

# 영어권문화연구

3권 2호, 2010년 12월

영어권문화연구소



## 차 례

<b>■ 강민진 ■</b>	
탈식민 문학과 문학의 재생산 .....	5
<b>■ Jim O'Sullivan ■</b>	
Cormac McCarthy's <i>History Through A Glass Darkly</i> : <i>Blood Meridian</i> as an Aesthetically Rational Response to a Darkening World. ....	31
<b>■ 박용준 ■</b>	
문화 전수자로서의 여성의 역할: <i>Song of Solomon</i> 과 <i>The Joy Luck Club</i> 비교연구 .....	75
<b>■ 이지연 ■</b>	
『순수와 경험의 노래』에 나타난 가족의 문제와 구원 .....	113
<b>■ 김한 ■</b>	
『한 여름 밤의 꿈』( <i>A Midsummer Night's Dream</i> ) 새롭게 읽기 .....	145
<b>■ 정기석 ■</b>	
들뢰즈와 혁명, 그 욕망의 탈주선: 베르나르도 베르톨루치 감독의 <몽상가들>을 중심으로 .....	177

▣ 양현미 ▣

『허조그』 다시 읽기: 유태 어머니상을 중심으로 ..... 199

▣ Betty McKinnie ▣

A Deeper Understanding of “Her Own Ignorance”:

Ian McEwan's “Jane Austen Novel” ..... 223

▣ 최현숙 ▣

『빌리비드』: 노예제의 상흔과 초월의 담론 ..... 245

▣ 김대중 ▣

밀턴의 paradise Lost에서 재현된 사탄의 숭고미 분석 ..... 267

- 『영어권문화연구』 발간 규정 ..... 295
- 『영어권문화연구』 편집위원회 운영 및 심사 규정 ..... 297
- 『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준 ..... 302
- 『영어권문화연구』 투고 규정 ..... 309
- 『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령 ..... 310
- 원고작성 세부 지침 ..... 313
- 영어권문화연구소 연구윤리규정 ..... 314



# 탈식민 문학과 문학의 재생산

강민건

## I

히니(Seamus Heaney)에게 노벨 문학상을 안겨준 첫 시집 『어느 자연주의자의 죽음』(*Death of a Naturalist*)은 대중적인 측면을 고려할 때, 아일랜드 시집 산책의 출발지격인 예이츠(William Butler Yeats)의 시편들 보다 반세기가 넘어서 세상에 나왔고, 독자들과 마주하게 된다. 아일랜드인들의 특수한 식민경험을 고려해 본다면, 낭만적 민족주의<sup>1)</sup>로 대

---

1) 컬링포드(Elizabeth B. Cullingford)가 민족주의를 정의하면서, 문화적 민족주의의 개념을 낭만주의적 속성과 동일시하면서, 자국적 개념의 민족통치를 이야기한다(Cullingford 1). 아일랜드의 특수한 역사적 배경 속에서 낭만적 민족주의의 속성은 개인의 자유와 가치를 존중하는 듯 보이지만, 이는 자칫 문학운동 내에서 낭만적 민족주의가 지나치게 자국의 신화적 개념을 들추어내어 이상주의적 국가 형태로 진입하는 경향을 띤다. 예이츠가 아일랜드의 진정한 아일랜드성(Irishness)을 자국의 역사와 신화에서 찾고는 있지만, 지나친 그의 신화적 태도는 그가 이상주의적 공간으로 설정하여 시적인 공간으로 재현한 “비잔티움”(Byzantium)과 같은 예에 있다. 식민 지배를 경험한 아일랜드 민중들에게 이 공간은 고통스러운 현실과는 동 떨어진 신화적 공간일 뿐이고, 해방 이후 식민후유증을 다 잊어버리고 그저 부재의 공간으로 진입해 들어가라고 강요할 뿐이다. 이는 식민지배자들의 문화운동의 일환으로 피식민자들을 자국적 가치에 의해 동일화하거나 아니면 부재화하는 식민 지배 논리와 유사하다. “심지어 그의 비정치적인 시들도 민족적인 것이 되었으며, 국민들에게 혁명적인 영향력을 행사하기 시작했다. 왜냐하면 예이츠라는 인

변되어지는 예이츠의 시적 재현들은 신화적 문학을 보편적 질료로 삼아 사적인 경험이 정신적 해방 형태로 전이되는데 반해, 히니의 시들은 과거와 현재를 공유하면서 아일랜드 민중들의 농촌풍경과 농민적 정서가 적지 않게 시적 구성물로 재현되어 있다.

도시적 삶이 근대화가 가져다 준 아름다운 유산으로 여기며 나아가고 있는 이들에게 시인의 어린 시절 시골생활을 섬세하게 그려낸 어느 『자연주의자의 죽음』과 이후의 시편들을 경험한다는 것은, 식민이후 어느 주변화 된 공간을 탁월한 문화적 풍속도로 만든 아름다움이자, 동시에 해방이후 낙관적 전망과 외재적으로 이식된 근대화과정을 통해 시의 풍경들을 아주 낱아보이게 하는 약점이기도 하다.

영문학 안방의 ‘정전적’(canonical) 시적 전통을 고려한다면, 섬세하리 만치 그려진 그의 일상에 대한 미시적 작법들은 시가 일종의 소수 귀족적 개념의 예술성을 띠게 되는 경이로운 감탄이 아니라, 일상의 현실을 관통하게 하는 서구적 글쓰기의 이단아적인 모습을 보게 한다. 다시 말해서, 자국의 영웅적 신화를 통해서 민족의 해방공간을 설정하거나, 아일랜드의 역사적 식민화 이후 경험하게 되는 분노와 공포를 낙관적 현대성으로 미화하는 것이 아니라, 과거 역사적 현실을 머금고 이를 직접 경험한 민중들의 일상을 현재에 그대로 재현해냄으로써 식민시대의 상황이 아직 종료된 것이 아니라 이제 현대화된 이 도시 안에서 그 후유증이 고스란히 잔재해 있음을 보여주고 있다.

정전의 틀 안에서 보여주는 시적 재현방식이 영국으로부터의 독립 이후 여전히 정신적 후유증<sup>2)</sup>을 경험하고 특히 내란의 위기상황을 경험하

---

간과 그의 모든 시들이 이제는 넓은 의미에서 아일랜드를 대표하였기 때문이다”(Cullingford 87)라는 컬링포드의 발언은 낭만적 민족주의와 문화적 파시즘적 개념과 함께 틀아볼 말이다.

2) 영토적으로 식민시대가 끝난 이후 대부분의 국가들은, 식민 이후 반식민국가들이 출현하게 되는데 아일랜드 역사 역시 예외는 아니다. 해방이후 반식민 독립국가들이 출현할 때 흔히 나타나는 현상은 국가정책의 일환으로 식민과

는 아일랜드의 민중에게는 오히려 낯선 일이 된다. 그들은 아마도 격렬하고 즉각적인 폭력에 비해 미온적인 태도를 가지는 잠재적인 시의 존재 가치에 대해 의구심과 더불어 곰비임비 현실적인 고통에 비하면 시라고 하는 것은 삶에서 배재되어버린 이차적인 판단을 가지게 한다.

결국, 아일랜드 민중들은 식민지배 공간 안에서 피식민지인으로서, 해방 이후 또 다시 강제적으로 추동되는 정신적 식민 후유증이라고 하는 두 겹의 타자적 경험을 하게 된다. 다시 말해서, 기존의 서구의 시적 문학전통은 이중의 고통을 겪는 이들에게 아름다움으로 대변되어지는 시적 재현물을 들이대고 있는 격이며, 글읽기를 강요하는 경향을 띠게 된다.

이 글을 시작하게 되는 변명은 바로 여기서 시작된다. 즉 지식인이며 시인인 히니가 이런 상황을 어떻게 시적 수용능력을 가지고 다양한 목소리들을 상호 작용케 하는 지를 살펴보고자 하는 것이다.

## II

기존의 해방공간이라는 낙관적 글쓰기는 예이츠의 경우 분명 아일랜드 고유의 정체성 회복과 해방이라는 탈식민적 글쓰기의 틀 안에 들어가 있기는 하지만 그가 아일랜드를 들여다보는 방식은 지나치게 낭만성을

---

거를 망각하고 완전히 개조된 국가 성립이라고 하는 낙관적인 욕망을 수반하게 된다. 이 망각의 의지는 여러 역사적인 형태를 취하며, 다양한 문화적 정치적 동기들에 의해 추종된다. 무엇보다도 탈식민적 “기억상실”은 역사를 스스로 창안하려는 충동이나 새롭게 출발하려는 욕구 즉 식민중속에서 비릇된 고통스러웠던 기억을 지워버리는 욕구들의 징후이다. 그러나 이러한 낙관주의는 단순히 식민경험이라는 불편한 현실에서 해방되거나 극복하는 것을 불가능하게 한다. 간디(Leela Gadhhi)는 독립이후의 지나친 낙관주의와 이와 동반하여 준동하는 국수적 민족주의를 경계하면서, 그들의 태도가 이중적인 식민경험 속에서 눈에 보이는 자유의 장치들과, 은폐되어있는 부자유의 지속이라는 식민지적 후유증을 경험하게 된다고 지적한다(Gandhi 20).

떠거나 이상주의적이라 할 수 있다. 물론 컬링포드가 지적한대로, “아일랜드, 그 공간의 신화, 역사, 자유를 갈구하는 시인의 투쟁은 예이츠의 적지 않은 시와 극 속에 많은 해석의 여지를 가지고”(Cullingford vii) 있지만 1922년 아일랜드 자유국가(Irish Free State)를 거쳐 1948년 아일랜드 공화국(Republic of Ireland)으로 독립되기 전후 가톨릭 농민층이 대다수를 이루고 있었던 북아일랜드의 현실을 구체적으로 그려내는 데에는 분명 한계를 가지고 있다.<sup>3)</sup>

가령, 그의 시 「파넬」(“Parnel”)에서 탈식민화의 발화자를, 시적 자아인 파넬이라고 하는 해방 영웅을 내세워 다음과 같이 말을 한다. “파넬은 길 아래로 내려와 다음과 같이 말했다./“아일랜드는 자유를 얻을 것이고 당신은 여전히 돌을 부수고 있겠지.””(PARNEL come down the road, he said to the cheering/man: “Ireland shall get the freedom and you will break stone.”)(359) 아일랜드 해방 공간에서 현실적 자각의 목소리는 영웅의 이상주의적 발언으로 나타나고 있으며, 예이츠에게 민중의 목소리는 자칫 무지몽매한 “주정뱅이의 갈채”(a drunken cheer)나 “오만한 자”(the insolent) 혹은 “어릿광대의 선언적 발언”(The catch-cries of the clown)(“The Fisherman”166)으로 보일 뿐이다. 따라서 시인으로 대변되어지는 해방 영웅은 “늡기 전에/ 한편의 시를 이 사람에게 써 주리라고/ 어찌면 새벽처럼 차고/ 정열적인 한편의 시를”(“Before I am old/ I shall

3) 1695년부터 1829년까지 존재했던 형법(Panel Law)은 가톨릭교도들에게 지주권을 금지하고 토지는 물론 말과 무기의 소유, 교육의 기회, 해외 유학, 의회 참여 등을 통제했다. 영국계 아일랜드 지배계급이주체가 되어 만든 대부분의 법이란 토착 아일랜드인들에게는 부정의와 제국주의적 착취를 의미했다. 1937년 독립이후 1948년에 영국연방으로부터의 탈퇴로 완전한 독립을 이룬 남아일랜드와는 달리 북아일랜드는 완전히 영국령으로 남아 민족차별 정책을 제도화했다. 그로 인해 대다수의 가난한 농, 어민 북아일랜드 토착민들은 민족차별적인 공간 안에서 사회, 문화적 정체성의 뿌리를 확고히 내리지 못하고 있는 실정이었다. 이런 상황에서 신화화로 미화된 아일랜드 공간을 재현한 글을 읽으라고 강요하는 것은 이중의 고통을 안겨주는 셈이다.



have written him one/ Poem maybe as cold/ and passionate as the dawn.”)(167) 써 줄 뿐이다. 물론 사이드(Edward Said)가 지적한대로 식민지의 잔인한 압박이 사상과 사색을 제거해 버린 세상에 영웅과 죽음에 대한 감각을 자극하여 의식하도록 만들어준 시인은 진정한 혁명가(Said 277)라고 말을 하고 있지만 예이츠는 해방공간을 지나친 예술성에 대한 영원성의 전략(artifice of eternity)(218)안으로 끌어들임으로 해서 순수 아일랜드라고 하는 공간을 유토피아적인 비잔티움으로 옮겨간다. 예이츠가 아일랜드성(Irishness)을 회복하는 방식은 바로 신비주의 혹은 상상력에 의한 이상주의적 공간으로 이동하는 것이다. 그의 이러한 시적 태도는 다음과 같은 시들에 잘 나타나 있다.

1) ‘나는 아일랜드의 여인,

성스러운 땅 아일랜드의 여인

시간은 흐르고 있어, 여자가 외쳤다.

‘자 자비를 베풀어,

나와 아일랜드에서 춤을 추어요.’

‘I AM of Ireland,

And the Holy land of Ireland

And time runs on,’ cried she.

‘Come out of charity,

Come dance with me in ireland.’ (“I am of Ireland” 303)

2) 것처럼 사로잡히고

그처럼 하늘의 짐승 같은 피에 정복당했으니

그녀는 무관심한 주둥이가 자기를 놓아 주기 전에

그의 권력과 함께 그의 지혜도 전해 받은 것인가?

Being so caught up,  
So mastered by the brute blood of the air,  
Did she put on his knowledge with his power  
before the indifferent beak could let her drop? ("Leda and the Swan" 241)

어머니의 땅(Mother land)으로 대변되어지는 원형적 이미지로서의 아일랜드는 예이츠에게 있어서 여성을 등장시키는 재현방식을 택한다. 그러나 이러한 재현방식은 여성에게 부과하고 있는 신화적 여성의 또 다른 전형이라 할 수 있다. 그가 등장시키는 여성 인물은 “성스러운 땅”(the Holy land)의 아일랜드 여성이고, 신과의 육체적 욕망의 실현을 통해 나타나는 “제우스의 권력과 함께 지혜를 전해 받는”(put on his knowledge with his power)(241) 여신과도 같은 존재이다. 얼핏 보기에 예이츠의 여성 재현은, 아일랜드 문학에서 국가 개념이 곧 여성으로 상징되는 아일랜드의 정체성과 부합되는 것 같이 보이기는 하지만, 국가의 식민상황과 실제적 경험을 고려할 때 이는 오히려 질곡의 역사를 건너온 현실 속 아일랜드의 여성과는 상당한 괴리감을 가지고 있다. 허현숙은 예이츠의 글 쓰기 태도를 다음과 같이 지적 하고 있다.

여성은 아일랜드의 현실을 치열하게 살아온 존재이며 따라서 아일랜드가 여성성을 부여받아 이상적인 여성으로 묘사되는 것은 여성의 실제 삶을 제대로 인식하지 못한 결과이다. 여성이 이상화되어 모든 아일랜드 사람들이 마치 아들이 어머니를 의지하듯 아일랜드를 강한 어머니나 여성으로 그린다 것은 아일랜드의 험난한 역사 속에서 회생적 삶을 살아온 아일랜드의 여성과는 거리가 멀다는 것이다. ... 아일랜드 여성은 결코 완벽한 아름다움을 갖춘 여신이 아니며 다른 아일랜드인과 다를 바 없이 힘의 논리 앞에 수동적으로 살아온 존재이다. 바꿔 말하면 아일랜드 여성은 남성들과 마찬가지로 식민지 제국에 예속된 존재이고, 또한 남성들과 달리 사회적 힘의 주도권을 갖고 있던 남성들에 예속된 존재이다. (허현숙 155)

에이츠가 그려내는 여성에 대한 역설적인 이미지는 오히려 식민조국 내에서 발생하는 타자의 이미지를 공고히 할 뿐이고 그 안에서 여성들은 거시적 의미에서의 식민지의 타자로서 그리고 남성 작가의 시선에 의한 타자의 이미지로 이중적인 고통을 감수해야만 한다. 그러나 여전히 에이츠가 아일랜드의 해방공간으로 내세우는 유토피아적인 주장들은 억압받는 집단을 위해 말한다는 것이 결과적으로 오히려 그들의 목소리를 죽이는데 공모하게 된다.

영혼이 손뼉을 치며 노래하지 않는 한, 죽음의 옷에 드리워진  
모든 누더기 옷자락을 위해 목청껏 노래하지 않는 한,  
영혼의 장엄한 기념비를 배우지 않는다면  
노래를 배울 곳은 아무데도 없다  
그래서 나는 바다를 향해하여  
이곳 성스러운 도시 비잔티움으로 왔다.

unless

Soul clap its hands and sing, and louder sing  
For every tatter in its mortal dress,  
Nor is there is singing school but studying  
Monuments of its own magnificence;  
And therefore I have sailed the seas and come  
To the holy city of Byzantium, ("Sailing to Byzantium" 217)

해방과 자유의 “노래를 배울 곳”(singing school)(217)은 이제 그에게는 실제하지 않는 공간 다시 말해서 “바다를 향해하여(I have sailed the seas)(217)”상상적으로 도착한 “성스러운 도시 비잔티움”(the holy city of Byzantium)(217)만 있을 뿐이다. 물론 “에이츠의 신비주의와 아일랜드

드의 현실을 조화시키고자 할 때마다 그 결과는 긴장되는 것이며, 아일랜드의 과거에 대한 향수는 과잉 개방된 현대 유럽 속에서 정체성을 상실한 영혼적인 이상을 향해 급진적으로 부수어 나가게 할 수 있는 힘이 될 수 있다”(Said 281) 그러나 아일랜드의 현실적 상황을 고려한다면 오히려 과잉 공급된 예이츠의 지적 상상력과 신비주의는 비판의 대상이 될 수 있다. 이런 점에서 다음의 발언은 고려할 만하다.

누군가가 시에 대한 책임과 무책임에 대한 글읽기를 받아들인다면, 다시 누군가는 탈식민화의 토착 민족주의자 시인으로서 예이츠의 위치를 고려해야만 한다. 정치 경제적 기반으로써 한 계급의 권력이 빠르게 쇠퇴하기는 하지만, 식민지 지배계급의 위치로써 시인의 위치를 규정해야만 한다. 만약 사이드의 주장처럼 예이츠가 탈식민주의 작가라고 한다면, 그의 작품에 나타나는 토착주의가 먼저 고려되어야 하는 것이 아니라, 오히려 혼성적인 식민주의 사회 형태 속에서, 시인이 대부분 특권적인 위치를 점유했던 구성원이었다는 점을 생각해야한다. 물론 토착 지식인으로서 식민 사회 속에서 유혹받기 쉬운 점이 있었을 것이다. 그리고 지식인들의 양면성에 대해 아주 철저하고 민감하게 반응하고 인식했을 것이다. 그러나 그의 초기시에 나타나는 자의식적인 켈트주의에도 불구하고, 그의 중기, 후기시들은 탈식민화 과정의 사회 속에서 피식민주체(the colonized)로서 라기 보다는 오히려 식민주체(the colonizer)라는 모순적 위치를 가지고 쓰인 듯하다. 이러한 예이츠의 시적 측면을 무시하기 위해서는, 탈식민주의라고 하는 세계적 서사구조가 아일랜드의 지역적 상황이라는 중요한 특수성을 맹목화한다는 사실을 반증해야만 한다. (Chadwick 114)

예이츠가 세상을 떠난 해인 1939년에 우연찮게도 히니는 북아일랜드 모스본의 가톨릭 농가에서 태어난다. 아일랜드라고 하는 같은 공간에서의 죽음과 탄생이라는 순환적 인연은 이후 히니의 글쓰기 작업에서 시적 사상의 계승과 단절이라는 연결고리를 가지게 한다. 즉 히니는 예이츠에 대한 평가에서 “그의 예술적 용기, 민족적 열정, 그리고 공동체에 그 자

신이 집착했던 전통과 총체적 믿음에 대한 굉장한 열정”(Preoccupation 106)은 인정하면서도, 그를 “낭만주의의 옹호자”(apologist of romanticism) (Preoccupation 100)라고 하면서, “그 이유에 대해, 영어권 국가와는 구분되는 자신의 문화에 대한 정체성을 추구하기는 했지만, 이성주의나 물질주의에 반대하는 의식적인 반문화 형태의 아일랜드 민족의 신비적인 세계관을 호의적으로 받아들였다”(Preoccupation 101)라고 한다.

반면 히니의 글쓰기 방식과 시적 상상력은 아일랜드의 가난하고 평범한 삶 속에서, 고통스러운 그들의 삶을 현실에 그대로 드러냄으로써 영국으로부터의 문화적 불안감 혹은 언어적 열등감과 같은 식민주의적 태도에서 벗어나는 계기를 마련했다고 볼 수 있다. 이는 기존의 사라진 신화적 전통을 내세워 지나친 상상력에 의해 재현되는 신화적 태도에서 벗어나, 이미 심리적 정신적 식민 상태를 경험하고 있는 현실을 받아들이는 점에서, 새로운 방식의 글쓰기를 만들고자하는 시인의 태도를 확인할 수가 있다. 과거의 식민경험을 잊고 낙관적인 새로운 공간에 집착했던 신화적 요소를 과감히 거부하고 이를 오히려 탈신화화함으로써 히니의 진정한 아일랜드성란 현실적인 역사 속에서 자생하는 것으로 일상적 경험으로부터 문화적 정체성을 확인하게 된다. 이는 그의 말에 잘 드러나 있다.

에이즈의 예술적 충실성과, 시적 이상을 현실화하고자 한 정치적 활동을 찬미하면서 에이즈에게서 시와 정치 사이에서 정치 상황을 시적으로 반응하라는 정치적 요구를 거절하는 용기를 얻을 수 있었고, 시에 손상을 가하지 않으면서 비극적인 정치 상황을 시화하는 본보기를 배웠다. ... 그러나 예술적 완성을 위해서 민중에게 삶의 고통을 감수하라고 요구하는 에이즈의 예술적 권위 의식에는 반대한다. (Preoccupation 101)

히니는 에이즈가 아일랜드 고유의 켈트주의를 글쓰기에 드러내고 있

다는 점에서 탈식민적 성과를 부분적으로 받아들인다. 즉, 그는 예이츠의 켈트주의가 영국의 제국주의 하에서 식민 지식인이라는 시인의 태도에서 발생하는 낭만적인 영웅 정신의 민족주의<sup>4)</sup>임을 인정하면서도 지나친 예술성으로 인한 아일랜드 민중들과의 삶의 단절과 추상적 예술미의 강열한 표현이라는 시적 귀족주의를 비판한다. 히니는 예이츠의 문화유산을 탈신화화시키고 카바나흐(Partrick Kavanah)의 현실주의적 글쓰기 방식을 수용해야 한다고 주장한다.

그는 글쓰기의 궁극적인 목적은 “진실의 근원이 조화를 담는 그릇”(Redress of Poetry 193)이라고 하면서 시라고 하는 것은 곧 사회적 반영 혹은 정치적 속성을 담아내야 한다고 주장하고 있다. 이러한 태도는 그가 아일랜드의 시인 카바나흐를 평가한데서 비롯된다.

카바나흐의 시가 그 당시 시의 소재로 사용하지 않았던 아일랜드의 일상적인 삶을 구체화했다는 사실만으로도 독자와 비평가들 사이에서 정치적 글읽기를 유도하는 결과를 가져오게 되었다. 그리고 시인의 의도와는 상관없이, 그의 시적 성취는 지배전통의 영국적 가치에 대항하는 소재와 방식을 도입한 글쓰기 및 영국전통과는 전혀 다른 문화적 타자성(cultural otherness)에 대한 확신을 일깨우는 글쓰기의 전형으로 거론된다. (*Preoccupation* 98)

이러한 글쓰기의 전통은 히니가 그의 고향인 농촌의 풍경을 바라보는 데에서 시작한다. 그의 시적 소재들은 「땅파기」(“Digging”), 「감자를 캐

---

4) 김주성은 그의 논문 「부활시에 나타난 예이츠의 낭만적 민족주의」에서 예이츠가 아일랜드의 혼란스러운 상황을 거치면서, 아일랜드를 배경으로 한 몽환의 세계에 심취하여 현실도피적인 주제를 다루었다고 지적하면서, 예이츠의 낭만적 민족주의와 관련하여서는, 그가 아일랜드 민족주의자 올리어(John O'Leary)의 이념을 계승하고 있다고 말을 한다. 즉 예이츠는 개인의 가치와 자유를 존중하는 올리어의 민족주의를 “낭만적 민족주의”라고 명명하면서 이를 찬양하고 있다고 지적한다(김주성 4).

면서」(“At a Potato Digging”), 「헛간」(“The Barn”) 「부두 노동자」(“The Docker”) 「대장간」(“The forge”) 「늪지대」(“Bogland”) 「시봉」(“Servant Boy”) 「겨울 이야기」(“A Winter's Tale”) 등과 같은 토착 아일랜드인들의 일상적 풍경들에서 시작한다. 아일랜드인 민중들의 주식이었던 감자를 심기위해 땅파기를 하는 모습을 내려다보는 시인의 시선은 과거 “손에 서늘하고 딱딱한 촉감을 주었던 감자들”(their cool hardness in our hands)(“Digging” 3)을 기억하면서 3대에 걸친 땅파기 노동을 기억한다. 창가를 내려다보며 기억하는 땅파기는 “아버지가 땅을 파고 계시고”(My father, digging)3) 있는 모습에서 시작하여, “아버지가 땅을 파고 있는 곳에서”(Where he was digging)93) 시인은 “그 누구보다도 / 하루에 더 많은 텃장을 파내실 수 있었던”(cut more turf in a day/ Than any other man)(3) “할아버지가 그러셨던 것처럼”(Just like his old man)(3) 시인의 아버지가 여전히 “삽을 잘 다루신다는 것이다”(the old man could handle a spade). 그러나 시인은 정작 과거의 땅파기에 가담할 수는 없다. 결국 시인은 과거의 굴곡의 노동행위가 “삽의 깨끗하고 거친 소리”(a clean rasping sound)(3)처럼 신성한 아일랜드 고유의 전통임을 깨닫고 자신의 글쓰기 행위가 땅파기라고 하는 원형적 이미지를 지닌 창조적 행위로 인식을 한다. 즉 시인에게 있어서 현대의 글쓰기 행위는 과거 아일랜드 민중들의 일상의 수확을 위해서 땅을 파는 노동행위와 동일시된다. 그래서 시인은 이제 과거 노동의 방식이 자신에게 있어서는 글을 쓰는 것이라는 것으로 인식한다. 결국 시인은 아버지와, 아버지의 아버지의 노동행위를 통해서 자신 역시 글쓰기를 통해서 땅을 팔 것을 (The squat pen rests/ I will dig with it)(4) 결심한다. 그러나 이러한 노동행위는 식민지의 경험을 통해 신성한 노동이 제국의 폭력적 지배에 의해서 훼손되는 모습으로 그려지기도 한다.

태어나면서 굶주렸으며 척박한 땅에서

풀뿌리 인생으로 열심히 땅을 파온 한 민족이  
커다란 슬픔으로 이어졌다  
희망이 서양호박처럼 썩었다.

A people hungering from birth  
grubbing, like plants, in the bitch earth,  
Were graft with a great sorrow  
Hope rotted like a marrow. ("At a Potato Digging" 22)

게러트( Robert F. Garratt)는 히니의 이러한 글쓰기 방식을 “정치적 문제를 다룸에 있어서 노동을 묘사하고 시적 재현으로 공유함으로써 그의 작품 속에 보다 깊고 복잡한 긴장감을 담고 있다”(Garratt 233)고 이야기 한다. 즉 히니의 시가 비록 아일랜드의 정치적인 요소를 담아내고는 있으나 이데올로기와 같은 공적인 목소리가 아니라 시인 특유의 문화적 정서 즉 사적인 목소리를 가지고 하나의 사건을 다룸으로 해서 보다 깊은 시적 긴장감을 주고 있는 것이다. 결국, 히니는 하나의 식민화된 아일랜드의 문화적 전통을 개별적으로 내포되어있는 시인의 정체성을 가지고 극복하려고 하고 있는 것이다.

한편 히니는 식민화 경험을 통해서 빚어온 종교적인 갈등을 한 가난한 「부두 노동자」(“Docker”)를 통해서 오히려 억압정책에 의해 전통 가톨릭에서 신교로 개종한 가난한 아일랜드인의 열등의식을 묘사하기도 한다. 하루의 고난한 노동을 끝낸 노동자가 동네 인근의 술집으로 들어간다. 거기서 시적 화자는 여전히 가톨릭을 고집하는 가난한 노동자(Roman collar)(30)와 마주하게 된다. 그는 “주먹으로 가톨릭에게 철퇴를 내려치곤 했었지”(That fist would drop a hammer on a Catholic)(30)만 이제는 “입술이 족쇄에 묶여 제대로 말을 하지도 못한다”(Speech is clamped in the lip's vice)(30). 다만 개신교 노동자는 “모세의 율법이 대못처럼 가



슴 사무치게 와 박힐 뿐이고”(Mosaic Imperatives bang home like rivets)(30) 다만 “공장의 나팔이 시끄럽게 부활을 알릴뿐이다.”(A factory horn blared the Resurrection)(30) 이제 그가 할 수 있는 일이란 집으로 돌아가 괜한 화풀이로 “오늘 밤 문을 쿵 닫는 소리와 집안의 담배 기침소리에 / 그의 아내와 아이들은 입을 다물 뿐이다”(Tonight the wife and children will be quiet / At the slammed door and smoker's cough in the hall)(30). 그러나 식민지 종교인 개신교를 거부하고 가톨릭으로 남아 있는 아일랜드인들의 삶도 별반차이 없기는 마찬가지이다.

「어느 교회의 가난한 여인들」(“Poor Women in a City Church”)은 일상에 치친 도시여성노동자들의 종교적 삶을 그리고 있다. 도시에서 가톨릭 전통종교에 머물러 있는 노동자들은 이미 식민지 도시 공간 안에서 소수자로 남아 있다. 그러나 여인들은 자신들의 고통을 구원해줄 대안으로 “마리아의 제단”(The Virgin altar)(42)을 택하고, “놋쇠 촛대위에 … 심지를 태우며 바르르 켰다”(on brass candlesticks … are jerking on wicks)(42). 그 곳에는 단지 “교회계단에 거칠게 무릎을 꿇은 아래에 드리운 / 검은 솔을 한 파리한 얼굴의 늙은 여인들”(Old dough-faced women with black shawls / Drawn down tight kneel in the stalls)(42)만이 있을 뿐이다. 이러한 종교의식은 언뜻 보기에 도시 노동자들이 그들의 가난한 일상을 종교적인 힘에 의존하는 듯 보이나, 시인의 시선은 이러한 종교의식이 가난한 노동자들의 착취의 형태로 나타나고 있음을 목격한다. 즉, 기도를 하고 있는 종교의식이 오히려 이 가난한 도시 여성 노동자들로 하여금 종교의 외적인 형식성에 의존하여 현실을 외면하거나 감내하라고 하는 권력의 상징으로 보이는 것이다. 시인은 이와 같은 형식적인 삶을 마비되어버린 식민의 고통과, 현실적인 생계의 고통이라는 이중적인 억압형태로 재현함으로써 종교가 이들 노동자들의 현실적인 삶의 억압을 대신해주지 못함을 비판하고 있다. 결국, 히니는 “속삭임의 부름이 주님의 말씀을 향해 날개를 달고 날아오르는”(Whispered calls

/ take wing up to the Holy Name)(42) 종교적 신화성을 탈신화화 하면서 식민현실을 외면하는 종교의 부정적 측면을 드러낸다. 오히려 시인은 “희망 없는 하루를 감내하는” (endure hopeless a day)(“Gravities” 31) 토착 아일랜드인에게는 “자기 발에 거의 맞는 아일랜드 식 신발을 신고 / 편안함을 찾을 뿐이다.”(sought ease / By wearing Irish mould next to his feet)(31)라고 말을 한다. 결국 히니는 이러한 탈신화화 작업을 통해서 가톨릭이라는 전통종교가 신교와 구교의 갈등을 타파해 나가기 위해 실질적인 노력을 수행 했다고보다는, 지나친 종교성과 제의의식만을 강조하여 종교가 가지는 형식성과 신비주의에서 벗어나지 못하고 있음을 비판한다. 이는 가난한 노동자들의 종교적 희생을 신화화하는 것을 거부하고 시인이 민중들의 일상적 삶에 친화적으로 다가가게 하는 계기가 된다.

### III

히니는 식민사회가 가지는 종교적 신화화를, 식민문학 텍스트의 역할로 주목하면서, 그 역할에 반동적인 개념으로써의 글쓰기에 주목하게 된다. 애쉬크로프트(Bill Ashcroft)는 식민문학의 텍스트적 침입(textual invasion)에 대해서, 동화된 영문학 텍스트는 의심할 줄 모르고 순진한 토착민의 몸속에 식민주의주의자들의 명령을 은밀하게 감염시킨 것처럼 보인다고 말을 하면서, 피식민지인들은 영문학의 선별된 정전에 의한 글 읽기와 암기의 반복적인 교육에 의해 정신적이며 정치적인 은폐된 의식화에 굴복하게 된다고 이야기 한다. 즉, “문학 텍스트를 암송하는 것은 일종의 순응의 제식행위가 된다”(Ashcroft 426)라고 한다.

문학으로써 텍스트는 다른 어떤 문화적 정치적 산문보다 식민권력과 탈식민적 저항의 가장 중요한 선동자이자 조달자가 된다. 따라서, 티핀(Helen Tiffin)이 주장하듯이 제국주의적 관계들은 처음에는 총과 칼이라

는 교활함과 질병에 의해 확립되었는지 모르지만 그 정착 단계는 주로 텍스트성에 의해 유지되었다.”(Tiffin 3) 더불어 식민 권력에 대한 탈식민적 텍스트 저항은 이단적인 대항 텍스트성(anti-textuality)을 가지게 된다.

불에는 불인 것처럼, 텍스트적 통제는 텍스트성으로 맞서게 된다. …… 탈식민주의적인 것은 특히 압도적으로 담론과 텍스트에 내재하는 권력과 관련되어 있다. 그렇다면 그것의 저항은 꽤나 적절하게 텍스트성의 영역 속에서 혹은 그와 유사한 형태로 동기화된 글읽기 행위로 생겨날 수 있다. (Tiffin 10)

탈식민문학의 가장 두드러진 특징 중의 하나가 바로 글쓰기에 나타나는 언어의 문제이다. 식민지 본국 언어와는 다른 차원의 차이, 분리, 그리고 부재의 언어를 구성하는 방식이다. 그것의 구성적 토대는 식민지 본국의 언어가 설정한 기준에 대해서, 그 언어가 가지는 중심부 권력 안에 잠재해 있는 식민주의적 시각을 폐기함과 동시에 제국중심주의적 사고를 해체하는 균열적 글쓰기 전략인 것이다.

언어는 식민화된 공간에 명칭을 부여하여 강력한 권력을 행사한다. 언어는 실체를 구현시키고, 대상에게 명명하기를 부여한다. 지배자의 언어는 바로 피식민자들에게 용이한 식민지배의 구실을 제공해 왔다. 이에 반해 지배자들의 언어를 바꾸거나, 불순한 것으로 구성된 다른 변종의 형태를 띠어, 제국의 언어를 비트는 방식은 탈식민문학에 나타난 주요 특징이다. 보흐머(Elleke Bochmer)는 이러한 글쓰기 전략을 ‘균열내기’(cleaving)의 이중적 과정이라고 말을 한다.

균열적 글쓰기는 식민적 정의로부터 쪼개져 나오기(cleaving from), 떨어져 나오기, 식민주의자들의 담론의 경계 위반하기, 그리고 이를 위해 들붙기(cleave to)방식을 취한다. 다시 말해 식민 권력의 이데올로기적, 언어적, 그리고 텍스트적 형식들을 밀러오기, 접수하기, 또는 차용하여 전유하기 등의 방법이 있다. (Bochmer 106-107)

즉, 식민본국의 언어인 영어의 특권을 폐기(abrogation)하거나 거부(rejection) 혹은 차용하여 변형시킴으로써 의사소통과정에 개입하는 언어의 강제성으로 벗어나거나, 아니면 그 언어를 새로운 용례를 사용하는 방식을 확보하고 재조정함으로써 식민주의 특권으로부터 일탈을 사고하는 전유(appropriation)의 방식을 취하는 것이다. 그러나 글쓰기 과정에서 식민 본국의 영어(English)를 거부하고, 영어로 명명된 모든 글쓰기 방식을 포기하는 것은 제국주의 문화에 의해 고정적으로 각인된 모든 의미의 언어를 거부하는 것이다. 애쉬크로프트는 식민지 본국의 언어를 사용하지 않는 지역의 경우 탈식민주의적 영어를 가지고는 진정성(authenticity)이라는 가치를 획득할 수 없다고는 하면서, 영어를 사용하지 말자는 주장은 자칫 문화적 본질주의로 흐를 수 있다(Ashcroft 38)고 경고 한다.

이러한 형태의 전략은 제국주의가 지배하는 방식의 문화전략을 그대로 모방하는 하나의 환원주의를 야기할 수 있다는 위험을 가지고 있다. 더불어 지나친 인종적 혹은 국수적인 민족주의로 전략 수 있는 함정도 가지게 된다. 반면에, 전유의 전략은 한 언어가 자신의 문화적 경험을 드러내는 과정을 의미하거나, 모국어가 아닌 타자의 언어로 모국어의 정신을 전달하는 것이다. 즉 상호 이질적인 문화적 경험들을 다양한 방식으로 전달하기 위해서 언어를 하나의 도구로 차용하는 방식인 것이다. 이는 영어를 통해서 다양한 목소리를 재현해 냄으로써 식민본국의 영문학(English Literature)을 다른 종류의 영어문학(english literature)로 대체된다.

그러므로 전유된 영어(english language)는 세계라고 하는 것이 이제 탈식민적 텍스트로 구축되는 하나의 도구가 된다. 탈식민문학에서 이런 방식의 글쓰기에 대한 관심은 제국주의의 시선으로부터 차이, 분리, 그리고 그 시선으로부터의 부재를 의미한다. 이러한 언어사용의 배경에는 바로 주변부 문학을 중심으로 드러내고자 하는 의도가 있다는 것이다. (Ashcroft 41)

전유적 글쓰기는, 언어의 사용뿐만 아니라 식민 문학에 나타나는 텍스트성을 ‘왜곡 전유’(misappropriation)함으로써, 기존 지배 문학성에 대한 정통적 정의를 위반하게 된다. 따라서 탈식민 문학이 저항 텍스트로서 가지는 의미화의 동기는 식민지의 지배적 장르와, 주변부 문학으로 일컬어 졌던 탈식민문학이 지배문학성속에 섞여 들어가 혼합됨으로 인해서 그 가치를 획득할 수 있다. 이러한 전략은, 식민문학의 형식적 외양이 토착의 현실에 따라 다시 주형되어 글쓰기 속에 획득되어지거나, 영어의 지배적인 소리가 토착민의 언어와 혼재되어 그 의미가 재해석 될 때 탈식민문학은 정치적인 것이 된다.

히니의 글쓰기 작업 중의 중요한 전략중의 하나도 바로, 식민문학의 주형적 틀을 완전 폐기하는 것이 아니라, 그 형식과 영어라는 언어의 왜곡전유 방식을 취하는 것이다.

1) 나의 글쓰기의 근원은 나의 글읽기와 겹쳐질 때 비로소 나는 시인으로써 출발하게 되었다. 나는 모음(vowels)으로서 나 자신과 아일랜드의 경건함에 대해 생각하게 되었고, 더불어, 자음(consonants)으로써 영어가 나의 문학적 인식의 자양분이 되었다. 나의 바람은 시라고 하는 것이 나의 모든 경험에 대해 적절히 어휘적인 것(be vocable)이 되는 것이다. (*Preoccupation* 36)

2) 시의 힘이라고 하는 것은 언제나 시가 선언하는 의미보다 훨씬 더 깊은 의미를 가진다. 시의 요소를 결합하는 말들 사이의 비밀스러움은 종종 미묘하거나, 고풍스럽고 그래서 시인이나 독자들에게 의해 완전한 이해를 하지 못하게 하는(be only half-apprehended) 정신적인 힘이 있다. (*Redress of Poetry* 186)

이러한 시인의 발언은 그가 경험했던 식민지배자들에 의해 호명되는 방식에 의해 잘 드러난다. “북아일랜드 사람들의 과묵함”(Northern reticence) (“Whatever You Say Say Nothing” 214)은 식민지배자들의 언어에 의해 “법

칙에 거의 예외없이 / 호명하기에 의한 미묘한 차별”(Subtle discrimination by addresses / With hardly an exception to the rule)(215)로 드러나며, “세인트 콜럼브 대학, 6년 동안 숙박했던 곳”(Of St Columb's College, Where I billeted / For six years)(“The Ministry of Fear” 218)에서 시인은 “가톨릭은, 일반적으로 발음이 / 프로테스탄트 학교 출신 학생들만큼 좋지 않아”(Catholics, in general, don't speak / As well as students from the Protestant schools.)(219)라고 식민지인들의 호명하기에 의해 철저하게 언어적이 종속관계 놓이게 되지만, 시인은 “얼스터는 영국령이었지만, 그러나 영국 서정시에는 어떠한 권리도 없다”(Ulster was British, but with no rights on / The English Lyric)(219)라고 반박한다. 결국, 히니는 오랜 식민 지배를 걸치면서 식민교육이라는 제도 안에서 은폐되어 온 언어 의식화로 인해 영어에 편입되어 식민자와 동질화가 되거나 아니면 고유의 속성을 감춘 채 전혀 다른 방식의 언어적인 태도를 보이게 된다는 사실을 인식하고 혼재되거나 균열적인 언어의 기원을 찾는다. 즉 아일랜드 특유의 언어적 기원을 더듬어 올라가 그것이 시적 언어로 재현된다. 가령, 게일어의 표현인 「아나호리쉬」(“Anahorish”) 언덕은 “세계 최초의 언덕 / 맑은 물이 흐르는 나의 공간”(My place of a clear water / the first hill in the world)(“Anahorish” 94)이자 “자음의 부드러운 비탈과, 모음의 목초지”(soft gradient / of consonant, vowel-meadow)(94)가 된다. 결국 시인은 식민지배에 의해 빼앗긴 언어 상실의 이미지를 지배언어인 영어를 통해서 자국의 이미지로 복원함으로써 탈식민주의적 언어 전략을 채택하고 있다. 실제, 히니가 어린 시절을 보냈던 모스본이라는 공간에서 역시 언어적 기원을 찾을 수 있다.

한때 얼스터 지방의 농장은 모스본(Mossbawn)이라고 불려졌다. ‘모스’(Moss)라는 용어는 아마도 지주계급에 의해 이곳으로 유입된 듯싶고, ‘본’(bawn)은 영국 식민주의자들에 의해 요새화된 농가의 의미를 부여받았다. 모스본은 늪지대에 있는

지주층들의 집을 의미한다. 그러나 이러한 영국 식민지하의 육지 측량부(Ordnance Survey)의 정의에도 불구하고, 우리 아일랜드인들은 이곳을 모스본(Mossban)이라 명명하였다. '본'(ban)은 하얀색을 의미하는 게일어이며 ... 우리 고향의 음절에 따라 얼스터 지방에 나타나는 분열된 문화의 메타포를 본다. (*Preoccupation* 35)

이러한 히니의 언어적 태도는 누군가가 말을 하는 언어 즉, 영어에 아일랜드의 고유어를 뒤섞여 말을 하는 균열적 글쓰기 방식을 취함으로써, 자칫 아일랜드어만을 고집하여 세계의 중심으로부터 주변부의 언어로 머무는 주변화를 경계하면서, 중심의 언어로 세계의 중심에 서고자 하는 전형적인 탈식민주의 인식을 가지고 있다고 말할 수 있다. 이러한 그의 언어관은 곧 언어적 정체성을 획득함으로써 비로소 아일랜드성 혹은 아일랜드의 정체성을 회복할 수 있다고 확신하는 것이다. 이것이 바로 히니가 가지는 현실주의적 글쓰기 방식이다.

#### IV

히니의 글쓰기는 자신이 발언한 대로, 글쓰기에 의해서 창출된 하나의 텍스트는 어떤 면에서는, 함께 만들어 가는 것이며 동시에 함께 동반하는 것이다(Curtis 65). 즉, 그의 글쓰기 전반에 나타나는 농촌의 풍경들과 고난한 민중들의 일상적 모습들을 통해서 문화적, 영토적, 언어적 정체성에 대한 탈식민적 시인의 자각을 보여주고 있다. 그의 시에 나타난 탈식민적 모습과 언어관은 다분히 현실적이며 민중들의 삶에서 파생되어진다. 이것은 단순히 고대의 화려했던 아일랜드의 신화와 전통을 복구하고자 하는 것이 아니라, 오히려 민중들의 삶을 그대로 재현해내거나, 신화적 글쓰기를 탈식민화함으로써 획득되는 현실인식에서 출발한다.

그의 현실인식은 영국문화의 관점에 의해서 낮게 평가되어지거나 혹

은 낭만주의와 결합된 신비주의에 의해 묘사되어지는 아일랜드라고 하는 식민주의의 잔재가 남아있는 공간 안에서 출발한다. 식민사에서의 동화된 공간을 도시 그리고 그 속에서 글쓰기적 재현으로 나타나는 공간을 농촌으로 규정한다면, 히니 시의 근간을 이루고 있는 현실주의적인 농촌 풍경 드러내기는 현실에 대한 객관성을 바탕으로 식민상황을 현실 안에서 받아들이면서 그러한 현실을 망각하는 것이 아니라 오히려 글쓰기적 드러냄을 통하여 식민지배자들이 피식민지라는 공간이 가지는 전원이나 시골생활에 대해 가지는 신비주의적 태도를 해체하려는 전략이 들어 있다. 이는 시인이 기존 전통의 지배자가 바라보는 타자로서의 외재적 정체성을 폐기하고, 아일랜드의 과거의 기억을 그대로 현실에 재현해냄으로써 진정한 의미의 탈식민화에 기여한다고 볼 수 있다.

히니의 글쓰기 방식은 결국 시를 통해서 정치적 힘을 발휘하고, 더불어 언어가 가지는 힘에 의해 시의 자율성을 획득하고자 하는 일종의 언어의 문화적인 시적 조절(poetic redress)을 하고 있다. 시인에게 시적 언어의 자율성 획득은 “문화적 정치적 변화를 의식적으로 조종하려고 하지만, 여전히 완전한 예술적 성실성이 효과적으로 발휘될 수 있는”(Preoccupation 6) 문학적 생산과 그 가치에 있다. 그 문학적 생산과 가치는 그대로 역사적 현실을 경험한 민중들의 일상을 현재에 그대로 재현해냄으로써 식민시대의 상황이 아직 종료된 것이 아니라 이제 현대화된 이 도시 안에서 그 후유증이 고스란히 잔재해 있음을 보여주는데 있다.

(대구대)

## ■ 주제어

에이즈, 히니, 탈식민주의, 민족주의, 현실주의적 글쓰기, 문학적 재생산



■ 인용문헌

- 김주성. 「부활시에 나타난 에이즈의 낭만적 민족주의」. 『현대영미시연구』 제9 권 1호 (2003 봄): 67-94.
- 허현숙. 「신화에서 역사로: 에이즈와 이반 볼란드 시에서의 여성」. 『한국에이즈저널』 제 22권 (2004년 겨울): 143-163.
- Ashcroft, Bill, ed., *The Empire of Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. London: Routledge, 1989.
- \_\_\_\_\_. *The Post-colonial Reader*. Ed. Helen Tiffin. New York: Routeledge, 1997.
- Bochmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford UP, 1995.
- Chadwick, Joseph. “Yeats: Colonialism and Responsibility” in *International Aspects of Irish Literature*, ed., Toshi Furomoto. Colin Smythe: Gerrards Cross, 1996.
- Cullingford, Elizabeth B. *Gender and History in Yeats's Love Story*. Syracuse: Syracuse UP, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Yeats, Ireland, and Fascism*. Lodon: Macmillan, 1981.
- Curtis Tony, ed. *The Art of Seamus Heaney*. Bridgend: Poetry Wales, 1982.
- Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory*. Columbia University Press, 1998.
- Garrat, Robert B. *Modern Irish Poetry: Tradition and Continuity from Yeats and Heaney*. University of California Press, 1986.
- Heaney, Seamus. *Selected Poems 1965-1975*. New York: Farrar, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986.

\_\_\_\_\_. *Preoccupations: Selected Prose 1968–1978*. London: Faber and Faber, 1980.

\_\_\_\_\_. *The Redress of Poetry*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.

Parker, Michael. Seamus Heaney: *The Making of the Poet*. London: Macmillan Press, 1983.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus, 1993.

■ Abstract

## Decolonial Literature and Literary Reproduction

Kang, Min-Gun

The main objective of this essay is to investigate Seamus Heaney's texts in terms of the decolonial discourse and the antithetical textuality, and to demonstrate how Heaney's realistic writing has been revealed in his poetic and theoretical texts. My contention is that Heaney's realistic writing against colonial lives has been arresting critical attention among the critics, discovering that Heaney's approach in dealing with real world has become more and more decolonial than any other established contemporary Irish poets. In fact, Heaney's poetry illustrates decolonial discourse and antithetical textuality by manifesting his own unique realistic writing.

Decolonialism has achieved its cash value by subverting the colonial ideology within the context of colonized society and at the same time by reconstructing counter-discourse by means of self-identity and decolonized space.

Seamus Heaney has been witnessing the historical moments of the death of his motherland, Ireland, as well as of the Irish people, as was manifested by the history of Ireland. By witnessing these

moments, the Irish people broke cycle of imperial situation. The consciousness of Irish people became that of the nation. That is to say, Heaney accepted the humiliating colonial history under the colonial situation in Ireland and the humble Irish people of the present in their ordinary lives. To overcome this devastating circumstance, the poet Heaney has explored the traditional celticism which was bracketed and traumatized by the colonized experience and the intellectual and spiritual deprivation. Nevertheless, Heaney has rejected the too much mythical celticism by such established Irish poets as Yeats. Heaney interpreted the romantically-exaggerated heroism in the celticism of the Irish literary tendency as the self-defence mechanism of the colonialized and the dispossessed people.

By way of this historical experience of the authentic decolonialization of his motherland, Heaney's aesthetics became more and more politicized against the crisis which the repressive force of imperialism caused to occur. Under this traumatic disasters of Ireland, Heaney's poetic quest enables him to struggle against the colonial power in a poetic way by demythologizing romantic celticism as well as by finding out the real poetic autonomy.

To demonstrate my argument, this essay has attempted to analyze Heaney's texts and to trace decolonial aspects revealed in his poetry. This thesis has also attempted to examine Heaney's attitude against English colonialism in the process of his poetic development. My major focus in my analysis is in his realistic writing as well as in how Heaney appropriates language in his poetry. In this regard, I try to search for the true Irishness which

Heaney has made every effort to materialize in his poetry.

To conclude, the decolonial discourse and its textual strategy have their own tactics, and have significant implications that lay bare the dominant ideology hidden by the seemingly impersonal intention of colonialism. In short, Heaney's poetics can help his writings maintain the positionality of the decolonial discourse and antithetical textuality.

#### ■ Keywords

W. B. Yeats, Seamus Heaney, decolonialism, nationalism, realistic writing, literary reproduction

#### ■ 논문게재일

○투고일 : 2010년 10월 14일 ○심사일 : 2010년 11월5일 ○게재일 : 2010년 12월 6일





# Cormac McCarthy's History Through A Glass Darkly: Blood Meridian as an Aesthetically Rational Response to a Darkening World.

Jim O'Sullivan

## Introduction

In this paper, I shall use Adorno's aphorism on modern art — “The darkening of the world makes the irrationality of art rational: radically darkened art”<sup>1)</sup>) as a starting point to argue that the graphic violence in *Blood Meridian* is a rational response to a post– holocaust, post–enlightenment world. I shall argue further that the novel is not in any sense nihilistic, as some critics have argued, but is in fact an appropriate response to a world darkened by war. To underpin my argument, I shall argue that the political and moral force in *Blood Meridian* lies, paradoxically, in its absurdist use of mythic distance. This is to suggest that the recourse to myth does not reduce the novel's agonizingly sad inference that violent bloodletting is the only constant in modern history.

---

1) Adorno, T: Aesthetic Theory. p25.

## Picasso's *Jeux de Pages* and Blood Meridian.

In a recent *New York Times Review of Books* article on Picasso's war paintings, the reviewer, John Richardson, eschews the typical appraisal of such notable works as *Guernica* to look at a less well-known 1951 work called *Jeux de Pages*. Richardson regards this painting as a “far more honest” depiction of war than the “crude imagery” displayed in such *ad hoc* anti-war studies as 1951's *Massacre in Korea*, praising, in particular, the way it, *Jeux de Pages*, lampoons the absurdity of war through the presentation of medieval page boys dressed up as knights — “their absurdly helmeted leader in spiky armor on a comically caparisoned horse<sup>2)</sup>”

The object of this painting is to excoriate, by means of analogy, an epoch-transcending being-to-war; a transhistorical figuration which uses the image of medieval children as metonymic argument for the immanence of war in the human condition. In spite of this temporal distancing, an historical understanding of the painting is possible if we view it as an absurdist reaction to a post-war geopolitical situation which saw the superpowers of the United States and Soviet Union jettisoning recent alliances to engage in new ideological wars of attrition. Viewed in this light, the metonymic associations produced by *Jeux de Pages* can lead to an absurdist recasting of Marx's well-known axiom that an unlearned and oft-repeated history produces farcical rather than tragic results. This means that absurdity, instead of rational historiography, is the

---

2) John Richardson: How Political Was Picasso? *New York Review of Books*, November 18 2010, p27.



proper method for understanding the lie of historical teleology. Picasso's painting seems to suggest that armies in whatever historical context carry within them the typology of absurdism: a recursively grotesque carnivalesque in which adults accouter themselves in ceremonial uniforms suitable for mutual slaughter. It is for these reasons that, although painted half-way through the bloodiest century in history, Picasso's painting renders war as irrational, an irrationality that is best exemplified in the depiction of 'medieval children playing nasty, medieval games'<sup>3</sup>).

Picasso's painting reflects a post-Second World War tendency, in the visual arts and in writing, to depict human behavior as absurd from top to bottom. The idea behind *Jeux De Pages*, therefore, finds its reverberations in the novels and plays of Camus, Beckett, Ionescu and Artaud, writers who employed signifiers of cruelty, sado-masochism and alienation in order to reflect upon a world that seemed to be hell-bent on annihilation. Absurdity, then, has to be understood as a reaction to history itself rather than as an aesthetic movement suffused with a particular style. This is why, the American appropriation of absurdity is stylistically diverse enough to include such writers as Edward Albee, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut Junior, Joseph Heller, Philip Roth, and, especially apposite for this study, Cormac McCarthy.

Picasso's 'medieval children playing nasty, medieval games' is echoed most powerfully in *Blood Meridian's* description of attritional war between native Americans and an Anglo-American band of

---

3) Ibid, John Richardson, The New York Review of Books: "This was how he saw war — medieval children playing nasty, medieval games".

mercenaries. As an example of the typology existing between the Picasso painting and *Blood Meridian*, we can observe how the theme of childishness is invoked by artist and writer alike. In *Blood Meridian*, the main protagonists, *the kid* and *judge Holden*, are deliberately endowed with the mental qualities and physical attributes of children. In the case of *the kid*, his 'child-like nature' is made immediately apparent in the infantilizing soubriquet that is always used instead of his real name; in the case of *the judge*, the analogy is mostly enforced through physical description: e.g., recurring references to his 'baldness, hairlessness, smallness of extremities, or nudity<sup>4</sup>'. It is important to note, however, that his physical resemblance to a child is absurdly rendered. He is invariably described as 'an enormous infant,' 'close on to seven feet' and weighing '24 stone'; a demonic child, then, one who is perfectly suited for the ostensibly adult game of war.

The theme of childishness endows the novel with a surrealist /absurdist panoply that frustrates a literal or historical reading. Yet, as John Sepich has successfully demonstrated, the historical source for *Blood Meridian* is based on the real exploits of the scalp-hunting Glanton Gang in the 'states of Chihuahua, Sonora, Arizona and California and Texas during the years 1849-1850'<sup>5</sup>. Some of the characters we meet in the novel, e.g., John Joel Glanton, Judge Holden, and the Comanche warrior Mangas Colorado, were real people who took part in the raids. Sepich also argues convincingly that an analogue for *the kid* can be found in the actual historical

---

4) Guillemin; *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*, p95.

5) John Sepich, *Notes on Blood Meridian*, Back Cover

personage of General Samuel Chamberlain<sup>6</sup>), the author of *My Confession*, who, as a young man, rode with the Glanton Gang. The specificity of this historical source, however, undergoes a modernist, palimpsest-like textual over-laying in *Blood Meridian*. In a movement not too dissimilar from the way Picasso's fragmentized medievalization of war signifies the reality of the Nazi death camps, Hiroshima and The Korean War, McCarthy uses the historical moment of the Glanton Gang as a way of introducing an oblique commentary on America's post-Second-World War imperialist misadventures. Moreover, by using parataxis, modernist writing's equivalent to the Picasso fragment, McCarthy stitches a kind of narrative caesura which sews together the horror, animus, alienation and immanent violence underpinning all wars.

## The Assassination of the 'Bildungs-kid'

At the beginning of *Blood Meridian*, we are introduced to *the kid*, a literary type who is sometimes violent participant, sometimes victim of violence, but more often silent observer on the atrocities that accrue throughout the novel. He is the eyes and ears of the novel; crucially, however, he is shown to perceive and understand very little. Such a lack of perception immediately invalidates him as a moral guide. We are apprised very early on that what we are

---

6) General Samuel Chamberlain: the writer of *My Confession*, an old man's mea culpa for a fecklessly spent youth,, and a primary textual source for *Blood Meridian*.

reading is an anti-*bildungsroman* masquerading as *bildungsroman*, a parody of a genre that typically allows the main protagonist to move from innocence to experience in a propulsive, though often divagatory, way. Traditionally, such a trajectory in a novel inevitably leads, characters and reader, to a telos of moral enlightenment. But in *Blood Meridian*, *the kid* is more amoral cipher than egregious sinner: although incredible things happen to him, there is always the sense that he lacks the consciousness to learn from anything.

The opening of the novel parodies the *bildungsroman*, its sly referencing of *ecce homo* ('behold the man') along with its inversion of Wordsworth's romantic-pastoral *Intimations of Immortality*:

See the child, He is pale and thin, he wears a thin and ragged lined shirt. He stokes the scullery fire. Outside lie dark turned fields with rags of snow and darker woods beyond that harbor yet a few last wolves. His folk are known for hewers of wood and drawers of water but in truth his father has been a schoolmaster. He lies in drink, he quotes from poets whose names are now lost<sup>7)</sup>.

The theme of familial catastrophe traverses all of McCarthy's novels: each one buttressed by a skepticism of knowledge, especially the idea of knowledge as paternal law passed down from one generation to the next, as gateway to moral enlightenment. *The kid's* father, once a schoolmaster but now a 'hewer of wood' is depicted as a drunkard, his fall from grace punishment, it would seem, for the Sisyphian / Promethean crime of bringing knowledge into the world. Teaching, with its gnostic/heuristic associations

---

7) Cormac McCarthy, *Blood Meridian*, p3.

(i.e., the kind of knowledge which begets self-knowledge), is a redundant profession in *Blood-Meridian's* postdarwinian world. It is pointless because all that *the kid's* father can do is quote long-forgotten poets; an early sign, perhaps, that the novel's schema will make no concessions to the idea of knowledge as restorative or consolatory. *The kid's* nemesis in *Blood Meridian*, *judge Holden*, can be seen as the complete opposite of this heuristic trope. For *the judge*: 'Books lie'; the word of God (logos) will never be found in script but 'in stones, and trees, the bones of things'; self-knowledge arrives through an ontological understanding of man's war-like nature<sup>8</sup>). The father's learning is rendered futile in a world ignorant of its culturally enlightening role; *the kid* will also be subject to this axiom as knowledge of the world is now only acquired through brute understanding of violence.

The Blakian idea of innocence is rejected here; the child, much like the insect that knows how to sting inside the egg, is born into experience. The world inside and the world outside, with its echoes of Blake's 'Tyger' poem and its diabolical 'forests of the night' offers no respite, only violence and terror from within and without. The *bildungsroman* parody is further evinced by the naturalistic description of *the kid's* escape from this world at the age of fourteen:

He will not see again the freezing kitchenhouse in the predawn dark, The firewood, the washpots. He wanders west as far as Memphis, a solitary migrant upon that flat and pastoral landscape. Blacks in the fields, lank

---

8) Ibid, Blood Meridian, p116.

and stooped, their fingers spiderlike among the bolls of cotton. A shadowed agony in the garden.<sup>9)</sup>

The contiguity of pastoral and ‘shadowed agony in the garden’ is a strikingly political<sup>10)</sup> reference to the ante-bellum South and its slave society. *The kid* is moving through an American Republic that is a pale semblance of its edenic, pastoral aspirations — a republic that ten years from the setting of this novel would be rent asunder through civil war. It is important to note this, because the novel makes clear from the outset that the agrarian ante-bellum pastoral is as counterfeit as the Southern *noblesse oblige* of the various filibusters who, in *Blood Meridian*, travel into Mexico to subdue the warring Indian tribes.

Another one of its sundry literary renunciations is the Romantic theme of rebirth through a galvanic interaction with nature. This type of pastoralism is best evinced by William Wordsworth who, in his poem *Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey*, attempts to reconcile the various forms of beauty, *the sublime*, *the beautiful*, and *the picturesque*, in a way that signifies their healing effect on an alienated consciousness:

Almost suspended, we are laid asleep  
In body, and become a living soul:  
While with an eye made quiet by the power

---

9) Ibid, *Blood Meridian*; pps3-4.

10) Made all the more striking because, on a superficial level, *Blood Meridian* is a resolutely apolitical text.

Of harmony, and the deep power of joy,  
We see into the life of things<sup>11</sup>).

American transcendentalists, such as Thoreau and Emerson, tried to create an American ethnographic template for this idea. They too emphasized the idea of the transcendent soul rising from a numbing corporeality in order to see 'into the life of things'. In *Blood Meridian*, however, such an idea of subject/logos/world identification is rejected outright through the novel's conferment of a primary place for sublimity's separation from the tempering forces of the beautiful and picturesque. The sublime in McCarthy nullifies both the picturesque and the beautiful. In terms of logos, the sublime renders the prose both coldly beautiful and resolutely opaque — language itself becomes as hard and as intractable as the environment it describes. The author's hand, if we understand this in terms of the Romantic idea of the author as vessel for the divine, is nowhere to be seen — no room, then, for either the *oversoul* or the *transparent eyeball*. In this way, we can consider the reforming Romantic idea of unity of opposites — *the sublime, beautiful and picturesque* — as a historicizing process in which each entity dilutes its respective formal autonomy through fusion. By expelling the beautiful and picturesque from the trinity, the historical moment is elided of a content that in less harsher novels would be able to confer temporal and spatial meaning upon the text. It is the notable achievement of *Blood Meridian*, then, that the 'meaningful content' is supplanted by sublimity, the topos that is always incommensurate

---

11) William Wordsworth, Lines Written Above Tintern Abbey, p203.

with the understanding.

This is the locus of McCarthy's take on Absurdity. The dynamic historicizing force of the sublime-beautiful-picturesque synthesis which can be understood by the sympathetic consciousness is absent in *Blood Meridian*. In its place is an all-ruling naturalist sublime which rejects the sublime demiurgic consciousness, especially in its humanist orientation. This is why most of the characters, with the important exception of the daimonic *judge Holden*, are unreflective consciousnesses lacking either agency or intuition.

Guillemin notes that the beginning of the novel follows *the kid* wandering through a desecrated, and seemingly defunct 'agrarian pastoral' In order for the *bildungsroman* to be rejected, it is necessary for the bildungs-kid, if I may be so bold to call him this, to be transformed into guileless and witless picaro, a compass-less nomad whose wanderings through the ruinous landscape is reflected in an equally desecrated consciousness. In dialectical terms, there is no series of sublations for *the kid* to pass through (i.e., ejection from the garden to the alienating wilderness followed by, after many trials and tribulations, the synthetic moment of a return to origin). This is because the ostensible hero of this reverse *bildungsroman* has been transformed instantaneously into stolid picaro, thus making the garden and the wilderness one and the same.

The Lacanian idea of *extimacy*, the notion that the *inside* and the *outside*, the conscious and unconscious, is a duality underpinned by identity — as in the Other 'is something strange to me, although it is at the heart of me'<sup>12)</sup> — is useful for understanding *the kid's*

---

12) Jacques Lacan, Seminar 7, p71.



ontological abjection: the sense that he rarely questions his own being is absurdly mirrored in a sublimely silent landscape. Mind and nature, man and *other* are fused in *Blood Meridian* to convey a world of uniform barbarity. The Romantic invocation of Satan's rebellious assertion in *Paradise Lost*: 'The mind is its own place, and in itself / Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven<sup>13)</sup>' is firmly weighted in *Blood Meridian* toward the latter clause of this quotation. The crucial difference here, however, is that, unlike Milton and his Romantic acolytes, McCarthy confers little cognitive agency on *the kid*: the hell that is so much part of *the kid's* world experience has nothing to do with any acts of consciousness.

