

영어권문화연구

10권 1호. 2017년 4월

영어권문화연구소

Contents

Ⅱ 강준수 Ⅱ

『솔로몬의 노래』에 나타난 아프리카 전통의 회복 5

Ⅱ 김대중 Ⅱ

엔트로피에서 맥스웰의 도깨비로

: 토마스 핀천의 『제49호 품목의 경매』 속 닫힌 세계로서의 미국과 실존적 탈주 가능성 연구 33

Ⅱ 박정만 Ⅱ

자살과 죽음, 반연극적 유희의 방식

: Death of a Salesman 부조리 텍스트로 다시 읽기 67

Ⅱ 백금희 Ⅱ

실비아 플라스의 시

: 탈주와 생성의 시학 91

Ⅱ 성창규 Ⅱ

「어셔 가의 몰락」의 이율배반과 근원으로의 회귀 119

Ⅱ 정선혜·박윤희 Ⅱ

『위대한 개츠비』 영한 번역과 페미니스트 번역 전략 연구 145

Ⅱ 정 윤 길 Ⅱ

기억의 무대화와 퍼포먼스 방식

- 브라이언 프리엘(Brian Friel)의 작품에 나타난 개인 기억과 집단 기억
을 중심으로 173

Ⅱ 조 한 선 Ⅱ

에마 우드하우스의 사회화

: 분리에서 연합으로 199

Ⅱ 하 상 복 Ⅱ

추방된 ‘우리’와 새로운 세계의 모색

: 파스웨인 음페의 『우리 힐브로우에 오신 것을 환영합니다』 223

- 『영어권문화연구』 발간 규정 257
- 『영어권문화연구』 편집위원회 운영 및 심사 규정 259
- 『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준 264
- 『영어권문화연구』 투고 규정 271
- 『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령 272
- 원고작성 세부 지침 275
- 영어권문화연구소 연구윤리규정 278

『솔로몬의 노래』에 나타난 아프리카 전통의 회복

강 준 수

I. 서론

자본주의가 우세한 현대 미국 사회에서 흑인들은 시장 경제의 논리에 따라 자신들이 지켜온 흑인 공동체 정신과 전통 문화를 상실해갔다. 토니 모리슨(Toni Morrison)은 흑인들이 백인 중심의 지배 문화를 일정하게 수용하여 경제적 안정을 유지하면서 흑인들만의 문화적 정체성을 회복시키는 것에 대해서 관심을 기울인 작가이다. 모리슨은 흑인들이 정신적 유대감을 공유하며, 흑인문화가 존재할 수 있는 흑인 공동체에 가치를 두었다. 아데로(Malaika Adero)에 따르면, 1910년대에 면화 가격의 폭락과 수확의 감소 등과 같은 사회적 요인과 세계 1차 대전의 발발로 인해서 유럽으로부터의 이주민 수가 급격히 감소하였다. 이것은 북부 사회의 노동력 부족을 발생시켰고, 흑인들은 상대적으로 흑인 공동체 문화가 살아있었던 남부를 떠나 북부로 대 이주를 하였다(Adero 17). 특히, 미국은 1차 세계대전에 참전함으로써 인적, 물적 자원이 절실했고, 전시산업 창출로 인해서 흑인들은 북부로 이주를 하게 되었다.

북부도시는 흑인들에게 상대적으로 나은 경제적 이점과 교육의 혜택을 제공하였고, 1960년대에 흑인들은 참정권을 획득하고 미국 시민으로서의

권리를 행사할 수 있게 되었다. 반면에 흑인들의 공동체 의식과 자신들만의 문화적 정체성은 백인 사회의 물질주의적인 가치 기준에 노출됨으로써 약화되어 가는 추세에 이르렀다. 모리슨은 『솔로몬의 노래』(*Song of Solomon*)를 통해서 이러한 시대적 상황에 대한 문제의식을 다루고 있다. 이 작품은 1960년대 북부 미시간의 소도시를 배경으로 사건이 전개된다. 이곳에 거주하는 흑인들은 대부분 백인들과 분리된 공간인 게토에 거주하면서 공장에서 낮은 임금을 받고 있는 노동자들이다.

이 작품은 전체 줄기가 노예의 굴레를 벗어나 자유를 찾아 아프리카로 날아간 흑인 조상의 이야기로 이루어져 있다. 모리슨이 작품 속에서 ‘비상’의 모티브를 다루는 이유는 그녀가 현실 속에서 가족을 버리고 아프리카로 자유를 찾아 떠나는 흑인 남성들의 자유를 향한 의지의 적절성에 대한 부정적 인식 때문이다(이승은 121-22). 모리슨의 작품에서 묘사되는 흑인 가정에서 아버지는 늘 부재한 상태이다. 억압적인 노예제하에서 흑인남성들은 ‘자유’에 대한 강한 열망으로 가족을 뒤로 한 채, 홀로 자유로운 비상을 선택하기 때문이다.

『솔로몬의 노래』에 대한 기존의 연구는 주로 밀크맨의 여정을 토대로 한 “모험과 성장”(Davis 325)이나 설화나 블루스와 같이 “아프리카 전통 맥락”(Higgins 23)에서 살피고 있다. 본 연구는 이러한 기존의 연구와 흑인 전통이라는 측면에서는 연결성을 갖지만, 이 작품에 등장하는 인물들에 의해 수행되는 비상의 개별적 의미들을 살펴나가면서 흑인 공동체 사회가 나아가야 할 방향에 대해서 고찰해본다는 측면에서 기존의 연구들과 차별성을 갖는다.

이 작품에서 “솔로몬의 노래”에 나오는 밀크맨의 증조부인 솔로몬(Solomon)은 힘겹게 노예의 삶을 살아가던 어느 날 밭에서 일을 하다가 아프리카로 날아가 버린다. 그는 자신의 자유를 찾아가기 위해서 많은 가족들을 버리고 남은 가족들에게 고통을 안겨준다. 그러나 이러한 비극적인 이야기는 흑인 전승 노래로 만들어져 세대에 걸쳐서 전래되면서 흑인

의 살아 있는 역사이자 유산의 형태로 존재하게 된다. 본 연구는 솔로몬의 비상을 시작으로 그의 후손들로 이어지는 과정에서 보이는 다양한 형태의 비상을 살펴보면서 흑인 공동체가 자신들의 정체성과 뿌리의식을 잃지 않고 계승해 나가는 과정을 살펴보고자 한다.

II. 흑인 정체성의 인식과 깨달음

1. 현실도피

모리슨은 이 작품에서 처음으로 남자 주인공인 밀크맨(Milkman)을 내세우고 있다. 그녀는 『솔로몬의 노래』의 첫 장면과 끝 장면에서 자유를 향해 하늘로 비상하는 모티브를 활용한다. 밀크맨은 남부 지역에서 처음 “비상하는 흑인”(Jones 185)에 대한 이야기를 접하게 된다. 그는 여행을 하는 도중에 샬리마(Shalima)란 곳에 자동차 고장으로 정차하게 된다. 이곳은 밀크맨이 살고 있는 북부도시와는 전혀 다른 모습을 하고 있다. 이곳의 여인들은 핸드백을 어깨에 매지도 않고, 팔 밑에 끼지도 않은 채, 빈손으로 거리를 거닐고 있다. 또한 일요일에는 맥주를 팔지도 않고, 정비소도 없는 이곳은 백인 자본주의 사회에 익숙한 밀크맨에게는 낯선 풍경을 제공해 주기에 충분한 곳이었다. 다시 말해서, 백인의 자본주의적 질서보다는 흑인의 전통과 흔적이 많이 남아 있는 곳이다.

흑인 남성 노예들은 대체적으로 가족과의 공동체 의식보다는 같은 노예들끼리의 형제애가 더 끈끈하였다. 흑인 노예들에게 예정된 탈출의 결과는 순찰견의 이빨에 온 몸이 갈가리 찢기고 추위와 배고픔에 시달리다가 추적자들의 총에 맞아 죽는 것이었다. 그런데 탈출을 감행하는 이들은 대체적으로 남겨질 가족에 대한 염려나 그리움을 언급하지 않는다. 오히려 그들은 대신 남겨 두고 가는 형제들과의 이별에 대한 두려움을 강하게

표현한다. 프레드릭 더글러스(Frederick Douglass)는 당시 흑인들이 가장 두려워했던 것은 서로가 뿔뿔이 흩어져서 헤어지는 것이었다고 언급한다(안유희 역 178-79)

1900년대를 기점으로 남부의 흑인들은 자신들의 경작지를 소유하기 위해서 북부로 이주한다. 북부는 급속한 산업 발전과 제1차 세계대전의 영향을 받아서 노동력이 절대적으로 부족한 상황이었기 때문이다. 그러나 흑인들은 도시의 외곽지대로 내몰리면서 자신들 소유의 경작지에 대한 희망을 상실한다. 또한 북부도시에서의 삶은 흑인들의 전통과 뿌리마저 상실케 한다.

이 작품의 첫 장면에서 흑인 과격 단체인 'Seven Days'의 일원이며 생명보험회사 직원인 스미스(Mr. Smith)는 미국 사회에서 자행되는 인종차별의 현실을 벗어나기 위해서 '비자에 병원'(No Mercy Hospital)의 지붕에서 날개를 달고 뛰어내리며 자살한다. 이 소설은 흑인의 과거와 역사를 탐구하면서 흑인의 정체성을 추구하고자 하며, 현실을 벗어나 자유를 성취하고자 하는 흑인 가장의 욕망을 비상의 이미지로 제시하고 있다(박성환 109).

이러한 현실도피적인 비상은 이 작품의 모티브인 솔로몬의 비상에도 나타난다. 솔로몬의 비상은 단순히 현실의 고통스러운 노예상태에서 벗어나기 위한 몸부림에 불과하다. 왜냐하면, 그는 가족 공동체의 가장으로서 21명의 자식들과 아내 리나(Ryna)를 남부 소작지의 노예상태로 남겨둔 채, 단순히 자신의 자유를 추구하기 위해서 떠나버리기 때문이다. 솔로몬의 무책임한 행동은 남부 버지니아 주 샬리마에서 아이들이 부르는 “솔로몬의 노래”에서 파악할 수 있다. 이 노래의 1연과 2연은 솔로몬이 고향으로 데리고 날아가다 떨어뜨려 고양이 된 아들 제이크(Jake)이자 밀크맨의 할아버지를 노래하고 있으며, 인용된 부분은 3, 4, 5연으로서 남편과 막내아들이 하늘로 날아간 뒤 혼자서 21명의 아이들을 떠맡게 된 솔로몬의 아내 리나의 고통을 노래하는 장면이다.

솔로몬과 리나 벨랄리 샬루트
야루나 메디나 무하메멧 투
네스트로 칼리나 사라카 케
스물 한명의 아이들, 막내는 제이크!

오 솔로몬 날 두고 떠나지 마요
목화솜에 질식할 것만 같아요
오 솔로몬 날 두고 떠나지 말아요
버크라의 두 팔이 내 목을 졸라요

솔로몬이 날아가 버렸네 솔로몬 날아가 가버렸어
솔로몬이 하늘을 가로질러 고향으로 가버렸어

Solomon and Ryna belali Shalut
Yaruba Medina Muhammet too
Nestor Kalina Saraka cake
Twenty-one children, the last on Jake!

O Solomon don't leave me here
Cotton balls to choke me
O Solomon don't leave me here
Buckra's arms to yoke me

Solomon done fly, Solomon done gone
Solomon cut across the sky, Solomon gone home,
(Morrison 303)¹⁾

1) Toni Morrison. *Song of Solomon*, New York: Vintage Books, 2004, p. 303. 이후

이 노래에서 알 수 있는 것은 사랑하는 가족을 뒤로 한 채, 현실도피적인 솔로몬의 비상은 남겨진 가족들에게는 버림받았다는 현실의 고통과 슬픔으로 이어진다는 사실이다. 모리슨은 비상하는 흑인남성 이미지를 통해서 남겨진 가족들의 고통을 소설 전반에 걸쳐서 반복적으로 상기시키고 있다(Holloway 87). 솔로몬의 비상은 현실도피로 인해서 남겨진 가족들에게 슬픔과 고통을 안겨주었다. 솔로몬의 ‘비상’은 백인 사회에서 흑인의 억압된 소망인 자유를 성취하기 위한 시도였다는 점에서는 긍정적 측면이 있다. 그러나 흑인 남성들의 그러한 시도는 가족 공동체에 고통과 슬픔을 안겨주고, 무책임한 결과를 야기 시켰다.

2. 흑인 공동체와 뿌리에 대한 의식

『솔로몬의 노래』에서 마콘(Macon)은 지나치게 물질주의적 가치에 치중하여 흑인이나 가족 공동체에 대한 의식이 결여된 인물이다. 그의 이름인 마콘 데드 주니어(Macon Dead Jr)의 이름처럼 그는 지나치게 물질적 가치를 숭배한 나머지 정신적으로 죽어 있는 상태이다.

마콘과는 대조적 인물로서 그의 여동생인 파일럿(Pilate)을 들 수 있다. 모리슨은 공동체의 사랑을 내팽개치고, 개인의 자유만을 위해서 비상하는 흑인 남성들과 대조적인 인물로서 공동체적 삶을 향한 비상을 추구하는 인물로 파일럿을 제시한다. 모리슨은 파일럿에게 미국 사회가 이상사회로 나아갈 수 있는 안내자 역할을 부여하고 있다. 그것은 그녀의 이름 “파일럿”의 상징을 통해서도 알 수 있고, 그녀는 실제로 작품에서 밀크맨에게 비상의 의미를 깨닫게 해주는 안내자 역할을 수행한다.

또한 신화적인 측면에서 보면 파일럿은 공동체 사회의 구원자역할로 제시된다. 파일럿이라는 이름은 예수를 죽인 폰티어스 파일럿(Pontius Pilate)과도 연관성을 지니고 있기 때문이다. 모리슨은 예수를 살해한 자

페이지 수만 기입하겠음.

의 이름을 활용하여 아프리카 흑인의 문화적 유산과 정체성의 회복을 유대교와 기독교 사상의 대립적 개념(Judeo-Christian)을 토대로 구현시키고 있다(Bryan 98).

파일럿은 배꼽이 없이 태어난 신체적 결함으로 인해서 힘겨운 삶을 살아왔기 때문에 누구보다도 고통 받는 이들의 마음을 헤아릴 수 있었다. 예를 들어, 남편인 마콘에게서 버림받은 채, 외로운 삶을 보내고 있던 루스(Ruth)에게 사랑의 묘약을 주어서 잠자리를 갖게 하고 있다. 그리고 마콘이 루스의 임신사실을 알고 여러 방법으로 유산시키려는 행동을 저지시키면서 삶의 중재자 역할을 수행한다. 파일럿은 원시 아프리카 여인을 닮은 인물로서 전자본주의적 삶을 살고 영혼을 달래는 노래를 부르며 “문화를 보존하는 자”(Brenner 121)로서의 역할을 수행하고 있다.

또한 파일럿은 정규 교육을 제대로 받지 못했지만 여성 삼대로 구성된 가정을 잘 꾸려나가면서 양육, 가사노동 및 생업을 모두 책임지고 있다. 그녀는 강한 독립심과 흑인 전통의 정체성을 의식하고 살아간다. 생활적인 면에서 강한 면모를 보이고 있는 파일럿은 자신의 딸과 손녀에게는 무기력한 모습을 보인다. 변화의 속도가 빠른 시대에 살아가지만 상대적으로 시대적 적응력이 떨어지는 파일럿은 정서적으로는 가족에게 많은 애정을 제공하지만, 가족들에게 충족된 삶을 제시하지는 못하고 있다.

딸 레바(Reba)는 자신이 가정에서 경험하는 공허함을 남성 소유에 대한 집착으로 표출시키고, 손녀 헤이거(Hagar)는 그녀 나이의 소녀들이 수행하는 소비패턴과 생활방식을 맞추지 못한다는 불만족 속에서 ‘백마탄 왕자’가 나타나주길 바라는 심리적 기대로 불안감을 해소한다. 헤이거가 남자와의 사랑에서 모든 것을 쏟아 붓는 원인은 바로 이러한 그녀의 심리에 기인한다.

다시 말해서, 헤이거는 정서적으로는 풍요로웠지만, 산업화로 인한 급속한 시대적 변화에 적응하지 못한 채, 원시적 형태의 자급자족적 생활환경과 분위기 속에서 방향을 한다. 이러한 집안 분위기와는 확연히 다른 소

비주의와 상업주의 패턴이 강한 사회적 환경 속에서 헤이거는 분열된 생활을 이어간다. 시대적 변화와는 동떨어진 집안 분위기와 현실 세계 사이에서 헤이거는 방황하는 가운데, 강한 정신력을 소유하기보다는 헐리우드식 환상에 깊이 빠져들게 되면서 밀크맨에게 강한 집착을 보인다 (McKay 144). 그녀의 심리적 상태에서 나타나는 불안감은 남성에 대한 집착으로 이어진다. 레바와 헤이거가 집안에서 느끼는 공허함은 다음의 대화 장면에서 파악할 수 있다.

“어디 하루라도 배를 굶은 적이 있었니?” 파일럿이 손녀에게 물었다.

“그럴 리가 있나요?” 그녀의 엄마가 말했다.

“배를 굶은 적도 있었어요.” 새처럼 빠르게 파일럿과 레바의 고개가 발딱 일어섰다.

“애야, 네가 원한다면 우린 뭐든지 구해줄 거야, 무엇이든 말이야. 너도 잘 알잖아.” ...

레바의 얼굴은 잔뜩 일그러져 있었다. 두 뺨에서는 눈물이 줄줄 흘러내리고 있었다. 파일럿의 얼굴은 죽음처럼 적막했지만, 무슨 신호를 기다리듯 긴장된 모습이었다.

어느 순간 파일럿이 말했다. “리나야, 그 아이는 먹을 것 얘기를 하는게 아니야.”

파일럿은 솔로몬의 노래를 부르기 시작하고 잠시 후 레바와 헤이거 역시 완벽한 화음을 이루며 노래를 따라 불렀다.

오 슈거맨 여기 날 두고 떠나지 말아요.

목화숨에 질식할 것 같아요.

오 슈거맨 여기 날 두고 떠나지 말아요.

버크라의 두 팔이 내 목을 졸라요. ...

“You ever had a hungry day?” Pilate asked her granddaughter.

“Course she ain't,” said her mother.

“Some of my days were hungry ones.” With the quickness of birds, the heads of Pilate and Reba shot up.

“We get you anything you want, baby. Anything. You been knowing that.” ...

Reba's head crumpled. Tears were streaming down her cheeks.

Pilate's face was still as death, but alert as though waiting for some signal.

Then Pilate spoke. “Reba, she don't mean food.”

Pilate began to hum After a moment, Reba joined her, and they hummed together in perfect harmony:

O Sugarman don't leave me here

Cotton balls to choke me

O sugarman don't leave me here

Buckra's arm to yoke me.... (48-49)

파일럿은 12년 동안 아버지와 오빠랑 함께 살면서 남성에게서 얻을 수 있는 사랑과 지식을 경험했다. 반면에 헤이거는 남성들로부터 좋은 관계를 유지하면서 살아본 경험이 없었다. 따라서 헤이거는 아버지에게서 받을 수 있는 사랑의 부족을 경험하게 되고, 이것은 그녀의 남성에 대한 집착으로 이어진다. 파일럿은 12살 이후부터 58세가 될 때까지 눈물을 흘려 본 적이 없을 만큼 강인하게 가족을 지켜왔다. 그러나 그녀의 딸 레바는 현실에서 부딪히는 결핍감을 물질주의와 남성의 사랑에 매달리는 삶으로 대체시킨다.

레바는 상으로 받는 것들을 남성들에게 주고, 그것에 대한 대가로 남성을 소유하고자 한다. 이것은 그녀가 딸 헤이거를 키우는 가운데서도 그대로 전수된다. 헤이거에게 밀크맨은 사촌동생이지만, 목숨보다 사랑하는 남자가 된다. 레바가 남자에게 맞고 채이는 사건이 발생하면서 그녀가 병원으로 이송된 후, 당시 22살 헤이거와 17살 밀크맨은 성적 관계를 맺는

다. 이후 9년 동안 밀크맨은 다른 여자와 자유롭게 데이트하면서 단 한 차례도 헤이저를 친구들의 파티에 데려가지 않으면서 성적 노리개로 활용했다. 이제 시간이 흘러, 헤이저는 36살이 되면서 밀크맨에게 구체적인 사랑을 원하지만 둘의 관계는 진전의 기미가 보이지 않는다. 결국, 모녀 삼대로 구성된 가족 공동체 내에서 남성의 부재는 부정적인 영향을 미친다. 파일럿의 강인한 생활력과 배려와는 무관하게 그녀는 부성의 역할을 충족시키기에는 한계가 있기 때문이다.

이와 같이, 파일럿은 강인한 모성을 지녔지만, 가족 공동체의 리더로서는 한계성을 내포하는 인물이다. 그럼에도 불구하고, 모리슨은 이 작품에서 흑인 전통을 고수하고 지켜나가는 인물로서 파일럿을 제시한다. 이 작품에서 파일럿은 흑인의 전통과 정체성을 확립하고자 하는 인물이다. 파일럿은 배꼽이 없다는 이유로 공동체에서 쫓겨나고, 아이 아빠의 청혼을 거절하면서 마을을 떠나게 되는 힘겨운 삶을 살아왔다. 이러한 힘겨운 삶 속에서 그녀는 타인의 아픔을 이해하게 되면서 가족 간에 평등한 관계를 유지하도록 했으며, 물질숭배와 가부장적인 지배질서가 팽배한 오빠인 마론의 가정과는 대비되는 가정을 꾸려왔다. 비록 수도와 전기도 끊긴 상태지만, 그녀의 집안에는 평상시에도 조상들로부터 구전되어온 노래가 흘러나왔다.

밀크맨은 그 때 키가 5피트 7인치였지만 제대로 행복감을 느낀 기억은 처음이었다. 그는 악명 높은 포도주 집안에 편안히 앉아 있었다. 주변에 있는 여자들은 자신과 함께 있는 것을 기뻐하는 것 같았고 큰 소리로 깔깔대면서 웃었다. 깔깔거리며 웃었다. 그리고 그는 사랑에 빠져 있었다. 아버지가 그들을 두려워했던 것도 당연하다.

Milkman was five feet seven then but it was the first time in his life that he remembered being completely happy. He was sitting comfortably in the notorious wine house; he was surrounded by women who seemed to enjoy

him and who laughed out loud. And he was in love. No wonder his father was afraid of them. (47)

밀크맨은 흑인 조상들로부터 구전되어온 노래가 흐르는 따뜻한 공간에서 처음으로 행복감을 느낀다. 흑인 중산층의 삶을 영위하는 밀크맨의 집안은 흑인으로서의 정체성을 물질주의와 맞바꾸면서 야심과 탐욕으로 가득한 분위기를 이루고 있었기 때문이다. 밀크맨의 아버지 마콘은 자신의 부동산에만 관심을 가질 뿐, 흑인 공동체와의 유대관계에는 전혀 관심이 없다.

파일럿은 세상을 살아가는데 필요한 것은 하나도 못 가르쳐 줄 거야. 다음 세상에선 소용될지 몰라도 현실에선 안 통한다. 네가 꼭 알아야 하는 것을 가르쳐주마. 돈을 모아야 한다. 그리고 난 후에야 돈이 모이게 되는 거야. 그렇게 되면 너 자신뿐만 아니라, 네 마음대로 다른 사람도 부릴 수 있어.

Pilate can't teach you a thing you can use in his world. Maybe the next, but not this one. Let me tell you right now the one important thing you'll ever need to know: Own things. And let the things you own own other things. Then you'll own yourself and other people, too. (p. 54)

마콘의 물질에 대한 집착은 그가 어린 시절 홀로 아프리카로 날아가 버린 솔로몬의 막내아들이면서 자신의 아버지인 제이크가 힘겹게 일구었던 링컨 농장을 백인에게 강탈당한 사건에서 기인한다. 이 사건은 마콘이 물질에 대한 집착을 갖게 하는 계기가 되었다(Smith 77). 반면에 파일럿은 그녀의 오빠인 마콘과는 다른 삶을 살아간다. 그녀는 흑인 공동체와 조상의 뿌리를 지키면서 살아가고자 한다.

파일럿은 마콘이 수년 전에 죽인 백인의 뼈를 소중히 간직하면서 살아간다. 물론, 파일럿이 간직하고 있는 뼈는 밀크맨에 의해서 그녀의 아버지

빠임이 밝혀지지만, 그러한 사실과는 별개로 파일럿이 뼈를 간직한다는 것은 과거의 사건과 인간관계에서 책임을 다하겠다는 그녀의 의지를 나타내는 것이다(Peach 88). 공동체에 대한 책임을 버리고 자신의 자유를 향해서 날아가 버린 솔로몬과는 달리 자신의 책임과 의무를 다하려는 파일럿의 모습은 작품 곳곳에서 볼 수 있다.

파일럿은 밀크맨의 친구인 기타(Guitar)의 총에 맞아 죽기 전 조카인 밀크맨이 흑인전통문화와 뿌리를 인식하도록 이끄는 인물이다. 파일럿은 정신적 유산을 소중히 간직하면서 밀크맨에게 흑인 조상들의 역사와 뿌리에 대한 인식을 심어주었다(Lubiano 98-116). 또한 그녀는 과거의 역사와 현재를 연결시켜주면서 붕괴된 흑인 및 가족 공동체를 구성하려고 노력했다. 새가 물고 간 파일럿의 귀고리는 “상징적인 비상”(Dixon 185)을 하면서 또 다른 역사를 구성하고 있다.

파일럿은 이타적인 사랑과 책임의식을 강조하면서 강한 공동체 의식과 연대감을 드러낸다. 그녀는 자신의 책임을 다하기 위해서 자신의 오빠가 살해한 백인의 뼈를 간직하는 모습은 이러한 책임의식을 보여준다. 기타에 의해서 죽어가는 순간에도 파일럿은 자신이 남겨두고 떠나야하는 딸 레바를 밀크맨에게 부탁하는 모습을 통해서 그녀가 지니고 있는 책임의식을 드러낸다. 솔로몬의 비상이 가족과 공동체보다는 자신의 자유와 현실에 대한 도피적 성향이 다분하다고 볼 때, 그녀의 비상은 공동체의 사랑을 토대로 한다는 점이 차이점이라고 할 수 있다. 그녀로 인해서 비상은 더 이상 한 개인의 자유를 향한 행위가 아니라 공동체의 자유를 향한 행위로 확장되고 있다. 표면적으로 볼 때, 파일럿은 밀크맨이 흑인의 정체성을 인식하고 정신을 계승시키는데 큰 몫을 차지하고 있다.

3. 흑인의 뿌리와 전통에 대한 자각

『솔로몬의 노래』 초반에서 밀크맨은 중산층에서 자란 전형적인 흑인

남성으로서 가난한 흑인들의 삶이나 차별받는 동족에 대한 인식이 없었고, 자신의 풍족한 삶을 누릴 뿐이었다. 경제적 어려움이나 부족함을 모르고 자랐던 밀크맨은 타인에 대한 배려나 삶에 대한 깊은 성찰이 부족한 유형의 인물이었다. 이것은 그가 자신의 가족인 어머니나 누나를 독립적 인격체로 인식하지 않고, 집안일을 담당하는 하녀처럼 대하는 태도에서도 알 수 있다. 그리고 이러한 그의 인식은 헤이거에게도 적용되었다. 밀크맨의 누나인 리나(Rena)는 그에게 다음과 같이 불만을 표현하고 있다.

누가 누구한테 어울리는 짝인지 내가 그걸 어떻게 안다는 거야? 그리고 코린시언즈가 일어서든 자빠져 넘어지든 대체 언제부터 그렇게 신경을 썼는데?

너는 평생 우리를 미웃으며 살았잖아. 코린시언즈, 엄마, 나. 우리를 이용하고, 명령을 내리고, 네 멋대로 판단하고, 네 음식을 어떻게 요리하는지, 네 집 살림을 어떻게 꾸리는지 하나하나 지적하면서.

What do you know about somebody not being good enough for somebody else? And since when did you care whether Corinthians stood up or fell down? You've been laughing at us all your life.

Corinthians, Mama, me. Using us ordering us, and judging us: how we cook your food; how we keep your house. (215)

위와 같이, 리나와 코린시언즈는 가부장적인 가정환경 속에서 인내와 희생이 동반된 삶을 살아왔다. 그러나 밀크맨은 이러한 상황에 대한 불합리보다는 당연한 인식적 태도로 살아왔음을 알 수 있다. 결국, 밀크맨은 자신에게 불만을 가지고 사는 누나들, 근친상간을 의심하면서 계속 어머니를 괴롭히는 아버지, 그리고 아버지를 피해서 한밤중에 죽은 아버지의 묘로 향하는 어머니가 존재하는 주변 환경으로부터 벗어나고 싶은 생각에 이른다. 밀크맨은 주변 환경으로부터의 도피하고자 하는 욕구와 일확

천금을 누리고자 하는 기대감으로 펜실베이니아의 댄빌, 버지니아의 샬리마 마을로 황금을 찾아다녔다.

그러나 이 과정에서 초반에 가졌던 그의 의도와는 달리 밀크맨은 흑인 조상들의 역사와 뿌리를 발견하고 인식하게 된다. 이러한 황금추구라고 하는 밀크맨의 여정은 아프리카계 미국인으로서 결여된 자아를 드러내기 때문이다(이영철 138). 황금이 있다고 알려진 댄빌에서 밀크맨은 우연히 많은 사람들에게 할아버지에 관한 이야기를 듣게 된다.

쿠퍼(Cooper) 목사의 말에 따라서 밀크맨은 서스(Circe) 노파의 집을 찾게 된다. 그녀는 파일럿 남매의 출생을 도왔고, 아버지가 백인들로부터 살해당한 후 갈 곳이 없던 파일럿과 마콘을 숨겨주었던 생명의 은인이기도 하다. 서스 노파는 그에게 동굴로 가는 길과 그의 할머니 싱(Sing)의 이야기와 할아버지의 이름과 혈통, 그리고 고향이 버지니아라는 사실을 알려준다. 밀크맨은 노파를 통해서 마콘과 파일럿가 모르는 것들에 대해서도 알게 되면서 자신의 뿌리를 인식하기에 이른다. 서스는 흑인임에도 불구하고 백인의 정체성을 지닌 밀크맨에 대해서, “넌 사람 말을 제대로 듣지 않는구나. 네 귀는 머리에 붙었지만 뇌와 연결되진 않은 모양이지.”(247) 라고 충고한다.

그녀의 충고는 솔로몬의 노래에 담긴 의미를 찾아 떠나는 밀크맨에게 긍정적 작용을 하게 된다. 댄빌에서 밀크맨은 동굴을 찾기 위해서 힘든 여정을 강행하는 동안 그의 옷은 다 헤지고 소지하고 있던 물건들은 모두 잃어버리게 된다. 밀크맨이 경험하는 여정은 기존에 그가 지니고 있던 백인의 정체성이 아니라, 흑인 조상의 뿌리와 연결된 정체성의 획득이라는 점에서 긍정적인 측면을 지니고 있다. 여정 기간에 밀크맨이 상실한 모든 물건들은 자신의 백인 정체성을 벗어나 진정한 흑인으로서의 정체성을 인식하게 되는 것을 의미한다.

밀크맨은 황금이 숨겨져 있다고 믿고 있는 동굴 입구에 도달하여 할아버지 유골 가까이에 다가갔을 때, 돈 냄새를 맡고서 기뻐 날뛰다. 그의 이

러한 모습은 여전히 아버지인 마콘과 같이 물질적인 신념을 지니고 있다는 것을 의미하지만, 밀크맨은 동굴을 떠나면서 깨달음을 얻게 된다.

황금을 찾지 못했지만, 이제 그는 황금을 원했던 그 모든 훌륭한 명분들이 아무런 의미도 없다는 걸 알고 있었다. 사실상 그는 황금이 갖고 싶었기 때문에 그걸 원했던 것이다. 그것도 공짜로.

There wasn't any gold, but now he knew all the fine reason's for wanting it didn't mean a thing. The fact was he wanted the gold because it was gold and he wanted to own it. Free. (257)

비록 동굴에서 밀크맨은 황금을 발견하지 못하지만, 그가 동굴에 이르렀던 여정은 진정한 정체성을 인식하는 계기가 된다. 그리고 밀크맨은 자신의 뿌리를 찾기 위해서 버지니아로 간다. 밀크맨은 자신의 뿌리인 증조 할아버지의 고향인 버지니아에 이르게 된다. 이 작품에서 수행되는 밀크맨의 여정은 그가 진정한 자기를 찾고, 뿌리 의식을 갖게 되는데 필수적이다(Byerman 188). 밀크맨은 남부를 향한 여정을 통해서 기존에 그가 지니고 있던 오만함과 이기심을 버리고 뿌리의식과 정체성에 대한 의식이 강해진다. 이제 밀크맨은 물질적인 측면보다 정신적인 측면에서 만족을 느끼는 상태를 경험한다.

이러한 밀크맨의 정신적 각성의 모습은 샬리마에서 사냥을 하는 장면에서 드러난다. 밀크맨은 어두운 숲속에서 일행들과 홀로 뒤쳐진 채, 생각에 몰두하면서 자신의 실존적 상황과 대처하고 있다.

그의 나머지는 모두 사라져버렸다. 그래서 생각에 생각이 꼬리를 물고 찾아왔다. 다른 사람도, 사물들도 심지어 그 자신의 모습조차도 생각을 가로막지 못했다. 여기에는 그를 도와줄 만한 게 아무것도 없었다. 돈도, 자동차도, 아버지의 명성도, 양복

도, 구두도 그를 도울 수는 없었다.

The rest of him had disappeared. So the thoughts came, unobstructed by other people, by things, even by the sight of himself. There was nothing to here to help him not his money - his car, his father's reputation, his suit, or his shoes. (277)

한 밤중에 사냥을 하는 과정에서 밀크맨은 처음 여정을 시작할 때 지나고 있던 물건을 거의 잃어버리거나 무용지물이 되는 상황에 처한다. 아무것도 할 수 없는 무기력감을 경험하는 가운데, 그는 노인임에도 불구하고 강인하고 기민한 캘빈(Calvin)이 타고난 감각을 가지고 자연과 교감하는 것을 목격한다. 이러한 캘빈의 모습을 확인한 밀크맨은 물질적 가치가 아닌 자기 충족적인 인간의 본질을 깨닫기 시작한다. 밀크맨은 인간이 자연 속에서 함께 살아가고 공존해간다는 것에 대한 의미를 어렴풋이 인식하게 된다. 마침내 그는 어둠 속에서도 정확한 방향 감각을 가지고서 개 짖는 소리에만 의지한 채 일행들을 찾아가게 된다.

밀크맨은 가부장적이고 권위적이며, 물질주의적인 성향의 아버지로 인해서 31살이 될 때까지 물질이 가져다주는 쾌락과 섹스에 빠져 있었다. 그러나 힘든 여정 기간에 얻은 경험은 그에게 정신적 성숙을 가져다 준 계기가 되었다. 이제 밀크맨은 남부로의 긴 여정을 하는 과정에서 지금까지 자신이 추구해왔던 물질 숭배적 가치가 지배적인 도시보다는 흑인들의 전통, 민담, 노래, 그리고 의식 등과 같이 흑인문화가 살아 있는 남부지역에서 편안함을 경험한다. 이것은 밀크맨이 흑인 아이들이 솔로몬의 노래를 따라 부르는 장면을 목격하는 장면에서도 알 수 있다.

밀크맨은 샬리마의 아이들이 부르는 노래가 자신의 증조부 솔로몬의 노래임을 인식한다. 밀크맨은 솔로몬의 비상에 대해서 흥분하면서 자신이 하늘을 날 수 있는 조상의 후손이라는 것에 대해서 자랑스러워한다. 그

는 이제 황금에 대한 생각보다는 무형의 유산인 이름, 돌, 노래 등에 더 많은 관심을 갖게 된다. 그는 조상의 고향인 남부에서 금을 찾아다니는 동안 물질적 유산인 ‘금’보다 더 큰 보물인 가족을 이해하게 된다(Harris A. 70).

고향으로 돌아온 밀크맨이 파일럿의 집을 찾았을 때, 파일럿은 그에게 병을 휘둘러서 정신을 잃게 만든다. 그리고 그녀는 밀크맨을 죽은 헤이저의 머리카락이 든 상자와 함께 지하실에 방치해둔다.

파일럿은 자신을 어떻게 할 생각이었을까? [...] 타인의 목숨을 빼앗았을 때, 파일럿이 어떻게 벌을 주는 지 깨달았다. 헤이저. 헤이저의 유품이 근처에 있을 거야. 파일럿은 그가 빼앗은 목숨이 남긴 유품 근처에 그를 내 던졌을 테니까. 그 ‘유품’을 간직할 수 있도록. 그녀는 아버지의 이 명령을 스스로 지켰다.

What, he wondered, did she plan to do with him? [...] Knew what Pilate's version of punishment was when somebody took another person's life. Hagar. Something of Hagar's must be nearby. Pilate would put him someplace near something that remained of the life he had taken, so he could have it. She would abide by this commandment from her father herself. (336)

파일럿은 밀크맨에게 타인의 목숨을 빼앗아간 것에 대한 책임감과 인식을 지녀야 함을 각인시키고자 했다. 밀크맨은 차가운 지하실에서 파일럿의 의도에 대해서 생각을 다듬는 동안에 파일럿의 아버지가 그녀에게 “시체만 뒤에 남겨 놓고 그냥 날아 가버릴 수는 없는 노릇이야”(336)라고 한 말의 의미를 파악하게 된다. 그것은 자신의 자유를 추구한 나머지 남겨질 가족의 아픔과 고통을 간과하는 무책임성을 의미하는 것이다.

밀크맨의 아버지 마콘은 어린 시절, 아버지의 농장이 백인들에게 무참히 짓밟히는 현장을 목격하면서 물질에 대한 집착을 보이기 시작했고, 돈에 속박되어 살아가는 삶을 살아오게 되었다. 마콘이 물질적 부를 축적한

방식은 같은 흑인들의 재산을 갈취하고 착취하는 방식으로 수행되었다는 점에서 더욱 부정적인 형태를 지닌다. 마론의 탐욕과 물질주의적 추구 성향은 밀크맨에게도 영향을 주었고, 밀크맨이 모든 문제를 돈으로 해결하고자 했던 방식도 이것과 무관하지 않다. 밀크맨이 처음에 남부 여행을 시작하게 된 계기도 황금이라고 하는 물질적 욕망을 채우기 위한 것이라는 점에서도 이러한 측면은 드러난다.

흑인 전통과 뿌리가 살아 있는 남부 여행을 끝마친 밀크맨은 자신을 둘러싼 주변사람들의 이해할 수 없는 행동들이 사실은 자신의 무관심과 정신적 미성숙에서 비롯된 것임을 깨닫는다. 결국, 자신을 사이에 둔 마론과 루스의 다툼, 리나와 기타의 비판, 헤이거의 복수 등과 같이 지금까지 자신을 괴롭히며 힘들게 했던 것들의 근본적인 책임은 모두 밀크맨 자신의 태도와 사고방식에서 기인한 것이었음을 그는 인식하고 있다.

지금까지 밀크맨은 자신의 주변사람들이 자신에게 지속적으로 관심, 공감, 책임감, 그리고 공동체 의식 등을 요구해왔다는 사실을 알게 된다. 그리고 그는 자신이 주변사람들의 요구와 그들의 상처에 자신이 지나치게 무관심했음을 인식하기에 이른다. 이러한 인식의 확장은 밀크맨이 자신의 흑인 조상들이 지녔던 역사로 까지 이어진다. 밀크맨은 오랜 시간 동안 아프리카 흑인 노예들이 잔인한 노동에 얽매어서 피와 죽음으로 일구어낸 남부를 여행하면서 물질주의적 속성을 벗어던지고 자유를 갈구하던 아프리카 흑인 조상의 정신적 유산을 물려받는다. 이제 밀크맨은 더 이상 무책임하고 물질에 집착하는 사람이 아니라 책임감과 타인에 대한 배려를 할 줄 아는 감성을 배우게 된 것이다.

밀크맨은 자신으로 인해서 죽음을 맞이한 헤이거에 대한 책임의식을 깊이 통감하면서 헤이거의 머리카락을 간직한다. 이러한 밀크맨의 책임의식은 흑인으로서의 종족의식과 자기 정체성 확립에 대한 의지라고 볼 수 있다. 밀크맨은 자신의 조상에 대한 파편적 기억들을 모아서 재배치시킴으로써 황금과 백인의 이야기는 실재가 아닌 허상임을 깨닫게 되었다.

파일럿이 백인의 유골로 알고 짊어지고 다닌 것은 바로 자신의 아버지 제이크였던 것이다.

밀크맨과 파일럿은 할아버지 제이크의 유골을 솔로몬의 바위에 묻기 위해서 샬리마로 돌아온다. 이곳에서 밀크맨과 파일럿은 두 사람이 금을 빼돌렸다고 오해하는 기타와 마주하게 된다. 밀크맨은 오해로 인해서 자신을 향해 총구를 겨누고 있는 기타를 향해서 뛰어내리면서 자신의 형제인 기타가 자신의 목숨을 원한다면 기꺼이 주겠다고 마음먹고 공중 비상을 한다. 밀크맨의 비상은 그의 증조부인 솔로몬의 비상과 비교해 볼 때 더욱 값진 것이다. 밀크맨은 역사와 책임으로부터 도망가는 것이 아니라 역사와 책임을 향해서 비상하고 있기 때문이다(Mbalia 67).

특히, 밀크맨이 총구를 겨누고 있는 기타를 향해서 뛰어 내리면서 기꺼이 자신의 생명을 내준 것은 더 이상 그가 흑인 공동체와 분리되거나 무책임한 사람이 아니라 흑인 공동체의 정신을 계승하고, 자신의 목숨을 위협하는 형제를 끌어안는 흑인의 정체성을 확립한 인물이 되었음을 암시한다.

기타가 수행하는 세븐데이즈의 활동은 흑인 중심의 극단적 인종주의를 표방함으로써 백인의 악습과 이데올로기를 그대로 답습하고 재현하는 보복적 폭력을 양산해낼 뿐이다. 모리슨은 한 쪽으로 지나치게 치우친 극단적 가치나 이념들을 경계하면서 밀크맨을 중심으로 다양한 인물들, 시각, 그리고 관점의 제시를 통해서 흑인 공동체 사회의 발전과 변화의 모색은 공적 영역에서 수용되고 진행되어야 함을 강조한다.

밀크맨의 흑인 조상들이 수행했던 비상이 단순한 현실도피에 불과했다면, 그가 수행한 비상은 조상들이 남긴 전통을 후세에 계승시키고자 하는 의지의 비상이라고 할 수 있다. 이것은 파일럿이 죽어가는 순간 밀크맨에게 비상의 노래를 요청하는 과정에서 흑인 전통의 뿌리가 담긴 구전을 후세에게 전수하는 장면에서도 알 수 있다. 이 작품의 핵심은 흑인 조상들이 자신들의 고통스러운 역사를 노래와 이야기로 계승시킴으로써 전통적 가치와 집단적 결속력을 보존시키고 있다(Levine 6).

흑인 조상들이 비상을 통해서 사라진 공간에 홀로 남겨진 후손들은 그것을 후손들에게 계승시켜야할 의무가 지워진 것이다. 비록 솔로몬은 비상을 통해서 현실을 도피했지만, 힘든 흑인 노예들의 삶과 전통이 담긴 역사가 샬리마의 아이들이 부르는 노래를 통해서 계승되는 것처럼, 흑인 공동체의 사랑을 실천하고자 노력하는 파일러트의 행동은 흑인 공동체 사회가 지향해야할 방향이고, 그녀가 지니고 있는 흑인 전통 계승 의식은 밀크맨에게 영향을 끼치면서 후세로 이어지는 연결고리 역할을 수행하고 있다.

Ⅲ. 결론

모리슨은 노예제로 인한 후유증과 인종차별로 인해서 오염된 20세기 산업사회를 반영한 미국흑인 가정의 이야기를 서술하면서 여성들의 특별한 능력에 주목한다. 그녀는 『솔로몬의 노래』에서 가정과 사회 내에서 흑인의 전통성을 상실하거나 무책임한 남성들의 모습을 구체적으로 서술하고 있다. 예를 들어, 솔로몬은 가장으로서의 책임감에서 벗어나 자유롭게 아프리카로 날아가 버림으로써 억압된 삶이 아닌 자유롭고 능동적인 삶을 선택한다. 그러나 그것은 결과적으로 가족 공동체에는 치명적인 상처를 안겨준다. 이러한 흑인 가정에 부재하는 아버지의 모습은 후손들에게도 부정적인 측면에서 작용을 하게 되고, 노예해방 이후에도 인종차별과 물질주의적 가치관이 팽배한 사회 내에서 아버지의 모습은 여전히 미약한 존재로 남게 된다.

마론은 어린 시절에 솔로몬의 막내아들이면서 자신의 아버지인 제이크가 백인으로부터 자신의 재산을 지키다 죽는 것을 목격한 이후로, 물질에 우선적인 가치를 두게 되는 삶을 살아간다. 자본을 통해서 힘을 가진 백인 사회에 편입될 수 있을 것이란 생각을 한 그는 자신이 지니고 있는 흑인성

을 버리고 백인의 자본주의 질서를 선택한다. 그는 가족들뿐만 아니라 흑인 공동체와도 단절된 삶을 살아간다. 마콘의 아들인 밀크맨도 그의 영향을 받아서 모든 사람들과의 관계를 물질적인 측면에서 파악하고 책임감 없는 모습을 보인다. 반면에, 마콘의 누이동생인 파일럿은 가정의 생계와 흑인전통을 고수하면서 자신의 사명을 다한다. 파일럿은 자신의 자녀에게 흑인의 전통을 전수하는 데는 실패하지만, 자신의 조카인 밀크맨에게 흑인의 정신과 가치를 심어주면서 비상을 하고 있다.

밀크맨이 황금을 찾으러 남부로 향하게 되는 것도 아버지인 마콘의 왜곡된 물질주의적 가치관의 영향을 받은 것이다. 그러나 그곳은 북부처럼 밀크맨에게 물질적인 만족을 줄 수 있는 곳이 아니라 흑인 조상의 정신과 뿌리를 인식시켜줄 수 있는 공간이다. 왜냐하면, 그곳은 수많은 세월 동안 아프리카 흑인 조상들이 피와 땀이 맺힌 노동과 죽음으로 이루어진 땅이기 때문이다. 밀크맨은 펜실베니아와 버지니아로 향하는 도중에 여러 가지 위험과 시련을 경험한다. 이러한 것은 그가 아프리카 조상들의 꿈과 좌절, 실패와 성공에 얽힌 진실에 다가갈 수 있는 하나의 과정이다. 남부의 흑인들은 경제적인 어려움에도 불구하고 흑인 공동체 관습을 유지하면서 타인에 대한 배려를 실천하면서 살아간다. 이곳은 자본주의 사회에서는 찾아보기 힘든 인간과 자연 사이의 교감이 이루어지고 있다.

파일럿이 죽음을 맞이하고 밀크맨이 뛰어내리는 곳은 바로 솔로몬이 아프리카를 향해서 비상했던 공간이다. 밀크맨과 솔로몬의 비상이 한 곳에서 이루어지는 것은 밀크맨이 흑인들의 조상과 일체감을 지니고 있다는 것을 의미한다. 기타는 극단적이고 흑인 중심주의적 폭력성을 드러내며 파일럿을 살해했고 밀크맨을 겨냥했지만, 밀크맨은 그를 이해하고 수용할 준비가 되어있다. 이런 측면에서 볼 때, 솔로몬의 비상이 현실도피였다면 밀크맨의 비상은 관용과 조화를 토대로 한 흑인공동체적 운명을 상징한다. 밀크맨은 흑인 공동체의 일원이 되어, 자신의 형제인 기타에게 자신의 생명을 기꺼이 줄 수 있다는 생각으로 비상을 시도하고 있다는 점에

서 그의 비상은 아프리카 흑인의 전통 계승으로의 상징적 확장 개념으로 해석할 수 있다는 점에서 가치를 지니고 있다.

(안양대학교)

■ 주제어

비상, 『솔로몬의 노래』, 토니 모리슨, 유산, 회복

■ 인용문헌

- Adero, Malaika. *Up South: Studies, and Letters of This Country's African-American Migrations*. New York: The New Press, 1933. Print.
- Brenner, Gerry. "Song of Solomon: Rejection Rank's Monomyth and Feminism," in *Critical Essays on Toni Morrison*, Ed. Nelli Y. McKay. Boston: G. K. Hall, 1988. 114-124. Print.
- Bryant, Cedric Gael. "Every Goodbye Ain't Gone': The Semiotics of Death, Mourning, and Closures Practice in Toni Morrison's 'Song of Solomon'." *MELUS*. 24.3 (1999): 97-110. Print.
- Byerman, Keith. *Fingering the Jagged Grain*, Athens: University of Georgia Press, 1985. Print.
- Davis, Cynthia A. "Self, Society, and Myth in Toni Morrison's Fiction," *Contemporary Literature*. 23(3): (1982): 323-42. Print.
- Douglass, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass*. Tr. An, Yu Hoe. Seoul: Motive, 2003. Print.
[프레드릭 더글러스. 『노예의 노래: 흑인 노예해방운동가 프레드릭 더글러스의 증언』. 안유희 역. 서울: 모티브, 2003.]
- Dixon, Melvin. "Like an Eagle in the Air: Toni Morrison," Toni Morrison, Ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House, 1990. 115-142. Print.
- Higgins, Therese E. *Religiosity, Cosmology, and Folklore: The African Influence in the Novels of Toni Morrison*, New York: Routledge, 2001.
- Holloway, Karla F. C. and Stephanie A. Demetrakopoulos. *New*

- Dimensions of Spirituality*, Connecticut: Greenwood Press, 1987. Print.
- Jones, Bessie W. and Audrey L. Vinson. *The World of Toni Morrison: Explorations in Literary Criticism*, Dubuque: Kendall, 1985. Print.
- Lee, Seung Eun. *Toni Morrison*. Seoul: Pyeongminsa, 1999. Print.
[이승은. 『토니 모리슨』, 서울: 평민사, 1999.]
- Lee, Young Cheol, “The Travel in Toni Morrison's Home: a Variation of the Travel in *Song of Solomon*,” *Studies in English Language & Literature*, 42.1 (2016): 127-149. Print.
[이영철. “토니 모리슨의 『집』의 여행: 『솔로몬의 노래』의 여행에 대한 변용.” 『영어영문학연구』. 42.1 (2016): 127-149.]
- Levine, Lawrence W. *Black Culture & Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Lubiano, Wahneema. “The Postmodernist Rag: Political Identity and the Vernacular in *Song of Solomon*,” *New Essays Solomon*, Ed. Valerie Smith. Cambridge UP, 1995. 93-116. Print.
- Mbalia, Doreatha Drummond. *Toni Morrison's Developing Class Consciousness*, Selingsgrove: Susquehanna Press, 1991. Print.
- McKay, Nellie Y. Ed. *Critical Essays on Toni Morrison*, Boston: G.K. Hall & Co, 1988. Print.
- Morrison, Toni. *Song of Solomon*, New York: Vintage Books, 2004. Print.
- Peach, Linden. *Toni Morrison*, New York: St. Martin's, 2000. Print.
- Park, Seong Whan. Black Identity in Toni Morrison's *Song of Solomon*. *Oedae nonchong*. 28 (2004): 105-129. Print.

- 『솔로몬의 노래』에 나타난 아프리카 전통의 회복 | 강준수

[박성환 (2004). 「토니 모리슨의 『솔로몬의 노래』에 나타나는 흑인의 정체성」, 『외대논총(外大論叢)』, 28 (2004): 105-129.]

Smith, Valerie. “The Quest for and Discovery of Identity in Toni Morrison's *Song of Solomon*,” Toni Morrison's *Song of Solomon*, Ed. Jan Furman. New York: UP of Oxford, 2003. 27-41. Print.

■ Abstract

The Restoration of African Tradition in *Song of Solomon*

Kang, Jun-Soo (Anyang Univ.)

The purpose of this paper is to examine the process of Milkman's awakening through his southern journey about the restoration of African in *Song of Solomon*. Toni Morrison uses the South as the key to the black history and heritage. Also, she shows the path which all blacks have to follow through Pilate and utilizes the myth of Flying Africans to restore the African-American community. Morrison tries to search the possibility of the restoration of the African-American community by showing the black history, soul and tradition during Milkman's trip to the south.

Pilate helps Milkman overturn the established history imposed by the white culture by leading him to African-Americans' tradition and culture. She leads Milkman on a search for his roots, history, and tradition using song, and her memory. Morrison suggests that the restoration of the African-Americans' community can be realized through the recognition and modernization of African-American history.

Milkman establishes his identity and experiences the authenticity of self-realization through his journey. After all, Morrison insists that African-Americans should become aware of the importance of their

- 『솔로몬의 노래』에 나타난 아프리카 전통의 회복 | 강준수

community and recover their identities, representing African-American life, tradition, heritage, and culture with the various images of flight in this novel. In conclusion she believes that African-Americans can establish authentic identities through their perception of history and tradition.

■ Key Words

Flight, *Song of Solomon*, Toni Morrison, Heritage, Restoration

■ 논문게재일

○투고일: 2017년 3월 24일 ○심사일: 2017년 4월 14일 ○게재일: 2017년 4월 30일

엔트로피에서 맥스웰의 도깨비로

: 토마스 핀천의 『제49호 품목의 경매』 속 닫힌 세계로서의
미국과 실존적 탈주 가능성 연구

김 대 중

I. 서론: 문학기계로서의 『제49호 품목의 경매』

토마스 핀천(Thomas Pynchon)의 『제49호 품목의 경매』(*The Crying of Lot 49*)는 포스트모던 소설의 대표적인 예로 일컬어진다. 해외에서의 『제49호 품목의 경매』에 대한 논문들은 지금까지 거의 1000편이 넘게 출판되었다(Adams 252). 주로 포스트모더니즘 비평, 과학이론을 통한 비평, 형식주의적 비평, 비교문학 비평, 페미니즘 비평, 정신분석이론 비평 등 각 비평분야에서 많은 논문들이 나왔다. 몇몇 논문들에 대한 언급만으로도 이 작품에 대해 이루어져온 비평적 폭과 깊이를 짐작하게 한다. 가령 프랭크 팔메리(Frank Palmeri)는 토마스 쿤(Thomas Kuhn)의 『과학혁명의 구조』(*The Structure of Scientific Revolution*)의 패러다임 이론이나 프랭크 커모드(Frank Kermode)의 과학과 문학과 신화의 담론 비교 분석 등을 통하여 작품을 분석한다. 팔메리는 핀천은 “과학과 문학의 패러다임이 어디까지 우리의 지각을 결정하는지를 살피고 이 두 가지 경쟁적 패러다임을 병치하여 가능한 대안을 모색한다”라고 본다(Pynchon is concerned with the extent to which scientific and literary paradigms determine what we perceive, and so he juxtaposes competing paradigms in

search of possible alternative, 980). 또한 팔메리는 과학과 문학의 패러다임들의 병치는 “알레고리와 역사, 비극과 풍자, 은유적인 것과 문학적인 것을 혼합시키고 있다고” 본다(mix allegory and history, tragedy and satire, metaphoric and literal, 980). 토어 라이 앤더슨(Tore Rye Andersen)은 『제49호 품목의 경매』의 출판 및 서지 역사를 살피고 이 책이 갖는 물질적 의미를 탐색하였다. 또한 크리스토퍼 맥케나(Christopher J. McKenna)는 컴퓨터 과학에서의 세 가지 요소들인 그래픽(graphics)과 대상 기원(object orientation)과 네트워크(the network)의 관점에서 『제49호 품목의 경매』를 조명했다. 비교문학에서도 논의가 활발한데 가령 레이첼 아담스(Rachel Adams)는 포스트모더니즘의 종언을 고하는 시점에서 『제49호 품목의 경매』가 가진 세계관을 비판적으로 조명하고 이를 일본계 미국 작가인 카렌 테이 야마시타(Karen Tei Yamashita)의 『오렌지 회귀선』(Tropic of Orange)과 비교하였다. 또한 이안 아플러배치(Ian Afflerbach)는 『제49호 품목의 경매』에 나온 캘리포니아 지역의 정치 미학적 의미를 독일학생에게 가르친 경험의 의미를 다룬 논문을 썼다.

국내에서의 『제49호 품목의 경매』에 대한 비평도 해외에서의 인지도에 맞추어 활발하게 이루어져왔다. 가령 정혜옥은 「유혹의 게임: 토마스 핀천의 『제49호 품목의 경매』의 한 읽기」에서 장 보드리야르의 『유혹』(Seduction)을 통해 작품 속의 유혹의 저항적 의미를 분석하였다. 박경운은 주체와 권력의 이분법적인 구도를 어떻게 『제49호 품목의 경매』가 전복시키는지 보여주었다. 국내 비교문학에서도 많이 분석되어왔다. 박인찬은 「풀씨와 ‘편지’: 멜빌의 「필경사 바틀비」와 핀천의 『제49호 품목의 경매』에 나타난 희망의 음모」에서 「필경사 바틀비」에 나온 희망의 풀씨의 의미를 통해 작품의 마지막에 나오는 편지 배달의 의미를 해석하고 이를 『제49호 품목의 경매』과 비교하여 핀천 작품에 나타난 미국적 패라노이아의 의미와 극복의 가능성을 살피었다. 박병주는 『제49호 품목의 경매』와 커트 보네겟(Kurt Vonnegut)의 『제5도살장』을 비교 분석하면서 “포스

트모던 소설들이 표면적으로 유희적인 듯 보이지만 현실사회를 올바르게 직시하고 비판적 점검을 해준다는 점에 주목해야 한다”라고 주장한다 (162).

『제49호 품목의 경매』가 이렇듯 다양하게 분석되는 것은 작품의 풍부한 문맥화에 기인할 뿐 아니라 작품 자체가 가진 사회적, 정치적, 미학적, 윤리적, 철학적, 특히 과학적 함의들 때문이다. 마치 어느 문맥에도 접속이 가능한 문학기계처럼 작품은 다른 철학, 역사, 미학 등의 기계들과 접속되는 순간 이전과 다른 해석과 에너지를 발산한다. 본 논문은 작품에서 은유로 기능하는 피어스의 유산인 미국성에 대한 탐색에 초점을 둔다. 이를 위해 작품 속에 제시된 산업자본주의와 군산복합체로서의 미국에 대한 편견의 비판을 다루고 이를 통해 미국이라는 거대한 닫힌 세계의 특징과 그 안의 우연적 속성으로 비롯된 의사소통의 부재와 그의 원인인 파생실제에 대해 논하려 한다. 그리고 주인공이 허무주의와 절망감 속에서 찾아 나선 비밀 저항조직인 트리스테로(Tristero)가 대표하는 저항담론과 그것의 실패를 엔트로피 이론을 통해 살펴보고 마지막으로 또다른 과학의 메타포인 ‘맥스웰의 도깨비’(Maxwell's Demon)를 통해 외디파의 실존성에 대한 깨달음과 진정한 소통을 통한 아웃사이더로서의 탈주의 가능성을 탐색하려 한다.

II. 닫힌 세계로서의 미국이라는 유산

『제49호 품목의 경매』의 무대인 1960년대 미국은 혼란된 시기이자 기존의 가치들이 파괴되었던 시기이기도 하면서 많은 이들이 새로운 변화와 정치적 변혁에 적응하지 못해 고통받던 시기이기도 했다. 기성세대와 더 이상 소통할 수 없었던 젊은이들의 학생운동, 흑인인권운동, 반전시위들은 이 시대의 대표적 저항 양태들이었다. 이러한 정치적 격동 속에서 마

약과 사이키 음악으로 대표되는 저항 문화는 유토피아에 대한 열망과 극단적 허무적 정서를 동시에 지니고 있었다.¹⁾ 리차드 스티버스(Richard Stivers)는 『문화적 냉소주의』(*Cultural Cynicism*)에서 이러한 현상이 일종의 도덕적 타락에서 비롯되었다 보고 권력에 대한 냉소와 의미의 파괴를 허무주의적 상태라고 묘사한다. 스티버스는 또한 이러한 상황이 온 가장 큰 이유가 미국에 만연한 극단적 기술관료주의(technocracy)의 효율성 추구하고 개인의 삶의 불행과 그들 사이의 관계의 악화 등에서 나온다고 보고 있다(169). 이런 관점에서 스티버스는 순간적이고 임의적인 감정을 쫓으면서 미디어에 조정당하며 살아가는 일상적인 미국인들의 삶이 이러한 환상들 속에서 한끼풀 벗겨질 때 얼마나 권태롭고 혼란스러운지를 핀천 소설의 주인공들이 보여주고 있다고 본다.

『제49호 품목의 경매』에서 여주인공인 외디파 마스(Oedipa Maas)가 찾으려는 대상은 한때 그녀가 사귀었던 미국의 부동산 재벌이자 군산복합산업체를 이끌고 있는 피어스 인버라리티(Pierce Inverarity)가 대변하는 미국이라는 기표 혹은 대타자의 유산이다. 이에 대해 박인찬은 『제49호 품목의 경매』에서 “미국의 유산이 엔트로피로 치닫는다”라고 해석한다(58). 외디파의 소환과 탐정으로서의 ‘미국성’에 대한 탐색은 미국성에 대한 긍정이 아닌 엔트로피라는 과학 이론을 통한 해체에 있다. 미국성이라는 기표가 미끄러지고 그 안의 의미가 해체되면서 소설의 내용은 점점 더 부조리화된다. 외디파가 피어스의 사후에 유산 집행인으로 선택을 받는 장면은 그녀가 이 거대한 미국이라는 성에 접근을 하도록 카프카의 K

1) 고드스블롬은 『니힐리즘과 문화』에서 니힐리즘을 일종의 문화현상으로서 파악하고 있다. 고드스블롬은 문화란 단순히 사회의 유기적인 양태로서 그 사회를 표현하는 것이라기보다는 발달된 문화적 감수성에 항상 나타나게 되는 내재된 탈선을 표현한다고 본다. 현대 사회에서 복잡한 생활은 그 안에 속한 인간을 불안하게 만든다. 이런 상황에서 인간은 항상 실존적 결단을 할 수 밖에 없게 된다. 그리고 이러한 결단에서 확신을 가진 삶은 그 자체의 의미를 상실한다. 다시 말해 허무주의란 그 사상이 발생하는 시기의 문화에 대한 실존적 문제라 볼 수 있다.

와 같이 소환받았다는 것을 의미한다. 그렇다면 이러한 그녀의 호출은 왜 일어났을까? 그녀의 호출은 그녀의 이름과 그녀가 대표하는 중산층 계급이 처한 당대의 시대상황과 관련이 있다. 그녀의 성인 “Maas”가 “균중”(Mass)을 연상시킨다는 점에서 유추할 수 있듯이 외디파는 터퍼웨어(Tupperware)파티를 즐기는 일상적 중산층 주부이며 1950년대 미국의 보수적인 교육을 받고 냉전의식을 가지고 살아온 공화당 지지자이다,

그러나 외디파라는 이름은 오디이푸스를 여성형으로 패러디했다는 것이 의미하듯 정전(canon)이 지닌 기존 질서를 해체한다.²⁾ 또한 그녀의 이름이 외디파가 된 것은 단순히 그녀가 오이디푸스와 같이 스스로 던진 질문의 늪에 빠져 비극적 말로를 맞는 영웅과 같은 삶을 살기 때문이 아니라 산업자본주의와 제국주의와 냉전을 배경으로 급진적 여성해방운동과 급진적 정치운동이 일어나던 1960년대 미국을 관찰하고 그 세계를 탈출하려 한 적극적 인물이기 때문이다. 데이비슨(Cathy N. Davidson)은 “외디파 매스는 미국이라는 것에는 그녀가 지금까지 경험했던 불모의 존재양태가 아니라 더 많은 것이 있다는 무수히 많은 약한 암시들을 받게 되고” 이 암시들을 적극적으로 해석한다고 본다(Oedipa Mass is soon assailed with various tenuous intimations that there might be more to America—and thus to her life—than the sterile modes of existence she has hitherto experienced, 40). 이러한 암시들의 해석에 있어서 외디파는 역사의 탐정(private eye)으로 활동하며 “『제49호 품목의 경매』 전체를 통해 과학적 관찰자로서 현상들을 분석한다”(investigates phenomena like a scientific observer through *The Crying of Lot 49*, Palmeri 984).

적극적 관찰자이자 해석자인 외디파는 미국이라는 닫힌 세계에서 탈주

2) 박경운은 외디파가 또한 서구 기사담의 기사 자리를 해체한다는 점에 주목한다. 그는 “외디파의 탐색 이야기는 서구의 전통적인 성매 탐색자인 기사, 즉 남성의 자리에 여성인 외디파가 차지하고 있다는 점에서 전통적인 구성을 탈피하고 있다”라고 본다(215). 이에 반해 캐시 데이비슨(Cathy N. Davidson)은 외디파를 양성구유자(androgyne)으로 파악하고 이것이 갖는 페미니즘적 의미를 탐색한다.

를 꿈꾼다. 이러한 달힌 세계로부터의 탈주의 꿈은 자신의 삶과 라퐁젤 동화 속 라퐁젤의 비교와 미국의 또다른 은유인 테피스트리에 대한 묘사에서도 잘 드러난다. 그녀는 냉전의 산물인 1950년대에서 저항의 시대인 1960년대로 넘어가고 있는 미국이라는 탑 속에 라퐁젤처럼 갇혀 있다. 하지만 동화와는 달리 탑으로부터의 그녀의 탈출구는 마련되어 있지 않고 그녀를 구해줄 기사도 없다. 달힌 세계는 테피스트리로 은유된다. 외디파는 멕시코에서 본 레미디오 바로(Lemedios Varo)라는 스페인 화가의 「지구의 덮개를 수놓으며」라는 그림 앞에서 울음을 터트린다. 외디파는 그림에 대해 “하트 모양의 얼굴에 눈이 큰 소녀들이 금실 같은 머리를 하고 원형탑 꼭대기에 갇혀 있다. 소녀들은 일종의 테피스트리를 짜고 그것을 유리창 틈으로 흘러 허공으로 흘러보내고 그 허공을 희망없이 메꾸려 하고 있다. 왜냐하면 모든 다른 건물들과 생물들과 모든 강물들과 배와 지구의 숲이 이 테피스트리에 담겨 있기 때문이다. 테피스트리는 세계이다”라고 묘사한다(a number of frail girls with heart-shaped faces, huge eyes, spun-gold hair; prisoners in the top room of a circular tower, embroidering a kind of tapestry which spilled out the slit windows and into a void, seeking hopelessly to fill the void: for all the other buildings and creatures, all the waves, ships and forests of the earth were contained in this tapestry, and the tapestry was the world, 65). 그리고 이 그림을 보던 외디파는 눈물을 흘리며 “마치 아직 발견되지 않은 징후들이 울음과 울음 사이에서 각기 중요한 방식으로 서로 다른 의미를 갖는 것처럼.... 탈출은 불가능한 것이다.... 그녀의 자아는 오직 우연적이었으며.... 만일 탑이 모든 곳에 있고 구원의 기사가 마술을 풀 수 없다면, 도대체 무슨 희망이 있단 말인가?”라고 질문한다(as if indices as yet unfound varied in important ways from cry to cry.... there'd been no escape.... like her ego only incidental.... If the tower is everywhere and the knight of deliverance no proof against the magic, what else?, 66).³⁾

그림을 본 외디파의 울음은 어디로도 도망갈 수 없다는, 모든 곳이 막힌 인간의 실존적 울음이다. 작품의 어느 곳에서도 그녀가 그곳을 탈출할 수 있다는 희망은 보이지 않는다. 그녀는 미국이라는 닫힌 세계에서 벗어날 수 없다. 그렇다면 이러한 태피스트리로 묘사된 닫힌 세계로서의 미국은 어떠한 원칙으로 움직일까? 겉으로 보기에 그녀가 속한 1950년대와 1960년대의 미국은 물질문명과 기계문명과 고도화된 산업사회가 총집결된 공간이다. 그러나 이 공간은 외디파가 말하듯 닫힌 세계로서 숨겨진 이면을 가지고 있다. 작품 속 닫힌 세계는 환영체계로 움직이고 그 환영체계에는 탈주와 저항의 욕망이 숨겨져 있다. 또한 작품속의 환영적 세계는 우연성과 신비로운 비밀상성이 지배한다. 이러한 측면은 차를 주차시키던 외디파가 “이상하고 종교적인 순간”을 느끼는 장면에서도 잘 보인다(an ood, religious instant, 69). 즉 그녀가 다다른 미국의 도시는 겉으로는 거대한 계몽과 획일적 합리성으로 움직이는 것 같지만, 그 안에는 알 수 없는 신비와 환각과 환영이 존재한다. 도시로 들어오는 외디파가 피하지방주사로 놓아지는 마약처럼 고속도로 안으로 들어가는 것처럼 묘사되는 장면은 마치 환각 속을 헤매는 신비로운 경험을 보여준다(71).

이러한 신비한 경험은 외디파가 겪는 경험이 갖는 삶과 죽음과 우연과 필연에 대한 실존적 경험과도 연결이 된다. 작품이 다루는 실존적 고민은 작품 제목에 나온 “lot”의 모호한 다의성과 그것이 가진 실존적 의미와 연결된다. 작품 제목 속 “lot”은 사전적 의미인 ‘운명’, ‘경매’, ‘제비’라는 뜻뿐 아니라 현재는 KCUF라는 방송국에서 디제이로 일하는 외디파의 남편인 무초(Mucho)가 일하던 중고차판매장일 수도 있고 경매장일 수도 있고, 아니면 주차장일 수도 있다. 그리고 이 모든 ‘경매’, ‘제비’, ‘중고차 판매소’ 등과 같은 기표들은 ‘우연성’과 ‘실존적 상황’이라는 기의를 공유한다. 무초는 중고차 가게에서 일하던 경험을 떠올리며 “비록 이 변화 없는 회색의 구역질이 어쨌든 그로부터 면역되기는 했다 해도, 그는 아직도 차 주인

3) 이후 『제49호 품목의 경매』의 인용은 쪽수로만 표시한다.

