

영어권문화연구

4권 1호. 2011년 6월

영어권문화연구소

차 례

Ⅱ Yun, Yeon-Jeong Ⅱ

Deconstructive reading and
double-frontedness of transnationalism 5

Ⅱ 구자룡 Ⅱ

영화 <블랙 스완>에 나타난 대타자의 파괴적 욕망
: 라캉의 ‘Object a’ 개념 및 욕망의 불가능성을 중심으로 23

Ⅱ 김종갑 Ⅱ

들뢰즈의 사건과 야크나파타우파 43

Ⅱ 김혜정 Ⅱ

Sylvia Plath의 시에 나타난 ‘죽음’의 의미 재고(再考) 67

Ⅱ Seok, A-Young Ⅱ

Herman Melville's Historical Conception
in *Pierre, Or the Ambiguities*
: The Duplicity of American Thought and the Silenced 83

Ⅱ 손병용 Ⅱ

문화 전수자로서의 여성의 역할
: *Song of Solomon*과 *The Joy Luck Club* 비교연구 103

■ 유인호 ■

돌아오지 못하는 아이들

- 유괴 삼부작을 통해 질문하는 우리시대 정신분석의 윤리 125

■ 정미경 ■

여성 육체의 도구적 재현

: 캐럴 처칠의 『황홀경』, 『도둑고양이 탐』을 중심으로 153

■ 차영옥 ■

『아낌없이 주는 두올리티』와 『영점에 선 여자』를 통해 본

제3세계 여성의 페미니즘 연구 179

● 『영어권문화연구』 발간 규정 199

● 『영어권문화연구』 편집위원회 운영 및 심사 규정 201

● 『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준 206

● 『영어권문화연구』 투고 규정 213

● 『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령 214

● 원고작성 세부 지침 217

● 영어권문화연구소 연구윤리규정 218



Deconstructive reading and double-frontedness of transnationalism

Yun, Yeon-Jeong

Many theorists and writers regard transnationalism as a positive and unproblematic agenda for global interrelations. Yoko Tawada, a Japanese writer, advocates the transnational subject who does not have a national boundary or identity. Also several intellectuals such as Bruce Robbins, James Clifford and Kwame Anthony Appiah carry a positive attitude about transnationalism and its effects. However, after witnessing the negative effects of transnationalism in capitalism and select NGOs, we need to reconsider the direction and ethics of this optimistic transnationalism. It cannot longer be a consequence of utopian hybridity or multiculturalism, but of the collective power and hegemonic conflicts. Through the Scarf Affair, in opposition to simple optimistic trends of the intellectuals, I reveal the limitations of the uni-discourse analysis about transnationalism. To deal with the complex transnational issues, I suggest Spivak's strategy towards transnationalism and globalism; the deconstructive reading and double-front. Assessing the Scarf Affair with multiple dimensional perspectives, I will investigate the efficiency of her strategy as well as the practicality at present.

In a time when capital and laborers move freely at a global scale, transnationalism and its method of thought are inevitably concerning. Confronting this transnational movement and trends, however, many writers and theorists express their optimistic perspectives, focusing on the positive consequences from transnationalism. They primarily deal with the transnational flow theoretically, romanticizing the mixture of two different cultures or races.

Yoko Tawada is one of the positivists about this transnational flow. Tawada states “how can one say where the place of foreign water begins when the border itself is water?”(Europe 123), referencing the blurring of border distinctions and cultures between the Eastern and the Western world. Furthermore, she argues that to dim one's own nationality and values is advantageous when one comes into another nation and its culture in an interview with Bettina Brandt.

“To break with the familiarity and routine of the culture and the institution of the society in which you grew up. Thus one is at least partially reborn somewhere else and this gives you a double advantage: you can observe the patterns of new institutions in a foreign world with the critical consciousness of an adult and selectively appropriate them like an actor does. It also makes it possible to see and observe while maintaining a distance to your own culture” (Brandt 14-5).

Tawada argues that ‘to break’ one's former bond makes it possible to open a new different perspective and possibility to oneself. Through this process, one can have an objective point of view which enables one to choose or appropriate to his/her taste. This objective

position enables one to keep their own culture and values as well as to absorb another culture selectively. Not only Tawada, but other theorists argue that the transnational subjects can retain and continue both their regionalism and globalism simultaneously.

For example, Kwame Anthony Appiah argues that the transnational subjects can maintain their own cultural specificities and the cosmopolitan attitude without contradictions.¹⁾ According to him, the cosmopolitan citizen can be “attached to a home of his or her own, with its own cultural particularities, but taking pleasure from the presence of other, different, places that are home to other, different, people”(91). Thus, Appiah thinks the transnational people can possess both locality and patriotism within a cosmopolitan lifestyle.

Other theorists criticize and supplement with more developed theories these romanticized idealistic viewpoints. Bruce Robbins suggests thinking about “how much of the praise [for the new cosmopolitanism] is merited”(51). Then, he indicates that the cosmopolitan values have imperial characteristics to erase one’s politics and historical context. James Clifford argues for “sketching a comparative cultural studies” to approach both traveling-in-dwelling, dwelling-in-travelling(108), rather than nomadology which privileges diasporic movements. He emphasizes new localizations of the border to draw hybridity and transgression differently. Stephen Clingman also claims the need of conceptualization about transnationalism,

1) I transpose cosmopolitanism and transnationalism in terminology focusing their common features, even though there are arguments about their conceptual differences. About their differences, refer to Ulrich, Beck’s article, “Rooted Cosmopolitanism: Emerging from a Rivalry of Distinctions.”

negating the “naïve celebrations of hybridity or the multicultural”(6). He proposes that we need to recognize the possibility and necessity of transnationalism, and through novels we seek the operating principle of navigation; displacement and disposition(26).

Yet all of their arguments tend to cease at the abstract and theoretical plane. Their arguments do not sound obviously applicable to practical situations. Due to the fact that they do not suggest specific strategies for the transnational agents, their alternatives cannot cope with the political struggles and racial discriminations of the transnational subjects in reality.

Gayatri Spivak warns of this ignorant and vulnerable aspect in transnational discussions. She indicates that today's transnationalism is operated by the world economic system with diverse appearances; “in this new transnationality, the new Diaspora ... means Eurocentric migration, labor export both male and female, border crossings, the seeking of political asylum, and the haunting in-place uprooting of ‘comfort women’ in Asia and Africa”(A Critique 357). She signifies that transnationalism is operated under the complex mechanism and mode of production, and it contains several internal contradictory struggles. I think the following examples exemplify the complex operating mechanism of transnationalism.

In the first case, transnationalism can work for and accelerate the circulation of capitalism. Spivak takes an example of another transnational subject, Rei Kawakubo. She is a Japanese designer who devises costumes for Merce Cunningham in New York. She has a reputation for her “genius for design, brilliant sense of marketing and business, lust for control”(338). Kawakubo, who was born in

Tokyo, says in consumer guides “I have always felt it important not to be confined by tradition or custom or geography”(339). However, Spivak questions how Kawakubo, who was born in 1943 when three or four atom bombs exploded at Nagasaki, can be free from Japanese tradition. Furthermore, Spivak denotes that Kawakubo's market strategy is “how very different she is, how Japanese.” Even though Kawakubo says she gleans her freedom from tradition or locality by removing class markers from the clothing she designs. However, her clothes are sold at very expensive prices: the cheapest T-shirt, \$135 and the cheapest cotton shirt, \$195 in 1986.

Through the case of Kawakubo, Spivak points out the problematic use of transnationalism. In the historical context, Kawakubo can be regarded as a by-product of Japanese history and culture, but this feature is easily negated by her insistence of freedom from her native culture. Yet, her Japaneseness is a resource and commodity in the design market, functioning as an accelerator of capitalism and market principle. This case shows that in the transnational environment, cultural specificity is evaluated through the relations with the dominant culture. Also, culture becomes an object which is used and consumed by economic marketability.

About this situation, Scott L Malcomson says, “culture is the determinant of economic success and a belief that can quickly lead to an extreme conservatism and the writing-off, so to speak, of loser cultures”(241). Like the expensive T-shirts of Kawakubo, culture is a commodity which promotes and circulates the economic system effectively. The transnationalism, thus, should be considered within the cultural commercialization and its circulation on a global scale.

We can see another problematic operation of transnationalism in the case of certain NGOs. It is generally assumed that NGOs are the caretaker of human rights. However, Aihwa Ong argues “NGOs play a crucial role in reinforcing the moral economic justifications of overseas employment, and in sustaining the moral economy of the family, all the while teaching female migrant to be free economic agents in overseas markets”(162). In the Philippines, Indonesia and Malaysia, NGOs encourage domestic females to move to the developed nations and work as a housekeeper to support their family's economy. They are shipped in to be confined in the employer's house by a two-year contract, mostly to developed nations such as Hong Kong, Singapore. They must be single women, and they cannot be pregnant nor marry with foreigners in this two year period. Neither can they apply a citizenship nor have any basic political rights. Worse, even though these female migrants have been “exposed to conditions of neo-slavery” such as harsh working conditions, rapes, beatings, the NGOs cannot protect their physical security as well as provide a steady job(163). Nonetheless, in conjunction with the state, NGOs aid the injustice workforce exportation under the flag of human rights diplomacy.

This NGOs' function in Asia provides a cornerstone to re-consider transnationalism and its effectuation. Nationally, the exportation of workforce is an encouraging way to develop the nation's economic foundation and to expand employment. Contrarily, in a transnational dimension, the exploitation and unequal contracts of the migrant workforce remain an undefined problem. The migrant housemaid case reminds us that transnationalism operates in complex

ways both economically and hierarchically, thus, should not be dealt with as merely a combination or co-operation of locality and globality.

In other words, transnationalism is considered not by elite theorist metaphysically theoretically but by the collective relations of global hegemony and political conflicts in reality. We need to access the problems through collective discourse and power structures, not by merely advocating hybridity and multi-culturalism caused by transnationalism. We are already positioned in a global and transnational environment, thus, we need multi-layered strategies to critically read this situation.

As a method of critical reading, Spivak suggests 'deconstructive reading' containing 'the double-front.' Taking Derrida's deconstructive methodology, Spivak argues that "It is that deconstruction can make founded political programs more useful by making their in-built problems more visible"(Outside 121). She thinks deconstructionism reveals the hidden inner contradictions with a structure or problem. As a "resistant reader," a critical subject reveals his/her collective and complex constructed positions, for example, as "ethnic in the U.S., racial in Britain, negotiating for decolonized space"(144). Through considering these various positions and statuses, one has to reflect upon multiple structures and their mechanisms for their cultural readings.

To practice deconstructive reading, Spivak employs the strategy of double-front. As a Foucauldian analysis of discourse, the double fronted perspective utilizes both the macro- and micro- discourse of the problems; transnationalism assumes the cultural conflicts between the local and the global as well as the conflicts of gender

roles or traditional morals within a community. This can be a way to confront the massive hegemonic judgment of the local culture as well as to deal with their internal problems. Thus, Spivak argues that “the Foucauldian notion of the double-fronted analysis is particularly appropriate to transnational cultural studies if it is articulated with a deconstructive reading”(A *Critique* 104). This way reveals the ‘local confronting global, diversified knowledge confronting monoculture.’ Spivak says,

Spivak argues that the universal and homogenous discourse cannot deal with the diversified knowledge and its mechanism. Our task is to “look at the two strategies: culture as a battle cry against one culture's claims to [Western] Reason as such, by insider as well as outsider; and culture as a nice name for the exoticism of the outsider” because “culture alive is always on the run, always changeful,”(355). Negating the Westernized ideology as well as cultural simplification, she claims the postcolonial feminist reading as a strategy. In a transnational environment, “liberal multiculturalism without global socialist awareness simply expands the U.S. base, corporate or communitarian”(402). Agreeing with Spivak's deconstructive double-fronted way, I think the Scarf Affair is a proper example to show why we need to accept her strategy.

According to Seyla Benhabib, “L'affaire du foulard(the Scarf Affair)” began with the expulsion of three scarf-wearing Muslim girls from their school in Creil on October 19, 1989 in France. The headmaster of the college Gabriel-Havez of Creil forbade the three girls to attend classes with their heads covered, and their parents also agreed with the school's request. Despite a compromise reached

between their headmasters and their parents, the three girls appeared in class wearing scarves. They had contacted the National Federation of Muslims in France (FNMF) by themselves, and took the advice of M. Daniel Youssouf Leclercq who encouraged them to wear their scarves. The three girls argued that they have the right as French citizens to exercise their freedom of religion. Also they wanted to exhibit their Muslimness and North African origins in a public space. Yet on November 4, 1989, the French minister of education, Lionel Jospin, announced the decision of the Conseil d'Etat to ban scarves, saying "that [wearing a scarf] would disturb proper order in the establishment or the normal functioning of public service"(55).

In France, the discussion about veils caused heated arguments until recently, but the French government still refuses to permit Muslim women to wear their scarves. On January 19, 2010, MailOnline.com carried the statement of the French government with a firm attitude about Muslim females wearing a scarf ; "When you don't respect your responsibilities you should not have access to any benefits ... The full veil is simply a prison for women who wear it and will make no one believe a woman wearing it wants to integrate; President Sarkozy has called Islamic face veils 'a sign of debasement that imprison women' and said they are not welcome in France."

The processes of this Scarf Affair reveal the complexity of discussions surrounding the transnational subjects and their rights. As Benhabib denotes, three Muslims girls challenged "the boundaries between the public and the private" as well as "problematized the school as well as the home"(53). They chose a unique approach to

this affair that involves many personal as well as public spaces. On the one hand, they resisted against the imposed cultural hegemony by the French government, and on the other hand, they argued to resignify the meaning of wearing scarves within the Muslim culture. Thus, hosting a single dimensional perspective cannot fully explain the significance and the direction of this Scarf Affair.

Benhabib also indicates that “to assume that their intentions were purely the religious defiance of the secular state constrains these women's own capacity to write the meaning of their own actions, and ... reimprisons them within the walls of patriarchal meaning from which they are trying to escape”(57). She warns that maintaining a singular perspective can cause the misinterpretation and imprisonment of these three women's agency.

Lila Abu-Lughod also insists that “not only are there many forms of covering ... in the communities in which they are used, but also veiling itself must not be confused with, or made to stand for, lack of agency”(786). She indicates the fact that the Westerners interpret veiling as a sign of women's oppression and ‘unfreedom’ should be reconsidered within the Muslim context. Millions of Muslim women regard the veil as a single item of clothing. For them, the scarf is not the result of the Taliban's terrorism, because women wore scarves long before the dominance of the Taliban. It is the Westerner's interpretation that making women wear scarves is a political oppression as well as a patriarchic ruling over women.

Thus, Abu-Lughod argues that “perhaps it is time to give up the Western obsession with the veil,” not reduce the diverse situations and attitudes of millions of Muslim women to one discourse. To face

these complex interconnections of culture, religion and gender problems, the uni-perspective about culture or ideology cannot fully explain the cross-intersected power structure. I think using a double-front tactic is helpful to access this affair properly.

The Scarf Affair reveals the double-fronted characteristics of transnational issues. First, this affair displays the complicated macro-discourse through the relation between the dominant state and the subordinate community, the French and the migrant Muslims. The French government insists on maintaining their national principles about universal human rights, claiming to be a savior of women's liberation. Thus, to the French government, wearing a scarf signifies the oppression of women's freedom by patriarchic Muslim males, and due to their national values, they refuse to advocate wearing a scarf in public space. However, to the Muslims, wearing a scarf represents the maintenance of their traditional values such as the modesty of women. This is a conflict between different cultural and national values in a cosmopolitan dimension. Two different cultural codes are contradictory to each other, bringing the issue about which code should be followed.

In a micro-discourse level, scarf wearing brings discussion about women's agency within their Muslim communities. The three Muslim women refused to follow their parents' agreement with the headmaster of school. They wanted to wear scarves with their own agency. In scenarios like this, alternative to our ordinary expectations, many Muslim women voluntarily wear scarves, regarding the scarf as a part of their body; "My head scarf is part of me. I won't take it off. We have to educate the state about why the scarf is so important"

(Benhabib 58). Thus, the Westerners' intervention in their attire is an unknowledgeable and arrogant intervention to them. They choose to wear scarves, reflecting their free decision along with their value judgment unaffected by the others' cultural standards.

Accordingly, we need to disclose these multi-layered complexities with the double-front strategy. Both at the macro- and micro-level, we have to interpret transnationalism and its effects collectively. Spivak argues that we increase our ability to negotiate between these complexities; "the point is to negotiate between the national, the global, and the historical as well as the contemporary diasporic" (*Outside* 278). Investigating and handling each layer's nexus point, a transnational subject should access the problems of reality. Through this way, we can hear a voice from a transnational subject who is oppressed and constrained by several mechanisms.

Spivak's deconstructive reading and as a critical transnational subject, consequently, suggest an alternate way of thought about the current transnationalism. She does not emphasize the formation of concept or theory about transnationalism. Different from other theorists and critics who speak from the above and metaphysical plane, she suggests a concept about 'critical readers' as transnational subjects. Not merely a passive acceptor, she accesses transnationalism as a receptor and as a practitioner. Through deconstructive reading, Spivak shows her specificity in conceptualization, taking a practical and critical response strategy for transnationalism. By doing so, we can resist against the uni-discourse and ideology in global society.

Spivak more specifically defines her strategy as 'a politics of reading'(Death 96). According to her, to accept responsibility in

reading and teaching of the textual is the first step in the era of global capitalism. To do so, she argues the necessity of ‘training’ in the classroom about how to track and expose the conspiracy of global unification. Through the new kind of ‘comparative literature,’ she says we persistently need to “undermine and undo the definitive tendency of the dominant to appropriate the emergent; Not let itself [the dominant ideology] be constituted by the demands of liberal multiculturalism alone”(100). Her critical reading is a way to resist against empirical transnationalism, and her perspective is uniquely deployed in the micro dimension as a receiver.

Despite Spivak's deconstructive double-front reading bringing a novel perspective to transnationalism, I think Spivak still has an ambiguous point that cannot be overlooked. She acknowledges the necessity of collective effort to change the legal, educational and health system. However, the efficiency of focusing on the regional is unpredictable, especially when she expects this process to produce the collective bonds for systemic changes. She continuously argues that “to change laws, relations of production, systems of education, and health care,” we need the necessary collective efforts with “mind-changing one-on-one responsible contact”(383). However, I wonder how and when the mind-changing local resistance can be connected with the people's movements globally. Who is authorized to recognize the local agency and ‘negotiate’ each agency to form a collective resistance? Here, we sense that even though Spivak also recognizes the necessity to develop the micro-discourse into macro-discourse, she refuses to connect these two different discourses intentionally. Is this because her deconstructive reading method does

not form a foundation for analysis? I think Spivak needs to develop her regional resistance strategy further in order for it to become globally applicable.

As witnessed in the Scarf Affair, there are many contradictory and complex situations for transnational subjects to navigate. Thus, transnational problems should be approached with various perspectives as well as practicality. Rejecting the simple binary opposition, Spivak suggests a deconstructive reading for transnationalism in contemporary application. Yet, we still need to modify her strategies in response to current needs and situations of transnationalism.

(Florida Univ.)

■ Works Cited

- Abu-Lughod, Lila. "Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and Its Others Do Muslim Women Really Need Saving?" *American Anthropologist*, New Series, 104:3 (Sep, 2002). 783–90.
- Appiah, Kwame Anthony. "Cosmopolitan Patriots." *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 91–114.
- Beck, Ulrich. "Rooted Cosmopolitanism: Emerging from a Rivalry of Distinctions." *Global America?: The Cultural Consequences of Globalization*. Studies in social and political thought. Liverpool: Liverpool University Press, 2003. 15–29.
- Benhabib, Seyla. "Democratic Iterations." *Another Cosmopolitanism*. Ed. Robert Post. Oxford: Oxford University Press, 2006. 45–80.
- Brandt, Bettina. "Scattered Leaves: Artist Books and Migration, a Conversation with Yoko Tawada." *Comparative Literature Studies* 45,1 (2008): 12–22.
- Clifford, James. "Traveling Cultures." *Cultural Studies*, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula A. Treichler. (New York and London Routledge, 1991). 96–116.
- Clingman, Stephen. "Introduction: The Grammar of Identity." *The Grammar of Identity: Transnational Fiction and the Nature of the Boundary*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 1–33.

- Malcomson, Scott L. "The Varieties of Cosmopolitan Experience." *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 233-46.
- Ong, Aihwa. "Migrations and Mobilities." *Citizenship, Borders, and Gender*. Eds. Seyla Benhabib and Judith Resnick. New York and London: New York University Press, 2009. 157-84.
- Robbins, Bruce. "Cosmopolitanism: New and Newer." *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture* 34.3 (2007): 47-60.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.
- _____. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.
- Tawada, Yōko, Susan Bernofsky, and Yumi Selden. *Where Europe Begins*. New York: New Directions, 2002.

■ Abstract

Deconstructive reading and double-frontedness of transnationalism

Yun, Yeon-Jeong

In this paper I will analyse the emerging functional definitions of diaspora against the policy-based indicators that help set its boundaries within the field of policy practice. My objective is to understand how diaspora is framed as a migration policy actor, and the EU case serves as an example. The migration and development agendas have been only recently drawn together in the European policy context. The new components of the comprehensive European immigration policy, traditionally associated with restrictive measures, include a number of elements linked to the development agenda, such as mobility partnerships and circular migration, in which diaspora plays an important role. It remains to be determined, however, which policy actors are needed to meet the policy ends, and thus how diaspora is defined.

As such, this chapter will look into exemplary documents produced by international and supranational organisations to see how they frame the actors of development policy. My discussion will focus on different uses of the terms ‘transnational community’ and ‘diaspora’. I will also examine several European Community documents pertaining to the subject and analyse the role that diasporas have in

the European comprehensive migration policy.

■ Key Words

Scarf Affair, Spivak, Subaltern, transnationalism, deconstructive reading

■ 논문게재일

○투고일 : 2011년 5월 16일 ○심사일 : 2011년 5월 25일 ○게재일 : 2011년 6월 15일



영화 <블랙 스완>에 나타난 대타자의 파괴적 욕망 : 라캉의 ‘Object a’ 개념 및 욕망의 불가능성을 중심으로

구자룡

1. 라캉의 ‘Object a’ 개념과 도달할 수 없는 욕망

라캉(J. Lacan)의 정신분석에 있어 ‘Object a’(이하 ‘오브제 아’)의 개념은 매우 중요한 위치를 차지한다. 프로이트(S. Freud)가 그의 정신분석에서 일체의 대상들의 가장 미지(unknown)적인 차원을 지시하기 위해 ‘대사물(Thing)’의 개념을 사용했다면, 라캉은 이러한 프로이트의 대상 개념에 착안하여, 대타자 안에 숨어 있는 알 수 없는 핵심으로 ‘오브제 아’, 즉 나와 닮은꼴이자 대상이 되는 ‘소타자 대상’이라는 용어를 고안했다(문장수 31). 대타자(Autre)가 기표사슬의 힘이 인간적인 형상으로 나타난 것 중의 하나라면, 소타자(autre)는 자신의 닮은 꼴, 즉 제2의 자아(alter ego)가 된다. 그래서 ‘a’는 알파벳의 첫 글자 ‘a’가 아니라 대타자(Autre)와 구분되는 소타자(autre)의 첫 글자이다. 라캉은 ‘타자’ 즉, 이미 언어적 체계 안에서 고정된 의미를 가진 ‘타자’라는 용어를 거부하고, 명료하지 않으면서 고정되지 않은 차원의 대상을 지시하기 위해, 모호한 그것을 우선 ‘오브제 아’로 명명했다. 라캉에게 부재를 의미하는 이와 같은 방식은 ‘불가능성’, 즉 이론적 전개에 저항하는 지점으로서 작동한다. 따라서 ‘오브제 아’는 불가능한 암초를 돌아가기 위한 분석적 사고의 꺾기 되면서, 불가능한 것에 이름을 붙여줌으로서 실재계(the real)를

피해갈 수 있게 하는 방식이 된다는 것이다(Five 771). 그래서 알 수 없고 도달할 수 없는 차원의 ‘오브제 아’는 라캉의 정신분석에 있어 기본 전제조건이 된다.

이러한 ‘오브제 아’는 라캉에게 있어서 모든 욕망의 근원으로 작동한다. 그것은 욕망이 막(wall)으로 가상(semblance)할 수 있게 만들어주는 에너지의 원천이며, 흘러넘치는 주이상스(jouissance²⁾), 곧 잉여-주이

-
- 1) 같은 책이 연속적으로 인용될 경우, 페이지만 표시함.
 - 2) 프랑스 말 주이상스(Jouissance)는 enjoyment라는 뜻이다. 그것은 영어 단어 “enjoyment”에는 빠져있는 성적인 함의(i.e. 오르가즘)를 갖는다. 그러므로 라캉의 영어 버전의 저작에는 번역되지 않은 채 남아 있다. 라캉은 자신의 세미나 “정신분석학의 윤리”(The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960)에서 주이상스(Jouissance)와 쾌락(pleasure)의 반대 개념을 개발했다. 라캉에 따르면 쾌락욕구원칙(pleasure principle)은 쾌락의 제한으로써 작동한다. 그 법칙은 대상이 가능하면 덜 즐겁도록 명한다. 동시에 대상은 끊임없이 그의 쾌락에 부과된 제한들을 어기고, 그 쾌락욕구원칙(pleasure principle)을 넘어서려고 시도한다. 그러나 라캉에 따르면 쾌락욕구원칙을 어긴 결과는 더 많은 즐거움이 아닌 고통이다. 왜냐하면 오직 일정한 양의 쾌락만을 그 대상이 지닐 수 있기 때문이다. 그 제한을 넘어서면 쾌락은 고통이 된다. 이 ‘고통스러운 원리’(painful principle)가 라캉이 주이상스(Jouissance)라고 부르는 것이다. (Dylan Evans) 그러므로 주이상스(Jouissance)는 고통을 겪는 것이다. (Ethics) 그의 세미나 “앙코르”(Encore, 1972-1973)에서 라캉은 주이상스(Jouissance)는 본질적으로 남근승배라고 진술한다. 주이상스(Jouissance)는 성적인 까닭에 남근 승배이다. 그것은 주이상스(Jouissance)가 그 자체로 그 나머지(The Other)와 관계되지 않는다는 것을 의미한다. 그러나 라캉은 특별히 여성의 주이상스(feminine Jouissance)에는 보충적인 주이상스(supplementary Jouissance)가 있다고 인정한다. 그것은 남근을 넘어서신, 그 나머지(The Other)의 주이상스(Jouissance)이다. 이 여성의 주이상스(Jouissance)는 말로 표현할 수 없다. 여성은 그것을 경험하지만 그것에 대해 아무것도 알지 못하기 때문이다. 그의 세미나 “정신분석학의 그 나머지 측면”(1969-1970)에서 라캉은 마르크스의 잉여 가치(surplus-value)의 개념에 영감을 받아, 잉여 주이상스(surplus-jouissance, 불어로는 ‘plus-de-jour’)라는 개념을 도입했다. objet petit a(object little-a, 얻을 수 없는 욕망의 목표)는 주이상스(Jouissance)의 과잉이다. 그것은 아무런 쓸모도 없다. 그리고 오직 주이상스(Jouissance)를 위해 지속된다. 슬로비아인 철

상스(surplus-jouissance)이다. 따라서 ‘오브제 아’는 도달할 수는 없지만 욕망 자체를 가능케 만들어주는 에너지로서, 육체에서는 가장자리의 구멍(hole)으로서 존재하며, 주이상스의 흐름이 편력(travels)하는 장소로서 가상된다. 라캉은 이의 대표적인 예로서 태반(placenta), 젖가슴(breast), 배설물(excrement), 응시(gaze) 그리고 목소리(voice)의 다섯 장소를 들고 있다. 또한 ‘오브제 아’에서 그 대상은, 나 스스로의 이미지가 될 수도 있고, 자신의 육체를 연장하는 또 다른 육체일 수도 있으며, 스스로가 동일시 한 타자의 반복적인 특징일 수 있다. 나 스스로의 이미지로서의 타자는 상상적 타자가 되고, 육체의 연장으로서의 타자는 환상적 타자가 되며, 반복적 특징으로서의 타자는 상징적 타자이다. 하지만 이 어느 것에도 대상의 본질은 드러나지 않는다. 이와 같이 본질이 드러나지 않는 대상, 그것이 바로 라캉의 ‘오브제 아’이다.

앞서 라캉이 예로 든 다섯 장소, 즉 태반, 젖가슴, 배설물, 응시 그리고 목소리는, 주체와 타자 사이에서 분리되어 떨어져 나가는 ‘오브제 아’를 생산한다. 주체에게 속하지도, 타자에도 속하지 않는 ‘오브제 아’는 주체의 욕망을 전체에서 환상화된 대상으로 축소시켜 대타자 주이상스(The jouissance of the Other)를 추구하려는 인간경향으로부터 주체를 보호해준다(90). 예를 들어 근친상간의 절대적인 주이상스는 어머니로부터 분리된 젖가슴이라는 국소적인 주이상스를 통해 억제될 수 있다.

이 글에서 다루고자 하는 영화 〈블랙스완〉(Black Swan)³⁾은 여주인공 ‘니나’(나탈리 포트만)가 발레 〈백조의 호수〉(Swan Lake)에서 백조(White Swan)와 흑조(Black Swan)를 동시에 신체적으로 전이하려는 욕

학자이자 라캉주의 이론가로 알려진 슬라보예 지젝(Slavoj Zizek)은, 그의 철학에 이 용어를 적용한다. 또한 이 개념은 들뢰즈와 가타리(Gilles Deleuze and Guattari)의 저작에 결합되거나 개별적으로 사용된다. 그리고 이 개념은 바르뜨(Roland Barthes)의 글에서도 중요한 역할을 한다.

(출처: <http://en.wikipedia.org/wiki/Jouissance>)

3) 대런 아로노프스키, 〈Black Swan〉(20세기 폭스사, 2010).

망의 추구과정을, 그녀의 어머니 ‘에리카’(바바라 허쉬)와의 관계 및 예술감독 ‘토마스’(뱅상 카셀)와의 대타자/소타자 관계, 그리고 그녀의 ‘오브제 아’로서 ‘릴리’(밀라 쿠니스)와 그녀의 욕망관계를 중심으로 여실히 보여주고 있다. 그녀가 백조(or sweet girl)로 남기를 바라는 (혹은 자신의 보호아래 흑조가 되었으면 하는) 그의 어머니 에리카의 욕망과, 자신에게는 없는 흑조의 기운을 가지고 있는 릴리(혹은 완벽한 흑조연기)를 향한 그녀의 욕망, 그리고 그녀의 드러나지 않은 자아를 끄집어내려는, 그래서 그녀를 자신의 또 다른 작은 공주님(another little princess)으로 만들려는 토마스의 욕망이 서로 첨예하게 부딪힌다.

따라서 본 글에서는, 영화 전반에 나타나는 주인공 ‘니나’의 욕망 추구과정을 라캉의 ‘오브제 아’의 개념을 통해 바라보면서, 그녀가 추구한 욕망(desire)의 본질적 의미를 찾아보고자 한다. 다시 말해, 그녀의 흑조로서의 전이 환상이 라캉이 밝힌 대타자의 욕망에서 ‘오브제 아’가 떨어져 나온 장소로서 기능하는 것인지, 아니면 그녀의 도달할 수 없는 잉여-주이상스에 대한 직접적 욕망이 그녀의 신체를 파멸한 결과인지를 밝히는 과정을 통해, 그녀의 욕망의 본질을 가려내는 작업을 하고자 하는 것이다. 이는 곧, 죽음을 각오한 연기를 마치고 난 후 그녀가 최종적으로 느낀 ‘완벽함’(perfect)이 과연 그녀 자신에게 부분적 육체로 환상화된 ‘오브제 아’(흑조)의 ‘완벽함’인 것인지, 아니면 대타자(에리카, 토마스)의 근친상간적 욕망의 대리자로서 스스로의 파멸을 대가로 얻은 불가능한 대타자 욕망의 ‘완성’인지를 가려내는 작업이다.

2. 에리카 & 토마스 vs 니나

뉴욕 발레단에 소속된 발레리나들의 공통적인 목표는 발레극 〈백조의 호수〉에서 백조/흑조의 2인 1역을 맡는 것이다. 백조와 흑조를 함께 연

기해야 하기 때문에 그만큼 고난이도의 연기력을 필요로 하며, 따라서 발레리나들에게는 발레실력과 연기력을 동시에 인정받을 수 있는 최고의 역할이다. 예술 감독 토마스는 오랜 기간 주인공을 맡겨 온 ‘베스’(위노나 라이더)를 대신할 프리마돈나를 찾게 되고, 새로운 시즌의 〈백조의 호수〉 주인공에 소속단원 니나를 제1후보로 선정한다.

한편 니나는 ‘젊은 시절의 실수’로 은퇴한 전직 발레리나 어머니의 욕망에 의해 ‘형성된 이미지’를 자신의 모습이라고 믿고 있는 연약하고 가녀린 발레리나이다. 그녀의 어머니 에리카는 니나를 아름답게 가꾸고 보호한다. 왜냐하면 에리카는 자신은 젊은 시절의 실수로 발레를 그만두고 니나를 키워야 했고, 그래서 이루지 못했던 스스로의 욕망을 니나에게 투사했기 때문이다. 극 중에 에리카의 남편(니나의 아버지)은 전혀 언급되지 않는다. 이는 홀로 가정을 책임져야 했던 에리카의 영화 전반에 나타나는 니나에 대한 강박증적 집착의 원인으로 발전된다. 이러한 에리카의 강박증은 아이러니하게도 니나가 〈백조의 호수〉 주인공을 맡으면서 더욱 심해진다. 니나에게 자신의 욕망을 투사했지만, 니나에 대한 강박증적 소유욕을 버릴 수 없는 에리카에게 니나는 곧 젊은 시절 자신의 거울이고, 자신이 이루고자 했으나 포기한 발레리나의 대리인이며, 포기한 젊음의 대가이다. 그녀는 발레단의 직원을 통해 니나를 계속 감시하고, 늦은 귀가에 대해 계속 다그친다. 그러나 이러한 에리카의 히스테리적(hysterical) 증상은 오히려 니나로 하여금 거세(castration)된 자아의 발견을 재촉하는 결과를 낳는다. 또한 예술 감독 토마스도 니나의 드러나지 않은 자아에 촉각을 곤두세우고 있다. 왜냐하면 그의 입장에서 백조의 역할을 완벽하게 해내는 니나가 흑조 역할마저 해낼 수 있다면 그것이야말로 가장 이상적인 캐스팅(ideal casting)이기 때문이다. 묶어두려는 에리카와 벗어나라는 토마스. 토마스는 니나와의 대화를 통해 그녀의 드러나지 않은 무의식을 끌어내려 한다.

토마스: 4년 동안, 너는 항상 춤을 쳤고, 나는 각각의 모든 동작을 완벽하게 하려만
하는 너의 집착만을 봤을 뿐 너 자신을 내려 놓는걸 보지 못했어. 연습은 무
엇 때문에 하는 거지?

니 나: 저는 그냥 완벽해지고 싶었을 뿐이에요.

토마스: 뭐라고?

니 나: 완벽해지고 싶다고요.

토마스: 완벽함은 단지 통제하는 것이 아니야. 흐르게 내버려 두는 것도 필요하지.

Thomas: In four years, everytime you dance, I see obsess getting each and every
move perfectly right, but I never see you lose yourself. Ever. All that
discipline for what?

Nina: I just want to be perfect.

Thomas: you what?

Nina: I want to be perfect.

Thomas: Perfection is not just about control. It's also about letting go.

(〈Black Swan〉 00:20:13~00:20:42)

토마스는 니나의 통제되어 있는 삶에 균열을 내고자 한다. 하지만 그
것은 단지 자신의 〈백조의 호수〉에 완벽한 자신만의 프리마돈나를 만들
어내고자 하는 조급한 욕망일 따름이다. 기다릴 생각도 없고 기다릴 줄
도 모르는 토마스는 니나의 삶에 정교한 균열을 내지 못하고, 그녀의 정
신에 갖가지 상처를 낸다. 그리고 그 상처들은 가려움증이라던가 환영,
답답함 등의 히스테리적 증상으로 그녀에게 나타난다.

3. 에리카 & 토마스 + 릴리 vs 니나

이 같은 에리카와 토마스의 욕망의 소용돌이에서 니나의 자아는 릴리를 향한다. 그리고 자신에게 거세되어 있는 면을 가지고 있는 릴리를 무의식적으로 욕망한다. 하지만 이는 토마스에 의해 조금하게 강제된 욕망이다. 토마스는 니나의 어둡고 은밀한 면을 끄집어내기 위해 릴리를 이용한다. 그는 니나 앞에서 릴리에게 흑조 연기를 시키고 릴리가 하지도 않은 말을 니나에게 거짓으로 꾸며서 증오심을 불러일으킨다. 그리고 이러한 방법을 통해 니나를 극한의 상황으로 몰아간다. 니나는 한편으로는 절대라고 믿어왔던 자신의 삶과는 판이하게 다른 이미지의 삶을 살고 있는 릴리를 지향하면서도, 또 다른 한편으로는 (릴리의 의도와는 관계없이) 지금 자신에게 온 기회를 빼앗아갈지도 모르는 릴리를 거부한다. 하지만 극중 릴리는 세 사람의 욕망에 주도적으로 관계되어 있기 보다는, 니나의 단면적 이드(id⁴)로서 존재할 뿐이다. 프로이트는 “이드가 있던 곳에서 자아가 일어난다.”(73)고 말한다. 이는 곧 니나가 릴리를 통해 다시금 거울단계(mirror stage)를 거쳐 또 하나의 무의식적 자아를 드러내게 된다는 이야기가 된다. 하지만 ‘릴리’라는 니나의 단면적 이드는, 그녀를 둘러싼 두 사람의 소유-강박에 변질되어 드러난다.

각자가 욕망하는 ‘오브제 아’로 명명된 사람들은 그들에게 과연 무엇일까? 에리카가 욕망하는 니나와, 토마스가 욕망하는 니나, 그리고 니나가 욕망하는 릴리(흑조)는 각기 비슷하지만 다른 형태로 나타난다. ‘사랑했던 사람’은, ‘당신이 사랑한 당신 자신의 이미지’이기도 하고 ‘당신의 육체를 연장하는 하나의 육체’이기도 하며, ‘지나간 경험의 총체적인 표상’이 되기도 한다는 것이다. 이를 프로이트는 ‘대상의 한 특징과 주체

4) 인간 정신의 밑바닥에 있는 원시적·동물적·본능적 요소. 프로이트의 정신분석학 용어로, 쾌락을 추구하는 쾌락 원칙에 지배되며 즉각적인 욕구 충족을 목적으로 한다.

가 동일시되는 것'이라고 말한다. 우리는 사랑했던 사람의 흔적으로 가지고 있고, 그 흔적들은 사랑하는 각기 다른 대상들에게 반복적으로 표시된다는 것이다. 결국 주체라는 것은, '잃어버린 사랑하는 대상의 공통의 특징'이 된다. 이것이 라캉에서 있어서 단성(unary trait)(78)이다.

토마스가 욕망하는 니나는 베스를 대신할 연약하고 가녀리면서 독기를 품은 발레리나이다. 그래서 반드시 니나일 필요는 없다. 니나를 소개하는 자리에서 그는 마지막에 “아름다움을 위하여!”(to beauty!)라고 말한다. 그에게 사랑하는 대상은 여왕백조이며, 니나와 그것을 동일시한 것이다. 토마스의 욕망은 기표가 모든 기의를 함의할 수 있다는, 불가능한 욕망이다. 충족될 수 없는 욕망을 인정하지 않는 토마스. 그는 니나를 통해 불가능한 실재계(the real)를 꿈꾼다. 또한 에리카는 자신과 니나를 동일시한다. 자신의 육체를 연장하는 하나의 육체로서 니나를 기표한다. 그 곳에는 전체로 연장된 육체가 있을 뿐, 부분화해서 떨어뜨릴 '오브제아'는 없다. 하지만 니나는 에리카의 기표에서 결여된 자아(id)를 릴리를 통해 욕망하고, 누구의 욕망인지 알 수 없는 <백조의 호수>와 흑/백조(의 역할)에 동일시를 욕망한다. 그녀의 휴대전화에서는 <백조의 호수> 음악이 울리고, 잠자리에 들어서도 마찬가지이며, 그녀의 어머니 에리카는 자신의 방 안에 끊임없이 니나를 감시하는 자신과 동일시된 초상화를 덕지덕지 붙여나간다. 그 초상화는 에리카이자 곧 니나가 된다. 왜냐하면 에리카는 니나라는 타자를 선택해 자신의 육체를 연장했지만 그곳에서 벗어나려 하지 않기 때문이다. 불가능한 주이상스의 욕망, 그녀는 딸을 통해 근친상간적 욕망을 꿈꾼다.

4. 불가능한 욕망의 흡수

욕망의 사슬은 꼬리의 꼬리를 물고 계속된다. 니나는 에리카에게 전유

된 육체에서 벗어나면서 ‘이미지-릴리’를 통해 일어난 자아를 실현하기 위한 방도로 ‘블랙스완’을 꿈꾼다. 그녀를 ‘달콤한 소녀’로 가둬두려는 에리카의 욕망과, 반드시 니나일 필요는 없는 토마스의 ‘어린공주님’에 대한 욕망은, 대타자 욕망에서 벗어나고자 하면서 그 결여를 또 다른 대상을 통해 채운 니나의 욕망 속에 혼재되어 표현된다.

에리카: 이 역할이 너를 파괴하고 있어. 나의 달콤한 소녀에게 무슨 일이 일어난거지?

니 나: 그녀는 가고 없어요!

에리카: 너는 하지 못 할 거야!

니 나: 못한다고요? 나는 백조의 여왕이에요. 엄마만이 거기서 떠나지 않은 사람이라고요!

Eric: This role is destroying you. What happened to my sweet girl?

Nina: She's gone!

Erica: You can't handle this!

Nina: I can't? I'm the Swan Queen. You're the one who never left the corps.

(〈Black Swan〉 01:25:34~01:25:51)

이 역할이 파괴하고 있는 것은 니나이자 곧 에리카 자신이다. 그래서 에리카는 니나를 방안(자신의 안)에 가두려고 하지만, 니나는 당신이 생각하는 소녀는 이제 가고 없다고 말한다. 그 소녀 역시 에리카 자신이다. 이 역할을 감당할 수 없는 것도 에리카이며, 하지만 그 집단(corps)에서 절대 떠나지 않았던 것도 에리카이다. 니나를 발레에 가두고, 그리고 자신에게 가뒀지만, 이제 에리카는 자신에게서 니나를 놓아줘야 한다. 왜냐하면 니나는 그녀가 꿈꾸었던 여왕백조가 되었기 때문이다. 이는 곧 에리카 자신이 그렇게 되었다는 말과 동일한 것이기도 하다.

니 나: 내가 여기 있어요, 토마스. 내가 할 거예요.

토마스: 너의 길에 서있는 사람은 단지 너 뿐이야. 이제 흐르게 내버려 뒤편 시간
이야. 너 자신을 내려놓아야 해.

Nina: I'm here, Thomas. I'm doing it.

Thomas: The only person standing in your way is you. It's time to let it go. Lose
yourself.

(〈Black Swan〉 01:32:15~01:33:03)

토마스는 니나의 대역으로 릴리를 쓰려고 하지만, 니나는 에리카의 방
을 벗어나 여왕백조의 자리로 온다. 그렇게 돌아온 니나에게 토마스는
알 수 없는 미소를 짓는다. 그리고 다시 너 자신을 버리라고, 너를 막고
있는 건 너 자신뿐이라고 채근한다. 토마스의 아름다움의 실재계를 향한
욕망은 이렇게 이어지고, 무대에 서기 전, 니나의 신체에는 급속도로 여
왕백조의 환상적 전이현상이 일어난다.

5. ‘오브제 아’에 대한 욕망

영화 전반에 걸쳐 니나와 이미지-릴리의 결합·분리 현상이 지속적으로 나타난다. 이는 니나 자아에서의 또 다른 본성의 발견과정이자, 분열되는 자아의 모습이다. 제작자는 거울과 유리에 비친 모습 등을 교묘하게 이용하여, 니나의 심리상태를 환상(fantasy)으로 표현하고 있다. 니나의 이드로서 릴리는 끊임없이 결합되고 분리되면서 니나의 심리상태를 분열한다. 클럽에서 돌아오는 택시, 그리고 돌아온 니나의 방 침대에서 릴리는 환상으로 나타나 대타자 욕망에서 니나를 분리시킨다. 그리고 릴리라는 환상은, 방금 백조 연기를 성공적으로 마치고 돌아온 니나의 분

장실에 마지막으로 나타난다.