To understand why McCarthy eschews one of the most cherished paradigms in modern literature, the purposive, self-determining consciousness, it would be useful to look at Georg Guillemin's helpful comments on the curious phrase 'optical democracy', which can be found in the following passage from *Blood Meridian*:

In the neuter austerity of that terrain all phenomena were bequeathed a strange and no one thing nor spider nor stone nor blade of grass could put forth claim to precedence. The very clarity of these articles belied their familiarity, for the eye predicates the whole on some feature or part and here was nothing more luminous than another and nothing more enshadowed and in the optical democracy of such landscapes all preference is made whimsical and a man and a rock become endowed with unguessed kinships<sup>14)</sup>.

---

13) John Milton, *Paradise Lost*, Book One.

14) *Ibid*, *Blood Meridian*, p75.

The term ‘democracy’ is usually applied to the political sphere and is often invoked, in the American version anyway, to connote a desired contractual *being-in-the-world* whereby all existing social divisions between men and men are legally papered over. But McCarthy appropriates this term in an absurdist sense, thus questioning the politically positivist application of the term ‘democracy’. Instead of positive law, we have a sublimely naturalistic world in which the human personality is absorbed into landscape. In short, McCarthy describes a plenitude of undifferentiated non-being, ergo, ‘optical democracy’. Guillemin believes that ‘optical democracy’ pretty much defines McCarthy’s radically ‘pastoral aesthetic’ a rigorous relegation of man from his anthropocentric podium to a relation of equality with nature. There is no preferment in this landscape for subject over object, for individuals over things: it is, in short, the Romantic dream of plenitude turned into nightmare; plenitude shorn of the active consciousness; plenitude as the *extimacy* of non-consciousness. Perhaps this is why the un-self-conscious *kid* is perfectly suited for assimilation into this kind of world.

If we return to the beginning of the book where we see *the kid* observing the slaves in the field, the ‘shadowed agony in the garden’, we can see that this is the realm of positive law, a realm where the utopian dream of human equality would force itself onto the page of history: the American Civil War and its fight to end slavery. The landscape of optical democracy has no such antinomies; it elides all social divisions down to the integer of zero. In doing so, however, it erases a cherished mutuality – the anthropocentric dream of

mankind and nature becoming pregnant with utopic potentiality:

Despite its nature mysticism, *Blood Meridian* contains not the secular transcendence into a pastoral utopia, no trace of pastoral escapism. In this sense, the novel constitutes the nadir of McCarthy's evolving pastoralism, being even more hopeless in its vision of pastoral desolation than *Outer Dark*<sup>15</sup>.

Guillemin makes a very important point here about the coldness of McCarthy's pastoral aesthetic. Noting *the kid's* rejection of the agrarian pastoral in favour of the wilderness, Guillemin makes the point that *the kid*, as with all the other protagonists in the novel should not be regarded as a mimetic representation of a human being, but as a literary 'type'. What is important, according to Guillemin, is how the novel makes no distinction between humans and landscape, and how such a deindividualizing process gives the novel a paradoxical 'egalitarian aesthetic', that can, in turn, 'elevate nature — as in 'Child of God' — to an existential rank equal to that of human beings. The intention is to identify a wild element, and a concomitant wilderness ethos, on all levels of existence<sup>16</sup>' This is very true, the protagonists' lack of empathy either towards each other or to the landscape that they pass through inheres within them an organic 'wilderness ethos. But if we are to regard them as mere literary types, what is it exactly that they represent?

---

15) Ibid, Georg Guillemin; pps83–84.

16) Ibid, Guillemin, p79.

## Blood Meridian and The Naturalist Sublime

One of the great Romantic descriptions of pastoral contradiction can be found in Dorothy Wordsworth's *The Grasmere Journals*, her account of time spent with her brother, the poet William Wordsworth, in the Lake District in the 1800s. Dorothy Wordsworth is realist enough to ground her descriptions of the picturesque with graphic descriptions of the country poor, possible victims of Britain's own 'shadowed에 이어지는 달는 작은 따옴표가 없네요. 'shadowed agony in the garden, the early industrial revolution and the enclosure of commonly farmed land. But her account of this fissure in the pastoral has ameliorative purposes: she describes the poverty in order to touch the reforming nerve of her readers<sup>17)</sup>. McCarthy's *kid*, on the other hand, wanders through his antinomic landscape palpably untouched by what he sees. In a curious way, this also neuters the reader's interest in him.

The effect of this, from a reader's point of view, is to morally abandon him for the much more interesting attractive / repulsive qualities inherent in the omniscient, polyglot, fiddle-playing *judge Holden*. *The judge*, like the devil, has the best tunes. As a counterpoint to the monosyllabic *kid*, *the judge* is all eloquence, a worldly and sublime intelligence. As the demiurge in the novel, he is able to go beneath the impenetrable skin of *the kid* and appraise his personality for us. *The kid* is fundamentally a literary type, a marker for the reader to follow, a way of leading us out of the narrative maze. Because he acts as witness, and because he appears partially to carry within him a residual moral code, the reader, at

---

17) See Dorothy Wordsworth, *The Grasmere Journals*, pps295-298.

first, is also able to claim a moral stake in the story. But, because *the kid* can at best only offer single-syllable denunciations of the bloodshed, the weight of philosophical explanation falls, ironically, on *the judge*. The novel ends with both protagonists encountering each other after a gap of twenty four years. They reminisce about the slaughter of Indians at Yuma (155–158) along with the various other sorties that they were involved in. As *the kid* has shown at certain times a slight tendency to mercy, it would, in the normal *bildungsroman* way of things, force us to side with him over *the judge*. But, in a crucial encounter, *the judge* exposes the fallacy of the heroic witness who does not act. Moreover, *the kid's* lack of agency is turned around by *the judge* as an accusation of tacit acquiescence in the atrocities:

A man seeks his own destiny and no other, said the judge. Will or nill. Any man who could discover his own fate and elect therefore some opposite course could only come at last to that self-same reckoning at the same appointed time, for each man's destiny is as large as the world he inhabits and contains within it all opposites as well<sup>18</sup>).

It is interesting that McCarthy's lets his protagonist meet his nemesis, *the judge*, again after a gap of 24 years. Again this might have something to do with McCarthy's dissection of the *bildungsroman*; for the genre's principal aim is to emphasize the moral formation of mind through experience. Yet after only giving a cursory account of the intervening years, there is a sense that McCarthy wants to

---

18) Ibid, Blood Meridian, p330.

stress that *the kid* is still the same stolidly unreflective being. Perhaps this explains why his faux-innocence is ridiculed so vehemently by the judge. In Slavoj Žižek's *The Plague of Fantasies*, the theorist endorses the following observation made by Bergson's on Moliere's *Tartuffe*:

He immersed himself so well in the role of a hypocrite that he played it, as it were, sincerely ..... Without this purely material sincerity, without the attitude and speech which, through the long practice of hypocrisy, became for him a natural way to act, *Tartuffe* would be simply repulsive<sup>19)</sup>.

There is something also in *the kid's* demeanor that makes him materially insincere. *The judge*, on the other hand, as the embodiment of pure evil, does not deviate from such a position throughout the novel. In this way, *the judge's* repulsive moral code can be regarded as sincere, whereas *the kid's* morality, mediated by a passive and lurking good conscience, is repulsively insincere. He is repulsively insincere because he does not act on his good conscience. So, rather like the do-nothing liberal conscience appalled by totalitarianism, McCarthy suggests that evil incubates most powerfully in the sphere of inaction.

It is important to note this because *Blood Meridian* has in its antinomic sights the atavistic violence that incubates war, all wars, and by this seems to suggest that a being-to-war lies latent in the humanist / enlightenment itself. *The kid* is a classic humanist *trompe l'oeil*: he appears to offer some kind of moral focus or hope, but

---

19) (Taken from Slavoj Žižek 'The Plague of Fantasies, p5.

ultimately, because he does not act, needs to be regarded as culpable as *the judge*. By doing this, McCarthy smashes the *inside/outside* dualism that is so much part of the enlightenment taxonomy. In terms of the pastoral, then, the garden is rendered as evil as the demonized city. Again Lacan's notion of *extimacy* is helpful here: in biblical terms, the city is always represented as the *other*, a potential Sodom and Gomorrah; the agrarian pastoral, on the other hand, signifies that privileged, albeit cursed, *inside*; *an inside* that endeavours to control the besieging corruption within (see my argument on Calvinism below). In this way, the pastoral can be seen as both the locus of the fall as well as symbolic of a desperate desire for transcendence. As mentioned above, the novel begins by rejecting the gnostic allurements of culture by lampooning *the kid's* schoolmaster father who had ended up a drunk, a mere 'hewer of wood'. Culture, that great masque of civilization untainted by war, is revealed as corrupt at origin. This is why *the judge* is able to say with such conviction that his obsessive inventorying of all that he sees into notebooks is because 'All other trades are contained within that of war'<sup>20</sup> (p249) McCarthy rejects such social/cultural antinomies to reveal a world where the Other is inside as much as outside, inside the pastoral and also outside its utopian gates. This is why the wilderness is as much to do with the wilderness in human culture as it has to do with the landscape.

In this sense, the shadowed agony is emblematic of all the antinomies that build up and finally break apart the idealisms of an American mythos which endeavours to plaster over any historical,

---

20) Ibid, Blood Meridian, p249.

economic or cultural divisions. This is why it is important to understand the kind of literary tradition that is at stake here. McCarthy is rejecting the Romantic pastoral tradition which, borrowing from its European forbears such as Wordsworth and Coleridge, infuses the writings of the American Romantics: Thoreau, Emerson and Whitman. Following Kant's delineation of the Sublime in his *Critique of Judgement*, all these writers argue that the Sublime, though often incarnated with horror, can be arrested by a mind resistant enough to the omnipotence of nature. According to Kant, the power of nature, its terror-inducing quality, is sublated by the understanding: the concomitant belief that humans are "independent of nature", and that mind has preeminence over matter<sup>21</sup>). These combinatory factors allow us to subdue any feelings of terror vis a vis the external world. In the course of its story, *Blood Meridian* vehemently rejects such idealisms.

The better way to understand what is happening with *Blood Meridian* is to place McCarthy inside what I would term as the 'American Naturalist Sublime' tradition; namely, a dread of the wilderness that places him alongside Melville, Poe, Flannery O'Connor and, to a lesser extent, William Faulkner. This naturalist sublime is more conversant with Edmund Burke's theory of the sublime than Kantian ontology. Burke describes the effect of the sublime in the following way:

The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the

---

21) From Immanuel Kant's, *Critique of Judgement*, pps317-319.



soul, in which all its emotions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force. Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree...<sup>22)</sup>

Now the point being made here is not to confer the sensation of 'astonishment' on *the kid*, or, to that mind, onto any of the other nefarious characters that we meet in *Blood Meridian*; rather it is to suggest that the quality of 'astonishment' is the effect of reading the novel as absurdity; astonishment at the relentlessly sublime rendering of the landscape as well as the Girardian violence that saturates nearly every page. For these reasons, Guillemin is right to identify the dehumanizing egalitarian aesthetic that underpins *Blood Meridian*, but is remiss in not situating the reduction of humans to types as part of a post-second world war tradition of absurdity.

McCarthy's emphasis on grotesquerie is also very much within the modern southern gothic tradition, which of itself is an appropriation of the European gothic tradition which spawned itself out of Romanticism. The European gothic is the pessimistic child of Romanticism, a movement which once argued optimistically for a new age where all polarities between man and nature were reconciled. Gothicism, on the other hand, 'agonizes over the inevitable dissociation both between man and the universe he inhabits and between the

---

22) from Edmund Burke's 'A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful, pps303-304.

various aspects of his own psyche'<sup>23)</sup>. The social content of Romanticism, criticism of failed social structures, satirical commentary on hypocritical social mores and values, dismissal of dubious cultural beliefs, and so on, is retained, but the gothic refuses to offer any solutions for them and, instead, creates narratives of unrelenting despair and alienation, bolstered only by the blackest, the wryest of, of comedy.

This naturalist sublime, the interfusing of gothic and grotesque tropes onto a paratactic modernist text, is the stylistic ground for McCarthy's absurdist western *Blood Meridian*. As we follow *the kid's* journey from one violent scene to the next we become aware that McCarthy is using him as a guide into a world that remains obdurately unsutured by the ameliorative visions of the American mythos. Here is a world where only violence acts as the communal link between other men. An essential ingredient of the American mythos is a set of exceptionalist principles which stresses the importance of inherited values, of ancestral covenants binding each successive generation to the ideals of the founding fathers. This is the real orphan in *Blood Meridian*. The various characters personify a rejection, and veritable distancing from, the moral legacy of heredity. Instead they are instruments of a deterministic *weltanschauung* which avers to the principle that all fathers have to be murdered. There is a telling allegory, told by *the judge*, in which a father's confession of his crimes cannot stop the son from making the same mistakes:

---

23) From the 'Gothicism' section in 'The Companion to Southern Literature, p312.

All his life he carries before him the idol of a perfection to which he can never attain. The father dead has euchered the son out of his patrimony. For it is the death of the father to which the son is entitled and to which he is heir, more so than his goods. He will not hear of the small mean ways that tempered the man in life. He will not see him struggling in follies of his own devising. No. The world which he inherits bears him false witness. He is broken before a frozen god and he will never find his way<sup>24</sup>).

So, in a sense, *the kid* is our guide into the nether-regions of American history, a guide who, for the sake of the reader's right to understand the tale on his or her own terms, has to remain silent. Fittingly, when *the kid* arrives in Texas, his first violent encounter happens outside a latrine. Victor Hugo once observed that in order to find a fitting metaphor for France's various attempts at consolidating a republic in the 19<sup>th</sup> century, it would be better to descend to the sewers that ran under the city of Paris. It was here, he argued, where a person could find the perfect metaphor for the effluence that comes out of reactionary social systems. The fight between *the kid* and *toadvine*, at the beginning of the novel, is indicative of McCarthy wish to dive into the sewer of history. The fight begins when *the kid* refuses to get off the narrow plank leading to the Jakes (the latrine) in order to let *toadvine* pass:

He swung with the bottle and the kid ducked and he swung again and the kid stepped back. When the kid hit him the man shattered the bottle against the side of his head. He went off the boards into the mud and the man lunged after him

---

24) Ibid, Blood Meridian, p145.

with the jagged bottleneck and tried to stick it in his eye. The kid was fending with his hands and they were slick with blood. He kept trying to reach into his boot for his knife<sup>25</sup>).

As an example of typological recursiveness, the latrine motif is used again to describe *the kid's* final and fatal encounter with *the judge*. *The kid* walks once again to 'the jakes', the latrine, and finds *the judge* sitting beatifically there:

The judge was seated upon the closet. He was naked and he rose up smiling and gathered him in his arms against his immense and terrible flesh and shot the wooden barlatch behind him<sup>26</sup>).

So ends the novel's Bildung protagonist, inadequate bearer of antinomies. *The judge*, much like the landscape, absorbs *the kid's* falsely individuate nature into his sublime self – an image of optical democracy *in excelsis*.

### The Commanche Massacre: McCarthy's Very Own Jeux de Pages.

Before joining *Captain White's* army, *the Kid* has a number of violent altercations, yet his reaction to them carries always an undertone of seeming diffidence, not to say, a complete absence of heuristic insight. In this sense, the child is certainly the father of

---

25) Ibid, Blood Meridian, p9.

26) Ibid, Blood Meridain, p333.

the man, but not in the way that Wordsworth meant it. The child is born into experience with no god-given, ante-natal innocence to found him. The reader is never given the relief of diagramming *the Kid's* process as tragic *bildungsroman* — the movement from innocence to experience. *The kid* remains un-self-conscious observer throughout each experience. When he is finally picked up and recruited into *Captain White's* army, there is little sense that he regards this either as fortuitous or, conversely, as a potentially disastrous turn of events. Each change in circumstance is met with a stolid indifference bordering on imbecility. In the following passage, we find him recovering from a terrible hangover, a by-product of another night of gratuitous violence. A man, who turns out to be a recruiter for the aforementioned *Captain White*, finds him resting naked in the bushes after bathing in the river. The recruiter is shocked at *the kid's* pitiful condition:

Kindly fell on hard times aint ye son? He said,

I just aint fell on no good ones.

You ready to go to Mexico?

I aint lost nothing down there .

It's a chance for ye to raise yourself in the world, You best make a move someway or another fore ye go plumb in under<sup>27)</sup>.

The recruiter is a familiar literary type: an intervening angel / demon, used to help propel the hero into fortune or despair. What is different about *the kid*, however, is that his lack of agency is less to

---

27) Ibid, Blood Meridian, p29.

do with unwitting innocence or agent-less predestination and more to do with moral diffidence: nothing, in short, surprises, shocks, or moves him. He is stony indifference personified. This makes him the ideal absurdist protagonist for a novel which refuses both the allurements of moral redemption as well as nihilistic despair. *The kid* watches only for what is coming around the corner. In a world where war is the only constant, what is the point of either moral indignation or amoral resignation? When the recruiter describes his own journey from wretchedness to salvation by *Captain White* he is hoping that *the kid* too will be inspired to join the army. But, in response to the recruiter's proselytizing, *the kid* merely remarks: 'Don't reckon it will hurt nothing'<sup>28)</sup>.

This is why *the kid* is the perfect vehicle, or type, to be witness for the famous description of the Comanche raid on the unsuspecting mercenaries:

Already you could see through the dust on the ponies' hides the painted chevrons and hands and the rising sons and birds and fish of every device like the shade of old work through sizing on canvas<sup>29)</sup>.

McCarthy makes an interesting reference to the idea of the palimpsest here. A palimpsest is an ancient parchment that has traces of the old writing, or drawing under the newer form. Since Ezra Pound, we now understand it as a modernist / post-modernist conceit: the author / painter recognizes that there is no such thing

---

28) Ibid, Blood Meridian, p30.

29) Ibid, Blood Meridian, p52.

as an original work, and that one is already working within, is subject to, a pre-existing medium. The palimpsest in McCarthy has a dual meaning: first it alludes to the fact that McCarthy is already working within an existing literary genre, the American war novel / narrative, and, second, and more perspicuously, it refers to the recursivity of war throughout human history.

But such recursivity can no longer be rendered in its totalizing or linear form. The absurdist take on war is by necessity cubist or montage-like in representation. According to Deleuze and Guattari, the palimpsest is no longer seared beneath a narrative in totality, but is rendered in a fragmented form:

We live today in the world of partial objects, bricks that have been shattered to bits, and leftovers. We no longer believe in the myth of fragments that, like pieces of an antique statue, are merely waiting for the last one to be turned up, so that they may all be glued back together to create a unity that is precisely the same as the original unity<sup>30)</sup>

McCarthy's idea of the palimpsest is just this – an irremediable fragmentation. We can only understand life as a convergence of fragments, a patchwork of signs that may contain contingent, or ephemeral truths. The reason for this is because:

We no longer believe in a primordial totality that once existed or in a final totality that awaits us at a future date. We no longer believe in the dull gray outlines of a dreary, colorless dialectic of evolution aimed at forming a

---

30) Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*, p45.

harmonious whole out of heterogenous bits by rounding off their rough edges. We believe only in totalities that are peripheral<sup>31)</sup>.

The passage in *Blood Meridian* continues with a full-blown description of the advancing army coming into view:

..... and now too you could hear above the pounding of the unshod hooves the piping of the quena, flutes made from human bones, and some among the company had begun to saw back on their mounts and some to mill in confusion when up from the offside of these ponies there rose a fabled horde of mounted lancers and archers bearing shields<sup>32)</sup>.

In this 'optical democracy', the unsuspecting Americans find it difficult recognizing what is coming towards them. No wonder: for this army is an assemblage, a phantasmagoric frieze straight out of surrealism or Picasso's fragmented tableau's of medieval war. Further down the page, we regard

A legion of horrors, hundreds in number, half naked or clad in costumes attic or biblical or wardrobed out of a fevered dream with the skins of animals and silk finery and pieces of uniform still tracked with the blood of prior owners, coats of dragoons, frogged and braided cavalry jackets, one in a stovepipe hat and one with an umbrella and one in white stockings and a bloodstained wedding veil  
33)...

---

31) Ibid, Anti-Oedipus, p45-46.

32) Ibid, Blood Meridian, p52.

33) Ibid, Blood Meridian, p52



McCarthy, through dazzling recourse to a percussive use of anaphora, parataxis and extended sentences tied together with conjunctions, piles absurd image upon absurd image. He does this not only to deracinate the historical signification but to suggest also that this is an inventory, a composite of the centuries old conflict between white Americans and native Indians. There is something comical, almost child-like, to refer back to *Jeux de Pages*, in the mismatched costumes of the Indian warriors. Therefore, in this one instant, we see a puncturing of American noblesse oblige as well as the 'noble savage'.

The above description of the Comanche raid is absurdist to the letter. The 'fabled horde', 'the legion of horrors', the disorienting historical and racial attributions ('attic', 'biblical', 'monguls', 'saxons') — all of these serve to frustrate a transparently historical interpretation. It is as though the army about to massacre the 'saxons' is an amalgam of all the armies in history; a notion that dovetails nicely with the sisyphian (the endless repetitions) *preoccupations* of Camus, Beckett et.al.

But for the absurdity in *Blood Meridian* to be understood, there has to be an implicit commentary on the various epistemes it rejects. *Blood Meridian* is one almighty quarrel with the various historiographies, whether rendered in fictional or in non-fictional form, that makes up, supports, or perpetuates the American Mythos. So what we see in *Blood Meridian* is, to borrow the critic John Cant's term, a 'mythoclastic'<sup>34</sup> rejection of cherished American ideals. The last part of this paper shall look, therefore, at three often antithetical

---

34) John Cant: Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism.

and paradoxical epistemes, Calvinism, American Exceptionalism and Historical Revisionism, all of which are repudiated in the novel. Finally, I will conclude by arguing that *Blood Meridian's* rejection of historicism and historiography allows for a paradoxical reading of the novel as an absurdist late modernist text which reflects on the irrationality of history itself.

### **Blood Meridian as a Rejection of Calvinism, American Exceptionalism and Historical Revisionism.**

One of the strongest theologies contradicting the idea of the American pastoral is Calvinism, a strain of Puritan theism that views the environment as analogous to the good and evil that resides in human hearts. For Calvinists, it is not just men who have fallen: the world itself is suffused with a postlapsarian *weltschmerz* as it, too, has been ejected from the world of ideal forms. For the original puritan settler, the American wilderness is a locus that needs to be purged of the evil that afflicts it. In the fiction of Hawthorne and Melville as well as in the exceptionalist sociology of Frederick Turner Jackson, what lies beyond the frontier is a Calvinist challenge writ large: to carry out God's work the wilderness must be encroached upon in order to exorcise the evil that contaminates it.

What is curious about this process is that the cleaning-up entails a double, or dialectical, catharsis. The Calvinist, by bringing God with him into the wilderness, helps purge the evil in his own head and heart by routing the godless heathens. The wilderness

therefore corresponds with the evil incarnate within the Calvinist, a soul perennially beset by sin, perennially trying to rid itself of such a burden. As Slotkin in *Regeneration Through Violence* explains:

The Wilderness was seen as a Calvinist universe in microcosm and also as an analogy of the human mind. Both were dark, with hidden possibilities for good and evil. Through the darkness the Indians flitted like the secret Enemy of Christ or like the evil thoughts that struck where the defences of good were weakest and, having done their deed, retreated to hiding. Often they carried off good men and pure virgins into hellish captivity and sexual temptation, as an evil thought will carry a good man forever out of the light<sup>35</sup>).

The corollary of this is clear: the Manichean struggle between good and evil, the potential for good to ultimately triumph over its opposite, resides in the breast of the Calvinist settler only. The Indians, on the other hand, are represented as pure evil; it is they who connote the site of battle, for it is they who are *of* and *for* the wilderness. It is their expulsion which guarantees the wilderness as a garden fit for God.

A descent into savagery lies at the heart of Calvinist paranoia. The representation of the Indian as analogous to wilderness along with the further convolution whereby such topography is seen as a correlative to the potential evil within the white settler's breast is symptomatic of the way Native Americans and white American settlers were depicted in movies and literature up until the 1950s and 1960s. The wilderness is the site of epic conflict, with the white

---

35) Richard Slotkin, 'Regeneration Through Violence', p77.

settler cast as hero with grail-like qualities, attempting to subdue the demon/Indian rising up within and out.

This kind of cultural topos allowed for the occasional discrepancy; for example, the massacres enacted on largely outnumbered or outgunned Indian villages, was depicted as a kind of aberration brought about by the Calvinist losing the battle against the savagery, the evil, incarnate in his soul. The Indian therefore is re-introjected into the Calvinist mind-set as the evil that is always latent, ready to spring up if the defenses are down. Moreover, the puritan's recourse to extreme violence could be explained away as a degeneration that was excusable in the sense that one evil, the puritan's, did away with the greater one, the Indian's. To stress this point, Slotkin quotes the Indian Wars narrator, Puritan writer John Underhill's, weak justification for the massacre of an Indian village:

Many were burnt in the fort, both men, women, and children. Others forced out .....which our soldiers received and entertained with the sword. Down fell men, women and children .....great and doleful was the bloody sight to the view of young soldiers that had never been in war, to see so many souls lie gasping on the ground, so thick in some places, that you could hardly pass along ..... Sometimes the scripture declareth women and children must perish with their parents, but we will not dispute it now. We had sufficient light from the word of God for our proceedings<sup>36</sup>).

As Slotkin perspicaciously points out: 'the Calvinist-Puritan vision of the New World was the perception that the most terrible

---

36) Ibid, Regeneration Through Violence, p76.

power on the continent was not in the physical wilderness, but, rather, was locked in their own heads and hearts<sup>37)</sup>". Psychologically convincing as this insight is, it occludes other more material factors. By simultaneously incorporating the wilderness/savage into the puritan heart and then expelling this as the irrational, evil other that must be routed, the puritan was able to look upon the wilderness as a kind of terra nullius upon which the spiritually reborn settler could find a home in. This is exactly what Slotkin means by 'Regeneration by Violence'. Total War is behind the Calvinist theology. It is here where we see the origin of the exceptionalist American Adam mythos: the creation of Canaan can only occur once the interloping Indian has been vanquished.

What we have here, then, is the coldest of pastorals: a Calvinist vision which argues that the wilderness has to be psychically and physically purged for it to become a garden. The flowering of the wilderness is a form of ethnic-cleansing sanctioned by an austere Calvinist God who watches at all times for the reappearance of evil. This explains the paranoia that lies so much behind the one-dimensional early histories, and, indeed, the novels of Hawthorne, Melville and Poe.

Cormac McCarthy in *Blood Meridian* rejects this American historical configuration; crucially, however, he also rejects another mythos that is just as persuasive: the notion of the *Good*, historically oppressed, largely innocent Native American. One of the consequences of American society's growing disenchantment with its country's involvement in the Vietnam War was the proliferation, mostly in

---

37) Ibid, *Regeneration Through Violence*, p77,

literature and film, of a re-investigation into America's own history. Such a re-examination can be seen as a form of protest at America's taking of the doctrine of Manifest Destiny onto the world stage. Movies such as *Soldier Blue* and *Little Big Man*, non-fiction books such as *Buried My Heart at Wounded Knee*(all made or published in 1970), began to redress and re-access the Euro-American bias of its historical accounts. These new assessments graphically described the wanton destruction of Indian tribes and communities, and simultaneously lamented the decimation of a people whose cultural sophistication, customs and moral laws were in many ways equal and often superior to white American culture. The ideology behind these new cultural productions was to encourage the insightful reader or viewer to draw parallels between what was going on in Vietnam and the historical plight of Native Americans. Such historical revisionism had at its heart an enlightenment sensibility which on the one hand positively re-corrected the distortions of the mainstream history but, on the other, negatively renovated the *Rousseauian* image of the Noble Savage. Instead of the Calvinist equation of savagery and wilderness, we now had the configuration of the noble Indian as persecuted victim of the predations of colonial white America.

The Native American (no longer designated as 'Indian') is now perceived as the gentle nomad or shepherd of the plains, the true custodian of the American pastoral. In the 1980s this subtle *othering* of a complex and incredibly diverse Native American history reached its crassest apotheosis in Kevin Costner's *Dances with Wolves*(1990), a movie that shamelessly exploited liberal guilt

over the persecution of Native Americans as well as creating vague resonances with America's more recent imperialist history.

Six years in the writing and published 10 years after the end of the Vietnam War, *Blood Meridian* (1985) was written in the midst of an era identified as the apogee of American Revisionism. However, when it first came out, perhaps because the novel seemed to depict an attritional world of amoral violence, critical reception was either cool or confused. As a way of understanding it, the novel was originally, and falsely, perceived as an allegory on America's involvement in Vietnam<sup>38</sup>). This was irrespective of the fact that the story was based on real historical events that took place in the Texan / Mexican borderlands of the 1850s. However, such an anti-imperialist allegorical interpretation fails when we consider that the part in the Manichean binary denoting goodness is completely absent in *Blood Meridian*; in its place is the non-dialectic of evil against evil. There is no moment where the victim is valorized; hence, there is no place for the torch of enlightenment to bestow a redemptive glow on the proceedings. The story is, at its simplest, an account, a graphic delineation of mutual violence, in which its dark hero *judge Holden* acts as a *Nietzschean* daemon, denouncer of any rational category that tries to particularize war in human affairs. Indeed, for *judge Holden*, war is the totalizing agent that constitutes history and men:

My trade? Certainly. What is my trade? War. War is your trade. Is it not? And it

---

38) This is largely the position of one of the first studies of McCarthy: Barclay Owens' 'Cormac McCarthy's Western Novels.

aint yours? Mine too. Very much so. What about them notebooks and bones and stuff? All other trades are contained in that of war. Is that why war endures? No. It endures because young men love it and old men love it in them. Those that fought, those that did not<sup>39</sup>).

The novel should be looked upon, then, as a repudiation of both the exceptionalist repletions found in American mainstream history as well as the liberal revisionisms of the 1970s and 1980s. If it has a moral compass, it is in the apocalyptic idea that war consumes all, is self-generating, and those who get caught up in it share a common blood-lust. One thing that it shares with Calvinism is a belief in the presence of evil. Unlike Calvinism, however, such evil is cross-cultural, cross-ethnological, and, in a sense, trans-historical. A being-for-war, the book argues, is in the hearts and heads of cowboy and Indian alike.

#### Historicising Blood-Meridian as Late Modernism's Final Disavowal of Enlightenment

Enlightenment theorists believed that philosophical and scientific reasoning would lead humankind to a telos of moral, social and ethical perfection. I would think that most McCarthy critics would agree that such a grand narrative is absent in *Blood Meridian*. Moreover, the debunking of America's very own grand narrative, Manifest Destiny, is another underlying theme. Put this all together with all the sundry renunciations of onwardness, logocentrism,

---

39) Ibid, *Blood Meridian*; pps248-249.



anthropologised ethical immanence, and we find ourselves within the ambit of late modernism and its absurdist take on history, especially the definitive kind (perhaps this is why the novel has in its agonistic sights the historical revisionism of the seventies and eighties as much as the exceptionalist laden histories which preceded it). A post-second world pessimism toward all grand narratives is something that McCarthy shares with Camus, Beckett, Pynchon, Vonnegut Jnr, to name but a few. In this sense, *Blood Meridian* is not so much post-modern but a terminus for all those lines of discontinuity that began with modernism.

For all these reasons and more *Blood Meridian* can be regarded as a literary renunciation that is unique in the Western genre and in the McCarthy corpus also. It is a renunciation of all the philosophical schools that places *man* outside of nature, of all the mythologies that attend such schools of thought, whether these are classical theological ideas which place *man* dead centre of the universe, or the enlightenment variants which presuppose an ontological dualism between *man* and nature; a dualism that, in turn, helps subordinate nature as ancillary to humanity's needs. It is also a renunciation of teleological or quasi-teleological ideas that argue that, in spite of the sorrowful litany of history, humans are inexorably moving towards a kingdom of God on earth. Lastly, it is a renunciation of textual endorsements, or of any other aesthetic-ideological production that invests its representations with a sense of immanentized moral vision. It is, in sum, a quarrel, a gigantic one at that, with all hitherto myth-laden idealisms of the human being.

Such a consummate renunciation, one which effectively repudiates

the whole Euro–American episteme, creates an interesting black–hole wherein the spurious–matter of the above is consumed by its antimatter: a non–teleological view of history which rejects anthropocentricity. Harold Bloom, an early champion of *Blood Meridian*, who nonetheless impoverishes his critical endorsement<sup>40)</sup> by a refusal to accept any political reading, was on to something when he remarked that the novel ‘culminates the aesthetic potential that Western Fiction can have’<sup>41)</sup>. Such a statement is not without conceit, fitting in, as it does, very nicely within Bloom's famous thesis of putting to death one's literary fathers outlined in *The Anxiety of Influence*. There is a sense, however, that McCarthy has not only put to death all idealisms of the West, especially the pastorially inflected kind, but killed off all his influences in one fell sweep. For example the opening sixty pages, especially the Comanche massacre owe a lot to book one of Milton's *Paradise Lost* (as well as the *Purgatorio* section in Dante's *Inferno*), specifically in the description of the mercenaries journey over the ‘terra damnata’ of the Mexican Plains where, like Lucifer's fallen angels, they ‘slept with their alien hearts beating in the sand like pilgrims exhausted upon the planet Anareta, clutched to a namelessness wheeling in the night’<sup>42)</sup>. Moreover, throughout the novel there is an obvious debt to Melville: in the often antiquely colloquialized dialogue and in the frequent philosophical interpolations of judge Holden. What marks

---

40) Bloom went as far as to say that BM was one of the greatest novels of the 20<sup>th</sup> century.

41) Interview with A.V. Club, 2009

42) Ibid, *Blood Meridian*, p46.

*Blood Meridian* as a form of novelistic supersession, however, is that the tempering allegorical subtexts working in *Paradise Lost* and *Moby Dick* remain absent throughout: there is no promethean moment, apart from the ambiguous epilogue, where knowledge and free-will are the prizes for defying God. Nevertheless, it is my contention that though *Blood Meridian* might well have put an end to romantic western fiction, by doing so, it has opened up a new perspective on how late-modernist fiction can be historical without abjuring the aesthetics of mythic symbolization.

But if *Blood Meridian* is a renunciation then it must, to invoke Adorno, rise above 'consolation' or 'anti-consolation' and 'stand firm' in its conviction as a novel that refuses to bargain with either camp. According to Adorno, it is a perfectly reasonable response for post-Auschwitz art to be uncompromisingly antagonistic. *Blood Meridian* is a work of such late modernism and, by being so, draws from the very dark well of post-Second World War history, with its numerous genocides and nuclear stand-offs. For Adorno, then, the most rational Art is both antagonistic and deeply irrational: 'The darkening of the world makes the irrationality of art rational: radically darkened art'<sup>43</sup>). In its refusal to be seen as either *consolation* or *anti-consolation*, *Blood Meridian* is expressive of that hard-boiled, anti-rationalism which is a feature of postwar American writing.

---

43) T Adorno, *Aesthetic Theory*, p25.

## McCarthy and Mythic Distance

My understanding of McCarthy can be best summarised in the form of a paradox: even though an historical interpretation of the novel is invalid, it is, nevertheless, still possible to historicise McCarthy as writer who is / was deeply affected by post-Second World War philosophical skepticism. Like Camus, McCarthy invokes mythology as a meta-commentary on a historically-darkening world. The description of the frontier wilderness is evoked in such a way as to give the impression that the very geological stratum is gravid with demonological meaning; the men, Euro-American and native Americans alike, are described as if they are the progeny of stone. Camus, too, in *The Myth of Sisyphus* warns of an existence in which 'a face that toils so close to stone is already stone itself'<sup>44</sup>. The very trajectory of late-modernist dystopianism in literature and film describes a similar historical process whereby humans lose what is essentially human about them thus degenerating into mechanical or vegetable states.

Camus *weltschmerz*, along with Adorno's and Beckett's, was shaped by the particular pain of living through the period of the Holocaust and Hiroshima. They are in many ways exemplums of late-modernism's pessimism with enlightenment. McCarthy, a little younger than the above mentioned writers, must have experienced how the false optimism of the Sixties eventually led to disillusionment, not least because of Vietnam and the assassinations of America's liberal leaders. His reaction to the events of his time is to apply late

---

44) Camus, *Myth of Sisyphus*, p108.

modernist distortions of history in order to refer to a greater historical truth: namely that all human narratives, Calvinist, Enlightenment or otherwise, are in their own ways self-serving mythologisations which deny the violence embedded within them. In this sense, the irrationality in McCarthy's grim narrative is the only rational response there is.

(Dongguk Univ.)

#### ■ Keywords

Adorno aphorism, Cormac McCarthy, *Blood Meridian*, rational response

■ Bibliography

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London: Routledge, 2009.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: OUP, 1997.
- Camus, Albert: *The Myth of Sisyphus*, London: Penguin, 2000.
- Cant, John: *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, Routledge, London, 2008.
- Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*, Continuum, London, 2008.
- Evans, Dylan, *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London, 1997.
- Girard, Rene, *Violence and the Sacred*, Continuum, London, 2005.
- Guillemin, Georg, *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*, Texas A&M University Press, 2004.
- Marx, Leo, *The Machine in the Garden*, Oxford, 2000.
- McCarthy, Cormac: *Blood Meridian: Or, The Evening Redness in the West*. New York: Random House, 1985.
- Owens, Barclay: *Cormac McCarthy's Western Novels*. Tucson: University of Arizona Press, 2000.
- John Richardson: *How Political Was Picasso?* *New York Review of Books*, November 18 2010, p27.
- Scheese, Don, *Nature Writing: The Pastoral Impulse in America*, Routledge, London, 1995.
- Sepich, John, *Notes on Blood Meridian*, University of Texas Press, 2008.
- Slotkin, Richard. *Regeneration through Violence: the Mythology of the American Frontier 1600-1860*.

University of Oklahoma Press, 2000.

(Editors) Wolfson, S and Manning (Source for the selections from William Wordsworth, Dorothy Wordsworth, John Milton, Immanuel Kant and Edmund Burke), P: The Longman Anthology of British Literature, Pearson Longman, London, 2004.

■ Abstract

## History Through A Glass Darkly: Cormac McCarthy's *Blood Meridian* as an Aesthetically Rational Response to a Darkening World.

Jim O'Sullivan

Cormac McCarthy's 'Naturalist-Sublime' novel Blood Meridian, is a literary renunciation that is unique in the Western genre, in European and American literature in general, and in the McCarthy corpus also. It is a renunciation of all the philosophical schools that places man outside of nature, of all the mythologies that attend such schools of thought, whether these are classical theological ideas that place man dead-centre in the universe, or enlightenment variants which presuppose an ontological dualism between man and nature; a dualism that, in turn, helps subordinate nature as ancillary to mankind's needs. It is also a renunciation of teleological or quasi-teleological ideas that argue that, in spite of modern history's sorrowful litany of genocidal madness, human civilization is inexorably moving towards a kingdom of God on earth.

In this paper on *Blood Meridian*, I shall use Adorno's aphorism on modern art, 'The darkening of the world makes the irrationality of art rational: radically darkened art' as a way of understanding the graphic violence in *Blood Meridian* as a rational response to a post-holocaust, post-enlightenment world. I shall argue further



that the novel is not in any sense nihilistic, as some critics have argued, but is in fact an appropriately absurdist response to a darkening world.

### ■ Key Words

Adorno aphorism, Cormac McCarthy, *Blood Meridian*, rational response

### ■ 논문게재일

○투고일 : 2010년 10월 17일 ○심사일 : 2010년 11월14일 ○게재일 : 2010년 12월 9일





# 문화 전수자로서의 여성의 역할:

## *Song of Solomon*과 *The Joy Luck Club* 비교연구

박용준

### I. 들어가는 말

에이브러햄 링컨이 1861년 3월 대통령 취임선서에서 공개적으로 흑인 노예들의 해방에 대한 입장을 천명하고, 이듬해 노예해방선언(Emancipation Proclamation)으로 그 의지를 실천에 옮긴 지 150년이 흘러 미국 내 소수민족들의 위상에는 많은 변화가 있었다. 하지만 여전히 미국 사회의 소수민족들이 가지는 자신의 정체성에 대한 의식은 통합된 미국 사회로의 정치적인 순응(adaptation)인가, 아니면 자신들의 문화적 정체성(cultural identity)을 지키면서 미국 사회에 동화될 것인가(assimilation)의 사이에서 여전히 갈등이 상존한다.

이 과정에서 여러 나라의 이민자들로 만들어졌기에 암묵적인 강요적 통일이 강조되었던 미국 사회는 이제 미국의 다양한 문화와 언어, 그리고 인종적 배경을 오히려 미국의 힘의 원천으로 보는 새로운 패러다임의 도전을 받게 되었다. 다양성과 차이<sup>1)</sup>를 오히려 긍정적인 것으로 간주하

---

1) '차이'란 현대 문화를 이해하는 중요한 개념들 중 하나로, 이분법적 구분을 하는 억압적 개념이 아닌 인정과 보장 개념에서의 '탈구조적' 차이를 의미한다고 할 수 있고, 이러한 차이야말로 인간을 이분법적인 사고로부터 해방시켜 공존과 상생을 가능하게 해주는 패러다임과 연관된다(김상률 14-17).

는 새로운 패러다임 속에서 현대의 소수민족들의 미국 문학 작품은 소수 민족의 정체성을 무시하는 기존의 ‘용광로’(melting pot) 패러다임에 저항하고 그들이 가진 차이를 존중받기를 요구하는 텍스트로 읽을 수 있다. 즉, 소수민족들의 가치관은 여전히 민족/인종 각각의 전통을 받아들이고 유지하는 쪽을 선택하고 있고, 인종의 용광로에서 샐러드 그릇(salad bowl)으로 미국의 민족/인종 수용 개념이 바뀌어 가는 과정에서 이들의 문화적 정체성의 유지는 미국의 다문화적인 정책노선과도 일정 부분 궤도를 함께 하는 것으로 볼 수 있겠다.

비록 2009년 최초의 흑인 대통령인 버락 오바마(Barack Obama)의 취임 전후의 미국의 상황이 백인 중심의 티파티 운동(Tea Party Movement)과 소수민족 계열의 커피 파티 운동(Coffee Party Movement)으로 나뉘어 건강보험이나 교육문제 등의 정책 노선에서 그동안 수면 아래로 가라앉았던 인종 갈등의 양상이 다시 수면 위로 부상하고 있는 듯하지만, 그보다 중요한 것은 각 인종들의 문화적 정체성이 이제 단순한 흑백 갈등의 의미가 아니라 미국이라는 합중국(United States)의 진정한 함의를 담는 다민족 공동체로서의 의미를 담아가고 있다는 것에 의미가 있다고 할 것이다. 개방적인 듯하지만 실제로 암묵적 폐쇄성의 모습을 보여주었던 미국 사회의 다양한 문화의 흡수 과정의 의미는 단순히 차별적 의미에서의 수용이 아닌 인정의 의미가 된 것이다.

한편 최근 미국 소수/민족<sup>2)</sup> 작가들의 문학작품의 전개 과정을 되짚어 보면 미국 이주의 역사를 통해 각각의 소수민족들이 자신의 정체성을 미국 사회 내부 속에서 타인에게 인정받고 사는 것에는 점차 한계가 있음을

---

2) 소수/민족으로 구분선을 넣은 이유는 우리가 영어권 문학을 통해서 받아들이는 소수민족작가들의 의미가 과연 미국문학의 특성을 구분하는데 있어 유의미한가에 대해 명확한 판단을 내리기 힘든 때문이다. 모리슨(Toni Morrison)이나 탠(Amy Tan)처럼 미국문단에서 어느 정도의 작가적 명성을 갖추고 있는 작가들에 대해 과연 그 소수성을 인정해야 하는가에 대하여는, 특히 모리슨의 경우에는, 논쟁의 거리가 될 수 있기 때문이다.

보여준다. 소수민족 작가들의 위상이 각각의 민족들을 부각시킴으로써 자신들의 정체성 문제를 독자들에게 보여주고자 했던 이전의 작품들과는 달리, 이창래(Chang-rae Lee)의 경우처럼 자신의 정체성을 점차 한국적인 것에서 미국사회 내부의 것으로 조용시켜 가려는 양상을 보인다. 따라서 미국이나 이른바 영어권 독자들이 소수민족의 문화를 이해하는 차원에서조차 각 작가들이 보여주는 민족/인종적 정체성이나 문화에 대한 인식을 올바르게 받아들이지 못하는 문제가 발생하게 되었고, 이민 역사가 100년이 넘어가는 시점에서 더 이상 이민 1, 2세대들이 겪어왔던 자신의 뿌리에 관한 인식들을 강요할 수 없는 문제도 각 소수민족들의 문화가 미국 사회 내에서 희석되고 있음을 보여주는 사례가 되고 있다.

이에 따라 미국 내 소수/민족 작가들이 자신들의 정체성을 계속해서 유지하는데 필요한 요소로 부각되는 것들 중 하나는 그들의 이야기 혹은 역사를 서술하는 방식에 있어서의 변화를 들 수 있겠다. 소수/민족 작가들의 작품 주제가 더 이상 자신의 민족들이 백인들에게 차별 받거나, 미국 사회 주류에서 꿈꾸지 못하는 이상을 향해 도전하는 방식(영화 「행복을 찾아서」(Pursuit of Happiness, 2007)에서와 같은)이 아니라 자신들의 민족/인종 공동체 내부의 형성 과정에서의 문제들을 탐색하고 공동체와 세대 사이의 소통을 강화하는 것이 정체성 문제에 있어서의 본질을 파헤칠 수 있는 핵심으로 부각되었다고 할 수 있는 것이다. 1970년대 이후 이른바 미국 소수/민족 문학작품들의 주도적인 경향이 정치적인 맥락에서 다루어졌던 것에서 탈피하여 공동체주의로의 변화를 모색한 것은 이런 관점에서 의미가 있다고 할 수 있을 것이다.

특히 이러한 부분은 여성작가들의 작품을 통해 중요한 요소로 채택되고 있는데, 단순히 페미니스트적인 관점에서 그들의 작품이 여성의 이야기를 다룬다고 하기 보다는 작가 자신들의 민족적 정체성을 유지하고 표출하는 방식으로 이야기를 서술하고 있다는 점을 특징으로 볼 수 있다. 거기에 7·80년대 여성운동 진영에서 암묵적으로 부인해왔던 모성성

(motherhood)의 주제를 작품 속에 발현시켜 냄으로서 각 민족의 정체성과 그 역사를 표출시켜 내고 있음은 오히려 그들의 작품이 가지고 있는 장점으로 드러나기도 한다. 경중의 차이가 있기는 하겠지만 특히 여성 소수/민족 작가들의 이야기들에서 발견할 수 있는 공동체 의식의 의미는 단순히 억압받는 여성이자 소수민족으로서의 이중적 억눌림을 해소하고자 하는 차원을 넘어서 미국 사회에서 민족/인종의 고유한 문화를 전달하고 세대 간의 소통을 이어가고자 하는 단계에 이른다. 이러한 소통은 경험의 전달 단계를 넘어서 그들 고유의 문화를 공유하고 공동체 문화안으로 이식함으로써 진정한 의미의 다문화 공동체의 유대를 향한 모색으로 전개되고 있음을 보게 된다.

매 헨더슨(Mae Gwendolyn Henderson)이 「방언으로 말하기」(“Speaking in Tongues”)에서 언급하듯, 소수/민족 여성 작가들이 가지는 이러한 장점은, 비록 이것이 흑인 여성 문학의 특성을 설명하고 있다는 한계가 있을 지언정, 남성에게는 여성으로서, 백인에게는 흑인으로서 경쟁적으로 담론에 참여함과 동시에 담론의 다양성을 확보한다(Henderson 121)는 점에서 각 민족/인종의 정체성과 역사를 객관적이고 다층적으로 이야기하는 데 참여할 수 있음을 보여준다.

이런 측면에서 앨리스 워커(Alice Walker)와 토니 모리슨(Toni Morrison) 등의 흑인 여성 작가들의 활동은 시사해 주는 바가 크다. 1950-60년대의 흑인 남성 작가들이 이데올로기적 기반을 통해 백인들의 사회적 영향력에 저항하면서 흑인들의 저항적 정체성을 언급하는 데에는 일정 부분 기여하였다고 할 수 있으나, 다른 소수민족들과는 다른 미국 내에서의 노예로서의 수난의 역사들을 비롯한 특수성으로 인해 흑인 공동체 내부의 역사와 정체성에 대한 논의는 거의 이루어지지 못했다. 워커와 모리슨 등의 흑인 여성 작가들은 흑인 남성 작가들의 사회적 영향력들을 수용하면서도 보다 내밀한 흑인 공동체의 유산을 공유하고 전달하는 데 그들의 필력을 집중하고 있음을 보게 된다. 이러한 모습은 기존의 이분법적

대립항으로서의 존재를 부각시키는 모습에서 탈피하여 그들 고유문화와 연원을 탐색하고, 그 가운데에서 더 이상 문화적인 갈등과 대립이 아닌 화해와 공존의 모습을 보여주기 위한 노력으로 파악할 수 있다.

그렇다고 해서 이들이 여성 고유의 이중적 의식(double consciousness) 들만을 강조하지는 않는다. 아시아계나 멕시코계 미국 문학 작가들이 보여주는 이중 의식의 재현의 정도는 흑인 문학에서 두드러지지 않음을 보게 되는데, 특히 모리슨의 작품의 경우 여성들이 당해야 했던 이중 의식과는 별개로 흑인 남성들이 자신들의 역사를 올바르게 보지 못하고 고통 속에서 탈출이나 저항을 선택하려고 하는 내면에 가려져 있는 의식들을 여성 인물들을 통해 밝혀내려는 시도를 한다. 이를 통해 흑인들의 왜곡되고 버려진 역사의 과정을 탐색하고 그들의 정체성을 보존 계승하려는 역할을 재현해 낸다.

이러한 모습은 중국계 미국인의 경우에도 예외가 아니다. 그들의 오래된 역사는 다양한 예술 장르에서 미국인들에게 영향력을 행사하고 있으면서도, 정작 미국 내에서의 그들의 정체성은 흑인과 백인들의 인종적 대립 속에서 상대적으로 묻혀 있었고, 심지어 그들의 다양한 역사와 문화가 예술작품을 통해서 소개되는 과정에서 서구문화의 잣대로 재해석되고 왜곡됨으로서 그 주변성(marginality)이 심화되고 있다.

그러나 탠(Amy Tan)과 킹스턴(Maxine Hong Kingston) 등으로 대표될 수 있는 중국계 미국여성 작가들이 보여주고 있는 민족 역사와 정체성에 대한 인식은, 이민자들로서의 현실 속에서 미국인으로 살아나가야 하는 동시에 중국인의 역사와 문화를 간직하고 계승해야 하는 복합적인 갈등 속에서 자신들의 역사를 작품 속 신화와 이야기들을 통해 드러낸다. 또한 이들의 작품 속에서 등장하는 여성들의 이야기는 여성으로서의 담론과 이민자로서 겪어야만 하는 세대 간의 갈등이나 억압받았던 과거의 역사와 현재의 역사를 이어가면서 현실 속에서 극복하고 화해해야 할 요소들이 무엇인지를 제시하고 있음을 보여준다.

특히 탠은 1991년 「모국어」(“Mother Tongue”, 1991)라는 자신의 글을 통해 문화적 자긍심과 개인의 정체성의 근원인 ‘모국어’의 특성을 유지하는 어머니의 중국식 영어가 지닌 다의적 특성을 찬양함과 동시에, 이른바 표준화된(standardized) 영어라는 이데올로기가 얼마나 억압적이고 차별적일 수 있는가에 대한 문제를 제기한다. 그리고 또 다른 글인 「자유 재량의 언어」(“The Language of Discretion”, 1990)에서는 두 문화와 두 언어를 이분법적으로 분리하는 것에 반대하고 번역 과정에서 의미와 의도의 맥락을 잃을 수 있음을 지적한다.

이렇듯 탠이 주장하고자 하는 바들은 그녀가 언어와 언어가 지니는 이데올로기에 대해 깊은 관심을 가지고 있음을 보여주고 있으며, 아시아계 미국인들이 자신들에 대한 차별과 정형화에 저항하는 양상을 드러내는데 일정 부분 기여하고 있다고 할 수 있다. 그들은 오랜 이민의 역사와 더불어 모국의 사상 체제의 불안정성에도 불구하고 꾸준하게 이루어 낸 경제적 성취와 높은 교육 수준에도 불구하고, 서구의 오리엔탈리즘의 정형화 대상의 대표적인 사례가 됨으로 인해 주변인 혹은 타자의 위치를 벗어나지 못했다. 이러한 상황에서 탠을 비롯한 아시아계 미국 작가들은 주류의 언어와 문화에 동화되는 것을 온전히 부정하지는 않으면서도 그들이 처한 특수한 차이들을 긍정적으로 인식하고 이를 유지하려는 주체적인 태도를 드러내고 있다고 본다. 즉 주류 사회의 언어와 문화를 수용하되 차이를 유지하는 움직임으로써 단순화된 정형화에 저항하고 자신들이 가진 복합적인 자아 정체성과 문화들을 제시하고 전수하는 역할을 하고 있다고 보아야 할 것이다.

따라서 본고에서는 토니 모리슨(Toni Morrison)의 『솔로몬의 노래』(*Song of Solomon*, 1977)와 과 탠의 『조이럭 클럽』(*The Joy Luck Club*, 1989)에서 등장하는 여성들이 발현하는 모성적 태도를 문화전수자의 역할에 천착하여 탐색해 보고자 한다. 위에 언급한 바대로 두 작품은 단순히 여성성을 발현하는 여성문학으로서의 의미가 아닌 미국 내 소수민족



들의 역사와 자신들의 정체성을 체현해 내려는 의미에서의 이야기들을 풀어내고 있다고 생각한다. 특히 『솔로몬의 노래』에 등장하는 여성 인물들과 『조이력 클럽』의 어머니들을 통해 전개되는 이야기들은 그들의 억압받던 삶을 통해 그들이 남성들에게 혹은 후대들에게 올바른 정신적 문화유산을 전수하고, 백인 이데올로기와 물질 만능주의에 동화되어 가는 모습을 꾸짖으면서, 공동체가 공유해야 할 책임과 가치, 그리고 각각 민족의 역사를 조상들의 이야기와 모순들 속에 벌어지는 문화적 담론들의 소통으로 전달하고 있다는 점에서 공통점을 찾을 수 있다고 보인다. 비록 『솔로몬의 노래』가 『조이력 클럽』에서의 여성 주인공들이 누리고 있는 만큼의 비중은 아닐지언정, 선조들이 겪어야 했던 비극의 이면에서 흑인 공동체의 역사를 구성하고 계승하는 과정에서 상당한 역할을 보여 주고 있음을 주시해 볼 수 있으며, 이를 통해 억압된 소수/민족의 공동체의 정체성을 찾아내고 있음을 살펴볼 수 있다.

## Ⅱ. 공동체의 구성자/역사 계승가로서의 여성: 『솔로몬의 노래』

미국 흑인들의 투쟁 역사에 있어 가장 적극적이면서도 비극적인 언사로 취급되는 것은 이른바 ‘아프리카로 날아가라’(flying back to Africa)라는 모티프였다. 노예 제도를 통해 겪었던 고통과, 링컨의 노예해방론에 힘입어 신분상의 일정한 자유를 얻었을지언정 그들에게 미국 사회가 그들을 위해 온전히 보장해주는 바는 거의 없었기 때문이다. 마틴 루터 킹(Martin Luther King Jr.) 목사의 인종차별 없는 비폭력저항이나 맬컴 엑스(Malcolm X)의 저항 운동, 일부 흑인 사상가들의 마르크시즘이나 이슬람교로의 이적을 통한 저항 등은 모두 미국 내에서의 흑인들의 정체성을 확립/확보하려는 시도들이었지만, 이러한 시도들은 백인 위주의 미국 사회에서 벗어나고자 하는 것이기 보다는, 미국이라는 사회에서 자신의

존재를 확립하고 다른 인종들과 동등한 조건 아래 공존하며, 거기에 그들의 고향인 아프리카 전통을 이으려고 하는 노력들이었기 때문에 현재까지 미국 사회에서 일정 부분 그 역할이 묵시적으로 인정되고 있었다. 그들이 가지고 있는 공동체 문화의 특성이 오랜 세월 동안 구성주의적 담론에 의해 형성되어 왔던 유럽 구대륙과 그것을 전수받은 미국의 백인 위주의 공동체 형성에서 예외적인 상황이었다고 하더라도, 특히나 킹 목사의 “I have a dream” 연설 말미에서 보여주는 만민 평등주의의 대원칙은 존중받아 마땅한 것이었다.

그럼에도 미국 사회 내 흑인들 사이에 생겨나는 문제는 과연 흑인으로서의 정체성을 인정받는 단계에서 흑인 공동체가 온전히 성립될 수 있는가에 대한 의문으로 이어진다. 그 과정에서 특히 흑인 남성들은 끊임 없이 저항과 탈출을 시도할 수 있었지만, 정작 현실을 살아나가는 데에서 남겨진 흑인들, 즉 여성들과 그 후손들에게 맡겨진 짐들은 거의 고려되지 않았기 때문에, 조화로운 공동체를 구성하면서 흑인들이 미국에서의 삶을 살아간다고 하는 것에는 혼돈이 존재할 수밖에 없었다.

이러한 현실 속에서 토니 모리슨은 흑인들의 정체성을 구성하는 방식으로 공동체적 문화유산의 계승이라는 방식으로 흑인들의 정체성의 구현을 시도한다. 모리슨의 작품들이 드러내고 있는 흑인들의 정체성, 즉 흑인성(blackness)에 대한 주장은, 물론 그녀도 일정 부분 동시대의 다른 작가들과 마찬가지로 미국에 살고 있는 흑인 여성으로서의 이중적 의식(double consciousness)에 의해 폄훼되고 고통에 처해지는 여성의 모습을 그리고 있지만, 한 개인의 삶에 천착하여 사적인 해방이나 자각에도 달하기 보다는 예술적인 심미안과 정치성, 거기에 문화적인 가치를 동시에 구현하려는 모습을 보여준다. 특히 모리슨의 작품 세계에서 두드러지는 것은 조상 대대로 이어져 오는 민족문화의 가치를 밝혀내고, 과거의 유산을 재정립하여 인종 차별에 의해 사라져 가는 아프리카적 전통을 되찾는 의미에서의 흑인성을 추구하고 있다는 것에서 차별화된다.

거기에 더하여 모리슨의 이야기들은 거의 최소한의 공동체 단위에서의 여성 인물들의 역할을 중요하게 고려하고, 이들에게 흑인의 문화와 역사의 전달자의 역할을 맡기고 있음을 특징으로 삼을 수 있다. 『솔로몬의 노래』 뿐만 아니라 『술라』(*Sula*, 1973), 『비러비드』(*Beloved*, 1987), 최근의 『사랑』(*Love*, 2003)에 이르기까지, 흑인의 문화와 역사를 계승하여 전달하는 역할, 즉 아프리카 부족의 구비 전승 시인 그리어(griot)의 역할을 여성들이 도맡아 하고 있음을 보여주는 것은, 흑인의 정체성을 구성하고 계승하는 데 있어 모성성이 지대한 영향을 끼치는지를 관찰하는 모리슨의 관점을 짐작케 한다.

하지만 토니 모리슨의 『솔로몬의 노래』는 상기한 특성들을 가지고 있는 작품들 중 유일하게 남성 인물들의 의존도가 높은 작품으로 평가된다. 특히 주인공인 밀크맨 데드(Milkman Dead)가 흑인의 전통과 자아를 찾아 나서는 과정은 흑인의 역사가 얼마나 비틀어져 있었고 묻혀 왔었는지에 대한 성찰의 과정을 표출시킨다. 물론 다른 한 편에서 『솔로몬의 노래』에 대한 비판이 있는 것도 사실이다. 밀크맨 데드의 자아 성장의 과정을 축으로 이어지는 이야기 전개는, 미국 소설의 전통적 소재이자 백인들의 문학에서 나타나는 피카레스크 소설과 유사하기 때문에, 소수민족 문학의 독립적 존재를 인정하고자 하는 입장에서는 흑인 자신의 정체성을 일정 부분 포기하고 순응한 것이라는 날 선 비판이 있기도 하다. 거기에 앞서 언급한 ‘날기’(flying)의 모티프가 보여주는 이카루스·디달로스 신화나 이름에서 등장하는 성경이라는 서구 문화의 영향력이라든지, 부자 관계에서 언급되는 오이디푸스 신화를 작품 속에서 파악할 수 있기 때문에 모리슨이 작품 속에서 구현해 내는 신화적 구성의 의도를 놓고 애매 모호한 입장을 드러내기도 한다.

그렇지만 밀크맨이 중심이 아닌 주변 인물들의 이야기의 관점에서 『솔로몬의 노래』를 파악한다면, 흑인들의 삶과 그들 각각의 정체성을 지켜나가기 위해 어떠한 방식을 택하고 있는가를 다양한 층위에서 보여

주고 있기에 문학적 경향의 순응에 대한 비판은 받아들이기 힘든 측면이 있다. 거기에 밀크맨이 자아를 찾아 나서는 과정에서 등장하는, 사실상의 이야기를 구성하는 토대구조의 역할을 하는 여성 인물들의 행적은 모리슨의 흑인 여성들에 대한 문화/역사의 계승자로서의 역할과 더불어 공동체의 역할을 상징적으로 보여준다고 할 수 있다. 거기에 서양 문화의 신화들의 의도적인 삽입을 통해 드러내고자 하는 흑인 공동체 문화의 현실은 사실상 기존 백인 문화와 신화들이 가진 편협함과 압박을 전복시키고자 하는 의도로서 사용되고 있음을 볼 수 있으며, 여기에 더하여 흑인 남성들이 여성들을 비롯한 가족들을 남겨놓고 떠나는 모순된 탈출의 의도를 부각시킨다. 즉 기존 신화들을 뒤섞는 과정에서 신화 안에 기록되어 있는 공동체적이고 평등주의적인 흑인의 가치체계가 개인주의적이고 남성중심적인 가치에 오염되었음을 입증하려는 것으로 파악할 수 있는 것이다(이승은 218).

사실상 『솔로몬의 노래』에서 전형적인 가부장제의 특성을 보여주는 메이컨 데드 2세(Macon Dead Jr.)의 가족은 지나치게 세속과 물질에 길들여져 있거나(메이컨과 밀크맨), 혹은 어린 시절부터 가부장적 질서에 눌러 자신의 정체성을 찾지 못한 여성들(루스(Ruth), 코린시언스(Corinthians), 막달렌(Magdalone))의 분열적 공동체의 모습을 보여준다. 파일럿(Pilate)을 비롯한 레바(Reba)와 해가(Hagar)의 구성원 역시 공동체적 의미에서 합일점을 찾지 못하고 분열된 모습을 보여준다.

그렇다고 해서 파일럿을 제외한 나머지 여성들의 모습이 온전히 희생과 제물의 의미로 부각되는 것은 아니다. 어머니 루스가 밀크맨에게 늦은 시기까지 수유를 하고(126), 코린시언스가 늦은 나이에서나마 아버지의 권위에서 탈출하여 장식적 기능으로서의 여성이 아닌 한 인간으로서의 사랑의 깨달음을 얻은 것, 또한 밀크맨이 험난한 자신의 뿌리 찾기의 여정을 떠날 수 있도록 만들어 주는 레나의 역할은 밀크맨으로 하여금 온전한 자아의 깨달음을 얻을 수 있도록 하는 역할을 일정 부분 하고 있다.

‘죽음’(Dead)이라는 성을 가지게 된 이들 가족의 분열상에는 백인들에 의해 파괴된 흑인 공동체의 아픔이 담겨 있지만, 이러한 고통은 흑인 남성들의 백인 위주 사회에 대한 저항을 왜곡된 형태의 순응 혹은 극단적인 행위에 의한 저항으로 변질된다. 농장에서 아버지를 도와 평화로운 삶을 영위하던 메이컨 2세에게 아버지의 죽음은 그를 물질에 탐닉하고 권위적인 모습으로 바꾸어 놓았다. 거기에 주인공인 밀크맨과 그 주변의 남성들의 모습 역시 온전한 가치관을 가지고 있지 않음을 그들의 대화를 통해 알 수 있다.

“애, 그 시간에 훨씬 더 좋은 일들을 할 수 있잖아. 게다가, 이제 너도 일하는 법을 배워야지. 월요일부터 시작하렴. 방과후에 사무실로 나와. 거기서 몇 시간 일하면서 진짜 일하는 게 뭔지 배우는 거다. 파일럿은 네가 세상에서 써먹을 수 있는 걸 하나도 가르쳐 줄 수 없을 게야. 다음 세상엔 어떨지 모르지만, 이 세상에선 아닌 듯싶다. 네가 절대로 알아야 할 필요가 있는 중요한 것 한가지를 지금 당장 이야기 해주마. 소유하는 거다. 그리고 네가 소유한 것들이 다른 것들을 소유하도록 만드는 거지. 그럼 넌 네 자신과 다른 사람들을 소유하게 되는 거야. 월요일에 시작하렴. 어떻게 하는지 가르쳐 주마.”