들이, 그리고 그들의 그림자들이 상처나고 기능이 고장난 그 자신의 버전을 다른 버전으로 바꾸는 것이 얼마나 미래를 상실하고 자신의 삶을 남에게 투사시키는지를 더 이상 받아들일 수 없게 되었다”라고 묘사한다 (Even if enough exposure to the unvarying gray sickness had somehow managed to immunize him, he could still never accept the way each owner, each shadow, filed in only to exchange a dented, malfunctioning version of himself for another, just as futureless, automotive projection of somebody else's life, 58). 무초가 보았을 때 현대 미국인들에게 치는 자기 자신이 투영된 기계이다. 마치 차들처럼 인간들은 상처나고 고장이 나면 버려지고 새로운 차들로 바뀌어진다. 중고차판매장으로 은유되는 현대 미국 사회는 고장나고 사고가 난 인간이 잠시 보관되었다가 우연히 새로운 주인이 나타나면 털털거리면서 또 어느 곳으론가 떠나야 하는 장소이다. 하이데거의 표현을 빌자면 현대 미국인은 존재망각 속에 기술문명에 자아를 상실하고 자신이 ‘던져진 존재’이며 ‘죽음으로 달려가는 존재’임을 망각하였다. ‘존재 망각’은 자동차의 은유에서 보듯이 주차장이라는 닫힌 세계 속의 물질과 정신의 공명으로 확고해진다.

작품 속 닫힌 공간으로서의 미국은 물질세계 속에 정신적 세계를 포함하고 있다. 이 물질과 정신을 대변하는 두 계열의 기표들(군산복합체제와 나르시시즘)은 미국을 닫힌 세계로 만드는 주요 원인이다. 먼저 물질적 측면에서 외디파가 묘사하는 미국의 모습은 폭력과 제국주의와 산업자본주의와 기술로 인하여 피폐된 닫힌 사회(closed society)이다.⁴⁾ 미국 중산

4) 닫힌사회(closed society)라는 개념은 칼 포퍼(Karl Popper)의 『열린 사회와 그 적들』(The Open Society and its Enemies)에서의 전체주의 사회를 나타내는 개념으로 제시되었다. 포퍼는 전체주의적 사유의 모델로 플라톤, 헤겔, 막스를 제시하고 소통이 사라진 ‘닫힌사회’를 탐구하였다. 그러나 그의 이러한 분석은 우파들의 정치적 논리로 많이 사용되었다는 점과 핀천의 닫힌 사회 모델이 엔트로피와 같은 과학 모델에서 기인했다는 점에서 핀천의 세계관에 영향을 주었을지는 몰라도 그의 세계관의 기반이 되었다고 볼 수는 없다.

층 여성으로 편안한 삶을 누리며 자신이 살던 키네렛(Kinneret)을 떠나 외디파가 찾은 산 나르소(San Narcso)는 그녀 말대로 실제 남부 캘리포니아와 어떠한 특정한 차이도 없는 장소이지만 닫힌 공간이다(68). 닫힌 세계로서 산 나르소는 기계문명과 산업자본주의 문명을 대변하고 있는데 “인쇄된 기판”과 같이 모든 것이 체계화된 곳이며 미국 전역에 있는 도시들을 대표한다(printed circuit, 68). 이러한 인쇄된 기판과 같은 산 나르소의 모습은 산업기술문명으로 일정하게 패턴화된 도시의 모습을 보여준다. 이러한 패턴의 근원에는 미국의 산업자본주의와 군산복합산업과 정보과잉 사회의 모습이 있다. 산 나르소는 외디파가 현대미국여성을 나타내듯 산업자본주의 시대의 도시 문명을 나타내는 은유이다.

가령 작품에서 피어스가 이끄는 정체가 불분명한 거대기업의 한 부분인 항공우주산업체인 요요다인(Yoyodyne)은 “철조망이 쳐진 울타리가 있는 수 킬로미터 안에 경비초소들이 곳곳에 있는.... 분홍색 건물들에는 60피트의 미사일 두 대가 양 옆에 있다”(prolonged scatter of wide, pink buildings, surrounded by miles of fence topped with barbed wire and interrupted now and then by guard towers... two sixty-foot missiles on either side, 71). 요요다인에 대해 “피어스가 설명할 때, 이곳은 미국 건국 아버지의 한 부분이었다”라고 말하듯 미사일이 상징하는 군사력과 기술력은 외디파에게 미국 역사 자체의 본질이다(It was part, he explained, of being a founding father, 71). 데이비드 하비(David Harvey)등의 포스트모던 지리학자들에 따르면 1950년대와 1960년대 미국의 산업 자본주의는 포디즘이⁵⁾ 대표하는 소비자본주의와 군산복합체(military-industrial complex)와⁶⁾ 미디어의 이데올로기적 지배에 기반하고 있다. 무기산업

5) 『포스트모더니티의 조건』(Condition of Postmodernity)에서 데이비드 하비는 20세기 중반까지의 미국의 산업자본주의가 포디즘이라고 불리는 비기술인력들의 공장식 노동과 이를 통한 노동자들의 통제와 소외에 기반하고 있다고 본다.

6) 군산복합체는 케인즈 경제학에 기반한 경제 모델로서 양차대전을 통해 경기부흥을 위해 이용된 경제시스템이다. 록히드마틴등과 같은 거대한 군사기업들의

과 항공우주산업은 이러한 사업체의 근간이며 기술 발달을 통한 정보수집 및 확산 능력은 산업 자본주의를 소비자본주의로 바꾸었다.

근대 자본주의 국가로서의 미국의 물질적 기반은 외디파를 비롯한 미국인들의 정신세계를 보수적으로 유지시켰다. 니콜라스 스펜서(Nicholas Spencer)에 따르면 “도시의 공간이 기호적인 의미를 양산해 낼 거라는 외디파의 믿음은 그녀의 보수적인 마음 상태를 대변하고 있다”(143). 산 나르소는 미국의 실제 지리적 모습을 담고 있을 뿐 아니라 외디파라는 여성이 갖는 미국성에 대한 보수적 믿음을 기호화한 체계이기도 하다. 이러한 도시가 기호로 보여주는 외디파의 정신적 특징은 나르시시즘이다. 외디파가 탐험하는 산 나르소는 이름 자체가 이미 나르시시즘을 내포한 태피스트리의 또다른 기표이며 자의식과 나르시시즘에 빠져 사는 미국인들의 정신세계를 대변한다. 그리고 이러한 나르시시즘은 일종의 이데올로기 장치(ideological apparatus)로 작용한다. 정신분석에 따르면 나르시시즘은 반영된 자기 모습에 사랑에 빠지는 자기애에 기반하고 있으며 자기보존의 욕구에서 비롯된다. 그러나 원초적 나르시시즘(primary narcissism)과 다르게 이차적 나르시시즘(secondary narcissism)은 자기 자신에서 벗어나 사회적 현실과 나르시시즘적인 동일화를 이룬다. 이차적 나르시시즘은 이데올로기 이론에서 대타자와 자신의 동일화와 자아확대로 이끌어진단다. 외디파의 첫 번째 시도는 이러한 대타자라고 부를 수 있는 피어스가 대표하는 미국성과 자신의 공통점을 찾는 시도였다.

외디파의 미국이라는 대타자와의 동일화는 현대미국문화가 갖는 나르시시즘적 세계관과 연관되어 있다. 크리스토퍼 래쉬(Christopher Lasch)는 그의 『나르시시즘의 문화』(*Culture of Narcissism*)에서 현대 미국 문화를 나르시시즘의 문화로 정의한다. 래쉬에 따르면 현대 미국인들은

등장에 대해 아이젠하워 대통령은 그의 1961년 마지막 연설에서 위험성을 경고하기도 했다. 아미나타 콘(Aminata Kone)에 따르면 냉전시대의 산물인 군산복합체는 현재까지 이어졌으며 테러와의 전쟁 등에까지 영향을 미치고 있다.

자기 세계의 과대한 확대를 통해 소통이 깨어지고 미디어에 중독되어가면서 병리적 나르시시즘(pathological narcissism)을 겪는다. 병리적 나르시시즘은 자신에 대한 분노와 소외를 겪는 주체들이 타인을 이용하며 자아의 확대를 꾀하는 증상을 보인다. 이 병리적 나르시시즘은 국가적 이데올로기로 확대된다. 소련이라는 적들을 상정하고 냉전을 기반으로 각종 전쟁에 참여하며 군사력을 키우고 산업자본주의를 국제 자본주의로 키우면서 세계 경찰로서의 역할을 담당하려 하는 미국은 거대한 나르시시즘 조직이다. 피어스는 바로 이러한 병리적 나르시시즘과 세계-산업-기술 자본주의와 정치권력의 합일을 나타낸다. 나르시시즘은 파시즘이나 나찌즘과 같은 전체주의⁷⁾ 권력 기제의 기반이며 미국의 산업자본주의의 은유이다. 작품에서 외디파가 트리스테로의 흔적을 찾기 위해 방문한 정부 물품 할인 매장의 주인인 윈스롭 트레메인(Winthrop Temaine)은 나찌들의 군복과 문양을 팔고 있다(207).

래쉬가 지적하듯 나르시시즘은 시선의 권력과 미디어의 지배와도 관련이 된다. 닫힌 세계로서의 산업기술자본주의의 또다른 특징은 미디어의 지배와 의사소통의 단절이다. 미디어에 의한 통제현상은 작품의 초반에 나오는 외디파의 한때 ‘베이비 이르고’라고 불리는 아역배우였으나 현재는 변호사로서 같이 피어스의 유연집행인으로 일하는 메츠거(Metzger)와의 정사장면에서 텔레비전이 그들의 욕망과 조응하는 장면에서 잘 드러난다. 이 장면에서 외디파와 “메츠거와의 클라이맥스는 그 곳의 모든 불빛과 일치했다. 그래서 텔레비전 화면도 갑자기 불이 나가 깜깜해졌다”(her climax and Metzger's, when it came, coincided with every light in the place, including the TV tube, suddenly going out, dead,

7) 작품에서 전체주의의 표상들은 지속적으로 반복된다. 가령 정신과 의사인 힐라리우스(Hilarius)는 나치 부역자였고 『전령의 비극』의 극작가로 나오는 화핑거(Wharfinger)는 독일 나찌즘에 동조했던 음악가인 바그너(Wagner)를 암시하며 디 프레소가 말하는 “sfacim”은 파시즘(fascism)의 철자를 바꾼 것이라고 해석될 수 있다(107).

dark, 89). 메츠거와 외디파는 텔레비전 안과 밖의 경계가 무너진 곳에 위치하게 된다. 이들의 성적 교감마저 텔레비전이 통제하는 장면은 텔레비전이 파생된 실제 이미지들을 통해 현실과 몸을 지배하고 있다는 것을 보여준다. 미디어, 특히 텔레비전의 통제에 대해 스티버스는 『제49호 품목의 경매』를 예로 들면서 “텔레비전의 목시론적인 의미와 소설속의 의미가 연결되어 있다. 미디어로서의 텔레비전은 목시론적 경험의 원인이 되고 텔레비전의 콘텐츠는 이 같은 경험의 반영이 된다”고 설명한다(144). 텔레비전의 메시지는 무의식중에 모든 시청자들 머릿속으로 들어가 현실과 가상, 역사적 진실과 거짓의 경계를 허물고 진정한 경험을 사라지게 하며 허위의식을 부추긴다. 이러한 미디어의 통제는 인물들로 하여금 현실 그 자체의 진실을 목격하지 못하게 만들고 있다. 작품 속 인물들은 미디어 속에 매몰되고 있다. 닫힌 세계로서의 테피스트리의 세계는 진실의 존재 자체가 의문시 되는 거대한 환영구조로 이루어져 있다. 그리고 이러한 환영 구조의 중심에는 파생실체들이 있다.

장 보드리야르(Jean Baudrillard)는 현대사회의 환영구조의 의미를 파생실체와 시뮬라시옹을 통해 분석한다. 보드리야르는 현대라는 공간의 허구성을 극명히 드러내려 했으며, 특히 미디어와 같은 보이지 않는 권력들이 양산하는 현실과 가상, 거짓과 진실의 경계가 허물어진 환영구조의 허구성을 설명하려 했다. 보드리야르가 보았을 때 미디어는 ‘파생실체’(hyperreality)를 생산한다. 이러한 파생실체는 실제물의 급격한 하락에서 생성되는 표상적 기호들의 세계이다. 그가 보기에 이러한 파생실체의 세계에서 모든 계급과 사회적, 정치적 현상들과 그 안의 인간들은 0/1의 이분법적 환영구조에 갇혀 있다. 보드리야르는 이러한 이분법구조를 ‘저지모델(deterrence model)’이라고 부르면서 이 안에서는 어떠한 급진적 변화조차도 지배당하게 되고 동질화되게 된다고 보았다(Keller 81).

작품에서 이러한 보드리야르가 말하는 파생실체가 실제(reality)를 대체하고 있다. 피어스가 남겼다는 인공호수의 광경은 이런 측면에서 문화,

특히 미국과 같이 고도로 발달된 문화가 갖게 되는 가짜 모사물들의 세계를 잘 보여준다. 피어스의 인공호수의 “밀바닥에는 바하마 군도에서 수입된 15~17세기의 스페인 돛배가 복구되어 놓일 것이고, 아틀란타의 기둥 조각들이 곧 박힐 것이고 카나리 군도에서 가져온 조그만 소벽이 세워질 것이고, 이탈리아에서 가져온 진짜 인간 해골이 널려있다”(at the bottom of which lay restored galleons, imported from the Bahamas; Atlantean fragments of columns and friezes from the Canaries, real human skeletons from Italy, 77). 이 중 인간의 뼈는 작품속에서 피어스가 관련된 회사의 담배 필터 연구에 쓰였다는 것은 피어스가 남긴 유산(미국)이 실제가 사라진 파생실체들로 가득차 있을 뿐 아니라 그 환영들 속에 인간의 실존적 몸과 삶들은 소비문화의 대상이 되었음을 풍자적으로 보여준다.

그렇다면 이러한 파생실체들의 공간이 미국이라는 닫힌 세계에서 의미하는 바는 무엇일까? 보드리야르는 『아메리카』(America)에서 “미국은 꿈도 아니고 실제도 아니다. 그것은 파생실체이다. 미국은 아주 처음부터 이미 성취된 유토피아였기 때문에 파생실체이다. 모든 것이 실제적이고 실용적이지만, 그것은 모두 꿈의 재료들이기도 하다”라고 본다(America is neither dream nor reality. It is a hyperreality. It is a hyperreality because it is utopia which has behaved from the very beginning as though it were already achieved. Everything here is real and pragmatic, and yet it is all the stuff of dreams too, 28). 또한 미국이라는 공간에서 “모든 것은 시뮬라시옹으로 다시 등장하게 되어 있다. 풍경들은 사진이 되고, 여성들은 섹슈얼한 시나리오에만 등장하고, 생각은 글로만 표현되고, 테러리즘은 패션과 미디어가 되고, 사건들은 텔레비전이 된다”(Everything is destined to reappear as simulation. Landscapes as photography, women as the sexual scenario, thoughts as writing, terrorism as fashion and the media, events as television, 32). 파생실체의 세계에서 진실은 사막의 메아리이다. 그러나 외디파는 자신의 자아의

본질 대신에 파생실체를 실재로 믿으며 ‘자신과 미국성의 의미를 찾는 여정’을 지속한다. 이 여정 중에 외디파는 이 거대한 환영들의 테피스트리 속에서 탈출구와 저항의 가능성의 흔적을 트리스테로에서 찾게 된다.

III. 엔트로피의 정치학: 무질서의 저항과 허무주의

군산복합/정보과잉/산업자본주의의 기반 위에 나르시시즘의 산물인 파생실체로 채워진 미국이라는 대타자의 욕망을 마주한 외디파는 자신과 대타자의 결여를 메꾸려 하지만 계속해서 무기력과 니힐리즘을 느낀다. 이러한 과정을 통해 외디파는 “사회 기계에 의해 버림받은 무수한 미국인들에 대해 사유하게 되고”(Harris 94) 미국이라는 거대한 대타자의 밑에 숨은 저항담론을 발견한다. 그녀가 피어스의 유산을 찾던 중 우연하게 발견하게 되는 트리스테로는 정보와 소통을 대변하는 우편 시스템을 지배하는 국가시스템에 반하여 활동하는 비밀 결사이다. 트리스테로는 중세부터 있어온 비밀 결사 조직으로서 ‘투른과 택시스’(Thurn and Taxis)라는 유럽의 공공 우편배달 시스템의 폭정에 대항하여 정부의 통제에 감춰지고 숨겨지는 소통을 위한 비밀스러운 우편거래를 주도했다. 정치적으로 좌파혁명을 일으키기도 하고 우파로서 활동을 했던 이 조직은 이후 미국으로 건너와 인디언의 복장을 한 검은 옷의 무법자의 모습으로 웰스 파고(Wells Fargo)나 포니 익스프레스(Pony Express)와 같은 실제 미국의 우편배달 업체에 대항해 싸웠다. 현대에 들어서도 트리스테로는 도시 내 비밀 소통 조직으로 소수자들과 이방인들, 혹은 방외자들의 소통로로서의 역할을 담당한다. 트리스테로는 캘리포니아 안에서 경제적, 정치적, 성적 소수자들의 커뮤니케이션의 통로로서 기능한다.

일종의 대안적 역사일 수 있는 이러한 음모 이론은 포스트모던 소설의 특징이기도 하다. 가령 린다 허천(Linda Hucheen)은 「역사서지적 메타

픽션」(“Historiographic metafiction”)에서 “토마스 핀천의 이야기 속의 그리고 음모론적인 음모들에 대한 집착은 이념적인 것으로서, 그의 인물들은 타자들의 정치적 음모들의 수동적 희생자가 되는 것을 방지하려는 시도로서 그들만의 역사들을 발견하거나 만들려 한다”라고 분석한다(88). ‘투른과 택시스’와 ‘트리스테로’의 대립은 음모론에 기반한 것이기는 하지만 주류역사관에서 배제된 저항의 가능성을 찾는 하나의 시도이기도 하다. 외디파가 트리스테로의 존재를 처음 알게 된 것은 피어스가 남긴 유산인 우표수집본을 통해서이다. 메츠거와의 만남 이후 외디파는 “피어스가 남긴 이 우표수집본을 통해 많은 깨달음을 얻게 된다... 이 우표수집본은 공간과 시간의 깊은 광경으로 나아가는 수천 개의 작은 색깔 창문들로서, 커다란 영양과 가젤이 가득한 초원, 허공으로 빨려가듯이 서쪽을 향한 큰 돛배, 히틀러의 초상.... 결코 존재하지 않았던 알레고리적인 얼굴들”을 발견한다(Much of the revelation was to come through the stamp collection Pierce had left... thousands of little colored windows into deep vistas of space and time: savannahs teeming with elands and gazelles, galleons sailing west into the void, Hitler heads.... allegorical faces that never were, he could spend hours peering into each one, ignoring her, 92). 피어스의 우표수집본은 피어스가 남긴 미국성의 또다른 은유이며 외디파가 눈물을 흘리며 바라본 바스의 그림 속 테피스트리와 문맥화되어 있다.

어떤 측면에서 외디파는 편집증환자라고 볼 수 있다. 외디파는 스스로도 “어떤 방식으로든 나의 모습을 편집증이라고 부를 거야”라고 말한다(226). 피어스의 우편들에 있는 히틀러의 얼굴과 테피스트리의 알레고리적 세계는 편집증적 세계이기도 하다. 외디파는 편집증적으로 왜곡된 우표들의 의미와 우표들 사이에 숨겨져 있던 저항 단체 트리스테로를 찾아 나선다. 그러나 작품 속 다른 편집증 환자와는 다르게 외디파는 이러한 세계에 대한 비판적 물음을 물을 줄 아는 주체이기도 하다.⁸⁾ 스코프(Scope)

술집에서 발견한 약음기 문양을 통해 외디파는 트리스트테로의 표식들을 찾기 시작한다. 일종의 탐정소설 속 탐정과 같은 그녀의 탐색은 마이크 펠로피언(Mike Fallopian)이라는 이상한 남자와의 만남과 그를 통해 들은 피터 핑귀드 모임(Peter Pinguid Society)에 대한 기이한 이야기로 이어진다. 당시의 냉전(cold war)을 풍자한 듯한 이 이야기에서 핑귀드는 미국과 러시아의 최초의 전투의 결과로 몰락한 함장이었다. 펠로피언은 진위를 가릴 수 없는 핑귀드의 역사 속 이야기를 전달하며 미국의 정치적 극우단체인 존 버치 협회를 언급한다. 그리고 결론적으로 좌파와 우파도 모두 올바른 길이 될 수 없다고 하면서 산업 자본주의나 맞시즘 모두 엄습해 오는 똑같은 공포의 일부라고 말한다(99). 만일 펠로피언의 말이 저자의 목소리를 대변한다면 핀천이 보았을 때 군산복합체와 나르시시즘적 미디어의 통제를 받는 미국의 산업 자본주의와 소련의 맞시즘은 모두 닫힌 사회(closed society)이자 닫힌 세계이다. 트리스트테로의 목적은 이 닫힌 세계에 다시 소통의 창구를 열고 엔트로피 제로에서 벗어나 열린 세계로 나아가는 것이다.

표면적으로 트리스트테로의 역할은 권력의 집중화에 대한 저항과 엔트로피 증기를 막는 역할을 가지고 있다. 피어스의 유산인 미국성과 트리스트테로의 관계는 작품의 가장 중심적 은유인 ‘엔트로피 이론’(Entropy Theory)을 통해 설명이 된다. 열역학 제2원칙인 엔트로피는 현대과학의 불확정성의 원리, 양자역학등과 더불어 물리적 세계와 정보 세계 양쪽에 모두 쓰이며 『제49호 품목의 경매』의 가장 중심적 은유이다. 엔트로피는 물질세계의 무질서량을 나타내는 단어로서 물질이 질서에서 무질서로 움직일 수밖에 없음을 열역학을 통해 물리적으로 증명할 때 쓰였다. 이후 엔트로피는 단순한 물리학의 법칙이 아니라 정보이론으로 발전하게 되며 제레미 리프킨(Jeremy Rifkin)이 쓴 『엔트로피』(*Entropy*)에 의해 인간사회와 환

8) 정신분석학적으로 보자면 이러한 점에서 외디파는 편집증이라기보다 질문하는 주체가 갖는 히스테리 주체의 자리를 점하고 있다.

경에 대한 이론으로까지 발전하게 된다. 이 책에서 리프킨은 인류 기술산업 문명의 발달은 엔트로피의 증가를 촉진시키고 이에 따라 파멸이 빨라지고 있다고 본다. 특히 석유를 비롯한 에너지원의 무분별한 쓰임은 엔트로피를 증진시켜 지구의 황폐화를 부를 것이라 경고한다.

엔트로피 이론은 정치 경제에서도 쓰이게 된다. 산업과 권력의 효율을 위해 집중화되고 고효율이 되는 것은 오히려 전체적으로 엔트로피를 높이는 것으로서 권력의 집중도에 따라 소외되는 이들을 더 많이 양산하게 되고 폭력과 무질서는 더욱 커지게 된다. 또한 정보의 집중화와 통제는 오히려 정보시스템에서 소외된 이들을 만들어내고 그들의 불만을 고조시킬 뿐 아니라 권력에서 소외된 이들의 반발을 부르게 된다. 국제 정치에서도 세계질서의 유지를 위해 만들어진 미국의 군산복합체는 제국주의화되면서 오히려 세계의 불평등과 무질서를 더욱 부추기고 소외당한 이들의 테러와 경제적으로 착취당한 제3세계의 불안을 조장하게 된다. 보드리야르의 파생실제 역시 이러한 엔트로피의 증가의 또다른 모습이라고 볼 수 있다. 엔트로피는 물리학의 법칙에서 정치, 경제, 문화, 정보, 사회 권력의 집중화가 부르는 파멸의 시나리오를 보여주는 개념으로 성장하였다. 물론 이에 대한 많은 반론들이 있지만 핀천은 이러한 엔트로피 법칙을 통해 비가역적으로 증가하는 혼란과 소외를 보여준다. 트리스테로는 권력의 거대화과 집중화, 군산복합체와 산업기술로 모든 도시를 패턴화하고 인간들을 소외시키고 자원을 낭비하는 미국사회의 엔트로피 증가에 저항한다. 그들은 소외자들의 소통을 열어주고 그들의 이야기를 전달할 뿐 아니라 그들의 연대를 모색함으로써 저항 담론을 통해 거대화된 소통체계화를 막는 탈주선을 그린다.

그러나 트리스테로가 유토피아적인 지하조직은 아니다. 끝까지 정체가 모호한 이 조직은 정체가 모호할 뿐 아니라 그들이 가지고 있는 목적 역시 불분명하다. 외디파 역시 “트리세로가 그 자체로 존재하거나 혹은 외디파에 의해 환영으로 만들어진 죽은 자인 피어스의 유산으로 상호 침투되거

나 달려있는 어떤 것”일 수 있다고 의심하게 된다(Either Trystero did exist, in its own right, or it was being presumed, perhaps fantasied by Oedipa, so hung up on and interpenetrated with the dead man's estate, 162). 이러한 외디파의 의심에 대해 펠로펠린은 “누군가 당신을 놀리고 있다는 생각은 해본 적이 없소? 이 모든 것이 피어스가 죽기전에 꾸며 놓은 속임수라고 말이에요”라고 묻는다(“Has it ever occurred to you, Oedipa, that somebody's putting you on? That this is all a hoax, maybe something Inverarity set up before he died,” 226). 이 질문에 대해 화자는 “이러한 생각은 그녀에게도 들었다. 그러나 이것은 마치 그녀가 언젠가는 죽을 거라는 생각과 같이 외디파는 그 가능성을 직접적으로 바라보기는 거부하고 있었다”고 말한다(It had occurred to her. But like the thought that someday she would have to die, Oedipa had been steadfastly refusing to look at that possibility directly, 226). 비록 부정하는 것 같지만 외디파에게 트리스테로의 허구성은 죽음의 직접성과 마찬가지로 다가오게 된다. 그리고 마침내 외디파는 “그래, 이것은 피할 수 없는 것이겠지, 안 그래? 트리스테로가 가는 모든 길은 인버라러티의 유산으로 돌아가게 되지.”라고 깨닫는다(Ok, It's unavoidable, isn't it? Every access route to the Tristero could be traced also back to the Inverarity estate, 228). 결국 트리스테로는 피어스의 보이지 않는 유산의 한 부분이며 그 저항성 역시 조작된 것일 수 있음을 알게 된다.⁹⁾

트리스테로에 대한 탐색이 무의미함을 깨달아가면서 외디파는 실제로 주변 사람들을 하나씩 잃게 된다. 외디파의 평화롭던 일상들은 하나씩 환상을 드러내고 무너지고 그녀의 탐색이 지속되면 될수록 그녀의 세계를 구성하던 인물들을 하나씩 사라지게 한다. 외디파의 허무함은 엔트로피

9) 박경운 역시 이분법적인 체계 속에서 트리스테로가 갖는 “상징적 대안의 역할이 얼마나 실효성을 거두고 제역할을 수행할지 회의적으로 인식된다”라고 본다(220).

가 증가하듯 사라지는 주변인들과 더불어 커져간다. 외디파 주변 남자들의 대부분은 분명한 이유가 제시되지 않는 상실감에 괴로워하면서 그녀에게 모호한 정보만을 전한 후 어디론가 다들 사라진다. 그녀는 이러한 상황을 다음과 같이 설명한다.

그들은 나에게서 모든 것을 빼앗아 가고 있는 거야, 하고 그녀는 속으로 중얼거렸다. - 자신이 마치 높은 창문에서 끝없는 심연 위로 펄럭거리는 커튼 같다고 느끼면서 - 그들은 하나씩 둘씩 나와 관련된 남자들을 내게서 빼앗아 가고 있는 거야.... 나는 도대체 어디에 있는가?

They are stripping from me, she said subvocally—feeling like a fluttering curtain in a very high window, moving up to then out over the abyss—they are stripping away, one by one, my men.... Where am I?(210)

예문에서 “나는 어디에 있는가”라고 묻는 외디파의 질문은 그녀가 가진 실존적 허무함을 드러낸다. 외디파와 관계를 가졌다가 떠난 남자들은 대체로 의사, 중고차판매원, 변호사, 예술가, 학자, 기업가 등으로서 미국사회에서 기득권을 지닌 이들이다. 그러나 이들은 모두 자신들의 내면의 문제들을 이겨내지 못하고 하나씩 소설 속에서 자멸하거나 사라지거나 사망한다. 가령 외디파를 치료하고 그녀에게 추파를 던졌을 뿐 아니라 전 나찌의 하수인으로 유대인들에게 정신착란을 일으키는 생체실험을 한 경력을 지닌 닥터 힐라리우스(Hilarius)는 정신착란에 시달리다가 외디파를 잡고 인질극을 벌이고는 경찰에 잡혀간다. 외디파와 육체적 관계를 맺은 메츠거는 어린 여자와 도망을 친다. 외디파가 사랑에 빠진 극본가인 랜돌프 드리블릿(Randolph Driblette)은 염세주의자로서 태평양의 바다로 빠진다. 이러한 남성들의 정체성이 드러나면서 외디파의 정체성도 점점 상실되어 간다. 처음에 중산층의 여성으로 시작되던 그녀라는 존재의 실재성은 스프레이통이 터지면서 거울을 박살내는 상징적인 장면 이후로부터

그곳에 널려진 거울 파편들처럼 파편화되어 실제성을 상실해 간다. 그녀는 옷을 벗듯이 그녀의 존재가 지녔던 위치들을 하나씩 벗어던지고 스스로 환영적인 0/1의 사회 속에 들어가 버린다. 그녀는 여행 중에 점점 유명처럼 되어가면서 “밤에 거리를 헤매는 유명들과 같은 이들이나, 집이 없이 돌아다니는 유랑자들(drifters)”처럼 방랑자가 된다.

이러한 유랑자로서 그녀가 몰래 본 거리의 이들은 모두들 기괴한 이들로 가득차 있다. 우편나팔에서 드러나듯이 이들은 모두들 트리스테로제국의 부활을 꿈꾼다. 하지만 미래에 대한 불확실성은 이러한 그들의 기대를 저버리고 있다. 미래에 대한 확신이 없이 부유하면서 기존의 정체성을 상실해 가는 외디파의 여정이나 그 여정의 돕는 남자들의 어두운 과거, 그녀가 거리에 만나는 부랑자들은 모두 환영으로 가득찬 닫힌 탑 속의 저항이 거세된 이들의 모습들이다. 이러한 무기력한 모습은 극단적으로 드리블릿의 죽음으로 나타난다. 그녀가 드리블릿에 대해 사랑을 느끼자마자 그는 자살한다. 그녀는 이러한 그의 자살에 눈물을 흘리면서 그의 죽음을 일종의 리허설과 비교한다.

외디파가 찾던 저항의 허상에 따른 깨달음과 자신이 처한 실존적 허무감을 대변하듯 트리스테로가 갖는 혁명적 전복성은 의심을 받게 된다. 그들은 소설 속의 극인 『전령의 비극』(*Coutier's tragedy*)의 대본의 구절을 바꾸는 등의 행위를 통해 게릴라처럼 활동하지만 이러한 잡음은 단지 소음을 크게 벗어나지 못한다. 소수자로서의 의사소통의 명칭이 약자인 ‘W.A.S.T.E’는 ‘우리는 말 없이 트리스테로의 제국을 기다린다’(We Await Silent Tristero's Empire)의 약자이지만 그들의 소통의 노력들이 일종의 소음정도로 끝나고 있음을 반증한다. 트리스테로가 목적으로 한다고 알려진 저항담론으로서의 소통들은 주류들 속에서 묻히는 잡음이상으로 커지지 못한다. 오히려 트리스테로는 미국이라는 거대한 정보와 기술산업의 시스템의 쓰레기 처리장치처럼 기능하면서 이 시스템을 지지하는 역할을 한다. 이러한 점에서 트리스테로를 통해 제시된 저항의 가능성은 존재

하지 않는다. 트리스테로의 존재가 외디파에게 들어난 것도 피어스의 개략이며, 외디파는 단지 0/1사이에서 헤매인 것에 불과할 수 있기 때문이다. 트리스테로라는 것 역시 피어스의 조작인 것이 사실이라면 이 극은 영원히 빠져나올 수 없는 뫼비우스의 띠처럼 이루어지고, 죽음이외의 진정한 탈주는 존재할 수 없다는 사실을 확인시키게 된다. 미국이라는 거대한 탑이 가진 닫힌 구조는 이런 측면에서 본다면 떠날 수 없는 장소가 된다. 거대한 주차장인 이 60년대 미국의 축소된 공간은 갖은 기호들의 환상 속에서 인간을 몰고가서 결국 시체로써야만이 나올 수 있는 관이 되어 버린다. 이 끔찍한 결말의 가능성은 포스트모던 사회에서 유일하게 저항하는 방법은 ‘극단적 죽음’이라는 보드리야르의 목소리를 떠올리게 한다.

IV. 맥스웰의 요정과 탈주의 가능성

앞에서 논했듯 작품에서 엔트로피는 작품의 은유로서 작품이 담고 있는 저항마저 통제당한 세상에 대한 니힐리즘을 대변한다. 닫힌 세계로서의 세상은 결국 엔트로피의 증가로 이끌어질 수밖에 없으며 물질과 정신 모두 산업-소비-군사 자본주의와 나르시시즘과 정보통신 권력 속에서 통제당하다가 무질서화되고 몰락하게 되어 있다. 트리스테로로 대표되는 저항마저도 헤게모니의 중심인 미국이라는 대타자의 하나의 이념적 기제로 작용할 뿐이며 인물들은 니힐리즘 속에서 삶의 동력을 잃어버린다. 외디파는 그녀를 가둔 닫힌 세계를 빠져나가지 못하고 사라질 것이라는 정치적이고 실존적인 허무감에서 헤어나지 못하게 된다. 그러나 작품은 외디파의 윤리적 선택을 통한 잠재적 희망을 담고 있다. 대표적인 은유가 ‘맥스웰의 도깨비’(Maxwell's Demon)이다. 맥스웰의 도깨비는 열역학이론 등의 형성에 큰 공헌을 한 제임스 클러크 맥스웰의 가설에 기반한 사유실험에서 나왔다. 맥스웰의 도깨비의 역할은 외디파의 질문 질문인 “나는 세

상을 투영할 능력이 있는가?”(Shall I project a world?, 본문 이탤릭, 133)라는 질문과 연결된다. 외디파의 이 질문은 파생실제로 가득한 닫힌 세계인 미국을 꿰뚫고 진실을 바라볼 수 있는지에 관한 질문이다. 이 질문을 통해 외디파는 “자신을 둘러싼 높게 솟은 돔에서 천체와 같이 있는 맥동하는 의미를 가져온다면”(to bring the estate into pulsing stelliferous Meaning, all in a soaring dome around her, 필자 강조, 133)이라고 하면서 이제 의미를 찾는 것이 아니라 의미를 부여하는 역할이 필요함을 깨닫는다. 이후 요요다인 회사에서 길을 잃고 헤매다가 만난 스탠리 코텍스(Stanley Koteks)는 그녀에게 엔트로피와 맥스웰의 도깨비의 이야기를 전해준다.

맥스웰의 도깨비는 서로 다른 임의의 속도로 움직이는 공기의 분자들이 있는 박스의 안에 앉아 빠른 분자들을 느린 분자들로부터 분리하는 역할을 담당한다. 빠른 분자들은 느린 분자들보다 더 많은 에너지를 지니고 있다. 그들을 충분히 한 장소에 집중시키면 높은 온도의 영역을 얻게 된다. 당신은 이 박스의 뜨거운 영역과 보다 시원한 영역의 온도 차이를 사용해서 열로 움직이는 엔진을 구동할 수 있다. 이 도깨비는 오직 앉아서 구분만 하기 때문에, 이 시스템에 어떤 일도 안 해도 된다. 그래서 당신은 열역학 두 번째 법칙인 엔트로피를 어길 수 있으면서도 무에서 유를 얻게 되고 영원한 움직임을 얻을 수 있다.

The Demon could sit in a box among air molecules that were moving at all different random speeds, and sort out the fast molecules from the slow ones. Fast molecules have more energy than slow ones. Concentrate enough of them in one place and you have a region of high temperature. You can then use the difference in temperature between this hot region of the box and any cooler region, to drive a heat engine. Since the Demon only sat and sorted, you wouldn't have put any real work into the system. So you would be violating the Second Law of Thermodynamics, getting something for nothing, causing

perpetual motion, (137)

코텍스가 설명하듯 맥스웰의 도깨비는 공기분자들 속에서 빠른 분자와 느린 분자를 분류함으로써 열역학2법칙인 엔트로피를 부정하는 영구운동기관을 만들 수 있도록 하는 가상의 존재이다. 코텍스의 설명을 들은 후 외디파는 그의 소개로 진보운동이 활발하게 일어나던 캘리포니아주립대학 버클리 캠퍼스에 있는 존 니파스티스(John Nefastis)를 찾아 나선다. 니파스티스는 엔트로피를 저지할 수 있는 방법으로서의 맥스웰의 도깨비에 대한 더 상세한 설명을 제공한다. 그는 “엔트로피는 일종의 비유어, 즉 은유”(Entropy is a figure of speech... a metaphor)라고 설명하면서 “맥스웰의 도깨비가 이 은유를 언어적으로 훌륭하게 만들 뿐 아니라 객관적으로 진실되게 만든다”라고 설명한다(The Demon makes the metaphor not only verbally graceful, but also objectively true, 158). 또한 그는 “소통이 열쇠이며”(Communication is key) 맥스웰의 도깨비가 움직이기 위해서는 외디파의 ‘민감성’(sensitivity)이 필요하다고 말한다(158). 외디파는 니파스티스가 말하듯 엔트로피를 감소시키고 그녀가 속한 닫힌 세계를 여는 방법은 트리스트로를 통해서가 아니라 타인과 주변에 대한 ‘민감성’과 ‘소통’이라는 것을 암시적으로 깨닫게 된다.

포스트모던 소설로서 과학적 담론들을 사용하기는 하지만 『제49호 품목의 경매』의 중심은 핀천의 인간의 실존성과 타자와의 소통이 갖는 윤리적 의미에 대한 탐구가 있다. ‘맥스웰의 도깨비’는 현실에 존재할 수 있다고 보아진 가상의 과학적 존재이다. 과학과 허구의 조합으로서의 이 존재는 과학과 신비와 실존과 정치와 역사적 의미의 모호한 경계를 살피는 『제49호 품목의 경매』 자체를 상징하며 닫힌 세계로서의 미국을 탈출할 수 있는 하나의 가능성을 제시하고 있다. ‘민감함’은 인간의 삶과 죽음에 대한 ‘실존적 민감성’과 ‘타인과의 윤리적 관계에 대한 민감함’으로서 외디파는 처음에는 이러한 실존적, 윤리적 감수성이 예민한 사람이 아니었다. 그러

나 미로속을 헤매며 무수한 실패를 겪으면서 실존적, 윤리적 감수성이 예민해진다. 그녀의 감수성이 예민해지면서 엔트리피가 증가하여 동력이 꺼져가는 세계를 조절할 수 있게 된 순간들이 다가온다. 작품에서 외디파가 감수성을 깨닫는 첫 순간은 외디파가 늙은 수부의 죽음을 접하고 소통과 삶과 죽음이라는 것의 실존적 의미를 깨닫는 때이다.

트리스테로의 의미를 찾아 거리를 방황하던 외디파는 우연히 죽어가는 늙은 수부를 만나 그를 업고 방으로 간다. 이 만남을 통해 외디파는 삶과 죽음에 대한 실존적 이해의 중요성과 타자와의 소통의 중요성을 깨닫게 된다. 노수부의 죽음 후 매트리스를 태우는 장면에서 이러한 측면은 잘 드러난다.

외디파는 “그는 자살하려 하고 있어요”라고 말했다. “죽어가고 있지 않은 사람이 누가 있겠습니까?” 라미레즈가 말했다. 그녀는 존 니파스티스가 그의 기계와 정보의 엄청난 파괴에 대해 이야기했던 것을 기억한다. 그래서 이 매트리스가 바이킹의 장례식처럼 수부의 주변에 타오를 때, 저장되고 코드화된 무용함의 세월들, 세속적 죽음, 자기를 괴롭히는 행위, 희망의 분명한 퇴락, 매트리스 위에 잠을 잤던 모든 이들, 그들의 삶들이 무엇이었든, 매트리스가 타오를 때 모든 것을 진정 끝나게 된다.... 이진 마치 그녀가 되돌릴 수 없는 과정을 발견한 것과 같았다. 너무나 많은 것을 잃어왔다는 것, 세상이 이제 흔적도 찾을 수 없는 그 수부에게 속한 환상의 양만큼도 잃었다는 것. 그녀는 알았다. 왜냐하면 그녀가 그를 들었을 때, 그는 DT를 앓고 있었기 때문이다. 이 이니셜 뒤에는 은유로서의 정신착란이 있었다.... 진정한 은유의 행위는 당신이 있는 곳에 기대어 진실과 거짓으로 나아가는 것이다. 안에 있던지, 안전하던지, 밖에 있던지, 상실하던지 말이다. 외디파는 자신이 어디에 있는지 알 수 없었다.

“He's going to die,” she said. “Who isn't?” said Ramirez. She remembered John Nefastis, talking about his Machine, and massive destruction of information, So when this mattress flared up around the sailor, in his Viking's funeral: the

stored, coded years of uselessness, early death, self-harrowing, the sure decay of hope, the set of all men who had slept on it, whatever their lives had been, would truly ceased to be, forever, when the mattress burned.... It was as she had just discovered the irreversible process. It astonished her to think that so much could be lost, even the quantity of hallucination belonging just to the sailor that the world would bear no further trace of. She knew, because she had held him, that he suffered DT's. Behind the initials was a metaphor, a delirium tremens,... The act of metaphor then was a thrust at truth and a lie, depending where you were: inside, safe, or outside, lost. Oedipa did not know where she was. (184-5)

외디파는 삶과 죽음에 대한 민감성이 엔트로피 법칙의 세계를 무너뜨릴 수 있다고 믿게 된다. 자연상태에서의 엔트로피는 늘 증가되고 무질서는 늘어나며 정보는 소음으로 변해가지만 인간의 죽음은 생명의 탄생과 함께 인간 존재의 근원으로 엔트로피의 완벽한 진행을 저지한다. 인류가 멸망하지 않는 것은 ‘탄생’과 ‘사라짐’이 있기 때문이다. 늙은 수부를 안아 든 외디파는 그의 몸이 매트리스 위에서 타는 장면에서 실존적 깨달음을 얻는다. 늙은 수부의 삶을 은유하는 단어는 “DT”이다. “DT”는 “정신착란”(delirium tremens)을 의미하기도 하지만 수학적으로 ‘시간의 미분’을 의미하기도 한다. 그리고 이 ‘시간의 미분’은 ‘아주 작은 시간’을 의미한다. 외디파는 삶의 진정한 의미가 삶과 죽음의 아주 짧은 찰나의 순간에 있음을 알게 되고 이러한 죽음이 갖는 실존적 의미를 성찰해야만이 허무주의에서 벗어날 수 있음을 깨닫는다. 이러한 실존성에 대한 깨달음은 부조리 소설의 특징이기도 하다. 찰스 헤리스(Charles Harris)는 『현대 미국 소설가들의 부조리성』(*Contemporary American Novelists of the Absurd*)에서 편찬 소설이 미국 현대 부조리 작가의 계보에 속한다고 보고 그의 중심적 주제가 “죽음”이라고 밝힌다(76). 죽음은 어떤 측면에서 엔트로피의 당

연한 법칙중의 하나일 수도 있다. 하지만 위의 인용문에서 보듯이 비록 체계 안에 있으면 안전할 수는 있겠지만 거짓 속에 살게 되고, 용기 있게 밖으로 나가면 길을 잃고 실패할 수 있지만 진정한 깨달음을 얻을 수 있다. 엔트로피는 닫힌 세계의 법칙이지만 닫힌 세계를 열린 세계로 만드는 것은 ‘아주 짧은 순간’에 일어나는 죽음에 대한 깨달음과 새로움의 생성에 있다.

두 번째 순간은 소음이 제거되고 미디어의 통제가 사라진 세계에서 타자들의 몸의 조화가 이루어지는 순간에서 나온다. 외디파는 우연히 농아들과의 파티에 참석해 춤을 추게 된다. 처음에는 농아들이 말도 못하고 소리도 듣지 못하기 때문에 난장판이 될 것이라 생각하지만 외디파의 예상과는 다르게 농아들은 전혀 충돌(Collision)이 없이 움직인다(187). 마치 맥스웰의 도깨비가 조정하는 세계에 있는 분자들처럼 그들은 엔트로피의 조정을 받지 않고 움직인다. 이 순간은 외디파에게 조화로운 황홀함과, 작품에서 한때 외디파의 전 남자친구이었고 혁명주의자였으나 이제는 CIA 꼬나풀이 된 “헤수스가 말하는 무정부주의자의 기적”을 경험한다(Jesus Arrabal would have called it an anarchist miracle, 187). 그녀의 이러한 경험은 엔트로피가 일순 정지하는 듯한 느낌을 제공한다. 모든 것이 순간적으로 질서가 잡히고 충돌이 사라지며 모든 이들과 조화롭게 되는 이 순간은 그 동안 진실을 찾아 헤매던 외디파에게 정말 중요한 것은 거짓만으로 이루어진 진실이 아니라 타인과의 민감한 몸적, 윤리적 소통이라는 자각을 준다.

IV. 결론: 아웃사이드의 윤리

작가 편천의 미국사회에 대한 허무적 시선은 60년대라는 시대의 상황이 들어가 있다. 그가 보기에 60년대는 어떠한 결말도 내기 힘든 사회였

기에 작품을 어떠한 특정한 결론이 없는 열린 결말로 끝냈다. 경매장에서 49번째 우표가 호명되기를 기다리는 외디파는 이제 자신의 기다림이 ‘고도’를 기다리는 부랑자들의 기다림과 같음을 알게 된다. 산업자본주의와 나르시시즘으로 만들어진 파생실제의 세계로서의 미국은 거대한 태피스트리이며 이 공간이 엔트로피에 따라 무질서와 몰락으로 나아가고 있음을 외디파는 깨닫게 된다. 그녀는 이제 그녀가 찾아나선 질문들에 대한 답을 들으러 기다린다. 그러나 그 답은 이미 작품에서 내려져 있다. 삶과 죽음에 대한 인간의 실존성에 대한 진지한 깨달음과 타인과의 만남과 직접적 소통을 통한 윤리적 관계에 대한 ‘민감함’만이 닫힌 세계에서 벗어날 유일한 길이 된다. 외디파는 스스로 ‘맥스웰의 도깨비’가 되어서 이 세계의 소통의 의미를 되돌려야 한다. 그녀는 탈출이 아닌 ‘닫힌 세계’를 여는 실존적 선택을 해야만 한다. 그렇다면 이러한 깨달음을 얻은 개인은 어떠한 삶을 살아야 할까?

핀천은 맞시즘과 산업자본주의를 넘어서 제3의 길을 찾으려 했고 피어스와 트리스트로를 넘어서 제3의 지대를 찾으려 했다. 아마도 이 제3지대는 편집증과 분열증을 넘어서 공간일 수도 있고 과학과 신비의 2분법을 넘어서 공간일 수도 있다. 아니면 엔트로피를 넘어서는 맥스웰의 도깨비가 대변하는 물리적, 영적 은유에 대한 탐색일 수 있다. 외디파는 이 제3지대에 존재하는 이들이 “배제당한 중간지대의 사람들로서... 사회에서 회피당한 이들”이라고 말한다(252). 1956년에 나온 『아웃사이더』의 저자인 콜린 위슨(Collin Wilson)은 교육도 거의 받지 않고 혼자만의 독학과 독서로 실존주의 작품들에 대한 문학비평과 더불어 ‘아웃사이더’라는 용어를 만들었다. 고독과 혼란 속에서 도시의 허무함을 몸으로 겪던 어린 그의 저작 속 아웃사이더는 외디파가 발견하는 제3지대에 속한 ‘민감한 이들’을 대표한다. 콜린 위슨은 아웃사이더란 실존적 인간의 전형적 모습으로서 현실의 거짓을 가감없이 드러내고 이를 통해 자신의 실존성을 깨닫고 세상의 진리를 추구해 가는 사람이다. 이들은 세상이 거대한 감옥인 것을

깨닫고 그 탈주를 감행한다. 핀천 소설의 인물들은 위의 모습에서 확인이 되듯이 아웃사이더들이다. 이들은 이러한 아웃사이더로서 그들이 가진 민감함과 타인과의 진정한 소통으로 탈출을 꿈꾼다. 21세기 한국에서도 아웃사이더라는 개념은 유용하다. 포스트모더니즘마저도 이제는 과거의 담론이 되었지만 닫힌 세계로부터의 탈출과 소통에 대한 꿈이 21세기 한국에서 광장과 촛불로 현실화되었다. 촛불을 든 시민들이 열린 광장에서 질서를 지니고 서로간의 윤리적 소통을 보여주는 그 장면은 맥스웰의 도깨비를 떠올리게 한다. 이들의 행동들만이 닫힌 세계의 전체주의적 명령과 엔트로피의 파국적 결말을 막을 수 있다.

(강원대학교)

■ 주제어

토마스 핀천, 『제49호 품목의 경매』 엔트로피, 맥스웰의 도깨비, 닫힌 사회, 실존적 선택, 아웃사이더

인용문헌

- 강영계. 『니체 해체의 모험』. 서울: 고려원, 2000. Print.
- 고드스 블롬, 천형균 역. 『니힐리즘과 문화』. 서울: 문학과 지성사, 1988.
- 고지문. 「편집증에서 판단증지로: 『제49호 품목의 경매』를 근거로」. 『영미문화』12.3(2012): 1-32. Print.
- 박경운. 「토머스 핀천의 『49호 경매의 외침』: 역사, 주체, 권력의 유동적 비전」. 『영미어문학 연구』15(1999): 213-231. Print.
- 박병주. 「미국 포스트모던 소설에 나타난 사회풍자적 요소: 『49호 품목의 경매』와 『제5도살장』을 중심으로」. 『영어영문학 연구』49.1(2005): 161-179. Print.
- 박인찬. 「『풀씨』와 『편지』: 멜빌의 「필경사 바틀비」와 핀천의 『제49호 품목의 경매』에 나타난 희망의 음모」. 『새한영어영문학』58.3(2016): 45-67. Print.
- 정혜옥. 「유혹의 게임: 토머스 핀천의 『제49호 품목의 경매』의 한 읽기」. 『영미어문학』. 38(1997): 157-178. Print.
- 장 보드리야르. 하태환 역. 『시뮬라시옹』. 서울: 민음사, 2002. Print.
- _____. 이상률 역. 『소비의 사회-그 신화와 구조』. 서울: 문예출판사, 2000.Print.
- _____. 배영달 편저. 『보드리야르의 문화읽기』. 서울: 백의, 1998. Print.
- _____. 정연복 역. 『섹스의 황도』. 서울: 솔, 1997. Print.
- 제레미 리프킨. 최 현 역. 『엔트로피』. 서울: 범우사, 1999. Print.
- 존 피스크. 강태완. 김선남 역. 『커뮤니케이션학이란 무엇인가』. 서울: 커뮤니케이션 북스, 2002. Print.
- 콜린 위션. 이성규 역. 『아웃사이더』. 서울: 범우사, 2000. Print.

- 휴 실버만. 윤호병 역. 『포스트모더니즘-철학과 예술』. 서울: 고려원, 1995. Print.
- Adams, Rachel. "The End of America, the Ends of Postmodernism." *Twentieth Century Literature* 53.3(2007): 248-272. Print.
- Andersen, Tore Rye. "Distorted Transmissions: Towards a Material Reading of Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*." *Orbis Litterarum* 68.2(2013):110-142. Print.
- Baudrillard, Jean. *America*. Trans. Chris Turner. London & New York: Verso, 1988. Print.
- Chambers, Judith. *Thomas Pynchon*. New York: Twayne Publishers, 1992. Print.
- Davidson, Cathy N. "Oedipa as Anrogyne in Thomas Pynchon's "The Crying of Lot 49"." *Contemporary Literature* 18.1(1977): 38-50. Print.
- Kone, Aminata M. "The Military-Industrial Complex in the United States: Evolution and Expansion from World War II to the War on Terror." *Inquiries Journal/Student Pulse* 5.08 (2013).
<<http://www.inquiriesjournal.com/a?id=749>>
- Gane, Mike. *Baudrillard: Critical and Fatal Theory*. London and New York: Routledge, 1991. Print.
- Harris, Charles B. *Contemporary American Novelists of the Absurd*. New Haven: College & University Press, 1971.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell, 1990.
- Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction," Ed. Mark Currie, London and New York: Cambridge, 1995. 71-91. Print.
- Kellner, Douglas. *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism*

- and Beyond*. Stanford, California: Stanford UP, 1989. Print.
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: Warner Books, 1979. Print.
- McKenna, Christopher J. “A Kiss of Cosmic Pool Balls: Technological Paradigms and Narrative Expectations Collide in The Crying of Lot 49.” *Cultural Critique* 44(2000): 29–47. Print.
- Palmeri, Frank. “Neither Literally nor as Metaphor: Pynchon's the Crying of Lot 49 and the Structure of Scientific Revolutions.” *ELH* 54.4(1987): 979–999. Print.
- Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. Seoul: Shin-hwa, 1994. Print.
- Spencer, Nicholas. *After Utopia: The Rise of Critical Space in Twentieth-Century American Fiction*. Lincoln&London: U of Nebraska P, 2006. Print.
- Stievers, Richard. *The Culture of Cynicism: American Morality in Decline*. Massachusetts: Blackwell, 1994. Print.

■ Abstract

**From Entropy to Maxwell's Demon:
Study on America as Closed World and Possibility of
Existential Escape in Thomas Pynchon's *The Crying of
Lot 49***

Kim, Dae-Joong (Kangwon National Univ.)

This paper aims to find the meaning of closed society and possibility of Oedipa's existential escape in *The Crying of Lot 49* written by Thomas Pynchon. This paper first delves into factors of 'Americanness' as Pierce's inheritance—the military-industrial complex, cultural cynicism, media-dominating culture that dominated 1960s' America with the theoretical scaffoldings such as Jean Baudrillard's theories especially focusing on his ideas of simulation and hyperreality as the cultural illusion. This paper then traces Oedipa's quest to find a way to resist America as closed society where entropy becomes a dominant metaphor of its catastrophe through prying into Tristero which aims to insidiously rebel against totalitarian control of hegemonic Americanness. Yet Oedipa gets frustrated after finding out that Tristero is in fact a hidden apparatus of Pierce's inheritance. But Oedipa finally arrives at a third way to overcome nihilism brought about by her frustration by being awoken up to her own consciousness as outsider and finding meanings of existential choice and communication. This paper suggests that the opening ending of the novel can trigger

bigger questions about the existential realm of humanity that the novel is seeking.

■ Key Words

Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, Entropy, Maxwell's Demon, Closed Society, Existential Choice, Outsider

■ 논문게재일

○투고일: 2017년 3월 24일 ○심사일: 2017년 4월 14일 ○게재일: 2017년 4월 30일

자살과 죽음, 반연극적 유희의 방식

: *Death of a Salesman* 부조리 텍스트로 다시 읽기*

박 정 만

I. 들어가는 말

미국 극작가 아서 밀러(Arthur Miller)의 대표작 『세일즈맨의 죽음』(*Death of a Salesman*, 1949)은 1930년대 미국의 대공황 시절을 배경으로 뉴욕 브룩클린에 거주하는 평범한 가장의 실직, 좌절, 방황, 자살과 그의 가족 이야기를 그린다.¹⁾ 한평생 외판원으로 살다가 직장에서 해고당한 노

* 이 연구는 2017년도 한국외국어대학교 교내학술연구비의 지원에 의하여 이루어진 것임.

1) 『세일즈맨의 죽음』은 1949년 2월 10일 뉴욕 브로드웨이의 모로스코 극장(Morosco Theatre)에서 초연된 이후 742회 장기공연되며 대성공을 거두었다. 1949년도 풀리처상(Pulitzer Prize), 토니상(Tony Award), 뉴욕 드라마 비평가협회상(New York Drama Critic's Circle Award)을 석권한 이 작품은 20세기 최고의 극 중 하나로 여겨진다. 미국의 비평가 존 개스너(John Gassner)는 이 극을 들어 “미국 최고의 희곡”(the best American play, Merserve 2)이자 “미국 무대의 승리 중 하나”(one of the triumphs of the mundane American stage, Funke 107)라 극찬했고, 영국 극비평가 해롤드 호브슨(Harold Hobson)은 이 극을 테네시 윌리엄스(Tennessee Williams)의 『욕망이라는 이름의 전차』(*A Streetcar Named Desire*, 1947), 유진 오닐(Eugene O'Neill)의 『밤으로의 긴 여로』(*Long Day's Journey into Night*, 1956)와 함께 “미국 3대 희곡”(America's three greatest plays)의 반열에 올렸다(Kolin 591).

년의 가장 윌리 로만(Willy Loman), 어린 시절 아버지의 기대와는 달리 현재는 무능한 청년으로 전락한 장남 비프(Biff), 자유분방한 철부지 차남 해피(Happy), 남편과 자식에게 헌신적인 주부 린다(Linda)가 가족의 구성원이다. 60대에 접어든 윌리는 시대에 뒤떨어진 세일즈맨으로 집세 월 부금, 보험료, 각종 세금에 쫓기면서도 화려했던 젊은 날의 꿈에서 깨어나 지 못하는 시대착오적 인물이다. 그는 평생을 근무했던 회사에서 해고당 하고 아들에게 걸었던 꿈도 깨어진 후, 가족을 위해 보험금을 남기려 자동차를 폭주시켜 자살로 생을 마감한다.

기존 연구 경향은 극중 인물들의 관계에서 빚어지는 갈등 양상 및 그로 인해 유추할 수 있는 가족의 문제와 가장 윌리의 죽음이 갖는 의미 추적에 주로 집중한다. 일례로, 가장 윌리와 장남 비프의 충돌을 세대갈등 측면에서 접근하여 구세대의 그릇된 가치관과 신세대의 저항이라는 대결 구도로 작품을 해석하는 경향이 있다.²⁾ 상기한 세대갈등은 아메리칸 드림(American Dream)이라는 미국적 주제로 연결되고 확장되는 경향을 보이는데, 구세대의 그릇된 가치관이 변질된 아메리칸 드림으로 치환되고 비프로 대변되는 신세대의 저항이 아메리칸 드림의 진정성에 대한 갈망과 회개로 해석되는 방식으로 구체화된다. 유사한 맥락에서, 장남 비프와 차남 해피의 대비를 통해 신세대 내부에서 양등하는 이상과 현실의 괴리와 충돌이라는 구도로 극을 해석하는 경향이 있다. 윌리의 아내 린다의 경우, 이해심 많고 가정에 헌신적인 긍정적 성격이 오히려 가족의 갈등을 해결하기보다 방치하고, 결과적으로 윌리의 자살을 포함한 가족의 비극을

2) 윌리가 추구하는 ‘성공’의 허황된 실체를 목도한 비프는 이상이던 아버지의 인생관을 따르지 않기로 결심한다. 대신 그는 서부의 농장에서 일하며 혼자 힘으로 새로운 삶을 시작하겠다는 소박하나 현실적인 꿈을 수립하게 된다. 비프의 결심은 지금까지 추종해 왔던 아버지의 미래관이 “완전히 그릇된”(completely wrong) 것이었다는 인식에서 기인하며(Haque 119), 때문에 다분히 기성세대 가치관에 대한 저항의 의미를 갖는다. 이는 윌리의 장례식 장면에서 “아버진 그릇된 꿈을 가지고 계셨죠”(He had the wrong dreams, 110)라는 비프의 말에서 재확인된다.

조장한다는 식으로 해석되기도 한다.

극중 가족의 갈등 양상을 사회적 측면으로 확장하는 경향은 『세일즈맨의 죽음』에 관한 기존 연구의 또 다른 축을 형성한다. 일례로, 윌리의 자살은 자본주의의 구조적 모순, 물질문명과 황금만능주의의 병폐, 변질된 아메리칸 드림에 철저히 이용당하던 소시민이 쓰러져가는 인간의 존엄성을 되찾기 위해 죽음으로 맞서는 결연한 선택의 결과로 해석된다. 이 극을 한 개인의 참상에 대한 기록을 넘어서 “동시대 미국의 도덕적·사회적 가치기준에 대한 비판”(criticism of the moral and social standards of contemporary America)으로 보는 견해(Parker 102), 윌리의 자살을 “사회의 그릇된 가치와 편견 속에서 형성된 자신의 이미지에 대한 거부”(his rejection of an image of himself that grows out of the values and the prejudice of his society)로 해석하는 입장(Weales 96)은 상기한 연구 경향을 대표한다. 이러한 연구 경향은 개인의 문제를 사회 전체의 문제로 확대하고 보편화한 이 극의 사회극적 의미를 강조하며, 이는 “사람은 사회 안에 있지만, 그 사회는 그 사람과 각 개인들 안에 있다”(Man is in society but the society is in the man and every individual)는 밀러 본인의 통찰력을 통해 재확인된다(Corrigan 402).

기존 연구 경향을 정리하면, 극중 윌리의 죽음은 두 가지 의미로 수렴된다. 우선, 그의 죽음은 소시민적 죽음이다. 그의 이름 ‘로만’(Loman)이 상징적으로 함의하듯 윌리는 사회의 말단 층위에서 특별할 것 없고 결점 무성한 “소시민”(low man)으로 살아가는 수많은 보통의 인간군상을 대표한다(Gottfried 118). 그의 자살은 궁지에 몰린 무능한 인간의 마지막 선택이며, 현실로부터의 비겁한 도피이다. 남은 세 가족과 단 한 명의 친구 외에 아무도 찾는 이 없는 초라한 그의 장례식은 상기한 의미들을 가시화한다. 한편 윌리의 죽음은 영웅적 죽음이다. 그의 자살은 가족에게 보험금을 유산으로 남기기 위한 결연한 선택이자 희생이고, 그렇게 해서라도 추락일로의 가장의 권위와 자존심을 끝까지 지켜내려는 눈물겨운 사투이며, 자

신을 무능력자로 낙인찍은 물질문명에 대한 인간존엄의 최후의 항변이다. 맹목적 물질주의로 변질된 아메리칸 드림이 그를 파멸로 이끌었다면, 윌리는 패배자의 삶을 순수히 인정하며 소멸하는 대신 가족을 위해 죽음을 불사하는 영웅적 풍모를 지켜내며 산화하는 길을 택한다. 윌리의 이러한 태도는 물질이 인간 가치를 규정하는 물질지상주의 시대에도 인간에겐 아직 스스로 행동하고 책임지는 실존적 의지가 남아 있음을, 때문에 인간은 여전히 존엄한 존재임을 몸소 증명하는 것이다. 윌리의 죽음은 삶에 대한 고도의 진지함을 담지하며, 인간의 대변자로서 그의 파멸은 보는 이에게 진중한 공감과 의미 있는 각성을 선사한다.

특히 윌리의 죽음이 갖는 두 번째 의미는 이 극에서 밀러가 시도하는 ‘현대적 비극’(modern tragedy)의 가능성과 직결되는 것이기에 중요하다. 밀러는 『세일즈맨의 죽음』 초연 직후 『뉴욕타임즈』(*New York Times*)에 기고한 「비극과 보통 사람」(“Tragedy and the Common Man”)이라는 제목의 글을 통해 아리스토텔레스가 정의한 비극 원칙을 재정의했다. 그는 고귀한 인물이 주인공이 되어야 한다는 고전적 비극 개념을 거부하고 보통 사람도 비극의 대상이 될 수 있음을 표명했다. 그에 따르면, 왕후장상이든 보통 사람이든 각자의 존엄성을 얻기 위해 기꺼이 목숨을 버릴 준비가 되어 있는 인물을 대할 때 모두가 공감하는 비극적 감정이 마음속에서 발생한다. 비극의 영웅은 사회 속에서 자신의 정당한 지위를 얻기 위해 투쟁하고, 자신의 존엄성이 위협받을 때 이에 반항하는 태도는 모든 계층에서 발견되는 보편적 인간의 모습이며, 투쟁 끝에 몰락하는 영웅을 보며 숭고한 감동을 느끼게 된다는 것이다. 인간존엄 침해에 대한 두려움과 그로 인한 사회 문제는 언제나 있었으며, “현대를 살아가는 우리”(among us today)가 직면하고 있는 “이 두려움을 가장 잘 아는 보통 사람”(the common man who knows this fear best)이야말로 현대 비극의 영웅이라고 밀러는 결론짓는다(XI).

『세일즈맨의 죽음』은 현대 물질문명 시대에 올바른 가치관을 상실하고

인간존엄성과 책임의식을 제대로 자각하지 못한 데서 현대인의 비극이 비롯되고 있음을 보여준다. 윌리는 물질문명의 위압적 환경 속에서 가장의 자존심과 인간존엄성을 지키겠다는 신념을 위해 죽음과 타협하지 않으며, 바로 이 점에서 윌리는 보통 사람이면서도 현대적 영웅의 가능성을 확보한다. 소시민 영웅 윌리의 죽음과 ‘현대 비극’ 『세일즈맨의 죽음』을 통해 밀러가 전하는 메시지는, 사회와 인간의 관계에 대한 올바른 통찰과 이해가 현대인을 단절된 인간관계와 자기소외에서 벗어나게 하고, 그럴 때에야 비로소 인간존엄성이 회복될 수 있다는 것이다.

기존 연구는 긍정적이건 부정적이건, 희망적이건 엄세적이건, 공히 윌리에게 자살이라는 행동 선택의 의지를 부여하고, 때문에 그를 행위의 주체자로 해석하는 입장을 갖는다. 상기한 해석은 다음과 같은 의문을 촉발한다. 윌리는 진정 행위의 주체인가? 그의 자살과 죽음을 온전히 그의 의지의 소산이라 할 수 있는가? 그를 자살과 죽음으로 몰아간 불가항력적인 외적 동인은 없는가? 그의 자살과 죽음은 ‘의지’와 무관한 어쩔 수 없는 선택이 아니었는가? 결과적으로 그의 자살과 죽음은 의지와 주체성을 결여한 행동, 부조리극의 관점에서 말하는 ‘반행동’(anti-action)으로 볼 수 있는 않는가? 만일 그렇다면, 기존의 해석에 추가하여, 윌리의 자살과 죽음은 부조리적 관점에서 해석 가능성을 열어두게 된다. 이에, 본 연구는 『세일즈맨의 죽음』의 주동인물 윌리 로만의 자살과 죽음을 부조리극의 시각에서 읽고자 한다.

II. 반행동, 부조리적 유희, 윌리의 자살

‘반행동’은 부조리극(theatre of the absurd)에서 보여주는 행동으로 앞뒤가 안 맞고, 이해 불가하며, 조리가 없는 말 그대로 ‘부조리한’ 행동이다. ‘부조리’에 대한 인식은 최소 세계대전 이전까지 지켜져 온 이성적인 존재

로서 인간에 대한 믿음의 상실과 함께 한다. 세계대전을 종식시킨 원자폭탄은 당대 과학기술의 총아이자, 과학을 일구어낸 인간 이성에 대한 자부심의 표상이기도 했다. 반면, 또 다른 수많은 희생자를 낳은 원폭은 인간 실존에 대한 중대한 의문을 제기한다. 이성적인 인간이 그처럼 비이성적이고 야만적인 행위를 할 수 있을까? 인간의 삶을 윤택하게 만들어줄 것이라 믿었던 과학이 도리어 인류를 절멸할 화살이 되어 돌아왔을 때, 인간은 참을 수 없는 배신감과 절망에 직면한다. 그리고 스스로에 대한 믿음이 회의로 돌아섰을 때, 인류는 근본적인 실존의 위기에 직면한다. 이처럼 설명 불가능한 상황을 프랑스의 문호 알베르 카뮈(Albert Camus)는 ‘부조리적 상황’(absurd condition)으로 진단했다. 그는 “이성적으로 설명되지 않는 세계상과 확실하게 이해하고자 하는 인간의 욕망 간의 충돌”(the confrontation of this irrational and the wild longing for clarity)로 부조리적 상황을 정의하면서(21), ‘내 존재에 대한 확실성’을 확신할 수 없는 부조리한 세계에서 인간은 이방인이라는 느낌 외에는 가질 것이 없다고 결론짓는다.

내가 나의 존재에 대하여 갖는 확실성과 내가 그 확신에 부여하려는 내용 사이에서
가로 놓인 단층은 결코 메워질 수 없을 것이다. 영원히 나는 나 자신에게 이방인일
것이다.

Between the certainty I have of my existence and the content I try to give to
that assurance, the gap will never be filled. Forever I shall be a stranger to
myself. (Camus 19)

‘확실성에 대한 욕망’은 이성적 존재로서 인간에 대한 표상이자 사유능력에 대한 인간의 자족적 확신이다. 그러나 이 욕망이 ‘알 수 없는’ 이유로 좌절되어 버릴 때, 인간은 자신의 이성적 사유 능력을 더 이상 확신할 수

없게 된다. 이성적 사유 근거를 상실하였기에 인간의 행동 역시 윤리적·사회적·법적·도덕적·논리적 이해타당성을 결여한 부조리한 행동이 된다. 결과적으로 부조리극은 현실에 대한 반영으로서 부조리한 인간 조건에 사는 인간 행동의 부조리함을 보여주려고 했다.