여기서 나타난 릴리는 니나가 지향하지만 거부하는 릴리이다. 니나는 아직 이미지-릴리를 결합하지 못했고, 흑조와 자신을 동일화하지 못했다. 흑조 연기 직전 분장실에 릴리가 나타나고 니나는 그녀와의 마지막 동일화 과정에 접어든다.

릴리: 힘겨운 출발이네. 응? 꽤 굴욕적이겠군.

니나: 내 방에서 나가.

릴리: 다음 무대가 걱정되서 그래. 니가 잘할 수 없을거 같은데.

니나: 그만. 제발 그만해.

릴리: 널 위해 내가 흑조연기를 하는건 어떨까?

니나: 널 혼자 내버려둬!

릴리: 내 차례야! 내 차례! 내 차례!

니나: 흑조는 내 차례야!

Lily: Rough start, huh? Must have been pretty humiliating.

Nina: Get out of my room.

Lily: I'm worried about the next act, I'm just not sure you're feeling up to it.

Nina: Stop. Please stop.

Lily: How about I dance the Black Swan for you?

Nina: Leave me alone!

Lily: My turn! My turn! My turn!

Nina: It's my turn!

(〈Black Swan〉 01:32:15-01:33:03)

이 대화는 니나와 릴리와의 대화가 아니라 니나 자아간의 대화라고 봄이 타당이다. 니나 스스로도 흑조 연기를 불안해하고 있고, 릴리가 흑조

연기자로서는 더 낫다고 생각한다. 자신을 놓지 못하는 나나는 통제로서 백조는 되었을지언정 흑조에는 이르지 못한 것이다. 그래서 그녀는 자신에게 있는 ‘이미지-백조’를 지우는 방법을 선택한다. 실제로 니나가 찌른 것은 니나 자신의 이미지이고 이제 “기계-니나” 속은 “이미지-릴리”로 충만하다. 그녀의 마지막 대사 “흑조는 내 차례야”(It's my turn!)의 목소리는 니나의 목소리라기보다는 릴리의 목소리이다. 그렇게 니나는 죽음으로서 “이미지-릴리”를 받아들이게 된다.

‘이미지-릴리’가 연장된 육체로서 니나는 흑조 연기를 완벽하게 소화해낸다. 청중은 우레와 같은 함성으로 니나의 연기에 경의를 표한다. 그렇게 흑조 연기를 마치고 분장실로 돌아온 니나는, 유리로 찌른 것이 자신이라는 것을 깨닫는다. 분장실로 찾아온 진짜 릴리를 보고 그녀는 다시 ‘이미지-니나’로 돌아온다. 그리고 〈백조의 호수〉에서 백조가 흑조 때문에 상처를 받고 자살하는 것처럼, 백조로 돌아간 그녀는 복부에 상처를 안고 높은 곳에서 뛰어내릴 준비를 한다. 그리고 왼쪽의 남자와 오른쪽의 남자를 바라보고 관객을 바라보아야 할 마지막 시점에, 갑자기 카메라가 니나의 시점으로 바뀌면서, 그녀의 시선이 객석의 에리카에게 고정된다. 그리고 점프로 코다(coda⁵⁾)를 마무리한 그녀에게 토마스는 다음과 같이 말한다.

토마스: 나의 작은 공주여, 나는 항상 그것이 너의 안에 있다는 것을 알고 있었어.

Thomas: My little princess, I always knew you had it in you.

(〈Black Swan〉 01:41:30)

만족감. 토마스는 흑조로의 전이에 완벽하게 성공한 니나의 모습에 극도의 만족감을 느낀다. 이제 그녀는 ‘나의 작은 공주님’이라는 호명에 어

5) 종결부, 발레에서 마지막 부분.

울릴만한 여왕백조가 되었다. 비록 일부러 못 본 척 한건 아니겠지만, 애초에 복부의 상처는 그의 안중은 아니다. 아이러니하게도 릴리가 그녀의 상처를 발견하고 영화는 그녀의 마지막 대사로 끝이 난다.

니 나: 그것을 느꼈어요. 완벽함을 느꼈어요. 나는 완벽했어요.

Nina: I felt it, I felt perfect, I was perfect.

(〈Black Swan〉 01:41:47~01:41:59)

6. 완성된 욕망, 파괴된 주체, 팔루스를 향한 욕망

이러한 가정은 불필요하겠지만, 아마도 그녀는 극이 마치고 죽었을 것이다. 지쳐 죽을 것을 알면서도 혼신의 힘을 다해 산란을 끝내고 바로 죽음을 맞이하는 연어처럼, 그녀의 연기는 이미 치명적인 상처를 입은 그녀의 신체라는 의식적인 부분에서 빗겨나가 욕망의 완성(죽음)을 향해가고 있었던 것이다.

이 완성의 욕망은 누구의 것인가. 라캉은 ‘케 보이?’(Che vuoi?⁶⁾라는 말을 통해 주체와 타자의 욕망관계에 대해 설명하고 있다. ‘케 보이’는 요구가 욕구를 지배한다는 것을 의미하는, 타자에 대한 주체의 호소이다. 요구가 욕구를 지배한다는 것은, 언어의 형태로 요구되는 욕구가 발화되었을 때, 발화와 발화 수반력 간에는 간격이 발생할 수밖에 없다는 것이다. 그래서 우리는 언어적 형태의 요구를 실제로 받아들이지만 그

6) “케 보이?(Che Vuoi?)”는 라캉이 카조트(Cazotte)의 소설 『사랑에 빠진 악마』로부터 차용한 이탈리아어이다. 직역하면 “What do you want?” 이지만 영어에서 “Well, I don't know, but …”의 뜻을 가진, 특별한 의미가 없는 관용구의 역할도 한다.

이면에는 “너는 나에게 왜 이것을 말하는가?”라는 의미가 숨어있게 된다. 이 말은 즉, “너는 나에게 어떤 것을 요구하지만 네가 진정으로 원하는 것은 무엇인가? 너는 이 요구를 통해 무엇을 겨냥하고 있는가?”라는 말이 된다(지젝 195). 이는 곧 “왜 나는 당신(타자)이 나라고 말하는 바가 되는 것일까?”라는 말과도 같다.

니나는 왜 여왕백조(특히 백조)를 욕망하는가. 그것은 그녀의 전 신체(total body)를 전유한 에리카의 전이된 욕망의 결과물이다. 니나가 아무리 발버둥 쳐도 그녀는 에리카의 욕망 속에서만 존재한다. 이는 라캉이 말한, 어린 아이의 성장기에 사용하고 분리되어 버려졌어야 할 태반(placenta)이 분리되지 못한 결과이다. 니나는 태반의 분리와 배꼽의 생성을 통해 어머니-전체에서 니나-부분으로 축소되었어야 하지만, 실상은 그러지 못했다. 니나는 태반을 통해 에리카의 전 신체에 여전히 흐르고 있는 존재로서 상상적으로 기능한다. 그래서 니나의 욕망은 곧 에리카의 욕망이고 니나는 부분으로서 에리카 전체가 된다. 또한 백조건 흑조건 모두 여왕백조라는 틀에서 존재한다. 그리고 백조는 흑조에 대해서 백조이다. 이러한 점에서 에리카가 니나에게 행한 백조라는 기표(signifier)는, 여왕백조라는 대타자 기표(S) 안에서 흑조를 전제한다. 에리카의 니나에 대한 기표, 달콤한 소녀(sweet-girl)는 ‘달콤하지 않은’(non-sweet)을 전제하는 것과 마찬가지로이다. 이미 그녀는 니나의 무의식에 흑조의 자리를 마련해놓았다. 그리고 단지 다른 방으로 도망가지 못하게 자신의 방에만 잡아두고 있는 것이다.

또한 니나는 왜 여왕백조(특히 흑조)를 욕망하는가. 토마스의 아름다움(beauty)에 대한 욕구(need)는, 니나의 완벽한 흑조연기에 대한 요구(demand)로서 발화된다. 그리고 남는 부분, 그것은 발화와 발화 수반력 간의 차이에서 나타나는 불만족이고 욕망(desire)이다. 이 남은 (도달할 수 없는) 욕망이 ‘오브제 아’이며 잉여-주이상수가 된다. 이 필연적인 불만족이 불가능한 욕망으로부터 주체를 보호해주는 것이다. 하지만 토

마스는 자신의 요구에 스스로의 욕구를 모두 담아내려고 하였다. 그 대상은 당연 니나이다. 니나에 대한 여왕백조 연기에 요구는 ‘연기’에 대한 요구가 아니라 ‘자신을 내려놓은 것’(lose yourself)에 대한 요구의 극한이다. 욕구와 요구 사이의 차이를 인정하지 않는 토마스는 니나를 점점 벼랑으로 내몰고 있다. 이 요구의 극한은 ‘죽음’으로서만 완성될 수 있기 때문이다. 죽은 다는 것, 모든 것을 내려놓음으로서 그것들에서 자유로워지는 것, 토마스의 아름다움과 여왕백조에 대한 대타자 욕망은 니나에게 ‘본질 그 자체’(the in-itself)가 되는 것을 요구하고 있다. 이것이 곧 ‘오브제 아’에 대한 욕망이며 다가서지 말았어야 할 잉여-주이상스에 대한 욕망이다.

코다에서 니나의 마지막 시선, 그리고 토마스의 마지막 대사에서 우리는 이 욕망의 본질에 대해 유추해 볼 수 있다. 점프 직전 니나에게 주문된 것은 양 남자를 한번 씩 바라보고 마지막으로 객석을 바라보는 것이었다. 하지만 니나의 시선에 들어온 것은 단지 에리카이다. 니나와 시선은 에리카를 향하고 에리카는 니나를 향한다. 에리카의 욕망의 완성은 시선(gaze, 응시), 즉 잘라내지 않은 상상적 태반을 통해 이루어지고, 니나를 통해 그녀의 대타자 욕망은 실현된다. 또한 토마스는 니나에게 “나는 네가 그것을 너의 안에 가지고 있었다는 것을 항상 알았다.”라고 말한다. 니나가 가지고 있었던 토마스가 항상 알고 있었던 그것은 무엇인가. 그것은 에리카가 욕망했지만 진입을 허락하지 않은 어두운 방이고, 토마스가 요구를 통해 100% 욕구할 수 있다고 믿은 본질적 아름다움, 즉 흑조였다. 니나의 흑조 연기에서 니나의 그림자가 실재한 흑조로 비추어 진 것, 그것은 만족될 수 없는 잔여-욕망을 욕망하지 말 것에 대한 니나의 거절이다. 이미 니나는 분장실에서 ‘오브제 아’를 가리고 있던 막(wall)을 거둬내고 ‘오브제 아’ 자체를 욕망하기 시작했다. 시선에 대해서 주체가 아니라 주체 본질 자체로 주체인 것은, 관객이 보기에는 단지 니나일 뿐이지만, 이미 스스로의 무의식에 백조를 투사한 니나는 백조 날개의

그림자를 통해 나타난다. 니나도 토마스처럼 욕구의 실현이 100% 가능하다고 스스로를 내맡긴 것이다.

이렇게 〈백조의 호수〉는 완성되었다. 이와 동시에 에리카와 토마스의 욕망도 완성되었다. 하지만 니나는 소멸되었다. 두 사람의 욕망은 니나를 통해 완벽(perfect)하게 완성(perfect)되었고, 니나는 “욕구-요구=0”의 완벽(perfect)의 극한에 다다라 소멸되었다. 어머니의 욕망(desire of mother)에 의해 거세(castration)되었던 니나는, 아버지의 욕망(desire of father)에 의해 팔루스(phallus)를 욕망한다. 존재하지만 가질 수 없는 것. 도달할 수 없는 극한으로 내몰린 니나는 어느 팔루스에서도 분리되지 못한다. 결국 에리카와 토마스, 백조와 흑조, 즉 아버지와 어머니를 동시에 욕망한 그녀의 무의식은 “공포증적 환상(The Phobic Fantasy)” (Hysteria 62)에 사로잡혀 자신의 신체에 여왕백조를 투시하고, 외부공간에 표시되지 못한 ‘오브제 아’가 그 곳에서 확립되는 순간, 니나는 끝을 맞이한다. 니나가 끝난 곳에는 단지 ‘오브제 아’(Object a)만이 남아있을 뿐이다.

(동국대)

■ 주제어

자크 라캉, 대런 아노로프스키, 오브제 아, 블랙스완, 주이상스, 욕망의 불가능성, 팔루스, 공포증적 환상.

■ 인용문헌

문장수. 「자크 라캉의 ‘오브제 a’ 개념」. 『대한철학연구』 109호(2009): 29-56.

나지오. 『자크 라캉의 이론에 대한 다섯 편의 강의』. 임진수 역. 교문사, 2000.

———. 『히스테리의 정신분석』. 표원경 역. 백의, 2000.

대런 아로노프스키. 〈Black Swan〉. 20세기 폭스사, 2010.

슬라보예 지젝. 『이데올로기라는 숭고한 대상』. 이수련 역. 인간사랑, 2001.

Jacques Lacan, *Ecrits a selection*, Trans. B. Fink, W. W. Norton & Company, 2002.

Juan-David Nasio, *Five Lessons on the Psychoanalytic Theory of Jacques Lacan*, Trans. D. Pettigrew & F. Raffoul, State University of New York Press, 1998.

———. *Hysteria from Freud to Lacan*, Trans. S. Fairfield, The Other Press New York, 1998.

<http://en.wikipedia.org/>

■ Abstract

**Destructive desire in 〈Black Swan〉
: Focusing on the Concept of Lacan's 'Object a' and
Impossibility of Desire**

Ku, Ja-Ryong

This paper aims at analyzing all the aspects of desire in the movie, 〈Black Swan〉 directed by Darren Aronofsky in 2010. The movie shows her struggle to face these various kinds of desires in a psychoanalytical way. Her mother, Erica wants her to be a white swan whereas the art director, Tomas wants her to be a black swan. Meanwhile, there appears an another black swan named Lily, and she affects Nina in a destructive way. Eventually, Nina stabs herself with a knife. The movie ends up showing 'perfect Nina' who completes both white and black swan's presence.

In this article, I will critically analyze Erica and Thomas's desires through the concept of 'Object a' in Lacan's desire theory. In addition, I will explain the impossibility of desire through Autre's concepts of 'surplus - jouissance,' and 'desire of phallus.' After all, all these discussions are going to be the effort of work that tries to find out how a destructive desire works and where it comes from. This will share a similar concept of Lacan's "Che Vouï,". Is my desire really an actual desire of myself? Why am I being a someone else's desire, instead of being a desire of myself? Through asking

- 영화 〈블랙 스완〉에 나타난 대타자의 파괴적 욕망 | 구자룡

and solving these questions, this thesis is going to point out the fact that there is no perfection or perfect ego, and this ‘illusion of perfection’ does have a destructibility.

■ Key Words

Jacques Lacan, Darren Aronofsky, Object a, Black Swan, Jouissance,
Impossibility of Desire, Phallus, Phobic Fantasy.

■ 논문게재일

○투고일 : 2011년 5월 16일 ○심사일 : 2011년 5월 25일 ○게재일 : 2011년 6월 15일



들뢰즈의 사건과 아크나파타우파

김종갑

들뢰즈는 ‘사건’(event)의 철학자라 할 수 있다. 이 말은 그의 철학적 사유의 중심에 사건의 개념이 자리 잡고 있으며, 이 개념을 중심으로 그의 철학적 개념이 확장되어 전체적인 틀을 형성한다는 표현이기도 하다. 들뢰즈가 제시하는 사건이라는 개념은 일반적인 차원에서 벌어지는 사건, 사고(accident)와는 차이가 있는 우주적 차원에서 발생하는 모든 ‘사건’을 말한다. 이러한 사건의 개념, 즉 사건에 대한 사유는 대상에 대한 사유가 아니라 A에서 B로 넘어가는 순간, 이 순간 속에서 나타났다가 사라지는 것에 대한 사유라 할 수 있다. 즉 “A became B”라고 했을 때 A 또는 B를 사유하는 것이 아니라 동사인 “become”을 사유하는 것이라 할 수 있다. 예를 들어 ‘그녀의 얼굴빛이 붉어졌다’라는 표현은 얼굴빛이 이전에는 다른 색이었다가 붉은 색으로 변했다는 말이다. 그러나 이러한 변화 자체만으로는 의미를 발생시키지 못하지만, ‘그녀의 얼굴빛이 붉어졌다’라는 사건을 보고 우리는 ‘그녀가 술을 한잔 마셨다. 또는 마음을 설레이게 하는 이성을 보았다’ 등과 같이 언어화할 수 있다. 바로 이런 순간이 사건이 의미를 생성시키는 순간이다. 그렇다면, 들뢰즈는 ‘사건’이라는 개념을 어떠한 맥락에서 제시하였고, 그 사건이라는 개념의 의미론적 맥락은 무엇이며, 문학과 예술과 어떻게 적용될 수 있는지를 파악하는 것이 들뢰즈의 ‘사건’의 개념을 이해하는데 중요하다고 할 수 있다.

들뢰즈는 『의미의 논리』(*The Logic of Sense*)의 부록에 해당하는 “시물라크럼과 고대 철학”(The Simulacrum and Ancient Philosophy)에서 니체의 표현을 이용하여 ‘플라톤주의 전복’(to reverse Platonism) (*LS*. 253)을 철학적 목표로 삼고 있다. 그는 플라톤의 이데아 사상을 ‘선별의 의지’(a will to select and to choose), 즉 이미지로부터 사물 그 자체를, 복제로부터 원본을, 시물라크럼으로부터 근본적인 형상을 구분하는 차이내기(“making a difference,” of distinguishing the “thing” itself from its images, the original from the copy, the model from the simulacrum)(*LS*. 253)의 철학이라 규정한다. 들뢰즈는 이러한 플라톤적인 선별의 예를 플라톤의 저서 『정치가』(*Statesman*)에서 찾고 있다. 정치가가 자신을 ‘인류의 목자’(shepherd of men)라고 표현한다면, 그와 경쟁관계에 있는 인간에게 도움을 주는 직업에 종사하는 의사, 상인, 노동자들도 인류의 목자라 말할 수 있다. 즉 진정한 정치인, 경쟁자들, 보조자들, 그리고 노예에서 시물라크럼과 위선자에 이르는(the true statesman or the well-founded aspirer, the relatives, auxiliaries, and slaves, down to simulacra and counterfeits)(*LS*. 255-256) 다양한 ‘인류의 목자들’을 어떻게 구분할 수 있는가가 플라톤에게 주어진 문제였다. 들뢰즈는 플라톤의 이러한 구분의 목적은 ‘차이를 지닌 동등한 대상’들로 구분하는 것이 아니라 ‘계층적인 구조’를 형성하려는 시도라고 분석한다. 즉 위선자를 구분하고, 불순물에서 순수물질을 구분하고, 진정하지 않은 것에서 진정한 것을 구분하려는 것이다.¹⁾

이러한 선택적 구분의 전체 틀에 포함되는 모든 대상들을 이데아와의 관계의 정도에 따라서 전체적인 체계를 구분하는 것이 플라톤 사상의 근

1) The purpose of division then is not at all to divide a genus into species, but, more profoundly, to select lineages: to distinguish pretenders; to distinguish the pure from the impure, the authentic from the inauthentic. (*LS*. 254)

본적인 목적이기도 하다. 그리고 이러한 선택적 구분의 제일 끝자리, 즉 이데아로부터 가장 멀리 떨어져 있는 곳에 시물라크럼이 위치한다. 따라서 이데아의 진실을 왜곡하는 악담은 시물라크럼이 되고, 이들은 그릇된 위선자의 사악한 힘을 구체화하는 것으로 간주된다(Malediction weights heavily on these last—they incarnate the evil power of the false pretender) (LS, 256). 이런 맥락에서 플라톤적 변증법은 정과반의 변증법이 아니라 진정한 위선자(the true pretender)와 그릇된 위선자(the false pretender) 사이의 ‘경쟁관계’(amphisoetesis)라는 변증법이고, 그의 이러한 구분은 계통을 어떻게 선정하는가라는 문제를 해결할 수 있는 방법이기도 하다. 들뢰즈의 표현에 따르면, 플라톤은 이러한 선별과 구분의 기준으로 위선자들을 판별하고 그들의 위선(pretension)을 정확하게 평가할 수 있는 토대로 신화를 이용한다. 왜냐하면 신화는 내재적인 모델을 제시하기 때문이다. 이러한 조건을 토대로 플라톤적인 구분은 이데아의 존재를 입증시키기 위한 계통의 선정이라는 목적을 추구하고 획득하고 하는 것이라 할 수 있다.²⁾

들뢰즈는 플라톤의 이러한 구분법이 스스로 아이러니한 측면을 드러내고 있다고 주장한다. 플라톤이 자신의 저서 『소피스트』(*Sophist*)에서 제시한 구분법은 역설적으로 올바른 위선자(the just pretenders)를 평가하기 위해서가 아니라 그릇된 위선자(the false pretender)를 찾아내기 위해서, 시물라크럼의 존재 “the being (or rather the nonbeing)”를 규정하기 위해서 사용되었다. 따라서 소피스트들은 시물라크럼이자, 반인반수인 사티로스 또는 켄타우르(the satyr or centaur)가 되었고, 여기서

2) Thus myth constructs the immanent model or the foundation-test according to which the pretenders should be judged and their pretensions measured. Only on this condition does division pursue and attain its end, which is not the specification of the concept but the authentication of the Idea, not the determination of species but the selection of lineage. (LS, 256)

기 간섭하고 도처에 자신의 흔적을 남겨놓는 프로테우스(the Proteus)가 되었다. 이러한 이유 때문에 『소피스트』에서 시물라크럼에 대한 연구의 결과로서 플라톤은 시물라크럼이 이데아와의 관계에서 단지 잘못된 모방의 문제가 아니라, 시물라크럼은 복사와 모델의 순환적 구조에 문제를 제기한다는 점을 발견³⁾하기에 이른다. 이런 점에서 플라톤은 스스로 자신의 이데아 사상에 대한 전복의 지점을 지적했다고 할 수 있다.

따라서 플라톤적인 이분법적 구분, 즉 본질과 현상, 이성과 감각, 이데아와 이미지, 모델과 시물라크럼 사이의 구분은 이데아와의 “유사성”(similarity)을 근거로 하는 모방(copies, well-founded pretender)과 서로 다르다는 차이를 기반으로 시물라크럼이라는 두 종류의 이미지에 대한 구분이라 할 수 있다. 플라톤주의는 이러한 구분을 통해서 시물라크럼을 완벽하게 억압하고 완전히 수면 밑으로 가라앉혀서 표면으로 떠오르지 못하게 함으로써 시물라크럼에 대한 모방의 승리를 확신하는 것이기도 하다. 시물라크럼에 대한 모방의 우월성을 입증시켜주는 유사성은 어떤 외연적인 관계에 의해서가 아니라 내재적인 본질을 구성하는 이데아와의 관계의 정도 그리고 비율의 정도에 의해서 결정된다. 즉 내적 이면서 정신적인 유사성은 모든 위선적 행위(pretension)를 평가하는 척도이다. 따라서 위선자는 그가 내적으로 그리고 정신적으로 이데아를 모방하는 한에서만 그 대상과 유사해질 수 있다.

이에 비해 시물라크럼은 이데아를 통해서 여과되지 않은 채, 공격성과 전도의 비호하에 은밀하게 “아버지에 대항”(against the father⁴⁾)하는 어떤 내적인 불균형인 차이를 숨긴 토대 없는 가장(an unfounded pretension)(*LS*: 257)이다. 들뢰즈에 따르면, 시물라크럼을 모방의 모방

3) Plato discovers, in the flash of an instant, that the simulacrum is not simply a false copy, but that it places in question the very notations of copy and model. (*LS*: 256)

4) 여기에서 아버지는 모델을 의미한다.

이요, 이데아로부터 떨어진 표상이며, 어설피게 유사성을 보이는 것이라고 주장하는 것은 본질을 파악하지 못한 것이다. 시물라크럼과 모방 사이의 본질적인 차이는 유사성에서 찾을 수 있다. 모방이 유사성에 기인한 이미지라면, 시물라크럼은 유사성의 효과(an effect of resemblance) (*LS*, 258)를 유지하지만 모델 내부에서 작용하는 내적인 유사성이 아니라 완전히 다른 외적인 수단에 의해서 생산된 유사성이다. 한마디로 시물라크럼은 불일치와 차이를 기반으로 한다. 따라서 시물라크럼은 더 이상 모방의 유사성이 파생하는 동일성과의 관계에서 정의될 수 없게 되었다. 시물라크럼이 모델을 가진다면, 그것은 완전히 다른 모델, 비유사성의 원천이 되는 타자의(l'Autre)의 모델이다. 플라톤에게 영향을 받은 한신부는 교리문답을 이용해서 시물라크럼으로서 인간존재의 타락한 모습을 다음과 같이 표현한다. 신은 자신의 이미지와 유사함을 기초로 인간을 창조했지만, 인간은 신의 이미지를 유지하지만 죄를 통해서 그 유사성을 상실했다. 그래서 인간은 시물라크럼이 되었으며, 미학적 존재의 일부가 되기 위해서 도덕적 존재를 저버렸다.

신은 자신의 이미지와 유사하게 인간을 만들었다. 하지만 죄를 지음으로써 인간은 신과의 유사성을 상실했지만 이미지는 간수했다. 우리 인간은 시물라크라가 되었다. 우리는 심미적 존재가 되기 위해서 도덕성을 버렸다.

God made man in his image and resemblance. Through sin, however, man lost the resemblance while maintaining the image. We have become simulacra. We have forsaken moral existence in order to enter into aesthetic existence. (*LS*, 257)

들뢰즈는 이데아와의 유사성을 기반으로 하는 모델과 토대 없이 단지 차이만을 갖는 시물라크럼을 구분하는 예를 사용자(user)와 생산자(producer) 그리고 모방자(imitator)에 대한 플라톤의 삼원론(trinity)에

서 더욱 구체적으로 분석한다. 사용자는 이데아에 대한 지식인 진정한 지식(true knowledge(savoir))을 알고 있기 때문에 계층구조에서 가장 윗자리에 위치한다. 모델을 모방하는 역할을 하는 생산자는 본질과의 관계 그리고 정도에 맞춰서 생산을 한다. 그의 이러한 모방은 모델과의 관계에 있어서 이성적이고, 정신적이며 내적인 관계를 바탕으로 하기 때문에 진정한 모방(a veritable imitation)이라 할 수 있다. 이러한 성실한 모방의 과정에 생산이라는 작용이 있으며, 이 작용에 상응해서 올바른 견해(a right opinion)가 발생한다. 그리고 모방자가 하는 모방이란 한마디로 시뮬라크럼이라 할 수 있는 가치 없음의 성질을 띠게 된다. 왜냐하면 그의 모방은 유사성을 기반으로 하지 않기 때문에 모델과의 외적이고 비생산적인 의미를 생성시킨다. 따라서 모방자의 모방에는 올바른 견해가 아니라 지식의 자리를 차지하는 일종의 아이러니한 우연한 경험과 지식 그리고 견해의 외부에 존재하는 우연한 만남이라는 사건이 있을 뿐이다.

들뢰즈에 의하면 플라톤은 모방자에 의한 이러한 비생산적인 의미는 관찰자가 경험한 유사성을 완전히 파악할 수 없는 차원, 깊이, 그리고 거리를 내포하는 방식으로 다가온다고 주장했다. 이러한 시뮬라크럼은 서로 다른 관점을 포함하며, 관찰자는 관점에 의해 변환되고 변형되는 시뮬라크럼 그 자체의 일부가 된다.⁵⁾ 간단히 말해서 시뮬라크럼에는 인간의 인식으로 이해하기 힘든 “동등함, 한계, 동일성, 또는 유사성을 비켜가는 미친듯이 움직이는 생성, 무한한 생성, 항상 타자인 생성 깊이를 전복시키는 생성(a becoming-mad, or a becoming unlimited ... a becoming always other, a becoming subversive of the depth, able to evade the equal, the limit, the Same, or the Similar)(*LS*, 258)”이 존재한다. 플라톤 사상의 목표는 이러한 시뮬라크럼에 내재하는 생성을 억제시켜서,

5) This simulacrum includes the differential point of view; and the observer becomes a part of the simulacrum itself, which is transformed and deformed by his point of view. (*LS*, 258)

동일성에 맞추어 생성을 질서화 하고, 생성을 유사하게 하는 것이라 할 수 있다. 다시 말해 플라톤 사상의 목표는 시뮬라크럼을 가능한 한 억압 시켜서, 그것을 바다 밑바닥의 동굴 속에 가두어서 이 시뮬라크럼의 허구성에 대한 모방의 승리를 주장하고자 하는 것이라 할 수 있다. 따라서 플라톤주의는 대상과의 외적인 관계가 아니라 내적인 관계를 유지하는 모방의 진정성에 의해 평가되는 재현의 영역을 구축했다고 할 수 있다.

이러한 결과, “플라톤주의를 전복하는 것”(To reverse Platonism)은 시뮬라크럼을 상승시키는 것이고, 아이콘과 모방들 사이에서 시뮬라크럼의 권리를 확인하는 것을 의미한다. 여기에서 나타나는 문제는 더 이상 본질-현상 또는 모델-모방 사이의 구분과 관계없다. 이러한 구분은 재현의 세계에서만 의미를 가질 수 있다. 시뮬라크럼은 이데아에서 가장 멀리 떨어진 타락한 모방(a degraded copy)이 아니라, 오히려 원본과 모방, 모델과 재생산의 구조를 부정하는 긍정의 힘을 품는 것으로, 재현의 세계를 전도시키는 것과 관련된다.⁶⁾ 따라서 모든 관점에 공통적인 대상에 대한 관점을 제외하면 어떤 특권적인 관점도 존재하지 않는다. 시뮬라크럼의 세계에서는 동일성과 유사성은 또한 더 이상 본질을 담보할 수 없기에 플라톤적인 선별도 가능하지 않다. 또한 잘못된 위선자는 이미 가정된 진리의 모델과의 관계에서 잘못되었다고 가치평가 될 수 없으며, 계층구조도 존재할 수 없기 때문에 시뮬라크럼에서 나타나는 비계층적인 행위는 수많은 공존하는 것들의 압축이며 사건들의 동시성이기도 하다. 그리고 동일자와 유사성이 모방될 수 있다는 점에서 모조는 부정적인 맥락에서 하나의 현상 또는 환영이라 칭해질 수 있지만, 시뮬라크럼의 맥락에서 생성된 모조는 무질서를 의미하는 디오니소스적인 기제로

6) The simulacrum is not a degraded copy. It harbors a positive power which denies *the original and the copy, the model and the reproduction*. Rather, it has to do with undertaking the subversion of this world... (262)

서 시뮬라크럼이 작용하는 것들의 효과인 환상 그 자체이다.⁷⁾

들뢰즈는 위에서 언급한 플라톤적 이분법을 표면적으로 보이는 이성적인 것과 감각적인 것, 또는 이데아와 물질의 대립적 이분법이 아니라 이데아의 작용을 받는 것과 이데아의 작용을 피해가는 것 사이의 은밀한 이분법, 즉 모델과 모방 사이의 구분이 아니라 모방과 시뮬라크럼 사이에 대한 구분이라고 표현한다.⁸⁾ 전자가 이데아와의 관계에서 한계를 규정할 수 있고 측정될 수 있는 사물로 고정된 특질을 부여받고, 이 사물들과 질들은 항구적일 수도 있고 일시적일 수도 있으며, 현재라는 시간성을 가지며, 특정한 주체들의 존재를 전제로 하고 있다면, 후자, 즉 시뮬라크럼은 측정되지 않는 순수 생성, 쉬지 않고 미친 듯이 움직이는 생성으로 항상 현재를 비껴가면서 미래와 과거로 분화되는 특징을 가진다. 이러한 순수 생성은 이데아의 행위를 비껴가는 한 그리고 모델과 모방 양자에 저항하는 한에서 시뮬라크럼이다. 플라톤은 이러한 시뮬라크럼을 정의할 수 없는 무의미한 것으로 규정했다. 그러나 들뢰즈는 이러한 플라톤적 이분법을 스토아학파의 사물에 대한 두 가지 분류와 대립시키면서 자신의 사건의 개념을 스토아학파의 사물에 대한 정의에서 그 연원을 찾고 있다.

스토아학파는 사물을 긴장, 물리적 성질, 능동과 수동의 관계를 가진 사물들과 완전히 다른 본성을 가진 어떤 것의 원인인 물질들로 구분한다. 전자는 우리가 일반적으로 존재하는 대상이라 칭하는 사물들을 의미하지만, 후자는 물질적 성질이나 속성을 지닌 물체가 아니라 효과만을

7) Simulation is the phantasm itself, that is, the effect of the functioning of the simulacrum as machinery — a Dionysian machine (263)

8) (It is a subterranean dualism between that which receives the action of the Idea and that which eludes this action. It is not the distinction between the Model and the copy, but rather between copies and simulacra, (LS, 2)

가진 “비물질적” 실체(“incorporeal” entities)(LS. 4)이다. 이러한 비물질적 실체들은 논리적 또는 변증법적 빈위(attributes)⁹⁾들로 사건(events)이라 칭한다. 이러한 사건은 실존하는(exist)것이 아니라 ‘존속하거나 내속한다’(subsists or inhere)라고 표현되며, 사건은 명사나 형용사가 아니라 동사들이며, 또 작용하는 것이나 작용 받는 것이 아니라 능동과 수동의 결과들, “되돌릴 수 없는” 실체, 즉 돌이킬 수 없는 결과들(“impassive” entities--impassive results)¹⁰⁾(LS. 5)이다. 이러한 사건으로서의 사물의 특성 대상의 존재성을 통해서 의미를 갖는 것이 아니라, 동사의 부정사 형태처럼 언제나 과거와 미래로 분화되는 생성의 측면을 드러낸다는 점이다.

플라톤의 사상과 스토아학파의 이러한 차이는 ‘사건’의 개념에 대한 접근에 있어서 결정적인 역할을 한다. 플라톤 자신이 표현했듯이 시물라크림은 순간적인 것이며 따라서 비실재적인 것이고, 비실재적인 것들 중에서도 가장 비실재적인 것, 즉 ‘환영’(phantasms)이기에, 이해하기 불가능한 것이며, 불변하는 이데아로부터 가장 멀리 떨어져 존재하는 것이다. 이에 반해 스토아학파에게 사건이란 물체들 사이의 관계에서 순간적으로 나타났다 사라지는 효과이면서 언어로 표현되는 것이다.(These

9) 일반적인 의미로 “속성, 특질”을 의미하며, 왕의 왕관처럼 “부속물”을 의미하기도 하며, “논리학적으로 한 주어(물체)에 붙는 빈위 또는 술어(predicat)가 된다. 철수의 얼굴에 잠깐 나타난 어두운 표정은 하나의 비물체적인 것이며, ‘철수가 어두운 표정을 지었다’라는 언표에서 술어의 자리에 놓인다. 이 경우, 『의미의 논리』50. 참조.

10) 들뢰즈의 『의미의 논리』에 대한 번역본은 이정우의 한역본과 레스터(Lester) 영역본을 이용했다. 그러나 이들의 번역본 사이에는 많은 차이가 있다. 양 번역본에서 의미가 다르게 표현된 부분들이 번역본 전체에서 나타난다. 여기에서도 이정우는 불어 “impassibles”를 ‘돌이킬 수 없는’의 의미로 해석했지만, 레스터는 “impassive”, 즉 ‘무감각한’이라는 의미로 해석을 했다. 사건은 인간의 이성의 관점에서 무감각한 측면도 있지만, 기본적으로 사건은 일시적으로 나타났다 사라지는 속성을 갖기 때문에 이정우의 해석을 사용하기로 했다.

[events] are effects in the causal sense, but also sonorous, optical, or linguistic “effects.”)(LS. 7)

들뢰즈는 플라톤과 스토아학파의 ‘비물질적 실체’를 둘러싼 대립을 통해서 사건의 일차적인 속성을 물질적 차원의 운동에서 파생되는, 즉 물질과 물질의 접촉면에서 발생하는 ‘표면효과’(surface effects)(LS. 7)이자 동시에 문화적 차원의 가장 원초적인 층위에서 발생하는 것으로 간주한다. 다시 말해 사건은 자연과 문화를 가르는 경계선상에서 발생하는 것으로 파악하며, 동시에 사건을 의미와 동일시한다. 왜냐하면 물질적 차원에서 발생하는 표면효과로서의 사건은 문화의 장 속으로 떠오르면서 언어로 표현되는 순간에 의미를 발생시키기 때문이다. 여기에서 알 수 있듯이 들뢰즈는 의미를 사건과 동일시하며, 사건이 발생할 때 동시에 발생하는 것으로 본다. 그렇다면 들뢰즈가 제시하는 사건의 의미와 전통적인 의미론들 사이의 차이는 무엇인가?

들뢰즈는 전통적인 의미론을 크게 세 가지로 분류했다. 하나는 실증주의적 의미론으로, ‘표시’(denotation) 또는 ‘지시’(indication)라는 단어로 정의된다. 실증주의적 의미론은 언어와 사물의 외적인 상태(an external state of affairs (datum))(LS. 12)와의 관계를 다룬다. 따라서 한 언어의 의미란 언어의 내부에 존재하는 것이 아니라 그것이 지시하는 대상의 상태를 재현한 특정한 이미지들과의 관계를 통해서 획득되기 때문에, 의미는 올바른(true) 지시와 잘못된(false) 지시의 기준에 의해서 판별된다.

두 번째는 현시(manifestation)에 기반하는 이론으로서 현상학과 관련된 의미론이다. 현상학적 의미론은 의미라는 것이 주체와의 상관없는 객관적인 대상이 아니라 반드시 주체가 세계를 바라보는 관점을 통해서 드러난다고 주장한다. 현상학에서 의미란 주체에 의해 구성되는 것으로 언어란 주체의 신념과 욕구(beliefs and desires)를 드러내는 수단이다. 여기에서 욕구는 대상의 존재에 대해서 이미지의 내적인 인과관계를 의

미하며, 신념이란 대상의 존재가 외적인 인과관계에 의해서 만들어지는 한에 있어서의 대상에 대한 예상을 의미한다.¹¹⁾

세 번째 의미론은 “기호작용”(signification)을 근거로 하는 구조주의 철학에서 나타나는 의미론으로, 단어와 보편적 또는 일반적 개념(universal or general concepts), 그리고 그 개념의 내포와 통사론적 차원의 관계를 통해서 구성된다. 구조주의적 관점에서 의미는 그 구조를 이루고 있는 요소들 사이의 차이와 관계를 통해서 형성된다. 요소와 요소들 사이의 차이가 형성하는 관계, 또 요소들의 계열화가 생산하는 것이 곧 의미이다. 그래서 구조주의 철학에서 의미는 주체가 만들어 내는 것이 아니라, 주체가 이미 존재하는 그 구조내의 어느 위치에 존재하는가에 의해 의미를 부여받게 된다.

이러한 기존의 의미론과 들뢰즈의 의미론을 비교하면, 들뢰즈는 사건이란 지시될 수 없다고 본다. 왜냐하면 동사로 표현되는 사건, 예를 들어 나뭇잎의 색이 변화되는 붉음과 푸름은 지시될 수 있지만 붉은 색에서 푸른색으로 되는 변화하는 그 순간 자체는 지시될 수 없고, 또 의미란 주체에 의해 구성되는 것이 아니라고 간주하기 때문이다. 사건으로서의 의미란 존재의 표면으로부터 문화의 장으로 솟아오르면서 의미를 형성시키고, 주체는 이런 의미들이 계열화되면서 형성된다. 그리고 들뢰즈에게 의미란 기호작용만으로 설명될 수 없다. 사건이란 존재 세계에서 발생하는 것이고, 구조주의적인 기호 체계 이전의 차원에서 발생하는 것이기 때문이다. 들뢰즈는 위의 세 가지 의미론을 부정하지 않는다. 오히려 위의 세 가지 의미론을 개별적인 의미론이 아니라, 서로 관계가 있는 총괄적인 의미론을 형성시키는 것으로 간주한다. 들뢰즈는 이들 의미론은 의

11) Desire is the internal causality of an image with respect to the existence of the object or the corresponding state of affairs. Correlatively, belief is the anticipation of this object or state of affairs insofar as its existence must be produced by an external causality. (*LS*, 13)

미를 형성시키는 과정에서 지시작용(실증주의)-현시작용(현상학)-기호작용(구조주의), 기호작용-현시작용-지시작용의 순서로 의미를 형성시키는 일련의 과정으로 연결될 수 있는 순환구조를 가지고 있어서 서로 상보완 역할을 하고 있다고 파악한다. 또한 그는 이 세 가지 의미론은 의미가 발생하는 문화의 장을 전제로 하고 있는 반면에, 사건의 의미론은 문화 이전의 차원, 정확히 말하면 자연과 문화의 경계면이라 할 수 있는 ‘형이상학적 표면’(metaphysical surface)(*LS*. 125)에서 발생한다고 표현하면서 위의 세 가지 의미론에 ‘사건으로서의 의미론’을 첨가하고자 한다.

틀뢰즈는 의미를 “명제 안에 내속하거나 존속하는 순수 사건”(a pure event which inheres or subsists in the proposition)(*LS*. 19)이라고 정의한다. 여기에서 ‘내속한다 또는 존속한다’라는 표현은 순수 사건이란 잠재적 사건이며, 아직 현실화되지 않은 사건의 존재방식을 표현하는 동사로, 사건이 명제의 외부에 존재하지 않고, 또한 표현된 사건은 표현의 외부에 존재하지 않는다는 것을 의미한다. “나무가 푸르다”(The tree greens)라는 예에서처럼, 사건의 의미는 ‘나무’에게 의미를 부여하는 것이 아니라, ‘푸르다’(to green)라는 동사의 부정사 형태로 표현된다. 왜냐하면 사물의 빈위(attribute)는 글에서 동사에 의해 표현된 술어의 자리를 표현하기 때문이다. 이런 맥락에서 사건으로서의 의미는 물질적 또는 정신적 대상이 아니기 때문에 대상이나 인간의 의식 속에 존재하지 않는다. 이렇게 잠재적 방식으로 존재하는 것이 사건이고, 이 잠재적 사건이 현실 속으로 솟구쳐 올라와서 언어 속에 담기게 될 때 분화된다고 표현한다.

이렇듯 사건의 의미는 원인과 결과, 물질과 비물질적인 사건이라는 이중성의 구조를 내포하고 있으며, 이러한 이중구조는 사물과 명제, 물체와 언어에 이중성으로 연결된다. 전자가 물질의 특성을 표현한다면, 후자는 비물질적 사건을 지시하는 논리적 빈위이다. 보다 정확하게 표현하

면, 의미는 이 둘 사이의 차이를 절속시키는 경계선에서 발생한다고 말할 수 있다. 그러나 이러한 사건이 그대로 의미가 되는 것은 아니다. 나무의 색이 변화하는 물리적 변화 자체만을 추상해 생각했을 때는 무의미이다. 사건은 그 자체로서는 무의미이다. 그러나 인간에게 일어나는 모든 사건들은 이미 존재하는 문화라는 장내에서 계열화(serialization)되며, 계열화되는 순간에 의미로 화한다. 어떤 사건이 “n1 → n2 → n3 → n4…”(LS, 36)로 연결되면서, 계층, 정도, 유형에 의해서 앞의 것을 지시하고, 그 다음 다른 방식으로 표현되면서 이질적인, 최소한 두 계열에서 구현되면서 의미를 생성시킨다. 즉 모든 사건은 계열화됨으로써 의미를 생성시키고, 상이한 계열화를 통해 동일한 사건이 상이한 사건으로 될 수도 있다. 여기에서 중요한 것은 계열이 서로 유사한 내용들이 계열을 형성하는 것이 아니라, 서로 이질적인 (heterogeneous) 계열들로 구성이 된다는 점이다. 들뢰즈는 사건의 이중구조와 이질적 계열을 설명하기 위해 기호학의 기표와 기의 개념을 차용해서 새로운 의미(meaning)를 부여한다. 들뢰즈는 기표(signifier)를 사물의 논리적 빈위로서 사건에 그리고 기의(signified)의를 특정한 질을 가지고 있는 사물의 상태와 연결시킨다.(Thus, the signifier is primarily the event as the ideal logical attribute of a state of affairs, and the signified is the state of affairs together with its qualities and real relations.)(LS, 37-38) 들뢰즈는 이러한 이질적인 계열들이 관계를 맺는 방식을 다음 세 가지의 유형으로 분류하고 있다. 계열화 중에서 작은 계열들이 모여 큰 계열을 형성하는 방식을 연결(connection) 계열, 계열들이 한 지점으로 모이는, 즉 수렴하는 계열을 연접(conjunction), 그리고 계열들이 무한히 분화하는 계열을 이접(disjunction)이라 정의하면서 이 세 가지 계열을 특히 중요시한다.