“Boy, you got better things to do with your time. Besides, it's time you started learning how to work. You start Monday. After school come to my office; work a couple of hours there and learn what's real. Pilate can't teach you a thing you can use in this 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. Starting Monday, I'm going to teach you how.” (55)

반면 흑인으로서, 여성으로서 이중적인 고통을 겪어내야만 하는 여성

인물들의 경우, 그들의 내면에 가려져 있는 아픔들을 충분히 이해할 수 있으면서도 내내 무기력한 모습들을 보여준다. 이들 중 아버지와 남편의 권위에 눌려 여성으로서의 삶을 온전히 누리고 있지 못한 어머니 루스와 밀크맨에게 버림받고 자살로서 생을 마감한 헤이가의 삶은 인간으로서의 자신의 모습을 상실한 채 너무 순진하게 삶을 이어나가면서 고통을 겪어야만 하는 피식민자로서의 삶이다. 그 외 밀크맨의 누이들과 레바, 스위트의 삶 역시 일방적인 남성의 권위에 대해 굴종하는, 희생의 삶을 살고 있다고 해도 과언이 아니다. 이들이 보여주는 남성에 대한 희생의 삶은 자신의 정체성을 온전히 유지할 수 없는 차원에서 소진되고 있다.

... 윗층 자신의 방으로 올라가던 중 그밀크맨은 소외감을 느꼈지만, 정당한 행동이었다. 그는 다른 남자가 힘없는 사람을 때리는 것을 본 사람이었다. 그래서 그는 거기 끼어들었고, 그게 세상의 순리 아니던가? 남자라면 그런 일을 하는 것 아닌가? 약자를 보호하고 산의 왕에 맞서 싸우는 것 아닌가 말이다. 그리고 약자가 그의 어머니이고 산의 왕이 아버지라는 사실은 보다 짜릿한 느낌을 주었지만, 그렇다고 본질적인 것이 달라질 것은 아니었다. 그래. 엄마를 향한 사랑 때문에 그랬다는 척은 안할 것이다. 엄마 역시 사랑하기에는 실체가 불분명하고, 너무 그림자 같으니까. 하지만 그렇게 증발해 버릴 듯 연약했기 때문에 더욱 보호가 필요했었던 것이다. 엄마는 꿈 같은 사람에게 깃뚫혀 집안일과 식구 돌보기의 부담에 어깨가 굽고 마음이 평평하게 짓눌린, 억척스런 모성애만 남은 사람은 아니었다.

... On the way upstairs to his room he had felt isolated, but righteous. He was a man who saw another man hit a helpless person. And he had interfered. Wasn't that the history of the world? Isn't that what men did? Protected the frail and confronted the King of the Mountain? And the fact that the frail was his mother and the King of the Mountain his father made it more poignant, but did not change the essential facts. No. He would not pretend that it was love for his

mother. She was too insubstantial, too shadowy for love. But it was her vaporishness that made her more needful of defense. She was not a maternal drudge, her mind pressed flat, her shoulders hunched under the burden of housework and care of others, brutalized by a bear of a man. (75)

메이컨 2세와 루스의 대립 가운데에서 혼동을 겪는 밀크맨에게 남성적 권위와 여성의 억눌린 희생 중 어느 것이 온전한 진실(the whole truth)인가를 파악하는 것은 어려운 일이었다. 게다가 자신에게 희생적이고 유화적인 주변 인물들 사이에서, 밀크맨의 성장은 자신의 신체적 결합과 마찬가지로 절름발이 같은 모습을 보여준다.

이러한 밀크맨의 성장 과정에서 상대적 자아의 모습을 보여주는 기타 베인즈(Guitar Baines)의 역할은 밀크맨에게 삶의 경험을 이끌어 주는 역할을 하고 있다. 기타를 통해 밀크맨은 넉넉한 형편의 아버지의 삶에서 보지 못했던 흑인으로서의 삶의 경험을 어느 정도 체득하고, 백인들에 대한 기타의 한을 이해하려는 시도 속에서 일정한 깨달음을 얻게 된다. 비록 고모 파일럿이 가지고 있는 것으로 오해했던 금덩이와 비밀 결사단인 세븐 데이즈(Seven Days)에서의 살인 행위들로 인해 백인들에 대한 혐오감으로 인해 마지막까지 서로에 대한 오해를 풀지 못하고 밀크맨을 죽게 만들고 있지만, 오촌 사이인 해가(Hagar)와의 이루어질 수 없는 사랑의 아픔을 대신 보듬어 주면서 사랑의 의미를 깨우쳐 주는 기타의 역할은 절름발이 밀크맨에게는 일종의 목발과도 같은 역할을 한다고 할 수 있다.

그러나 이렇게 억눌린 모성성의 흔적들 사이에 밀크맨에게 흑인으로서의 정체성과 삶의 가치를 일깨워주는 것은 고모인 파일럿이다. 기인의 풍모를 가지고 있는 파일럿은 배꼽이 없이 태어났다는 신체적인 차이로 인해 주변 사람들에게조차 자신의 모습을 온전히 드러내지 못하고 굴곡이 많은 삶을 살아왔다. 아버지의 죽음 이후 오빠인 메이컨 2세와 엇갈린

삶을 살아가게 되었지만, 자연의 치유적 모습과 관대함의 모습을 밀크맨에게 전달시켜 주는 역할을 한다. 가장 중요한 파일럿의 역할로서 부각되는 것은 그리엇(griot)의 역할과 유사하게 조상의 의미를 깨닫게 하고 흑인 공동체의 문화적 유산과 역사를 전수할 수 있도록 해주고 있다는 데에서 찾을 수 있다. 이러한 역할은 서구 백인 사회의 모성성 개념에서 자녀 양육의 유일무이한 존재로 간주되는 여성의 모습을 통해 남근 중심의 사회에서 억압받고 희생되는 모성성의 잣대에 상처 입은 여성들의 모습들과 대비를 이루게 함으로써 모성이 가진 위대함과 그 새로운 가능성의 문을 열어준다.

너희는 어둠이 한가지 밖에 없는 줄 알지, 하지만 그렇지 않아. 검은 빛만 해도 대여섯가지가 된다고. 어떤 건 비단처럼 광택이 나고, 어떤 건 양털처럼 포근하고, 어떤 건 그냥 텅 비어 있어. 어떤 것은 또 손가락 같고, 그것들은 또 가만 히 있지도 않아. 움직이면서 이런 저런 검은 색들로 계속 변하지. 무엇인가를 새까맣다고 하는 건, 어떤 것이 초록빛이라고 하는 거나 마찬가지로야 ... 차라리 무지개라고 하는게 낫겠지.

You think dark is just one color, but it ain't. There're five or six kinds of black. Some silky, some wooly. Some just empty. Some like fingers. And it don't stay still. It moves and changes from one kind of black to another. Saying something is pitch black is like saying something is green ... May as well be a rainbow. (40)

그리고 당신이 죽인 사람은 당신의 몫이 되는 거야. 그것들은 어쨌든, 네 마음속에 함께 머무르는 거지. 그러니까 네가 어디를 가든 그 유골들을 가까이 둘 수 있게 가지고 다니는 것이 더, 훨씬 더 나아. 그러면 네 마음이 더 자유로워질테니 말이지.

And the dead you kill is yours. They stay with you anyway, in your mind. So it



better thing, a more better thing to have the bones right there with you. Wherever you go. That way, it frees up your mind. (210)

문제가 되는 것은 작품 안에서 그들의 역할이 인간들의 관계 속에서 정작 자연스럽게 이해할 수 있는 측면이 있음에도 불구하고, 파일럿이라는 새로운 의미의 모성성의 아이콘에 비하여 너무나 그 의미가 축소되는 모습을 보여주고 있는데, 모리슨이 이들을 통해 의도하고 있는 것은 억압 받는 흑인 여성들의 상흔을 질타하면서 우회적으로 서구 백인 사회의 그릇된 모성성의 의미를 비판하고자 하는 정치적 의미를 가지는 것으로 판단한다.

더불어 모리슨이 파일럿이라는 모성성의 새로운 모습을 돌출시키며 부각시키는 것은, 흑인들에게 단순히 흑인의 아픈 역사를 기억하고 이어 주는 역할이 아닌, 흑인 남성들로 하여금 공동체의 구성원으로서의 역할을 자각하도록 하는 동시에 단순히 “날아가는”, 즉 미래를 희망하지 않고 꺾박받는 현실에서 탈출하려는 모습이 아니라 구성원으로서의 책임감을 지니고 공존할 수 있는 공동체의 의미를 전수시키고자 하는 의도가 담겨 있는 것을 볼 수 있다. 이는 작품의 2부에서 나타나는 밀크맨의 여정에서 드러나는 흑인 공동체의 역사, 스위트와 밀크맨의 목욕 과정 그리고 밀크맨이 떠난 자리에 남아 있는 헤이거와 기타의 대화에서 찾아볼 수 있다.

“구름이 산을 어떻게 사랑하는 지 본 적 있어요? 산을 빙 둘러 에워싸죠. 가끔은 구름 때문에 산이 보이지 않을 때도 있어요. 그런데 그거 알아요? 정상에 올라서서 당신이 뭘 볼 수 있는지? 산의 머리가 보이는 거예요. 구름은 절대 산의 머리를 덮지 않아요. 머리가 불쑥 솟아 있어요. 구름이 그렇게 하도록 허락한 거죠. 구름은 산을 완전히 뒤덮지 않아요. 머리를 높이, 자유롭게, 곳곳이 치켜들게 해주죠. 그래서 그 무엇도 산을 숨기거나 구속하지 않게 해요 … 사람을 소유할 수는 없어요. 당신이 가지 못한 것은 잃을 수 없는 거죠. 정말 당신이 그를 가졌다고 생각해 봐요. 당신이

없으면 아무 것도 아닌 사람을 정말 사랑할 수 있겠어요? 그런 사람 정말 원해요? 당신이 문을 박차고 나가면 무너져버릴 그런 사람을? 그렇지 않죠, 그렇지요? 밀크맨도 마찬가지란 말이죠. 당신은 그를 위해 모든 삶을 뒤엎고 있잖아요. 당신의 모든 삶을. 그렇게 당신한테 인생이 그렇게 가치가 없어요? 그렇게 쥐 버리고, 넘길 수 있는 거라면, 그에게는 무슨 의미가 있겠어요? 당신이 그렇게 자신을 하찮게 여기는데, 그라고 소중하게 생각해 줄 리 없잖아요.”

“Did you ever see the way the clouds love a mountain? They circle all around it; sometimes you can't even see the mountain for the clouds. But you know what? You go up top and what do you see? His head. The clouds never cover the head. His head pokes through, because the clouds let him ; they don't wrap him up. They let him keep his head up high, free, with nothing to hide him or bind him. ... You can't own a human being. You can't lose what you don't own. Suppose you did own him. Could you really love somebody who was absolutely nobody without you? You really want somebody like that? Somebody who falls apart when you walk out the door? You don't, do you? And neither does he. You're turning over your whole life to him. Your whole life, girl. And if it means so little to you that you can just give away, hand it to him, then why should it mean any more to him? He can't value you more than you value yourself.” (309~310)

밀크맨이 자신의 조상의 흔적을 찾는 과정에서 자각하게 되는 것은 궁극적으로 그 성질이 어떠한 것이든 — 조상의 역사, 혹은 흑인 공동체 문화에 대한 발견 등 — 그에 대한 지나친 집착이나 욕심이 아닌 ‘사랑’의 의미 찾기이다. 다시 말해 흑인 남성들이 자신들이 떠나려고 하는, 혹은 해방되고자 하는 억압된 공동체에 대한 의미를 생각하고, 무책임하게 자신들이 떠난 이후 남게 된 흑인 여성들과 후손들이 떠안아야 할 짐은 결국 남성과 여성, 혹은 선조와 후손들이 공동으로 책임져야 할 부분이라

는 것이다. 모리슨은 파일럿과 헤이거, 스위트, 서스(Circe) 등의 전수자적 여성의 역할을 통해서 사실상 마지막 희망의 열쇠를 쥐고 있는 밀크맨에게 흑인 공동체의 의미와 그에 대해 공유해야 할 책임감을 일깨워준다.

이에 따라 작품 전반에서 파악할 수 있는 공동체의 의미와 역사의 전수자로서의 여성의 역할에 대한 모리슨의 정치적 전략은 일정 부분 성공을 거두는 것으로 보인다. 하지만 마지막 장면에서 곡해되어 있던 조상들의 역사와 문화의 올바른 모습을 알아차린 밀크맨이, 비록 잘못된 부분이 있었지만 자신의 흑인 공동체의 구성원으로서의 의미를 일깨워준 파일럿의 죽음을 목도하면서 또 다시 날아오르는(죽음으로 판단되는) 마지막 장면은 온전한 진실(the whole truth)의 전수 과정이 아직 완결되지 않았음을 의미하는 것으로 판단되기도 한다. 흑자는 기타에게로 도약하는 것의 의미가 공동체 의미 복원의 책임을 온전치 않은 모습으로 남아 있는 기타에게 전달한다는 평가를 내리기도 하지만, 작품 도입 부분의 보험설계사의 날아오름과 마찬가지로 여전히 흑인 남성들의 공동체로의 진입에는 많은 여지가 남아 있다는 것이다.

궁극적으로 모리슨은 『솔로몬의 노래』의 텍스트를 통해 흑인 공동체 문화의 의미의 복원에 대한 시도와 더불어 이것들이 흑인 남성과 여성들 사이에서 어떠한 갈등의 구조로 얽혀진 실타래의 모습을 보여주고 있는가를 확인시켜주는 동시에, 오랜 동안 왜곡되어 있던 아프리카 조상들의 공동체 문화를 전수해야 할 역할이 후손들에게 있음을 상기시켜 주면서 이것들의 의미를 다시금 생각하게 해주는 역할을 함으로써 비단 여성이 아닌, 흑인 전체 공동체의 복원을 시도하고 있다고 할 수 있겠다.

### Ⅲ. 망각되어가는 기억의 복원과 화해: 『조이릭 클럽』

킹콕 정(King-Kok Cheung)은 근래의 아시아계 미국 문학 연구에 관

한 글에서 발견하고 있는 아시아계 미국 문학의 주요 초점은 미국 사회에서의 타자성(the otherness)에 대한 논의가 중점이 되는 이론적 관점에서 이질성(heterogeneity)과 다diaspora)에 있다고 하면서, “아메리카를 주장하는 데에서 아시아와 아시아계 미국의 간극을 메우고 …… 사회적 역사와 공동체적 책임에 관심을 두는 데에서 탈근대주의와 다문화주의의 가능성과 딜레마를 탐색하는 방향으로 진행되고 있다”(Cheung 1)고 주장한다.

거기에 더하여 셠리 곡린 림(Shirley Geok-Lin Lim)은 문화비평에 있어서의 문학 텍스트의 역할을 평가하면서 “문화비평은 일차적으로 인종과 민족성에 관심을 가져야 하며, 더 구체적으로는 지배자적인 백인 집단과 유색 인종 집단 사이에 존재하는 권력의 불균형과 이러한 불균형을 바꾸려는 시도에 주목해야 할 필요가 있다”고 주장한다. 이를 위해 과거로부터의 담론들의 가공물로서 문학 텍스트의 존재 가치는 유효하다고 말한다(Lim 571~73). 이러한 관점에서 탠의 『조이력 클럽』의 의미는 이러한 조건에 합치한다고 말할 수 있다.

앞선 『솔로몬의 노래』에서는 흑인 공동체의 문화와 역사를 미국 내 소수민족의 역사와 공동체 형성의 과정에서 여성 인물들이 내면화하고 있는 고통과 상흔을 통해 드러내고 있음을 볼 수 있었다. 탠의 『조이력 클럽』에 등장하는 여성인물들 역시, 서로를 이해하고 상호 보편적인 가치를 전수하고 전달하는 과정을 어머니 세대와 딸 세대가 겪고 있는 고통과 상흔, 그 과정에서 쉽게 번역되어 소통하기 어려운 언어 간의 간극들을 극복하고 이해하는 과정으로 드러낸다.

동시대의 아시아계 미국 여성 작가들과 마찬가지로 탠 역시 아시아와 아시아계 미국 사이의 문화적 간극들을 연결하는 역할을 작품들을 통해 보여주는데, 이를 위해 탠은 『조이력 클럽』에서 소수 민족 이민자로서 미국사회에서 살아나가는 사람들이 가지게 되는 정체성에 대한 자아 성찰의 과정을 4쌍의 모녀들의 삶을 모자이크처럼 엮어 상호 텍스트적으로

연결하고 있다(이소희 108). 이러한 시도는 인종과 젠더, 민족성이 교차하는 지점에서 아시아계 미국 여성들의 정체성을 탐색하기 위해 필요한 선택으로 파악되며, 여기에 중국과 미국의 다양한 문화적 대상물들 — 음식, 언어, 게임, 풍속 등 — 을 문학적 상징과 암시, 각자의 경험들과 더불어 엮어 냄으로써 다문화 사회로서의 미국의 특성에 일정부분 융화하면서 자신의 정체성을 파악하려는 노력으로 파악할 수 있다.

총 4부 16개 에피소드의 다층적 연결을 통해 탠이 구성하고자 하는 바는 미국이라는 사회에서 살아나가고 있으면서도, 자신이 결국 ‘중국’ 여성의 뼈와 피를 가지고 있다고 하는, 자신들의 정체성과 더불어 공동체 의식을 복원하는 데 있음을 알 수 있다. 탠은 이러한 의도를 효과적으로 제시하기 위하여 미국이라는 현실 속에 있는 모녀 세대 각각의 경험들을 꿰매어 간다. 4장 단위마다 제시되는 “천리를 날아온 깃털”(Feathers from a Thousand Li Away), “26개의 불길한 문”(The Twenty-six Malignant Gates), “미국식 번역”(American Translation), “서쪽 하늘의 황태후”(Queen Mother of the Western Skies)의 첫머리에 제시되는 짧은 우화들은 궁극적으로 탠이 중국적인 정체성을 이어나가는 ‘기억’(memory)의 첫 바늘땀으로 이해할 수 있다. 비록 4명의 어머니 세대들 중 쑤우안(Suyuan Woo)의 기억은 딸인 징메이(Jing-Mei Woo)와의 대화와 기억에 의해 서술되지만, 1부와 4부의 어머니 세대들의 이야기가 2부와 3부의 딸 세대의 이야기를 포용하는 형태를 보여주면서 자녀 세대들에게 자신들이 겪어야 했던 다양한 경험들을 전수해 주고 있다.

“천리를 날아온 깃털”의 서문을 통해 탠은 중국에서 건너온 어머니 세대들의 욕망과 희망이 교차되는 모습을 보여준다. 우여곡절 끝에 미국이라는 신천지에 희망을 가지고 건너왔지만, 그들에게 남아 있는 것은 자신들의 정체성을 유지할 수 있도록 해주는 기억이라는 깃털 하나였다. 시나브로 미국 사회에 적응해 나가는 과정에서 그들은 왜 이곳에 왔으며 무엇을 남겨두고 왔는지를 잊게 되었지만, 영어만을 말하고 슬픔보다 코

카콜라를 더 많이 삼켜내는 딸들에게 전달하고자 하는 것은, 그것의 현실적 가치 여부를 떠나서 모두 ‘좋은 의도’(all my good intentions)에 의한 것이며, 그것을 온전히 소통할 수 있는 날을 기다리며 살아가고 있는 것이다.

그 여인과 백조는 미국을 향해 목을 숙 빼고 수천 리 길 바다를 건넜다. 배 위에서 그녀는 백조에게 읊조렸다. “미국에 가면 나는 나를 꼭 닮은 딸을 낳을 거야. 거기선 여자의 값어치를 남편의 트림 소리 크기로 따질 만큼 하찮게 볼 사람은 없겠지. 거기 가면 그 아이에게 완벽한 미국식 영어만 쓰도록 할 테니 아무도 그 아이를 업신여기진 않을 것이고, 너무나 풍족해서 어떤 슬픔도 맛보지 않게 해 줄거야. 그 아이는 나의 뜻을 알겠지. 내가 이 백조를, 제가 바라던 그 이상으로 소원을 성취한 이 백조를 그 아이에게 줄 거니까.” … 이제 그녀는 늙었다. 그리고 영어만 말하면서 슬픔보다 코카-콜라를 더 많이 삼키며 성장한 딸을 가지게 되었다. 오랫동안 그 여인은 딸에게 백조 깃털 하나를 건네주며 “이 깃털은 하찮게 여겨질 지 모르지만 아주 멀리에서부터 내 소중한 꿈들을 담아 가지고 온 것이란다” 라고 말해주고 싶었다. 이 말을 딸에게 완벽한 영어로 말해줄 수 있는 날이 오기를 그녀는 꼭 참고 기다렸다.

The woman and the swan sailed across an ocean many thousands of li wide, stretching their necks toward America. On her journey she cooed to the swan: “In America I'll have a daughter just like me. But over there nobody will say her worth is measured by the loudness of her husband's belch. Over there nobody will look down on her, because I will make her speak only perfect American English. And over there she will always be too full to swallow any sorrow! She will know my meaning, because I will give her this swan — a creature that became more than what was hoped for.” … Now the woman was old. And she had a daughter who grew up speaking only English and swallowing more Coke than sorrow. For a long time now the woman had wanted to give her daughter

the single swan feather and tell her, "This feather may look worthless, but it comes from afar and carries with it all my good intentions." And she waited, year after year, for the day she could tell her daughter this in perfect American English. (3-4)

이러한 모습은 전술했던 『솔로몬의 노래』에서 데드 가족의 이야기를 통해 복원하려고 시도하는 흑인 공동체의 온전한 진실(the whole truth)의 추구하고 맥락을 같이한다. 그러나 『솔로몬의 노래』가 이중적으로 소외되어 있던 흑인 여성들의 삶의 역정을 통해 남성 주인공인 밀크맨의 자아 정체성 형성에 영향을 끼치고 있지만 그 자체에서의 합의점을 이끌어 나가는 데에서는 남/녀간의 대립이나 역사와의 단절 등 모순되고 빈약한 부분들이 있다고 보여지는 반면, 『조이력 클럽』에서의 어머니 세대와 딸 세대의 경험을 일정 부분 병치시켜 놓고 서로의 경험을 공유하는 과정에서 서로를 이해하는 화해의 과정을 서술하면서 중국 고유의 문화를 미국에 자연스럽게 순응해 버린 후세들에게 일련의 경험으로서 전수한다. 이는 단지 고유의 문화만을 전수하는 것 뿐 아니라 여성으로서의 정체성과 더불어 고난의 세월을 극복하는 생존 과정의 전수로서 이해할 수 있다.

일반적으로 여성 작가들이 자아의 성취와 여성적 주체성에 대한 탐색 과정을 주로 일인칭 화자의 서사를 통하여 재현해 내는 방식을 취하고 있는데 반해, 텐은 『조이력 클럽』에서 이러한 방식을 확대 재생산 하면서 4명의 중국인 어머니와 4명의 미국에서 태어난 딸들의 독립적이면서 유기적인 조화를 이루는 내러티브 기법을 사용하여 그 효과를 극대화한다.

가족이라는 최소의 공동체 안에서 중국에서 이민 온 어머니들이 중국 여성으로서의 정체성을 딸들에게 전수할 수 있는 방법은 곧 과거를 기억하고 회상하여 딸들에게 이야기해 주는 것이다. 작품의 어머니 세대들 — 안메이 수(An-Mei Hsu), 린도 종(Lindo Jong), 잉잉 세인트 클레어(Ying-ying St. Clair), 수수안 우(Suyuan Woo) — 이 삶의 과정에서 공

통적으로 겪게 되는 경험은, 20세기 초반의 중국 역사와 밀접한 관련이 있는 것으로 중국 땅에서 경험한 전쟁, 굶주림, 강요된 결혼, 또 가족 관계의 파괴 등이며, 또한 미국에 건너와 겪게 된 문화적 소외와 단절, 전통적 가족 관계의 와해, 그리고 그로 인한 세대 간의 갈등과 단절이다. 따라서 이러한 삶의 방향 전환 과정에서 어머니 세대들은 생존을 위해서라도 자신들이 세워야 할 자아의 존중, 심리적인 연속성, 삶의 현실에 있어서의 연계성들을 모색하기 위해 기억을 더듬어 이를 후세대들에게 전달하려 한다.

어머니 세대들이 결성하는 조이력 클럽은 이러한 과정에서 기억의 내러티브(memory narrative)를 연결하고 전수하는 중요한 장치가 된다. 벤 수(Ben Xu)는 이에 대해 “기억이란 분노, 희망, 생존 본능에 기초하여 사회화된 자아를 형성해 가는 과정의 표현으로, 실제 중앙에 멋진 테이블을 놓고 이뤄지는 조이력 클럽 그 자체가 이러한 생존 전략의 구체화된 표현이자 심리적인 보호 본능을 위한 나름의 전략”(이소희 110 재인용)이라고 말한다. 그 예로 “천리를 날아온 깃털”의 장에서 이야기되는 어머니 세대들의 기억의 편린들은 그들의 아픔을 통해 미국 사회에서 온전치 못하게 남아 있는 자신들의 정체성을 긍정적으로 확립하는 동시에 후대의 세대들과 소통하려고 하는 소통의 장이 되고 있다.

그러므로 어머니 세대가 딸들 세대에게 중국 여성으로서 경험을 들려주는 기억의 내러티브는 딸들이 미국 땅에서 필연적으로 맞이해야 하는 정체성의 확립에 반드시 필요한 것이다. 또한 이들의 내러티브가 딸 세대와 소통함으로써 상호간의 여성적인 힘을 강화시켜 주는 역할을 하게 된다. 이러한 내러티브를 통하여 같은 여성으로서 차이점과 공통점을 밝혀내고 마음 속 깊이 이해할 수 있는 단초를 마련할 수 있는 것이다.

그러나 그러한 기억의 내러티브가 일방적으로 전달되는 것은 아니다. 중국에서의 경험을 가지고 미국에 건너온 어머니 세대와, 미국에서 태어나 미국의 문화와 생활 방식에 익숙해져 있는 딸들 — 징메이 우



(Jing-Mei Woo), 레나 세인트 클레어(Lena St. Clair), 로즈 슈 조던(Rose Hsu Jordan), 웨이버리 중(Waverly Jong) — 에게서 갈등은 필연적으로 발생할 수밖에 없다. 텐이 『조이릭 클럽』에서 다루는 모녀관계의 주요 테마는 모녀간에 발생하는 이중성(ambivalence)과 연속성(continuity)을 강조하고 있음을 보게 된다. 이들 중 어머니 세대들에 의해 운명적으로 전수될 수밖에 없는 이중의 유산들 중에서 어머니 세대가 겪어낸 중국적인 유산들에 대해 딸 세대들은 이질적인 것으로 규정하고 이를 거부하려 한다. 딸들은 어머니를 자신과 다른 이질적인 문화의 구현체로 생각하기 때문에 이에 대해 자신의 주체성을 찾기 위해 어머니의 사고방식과 이야기에 대해 대립각을 세우고 갈등하며, 스스로가 그들의 어머니의 연장선에서 취급되는 것을 거부하는 것이다.

딸들은 어머니를 타자로 보면서 그들의 ‘미국성’(Americanness)을 어머니의 ‘중국성’과 구분하면서 확립하려고 한다. 작품 속에서는 어머니들의 모국인 중국과 중국 문화에 대해 딸들은 부정적이고 이질적인 것으로 보는데, 이것은 딸들이 가족과 공동체의 부정적인 면들을 어머니 개개인에게 구체화되고 있는 중국 문화와 전통에 기인한 것이라고 여기고 있는 것이며, 이를 통해 딸들이 자신의 미국성을 입증하려고 한다. 2부 “스물여섯 개의 불길한 문”에서 등장하는 두 개의 에피소드 — “절반씩(Half and Half)”과 “두가지 부류(Two Kinds)” — 에서 등장하는 예들이 대표적이다. 어머니 세대들은 딸 세대의 이질성에 의한 이러한 갈등에 대해 그들의 중국적인 경험과 판단력으로 그들을 설득하려 한다. “26개의 불길한 문들” 장에서 언급되는 어머니들의 중국적 문화유산의 전수는 자연의 이미지와 초자연적 상징들, 예를 들어 바람이라든가, 기운이라고 하는 것들을 느끼게 함으로써 딸 세대와의 조우를 시도한다.

“자전거 타고 모퉁이를 돌면 안돼” 엄마는 딸이 일곱 살일 때 그녀에게 말해 주었다.

“왜요?” 딸은 대들었다.

“내가 지켜볼 수도 없고 그렇게 되면 네가 넘어져 울어도 네 목소리를 들을 수가 없잖아.”

“내가 넘어질 지 어떻게 알아요?” 딸은 투정을 부렸다.

“그건 책에 쓰여 있어. 스물 여섯 개의 불길한 문이라는, 이 집 울타리 밖으로 나가면 네게 닥칠 모든 나쁜 일들을 적어 놓은 책이란다.”

“못믿겠어요. 그 책을 보여주세요.”

“중국어로 쓰여진 책인데, 넌 이해 못할 거다. 그러니까 내 말 명심하렴.”

“그게 대체 뭔데요? 스물 여섯 가지 나쁜 일들이 무엇인지 말해 주세요” 딸이 요구했다.

하지만 엄마는 조용히 앉아 뜨개질을 하고 있었다.

“스물 여섯 가지가 뭐냐고요!” 소녀는 소리쳤다. 엄마는 여전히 답해주지 않았다.

“엄마도 모르니까 말할 수 없는 거죠! 아무것도 모르시면서!” 그러면서 딸은 밖으로 달려나가 자전거에 올라탔고, 급히 집을 벗어나려고 했고, 모퉁이를 돌기도 전에 넘어져 버렸다.

“Do not ride your bicycle around the corner,” the mother had told the daughter when she was seven.

“Why not!” protested the girl.

“Because then I cannot see you and you will fall down and cry and I will not hear you.”

“How do you know I'll fall?” whined the girl.

“It is in a book. The Twenty-Six Malignant Gates, all the bad things that can happen to you outside the protection of this house.”

“I don't believe you. Let me see the book.”

“It is written in Chinese. You cannot understand it. That is why you must listen to me.”

“What are they, then?” the girl demanded. “Tell me the twenty-six bad things.”

But the mother sat knitting in silence,  
“What twenty-six!” shouted the girl,  
The mother still did not answer her,  
“You can't tell me because you don't know! You don't know anything!” And  
the girl ran outside, jumped on her bicycle, and in her hurry to get away, she fell  
before she even reached the corner. (87)

하지만 모녀 사이에서 벌어지는 이러한 경험들은 한마디로 전달되고 이해되기에는 복잡하고 난처한 상황에 이르게 된다. 특히 이를 각기 다른 문화권 안에서 생물학적 성(sexuality)와 역할론적 성(gender)와 관련시켜 적용시키게 되었을 경우 인용문에서와 같이 문화와 언어의 상호 작용 속에서 작동하지 않으면 이해할 수 없기 때문이다. 이러한 관점에서 보면 아시아계 미국 문학에 있어서의 섹슈얼리티와 젠더 역시 아시아계 미국인들의 역사와 분리시킬 수 없는 것이다. 어떤 문화적인 맥락에서도 이들에 관한 특정한 주제들의 등장, 변형, 존속 등은 항상 역사적인 맥락으로 전개되기 때문이다.

『조이력 클럽』에 등장하는 모녀 세대가 처해 있는 문화적 맥락 역시 그들이 경험한 역사적 상황에 따라 차이를 보인다. 즉 1940년대 전쟁 중인 중국에서 탈출하여 일련의 아메리칸 드림을 품고 미국에 건너온 어머니 세대들은 중국적인 가치관에 경도되어 있는 반면, 딸들의 세대는 중국적인 것보다는 미국적인 가치관을 지향하면서 어머니의 과거나 어머니가 살았던 조국에 대해 알지 못하며 알고 싶지도 않는다. 어머니에게 중국어를 어느 정도 들긴 했지만, 의도적으로 중국어를 익히지 않는 것도 이러한 것들의 예가 된다. 그럼에도 불구하고 어머니 세대들은 한결같이 그들이 중국 땅에서 겪었던 경험들을 딸들에게 들려주고 싶어 하며 그 과정에서 자신들의 여성적 자아가 어떠한 방식으로 변형, 존속되었는지를 전달하려 시도한다. 젠더로서의 정체성에 기초한 어머니 세대

들의 중국에서의 경험이 딸 세대들의 미국에서의 경험으로 전이되는 과정이 바로 이 『조이력 클럽』의 텍스트를 구성하는 토대가 되며 이 과정에서 문화적 차이의 벌어짐을 메우는 문학적 기법이 바로 앞에서 언급한 탠의 글쓰기 방식을 구현해 내는 미덕이 된다.

모녀 세대의 갈등은 3장 “미국식 번역”(American Translation)에 이르러 어머니 세대의 중국적인 경험과 딸 세대의 미국 사회에서의 경험이 겹쳐지면서 서로를 이해하는 과정에 이르게 된다. 이에 대해 이소희는 호미 바바(Homi Bhabha)의 “번역할 수 없는 것과의 조우”(dangerous encounter with the untranslatable)를 차용하면서, 중국계 미국 여성으로서 정체성 추구 과정을 이룬바 “상호 교차”(intersectionality)의 과정을 통해 파악할 수 있다고 주장한다(이소희 114-5). 즉 ‘(이해할 수 있을 만한 것으로) 번역할 수 없는 것과의 위험한 조우’가 발생하는 영역의 특징인 상호 교차성은 서로 다른 문화권에 기초한 다양한 범주들이 교차하는 “번역하여 전달할 수 없는” 경험들을 재현해 내는 과정을 통하여 아시아계 미국인들의 특성에 관한 지식을 생산하기 위해서 유용하고 필수적이라는 것이다.

“그럼 징기스칸은 분명히 마술 화살을 만들어 냈겠군요. 결국은 그가 중국을 점령했으니까.” 내가 말했다. 엄마는 내가 한 말을 제대로 듣지 못한 듯 하셨다. “그건 사실이야. 우리 가문은 어떻게 이기는지를 알았지. 그러니 넌 네 안에 뭐가 있는지 알아야지. 타이위안의 우수한 혈통들 말이다.”

“제 생각엔 장난감 시장이나 전자 제품 시장에서만 이기도록 진화된 것 같네요,” 내가 말했다.

“네가 그걸 어떻게 아니?” 엄마가 진지하게 물었다. “온갖 것들에서 다 볼 수 있잖아요. 타이완 제라고.”

그리고 그렇게, 우리가 시작한 그 빈약한 연결 고리는 끊어지기 시작하고 있었다.

“난 중국 땅, 타이위안에서 태어났어. 타이완은 중국이 아니야.”

“음, 전 엄마가 타이완이라고 말하시는 줄 알았어요. 똑같이 들리니까.” 난 의도되지 않은 실수로 인해 엄마가 흥분하시는 것을 보고 짜증이 나서 답했다.

“발음이 전혀 다르지! 지역도 전혀 다르고! 타이완인 사람들은 중국 밖에는 아무 것도 몰라. 그건 우리가 일단 중국인으로 태어나면 절대로 우리 마음속에서 중국을 쫓아낼 수 없기 때문이란다,” 엄마는 화를 내며 말씀하셨다.

“Genghis Khan must have invented some magic arrows, then,” I said. “After all, he conquered China.” My mother acted as if she hadn't heard me right. “This is true, we always know how to win. So now you know what is inside you, almost all good stuff from Taiyuan.”

“I guess we've evolved to just winning in the toy and electronics market,” I said.

“How do you know this?” she asked eagerly.

“You see it on everything. Made in Taiwan.”

And just like that, the fragile connection we were starting to build snapped.

“I was born in China, in Taiyuan,” she said. “Taiwan is not China.”

“Well, I only thought you said ‘Taiwan’ because it sounds the same,” I argued, irritated that she was upset by such an unintentional mistake.

“Sound is completely different! Country is completely different!” she said in a huff. “People there only dream that it is China, because if you are Chinese you can never let go of China in your mind. (203)

이제 난 엄마가 뭘 말씀하시는 지 안다. 엄마는 정말로 우리와 함께 중국에 가고 싶어 하시는 거다. 그리고 난 그걸 싫어할 것이고, 3주 내내 지저분한 젓가락과 차가운 국물을 하루 세 차례씩 불평하시는 걸 듣는 것, 음, 그건 아주 고역일 것이다. 그러나 내 일부는 한편 그것도 꽤 괜찮을 것 같다는 생각을 한다. 우리 세 명이 각각의 차이점들을 뒤로 한 채, 비행기에 함께 올라타 나란히 앉아서, 서양을 떠나 동양으

로 날아간다는 것 말이다.

And I know what she really means. She would love to go to China with us. And I would hate it. Three weeks' worth of her complaining about dirty chopsticks and cold soup, three meals a day--well, it would be a disaster. Yet part of me also thinks the whole idea makes perfect sense. The three of us, leaving our differences behind, stepping on the plane together, sitting side by side, lifting off, moving West to reach the East. (205)

이러한 과정을 리사 로우(Lisa Lowe)는 아시아계 미국소설의 차별성에 대한 글에서 이질성(Heterogeneity), 잡종성(Hybridity), 다양성(Multiplicity)의 특성으로 언급하면서 이것들이 전략적으로 사용되면서 “일부는 유전적으로 물려받고, 일부는 수정되거나 새롭게 만들어 진다”(that are partly inherited, partly modified, as well as partly invented, 81)고 주장한다. 다시 말해 탠이 천착하고 있는 아시아계 미국인으로서의 중국인들의 정체성 확립의 전략은 고정되지 않은 틀 안에서 역사/문화적으로 전달되고 수정되면서 새롭게 정립된다는 것이다.

한편 이러한 과정은 중국의 역사와 문화의 과정을 공유하면서 두 세대 간의 간극이 줄어드는 효과와 동시에 주체성의 상호 이동(intertransferring subjectivity)의 과정을 통해 서로를 이해하고 유대감을 갖게 됨으로써 공동체 의식을 복원시키는 원천으로 자리 잡게 된다. 즉 중국적인 사고방식과 미국적인 사고방식의 대립이 어머니 세대의 중국적 사고방식에 의해 점유되고 있던 것들을 딸들이 미국적인 사고 안에서 이해하고 수용하면서 새로운 유대관계를 형성한다.

더불어 여성으로서의 주체적인 삶에 있어서의 긍정적 요소들과 자아 정체성 확립을 위한 토대로 작용할 수 있음을 알 수 있다. 세 번째 장인 “미국식 번역”의 장에서 어머니 세대들과 딸 세대들이 여성으로서의 트라

우마를 공유하고 중국적 문화유산들이 미국적인 방식으로 번역됨으로써 미국적 사고방식(실용, 외양, 현실, 현재)과 중국적 사고방식(예측, 경험, 내면화, 과거) 사이의 위험한 조우는 여전히 충돌의 가능성을 안고 있으면서도 서로를 감싸 안는 과정에 이르게 되는 것이다.

이를 위해 탠은 『조이력 클럽』의 글쓰기와 내러티브를 통해 “미국적인 주변 환경들과 중국적인 특질들 사이의 가장 좋은 결합”(289)을 어떻게 이루어 내고 있는가를 파악하려고 시도한다. 작품 속에서 “중국”과 “미국”은 단순히 사상적 관점뿐 아니라 상상의 영역 내에서 작용하는 개개인의 사고방식들을 반영하여 제시한다. 어머니 린도 좋은 미국에서 낳아 기른 딸 웨이벌리의 외모와 성격에서 나타나는 문화적 상호 교차성에 대해 언급하면서 모녀간에 공유되는 동시에 차별화되는 특성들을 이해한다.

그 애가 어떻게 이 정도 단어들로 중국에서 사람들과 말할 수 있을까? 쉬쉬, 기차, 먹어, 가벼운 잠. 어떻게 그 애는 자기가 중국 사람들과 잘 어울릴 수 있을 거라 생각하는 거지? 피부색이랑 머릿결이 중국사람일 뿐, 안에는 완전히 미국사람인데. 그 아이가 이렇게 된 것은 내 잘못이다. 난 우리 아이들이 가장 좋은 것만 조합해서, 미국 환경과 중국식의 성격을 갖게 되길 바랬었다. 이 두 가지가 서로 혼합될 수 없다는 것을 내가 어떻게 알 수 있었겠는가? 난 미국적 환경이 어떤 식으로 영향을 미치는지 딸에게 가르쳐 왔다. 여기서만 가난하게 태어나도 그것으로 인생이 결정 나는 것이 아니다. ... 미국에서는 주어진 환경을 참고 견디라고 할 사람은 아무도 없다는 거야. 내 딸은 그런 것들을 배웠지만, 난 중국식의 성격에 대해서는 가르칠 수 없었다. 부모에게 복종하고 엄마의 생각에 귀를 기울이는 방법 같은 것. 스스로의 생각을 드러내지 않고, 얼굴 뒤의 감정을 숨겨서 숨겨진 기회들을 획득할 수 있는 방법들. 왜 쉬운 일은 쫓을 가치가 없는지. 자신의 가치를 알고 갖고 댄뉘, 싸구려 반지 같이 번쩍이며 돌아다니지 말아야 하는지. 왜 중국식 사고가 최선인지.

How can she talk to people in China with these words? Pee-pee, choo-choo

train, eat, close light sleep. How can she think she can blend in? Only her skin and her hair are Chinese. Inside — she is all American-made. It's my fault she is this way. I wanted my children to have the best combination: merican circumstances and Chinese character. How could I know these two things do not mix? I taught her how American circumstances work. If you are born poor here, it's no lasting shame ... In America, nobody says you have to keep the circumstances somebody else gives you. She learned these things, but I couldn't teach her about Chinese character. How to obey parents and listen to your mother's mind. How not to show your own thoughts, to put your feelings behind your face so you can take advantage of hidden opportunities. Why easy things are not worth pursuing. How to know your own worth and polish it, never flashing it around like a cheap ring. Why Chinese thinking is best. (289)

이러한 모습은 이어지는 “서쪽 하늘의 태후” 장의 이야기들에서 어머니 세대와 딸 세대가 함께 모이는 자리를 통해, 그리고 징메이가 어머니가 중국에 남겨놓고 온 언니들과 마주하는 장면에서 보편적 이해와 기억의 전달을 통한 공동체 복원, 즉 화해의 의미를 완성시키려고 한다. 그러나 『조이력 클럽』에서 나타나는 동양적인 정서가 미국적인 가치관들과 온전히 화해를 이룬다고 보기에는 징메이를 통해 나타나는 결말은 아쉬움이 있다. 같은 피부색과 얼굴을 가지고 있다고는 하지만, 중국 본토의 사람들과 정서적인 공감이라고 한들 이미 미국의 문화에 익숙해져 있는 징메이에게는 그것이 어머니 세대와 딸 세대의 공감과 이해의 차원에서 더 진일보한, 즉 망각되어 가고 있던 기억을 온전히 복원하고 연결하는데에는 문화적인 연결 고리를 걸기에는 어려운 일이다.

『조이력 클럽』의 제목에서 나타나는 대로, 즐거움(Joy)과 행운(Luck)이 공존하기를 앙망했었던 어머니 세대들에게서 딸 세대들에게 공감하고 수용할 수 있는 문화와 가치관의 소통에 있어서 공유할 수 있는, 그리



고 그것을 일정 부분 후대에도 계승해 나갈 수 있는 토대가 마련되고, 아울러 미국 사회 내에서도 자신의 근원(origin)에 대해 다시금 성찰하면서 자신의 정체성의 토대를 보다 분명하게 할 수 있다는 의미에서의 기억의 재생은 이루어진 것으로 파악할 수 있다. 더불어 ‘클럽’이라고 하는 작은 공동체 안에서의 가치관의 공유, 그리고 더하여 딸들의 세대에서 이루어진 상호 문화에 대한 이해의 틀이 마련된 것은 적어도 미국 사회에서 중국 문화의 틀이 축소되지 않고 마땅한 한 자리로서 기능하기를 바라는 작가의 시도가 담겨있다고 할 수 있을 것이다.

#### IV. 나가는 말

이 글의 제목에서 두 작품을 비교하면서 문화전수자로서의 여성의 역할이라고 하는 공통분모를 발견하는 것은 어찌 보면 그리 어려운 일은 아닌 것으로 생각할 수 있다. 특히나 소수 민족들의 정체성을 파악하는 데 있어서 결과적으로 이중의 억압을 받아야 하는 여성들의 입장을 고려해 보건대, 그들이 가지고 있는 문화적 속성에서 억누르고 있었던 이야기들을 발화하고, 그것을 동인(動因)으로 하여 공존할 수 있는 공동체를 구성하는데 있어 가장 핵심이 되는 역할을 수행하고 있음은, 우리가 생명의 탄생과 양육의 기본이 되는 모성성의 의미를 다시금 생각할 수 있다는 데에서 의미를 가진다. 비록 위의 두 작품에서 나타나는 모성성의 역할이 제각각의 상황에 따라 조금씩 차이가 있기는 하지만, 그들이 기억하고 내뱉으려고 하는 이야기들은 다름 아닌 그들이 담아내고 극복해야 할 역사이자 문화이다.

이제까지 『솔로몬의 노래』와 『조이력 클럽』에서 등장하는 여성들이 자신들이 가진 모성성을 바탕으로 각각 자신의 민족의 문화와 역사를 전수하는 과정들을 살펴보면 그들이 궁극적으로 목표하는 지향점이 무

엇인가를 파악할 수 있었다. 결론적으로 두 작품 모두에서 여성 인물들이 지향하는 바는 상호간의 신뢰를 통한 공동체의 구성이었으며, 흑인과 중국인의 온전한 역사를 드러내 놓음으로써 각자의 민족이 지닌 정체성을 파악하고 미국이라는 켈트적 특성을 가진 사회에서 그들이 민족 공동체로서 어떠한 방식으로 살아나가야 하는가에 대한 시사점을 던져주고 있다고 파악된다.

『솔로몬의 노래』에 등장하는 여성 인물들이 겪어야만 했던 희생의 과정은 흑인 공동체의 역사에서 그리 낯설지 않음면서도 언젠가는 깨어놓아야 할 이중적인 수난의 역사였다. 모리슨은 남성 주인공의 자각의 과정을 여성 인물들을 통해 이끌어 가도록 함으로써 온전한 진실로 합일될 수 있는 공동체의 구성을 흑인들의 수난사를 통해 다시금 의미화 시키고 있음을 볼 수 있었다.

한편 『조이력 클럽』에서는 4명의 어머니와 4명의 딸들의 세대 갈등과 두 개의 언어로 단절되어 버린 상호간의 이해를, 여성으로서 겪어야 하는 보편적 동질감과 여성으로서 공유할 수 있는 다양한 상징들을 통해 이어감으로써, 다문화주의적 특성을 갖춘 미국 사회에서 그들의 민족적 전통을 온전히 인식하고 그들의 역사를 이어나가려고 하는 시도를 보여준다. 탠의 이러한 시도는 오히려 중국의 민족적 특성을 약화시키고 미국 사회에 오히려 문화적 이질성을 더욱 부각시켰다는 부정적인 평가가 내려지기도 하지만, 문학이라는 장르가 갖추고 있는 보편적 가치의 예술적 승화라는 긍정적인 가치를 이 작품에 대입시켜 볼 때 탠의 문학적 시도는 다양한 가치의 공존을 추구하는 미국 사회에서 마땅히 인정되어야 할 것으로 판단할 수 있다. 하지만 공동체의 보편적 이해의 정서가 자민족 중심적 사고가 강하게 박혀 있는 유사 문화권인 우리의 입장에서 읽게 될 경우에 발생할 수 있는 보편적인 이해는, 오히려 미국 문화로의 가치관의 동화를 추구하고 있는 것이 아닌가라는 생각을 하게 되는 측면이 있다. 거기에 역사와 문화를 전달하고 이를 받아들이는 모성성의 의미로

접근했을 때 오히려 고유의 문화를 보존 계승하려고 했던 탠의 전략적 시도는 성공적으로 보이지만 그 의미가 다소 희석되는 듯한 인상을 준다.

결국 두 작품에서 여성 인물들이 추구하는 가치는 비단 미국이라는 서구 백인 중심의 사고방식이 가진 편협함에서 다양한 민족들의 공동체를 구성함을 인정하고, 그러한 가치들을 보편화시킴으로서 모든 사람이 평등하고 균등한 관점에서 서로를 이해하면서 수용할 수 있는 사회를 추구하는 것이라고 할 수 있으며, 더불어 단지 여성/남성의 양분된 가치가 아닌 공동체의 공존을 주장하고 있다고 할 수 있겠다.

(중앙대)

## ■ 주제어

모성성, 문화전수자로서의 여성, 문화적 차이, 공동체 의식, 세대차이, 화해, 역사의 재구성, 『솔로몬의 노래』, 토니 모리슨, 『조이력 클럽』, 에이미 탠

■ 인용문헌

- 권오경 외 저. 『현대미국소설의 이해』. 서울: 도서출판 동인, 2002.
- 김미현, 이명호 편. 『현대영미소설학회 작가총서 02: 토니 모리슨』. 서울: 도서출판 동인, 2009.
- 김봉은. 『소수인종의 문학으로 본 미국의 문화』. 서울: 한신문화사, 2000.
- 김상률. 『차이를 넘어서: 탈식민시대의 미국문화읽기』. 서울: 숙명여자대학교 출판부, 2005.
- 김성곤. 『사유의 열쇠』. 서울: 산처럼, 2006.
- 김애주 외 공역. 『아시아계 미국문학의 길잡이(A Resource Guide to Asian American Literature)』. 서울: 한국문화사, 2001.
- 신문수 편. 『미국 흑인문학의 이해』. 서울: 한신문화사, 2007.
- 이소희. 「『조이락 클럽』 연구: 문화적 번역 매개체로서의 자연을 중심으로」. 『미국학 논집』 32권 1집(2000 여름): 107-126.
- 이소희, 김진경 편. 『20세기 미국소설의 이해 II』. 서울: 도서출판 동인.
- 이승은. 「『솔로몬의 노래』: 흑인여성의 숨겨진 내러티브」. 『영미문화 페미니즘』. 3집(1996): 213-234.
- 임진희. 「아시아계 미국문학에 나타난 언어의 재정의를 통한 탈식민적 정체성의 추구」. 영어영문학 45권 3집: 647-699.
- 임진희. 『아시아계 미국 여성 문학』. 서울: 태학사, 2005.
- 천승걸. 『미국 흑인문학과 그 전통』. 서울: 서울대학교 출판부, 2006.
- Bassin, Donna et al. eds. *Representations of Motherhood*. New Haven and London: Yale UP, 1994.
- Byerman, Keith E.. *Fingering the Jagged Grain: Tradition and Form in Recent Black Fiction*. Athens and London: U of Georgia P, 1985.

- Cheung, King-Kok. "Re-viewing Asian American Literary Studies." *An Interethnic Companion to Asian American Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. 1-36.
- Henderson, Mae Gwendolyn. "Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer's Literary Tradition." *Reading Black, Reading Feminist: A Critical Anthology*. Ed. Henry Louis Gates, Jr. NY: A Meridian Book, 1990. 116-42.
- Heung, M. "Daughter-Text/Mother-Text: Matrilineage in Amy Tan's *The Joy Luck Club*." *Feminist Studies* 19,3 (1993): 597-616.
- Hutcheon, Linda. "Postcolonial Literary History: Witnessing Trauma," delivered at MLA Conference in Chicago, December 1999. 1-13.
- Kim, Elaine H., *Asian American Literature: An Introduction to the Writings and Their Social Context*. Philadelphia: Temple UP, 1982.
- Kim, Elaine H., "Such Opposite Creatures: Men and Women in Asian American Literature." *Michigan Quarterly Review* 29 (1990): 68-93.
- Lim, Shirley Geok-Lin. "Feminist and Ethnic Literary Theories in American Literature." *Feminist Studies*. 19,3 (Fall 1993): 571-95.
- Lowe, Lisa. "Heterogeneity, Hybridity, Multiplicity: Asian American Difference." *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*. Durham: Duke UP, 1996: 66-83.
- Morrison, Toni. *Song of Solomon*. NY: The New American Library, 1977.
- O'Donnell, Patrick. ed. *Modern Fiction Studies* 39-3&4: Toni

Morrison, Indiana: Purdue UP, 1993.

Jinim Park. "Excesses of Desire and Hope: *The Joy Luck Club* as a Maternal Melodrama. *Journal of Literature and Film of Korea*, 3.1 (2002): 125-141.

Tan, Amy. *The Joy Luck Club*. NY: Ivy Books, 1989.

Tan, Amy. "Why I Write" *Literary Cavalcade*, 51(6). (1999): 10-12.

Tan, Amy. "Mother Tongue" in Zack, N., Shrage, L., & C. Startwell (Eds). *Race, Class, Gender and Sexuality: The Big Questions*. London: Blackwell Publishers, 1998: 332-336.

Tan, Amy. "The Language of Discretion" in Bloom, Harold(Ed). *Amy Tan's The Joy Luck Club*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002: 3-10.

■ Abstract

Woman as a Cultural Initiator:  
A Comparative Study of *Song of Solomon* and *The Joy Luck Club*

Park, Yongjun

This paper aimed at revaluing the meaning of woman as a cultural initiator by examining the novels, *Song of Solomon* by Toni Morrison and *The Joy Luck Club* by Amy Tan. In those novels, the writer tried to reconstruct the neglected history of their immigrant societies in the United States. As they assimilated into American culture that had an multiple but mostly WASP- oriented, they gradually forgot their own culture and took it for granted that they were of American origin from the beginning. But the processes in admitting American culture, they had a conflict "who am I" from the racially and sexually discriminated circumstances. They had been protested, but in the course of closing the gap, they had an inner conflict from their native values from their elders. In *Song of Solomon*, Morrison tried to finding the meaning of native African community culture from the initiation process of Milkman Dead, who had a naive point of view on his society, by reconstructing the distorted myth of Solomon, who flies to Africa. In the process, Morrison cast reflections on the oppressed woman characters, especially on Pilate, his aunt, and other biblically named women. And from the Odyssey for searching his native culture, Morrison

reconstructed the meaning of their community and their native culture from the history of women. And in *The Joy Luck Club*, Tan brought up the matter of generation gap between mothers and daughters to initiate their native Chinese culture. From the differences between them, they didn't understand each other in their ways of living from the cultural differences. Mothers tried and hoped their daughters to live American by the Chinese way of experiences from their tradition. Daughters didn't understand them in the first, but from the process of reflecting and sharing their experiences, they got to know each other's way of finding the meaning in life, and the native Chinese culture transmitted in some mutual communication to the daughters. In some characteristics, those two novels shared the community spirit and the double consciousness the immigrant women had. In the course of initiating the cultural legacy, however, they had the differences in the way of reconstructing and communicating their native culture. Whatever the differences, however, those two novels had the meaning of finding the community construction from the individual American society, and had the meaning of maintaining the peculiar characteristics of their native culture from the multicultural America.

#### ■ Keywords

motherhood, woman as a cultural initiator, cultural differences, community spirit, generation gap, *Song of Solomon*, Toni Morrison, *The Joy Luck Club*, Amy Tan, reconciliation, reconstructing the history.

#### ■ 논문게재일

○투고일 : 2010년 10월 18일 ○심사일 : 2010년 11월 17일 ○게재일 : 2010년 12월 9일





# 『순수와 경험의 노래』에 나타난 가족의 문제와 구원

이지연

## I. 서론

시대와 사회에 대한 저항과 비판의 의지를 문학에 투영시키는 것은 유약하지만 강렬하고도 아름답다. 직선적이고 노골적으로 비판하는 것보다 은유적으로 에둘러 시로 쓰는 것은 시인, 그들만이 할 수 있는 최선의 방법으로 표현하는 가장 지적이고도 우아한 저항이다. 영미시문학사 안에서 그 우아한 저항의 중심에 오늘날 가장 독창적인 시인 가운데 한 사람이라고 평가받는 윌리엄 블레이크(William Blake)가 있다.

그는 뛰어난 상상력으로 이전에 볼 수 없었던 감성을 자신의 작품으로 표출해 내었으며, 통찰력 있는 깊은 눈과 시대를 앞선 감각을 지닌 시인이었다. 그는 인간이 가지고 있는 모든 에너지의 원천으로서 상상력을 강조하였으며, 이는 블레이크 시의 가장 주된 주제가 되었다. 그뿐 아니라 상상력은 블레이크 이후의 시인들에게 중요한 시적 기제로 등장하며, 낭만주의 시의 발전에 큰 영향을 끼쳤다. 그리하여 그는 영국의 낭만주의 문학시대를 연 초기 낭만시인으로 분류된다.

낭만주의자들에게 문학은 더 이상 현실에 대한 재현이 아니었다. 낭만주의자들에게 있어 문학은 감정의 표현일 뿐만 아니라 시인의 상상력에 의하여 그 자체로서 생명력을 갖게 되는 것이었다. 시인들은 그들의 시

에 주관과 객관, 현실과 이상, 감각적인 것과 초월적인 것을 결합시켰다. 낭만주의 시인들은 상상력이 없는 시는 불가능하다고 보았으며, 블레이크는 상상력은 궁극적 실재를 창조하는 유일한 힘이라고 주장하였다. 정해성은 낭만주의에 대해 낭만주의 시인들은 현실세계의 질서와 어떤 대상의 존재 자체에 흥미로움을 느끼고 그대로 시로 노래하여 기쁨을 찾는 것이 아니라 현실세계를 그들의 상상력에 의해서 마음속에서 순화 및 미화하여 시인 자신의 정신 속에 이념의 세계를 구축하고 이를 다시 희미한 추상세계로 전환시킨다고 설명했다(18-22).

블레이크의 시의 배경이 되는 18세기 영국은 급격한 사회변동과 혼란의 시기를 겪고 있었다. 이를 초래한 가장 큰 원인은 산업혁명이었다. 산업혁명은 18세기 후반부터 19세기 후반에 걸쳐 영국을 중심으로 유럽의 여러 나라에서 일어났다. 기계의 등장은 기존의 수공업적 소규모 생산 체제를 대량생산의 공장제 기계공업으로의 전환을 가져왔다. 이는 인류 경제사의 획기적인 일대변혁이었다. 이를 계기로 농경사회에서 산업사회로의 변화가 이루어졌다. 표층적인 변화뿐만 아니라 인간의 가치관을 변화시키고 문화 그리고 예술의 영역에 이르기까지 산업혁명의 영향력은 매우 컸다. 이는 자본주의 사회의 성립을 가능케 하였으며, 자본주의 사회는 인간에게 생활 속에서의 획기적인 편리함을 가져다주는 발전을 이루었지만 반대로 전통적인 삶의 형태를 근본적으로 해체하는 요인이 되기도 하였다. 국가적으로는 경제가 급속도로 눈부신 발전을 이루고 국가의 부가 증대되었지만 이면에 수공업자들의 실업 사태, 이농현상, 빈부격차, 기득권층만을 위한 불평등한 사회제도, 중노동과 기아에 허덕이는 노동자와 어린이들의 문제 등으로 사회적인 혼란이 극에 달했다. 그리고 이런 현실을 견디지 못하는 노동자들에 의해 도처에서 폭동이 일어났다. 자본주의 사회에서 사람들의 머릿속은 온통 물질만능주의 사상만이 팽배해져 인간성의 상실을 불러오고 인간의 존엄성과 가치는 땅바닥에 떨어졌다. 사람이 온전한 인격으로 대접받지 못하고 다만 하나의 도

구로서만 가치를 인정받게 되는 상황이 낭만주의자들에 의하여 예리하게 포착되었고, 또 커다란 비극으로 받아들여졌다(이선영 137). 그 당시 영국의 낭만주의 시인들이 그들의 작품을 통해 예리하게 지적한 바는 오늘날까지도 산업주의에 있어 우리가 경계 하여야 할 비판들의 기본 바탕을 제시해 주었다.

급격한 사회변동과 동시에 혼란을 야기한 또 하나의 원인은 프랑스 대혁명이었다. 시민 혁명인 프랑스 대혁명은 모든 국민이 계급을 벗어나 시민으로서의 자신의 주권을 되찾고 자유롭고 평등한 기본 권리를 보장받기 위하여 스스로 일으킨 혁명이라는 점에서 큰 의미를 갖는다. 그러나 프랑스 대혁명의 본래의 취지와는 다르게 이는 혁명의 과정에서 예상치 못한 방향으로 전개 되거나 부정적인 측면들이 노출되기도 하였다. 이는 합리화 되어 가는 사회, 도시적인 생활, 부르주아 적인 생태 등이 종합적으로 작용한 결과라고 볼 수 있다. 자유, 평등, 박애는 프랑스 혁명의 기본 이념이었으며, 많은 지식인들이 이를 실현하기 위해 혁명 속에서 몸부림쳤다. 인간의 기본적 권리, 개인과 사회의 관계, 문학과 예술의 사회적 역할 등 현대의 주요 관심사들 대부분이 이 시기에 논의되고 기본방향이 설정 되었다. 프랑스 혁명은 영국 국민들에게도 정치적 각성을 촉구하며 국가 안에서의 개인의 권리나 역할을 다시 한 번 생각하게 하였다. 혁명의 이념은 많은 사상가들의 영향을 받았지만 그중에서도 특히 루소(Jean-Jacques Rousseau)의 문명에 대한 강렬한 비판과 인민주권론이 혁명사상의 기초가 되었다. 그리고 루소의 사상은 낭만주의의 시조가 되었으니 프랑스대혁명이 낭만주의자들과 그리고 그들의 시에 영향을 끼쳤음은 두 말할 나위가 없을 것이다.

이러한 혼란의 사회를 배경으로 블레이크는 시를 썼다. 그는 변화의 소용돌이 속에서 노출되는 부정적인 측면에 초점을 맞추고 이를 예리한 시선으로 비판했다. 따라서 그의 시의 분석에 있어 사회적 배경을 미리 숙지해 두어야 함은 필수 불가결하다. 그가 이토록 혼란한 영국 사회를

통탄해 한 것은 그가 런던에서 태어나 거의 일평생을 런던에서 살아온 런던너(Londoner)이기 때문이기도 하다. 그리하여 그의 시에서는 런던의 이미지가 자주 언급되며, 이를 비판하고 있지만 동시에 자신의 고향을 염려하는 블레이크의 깊은 애정도 엿볼 수 있다.

당시의 정치와 종교가 그의 문학 세계에 지대한 영향을 끼친 것은 사실이지만, 그렇다고 그를 정치적이거나 종교적인 인물로 볼 수는 없다. 그는 결코 단체에 가입하는 것을 좋아하는 사람(joiner)이 아니었다. 그는 어떤 종교·정치단체나 집단에 전심을 다하거나 오랜 기간 소속되기에는 지나치게 개인적이고 풍자적인(ironical) 사람이었다(Marsh 200). 그 때문에 그는 자신과 비슷한 생각을 하는 일부 진보지식인들이나 낭만주의자들과 친목을 위한 만남은 가졌지만 일정한 모임이나 단체에 소속된 적은 없었으며 어떠한 정치적인 활동도 하지 아니 하였다. 또한 그의 신에 대한 믿음은 확고하였지만 개인적으로 독실한 기독교 신자이었을 뿐, 교회 같은 어떠한 종교적 단체에도 소속되지 않았다. 이는 그가 기존의 기독교적 세계관과 윤리관을 부정하고 산업주의에 따라 변질 되어가는 교회와 교회의 종교적 위선에 대해 곱지 않은 시선을 지니고 있기 때문이기도 했다.

블레이크는 혼란한 시대상황 속에서 현실에 대한 날카로운 비판 의식과 자신의 혁명적 가치관을 담은 시집 『순수와 경험의 노래』(*Songs of Innocence and of Experience*)를 출판하였다. 블레이크는 1789년 31편의 시가 담긴 『순수의 노래』(*Songs of Innocence*)를 먼저 내놓았고, 이후 1794년에 여기에 32편의 시를 더 하여 『순수와 경험의 노래』를 합본으로 출판하였다.

블레이크는 이 시집에 “인간 영혼의 두 개의 상반된 상태를 보여준다”(Shewing the Two Contrary States of the Human Soul)이라는 부제를 붙임으로서 자신의 의도를 명확히 나타내었다. 그는 인간의 영혼의 상태를 순수와 경험으로 이분법하고 이를 대조적으로 보여주었다. 블레

이크는 『순수의 노래』에서 순수의 상태의 어린이의 눈으로 세상을 바라보며 순진무구한 어린이들의 세계와 신의 세계를 소박하고 따스하게 노래한다. 그리하여 『순수의 노래』 속의 시들의 주로 밝고 즐거운 분위기가 주를 이룬다. 이와는 반대로 『경험의 노래』는 음울한 분위기와 어두운 이미지들이 시를 주도한다. 『경험의 노래』에서 블레이크는 그가 속한 타락한 사회의 모습을 그대로 보여주고 그 속에서 가난, 질병, 빈부격차로 고통 받는 인간들과 이를 헤쳐 나가고자 하는 시인 자신의 의지를 노래한다. 하지만 순수와 경험의 두 상태를 완전히 분리하여 개별적인 것으로 이해하여서는 안 되며 두 상태는 변증법적 작용에 의해 서로 순환하며 합일된 세계를 이룬다. 아울러 블레이크는 순수의 세계에서 경험의 세계를 거쳐 더 고차원적 순수의 세계로의 지향을 노래한다.

이 글에서는 블레이크의 『순수와 경험의 노래』를 중심으로 그의 작품에 나타난 그의 사회비판 의식과 이에 대한 구원의 목소리를 찾아 연구하고자 한다. 특히 그의 작품을 통해 나타난 당시 사회의 문제 중 아동문제와 성의 타락 등으로 표출되고 있는 가족의 붕괴를 중심으로 살펴보고 그에 대한 블레이크의 비판의식을 찾아 분석하고자 한다. 마지막으로 붕괴된 가족을 회복하기 위하여 블레이크가 그의 작품을 통해 제시하는 구원의 목소리를 찾아봄으로써 궁극적으로 그가 희망하던 세상은 어떤 것이며 그가 전달하고자 하는 메시지는 무엇이었는지 살펴보고자 한다.