고대 그리스의 아리스토텔레스(Aristotle)가 『시학』(*Poetics*)에서 연극을 “인간행동의 모방”(an imitation of human action, 7)이라 정의하고 모방의 핵심을 ‘개연성’(probability)이라 정의한 이래로, ‘개연성 있는 행동’은 르네상스 프로시니엄 무대와 근대 사실주의 무대를 거치면서 인간 행동의 연극적 재현 방식으로 굳어졌다. 반면 부조리극이 제시하는 인간의 행동은 개연성이 결여된, 비논리적이고 불가해한 행위다. 기존 극이 재현한 행위를 ‘연극적 행동’이라 한다면 부조리극의 행위는 ‘반연극적 행동’ 혹은 ‘반행동’이라 말할 수 있으며, 이런 관점에서 프랑스 부조리극의 거장 이오네스코(Eugène Ionesco)는 부조리극을 ‘반연극’(anti-play)이라 불렀다. 이 명칭은 이오네스코가 1950년도 극작 『대머리 여가수』(*The Bald Soprano*)의 부제로 달면서 처음 등장한 것으로 한마디로 재현의 관습을 거부하는 연극 형태이다. 일례로, 『대머리 여가수』는 ‘반연극’이라는 부제답게 시간, 장소, 행위, 플롯의 필연성과 인과관계를 “변덕스런 조합”(whimsical matchings)으로 교란시킨다(Storm 132).³⁾

아일랜드 작가 새뮤얼 베케트(Samuel Beckett)의 『고도를 기다리며』(*Waiting for Godot*, 1953)에 등장하는 고고(Gogo)와 디디(Didi) 듀엣은 부조리한 인간 행동의 백미를 선보인다. 오지 않는 고도(Godot)를 기다리는 두 부랑아. 그가 오지 않음에 분노치 않고, 그가 오지 않는 이유를 캐묻지 않고, 그가 올 것임을 의심치 않은 채, 늘 그랬듯 기다림을 연장하는 두 부랑아. 장구한 세월의 기다림 속에서 그들은 고도의 존재와 도래에 대한

3) 이 극은 1950년 5월 11일 파리 녹탕뵈극장(Théâtre des Noctambules)에서 초연되었다. 1957년부터 현재까지 위세트극장(Théâtre de la Huchette)에서 상설 공연되고 있는 이 극은 한 극장 최장기 공연 세계기록을 보유하고 있다.

믿음, 그를 기다리는 이유에 대해 무감각해진 지 오래다. 그들이 고도를 기다리는 이유는 확신과 희망에서 비롯된 것이 아니라, ‘기다림’이라는 판에 박힌 일상에 이미 익숙해진 탓이다. 지금껏 오지 않았다면, 이번에도 오지 않을 확률이 클 것이고, 십중팔구 오지 않을 거라면 기회비용을 따졌을 때 차라리 기다리지 않는 편이 현명하다. 그것이 조리 있는 선택이고 행동이다. 그러나 고고와 디디는 오지 않을 고도를 지금 이 순간도 기다린다. 흡사 굴러 떨어질 것을 알면서도 쉽 없이 바위를 산 정상으로 끌어올리는 시지포스(Sisyphus)처럼, 그들이 반복적으로 수행하는 행동—모자 저글링, 구두 먼지떨기 등—은 고도가 오는데 아무런 영향력을 행사하지 못하는 무의미한 몸짓이다. 기다림의 지루함을 달래는 ‘시간 때우기/죽이기’ 놀이에 불과한 이들의 행동은 차라리 기다림의 일부라고 해야 좋을 것이다. 오지 않을 것에 대한 무의미한 기다림의 무한 반복, 그것이 우리 삶의 난센스이고, 부조리이며, 실존의 방식이다.

부조리적 관점에서 바라볼 때, 윌리가 처한 상황은 고고와 디디가 처한 상황과 다르지 않다. 윌리를 정신분열과 자살로 몰고 간 물질문명의 병폐와 자본주의의 구조적 모순, 그리고 그를 철저하게 이용하고 폐기한 변질된 아메리칸 드림은 카뮈가 말한 부조리적 인간 조건에 다름 아니다. 패기 넘쳤던 사회 초년병 시절의 미래에 대한 미망으로부터 헤어나지 못하는 63세 노년의 윌리가 쫓고 있는 것은 청년 시절에 꿈꾸던 아메리칸 드림이 아니다. 그의 아메리칸 드림은 어느새 변질되어 있으며, 그는 자신도 모르게 비정상적인 꿈을 쫓아왔던 것이다. 그의 아메리칸 드림을 구현시킨 것은 노동과 땀의 소중함 대신 편법과 알뜰한 상술이다. 일례로, 윌리는 수학시험에 낙제한 장남 비프에게 내실과 성실함보다 외적 가치와 요행수의 힘을 더 신뢰하는 자신의 인생관과 성공관을 전수한다.

비즈니스 세계에서 진출한 자, 자신의 매력을 만들어내는 자가 바로 인생의 성공자지. 호감을 사야 해, 그거면 충분하지. 이 애빌 봐라. 난 바이어를 만나기 위해 줄

서서 기다릴 필요가 없지. “여기 윌리 로만이 왔소!” 이 한 마디면 다들 알아서 모신 다니까.

[T]he man who makes an appearance in the business world, the man who creates personal interest, is the man who gets ahead. Be liked and you will never want. You take me, for instance. I never have to wait in line to see a buyer. “Willy Loman is here!” That's all they have to know, and I go right through. (Act 1, 25-26; emphasis added)

윌리는 부(wealth)의 축적을 성공의 기준으로 삼으며, 남에게 호감 받는 것을 성공의 열쇠라 확신한다. 이처럼 ‘부’와 ‘호감’은 윌리가 지향하는 인생관의 목적과 수단을 구성하는 주요 요소이다. 문제는 윌리가 호감의 중요성을 외치면서도 정작 본인은 이에 상응하는 노력을 결여하고 있다는 것이다. 남에게 호감을 사려면 그에 상응하는 “신뢰할 만한 성품”(sterling traits of character) 및 긍정적 요인을 먼저 보여주어야 할 터인데(Murphy 7), 바이어를 만나기 위해 줄을 서지 않고도 호감을 살 수 있다는 윌리의 호연장담은 혼자만의 착각에 불과하다. 한 비평가의 말처럼, 윌리가 호감을 장담하든 말건 바이어는 그런 윌리에게 호감을 갖지 않을 것이기 때문이다(Moseley 51).

변질된 아메리칸 드림은 윌리의 행동과 가치관뿐만 아니라 그의 무의식까지도 이미 침투해 있다. 윌리는 자주 정신분열 증세를 보이는데, 그때마다 죽은 형 벤의 망상을 본다. 유일한 친구인 찰리(Charley)와 카드놀이를 하던 윌리는 또 다시 정신분열을 일으키고, 그의 망상 속에 어김없이 벤이 등장한다. 젊은 시절 아프리카 오지로 들어가 다이아몬드 부호가 된 그는 윌리에게 “정정당당하게 싸우지 말라”는 ‘정글의 법칙’을 강조한다. 결과가 과정을 정당화하고, 목적을 위해 수단과 방법을 가리지 않는 이익욕망식의 법칙은 ‘꿈의 공장’ 미국의 달라진 현실을 폭로한다.

남과 절대 정정당당하게 싸우지 마라. 그런 식으로 이 정글 같은 세상에서 결코 살아날 수 없을 테니까.

Never fight fair with a stranger, boy. You'll never get out of the jungle that way. (Act 1, 38; emphasis added)

소시민 윌리는 태생적으로 영웅일 수 없으며, 자신이 처한 ‘변질된’ 혹은 ‘부조리한’ 인간 조건을 거스르거나 변화시킬 ‘깜’이 되지도 못하는 인물이다. 그는 거역과 변화의 필요성을 인지하지 못한 채 주어진 조건에 편승하고 혹은 이용당하면서 매일을 반복할 뿐이다. 그의 자살과 죽음은 판에 박힌 일상성의 연장선에 있다. 이처럼 사회에서 자기 위치와 존재에 대한 문제의식을 수반하지 않는 것이라면, 윌리의 자살은 물질에 의해 가치 역전된 인간의 존엄성을 되찾기 위한 결연한 선택이기라기보다 ‘출구 없는 상황’(no-way-out situation)에 내몰린, 인간에게 주어진 ‘선택의 여지 없는’ 선택으로 해석할 수 있다. 즉, 윌리의 자살은 일상화된 부조리 속에서 예정된 행위이자 주체적 동기가 결여된 ‘반행동’이며, 논리적 맥락과 개연성이 없는 무의미한 몸짓이자 ‘부조리한 유희’(absurd playing)일 뿐이라는 것이다. 결과적으로 그의 죽음은 예정된 죽음, 벗어날 수 없는 실존적 상황, 결정된 죽음(영적)을 확인하는 죽음(물질적)일 수 있다. 이러한 관점은 『세일즈맨의 죽음』이 죽음으로 시작해 죽음으로 끝나는 ‘죽음의 순환’(circulation of death) 구조를 지니는 부조리극 성격을 담지하고 있다는 해석을 견인한다.

Ⅲ. 인간 조건, 소모적 남성성, 고개 숙인 아버지

윌리의 자살과 죽음을 부조리적 관점에서 접근할 때, 극중 배경인 1930

년대는 자본주의의 병폐와 구조적 모순, 변질된 아메리칸 드림이라는 요소들을 아우르는 사회적 환경으로, 미국의 ‘소시민’ 윌리가 내던져진 ‘인간 조건’으로 상징된다.

1930년대 미국은 모두에서 말했듯 대공황이라는 국가적 위기를 마주했다. 1929년 10월 월가(Wall Street)의 주식시장 붕괴로 시작한 경제 불황은 대규모 임금삭감과 실직의 장기화로 이어져 봉급자와 일용직 노동자가 밀집된 중하층 가정에 특히 큰 타격을 주었다. 20세기 최장기 경기침체기로 여겨지는 이 시기, 미국 시민들은 급기야 민주주의와 자본주의, 기회의 균등, 노동의 대가 등을 포함하는 ‘미국적 신조’(American creed)의 근본가치들, 그리고 이들을 아우르는 미래지향 가치인 아메리칸 드림에 의문을 제기하기에 이르렀다.

아메리칸 드림은 미국적 이상 사회 건설에 대한 희망과 기대를 표출하는 미국적 신조의 하나다. 여기서 말하는 미국적 이상 사회란 직업의 귀천이 없는 사회, 피와 땀과 노력에 대한 정당한 대가가 보장되는 사회, 계급·신분·인종·출신지역·종교에 상관없이 모두가 동등한 권리와 기회를 누리는 사회, 선의의 경쟁을 통해 누구나 부와 명예를 얻을 수 있는 사회를 말한다. 유럽의 국가가 전통적으로 왕과 귀족제를 중심으로 한 전제군주 국가의 형태를 지닌 반면, 짧은 건국의 역사를 지닌 미국은 애초부터 신분과 계급의 구별이 없이 모두가 평등한 ‘시민의 국가’로 시작했다. 아메리칸 드림은 이처럼 미국의 건국 정신에서부터 태생적으로 배태되고 있으며, 아브라함 링컨 대통령의 ‘국민의, 국민을 위한 국민에 의한’(of the people, for the people, by the people)이라는 유명한 연설 문구에서도 확인된다.

그러나 20세기 들어, 특히 1차 세계대전 직후 미국의 국제적 위상이 확대되고 자본주의 경제 규모가 급속도로 성장하면서 아메리칸 드림의 고유 정신과 성격이 변질되기 시작했던 것이다. 1차 세계대전 직후인 1920년대 미국 내수경제가 활황을 타면서 자본, 시장, 산업의 규모가 대형화 및

전국화 되었고, 이러한 상황은 사업가들에게 최적의 환경이었다. 중산층이 늘어나고 여성들의 대학진학과 취업 기회의 확대는 여성의 사회적 지위를 신장시키는 데에도 일조했다. 이 시기를 칭하는 ‘활력의 20년대’(roaring twenties)라는 표현만큼이나 당시 미국 사회는 경제적·사회적으로 희망이 넘치는 시기였고, 이 모든 활력적인 모습들은 미국 시민들에게 아메리칸 드림의 실현에 대한 희망을 한층 더 부추겼다.⁴⁾ 그러나 미국 경제의 화려한 모습 이면에서 아메리칸 드림의 진정성과 고유의 정신은 변질되어 가고 있었다.

1920년대 미국 경제의 화려한 모습은 실상 미국의 신조를 구성하는 가치들, 즉 민주주의, 기회의 균등, 노동의 대가와는 거리가 먼 것이었다. 최적의 기업 환경을 악용하여, 대기업들은 고유 사업 분야를 넘어서 타 직종을 침범하면서 문어발식 사업 확장을 감행했고 급기야 거대 기업 ‘괴물’로 성장했다. 이들 대기업이 중소자본 중심의 지역경제에까지 침투한 결과, 미국 산업은 소수 대기업의 독과점 횡포로부터 자유롭지 못했다. 기실 1920년대의 활황은 결과적으로 포장만 화려했을 뿐 소수 대기업의 독과점 체제가 양산해낸 거품 경제에 불과했으며, 1929년 월가의 주식폭락은 1920년대 미국 거품경제의 실상이 폭로된 순간이었던 것이다.⁵⁾

4) 경제적 호황기와 함께 1920년대 미국에 ‘플래퍼족’(the flappers)라는 신여성 층이 등장했는데, 이들은 결혼, 육아, 살림 등 전통적 여성의 역할보다 일과 학업이라는 새로운 가치에 매료되었다. 또한 이들은 짧은 치마, 화장, 실크스타킹, 단발머리, 길게 늘어뜨린 목걸이, 종 모양 모자 등으로 요약되는 소위 플래퍼 룩(flapper look) 패션을 유행시켰다(Kallen 17).

5) 월가의 주식폭락이 초래한 1930년대 미국 대공황의 실상은 참혹했다. 개인 수입과 기업 이윤의 감소는 국가 세수의 감소로 이어졌다. 국제무역 규모는 50퍼센트 이상 축소되었고, 미국 전체 실업률은 25퍼센트 증가했으며, 어느 지역에서는 33퍼센트나 증가했다(Frank and Bernanke 98). 주식투자에 크게 손해를 본 소비자의 가계지출은 10퍼센트 이상 감소했다. 금리는 최저치로 떨어졌고, 자동차 판매량이 급감했으며, 소비자의 구매와 투자 심리가 위축되면서 디플레이션이 시작되었다. 설상가상으로 1930년 중반부터 시작된 가뭄이 막대한 농가 손실을 가져왔다. 1929년부터 1932년까지 미국 경제지표를 분야별로 살펴보면, 산업

한편 『세일즈맨의 죽음』은 ‘1950년대 미국의 가장’이라는 또 다른 시대와 부류의 인물에 대한 부조리적 조망이 가능한 작품이다. 1930년대를 배경으로 하는 이 극의 집필 시기는 1949년이다. 이 극은 2차 세계대전 직후에서 1950년대로 넘어가는 과도기에 미국의 가장이 직면한 존재론적·인식론적 위상 변화와 그로 인한 ‘출구 없는’ 실존적 상황을 주동인물 윌리 로만의 죽음이라는 은유와 상징을 통해 극화한다.

2차 세계대전 직후인 이후 첫 10년인 1950년대는 미국 역사에서 손꼽히는 ‘최고의 시대’(the best of times)로 기억된다. 1차 세계대전 직후인 1920년대가 ‘활력의 시대’였다면, 2차 세계대전 직후인 1950년대 미국은 미래에 대한 ‘기대로 충만한 시대’(time of expectation)라 불리며 전후의 황금기를 구가했다. 이 시기 미국에 팽배한 기대감은 우선 경제적인 부분에서 체감되고 확인되었다. 전쟁 종식과 함께 전시경제 체제에서 내수경제 체제로 전환되면서 미국 내 자본과 물자의 유통이 원활해졌다. 내수경제의 안정은 기업 이윤과 가정 소득 및 소비의 증대로 이어졌고, 이는 다시 기업 이윤 증가로 환원되는 경제 선순환을 가능케 했다. 가계 경제의 안정은 이상적 가족의 의미와 양상에도 변화를 가져왔다. 남편의 소득만으로 생활이 가능해짐에 따라, 생계는 전적으로 남편의 몫이 되고 아내는 경제활동의 부담 없이 살림과 양육에 전념하는 전업주부가 되는 현상이 두드러졌다. 삶의 질을 추구하게 되면서 많은 가정들이 복잡한 도시생활보다는 한적한 교외로 이주하여 베드타운(bed town)을 형성하게 되었고, 직장이 멀어지면서 자동차 통근자가 증가했다. 직장과 가정의 멀어진 간격만큼이나 일과 휴식의 구분도 분명해져서, 휴가철이면 온 가족이 ‘패밀리카’를 타고 여행을 떠나는 일이 자연스런 일상이 되었다.

세계에서 가장 부유한 국가의 시민이라는 미국인들의 자부심은 이처럼 일상의 소소한 현장에서 확인되었다. 경제적인 여유로움은 가정생활의

생산 46퍼센트 감소, 도매가격 32퍼센트 하락, 대외무역 79퍼센트 감소, 실업률은 607퍼센트 상승했다(Blum, et al. 885).

유택함은 물론 정서적 부분을 풍요롭게 하는데도 일조했다. 특히 이 시기는 가정의 가치와 소중함에 대한 사회적 기대가 크게 부각된 때이다. 당대 대표적 중산층 교양지 『리더스 다이제스트』(*Reader's Digest*)에 실린 1954년도 기사의 글을 통해 1950년대 미국인들의 가정에 대한 기대가 얼마나 컸는지, 그리고 상기한 기대치를 충족하는데 있어 경제적 조건이 얼마나 긴밀하게 연계되고 있는지 가늠할 수 있다.

평균적인 미국 남성은 [...] 갈색 머리, 야구, 볼링, 스테이크와 감자튀김을 좋아했다. 배우자 선택에 있어 그가 우선시한 조건은 두뇌나 미모 중 어떤 것이 더 중요한지는 결정할 수 없었지만, 분명한 것은 가정을 효율적으로 돌볼 수 있는 아내를 원했다. 평균적인 미국 여성은... 직장보다 결혼을 선호하지만, 결혼 서약에서 '복종'이라는 말은 빼기를 원했다. 둘 모두 인생을 즐겁게 만끽하고 있었고... 모든 것에 있어 더 많은 것을 구입했다.

[T]he average American male . . . liked brunettes, baseball, bowling, and steak and French fries. In seeking a wife, he could not decide if brains or beauty was more important, but he definitely wanted a wife who could run a home efficiently. The average female . . . preferred marriage to career, but she wanted to remove the word obey from her marriage vows. Both were enjoying life to the fullest . . . and buying more of just about everything. (Berkin 637)

이처럼 가정은 사회의 말단 조직이자 사회적·국가적 화목의 구심점으로 여겨졌으며, 단란한 가정의 이미지는 당대 텔레비전 드라마의 단골 소재가 되었다. 당시 미국 최고의 시청률을 기록하며 인기리에 방영되었던 텔레비전 드라마 『아빠는 척척박사』(*Father Knows Best*, 1953)는 당시 이러한 사회적 분위기를 잘 반영한다. 보험회사 중역인 가장과 그의 아내, 그리고 세 자녀로 구성된 가족의 화목한 삶과 소소한 일상의 좌충우돌을

그리는 이 가족드라마는 백인 중산층 가정의 이상적 모델을 소개한다. 직장에서 인정받는 남편, 매력적인 아내, 학교생활에 충실한 자녀들로 구성된 이 가족에게서 근심과 걱정의 흔적을 찾아볼 수 없다. 직장에서 돌아온 가장은 자녀들의 고민을 들어주고 해결책을 함께 궁리한다. 자녀들의 고민거리는 어머니의 상식적인 조언으로 금방 해결되는 것들이다. 고민하는 자녀들의 모습과 일이 너무 쉽게 해결되는 대조적 상황이 시청자의 웃음을 자아낸다. 남편은 아내의 집안일을 돕고 가족은 함께 식탁에 모여 하루에 있었던 이들을 공유하며 하루를 마감한다.

1950년대 미국 TV 가족드라마는 직장에서 돌아온 가장의 휴식을 위한 아내와 자녀들의 각종 서비스 공세와 배려—미소로 맞이하기, 옷 벗겨주기, 신발정리하기, 안마해주기, 저녁준비하기, 정숙하기 등—를 선보인다. 한편, 1950년대 단란한 미국 중산층 가족의 모습 이면에서 기계처럼 소모품으로 전락한 아버지의 모습을 발견한다. 가장의 휴식은 내일의 돈벌이를 위한 재충전 활동이며, 가장에 대한 가족들의 세심한 배려는 가장의 ‘효용성’ 극대화를 위한 작업이 된다. 아버지의 ‘기능’은 아버지의 ‘존재’에 우선하며, ‘효용성’은 아버지로 ‘인정’받는 실존 조건이 된다.

한편 1950년대의 경제적 번영 이면에는, 이러한 삶을 누리지 못하는 이들도 존재했다. 『세일즈맨의 죽음』에 등장하는 가장 윌리와 그의 가족이 바로 번영의 사각 지대에 위치한 부류다. 한때 그도 이상적인 가정의 미래를 꿈꾸던 가장이었으나, 노년의 실직자가 된 현재의 윌리는 자신의 가정을 이상적 가정의 기준(norm)으로 끌어올리지 못한 책임에서 자유롭지 못한 무능한 가장의 대표로 전락한다. 그러나 그를 초라하게 만드는 것은 실직이라는 물리적 요인만은 아니다. 1950년대 물질주의 미국 사회는 아버지에 대한 이상적 아우라가 이미 소실되어 버린 환경이며, 실직은 그러한 가장의 전락 환경을 구현하는 표상인 것이다. 윌리는 실직 여부와 상관없이 과거 아버지의 아우라가 이미 소실되어 버린 껍데기, 혹은 영혼이 상실된 박제화 된 물질성으로 남는다. 그의 이름이 함의하는 것처럼, 현대의

‘소시민’(low man) 윌리는 과거, 즉 빅토리아 시대로 대변되는 전쟁 이전의 시기에 숭상되었던 가장의 권위적 아우라가 견혀진 ‘고개 숙인’ 남편과 아버지, 당대 미국사회에 팽배한 물신주의와 황금만능주의 이면에서 기계 부속과 다를 바 없는 대체적 가치로 전락한 소모적 남성성에 대한 초상이다. 벤야민(Walter Benjamin)의 표현을 빌리면 윌리는 “일회성과 지속성이 서로 밀접하게 엉켜” 있는 “일회적인 현존재”로서 아버지 “상”이 제거되고, 대신 “일시성과 반복성이 서로 긴밀하게 연결되어 있는” 아버지상에 대한 하나의 복제물로 그려진다(45, 184). 이처럼 윌리는 가장이라는 액면 가치 이면에 ‘아우라’를 점차 상실해 가는 혹은 이미 상실해 버린 현대의 아버지에 대한 암울한 몽타주다.

IV. 맺는 말: 죽음을 기다리며

윌리가 함의하는 ‘상실’의 가치는 쇠락과 죽음의 이미지로 치환된다. 이와 관련하여 윌리가 직면하는 존재론적, 인식론적 위상 변화의 은유와 상징들이 극을 지배한다. 특히 윌리의 집은 아우라를 상실한 현대의 아버지에 대한 암울한 오마주로 표상된다. 윌리의 집을 자세히 들여다보면, 노부부의 거처인 1층은 사실적 디테일을 지닌 삼차원의 입체적 공간인 반면, 두 아들의 거처인 2층은 이차원 윤곽선으로만 구획 설정된 비사실적이고 평면적인 2차원 공간이다. 1층은 신혼의 꿈과 희망에 부풀었던 윌리의 과거를 상징한다. 2층은 실망과 좌절뿐인 윌리의 현재 모습에 대한 표상이다. 희망과 실망, 이상과 현실, 젊음과 쇠락 등 윌리의 집을 구성하는 이 그로테스크한 조합은 삶을 뒤로한 죽음, 이미 예정된 죽음에 한걸음 가까워가는 노년 윌리의 현존재에 대한 표상이 된다.

노년의 윌리는 급변하는 시대와 주변 모습을 한탄하면서 과거의 추억을 떠올리며 아내에게 말을 건넨다. 맑은 공기, 뒤뜰의 풀, 홍당무, 아이들

과 함께 그네를 매던 느릅나무, 이들은 지금은 사라져 추억으로만 남은 소중한 과거의 기억들이다.

주변에 맑은 공기 마실 곳이 한 곳도 없거든. 뒤뜰에 풀인들 제대로 자라겠어? 흥당무라도 키울 수 있겠느냐 말야. 아파트를 진지 못하게 법이라도 만들었어야 했어. 저기 서있던 느릅나무 두 그루 생각나? 비프 너석하고 그네를 매달았던 때 말야.

There's not a breath of fresh air in the neighborhood. The grass don't grow any more, you can't raise a carrot in the back yard. They should've had a law against apartment houses. Remember those two beautiful elm trees out there? When I and Biff hung swing between them? (Act 1, 12)

과거와 현재의 괴리는 윌리의 오래된 주택과 이를 위압적으로 에워싸고 내려다보고 있는 주변의 고층빌딩 간의 표현주의적 대조로 효과적으로 시각화된다.

막이 오르면 외관원의 집과 그 집을 사방에서 둘러싸고 있는 우뚝 솟은 모가 난 형체가 보인다. 오직 푸른 저녁하늘 빛만이 집과 무대 앞부분에 깃들이고, 그 주위는 성난 듯 타오르는 오렌지 빛이다. 무대가 밝아짐에 따라 육중한 아파트의 골격과 그 앞의 곧 무너질 것만 같은 조그만 집의 모양이 뚜렷해진다.

The curtain rises. Before us is the Salesman's house. We are aware of towering, angular shapes behind it, surrounding it on all sides. Only the blue light of the sky falls upon the house and forestage; the surrounding area shows an angry glow of orange. As more light appears, we see a solid vault of apartment houses around the small, fragile-seeming home. (Act 1, 7)

낮고 초라한 윌리의 집과 이를 에워싼 고층빌딩의 위용이 명확한 대조를 이룬다. 윌리의 집을 사방에서 에워싸고 있는 고층빌딩들은 ‘우뚝 솟은 모가 난 형체’로 과장되어 있으며, 실루엣 주변으로 ‘성난 듯 타오르는’ 오렌지 빛을 발하고 있다. 반대로 윌리의 집은 푸른빛으로 침잠하면서 극명한 원색 대비를 이룬다. 특히 고층빌딩의 성난 오렌지 빛은 기계문명과 물질주의의 비정상적 팽창과 과열, 왜곡되고 변질된 아메리칸 드림의 현주소를 상징한다. 반대로 윌리의 집에 감도는 무거운 느낌의 푸른빛은 급변하는 세상의 속도를 따르지 못하고 시대착오적 인물로 전락한 윌리의 위축된 노년 삶을 시각화한다. 이것은 느릅나무와 그녀가 있던 윌리의 과거의 시절과 거리가 멀다. 간과하지 말 것은 이 뜨악한 장면이 윌리의 가족 등장애 앞서 극의 오프닝에서부터 부각되어 제시된다는 점이다. 이는 아메리칸 드림이 이미 변질되어 있으며, 이것이 노년의 윌리가 처한 인간 조건 ‘이웃음’을 함의한다.

윌리의 망상 속에 존재하는 벤 형, 정글에 들어가 다이아몬드 갑부가 된 그는 현실 불가능한 꿈의 상징이다. 윌리는 벤을 동경하나, 정글에 뛰어들 용기가 없기에 벤과 같은 삶에 도달할 수 없다. 베케트 식으로 말하자면 그는 결코 오지 않을 고도이고, 윌리는 오지 않을 고도를 기다리는 고고와 디디이다. 삶의 목표점에 도달할 수 없는 그의 삶은 사나 의미가 없는 삶이고, 그는 숨 쉬고 있으나 이미 죽은 존재이며, 생물학적 수명이 다할 때까지 그의 삶은 예정된 죽음에 도달하기까지 ‘시간 때우는/죽이는’ 행위일 뿐이다. 이것이 그의 부조리적 실존이고, 그의 자살은 ‘죽은 목숨’인 실존을 재확인하는 일종의 이벤트이다.

이런 점에서, 윌리는 베케트적 인물 고고와 디디와 닮아 있으며, 두 부랑아가 극중 ‘시간 때우기/죽이기’로 수행하는 반복적 놀이—모자 저글링, 신발 먼지떨기 등—는 윌리의 반복되는 무의미한 세일즈맨 놀이와 자살 놀이로 치환된다. 윌리의 자살은 이미 짜인 각본에 따라 이미 예정된 죽음에 도달할 때까지 그가 할 수 있는 ‘시간 때우기/죽이기’ 방식이다. 아울러

어차피 죽은 영혼이기에 육신이라는 물질성을 없애려는 자살 행위는 의미 없는 행위, 반행동, 반연극적 유희, 소리 없는 아우성일 뿐이다. 고고와 디디가 판에 박은 일상이 되어버린 ‘기다림’을 반복하듯, 윌리는 흡사 대기를 가득 메운 공기처럼 인간 삶의 조건이 되어버린 죽음을 기다린다.

쇠락과 죽음의 이미지가 가장 극명하게 가시화되는 것은 극의 마지막 윌리의 장례식 장면이다. 죽음의 이미지가 시종일관 극을 지배했다면, 극은 마지막 순간까지도 죽음으로부터 자유롭지 못한 것이다. 결국 극은 죽음으로 시작해 죽음으로 끝나는 순환 구조를 띤다. 이는 윌리의 죽음이 ‘각본처럼 짜인’ 부조리적 조건과 출구 없는 상황에서 자유롭지 못함을 재확인하며, 『세일즈맨의 죽음』이 현대적 비극이라는 기존 해석에 추가하여 부조리 텍스트로 다시 읽힐 수 있는 가능성에 힘을 더한다.

(한국외국어대학교)

■ 주제어

아서 밀러, 『세일즈맨의 죽음』, 윌리 로만, 반행동, 반연극적 유희, 부조리극

■ 인용문헌

- 발터 벤야민. 『발터 벤야민 선집 2: 기술복제시대의 예술작품/사진의 작은 역사 외』. 최성만 옮김. 길, 2007. Print.
- Aristotle, *Poetics*. Ed. Francis Fergusson. New York: Hill and Wang, 1961. Print.
- Berkin, Carol, et al. *Making America: A History of the United States*, 6th ed. Boston: Wadsworth, 2013. Print.
- Blum, Jerone, Rondo Cameron, and Thomas G. Barnes. *The European World: A History*. Boston: Little, Brown, 1970. Print.
- Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. 1942. Trans. J. O'Brien. New York: Vintage, 1955. Print.
- Corrigan, Robert W. "Interview with Arthur Miller." *Michigan Quarterly Review* 13.4 (1974): 401-405. Print.
- Frank, Robert, and Ben Bernanke. *Principles of Macroeconomics*. New York: McGraw-Hill, 2007. Print
- Funke, Phyllis. "Death of Salesman to Open At Actors Theatre Thursday." *The Courier-Journal*, 6 Mar 1966: 107. Print.
- Gottfried, Martin. *Arthur Miller: His Life and Work*. Cambridge: Da Capo, 2003. Print.
- Haque, Md. Ziaul, and Fahmida Kabir Chowdhury. "The Concept of Blindness in Sophocles' *King Oedipus* and Arthur Miller's *Death of a Salesman*." *International Journal of Applied Linguistics & English Literature* 2.3 (2013): 112-119. Print.
- Kallen, Stuart A., ed. *The Roaring Twenties*. San Diego: Greenhaven, 2002. Print.

- Kolin, Philip C. "Death of a Salesman: Playwrights' Forum." *Michigan Quarterly Review* 37.4 (1998): 591-623. Print.
- Merserve, Walter, comp. *The Merrill Studies in Death of a Salesman*. Columbus: Merrill, 1972. Print.
- Miller, Arthur. *Death of a Salesman*. 1949. New Dehli: Pearson Longman, 2008. Print.
- _____. "Tragedy and the Common Man." *New York Times*, 27 Feb 1949: X1+. Web.
- Moseley, Merrit. "Arthur Miller's *Death of a Salesman*." *The American Dream*. Ed. Harold Bloom, New York: Infobase, 2009. 47-56. Print.
- Murphy, Brenda. "'Personality Wins the Day': *Death of a Salesman* and Popular Sales Advice Literature." *South Atlantic Review* 64 (1999): 1-10. Print.
- Parker, Brian. "Point of View in Arthur Miller's *Death of a Salesman*" (1966). *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert W. Corrigan. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969. 95-109. Print.
- Storm, William. *Irony and the Modern Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 2011. Print.
- Weales, Gerald. "Arthur Miller." *The American Theater*. Ed. Alan S. Downer. N. p.: *Voice of America Forum Lectures*, 1967. 95-109. Print.

■ Abstract

**Suicide and Death, the Mode of ‘Anti-play’
Playing:
An Rereading of *Death of a Salesman* as Absurdist Text**

Park, Jung-Man (Hankuk University of Foreign Studies)

As for the suicide and death of Willy Loman, protagonist in Arthur Miller's play *Death of a Salesman* (1949), previous studies, whether positive or negative, whether hopeful or pessimistic, acknowledge that it is the result of Willy's willingness to choose and thus interpret him as the subject of action. The above interpretation raises the following series of questions. Is Willy truthfully the subject of the act? Is his suicide and death entirely the result of his will? Are there any irreversible external factors and forces that have driven him to suicide and death? Isn't his suicide and death an inevitable and 'given' choice irrelevant to his will? As a result, isn't his suicide and death an action that lacks will and subjectivity, or an 'anti-action' from the absurdist perspective? These questions, in addition to the existing interpretations, open up new possibilities for interpreting Willy's suicide and death. In answering the questions, this study attempts to read the main character Willy's suicide and death from the absurdist perspective. Accordingly, Willy's suicide is examined in terms of 'anti-play' playing, and interpreted as the act of 'killing' or 'filling' time which is carried out toward a scheduled death according to the ruled book.

- 자살과 죽음, 반연극적 유희의 방식 | 박정만

■ Key Words

Arthur Miller, *Death of a Salesman*, Willy Loman, anti-action, ‘anti-play’
playing, theatre of the absurd

■ 논문게재일

○투고일: 2017년 3월 24일 ○심사일: 2017년 4월 14일 ○게재일: 2017년 4월 30일

실비아 플라스의 시

: 탈주와 생성의 시학

백 금 희

I. 서론

들뢰즈(Gilles Deleuze)는 파르네(Claire Parnet)와의 대담에서 문학의 지고한 목표를 “떠나기, 떠나기, 탈주하기… 지평선을 가로지르기, 다른 삶으로 스며들기…”(71)라고 말하며 탈주하기란 단지 세상에서 도피하는 것도, “결코 행동을 포기하는 것도 아니다. 탈주만큼 능동적인 것은 없다”(72)고 덧붙인다. 그에게 글쓰기란 기존 질서에서 벗어나 새로운 삶의 가능성을 찾기 위한 출구이며, 탈주 욕망의 표현이다. “글쓰기란 되기/생성(becoming)이며 무엇인가 다른 것으로-되기”(85)를 지향하기 때문에 “자신의 고유한 성, 계급, 메이저리티를 배반한”(88) 소수자 되기¹⁾를 궁극적인 목표로 삼는 셈이다. 이런 맥락에서 볼 때, 가부장적 사회에서 여성으로서의 주체성을 추구하는 동시에 시인으로서 자신만의 목소리 찾기 과정을 부단히 시를 통해 표출하는 플라스(Sylvia Plath)는 여성-시인으

1) 들뢰즈에 따르면 “소수자는 반드시 수의 적음에 의해 규정되는 것이 아니라”(들뢰즈·가타리 897), 어떤 상태나 표준에 의해서 규정된다. 이런 맥락에서, “남성-어른-백인-인간은 다수파이고 여성-아이-동물, 식물, 분자는 소수파이다”(551). 다수파는 결코 생성이 아니고 생성에는 오직 소수파-되기만이 있다(204). 즉, 모든 생성은 소수자-되기이다(550).

로서 소수자·되기의 삶을 산 시인의 본보기라 할 수 있다.

되기/생성은 하나의 정해진 점이나 고정된 상태가 아니라, 어떤 점과도 접속 되어 변화되는 “중간자적 존재”인 리좀(rhizome)²⁾을 의미한다. 리좀은 경직된 이분법적 사고와는 달리, 어떤 요소든 서로 연결될 수 있기 때문에 비위계적인 수평적 관계라 할 수 있다. 또한 리좀적 생성은 무엇인가를 모방하는 것이 아니라(들뢰즈·가타리 517), “고정된 자아의식을 부정하고 다른 자아로 나아가는 역동성을 의미”(최항섭 174)한다. 이런 의미에서 생성은 퇴행이나 진보가 아닌 생산하기-창조하기로서 한 곳에 정주하지 않고 역동적으로 뻗어나가는 “도주선, 탈주선”(들뢰즈·가타리 54)이다.

플라스도 자신의 글쓰기에서 주체와 타자의 수직적이고 지배적인 권력 구조 대신에 차이를 인정하고 수평적인 연계를 지향한다. “글쓰기가 삶의 방식”(writing is a way of life, J44)이었던 플라스는 글쓰기에 대한 강한 욕망을 일기 곳곳에 드러낸다. “나의 삶은 고난이며, 감옥이다. 내 삶의 목적은 나의 작품뿐이고, 그것이 없으면 나는 아무것도 아니다. 중요한 것은 나의 글뿐이다”(My life is a discipline, a prison: I live for my own work, without which I am nothing. My writing. Nothing matters, J204)라고 말한 것처럼, 글쓰기는 “그녀[나] 자신의 대체물”(Writing was a substitute for myself, J281)이자 탈주선인 셈이다.

플라스의 시는 종종 그녀의 자살이라는 사건으로 인해 사실과 허구가 뒤섞여, 숨을 쉴 수 있는 출구가 세상 어디에도 없는 것처럼 암울하고 비관적인 것처럼 보인다. 하지만, “출구도 없고, 사람도 살지 않는 바로 그곳에 저항하고 변이하고자 하는 잠재적 욕망이 숨어 있다”(들뢰즈·가타리 297)는 들뢰즈의 말처럼, 이 같은 암울한 상황은 역설적으로 생성의 욕망

2) 리좀은 시작도 끝도 없는 언제나 중간에 있으며 사물들 사이에 있고 사이-존재이고 간주곡이다(들뢰즈·가타리 54). 들뢰즈는 모든 관계를 땅속에서 무단히 증식하면서 다른 뿌리줄기와 연결되기도 하고 분리되기도 하면서 온갖 방향으로 뻗어 나가는 식물인 리좀처럼, 수평적인 접속을 통해 설명하려고 했다.

을 드러내는 최선의 방법일 수 있다. 따라서 플라스의 시에 드러나는 암울한 상황은 그 자체가 끝이 아닌 것으로 보인다. 왜냐면, 시적화자들은 자신들의 우울한 상황으로부터 끊임없이 탈주하고 변화하는 욕망을 드러내기 때문이다. 플라스는 수없이 “나 자신을, 나 자신을 잊자, 세상을 전달하는 매개체가, 혀가, 목소리가 되자. 나의 자아를 포기하자”(Forget myself, myself. Become a vehicle of the world, a tongue, a voice. Abandon my ego, J314)며 뭔가를 생성하고자하는 강한 욕망을 내보인다. 이 욕망은 그녀의 삶을 지탱시켜주는 원동력이며 삶의 분출구이자 탈출구임에 틀림없다. “창조란 생성”(205)이라는 들뢰즈의 말처럼, 플라스는 자신의 삶으로부터 끊임없이 탈주를 꿈꾸며 자신의 시에서 모든 대립적인 관계로 인한 긴장과 소외를 통해 진정한 자유를 모색하고 ‘탈주와 생성’을 시도한 시인으로 볼 수 있다.

본 논문은 『호수를 건너며』(*Crossing the Water*)³⁾ 시집에서 특정한 장소에 대한 기억을 다루는 몇 편의 시들, 유럽을 배경으로 하는 「폭풍의 언덕」(“Wuthering Heights”), 「피니스테레」(“Finisterre”), 「팔라먼트힐 광장」(“Parliament Hill Fields”), 미주 대륙을 배경으로 하는 「구름 낀 전원에서 야영하는 두 사람」(“Two Campers in Cloud Country”), 「모하비 사막에서 잠자기」(“Sleep in the Mojave Desert”)와 「호수를 건너며」(“Crossing the Water”)를 들뢰즈 철학의 주요개념인 탈주와 생성의 관점으로 연구하고자 한다. 평범한 일상을 꿈꾸는 소수자 시인으로서의 플라스가 『호수를 건너며』시집의 몇몇 여행시에서 보여준 탈주와 생성의 긍정적 모습을 조명해 봄으로써 플라스 시읽기에 지평을 넓혀 줄 것으로 생각된다.

3) 『호수를 건너며』(*Crossing the Water*)는 과도기 시(transitional poems)라는 부제가 있는데, 이 시편들은 『거상』(*The Colossus* 1960)과 사후에 출판된 『에어리얼』(*Ariel* 1965)사이의 기간에 출판된 시들이다 (Perloff 94).

II. 탈주에서 현실의 재사유로

들뢰즈에 따르면 여행은 고정된 공간으로서의 “점”과 또 다른 점 사이를 “연결”시키는 “통과”이다. 안정과 정착을 갈구하는 것은 인간의 본능이지만, 이것은 정체와 동일화에 빠지는 길인 반면, 끝없이 움직이는 여행은 하나의 생성 과정이다(정정호 48). 고정되고 중심화된 주체는 여행을 통해 타자들과 마주치면서 하나의 생성과정에 참여하는 인물로 변한다. 즉, 현실로부터 해방되고자 하는 욕망의 잠재성이 여행과 같은 변이와 탈주에 의해 하나의 생성이 되는 것이다. 자아나 욕망은 결코 고정된 것이 아니라, 다른 새로운 대상과의 접촉에 의해 끊임없이 수평적인 자아를 생성해간다. 들뢰즈는 이런 수평적이고 계속적인 자아의 팽창을 리좀이라는 어휘로 표현하는데, 플라스의 시는 여행을 통해서 변화하는 화자들을 보여줌으로써, 리좀을 구현하는 듯하다.

이 장에서 살펴볼 유럽의 자연을 배경으로 하는 시들 중 첫 번째 시, 「폭풍의 언덕」(“Wuthering Heights”)은 영국의 웨스트 요크셔(West Yorkshire)의 거대한 황량한 자연(황무지)을 다룬다. 1연에서 화자는 저녁 무렵 자신을 에워싸고 있는 듯한 지평선으로 “다가서자, 마치 일련의 약속이라도 한 듯이 / 그 지평선은 사라질 뿐이다”(they only dissolve and dissolve / Like a series of promises, as I step forward, *CW1*). 그녀에게 그 지평선은 “기울고 이질적이며, 항상 불안정한”(Tilted and disparate, and always unstable, *CW1*) 것으로 보인다. 그 순간 일몰의 붉은색이 화자를 감싼다. 화자는 모닥불 연기로 인해 오렌지 빛으로 변한 하늘을 보며, 밝고 아름답기보다는 흐리고 탁하다고 느낀다. 마치 경치가 화자를 외면하듯이, 지평선과 하늘은 모두 고정되지 않고 계속 움직이는 것처럼 변화한

4) 「폭풍의 언덕」(“Wuthering Heights”)을 포함해, 이 논문에서 인용된 시들은 Sylvia Plath, *Crossing the Water: Transitional Poems* (New York: Harper Perennial, 1971)에서 발췌함.

다. 이 시의 배경인 황량한 사막(황무지)의 지(수)평선과 하늘은 들뢰즈가 말하는 모든 것을 포괄하는 매끈한 공간이다. 그에 따르면, 흙파인 공간은 폴리스라는 정주민적 공간인 반면, 매끈한 공간은 노모스라는 유목민적 공간으로서 끊임없이 행로나 방향이 변화하는 곳이다(들뢰즈·가타리 731).

화자는 자연으로부터 소외되어있기 때문에, 그녀 주변의 생명체는 양, 아주 작은 생물들과 식물들(“There is no life higher than the grasstops / Or the hearts of sheep”, *CW1*)뿐이다. 이 때 불어오는 바람이 석양 무렵의 태양의 따뜻함을 몰아내는 듯하자, 화자는 자연에 관심을 보이며 애정과 온정을 보이려고 노력한다. 그러나 “그것들[뿌리]은 나를 초대해 / 그것들 사이에서 내 뼈를 희석시키려고”(they will invite me / To whiten my bones among them, *CW1*) 하는 것처럼, 히스 뿌리도 화자를 외면하자, 그녀는 이제 차라리 죽고 싶다는 마음을 드러낸다.

3연에서 화자가 자연으로부터 상처를 받고 실망한 것은 할머니로 변장한 양의 모습에 의해 더욱 강조된다. 더러운 털을 지닌 양은 그들이 어디에 있는지, 누구인지를 너무 잘 인식하고 있는 것처럼 황야에서 편안하게 풀을 뜯고 있다. 그들은 화자 주변을 둘러싼 회색빛의 자연과 잘 융화된다. 화자는 양들의 눈 속에 비춰진 자신의 모습이 마치 “빈약하고 어리석은 소식”(A thin, silly message, *CW1*)처럼 자신이 누구인지도 모르는 무의미한 존재로 여긴다. 이렇듯 화자는 주변의 대상들과 융화되기보다는 오히려 괴리감을 느낄 뿐이다.

화자는 오히려 바퀴자국과 오염된 물에서 인간다움을 발견하며, 멀리 보이는 집들이 허물어지고 있다고 느낀다. 눈앞에 펼쳐진 무너져가는 집은 화자 자신의 황량한 내면이기도 하다. 이런 상황에서 화자의 시선에 포착된 그 집들은 화자와 마찬가지로 주변에 아무 영향력을 행사하지 못하는, 단지 “검은 석재(black stone, *CW2*)”에 불과할 수밖에 없다.

마지막 5연에서 화자는 하늘이 자신에게 기대고 있기 때문에 주변의 모

든 것들이 수평적으로 보인다고 느낀다. 마치 그녀만 주변과 완전히 다른 존재로 인식되는 것이다.

하늘은 내게 기댄다, 수평선들 가운데
유일하게 똑바로 서있는 내게.
풀은 머리를 심하게 부딪치고 있다.
너무나 미묘하다
평생 동안 그런 무리 속에서
어둠이 그것을 두렵게 한다.
이제, 지갑처럼 좁고
검은 계곡에서, 집에서 흘러나오는 빛은
작은 변화처럼 반짝인다.

The sky leans on me, me, the one upright
Among the horizontals,
The grass is beating its head distractedly.
It is too delicate
For a life in such company;
Darkness terrifies it,
Now, in valleys narrow
And black as purses, the house lights
Gleam like small change. (CW2)

하지만 그녀는 작은 풀잎을 바라보며, 그것이 미약하기는 해도 자신의 운명에 적극적으로 저항하는 존재라고 생각하며, 지금까지의 불안과 소외를 떨쳐내는 듯하다. 자신을 받아주지 않는 황량한 자연에서 화자는 저 멀리 보이는 “집에서 흘러나오는 불빛”을 보고는 자신이 어디에 있어야 할

지를 깨닫는다. 그러므로 화자가 주위의 대상들과 동화되지 못하는 것은 자기만의 세계 속으로 은둔하려는 퇴행이 아니라, 오히려 더 나은 자신으로 되기 위한 역행(involution)으로 볼 수 있다. 즉 “되기는 역행적이고 창조적”(들뢰즈·가타리 454)이듯이, 화자는 집으로 돌아오기는 하지만 역행을 통해 자신이 세상과 다르다는 것을 인정하는 인식의 변화를 보여주는 것이다.

“방은 곧 감옥이었다. 항상 사람 가득한 복도로만 이어지는 출구 없는 감옥”(the room becomes a prison, always giving out on a public corridor, no private exits, J161)이라고 했던 플라스는 언제나 현실의 중압감으로부터 탈주하려고 한다. 또한 자신의 삶을 “그 누구도 건드릴 수도, 만질 수도 없는 로코코식 크리스탈 새장에 갇혀있는 것”(life which has been shut up, untouchable, in a rococo crystal cage, not to be touched, J210)이라고 표현할 만큼, 그녀는 항상 현실에서 답답함을 느꼈다. 그 결과 플라스는 자주 주변의 자연 속으로 들어가 위안을 얻기 원하지만, 그 자연 속에서도 결코 동화되지 못한 채 다시 현실로 돌아오곤 한다. 이처럼 시인은 위계적이고 수직적인 현실에서 느끼는 낙담과 소외감을 수평적인 자연으로 탈주하여 해소시키기를 원하지만, 아직까지는 불안한 모습이다. 하지만 현실의 삶을 완전히 부정하지는 않으면서 어느 정도는 현실을 재사유한다는 점에서 일보의 진전을 보여준다고 할 수 있다.

「팔라먼트 힐 광장」(“Parliament Hill Fields”)은 플라스가 “1961년 첫 아이 프리다(Frieda)를 출산한 지 채 일 년도 되지 않아 유산을 한”(Aird 44) 이후에 쓴 시다. 화자는 한 눈에 런던 시내가 내려다보이는 햄스테드 히스(Hampstead Heath)의 고지대인 팔라먼트 힐을 산책하면서, 마치 유산한 자신의 처지를 대변하는 듯한 “민둥산”(bald hill, CW 7)과 “도자기처럼 개성 없고 창백한 / 둥근 하늘”(Faceless and pale as china / The round sky, CW 7)과 동화되기를 갈망한다. 왜냐하면 그녀가 이 세상에서 완전히 사라진다고 하더라도, “아무도 내게 부족한 것을 알 수 없기”(Nobody

can tell what I lack, *CW7*) 때문이다. 그녀의 시에서 보통 임신기간은 존재의 불안함이 일시적으로 정지되는 기간이다. 뱃속의 아이는 시인에게 살아있다는 존재감을 주기 때문이다. 이러한 맥락에서 시인은 곧 “태어날 아이를 잃었다는 상실감보다 자신의 존재감을 상실했다는 것에 더 슬퍼하는”(Perloff 96) 모습을 보여준다. 화자는 경치와 하나가 되고픈 갈망과 한 인간으로서의 자율성을 보장받고 싶은 마음 사이에서 갈등을 느낀다. 플라스의 시에서 경치는 내면의 연장이자 의미를 부여받은 마음의 풍경이기 때문에, 화자가 경치를 바라보며 느끼는 여성성의 박탈감은 그녀 내면의 자아 상실감을 반영하는 것이다. 화자는 완벽하게 무관한 경치뿐만 아니라 사람들에게도 자신이 거부당한다고 생각하고는 의기소침해진다. 육지로 날아가는 갈매기 떼들도 그녀가 환자임을 상기시켜 주는 듯하다. 마치 「폭풍의 언덕」의 황량하기만 한 자연처럼, 여기서도 자연의 모든 대상들은 화자를 위로하지 않는다.

슬픔에 잠긴 화자는 마치 “도시가 설탕처럼 녹듯이” 주변의 온 세상이 사라진다고 여긴다.

… 도시는 설탕처럼 녹는다.

어린 소녀들의 긴 행렬은

어울리지 않는 푸른색 교복을 입고, 무리를 지어가다 멈춰서는,

나를 집어 삼킬 듯하다. 나는 돌이고, 나무토막이다.

. . . the city melts like sugar.

A crocodile of small girls

Knotting and stopping, ill-assorted, in blue uniforms,

Opens to swallow me. I'm a stone, a stick, (*CW7*)

무리지어 가는 어린 소녀들마저 화자에게 전혀 관심을 보이지 않고, 마치

그녀를 집어 삼키려는 위협적인 존재로 보인다. 이러한 위험한 상황에서 화자가 할 수 있는 유일한 대처는, “나는 돌이고, 나무토막이야”라며 그 소녀들을 무시하는 것이다. 화자가 돌과 나무토막 같이 무감각해지자, 더 이상 어린 소녀들의 귀에 거슬리는 잡담이 더 이상 두렵지 않게 된다. 이어 정적만 계속 흐르고 바람마저 “붕대처럼”(like a bandage, *CW7*) 그녀의 숨결을 멎게 한다는 생각에 이른다.

점차 화자의 슬픔은 극대화되어 “잿빛 얼룩”(an ashen smudge, *CW7*) 이 “눈벌판이나 짙은 몽게구름”(a snowfield or a cloudbank, *CW7*)으로 피어올라 켄트풍의 도시(Kentish Town, *CW7*)를 뒤덮는 것으로 표현된다. 화자에겐 어두운 색의 사이프러스도 “상실감으로 가득한 채, 생각에 사로잡혀 있는”(Brood, rooted in their heaped losses, *CW8*) 듯 보인다. 게다가 화자는 “흘러서 다 없어지는”(Unpool and spend themselves, *CW8*) “가늘고 긴 시냇물”(the spindling rivulets, *CW8*)이 되어 사라지고 싶어 한다. 하얗게 드리낸 “갈고리처럼 굽은 달”(The moon's crook, *CW8*)은 “상처를 봉합해 얇아진 피부처럼”(Thin as the skin seaming a scar, *CW8*), 마치 그녀를 벨 것 같은 칼처럼 보인다. 이처럼 느끼는 것은 화자가 설탕처럼 녹아 없어지는 “도시”와, 흘러 없어지는 “시냇물”처럼 소멸되기를 바라기 때문이다. 낯선 것들에 둘러싸인 화자는 점점 더 고립된 상태로 퇴행하는 것이다.

불임으로 인한 상실감에서, 화자는 아이 방에 걸려 있는 사진 속의 “푸른 밤 식물들”(The blue night plants, *CW8*), “푸르스름한 언덕”(the little pale blue hill, *CW8*), “토끼 귀처럼 생긴 / 푸른 관목”(Each rabbit-eared / Blue shrub, *CW8*) 등처럼 온통 푸른색으로 묘사된 상상의 세계로 잠시 퇴행하려한다. 그러나 밝은 세상이 기다릴 것 같은 상상의 세계와는 달리, 그녀의 현실은 더욱더 압제적이 되어 마치 그녀를 삼켜버릴 듯하다. 하지만 화자는 현실을 도피하지 않는다.

오래된 앙금들, 오래된 어려움들이 나를 아내에게 데려다준다.

갈매기들은 통풍이 잘되는 어슴푸레한 곳에서 쌀쌀한 밤샘으로 마비된다.

난 환한 집안으로 들어온다.

The old dregs, the old difficulties take me to wife,

Gulls stiffen to their chill vigil in the drafty half-light;

I enter the lit house. (CW8)

비록 화자는 “오래된 앙금들과 오래된 어려움들”이 남아있고, 예전의 마음 아프고 힘들던 때를 기억하기는 해도, 결국 안전하고 따뜻한 밝은 집으로 돌아오며 불가피한 현실을 받아들인다.

“나는 무조건적으로 사람을 좋아했던 광적인 완벽주의자에서 염세주의자로, 그것도 형편없고, 심술 맞고 악의에 찬 염세주의자로 변해버렸다”(I've been turned from a crazy perfectionist and promiscuous human-being-lover, to a misanthrope, and a nasty, catty and malicious misanthrope, J 228)고 했던 시인은 늘 따뜻한 가정을 원했던 지극히 평범한 사람이었다. 소박한 삶을 갈구했던 그녀가 “나의 최악의 버릇은 두려움과 파괴적인 합리화이다”(My worst habit is my fear and my destructive rationalizing, J 251)라고 생각하는 것은 당연지사다. 같은 맥락에서 시의 화자는 부정적 생각을 일소하기위해 슬픔의 덧없음을 인정하고 현실을 재사유함으로써 삶에 대한 욕망과 의지를 보여준다.

「피니스테레」(“Finisterre”)는 “1961년 플라스가 남편인 테드 휴즈(Ted Hughes)와 브르타뉴(Brittany)의 최서단을 방문했었던 기억”(Wagner-Martin 195)으로 쓴 시이다. 피니스테레가 육지의 최서단으로, 더 이상 갈 수도 없는 가장 끝에 있는 장소인 만큼, 이 시에서 경치는 화자의 극단적인 심리적 상태를 반영한다. 경치와 내면이 구분하기 힘들만큼 뒤엉켜있는 것이다. 1연에서 화자가 서 있는 곳은 “육지의 끝”(the land's end, CW

3)이며, 그 곳은 “고통스러운 류머티즘을 앓는 관절”(knuckled and rheumatic, *CW3*)처럼 툭 불거져있다. 땅과 바다를 가르는 절벽은 바다의 위협을 훈계하는 듯하다. 파도는 “익사한 사람들의 얼굴로 창백해진”(Whitened by the faces of the drowned, *CW3*), 마치 죽음 더미같은 모습으로 표현된다. 전쟁에서 살아남았지만 원한을 품고 있는 군인들처럼, 절벽의 바위는 아무리 바닷물이 강타해도 꿈쩍도 하지 않고 굳건하게 서 있다. 바다와 절벽의 모습은 화자에게 죽음을 불러일으킬 만큼 격렬해 보인다.

2연은 1연의 절벽에 세계 부딪치는 파도의 모습과는 대조적으로 시작한다. 화자는 세찬 파도 대신 류머티즘을 앓는 손가락으로 섬세하게 수를 놓은 듯이 펼쳐진 부드러운 풀들에게 눈길을 돌린다. 절벽위의 토끼풀들 역시 위험해 보이기는 해도 생명으로 가득 차 있다. 이때 화자는 안개 낀 모습을 보며 자신의 운명을 생각해본다.

안개는 오래된 소지품의 일부다.

운명적인 바다의 소음 안으로 들어간 영혼들.

안개는 바위가 존재하지 않게 상처 주었다가, 다시 회생시킨다.

안개는 탄식처럼 희망 없이 위로 올라간다.

나는 안개 사이를 걷고, 안개는 무명실로 내 입을 짝 채운다.

안개가 나를 풀어줄 때, 나는 눈물방울이 맺힌다.

The mists are part of the ancient paraphernalia —

Souls, rolled in the doom-noise of the sea.

They bruise the rocks out of existence, then resurrect them.

They go up without hope, like sighs.

I walk among them, and they stuff my mouth with cotton.

When they free me, I am beaded with tears. (*CW3*)

화자는 폭풍우 몰아치는 바다 옆에서 “운명적인 바다의 소음 안으로 들어간 영혼들,” 즉, 죽은 자의 영혼을 안개가 대변한다고 상상한다. 안개는 바위에게 상처도 주기도, 소생시키기도 하듯이, 화자의 목숨도 좌우할 수 있다. 한치 앞도 볼 수 없는 안개 사이에 선 화자에겐 아무런 희망이 없어 보인다. “안개가 무명실로 입을 짝 채우듯이” 화자를 죽음으로 몰아갈 수도 있지만, 마침 그 때 “안개가 풀어주자” 화자는 자유의 몸이 되어 눈물을 흘린다.

3연에서 성모마리아의 대조각상은 선원이나 농부 아내의 기도에도 전혀 귀 기울이지 않는 모습으로 앞의 안개 이미지보다 더 부정적이다. 이는 희망의 부재와 인간의 무력함을 강조하는 것이다.

그녀 발아래 대리석 선원이 심란하여 무릎 꿇었다. 그의 발아래에는
검은 옷을 입은 농부의 아내가
기도하는 선원의 기념비에 기도를 한다.
난파선의 수호자 성모마리아는 실물 크기의 세 배다.
신성을 지닌 달콤한 그녀의 입술,
그녀는 선원이나 농부가 하는 말을 들어주지 않는다.
그녀는 무정형의 바다의 아름다움과 사랑에 빠졌다.

A marble sailor kneels at her foot distractedly, and at his foot
A peasant woman in black
Is praying to the monument of the sailor praying.
Our Lady of the Shipwrecked is three times life size,
Her lips sweet with divinity.
She does not hear what the sailor or the peasant is saying —
She is in love with the beautiful formlessness of the sea, (CW3)

“우리의 성모 마리아”는 인간미 없는 강력한 존재이지만 거의 바다의 위력에 사로잡혀 있는 듯이 보인다. 성모 마리아는 “실제 크기의 세배” 이고 “신성을 지닌 달콤한 입술”을 갖고 있다. 하지만 여기서 농부아내는 조각상이 아닌 선원에게 기도를 한다. 마치 농부의 아내가 신실한 믿음을 지닌 사람들을 비웃는 듯하다. 화자는 이러한 모습을 통해 인간이 자연 앞에서 한없이 무력하기도 하지만, 반대로 자연의 위력에 당당히 맞설 수 있는 존재라는 것을 보여주는 듯하다.

화자는 육지의 가장 끝인 절벽의 가장자리에서, 자신의 극단적인 상상력으로부터 한 발짝 뒤로 물러선다. 악몽과 같았던 이미지는 바다와 함께 멀어진다.

…… 누군가 말한다.

“이것들은 바다가 숨긴 예쁜 장신구들이지.

작은 조개는 목걸이와 장난감 여인으로 만들었지.

그들은 저 아래 죽은 자들의 해변에서 온 것이 아니라,

또 다른 곳, 푸른 열대 지방에서 왔지,

우리가 가본 적이 없는.

이것들은 우리의 크레페, 식기 전에 먹어라.

. . . One is told:

These are the pretty trinkets the sea hides,

Little shells made up into necklaces and toy ladies.

They do not come from the Bay of the Dead down there,

But from another place, tropical and blue,

We have never been to.

These are our crêpes. Eat them before they blow cold. (CW4)

다시 해안가로 돌아와 노점상과 카페를 거닐 때, 그녀는 우편엽서와 예쁜 장신구를 사는 평범한 휴가객일 뿐이다. 그녀는 이제 작은 조개로 만들어진 장신구들이 “죽은 자들의 해안”이 아니라 “우리가 가본 적이 없는 푸른 열대 지방에서” 온 것이라며 평정을 되찾는다. 더욱이 마지막 행에서 “크레페가 식기 전에 먹으렴”이라 말하는 것은 즐길 수 있을 때 맘껏 삶을 만끽하자는 화자의 다짐으로 보인다. 이것은 정상적인 삶으로 돌아가려는 화자의 희망을 보여주는 것이다. 이제 화자는 바다에서의 악몽을 떨쳐내고 평범한 관광객으로서 다시 세상 속으로 나온다.

위의 세편에서 살펴보았듯, 극단적인 불안함을 보이던 시적화자들은 현실의 중압감으로부터 벗어나기 위해 자연으로의 탈주를 꿈꾸지만, 그들은 그 어떤 자연의 대상들과 동화되지 않고, 오히려 자신들이 자연으로부터 외면당하고 배척당했다고 느낀다. 이런 과정 중에 화자들은 자기만의 세계, 즉 본능적으로 죽음을 갈망하는 고립된 세계에 빠져들고 싶은 충동을 느낀다. 만약 이 곳으로부터 벗어나지 못하는 모습을 보여준다면, 이는 퇴행이라고 할 수 있을 것이다. 그러나 화자들은 자신들이 자연과 다르다는 것을 수용하며 자신이 속한 삶의 자리로 다시 돌아온다. 화자들은 저마다 인식의 변화를 보여주며 자신들이 처한 현실을 긍정적으로 수용하는 것이다. 이러한 점에서 볼 때 플라스 시의 화자들은 들뢰즈식의, 차이를 수용하고 창조적인 생성과정에 있는 인물들이라 할 수 있다.

III. 자아의 확장: 어둠에서 밝음으로

미주 대륙을 배경으로 하는 시들에서, 시적화자들은 반복적인 일상생활로부터 벗어나 사유하는 시간을 보낸다. 사유하는 자는 확실히 고독할 수밖에 없다(들뢰즈 2004 590)는 들뢰즈의 말처럼, 이 장에서도 화자들 역시 고독과 소외감을 느끼며, 자신들의 삶을 되새겨본다. 그들의 “사유는

삶의 새로운 가능성들을 발견하고 만들어 낸다”(들뢰즈 1998 184). 즉, 시의 화자들은 자연이라는 타자들과의 마주침을 통해 이전보다는 긍정적인 모습으로 변화한다.

「구름 낀 전원에서 야영하는 두 사람 (캐나다, 락 호수)」(“Two Campers in Cloud Country (Rock Lake, Canada)”)은 미주 대륙을 배경으로 하는 여행시 중의 하나로서, 이 시에서 두 명의 야영객들은 보스턴의 일상생활과 공원과 같은 인위적 자연으로부터 벗어나 캐나다 야생지역의 락 호수로 떠난다. 이곳은 자신들이 떠난 도시와 달리 그 어떤 것도 “바위와 나무의 우세함”(the dominance of rocks and woods, *CW* 32)을 평가하고 판단하려 하지 않는다. 화자들은 자신들을 사회적 잣대로 평가하는, 수직적이고 위계적 질서의 인간 사회보다 그들에게 어떤 관심도 보이지 않는 야생의 자연에서 편안함과 자유를 느낀다. 동시에 이 야영객들은 마치 “초월적 존재의 주문에 빠진 그 지역의 초자연적 거인들처럼”(Like local trolls in the spell of a superior being, *CW* 32) 보이는 바위와 돌들의 위엄에 압도당하여, 그들에게 어떤 것도 요구하지 못한다.

사흘간 운전해서 다다른 곳은 “오만하고 성급한 정신의 마지막 변경”(the last frontier of the big, brash spirit, *CW* 32)이다. 이를테면, 도시와 자연의 경계선에 다다른 것이다. 그들은 이 인적 없고 드넓은 공간에서 “보스턴의 우아한 하늘이 제공할 수 없었던”(The polite skies over Boston couldn't accommodate, *CW* 32) 편안한 자연을 기대한다. 그러나 야생의 자연은 그들에게 전혀 “삼촌만큼 다정하지는 않은”(to far off to be chummy as uncles, *CW* 32) 곳이다. 야영객들은 마치 자신들이 떠난 인간사회를 그리워하는 듯, 낮선 자연 속에서 밤을 보내며 현실과의 고립감 때문에 불안해한다.

웅장한 자연경관은 하루를 마감하는 거대한 석양과 “거대한 걸음걸이로 오는” 한 밤중의 어둠이 서로 대비되며 그 자태를 드러낸다.

밤은 거대한 걸음걸이로 도달한다.

가끔씩, 거의 경비가 들지 않는다는 것은 위로가 된다.

이들 바위는 식물이나 사람에게 구매하라고 권하지 않는다.

그들은 완벽한 추위의 왕조를 이어받는다.

한 달 뒤엔 우리는 접시와 포크가 왜 필요한지 궁금해 할 것이다.

나는 화석처럼 감각 없이 네게 기댄다. 내가 여기 있다고 말해다오.

And night arrives in one gigantic step.

It is comfortable, for a change, to mean so little.

These rocks offer no purchase to herbage or people:

They are conceiving a dynasty of perfect cold.

In a month we'll wonder what plates and forks are for.

I lean to you, numb as a fossil. Tell me I'm here. (CW32)

매혹적인 자연은 식물이나 사람에게 물건을 사라고 권하지 않고, “가끔씩, 거의 경비가 들지 않는” 위안을 주기도 한다. 야영객들은 이 여행에 어느 정도 만족하며 자위하고 있다. 한편, 그들이 평범한 일상생활에서 벗어나 “완벽한 추위의 왕조를 이어받은” 바위가 있는 지역으로 떠난다는 것은 소외, 고립, 불안, 위험, 불편 등을 감수해야 함을 의미한다. 화자는 “구름 낀 전원”의 “완벽한” 차가움 속에서, 조용히 “화석처럼 무감각하게” 바위에 기대어 자연에 동화되어 간다. 자연의 황량함과 적막함에 융화된 듯 보이면서도 그는 “내가 여기 있다고 말해다오”라며 자신의 위치를 재확인하며 자신의 존재를 누구에게나 알리고 싶어 한다. 이는 화자의 조용히 살고 싶은 욕망과 외면할 수 없는 현실적 삶과의 갈등으로 여겨진다.

화자는 문명사회로부터 벗어난 곳에서 접시와 포크조차 필요치 않은

“초기청교도와 캐나다 원주민”(The Pilgrims and Indians, *CW* 32)의 소박한 삶을 떠올리고는, 일상생활의 부담과 지루함에서 벗어난 안도감을 표출한다.

우리의 텐트 주위에 오래된 수수함이
안으로 들어오려 하면서, 레테처럼 나른하게 산들거린다.
우리는 새벽녘의 물처럼 깨끗해진 머리로 깨어날 것이다.

Around our tent the old simplicities sough
Sleepily as Lethe, trying to get in,
We'll wake blank-brained as water in the dawn. (*CW* 33)

텐트 주변의 “오래된 수수함들”은 현대문명과 대조되는, 인간의 손길이 닿지 않은 자연과 그 속에서의 소박한 삶을 암시한다. 예전의 수수한 삶을 나타내는 이곳은 마치 “레테처럼” 휴식, 죽음과 망각의 세계로 화자들을 유혹하지만, 그들은 “과거의 편치 않던 기억들은 잊고 새로운 삶을 시작하려는 듯이”(Beirne 61), “새벽녘의 물처럼 깨끗해진 머리”로 다시 그들의 현실로 돌아갈 것이라는 암시를 보인다.

