

영어권문화연구

5권 2호, 2012년 12월

영어권문화연구소

차 례

Ⅱ 강민건 Ⅱ

셰이머스 히니 시에 나타난 영어의 재생산 5

Ⅱ 김미경 Ⅱ

『운전배우기』에 나타난 데칼코마니 기법 35

Ⅱ 김여진 Ⅱ

맥신 흥 킹스턴 『여인무사』에 나타난 마술적 리얼리즘과
중국계 하위주체 여성의 목소리 복원 63

Ⅱ 노동욱 Ⅱ

이스마엘의 진리 탐색: *Moby-Dick*의 고래학장들을 중심으로 85

Ⅱ 박정화 Ⅱ

토마스 하디의 단편 소설 연구의 타당성 113

Ⅱ 송은영, 정정호 Ⅱ

다니엘 디포우의 『몰 플랜더즈』와 18세기 여성의 모성적 태도 143

Ⅱ 유건상 Ⅱ

에이츠의 사랑시에 대한 문학치료적 접근 173

■ 윤소영 ■

기계와 감성의 또 다른 몸 203

■ Jung, Youn Gil ■

Awareness of Space as a Theatrical Dramaturgy
and Divided Self in Brian Friel's Plays 227

■ Joe, Sue Jean ■

“A Terrible Beauty Is Born”:Representation of the Internal/
External Conflicts in Yeats's Political Poems 253

- 『영어권문화연구』 발간 규정 277
- 『영어권문화연구』 편집위원회 운영 및 심사 규정 279
- 『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준 284
- 『영어권문화연구』 투고 규정 291
- 『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령 292
- 원고작성 세부 지침 295
- 수정·보완 의뢰서 296
- 수정·보완 의뢰서 297
- 영어권문화연구소 연구윤리규정 298

세이머스 히니 시에 나타난 영어의 재생산

강민건

I

국가적 개념의 식민지배 체제 안에서는, 식민지배 전략의 일차적인 수단으로 영토의 소유권을 토착민으로부터 식민지배자들의 소유로 이동해 간 것과 마찬가지로, 식민지의 언어에 있어서도 언어의 중심 세력은 토착어에서 지배자들이 사용하는 혹은 강요하는 언어로 옮겨 간다. 피식민지 언어는 중심 세력 안에서 정치적, 경제적, 사회적 이익을 수반하는 지배 계급의 언어와 비교해서 상대적으로 저항의 형식을 취하기는 하지만 소멸되기 쉽다. 토착 아일랜드의 고유 언어인 게일어(Gaelic language)의 수동적 폐기¹⁾는 아일랜드의 모든 학교에서 영어 교육을 의무화하면

1) 아일랜드 귀족 계급이 17세기에 무너지면서 게일어와 게일 문학은 쇠퇴했고 18세기부터 영어와 영국계 아일랜드 문학으로 대체되기 시작했다. 19세기에 게일어로 쓰인 문학 작품은 거의 나오지 않았고 게일어는 단순히 몇몇 지방의 구어로서만 명맥을 유지했다. 영국이 전세계적 패권을 잡고 있었던 19세기 후반에서 20세기 초에 영국의 식민지인들은 교육, 부, 권력에 이르는 길 이었던 영어를 자국어보다 선호하지 않을 수 없었다. 아일랜드에서 1893년에 문화적인 목적을 위해서 게일어 연맹(Gaelic League)이 조직되기 전에는 게일어의 소멸은 너무나도 당연시 되어 아일랜드 민족 운동에서 국어 문제는 쟁점화 되거나, 의식화되지도 못할 정도였다. 게일어에는 여러 방언이 있었는데 1900년까지는 표준 국어를 만들어 내려는 어떤 진지한 시도도 존재하

서 게일어 교육을 배제시킨 언어 식민 정책, 생계어나 상용어으로써 영어의 유용성, 공식어로서의 영어의 권위, 게일어를 사용하는 사람에게 가하는 하위 계급이라는 낙인, 그리고 이와 대조되는 영어의 사회적, 문화적 우월성에 의해 완수되었다고 말할 수 있다. 이런 상황 하에서, 딘(Seamus Deane)은 아일랜드 문학에서 언어의 문제가 분리되고 교란된 문학의식을 낳았다고 말한다.

아일랜드에서 아일랜드 문학 의해 사용되는 언어의 문제는 궁극적으로 아일랜드어의 문제로부터 이산되어질 수는 없는 문제이다. 자국의 언어가 빼앗겨진 공간은 바로 전통으로부터 멀어지는 일이다. 그러나 이런 식민 상황을 경험하면서, 국가 개념이 존재하는 것으로써의 아일랜드는 새롭게 습득되어지는 언어뿐만 아니라, 그 새로운 언어와 같이 동반 할 수 있는 새로운 전통을 습득하려고 해야 한다. 여전히 우리는 그런 느낌이 가끔은 진지하기도 하지만 가끔은 짜증이 날 수도 있으나, “감추어진 아일랜드”와 그 오래된 언어와의 공식적인 접촉을 유지할 필요성이 요구된다. (17)

딘은 아일랜드 문인들의 영어와 게일어에 대한 복합적인 언어 의식에 대해 말하면서 그들이 새로운 언어와 그에 의해 만들어지는 새로운 문화 전통을 재생시키고자 하면서도 옛 언어와 옛 문화 전통과의 형식적인 접촉을 유지할 필요성을 느끼고 있다고 주장한다. 히니 역시 딘의 말에 동의하면서 자신의 글쓰기에 사용되는 특수한 언어로써 영어와 게일어가

지 않았다. 1922년 아일랜드 자치국이 출범한 이후 국어 장려 정책으로 게일어 의무 교육을 실시하고 거의 모든 하급직 공무원의 임용 시험에 게일어 과목을 필수 시험과목으로 책정했음에도 불구하고 게일어 사용자의 수는 식민 시대보다도 오히려 줄어들었다. 역설적이게도 영국으로부터 독립을 한 이후에도, 남아일랜드 공화국에서 게일어는 기존의 식민형태로 자리 잡았던 영어의 사용을 공식화하여, 식민지배하에 놓여 있었을 때 보다 더 게일어 사용을 하지 않는 모순이 발생한다. 결국, 히니(Seamus Heaney)는 이러한 현실을 받아들여 식민언어인 영어를 적절하게 게일어적인 형태로 전유하여 사용하는 전략을 이용한다.

혼재된 표현에 대해서, 그것이 비록 영어라고는 할 수 있지만, 게일어가 가지는 고유한 의미를 영어식으로 흉내 낼 필요는 없다고 한다(*Pre* 99).

이러한 아일랜드의 독립 후 언어사용의 문제는 일종의 작가들에게는 망명객과도 같은 것이며, 자신의 조국에서 망명객과 같은 분위기를 감지한다는 것은 그들의 언어의 문제를 더욱 부각시켜준다. 사이드(*Edward Said*)는 망명객의 언어문제에 대해 다음과 같이 이야기 한다.

나는 어렸을 때 아랍어와 영어를 동시에 쓰면서 자랐다. 그래서 두 언어는 나의 모국어와 같다. ... 나에게 있어 학문적으로 사고하고 표현하는 일차적인 언어는 언제나 영어였기 때문에, 아랍어는 내게는 일상의 언어일 뿐, 비평언어나 학문언어는 되지 못한다. 그러나 아랍어는 나의 모국어이다. ... 그것은 물론 서구제국주의 교육 제도에 기인한다. 그러나 나는 그 영어를 사용하여, 내게 영어를 가르쳐 준 서구 제국주의를 비판하는 작업을 계속 해왔다. 그것은 일종의 “되받아 쓰기”(writing writes back)라고 할 수 있다. (*CI* 63)

사이드 역시 식민 교육 하에서 자라나 제국의 언어인 영어를 사용하고는 있으나, 그 영어를 사유화(*appropriation*)하여 사용하는 방식 즉 되받아 쓰기 전략을 보여줌으로써, 일종의 탈식민화 과정에 복무하고 있음을 시인한다. 이러한 그의 태도는 히니가 말을 한 바와 같이 영어식으로 흉내를 내는 것이 아니라 일종의 언어의 창조성에 의해 새롭게 사용되는 언어의 방식이다.

아일랜드 작가들은 잃어버린 아일랜드의 언어를 재창조할 수 있는 방법을 모색하기 위해서 현재의 언어식민적인 상태의 완전한 폐기가 아니라, 새로운 방식의 언어의 전유를 택한다. 단은 마찬가지로 『민족주의와 식민주의 그리고 문학』(*Nationalism, Colonialism, and Literature*)의 서문에서 식민주의를 근본적인 언어의 박탈 과정이라고 정의하면서 아일랜드 토착민들 중 많은 사람들이 게일어와 게일 문학을 모르고 북아일랜드

드의 영국계 아일랜드 이주민들은 그들 자신의 복잡한 이민사에 낯선, 즉 현재의 망각화 상태에서 특정 역사와 특정 언어를 빼앗긴 아일랜드 작가들에게 영어의 독창성을 창조하려고 시도를 제시한다.

잃어버린 아일랜드어를 회복하는 일은, 영어 그 자체에 순응하기보다는 그 자신의 말로 아일랜드식 영어(Irish-English language)를 창출하고자 하는 시도으로써, 영국 언어 즉 영어에 대한 일종의 집념에 찬 기교(virtuosity)의 형태를 띠었다. 초기 아일랜드 문학과 아일랜드어를 부활하려는 운동과의 불편한 관계는 이러한 상황을 예증한다. 에이츠나 조이스와 같은 작가는 그 특징적인 언어의 모습을 완벽하게 제시한다. 그러나 그 밖의 작가들은 단지 그것을 덧대어 치장 할 뿐이었다. (10)

에이츠(W. B. Yeats)가 주도한 아일랜드 문예부흥 역시 게일어 복구 운동이 초당파적인 성격으로써 두 민족을 통합시킬 수 있는 구심점이 될 수 있다고 보고 게일어 민족주의에 기본적으로 찬성하면서 게일어속에 들어 있는 민족정신을 일깨우려 했다. 게일어를 몰랐던 에이츠는 그의 시에, 영어보다 모음 발음이 길어 부드럽고 긴 여운을 주는 게일어 지명이나 인명을 사용해서 사라져가는 게일어에 대한 향수를 표현하고 게일어의 언어적 특성으로 켈트족의 정신적인 성향과 아일랜드 민족정신의 나아갈 방향을 밝히려 했다.²⁾

반면 히니의 언어적 자의식은 북아일랜드 사태 직후 강화된 그의 저항 의식의 표현이었다. 그러한 그의 저항적 언어의식은 그의 시집 『겨울 나기』(*Wintering Out*)에 잘 표현되어있다. 이 시집에 대한 평가에서 모리

2) 에이츠는 그의 글 「강제적인 게일어」(“Compulsory Gaelic”)에서 의무적인 게일어 사용이나, 철도 승차권이나 길표지판, 혹은 벽보에 이중 공식어으로써 게일어와 영어를 이중 표기하는 것과 같은 강제적인 사용은 어찌면 오히려 언어에 대한 불성실한 태도로 사람들에게 게일어에 대한 불신을 낳게 할 것이라고 말을 한다. 그래서 고대 게일어로 된 작품을 영어로 번역하여 현대화 하는 작업을 통해서 게일문학이 현대에 유효하다고 주장한다(439-456).

노(Michael Molino)는 히니의 이 언어의 시들이 ‘침묵 속에서 폭발하는’(explode in silence)시라고 말했다(57). 히니는 게일어가 거의 소멸해 가는 시대에 태어나 사라진 모국어의 흔적을 아일랜드 영어에서나마 찾으려 애쓰는 강한 언어적 자의식을 표출하였다.