## II. 본 론

블레이크는 세상을 정과 반의 이분법으로 나누어 바라보았다. 그리고 그 나누어진 두 가지 상반되고 대조되는 상태는 다시 서로 상호작용을 거치며 합(合)을 이룬다. 이런 블레이크의 시선은 그의 작품 『천국과 지옥의 결혼』(The Marriage of Heaven and Hell 1793)에서도 찾아볼 수 있

다. 그는 천국과 지옥이라는 상반된 이미지가 피상적일 뿐이며 결국 결합하여 하나의 세계로 통합된다고 보았다.

슬픔이 지나치면 웃음이 나오고, 기쁨이 지나치면 눈물이 나온다.<sup>1)</sup>

Excess of sorrow laughs. Excess of joy weeps.

「지옥의 잠언」(“Proverbs of Hell”)

이는 「호랑이」(“The Tyger”)에서 순수 세계의 양을 만든 이가 경험의 세계의 호랑이도 만들었다는 부분과도 일맥상통한다. 결국 천국과 지옥, 순수와 경험, 양과 호랑이는 대조적 이미지이나 결코 분리할 수 없는 존재이다. 이는 블레이크의 변증법적 세계관을 보여준다.

별들이 그들의 창을 내던지고  
그들의 눈물로 하늘 나라를 적실 때  
그 분은 자신이 만든 것 보고 미소지었나?  
어린 양을 만든 그 분이 너를 만들었는가?

When the stars threw down their spears  
And water'd heaven with their tears:  
Did he smile his work to see?  
Did he who made the Lamb make thee? (49)

블레이크는 이 세상의 상반된 것들에 대해 지극히 관심을 갖고 있으며 더

---

1) Mary Lynn Johnson & John E. Grant(1979) *Blake's Poetry and Designs*, p89. 이후 본문에 언급되는 블레이크의 시 인용은 이 책을 따르며, 본문에서는 쪽수만 표시함

나아가 그것을 예찬한다. 『천국과 지옥의 결혼』의 「서시」(“The Argument”)에서 그는 상반된 것이 있어야만 이것이 발전의 씨앗이 된다고 주장한다.

상반된 것들이 없으면 발전이 없다. 매력과 혐오, 이성과 활력,  
사랑과 미움은 인간다운 생존에 필요하다.

Without contraries is no progression. Attraction and repulsion, reason and energy,

love and hate, are necessary to human existence. (86)

이러한 블레이크의 사상은 블레이크의 주요 작품들을 관통하고 있는 중심 사상이며 블레이크의 시를 올바르게 이해함에 있어 필수적이다. 이 논문에서 다룰 시집 『순수와 경험의 노래』에서도 이를 뚜렷하게 발견할 수 있다. 블레이크는 인간의 상태를 순수와 경험의 두 상태로 나누고 『순수와 경험의 노래』를 구상했다. 『순수의 노래』에서는 인간이 타락하기 이전의 낙원적인 세계를 보여주며 심층적 의미를 통하여 그의 사회비판의 모습이 드러난다. 반면 『경험의 노래』는 인간 타락 이후의 어두운 경험의 세계를 그리고 있으며 직접적인 풍자와 노골적인 비판을 통해 현실을 그대로 그려낸다.

서론에서 언급한 것처럼 블레이크가 살던 시대는 여러 문제점들을 가지고 있었고, 블레이크는 직관을 지닌 양심적인 시인의 입장에서 이러한 현실에 대하여 구원의 목소리를 제시하려고 했다. 그러기 위해서는 세상을 제대로 이해하여야만 했기 때문에 블레이크는 날카로운 시인의 눈으로 문제들의 본질을 파악하고 이를 시에 담았다. 이 문제들 중에서 당시 가족의 의미와 붕괴를 아동문제와 성의 타락의 측면에서 살펴보고 구분하여 『순수와 경험의 노래』에 나타난 블레이크의 사회비판적 시각을 검토해 보고자 한다.

## II.1. 아동문제

19세기 초, 영국의 아동 노동 착취는 산업혁명의 부정적 결과로 심화된다. 사회 전반에는 물질주의가 팽배해져 아직 노동을 할 수 없는 어린 아이들마저 어른의 돈벌이 수단으로 이용된다. 5살 미만의 아이들도 일을 하였으며, 심지어 밤새도록 일을 하도록 강요받기도 하였다. 하지만 이런 아이들의 임금이나 근로 환경은 아주 열악한 수준에 머물렀다. 원래 밝고 순수하게 자라나야 할 어린 아이들이 이렇게 단순히 노동력 착취의 도구로 이용되는 문제를 블레이크는 『순수의 노래』의 「굴뚝청소부」(“The Chimney Sweeper”)를 통해 드러낸다.

엄마가 돌아가셨을 때 저는 아주 어렸는데,  
아직 내 혀가 굴뚝 쭈셔요. 쭈셔요. 쭈셔요 소리도  
제대로 못내는 저를 아버지가 팔아버렸어요.  
그래서 저는 당신의 굴뚝을 쭈시며 검댕 속에서 잠을 자요.

When my mother died I was very young,  
And my father sold me while yet my tongue  
Could scarcely cry weep weep weep weep.  
So your chimneys I sweep, & in soot I sleep. (25)

당시 영국에서는 가정집의 굴뚝을 청소할 노동력이 필요했는데 성인이 들어가기에는 굴뚝이 너무 좁았기 때문에 작은 몸집의 어린아이들이 주로 굴뚝청소부로 고용되었다. 이들은 주로 고아이거나, 가난한 집 아이로 부모가 파는 경우가 많았다. 이 아이들의 생활은 실제로 아주 비참했다. 굴뚝이 너무 좁아서 팔꿈치와 무릎으로 지탱해가며 조금씩 올라가야 했기에 피가 나고 상처를 입는 경우도 많았으며, 재에 의해 질식하기



도 했다. 블레이크의 시에 나타난 대로 아이들은 “청소해요(sweep)”를 제대로 발음조차 하지 못해 “weep”이라고 하기도 어려운 어린나이부터 노동을 하게 된다. 물론 여기서는 weep의 의미의 이중성을 이용하여 말장난(pun)을 사용하고 있다. 그리고 그 아이는 검댕을 씻을 새도 없이 잠이 든다. 꿈에서 어린 톰 대커는 그의 친구들과 함께 천사에 의해 해방되고 푸른 들판으로 달려가 즐거워하며 늘 숲으로 더럽혀져 있던 몸을 씻은 후, 구름위로 올라가 장난치며 논다. 이는 현실에서는 이루어 지지 못하는 꿈속의 이야기이며, 아직 너무나도 어린 천진난만한 어린아이들의 순수하고 소박한 바람이다. 아이의 꿈은 현실과 대비되면서 그렇지 못한 현실은 더욱 가혹하게 느껴진다.

그러다가 톰은 잠에서 깨었어요. 우리는 어둠 속에 일어나  
일하러 가기 위해 가방과 솔을 챙겼어요.  
새벽 공기는 차가웠지만 톰은 행복하고 따뜻했어요.

And so Tom awoke and we rose in the dark  
And got with our bags & our brushes to work,  
Tho' the morning was cold, Tom was happy & warm; (26)

잠에서 깬 톰은 여느 때와 같이 찬 새벽공기를 맞으며 일을 하러 나간다. 하지만 꿈속에서 천사의 이야기를 들은 톰은 더 이상 자신의 처지를 불행해 하지 않고 행복해 하는 모습을 보인다. 순수의 세계에서 굴뚝 청소하는 아이는 자신의 이야기를 담담하게 들려줄 뿐, 자신의 처지를 비판하거나 부모나 사회를 원망하는 목소리를 직접적으로 내지는 않는다. 오히려 고작 하룻밤의 꿈을 통해서 가혹한 현실이지만 이를 받아들이고 행복을 느끼며 일터로 돌아가는 긍정적인 모습을 보여준다. 이는 아이들의 순수함으로 표현되기도 하지만 현실에 반항하여 개혁과 변화를 지향

하는 것이 아니라 현실 그대로에 순응하는 무지로 드러나기도 한다. 아이들의 이러한 순수함이 사실은 비참한 현실에 대비되어 더욱 서럽고 슬프게 나타난다. 마쉬(Nicholas Marsh)는 그 무지의 상태를 행복으로 봐야 하는지 비극으로 봐야 하는지가 이 시에 나타난 사회적 딜레마(Dilemma)라고 이야기 한다.

우리는 이 시에서 끔찍한 학대, 불의, 그리고 부패된 종교 의식을 찾아 볼 수 있다. 문제는 희생자가 행복하고 느끼고 있으며 화자인 다른 청소부는 분명히 그 외의 다른 삶을 생각할 수 없다는 것이다. 우리의 딜레마는 이것들에 대해 이야기함으로써 사람들을 비참하게 만들어야 하는 지 말아야 하는지이다.

We are faced by scandalous cruelty and injustice, and the religious propaganda that sustains injustice. The problem is that the victim is happy, and the other sweep, the speaker, clearly cannot conceive of any other life. Our dilemma is, should we, or should we not, make people miserable by telling them? (111-12)

반면 같은 제목으로서 『경험의 노래』에서의 「굴뚝청소부」는 보다 직접적이고 날카로운 비판의 목소리로 노래한다.

눈 속에 무엇인가 작은 시커먼 것,  
구슬픈 가락으로 울부짖네! 굴뚝 쭈셔요 쭈셔요.

A little black thing among the snow:  
Crying weep, weep, in notes of woe! (46)

『순수의 노래』에서 굴뚝청소부인 자신의 현실을 의무로서 담담히 받아들여 아이와는 달리 『경험의 노래』의 굴뚝청소부는 자신을 그저 “시

커먼 것”이라고 표현하면서 자신들을 마치 인간이 아닌 사물처럼 대하는 어른들의 잔인함을 드러낸다. 또 행복감을 느끼던 아이는 이제 자신을 돈벌이를 위한 노동력 착취의 대상으로 이해하고 비통한 감정을 직접적으로 이야기한다.

풀 무성한 황야에서 제가 즐거워하고,  
겨울 눈 속에서 미소 지었더니  
엄마 아빠 저에게 죽음의 옷 입혀주고,  
슬픈 가락의 노래 가르쳐 주셨어요.

Because I was happy upon the heath,  
And smil'd among the winter's snow:  
They clothed me in the clothes of death,  
And taught me to sing the notes of woe. (46)

이 시에서 화자의 가장 큰 원망은 엄마와 아버지에게 향해 있다. 아버지는 『순수의 노래』의 「굴뚝청소부」에서도 발음도 제대로 할 수 없는 어린 아이를 팔아버리는 존재로 표현되고 있다. 원래 ‘기쁨의 옷’을 입고 ‘행복한 노래’를 하고 있어야 할 아이들이지만, 이런 아이들에게 경험의 세계의 어른들은 ‘죽음의 옷’을 주고 ‘슬픈 가락의 노래’를 가르쳐 주었다. 이렇게 어른들로부터 억압당하고 소외된 아이는 자신의 처지를 비통해한다. 그리고 그런 자신의 비참한 모습을 외면하고 교회에 나가 하느님을 찬양하는 부모들의 위선을 폭로한다. 더불어 “하느님과 사제와 임금 을 찬양하러 가셨어요/우리들의 불행으로 천국을 꾸미는 그 분들을. (And are gone to praise God & his Priest & King/Who make up a heaven of our misery. p.46)”이라고 말하면서 절대자에 대한 원망까지 포함하고 있다. 블레이크는 “왕과 사제는 물론 말할 것도 없고, 심지어

아버지들도 유리즌(Urizen)<sup>2)</sup>과 같은 사회의 폭군으로 간주하고”있다(강엽 246).

블레이크는 가부장적 권위를 내세우는 아버지와 어머니의 지나친 희생과 방관적인 모습이 아동의 불행을 초래한다고 보았으며, 이를 「굴뚝 청소부」 외에도 여러 시에서도 담아 비판하였다. 『경험의 노래』의 「영아의 슬픔」(“Infant Sorrow”)에서 블레이크는 「굴뚝 청소부」에서의 아동의 모습보다 더 어린 아이의 고통을 이야기 한다. 특히 이 시에서는 당시 사회의 부모들에 대한 블레이크의 부정적인 생각이 두드러지게 나타나는 것을 찾아 볼 수 있다.

엄마는 신음했네! 아빠는 울었네.  
험악한 세상에 나는 뛰어들었네.  
어쩔 수 없이 알몸으로, 뻑뻑울며,  
구름 속에 숨은 악마처럼.

아빠의 손에서 몸부림치며,  
포대기 속에서 발버둥치며,  
몹시고 지쳐서 나는 생각 했네  
엄마 가슴에서 심술내는 게 상책이라고.

My mother groand! my father wept.  
Into the dangerous world I leapt:  
Helpless, naked, piping loud:  
Like a fiend hid in a cloud.

---

2) 『유리즌서』(*The Book of Urizen*)에 나온 것으로 원래는 영원과 결합된 온전한 존재였으나, 상상력을 잃고 이성에 경도됨으로써 인간성의 상실을 상징하는 인물이 된다. 유리즌은 블레이크가 그의 작품에서 인간의 모든 죄악과 동일시하는 기본 철학과 마음의 태도를 요약해 주는 인물이다.

Struggling in my father's hands:  
Striving against my swadling bands:  
Bound and weary I thought best  
To sulk upon my mother's breast. (54)

블레이크는 이 시에서 아이가 탄생한 것이 축복이 아니라 고통이라고 표현한다. 노동을 시작할 4-5세의 아동이 되기도 전에 세상에 처음 뛰어들어 그 순간부터 아이의 슬픔은 예고된 것이다. 강선구는 갓난아이가 도움 없이 알몸으로 구름속의 악마처럼 소리 높여 울고 있다는 말이 "지나친 물질주의와 그릇된 사회제도로써 소외당하고 억압당하는 아기들의 고통을 표현"(148)한 것이라고 말한다. 둘째 연에서 아버지는 아이를 험악한 세상으로부터 지켜주는 보호자로 등장하는 것이 아니라 오히려 아이를 억압하고 구속하는 모습으로 그려지고 있다. 아이는 발버둥치지만 결국 지칠 뿐이고 아이는 「굴뚝청소부」에서처럼 결국 아버지에 의해 굴뚝청소부로 팔려질 것임을 암시하고 있다. 어머니 역시 아이에게 희망을 주거나 그를 따뜻하게 감싸 줄 수 있는 존재가 되지 못하고 무책임하고 방관하는 모습을 보여준다.

산업화에 따른 아동 문제에는 노동력 착취와 학대 이외에도 빈곤의 문제가 있었다. 산업혁명 이후에 산업과 상업의 급격한 발전이 있었고 이 결과로 부의 생산은 크게 증대되었으나 그와 함께 사회의 소외계층과 빈곤 또한 크게 증가되었다. 빈곤층과 소외계층의 가난은 벗어날 기회나 방법이 없었으며 이는 그대로 자식에게 대물림 되었다. 앞에서 언급하였던 모든 아동문제들이 바로 빈곤에서부터 시작되었다고 해도 과언이 아닐 것이다. 블레이크는 그의 또 다른 시 「성목요일」("Holy Thursday")에서 이런 아동의 빈곤 문제를 다루고 있다.

「성목요일」 역시 「굴뚝청소부」처럼 『순수와 노래』와 『경험의 노래』에 같은 제목으로 쓰여 있어 대조를 이루고 있다. 이 시에서 성목요일은 부

활절(Easter)로 부터 40일 째 되는 목요일로서 예수승천축일(Ascension Day)을 의미한다. 이 시는 이 날 열리는 특별한 예식에 대한 광경을 담고 있으며 블레이크는 이를 순수와 경험 양쪽의 각각 다른 시선으로 바라보고 있다.

거룩한 목요일 해맑은 천진한 얼굴의 어린아이들  
들씩 짝지어 빨강 파랑 초록 제복입고,  
눈처럼 흰 막대기 지닌 백발의 교구원들 뒤를 따라서,  
등근 지붕 치솟은 바오로 성당으로 템즈 강물처럼 흘러들어가네.

Twas on a Holy Thursday their innocent faces clean,  
The children walking two & two in red & blue & green;  
Grey headed beards walkd before with wands as white as snow,  
Till into the high dome of Pauls they like Thames waters flow. (32)

『순수의 노래』의 「성목요일」은 아이들이 짝을 지어 행진하는 모습을 그리며 시작한다. 순진무구한 아이들은 해맑은 표정으로 예식에 참여하고 있다. 그들은 힘차게 노래를 부르며 행진하고 블레이크는 그런 아이들을 ‘런던 시의 꽃들’(flowers of London town), ‘양들’(lambs)에 비유한다. 그런 아이들의 모습에서 불행과 비애는 느껴지지 않는 듯하다. 하지만 네 번째 연에서 찾아 볼 수 있듯이 이 아이들은 사실 ‘가난한 아이들’(the poor)이며 그들의 아래엔 위선적 후원자들이 자리하고 있다. 『순수의 노래』의 「성목요일」은 직접적으로 가난한 아이들의 비참함을 설명하고 있지는 않지만, 빈곤으로 고통 받고 있는 자신의 처지를 망각한 어린이들 본래의 순수하고 천진난만한 모습을 그리면서 오히려 보는 이로 하여금 동정을 자아내게 한다. 반면 같은 제목의 『경험의 노래』의 「성목요일」에서 블레이크는 다음과 같이 노래한다.

이것이 거룩한 광경인가?  
기름지고 풍성한 나라에서  
어린 아기들 비참한 신세 되어  
강탈하는 차가운 손길에 한 입 얻어 먹네

저 떨리는 울음이 노래인가?  
환희의 노래일 수 있는가  
슬한 어린이들 가난한데?  
정녕 가난의 나라로다!

Is this a holy thing to see,  
In a rich and fruitful land,  
Babes reduced to misery,  
Fed with cold and usurous hand?

Is that trembling cry a song?  
Can it be a song of joy?  
And so many children poor?  
It is a land of poverty! (42)

『순수의 노래』에서 아이들의 노래로 가득 차 마치 천국처럼 묘사되던 것과는 대조적으로 『경험의 노래』의 「성목요일」에서 경험의 시각으로 바라보는 이 예식은 위선 그 자체이며 그 위선에 이용되는 아이들의 비참함을 폭로한다. 이 시에서 블레이크는 은유적으로 둘러말하지 않고 아주 직접적이고 노골적이게 비판을 가한다. 그는 산업혁명 후 국가적으로는 엄청난 부를 축적하게 된 영국이 진정으로 기름지고 풍성한 땅인지에 대해 진지하게 되묻는다. 그리고 어린아이들을 착취하여 그들을 더욱 빈곤

으로 내몰고 비참하게 하는 냉정한 어른들을 고발하면서 가난한 어린이들의 노래는 노래가 아니고 울음이라고 말한다. 또 빈곤으로 고통 겪고 있는 아이들이 너무 많은 현실에 분노하고 통탄한다. 블레이크가 느끼는 18세기의 영국은 사실 가난한 나라이며 기름지고 풍성한 땅은 허울 일 뿐이다.

## II.2. 성의 타락

자본주의는 모든 것을 상품화하는 체제이다. 산업혁명 이후 영국의 자본주의 경제체제의 확산은 성의 가치마저 타락시키기에 이르렀다. 여성의 성은 화폐와의 교환가치를 지닌 하나의 상품과도 같이 전락해 버렸다. 위에서 살펴보았던 아동들의 노동 문제처럼 여성들의 경우도 광산이나 공장의 생산직과 같은 위험한 장소에서 돈을 벌기 위해 일을 해야 했으며, 가사 또한 여성의 몫이었기 때문에 여성들은 더욱 극심한 노동의 고통에 시달리게 되었다. 심지어 복지제도의 부족으로 여성들은 출산 직전까지 일하고 해산한지 불과 3-4일 후에 다시 일을 시작할 수밖에 없었다. 즉 물질적 소유가 곧 힘이 되어버린 세상에서 노동 환경의 악조건과 노동력 착취에 대한 저임금은 여성에게 더욱 불리하게 적용되었기 때문에 일부 여성들은 공장으로부터 나와 매춘산업으로 흘러들어가게 되었다. 그리고 이런 매춘산업이 성행함에 따라 또 다른 많은 사회문제들이 생겨나게 되었다. 블레이크는 당시 성의 타락과 그로인해 야기된 문제들을 그의 시에 담아 비판한다.

오 장미여, 너는 병들었구나  
밤중에 날아다니는  
보이지 않는 벌레가  
아우성대는 폭풍우 속에서



찾아냈다 너의 진홍빛 기쁨의  
잠자리를  
그리고 그의 어두운 비밀의 사랑이  
네 삶을 파괴하는구나

O Rose thou art sick,  
The invisible worm,  
That flies in the night  
In the howling storm:

Has found out thy bed  
Of crimson joy:  
And his dark secret love  
Does thy life destroy. (47)

혁명 후, 경제적인 빈부의 차이가 생겨남에 따라 도덕성을 잃고 돈으로 자신의 성적 욕망을 해결하기 위해 매춘을 찾는, 어느 정도 경제적인 여유를 갖춘 중산 계급층의 남성들이 증가하였고 빈민층의 여성이 매춘부가 되면서 매춘은 급속하게 양산되었다. 그의 시 『경험의 노래』의 「병든 장미」("The Sick Rose")는 이런 사회 문제 속에서 성적으로 순수성을 잃고 파괴하는 여성의 모습을 묘사하고 있다. 이 시에서 '장미'는 여성을 상징하고 '벌레'는 여성을 성적으로 파괴하는 남성을 상징한다. 그런데 이 '밤'중에 '아우성대는 폭풍우' 속을 날아다니는 '벌레'는 눈으로 보이지 않는다. 여기서 '밤'과 '폭풍우'는 죄악이 가득한 타락해버린 경험의 세계를 의미하고 잘못된 행동을 행하면서 겉으로 모습을 드러내지 못하고 자신을 숨기는 벌레의 모습은 블레이크가 그토록 비판했던 위선자의 모습을 하고 있다. 장미로 묘사되는 여성 역시 성을 팔고 있는 문제적 행동을

하고 있으므로 자신을 뒤흔어 드러내지 못하여 그녀의 잠자리 역시 깊숙이 숨겨져 있다. 이런 그들의 어둡고 비밀스런 사랑은 쾌락을 불러오기는 하지만 이는 자발적 감정에서 나온 것이 아니므로 정직한 것이 아니며 자연스럽지 못하다. 블레이크는 그의 많은 시속에서 자연스럽지 못한 것이 인간을 구속하고 사회의 문제를 야기 한다고 의미 해 왔으며 그에 대해 날카로운 비판을 가해 왔다. 그래서 블레이크가 보는 그들의 비정상적인 사랑은 결국 그 자체로 그치는 것이 아니라 파괴로 이어지고 여성을, 더 나아가 사회를 병들게 한다.

「병든 장미」는 불길하고 역겹고 부정직한 성적인 것으로 가득 차 있다. 이는 이기적인 남성의 침략적 행위와 내키지 않아하는 여성의 위선의 이야기를 한다. 시의 마지막 구절은 이런 성적행위의 결과를 요약하는 것처럼 보인다. 이런 성적관계가 '네 삶을 파괴하는구나.'

'The Sick Rose' is densely packed with sinister, disgusting and dishonest sexuality. It gives an account of selfish male aggression and unwilling female hypocrisy. The final words of the poem seem to sum up the effect of such sex: this kind of lovemaking 'does thy life destroy'. (Marsh 164)

성을 돈으로 사고파는 것에 보내는 블레이크의 부정적인 시선은 그의 시 「나의 예쁜 장미나무」(「My Pretty Rose Tree」)에서도 찾아 볼 수 있다. 이 시 역시 「병든 장미」에서처럼 여성을 꽃에 빚대어 묘사하고 있으며 이를 타락을 불러 오는 성적인 유혹의 상징으로 표현하고 있다. 길햄(Gillham)은 「블레이크는 「꽃」, 「병든 장미」, 「나의 예쁜 장미나무」에서처럼 꽃을 성적인 상징으로서 빈번히 이용하였다."라고 설명한다(147).

꽃 한송이가 나에게 건네졌다.

5월에 피지 않는 그런 꽃을  
그러나 나는 말했다 “나는 예쁜 장미 나무를 가지고 있어요.”  
그리고 나는 향기로운 꽃을 지나쳤다.

그 다음에 나는 나의 예쁜 장미 나무에게 갔다  
낮이나 밤이나 장미 나무를 돌보아 주려고.  
그러나 나의 장미는 질투심으로 돌아섰다.  
그리고 그 장미의 가시는 나의 단 하나의 기쁨이었다.

A flower was offerd to me;  
Such a flower as May never bore.  
But I said, “I’ve a Pretty Rose-tree.”  
And I passed the sweet flower o'er,

Then I went to my Pretty Rose-tree  
To tend her by day and by night.  
But my Rose turned away with jealousy:  
And her thorns were my only delight. (50)

이 시에서 블레이크는 자신의 이야기를 하고 있다. 시의 화자는 시인 블레이크의 목소리로 노래하고 있으며 많은 비평가들은 ‘예쁜 장미 나무’는 블레이크의 아내인 캐서린을 의미한다고 이야기한다. 그는 당시 만연했던 성매매에 관한 자신의 가치관과 아내에 대한 사랑을 이 시에 담아 확고하게 보여준다. ‘향기로운 꽃’은 화자를 성적으로 유혹하고 있는 대상이며 물질적인 사랑에 비유된다. 그 꽃은 5월에 피지 않을 정도로 흔하게 볼 수 없는 꽃이기 때문에 더욱 매혹적이고 향기롭다. 그 꽃은 시인에게 유혹의 손길을 내밀지만 그는 이내 도덕심을 드러내어 모든 유혹을 뿌

리치고 타락에 빠지지 않는다. 그리고 ‘나의 예쁜 장미 나무’ 즉, 그의 아내에게로 향하여 헌신적인 사랑을 표현하려는 그의 마음을 보여준다.

블레이크는 그동안 그의 많은 시에서 거짓과 위선에 대하여 비판해 왔으며, 마음에서 우러나는 진실된 사랑이 아닌 순간의 욕망과 충동에 의해서 이루어지는 성적 행위는 그가 그토록 비판했던 거짓과 다를 바가 없다. 그래서 그는 스스로 욕망의 늪에서 빠져 나와 책임감, 진실함 그리고 도덕적 정의를 따른다. 또 이 시에서 블레이크는 순간의 유혹적인 물질적 사랑 보다는 지속적이고 영원한 사랑을 지향하는 모습을 보여준다.

한편 산업혁명 후 성이 상품화되기 시작하면서 매춘부가 증가하고 또 이들이 한 지역으로 모이게 되어 역사상 처음으로 매춘집단구역이 등장하게 되었다. 성을 사고파는 행위는 그 자체로 문제였을 뿐만 아니라 그에 따른 여러 사회문제들을 야기하였다. 사회에 성병이 만연하게 되었고 많은 사생아가 발생하고 길거리에 버려지게 되어 커다란 사회문제로 대두 되었다. 매춘부에게서 태어난 여자아이의 경우 어렸을 때부터 매춘을 강요받아 이것이 대물림되기도 하였다. 블레이크는 이런 사회의 병폐를 그의 시 「런던」에서 사실적으로 묘사하였다.

그러나 대부분 한밤중의 거리들에서 나는 듣는다  
어떻게 젊은 창녀의 저주가  
갓 태어난 아기의 눈물을 마르게 하는가를  
그리고 결혼의 영구차를 역병으로 마르게 하는가를

But mose thro' midnight streets I hear  
How the youthful Harlot's curse  
Blasts the new-born Infant's tear  
And blights with plagues the Marriage hearse (53)

이 시에는 당시 영국이 가지고 있던 많은 문제들이 복합적으로 담겨 있으며 블레이크는 마지막 연에서 성의 타락이 불러오는 전염과 질병 그리고 죽음의 문제를 무겁게 다루고 있다. 이 시에서 한밤중에 거리에서 듣는 ‘나’는 블레이크 그 자신이다. 프라이스(Martin Price)는 시인 그만이 이 모든 문제를 선지자적 관점으로 관찰한다고 이야기 한다.

그것은 오직 예지적 시인에게만 분명한 도덕적 질병의 징후였다. 그를 제외하고는 런던에서는 어떤 공개적인 반란도 없었으며 깊이 모욕을 느끼지도 않았다. 각각의 울음과 한숨, 저주는 단지 개인 혼자만의 슬픔으로부터 생겨났다. 오직 시인만이 각 울음 속에 무엇이 들어있는지 듣고 그것이 어떻게 보이고 행동하는지—즉, 그것이 어떤 의미인지를 보았다.

It is a symptom of the moral disease evident only to the visionary poet. Except for his, there is no open rebellion in this London, no deeply felt outrage. Each cry or sigh or curse arises from a single individual's grief. Only the poet hears what is in each cry or sees how it looks and acts—in short, what it means. (50)

마지막 연의 모든 문제는 ‘젊은 창녀의 저주’로 발생한다. 세상에 태어난 것을 축복 받아야 할 아무런 죄가 없는 아기이지만 창녀에게서 태어난 아기는 태어나는 순간부터 비참한 존재로 전락한다. ‘저주’는 성의 타락에 의해서 생긴 성병으로 구체화 될 수도 있다. 갓 태어난 아이는 엄마의 성병으로 인해 태어나자마자 눈이 멀고 죽음을 맞이한다. 그리고 아이의 죽음뿐 아니라 성병은 여러 사람에게 옮기고 옮겨 퍼지는 전염병이 되기 때문에 순수한 사랑의 결실인 결혼도 죽음의 영구차로 마르게 한다. 결혼을 통해 또 다른 저주(성병)의 희생자가 나올 것이 자명하기 때문이다. 즉 성의 타락은 성병을 발생시키고 결국 여러 생명을 한꺼번에 앗아가는 무서운 결과를 초래하는 모습을 이 시를 통해 보여줌으로서 블레이크는

당시 사회의 성의식의 잘못됨을 알리고 이를 날카롭게 비판한다.

### II.3. 구원의 목소리

당시 사회가 산업화, 기계화 되어 가고 그로 인해 물질주의가 팽배해 짐에 따라 사람들은 도덕성을 상실하였고 인간의 가치가 물질의 가치보다 하찮은 것으로 치부되기 일쑤였다. 이런 현실 속에서 시장원리에만 의존하여 사람과 자연을 바라보는 비인간적인 자본주의의 태도에 블레이크는 그의 시를 통해 끊임없이 통탄하고 분노했다. 하지만 그의 비판의 밑바탕에는 기본적으로 인간을 사랑하는 마음과 사회의 회복에 대한 긍정적인 믿음이 자리하고 있었다. 그렇기 때문에 블레이크는 사회 정의의 회복과 더 나아가 그가 꿈꾸는 유토피아가 도래 할 수 있을 것이란 희망을 끝까지 버리지 않고 저항했다. 그리하여 결국 블레이크의 사회 비판은 회복을 위한 과정으로서의 의미를 가지며, 단순히 비판에 그치는 것이 아니라 동시에 이런 암울한 현실을 벗어날 구원의 길을 함께 제시했다.

블레이크는 시집 『순수의 노래』와 『경험의 노래』의 시작을 알리는 첫 번째 시 「서시」(“Introduction”)에서 구원의 방법을 제시하기에 앞서 먼저 구원자의 모습으로 노래한다. 먼저 『순수의 노래』의 「서시」를 살펴보기로 한다.

“행복의 피리를 그만 불고  
기쁨의 노래를 불러주세요”  
그래서 내가 그 노래를 다시 부르니  
소년은 듣고 기쁨으로 울었다.  
나는 전원의 펜을 만들었고,  
맑은 물을 들였고,  
나의 기쁨의 노래를 적어 놓았다

모든 아이들이 듣고 기뻐하도록.

“Drop thy pipe thy happy pipe  
Sing thy songs of happy clear.”  
So I sung the same again  
While he wept with joy to hear.

And I made a rural pen,  
And I stain'd the water clear,  
And I wrote my happy songs  
Every child may joy to hear. (19)

이 시의 화자는 신화속의 판신(Pan)을 상징하고 궁극적으로는 시인을 나타내는 ‘피리 부는 사람’(Piper)이며 그는 아이를 위해 ‘양’에 관한 노래를 불러준다. 블레이크의 시의 원천인 성경 속에서 ‘양’은 ‘그리스도’를 상징하며 ‘신’의 모습을 노래하고 있는 화자는 신의 목소리를 대신하여 들려주는 구원자적인 모습을 하고 있다고 볼 수 있다. 그리하여 그가 하는 노래는 성가로, 그가 쓰는 책은 성경과 같은 의미를 갖는다. 시의 마지막 연에서 볼 수 있듯이 화자가 노래하고, 책을 쓰는 목적은 모든 아이들을 기쁘게 하기 위함이다. 이는 시인 블레이크 자신이 시를 쓰는 목적을 화자의 목소리를 빌어 이야기 하고 있는 것이다. 그리하여 세상이 타락에 빠지지 않고 누구나 기쁨을 누리는 순수의 세계가 지속되기를 바라며 시를 쓰는 블레이크의 의지를 나타낸다. 즉, ‘피리 부는 사람’은 시인 블레이크 그 자신이며 이는 구원자의 모습으로 표현된다.

『순수의 노래』의 「서시」에서 블레이크가 ‘피리 부는 사람’의 모습을 가장하여 시인의 목소리를 내었다면 『경험의 노래』의 「서시」에서 그는 ‘예언자적 시인’(Bard)으로 나타나며, 순수의 세계에서의 구원자와는 대조

적으로 보다 직접적이고 강한 어조로 구원의 목소리를 전한다.

시인의 목소리를 들어라!  
현재, 과거, 그리고 미래를 보는,  
그의 귀는 듣고 있다  
거룩한 말씀을,  
태초에 나무들 사이를 거닐던.

Hear the voice of the Bard!  
Who Present, Past, & Future sees,  
Whose ears have heard  
The Holy Word,  
That walk'd among the ancient trees. (40)

이 시는 '시인의 목소리를 들어라!'라는 강한 명령으로 부터 시작한다. 여기서 시인은 현재, 과거, 미래를 볼 수 있는 예언자적인 시인(Bard)이며 이는 모든 걸 꿰뚫어 볼 수 있고 인간에게 구원의 말을 전하는 전지전능한 신과 같은 모습으로 나타난다. 또한 시인은 '거룩한 말씀'을 듣고 있다. '태초 사이에 나무사이를 거닐던 거룩한 말씀'이라는 구절은 성경의 「창세기」(3:8)로부터 가져온 것으로 '거룩한 말씀'은 아담과 이브가 유혹을 이기지 못하고 선악과를 먹고 타락하여 부끄러움을 느끼고 나무에 숨어있었을 때 그들을 찾던 하느님의 목소리이다. 그리하여 그 말씀을 들을 수 있는 시인의 목소리를 들을 때 인간은 타락한 경험의 세계에서 순수의 세계로 다시 돌아갈 수 있다는 것을 의미한다. 이를 통해 시인 자신이 구원을 위해 시를 쓸 것을 예고함과 동시에 시 안에서 나타나는 자신의 목소리에 정당성을 부여하고 이에 귀 기울일 것을 강조하고 있다.



시의 셋째 연과 넷째 연에서 시인은 현재는 경험의 세계의 고통아래에 있지만 이에 굴하거나 희망을 포기 하지 말고 순수의 세계로의 회귀를 위한 의지를 갖고 노력을 할 것을 촉구한다.

오 지구여 오 지구여 돌아오라!  
이슬 젖은 풀밭으로부터 일어나라  
... ..  
더 이상 돌아서려 하지마라  
왜 너는 돌아서려 하느냐?  
별 마루와  
물에 젖은 해안은  
새날 밝아 올 때까지 그대의 것인데.

“O Earth O Earth return!  
Arise from out the dewy grass;  
... ..  
“Turn away no more:  
Why wilt thou turn away?  
The starry floor  
The watry shore  
Is giv'n thee till the break of day. (40)

‘이슬 젖은 풀밭’과 ‘별 마루’와 ‘물에 젖은 해안’은 냉혹한 사회의 차가움과 어두움을 상징한다. 시인은 이런 고통들이 이미 주어진 현실이니 더 이상 돌아서려만 하지 말고 당당히 맞서 이로부터 일어나라고 직접적으로 이야기 하고 있다. 그리고 이 타락한 세계의 끝에는 반드시 새로운 날이 올 것임을 믿어 의심치 않으며 희망의 목소리를 전한다. 블레이크

는 그의 또 다른 시 「지구의 대답」(“Earth's Answer”)에서도 타락한 세계를 벗어나기 위해서 수동적 자세에만 머무를 것이 아니라 적극적인 대처를 다시 한 번 강조한다. 물질주의로 타락한 이기심과 구속은 ‘지구’ 즉 현실세계를 고통스럽게 만드는 존재들이며 ‘사슬’로 표현된다. 그리고 굴레와 억압을 거부하고 자유와 인간성의 회복을 위해 이제는 ‘사슬’을 부실 것을 요구한다.

“이 무거운 사슬을 부셔라,  
내 뼈들을 얼어붙게 하는  
이기적이고! 공허한!  
영원한 독!  
속박으로 묶인 자유로운 사랑.”

“Break this heavy chain,  
That does freeze my bones around  
Selfish! vain!  
Eternal bane!  
That free Love with bondage bound.” (41)

그가 시에서 들려주는 이런 메시지는 블레이크의 현실에 대한 급진적이고 혁명적인 가치관을 보여준다. 또한 다른 많은 시에서 인간의 타락한 도덕성을 겨냥하여 날카로운 비판을 해왔던 것과는 반대로 보다 더 높은 차원의 순수의 실현으로서의 인간의 가능성에 대한 블레이크의 믿음을 나타낸다.

시는 블레이크의 날카로운 관찰력뿐만 아니라 넘쳐흐르는 사색적인 것에 대한 뛰어난 지성과 유능한 역량을 보여준다. 인간의 정신의 가능성에 대한 그의 평가는

심오하게 나타난다.

The songs show that Blake had a fine intellect, capable not only of careful observation, but of speculative flights. His assessment of the potentialities of the human mind shows profundity. (Gillham 41)

이와 같이 블레이크는 타락한 사회의 회복과 인간해방을 희망하며 그의 시 속에서 여러 가지 구원의 목소리를 내었다. 그는 사람들이 인식의 확장을 통해 통찰력 있게 사회의 문제를 바로 바라보고, 차별 없이 진실로 모든 사람을 사랑하여 하느님의 모습을 닮고 이를 행동으로 실천하는 적극적인 노력이 수반되어야 한다고 강조하였다. 그리고 이것들이 이루어 질 때, 인간은 고통의 굴레에서 벗어나 이전의 순수의 세계보다 더 고차원의 순수의 세계, 즉 그가 꿈꾸었던 유토피아로 반드시 도달 할 수 있을 것이라고 블레이크는 믿고 있었다.

### III. 결 론

지금까지 블레이크의 『순수의 노래』와 『경험의 노래』를 중심으로 그의 시에 나타난 가족의 붕괴를 주제별로 나누어 아동문제와 성의 타락으로 분석하고 그가 시 속에서 제시하였던 사회회복과 인간해방을 위한 구원의 목소리도 함께 살펴보았다. 영국의 낭만주의 시인 블레이크가 살고 있던 18세기는 산업혁명, 프랑스 대혁명의 영향으로 급격한 사회변동과 혼란의 시기를 겪고 있었다. 자본주의의 성립은 빈부격차, 노동자들의 노동환경에 따른 인권문제, 아동 문제, 불합리한 사회제도 등을 야기하였으며, 물질주의가 팽배해져 인간의 존엄성은 무시되고 인간성의 상실을 불러왔다. 블레이크는 이런 당시의 세태에 부정적인 시각을 가지고

있었으며, 시인의 눈으로 사회의 문제점을 예리하게 파악하여 현실에 대한 날카로운 비판 의식과 혁명적 가치관을 자신의 작품에 담았다.

블레이크의 시집 『순수와 경험의 노래』는 『순수의 노래』와 『경험의 노래』의 두 파트로 구성되어 있다. 『순수의 노래』에서 블레이크는 순수의 상태를 대표하는 부류를 어린이로 보고, 기본적으로 경험 이전의 어린이들의 동심의 세계를 노래한다. 이 세계는 따뜻하고 희망적이며 인간과 인간이 사랑으로 이어진 세계이다. 그래서 신, 아버지, 어머니, 어른들은 순수의 상태인 어린아이들을 돌보아 주는 보호자로서의 역할로 그려진다. 하지만 순수는 현실을 초월한 순수의 개념으로 보아서는 안 되며, 타락한 세상 속에서의 순수이다. 이는 때로는 어린아이들의 무지의 상태로 드러나기도 한다. 블레이크는 아이의 시각에서 타락한 세상을 바라보고 풍자하였다. 순수한 시각에서의 비판이기 때문에 이는 시에서 겉으로 잘 들어나지 않기도 하며, 대체로 긍정적인 비전을 노래한다. 순진 무구한 어린이들의 순수의 세계를 지나 성장한 어른들은 경험의 세계에 들어서게 된다.

밝고 희망적이었던 순수의 세계와는 반대로 경험의 세계는 암울하고, 가혹한 타락한 현실 그대로를 보여준다. 블레이크는 『경험의 노래』에서 산업화로 인해 혼란한 사회와 물질주의에 의해 타락한 인간들의 모습을 적나라하게 보여주며 이에 고민한다. 순수의 세계에서 보호자였던 이들은 더 이상 선한 존재가 아니다. 아버지, 종교지도자 및 권력층 등은 억압과 통제를 가하여 인간의 자유의지를 속박하고 선을 가장한 거짓된 위선으로 인간을 불행하게 만드는 존재로 등장한다. 경험의 세계 속에서 인간은 그 누구에게도 보호받지 못하며, 인간 사이의 신뢰와 사랑의 모습은 찾아보기 힘들다. 순수성을 잃은 사회와 인간성을 잃은 인간은 더 이상 온전히 살아 있는 것이 아니다.

이처럼 순수와 경험은 상반된 상태를 보여주고 있지만 이를 서로 완전히 분리된 것으로 이해해서는 안 된다. 순수와 경험은 변증법적 작용에

의해 순환하며 합일된 세계를 이룬다. 그리하여 하나의 세계 안에서 두 개의 상태는 그 중 어느 하나만 존재 할 수는 없다. 순수를 있게 하기 위해서는 필수적으로 경험이 존재하여야 하며, 그 반대도 마찬가지이다. 그리하여 우리는 순수 세계 안에서도 타락한 경험의 세계를 엿볼 수 있으며, 경험의 세계 안에서도 순수에의 열망이 드러나 있음을 확인 할 수 있다. 즉, 순수와 경험은 상호배타적이기 보다는 상호보완적인 관계로 이해하여야 할 것이다. 블레이크는 순수 세계에서 경험의 세계를 거쳐 더 고차원적 순수 세계로의 지향을 노래한다. 그리고 그 고차원적 순수 세계의 끝은 그가 그토록 바라던 유토피아와 맞닿아 있다.

블레이크는 이중적인 시각으로 세상을 바라보며 그의 작품속의 순수 세계와 경험의 세계 안에 현실사회에서 일어나는 사회의 문제점들을 집어넣었다. 그의 시에는 굴뚝청소를 하는 아이들의 노동력 착취의 문제, 빈곤의 문제, 그리고 성의 상품화에 따른 성의 가치의 타락과 성병의 문제와 그에 따른 그의 비판적 시선이 잘 드러나 있다. 그는 근본적으로 물질주의의 팽배에 따른 인간성의 타락과 자유의 억압으로부터 이 모든 문제가 비롯되어 결국은 가족이 붕괴된다고 꼬집는다.

그러나 블레이크는 이를 단순히 비판에만 그치지 않고 구원의 목소리 또한 그의 시에 담는다. 그의 비판의 밑바탕에는 기본적으로 인간에 대한 따뜻하고 애정 어린 시선이 자리하고 있기 때문이다. 그런 인간을 사랑하는 마음과 믿음이 있기에 그는 사회 정의의 회복과 인간 해방에 대한 희망의 끈을 놓지 않고 저항한다. 블레이크는 상상력을 바탕으로 한 차원 더 높은 세계로 향하는 역동적인 사고를 꿈꾸었으며 인간의 이성이나 사회의 규율과 관습, 종교의 구속처럼 자연스러움과 자유를 억압하는 모든 것부터 해방되기 위한 적극적 노력을 강조하였다.

블레이크는 겉으로 드러난 현상만을 보는 것이 아닌 궁극적 실재를 관찰하고 파악할 수 있는 예리하고 통찰력 있는 시각을 지니고 있었으며, 당대의 사람들보다 훨씬 앞선 사상을 가지고 있는 선구자였다. 또한 그

의 시가 이런 사회적 쟁점을 보여줌으로써 현재를 살고 있는 우리에게 당시의 혼란 했던 시대상을 유추해 보고 그것을 현재의 길에 적용시켜 보다 더 나은 미래의 길로 나아갈 수 있도록 돕는다.

(단국대)

#### ■ 주제어

블레이크, 순수와 경험의 노래, 가족문제, 구원의 목소리

■ 인용문헌

- 강선구. 『블레이크 예술론』. 대전: 한남대학교출판부, 2003.
- 강엽. 『윌리엄 블레이크의 시와 사상』. 부산: 부산대학교출판부, 2005.
- 이선영. 『문예사조사』. 서울: 민음사, 2000.
- 정해성. 『19세기 영미시 이해와 감상』. 서울: 형설출판사, 2002.
- Gillham, D. G. *William Blake*. London: Cambridge UP, 1973.
- Johnson, Mary Lynn & John E. Grant. *Blake's Poetry and Designs*.  
New York: W · W · Norton & Company, 1979.
- Marsh, Nicholas. *William Blake: The poems*. New York: PALGRAVE,  
2001.
- Price, Martin. “Blake: Vision and Satire”. *Modern Critical Interpretations  
William Blake's Songs of Innocence and of Experience*. Ed.  
Bloom, Harold. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

■ Abstract

## A Study of Blake's Critical Eye and Redemptive Voice on the Family Matters in *Songs of Innocence and of Experience*

Lee, Jiyeon

William Blake is an early romantic poet in England. In Blake's time, the eighteen century of England went through sudden social upheaval and great confusion through the influence of the Industrial revolution and the French revolution. Humanism and morality were fallen as Materialism was getting spread. Blake saw the united world through contrastive vision in *Songs of Innocence and of Experience*. Blake focused on the negative aspects of society in the vortex of revolutions. He criticized them in his poems with a keen observation and would like to suggest the solution for social recovery and human release. This study attempts to analyze the social criticism in the sense of family matters and redemptive voice for Utopia centering around *Songs of Innocence and of Experience*.

■ Keywords

Blake, Songs of Innocence and of Experience, family matters, redemptive voice

■ 논문게재일

○투고일 : 2010년 10월 19일 ○심사일 : 2010년 11월17일 ○게재일 : 2010년 12월 9일





# 『한 여름 밤의 꿈』 (*A Midsummer Night's Dream*) 새롭게 읽기

김한

## I. 들어가며

『한여름 밤의 꿈』<sup>1)</sup>은 셰익스피어의 최초의 성숙한 위대한 희극으로서, 『좋으실 대로』(*As You Like It*), 『12야』(*Twelfth Night*)와 더불어 셰익스피어의 가장 빼어난 세 편의 낭만 희극 중 첫 번째 작품이다. 얀 코트(Jan Kott)가 그의 책 『우리의 동시대인 셰익스피어』(*Shakespeare Our Contemporary* 1964)에서 보여준 『한 여름밤의 꿈』에 관한 해석에 영향을 제공했던, 1970년 피터 브룩(Peter Brook)의 『한여름 밤의 꿈』 공연이 있는 이후 이 극은 오늘날 독자의 집중적인 시선을 야기해온 희극의 하나가 되어 왔다. 피터 브룩의 주도 하에 영국 로얄 셰익스피어 극단(RSC)에 의해 제작되었던 『한여름 밤의 꿈』 공연은 20세기의 가장 영향력 있는 셰익스피어 공연들의 하나로서 오늘날까지 상당한 주목을 받을 만한 빼어난 공연으로서 평가 되어 오고 있다.<sup>2)</sup>

1) 작품 text는 R. A. Foakes가 편집한 *The New Cambridge Shakespeare. A Midsummer Night's Dream*, Updated Edition(Cambridge UP, 2003)을 참조 했다. 번역은 김재남 역 『셰익스피어 전집』 삼정판(서울: 을지서적, 1995) 155-83을 토대로 필자의 번역도 가미되었음을 밝힌다.

2) Royal Shakespeare Company (RSC) 가 1970년에 Peter Brook의 연출로 올렸던 *A Midsummer Night's Dream* 공연은 흔히 "Peter Brook's *A*

근대 비평이 보여주는 이 극에 대한 해석은 실로 다양하다. 두드러지게 대조적인 비평들의 극단적인 예로서, 바버(C. L. Barber)와 몬트로스(Louis Montrose)를 들 수 있다. 바버는 『셰익스피어 축제 희극』(*Shakespeare's Festive Comedies*)에서 이 극은 “믿도록 만들어주기가 보장해주는 것”(the security of make-believe)을 극화해 준다고 강조했던 반면(Barber 137), 몬트로스는 연희와 놀이는 더 이상 순진하지도(innocent), 축제적(celebratory)이지도 않음을 역설하며, 이 극에는 낭만희극들이 기피하는 주제들이라 할 인간 본성의 ‘야수성, 근친상간, 부친살해, 아내살해, 자살 등의 되풀이되는 행위들의 흔적’들(Montrose 107)이 침전되어있다고 주장한다. 이러한 양 극단을 가운데서 오늘날 이 극에 대한 다양한 논의는 활기를 띠고 진행되어 오고 있다. 본 논문은 이 극에서 일어나는 극 행위의 배경으로 설정되고 있는 아테네와 숲을 중심으로, 이 대조적인 극 중 장소들을 오가며 등장인물들이 펼쳐 보이는 “바보 쇼”(fond peasant)와, 극중 배우들의 조야한 극중극을 살펴보고, 이것들을 지켜보는 관객의 역할에 대하여 조명해 봄으로써, 이를 통해 셰익스피어가 이 극에서 제시하고자 하는 연극 — 과 나아가 인간이해 — 에 대한 비전의 핵심에

---

*Midsummer Night's Dream*”로 지칭되며, 모든 무대장치가 제거된 빈 무대에서 오직 인물들의 아크로바트가 중심을 이루는 이 무대는 그 독창성으로 인해 이 극의 공연사에서 끊임없는 주목을 받아왔다. 이 공연은 20세기의 가장 영향력 있는 셰익스피어 공연들의 하나(“One of the most influential Shakespeare productions of the 20th century”)로서 손꼽혀 왔다.

The New York Times의 연극 평론 담당인 Clive Barnes은 1970년 피터 브룩이 올렸던 이 극의 첫 공연에 대해, “극장이 존재하는 한 당대의 무대에 지대한 영향력을 발휘할 대단히 희귀한 공연”으로 평가하였다: “Once in a while, once in a very rare while, a theatrical production arrives that is going to be talked about as long as there is a theatre, a production that, for good or ill, is going to exert a major influence on the contemporary stage.” Royal Shakespeare Company Archives FESTE database, compiled by the Shakespeare Centre Library, available at [www.pads.ahds.ac.uk:81/shakespeare](http://www.pads.ahds.ac.uk:81/shakespeare) 참조.

도달하고자 한다.

## 1. 아테네와 숲

이 극의 주제는 사랑과 결혼이다. 이 극의 무대는 젊은 아테네 연인들의 엇갈린 구애를 통해 실수와 혼돈들을 극화한다. 이 작업은 이 극이 놓이는 배경인 도시 아테네(Athens)와 이곳에서 떨어진 숲, 두 장소에 걸쳐서 일어난다.

이 극의 행위의 대부분은 어둠이 드리운 아테네 외곽의 숲에서 일어나고 있고, 이 숲은 그 주요 거주자들인 요정들의 활동무대로 설정된다. 극의 행위는 또한 달빛 속에 폭 담겨지는 가운데, 마치 투명하고 얽은 망사나 흐르는 안개가 드리운 듯, 꿈꾸는 듯한 분위기 속에서 행위의 마술적 요소(magic)와 즐거운 서정성과 함께 유동성과 가변성이 부각된다.

그러나 이 극의 세계가 숲을 통해 담아내고 있는 것은 “서정적인 도피적 환상”(lyric escapist fantasy) 이상의 어떤 것이다(G.J. Watson 81). 이 극은 아름다운 요정여왕이 당나귀 대가리를 한 바텀(Bottom)의 흥측한 모습에 폭 빠져 익애하는 가장 핵심적인 상징적인 장면을 통해 사랑의 불합리성에 대한 강렬한 그림을 제공한다.

타이타니아: .... 아름다운 당신의 힘은 저를 움직여/  
처음 보는 순간, 제가 당신을 사랑한다고 맹세하도록  
만드는군요.

바텀: 그러시다면 맥은 별로 분별력이 안 계신 것 같소.  
솔직히 말씀드리자면, 이성과 사랑은  
요즘 별로 사이가 좋지 않습니다.

Titania .... I pray thee, gentle mortal, sign again:

Mine ear is much enamour'd of thy note;  
So is mine eye enthralled to thy shape;  
And thy fair virtue's force<sup>o</sup> perforce doth move me  
On the first view to say, to swear, I Love thee.

Bottom Methinks, mistress, you should have little  
reason for that: and yet, to say the truth, reason  
and love keep little company together nowadays; (3.1. 140-48)

바텀의 대답은 이 극이 내포하는 '도덕'에 대한 하나의 강조적인 진술이기도 하다.

이성과 사랑의 대답은 이 극이 놓이는 배경으로서 설정하고 있는 두 주요 장소간의 대조를 통해서 또한 더욱 첨예화되고 있다. 이 극의 시작과 끝은 아테네(Athens) 도시에서 일어난다. 극의 중간부가 일어나는 장소는 요정들의 세력에 의해 주도되고 있는 '마술적인 숲'(enchanted wood)이 되고 있다. 아테네는 지혜와 도시문명의 수호여신 아테네(Athene)에게 바쳐졌던 고대에서 가장 문명화된 도시로서, 이 도시의 통치자 티시우스는 이 극에서 합리적인 인간상을 구현하고 예시하도록 그려지고 있다. 그는 사랑과 결혼에 하나의 사회적 가치를 부여한다. 그에게 있어 결혼이란 단지 두 개인들 간의 사적인 계약 이상이다. 결혼이란 궁극적으로 사회를 함께 맺어주고 그 존속을 보장해 주는 결속으로서, 사회 전체가 즐거워할 만한 사건인 것이다. 그러므로 희극의 장르를 구조적인 관점에서 규정하고자 하는 논의들에서, 주인공의 결혼은 희극의 결말을 가져오는 사건으로 규정될 수 있는 것이다.<sup>3)</sup>

---

3) Frye, Northrop. "The Argument of Comedy." *Comedy: Developments in Criticism*. Ed. D. J. Palmer. (London, England: Macmillan, 1984) 74-84. 외에 Robert Corrigan ed. *Comedy: Meaning and Form*. (New York: Harper and Row, 1981.) 에 수록된 글들 참조.

극이 시작할 때 티시우스는 자신의 신부의 쟁취의 과정에서 무력을 동원했던 정복자<sup>4)</sup>로서 등장하고 있다. 그는 이 때 도착한 아테네의 귀족 이지어스(Egeus)가 통치자로서 해결을 요청하러 왔을 때 절대적으로 그의 편에 손을 들어준다. 이지어스가 자신의 의사와 관계없이 스스로 선택한 남자를 사랑하는 것에 대한 대가로서 딸에게 사형을 구형 할 수 있는 아테네의 법<sup>5)</sup>을 주창하며 딸의 생사여탈권에 대한 아버지로서의 신적인 절대적 권리를 주장할 때, 그의 주장을 전폭 지지하는 티시우스의 장황한 대사가 펼쳐지는 동안 보여주었던 히폴리타의 긴 침묵은 “히폴리타의 침묵과 시인의 펜”(Hippolyta's Silence and the Poet's Pen)을 쓴 맥가이어(Philip C. McGuire)를 위시하여 못 비평가들의 시선을 끄는 주제가 되었다.<sup>6)</sup>

그러나 티시우스는 이러한 모습을 벗어나, 이제 올려 질 결혼식은 새로운 음조 가운데 거행될 것임을 말하며, 모두의 즐거운 축제를 선포한다.

아테네 젊은이들을 즐거움으로 부추기고  
기쁨의 생기 있고 활발한 기운을 일깨우시오.  
우울일랑 장례식으로 보내오.  
창백한 친구는 우리의 축제에 어울리지 않소.  
히폴리타여, 나는 당신을 내 칼로 구애했고,  
당신에게 해를 가하며 당신의 사랑을 쟁취해냈오.  
그러나 이제 다른 음조에서 당신과 결혼하는 것이요.

---

4) Hippolyta는 원래 여인 무사들의 종족인 아마존의 여왕이었고, 그녀는 아마존을 무력으로 정복한 티시우스에 의해 역시 무력으로 정복당하여 아테네로 호송되어와 그와 결혼하게 된다.

5) 이 극은 이성의 도시 아테네의 법이 얼마나 터무니없이 불합리적인가를 1막장 20 - 81행에 걸친 Theseus, Egeus, Hermia간의 대화에서 첨예화되고 있다.

6) Richard Dutton이 편집한 *New Casebooks: A Midsummer Night's Dream* (London: Macmillan 1996), 139-160참조.

Stir up the Athenian youth to merriments,  
Awake the pert and nimble spirit of mirth;  
Turn melancholy forth to funerals;  
The pale companion is not for our pomp.  
Hippolyta, I wooed thee with my sword,  
and won thy love doing thee injuries;  
But I will wed thee in another key,  
With pomp, with triumph, and with revelling. (1.1. 13-19)

일찍이 1막 1장 극의 서두에서 희극의 결말은 문학 역사가가 서술하듯 원시 풍년제의(fertility ritual)와 신화 — 불모성(sterility)을 나타내는 옛 신이나 왕은 재생과 봄을 나타내는 젊은 신이나 영웅에 의해 정복되는 —의 기원과 연관 지워지기도 한다.

비록 티시우스는 4막까지 다시는 등장하지 않지만, 무대는 우리 관객들에게 사랑의 불합리성이라는 극이 부각하는 주제를 끊임없이 상기시킨다. 젊은 연인들은 ‘이성의 도시’로부터 ‘비이성의 장소인 숲’으로 도망한다. 디미트리우스(Demetrius)의 대사, “허미아를 만날 수 없으니 / 이 숲속에서 미치겠네”(And here am I, and wood within this wood / Because I cannot meet my Hermia, 2.1.192-93)에서처럼, 숲(wood)은 미치다(mad)와 동의어가 되고 있다<sup>7)</sup>. 연인들이 숲에서 펼치는 행위란 실로 ‘미친’(wood) 짓이다. 숲에서 일어나는 일은 합리적인 용어로 설명될 수가 없다. 라이젠더는 숲에서 잠이 들고 그 잠에서 깨어나는 순간, 잠들기 직전까지 온 목숨을 걸고 맹세하던 허미아를 향한 사랑에서 헬레나로 완전히 방향전환을 한다. 그의 반전은 어떤 논리도 합리적인 이유도 거부한다. 가장 불합리성의 극치를 보여주는 행동에 대해 라이젠더가

---

7) R. A. Foakes는 2.1. 192행의 이 대사 “And here am I, and wood...”에서 “and wood”를 “and frantic”으로 해석하고 있다. 77쪽 각주 참조.

이성의 이름으로 정당화하는 것은 실로 코믹하다.

라이젠더. [깨어나며.] 사랑스런 당신을 위해서라면 불속으로라도 뛰어들겠소!

대 자연이 그 예술을 보여주는 수정같이 투명한 헬레나여!

...

헬레나. 그런 말씀 마세요, 라이젠더님, 그런 말 하심 안되죠.

...

그런데 허미아는 여전히 당신을 사랑하잖아요, 그러니 그걸로 만족하세요.

라이젠더. 허미아로 만족하라고? 그럴 순 없오; 그녀와 보낸

저 지루한 시간들 매 분이 후회되오.

내가 사랑하는 것은 허미아가 아니라, 헬레나요.

누가 까마귀를 비둘기와 바꾸지 않겠오?

사내의 의지는 이성에 따라 움직이는 법,

이성이 말하기를 당신이야말로 더 훌륭한 처녀라고 하오.

Lysander [Waking.] And run through fire I will for thy sweet sake!

Transparent Helena, nature shows art

...

Helena Do not say so, Lysander, say not so.

...

Yet Hermia still loves you; then be content

Lysander Content with Hermia? No; I do repent

The tedious minutes I with her have spent.

Not Hermia, but Helena I love.

Who will not change a raven for a dove?

The will of man is by his reason swayed,

and reason says you are the worthier maid. (2.2, 109-122)

밤새 일어난 이 변심의 돌발성(suddenness)과 사랑의 예측할 수 없는 가변성을 어떻게 설명할 수 있을 것인가? 셰익스피어가 이 극을 통해 그의 극 언어로써 제시하고 있는 설명 — 밤새 찾아와 그의 눈에 사랑의 묘약을 잘못 떨어뜨리고 간 요정의 실수라는 — 으로 밖에는.

실수와 혼돈들이 거의 교통 정리되어 갈 무렵 티시우스가 등장하는 것은 시사적이다. 인간들의 사랑이 펼치던 ‘어리석은 쇼’(fond pageant) 무대를 비추던 조명이었던, 환영(phantom)과도 같던 달빛이 사라져간 이제, 햇살과 함께 이성의 빛이 발하기 시작한다. 숲으로부터 도시로의 이동은 분명히 상징적이다. 여러 쌍의 결혼은 이 극의 결말에 하나의 기쁜 축제적 의미를 부여하는 동시에, 개인적 욕망과 사회적인 법 간의 갈등(헤미아와 라이젠더를 아테나 밖으로 내몰았던)이 해결된 이제, 그 사랑의 힘이 사회의 공동 선(common good)을 지향하고 있음을 지시해 주고 있다(Watson 84).

그러나 연인들의 아테네로부터 숲으로의 도주는 불합리성의 도가니 속으로의 투신을 상징한다고 반드시 해석할 필요는 없다.<sup>8)</sup> 그것은 오히려 경직으로부터 벗어나 자연이 주는 자유로움으로의 도주라 하겠다. 숲이란 픽(Puck)의 말처럼 모든 갑돌이(Jack)가 그의 갑순이(Jill)를 얻게 되는 곳<sup>9)</sup>으로서, 스탠리 웰즈(Stanley Wells)의 말처럼, “자유 의 장소”인 동시에 “비조직화된 무대를 통과하여 마침내 증대된 안정 속으로의 인도

8) 상기했듯이 이 극은 크게는 이성의 도시 아테네와 비이성의 장소인 숲 사이의 인간들의 이동을 다루고, 아테네로부터 벗어나, 숲으로 들어왔던 인간들이 다시 아테네로 돌아갈 때 결혼의식이라는 사회적 의식을 치름으로써 큰 질서의 테두리의 존속을 구축하고 있다. 그러나 분명히 인간들이 주창하는 이성의 한계를 정직하게 묻고 있다.

9) “... In your waking shall be shown./ Jack shall have Jill./ Naught shall go ill:/The man shall have his mare again, and all shall be well.”(3.2, 459-463)



를 재 주창하는 곳”이기도 하다(24). 실로 숲은 ‘냉정한 이성’(cool reason)의 울타리를 넘어서서, 상상적인 통찰력과 진리들을 제공해주는 하나의 풍요로운 상징적 장소로도 기능한다. 이 장소에 대한 이해는 그 속에 거주하는 거주자인 요정들이 시사하는 의미에 대한 이해를 요구해온다.

## 2. 요정들

요정들은 셰익스피어에게 있어 어떤 인간적 진리들을 탐색하는 하나의 유용한 픽션이다(Watson 86). 『맥베스』(*Macbeth*)에서의 마녀들(the witches)과 『리어왕』(*King Lear*)에서의 제신들이 인간의 운명과 길(fate and destiny)에 대한 생각을 상징적으로 드러내는 표현이듯이, 이 극에서 요정들은 사랑과 자연에 대한 생각들에 대한 상징적 표현들이다(86). 극의 끝에서 펍은 관객에게 직접 던지는 에필로그를 통해서 분명히 하고 있다 — 우리 관객들은 요정들을 문자 그대로 받아들일 필요가 없음을:

Puck    우리 그림자 같은 존재들이 거슬렀다면  
          다만 이렇게 생각하신다면 만사 O.K.입니다.  
          이 환영들(visions)이 나타난 동안  
          여러분은 여기서 잠깐 졸으셨다고요.  
          그리고 이 허약하고 부질없는 주제는,  
          그저 한낱 꿈밖에 내놓지 못할 뿐이니,  
          신사여러분들이여, 부디 꾸짖지 마시와요.

Puck    If we shadows have offended,  
          Think but this, and all is mended,  
          That you have but slumber'd here  
          While these visions did appear.

And this weak and idle theme,  
No more yielding but a dream,  
Gentles, do not reprehended: (5.1. 401-407)

그러나 '이 환영들'이야말로, 셰익스피어로 하여금 사랑과 이성의 관계에 대한 어떤 강력한 통찰을 형성하는 것을 가능하게 하는 상상적인 장치들인 만큼 진지하게 받아들일 만 한 것이기도 하다.