이 시에서 나오는 바위, 나무, 구름 등의 이미지는 인간의 욕구와는 거리가 먼 개념들이다. 화자들은 보스턴의 안정되고 친숙한 생활을 뒤로하고 낯선 곳으로 여행하면서 조우한 거대한 자연이라는 타자들을 통해 자신뿐 아니라 타자를 더 객관적으로 볼 수 있도록 변모되었다. 막연히 밖에서 볼 때와 안에서 직접 경험하는 것은 차이가 있기 마련이다. “수많은 가능성들, 장소들, 방법들과 대면할”(... faced with dozens of possibilities, places, ways, *J* 290) 때마다 “다른 대안들을 차단해버리고, 때 이르게 죽음을 선택할지도 모를 두려움”(fear of death by premature choice, cutting off of alternatives, *J* 290) 속에 살았던 플라스와 마찬가지로, 이

시의 화자 역시 낮설고 원시적인 곳에서 죽음의 공포나 두려움을 느꼈을 것이다. 하지만 화자는 자연이 주는 기쁨과 위안 이면의 두려움과 공포와 같은 양면적 가치를 인식한 후, “깨끗해진 머리”로 현실로 돌아온다. 다시 돌아온 화자는 예전과는 다를 것이다. 현실이라는 정주하는 삶과 고정된 사유로부터 벗어나 자연이라는 타자와 마주침으로써, 즉, 여기 저기 이동함으로써 화자는 변화하고 성장한 것이다.

앞의 시가 거대한 바위와 울창한 나무들을 소재로 삼았다면, 「모하비 사막에서 잠자기」(“Sleep in the Mojave Desert”)는 플라스가 “1959년 여행한 황량한 모하비사막”(Rosenblatt 94)을 시의 배경으로 삼는다. 이 사막엔 화목한 가정을 상징하는 벽난로 대신, “단지 뜨거운 모래”(Hot grains, simply, *CW*29)만이 펼쳐져 있다.

시원한 바람은 포플러 나뭇잎 안에 있을 것이다
돈보다 더 귀한 나뭇잎에 이슬을 모아야 한다,
동트기 전 희미한 시간에.
하지만 그 잎은 미래처럼 만질 수도 없을 뿐 아니라,
심한 갈증보다 보다 빨리 미끄러지는
흘린 물의 반짝거리는 허구처럼, 멀어진다.

A cool wind should inhabit these leaves
And a dew collect on them, dearer than money,
In the blue hour before sunup.
Yet they recede, untouchable as tomorrow,
Or those glittery fictions of spilt water
That glide ahead of the very thirsty. (*CW*29)

뜨거운 사막의 건조하고 불쾌한 정오의 공기는 화자에게 위협적일 수 있

다. 시원한 바람을 가져다 줄 포플러 나무들만이 사람과 집을 기억할 수 있는 유일한 대상이다. 해뜨기 전까지 그 나뭇잎들은 이슬을 모아야 하지만, 소중한 이슬방울은 화자의 갈증을 외면하듯이 붙잡을 수 없는 미래처럼 곧 사라져버린다.

2연에서 화자는 한 낮의 강렬한 태양아래의 “눈 먼 사람의 눈처럼 하얗고 / 소금처럼 황폐한”(The desert is white as a blind man's eye / Comfortless as salt, *CW* 29) 사막에서, 뜨거운 열기에 고통스러워하는 “혀를 널름대는 도마뱀”(the lizards airing their tongues, *CW* 29)과 “심장의 작은 물방울을 지키려는 두꺼비”(the toad guarding his heart's droplet, *CW* 29)를 상상한다. 태양열에 “장작 받침대”처럼 지쳐있는 사막의 모든 생물들에게 자신을 투영한다.

우리는 바람 안에서 장작 받침대처럼 더위에 시달렸다.
태양은 타고 남은 재를 꺼뜨린다. 우리가 누워 있는 곳에
더위로 녹초가 된, 검정 갑옷을 입은 귀뚜라미가
모여들어 온다.

We swelter like firedogs in the wind,
The sun puts its cinder out. Where we lie
The heat-cracked crickets congregate
In their black armorplate and cry. (*CW* 29)

화자와 사막동물들을 연결시켜주는 것은 바로 견딜 수 없는 태양의 열기이다. 이윽고 태양이 “타고 남은 재를 꺼뜨리듯” 빛을 잃고 어두워지자, “더위로 녹초가 된 귀뚜라미”가 화자가 누워 있는 곳으로 모여든다. 이제 화자와 귀뚜라미 사이에 친밀한 유대감이 생성되어 화자가 사막의 동물들과 공감하는 듯하다. 화자는 상상력을 발휘해 그들의 처지에 서서 그들

의 어려움과 고통을 자신의 것 인양 여기는 마음자세를 갖게 된 것이다.

화자는 처음에 포플러 나뭇잎의 이슬방울도 건조하고 뜨거운 사막의 열기를 견디지 못하고 금방 사라질 것 같다고 여겼다. 그러나 사막동물들과 밤을 보내며, 화자는 타자의 입장까지도 고려할 만큼 사유가 확장되어 간다. 결국 사막으로의 여행은 화자를 어느 하나에 고착화시키거나 편협하게 하거나 정체되지 않도록 끊임없이 변화시키는 역할을 한 것이다.

마지막 시 「호수를 건너며」(“Crossing the Water”)는 앞서 살펴본 시들과는 달리, 그 지명이 분명하게 드러나지 않은 호수가 배경이다. 이 시에서 화자는 검은색의 호수를 건너고 싶기보다는 그 곳에 빠져들고 싶은 충동을 느낀다. 1연에서 “검은 호수, 검은 배, 종이 같은 검은 두 사람”(Black lake, black boat, two black, cut-paper people, *CW* 56) 등과 같은 이미지는 한층 더 어둡고 불길한 분위기를 자아낸다. 여기서 물을 마시는 “검은 나무들”(the black trees, *CW* 56)의 “그림자들은 캐나다를 뒤덮을”(Their shadows must cover Canada, *CW* 56) 정도로, 살아 있는 생명체라고는 전혀 없을 것 같은 죽음의 세계를 연상시킨다.

깜깜한 세상에, 저 멀리서 희미하게 보이는 “작은 불빛만이 물꽃에서 새어 나온다”(A little light is filtering from the water flowers, *CW* 56). 이제 화자는 깜박거리는 별빛으로 인해 경이로운 기분으로 바뀐다. 그녀는 비록 혼자이지만, “그 잎은 우리가 서두르기를 원치 않는다”(Their leaves do not wish us to hurry, *CW* 56)고 말한다. 이때 화자가 “우리”라고 말하는 것은 자신이 결코 혼자가 아니고 마치 누군가와 함께 하는 충만한 여행임을 암시한다. 이제 그들은 죽음의 강을 넘어선 듯하다.

3연에서, 화자는 검은 물속으로 계속 노를 저어간다.

차가운 세계가 노를 젓자 흔들린다.

어둠의 정령이 우리 안에 있고, 그건 물고기 안에 있다.

쓰러진 나무가 이별의, 창백한 손을 들어 올린다.

Cold worlds shake from the oar,
The spirit of blackness is in us, it is in the fishes,
A snag is lifting a valedictory, pale hand; (CW56)

화자는 검은 물속으로 노를 저을 때 노에서 튀어 떨어지는 물방울들이 세상을 차갑게 만든다고 생각한다. 마치 검은 물속에서 생겨나는 물방울처럼 이 세상이 덧없고 영원하지 못하다는 인식에 이르는 것이다. 화자는 자신뿐 아니라 물고기 안에도 어둠의 정령이 있다면서 어둡고 암울한 상황을 그 주변으로 확장시킨다.

하지만 마지막 연에서, “별들이 백합사이로 떠오르자”, 한치 앞을 볼 수 없는 어둠에 휩싸였던 하늘과 땅이 환하게 바뀐다.

별들이 백합 사이로 떠오른다.
너는 그렇게 표정 없는 사이렌에 눈이 멀지 않았는가?
이는 몹시 놀란 영혼들의 정적이다.

Stars open among the lilies.
Are you not blinded by such expressionless sirens?
This is the silence of astounded souls. (CW56)

갑작스러운 별빛에 놀란 화자는 “너는 그렇게 표정 없는 사이렌에 눈이 멀지 않았는가?”라고 묻는다. 오디세이의 여정에서 사이렌이 아름다운 노래로 사람들을 미혹해 난파시켰듯이 어둠 속에서 드러나는 찬란한 빛들은 목격자들을 아연케 만든다. 1연의 어두운 분위기와 달리 화자는 2연과 4연에서 밝은 별빛과 침묵으로 인해 놀란다. 이는 고정된 틀에 갇혀있던 화자의 자아가 확장되어 사물을 다양하게 볼 수 있을 만큼 변모되고 있음을 보여주는 것이다.

“간담을 서늘케 하는 자의식 속에서 느끼는 영혼의 고독만큼 소름끼치고도 압도적인 것은 없다”(the loneliness of the soul in its appalling self-consciousness is horrible and overpowering, *J*19)고 자신의 일기에 쓰듯이, 플라스의 시적 화자들은 울창한 숲, 사막, 호수여행에서 끔찍한 고독을 경험한다. 하지만 그들은 그 고독 속으로 완전히 침잠하거나 퇴행하는 것이 아니라, 그 곳으로부터 탈주하는 모습을 보여준다. 그들은 “캄캄한 밤 시간, 꿈들이 벌레에게 먹히는 무덤과 같은 최악의”(the night time is worst now. sleep is like the grave, worm-eaten with dreams, *J*96) 죽음과 같은 암흑의 시간을 거치고 난 후에 다시 밝은 현실 세계로 돌아온다. “나는 할 수 있는 한 내 존재를 완전히 표현하고 싶다”(I want to express my being as fully as I can, *J*23)는 그녀의 말대로, 플라스는 위의 시편들에서 극도의 불안, 고독, 소외, 두려움 등과 같은 자신의 극단적인 심리 상황을 표현하면서, 글쓰기를 통해 긍정의 세계를 살고자 하는 욕망을 보여준 것이다.

III. 결론

플라스에게 글쓰기란 “작은 신이 되어 단어들을 통해 세상의 변화와 파멸을 재창조하면서 ... 창조적인 출구를 찾는 힘”(writing makes me a small god: I recreate the flux and smash of the world through the small ordered word patterns . . . which must have outlets, creative, *J*131)이었다. “분노가 목구멍을 메우고, 온 몸에 독소를 퍼뜨린다, 그러나 글을 쓰는 순간 분노는 흩어져 글자의 형체 속으로 흘러 들어간다”(Fury jams the gullet and spreads poison, but as soon as I start to write, dissipates, flows out into the figure of the letters, *J*256)는 그녀의 말처럼, 플라스는 시작(詩作)을 통해 분노와 상처를 치유할 그 무언가를 생성

한다. 종종 “단어들이 사라지고, 글씨들이 모두 달아나 버릴까”(the words dissolve and the letters crawl away, J298)하는 두려움이 그녀를 사로잡긴 했지만, 글쓰기는 그녀에게 있어 무한한 생성을 가능케 하는 긍정적 힘이였다.

들뢰즈는 문학을 “재현이 아니라 유목이라는 중간지대에서 치열하게 상호 침투하는 리즘적 활동이자, 끊임없는 타자‘되기’(생성)이며 ‘외부’와의 조우인 동시에, 위반과 전복을 통한 새로운 탈영토화”(정정호, 200)작업이라고 말한다. 이러한 맥락에서 볼 때 고정화된 수직적 사유방식에서 탈주하여 리즘적인 생성을 보여주는 플라스의 여행 시편들은 들뢰즈의 관점을 적용할 수 있는 작품으로 간주될 수 있을 것이다.

앞에서 다룬 플라스의 여행시편들에서, 시적화자들은 현실로부터 벗어나 자연으로의 탈주를 시도하지만 결코 다른 객체들과 동일화되지 못하고 퇴행하는 기존의 모습과는 다르게, 보다 적극적으로 현실과 맞서며 변화를 두려워하지 않는 모습으로 변모한다. 화자들이 자아의 경계를 확장해가고 있는 것이다. 그들은 어느 한 곳에 뿌리를 내리는 정주의 삶보다는 불안정하더라도 여러 방향으로 뻗어나가는 리즘처럼 역동적으로 새로운 삶을 창조하길 원한다.

생성의 삶이 정형화된 틀 안에 자신을 가두는 것이 아니라 자유롭게 움직이는 역동의 삶이며, 영속적인 불변의 삶이 아니라 끊임없이 새로운 것을 추구하는 창조의 삶이라 한다면, 플라스 역시 이런 삶을 살았다고 할 수 있다. 이를 입증하듯, 플라스의 시는 수직적 사고를 벗어나 타자들과의 다름을 인정하며 변모되는 시적화자들을 보여주었다.

짧은 생을 살았지만, 적어도 플라스는 “피의 분출은 시다. / 그건 멈출 수가 없어”(The blood jet is poetry, / There is no stopping it, CP270)라고 말하듯이, 그녀는 자신의 시에다 억압된 욕망을 토해내는 행위를 통해 자유를 추구하였다. 그 결과 “여인은 완성되었다. / 그녀의 죽은 / 몸은 성취의 미소를 띠고 있다”(The woman is perfected. / Her dead / Body

wears the smile of accomplishment, CP 272)는 그녀의 말대로, 플라스의 언어는 그녀가 죽은 후에도 살아남아 그녀의 짧은 삶을 가치 있게 만드는 성취를 보여 준 것이다. 플라스는 현실에서 성취할 수 없었던 욕망들을 적어도 자신의 시 속에 맘껏 표현한 것임에 틀림없다. 글쓰기 자체가 '생성/되기'였던 시인은 작가가 아닌 다른 무엇인가-되기를 글 속에서 끊임 없이 반복하면서, 동시에 시적화자는 현실을 재사유하는 긍정적 사유자로 변모하면서 탈주와 생성의 시학을 구현한 것이다. 게다가 글쓰기 자체가 마이너리티라고 했던 들뢰즈의 말처럼 플라스는 당시의 시단에서 혁신적인 시를 썼던 여성-시인으로서 소수자-되기의 삶을 살았고, 그녀의 시는 탈주와 생성의 삶에 대한 시도를 보여준다는 점에서 들뢰즈의 사유 방식과 크게 다르지 않다고 할 수 있다.

(강원대학교)

■ 주제어

들뢰즈, 탈주, 생성, 실비아 플라스, 『호수를 건너며』

■ 인용문헌

- 들뢰즈, 질. 이경신 역. 『니체와 철학』(*Nietzsche et la Philosophie*). 서울: 민음사. 1998. Print.
- _____. 김상환 역. 『차이와 반복』(*Difference and Repetition*). 서울: 민음사. 2004. Print.
- 들뢰즈, 질 · 펠릭스 가타리. 김재인 역. 『천개의 고원』(*Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*). 서울: 새물결. 2001. Print.
- 들뢰즈, 질 · 클레르 파르네. 허희정·전승화 역. 『디אל로그』(*Dialogues*). 서울: 동문선. 2005. Print.
- 정정호. 『들뢰즈 철학과 영미문학읽기』. 서울: 동인. 2003. Print.
- 최향섭. “노마디즘의 이해-들뢰즈와 마페졸리의 논의를 중심으로.” 『사회와 이론』, 163-195. 2008. Print.
- Aird, Eileen M. *Sylvia Plath*. Edinburgh: Oliver & Boyd. 1973. Print.
- Barnard, Caroline King. *Sylvia Plath*. Boston: G.K. Hall. 1978. Print.
- Beirne, Daniel J. “Plath's Two Campers in Cloud Country.” Published online: July 09. 61-62. 2010. Web. 10 Jan. 2017. <http://dx.doi.org/10.1080/00144940>.
- Kumar, Virendra. *Sylvia Plath: the Poetry of Self*. New Delhi: Radha P. 1988. Print.
- Melander, Ingrid. *The poetry of Sylvia Plath: A study of Themes*. Stockholm: Almqvist & Wiksell. 1971. Print.
- Newman, Charles(ed). *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*. Bloomington: Indiana U P. 1970. Print.
- Perloff, Marjorie G. “On the Road to Ariel: The Transitional Poetry of Sylvia Plath.” *The Iowa Review* 4.2: 94-110. 1973. Print.

- Plath, Sylvia. *Crossing the Water: Transitional Poems*. New York: Harper Perennial, 1971. Print. Abbreviated as CW.
- _____. *Letters Home*. New York: Harper & Row, 1975. Print.
- _____. *The Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. New York: Harper & Row, 1981. Print. Abbreviated as CP.
- _____. *The Journals of Sylvia Plath*. New York: The Dial P, 1982. Print. Abbreviated as J.
- Rosenblatt, Jon. *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*. Chapel Hill: The Harvester P, 1979. Print.
- Vendler, Helen. "Crossing the Water." *New York Times Book Review*. October 10, 1971. Web. 27 Jan. 2017.
www.nytimes.com/books/98/03/01/home/plath-crossing.html.
- Wagner-Martin, Linda. *Sylvia Plath: A Biography*. New York: Simon and Schuster, 1987. Print.

■ Abstract

Sylvia Plath's Poetry: Poetics of 'Flight' and 'Becoming'

Baek, Keum-Hee (Kangwon National Univ.)

This paper aims to illuminate the travel poems of *Crossing the Water* by Sylvia Plath in view of 'flight' and 'becoming.' Deleuze said writing plays a role as an exit as well as a passage for a possibility of a new life. That is, writing means the 'line of flight.' Through the line of flight, flight desire is expressed, escaping from the existing order and pursuing a new life. Therefore, to Deleuze, writing is 'becoming' and practising the life of minority. The same is true of Plath. To Plath, too, writing is her life itself and her substitute; also a jet and an exit of her life. Through writing as an exit, she showed that the speakers transformed their negative thought into the positive thought that they accommodate their current situations in the end. We can see that Plath attempted to embody 'poetics of flight and becoming' as minority-poet searching for real freedom in her poems such as "Wuthering Heights," "Finisterre," "Parliament Hill Fields," "Two Campers in Cloud Country," "Sleep in the Mojave Desert" and "Crossing the Water" in this paper.

■ Key Words

Deleuze, flight, becoming, *Crossing the Water*, Sylvia Plath

■ 논문게재일

○투고일: 2017년 3월 24일 ○심사일: 2017년 4월 14일 ○게재일: 2017년 4월 30일

「어셔가의 몰락」의 이율배반과 근원으로서의 회귀

성 창 규

I

에드가 앨런 포(Edgar Allan Poe)의 많은 단편들은 그의 뛰어난 플롯 구성뿐만 아니라 독특하고 기괴한(grotesque) 독창성으로 두드러진다. 「검은 고양이」(“The Black Cat”)나 「모르그 거리의 살인사건」(“The Murders in the Rue Morgue”), 「도난당한 편지」(“The Purloined Letter”) 등은 탐정소설 또는 공포소설의 효시가 되는 작품으로 평가받는다. 또한 「아서 고든 핼의 이야기」(“The Narrative of Arthur Gordon Pym”)는 사실적인 소재와 환상적인 소재의 혼합이 돋보인다. 「함정과 진자」(“The Pit and the Pendulum”)는 잔인함과 고문의 오싹한 이야기이며 「고자질하는 심장」(“The Tell-Tale Heart”)은 미친 살인자가 자신의 죄를 고백하게끔 무의식적으로 망상에 시달리는 내용이고 「아몬틸라도의 술통」(“The Cask of Armontillado”)도 음험하고 기괴한 복수의 이야기다. 「어셔가의 몰락」(“The Fall of the Usher”)은 우울한 분위기가 만연한 배경에서 플롯과 등장인물의 성격에 영향을 끼친다.

단편소설이란 통상 산문 형태로 응축된 소설의 이야기다. 하나의 주제에 초점을 맞추어 하나의 사건에 연루된 작은 수의 캐릭터들이 등장하며

독자에게 하나의 감정적인 반응을 불러일으키는 것에 목적을 둔다. 포의 단편은 대체로 공포와 두려움이라는 감정을 강렬하고 밀도 있게 그려낸다고 볼 수 있다. 특히 「어셔가의 몰락」은 로더릭(Roderick Usher), 매들린(Madeline Usher) 그리고 나(I)로 드러나는 화자(narrator)로 3인의 인물이 나오며 단편의 기본적인 목적을 충실히 수행한다. 로더릭의 정신적 혼란은 어셔 가문에 스며든 우울한 분위기와 관련이 있고 저택의 배경은 로더릭과 매들린의 감정과 행동에 상당한 영향을 끼친다. 이 소설의 가장 두드러지는 효과는 미스터리와 공포라고 볼 수 있다. 또한 매들린이 산 채로 매장되었다가 다시 돌아와 로더릭과 함께 죽게 되는 상황은 일종의 “생중사”(death in life)라고 할 수 있는데 이 소재는 포의 다른 작품에서도 자주 출현한다. 이것은 포의 공포 소설의 핵심 중 하나다.

J. D. 실리(J. D. Seelye)에 따르면 “포는 작품을 통해 당대 유행했던 문화적이고 폭넓은 프랑켄슈타인(Frankenstein)의 괴물과는 상당히 다른 문학적 개성을 구축하면서 스스로를 정반대로 정의”했다(115). 또한 “포에게 실제 세계와 예술 세계는 하나이며 존재는 미약한 힘의 균형에 의존하는데, 모든 사물은 완벽한 소멸(ultimate annihilation)의 통합으로 가차 없이 이동”하고 있다(122). 「어셔가의 몰락」의 처음부터 끝까지 세 인물들은 저택의 경관을 비롯한 소설 속 배경에 영향을 받고 있다. 저택은 인간 사회와 격리되어 있어서 신비한 분위기를 연출하며 집주인인 로더릭도 문명으로부터 고립되어 있어서 인간 사회에 낯설고 기이한 존재이다. 친구이긴 하지만 화자 역시 로더릭에 대해 아는 바가 거의 없다. 로더릭과 매들린의 성이자 저택의 이름인 어셔라는 명칭도 “안내자”라는 뜻이며 “우리”(us), “시작하다”, “재”(ash) 등의 단어가 연상된다고 본다면, 어셔는 “죽음(재)으로 안내하는 우리들”이라는 어셔 가문의 마지막 세대들인 두 남매의 외침일 수 있다. 이에 본 논문은 실리를 비롯한 대부분의 비평가들이 지적하는 저택의 분위기에 영향 받는 캐릭터들의 근거를 고딕 요소로 파악하여 접근하고자 한다. 고딕 소설이나 건축물에 드러나는 분위

기와 「어셔가의 몰락」의 배경을 비교함으로써 포 단편의 기원을 추적해 볼 것이며 아울러 포의 다른 단편에서도 드러나는 신화나 성경 소재인 필멸의 인간과 불멸성의 속성을 추적해 볼 것이다. 그 맥락을 살펴보면 갇힌 공간에서의 탈출, 궁극적인 해방감을 위한 자유를 위해 스스로 붕괴되고 소멸해야 하는 이율배반적인 성격을 갖는다. 이러한 논의는 자기 파괴적(self-destructive)인 또는 물질 소멸(disappearance of Matter)적 글쓰기를 지향한다고 평가받는 포의 글의 근거가 될 수 있기 때문이다.

II

대니얼 호프만(Daniel Hoffman)은 「탈출 수단으로서 포 이야기의 광기」(“Madness in Poe's Tales as a means of Escape”)에서 살해의 욕망을 육체로부터 탈출하여 정신으로 향하며 따분한 현실에서 벗어나 초월적인 의식으로 향해가는 시도와 연결 짓는데, 이것은 고딕(Gothic) 소설의 특징들과 연관이 있다(77). 포의 작품에서 드러나는 고딕 요소는 첫째로 악의 세계 내의 감금 그리고 둘째로 정신적 해방을 추구하는 욕망이라는 주제와 맞닿는다. 고딕 요소는 삶의 굴레로부터 탈출하려는 욕망과 악의 폭로뿐만 아니라 유죄, 범죄, 살인자들의 기억을 담은 경우가 많다. 스코트 피플스(Scott Peeples)는 어셔가의 붕괴란 “작가 통제의 보다 큰 단언”(further assertion of the writer's control)이며 통제의 목적은 어셔가문을 죽음으로 몰아가 “그들만의 세계 내로 봉인하는 것”(seal in their private world)이라 말한다(183-4). 포에게 있어 집의 소멸은 물질계에서 정신계로의 탈출이다. 포는 이러한 붕괴 또는 소멸이 궁극적으로는 신과의 정신적 합일이라 여긴다. 저택은 단지 정신적 해방을 추구하는 욕망의 공간만이 아니다. 포가 그리는 어셔가는 점점 무너져가는 과정 또는 희석화되는 물리적 상태와 관련이 있다. 이 상태는 자연의 파괴적인 힘 또는

악이라 볼 수도 있으며 인간의 이성과 정신을 위협하기도 한다.

포는 특정 집에 살인자를 배치하여 어떤 새로운 시작을 위해 파멸되어 가는 집을 「어셔가의 몰락」에 배치한다. 이에 대해 김 드레인(Kim Drain)은 「포의 죽음 감시자들과 의심의 건축」(“Poe's Death-Watches and the Architecture of Doubt”)에서 살인자의 집과 신의 의지에 관계를 논의한다. 그에 따르면 “포의 이야기에서 벽이 흐느끼고 커튼이 위협할 때 집이 말 그대로 살아있기 때문에 집이 살해한다는 것을 우리는 알게 된다. 포의 관점에서 정신계와 물질계 사이에는 궁극적으로 무엇이든 구별이 없다”고 본다(175). 또한 “죽음이란 신의 의지 표현의 또 다른 번역일 뿐”이며 “포의 논리에 따르면 시체나 살아있는 몸이나 마찬가지로 모두 신의 정신이 깃들어 있다”고 본다(175). 마치 특정 “세계의 붕괴가 다음 세계의 시작인 것처럼” 생각한다고 그는 지적한다(176). 요컨대 포에게 소멸 또는 죽음은 정신적인 해방 내지는 또 다른 세계로의 진입에 필요한 관문 내지는 삶 또는 생존과 분리할 수 없는 필연적인 요소로 이해하는 것처럼 보인다. 이것은 포가 생각하는 죽음을 삶으로 바꿔 이해해도 그리 비논리적이 아니기도 하며, 죽음과 삶이라는 서로 양립할 수 없는 모순된 두 명제의 관계인 이율배반적 성격을 띤다.

대럴 아벨(Darrel Abel)은 「어셔가의 핵심」(“Key to the House of Usher”)에서 어셔가를 인간의 머리로 간주하고 건물에 투영된 정신적 공간에서의 쇠퇴라는 신비한 과정을 탐색한다. 그는 이 저택을 실제 세계와는 동떨어진 초자연적이고 정적인 집이라기보다 저택 자체와 저택의 거주자들을 붕괴 또는 파멸로 몰고 가는 “데카당스의 활력”(vitality in decadence)에 초점을 맞춘다. 저택에 존재하는 파괴의 힘 또는 악은 단지 기호가 아니라 소멸을 향해가는 움직임의 힘이다(182). 로더릭은 집과 닮아 있고 집의 붕괴와 함께 죽음에 이르게 되고 매들린은 파멸로 가는 그의 여정에 합류하여 역시 죽음에 이른다. 집 자체는 소멸과 죽음이라는 로더릭의 운명에 얽매인 개인의 거울로 볼 수 있다. 그래서 역설적으로 어셔가에는 죽음에 대한 캐

릭터들과 저택의 숙명적인 굴복 그리고 죽음의 승리가 있다. 또한 아벨은 로더릭의 표정에서 삶과 죽음의 경계를 판단하기가 어렵다는 의견을 표명한다. 로더릭 어셔의 “시체 같은 안색”(cadaverousness of complexion)이 반복적으로 나타나는데, 이것은 한 인간이 어셔 가에 처음 들어가는 순간 죽음이 얼마나 의기양양한지 그리고 살아있는 어셔와 죽은 어셔 사이의 차이가 얼마나 인지하기 어려운지를 보여준다. 그는 광기와 죽음에 스스로를 굴복하는 그늘진 경계를 건널 필요만이 있었다고 아벨은 지적한다(183-4). 결국 로더릭은 피할 수 없는 죽어가는 운명의 여정을 나아갈 뿐이며 육체적인 삶만이 있을 뿐 본질적인 삶의 추구는 흐릿하다.

아벨처럼 리처드 윌버(Richard Wilbur)는 「포의 집」(“The House of Poe”)에서 어셔 가를 집의 소유주인 로더릭의 머리로 간주한다. 저택의 외부가 로더릭 어셔의 육체라면 저택 내부는 로더릭 어셔의 “상상의 정신”(visionary mind)일 수 있다(264). 그는 포가 “방어적 적막감”(protective desolation)으로 소설 속 배경을 제한하며 어셔 가의 붕괴를 순수한 정신성으로의 여정으로 제시한다고 본다(265). 그는 “포의 쇠퇴에 관련한 몰두는 여러 비평가들의 말대로 시체성애증이 아니라 물질계로부터 떨어진 상상적인 상징이며 거의 순수한 정신성으로 육체로부터의 환상적 고립의 기호이다. 어셔 가가 이야기 말미에서 해체되고 비물질화할 때 로더릭 역시 그렇게 되며 어셔 가의 몰락은 공포 이야기라기보다 시적 영혼이 일시적이고 이성적이고 물리적인 세계를 뒤흔들 수 있는 가능성을 제시하며 환상 영역으로의 탈출 이야기로 볼 수 있다”고 말한다(267). 이러한 시각은 포의 허무주의를 떠올리게 한다. 로더릭은 외부의 물질세계로부터 스스로를 보호하는 일종의 꿈 상태인, 자주 최면에 걸린다거나 감각이나 감정이 지나치게 예민한 상태이다. 또한 로더릭은 꿈의 상상 속으로 스스로를 몰입시킨다. 저택의 내부 공간은 고립 또는 소외의 세계일 수 있다. “원형의 타원의 또는 부드러운 아라베스크 무늬의”(the circle, oval or fluid arabesque)가구는 내세의 상상력을 촉발한다(CS 269). 흐릿하고 구불구불한 저택

구조는 “몽상의 상태”(the state of reverie)를 상징하기도 한다(CS 268). 나선형 또는 소용돌이의 형태는 “의식의 손실과 정신에서 잠으로의 하강”(loss of consciousness, and the descent of the mind into sleep)을 드러낸다고 볼 수 있다(CS 257).

1839년 4월에 처음 발표됐다가 그해 9월에 단편소설 「어서 가의 몰락」 속에 수록된 「유령 궁전」(“The Haunted Palace”)은 정신적으로 불안정한 로더릭이 기타를 치면서 자신과 매들린의 정신분열적 상황을 노래한다. 이 시는 고귀한 이성이 지배해야 할 인간 정신이 혼란에 빠지는 과정을 유령이 차지한 고대의 궁전에 빗대어 표현한다. 총 6연에서 1~4년까지는 인간정신이 평화를 누리던 상태를 다루다가 5~6연에서 급속도로 잠식되어 무질서의 상태에 빠지는 상황을 묘사하는데 전체적으로는 궁전과 인간의 머리를 알레고리 형태로 제시하고 있다. 고딕 건축 양식 그리고 인간의 몸 특히 머리를 연상하게 하는 이 시의 1연은 다음과 같다.

진한 초록으로 물든 골짜기에
선한 천사들과 함께
한때 아름답고 위풍당당한 궁전
빛나는 궁전이
우뚝 솟아 있도다.
사색의 군주 영토에
궁전이 솟아 있도다!
제일 높은 천사도 그토록 아름다운 궁전 위로
날개를 펼쳐 본 적 없으리.

In the greenest of our valleys,
By good angels tenanted,
Once a fair and stately palace -

Radiant palace – reared its head,
In the monarch Thought's dominion –
It stood there!
Never seraph spread a pinion
Over fabric half so fair.(CS 373)

위의 궁전은 이어지는 내용에서 악에 의해 공격받고 무너지게 된다. 빛나고 우뚝 솟은 궁전은 눈빛과 오뚝한 콧날을 연상하게 하며 사색의 군주 영토는 인간의 이성과 연결시킬 수 있다. 공격을 받아 무너진 궁전은 결국 이성의 쇠퇴와 육체의 소멸을 상징할 수 있다. 이 군주의 궁전은 붕괴 과정에서 소설 속 두 인물과 일맥상통한다. 궁전에 악이 출현하듯이 로더릭과 매들린에게 비이성적인 장애가 출몰한다. 또한 고딕 건축은 내부에 어둠 또는 암흑의 많은 이미지들이 포함되는데, 이를 테면 동굴, 구석, 둥근 천장, 미로 같은 계단(dungeons, nooks, vaults, labyrinthine stairs)이 그러하다. 또한 이곳은 괴물 석상, 용, 악마 등으로 장식되어 있다. 이러한 공간과 기괴한 조각상은 높은 돔, 도금한 장밋빛 창문, 대성당에서 보이는 성인 조각상과 극명한 대조를 이루며 공포, 불안 그리고 죽음을 상기시킨다. 지하에 존재하는 어두운 내부 공간은 지상 위의 공간과 불가분하다. 조셉 캠벨(Joseph Campbell)의 『신화의 힘』(*The Power of Myth*)에 따르면, “신전은 영혼의 풍경이다. 당신이 대성당에 걸어 들어갈 때 정신적 이미지의 세계로 이동하는 것이다. 이제 대성당에서 이미지들은 의인화된 형태에 있다. 동굴의 메시지는 어떻게든 그 공간에서 경험하게 되는 영원한 힘이 시간과 관련을 맺는다”고 지적한다(80). 포는 고딕 양식과 신화적인 요소를 소설에 차용하는데 익숙하며 「어셔가의 몰락」의 경우 건축물의 의인화 그리고 건축물의 분위기가 인간의 사고와 정신에 큰 영향을 끼치고 있음을 극명하게 보여주고 있다.

소설 속 화자가 묘사하는 어셔가의 외양은 고딕 소설에서 두드러지게

드러나는 공포감과 우울을 표현한다. 집의 외부는 “견딜 수 없는 우울”(insufferable gloom), “텅 빈 눈 같은 창문”(the vacant eye-like windows), “암울한 벽”(the bleak walls) 그리고 바닥부터 꼭대기까지 이어진 “틈”(fissure)으로 언급된다(*CS* 365). 이곳은 “썩은 나무”(the decayed trees)와 “고요한 호수”(the silent tarn)로 에워싸인 집이다(*CS* 367). 어서 가의 내부 역시 외부의 견디기 어려운 우울함이 팽배하다. “벽의 암울한 태피스트리 장식”(the somber tapestries of the walls, *CS* 368), “바닥의 검은 흑단”(the ebon blackness of the floors, *CS* 368), “우울한 가구”(the gloomy furniture, *CS* 377), “어둡고 낡은 휘장 장식”(the dark and tattered draperies, *CS* 377) 그리고 “방의 강렬한 어둠”(the intense of the chamber, *CS* 377) 등으로 저택 내부를 표현한다. 이 집은 “현관의 고딕 아치형 입구”(the Gothic archway of the hall), “뾰족한”(pointed) 창문, “아치형의 무늬가 새겨진 천장”(the vaulted and fretted ceiling) 그리고 “크고 높은”(the large and lofty) 방이 있기에 고딕 양식의 건축물이지만 이곳의 분위기는 “천국의 분위기와 친밀감이 없어”(no affinity with the air of heaven) 보인다(*CS* 368, 367). 결국 어두운 이 집은 두려움과 음험한 분위기를 불러일으킨다. 포는 악으로 인해 인간의 몰락이 초래하고 결국 폐허가 되고 붕괴된 세계로서 이 집을 그려낸다. 여기서 포는 공포영화의 감독처럼 화자의 모험을 삽입시켜 어서 가의 기괴한 분위기를 연출한다.

어서 가는 고딕 양식의 폐허가 된 집으로 어두운 무의식의 은유로서 작용한다. 점점 쓰러져가는 집안에서 로더릭과 쌍둥이 남매인 매들린은 고군분투하며 살아가고 있지만 고통을 받는다. 여기서 포는 주인공 로더릭을 인간의 영역인 현실 세계로부터 신성의 영역인 죽음의 세계로 끌어올리는 목적이 있어 보인다. 작품에서 저택과 사람 머리의 비유는 하늘에 도달하려는 인간의 야망을 가리킬 수 있다. 신화나 성경에서 인간은 천국이라는 완벽한 상태에서 내려와 지구상에서 바르게 살도록 고무된다는 조

건에서 다시 천국에 돌아갈 수 있다고 제시되곤 한다. 다양한 고대의 석조 건물 형태에서도 이러한 사고방식이 반영된다. 이를 테면 이집트 피라미드, 솔로몬 신전 그리고 고딕 대성당에서 하늘 또는 천국에 관한 잃어버린 지식의 상징적인 특징이 돌 조각, 벽화의 상형문자 그리고 기하학적 형태의 프레스코 형태에서 증명되고 있다(Campbell 103-5). 어서 가의 오랜 세월동안 무너지지 않고 버터낸 석재(stone)는 인간이 결국 지상에 있는 동안 잃어버린 천국으로 돌아갈 것이라는 강력한 신념을 반영한다. 고딕 건축물에서 나타나는 용과 악은 종종 신화나 민담에서 천국으로 가는 장애물로 간주되고 필멸의 영혼들을 시험 대상으로 만들게 한다.

포의 소설 속 저택과 이집트 건축물 사이에는 연관성이 있다. 포는 이집트 양식을 포함한 다양한 유럽 신화를 모태로 집을 장식한다.¹⁾ 몇몇 비평가들은 어서 가에서 어둡고 불가해한 분위기를 이집트의 방식 때문이라 여긴다. 아먼드(St. Armand)는 「에드가 앨런 포의 미스터리: 고딕 문학에서 영웅 이야기의 모험」(“The Mysteries of Edgar Allan Poe: The Quest for a Monomyth in Gothic Literature”)에서 포의 작품에 드러나는 낭만주의의 재흥(Romantic Revivals)과 이집트 방식의 영향력을 지적한다.

“그[포]가 1839년에 썼던 때인 낭만주의의 재흥에서 가장 전위적인 것은 이집트의 방식인데, 내 생각으로는, 고딕과 이집트의 대담한 혼합의 실험으로 포는 두 가지 구별되는 단계로 기능하는 전형적인 영웅 이야기의 낭만주의의 추구를 이룬 예술 작품을 만들어냈다: 그 두 가지는 그림 같거나 장식적인 표면의 단계 그리고 잠재적이고 전형적인 지하의 단계이다.

The most avant-garde of the Romantic revivals when he was writing the tale

1) 성창규의 「에드가 앨런 포의 「검은 고양이」에 나타난 이중성과 신화적 접근」에 따르면 포는 자신의 단편에 노르웨이와 덴마크를 포함한 북유럽 신화와 이집트 신화의 소재나 이미지가 드러난다고 본다.

in 1839 was the Egyptian mode, and it is my contention that, in experimenting with a daring mixture of the Gothic and the Egyptian, Poe managed to create a work of art which fulfilled the search of the Romantics for a monomyth which functions at two distinct levels: the surface level of the picturesque, or the decorative, and the subterranean level of the subliminal and the archetypal. (St. Armand 30)

아먼드의 이해 방식은 포의 불가사의한 집에서 우울한 분위기를 파악하는데 근거가 될 수 있다. 신성한 건축물에서 예증되듯이 천국에 대한 잃어버린 지식과 이것을 회복하려는 욕망에 관한 상징적인 특징은 어서 가에서 엿보인다고 볼 수 있다. 하늘에 닿으려는 욕망은 또한 저택 내부의 구조에서도 반영된다. 미로와 나선형의 계단은 육체와 정신 사이에서 방황하는 과정의 상징으로 간주해 볼 수 있으며 본래 완벽한 상태의 영혼으로 회복하려는 타락한 인간의 무의식을 반영한다고 볼 수 있다.

III

어서가의 몰락은 포의 산문 『유레카』(*Eureka*)에서 보이는 “물질의 소멸”(the disappearance of Matter)과 맥락을 같이한다. 『유레카』에서 포는 우주는 붕괴의 과정이며 물질성의 소멸은 유일(oneness) 즉 신으로 귀결되는 과정으로서 여기에 개인의 정체성도 소멸되고 모든 사물들이 통합된다고 말한다. 포에게서 물질의 소멸 또는 죽음은 종료 또는 끝을 뜻하는 것이 아니라 “신성한 계획”(Divine Design)으로 가는 하나의 과정이다(CW 311). 세계는 “신의 심장 박동”(heartbeat of God)이며 세계의 끝없이 반복되며 확장하거나 붕괴되는 과정이 삶과 죽음의 끝없는 순환에 기여한다고 본다(CW 310). 그래서 포는 악과 죽음이 모든 인간 영혼의 신에

계로 돌아가는 재통합 과정에 개입한다고 여긴다.

신-물질적이고 정신적인 신은 확산된 물질과 우주의 정신에서만 존재한다; 그리고 확산된 물질과 정신의 회복은 순수하게 정신적이고 개인적인 신의 재구성이 될 것이다. 이러한 관점에서 그리고 이러한 관점에서만이 우리는 신성한 부당함-냉혹한 운명의 수수께끼를 이해한다. 이러한 관점에서만이 악의 존재가 이해될 수 있게 된다.

God-the material and spiritual God-now exists solely in the diffused matter and Spirit of the Universe; and that the regathering of this diffused matter and Spirit will be but the re-constitution of the purely Spiritual and Individual God. In this view, and in this view alone, we comprehend the riddles of Divine Injustice-of Inexorable Fate. In this view alone the existence of Evil becomes intelligible. (CW313)

순수한 정신적 세계에 진입하기 위해서 부당함이나 냉혹한 운명과도 같은 세상의 악을 이해할 필요가 있음을 포는 역설하고 있다. 그래서 포는 고통과 고문의 감정도 신성한 존재의 재통합 과정에서 역시 필연적으로 발생하며, 재통합 과정의 행복을 달성하려 애쓰는 상황에서 고통의 순간들이 반영된다고 생각한다. 제프리 J. 포크스(Jeffrey J. Folks)는 「상상력의 심장부」(“Heartland of the Imagination”)에서 포의 관념론을 고통과 물리적 파멸의 존재로 주장하는 철학으로 간주하고 일종의 “유기체 삶의 덧없음”(transience of organic life)의 가능성을 찾아낸다(68). 유기체의 삶은 물질에 굴복할 수밖에 없으며 인생이란 관념론을 끌어안으면서도 존재의 신비에 마주하면서 물질세계의 파멸을 인지하게 된다는 것이다. 그래서 포의 어셔 가는 부패, 쇠퇴 그리고 파괴(decay, decline and destruction)라는 자연스러운 과정을 따르고 있으며 『유레카』에서 보이는 “신성한 계획”의

일부로 드러난다(68). 신으로의 귀환을 위해 물질이 소멸해야 된다는 생각은 그노시스²⁾ 철학(Gnostic philosophy)과도 일맥상통한다. 아먼드에 따르면 포의 형이상학은 그노시스와 관련이 있는데, 포의 형이상학은 기독교의 초창기 때에 니케아 평의회(Council of Nicea)와 같은 독단적인 기관에 의해 억압 받던 비정통적이고 이교적인 교리에서 나온 것이라 본다(1). 그의 형이상학은 “인간을 기본적으로 감옥-집(prison-house) 세계의 물질성에 갇힌 영혼으로 보는 급진적 이원론이며 얇에 대한 최고의 행위 즉 영적 인식(gnosis)을 통해서만 탈출이 가능하다”고 여긴다(1). 그노시스 시각에서 감옥과도 같은 집의 세계에서 자유를 얻기 위해서는 7명의 행성의 신인 독재자이자 집정관(the Archons)을 정복해야 하지만, 그 과정은 너무도 고통스럽다. 그노시스 철학은 신비주의(Hermeticism), 연금술(Alchemy), 피타고라스의 조화 이론(Pythagorean harmonic theory) 등에서 끌어온다. 신비주의적 은유로 로더릭과 매들린 남매를 이해하면 다음과 같다.

사실 오빠가 여동생을 먹고 돌아온 여동생이 오빠를 먹는다. 그래서 독성의 용은 자신의 꼬리를 삼키는 뱀인 친절한 우로보로스라는 궁극적 통합의 최고 그노시스적 상징으로 변하게 된다. 게다가 호수는 어서 가를 “삼키고” 그 집 자체는 성공한 연금술사의 신비한 그릇처럼 부서지는데, 그 이유는 물질적 껍데기가 더 이상 위대한 시

2) 그노시스(gnosis)란 “지식”을 의미하는 그리스어이지만, 1~2세기에 걸쳐서 로마를 비롯하여 그리스 문화의 영향을 받은 서아시아 일대, 즉 유대, 이란, 바빌로니아, 이집트 등지에서 이들 지방의 토착종교와 그리스의 철학적인 사고가 서로 만나는 과정에서 종교적 색채를 지니는 말로 되었다. 또한 기독교에 침투한 이러한 경향은 기독교 그노시스파를 발생시켰다. 원래의 사상은 신비적이고 영적인 제1원인으로서의 신을 전제하고, 이 신은 만물을 자기로부터 유출시켜 가는 과정 속에서 모습을 나타낸다. 그리고 물질적 세계는 신에 대립하고 단절되어 있는 악이라고 주장하였다. 기독교 그노시스파는 그리스도도가 그노시스를 가져와 이러한 악에 사로잡혀 있는 인류를 해방·구제한다고 주장한다. 이집트의 발렌티누스(Valentinus), 시리아의 바실리데스(Basilides)가 대표적이다. 기독교 교회로부터는 이단시되었다.(<https://en.wikipedia.org/wiki/Gnosticism>)

작인 어셔가 되는 '썩지 않는 육체'에 불필요하기 때문이다.

The brother, in fact, does eat up the sister who returns and eats up the brother. The poisonous dragon thus becomes transmuted into the prime Gnostic symbol of ultimate unity, the beneficent Ouroboros, or serpent who swallows his own tail. Moreover, the tarn “swallows” the House Usher, while the House itself, like the Hermetic vessel of the successful alchemist, crumbles because a material shell is no longer necessary for the ‘incorruptible body’ which Usher, the Great Initiate, has become. (St. Armand 7)

그노시스 철학의 관점에서 로더릭과 매들린은 서로를 잡아먹으며 궁극적 통합을 이루는 우로보로스이다. 아울러 어셔 저택도 근처의 호수가 삼키는 상황 역시 어머니의 자궁으로서의 회귀처럼 생각될 수 있다. 따라서 저택과 어셔 남매 모두 유일성이나 정신적 통합을 달성하기 위해 현재의 물리적이고 육체적인 상태를 포기해야 함을 뜻한다. 이 상태의 포기는 곧 죽음이며 그 과정에서 고통과 고난은 필연적이라 보는 것이 포의 철학으로 간주된다. 그리고 어셔 가는 “그노시스 철학자에게 중요한 간힘, 덧없음 그리고 붕괴(imprisonment, transiency and falling) 과정의 메타포”로서 작용한다(St. Armand 3). 고딕 양식의 집은 신화의 크로노스(Cronus)나 사투르누스(Saturn)처럼 현실을 지배하는 집정관의 거주지가 될 수 있고 로더릭과 매들린이라는 영혼은 고통을 통해 정화로 부활될 때까지 매장되어야 한다. 따라서 “연금술적 지혜의 지하 동굴”(the subterranean cavern of hermetic wisdom) 형태의 둥근 천장, 지하실 그리고 터널은 “어셔의 지하의 휴식”(the subterranean recesses of Usher)이다(St. Armand 4). 결국 남매의 죽음은 육체성을 없애고 정신적인 자유를 얻게 되는 과정으로 파악된다.

IV

그노시스 개념에서 보면 자기 파괴적 성격과 신과의 재결합이라는 정신적 축복의 성격이 강한데, 포는 정신적 합일보다 오히려 죽음의 고통과 공포를 강조한다. 고통과 죽음의 경험은 포의 주인공들에게 신성성과의 궁극적인 합일을 위한 인식론적 탐구에 중요한 요소라 볼 수 있다. 모리스 레비(Maurice Levy)는 「포와 고딕 전통」(“Poe and the Gothic Tradition”)에서 포는 꿈속 고통(anguish in dream)의 표현에 전통적인 고딕 요소를 적용했다고 지적한다(28). 또한 로더릭의 정신 상태를 보여주며 어서 저택의 이미지를 분석함으로써 프로이트의 정신분석학적 요소를 대입시킨다. 이를 테면 문턱(threshold)은 이성적 영역과 비이성적 영역의 경계를 나타낸다. 또한 저택의 긴 틈(long fissure)에 관한 화자의 해석을 로더릭의 질병의 신호로도 볼 수 있다(22). 로더릭과 매들린은 포의 다른 단편 소설의 남녀 주인공처럼 고통과 우울감에 사로잡혀 있다. 그노시스 철학에서 제한된 공간에서의 자기 파괴는 갇힌 이들이 심연의 신(the Gnostic god of Abyss)으로 이동하는, 하나의 과정이다. 매들린을 산채로 매장했던 사실과 로더릭의 과민증에 대해 공포를 느낀 화자는 어서 가에서 그노시스 관념을 이해하는데 실패한다.

화자가 집어든 소설 「광기의 신념」(“Mad Trist”)은 매들린의 감금 사건과 평행선을 이룬다. 소설의 작가가 랜슬렛 캐닝 경(Sir Launcelot Canning)이라고 말하는데 어서(Usher) 이름은 우리, 안내자, 죽음(재, ash)이 연상되듯이, 기묘하다거나 교활하다는 뜻의 단어(cunning)가 떠오르는, 포의 말재간이 느껴지는 이름이다. 소설 속에서 에들레드(Ethelred)가 용을 죽이는 것처럼 로더릭은 자신의 여동생을 산채로 가족 납골묘에 매장한다. 용이 에들레드의 철퇴에 맞아 비명 소리와 함께 고꾸라지는 내용을 화자가 읽었을 때 멀리서 날카롭고 귀에 거슬리는 소리를 듣게 되고, 공포에 질린 로더릭은 매들린을 산채로 묻었음을 실토한다. 결국 두 남매가 쓰러질 때

겁에 질린 화자는 집을 빠져나오고 저택은 무너지게 되며, 화자의 언급처럼 호수 즉 자연이 저택을 집어삼킨다. 그래서 어셔가의 붕괴는 말 그대로 자연으로 돌아가는 인물들의 이야기이며 특히 포의 자기 소멸 계획 내에서 신 또는 죽음으로 전개되는 이야기라 볼 수 있다. 고딕 양식의 어셔가는 필멸의 존재인 인간이 자유를 위해 애쓰는 공간인 동시에 불멸의 영혼을 가두는 곳이다. 아울러 저택이라는 공간과 소설 내의 시 「유령 궁전」의 궁전 공간 역시 인간의 몸 자체로 비교되고 있다.

화자가 본 어셔가의 첫 인상은 퇴락한 환경으로 에워싸인 어두운 동굴이었고 우울한 분위기가 덮고 있는 곳이다. 화자의 저택 외부와 주변 경치에 관한 묘사를 볼 때 고딕 양식의 이 저택은 소멸로 가는 모든 물질 이동의 매체 역할을 수행하며 일종의 감옥과도 같다. 이 감옥은 “씩어 빠진 고목, 잿빛의 담벼락, 쥐 죽은 듯 조용한 호수는 현실의 공기와 섞이지 못한 채 지독한 악취를 풍기고 있었고, 어둠을 머금은 탁한 회색의 뿌연 안개가 느릿느릿 움직이며 영지 주변을 맴도는 분위기”에 매몰된 일종의 지옥이다(CS 367). 화자는 이곳이 필멸의 인간과 포가 말하는 심연(Abyss)을 운명적으로 결합시키게 되는 집이라는 것을 알아차리지 못한다. 아치형의 천장은 아들을 굽어보는 성모 마리아를 상징할 수도 있다. “엄청나게 길고 직사각형의 지하실 또는 터널 내부”(the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel)는 어머니의 자궁을 떠올리게 한다(CS 372). “터널 도처에서 흘러나오는 강렬한 빛”(a flood of intense rays rolled throughout tunnel)은 로더릭의 죽은 사람들 특히 어셔가문의 조상들과의 예정된 재결합을 떠올릴 수 있다(CS 372). “그의 조상들 집의 잿빛 석재”(gray stones of the home of his fore-fathers)는 어셔가의 마지막 후손의 운명과 관련이 있다(CS 374). 벽에 있는 갈라진 틈(fissure)은 감옥 같은 집에 갇힌 로더릭의 광기와 연결될 수 있다. 빌헬름 보링거(Wilhelm Worringer)가 『고딕에서의 형태』(*Form in Gothic*)에서 고딕 건축은 “우리와는 별개로 우리에게 도전적인 활력으로 우리의 의지와는

반대로 우리가 굴복하는 행위로 몰아가지만 우리의 삶보다 강한, 나름의 경험을 갖게 하도록 나타난다.”고 말한 내용과 어서 가는 잘 어울린다 (42). 그래서 저택에서의 기묘하고도 데카당스적인 활력이 로더릭을 파멸로 향하는 에너지를 행사하도록 유도한다.

저택의 쇠퇴와 소멸은 신으로 회귀하기 전에 모든 물질의 잠재적인 파괴의 은유로 작용한다고 볼 수 있다. 저택의 붕괴 전에 화자는 건물의 눈에 띄는 틈을 알아차리는데 이것은 잠재적인 붕괴의 조짐이다. 만일 어두운 어서 가가 집에서의 악을 나타낸다면 틈과 무너질 것 같은 여러 특징들은 악의 승리를 예견케 한다. 그래서 악의 침입은 이성적 영역의 파괴뿐만 아니라 집 자체의 붕괴도 가속화한다. 이 맥락에서 물질의 소멸은 종료 또는 절멸을 뜻한다기보다 그노시스 개념처럼 변형(transmutation)의 과정이라 볼 수 있다. 포에게 악은 신성성(Divinity)과 분리되지 않으며 악은 모든 존재를 무(nothingness), 즉 신 앞에서 최초의 없던 상태로 되돌아가도록 유도한다. 지하 납골당에 비치는 햇빛은 은유적으로 죽어가는 영역을 관통하는 신성한 특징으로 간주될 수 있고 로더릭의 서재에 있는 그림은 어서 가의 운명을 반영한다.

작은 그림은 무척 길고 직사각형의 지하실 혹은 터널의 내부를 보여주었고 ... 햇불 같은 어떤 인공적인 빛이 보이지 않았지만; 강렬한 빛이 도처에서 흘러나와 지하실 전체가 섬뜩하면서도 이상한 광채에 휩싸여 있었다.

A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel... and no torch or other artificial source of light was discernible; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendour, (CS 372)

진 S. 스트롬버그(Jean S. Stromberg)는 「포의 그로테스크 이야기와 기

독교 개념의 관계」(“The Relationship of Christian Concepts to Poe’s Grotesque Tales”)에서 포는 정통 기독교 사상가가 아니며 자신의 기괴한 이야기에 “깊이와 중요성”(depth and significance)을 부여하는데, 기독교적 세계관을 이용하여 “등장인물의 차원”(the dimensions of his characters)을 확대한다고 본다(152). 그에 따르면 포의 이야기에서 자연은 신성성과 악, 빛과 어둠이라는 두 가지 측면으로 제시되며 서로 부딪히다기보다 양립한다. “포가 자신의 이야기에서 암시하는 성경의 종말론에서, 인간뿐만 아니라 물리적 세계는 파괴되어야 하고 새로운 지구가 탄생된다,”고 그는 언급한다(152). 또한 포의 세계는 “심술궂음(perverseness)을 통해 신성성에 도달하려는 개인의 인간 의지의 노력”이라 지적한다(155). 또한 그는 “포의 이야기에서 중심적인 것은 인간성 부재의(dehumanized) 인간에 대한 포의 관점”이라 본다(154). 물질성의 파괴를 통해 생성이 가능하다는 이율배반과 죽음을 통해 첫 삶 이전의 순수 상태로 돌아갈 수 있다는 포의 철학이 여기에도 깃들어있다고 볼 수 있다. 화자의 로더릭의 외모에 관한 묘사 역시 저택 자체와 어서 가문 사이의 긴밀함을 엿볼 수 있다. 저택 자체는 로더릭을 외부의 물질세계로부터 물러나게 하는 일종의 신전이며 변형을 위해 스스로를 준비시키는 곳이다. 그 또한 신성한 계획 속에 무로 돌아가는, 붕괴될 예정의 신전이기도 하다.

... 이러한 [얼굴의] 특징은 신전 지역 너머 지나친 확장으로 쉽게 잊히지 않는 용모로 이루어져 있었다. ... 나는 애써 아라베스크적인 표현과 단순한 인간성에 관한 어떤 생각과 연결시킬 수 없었다.

... these features, with an inordinate expansion above the regions of the temple, made up altogether a countenance not easily to be forgotten... I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity. (CS 369)

연금술에서 비금속이 금으로 변환하는 것과 같이 그노시스 철학의 변형 개념에서 로더릭의 스스로에 대한 삶의 포기는 순수한 무의 상태로 가는 하나의 과정이다. 그는 저택의 붕괴와 함께 혼자만이 아닌 여동생과 함께 죽음을 맞이한다. 죽음을 맞이하며 여동생에 대한 표현이 “다정하고 사랑스러운 여동생, 오랫동안 그의 유일한 동반자”이다(*CS 370*). 복수나 두려움의 감정이 아니라 소멸을 앞에 두고 두 남매는 해방감 내지는 희열의 순간을 마주하기 직전의 상황으로 보일 수 있는 것은 금이 생산되기 직전의 연금술의 과정 또는 순수한 무의 상태의 변형 과정의 완성 직전의 순간 이기에 가능할 수 있다. 또한 어서 남매의 죽음은 오히려 간혀 있고 타락한 세계로부터의 해방을 반영한다. 로더릭 어서는 필멸의 영혼으로서 그의 과민한 에너지는 포의 현실 세계로부터 스스로를 해방시키려 했던 욕망과 닮아 있다. 매들린이 지하 납골당에 안치될 때 무의식의 틈에서 나온 기이한 힘이 저택의 붕괴를 가속화시킨다. 반대로 지하실 납골당은 어머니의 자궁이자 최초 무 상태의 환경이다. 이야기가 전개되면서 고딕 공간은 점점 병적이 되고 악이 어서 가를 점유하게 된다. 특수한 공간에 갇혀 있었던 로더릭은 다양하게 억압된 기억들이 돌아오면서 기이한 상황 또는 사건들과 텔레파시를 하듯 조우한다. 매들린이 산채로 묻힐 때 로더릭은 이 기이함과 밀접한 정신적 교류를 하게 되고 결국 자신의 쌍둥이 남매와 함께 심연 속으로 들어간다.

... 그리고 죽기 전 격렬한 짧은 비명 소리를 내지르며 오빠를 마룻바닥에 쓰러뜨렸다. 어서는 자신이 예견한 대로 공포의 희생양이 되어 이제는 시체가 되어 누워 있었다.

... then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he had anticipated. (*CS 382*)

내가 바라보았을 때 이 틈은 금세 커졌다... 거센 파도 소리 같은 거친 고향 소리가 길게 울려 퍼지더니 내 발 밑에 있는 깊고 음침한 호수가 어셔가의 잔해를 시무룩하게 조용히 집어삼켰다.

While I gazed, this fissure rapidly widened... there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters-and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the House of Usher. (CS382)

이 장면은 폭력과 고통이 드러나는데 포의 구원은 심술굼뜬과 죽음에 의존하는 것처럼 보인다. 로더릭은 자신의 운명을 분명 예견했고 인간의 성질을 지닌 집에 살았으며 집과 어셔 가문 사이의 관련성을 의식적으로나 무의식적으로 감지했던 것으로 보인다. 또한 저택의 붕괴는 우주의 운명에 관한 포의 신비주의적 감정을 드러낸다. 포는 공포나 희생자라는 단어 대신 시무룩하게 또는 조용히(sullenly and silently)라는 단어로 자연의 신성한 움직임에 강조한다. 이것은 육체에서 벗어나 정신으로의 탈출이라는 포의 희망과도 연관이 있다. 결국 로더릭의 의식적인 선택은 궁극적 파괴의 묵시적 순간을 지나 정신적 휴식이다. 화자는 물리적 붕괴의 과정에서 이 휴식의 중요성과 인간 영혼에 가져다주는 고통을 인식하는데 실패한다. 그는 이 고풍스러운 저택에서 공포와 두려움만을 느낄 뿐이다. 또한 화자에게 로더릭은 그저 음울한 저택 분위기에 매몰된 광기에 휩싸인 친구일 뿐이다.

그는 쾌활하다가도 금세 침울해지곤 했다. 그는 야성적 충동이 완전히 사라진 것 같을 때는 주저하며 떨리는 목소리로 얘기했다가 불쑥 쾌활하고 또랑또랑한 말투로 바뀌었다. 텅텅스럽고 가라앉은 목소리로 천천히 공허하게 이야기하다가 어느새 나른하면서 안정적인 쉼 목소리로 말하기도 했다. 그러다 갑자기 흥분하여 말할 때는

마치 정신 나간 주정뱅이나 구제 불능의 아편쟁이처럼 보이기도 했다.

His action was alternately vivacious and sullen, His voice varied rapidly from a tremulous indecision when the animal spirits seemed utterly in abeyance to that species of energetic concision-that abrupt, weighty, unhurried, and hollow-sounding enunciation-that leaden, self-balanced, and perfectly modulated guttural utterance, which may be observed in the lost drunkard, or the irreclaimable eater of opium, during the periods of his most intense excitement. (CS369)

화자는 두려움 때문에 더욱 로더릭이 광기에 사로잡혀 있다는 생각만 들게 한다. 화자는 로더릭의 죽음과 저택의 붕괴에서 드디어 공포를 인식한다. 화자는 저택을 탈출해서야 자신이 꿈이나 환영에서 깨어나듯이 아찔함을 느낀다. 화자가 두려움을 느끼는 과정은 포의 소설을 읽는 독자가 느끼는 감정과 크게 다르지 않다. 보다 실감나는 장면을 보여주는 영화감독처럼 원초적인 감정을 느끼도록 포는 소설을 계획했다고 볼 수 있다. 화자 또는 독자가 어셔가의 기묘한 공간에서 현실 세계로 탈출했다면, 로더릭은 갇혀 있던 어셔가의 억압된 공간에서 죽음(무, 근원)의 세계로 탈출했다고 볼 수 있다.

V

살펴본 바와 같이 포의 단편 「어셔가의 몰락」의 저택은 고딕 양식의 건축 요소가 많다. 어둠과 암흑으로 대표되는 동굴, 구석, 아치형 천장, 미로 같은 계단부터 괴물이나 용 또는 악마의 형상 이미지가 출현하며 공포, 불안 그리고 죽음을 상기시킨다. 또한 이야기가 전개되는 과정에서 고통, 감

금, 물리적인 붕괴나 소멸이 발생하는 것 역시 고딕 요소로 볼 수 있다. 아울러 성경이나 신화적인 소재가 엿보이기는 하지만 기독교적인 구원의 암시는 나타나지 않는다. 이것은 그노시스 철학의 영향을 받은 것으로 보이며 연금술이나 신비주의의 경향이 등장하는 것도 이 맥락에서 이해될 수 있다.

포가 소설에서 설계하는 집은 모든 존재가 결국 그노시스적인 심연의 신 또는 죽음의 신에게 돌아간다는 피할 수 없는 운명이 깃들고 있다. 드레인의 말대로 포의 집은 살인자의 집이며 살인 장면의 감독은 포 자신이다. 어두운 고딕 건물에서 나타나는 용과 악은 현실에서 마주치는 부도덕처럼 인간의 영혼을 시험에 들게 한다. 로더릭의 불안과 매들린의 질병은 어둡고 갇힌 공간에서의 고통이지만 오히려 죽음은 그들에게 고통의 끝을 의미한다. 로더릭이 매들린을 산채로 매장했던 살인 행위 그리고 살아난 매들린이 로더릭의 삶을 거두고 함께 죽음을 맞는 것은 태어나기 전의 순수한 상태로 회귀하려는 시도이다. 포의 이러한 흐름의 전개는 그노시스 철학의 신비체험 또는 악으로부터의 탈출, 물질성의 소멸 그리고 영적 인식을 통한 신성성과의 궁극적인 결합과 관련성이 있다.

(목원대학교)

■ 주제어

에드가 앨런 포, 「어서 가의 몰락」, 「유레카」, 고딕, 그노시스, 이율배반

■ 인용문헌

- 성창규. 「에드가 앨런 포의 「검은 고양이」에 나타난 이중성과 신화적 접근」. 『영어권문화연구』 Vol 9, No. 1 (April 2016): 47-68. Print.
- Abel, Darrel. “A Key to the House of Usher.” *University of Toronto Quarterly* 18 (January 1949): 176-185. Print.
- Campbell, Joseph and Bill Moyers. *The Power of Myth*. Ed. Betty Sue Flowers. New York: Doubleday, 1988. Print.
- Drain, Kim. “Poe's Death-Watches and the Architecture of Doubt.” *New England Review* 27.2 (2006): 169-178. Print.
- Folks, Jeffrey J. *Heartland of the Imagination: Conservative Values in American Literature from Poe to O'Connor to Haruf*. Jefferson NC: Mcfarland, 2011. Print.
- Hoffman, Daniel. “Madness in Poe's Tales as a Means of Escape.” *Social and Psychological Disorder in the Works of Edgar Allan Poe*. Farmington Hills, MI: Greenhaven P, 2010. 77-83. Print.
- Lévy, Maurice. “Poe and the Gothic Tradition.” *ESQ: A Journal of the American Renaissance* 18 (1972): 19-29. Print.
- Peeples, Scott. “Poe's ‘Constructiveness’ and ‘The Fall of the House of Usher.’” *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge UP, 2002. 178-190. Print.
- Poe, Edgar Allan. “The Fall of the House of Usher.” *The Complete Stories*. NY: Everyman's Library, 1992. 365-382. Print.
[Abbreviated as *CS*]
- _____. “Eureka: An Essay on The Material and Spiritual Universe.” *The Complete Works of Edgar Allan Poe Volume*

XVI. Ed. James A. Harrison. NY: AMS, 1965. 179–315. Print.
[Abbreviated as *CW*]

St. Armand, Barton Levi. “Usher Unveiled: Poe and the Metaphysics of Gnosticism.” *Poe Studies* 5, 1 (June 1972): 1–8. Print.

_____. “The ‘Mysteries’ of Edgar Poe: The Quest for a Monomyth in Gothic Literature.” *Modern Critical Interpretations: The Tales of Poe*. Ed. Harold Bloom. NY: Chelsea House Publishers, 1987. 25–53. Print.

Seelye, J. D. “Edgar Allan Poe: Tales of the Grotesque and Arabesque”: *Landmarks of American Writing*. Edited by Hennig Cohen. 113–122, July, 1969.

Stromberg, Jean S. “The Relationship of Christian Concepts to Poe's ‘Grotesque’ Tales.” *The Gordon Review* (Wenham, Mass.) 11 (1968): 144–158. Print.

Wilbur, Richard. “The House of Poe.” *The Recognition of Edgar Allan Poe: Selected Criticism Since 1829*. Ed. Eric W. Carlson. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1966. 255–277. Print.

Worringer, Wilhelm. *Form in Gothic*. Ed. Sir Herbert Edward Read. London: A. Tiranti, 1957. Print.

■ Abstract

Antinomy and Return to the Origin in “The Fall of the Usher”

Seong, Chang-Gyu (Mokwon Univ.)

This paper is to analyze “The Fall of the Usher” by E. A. Poe with characteristics of Gothic architecture and Gnostic philosophy. In the novel, the images of dungeon, nooks, archway, vaults, labyrinthine or winding stairs with their darkness remind us the conception of fear, anxiety and death. The suffering, confinement, physical collapse of the House and falling of Roderick and Madeline Usher are considered to belong to Gothic elements. The novel reveals biblical and mythical materials implicitly, but Poe do not aim at Christian redemption. It is possible for him to be affected by gnosticism including alchemy and mysticism.

For Poe, the immortal destiny dwells in the house before all beings return to God of Abyss or Death. The dragon and evil in the dark Gothic building would test the soul of men. While Roderick's anxiety and Madeline's illness are painful, their death means the end of suffering and the start of liberation. His burying her alive and facing their death together are regarded as the attempt of returning the pure and perfect state in heaven before they exist on earth. Poe's writing process is associated with the escape from the evil, mystic experience of Gnostic philosophy, the disappearance of Matter and ultimate unity

- 「어셔가의 몰락」의 이율배반과 근원으로서의 회귀 | 성장규

with divinity through spiritual awareness.

■ Key Words

Edgar Allan Poe, “The Fall of the Usher”, “Eureka”, Gothic, Gnostic, antinomy

■ 논문게재일

○투고일: 2017년 3월 24일 ○심사일: 2017년 4월 14일 ○게재일: 2017년 4월 30일

『위대한 개츠비』 영한 번역과 페미니스트 번역 전략 연구

정선혜 · 박윤희

1. 서론

1980년에 발간된 바스넷(Susan Bassnett)의 기념비적인 저서(*Translation Studies*)는 1980년대 이후 번역학 연구의 새로운 지평을 예고했다. 그중 가장 두드러진 경향은 “문화 간 소통의 독특한 문제점들(unique problems of cross-cultural communication)”을 탐구하고, “번역 텍스트의 상대적 자율성(the relative autonomy of the translated text)”을 인정하는 두 가지 추세로 귀결 된다(Venuti 2000: 215). 즉, 등가(equivalence)를 축으로 하는 기존의 충실성(truthfulness)과 투명성(transparency)의 이항대립(binary opposition) 논란에서 벗어나 언어학적 관점 너머의 번역과정과 그 행위에 중점을 두는 동시에 번역가의 정체성, 그리고 TL(Target language) 독자와 그 문화를 보다 더 고려하는 경향을 띠게 된 것이다. 문화 간 소통의 중요성과 번역가의 자율성을 인정하는 이와 같은 번역학의 추세는 오랜 기간 동안 원전(source text)과 저자(author)에 두었던 중심 축이 번역가와 목표어 문화 및 그 독자에게 옮겨 갔음을 의미하는 것이었다. 나아가 이러한 새로운 번역의 위상은 포스트모더니즘의 환경 속에서 탈구조주의, 후기식민주의, 페미니즘 등 다양한 문학이론 및 이데올로기

와 결합하여 보다 풍부한 방법론을 낳게 된 것이다.