이러한 계열들이 모이면 구조를 형성한다. 그러나 들뢰즈에게 구조란 구조주의자들의 구조처럼 체계적이고 닫힌 구조가 아니라 계열들이 모여 형성된 열린 구조이다. 계열을 통해서 형성되는 구조에 대하여 들뢰

즈는 다음과 같은 세 가지 조건을 형식화한다. 첫째, 구조는 기표로 결정되는 계열과 기의로 결정되듯이 적어도 두 개의 이질적인 계열이 있어야 한다. 둘째, 이 두 계열 각각은 서로를 유지시키는 관계를 형성시키는 특별한 사건, 즉 특이성(singularities)들이 내포하고 있어야 한다. 셋째, 이질적인 계열은 변별자(differentiator)인 역설적 요소(paradoxical element) (LS, 50)를 향해 수렴되어야 한다. 이 역설적 요소가 특이점의 발산의 원리가 된다. 포우의 『잃어버린 편지』(“Purloined Letter”)에서 편지를 찾는 자와 숨긴 자의 두 계열을 뒤흔드는 편지처럼, 이 역설적 요소는 양 계열에 속해 있으면서 끊임없이 양 계열을 통해서 순환하며, 두 이질적인 계열을 흔들어 놓는 역동적인 면을 보이기도 한다. 들뢰즈에게 이러한 특이점은 순수 사건과 동일하기에 잠재성의 양태로 나타나며, 이 특이성의 체계가 구조를 형성한다. 이런 맥락에서 들뢰즈에게 특이성, 계열, 잠재적 장은 결국 구조주의에서의 요소, 관계, 구조에 대응하는 개념들이라고 할 수 있다. 그러나 구조주의와의 차이는 구조주의 구조가 정적이라면, 들뢰즈의 구조는 특이점들이 끊임없이 유동하는 역동적 장이라 할 수 있다.

들뢰즈의 사건에 대한 사유란 간단히 표현하면, 기존의 이론들이 다루지 않았던 인간의 몸에서 발생하는 미시적인 차원에 대한 새로운 인식을 가능하게 하는 개념이라 할 수 있다. 인간이 세상에 반응하는 방식이 우리의 규정하는 어떤 이론적 틀이라기보다는 우리가 피부를 통해서 감지하는 극히 순간적인 미세한 사건들에 대한 것이라 할 수 있다. 우리의 감각기관을 통해서 감지되는 미세한 사건들이 우리의 의식에 전달되어 언어를 통해서 의미를 형성시킨다. 이러한 의미들이 계열화 과정을 통해서 전체적인 구조를 형성하는 과정이 바로 인간 주체의 형성과정이라는 것이다.

이러한 구조를 가진 ‘사건’이라는 개념이 예술, 문학과는 어떤 지점에서 접목 될 수 있는가. 들뢰즈는 가타리와 함께 저술한 『철학이란 무엇인

가?』(*What Is Philosophy?*)에서 과학과 예술로부터 철학을 구분하고 있다. 표면적으로 이 세 분야가 각각의 영역을 가지고 있어 서로 관계없고, 또한 철학의 분리가 문학과 과학에 대한 철학의 우월성을 표현하려는 시도처럼 보일 수 있지만, 들뢰즈는 이 세 분야를 전통적인 어떤 학문적 틀에 가둬두는 것이 아니라, 모든 사유는 사건이라는 맥락에서 인간의 삶을 변형시킬 수 있는 힘들로 간주한다. 이 세 영역 사이에서 나타나는 각각의 특성들을 찾아내서 분류함으로써가 아니라, 이들이 할 수 있는 것, 즉 과학은 법칙을, 철학은 개념을, 그리고 예술은 감응(affect)과 지각(percept)을 만들어 내는 행위 그 자체가 삶의 사건이자 변형이다. 이런 점에서 하나의 대상을 예술로서 혹은 철학으로서 읽어 낸다는 것은 우리가 그 대상이 지닌 고유한 힘이나 그것이 삶을 변형시킬 수 있는 힘이라는 것을 이해하는 것이다.¹²⁾ 들뢰즈는 철학이 삶의 사건이자 변형이며, 추구해야하는 개념을 전제로 하는 “사상-존재의 이미지인 내재성의 장”(a plane of immanence that is an image of Thought-Being)에서 효력을 갖는 것으로, 예술과 문학의 감응과 지각을 “우주의 이미지로서의 구성의 장”(a plane of composition as image of a Universe)(*WP*, 65)이라고 정리하면서 지각과 감응을 다음과 같이 표현한다.

지각은 더 이상 지각 작용이 아니다. 지각은 그것들을 경험하는 사람들의 상태에서부터 독립적이다. 감응은 더 이상 느낌이나 감응작용이 아니다. 감응은 그것들을 겪는 사람의 인지력을 넘어선다. 감각, 지각, 감응은 스스로 타당성이 내재하는 존재들, 어떤 살아진 것들을 초과하는 존재들이다. 지각과 감응은 인간이 부재하는 곳에 실존한다고 말할 수 있다. 돌, 캔버스, 또는 말에 사로잡혀 있는 인간은 그 자신이 지각과 감응의 복합체이기 때문이다. 예술작품은 감각의 존재이며 그 이외의 다른 아무것도 아니다. 즉 그 자체로 실존한다.

12) 클레어 콜브룩, 『질 들뢰즈』(태학사, 서울), 2004. 백민정 옮김. 26. 참조.

지각 된 것들은 더 이상 인식이 아니다. 왜냐하면 지각된 것들은 그것들을 경험한 사람의 상태에 독립적이기 때문이다. 감흥은 더 이상 감정이나 애착이 아니다. 왜냐하면 감흥은 감흥을 받은 사람들의 범위를 넘어서기 때문이다. 감각, 지각, 그리고 감흥은 그 존재 자체의 타당성이 그들 자신의 내부에 존재하며 살아진 것들을 초월한다. 그들은 인간이 부재하는 곳에 존재한다고 할 수 있다. 왜냐하면 돌, 캔버스, 또는 언어에 사로 잡혀있는 것으로서 인간 자신은 지각과 감흥의 복합체이기 때문이다. 예술작품은 감각적 존재일 뿐이다. 예술작품은 그 자체 내에 존재한다.

Percepts are no longer perceptions; they are independent of a state of those who experience them. Affects are no longer feelings or affections; they go beyond the strength of those who undergo them. Sensations, percepts, and affects are beings whose validity lies in themselves and exceeds any lived. They could be said to exist in the absence of man because man, as he is caught in stone, on the canvas, or by words, is himself a compound of percepts and affects. The work of art is a being of sensation and nothing else: it exists in itself. (*WP*, 164)

들뢰즈는 지각과 감흥을 인간이 체험하는 것임에도 불구하고, 인간의 경험과 무관하며 인간의 인식을 넘어서 있는 것으로 규정한다. 마수미(Brian Massumi)는 사건의 맥락에서 감흥을 보다 구체적으로 설명한다. 그는 “감흥의 자율성”(“The Autonomy of Affect”)¹³⁾에서 감흥과 강도(intensity)를 동일한 차원으로 간주하면서, “감흥은 피부, 즉 몸의 표면, 사물과의 상호 경계면에서 가장 직접적으로 드러나는 완전히 자율적인 반응에서 체화된다”(Intensity is embodied in purely autonomic reactions most directly manifested in the skin—at the surface of the

13) Brian Massumi, “The Autonomy of Affect,” *Deleuze: A Critical Reader*, Ed. Paul Patton, (Blackwell: Oxford), 1996. 217–239.

body, at its interface with things)(*WP*. 219)라고 주장한다. 마수미는 들뢰즈의 감응은 인간의 몸 표면에서 다른 물질과의 접촉에서 감지되는 것으로 사건의 개념과 동일한 것으로 파악한다. 우리가 감응을 언어로 표현할 때 의미를 갖게 되는 것이다.

들뢰즈는 이러한 지각을 대상에 대한 인식 이전에 발생하는 “자연의 비인간적인 풍경”(nonhuman landscapes of nature), 감응을 느낌을 언어화하기 이전에 감지하는 “인간의 비인간적인 생성”(nonhuman becomings of man)이라고 정리한다. 이러한 지각과 감응의 통해서 “우리는 세계 속에 있는 것이 아니라 세계와 함께 생성된다. 우리는 세계를 응시함으로써 생성된다. 모든 것이 바라봄이며 생성이다. 우리는 우주가 된다.”(We are not in the world, we become with the world; we become by contemplating it. Everything is vision, becoming. We become universes.)(*WP*. 169)

따라서 들뢰즈에게 예술 작품은 이러한 감응들과 대상들에 대한 인식 들에서 지각을 떼어오는 것이며, 한 상태에서 다른 상태로의 변이를 뜻하는 감정 상태에서부터 감응을 분리시키는 것이다. 예술 작품은 대상에 대하여 이미 규정되어 있던 기존의 정의들로부터 “감각의 총체”(a bloc of sensations)와 “감각들의 순수한 존재”(a pure being of sensations)(*WP*. 168)를 추출하는 것이라 할 수 있다. 이러한 감각적 요소들을 생성시키는 예술 작품은 대상을 재현하는 것이 아니라 그 자체로 독립적이라 할 수 있다. 그래서 들뢰즈적인 관점에서, 예술 작품의 의미는 작가가 표현하고자 하는 대상이라는 모델을 충실히 재현하는데 있는 것이 아니라, 그 대상과 작가 자신의 관계에서 자신의 감응과 지각을 통해서 그 대상에 내재해 있는 특이점들에 다가갈 수 있는 능력에서 생성될 수 있다. 문학의 경우에, 문학은 단어와 통사구조를 이용하여 순수한 감각을 이끌어 내는 것이다. 들뢰즈에게 문학은 언어와 경험 사이에 이미 정립되어 있는 일상적으로 연결되어 있는 관계들을 고리들에 집착하기 보다는, 새로

운 지각과 감응들에 다가가서 의미를 생성시킴으로써 비인칭적으로 (impersonally) 사유하는 새로운 가능성의 세계로 나아갈 수 있는 방향을 제시한다고 할 수 있다. 이러한 비인칭적 사유의 기존의 인간과 자연을 규정했던 기존의 정의들로부터 벗어나 모든 대상에 잠재되어 있는 특이점으로 향하는 것이라 할 수 있다. 이 과정에서 지각과 감응이라는 차원을 통해서 보편적인 맥락에서 새로운 의미들을 생성시킬 수 있는 가능성을 열어 두는 것이라 할 수 있다.

들뢰즈의 감응과 지각이라는 개념은 포크너의 작품 세계를 이해하는데 중요한 열쇠어가 될 수 있다. 포크너 작품의 서사 공간인 야크나파타우파는 실제 남부의 옥스퍼드를 배경으로 하고 있기 때문에 일반적으로 재현된 일종의 문학의 공간으로 이해되어 왔다. 그러나 포크너의 문학 세계가 미국을 벗어나 세계적으로 인정받았을 때 야크나파타우파라는 작품의 공간은 미국의 남부라는 지역적 경계를 넘어서 서구인들에게 영적인 공간을 상징하는 것으로 인식되기까지 한다. 커(Elizabeth M. Kerr)는 포크너의 야크나파타우파의 상징적 의미를 다음과 표현했다.

포크너의 야크나파타우파라는 세계는 상상력을 넘어서 지역적 특성과 야크나파타우파라는 국가적 의미를 초월하는 힘을 발휘하고 일종의 영적인 공간으로서 서구인들의 마음에 자리 잡았다.

Faulkner's world of Yoknapatawpha exerts over the imagination a power which transcends the regional quality and the national significance of Yoknapatawpha and establishes it in the mind of Western man as a spiritual province. (23)

커의 이러한 표현은 포크너의 야크나파타우파를 영적인 지형으로 인지하기 위해서는 이 공간을 작가가 실제 지역을 상상력으로 형상화시킨

물질적 지형이라는 사실을 전제로 하는 분석이라 할 수 있다. 이러한 커의 해석도 야크나파타우파라는 작품을 공간을 실제 지역을 재현한 공간이라는 의미에서 벗어나지 않는다. 그러나 포크너는 이 공간에 대해서 『압살롬, 압살롬!』이 출판된 시기인 “1936년 현재에 백인 6298명과 흑인 9313명으로 구성된 총인구가 15,611명”으로 포크너 자신이 “유일한 소유주”(Sole Owner and Proprietor)라고 표현하면서 자신만의 공간이라고 표현했다. 그래서 그는 이 공간의 세부묘사에 있어서 매우 자세할 뿐만 아니라 작품 속에서 등장하는 장소들 또한 모두 각각의 역할들이 정해져 있을 정도이다(The map is rich in Faulknerian detail; every place in it has a role in the complex sage of the County)(Hoffman 23).

포크너가 야크나파타우파를 자신만의 공간이라고 표현한 것은 이 공간이 실제의 지리적 공간을 재현했다는 것이 아니라 자신에 의해서 창조된 공간이라는 점을 분명히 했다는 점일 것이다. 이런 점에서 호프만의 다음과 같은 주장은 타당하고 할 수 있다.

포크너의 천재성은 [작품의] 견본들과 전형에 대한 “재현된 세계”를 토론하는 것과 관계없다. 인간의 계층들, 경제적인 층들, 정치적인 책략은 중요하지 않다. 오히려 강박관념적인 노력으로 기록한 야크나파타우파의 삶에 대한 세부적인 묘사들이 인간의 절박한 충동들과 도덕적인 책임에 대한 내밀이 조사하는 수단일 뿐이다.

Faulkner's genius is not concerned with discussing a “represented world” of specimens and types. Classes of people, economic strata, political maneuvering are not important. Rather, the detail of Yoknapatawpha's life, recorded with such an obsessive diligence, are only the means of a deep examination of the urgent drives and the moral imperatives of man. (23)

호프만의 이러한 표현은 포크너의 야크나파타우파가 실제 지역을 재현

한 것이 아니라 포크너에 의해 창조된 공간이라는 점을 분명히 하고 있다.

이런 점에서 들뢰즈의 개념을 이용하면, 야크나파타우파라는 공간은 포크너에 의해서 그리고 작품 속의 각 화자의 관점에 의해서 재현된 공간이 아니라 창조된 공간이라 할 수 있다. 포크너는 자신이 창조한 이 문학적 공간 속에서 많은 사람들과 대상물들을 존재시키면서 그들의 관계에서 발생하는 사건들의 다양한 양상을 표현하고 있다고 할 수 있다. 백인보다 흑인의 수가 상대적으로 많은 이 세계에서 두 인종이 점유하고 있는 산술적이고 경제적인 문제는 많은 비중을 차지하지 못한다. 오히려 포크너의 작품 세계에서 중요한 것은 이 두 인종들 사이의 관계를 통해서 나타나는 그들이 느끼는 감응과 다른 대상물들에 대한 지각의 다양한 양상들에 대한 표현이라 할 수 있다. 그들이 느끼는 감응과 지각이라는 순수 형태들이 의미를 생성시킨다. 이러한 의미들이 야크나파타우파의 세계를 규정하고 있는 인종적, 사회적, 또는 도덕적 차원의 틀을 통해서 계열화되면서 그들에 자신에 대한 주체성이 형성되며, 결국 야크나파타우파라는 큰 풍경을 구성한다고 할 수 있다.

(동국대)

■ 주제어

들뢰즈, 사진, 감응, 지각, 형이상학적 표면, 특이점, 포크너, 야크나파타우파

■ 인용문헌

질 들뢰즈. 『프루스트와 기호들』. 서동욱, 이충민 옮김. 서울: 민음사, 1997.

_____. 『의미의 논리』. 이정우 옮김. 서울: 한길사, 1999.

이정우. 『접힘과 펼쳐짐: 라이프니츠, 현대과학, 易』. 서울: 거름, 2000.

클레어 콜브룩. 『질 들뢰즈』. 백민정 옮김. 서울: 태학사, 2004.

Deleuze, Gilles. *Logic of Sense*. Mark Lester. Trans. New York: Columbia UP, 1990.

Deleuze, Gills and Guattary, Félix *What Is Philosophy?*. High Tomlison, Trans. Burchell: Columbia UP, 1994.

Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. New York: Penguin Books, 1984.

Massumi, Brian. "The Autonomy of Affect," *Deleuze: A Critical Reader*, Ed. Paul Patton, Blackwell: Oxford, 1996. 217-239.

Massumi, Brian. "Sensing the virtual, building the insensible," *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers*, Ed. Gary Genosko. London: Routledge, 2001.

Kerr, Elizabeth M. *Yoknapatawpha: Faulkner's "Little Postage Stamp of Native Soil"*. NY: Fordham UP, 1976.

■ Abstract

Deleuze's Event and Faulkner's Yoknapatawpha

Kim, Jong-Gahp

Deleuze is known for the philosopher of “event.” In *Logic of Sense*, he created the concept of event as a reverse of Platonic dichotomy. For Plato, event, or simulacrum, being at the farthest end of Idea, was so meaningless and transitory that it was oppressed for protecting Idea. Based on Stoa's definition of thing, Deleuz's event was realized not by a similarity between Idea and copy but effects between things, called metaphysical surface. Deleuze's event was especially important on understanding of the meaning of literary works. Because the final result of event was a signification of event, it was necessarily expressed by a language.

In terms of Deleuze's event, Faulkner's Yoknapatawpha was not a space of representation, but a space created through ‘a bloc of sensations’ in American South. In other word, Faulkner did not represent the real people, accidents, and things, but create the imaginative space in the real South. In this sense, the most importance things in Faulkner's texts were of expressions on the various aspects of affects in the reponses between white American and Afro-American and their percepts on the reactions to things. Such affects and percepts created a large view of Yoknapatawpha

ruled by racial, social, and moral entities.

■ Key Words

Deleuzw, event, affect, percept, metaphysical surface, singularity, Faulkner,
Yoknapatawhpa

■ 논문게재일

○투고일 : 2011년 5월 18일 ○심사일 : 2011년 5월 25일 ○게재일 : 2011년 6월 15일



Sylvia Plath의 시에 나타난 ‘죽음’의 의미 재고(再考)

김혜정

I. 들어가며

실비아 플라스(Sylvia Plath, 1931~1963)는 1963년 2월, 추운 겨울의 어느 날 3살 난 딸 프리다(Frieda)와 1살 난 아들 니콜라스(Nicolas)를 약간의 빵과 우유와 함께 방에 가두고, 자신의 생명을 마치 오랫동안 고심해 왔던 묵은 과제를 해결하듯 끝맺음으로써 자신의 육신과 정신을 삶의 부조리와 불합리로부터 분리 해방시킨 여성 시인이다. 새장 속에 갇힌 새만이 진정한 자유의 의미를 알 수 있듯이, 플라스는 여성으로서 가부장적 현실에서 자신의 아이덴티티와 의미를 찾지 못하고, 그녀의 시작(詩作)에서 그 회복을 갈구하며 타자로서의 위치를 벗어나고자 한다. 그녀의 시에는 경직된 가부장적 사회 속에서 역동적이며 창조적 에너지를 충분히 표출하지 못하고 주변부로 밀려나 타자화된 여성의 분노와 슬픔, 또한 우리 삶에 대한 유한성, 즉 ‘죽음’에 대한 사고가 제시되어 있다. 플라스의 시 속에 드러난 죽음에 대한 사유는 단순한 죽음에 대한 공포나 일상적인 의미의 한계를 넘어선다. 플라스는 그녀의 시 속에서 ‘죽음’을 여성이라는 타자적 존재로서의 위기 극복 또는 삶의 완성으로서 승화시킨다.

플라스는 땅벌을 연구했던 저명한 곤충학자이자 보스턴 대학(Boston

University)의 교수였던 아버지 오토 플라스(Otto Plath)가 그녀가 8살 때, 지병인 당뇨병의 치료를 거부하고 사망하자 커다란 정신적 충격과 그로 인한 부성(父性)의 결핍으로 인해 평생 마음 속 깊이 외롭고 고독한 ‘아이’와 같은 트라우마를 안고 살았다. 사실 죽음 자체는 위협적이지 않다. 사람들은 기나긴 꿈 속으로 떠나가고 세상은 사라진다. 정작 두려운 것은 죽어가는 고통이며, 또 사랑하는 사람이 죽었을 때 산 자의 상실감이다.¹⁾ 아마도 그녀는 어린 시절 갑자기 자신의 곁을 떠나버린 사랑하는 아빠를 잃은 극도의 상실감 속에서 더욱 더 그녀의 창조적인 시작(詩作) 활동에서 큰 정신적 만족과 위안을 얻었을 것이고, 그녀의 이러한 작업에 대해 적극적으로 교감할 수 있었던 영국의 시인인 남편 테드 휴즈(Ted Hughes)에게 이끌렸을 것이다. 하지만 결국 이러한 강렬하며 절실했던 이끌림이 그녀가 스스로의 생을 마감하게 된 결정적인 촉매가 되었다. 그와의 결혼으로 더욱 더 외로워졌으며, 혼자서 감당해야 하는 출산과 양육이라는 부담 속에서 점차 생에 대한 애착을 잃어갔다. 그리고 아이러니하게도 ‘죽음’을 생을 완성시키는 대상으로 의식하게 되었다.

에피쿠로스(Epikuros)²⁾는 우리는 살아있거나 죽어있거나 둘 중의 어느 한 상태에 있다고 말한다. 플라스의 시에는 현재 살아있는 상태에서 결코 경험할 수 없는 죽어있는 상태에 대한 의문과 관심 그리고 그 죽음 자체에 대한 다양한 은유와 상징들을 통해 그 의미가 심도 깊게 재고(再考)되고 있다. 플라스는 그녀의 진정한 자아와 삶의 가치를 인간이라면 누구나 한번은 경험해야 할 ‘죽음’을 전제로 하여 인식하려고 하였다. 그녀는 그녀 내부에 넘치는 역동적이며 창조적 에너지가 충분히 발휘될 수 없고, 생존을 위해 현실이라는 그물에 갇혀 하루하루를 투쟁해야만 하는 일상적인 삶에 유일한 해방으로서 ‘죽음’을 제시한다. 그녀는 우리 모두가 알고 있지만 평소에 인식하지 못하는 ‘삶의 유한성’에 대해서 그녀의

1) 『죽어가는 자의 고독』, 1996, 노베르트 엘리아스, 김수정, 문학동네

2) 헬레니즘 시대의 그리스의 철학자.

시를 통해 내재적으로 직면하게 한다.

본고에서는 플라스의 시 속에 강력한 이미지로 제시된 '죽음'의 이미지를 재고(再考)해 보고, 젊은 시절부터 스스로 생을 마감하는 그 순간까지 그녀를 끊임없이 고문해왔던 플라스 자신의 내부적인 심리적인 문제와 남편 테드와의 관계에 있어서의 실패, 아이들과 함께 경제적으로 궁핍했던 개인적인 상황 그리고 당시 가부장적 지배담론의 억압적인 사회 상황과 결부하여 그 '죽음'의 이미지가 어떠한 패턴과 의미로 그녀의 시 속에 구현되고 있는지를 고찰해보고자 한다.

II. 플라스의 '죽음' 이데올로기

① 제의적 의미의 '죽음'

플라스의 불꽃같았던 30여 년의 짧은 인생은 아버지의 죽음으로 인한 상실감과 한때는 불꽃같은 사랑을 나누며 자신의 삶을 걸었던 남편 테드에 대한 배신감을 극복하기 위한 자기 내부와의 처절한 투쟁이었다. 어린 시절의 아버지의 갑작스런 죽음으로 그녀가 목격했던 죽음의 의례 그리고 그 죽음을 둘러싼 일련의 모든 상황적 변화들과 남겨진 자들의 슬픔과 상실의 감정은 오감(五感)이 아닌 육감(六感)을 가진 천재 시인의 기질을 가진 그녀에게는 보통 사람의 몇 배의 충격으로 다가왔을 것이다. 또한 사랑했던 아빠의 '죽음'으로 인해 성장 기간 내내 겪어야 했던 슬픔과 상실감을 보상받으리라 내심 기대했던 테드와의 불꽃 같은 사랑은 오히려 그녀 내부에 깊고 치명적인 상처를 남기고 말았다. 테드라는 존재는 그녀가 인식하기엔 너무나 얇고 척박했다. 그녀의 삶은 1970년대 절정을 이루었던 페미니스트 운동 바로 직전 끝이 났다. 따라서 플라스는 남성들의 전유물이었던 창작 활동을 해오면서 모름지기 가부장적 사회

구조의 헤게모니의 불합리와 억압을 경험하고 있었을 것이다. 역동적이며 창조적 에너지로 넘치는 플라스는 여성으로서 자신의 능력 그대로 정의되지 못하고 사회 속에서 남성들의 하위 주체³⁾로 정의되었고, 또한 가사와 양육의 책임까지 부담하면서 가부장적 질서의 주변인으로 한정되었을 것이다. 플라스는 이러한 억압적 상황 속에서 유일한 탈출구로 시를 쓰면서 그녀의 작품 속에 ‘죽음’을 저항과 전복의 상징으로서 제시한 것이다. 아마도 부재한 아버지와 현실에 존재하고 있지만 그녀에게는 부재(不在)와도 다름 없었던 남편을 향해, 또한 세상의 모든 남근적 가치들과 억압을 향해 자신의 기대와 긍정적인 가정들에 대한 균열에 대해서 전복적 의지를 표출하고 있다.

플라스가 자살하기 4달 전에 쓰여진 시 『Daddy』(아빠)에서 그녀는 그녀를 억압하고 가두어 놓았던 가부장적 헤게모니에 대한 갈등과 전복의 의지를 ‘부’(父)의 죽음에 집약하여 드러내고 있다. 그녀에게 사회 구조적인 억압은 마치 풀로 그녀를 움싸달짝 못하도록 붙여버린 것과 같이 질식할 것 같은 답답함이었을 것이다.

하지만 그들은 나를 침낭에서 끌어냈고,
나를 풀로 붙여 움싸달짝 못하게 가두어놓았어요.

But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue. (*Daddy*, 61-62)

그리고 그녀는 이러한 구조적 억압에 대한 해결로서 타자의 희생양과 같은 죽음, 즉 아버지에 대한 살해를 제시한다. 아버지의 ‘죽음’을 제시

3) 탈 식민주의 이론가인 가야트리 스피박(Gayatri Chakravorty Spivak, 1942~)이 사용한 용어로서 지배계층의 헤게모니에 종속되거나 접근을 부인당한 그룹을 의미한다.

함을 통해 그녀 내부에 있던 상실과 좌절과 무기력을 상징적으로 제거해 보려고 시도한다.

만약 내가 한 남자를 죽였다면, 둘을 죽여버린 것입니다.

스스로 자신이 당신이라고 말했던 흡혈귀

그리고 일년이나 나의 피를 마셨어요.

사실은 7년이지요. 만약 당신이 알고 싶다면요.

아빠, 나는 이제 당신을 누일 수 있어요.

If I've killed one man, I've killed two -

The vampire who said he was you

And drank my blood for a year,

Seven years, if you want to know.

Daddy, you can lie back now. (*Daddy*, 71-75)

그녀는 '아버지'에 대한 이미지를 일년, 사실은 7년이나 자신의 피를 빨아 마신 흡혈귀로 상징하고 있다. 넘칠 정도로 지적이며 창조적 에너지를 소유한 재원이었지만, 결혼으로 인해 한 남자의 아내로서 가사와 양육의 의무를 다하는 여성으로, 시인으로서 자신의 능력과 꿈을 암묵적으로 제한 받아야만 했던 그녀가 자신이 몸담은 사회의 억압과 불합리의 구조를 '아버지'라는 권위로 환원시켜 보여주고 있는 것이다. 그녀가 매우 잘 교육받은 중산층의 여성이었으나, '여성'이라는 꼬리표는 당시 가부장적 사회 구조 속에서 매우 불합리하고 부조리한 인식표였을 것이다. 그녀는 '아버지'라는 기표로 대변되는 남근적 질서를 '죽임'으로서 오랫동안 그녀를 짓눌러왔던 남겨진 자로서의 '상실감'과 더불어 그녀의 정체성을 혼란에 빠트리며 자아를 상실케 했던 남성 중심의 편협된 질서를 치명적으로 제거한다. 그녀는 이러한 타자의 죽음을 자신의 손으로 결정

하면서 그 동안 그녀가 느꼈던 모든 사회와 또한 관계 속에서의 억압 앞에서의 체념의 악순환의 고리를 끊어버리려고 하고 있다. 이 살해 행위는 그녀 자신을 유지하는 하나의 방편인 동시에 그녀를 부조리와 억압의 감금상태로부터 해방 시키는 상징적인 제의적 행위인 것이다. 플라스는 자신의 내부에서 끊임없이 자신을 공격하며 괴롭혔던 폭력의 원형을 ‘아버지’로 체화(體化)시켜 제거하는 처형 의식을 치르게 된다.

당신의 살찐 검은 심장에 말뚝이 박혀 있어요.
그리고 마을 사람들은 당신을 절대로 좋아하지 않았죠.
그들은 당신 위에서 춤을 추고 짓밟아요.
그들은 항상 그것이 아빠라는 것을 알고 있었어요.
아빠, 아빠. 이 나쁜 자식, 이젠 끝났어.

There's a stake in your fat black heart
And the villagers never liked you,
They are dancing and stamping on you,
They always knew it was you,
Daddy, daddy, you bastard, I'm through. (*Daddy*: 76-80)

그녀는 ‘아버지’를 희생양으로 상정하여 그 안에 모든 가부장적인 악(惡)을 내재화하고 검은 심장에 말뚝을 박는 의식으로 그녀 내부의 질서를 재구성하며 자아를 회복하고자 한다. 르네 지라르(Rene Girard)⁴⁾는 폭력의 양가성에 대해서 언급하면서, 폭력은 늘 파괴적인 것이 아니라 치유적인 것이 될 수 있다고 보았다. 그녀 안의 갈등이 지속적인 우울증과 불면증으로 이어지면서 그녀는 스스로의 마음 속에서 극도로 악화된 내재적 갈등을 시 『*Daddy*』(아빠)를 통해서 풀어내고 싶었는지도 모른

4) 프랑스의 문학평론가이자 사회인류학자이며 인간의 ‘본질적 폭력’에 대해 밝힘.

다. 그녀 스스로도 그녀의 위기를 절감하고 있었고 이에 대한 해방의 창구로 제의적으로 시작(詩作)을 하였다고 유추할 수도 있을 것이다. 천정을 치달는 그녀의 내부적 위기가 아빠의 검은 심장에 말뚝을 박는 행위로 교환되어질 수 있다면 그녀의 고통과 심연의 상실감도 소멸되어질 수 있을 것이라 플라스 자신은 가정했을 것이다. 하지만 그녀는 결국 『Daddy』(아빠) 속의 '죽음'을 통해서도 그녀의 분노와 슬픔을 진정시키지 못하였다. 그녀에게는 제한적이고 억압적인 사회 질서와 양립할 수 없는 트라우마를 지닌 또한 폭발적인 창조력을 지닌 강한 자아가 존재하였고, 희생 제의의 처형의식인 『Daddy』(아빠) 속의 아빠의 '살해'만으로는 모든 내부의 위기를 영원히 잠재울 수는 없었다.

② 삶의 '완성'으로서의 죽음

플라스는 1953년 8월, 그녀의 시 『Mad Girl's Love Song』(미친 소녀의 사랑노래)이 성공적인 반응을 얻었음에도 여전히 불면증과 깊은 우울증으로 힘든 나날을 보냈다. 그녀는 당시 일기에 “If I rest, if I think inward, I go mad.”, “I wanted to see if I had the guts. I want to die.”라고 말하며 죽음을 마치 삶이라는 멜로디의 종결화음으로 간주하며, '예견되어진 죽음'을 기대하면서 그녀의 '광기'와도 같은 창조적인 에너지를 글쓰기와 시작(詩作) 활동을 통해서 끊임없이 분출해낸다. 그녀의 내면은 어두운 터널 한복판에 내던져진 듯한 고독으로 점철되어 있었고, 마치 '죽음'이 질식할 것 같은 고독의 쇠사슬에서 벗어나 광명을 찾는 것과 같은 목표인 것인 양 지속적으로 자살을 시도하였다. 플라스에게 과거로부터 내려온 상실의 트라우마를 회복할 기회인 듯 보였던 테드와 결혼은 오히려 그녀를 더욱 더 감금 상태에 몰아넣었다. 그녀는 결국 사회와 모든 관계의 그물망 속에서 감금되어 있는 자신의 육체를 스스로 파멸시키고 영혼의 자유를 시도한다. 그녀는 삶의 고통을 더 이상 감

내하지 못하고, 가스 오븐에 머리를 넣은 채, 자살로 생을 마감하기 전 6일 전 『Edge』(가장자리)라는 시를 써 내려갔다. 이 시는 10개의 2행의 연구로 구성되어 있으며 죽음을 목전에 두고 그녀의 내면의 감정이 집약적이며 농축되어 나타나 있다. 제목에서 암시되는 이미지는 살아있음과 죽음의 예리한 경계이다. 그녀는 경계를 벗어나 스스로 속할 영역을 선택하면서 주체적 자아의 완성을 이루게 된다고 암묵적으로 주장하고 있다.

여인은 완성되었다.

그녀의 죽은

몸은 성취의 미소를 걸치고 있고,

어느 그리스인의 숙명의 환상

The Women is perfected,

Her dead

Body wears the smile of accomplishment,

The illusion of a Greek necessity (Edge, 1-4)

그녀가 3인칭으로 제시하고 있는 여인은 매우 객관적으로 자신의 상황을 관망하는 플라스의 태도를 보여준다. 시 속의 여인은 매우 담담한 모습으로 삶과 죽음의 경계에 서 있다. 그 경계에 서서 죽음의 영역으로 넘어가기를 확고히 결심한 그녀는 마침내 불완전한 개체에서 벗어나 완성되었으며, 얼굴에 성취의 미소를 띠고 있다. 자신의 삶을 처분할 수 있다는 것에 대해 어떠한 성취감과 주체적 해방감을 느끼고 있는 듯 하다.

자살은 여러 ‘한계 상황’(Grenzsituatcon) 가운데 어떤 하나가 아니다. 그것은 오히려 인간으로서 가장 빼어난 가능성일 수도 있다. 그가 단지

하나의 생물체에 지나지 않는다면 자신의 생명을 처분할 수 없을 것이며, 또한 생물체가 아니라면 역시 자신의 생명을 끊을 수 없을 것이다.⁵⁾ 플라스는 아마도 그녀가 지닌 이 가능성에 대해서 통찰하였으며, 이 빼어난 가능성을 실천해보고 싶은 충동을 억제하지 못했던 것이다. 어떠한 물건을 자신이 원하면 소유하고, 어떠한 관계를 자신이 원하는 대로 유지하는 것은 현실적으로 한계가 있다. 하지만 자신의 생명을 원하는 경우에만 소유하는 것은 플라스에게는 가능성의 실재였으며 가장 종국적인 자유와 완전함의 행위로 이해되었던 것이다.

시의 마지막 연에서 이러한 비극적 죽음에 대해 무관심한 '달'은 그녀의 죽음에 대해 암묵적으로 동의라도 하듯이 존재해있으며 의연한 모습으로 고고하게 그녀를 내려다본다.

그 달은 그에 대해 아무런 할말이 없다.
뼈의 모자로부터 응시하면서
그 달은 이런 종류에 일에는 익숙해 있으므로
그녀의 암흑이 소리를 내며 끌린다.

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.
She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag. (Edge, 17-20)

플라스는 이러한 달의 응시 속에서 결국 고유한 자기 존재를 말살한다. 그녀의 자살은 물론 근본적으로 세상과의 어떤 불화에서 탈피하기 위한 것이라고 볼 수도 있지만 또 한편으로는 결코 바뀌지 않을 상황 속

5) 『죽음의 철학』, 2004. 장 폴 사르트르 외, 정동호, 이인석, 김광윤 편, 청람 p.177.

에서 스스로를 해방시킨 것이라고 볼 수도 있다. 기존 사회 속에서 그녀에게 가해진 육체적, 정신적 고통과 혼란은 그녀가 원하는 시간과 날짜에 ‘죽음’이라는 이름으로 그녀에게서 사라졌다. ‘It's over’(다 끝났다)라고 안도의 탄식을 함께 완성과 성취와 같이 보여지는 여인의 ‘죽음’은 플라스에게 있어서 평온과 휴식의 의미인 듯 보인다. 그녀의 길고 지리했던 고단한 삶의 여정은 숙성된 과일을 수확하는 것과 같은 내면의 완성과 채워짐으로 끝없는 안식을 맞게 되는 것이다.

독일의 심리학자 융(Jung)은 삶이 의미가 없다는 느낌을 강하게 가진 사람에게서 영적으로 다시 태어나고 싶다는 강한 무의식적 소망이 자살과 관련이 있을 수 있다고 하였다.⁶⁾ 플라스에게 죽음은 그녀에게는 ‘하나의 유일한 가능성’이었을 것이다. 자유롭고 상상적인 언어들로 그녀의 창조적 에너지를 풀어내는 것만으로 그녀의 삶의 의미를 되찾고자 했으나, 결국 어린 시절 사랑하는 아빠를 잃고 나서 상실감으로 인한 트라우마와 그 상처의 구원자와 같았던 테드와의 실패한 결혼 생활과 인간적인 배신으로 인한 깊은 무력감과 절망에서 헤어나오지 못했다. 이러한 황량한 내면의 감금적 상황에서 벗어나는 길을 택한 플라스는 그녀의 자유를 발가벗은 발로 표현해 내고 있다.

그녀의 토가의 주름으로 흘러내리고
그녀의 맨발이
말하고 있는 것 같다.
우리는 너무 많이 와버렸어, 이제 끝났어.

Flows in the scroll of her toga
Her bare
Feet seem to be saying:

6) 『자살의 심리학적 측면』, 2004, 이귀행, 생물치료정신의학 제10권 제1호.

We have come so far, it is over. (Edge. 5-8)

그녀는 '자살'이라는 선택으로 그녀 외부와 내부에 강제 되어 있는 구조적 장애물들을 제거하게 되었고, 그녀의 온전한 '선택'을 통해 그녀의 삶과 자아를 완전하게 구성할 수 있는 것이다. 플라스에게 죽음이란 삶의 억압으로 벗어나고 모든 불합리와 결별이다. 그녀는 죽음을 통해 비로소 해방된 자아와 대면하게 되는 것이다. 그녀가 획득한 자유는 그녀의 영혼의 부활이며 모든 것이 끝났음을 선언하며 마침표를 찍음으로써 그녀의 현실에서의 한계를 부수고 그녀의 본연(本然)을 완성시킨다.

Ⅲ. 나가며

플라스는 그녀의 작품 속에 '죽음'이라는 모티프를 통해서 외부와 내부의 숨막히는 감금적 상황을 극복하고 있다. 그녀는 '죽음'이라는 파괴적인 상징을 통해서 현실의 악(惡)과 갈등 그리고 위기를 제거하려고 시도하며 또한 그녀의 삶에 있어서의 주체적 가능성을 타진해보고자 한다. 그녀의 시 속의 화자들은 매우 파괴적인 어조로 말하고 있지만 아이러니하게도 그러한 파괴적 에너지는 약하고 무기력한 자아의 분노와 슬픔 그리고 광기를 주술적인 분위기 속에 희석시키며 독자들의 감정을 타고 흐르며 플라스의 내면 세계의 이해를 돕는다. 또 한편 그 파괴적 성향은 아이러니하게도 그녀 스스로 긍정적인 자아를 대면할 수 있도록 독려해주며, 오히려 재생과 부활의 에너지로 전환되어 암담의 현실의 어두운 전망을 넘어서 새로운 가능성과 기회의 획득의 의미로 보여지기까지 한다.

당시 플라스는 본격적인 페미니스트 운동의 움직임이 감지되지 않았던 시기에 이미 여성으로서의 침묵을 깨고 남성 중심주의와 그에 대한 불합리와 부조리에 대해 그녀만의 언어를 통해 이야기하고 있었다. 그녀는

페미니스트 글쓰기의 선구자라 가정되어질 수 있으며 아버지 그리고 남편으로 이어지는 ‘교환원리’⁷⁾ 속에서 자기 정체성을 찾고 그녀의 삶을 궁극적으로 완성시키기 위해 ‘죽음’이라는 메타포를 이용하였으며 실제의 그녀의 생명을 스스로 끊어버리는 자유의지를 실행함으로 자신의 주체성을 보전하고 재생의 의지를 추구하였다. 플라스는 아버지의 충격적인 ‘죽음’ 이후 계속되는 자살 충동과 그 시도 속에서 삶의 유한성과 ‘죽음’이라는 것에 대한 나름의 철학을 지니게 되었을 것이며 그것은 그녀의 여러 편의 시 속에 제시되어 있다. 그녀는 시 속에서 그리고 실제의 세계에서 삶과 죽음의 종결이자 다른 의미의 가능성을 지니는 ‘죽음’을 통해 가장 원초적인 자신의 본질을 스스로 보전하면서 완벽하고 주체적인 자아의 모습을 갈망하고자 했던 것이다. 그녀는 ‘죽음’이라는 모티프를 통해 탄생 이전과 같은 온전한 그녀의 본질로 존재할 수 있다고 믿고 있는 듯 보인다. 그녀 삶에 근절될 수 없는 고독과 슬픔과 분노는 죽음을 통해서 제거되고 또한 그녀의 내면의 상처와 트라우마는 치유된다고 볼 수 있다. 결론적으로 그녀에게 ‘죽음’은 무한한 영속(永續)이며 그녀의 불완전한 삶과 자아를 완성시켜주는 하나의 총체적인 사실인 것이다.

(강원대)

■ 주제어

실비아 플라스, 아빠, 가장자리, 죽음

7) 페미니즘 인류학 토론에서 그리고 그것을 다른 학문 분야에 적용할 때 계속 거론되는 한 논문이 바로 게일 루빈의 『여성의 거래』(1975)이다. …(중략)… 루빈은 프로이트와 레비스트로스가 그들이 묘사한 체계 속에서 여성을 대상으로 취급하는데 어떤 문제점도 발견하지 못했음을 지적해내었고 여러 가지 이론들을 사용하여 그 이론들이 갖는 여성문제에 관한 단점을 비판했다. 『페미니즘과 연극비평』, 1995. 게일 오스틴, 심정순 역. 현대미술사.

인용문헌

Primary Sources

- Plath, Sylvia. *Ariel*. London: Faber and Faber, 1965.
- _____. *Sylvia Plath : Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. London: Faber and Faber, 1981.
- _____. *The Colossus and Other Poems*. New York : Random House, 1968.
- _____. *The Unabridge Journals of Sylvia Plath, 1950 -1962*. Ed. Karen V. Kukil. New York: Anchor, 2000.

Secondary Sources

- 게일 오스틴. 『페미니즘과 연극비평』. 심정순 역. 현대미학사, 1995.
- 노베르트 엘리아스. 『죽어가는 자의 고독』. 김수정 역. 문학동네, 1996.
- 백금희. 「Sylvia Plath 시 연구 : 죽음을 통한 자아해방」. 강원대학교. 2005.
- 실비아 플라스, 『거상』(巨像). 윤준. 이현숙 역. 서울: 청하, 1986.
- 장 폴 사르트르 外. 『죽음의 철학』. 정동호 역. 서울: 청람, 2004.
- 이귀행. 「자살의 심리학적 측면」. 『생물치료정신의학』. 제10권 1호 (2004): 11-14.
- 이정호. 『페미니즘과 영미 문학 읽기』. 서울대학교 출판부, 1996.
- Barnard, Caroline King. *Plath, Sylvia Criticism and interpretation*. Boston : Twayne Publishers, 1978.

Simpson, Louis. Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Sylvia
Plath and Robert Lowell. London : Macmillan, 1978.

■ Abstract

Reviewing the meaning of death in the poem of Sylvia plath

Kim, Hye-Jung

This paper analyzes the significant meaning of 'death' in Daddy and Edge written by Sylvia Plath. She was the one of remarkable feminist poets in literature history. However, Plath has lived with trauma for all her life due to the absence of dad and She was suffering from unhappy marriage with Ted Huges. And she had killed herself tragically in the end. This paper aims to explore her two poems which depicted the death profoundly considering her struggle to get over her inner problems.