고대 아일랜드어인 ‘라크타르’(lachtar)라는 표현은 내가 영어를 사용하기 이전까지 계속해서, 일상적으로 내가 사는 곳에서 사용되고 있었다. 그러나 지금 나는 그 말속에서 게일어가 아일랜드어였던 고대시절로 뻗어 올라가면서, 우리의 허끝에 생생히 살아있는 모세혈관 같은 것임을 깨닫는다. (Parker 41)

히니의 게일어에 대한 애착은 영어에 살아남아 있는 게일어 단어인 게일어로 어린병아리를 뜻하는 ‘라크타르’(lachtar) 표현이 “우리네 허끝에 살아있는 모세혈관이 되어 게일어가 아일랜드어였던 고대 시절로 뻗어 올라간다”라고 한다. 이 말은 여전히 게일어가 현재에도 존재하고 있음을 암시한다. 이와 같은 히니의 언어 감각은 식민언어에 대한 일방적인 저항이 아니라, 식민언어와 토착언어의 교묘한 결합을 통해서, 식민언어를 문학적 재현 방식 안으로 재배치하여 자율적으로 유희하는 것에 있다.³⁾

3) 히니는 게일어의 완전한 회복 즉 영어의 폐기를 통한 게일어 사용은 결국 폐쇄적인 민족주의로 갈 수 있음을 깨닫고, 소수의 작가들의 이러한 주장이 오히려 지식인들이 가지는 이념적인 감상에 불과할 수 있다고 말한다. 오도노흐(Bernard O'Donoghue)는 『셰이머스 히니와 시의 언어』(*Seamus Heaney and Language of Poetry*)에서 히니의 말을 빌려 다음과 같이 말을 한다. “나는 시에서 아일랜드성을 많이 강조해왔다. 그러나 그 모든 것은 문학적 관습이었음을 시인한다. 이제 아일랜드어는 사라졌다고 말할 수 있다. 우리는 이것을 받아들여야만 한다”(19). 즉, 히니는 게일어는 이미 역사 속으로 사라진 언어라는 현실을 받아들이고 어떤 언어든지 그 언어를 문학적으로 잘 구사하는 국민이 그 언어의 지정한 소유자라고 자위하면서 영어에 대한 식민 의식을 극복하려 애써 왔다. 그가 중세 아일랜드 문학 작품 『브윌르 수이브네』(*Buile Suibhne*)를 영어로 번역 한 『스위니 깃털』(*Sweeney Astray*)은 민족

본 논문은 히니의 언어재현방식을 통해서, 식민언어인 영어가 단순히 식민지의 유산으로 기억되어지는 것이 아니라 어떻게 작가의 예술적 상상력에 의해 자유롭게 유희되어지는지를 들여다보는 것에 있다.

II

히니는 아일랜드 영어가 다중적 언어의 문화성을 강조하여 배타적인 단일 문화 의식을 포용하고 지금은 영어화된 단어에 본래 지니고 있었던 게일어원을 밝혀서 일차적으로는 언어적, 문화적, 영토적 공간을 회복시키고, 식민지적 열등감에서 벗어나고자 한다. 그에게 아일랜드 영어의 “모음”과 “자음”은 각각 자신의 언어가 된 영어와 게일어(*Pre* 135) 그리고 아일랜드적인 경건심과 문학에 대한 자각을 상징하며, 그의 시는 이 두 언어적 문화적인 경험이 합쳐져야 비로소 소리가 나는 아일랜드 영어를 상징하기도 한다.

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

아일랜드 영어에 대한 이와 같은 히니의 언어의식의 특징 중의 하나는 표준영어와 다른 아일랜드 영어의 독자성을 강조한 것으로써 아일랜드

문학의 전통과 민족어와의 접촉을 유지해서 자신의 언어적 식민의식을 극복하고 그의 창작적 원동력으로 삼고자 하는 의도 이외에도 게일어와 영어의 결합을 통해 과거의 아일랜드 문학을 언어적 유희의 도구로 삼고 있다.

토착영어는 그 소리에 있어서 게일어의 모음적 특색이 영어의 자음적 특색과 합쳐진, 게일어 모음가가 강한 영어인 점이 강조된다는 것이다. 히니는 영어의 특징을 교육적이고 딱딱한 앵글로 색슨(Anglo-Saxon)어적인 자음 혹은 게일어의 특징을 부드럽고 모음, 후음의 전통 등의 부드러운 비음과 자음으로 정의해서 영어와 게일어의 소리를 대조시켰다. 히니의 언어적 정체성의 추구는 아일랜드 영어 속에 남아있는 게일어 음가와 게일어 어원을 탐색하는 것으로 시작되었다. 히니의 게일어는 모음이라는 열린 소리가 의미하는 여성적이고 관능적이며 창조적 생명력으로 설정되어서 언어의 본능과 정서가 강한 아일랜드 문화를 상징한다. 반면에 영어의 딱딱한 자음은 이성과 훈련, 힘, 의지의 영국 문화를 상징한다.

사라진 게일어에 대한 히니의 사색은 국어가 상실된 것을 체념하고 인정하는 열등감, 게일어의 음가가 아일랜드 영어에 남아 있다는 긍정적 태도, 빼앗긴 국어를 회복하려는 태도 등으로 다양하게 표현된다. 모국어의 소멸에 대한 애도시 「되돌아 보기」(“The Backward Look”)에서 국어의 소멸은 체념 섞인 향수의 어조를 사용해서 ‘허공 속으로 사라져가는 토요일의 날개짓’으로 비유되고, 「리넨의 마을」(“Linen Town”)에서는 모국어를 빼앗긴 아일랜드인의 처지가 1786년에 사형당한 민족주의자 맥크래켄(McCracken)의 ‘입에서 혀가 쪽 빠져나와 흔들거리는’(the swinging tongue of his body) 처참한 이미지로 표현된다. 「암흑」(“Midnight”)에서 게일어의 상실은 아일랜드 전통 문화의 상실과 동일시된다.

영국 제국주의에 의한 게일어의 주변화의 한 예로 게일 지명의 영어화 작업이 있다. 영국은 1824년에 아일랜드에 토지측량부를 세워서 영국계 개신교도들에게 유리하게 토지의 경계를 새로이 정하고 토지를 강제 수용하면서, 토지명을 영어로 바꾸어 아일랜드 땅을 영구적으로 종속화하려 했다(*Ori* 396). 제국의 식민지 지도 제작 즉, 영토의 식민화의 일환으로 아일랜드 지명을 영국인이 발음하기 좋게 영어화 하였을 때 이 지명의 영어화에 의해서 아일랜드의 토지와 역사뿐만 아니라 아일랜드인의 의

식도 전환되었다. 결국 게일어의 상실은 언어뿐만 아니라 장소의식, 소속감, 전통의 상실임을 밝히는 것이었다(Molino 18-19). 이에 대해 딘은 언어와 공간에 대해 “한 공간을 명명하거나 다시 명명하는 것, 인종, 지역, 한 개인을 명명하거나 다시 명명하는 것은 근본적인 모든 원래의 지명을 소유하는 행위인 것이다”라고 말을 한다(Eagleton 18).

사이드에 의하면 저항 문학의 첫 번째 작업 중의 하나는 잃어버린 토지의 반환을 요구하면서 바뀐 지명을 다시 원래의 이름으로 복귀시키는 일이다(*Ori* 397). 빼앗긴 이름과 지명들을 회복하는 과정으로 히니가 명명한 “지명시”(dinnseanchas/poetry of locality)⁴⁾을 들 수 있다. 히니의 지명시는 은밀한 저항을 내포함으로써 언어와 영토의 식민사를 이야기한다. 그의 지명시는 영토와 언어의 주권을 심리적 혹은 상상적으로나마 탈환하려는 시라 할 수 있다(Burris 68). 히니에 의하면 지명의 어원은 그 지역의 소유자의 역사를 암시해주며 이름은 땅에 대한 일종의 사랑의 행위이다라고 한다(*Pre* 20). 지명시는 히니에게서 영토의 박탈이라는 식민화의 경험을 상기시켜 줄 뿐만 아니라 게일어 소리에 의한 자신의 정체성이 바로 그 속에 있다고 히니는 말을 한다. 히니는 그의 글 「벨파스트」 (“Belfast”)에서 영어화된 지명에 담긴 본래의 게일 어원의 소리는 목구멍 속에 걸려 있는 잊혀진 게일 음악이라고 말한다.

모스본은 브로흐(Broah)와 아나호리쉬(Ananhorish)지역의 경계선이다. 강둑을 지칭하는 부르어크(bruach)나, 맑은 물이 흐르는 깨끗한 장소라는 지명의 아나크 홀리어 위스세(anach fhior uisce)는 잊혀 졌던 게일의 음악을 떠올리게 한다. 이런 이름들은 나를 과거 켈트족의 여명과 같은 문학적 안개 속으로 이끈다. (36)

4) 히니는 아일랜드의 전통적인 “지명시”에 대해, “이 지명시는 일련의 시들과 이야기 즉, 장소에 대한 원래의 의미와 관련한 그리고 신화적 어원학의 형태를 지닌다”고 말을 한다(*Pre* 36).

히니의 지명시는 아일랜드 특유의 어원과 어휘와 억양에서 시적 상상력을 드러낸다. 이러한 그의 시는 언어의 전유를 통해서 오히려 정치적 신화의 뿌리를 드러내고자 하는 의도가 숨겨져 있다. 즉, 아일랜드의 고유어의 아름다운 예술성을 시로 재현함으로써, 그것이 언어적으로 억압받았던 식민공간을 보상받는 일이자 동시에 유희하고자 하는 속성을 담아내고 있는 것이다. 지명과 언어를 발견하고자했던 그의 노력으로 그는 글쓰기 과정에서 이제 제일어는 폐기되어진 언어를 영어와 동시에 중첩시킴으로써 바로 그의 글쓰기는 정치적 의미를 띠게 된다. 이러한 시인의 자각은 아일랜드 고유 명칭을 사용하여 영어를 다시 바라보는 시선을 통해 식민언어를 유희하는 행위라고 볼 수 있다.

시인의 이러한 언어적 유희는 식민공간의 이름부르기에 있는데, 이 공간에 대한 소리는 제일어의 소리이면서 동시에 영어화된 소리이기도 하므로 지명시는 히니의 제일어의 소리에 대한 욕구와 영어의 소리에 대한 즐거움을 동시에 만족시켜 줄 수 있었다. 히니는 그의 지명시가 영어의 관능적인 입술에서 나오는 음악 소리 탐구와 고향에 대한 즐거움이라는 두 가지 욕구를 동시에 충족시켜 줄 수 있어서 그에 대단한 해방감을 주었다고 고백한다(Deane 47). 결국 지명시에서 히니가 느끼는 어원적인 의미 이전의 소리에 대한 시적 만족이란 이미 두 언어가 융합된 소리에서 그가 현실적으로 추출해 내는 이념적인 의미인 것이다.

그의 시 「아나호리쉬」(“Anahorish”) 언덕은 영국령이지만 그 지명에는 켈트족의 언어적, 문화적 주권의 흔적이 남아있다. 이 장소는 결국 시로 재현되면서 소리의 화합 장소, 아일랜드어의 이미지 모음과, 영어의 이미지인 자음이 화합하는 장소로 변한다.

아나호리쉬, 자음의
부드러운 비탈, 모음의 목초지,

겨울 저녁마다
앞뜰에서 흔들리는
등불의 잔상.
양동이를 메고 외바퀴 수레를 끌며

저 선사시대 사람들이
허리까지 차오른 안개를 헤치고
우물과 퇴비더미의
얇은 얼음을 깨리간다.

Anahorish, soft gradient
of consonant, vowel-meadow,

after-image of lamps
swung through the yards
on winter evenings.

With pails and borrows

those mound-dwellers
go waist-deep in mist
to break the light ice
at wells and dunghills. (*SP 29*)

“아나호리쉬”는 게일어 “Anach fhior uisce”를 영어화한 말로 맑은 물이 흐르는 장소(my place of clear water)를 뜻하는 단어인데 고대 아일랜드에서는 세계 최초의 언덕(the first hill in the world)을 의미했다. 세계 최초의 언덕에서 흘러나오는 켈트족의 정기를 담은 샘물이 빛나는

풀과, 짙은 색의 자갈을 씻어 내리던 그 언덕에는 지금은 가난한 아일랜드인들이 살면서 “우물과 퇴비더미 위에 얇게 얼은 얼음을 깨고” 물을 길러 나른다. 이 시에서는 지역과 지명이 합쳐져서 풍경이 언어로 이미지화되어 나타난다. “부드러운 비탈”은 게일어 자음가를 소리낼 때 혀가 입천장으로 향하는 모양을 나타내고 “열린 풀밭”은 게일어 모음가를 소리낼 때의 혀 모양이다. “아나호리쉬”란 단어에서 자음의 부드러운 언덕과 모음의 초원이 합쳐져서 아나호리쉬 언덕의 샘터가 된다. 결국 이 장소는 ‘등불의 잔상’(image of lamp) 속에서도 굳건히 생존한 조상들의 생명력과 희망을 나타낸다. 이 희망은 바로 시인의 글쓰기의 희망이기도 하다.

영어적 의미의 강둑(riverbank)을 지칭하는, 또 다른 시 「브로흐」(“Broagh”)에서 히니는 다른 지역 사람들은 발음하기 어려운 후음 “gh”를 통해 두 민족을 아일랜드 영어라는 언어 공동체 의식으로 결속시키고자 한다.

강둑, 넓은 잎의 마디 풀밭에서
끝이 나는 긴 고랑들과
여울 아래까지
천개로 갈려진 통로

쉬이 으깨지는 밭 흙
너의 뒤꿈치 자국에
고이는 소나기는
브로흐에 들어 있는

새까만 O,

Riverbank, the long rigs
ending in broad docken
and a canopied pad
down to the ford.