달빛으로 물든 숲에 거하는 요정들은 햇빛 비치는 이성의 도시와 연관 지워지고 있다. 우리는 이 극을 통해 극의 시작을 열었던 상황의 전복을 발견한다. 요정왕 오베론(Oberon)과 요정여왕 티타니아간의 싸움은 티시우스와 히폴리타가 마침내 성취하는 조화로운 화음과의 대조를 부각한다. 동시에 이 불화는 네 명의 갈팡질팡하던 젊은 연인들 앞에 놓여지고 있는 격렬한 다툼과 평행 지워진다. 오베론과 타타니아간의 불화는, 이 극의 서두에서 허미아와 그녀의 아버지 사이에 보여 지는 사회속의 불협화음 훨씬 이상의 심각한 것으로서, 우주적인 불협화음 혹은 자연 자체속의 커다란 동요를 초래하고 있다. 2막 1장에서 시적인 표현력이 넘치는 티타니아의 위대한 스피치가 보여주는 사상과 심상은, 이 극 이후에 나올 『맥베스』와 『리어왕』과 같은 비극들에서 발달을 보여주었던 우주적인 불협화음의 이야기를 예고하고 있다. 티타니아는 그들의 불화가 춤을 망가뜨렸다고 말한다.<sup>10)</sup>이 결과 자연의 생식력은 황폐한 불모성(waste)으로 바뀌었다. 이제 계절의 질서와 자연의 리듬이 교란되었다.

그러니 소가 쟁기를 끌어도 헛일, 농부의 땀은 소용없이

---

10) 춤이야말로 조화에 대한 유력한 상징으로서 이 극에서 뿐 아니라 희극의 즐거운 결말부에 대한 일종의 원형적인 상징이 되고 있다. 오베론과 타이타니아는 4막 1장 82-3에서 마침내 망가졌던 그들의 춤을 회복한다. 여기에서 보여주는 오베론과 타이타니아의 춤이야말로 그들 사랑의 회복과 화합을 상징하며, 이 극에서 극 행위의 한 전환점(a turning point)이 되고 있다. (Foakes 116 각주 82-3 참조)

파란 옥수수는 수염이 나기도 전에 썩어버렸지요.  
물이 찬 들판에는 가축우리가 텅 빈 채, 가축 시체로  
까마귀들만 배가 불리요.  
아홉 남자가 추는 모리스 춤판도 진창 속에 묻혀버리고,  
사람들의 발길이 끊겨버린 무성한 풀밭속의 교묘한 미로들은  
알아 볼 수가 없어요.  
사람들에겐 겨울의 즐거움이 없어지고,  
찬가도 복된 캐롤도 없는 밤이 계속 될 뿐  
... 우리가 보게 되는 것은 온통 뒤바뀐 계절;  
진홍색 장미꽃의 싱싱한 무릅 위에 허연 백발을 한 서리가 내리고  
동장군의 차가운 대머리위에, 조롱하듯 향기로운 여름날의 꽃봉오리가  
회환처럼 장식되는 군요. 봄, 여름,  
수확의 가을, 성난 겨울이 입어왔던 옷들을 바꿔 입으니,  
세상은 혼미해지고, 이 혼란은 갈수록 더해가니,  
이제 무엇이 무엇인지 구별을 할 수가 없게 됐어요.  
이 화근은 바로 우리의 언쟁에서 비롯했고, 우리의 불화가  
바로 원인이지요.

The ox hath therefore stretched his yoke in vain,  
The ploughman lost his sweat, and the green corn  
Hath rotted ere his youth attained a beard,  
The fold stands empty in the drowned field,  
And crows are fatted with the murrion flock;  
The nine-men's-morris is filled up with mud,  
And the quaint mazes in the wanton green  
For lack of tread are undistinguishable.  
The human mortals want their winter cheer;

No night is now with hymn or carol blessed,  
... we see  
The seasons alter; hoary-headed frosts  
Fall in the fresh lap of the crimson rose,  
And on old Hiems' thin and icy crown  
An odorous chaplet of sweet sumer buds'  
Is, as in mockery, set. The spring, the summer,  
The childing autumn, angry winter change  
Their wonted liveries, and the mazed world  
By their increase now knows not which is which,  
and this same progeny of evils comes  
From our debate, from our dissension. (2.1.93-120)

이 극은 전반적인 심상과 배경(setting)을 통해 즐기치게 오베론과 타타니아를 자연 세력들과 연관 지운다. 실로 이들은 자연의 버전(versions)이거나 풍요의 신들(fertility gods)로 그려지고 있다(88). 셰익스피어는 다산과 생식력의 대리인(agents)으로서의 요정 왕과 요정여왕에게 마지막 임무를 부과 한다 — 새로 결혼한 세 쌍의 신부들의 침실에 축복을! 이 극은 결코 티시우스가 아니라, 인간 경험의 보다 더 원초적 차원에 속하는 존재들과 더불어 끝나고 있다.

이 극은 인간 현실(reality)에 대한 두 관점들 — 합리적인 것과 본능적인 것 — 간의 미묘한 균형을 지탱하고 있다. 아테네와 마법의 힘이 작동하는 숲(enchanted wood)의 병치를 통해서 셰익스피어는 순수한 하나의 극적 갈등을 창조한다. 젊은 연인들과 바텀은 숲에서 특별한 경험을 겪었고, 이 경험은 전적으로 요정들의 적극적인 개입에 의해 제공된 선물이었다. 요정들이 야기한 이 특별한 경험 — 티시우스가 제외되었던 — 은 과연 무엇이 실재(reality)인가에 대한 의문을 일으킨다. 4막 1장에서

잠에서 깨어나는 연인들의 대사들은 이 불확실성에 대한 탁월한 표현을 제공한다.

디미트리우스: 이 일들이 아물아물 작아져 구분할 수가 없어요,  
마치 저 멀리 떨어져 있는 산들이 구름들로 바뀌듯이.

헤미아: 반쯤 감긴 눈으로 보는 것 같아요,  
모든 게 이중으로 겹쳐 보이니...

디미트리우스: 우리가 확실히 깨어있는 건가요?  
나는 우리가 아직 잠자고 꿈꾸고 있는 것 같소.

Demetrius These things seem small and undistinguishable,  
Like far-off mountains turned into clouds.

Hermia Methinks I see these things with parted eye,  
When everything seems double.

Helena So methinks:  
And I have found Demetrious like a jewel,  
Mine own and not mine own.

Demetrious It seems to me  
That yet we sleep, we dream. (4.1.180-88)

연인들은 숲에서 진정한 실재(true reality)와의 만남을 가졌다고 볼 수 있다. 이제 도시 국가, 법률, 이성, 대낮의 지루한 일상의 사회적 결속들은 꿈이라고 여겨질 수 있다. 실제로 우리는 자연의 힘들에 의해 지배된다고 볼 수도 있는 이상, 어쩌면 이성의 힘들이 우리의 삶을 지배한다는 것은 하나의 가식에 지나지 않는지도 모른다. 인물들은 아테네와 저 사회적인 세계로 돌아가나, 이 질문은 열려져 있다.

이 극의 결말부에서 위험스러운 불협화음으로부터 화음과 조화를 가

져오는 것은 희극을 지배하는 자비로운 행운의 세력(Fortune)인, 요정왕 오베론이다. 또한 오베론의 자비로운 조정들을 우리가 기꺼이 받아들이고 즐길 수 있는 것은 우리가 보다 더 어두운 세계가 존재함을 인식하게 되었기 때문이다. 그 세계는

굶주린 사자가 포효하고  
늑대가 으르렁대며  
지치게 하는 고된 일과가 끝난 후  
곤한 농부가 코고는 밤,  
밤새 수리부엉이가 큰 소리로 울어대는 가운데  
비탄속에 누운 병상의 환자가  
수의를 떠올리는  
모든 무덤들은 아가리를 잔뜩 벌려  
공동묘지 길로 유령들을 토해내는

Now the hungry lion roars,  
And the wolf behowls the moon,  
Whilst the heavy ploughman snores,  
All with weary task foredone.  
Now the wasted brands do glow,  
Whilst the screech-owl, screeching loud,  
Puts the wretch that lies in woe  
In remembrance of a shroud.  
Now it is the time of night  
That the graves, all gaping wide,  
Every one lets forth his sprite  
In the church-way paths to glide. (5.1. 349-60)

밤의 세계인 것이다.

이렇게 셰익스피어의 희극이 제공하는 긍정(affirmations)이란, 비-희극적인(non-comic) 우주라는 대안을 분명히 인식시킴으로써 힘을 얻고 있는 것이다.

### III. 등장인물들과 “바보 쇼”(fond peasant)

이 극의 인물들은 그의 비극의 인물들과 달리 결코 독자적인 개성이나 성격의 보여주지 않음이 특징적이다. 주제가 사랑인 이 극에서 네 명의 연인들은 얼마든지 서로 자리 바뀔(interchangeability)이 가능함을 보여 주고 있다. 셰익스피어는 이 구별의 무산을 강조적으로 극화하는 것처럼 보인다. 셰익스피어의 이러한 시도가 의도적인 것이라면, 그것이 궁극적으로 어떤 효과를 성취하고 있는지 등장인물들을 통해 살펴보기로 한다.

이 극에 등장하는 다양한 계층의 인물들은 셰익스피어 당대의 극장에 모여들었던 다양한 관객들의 — 왕으로부터, 귀족, 서민과 장인들에 걸치는 — 다양한 존재의 계층들을 반영해준다고 볼 수 있다. 이 극의 인물들의 계층들은 크게 네 가지로 분류될 수 있다. 이들은 1. 초자연적 존재들인 요정 왕과 요정여왕을 위시한 요정들, 2. 아테네의 최고 통치자인 공작과 히폴리타 부부, 3. 아테네의 귀족 이지우스를 비롯하여 그의 딸 허미아와 그녀의 친구인 헬레나, 이들의 연인인 아테네의 귀족청년들인 라이센더와 드미트리우스, 4. 아테네의 노동계층인 길드의 직공들(mechanicals)에 이른다. 이들 중 초자연적 존재인 1. 그룹은 자신들을 제외한 이 극에 등장하는 모든 인물들의 행위를 지켜보는 관객이 된다. 이들 다양한 계층의 인물들은 그들을 통해 나타나고 있는 이 극을 태동시킨 엘리자베스 시대의 문화의 어떤 면모들 — 연극제작을 둘러싼 통치자와 극작가, 배우들의 함수관계, 당대의 가부장제도속에서의 배우자 선택을 둘러싼 여

성의 법적지위와 가장의 친권행사의 범위들을 포함하여 — 을 조명해주고 있다.

1막1장에서 허미아의 아버지인 아테네의 귀족 이지우스는 자신의 딸에 대한 소유권과 생명의 처분권을 주장한다. 딸은 아버지가 지정해주는 신랑감과 결혼을 하던가, 순종을 안 하려면 수녀가 되던가, 사형을 당해야 한다고 기록하고 있는 아테네 법의 적용을 강력하게 주장하는 이지우스는 딸을 잉태시킨 것도 자신이니, 그녀의 존재를 취소시킬 수 있는 것도 아버지의 권한이라고 역설한다.

이지우스. 나는 오랜 아테네의 법의 특권을 빌어 주장하는 바인데  
    개는 내 것이니, 그 아이의 처분권도 내게 있소.  
    이 경우에 즉각 시행할 수 있도록 마련되어있는  
    우리의 법에 입각해서, 그 아이는  
    이 신사에게 시집가던가, 아니면 사형이요.

Egeus. I beg the ancient privilege of Athens:  
As she is mine, I may dispose of her:  
Which shall be either to this gentleman  
Or to her death, according to our law  
Immediately provided in that case. (1.1.42-5)

이러한 이지우스의 주장이 옳음을 아테네의 공작 티시우스는 확인해 준다. 허미아는 아버지의 말을 따라야 할 것이다. 왜냐하면 그녀에게 아버지는 신과 같은 존재로서, 그녀의 아름다움을 창조해 준 자이고, 밀납처럼 그로부터 형상을 얻었으니, 그 형상을 뭉개버리는 것도 그의 아버지의 권한이기 때문이다.



티시우스. ... 예쁜 처녀야, 말 들으렴.

너에게 네 아버지는 신과 같은 존재였다.

그분은 너의 이름다움을 지으신 분이시, 그래

그분에 대해 너는 한낱 그분이 찍어놓은 밀납 형상에

불과해. 그 형상을 빚던가. 몽개버리는 것은 그분의

손에 달린 거란다.

Theseus. .... Be advised, fair maid.

To you your father should be as a god.

One that composed your beauties, yea, and one

To whom you are but as a form in wax

By him imprinted and within his power

To bare the figure or disfigure it. (1.1. 47-53)

셰익스피어는 이지어스와 티시어스공작의 주장의 불합리성을 극화해 줌으로써 아테네<sup>11)</sup>의 법은 이미 새로운 세대들의 가장 절실한 현실적인 욕구와 현재에 적용되기엔 이미 낡았음을 웅변하고 있다. 지당하게 여겨지던 과거로부터 내려오던 이 아버지의 권리는 이제 다시 검증받기 위해 심판대에 올려지고 있다.

이 희극의 결말은 그의 딸 허미아가 아버지가 강요하는 남자와 드미트리우스가 아닌, 자신이 사랑하는 남자 라이젠더와 결혼하도록 아테네의 통치자인 공작의 공식적인 승인을 얻어내고 그와 결혼하는 것으로 끝남으로서 해피엔딩으로 끝난다. 아버지 세대가 견지하고자 하는 과거로부터 내려온 경직된 법과 제도를 뛰어넘어 승리로 이끈 것은, 자신의 진정한 사랑(true love)의 성취를 위해 결코 순탄치 않은 경로를 통과해왔던 낭만희극의 여주인공 허미아의 사랑의 힘이기도 하다. 이렇게 셰익스피

11) 여기에서 아테네는 인간사회전반에 대한 소우주(microcosm)라고 볼 수 있다.

어는 16세기 영국 엘리자베스시대 가부장제아래서 여성인 딸에 대해 재산의 상속권은 물론 자신의 배우자의 선택권조차도 전혀 주어지지 않는 속에서, 이 권리들을 포함하여 그녀의 생사여탈권까지 전적으로 아버지인 가장에게 위임되었던 당대의 법적제도의 전적인 모순과 불합리성을 한편의 낭만희극(romantic comedy)의 형태를 도입하여 희화하고 있다.

『한 여름 밤의 꿈』 무대의 극 중 연출가이기도 한 요정왕 오베론과 그의 조수인 요정 펍은 무대 양쪽 끝에 서서 팔장을 낀 채 인간들이 펼치는 일련의 행위들을 지켜본다. 초자연적인 존재들의 눈에 비친 인간들이 펼치는 행위들은 실로 우스꽝스럽기 그지없는 “바보스런 쇼”(fond peasant)<sup>12)</sup>로서, 실로 재밌는 구경거리이다. 이 쇼를 함께 구경하자고 오베론에게 제안하며 펍은 결론 짓는다: “인간들이란 얼마나 어리석은 존재들인가?”

내가 잘못 알아보고 실수를 저질렀던 저 젊은 친구는  
연인의 급여를 애원한다고 난리가 났네요.  
우리 저들의 바보스런 행진이나 구경할까요?  
주인님, 이 인간이란 친구들은 얼마나 기막힌 바보들인지요!

And the youth mistook by me,  
Pleading for a lover's fee,  
Shall we their fond peasant see?  
Lord, what fools these mortals be! (3.2,112-15)

인간들(mortals)은 이 무대에 끊임없이 들락날락하며 “바보들의 행진”을 계속해간다. 여기에서의 펍의 대사는 또한 셰익스피어의 다른 위대한

---

12) peasant는 볼거리를 펼쳐 보여주는 전람회, 혹은 이동하는 수레위에서 보여주는 연극 상연의 의미를 함축한다고 볼 수 있으므로, 전람회, 쇼, 연극, 행진으로 모두 번역이 가능하다고 본다.

비극의 대사를 연상시키기도 한다. 『리어왕』(*King Lear*)에서 리어(Lear)는 비극의 주인공으로서 고백한다. “우리가 태어날 때 우는 것은 이 커다란 바보들의 무대에 오게 된 것이 서러워서야.”(When we are born, we cry that we are come / To this great stage of fools. 4.6.182-3)

티시우스공작은 이 극이 인간세계의 소우주로서 제시되는 아테네의 최고 통치자 이다. 이 극의 5 막에서 극중극 『피라무스와 씨스비』(*Pyramuth and Thisbe*)가 시작되고 이 극을 관극하는 극 중 관객들이 이 어리석은 배우들의 우스꽝스럽기 짝이 없는 연극에 대해 조롱과 야유를 퍼부을 때 티시우스는 말한다. “가장 빼어난 최상의 연극일자라도 그림자들에 지나지 않는 것. 우리가 상상력으로 보충해준다면 가장 형편없는 연극이라도 별로 나쁘지 않을 것이요.”(The best in this kind are but shadows, and the worst are no worse, if/imagination amend them, 5.1. 296-7) 어차피 연극이란 인생을 반영하는 것이요, 인생이 그러하듯 한편의 최상의 연극도 하나의 그림자일진대, 못한 연극도 보는 이들이 상상력으로 보충해준다면 즐길만한 것이 될 것이다. 관대한 통치자의 큰 아량을 보여주기도 하는 연극에 대한 티시우스의 코멘트는 연극과 인생에 대한 셰익스피어의 통찰을 실어 주고 있으며, 나아가 결코 영원히 불완전한 연극을 닮은 인생에 대한 신의 조망을 제시해 주기도 한다. 1970년의 피터 부룩의 RSC공연에서 티시우스와 오베론役に 같은 배우를 기용한 것은 통찰력 있다.<sup>13)</sup>이 시도는 그 이후에 왔던 아드리안 노블(Adrian Noble)의 공연(1994)을 위시한 이 극의 주요 공연에서 채택되고 있다.

『한여름 밤의 꿈』의 극-중-극인 『피라무스와 씨스비』의 주인공은 단

---

13) R.A. Foakes는 그가 편집한 *The New Cambridge Shakespeare: A Midsummer Night's Dream*의 Updated Edition(Cambridge UP, 2003)의 Introduction중 “Recent stage and critical interpretations에서 대표적인 공연들로서 가장 먼저 1970년의 피터부룩의 RSC공연과, 1994년의 Adrian Noble의 공연을 소개하고 있다. 41-48 참조.

연 피라무스역을 맡은 바텀(Bottom)이라고 할 수 있다. 장인 무리에서 가장 생동적인 인물인 직조공 바텀은 이 극을 구성하는 모든 존재들의 층을 통과하는 인물로서, 이 극에서 그의 이름 그대로 존재들의 토대와 기초가 되어주는 역할을 담당하기도 한다. 느닷없이 자신이 요정 여왕의 연인이 되어 그녀의 침실로 끌려가는 전혀 예기치 않은 상황에 닥쳐서도 바텀은 그의 특유의 적응력을 발휘하며, 적어도 겉으로는 아무 당혹감을 나타냄이 없이 탁월한 임기 웅변력으로 거침없이 대처한다. 어느 상황에서든 할 말을 가지고 있는 그는 또한 이 극에서 유일하게 각본에 없는 그 자신의 말로 관객이 던지는 질문에 즉흥적으로 대답하는 자로서 관객들에게 가장 큰 즐거움을 제공하는 배우이다.

바텀을 포함한 그의 동료들인 아테네의 직공들(mechanicals)은 평생 연기해본 경험이 없는 채, 대사를 외우려고 비지땀을 흘리며 젓 먹던 힘을 다해 연습을 한다. 그들은 공작의 결혼 피로연을 위해 준비한 그들의 연극이 채택되어 공연할 기회를 얻게 되기를 간절히 염원한다. 그것은 그날 그날 손과 몸을 써서 벌어먹는 자신들이, 아테네의 가게에서 온 종일 일해 벌 수 있는 하루 수당의 절반인 6 펜스를 평생 지급받을 수 있게 되는 기회를 의미하며, 이것은 그들에게 꿈과 같은 '대박'이다. 바텀의 동료들은 숲에서의 리허설 때 실종된 피라무스역을 맡은 바텀의 소식이 없자 그가 돌아오기를 고대하며, 피라무스의 실종과 함께 이 꿈의 실종을 한탄한다.

플루트 어이구 우리 이쁜 바텀아, 이리하여 넌 평생 일당 육펜스의 수당을 날려 버렸구나. 하루에 육 펜스를 이렇게 날려버릴 수는 없어! 바텀이 피라무스역을 했다면 틀림없이 하루 육 펜스를 하사하셨을 게다. 아니라면 내 목을 매달아. 바텀은 그걸 받을 만하거든. 피라무스역을 해서 하루에 6 펜스의 수당을 받을 기회를 놓친다면 바텀은 아무것도 아닌 게야.

Flute. O sweet bully Bottom! Thus hath he lost sixpence a day during his life: he could not have scaped sixpence a day. An the duke had not given him sixpence a day for playing Pyramus, I'll be hanged. He would have deserved it. Sixpence a day in Pyramus, or nothing. (4.2.12-15)

피라무스 역을 통해 하루에 6 펜스의 수당을 받을 기회를 놓친다면 바텀의 인생은 아무것도 아닌 별 볼 일 없는 인생이 될 것이다. 그리고 그렇게 앞으로 나머지 여생동안 아무 것도 아닌 별 볼 일 없는 존재로서 살아가 갈 것이 볼 보듯 뻔하다. 셰익스피어가 활동하던 당시 엘리자베스 왕조 당대의 문화의 일면을 여실히 보여주는 이 극에서 특히 이 대사는 당대의 통치자와 극작가(와 연기자)사이의 권력함수관계를 드러내주고 있다.

바텀의 실종은 요정 펍(Puck)의 장난에서 기인한다. 펍<sup>14)</sup> 또한 바텀처럼 이 극의 다양한 존재들의 계층들을 넘나든다. 요정 왕 오베론(Oberon)의 메신저역할을 담당하는 그는 이 극에 등장하는 다른 요정들(fairies)이 그렇듯 성별을 구별 짓기 어려운 중성적 인물로서 자유로이 몸의 형태를 바꾸어 언제든 어느 장소에든 신속하게 출몰한다. 그가 행하는 실수와 장난<sup>15)</sup>은 인간들의 주요 갈등을 야기하고 있고 이 갈등이 극의 플롯을 전개시킨다. 이 과정에서 투박하고 무식한 장인들과 다른 존재들의 계층들 간의 대조가 첨예화 되고 있다. 펍의 즉흥적인 장난기는 구경하는 우리 관객들에게는 희극의 흥미를 야기시키는 원천이 된다. 동시에 영문도 모른 채 보이지 않는 그에게 이리저리 끌려 다니는 무대 위의 인간들은

---

14) Puck은 로빈(Robin)으로도 불리우며 짓궂은 장난을 즐겨 하는 장난기 많은 요정이나 악의가 없는 그는 영국의 민간인들 가운데에서 가장 친숙하게 여겨지는 요정이기도하다.

15) 그 정체를 알아볼 유일한 근거로 아테네 남장한 인간을 찾다가 라이젠더를 디미트리어로 착각하고 그의 눈에 마법의 꽃즙을 발라 연인 허미와와의 멀쩡하던 관계를 영망으로 만들기, 순간적인 장난의 충동으로 연극공연을 앞두고 리허설중인 바텀의 머리에 당나귀 머리를 씌워주기 등.

네 연인들의 경우처럼 그의 실수와 장난 덕분에 치명적인 절망을 겪는다. 요정 픽의 우발적인 실수와 즉흥적인 장난에 의해서 탄식하고 괴로워하는 인간들의 모습은, 셰익스피어의 대표적인 비극 『리어왕』에 나오는 글로스터(Gloucester)의 유명한 대사 “장난꾸러기 소년들이 심심풀이로 파리를 때려잡듯 신은 인간들을 죽인다.”(As flies to wanton boys, are we to the gods;/They kill us for their sport, 4.1, 36-7)의 희극적 버전이다.

앞서 II장에서 살펴보았듯이 요정세계의 왕인 오베론과 요정여왕인 그의 아내 타이타니아(Titania)사이에, 일어난 사소한 다툼은 전 자연세계의 리듬과 질서를 교란시킨다. 귀여운 꼬마 인디안 소년하나를 서로 곁에 두려고 벌였던 싸움은 2막 1장, 93-120에서 보여지듯 사계절 전체 질서의 교란과 전복과 함께 인간이 사는 땅 전체에 파괴적이고 치명적인 결과를 가져온다. 이 현상은 소유욕이 파급하는 엄청난 파괴력을 가시화한다. 또한 인간세계에 이러한 재앙을 일으킬 수 있는 주체는 도토리 껍질 속에 몸을 숨길 수 있을 정도로 눈에 띄지 않는 아주 작은 존재들이라는 사실 자체가 유머러스하다.

오베론은 그의 심복인 요정 픽을 시켜 잠든 타이타니아의 눈에 마력을 지닌 꽃즙을 발라주어 잠에서 깨어나자마자 그녀가 당나귀 모습을 한 바텀에 반해 폭 빠져 있는 동안, 이 기회를 포착하여 원하던 인디안 소년을 수중에 넣는다. 아마존을 힘으로 정복하여 원하던 히폴리타를 신부로 데려올 수 있었던 티시우스의 경우처럼, 여기에서 오베론 또한 가부장적인 권위의 폭력성을 부각해준다. 한편 그는 인간 연인들의 관계를 교통정리 해주기 위해, 픽을 시켜 디미트리어스의 눈에 이 마법의 꽃즙을 발라주도록 지시한다. 그러나 이 과정에서 픽은 인간을 잘못 알아본다. 허미아가 목숨 걸고 거부했던 디미트리어스도, 그녀가 아버지와의 혈연관계의 단절도 불사할 정도로 사랑했던 라이젠더도, 요정의 눈에는 ‘아테네 남자복장을 한 인간’일 뿐, 구별이 안 간다.

이 구별의 무산은 극작가 셰익스피어가 극작 4기에 내놓았던 그의 ‘마지막 극들’(last plays)의 하나인 로망스 희극, 『썸벨린』(*Cymbeline*)에서 더욱 노골적으로 가시화된다. 이 로만스(romance) 희극에서는 여주인공 이머진(Imogin) 자신이 호시탐탐 그녀를 소유하려는 몸서리치도록 혐오스런 클로튼(Cloten)을 사랑하는 남편 포스튜머스(Posthumus)로 혼동한다.<sup>16)</sup> 그 혼동은 단지 목이 잘려나간 채 죽어있는 클로튼이 남편의 옷을

---

16) 이모진 … 정녕 머리가 잘려진 남자의 몸이 아닌가? 포스튜머스님의 옷이 아닌가?

나는 그분의 다리 모양을 잘 알아. 이건 그분의 손이고.

이건 머큐리를 닮은 그분의 발: 이건 마르스신다운 그분의 늠늠한 허벅지.

헤르클레스의 팔뚝. 아 그런데 쥬피터와 같은 그분의 얼굴은—

하늘에서 학살을 당하셨단 말인가! 어찌하여—? 얼굴이 없어졌어.

오 포스튜머스님, 당신의 머리는 어디로 갔나요? 당신의 머리는 요? 아!

Imogin. … A headless man? The garments of Posthumus?

I blow the shape of's leg: this is his hand:

His foot Mercurial: his Martial thigh:

The brawns of Hercules: but his Jovial face—

Murder in heaven! How—?'Tis gone.

… O Posthumus, alas,

Where is thy head? where's that? Ay me! where's that? (4.2.291-322)

이 장면에서, 우리는 오직 남편 하나를 품고서, 평생 살아오던 집을 떠나왔던 한 여인이 낯선 웨일즈(Wales)의 외딴 산중에서 홀로 남편의 머리가 잘려나간 시신을 마주했을 때 느끼는 공포를 그녀와 함께 공유하며 전율한다. 동시에 이 공포와 비통의 정서는 그녀가 이 엉뚱한 자의 시체의 신체부위들을 “머큐리의 발, 마르스의 허벅지, 헤르클레스의 팔뚝, 그러나 없어진 쥬피터의 얼굴”이라 호칭하며 상세히 열거해갈 때 우리가 맛보게 되는 그로테스크한 코메디에 의해 상쇄된다. 관객인 우리는 일찍이 그녀가 이 시신의 주인공 클로튼을 향해 “남편의 가장 친한 녀보다도 못한 인간”이라고 규정했던 말을 기억하고 있기에, 이 희극적 효과 배후에 놓인 셰익스피어의 의도를 음미한다(김한 192-93).

입고 있다는 사실에서 기인하고 있다. 우리는 여기에서 셰익스피어가 제기하는 물음 앞에 세워진다. 요정 펍도 인간이 걸치고 있는 옷 이외에는 인간을 구별하는 표지가 없이 구별이 안 될 진대, 과연 인간은 자신의 연인은 물론 남편일지라도 옷 아래 놓인 정체를 과연 얼마나 파악할 수 있을 것인가? 인간의 눈과 지각은 옷 아래에 놓인 인간의 본 모습을 어느 정도 파악할 수 있을 것인가? 펍이 실수로 라이젠더의 눈에 꽃즙을 잘못 발라주자, 라이젠더는 간밤 잠들기 전 영원한 사랑의 맹세를 바치던 여인 허미아를 저버리고, 엉뚱하게 헬레나와 사랑에 빠져 헬레나에게 찬사를 퍼붓는다. 헬레나는 그가 허미아와 공모하여 자신을 놀리는 것으로 착각하여 더욱 깊은 절망에 빠져 탄식하고, 이들 네 연인들의 관계가 이렇게 엉망진창이 되어 옥신각신 하는 모습을 찍은 관객이 되어 한껏 즐긴다.

펙처럼 오베론 역시 자신이 건 마법으로 타이타나가 당나귀 모습을 한 바텀과 사랑에 빠져 행복해 하는 모습을 보며 즐겁게 구경하는 관객이 되고 있다. 결국 오베론은 타이타니아의 눈에 걸린 마법을 풀어주어 화해를 도모하고, 동시에 펍의 실수로 엉켜버린 인간관계들을 치유하고 회복시켜 조화로운 질서를 성취하도록 인도함으로써 이 희극을 새로운 차원으로 올려놓고 있다. 극의 마지막에서 오베론은 펍을 대동하고 새로 태어난 세 쌍의 결혼한 부부들의 신방에 찾아와 그들의 미래와 새로 태어날 아이들에게 축복을 한다. 이러한 결말을 통해 이 극은 인간사회의 통치자와 자연세계의 요정 왕을 통하여 궁극적으로 질서의 큰 틀을 존속시키고 있다. 이 결말은 또한 한편의 낭만희극으로서의 이 극이 보여주는 ‘희극적 해결’(comic resolution)이다.

이 극에 등장하는 네 명의 아테나의 젊은 연인들의 행동들은 기본적으로 유사한 양상을 띠며 그들의 성격 또한 구별이 안 갈 정도로 유사하다. 이렇게 연인들 간의 구별의 무산을 통하여 셰익스피어는 연인들의 상호교환성을 생생하게 극화함으로써, 연인들의 절대적인 맹세와 주장을 무효화시키며, 사랑의 불합리성, 가변성, 돌발성(suddenness)을 첨예화한



다. 또한 이 극에는 극의 시작에서부터 끝까지 무대 위에 등장하며, 끊임 없이 인간 바보들의 불합리하고 혼란스럽고 가변적인 행위들이 펼쳐는 우스운 쇼를 지켜보는 존재가 있다. 달이다. 달이야말로 시종일관 무대 위에 등장하는 극중 관객인 동시에 이 극의 진정한 주인공이기도 하다. 달은 초생 달로부터 그믐 달에 이르고, 또 캄캄한 어둠속에 자취를 감추기까지 끊임없이 변화하는 자신의 모습을 통하여 사랑의 가변성을 가시화해 주며 즐기치게 무대에 등장하고 있기 때문이다.

#### IV. 나오며

4막 1장에서 아테네의 통치자 티시우스는 산에 올라가 짓어대는 사냥 개들이 짓어대는 소리들이 어우러져 조성하는 음악적인 혼돈의 메아리에 경청하기를 제안한다. 이때 히폴리타는 아마존 여왕의 시절의 체험을 회상한다.

티시우스 아름다운 왕비여, 우리 산 꼭대기로 올라가  
개들의 음악적인 혼돈이 어우러져  
메아리치는 소리에 경청합시다.

히폴리타 제가 크레타섬의 숲에서 스파타의 개들과  
곰사냥을 나갔을 때, 그때 들었던 것과 같은  
그렇게 쾌활한 꾸짖음을 들어본 적이 없어요;  
그것은 숲, 하늘, 시내들, 가까운 모든 지역이 온통  
회답하는 하나의 외침. 그렇게 음악적인 불협화음을,  
그렇게 감미로운 천둥소리를 들어본 적이 없어요.

Theseus We will, fair Queen, up to the mountain's top,

And mark the musical confusion  
Of hounds and echo in conjunction,  
Hippolyta ... When in a wood of Crete they bayed the bear  
With hounds of Sparta: never did I hear  
Such gallant chiding; for besides the graves,  
The skies, the fountains, every region near  
Seemed all one mutual cry. I never heard  
So musical a discord, such sweet thunder. (4.1. 106-15)

일찍이 히폴리타는 아마존에서 체험했던, 존재들의 불규칙하고 혼란스러운 소리들이 어우러져 조성되는 음악을 체험했다. 이 음악에로의 티시우스의 초대는, 셰익스피어가 당대의 영국 르네상스 다양한 계층의 관객들에게 향한 것이기도 하다. 이 세계에 만연한 불협화음들로부터 어떻게 조화로운 화음을 성취할 것인가?(How can we find a concord of this discord? 5.1. 62) 티시우스가 이 극의 마지막 서두에서 극중극이 시작하기 직전 극중 관객에게 던지는 이 질문은 이 극을 관극하는 전 시대를 망라한 모든 인간에게 던지는 셰익스피어의 질문이기도 하다. 인간 삶의 온갖 불화들로부터 화합의 감미로운 음악의 창조야말로 이 세계에서의 삶을 영위해가는 이 극을 관극하는 인간 모두에게 이 극이 부과하는 궁극적인 과제인 것이다.

5막에서 우리는 이제까지 이 극의 주요 행위를 이끌어 오던 인물들이 이제 극중 관객으로서 무대 위에 올려지고 있음을 지켜본다. 또한 이 작은 '극 중 극'(혹은 internal play)의 상연은 셰익스피어의 극장이해를 가장 예리하게 형상화하고 있고, 셰익스피어가 37편의 극들에 걸쳐 인물들과 장면들을 통해서 거듭 거듭 보여주었던 근본적인 극적인 문제들에 대한 그의 탐색의 압축이 되고 있음을 발견한다. 장인들이 올리는 연극 『피라무스와 씨스비』를 지켜보는 무대 위의 관객들은 그들 자신이 저 우스

운 배우들보다 더 나올 것이 없음을 못 보는 채, 배우들을 아우른다. 요정들이 무대 앞에서 묘한 웃음을 띠고 이러한 철없는 관객의 모습을 지켜보고 있는 광경을, 관객인 우리들은 지켜본다. 이러한 동심원적인 구조를 보여주는 이 대중극장 전부를 지켜보며 관객인 우리의 반응을 응시하는 또 다른 관객이 있다. 극작가 셰익스피어이다.

객석에서 우리는 이것을 지켜보며 다음과 같은 깨달음으로 인도된다. 극장에 참석하고 있는 우리 관객은 극작가와 배우와 함께 한편의 극의 창조 과정에 동참하는 공동참가자이다. 우리는 이제 이러한 자신을 받아들이며, 한편의 연극 상연을 성공적으로 이끌어 갈 수 있는 것은, 배우가 아니라 다름 아닌 우리 자신이 우리의 상상력을 통해 보충할 수 있는 관객이 되는 것임을 깨닫는다. 각양각색의 개들이 제각기 짚어대는 소음들이 조성하는 불협화음들이 높은 산에서 경청한다면 어우러진 하나의 음악적인 소리로 다가올 수 있듯이, 아무리 부족하고 못한 연극이라도 상상력으로 보충할 수 있다면 충분히 즐길만한 것이 될 것이라는 공작 티시우스의 말에 우리는 동의하게 된다. 결국 한 편의 연극은 아무리 훌륭한 연극일지라도 그림자에 불과한 것일진대, 연극과 비슷한 소재인 꿈과 같은 재료로 엮어진 우리의 인생 또한 이와 같은 것임을 발견한다.

(동국대)

## ■ 주제어

사랑, 아테네, 숲, 요정, 연극, 관객, 꿈, 상상력, 그림자

■ 참고문헌

- 김재남 역. *The Complete Works of Shakespeare*. 『셰익스피어 전집』 삼정판. 서울: 을지서적, 1995.
- 김한. 『그림에도 불구하고: 셰익스피어의 인간과 세상 이야기』. 서울: 도서출판 동인, 2009.
- 윤정은. 『“리어왕”을 중심으로 본 셰익스피어 비평의 역사와 유형』. 서울: 예림기획, 1999.
- Barber, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*. NJ: Princeton, 1959.
- Corrigan, Robert ed. *Comedy: Meaning and Form*. Ed. New York: Harper and Row, 1981.
- Dutton, Richard ed. *New Casebooks: A Midsummer Night's Dream, Contemporary Critical Essays*. London: Macmillan Press, 1996. 101-139.
- Edwards, Philip. “The Contrary Valuations”, *Shakespeare and the Confines of Art. Routledge Library Edition-Shakespeare*. Oxon: Routledge, 2005. 1-17
- Foakes, R. A. *The New Cambridge Shakespeare: A Midsummer Night's Dream*. Updated Edition. Cambridge UP, 2003.
- Frye, Northrop. “The Argument of Comedy.” *Comedy: Developments in Criticism*. Ed. D. J. Palmer. London, England: Macmillan, 1984, 74-84.
- Kott, Jan. *Shakespeare: Our Contemporary*. London: Methuen & Co., 1964
- Mcguire, Philip C. “Hippolyta's Silence and the Poet's Pen.” *New*

- 『한 여름 밤의 꿈』(*A Midsummer Night's Dream*)세롭게 읽기 | 김한

*Casebooks: A Midsummer Night's Dream*, Ed. Richard Dutton,  
London: Macmillan 1996, 139–160.

Montrose, Louis Adrian. “‘Shaping Fantasies’: Figurations of Gender  
and Power in Elizabethan Culture.” *Literature and Culture  
in Early Modern London*, Cambridge: Cambridge UP, 1995

\_\_\_\_\_. *Cymbeline. The Arden Shakespeare*, ed. J. M. Nosworthy.  
London: Methuen, 1955

Watson, G. J. *Drama: An Introduction*, N Y: St. Martin's Press,  
1983.

Wells, Stanley ed. *A Midsummer Night's Dream*. Harmondsworth:  
Penguin Books, 1967.

Royal Shakespeare Company Archives FESTE database, compiled by  
the Shakespeare Centre Library.

[www.pads.ahds.ac.uk:81/shakespeare](http://www.pads.ahds.ac.uk:81/shakespeare)

[touchstone@bham.ac.uk](mailto:touchstone@bham.ac.uk)

■ Abstract

## Rereading of *A Midsummer Night's Dream*

Kim, Han

In *A Midsummer Night's Dream*, Shakespeare attempt to create a genuinely dramatic conflict through juxtaposing Athens and the enchanted wood. Owing to fairies, four lovers and Bottom are forced to experience “what is the true reality” in the enchanted wood. Now when they see these things with parted eye, they find that things seem small and undistinguishable, like “far-off mountains turned into clouds”(4.1.184). And they confess it seems that yet they ‘sleep’, they ‘dream’.

The faires in *A Midsummer Night's Dream* serve as a useful fiction manifestating ideas about love and nature. In the epilogue Puck clarifies that we the audience do not have to take the faires literally: “If we shadows have offended,/Think but this, and all is mended,/That you have but slumber'd here/While these visions did appear.”(5.1. 401-4) And we find that these shadows must be taken sincerely.

By providing “the palpable-gross play” produced by the poor players of mechanicals and its mocking audience on the same stage at the same time in Act V of this play, Shakespeare bring us closer

to his view of 'the play', that is, his vision of life. What makes a performance successful is nothing but the incarnation of the audience as collaborators, who, through their imaginations, can make up for what is absent on the stage. It is through this exercise that we are led to agree with Theseus's own critique of the play-within-a play's shortcomings: "The best in this kind are but shadows, and the worst are no worse, if imagination amend them(5.1, 296-7)." And we are led to receive that our 'life' is made of the same kind of stuff like dream as 'the play' itself.

#### ■ Keywords

love, Athens, the enchanted wood, fairies, play, audience, sleep, dream, imagination, shadows

#### ■ 논문게재일

○투고일 : 2010년 10월 19일 ○심사일 : 2010년 11월 17일 ○게재일 : 2010년 12월 9일







# 들뢰즈와 혁명, 그 욕망의 탈주선 : 베르나르도 베르톨루치 감독의 <몽상가들>을 중심으로

정기석

## 1. 들뢰즈의 “욕망하는 생산”

호사기들은 20세기에 가장 큰 영향을 끼친 위대한 사상가들로 마르크스, 프로이트, 아인슈타인(혹은 니체)을 말하곤 한다. 이들의 작업 방식과 인류사에 영향을 미친 방식들은 제각기 다르지만, 그 작업들이 20세기의 전후(前後)를 가르는 변화에 지대한 공헌을 했음에는 틀림이 없다. 여기서 특히 프로이트는 인간 의식의 주재 하에 인간의 행동양식이 결정된다는 근대적 인식에서 탈피하여 무의식에 관한 이론을 정초하면서, ‘의식’의 범주에 국한되었던 인간의 사유 양태를 무의식의 범위로까지 확장시켰다. 즉 의식으로써의 ‘이성’에만 초점을 맞췄던 근대적 사유방식에도 이미 무의식이 작동하고 있음을 밝히며 사유의 지평을 획기적으로 넓힌 것이다. 프로이트는 무의식의 작동에 있어서 리비도(성적 본능)<sup>1)</sup>를 가장 중심에 놓고 논의를 전개하면서, 인간의 사회화와 문명의 형성은 이 같은 본능의 무의식적 힘을 억압하면서 이뤄졌다고 본다. 인간이 사회적

---

1) 프로이트에게 있어서 ‘리비도(libido)’가 성적 욕망의 측면에서 주로 이야기되었다면, 차후에 논의될 들뢰즈와 가타리에게 ‘리비도’는 “욕망하는 기계들의 고유한 에너지”를 일컫는다(*Anti-Oedipus* 291, 이하 AO로 표기함). 즉 들뢰즈와 가타리에게 있어서 리비도란 삶을 살아가게 하는 에너지 자체로써의 욕망이다.

존재가 되기 위하여 인간의 본능은 억압되어야 했고, 또 제도화된 문명의 세계에서 인간의 사회가 유지되기 위하여 인간은 본능을 억압해야 했다는 것이다(마르크주제 40). 프로이트는 무의식이라는 광대한 세계를 발견했지만, 그에게 그것은 문명화된 개인과 사회를 위해 억압되어 왔으며 앞으로도 억압되어야 할 대상이었던 것이다. 그리고 프로이트에게 있어 그 ‘억압’의 가장 주요한 기제로 작동한 것은 바로 ‘오이디푸스 콤플렉스’라는 것이었다.

이러한 관계를 들뢰즈(Gilles Deleuze)와 가타리(Felix Guattari)는 “정신분석의 위대한 발견은 욕망하는 생산, 무의식의 생산들의 그것이었다. 그러나 오이디푸스가 여기에 끼어들면서 이 발견은 하나의 관념론에 의하여 금세 묻혀버리게 된다”고 말한다. “우리가 오이디푸스 속에 놓이게 되자마자 계약에 말려들어 생산이라고 하는 유일한 진정한 관계는 배제된다”는 것이다(AO 24). 들뢰즈와 가타리(들뢰즈와 가타리의 공저일 경우 이하 들뢰즈)는 프로이트의 최초의 성과인 무의식의 발견에 대하여 찬사를 보내지만, 프로이트가 그 모든 관계를 오이디푸스의 삼각형 안에 환원하는 것에 대하여 비판한다. 즉 “프로이트는 무의식의 가장 위대한 기술, 즉 분자적 다양체의 기술을 발견하자마자 부단히 그램분자적 통일체로 돌아가며, 끊임없이 자신의 익숙한 주제들인 유일무이한 아버지, 남편, 질, 거세 등으로 되돌아” 갔다는 것이다(『천개의 고원』 61). 그러므로 들뢰즈는 『안티 오이디푸스(*Anti-Oedipus*)』(1972)<sup>2)</sup>에서 프로이트적인 ‘억압된 욕망’이나, 라캉적인 ‘결핍으로서의 욕망’이 아닌 무의식의 자동적 생산으로써 ‘욕망’과, 그 욕망이 흐르는 방식에 대하여 정초하였다. 들뢰즈에 있어서 욕망한다는 것은 곧 생성(becoming) 자체를 의미한다. 그들에 따르면 욕망은 끊임없이 무언가와 연결하려는 성질과, 다른 것에 등록되면서 나타나는 이접(離接)적 성질, 더하여 그로인한 즐거움, 향유

2) 이하 다른 표기 없이 페이지로만 명기한 인용은 *Anti-Oedipus*에 기초하였음을 밝힌다.

가 나타나는 연결적 성질을 지니는데 이 모두가 바로 생산으로 나타나는 것이다. 즉 “생산들의 생산들, 등록들의 생산들, 소비의 생산들, 모든 것이 바로 생산이기 때문에 등록들은 곧바로 소비되고, 이 소비들은 직접 재생산 된다”(4)는 것이다.<sup>3)</sup>

프로이트와 최초의 정신분석가들이 발견한 생산적 무의식을 들뢰즈의 어휘로 살펴 보자. 그것은 모든 것이 가능하고 자유로운 욕망들의 끝없는 ‘연결적’인 성질을 가지고 있으며, 다른 것에 배타적이지 않은 것으로써 ‘이접적’이며, 또 특정한 무엇에만 전도되지 않는 것으로써 특수성 없는 ‘연접적’ 속성을 가지고 있다. 다시 말해 무의식의 생산적 성격이란 그

---

3) 들뢰즈와 가타리에 있어서 모든 것은 기계들인데, 그것들은 연결되고 연접해 있는 것으로써의 기계들이다. 이 기계들은 끊임없이 다른 기계들에 연결되어 흐르는데, 이것이 곧 욕망의 흐름이며, 이는 그 자체로 생산이라는 것이다. 그러므로 이 욕망하는 기계들, 오로지 생산의 과정인 이것들과 관련해서 자아, 비-자아, 외부와 내부는 무의미하고, 단지 도처에서 생산하는 혹은 욕망하는 기계들, 정신분열증적 기계들으로써의 생명 전체가 있다는 것이다. 그리고 이 무수한 기계들은 각각의 부분적 대상들의 흐름-연결과, 절단들으로써 어떤 기관을 형성하며 영토화되거나, 또 다른 것들에 연결접속 되면서 탈영토화하기를 반복한다. 이에 이 욕망하는 기계들이 끊임없이 연결하려는 성질을 들뢰즈는 연결적 종합(connective synthesis)이라 부른다. 그리고 이 욕망하는 생산의 표면에 어떤 것들이 등록(recording) 되어 나타나는 것을 이접적 종합(disjunctive synthesis)이라 한다. 욕망하는 생산의 연결적 ‘노동’을 리비도(libido)라 한다면, 그것의 한 부분이 이접적 종합에서는 등록의 에너지인 누멘(Numen, 기적을 창출하는 힘, 창조력)으로 변형된다. 그리고 다시 이 누멘은 소비의 에너지인 볼루타스(voluptas)로 변형된다. 이는 등록의 연휴에 그것으로 인해 생기는 소비의 에너지로써 즐거움, 향유이며, 이 과정은 연접적 종합(conjunctive synthesis)이라 부른다. 고로 욕망하는 기계로서의 욕망은 주체도 대상도 가지지 않지만, 주체라고 할 만한 것이 있다면, 이러한 욕망하는 기계가 연결접속, 등록되어 소비되고 난 연휴에 생산의 효과, 즉 잉여물로서 존재하는 것이다. 그리고 이 각각은 생산들의 생산(노동들과 수동들의 생산), 등록들의 생산(분배들과 배치들의 생산), 소비들의 생산(향락들, 불안들 및 고통들의 생산)으로써, 생산하는 욕망들이 흐르는 법칙을 가리킨다. 이에 대해선 Gilles Deleuze, & Felix Guattari, *Anti-Oedipus*, 1972, pp.1~55 참조 바람

욕망이 각각의 부분적 대상들에 자유롭게 흐르며 만나는 자체로써 생산성을 띠는 것이다. 하지만 최초의 정신분석가들은 이내 무의식 속의 모든 것을 오이디푸스화하며 동시에 그것들을 신경증화 하였다. 즉 무의식 전체에 오이디푸스적 가족주의의 삼각형을 덮어씌워 움짱달짝 못하게 한 것이다. 오이디푸스적 삼각형의 가족구조는 욕망에 관한 ‘금기’와 ‘억압’을 위해 ‘아버지-어머니-아이’라고 하는 상징적 인물화를 구성하여 각각의 것들을 코드화하면서 만들어졌다. 들뢰즈가 보기에 이는 ‘오이디푸스’가 욕망하는 등록의 이접적 종합들 속에 파고들어가, 제한적이고 배타택일적인 이접적 종합을 강요한 것이다(75). 어느 것에도 연결접속될 수 있는 자유로운 흐름의 욕망이 ‘오이디푸스’라는 특정한 지점에 도착적으로 접속되어 다른 자유로운 흐름을 막게 한 것이다. 애초에 아무 것에도 동기되지 않은 무의식은 그 자체로 무엇에도 예속되지 않은 고아(孤兒)임에도 불구하고, ‘아버지-어머니’가 욕망하는 생산의 “등록(recording)의 표면”으로 나타나면서 다른 흐름들을 막고 거기에만 정주하게 하며 배타적인 강요를 하는 것이 바로 오이디푸스의 전체 문제라는 것이다(47). 이로 인해 출구가 막히고, 더 이상 포괄적이고 무제한적인 이접들의 사용이 가능하지 않게 되었으며, (고아인) 무의식에 부모가 생겼다고 들뢰즈는 말한다(79). 욕망에 관한 들뢰즈의 표현에 따르면 이는 전체적이며 특수한 것의 연결적 접합이고, 제한된 것에만 등록되는 이접적 접합인 동시에, 분리적인 사용으로만 파악되는 결합적 종합이 되어버린 것이다.

프로이트와 그의 오이디푸스 삼각형 구도는 순수한 다양성(multiplicity)으로써의 무의식이 가진 욕망하는 생산의 속성, 즉 욕망하는 생산으로써의 무의식을 끊임없이 오이디푸스를 척도로 한 삼각형 구조로 환원시키면서 무의식이 지닌 수많은 잠재태들을 말소시켜 무의식에서의 욕망을 억압되어야 할 대상으로 만들었다. 들뢰즈와 가타리는 이를 비판하고 있다. 프로이트를 비롯한 최초의 정신분석가들은 오이디푸스 자체만을 남기며 욕망에 대한 억압적 구조를 재생산했고, 그럼으로써 욕망하는 기계

들의 모든 생산하는 작동을 오이디푸스의 제한된 코드 속에 포개었다는 것이다. 이에 본 논문에서는 들뢰즈와 가타리의 『안티오이디푸스』를 바탕으로, 오이디푸스 삼각형 구조의 내재적 모순을 다시금 살피고, 20세기 후반에 가장 주목할 만한 ‘혁명’ 중 하나인 1968년 파리의 5월 혁명을 배경으로 한 영화 <몽상가들(Dreamers)>(2003)에서 욕망의 흐름을 규준하는 오이디푸스적 억압을 보고, 그 욕망들이 어떻게 탈주하면서 ‘혁명’의 길로 나아가는지를 추적해 볼 것이다.

## 2-1. 영화 <몽상가들>. 국가장치가 행하는 욕망의 코드화

1968년의 프랑스 파리는, 오이디푸스적 억압을 자행하던 근대적 가족주의와 그것으로부터 탈주하려는 개인의 욕망, 근대적 국가장치의 사회체(Socius)와 자신의 욕망에 충실한 젊은이의 혁명적 잠재력이 충돌하던 시기였다. 개인과 가족의 층위에서 발생하던 욕망의 미시정치와 사회 전체적 맥락에서 욕망의 거시정치가 동시적으로 발생한 혁명의 시기였던 것이다. 당시의 역사적 흐름을 프랑스 청년들의 입장을 대입하여 유추해보자면, 대외적으로는 프랑스의 제1차 베트남 전쟁(1946~1954)의 패배에 대한 기성세대의 책임을 묻고, 더하여 전쟁 그 자체에 대한 회의와 더불어 미국의 공산주의 봉쇄전략으로 인해 당시에 현행하던 제2차 베트남 전쟁(1960~1975)에 대한 반발이 깃들어 있었을 것이다. 대내적인 측면은 허버트 마르쿠제(Herbert Marcuse)의 텍스트 『일차원적 인간』(One Dimensional man)(1964)을 통해 살필 수 있다. 이는 하이데거, 프로이트 등의 영향을 바탕으로 ‘고상해진 노예들’로써 일차원적 인간 같은 삶을 사는 세대에 대한 비판적인 텍스트였고, 청년들이 기성세대에 관하여 가지고 있을 비판적 심리를 가장 잘 적시(揭示)하고 있다. 당대의 청년들이 보기에 기성세대는 바로 마르쿠제가 『일차원적 인간』에서 비판했던

바로 그들이었던 것이다. 곧 20세기 초의 유럽을 프로이트가 오이디푸스적인 삼각형 구도 내에서 바라보았다면, 1960년대의 유럽은 그런 오이디푸스적인 기준 내에 틀 지워진 욕망, 오이디푸스라는 거대한 독에 갇혀진 욕망이 원래의 제 자유로운 흐름을 위해 그 독에 끊임없이 충격을 가하던 시기였던 것이다.

영화 <몽상가들(Dreamers)>(2003)은 바로 그 1968년 프랑스 파리의 봄을 배경으로 한다. 프랑스로 막 유학을 온 미국 청년 매튜(마이클 피트)는 영화광이다. 그는 당시 유행하던 누벨바그 영화를 필두로 하여 다양한 영화들을 상영해주던 파리의 시네마테크에 자주 출입을 하게 된다. 비단 매튜 뿐 아니라 영화의 다른 두 주인공, 이사벨(에바 그린)과 테오(루이스 가렐)를 포함한 많은 청년들이 시네마테크를 찾았는데, 이는 앞서 언급한, 여타한 사회적 억압이 산재하던 시대에 누벨바그를 필두로 한 새로운 문화적 조류가 당대의 청년들의 욕망의 흐름을 위한 환기구가 되어주었다는 것을 나타낸다. 하지만 당시 프랑스 드골 정권은 이때 시네마테크에서 상영하던 영화들을 검열하며 상영금지하거나, 시네마테크의 운영자였던 앙리 랑글루아를 해임하는 등의 억압을 행한다. 이렇게 시네마테크는 자유로운 욕망의 흐름, 문화적 조류로서의 누벨바그 영화가 상영되는 지점과 이러한 욕망의 흐름을 코드화하려는 국가의 움직임이 충돌하던 곳이었다. 다시 말해 자유로운 욕망의 흐름들과 그에 대한 억압이 충돌하는 장소였던 것이다. 68년 5월 혁명의 도화선이 되었다고 이야기되는 68년 2월의 랑글루아 사건이 바로 이 같은 욕망의 거시 정치와 미시 정치가 만나는 지점이었다. 들뢰즈는 사회적 생산과 재생산이 있기 시작한 때부터 욕망하는 생산이 있다고 말했다. 즉 모든 사회기제에도 욕망과 본질적으로 결부되어 있다는 것이다(139). 하지만 사회체는 욕망을 코드화하고 욕망의 흐름들을 코드화한다. 즉 기준, 틀을 벗어나려는 욕망의 흐름들에 대하여 공포와 불안을 통해 그것을 코드화하는 것이 사회체가 하는 일이라는 것이다. 그리고 당시의 사회체는 청년들의

자유로운 욕망의 흐름을 불온한 움직임으로 보고, 군대와 경찰들을 동원하여 그 청년들의 욕망을 코드화하려 하였다. 영화의 초입에서 나타나는 랑글루아 사건은 당시 시네마테크의 주변을 자유롭게 흐르려는 욕망에 대한 국가 장치의 제재였다. 이렇게 영화는 욕망의 흐름을 코드화하는 하는 첫 번째 장치로써 억압적 국가 장치를 보여준다. 전근대적 사회의 양상에서 ‘신’(神)이 욕망의 흐름의 최초 원인이자 최종적 근본으로 내재하여 그러한 억압의 양태를 보여주었다면, 근대에서는 국가 장치가 이를 대신하려 하였던 것이다. 이는 자본주의적 국가 생성과 직결된 오이디푸스 가족 구도 내에서, ‘아버지’의 역할이 확대된 것으로서의 국가이기도 하다.

즉 욕망의 에너지가 해방되려는 경향에 대항해 기존 권력이 억압 구조를 강화해나가던 지점이 시네마테크였으며, 그 강건한 기존 권력의 억압적 장벽에 대항하여 자유롭게 분출되기 위한 에너지로서 욕망의 크기가 점차 크게 고이던 곳 또한 시네마테크였다. 사드가 “아무 것도 방종을 억누를 수는 없다. 방종자의 욕망에 불을 지르고 욕망을 다양하게 하려면 그를 제한하는 방법보다 더 좋은 방법이 없다”(바타유 54에서 재인용)고 했던 것처럼 제한된 욕망은 그 크기가 줄어들지 않았다. 오히려 누벨바그라는 문화 조류에 편승해 방출되던 욕망이 그것마저 제한 당하자 혁명적 잠재력으로 응축되기 시작했다. 가타리는 욕망투쟁의 분출을 68년 혁명과 그 이후의 분자적 운동의 전개에서 확인하는데, 그는 프랑스의 68년 5월 혁명에서 거대한 파열을 발생시켰다기보다 지배적이던 전제적 체제에 수많은 작은 균열들을 발생시켰다고 본다. 즉 “1968년 이전에는 일반범 수감자를 지원하는 것이 어떤 정치적 의미를 지닌다고 생각할 수 없었다. 또한 동성애자들이 길거리에서 시위를 하면서 자신들이 지닌 욕망의 특수한 위상을 지킬 수 있다고 상상조차 할 수 없었다. 여성해방운동, 정신의학적인 억압에 대항하는 싸움, 그리고 그 외의 색다른 운동들은 완전히 새로운 의미와 방법을 지니게 되었다. 새로운 욕망이 분출된 것

이다(윤수중 118~119).” 학생 신분의 모습을 취하거나, 또는 신좌파의 프롤레타리아 저항 운동의 모습을 취하거나, 여타한 차이에도 불구하고 오이디푸스적으로 욕망으로 억압하는 국가장치에 대한 반발은 다양한 차원에서 발생되었다. 이러한 68년 5월 혁명의 물결은 제각기 억압된 욕망을 자유롭게 하기 위한 흐름으로써 ‘몽상가들’이 살고 있는 창 밖에서도 벌어지고 있었다. 그것은 가족주의의 오이디푸스 삼각형을 깨며 나타나는 본질적으로 혁명으로써의 욕망과, 혁명의 가장 사전적 의미가 교차하는 지점이기도 하다.

## 2-2. 가족주의적 근친상간의 억압

〈몽상가들〉의 다른 두 주인공, 테오와 이사벨은 프랑스인이며 쌍둥이이다. 두 사람은 생물학적으로는 일란성 쌍둥이가 될 수 없는 남(테오), 여(이사벨) 쌍둥이임에도 서로가 일란성 쌍둥이라고 믿고 있으며, 심지어 자신들의 머리가 결합된 ‘삼쌍둥이’라고 말한다. 또 두 사람은 각자가 서로를 ‘첫사랑’이라 일컫는데, 이와 같은 믿음들로 인해 서로에게 깊이 이접적으로 등기(inscription) 되어있다. 현실에서 그들의 몸은 둘로 나뉘져 있지만 그들이 지향하는 바는 정신적으로도 육체적으로도 완벽한 하나로서의 존재이고, 또 그러하다고 완전히 믿는다. 이 완전한 믿음을 창출하는 힘이 욕망의 등록의 에너지이며 기적을 창출하는 힘인 ‘누멘’이다. 하지만 현실에서 그들은 한 몸이 아닌 각각의 독립된 존재로 나뉘져 있는 쌍둥이로 태어났다. 정신적으로는 완전히 서로를 이해하고 사랑한다고 믿지만 육체적으로 드러나는 명백한 사실은 그들의 몸은 둘이며, 같은 부모의 몸에서 태어난 ‘혈연지간’이라는 것이다. 서로에 대해 끊임 없이 작용하는 사랑이라는 인력은 혈연지간인 그들에게 오이디푸스적인 근친상간의 죄의식을 끊임없이 강요한다.



오이디푸스의 삼각형은 먼저 각 욕망의 흐름에서 이접적 종합의 기입 (inscription)의 표면 위에 부모의 심상들(어머니, 아버지)과 더불어 그들과 명확하게 구별될 수 있는 자아를 정립한다. 그런데 이 삼각형화 (triangulation)는 그 본질에 있어 금지를 구성요소로서 내포하며 또 그 금기가 각 인물들을 구별하는 조건이 된다. 즉 삼각형 속에 명확히 구별되는 아버지-어머니-아이의 관계를 기점으로, 어머니와의 근친상간과 아버지의 자리를 차지하는 것을 금한다. 근친상간이 금지하는 구별기능에서 “이것 아니면 저것”의 단일한 구분이다. 아버지 아니면 어머니, 아니면 아이라는 것이다. 오이디푸스 삼각형은 스스로가 강요하는 배타적인 노선, 구별들을 따라가지 않으면 아무 것도 구별되지 않는 카오스의 상태로 빠져버릴 것이라고 위협한다. 그 아버지, 어머니, 아이라는 세 종류의 ‘인물화’ 중 어느 한 곳에는 속해있어야 한다는 것이다. 그럼으로써 오이디푸스적인 일체화를 강요하며, 이것은 다시 모든 방향에서 스스로를 재생산하고, 그리하여 이 안에서는 모든 출구가 막힌다. 무의식은 짓밟히고 삼각형화 되며 그렇기 때문에 스스로 다른 무엇이 되는 것을 선택하는 일은 할 수 없다. 이에 이 금기는 삼각형의 부분적 대상들을 배타적으로 구분하기 때문에, 각각의 부분적 대상들은 서로를 가로지르는 흐름들과 연결들을 막는다. 즉 여기서의 연결은 각 구별의 편집증적 등록에만 집착하여 정지되어 있는 것이다. 그리고 이 ‘금지’를 작동하게 하는 힘은 금기 자체가 만들어 낸 근친상간에 대한 죄의식이다. 이러한 아버지의 이름, 그리고 아버지의 금기가 바로 테오와 이사벨에게 그 근친상간적 죄의식을 만든 가장 큰 원흉이다.

프랑스의 유명한 시인이자 작가인 테오의 아버지는, “우리 애들은 데모나 연좌 항의, 우발적 사건이 사회를 자극할 뿐만 아니라 변혁할 수 있는 능력이 있다고 생각해”라고 말한다. 테오는 이에 대한 반발로 이민자들이 추방되어도, 학생들이 두들겨 맞아도 아무 일도 하지 말라는 것이냐 묻는다. 테오의 아버지는 다시, “다소의 명료한 정신만 있으면 잘못되

는 일이 없다”고 답한다. 테오는 “그래서, 아빠만 빼고 다 틀렸다는 거야?”라며 반발한다. 이 언쟁에서 볼 수 있듯이 테오에게 있어서 그의 아버지는 이제 더 이상 자유를 위한 서명을 하지 않는 평온과 안위에 사는 일차원적 인간이며, 국가적 차원에서 현 국가 체제의 기존 권력을 재생산하는 안온한 인물이다. 하지만 그 이전에 테오의 이사벨에 대한 욕망의 흐름을 막는 ‘금기’ 자체로써 존재하는 아버지인 것이다. ‘아버지’는 그들을 혈연시간인 남매로써 존재케 한 원흉으로 그들의 사랑에 죄의식을 주는 존재이자, 그들의 사랑에 대한 원초적 심리적 억압과 금기로 옥죄는 상징으로서 신(도덕적 절대 윤리)의 대체이다. 오이디푸스의 세계 안에서 그 신의 영역이란 인간의 힘으로 뛰어넘을 수 없는 불가해의 강의 상징이며 테오와 이사벨이 추구하는 사랑의 지향점에서 가장 원초적인 장애였던 것이다. 테오는 아빠만 빼고 다 틀렸다는 거냐며 반발하지만, 오이디푸스의 영역 안에서 그 외침은 메아리로만 공허하게 울릴 뿐이다. 테오와 그의 아버지가 가진 언쟁을 지켜본 매튜는 말한다. “누구나 아버지가 있지.” 모든 아버지와의 관계가 오이디푸스적이라는 듯, 그러므로 그걸 자연스럽게 받아들여야 되지 않겠냐는 듯한 위로조의 그 말에 테오는 답한다. “하지만 신이 존재하지 않는다는 사실이, 아버지가 신의 자리를 차지할 수 있다는 걸 의미하지는 않아.” 테오의 대답은 그가 신-아버지라는 상징적 일체화와 그것의 규범을 내면화한 오이디푸스적 구속 안에 여전히 갇혀 있음을 볼 수 있다.