■ Key Words

Sylvia Plath, Daddy, Edge, death

■ 논문게재일

○투고일 : 2011년 5월 19일 ○심사일 : 2011년 5월 25일 ○게재일 : 2011년 6월 15일



Herman Melville's Historical Conception in *Pierre, Or the Ambiguities* : The Duplicity of American Thought and the Silenced

Seok, A-Young

In *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, F. O. Matthiessen's emphasis of 'American virtue', or the value of liberty and its aesthetic literary representation, is conspicuous. However, it has been harshly criticized by New Americanists such as Donald Pease as a pretense to be apolitical, even though it was done with clear political intention in the Cold War situation in 1950s. Because of this, it is not very surprising that Matthiessen hardly mentions Herman Melville's satirical tone on American history in *Pierre: Or the Ambiguities*.

It is evident that Matthiessen tries to disassociate the relationship between Pierre Glendinning's acts of Emersonian self-reliance with environmental influences, which is obviously represented in the text by repetitive mentioning of 'Nature's nurturing of Pierre' in the first chapter. Matthiessen says that "his tragedy has really very little to do with political or social values. [...] His radicalism is entirely a matter of personal conduct"(469). This comment seems very suspicious when we consider his somewhat

nationalistically biased view on the American national trait. For example, readers might find comedy in the scene of Pierre's grandfather dying in an Indian battle sitting "unhorsed on his saddle in the grass, with his dying voice, still cheering his men in the fray," but Matthiessen does not. Rather, Matthiessen only observes that Pierre's grandfather is a figure "endowed [...] with the balance of the heroic character, with both strength and beauty. [...] [and] with the traits of both the war-lion and the Christian lamb," and Pierre "was the proper descendant of such stock"(467), even though the scene is one of the most satirical parts of the whole narrative(469). Matthiessen's viewpoint is too limited to perceive the multiple-layers of meaning in Melville's *Pierre actually has*. Matthiessen's ignorance of the satirical tone of American history in *Pierre* can be connected to the limited reading of the fault of Pierre only as an individual one. Contrasting with Matthiessen's critical view of *Pierre*, I want to suggest that Pierre's tragedy is caused not only by a personal fault stemming from his ignorance, but also by a social cause as well. Secondly, I will contend how Melville's satirical response to the duality of American thought is represented by the parody, exaggerated rhetoric, and multiple-layered meaning of the narrative.

Melville's parodic view of American history is first noticeable in the description of Saddle Meadows in the beginning of the narrative, which was originally American Indian territory but was forcefully taken by the Glendinning family generations ago. Because they had laid claim to the land after routing the Indians from it, it was virtually their private property. In the first chapter, the narrator depicts the family's process of occupation through their victory over

the American Indians. This can be seen particularly at the moment of Pierre's great-grandfather's death during the battle.

On the meadows [...] an Indian battle had been fought, in the earlier days of the colony, and in that battle the paternal great-grandfather of Pierre, mortally wounded, had sat unhorsed on his saddle in the grass, with his dying voice, still cheering his men in the fray. This was Saddle-Meadows, a name likewise extended to the mansion and the village. (5-6)

The reason why this comical scene has to be considered as significant is that this tale of Pierre's great-grandfather is itself an origin of Saddle Meadows; and it gives a question about the characteristic of Saddle Meadows. This ironic caricaturizing of the Glendinning family and the history of Saddle Meadows is apparent both from the fact that the author makes the basic contradiction between the historical and geographical. Historically, European settlers came to the American continent, and made their settlement based on the brutal massacre of the Native Americans. Considering this historical context, we can see Melville's metaphor of Saddle Meadows as a component of American colonial, the narrator's statements such as "All the associations of Saddle Meadows were full of pride to Pierre,"(6) or "In Pierre's eyes, all [of Saddle Meadow's] hills and swales seemed as sanctified through their very long uninterrupted possession by his race" suggest that Pierre is not aware of America's historical contradictions(8).

Melville's historiography is also revealed in repeated emphasis in the narration of Pierre's choice, such as "it had been the choice fate

of Pierre to have been born and bred in the country”(13). If Saddle Meadows can be interpreted as the fictional space made by parodying America because of its contradictory history, the narrator's emphasis about Pierre's 'fate' to be nurtured in Saddle Meadows makes the reader consider the meaning of its environment, which is metaphorically expressed as America. This contrast between Saddle Meadows and Pierre implies that “his social background” is not “just background, something he can reject and ignore”(Matthiessen 469); it makes possible a critical reading of Pierre as an American-made individual.

Pierre's life is perfect in Saddle Meadows. As the direct heir of the Glendinning family, which is the most distinguished family in Saddle Meadows, he enjoys a life lacking nothing in it; it is “the richly aristocratic condition”(12). His mother Mrs. Mary Glendinning and Pierre's daily life are described as similar to that of the British aristocratic class; the splendid mansion owned by the Glendinning family is managed by many servants. Mrs. Glendinning, an “affluent, and haughty widow,” is still beautiful and has pride for her family. She is “a lady who externally furnished a singular example of the preservative and beautifying influences of unfluctuating rank, health, and wealth,”(4) and a woman who “[has] never yearned for admiration; because that was her birthright by the eternal privilege of beauty”(15). Pierre has also a very handsome appearance. Lucy Tartan, Pierre's fiancé, who has “eyes some god brought down from heaven,” is tremendously beautiful and faithfully loves Pierre. The narrator says “there always will be beautiful women in the world; yet the world will never see another Lucy Tartan”(23). The life of Pierre is itself “the illuminated scroll” and “sweetly-writ manuscript”(7).

Melville's setting and description of Pierre's perfect life in Saddle Meadows, which represents the system of a ruling class is depicted in a very romantic way. This rhetorical feature of the novel clearly appears in the very first scene where Pierre and Lucy meet in the field nearby the Glendinning family's mansion.

[...] the two stood silently but ardently eying each other, beholding mutual reflections of a boundless admiration and love. [...] Truly, thought the youth, with a still gaze of inexpressible fondness, truly the skies do ope, and this invoking angel looks down. —“I would return thee thy manifold good-mornings, Lucy, did not that presume thou had'st lived through a night; and by Heaven, thou belong'st to the regions of an infinite day!”

“Fie, now, Pierre, why should ye youths always swear when ye love?”

“Because in us love is profane, since it mortally reaches toward the heaven in ye!” (4)

The author's use of exaggerated language in the beginning of the novel can be seen by some readers as a parody of the growth in sentimental novels in the American literary market at that time, which were mainly written by female authors. This interpretation can be appropriate considering Melville's disregard against the sentimental novel, which gained enormous popularity with the public in the Nineteenth-century America.¹⁾

1) Even though there are almost no clear evidences showing Melville's attitude toward the sentimental novels, his statement about *Pierre* implicitly reveals how Melville thought about them. Asserting the *Pierre* could be popular, Melville says *Pierre* is “a regular romance, with a mysterious plot to it” as a point for getting popularity

The romanticization appears mainly in the beginning of the novel before Pierre gets the letter from his illegitimate sister Isabel Banford and recognizes the shame of his family. Related to this, the narrator's ambiguous attitude towards the Nature of Saddle Meadows is significant. At first, it seems that the narrator praises Nature *et passim*. Exaggeratedly, the narrator writes that Saddle Meadows is “not only the most poetical and philosophical, but [...] the most aristocratic part of this earth”(18). The country “planted our Pierre,” and it “intended a rare and original development in Pierre”(18). Nature whispers “gentle whispers of humanness and sweet whispers of love” to Pierre, “musical[ly] as water over pebbles.” Nature is “a glorious benediction to young Pierre”(14).

However, the attitude of the narrator towards Nature is itself quite ambiguous in the beginning of *Pierre*. The narrator is not depicting Nature merely positively; the ambiguity towards the Nature is evidently revealed in some statements made by the narrator: “Never mind if hereby [Nature] proved ambiguous to him in the end; nevertheless, in the beginning she [brought up Pierre] bravely,”(18) or “So the country was a glorious benediction to young Pierre; we shall see if that blessing pass from him as did the divine blessing from the Hebrews”(14). The meaning of the narrator's ambiguous attitude seems somewhat clear; the Nature of Saddle Meadows is a mysterious being which has its own secret, meanwhile it hides its mystery and keeps silence.

(*Correspondence* 226). It seems that Melville considered women's fiction as “regular romances” and connected the “regularity” to their popularity.

This rhetorical feature of *Pierre*, which reveals the ‘doubleness’ of the natural landscape of Saddle Meadows, is related to the significance of Saddle Meadows as the book’s setting. The use of the narrator’s exaggerated language when Pierre lived in Saddle Meadows has a close relationship to the artificiality of the place itself; a massacre of Native American is concealed under the beautiful scenery of Saddle Meadows. That is, Melville’s seemingly indulgent rhetoric is a strategy for distinctively revealing the violent injustice of American history and the artificial utopian space made by the very historical contradiction of the physical space of Saddle Meadows itself. This sentimental surface of Saddle Meadows is itself “a discourse that has been fabricated by the dominant post-Revolutionary culture in America, which, far from being revolutionary, has become in the antebellum period [...] like ‘the Old World’—patriarchal, patrician, nationalist, class structured, and racist—in order to aggrandize its sociopolitical and moral and economic authority”(Spanos 116). In a similar context, Sacvan Bercovitch’s reading on *Pierre* in *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, argues that Melville’s description of Saddle Meadows shows the artificiality of the American text.

Bercovitch sees Isabel as a character who symbolizes the undefinableness and unfixedness of a history, which is an essential characteristic of history as an aggregation of texts. Truly, Isabel is often conspicuously depicted as a “mystery” in the text; and this aspect makes her seem to be transcendent. However, words such as “mystery” and “mysteriousness” are closely related to the intrinsic nature of history(Bercovitch 297). For Pierre, Isabel is “only one

hiatus [which] was discoverable by him in that sweetly-writ manuscript,” “a sister [who] had been omitted from the text”(7). It is Isabel's appearance that suddenly and completely changes Pierre's perfect life in Saddle Meadows into a new phase; he begins to become disillusioned with the Glendinning family and Saddle Meadows. Now his father's smile in a portrait, which Pierre has never felt strange about, suddenly takes on a different meaning: “Consider, for a smile is the chosen vehicle for all ambiguities, Pierre. When we would deceive, we smile”(84). This relation between Isabel and history made by Bercovitch can be supported by the fact that history is essentially the aggregation of innumerable texts, not a hegemonic Text made by centers of authority. Mrs. Glendinning's statement to Pierre, who is confounded at the sudden encounter with Isabel whom he has met only in his fantasy, is significant when related to this concept of history in the novel:

“Why were you so silent, and why now are you so ill-timed in speaking? Answer me;—explain all this; [...] Answer me, Pierre, what may this mean? Come, I hate a mystery; speak, my son.” (47)

Mrs. Glendinning is a symbol of the doubleness of Saddle Meadows. She is a character who feels proud to her son, repeating the words of “docile” and “docility” over ten times in her monologue assessing Pierre's personality(19–20); she always wants Pierre to be “docile” to the values of the ruling class. For this reason, Mrs. Glendinning's statement “I hate a mystery” is the statement which directly denies the ambiguity of history and emphasizes the artificiality

of Saddle Meadows.

This characteristic of the novel works as an important clue for examining the ultimate cause of Pierre's unreasonable action. Considering his "docile" characteristic *Pierre*, his abandonment of all his privileges to go to New York with Isabel seems somewhat ironical, at first, Pierre himself believes that he is reborn as a new man, completely different to what he used to be. This connects to Pierre's transcendentalistic character appears in the narrative.

When Pierre decides to sever all links between him and everything in Saddle Meadows, he considers himself to be a quasi-Christ. This feature is most clearly revealed in the end of Fifth chapter entitled "Misgivings and Preparations." Here, resolving to sacrifice his all "common happiness" for Isabel, Pierre is identifying himself as Christ; thinking that making Lucy as a victim for pursuing Isabel's happiness is inevitable duty of him, and to give up his "illuminated scroll" of life, (7) he thinks "Eternally inexorable and unconcerned is Fate, a mere heartless trader in men's joys and woes"(105). Throughout the suffering, "Thus, in the Enthusiast to Duty, the heaven-begotten Christ is born; and will not own a mortal parent, and spurns and rends all mortal bonds"(106). In this moment of being born like god, what thoroughly rules him is not the rational judgment of the present situation but the "Christ-like feeling,"(106) which shares the meaning of "institutions of the moral sentiment" of Emerson(Emerson 74).

The series of Pierre's action originated only from his "feeling" and "sentiment" actually shows apparent contradictions.²⁾ Pierre's

2) Even though I analyze the text by a viewpoint centered on Pierre's

answer for Isabel, which comes from Pierre's strong will to expiate his father's sin and make Isabel to be treated like a member of the Glendinning family, is another 'sin' of incest; this is the reason why his act is defined as "strange, unique follies and sins, unimagined before"(213). Pierre cannot recognize the ironies in his actions because he is obsessed with virtue as an act of sacrifice for the atonement of a father's sin. This compulsive belief is an extension of his docility towards the existing system of order that results in his privileges. Pierre's 'absolute truth' was material and spiritual heritage of his olden days in Saddle Meadows, and since the decision of him to marry with Isabel the object of his obedience is divine value, "the fire of all divineness"(107); the both is the same with "chronometric" faith in pamphlet written by Plotinus Plinlimon (211). Pierre is depicted as a character who fails to achieve harmony between the chronological with horological aspect of life, by only pursuing the chronological attitude and completely denying the horological reality on earth. The object that Pierre obeys seems different in the former part and latter part of the novel, which are divided by the moment when Pierre gets the letter from Isabel. In the former part, Pierre follows the established value system that effects Saddle Meadows' existence; what he obeys in latter part of the novel

moral sentiment, the multiple-layered meaning of this text should not be ignored; interpreting Pierre as a character moved by the moral intuition is only one way of reading, which is staying on the surface of the text. Pierre's sexual desire for Isabel, for instance, is another main motif of him to decide to get married with her. These two motives appear in a very ambiguous way, hiding each other's existence in the text.

are protesting against the existing order, divine value of life, and writing as a method for representing it: the common motive that makes him docile and rules him as pursuing an 'absolute Truth.' And Pierre's this pursuit implicitly reveals his consistent motive, which is the very cause that can make the whole narrative as the one dealing with Pierre's conversion, and as more ambiguously. The argument that Pierre has a coherent motive through the whole narrative can be supported by the ultimate purpose of his resolution. The fundamental reason why Pierre chooses to marry Isabel is to make her a member of the Glendinning family is "his father's sin [...] could be kept inviolate by the son's free sacrifice of all earthly felicity"(177). This shares the same meaning with the saying that Pierre's conduct is done by purpose of erasing the flaw that his father's 'sin' on the glorious achievement of his family. At the same time, this results in his determination helping to recover the very authority of the existing system of order with which he became disillusioned. Pierre's father comes back to his son in a vision and asks Pierre to have "the dutifulness and mercifulness" as an object of sacrifice for the restoration. Father's "fair fame" can be kept without any damages, only when making his son's "free sacrifice of all earthly felicity" as its base (177). With the base of "the dutifulness and mercifulness", Pierre's deeds consequently play a role in retrieving the "fame" that his father wants had wanted.³⁾ He conspicuously reveals his deep

3) Pierre's obsession with the truth is transformed to the desire of return, which is toward the old world of privileges in Saddle Meadows. This desire of Pierre occurs when he starts to have a doubt about the certainty of the 'truth,' which was the basic motive of his resolution. It is clearly seen by two facts: first one is his

attachment to his honor and his docility to the symbolic order of a formerly aristocratic society where his father and grandfather achieved a lot. This is another irony of Pierre; the ambiguity of his deeds is the reason why he tries to rescue the portrait while it is burning, yielding “to a sudden ungovernable impulse,”(198) which is juxtaposed with the scene that he burns his father's portrait crying “Henceforth, cast-out Pierre hath no paternity, and no past,” which is the sign of Emersonian self-reliance(199). The docility of Pierre should be carefully given attention in that it remind readers of the returning in that it reminds readers of the desire of Puritans to return to the purity.

If Pierre can be interpreted as a character who continuously pursues only ‘truth,’ his Transcendentalist thought and feeling should be carefully examined. It plays a central role of blinding him

envious perception and final murder on Glendinning Stanly, who is Pierre's cousin and the character which seems like “all the finest part of Pierre, without any of Pierre's shame; [...] almost seem Pierre himself”(288). Pierre's antagonism toward Glen, “an infinite quenchless rage and malice possess[es] him” is an indirect representation of Pierre's nostalgia for the comfort in Saddle Meadows before he made the resolution(289). The second one is Pierre's attitude towards his writing. He shows the desire of return as well. Not forgetting the praises for his poetry from the publishers when he was in Saddle Meadows, Pierre still cannot get out of the fantasy that he can be treated well as before. He strongly believes that he is able to write a great work which “will gospelize the world anew, and show them deeper secrets than the Apocalypse” (273). Contradictory to his thought, however, the reality coldly rejects him; a publisher asks Pierre to give back his earnest money, while calling Pierre “swindler” and assessing his works “a blasphemous rhapsody”(356).

toward his own contradiction at the very moment of his resolution. He believes that he can reach and gain the absolute 'truth' through his individual effort; however, finally he failed. In his monologues when he suffers from Isabel's letter, he thinks "This day I will forsake the censuses of men, and seek the suffrages of the god-like population of the trees, which now seem to me a nobler race than man"(106), and "his sublime intuitiveness also paints to him the sun-like glories of god-like truth and virtue"(111). Not ignoring the author implicitly emphasizes the metaphorical connection between the Saddle Meadows and America, these expressions such as "the Nature," "God," and Pierre's "god-like" attitude towards his 'truth' can be interpreted as rhetorical medium which represents the author's critical viewpoint on Transcendentalism.⁴⁾ It is not simple coincidence when we see "[Pierre's] sublime intuitiveness" which overlaps the statement of Emerson, "The intuition of the moral sentiment is an insight of the perfection of the laws of the soul" (Emerson 74), The obvious statements about Transcendentalism implies that Pierre can be interpreted as an individual who effected by its environmental factor.

Another clue of reading Pierre as a being "nurtured" by its surroundings is the meaning and role of 'silence' appearing in

4) Melville shows his critical attitude on Emerson and the Transcendentalist thought in his letter. He obviously says that he "do [es] not oscillate Emerson's rainbow" and "It was, the insinuation, that had he lived in those days when the world was made, he might have offered some valuable suggestions"(121). The critical reading on Transcendentalism in *Pierre* can be connected to these comments of Melville.

Pierre. The reason why the concept of silence should not be easily passed over without careful examination is that *Pierre* is a novel that starts with silence and ends with it. The narrator portrays at the very beginning of the novel is the beautiful scenery of Saddle Meadows, but at the same time it keeps ‘silence.’

Not a flower stirs, the trees forget to wave, the grass itself seems to have ceased to grow; and all Nature, as if suddenly become conscious of her own profound mystery, and feeling no refuge from it but silence, sinks into this wonderful and indescribable repose. (3)

The Nature keeping silence seems strange in this morning. The beautiful landscape of Saddle Meadows reveals its unfamiliarity by keeping silence, being different to usual. To author, silence is a means for revealing the non-dailiness which is what dailiness hides; and at the same time, Pierre is the hero “touched and bewitched by the loveliness of this silence”(3). He is naively fascinated by the ambiguity of perfect and artificial dailiness of Saddle Meadows, not recognizing the self-perception of the ambiguity that will lead him to tragedy.

If the Nature which brought up Pierre hides its doubleness keeping silence at the beginning, who keeps silences at the end of the novel is Pierre himself, as a product of the Nature. In the last chapter of the book, Charlie Millthorpe who is a close friend of Pierre and Frederic Tartan who is brother of Lucy goes down to the prison where Pierre is sent to after murdering Glendinning Stanly. At the place, they find that “a moment all seem[s] still, as though all breaths [are]

held”(362). Here Pierre, seeming like already breathed his last breath, keeps silence without a single word. In this situation that Pierre cannot have his voice, the story ends with Isabel's last saying of “All's o'er, and ye know him not!” to Millthorpe who atones his friend's tragic end (362). This ending scene adds more ambiguity to the novel. The whole narrative of *Pierre* is about the entire life of Pierre, a figure who struggled for knowing the heavenly truth as mystery and secret. In spite of it, however, the fact that Pierre himself is not properly known even by his close friend in the end adds the tragic aspect of this work, and makes this novel more ambiguous.⁵⁾

As a result, Pierre creates his own fiction throughout the narrative; all the irrational actions and thought of him can be interpreted as his own fictitiousness.

[...] for hereby he had habituated his voice and manner to a certain fictitiousness in one of the closest domestic relations of life, and since man's moral texture is very porous, [...] this outward habituation to the above named fictitiousness had insensibly disposed his mind to it as it were. (177)

Here, “a certain fictitiousness in one of the closest domestic relations of life” means Pierre's incestuous thought that makes him

5) In “Pierre's Extraordinary Emergency: Melville and ‘The Voice of Silence,’” William V. Spanos argues that Pierre's escape from his old world comes from an obsession with Emersonian self-reliance, and that this kind of ontological thought is a “totalized imperial hegemonic discourse,”(129, part 1) which makes “the silence,” and murders the voice of the silenced people, and also brings to Pierre a tragic end.

call his mother a sister, and being called a brother by his mother. Pierre does not recognize the abnormality existing in his incestuous act of calling, tacitly happens between mother and son in the text. He consistently makes Isabel his wife, and Lucy another sister. This ignorance of Pierre, not recognizing the irrational aspect of the fictitious relation where he belongs to, continuously makes him produce other fictitious and artificial texts. It is caused because he does not know the superficiality of this world; “far as any geologist has yet gone down into the world, it is found to consist of nothing but surface stratified on surface. To its axis, the world being nothing but superinduced superficies”(285). Consequently, Pierre's obsessive pursuit toward the absolute truth, which does not exist, can be read as a result of “fictitiousness” made by him. The ambiguity, a keyword through the whole story of Pierre, is the thing that cannot help being accompanied with the fictitiousness as well.

Pierre; Or the Ambiguities is the text which has multiple-layered stories in itself and Pierre is also a complex character who cannot be explained in one way. However, from of ambiguities this text, this paper has found Melville's critical perception of American history and made it a key for interpreting the text. The doubleness of American history, which is represented by the setting of Saddle Meadows, the use of exaggerated language, and overlapped narratives, is the main cause that leads Pierre to his tragic fate, blinded by the Transcendentalistic thought. Melville's recognition of the ironies and doubleness in American history in *Pierre* might be seen as his doubt and answer to the national conflict of America in the nineteenth century; also to a question of what Americanness is, which is

metaphorically represented as the characteristic of Saddle Meadows and brings out an individual. As Pierre's dead father returns and tells Pierre about the discord of the world, the now-dead Pierre returns to readers and asks them to reconsider his story as a tale of an individual who is put to silence by the discordance of history and fictitious unity.

(Korea Univ.)

■ Works Cited

- Bercovitch, Sacvan. *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York: Routledge, 1993.
- Emerson, Ralph Waldo. "Divinity School Address." Ralph Waldo Emerson. Ed. Frederic I. Carpenter. New York: American Book Company, 1934. 71-88.
- Matthiessen, F. O. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. New York: Oxford UP, 1941.
- Melville, Herman. "Hawthorne and His Mosses." *Herman Melville: Stories, Poems, and Letters*. Ed. R. W. B. Lewis. New York: Dell Publisher, 1962. 37-54.
- _____. *Correspondence*. Ed. Lynn Horth. Evanston, IL and Chicago: Northwestern UP, 1993.
- _____. *Pierre, Or the Ambiguities*. New York: Penguin Books, 1996.
- Spanos, William V. "Pierre's Extraordinary Emergency: Melville and 'the Voice of Silence,' Part 1." *boundary 2* 28.2(2001): 105-31.
- _____. "Pierre's Extraordinary Emergency: Melville and 'the Voice of Silence,' Part 2." *boundary 2* 28.3(2001): 133-55.

■ Abstract

Herman Melville's Historical Conception in
Pierre; or, the Ambiguities
: The Duplicity of American Thought and the Silenced

Seok, A-Young

The objective of this research is to analyze how Herman Melville's perception on American history and thought are expressed in his *Pierre; or, the Ambiguities*. As an American-made individual, Pierre's tragedy is caused not only by a personal fault stemming from his ignorance, but also by a social cause as well, which comes from the duplicity of American thought. Based on the analysis of the Declaration of Independence as a representative document revealing the duplicity of American history and thought, I tried to examine Melville's satirical response to the duality of American thought represented by the parody of Saddle Meadows and the Glendinning family, exaggerated rhetoric of the main characters, and multiple-layered meaning of the narrative.

Consequently, Pierre's irrational thought and act, which is done being blinded Transcendentalist thought and finally leads him to the tragic fate, can be read as Pierre's effort to create his own fiction throughout the narrative; this American-made individual makes his own fiction and myth, however fails. And directly related to this, Pierre's obsessive pursuit toward the absolute truth, which does not

exist, also might be read as a result of fictitiousness made by him.

Melville's recognition of the duplicity and ironies in American history in *Pierre* might be seen as his doubt and answer to the national conflict of America in the nineteenth century; also to a question of what Americanness is, which is metaphorically represented as the characteristic of Saddle Meadows and brings out an individual

■ Key Words

Herman Melville, *Pierre; or the Ambiguities*, American history and Americanness

■ 논문게재일

○투고일 : 2011년 5월 20일 ○심사일 : 2011년 5월 25일 ○게재일 : 2011년 6월 15일



문화 전수자로서의 여성의 역할

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

손병용

I

“모험을 찾아 기사는 말을 타고 떠난다”(The knight rides forth to seek adventure)를 전형적인인 로망스(romance)의 한 형태로 보는 견해를 가진 존 핀레이슨(John Finlayson)은 로망스라는 장르를 그 주제에 따라 궁정식 로망스와 모험의 로망스라고 구분하면서 한두 가지 원칙으로는 설명이 힘들다고 논한다(430). 하지만 이러한 난점에서도 불구하고 로망스의 등장인물은 당시의 지배층이었던 귀족적이라는 공통점을 지닌다. 영국에서 대부분 로망스라고 불리는 장르의 작품들은 거의 프랑스에 기반을 두고 있지만 영국로망스는 프랑스의 로망스보다는 훨씬 적은 분량의 궁정식 사랑과 보다 많은 분량의 기이한 사건, 기사, 괴물이 등장하는 요소를 가지고 있다. 당시의 영어로 쓰인 로망스는 프랑스어를 모르는 사람들을 위해 쓰였으며, 프랑스의 로망스에 대해 완벽하지는 않지만 많은 모방을 하였다. 프랑스의 로망스인 무훈시(Chanson de geste)와 영국의 로망스는 귀족적이고 전사계급의 특징인 용기 무기를 다루는 기술, 충성, 그리고 관대함이라는 가치에서 유사점을 지닌다. 이러한 기사의 모험으로 이루어진 편력은 로망스의 본질적인 플롯을 구성하는 요소이다(프라이 364).

아울러 로망스에서 기사와 여인(lady)과의 사랑은 플롯에서 중심적이라기보다는 주변적이고 장식적인 것으로 다루어지고 있다. 기사가 편력을 떠나서 기사도에 따른 무훈을 성취하는 것이 로망스의 본질이기에도 그 주변부에 위치한 여성의 이미지는 상당히 관례화 되어져 나타난다. 즉 로망스에 등장하는 여성인물들은 독립적인 개인이 아니라 이 시기 여성을 바라보는 남성의 여성혐오적 시각이 반영된 것으로서, 오로지 남성에게 의해 그 의미가 부여된 수동적인 상징일 뿐이다. 이는 가부장중심 사회에서 여성을 비하하는 일종의 의식에 가까운 전통에 따른 것이다. 반여성주의는 중세사회를 지배한 사고들 중의 하나이다. 블로크(R. Howard Bloch)는 궁정식 사랑과 로망스를 포함한 낭만적 사랑(romantic love)을 다루는 모든 기독교 서구 사회의 문화/문학적 형식은 여성혐오주의(misogyny)보다도 더 여성들을 교묘하고 효과적으로 통제하는 서구 가부장제 문화하의 산물이라고 주장한다(196). 이러한 전통은 고스란히 로망스의 작품에 녹아 있다. 초기 로망스로 알려진 『혼 왕』(*King Horn*)에서부터 초서(Chaucer)의 『캔터베리 이야기』(*Canterbury Tales*)에 이르는 남성작가들의 혹은 남성으로 추정되는 작가들의 작품 속 여성들의 모습은 모두 이러한 전통과 관례에 따라서 이야기의 중심적인 위치가 아닌 주변으로 밀려났다. 비록 초서가 『바쓰덱 이야기』(*The Wife of Bath's Tale*)에서 여성이 원하는 바를 밝히는 기는 했지만 이 또한 남성작가의 교묘한 책략에 따른 변형된 목소리에 불과하다. “마이다스 이야기”와 노파의 “고결한 신분”에 대한 부인의 “잠자리 강의”(pillow lecture)등을 근거로 이 이야기는 전통적인 가부장제 담론을 강화시키고 있으면서 교묘하게 여성을 억압하거나 희화화 시키고 있다(박윤희 10). 반면에 마리 드 프랑스(Marie de France)는 당시 남성작가 중심의 작품 주류와는 다른 관점에서 작품을 썼다(박윤희 1). 이런 마리 드 프랑스의 『로망스 작품집』(*Lais*)에 수록된 12편의 작품들 중 『랑발』(*Lanval*)의 내용은 당시 글을 쓸 수 있는 여성들의 입에서 나온 것은 자괴감과 한탄이었다는 핑크

(Finke)의 주장과는 상반된다(156). 당시의 여성들이 바라던 바를 여성 작가의 입을 통해서 우리에게 전달해 주기 때문이다.

이 논문은 『혼 왕』을 비롯한 10편의 중세 로망스에 그려진 여성들의 이미지를 탐색한다. 기사의 편력 과정 속에서 나타나는 여성의 모습을 비취 봄으로써 당시의 남성 중심적인 담론 속에서 관례화된 전통적인 여성의 모습을 들춰볼 것이다. 그 모습은 무기력하고 수동적인 여성의 모습, 남성의 과업을 방해하여 위협에 빠뜨리는 여성의 모습으로 나타난다. 하지만 랑발에 등장하는 여인은 이러한 고착화된 여성의 모습을 단호히 거부하면서 남성을 구원해주고 이끌어 주는 파격적인 모습을 보여준다. 이러한 모습을 통해서 여성들이 진정으로 원했던 삶과 자신들의 이미지가 어떤 것이었는지 살펴볼 것이다.

II

로망스에 등장하는 여성의 전형이라고 할 무기력하고 수동적인 여성의 모습은 『혼 왕』에서 영웅적인 탁월한 능력의 주인공과 그의 무용담, 사랑, 역경을 불가사의한 힘에 의해 극복하는 모습과 아름다운 여인과의 사랑과 적에게 맞서기 위해 잠시 그 사랑을 미루는 모습이 나타난다. 새로운 세상에서 혼왕은 아름다운 여인을 만나게 되고 사랑을 하게 된다. 하지만 그들의 사랑은 그리 순탄치만은 않았다. 즉, 기사다운 용기와 충성심으로 가득한 그에게 있어서 사랑은 그리 중요한 일이 아니었다.

혼이 말했다 “부인,” “가만히 있으세요,
제가 당신께 하늘의 뜻을 약속하겠습니다,
창을 가지고서 저는 우선 말을 타고 가야합니다

.....

제가 살아서 돌아온다면
제가 당신을 아내로 맞이하리다.”

“Maiden,” quoth Horn, “be still,
I promise thee thy will,
But thus it must betide
Withe spear I first must ride
……
If I come forth with life
Thee will I take to wife.” (539-558)

이와 같은 혼왕의 언급에 대해서 사랑을 성취하는데 있어서는 적극적이었던 아름다운 여인은 용맹스러운 주인공에게 사랑의 힘을 보내어 그를 더욱더 영웅적인 모습으로 부각시킨다. 눈물을 흘리며 그와의 이별을 아쉬워하는 여인을 뒤로 한 채 혼왕은 적과 싸우기 위하여 떠난다. 이런 그의 행동에 여인은 순응하며 그저 그가 돌아오기만을 기다린다. 어떠한 반대도 저항도 하지 않고 그저 그의 행동을 받아들이고 기다릴 뿐이다. 언제 그녀에게 돌아와 그녀와 결혼하게 될지도 모를 사람을 눈물과 한숨으로 하루하루를 지낼 뿐이다. 여성은 남성의 편력과 과업 완수를 위해서 자신을 희생하고 인내해야 한다는 전통적인 남성 중심적 가치관에 따른 여성의 미덕을 여실히 드러내고 있다.

『해블러크』(*Havelok the Dane*)은 덴마크의 왕자 해블러크가 악한 고다드(Godard)에게 왕국을 빼앗기고 죽음을 맞게 되었으나 늙은 어부 그림(Grim)의 도움으로 위험을 면하고 영국으로 건너가 여러 고난 끝에 덴마크와 영국을 탈환한다는 단순한 내용이다. 고다드의 명령을 받은 어부 그림은 해블러크를 죽이려 하지만 알 수 없는 기괴한 현상으로 이를 멈추게 된다. 그의 입으로부터 흘러나온 눈부신 빛은 해블러크의 목숨을 구하는

결정적인 원인이 되고 이를 계기로 그림은 해블럭과 함께 영국으로 건너가 그를 지극히 모시게 된다. 해블럭의 입으로부터 나오는 빛은 작품의 마지막에서 또 다시 나오는데 그의 아내가 된 골드보로(Goldboro)는 이 장면을 목격한 직후 천사의 목소리를 듣는다. 이 천사의 목소리는 곧 해블럭의 자아발견(self-discovery)과 직결되는 데 특이하게도 이 작품에서는 주인공이 편력의 단계를 거치지만 자아를 발견하고 회복하기 위해 실행하는 직접적인 행위는 없다. 『오르페오 경』(*Sir Orfeo*)의 경우 주인공은 잃어버린 왕비 헤로도스(Heurodos)를 찾기 위해 자신에게 주어졌던 모든 것을 버리고 홀로 떠나서 노력 끝에 왕비와 국가를 되찾으며, 『혼왕』에서 역시 주인공은 사랑하는 여인 리멘힐드(Rymenhild)와 재회하기 위해서 7년간의 모험 끝에 스스로 그녀의 결혼식에 뛰어드는 용기를 보인다. 그러나 해블럭은 모험의 상황에서 착실하고 바르게 살아가기만 할 뿐, 잃어 버렸던 어떤 것을 되찾으려는 투쟁 없이 초자연적 존재에 의해 왕국을 되찾고 자아발견에 이르게 된다. 이 작품에 등장하는 여성은 플롯의 소재를 제공한다는 면에서 큰 비중을 차지하지 못하며 해블럭과 골드보로 사이의 연애장면 또한 나오지 않는다. 그들의 결혼은 가리치(Godrich)에 의해 강제적으로 이루어지는 것이지 목숨을 건 사랑에 의한 결합은 아닌 것이다. 오르페오와 혼이 모험을 떠나게 되는 원인은 사랑하는 여인이며 목적을 이루어 자아를 회복하게 되는 결말 역시 여인을 되찾음과 동시에 자신의 왕국을 되찾음이다. 해블럭이 골드보로와 결혼한 후 통치권을 다시 가지게 된다는 면에서 다른 작품과 상충하지만, 골드보로는 남자 주인공의 자아회복에 직접적인 영향을 미치지 못하며 해블럭의 궁극적인 목표가 되는 것은 아니다.

토마스 말로리(Thomas Malory)의 『아서의 죽음』(*Morte Darthur*)에는 3편의 에피소드가 나타난다. 그 중 『독이든 사과』(*The Poisoned apple*)에서는 란셀롯(Lancelot)과 귀네비어(Guinevere)의 궁정식 사랑(courtly love)을 통해 기사도적 명예의 중요성을 부각시키고 있으며, 상

실된 기사도적 명예와 이를 회복시키는 것 또한 여성인 귀네비어의 도구적 기능에서 기인하고 있음을 간과할 수 없다. 란셀롯은 귀네비어와의 은밀한 궁정 연애가 공공연하게 발각되자, 생크릴(Sankreall)의 모험을 마친 조카 보르스(Bors)를 통해 아들 갈러해드(Galahad)의 유언대로 신을 믿고 충실히 기도하며 갈 것을 다짐했기에 훌륭한 기사가 되기 위해서 귀네비어에게 이별을 선언한다. 이는 이들의 만남과 사랑 그리고 이별이 남성과 여성의 일대일의 연인관계가 아니었음을 알려준다. 남성으로서 기사로서 모든 여인을 보호하기 위한 충성과 희생을 다짐하면서 신의 의무를 대행하고 사회질서 유지를 위한다는 명목 아래 사사로운 연인관계는 무시되고 있는 것이다. 『혼 왕』에서 리멘힐드(Rymenhild)가 기사도적 명예를 위해 떠나가는 남성을 7년간 아무 말 없이 기다리는 것과는 달리, 이것을 순수히 받아들이지 않고 란셀롯을 궁정에서 내쫓음과 동시에 그의 질투를 사기 위해서 다른 기사들과의 만남을 빈번히 가지는 귀네비어는 마치 벌을 받는 듯, 그녀가 초대된 저녁만찬에서 살인의 누명을 쓰고 마도 경(Sir Mador)으로부터 결투 신청을 받게 된다. 이때 란셀롯이 여왕의 위기를 모면시켜 주면서 기사의 명예를 회복하게 된다. 작품에서 귀네비어는 란셀롯이 가진 기사의 명예에 치명적인 해를 끼치기도 하고 아서(Arthur)와 란셀롯의 대립관계를 만들면서 이 장면처럼 엉뚱한 살인을 초래하는 등의 여러 해프닝을 만들어내는 부정적인 인물로 묘사된다. 여성의 질투심이 남자들의 질서와 의리를 무너뜨리게 되는 것이다. 그녀는 언제나 부정적인 사건의 동인으로 작용하지만 이를 해결하는 것은 언제나 남자의 몫이다. 그녀는 거의 완벽한 기사도를 가진 란셀롯을 해고시키는 큰 실수를 저질렀음에도 불구하고 다시 란셀롯에 의해서 위기에서 구출됨으로써 속 좁고 어리석은 여성에 대한 자비와 아량을 베푸는 남성의 모습을 돋보이게 하려는 남성 작가의 도구로 사용될 뿐이다. 이렇게 부정적이고 수동적인 귀네비어에 대한 묘사에서 남성/화된 작가들에 의해 쓰인 “종잡을 수 없는 허구의 매력”(the mystifying charms of

fiction)으로 장식되어 숨겨진, “여성을 영속적으로 억압하는 장소”(locus)라고도 할 수 있다(Cixous 337). 『운명의 날』(*The Day of Destiny*)에서 란셀롯과 전투중인 아서는 캔터베리의 섭정자로 둔 서자인 모드레드(Mordred)가 자신에 대한 비방을 일삼고 아내인 귀네비어 마저 빼앗아가려는 것을 알고 결투를 벌인다. 아서가 모드레드와 결투에서 승리하고 조카 거웨인(Gawain)을 구하면서 귀네비어로 인해서 사이가 벌어진 란셀롯을 다시 자신의 휘하에 두고 싶어 한다. 하지만 여성이라는 매개물이 아무리 그들 사이를 이간시켜도 결국은 기사로서의 란셀롯의 진가를 인정하여 아서와 다시 결합하게 하여 기사의 덕목과 명예의 중요성이 부각되고 있음을 알 수 있다. 여성은 남성의 너그러움에 따라서 지배자적인 안정된 위치에서 내려다보고 보호해 주어야 할 대상이지 그로 인해 남성들 간의 질서가 허물어진다는 것은 있을 수 없는 일이며, 있어서도 안 되는 일임을 은근히 강조하고 있는 것이다.

『거웨인 경과 녹색기사』(*Sir Gawain and the Green Knight*)는 거웨인과 녹색기사의 두 번의 목 베기 게임(beheading game)과 아서 궁정과 거웨인이 녹색기사를 찾아가는 편력 도중 머물게 되는 버틸락(Bertilak)의 성, 두 번의 신년 축하연 등이 병렬하는 쌍들로 이루어진 구조적 특징을 보인다. 거웨인은 편력 도중 당도한 성에서 두 명의 여성을 만나게 된다. 둘 중 더 나이가 들어 보이는 여성은 모든 사람들로부터 높은 경의를 받고 있었으며, 왕비인 듯 한 다른 한 젊은 여성은 매우 아름다웠다. 이 장면에서 두 여성의 외모는 대조되어 묘사되고 있으며 특히 젊은 여성의 몸은 관능적으로 표현되어 성적이 느낌마저 준다.

그녀는 키가 작고 허리가 굽었고,
그녀의 엉덩이는 팽퍼짐했다;
그의 구미에 더 맞는 이는
그녀 옆에 있는 미인이었다.

She was short and thick of waist,
Her buttocks round and wide;
More toothsome, to his taste,
Was the beauty by her side. (965-969)

이러한 묘사는 목 베기와 더불어 가장 큰 주제가 되고 있는 유혹이 거웨인에게 매우 호감을 주는 미모의 이 젊은 왕비에 의해 비롯된 것임을 암시하고 있는 듯하다. 이 작품의 중심적인 사건인 유혹은 버틸락과 거웨인간에 교환의 약속이 이루어지면서 전개된다. 거웨인은 이러한 유혹이 녹색기사의 목 베기 게임보다 더 중요한 테스트라는 것을 예상하지 못하고 버틸락의 부인에 의한 성적 유혹(sexual temptation)을 경험한다. 2번의 교환 이후, 버틸락 부인은 실제로 그에게 구애하는 것이 아니라 하는 것을 세 번의 유혹이 끝날 때 마다 버틸락 부인이 내면을 잠깐씩 보여주어 거웨인이 그녀의 계략에 걸려있음을 보여준다. 여기서 그를 유혹하는 그녀의 의도에 관해서는 분명히 드러나지 않지만, 그녀는 그를 유혹할 의무를 갖고 있는 여성임은 분명하다.

그녀는 그의 기질을 시험하고 그것도 여러 번 시험했으며,
그녀의 진실한 의도가 무엇이든 그를 유혹하여 죄에 빠지게 하는 것이다.

Thus She tested his temper and tried many a time,
Whatever her true intent, to entice him to sin. (1549-1550)

실제로 거웨인은 버틸락 부인의 육체적인 아름다움에 매혹되며 그의 정절(chastity)은 위협을 받는다. 셋째 날 그녀의 유혹은 점점 더 강렬해지면 거웨인은 기사도적인 딜레마¹⁾를 겪는다(Everett 16). 아이러니 하

1) 거웨인이 부인의 유혹에서 벗어나기 위해 행하는 모습에서 우리(discourtesy)

게도 버틸락 부인은 거웨인을 유혹하면서 동시에 그의 기사로서의 명성인 예의(courtesy)를 칭찬한다. 즉 그는 성적인 유혹을 거절함과 동시에 예의를 지켜야 하는 딜레마에 빠진다. 새해가 되어 녹색기사를 만난 거웨인은 약속대로 자신의 목을 녹색기사의 도끼 앞에 내민다. 여기에서 거웨인은 버틸락의 성에서 세 번의 유혹을 받았던 것처럼 세 번의 도끼질을 당하게 된다. 녹색기사는 마침내 자신이 버틸락임을 밝히고 이 부분에 이르러서야 거웨인은 유혹과 목 베기가 서로 연관되어 있었음을 깨닫게 된다. 녹색기사는 그가 거웨인을 두 번이나 내리치지 않은 것은 성에서 두 번의 유혹을 잘 넘겨서이고, 세 번째에 그의 목에 상처를 낸 것은 그가 세 번째 유혹에서 거들(girdle)을 받았기 때문이라고 설명한다. 녹색기사는 이 모든 음모가 모간 르 페이(Morgan le Fay)에 의한 것임을 밝힌다. 모간은 아서 왕의 이복 여동생으로, 귀네비어를 싫어하는 그녀는 녹색기사로 하여금 카멜롯(Camelot)으로 가서 귀네비어를 놀래 켜 죽이라고 청했던 것이다. 버틸락은 모건, 즉, 여성의 명령을 따르게 되는데, 이는 남성의 궁정과 덕목을 찬양한 아서의 세계와 대비된다. 성주부인은 그녀의 아름다움을 내세운 수동적 요부의 역할을 수행한다. 그리고 모간 르 페이는 귀네비어를 놀라게 해서 죽이려고 한 음험한 마법사로서 거웨인이 지닌 기사도에서 나타나는 남성 영웅상을 파괴시킨다. 이들을 통해서 거웨인 시인(Gawain Poet)은 로망스라는 남성이 주체가 되는 문학 양식에서 전형화된 여성성을 전파한다(Larrington 53). 전형화된 여성성은 거웨인이 자신의 편력이 실패한 원인을 여성에게 전가시키는 장면에서 두드러지게 나타난다.