The garden mould
bruised easily, the shower
gathering in your heelmark
was the black O

in *Broagh*, (SP33)

“브로흐”라는 단어는 “프로테스탄트 연합주의자나 가톨릭 민족주의자가 공유하는, 아일랜드의 고유의 소리, 그러나 영국인들에게는 없는 소리이다”(Corcoran 90). 브로흐에서 나는 모음소리를 “O”로 통합시킴으로써 화합과 수용에 대한 시인의 의지가 표현되었다고 할 수 있다. ‘브로흐’라는 단어는 결국 식민적 분열을 뛰어 넘는 화해의 언어적 패터라임(linguistic paradigm)이 될 수 있다(90). 히니는 이러한 소리의 울림을 통해서 그 적대적인 공동체의 정치적 화해와 역사적인 화해를 시도하고 있다.

히니의 지명시에서는 장소와 이름이 지명에 중첩되어 언어와 언어 대상이 섞이고, 지명의 발음 소리가 그 장소의 특징을 이룬다. 장소의 이름에는 토착민의 경험과 더불어 한 장소에서 수백 년 간에 걸쳐 함께 살아 온 두 민족 공통의 지역 정서가 담겨져 있으므로 지명은 아일랜드의 정치적 이상인 민족 화합을 배양시킬 수도 있을 거라는 것이 히니의 희망이다. 히니는 아일랜드 영어야말로 두 민족이 공동체 의식을 느낄 수 있는 영역임을 애써 주장한다.

「비의 선물」(“Gift of Rain”) 역시 풍경을 언어적으로 표현하는 히니 특유의 언어 영토적인 시로써 이 시에서 아일랜드에서 완수된 영국의 언어적 제국주의가 역전된다. 두 민족의 융합에 대한 히니의 소망은 이 시에서 게일어와 영어, 두 언어가 성적인 이미지에 의해 아일랜드 영어로 결합됨으로써 두 민족의 융합이 언어적으로 실현된다. 이 시에서 밤새 내린 비로 모올라 강물이 불어나는 소리는 게일어 후음이 짹짹하려고 영어 자음을 부르는 소리로 비유된다.

후음 소리를 내는 황갈색의 물은
스스로에게 마법을 건다. 모올라가
그 자신의 악보이자 화음이 된다

말 속에
자리를 마련해 주고,
목관악기 음악, 나이 든 성가대원은

모음과 역사속으로
안개를 불어 넣는다.
넘치는 강과

소리의 짹짹 부름이
나를 즐겁게 한다. 평범한 땅의
소유자인 다이브즈와 같은 나를.

The tawny guttural water
spells itself: Moyola
is its own score and consort,

bedding the locale
in the utterance,
reed music, an old chanter

breathing its mists
through vowels and history.

A swollen river,

a mating call of sound
rises to pleasure me, Dives,
hoarder of common ground. (SP 30)

게일어는 식민이전의 아일랜드를 동질화 해주는 언어이다. 그러나 이제 식민주의를 경험한 아일랜드라고 하는 공간에서 이 언어는 이미 죽은 언어이자 소리이다. 그러나 여전히 아일랜드 영어에 무의식적으로 남아 '화음'(consort)처럼 영어에 울림으로써 아직도 아일랜드인들에게는 여전히 낯익은 소리이다. 밤새 내린 비로 넘치는 황갈색 강물의 후음 소리, "모올라"는 넘치는 강이 자신을 열고 상대를 유혹하는 소리이며, 장소를 소리 속에 끼워 넣는 소리이고, 아일랜드 영어의 모음과 역사 속으로 '안개'(mists)처럼 게일어가 스며드는 오래된 '그들 자신의 악보'(its own score)에서 울려져 나오는 노래 소리이다. 여기서 강이 유혹하는 대상은 영어일 수도 있고 아일랜드 영어를 사용하는 시인 화자일 수도 있다. 게일어와 영어가 짝짓기해서 만들어진 아일랜드영어 소리에 기뻐하는 화자는 두 언어를 사용하므로 성경에 나오는 다이비즈(Dives)만큼이나 부자이다. 모올라 강은 화자를 아일랜드 영어의 소리와 시의 세계로 유혹한다. 결국, 시인은 화해와 수용의 정신으로 '소리의 짝짓기 부름'(a mating call of sound)을 시도함으로써 완전한 언어의 유희적 생성을 유도한다.

III

그의 언어시는 제국주의에 대한 저항 의식과 동시에 언어 식민화의 현실을 긍정하려는 의지, 영어에 대한 유희적 태도가 담겨있다. 아일랜드 영어를 의미하는 제목의 시 「새로운 노래」(“A New Song”)에서 빼앗긴 영토는 아일랜드 영어에 의해서 언어적으로 회복되고, 식민언어는 창조적 시인의 이미지로 탄생한다. 이 시는 아일랜드 최초의 정치적 순교자였던 로버트 에멧(Robert Emmet)이 영국과 아일랜드 두 나라의 관계에 대해서 말한 '옛 노래'에 빗대어 붙인 제목이다(Corcoran 86). 에멧의 옛 노래는 반제국주의의 노래였으므로 식민시대에 불릴 수 없었지만, 히니의 새 노래는 이제 “어휘적인 것”(be vocable)되어 부를 수 있는 노래가 된다. 이 시에서 아일랜드인들이 다짐하는 영토 탈환이란 두 민족이 독자적인 아일랜드 영어에 대해 하나의 언어 공동체 의식을 느끼는 상징적인 것이다.

그러나 이제 넘쳐나는 언어가 일어나야 한다
토착의 서식지 깊은 곳 찰랑거림으로부터
자음으로 구획된 영지에 넘쳐흘러야 한다,
모음의 포용력으로

But now our river tongues must rise
From licking deep in native haunts
To flood, with vovelling embrace,
Demesnes staked out in consonants. (SP35)

아일랜드인들의 거주지(native haunt)위를 흐르는 강물이 영국계 개신교도들의 장원지(Demesnes) 위로 넘쳐 흐르면, 강물 소리 즉 아일랜드

영어로써 표준영어를 사용하는 영국계 아일랜드인 거주 지역인 '캐슬다우슨'(Castledawson)과 그들이 면 재배 지역인 '어퍼랜드'(Upperlands)를 평화롭게 전유할 수 있다. 이 두 곳은 이전 아일랜드의 식민화를 위한 요새(planted bawn)였다고 말할 수 있다. 이제 아일랜드어는 "rath and bullaun"⁵⁾처럼 게일어 발음이 강한 아일랜드 영어가 될 것이며 영국의 식민 요새는 아일랜드인들의 방어 요새가 될 것이다. 결국, 시인은 아일랜드성이라고 하는 '모음의 포용력'(vowelling embrace)이 '자음으로 구획된 영지' 즉, 식민영토에 드러나 식민경험의 아픔을 포용하려고 한다.

그러나 시인이 바라보는 현실 세계에는 두 민족이 문화적, 지형적으로 그랬듯이 언어적으로도 분리되어 있다. 아일랜드에 사는 두 민족은 표면 상으로는 영어라는 하나의 국어를 사용하지만 사용하는 영어 발음 소리 만으로도 그가 어느 민족과 계급에 속해있는지를 알 수 있을 정도로 언어적으로 표준어와 사투리로 차별화되어 있다. 앞서도 말했듯이 북아일랜드에서 아일랜드 영어는, 식민 지배자들의 영어의 동질화 계획의 일환으로써, 하위 계급의 지방 사투리로 경멸받아 왔으며 계급과 민족의 차이를 드러내는 도구이다. 자연스럽게 가톨릭 아일랜드인들은 그들의 영어 발음에 열등감(linguistic inferiority complex)을 느끼지 않을 수 없었을 것이다. 히니는 카바나흐(Patrick Kavanagh)가 표준 영어의 강세가 지배적인 상황에서 아일랜드 영어 사투리의 강세를 그대로 사용한 것에 문화적이며 정서적인 의미를 부여하면서, 카바나흐에 의해서 이제 아일랜드 토착민들은 그들의 거주 지역에서 문화적인 불안감 없이 살 수 있게 되었다고 말하였다(*Pre* 9-10).

연작시 「학교를 노래함」("Singing Song")의 첫 번째 시「공포 담당부」("Ministry of Fear")는 히니가 겪었던 언어적 차별의 경험을 다음과 같이 이야기 한다.

5) 'rath'는 게일어로 '언덕 요새'(hill-fort)를 뜻하는 말이고, 'bullaun'은 고대 켈트 제식행위용 돌(a ritual Gaelic basin stone)을 의미한다 (Hart 72).

우리 억양이

바뀌었나?

우리의 발음이

바뀌었나? '가톨릭은, 일반적으로 발음이

프로테스탄트 학교를 다니는 학생들 보다 좋지 않아.'

그런 것 기억나나? 열등감

착잡함, 꿈이 만들어지는 소재.

'네 이름이 뭐니? 히니?'

'히니입니다, 신부님.'

'썩 발음이

괜찮구나.'

Have our accents

Changed? 'Catholic, in general, don't speak

As well as students from the Protestant schools.

Remember that stuff? Inferiority

Complexes, stuff that dreams were made on.

'What's your name, Heaney?'

'Heaney, Father.'

'Fair

Enough.'(SP95)

이 시에서 화자의 이름 부르기과 발음의 방식은 그의 정체성을 확인하는 것이다. 그러나 시인은 그의 이름을 통해서, 중학교 시절에 가톨릭 학생을 대하는 선생님의 태도에서 민족적 편견을 감지하며, 대학교 시절에 경찰의 불시 검문을 받고 소지품을 수색당하고 개인적인 편지까지 읽히는 불쾌한 경험을 겪는다. 이름을 알고도 다시 그의 이름을 되묻는 신부

의 태도에서 그는 일종의 자의적 열등감을 느끼게 된다.

일반적으로 사투리를 쓰는 가톨릭 아일랜드 학생은 영국계 교사들에 의해서 영국계 개신교도 학생들에 비해서 언어적으로 “열등”하다고 간주된다. 이렇게 아일랜드 영어 사투리는 북아일랜드 계급 제도와 민족적 편견을 강화한다. 영국계 개신교도들이 게일어 억양의 영어를 사투리라고 경멸하는 것은 영어가 게일어를 두 번 정복하는 것이다. 게일어 중에서 아일랜드 영어에 살아남은 표현은 얼마 되지는 않지만, 가톨릭 아일랜드인들이 그들의 이름을 게일어로 짓는 전통 때문에 게일어는 북아일랜드인들의 이름 속에서 그 명맥을 이어나가고 있다. 영어를 모국어로서 사용하나 영어 문화권에는 속하지 않으며 공포의 통치가 자행되고 있는 북아일랜드인들의 특수한 사회적 상황에 대해서 화자는 얼스터는 영국의 서정시에 대해서는 아무런 권리가 없는 지역, 즉 영문학을 문화유산으로 갖고 있지 않은 영국령이라고 말한다.

얼스터는 영국령, 그러나 영국 서정시에는;
어떠한 권리도 없다. 비록 우리는 이름을 짓지는 못했지만
우리 주변은 온통, 공포 담당부뿐.

Ulster was British, but with no rights on
The English Lyric: all around us, though
We hadn't named it, the ministry of fear. (SP 95)

그 곳은 공포의 통치가 행해지는 얼스터 지방이지 영국이 아니다. 두 민족 사이에는 언어가 분리되어 있는 것 이외에도 언어 소통이 단절되어 있으며 설사 언어 교류가 있다 하더라도 그것은 ‘공포 담당부’로 상징되는 영국에 의해 형식적인 것에 그쳐 진정한 의미에서 언어 소통은 부재하다고 이야기 한다. 유명한 북아일랜드인의 과묵한 종파 갈등, 그로 인한

민족 사이의 언어 소통의 단절과 언어 불신의 산물이라고 말할 수 있다. 본래 아일랜드인의 언어 사용은 다소 수다스럽다고 할 수 있으나 수백년간의 식민 시대 동안 민족 사이의 경계심과 불신 그리고 영국에 의한 언어의 통제로 피지배자 이었던 가톨릭 아일랜드인들의 언어는 침묵되어 지거나 침묵을 강요당하게 된다. 그래서 그들의 언어에는 항상 에둘러 말하는 습성이 있게 된다. 히니는 북아일랜드인들은 전형적인 아일랜드인들과 달리 말이 없고 에둘러 말한다고 전한다.