1970년대 이후 포스트모더니즘 시대의 도래와 더불어 오늘날 인도, 브라질 등 소위 제 3세계에서 활발히 진행되고 있는 후기식민주의 이론과 맥을 같이 하면서 프랑스의 ‘여성적 글쓰기(écriture féminine)’의 영향을 받은 젠더에 관한 문제를 다루는 페미니스트 번역이론 등은 젠더 이데올로기(gender ideology)적인 면에서 보다 근원적인 여성의 문제를 다루고 있다. 특히 주목할 대상은 독특한 이중 문화권을 형성하면서 프랑스적 요소와 영국적 요소 사이의 선택을 거부하고 자신들 공동체만의 문화적, 언어적 정체성을 만들려는 시도가 꾸준히 이어져 오고 있는 캐나다 퀘벡에서의 페미니스트 번역 움직임이다. 이러한 퀘벡지역 페미니스트 여성 번역가들의 정체성 추구는 1980년대에 이르러 페미니즘 및 후기 식민주의 이론의 확산과 더불어 젠더와 타자에 대한 관심으로 강조됨으로써 보다 일반적이고 세계적인 문화운동으로 번져 나가게 되었다. 이 같은 문화적 전환(cultural turn)은 결과적으로 번역학의 주요 연구주제로 이어져 새로운 측면에서의 번역의 중요성을 인식하게끔 하였다.

본 논문은 능동적인 번역가의 역할을 이해하고 TL 독자의 존재를 증시하는 최근의 번역학 추세를 바탕으로 여전히 충실성과 가독성의 전통적 기준에 머무는 국내 번역 경향에서 벗어나 보다 적극적인 번역 방법의 가능성을 페미니스트 번역 전략의 관점에서 찾아볼 것이다. 즉, 남성지배적 언어표현, 여성을 보이지 않도록 만드는 표현, 여성 차별적 표현 등 관습적으로 면역화 된 한국의 문학 번역의 한 실례를 분석 검토하고, 나아가 젠더에 대한 관심과 페미니스트 번역이론 및 실행에 관한 연구 방향에 대한 의견을 제시해 보고자 한다. 분석 대상작품은 한국에서 그동안 꾸준히 번역되고 읽혀온 피츠제럴드(F. Scott Key Fitzgerald)의 『위대한 개츠비』(*The Great Gatsby*)로서, 페미니즘에 대한 인식이 크게 드러나 있지 않으면서도 남녀관계에 대한 묘사가 많다는 점을 고려하여 선정했다. 분석할 번역본은 시대를 구분하여 1970년대부터 2013년까지 나온 번역본 4종

을 선정하였으며, 이를 페미니스트 번역이론과 젠더번역에 초점을 두고 비교 분석하고자 한다.

2. 페미니스트 번역이론

오늘날 많은 페미니스트 비평가들은 주로 남성작가들에 의해 생산된 글(writing)은 “종잡을 수 없는 허구의 매력(the mystifying charms of fiction)”으로 “영속적으로 여성을 억압하고 있는 장소(locus)”(Cixous 1991: 337)라고 단정 짓는 식수(Hélène Cixous)의 의견에 동의하고 있다. 이와 같은 추론에서 극명하게 보여 지듯이, 대부분 가부장 체제 하의 남성 작가에 의해 창작된 글은 여성을 남성적 언어(masculine language)의 틀 속에 감금시키고 있으며 오늘날에도 여전히 이러한 현상은 지속되고 있다고 믿고 있다. 나아가 페미니스트 번역자들은 그들이 의심하는바 이러한 ‘남성적 언어의 틀’ 속에 여성을 감금시키고 있는 문학 작품에 대한 새로운 시각에서의 번역에 주목하고 있다. 즉 그들이 지향하는 번역자의 역할과 모습은 ‘보이지 않는(invisible)’ 원저자의 그림자로서가 아니라 번역 과정에서 적극적으로 자신을 드러내는, ‘보이는(visible)’ 또 하나의 저자로서의 주체인 것이다.

식수의 주장처럼 과거 가부장적 언어의 틀 속에서 여성에 대한 언어는 극히 한정적이었거나 혹은 부정적 묘사에 치중되어 있었다(von Flotow 1997: 8). 여성에 있어서 이러한 환경은 계속되어 젠더와 관련된 다양한 문화와 관습이 형성되고 정착되는 과정에서 여성을 표현하는 언어의 형태와 수준은 교묘하게 부정적이었고 결국 여성에 대한 왜곡된 묘사는 남성지배적 담화를 두드러지게 하는 효과만을 가져오게 되었다(Tannen 1994: 9).

페미니스트 번역을 “언어를 통해서 페미니즘 주제를 드러내도록 추구

하는 일종의 정치적 활동”이라고 규정했던 비달(Africa Vidal 1998: 102)의 언급처럼, 급진적 개혁주의자들의 등장은 당연한 시대적 흐름의 결과였다. 여성에 기반을 둔 새로운 언어와 글쓰기를 만들어내야 한다는 필요성을 역설했던 이들은 특히 가부장적 언어가 자아내는 교묘한 억압에 주목하였으며, 이것이 자신들이 번역하는 텍스트에서 여권 주의적 개입전략의 필요성을 인식하게끔 하였다. 이들은 ‘원 작가 - 번역가 - 독자’로 구성되어 있는 하나의 연결선 상에서 자신들을 중재인으로 인식하고 텍스트 번역과정에서 작품에 개입하여 자신의 여권주의 이념을 독자에게 강력히 전달하고자 했던 것이다.

이처럼 또 하나의 창작으로서 번역가 자신의 주관적인 시각을 가지고 번역 과정에 개입하려는 페미니스트 번역은 전통적 굴레를 문제시하고, 기존에 확립되었던 원천 텍스트와 번역텍스트와의 일방적인 관계를 재정립할 필요성을 제기했다. 챔벌린(Lori Chamberlain)은 그동안 번역에 대한 성적 은유로서 사용된 충실성의 개념을 “가정에서 아이는 아버지의 산물이고 어머니에 의해서 재생산 된다”(Chamberlain 2000: 66)라고 함으로써 페미니스트 번역가와 그 번역의 중요성을 변화된 환경에 적절한 은유로 표현하였다. 이제는 번역에서 충실성과 등가성에 대한 개념은 주제성, 실험적 창작, 그리고 차이점이라는 개념으로 전환되었다고 볼 수 있다. 이러한 변화에 대해 고다드(Barbara Godard)는 “번역은 투명한 표현으로서 등가물이기보다는 차이점을 드러내는 해석적 변형으로 이해되어 진다”라고 하였다(Godard 1995: 77). 이처럼 “해석적 변형”의 측면에서, 페미니스트번역은 원천텍스트와 번역텍스트 사이를 조정하여 새로운 개념의 충실성과 재생산을 동시에 만들어내는 것으로 이해될 수 있다. 아로요(Rosemary Arrojo)의 주장에 따르면 “우리가 고려할 유일한 충실성은 단순히 개인적인 주장으로서가 아니라 어떤 가설을 만들어내고 그 가설을 입증한 문화적 공동체의 일원으로서 우리가 만든 그 가설들에 의존하는 충실성”이라고 하였다(Arrojo 1994: 160). 또한 폰 플루토는 페미니스트 번

역가들의 충실성의 등가물에 대한 생각을 다음과 같이 피력하고 있다.

페미니스트 번역가들은 충실성에 의한 최종적인 생산물과 등가물보다는 오히려 다르게 읽기, 수정하여 읽기, 다르게 쓰기, 수정하여 쓰기, 그리고 그러한 과정에 영향을 주는 문화적 이념적 차이점에 대한 문제에 더 관심을 가졌다. (von Flotow, 1997: 48)

이처럼 남성지배적 담론을 지양하고 언어에서의 근본적인 변화를 도모 하자는 페미니스트 번역 움직임은 프랑스나 미국에서 강하게 일었던 해체주의나 문화적 전환의 물결을 캐나다 퀘벡이 수용하고 육성한 결과라 할 수 있다(Santaemilia Jose 2011: 55). 퀘벡은 이중 언어 사회에서의 소수 언어 사용자와 남성중심 사회에서의 여성에 대한 차별 등이 공존하는 특수한 상황으로 인해 사회적으로 그 개선의 요구가 팽배했던 곳이다. 특히 여성과 소수언어 사용자라는 이중차별의 고통에 시달리는 이곳의 프랑스 계 페미니스트 번역가들은 프랑스 계 여성 페미니스트 작가들의 시험적 글들을 영어로 번역 하게 되었으며, 이로 인해 페미니스트 번역이론을 그 어느 지역보다 먼저 발전시킬 수 있었다. 특히 폰 플루토, 웨리 사이먼, 그리고 고다드 등 번역이론가의 등장은 그동안 번역에서 여성의 목소리를 억압하였던 분위기를 반전시키는 계기가 되었으며 페미니스트 번역가들 뿐 만 아니라 여타 분야의 페미니스트들에게도 영감을 주었다. 이들 번역가들은 자신들의 번역활동을 페미니즘 운동의 일환으로 여기고 기존 텍스트에 대한 노골적인 개입을 통해 관습적인 가부장적 언어를 공격하였다. 이러한 시도는 나아가 여성의 경험을 가장 잘 재현할 수 있는 여성적 글쓰기를 또한 주요 목적으로 삼았다고 할 수 있다. 결국 그들의 궁극적인 글쓰기 방향은 목표텍스트에서 여성적 언어를 통하여 번역가로서 자신에 대한 가시성을 드러내는 동시에 원천 텍스트를 전용함으로써 작가가적 개입을 하고자 하는 것이다.

이와 같은 상황에서 고다드, 앨리스 파커(Alice Parker), 사이먼, 수잔 로트비니에르-하우드(Susanne de Lotbinière-Harwood) 등의 페미니스트 번역가들은 목표 텍스트에의 적극적인 개입전략을 통하여 급진적인 번역을 시도하였다. 이들의 개입전략은 자신들의 목적인 여성성을 드러내기 위해서 원천텍스트를 번역할 때 내용의 일정 부분을 의도적으로 수정하는 것까지 포함된다. 즉 페미니스트 번역을 통하여 원천텍스트에 감금되어 있을 수도 있는 여성의 정체성을 드러내어 목표텍스트에 반영하는 것이다. 이러한 페미니스트 번역가들의 이념적 행동에 대하여 고다드는 “해방적 행동으로서 여권주의 담론은 새로운 의미를 만들어내기 위한 직접적인 정치적 담론이며 언어에서 혹은 언어에 의해서 여성자신들을 만들어내는 주제에 초점을 맞추는 것이다”라고 하였다(Godard 1995: 88).

“해방적 행동으로서 여권주의 담론”은 이렇듯 페미니스트 번역을 통해 새로운 해석으로 생성되어 목표텍스트에 노골적으로 반영되어 나타나는 데, 이러한 이념적 행동의 중심에는 여성적 언어에 바탕을 두는 여성적 글쓰기가 있다. 폰 플루토는 페미니스트 번역가들이 번역할 때에 특유의 번역 문체 또는 글쓰기가 나타나는 현상을 다음과 같이 두 가지로 구분하여 설명하고 있다. 그 중 하나는 실험적 페미니스트(experimental feminist) 입장에서 번역할 때 나타나는 문체이다. 특정 단어의 철자를 굵게 하여 그 단어가 여성형이라는 것을 강조하고, 단어의 특정 철자를 크게 함으로써 그 단어가 여성 차별적 단어임을 보여주는 것이 한 예이다(von Flotow 1997: 12). 즉 ‘one’이라는 단어에서 스펠링 ‘e’를 굵은 글씨로 사용하여 여성형이라는 것을 강조하거나 ‘HuMan Rights’의 M자를 대문자로 표기하여 단어에서 성차별적 요소가 드러날 수 있다는 사실을 밝힌 드 로트비니에르-하우드의 번역 시도가 구체적인 예이다(Simon 1996: 112). 이와 같은 방법 외에도 실험적 페미니스트 작품의 작가 및 번역가들은 새로운 언어, 새로운 철자, 새로운 문법 구조, 새로운 은어를 만들어냄으로써 가부장적 전통언어를 다양한 방식으로 바꾸려 시도하였다.

페미니스트 번역 스타일 중 다른 한 가지는 간섭주의적 페미니스트(interventionist feminist) 입장에서 번역할 때 특징적으로 나타나는 문체라고 플루토는 말한다. 이것은 “여성의 권리확보라는 정치적 목적을 가지고 그 목적에 맞게 번역가가 원문의 내용을 일부 수정하여 번역하는 것”을 의미한다(von Flotow 1997: 12). 따라서 페미니스트 번역가들은 자신들이 번역하는 텍스트에서 페미니스트 개입 전략을 구체화하여 자신들만의 기법을 정립할 필요성을 갖게 되었다.

3. 페미니스트 번역의 주요 기법

번역을 사회적, 문화적 영향력과 작가적인 명성, 그리고 그에 따른 권위적인 지위를 부여하는 합법적인 과정으로 인식하는 페미니스트 번역가들은 원천 텍스트를 단순히 재생산하는 역할(reproducer)보다는 또 하나의 생산자로서 자신들의 권위를 주장한다(Maier 1985: 30). “페미니스트 번역가의 일을 단순한 재생산이 아닌 텍스트의 공동제작”으로 인정하는(Lotbinière-Harwood 1989: 102) 이들 번역가들은 여성적 언어를 통해 변화된 환경에서의 새로운 여성 정체성을 만들어 내기 위해서 때로는 원천 텍스트를 조작하여 번역함으로써 원작가의 그림자가 아닌 하나의 창작자로서 자신들의 변화된 위치를 강력히 드러낸다. 이렇듯 자신들을 원작가와 독자 사이의 중간 생산자로 인식하고 텍스트 번역과정 중 작품 속에서 자신들의 견해를 반영시키려 하는 것은 페미니스트 이념을 도차어 독자에게 강력히 전달하고 싶은 행동의 일환이라고 볼 수 있다.

페미니스트 번역가들은 그들의 적극적인 개입전략의 의미를 구체적으로 지칭하기 위해 다양한 신조어를 사용하였다. 번역활동을 ‘변형’(transformance)으로 인식하는 고다드는 ‘여성처우’(womanhandling)라는 텍스트 용어를 사용하는데 이는 점잖고 자기를 드러내지 않은 번역가가 다

시 제 자리를 찾는 것을 말한다(Godard 1990: 94). 이외에도 ‘여성적 다시쓰기’(rewriting in the feminine), ‘개입적 생산’ (intervention production) ‘공중납치’(hijacking)¹⁾ 등의 용어들로써 페미니스트 번역가들의 활동을 다양하게 표현하였다. 보다 더 급진적으로 원 텍스트를 파괴시키는 번역활동을 주장했던 레빈(Suzanne Jill Levine)에 따르면, 이러한 용어들의 주요한 의미는 가부장적이고 여성혐오적인 텍스트를 억압적으로 폭로하고 다시 쓰는 새로운 번역 활동을 지향한다(Levine 2009: 85). 즉 번역과정에서 적극적인 참여자가 되어 새로운 의미를 만들어내는 데 있어 작가가 되기도 하고 혹은 조정자가 되고자 하는 욕망을 담은 용어들이라 할 수 있다.

페미니스트 번역가들의 혁신적인 텍스트 조정작업과 개입전략은 1) 보충(supplementing), 2) 서문 및 각주달기(prefacing and footnoting), 3) 하이재킹(hijacking), 4) 협력(collaboration), 5) 해설(commentary), 6) 저항(resistancy), 7) 복원(recovery), 8) 병렬텍스트(parallel texts) 등을 들 수 있다. 폰 플루토는 위의 기법 가운데 1) 보충, 2) 서문 및 각주 3) 하이재킹의 개념을 만들어냈으며 고다드는 이를 허가받은 간섭주의라고 표현하였다(Godard 2002: 78). 폰 플루토가 제시한 3가지 페미니스트 번역 전략을 살펴보면 다음과 같다.

폰 플루토의 첫 번째 전략은 보충(supplementing)인데 이를 통해서 하고자 하는 것은 번역과 더불어 추가적인 정보를 제공하는 것이다. 데이비드 에셸만은 보충을 페미니스트 번역가들이 원천 텍스트가 목표텍스트의 독자들에게 자신들의 목적에 어긋나게 읽혀지지 않도록 하기 위해서 보충하는 기법이라고 했는데(Eshelman 2007: 18), 보다 명확히 말하자면 여성과 관련된 감정, 태도, 뉘앙스의 표현에서 차이점과 결점들을 보상하기 위해서 수행된 적극적 활동주의 그리고 개입주의의 번역(Godard 2002:

1) high-jacking이라고도 씀. 사전적인 의미로는 운행 중인 육상차량, 항공기, 그 밖의 운송수단에 대한 불법적 납치행위라고 쓰여 있다. 본 논문에서는 적절히 번역된 의미의 한국말을 찾지 못해 음차해서 쓰기로 하였다. 이 후부터는 하이재킹으로 표기한다.

75)을 말한다. 실제로 영어와 프랑스를 혼용하여 쓰고 있는 캐나다의 퀘벡에서는 규범적인 가부장적 언어를 기존 문법에 어긋나는 표현 방식으로 여성을 나타내는 신조어를 만들어 보충설명과 각주를 달기도 하였다.

폰 플루토의 두 번째 전략은 서문 및 각주달기(prefacing and footnoting)로서 페미니스트 번역가들에 의해서 가장 널리 사용되는 전략이라고 할 수 있다. 서문과 각주는 번역텍스트에서 번역가들에게 주어진 일종의 특권의 공간으로서 자신들의 의견을 표명할 수 있고, 번역의 전 과정에서 자신들의 존재감을 강조하면서 자신들이 주장하는 페미니스트 개념과 용어에 대한 관심을 끌도록 유도할 수 있다. 더불어 번역가는 원천텍스트의 의도에 따라 자신의 전략을 표현할 수 있으며 자신의 서문에서 원천텍스트에 대한 자신의 번역본의 의미를 전달하기 위해서 번역본에서 사용하였던 자신의 개입 번역전략을 설명할 수도 있다.

폰 플루토의 세 번째 전략은 하이재킹(hijacking)으로서 페미니스트 번역가 사이에서 가장 파격적이며 가장 관심을 끌었던 전략이다. 하이재킹이라는 용어는 몬트리올의 저널리스트인 데이비드 호멜(David Homel)에 의해 처음으로 사용되었는데, 로트비니에르-하우드가 라이스 구빈(Lise Gauvin)의 소설 *Letters d'une autre* (1984)를 과도하게 개조하여 번역한 것을 비판하여 만들어낸 말이다. 그러나 과도한 개조와 개입을 통해 비여권주의 텍스트를 여권주의 번역가들이 고의적으로 전용한다는 문제 제기를 담고 있는 이 용어를 하나의 번역전략으로 제시했던 폰 플루토는 이 전략을 통해서 페미니스트 번역가들은 자신들의 번역 작품이 도착어 독자들 사이에서 뚜렷한 가시성을 갖도록 하라고 권유한다. 그럼으로써 자신들의 창조적인 번역 작업을 논쟁화 시키고 자신들이 번역하는 작품의 작가들에 대한 도전을 명확히 하는 것이라고 하였다(von Flotow 1991: 74).

더욱이 페미니스트 번역가들은 어떤 특별한 페미니즘 입장을 표현하지 않은 텍스트들도 이 기법을 사용하여 전용하기도 하였다. 이러한 예는 로트비니에르-하우드가 번역을 한 경우에서 찾아볼 수 있다. 그녀는 자신의

번역에서 원천텍스트의 Québécois라는 단어를 Qu becois-e-s로 변경하였다. 이러한 방식은 하이픈사이에 묵음 e를 추가함으로써 여성을 특별히 포함시키는 것임을 보여준 것이다(Kate James 2011). 이러한 형태는 언어에서 여성을 보이게 하겠다는 분명한 입장을 표명하는 것이라고 볼 수 있다.

위에서 언급한 폰 플루토의 세 가지 전략은 페미니스트 번역가들이 자신들의 이념적, 정치적 목적을 가지고 텍스트에 고의적으로 개입하고 심지어는 노골적으로 전용한 경우라고 할 수 있을 것이다. 이외에도 4) 협력(collaboration), 5) 해설(commentary), 6) 저항(resistancy), 7) 복원(recovery), 8) 병렬 텍스트(parallel texts) 등의 페미니스트 번역 전략이 있는데, 이것들은 마사르디어-케니가 1991년에 플루토의 페미니스트 번역 이론과 전략들을 재 정의하여 새로운 개념의 표상으로 제시한 5가지 전략이다. 케니는 번역전략을 작가중심과 번역가중심의 두 가지로 범주화하였다. 작가중심의 범주는 “협력”, “해설”, “저항”이며, 번역가중심의 전략은 “복원”, “병렬 텍스트”이다(Massardier-Kenney 2010: 55-69).

“협력”(collaboration)의 전략은 용어에서 짐작할 수 있듯이 텍스트의 의미와 해석을 원 작가와 협상할 수 있다는 개념을 강조한다. 또한 마사르디어-케니가 이 전략을 작가중심으로 분류하였다는 점에서 반드시 번역가는 협상을 해야 한다는 의미로 받아들일 수 있다. 아고니(Mirella Agorni)는 “협동은 번역을 단일화된 활동으로 규정한다는 점에서 대단한 의미를 지니며, 작가와 번역가 사이에서 일련의 수평적인 작업이며 혹은 그에 상응하는 역할을 할 수 있다”고 언급했다(Agorni 2005: 827-28). 이는 페미니스트 번역전략으로서 “협력”은 작가와 번역가 사이의 불필요한 대립을 지양하고 번역작업에 있어서 작가와 번역가가 총체적으로 협력을 해야 한다는 점을 강조하는 부분으로 받아들여질 수 있다.

“해설”(commentary)은 플루토의 전략으로 보자면 “서문 및 각주달기”(prefacing and footnoting)와 같은 기능이라 할 수 있다. 해설의 특징

은 “서문과 각주달기”처럼 메타담론(metadiscourse)을 사용하여 독자에게 번역이 번역 작가의 권위를 만들어주는 활동이라는 것을 상기시켜 줄 수 있다(Massardier-Kenney 2010: 60). 이 전략을 사용함으로써 원작가의 의미를 전달할 수도 있고 한편으로는 단지 번역가로서 만이 아니라 원작품에 대한 비평가도 될 수 있다는 암시를 할 수도 있다. 이것은 원작품과 작가에 대한 마케팅에도 영향력을 행사할 수 있을 것이다. 이미 언급한 전략을 통해서 알 수 있듯이 페미니스트 번역가들이 가장 이 방법을 많이 사용하는 이유는 자신들의 이론이나 주장을 피력하기가 이 전략을 통해서 하는 것이 보다 용이하고 가시적이라는 점일 것이다.

마사르디어-케니가 번역가 중심의 전략으로 분류한 “저항”(resistancy)은 베누티에 의해서 처음 도입된 개념이다. 독자들에게 낯설게 하는 효과와 쉽게 사용할 수 없는 자신들만의 어휘와 통사구조라는 언어적 수단을 통해서 원천 언어의 관습에 저항하고 번역작업이 가시적이 되게 하기 위함이다. 이 기법은 문학을 번역하는 한 방법으로서 이질적인 것을 내포하는 “이국화 전략”(foreignizing translation)과 같은 의미다. 따라서 이 기법은 다의성(polysemy), 신조어(neologism), 분절된 통사구조(fragmented syntax)와 담론 그리고 여권주의 경험이라는 특징을 통해서 만들어진 것이다(Eleonora 2011: 74).

“복원”(recovery)은 숨겨진 여성의 목소리를 찾아내어 복원시킨다는 전략이다. 이는 곧 가부장제 문학의 규제나 규범으로 인해 그동안 배제되었던 여성들의 글을 번역하거나 출판한다는 전략이다. 지금까지 이용하지 않았고 잘 알려지지 않았던 여성작가들의 다양한 글들이 소개되고 번역되는 이유이다.

“병렬 텍스트”(parallel texts) 전략은 원천텍스트가 만들어진 환경과 비슷한 상황에서 만들어진 목표언어의 텍스트들을 찾아내는 것이다(Massardier-Kenney 2010:64). 리처드 필코(Richard Philco)는 버지니아 울프(Virginia Woolf)의 작품에서 서인도제도 과들루프의 서사소설 작가인 마리스콘데

(Maryse Conde)의 목소리를 찾아냈다. 이 두 작가의 작품 속에 젠더에 대한 중요성을 피력하고 있었기 때문이다(Federici Eleonora 2011: 75). 이러한 부분의 병렬 텍스트 찾기는 페미니스트 번역가들이 페미니즘 정통성과 역사를 찾아냄으로써 자신들의 주장을 강화하고자 하는 것이라고 볼 수 있다.

지금까지 전반적인 페미니스트 번역이론에 대하여 조사해 보았다. 1980년부터 캐나다 퀘벡에서 시작된 이 이론들은 하나의 이론적인 틀에 고정되어 있지 않고 지속적인 재정의의를 거치며 다양하게 분류 되었다는 특징이 있다. 하지만 페미니스트 번역이론이 매우 생산적인 패러다임이고 지속적으로 발전 가능성이 있다 할지라도 이러한 다양한 이론들이 모든 작품의 번역에서 한꺼번에 실제로 적용하기는 현실적으로 어렵다는 것은 분명하다. 페미니스트 번역가들이 자신들이 주장하는 바가 분명하게 있지만 모든 나라의 페미니스트 번역가들이 이것을 적용하는 데는 사회통념적인 합의나 상황이 다르기 때문에 실질적 적용 여부는 각각 다르다고 할 수 있을 것이다. 예를 들면 “협력”이라는 전략은 동시대의 작가와 번역가만이 가능할 수 있으며 또한 젠더의 문제를 민감하게 들춰내기 위해서 하이재킹 같은 급진적 개입주의를 모든 나라들에서 정당화하는 것은 특히 어려워 보인다.

4. 텍스트 분석에 따른 논의

베누티는 “번역은 결코 단순히 평등관계에서 전달되어질 수 없으며” 이는 “근본적으로 번역은 민족중심의 일이기 때문”이라고 주장하였다(Venuti 1998: 11). 이러한 베누티의 언급은 원천 텍스트와 목표텍스트의 이질성을 인정하는 말로 이해될 수 있을 것이다. 특히 문학번역에서는 원천텍스트와 목표텍스트의 ‘다름(difference)’에 대한 이해와 존중이 특히 필요하다

는 점 때문에도 베누티의 지적은 매우 적절하다고 받아들여진다. 더욱이 특정한 목적을 가지는 페미니스트 번역이론과 주장에 따른 번역은 번역의 윤리를 큰 차원으로 확대하여 인식하는 것이 필요하다는 점에서 다르다고 할 수 있다. 본 논문에서는 이러한 페미니스트 이론의 관점에서 문학 작품을 분석하여 고찰하고 그 결과에 대한 의견을 제시하고자 한다.

본 논문의 분석 대상 작품인 피츠제럴드가 1925년에 쓴 『위대한 개츠비』(*The Great Gatsby*)는 지속적으로 많은 번역가들에 의해서 번역될 정도로 한국 독자들에게 인지도가 매우 높은 작품이다. 영미문학연구회(2005)의 조사에 따르면 확인된 『위대한 개츠비』의 국내 번역본은 역자 24명에 52개의 판본이 있다. 이처럼 많은 번역 판본이 있다는 점이 이 작품을 본 연구의 분석 대상 작품으로 선정한 이유 중 하나이다. 즉 많은 독자들의 관심 속에서 꾸준히 새로운 번역이 생산되고, 그 번역의 시대별 추이 속에서 페미니스트 번역의 가능성을 가늠할 수도 있는 작품이라 여겨졌기 때문이다. 동시에 이 소설이 페미니스트적인 목적의식이 없는 남성작가에 의해 창작되었다는 사실과 그럼에도 불구하고 많은 여성인물과 남녀관계가 다루어졌다는 점에서 페미니스트 번역 실태를 보다 객관적으로 알아볼 수 있으리라는 작품이라고 기대했기 때문이다.

분석대상 번역서는 1974년에 번역된 정현종의 번역본(TT1), 2002년에 번역된 봉현선 번역본(TT2), 그리고 2013년에 번역된 송진한 번역본(TT3)과 최성해 번역본(TT4)이다. 정현종의 번역본은 40년 전 번역본으로서 당시 한국사회는 지금에 비해 상당히 남성 중심적이어서 젠더에 대한 배려가 잘 고려되지 않았던 시대였기 때문에 40년 전의 실태를 지금과 비교해 볼 수 있으리라는 이유로 선정하였다. 그 이후 30년이 지난 2000년도까지의 번역서들은 젠더의 문제에 관한 한 거의 변화가 없어 보여 이 기간 동안의 번역본은 선정하지 않았다. 이어 2000년대 우리사회가 급격히 발전하고 특히 젠더의 문제에 대하여 상당한 변화와 여성의 사회적 진출이 일반화된 2000년부터 2013년까지 세 번역 작품을 선정하여 분석하

였다. 마지막의 최성애 번역본은 페미니스트 경향의 전문번역사라는 세평으로 그녀의 작품을 선정하였다. 성별로는 남성번역가 두 명과 여성번역가 두 명으로 성의 비율을 고려했다.

1925년 발표된 이 피츠제럴드의 대표작은 1차 세계대전 이후 최대호황기를 맞은 미국이 물질적 번영으로 향락주의와 허무주의에 빠져 돈, 성공, 쾌락의 추구를 삶의 목표로 하는 미국사회의 허상에 대한 진지한 비판을 예술적으로 승화시켰다는 평을 받고 있다. 『위대한 개츠비』의 내용은 부정된 방법으로 물질적 성공을 이룬 한 젊은이가 자신의 부를 이용하여 이루지 못한 첫사랑의 여인을 찾고자 시도하다가 결국 부의 축적과정에서의 부정이 드러난 채 엉뚱한 사람에게 비참한 죽음을 맞이하는 이야기이다. 물질적 성공이 잃어버린 꿈까지 찾아줄 수 있다는 환상을 비판하고 미국의 꿈(American Dream)을 물질적 성공 만족이라는 것과 연결 짓고 있는 동시에 이를 비판하고 있는 소설이라고 할 수 있다.

이 같은 배경을 갖고 있는 작품 분석에 적용할 페미니스트 번역 규범은 다음과 같다. 폰 플루토가 정의한 1) 보충(supplementing), 2) 서문 및 각주 달기(prefacing and footnoting), 3) 하이재킹(hijacking)과 마사르디어-케니가 재정리한 4) 협력(collaboration), 5) 해설(commentary), 6) 저항(resistancy), 7) 복원(recovery), 8) 병렬 텍스트(parallel texts) 등 8가지 전략 중 개념적으로 중복된 것을 감안하면 실질적으로 4가지로 정리할 수 있다. 즉 “보충, “서문 및 각주 달기”, “하이재킹”, 그리고 “협력”이다. 본 연구는 이 4가지 페미니스트 규범을 작품분석에 적용하여 첫째 가부장적이고 남성지배적 사고의 언어를 찾아 볼 것이며, 두 번째로 젠더의 문제와 관련된 여성을 주체적 존재로 인식하지 않아 담론에서 보이지 않게 하는 표현을 조사할 것이다. 세 번째는 여성을 종속적인 존재로 여김으로써 여성 차별적 언어사용의 경우를 살펴 볼 것이다. 마지막으로 이러한 남성 중심사회의 산물인 언어나 표현들이 40년의 세월에서 변화의 정도와 더불어 페미니스트 이론에 입각한 번역의 표현들이 반영되었는지의 여부와

반영되었다면 페미니스트 전략의 어느 부분에서 어느 정도인지를 확인하는 방법으로 작품을 분석하고자 한다.

4.1. 남성지배적 언어표현

예문1)

ST: “Everybody thinks so—the most advanced people. And I know, I've been everywhere and seen everything and done everything.” Her eyes flashed around her in a defiant way, rather like Tom's, and she laughed with thrilling scorn. “Sophisticated—God, I'm sophisticated!”(p.22)

TT1: “모두들 그렇게 생각해요—가장 진보한 사람들이 말예요. 그리고 나는 ‘알고 있어요.’ 나는 안 가 본 데가 없고 보지 않은 게 없고 또 모든 일을 다 해보았어요.” 그녀의 눈은 톰의 눈처럼 덩벼들 듯 번쩍이며 사방을 휘둘러보고, 그리고 그녀는 소름끼치는 비웃음을 담고 웃음을 터뜨렸다. ‘굴러먹은 여자—그렇고말고요. 나는 굴러먹은 여자예요!’(p.27)

TT2: “아마 많은 사람들이 저와 같은 생각을 할 거예요. 아주 진보적인 사람들조차도……. 전 그걸 알 수 있어요. 여러 곳을 여행하면서 많은 것을 보았고, 무슨일이든 해 보고 싶은 것은 다 해 보았으니까요.” 그녀의 눈은 톰처럼 도전적인 시선이 되어 번쩍거렸다. 그리고 온몸에 소름이 돋을 정도로 자기 자신을 비웃듯이 웃어댔다. “많이 닳았지요? 이제 더 닳을 것도 없어요.”(p.26)

TT3: “아마 많은 사람들이 저와 같은 생각을 할 거예요. 아주 진보적인 사람들조차도……. 전 그걸 알 수 있어요. 여러 곳을 여행 하면서 많은 것을 보았고,

무슨 일이든 해 보고 싶은 것은 다 해 보았으니까요.” 그녀의 눈은 이제 톱처럼 공격적인 시선이 되어 번쩍 거렸다. 그리고 온몸에 소름이 돋을 정도로 경멸을 띠고 웃어댔다. “많이 변했지요? 이제 더 변할 것도 없어요.” (p.30)

TT4: “모두가 그렇게 생각해요. 똑똑한 사람도 마찬가지예요. 전 잘 알아요. 전 안 다녀 본데가 없고, 안 본 게 없고, 안 해본 게 없거든요.” 그녀의 눈이 당차게 빛을 뿜었다. 웬지 톱의 눈빛과 흡사했다. 그러곤 경멸적인 웃음을 터뜨렸다. “전 다 알아요……. 오, 하느님, 전 정말 다 알고 있다고요!”(p.32)

ST의 “I’m sophisticated!”라는 표현에 대하여 4개의 번역본이 그 의미를 조금씩 다르게 해석하고 있다. ‘sophisticated’의 영영사전에서의 의미는 “세상물정을 잘 알고, 세련되고, 사교술과 임기응변에 능하다(having an understanding of the world and its ways, so that you are not easily fooled, and having an understanding of people and ideas without making them seem simple)(*Cambridge Dictionary of American English*)”라는 뜻이다. 이를 두고 TT1에서는 “굴러먹은 여자”라고 하였고 TT2에서는 “많이 닳았지요?” TT3에서는 “많이 변했지요?” 그리고 TT4에서는 “전 다 알아요.”라고 하였다. 어휘적 해석측면에서도 그 의미가 각각 다르게 번역되었다. 이는 번역가들의 젠더인식이 다르다는 의미이다. TT1과 TT2의 것은 전형적으로 여성편하 표현으로서 여자가 세상의 일을 잘 알고 사회물정을 잘 안다는 것을 부정적 시각으로 보는 남성중심의 가부장적 사회에서 나올 수 있는 말이다. TT1의 “굴러먹은 여자”라는 표현은 “나이도 많고 굴러먹을 대로 굴러먹은 여자”라는 우리 예문에서 보듯이 여성을 최악의 상태에서 표현하는 남성지배적언어에 속한다. 또한 TT2의 “많이 닳았지요?”라는 표현은 “세상일에 시달려 약아빠지다”라는 의미로서 흔히 여성을 아주 낮게 폄하하는 경우에 사용된다. 따라서 TT1

과 TT2의 표현은 전형적인 성차별언어일 뿐 만 아니라 ST에 대한 충실성과 등가성에도 벗어난 번역이라고 할 수 있다.

그러나 TT3의 ‘많이 변했지요?’는 TT1의 “나는 굴러먹은 여자예요”와 TT2의 “많이 닳았지요?”에 비해서 중립적인 젠더관점의 번역이라고 할 수는 있다. 반면 TT4의 “전 다 알아요.”는 번역의 등가성과 젠더의 중립의식 혹은 여성주체성을 의식한 번역이라고 할 수 있다. 번역이 문화를 반영한다는 측면에서 보자면 TT1과 TT2는 여성에 대한 그 시대의 문화적 인식의 척도라고 할 수 있다. 즉 여성이 세상을 많이 알고 세련되었다는 것을 부정적인 시각으로 생각하는 젠더문화의 인식이다. 한국사회의 젠더에 대한 문화는 모든 사회적 역할과 기능은 남성 주도적이며 여성을 인정하지 않았다는 인식이다. 이 예문은 여성의 일과 여성의 아름다움은 가정에서 남편을 받들고 아이들의 양육이 절대적이며 그 외의 사회적 지식과 일에서는 여성을 철저히 배척하였고 이를 거스른 여자는 부정적 시각으로 보는 우리사회의 전통적 젠더문화를 보여주는 단면이다.

4.2. 여성을 보이지 않도록 만드는 표현

예문2)

ST : By God, I may be old-fashioned in my ideas but women run around too much these days to suit me. They meet all kinds of crazy fish. (p. 110)

TT1: 내가 사상이 고루한 건지 모르겠지만, 내 맘에 들기에는 요즘 여자들이 너무 싸돌아다닌단 말이야. 별별 미치광이를 다 만나고 야단이야. (p. 142)

TT2: 내가 구식인지는 몰라도 요즘 여자들은 아무 데나 돌아다녀서 큰일이라니까. 여자들은 별 미친 놈들하고 다 어울린다니까! (p. 123)

TT3: 내가 보수적인지는 몰라도 요즘 여자들은 아무 데나 돌아다니서 큰일이야.
별 미친놈들하고 다 어울린다니까! (p.153)

TT4: 구식으로 들릴지 모르겠지만, 요즘 여자들은 너무 많이 나돌아 다니서 통 마
음에 안 들어. 그런 여자들을 노리는 미친 물고기들이 지천으로 깔렸다고.
(p146)

TT1, 2, 3 은 거의 비슷하게 “여성이 너무 돌아다니며 못된 남성과 어울려 다닌다”라고 번역을 하고 있다. 이것은 여성이 여성의 고유한 영역인 집을 벗어나 외부로 싸돌아다니는 바람에 못된 남성들을 만나게 된다는 의미로서 그 책임이 여성의 활발한 활동성에 있음을 암시하고 있는 표현이다. 또한 남성과의 관계에 있어 탈선 하는 여성을 피동적인 대상으로 여기며 여성의 행실에 대한 평가는 남성의 영향력에 있음을 보여주는 남성 중심사고의 발상이다. 한국의 관습적 젠더의식에서는 남녀의 관계에서 저질어진 비행은 여성의 행실을 탓하게 된다. 따라서 남녀 간의 공동의 비행에서 여성에게만 적용하는 “꼬리쳤다”라는 표현은 공동의 경험에서 비롯된 잘못을 여성의 행실 탓으로 여기는 남성 중심적 발상이라고 할 수 있다. 반면에 TT1, 2, 3와는 달리 최성애의 TT4의 번역에서는 그 행동에 대한 책임을 여성에만 지우지 않고 여성과 남성 공동의 문제임을 암시하는 내용으로 되어있다. 우선 여성의 책임을 표현하는 부분은 “통 맘에 안 들어”라고 하였고 이어서 “그런 여자들을 노리는 미친 물고기”라는 표현에서는 남성의 책임을 언급하는 부분이라고 할 수 있다. TT4에서는 ST와 TT1, 2, 3에서 표현된 ‘만나다’, ‘어울린다’라는 의미와는 달리 ‘노리는’이라는 어휘를 보충 하였다. 이는 목표텍스트에 대한 개입전략으로서 여성의 탈선은 남성에게 책임이 상당히 있음을 주장하면서 번역가의 의견을 제시하는 페미니스트 번역 전략이라고 할 수 있다.

4.3. 여성 차별적 표현

예문3)

ST: She told me it was a girl, and so I turned my head away and wept. 'All right,' I said, I'm glad it's a girl. And I hope she'll be a fool—that's the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool. "You see I think everything's terrible anyhow," she went on in a convinced way. (p21)

TT1: 간호원은 딸이라고 말했고, 그래서 나는 외면을 하고 울었어요. “괜찮아” 하고 나는 말했어요. “계집애여서 좋아. 그리고 이 애가 바보가 되었으면 좋겠어—그렇게 되는 게 한 계집애가 이 세상에서 될 수 있는 최상의 것이야. 귀여운 바보가 되는게 말이야. 내가 모든 걸 끔찍하게 생각하고 있다는 걸 당신은 아실 거예요.” 그녀는 확신에 찬 어조로 말을 계속했다. (p.27)

TT2: “간호사가 딸이라고 하더군요. 전 얼굴을 돌리고 울고 말았어요. 그리고 이런 생각을 했지요. ‘좋아, 딸이라서 기쁘다. 저 아이는 바보였으면 좋겠다. 여자란 바보로 지내는 것이 최고니까. 예쁘고 귀여운 바보였으면 좋겠다.’ 제겐 이 세상 모든 일이 끔찍하게만 느껴져요.” 그녀는 확신에 찬 표정으로 단호하게 말을 이었다. (p.26)

TT3: “간호사가 딸이라고 하더군요. 전 얼굴을 돌리고 울음을 터뜨렸어요. 그리고 이런 생각을 했죠. ‘좋아, 딸이라면 차라리 바보였으면 좋겠다. 여자란 바보로 지내는 것이 가장 행복한 거니까. 예쁘고 귀여운 바보 말이야. 제겐 이 세상 모든 일이 끔찍하게 느껴져요.” (p.29)

TT4: “딸이라고 하더군요. 그 말을 듣고, 전 그만 고개를 돌려 울음을 터뜨리고 말았어요. ‘괜찮아’라고 저 자신에게 말했어요. ‘여자아이라 기뻐. 부디 자라서 바보가 되어야 할 텐데……. 바보가 되는 것이 이 세상에서 여자가 바랄 수 있는 최고의 희망이야. 작고 아름다운 바보’ 이렇게요.” “제가 왜 모든 것이 끔찍할 뿐이라고 생각하는지 이해가 되죠?” (p.32)

위의 4개의 번역에서 분석의 대상은 ST에 나오는 두 번의 a girl을 TT1에서는 모두 ‘계집애’라고 하였고 TT2, 3, 4에서는 ‘딸’, ‘여자아이’라고 번역하였다. ‘계집’이라는 어휘의 한국어 사전에서는 “시집가지 않은 어린 여자아이를 얹잡아 이르는 말”이라고 적고 있다. 또한 자신의 아내를 낮잡아 쓰기도 하는 말이다. 따라서 계집이라는 말에는 남성보다 낮은 지위라는 부정적 의미가 결들여있다. 이것은 한국사회의 남존여비사상에서 이어진 관습으로부터 정착된 어휘이다. 남성중심의 사회에서 사회적 지위나 권리가 항상 남성이 우위에 있었기 때문에 여자를 남성보다 낮게 부르는 것이 일반화되어진 것이다.

시대적으로 보면 TT1의 번역시기는 1974년이고, TT2는 2002년이며 TT3, 4는 2013년이다. 이는 당시의 여성을 바라보는 사회적 인식을 확인할 수 있는 부분이다. 통상적으로 남성을 표현하는 어휘는 ‘그 남자’, ‘남편’, ‘신사’ 등인 반면 여성을 표현하는 어휘는 더 다양하게 쓰인다. 즉 ‘계집애’, ‘어린소녀’, ‘젊은 처녀’, ‘늙은 여인’ 등 외모, 나이, 직업 등을 고려한 여러 가지 표현들이 있다. 텍스트 안에서 여성에 대하여 이렇게 다양하게 표현한다는 것은 여성은 젠더의 주체로 보기보다는 사회적 인식에 따라 다르게 호칭된다는 의미이다. 즉 이러한 관점은 번역가의 성별이나 시대의 사회적 인식에 따라 달라진다고 할 수 있다. 위 예문에서 우리가 확인할 수 있는 것은 1970년대와 2000년 이후 시대의 젠더에 대한 사회적 인식의 변화를 읽을 수 있다는 점을 주목할 필요가 있다.

4.4. 페미니스트이론에 입각한 번역표현 반영정도

지금까지 살펴본 예문1부터 3까지의 4명의 번역가들에 의한 번역들은 페미니스트 번역 규범의 기준에서 본다면 상당히 초라한 결과를 보여준다. 우선 자신의 페미니즘적 해석을 텍스트 외적 공간을 통해서 피력할 수 있기에 페미니스트 번역가들이 가장 잘 사용하는 서문과 주석달기 전략은 본 논문에서 채택한 4종의 번역서 모두에서 찾아 볼 수 없었다. 또한 페미니스트 번역가들이 고의적이고 이념적인 활동의 목적으로 전용하는 전략인 ‘하이재킹’ 또한 당연히 없었다. 그리고 번역을 원전(원저자)과 번역(번역가)에 오랫동안 전제되어 온 일방적인 위계관계 대신 “평등한 협력과 연대, 결속의 관계”(박선주 2012: 293)라는 ‘협력’의 전략에 대해서도, 작가와 번역가의 활동시대가 다른 『위대한 개츠비』에서는 그 적용이 불가능할 수밖에 없었다.²⁾

분석결과를 구체적으로 보면, 1972년의 정현종 번역본(TT1)의 언어들에서 여성을 폄하하는 언어선정과 관능적인 성적 언어 사용 등으로 가부장적 사회의 환경과 이로 인한 번역가의 남성우월주의의 무의식 혹은 의식적 태도에서 나온 표현이 예문 3개 대부분에서 표현되었음을 알 수 있었다. 2002년 봉현선과 2013년 송진한 번역본의 예문들에서는 몇몇 군데에서 남성지배적언어 혹은 성차별언어사용이 있었으나 비교적 중립적인 젠더의식에서 언어사용을 하였다. 마지막으로 2013년 최성해 번역본에서는 중립적 표현과 페미니스트 성향 혹은 전략을 사용한 표현들이 있었음이 나타났다.

종합적인 분석결과로서 1970년대의 작품에서는 거의 성차별 남성중심

2) 2016년 맨부커 국제상(Man Booker International Prize)을 수상한 한강의 『채식주의자(The Vegetarian)』를 번역한 데버라 스미스(Deborah Smith)는 한 인터뷰에서 번역을 한 예술로 생각하고 예술적인 측면에서 일정 정도의 자율성(“artistic license”)을 허용한 작가와 출판사에 대한 고마움과 함께 번역의 전 과정에서 이뤄진 작가와 번역가의 협업을 언급했다.

의 언어들 사용되어 당시 번역가의 젠더의식의 문제점을 확인하는 계기가 되었으며 2002년 봉현선 번역본(TT2)과 2013년 송진한 번역본(TT3)에서는 이후 3-40년의 시간의 변화와 함께 젠더에 대한 미미한 인식변화를 찾을 수 있었다. 즉 가부장적 남성 중심에서 중립적인 젠더의식의 표현들로 전환이 있었다고 볼 수 있다. 분석결과와 또 다른 측면으로 최성해 번역본(TT4)에서는 페미니스트 개입 번역전략 중에 하나인 ‘보충’을 찾아볼 수 있었다. ‘보충’은 번역가가 자신의 목적에 어긋나지 않게 읽혀지도록 추가적인 정보를 제공하는 전략이다. 이 기법은 여성과 관련된 원전의 표현들의 결점을 보상하기 위하여 번역가가 개입하는 것이다. 이외에도 최성해 번역본(TT4)은 부분적으로 등가성보다는 여성의 위치를 끌어올리고 여성을 드러내려고 하였으며 여성의 주체성을 확립하려는 노력이 있었음을 분석을 통하여 알 수 있었다. 따라서 TT1, 2, 3 번역본에 비해 TT4 번역본이 번역 텍스트 속에 번역 작가의 젠더적 관점이 적극 반영되어 있음을 확인할 수 있다.

5. 결론

지금까지 전통적 번역과 여성편견에 대한 것을 언급하면서 이로 인한 페미니스트 번역이론 등장 of 필연성을 살펴보았고, 이들의 주요한 이론적 기법과 그 실행을 검토하였다. 그리고 마지막으로 이러한 젠더의 의식 속에서 세계적인 번역의 다양성 추세에 직면하여 우리나라의 젠더인식의 변화와 페미니스트 관점에서 번역의 실태를 피츠제럴드의 『위대한 개츠비』를 통해서 분석하였다. 이들 번역본을 시대적 변화에 따른 젠더의 인식과 아울러 세계적으로 관심을 가지고 있는 페미니스트 번역 이론의 적용여부를 작품별로 검토하고자 하였다. 이 작품에 적용할 페미니스트 이론의 주요한 전략은 “보충”, “서문 및 각주달기”, “하이재킹”, 그리고 “협력”

이었다. 이러한 페미니스트 번역과 이론이 가장 잘 발달한 캐나다에서는 그 지역의 사회적 환경 특성 상 필요성에 의하여 이론과 실체가 함께 진행되었다. 하지만 살펴본 결과에서 나타나듯이 한국의 번역계와 학계에서는 이론들이 토론되고는 있지만 번역현장에서의 실제의 적용은 아직까지 없다고 보아야 할 것이다. 한국의 번역가들에게 강한 정치적 성향과 주장이 분명한 활동적인 주제가 있다고 하더라도 실행에 옮길 수 있는 환경이 조성되어 있지 않은 상황에서 구체적으로 실현하는 것이 현재 쉽지는 않은 일로 여겨진다.

(동국대학교)

■ 주제어

페미니즘, 번역, 전략, 여성적 글쓰기, 페미니즘 번역이론, 위대한 개츠비

■ 인용문헌

- 박선주 (2012). 「(부)적절한 만남: 번역의 젠더, 젠더의 번역」, 『안과 밖』. 영미문학연구회, 32: 289-315. Print.
- Agorni, Mirella (2002). *Translating Italy for the Eighteenth Century: Women, Translation and Travel Writing*, Manchester: St. Jerome. Print.
- Arrojo, Rosemary (1994). “Fidelity and the Gendered Translation.” TTR: traduction, terminologie, rédaction, 7. 2. p.147-163. Print.
- Bassnett, Susan (2009). *Translation, Gender And Otherness*. U of Warwick, United Kingdom Published online. Print.
- Chamberlain, L. (2000). “Gender and the Metaphorics of Translation”, Ed. Lawrence Venuti. *Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge. 329. Print.
- Cixous, Hélène (1991). “The Laugh of the Medusa.” *Signs* 1 (1975): 875-893. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robin R. Warhol and Diane Price Herndl, New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 334-49. Print.
- Eshelman, David J. (2007). “Feminist Translation as interpretation.” *Translation Review* 74. 1. 16-27. Print.
- Federici, Eleonora, ed. (2011). *Translating Gender*. Bern: Peter Lang. Print.
- von Flotow, L. (1997). “Translation and Gender.” *Translating in the Era of Feminism*. Manchester: St. Jerome. Print.
- Godard, Barbara (1995b). “Translating (as) Woman”. *Essays in Canadian Writing*, 55: 71-82. Print.

- James, Kate (2011). 'Speaking in the Feminine': Considerations for Gender-Sensitive Translation, *Copyright Translation Journal and the Author*.
URL: <http://translationjournal.net/journal/56feminine.htm>
Last updated on: 05/20/2014
- Kadish, Doris Y. and Françoise Massardier-Kenney, ed. (2010). *Translating Slavery, Volume 1: Gender and Race in French Abolitionist Writing, 1780-1830*. Kent, Ohio: The Kent State UP. Print.
- Levine, Suzanne Jill. (2009). *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. New York: Dalkey Archive. Print.
- Maier, C. (1985). "A Woman in Translation, Reflecting." Special Issue: Woman in Translation, *Translation Review* 17: 4-8. Print.
- Massardier-Kenney, F. (1994). *Translating Slavery: Gender and Race in French Women's Writing, 1783-1823*, The Kent State University Press. Print.
- Santaemilia, Jose (2011). "Feminists Translating: On women, theory and practice." Ed. Eleonora Federici. *Translating Gender*. Bern: Peter Lang. 55-77. Print.
- Smith, Deborah(2014). "Allie Park interviews translator Deborah Smith (*The Vegetarian*)." *KTLIT*. 15 June, 2014.
<http://www.ktlit.com/allie-park-interviews-translator-deborah-smith-the-vegetarian/>
- Tannen, D (1994). "Gender and Discourse". New York: Oxford UP. Print.
- Venuti, Lawrence (1995/2008). *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge.

- _____, ed. (2000). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge. Print.
- _____ (2005). "Translation, History, Narrative." *Meta: Translators' Journal*, 50(3): 800–816. Print.
- _____ (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* all published by Routledge. Print.

분석작품

- ST: F. Scott Fitzgerald (1991). *The Great Gatsby*. New York: Scribner.
- TT1: 정현종 역 (1974). 서울: 문예출판사.
- TT2: 봉현선 역 (2002) 서울: 해원출판사.
- TT3: 송진한 역 (2013) 서울: 세종미디어.
- TT4: 최성해 역 (2013) 서울: 온스토리.

■ Abstract

A Study of Feminist Practice on Four Korean Translations of *The Great Gatsby*

Chong, Sun-Hye · Park, Yoon-Hee (Dongguk Univ.)

By analyzing four Korean versions of *The Great Gatsby*, the paper focuses on the feminist practice in Korea, where literary translations are still being evaluated mainly by the traditional criteria of fidelity and readability. For the future of Korean literary translation, however, we should look into the currents of modern translation studies. Many researchers in the fields of translation are already getting interested in postmodern agendas such as deconstruction, post-colonialism, and feminism among others. So, they explore the unique but exacting problems of cross-cultural communication, acknowledging the relative autonomy of the translated text and its translator.

Having considered language to be a major cause of women's oppression, a group of Quebec feminist writers and translators questions aspects of traditional gender characteristics and identity represented in the male writings. This feminist group has realized how important it is for them, as creators rather than reproducers, to assume interventionist strategies in their practices. The list of their translation strategies includes supplementing, prefacing and footnoting, and hijacking.

This study has analyzed four Korean translations of *The Great*

Gatsby to figure out to what extent the feminist strategies had been used in them. The finding is disappointing that the strategies of feminist translation are not clearly spotted in the four texts of Korean translation. Although there has been seen a gradual change of language for women, this study shows that there is no noticeable change in feminist practice in Korean literary translation.

■ Key Words

Feminism, Translation, Strategy, Female writing, The theory of feminism,
The great Great Gatsby

■ 논문게재일

○투고일: 2017년 3월 24일 ○심사일: 2017년 4월 14일 ○게재일: 2017년 4월 30일

기억의 무대화와 퍼포먼스 방식*

- 브라이언 프리엘(Brian Friel)의 작품에 나타난 개인 기억과
집단 기억을 중심으로

정 윤 길

I. 들어가며

역사를 일종의 ‘기억의 재구성’이라는 측면으로 이해할 때, 과거의 경험을 인간의 정신 속에 간직하고 되살리는 기억 역시 단일한 모습으로 설명될 수 없다. 기억은 다중적이고 일시적이고 콘텍스트적인 얼굴을 지닌 것이 된다. 이러한 다중적 기억이 단수적 기억으로 전환되는 것은 단수적 기억의 신성화 혹은 규범화 과정과 맞물린다. 기억의 작동방식은 역사에 대한 이해에도 영향을 미치게 된다. 이제 역사는 대문자로서의 그것이 아닌 다양한 이야기가 서로 경쟁하는 장이 되며, 그 과정에서 집단적으로 기억된 비판적이고 공식적인 기억들 속에 억압되어왔던 개인적 경험을 다루어야 할 필요성이 생겨나게 된다. 따라서 다른 기억들 사이의 간극을 어떻게 줄여 나가느냐 하는 것은 한 집단의 현재를 이해하는 데 있어 커다란 의미를 지니게 된다. 이러한 ‘역사 다루기’의 문제는 아일랜드의 문학작품에서도 그대로 드러나고 있다. 아일랜드인은 과거에 살지 않으며 오히려 지난 역사가 그들의 현재 속에 살아 있다고 이야기할 정도로 그들에게 역

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2014S1A5A2A01016237)

사와 기억의 문제는 늘 중요한 쟁점이 되어왔다. 본 논문은 특히, 영국의 식민지배가 막을 내리고 세계의 신흥경제 강국으로 부상하였던 캘틱 타이거 시대 전후의 아일랜드 연극에 나타난 역사와 기억의 문제를 살펴보고자 한다. 이 시기는 독립 후에도 여전히 지속되는 식민지배의 영향과 신자유주의라는 새로운 사회질서가 공존하였던 시기로 새로운 아일랜드성 모색에 대한 시도가 광범위하게 진행되었다. 그 과정의 중심에 역사 문제가 자리하고 있었으며, 문학 분야에서도 많은 작가들이 나름의 방식으로 이 문제에 접근하였다.

연극 분야에서는 브라이언 프리엘, 톰 머피(Tom Murphy), 마리나 카(Marina Carr) 등의 극작가들이 자신들의 작품에서 민족주의와 수정주의적 역사 서술을 극복하고자 하는 모습을 공통적으로 보여주었다. 이에 대해 로네건(Lonergan)은 제국주의의 지배와 독립, 캘틱 타이거 시대의 경제적 발전과 사회적 변화 등으로 연결되는 “정치적 격변의 과정 속에서 작가들이 과거를 나름의 방식”(7)으로 정리한 결과라 평가하였다. 그의 말대로 프리엘로 대표될 수 있는 이들의 역사 다루기는 제국주의 이후에도 여전히 남아있는 식민주의의 영향력에 대한 인식과 포스트 시대 아일랜드에 적합한 정체성 찾기라는 당면 과제를 충실하게 반영하려는 노력으로 볼 수 있을 것이다. 달리 말하자면, 이들의 극작품은 제국주의 시대의 지배에 대한 저항이라는 성격을 지니고 있으면서도, 한편으로는 자신들의 조국인 아일랜드가 과거의 식민 지배를 벗어나 새로운 세계 질서에 유입되어가는 과정에서 겪고 있는 혼란, 부조리함 그리고 곤궁한 처지들을 담고 있는 텍스트라는 것이다. 지금까지 이들 작품에 대한 평가는 주로 식민지배와 겹쳐지는 ‘제국’ 그리고 독립 이후의 경제성장을 나타내는 ‘캘틱 타이거’ 등과 연결되어 자신들의 고유한 정체성 찾기라는 매크로적인 정치 행위의 범위에 한정되어 진행되어 왔다.

본 논문은 이러한 기존의 해석에 연극이 갖는 장르적 역동성과 미학적 의미가 상대적으로 간과되어 왔다는 문제의식을 바탕으로 연극 본연의

장르적 특수성과 극적 퍼포먼스의 성격이라는 분석 틀의 확장성을 꾀하려는 시도이다. 방법론의 측면에서 퍼포먼스적 접근을 취하는 이유는 언어에 인식론적 특권을 주었던 기존 비평의 전통을 극복하고, 개인의 신체적 행위와 경험의 중요성에 주목하게 하는 장점을 지니고 있기 때문이다. 이것은 기억의 무대화에 있어 핵심적인 측면이라 할 수 있다. 기억을 무대화하려는 극작 시도는 퍼포먼스에 의해 과거를 기리려 하는 작업이라고 볼 수 있다. 퍼포먼스는 일시적인 것이며 마치 기억에 대한 지각이 지속적으로 변화하는 것처럼 퍼포먼스에 대한 지각 역시 지속적으로 바뀌게 된다는 점에서 퍼포먼스가 지니는 수행적 기능—주어지거나 서술되어지는 것으로서의 의미가 아닌 행위를 통해 스스로 구성되어지는 것으로서의 의미에 대한 인식—은 기억의 구성 방식과 직접적 상관성을 지니게 되는 것이다.

기억의 구성 방식과 비견되는 퍼포먼스의 수행성에 있어 특히 주목할 부분은 기호성에 대한 이해라 할 수 있다. 주지하다시피, 퍼포먼스는 행위자와 관객의 신체적 공동 현전을 통해 이루어진다. 이 과정에서 퍼포먼스는 언제나 사회적 과정으로서만 진행되며 모든 참가자들이 ‘공동주체’가 될 수 있는 기회를 제공해준다. 기호성의 측면에서 퍼포먼스는 하나의 행위로서 개별적 퍼포먼스들은 그곳에 함께 하지는 않지만 이미 정해져 있는 의미를 전달하는 것이 아니라, 그 공연과정을 함께하는 “참여자 각각에 의해서 비로소 구성되고 조직화되는 의미”(레빈 182)들을 만들어내는 것이다. 이러한 점에서 관객이 경험하게 되는 지각은 배우의 현상학적 몸과 공간이 갖는 분위기에 대한 집중 그리고 다른 한편으로는 기호학적 대상으로서 배우의 신체와 공간 그리고 무대 위에 놓여 있는 물체가 갖는 상징성에 대한 초점 사이를 왕복하면서 1차적 의미를 만들어내게 되는 것이다. 이러한 과정은 다시금 관객의 역동적인 지각과정에 영향을 미치게 된다. 결과적으로 관객은 퍼포먼스를 통해 미학적이고 동시에 사회적, 정치적인 과정을 경험하게 되는 것이다.

이러한 기억의 무대화는 아일랜드 현대극에 있어 주요한 요소 가운데 하나라 할 수 있다. 본 논문은 켈틱 타이거 시대 아일랜드 연극을 대표하는 극작가 중 한 명이었던 프리엘의 작품들에서 나타난 과거 기억을 다루는 방식을 퍼포먼스적 측면에서 분석해보고자 한다. 이를 위해 먼저 공적 기억으로서의 역사적 기록물에 대한 다큐멘터리적 드라마투르기 기법과 연극적 공간이 갖는 수행성이 어떻게 다루어지고 있는가를 살펴볼 것이다. 그리고 의미의 전달자에서 생산자로의 몸과 상징적 커뮤니케이션으로서 제의를 수행성과 연결시키려는 시도들을 분석해 볼 것이다. 이러한 분석들은 프리엘이 기억의 두 가지 양식이라 할 수 있는 ‘집단적이고 공식적 기억’과 ‘개인적 경험’ 사이의 간극을 줄이려는 연극적 시도를 하고 있다는 주장으로 귀결될 것이다. 결론적으로 집단기억은 개인의 침묵을 가져오기 마련이며, 따라서 지배담론(아일랜드의 경우 민족주의)은 대중들에게 비판적 기억들을 강요하는 게 가능하다고 말하지만, 프리엘의 극에 나타난 기억의 무대화는 아일랜드 역사를 다루는데 있어 먼저 개인적 경험들을 다뤄주고 이것을 집단 기억과 연관시켜 주는 과정이 필요함을 보여주고 있음을 주장하고자 한다.

II. 기억의 무대화를 통한 집단 기억과 개인 경험의 간극 줄이기

벤야민은 “역사란 어떤 특정한 구조물의 대상인데, 그 구조물이 설 자리는 단일하고 비어 있는 시간이 아니라, 현재시간에 의해 충만한 시간”(history is the subject of a structure whose site is not homogeneous empty time, but time filled by the presence of the now. Benjamin 261) 이라 말하였다. 이것은 기억이 갖는 현재성에 주목하는 것으로 기억이란 작업을 그저 특정 대상을 복원시키는 것이 아니라 그것을 행하는 주체의

지각이 병행되는 하나의 과정임을 말하는 것이라 할 수 있다. 한마디로 역사는 기억의 대상이 되는 것이며 지나간 과거의 시간은 폐쇄되고 닫힌 곳이 아닌 비어 있음을 말하고 있다. 이처럼 기억과 역사는 두 가지 모두 시간적 현상이지만 한편으로는 서로 다른 방식으로 시간과 상호작용을 한다. ‘역사’는 과거 시간에 대한 “기념”(memorialization)이지만 ‘기억’은 과거 시간에 대한 “지각”(preception)이며 기념하기의 과정을 거스르기도 한다(Collins 3). 기억은 지속적으로 재조정되고 재구성되어진다. 따라서, 시간의 동시성은 절대적인 것이 아니며 관찰자의 운동 상태에 따라 달라질 수 있다고 여겨진다. 이를 역사기록의 관점에서 생각해보면 역사가의 인식이 늘 변화, 이동하고 있기 때문에 과거의 시간성은 불안정한 상태에 있게 되는 것이다.

집단 기억은 말 그대로 한 집단의 성원들이 서로 공유하는 기억을 의미한다. 기억은 한 개인의 고유한 경험이기도 하지만, 결과적으로 자신이 속해 있던 집단 속에서 형성되어진다는 점에서 사회적 현상과 불가분의 관계에 있다고 볼 수 있다. 모리스 알박스(Maurice Halbwachs)에 따르면 한 집단에서 ‘어떤 것이 기억될 만한 가치가 있는가’ 혹은 어떻게 그것이 기억되는가는 사회적으로 구성되어진다고 할 수 있다(김영범 580). 이것은 기억이 형성되고 실천되는 장으로서 개인적 기억의 사회화 과정과 집단 기억의 개별화 과정이 함께 작동하게 됨을 말하는 것이다. 즉, 기억들이 형성되고 여러 기억들이 갈등하며 혼재하는 기억들의 장이 되는 것이다. 집단기억은 1차적으로 개인의 침묵을 가져 온다. 개인은 가족 그리고 학교라는 집단의 규범 속에서, 또한 또래들과의 상호작용에서, 나아가 이질적인 보다 큰 사회의 무리와 소통과 단절을 지속하면서 자기만의 삶을 구축해 나간다. 그러나 이 자신만의 삶이란 것이 순전히 개인의 자율로서 구성되지는 않는다. 오히려 가족, 학교, 또래집단, 사회의 이상과 규범으로부터 무언의 강제와 주입의 영향 하에 내면화되게 된다. 이런 점에서 한 집단이나 국가가 어떻게 돌아가는지 알려면 법이나 규율이 하층부에 어

떤 영향을 미치는지를 파악해야 한다. 권력자들이 만든 자료만 보면, 정치 권력이 시키는 대로 세상은 움직이는 것처럼 보이지만 실제로 그렇게 돌아가지 않는다.

아감벤(G. Agamben)이 2차 세계대전의 홀로코스트 문제를 언급하면서 말했듯이 “스피노자의 의식상태보다 더 파악하기 힘든 것이 평범한 사람들의 의식상태”다(임홍배 재인용). 개인적 체험이건 집단적인 역사적 체험이건 한 개인의 삶에서 힘들고 어두운 기억으로 남아있는 경험의 실체는 말끔히 청산되지 않는다. 문제는 평범한 사람들의 경험은 역사에서 전혀 기록이 되지 않는다는 점이다. 따라서 사회적인 체제나 법률행위 혹은 제도로만 정리된 역사적 과거는 현재를 사는 개개인이 결코 소통할 수 없는 역사의 파편이 되고 집단 기억이 그 자리를 차지하게 되는 것이다. 보통사람들은 일상에서 그들 나름의 세계를 만들어나간다. 여기서 비판적인 집단적·공식적 기억과 개인적 경험의 간극을 줄여나가는 작업이 중요하게 된다. 따라서, 권력과 보통사람들 간의 상호작용에 초점을 맞추고 잘 안 보이는 것들을 보려고 노력하는 개인 경험과 일상에 대한 연구가 의미를 갖게 되는 것이다.

아일랜드 정체성의 탈신화 작업에 관심을 가져온 프리엘은 자신의 여러 작품들에서 이러한 개인기억과 집단기억 사이의 관계를 다양한 극적 방식으로 재현하고 있으며 그 속에서 둘 사이의 간극을 어떻게 줄여나갈 것인가에 대한 자신의 생각을 제시하고 있다. 본 논문에서 다루게 될 작품들을 보면 『도시의 자유』(*The Freedom of the City*)에서는 아일랜드 역사적 대표적 사건 가운데 하나인 ‘피의 일요일’과 이 사건에 대한 진상조사보고서라 할 수 있는 ‘위저리 보고서’를 통해 보통의 개인들에게 기억되고 저장된 경험과 집단적 기억의 기록물로서의 보고서 내용의 차이를 보여주고 있다. 『역사 만들기』(*Making History*)에서는 민족적 영웅인 휴 오닐(Hugh O'Neill)의 삶이 하나의 역사로서 기록되는 과정을 보여줌으로써 개인이 경험한 사건적 사실과 집단 기억으로 기록되어 있는 역사적 사실

사이의 괴리를 그려내고 있다. 『숙소』(*Living Quarters*)는 버틀러(Butler) 가족이 전쟁영웅이었던 프랭크(Frank)의 죽음을 자신들의 집단기억을 통해 상상 속에서 지속적으로 호출해내는 행위를 전통적인 제의의식과의 연관성 속에서 재현해내고 있다. 그리고 『루나사에서 춤을』(*Dancing at Lughnasa*)에서는 1930년대 아일랜드 사회의 규범에 적합하지 않은 먼디(Mundy)가 다섯 자매들의 삶의 기록을 뒷산 언덕에서 광란의 춤을 추는 이교도 제의와 소년의 죽음에 대한 기억을 중심으로 풀어내고 있다.