명청한 눈이 훌쩍 반한다면, 그것은 당연한 일이라 여기시오.

여성의 간계에 의해서 슬피 후회하게 되리오.

인류 역사가 시작된 이래, 아담이 한 여자에 의해 그러했었고,

와 순종(compliance)사이의 아슬아슬한 그의 감정의 느낄 수 있다.

솔로몬은 여러 여자에게서 그러했었으며, 위대한 삼손도 마찬가지로
딜라일라가 그의 불운이었고 그 후로 다윗도
바세바에 의해 농락당해 많은 고초를 겪었고;
이들은 그녀들의 의도에 의해 난처하게 되어졌으니
사랑하게 되더라도 여자들을 믿지 않는 방법을 배울 수 있다면 얼마나 좋겠소.

But if a dullard should dote, deem it no wonder,
And through the wiles of a woman be wooed into sorrow,
For so was Adam by one, when the world began,
And Solomon by many more, and Samson the mighty -
Delilah was his doom, and David thereafter
Was beguiled by Bathsheba, and bore much distress,
Now these were vexed by their devices—'twere a very joy
Could one but learn to love, and believe them not. (2414-2421)

거웨인이 모든 잘못을 여자들 때문이라고 돌리대는 것을 두고서 여러 비평가들은 “여성 비난 전통에 따른 행위”(Dove 26), “로망스보다 혼계에 나 어울리는 반여성주의자의 비난”(Utley 32)이라고 평한다. 이로 인해 버틸락 부인은 남성들의 또 다른 희생양이 된다.

『캔터베리 이야기』에 나오는 『기사이야기』(*Knight's Tale*)에서 나타나는 팔라몬(Palamon)과 아르시테(Arcite)의 형제간의 신의는 한 여인의 등장으로 인해 순식간에 파괴되어 버린다. 두 형제가 만들어왔던 하나의 세계가 에미리(Emelye)의 출현으로 인해 공격받게 되는 것이다. 초서는 이러한 중요한 역할을 하는 에밀리에 관해서 외모이외에는 구체적으로 설명하지 않는다. 그저 그녀가 5월보다 더 신선하며 장미꽃과 아름다움을 다룰 정도라는 남성의 시선에 따라 여성적인 아름다움을 묘사하는데 집중하고 있다. 하지만 이러한 공격이 에밀리에 의해서 직접적으로 주어

지지는 않는다. 오히려 이 부분에서 두 사람의 사랑의 대상인 에밀리가 이러한 속사정을 전혀 모르고 있다는 것은 아이러니한 요소가 아닐 수 없다. 나중에 자신의 운명이 둘 중 누군가와 결혼할 수밖에 없음을 알게 된 에밀리의 태도는 사뭇 대조적이다. 특히 결투에서 승리를 거둔 아르시테와 정겨운 시선을 나누는 그녀의 모습에 대한 설명에서 우리는 당시 여성의 의식세계에 있는 에밀리를 발견할 수 있다. 그 의식세계는 여성은 남성에 대한 선택권이 없으며 오직 남성 경쟁자들 중 승자만이 그녀를 선택할 수 있다는 것에 대한 합의였다. 테세우스(Theseus)가 에밀리에게 다음과 같이 한 말에서 그는 에밀리에게 그토록 사랑해온 팔라몬에게 자비를 보이고 그를 남편으로 맞으라고 하면서 이것이 자신이 찬성하고 의회가 결정한 사항이라고 말한다.

누이여, 그가 말했다, '이것에 나는 전적으로 동의합니다
의회의 조언에 따라서
점잖은 팔라몬이, ……
그를 남편과 주인으로 맞으세요.

Suster, quod he, 'this is my ful assent
With al th'ausy heer of my parlement
That gentil Palamon, ……
And taken hym for housband and for lord. (3071-3077)

테세우스에게 있어 사랑, 성, 결혼의 문제는 전체적인 공공의 질서를 유지하기 위한 하나의 통치전략과 연결되어 있는 것이다. 그의 결정과정에 에밀리는 조금도 개입할 수 없으며, 그저 신의 섭리마냥 따르는 것만이 그녀가 할 수 있는 전부이다.

『시골 유지의 이야기(The Franklin's Tale)』은 아르베라거스(Arveragus)

가 도리젠(Dorigen)에게 청혼하면서 그가 내건 조건 속에서 결혼에 관한 그리고 남녀관계에 관한 시골 유지 자신의 그럴듯한 가치관이 제시된다. 프랭클린에 의하면 도리젠이 아르베라거스의 이러한 청혼을 겸손하게 받아들이기 때문에 여성과 남성이 결혼으로 조화롭게 결합하게 된다는 것이다. 시골 유지는 관계를 유지하기 위해서는 연인은 서로에게 복종해야 하는 친구사이처럼 규정하고 사랑의 본질을 자유인 것으로 생각하며, 여성에 대해 대단히 관대한 척하고 자유로운 정신을 남성과 여성 모두에게 당연한 것으로 주장하고 있는데, 특히 여성 편에서 서서 자유의 중요성을 더 강조하고 있다. “사랑에 있어서는 하인이 되고 결혼에 있어서는 주인이 됨으로써”(Servant in love, and lord in marriage)(793) 같듯이 해소된다는 그의 주장은 애매한 것이며 이 이야기의 현실 속에서 구체적으로 실현되지 않기 때문이다. 1년 남짓한 결혼 생활을 한 후, 남편 아르베라거스는 취미인 마상 창시합을 하기 위해 거의 2년 동안이나 아무런 기별 없이 아내를 홀로 두었고, 아내인 도리젠은 그의 부재를 슬퍼하며 남편이 돌아올 것만을 애태우며 기다리고 있다. 그녀는 남편의 무관심에 슬퍼하며 무의미하게 하루하루를 보내고 삶을 낭비하는 결코 자유롭지 못한 의존적인 여성으로 그려지고 있다. 따라서 남편의 부재로 인한 젊은 기사 아우렐리우스(Aurelius)와의 간음에 이르는 어리석은 모습은 그녀를 사랑스럽고 현명한 배우자라기보다는 문제를 일으키는 사람으로 여겨지게 만든다. 더욱이 불가능한 약속이 속임수로 현실화된 이후 그녀는 비극적인 딜레마에 직면한 고귀한 여성이라기보다는 평범하고 인간적인 여성으로 그려지고 있다. 아르베라거스가 부재하고 있는 동안 도리젠은 슬픔에 빠져 있으며, 무기력하게 삶을 살아간다. 이러한 도리젠의 모습에서 남편에 대한 의존성을 강조하고 그녀를 기다리는 여성을 그리고 있는 것은 시골 유지가 앞선 그의 주장과는 달리, 그녀를 통해서 여성을 자율적으로 삶을 영위하고 당면한 문제를 스스로 해결할 수 있는 자유로운 존재라고 생각하고 있지 않다는 것을 보여준다. 따라서 도리젠은

남편의 함정에 그리고 그의 부재에 얽매어 있는 것이다. 그녀에게서 자유로운 존재로서의 독립성은 전혀 찾아볼 수 없기 때문이다. 이런 식으로 남성다움의 덕목을 긍정적인 것으로 강조하고 있는 시골 유지의 의도는 이 이야기의 결말에서 더욱 자명하게 드러난다. 아내에게 관대함을 보인 아르베르거스와 도리겐에게 연민을 느끼고 자신의 욕망을 포기한 아우렐리우스, 그리고 그러한 아우렐리우스에게 부채의 짐을 탕감해준 마술사 중에서 누가 가장 관대한 것인가에 대한 판단의 질문으로 끝을 맺고 있기 때문이다. 이야기 처음에서 강조되고 있는 남성과 여성 사이의 조화로운 관계를 위한 사랑과 자유, 인내의 문제가 아니고 남성의 중세 기사로서의 규범만을 부각시키고 사건을 해결하는데 있어 등장하는 남성 인물들 모두에게 긍정적인 가치를 부여하고 있는 것이다. 따라서 작품에서 도리겐은 독립적이고 자율적인 여성존재로서의 중요성은 부재하고 단지 긍정적인 남성다움을 드러내기 위한 의존적이고 수동적인 존재에 불과하며, 사건을 해결하기 보다는 문제를 일으키는 여성으로 보이며 남성들의 도움에 의해 자존심과 명예를 회복하는 것으로 그려지고 있다.

『중자의 이야기』(*The Squire's Tale*)에서는 로망스에서 다루어지는 궁정 연애가 인간이 아닌 매를 통해 나타난다. 이 매가 이웃의 숫-매를 만나고 구애를 받게 되면서 자신의 마음을 열기 시작하고 끝내는 그 수컷 매를 사랑하게 된다. 하지만 그 매는 수컷 매에게 숨겨진 엄청난 악의는 조금도 눈치 채지 못하고 오히려 그런 그를 걱정하고 그녀의 모든 것을 바친다. 그런 1-2년의 세월이 지나는 동안에도 그녀는 그를 좋은 위인이 라고 여겼으나, 수컷 매가 떠나고 나서 그의 실체를 알게 된다. 그 수컷 매가 떠난 이유는 어느 날 솔개 한 마리가 하늘을 날아가는 것을 보고 반해서 그 솔개를 쫓기 위해서였다. 일반적인 궁정 연애의 법칙은 한 사람을 사랑하면 다른 사람을 사랑할 수 없는, 즉 두 사람을 동시에 사랑할 수 없다. 이렇게 처음에는 죽을 것처럼 사랑을 구걸하다가 그 사랑을 얻고 나서는 아무 고민 없이 떠나버리는 수컷 매의 행동을 보면 궁정연애가

여성을 숭배하는 것처럼 보이지만 알고 보면 완전히 여성을 무시하는 것임을 알 수 있다. 즉 로망스에 등장하는 남성 기사의 기사도의 한 예로 비춰지는 궁정 연애는 남성 기사의 예절을 칭송하기 위한 것 일뿐임을 알 수 있다.

『바스닥 이야기』의 바스닥은 전통적인 여성상을 전복시킨 인물로 볼 수 있다. 바스 출신의 아내는 처음부터 적어도 여성들에게는 요즈음의 상황이 더 나아진 것처럼 얘기한다. 아서 왕 시대에 여성은 요정으로부터 강간당한다는 끊임없는 두려움 속에서 살았다. 이 작품은 지금까지의 로망스와는 다르게 당신의 남녀관계에 있어서의 주도권 다툼을 그리고 있다. 이를 통해서 수동적인 여성상에서 벗어나 남성을 휘어잡을 듯하고 여성의 관점에서 바라본 행복한 결혼 생활이 무엇인지를 알려준다. 또한 기사가 강간을 했다는 사실은 당신의 기사도라는 규범에 상반되는 행위로서 이를 통해 바스의 여장부는 당시의 남성 중심적 허위를 통렬히 비판하면서 행복한 결혼생활이란 아내가 주도권을 쥐는 것이라는 그녀 자신의 견해나 신념을 나타낸다. 이 이야기는 아서왕의 궁정에서 시작되는데, 한 처녀를 강간한 기사가 궁정으로 잡혀가서 죽음을 당하게 되었는데 왕비를 비롯한 많은 궁정의 부인들이 왕에게 간곡하게 부탁을 하자 이에 설득된 왕이 왕비에게 모든 권한을 맡긴다. 왕비는 그 기사에게 “여자가 가장 바라는 것이 무엇이나”(What thing it is that women most desiren)(911)라는 질문을 하는데 이를 통해서 당시 여성들의 바람을 드러낸다. 그것은 바로 결혼생활의 주도권을 쥐는 것이다. 이는 바스 닻이 마지막 이야기에서 여자들의 지배를 받고 그들을 만족시켜 줄 수 있는 남자를 주실 것과 남편보다 오래 살아서 개가 할 수 있게 해줄 것을 기원하는 것과 같이 남성에게 의해 억압받고 수동적인 삶 밖에 살수 없었던 당시 여성들의 바람이었다.

『바스닥 이야기』가 당시 여성들의 희망사항을 남성작가의 교묘한 개입으로 누설한 것이라면 마리 드 프랑스의 『랑발』은 다분히 여성이 남성

보다 우위에 서서 얘기하고 있음을 느끼게 한다. 작가는 아서왕의 이야기에서 전해지는 전통적인 관례에 의존하기 보다는 이전까지는 중요하게 다루어지지 않았던 여성의 권력이나 육체적 욕망 그리고 부와 권위 등에 관심을 가지고서 이야기를 전개해가고 있다. 랑발이 천막에서 여인을 만났을 때 이들의 사랑은 남성이 아니라 여성에 의해서 진행된다. 다른 사람들의 부러움을 살 정도로인 외양과 인격을 지닌 랑발이지만 그녀의 명령에는 절대복종한다. 로망스의 궁중연애의 전형이다. 하지만, 둘의 사랑은 그의 의지라기보다는 여인의 의지에 의해 좌우되는 모습이다. 두 사람의 사랑과 만남을 계속 지속시키기 위한 의무만이 있을 뿐이다. 이러한 모습의 사랑관계 설정은 기사의 사랑과 선택을 일방적으로 기다리기만 하는 정형화된 여성의 모습에서 이탈해 있음을 보여준다. 여성들도 사랑에 있어서 남자들만큼이나 중요한 역할을 할 수 있음을 보여주고 있다. 기다림은 여성만이 지녀야 할 덕목이 아니라 랑발이 자신의 결백을 증명해줄 누군가를 기다리는 장면에서 나온 것처럼 남성에게도 중요한 덕목을 지닌다. 작가는 여기서 여인으로 하여금 굉장한 부를 소유하게 함으로써 경제적인 요건의 충족을 빠뜨리지 않는다. 여인이 랑발을 사랑하는 이유는 분명히 나타나지 않는 반면, 랑발이 그녀를 사랑하는 것은 그녀의 아름다움이 중요한 원인이다. 남성이 여성의 외모에 첫눈에 반한다는 로망스의 전형이다.

그는 그녀를 보았고 그녀가 미인이라는 것을 알았다;

불꽃과도 같은 사랑이 그에게 일어났다

그의 마음에 불을 지른 사랑이

He looked at her and saw that she was beautiful;

Love stung him with a spark

that burned and set fire to his heart. (117-119)

아름다움을 느끼는 것과 사랑의 감정이 동시에 연상 작용으로 일어나고 있는 것이다. 또한 그가 왕비의 교제 제의를 거절할 때 자신의 여인이 왕비보다 아름답다는 것을 이유로 들고 있는 것(my lady queen, /in boy, face, and beauty/in breeding and in goodness)(300-302)에서도 그가 여인의 아름다움을 주요한 사랑의 기준으로 삼고 있음을 알 수 있다. 이렇듯 남성의 사랑은 정신적인 영역이라기보다는 여성의 외양에서 비롯되는 육체적인 영역과 결부되어진다. 이런 의식은 여인이 랑발에게 자신의 모든 것을 주려고 하는 태도와는 달리 랑발은 자신이 원하는 것만 받으려 하는 모습으로 이어지며 이를 통해 작가는 여성의 눈을 통해서 사랑을 대하는 방식에서의 남녀의 차이를 역설적으로 보여주고 있다.

작품에서 또 하나 흥미로운 것은 여왕의 모습이다. 그녀는 여인과는 대조적으로 기사도의 덕목인 기사의 충성심을 방해하는 인물로 등장한다. 왕비는 랑발에게 접근하기 위해 과수원에서 놀고 있는 기사들에게 자신의 여자하인을 보내게 되는데 하인들 중에서 가장 아름다운 여자를 보낸다. 아름다운 여자를 보낸다는 것은 남성들이 바라는 여성에 대한 외양적 욕구를 충족시켜주기 위한 행동이다. 이처럼 그녀는 자신의 목적을 위해서는 어떠한 일도 서슴지 않는 마녀와 같은 인물로 나타난다. 하지만 작품의 전반에 걸쳐, 특히 여인이나 그녀의 곁에 있는 소녀들을 표현할 때 작가가 사용하고 있는 “아름다운”이라는 표현은 왕비가 말하는 것과는 의미와 기능에 있어서 차이가 있다. 즉 여성으로서 지닐 수 있는 하나의 권위와도 같은 것을 상징하는 것으로서 자신들의 정체성을 형성하는 것이며 여성이 여성을 나타내는데 있어 가장 궁극적인 표현이라고 할 수 있다.

랑발 나는 너를 보고 사랑에 빠졌다.

너는 나의 모든 사랑을 가졌다;

너의 바람을 나에게 얘기해 보아라.

내가 너를 보살피 주겠다.

너는 나와 함께 행복할 수 있을 것이다.

Lanval, I have shown you, and loved you.

You may have all my love;

Just tell me your desire.

I promise you my affection.

You should be very happy with me. (263-268)

이와 같이 왕비는 랑발을 노골적으로 유혹하기도 하며 그러한 자신의 구애가 받아들여지지 않자 왕에게 그를 고소하여 재판에까지 이르게 한다. 그녀에 의해서 아서왕은 아주 나약하고 결단력 없는 성격의 소유자로 비춰지게 된다. 그녀는 재판의 신속한 판결을 재촉하며 왕을 괴롭힌다. 왕은 사건의 정황을 제대로 파악하지도 못한 채 왕비의 말만 듣고 랑발을 재판에 회부하게 된다. 왕은 자신의 판단보다는 주위의 여론에 의해 좌지우지되고 있다. 이것은 전통적인 아서왕의 이미지에서는 상상할 수 없는 것이며 이상적인 군주의 위상과는 거리가 아주 먼 광대의 몸짓에 다름 아니다(박윤희 19). 이러한 왕비의 부정적 행위와 왕의 어리석은 판단이 만들어낸 재판이라는 절차는 여인의 출현으로 올바른 결과를 낳게 되고 모든 사건들이 해결되는데 이것은 전반부의 내용과 이어져서 여성의 권위를 대변해 주는 것이기도 하다. 마지막으로 여인이 자신의 승마용 말 뒤에 랑발을 태우고 가는 장면은 여성에 의해 종결되어지는 재판과 신변의 안정을 얻게 되는 남성의 모습을 보여준다. 이는 중세의 궁정식 사랑과 기사도의 규범에서 아주 어긋난 행동이다. 여성을 숭배하고 보호해야 할 기사의 역할이 여성에게로 전도된 모습이다. 이를 통해 “모험을 찾아 기사는 말을 타고 떠난다.”라는 간략한 로망스의 정의는 “여인의 뒤쪽에 앉아서 기사는 길을 떠난다.”라는 형태로 바뀔 위기에 처하게 된다.

이는 가부장제의 영웅적인 면을 보여주었던 로망스의 전통과는 대단히 상반된 모습이며, 진정으로 여성이 원하는 것은 무엇인가에 대한 물음에 대한 답을 전해준다. 그것은 바로 남성을 이끌고 나아가는 새로운 여성의 이미지를 만들고자 함이다.

III

지금까지 여러 로망스 작품 속에 나타난 여성의 모습을 살펴보았다. 다수의 작품에 나타나는 여성은 남성에게 수동적이고 순종적이며 기껏해야 질투 정도나 하는 존재로 나타나고 있다. 이러한 모습은 궁정 연애와 기사도를 통한 여성 숭배 이면에 깔려있는 남성적 위선과 엄숙주의에 숨을 죽이고 있는 중세의 여성들의 모습 그대로이다. 하지만 바쓰의 여장부 이야기와 마리 드 프랑스의 랑발에서의 여성은 이러한 모습을 부정한다. 그들은 결혼생활을 지배하고 남성들을 이끌고 있다. 이것이 바로 여성들이 진정으로 원했던 소망일 것이다. “모험을 찾아 기사는 말을 타고 떠난다,”라는 로망스의 간략한 정의를 “여인의 뒤쪽에 앉아서 기사는 길을 떠난다,”로 바꾸고 싶어 했던 것이 그녀들의 소망이 아니었을까? 랑발이 여인이 탄 말에 올라타는 것으로 수동적인 여성이 아니라 능동적이며 남성을 이끄는 역할을 하게 한다. 이렇듯 당시의 여성의 모습은 남성에게 수동적이었지만 그녀들의 소망은 그와는 달리 주도적인 삶을 살아가고자 하는 것으로 읽힐 수 있다.

(위덕대)

■ 주제어

로망스, 궁정 연애, 여성의 이미지, 거웨인, 초서, 랑발

■ 인용문헌

- 박윤희, “마리 드 프랑스의 로망스 읽기: 『란발』 연구”. 『신영어영문학』 21집(2002.02): 1-23.
- 프라이, 노드럽. 『비평의 해부』. 임철규 역. 서울: 한길사, 2000. Bloch, Howard, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Borroff, Marie. *Sir Gawain and the Green Knight: A New Verse Translation*. New York: Norton, 1967.
- Chaucer, Geoffrey. *The Riverside Chaucer*. Ed. Larry D. Benson, 3rd ed. Boston: Houghton Mifflin, 1987.
- Cixous, Helena, “The Laugh of the Medusa.” *Sings* 1 (1975): 875-893. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Ed. Robin R. Warhol and Diane Price Herndl, New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1991, 334-49.
- Garbaty, Thomas J. *Medieval English Literature*. Toronto: HEATH, 1983.
- Dove, Mary. “Gawain and *the Blame of the Femmes Tradition*,” *Medium Aevum*, Vol XLI No. 1, Edited by Bennett. Oxford: Basil Blackwell, 1972, 17-28.
- Everett, Dorothy. “The Alliterative Revival.” *Twentieth Century Interpretations of Sir Gawain and the Green Knight*. Ed. F. Denton. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968. 13-22.
- Finke, Laurie A. *Women's Writing in English: Medieval England*. London and New York: Longman, 1999.
- Finlayson, J. “Definition of Middle English Romance.” *Middle*

English Romance: Authorative Text, Source and Backgrounds Criticism, Ed. H. A. Stephen, New York: Norton (1995): 428-456.

Larrington, Carolyne. *Women and Writing in Early and Medieval Europe*. London, Routledge, 1995.

Marie de France. *The Lais of Marie do France: A Verse Translation*. Trans. Robert Hanning and Joan Ferrante. Durham, NC: The Labyrinth, 1982.

Utley, Francis Lee. "The Crooked Rib: An Analytical Index to the Argument about Women in English and Scots Literature to the End of the Year 1568." *Medieval literature and folklore studies;: Essays in honor of Francis Lee Utley*. New Jersey: Rutgers UP, 1970.

■ Abstract

Study on Women's Images in the Medieval Romances

Sohn, Byung-Yong

The medieval romances can be roughly defined as the quest of the knight who rides forth to seek adventure. They have the marvellous adventures of a chivalrous and heroci knight. The knight goes on a quest, fighting and defeating monsters and giants. However, the courtly love has only secondary function. Women's images are also described as typical and conventional supporting role. They are silent, powerless and even decorative in the most of romances. The images follow tradition imposed by a male-dominated society. But, in *The Wife of Bath's Tale and Lanval*, the heroines take part in voicing their disapproval of that tradition. They want the plot of romances to be led by themselves.

■ Key Words

Romance, Courtly love, Women's images, Gawain, Chaucer, Lanval

■ 논문게재일

○투고일 : 2011년 5월 20일 ○심사일 : 2011년 5월 25일 ○게재일 : 2010년 6월 15일



돌아오지 못하는 아이들

- 유괴 삼부작을 통해 질문하는 우리시대 정신분석의 윤리 -

유인호

1. 들어가는 말

정신분석에 대한 가장 흔한 편견 중의 하나는 정신분석이 사회에 적응하지 못한 비정상적 ‘환자’를 사회에 적합한 존재로 거듭나게 하는 ‘치료’의 담론이라는 것이다. 이 정도까지는 아니라 할지라도 정신분석을 비판하는 대부분의 담론들은 정신분석이 일종의 ‘치료’를 위한 권위적 담화라는 비난의 틀에 얽매어 있다. 그러나 정신분석에서 온전한 의미에서의 치유란—이 용어를 용인한다 하더라도—존재하지 않는다. 아니, 분석의 주체를 복귀시켜야 할 사회란 온전하게 존재하지 않는다는 것이 더 정확할 것이다. 세계는 (전체로서) ‘존재하지 않는다’(콕젝 117). 정신분석은 모순 없는 사회에 모순된 개인이 적응하기 위한 교육적 담화와는 아무런 관계가 없다. 그렇다면 정신분석은 무엇을 목적으로 하는 것인가. 우리는 무엇을 대가로 분석가에게 거액의 돈을 지불하는 것일까.

극단적으로 말하자면 분석가가 우리에게 주는 것은 ‘아무것도 주는 것이 없다’는 것을 준다. 즉 그가 나의 결핍을 채워줄 수 없다는 그것이다. 주체는 곧 대상이었음을 받아들여야 하는 순간, 우리가 얻는 것은 결국 아무 것도 얻을 수 없다는 것이다. 바로 이곳에서 정신분석의 윤리가 작동한다. 나의 존재를 보장해 줄 수 있는 대타자란 존재하지 않는다. 내가

어떤 행위를 할 수 있게끔 하는 안정적인 기반은 더 이상 나의 외부에 있지 못하다. 이것은 정신분석이 윤리적 주체를 선택하기 위한 담론임을 보여 준다. 정신분석의 목적은 무엇인가라는 성급한 질문에 대한 임시적 답변은 “어떤 것이 윤리적인가를 선택하기 위한 자리를 만들어 주기 위함이다”라고 말할 수 있지 않을까. 그 자리는 확인하기 싫은, 끔찍한 자리일 수 있다. 그렇기 때문에 윤리적인 자리는 우리를 불편하게 만든다. 그것은 내 존재의 중핵(빈 공간)을 외면하지 말아야 하기 때문이다. 한 시대의 문화란, 혹은 생활양식이란 어쩌면 이러한 중핵으로서의 대상a를 내용으로 덮어버리려는 시도들인지도 모른다.

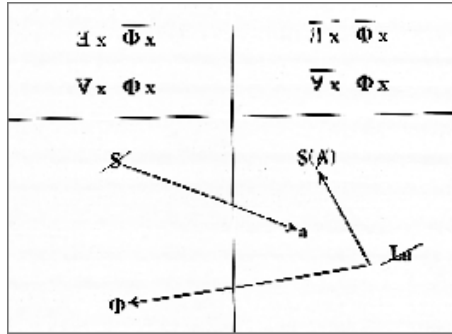
지난 몇 년 사이에 발표되었던 한국영화들 중 대상a에 대한 기표적 방어를 읽을 수 있는 새로운 흐름을 발견하게 된다. 그것은 필자가 ‘유괴 삼부작’이라고 이름붙인 세편의 유괴영화들—박진표 감독의 〈그놈 목소리〉, 이창동 감독의 〈밀양〉, 원신연 감독의 〈세븐 데이즈〉—이다. 이 작품들을 통해서 필자는 어떻게 이 시대의 부모라는 기표적 위치—그중에서도 어머니—가 실재와의 대면을 한사코 피하려 하는지, 그 대면의 회피를 위해 어떤 수단들을 동원하는지, 그리고 그러한 시도가 보여주는 21세기 한국사회의 징후란 무엇인지를 질문해 보고자 한다.

2. 라캉의 성차이론과 환상공식에 대하여

이 논의를 진행하기 위해 우선 라캉의 성차공식과 관련한 내용들을 간략하게 언급할 필요가 있다. 라캉은 세미나 앙코르(*Le Seminaire XX, Encore*)에서 처음으로 이 성차공식을 제시했는데 아래 도표의 성차공식은 지금껏 많은 논란과 오해를 불러 왔다. 이 도표가 가지는 수많은 함의들을 지금 다 언급할 수는 없고 본 논의와 관련된 남성의 논리(기표의 논리)와 여성의 논리(주이상스의 논리)와 관련된 사항만을 간략하게 언급

하기로 한다.

우리는 성차공식의 왼쪽편의 남성주체의 상단부를 이렇게 정리해볼 수 있다. 첫 번째는 ‘남근 기능에 종속되지 않는 하나의 존재가 있다’가 될 것이며 두 번째는 ‘모든 존재는 남근 기능에 종속 된다’가 될 것이다. 남성의 우주에서는 모두 남근 기능의 상징적 거세에 복종해야 하며 이 모든 존재가 상징적으로 안정적일 수 있는 이유는 하나의 ‘예외자’를 전제하기 때문이다. 이런 남성존재는 상징계의 기표적 존재성을 보장받지만 이는 공허한 결여의 자리일 수밖에 없다. 따라서 자신의 존재결여를 채우기 위해 타자인 여성을 욕망의 대상으로, 대상 a로 취함으로써 환상을 통한 존재성을 유지할 수 있다.



이와 대조되는 오른쪽 도표의 여성적 위치는 ‘전부는 아님’의 논리로 요약할 수 있다. 마찬가지로 여성주체의 상단부를 정리해 보면 첫 번째는 ‘남근 기능에 종속되지 않은 존재는 없다’이며 두 번째는 ‘모든 존재가 남근 기능에 종속되지는 않는다’일 것이다. 여성은 남근의 상징적 거세 기능에 완전히 흡수되지 않지만 그 대신 기표적 보편성으로부터 벗어나 있다고 할 수 있다. 따라서 정신분석에서 ‘여성은 존재하지 않는다’고 할 때 그것은 여성이 통일된 기표로서 존재하지 않는다는 의미이다. 따라서 남성이 추구하는 전체로서의 완결된 기표세계 대신 여성은 타자적인 주

이상스를 누리는 것이 가능해진다. 정신분석에서 진정한 주체는 곧 여성 주체를 의미한다.

자기 존재의 결여를 대상을 통해서 충만하게 통일시키려는 환상은 상징계 혹은 대타자의 결여를 은폐한다. 남성의 우주에서 여성을 대상화시키는 것은 자기 내부의 타자성, 그 해석 불가능성의 심연을 가리기 위해서이다. 이때 타자는 외적인 대상이 되며 ‘파악되지 않음’이라는 불안은 환상을 통해서 가려진다. 상징질서의 온전치 못함은 이런 식으로 은폐된다. 남성적 우주에 거주하는 인간들은 자기 안의 분열 혹은 간극을 인정할 수 없기 때문에 절대적으로 환상에 기댈 수밖에 없다. 그것이 세 편의 유괴 영화 속의 부모들이 가지는 전략이다. 요컨대 내부적 분열을 인정하지 못하기 때문에 자기 안의 심연을 외부적 대상으로 만들어 환상의 장막을 씌우는 것이다. 그것이 <그놈 목소리>에서는 유괴범의 목소리를 자신과는 무관한 외부의 적으로 대상화 하는 작업으로 제시되었으며 <밀양>에서는 실재와의 조우를 한사코 피하기 위해 편법적으로 환상을 유지하려 한다. <세븐 데이즈>에서는 이제 대상^a의 환상 만들기^a에 적극적으로 개입하여 스스로가 입법자가 되려 하고 있다. 이러한 각각의 작품들이 가지는 대상화 전략들을 상세히 논의해보도록 하자.

3. <그놈 목소리>- 애도를 통한 대상의 외재화 전략

<그놈 목소리>라는 영화는 사실 주제를 의심하기 힘든 텍스트이다. 무엇보다도 작품의 주체라고 이야기할 수 있는 감독의 확신(에 찬 발언들)이 곧 영화의 주제로 연결되기 때문이다. ‘현상 수배극’이라는 타이틀이 이미 말하고 있듯이 영화가 제시하고자 하는 이야기는 너무도 명확해 보인다. 90년대 한국사회에서 사회적으로 성공한 부부가 있다. 남자는 9시 뉴스의 앵커이며 여자는 아이의 건강을 걱정해 아이의 일과를 꼼꼼히

체크하는 평범한 주부이다. 그러나 유괴범이 이들의 아이를 유괴해 가면 서 이들의 일상은 송두리째 나락으로 떨어져버린다. 유괴 44일 만에 아이는 시체가 되어 돌아오고 범인은 아직 잡히지 않았다. 이제 이 사건은 공소시효 만료를 눈앞에 두고 있다. 하지만 우리는 남아있는 유일한 단서인 ‘그놈의 목소리’를 잊어선 안 된다.

박진표 감독은 수많은 인터뷰에서도 여러 차례 이 영화는 현상 수배극이며, 이 작품의 제작 동기는 이 사건을 최대한 많은 이들에게 알려져 범인을 잡는 데 사람들이 관심을 갖도록 하는 것이라고 말해왔다. 다시 말해 ‘그놈 목소리’는 우리 모두가 귀를 곤두세워 찾아내야 할 외부의 적인 것이다. 너무도 분명해 보이는 감독의 의도 자체에 의문부호를 다는 것은 이러한 주장을 부정하기 위하는 것이 아니라 오히려 그 주장 속으로 들어가 그 주장이 가지는 근본적인 간극을 비집어 보고자 함이다. 그 지점이 어찌면 감독은 이미 닫혀져 있다고 생각했던(대상화의 작업을 통해 일관성을 획득한) 스스로의 기표적 확신 속에서 완전히 닫히지 않는 균열을 발견하는 지점일 수도 있기 때문이다. 그리고 그 곳이 필자가 윤리적 문제제기를 하려는 바로 그 장소, 감독의 신념-기표가 분열되는 간극이다.

영화가 시작되면 클로징 멘트를 준비하는 9시 뉴스 앵커인 아버지 한 경배의 모습이 보인다. 범죄와의 전쟁을 선포하는 대통령의 모습이 무색할 정도로 활개 치는 범죄를 언제나 ‘거리를 두고’ 비판하는 아버지와, 그 모습을 브라운관을 통해 바라보고 있는 어머니와 아들. 자아 이상(ideal ego)으로서의 아버지의 이미지를 나란히 응시하는 둘의 시선은(ideal ego)뉴스가 끝나자 각각의 역할로 분리된다. 이들 상우에 대한 신체관리는 어머니 오지선에게 있어 아버지를 자아 이상으로 고정되게 하는 작업인 것이다. 아이는 윗몸일으키기를 하고, 혼자만 체중감량을 위한 별식을 강식당하고, 러닝머신에서 숨을 헐떡거리며, 얼굴에 하나 가득 한방침을 꽂은 채 몇 시간 동안 꼼짝없이 누워있어야 한다. 비만체격

의 아이를 가혹하다 싶을 정도로 훈련시키는 오지선은 우리들이 너무도 익숙해 하는, 90년대의 강남엄마의 전형적 모습이다. 그녀는 아이의 신체를 비하하는 표현도 서슴지 않는데 이 극성스럽게 아이의 신체를 관리하려는 남한 중산층 어머니는 곧바로 박진표 감독의 전작 단편영화 속의 어머니를 떠올리게 한다. 박진표 감독은 이 영화를 만들기 4년 전에 인권영화 프로젝트에 참가하였는데 그는 이 프로젝트에서 인권이라는 단어에서 흔히 떠올리는 여성, 외국인 노동자, 장애인들이 아닌 가족 내 아동의 인권문제를 다루었다. 그가 만든 <신비한 영어나라>라는 제목의 단편영화는 젊은 부모들이 아이들의 능숙한 영어발음을 위해서 혀를 절개하는 비정상적 행위를 고발하는 작품이었다. 영화는 매우 고통스러워하는 아이의 수술진행 상태를 클로즈업으로, 테이크를 자르지 않은 채, 마치 우리를 괴롭히듯 보여준다. 수술이 끝나자 이제 다 아이를 위해 하는 것인 양 정당화하는 부모의 대화는 이 작품에서처럼 마찬가지로 ‘너무도 분명하여 노골적이기까지 한’ 감독의 분노의 발언으로 관객에게 즉각적으로 전달된다. 아이의 신체를 자신들의 기호에 맞게 임의로 관리하는 부모의 모습에서 두 작품의 부모는 동일인물이라고 생각해도 좋을 정도이다. 어머니는 아이의 신체를 말 그대로 ‘학대하며’ 아버지는 잠든 아이를 다그쳐 남자다움을 계속해서 강요한다. 이러한 부모들의 천박한 욕망의 틈새에서 어찌면 이미 목소리는 작동하고 있었는지도 모른다고, 감독은 자기도 모르는 가운데 주제가 전혀 다른 두 작품의 사이에서 얼룩처럼 발언을 ‘흘린다.’ 욕망의 대상으로서의 아이, 자신들의 기표적 위상에 한참 못 미치는 아이에 대한 불만. “너 나중에 돼지 될래?”라는 어머니의 말에 정말로 아이는 고깃덩어리가 되어 버려진다. 음성존재의 귀환은 어찌면 그들 안의 은밀한 욕망이 불가능한 실재가 귀환하듯 느닷없이 그들의 얼굴 앞에 대면시킨 것이다.¹⁾ 기표 내에서만 신체를 학대하던 이들

1) 히치콕의 이른바 ‘죄의 전이 삼부작’ 중 <로프>(Rope, 1948)에서 교수가 강의에서 설파한 살인론을 정말로 실행해버린 제자들의 행위를 떠올려 보자.

부모 앞에 이들의 욕망을 대신 실행해버린 존재가 등장한다. 유괴범이 상우를 유괴한 후 첫 번째 걸려온 전화에서 신고하자는 오지선의 말에 바로 한경배는 “돈이 필요한 놈이야. 돈만 주면 돼. 놈을 잡든 말든 우리가 알 바 아니야”라고 일축해 버린다. 자신들의 기표적 자리가 얼마나 허술한 것이었는지를 너무도 쉽게 노출하는 것이다. 이러한 거리의 갑작스런 소멸에 대하여 그들은 필사적으로 저항한다. 어떻게든 다시 부모라는 기표적 위치로 복귀하고자 그들은 안간힘을 쓰는 것이다. 아버지는 생사를 모르는 아들을 향해 “조금만 참고 있어 남자답게. 아니, 잘난 척 하지 말고 그냥 살려달라고 빌어 상우야”라고 되뇌인다. 이 말은 사실 같이 올 수 없는 말이다. ‘조금만 참고 있어’는 힘들어도 참고 기다리라는 말이다. 그런데 그 뒤에 ‘잘난척 하지 말고 살려달라고 빌어’는 말 그대로 유괴범을 거슬리게 하지 말라는 뜻이다. 앞뒤가 맞지 않는 이 말은 누구에게 하는 말인가. 그건 한경배가 실종된 자기 아들에게 한 말이라기보다는 거리가 소멸해, 일관성이 무너져 어쩔 줄 몰라 하는 자기 자신에게 한 말일 것이다. 늘 ‘남자답게, 폼 나게’를 입에 달고 살던 한경배는 자신이 언제나 정당하며 국민의 편에서 있다는 자신감에 차 있었다. 하지만 상징적 거리가 소멸하자 한경배는 곧바로 자신의 기표적 자리가 너무도 부서지기 쉬운 것이었음을 확인한다. 더 이상 폼 낼 수도, 남자다울 수도 없게 된 한경배는 그런 자신의 상황을 억지로라도 스스로에게 납득시키려 한다. 어떻게든 실재를 대면하지 않기 위해 소리 지르고 또 지른다.

어머니 오지선은 유괴범의 지시에 따라 계단을 오르고 또 오른다. 이 계단은 자신이 매일 매일 아들을 끊임없이 뛰어 올라오게 강요했던 계단이다. 아들에게 했던 그대로 다시 되돌려 받으면, 자신이 이렇게 수난을 감내하면 아들이 돌아올 것이라고 여기는 듯, 오르고 또 오른다. 그러다

그것은 기표 내에서만 거리를 유지한 채 안착하려던 교수에게 행한 거리 없애기였다. 거리가 소멸하자 교수는 당황하지만 단호하게, 그들의 살인은 자신의 이론과는 무관하다며 필사적으로 그들의 행위와의 거리를 유지하려 한다.

지쳐 쓰러진 오지선에게 아들의 환영이 출현한다. 아들은 얼마나 힘든지 이제 알겠느냐고, 쉬지 말고 올라오라고 다그친다.²⁾

영화 속에서 유괴범은 전화 속 목소리로만 등장한다. 그는 한 번도 온전한 실체로 등장하지 않는다. 유괴범이 영화 속 그 누구보다도 강한 능력을 보이는 것은 그가 목소리로만 존재하기 때문이다. 영화 학자 미셸 시옹(Michel Chion)은 이러한 영화 속 음성존재를 어쿠스마틱(acousmatic)³⁾이라 불렀다. 음성 존재는 무엇을 할 수 있는가. 음성 존재는 도처에 있고 그의 목소리는 정해진 위치도 실체도 없는 육체에서 나오며, 그 어떤 것의 방해도 받지 않는 듯하다. 또한 음성 존재는 모든 것을 보고, 그의 말은 신의 말씀처럼 그 누구도 그의 시선에서 숨을 수 없다. 목소리는 화면 안에 있지 않지만 화면 안에서 일어나는 일을 관찰하기에 좋은 위치에 있다. 언제나 나를 응시하는 타자의 시선. 그는 전지전능하다. 하지만 그 능력은 누가 준 것인가 하면 내가 준 것이다. 언제나 나의 뒤에 있을 음성 존재를 보려면 난 끊임없이 뒤돌아서야 하며 그를 찾아 계속해서 미친 듯이 달려가야 한다. 그는 시력으로서 공간을 장악하고 있는 자이다.

그리고 이 신과도 같은 음성존재가 감독 대신, 관객 대신 아이를 죽여 부모를 응징한다. 보이지 않는 음성존재를 보는 더 바깥의 시선이 있다. 관객의 시선이 그것인데 영화 속 음성존재는 강동원이라는 모델 출신의 배우가 맡았다는 것이 그것을 반증한다. 영화 속에서 그의 신체는 매우 기이한 패티시를 불러일으킨다. 실화 속 실제 범인과는 아마도 전혀 유사하지 않을 것으로 추정되는 그의 신체는 계속해서 부분적으로만 전시

-
- 2) 주목할 것은 아들이 죄의식을 만나게 되는 지점이 아버지의 경우 사회적 기표의 위치에서라면 어머니는 어머니라는 기표 그 자체라는 것이다.
 - 3) 담지자 없는 음성을 의미하는 영화 용어로 미셸 시옹에 의해 본격화된 개념이다. 영화 속에서 출처를 알 수 없게 들려오는 목소리를 말하며 프리츠 랑의 〈마부제 박사2〉(Das Testament Des Dr. Mabuse The Crimes Of Dr. Mabuse 1933)의 마부제 박사의 모습을 대표적으로 꼽을 수 있다. 자세한 사항은 미셸 시옹의 『영화의 목소리』의 1부 참조.

되는데, 부분대상으로서만 주어진다는 것은 그가 관객들의 시선에 욕망의 대상으로 작동하게끔 영화 속에서 자리 잡고 있다는 의미일 것이다. 욕망의 대상으로서의 음성존재. 이것은 무엇을 의미하는가. 여기서의 음성존재는 대상a로서의 초자아의 목소리의 역할을 떠맡는다는 것이다.

윤리학에 있어서 첫 번째 획기적 전환점을 가져온 철학자는 칸트이다. 칸트는 최고선을 대상들로부터 분리시킴으로써 행복과는 무관한, 형식으로서의 윤리 개념을 불러왔다. 하지만 칸트가 결정적으로 놓친 부분이 있는데 그것은 대상으로부터 분리된 내면의 법은 목소리의 형태로만 나타날 수 있다는 것이다. 다시 말해 내면의 법은 기표에 근거해서만 발현된다는 것이다. 이는 상징적 거세 이후 상징계로 편입되지 못하고 남은 주체의 잔여인 초자아의 목소리로서의 대상 a이다. 라캉은 「사드와 함께 칸트를」(“Kant avec Sade”)이라는 논문에서 칸트의 언표가 사드적 언표행위로부터만 나올 수 있음을 언급했다. 언표행위자로서 사드의 위상은 ‘즐거라’라는 명령, 즉 초자아의 명령이다. 이는 향락의 빼기를 명한 자가 곧 향락 그 자체임을 뜻하는 것이다. 언표행위의 주체로서 초자아의 목소리는 의식적 차원의 주체에게 강제적 명령을 부과함으로써 그에 수반하는 주체의 고통을 즐긴다(맹정현).

결국 이들이 선택하는 것은 실재를 응시하는 것이 아니라 그에 대해 방어하는 것이다. 이 외설적 초자아의 목소리로서의 대상 a를 철저하게 외재화하는 일이며 그 목소리는 욕망에 대한 응답이다. 하지만 그(와 그녀)는 그것을 인정해선 안 된다. 그것이 그들이 온전히 존재할 수 있는 유일한 길이기 때문이다. 따로 떼어낸 그놈의 목소리는 테이프에 옮겨져 수많은 다른 이들의 목소리와 대조되고 끊임없이 성분을 분석 하지만 그 목소리의 담지자는 찾아내지 못한다. 결국 그놈은 목소리로만 남는다. 그놈‘의’ 목소리가 아닌 그놈‘은’ 목소리인 것이다.