이상에서 볼 수 있듯 오이디푸스는 두 극을 가진다. 그것은 각 항을 구별하는 상징적 기능들의 극(삼각형의 각 항에 대한 배타적 구별과 전통적인 ‘부모’를 아버지 기능, 어머니 기능으로 대체)과 ‘일체화’를 행하는 상상적 형상들의 극(곧, 신-아버지, 혹은 초월적 존재에의 금기)이다. 이것이 배타적 이점으로 무의식을 짓누르는 이중의 구속이다. 더하여 이는 모든 현상들을 삼각형에 가둬두고, 삼각형이 이후 통일체로 환원되기 때문에 또 이중의 구속이기도 하다. 이러한 이중의 구속은 오이디푸스의

를 내에 있는 테오와 이사벨 안에서도 그대로 작동한다. 정신분석이 행한 생산적 무의식에 대한 최초의 발견이 이 아버지가 지닌 ‘오이디푸스’적 주권(主權)의 확립으로 인해, 자유로운 흐름이 다의적(多義的)인 연결들에 의해 열리지 않고, 오히려 일의성(一義性)의 막다른 골목에 다시 갇힌다. 무의식의 모든 연쇄는 일대일로 대응되고 직선화되며 ‘아버지의 이름’이라는 전제 군주인 시니피앙에 매달린다. 모든 욕망하는 생산은 짓눌리고 표상의 요구들에 굴복하고, 표상 속의 표상하는 것과 표상되는 것의 자족적이고 자학적 놀이만 행하게 된다.

오이디푸스적 금기가 거대한 무게로 두 사람을 내리 누르기 때문에 테오와 이사벨은 그 억압적 현실의 무게에 대한 도피처로써 영화 속에서 사는 자족적이고 자학적인 놀이를 택하게 된다. 이사벨은 상젤리제 거리에 처음 왔을 때, “뉴욕 헤럴드 트리뷴!”을 외쳤다고 말한다. 영화는 장 튀고 다르의 <네 멋대로 해라>의 같은 장면을 연이어 보여준다. 비단 영화 속의 삶을 반복하는 것은 그뿐이 아니다. 이사벨은 영화 <크리스티나 여왕>의 한 장면을 연기하고 매튜는 그 장면 속에 함께 투입한다. 이처럼 ‘영화 속’ 삶을 함께 연기하면서 쌍둥이의 세계 안으로 편입하게 된 매튜와 더불어 세 사람은 영화 <아웃사이드>에서 루브르 박물관을 관통하여 달리는 장면을 시도하기도 한다. 이렇게 테오와 이사벨은 오이디푸스적인 억압에 의해 자신들의 욕망의 흐름을 규제당한 현실에 대한 도피처로써 ‘영화 속’의 환상에서 산다. 영화의 초입에서, 매튜는 당시 영화에 몰두해 있던 자신과 프랑스 청년들을 대신해 이런 내레이션을 한다. “아마도 스크린은 실제로 장벽이었다. 스크린은 우리를 세상으로부터 차단했다. 그러나 어느 날 저녁, 1968년 봄, 세상은 마침내 스크린을 뚫고 뛰어들어왔다.” 매튜의 표현에서도 알 수 있다시피, 주인공들을 비롯한 청년들에게 ‘영화’는 억압적 사회 현실에 대비해 새로운 환기구 역할을 하였지만, 세상이 아닌 영화 속에 빠져 살게 함으로써 현실로부터의 도피처가 되기도 하였다.

근친상간의 정신적 죄의식 속에서 테오와 이사벨은 제3자인 매튜를 끌어들이며 그들이 가지고 있는 근친상간의 마지노선에 대한 타협점을 놀이 내지는 벌칙이라는 이름 아래 찾으려 한다. 다시 말해 근친상간의 금기와 그에 따른 심리적인 억압 때문에, 그들은 육체적 사랑의 결합을 놀이 내지는 벌칙, 장난이라는 명목으로 행하는 방식을 택한다. 이사벨은 매튜와 자신이 보는 앞에서 테오에게 마스터베이션을 하기를 요구하며, 테오는 역시 놀이, 벌칙의 이름으로 매튜와 이사벨이 자신의 앞에서 섹스를 할 것을 요구한다. 그들이 가진 현실의 거대한 압박과 무게를 각자들에게 쉽사리 납득시키기 위해 놀이, 벌칙이라는 단어를 쓰면서, 가벼움의 가면을 씌운다. 그들이 행하는 놀이, 벌칙이라는 가벼운 이름에서 그들이 가진 현실의 무게를 살필 수 있다. 또 이는 근친상간의 죄의식 안에서 테오-이사벨 서로가 채워주지 못하는 육체적 사랑에의 욕망을 매튜라는 제 3자를 통해 대리만족을 얻으려는 것이기도 하다. 하지만 오이디푸스의 장벽을 넘지 못하고 그 안에 갇혀서 사용하는 그 같은 편법으로는 그들이 가진 욕망의 소용돌이를 잠재울 수 없다. 도리어 오이디푸스의 세계 안에서 그 욕망들은 다시금 ‘아버지-어머니-아이’라는 오이디푸스적 삼각형 속에 빠지는 억압의 재생산을 행한다. 테오의 입장에서 보면 매튜와 이사벨 앞에서 마스터베이션을 하는 테오는 매튜-아버지, 이사벨-어머니, 테오-아이의 오이디푸스 삼각형을 다시 재생산하는 인물의 대체만이 있을 뿐이다. 매튜와 이사벨의 섹스 역시 오이디푸스의 범주 안에 갇힌 이사벨의 측면에서 보면, 아들과 관계하는 근친상간적 죄의식을 벗어나지 못하는 삼각형의 재생산일 따름으로 궁극적으로 욕망의 흐름은 오이디푸스의 구도 내에서 갇혀서 순환하는 것일 뿐이다.

하지만 그들을 읊아맨 죄의식이 얼마나 허구적인가는 이사벨과 매튜의 첫 만남에서 이미 상징적으로 드러났다. 이사벨은 시네마테크의 철문의 쇠고랑에 자신의 손이 묶여 있는 척 연기를 한다. 매튜가 왜 묶여있느냐고 묻자, 이사벨은 아무렇지도 않게 손을 풀어 보이며 ‘묶여있지 않다’

고 한다. 스스로 그 쇠고랑에 묶여 있는 듯한 연기는 이사벨이 내재화하고 있는 오이디푸스 콤플렉스 그 자체이다. 더하여 실질적으로는 묶여 있지 않으므로 그것을 아무렇지도 않게 풀 수 있는 것은, 그것이 실제적 금기라기보다 어떠한 허구적 실재라는 것을 보여준다. 오이디푸스 삼각형의 허위성을 예고하는 장면이지만 이사벨은 그것을 인지하지 못한다. 그러므로 금기는 끊임없이 오이디푸스적으로 사회화된 쌍둥이인 테오와 이사벨을 옥죄며 그들이 가진 욕망의 흐름을 막았던 것이다. 하지만 들뢰즈는 “근친상간은 존재하지 않는다. 근친상간은 순전히 하나의 극한이다. 여기서 극한이라 하는 것은 두 가지 그릇된 믿음을 피해야 하는 조건 하에서이다. 그릇된 믿음의 하나는 마치 금지가 사물이 ‘먼저’ 그런 것으로서 욕망되었다는 것을 증명이나 한 듯, 한계를 자궁이나 근원으로 보는 것이요, 다른 하나는 욕망과 법률 사이의 ‘근본적’이라 여겨지는 관계가 금지에 대한 위반에서 이루어지듯, 한계를 구조적 기능으로 보는 것”(161)이라고 한다. 오이디푸스의 삼각형에서 근친상간을 금하는 것은 이것이 금지되어 있기 때문에 바로 이것이 욕구되어 있었다는 이상한 결론이라고 들뢰즈는 말한다(70). 고로 들뢰즈는 법률, 금기는 욕망의 근원에 대하여 아무 것도 증명하지 못하고, 더하여 법률은 본질적으로 욕망을 왜곡하는 것이라 한다. 그러므로 한계는 실제로는 어디에도 없고, 단지 그것은 하나의 경계선, 그다지 깊지 않은 개울로써의 경계선일 따름이라는 것이다. “들뢰즈와 가타리가 근친상간은 원시사회에서 존재하지 않았다고 주장할 때, 이들이 말하고 싶었던 것은 소년이 자기 어머니나 누이와 섹스를 하지 않았다는 것이 아니라 이것을 그(근친상간)와 같이 코드화하는 가족구조가 존재하지 않았다는 것이다”(하트 355). 즉 매튜, 테오와 이사벨이 오이디푸스에 빠져있는 한 근친상간의 죄의식은 피하지 못하는 것이고, 결국에 그 욕망의 흐름을 위해선 그 오이디푸스의 틀 자체를 깨뜨려야 했다.

### 2-3. 관계 속에서 나타나는 영토화와 탈영토화

테오와 이사벨, 디하여 매튜의 세 사람의 몽상가들은 “거의 아파트에서 나오지 않았다. 낮인지 밤인지 몰랐고 알려고 하지도 않았다.” 테오와 이사벨은 앞서 밝힌 바대로, 서로의 머리가 삼쌍둥이처럼 연결되어 있기 때문에 같은 생각을 한다고 믿고, 같은 사람이라고 믿었다. 하지만 모든 것은 욕망이 어디에 연결접속 되는가에 따라 끊임없이 변화한다. 테오와 이사벨이 서로에게만 굳건하게 ‘결합접속’되어 다른 것에 배타택일적으로 이접되었을 때에 두 사람은 상호 관계에만 정주하여 별다른 변화 및 차이를 느끼지 못했지만, 두 사람 사이에 끼어들게 된 매튜라는 이방인이 이사벨-테오가 재생산하는 오이디푸스 삼각형에 균열을 내기 시작한 것이다. 즉 테오-이사벨-매튜의 구조에서, 이사벨과 관계를 가진 매튜의 욕망은 애초 오이디푸스적인 죄의식에 사로잡히지 않은 순수한 열망이었다. 다시 말해 굳건하게 하나의 오이디푸스적 영토를 형성하고 있던 그들의 아파트 안의 세계는 매튜가 행하는 욕망의 탈영토화로 인해 전체적으로 변화를 맞게 된다. 처음에는 오이디푸스적 범주 속에서 테오-이사벨과 함께 연결되어 있었던 매튜이지만, 애초 이방인이었던 그는 이사벨에게 사랑을 느끼며, 오이디푸스적 코드화에 묶이지 않은 욕망으로 연결접속하면서 테오-이사벨의 관계를 새롭게 환기시키고 전체적인 관계에 변화를 가져오게 된다.

근친상간적 죄의식을 게임과 벌칙이라는 이름으로 교묘하게 피하기만 하려는 테오와 이사벨의 행태 앞에서 매튜는 말한다. “너희는 매일 같은 침대에서 자. 같이 목욕하고, 같은 화장실에서 오줌을 뉘. 너희는 이런 하찮은 게임을 하는 거야. 너희 자신들 밖으로 나와서 자신들을 볼 수 있으면 좋겠어. 지금의 너희를 보고 너희가 하는 말을 들으면, 너희는 결코 성장하지 않을 것 같아. 이런 식으로는 성장하지 않아. 지금처럼 서로에게 계속 집착하는 한 성장하지 않아.” 매튜의 표현대로 이사벨과 테오는

서로에게 이접적 종합으로 등기되어 있었고 그 등기의 힘은 앞서 인용한 들뢰즈의 표현대로 사랑이라는 누멘으로써 어떤 기적을 창출해내는 힘이기도 했다. 하지만 그것이 오이디푸스 삼각형에서 발생된 죄의식의 금기에 막혀있어, 두 사람의 관계는 또 다른 국면으로 발전되지 못했다. 그들의 사랑이 서로에게만 배타적으로 이접되어 있었기 때문에, 서로의 현재에 정지되어 욕망의 흐름을 막는 또 다른 족쇄가 되었던 것이다. 그로 인해 이사벨과 테오의 욕망은 서로를 향한 배타택일적인 이접적 종합의 차원이 되었고, 거기서 오는 연결적 종합의 잉여물은 순수한 즐거움이나 향유라기 보다는 오이디푸스적 죄의식을 동반하게 되었다. 들뢰즈는 사랑이 억압하는 기계들에 봉사하여 욕망을 부부와 가족의 오이디푸스적인 막다른 골목에 몰아넣는가, 혹은 이와 반대로 그것이 혁명기계를 키울 수 있는 자유로운 에너지를 응집하는가에 따라, 그 기능이 크게 바뀐다고 했다(293). 즉 이사벨과 테오에게 사랑이 서로의 영토 안에서 재영토화하기만을 고집했다면, 오이디푸스 삼각형에 사로잡히지 않은 매튜의 그것은 탈영토화의 계기를 마련해주는 혁명기계로서 작동한다. 그리고 매튜의 이 혁명기계는 그가 마주한 두 사람에게 그들만의 영토에서 탈영토화하여 그들이 현재 정주하고 있는 영토에서 벗어나 바깥에서 그들 스스로를 다시 보기를 촉구하기도 했던 것이다.

세 사람의 관계가 제 각각의 장벽과 욕망의 흐름으로 충돌하고 있을 때, 그들 바깥의 세계, 거리 역시 끊임없이 급변하고 있었다. 이사벨과 테오 사이의 변화를 촉구하면서 이사벨과 데이트를 하고 돌아오다 우연히 TV를 보게 된 매튜의 “무슨 일이 벌어지고 있는지 짐작할 수 없었다. 하지만 가게는 문을 닫았고, 공장은 파업에 들어갔다. 그리고 그것은 파리 전체로 퍼져나가기 시작했다”고 내레이션이 나온다. 바깥 세상의 ‘지금, 현재’에 대한 이야기에 관한 건 가능한 접하지 않으려 애쓰는 테오와 이사벨에 비해 가끔이나마 그들의 아파트 안에서조차 밖을 바라보는 매튜는, 오이디푸스의 영토 안에서만 혁명이나 봉기에 관한 사피테의 글을

읽고 마오이즘과 영화를 이야기 하는 테오에게 말한다. “내가 볼 때는 명백한 모순이 있어. 왜냐하면 네가 말하고 있는 것을 진실로 믿는다면, 넌 밖으로 나갈테니까. 저기 거리로. 지금 밖에서는 어떤 일이 진행 중이야. 정말 중요할지도 모르는 어떤 일이. 어떤 것을 변화시킬 수 있는 어떤 일이. 그런데 넌 밖에 나가지 않아. 안에서 비싼 와인을 마시며 영화 얘기를, 마오이즘을 얘기 하고 있어.” 테오가 보고 읽으며 말하는 ‘혁명’이라는 것이 자신들의 안락한 세계인 아파트 안에서 말로만 맴도는 이유는, 그 스스로 내면화한 오이디푸스의 근친상간적 죄의식을 바깥 현실에서 탈피할 방법은 없다고 생각했기 때문이다. 하지만 그 영토의 안과 밖의 경계는 그다지 깊지 않은 개울에 불과하고, 또 밖에서 일어나는 욕망의 거대한 흐름과 안에서 발생하는 매튜의 자극은 테오가 스스로 재생산하고 있던 ‘금기’의 장벽을 끊임없이 두드리며 그를 오이디푸스에게서 탈영토화하게끔, 욕망을 탈주하게끔 하는 것에 영향을 미친다.

틀뢰즈는 “당신은 오이디푸스로 태어나지 않았다. 당신은 오이디푸스를 스스로 당신 속에 자라나게 하였다. 당신은 환상과 거세를 통하여 오이디푸스에게서 빠져나오려 하지만, 그것들은 당신을 오이디푸스 속으로 다시 되돌린다, 당신은 스스로 오이디푸스를 자라게 한 것”(334)이라고 했다. 이것이 오이디푸스의 구속이 테오에게 강건한 이유이고, 그가 스스로 키운 오이디푸스의 크기가 너무 거대했던 이유이다. 더하여 그 오이디푸스의 성 안에서 스스로 허용 가능한 죄의식을 안고 있는 위태로운 평온이 주는 자족적이면서 자학적인 쾌락이 나쁘지 않았던 탓이다. 다시 말해 테오에게 이 오이디푸스적인 삼각형틀의 벽은 그것을 스스로 내면화했기 때문에 두텁지만, 또 그것이 스스로 자라게 만들었기 때문에 아무 것도 아닌 허울이기도 하다. 여기서 영화의 초입 부분, 앞선 장면에서 이사벨이 스스로 차고 있던 쇠고랑을 다시 상기할 필요가 있겠다. 오이디푸스는 그것을 받아들이기에 따라 쇠고랑 같은 무게와 족쇄가 될 수 있지만, 실제 잠겨있지 않은 쇠고랑인 것이다.



### 3. 혁명, 그 욕망의 탈주선

들뢰즈는 오이디푸스가 만들어내는 상상적 구조는 한 사회 집단에 예속된 구성원들이 그 집단에 자기들이 속해 있음을 개인적으로 체험하면서 살거나 그것을 환상하게끔 결정되어 있다고 한다(64). 프로이트의 정신분석은 바로 이 같은 환상에서 배타택일적 이점의 방향들만 끌어내고 그 환상 속에 개인을 예속시킨다는 것이다. 이에 오이디푸스에 예속된 개인의 환상은 개인의 차원으로 머물지 않고 집단적 차원으로 확대된다. 이 환상으로 인하여 집단 속에서 그 개인들의 무리가 지닌 혁명적 잠재력이 은폐되고 다시금 억압된다. 특히 국가장치에서 억압적 역할의 관료이거나 경찰 뿐 아니라 다양한 관계들에서 지배자 역을 하거나, 혹은 지배의 우위에 오르려는 이들이 모두 오이디푸스적으로 확장된 '아버지' 역할이 되게 하는 것이다. 그러한 것을 학습하면서 사회적 생산과 재생산의 모든 동인(動因)들은 가족적 재생산의 형상들 위에 포개진다. 이 같은 관계에서 모든 리비도의 역량은 오이디푸스를 내재화하며 그 안에 갇히게 된다. 그리고 사회 전체가 욕망의 흐름을 오이디푸스적 구도로 가두는 억압적 사회로 변질되는 것이다. 오이디푸스가 재생산하는 억압적 '아버지'는 가령, 은행에서 일하든, 공장에 다니든, 이민 노동자이든, 실업자이든, 알코올 중독자이든 동일하다고 파악한다(윤수중 115). 테오와 이사벨에게 아버지는 그 같은 오이디푸스적인 굴레였고, 더하여 국가 권력이기도 했던 것이다. 테오와 이사벨의 관계를 그들의 아버지가 알았다는 것을 눈치 챈 순간 이사벨은 죽음을 준비한다. 죽음을 각오할 만큼 그들이 지닌 오이디푸스적 죄의식의 무게와 금기가 컸던 탓이다. 하지만 국가의 권위에 대항하여 거리 밖 혁명의 물결은 그들이 살고 있던 아파트의 창을 깬다. 그 단단할 것만 같던 창을 부수고 혁명의 현장에서 오가다가 날아 들어온 돌맹이는 자족적이고 자학적인 안위를 만들었던 오이디푸스의 성의 일각을 혁명의 물결을 타고 부순다. 영화의 서두에 나오는 때

튜의 내레이선에서 말한 '세상과의 단절을 위한 장벽으로도 존재했던 스크린'을 세상이 뚫고 뛰어 들어온 것이다. 억압이 국가장치의 거시적 차원과 개인의 미시적 차원 양측에서 다르지 않은 모습으로 작동했던 것처럼, 욕망의 흐름 역시 그것들을 동시에 파기하며 흐른다. 즉 테오와 이사벨은 매튜와 함께하던 오이디푸스적 타협의 안이한 유리창 안에서 탈영토화하여 혁명이 벌어지고 있는 바깥의 거리로 탈주한다.

테오와 이사벨의 욕망은 매튜의 그것과 같이 끊임없이 흐르고 있었지만 오이디푸스의 장벽에 갇힌 채로 맴돌았다. 하지만 그들은 혁명의 거리로 뛰어나감과 동시에 스스로의 영토에서 벗어나 오이디푸스의 장벽에서 빠져나간다. 애초 분자적 다양체이며 생산적 무의식이었던 '생산으로서의 욕망'은 이제 오이디푸스의 장벽을 넘어 가로지르기적이고 비특수적인 연결들, 포괄적 이접들, 다의적이며 유목적인 연결들을 끌어넣는다. 프로이트류의 편집증적 환원이 아닌 정신분열적 발생을 보편적으로 실행하는 것이다. 욕망의 분열과 흐름의 자유로운 발생이다. 억압의 오이디푸스적인 함정과 그 모든 구속을 파괴하는 것, 거세의 상징체계, 도착으로써의 재영토화를 파괴하고, 무의식을 욕망의 흐름대로 탈주하는 것이다. 그러므로 들뢰즈는 "욕망은 그 본질에 있어 혁명적이다. 그리고 어떤 사회도 참된 욕망이 정립되도록 내버려두기만 한다면, 그 사회의 착취, 예속 및 위계 구조들은 곧 위태로워진다. ... 욕망은 혁명을 원하지 않는다. 욕망은 설령 비자발적이라고 하더라도 자기가 원하는 것을 원한다는 점에서 그 자체로 혁명적"이라고 말한다(116). 더하여 사회 기계의 양태로서 사회적 생산과 욕망하는 생산은 동일한 것이지만, 그것들이 체제를 달리함에 따라 사회적 생산형식이 욕망하는 생산에 대해 본질적인 억압을 한다고 한다. 이와 동시에 우리는 욕망하는 생산('참된' 욕망)이 잠재적으로 사회형식을 폭발시킬 수 있는 뭔가를 가지고 있다고 주장했다.

이에 살필 수 있는 것은 테오와 이사벨의 1968년 5월 혁명의 현장에 뛰어드는 것은 두 가지 의미에서 혁명 자체라는 것이다. 첫째로 테오와

이사벨을 내내 읊아매었던 오이디푸스 삼각형과 그것이 준 죄의식에서의 탈주, 혁명이다. 둘째로 스스로를 현실화하고 억압적 사회 방식으로 조작되어 온 오이디푸스를 부수기 위해 5월 혁명에 뛰어든 많은 사람들의 정서에 내재한 창조적 탈주선(flight line)으로서의 혁명이다. 하지만 결국 이 두 혁명은 욕망의 생산적 흐름 자체라는 점에서 다르지 않다. 마이클 하트는 이에 대해 “욕망하는 기계들은 혁명을 이끌어낸다, 혹은 오히려 이것들 자체가 바로 혁명이다. 또는 욕망의 해방이 혁명이다”(하트 346)라고 정의한다. 결국, 모든 혁명은 욕망을 제 스스로 자유롭게 탈주시키는 운동이며, 그 역도 마찬가지이다.

(동국대)

## ■ 주제어

질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 베르나르도 베르톨루치, 욕망, 혁명, 탈주선, 안티 오이디푸스, 몽상가들.

■ 참고문헌

- 마이클 하트. 『들뢰즈 사상의 진화』. 김상운 역. 갈무리, 2004.
- 서동욱. 『들뢰즈의 철학』. 민음사, 2002.
- 윤수중. 『욕망과 혁명』. 서강대학교 출판부, 2009.
- 이진경. 『필로시네마』. 그린비, 2008.
- 조르주 바타유. 『에로티즘』. 조한경 역. 민음사, 2009.
- 지그문트 프로이트. 『정신분석 강의』. 임흥빈, 홍혜경 역. 열린책들, 2004.
- \_\_\_\_\_. 『정신분석학의 근본개념』. 열린책들, 2004.
- \_\_\_\_\_. 『문명 속의 불만』. 김석희 역. 열린책들, 2003.
- 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리. 『앙띠 오이디푸스』. 최명관 역. 민음사, 1994.
- \_\_\_\_\_. 『천개의 고원』. 김재인 역. 새물결, 2001.
- 허버트 마르쿠제. 『에로스 와 문명』. 김인환 역. 나남, 2004.
- \_\_\_\_\_. 『일차원적 인간』. 박병진 역. 한마음사, 2002.
- Gilles Deleuze, & Felix Guattari, *Anti-Oedipus*, University of Minnesota Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, 1987.
- John Rajchman, *The Deleuze Connections*, MIT Press, 2000.

■ Abstract

## Deleuze and Revolution, the Flight Line of Desire : on 'the Dreamers' by Bernardo Bertolucci

Jeong, Giseok

Freud has contributed much to the change that separated early and late 20th century. He remarkably broadened the horizon of thought, revealing that in modern ways of thought, which focused only on reason as consciousness, the unconscious had already been operating. Deleuze and Guattari complimented what Freud had discovered: desiring production, or unconscious production. At the same time, however, they criticized that he returned to the Oedipus triangle as soon as he found out the technique of molecular variety which the unconscious have. That means, for Freud, desire and the unconscious had to be repressed, and the key mechanism of the repression was the Oedipus complex. However, Deleuze and Guattari says desiring means, essentially, the becoming itself. In addition, it has an attribute to ceaselessly deterritorialize, not inhabiting in a certain code.

The movie the 'Dreamer'(2003) by Bernardo Bertolucci shows that how desire is being repressed as the name or taboo of a father in Oedipus triangle. The twins in the movie, Teo and Isabel, spontaneously reproducing Oedipus complex in the triangle, have a sense of incestive guilty from loving each other as a brother and a

sister. Also, it has the same context of how France coded people's desire and the flow of desire in 1960s. However, its free flow as the producing desire continuously try to escape the Oedipus codification; Teo and Isabel follows the flight line of desire, leaving themselves on their flow of desire. This is the power which enabled them to break the repression of the structure of Oedipus triangle and triggered the revolution in 1960s. That is, desiring machines leads revolution; or the machines themselves are, the liberation of desire is revolution. In the end, every revolution is a movement which let the desire freely escape by itself.

#### ■ Keywords

Gilles Deleuze, Felix Guattari, Bernardo Bertolucci, desire, revolution, flight line, Anti Oedipus. Dreamers.

#### ■ 논문게재일

○투고일 : 2010년 10월 20일 ○심사일 : 2010년 11월20일 ○게재일 : 2010년 12월 13일



# 『허조그』 다시 읽기: 유태 어머니상을 중심으로

양현미

## I

솔 벨로우(Saul Bellow)의 소설을 논할 때 반드시 거론되는 주제는 인간성회복이다. 벨로우는 그의 소설에서 주로 남자 주인공들의 소외와 단절을 그리면서 이들이 좌절하지 않고 결국에는 사회로 복귀하는 과정을 그린다. 이 때문에 벨로우의 소설에서는 인간공정의 자세를 느낄 수 있다. 소설 기저에 깔린 휴머니즘은 유태적 정체성을 인정함으로써 완성된다.

그러므로 이제까지 벨로우 소설에 대한 연구방향은 주로 인간소외와 순응, 자기 탐구, 초월주의적 시각에서의 주제 해석, 유태적 정체성, 체험을 통한 인간 생존의 긍정에 대한 연구에 집중되어왔다고 해도 과언이 아니다.

이러한 연구주제는 『허조그』(*Herzog*)에 대한 비평에도 그대로 적용되어 왔다. 대부분의 비평가에 의해 벨로우의 걸작으로 평가되어온 『허조그』는 벨로우가 지속적으로 추구해온 주제, 인간성이 상실된 현대사회에서 개인은 어떻게 자아를 견지하며 살아갈 것인가를 심층적으로 다루고 있다. 주인공 모세스 허조그(Moses Herzog)는 두 번째 부인 매들레인(Madeleine)과 이혼 한 후 시골의 한 고옥에서 사회와 단절된 채 피해의식에 사로잡혀 삶의 실패과정을 현대사회의 문제점들에 대한 비판과 함

께 쓰고 있다.

이처럼 벨로우의 소설에서 대부분의 남자주인공들은 가정과 사회에서 실존적위기를 겪고 있다. 그들은 현재의 위기상황에서 어머니를 떠올린다. 우선 어머니는 생명을 탄생시킨 자, 양육자, 순수한 사랑의 원천이며 어린 시절의 중심으로서, 어머니는 아이를 육체적, 정신적으로 보호하고 양육한다. 어린 시절 어머니의 사랑과 어머니와의 관계는 아이가 스스로에 대한 인식을 형성하고 후에 다른 사람과의 관계를 형성하는데 영향을 끼친다. 보호해주는 어머니가 없음은 주인공을 지탱해주는 원천적인 힘이 없음을 의미한다.

또한 벨로우의 남자주인공들은 아내와의 갈등을 겪고 있다. 무의식적으로 그들은 어머니와 같은 여성을 갈망한다. 어머니의 이미지 중 가장 이상적인 인물은 『허조그』의 사라 허조그(Sarah Herzog)이다. 사라는 가정을 보살피며 헌신적인 사랑을 준다. 그녀는 벨로우 소설에 나타난 다른 이기적 여성들과 완전히 대비되고 있다.

벨로우의 소설에서는 이러한 어머니상이 반복적으로 나타난다. 이에 본 연구에서는 벨로우의 소설 중에서 『허조그』를 중심으로 벨로우의 소설에 나타난 어머니상에 관해 살펴보고자 한다. 이제까지 벨로우 소설에 나타난 어머니상에 관한 연구는 필자<sup>1)</sup>를 비롯하여 소수의 연구자들에 의해 벨로우의 여러 유형의 여성인물들을 논하는 과정에서 간단하게 언급되어져왔을 뿐이다. 또한 벨로우의 소설에 나오는 어머니상은 전형적인 유태 어머니상임에도 불구하고 벨로우의 작품의 유태성을 논할 때에도 심도 있게 다루어진 적이 없다. 그런 의미에서 본 연구는 매우 의미 있는 주제가 되리라 생각한다. 이를 위해 본 논문에서는 첫 번째 소설인 『허공에 매달린 사나이』(*Dangling Man*)를 비롯해서 몇 작품의 예를 통해 반복적으로 나타나는 모성이미지를 찾아보려 한다. 그리고 이러한 연구

---

1) 양현미, 「Saul Bellow의 소설에 나타난 여성인물 연구」, (동국대학교 대학원, 1994)참조.



를 통해 벨로우의 남자주인공들이 보여주는 어머니에 대한 총체적 인식의 실패가 곧 자신이 속한 세계에 대한 인식에 어떠한 영향을 끼치는지 알아보겠다.

## II

모세스 허조그는 소설의 시작부터 자신이 정서적으로 혼란하게 된 이유를 매들레인에게 돌리고 있다. 그는 자신을 피해자로 간주하고 이 글을 읽고 있을 모든 사람들을 향해 그녀가 배신했고 재정적으로 파산시켰다고 호소한다. 매들레인으로부터 입은 상처가 너무 깊어서 그것을 토해내기 위해서는 한편의 완전한 소설이 필요할 정도이기 때문에 『허조그』는 매들레인에 관한 소설이라고 해도 과언이 아닐 정도이다.

매들레인은 모세스와의 결혼생활을 주도하면서 그가 교수직을 그만두고 루디빌이라는 시골로 가서 낭만주의에 관한 두 번째 책을 집필하는 데 전념해야한다고 결정한다. 그리고 1년 후 시골생활에 불만을 느낀 그녀는 시카고로 돌아가야 한다고 주장하고 그를 정신분열자로 몰아간다. 매들레인의 파괴성은 그녀가 모세스로 하여금 그의 친구인 발렌타인 거스바크(Valentine Gersbach)의 직장과 사회적 지위를 얻는데 도움을 주도록 해놓고 결국 발렌타인과 불륜관계를 맺어 딸을 데리고 떠나버린 데 있다.

모세스는 매들레인과의 고통스런 이혼으로 상처받았기 때문에, 그의 이야기는 남성의 시각으로 쓰여 지고 있는 것이 분명하다. 그는 그녀에 대한 열정을 없애고 객관적인 관찰자가 되기 위해 노력하지만 상처받은 전 남편으로서 가지는 주관적 견해 때문에 끊임없이 갈등한다(Aharoni 102). 모세스가 그녀를 찬양했던 중상했던 간에 그녀에 대한 그의 태도는 이기적인 동기에 의한 것이라고 할 수 있다. 소설의 초반부에서 모세

스는 매들레인에 대해 실제보다 칭찬하는 묘사를 하지만, 그녀가 그를 버리면서 그녀에 대한 그의 태도는 점점 더 적대적이 되고 그녀에 대한 부정적인 언급은 더욱 거칠어진다.

모세스는 혼란스런 와중에 이제 그의 곁에는 어머니를 비롯해 아무도 없음을 깨달으며 어린 시절 가족들과 모두 기차여행을 떠났을 때의 어머니를 떠올린다. 역에서 어머니가 손수건을 꺼내 침을 적서 계속 그의 얼굴을 깨끗이 닦아준 일을 회상하며 어머니 손수건의 타액냄새를 기억해 낸다. 모세스는 그의 두 번째 결혼이 파멸을 향해가고, 자신의 연구가 별 진전을 보이지 못할 때 잘못된 거라곤 하나도 없었던 장소, 어린 시절 거주했던 나폴레옹 스트리트를 떠올린다.

황량하고, 장난감 같았던, 그리고 뒤죽박죽이고 더럽기 짝이 없던, 매물찬 날씨가 휘몰아치는 별집 같던 나폴레옹 스트리트, 거기에서 밀조업자의 아이들이 아득한 옛날의 기도문을 암송하고 있었다. 이것에 모세스의 마음은 엄청난 힘으로 사로잡혔다. 여기에 그가 이후로는 도저히 발견할 수 없었던 보다 폭넓은 인간의 감정이 자리 잡고 있었다. 이 종족의 자녀들은 그칠 줄 모르는 기적에 의해 차례, 차례, 나이가 먹어감에 따라 한 가지 신비스러운 세상을 향해 그들의 눈을 뜬다. 그들이 발견한 것을 마음껏 사랑하면서, 나폴레옹 스트리트에 잘못된 일이란 있었나? 허조그는 생각했다. 그가 이제까지 원하던 모든 것들이 거기에 있었다.

Napoleon Street, rotten, toylike, crazy and filthy, riddled, flogged with harsh weather—the bootlegger's boys reciting ancient prayers. To this Moses' heart was attached with great power. Here was a wider range of human feelings than he had ever again been able to find. The children of the race, by a never-failing miracle, opened their eyes on one strange world after another, age after age, and uttered the same prayer in each, eagerly loving what they found. What was wrong with Napoleon Street? thought Herzog. All he ever wanted was there. (140) <sup>2)</sup>

모세스 허조그는 비록 가난했지만 어머니가 있었던 그곳에 그가 원하던 모든 것이 있었다고 회상한다. 사실 벨로우의 주인공들은 어머니에 대한 애정을 많이 느끼고 있음을 보여주었는데, 특히 모세스는 많은 기억을 통해 어머니에 대한 강한 애정과 일체감을 보여준다.

모세스에게 있어 어머니의 자기희생적인 이미지는 여성성의 본질이 되고 있다. 부유한 가문에서 하인을 두고 있었던 그녀는 가난한 가족을 위해 기꺼이 하인이 되었다. 모세스는 “머리가 백발로 변하고, 이가 빠지고, 손톱이 쭈그러들고, 손에서 설거지 냄새가 나는”(Her hair turned gray, and she lost her teeth, her very fingernails wrinkled, Her hands smelled of the sink) 어머니 같은 여성을 원한다(139). 어머니의 지속적인 사랑의 봉사는 외삼촌의 사망소식을 받고 하루종일 눈물을 흘리고도 다음날 아침에 가족을 위해 아침식사를 차리는데서 극적으로 나타난다.

모세스는 이러한 어머니와는 대조적으로 자기중심적인 매들레인이 집 안일을 등한시하는 태도를 비난한다. 모세스가 루디빌의 고육을 수리하기 위해 노력하고 있는 동안, 매들레인은 침대시트는 더러운 채 놔두고, 부엌에는 쥐가 드나들도록 해놓고서, 사치품을 사는 일에 시간과 돈을 낭비한다. 그는 매들레인의 이러한 태도를 삶의 무질서와 연결시킨다. 또한 매들레인은 모세스의 어머니와는 달리 지적 성취욕구를 강하게 드러낸다.

모세스의 어머니는 아내로서, 어머니로서 모든 에너지를 가족에게 집중시켜, 자신의 활동을 가정에 제한했다. 어머니는 남편을 보호하기 위해 아이들에게 아버지의 주류 밀조업에 대해 발설하지 않도록 주의를 시키기도 했다. 허조그의 어머니는 아버지의 사업실패로 인한 어려운 살림에도 불구하고 네 명의 아이들에게는 따뜻한 피난처를 제공했다.

---

2) Saul Bellow, *Herzog*(New York: Penguin Books, 1976), p.140. 앞으로 인용되는 이 책의 본문내용은 괄호 안에 쪽수만 표기할 것임. 또한 이 논문 안에서 『허조그』의 번역은 필자의 번역임.

어머니가 제시던 햇볕이 전혀 들어오지 않는 동굴 같은 부엌에 대한 묘사는 모세스를 외부세계로부터 보호해주고, 그에게 양분을 제공하는 “자궁(womb)”의 이미지를 보여주고 있다. 이러한 어머니에 대한 기억은 그에게 여성성을 상징한다. 모세스의 잠재의식 속에 깊이 자리 잡고 있는 여성의 이미지는 양육자로서의 어머니의 특성을 가진 여성이다.

모세스에게 있어 어린 시절은 어머니가 지배하고 있는 세계이다. 그의 기억속의 어머니는 하나의 이상으로 남아있다. 벨로우는 『허조그』에서 사라의 헌신적인 삶을 높이 평가하고, 그녀를 현실적인 존재를 넘어서 모든 것을 다 알고 있는 신비적인 인물로 묘사하고 있다. 그는 그녀가 유태인들의 과거가 있는 구세계와 현재의 미국을 다 알고 있는 듯이 묘사함으로써 그녀를 “어머니 아이콘”(Maternal Icon)으로 만들고 있다(Scrafford 66).

그는 어머니를 그림속의 인물처럼 묘사하고 있다. 그녀는 가혹한 현실에 잘 대처하면서도 한편으로 우울한 현실을 외면하였다. 현실을 외면할 때면 그녀는 꿈꾸는 듯한 우울한 표정을 짓고 구세계의 옛 고향을 생각하는 듯하였다. 모세스는 이러한 현실에 대한 태도를 그대로 따르고 있다. 그는 현실과 직접적으로 대면하지 않고 어린 시절의 낭만적인 기억 속으로 도피함으로써 삶의 가혹성으로부터 벗어난다.

『허공에 매달린 사나이』(*Dangling Man*)는 벨로우의 소설에서 반복되어 나타나는 주인공과 어머니와의 관계를 처음으로 보여준다. 주인공 조셉(Joseph)은 현실적인 삶의 압박감을 벗어나기 위해 이상의 구축을 꾀한다. 그는 현재의 소외와 고통 속에서 과거 어린 시절 집과 어머니가 있던 “에덴동산 같은 유태인 거주지역”(a ghetto-Eden)으로부터 안정감을 다시 얻고 싶어 한다(Clayton 287). 성 도미니크 가에 있던 집에서 구두 닦던 일을 생각하면서, 안개 끼고 축축한 바깥 날씨를 피해서 따뜻한 온기가 있고 쾌적한 느낌이 있었던 집을 그는 기억한다.

모세스와 조셉처럼 가혹한 현실로부터 은신처 구실을 했던 집의 역할

은 어머니와의 강한 유대감에서도 유래하는데, 어머니와 자식사이의 강한 사랑의 결속과 상호의존성은 유대인사이에서 전통적이다. 특히 항상 외부로부터 압력을 받아온 유대인들은 어머니와의 일체감을 느낀다. 디아스포라를 겪으면서 유대인들은 여러 가지 압력에 대처하기 위해 자식들을 강하게 만들 여러 가지 방법들을 발전시켰다. 이러한 강화체계의 성벽을 세우기 위한 책임은 어머니에게 떠맡겨졌고 이러한 임무는 태어나면서부터 건강한 신체, 강한 자아, 어머니와의 강한 동일시로 시작했으며, 이는 적대적 환경 속에서도 유대인으로서 살아가는 방식을 습득하고 실행하기 위해 가장 중요한 동력으로 인식되었다(Blau 43-44).

이러한 사회문화적 환경 속에서, 유대 어머니는 아들에게 중요한 영향을 끼친다. 아들은 어머니를 삶과 순수한 사랑의 근원이며, 피난처를 제공해주는 인물로 생각하기 때문이다. 어머니는 보호자이며 양육자로서 아들에게 험난한 세상으로부터 피난처를 제공해 주는 존재이다. 이러한 이상적인 어머니상은 유대어머니상과 더불어 벨로우의 개인적인 경험에서 유래되었다. 실제로 벨로우의 어머니는 『허조그』에 등장하는 사라 허조그처럼 자녀에게 헌신적이었으며, 사라가 모세스 허조그에게 율법학자가 되기를 희망했던 것처럼 벨로우의 어머니도 벨로우가 율법학자가 되길 바랐다(Steers 38).

모세스의 어머니는 자녀들이 변호사, 랍비, 또는 연주가 등의 지적 방면의 전문직에 종사하기를 바라고 있었다. 모세스의 어머니는 가난하지만 현실적이고 역센 기질을 가진 지포라 고모(Aunt Zipporah)의 비난에도 불구하고 자녀들에게 음악교육을 시키는 등 자녀교육에 헌신적이었다.

하지만 양육자로서 어머니 사라는 자식에 대한 희생과 복종만으로 전적으로 존경받을 수 없다. 어머니의 부정적인 면은 자식에 대한 과보호에서도 나타나고 있다. 모세스 허조그는 어느 추운 겨울날 어머니가 자신의 썰매를 끌던 일을 회상하면서 그녀가 확실히 나를 망쳤다고 적고 있다. 그는 그녀의 자식에 대한 지나친 사랑과 희생의지가 자신을 어떻게

망쳐놓았는가를 인식하고 있다.

그런데 허조그는 엄마가 아이들 버릇을 망칠 힘이 어떻게 생겼을까하고 생각했다. 확실히 그녀는 나의 버릇을 망쳐놓았다. 언젠가 해질녘 이었는데, 엄마는 나를 썰매에 태우고 자갈한 눈이 반짝이는 광광 얼은 얼음위에서 끌어주신 일이 있었다. 그 때는 아마도 1월의 해썩은 날 오후 4시쯤 됐던 것 같다. 식료품점 앞을 지날 때쯤에서 우리는 술을 걸친 노파를 만났는데, “왜 아이를 끌어주는 거요, 새댁!”이라고 소리쳤다. 엄마는 추위에 얼은 가녀린 얼굴로 눈 밑은 거무스레했고, 가쁘게 숨을 몰아쉬고 있었다. 엄마는 낡은 바다표범 가죽의투를 입고, 끝이 뾰족한 빨간 털모자를 쓰고, 그리고 발에는 단추가 달린 얇은 부츠를 신고 있었다. …… “새댁, 자식들한테 희생해봤자 소용없어,” 라고 아까 술을 걸친 쭈그렁 할머니 썰렁하고 어둑한 거리에다 외쳐댔다. 그래도 나는 썰매에서 내리지 않았다. 나는 그 노파의 말이 무슨 말인지 모른척했다. 아마 세상에서 제일 힘든 일이 단박에 이해할 수 있는 일을 못 알아듣는 척하는 일일 것이다. 그런데 나는 그런대로 잘 해냈다고 기억했다.

Herzog was thinking, however, how she found the strength to spoil her children. She certainly spoiled me. Once, at nightfall, she was pulling me on the sled, over crusty ice, the tiny glitter of snow, perhaps four o'clock of a short day in January. Near the grocery we met an old baba in a shawl who said, "Why are you pulling him, daughter!" Mama, dark under eyes. Her slender cold face. She was breathing hard. She wore the tom seal coat and a red pointed wool cap and thin button boots. …… "Daughter, don't sacrifice your strength to children," said the shawled crone in the freezing dusk of the street. I wouldn't get off the sled. I pretended not to understand. One of life's hardest jobs, to make a quick understanding slow. I think I succeeded, thought Herzog. (139)

어머니의 과보호로 인해 모세스는 자율성을 갖지 못하게 된 것이다.

이에 대해 위스(Wisse)는 특히 그녀의 과보호가 허조그로 하여금 더불어 살아가는 능력을 파괴시켰다고 주장하고 있다(Wisse 95). 어머니는 그를 지나치게 보호함으로써 자아 속에서 안전하게 머물도록 한 것이다. 현재 모세스는 다른 사람들과 단절된 채 여인들, 정신과 의사들, 정치가, 철학자, 대통령에 이르기까지 살아있는 사람들뿐만 아니라 이미 고인이 된 사람들 그리고 신에게까지 편지를 쓴다. 모세스에게 편지쓰기는 자신의 입장을 변호하고 해명하기 위한 수단으로 한 통도 부쳐지지 않는다. 사실 이 편지들은 사색의 파편들이며 이상과 현실사이에서 자아를 추구하는 과정을 보여준다.

모세스의 어머니는 죽음이 가까워 올 때 아들에게 창조의 신비에 대해 설명하면서 주름이 깊게 패인 손바닥에 무언가 흠빛 같은 것이 나타날 때까지 손가락으로 문질러 보이며 그의 질문에 응답한다. 벨로우가 『허공에 매달린 사나이』에서부터 지속적으로 어머니와 죽음을 관련시키고 있지만, 이와 같이 죽는 순간까지 자식에게 죽음에 대한 두려움을 이해시키려는 어머니의 노력은 인상적이다.

그렇다 하더라도 어머니의 과보호는 그를 과거 어린 시절의 향수에서 벗어나지 못하게 함으로써 결국 성인이 되지 못하게 만든다. 이러한 지속적인 유아성으로 말미암아 그는 여인들과의 관계를 만족스럽게 이끌지 못하게 된 것이다. 더욱이 그것이 그를 자기중심적인 사람으로 만들었던 것이다. 다시 말해 어머니의 과보호는 아들을 버릇없는 아이로 만들거나 성장하지 못하고 미숙한 성인으로 남아있게 한다. 『허공에 매달린 사나이』에서 조셉은 네 살 때 곱슬머리를 잘랐던 일을 회상한다. 어머니는 그의 곱슬머리가 잘 어울린다고 자르지 말라고 하였으나, 다이아나 고모(Aunt Diana)가 그를 이발소에 보내 자른 머리를 봉투에 담아오도록 하자, 울음을 터뜨렸다. 어머니는 그가 잘 생겼다고 생각하면서 자라게 하였는데, 그 때문에 그는 자신의 외모에 대한 자신감을 가지고 있었다. 이런 어머니에 대한 기억은 그에게 엄마를 대신할 여인을 찾고 싶어

하는 욕망의 원인이 되었다. 그러므로 그가 아플 때 보여준 아내 아이바(Iva)의 간호는 그에게 커다란 만족을 주었다. 하지만 아내가 더 이상 어머니의 역할을 못하게 되자 그는 다른 여성을 찾게 되었고 결국 세상과의 합일에도 실패하게 된다.

리얼리티를 제대로 인식하지 못하고 있는 남성은 관습, 습관, 일반화에 의존한다. 모세스 역시 첫 번째 결혼은 조셉처럼 그에게 관습적인 생활을 가져다주었다. 첫 번째 부인인 데이지(Daisy)는 파일 카드를 만들어 정리하는 등 규칙적인 생활을 하였다. 그녀와의 결혼생활은 그에게 “안정, 조화, 질서, 자제”(Stability, symmetry, order, containment)(*Dangling Man* 126)를 제공하여, 그는 학자로서의 명성도 얻고 안정된 생활을 할 수 있었다. 데이지는 허조그의 어머니처럼 유태여성의 전형이다. 유태여성은 남편을 존경해야하고, 부인에 대한 남편의 자연스런 지배를 받아들여야만 한다. 허조그의 어머니가 아들이 공부하고 있는 동안 여인의 자궁같은 부엌에서 일을 했던 것처럼, 데이지는 그가 첫 번째 저서 『낭만주의와 기독교사상』(*Romanticism and Christaianity*)을 쓰고 있는 동안 안락하고 정돈된 가정을 꾸렸다.

하지만 모세스가 전형적으로 가정과 남편에게 충실한 첫 번째 부인 데이지를 떠난 것은 별다른 이유가 없다. 다만 지극히 정상적이고 순탄했던 생활이 싫증이 나서, 그는 “질서있고, 의의가 있는, 합법적인 생활의 은신처”(I gave up the shelter of an orderly, purposeful, lawful existence because it bored me)를 포기했던 것이다(103). 그래서 그가 선택한 여성은 미모의 매력과 활기, 지성을 갖춘 매들레인이었다.

사실 전통적으로 유태인의 남성과 여성의 역할은 엄격히 구분되어져 왔으며, 대개 여성은 교육과 지적인 역할에서는 배제되어왔고, 가정에서의 역할로 제한되어져 왔다. 오늘날 미국에서 유태인의 후손으로 태어나 유태인 여성들의 정신적, 문화적, 그리고 사회적 변화와 위상을 비교적 성실하게 고찰한 여성연구가들은 미국의 유태인 여성은 3500여년이나



된 종교와 역사의 계승자임을 인정한다(Charlotte Baum 3).

비평가들은 벨로우의 소설에서 여성인물들의 창조는 유태주의적 전통과 긴밀한 관계가 있음을 시사한다. 벨로우 소설에서 남성과 여성이 서로 동등한 입장에서 만나는 관계가 전혀 없다는 사실을 인정하여, 벨로우가 그리는 사회는 근본적으로 “남성이 지배하는 사회”(male-dominated society)의 반영임을 분명히 한다(McCadden 8). 그러므로 남성중심사회에서 가정내의 아버지의 위상은 절대적이었다.

모세스 허조그의 세상에 대한 인식의 실패의 다른 한 원인은 아버지에게도 있다. 어머니와의 관계와 달리 권위적인 아버지와의 친밀감의 부재는 모세스의 성장과정에서 좋지 않은 영향을 끼친다. 또한 모세스의 어머니의 수동성은 아들에게 버팀목이 되지 못한다. 특히 가부장적인 아버지와 갈등을 겪는 부자사이에서는 더더욱 그러하다. 매들레인과의 이혼 바로 직전에 모세스 허조그는 아버지와 심하게 다투고 헤어졌던 장면을 회상한다.

“나가! 너한테 아무 것도 줄 수 없다! 내 재산은 전부 윌리와 헬렌거야! 너에게 유산을 남겨? 싸구려 여인숙의 부랑자 같은 놈.” 모세스가 일어날 때, 아버지가 소리를 질렀다. “가서 내 장례식에도 오지 마라.” ……

“가, 어서”, 토비 아줌마가 말하자, 모세스는 울음을 터뜨렸다.

“네 놈이 나보다 먼저 죽을지 누가 아니!” 아버지가 소리 질렀다.

“아빠!”

“Get out! I leave you nothing! Everything to Willie and Helen! You, …? Croak in a flophouse.” Moses rising, Father Herzog shouted, “Go. And don't come to my funeral.”

……

“Go, go,” said Tante Taube. Moses was weeping then.

“Maybe you'll die first,” Father Herzog shouted.

“Papa!” (249-50)

모세스가 아버지와 겪는 갈등은 『오늘을 잡아라』(*Seize the Day*)에서 토미 윌헬름(Tommy Wilhelm)이 겪는 고통과 흡사하다. 토미의 아버지인 애들러박사(Dr. Adler)는 뉴욕의 성공한 내과 의사로 현재 은퇴하고 글로리아호텔에서 여유있는 생활을 즐기고 있다. 그는 모든 사람들로부터 존경을 받고 있지만, 아들에게는 권위적이며 독선적이다. 아들이 의대에 진학하여 물질적으로 성공하길 기대했던 아버지는 직장마저 잃고 빈털터리가 되어 찾아온 아들을 받아들일 줄 앓는다.

아버지가 말했다. “나는 너에게 한 푼도 줄 수 없어. 돈을 주기 시작하면 끝이 없을 거야. 너와 네 누이는 내가 가진 돈 마지막 한 푼까지 가져갈 거야. 그러나 나는 아직 죽지 않고 살아 있어. 나는 여전히 이 세상에 있단 말이다. 생명이 아직 붙어 있어. 너나 나나 다른 사람처럼 살아있어. 그리고 나는 누구도 내 등에 짊어지고 싶지 않단다. 다들 내 등에서 내려가! …”(『오늘을 잡아라』 95)

His father said, “I can't give you any money. There would be no end to it if started. You and your sister would take every last buck from me. I'm still alive, not dead, I am still here. Life isn't over yet, I am as much alive as you or anyone. And I want nobody on my back. Get off! …”( *Seize the Day* 55)

토미의 어머니 역시 애정이 많고 아들을 동정하지만 나약하다. 부자간의 갈등을 중재할 능력이 없어 결국 남편이 아들에게 내리는 독선적 판단과 경멸에 아무런 역할을 하지 못한다. 더군다나 어머니가 일찍 세상을 떠나는 바람에 아버지와의 관계에 지친 토미는 어머니의 묘지에 가서나 위안을 받을 뿐 현재의 상황에는 어머니로부터 전혀 도움을 받지 못한다.

하지만 토미가 가지는 어머니와의 유대감은 아버지가 별거중인 아내와 어머니를 비교하자 어떻게 자애로운 어머니와 이기적인 아내와 비교할 수 있느냐며 항변한다.

“아니, 어떻게 어머니와 비교하실 수 있으세요?” 윌헬름이 말했다. “어머니는 아버지에게 도움을 주는 분이셨어요. 어머니가 아버지에게 해를 끼치신 적이 있었던가요?”

“무슨 오페라 연기하듯 말할 필요 없다. 윌키야.” 아버지가 말했다. “그건 어디까지나 네 관점에서 본 것일 뿐이야”

“뒤통이고요? 제 말은 진실이에요.” 윌헬름이 말했다. (『오늘을 잡아라』 86)

“Oh, how can you compare Mother,” Wilhelm said. “Mother was a help to you. Did she harm you ever?”

“There's no need to carry on like an opera, Wilky,” said the doctor. “This is only your side of things.”

“What? It's the truth,” said Wilhelm. (*Seize the Day* 49)

그러나 수동적 어머니의 전형은 『오기 마치의 모험』(*The Adventures of Augie March*)에 등장하는 오기(Augie)의 어머니 레베카(Rebecca)이다. 그녀는 전혀 지성을 가지고 있지 않으며, 전혀 적극적인 삶을 살지 못한다. 사랑했던 남성으로부터 세 아이와 함께 버려진 어머니로서, 레베카는 전통적인 여성의 역할인 “남자의 희생자”(the victim of man)이다 (Overback 474). 그녀는 강력한 힘에 의해 정복당한 여성인 것이다. 그녀는 패배당한 여성으로서, 전혀 매력적이지 않을 뿐만 아니라 자기 결정능력이 없으며, 정신적으로나 육체적으로 허약하다. 그녀는 허약하고 무능하기 때문에 강력한 여성에게마저도 복종할 수밖에 없다.

레베카는 집안의 권위를 하숙생에 불과한 할머니에게 양도하고, 집안

의 하인이 된다. 하물며 할머니의 개에게도 복종한다. 그리고 자식들을 가르치는데서 완전히 손을 떼 상태다. 그녀는 할머니가 골라 준 옷을 입고 두 손을 모으고 앉아서, 무료 진료소에서 행할 할머니의 계획을 다 듣고 난 후, 겨우 용기를 내서 한 말이란 할머니가 말씀하시는 것을 잘 들어라가 전부이다.

오기의 어머니는 할머니의 강한 의지력의 그림자 속에 안주하고 있는 약한 성격의 소유자로 아들에 대한 사랑도 제대로 전달하지 못한다. 오기가 다른 아이들로부터 맞아 할머니의 훈시가 진행되고 있는 동안 그녀는 묵묵히 앉아있을 뿐이다. 그러나 할머니가 사라지면, 그제야 오기의 상처를 돌보아주기 위해 그를 조용히 부엌으로 데리고 간다. 이러한 그녀의 허약성은 조지(George)를 수용기관에 보내려는 할머니의 계획에 반대하지 못하고, 아들을 수용기관에 두고 떠나올 때 눈물을 흘리는 데서도 잘 나타난다. 그녀의 수동성은 크라인들(Kreindl)의 아파트 아래층에 있는 조그만 방으로 옮겨져, 점차 잃어감으로써, 움직이는 영역이 계속 좁아지고 있는 것으로 나타시력을 난다. 어머니는 자신에게 가해지는 모든 상황을 체념으로 받아들인다. 그녀의 시력상실은 현실에 제대로 대처하지 못하는 비전의 허약성을 상징한다. 이러한 어머니의 비전의 허약함은 오기의 자기 인식이 부족함을 비유하는 것이기도 하다.

오기는 어머니를 “애정에서 연유한 노예상태”(her love-originated servitude) 속에서 살고 있다고 높이고 있는데(*The Adventures of Augie March* 10), 이는 사라 허조그가 과거 하인을 부리며 유복하게 살던 때가 천 년 전 일처럼 아득하다며 이제는 스스로를 "하인"(I am the servant) 이라고 표현한 것과 같은 맥락이다(*The Adventures of Augie March* 142). 오기와 어머니와의 유대는 그 자신을 다른 사람들의 조소와 상관 없이 운명을 탐험하는 고귀한 사람으로 높이도록 만든다. 오기가 어머니와의 일체감을 느끼고 있다고 해도, 그녀는 그에게 용기를 주거나 가혹한 현실을 피할 수 있는 피난처를 제공하지 못한다. 하지만 어머니의 수

동성에 대한 애정은 오기 역시 모세스처럼 강한 여성을 위협적인 인물로 받아들이도록 하는데 명백한 영향을 끼친다.

『허조그』에서 어머니에 대한 애정에서 헤어나지 못하고 정상적인 생활을 영위하지 못하고 있는 모세스에게 결정적으로 그의 인식을 바꾸어 놓은 전환점은 매들레인과 거스바크를 총으로 쏘려고 찾아갔을 때 일어난다. 모세스는 그들이 자신의 딸을 차 안에 가둔 적이 있단 말을 전해 듣고, 딸의 양육권 문제를 상의하기 위해 변호사의 사무실을 찾았다가 그곳에서 지능이 낮은 여인이 정부와 같이 있으면서 자식을 벽에 부딪혀 죽게 한 혐의로 재판을 받는 장면을 목격하고서, 매들레인과 거스바크를 살해할 결심을 한 것이다.

그렇지만 그들은 찾아간 허조그는 매들레인과 거스바크가 함께 있는 모습을 보고 그들의 관계를 인정하기에 이른다. 매들레인은 부엌에서 그릇을 씻고 있었고, 거스바크는 허조그 집안의 용모를 가지고 있는 준을 아주 다정하게 목욕시키고 있었다. 매들레인과 거스바크의 모성과 부성애를 확인한 순간, 허조그는 비로소 자아와 타인에 대한 잘못된 생각을 쫓아 버리게 된다. 허조그는 자기의 아이를 따뜻하게 보살펴주고 있는 두 사람의 인간애를 눈으로 확인하고 법정에서 본 살인자의 환영에서 벗어나 두 사람을 애정을 가진 인간으로 보게 된다. 그는 그들을 증오하는 마음이 자신의 내부에 있었음을 인정하고 자기 스스로를 가두어 온 마음에서 해방된다.

모세스는 이제 스스로를 속박해왔던 여성상에서 벗어나 여인과의 관계에서도 균형점을 찾게 된다. 라모나(Ramona)와의 관계에 이르러 이제 모든 증오와 강박관념을 털어내고 평화로움에 이른다. 모세스는 서서히 결혼실패의 상처를 극복해 가면서 라모나의 도움을 받게 된다. 라모나는 그를 서서히, 그러나 대담하게 증오심이 얽힌 광적인 투쟁으로부터 떼어 놓으려 애쓰고 있었으며, 그녀는 이해심이 많고 게다가 교육도 많이 받았다. 벨로우는 실제로 라모나에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

『허조그』에 나오는 라모나와 같은 여성을 예로 들지요. 확실히 라모나는 멋진, 정말 멋진 여성입니다. 단지 그녀는 우연하게도 현실감 있게 묘사되어 있는데, 이 점이 사람들이 이해하지 못하는 부분입니다. 그녀는 마음이 따스롭고, 무언가를 나누어줄 줄 아는, 너그러운, 그러나 관념론적인 여성입니다. 그녀는 연설도 하지요. 그녀는 모세스를 위한 최선의 것이 무엇인가를 알고 있다고 생각합니다.

Take somebody like Ramona in Herzog. Now Ramona is nice, an awfully nice girl. She just happens to be realistically portrayed, and this what people can't take. She is good-hearted (and she is good-hearted), giving, charitable, but ideological female. She makes speeches. She thinks she knows what's best for Moses. (Brans 71)

라모나는 어느 정도 지적인 면모를 가지고 있으면서도 이기적 감성을 가진 매들레인과는 달리 모세스를 감쌀만한 따뜻함을 가지고 있다. 그녀는 “자신이 그의 삶에 질서와 건강함을 부여하여 정상적으로 회복시킬 수 있다”(she could restore order and sanity to his life)고 생각했다(185). 모세스 자신도 라모나를 “본성이 착하고, 현실적이며, 능력이 있고, 그리고 그를 해치지 않을 사람”(Her instincts were good, she was practical, capable, and wouldn't injury him) 이란 것을 잘 알고 있었다(202). 그래서 그는 여러 차례 그녀와의 결혼을 심각하게 고민한다. 분명 그녀는 “매들레인과 같은 여자가 경멸했던 깨끗한 셔츠와 다림질한 손수건, 뒤축이 달린 구두와 같은 모든 것들”(clean shirts, ironed handkerchiefs, heels on his shoes, all the things Madeleine despised)을 제공해줄 수 있는 여자였다(202). 비록 허조그가 명백한 결론을 내리진 않았지만 그는 라모나를 통해 새로운 희망을 가지게 된 것이 사실이다. 라모나는 모세스에게 어머니의 대역 가능성을 시사한다.

모세스 허조그는 라모나와의 저녁식사를 준비하면서, 다가오는 부모

방문의 날에 아들 마르코(Marco)를 찾아 갈 계획을 하고 딸 준에게 피아노를 보내주기 위해 페인트칠을 한다. 그는 소외에서 벗어나 타인의 관계를 염두에 두고 있는 것이다. 이로써 허조그는 어머니의 부정적 그림자에서 벗어나게 된 것이다.

소설의 말미에서 모세스는 매들레인과 거스바크로부터 완전한 단절감과 해방감을 느낀다. 그동안 그녀에 대해 품었던 증오는 사라져버리고, 이제 그는 라모나와 결혼할 것인가 아니면 혼자 남을 것인가 하는 선택권까지 부여받았다. 가정적인 안정에 대한 바람과 혼자 있어야 할 필요가 뒤섞인다.

비록 라모나를 애인으로 선택하고 결혼하기를 주저하는 허조그의 모습이 완전하지는 않다 하더라도 그는 이제 세상을 향해 분노를 내뿜던 편지쓰기를 멈춘다. 그는 이제 평화와 차분함속에서 자신의 의식 속에 내재되어있던 인간과 사회에 대한, 그리고 매들레인과 거스바크에 대해 갖고 있던 감정을 순화시킨다. 또한 자신을 억압했던 과거의 속박에서 벗어나서 삶을 새롭게 긍정하게 된다.

### III

벨로우의 소설에서 남자 주인공을 둘러싼 사건의 전개는 여성인물과의 관계를 벗어나서 이루어지는 일은 거의 없다. 그럼에도 불구하고 “지금까지 여성에 대해 문명이 지녀왔던 모든 필요의 총체는 원형적인 모성이다”(the sum of all needs civilization has had of women is the archetypal Great Mother)라고 분석할 수 있으며(Reiner 12), 특히 벨로우의 소설의 남자주인공들이 끊임없이 타자인 여성과의 관계를 모색하게 되는 근원적인 동기는 모성애(the Great Mother)의 신화와 긴밀한 관계를 맺고 있는 것이다. 결국 『허조그』에서 모세스가 주변의 여성들에게

서 무의식적으로 자신의 심리적인 이상적 구원의 이미지로 투영되고 있는 어머니의 모습을 찾으려는 줄기찬 노력을 보임으로써 어머니의 심리적인 원형에서 벗어나지 못한다(오금동 195).

이처럼 여성을 타자로 보는 남성의 시각은 원형적 여성을 만들어 낸다. 즉 생명을 주신 어머니와 그와 반대되는 여성들. 이 때 어머니는 대상에 머무르며, 항상 주변화 되고, 항상 이상화되거나 항상 작은 어린아이의 눈을 통해 제시될 뿐이다. 벨로우의 소설의 특성상 남자 서술자의 의식을 통해 여성인물을 인식할 수밖에 없다하더라도 『허조그』에서 사라 허조그 역시 모세스에 의해 주변화 되고 이상화된다.

『허조그』를 비롯한 벨로우의 소설에서 남자주인공들의 어머니는 유태 어머니상이다. 헌신적인 어머니에 대한 기억은 아들에게 어머니를 대신할 여인을 찾고 싶어 하는 욕망의 원인이 되기도 한다. 『허공에 매달린 사나이』에서 아이바(Iva)는 조셉이 정신적인 문제에 골몰하고 있는 동안 불평 없이 가정경제를 떠맡는다. 게다가 그녀는 그에게 읽을 책을 가져다주고, 그가 선택한 책을 읽는다. 그가 아플 때는 도서관에서 일찍 퇴근해서 헌신적으로 간호하기까지 한다.

이러한 어머니 같은 희생적인 여성에 대한 갈망은 남자주인공들의 행복한 결혼생활을 방해한다. 그들에게 자신의 성장을 꺾는 아내는 그들의 결혼생활을 위협하는 존재로 비친다. 예를 들어 『허조그』의 매들레인이나 『오늘을 잡아라』의 마거릿(Margaret)은 결혼 후에도 자신을 위한 공부를 계속하지만 남편의 실존적 고민을 이해하려하지 않는다. 유태 여성인 매들레인이 카톨릭교로 개종한 것은 이유가 어떻든 유태적 여성상에서부터 자유로울 수 있다는 점에서 시사하는 바가 크다.