II. 1. 기록과 장소를 통한 기억의 무대화

프리엘은 집단 기억의 상징이라 할 수 있는 역사적 기록물들이 갖는 모순을 드러내려는 시도를 한다. 아일랜드의 과거를 재조명하고 재구성하려는 이러한 시도를 위해 그는 다큐멘터리 연출 형식을 활용하고 있다. 물론 사례로 든 작품들 모두가 역사적, 동시대적 정치나 사회적 사건을 다루는 다큐멘터리 연극이라 말하기에는 다소 무리가 있다. 하지만 극 속에서 다루어지고 있는 주요사건을 재현하는 방식에 있어 프리엘은 극 속 특정 인물들에게 다큐멘터리 연극을 만들어가는 드라마투르기의 역할을 부여하고 있는 특징을 보인다. 로만스키에 따르면 다큐멘터리 드라마투르기는 “개인적이든지, 사회적이든지, 정치적인 것이든지 혹은 역사적인 것이든지 리얼리티를 재활용한 광범위한 범주의 연극적 실천 행위와 스타일”(95)이라는 캐롤 마틴의(Carol Martin)의 현실 연극(theatre of the real)이 갖는 드라마투르기적 요소를 가진다. 실제 다큐멘터리 연극에서 드라마투르기의 역할은 극작가의 역할과는 다르다. 이들은 르포르타주, 역사적 기록물, 인터뷰, 개인적 오브제들, 저널리적인 장면을 사용한다. 또한, 다른 자료의 권위를 부정하는 것과 동시에 작가성을 초월해야 한다. 증언 문학의 비평에서 사용되는 편집자라는 용어가 여기에 적용될 수 있다. 다큐멘터리적 형식에서 이들의 능력은 무에서 유를 만들어내는 것이

아닌 축적된 자료에 의해 제한된다. 이런 점에서 극을 만들기 위해 현실적 사실에 근거한 정보를 축적하는 작업이 드라마투르기의 작업이 되는데 『도시의 자유』와 『숙소』에는 이러한 과정을 담당하는 인물이 등장하고 있다. 이 과정에서 중요하지 않은 것들은 삭제되기도 하며, 기본적 재료의 구성과 본질적인 것에만 집중하게 된다. 이러한 작업의 원칙은 관객들이 현실을 직면하고 거기에 맞는 행동을 하도록 하여 정치적 의식을 취하게 함에 있다.

『도시의 자유』에서 프리엘은 ‘피의 일요일’이라는 역사적 사건과 관련된 기억을 다루기 위해 다큐멘터리 형식과 영화적 기법을 활용하고 있다. 프리엘은 서로 다른 22개 이상의 목소리들이 쉴 틈 없이 진행되는 장면 전환을 통해 극 전체를 구성하고 있다. 프리엘은 길드홀과 시장 집무실이라는 서로 대조되는 두 공간에서 발생하는 34개의 장면들을 영화적 기법인 “되돌려 감기, 삭제, 디졸브, 플래시백 등”(Andrews 138)의 방법으로 빠른 속도로 번갈아 교체해가며 구성해가고 있다. 이 과정에서 프리엘은 테리시의 시청사인 길드홀을 중심에 두고 서로 다른 두 이야기를 전개해나간다. 건물 내에는 행진 중에 경찰의 공격을 피해 이곳에 들어온 3명의 인물, 즉 최하층 계층에 속하는 실직 상태의 스키너, 중산층이 되려는 꿈을 갖고 있는 마이클, 그리고 병든 남편과 11명의 자녀를 돌보고 있는 무지하지만 착한 릴리가 함께 모여 있다. 여기서 이들이 들려주는 이야기는 밖에서 벌어지고 있는 행진의 직접적 명분이 되는 피의 일요일과 같은 정치적 사건과는 아무런 상관관계가 없다. 그저 각자가 현재 자신의 삶에서 경험한 일들에 대한 아주 개인적인 이야기들이다.

건물 밖의 공간에는 사건진상조사위원회를 주도하는 판사, 영국군, 사태를 왜곡하고 과장 보도하는 방송국 기자, 부검을 담당하고 있는 법의학자, 장례의식을 주도하는 성직자들, 경찰 그리고 정훈장교 등 이들과 대면되는 인물들이 위치하고 있다. 그들에게 건물 내 3명은 테러리스트와 다를 바 없다. 이들이 만들어내는 약간은 과장되고 허구적인 서사들이 역사

의 공적 담론 부분을 차지하게 된다. 각종 제도와 법을 통해 기능하는 폭력적인 국가장치와 이데올로기 장치라 할 수 있는 위저리 보고서가 결합되어 만들어진 집단기억은 길드홀 안에 있는 권리를 박탈당한 3명의 민간인을 관리하고 조정하기 위해 사건의 진실을 덮어버리고 왜곡시킴으로서 아무런 죄 없는 개인들을 국가에 저항한 반역의 죄인으로 바꾸어 놓는다 (Boltwood 78). 시청사인 길드홀은 제국주의 지배 권력을 상징하는 곳으로 데리시를 대표하는 공간이며, 시장 집무실은 시에서 발생하는 모든 결정의 종착지이자 시의 권위를 대변하는 장소이다. 따라서 서로 다른 두 공간은 시민들에게 동일한 의미를 갖는 곳이라 할 수 있다. 기억과 공간 담론의 관점에서 하나의 건축물이 파괴되거나 누군가에 의해 점유된다는 것은 기존에 한 집단 혹은 집단 개개인이 건축물에 대해 가지고 있던 경험과 의미가 파괴되거나 유린됨을 의미하며 정신세계에 구축된 이미지로서의 공간도 실제의 공간 못지않게 철저히 해체됨을 의미한다.

프리엘은 시장 집무실에서 일어나고 있는 실제 사건들을 관객들이 직접 눈으로 볼 수 있도록 함으로써 집단적 기억 버전이라 할 수 있는 신문이나 기록물 등과 같은 제도적 담론들이 현재 관객 앞에 펼쳐지고 있는 현실 내용과 얼마나 커다란 차이를 보이고 있는가를 명확하게 인식하도록 만들고 있다. 또한 프리엘은 작품의 시대적 배경을 실제 피의 일요일 사건이 발생하였던 때 보다 2년 앞선 1970년으로 설정하였다. 이러한 시간 설정은 겉으로 드러난 작품의 내용이 공식적인 문서에 기록되어 있는 하나의 역사적 사건을 다루고 있기는 하지만 실제 자신이 작품 속에 담아내려고 하는 “역사적 사건의 기록은 공적인 집단기억이 말하는 사실과는 다른 층위”(McGrath 96)의 역사 이야기기를 보여주고 있는 장치라 할 수 있다. 이것은 퍼포먼스의 진행과정에서 일어나는 사건에 대해 관객이 함께 책임을 지도록 하려는 작가의 의도로 볼 수 있다. 이 과정에서 발생하는 의미들은 돌발적이고 임의적이며 우연적인 것이라고 할 수 있다.

이러한 그의 의도는 길드홀의 3명의 인물에 대해 이데올로기적 측면보

다는 그들의 삶 자체에 주목하려는 작가의 접근 방식에서도 엿볼 수 있다.

릴리: 당신과 마이클 그리고 여기 있는 모든 이들이 정치와 같은 지각 있는 일에 저항하면서 행진을 하고 있는데, 나는 그 사이에서 데클란을 위해 행진을 하고 있으니, 당신이 지금껏 들어본 것들 가운데 이것이 가장 어리석은 일 이 아닌가요?

LILY: You and him and everybody else marching and protesting about sensible things like politics and stuff and me in the middle of you all, marching for Declan. Isn't that the stupidest thing you ever heard?
(*Selected Plays* 155)

위의 대사에서 볼 수 있듯이 릴리가 시위에 참가한 이유는 정치적인 대의명분이 아니라 불구인 자신의 아들이 조금이라도 더 좋은 생활을 할 수 있기를 바라는 아주 개인적인 이유 때문이다. 고상한 정치적 이상에 견주에 볼 때 자신의 이유가 너무나 하찮고 바보 같은 것이 아니냐고 물어보는 그녀를 보며 관객들은 연민을 느끼게 된다. 프리엘이 의도하는 것은 바로 이러한 감정이 “집단적 기억의 역사 속에서 묻혀지고 배제”(Pine 134)되어 자신만의 이야기를 전할 수 없었던 개인들의 경험과 기억에 대한 관객의 새로운 지각의 결과물이라는 것이다. 한마디로 이념적 대립이라는 공적 기억에서 배제된 개인 기억을 복원해야 할 필요성을 말하는 것이다.

『숙소』는 전쟁터에서 죽음의 위협에 처해있던 동료 군인 9명을 구출하고 5개월 동안 중동에 위치한 기지에서 유엔평화군의 임무를 마치고 전쟁 영웅이 되어 금의환향한 프랭크가 고향으로 돌아온 첫 날 자살한 사건을 중심 사건으로 하고 있다. 그의 자살은 전처 아들인 벤(Ben)과 불륜을 저질렀다는 젊은 새 아내 애너(Anne)의 충격적인 고백이 원인이라 할 수 있다. 전쟁터에서의 뛰어난 업적으로 큰 승진을 하고 이를 기리는 영광스러

운 기념행사가 있던 날 그는 충격적인 소식을 듣고 자살을 한 것이다. 이 극이 갖는 가장 큰 특징은 죽은 사람이 된 프랭크가 극이 진행되면서 가족들의 기억 속에서 반복적으로 회상되어 무대 위에 등장하게 된다는 것이다. 프리엘은 이러한 극적 요소와 더불어 버틀러 가족이 극 중에서 자신들의 기억을 바탕으로 만들어가는 연극 대본의 역할도 하면서 이들의 재연이 거짓 없이 정확하게 이루어지고 있는가를 체크할 수 있는 기준의 기능을 동시에 하고 있는 기록대장이란 장치를 도입하고 있다(Roche 146). 이러한 드라마투르기는 신의 개입을 대신해 등장인물들이 겪게 될 운명을 상징하기 위해 고전 비극에서 흔히 사용되는 것과 유사한 방식이라 볼 수 있다. 기록대장은 버틀러 가문의 과거에 대한 일종의 사회적 기억이자 집단적 기억이라는 점에서 현재 이 가문의 정체성과 책임성에 중요한 역할을 맡는 극적 장치가 되고 있다(심미현 60). 프리엘은 기록대장과 같은 방식을 통해 버틀러 가족의 과거 소환하기와 같은 상상적 연극이 극이 전개되면서 계속해서 반복되어 이루어지게 될 것이지만 이미 공적 기억으로서 존재하고 있는 기록대장의 내용들에서 크게 벗어날 수 없음을 보여주고 있다. 이것은 특정집단 내에서 기록대장과 같이 공적 담론의 영역에서 대문자 역사의 지위를 획득하고 있는 집단기억의 영향력을 암시하고 있는 것이라 볼 수 있다(Corbett 79-81).

공적 기록으로서 기록대장이 갖는 권위와 영향에 대한 문제제기는 극중극과 같은 드라마투르기의 사용에서도 드러난다. 바깥 극이 되고 있는 『숙소』에 가족들에 의해 재연되는 프랭크의 마지막 날이라는 극중극을 삽입하는 방식은 등장인물들로 하여금 현실과 극을 넘나들며 어떤 것이 진실된 내용인가에 관해 끊임없이 질문을 던지게 만들고 있다. 이 속에서 관객들은 현실과 무대 위의 연극 혹은 연극과 극 안에서 이루어지고 있는 또 다른 연극을 보며 공적 역사가 갖는 진실성에 대해 혼란을 겪게 된다. 프리엘은 이러한 지각 과정을 통해 어떻게 기록대장이 갖는 공적 기록의 권위가 개인들을 구속하는지 그리고 기록 대장이 현재 공적 기록의 모든

모습이라는 것을 관객들에게 보여주고 있는 것이다. 또한 연극의 리허설 형식을 빌어 등장인물들에게 배우의 역할을 부여하기도 한다. 자신의 삶에 대한 연극에서 이제 배우로서 연기 연습을 하게 된 등장인물들의 모습은 자신들의 집단적인 죄의 기록인 기록대장과 각 가족 구성원들의 경험의 간극을 더욱 극대화하는 장치로 사용되고 있다.

『역사 만들기』는 역사적 사건이 어떻게 기술되는가에 대한 극이라 할 수 있다. 한 시대의 집단기억이 하나의 온전한 역사로 바뀌는데 있어 가장 중요한 계기는 바로 기억의 문서화 과정이라 할 수 있다. 여기에는 기본적으로 선택의 문제가 내재할 수밖에 없게 된다. 프리엘은 바로 이 문제를 작가는 극적으로 재연하고 있는 것이다. 관객은 오늘날 관련된 역사적 사건과 이에 대한 롬바르드의 역사적 재현간의 복잡 미묘한 긴장 관계와 간극을 느낄 수 있게 된다. 이를 위해 프리엘은 인물들간의 토론 장면을 적절히 배치하고 있다.

롬바르드: 역사란 바로 일종의 이야기 아닌가요? …… 주로 우연적인 사건들에 어떤 형태를 덧입혀서 논리적이고 흥미로운 이야기로 만들어내는 거지요.

LOMBARD: Isn't that what history is, a kind of story-telling? …… Imposing a pattern on events that were mostly causal and haphazard and shaping them into a narrative that is logical and interesting.
(*Plays 2257*)

롬바르드: 그 방식은 각기 다른 사람들과 다른 시대의 필요와 요구 그리고 기대에 따라 결정되겠지요.

LOMBARD: And those ways are determined by the needs and the demands

and the expectations of different people and different ears.
(*Plays* 2267)

롬바르드의 대화에서 볼 수 있듯이 서로 다른 욕망과 강박관념이 역사적 사건을 재구성하여 기억을 편집하기 때문에 하나의 사건에 대해서도 서로 다른 혹은 완전히 상반되는 내러티브가 존재할 수 있게 된다. 역사가 공동체의 과거에 대한 집단적 기억이라고 한다면 역사의 선택 역시 해당 시기의 필요성이라는 집단 무의식에 의해 이루어지고 있다고 할 수 있다. 여러 개인이 기억행위의 많은 부분을 동시에 한다 해도 결국 기억하는 행위는 개인의 것이며, 소속집단은 기억의 자료를 제공하며 개인을 부추겨 어떤 사건은 기억하게하고 반대로 어떤 사건은 망각하도록 하는 것이다. 또한 개인이 직접적으로 체험하지 못한 사건을 기억하도록 만들기도 한다. 자신들에게 의미 있는 것과 그렇지 않은 것을 기준으로 기억 속의 개별적 사건들을 나누고, 그렇게 얻어진 결과들을 또 다시 중요도에 따라 구분하는 작업은 특정 사회 집단이 서로 공유하고 있는 가치 척도와 밀접한 연관성을 지니고 있다.

이처럼 프리엘은 인물들의 토론을 통해 우리가 알고 있는 공적 기억으로서의 과거와 개별 사건들이 지닌 사실성과의 관계에 대해 고민해볼 것을 요구하고 있다. 앞서 인용한 롬바르드의 말처럼 텍스트로서의 역사는 일종의 오명의 과정으로 볼 수 있다. 이야기로서의 역사는 여러 개의 가능한 이야기들 중의 하나가 되는 것이다. 이제 역사적 과거는 진실한 해석이 담긴 하나의 대역사가 아니라 여러 개의 서로 다른 소역사들로 재창조될 수 있다(정윤길 181). 이러한 방식은 절대 진리로서의 역사를 반대하고 총체적이며 전체적인 것보다는 개별자의 존엄성과 자유를 더 높은 가치로 인정하는 것이라 할 수 있다. 그 속에서 관객은 자신이 알고 있던 역사의 진실성과 확실성에 대해 의문을 품게 되며, 결과적으로 역사적 기록물과 같은 집단기억의 권위에 의문을 제기하는 것이 된다.

II.2. 몸과 제의를 통한 기억의 무대화

프리엘이 과거의 기억을 끌어들이는 또 다른 대표적인 방식은 공동체 사회의 전통적인 제의를 그리는 것과 무대 위 배우의 신체를 활용하는 것이다. 한 집단이 오랜 시간 유지해 온 제의와 같은 의례는 문화적 퍼포먼스의 하나로 참가자들이 자신이 속해있는 공동체의 체험을 함께 나누고 저장하는데 기여하는 한편 국가와 민족 같은 집단적 동일성의 역사를 구성하는데도 효과적인 방법이 된다. 이것은 제의에 참석한 이들이 동일한 시공간 안에서 같은 일을 체험하였음을 하나의 특별한 행위로 기억하게 하는 “기억의 무대화를 통해 진행된다. 그리고 이 과정에서 개인의 기억은 공동체의 기억으로 회상되어 변형, 저장되는 과정”(김기란 18)을 거치게 되는 것이다. 가령, 공동체 구성원으로부터 아무런 관심을 얻지 못한 채 불행한 죽음을 맞을 수밖에 없었던 사람들을 위해 죽음의 제의를 펼치는 것을 생각해볼 수 있다. 이러한 제의는 그들의 죽음이 관객들이 살아가는 동시대에 미치는 사회적 의미를 생산하게 된다. 즉, 살아남은 자들에게 죽은 사람의 넋과 영혼을 덜어내는 이러한 집단적 제의는 죽음을 지금의 공동체 삶의 교집합으로 소환하는 과정이 되는 것이다.

그리고 무대 위 배우의 몸 역시 기억의 무대화에 있어 중요한 의미를 지닌다. 무대 위 몸은 더 이상 생물학적 대상으로서의 그것으로 기능하지 않는다. 무대 위에 등장하는 순간 배우의 신체는 특정 문화 내에서 사회적, 정치적 그리고 문화적 표상의 기능을 하게 된다. 이와 같이 사회, 문화적 기억이 새겨져 있는 무대 위 배우의 몸은 그 어떤 것보다 강력한 매체로서 다양한 맥락으로 확장되어 해석될 수 있다. 무대 위 몸은 특정 집단의 이념과 가치를 저장, 보존 그리고 전달하는 매체이다. 이러한 집단적 매체로 작동하는 무대 위 몸은 동시에 연극이 만들어내는 미적 경험의 생산과도 관계한다고 볼 수 있다. 무대 위에 등장하는 몸들의 부딪힘은 언어

가 지닌 표현의 한계를 넘어 특별한 체험을 관객들에게 제공한다. 몸은 연극의 기호를 전달하는 매개가 아니라 매체로서의 몸 자체가 바로 메시지가 되는 것이다.

『도시의 자유』는 피의 일요일 사건으로 희생된 3명의 시체가 무대 앞부분에 그로테스크하게 가로질러 놓여 있는 섬뜩한 장면으로 시작된다. 2막의 시작 부분에서도 이 3명의 희생자들이 등장하는데 이번에는 자신들의 죽음의 순간을 차분하고도 통렬하게 관객들에게 전하고 있다. 기억 담론에서 몸은 “사회공동체의 정보를 기록하고 저장하는 매체”(김기란 14)라 할 수 있다. 하지만 죽은 사람의 신체를 무대 전면에 배치하는 것은 ‘죽은 몸’이라는 독특한 질료성을 통해 오히려 기억을 사회화하고 내면화하는 방식 중 하나라 할 수 있는 ‘몸을 통한 기억술’이 배제된 상태를 의미하는 것이라 할 수 있다. 『도시의 자유』에서 희생된 3명의 몸은 국가가 주도하는 집단기억이 억압시킨 개인 경험과 기억의 침묵을 상징한다. 이들의 몸은 공동체 사회에서 보편적으로 진행되는 기억의 사회화라는 수행적 과정을 통해 정보를 받아들이고 저장하는 고유의 작동방식을 박탈당한 채 집단기억이 강요하는 무언의 강제와 주입의 영향아래 놓인 소외된 신체인 것이다. 이들의 죽음이 집단적 기록이라는 공적 장치를 통해 시청사 건물에 무단 침입한 죄와 기물을 파손하였다는 죄명으로 후대에 기억된다는 점 역시 3명의 희생자의 몸이 제시하는 이미지를 한층 더 강화시키고 있다. 프리엘은 공동체 사회에서 소외되었던 이들의 죽음이 위저리 보고서와 같은 역사로서의 집단기억차원에서만 기록되고 다루어지는 것을 거부하고 있는 것이다. 프리엘은 오히려 공동체의 희생양인 3명에게 사후(死後) 목소리를 부여하고 그들이 겪은 개인적 경험들을 현재의 관객들에게 들려주는 방식을 채택하고 있다. 이를 통해 무대 앞에 놓여있던 3명의 시체를 보았던 관객들에게 집단기억에 가려져 있던 희생자들의 개인적 경험들에 귀 기울이게 하여 기억하기¹⁾의 실천을 주문하고 있는 것이다.

1) 기억의 정치는 교과서 기록, 공식행사 연설처럼 한 국가·사회가 공식적으로 과

아울러 3명의 희생자의 몸은 죽음이 갖는 고통의 환기라는 기억의 무대화 전략이기도 하다. 타인이 겪는 부조리한 삶의 고통에 대한 공감은 인간으로서 지니는 본능이기 때문에 무대 위에 보이는 희생자의 경험과 고통을 자신의 것으로 내면화하는 것은 관객석에서 이들의 고통을 지켜본 관객이라면 누구에게나 생겨날 수 있는 아주 보편적인 상황이 되는 것이다. 결과적으로 무대 위 몸을 보는 것과 자신의 몸이 관객에게 보여지는 것의 관계가 “고통의 전시와 감정적 공감의 과정”(Barnett 379)을 통해 바뀌게 되며 극적 효과는 한층 더 강화되어지는 것이다.

『루나사에서 춤을』은 기억과 회상이 중심이 되는 작품이다. 4명의 노처녀 이모들과 미혼모의 사랑 속에 어린 시절을 보낸 청년 마이클(Michael)이 내레이터로 등장하여 여름 어느 날 먼지가 집안에 일어났던 일들에 대한 자신의 기억을 무대 위로 소환하고 있는 작품이다. 극의 시작부터 마지막 순간까지 무대 원편 아래쪽에 조명이 비추는 극히 제한된 공간에 자리 잡고 서 있는 마이클은 작품의 전체적인 서사 전개를 맡고 있다. 마이클의 기억하기 과정은 남성인물과 여성인물의 전통적인 배치를 역전시켜 다섯 명의 이모들을 극의 중심부에 위치하게끔 하고 있다. 이모들과의 자신의 기억을 재구성해나가는 마이클은 1936년 여름을 회상하면서 “제 마음이 1936년 그 해 여름으로 되돌아갈 때면, 여러 가지 다른 기억들이 밀려온다”(When I cast my mind back to that summer of 1936 different kinds of memories offer themselves to me. *Plays* 2 3)고 말하며 기억이 지니는 자의성과 동시성의 모습을 강조하며 자신의 서사를 시작하고 있다. 이러한 기억의 속성은 이교도적 제의인 루나사 축제라는 사건과 결합하여 한층 더 강화된다. 작품의 시간적 배경이 되고 있는 1936년은 드 발레라가

거를 기억하는 방식으로 국가 차원의 기념일 같은 것이 예이다. 이런 기억의 정치 의례는 기관화되었다. 이에 반해 기억하기는 개인이 일상을 기억하는 것이다. 기억하기의 실천은 보통사람들이 일상에서 무엇을 하는지에 관한 것이다. 위안부 소녀상에 담요를 덮어주고 모자를 씌워주는 것과 같은 것이 실질적으로 위안부와 그 시대를 기억하는 방식이 될 수 있다.

가톨릭 헌법을 만들고 있던 시기였다. 따라서 종교적으로 엄격한 절제와 정숙함이 강조되었으며 개인의 본능적 욕구와 관련된 부분에서는 철저한 규율이 가해지던 시기였다. 이러한 시대적 배경은 사회적으로 형성된 개인의 기억과 집단적 기념재현과 기억흔적이라는 집단 기억의 두 가지 현상을 두드러지게 하는 배경이 되었다.

프리엘은 개인의 의사와 상관없이 억압적으로 배제되고 감춰진 개인 경험과 이것의 부재에 대해 관심을 가질 필요가 있음을 극화하기 위해 당시 아일랜드 사회의 규범에서 볼 때 이교도적인 제의적 요소라 할 수 있는 루나사 축제와 춤을 효과적으로 활용하고 있다(Dantanus 84). 물론 한 집단의 정체성 형성에 있어 후세에 전승되고 지속적으로 보존되어야 할 공동체의 기억은 일반적으로 문자를 통해 저장되고 보관되는 것이 일반적이다. 하지만 문자를 통한 기억화는 앞서도 살펴보았듯이 개인이 아무리 빠져나가려 해도 빠져나갈 수 없는 사회의 권력 매커니즘의 틀 아래서 구성되고 만들어진다는 분명한 한계를 지니게 된다. 프리엘은 기억 방식이 갖는 이러한 한계를 극복할 수 있는 것으로 루나사 축제와 같은 제의 행사에서 일어나는 일련의 문화적 퍼포먼스를 통해 각 개인들의 몸속에 자신의 경험과 공동체의 정보가 기억되어 전승될 수 있도록 하는 방식을 보여주고 있다. “더 이상 말들이 필요하지 않기 때문에 더 이상 언어가 존재하지 않은 것처럼 춤을 추면서.”(Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary. *Plays* 2108)와 같은 마이클의 대사에서 알 수 있듯이 프리엘은 자매들이 추고 있는 춤을 가톨릭교와 남성중심의 공식적인 역사의 주요한 도구인 언어적 기록에 비교되는 부재된 개인들의 기록 수단으로 적극 활용하고 있음을 확인할 수 있다.

춤은 숨겨진 에너지를 표출함과 동시에 충동에 대하여 관객들과 감정적으로 교감할 수 있는 가장 효과적인 방식이라 할 수 있다. 춤추는 몸은 단순히 재현적인 신체로서의 의미를 넘어서는 것으로 이를 지각하는 관객은 그러한 몸이 갖는 역동성 자체에 몰두하게 되는 것이다. 레만의 표현

을 빌자면 춤추는 몸은 “반사회적인, 다른 것이 연극의 형식들 안에 들어와서 춤추어지는”(Lehmann 373)이라 할 수 있다. 눈앞의 무대에서 ‘아아 아아’ 같은 짐승소리를 내뿜으며 “얼굴이 하얗게 되고, 광란적으로 괴상하게 된”(a white-faced, frantic dervish, *Plays* 236) 여성들의 춤추는 모습을 지켜보고 있는 관객들에게 있어 그녀들의 신체 움직임은 집단 기억과 같은 공적인 기억으로서의 외적 서사를 전달하는 매체로서의 몸의 의미를 넘어서게 된다. 무대 위 자매들의 춤은 전혀 정돈되어있거나 질서 속에서 유기적으로 연결되어 총체성을 지향하는 전통적인 춤의 방식과는 거리가 멀다. 오히려 각자의 개별적인 몸짓들이 절대화하면서 동시에 질서를 만들어가는 새로운 층위를 기대하게끔 만들고 있다. 이러한 거부 전략은 지배 담론 중심에 맞서는 “전복적 의식의 확장”(Clutterbuck 112)을 꾀하는 것으로 해석될 수 있다. 원시적인 운동성을 지니고 있는 그녀들의 몸과 춤은 기존의 기억 체계 내에서 거의 구조화된 적이 없는 몸과 그것의 에너지와 아름다움이 하나의 우상이 되고 가장 원초적인 진실일 수 있음을 보여주고 있는 것이다.

관객들에게 각각의 연기자들이 보여주고 있는 춤은 자신들의 직접적인 서사를 지속적으로 생성해내면서 관객들의 정서적 환기를 일으키는 ‘이미 그 자체’의 몸짓으로 느껴지게 될 것이다. 나아가 이러한 정서적 교감의 경험은 관객들로 하여금 그녀들의 기억을 자신의 것으로 내면화 하게 하는 극적 효과를 발생시킨다. 살아 움직이는 배우의 몸이 뿜어내는 에너지는 같은 공간을 점유하고 있는 관객에게 옮겨지게 되고 관객은 더 이상 관찰자로서의 위치가 아니라 공동 창작자로서 배우와 ‘지금, 여기’와 같은 강렬한 경험의 공유라 할 수 있는 공동현존의 에너지를 나누게 되는 것이다. 이로써, 무대 위에서 먼디가의 자매들이 춤을 통해 공유하게 되었던 내면적 욕구는 관객의 몸과 배우의 몸, 이들이 함께 한 공간 사이에서 일어나는 역동적인 힘의 교환과 이를 통한 육체적, 감정적인 변화 과정을 거쳐 관객에게 전이된다. 이를 통해 프리엘은 가톨릭의 교리에 어긋나는 이

교도 축제로서 부정적인 사건들로만 기억되었던 루나사 축제가 어떤 한 여성에게는 진정한 자아에 다가설 수 있는 기회를 제공한 사건으로 기억되고 있음을 기억의 무대화라는 연극의 수행적 과정을 통해 경험하게 하는 것이다. 그리고 이러한 경험들은 관객들에게 역사적 사건을 제대로 이해하기 위해서는 집단기억에 기초한 성찰만이 아닌 ‘그것이 벌어질 때 당신은 무엇을 했는가?’와 같은 질문이 함께 이루어질 필요가 있음을 인식하게 하는 순간이 될 것이다. 배우의 몸으로부터 관객으로의 에너지의 전이는 연극의 수행성이 강조하는 관객과 행위자의 신체적 공동현존에 대한 경험이라 할 수 있다.

『숙소』는 고전 비극인 『히폴리투스』(*Hippolytus*)에 대한 프리엘의 각색이라 할 수 있다. 프리엘은 신화에 바탕을 두고 있는 원작에서 드러나는 전통적인 제의 의식과 등장인물들 사이의 관계를 현대적으로 각색하여 보여주고 있다. 인생 최고의 날에 자살을 선택할 수밖에 없었던 프랭크의 죽음은 남아 있는 버틀러 가족들에 의해 계속적으로 상상되어지고 있다. 가족들은 자신들의 집단기억을 통해 프랭크의 죽음이라는 사건을 현재의 삶에 소환하고 있는데 이러한 행위는 일종의 제의적 성격을 띠고 있다. 심미현의 말대로 가족들의 행위는 마치 “고대 시대에는 죽은 자의 무덤가에서 혹은 신전 앞에서 행해지던 제의가 죽은 자를 기리는 상상의 리허설 무대”(61)로 대체하고 있는 듯한 효과를 지니고 있다. 죽은 프랭크는 다시 무대 위에 소환되어 과거 자신의 모습을 재연하며 개인으로서 자신이 경험하였던 부당한 운명에 불만을 제기하고 항의하기도 한다. 하지만 그의 죽음은 이미 일어난 과거 사건이 된 것이기에 그의 항의는 아무런 반향을 일으키지 못한다.

전세계에 흩어져 살면서 때때로 특정한 순간이 되면 프랭크의 죽음을 떠올리며 자신들의 기억을 재구성하기 위해 집으로 모여들어 그의 죽음을 반복적으로 재연하는 가족의 모습은 일종의 “기억의 기념제의”(Tracy 401)와 같은 성격을 지니고 있다. 여기서 주목할 점은 가족들의 이야기는

오로지 부재하는 인물인 프랭크에 대한 언급뿐이라는 것이다. 부재하는 프랭크의 정체성은 오로지 타자의 언어로만 구성되어 텍스트 밖의 맥락도 텍스트 내의 서사적 갈등도 없이 오직 텍스트의 질료/물질로서의 언어만이 주체를 압도하고 구성하고 있는 것이다(Llyod 247). 이러한 점에서 가족들이 보여주는 연극의 진정한 주인공은 이야기 소재로서 프랭크도 아니고 가족들도 아닌 언어가 갖는 수행이라고 할 수 있을 것이다. 이제 이들이 기억하고 재구성하여 연극으로 풀어내는 아버지 프랭크의 죽음이라는 사건은 어느 순간 버틀러 가문의 신화가 되기에 이른다. 이제 그들은 각자의 극장을 통해 그날의 사건을 자신만의 방식을 재구성하게 된 것이다. 이러한 점에서 기억으로 재구성해나가는 리허설 형식의 버틀러 가족의 재연은 “그것이 언제나 동일하고, 변경될 수 없는 것이며, 극장에 대한 메타포라는 점에서 제의적”(Tracy 401)이며, 이러한 재연이 되풀이되다 는 점에서 “기억의 제의”로 설명하는 트레이시의 주장은 아주 적절한 지적이라 할 수 있다.

프리엘은 극의 제의적 성격을 더욱 강화하기 위해 고전 비극의 코러스 역할을 대신하는 것이라 볼 수 있는 연출 감독이라는 등장인물을 설정하고 있다. 그는 극 중에서 1인 5역 이상의 역할을 담당하고 있는 복합적 인물이라 할 수 있다. 물론 전체적으로 고대 비극에서 볼 수 있는 코러스의 역할보다는 상대적으로 제의적인 느낌이 덜한 것이 사실이다. 하지만 코러스에 비해서 퍼포먼스적 요소가 더 강화된 측면 역시 지니고 있다. 극의 시작부터 마지막까지 대부분의 장면에서 무대 위에 남아 있는 그는 아버지의 죽음에 대한 가족의 기억들을 정확하게 재구성하고 배열하는 과정을 지휘하고 결과적으로 그들의 기억이 하나의 공적 기억이 될 수 있도록 체계화하는 역할을 하고 있다. 그가 기록대장에 담겨 있는 내용을 바탕으로 프랭크의 죽음을 재구조화하는 과정에서 가족들은 자신들의 고정된 역할에 불만을 표시하기도 한다. 또한 사건이 일어난 날 자신들이 한 행동 혹은 하지 못했던 것들에 대해 후회하기도 하며, 어떤 사람은 사건 이

전의 시간에 일어났었던 일들을 회상하기도 한다. 프랭크의 죽음에 대한 제의적 성격을 지니고 있는 연극의 리허설 과정을 지켜보고 있는 관객들은 집단기억의 결과물인 기록대장에는 부재하는 과거 사건으로서 각 가족들이 겪은 개인적 경험을 확인하게 된다. 결과적으로 기록대장에는 존재하지 않는 가족들의 개인 경험에 대한 이해를 통해 관객들은 버틀러 가족의 진실에 조금씩 더 가까워지게 되는 것이다.

Ⅲ. 나오며

연극은 기억과 관계된 것이고, 그 어떤 양상의 의무이든시간에 그 의무적 이념은 기억과 분리할 수 없는 깊은 관련을 맺고 있다는 점에서 연극은 기억의 장소이며, 역사성이라는 주제와 불가분의 관계를 가진다. 지금까지 프리엘의 극에 나타난 퍼포먼스의 수행적 과정을 기록물에서부터 제의에 이르기까지의 기억의 무대화 방식을 통해 확인해 보았다. 이러한 배우와 관객의 육체적 공존과 지속적인 상호작용 속에서 일시적, 순간적으로 새로운 의미를 형성해내는 수행적 과정을 기억의 구성 방식과의 연장선에서 이해해 보았다. 이를 통해 이러한 방식은 관객의 지각 과정을 수동적으로 대상을 수용하는 행위가 아니라, 적극적 참여를 통해 자신이 의미를 만들어가는 감각적인 사건이 됨을 확인하였다. 관객이 경험하게 되는 미적 경험은 이제까지의 보편적 가치기준이나 인지방식들의 경계가 해체됨을 말하는 것이며 결과적으로 스스로의 주도적인 인식 과정을 통해 의미를 만들어 가는 것으로 바뀌게 된다. 이 과정은 집단적이고 공식적인 기억들이 와해되고 개인적 경험의 부활을 통해 기억을 재구성하는 것과 비교될 수 있다.

프리엘은 개인 경험과 집단 기억이라는 양립하기 힘든 서로 다른 기억의 갈등을 자신의 작품 속에서 지속적으로 제시하고 있다. 이러한 극적 방

식이 보여주고 있는 갈등 상황은 프리엘과 그의 조국 아일랜드가 경험하고 있는 포스트식민주의 경험과 연관성을 지니고 있다. 이것은 제국주의 지배나 역사의 공식적 기록에 대한 권한을 갖고서 과거를 기억하는 방식을 통제하고 있는 사람들이 만들어내는 집단 서사와 제국주의 식민 지배를 받으며 자신의 목소리가 늘 부재해왔던 사람들의 개인 경험에 근거한 역사적 기억이 충돌하는 현장을 극화하고 있는 것이라 할 수 있다. 그리고 그 과정에서 한 국가나 사회가 공식적으로 과거를 기억하는 방식이라 할 수 있는 기억의 정치가 아닌 개인이 일상을 기억하는 기억하기의 중요성을 보여주고 있다. 결과적으로 이러한 접근 방식은 이념적 대립이라는 공식 기억에서 배제된 사람들의 기억을 살려내는 효과를 가져 오는 좋은 사례가 될 수 있을 것이다.

(동국대학교)

■ 주제어

브라이언 프리엘, 집단기억, 개인 경험, 드라마투르기, 퍼포먼스

■ 인용문헌

- 김기란. 「집단기억의 무대화와 수행적 과정의 작동 메커니즘」. 『드라마연구』 30 (2009): 7-34. Print.
- 김영범. 「알박스(Maurice Halbwachs)의 기억사회학 연구」. 『사회과학연구』 6.3 (1999): 557-94. Print.
- 데이비드 M. 레빈. 심우성 역. 「퍼포먼스가 실현하는 것: 로버트 월슨과 트와일러 타프」. 『공연과 리뷰』 39 (2002): 176-200. Print.
- 마그다 로만스키, 『루틀리지 드라마투르기 참고서』. 최영주 외 옮김. 서울: 연극과 인간. 2016. Print.
- 심미현. 「브라이언 프리엘의 『숙소』」. 『인문학논총』 31 (2013): 55-84. Print.
- 임홍배. 「퀸터 그라스의 양심고백과 과거사 극복의 어려움」. 『프레시안』 27.3 (2017) Web. 28. 3 (2017). Print.
- 정윤길. 「브라이언 프리엘과 오태석의 극에 나타난 역사 재현에 대한 인식 비교」. 『동서비교 문학저널』 25 (2011): 171-96. Print.
- Andrew, Elmer. *The Art of Brian Friel: Neither Reality Nor Dreams*. London: Macmillan, 1995. Print.
- Barnett, David. “Staging the Indeterminate: Brian Friel's Faith Healer as a Postdramatic Theatre-Text.” *Irish University Review* 36 (2006): 374-88. Print.
- Benjamin, Walter. “Theses on the Philosophy of History.” *Illuminations*, trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. Print.
- Boltwood, Scott. *Brian Friel, Ireland, and the North*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. Print.
- Clutterbuck, Catriona. “*Lughnasa After Easter*: Treatments of

- Narrative Imperialism in Friel and Devlin'. *Irish University Review* 29 (1999): 101-18. Print.
- Collins, Christopher. "Introduction: the Rest is History." *Ireland, Memory and Performing the Historical Imagination*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014. Print.
- Corbett, Tony, *Brian Friel: Decoding the Language of the Tribe*. Dublin: The Liffey Press, 2002. Print.
- Dantanus, Ulf. *Brian Friel: A Study*. London: Faber and Faber, 1988. Print.
- F. C. McGrath. *Brian Friel's (Post)Colonial Drama: Language, Illusion, and Politics*. Syracuse: Syracuse UP, 1999. Print.
- Friel, Brian. *Brian Friel: Plays 2*. London: Faber and Faber, 1999. Print.
- _____. *Selected Plays*. London: Faber and Faber 1986. Print.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theater*. Trans. Karen Jurs-Munby. Frankfurt: Routledge. 2006. Print.
- Llyod, Michael. "Brian Friel's Greek Tragedy: Narrative, Drama, and Fate in Living Quarters." *Irish University Review* 30.2 (2000): 244-53. Print.
- Lonergan, Patrick. *Theatre and Globalization: Irish Drama in the Celtic Tiger Era*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. Print.
- Pine, Richard. *The Diviner: The Art of Brian Friel*. Dublin: University College Dublin Press, 1999. Print.
- Roche, Anthony. *Brian Friel: Theatre and Politics*. London: Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- Tracy, Robert. "Brian Friel's Rituals of Memory." *Irish University Review* 37.2 (2007): 395-412. Print.

■ Abstract

**Staging of Memory and Methods of
Performance:
Focused on Individual Remembering and Collective Memory
in Brian Friel's Plays**

Jeong, Youn-Gil (Dongguk Univ.)

This paper examines Friel's consistent interest in narrowing the gap between the collective memory and the individual memory in his dramatic output. Memories can be interpreted through the lens of an individual, as well as the perspective of a group. It is generally said that collective memory is a mode of memory that transcends individuals and is shared by a group and individual memory is defined as a personal interpretation of an event from one's own life. His plays such as *Making History*, *Dancing at Lughnasa*, *The Freedom of the City* and *Living Quarters* focus on how the important moments in Irish history have been remembered or narrativised in the present. Friel has raised issues of ethnic and racial classifications and hierarchies that can be related to diverse historical and contemporary global context. Friel recognizes remembrance is an existential relation to the past and to the self; memory is essential to both individual and communal identity. In practice, individual and collective memories are often in tension, and the recollections of individuals frequently challenge the construction of partial accounts designed primarily to

achieve collective unity. Friel shows theatrical representations of the past on stage and looks for various ways to examine remembering as the communication of an individual experience within a particular socio-cultural context. This paper deals with Friel's ways staging of memory which dramatizes the difference between individual experiences and historical records as collective memory on the specific event through theatrical technique such as documentary dramaturgy or displays the performativity of the traditional rituals or the body on stage.

■ Key Words

Brian Friel, Collective Memory, Individual Experience, Dramaturgy, Performance

■ 논문게재일

○투고일: 2017년 3월 24일 ○심사일: 2017년 4월 14일 ○게재일: 2017년 4월 30일

에마 우드하우스의 사회화 : 분리에서 연합으로

조 한 선

I. 서론

제인 오스틴(Jane Austen: 1775~1817)의 『에마』(*Emma*, 1816)는 오스틴 생전에 출판된 마지막 작품이고, 그녀의 작품 중 유일하게 주인공의 이름을 제목으로 쓰고 있는 소설이다.¹⁾ 이는 작품에서 에마 우드하우스(Emma Woodhouse)가 차지하는 비중이 그만큼 크고, 작품 내에서의 그녀의 역할이 주도적이라는 것을 의미한다. 그런 의미에서 오스틴이 『에마』의 처음을 에마의 인물묘사로 시작하고 있다는 것은 대단히 전략적이라 하겠다.

아름답고 영리하고 부유한데다, 안락한 집이 있고 낙천적인 성격을 지닌 에마 우드하우스는 세상에 존재하는 여러 복을 함께 지니고 있는 것 같았다. 에마는 세상에

1) 오스틴의 작품 중 주인공의 이름을 제목으로 하고 있는 또 다른 작품은 『레이디 수잔』(*Lady Susan*)인데, 이 작품은 오스틴이 후에 레이디 크나치불(Lady Knatchbull)이 된 질녀 패니 나이트(Fanny Knight)에게 제목 없이 남긴 유고였고, 레이디 크나치불의 아들 제임스 오스틴-리(James Edward Austen-Leigh)가 1871년 『제인 오스틴 회고록』(*A Memoir of Jane Austen*) 제 2판을 낼 때 부록으로 실으면서 붙여진 제목이다.

태어나 그녀를 괴롭히는 걱정이나 괴로움 없이 거의 스무 한해를 살았다.

(EMMA Woodhouse, handsome, clever, and rich, with a comfortable home and happy disposition, seemed to unite some of the best blessings of existence; and had lived nearly twenty-one years in the world with very little to distress or vex her).²⁾

오스틴은 이 짝막한 첫 단락에서 에마가 가진 것과 갖지 못한 것, 모두를 함축해 놓고 있다. “예쁘고, 총명하고, 게다가 부자”라는 이 설정은 오스틴의 여주인공에게서 찾기 힘든 완벽한 조건이다. 대부분의 여주인공들이 사회적·경제적 약자로 그려지는 오스틴의 소설에서 거의 21년 동안 어떠한 괴로움이나 고민 없이, 여성인 그녀가 ‘자신의 뜻대로’살 수 있었다는 설명만 보더라도 에마는 다른 여주인공들과 확연히 구별된다. 무엇보다 결혼이 삶의 목적이 되는 당대 여성들과 달리, 에마는 결혼을 거부한다. 결혼을 당사자들의 사랑보다는 가문과 가문간의 이해가 앞서서 비즈니스로 생각한다면 에마는 결혼이 필요 없는 인물이다. 에마는 30,000 파운드³⁾의 재산이 있고, 소설이 시작할 때 21세를 갓 넘겼지만, “하트필드(Hartfield) 저택의 여주인”(mistress of the house[Hartfield], 37)으로 하이버리(Highbury)의 중심인물이기 때문이다. 그녀는 미혼이지만 당대 여성이 결혼해서 얻게 되는 재산과 일, 그리고 영향력을 이미 지니고 있는

2) Jane Austen, *The Novels of Jane Austen, Vol. IV: Emma*, 3rd edn. ed. R. W. Chapman (Oxford: Oxford UP, 1988), 5. 이후 본 논문에서 『에마』 인용은 이 책에서 하며 괄호 안에 페이지 수만 적습니다.

3) 오스틴이 이 작품을 집필하던 1815년의 3만 파운드는 2015년 기준으로 상대적 가치를 따지면, 최소 2백만 파운드에 해당한다.

(https://www.measuringworth.com/ukcompare/relativevalue.php?use2=a%3A5%3A%7Bi%3A0%3Bs%3A3%3A%22CPI%22%3Bi%3A1%3Bs%3A6%3A%22DEFIND%22%3Bi%3A2%3Bs%3A4%3A%22WAGE%22%3Bi%3A3%3Bs%3A5%3A%22GDPCP%22%3Bi%3A4%3Bs%3A4%3A%22GDPC%22%3B%7D&amount=30000&year_source=1815&year_result=2015&button=Submit)

것이다. 이처럼 “에마의 상황은 결혼을 통해 실질적으로 개선될 것이 없는 것이어서,”(Emma's situation cannot be improved materially by marriage, Perry 188) 에마는 가부장제를 지탱해주는 결혼제도를 당당하게 거부할 수 있는 것이다. 이런 이유로 “애정 없는 결혼을 하느니 그 어떤 일이라도 견뎌내겠다.”(Anything is to be preferred or endured rather than marrying without affection, *Jane Austen's Letters* 280)고 이야기하던 오스틴 자신도 에마는 “나 이외에 누구도 좋아하지 않을 여주인공”(a heroine whom no one but myself will much like, Austen-Leigh 119)이라고 이야기 했을 것이다.

그러나 감추기의 명수인 오스틴은 완벽한 외적 조건을 갖춘 에마에게 에마조차 알지 못하는 “또 다른 차원의 결핍”(deficiency on another level, Armstrong 156)을 설정해 놓고 있다. 어릴 때부터 부족함 없이 살아온 에마가 자신의 결핍을 인지하는 것은 쉽지 않다. 결국 자신은 ‘부족함이 없다’는 에마의 오만한 착각은 타인의 부족함을 채워주겠다는 생각으로 전환되고, 그 계기로 에마는 타인의 삶에 개입하게 된다.

에마가 타인의 삶에 개입하게 되는 계기는 가정교사였던 테일러 양(Miss Taylor)의 결혼으로 촉발되고 그 행위는 ‘중매’라는 형식으로 이루어진다. ‘중매’는 서로 좋은 관계를 맺을 수 있을 가능성이 있는 사람과 사람을 이어주고 결혼할 수 있도록 도와주는 일이기에, 중매에 성공하려면 많은 시간과 노력을 들여 당사자들을 관찰하는 인내가 필요하다. 그리고 그 행위의 중심은 중매인 자신이 아니라 당사자들에게 있어야 한다. 그러나 ‘중매인’을 자처하고 나선 에마의 모든 중심은 누구도 아닌 자기 자신에게 있다. 그녀가 의지하는 것은 오직 그녀의 눈과 그녀의 판단뿐이다. 이것은 자폐적이고 미숙한 사람들이 지닌 대표적인 성향이고 중매인으로 서도 치명적인 결함이다.

결국 에마가 겪는 궁극의 곤경은 자기중심성에서 벗어나지 못하고 오로지 자신의 입장에서 타인을 바라보는데서 기인한다고 할 수 있다. 따라

서 본 논문에서는 정서적으로 자기중심적인 유아론에서 벗어나지 못하는 에마가 타인을 위해 시작한 중매라는 행위를 통해 오히려 그녀가 타인과의 관계 맺기에 눈을 뜨고, 안락하지만 닫혀 있던 자신의 세계에서 벗어나 세상과 연합하면서 성숙해 가는 일련의 사회화 과정을 추적해 볼 것이다.

II. 분리

『에마』는 오스틴의 작품 중에서 유난히 한정적이고 폐쇄적인 배경을 갖고 있다. 자기중심적인 에마가 심리적으로 자신의 육체에 갇혀 있는 것처럼, 작품의 시작부터 끝날 때까지 에마가 떠나지 못하는 이 작품의 물리적 배경인 하이버리는 그 폐쇄성을 더 부각시킨다 하겠다. 하이버리는 오스틴이 소설쓰기에 적합하다고 말한 바로 그런 규모의 작은 마을인데다, 소설 전체에 언급되는 인물까지 합해야 고작 20여명 정도에 지나지 않는다. 하지만 주인공 에마가 정서적 어른이 되기 위해서는 자기중심성에서 벗어나 이 얼마 안 되는 사람들과 온전한 관계 맺기를 시작해야 한다.

인간은 실존적으로 고독하다. 따라서 인간이 지닌 가장 강렬한 욕구가 있다면, 그가 태어나면서부터 경험하는 ‘분리’의 불안을 극복하고 새로운 ‘연합’을 이루고자 하는 것일 것이다. 그리고 그 욕구를 올바르게 실현해야만 인간은 성숙한 어른으로 성장할 수 있는 것이다. 누군가로부터 소외되고 분리된다는 것은 인간이라면 피하고 싶은 경험이다. 에리히 프롬(Erich Fromm)이 주장하듯이, “분리의 경험은 모든 불안의 원천”(it [the experience of separateness] is . . . the source of all anxiety, 8)이기 때문이다. 이 불안감에서 도망치기 위해 어떤 이들은 술이나 마약에 취하기도 하고, 어떤 이들은 자신이 속한 집단의 관습이나 행동방식에 무조건 순응하는가 하면, 어떤 이들은 창조적인 작업을 통해 무언가에 몰입하기도 한다. 그러나 이들 해결책은 인간의 실존적 고독을 치유하기에는 역부족

이다. 술이나 마약에 취하는 방법은 그 효과가 일시적이고, 집단과의 일치를 꾀하는 방법은 지속적이지만 자아가 결여되어 있는 껍데기뿐인 연합이며, 창조적 작업에서 얻어지는 연합은 사람과 사람사이의 연합이 아니기 때문이다(Fromm 7-17). 우리가 추구해야 할 가장 바람직한 해답은 사람과 사람이 성숙하게 연합하는 것이다. 그렇지만 사람과 사람 사이의 연합은 개인의 자아 성숙에 따라 연합의 대상도 달라지고 연합의 질도 달라진다.

인간의 자아 성장은 시대와 문화에 따라 또, 각 사람의 기질과 성향에 따라 다양한 방식으로 이루어진다. 오스틴이 살았던 18~19세기의 남성들은 주로 집밖의 공적 공간에서 다양한 모험을 통하여 어른으로 성장하는 경우가 대부분이지만, 이동의 자유가 거의 없는 여성들은 주로 사적 공간인 집안에서 어머니의 방식을 배우면서 성장한다(Ferguson 228). 그러나 “어머니 없는 전통”(the tradition of the absent mother, Macdonald 6)을 따르고 있는 오스틴의 소설에는 딸들이 보고 배울 역할모델로서 어머니는 존재하지 않는다. 에마는 5세 무렵 어머니를 여의고 홀로 남겨졌을 때, 이제는 웨스턴 부인(Mrs. Weston)이 된 테일러 양을 가정교사로 만나게 된다. 해설자는 테일러 양이 “애정에 있어 어머니의 부재를 느끼지 않게 했다”(who [Miss Taylor] had fallen little short of a mother in affection, 5)고 기술하고 있지만, 실질적으로 5세의 나이는 영유아기를 거쳐 아동기로 넘어가는 시기로 생물학적 공생관계였던 어머니에 대한 의존성이 점차 줄어들고 사회성이 발달하여, 친구관계가 더 중시되는 시기이다. 게다가 오스틴 당대에서는 어머니보다는 가정교사가 아이들의 교육을 맡는 것이 예법으로 여겨졌던 시기였기 때문에, 에마의 어머니가 일찍 사망한 사건은 에마의 인격성장에 그다지 많은 영향을 주었다고 보기 힘들다.⁴⁾

4) 엘리자베스 베넷(Elizabeth Bennet)이 레이디 캐서린(Lady Catherine)을 방문했을 때, 베넷 가에 가정교사가 없다고 하자, 레이디 캐서린이 베넷가의 자녀들이 방치됐을 거라 단정하는 데서도 이런 세태를 엿 볼 수 있다(Jane Austen, *The Novels of Jane Austen, Vol. II: Pride and Prejudice*, 3rd edn. ed. R. W.

그러나 오스틴의 작품에는 어머니를 대신하여 여주인공이 보고 배울 역할 모델들이 있다. 앤 엘리엇(Anne Elliot)에게는 레이디 러셀(Lady Russell)과 크로프트 부인(Mrs. Croft)이 있고, 엘리자베스에게는 가디너 부인(Mrs. Gardiner)이, 에마에게는 테일러 양이 있다. 물론 테일러 양은 다른 이들에 비해 가정교사라는 신분 때문에 에마에게 미치는 영향력에는 한계가 있어서 그것이 에마의 결핍을 더하는 요인이 되기도 한다.

해설자는 에마와 테일러 양이 학생과 선생의 관계로 출발했으나 나중에는 대등한 관계로 발전하여 서로 존중하고 감사하는 친구 관계로 발전한다고 서술하고 있다. 그러나 당대의 가정교사라는 직업은 여성이 생계를 유지하기 위해 가질 수 있는 몇 안 되는 직업 중 하나였고, 제인 페어팩스(Jane Fairfax)가 선택하는 것처럼 결혼의 대안으로 간주되기도 했으나, 그 신분은 하녀나 다름없고 안주인이 아니면서 주인의 아이를 기르는 기묘한 신분이었기에 결코 인간의 존엄을 지킬만한 것은 아니었다. 결혼해서 하트필드를 떠나는 테일러 양에 대해 “두 사람 [에마와 우드하우스 씨]의 비위를 맞추기보다 한 사람 [웨스턴 씨]의 비위를 맞추는 것이 단연코 낫다”(it must be better to have only one to please, than two, 10)라는 나이틀리 씨(Mr. Knightley)의 농담 속에 뼈아픈 진실이 담겨있고, 그가 테일러 양에게 에마를 교육시켰다기보다 오히려 그녀가 에마에게서 좋은 부인이 되기 위한 훈련을 받아왔다고 이야기하는 데서 가정교사의 사회적 위치를 알 수 있다.

당신은 하트필드에 계신 동안 내내 좋은 부인이 되기 위해 준비해오고 계셨죠. 당신의 능력으로 가능했을 완벽한 교육을 에마에게 제공한 것이 아니라, 오히려 자기 의지를 굽히고 상대방이 시키는 대로 행동하는, 결혼생활에 필수적인 바로 그 요소들에 대한 교육을 에마에게서 받고 있었던 것이죠.

(You were preparing yourself to be an excellent wife all the time you were at

Chapman (Oxford: Oxford UP, 1988), 164~165).

Hartfield, You might not give Emma such a complete education as your powers would seem to promise; but you were receiving a very good education from her, on the very material matrimonial point of submitting your own will, . . . 38). (원문 강조)

이러한 서술은 테일러 양이 주인집 아가씨, 에마의 결함을 교정하기에는 자유롭지 않은 위치에 있었다는 것을 암시하는 것이다. 즉, 애정결핍 없이 에마의 신체적·지적 성장을 도왔을 수는 있었겠지만, 에마에게 가장 필요했을 “자기 통제 기능”(self-regulatory function, Armstrong 158)은 가르치지 못했다는 것이다. 어쨌거나 테일러 양은 이제 결혼하여 에마의 집을 떠나게 되고, 이 사건이 바로 『에마』의 발단이 된다. 제임스 톰슨(James Thompson)도 “오스틴의 이야기가 분리되어 성장하고 발전하여 고독한 유아주의자에서 벗어나 다른 사람과 친밀한 연합을 하는 인물들을 그려 낸다”(Jane Austen's narrative presents its major characters as growing or maturing or developing as separate or distinct or different individuals, who pass from lonely solipsism to intimate union with an other, 110)고 언급했듯이, 이제 주인공 에마는 테일러 양과 분리되어 성장을 위한 여정을 홀로 시작하게 된다.

많은 소설에서 주인공의 성장은 물리적 여행이라는 모티프를 통해서 이루어지는 경우가 많다. 그러나 에마는 오스틴 소설에서 가장 부유한 여 주인공이지만 그녀 평생 바다를 한 번도 본적이 없을 정도로 물리적 이동의 자유를 누리지 못하는 폐쇄적인 환경에 놓여있다. 아이러니하게도 결혼으로 인하여 하트필드를 떠나게 되는 테일러 양의 물리적 이동을 통해 에마는 청년에서 성인으로 변화하는 순탄치 않은 심리적 여정을 떠나게 된다. 이제 에마를 이끌어 줄 안내자는 없다. 이제 그 여정을 주도하는 책임은 전적으로 에마에게 있다.

Ⅲ. 연합

독자가 에마를 처음 만날 때 에마는 겉으로 보기에 부족함이 없다. 아니 오히려 넘치는듯하다. 그런 에마가 16년 동안 대리모이며, 선생님이자 친구였던 테일러 양과 헤어짐으로써 심리적·정서적 분리를 경험하게 된다. 에마는 이 분리로 인해 처음으로 고립감을 느끼게 되고, 의식적이든 무의식적이든 그것을 치유하기 위해 새로운 연합을 시도하게 된다. 앞서 언급한 것처럼, 인간이 실존적으로 겪는 고립감을 치유하기 위한 가장 바람직한 해결책은 타인과 성숙한 연합을 맺는 것이다.

프롬에 따르면 사람과 사람 사이에 맺는 성숙한 연합은 그 대상에 따라 형제애, 모성애, 이성애로 나눌 수 있는데, 에마가 사회화 과정을 통하여 헤리엇 스미스(Harriet Smith)뿐만 아니라 주변 사람들과 맺는 관계는 포괄적인 의미로 인류애 또는 형제애로 볼 수 있을 것이다. 그리고 모든 성숙한 연합의 바탕에 깔려있는 형제애에는 다음과 같은 요소들이 발견된다. 그 요소들은 보살핌(care), 책임(responsibility), 존중(respect), 그리고 지식(knowledge)이다(Fromm 24-31). 이들 요소들은 상호 밀접히 연결되어 있어서 단 한 가지라도 결여된다면 성숙한 인간관계를 이룰 수 없는 것이다. 하지만 우리가 타인과 맺고자 하는 성숙한 연합은 하루아침에 이룰 수 있는 것이 아니라, 오랜 시간 다양한 만남을 통한 시행착오를 거쳐 점진적으로 이룰 수 있는 것이다.

에마가 자기중심적인 유아론에서 벗어나 성숙한 어른이 되기 위한 여정의 시작은 ‘중매’라는 행위를 통해서 이루어진다.⁵⁾ 사실상 중매인으로서 갖추어야 할 속성은 형제애의 속성과 많은 공통점이 있다.⁶⁾ 중매란 누

5) 『에마』에 등장하는 적령기의 남성은 나이틀리 씨, 엘튼 씨(Mr. Elton), 마틴 씨(Mr. Martin)와 프랭크 처칠(Frank Churchill)이고 여성은 에마, 헤리엇 그리고 제인이다. 이들은 마치 체스 판의 말처럼 한정된 물리적 공간에서 또는 에마의 머릿속에서 또는 다른 인물들의 머릿속에서 자유롭게 맺어질 수 있는 잠재적인 신랑감과 신붓감이 된다.

군가의 삶에 직접적으로 개입하는 일이기 때문에 오래도록 관심을 갖고 사람들을 관찰함으로써 그들 각자의 개성과 기호를 인정해 주고, 그들을 도와주되, 중매인 자신의 완전치 못한 기준을 바탕으로 그들의 결정을 무시해서도 안 되고 함부로 그들을 설득해서도 안 된다.

에마가 중매에 관심을 갖게 된 계기는 작품이 시작되기 4년 전 우연한 기회에 웨스턴 씨와 테일러 양 사이의 결혼을 점 친데서 기인한다. 나이틀리 씨가 지적하듯이 에마가 그 두 사람의 결혼을 위해서 한 일이라곤 그저 운 좋게 추측을 했을 뿐인데도, 에마는 테일러 양이 결혼한 것이 전적으로 자신의 공로라고 믿고, 그래서 중매를 “세상에서 가장 재미있는 일”(the greatest amusement in the world, 12)로 간주하게 된다. 변화를 싫어하는 우드하우스 씨(Mr Woodhouse)는 “중매는 가족들을 헤어지게 하는 일”(they [matches] . . . break up one's family circle grievously, 13)이라며 에마를 막으려하지만 에마는 교구목사인 엘튼 씨를 위해 한 번 더 결혼을 주선하겠다는 결심을 밝힌다. 그리고 에마의 이 결심은 헤리엇을 만나 자마자 실행된다.

에마와 헤리엇의 관계는 테일러 양과 에마의 관계에 비교할 수 없을 정도로 모든 측면에서 대등하지 못한 일방적인 것이다. 따라서 에마와 헤리엇의 관계는 처음부터 친구라기보다는 후견인과 비후견인의 관계라고 보는 것이 옳다. 비록 에마와 헤리엇의 나이 차는 네 살에 불과하지만 에마는 마치 헤리엇의 대리모처럼, 그녀의 스승처럼, 테일러 양이 그녀에게 그랬던 것처럼, 그녀 자신이 헤리엇을 보살피려 한다. 누군가와 관계를 맺게 되면 그 대상의 삶과 행복에 관심이 생기고 그 대상에게 정성을 쏟고 그 대상을 위해 수고하는 것은 극히 자연스러운 일이다. 에마는 “그녀 자신을 헤리엇의 모범으로 세움으로써”(setting her own[Emma] before her [Harriet] as an example, Marie 53) 헤리엇을 상류사회에 진출시킬 계획

6) <http://www.aish.com/d/w/50-Things-to-know-about-Being-a-Matchmaker.html>과 <http://Top7Business.com/?expert=Ric Mazereeuw> 참조.

을 세우고, 사실상 헤리엇에 대한 모든 것을 책임지려 한다. ‘책임’이란 외부로부터 누군가에게 강제적으로 주어지는 빛이나 부담이 아니라 전적으로 자발적인 행위이다. 그러나 이 책임이라는 요소에 ‘존중’이라는 요소가 결합된다면 자칫 지배와 소유의 관계로 전락할 수 있는데 (Fromm 26-7), 에마와 헤리엇의 관계는 이 관계에 가깝다 하겠다.

성숙한 연합의 요소로서 존중이란 “그 사람을 있는 그대로 바라보는 능력, 그리고 그 사람의 유일무이한 개성을 인식할 수 있는 능력”(the ability to see a person as he is, to be aware of his unique individuality, Fromm 26)을 나타낸다. 누군가를 있는 그대로 바라보는 일은 결코 쉬운 일이 아니다. 특히 자기중심적인데다 상상력이 풍부한 에마에게는 대단히 힘든 일이다. 누군가를 있는 그대로 보기 위해서는 그를 알고자 하는 노력이 필요한데, 에마는 상대를 알고자 하는 근면함과 성실함보다는 자신의 주관적판단과 편견에 의존하는 경향이 크기 때문이다.

에마가 중매인의 역할을 충실히 하려면 무엇보다 헤리엇이 원하는 바를 알아야 한다. 그러나 에마는 헤리엇이 무엇을 원하는지 알지 못한다. 아니 그녀가 무엇을 원하는지 알려고도 하지 않는다. 자기중심적이고 유아론적인 에마는 자신이 좋다고 생각하는 것이 헤리엇에게도 좋은 것이라고 생각한다. 에마는 사람마다 각기 취향이 다르고, 좋아하는 것이 다르고, 심지어 사랑을 표현하는 언어도 다르다는 것을 알지 못한다. 그녀는 자신이 모든 것을 다 알고 있는 것처럼 자신의 판단력에 대한 지나친 자부심과 풍부한 상상력 때문에 실제 헤리엇과는 전혀 다른 헤리엇을 자신의 상상 속에서 만들어 내는 것이다. 에마가 그린 헤리엇의 초상화는 에마가 헤리엇을 있는 그대로 보지 못한다는 것을 단적으로 보여주는 일례에 불과하다.

“우드하우스 양은 그녀의 친구에게 부족했던 그 한 가지 아름다움을 더해 주었네요,”—웨스턴 부인은 엘튼 씨에게 말했다. … “눈의 표정은 대단히 정확하지만 스피

스 양의 속눈썹과 눈썹은 저렇지 않아요. ...”

“키를 너무 크게 그렸어요, 에마.” 나이틀리 씨가 말했다.

(“Miss Woodhouse has given her friend the only beauty she wanted,”—observed Mrs. Weston to him . . . “The expression of the eye is most correct, but Miss Smith has not those eye-brows and eye-lashes. . .

“You have made her too tall, Emma,” said Mr. Knightley 47-48).”

에마는 정작 헤리엇을 앞에 두고 그림을 그리는데도 ‘있는 그대로의 헤리엇’이 아니라 ‘자신이 보고 싶은 헤리엇’의 초상을 그린 것이다. 에마는 헤리엇을 보고 있지만, 자기중심적이어서 정작 헤리엇을 보지 못하는 것이다. 더 나아가 에마는 보이는 증거가 아무 것도 없는데도 사생아인 헤리엇이 신사의 딸이라고 확신함으로써, 신분의 격차를 내세워 헤리엇을 설득하여 농부 마틴 씨의 청혼을 거절하게하고 심지어 그 가족들과의 관계까지 끊게 만든다. 에마가 헤리엇으로 하여금 마틴 씨의 청혼을 거절하게 만든 이유는 헤리엇이 마틴 씨를 싫어해서가 아니라, 에마 자신이 다른 사람을 헤리엇의 짝으로 이미 정했기 때문이다. 에마가 증매인이라면 자신의 욕구보다는 헤리엇의 생각과 욕구에 귀를 기울여야 한다. 하지만 에마는 헤리엇의 생각과는 무관하게 헤리엇을 위한다는 그럴듯한 명분을 내세워 헤리엇의 삶을 지배하려 하고 있는 것이다.

자신이 보고 싶은 대로 보는 에마의 경향은 헤리엇에게만 그치지 않는다. 에마는 엘튼 씨가 그녀에게 보여주는 모든 호의가 전적으로 헤리엇에게 향한 것이라 단정한다. 엘튼 씨는 헤리엇을 위해 수수께끼를 가져왔고, 에마에게 헤리엇의 초상화를 그리도록 독려했고, 에마가 완성한 헤리엇의 초상화를 유일하게 칭찬했고, 그 그림을 표구하러 런던까지 가는 수고를 자청한 사람이기 때문이다. 하지만 이 모든 것은 에마를 목표로 삼고 치밀하게 계산된 엘튼의 행동이었다. 만약 에마가 조금만 더 신중하게 엘튼 씨의 수수께끼를 생각해 보았다라면 그가 쫓는 대상이 헤리엇이 아니

라는 것 정도는 짐작할 수도 있었을 것이다. 그러나 자기중심적인 에마는 헤리엇과 어울리지 않는 구절이 있었음에도 불구하고 자신이 보고 싶은 대로 해석하여 그 수수께끼가 헤리엇을 위한 거라 확신하고 심지어 헤리엇을 설득하기까지 한다(73). 엘튼 씨의 숨은 의도를 상상도 못한 채, 자신의 “교묘한 술책”(ingenious device, 90)대로 헤리엇과 엘튼 씨의 관계가 진전되고 있다고 믿던 에마의 행복한 상상은 얼마 가지 않아 산산조각나 버린다. 웨스턴 씨 댁 파티 날 우연히 마차를 함께 탄 엘튼 씨가 전격적으로 에마에게 청혼하기 때문이다.

“답소사!” 엘튼 씨가 큰 소리로 말했다. “대체 무슨 말을 하시는 겁니까?—스미스 양이라니요!— … 우드하우스 양! 우드하우스 양이 옆에 있는데 어느 누가 스미스 양을 생각하겠습니까! … 나는 오로지 당신만 생각했습니다. … 누구나 다 자기에 맞는 수준이 있는 겁니다. … 제가 하트필드를 방문한 것은 오로지 당신 때문이었습니다. 그리고 저는 격려를 받았고요”—

“격려라고요! 내가 당신을 격려했다고요! 그렇게 생각하셨다면 순전히 착각이예요.”

“Good heaven!” cried Mr. Elton, “what can be the meaning of this?—Miss Smith!— . . . Miss Woodhouse! who can think of Miss Smith, when Miss Woodhouse is near! . . . I have thought only on you . . . — Every body has their level . . . my visits to Hartfield have been for yourself only; and the encouragement I received”—

“Encouragement!—I give you encouragement!—sir, you have been entirely mistaken in supposing it. . . 130-132).”

에마는 자신의 주변에 있는 사람들이 자신의 계획에 따라 움직이고 있다고 생각하고, 헤리엇과 엘튼 씨의 결혼계획에서도 당연 자신이 주도적인 역할을 하고 있다고 생각하지만, 아이러니하게도 에마 자신이 엘튼 씨

의 머릿속에서 움직이는 결혼 계획의 일부였던 것이다. 결국 자기중심적으로 서로를 판단한 엘튼 씨와 에마 두 사람은 서로의 배려 없음을 탓하며 소원해 진다. 엘튼 씨 편에서 헤리엇은 자신의 수준에 맞지 않는 사람이고, 에마에게 엘튼 씨는 자신을 결코 넘볼 수 없는 “보잘것없는 사람”(nobody, 136)인 것이다. 이 해프닝은 두 사람의 계급적 편견과 허영심, 그리고 타인의 입장을 이해하지 못하는 유아론적 처사로 빚어진 것으로, 결국 헤리엇을 포함한 세 사람 모두에게 상처를 남기게 된다.