어찌 보면 그놈은 목소리로만 계속 존재해야 한다. 그것은 어찌면 그 목소리가 90년대라는 시대의 병리적 증상 자체였기 때문일 것이다. 그

병리성이란 곧 동구권이 몰락하고 기고만장해진 천민자본주의, 이제 축적을 마치고 본격적인 부의 향유를 시작하려는 강남권, ‘범죄와의 전쟁’을 선포함에도 확산되던 각종 자본주의형 범죄들, 재화에 대한 ‘미친’ 욕망의 시작 자체였기 때문일 것이다. 박진표는 90년대를 공중파 보도국 프로듀서(sbs <그것이 알고 싶다>)로 보냈으며 이 사건 역시 그가 방송을 통해 그가 직접 다루었던 주제였다. 어쩌면 그는 자신의 90년대를 이런 식으로 하나씩 기표화시키는 작업을 하고 있는지도 모른다. 문제는 그 작업이 이런 식의(의도를 교란시키는) 잔여물을 남겨놓는다는 것이다.

아이가 시체가 되어 돌아오고 형사는 한경배에게 그놈의 목소리가 녹음된 테이프를 건넨다. 마지막 순간 방송 중에 한경배는 영화의 오프닝에서 상징적 거리두기를 통해 차분하게 현실을 비판하던 그때와는 다르게 정말로 ‘필사적으로’ 울부짖는다. 그 울부짖음은 물론 거리가 소멸된 순간의 실재와의 조우가 아니다. 오히려 그는 목소리 존재로 떨어져 나온 대상 a를 완전히 외재화시켜 그것이 자신과는 전혀 무관한 외적인 침입자라고 선언하는 것이다. 여기서 그들은 스스로 ‘부모’라는 기표 뒤로 한 사코 엄폐한다. 내가 나로서 계속 존재하기 위해서 내 몸에서 떼어내 버린 맹장처럼 녹음기를 높이 들고 있다.

그리고 바로 이 사건의 실제 범인의 목소리가 들려온다. 그리고 이어지는 두 개의 자막. ‘이 목소리를 주의 깊게 들어 주십시오.’ 이것은 마치 아직, 우리의 현실이라고, 잊어서는 안 된다고 말하는 듯하다. 하지만 바로 뒤에 16년간 10만 명의 경찰병력을 투입했으며 2006년에 공소시효가 만료되었음을 알리는 자막이 이어진다. 잊지 말자고 발화하는 것은 잊지 말자고 말하는 방식으로 잊어버리자는, 애도의 표현에 가깝다. 프로이트는 『슬픔과 우울증』⁴⁾에서 애도작업을 사랑하는 대상으로부터 점차적으

4) 번역서에서는 「슬픔과 우울증」으로 번역되어 있으나 여기서 슬픔이란 상실한 대상을 떠나보내기, 단절작업을 말하고 있으므로 ‘애도’로 번역하는 것이 더 타당하다고 보여 진다. 지그문트 프로이트, 『정신분석학의 근본 개념』,

로 리비도를 분리시키는 것으로 설명했다. 이러한 정상적인 애도 작업이 제대로 수행되지 못하고 자아의 일부가 상실된 대상과 동일화될 때, 그리고 자아가 이 자신의 일부를 외부 대상으로 취급할 때 자아는 상실된 대상을 자기 자신의 일부분의 상실로 받아들여지게 되며, 여기에서 우울증이 일어난다는 것이다. 햄릿의 아버지가 유령이 되어 돌아오는 것은 제대로 애도되지 못했기 때문이다. 적절한 장례를 통해 대상을 기표화할 때 우리는 대상으로부터 우리를 분리하여 상징계에 계속해서 안착할 수 있게 된다. 장례는 죽은 자가 다시 돌아오지 못하게 하려는 우리의 방어이다. 공소시효가 만료되었음을 선언하는 것은 존재의 상징적 죽음과도 같은 말일 것이다. 영화는 마치 사건을 정말로 떠나보내기 위한 마지막 장례 절차를 하는 듯 보인다. 그것은 또한 우리가 아직 90년대의 증상에서 살고 있다는 진실 자체를 잊어버리려는 몸짓으로도 보인다.

4. <밀양> 환상을 영속화하기⁵⁾

이창동 감독의 <밀양>은 <그놈 목소리>의 바로 다음에서 시작하는 듯하다. 유괴된 아이는 이미 시체가 되었으며 범인은 잡혔다. 욕망의 대상으로서의 목표는 성취되었다. 그렇다면 이제 세상의 결핍은 메워진 걸까. 이창동 감독은 박진표 감독의 <그놈 목소리>에서 보다 실재의 한복판에 주인공을 바짝 끌어당겨 그 난처한 순간을 계속해서 곱씹게 만든다.

물론 <밀양> 역시 <그놈 목소리>와 마찬가지로 감독에 의한 명확한 주제의식이 존재한다. 이것은 이청준의 원작 『벌레 이야기』의 중심 주제가

윤희기 역(열린 책들, 2003), 243 참조.

5) <밀양>의 분석은 정혁현의 논문 「<밀양>: 그녀의 목에 걸린 가시」에 부분적으로 빚지고 있다. 본 논문에서는 정혁현의 논문에 대한 비판을 중심으로 기술한다. 김소연 편, 『라강과 한국영화』(도서출판 비, 2008) 참조.

기도 할 텐데 종교가 가지는 천박한 속죄의식을 비판하고 용서의 진정한 의미는 가해자와 피해자의 관계 속에서만 치열하게 구현될 수 있다는 주장이 그것이다.⁶⁾ 하지만 이러한 상식적 차원의 해석을 걸려 넘어지게 만드는 걸림돌들이 그녀의 신체 위를 계속해서 굴러다닌다.⁷⁾ 필자가가 주목하고자 하는 것은 바로 그 걸림돌이다.

교통사고로 남편을 잃은 신애는 남편의 고향에서 아들과 새 출발을 하려고 한다. 아버지는 아이의 코골이 습관과 같은 흔적으로서만 남아 있으며 부모라는 기표의 걸림은 그의 불륜과 사고사로 이미 노출된 상태이다. 신애가 밀양이라는 공간을 선택한 이유는 서울이 이미 그 가족의 걸림의 실재가 노출되었기 때문임은 이미 짐작할 수 있다. 그녀는 ‘비밀의 햇빛’이 내리는 이 공간을 자신의 환상의 새로운 무대로 선택하고자 한다. 그 햇빛이란 환상의 스크린이 투영되는 영사기의 빛이다. 짐작컨대 그녀의 남편은 그녀가 아닌 다른 여자와 외도 중에 있었으며 그 여자와 함께 있던 와중에 자동차 사고로 사망한 듯하다. 이신애는 오로지 남편과 결혼하기 위해 피아니스트의 꿈을 포기했으며 결혼 후 낳은 아들 준과 남편만이 자신의 행복의 모든 것이라고 확신했을 것이다. 배신한 남편의 고향에서 삶을 새로 꾸리겠다는 신애의 결심은 자신의 환상의 무대를 포기하고 싶지 않은 의도라 할 수 있다. 따라서 남편의 죽음은 그의 외도에 대한 필연적 결과이다. 남편은 ‘죽어있어야’ 한다. 남편의 상징적 존재를 유지하기 위해서 실체로서의 남편은 삭제되어야 하기 때문이다. 신애가 그녀의 행동을 이해 못하는 동생에게 ‘사람들이 잘못 알고 있는 거야. 그 사람은 나하고 준만 사랑했어’라고 말할 때 그것은 그녀가 아내로서의 환상을 포기할 생각이 없음을 의미한다. 아들 준은 이 환상을 유지시켜 주는 중심이자 이 환상이 결국 환상에 불과함을 드러나게 하는 걸림돌이

6) 이창동 감독, 영화평론가 허문영 대담. 『씨네21』 602호.

7) 정혁현은 상징적 언어로 해소되지 못하고 계속 걸리는 돌들을 ‘그녀의 목에 걸린 가시’라고 표현했다.

된다. 준은 그 나이 또래의 아이들보다도 더 무기력하고 처진 모습으로 늘 엄마의 불만을 자아낸다. 신애는 언제나 이상적 자아의 모습에서의 남편과 아들의 모습이 현실과는 너무도 동떨어져 있다는 그 진실을 대면하지 않으려 한다. 그녀는 이곳에 오자마자 아들을 가장 먼저 자신감과 발표력 향상을 위해 웅변학원을 보내고 입맛 없는 아이의 입에 억지로 음식을 밀어 넣는다. 중간 중간에 신애가 아들의 상실을 염려하는 장면들은 어쩌면 그녀가 이미 실체로서의 남편을 삭제하고 환상의 공간에 그를 다시 세웠듯이 아이에 대해서도 그것(아이의 삭제)을 욕망하고 있음을 스스로 마주했기 때문일 것이다. 그리고 잠시 후 자신의 욕망의 실재는 외재적 대상에 의해 거리를 소멸함으로 눈앞에 맞닥뜨리게 된다.

경기가 붕괴되어가는 지방소도시라는 공간은 그녀가 마주하기 싫은 끔찍한 실재를 봉합하기에 적절한 공간으로 비쳐진다. 그녀는 묻지도 않았는데도 계속해서 밀양 사람들에게 아이 아빠 고향이 밀양이며 죽은 남편이 아이를 고향에서 키우고 싶어 했었다는 말을 하고 다닌다. 그리고는 좋은 땅 있으면 투자하고 싶으니 소개해 달라는 말을, 보는 사람들과 다 하고 다닌다. 그녀가 원하는 ‘한적한 삶을 위해 남편의 고향에 내려온 부유한 미망인’의 이미지는 신애가 새롭게 구축하려는 환상이다. 신애에게 관심을 보이는 종찬은 그녀의 환상을 유지시켜 주는 속물적이고 품위 없는 지방 사람의 전형적 삶의 모습으로 받아들여진다. 그녀가 종찬을 경멸하면서도 계속하여 관계를 유지하고 도움을 받는 이유는 여기에 있을 것이다. 가난한 지방 소도시 시민들의 부러움을 한 몸에 받는 부유하고 교양 있는 미망인이라는 자신의 이미지는 종찬과 자신을 구분함으로써 분명해진다. 하지만 앞서 말했듯이 이러한 동일시된 자아의 핵심이자 걸림돌인 아이가 정말로 살해되자 그녀의 환상은 너무도 맥없이 무너진다. 자신이 세운 환상의 뒷에 스스로가 걸려든 것이다. 아들의 웅변학원 원장이 아이를 유괴해서 살해하고 그녀에게 돈을 요구하자 빈약한 그녀의 환상 뒤의 실재가 고개를 내민다. 그녀는 얼마 되지 않은 전 재산을 모

두 찾고 돈가방 밑을 가져돈으로 채우다가 포기하고는 솔직하게 실토한다. 사실은 가진 돈이 없으며 돈 있는 척 했을 뿐이라는 것이다. 땅 보러 다닌 것도 그저 허세에 불과했으며 보험금도 남편 사업 빛과 이곳에서 차린 피아노학원 인테리어로 다 써버렸다는 것을 모두 자백하고 만다. 그녀의 환상 이면의 앙상한 실재는 모두에게 노출된다. 실재를 마주한 주체는, 그것도 자신의 환상으로 인해 자기 존재의 중핵을 박탈당한 주체는 존재의 중심을 잃어버린다. 그렇기 때문에 신애는 범인이 경찰서로 연행되어 왔을 때 그녀의 환상의 기만을 자백 받은 그와 눈이 마주치자 곧바로 고개를 떨궈 그의 눈을 피한 것이다. 아이의 장례식에서 이미 실재가 노출된 신애가 그 상황에 대해 종찬에게 “내가 왜 그랬을까요. 내손으로 찢어 죽여도 시원치 않은데 그 인간 보자마자 왜 내가 눈을 피했을까.”라고 물어 보았을 때 그것은 대답을 구하려는 것이 아니라 그 실재를 가릴 새로운 환상을 어떻게든 찾고 싶다는 의지의 표현에 가깝다.

그리고 곧 그녀는 새로운 환상의 도피처를 찾아낸다. 그녀를 ‘상처받은 영혼’으로 규정하여 구원의 손길을 내리려 하는 외부의 부름에 응답한 것이다. 그녀에게 처해진 끔찍한 실재의 늪은 결국 자신을 구원하게 될 신의 섭리의 부분이라는 그들의 말에 의해 새로운 환상으로 작동한다. 그 누구보다도 열성적인 기독교 신자가 된 신애는 환상의 완성으로서 종찬을 다시 필요로 한다. 신앙심이 아닌 다른 의도로 교회출입을 하는 종찬은 여전히 신애에게 경멸의 대상이며 그녀 자신의 신앙심의 깊이를 증명하는 잣대가 되기 때문이다. 그녀는 그 어느 때보다도 주위 사람들에게 행복하다는 말을 반복하며 모두에게 하나님의 섭리를 전파하려 애쓴다. 하지만 한번 깨진 환상은 완전히 봉합되기 힘든 법이다. 신애는 자신이 쳐 놓은 장막의 이음매의 구석으로 다시 실재의 심연이 쳐들어오지 않을까 불안해한다. 주기도문을 외우며 식사를 하는 와중에 죽은 준의 환영을 보며 지난 시간의 평화가 무기력함을 자각하고 불량배들에게 구타당하는 유괴범의 딸의 모습을 보며 이 행복이 언제 무너질지 모른다

는 불안감에 시달린다. 신에는 자신의 현재의 환상을 영속화하기 위해 계속해서 자신을 불안하게 만들었던 원인자 환상이 폭로됨으로 인해 실재를 마주하게 했던 그 사람을 만나기로 결심한다. 이것은 그녀가 기표의 견고함을 상징적으로 획득하기 위한 절박한 결정이다. 스스로 '행복'하다고 말하는 것은 그녀가 타자들에게 '주님의 품안으로 들어와 있는 영혼'으로 인정되었기 때문이다. 그럼에도 계속하여 불안한 것은 마찬가지로 타자들에게 환상 이면의 실재를 노출했던 적이 있었기 때문이다. 따라서 그를 용서하기 위해서 가는 면회는 실은 타자의 인정을 통한 자신의 견고한 기표적 위치의 영속화가 목표였을 것이다.

하지만 이러한 신애의 바람은 엉뚱한 결과를 불러온다. 그녀가 용서하고자 했던 유괴범은 이미 신애에 의해 용서를 받았기 때문이다. 그녀 대신에 모든 용서를 도맡아 하시는 하나님은 그녀가 해야 할 용서를 강탈해 가버렸다. 용서할 기회를 빼앗긴 신애는 용서하는 자신의 기표적 위치를 상실해 버림으로서 자신이 서야 할 자리를 잃어버린다. 그러나 더 중요한 것은 따로 있다. 용서할 기회를 빼앗겼다는 것은 아직 신애가 자리하는 기표적 위치 내에서의 생각일 뿐이고 더 치명적인 것은 일종의 거울상을 통해 신애의 환상의 기만이 다시 한번 폭로되었다는 것이다. 불안하게 지탱되고 있는 환상을 공고히 하기 위해 신애가 필요로 한 것은 자신과 구분되는 타자의 위치이다. 하지만 유괴범은 마치 이전에 신애의 욕망을 먼저 실현해 버린 것과 마찬가지로 신애가 할 말을 미리 해버림으로써 그녀가 타자와 가지려는 외재적 거리는 소멸해 버렸다. 유괴범은 더 이상 그녀와 다른 외재적 타자가 아니다. 다시 말하면 타자로부터 자신을 지켜주는 그리스도의 진리는 더 이상 그와 나를 구분해 주지 못하며 다시 한번 그녀가 불안하게 이 환상을 지탱하고 있었다는 사실이 폭로된다. 그러므로 문제는 용서할 기회를 신애가 빼앗아갔다는 것이 아니라 용서와 구원은 환상이었다는 진실이 폭로되었다는 것이다. 신 또한 결핍되었다. 그녀가 더 견딜 수 없는 것은 자신이 아닌 대타자의 결핍이다.

이후에 행하는 그녀의 신을 향한 반항적 행위—음반 매장에서서의 절도, 야외 기도회 행사 망치기, 약국 장로를 유혹하기 등—가 어찌 보면 자신의 이상적 자아를 붕괴시키는 행동으로 보이지만 달리 보면 결핍되었음을 확인한 신의 대답을 갈구하는, 신에 대한 갈구처럼 보이는 것은 이 때문이다. 마치 투정부리는 듯한 그녀의 행위들은 차라리 자신을 단죄해서라도 스스로의 존재를 보여주기를 요구하는 것이다. 실재를 방어하려는 그녀의 필사적인 몸짓들은 그러나 성취되지 못한다. 신은 끝내 침묵하며 또 다시 폭로된 실재의 끔찍한 진실 앞에서 자신의 육체를 훼손하는 것 말고는 방법을 찾지 못한다. 자살기도 끝에 정신병원에 도피하는 것만이 실재의 참담함을 인정하지 않는 유일한 방법이었을 것이다.

시간이 지나고 정신병원을 퇴원하게 된 신애는 이제 환상 가로지르기에 성공했을까. 영화는 답을 주지 않지만 회의적이다.⁸⁾ 종찬과의 저녁 약속을 위해 우연히 가게 된 미용실에는 유괴범의 딸이 있었다. 그 아이가 자신의 머리를 만지는 것을 못 참아 한 신애는 미용실을 뛰쳐나오며 하필이면 왜 이곳이었냐고 종찬에게 따지듯 묻는다. 그리고 다시 한번 하늘을 쳐다본다. 그리고 집으로 간 신애는 거울을 들고 와 자신의 머리를 직접 자르기 시작한다. 정혁현은 마지막 쇼트를 종찬을 매개로 관객과 신애의 대상 a가 대면하는 미장—아빴⁹⁾의 탁월한 사례로 평가하고 있지만 그의 판단이 간과하고 있는 부분을 지적해야 할 필요가 있다. 그것은 상징적 타자가 개입하지 못하는 상상적 이자관계로서의 미장—아빴의 전개과정이다. 정혁현의 주장과는 달리 영화 중반부부터 거울이미지는 여러 번 변주되어서 등장한다.

8) 정혁현은 이 지점에서 신애가 환상 가로지르기에 성공했다고 보고 있다. 하지만 나는 일련의 미장—아빴의 전개양상의 설명을 통해 그녀가 여전히 실재와의 대면을 피하고 있다고 주장하고 싶다

9) *mise en abyme* 일반적으로 격자구조, 작품 속에서 인물의 회상이나 시점 혹은 기록을 통해서 재현되는 다른 인물의 이미지와 기호 등을 말하지만 영화 분석에서는 작품의 구조와 주제를 단적으로 반영하는 장면을 의미한다.

첫 번째 미장-아빰(mise en abyme) 쇼트는 그녀가 아들의 사망신고를 하고 처음으로 교회의 기도회를 방문하는 장면이다. 아직 거울이미지는 나타나지 않고 있지만 이후의 변주들의 첫 번째 장면이라는 점에서 영화 속 미장-아빰의 시작이라 할 만하다. 의자에 앉아 있는 신애 오른쪽 뒷자리에 종찬이 앉아 있다. 이 둘을 잡는 포커스의 심도는 깊은 편이어서 이 둘은 거의 동일한 정도로 포커스 인 되어있다. 신애를 걱정하는 '현실의' 종찬의 시선 대신 오른쪽 외화면으로 목사의 손이(오로지 손만이) 신애의 머리를 감싼다. 여기서는 시선의 교차는 아직 나타나지 못하고 있으며 상상적 이차관계로 봉합하는 부분대상으로서의 목사의 손은 신애의 새로운 환상의 스크린을 펼치는 계기가 된다. 환상이 봉합되는 순간 상징계의 종찬은 그 관계 속으로 개입하지 못한다. 두 번째 미장-아빰 쇼트는 신애가 교도소로 면회를 가서 유괴범과 만나는 장면이다. 여기서 면회실의 유리창을 통해 신애를 바라보는 유괴범의 얼굴이 어렵게 반사된다. 뒤쪽에 앉아 있는 종찬은 첫 번째에 비해 심도가 얕아져 다소 포커스 아웃된 상태이다. 이곳에서 신애는 대타자의 결핍을 마주하게 된다. 두 차례의 환상의 붕괴를 불러오는 상황에서 종찬은 더더욱 어떤 역할을 수행하지 못한다. 세 번째 쇼트는 퇴원한 신애가 미용실에서 유괴범의 딸에게 머리를 맡기는 장면이다. 거울은 선명하게 인물을 반사하고 있지만 종찬의 얼굴은 심도가 더욱 얕아져서 완전히 포커스 아웃된 상태이다. 이곳에서 신애는 자신이 아직도 상상적 관계의 틀에 있음을 목도한다. 그녀는 유괴범의 딸과 거울을 통해 시선을 마주하는 것을 견디지 못한다. 그리고 마지막 신애의 집에서의 거울쇼트에서 간과하기 쉬운 부분은 거울에 붙은 작은 사진들이다. 그 사진은 죽은 아들의 사진으로 바로 앞의 미용실 시퀀스와 대구처럼 살인자의 아이 대신 죽은 자신의 아이와 시선을 마주한 상태에서 비로소 머리를 자른다. 종찬은 아예 거울 뒤편으로 몰려나 있으며 신애가 맺으려 하는 상상적 이차관계에서 어떠한 개입도 하지 못하는 것처럼 보인다. 결국 신애는 아이에 대한 자신

의 욕망의 거리 소멸에 대해 어떤 환상의 방어도 성공하지 못하고, 그렇다고 실제의 파국을 직시하지도 못하는 상태에서 계속 머무르고 있다고 할 수 있다.

5. <세븐 데이즈> 어머니의 이름, 법의 안과 밖

원신연 감독의 <세븐 데이즈>에서는 아이는 이미 영화가 시작하기도 전에 살해되었다. 범인은 판결을 기다리고 있으며 어머니는 여기서 무엇을 할 수 있는지 질문해야 한다. 물론 여기서 예상되는 질문이란 당연히 이 작품에서 유괴는 영화의 전반부에 벌어지고 후반부에 아이를 구출하면서 끝나는 장르영화의 포물라를 그대로 가지고 있는 작품이라는 것이다. 이 작품의 표면적인 플롯을 따라간다면 우리는 주인공인 유지연의 행위를 중심으로 플롯을 직조하게 될 것이다. 하지만 그렇게 했을 때 이 영화는 유괴된 딸을 구출하는 어머니의 고금분투기 이상을 읽어낼 수 없게 된다. 하지만 우리는 이 작품에서 표면적 플롯의 이면에서 이 모든 사건들을 이끌고 가는 인물은 따로 있으며 주인공들 역시 이 인물의 선택에 의해 동원된 것이라는 사실을 알게 된다. 그 인물은 이 영화의 또 다른 어머니로 등장하는 한숙희이다. 유괴사건을 통해 펼쳐지는 영화의 대부분의 서스펜스는 작품 전체를 하나의 맥거핀처럼 보이게 만들며 라스트에서 드러나는 그녀의 의도가 영화 전체의 주제를 지탱한다.

영화가 시작되면 변호사인 유지연은 의뢰인인 양창구의 무죄판결을 받아낸다. 얼핏 보기에 양창구는 조직폭력배의 보스이지 무고한 시민으로 보이지는 않는다. 유지연은 양창구의 무죄를 입증한 것이 아니라 검찰이 제시한 범죄증거의 허점을 노려 그의 혐의를 부인하는 것이다. 다시 말해 그녀는 법의 결핍된 면을 이용하여 범법자를 무죄 방면시키는 전문가인 셈이다. 이 부분이 그녀가 한숙희로부터 선택받게 되는 결정적

인 계기로 작용한다.

한숙희는 얼마 전 강간범 정철진에게 딸을 잃었으며 그 범인이 1심에서 사형선고를 받고 확정판결을 기다리자 그를 감옥 밖으로 빼내어 개인적 복수를 할 계획을 세운다. 정철진을 빼내기 위해 유지인의 딸을 유괴한 뒤 그녀를 협박해 일주일 안으로 무죄판결을 받아내려는 것이다. 이러한 역할에 유지인이 다른 누구보다도 적절한 인물인 이유는 그녀가 철저하게 법의 테두리 내에서 법의 결핍을 이용하여 자신의 기표적 지위를 공고히 하는 인물이기 때문이다. 반면 한숙희는 처음부터 법의 테두리 바깥에서 개인적인 입법자가 되고자 한다. 유지인은 애초에 법은 정의와 무관하다고 생각하고 있으며 스스로 매우 기능적으로만 법에 접근하는 듯 보인다. 그녀는 친구인 김성열이 ‘아무리 돈이 좋아도 그런 인간쓰레기들을 맡으면 안 돼’라며 만류해도 아랑곳하지 않는다. 그녀는 한숙희를 만나기 전까지는 한 번도 법 그 자체에 대하여 회의한 적이 없는 것 같다. 하지만 자신이 무죄로 빼내야 하는 자가 한 여인의 딸을 무참히 강간하고 살해한 살인범이라는 사실을 알고는 갈등한다. 사건의 핵심으로 다가가면 다가갈수록 진범은 정철진임이 확실해지고 여기서 그녀는 어떻게 범망을 이용해 정철진이 범인임을 은폐할지를 고민한다.

마지막 최후 변론에서 유지인은 “딸을 잃은 어머니의 마음으로, 한숙희의 마음으로 법정에 섰다”고 선언한다. 물론 이 서두는 앞뒤가 맞지 않는다. 그 다음 그녀는 딸을 잃은 어머니의 마음과는 정 반대로 정철진이 무죄임을 입증하는 변론을 이을 것이기 때문이다. 이 선언은 법정에 있는 타자들이 아닌 자기 자신에게 하는 선언처럼 들린다. 이 둘의 불균형을 어떻게 메울 것인가. 유지인은 상징계의 법 자체가 가지는 결핍을 외설적으로 폭로하는 방식을 택한다. 형사사건에서의 증거재판주의는 정황상 유죄임이 확실한 정철진을 유죄선고하지 못한다. 다시 말해 상징계의 법은 죄인을 단죄하지 못한다. 동시에 그녀가 어머니의 이름으로 행하는 증거우선주의의 악용은(다시 말해 법의 결핍은) 그녀가 딸을 구할

수 있는 유일한 끈이 된다. 그녀가 증거재판주의를 어머니의 이름으로 주창할 때 그것을 납득할 타자는 존재하지 않는다. 그녀의 주창에 응답할 유일한 타자는 상징계의 법 너머에 있다고 그녀가 가정하는 어머니의 이름이다. 유지인은 법의 결핍을 실천함으로써 법의 결핍을 메꾸려 한다.

유지인이 부조리한 상징계의 법 그 자체라면 한숙희는 스스로 정의라고 부르는 법의 외부이다. 아이들의 아버지는 처음부터 존재하지 않으며 아버지라 부를 만한 존재들은 그저 침묵하고 있거나(사무장님), 어머니의 법 집행에 대한 충실한 조력자이거나(김성열 형사), 똑같이 불법을 자행하는 자(강상만)뿐이다. 이곳에서 한숙희는 처음부터 자신의 법에 의해 움직인다. 어머니의 이름으로 행해지는 그녀의 행위는 그러면서 기괴해지기 시작한다. 그녀가 행하려는 사적 복수는 이미 공동체 내에서 살인범으로 판결 받은 정철진을 무죄 방면하는 것이다. 다시 말해 상징적 차원에서 이미 죽음을 당한, 딸의 살인범을 다시 공동체 내에서 구원하는 것. 그 와중의 살해당한 그녀의 딸 장혜진은 변태살인마에게 억울하게 희생당한 여성 미술학도에서 마약에 빠져 수많은 남자들을 집으로 끌어들이는 문란한 여대생으로 세상에 폭로된다. 이는 마치 지젝이 말한 ‘두 개의 죽음’(지젝 232)을 거꾸로 수행하는 듯하다. 자신의 죽음을 받아들이지 못해 잠들지 않은 햄릿의 아버지와는 반대로 불쌍한 희생자의 기표로 잠들어 있는 여성을 무덤에서 끌어내어 상징적으로 다시 한번 살해하는 것이다. 이것은 자신의 딸을 위함도, 딸의 살인범을 단죄하기 위함도 아니다. 오직 스스로 반복해서 말하는 어머니로서의 임무. 어떤 숭고한 사명을 수행하는 의무에의 복종처럼 보인다.

한숙희는 유지인을 통해 대타자의 법이 죄인에게 적절한 단죄를 할 수 없음을 확신하고 법 바깥에서 정철진을 단죄하려 한다. 그 바깥의 공간은 오직 어머니의 이름으로 법의 예외적 상황이 발효되는 공간이며 이곳에서만 죄인 정철진은 적절한 처벌-화형이 가능해진다. 한숙희가 딸에게 행한 상징적 살해는 ‘내 딸을 살인할 권리는 오직 나에게만 있다.’는

섬뜩한 목소리에 대한 실행이면서 또한 그에 대한 방어처럼 보인다. 자신의 일에 몰두하여 방치된 유지인의 어린 딸은 그로 인해 점점 어머니가 원하지 않는 방향으로 벗어나갔던 한숙희의 딸 장혜진의 모습과 겹치지며 자식을 향한 어머니의 이질적 목소리에 대한 방어로 ‘어머니의 이름’으로서의 의무에 대한 무조건적인 복종으로 연결되는 것이다. 이것은 앞에서 언급했던 라캉의 『사드와 함께 칸트를』에서 의무를 수행하는 윤리가 어떤 병리적 상황에서 사도마조히즘으로 변화될 수 있음을 떠올려 함께 생각해 볼 수 있다. 어머니로서의 임무와 사명을 수행하는 자기희생적 의무의 완성은 타인에 대한 공격으로 바로 이어질 수 있다. 그것이 자신 안의 이질적 목소리에 대해 그것을 외재화 시키는 작업이며 자신 안의 대상 a를 제거하고 희생시키려는 파시즘적 논리이기도 하다. 따라서 법 내부에서 법의 결핍을 철저히 실행하는 유지인과 법 외부에서 법의 예외상황을 만들어내는 한숙희는 동일인물이라 할 수 있다.

6. 욕망의 윤리와 충동의 윤리

에우리피데스의 희곡 『메테이아』는 정신분석의 윤리와 관련해 의미 있는 시사점을 던져주는 작품이다. 이 작품 속의 주인공 메테이아는 자신을 배신한 남편에게 복수하기 위해 남편과의 사이에서 낳은 두 아들을 살해한다. 자신의 아이를 죽이는 행위가 어떻게 윤리적일 수 있는가. 상식적인 복수는 그냥 배신한 남편을 살해하는 것이다. 하지만 메테이아는 남편은 살려두고 ‘내 속에 있는, 혹은 나에게서 떨어져 나온 나보다 더 소중한 존재’인 자신의 아이들을 살해한다. 그리고 자신이 저지르게 된 그 끔찍한 파국을 그대로 마주한다. 그것은 그 어떤 가치도 가지지 못하는 배설물과도 같은 위치이며 신들로부터 버림받은 무의미의 지대이다. 정신분석에서의 진정한 주체는 여기에서 형성된다. 그 어떤 기표적 의미

도 부여받지 못하는 것. 그것이 주체가 되는 것이며 그 파국을 받아들이는 것이야말로 정신분석의 윤리가 가야할 유일한 지향점이기 때문이다 (Jacques 19).

그 점에서 영화 <디 아더스>의 여주인공 그레이스는 주체가 되기 직전에 멈추어서고 말았다고 할 수 있다. 남편이 전사한 뒤 극심한 우울증에 시달리던 그레이스는 자살을 결심하고 두 아이를 베개로 눌러 질식사시킨 다음, 스스로도 자살한다. 하지만 잠시 후 마치 꿈을 꾸었다는 듯 그레이스는 잠에서 깨어난다. 자살 충동에서 아이들을 죽였지만 죽음의 순간 극심한 후회와 죄책감이 몰려온다. 그 현실을 받아들일 수 없는 그레이스의 영혼은 그것을 꿈으로 처리한 것이다. 자신이 유령이라는 것을 인정하는 것은 결코 되돌아보고 싶지 않은 자신의 과거로 돌아가는 것이기 때문에 유령 그레이스는 기표의 뒷에 걸린다(알렌카 주판치치 325).¹⁰⁾

그렇다면 메데이아의 어떤 행위가 어떤 점에서 이들과 다른 윤리적 지향점을 가지는가. 욕망의 대상(자식)은 살해되고 충동의 대상(시체)만 남았다. 부모의 욕망의 실재가 드러나는 순간, 어떻게 할 것인가. 그 순간 그레이스는 유령이 되어, 다시 말해 영적 존재로라도 자신의 존재성을 연장시켜서 윤리적 타협을 행한다. 다시 말해 주체를 구성하는 끔찍한 행위, 자신이 자식을 죽였다는 사실을 외면하는 것이다(지젝 161). 한경배와 오지선은 적극적 애도행위를 통해 자식을 죽인 그 목소리가 외부 대상이 아닌 내 안의, 초자아의 목소리였다는 진실과 대면할 수 없다고 하는 방어에 성공한다. 하지만 이신애는 그 필사적인 환상의 장막치기에 결국 성공하지 못한다. 실재의 끔찍한 진실 앞에서 그녀의 어떠한 행위-밀양으로의 도피, 종교예의 귀의, 그리고 자신의 결핍 대신 그 종교의 결핍을 폭로하기-도 견딜 수 없는 실재의 파국을 온전히 가리지 못하는 것

10) 아이를 상실하는 상황에 직면한 어머니가 기표와 주체, 둘 중 하나를 선택해야 하는 문제의 사례는 얼마든지 추가될 수 있다. 주판치치는 영화 <소피의 선택>에서 강요된 선택의 문제를 다루고 있다.

이다. 그에 비해 한숙희와 유지연은 누구보다도 적극적으로 대타자의 결핍을 오히려 폭로하여 그 자신의 행위로 그 결핍을 메우고자 한다. 그러는 가운데 그녀(들)는 한쪽에서는 법의 테두리에 서며 다른 한쪽에서는 법의 예외공간에 서고자 한다. 이것이 모성성의 드라마가 가지는 사도마조히즘적 이면이며 또한 파시즘적 메커니즘의 한 양태일 것이다.

박진표는 두 편의 부모영화 사이에 두 편의 멜로영화를 만들었다. 두 편에 등장하는 연인들은 부모가 될 수 없는, 아이를 낳을 수 없는(AIDS 환자와 죽음을 앞둔 고령자) 연인들이다. 그것은 또한 이들이 죽음을 바로 옆에 두고 있는 자들임을 의미한다. 이창동은 이전 영화에서 한 번도 아이들을 등장시키지 않았다. 남한 근대화의 흐름 속에서 아버지에 도달하지 못하고 말소된 인간들의 이야기를 거쳐 최근의 두 편의 멜로영화에서 이창동은 부모가 되지 못하거나 부모의 자리에서 박탈당하는 자들의 사랑을 보여주었다. 그들은 사랑이란 부모가 될 수 없는 자리, 죽음과 마주할 수밖에 없는, 죽음에 가까이 있는 자리에서만 가능하다고 생각하는 것일까. 이렇게 생각해 볼 수 있다. 주판치치 식으로 말해 보면 남성이 있고 여성이 있다. 기표가 있고, 주체가 있다. 욕망이 있고 사랑이 있다. 그리고 부모가 있고 연인이 있다. 욕망의 주체에서 충동의 주체가 되는 것. 그것은 기표와 욕망의 공허함을 마주하는 일이다. 이에 대해 원신연은 보다 적극적으로 모성이라는 기표적 위치로의 돌진이 해답이라고 말하는 듯하다. 대타자가 결핍되었다면 그것은 진정한 의미에서의 대타자이지 못하기 때문이다. 모성이라고 불리는 자기 안의 진정한 대타자의 목소리에 스스로를 완전히 의탁함으로써 결핍은 채워진다. 이는 라캉의 성차공식 원편에서의 남근적 기표의 예외상황에 스스로를 기탁하는 행위라고 볼 수 있다.

7. 결론

라캉은 사랑의 순간을 손이 대상을 향해 움직였을 때 대상이 손을 움켜쥐는 그 순간이라고 말했다(미란 보조비치 55).¹¹⁾ 그것은 곧 주체가 대상이 되는 순간이며 욕망의 대상이 주체로 전환되는 순간이다. 다시 말해 타자를 대상화시킴으로서 나를 안정된 기표의 우주로 완결시키는 작업을 폐기하고 더 이상 나를 안정시키는 기표란 존재하지 않는다는 것을 망설임 없이 받아들이는 순간을 의미하는 것이다. 세 편의 영화에서 필자는 남녀의 관계가 아닌 아이와 어머니라는 관계에서 역시 욕망과 사랑의 문제의식이 중요함을 강조하고자 했다. 이 작품들에서 부모들은 초자아로서의 음성 존재를 거부함으로써 자신들을 부모라는 기표존재로 되돌리거나 충동의 대상을 맞이했을 때 한사코 자신을 환상의 대상으로 봉합하려고 한다. 혹은 기표의 사명에 자신을 전적으로 내던진다. 아이의 시체를 마주하는 순간은 어찌 보면 주체가 될 수 있는 순간이었을 것이다. 그 순간에 행하는 그들의 타협을 통해서 나는 성차공식의 원편의 선택, 즉 남성의 우주가 남녀차원이 아닌 부모라는 위치에서도 이루어짐을 말하고자 했다. 이 타협의 순간 대상 a를 채우는 것은 물론 환상이다. 그리고 메테이아의 사례를 통해 그것을 넘어서는, 부모로서의 주체의 자리(성차공식의 오른편의 선택)로 건너뛸 수 있음을 말해 보려 했다. 물론 이것은 마치 계단처럼 욕망을 넘어서면 그 다음 단계에 사랑이, 혹은 충동의 주체의 자리가 기다리고 있음을 의미하지 않는다. 욕망과 사랑은 늘 겹쳐 있을 수 있으며 욕망 속에 욕망이 알지 못하는 곳에서 우리의 일관성을 흔들어 놓는다. 충동이 침입하는 그 순간, 너의 욕망과 타협하지 마라.

타협 없는 주체가 된다는 것이 얼마나 끔찍하면서 힘든 일인가. 법과 위반의 악순환을 벗어나는 것. 우리의 삶 속에서 실재를 마주하는 것이

11) 미란 보조비치, 『암흑지점』, 이성민 역(도서출판 비, 2004), 55.

가능하긴 한 것일까. 물론 이 말은 실재가 마치 도달 불가능한 궁극과 같음을 말하는 것이 아니다. 반대로 실재는 지금 이 순간 언제나 열리고 있다. 문제는 우리가 얼마나 신속히 그것을 닫아버리는가이다.

지금 우리의 아이들은 어째서 돌아오지 못하는가. 아니, 아이들은 왜 시체가 되어서만 돌아오는가. 아니, 질문을 바꿀 때가 되었다. 우리는 어째서 아이들을 시체로 되돌려 받는 대가를 치르고 나서야 비로소 대상을 마주할 용기를 갖게 되는가.

(중앙대)

■ 주제어

육망, 법, 위반, 한국영화, 유괴, 성차공식, 부모의 위치

■ 인용문헌

- 김소연 편. 『라캉과 한국영화』. 도서출판 비, 2008.
- 미란 보조비치. 『암흑지점』. 도서출판 비, 2004.
- 미셸 시용. 『영화의 목소리』. 박선주 역. 동문선, 2005.
- 맹정현. 『라캉의 재탄생』. 「라캉과 싸드」 홍준기 편. 창작과 비평사, 2002.
- 슬라보예 지젝. 『이데올로기라는 숭고한 대상』. 이수련 역. 인간사랑, 2002.
- _____ 외. 『성관계는 없다』. 김영찬 외 역. 도서출판 비, 2005.
- _____. 『죽은 신을 위하여』. 김정아 역. 도서출판 길, 2007.
- 조운 콕젝. 「성과 이성의 안락사」. 『성관계는 없다』. 박대진 조창호 옮김. 도서출판 비, 2005.
- 지그문트 프로이트. 『정신분석학의 근본 개념』. 윤희기 역. 열린 책들, 2003.
- 알렌카 주판치치. 『실재의 윤리』. 이성민 역. 도서출판 비, 2004.
- 허문영. 「이창동의 〈밀양〉 ① 비밀의 빛, 밀양으로 가는 길」. 『씨네21』: 602호, 2007.
- 홍준기 외. 『라캉의 재탄생』. 창작과 비평사, 2002.
- Jacques Alain Mille, “On semblances in the relation between the sexes”, Sexuation, Duke University Press, 2000.
- Renata Salecl, Sexuation, Duke University Press, 2000.

■ Abstract

**Children who can not return to their parents
: The ethics of psychoanalysis in our time questioning
through a kidnapping trilogy**

Yu, In-ho

The purpose of Lacan psychoanalysis is not in enlightening level which complements an unstable ego completely who can not adjust to the community. Ultimately psychoanalysis suggests that a subject accept that it can not make up for the lack of man, neither should it. This is the ethics of psychoanalysis, and Lacan tried to suggest this psychoanalysis as ethics several times.

This paper analyzes lately released Korean movies, which deals with the child kidnapping in the ethics of psychoanalysis based on the formula of sexual difference arising from the seminar in 1975. The psychoanalytic ethics from this formula presents that a woman accepts that there exists no signifier which makes her a stable being as a female position unlike a male one. Parents in the three movies choose a male position to stay in the location of signifier as a parent. For this, they mourn the death, escape from their lack ceaselessly or transgress the law for themselves to be a legislator. This shows the position of the parent in Korea, which can manage barely as an unstable one by avoiding some truth, becomes a symptom.

Therefore, we could know that what modern korean society has been built from, that is the location of the signifier as a parent and the one of subject facing up to its lack. In the conclusion, we can turn over a ethical being, thereby bringing the situation of the choice again.

■ Key Words

desire, law, transgression, Korean movie, kidnapping, formula of sexual difference, the location of parent

■ 논문게재일

○투고일 : 2011년 5월 20일 ○심사일 : 2011년 5월 25일 ○게재일 : 2011년 6월 15일



여성 육체의 도구적 재현

: 캐릴 처칠의 『황홀경』, 『도둑고양이 탐』을 중심으로

정미경

I. 서론

전통 리얼리즘 극 무대에서 여성의 육체는 다음 세 가지 경우로 나타난다. “첫째, 여성의 실제 모습은 지배 문화 내에서 보이지 않고 둘째, 남성적, 허위, 자극적, 유희의 가면을 썼을 때에만 나타날 수 있으며 셋째, 가면을 쓰지 않는다면 타자로서만 존재할 수 있다”(Forte 218). 여성에 대한 “파멸적 재현”(Montreleay 재인용 218)이라고 불려야만 할 리얼리즘 연극의 재현 관행은, 특히 여성주의로부터 남성 중심적인 가부장 무대라고 비판받아왔다. 유물론 여성주의자들은(Material Feminist)은 전통적 서구 리얼리즘 극을 “초월적인 중산층 백인 남성 중심의 가치관”(Dolan 92)을 반영하며 여성을 비롯한 다양한 주체들의 현실을 왜곡하고 배제하는 이데올로기적 산물이라고 규정한다.

수 엘렌 케이스(Sue Ellen Case), 일레인 아스톤(Elaine Aston), 엘린 다이아몬드(Elin Diamond) 등과 같은 유물론 여성주의자들은 리얼리즘 재현구조를 해체하는 전략으로서 여성의 육체에 대한 기호학적 접근을 제시한다. 즉 여성의 육체를 문화적 구성물이며 권력의 작용물로 파악함으로써, 여성 육체에 부여된 가부장적인 기호체계의 남성 중심적 성격을 폭로하고 나아가 여성 육체에 대한 새로운 기호학적 해석의 가능성을 모

색하려는 것이 그것이다. 가령 다이아몬드의 “여성주의 게스투스 비평”(feminist gestic criticism)¹⁾은 리얼리즘 극에 대한 여성주의적 비판 전략을 구체화한 것이다.

본고는 유물론 여성주의가 여성주의 극 미학의 하나로 제시했던 “여성주의 게스투스 비평”을 살펴보고자 한다. 7-80년대 서구 여성주의 문화운동의 일환으로서 유물론 여성주의 연극이 시도했던 재현전략은 당시 연극계의 여성주의적 인식을 선도했을 뿐만 아니라 리얼리즘 재현에 필적할 새로운 미학적 가능성을 제시했다는 점에서 연극사의 중요한 사건이라 평가할 만하다. 본고는 리얼리즘 극의 재현에 대한 대안을 모색하려 했던 유물론 여성주의의 재현전략을 검토하기위해 영국의 극작가 캐릴 처칠(Caryl Churchill)의 작품 『황홀경』(*Cloud Nine*)과 『도둑고양이 탐』(*Vinegar Tom*)에 나타난 여성 육체의 재현을 중심으로 그 양상과 의미를 살펴보고자 한다.