북 아일랜드의 가톨릭인들은 전형적인 아일랜드인들이 아니다. 원래 그들은 고귀하면서도 그들 자신들에 대한 일종의 원초적인 에너지를 가지고 유창하게 웅변을 하는 듯한 모습을 띤다. 그러나 이제 북아일랜드 사람들은 전혀 그렇지 못하다. 그들은 오히려 과묵해졌으면, 조심스러우며, 에둘러 말을 하거나 말하는 듯 마는 듯이 보인다. (Morrison 17)

결국 그들은 오랜 식민 지배를 걸치면서 식민교육이라는 제도 안에서 은폐되어지는 언어 의식화로 인해 영어에 편입되어 식민자와 언어사용에 있어 동질화가 되거나 아니면 고유의 속성을 감춘 채 전혀 다른 방식의 언어적인 태도를 보이게 된다. 이런 가운데, 시인이라는 언어사용을 직업으로 하는 히니에게는 북아일랜드인들의 언어 불신의 전통에 암묵적 저항의 의미로써 그 침묵에 동참하게 된다.

「당신이 무슨 말을 하던 아무 말도 하지 마라」(“Whatever You Say Say Nothing”)에서 시의 화자는 그의 어머니의 충고인 ‘무슨 말을 하든지 아무 말도 하지 마라’라는 표현을 빌려, 자신들의 소통하는 방식으로 의사전달을 하는 것에 대한 두려움과 침묵을 이야기한다.

그 유명한

북부의 과묵함, 그 단탄한 장소와 시간의
발언 금지: 그래, 그래. '보잘 것 없는 여섯'에 대해 노래한다
구제 받으려면 단지 얼굴만 구제하면 되는 그 곳
그리고 당신이 무슨 말을 하든 아무 말도 하지 마라.

연기-신호는 우리에게 비해 입이 크다:
이름과 학교를 색출하려는 잡역일,
거의 그 범칙에 예외가 없이
호명하기에 의한 차별.

The famous

Northern reticence, the tight gag of place
And times: yes, yes. Of the 'wee six' I sing
Where to be saved you only must save face
And whatever you say, you say nothing.

Smoke-signals are loud-mouthed compared with us:
Manoeuvrings to find out name and school,
Subtle discrimination by addresses
With hardly an exception to the rule. (SP91)

두 민족 사이에는 종파적 적대감과 심리적인 긴장 때문에 진정한 의미에서의 소통의 공간은 거의 없다고 말할 수 있다. 두 민족 사이의 이러한

언어적 단절로 얼스터의 6주를 지칭하는 ‘보잘 것 없는 여섯들’(wee six)에 대해 노래 할 뿐이다. 그러나 6주로 구성된 북아일랜드는 ‘단단하게 재갈물린 입과 같은 지역’이며 암호, 손을 움켜잡기, 눈을 꿈쩍거리기, 고개를 끄덕거리기와 같은 몸짓으로 말하는 땅으로서 이곳에서의 침묵을 깨는 발언 혹은 저항은 상대를 포획하기 위해 걸어 놓은 덫과 같이 ‘덫을 푸는 열린 마음’(open minds as open a trap)처럼 위험스럽다. 사람들이 만나면 서로 상대방의 이름과 학교를 알아내려는 책략들이 행해지며, 그 ‘호명하기’에 의해 예외 없이 그가 개신교도(Prod)인지 가톨릭교도(Pape)인지 알 수 있는 곳, 그리하여 언어적 차별과 무시가 행해지는 곳일 뿐이다. 이곳은 마치 ‘불꽃 심지처럼 혀가 꼬부라져 있는 곳이다’(Where tongues lie coiled, as under flames lie wicks). 결국, 시인은 진정으로 열려 있는 마음을 드러낼 수 없는 공간에서 ‘모스부호처럼 속삭일’(whispering morse) 수밖에 없는 소통의 부재를 인식한다.

가톨릭 아일랜드인들은 영국계 개신교도들에게 포위당한 채 말 속에 갇혀 모스부호 같은 말을 속삭이며 언어의 올가미에 걸리지 않으려고 의미 있는 말은 하지 않는다. 결국 의미 없는 말만 무성하다. 북아일랜드인들의 민족적 특성이 되어버린 과묵과 억제된 감정 표현의 언어 관습은 정치적 산물인 것이다. 이로 미루어 볼 때 히니의, 소심하고 말을 삼가서 하고 잠정적인 결론을 내리는 언어 습관도 개인적인 성향이기에 앞서 정치적 환경에 의해, 피지배 민족이 생존하기 위해 터득해야만 했던 침묵의 언어 속에서 생성된 것이다.

게일어의 소멸과 민족 사이의 언어 분리, 언어 소통의 단절 앞에서 히니가 아일랜드 영어의 언어적 정체성과 두 민족 공유의 언어 공동체의식을 찾으려한 노력은 그의 시적 재현에 잘 나타나 있는 ‘혀’의 이미지에서도 잘 나타난다. 그의 시에 자주 나오는 혀의 이미지 즉, ‘갈라진 혀, 꼬부라진 혀, 땅의 혀’ 등과 같은 이미지들은 그의 언어에 대한 강박 결국, 히니는 영어의 사용의 동질화나 혹은 완전한 영어사용의 폐기가 아니라,

이러한 상황을 극복 할 수 있는 것은 위에서도 여러 번 지적했듯이 영어 속에 자연스럽게 고유의 언어를 뒤섞어 놓는 일 즉 언어의 전유 방식에 있다. 즉, 탈식민화 전략 중의 하나인 언어의 다문화적인 사고방식인 것이다. 히니는 그의 글 「정신의 영국」(“England of the Mind”)에 엘리엇(T. S. Eliot)의 “청각적 상상력”(auditory imagination)에 대해 평하면서 소리로서의 언어를 의미로서의 언어, 즉 어원적 발생물로서 언어, 인간 역사와 기억과 부속물의 징조로서 언어와 연결시키고 있다. 즉, 히니는 언어와 리듬 속에 스며들어간 문화적인 의미의 깊은 경험이 시의 단어를 은밀히 결속시켜서 귀 뿐만 아니라 과거로 거슬러 올라가고 심연으로 내려가 정신과 육체 전체를 즐겁게 한다(150)고 말을 한다. 그는 소리와 의미의 상호 관계를 역사적 의식에서 뿐 아니라 인류사적 무의식에서 탐색하여 게일 어원에 대한 관심을 언어의 문화사적인 의미에 대한 사색으로 발전시켰다.

결국, 언어라고 하는 것이 작가가 의도한 바를 전달하는 매개적 요소라기보다는, 오히려 언어자체에 유희적 생산력을 가지고 있다고 말한다. 시인의 고유의 언어에 대한 탐색은 바로 언어가 가지는 이러한 힘에 의해 시인이 오히려 그러한 언어에 순응하게 된다. 즉, 히니는 이를 바탕으로 토착적인 것에 의미를 부여하는 전략 혹은 이미 사라졌던 지명과 이름에 다시 언어적인 의미를 부여하여 재생시키는 힘을 보여주고 있는 것이다.

히니는 이러한 자신의 고향의 어원적 의미 탐색을 통해서 이미 식민화된 의미로서의 지명의 의미와 게일어 복구의 노력으로써의 원래의 의미를 획득하고 자하는 사이 의식(between recognition)을 일으킨다. 이러한 히니의 의식은 곧 “경계선 안에서의 다양성에 대한 권리”를 요구하게 되기도 한다(RP 201).

IV

히니는 영어를 당당하게 그의 언어적 정체성이 일부로 삼고 이분화된 언어적 식민을 아일랜드 영어라고 하는 유희적 형태의 영어를 사용함으로써 북아일랜드 언어 문화의 정체성을 창출하려고 한다. 자신이 영어로 말을 하고 글을 쓴다는 사실이 작가적 정체성에 있어서 장애가 된다는 사람들의 생각에 대해 이의를 제기하면서 과거를 극복하고 현실에 적응한 그의 언어관을 제시한다.

아일랜드에 속해있다는 것 그리고 그 아일랜드의 방언을 말을 한다는 사실이 세계의 축제(world's banquet)로 부터 고립을 의미하지는 않는다. 왜냐하면 축제라고 하는 것이 각자의 삶의 틀이라는 테이블위에서, 누군가가 말을 하는 언어에 의해서 가미 된, 각자가 먹는 음식과도 같은 것이기 때문이다. ... 만약 내 자신이 우연하게 혹은 상상적으로 내가 태어난 곳의 언어와 접촉하고 있다는 사실을 인정한다면, 나는 나의 정체성이 불균형적이거나 오류를 가지고 있다거나 아니면 반역적(traitorous)이라는 혹자의 비판을 받아들이기가 힘들다. (Molino 84)

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

히니의 글쓰기는 자신이 발언한 대로, 글쓰기에 의해서 창출된 하나의 텍스트는 어떤 면에서는, 함께 만들어 가는 것이며 동시에 함께 동반하

는 것이다(Curtis 65). 즉, 그의 글쓰기 전반에 나타나는 시골의 풍경들과 고난한 민중들의 삶, 그리고 켈트적 신화의 모습들을 통해서 문화적, 영토적, 언어적 정체성의 문제와 북아일랜드 사태에 대한 정치적 저항과 고뇌에 대한 시인의 자각을 보여주고 있다. 그의 시에 나타난 켈트주의와 언어관은 다분히 현실적이며 민중들의 삶에서 파생되어진다. 이것은 단순히 고대의 화려했던 아일랜드의 신화와 전통을 복구하고자 하는 것이 아니라, 오히려 민중들의 삶을 그대로 재현해내거나, 신화적인 이상적 공간을 찾는다고보다는 신화를 탈신화화함으로써 획득되는 현실인식에서 출발한다.

히니의 언어 유희는 바로 아일랜드인들의 생활 속에 존재하는 토착적인 지역 문화를 아일랜드의 문화적 정체성으로 삼아서 식민사의 유산인 식민언어를 통해서 아일랜드의 문화와 역사를 주변부에서 중심으로 가져다 놓으려는 의지를 나타내고 있다. 그러므로 히니의 시적 재현방식은 탈식민 문학에서 실제로 '이미' 진행되고 있는 글쓰기가 수반되고 있음을 보여준다. 즉 주변화된 아일랜드의 정서를 지배 권력의 생산양식으로써의 글쓰기로 대응함으로써 탈식민주의적 저항에서 출발하여 반식민적 저항의 주체적 반담론(counter-discourse)의 형성을 가능하게 하는 것이다. 이러한 시인의 글쓰기 방식은 단순히 반담론을 형성하는 것 뿐만 아니라 이제 진정한 타자적 의식을 내포한다는 사실이다.

그러나 그의 이러한 주체적 반담론의 형성은 단순히 정치적 의미의 저항은 아니다. 그는 이미 그의 저서 『혀의 지배』(*The Government of the Tongue*)에서, 시인은 진정한 타자를 회복하는 것, 즉 아일랜드의 정체성을 문화 공간 안에서 회복하는 것은 시적 자율성을 가지고, “진실을 옹호하고 아름다움을 힐책하는 예술”(xii-xx) 바꿔 말하면 기존의 아름다움으로 대변되어지는 이상화되거나 지나치게 미화된 탈식민 공간으로서의 신화화된 아일랜드 공간의 해체에 있다. 이런 면에서 히니의 시는 오히려 식민언어에 대한 지나친 저항의식보다는 오히려 그 언어를 유희적 공

간으로 사유화함으로써 토착민들의 일상의 고통을 서정화하는 방식을 택한다. 그러나 그의 이러한 진실을 드러내는 서정성은 바로 동시에 저항적 정치성을 드러내면서 시적 신뢰를 보여준다. 이에 대해 시인은 다음과 같이 말을 한다.

서정시란 결코 사회 상황에 무책임한 사적인 감정의 탐닉이 아니며, 서정시가 주는 해방과 충족의 느낌은 세계의 힘든 상황 속에서도 존재의 정당성을 다짐해주므로, 정치시보다 더 인간의 마음을 움직여서 행동을 교정(redress)하는 기능을 한다.
(GTxxii)

히니는 지나친 정치적 저항이 가져오는 식민주의의 논리를 그대로 이어받는 환원주의를 경계하면서, 진실의 감정을 방출하는 해방된 순간을 경험하게 해줌으로써 그 순간 식민공간으로부터의 자발적인 정체성을 획득할 수 있다고 보고 있다. 시의 자발성은 곧 시의 자율성으로 이어지며 이는 곧 언어의 유희적 공간의 자발성을 의미하기도 한다. 이런 면에서, 히니의 시는 선동적인 내용으로 직접적인 정치성을 담보하는 시라기 보다는 적절한 시적 형식과 내용을 지키면서 그러한 형식과 내용이 자연스레 그의 탈식민적 의도에 스며들게 한다.

이러한 히니의 시적 수용능력은 시 자체가 다양한 목소리들의 상호작용하는 실체, 즉 언어, 사회, 문화, 정치 등이 함께 어우러진 수용적 글쓰기라고 할 수 있다. 그의 글쓰기에는 표면적인 갈등을 통합하는 다양성이 상호 역동적으로 담겨있다. 결국 그의 시적 다양성은 탈식민주의 담론에서 이분법이라는 한계를 넘어서고 있으며, 다수와 소수의 목소리 사이에서 공동의 토대(common ground)를 구축하려고 한다.