자신의 그릇된 판단으로 헤리엇에게 상처를 준 에마는 심리적 타격을 입고 이후로 다시는 중매하지 않겠다고 다짐하나, 친구와 산책하던 중 집시들에게 봉변을 당한 헤리엇이 프랭크의 부축을 받으며 하트필드에 등장하자, 에마는 또다시 헤리엇과 프랭크의 “낭만적 가능성”(romantic possibilities, Mandel, Web)을 생각한다. “시골의 서 너 가정이 소설 쓰기에 적당한 대상”(3 or 4 Families in a Country Village is the very thing to work on, *Jane Austen's Letters* 275)이라고 언급한 오스틴의 소설에서 집시의 등장은 이례적이다. 물론 이 에피소드의 삽입으로 『에마』의 플롯뿐 아니라 헤리엇을 염두에 두고 벌이는 에마의 상상이 보다 복잡하게 전개되지만, 독자 편에서는 헤리엇에 대한 에마의 자기중심성을 다시 한번 인지하게 되고, 헤리엇에 대한 에마의 진정성을 의심하게 되는 계기가 된다. 에마는 놀란 헤리엇의 안위보다는 자신의 상상을 더 즐기는 듯 보이기 때문이다. 그리고 얼마 후 헤리엇이 엘튼 씨에 대해 간직하고 있던 추억의 물품들을 태워버릴 때, 에마는 헤리엇의 속내를 듣지도 않고 헤리엇의 마음속에 프랭크가 자리 잡고 있다고 확신하게 된다.

사실상 프랭크는 에마의 마음속에도 자리하고 있었고 에마의 짝으로 웨스턴 부인의 마음속에도 존재하고 있었다. 그러나 이들의 상상과는 전혀 다르게 프랭크는 이미 제인과 비밀 약혼한 사이이다. 이 작품에서 제인은 재산을 제외한다면 나이와 교육수준에 있어서 에마와 대등한 우정관계를 맺을 수 있는 유일한 사람이다. 하지만 오랜만에 하이버리로 돌아 온

제인에 대해 에마는 예의상 교제를 구할 뿐이다. 모든 일에서 중심에 서야만 만족하는 에마는 헤리엇과 벗하며 자신의 우월함을 뽐낼 수 있지만, 재산을 제외한다면 거의 모든 면에서 자신보다 뛰어난 제인에게는 열등감을 느끼는 것이다. 에마가 제인과 우정을 나누지 못하는 이유에 대해 루스 페리(Ruth Perry)도 “제인의 뛰어난 교양과 교육이 그녀[에마]의 이상화를 그르치기 때문”(it [Jane's superior discipline and accomplishment] spoils her self-idealization, 192)이라고 설명한다. 그래서 노골적으로 제인을 싫어하는 에마는 자신의 마음을 먼저 열어 제인을 알려고 하기보다는 호기심과 시기하는 마음으로 그녀의 비밀을 캐려고 한다. 상대방과 성숙한 연합을 이루기 위한 요소로서 출발하지 않은 지식은 때로 그에게 상처를 줄 수도 있고, 그의 삶뿐만 아니라 생명도 파괴할 수 있다. 물론 비오는 날 우체국에 가서 직접 편지를 찾아오는 제인의 행동이나 발신자 없이 제인 앞으로 배달되어 온 피아노는 사람들의 호기심을 불러일으키기에 충분한 것이지만, 에마는 정숙한 숙녀로서는 감히 입에 담을 수 없는 상상을 프랭크 앞에서 늘어놓는 경솔함을 드러낸다. 누군가의 인격을 가장 잘 알 수 있을 때는 그가 다른 사람에 대해 이야기 할 때이다. 이 장면은 미숙한 에마의 분별없는 성품과 교만함을 그대로 보여주는 것이라 하겠다.

그러나 무엇보다 에마가 자신의 부끄러운 실체를 뼈아프게 들여다보게 만든 “유익한 굴욕”(profitable humiliation, Schorer 549)의 사건은 박스 힐(Box-Hill)의 소풍에서 벌어진다. 에마는 이 소풍에서 프랭크의 관심에 고조되어 노골적으로 그와 희롱하는 경박함을 보인다. 그러나 에마의 생각과는 전혀 다르게 프랭크에게는 다른 의도가 있었다. 그는 제인과의 비밀약혼을 사람들에게 감추면서, 한편 연인인 제인을 질투하게 만들려고 했던 것이다. 그러나 세상이 자기를 중심으로 움직인다고 생각하는 에마는 자신이 프랭크의 관심대상이라 확신하고, 들뜬 기분에 취해 그녀의 오랜 벗인 베이트스 양(Miss Bates)에게 무례를 범하고 만다. 이 사건은 에마의 의식성장에서만 아니라 『에마』의 플롯에서 대단히 중요한 분수령이

다. 이 사건을 계기로 이기적이고 무분별한 프랭크의 행동에 지친 제인은 엘튼 부인(Mrs. Elton)이 제안한 일자리를 받아들이게 되고, “이 소설의 규범이고 본보기가 될 만한 인물”(normative and exemplary figure, Duckworth 148)이며, “오스틴 판단의 관리인”(custodian of Jane Austen's judgement, Litz 148)인 나이틀리 씨는 “질투하는 연인”(jealous lover, Marie 58)이 되어 가슴 속 깊이 자리 잡고 있던 에마에 대한 사랑을 깨닫게 된다.

결국 프랭크를 둘러싸고 벌어진 이 소동은 처칠 부인(Mrs. Churchill)의 시기적절한 죽음으로 프랭크와 제인의 약혼관계가 공표됨으로서 일단락된다. 또 다시 예상 밖의 결과를 빚어 낸 이 에피소드로 인해 에마는 다시 한번 충격을 받지만, 진정으로 그녀를 충격에 빠뜨린 사람은 프랭크와 제인이 아니라 바로 그녀의 피후견인이며 그녀의 학생이었던 헤리엇이다. 프랭크로 인해 상처받았으리라는 에마의 예상과는 전혀 어긋나게 헤리엇은 프랭크가 아닌 나이틀리 씨를 연모하고 있다고 고백한 것이다. 에마가 성장하여 선생인 테일러 양의 친구가 되었던 것처럼, 에마를 모방하던 헤리엇은 어느새 나이틀리 씨를 두고 에마와 경쟁하는 인물이 된 것이다. “누군가를 모방하는 사람들은 그의 잠재적인 경쟁자들”(one's imitators are one's potential competitors, Marie 60)이 될 수 있음에도 불구하고, 헤리엇의 고백은 마침내 에마의 닫힌 세계를 흔들어 놓는다.

공교롭게도 헤리엇이 나이틀리 씨를 사랑한다는 고백은 엘튼 씨가 에마에게 청혼할 때와 무척 닮아 있어 에마의 실수를 뼈저리게 각인시킨다.

“설마 제가 프랭크 처칠 씨를 좋아한다고 생각하시는 건 아니겠죠? ... 그 분과 함께 있으면 프랭크 처칠 씨를 누가 쳐다보거나 하겠어요. 제 분별력이 프랭크 처칠 씨를 마음에 둘 정도로 형편없지 않기를 바라요. ... 신분의 차이가 더 큰 결함도 있다고 말씀해 주지 않으셨으면, 저는 감히 그런 감정에 빠지지 않았을 거예요— ...”

“... 내가 말하는 사람이 ... 나이틀리 씨야?”

“물론이예요. 그 외의 다른 사람은 생각할 수도 없었어요.”

(“You do not think I care about Mr. Frank Churchill . . . I do not know who would ever look at him in the company of the other. I hope I have a better taste than to think of Mr. Frank Churchill, who is like nobody by his side! . . . that there had been matches of greater disparity (those were your very words); —I should not have dared to give way to— . . .”

“Are you speaking of —Mr. Knightley?”

“To be sure I am, I never could have an idea of anybody else— . . . 405-406).”

웨스턴 부인이 한 때 나이틀리 씨와 제인의 결혼 가능성을 언급했을 때 에마는 그것을 “정신 나간 것”(so mad a thing, 225)이라며 나이틀리 씨의 결혼에 동의할 수도 없고, 받아들일 수도 없고 “나이틀리 씨는 결혼해선 안 된다.”(Mr. Knightley must not marry, 224)고 분개한 적이 있지만 제인이든 헤리엇이든 나이틀리 씨의 결혼상대가 되지 못할 이유가 없고, 또한 에마가 그의 결혼에 관여할 권리도 없다. ‘친구’란 항상 잠재적으로 대등한 사람을 의미하기 때문에, 에마가 헤리엇을 진정 친구로 생각하고 그녀와의 관계가 진실했다면 이러한 경쟁을 기꺼이 받아들여야 한다. 그러나 에마의 속물근성과 계급의식은 이 상황을 받아들이기 힘들게 한다.

“오, 세상에! 나는 그녀를 (제대로) 보지 않았구나!”

(“Oh, God! that I had never seen her!”411). (필자 강조)

에마는 이제서야 헤리엇을 보게 된 것이다. 아울러 자신도 보게 된다. 이제까지 에마는 자신의 행복의 근간이 무엇이었는지 알지 못했다. 그녀는 이제야 그녀의 행복의 뿌리가 “나이틀리 씨에게 첫째가 되는 것, (그의) 관심과 애정에서 첫째가 되는 것”(being *first* with Mr. Knightley, first in

interest and affection, 415)(원문강조)이라는 것을 알게 된다. 이제 에마는 자신에게 진정 필요한 것이 나이틀리 씨라는 것을 알게 된다. 그러나 “나이틀리 씨는 그 누구도 아닌 그녀 자신과 결혼해야 한다.”(Mr. Knightley must marry no one but herself!, 408)고 생각하는 에마는 독자에게 여전히 자기중심적이고 이기적인 사람으로 읽힌다. 그녀가 나이틀리 씨에 대해 오래도록 지니고 있던 사랑을 이제 깨달았다고는 하지만, 나이틀리 씨의 결혼은 여전히 자신이 결정할 문제는 아니기 때문이다. 어쨌거나 이것을 계기로 에마는 자신의 욕구뿐만 아니라 타인의 욕구를 보게 된다. 이제껏 자신의 안락하지만 닫힌 세계에서 만족하며 살던 에마는 사랑하지 않고는 결혼하지 않겠다고 말했고, 사랑에 빠지는 일은 없을 거라고 장담했다. 그러나 마침내 에마는 자신이 진정 무엇을 원하는 지 깨닫게 된다. 이제 자신이 만든 그 틀을 깨고 그 틀에서 나오는 것은 전적으로 그녀의 몫이다.

IV. 결론

윌터 스코트 경(Sir Walter Scott)은 『에마』를 오스틴의 이전 소설, 『이성과 감성(*Sense and Sensibility*)』(1811)과 『오만과 편견(*Pride and Prejudice*)』(1813)에 비해 이야기가 훨씬 빈약하다고 언급했고(Emma has even less story than either of the preceding novels[*Sense and Sensibility & Pride and Prejudice*], 195), 오스틴 스스로도 『에마』는 『오만과 편견』에 비해 재치가 떨어지고(inferior in wit) 『맨스필드 파크(*Mansfield Park*)』(1814)에 비해 분별력이 떨어지는(inferior in good sense) 것을 염려 했지만(Austen-Leigh 94), 『에마』는 다른 작품들에 비해 전혀 떨어지지 않는 오스틴의 수작이라고 생각한다. 이 작품이 대단히 한정된 공간과 등장인물, 제한된 사건과 소재를 가지고 있다는 것은 사실이다. 그러나 『에마』가

출판된 지 200년이 지났지만, 21세기에 사는 우리가 여전히 이 책을 놓을 수 없는 것은, 오스틴이 이 작품에서 인간이면 끊임없이 탐구해야하는 ‘성숙한 인간의 자질은 무엇인가?’라는 질문에 대한 해답을 눈부신 아이러니 기법을 통해 희극적이고도 재치 있게 제시하고 있기 때문이다.

『에마』에는 에마뿐만 아니라 거의 모든 등장인물이 대단히 사실적으로 그려져 있다. 대다수의 보통사람들이 그렇듯이, 『에마』의 등장인물들은 타인을 볼 때, 상대방의 입장에서 그들을 있는 그대로 보지 못하고 자신들의 상상과 추측으로 판단한다. 우드하우스 씨는 다른 사람들이 자신과 다른 생각을 할 수 있다는 사실을 결코 납득하지 못하는 미숙한 어른이고, 어쩌다 운 좋게 이루어진 웨스턴 부부의 결혼을 마치 자신의 공으로 생각하는 에마는 정작 자신의 결핍과 욕구도 알지 못한 채 타인의 욕구를 채워주기 위해 그녀 주변의 미혼 남녀를 상대로 낭만적인 계획을 끊임없이 계획한다.

엘튼 씨와 헤리엇을 상대로 벌인 에마의 계획은 엘튼 씨가 목표로 삼고 있었던 것이 바로 에마라는 것이 밝혀지면서 헤리엇에게 큰 실망감을 안겨주고 끝나게 된다. 프랭크를 두고 벌인 주변 인물들의 상상과 추측은 제인과 프랭크의 비밀 약혼이 공개되면서 또 다른 오해를 불러일으킨다. 웨스턴 부부와 나이틀리 씨는 에마의 상심을 염려하고 에마는 헤리엇의 상심에 마음을 쓴다. 그러나 프랭크가 아닌 나이틀리 씨를 연모하고 있다는 헤리엇의 깜짝 고백은 에마가 자신의 욕구를 인식하게 만드는 커다란 반전이다. 박스 힐 사건 이후 다시 만난 나이틀리 씨와 에마는 여전히 서로에 대해 오해한다. 에마는 그가 헤리엇을 마음에 두고 있다고 생각하고 나이틀리 씨는 에마가 프랭크를 마음에 두고 있다고 생각한다. 결국 프랭크를 둘러싸고 벌어진 사건은 에마와 나이틀리 씨 두 사람에게 갈등과 질투의 고통을 주었으나 오래도록 그들 자신도 모르게 지속된 사랑을 깨닫게 만드는 계기가 된다.

에마는 수치심을 맛보는 여러 사건을 거치면서 점차로 자기중심주의에

서 벗어나 타인과 올바른 관계를 맺어가게 된다. 미혼으로 나이 든 베이츠 양의 마음을 헤아려 진심으로 사과하고, 제인에게 친구가 되자고 먼저 마음을 열고, 스스로 마틴 씨의 청혼을 다시 받아들인 헤리엇의 선택을 존중한다. 인간은 본질상 미숙하고 완벽하지 않다. 그러나 한편으로 모든 인간은 있는 그대로 완전한 존재이기도 하다. 인간에게 결함은 결코 없앨 수 없는 것이다. 다만 자신의 결함을 인정하고, 그것을 고치려 노력하며 타인을 있는 그대로 받아들이는 훈련을 하는 것이 우리가 해야 할 최선일 것이다. 그렇다면, 에마는 “온갖 결함에도 불구하고 결함이 없다”(faultless in spite of all her faults, 433)는 해설자의 해설은 타당하다 하겠다.

에마는 테일러 양으로부터 분리됨으로써 독립적이고 성숙한 인간이 될 여정을 시작하지만, 그녀가 완벽히 성숙한 존재로 변화된 것은 아니다. 현상계에서 사는 인간에게 그것은 가능하지 않다. 그녀는 이제 21세이다. 그러나 이제 자신을 가두고 있던 틀을 깨고 나온 에마는 과거에 저지른 실수를 통해서 자신에게로 비판적인 눈을 돌릴 수 있을 것이다. 그로 인해 장래의 에마에게는 겸손하고 신중해지도록 끊임없이 노력하고 배우면서 사람들과 조화롭게 연합하여 성숙한 어른이 되어 가는 일만 남아 있는 것이다. 그리고 그것은 가능해 보인다.

(경기대학교)

■ 주제어

에마 우드하우스, 사회화, 유아론, 분리, 연합

■ 인용문헌

- Armstrong, Nancy. The Self-Contained: *Emma*.” *New Casebooks: Emma*. New York: St. Martin's, 1992. 148-164. Print.
- Austen, Jane. *The Novels of Jane Austen*, Vol. IV: *Emma*. 3rd edn. ed. R. W. Chapman. Oxford: Oxford UP, 1988. Print.
- _____. *The Novels of Jane Austen. Vol. II: Pride and Prejudice*. 3rd edn. ed. R. W. Chapman. Oxford: Oxford UP, 1988. Print.
- _____. *Jane Austen's Letters*. 3rd edn. ed. Deirdre Le Faye. Oxford: Oxford UP, 1996. Print.
- Austen-Leigh, J. E. *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections*. Ed. with Introduction and Notes by Kathryn Sutherland. Oxford: Oxford UP, 2002. Print.
- Duckworth, Alistair M. *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen's Novels*. Baltimore & London: The Johns Hopkins UP, 1971. Print.
- Fromm, Erich. *The Art of Loving*. New York: Harper & Row, 1956. Print.
- Ferguson, Mary Anne. “The Female Novel of Development and the Myth of Psyche.” *The Voyage In: Fictions of Female Development*. eds. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, and Elizabeth Langland. Hanover and London: UP of New England, 1983. Print.
- Litz, A. Walton. *Jane Austen: A Study of Her Artistic Development*. London: Chatto & Windus, 1965. Print.
- Macdonald, Susan Peck. “Jane Austen and the Tradition of the Absent

Mother.” *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*.

Macdonald, Susan Peck. “Jane Austen and the Tradition of the Absent Mother.” *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, eds. Cathy N. Davidson and E. M. Broner. New York: Frederic Unger, 1980.

Mandel, Miriam. “Fiction and Fiction-Making: *Emma*.” *Persuasions* (www.jasna.org 검색일: 2016.11.14)

Marie, Beatrice. “Emma and the Democracy of Desire.” *New Casebooks: Emma*. New York: St. Martin's, 1992. Print.

Perry, Ruth. “Interrupted Friendships in Jane Austen's *Emma*.” *Tulsa Studies in Women's Literature*. 5.2 (1986): 185–202. Print.

Schorer, Mark. “The Humiliation of *Emma* Woodhouse.” *The Literary Review*. 2.4 (1959): 547–563. Print.

Scott, Walter. “Emma: a Novel.” *The Quarterly Review*. 14.27 (1815): 188–201. Print.

Thompson, James. “Intimacy in ‘*Emma*.’” *New Casebooks: Emma*, ed. David Monaghan. New York: St. Martin's, 1992. Print.

http://Top7Business.com/?expert=Ric_Mazereeuw

<https://www.measuringworth.com/>

<http://www.aish.com/d/w/50-Things-to-know-about-Being-a-Match-maker.html>

■ Abstract

Emma Woodhouse's Socialization : From Separateness to Union

Cho, Han-Sun (Kyonggi Univ.)

This study aims to examine Emma Woodhouse's socialization from separateness to union. In order for human beings to mature, time is needed to cultivate the personality through trials and errors. Emma, satisfied in her own closed world, experiences emotional isolation from Miss Taylor's marriage. Emma attempts to unite with others through the form of matchmaking to alleviate the isolation. However, Emma's solipsism is a major flaw for a matchmaker. She does not know the needs of others nor does she even want to know those of others. All she depends on is her own judgment and her eyes. She only sees what she wants to see.

Eventually, Emma not only recognizes her own desires but also those of others. Emma, who has gotten lessons from her own failures, abandons her immature idea of omniscience and becomes humble. Now, Emma is ready to unite with others in the open world, away from the comforting but closed world. It seems to be possible for Emma be in harmony with others in this world with her efforts.

■ Key Words

Emma Woodhouse, socialization, solipsism, separateness, union

■ 논문게재일

○투고일: 2017년 3월 24일 ○심사일: 2017년 4월 14일 ○게재일: 2017년 4월 30일

추방된 ‘우리’와 새로운 세계의 모색*

: 파스웨인 음페의 『우리 힐브로우에 오신 것을 환영합니다』

하 상 복

I. 서론

아프리카 식민의 시대, 남아프리카공화국(이하 남아공) 아파르트헤이트(apartheid) 체제에서 흑인은 ‘우리’와 ‘그들’이라는 구분과 위계질서 속에서 차별당하고 추방되어왔다. 프란츠 파농(Frantz Fanon)의 주장처럼, 이 시대는 “선-악, 미-추, 백-흑”(Good-Evil, Beauty-Ugliness, White-Black) (*Black Skin* 141)의 마니교적 이원론(manicheanism)에 따라 인간과 세계가 재단된 시기였다. 이러한 세계에서 하얀 피부를 가진 ‘우리’는 “정의, 진실, 처녀성”(Justice, Truth, Virginity) (Fanon, *Black Skin* 139)을 의미하는 존재로 진정한 인간으로 대우받았다. 이에 반해 검은 색을 포함한 유색 피부를 가진 이들은 ‘우리’에 포함되지 않는 ‘그들’로 호명되며, “추함, 죄, 어둠, 부도덕”(ugliness, sin, darkness, immorality) (Fanon, *Black Skin* 149)의 상징으로 하위인간 혹은 비(非)인간으로 취급당했다.

공식적으로 남아공에서 이러한 우리와 그들의 위계질서와 경계는 1994년 흑백 모두가 참여한 선거를 통해 무너졌다. 1994년 흑인 정부는 백인이

* 이 논문은 2007년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2007-361-AM0059).

말하는 ‘우리’가 아닌 흑백이 공존하는 ‘우리 모두’의 세계가 시작되었음을 선언했다. 많은 이들이 우열의 우리/그들의 체제가 ‘우리 모두’가 공존하는 체제로 변화하는 희망과 평화의 시대가 시작되었다고 환영했다. 그러나 서서히 희망과 공존의 노래는 회의와 의심의 질문으로 대체되기 시작했다. 넬슨 만델라(Nelson Mandela)가 취임연설에서 말한 새로운 시대, 새로운 시작에 대한 선언이(타조 베로니크 105-106) 구체적 현실에서 실천되지 않고 퇴색되고 있다는 의심이 증폭되고 있다. 우리 모두의 체제로 상호인정과 공존을 모색하던 흑인은 다시 과거의 그들로 추방되고 있다. 그것도 그들과 함께 투쟁한 이들에 의해서 말이다. 그래서 많은 남아공 시민들은 1994년 이후 ‘우리 모두’가 되고자 했던 흑인의 노래가 그저 빛바랜 선언, 실패한 노래라고 말하고 있다. 흑인은 여전히 우리에서 추방된 그들에 머무르고 있음을 확인하며 좌절하고 있다.

이러한 실패와 좌절에 괴로워하며 오늘날 우리 모두의 의미가 무엇인지를 탐색하고자 했던 한 명의 작가가 이 글에서 검토할 흑인 소설가 파스웨인 음페(Phaswane Mpe)이다. 음페는 단명한 소설가이자 시인이다.¹⁾ 발표한 작품도 많지 않다. 첫 소설 작품이 이 글에서 구체적으로 논의할 『우리 힐브로우에 오신 것을 환영합니다』(*Welcome to Our Hillbrow*, 이하 『우리 힐브로우』)이다. 그리고 2008년 사후 출판된 단편소설과 시 선집인 『음울한 구름』(*Brooding Clouds*)이 있다. 생존 기간과 발표 작품을 고려할 때 음페에 대한 연구와 관심이 적다는 점은 놀라운 것이 아니다. 당연히 남아공이 아닌 다른 국가들에서 주목받고 있지도 않다. 하지만 음

1) 남아공 림포포(Limpopo) 주의 폴로콰네(Polokwane)에서 태어난 음페(1970~2004)는 19세에 대학 입학 을 위해 요하네스버그(Johannesburg)로 왔고 힐브로우 지역에서 생활했다. 그는 위트워키스랜드 대학교(University of Witwatersrand)에서 아프리카 문학과 영어를 전공했으며 대학에서 강의하기도 했다(Ghirmai Negash xi). 이후 음페는 전통 치료가 되기 위한 교육을 받다가 34세에 갑자기 사망했다. 사망원인은 정확히 알려지지 않았지만, AIDS 사망 혹은 자살이라고 알려져 있다(Emily S. Davis 111, endnote 5).

폐가 던진 문학적 시도와 도전,²⁾ 그리고 과거부터 심화되고 있는 처참한 현실을 목도하며 제기한 질문들은 결코 사소한 것은 아니다. 『우리 힐브로우』가 이를 증명한다.

소설은 여러 연구자들이 거론한 1994년 이후 남아공 문학의 경향과 주제를 명확하게 드러내는 전형적 작품이다. 음페는 이 소설에서 새로운 남아공이 시작되었음에도 사라지지 않고 증대되고 있는 문제들과 관련된 사회적 비평을 독자에게 제공한다(Ghirmai Negash xiii; Douglas Killam 42). 이른바 포스트-아파르트헤이트(post-apartheid) 체제가 낳은 어두운 측면들을 명확하게 다루며, 오늘날 남아공의 현실을 보여주고자 한다. 아마도 그 현실은 1994년 이후 '우리 모두'의 체제, 다시 말해 스티브 비코(Steve Biko)가 소망했듯이, “궁극적으로 모든 사람이 자유롭고 당당한 시민으로, 흑인뿐만 아니라 백인도 그렇게 사는 나라”(도널드 우즈 131)로 변화하지 못한 오늘날 남아공의 모습일 것이다.

이 글은 우선 음페가 레펜체(Refentše)와 레필웨(Refilwe)라는 소설 인물을 중심으로 『우리 힐브로우』에서 재현하고 있는 새로운 남아공의 문제점들을 살펴본다. 이 논문이 다룬 문제들은 외형적으로 이들 인물들의 “사랑. 배반. 유혹. 자살”(Love. Betrayal. Seduction. Suicide.) (Mpe, *Welcome* 38)을 통한 비극이지만, 본질적으로 참담한 사회정치적 현실을 드러내는 “완곡어법. 제노포비아. 편견. AIDS”(Euphemism. Xenophobia. Prejudice. AIDS.) (Mpe, *Welcome* 60)이다.³⁾ 이러한 문제점들에 대한 검토 이후, 이 글은 1994년 새로운 시작의 선언에도 불구하고 여전히 지속

2) 음페의 글쓰기는 복잡한 요소들을 아우르고 있다. 그는 남아공 농촌 지역인 림포포의 공동체 삶에서 볼 수 있는 구어 전통, 서구적인 대학 교양 교육, 요하네스버그 도시 생활 경험 등 공통점이 없는 요소들을 종합하는 예술적 감수성과 능력을 보여준다(Ghirmai Negash xi-xii).

3) 제노포비아는 외국인 혐오(증), 타인 공포증, 타인종 공포증이라고 번역되나, 이 글에서는 제노포비아로 통일한다. AIDS는 후천성 면역 결핍증(Acquired Immune Deficiency Syndrome)을 말한다. 이후 본문에 AIDS로 표기한다.

되고 있는 문제들이 어떤 측면에서 발생했는지를 파악하고, 나아가 좌절된 새로운 희망과 공존을 모색하기 위해 무엇이 필요하고, 무엇이 청산되어야 하는지를 밝히고자 한다.

II. ‘추방’된 우리, 당신, 그들의 공간 힐브로우

1. ‘우리’를 힐브로우에 초대하는 이유

소설 처음부터 독자는 『우리 힐브로우』가 들려주는 실패와 좌절의 이야기를 듣게 된다. 음페는 타락과 폭력이라는 이미지를 도시 저소득층 거주지인 힐브로우에 부여한다. 그렇다면 희망과 공존을 노래하는 새로운 국가 남아공이 탄생했음에도 음페가 이렇게 타락과 부패의 공간을 재현하는 이유는 무엇인가? 1994년 이후 새로운 국가에서 일상적이고 개인적인 차원에서 발생되고 있는 흑인들의 타락과 부패를 비판하기 위해서인가? 혹은 새로운 국가의 출발 이후에도 과거 아파르트헤이트 체제가 만든 흑인의 비참한 삶이 그대로 지속되고 있음을 폭로하기 위해서 힐브로우를 소설 속으로 소환하고 있는 것일까? 아니면 희망과 공존의 남아공, 새로운 세계가 오지 않았음을 단지 슬퍼하는 노래일 뿐인가? 이러한 이유들은 피상적일 수도 있고 부차적일 수도 있다. 그리고 음페는 이런 모든 이유들을 소설에 투영시키고자 했을 수도 있다. 마찬가지로 초대받은 독자도 소설 초반의 타락과 부패의 이야기만으로 음페가 의도하는 이유들을 명확하게 읽어 낼 수 없다. 그래서 음페는 자신의 이유를 드러내기 위해 ‘우리’가 되어야 할 ‘당신’(you)을 초대한다. 음페는 이유를 설명하고자 우리가 되어야 할 당신을 힐브로우에 초대하고 긴 여정을 시작하고자 한다. 그는 “우리 힐브로우에 오신 것을 환영합니다!”(Mpe, *Welcome* 2)라는 환대의 메시지를 던지며 자신의 고민들을 공유하고자 한다.

음폐와 초대받은 '당신'(우리)이 가야할 여정의 의미를 확인하기 위해 서 먼저 소설 제목의 '우리'의 의미를 살펴보며 접근해야한다. 일단 제목의 '우리'는 우리(백인)/그들(흑인)의 구분과 위계질서를 직접적으로 지칭하지 않는다. 얼핏 우리/그들의 이분법이 작동하지 않는 것으로 볼 수도 있지만, 그 바탕에는 복잡한 의미와 관계들이 얽여있다. 또한 화자가 말하는 힐브로우에 살고 있는 우리의 정체도 혼란스럽다. 일반적으로 특정 공간에 소속된 사람들을 우리라는 대명사로 호명할 경우, 어떤 공동체를 전제하고 구성원들에게 소속의식을 기대하고 있다고 볼 수 있다. 그러나 힐브로우에 거주하는 우리나라 곧 우리가 될 당신들에게 이러한 공동체와 소속의식을 기대할 수 없다. 소설에서 의미하는 당신(청자)의 정체를 검토하면 우리와 당신의 모호성이 확인된다.

일차적으로 청자 '당신'은 소설 인물 레펜체이다. 그러다가 당신은 갑자기 레펜체의 옛 연인인 레필웨가 되기도 한다. 당신은 이러한 두 인물에게만 한정되지 않는다. 당신은 힐브로우에 머무르기 위해 오는 '그들'인 남아공의 다른 지역 주민 혹은 다른 아프리카 국가 출신의 흑인으로 확장될 수 있다. 그 이유는 바로 화자가 호명하는 당신들이 '우리'가 속한 공간에 살고 있는 수많은 구성원들이 되기 때문이다. 힐브로우 거주자는 대부분 레펜체의 고향인 티라가롱(Tiragalong)과 같은 시골 지역이나 마퀘레퀘레(Makwerekwere)라고 호칭되는 주변국 흑인 이주자들이다. 이들은 보다 나은 교육과 일자리, 보다 좋은 환경을 찾기 위해(Mpe, *Welcome* 18) 일정 기간 이곳에 체류할 목적으로 온 외부인이다.⁴⁾ 대다수 구성원의 정체가 이러하기에 힐브로우 거주자들은 '임시체류자' 혹은 '불법체류자', '방랑자'라고 볼 수 있다(Maria J. Lopez 110). 이런 우리들은 소속의식을 공유하며 공동체를 긍정하는 일반적인 '우리'의 개념에서 벗어나는 존재

4) 음폐는 『우리 힐브로우』에서 마퀘레퀘레라는 호칭이 이해할 수 없는 외국어가 만든 소리 퀘레 퀘레(kwere kwew)에서 유래된 단어라고 밝히고 있다(20). 소설에서 의미하듯이, 이 호칭은 아프리카 흑인 이주민을 경멸적으로 지칭하는 인종적 표현이다.

들이다. 이처럼 소설 시작에서 힐브로우의 ‘우리’는 ‘당신’이 되기도 하고, ‘그들’이 되기도 하는 존재들로 판명된다.

따라서 이제 화자가 말하는 ‘우리’ 힐브로우는 이상적인 공동체로 독자들에게 이해되지 않는다. 독자에게 힐브로우는 공동체에 기대하는 공유 가치와 신념, 책임의식이 부재하는 공간이다. 화자가 언급하는 ‘우리’ 그리고 소설 제목의 ‘우리’는 혼란스러운 단어로 독자들에게 다가온다. 그렇다면 읍페가 공동체로서의 우리가 아닌 경계가 모호한 혹은 넘어선 우리를 호명하는 이유는 무엇인가? 무슨 이유로 우리를 환영하면서도 우리를 혼란스럽게 만드는가? 왜 우리의 개념에 문제를 제기하고 질문을 던지게 만드는가? 그것은 무엇보다도 우리/그들의 경계 짓기와 이로 인한 차별을 극복했다고 선언한 1994년 이후 남아공의 ‘우리 모두’ 체제에 대해 질문을 던지려 한다고 볼 수 있다. 읍페는 인종, 출신, 계급 등등의 구분으로 우열의 질서에 따라 나눈 우리/당신/그들의 경계 짓기와 적대 관계가 진정 중식되었는지를 알고자 ‘우리’를 다시 초대하고 있는 것이다.

정체가 모호한 우리의 의미는 힐브로우라는 공간의 진실과 조우할 때 보다 선명해진다. 읍페가 의미하는 우리=당신=그들이라는 정체는 차별 받는 타자가 우리일 수도, 당신일 수도, 그들이일 수도 있다는 점을 전제한다. 즉 읍페가 말하는 우리이자 당신이며 그들이인 ‘우리’가 살고 있는 힐브로우라는 공간의 진실은 이들 모두가 차별받고 배제되고 있는 타자들임을 증명한다. 차별과 적대의 공간 힐브로우는 남아공에 살고 있는 우리 모두의 의미와 처지를 드러내는 상징적 공간으로 소설에서 배치되고 독자에게 제시된다.

화자가 속한 우리의 공간, 우리가 살고 있는 공동체는 남아공 최대의 경제도시 요하네스버그의 힐브로우를 재현한 것이다. 소설의 힐브로우는 허구의 공간이지만, 실재하는 도시의 한 지역을 충실하게 재현하고 있다. 실재하는 힐브로우는 남아공에서 특별한 공간이다. 남아공의 역사를 참고하자면, 거주지 공간의 변화 양상은 흑인의 추방과 강제 점유를 통한 백

인 거주지의 확대가 일반적이다. 이에 비해 힐브로우의 경우는 다소 예외적이다. 이곳은 대도시의 백인 거주지가 흑인 거주지로 바뀐 전례 없는 특이한 공간이다. 힐브로우는 1950년대 집단지역법(Group Areas Act)에 따라 백인 거주지로 형성되었지만, 1970년에 이르러 인도인과 혼혈인으로 분류된 사람들이 유입되면서 서서히 변모한 곳이다. 이 공간에 거주하는 백인/비(非)백인 비율은 1970년대 중반 완전히 뒤집힌다. 그리고 오늘날 이곳은 수많은 다른 흑인국가 출신 이주민이 대거 유입되면서 여러 문제들이 양산되고 있다(Carrol Clarkson 452).⁵⁾ 남아공에서 힐브로우는 마약, 매춘, 불법 외국인, 타락이라는 단어들과 분리되지 않는 곳으로 악명이 높다(Melissa Tandiwe Myambo 74).

이렇게 실재하는 힐브로우가 그대로 소설에서 재현되고 있다. 음페는 1장 「힐브로우: 지도」(Hillbrow: The Map)에서 실제 힐브로우를 설명하듯이 거리 이름과 건물들을 상세히 언급하고 있다. 이러한 공간의 구체적 재현은 레펜체처럼 저자 음페도 고향을 떠나 대학 입학 후 이곳에 거주했던 경험을 가졌기 때문에 가능했다고 할 수 있다. 그리고 실제 소설에서 화자가 재현하고 있는 힐브로우도 현실의 힐브로우처럼 부정적 이미지로 고착되어 있다. 그래서 음페가 그린 힐브로우는 “포스트-아파르트헤이트 남아공의 축소판”(a microcosm of post-apartheid South Africa) (L. J. Rafapa 161)이라 할 수 있다. 그는 이 공간에 일상적 문제뿐만 아니라 역사, 정치, 경제의 배경들이 낳은 여러 결과들이 뒤섞여 분출되고 있는 편견과 차별, 무능과 부패를 그려낸다.

게다가 음페는 현재의 힐브로우가 과거의 아파르트헤이트 체제와 무관한 공간이 아님을 넉넉히 제시한다. 다시 말해 포스트-아파르트헤이트의 현실이 아파르트헤이트 체제와의 단절 혹은 완전한 극복의 결과가 아님

5) 1970년대 중반 이후 흑인 거주민의 비율이 85%에 이르렀고, 더욱이 이곳 면적당 인구수는 상식을 넘어선다. 힐브로우의 면적이 1평방 킬로미터 이하임에도, 2003년 기준 주중 10만 명, 주말 20만 명이라는 놀라운 면적당 인구수를 보여주고 있다(Carrol Clarksom 452).

을 알려준다. 단절과 완전한 극복의 실패는 과거의 공포를 상기시키는 것으로 나타난다. 음폐는 레펜체에 전해지는 화자의 목소리를 통해 아파트헤이트의 공포를 간접적으로 묘사한다. 이 공포는 아파트헤이트 정부 요원들에 의해 9층 교도소 감방에서 목이 매달리거나 내던져진 수많은 남아프리카인들에 대한 기억과 진실화해위원회(Truth and Reconciliation Commission) 청문회의 증언들을 언급하며 전달된다. 무엇보다도 그 공포는 뜨거운 여름날 경찰들이 흑인 반체제자들을 불에 태우는 끔찍한 행위를 하면서 맥주를 마시고 브라이(braai)라는 바비큐 파티를 즐겼다는 증언(Mpe, *Welcome* 19)에서 섬뜩하게 다가온다.

레펜체가 느끼는 공포, 이렇게 소멸되지 않은 공포, 힐브로우라는 공간을 떠나지 않은 과거의 공포는 새로운 남아공이 아직도 과거의 잔재를 털어내지 못하고 있음을 표현한 것이다. 그리고 요하네스버그 도심지의 쇠락과 힐브로우라는 공간이 지금과 같이 형성된 배경 이야기에서도 그 잔재는 드러난다. 화자는 아파트헤이트 체제가 약화되고 흑인 정부가 들어선 이후 백인들과 그들 소유의 거대 기업들이 요하네스버그 도심에서 북부 교외 샌턴(Sandton)으로 이전한 사실을 슬쩍 언급한다(Mpe, *Welcome* 3). 몇 행으로 전해지는 이 이야기는 아파트헤이트 체제가 고착시킨 흑백의 적대와 분리가 종식되지 않고 또 다른 형태의 흑백 공간의 분리와 경계로 고착되고 있는 남아공의 모습을 보여준다.

새로운 공간의 분리는 아파트헤이트의 종식 이후 백인에게 조성된 보복의 공포에서 기인했다고 볼 수 있다. 물론 부를 생산하고 관리하던 기존의 공간을 내버릴 정도로 백인이 큰 공포감을 가진 것은 사실이다. 그렇지만 이러한 새로운 경계의 설정은 다른 방식이지만 동일한 목적을 가진다. 그것은 지속적인 백인의 이익 추구하고 권력 유지이다. 실제 1990년대 초부터 과거 백인 경제의 중심지였던 요하네스버그 도심은 유입되는 흑인들과 타국 이주민으로 쇠락의 길을 걷는다. 남아공에서 가장 높은 건물인 50층 칼턴센터(Carlton Centre)의 공동화가 상징하듯이, 텅텅 빈 고층

건물, 수리 못할 정도로 망가진 승강기와 고장된 전기 시설 등이 이를 입증한다. 그리고 범죄와 더러움이 요하네스버그 중심 삼점지구의 현재 모습이다. 이와 반대로 백인 자본이 조성한 샌턴 지구는 순식간에 경제 중심지로 부상한다(마이크 데이비스 160-61). 여기서 이전의 백인 기업인들과 흑인정부 수립 이후 특혜를 받은 일부 흑인 기업가들만이 아파르트헤이트 체제에서 누린 혜택과 영광을 이어가고 있다. 최첨단 시설과 보안체제로 둘러싸인 화려한 이 공간은 얼마 떨어지지 않은 1,000만 흑인의 거주지 타운십(township, 흑인 거주 지역) 슬럼가와 분리되어 있다. 이런 공간 분리는 아파르트헤이트 체제가 구축된 형태와 동일한 오늘날의 공간 분리이다. 이런 사실은 과거 흑백의 차별적 공간 분리가 지금도 남아공에서 다른 형태로 작동하고 있음을 말해주는 전형적인 예이다. 그 분리의 본질은 과거와 다른 흑백의 차별적 경제상황의 지속이다.

이러한 공간 분리가 말해주는 경제적 불평등과 차별은 황금의 도시, 기회의 도시라는 괴물 같은 대도시 요하네스버그가 수많은 티라가롱의 아이들을 삼키고 있다는 표현(Mpe, *Welcome 3*)에서도 알 수 있다. 음페는 아파르트헤이트의 차별에 의해 경제적 기회를 박탈당한 수많은 흑인들의 삶이 흑인 정부의 정책을 통해서도 개선되지 않고 있음을 지적한다. 수많은 시골 출신 흑인들을 빈민으로 추락시킨 경제 현실은 분명 1994년 이후에 시골에서도 대도시에서도 흑인의 삶을 개선하고자 하는 흑인 정부의 진정할 노력이 부재했다는 것을 말해준다. 이것은 거짓 흑인 해방, 특히 흑인의 경제적 해방이 좌절되었음을 증명하는 아픈 현실을 드러낸다.⁶⁾

6) 이 상황은 1994년 정권 이양기에서 흑인 정부가 취한 타협의 결과이다. 흑인 정부는 일정 정도의 정치적 해방(차별 철폐, 자유로운 이동, 선거권 등)은 획득했지만, 보다 중요한 요인을 목살했다. 바로 흑인 대중의 경제적 해방을 중심에 두지 않은 것이다. 이 타협은 타리크 알리(Tariq Ali)가 말한 것처럼 원하는 바를 들어주는 대가(정치적 해방)로 다른 무언가(백인 세력의 경제적 이익)를 줘야 한다는 파우스트(Faust) 식 계약이었다. 이런 타협에서 흑인 정부는 흑인 대중에게 빵을 제공하고 토지를 회복시키는 과업을 포기하고, 정권을 장악한 다음에도 흑인 대중의 삶을 개선하는 방향으로 나아가지 못했다(하상복 383; 388).

이렇게 음페는 아파르트헤이트 체제가 종식되었음에도 식민 시대 파농이 밝힌 백인(부자, 富者)/흑인(빈자, 貧者)의 이분법이⁷⁾ 힐브로우에, 나아가 남아공에 여전히 지속되고 악화되고 있음을 소설에서 밝히고 있다.⁸⁾

뿐만 아니라 소설가로서 음페는 『우리 힐브로우』에서 완곡어법과 검열이라는 문제를 거론하며 1994년 이후 새로운 시대가 왔음에도 진정한 변화가 없다는 자신의 견해를 강조한다. 완곡어법은 음페가 적극적으로 비판하고자 하는 표현양식이다. 완곡어법은 아파르트헤이트 체제부터 진실을 숨기기 위해 적극적으로 옹호된 방식이다. 대표적인 예가 홈랜드(homeland)라는 표현이다(Mpe, *Welcome* 56). 홈랜드는 백인들이 자신들과 흑인을 분리시키고 효율적으로 통제하기 위해 강제로 조성한 흑인 분리지역인 반투스탄(Bantustan)을 말한다. 이러한 반투스탄을 홈랜드라고 호칭하는 것은 흑인 추방, 분리와 차별의 역사, 백인 통치의 폭력성을 은폐하기 위한 의도를 가지고 있다. 홈랜드라는 예에서 보듯, 완곡어법은 백인들이 아파르트헤이트 체제를 유지하고 강화하는 통치 표현방식의 하나이다. 경우에 따라 완곡어법이 아닌 직접적인 용어와 표현의 사용은 그 자체가 배척되거나 심지어 공격받기도 한다.

음페는 새로운 남아공에서도 이런 방식이 소멸되지 않았음을 창작 언어의 문제로 설명한다. 그는 레펜체의 소설 이야기와 레펠웨의 편집장 업무 이야기 통해 이를 거론한다(Dass Minesh 181; Elise Auvil 144). 음페는 레펜체가 쓴 단편소설의 여주인공의 이야기에서 이를 드러낸다.⁹⁾ 소설의

7) “백인이기 때문에 부자이고, 부자이기 때문에 백인이다”(You are rich because you are white, you are white because your rich) (Fanon, *Wretched* 40).

8) 데이비스가 현재 남아공이 가장 불평등한 성장의 정치학을 전형적으로 보여주고 있다고 비판할 정도로 실제 상황은 심각하다(157). 또한 악화된 현실은 실질 실업률이 40%에 육박하고 있다는 진단과 취업자 1/3의 하루 수입이 2달러 미만이라는 통계에서도 증명된다(하상복 378-79).

9) 음페의 소설이 힐브로우의 이야기이듯이, 음페의 소설 주인공 레펜체가 쓴 단편 소설도, 그리고 레펜체의 소설 여주인공이 쓰고 있는 소설도 힐브로우의 이야기이다. 구체적으로 여주인공은 힐브로우, 제노포비아, 에이즈, 전통마을 지역의

여주인공은 영어가 아닌 흑인 원주민 언어로 소설을 출판하고자 하지만, 출판사와 평론가들에 의해 거부당한다. 그들은 그녀의 작품에 저속함이라는 딱지를 부여한다. 음페는 이러한 방식이 아파르트헤이트 체제가 작가들에게 강요한 방식과 동일하다고 주장한다. 음페는 다소 파격적인 예를 통해 이를 폭로한다. 남아공에서 영어나 아프리칸스어(Afrikaans)로¹⁰⁾ 쓴 생물학 책에서 성기(性器)를 직접적이고 정확한 이름으로 호칭하는 것은 아무런 문제가 없다. 반면 흑인 원주민의 언어인 세페디어(Sepedi)로¹¹⁾ 성기를 직접적으로 표현하면 저속한 것으로 비난받는다(Mpe, *Welcome* 56). 언어에 따라 성기 표현이 고급/저급으로 평가되는 것은 우월/열등의 위계적 이분법이 작동한 결과이다. 음페는 이 설명에서 새로운 남아공이 시작되었음에도 여전히 우월/열등이라는 위계체제에 따라 제국어/원주민어, 문명/미개, 백인/흑인을 경계 짓고 차별하는 식민적 인식 체계가 위세를 부리고 있음을 비판하고 있는 것이다. 그래서 음페는 화자를 통해 “1995년 이른바 새로운 체제에도 불구하고 어떠한 것도 바뀌지 않았다”(In 1995, despite the so-called new dispensation, nothing had really changed) (Mpe, *Welcome* 57)고 단언한다.

2. 제노포비아와 AIDS: 차별과 적대의 공간 힐브로우

하지만 힐브로우의 흑인들은 아픈 역사의 결과보다 현재의 일시적 기

편견에 대한 소설을 쓰고 있다(55). 이런 점에서 엘리스 오빌(Elise Auvil)은 『우리 힐브로우』의 메타픽션(Metafiction)적 요소들을 검토한다. 그러나 오빌은 이 요소들이 아프리카적 요소들을 반영하고 있기 때문에, 순수한 서구 포스트모던(postmodern) 문학형식과는 차이가 있다고 주장한다(138).

10) 남아공에 정착한 네덜란드의 보어계 후손인 아프리칸너(Afrikaner)의 언어를 말한다. 아프리칸스어의 기원은 17세기 네덜란드어이다. 이후 영어, 말레이어, 독일어, 포르투갈어, 반투어, 코이산어 등 많은 언어의 영향을 받았다(김광수 57; 217).

11) 북부 소토어(Sotho)에 속하는 언어이다.

뽀와 열정에 도취되어 있다. 과거의 공포와 악몽을 떨쳐버릴 수 없는 공간 힐브로우에서 정치적, 경제적 해방이 완성되지 않았음에도 형식적 승리에 도취되어 과도한 민족주의적 목소리를 높이고 있다. 높아진 목소리는 그곳의 고통과 아픔을 뒤덮으며 혼란스럽고 폭력적인 분위기를 조성한다. 첫 장면부터 끔찍하다. 1995년 축구 국가대표팀 바파나 바파나(Bafana Bafana)가¹²⁾ 코트디부아르(Ivory Coast) 팀에 승리한 후 열광적으로 기뻐하는 거리의 축하의식 속에서, 7살 아이가 광란의 질주를 하던 자동차에 치이는 사고가 발생한다. 국가 대항전을 통해 표출되는 과도한 민족주의적 목소리는 우리/그들을 구별하는 과장된 민족주의와 종족주의의 폐해를 암시한다. 이 장면은 앞으로 제시될 내국인/외국인, 도시거주자/시골거주자 등의 구별 속에서 발생하는 차별과 폭력, 부패와 무능을 짐작하게 만든다. 여기서 음페는 오늘날 남아공에서 맹위를 떨치고 있는 “과도한 민족주의의 파괴성”(destructiveness of effusive nationalism) (Michael Green 335)이 가져다 줄 위험을 상기시킨다.¹³⁾ 이 위험성은 파농이 독립한 아프리카 국가에서 예견했던 민족주의의 폐해의 결과이기도 하다.¹⁴⁾ 음페는 직접 파농을 거론하지 않지만 포스트-아파르트헤이트 남아공에서도 그 폐해가 출현했음에 주목한 것이다.

힐브로우의 삶에서 알 수 있듯이, 저소득층 지역의 흑인들은 언제나 추방당할 수 있다는 두려움에 휩싸인 채 밀바닥 생활을 하거나, 먹고 살기

12) 바파나 바파나는 남아공 대표팀의 애칭이다. 그 뜻은 줄루어(Zulu)로 ‘남자 중의 남자’이다.

13) 오빌은 이 장면에서 보이는 기쁨과 공포를 포스트아파르트헤이트 정부와 포스트식민 국가에서 등장하는 기쁨과 공포의 메타포로 설명한다(141). 오빌이 말하는 민족주의의 부정적 측면은 공감하나 오빌이 말하는 탈식민화 과정의 환멸로서 폭력을 설명하는 것은 다소 문제가 있다고 볼 수 있다. 바로 오빌이 오늘날의 남아공을 완전하게 탈식민화된 체제로 간주한 것이 문제이다. 이 견해는 파농의 민족주의 논의에 의거한다면 잘못된 판단이 된다.

14) 파농은 『대지의 저주받은 사람들』(*The Wretched of the Earth*) 3장 「민족의식의 위험」(“The Pitfalls of National Consciousness)에서 민족주의의 폐해를 분명한 어조로 경고하고 있다.

위해 매춘, 마약, 폭력에 노출된 하루하루를 보내고 있다. 그럼에도 승리와 영광을 외치는 구호와 찬가가 거리에 과도하게 표출되고 있는 것은 이질적인 장면이 된다. 음페는 직접적인 폭로보다 스포츠 경기의 승리 축하 의식과 광란의 자동차 질주에 민족주의의 위험성을 투영시킨다. 죽어가는 아이를 버려두고 달아나는 이들의 타락, 폭력을 저지른 운전자를 잡지 못하는 경찰의 무능, 잠시 후 이러한 타락과 무능을 망각해버리고 거리에서 날뛰는 청중들의 노래에서 민족주의의 위험성을 바로 읽어낼 수 있다. “죽은 아이의 엄마가 숨을 못 쉴 정도 흐느껴 우는 소리를 삼켜버리는”(drowned the choking sobs of the deceased child's mother) (Mpe, *Welcome* 2) 이들의 노래 쇼쇼로자(Shosholoz)는¹⁵⁾ 인간 고통에 대한 최소한의 연민과 공감조차 허용하지 않는 추상적이고 형식적인 ‘우리’만을 고집하는 잘못된 민족주의를 외치는 찬가이다. 이 노래는 흑인 대중의 고통과 처참한 삶을 돌보지 않고 화려한 치장과 선전에만 열 올리는 민족주의적 폐단과 연결할 수 있다. 이 장면은 이후 이야기에서 만나게 될 제노포비아를 암시하는 이미지가 된다.

과도한 민족주의적 목소리가 우리/그들을 맹목적으로 구분한 후 광란적 열정에 사로잡혀 타자에게 폭력을 행사하도록 획책한 결과의 하나가 제노포비아이다. 음페는 민족주의의 위험성을 경고하는데 있어 보다 극명한 증거로, 오늘날 남아공에 만연하고 있는 제노포비아와 AIDS와 관련된 차별과 혐오를 적극적으로 소설에 재현한다.¹⁶⁾ 남아공에서 맹위를 떨

15) ‘쇼쇼로자’는 원래 짐바브웨(Zimbabwe) 은데벨라족(Ndebele)의 노래였지만, 지금은 남아공 제2의 국가로 언급될 정도로 남아공에서 널리 불리고 있다.

16) 마케레케레라고 호칭되는 다른 아프리카 국가 출신의 흑인 이주민에 대한 혐오와 폭력은 “아프로포비아”(Afrophobia)라고 회자되면서 남아공에서 심각한 문제가 되고 있다. 가장 대표적인 예가 2008년 요하네스버그에서 촉발된 외국 흑인에 대한 폭력 사태이다. 이 과정에서 총 62명이 죽고 수 천 명이 집을 잃었다. 이 상황은 군대가 동원되어서야 진정이 되었다. 가장 최근에는 남부 항구도시 더반(Durban)에서 폭력사태가 발생했다. 2015년 4월 발생한 이 사건으로 6명 이상의 외국인이 살해되고 수많은 외국인 상점이 약탈과 방화를 당하는 상황을

치고 있는 제노포비아는 남아공 흑인이 타국 흑인을 차별하고 배척하는 또 하나의 인종주의이며, “아파르트헤이트 사고의 새로운 형태”(a new form of apartheid thinking) (Melissa Tandiwe Myambo 75)이다. 타국 출신의 아프리카인 혹은 다른 종족에 대한 편견과 차별은 파농이 경고했듯이 독립한 아프리카 국가가 막다른 골목에 이르렀을 때 초래한 퇴보의 결과들이다(Fanon, *Wretched* 183). 이는 식민 시대 아프리카 흑인 해방을 위해 지지되었던 아프리카 흑인의 통합을 모색했던 신념의 폐기이기도 하다. 흑인에 의한 흑인의 차별과 배제는 독립 이후 소수의 흑인 집단이 흑인 통합을 내던지고 권력 유지를 위해 민족주의를 동원하며 획책된 퇴행이다. 그래서 제노포비아는 아프리카 흑인의 통합, 국가 단위의 국민 통합을 주도할 능력을 상실한 권력 집단이 지역주의로 사분오열되면서 “국적이라는 빈 껍질 속으로”(inside the hollow shell of nationality itself) (Fanon, *Wretched* 159) 기어들어가 버린 배반의 결과로 볼 수 있다. 파농이 아프리카 독립 국가들의 배반과 퇴보에서 목격한 것처럼, 민족주의에서 초민족주의, 쇼비니즘(chauvinism)으로 최종적으로 인종주의 (Fanon, *Wretched* 156)로 변질된 흑인 독립국가의 퇴행을 음페는 1994년 이후 남아공에서 목격하고 우려를 표시하고 있다.¹⁷⁾

그래서 힐브로우가 “위협적인 괴물”(a menacing monster) (Mpe, *Welcome* 3)이라고 언급될 때, 단지 이 공간이 폭력, 납치, 절도, 강간이 일상화된 공간, AIDS가 만연하는 소굴이기 때문만이 아니다. 음페는 이러한 폭력과 불법행위의 일상화와 증가라는 현상 이면에 놓여있는 핵심적 문제와 의미를 집중적으로 거론하기 위해 제노포비아와 AIDS를 중심으로 이야기를 진행시킨다. 분명히 이러한 의도는 음페가 진실을 탐색하

날았다(하상복 401).

17) 실제 1994년 정권 이양기 줄루족에 기반을 둔 남아공 인카타자유당(Inkatha Freedom Party)이 획책한 종족주의적 폭력행위와 제이콥 주마(Jacob Zuma) 대통령이 자신의 집권 유지를 위해 줄루족을 동원한 것에서 알 수 있다(Nigel Gibson 63-64; Gillian Hart 69).

기 위해 소설에서 AIDS를 다루고 있다고 말한 것에서 알 수 있다(Mpe, "Healing" 141). 또한 비평가들이 제노포비아와 연결된 이주와 HIV/AIDS가 포스트-아파르트헤이트 체제의 생체 정치적 투쟁들의 요동치는 새로운 전쟁터가 되고 있다는 진단과(Emily S. Davis 104)¹⁸⁾ 관련해서도 음폐의 의도는 명확하다.¹⁹⁾

소설에서 AIDS는 식민 시대 백인이 흑인을 "악과 추함의 상징"(Fanon, *Black Skin* 139)으로 몰아가듯, '타락', '악', '부도덕'이라는 오명을 뒤집어 쓰고 사람들에게 회자된다. 이러한 AIDS와 관련된 그릇된 편견이 사람들에게 진실인 것처럼 고착된다. AIDS를 중심으로 형성되는 차별의 대상, 악의 근원은 소설에서 앞서 말한 타국 흑인 이주자들인 '마퀘레퀘레'로 집중된다. 수많은 남아공 흑인들은 AIDS가 요하네스버그로 전파된 경로가 마퀘레퀘레였고, 힐브로우는 이들 마퀘레퀘레의 은신처라고 확신한다(Mpe, *Welcome* 3-4). 사람들은 이러한 편견을 가지고 적대감을 여과 없이 드러낸다. 우리/그들의 위계와 차별이 AIDS라는 병의 유무와 내국인/외국인에 따라 배치되고, 흑인이 다른 흑인을 적대시하는 폭력 구조가 고착된다.

남아공 사람들의 편견은 여기에 머무르지 않는다. 마퀘레퀘레는 남아공에서 '악', '타락'과 동의어가 되었기 때문에, 힐브로우의 폭력, 매춘, 약물 중독 등등도 이들 탓이다. 그리고 이들이 남아공을 타락시킨 주범이라고 주장한다. 남아공 대중들은 이들이 도시에서 시골 출신의 흑인들을 살해하고, 타락시키고 있다는 소문을 그대로 믿고 비난하고 있다.²⁰⁾ 남아공

18) HIV란 인간 면역결핍 바이러스(HIV, human immunodeficiency virus)를 말한다. HIV는 AIDS를 일으키는 원인 바이러스이다.

19) 남아공에서 AIDS 발병의 증가는 정부 정책의 실패가 지대한 영향을 미쳤다. 음폐 정부가 발병 지연과 방지에 어느 정도 효과가 있었던 약의 배포를 거부하고 민간요법을 장려한 것이 정책 실패와 무능의 상징적인 예이다(Emily S. Davis 104; 폴 킹스노스 158-59. 또한 HIV의 감염률을 급증시킨 이유를 정부의 신자유주의 정책에 따른 열악한 주거환경(민영화를 통한 전기, 수도의 공급 부족)에서 찾을 수도 있다(마이크 데이비스 166).

흑인들은 악화된 삶과 고통의 원인을 자신들의 문제로 이해하거나, 혹은 무능하고 부패한 흑인정부에서 찾지 않고 대신 손쉬운 다른 곳에 돌리며 자신들의 분노를 해소하고자 한다. 그 희생양이 타국 흑인을 지칭하는 마 켈레켄레이다. 이들은 남아공 흑인들의 “삶에서 잘못되고 있는 모든 것에 대한 편리한 희생양”(Convenient scapegoat for all that goes wrong in people's lives) (Mpe, *Welcome* 118)이 되고 있다.

독자는 이렇게 혼란스럽고 폭력적인 또 하나의 힐브로우 이야기에서 음페가 우리를 힐브로우에 초대할 다른 이유를 파악한다. 그것은 제노포비아와 AIDS와 관련된 우리/그들의 관계에서 은폐된 진실에 관한 이해이다. 음페는 이를 통해 흑인해방운동의 결과로 탄생한 남아공에서 있어서는 안 될 타자 차별과 혐오가 출현한 것을 고발하고 있다.

III. 힐브로우는 티라가롱이고 런던이며, 다른 모든 곳에 있다

1. 편견과 폭력의 공간, 티라가롱

‘악’과 ‘타락’의 상징으로서 마켄레켄레에 대한 차별과 혐오는 티라가롱에서도 팽배해있다. 음페는 레필웨와 레펜체의 어머니 등 마을 사람들의 구체적인 편견과 혐오의 이야기를 전달하기 전에 전통 시골사람들의 왜곡된 인종의식을 드러내는 상징적인 예를 제시한다. 그것은 레포란타네(Lepolantane)로 불리는 사람들에 대한 경멸이다. 마을에서 레포란타네는 포란타네(Polantane)에서 온 사람들을 말한다. 포란타네는 세페디어로 말라위(Malawi) 수도 블랜타이어(Blantyre)를 일컫는 말이다. 그렇지

20) 실제 정치가들과 일부 언론은 마켄레켄레를 최근 남아공 범죄의 증가, 실업의 증가, 질병 확산의 주범으로 몰아가며, 이들에 대한 공포감을 조장하고 있다 (Nicos Trimikliniotisa 1331).

만 어느 순간 블랜타이어에서 온 사람들을 가리키는 레포란타네가 점점 부정적인 의미가 되고, 결국 마퀘레퀘레와 동의어가 되어버린다. 그래서 마을사람들은 아이들이 잘못을 하면 레포란타네처럼 행동하지 말라고 꾸짖는다(Mpe, *Welcome* 73).

이 토막 이야기는 타자에 대한 혐오와 편견이 어떤 이유로 새로운 남아공에서도 계속해서 팽배하게 되었는지를 파농의 논의를 통해 살펴볼 수 있는 부분이다. 마을 주민들이 타국 흑인들인 레포란타네를 부정적이고 열등한 존재로 간주하는 것은 아파르트헤이트 체제가 고착시킨 흑백의 우월과 열등이라는 이분법적 위계질서를 극복하지 못했다는 것을 의미한다. 다시 말해 백인 지배체제가 만든 열등한 존재, 하위인간으로서 흑인에 대한 신화를 흑인 스스로 내면화하고 있는 것이다. 바로 정신적 탈식민화가 새로운 남아공에서 달성되지 않았음을 볼 수 있는 사례이다. 이것은 파농이 분석한 카리브 해(the Caribbean Sea)의 앤틸리스(Antilles) 사람들이 극복하지 못한 정신적 식민화에 다름 아니다. 이들은 아프리카 흑인보다 자신들이 더 문명화되었기 때문에 더 새까만 흑인이 오면 재수가 없다고 경멸하거나 애들이 시끄럽게 굴면 “깜둥이처럼 굴지 말라”(stop acting like a nigger) (Fanon, *Black Skin* 147)고 야단을 친다. 그래서 아이에게 레포란타네처럼 행동하지 말라는 꾸짖음은 탈식민 이후, 아파르트헤이트 이후 달성되지 못한 정신적 식민화를, 즉 백인과 동등하다는 그리고 모든 사람들이 동등하다는 인식에 도달하지 못했음을 의미한다.

이러한 미완의 정신적 탈식민화와 마을에서 극복되지 않은 전통적 악습이 티라가롱 사람들에게 편견과 폭력을 당연시하는 사고방식을 고착시킨다. 음페는 그러한 구체적인 모습들을 티라가롱 마을 사람들인 테러(Terror), 모로리(Moroli), 레펜체의 어머니, 레필웨 등을 통해 재현한다.²¹⁾

21) 물론 이후 살펴보겠지만 레필웨의 인식과 행위는 소설 후반에서 완전히 변모한다. 그리고 소설에서 유일하게 편견 없이 타자를 바라보는 인물이 레펜체이다. 이런 태도가 결국 자신을 죽음으로 몰아갔지만, 티라가롱과 힐브로우 사람들처럼 타자에 대한 편견과 차별을 공유하지 않고 있다.

우선 티라가롱의 폭력과 타락을 상징하는 가장 악랄한 인물이 테러이다. 그는 죄의식 없이 폭력을 행사하는 인물로 레펜체에게 원한을 품고 있다. 그는 이미 고향과 도시에서 수많은 여성들에게 성폭행을 저지른 악한이다. 이런 그가 레펜체의 연인인 레라토(Lerato)를 죽음으로 몰아간다. 그는 레펜체의 친구 샘과 관계를 맺은 레라토의 약점을 알고서 집요하게 그녀를 괴롭히고 성폭행하고자 한다(Mpe, *Welcome* 63-64). 당연히 악한으로서 테러는 폭력과 타락의 힐브로우에서 흔히 볼 수 있는 인물이다. 그럼에도 음페가 그를 소설에 배치하고 있는 이유는 힐브로우와 티라가롱을 포함한 모든 곳이 폭력과 타락으로 점철되어 있음을 강조하기 위해서이다. 아마도 음페가 테러라는 이름을 부여한 이유도 이 점을 부각시키기 위해서 일 것이다.

타락과 편견의 다른 양태는 티라가롱 출신이자 경찰인 레펜체의 사촌의 태도에서 확인된다. 그는 마퀘레퀘레가 힐브로우에서 범죄를 일으키고 도덕적으로 문란한 일을 만들고 있다고 불평한다(Mpe, *Welcome* 17). 법을 지키는 위치임에도 공공연하게 마퀘레퀘레의 추방을 주장한다. 마퀘레퀘레는 그들의 나라에 있어야한다고 떠들고 다닌다(Mpe, *Welcome* 20). 음페는 이러한 사촌을 통해 일반 대중뿐만 아니라 법과 민주주의를 수호해야 할 공무원들에서도 타자에 대한 편견과 차별이 이미 팽배해있음을 계속 지적한다. 이들은 이전 식민 시대 흑인이 받았던 부당한 대우를 마퀘레퀘레들에게 그대로 행사하고 있다. 그들은 외국 이주 흑인들에게서 뇌물을 챙기는 불법을 저지르면서도, 재판도 없이 그들을 감금하거나 추방하고 있다(Mpe, *Welcome* 23). 이것은 최소한의 인간적 권리조차 마퀘레퀘레에게 부여되지 않고 있음을 말해준다. 이러한 공적 폭력과 부패, 그리고 부당한 차별이 분명 자유와 공존의 국가를 지향하는 남아공의 가치와 상충되지만, 아무런 문제없이 자행되고 있다.

테러, 사촌과 비교해서 폭력과 타락이 다소 다른 층위에서 전개된 경우가 사촌지간인 모로리와 피에트(Piet)의 이야기이다. 이 이야기는 폭력과

타락으로 인한 마을의 불행이 마퀘레퀘레 등의 외부적 요인에서 비롯된 것이 아님을 밝혀준다. 잘못된 관습과 미신이 그 원인이다. 모로리의 어머니가 갑자기 병이 들고, 이 병을 치유하기 위해 만난 주술사(bone thrower)의 예언이 불행을 가져온다.²²⁾ 모로리에게 더 많은 돈을 요구하는 태도에서 알 수 있듯이, 주술사는 신성한 전통적 치유자가 아니라 속물적인 사기꾼에 가깝다. 문제는 이런 주술사의 말을 따르는 모로리의 맹신이다. 주술사가 어머니의 병이 자신의 성공을 질투하는 피에트 탓이라고 말을 하자, 모로리는 결국 살인청부업자를 고용해 알렉산드리아(Alexandria)에 있는 피에트를 살해한다(Mpe, *Welcome* 77-79).

그러나 심각한 것은 피에트 죽음에 이러한 배경이 있음에도, 마을 사람들이 외부에서 희생양을 찾는 것에 있다. 그 희생양은 도시 요하네스버그의 힐브로우와 마퀘레퀘레이다. 그러나 피에트의 죽음에서 보듯 사실 힐브로우와 같은 도시에서 많은 티라가롱의 사람들을 죽인 이들은 친척이나 친구들이다. 그들이 티라가롱의 원한을 가지고 와서 힐브로우에 있는 자신들의 가까운 이들을 죽인 것이다(Mpe, *Welcome* 18). 이런 배경들은 은폐하고 사람들의 죽음과 폭력이 힐브로우의 타락 때문이라고 주장하는 티라가롱 사람들의 의도는 분명하다. 그 주장에는 티라가롱과 같은 전통 지역의 타락과 편견을 부정하려는 의도와, 마을의 안녕을 위해 자행되는 폭력을 용인하는 미신의 정당화가 포함되어 있다. 즉 오랜 기간 티라가롱에서 이어진 잘못된 관행이 이러한 부정과 맹신을 지속시키고 있다. 그래서 마을 구성원이 자기 스스로 혹은 잘못된 행위로 죽거나 불행했을 때, 혹은 마을에 이상한 죽음이 발생했을 때 그 원인을 외부인의 탓으로 돌리는 관행이 이어지고 있다.

레필웨가 가진 타자에 대한 편견도 레펜체가 자살한 후 이를 초래한 누

22) 'bone thrower'는 뼈나 그 조각들을 던져 의뢰자의 길흉화복을 점치는 일종의 점쟁이 혹은 주술가를 말한다. 그래서 단어 뜻대로 '뼈 던지는 자'로 번역 표기하기보다 의미상 쉽게 이해되는 주술가라고 표기한다.

군가에 복수하려는 의도에서 드러난다. 사실 레필웨는 이전 연인인 레펜체를 배신한 진실 되지 못한 인물이다. 그녀는 레펜체와 사귀면서 마을의 다른 남자와 부정한 관계를 저지르며 결별의 원인을 제공한 장본인이다(Mpe, *Welcome* 31). 이런 레필웨가 원한을 가지고 레펜체의 자살을 신중하게 재구성하고 옮기면서 티라가롱 사람들이 가진 편견과 오해를 더욱 악화시키는 결과를 초래한다. 그 편견과 오해의 대상은 레펜체의 현재 애인인 레라토이다. 어머니를 포함한 티라가롱 사람들의 편견과 비난 속에서 레펜체가 힐브로우의 20층 건물에서 뛰어내렸음에도 레라토에게 그 책임이 전가된다.²³⁾ 이런 상황은 전통 시골 지역 흑인들의 잘못된 믿음 때문에 허용되고 악화된다. 그들은 대도시 공간인 힐브로우에 거주하는 사람들도 마케레케레와 같은 존재이며, 이들이 악, 타락, 부도덕을 시골 사람들에게 전파한다고 확신한다. 그리고 타락한 도시 여자들이 마을 남자에게 엄청난 불행을 가져다준다는(Mpe, *Welcome* 44) 편견에 휩싸여있다. 그래서 레라토의 아버지가 나이지리아인이며 그녀가 힐브로우의 매춘부라는 확인되지 않는 소문이 그녀를 희생양으로 만든다. 레펜체의 어머니나 마을 사람들은 그녀를 레펜체를 유혹하고 타락시킨 “인간 독약”(human venom) (Mpe, *Welcome* 39)으로 경멸한다.