II.1. 여성의 육체와 응시의 정치학

유물론 여성주의 연극이 리얼리즘 극 재현체계를 비판하며 제시하는 대안은 해체적이다. 즉 남성 중심에 대항하는 여성 중심의 대립항을 제시하는 것이 아니라 리얼리즘 체계 안에서 리얼리즘 재현의 모순을 드러내도록 하는 방식인 것이다. 이런 점에서 유물론 여성주의 연극이 제시

1) 주지하다시피 게스투스는 극작가 브레히트의 연출개념인데, 사실주의극의 부르조아적 허위성을 드러내려는 게스투스의 용도는 사실주의극의 남성중심성을 폭로하려는 여성주의의 목적과 행복한 접점을 이룬다. 여성 육체를 둘러싼 폭로와 새로운 해석은 특히 80년대 서구 여성주의 연극의 주요한 쟁점이었으며, 이를 위해 기호학, 게스투스 극이론 이외에도 푸코의 몸 담론을 비롯한 문화이론, 정신분석학적 관극이론 등 여러 관점들이 여성주의극의 이론적 도구로서 그 가능성을 타진 받았다.

하는 여성 육체의 재현전략은 문화주의 여성주의(cultural feminist)가 제시하는 여성육체의 재현과 구분된다. 문화주의 여성주의는 리얼리즘 재현 체계에서 왜곡된 여성의 육체를 비판하고 여성의 관점에서 이를 새롭게 재현한다는 점에서 유물론 여성주의와 같은 목적을 갖는다. 하지만 문화주의 여성주의는 생물학적, 심리적 특성에 근거하여 여성성을 대안으로 제시하고 있기 때문에 여성 육체에 대해 부여하는 의미는 유물론 여성주의와 다르다.

대표적인 문화주의 여성주의 이론가인 헬렌 썩수(Helen Cixous)는 자크 라캉(Jacques Lacan)의 정신분석이론을 이용하여 여성육체의 재현가능성을 타진한 바 있다. 그녀는 로고스/남근중심 구조에 의해 여성이 남성의 타자로 위치 지어진 점을 문제제기한다. 그녀는 상징계, 즉 남성언어구조로 이루어진 연극 무대에서는 여성의 목소리가 침묵을 강요당한다고 보고, 상상계에 위치한 여성의 목소리를 회복하는 것이 현대 여성극의 첫 번째 과제라고 주장한다(1975b 93). “글쓰기는 그대를 위한 것, 그대는 그대를 위한 것, 그러므로 당신의 몸은 당신의 것이니, 그 몸을 취하라(1975a 246)”는 썩수의 제안은 재현체계를 뒷받침하는 남근 구조에 대한 여성의 저항을 선언한 것이다. 포르투에 따르면 썩수가 제시한 여성 육체는 “대사 언어가 아닌 기호체계로서 활용한다는 점에서 남성적 재현 체계를 비남성적 방식, 비언어적 방식으로 거부할 수 있도록 만들고, 실제 여성의 경험과 성을 무대 위에 재현할 수 있게 한다”(226-7)는 점에서 대안적 의미를 가진다.

그러나 무대 위의 여성육체와 여성 관객의 즐거움이라는 매력적인 제시에도 불구하고, ‘여성 고유의 경험’을 강조하는 문화주의 여성주의 연극의 주장은 리얼리즘의 또 다른 반복일 수 있다는 위험성을 안고 있다. 질 돌란(Jill Dolan)이 지적하듯이, “배우와 관객의 성이 남성에서 여성으로 바뀌었을 뿐, 여전히 남성에 의해 정의된 재현 상황 속에서 연기하고 감상”하게 될 가능성이 있는 것이다. 다시 말해서 여성성이라는 본질

주의에 입각한 씩씩의 무대는 결국 남성성에 대한 인정을 전제로 하기 때문에 “전통적인 백인, 중산층 남성 관객은 “딸”의 지위를 가진 백인, 중산층 여성 관객에 의해 대치”(92)되는 찻잔 속의 폭풍에 그칠 가능성이 크다.

이에 비해 유물론 여성주의 연극은 여성 육체를 고유한 경험의 상징으로 보는 대신, 문화적 기호로서 파악하고자 한다. 이 관점에 따르면 무대 위의 여성 육체는 순수하거나 본질적인 것이 아니며 자의적인 해석에 따라 의미가 부여된 재현 기호가 된다. 이 육체기호는 관객들에 의해 자의적인 의미를 부여받게 되는데 이 과정에서 프라하 기호학자 무카로브스키가 말하는 ‘사회적 관습에 기초한 집단적 무의식’이 발현된다. 그런데 유물론 여성주의 연극은 여성 육체 기호에 의미가 부여되는 기호화과정을 응시의 정치적 과정과 연결했을 때 파생하는 효과에 주목한다. 즉 리얼리즘 극에서는 여성육체를 욕망의 대상으로 삼는 남성 중심적 관극 태도가 지배적이지만, 육체 기표에 새로운 기의를 대입하는 여성주의적 재현 전략을 통해서 일탈적 해석의 가능성을 기대할 수 있게 되는 것이다. 여성 육체에 대한 감상은 육체 기호를 보는 관객들의 담론, 혹은 응시의 정치학에 따라 결정되기 때문에 이에 따라 여성 육체의 저항성도 획득될 수 있다.²⁾

유물론 여성주의가 주장하는 ‘응시의 정치학’은 문화주의 여성주의 연극이 강조한 ‘여성 관객의 즐거움’을 넘어서는 더 포괄적인 개념이다. 무

2) 응시의 정치학을 극 재현의 전략으로 삼는 유물론적 여성주의 연극의 기본이론은 남성적 응시에 대한 로라 멀비(Laura Mulvey)의 여성주의 영화이론에 빚지고 있다. 영화 속 여성육체가 카메라의 앵글로 대변되는 남성 응시에 의해 만들어진다는 사실을 간파한 멀비의 주장은, 장르는 다르지만 리얼리즘 극에서 여성 육체가 만들어지는 과정에 대해서도 유효한 분석틀을 제공한다. 멀비에 따르면 “성적 불평등에 의해 구조화된 상황에서는, 관객의 즐거움은 적극적/남성과 수동적/여성으로 분열되며”, 영화 속 여성의 역할은 “전통적으로 보여주는 것이었기에 (남성이 주도하는)시각적 성애적 영향이 강하게 부여된 외모를 가진, 보여지는 대상이 된다”(11).

대 위의 여성 육체에 공감하는 여성 관객의 존재는 남성 중심적 무대를 벗어나는 여성주의적 성취물이라 할 수 있지만, 여성 관객의 감정이입을 받는 무대 위의 여성이 또 다른 “모방의 대상(modeling)”이 된다면 이는 온전한 의미에서 관객의 즐거움을 보장한 것이라 볼 수 없다. 사실상 관객들은 다양한 입장을 가진 주체들로 구성되어 있으므로 “육체/텍스트에 대한 연극은 모든 유형의 사람들에게 말을 걸 수 있어야한다”(Smith 505). 다시 말해서 진정한 여성 주체의 실현이 극의 궁극적인 목적이라면 여성주의연극은 다양한 정치적 맥락을 가진 관객들의 공감을 얻을 수 없을 것이다. 그렇다면 여성주의 연극이 그들만의 리그를 벗어날 수 있는 대안은 무엇인가?

II.2. 기호로서의 육체, 육체의 게스투스

유물론 여성주의 연극은 연극기호학과 브레히트의 게스투스 이론에서 여성 육체의 재현 가능성을 찾는다. 각각의 이론이 유물론 여성주의 연극의 여성 육체 재현 재현전략과 만나는 지점을 살펴보자. 먼저 연극 기호학은 성의 재현이 자의적인 것임을 밝혀 재현을 해체하려는 유물론 여성주의 연극의 전략과 만난다. 연극기호학은 기표/기어의 자의적 관계에 기반을 두어 기호의 의미가 기호 자체의 특성에 의해 관객에게 지각되는 것이 아니라 관객들의 집단적 의식에 따라 결정된다고 보았다. 기존에 의미의 결정자로서 작가의 권위는 부정되고, 극은 기표이며 극의 의미, 즉 기의는 극 속의 내용이 아니라 관객들이 의식에 있다는 설정이다. 연극 기호의 기표는 “극작품에서 의미를 구성하는 모든 요소-대본, 배우, 무대 공간, 조명, 무대 장치 등등-의 총체”이며 기의는 “관객들의 집단 의식에 의해 기표로부터 파생되어 나오는 메시지”(Case 115)인 것이다.

기의가 관객에 의해 결정된다는 연극기호학의 정의는 극해석의 정치

성을 담보하기 위한 중요한 전제가 된다. 관객들이 기호를 해석하는 행위는 문화적 기호 의미화, 즉 기호에 각인된 이데올로기를 해석하는 것이므로 연극기호학적 무대는 텍스트중심의 가치중립적 태도에서 벗어나게 된다. 기호의미화를 기호에 담긴 문화적 이데올로기의 해석으로 정의한다면 관객들이 극장에서 읽게 될 문화적 가치들은 결코 “객관적이거나 공리적이거나 가치중립적이지 않은 정치적인 것이 된다”(Case 117). 이런 맥락에서 여성을 기호로 본다는 것은 여성이 문화적으로 구성된 대상이라는 사실, “생물학적 의미의 여성 혹은 경험과 구분하여 여성을 이데올로기와 문화적 기호로 파악”하는 것을 의미한다(Case 118).

연극기호학으로부터 유물론 여성주의가 차용한 또 다른 장점은 비언어적 재현전략이다. 언어 혹은 로고스 중심적인 리얼리즘 극에 비해 연극기호학은 비언어적 무대 기호들이 극 미학적 의미를 결정하는 중요한 도구가 된다. 비언어적 무대란 실물로서의 무대장치들, 배우의 육체를 비롯하여, 그 육체가 보여주는 동작, 소리를 포함하고, 무대의 조명, 냄새, 감각 등을 활용하는 무대이다. 비언어적 무대는 언어(대사)외의 요소들을 통해 의미를 전달하고 때로는 관객들로 하여금 미결정적 의미를 완성하도록 요구하기 때문에 관객의 상상력도 무대 구성의 주요 요건으로 포함한다. 유물론 여성주의 연극은 비언어적 무대가 갖는 기호 의미화과정을 심분 활용하여 여성 육체에 대한 의미를 관객의 상상력에 호소하여 완성하고자 한다.

유물론 여성주의 연극이 제시하는 육체는 어떻게 언어 중심적 무대를 탈피해내는 도구가 될 수 있는가? 일차적으로 무대 위의 육체가 시각 기호로서 갖는 특징을 생각할 수 있다. 무대 위의 육체는 대사를 통해 전달되는 내용이 아니라 관객의 오감에 직접 작용하는 실물 기호이기 때문에 관객들은 육체를 인식하기보다 감각적으로 느낀다. 실물로서의 육체 기호가 주는 감각적 호소력 덕분에 육체는 성을 소외시키는 기법으로 이용될 수 있다. 예를 들어 아스톤은 성을 소외시키는 기법으로서, ‘노골화하

기'(over-display), '감추기'(under-display), '바꾸기'(cross-display)를 제시한다. '노골화하기'란 여성 육체가 성적 대상으로 응시된다는 문화적 관행을 공개적으로 제시하여 남성적 응시를 문제화하는 것으로서, 가령 루데(Rudet)의 연극 『생활비』(Money to live)에서, 돈을 벌기위해 스트립퍼가 되려는 여성에게 선배 스트립퍼 여성이 에로틱하게 옷 벗는 방법을 가르치는 장면이 그 예이다. 관객들은 노골적인 여인의 노출을 보고 있지만 경제적 궁핍에 내몰려 옷을 벗어야하는 여인의 처지 때문에 전혀 에로틱한 느낌을 받지 못한다.

'감추기'는 젊고 에로틱한 여성의 육체가 아닌 늙고 빈약한 육체를 제시함으로써 관객들의 기대와 관습을 깨기 위한 기법이다. 또는 여성 육체를 무조건 제시하지 않고 노출을 되도록 적게 하는 한편, 여성이 처한 사회문화적 맥락을 부각시키는 경우도 이에 해당한다. '바꾸기'는 성교차 배역(gender cross)과 같은 기법으로 설명할 수 있는데, 남녀 배우의 성별과 등장인물의 성별을 교차하여 역할을 부여하는 것이다(Aston 94-97). 예를 들면 작품 『황홀경』에서 작가 처칠은 여성인물 베티(Betty)를 남성 배우가 연기하도록 지시하고 있다. 베티의 대사 중에는 "남성이 바라는 여성이 되는 것이 소원"(Cloud Nine 251)이라는 내용이 있는데 관객들은 베티의 외모와 억양, 목소리 등의 무대 기호를 통해 그가 남성임을 알고 있기 때문에 베티의 대사와 실물 육체의 어긋남을 통해 성의 정치적 메시지를 읽을 수 있다. 연극기호학이 유물론 여성주의 연극에 여성 육체의 기호라는 이론적 틀을 제공했다면 브레히트의 게스투스 이론은 관객들의 적극적인 기호의미화 작용을 도와 정치적 응시와 메시지 도출을 완성하도록 만들어준다. 게스투스 개념은 단순히 동작이나 몸짓을 말하는 것이 아니라 사회적 태도 또는 자세하고 볼 수 있다. 송동준은 게스투스의 특징을 "첫째, 전체적, 복합적 성격의 태도 및 동작이며 둘째, 그것이 다른 사람에 대해 취하는 사회적 관계의 표현"(27)이라고 정의했다. 여기에 황혼성은 "자연스럽고 매끄러운 서술구조, 자연스러운

역사 사건의 진행을 차단하여 서술 내용을 낮설게 하여 역사화시키는(독백, 노래 포함) 연극 기호”(32)라는 점을 추가함으로써 게스투스가 사실상 객관적이고 중립적 관계가 아닌, 정치적, 이데올로기적인 관계를 드러내는 도구임을 분명히 밝힌다.

연극기호로서의 게스투스는 시각적 관찰의 대상이자 볼거리의 대상이 되기 때문에 관객이 무대와 비판적 거리를 갖고 관찰자로서의 자세를 가질 수 있도록 만든다는 점에서 중요하다. 게스투스는 배우에게 리얼리즘 극에서와는 다른 방식의 연기 자세를 요구한다. 게스투스를 나타내기 위해 배우는 인물 속으로 감정이입하여 연기하지 않고 인물과의 분리를 통해 사회적 관계를 가시화하는데 주력해야한다. 이를 육체와 관련지어 생각해보면, 배우는 자신이 연기하는 여성 육체가 성 이데올로기의 영향을 받는 대상임을 관객들에게 인지시키기 위해 육체를 둘러싼 사회역사적 관계를 명백히 드러내줌으로써 관객들이 여성 육체를 비판적으로 관찰할 수 있도록 만들어야한다.

이러한 배우의 게스투스적 연기는 무대 위 배우와 객석 사이에 발생하는 의사소통에 기반을 두고 이루어지는데, 브레히트는 이를 “not but”연기법을 통해 구체적으로 설명하고 있다. “not but”연기를 하는 배우는 관객들에게 보여지는 자신의 모습을 다시 관객들에게 보여주어야 한다. 배우는 자신의 역할에 몰두하는 대신 인물로부터 한 발자국 떨어져 관객이 배우인 자신을 보고 있음을 스스로 인식하고 있음을 표현해야한다. 다시 말해서 공연자 자신이 인물을 보고 있는 관찰자 위치에 서게 되어 인물과 관객 사이를 중재하는 매개자가 된다는 것이다. 이 때문에 배우는 자신이 연기하고 있지만 또한 자신이 연기하지 않는 행동—인물의 행동과 배우의 행동이라는 이중적 성격의 연기를 하게 된다. 브레히트에 의하면 이러한 배우의 연기는 “관객으로 하여금 관찰자로서의 배우와 자신을 동일시하게 만들어 점차 관찰과 응시의 태도를 강화시킨다”(92).

다이아몬드는 게스투스를 연기하는 배우의 이중적 시각, 즉 보여짐을

알고 있는 시각(awareness of being watched)을 이용하여 여성의 몸을 새롭게 읽어내고자 한다. 그녀는 여성의 육체가 남성의 응시에 의해 보여지는 대상(to-be-looked-at-ness)이라고 정의한 로라 멀비(Laura Mulvey)의 분석에 브레히트의 “not but”연기법이 갖는 이중 시각을 적용한다. 그리하여 여성의 육체는 “보여 지는 대상임을 보고 있는(looking-at being-looked-at-ness)”(1988a 89) 배우를 통해 투쟁과 변화의 지점으로 등장하게 된다. 이 때 여성 육체는 남성 욕망의 대상이면서 동시에 아닌 것이 된다. 무대 위의 육체를 보고 있는 “관객의 시각은 배우의 몸과 인물의 몸으로 분리되며 배우의 시선을 따라, 인물의 시선을 따라, 자신[관객]의 시선으로 변화, 교차된다”(1988a 90). 배우가 일으키는 응시의 담론을 거쳐 여성 육체는 더 이상 남성적 시각의 구경거리가 아닌 새로운 재현을 향한 논쟁의 장으로 변화한다.

이처럼 기호로서의 여성 육체는 분열된 기호가 되고, 기표로서의 육체는 관객들에 의해 다양한 기의를 부여받게 된다. 스미스가 브레히트의 게스투스를 “부재 기호에 대한 지표(the index of an absent sign)”(495)라고 적절하게 설명했듯이 브레히트의 게스투스적 무대는 관객들의 삶을 끌어들이 기호의 의미를 완성시킨다. 관객들이 부재와 결핍을 매우는 과정, 즉 여성 육체에 대한 기의를 완성하는 과정에서 관객의 즐거움이 완성되는 것이다.

III.1. 『황홀경』

여성 육체를 새롭게 재현하려는 여성주의 극작가 중에서 캐럴 처칠은 특히 기호로서의 여성 육체가 무대 위에서 어떤 재현 효과를 낼 수 있는가에 대한 문제의식을 잘 보여준다. 그녀의 극에서 볼 수 있는 여성 육체는 여성의 경험을 무대화하려는 목적에 그치지 않고 육체를 비롯한 극장

의 모든 요소들에 대한 반조적(reflexive) 이용을 통해 궁극적으로 기존의 극무대, 특히 리얼리즘 극 무대의 재현에 대체할 만한 무대를 가능하게 만든다. 다이아몬드에 의하면 처칠의 극은 리얼리즘 재현을 사용하지만 그 재현의 목적은 리얼리즘 극이 추구하는 극적 환상을 조장하기위한 것이 아니라, 주제(내용)를 전복시킬 수 있는 도구로서 사용하는 것이다. 구체적으로 리얼리즘의 해체방식은 “신체적 폭력의 재현”과 “극적 환상에 대한 자기반조적 극”이라는 두 가지 방식으로 나타난다.

신체적 폭력의 재현방식은 시각적 기호가 두드러진 의미전달의 매체가 됨으로써 언어 중심적 리얼리즘 극을 해체하기위한 것이라고 볼 수 있다. 처칠의 극에 강조된 신체 폭력의 재현은 “아르토식의 잔인함, 마술적 분위기, 울림 등을 나타내려는 것이 아니라 공연하는 육체를 의미화할 수 없는 한계에 대한 강박관념을 나타내기 위한” 미학적 실험이다 (Diamond 1988b 189). 언어 중심적 리얼리즘 재현체계는 “극 감상 과정에서 드러나는 이데올로기적 성격 때문에 재현된 육체에 환상을 조장하여 인간적 경험, 특히 가부장제와 자본주의하에서의 여성의 경험을 은폐했다.”(1988b 191) 이러한 재현관행은 처칠의 극에서 언어 중심적 재현의 한계, 혹은 육체 의미에 대한 한계로 묘사되고 비판된 것이다.

처칠의 리얼리즘 해체방식을 구체화해보면 이는 다시 첫째 신체와 언어(대사)의 불일치, 둘째 브레히트식 소외전략으로 구분할 수 있다. 텍스트와 행위사이의 불일치로 설명될 수 있는 처칠의 해체방식은 교차배역(cross-display)-옷 바꾸어 입기, 인종 바꾸기-과 이중 배역(doubling)을 통해 배우와 인물의 동일시를 의도적으로 방해한다. 이는 성과 인종을 둘러싼 재현 관행을 문제제하기위한 의도를 가지고 있는데 브레히트의 게스투스식으로 말하면, 사회, 역사적 맥락을 부각시켜 관객들의 비판적 감상을 유도하게 만드는 효과를 갖는다.

『황홀경』은 무대 위의 도상 기호와 지시물 사이의 불일치를 보여줌으로써 육체와 언어 사이의 불일치를 통한 리얼리즘 재현의 해체를 잘 보여

준다. 먼저 이 극의 구성부터 리얼리즘 극 구성에 대한 문제의식을 담고 있다. 모두 2막으로 이루어진 『황홀경』은 1막과 2막의 구성이 각각 남성적 성격과 여성적 성격을 대변하도록 의도되었다. 1막이 빅토리아 시대의 가부장 사회와 가치관을 나타내기 위해 리얼리즘적 구성방식과 주제를 택하고 있는 반면 1막은 현대의 변화된 성관행과 다변화된 인간사를 나타내기 위해 반리얼리즘적으로 구성되어 있다. 처칠의 표현을 빌자면 1막은 “남성적이며 긴밀한 구조로 구성되며 2막은 여성과 게이들의 영향력이 부각되어 여성성이 압도적인 분위기이고 권위적인 느낌은 약화되도록”(246) 구성되어 있다.

불일치와 대조를 통한 해체방식은 극적 구성뿐만 아니라 배역을 통해서도 시도되어진다. 1막의 중심인물은 클라이브(Clive)라는 남성인물이며 그녀의 부인 베티는 남성 욕망에 충실한 여성상을 구현하는 인물로 제시된다. 기존의 리얼리즘 극 관행에 익숙한 부부의 재현이 문제가 되는 것은 베티의 배역을 남성이 맡았다는 점 때문이다. 남성 배우의 굵직한 목소리로 다음과 같은 베티의 대사가 들리면 무대는 소극 이상의 광경을 연출해낸다.

베티: 전 클라이브를 위해 살아요. 그가 원하는 이상형의 아내가 되는 것이 제 인생의 모든 목표죠. 여러분이 보다시피 저는 남성들이 만들어낸 그들의 창조물이므로, 남성이 원하는 것이 곧 제가 원하는 거랍니다.

Betty: I live for Clive. The whole aim of my life is to be what he looks for in a wife. I am a man's creation as you can see, and what men want is what I want to be. (251)

관객들에게 자기소개를 하고 있는 베티의 대사 중 “보시다시피(as you can see)”라는 말은 여장을 한 남자 배우가 전달하고 있기 때문에 언어기

호와 시각기호의 불일치로 인한 충격 내지는 웃음을 유발한다. 그러나 역설적으로 베티의 대사는 그녀가 사실은 남자배우이기 때문에 진실에 가깝다. 만약 여성배우가 위 대사를 말했다면 그녀는 남성이 만들어낸 허구적 여성을 흉내 내고 있는 것이지만, 남성배우가 말하게 되면 남성이 원하는 여성이란 실제 여성이 아니라 남성이 연기하는(허구적) 여성에 다름 아니라는 사실을 폭로하게 된다. 이처럼 교차배역은 언어기호와 육체기호의 어긋남을 통해 리얼리즘 극에서 추구하는 성 재현의 진실성에 도전하도록 만들고 나아가 볼 수 없는 것을 볼 수 있도록 만드는 반리얼리즘 재현전략이 된다(Diamond 1899b 194).

교차배역이 언어와 육체의 불일치를 통해 성재현의 편견을 드러낼 수 있다면, 이중배역은 배우와 인물 사이의 불일치를 통해 평자로서의 관객의 지평을 넓힌다. 이중 배역을 쓰게 되면 배우의 육체는 더 이상 극중 인물의 육체를 가장할 수 없고, 인물의 역할을 수행하는 도구로서의 기능이 도드라지게 인식된다. 배우의 육체는 한 인물에서 다른 인물로 바뀌는 과정에서 두 인물의 관계를 통해 의미를 만들어내는 역할을 하게 된다. 교차배역이 배우의 ‘not but’연기에 근거를 두고 의미의 틈새를 제공한다면, 이중배역은 이러한 ‘not but’이 두 인물 사이로 확장된 것이라고 볼 수 있다. 전통극에서는 극중 인물의 성격을 대사를 통해 전달한 것에 비해, 처칠의 극에서는 대사가 아닌 배우의 육체를 통해 인물을 관찰하게 만든다. 배우의 역할이 변화되지만 배우가 변화되지 않는 시각적 경험을 통해 관객들은 극중 인물이 가변적 주체, 혹은 분열된 주체라는 인식에 도달할 수 있다.

예를 들어 『황홀경』에서 클라이브와 캐씨(Cathy)의 이중배역을 보자. 1막에서 클라이브는 가부장 사회의 전형적 남성 인물로 등장하지만 2막에서는 사내아이처럼 씩씩한 소녀 캐씨가 된다. 이 이중배역은 무대 위에서 생생한 희극적 효과를 나타낼 뿐만 아니라, 1막의 배경인 빅토리아 시대의 지배 세력이던 가부장제의 권위가 현대인 2막에 이르러 소녀의

손에 들린 장난감 총에 불과할 만큼 영향력을 상실했음을 느끼게 만든다. 또한 남성 중심적이고 완고한 클라이브의 사고관과 캐씨의 남성성이 공통적인 개성으로 인식되면서, 성정체성이란 남/녀의 생물학적 특성으로 정해지는 본질적인 구분이 아니라 사회문화적 관습 내지는 개인의 선택일 수 있음을 암시하기도 한다.

이와 마찬가지로, 에드워드(Edward)와 베티의 이중배역 역시 1막과 2막의 대조와 비교를 통한 성 재현의 전복과 성찰을 촉구하는 사례이다. 막에서 베티역의 남자 배우는 2막에서 게이가 된 청년 에드워드로 등장하고, 1막에서 소년 에드워드역을 맡았던 여자 배우는 2막에서 여성인물 베티가 된다³⁾. 1막에서 남녀의 성별이 교차 배역되었던 인물들은 2막에서 모두 배우 본래의 성으로 연기된다. 변화된 인물의 성정체성은 1막으로 변화되었음을 상기할 때 의미심장한 것이 된다. 즉 1막의 베티는 남성적 가치관에 따라 살았으며 남성의 상상력이 만들어낸 허구적 여성이므로 사실상의 남성이라고 볼 수 있다. 2막에서 이 베티는 에드워드로 변하는데 그의 성정체성은 여성 역할을 하는 게이(bottom)이다. 다시 말해 육체는 남성이지만 그의 가치관은 사실상 여성에 가까운 것이다.

흥미롭게도 1막에서 에드워드를 연기한 여성 배우는 2막에서 베티가 된다. 여성 배우가 연기하는 베티는 허구적 여성이었던 과거의 삶을 회상하고 현재 상태에서 느끼는 여성적 욕망에 눈뜨기 시작한다. 베티가 언급하는 과거의 모습이란 1막에서 남성 배우가 연기했던 베티, 즉 가부장제의 강요된 성역할을 따라했던 모습이 자명하다. 그녀가 여성의 모습으로 자각하기 시작한 성정체성은 1막의 허구적 베티의 모습과 대조되어

3) 처질의 『황홀경』은 공연마다 교차배역과 이중배역의 변화를 주었다. 가령 80년 왕립극장(Royal Court Theatre) 공연에서는 클라이브-에드워드, 베티-게이로 교차배역을 시도했다. 작가 처질은 이중배역이 공연마다 달라질 수 있다고 작가 노트에서 밝혀, 이중배역의 변화에 따른 극해석의 자유로움을 권장한다. 본고의 논의는 1979년 조인트 스톡극단(Joint Stock Theatre Group)의 배역을 근거로 하였다.

더욱 진정성과 설득력을 갖게 된다. 이처럼 이중배역이 효과는 교차 배역이 보여주는 전형적 성 재현에 대한 비판과 맞물리면서 무대를 복합적이고 다중적인 의미를 가진 공간으로 만든다.

Ⅲ.2. 『도둑고양이 탐』

『황홀경』에서 성재현과 제국주의 이데올로기에 대한 비판적 관극이 가능했다면, 또 다른 처칠의 극 『도둑고양이 탐』에서는 17세기 서구에서 일어난 마녀사냥 사건을 재조명함으로써 서구 기독교 교리의 여성 혐오적 태도에 대한 비판을 확인할 수 있다. 처칠의 말을 빌리면, 17세기 마녀사냥은 당시 급격한 정치, 경제적 요인이 서로의 이해관계에 따라서 얽히고 설켜, 여성 희생양 만들기 사건에 다름아니다. 당시 기독교 교리에는 “마녀에 대한 중세적 태도와 여성에 대한 일반적 사회의 태도가 결합된” 반여성주의가 내재해 있었으며, 마녀로 결합된 여성들은 “사회적 가장자리에 속하는 늙고, 가난하고, 독신이거나 성적으로 유별났던 여성들”이었으며, “약초를 사용할 줄 알았던 영리한 여성이 당시 전문직으로 부상하던 남성 의사들에 의해 억압된 경우”도 있었다(Vinegar Tom 131). 따라서 이 극의 전복성은 가부장제와 여성혐오주의를 지원하는 기독교 교리의 허구성과 기독교 교리의 이면에서 이득을 취한 정치경제적 결탁의 고리를 드러내는 과정에 있다.

이 극에서 마녀로 몰려 처형된 두 여성 조안(Joan)과 엘렌(Ellen)을 연기했던 배우들은 장면이 바뀌면 17세기 사교관을 대변하는 남성 작가로 재등장한다. 마녀로 몰려 억울하게 죽은 조안과 엘렌이 남성작가로 변해 편견에 가득 찬 여성 혐오적 대사를 주고받는 장면에서, 배우의 육체와 대사가 어긋나는 모순적 상황 때문에 의미가 발생하게 된다.

스프랭거 : 어째서 마녀들의 존재는 남성이 아닌 연약한 여성들에게서 더 자주 발견
되는가?

크래머 : '어떤 사악함도 여성의 사악함에 비하면 미약하다.' 전도서 중에서.

스프랭거 : 여기 그 문제에 대한 세 가지 이유가 있으니, 첫째,

크래머 : 여성은 잘 속기 때문이다. 악마의 목표는 신념을 파괴하는 것이니, 악마는
여성을 공격할 수밖에 없지. 둘째,

스프랭거 : 여성들은 쉽게 감동하기 때문이다. 셋째,

크래머 : 여성들은 입이 가볍기 때문이다. 악마가 가르쳐준 마술을 감추지 못하고 다
른 여인들에게 쉽게 누설한다.

...

스프랭거 : 따라서 결론은,

크래머 : 모든 마녀의 마법은

스프랭거 : 육욕으로부터 나오는 것.

크래머 : 여성의 내면에 도사린

크래머와 스프랭거 : 절대 만족할 줄 모르는, 육욕으로부터

Spranger : Why is a greater number of witches found in the fragile feminine sex
than in men?

Kramer : 'All wickedness is but little to the wickedness of a woman,' Ecclesiastes.

Spranger : Here are three reasons, first because

Kramer : woman is more credulous and since the aim of the devil is to corrupt
faith he attacks them. Second because,

Spranger : Women are more impressionable. Third because

Kramer : woman have slippery tongues and cannot conceal from other women
what by their evil art they know.

...

Spranger : To conclude

Kramer : All witchcraft

Spranger : comes from carnal list

Kramer : which is in woman

Kramer and Spranger : insatiable. (177-8)

마녀사냥의 피해자가 마녀사냥의 책임자로 변하는 이중배역을 통해 피해자와 가해자가 한 사람의 배우에 의해 연기되는 상황을 보면서 관객들은 브레히트가 말하는 객관적 거리감을 형성하게 된다. 만약 이 장면이 이중배역이 아니라 처음부터 남성 배우에 의해 연기되었다면 관객들은 이들의 대사가 갖는 사회 역사적 의미를 낫설게 보지 못하고 무심코 두 학자의 견해에 동의할 위험성도 간과할 수 없다. 그러나 이들의 등장 이전에 조안과 엘렌의 처형을 목도한 관객들은 같은 배우가 연기하는 남성 작가들의 대사를 낫설게 음미하며 대사의 이면에 놓인 사회역사적 맥락 즉 계스투스를 인식하게 된다.

마녀사냥이 편견과 혐오 및 가난과 같은 사회, 정치, 역사적 배경과 관련된 것임을 드러내기 위해 처칠은 이중배역 이외에도 브레히트의 대표적인 서사극기법인 노래를 통한 계스투스를 시도한다. 브레히트는 서사극에서 사용하는 음악은 동작이나 언어처럼 계스투스적 서사성을 담을 수 있다고 보았다. 음악을 감정이입 효과를 증대시키는 도구로 사용하는 종래의 아리스토텔레스식 리얼리즘 극에 대한 비판으로 서사음악을 제시한 것이다. 송동준의 해설에 의하면 “노래를 부르는 가수가 사회적 상황이나 사건을 매개해주고, 정치적 입장을 표명할 때 사용”하는 것으로서 “배우가 부르는 노래는 서사극에서 배우의 연기법에 상응한다”(43).

노래의 삽입은 극의 진행을 끊고 관객들의 판단을 요구하는 기법으로서 현재적 관점에서 역사적 사건에 대한 평가를 내리도록 종용하는 효과를 낸다. 처칠의 극을 연출했던 길란 한나(Guillan Hanna)는 노래의 삽입이 필요한 이유는 관객들이 “이 극을 흥미로운 역사사건으로만 생각하

지 않기를 바랐기 때문”이라고 설명한다(10-11). 그런 이유로 이 극에서 사용된 노래는 분위기를 고조시키거나, 인물의 주관성을 표현하는 수단이 되지않고 무대 위에서 사건을 구현하는 도구로 사용된다. 이 때 중요한 것은 배우의 태도로서 그는 극중 인물과 상관없는 객관적 태도를 보여 주어야한다. 치칠이 연출노트에서 “배우가 노래를 부를 때 등장인물들의 입장을 취하지 않는 것이 중요하다”고 명시한 것도 음악을 통한 게스트스의 극대화를 의도했기 때문이라고 짐작할 수 있다.

가수와 인물을 분리시키는 의도는 노래가 사건의 흐름을 끊고 사건의 성격에 대해 논평하는 결과를 유도하기 위함이다. 극 중 삽입된 노래 〈마녀사냥〉은 극중 인물의 성격과 상관없이 마녀 사냥의 역사적 성격에 대한 평가와 폭로를 담당하고 있다.

떠오르면 마녀지
 비명을 질러도 마녀야
 가라앉으면 그냥 죽겠지, 뭐
 병을 고친다면 마녀지 처녀가 아니면 마녀지
 어떤 행동을 하더라도 그 대가를 치러야 돼
 널 지목하는 손가락들, 문을 두드리는 소리
 넌 한 아이의 엄마거나 혹은 자식이거나, 어찌면 창녀일수도 있어
 ...
 특징이 있거나 유별나게 행동했다면 그게 원인이 되지
 쫓꼭지가 크다면 마녀지
 좀 밝힌다면 마녀지
 ...
 부인해도 넌 못된 여자야 인정한다면 미친 여자고
 아무말도 안한다면
 그들이 널 지옥으로 보내겠지

If you float you're a witch
If you scream you're a witch
If you sink, then you're dead anyway
If you cure you're a witch or impure you're a witch
whatever you do, you must pay
Fingers are pointed, a knock at the door,
You may be a mother, a child or a whore
...
Any marks or deviations count for more
Got bit tits you're a witch
Fall to bits you're a witch
...
Deny it you're bad. Admit it you're mad
Say nothing at all
They'll damn you to hell. (170)

마녀사냥이 본격화된 시기에 마녀사냥 집행자들은 마녀로 지목된 여성이 마녀인지를 가리기위해 물 속에 빠뜨린 후 벌어지는 상황에 따라 마녀여부를 판단했다. 노래말에서 언급했듯이 물에 빠진 여성이 살기위해 물 위로 떠오르면 물은 마녀를 품지 않는다는 기독교 교리에 따라 마녀로 판명되며, 만약 가라앉으면 마녀가 아니라는 인정을 받게 된다. 그러나 마녀의 누명을 벗을 수 있다 해도 물에 빠져 죽은 여성에게 사후 명예회복은 아무 소용이 없는 것이다. 결국 이 노래는 마녀로 지목당한 여성은 마녀사냥의 굴레를 벗어날 수 없었던 당시의 비합리적이고 억압적인 상황을 비꼬고 있는 것이다.

서사극에서 노래의 또 다른 기능은 역사화(historicization)이다. 다이아몬드에 의하면 역사화는 두 가지 작용을 한다. 하나는 “과거를 특별한

지점에서 주시하도록 만드는 것”이고 다른 하나는 “관객들이 현재 자신이 갖고 있는 관점을 인식할 수 있도록, 또는 낯설게 만드는 것”(1988a 87)이다. 위 노래 〈마녀사냥〉은 17세기의 마녀사냥으로 처형당한 여성들의 역사를 특별한 시점으로 주시하도록 만든다. 길란이 지적했듯이 이극을 그저 흥미로운 과거의 이야기로만 치부할 수 없는 이유는 17세기의 반여성적 문화가 20세기에 이르러서도 여전히 반복되고 있다는 작가의 통찰과 비판이 보이기 때문이다. 이극의 마지막 장면을 장식하는 노래 〈악녀〉는 이러한 문제제기를 잘 보여준다.

원하는 게 악녀들인가요?

보고싶은 게 그건가요?

영화 화면 속에서

여러분의 몽정 속에서

...

그 짓이 잘 안되면 초초해지나요?

당신의 그녀가 하루 밤에 세 번을 원하나요?

거시기가 크다고 말해주지 않으면 쪼그라드나요?

우리 돈은 우리가 벌고 술도 내 돈으로 사먹죠

...

악녀, 당신이 원하는 게 그건가요?

보고싶은 게 그거예요?

영화같은 꿈 속에서

그녀들은 소리소리 지르나요?

악녀들 악녀들

Evil women is that what you want?

Is that what you want to see?

On the movie screen

Of your own wet dream

...

Do you ever get afraid you don't do it right?

Does you lady demand it three times a night?

We earn our own money and buy our own drink

...

Evil woman is that what you want?

Is that what you want to see?

In your movie dream

Do they scream and scream?

Evil women evil women women. (178-9)

이 극의 마지막 장면이 마녀사냥에 의해 마녀로 몰린 여성들의 처형이 아니라 위 노래로 끝나는 것은 17세기의 역사적 사건으로부터 20세기 현재의 상황으로 비판의 방향을 돌리기 위한 즉 역사화 전략이라고 볼 수 있다. 이 노래는 마녀사냥의 역사는 과거의 사건으로 끝나지 않고 20세기 여성의 성상품화와 타자의 이미지로 이어지고 있음을 상기시킨다. 17세기 마녀였던 엘리스나 엘렌과 같은 여성들에 대한 평가는 현대사회에서도 그다지 달라지지 않았다. 그들은 남성들의 두려움인 동시에 동경의 대상이 되는 모순적이고 이중적인 가치를 부여받는다. 20세기의 여성들은 영화 또는 남성들의 꿈 속에서 악녀의 이미지로 등장하여 남성들의 성적 욕망을 만족시켜주는 대상이 된다.

성에 대한 죄의식을 느끼면서도 은밀히 악녀와의 성적쾌락을 추구하는 현대 남성들의 모습에서 17세기 마녀사냥 집행자들의 자가당착적인 태도가 계승되고 있음을 확인할 수 있다. 이 노래는 17세기 마녀사냥의 본질이 사회적 희생양을 찾아내려는 가부장사회와 자본주의적 이해관계

의 소산이었음을 보여주는 동시에, 20세기의 관객들에게 아직도 마녀사냥이 필요한 지를 묻는다. 현재 시점의 질문형으로 끝나는 노래는 관객들의 대답을 요구하며 막이 내린 후에도 관객들의 뇌리에 깊은 여운으로 자리 잡음으로써 정치성을 획득한다.

IV 결론

리얼리즘 무대 위에서 여성 육체는 보여 지는 대상이었으나, 처칠의 『황홀경』과 『도둑고양이 탐』에 등장하는 여성의 육체는 남성 응시구조를 전복시킴으로써 새로운 여성 육체의 재현을 가능하게 한다. 그 재현은 여성의 본질적 성정체성을 강조함으로써 가능한 것이 아니라 게스투스적인 변증법에 입각한 인식 혁명에 근거하고 있다. 이중배역과 교차배역 등 배우의 육체와 연기에 큰 비중을 두는 처칠의 유물론적 여성주의 연극 무대는 관객들도 배우 못지않은 의미생산의 주체가 된다. 스스로의 의식 속에 존재하는 남성적 응시구조를 파헤치며 여성 육체에 대한 논쟁의 시작에 참여하기 때문이다.

의미완성의 주체인 관객이 처칠의 극에서 볼 수 있는 것은 여성성의 당위를 주장하려는 여성주의적 논쟁이 아니다. 그보다는 여성육체와 관련된 사회, 문화적 배경과 극화된 관습들의 허구성과 모순을 확인한다. 결론이 유보된 것 같은 결말은 관객들에게 완성의 몫을 넘기며 암전되지만, 그 순간부터 객석을 채운 관객 수만큼 다양한 극의 의미결정과 비판적 평가가 시작된다.

이상에서 보듯 여성 육체를 이용한 유물론 여성주의 연극의 재현전략은 리얼리즘 극 재현속에 감추어진 남성 중심적 이데올로기를 폭로하는 한편, 관객들에게 언어 중심적 무대를 벗어나, 기호기표로서의 여성 육체와 응시의 변증법적 결합을 경험하는 장을 보여줌으로써 창의적인 관

극의 즐거움도 제공한다. 이런 점에서 처칠의 극이 대표하는 유물론 여성주의 연극의 재현은 단순히 여성문제를 정치적으로 제기하는데 그치지 않고 기존 리얼리즘 극의 대안 미학으로서 그 새로움과 진보성을 제시했다고 평가할 수 있을 것이다.

(동국대)

■ 주제어

유물론 여성주의 연극, 캐럴 처칠, 여성 육체, 리얼리즘 연극, 재현, 게스투스

■ 인용문헌

- 송종준. 「소외극과 게스투스로서의 서사극」. 『브레히트의 서사극-유형학적 고찰』. 서울대학교 출판부, 1993. 1-52.
- 황훈성. 「연극기호학은 페미니스트 극텍스트 분석에 유용한가?」. 『기호학으로 본 연극세계』. 신아사, 1998. 22-38.
- Aston, Elaine. *An Introduction to Feminist Theatre*. New York: Routledge, 1995.
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.
- Churchill, Caryl. *Plays: One: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine*. London and New York: Methuen, 1985.
- Cixous, Hellen. "The Laugh of the Medusa." *New French Feminisms*. Eds. E. Marks and I. Courtivron. Brighton: Harvester P(1975a)245-64.
- Cixous, Hellen and Clement. *The Newly Born Woman*, trans. B. Wing. Manchester UP, 1975b.
- Diamond, Elaine. "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism." *The Drama Review*, 32(1988a): 82-94.
- _____. "(In)Visible Bodies in Churchill's Theatre." *Theatre Journal*, 40(1988b): 188-204.
- Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: Michigan UP, 1988.
- Forte, Jeanie. "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism." *Theatre Journal* 40(1988): 217-235.

Guillan Hanna, "Feminism and Theatre." *Theatre Papers*, No.8, 1978.

Mulvey Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*,
16,3(1975): 6-18.

Smith, Irish, "Brecht and the Mothers of Epic Theatre." *Theatre
Journal*, 43(1991): 491-505.

■ Abstract

A Study of Material Feminist Theatre's Strategy : Representing Women's body on Stage

Jung Mi-Kyung

This study delves into the representational strategies of material feminist theatre(MFT). MFT criticizes that the representation of realism is deeply ingrained in patriarchal ideology in the project of suppressing women and replacing them with masks of patriarchal production. MFT, a critique of realist stage, creates a new kind of theatre to accuse and subvert the dominant phallogocentric theatre.

I apply MFT's Feminist ventures to the analysis of Caryl Churchill's plays—Cloud Nine, Venegar Tom. In her Plays, there are lots of examples that women's bodies are used as a tool for deconstructing dominant realist representation: alienating gender based in Brechtian Gestus. Staging women's bodies as cultural signs, Churchill's plays not only can dismantle the sexual ideology on woman's body carved by the representation of realism, but also allow audience to join the process of semiotization in the course of theatre reception.

As a result, I conclude that MFT is entitled to be the alternative theatre that has the potential to dethrone the dominant realist theatre.