시인은 북아일랜드의 토착 민중들이 이제껏 겪은 소외와 고립을 지켜 보면서, “아일랜드의 다수집단은 이중의 정신에 상응하는 노력을 기울여야 하며 아일랜드적 요소를 초월하기 보다는 그 안에서 그들 자신을 이해

할 필요가 있다”고 권유한다(*RP* 201). 이를 위해 시인은 그의 글쓰기의 주요 화두로써 기존 아일랜드 문학에서 표방하는 게일어의 집착과 신화주의적인 켈트주의를 과감히 재해석하여 그의 글쓰기에 배치함으로써 그의 시적 가치를 높였다.

(대구대)

■ 주제어

히니, 게일어, 시적 자율성, 지명시, (탈)식민 문학, 시의 조정

■ 인용문헌

- Burris, Sidney. *The Poetry of Resistance: Seamus Heaney and the Pastoral Tradition*. Ohio Univerdsity Press, 1990.
- Curtis, Tony. Ed. *The Art of Seamus Heaney*. Bridgend: Poetry Wales Press, 1982.
- Corcoan, Neil. *Seamus Heaney: a Critical Study*. London: Faber and faber, 1998.
- Deane, Seamus. *Celtic Revivals: Essays on Modern Irish Literature 1880-1980*. London: Faber and Faber, 1985.
- Hart, Henry. *Seamus Heaney: Poet of Contemporary Progressions*. New York: Syracuse University Press, 1992.
- Heaney, Seamus. *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*. London: Faber and Faber, 1980. [Pre로 표기함]
- _____. *Seeing Things*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993. [ST로 표기함]
- _____. *Selected Poems 1966-1987*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995. [SP로 표시함]
- _____. *The Government of the Tongue*. London: faber and Faber, 1995. [GT로 표기함]
- _____. *The Redress of Poetry*. London: Faber and Faber, 1995. [RP로 표기함]
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus, 1993.
- _____. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979. [Ori로 표기함]
- Eagleton, Terry. *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Eds. Fredric Jameson and Edward Said. Univ. of Minnesota

Press, 1990.

Molino, Machael. *Questioning Tradition, Language, and Myth*.
Washington: The Catholic University of America press,
1994.

Morison, Blake. *Seamus Heaney*. London: Methuen, 1982.

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

Yeats W. Butler. "Compulsory Gaelic" *Yeats: Selected Criticism and
Prose*. Ed. A. Norman Jeffares. London: Macmillian, 1980.

■ Abstract

English Reproduction in Seamus Heaney's Poetry

Kang, Min Gun
(Daegu University)

Motivated with the poetic utterance that “all this is signified by their language” in Heaney's own word, this essay shows that Seamus Heaney, not just by resisting past colonial domination with a decolonial literary system, has successively served for playing the colonial language in his poetic representation and finally achieved the poetic autonomy. Under and after the colonial experience, most of Irish poets have continually struggled against English political system and its language as a colonial one. But Heaney has consistently defended poetry as an agent for redressing injustices in the corrupt world and at the same time as something to be re-established and celebrated in his own right. The process of Heaney's quest for playing colonial language for his Irish identity as a poet can be effectively understood by examining the way in which he employs the poetic of redress. The main subject of Heaney's poetry is to find out his Irish identification with the past linguistic tradition and its continuity. The subject is linked with the questioning of how to turn to playing the colonial language between English language and Irish language, Gaelic, which has been dominated by the ideology of colonialism. The major focus of this essay is in his

redress of poetic language and playing colonial language as well as in how he appropriate language in his poetry. In this regard, I try to search for the true linguistic attitude which Heaney has made every effort to materialize in his poetry. In short, Heaney's poetics can help his writings maintain the positionality of the decolonial dicourse and the decolonial literature.

■ Key Words

Seamus Heaney, Gaelic language, Poetic autonomy, Dinnseanchas(poetry of locality), (de)colonial literature, redress of poetry

■ 논문게재일

○투고일 : 2012년 11월 26일 ○심사일 : 2012년 12월 5일 ○게재확정일 : 2012년 12월 18일



『운전배우기』에 나타난 데칼코마니 기법

김미경

I. 서론

미국극의 특징 중 하나는 가족 구성원 사이의 갈등을 다루면서 그것이 비단 가족의 문제가 아니라 미국사회가 안고 있는 문제로 확대시킬 수 있는 이중적인 틀을 가지고 있다는 점이다. 복잡하고 다양한 양상의 사회적인 갈등관계를 단순화시켜서 가족 내의 갈등구조로 만들게 되면 문제의 핵심이 더욱 뚜렷하게 드러날 수 있기 때문이다. 그리하여 가족 내에서 일어나고 있는 문제는 단지 개인 사이의 갈등 이상의 문제를 담고 있기에 주제의 보편성을 획득하고 있다할 것이다.

그렇지만 가족의 형태도 시대의 변화만큼이나 빠르고 다양하게 변해가고 있으며, 최근에는 가족이라는 말이 무색할 정도로 가족의 해체 또한 놀라울 정도로 진행되고 있는 것이 사실이다. 가족의 해체를 통하여 말하고자 하는 것은 사회와의 유기적인 연결고리가 끊어진 채 위기를 겪고 있는 분절화된 개인의 모습을 부각시키고, 실패한 가족을 통하여 대안을 모색해야 하는 절박함을 강조하는 것이다. 이런 의미에서 폴라 보글(Paula Vogel)의 『운전배우기』(*How I Learned to Drive*)¹⁾는 대안가족의 가능성

1) 『운전배우기』는 2012년 2월 2일~19일 대학로 예술극장에서 TNT 레파토리 극단에 의해 이지훈 연출로 <운전배우기—그 은밀한 기억>이라는 제목으로

과 그로 인해 일어날 수 있는 위험성을 동시에 담고 있다고 할 수 있다.

이 작품은 1997년에 발표된 이래로 지금까지 꾸준히 공연되고 있는데, 그렇다고 해서 이 작품이 가지고 있는 근친상간적인 요소나 소아성애와 같은 불편한 진실들이 모두 해소되었다거나, 그렇지 않더라도 불편한 진실들이 어느 정도의 지점에서 암묵적으로 관객들과 절충하거나 타협을 했다는 의미는 아니다. 오히려 우리 사회에서 금기시되고 있는 민감한 문제들을 무대 위에 풀어놓음으로서 뜨거운 논쟁의 불을 지폈다고 볼 수 있다.

이 논문에서는 얼핏 보아 가족극의 대안적인 형태를 띠고 있으면서 다른 한편으로는 사회적으로 금기시된 주제들을 통하여 릴빗(Li'l Bit)과 펙(Peck)이 빚어내는 서로 다른 쌍곡선의 양상블에 초점을 맞추어보기로 한다. 그리하여 이들을 각각의 축으로 하여 만들어지는 인식의 과정이 사실은 대칭적인 '데칼코마니'(Decalcomanie) 형식의 구조에 기대고 있음을 살펴보도록 하겠다. 작품의 내용과 형식이 상호보완적이면서도 동시에 하나의 독립된 구조로 보이게 만드는 이중구조의 틀은 전적으로 미술의 데칼코마니 기법을 응용한 것이기 때문이다.

데칼코마니는 독일의 화가인 막스 에른스트(Max Ernst, 1891~1976)가 사용했던 초현실주의적인 미술기법이다. 하나의 그림을 접거나 다른 종이 위에 덧대어 눌렀을 때 생겨나는 생소한 효과가 데칼코마니의 특징인데, 에른스트는 다다이즘(Dadaism)과 초현실주의(Surrealism)적인 주제를 표현하기 위하여 데칼코마니 기법을 사용했다²⁾. 데칼코마니는 우

국내초연 되었다. 그리고 『운전배우기』라는 제목으로 번역, 출판되기도 했는데, 이 논문에서는 출판 본에서 사용되었던 제목을 차용하여 『운전배우기』로 명명하기로 한다.

2) '데칼코마니'는 애초에 스페인 출신의 프랑스 화가인 오스카 도밍게즈(Oscar Dominguez)가 <데칼코마니>라는 제목의 초현실주의 작품을 전시회에 출품하면서 소개되었다. 그렇지만 그 후에 에른스트가 다른 초현실주의적인 기제와 더불어 사용함으로써 본격적으로 유행하게 되었다. 따라서 엄밀하게 말하면 도밍게즈가 시작했지만 에른스트가 완성했다고 볼 수 있다.

연한 그림 혹은 어긋남의 효과가 극대화 되면서 의식의 저변에 짓눌려있는 무의식을 일깨우는 작용을 하기 때문에 심리적인 동인을 분석하는데 있어서 유효한 틀이 될 수 있다.

현대 미술에서 빈번하게 사용되는 초현실주의 기법들은 문학작품에도 응용되어, 잠재해 있는 무의식의 세계를 해방시키는 수단으로 사용되기도 하고 심리적 충격이나 낯선 효과를 만들어내기도 한다. 그 중에서도 가장 대표적인 기법은 '몽타주'(Montage)와 '콜라주'(Collage)를 들 수 있다. 몽타주는 다른 텍스트의 부분들을 자신의 텍스트 속으로 가지고 와서 녹여내는 방법을 말하고, 콜라주는 여러 작품을 조금씩 베껴서 새롭게 만드는 기법을 말한다. 어떤 의미에서는 몽타주가 콜라주의 상위개념으로 이해될 수도 있으며, 이들은 다른 텍스트와의 상호연관성을 강조하기 위해 사용되는 기법이다. 그리고 이와 같은 '혼성모방'(Pastiche)을 통하여 얻을 수 있는 문학적인 효과는 이질적인 것들의 통합되지 않은 무질서한 이미지들의 세계이다. 이 논문은 몽타주, 콜라주와 함께 데칼코마니 기법 또한 문학 텍스트에 깔려있는 심리적인 동인을 표현하는 수단으로서의 기능에 주목하고, 『운전배우기』를 독해하는 또 하나의 근거를 제시하고자 한다.

『운전배우기』에 대한 기존의 분석은 분명하게 드러나지 않은 모호함이 사실은 얼마나 많은 것들을 정치적으로 숨기면서 동시에 드러내고 있는지에 관한 것이거나, 혹은 여성주의적인 시각에서 몸에 대한 이해를 새롭게 하고자 하는 시도로 읽히거나, 릴빗의 전복적인 여성성에 대해 주목한 것 등으로 요약할 수 있다. 이와 관련하여 릴빗(Lil Bit)은 미성년자로서 이모부인 펙(Peck)과 비밀스러운 만남을 이어간다는 점에서 롤리타(Lolita)에 비교되거나 적어도 롤리타와의 상관성을 지니고 있다. 이에 대해 보글은 PSB(Public Broadcasting Service) 뉴스아워(Newshour)의 엘리자베스 판스워스(Elizabeth Farnsworth)와 가진 인터뷰에서 릴빗과 롤리타와의 상관성에 대해 언급하였다. 판스워스는 이 작품에서 릴빗이 미성

년자임에도 불구하고 술에 잔뜩 취해 이모부에게 자기를 호텔로 데려갈 것 인지를 묻는 장면에서 좀 더 아름답게 처리할 수도 있었을 텐데 왜 사람들이 릴빛의 그런 대사를 듣고 질겁하게 만들었는지에 대해 물었다. 그러자 이 질문에 대한 대답으로 보글은 이 작품은 나보코프(Vladimir Nabokov)의 『롤리타』(*Lolita*)에 대한 오마주(homage)라고 밝혔다. 『롤리타』는 보글이 가장 놀라운 작품 중의 하나로 평가하는 작품인데, 남성작가가 롤리타를 보는 시각과 여성 작가가 롤리타를 보는 시각에 어떤 차이가 있는지를 알아보고 싶었다는 것이다³⁾. 롤리타와 달리 릴빛은 “과거의 남성 중심적 응징과 사회적 편견에서 벗어난다. 릴빛은 관계에서 벗어나 탈주하고 그 후에 자신의 몸과 마음을 다시 바로 세우고 독립시키는 진통을 겪어 낸다”(이지훈 165-6). 이와 같이 릴빛의 성장에 초점을 맞추었다는 측면에서 이 작품은 일종의 성장이야기(Bildungsroman)라고 볼 수 있다.