결국 레라토도 스스로 죽음을 택한다. 그러나 레라토를 둘러싼 이야기는 편견과 오해가 낳은 비극임이 이후 밝혀진다. 레라토의 아버지가 나이지리아인이 아니라 티라가롱 출신으로 알렉산드리아 슬럼가에서 모로리에 의해 살해된 피에트임이 알려진다(Mpe, *Welcome* 70). 피에트와 레라토의 이야기는 제노포비아가 초래하는 비극이 어떤 것인지를 입증하는

23) 소설에서 화자는 레펜체의 자살 원인을 그가 필요할 때 안식처를 제공하지 못한 사랑, 우정, 모정이라고 언급한다(Mpe, *Welcome* 40). 원인으로서 모정은 어머니가 보이는 레라토에 대한 편견과 혐오이고, 사랑은 친구 샘과 관계를 맺은 레라토의 배신이다. 그리고 원인으로서 우정의 경우는 자신도 샘의 여자 친구와 어쩔 수 없이 관계를 맺으면서 초래한 샘과 그 여자 친구의 죽음, 그리고 이에 대한 자신의 죄책감이다.

예이다. 티라가롱 사람들은 아무런 근거도 없이 “제노포비아비(非)남아공 흑인과 요하네스버그 사람들에 대한 혐오와 두려움-가 입증되었다”(its xenophobia—its fear of and hatred for both black non-South Africans and Johannesburgers—was vindicated) (Mpe, *Welcome* 54) 고 확신하고 타자와 자신들을 불행에 빠뜨린 것이다.

이러한 비극은 여기서 끝나지 않는다. 레펜체의 어머니도 마을에 전해 오는 미신 때문에 마을 사람들에게 화형을 당하고 목숨을 잃게 된다. 어머니가 마을에 불행을 가져다주는 마녀로 낙인찍힌 것이다. 레펜체의 자살도 그녀가 사용한 주술과 과도한 약 때문이라고 마을사람들에게 회자된다(Mpe, *Welcome* 43). 잘못된 마녀사냥은 비인간적인 폭력이었지만 이전부터 마을의 평화와 죄의 정화라는 명목으로 반복되어온 악습이다. 음페는 이전의 다른 비극인 체포(Tshepo)와 그 어머니의 이야기를 통해서도 티라가롱이 악습과 폭력의 공간임을 강조한다. 체포는 티라가롱에서 처음으로 대학에 간 인재로 마을의 자랑이었던 인물이다. 레펜체의 본보기상이기도 했던 체포는 우연히 번개를 맞고 죽는다. 그의 죽음은 마을에서 단순한 사고가 아닌 누군가가 행한 주술로 일어난 것으로 소문이 난다. 소문은 아무런 관계가 없는 이웃 노파를 마녀로 몰아가는 비극을 야기한다. 이 불행은 이후 체포가 레라토와 남매지간이라고 알려지면서 마을 사람들에게 충격을 준다(Mpe, *Welcome* 44). 이 충격은 그들이 마을의 안녕과 정화를 위해 희생양을 만든 편견과 악습이 얼마나 문제가 있는지를 자각하는 하나의 계기가 된다.

따라서 티라가롱 사람들이 믿고 있듯이, 자신들에게 일어난 불행과 아픔은 타자 혹은 외부인에 의해 초래된 것이 아니다. 테러, 모로리, 레필웨를 포함한 마을 사람들의 이야기를 통해 음페는 일차적으로는 전통 시골 지역의 악습과 미신의 문제를 비판한다. 동시에 음페는 마을에서 벌어지고 있는 타국 흑인에 대한 편견뿐만 아니라 도시 사람들에 대한 편견을 문제시한다. 음페는 힐브로우라는 도시 공간과 티라가롱으로 대표되는 시

골 공간의 부정적인 동질성을 제시한다. 바로 우리/그들의 잘못된 이분법에 따른 경계 짓기와 타자 차별과 같은 식민 시대와 아파트헤이트의 잔재에서 탈피하지 못한 상황이다.

음페는 화자의 말을 통해 이렇게 단언한다. 힐브로우와 티라가롱이라는 공간 모두 새로운 시대, 새로운 시작을 만드는 공동체의 공간이 아니고. 그는 “티라가롱은 힐브로우에 있었다”(Tiragalong was in Hillbrow) (Mpe, *Welcome* 49)고 주장한다. 화자는 청자에게 어디로 가든 의식 속에는 항상 티라가롱이 존재한다고(Mpe, *Welcome* 49)고 이야기하며 티라가롱과 힐브로우가 동일하게 제노포비아적 혐오와 편견에 사로잡혀있다고 말한다. 결국 음페는 도시뿐만 아니라 시골 지역, 다시 말해 남아공 전역에서 만연되고 있는 편견과 폭력, 분리와 적대를 폭로하고 남아공 사람들을 포함한 독자들에게 강력한 메시지를 전달하고자 한다. 그는 상호 공존을 모색하고자 한 새로운 남아공, 즉 ‘우리 모두’의 체제가 무산되었음을 독자에게 알리고자 한다.

2. 경계를 넘어선 편견과 차별, 그리고 인식 변화의 여정

소설에서 타자에 대한 편견과 차별은 남아공이라는 공간에 한정되어 있지 않다. 화자는 레필웨의 영국 유학 이야기를 통해 타자에 대한 차별과 혐오가 남아공만의 문제가 아님을 제시한다.²⁴⁾ 이런 과정은 레필웨의 인식 변화와 함께 이루어진다. 그녀는 자신이 마퀘레케레에 대한 혐오를 강하게 드러내는 관점을 가졌지만, 출판사 근무와 영국 유학 생활을 통해 그 편견을 극복하는 기회를 가진다.

레필웨는 레펜체 자살 이후 출판사에 취업을 한다. 그녀는 출판할 책을 선정하는 편집장 업무를 하다 혼란스러운 현실에 직면하게 된다. 일상적인 삶의 언어와 사건들에서 벗어난 정도에 따라 좋은 책이 결정된다는 사

24) 물론 식민의 시대, 영국이 타자 흑인에 대한 차별과 억압의 가해자임은 당연하다.

실에 그녀는 놀라워한다. 아프리카 원주민어로 창작된 작품도 거부된다. 이런 현실에서 세페디어로 창작하는 비판적인 흑인들의 작품은 결코 출판될 수 없다.²⁵⁾ 레필웨는 이러한 경험을 통해 자신의 사고방식에도 문제가 있음을 자각한다. 앞서 논의한 레펜체의 단편소설의 문제의식과 여주인공의 이야기에 공감한다. 그녀는 그동안 가지고 있던 요하네스버그 여성들에 대한 고정관념을 다시 생각하게 된다. 자신이 주도한 레라토에 대한 비난에 문제가 있음을 알고서 서서히 티라가롱 사람들과 요하네스버그 사람들이 다르지 않다는, 즉 두 공간 모두 타자에 대해 편견을 드러내고 폭력을 행사하고 있다는 결론에 이른다(Mpe, *Welcome* 96).

이렇게 서서히 변화하던 레필웨의 사고가 전폭적으로 바뀐 계기가 영국 히스로(Hestrow) 공항에서 일어난다. 그곳에서 그녀는 자신이 경멸했던 나이지리아인, 알제리인들이 백인 세관에 의해 잠재적 범죄자, AIDS를 전파하는 위험인물로 의심받고 부당하게 대우받는 것에 충격을 받는다(Mpe, *Welcome* 100). 그녀는 아프리카인들이 “인간 문명의 중심지에 AIDS를 전파하는 자이자 온갖 병들을 전파하는 자”(the sole bringers of AIDS and all sorts of other dirty illnesses to this centre of human civilisation) (Mpe, *Welcome* 102)로 간주되어 세관원들이 그들의 여권을 삼중으로 점검하는 상황을 목격한다. 레필웨는 히스로, 아니 런던, 다시 말해 문명의 중심지 서구에서 티라가롱과 힐브로우에서 만연하고 있는 제노포비아를 보게 된다. 그녀는 영국에서 “아프리카인”(Africans) (Mpe, *Welcome* 102)을 지칭하는 의미가 남아공에서 마퀘레퀘레를 가리키는 의미와 동일함을 깨닫는다.

레필웨는 세관원뿐만 아니라 옥스퍼드 사람들도 동일한 편견을 가지고 있음을 알게 된다. 이들이 남아공을 언급할 때 그 공간은 소웨토(Soweto)가 아닌 요하네스버그, 케이프타운(Cape Town), 더반과 같은 도시들이다. 이런 생각은 바로 그들이 남아공에서 도시는 백인의 거주지이고 소웨

25) 이 내용은 2장 1절에서 논의한 완곡어법의 문제와 연결되는 부분이다.

토는 흑인의 거주지라고 잘못 알고 있기 때문이다. 이것은 단순한 착오가 아니다. 식민 시대 이후 고정된 흑인에 대한 인종 편견으로 고착된 결과이다. 여전히 그들에게 “피부색이 검으면 품행 또한 사악하다”(Black in human skin colour, but also black in morals) (Mpe, *Welcome* 102)는 백-흑, 선-악, 부(富)-빈(貧)이라는 인종차별적 관점이 작동하고 있다는 것을 말해준다.

그녀 역시 아프리카인이며, 백인들의 혐오 대상에 포함된다는 것을 인식하게 된다. 음페는 레필웨를 통해 타자에 대한 차별과 폭력이 세계 곳곳에서 만연하고 있음을 독자에게 전달한다. 소설은 “제노포비아는 보편적인 공포”(xenophobia is a universal fear) (Elise Auvil 145)임을 강조하고 있다.

레필웨가 런던에서 고향으로 돌아 온 이유인 AIDS 발병도 타자의 고통에 대한 공감과 이해를 확장시키는 계기가 된다. 그녀는 런던에서 만나 나이지리아인 남자 친구에 의해 병을 옮긴 것으로 판단했으나 오해임을 이후 알게 된다. 그녀는 고향이 감염의 근원지였음을 알고 경악한다. 이것은 그녀와 마을 사람들이 지금까지 가졌던 AIDS와 마퀘레퀘레에 대한 편견을 교정시키는 동기를 제공한다. 아니, 그동안 의도적이든 아니든 외면하고자 했던 전통 시골마을의 진실과 직접 대면하는 충격적 사건이 된다. 진실과의 갑작스런 만남은 마을 사람들이 가졌던 타자와 AIDS에 대한 편견이 잘못된 것이고, 지금까지 인정하지 않았던 그들 자신들의 타락과 부도덕을 직시하는 인식의 확장을 낳는다. 그들은 이미 티라가롱에도 AIDS 환자가 있으며, 자신들도 도시 지역 거주자와 마찬가지로 폭력과 부정을 자행하고 있음을 자각한다. 마을 사람들은 그동안 원인 모르게 죽은 마을 사람들의 사망원인이 AIDS이며, 도시로 나간 그들의 구성원들도 마퀘레퀘레처럼 차별받으며 폭력의 대상이 되고 있다는 진실과 당당히 맞서고자 한다. 이제 레필웨와 마을 사람들은 타자의 고통이 우리의 고통임을 자각하는 인식의 확장을 경험한다.

소설에서 레필웨와 마을 사람들이 보이는 인식 변화와 각성의 과정은 독자도 동일하게 경험하는 과정이 된다. 음페는 독자들에게도 변화와 각성을 요청하기 위해 그리고 이러한 공간의 본질을 분명히 인식하도록 소설 인물들이 방문한 편견과 타락의 공간들로 계속 초청한다. 음페는 ‘악’, ‘타락’, ‘부도덕’의 공간들이 상호 연결되어 있고 통합되어있다는 점에서 이들 공간의 진실을 확인시키기 위해 계속 우리를 초대하는 메시지를 던진다. 또한 다른 공간의 문제도 우리가 속한 공간의 문제라는 판단에서 “우리”를 계속 언급하며 초대한다. “우리 힐브로우에 오신 것을 환영합니다”(Mpe, *Welcome 2*)라는 초대 인사는 “우리 힐브로우에 오신 것을 환영합니다. … 우리 알렉산드리아에 오신 것을 환영합니다. … 우리 요하네스버그에 있는 티라가롱에 오신 것을 환영합니다”(Welcome to our Hillbrow. . . Welcome to our Alexandra. . . Welcome to our Tiragalong in Johannesburg) (Mpe, *Welcome 79*)로 이어지고, 문명국가의 중심 “우리 영국에 오신 것을 것을 환영합니다”(welcome to our England) (Mpe, *Welcome 97*)로 연결된다.

앞서 논의한 레필웨의 여정을 고려하면, 서로 상충하면서도 연결된 음페의 두 가지 의도를 파악할 수 있다. 먼저 제노포비아가 전지구적 차원에서 일반화되고 악화되고 있다는 사실이 확인된다. 이 여정은 ‘악’과 ‘타락’ ‘부도덕’을 의미하는 AIDS, 타자에 대한 차별과 혐오를 의미하는 제노포비아가 역설적으로 개인/인종/지역/국가 모두를 연결하는 오늘날 인간 삶의 조건임을 드러낸다(Emily S. Davis 106). 인정하기 싫지만 레필웨의 이동 과정은 ‘우리 모두’가 공존하는 경계 없는 공간의 통합이 아니라 타자에 대한 편견과 혐오, 즉 제노포비아가 국가와 지역의 경계를 넘어, 경계를 무화시키며 공간을 통합시키고 있음을 보여준다(Melissa Tandiwe Myambo 77). 그래서 경계 없는 편견과 혐오, 모든 공간에 확산된 제노포비아의 문제를 음페는 우리에게 이렇게 이야기한다.

힐브로우에 있는 힐브로우. 케이프타운에 있는 힐브로우, 힐브로우에 있는 케이프타운, 힐브로우와 케이프타운에 있는 옥스퍼드, 옥스퍼드에 있는 힐브로우와 케이프타운. 우리 이 모든 곳에 오신 것을 환영합니다. ...

Hillbrow in Hillbrow. Hillbrow in Cape Town. Cape Town in Hillbrow. Oxford in both. Both in Oxford. Welcome to our All. (Mpe, *Welcome* 104).

이처럼 레펜체, 리필웨, 레라토의 이동에 따라 확장되는 공간은 편견, 차별, 혐오, 폭력, 부패, 타락 등 비인간적 현실의 전지구적 확산을 읽어내는 자신들이 속한 장소가 된다. 그러나 놀랍게도 소설에서 이 공간들은 또 하나의 중요한 역할을 수행한다. 이것이 음페가 레필웨의 여정에 부여하고 있는 두 번째 의도이다. 음페는 레필웨, 레펜체, 레라토뿐만 아니라 남아공 사람들, 나아가 세계 곳곳의 우리/당신/그들이 자신들의 생각들을 변화시키고 인식의 확장을 이끌어내는 장소로서 이들 공간을 배치시키고 있다. 다시 말해 그는 레필웨가 이러한 공간들을 이동하며 타자의 고통을 자신의 고통으로 받아들이고 공감하는 깨달음을 얻고 있는 것처럼, 우리도 이런 공간의 확장 과정을 경험하며 의식을 확장시키기를 기대한다.²⁶⁾ 음페가 보기에, 이러한 인식 확장의 출발점은 바로 타자에 대한 편견과 혐오가 우리와 무관한 것이 아니라는 자각이다. 즉 제노포비아가 우리/당신/그들의 구분 없이 언젠가 다가올 수 있는 공포이자 두려움으로 우리에게 각인되기 때문에 인식의 변화가 발생한다. 음페는 타자에 대한 편견을 없애고 ‘나’와 ‘타자’를 동일한 인간으로 바라보기를 레필웨의 여정에서 주장하고 있다.

당신은 마케레케레에게 가한 자신의 편견 뒤로 더 이상 숨을 필요가 없습니다. 당신은 이전에 그랬던 것처럼, 당신의 삶에서 일어난 힘든 일이 마케레케레 탓이라고 비난하지 말아야 합니다. 당신은 자신도 힐브로우 사람이라고 생각해야 합니다. 한

26) Michael Green, "Translating the Nation: From Plaattie to Mpe," p. 336.

때 당신이 경멸했던 알렉산드리아 사람, 요하네스버그 사람, 옥스퍼드 사람, 레케레 퀘레라고 생각해야 합니다. ...

You can no longer hide behind your bias against *Makwerekwere*. You do not blame them for the troubles in your life, as you once did. You have come to understand that you too are a Hillbrowan, An Alexandran, A Johannesburger, An Oxfordian, A Lekwerekwere, . . . (Mpe, *Welcome* 122-23)

이처럼 의식의 확장으로서 공간의 확장은 제노포비아와 AIDS, 혹은 편견, 차별, 부패, 타락 등등을 거부하는 인식의 변화와 행위를 독자들에게, 우리에게 요청한다. 음페는 이루지 못한 새로운 세계를 모색하기 위해 남아공 사람들을 포함한 우리 모두의 올바른 의식의 각성과 변화가 필요함을 역설하고 있다.

IV. 결론을 대신하며

: 우리 인간성의 세계, 우리 천국에 오신 것을 환영합니다

분명 오늘날 대다수 흑인들은 그토록 갈망했던 희망과 평화, 평등과 자유의 노래가 새로운 남아공에서 사라지고 있다고 안타까워하고 있다. 흑인 정부의 출현에도 더욱 심각한 불평등, 부패, 실업, 질병의 수렁 속에서 고통스러워하며 울분을 토로하고 있다. 이들 중 무기력하게 포기한 이들도 있지만, 반대로 실망과 좌절을 딛고 일어서 또 다시 새로운 세계의 출현을 모색하는 이들도 있다. 그들은 극복되지 않은 아파르트헤이트 체제의 잔재들과 흑인 지배집단의 배신에 문제를 제기하고 있다. 구체적으로 판자촌 거주민 운동(Abahlali baseMjondolo, AbM)과 반민영화 포럼(Anti-Privatization Forum)과 같은 대중운동 속에서 타자의 고통에 공감하고 서로 대화하고 함께 하는 노력을 경주하고 있다.

이러한 실제 현실에서 수많은 대중들이 모색하는 새로운 세계는 음페가 제안하고 있는 세계와 다르지 않다. 음페는 소설이라는 상상적 세계를 재현하며 새로운 세계를 고민하지만, 현실의 상황 혹은 문제들을 더욱 충실하게 고민하며 자신의 생각과 전망을 우리들에게 제시하고 있다. 그리고 그 제안은 커다란 울림을 가진다. 그는 타자에 대한 차별과 편견, 폭력과 타락, 불평등과 종속을 거부하는 인식의 변화를 강조하고, 우리/당신/그들 모두 상호 인정하고 공존하는 세계를 함께 만들자고 촉구한다. 그래서 그가 소설 속에서 말하는 ‘천국’(Heaven)과 ‘인간성’(humanity)이라는 세계는 단지 추상적 공간으로 볼 수 없다. 이 공간은 상호 인정과 공존의 공간이 어떤 것인지를 우리에게 알려주고 고민하게 만드는 사유의 공간이기도 하다.

소설에서 천국은 산 자와 무관한 곳이 아니다. 천국은 산 자와 죽은 자가 지속적으로 서로 생각과 행위를 공유하는 장소이다. 죽은 자만이 가는 곳이 아니라 산 자가 생존하면서도 참여할 수 있는 곳이다. 또한 죽은 자들이 산 자들에게 자신들의 생각과 요구를 전달하는 공간이기도 하다 (Mpe, *Welcome* 124). 무엇보다도 이곳에는 타자에 대한 편견도 차별도 없다. 레펜체의 어머니가 아들 레펜체와 레라토와 화해하는 것이며, 숨겨진 진실이 알려지고 서로의 말이 어떠한 왜곡 없이 그대로 전해지는 우리 모두의 공간이다. 따라서 음페에게 소설 속의 천국은 종교적 이상향이 아니라 현실에 구현되어야 할 이상적 공동체이다. 천국은 음페가 지금까지 우리를 초대하면서 진심으로 함께 만들고자 한 공동체의 모습을 가진 도착지이다.

이런 점에서 음페가 천국에 부여한 의미와 역할은 중요하다. 이상적 공동체로서 천국은 실현 불가능한 공동체가 아니다. 우리/당신/그들 모두가 참여하며 함께 건설해야 할 진실한 공동체의 모습이자 비인간적인 지상의 공간이 나아가야 하는 미래이다. 음페의 천국은 다가가지 못할 곳이 아니라 우리 모두가 만들어야 할 인종, 계급, 소속 등에 관계없이 상호 인정

하고 공존하는 공동체의 다른 이름이다. “우리 세상의 아이, 다른 세상들의 아이”(Child of our World and other Worlds) (Mpe, *Welcome* 124) 모두가 평화롭게 공존하는 완전한 인간의 세계이자 공동체이다.

따라서 “우리 인간성의 세계에 오신 것을 환영합니다”(Welcome to the World of our Humanity) (Mpe, *Welcome* 113)와 “우리 천국에 오신 것을 환영합니다”(Welcome to our Heaven) (Mpe, *Welcome* 124)와 같은 초대 인사는 비인간적인 실제 공간에 무엇이 필요하고, 어떤 것이 청산되어야 하는지를 우리 모두가 고민하자는 제안이다. 그래서 확장되는 공간으로의 초대는 좁은 지역 공동체(힐브로우, 티라가롱, 런던)를 넘어 국가 공동체(남아공, 영국), 나아가 전지구적인 공동체가 보다 인간적인 공동체가 될 수 있도록 우리 모두 노력하고 참여하자는 진중한 권유가 된다.

(부산대학교)

■ 주제어

파스웨인 음페, 『우리 힐브로우에 오신 것을 환영합니다』, 포스트-아파트 헤이트, 남아프리카공화국, 제노포비아, 타자 차별과 혐오

■ 인용문헌

김광수, 황규득, 서상현, 양철준, 박정경. 『남아프리카공화국 들여다보기』.
서울: 한국외국어대학교 출판부, 2010. Print.

데이비스, 마이크, D. B. 멩크. 유강은 역. 『자본주의, 그들만의 파라다이스』.
서울: 아카이브, 2011. Print.

우즈, 도널드. 최호정 역. 『아자니아의 검은 거인: 반투 스티브 비코』. 서
울: 그린비, 2003. Print.

킹스노스, 폴. 김정아 역. 『세계화와 싸운다』. 서울: 창비, 2004.

타조, 베로니크. 권지현. 『넬슨 만델라-평화, 민주주의 그리고 자유의 이
름으로 인사드립니다』. 서울: 북콘, 2014. Print.

하상복. 「파농과 비코 이후: 포스트-아파르트헤이트 남아프리카공화국과
좌절된 새로운 세계의 전망」. 『코기토』 80호, (2016): 375-415.
Print.

Auvil, Elise. “Explorations of Reality: Metafiction in Mpe's *Welcome to
Our Hillbrow*.” *Journal of the African Literature Association*
6.1 (2011): 137-50. Print.

Clarkson, Carrol. “Locating Identity in Phaswane Mpe's *Welcome to
Our Hillbrow*,” *Third World Quarterly* 26.3 (2005): 451-59.
Print.

Dass, Minesh. “Response and Responsibility in Phaswane Mpe's
Welcome to Our Hillbrow,” *Alternation* 11.1 (2004): 165-85.
Print.

Davis, Emily S. “Contagion, Cosmopolitanism, and Human Rights in
Phaswane Mpe's *Welcome to Our Hillbrow*,” *College
Literature: A Journal of Critical Literary Studies* 40.3 (2013):

99-112. Print.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trans., Charles Lam Markmann. London: Pluto, 1986. Print.

_____. *The Wretched of the Earth*. Trans., Constance Farrington. New York: Grove, 1963. Print.

Gibson, Nigel C., "What Happened to the "Promised Land"?: A Fanonian Perspective on Post-Apartheid South Africa," *Antipode* 44.1 (2012): 51-73. Print.

Hart, Gillian, "The Provocations of Neoliberalism: Contesting the Nation and Liberation after Apartheid," *Antipode* 40.4 (2008): 678-705. Print.

Killam, Douglas, and Alicia L. Kerfoot. *Student Encyclopedia of African Literature*. Westport: Greenwood, 2008. Print.

Green, Michael. "Translating the Nation: From Plaatje to Mpe," *Journal of Southern African Studies* 34.2 (2008): 325-42.

Lopez, Maria J. "Communities of Mourning and Vulnerability: Zakes Mda's *Ways of Dying* and Phaswane Mpe's *Welcome to Our Hillbrow*," *English in Africa* 40.1 (2013): 99-117. Print.

Mpe, Phaswane. *Welcome to Our Hillbrow*. Athens: Ohio UP, 2011.

_____. "Healing with Words: Phaswane Mpe interviewed by Lizzy Attree," Interview by Lizzy Attree, *Journal of Commonwealth Literature* 40.3 (2005): 139-48. Print.

Negash, Ghirmai. "Introduction," *Welcome to Our Hillbrow*, Phaswane Mpe, Athens: Ohio UP, 2011. xi-xxvii. Print.

Rafapa, L. J. and Freddy Mahori, "Exorcising the Ghost of the Past: The Abandonment of Obsession with Apartheid in Mpe's *Welcome to Our Hillbrow*," *Tydskrif Vir Letterkunde* 48.2

(2011): 155-70. Print.

Trimikliniotisa, Nicos, Steven Gordonb, and Brian Zondob.
“Globalisation and Migrant Labour in a ‘Rainbow Nation’: a
Fortress South Africa?,” *Third World Quarterly* 29.7 (2008):
1323-339. Print.

■ Abstract

The Displaced “We” and the Pursuit of a New World: Phaswane Mpe's *Welcome to Our Hillbrow*

Ha, Sang-Bok (Pusan National Univ.)

Black people were discriminated against and displaced within a hierarchical system that demarcated “us” (Good, Beauty, White) and “them” (Evil, Ugliness, Black) during colonial times and the era of Apartheid in South Africa. In 1994, the system officially ended with the first non-racial election and the birth of a post-apartheid “rainbow nation.” But gradually many black people began to look suspiciously upon the New South Africa. They considered, and nowadays believe, that it no longer pursues peaceful coexistence or the creation of a new and better world for all. In fact, many frustrated critics have begun to regard the New South Africa as just another apartheid regime, and are dismayed at the regression to poverty and violence.

This paper examines Phaswane Mpe's novel, *Welcome to Our Hillbrow*, which reflects on many of the old and new sets of problems facing the new South Africa through the stories of main characters Refentše and Refilwe. Socio-political problems such as corruption, crime, xenophobia and HIV/AIDS are highlighted, and the discrimination and hatred of others that are prevalent throughout

South Africa, and by extension the whole world, are revealed. Readers are inspired to meditate on what the real meanings of the new world of equality and freedom, for all of us, are. In this way, Mpe shows the way forward to those who seeking to examine the New South Africa critically and to find answers to its problems and challenges. Indeed he goes one step further, inviting all of us to participate in building a genuine human-centric world filled with hope, reconciliation and peace.

■ Key Words

Phaswane Mpe, *Welcome to Our Hillbrow*, post-apartheid, South Africa, xenophobia, the discrimination and hatred of others

■ 논문게재일

○투고일: 2017년 3월 24일 ○심사일: 2017년 4월 14일 ○게재일: 2017년 4월 30일

『영어권문화연구』 발간 규정

제1조 (학술지 발간의 목적과 성격)

- (1) 동국대 영어권문화연구소(이하 ‘연구소’라 칭함)는 영어권 문화와 문학을 연구하고 교육하는 학자들의 연구활동과 정보교환을 촉진하기 위해 정기적으로 학술지 『영어권문화연구』(*The Journal of English Cultural Studies*)를 발간한다.
- (2) 본 학술지는 영어권문화연구와 관련된 논문들을 게재함을 원칙으로 하며 논문의 내용은 영어권의 인문, 철학, 문학, 문화 연구나 학제적 연구의 범위 안에 포괄될 수 있는 독창적인 것이거나 그러한 연구에 도움이 될 수 있는 것이어야 한다.

제2조 (학술지 발간 일정)

- (1) [학술지 발간] 학술지는 매년 6월 30일과 12월 31일 연 2회 발간한다.
- (2) [원고 접수와 심사] 원고는 수시 접수를 원칙으로 하며 기고자에게 게재 희망호를 명시하도록 요구한다. 논문 접수 마감은 1권은 3월 15일, 2권은 7월 15일, 그리고 3권은 11월 15일로 하고 이때까지 접수된 문에 대해 해당호 게재 여부를 위한 심사를 진행한다. 기한 보다 늦게 투고된 논문들에 대해서는 편집회의를 통해 심사 여부를 결정한다. 투고 및 심사일정은 다음의 표와 같다. 투고 및 심사 일정에 변경이 필요할 경우에는 편집회의를 통해 결정한다.

호	투고 마감	심사	수정본 접수마감	심사 완료
1권	3월 15일	3월 16일 ~ 31일	4월 10일	4월 15일
2권	7월 15일	7월 16일 ~ 31일	8월 10일	8월 15일
3권	11월 15일	11월 16일 ~ 30일	12월 10일	12월 15일

제3조 (학술지의 발간규정에 대한 심의 및 제/개정)

- (1) 학술지의 발간규정에 대한 심의 및 제/개정은 편집위원 2/3이상의 동의를 얻어 편집위원회에서 확정하고 편집위원장이 이사회에 보고한다.

부 칙

본 규정은 2010년 8월 30일부터 시행한다.

본 규정은 2012년 12월 31일부터 시행한다.

본 규정은 2013년 10월 31일부터 시행한다.

『영어권문화연구』 편집위원회 운영 및 심사 규정

제1조 (편집위원회의 설치목적과 구성)

- (1) 연구소에서 발행하는 학술지 『영어권문화연구』의 편집과 출판에 필요한 업무를 담당하기 위해 편집위원회를 설치, 운영한다.
- (2) 편집위원회는 학술지에 수록될 논문의 심사 및 발간에 관한 제반 사항을 수행한다.
- (3) 편집위원회는 편집위원장과 편집위원들로 구성한다.
- (4) 편집위원장은 연구소 운영위원 중에서 선임한다.
- (5) 업무수행의 효율성을 위해 편집위원 중에서 편집 간사를 선임할 수 있다.
- (6) 편집위원회는 10인 내외로 구성한다.
- (7) 편집위원은 학문적인 조예가 깊고, 연구소활동에 적극적으로 참여하는 회원 중에서 전문성, 대내외적 인지도, 경력사항, 연구실적, 연구소기여도, 지역 등을 고려하여 이사회에서 선임한다.
- (8) 편집위원은 연구실적이 우수한 상임이사나 회원 가운데서 추천을 받아 이사회 2/3 이상의 동의를 얻어 연구소장이 임명한다.
- (9) 편집위원의 임기는 최소 2년으로 하고 연임할 수 있다.
- (10) 편집위원회는 연구소에서 추진하는 기타 출판 사업과 관련하여 연구소이사의 요청이 있을 경우, 이를 지원하도록 한다.
- (11) 편집위원은 전공 영역을 고려하여 투고 논문을 세부 전공에 맞게 심사할 수 있도록 각 분야의 전문가들로 고루 선정한다.

제2조 (편집위원회 구성원의 임무)

- (1) 편집위원장은 『영어권문화연구』의 편집과 출판에 관련된 제반 업무를 총괄 조정하고 편집위원회의 원활한 운영을 도모한다. 또한, 학술지와

관련하여 제반 대의 업무를 수행한다.

- (2) 편집위원장은 학술지의 편집 및 출판회의를 주관하고, 원고를 두고 받아 관리하며, 심사를 진행한다. 편집회의에 투고된 원고를 보고하면서 각 논문마다 전공분야에 맞는 심사위원을 추천받아, 해당 논문에 대한 3인 이상의 심사위원회를 구성하여 규정에 따라 심사를 진행하고 관리한다.
- (3) 편집위원은 편집위원장의 요청에 따라 편집회의에서 논문심사위원을 추천하고 위임받은 논문에 대한 심사를 수행한다.
- (4) 편집위원장과 편집위원은 연 2회 이상 학술지의 편집방향과 특성에 대해 협의한다. 특히 특집호를 기획할 경우, 편집위원장은 편집위원 전원의 의견을 수렴하고 편집위원 과반수 이상의 동의를 얻어 예정 발행일 8개월 전까지 편집계획을 수립하고 연구소의 이사회에 보고한다.

제3조 (원고 접수, 논문 심사, 사후 관리)

- (1) [접수 및 관리] 원고는 공정한 투고 시스템을 사용해 모집한다. 투고된 원고의 접수 및 심사와 관련된 제반 사항과 절차는 편집위원장이 총괄한다. 편집위원장은 접수된 원고마다 투고자의 인적 사항, 논문 투고 및 심사 현황, 출판 등 사후 관리를 일람할 수 있는 원고 대장을 작성하여 관리한다.
- (2) [심사 송부] 논문의 심사는 심사의 합리성, 투명성, 공정성을 위해 투고자와 심사자의 인적 사항을 공개하지 않고(blind test) 인비로 진행한다. 편집위원장은 접수한 논문의 저자에 관한 모든 사항을 삭제한 후 심사위원회에 송부한다.
- (3) [심사위원 위촉] 각 논문의 심사위원은 그 논문에 적합한 전공분야 3인의 편집위원으로 연구 기여도, 심사경력 등을 고려하여 편집위원회의 편집회의에서 선정하여 위촉한다. (편집위원 중에 해당분야 책임자

가 없을 시에는 다른 회원에게 심사를 위촉할 수 있다.)

(4) [심사 일정] 심사위원은 심사를 위촉받은 후 20일 이내에 심사 결과를 심사결과서와 함께 편집위원장에게 통보한다.

(5) [심사 기준] 논문심사는 1) 학회계재 형식 부합성, 2) 내용의 창의성, 3) 논지의 명확성, 4) 논증과정(문단간 연계성, 인용근거의 정확성, 구성의 밀도, 문장의 명증성, 설득력 등), 5) 주제의 시의성, 6) 논리적 논지전개, 7) 학문적 기여도와 같은 논문의 질적 심사와 8) 논문 형식, 9) 참고자료의 적합성, 10) 영문초록과 주제어가 적절한지 등과 같은 형식 평가를 중심으로 평가한다.

심사자는 평가결과를 연구소의 심사결과서 양식에 따라 서술식으로 평가하고 종합평가 결과를 ‘계재 가’, ‘수정 후 계재’, ‘수정 후 재심사’, ‘계재 불가’ 중 택일하여 판정한 후 논문심사결과서를 편집위원회로 송부한다. ‘계재 가’ 판정이 아닐 경우 그 이유나 수정-보완 지시 및 계재 불가 사유를 구체적으로 서술하도록 한다.

(6) [계재 판정] 논문의 계재여부는 해당 분야에 학문적 조예가 깊은 전공자 3인으로 구성된 심사위원회의 심사결과를 기준으로 결정한다. 심사위원 2인 이상이 ‘계재가’ 혹은 ‘수정 후 계재’로 평한 논문만을 원칙적으로 계재 대상으로 한다. 각 논문에 대해 2인 이상의 심사위원이 ‘계재 불가’로 판정하면 그 논문은 해당호에 계재할 수 없다. 그 구체적인 판정기준은 다음과 같다.

가) 계재 가 : 논문 심사 결과 편집위원(심사위원) 3인 중 2인 이상의 “계재 가” 판정이 나왔을 경우.

나) 계재 불가 : 논문 심사 결과 편집위원(심사위원) 3인 중 2인 이상의 “계재 불가” 판정이 나왔을 경우.

다) 수정 후 계재 : 사소한 문제점들이 있어 약간의 수정이 필요한 경우로서, 심사위원 3인 중 2인 이상이 “수정 후 계재” 혹은 그 보다 상위의 종합평가결과로 판정하는 경우.

- 라) 수정 후 재심사 : 크고 작은 문제점들이 많아 대폭적인 수정을 한 후에 재심사가 요구되는 경우로서, 심사위원 3인 중 2인 이상이 “수정 후 재심사” 혹은 그보다 하위의 종합평가 결과로 판정하는 경우.
- (7) [심사 결정 및 보고] 편집위원장은 심사위원 3인의 논문심사 보고가 완료되면 편집위원회를 소집하여 심사보고서를 검토한 후 게재 여부를 최종 결정한다. 편집위원장은 해당 논문에 대한 편집위원회의 결정을 투고자에게 통지하며, 이때 심사위원 3인의 심사평 사본을 심사자 인적 사항을 삭제한 후 첨부한다.
- (8) [논문 수정 및 재심사] 심사위원이 ‘수정 후 게재’ 또는 ‘수정 후 재심사’로 판정한 때는 수정해야 할 사항을 상세히 적어 논문 필자에게 즉시 통보하여, 빠른 시일 내에 수정 보완 혹은 재심을 위해 다시 제출하도록 한다. 재심사는 1차 심사 위원 1인이 참여하고 2인의 신규 심사위원을 위촉하여 진행한다. 재심사의 경우 심사위원 2인 이상이 ‘수정 후 재심’이나 ‘게재 불가’로 판정하면 그 논문은 해당 호에 게재할 수 없다.
- (9) [심사결과 통보] 접수된 모든 논문은 연구소 일정에 따라 40일 이내에 필자에게 그 결과를 통보한다. 게재가 확정된 논문은 필자에게 우선이나 전자우편으로 게재 확정을 통보하고, 논문의 집필자가 학술지 발행 전에 <논문 게재 예정 증명서> 발급을 요청하면 편집위원장은 이 증명서를 발급한다. ‘게재 불가’로 판정된 논문은 집필자에게 <게재 불가 통지서>를 발송한다. ‘수정 후 게재’나 ‘수정 후 재심사’로 판정받은 논문은 편집위원(심사위원)의 심사평과 함께 수정 후 다시 제출할 일시를 적시하여 수정제의를 발송한다.
- (10) [심사결과에 대한 이의 신청] 논문 심사결과에 이의가 있을 경우, 편집위원에게서 심사결과를 통보받은 후 5일 이내에 서면 혹은 전자 메일로 이의신청을 할 수 있다. 논문 제출자의 이의 신청이 접수되면

편집위원회는 해당 심사위원에게 재심을 요청하고, 해당 심사위원은 5일 이내에 재심사 결과를 편집위원회에 통보한다. 단, '계재 불가'로 판정된 논문은 투고자가 이의를 제기하는 경우 편집위원회 2/3 이상의 동의를 얻는 논문에 한해 재심을 진행한다.

- (11) [수정제의 수용원칙] 논문 집필자는 편집위원회의 수정제의를 있을 경우 이를 존중하는 것을 원칙으로 한다. 단, 수정제의를 수용하지 않을 경우 반론문을 서면이나 전자우편으로 편집위원장에게 반드시 제출한다. 수정제의를 수용하지 않고 재심요구도 없는 경우와 답변이 없는 경우에는 편집위원회에서 해당 논문의 게재를 거부할 수 있다.

부 칙

본 규정은 2010년 8월 30일부터 시행한다.

본 규정은 2012년 12월 18일부터 시행한다.

『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준

1. 논문의 구성

- (1) 제목 : 제목은 논문보다 큰 글자(14 포인트)를 사용하고 부제목 (12 포인트)이 있는 경우에는 주제목 다음에 콜론을 찍고 부제목을 쓴다. 작품제목은 영어로 쓴다.

예: 브라이언 프리엘의 휴머니티 이념: Translations를 중심으로

(2) 논문의 소재목

로마 숫자를 원칙으로 하고, 다음의 방법으로 표기한다.

- 서론부분: I. 서론 (영문논문의 경우, I. Introduction)
- 본론부분: II, III, IV. . . (구체적 소재목 명기는 저자의 필요에 따른다)
- 결론부분: V. 결론 (영문논문의 경우, V. Conclusion)

(3) 필자이름

- ▶ 논문 서두 우측 상단에 위치. 한글 성명을 쓴다.

예 : 홍길동

- ▶ 논문 본문 마지막, 주제어 전에 소속 학교 명칭을 넣는다.

예 : 동국대

- ▶ Abstract 경우에는 영문 성명 아래 영문 학교 명칭을 쓴다.

예 : Hong, Kil Dong (or Kil-Dong)

(HanKuk University)

- ▶ 영문 성명은 Hong, Kil Dong으로 한다.

- ▶ 공동필자의 경우: 맨 앞에 위치한 필자가 제1필자이고, 그 다음의 공

동필자는 가나다 순 (영어 이름의 경우 알파벳순)으로 기재한다.

(4) 참고 / 인용 문헌(References / Works Cited)

본문이 끝난 뒤 반드시 인용 문헌(11 포인트)이라는 제목 하에 참고 및 인용 자료의 서지사항을 열거하고 인용 문헌이 끝나면 200 단어 내외의 영문 요약을 붙인다.

(5) 영문 요약

논문제목(14 포인트)은 영어로 쓴다. 제목 1줄 밑 오른쪽 끝에는 필자의 영문이름을 쓴다.

예: Myth-seeking Journey in Brian Friel

Hong, Gil Dong
(Dongguk University)

The theme of rebirth in Brian Friel is well expounded in many aspects : . . .

Its main objective is. . . .

(6) 주제어

본문이 끝나면 2줄을 띄고, 한글 논문인 경우 “주제어”를 제목으로 하여 5개 이상의 주제어를 한글로 명기한다. 그리고, 영문초록이 끝나고 “Key Words”를 제목으로 하여 5개 이상의 주제어를 영어로 기입한다. 영어 논문의 경우 “Key Words”를 제목으로 하여 5개 이상의 주제어를 영어로 기입한다.

(7) 본문

본문의 글자 크기는 10 포인트로 하되 줄 사이의 간격 비율은 160으

로 한다.

2. 한글 논문에서의 외국어 사용

- 고유명사의 경우 작품명은 우리말로 번역하고 인명은 우리말로 옮겨 적되 교육인적자원부 제정 외국어 발음 규정을 따른다.
 - 처음 나오는 모든 외국어는 괄호 속에 원어를 제시하되, 두 번째 부터는 원어제시가 필요 없다. 작품명과 번역된 저서명은 처음에 번역한 제목을 『』 안에 쓰고 이어서 () 안에 원어 제목을 병기하고, 그 다음에는 번역된 제목만 쓴다. 한글 논문 제목은 「」 안에 쓴다.
- 예: 『욕망이라는 이름의 전차』(A Streetcar Named Desire)

3. 강조와 들여쓰기 (Indentation)

- (1) 본문 중에서 강조하고자 하는 부분이 있을 때에는 방점 혹은 밑줄을 사용하지 아니하고 ‘안에 쓰며, 인용문 중 강조 부분은 원저자의 명기에 따르고, 논문 필자의 강조는 이탤릭체로 쓰며 인용문 끝 출처 표시 다음에 한 칸을 띄고 (원문 강조) 혹은 (필자 강조)를 명시한다.

- (2) 모든 새로운 문단은 두 글자만큼(타자 철자 5칸) 들여쓰기를 한다.

4. 인용 및 출처 밝히기

모든 인용문은 한글로 번역하고 바로 뒤의 괄호 안에 원문을 덧붙인다.

- (1) 직접인용의 경우

- 한글로 된 번역본에서 인용할 경우에는 “ ” 안에 인용문을 쓰고 이어서 ()안에 출처를 밝히고 괄호 밖에 마침표를 찍는다.

예: 레이몬드 윌리엄즈(Raymond Williams)도 말하듯이, “주인공은 죽지만 비극의 종말은 항상 삶의 가치를 더욱 확인시켜 준다”(55-56).

- 외국어 원본에서 인용할 경우 “ ”안에 한글로 번역된 인용문을 쓰고 이어서 ()안에 원문을 쓴 후에 적절한 문장부호를 사용하고 출처를 밝힌다.

예: “역설적으로, 오늘의 등장인물들은 저급하다고 여겨질 수도 있는 열정을 통해서 자신들의 위대함을 구축한다”

(Paradoxically, O'Neill's characters achieve their greatness through passions that might be thought of as base. 428-29).

예: “어제의 고통”(yesterday's pain, 471)

- (2) 간접인용의 경우 출처는 문장의 마지막에 칸을 띄우지 않고 바로 이어서 ()안에 쪽수를 밝히고 괄호 다음에 마침표를 찍는다.

예: 레이먼드 윌리엄즈(Raymond Williams)도 말하듯이 주인공은 죽지만 비극의 종말은 항상 삶의 가치를 더욱 확인시켜 준다고 할 수 있다(55-56).

(3) 독립인용문

- 두 줄 이상의 인용의 경우 독립인용을 원칙으로 하며 이 때 독립인용문의 위쪽과 아래쪽은 한 줄씩 비워 놓는다. 독립인용문의 첫 줄은 어느 경우에도 들여쓰기를 하지 않으나 두 개 이상의 연속된 문단을 인용할 경우 두번째 문단부터 들여쓴다. 또한 독립인용문은 본문보다 작은 9 포인트의 글자를 사용하고 전체적으로 좌우를 5칸 정도 본문보다 들어가게 한다.

- 괄호를 사용하여 독립인용문의 출처를 밝힌다. 본문중 인용과 달리 인

용문 다음에 마침표를 찍고 한 칸 띄 다음 괄호를 시작한다.

예: 길을 가다 영희를 만났다고 그가 말했다. (15)

(4) 인용문중 논문 필자의 첨삭

- 인용문의 중간부분을 논문필자가 생략할 경우 마침표 세 개를 한 칸씩 띄운다.

예: 길을 가다 . . . 만났다고 그가 말했다.

길을 가다 영희를 만났다. . . . (뒤를 완전히 생략하는 경우에)

- 인용문의 대명사나 논문의 맥락에 맞춰 의미를 논문 필자가 지칭하여 밝힐 때 대명사나 어구 다음 []안에 쓴다.

예: In his [John F. Kennedy's] address, "new frontier" means . . .

(5) 구두점과 인용문

- 따옴표와 함께 마침표(또는 쉼표)를 사용할 때 마침표(또는 쉼표)는 따옴표 안에 오는 것이 원칙이지만 출처를 병기하여 밝힐 때는 '출처 밝히기' 원칙에 먼저 따른다.

예: 인호는 "영어," "불어"에 능통하다고 "철수가 주장했다."

레이몬드 윌리엄즈(Raymond Williams)도 말하듯이 "주인공은 죽지만 비극의 종말은 항상 삶의 가치를 더욱 확인시켜 준다" (55-56).

5. 영문원고 및 영문요약을 제출하기 전에 반드시 영어를 모국어로 사용하는 사람의 교정을 받은 후 제출한다.

6. 서지 사항

- (1) 인용 문헌이라는 제목 하에 밝히되 모든 출전은 저자 항목, 서명 항목,

출판 배경 항목, 쪽수 항목 등의 순서로 적는다. 그리고 항목 내의 세부 사항은 MLA 최신판의 규정을 따른다.

(2) 단 한국어로 번역된 외국 문헌을 명기할 경우 다음의 순서에 따른다.

- 저자 항목: 원저자의 한국어 발음 이름 중 성, 성표, 이름 순으로 기재한다.

- 번역자 항목: 번역자 이름을 쓰고 “역”을 붙인다.

- 서명 항목: 번역된 책 명을 겹낫표 안에 쓰고 괄호 안에 원서 명을 이탤릭체로 쓴다.

- 출판 배경 항목: 번역서의 출판 도시, 출판사, 출판 연도 순으로 쓴다.

예: 윌리엄스, 레이몬드. 이일환 역. 『이념과 문학』(Marxism and Literature). 서울: 문학과 지성사, 1982.

(3) 하나의 문헌에 관한 서지항목의 길이가 길어서 한 줄 이상이 될 때 두 번째 줄부터 6칸 들여 쓰도록 한다.

예: Lewis, C. S. “View Point: C. S. Lewis.” Twentieth Century Interpretations of Sir Gawain and the Green Knight. Ed. Denton Fox. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968, 110-22.

(4) 외국문헌 서지목록에 국내문헌도 함께 포함시킬 때는 국내문헌을 가나다순에 의해 먼저 열거한 다음 외국문헌을 알파벳 순으로 열거한다.

(5) 외국대학 출판사의 경우 University는 U로 Press는 P로 줄여쓴다. 외국출판사의 경우 Publishers, Press, and Co., 등의 약호는 모두 생략하고 하나의 머리 이름만 쓴다.

예: Harper, Norton, Houghton, Routledge 등.

예외로 Random House로 표기한다.

- (6) 같은 저자의 2개 이상 출판물을 명기할 때는 두 번째부터 저자이름은 다섯칸의 밑줄로 처리한다. (_____.)
- (7) 공동저자의 경우, 맨 앞에 위치한 저자가 제1 저자이고, 그 다음의 공동 저자는 가나다 순 (영어 이름의 경우 알파벳 순)으로 기재한다.
- (8) 기타 상세한 논문 작성법은 MLA 최신판을 따르고 그 기준을 한국어 논문 작성법에 응용하도록 한다.

『영어권문화연구』 투고 규정

1. [학술지 발간] 매년 6월 30일, 8월 31과 12월 31일 연 3회 발행하며, 한글논문은 앞부분에 외국어 논문은 뒷부분에 게재한다.
2. [원고 제출시한] 1권은 3월 15일, 2권은 7월 15일, 그리고 3권 11월 15일까지 편집위원장에게 투고 예정논문을 제출한다.
3. [논문의 내용] 투고 논문의 내용은 영어권의 인문, 철학, 문학, 번역, 문화 연구나 학제적 연구의 범위 안에 포함될 수 있는 독창적인 것이거나 그러한 연구에 도움이 될 수 있는 것이어야 한다.
4. [기고 자격] 논문투고 자격은 원칙적으로 영어권문화연구에 관심 있는 대학원 박사과정 이상의 전공자나 연구자로 한다. 다만 석사과정생의 경우는 지도교수의 추천과 연구소장의 결정을 필요로 한다.
5. [원고 작성 및 기고 요령] 『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령을 따른다.
6. [편집요령] 『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준에 따른다.
7. [심사기준] 『영어권문화연구』 발간 및 편집위원회 운영 규정 제4항 (원고 접수, 논문 심사, 사후 관리)을 적용한다.
8. [논문 게재료] 논문 게재 시 연구비를 지원 받은 논문은 20만원, 일반 논문은 10만원을 논문 게재료로 납부하여야 한다.
9. [저작권 소유] 논문을 포함하여 출판된 원고의 저작권은 영어권문화연구소가 소유한다.
12. [규정의 개폐 및 수정] 본 규정의 개폐 및 수정은 편집위원회의 요청에 따라 이사회에서 개폐 및 수정을 의결한다.

『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령

『영어권문화연구』에 기고하는 논문은 아래의 원고 작성요령을 따라야 한다.

1. 논문은 제목을 포함하여 우리말로 쓰는 것을 원칙으로 한다. 한글로 된 논문은 본문에 한자와 영문 등을 쓰지 않기로 하되, 꼭 필요한 경우 괄호로 처리하는 것을 원칙으로 한다. 외국어로 쓰는 경우 보편적으로 많이 사용되는 언어를 사용한다.
2. 외국어 고유명사는 한글로 표기하되, 처음 나올 때 괄호 속에 원어 표기를 제시한다. 작품명은 한글로 번역하되, 처음 나올 때 괄호 속에 원어 표기를 제시한다. 인용문은 번역하되, 필요에 따라 원문을 괄호 속에 병기한다. 운문의 경우에는 원문을 번역문 바로 아래에 제시한다. (인명이나 지명의 경우 해당 언어권의 발음을 존중하되, 결정이 어려울 때는 교육부 제정 외국어 발음 규정을 따르기로 한다.)
3. 각주는 연구비 관련 내용 및 재인용 사실을 밝히거나 본문 내용의 필수적인 부연 정보를 위해서 간략히 사용하고, 인용문헌의 명시에는 사용하지 않는다.
4. 미주는 가능한 사용하지 않는다. 실용논문의 경우 조사 및 실험 내용을 미주의 부록으로 첨부할 수 있다.
5. 컴퓨터를 사용하여 논문을 작성하되, 우리말 논문은 45자×450행, 영문논문은 70자×500행 (출판지면 약 20쪽) 내외로 한다. 논문의 작성은 가능하면 <아래한글>프로그램(hwp)으로 하고, 문단 모양, 글자 모양 및 크기 등은 기본양식으로 한다.
6. 직접, 간접 인용 부분의 마지막 구두점이 마침표의 경우에는 출처 표기 원칙을 적용 받아 (따옴표 다음의) 괄호에 이어서 표기한다.

7. 국내 서적이거나 논문을 인용하는 경우 본문 중에 괄호를 이용하여 미국 현대어문학회(MLA) 『지침서』(MLA Handbook for Writers of Research Papers)의 규정에 따라 저자와 쪽수를 명시하고, 논문 말미에 다음과 같은 방법에 따라 인용문헌(Works Cited)으로 밝힌다.
 - 필자(또는 저자). 「논문제목」. 『책 이름』. 편자. 출판지: 출판사, 출판연도.
 - 영문문헌의 경우에는 다음과 같이 하고 책 이름은 이탤릭체로 한다.
 - 필자(또는 저자). 「논문제목」. 책 이름. 편자. 출판지: 출판사, 출판연도.
8. 국내문헌과 외국문헌을 함께 인용문헌으로 처리하는 경우, 국내문헌을 ‘가나다’ 순에 의해 먼저 열거한 다음, 외국문헌은 ‘ABC’순으로 열거한다. 인용문헌은 본문 중에 직접, 간접 인용된 문헌만을 명시하고 참고(references)로만 연구에 사용된 문헌은 (피)인용지수(impact factor)에 해당되지 않으므로 명기하지 않는다.
9. 기타 논문 작성법의 세부 사항은 미국현대어문학회(MLA)의 『지침서』(MLA Handbook for Writers of Research Papers) 최근판 규정을 따르며, 한글 논문의 경우에도 미국현대어문학회 『지침서』의 세부 사항을 응용하여 따른다.
10. 심사의 공정성을 위하여 필자의 이름과 대학 이름을 논문에 표기하지 아니하고, 본문에 필자의 이름이 나타나지 않도록 한다. 원고 제출시 필자의 신원은 ‘논문게재 신청서’에 적어서 제출한다.
11. 원고는 편집위원장 혹은 편집간사에게 이메일로 전송하고, 3부의 인쇄본을 동시에 우송한다. 제출할 때, 다음의 기본사항을 명시한 표지를 붙이고, 원고(영문요약 포함)에는 일체 필자의 인적 사항을 밝히지 말아야 한다. 게재 확정 이후 출판 교정 시에 필요에 따라 인적 사항을 첨부한다.
 - 논문 제목 (한글 및 영문)

- 필자 이름 (한글 및 영문) 및 필자 정보
 - 공동 연구의 경우 제1저자 및 교신저자가 있을 때 명시
 - 필자 소속단체(학교)명(한글 및 영문)
 - 필자 연락처 (주소, 전화번호, 이동전화번호, 이메일 주소)
 - 게재 희망호
12. 모든 논문의 말미에 5개 내외의 어구로 주제어를 명시한다. 한글논문의 경우 논문 말미에 2줄 띄고 “주제어”를 제목으로 한글 주제어를 한글로 명기하고, 영문초록 말미에 2줄 띄고 “Key Words”를 제목으로 하여 5개 내외의 주제어를 영문으로 제시한다. 영어논문의 경우 논문과 영문요약 말미에 2줄 띄고 “Key Words”를 제목으로 하여 5개 내외의 주제어를 영어로 명기한다.
13. 모든 논문 뒤에는 20행 내외의 영문요약을 붙인다.
14. 원고는 접수 순서에 의해 편집위원회에서 각 논문의 심사위원회를 위촉하여 심사하고 게재여부는 원칙적으로 편집위원회 운영 규정 제4조 (원고 접수, 논문 심사, 사후 관리)에 의거하여 결정한다.
15. 편집위원회는 논문을 포함한 원고 필자에게 출판 최종 송고 이전에 논문 형식과 맞춤법에 대한 교정을 의뢰할 수 있고, 의뢰받은 논문의 경우 최종 교정 및 편집의 책임은 필자에게 있다.

원고작성 세부 지침

1. 용지규격: A4
2. 용지여백: 위 쪽: 56.00 mm 머리말: 10.00 mm
 원 쪽: 49.99 mm 오른쪽: 49.99 mm
 아래쪽: 60.00 mm 꼬리말: 0.00 mm

3. 아래의 사항은 편집 메뉴 중 “모양 → 스타일”을 이용하여 정하시오.

구 분	정렬 방식	행간	왼쪽 여백	오른쪽 여백	들어 쓰기	글자 크기	글자 장평	글자 간격	글 자 모 양
논문제목	가운데	160%	0글자	0글자	0글자	14 pt	90%	0%	한글: HY신명조 영문: Times New Roman 한자: HY신명조
부-소제목	가운데	160%	0글자	0글자	0글자	12 pt			
필자명	오른쪽	160%	0글자	0글자	0글자	10 pt			
본문/바탕글	혼합	160%	0글자	0글자	2글자	10 pt			
인용문	혼합	150%	2글자	0글자	2글자	9 pt			
각주	혼합	130%	0글자	0글자	2글자	9 pt			
머리말-홀수	오른쪽	150%	0글자	0글자	0글자	9 pt			
머리말-짝수	왼쪽	150%	0글자	0글자	0글자	9 pt			

*논문의 시작 쪽에서는 머리말 감추기를 하시오.

접수 제 호

(심사) 호

수정·보완 의뢰서

심사 위원 ()명의 심사와 편집위원회의 의결을 거쳐 회원님의 논문을 『영어권문화연구』 제 ()호에 게재하기로 결정되었음을 통보합니다.

아래의 심사위원들의 지적사항을 수정·보완하고 교정을 거쳐서 ()년 ()월 ()일까지 반드시 제출해 주시기 바랍니다.

-수정시 필수 기입 사항

1. 수정·보완 사항의 항목별로 심사위원의 지적사항을 어떻게 고쳤는지 기록해 주시기 바랍니다.
2. 심사위원의 지적사항에 동의하지 않으시면 그 이유를 상세히 밝혀주시기 바랍니다.

-제출방법

1. 수정·보완이 완료된 논문과 수정·보완 의뢰서를 영어권문화연구소 이메일 계정(esc8530@dongguk.edu)으로 보내주시기 바랍니다. 출력물의 우편송부는 편집시 그림이나 도표가 손상될 우려가 있을 때에만 한합니다.

년 월 일

영어권문화연구 편집위원장

수정·보완 확인서

논문 제목		
수정 및 보완 사항	논문 형식	
	논문 내용	

영어권문화연구소 연구윤리규정

제1장 총 칙

제1조(목적) 이 규정은 동국대학교 영어권문화연구소(이하 ‘연구소’)의 학술 연구 활동 및 연구소가 간행하는 학술지에 게재되는 논문 등의 성과물을 대상으로 한 연구 윤리와 진실성의 확보를 목적으로 하며 연구원 및 투고자는 학술연구자의 위상을 높이고 연구자에 대한 사회적 신뢰가 증진되도록 본 규정을 성실히 준수하여야 한다. 본 학술지는 학술연구 저작들을 엄정하게 심사하여 선정하고 게재한다. 이에 따라 학술지에 게재를 희망하는 논문 저자뿐 아니라 편집위원(장)과 심사위원들의 연구윤리규정을 명확하게 아래와 같이 정한다.

제2조(적용 대상) 이 규정은 본 연구소의 학술지, 학술행사 발표문, 단행본, 영상물을 포함한 모든 간행물과 출판물 및 심사행위를 적용 대상으로 한다.

제3조(적용범위) 특정 연구 분야의 윤리 및 진실성 검증과 관련하여 다른 특별한 규정이 있는 경우를 제외하고는 이 규정에 의한다.

제4조(연구부정행위의 범위) 이 규정에서 정하는 연구부정행위는 연구개발과제의 제안, 연구개발의 수행, 연구개발결과의 보고 및 발표 등에서 행하여진 위조·변조·표절·자기표절·부당한 논문저자 표시행위 및 위 행위를 제안하거나 강요하는 행위 등을 말하며 다음 각 호와 같다.

1. “위조”(forgery, fabrication)는 존재하지 않는 논문, 자료, 연구

결과 등을 허위로 만들어 내는 행위를 말한다.

2. “변조”(alteration, falsification)는 참고문헌 등의 연구자료, 연구과정 등을 인위적으로 조작하거나 임의로 변형, 삭제함으로써 연구 내용 또는 결과를 왜곡하는 행위를 말한다.
3. “표절(plagiarism)”이라 함은 타인의 아이디어, 연구결과 및 내용 등을 정당한 승인 또는 인용 없이 도용하는 행위를 말한다.
4. “자기표절”은 자신이 이미 발표한 논문 및 연구결과물(비학술단체 발간물, 학술대회 발표문, 연구용역보고서 등 국제표준도서번호(ISBN)가 붙지 않는 발표물은 제외)을 다른 학술지에 다시 게재하거나 그 논문 및 연구결과물의 일부나 전부를 출처를 밝히지 않고 자신의 다른 논문 및 연구결과물에 포함시키는 행위를 말한다.
5. “부당한 논문저자 표시”는 연구내용 또는 결과에 대하여 학술적 공헌 또는 기여를 한 사람에게 정당한 이유 없이 논문저자 자격을 부여하지 않거나, 학술적 공헌 또는 기여를 하지 않은 사람에게 감사의 표시 또는 예우 등을 이유로 논문저자 자격을 부여하는 행위를 말한다.
6. 기타 본인 또는 타인의 부정행위의 의혹에 대한 조사를 고의로 방해하거나 제보자 또는 제보대상자에게 위해를 가하는 행위 등도 포함된다.

제2장 연구윤리위원회

제5조(설치) 연구소를 통해 연구를 수행하거나 발표하려는 자의 연구부정 행위를 예방하고, 연구윤리규정 준수 여부에 관한 문제제기, 조사, 심의, 판정 및 집행에 관한 업무를 총괄하기 위하여 연구윤리위원회

(이하 “위원회”라 한다)를 둔다.

제6조(구성)

1. 위원회는 위원장 1인을 포함하여 10인 이내의 위원을 둔다.
2. 위원회 위원은 연구소장, 편집위원장, 운영위원장, 연구소 전임 연구원을 당연직으로 하고, 임명직 위원은 편집위원회의 추천에 의해 소장이 위촉한다.
3. 위원장은 임명직 위원 중에서 선출한다.
4. 위원회의 위원장 및 임명직 위원의 임기는 2년으로 하되, 연임할 수 있다.
5. 위원장은 위원 중에서 1인의 간사를 선임할 수 있다.

제7조(회의)

1. 위원회는 위원장의 소집으로 개최하며 과반수 출석에 출석위원 과반수 찬성으로 의결한다.
2. 연구부정행위로 제보, 또는 기타 경로를 통하여 연구기관에 의해 인지된 사안이 있을 경우 위원장은 지체 없이 위원회를 소집하여야 한다.
3. 위원회는 연구부정행위로 인지된 사안에 대한 조사의 적부 판단, 조사위원회의 설치, 조사위원회의 조사결과, 사안에 대한 조치 등에 대하여 심의·의결한다.
4. 간사는 회의록을 작성하고 관리한다.

제8조(조사위원회의 설치)

1. 위원장은 위원회에서 연구부정행위라고 판단한 사안에 대하여 그 진실성을 검증하는 과정의 전문성을 고려하여 연구윤리위원과 외 부전문가 약간 명으로 구성된 조사위원회를 설치할 수 있다.

2. 조사위원회는 위원회의 의결에 의해 활동을 시작하며 조사결과에 대한 조치가 완결된 후 해산한다.
3. 조사위원회의 위원장은 연구윤리위원장으로 한다.
4. 연구소는 조사위원회의 활동에 필요한 비용을 지출할 수 있다.

제9조(조사위원의 의무와 자격정지)

1. 조사위원은 심의에 있어 진실함과 공정함에 기초하여야 한다.
2. 조사위원은 심의 안건과 관련하여 인지한 내용을 사적으로 공표하지 않아야 하며, 검증과정에서 제보자 및 피조사자의 명예나 권리가 부당하게 침해당하지 않도록 유의하여야 한다.
3. 조사위원은 심의에 있어 외부의 부당한 압력이나 영향을 거부하여야 한다.
4. 조사위원은 자신과 사안사이에 심의의 공정함을 침해할 정도의 관련성이 있을 경우 지체 없이 이를 위원장에게 통보하여야 한다.
5. 조사위원의 연구 결과 혹은 행위가 심의 대상이 될 경우, 당사자는 즉시 해당 심의 안건의 조사위원 자격이 정지된다.

제3장 연구윤리의 검증

제10조(검증 시효)

1. 연구 윤리성 및 진실성 검증 필요성이 제기된 때로부터 5년 이상 이 경과한 연구부정행위는 심의하지 않음을 원칙으로 한다.
2. 5년 이상이 경과한 연구부정행위라 하더라도 그 대상자가 기존의 결과를 재인용하여 후속 연구의 기획 및 수행, 연구 결과의 보고 및 발표 등에 사용하였을 경우 혹은 사회적으로 연구소의 학술 연구 활동의 신뢰성에 심각한 위해를 가한 경우에는 이를 심의하

여야 한다.

제11조(검증절차)

1. 연구부정행위를 인지하였거나 또는 제보가 접수되면 위원장은 즉시 위원회를 소집하여 심의를 개시하여야 한다.
2. 위원회는 사안이 접수된 날로부터 60일 이내에 심의·의결·결과조치 등을 완료하여야 한다. 단, 위원회가 조사기간 내에 조사를 완료할 수 없다고 판단할 경우, 위원장의 승인을 거쳐 30일 한도 내에서 기간을 연장할 수 있다.
3. 위원장은 심의대상이 된 행위에 대하여 연구윤리와 진실성 감증을 위해 조사위원회를 설치할 수 있다.
4. 위원회 혹은 조사위원회는 필요에 따라 제보자·피조사자·증인 및 참고인에 대하여 진술을 위한 출석을 요구할 수 있으며, 피조사자에게 자료의 제출을 요구할 수 있다. 이 경우 피조사자는 반드시 응하여야 한다. 단, 사정에 따라 위원장의 판단으로 인터넷이나 전화, 서면 등을 활용한 비대면 출석도 허용할 수 있다.
5. 위원회는 심의를 완료하기 전에 피조사자에게 연구 윤리 저촉 관련 내용을 통보하고 충분한 소명의 기회를 제공한다. 당사자가 이에 응하지 않을 경우에는 심의 내용에 대해 이의가 없는 것으로 간주한다.
6. 위원회는 심의 결과를 지체 없이 피조사자와 제보자에게 통보하여야 한다. 피조사자 또는 제보자는 심의 결과에 대해 불복할 경우 결과를 통보받은 날로부터 14일 이내에 위원회에 이유를 기재하여 서면으로 재심의를 요청할 수 있다.
7. 피조사자 또는 제보자의 재심의 요청이 없는 경우 위원장은 심의·의결 결과에 근거하여 조치를 취하며 조사위원회는 해산한다.

제12조(제보자와 피조사자의 권리보호)

1. 제보자의 신원 및 제보 내용에 관한 사항은 비공개를 원칙으로 한다.
2. 제보자는 위원회에 서면 또는 전자우편 등의 방법으로 제보할 수 있으며 실명으로 제보함을 원칙으로 한다.
3. 연구부정행위에 대한 제보와 문제 제기가 허위이며 피조사자에 대한 의도적인 명예 훼손이라 판단될 경우 향후 연구소 활동을 제한하는 등 허위 제보자에게 일정한 제재를 가하여야 한다.
4. 위원회는 연구부정행위 여부에 대한 검증이 완료될 때까지 피조사자의 명예나 권리가 침해되지 않도록 주의하여야 한다.
5. 연구소와 위원회는 조사나 검증 결과 연구 관련 부정행위가 일어나지 않은 것으로 판명되었을 경우 피조사자의 명예 회복을 위한 노력을 성실하게 수행하여야 한다.
6. 연구부정행위에 대한 조사 내용 등은 위원회에서 조사 결과에 대한 최종 심의를 완료하기 전까지 외부에 공개하여서는 안 된다.

제13조(조치) 연구윤리 위반에 대한 조치는 그 경중에 따라 다음 항목 중에서 취하며 하나 또는 몇 개의 항목을 중복하여 처분할 수 있다.

1. 해당 논문 혹은 연구결과물 게재 취소 및 연구소 홈페이지 서비스에서 해당 자료 삭제
2. 해당 지면을 통한 공개 사과
3. 논문 투고 금지
4. 연구소의 제반 간행물과 출판물 투고 및 연구소의 학술활동 참여 금지
5. 해당자의 회원자격 정지

제14조(후속조치)

1. 연구 윤리 위반에 대한 판정 및 조치가 확정되면 조속히 이를 제

- 보자와 피조사자에게 문서로 통보한다.
2. 조치 후 그 결과는 인사비밀 문서화하여 연구소에 보존한다.
 3. 필요한 경우 연구지원기관에 결과조치를 통보한다.

제4장 기타

제15조(행정사항)

1. 연구윤리 위반 사실이 인정된 경우, 논문 투고 및 심사 등에 사용 하기 위하여 받은 제반 경비는 반환하지 않는다.
2. 이 규정에 명시되지 않은 사항은 연구윤리위원회에서 정한다.

부 칙

- 본 규정은 2010년 8월 30일부터 시행한다.
- 본 규정은 2012년 12월 18일부터 시행한다.
- 본 규정은 2013년 10월 31일부터 시행한다.

영어권문화연구 *The Journal of English Cultural Studies*

2017년 4월 30일 / 30 April 2017

10권 1호 / Vol.10 No.1

발행인 한태식

편집인 김애주

발행처 영어권문화연구소/Official Publication by
Institute for English Cultural Studies

Pil dong 3-26, Chung gu,
Seoul, Korea (Zip Code: 100-715)

(우편번호 100-715)

서울 중구 필동 3가 26번지 동국대학교 영어권문화연구소

Tel 02-2260-8530

<http://site.dongguk.edu/user/culture>

E-mail: ajkim@dgu.edu

인쇄처: 동국대학교출판부

(우편번호 100-715) 서울 중구 필동 3가 26

전화: (02) 2260-3482~3

팩스: (02) 2268-7852