■ **Key Words**

Material Feminist Theatre, Caryl Churchill, Woman's body, realist theatre, representation, Gestus

■ **논문게재일**

○투고일 : 2011년 5월 22일 ○심사일 : 2011년 5월 25일 ○게재일 : 2011년 6월 15일



『아낌없이 주는 두올리티』와 『영점에 선 여자』를 통해 본 제3세계 여성의 페미니즘 연구

차영옥

I. 서론

서구에서의 페미니즘은 대략 18세기 계몽주의의 등장과 함께 성립된 것으로 보이며 여성운동의 선구자인 메리 울스톤크래프트(Mary Wollstonecraft)가 『여권 옹호론』(*A Vindication of the Rights of Woman*)을 내놓은 이후로 활발히 연구 되어왔다. 모든 인간의 이성과 자유가 존중되고 평등이 약속되는 계몽주의 이론 안에서 여성도 남성과 동등하게 재산권과 투표권 및 경제 활동 참여를 보장해 주어야 한다는 등의 논리가 초창기에 페미니즘의 이론을 지탱하고 있다. 초기계몽주의 페미니스트들이 주장한 페미니즘은 급진적 정치 변화를 넘어서 20세기 중 후반의 광범위한 문화적 변화를 추구하며 현재까지 활발히 연구되고 있다.

이처럼 서구에서의 페미니즘 운동은 활발히 연구 되어 왔으나, 제3세계의 문제는 주로 탈식민지 국가의 정체성 형성에 초점을 맞추어 온 반면에 제 3세계의 하위층 여성의 시각은 상대적으로 덜 다루어져 왔다. 게다가 서구 페미니스트들은 제3세계의 글쓰기에 보편적인 규정을 적용하여 그것을 ‘여성의 글쓰기’로 환원시킴으로써 그러한 글쓰기가 원래 가지고 있던 문화적 특수성을 무시하는 경향이 있다. 또 다른 경우에는 제3세계의 글쓰기를 인종이나 국가라는 통합적인 정체성의 관점에서 인식하여

그것을 ‘흑인의 글쓰기’나 ‘아프리카의 글쓰기’로 규정한다. 해체론적 독법은 정체성이란 개념을 완전히 해체한다. 하지만 이는 안정이 보장된 서구문화에서나 가능한 유희일 뿐이다 라고 모리스는 주장한다(모리스 302).

스피박은 『제국주의와 성적 차이』(*Imperialism and Sexual Difference*)라는 에세이에서 몇몇 서구 페미니스트들을 비판하는데, 그 이유는 그들이 보편적인 페미니스트 주체를 구성할 때 ‘제 3세계’ 여성들의 특수한 경험을 무시하기 때문이다. 서구 페미니즘 비평은 “보편성이나 학문적 객관성에 대한 남성중심주의적 진리주장”에서 여성이 배제 되어 있는 상황에만 초점을 맞추는 경향이 있다. 그러나 이는 전세계 모든 여성들이 단순히 같은 여성이라는 이유만으로 똑같은 종류의 고통을 겪고 있다고 암시함으로써 남성중심주의적 지리 주장 혹은 개관적 지식이 저지르는 보편적인 실수를 답습한다. 실제로 스피박은 서구 페미니즘이 종종 “아시아, 아프리카, 아랍”여성들의 경험을 배제하면서 말로는 모든 여성을 위한다고 주장함으로써 스스로 제 작업의 한계를 드러낸다고 본다. ‘전지구적 자매의식’이라는 이러한 거짓말에 맞서 스피박은 ‘제 3세계’ 여성들의 고통에 눈감는 서구 페미니즘을 비판해 왔다(모튼 81).

스피박은 또한 많은 ‘제3세계’ 여성들의 삶은 너무나도 복잡하고 비체계적이어서 서구 비평이론의 어휘로는 어떠한 직설적인 방식을 취한다고 해도 알려지거나 재현될 수 없다고 주장한다. 이런 점에서, ‘제3세계’ 여성들이 살아온 경험은 서구 비평이론의 지식과 이해의 위기를 드러낸다고 볼 수 있다(모튼 23). 또한 아랍국가에서 여성해방 문제에 관한 관심과 논의는 19세기말 유럽문물과 사상에 영향을 받은 민족주의 성향의 아랍 남성 지식인들에 의해 처음으로 시작 되었다. 이들 아랍 민족주의자들은 여성들의 자유로운 사회 참여를 인정하는 유럽의 예를 따라 아랍 여성들을 위한 교육의 시행과, 여성을 격리하고 억압하는 아랍, 이슬람 전통사회의 제도 및 관습의 폐지를 주장하였다. 특히 까심 아민¹⁾(Qasim

Amin)을 비롯한 남성 지식인들은 베일이나 하렘, 일부다처제 등과 같은 사회관습의 타파를 통한 여성해방을 부르짖었다. 그러나 그들의 주장은 여성의 현실적 문제에 대한 해결책을 제시하지 못하였고, 여전히 남성 중심의 사고에 머물렀다는 한계를 보였다. 여전히 여성들은 가부장 제도 하의 가정에서 현모양처로 남아있도록 교육을 받았으며, 다른 한편으로 아랍 국가들이 겪는 식민 상황이나 국가적 노동력이 필요한 상황에서 사회 참여를 권유 받는 정도였다(김능우 31).

마하스웨타 데비(Mahasweta Devi)의 『아낌없이 주는 두올리티』(Douloti the Bountiful)와 나왈 엘-사다위(Nawal El Saadawi)²⁾의 『영점에 있는 여자』(Woman at point zero)는 인도와 이집트라는 제 3세계의 매춘여성이 주인공이라는 큰 윤곽의 공통점 이외도 권력의 남성 세계에서 희생되어 죽음을 맞이한다는 면에서 유사하다고 볼 수 있다. 그러나 두 작품이 단순히 매춘여성의 개인의 내면을 이야기 하는 것처럼 보일 수 있겠지만, 그 뒤에 존재하는 거대한 사회 집단의 남성 권력의 힘을 느끼게 한다. ‘개인적인 것이 정치적인 것이다’라는 켈리 페트라(Kelly Petra)의 말처럼 개인과 사회는 분리될 수 없으며, 따라서 여성의 개인의 것은 곧바로 사회 것과 연결되는 것이다. 이와 같은 이유로 제3세계 여

1) 까심 아민;(1863-1908)본격적으로 베일 문제를 언급한 최초의 이집트 지식인 이었다. 그는 베일 벗기를 주장하면서도 그것이 단계적으로 이루어지길 희망하였다. 그는 이집트의 환경이 베일 벗기를 수용할 수 있을 정도로 성숙되지 않다고 보고 자신의 부인에게 베일 벗기를 강요하지 않았다. 김대성, 『이슬람사회의 여성』 한국외국어대학교출판부, 2004, p.120.

2) 나왈 엘 사다위;이집트 의사. 작가, 아랍 사회에서의 여성 지위와 혁명적인 변혁의 필요성에 대해 솔직한 의견을 서술했기에 1972년 이집트 보건성으로부터 추방당했다. 이후 논객으로서 그 저작으로 유명해진다. 악명높은 과나티르 형무소에서 포주 살인죄로써 투옥되어 사형을 선고 받은 여자이야기이다. 이 책은 이집트에서 발매 금지되고 1981년에는 사다위 자신이 이 저작으로 인해 체포되어 과나티르 형무소에 수개월 투옥당했다. 1982년 아랍 여성의 권리를 요구하기 위해 전아랍 여성조직을 결성하고 본부를 이집트에 두었으나 이집트 정부는 그 허가를 거부하고 있다. (리사 터틀)

성, 특히 하위층 여성에 대한 연구해 보고자 한다.

II. 두올리티와 피르다우스의 인물 분석 비교

『아낌없이 주는 두올리티』와 『영점에 있는 여자』 두 작품은 여성작가에 의해 여성의 관점에서 쓰여졌기 때문에 페미니스트 작품으로 분류한다. 그러나 그 이면에는 사실주의 입장에 입각한 맹렬한 사회 비판적인 내용을 담고 있다. 두 여주인공 스스로 원해서 매춘부가 된 것이 아니라, 사회 구조상 자기 인생을 선택할 수 없는 위치에 서있었던 것이다. 그러나 두 작품은 매춘이라는 소재와 남성권력으로부터 억압받아 결국 죽음으로 인생을 끝마친다는 점에서 유사하지만 두올리티(Douloti)³⁾는 삶을 체념상태에서 수동적으로 포기했으나 피르다우스(Firdaus)⁴⁾는 당당히 삶과 맞선다는 남성 권력에 저항한다는 점에서 다른 면을 살펴볼 수가 있다.

마하스웨터 데비의 『아낌없이 주는 두올리티』에서 작은 제국이라 할 수 있는 거대도시 속에서 부르주아의 권력의 횡포와 하부 프롤레타리아의 비참한 삶을 전반부에 다루고 있다. 그러나 작은 제국 안에서 가부장제의 희생물인 비참한 여성의 삶에 다시 한 번 초점이 맞추어져 있다. 최하층의 빈곤한 삶을 겪고 자신의 의지와 상관없이 남성들의 성적노리가 되어 결국 성병에 걸려 비참하게 죽게 되는 두올리티의 삶은 그야말로 짐승과 다름없는 것이다.

인간은 태어나면서부터 기존의 사회, 문화적인 틀 내부의 가치관과 평가기준에 의해 지정된 위치를 배정받게 된다. 마르크스주의자인 루이 알튀세(Louis Althusser)는 한 사회의 이념적 틀 안에서 사람들이 하나의 위치를 배정받고 사회적으로 승인된 그 역할을 이의 없이 받아들여도록

3) Doulite는 벵갈어로 ‘부’를 의미함

4) Firdaus는 아랍어로 ‘천국’을 의미함

- 『아낌없이 주는 두올리티』와 『영접에선 여자』를 통해 본 제3세계 여성의 페미니즘 연구 | 차영옥

부름 받는다는 의미에서 이를 ‘호명’(interpellation)이라는 용어로 표현한다(Mills 191). 이에 여성은 배정받은 위치가 성별과 연관되어 있으며, 그 후 자라면서 그 위치를 이탈하는 것이 어렵다는 사실을 깨닫게 된다. 결국 여성은 가부장제 사회의 억압적인 규범에 맞추어 자신의 성격과 소망도 파악하지 못한 채 비주체적으로 자포자기의 삶을 살아가게 된다.

세오라(Seora)라고 불리는 마을에서 두올리티의 아버지인 나게시아(Nagesia)는 3백 루피를 저당 잡혀 늘어나는 이자로 밤 낮 지주를 위하여 짐승처럼 일한다. 이 마을은 지배층이 하층민을 무자비하게 착취하는 전형적인 유물론을 바탕으로 하고 있다. 이 소설의 초반부에 “무슨 힘으로 두목은 인간을 노예로 만드는가?”라는 질문에 늙은 카미야 여자들은 다음과 같이 말한다.

대부금의 힘이지, 대부금의 힘이지.

2루피가 10루피가 되고 백루피가 되지.

...

그는 주인이 되고 우리는 카미야가 되지.

우리는 결코 자유롭지 못할 거야.

By the strength of loans, by the strength of loans,

Two rupees ten rupees hundred rupees .

...

He has become the government by lending money.

And we have become Kamiyas.

We will never be free. (Devi 21-22)

위의 글처럼 늙은 카미야 여자들이 자신의 존재를 자포자기한 것처럼 두올리티 역시 저당 노예를 자연법으로 수궁함으로써 자기의 존재를 감

수한다. 아버지의 채무를 변제하기 위해 거짓 속임수의 결혼을 하여 결국 창녀로 전락하게 된 두올리티는 ‘저항을 의도하는 주체가 아니다.’ 그녀는 탈출하려 하지도 않고 복수 하려고 하지도 않는다. 저당잡힌 창녀들에게는 집단적 저항의 기회는 없는 것이다. “너는 자유롭게 될거야”라는 보노(Bono) 삼촌의 말에 “카미야 여자는 보스에게 이윤을 남겨주기 위하여 창녀가 되지. 창녀는 평생에 그 빚을 갚을 수 없어(if a kamiya woman becomes a whore the boss makes a lot of profit. No whore can repay that debt in her lifetime)”(73)라며 자유 의지에 대해 체념을 한다. 그녀는 선택의 여지없이 수동적인 삶으로 전락하게 된 것이다. 그녀에게는 희망이란 헛된 것이라 할 수 있다.

스피박은 도우로티의 의미에 대해 다음같이 이야기 한다.

두올리티는 노동을 파는 것이 아니다. 그녀는 몸을 파는 존재이다. 그녀는 자신의 상품가격을 스스로 결정하지 못하는데다가, 상품을 산출할 수도 없는 존재이다. 따라서 그녀는 노동자가 아니며, 동시에 아닌적 주체로서의 존재도 아니다. 그녀는 전적으로 타자에 의해 결정되는 존재이다. 그녀는 스스로의 몸으로부터 철저히 소외되어 있다. 이런 점에서 그녀는 오늘날 사회에서 제외된 존재이다. (스피박 103)

사회의 불합리한 요구와 억압 속에서 여성은 일상에서 무수한 변화를 강압적으로 겪게 되며 끝내 여성으로서의 자기 정체성을 잃어버리기 쉽다. 자기 정체성을 잃어버린 삶은 두올리티처럼 수동적이고 체념적인 태도를 띠게 된다.

두올리티와 대조적으로 『영점에 있는 여자』의 주인공 피르다우스는 남성들의 억압에 맞서기도 하며 계속적으로 탈출을 시도함으로써 저항의 의지를 보인다. 아버지가 죽고 그녀를 고등학교까지 교육을 시켜준 삼촌과 숙모가 19살의 피르다우스를 강제로 60이 넘는 노인과 결혼을 시키나, 늙은 남편의 학대와 구타로 첫 번째 탈출을 시도한다. 갈 곳 없어

- 『아낌없이 주는 두올리티』와 『영접에선 여자』를 통해 본 제3세계 여성의 페미니즘 연구 | 차영옥

거리에서 방황하는 그녀를 보호해주는 척 하다가 구타하고 매춘을 강요하는 카페주인 바유미(Bayoumi)로부터 도망친다. 또한 여자 포주인 샤리파(Sharifa)에게서도 도망친다. 결국 악덕 포주 마조크(Marzouk)를 칼로 찔러 죽임으로써 그녀는 자신을 괴롭혀 온 남성들로부터 영원한 탈출을 하게 된 것이다. 그녀는 자신의 권리와 자유를 찾기 위해 사형을 면해 줄 탄원서조차도 거절하고 담담히 죽음을 받아들인다.

내일 아침 나는 여기에 없을 거예요. 또한 남자에게 알려진 어떤 장소에도 나는 없게 될 거예요. 지구상 어느 누구에게도 알려지지 않은 곳으로 가는 이 여행은 내게 자부심을 느끼게 해 줄 겁니다. 나는 내 생애동안 내게 자부심을 갖게 하며, 내가 왕이나 왕자, 통치자들을 포함한 그 어떤 사람보다 월등하다는 것을 느끼게 해주는 어떤 것을 찾으려 하였습니다.

Tomorrow morning I shall no longer be here. Nor will I be in any place known to man. This journey to a place unknown to everybody on this earth fills me with pride. All my life I have been searching for something that would fill me with pride, make me feel superior to everyone else, including kings, princes and rulers. (WPZ 11)

비를 맞으며 길거리를 방황하던 피르다우스에게 비싼 차에서 내린 남자가 성의 대가로 처음으로 10파운드를 지불한다. 이는 그녀가 응당 받아야 할 노역의 대가인 것이다. 이전까지 그녀는 강간이나 마찬가지로 성관계에 맺었다. 10파운드를 손에 쥔 그녀가 제일 먼저 한 일은 로스트 치킨을 맘껏 먹는 것 이었다. 어린 시절 음식이 부족한 가운데 아버지만 양껏 식사하고 남은 식구들은 남은 음식이 있으며 간신히 식사를 하였다. 이는 아버지 중심의 가부장적 가정에서 아버지의 식사 모습이 공포스럽게 묘사되어 있다.

이전까지 수동적이고 체념적인 그녀의 삶은 이일을 계기로 자본과 경제력의 힘을 얻는다. 그녀는 본격적으로 고급 매춘을 빌미로 자신의 몸값을 한없이 높인다. 그러나 포주를 살해하고 거리로 나선 그녀는 아랍 왕자가 3천 파운드를 지불하고 성관계를 할 때 그녀는 그 앞에서 3천 파운드를 갈가리 찢어버리며 돈 때문에 자신의 정체성을 파는 것에 대해 부정을 한다. 이는 그녀가 소위 ‘광증’(madness)의 세계에 들어가는 징후이기도 하지만 진정한 자아를 찾았다고 볼 수 있다. 즉 다시 말해 남성들이 이해할 수 없는 쇼알터의 ‘Wild Zone’의 세계로 그녀가 들어간 것이다.

몸을 팔아 살아가는 여주인공을 갈취하는 그 남자를 살해하는 것은 남성사회에 대한 작가의 적극적 항거의지가 표현된 것으로 볼 수 있다. 피르다우스는 포주를 죽인 자신의 살인행위가 정당방위에 해당되므로 탄원서를 통해 사형을 면할 수도 있지만, 그녀는 남성 사회의 부당성과 불합리성을 고발하려는 자신의 의지를 관철하기 위해 사형을 택한다. 이는 남성 권력 사회에 대한 정치적, 사회적 도전의식을 강하게 나타낸 것으로 해석된다. 그녀의 죽음은 세상의 여성들에게 각인됨으로써 그녀는 남성에 맞선 여성의 영웅이 될 것이며, 이는 여성 혁명을 도모하는 잠재적인 효과가 있을 것이다. 그저 인내하고 희생하며 일만 하는 상투적인 아랍 여성과 달리, 피르다우스는 자신의 확고한 의지에 따라 행동하는 여성인 것이다.

Ⅲ. 자매애가 결여된 여성들 간의 관계

여성을 착취하고 억압하는 그 근본적인 제도의 모순은 사회와 가정 내의 남성 권력 구조에 있음은 너무 자명하다. 그러나 그러한 가부장제의 권력 구조에 편승한 여성들 또한 자신의 안위를 위하여 남성들의 가부장적 행위를 그대로 답습한다. 빈번하게 특정 부류의 여자들의 상대적 계

- 『아낌없이 주는 두올리티』와 『영점에 선 여자』를 통해 본 제3세계 여성의 페미니즘 연구 | 차영옥

급 특권은 빈곤층 여성을 착취하는 근거를 제공한다. 작가는 여성 억압에 대한 여자들의 의도적 동의를 비난한다. 『아낌없이 주는 두올리티』에서 전직 저당 잡힌 창부였다가 유곽을 관리하는 람피야리(Rampiyari)는 남성권력의 행위인 지배와 착취를 그대로 답습하고 있다.

람피아르는 정말 욕심으로 가득차 있다. [...] 그녀는 창녀들에게 옷이나 화장품을 사기 위해 필요한 돈을 빌려준다. 그리고 특별한 고객이라도 있으면 그녀는 돈을 긁어 모은다.

Rampiyari is really bloated. [...] Rampiyari has spending money. she herself lends these women money for clothing or cosmetics. And she picks up the cash if there are extra clients. (Devi 62)

스피박은 Woman in difference에서 람피야리의 인물됨을 다음같이 묘사하고 있다.

여성의 보수주의는 ‘허위허식’(혹은 인지적 불협화음, 미발달한 심리에 대한 사탕 발림)이라는 면에서 곧잘 설명된다. ... 하지만 여성 보수주의는 남편에 빌붙어 사는 가부장적 구조의 영향과 그 구조내에서의 생존을 위한 여성들의 전략으로부터 논리적으로 발전된다. 그들은 극도로 불리한 환경하에서 수완있는 행위의 산물인 것이다.

Female conservatism is often explained in terms of “false consciousness” (or cognitive dissonance, an euphemism for underdeveloped psyche) ... However, female conservatism develops logically out of women's strategies of influence and survival within patrilocal, patriarchal structures. They are ... the product of resourceful behavior under extremely disadvantageous circumstances. (스피박 108)

이는 여성이 생존을 위해 어쩔 수 없는 상황으로 보는 것이다. 그러나 단기간에 생존을 위해 여성들이 사회의 여성 혐오적 가치들을 묵과할 때 그들은 부지중에 서로 간에 대적하게 된다. 『영점에 있는 여자』에 피르다우스의 숙모는 바로 그런 여자의 전형이다. 피르다우스의 숙모는 욕심 많고 부정직한 자로, 어린 피르다우스를 남자 노인에게 돈을 받고 팔아버리자고 남편을 부추기는 여자이다. 그녀는 자신도 남자에게 종속되어 있지만, 비열하고 무자비하게 다른 여자들을 착취하는 여성의 부류에 속한다.

피르다우스의 숙모는 다른 여자들의 희생의 대가로 본인들은 안락함을 누리는 중상류 계층의 여성을 대표한다. 그러한 중상류 계층의 여성들은 자신들의 위치로 인해 누리는 상대적인 특권에 매도되어 자신들이 여성으로서 혹사당하는 것에 투쟁하려 들지 않는다. 피르다우스가 늙은 남편에게 구타와 학대를 받다가 탈출하여 삼촌 집으로 왔을 때 분노와 죄책감을 느끼기는 커녕 숙모는 다음과 같은 억지스런 말로 설득하며 피르다우스를 늙은 남편에게로 다시 돌려 보낸다.

숙모는 종교에 대한 깊은 식견을 가진 남자야 말로 자신의 아내를 때릴 수 있는 자인데, 그것은 그런 남편은 종교가 아내에 대한 구타를 허용하고 있음을 알고 있기 때문이라고 하였다. 그리고 어진 아내는 남편에게 불평하지 않으며 순종만이 자신의 의무라는 말을 내게 하였다.

She replied that it was precisely men well versed in their religion who beat their wives. The precepts of religion permitted such punishment. A virtuous woman was not supposed to complain about her husband. Her duty was perfect obedience. (『WPZ』 44)

여성 포주 샤리파 또한 같은 처지의 억압받는 가난한 여성을 이용하는

- 『아낌없이 주는 두올리티』와 『영접에선 여자』를 통해 본 제3세계 여성의 페미니즘 연구 | 차영옥

부류의 여성이다. 가난한 여자들의 몸을 착취하여 자신의 돈을 버는 수단으로 이용한다. 절망의 순간에 빠져있는 상황에서 도움의 손길을 내밀어 같은 처지라는 동료애를 느끼게 하여 이용하는 것이다. 이를 통해 작가는 여성들의 권력 안에서 부패의 가능성을 인정한다. 이처럼 억압을 받는 여성들 간에 부당한 부권에 저항하려는 의지를 갖기는커녕 서로를 위로하고 용기를 북돋으며 협력하는 자세, 즉 자매애가 애초부터 결여되어있음을 작가는 지적한다. 그것은 여성들이 자신들이 받는 부당한 대우를 내적으로 인정함으로써 스스로 남성 지배사회 유지에 참여하고 있음을 의미한다.

Ⅲ. 남성들의 역할 부재

『아낌없이 주는 두올리티』의 보노 삼촌은 마을 권력자에 항거하여 자유를 찾아 떠나는 유일한 개혁적인 인물이다. 자유를 추구하지만 그가 할 수 있는 일은 그의 개혁의 의지가 있는 동료들과의 논쟁뿐이다. 유곽에서 병든 두올리티를 우연히 만나 구해내지도 못한 채 무기력하게 떠나는 소극적인 인물인 것이다. 그는 두올로티에게 자유롭게 될거라는 피상적인 말만을 한다. 친구 드하노(Dhano)에게 창녀를 착취하고 억압하는 보스에 대해 울분을 토할 때, 친구는 “저당잡힌 노예가 끝나면 모든 것이 끝날 것”(Everything will end if bondslavery ends. The struggle must go on) (Devi 74)이라고 하며 투쟁을 계속해나가자고 한다.

또한 아웃캐스트들과 부족민들의 정치 행동주의 논쟁은 아이러니하게도 유곽에서 거론된다. 이들은 비폭력 개입과 무장 투쟁의 입장일단을 거론하는데 이러한 비폭력 개입은 특정 신분에만 국한 되어지는 것이다. 결국 입법 예고를 거쳐 입법이 실행되었다 치더라도 포주 중에는 경찰이나 관료도 있기 때문에 실질적으로 법의 실행이 준수 되지는 않는다. 따

라서 인도의 계층-계급체계 안에서 변함없이 착취당하는 두올리티에게는 민주주의나 비폭력 운동 등이 부조리해 보인다. 결국 인도 독립 후 민주주의 담론이 하위층 여성들에게는 은폐된다.

『영점에 있는 여자』에서 폭력적인 가부장적인 남자들과 상대적으로 겉으로 보기에 점잖은 그러나 내면은 탐욕과 위선으로 가득 찬 속물적인 남성들이 여러 명 등장한다. 첫 번째로 민중을 보호해야 할 경찰관은 거리에서 갈 곳 없이 떠도는 피르다우스를 돈을 주겠다고 미끼로 성관계를 맺고 그 돈을 주지 않기 위해 그녀를 협박하여 내쫓는다. 또한 샤리프로부터 독립을 하여 본격적인 매춘을 하여 돈을 많이 벌며 자립하고 있던 피르다우스에게 기자이자, 작가인 디아(Di'aa)가 “너는 존중받을 수 없어 (You are not respectable.)”(WPZ 70)이란 말로 그녀의 내면 깊숙이 있던 정체성을 끄집어낸다. 그러나 그는 사회구조상 매춘을 길로 떨어진 그녀를 이해 하기는 보다는 오히려 매춘이라는 직업이 존경받지 못한다는 남성의 이중적 잣대를 제시하며 그녀의 내면에 깊은 상처를 남긴다.

결국 자아를 찾고자 매춘의 길을 그만두고 힘들게 들어간 회사에서 그녀는 사내 노동 운동가인 이브라힘(Ibrahim)과 사랑에 빠진다. 진심으로 그녀를 대해주던 그는 회사 사장의 딸과 갑자기 결혼을 하여 그녀에게 깊은 상처를 준다. 이제 다시 이브라힘과의 사랑이 영점으로 돌아간 것이다. 그녀에게 남은 것은 아무것도 없는 원점의 상태로 돌아간 것이다.

나는 아무것도 희망하지 않는다.

나는 아무것도 원하지 않는다.

나는 아무것도 두려워하지 않는다.

나는 자유롭다.

I hope for nothing

I want for nothing

- 『아낌없이 주는 두올리티』와 『영점에 선 여자』를 통해 본 제3세계 여성의 페미니즘 연구 | 차영옥

I fear nothing

I am free. (WPZ 87)

다시 매춘의 길에 들어선 그녀에게 유부남이 된 이브라힘은 고객으로 그녀를 찾아오는 뻔뻔함을 보인다. 이들은 그녀에게 폭력을 휘두르지 않았다 뿐이지 가부장남성의 전형적인 모습을 보여준다.

그녀는 남성으로부터 받은 학대와 굴욕, 착취의 경험을 통해 저항 의식을 가지며 자립하는 개체가 된다. 그녀는 자신이 만났던 사람들에게 애정을 갖지 않으며 자신이 경험했던 세상을 신뢰하지 않는다. 피르다우스는 다양한 계층과 다양한 직업의 남성들을 만난 경험을 통하여 이 세상의 모든 남성들을 불신한다. 그녀에게 남자들은 단지 적일뿐이며 맞서 싸워야 할 대상인 것이다. 따라서 그녀는 모든 남성 세계에 홀로 맞선다. 그녀는 “어느 여성도 범죄자가 되기에는 불가능하다. 실로 범죄는 남성을 필요로 한다.”(No woman can be a criminal. To be a criminal one must be a man) (WPZ 110)라는 논리를 펴으로써 여성들이 남성들을 살해하는 행위를 정당화 한다. 그녀는 또한 “나는 한 마리의 모기도 죽이지 못하지만 남자는 죽일 수 있다”(I might not kill a mosquito, but I can kill a man. (WPZ 99)고 말한다. 피르다우스는 남성 중심의 이데올로기를 결코 신뢰하지 않는다. 그녀는 자신을 학대하는 남자 포주에게 살인이라는 응징을 가한다. 결국 그 포주는 모든 남자들을 상징한다. 그녀는 자신을 이러한 상황으로 몰고 가는데 참여한 모든 남자들을 대신해서 포주를 칼로 찔러 죽인 것이다.

IV. 결론

여성문제는 마르크시즘, 인종차별주의, 환경문제, 현대 과학의 문제

등 수많은 문제와 공중하며 따라서 여성의 정체성과 삶도 이들과 분리될 수 없다. 그러한 과정에서 제3세계 여성작가들은 인종차별주의와 성차별주의에 의해 이중으로 억압당해왔다. 식민화에 대한 설득력 있는 이론적 분석들은 대부분 이러한 이중적 억압기제로 문화적인 전유와 팽창을 위한 과정으로 강조한다. 서구의 역사와 문화, 미학, 교육, 종교법이 식민지인들에게 강조되고 식민지인들이 갖는 고유한 정체성과 사회구조, 패턴은 모두 지워진다.

『아낌없이 주는 두올리티』의 작가 데비는 마지막 부분에서 두올리티의 시체를 보여준다. 초등학교 운동장위에 그려진 인도지도 위의 두올리티의 시체는 대영제국에게서 획득한 정치적 독립이란 것이 인도 하위층 여성에 대한 지속적인 사회적, 정치적 억압에 기초해 있음을 강력하게 예증한다. 다시 말해 두올리티의 참혹한 시체는 독립 이후 진행된 인도의 탈식민화의 한계와 정치적 독립이 인도 사회내의 계급과 젠더 불평등을 실질적으로 바꾸는 데 실패했음을 의미한다.

그러나 과연 두올리티를 비롯한 하위층 여성들이 민족국가에서 정치적 행위성이나 목소리를 갖고 있는가 하는 것이다. 정치 엘리트들이 탈식민화와 민주주의의 이름으로 내걸었던 해방의 약속에도 불구하고 두올리티의 착취당하고 학대당한 몸은 계급과 젠더 불평등으로 여전히 분열되어 있는 인도의 현실을 고통스럽게 상기시킨다.

『영점에 있는 여자』 서문에서 엘 사다위는 “내가 피르다우스에 대한 이야기를 종이 위에 잉크로 써서 죽은 그녀에게 다시 생명을 불어넣어줄 때까지 그녀가 나를 얼마나 전율시켰는지 모른다. 1974년 말 피르다우스는 사형 당했고 나는 다시는 그녀를 보지 못했다. 그러나 그녀는 항상 바로 내 눈앞에 있었다”(Nawal, iii) 라고 말한다. 이 소설은 이집트와 다른 몇몇 중동국가들에서 출판금지 조치가 취해졌음에도 불구하고 아랍어로 7판이나 인쇄되었다. 물론 여성들만이 억압과 불의를 경험하는 것은 아니다. 그러므로 여성작가들의 이러한 시도 속에서 우리가 주목해야 할

것은 그들이 찬사를 보내는 여성 희생자들 대부분이 세상에 알려지지 않은 인물이라는 점 그리고 여성 작가들이 남성 중심적인 정치 영역의 속에서 여성의 목소리로 당당하게 말하려 한다는 점일 것이다.

여주인공 피르다우스는 억압과 착취의 극단적인 상황, 또는 자신의 의지가 전혀 실현될 수 없는 절망의 상태에서 내몰린 아랍여성을 상징한다. 자신의 노력으로 살고자 하는 여성에게 가부장적 사회는 어떠한 보상도 하려 들지 않는다. 이는 여주인공이 건실하게 살려고 애쓰지만 그녀의 소박한 꿈을 이루려는 노력마저 저버리는 사회의 잔학성에서 나타난다. 보상은 커녕 남성들은 그 여성에게 진정한 사랑은 외면한 채 단지 그녀를 성적 유희의 수단으로 여긴다. 피르다우스는 어쩔 수 없이 생계 해결을 위해 창녀로서의 삶을 택하지만 스스로 자기 몸의 주체가 된다는 사실에서 일종의 해방감을 느낀다는 설정은 극단적 상황에 처한 아랍여성의 비극을 보여주기에 충분하다.

지금까지 살펴본 제3세계를 배경으로 한 두 작품에서 두 여주인공은 죽음으로 자신의 비참한 생을 마감했지만 그들이 남긴 이데올로기는 우리에게 시사하는 바가 크다고 할 수 있다. 데일 스펀더는 “페미니즘 사고는 ‘참신함’이라는 매력을 상실해도 여성이 모든 사항을 알고 이해하는데 불가결하며, 여성 전통의 주요한 부분이다. 만약 방어책을 강구하지 않으면 과거에 일어난 일들처럼 망각의 늪으로 흘러보내게 될 것이다. 만약 서로가 여성의 유산을 상기시키지 않는다면 그 유산은 위협에 노출되고 망각된 채 상실되기 쉬울 것이다”라고 충고한다.

여성은 마르크스가 말한 대로 ‘최초의 피지배자’였지만 또한 ‘최후의 식민지’이기도 하다. 특히 제3세계 여성의 경우, 그것도 하위층 여성의 경우는 도처에 널려 있으면서도 여러 가지 운동들과 담론들에 의해서 다시금 여성으로 단일화되어 여러 사회세력들이 가하는 억압에 의해 은폐된다. 따라서 차이 속 여성을 재각인하는 작업이 절실하게 요청된다. 더불어 남성과 여성이라는 이중 잣대로 담론을 구분 짓기 보다는 함께 사는

이상적인 사회를 만들기 위해 계속 나아가야 할 것이다.

(방송대)

■ 주제어

제3세계여성, 가부장제, 매춘부, 페미니즘

- 『아낌없이 주는 두올리타』와 『영점에 선 여자』를 통해 본 제3세계 여성의 페미니즘 연구 | 차영옥

■ 인용문헌

- 김능우. 『나왈 알-사우드위의 페미니즘 고찰』. 한국학술진흥재단. 2000, 31-60.
- 리사 터틀 『패미니즘 사전』. 서울: 동문각, 1999.
- 모튼, 스티븐, 『스피박 넘기』. 서울: 엘피, 2005.
- 모리스, 팸, 『문학과 페미니즘』. 서울: 문예출판사, 1997.
- Devi, Mahasweta, *Imaginary Maps: Three Stories Mahasweta Devi*. Trans. and ed. Gayatri Chakravorty Spivak. New York: Routledge, 1995.
- El Saadawi, Nawal, *Woman at Point Zero*. Trans. Sherif Hetata. London: Zed Books Ltd, 1983.
- Fedwa Malti-Douglas *MEN, WOMEN, and GOD(s): Nawal El Saadawi and Arab Feminist Poetics*. University of California Press, 1995.
- Mills, Sara, Lynne Pearce, Sue Spaul, and Elain Millard. *Feminist Readings/Feminists Reading*. Worcester: Billing & Sons, 1989.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 「Woman in Difference: Mahasweta Devi's 'Douloti the Bountiful」. *Nationalisms and Sexualities*. Ed. Andre Parker et al. London: Routledge, 1992. 96-117.
- Spender, Dale, *For the Record: The Making and Meaning of Feminist Knowledge*. London: The Women's Press, 1985.

■ Abstract

Feminism study in Nawal al-Sadawi, *Woman at Point Zero* and Mahasweta Devi, *Douloti the Bountiful*

Cha, Young-Ok

This paper explores the possibility of finding intersections of commonness and differences between Nawal al-Sadawi who is a prominent Egyptian writer, *Woman at Point Zero* and Mahasweta Devi who is Indian writer in postcolonial period, *Douloti the Bountiful*.

In *Woman at Point Zero*, the heroine as a prostitute is a model of Arab women who are oppressed and exploited by the male authority, driven to despair. The heroine's anger and disgust toward men extend to society which keeps the patriarchal values. She tries to obtain freedom and to converse the power relations by controlling her body. The act of killing one of men constitutes the climax of her struggle to gain control over herself.

In *Douloti the Bountiful*, Douloti, the story of a tribal woman sold into bonded labor as a prostitute to a wealthy landowner, also relies on a central metaphor: as the tubercular Douloti collapses dead on the way to a hospital. She happens to fall on a concrete map of India, into which the Indian flag will be planted in celebration of Independence Day.

- 『아낌없이 주는 두올리티』와 『영점에 선 여자』를 통해 본 제3세계 여성의 페미니즘 연구 | 차영옥

Unlike women in developed countries, women of the third world have been suffering from patriarchal system. Also they are suffering from double torture of lower class and the patriarchal society.

These works are similar in terms of facing death by sacrificing their lives in the world of men's power aside from commonness that the main character in this work is the prostitute of the third world like India and Egypt. However, these two works appear to describe the inner-self of the individual prostitute, but these works tell us the power of the male who is in authority among huge social groups that is existing behind that.

■ Key Words

women of the third world, patriarchal system, prostitute, Feminism

■ 논문게재일

○투고일 : 2011년 5월 23일 ○심사일 : 2011년 5월 25일 ○게재일 : 2011년 6월 15일

『영어권문화연구』 발간 규정

제1조 (학술지 발간의 목적과 성격)

- (1) 동국대 영어권문화연구소(이하 '연구소'라 칭함)는 영어권 문화와 문학을 연구하고 교육하는 학자들의 연구활동과 정보교환을 촉진하기 위해 정기적으로 학술지 『영어권문화연구』를 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 2010년 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 연구소이사회에 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(문장간 연계성, 인용근거의 정확성, 구성의 밀도, 문장의 명증성, 설득력 등), 4)주제의 시의성, 5)참고자료의 적합성, 6)논리적 논지 전개, 7)학문적 기여도, 8)논문 형식, 9)영문초록 등을 평가한다. 심사자는 평가결과를 연구소의 심사결과서 양식에 따라 서술식으로 평가하고 종합평가 결과를 ‘게재 가’, ‘수정 후 게재’, ‘수정 후 재심사’, ‘게재 불가’ 중 택일하여 판정한 후 논문심사결과서를 편집위원회로 송부한다. ‘게재 가’ 판정이 아닐 경우 그 이유나 수정-보완 지시 및 게재 불가 사유를 구체적으로 서술하도록 한다.
- (6) [게재 판정] 논문의 게재여부는 해당 분야에 학문적 조예가 깊은 전공자 3인으로 구성된 심사위원회의 심사결과를 기준으로 결정한다. 심사위원 2인 이상이 ‘게재가’ 혹은 ‘수정 후 게재’로 평한 논문만을 원칙적으로 게재 대상으로 한다. 각 논문에 대해 2인 이상의 심사위원이 ‘게재 불가’로 판정하면 그 논문은 해당호에 게재할 수 없다. 그 구체적인 판정기준은 다음과 같다.
- 가) 게재 가 : 논문 심사 결과 편집위원(심사위원) 3인 중 2인 이상의 “게재 가” 판정이 나왔을 경우.
- 나) 게재 불가 : 논문 심사 결과 편집위원(심사위원) 3인 중 2인 이상의 “게재 불가” 판정이 나왔을 경우.
- 다) 수정 후 게재 : 사소한 문제점들이 있어 약간의 수정이 필요한 경우로서, 심사위원 3인 중 2인 이상이 “수정 후 게재” 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 편집위원회 2/3이상의 동의를 얻는 논문에 한해 재심을 진행한다.
- (11) [수정제의 수용원칙] 논문 집필자는 편집위원회의 수정제의를 있을

경우 이를 존중하는 것을 원칙으로 한다. 단, 수정제의를 수용하지 않을 경우 반문문을 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 2010년 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 오른쪽 끝에는 필자의 영문이름을 쓴다.

예: Myth-seeking Journey in Brian Friel

Hong, Gil Dong

(Dongguk University)

The theme of rebirth in Brian Friel is well expounded in many aspects : . . .

Its main objective is. . . .

(6) 주제어

본문이 끝나면 2줄을 띄고, 한글 논문인 경우 “주제어”를 제목으로 하여 5개 이상의 주제어를 한글로 명기한다. 그리고, 영문초록이 끝나고 “Key Words”를 제목으로 하여 5개 이상의 주제어를 영어로 기입한다. 영어 논문의 경우 “Key Words”를 제목으로 하여 5개 이상의 주제어를 영어로 기입한다.

(7) 본문

본문의 글자 크기는 10 포인트로 하되 줄 사이의 간격 비율은 160으로 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 준

다”(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 첨삭

- 인용문의 중간부분을 논문필자가 생략할 경우 마침표 세 개를 한 칸씩 띄운다.

예: 길을 가다 . . . 만났다고 그가 말했다.

길을 가다 영희를 만났다. . . . (뒤를 완전히 생략하는 경우에)

- 인용문의 대명사나 논문의 맥락에 맞춰 의미를 논문 필자가 지칭하여 밝힐 때 대명사나 어구 다음 []안에 쓴다.

예: In his [John F. Kennedy's] address, "new frontier" means . . .

(5) 구두점과 인용문

- 따옴표와 함께 마침표(또는 쉼표)를 사용할 때 마침표(또는 쉼표)는 따옴표 안에 오는 것이 원칙이지만 출처를 병기하여 밝힐 때는 '출처 밝히기' 원칙에 먼저 따른다.

예: 인호는 "영어," "불어"에 능통하다고 "철수가 주장했다."

레이몬드 윌리엄즈(Raymond Williams)도 말하듯이 "주인공은 죽지만 비극의 종말은 항상 삶의 가치를 더욱 확인시켜 준다" (55-56).

5. 영문원고 및 영문요약을 제출하기 전에 반드시 영어를 모국어로 사용하는 사람의 교정을 받은 후 제출한다.

6. 서지 사항

- (1) 인용 문헌이라는 제목 하에 밝히되 모든 출전은 저자 항목, 서명 항목, 출판 배경 항목, 쪽수 항목 등의 순서로 적는다. 그리고 항목 내의 세부 사항은 MLA 최신판의 규정을 따른다.

- (2) 단 한국어로 번역된 외국 문헌을 명기할 경우 다음의 순서에 따른다.
- 저자 항목: 원저자의 한국어 발음 이름 중 성, 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 2개 이상 출판물을 명기할 때는 두 번째부터 저자이름은

다섯칸의 밑줄로 처리한다. (____.)

- (7) 공동저자의 경우, 맨 앞에 위치한 저자가 제1 저자이고, 그 다음의 공동 저자는 가나다 순 (영어 이름의 경우 알파벳 순)으로 기재한다.
- (8) 기타 상세한 논문 작성법은 MLA 최신판을 따르고 그 기준을 한국어 논문 작성법에 응용하도록 한다.

『영어권문화연구』 투고 규정

1. [학술지 발간] 매년 6월 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
 원 쪽: 49.99 mm 오른쪽: 49.99 mm
 아래쪽: 60.00 mm 꼬리말: 0.00 mm

3. 아래의 사항은 편집 메뉴 중 “모양 → 스타일”을 이용하여 정하십시오.

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 적용 대상으로 한다.

제3조(적용범위) 특정 연구 분야의 윤리 및 진실성 검증과 관련하여 다른 특별한 규정이 있는 경우를 제외하고는 이 규정에 의한다.

제4조(연구부정행위의 범위) 이 규정에서 정하는 연구부정행위는 연구개발과제의 제안, 연구개발의 수행, 연구개발결과의 보고 및 발표 등에서 행하여진 위조·변조·표절·자기표절·부당한 논문저자 표시 행위 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 조사결과

- 에 대한 조치가 완결된 후 해산한다.
3. 조사위원회의 위원장은 연구윤리위원장으로 한다.
 4. 연구소는 조사위원회의 활동에 필요한 비용을 지출할 수 있다.

제9조(조사위원의 의무와 자격정지)

1. 조사위원은 심의에 있어 진실함과 공정함에 기초하여야 한다.
2. 조사위원은 심의 안건과 관련하여 인지한 내용을 사적으로 공표하지 않아야 하며, 검증과정에서 제보자 및 피조사자의 명예나 권리가 부당하게 침해당하지 않도록 유의하여야 한다.
3. 조사위원은 심의에 있어 외부의 부당한 압력이나 영향을 거부하여야 한다.
4. 조사위원은 자신과 사안사이에 심의의 공정함을 침해할 정도의 관련성이 있을 경우 지체 없이 이를 위원장에게 통보하여야 한다.
5. 조사위원의 연구 결과 혹은 행위가 심의 대상이 될 경우, 당사자는 즉시 해당 심의 안건의 조사위원 자격이 정지된다.

제3장 연구윤리의 검증

제10조(검증 시효)

1. 연구 윤리성 및 진실성 검증 필요성이 제기된 때로부터 5년 이상 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*

2011년 12월 31일 / 31 March 2011

4권 1호 / Vol.4 No.1

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

인쇄처: 동국대학교출판부

(우편번호 100-715) 서울 중구 필동 3가 26

전화: (02) 2260-3482~3

팩스: (02) 2268-7852