『운전배우기』에 대해서는 이와 같은 분석 틀에 기대어 작품에 대한 해석이 진행되어 왔다. 물론 모두가 유효한 문헌에 근거한 해석의 틀로서의 가치를 지닌다. 이 논문에서는 나이와 성별과 지향점도 다르지만 상이한 점들을 포개고 덧대어 보았을 때 비로소 선명하게 드러나는 릴빛과 펙에 대한 이해에 초점을 맞추기로 하였다. 릴빛과 펙은 온전한 하나가 마치 두 조각으로 나뉘어져 있는 ‘잃어버린 반쪽’의 형상을 보이고 있으며 이것은 숨은 그림 찾기처럼 작품의 곳곳에 깔려있다. 실제로 이 작품에서는 여러 가지 모호한 오브제들이 드러나지 않게 작동하고 있는데 펙의 오브제를 릴빛의 그것에 덧대어보면 좀 더 풍부한 의미가 드러나면서 데칼코마니의 형상을 띠고 있음을 확인할 수 있다. 데칼코마니처럼 서로를 마주보게 배치함으로써 서로의 흔적이 묻어나고, 불완전하게 보이는 한쪽이 비로소 온전한 균형을 취하는 형식미를 갖추게 된다. 이 작품에

3) AIR DATE: April 16, 1998. “A Prize-Winning Playwright”, Elizabeth Farnsworth talks with Paula Vogel, author of “How I learned to Drive” and winner of this year’s Pulitzer Prize for drama.

서 가장 뚜렷하게 드러나는 모호한 특징들도 이런 대칭관계 속에 숨어있는 구조적인 장치 때문에 생겨난 것이라고 볼 수 있다. 이 논문에서는 데칼코마니 형식의 대칭관계들을 살펴보면서 보글이 얼마나 정교하게 오브제를 장치했으며 그것이 어떻게 드러나고 있는지를 고찰하고자 한다.

이와 관련하여 실제로 보글의 자전적인 배경을 감안한다면⁴⁾ 분열되어 있는 듯 보이지만 실은 온전한 한 쌍의 형태를 취하고 있는 데칼코마니 형식은 그녀의 불안전성에 대한 하나의 해결책 내지는 대안으로도 보인다. 절반이 합쳐져서 하나의 같은 모양을 이루고, 복잡해 보이는 문양으로 드러나는 데칼코마니는 완성체에 대한 메타포로 적절할 뿐만 아니라, 보글의 정체성을 반영하면서 동시에 그녀의 예술적 지향점이 된다. 서로 상반되는 것들의 조합이 달성하는 미학적인 성취야말로 그녀가 추구하고자 하는 것이기 때문이다. 이 논문에서는 릴빛과 껍의 입체적인 관계를 구조화하기 위하여 데칼코마니라는 초현실주의 미술의 이미지가 어떻게 응용되어 있는지를 살펴보고, 또한 모호함이 미학적으로 극대화되는 과정을 짚어보도록 하겠다.

II. 본론

i. 부재(Absence)의 데칼코마니: 모성부재와 남성부재

릴빛은 소도시의 저소득층 출신이다. 아버지에 대해서는 텍스트에 구

4) 커밍아웃한 레즈비언 작가인 보글과 더불어 그녀의 남자형제도 동성애자였다. 이러한 자전적인 배경으로 말미암아 비교적 동성애에 대한 편견이 적은 곳이라고 생각하고 뛰어난 곳이 연극계였다. 주로 왜곡된 성과 관련된 소재를 다루고 있는 보글에게 데칼코마니는 형식미를 표현하는 수단으로서의 기능과 극적전력을 담을 수 있는 적합한 도구가 될 만한 소지가 많다고 할 수 있다.

체적으로 언급된 바 없지만 어릴 때부터 부성부재의 가족환경 속에서, 양육에 대한 방향성과 가치관이 없는 할아버지와 할머니, 그리고 어머니 밑에서 자랐다. 그런 그녀에게 유일한 롤 모델 혹은 대안적인 아버지는 이모부인 펙이었다. 펙은 릴빰이 태어나던 날의 모습을 또렷이 기억하고 있으며, 너무 작아서 이름도 릴빰("little bit")이라고 지었을 정도로 친밀한 가족관계의 테두리 안에 있었다. 자연스럽게 대안적인 아버지 역할을 맡게 된 펙은 정작 자신의 아이는 없지만 릴빰에게 안전한 장치들에 대해 가르쳐주기도 하지만, 다른 한편으로는 그녀를 위협에 처하게도 한다.

릴빰이 11세였을 때 펙은 어린 릴빰을 데리고 운전을 가르쳐주겠다고 교외로 데리고 나가서 가슴을 만지는 성추행을 했다. 아버지의 대체 인물인 이모부에게 당한 성추행 이후에도 그들의 만남은 릴빰이 대학에 진학하기 전까지 지속적으로 이루어졌지만, 그 사건은 릴빰에게 있어 어린 시절의 정신적인 상흔을 고스란히 꺼안고 살아가게 된 비밀이 되었다. 이 작품은 성인이 된 릴빰이 어린 시절에 받았던 상처에 대한 치유 과정을 보여주고 있는데, 그것은 중층적으로 포개어져 있는 기억을 하나씩 들추어내면서 고통을 수반한 채 드러난다. 그리하여 아무것도 몰랐던 어린 시절에 무방비 상태에서 성추행을 당했던 때의 고통스러웠던 과거와 화해하고, 또한 펙에 대해서도 연민과 더불어 용서하면서 어렵사리 자아를 회복해가는 과정을 보여주고 있다.

이에 반해 펙은 어머니는 있으나 모성이 부재한 가족환경에서 자라났다. "난 매일같이 어머니가 나에 대해 실망의 말을 할까봐 두려워서⁵⁾"(I think it's better if my mother doesn't have a daily reminder of her disappointment 27) 어머니가 있는 싸우스 캐롤라이나(South Carolina)로 돌아가서 살 생각이 없다는 펙의 말은 40대 중반의 남자가 하는 말치고는 참으로 유약하다고 할 수 있다. 그에게는 아직도 극복하지 못한 어

5) 이 논문에서 인용하는 한글 번역은 플라 보글, 이지훈 역, 『운전배우기』, 서울: 지만지, 2012. 버전을 따르기로 하되 페이지 표기는 원 텍스트에 의존한다.

머니에 대한 절망적인 현실 혹은 과거가 있다. 그의 어머니는 그에게 능력 이상의 것을 과도하게 요구했거나, 혹은 늘 비난의 말을 하면서 아이의 기를 꺾어놓았다. 어머니는 “아버지가 하지 못했던 것, 되지 못했던 것을 아들에게 요구함으로써”(She wanted me to do—to be everything my father was not. She wanted me to amount to something 28) 대리 만족을 찾고자 했던 것이다.

펙이 어머니의 과도한 기대로 인해 얼마나 압박감을 느끼고 살았을 지에 대해서는 사촌인 바비(Bobby)와 폼파노(Pompano) 낚시를 하러 간 장면(34-5)에서 단 한번 압축적으로 드러난다. 폼파노 낚시 장면은 데칼코마니 기법이 가장 극적으로 구현되어 있다고 할 수 있다. 그것은 초현실주의적인 미술기법이 무의식을 포착해내어, 구체적인 형상을 띠고 있지 않지만 억눌려 있는 모습을 나타내 보이는 장치로 사용되기 때문이다. 이 장면에서 바비는 있으며 없는 인물로 설정되어 펙의 독백(monologue)으로 바비와의 추억이 상상으로 재현된다. 특히 펙이 16세 때까지 여름에는 신발을 신지 않았다고 말하면서 신발을 벗는 장면은 펙의 어린 시절의 억압을 상징적으로 그려내고 있다. 신발은 사회적인 관습에 대한 상징이다. 때로는 딱딱한 가죽으로부터 발을 숨 쉬게 해주어야 한다는 것은 어머니의 기대를 저버려서는 안 된다는 압박감으로부터 작은 탈출구를 찾고자하는 것이며, 자신을 움아매고 있는 현실적인 조건들로부터 벗어난 자유로운 삶에 대한 갈망을 드러낸다. 또한 이 작품에서 유일하게 릴빛이 등장하지 않기에 이 장면은 펙을 가장 객관적으로 볼 수 있는 근거를 제공해준다.

한편, 릴빛은 11세 때 당한 성추행 사건 이후로 아무에게도 말하지 못한 비밀을 품고 살다가 서른 중반이 되어서야 어린 시절의 기억들을 하나씩 떠올리면서 자신과의 화해를 시도한다. 그렇지만 기억이라는 것은 시간의 순차대로 순방향으로만 떠오르는 것이 아니라 무질서하게, 때로는 어지러운 정도로 역방향으로도 불쑥불쑥 떠오른다. 이 작품에서도 릴빛

의 기억들은 불규칙한 시간의 배치를 통해서 하나씩 과거의 진실을 드러내는데, 이것은 자아인식에 도달하는 과정을 함축적으로 보여주고 있다. 기억의 무질서한 배치는 이 작품을 이루는 중요한 뼈대가 된다. 그것은 마치 잘 모르는 길을 찾아가는 경로와 비슷한데, 진정한 자아 찾기의 여정이 쉽지 않음을 무질서한 기억의 배치를 통하여 상징적으로 보여준다.

릴빗의 기억은 어린 시절로 되돌아가는 여정이고, 이것은 자신과의 진정한 화해와 이해와 용서의 길을 찾아가는 것이기도 하다. 이런 이유로 보글은 브레히트(Bertolt Brecht)적인 특징을 차용하여 릴빗이 자아 찾기의 여정으로서 시간의 순서에 의존하는 직렬형식이 아니라 무질서한 기억의 나열로 이루어진 에피소드들의 병렬 형식으로 배치하였다. 브랜틀리(Ben Brantley)는 『씨어터 리뷰』(*Theater Review*)에서 이 작품을 언급하면서 보글의 다른 어떤 작품보다도 인위적인 점이 덜하고, 보다 자연스럽게 브레히트적인 요소들이 통합적으로 녹아들어있다고 보았는데, 그것은 이 작품이 기억극의 형태를 띠고 있기 때문이라고 분석했다(February 13, 2012).

브레히트적인 서사구조를 사용함으로써 만들어낼 수 있는 효과 중의 하나는 단연 ‘낯설게 하기’(Defamiliarization)라고 할 수 있다. 보글은 ‘낯설게 하기’ 장치를 곳곳에 배치해놓음으로써 릴빗이 자신의 인생여정을 다른 시각으로 새롭게 볼 수 있게 하고, 다른 한편으로는 그녀 자신도 채 파악하지 못했던 삶의 진실을 깨달을 수 있도록 해준다. 보글로서는 이런 목적이 없었다면 굳이 브레히트적인 요소를 빌려오지 않았을 것이다. 보글이 브레히트 기법으로 에피소드식 전개를 하고 서사극의 틀을 사용한 것은 캐릭터뿐만 아니라 관객들도 느긋하게 수동적으로 연극을 받아들이지 않기를 원했기 때문이다. 이 지점에서 브레히트적인 서사구조와 데칼코마니 기법의 유사성이 드러난다고 할 수 있다. 감추어져 있는 틀을 찾아낼 수 있고, 무질서하게 배치된 패턴 속에서 정형성을 발견할 수 있기 때문이다.

이와 관련하여 PSB의 뉴스아워는 보글이 『운전배우기』로 폴리처상을 수상하게 된 특징을 꼽으면서 다음과 같이 소개하였다. “보글은 젊은 극작가들의 선생이라는 명성을 얻은 이후로 여기에서 대담하게 극적인 요소들을 많이 섞으려고 했다. 브레히트 식으로 에피소드에 주제를 달기도 하고, 각 챕터의 머리말에 운전자의 교육수칙을 양식화했으며, 환상을 자의식적으로 사용했고, 전략적으로 시간순서를 뒤죽박죽 섞어놓은 것이며, 너무 자연스럽게 들려서 마치 과거의 사건을 자신이 기억하고 있는 것처럼 생각될 정도의 대화와, 만화 같은 코믹한 과장 등이 그것이다”(April 16, 1998).

보글이 브레히트적인 요소를 『운전배우기』에 녹아들 수 있게 구성한 궁극적인 이유는 릴빛의 자아 찾기라는 주제를 효과적으로 끌어오기 위한 것이며, 이와 동시에 껍에 대한 이해의 폭을 넓히는 근거를 찾기 위해서이다. 억압에서 자유롭지 못한 껍이 폼파노 냐시를 통하여 무의식을 해방시키고, 껍의 외로움과 연민을 최대한 확장시킴으로써 그에 대한 이해의 단서를 발견할 수 있기 때문이다. 그리고 이 과정은 전적으로 릴빛의 기억을 통하여 재구성된다는 점에 주목할 필요가 있다. 릴빛의 기억을 통하여 껍의 어린 시절이 데칼코마니를 이루는 모습은 껍의 억눌려 있는 모습을 찾을 수 있는 근거가 되며, 이로 인하여 껍의 상처를 이해하고 객관적인 성찰을 이루어낼 수 있게 된다.

ii. 오브제의 데칼코마니: Breast vs Heart

이 작품에서는 릴빛의 가슴과 껍의 가슴의 대한 대조가 대칭을 이루는 오브제로 사용된다. 릴빛의 자신의 몸에 대한 인식, 특히 가슴에 대한 인식은 어린 시절에 껍이 그녀의 가슴을 만진 사건 이후로는 떼어내고 싶은, 불편하고 귀찮은 것에 지나지 않았다. 릴빛에게 있어 가슴은 물질적인 것에서 출발하여, 서른여덟 살이 되어 기억의 궤적을 따라 자아 찾기

의 여정이 이루어지면서 감성적인 수용으로 발전한다. 이에 비해, 펙의 가슴은 그의 정신적인 상흔과 관련이 있다. 펙은 스스로를 “가슴에 불이 붙은 사람”(I have a fire in my heart 70)이라고 말한다.