하지만 여성의 가치를 제대로 인식하지 못하고 희생적 어머니만을 기억하는 한 벨로우의 남자주인공들은 아내와 행복한 결혼생활을 영위할 수 없는 것이다. 여성에 대한 인식이 완전하지 못함은 그들이 속한 세계에 대한 인식의 실패를 가져다주는 결과를 낳고 만 것이라 할 수 있다.



모성성을 단지 희생을 최고의 덕목으로 보는 한 모성은 부정적 영향에서 벗어나지 못할 것이다. 또한 어머니 스스로 자부심을 느낄만한 자식에 대한 강한 애정만으로는 더 이상 자식을 성숙한 인간으로 키울 수 없다. 비록 토니 모리슨(Tony Morrison) 같은 흑인 작가에게서 보이는 모성성이 아이를 양육하는 행위일 뿐만 아니라 인종차별 속에서 생존하고 싸워 나가야하는 정치적 행위를 포함하고 있는데 반해, 벨로우의 소설에 나타나는 모성성이 그런 정치적 의미를 내포하지 않는다 하더라도 벨로우의 남자주인공들이 진정한 모성에 대한 인식에 이를 때 자신이 처한 곤경으로부터 벗어날 수 있다.

(중부대)

## ■ 주제어

『허조그』, 솔 벨로우, 사라 허조그, 유테 어머니, 미국 유대문학

■ 인용문헌

- 솔 벨로. 『오늘을 잡아라』. 양현미 옮김. 서울: 민음사, 2008.
- 오금동. 「Saul Bellow에 나타난 유태성 연구」. 동국대학교 대학원, 1996.
- Aharoni, Ada. "Women in Saul Bellow's Novels," *Saul Bellow in the 1980s*. Eds. Gloria L. Cronin and L. H. Goldman. East Lansing: Michigan State UP, 1989.
- Baum, Charlotte and Paula Hyman, Sonya Michel. *The Jewish woman in America*. New York: The Dial P, 1976.
- Bellow, Saul. *Dangling Man*. (1944). New York: The Vanguard Press., 1974.
- \_\_\_\_\_. *The Adventures of Augie March*. (1953). New York: Penguin Books, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Seize the Day*. (1956). New York: Penguin Books, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Herzog*. (1964). New York: Penguin Books, 1976.
- Blau, Zena Smith. "In Defense of Jewish Mother." *Midstream*. Vol. XIII, No.2(February 1967): 42-50.
- Brans Jo. "Common Need, Common *Preoccupations*: An Interview," *Critical Essays on Saul Bellow*. Ed. Stanley Trachtenberg. Boston: G.K. Hall, 1970.
- Clayton, John. *Saul Bellow: In Defense of Man*. Bloomington: Indiana UP, 1979.
- McCadden, Joseph. *The Flight From Women in the Fiction of Saul Bellow*. Washington: UP of America, Inc., 1980.
- Overback, Pat Trefzger. "The Women in *Augie March*." *Texas Studies in Literature and Language*. vol.X, no.3(Fall 1968): 471-484.

- Reiner, Sherry Levy. "It's Love That Makes Reality Reality: Women Through in the Eyes of Saul Bellow's Protagonist." *Diss.* U of Cincinnati, 1980
- Scrafford, Barbara L. "Saul Bellow's Maternal Icon." *Saul Bellow Journal*. vol.10, no.2(Winter 1992): 65-71
- Steers, Nina. "Successor to Faulkner?" *Show*. 4(September 1964): 36-38.
- Wisse, Ruth. *The Schlemiel as Modern Hero*. Chicago: U of Chicago P, 1971.

■ Abstract

Re-reading *Herzog*:  
Focused on the Jewish Mother Image

Yang, Hyun-Mi

This essay aims to re-read Saul Bellow's *Herzog* focused on the Jewish mother image in perspective view of feminism. Most of criticism of *Herzog*, as well as those of Bellow's other stories, however, have been about a sense of alienation, the affirmation of life, the Jewishness, a intellectual code.

Moses Herzog, the protagonist of *Herzog*, suffers the collapse of his family, the difficulties of the intellectual pursuits. His failure of life is strongly related with women. Madeleine, his ex-wife, is an intellectual, ego-centric, and ambitious woman. She represents a castrating woman.

In the contrary, Sarah Herzog, the mother of Moses Herzog, is the center of his childhood. She survives in her son's memory as an ideal—the personification of maternal nurturing and protection through self-sacrifice. The maternal image derives from the Jewish tradition. The effect of Sarah Herzog's protective mothering is to instill her son a need for eternal protection, unqualified sympathy, and physical servitude from women.

But Sarah Herzog's role as a nurturer is not entirely defined by her sacrifice and servitude. Another significant aspect of her

mothering is her ambition for her children. As the memory of the incident on the sled suggests, Mother Herzog particularly spoils her son, Moses.

Finally, through Ramona, Moses rediscovers Sarah Herzog's maternal protectiveness that Madeleine will not provide. She, like Madeleine, is beautiful, intelligent and talented. Ramona represents the true meaning of motherhood.

After many sufferings, Moses overcomes the crisis of his life through Ramona's nature. Even if Bellow's motherhood is very different from Tony Morrison's political attitude, Moses Herzog finally broadens the concept of self and reconciles himself to his world through the true meaning of motherhood.

## ■ Keywords

*Herzog*, Saul Bellow, Sarah Herzog, Jewish mother, the Jewish American Literature

## ■ 논문게재일

○투고일 : 2010년 10월 22일 ○심사일 : 2010년 11월20일 ○게재일 : 2010년 12월 13일





## A Deeper Understanding of “Her Own Ignorance”: Ian McEwan's “Jane Austen Novel”

Betty McKinnie

How can an author writing in an era increasingly fascinated with Jane Austen refer to his work as a “Jane Austen novel” and avoid negative comparison? Before Ian McEwan wrote *Atonement*, few readers or critics would have linked him to Jane Austen; however, by referring to his recent novel as his “Jane Austen novel,” McEwan created a Pandora's Box that has yet to be opened fully by Austen critics. While skeptics might say that if we try hard enough, we can compare almost anything written after 1820 to Austen, McEwan made his connection clear through direct references to her works. We know that the Tallis family at least displays a complete set of Austen novels because Emily notes with disdain that her older daughter, Cecilia, could have stayed home to read Austen and other authors instead of pursuing a degree from Cambridge; a similar commentary note from the narrator indicates that Robbie Turner owns a third edition Austen in his collection of prized books. More directly, McEwan wanted readers to think of *Emma* when reading *Atonement* because when Robbie and Cecilia have their brief reconciliation after his prison sentence ends, the narrator observes,

“At Cambridge, they had passed each other by in the street. All those books, those happy or tragic couples they had never met to discuss! Tristan and Isolde, the Duke Orsino and Olivia (and Malvolio too), Troilus and Criseyde, Mr. Knightley and Emma, Venus and Adonis. Turner and Tallis” (192). McEwan’s tragic couple resembles Austen’s happy couple through having known each other for most of their lives; however, Turner and Tallis cannot find the happiness of Mr. Knightley and Emma because of Briony. If McEwan’s couple had a different fate, their surviving adversity would place them in the ranks of a Miss Elinor Dashwood and Mr. Ferrars, a Miss Elizabeth Bennett and Mr. Darcy, a Miss Anne Elliot and Captain Wentworth. The comparisons to Austen’s works could go on indefinitely, but McEwan steers us to *Northanger Abbey* in the text when he transforms the Tallis home into Tilney’s Hotel and in interviews when he makes reference to Austen’s novel. Although many of Austen’s heroines (and some of her villains) have an echo in McEwan’s novel, I posit that in Briony Tallis, Catherine Morland becomes someone whose “folly” does indeed become criminal and whose *Preoccupation* with reading and writing condemns others to great suffering.

At first glance, *Atonement* may not appear to resemble *Northanger Abbey* for several reasons. After all, *Atonement* is the story of a girl with an overactive imagination who accuses an innocent man of raping her cousin. Because almost everyone believes Briony’s story, Robbie Turner spends three and a half years in prison, being released only because he joins the military as England enters World War II. The novel moves from the July 1935 night Briony witnesses a



crime of sexual violence and commits one of perjury (the night that her sister and Robbie realize that they love each other and are separated only hours after the discovery that they could have a blissful life together), to Robbie's story as he retreats to Dunkirk with the British Army in 1940 with thoughts of Cecilia giving him reason to make it to the beach to await evacuation, to Briony's experiences as a trainee nurse at the time of the historic retreat. Although there are instances of bawdy humor in Austen's writing, rape never appears as an overt plotline, and Austen's interest in the military usually remains peripheral to her narrations. Although half of *Atonement* deals directly with the turmoil created by battle, no actual battles occur during the story because the war serves mostly as a means of magnifying Briony's crime against Robbie and Cecilia. Yes, bombings occur, but they occur during the retreat rather than during a battle. Yes, wounded soldiers abound, but they appear during the retreat and at the hospital where Briony trains, not on the battlefield. To begin making the connection to Austen, we have to turn to *Atonement's* author because McEwan's discussion of his text helps establish the reason that we should consider *Northanger Abbey* more than any other Austen novel as his primary inspiration.

In an interview with Jeff Giles, McEwan states, “In my notebooks I called [*Atonement*] ‘my Jane Austen novel.’ I didn't have ‘Northanger Abbey’ or even ‘Mansfield Park’ specifically in mind, but I did have a notion of a country house and of some discrepancies beneath the civilized surface” (63). By denying the importance of these two novels in the conception of his best seller, McEwan invites us to look at Catherine Morland and Fanny Price. This interview may have inspired

critic Pilar Hidalgo who notes, “The Jane Austen connection is thus twofold. On the one hand, Briony Tallis, like Catherine Morland is a heroine whose perception is distorted by literature and an imperfect knowledge of the world. On the other, in the first part of *Atonement*, set in 1935, the country house as a literary motif makes ironic intertextual allusions to *Mansfield Park*” (qtd. in Giles 83). Hidalgo could have used the country house as a link to *Northanger Abbey* as well because the Abbey serves as a point of interest to Catherine that resembles ideas that Briony finds appealing. In yet another interview, McEwan states,

Catherine Morland, the heroine of Jane Austen's *Northanger Abbey*, was a girl so full of the delights of gothic fiction that she causes havoc around her when she imagines a perfectly innocent man to be capable of the most terrible things. For many, many years I've been thinking how I might devise a hero or heroine who could echo that process in Catherine Morland, but then go a step further and look at, not the crime, but the process of atonement, and do it through writing – do it through storytelling, I should say. (qtd. in Noakes and Reynolds 20)

Although General Tilney's actions enable us to question McEwan's use of the word “innocent,” McEwan sets the scene for giving *Northanger Abbey* closer scrutiny. Briony takes a rather large step further than Catherine when assuming the guilt of “a perfectly innocent man.” Catherine's vague suspicion of General Tilney goes no further than her questioning Henry Tilney about his father's reaction to Mrs. Tilney's death; when Briony, who later admits having seen only a man Robbie's height, finds her cousin Lola being

raped in the dark, Briony not only claims that she has seen the rapist, but also that she can and will identify him. By perjuring herself, Briony ultimately sentences Robbie to death; however, McEwan would have us believe that “it’s not a crime she commits—it’s not a malicious act — but an error” (qtd. in Giles 64). Briony’s error in judgment leaves no possibility for her sister and Robbie to have a happy ending, unless Briony creates one for them through storytelling because her error makes it necessary for Robbie to go to war.

Although Austen allows military conflict to have a spectral presence in her works, she includes nothing similar to McEwan’s graphic detail. In fact, the closest Austen comes closest to graphic detail when she has the Musgroves think about “poor Dick” who dies in the military in *Persuasion*; however, they mention nothing specific about his death. Austen shows her knowledge of history by making Mansfield Park, an area known for its association with slavery law, the setting for one of her novels and by setting an important scene in *Emma* at Box Hill, a military stronghold. McEwan goes a step further by devoting an entire section of *Atonement* to the British retreat to Dunkirk in 1940 and making a final statement about her lovers in the final pages of the novel. In revealing that “Robbie Turner died of septicemia at Bray Dunes on 1 June 1940 [and] Cecilia was killed in September of the same year by the bomb that destroyed Balham Underground station” (350), McEwan adds to the indictment against Briony. Unfortunately for Robbie, Operation Dynamo, the evacuation from Dunkirk, began five days before and ended three days after his death. Dying in Balham station, Cecilia

would be one of approximately sixty-five people who died in what should have been a shelter from the bombing. If not for Briony's lie, Robbie would likely have been in medical school instead of serving in the military; however, if he were serving, he would have been an officer, not a mere private. Likewise, Cecilia would not have turned her back on her family and most likely would not have ended up having to seek shelter in the train station because the family's home outside the city would have been safe. In creating a reunion with her sister and Robbie within days of Robbie's actual death, Briony places on Robbie's uniform "the corporal's two stripes" (328), giving him officer status not quite the equivalent of what he would have had naturally if not for her misdeeds as his college degree and possible medical training would have elevated him while his prison sentence lowers him.

By equating Robbie Turner to General Tilney by referring to their innocence, McEwan makes it possible to compare the actions of these characters and examine the nature of the crimes they supposedly commit. If Robbie makes a mistake that resembles anything General Tilney does, he makes an error in judgment. On the night of his arrest, when the Tallis household disperses to find the Quincey twins, Robbie decides, "if he could not be with Cecilia, if he could not have her to himself, then he too, like Briony, would go searching alone. This decision, as he was to acknowledge many times, transformed his life" (McEwan 135). By walking alone on what should "have become an amusing memory to be wheeled out on family occasions: the night the twins ran away" (135), he has no one who can testify that he could not have raped Lola. His returning far

later than all other members of the search party seems to have cemented their conviction of his guilt instead of elevating him in their view as someone who cares enough to continue searching until Jackson and Pierrot are found. As he continues to search for the boys and ultimately returns them to the Tallis house, everyone else gathers around Briony and Lola while Briony says that she saw Robbie attack Lola and while Briony retrieves a letter from Robbie to Cecilia that furthers their belief that he must be a sexual deviant. Although Catherine Morland does not suspect that General Tilney commits a crime of a sexual nature, her suspicions, and some of his actions, paint the General as deviant.

During her initial perusal of the abbey grounds, Catherine surmises that General Tilney could not have loved his wife because he chooses not to walk down a gloomy path his daughter identifies as Mrs. Tilney's favorite. The more she learns about the decease Mrs. Tilney, the more convinced Catherine becomes that the General must have committed some crime against his wife. At first convinced that General Tilney murdered his wife, after hearing him say that he needs to stay up to read pamphlets, Catherine decides “that some very different object must occasion so serious a delay of proper repose. To be kept up for hours, after the family were in bed, by stupid pamphlets, was not very likely” (Austen 193). Being young and overly influenced by Gothic novels, Catherine never stops to consider that perhaps the General does need to attend to business in order to continue providing for his family. Instead, she decides “There must be some deeper cause: something was to be done which could be done only while the household slept; and the probability

that Mrs. Tilney yet lived, shut up for causes unknown, and receiving from the pitiless hands of her husband a nightly supply of course food, was the conclusion which necessarily followed” (193). Having recently finished *The Mysteries of Udolpho*, Catherine needs no solid evidence to prove to her that her trip to Northanger Abbey has delivered her to a real Gothic story, just as Briony needs no more than seeing someone Robbie’s height to convince herself that he must be a rapist.

Of course, General Tilney does not act entirely saintly throughout the novel. In defending his father's honor upon discovering that she suspects his father of acting sinisterly, Henry tells Catherine, “He loved her, I am persuaded, as well as it was possible for him to ... and I will not pretend to say that while she lived, she might not often have had much to bear, but though his temper injured her, his judgment never did. His value of her was sincere; and, if not permanently, he was truly afflicted by her death” (202–03). Henry does not say that his father was the perfect husband, and he practically states that he believes his mother may have been mistreated. Henry and his sister's actions often indicate that they have known injury through General Tilney's actions. Before the novel ends, even Catherine suffers General Tilney's tyranny. Through no fault of her own, Catherine falls out of the General's favor when he is told erroneously that her family has no money and has attempted to increase their social standing by latching on to their betters. Catherine does not know that John Thorpe has slandered her family out of spite, so she has no reason to suspect that she will have to make her way from Northanger Abbey to

Fullerton with only the money Eleanor Tilney lends her. His morally reprehensible actions, and lack of action as he never apologizes for forcing her out of his home, make Catherine's folly forgivable. Unfortunately, when Briony begins to point fingers, she does not leave herself room for easy forgiveness.

In the previously mentioned interview with Margaret Reynolds and Jonathan Noakes, McEwan revealed, “Part of the intention of *Atonement* was to look at storytelling itself. And to examine the relationship between what is imagined and what is true. It's a novel full of other writers — not only Briony, of course, ... but Robbie too has a relationship, a deep relationship with writing and storytelling” (qtd. in Noakes and Reynolds 19). For Robbie, the relationship centers around the works he studied in college, the stories he tells while at war, and the letters he writes to and receives from Cecilia. The storytelling for Briony is much more complex. As Brian Finney notes, “When we first meet ... Briony, at the age of thirteen, she is already committed to the life of a writer. She ruthlessly subordinates everything the world throws at her to her need to make it serve the demands of her own world of fiction” (69). In fact, we discover quickly that Briony has been writing for two years before the novel begins, and her writing establishes her as someone whose imagination could lead to either great or tragic events. Finney continues, “Brought up on a diet of imaginative literature, she is too young to understand the dangers that can ensue from modeling one's conduct on such an artificial world. When she acts out her confusion between life and the life of fiction, the consequences are tragic and irreversible — except in the realm of fiction” (69). Like Catherine

Morland, Briony's reading habits lead to her imagination going awry; however, unlike Catherine, Briony makes matters worse by creating tales of her own and not distinguishing between the ones she writes and distributes to members of the family as presents and the ones she creates in her mind based on what she sees but does not understand.

When Briony begins writing, her first story was “a foolish affair, imitative of half a dozen folktales and lacking, she realized later, that vital knowingness about the ways of the world which compels a reader's respect” (McEwan 6). As she gets older, Briony continues to write in a style reminiscent of the description Austen gives in *Sanditon* of Sir Edward Denham who “had read more sentimental novels than agreed with him” (183) as his reading leads only to his having “gathered only hard words and involved sentences from the style of our most approved writers” (183). For Briony,

The long afternoons she spent browsing through dictionary and thesaurus made for constructions that were inept, but hauntingly so: the coins a villain concealed in his pocket were “esoteric,” a hoodlum caught stealing a car wept in “shameless auto-exculpation,” the heroine on her thoroughbred stallion made a “cursory” journey through the night, the king's furrowed brow was the “hieroglyph” of his displeasure. (McEwan 6)

Beyond the dictionary and thesaurus, Briony clearly has read more than her fair share of fairy and folk tales, and by the time she begins to see herself as a serious writer at thirteen, she seems to have read too much Gothic writing as well because everything she



sees seems to result from some hidden evil she feels she must unravel. Based on the nature of Briony's accusations, *Northanger Abbey* could easily have been one of the Gothic novels that influenced the emerging author Briony Tallis.

If Austen's novels have a distinct formula that makes reading one novel a similar experience to reading others, Briony seems to discover this pattern early. Just as all of Austen's major works end in marriage for her protagonists, for Briony, “A love of order also shaped the principles of justice, with death and marriage the main engines of housekeeping, the former being set aside exclusively for the morally dubious, the latter a reward withheld until the final page” (7). While Austen's stories tend to withhold the marriage until the end, with *Northanger Abbey*, the marriage occurs on the literal last page as Henry Tilney and Catherine Morland “begin perfect happiness at the respective ages of twenty–six and eighteen” (261). In a story by a young Briony Tallis, “A crisis in a heroine's life could be made to coincide with hailstones, gales, or thunder, whereas nuptials were generally blessed with good light and soft breezes” (7). Because weather often acts portentously in a Gothic novel, Austen uses the weather to foreshadow Catherine's frightful stay in the abbey. As soon as Catherine begins to examine her friends' home, “A sudden scud of rain driving full in her face, made it impossible for her to observe any thing further” (165). If Briony read *Northanger Abbey* as closely as she reads the dictionary and thesaurus, then her flights of fancy become increasingly understandable. Embracing Austen's formula means embracing the need for structure, so McEwan must go at least a step further.

Briony's atonement must have structure for McEwan to achieve his "Jane Austen novel." His novel must have an interesting back story that will shed light on Briony's becoming a WWII nurse instead of going to Cambridge and end with a chapter that works as an epilogue that ties up loose ends. With the exception of the last section that has the designation "London, 1999," *Atonement's* sections resemble miniature volumes from a Jane Austen novel. By foregrounding the back story as Part One, and giving it as much space in the novel as the entire rest of the work, McEwan gave himself the opportunity to develop and explain Briony's need for atonement as an echo of Catherine's havoc. Understanding Briony happens only if we watch her make mistakes because she does not understand what she sees and reads. If Briony were introduced at eighteen as she attempts to get her sister to respond to her letters, readers might feel less compassion for her. Her introduction at thirteen as someone with a "wish for a harmonious, organized world [that] denied her secrets" (McEwan 5) and subsequent references to her innocence makes us more likely to view her actions as not malicious. At thirteen, Briony believes she understands how ignorant she has been even as she begins a "story of a man whom everybody liked, but about whom the heroine always had her doubts, and finally she was able to reveal that he was the incarnation of evil" with "There was an old lady who swallowed a fly" (108). Her true understanding takes another five years, however, as she does not retract her testimony against Robbie until after he dies. Her decision to move away from her family and become a nurse like Cecilia happens as a means of beginning her atonement, but even though

she wants to make amends, she does no more than write a letter to her sister requesting a meeting while Robbie lives.

With the initial information about Briony's nature, we find a character whose interests resemble Catherine Morland's. For Briony,

A taste for the miniature was only one aspect of an orderly spirit. Another was a passion for secrets: in a prized varnished cabinet, a secret drawer was opened by pushing against the grain of a cleverly turned dovetail joint, and here she kept a diary locked by a clasp, and a notebook written in a code of her own invention. In a toy safe opened by six secret numbers she stored letters and postcards. An old tin petty cash box was hidden under a removable floorboard beneath her bed. In the box were treasures that dated back four years, to her ninth birthday when she began collecting: a mutant double acorn, fool's gold, a rainmaking spell bought at a funfair, a squirrel's skull as light as a leaf. (5)

With such an introduction, the embellishments to Catherine's nature begin. The varnished cabinet with its secret drawer serves as a miniature version of the chest that causes Catherine so much trouble. When Henry jokingly predicts, “your eyes will be attracted towards a large, old-fashioned cabinet of ebony and gold, which, though narrowly escaping the furniture before, you had passed unnoticed. Impelled by an irresistible presentiment, you will eagerly advance to it, unlock its folding doors, and search every drawer; — but for some time without discovering any thing of importance” (Austen 163), he accidentally awakens Catherine's curiosity for secrets. For someone like Catherine, curiosity will require her opening such a cabinet if she finds it. Henry's Gothic cabinet

description includes “by touching a secret spring, an inner compartment will open” (163–64) which becomes Briony’s drawer “opened by pushing against the grain of a cleverly turned dovetail joint” (McEwan 5). Although Catherine does not own the cabinet she ultimately searches, her hope of finding a secret scroll becomes Briony’s “notebook written in a code of her own invention” (5). Youthful curiosity and a passion for mystery unite our heroines in their inability to distinguish fact from fiction, and their obsession with reading perhaps worsens their reactions to what they see. A fascination with Gothicism has our heroines discover nonexistent crimes while true atrocities escape their attention.

As a fan of Miss Radcliffe’s works, Catherine expects to find skeletons everywhere, so naturally she would conclude that General Tilney must either have killed his wife or have kept her hidden in his abbey. Briony begins her path towards making a rape accusation by wanting to write a story about a scene she witnesses through her window but does not understand. After she watches Cecilia and Robbie break a vase, Cecilia strip down to just her underwear and climb into the fountain to recover the pieces of the vase, and Robbie watch Cecilia stride away, Briony realizes “It wasn’t only wickedness and scheming that made people unhappy, it was confusion and misunderstanding; above all, it was the failure to grasp the simple truth that other people are as real as you. And only in a story could you enter these different minds and show how they had an equal value” (38). From her vantage point, Briony does not know that Cecilia and Robbie have broken the vase and that Cecilia climbs into the fountain to retrieve the pieces. Briony knows only that she sees

what looks like Robbie forcing her sister to strip and climb into the water. When she decides later that same day to stand in one spot until something significant compels her to move, she discovers what she decides must be evidence that Robbie has deceived her family for years when he hands her “the little white square that contained the letter that contained the word” (108) that becomes Robbie’s undoing, just as Catherine decides that General Tilney must have a great secret.

In her quest to discover the secret of the abbey, Catherine Morland asks Eleanor to show her Mrs. Tilney’s chamber and tell her about Mrs. Tilney’s death. Briony, however, has no need for show and tell. Briony has only to give herself a challenge to discover secrets. Unfortunately for Robbie, he asks Briony to deliver a letter immediately after she has decided to wait for something noteworthy to happen to her: “She would simply wait on the bridge, calm and obstinate, until events, real events, not her own fantasies, rose to her challenge, and dispelled her insignificance” (72). While Catherine finds only a laundry list, when she decides she wants to discover the secret of the cupboard in her room, Robbie hands Briony the only evidence she will need to decide he must be a maniac. She realizes “It was wrong to open people’s letters, but it was right, it was essential, for her to know everything” (106), so she reads Robbie’s letter to Cecilia and discovers “something elemental, brutal, perhaps even criminal … some principle of darkness” (106–107) about Robbie. While trying to come up with an appropriate apology to Cecilia, Robby types a sexually explicit version that he never intends to give anyone; typing that version works as therapy and allows him to

express his feelings in a handwritten version that he accidentally forgets in his bedroom. Opening the letter, Briony discovers “The word: she tried to prevent it sounding in her thoughts, and yet it danced through them obscenely, a typographical demon, juggling vague, insinuating anagrams — an uncle and a nut, the Latin for next, an Old English king attempting to turn back the tide. ... naturally, she had never heard the word spoken, or seen it in print, or come across it in asterisks” (107), but this one word seals Robbie’s fate. One word leads to his damnation because Briony does not stop at suspecting wrongdoing; she names Robbie as her cousin’s rapist to rid the Tallis family of its resident maniac thinking that her finger pointing will result in Cecilia’s eventual gratitude for being spared further humiliation. Briony’s lack of maturity shows as that word resonates through “Rhyming words [that] took their form from children’s books — the smallest pig in the litter, the hounds pursuing the fox, the flat bottomed boats on the Cam by Grantchester meadow” (107). Because she does not understand the letter as a whole, she fixates on two sentences and uses them to condemn a man her family has trusted and supported for thirteen years.

Although Catherine ultimately does nothing horrific in suspecting General Tilney, her thoughts and questions lay the groundwork for an Austen enthusiast to embellish and create a character who can and will commit grievous errors. Because Briony is only thirteen when she names Robbie as Lola’s rapist, time must pass before her true story begins. Briony participates in every section of the novel, except Part Two, which tracks Robbie on his way to Dunkirk, but her story is one of atonement. When she turns

eighteen and realizes just how significant her accusation became, Briony tries to make amends by reaching out to her sister. Still naïve, Briony thinks that becoming a nurse, in part because Cecilia does, and writing a letter asking to meet Cecilia will be enough to get Cecilia to accept her apology; but how can an apology make up for a man's spending four years in prison for a crime he did not commit, for lovers being separated just as they find each other? In order to atone for her crime, Briony will have to become something that Austen never wrote: the successful, single female author. Although Briony has been widowed by the time we realize that she has been our narrator throughout McEwan's novel, at the time of our discovery, she is successful and single.

How does an author succeed in writing a Jane Austen novel that will not result in negative comparison to the woman D. A. Miller refers to as the stylothete? McEwan accomplishes this by making his novel amplify Austen's favorite themes. Instead of giving us characters who only read literature, McEwan makes those characters writers as well. He gives us the structure of an Austen novel in separating the novel into three “Parts” and tacking on an epilogue, but he modifies the structure by making his back story the opening section and by adding detailed information about themes that Austen would only mention. Setting the story during a time of war helps make his best seller Austenesque, but he makes his novel stand up to the scrutiny of Austen fans by including the brutality of war that Austen would never have written. In Briony Tallis, we find a “heroine who could echo that process in Catherine Morland” (Noakes and Reynolds 20) indeed. (Florida Univ.)

■ Keywords

Ian Mcwan, Jane Austen, Atonement, Cecelia Tallis, Robbine Turner



## ■ Works Cited

- Austen, Jane. *Northanger Abbey*. Eds. Barbara M. Benedict and Deirdre Le Faye. Cambridge: Cambridge UP, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Sanditon*. *The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen: Later Manuscripts*. Eds. Janet Todd and Linda Bree. Cambridge: Cambridge UP, 2008. 137–209.
- Finney, Brian. “Briony’s Stand against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan’s *Atonement*.” *Journal of Modern Literature* 27.3(2004): 68–82.
- Giles, Jeff. “Luminous Novel from Dark Master: Ian McEwan’s ‘Atonement’ Is Brilliant, a Best Seller in Britain — and Like Nothing He’s Ever Written Before.” *Newsweek* 139.11 (18 Mar. 2002): 62–64.
- Hidalgo, Pilar. “Memory and Storytelling in *Atonement*.” *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 46.2 (2005): 82–91.
- McEwan, Ian. *Atonement*. New York: Anchor B, 2001.
- Noakes, Jonathan and Margaret Reynolds. “Interview with Ian McEwan.” *Ian McEwan: The Essential Guide*. New York: Vintage, 2002. 10–23.

■ Abstract

Betty McKinnie  
(Florida Univ.)

## A Deeper Understanding of “Her Own Ignorance”: Ian McEwan’s “Jane Austen Novel”

Before he wrote *Atonement*, few readers or critics would have linked Ian McEwan to Jane Austen; however, by referring to his most successful novel to date as “my Jane Austen novel,” McEwan opened a Pandora’s Box for Austen critics. While skeptics might say that if we try hard enough, we can compare almost anything written after 1830 to Austen, McEwan made certain that his connection to Austen would be unmistakable. His novel contains traits from all of Austen’s major works (including *Lady Susan*) because his central theme has traces in each of her novels, but *Northanger Abbey* merits close consideration as the inspiration for the McEwan text that would become his greatest achievement to date. Like every work by Austen, *Atonement* offers readers the opportunity to look closely at failing familial relationships and the importance of socially acceptable behavior. Allusions and direct references to Austen abound throughout *Atonement*, but McEwan himself calls attention to *Northanger Abbey* and *Mansfield Park* particularly when he told an interviewer that he had neither novel in mind while composing his and then told another of his fascination with Catherine Morland and the potential danger in her imagining the worst in an innocent man. Briony Tallis emerges as a character who comprises the best and worst traits of

Catherine Morland and Fanny Price.

### ■ Keywords

Ian Mcwan, Jane Austen, Atonement, Cecelia Tallis, Robbine Turner

### ■ 논문게재일

○투고일 : 2010년 10월 24일 ○심사일 : 2010년 11월22일 ○게재일 : 2010년 12월 13일





# 『빌러비드』: 노예제의 상흔과 초월의 담론

최현숙

## I. 서론

토니 모리슨(Toni Morrison)의 궁극적인 관심은 흑인 커뮤니티의 '온전한 생존'이다. 모리슨이 백인중심의 가치에 매몰되지 않고 흑인 전통 문화를 간직할 수 있었던 원천은 고향 로레인에서 경험한 흑인 공동체 정신과 풍부한 문화에 있었다. 로레인에서의 성장 경험은 후에 그녀의 소설에 흑인으로서의 강한 자긍심과 짙은 흑인문화의 정취를 부여하는데 큰 역할을 하였다. 나아가 흑인 르네상스(Black Renaissance)로 알려진 1960년대 흑인문학운동은 모리슨의 문학 경향에 또 다른 영향을 미친 정신적 자산이었다. 흑인 르네상스는 백인문학의 개인주의적 가치와 텍스트적 전통을 거부하고, 흑인 전통의 정체성을 찾으려는 변화로 흑인문학 내부에서 일어난 역사적 사건이었다. 이는 1920년대의 할렘르네상스<sup>1)</sup>(Harlem Renaissance)를 계승하여 1970년대로 이어져 공동체 정신, 현실성, 문학성, 탈정치성을 강조하는 흑인문학의 확고한 기초를 확립하는

---

1) 할렘 르네상스(Harlem Renaissance)는 1920년대 미국 뉴욕의 흑인지구할렘에서 퍼진 민족적 각성과 흑인예술문화의 부흥을 가리킨다. 니그로 르네상스라고도 한다.

데 밑거름이 되어왔다. 헨리 루이스 게이츠 2세(Henry Louis Gates, Jr.)는 흑인여성문학운동에서 모리슨이 수행하는 역할을 마치 할렘 르네상스(Harlem Renaissance)의 알레인 로크(Alain Locke), 흑인미학운동(black aesthetic)<sup>2)</sup>에서의 아미리 바라카(Amiri Baraka)의 역할과 유사한 것으로 평가한다. 이른바 모리슨은 인종과 성차별과 같은 정치적인 문제를 다루는데 그치지 않고 흑인의 가치와 문화를 전경화시키는 계기를 마련한 것으로 평가하는 것이다.

『빌러비드』(*BeLoved*)는 노예제라는 흑인의 역사적 상흔을 증언하면서도 고발문학에 머물지 않고 흑인 고유의 문체와 문화를 함께 부각시킴으로써 흑인 여성 문학의 새로운 지평을 연 것으로 자리매김 된다. 『빌러비드』는 노예 해방령이 선포된 후 혼란스러운 1870년대를 다루고 있으며 처참한 흑인 노예 여성의 역사, 특히 흑인 여성의 성적 유린을 전면으로 다루고 있다. 모리슨은 타임(*Time*)지의 보니 안젤로(Bonnie Angelo)와의 1989년 인터뷰에서, “노예에 관한 과거는 백인뿐 아니라 흑인들도 기억하고 싶지 않은 즉, ‘국가적 기억상실증’에 관한 것이라서 『빌러비드』가 자신의 작품들 중 가장 읽히지 않았으면 한다”고 토로하였다(김용수 재인용 48). 이와 같이 너무나 끔찍한 노예제의 이야기를 재현하려고 하는 시도는 과거의 상흔이 억압되었을 경우, 보다 폭력적인 형태의<sup>V</sup> 억압된 것의 귀환<sup>이</sup> 일어날 수 있기 때문이다. 그럼으로써 흑인들의 현재의

2) 흑인미학(black aesthetic)은 미국 흑인문학 비평가인 아미리 바라카(Amiri Baraka)가 《흑인문학의 신화 The Myth of Negro Literature》(1962)라는 에세이에서 처음으로 명확하게 개념을 정립한 문예비평 용어로 아프리카계 미국 흑인의 예술 활동에 관한 흑인미학자들의 태도가 1950년대와는 크게 달라졌음을 알 수 있다. 이전의 흑인비평가들은 흑인예술이 미국의 주류 문화예술인 백인 중산층의 문화예술에 편입되기를 바란 것이 사실이었다. 그러나 1960년대에 들어서면서부터 흑인미학자들은 아프리카계 미국인 예술가들이 창작활동을 하는데 있어 그 예술적 준거를 백인 중산계급에서 찾을 것이 아니라 흑인들 자신만의 독특하고 활력적이며 오랜 세월 동안에도 변하지 않는 창조적 저항의 문화에서 찾아야 한다고 주장하였다.

삶을 훼손시키며 나아가 미래로의 성장을 중단시키기 때문이다.

이와 같이 모리슨이 『빌러비드』를 통해 재현하려고 하는 것은 현재와 미래에 결정적인 영향을 미치는 과거이며, 그 과거에 고립되었을 경우 발생하는 파괴적인 삶의 형태라고 할 수 있다. 사실 흑인 역사에 강박된 ‘고립’이라는 함축적인 용어는 모리슨뿐만 아니라 노예제의 역사를 거친 흑인 문학 전체를 관류하는 사실주의적이며 서정적인 메타포이다. 『빌러비드』에서도 모리슨은 124번지와 스위트 홈(Sweet Home)의 반복된 교차 등장이라는 서술기법으로 역사의 악순환 속에 고립되어 있는 흑인의 의식을 재현한다. 또한 모리슨의 대부분 작품에는 흑인들의 남부로부터 북부로의 대이동이 재현되고 있으며 공간은 시간과의 유기적 관계를 통해 의식의 실체를 드러내는 문학적 장치로 사용되고 있다. 지리적으로 미국 남부는 농촌지역으로서 흑인들의 역사적 공간이며 흑인 공동체의 인간애와 생명이 있는 곳이다. 하지만 공업도시인 북부는 흑인들이 남부의 가난을 피해 이곳으로 이주하지만 그들의 꿈과 인간성은 무참히 짓밟힌다. 이처럼 북으로의 이동은 인종차별과 빈곤의 멍에를 벗어나려는 시도로 볼 수 있지만 흑인들의 꿈과 기대는 ‘좌절과 빈곤의 악순환’으로 나타난다. 그런 악순환하는 시간은 자연현상의 역리와 순리를 통해 현상적으로 나타난다. 시간이 자연의 역리현상으로 나타날 때 그것은 흑인사회의 분열과 고립을 반복적 패턴으로 나타내고, 자연의 순리로 나타날 때 그것은 자발적 순환의 패턴으로 문명의 원시적 근원을 나타낸다고 한다. 이영철은 모리슨의 이와 같은 시간 설정은 흑인 사회의 문제점을 자연의 역리역상에 대입시키고, 그것을 자연의 순리와 대조시킴으로써 흑인 역사의 문제점과 그 해결점이 무엇인지를 보여주려는 의도라고 말한다(38). 『빌러비드』에서 이런 시·공간의 서술은 소설의 주 배경인 124번지를 중심으로 세드(Sethe)의 기억을 현재와 과거의 혼합된 의식의 흐름의 기법으로 나타내고 있다.

모리슨은 『빌러비드』에서 과거 노예제에 여전히 속박되어 있는 흑인

의 정신에 주목한다. 현재 백인위주의 미국 사회에서 항상 흑인은 백인의 헤게모니에 의해 배척되고 소외되기 때문에 아직도 과거의 노예상태에서 벗어나지 못하고 그 굴레에 속박되어 있기 때문이다. 궁극적으로 『빌러비드』는 노예제도의 뼈아픈 기억을 단순히 들추어내는 것을 넘어서 여전히 흑인들을 억압하고 있는 과거의 역사를 재기억함으로써 노예상태의 피해의식에서 벗어나 건전한 자아를 확립을 증명하고자 한다. 본 논문은 정신적 굴레의 메타포적 공간인 124번지를 중심으로 세드의 상흔과 과거를 초월한 해방된 영혼을 분석하고자 한다. 총체적인 흑인의 무의식과 치유의 연구는 흑인들의 자아 성찰과 반성을 촉구하며, 더 나아가 과거를 재구성함으로써 미래의 역사를 다시 쓴다는데 더 큰 의의가 있다.

## Ⅱ. 과거의 회귀와 대면

모리슨은 백인들의 인종차별에 기인한 폭력과 그에 따른 흑인들의 외상을 보여주는 데 초점을 맞추기보다 그들이 겪는 정신적인 굴레를 더 강조한다. 세드는 시간에 대해 덴버에게 다음과 같이 말하면서 시간은 스쳐 지나가지만 또 어떤 시간은 그냥 머물러 있다고 말한다. 세드의 기억을 자연적인 시간의 흐름이 아닌 공간으로 강조하는 이유는 단순히 개인적 외상의 차원을 넘어서, 사라지지 않고 왜곡된 노예역사로서 잔존하고 있는 까닭이다.

“어떤 것들은 사라지지. 우리 곁을 스쳐 지나가버려. 어떤 것들은 그냥 머물러 있어. 전에는 그게 내 기억력과 상관이 있다고 생각했어. 어떤 일들은 까맣게 잊게 되지만, 또 절대로 잊을 수 없는 기억도 있다고 하지만 그렇지가 않아. 장소들, 장소들은 항상 그 자리에 머물러 있는 거야. 집이 불타서 터만 남으면, 집은 사라져버리지



만, 그 장소는- 그 장소의 잔상은 사라지지 않고 그 자리에 머무르거든. 단순히 내 기억 속에 머무르는 게 아니라 저 밖에, 세상 속에 정말로 남아 있던 말이야. 내가 기억하는 건 내 머리 밖 저 바깥에서 떠돌아다니는 그런 풍경들일 뿐인 거야. 그러니까 내가 생각하지 않아도, 심지어 내가 죽어버려도 내가 한 일들, 내가 아는 일들, 내가 목격한 장면들은 여전히 저 바깥에 존재한다 말이야. 그 사건이 일어난 곳 바로 그 현장에.”(『빌러비드』 68)

Some things go. Pass on. some things just stay. I used to think it was my rememory. You know. Some things you forget. Other things you never do. But it's not. Places, Places are still there. If a house burns down, its's gone, but the place- the picture of it- stays and not just in my rememory, but out there, in the world. What I remember is a picture floating around out there outside my head. I mean, even if I don't think it, even if I die, the picture of what I did, or knew, or saw is still out there. Right in the place where it happened. (86)

정신분석학적 접근에 의한 『빌러비드』의 혼합적 시간성은 인물의 정신을 분석하는데 유용하다. 세드를 비롯한 덴버, 폴 디(Paul D)는 노예제의 정신적 외상에서 벗어나지 못하고 과거의 시간에 포착되어 있다. 그들의 내면은 외상적 기억에 고착되어 어떠한 변화도 진보도 없이 외부와 단절되어 정체되어 있다. 프로이트의 지형학(topography) 이론에 의하면, 인간의 정신은 의식, 전의식, 무의식의 세 영역으로 나누어지며, 특히 무의식을 강조한다. 이 영역은 사고, 감정, 본능, 욕구, 동기, 갈등 등이 저장된 의식하지 못하는 곳으로 주로 억압(repression), 퇴화(regression), 고착(fixation) 등의 방어기제로 형성되어 있다. 하지만 무의식은 의식 밖에 있는 충동과 욕망에 의해 현실을 제시, 증명할 수 있으며 이는 변장과 상징을 통해 드러난다. 세드의 충격적인 과거의 기억은 잊혀 지거나 사라지지 않고 정체된 시간과 함께 공간에 갇혀버렸으며 현실에서 '반복'

된 기억으로 표출되고 있다. 이처럼 강박증처럼 반복되는 세드의 기억은 노예역사의 상흔으로써 오늘날의 흑인 존재를 구성하는 노예역사와 상응한다. 즉, 과거에 고립된 흑인의 무의식은 좌절과 빈곤이 악순환하는 흑인의 현실적 삶을 현실과 의식을 구성한다.

이 소설은 전체 3장으로 구성되어 있는데 전체 구성에서 가장 많은 부분을 차지하는 1장은 노예해방령이 선포 된지 18년이 지난 1874년을 현재의 시점으로 설정하고 있으며 ‘원한이 든’(50) 124번지의 묘사로 시작된다. 노예 시대는 사라졌지만 그들이 겪은 아픔은 지층의 화석처럼 남아있으며 이것이 바로 흑인의 실존을 형성하고 있는 ‘고립된 영혼’이며, 사회와 단절되어 있는 세드의 영적 고립을 ‘124번지의 집’의 의인화로 나타낸다.

124번지는 원한 맺힌 곳이었다. 어린애의 원한으로 가득 차 있었다. 그 집의 여인들은 그것을 알고 있었으며, 아이들도 알고 있었다. 몇 년 동안 그들 모두는 자기 나름대로 그 원한을 참고 견디었지만 1873년이 되었을 때는 세드와 그녀의 딸 덴버만이 유일한 희생자로 남아있었다.

124 WAS SPITEFUL. Full of a baby's venom, The women in the house knew it and so did the children. For years each put up with the spite in his own way, but by 1873 Sethe and her daughter Denver were its only victims. (50)

이 집은 베이비 석스(Baby Suggs)가 아들 할(Halle)의 노력으로 자유를 되찾은 후 처음으로 소유해보는 자신의 집으로, 세드가 스위트 홈을 탈출하여 이동한 이 공간은 과거의 원귀로 가득 찬 시간이 정체된 곳이다. 이 소설에서 124번지는 흑인의 역사적 상흔을 보여주는 무의식의 장소로 기능한다. 죽은 영혼과 빌러비드(Beloved)가 출현하는 이 집은 소설 전체를 구성하는 배경으로 매우 중요한 의미를 함축하고 있다. 바바라

크리스천(Barbara Christian)은 “이 소설은 우리가 기억하고 싶지 않은 공간으로 들어가며, 그 공간에는 빌러비드라는 이름만이 있을 뿐이다. 그리고 그것은 미들 패시지를 겪은 무명의 육백만 명까지를 포함하는 과거 속의 잊혀진 이름이다”라고 말한다(김진비 재인용 56). 그리고 조성란은 “소설의 각 장의 구성과 행위들은 124번지 주위에서 일어나고, 우회하고 움직인다. 우리는 124번지의 분위기와 진통을 따라가면서 작가의 의도적인 구분을 감지할 수 있다”라고 말한다(286). 앞으로 흑인의 정신적 외상과 치유에 대한 분석은 인격체로서 기능하는 124번지를 중심으로 이해할 수 있으며 ‘원한이 든’(SPITEFUL), ‘시끄러운’(LOUD), ‘조용한’(QUIET)의 구성에 의거하여 세드의 무의식을 살펴볼 수 있다.

세드는 영아살해 사건 이후 죄의식에서 벗어나지 못하고 유령의 원한에 시달리며 124번지에 고립되어 살아간다. 세드에게 참혹한 과거가 얼마나 고통스런 상처로 남아 있는가는 그녀의 의식의 흐름을 거슬러 재현되는 기억을 통해 알 수 있다. 케이시 케루스(Cathy Keruth)는 상흔은 “갑작스런 또는 파국적인 사건의 압도적인 경험을 나타내고, 상흔에 대한 반응은 지연되고, 제어되지 않으며, 반복적인 환각과 여러 침투적인 현상으로 나타난다”고 한다(이진숙 재인용 142). 이것은 일종의 상흔적 기억(traumatic memory)의 형태로 나타나는데 기존 경험과 의미망을 형성할 수 있는 서사적 기억(narrative memory)과 달리 비록 자신이 겪은 사건이지만 기존의 의미 체계와 연결망을 형성하지 못하고 파편으로 떠돌다가 신체적 증산, 플래시 백, 악몽 등의 형태로 반복적으로 나타난다(이진숙 142 참조). 이는 과거를 망각하고 기억하는, 즉 프로이드의 ‘억압된 것의 회귀’(Return of the Repressed)와 같이 세드의 정신 상태를 설명하고 있다.

노예 시절을 공유한 폴 디의 출현은 대면하고 싶지 않은 과거를 드러내는 동인(drive)으로 세드의 스위트 홈에 대한 기억을 촉발시킨다. 스위트 홈의 농장주인 가아너(Garner)가 죽은 후, 비인간적이고 극단적 합리주

의를 상징하는 스쿨티처(School teacher)는 노예들의 치아의 개수를 세고 몸의 치수를 재며 그들의 동물적 특징과 인간적 특징을 구분하여 목록을 작성하며 흑인들의 인권을 무참히 짓밟는다. 그 곳을 탈주한 후 스위트 홈에 대한 기억은 등에 남겨진 '나무'와 같은 상처로만 남아있다. 세드는 폴 디에게 자신의 등의 상처인 '나무'에 대해 말하면서 "그들이 나의 모유를 뺏어갔다"며 반복해서 말하고 있다.

“당신이란 헤어졌을 때, 그 남자들이 들이닥쳐서 내 젖을 빼앗아 갔어. 애당초 그게 목적이었던 거야. 나를 바닥에다 꼼짝달싹 못하게 누르고는 젖을 빼앗아 갔어. 가아너 부인한테 그 얘기를 했지. 종양 때문에 말도 못했지만 부인 눈에 눈물이 고이더군. 그 빌어먹을 사내들이 내가 말했다는 걸 알았나봐. 학교선생이 한 놈을 시켜 내 등을 가르게 만들었고, 상처가 아물면서 나무가 됐어. 아직도 거기 자라고 있어.”

“After I left you, those boys came in there and took my milk. That's what they came in there for. Held me down and took it, I told Mrs. Garner on em. She had that lump and couldn't speak but her eyes rolled out tears. Them boys found out I told on em. Schoolteacher mad one open up my back, and when it closed it made a tree. It grows there still.” (65)

스쿨티처의 조카들에 의한 성폭행에서 세드는 아이에게 줄 모유를 빼앗긴 것에 더 많이 상처받았다. 재산적 가치만을 가지는 흑인들에게 여성은 단지 재산 증식을 위한 도구인 '가축'과 같으며 아이는 사랑으로 양육되기보다 모성을 느끼기도 전에 사육되듯 팔려간다. 스위트 홈을 탈출하고 죽기 직전의 상태에서 춤과 노래 외에는 기억조차 나지 않은 고향을 떠올리며 어머니를 회상한다. 하지만 그녀가 기억하는 어머니의 모습은 밭에서 허리를 구부리고 일을 하고 있는 술한 등판들 중의 하나일 뿐, 어머니의 기억은 '원형자곡'과 같이 자신의 가슴에 찍힌 낙인의 흔적으로

존재한다. 자신에게 결핍된 이러한 모성에 대한 갈망은 노예상태에서 줄 수 없는 모성의 한계에 부딪히며, 풀 디가 말한 ‘너무 큰 사랑’으로 비유되는 모성은 결국 왜곡된 형태로 전이된다. 그래서 스쿨티처와 백인 사냥꾼에게 발각되었을 때 자신의 아이들을 다시 노예의 처참한 상태로 보내지 않기 위해 자식을 죽이게 되는 참상을 초래하게 된 것이다.

그 후 그 아이의 무덤에 ‘사랑하는’(beloved)라는 말을 새기기 위해 비석장이에게 10분 동안 몸을 팔게 되는데, 그녀는 그 10분이 자기의 손을 적시던 아기의 피보다 더 떨렸다고 기억한다. 딸의 죽은 무덤에 새긴 일곱 글자의 분홍색 반점은 외상적 증상으로서 그녀의 기억에서 반복적으로 나타나는데, 이는 플래시 백과 같은 정신적 외상의 증상이다. 세드의 이러한 기억은 흑인노예 여성이 겪은 성적 유린의 처참한 역사적 상흔이다. 또한 이러한 역사는 그대로 사라지거나 제대로 기억되는 것이 아니라 과거의 기억 속에서 고립되어 반복되며, 더 나아가 노예역사의 악순환을 초래한다.

2장은 “124번지는 시끄러웠다”(232)다로 시작하면서 인물들 간의 직접적인 대화나 표출되는 의식의 세계와는 다른 ‘내적 독백’으로 전개된다. 이제 풀 디는 떠나고 유령들이 페로 몰려와서 세드와 텐버를 괴롭혔다. 이 내적 독백은 세드가 과거를 대면하여 자신의 상흔을 들추어내는 치유의 과정으로, 조성란은 이를 다음과 같이 역사적 상흔의 핵심적인 목소리라고 말한다.

그래서 124번지는 목소리로 가득 차 있다. 전능한 작가의 목소리 덕분에 독자는 그것들이 세드, 빌러비드, 텐버의 목소리란 것을 안다. 그러나 124번지 집에 동시에 살고 있는 죽은 자의 목소리, 알려지지 않거나 설명되지 않는 자의 목소리, 문혀 진 역사의 목소리, 역사적 상흔의 핵심적인 목소리이다.

Thus 124 is crowded with voice... the reader knows, thanks to the omniscient

authorial voice, that they are voices of Sethe, Beloved, and Denver. But at the same time, the voices are those of the dead, of the unknown and unaccounted for, of the buried history, of the traumatic kernel in history, residing simultaneously in the house 124. (Sungran 290)

빌러비드는 세드가 죽인 육화된 딸이면서 동시에 노예선에 실려 온 흑인 노예들을 상징한다. 세드는 빌러비드가 자신이 죽인 딸이라는 것을 알고 난 후 자신의 죄를 속죄하듯 그녀의 모든 요구를 들어주며 몰입한다. 그리고 빌러비드는 끈질기게 과거의 이야기를 끌어내고, 결국 세드, 덴버, 빌러비드 모두 말하지 못한 심정을 토해내듯 독백한다. 즉, 빌러비드는 과거의 상징으로 세드가 자신의 상흔을 치유하는 과정에서 반드시 대면해야 하며 다시 현실 속에 환원되어야 하는 존재인 것이다. 다음의 빌러비드의 독백은 의식적 흐름의 파편화된 조각처럼, 억압된 과거의 무의식을 드러내고 있다.

나는 빌러비드, 엄마는 내 거야. 엄마는 잎새에서 꽃을 떼어 둥근 바구니에 담은 게 보이는데 잎새들은 필요가 없나봐 엄마는 바구니를 다 채우고 풀밭을 가르며 쓰러져 달려가서 뚫고 싶지만 앞에 구름이 끼어 있어 그림으로만 설명할 수 있는 걸 말할 수 있지 나와 엄마는 따로 있지 않은걸.

I AM BELOVED and she is mine, I see her take flowers away from leaves she puts them in a round basket the leaves are not for her she fills the basket she opens the grass I would help her but the clouds are in the way how can I say things that are pictures I am not separate from her. (279)

모든 건 이제 지금 언제나 지금 아무리 오랜 시간이 지나도 나는 여전히 쭈 그리고 앉아 쭈그리고 앉아 있는 다른 사람들을 보고 있어 얼굴 위의 남자는 죽었

어 그의 얼굴은 내 얼굴이 아냐 입에서는 단재가 나지만 두 눈은 단단히 잠겨 있어

All of it is now it is always now there will never be a time when I am not  
crouching and watching others who are crouching too I am always crouching  
the man on my face is dead his face is not mine his mouth smells sweet  
but his eyes are locked. (279)

빌러비드의 회상은 노예선에 끌려오기 전의 아프리카의 기억과 처절한 노예선상의 기억으로, 치유를 위해 과거에서 더 깊숙한 과거의 무의식으로 들어가며 흑인 노예의 상흔을 표출시킨다. 그리고 이 두 독백은 아프리카에서 신대륙으로 끌려오면서 노예로서 처참하게 살해당한 ‘육천만명 그리고 그 이상’(sixty Million and more)의 흑인들의 영혼을 재기억하고 있다. 흑인노예의 기억은 빌러비드의 독백과 같이 온전한 기억으로 재현되지 않는다. 그들의 경험은 상흔처럼 망각되었다가 증상처럼 파편화된 기억으로 떠오른다. 흑인의 노예 역사 또한 백인에 의해 망각되고 왜곡되어 있으며, 오늘날의 흑인은 역사적 기억속의 상징화된 노예의 존재로 고착되어 있다.

### Ⅲ. 열린 공간 : 해방된 영혼들

유령이 출몰하는 124번지에 방랑하던 폴 디가 오고 나서부터 세드 모녀의 삶은 조금씩 변화하기 시작한다. 폴 디는 세드와 노예 시절 스위트 홈에서의 추억을 공유한 인물로 그들의 결합은 서로의 상처를 치유할 수 있는 상호 보완적인 관계로 그동안 망각되어 왔던 두 사람의 기억은 서로를 만나면서 되살아나기 시작한다. 폴 디 또한 스위트 홈에서 다른 노예 주에게 팔려간 후 고통을 이기지 못해 노예주를 살해하다 붙잡혀 동물 이

하의 모욕 속에 죽음에 근접한 죄수 생활을 하였는데, 이러한 기억은 그가 간직하고 있는 녹슨 담뱃갑처럼 굳게 닫혀 있었다. 이 녹슨 담뱃갑에 ‘당당히 확보하는 미스터’(Mister)라는 수탉을 보며 느낀 흑인 남성성에 대한 수치심과 치욕스런 죄수생활 등의 기억을 묻어두는데, 이것은 결코 대면하고 싶지 않은 고통스런 과거를 상징한다. 이처럼 정면으로 직면할 수 없는 외상적 기억은 과거의 기억 속에 억압되어 망각되는데, 이는 해방(release)으로서 치유되어져야 하는 흑인들의 영혼이다.

문학에서의 카니발적 양식<sup>3)</sup>이란 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)이 만든 용어로 기존의 질서와 규범을 무질서로 뒤엎는 것을 말하는데, 일반적으로 저질이라고 치부해버릴 수 있는 그런 문화에서 대중은 오히려 기존의 가치를 거부하면서 기쁨을 얻는데 그것이 바로 카니발적인 즐거움이다. 모리슨은 주류 계층인 백인과 남성의 체계에 저항하기 위해 요술쟁이 이야기(trickster<sup>4)</sup> tale)와 같은 그로테스크한 리얼리즘적인 서술 기법으로 빌러비드를 그린다. 아프리카 민화의 이 요술쟁이 이야기는 해체주의적인 전복적 기능과 아프리카계 미국인들의 정신분석적 해방을 위한 치유로써 전통적인 스토리텔링의 전략으로 사용되고 있다. 이는 곧

3) 카니발은 카톨릭 국가에서 사순절 직전에 3일에서 1주일 동안 벌이는 축제로 사순절 기간에는 고기를 금식해야 하므로 카니발 때 미리 고기를 먹으며 즐겁게 노는 행사를 말한다. 축제로서의 카니발이 쇠퇴하면서 나중에는 카니발적인 양식이 문학 속에 남아 있게 되었다.

4) 트릭스터는 말하자면 동물인간이거나 적어도 동물의 이름을 가지고 있는 경우가 많다. 예를 들면 아프리카에서는 들토끼나 거미가, 북아메리카에서는 코요테가 대표적이다. 그것은 갖가지 장난과 속임수로 상대방을 욕보이지만 때로는 자신도 실패하며 곤경에 빠지는 듯 어리석고 우스꽝스런 면으로 청중을 즐겁게 한다. 또한 그는 신화에서 단순한 장난꾸러기가 아니라, 인류에게 중요한 생활수단(재배식물이나 불 등)을 가져다주는 문화영웅인 경우도 많다. 따라서 그는 신과 인간 사이를 왕복하는 사자(使者)일 때도 있고 세계 창조자의 적수로 등장하여 창조자의 작업을 방해하기도 한다. 트릭스터는 본질적으로 두 개의 대립항의 중간에 위치하여 양자의 성격을 겸비하는 양의적 존재이며, 양자의 중재자이며 일상생활을 지배하는 도덕에서 벗어난 자유로운 존재이다.



흑인문학의 카니발적 양식에 속한다. 『빌러비드』에는 흑인의 파편화된 감정과 상처들을 제거하는 전략으로 직접적인 장소인 카니발이 등장한다. 폴 디는 두 모녀를 “흑인들을 위한 목요일의 축제”로 데려가는데, 이 공간의 함축성은 ‘청산’(clearing)을 위한 치유의 의미에 있어 매우 중요한 기능을 한다. 이 축제는 고립된 124번지에서 18년 만에 처음으로 외출한 장소로 세드의 억압된 무의식을 해방시키고 열리게 하는 시초가 된다.

폴 디는 몇 사람과 안면을 텃고, 어떤 일자리를 찾을 수 있을지 의논도 했다. 세드는 미소 지어 주는 사람들에게 웃음으로 답했다. 덴버는 기쁨으로 몸을 가누지 못했다. 그리고 집으로 돌아오는 길에, 이제 그들 앞에서 길을 안내하게 된 세 사람의 그림자는 아직도 서로의 손을 꼭 붙들고 있었다.

Paul D made a few acquaintances; spoke to them about what work he might find. Sethe returned the smiles she got. Denver was swaying with delight. And on the way home, although leading them now, the shadows of three people still held hands. (101)

이 외출은 상처받은 세드의 몸과 정신을 정화함과 동시에 흑인 공동체와 조화를 이루는 미래 지향적인 세드의 삶을 전조하고 있다. 그 외 베이비 석스의 설교로 시작되는 예배는 “깁깁 웃는 어린 아이들, 춤추는 남자들, 우는 여자들, 모든 것이 뒤죽박죽되는”(141)되는 “소환”(Call)의 비 관습적인 형식이며, 살아있는 자들과 죽은 자를 위해 통곡(Cry)하게 함으로써 카타르시스적인 치유의 역할을 한다. 그리고 빌러비드를 쫓아내기 위한 흑인공동체의 살풀이 의식 또한 청산을 위한 정화의식으로써 카니발적 기능을 하며, 소설 곳곳에 모리슨은 흑인의 정체성을 위한 자각과 치유의 수단으로 아프리카계의 전통을 계승하고 있다.

세드는 빌러비드가 다시 노예로서의 인생을 겪지 않게 하기위해 딸을

살해했지만 그로인해 딸 덴버에게 노예제의 상흔을 남긴다. 덴버는 세드가 자신을 또한 죽이려고 했던 사실을 듣고 병어리가 된 채, 124번지에 고립되어 살고 있기 때문이다. 비록 노예시절을 겪지 않았지만 빌러비드의 피가 묻은 젖을 빨았다는 점에서 흑인 노예의 아픔이 그녀의 피에 흐르고 있음을 또한 암시한다. 덴버가 태어난 장소의 오하이오 강 위는 지리적으로 남부와 북부의 중간지점으로 억압과 자유, 노예제도와 해방, 흑백의 문화, 심리적 분열의 경계선을 상징한다. 그래서 덴버는 과거와 현재, 억압과 자유, 삶과 죽음, 흑백의 대립구조에서 어느 한 쪽으로 환원되지 않는 가능성을 함축한다. 웬디 하딩(Wendy Harding)은 덴버의 상징성을 다음과 같이 말한다.

덴버는 이 소설에서 분명 미래의 역할을 맡고 있다. 노예제와 해방의 경계선에서 태어났고 백인 소녀에 의해 세상에 나오게 된다. 그녀는 인종차별주의 환경과의 새로운 관계에 있어 모든 길조의 징후를 지닌다.

Denver has apparently been entrusted with prospective function in the novel. Born on the dividing line between slavery and freedom and brought into the world by a dissenting white girl, she carries all the auspicious signs of a new relationship with the racist context. (차민영 재인용 67)

덴버는 빌러비드의 출현으로 인해 망각된 세드의 과거 이야기를 듣고 이야기를 재구성함으로써 엄마에 대한 공포의 외상에서 극복하게 된다. 즉, 과거를 제대로 직면하게 된 덴버는 이기적 욕구로 점점 비대해지는 빌러비드와 그녀로 인해 일마저 그만두고 쇠약해지는 세드의 모습에서 위협을 감지하며, 124번지를 뛰쳐나와 마을 사람들에게 그들 모녀의 고통스런 삶을 이야기하며 도움을 구하게 된다. 이렇듯 덴버는 과거와 현재를 연결하는 중간자적 역할을 함과 동시에 세드를 위협에서 구해 과거

로부터 벗어나게 돕는 결정적 인물이다.

그 후에 일자리를 주기 위해 덴버를 찾아온 바드윈(Bodwin)씨를 흑인 추적자로 오해하고 세드는 얼음송곳을 그에게 겨냥하지만, 그것을 본 빌러비드는 결국 사라졌다. 과거에 세드는 백인 사냥꾼과 스쿨티처로부터 자식을 보호하기 위해 빌러비드를 살해했지만, 18년이 지난 지금 세드는 백인인 바드윈씨를 공격하려 했다는 점에서 노예제의 굴레에서 벗어난 진정한 주체로 거듭났음을 암시한다. 또한 세드의 공격이 자신의 딸을 보호하기 위해 그들에게 향하지 않음을 관찰한 덴버와 빌러비드 모두 가슴속에 남아있는 원한의 상처가 치유되었음을 알 수 있으며 마침내 “124번지는 고요했다”(308)로 종결된다.

이처럼 124번지가 고립에서 공동체로의 열린 공간이 되기까지 세드가 과거를 대하는 자세가 변화되는 과정을 엿볼 수 있었다. 처음엔 과거를 망각하며 과거 속에 고립되어 현재를 살아간다. 그리하여 과거의 충격적인 기억이 망각되어 후에 증상으로 회귀됨을 볼 수 있었다. 다른 하나는 치유의 과정에서 과거를 다시 기억함으로써 과거로부터 해방되는 것이다. 이는 정신분석적 치유과정에서와 같이 증상을 치유하기 위해 과거의 기억을 들추어내고 그 경험을 제대로 대면하게 함으로써 해소될 수 있는 것과 같다. 노예역사는 흑인에게 제대로 치유되지 못한 채 침묵되어 왔기 때문에 흑인에게 상흔으로 남아있다. 램퍼새드 아놀드(Rampersad Arnold)는 세드의 억압된 상흔과 노예 역사와의 관계를 다음과 같이 기술하고 있다.

역사적인 과거의 억압은 개인적 상흔의 억압만큼 심리적으로 손상된다. 모리슨은 『빌러비드』에서 듀 보이스의 『영혼들』에서처럼 노예제의 유산을 국가적 상흔으로 또한 아주 강렬한 개인적 상흔으로 결정짓는다. 이 두 작품 모두 영속적인 인종주의뿐만 아니라 노예제의 감정적이고 정신적인 상처들을 그려냄으로써 노예제의 종결이 자유를 야기한다는 견해를 촉구한다. 모리슨과 듀 보이스 모두 치유와 힘의

도구로써 기억의 원천과 상상력을 두드리기 위해 흑인의 영혼과 이야기들을 탐구한다.