‘가슴에 붙은 불’은 펙이 가진 일련의 모호함을 설명해주는 하나의 단초로 작용한다. 펙은 어린 시절에 어머니의 과도한 기대에 부응하지 못하여 늘 비난의 말을 들었던 것 이외에도 다른 종류의 정서적인 고통을 경험했던 것으로 짐작된다. 텍스트에는 암시적으로만 드러나 있는데, 그것은 전쟁으로 인한 상흔 때문일 수도 있다(67). 펙은 정서적 혹은 물리적 환경의 고통을 매우기 위하여 술에 의존하기도 했지만 그것은 결코 해결책이 되지 못했다. 아마도 쾌배의식에 젖어있던 펙은 상대적으로 통제하기 쉬운 연약한 어린아이였던 릴빗에 대한 사랑으로 가슴에 붙은 불을 다스려갈 수 있었는지도 모른다. 상처를 드러내지 않고 살면서, 갈수록 짙은 외로움으로 인하여 펙은 ‘가슴에 불이 붙은 사람’이 되었기 때문이다. 이것은 다른 한편으로는 펙의 소아성애(pedophilia)⁶⁾ 경향을 설명해주는 원인으로 볼 수도 있다. 힘없는 어린 아이에 불과한 릴빗은 그가 마음대로 다룰 수 있는 대상이었기 때문에 그의 감정이 투사되기 쉬웠을 것이다. 이것은 펙이 자동차를 “baby” 혹은 “she”라고 부르는 것에서도 같은 이유를 찾을 수 있다. 자동차와 어린 소녀는 자신이 마음대로 제어할 수 있기 때문이다. 그렇지만 이 부분은 나중에 릴빗이 혼자서 운전을 할 수 있게 되면서, “이제 나는 이 차를 ‘남자애’라고 말해야 할 것 같군요”(91)라는 대사에서 주체가 전복된다. 이렇게 전복되고 도치되는 지점

6) 펙이 릴빗에 대해 가지고 있는 감정에 대해서는 크게 두 가지 견해가 상충한다. 어린아이의 가슴을 만지면서 성추행을 했다는 의미에서 펙을 소아성애자로 보는 견해와, 릴빗이 태어나는 모습부터 지켜보면서 그녀가 어른이 되었을 때에는 급기야 청혼까지 했다는 점에서 진정한 사랑으로 보아야 한다는 것이 그것이다. 실제로 소아성애자들은 어린아이에게서 성적인 욕구를 느끼게 되는데, 그 아이가 어른으로 성장하고 나면 흥미를 잃어버리고 또 다른 어린 아이에게로 관심을 돌린다고 한다. 이런 의미에서 펙을 소아성애자라고 한정지어 판단하게 되면 작품에 대한 해석의 폭이 그만큼 줄어들게 된다.

에서 데칼코마니의 미학적 효과 또한 극대화된다. 찍의 속성이라고 생각되었던 요소가 릴빛의 속성으로 묻어나는 것은 데칼코마니 기법이 녹아 있는 것이며 앞 뒤, 그리고 위 아래의 경계를 허물어뜨리면서, 구분 자체를 무의미하게 만든다.

찍이 릴빛에 대해 가지는 감정은 비록 소아성애에서 시작했다 할지라도 그것은 단지 소아성애에만 머물러 있는 것이 아니라 갈수록 감정의 공유를 통하여 진정한 사랑으로 발전하게 된다. 이에 대해 보글은 “소아성애에 관한 것을 다루지만 사실은 육체적 분열에 관한 것이고, 몸의 소유에 관한 것이며, 기억에 관한 것이고, 침대의 감정적인 변화에 관한 것이고, 여자 몸의 육체적인 변화에 관한 것이며, 다른 사람에게 맞추어가는 방법에 관한 것이고, 또한 어른으로서의 정의에 관한 것”(22 Nov. 1998)이라고 밝힌 바 있다⁷⁾. 즉, 불편한 진실과 함께 사회적 논란을 불러일으킬 수 있는 소아성애는 릴빛이 자신의 과거와 화해하고 자아 탐구를 시작하기 위한 여정의 출발점이 된다.

찍이 가슴에 있는 불을 다루기 위해 필요한 정서적 매개체로서 지하실이라는 공간은 물리적인 위로를 제공해준다. 그곳은 혼자 은밀하게 플레이보이 잡지도 보고, 사진작업을 하는 암실도 있고, 드럼세트, 바이올린, 색소폰 등 자신이 위로를 얻을 수 있는 소품들로 가득 차 있다. 지하실은 다른 사람과 공유하는 공간이 아닌, 자기만의 공간인데 찍은 그런 곳에 릴빛을 끌어들여 릴빛의 가슴이 드러나는 사진을 찍으면서 둘만의 은밀한 공간으로 만들었다.

지하실은 그의 무의식이 지배하는 공간. 리비도(Libido)로 가득 차 있는 공간이다⁸⁾. 더불어 찍의 좌절과 아픔과 우울이 모두 집약되어 있는

7) 이 인터뷰는 펜실베이니아 대학(University of Pennsylvania)의 영문학과에서 『운전배우기』를 공연하면서 전문극단인 필라델피아 극단 (Philadelphia Theatre Company)의 도움을 얻게 되었는데, 그때 보글은 직접 인터뷰에 응하여 이 작품의 기본적인 뼈대에 대해 설명하였다.

8) 대부분의 현대 드라마는 프로이트적인 정신분석학에 토대를 두고 등장인물

곳이라고 할 수 있다. 펙이 릴빗에게 온갖 포즈를 요구하며 사진을 찍었던 그 공간은 지하실이라는 어두운 장소 중에서도 가장 어두운 암실이라는 상징으로 드러난다. 그곳으로 릴빗을 데리고 가서 둘만의 사진 찍기 놀이를 하는 장면에서 펙의 외로움은 극대화된다. 비좁은 사다리를 타고 내려간 가장 어두운 공간에서 펙은 역설적으로 가장 환할 수 있다는 점은 의미심장하다. 펙이 가장 편안함을 느꼈던 곳, 그의 진짜 흔적을 다 모아둔 지하실의 가장 어두운 암실. 그리고 그 곳에서 그의 가장 찬란하고 아름다운 일들이 벌어진다. 그리하여 그들만의 비밀이 가득한 그 공간에서 펙이 죽었다는 점 또한 상징적인 의미를 가진다. 어른이 된 릴빗에게 청혼했다가 거부당하고 그 후 다시 술에 의존하는 생활로 퇴행하여 폐인처럼 살면서 지하실 계단에서 쓰러져 죽었기 때문이다. “플라잉 더치맨”(Flying Dutchman)의 어쩔 수 없는 숙명과 그의 최후의 모습 또한 데칼코마니 속에 투영된 모습으로 나타난다.

가끔 말예요, 이모부가 ‘플라잉 더치맨’ 같다고 생각해요.

불쌍한 더치맨은 바다를 헤매는 숙명을 타고 났어.

7년 만에 한번 물에 올라오네. 자기를 사랑해 주는 여자가 있다면

물에 올라 행복하게 살 수 있네, 바다를 헤매는 숙명이여.

Sometimes I think of my uncle as a kind of Flying Dutchman,

In the opera, the Dutchman is doomed to wander the sea;

but every seven years he can come ashore, and if he finds a maiden

who will love him of her own free will—he will be released. (86)

의 고통의 주된 원인이 되는 사건을 찾아내려고 한다. 그리하여 캐릭터의 정신적인 상흔을 찾아가는 여정을 탐구하는 것이 하나의 패턴처럼 되어버렸다. 이 작품 역시 정신분석학의 기본개념을 빌려와서 논리적인 근거의 틀로 삼을 만한 여지는 많지만 이 논문에서는 상식적인 상징만 따왔을 뿐이다.

데칼코마니는 그런 듯 그렇지 않은 모호한 형태를 띠고 있기에 이 작품에 나타나는 여러 가지 에피소드는 함축적인 의미를 담고 있는 틀이 된다. 그리하여 릴빛의 기억을 따라 과거의 궤적을 추적하여 가다보면 그동안 인식하지 못했던 껍에 대한 진정한 이해의 고리들을 발견하게 되고, 플라잉 더치맨의 비극적인 숙명과의 상관성을 발견하게 된다.

껍에게 있어 자동차 안은 자신의 의지대로 움직이고 판단할 수 있는 적극적이고 능동적인 공간인데 비하여, 지하실의 암실은 그가 피하고자 했던 곳, 물러서고 후퇴하여 편안하게 자기를 내려놓을 수 있는 공간이었다. 그리하여 자동차의 운전석을 릴빛에게 내어준 껍이 다음으로 택한 공간이 암실이었고, 플라잉 더치맨처럼 7년 뒤에 그곳에서 죽었다는 점은, 환유적인 상징성을 보여주는 기호가 된다. 이와 더불어 그곳이 그로서는 가장 아름답고도 비밀스런 공간이었음을 상징적으로 보여준다.

껍의 가슴에 붙은 불이 감성적이고 정서적인 영역에 대한 결핍에서 생겨났다면, 릴빛은 어릴 때부터 유난히 큰 가슴에 대한 콤플렉스에 사로잡혀서 자신의 신체를 제대로 이해할 수 없었다. 그리하여 친구들로부터 놀림을 받았고, 가슴에 대한 비정상적인 집착을 보였다. 이 점은 또래 친구들한테 메리제인 조크(Mary Jane Jokes)를 아무렇지도 않게 해대는 릴빛의 모습에서 드러난다. 메리제인 조크는 가슴을 유방이라는 물질적인 오브제로만 인식한다는 점에서 릴빛과 유사한 상관성을 가진다고 볼 수 있다. 메리제인은 가슴만 풍만할 뿐이지, 전혀 지적이지도, 논리적이지도 않다. 그러다보니 가슴을 소중한 자기 몸의 일부로 인식하는 것이 아니라, 그저 신체에 붙어있는 일종의 부품으로서 물질적인 가치만 지니는 거추장스러운 것으로 여길 뿐이다. 따라서 누군가가 자신의 가슴을 희롱했을 때조차도 자신의 신체가 훼손당했다는 불쾌감보다도 신발 속에 넣어둔 돈을 빼앗기지 않았다는 것에서 오히려 상대방을 제압했다고 느꼈던 것이다. 그리고 상대방이 자신의 전략에 속아서 가슴만 만지고 돈은 무사하게 숨겼다는 것에 통쾌함을 느끼며 숨이 넘어갈 듯 웃고 또

웃는다. 즉, 메리제인에게 가슴과 돈은 등가물로 여겨지며 그녀에게 가슴은 유방에 다름 아닌 것이다. 메리제인은 릴빛에 대한 환유이자 릴빛으로 치환해서 해석할 수 있는 상징이다.

릴빛은 또래 친구들 사이에서 유난히 가슴이 크다는 이유로 호기심과 놀림의 대상이 되기도 하고, 남학생들에게 인기를 끌기도 하고, 이모부에게 성추행을 당하기도 한다. 그녀는 11세의 어린 나이에도 이미 어지간한 어른의 가슴을 갖고 있었는데, 머리(지성 혹은 이성)가 성장하기도 전에 봉긋한 가슴부터 발달한 것이다. 11세라는 어린 나이에 이모부에게 당한 성추행과 관련지어 본다면, 그녀에게 있어 가슴(유방)은 거추장스럽고 그저 남자들을 유혹하는 도구에 지나지 않는 것이 된다. 그 큰 가슴이 남자들에게 신호를 보내면 남자들은 그녀의 가슴에 주파수를 맞추게 되고 그들을 끌어들이는 수단, 그 이상도 그 이하도 아닌 것이라고 여기는 것이다. 가끔씩은 자신의 가슴이 향해하고 있는 수부들을 유혹하여 파멸로 이끄는 사이렌(Siren) 같다고도 생각 한다(58).