The repression of the historical past is as psychologically damaging as the repression of personal trauma. In *Beloved* Morrison, like Du Bois in *Souls*, negotiates the legacy of slavery as a national trauma, and an intensely personal trauma as well. Both works challenge the notion that the end of institutional slavery brings about freedom by depicting the emotional and psychological scars of slavery as well as the persistence of racism. And Morrison and Du Bois delve into the stories and souls of black folk to tap the resources of memory and imagination as tools of strength and healing. (Krumholz 재인용 395)

모리슨은 『빌리비드』를 통해 과거를 새롭게 바라봄으로써 흑인의 영혼을 치유하고 미래에 새로운 의미를 부여하고자 한다. 즉, 노예제의 과거에 얽매인 반복되는 암울한 현재에서 벗어나 진정한 해방의 역사를 쓰고자 하는 것이다. 그래서 세 번이나 반복하여 노예제의 과거는 “전해서 는 안 되는 이야기”(348)라고 주장한다. 이는 양가적인 의미를 함축하고 있는데 이 이야기는 후손에게 반드시 전해야 할 역사이지만 흑인에게 상흔으로 남은 기억은 치유되고 사라져야 한다는 의미를 전하고 있다.

#### IV. 결론

본 논문은 이 소설의 주요 배경인 124번지라는 공간에서 고립되어 있는 세드의 기억을 분석하고 과거의 상흔을 대면함으로써 외부와의 공동체로 연결되는 과정을 살펴보았다. 노예해방령이 선포된 지 18여년이 지난 1874년, 124번지는 외부와 단절된 과거가 억압되어 있는 무의식적 공

간이다. 이 집은 유령이 출몰하고 세드가 죽인 딸이 육화하여 등장함으로써 처음엔 ‘원한’이 들었고 재기억을 통하여 과거를 이야기하기 시작하면서 ‘시끄러워’지고 공동체와 조화를 이루면서 마침내 ‘조용해’졌다. 이렇게 124번지는 인격화된 집합체로서 결말에 이르러서 공동체와 연결되며 조화를 이루게 됨으로써 세드는 마침내 과거의 정신적 굴레에서 해방된다. 이는 본 논문이 문제 제기한 노예제에 고립된 흑인 영혼의 해방을 의미한다. 즉, 흑인의 집합적 무의식에 대한 통찰은 인종문제에 대한 정치적 비판을 넘어선 흑인공동체의 자기 반성적인 ‘할렘 르네상스’와 같이 민족적 각성을 촉구한다.

이 소설은 노예제의 과거를 정련된 일련의 시간적 흐름이 아닌 시공간을 아우르는 기법으로 그 상흔의 증상을 정신치료와 같은 형식으로 그려내고 있다. 즉, 억압된 기억을 표출시켜 주체가 상처를 대면하게 함으로써 치유한다. 세드는 자신이 겪은 노예경험과 딸 살해사건의 기억을 가슴속에 묻어둔 채, 124번지에서 유령에 시달리며 과거의 상처로 포기한 삶을 살아가고 있었다. 하지만 기억을 재생시키고 말하기를 시도하면서부터 그녀의 파편화된 기억들은 다시 연결되며 과거를 재구성하게 된다. 그래서 소설의 주요한 세 인물인 세드, 덴버, 폴 디는 빌러비드를 대면하여 끊임없이 과거에 대해 이야기 하며 그들 각자가 하지 못한 이야기들을 풀어놓음으로써 고립과 침묵에서 벗어나 새로운 주체로 탄생하게 된다.

세드의 고립된 삶은 노예제의 역사적 상흔과 그 여파라는 특정한 역사적 맥락 안에서 역사적 치유 과정과 병치되고 있다. 이 소설은 단순히 백인들이 저지른 노예제의 참상을 알리는 것을 넘어서 흑인 자신이 말하기 힘든 경험을 얘기하게 함으로써 노예제의 정신적 외상에서 벗어나고자 한다. 흑인들은 과거를 잊으려고 하면 할수록 자기소외를 겪고 노예제의 굴레에 갇히게 되는데, 모리슨은 『빌러비드』를 통하여 흑인들의 집단적인 정신적 상흔을 극복하기 위해서 아무도 기억하기 원치 않는 과거를 기억하게 하며 노예제의 역사를 되돌아보게 한다. 세드가 말한 시간에 대

한 의미처럼 정체된 시간은 사라지지 않고 잔상을 남기며 계속해서 떠다닌다. 이것이 바로 망각된 흑인의 역사이며 현재의 흑인의 존재에 여전히 영향을 미치는 역사적 상흔인 것이다.

이렇게 노예해방 이후에도 흑인들의 역사는 백인들의 역사속의 일부분으로 남아있을 뿐 흑인들의 이야기는 구전으로 떠돌며 그들의 애환을 담고 있지 못하고 있는 실정이다. 그래서 노예제가 종결된 현재에도 흑인들의 영혼을 사로잡고 있는 인종주의의 아픔은 여전히 치유되지 않고 남아있다. 비록 형용하기 힘든 처참하고 잊고 싶은 경험이지만, 반면 그대로 침묵되어서는 안 되는 역사이기에 『빌러비드』의 등장인물을 통해 과거를 다시 말하고 있다. 모리슨은 온전한 흑인의 정체성의 회복을 위해 흑인고립의 주된 요인을 외부에서 찾기보다 흑인 공동체 내부의 모순으로 보고 문제를 제기하는데, 즉 흑백의 문제를 정치 투쟁적 시각으로 접근하기보다 흑인과 공동체의 내부 문제에 초점을 두는 것이다. ‘흑인 르네상스’에 기초한 이런 흑인 문학 운동은 모리슨이 추구하는 문학세계로서 진정한 흑인 정체성을 형성하며 타자로서의 흑인이 아닌 흑인이 주체가 된 역사를 재건하는 토대가 된다. 본 논문에서 『빌러비드』에 대한 정신분석적 연구는 과거의 재기억을 통해 노예제의 참혹을 전하는 동시에 흑인의 집단적 상흔을 치유하고 더 나은 미래를 모색하는 데 있어 흑인을 위한 자기 성찰적 의의가 있다고 할 수 있다.

(동국대)

## ■ 주제어

토니 모리슨, 『빌러비드』, 상흔, 노예역사, 재기억, 고립, 해방, 정신분석, 카니발

## ■ 인용문헌

- 김용수. 「『빌러비드』: 거듭남을 통한 영의 구원」. 『신영어영문학』. 2008, 43-66.
- 김진비. 「토니 모리슨의 *Beloved*의 서사기법 연구」. 『새한영어영문학』. 1998.
- 이영철. 『흑인에 대한, 흑인을 위한, 토니 모리슨의 문제의식』. 한국 학술 정보, 2006.
- 이진숙. 「『빌러비드』에 나타난 외상의 정면통과」. 『영미어문학』. 2010, 139-163.
- 조성란. “Toni Morrison along with Heidegger: The Measure of Dwelling in *Beloved*”. 『비평과 이론』. 2003, 282-309.
- Morrison, Toni. 『빌러비드』. 김선형. 들녘, 2003.
- 차민영. 「토니 모리슨의 『빌러비드』 연구 - 탈식민주의 요소를 중심으로-」. 단국대학교, 2001.
- Morrison, Toni. *Beloved*. Shina, 2010.
- Krumholz, Linda. “The ghosts of slavery: Historical recovery in Toni Morrison's *Beloved*”. *African American Review*: 395-409.

■ Abstract

## *Beloved* :Trauma of Slavery and transcendental discourse

Choi, Hyunsook

Morrison brings us to the brink of an unspoken history in *beloved*, which should return. Although African-American people have been liberated from the institution of slavery, they are still stuck in the past by the heritage of their slavery. Morrison raises the issue of African-American's identity, which has been divided and distorted in American Society. Therefore, their self-enslavement hinders them from re-establishing their true self-identities. This paper, focusing on Sethe's trauma narrative and its healing, studies how black soul could be released from the past of the slavery and rebuild their history as a subject.

*Beloved* explores the physical, emotional, and spiritual devastation wrought by slavery, that continues to haunt Sethe, who is a former slave, even in freedom. Set during the Reconstruction era in 1873, Paul D, who worked together on Mr. Garner's Sweet Home plantation, went to Sethe's house. Since his appearance, Sethe starts to release her traumatic memory. The house at 124 is where Sethe and Denver live. It stands at center stage in *beloved* representing the repressed unconsciousness like a noose binding them. Each part of the novel starts with the description of 124 as 'SPITEFUL', 'LOUD', 'QUIET'.



In the beginning of the story she is trapped in her traumatic memory living in this house. Most of it is too painful for her to recall. Her rememory reveals the traumatic kernel of her and the buried history residing in the 124. With Paul D, Denver and black folks' help her soul frees from the Beloved' venom and in the end she no more suffers from the trauma.

Sethe's experience is not only just individual but a national trauma. This story demonstrates that the personal process of healing can be produced on historical level. Morrison points out that the underlying cause to noose black soul is not external factors but an internal contradiction of black community. Therefore, African-American people must face their past and pass on the history to move toward the new future.

### ■ Keywords

Toni Morrison, *Beloved*, trauma, slave history, rememory, isolation, release, psychoanalysis, carnival

### ■ 논문게재일

○투고일 : 2010년 10월 25일    ○심사일 : 2010년 11월22일    ○게재일 : 2010년 12월 13일





# 밀턴의 *paradise Lost*에서 재현된 사탄의 숭고미 분석

김대중

## I. 서론

일반적으로 우리가 숭고(崇高)라고 부르는 대상이 있다. 대부분 종교적이거나 예술적인 용어로 사용하는 이 숭고라는 단어는 어떤 대상의 고양된 모습을 주로 묘사하게 된다. 하지만 어떤 특정한 상황 — 특히 미학적 용어 — 에 있어서의 용어로 사용될 때 숭고라고 불리는 이 단어는 독특한 의미를 생성하게 된다. Milton의 작품을 보고 숭고하다고 보는 것은 두 가지 관점일 것이다. 하나는 종교적인 관점에서 이 작품을 신의 뜻을 현현한 작품으로 숭고하다고 보는 것일 테고 다른 하나는 순수하게 예술적으로 숭고한 아름다움을 보는 관점이다. 본 논문은 후자의 관점을 바탕으로 하고 있으며, 이런 점에서 이 글에서 사탄은 비극적 영웅으로 묘사되었다. 논문의 내용은 숭고미에 대한 서구의 개념에 대한 고찰을 통해 이러한 아름다움이 Milton의 *Paradise Lost*에서는 어떻게 보여지는가를 각각의 부분별로 찾는 것으로 되어 있다. 따라서 논문의 내용은 숭고미라는 단어와 *Paradise Lost*이라는 두 가지 분야에서만 전개될 것이다. 본문의 내용은 네 장으로 구분된다. 첫 장에서는 우선 숭고미와 Milton의 작품의 관련성에 대한 전반적인 고찰과 더불어 Milton의 *Paradise Lost*을 숭고미와 비교하게 된 이유를 밝히고 2장에서는 숭고미

의 정의와 그 역사에 대해서 개략적인 설명과 버크의 숭고미에 대한 논의를 한다. 3장에서는 버크의 숭고미를 중심으로 Milton의 *Paradise Lost* 1장과 2장에 나온 사탄의 비극적 영웅으로서의 숭고미에 대해 살펴 보려 한다. 마지막 4장은 *Paradise Lost*의 배경에 등장하는 여러 가지 숭고미에 대한 논의를 통해 Milton이 가진 미학에 대해 논하려 한다.

## II. 1. 숭고미와 Milton의 *Paradise Lost*

숭고(Sublime)와 숭고미(Sublimity)를 논하기 위해서는 이 두 단어의 정의가 선행되어야 할 것이다. 하지만 정의란 어떤 단어의 본질에 가장 근접해가는 것이라 보았을 때 서양에서 숭고미가 가지는 방대한 논의 속에서 본질적 정의가 가능한가는 의문으로 남았다. '崇高'라는 말은 현대에 와서 일상적 언어로 쓰이고 있다. 하지만 어떠한 대상의 위대함, 도덕적 완결성, 지위의 극도의 높음을 지칭하게 되는 '숭고'는 서구 미학이나 철학의 콘텍스트에서 파악되는 순간 논쟁의 복마전 한편에 서게 된다. 숭고(Sublime)라는 말을 처음 쓴 Longinus이후로 이 단어의 정의가 그 위상에 비해 완전한 정의를 갖지 못하기 때문이다.

어쨌든, 이러한 위험성을 감지하고도 이 단어를 이용해 Milton의 *Paradise Lost*을 분석하려고 하는 것에는 이유가 있다. 첫째, 단어가 가진 특정한 역사적 공간에서의 활용 때문이다. '숭고미'라는 용어는 현대 포스트모더니즘까지 이어지는<sup>1)</sup> 서구미학의 중추를 이뤄 왔으며, 특히

---

1) 현대에 들어 료파르와 같은 철학자는 포스트모더니즘 정신을 숭고미와 연관시킨다. 그는 그의 책 『포스트모더니즘의 조건』에서 '버크의 매우 크고, 매우 강력한 대상은 영혼으로부터 (그것이 일어난다)를 박탈하려 위협하고 그 영혼은 경악감(보다 저급한 정도의 긴장에서는 영혼은 경외, 경의, 존경에 머물러 있게 된다.)으로 사로잡힌다. …… 지금까지 나는 숭엄미학에 대한 버크의 작업이, 그리고 그보다 조금 덜한 칸트의 작업이 낭만주의 초기에 이미

영국 미학자인 샤프트베리(Shaftesbury), Edmund 버크(Edmund 버크)를 필두로한 영국 경험주의적 미학자들과 이후의 칸트, 헤겔로 이어지는 독일 관념철학자들의 미학이론이 이 숭고미에 대한 논의를 이어가게 된다. 특히 버크는 숭고미에 대한 거의 완벽한 기초를 마련해 놓았다. 그의 에세이 *A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful*에서 그는 숭고미(sublimity)와 미(Beauty)를 구별해 두고 그 중 하나로서 숭고미의 특징에 대해 설명한다. 다음은 에세이의 첫 부분에 나오는 *Paradise Lost*에 대한 인용 부분이다.

밀턴의 작품은 우리가 만나는 작품들 중에서 가장 숭고한 묘사들로 가득 차 있다. 이 작품에서 밀턴은 주제에 걸 맞는 사탄의 모습을 보여주고 있다. 한 예로서:

그는 자궁심에 넘치는 훌륭한 자태와 모습으로  
저 위에서 편히 있다네  
거대한 탑처럼 서있는 그의 형태는 그가 원래 지니던 밝음을 잃지 않았으며  
타락한 천사장보다 더 밝게 빛나며 모호한 영광이 넘쳐나고 있다네  
태양이 떠오를 때  
안개 낀 대기를 통해  
그의 광채들이 보이고, 그의 뒤에서는  
어두운 월식 안의 파괴적인 저녁놀이 전 세계의 반을 감싸고 있으며  
변화의 두려움으로 이 세상 군주들을 혼란스럽게 하고 있다네.

We do not anywhere meet a more sublime description than this justly celebrated one of Milton, where he gives the portrait of Satan with a dignity so

---

예술적 실험이 가능한 세계의 윤곽을 잡아 놓았고, 바로 이 세계에서 훗날 아방가르드가 자신들이 나아갈 길을 모색할 수 있었다는 사실을 암시해 왔다. (『포스트모더니즘의 조건』 pp.219-220)'라고 한다.

suitable to the subject:

he above the rest  
In shape and gesture proudly eminent  
Stood like a Tower; his form had yet not lost  
All her Original brightness, nor appear'd  
Less then Arch Angel ruind, and th' excess  
Of Glory obscur'd: As when the Sun new ris'n  
Looks through the Horizontal misty Air  
Shorn of his Beams, or from behind the Moon  
In dim Eclips disastrous twilight sheds  
On half the Nations, and with fear of change  
Perplexes Monarchs. (95)

위의 구절에서 버크는 Milton의 *Paradise Lost*에서 나오는 사탄의 모습을 통해서 시어와 그림 사이의 숭고미의 차이에 대한 분석에서 시어의 우수성을 강조한다. 이처럼 Milton과 버크의 숭고미는 간접적인 것만이 아니라 직접적인 관련도 맺고 있다. 바로 이점에서 나는 버크의 숭고미를 통해 Milton을 분석하려 한다. 하지만 글의 과정상 버크의 숭고미만을 논하지는 않을 것이다. 몇몇 부분들, 특히 도덕적 영웅상, 비극적 영웅상등에 대해서는 버크보다는 쇼펜하우어의 미학이론을 통해 접근하려 한다. 또한 자연미에 대한 묘사 역시 칸트의 숭고미를 활용할 것이다. 하지만 이 두 논의는 아직 공부가 미약하기에 내용상 補足적인 역할이 될 것이다.

글에 들어가기 전에 이 글의 소재의 선정에 관련된 목적성을 설정하고자 한다. 내가 다루려 하는 1편과 2편의 주인공은 내가 보기에 사탄이다. 하지만 이 사탄의 존재에 대해 작가는 분명 이중적 양태를 나타내고 있다. 한편으로 Milton은 사탄의 존재를 그리스, 로마 신화의 영웅, 즉 서

사적 영웅으로서의 인간적 고뇌를 그리고 있지만 다른 한편으로는 사탄의 존재에 대해 기독교적 한계에서 크게 벗어나려 하지 않고 있으며 후자 쪽 입장에서는 *Paradise Lost*에는 도덕적 종교적 가치에 대한 판단이 선재 되어 있는 것으로 볼 수 있다. 하지만 나의 입장은 전자 쪽이다. 내가 보기에 사탄의 기개 있는 모습과 여러 악마들의 영웅적 발언들은 분명 어떤 시각으로든지 도덕적 관점을 제공할 수는 있지만, Milton의 *Paradise Lost*을 도덕적 종교적 입장으로 보는 순간 미학적 관점은 사라진다고 보인다. 숭고미라는 것이 어떻게 해서 발생이 되었는지 간에, 현대에 와서 버크와 칸트의 숭고미는 오히려 그들이 원했던 것과는 달리 신라파엘주의자들, 악마주의자, 유미주의자들에게 큰 영향을 미쳤다는 것은 부인할 수 없다. 숭고미란 것이 도덕적 잣대를 떠나는 순간 사탄은 하나님과 크게 달라지지 않게 된다. 오히려 아무것도 하지 못하는 하나님보다 사탄은 보다 인간적인 문제에 가까워지며, 고대로부터 내려온 비극적 영웅의 표상으로 존재하게 된다. 그리고 바로 이 관점에서 사탄의 숭고미는 생긴다고 볼 수 있다.

정리하자면 지금부터 다루려는 숭고미는 도덕적 판단이 도외시되는 미적 판단으로 본 숭고미이고, 버크와 칸트의 해석에 있어서도 그들의 전체적인 도덕적 기반을 전제하지 않은 숭고미가 될 것이다.

## II.2. 숭고미의 역사

숭고(sublime)이란 단어가 처음 생겨난 것은 Longinus<sup>2)</sup>의 'On the

---

2) 롱기누스의 생몰일이나 전기적 사실은 거의 알려지지 않았다. 단지 그가 1세기나 3세기쯤에 존재했던 인물로서 그의 책의 번역 역시 여러 가지 문제점이 있는 것이 사실이다. 원제인 *Peri hypsous*라는 제목은 후에 영어로 On the Sublime으로 변화하였지만 많은 이들이 이에 대한 문제점을 제기했다. 하지만 본 논문은 On the Sublime이라는 제목으로 논한다.

Sublime'에서 부터이다. 이 에세이는 지금 부분만 남겨졌는데, 글의 내용은 전반적으로 예술에서의 특히 시문학에서의 후에 송고미라 칭해지는 hypsous에 대한 것이다. 롱기누스는 그의 책에서 송고미에 대해 “송고미란 표현에서의 어떤 차이와 훌륭함이며, 가장 훌륭한 시인들과 작가들이 그들의 기량에서 뽑아내 얻은 불명의 명성에서 나온다고 할 수 있다”(That sublimity is a certain distinction and excellence in expression, and that it is from no other source than this that the greatest poets and writers have derived their eminence and gained an immortality of renown)<sup>3)</sup>라고 하면서 이에 대해 5가지로 논한다. 원문을 보자.

고양된 언어에는 네 가지 요소들이 있다. ... 첫째로 가장 중요한 것은 위대한 개념들이 형성되는 힘이고. ... 두번째는 강렬하고 영감에 가득 찬 열정이며 ... 첫번째는 사유의 대상이 되고, 두 번째는 표현의 대상이 된다. 다음으로는 고상한 언어가 있는데, 거기에는 단어들의 선택, 은유들의 사용, 그리고 언어의 고양이 있으며, 이 모든 것에 앞서는 다섯 번째 원인은 신성하면서도 고양된 글쓰기에 있다.

There are, it may be said, five principle sources of elevated language. .... First and most important is the power of forming great conceptions, .... secondly, there is vehement and inspired passion ... first and those of thought and secondly those of expression. Next there is noble diction, which in turn comprises choice of words, and use of metaphors, and elevation of language. the fifth cause of all that have proceeded it-is dignified and elevated composition. (66)

위의 예문에서 보듯이 가장 중요한 것으로 본 것은 좋은 시(음악)가 나오도록 하는 사상, 그리고 맹렬하게 영감으로 가득 찬 감정이다. 이러한

---

3) Edited by Walter Jackson Bate. *Criticism: the Major Texts*. Harcourt, Brace and Company. New York, 이하 MT



특징은 후대로까지 이어져 숭고미의 감정은 항상 감정의 동요가 격렬한 것으로 이루어져 오게 된다. 더구나 롱기누스의 이 에세이는 시에 대한 거의 첫 정식적 형식비평으로서 당시의 시(사포의 시, 호메로스의 시 등)와 성서의 창세기에 대한 이야기가 나온다는 점에서 주목할 만하다. 이를 통해 볼 때 비록 숭고미(Sublime)이란 단어가 제대로 된 번역인지는 의문스럽지만 확실히 서구의 숭고미에 대한 기초가 로마시대부터 있었다는 것을 알 수 있으며, 숭고미의 기원에는 그리스-로마 문화와 헤브라이즘문화가 토대가 되었음을 짐작할 수 있게 해준다.

서구에서 숭고미에 대한 논의가 다시 불붙기 시작하는 것은 영국 경험주의자들의 미학에서부터이다. 이러한 논의의 배경에는 인간의 취미(taste)에 대한 영국 경험주의자들의 철학적 관심과 르네상스 이후로부터 시작된 미에 대한 집요한 탐구에서 나오게 된다. 로크와 흄을 필두로 시작된 이러한 경험주의적 미학은 숭고미에 대한 논의를 심화시키게 된다. 이중 대표적인 이가 샤프트베리와 에드먼드 버크(Edmund 버크)이다. 샤프트베리는 일종의 문체학상의 개념이던 숭고라는 개념을 자연의 이미지와 연관시킨다. 그는 자연의 거칠고 무시무시한 모습, 예컨대 울퉁불퉁한 절벽, 깊은 구렁, 사나운 급류-그리고 별과 별 사이의 저 우주 공간의 광막함 등의 쾌가 숭고미라고 밝힌다.<sup>4)</sup> 이후 애디슨(Joseph Addison, 1672-1719)과 같은 일련의 미학자, 철학자들, 문학가들이 이러한 숭고미의 영역에 대해 밝히려 한다.

하지만 무엇보다 숭고미에 대해 큰 의미를 탐색한 이는 에드먼드 버크라 할 수 있다. 그는 자신의 책인 『숭고와 미 관념의 기원에 관한 철학적 탐구』를 통해 미적 특질들, 특히 숭고와 미에 존재하는 다양한 혼란과 모호성이 깨끗이 씻어질 수 있다면, 그리고 미적 만족이 여타의 향수로부터 보다 날카롭게 판별될 수 있다면, “이성과 취미 양자의 기준도 모든 인간에게 있어서 동일하다”는 것을 밝힌다.<sup>5)</sup> 그러면 그의 책을 바탕으로

4) 먼로 C. 비어즐리. 이성훈, 안원현 譯. 『미학사』. 이론과 실천, 1999

그의 사상을 요약해 보자.

우선 그는 생물학적인 방식을 도입해 경험적으로 어떻게 아름다움을 느끼게 되는지를 밝히려 한다. 이러한 과학적 방식위에서 그는 아름다움을 미(Beauty)와 숭고미(Sublimity)로 나누게 된다. 특히 숭고미를 느끼는 쾌의 부분을 “delight”<sup>6)</sup>라는 독특한 용어로 설명을 한다.

그는 숭고미가 Pain, Terror와 Danger와 관련이 된 감정이라고 말한다. 그는 과학적인 분석틀을 통한 생물학적 사실들을 이용해 감정의 상태는 평정상태(indifference), 쾌 (Pleasure), 고통(pain)의 세 가지로 구분을 한다. 그에 의하면 숭고의 감정을 일으키는 것은 고통(pain)과 위험(Danger) 그리고 공포(Terror)로서 이러한 감정의 상태가 평정으로 회복되는 것을 Delight라고 규정을 한다. 그리고 이 숭고의 감정은 가장 생산적이며 강렬한 감정이라고 본다.<sup>7)</sup> 그리고 이러한 숭고의 감정은 절대적인 공포도 아니다. 고통이나 공포에 너무 가까이 다가섰을 때 느끼는 진짜 고통과 공포는 숭고의 감정으로 될 수 없다. 오히려 문학이나 상상을 통해, 혹은 여러 가지 완화장치를 (modifications) 통과한 고통이나 위험, 공포야 한다.

버크 이후로 숭고미에 대한 논의는 영국에서보다 독일에서 활발하게 일어나게 된다. 대표적인 인물이 칸트라 할 수 있다. 그의 책 『판단력 비판』은 미의 요건을 판단이 가능하다 보고 이러한 아름다움 중에 숭고미를 넣게 된다. 그의 숭고미는 이성적 상태이다. 오성과 연관된 쾌가 美라면 이성과 관련된 아름다움은 숭고미로 남게 된다. 하지만 이러한 그의

---

5) 앞의 책 221

6) Delight에 대한 그의 정의는 “나는 고통이나 위험함이 제거됨으로써 얻어지는 느낌을 기쁨이라는 단어로 표현하려 한다”(I make use of the word Delight to express the sensation which accompanies the removal of pain or danger)(버크 34)이다.

7) Sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. (버크. 35)

숭고에 대한 논의는 버크에 비해 제한적이다. 그는 수학적 숭고와 역학적 숭고가 있다고 보았다. 그에게 숭고란 '정신에게 이념들의 표현으로서의 자연에 근접하는 것이 불가능하다고 생각하게끔 만드는 자연의 한 대상'이다. 그러므로 숭고는 자연의 대상, 정신(상상), 이성의 이념을 대상으로 한다. 8) 하지만 칸트의 숭고는 버크의 숭고와는 다르게 신학적 특징을 가지고 있으며, 미에 대한 논의라기보다는 그의 철학의 하나로서 존재한다는데 문제점을 가지게 된다. 이후에 숭고미는 헤겔의 『미학』을 거쳐 쇼펜하우어까지 이어지게 된다.

### II .3. Milton의 *Paradise Lost*의 1권과 2권 - 비극적 영웅인 사탄의 숭고미

Milton의 *Paradise Lost*중 1권과 2권의 주인공은 사탄이라 할 수 있다. 여기에 나타나는 사탄의 모습은 분명 그리스 로마 시대의 서사시의 주인공들과 닮아있으며, 그의 고뇌와 고통, 그리고 그에 대한 극복의 의지는 분명 전형적 비극적 영웅이라고 볼 수 있다. 이러한 양태는 그의 타락의 원인이 ambition, 혹은 그리스 비극에 나타나는 인간의 오만(hubris) 혹은 아리스토텔레스가 말하는 하마르티아<sup>9)</sup>에 기인하기 때문이다. 신의 권위에 도전하는 이카루스와 같은 사탄의 모습은 두 가지 종류의 성격을 통한 비극적 숭고미를 보이게 된다.

그토록 어두어졌건만, 아직 비추는  
바로 그들 위에 있는 대천사; 그러나

8) 뢰 펠리, 방미경 譯. 『미학적 인간』. 고려원. 1994

9) 하마르티아 hamartia는 그리스어로서 화살이 과녁을 빗나간다는 뜻이다. 성경에서는 바로 가야할 목표물에서 탈선하는 죄라는 뜻으로 사용된다.

번개로 인한 깊은 상처들과 근심이 드리워진 그의 창백한 볼을  
가진 그의 얼굴에는 불굴의 용기와 사려 깊은 자긍심을 지는 채  
복수를 기다리고 있다:

Dark'n'd so, yet shon  
Above them all th' Arch Angel: but his face  
Deep scars of Thunder had intrencht, and care  
Sat on his faded cheek, but under Browes  
Of dauntless courage, and considerate Pride  
Waiting revenge: (599-604)

위에서 보이는 사탄의 모습은 그 어떤 것에 도 굴하지 않으려는 용기와 신중함, 그리고 자신감 있는 복수를 기다리는 명장의 모습을 하고 있다. 이러한 그의 상황은 일종의 야망이라 볼 수 있다. 어떠한 보이지 않는 추구를 향하는 사탄은 곧 인간일 수도 있다. 마치 밀랍으로 만든 날개를 달고 하늘로 오르다가, 높이 오르지 말라는 다이달로스의 충고를 무시하고 더 높이 오른 까닭에 태양의 열기에 날개가 녹아 추락한 그리스 신화의 이카루스와 같이 그의 이러한 모습은 분명 비극적 영웅의 자태이며, 도전의 자세이다. 버크와 쇼펜하우어는 이러한 모습에서 숭고미를 읽을 수 있다고 보고 있다.

우선 버크의 예를 들어보자. 그는 Ambition에 대해 “야망의 느낌은 무언가 가치 있는 어떤 것에서 동료들보다 우월할 때 생기는 감정”(a sense of ambition, and a satisfaction arising from the contemplation of his excelling his fellows in something deemed valuable amongst them) (버크 44)이라고 묘사하면서 이러한 감정은 “따라서 롱기누스는 내면적인 위대함의 영광스러운 감정을 목격하고, 시인들과 연설자들로 하여금 이 문장들을 읽는 독자들에게 주는 감정이 숭고함이다. 그리고 이러한

순간들에 모든 이들은 그 안에서 이러한 것을 느끼게 될 것이다”(Hence proceeds what Longinus has observed of that gloying sense of inward greatness, that always fills the reader of such passages in poets and orators as are sublime; it is what every man must have felt in himself upon such occasions)(Burke 44)라고 말한다.

분명 버크의 이러한 논의는 도덕적 판단을 떠난 것이다. 비록 그는 이러한 감정이 하나님에 의해 주어진 것이라고 하지만 그렇다고 해서 이러한 영웅적 숭고미라는 롱기누스로부터 계속 이어지는 위대함에 대한 묘사에서 느끼는 우리의 심리적 작용이 어떠한 신학적일 필요는 없다. 오히려 이러한 감정은 비극적 영웅에 대해 우리가 느끼는 숭고로까지 이어질 수 있다. 그리고 이 점에 대해 논한 사람이 바로 쇼펜하우어이다.

쇼펜하우어에게 있어서 숭고미란 외부적 타자(Object)의 위협에 대해 맞서는 인간 의지의 실현이다. Frederick Copleston이 쓴 *History of Philosophy*의 7권에 나온 쇼펜하우어의 숭고미에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

그러나 만일 어떤 이가 사유의 대상을 그의 몸에 대한 위협적인 관계로 지각한다면, 다시 말해 위대함의 권능으로 인간의 몸의 형태를 지닌 의지의 객관적 대상으로 느끼게 된다면, 그는 그 순간에 숭고함을 소유하는 것이다. 즉, 그 대상의 위협적인 특성을 인지하면서도, 계속해서 대상에 대한 사유에 사로잡혀 있으면서 공포라는 자신을 보호하기 위한 감정에 휩싸이지 않게 된다면, 그 순간 그는 숭고함을 소유하는 것이다.

If, however, a man perceive the object of contemplation as having a hostile relation to his body, as menacing, that is to say, the objectification of the Will in the form of the human body by its power of greatness, he is contemplating the sublime. That is, he is contemplating the sublime provided that, while recognizing the menacing character of the object, he persists in objective contemplating and

does not allow himself to be overwhelmed by the self-regarding emotion of fear.<sup>10)</sup>

그리고 코플스톤은 이러한 예로 거친 폭풍을 하나의 의지를 가지고 돌파하려는 인간의 숭고한 의지에서 숭고미를 볼 수 있다고 보고 있다. 그는 그리고 이러한 쇼펜하우어의 인간의 의지에서 나온 숭고미에 대한 논의는 그의 비극관으로 까지 이어진다고 본다. 쇼펜하우어는 최상의 시적 예술을 비극이라고 보았다. 비극에서 그는 'The triumph of evil, the mocking mastery of chance and the irretrievable fall of the just and innocent'을 볼 수 있다고 한다. 다시 말해 인물의 숭고함의 가장 최고의 모습은 비극에서 볼 수 있으며, 이러한 비극적 주인공은 항상 순수한 정신으로 인해 추락할 수밖에 없는 존재라는 것이다. 이런 측면은 분명 사탄에서 잘 드러난다. 사탄의 비극적 영웅의 모습의 예를 보자.

왜 그 전장에서 패배했을까?

모든 것을 잃지는 않았다; 아직 불굴의 의지는 있지 않은가

그리고 복수의 방안도 고안하고 있지 않은가, 불멸의 증오여

그리고 용기는 행복하거나 패배를 시인하지 않는다:

그리고 극복하지 못할 것이 과연 무엇이 있던 말인가?

영광의 그분의 분노를 놓지 않을 것이며 빼앗아질 수도 없다.

탄원하듯 무릎 꿇고 절을 하며 영광을 구걸하고, 그분의 힘을 성스럽게 받들며

늦게나마 나타난 그분의 힘에 굴복하고

실제로 낮은 곳에 위치한 그분의 제국을 의심하게 되었지만,

이 추락의 아래에서 치욕스럽고 수치스러운 이 상황에서

그리고 이 천상계의 그것이 절대로 실패하지 않는 상황에서

그러나 이 위대한 전투의 경험을 통해, 향상된 예지를 가지고

---

10) Frederick Copleston, S.J. *A History of Philosophy volume vii*, Burns and Oates Limited, 1965. London.

우리는 성공을 확신하며  
영원한 전쟁을 무력과 교활함으로 일으키려 하니  
우리의 위대한 적에게 절대로 타협치 않고  
이제 넘쳐나는 기쁨으로 승리를 거두려 한다.  
천상의 독재자가 지배하는 곳에 대해

What though the field be lost?  
All is not lost; the unconquerable Will,  
And study of revenge, immortal hate,  
And courage never to submit or yield:  
And what is else not to be overcome?  
That Glory never shall his wrath or might  
Extort from me. To bow and sue for grace  
With suppliant knee, and deifie his power  
Who from the terrour of this Arm so late  
Doubted his Empire, that were low indeed,  
That were an ignominy and shame beneath  
This downfall; since by Fate the strength of Gods  
And this Empyreal substance cannot fail,  
Since through experience of this great event  
In Arms not worse, in foresight much advanc't,  
We may with more successful hope resolve  
To wage by force or guile eternal Warr  
Irreconcilable, to our grand Foe,  
Who now triumphs, and in th' excess of joy  
Sole reigning holds the Tyranny of Heav'n. (*Milton*, 105-125)

위의 구절에서 사탄은 아직 정복되지 않은 의지와 복수에 대한 연구, 불멸의 증오, 그리고 용기를 가지고 다시 도전하려 한다. 그는 자신이 생각할 때 절대로 힘이 없어서 진 것이 아니다. 그건 단지 불명예이며, 부끄러운 일 이었을 뿐이다. 이런 그의 기개의 핵심에는 의지(Will)가 있다. 비록 Milton이 어떠한 자유의지에 대한 사상에 들어가 있던지 간에 시를 읽는 독자로서 느끼는 사탄의 모습은 그리스 영웅의 모사이며, 우리의 심장에 아직도 관통되며 도도히 흐르는 비극적 영웅의 모습이다. 무수히 모인 사탄들 앞에서 눈물을 흘리면서 웅변을 토해내는 사탄의 모습이나, 신에 의해 좌절된 그의 꿈을 또다시 이루려 하는 그의 모습은 그렇기 때문에 인간적이다. 그리고 이러한 야망의 모습이 버크에게서 송고미를 부르고, 이러한 야망을 불굴의 의지로 신에 대항하는 인간의 비극적 모습에서 쇼펜하우어의 송고미가 나오는 것이다.

결론적으로 사탄에서 나오는 송고미는 야망의 송고미이자 비극적 영웅의 송고미이다. 이러한 송고미는 인간적 송고미로서 단순한 아름다움이 아닌 비극적 영웅의 고결한 모습에서 찾아질 수 있는 모습이다. 하지만 Milton의 *Paradise Lost*에 나오는 송고미는 사탄이란 인물에서만 나오지는 않는다. 또 다른 송고미로서 장소의 송고미와 무리들의 송고미가 있다.

#### II. 4. 배경의 송고미: 크기, 모호함, 힘, 무한, 통일성, 장엄함의 송고미

버크의 글은 *Paradise Lost*의 배경과 연관해 독특한 양태를 나타낸다. 우리는 *Paradise Lost*에서 버크의 송고론에 나오는 광대함(Vastness), 모호함(Obscurity), 무한함(Infinity), 통일성(Uniformity), 장엄함(Magnificent)으로서의 송고함을 느낄 수 있다. 그리고 이러한 감정의 중심에는 고통



과 위험, 그리고 공포에 대한 우리의 인식이 담겨져 있다. 어떠한 우리의 인식을 넘어서는 대상을 보았을 때, 그것이 자연물이든 아니면 인공물이든, 우리는 엄청난 위압감을 느끼게 된다. 하나님을 본 모세의 느낌과 같은 이러한 놀라움(wonder)은 고통과 공포에서 나온다. 천길 벼랑 밑을 내려 보며 암벽을 타는 이들은 거대한 공포와 싸우게 된다. 하지만 이러한 공포의 감정은 정상에 올라왔을 때 까마득히 보이는 세상의 모습에 숭고미를 느끼게 된다. 마찬가지로 거대한 우주공간을 망원경으로 관찰하는 우리의 시선에도 숭고미가 들어가게 된다. 숭고의 감정은 아름다움과 다르다. 버크에 의하면 아름다움은 쾌에서 나오는 반면 숭고는 공포와 고통의 위압에서 나오게 된다. 밀턴의 시에 나오는 이러한 배경으로서의 숭고의 양태는 두 가지 정도로 요약될 수 있다. 하나는 수학적 숭고함이고 다른 하나는 역동적 숭고함이다.

### 1) 숭고의 양태-수학적, 역동적 숭고함

장소와 크기의 숭고함은 우선 자연과의 유사성을 가지고 있다. 장소에 있어서의 숭고미는 우리가 일반적으로 자연의 거대함과 그 밑에 미약한 인간의 모습에서 나온다. 그리고 이러한 것이 칸트가 본 역동적 숭고함이다. 하지만 이에 비해 단순한 수학적 광대함, 혹은 무한함으로 나오는 숭고미가 있다. 버크 역시 숭고미는 수학적인 것과 역동적인 것으로 나누어질 수 있다.

#### i) 수학적 숭고-모호함, 광대함, 무한, 유기적 통일

우선 모호함(obscurity)에 대해 보도록 하자. 버크는 모호함에서 나오는 숭고미를 비교하면서 *Paradise Lost* 2권에 나온 죽음(Death)의 모습을 나타낸다.

또 다른 형상

만일 그것이 형상이라고 부를 수 있다면, 그 형상은  
각 부분이나 관절이나 팔다리가 전혀 구별이 안된다.  
위대한 실체라고 부를 수 있고 그림자라고도 부를 수 있는  
어떤 것인 것처럼 보일 수도 있는  
밤처럼 검게 서 있고  
열 명의 분노의 여신만큼이나 광폭하고, 지옥처럼 무시무시한  
그리고 무서운 어둠을 흔드는 그것은  
머리처럼 보이는 것이 왕관의 형태를 지니고 있는 그것은

The other shape,  
If shape it might be call'd that shape had none  
Distinguishable in member, joynt, or limb,  
Or substance might be call'd that shadow seem'd,  
For each seem'd either; black it stood as Night,  
Fierce as ten Furies, terrible as Hell,  
And shook a dreadful Dart; what seem'd his head  
The likeness of a Kingly Crown had on. (II. 666-673)

위의 대목은 죽음(Death)인 아들을 보고 사탄이 다가서는 장면이다.  
이 장면에 대해 버크는 다음과 같이 말한다.

두 번째 책에서의 그의 죽음에 대한 묘사는 감탄스러울 정도로 잘 연구된 것이다.  
음울한 허세가 잘 드러났으며, 둔중하면서도 표현이 강하면서도 불확정된 묘사들과  
채색들을 통해, 그는 공포의 왕을 묘사해낸다. ... 이러한 모든 묘사들에는 어두움과  
불확실성과 혼란과 무시무시함과 숭고함이 최고로 나타나 있다.

His description of Death in the second book is admirably stuid; it is astonishing with what a gloomy pomp, with what a significant and expressive uncertainty of strokes and colouring, he has finished the portrait of the king of terrors: …… In this description all is dark, uncertain, confused, terrible, and sublime to the last degree. (버크 51)

버크에 의하면 밀턴 (Milton)의 시에서 나오는 죽음 (Death)의 숭고미는 “Night, not distinguishable, shadow, black”<sup>11)</sup>과 같은 단어들을 통해 나타나고 있다. 이러한 단어들은 인간이 항상 두려워하는 대상이다. 알 수 없는 대상의 모호함은 어둠속에 잠기고 검은 색이며, 항상 형체를 드러내지 않는다. 마치 Angst를 느끼는 실존적 인간의 무한한 공포와 같이 알 수 없는 죽음의 이러한 모습은 인간에게 있어 숭고한 감정을 느끼게 한다. 이런 이유로 죽음의 검은색과 밤과 같은 어두움, 그리고 형체 없는 모호함이 숭고한 감정을 느끼게 하는 것이다.

밀턴의 시에서 이러한 모호함 이외에도 광대함의 숭고미가 있다. 버크는 광대함에 대해“공간의 거대함은 숭고함의 원인이 된다. 공간의 거대함, 그 크기의 광대함과 그 엄청난 양은 가장 놀라운 효과를 거두게 된다”(Greatness of dimension is a powerful cause of the sublime. … greatness of dimension, vastness of extent or quantity, has the most striking effect) (Burke, 61)이라고 한다. 그리고 이러한 광대함의 숭고함중에서 높이는 깊이보다 숭고하지 못하며, 절벽과 같은 이미지가 숭고미를 더욱 잘 나타낸다고 보고 있다.

살아있는 인간들에게는 밤과 낮으로 측정되는 공간보다 9배는 더 광대한

---

11) 검은색(Black)의 숭고함에 대해 버크는 어둠과 연관을 시킨다. 어둠은 검은색과 같은 것이다. the idea of darkness and blackness are much the same (Burke, 117)

그는 무시무시한 부하들을 거느리고  
불길이 넘치는 심연에서 눈에 띄지 않게 정복을 해가고 있다  
혼란스럽지만 불멸의 그 존재가  
그러나 그의 운명은 훨씬 더 많은 분노를 담고 있으며  
지금 잃어버린 행복과 지속되는 고통은 그를 괴롭히고 있나니  
그는 재앙의 눈길로 엄청난 고통과 낙담을 목도하고 있다.  
완고한 자만심과 견고한 증오가 합쳐진 채.  
그 순간 천사들이 볼 수 있는 것처럼  
그는 버려지고 야만스러운 황량한 그 곳을 본다.  
그곳의 모든 곳에는 무시무시한 지하동굴이 있으며  
지옥의 불길이 타오르고 있지만, 이 불길에서는 어떤 빛도 나오지 않고  
어둠만이 보여지고 있다.

Nine times the Space that measures Day and Night  
To mortal men, he with his horrid crew  
Lay vanquish't, rowling in the fiery Gulfe  
Confounded though immortal: But his doom  
Reserv'd him to more wrath; for now the thought  
Both of lost happiness and lasting pain  
Torments him; round he throws his baleful eyes  
That witness'd huge affliction and dismay  
Mixt with obdurate pride and stedfast hate:  
At once as far as Angels kenn he views  
The dismal Situation waste and wilde,  
A Dungeon horrible, on all sides round  
As one great Furnace flam'd, yet from those flames  
No light, but rather darkness visible ( I .50-63)

위의 부분에서 주목할 단어는 9(Nine)이란 숫자이다. 인간의 눈의 밤과 낮보다 9배란 숫자는 선뜻 이해가 가지 않는 숫자이다. 하지만 칸트가 말하듯이 수학적 숭고란 숫자의 무한한 확장성에서 기인한다. 숫자는 우리의 인식이 닿지 않는 곳까지 미칠 수 있다. 몇 경이란 숫자는 단순한 숫자적 기호지만 그 기호를 통해 우리가 얻는 숭고미는 분명히 놀라움과 경이로움, 그리고 그러한 공간의 어두움, 알지 못함에 대한 공포이다. 마지막 구절에 보이는 ‘no light, darkness visible’과 같은 경우도 마찬가지이다. 인간의 지각이 미치지 못하는 어떤 공간, 단순히 숫자로서만이 표시 가능한 어떤 공간에 대해 인간은 그 모호함과 광대함에 숭고미를 느끼게 된다.

이런 점에서 광대함은 무한함(infinity)과 연결이 된다. 사실상 무한함이란 우리 인식의 한계에서 비롯된다. 버크는 “그 눈은 그 무수한 것들의 크기를 볼 수 없다. 왜냐하면 그것들은 무한해 보일 뿐 아니라, 마치 무한한 것처럼 보이는 효과를 일으키기 때문이다”(the eye not being able to perceive the bounds of many things, they seem to be infinite, and they produce the same effects as if they were really so.)(181)이라고 말하고 있다. 무한은 따지고 보면 우리 상상의 구역이다. 상상의 구역, 혹은 구상적인 숫적 세계에서만 무한은 가능하다. 실제적으로 무한의 크기를 따질 수 없다는 논리적 전제가 있는 한 무한함은 공포스러울 수밖에 없다. 아까 묘사한 Death의 형체 없음이 바로 이러한 무한함과 관련이 되면서 공포를 부른다.

정리하자면 장소의 거대함이나 무한함은 모호함과 마찬가지로 인간 인식의 한계로 인한 두려움으로 발생하는 숭고함이다. 하지만 무한하지 않으면서도 숭고한 거대함이 있다. 그것은 어떠한 대상의 거대함이다. 이런 예는 사탄의 모습에 대한 다음의 묘사에서 볼 수 있다.

따라서 사탄은 물결 위로 머리와 반짝이고 불길이 이는 눈을 들고

길고 거대하게, 엄청난 거리에 펼쳐지고, 엄청난 크기를 가진  
그의 다른 몸의 부분들을 대홍수 속에 누인채,  
우뢰들에서 말해진 대로 무시무시한 크기를 지니고,  
그에게 가장 가까이 있는 동료에게 말을 건다

Thus Satan talking to his nearest Mate  
With Head up-lift above the wave, and Eyes  
That sparkling blaz'd, his other Parts besides  
Prone on the Flood, extended long and large  
Lay floating many a rood, in bulk as huge  
As whom the Fables name of monstrous size, (*Milton I* . 193-198)

위에서 드러난 사탄의 거대한 모습은 분명 인식이 닿을 수 있는 거대함이다. 하지만 어떤 인물의 거대함은 그 거대함을 통해 그 사람의 권위를 나타내게 된다. 이런 점에서 사탄의 거대함은 단순한 수학적 거대함이 아니다. 그것은 인물에 대한 거대함과 같아진다. 바로 이런 점에서 이런 사탄의 모습이나 그 부하들에 대한 묘사는 또다른 거대함의 송고미라 할 수 있으며 또 다른 송고미의 모습인 magnitude와도 연관이 된다.

또 한 가지 이러한 사탄의 모습에서 주목할 것은 이러한 거대함이 유기적이란 점이다. 버크는 거대한 것은 동일성(uniformity)를 가지고 있어야 한다고 보았다. 이에 대해 버크는 다음과 같이 밝힌다.

... 그러나 그 눈, 혹은 그 마음은 (이 경우 어떠한 차이도 없지만) 거대한 크기를 지니고 동일한 형태를 지닌 사물들에 대해 그 범위를 측정할 수 없다; 그 사물들에 대한 사유 역시 멈춰질 수 없으며, 모든 곳들에 있는 이미지들 역시 마찬가지이다. 따라서 그 수와 양에서 엄청난 모든 것들은 단순하고 모든 것이 들어가 있는 하나가 될 수밖에 없다.

but the eye, or the mind(for in this case there is no difference,) in great, uniform objects, does not readily arrive at their bounds; it has no rest whilst it contemplates them; the image is much the same everywhere. So the everything great by its quantity must necessarily be one, simple and entire (Burkee 111)

단순한 크기의 거대함이 아닌 유기적이고 단순한 통일적 모습을 지닌 것이 숭고미가 나오게 한다. 우리의 인식이, 우리의 시각이, 우리의 상상이 여기저기서 끊기는 거대함은 숭고미를 생산할 수 없다. 예를 들어 거대한 화산을 묘사하는데, 그 화산의 모습을 협곡의 모습, 단층의 모습, 용암의 모습 등으로 잘라서 묘사할 경우 숭고미가 잘 느껴지지 않게 된다. 숭고미는 단일한 거대함에서 나온다는 것이 버크의 생각이다. 이런 측면에서 위에서의 사탄의 모습은 분명 단일한 유기적 모습을 보인다. 그의 나머지 몸이 'extended long'의 상태로 누워 있는 모습은 분명 일종의 유기적 양태를 보이고 있다.

## ii) 역동적 숭고미

역동적 숭고미는 힘(power)의 숭고함이라고 볼 수 있다. 이러한 역동적 숭고함은 자연의 모습에서 기인한다. 인간은 거대한 자연의 모습에서 역학적 숭고함을 느낀다. 거대한 자연은 압도적인 힘으로 인간을 두렵게 한다. 번갯불, 천둥, 태풍, 화산은 바로 이러한 역동적 숭고의 대표적인 양태이다.<sup>12)</sup> 버크에게 있어서 이와 같은 숭고미의 발생지는 “힘”이다. 그는 “그 권능은 그 함께하는 공포에서 나온 숭고함에서 나오는 것으로서 ... 위해를 입힐 수 있는 능력과 힘이 엄청날 때 가능하다”(the power derives all its sublimity from the terror with which it is generally accompanied, ..... in which it may be possible to strip a considerable degree of strength of its ability to hurt)(140)이라고 power에 대해 논

12) 비어즐리, 253

하면서 이러한 power의 숭고함은 대상의 거대함에서 기인하는 것이 아닌 그 strength에서 기인한다고 보고 있다. 다음의 밀턴 시와 비교해 보자.

액체로 된 불길의 호수와 같이 견고한 것이;  
미묘하게 나타나게 된다.  
그때 저 지하의 권능이 방위반(方位盤)에서 떨어져 나간 그 언덕으로 불어와  
번개가 몰아치는 아트나의 측면을 부수어 버리고  
몰아치는 기름으로 가득 찬 그곳의 불길이  
광물의 분노와 함께 숭고함으로 가득찬  
바람의 힘으로  
역한 냄새와 연기로 가득 찬 고립된 그 심연을 떠날 때

with solid, as the lake with liquid fire;  
and such appear'd in hue, as when the force  
of subterranean wind transports a hill  
torn from pelorus, or the shatter'd side  
of thundring aetna, whose combustible  
and fewel'd entrals thence conceiving fire,  
sublim'd with mineral fury, aid the winds,  
and leave a singed bottom all involv'd  
with stench and smok ( I 229-238)

위에서 나오는 장소의 모습은 마치 화산의 모습과 닮아 있다. 거대한 연기를 뿜어내고 악취가 풍기는 장소는 우리 인간이 보통 만나지는 않지만 그 거대한 힘을 목격하는 순간 두려움과 공포에서 숭고함을 느끼는 그러한 자연의 모습이다. 하지만 이러한 거대한 역동적 모습은 단지 시각



적인 것만 있는 것은 아니다. 힘의 역동적 모습은 소리에서도 나타난다. 버크는 소리의 숭고함에 대해 ‘sound have a great power in these as in most other passions’<sup>13)</sup>라고 하면서 소리가 가진 숭고미를 논한다. 소리는 무수한 무리들의 소리침, 거대한 존재의 소리, 폭풍소리, 대포 소리 등을 통해 시각적인 것과 같은 숭고미를 갖게 한다. 더구나 이러한 소리의 특징에 역동적 숭고미의 또 다른 갑작스러움(suddenness)가 합쳐지게 되면 이러한 숭고미는 더욱 커지게 된다. 이러한 소리를 통한 숭고미의 극대는 “어떤 힘을 지닌 단일한 소리는 짧게 지속이 된다고 할지라도 간극을 지니고 반복되면서 어떤 엄청난 효과를 거두게 된다”(a single sound of some strength, though but of short duration, if repeated after intervals, has a grand effec)라고 말한다.

지금까지 보았듯이 *Paradise Lost*에 나오는 역동적 숭고의 특징은 자연의 양태를 닮았다는 점이다. 시인은 자신의 언어를 통해 상상의 세계를 보임에 있어서 우리의 인식을 완전히 넘어가지는 않는다. 오히려 imagination이 가능한 지점까지 끌고 간다. 그런 측면에서 역동적 숭고는 우리의 자연에 대한 느낌에서 오는 숭고함이다.

## 2) 장소와 인물에서의 숭고의 양태와 그 의의

지금까지 보았듯이 광대함이나 모호함, 무한함과 같은 수학적 숭고함과 자연의 힘과 소리에 의해 발생하는 역동적 숭고함은 밀턴의 *Paradise Lost*의 1권과 2권의 배경을 만들고 있다. 그렇다면 이러한 숭고함은 시에서 전반적으로 어떤 역할을 수행할까? 버크는 시는 그림보다 더욱 숭고미를 잘 표현할 수 있는 수단이라고 보았다. 그리고 이러한 측면은 버크 뿐만이 아니라 롱기누스로부터 시작되는 거의 대부분의 숭고미에 대해 논하는 이들이 동의하는 측면이다. 버크는 그 이유를 “그래서 시는 그

---

13) 버크 69

모든 모호함에도 그 어떤 다른 예술보다도 보다 보편적일 수 있게 되며 보다 강력하게 감정들을 지배하게 된다”(So that poetry, with all its obscurity, has a more general, as well as a more powerful, dominion over the passions, than the other art) (Burke 52)라고 한다. 시는 그 모호함과 광대한 상상의 영역으로 인해 보다 일반적으로 향유자에게 다가설 수 있게 된다. 바로 그 점에서 시는 그림보다 더욱 많은 숭고미를 보여줄 수 있는 것이다. 아무리 거대한 그림도 시어가 가진 이러한 특징을 넘어서는 수 없다. 밀턴의 *Paradise Lost*에서 보이는 배경으로의 숭고미는 바로 이러한 측면을 가지고 있다. 그의 시가 visual하지 못하다고 엘리엇(T.S. Eliot)의 비난을 받았지만, 그 스스로가 그 말을 철회했다. 밀턴 시의 위대함은 바로 이점에 있다. 시의 언어를 통해 표현된 눈먼 그의 상상 속에 그려진 광대한 세계는 우리에게 얼마든지 더욱 광대한 세계를 열 것이기 때문이다.

### Ⅲ. 결론

지금까지 밀턴의 작품인 *Paradise Lost*에 나온 숭고미에 대해 논하였다. 논문에 대한 개략적인 정리를 하면 우선 1장에서 숭고미의 개념에 대한 탐구와 논문의 목적에 대해 밝혔고, 2장에서는 숭고미의 역사와 그 개념적 정리를 에드먼드 버크를 중심으로 보았고, 3장에서는 비극적 영웅으로서의 사탄의 숭고미를 논하였고, 4장에서는 다양한 배경으로 존재하는 숭고미에 대해 논하였다.

논문의 결론은 이러하다. 밀턴의 *Paradise Lost*은 후대의 시인들에게 큰 영향을 준다. 이러한 영향은 다양한 것이 존재하겠지만 무엇보다 큰 영향력은 시인의 상상력에 대한 폭넓은 확장이 아닌가 한다. 보통 밀턴의 *Paradise Lost*은 단테의 『신곡』과 비교가 되곤 한다. 하지만 밀턴의

경우, 단테와 같으면서도 더욱 고통스러운 삶을 살아야 했고, 이를 통해 그는 불굴의 의지를 불태워야 했다. 눈이 보이지 않던 밀턴은 분명 인간의 상상의 극점까지 가보았을 것이다. 그리고 그를 통해 나온 시어들은 단순한 아름다움만으로 끝날 수 없다 보여 진다. 밀턴의 숭고미는 바로 이러한 밀턴의 특수한 상황에서 나왔다 보여 진다. 그의 vision은 명확하기보다도 우리의 상상의 극점까지 몰고 가주는 vision이었으며, 바로 이 vision으로 우리는 숭고한 아름다움을 느낄 수 있으며, 시인 자신의 불굴의 의지를 시중에 나오는 사탄과 더불어 공감 하게 되는 것이다.

(내브라스카대)

## ■ 주제어

숭고미, 밀턴, 파라다이스 로스트, 칸트, 에드먼드 버크

■ 인용문헌

- 먼로 C., 비어슬리. 『미학사』. 이성훈, 안원현 역. 서울: 이론과 실천, 1999.
- D.W. 크로포드. 『칸트 미학 이론』. 김문환 역. 서울: 서광사, 1995.
- 뤽 페리. 『미학적 인간』. 방미경 역. 서울: 고려원, 1994.
- 장-프랑수아 리오타르. 『포스트모던의 조건』. 유정완, 이삼출, 민승기 역. 서울: 민음사, 1999.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Ed, Alastair Fowler, London: Pearson Education Ltd., 1988.
- Burke, Edmund. *On the Sublime and Beautiful*. Ed. Charles W. Eliot, NY: P.F. Collier & Son Corporation, 1964.
- Copleston, S.J., Frederick. *A History of Philosophy: Volum VII Fichte to Nietche*, London: Burns and Oates Ltd., 1965

■ Abstract

## Understanding of the Satan's Sublimity Revealed in Milton's *Paradise Lost*

Kim, Daejoong

This paper aims to clarify the significance of sublimity in Western literary tradition via exploring various philosophical understandings of the sublimity. To demonstrate this, I use Milton's *Paradise Lost* and explore the world of sublimity in his work, especially the part where Satan emerges. Regardless of his theological signification, Satan represents a hero who fell and set out a journey to restore what he lost, which causes the sublimity in Milton's magnificent work, *Paradise Lost*. To analyze this, I mostly focus on Burke's idea of sublimity and its properties — vastness, obscurity, infinity, uniformity, and magnificent. To some extent, Burke's idea of sublimity reveals the most profound aesthetic aspect of sublimity in Western thought. With Burke's analysis, I also include aesthetic idea of sublimity from Kant and Schopenhauer's works. By intergating and incorporating their ideas in aesthetic history, I demonstrate how Milton's *Paradise Lost* has affected other works afterward. In conclusion, I claim that the vision of Satan in Milton's *Paradise Lost* lies in the context of the heroic sublimity that is a part of Western aesthetics.

■ Keywords

Sublime, Milton, *Paradise Lost*, Kant, Edmund Burke

■ 논문게재일

○투고일 : 2010년 10월 30일 ○심사일 : 2010년 11월25일 ○게재일 : 2010년 12월15일

# 『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 『영어권문화연구저널』을 발간한다.
- (2) 본 학술지는 영어권문화연구와 관련된 논문들을 게재함을 원칙으로 하며 논문의 내용은 동서양의 문학, 철학, 종교 등의 비교 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 봄-여름호는 4월 30일, 가을-겨울호는 10월 31일로 하고 이때까지 접수된 논문에 대해 해당호 게재 여부를 위한 심사를 진행한다. 투고 및 심사일정은 다음의 표와 같다.

호	투고 마감	심사	수정본 접수마감	심사 완료
봄-여름 호	4월 30일	5월 5일 ~ 25일	6월 5일	6월 15일
가을-겨울 호	10월 31일	11월 5일 ~ 25일	12월 5일	12월 15일

## 제3조 (학술지의 발간규정에 대한 심의 및 제/개정)

- (1) 학술지의 발간규정에 대한 심의 및 제/개정은 편집위원 3분의 2 이상의 동의를 얻어 편집위원회에서 확정하고 편집위원장이 이사회에 보고한다.

## 부 칙

1. 본 규정은 2009년 9월 1일부터 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 연구소이사회의 요청이 있을 경우, 이를 지원하도록 한다.

## 제2조 (편집위원회 구성원의 임무)

- (1) 편집위원장은 『영어권문화연구』의 편집과 출판에 관련된 제반 업무를 총괄 조정하고 편집위원회의 원활한 운영을 도모한다. 또한, 학술지와 관련하여 제반 대외 업무를 수행한다.
- (2) 편집위원장은 학술지의 편집 및 출판회의를 주관하고, 원고를 투고

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] 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 책임자가 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)내용의 창의성, 2)논지의 명확성, 3)논증과정(문간간 연계성, 인용근거의 정확성, 구성의 밀도, 문장의 명증성, 설득력 등), 4)주제의 시의성, 5)참고자료의 적합성, 6)논리적 논지전개, 7)학문적 기여도, 8)논문 형식, 9)영문초록 등을 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 유선이나 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 수정제의서를 발송한다.
- (10) [심사결과에 대한 이의 신청] 논문 심사결과에 이의가 있을 경우, 편집위원장에게서 심사결과를 통보받은 후 5일 이내에 서면 혹은 전자메일로 이의신청을 할 수 있다. 논문 제출자의 이의 신청이 접수되면 편집위원회는 해당 심사위원에게 재심을 요청하고, 해당 심사위원은 5일 이내에 재심사 결과를 편집위원회에 통보한다. 단, '게재 불가'로 판정된 논문은 투고자가 이의를 제기하는 경우 편집위원회의 2/3 이상의 동의를 얻는 논문에 한해 재심을 진행한다.
- (11) [수정제의 수용원칙] 논문 집필자는 편집위원회의 수정제의가 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

1. 본 개정규정은 2009년 9월 1일부터 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 휴메니티 이념: Translations를 중심으로

### (2) 논문의 소제목

로마 숫자를 원칙으로 하고, 다음의 방법으로 표기한다.

- 서론부분: I, 서론 (영문논문의 경우, I, Introduction)
- 본론부분: II, III, IV, ... (구체적 소제목 명기는 저자의 필요에 따른다)
- 결론부분: V, 결론 (영문논문의 경우, V, Conclusion)

### (3) 필자이름

- ▶ 논문 서두 우측 상단에 위치. 한글 성명을 쓴다.

예 : 홍길동

- ▶ 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 공동필자는 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 왼쪽 끝에는 진하게 Abstract (12 포인트)라고 쓰고, 오른쪽 끝에는 필자의 영문이름을 쓴다.

예: Myth-seeking Journey in Brian Friel

Abstract

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 띄우고, 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 인용문 다음에 마침표를 찍고 한 칸 띄 다음 괄호를 시작한다.

예: 길을 가다 영희를 만났다고 그가 말했다. (15)

(4) 인용문중 논문 필자의 침삭

- 인용문의 중간부분을 논문필자가 생략할 경우 마침표 세 개를 한 칸 씩 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 내

의 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, 심표, 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 2개이상 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 30일과 12월 31일 연 2회 발행하며, 한글논문은 앞부분에 외국어 논문은 뒷부분에 게재한다.
2. [원고 제출시한] 6월호(봄-여름호)는 4월 30일, 12월 호(가을-겨울호)는 10월 31일까지 편집위원장에게 투고 예정논문을 제출한다.
3. [논문의 내용] 투고 논문의 내용은 동서양의 문학, 철학, 종교 등의 비교 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. [심사료] 학술지에 투고하는 논문은 편당 1만원의 심사료를 투고논문과 함께 납부한다.
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 미국현대어문협회 『지침서』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 미국현대어문협회(MLA)의 『지침서』(MLA Handbook for Writers of Research Papers) 최근판 규정을 따르며, 한글 논문의 경우에도 미국현대어문협회 『지침서』의 세부 사항을 응용하여 따른다.
10. 심사의 공정을 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 제 4조 (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  
                   왼 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	들여 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.

# 영어권문화연구소 연구윤리규정

## 제1장 총 칙

제1조(목적) 이 규정은 동국대학교 영어권문화연구소(이하 영어권연구소)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.

제2조(적용 대상) 이 규정은 본 연구소의 학술지, 학술행사 발표문, 단행본, 영상물을 포함한 모든 간행물과 출판물 및 심사행위를 적용대상으로 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, 연

구과정 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 연구부정행위를 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 외부전문가 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 안전과 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 안전의 조사위원 자격이 정지된다.

## 제3장 연구윤리의 검증

#### 제10조(검증 시효)

1. 연구 윤리성 및 진실성 검증 필요성이 제기된 때로부터 5년 이상이 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 피해를 가한 경우에는 이를 심의하여야 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 검증을 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 제보자와 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 사용하기 위하여 받은 제반 경비는 반환하지 않는다.
2. 이 규정에 명시되지 않은 사항은 연구윤리위원회에서 정한다.

## 부 칙

본 규정은 2010년 8월 30일부터 시행한다.



영어권문화연구 *The Journal of English Cultural Studies*

2010년 12월 31일 / 31 March 2010

3권 2호 / Vol.3 No.2

발행인 오영교

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](mailto:ajkim@dgu.edu)

인쇄처: 동국대학교출판부

(우편번호 100-715) 서울 중구 필동 3가 26

전화: (02) 2260-3482~3

팩스: (02) 2268-7852