이와 같은 가슴에 대한 부정적인 인식은 11세 때 당한 성추행 경험 때문에 생겨난 것이다. 그때는 가슴을 오로지 유방으로만 인식하고 있는 어린 나이였기 때문이다. 펙이 말하는 ‘가슴’(heart)은 감성적인 의미를 가지는 것이기 때문에, 유달리 큰 가슴(유방)에 대한 릴빛의 이해는 차츰 물질적인 가슴을 벗어나서 감성적인 가슴에 대한 이해로 확대되고 이것은 릴빛의 정신적인 성숙 내지는 진정한 발전을 의미한다. 이 작품에 “유방극”(Mammary Plays)이라는 부제가 붙어 있는 이유도 이와 같은 상징성에 기인한 것이라고 볼 수 있다.

릴빛의 가슴에 대한 인식이 유방에서 가슴으로 옮겨가는 과정이야말로 그녀의 성장을 상징적으로 보여준다고 할 수 있다. 단지 유방으로서의 가슴과, 감성적인 가슴의 틈새를 메워가는 과정을 경함하고 나서 나중에 릴빛이 실제로 펙의 나이가 되면서 진정한 가슴의 의미를 깨닫게 되는 것이다. 릴빛의 다층적인 기억이 에피소드 방식으로 전개되는 이 작

품에서 가장 중요하면서도 다른 한편으로는 가장 꼬집어내기 어렵고 떠올리기에 고통스러운 기억은 맨 마지막 장에서 드러난다. 릴빛이 11세 때 당한 성추행 사건은 그녀에게는 의식적으로든 무의식적으로든 가장 힘들고 고통스러운 기억임에 분명하다. 또한 이 극의 클라이맥스를 이루면서 모든 사건의 발단이 되기도 한다. 또한 이 사건은 가장 어린 시절의 기억임에도 불구하고 맨 마지막 장면에 배치되어 있다는 점에서 미화적인 가치를 구현해내었다고 볼 수 있다. 모든 사건들이 하나의 선으로 연결되는 소설점의 역할을 하는 그 사건을 가장 마지막에 배치함으로써 현실에 대한 인식의 연결고리와 맞닿아있기 때문이다.

더욱이 이 장면에서 릴빛은 그 당시의 상황을 떠올리면서 자신의 목소리를 감추고 코러스의 목소리로 대체함으로써 가장 고통스러운 부분임을 극적으로 드러낸다. 이와 관련하여 보글은 단성 화음으로 주제를 드러내는 방식이 아니라 다성 화음을 사용하고 있으며 이런 장치들이야말로 이데올로기의 수용을 전복시킴으로서 무대의 실험성을 드러내고 있다고 보았다(Kimbrough 100).

릴빛의 에피소드들은 시간순서의 흐름보다는 감정의 흐름을 따라서 구조화된 기억들로서, 대부분 릴빛의 1인칭 시점으로 진술되어왔다. 그렇지만 이 부분에서만큼은 코러스가 릴빛을 대신하여 대사를 하고 있으며, 릴빛의 목소리는 은폐되어 있다. 이 부분은 브레히트의 ‘낯설게 하기’의 효과를 극대화하기 위하여 릴빛이 객관적으로 자신에게 일어났던 일들을 볼 수 있는 계기로 작동한다. 또한 릴빛은 의식의 밑바닥에 숨겨두었던 고통스러웠던 기억을 수면 위로 떠올리고 나서야 비로소 자신의 어린 시절과 화해하면서 그 당시의 상처에 대한 치유를 받을 수 있었다. 또한 지금은 죽었지만 자신에게 운전을 가르쳐 준 껍을 뒷좌석에 태움으로서 껍에 대한 상징적인 용서를 보여주고 이로서 그녀의 자아 찾기의 여정은 완성되었다고 할 수 있다. 이것은 오브제의 데칼코마니를 통하여 유방에서 가슴으로, 어린 시절의 상처에서 치유로, 편견과 오해에서 진

정한 이해로 이행되는 성장의 단계를 압축적으로 보여준다.

iii. 메타포의 데칼코마니: 음주와 운전 (Drink & Drive)

펙은 끊임없이 음주로 인해 고통 받고 있었다. 술로 문제를 일으킨 적은 없었어도 술에서 위안을 구하고자 했던 것이다. 그렇지만 릴빛과의 관계가 진전되면서 펙은 릴빛의 충고를 받아들여 술을 끊게 되었지만, 반대로 릴빛이 술을 마시게 되면서 문제를 일으키게 된다. 릴빛은 대학 시절에 술을 너무 많이 마셔서 학교에서 쫓겨난 적도 있었다. 비단 술 뿐만 아니라 이들의 에피소드가 가지는 무게는 어느 한쪽의 일방적인 축에 의해 결정되는 것이 아니고, 무게중심의 균형이 거의 정확하게 절반으로 배분되어 있다.

그렇지만 이들에 대한 데칼코마니 형식은 단순히 가족적인 배경이나 오브제의 유사함 등 평면적으로 드러나 있는 것이 아니다. 데칼코마니 형식은 주체와 객체의 전도, 혹은 성역할 전도를 상징적으로 보여주는 장면에서 더욱 입체적으로 드러나기 때문이다. 이것은 어른이 된 릴빛이 버스에서 우연히 만난 미성년자인 고등학생을 그녀의 집으로 데려가는 장면에서 극명하게 나타난다. 이 장면은 펙과 릴빛의 관계를 의도적으로 뒤집어 보인다. 그리하여 주체와 객체의 자리를 전복시켜 대각선 방향으로 배치시킴으로써 그들의 관계에 대한 객관적인 통찰을 얻게 되는 것이다.

릴빛: 오, 오, 이젠 매혹적. 나이가 든다는 것. 주도권을 쥔 사람이 된다는 것. 번역자, 선생, 미식가가 된다는 것, 그리고 이미 흥미를 잃어버린 사람이 된다는 것. 이것이야말로 어른이 취하는 이익이죠.

Lil' Bit: Oh, Oh--this is the allure. Being older. Being the first. Being the translator, the teacher, the epicure, the already jaded. This is how the

giver gets taken. (41)

어느새 껍의 입장이 되어버린 자신과 어린 시절 자신의 입장에 해당되는 소년을 대비시킴으로써, 자신의 어린 시절을 객관화하여 볼 수 있을 뿐만 아니라, 나이든 남자와 어린 여자의 관계를 나이든 여자와 어린 남자의 관계로 치환시켜서 입체적으로 볼 수 있게끔 하는 장면이다. 어른은 모든 것에서 주도권을 쥐고 있지만 동시에 모든 것에 대한 흥미를 잃어버린다는 것과, 아이는 주도권은 없지만 모든 것에 대해 흥미를 가진다는 것에 대한 깨달음을 얻는 정신적 여정은 이러한 데칼코마니 장치를 통해서 완성된다.

그리고 릴빛의 기억으로 재구성되는 이 작품에서 또 하나의 주목할 만한 데칼코마니 형식은 스스로를 치유하고자 하는 방법론적인 대칭구조에서 찾아볼 수 있다. 릴빛은 첫 장면에서 관객을 향하여 자신의 비밀을 털어놓겠다고 한다(7). 그리하여 이 작품은 삼십대 중반에 이른 릴빛의 회상을 통하여 당시의 기억들을 불러들이고 가장 고통스러운 심연의 기억에 맞닿게 되고 나서야 과거의 자아와 현재의 자아가 진정한 화해를 이룰 수 있었다. 반면에 껍의 경우에는 릴빛의 자아인식의 축과 반대편에서 실패한 사랑에 좌절하여 죽음에까지 이르게 되었다. 그렇지만 이것은 삶과 죽음을 서로 상반되는 개념으로 파악한 것이 아니다. 오히려 삶과 죽음을 겹쳐서 삶 속에 죽음이 있고(death-in-life), 죽음 속에 삶이 있다는(life-in-death) 뫼비우스의 띠와 같은 효과를 강조한 것이다.

더구나 껍의 경우, 사랑에 상실한 자의 파멸로만 볼 수 없는 근거들이 몇 가지 있다. 껍은 자신의 정신적 상흔에 대한 치유책으로 술에도 의존해보았지만, 릴빛과의 만남을 통한 ‘털어놓기 의식’을 치렀을 때 가장 많은 위안을 얻을 수 있었다. 텍스트에서 모호하게 암시된 전쟁과 관련된 상흔에 대해 2차 대전 이후에는 ‘털어놓기 상담’이 없었다는 메리 이모의 말 속에서(67) 이와 관련 있는 중요한 단서를 찾아볼 수 있을 것 같다⁹⁾.

전쟁에 참가한 적이 있는 껍을 괴롭히는 상흔이 무엇인지에 대해서는 정작 메리 이모도 모르고 있다. 아무도 모르고, 아무도 몰라야 되는 비밀. 그래서 껍은 가슴에 불이 붙을 수밖에 없는 사람이 된 것이다. 자신을 괴롭히고 있는 것이 무엇인지 정확하게 바라보고 비워내는 심리치료인 '털어놓기'는 자신을 짓누르고 있는 것에서 자유로워지기 위해서 필요한 치유적인 처방이다. 그렇지만 껍은 술이나 플레이보이 잡지 수집이나 사진 작업 등을 통해서 나름의 아픔을 피해보려고 했었다.

그렇지만 털어놓기 상담은 의외로 릴빛과의 꾸준한 만남을 통하여 이루어졌다. "일주일에 한번... 얘기해요. 이모부를 괴롭히는 걸 일주일 동안 모두 모아두었다가... 그리고 나랑 만나서 얘기하면 되잖아"(We could meet and talk--once a week. You could just store up whatever's bothering you during the week--and then we could talk 71). 릴빛이 갈수록 독립적이 되어가는 반면에 껍은 갈수록 의존적으로 변해가는 데, 껍으로서의 릴빛과의 만남이 일종의 털어놓기 의식이 이루어진 것이라고 볼 수 있다. 그리하여 18세의 나이가 되어 어른이 된 릴빛에게 청혼을 하면서 일종의 근친상간적인 가족 관계를 요구하기에 이른 것이다¹⁰⁾.

껍은 릴빛이 싫어할 짓은 하지도 않을뿐더러 릴빛에 대한 배려가 많은 남자이다. 그럼에도 불구하고 릴빛이 성인이 되면서 맞는 첫 생일이 다가오기만을 손꼽아 기다리며 편지를 보내고 꽃과 선물도 보내면서 적극적으로 구애한다. 그렇지만 릴빛은 껍이 보낸 선물을 되돌려 보낼 정도로 냉정한 반응을 보이는데, 그럼에도 불구하고 껍이 릴빛에게 그토록

9) "I know he has troubles. And we don't talk about them. I wonder, sometimes, what happened to him during the war. The men who fought World War II didn't have "rap sessions" to talk about their feelings".

10) "Well, your going away--has just made me realize how much I miss you. Talking to you and being alone with you, I've really come to depend on you, Li'l Bit"(79). "I want you to be my wife"(84).

집착하는 이유는 무엇일까? 펙으로서는 주체의 위기감을 느꼈을 것이다. 릴빛이 어렸을 때에는 펙이 마음대로 통제할 수 있었지만 정작 릴빛이 성인이 되어 누구의 도움도 없이 운전할 수 있게 되면서부터, 그녀는 더 이상 펙이 돌보아줄 대상이 아니었다. 오히려 펙이 그녀에게 기대어 위안을 구할 수 있는 상대로 관계가 치환된 것이다. 그렇지만 버티기 힘든 상흔을 안고 힘든 삶을 살던 펙으로서는 마지막 위안의 대상이 사라지자 마치 '플라잉 더치맨'이 그러하듯 잠시 육지에 올라와 진정한 사랑을 찾아 헤매다가 다시 깊은 바다 속에서 영원한 방랑인 죽음의 항해를 하게 된다.

반면에 릴빛은 그동안 펙이 가르쳐준 운전의 공식을 그녀의 삶에 적용 시킴으로써 남성적인 방식을 익혀서 오히려 전복시키는 전략으로 사용한다. 차를 마음대로 움직인다는 것은 단지 기계적인 장치 조작 이상의 의미가 있으며, 도로 상황을 잘 읽고 판단하는 일이 중요하다. 따라서 일단 운전석에 앉게 되면 누구도 빼앗을 수 없는 자기만의 파워를 가지고 모든 것을 판단해야 된다. 도로에는 즉, 세상에는 “많은 머저리들, 미친 놈들, 오만하기만한 멍청이들, 술에 취해 비틀거리는 사람들, 화가 나서 자신을 통제하지도 못하는 아이들, 마약에 절어서 앞뒤도 제대로 분간 못하는 사람들...”(There's a lot of assholes out there. Crazy men, arrogant idiots, drunks, angry kids, geezers who are blind 50)로 넘쳐난다. 이런 혼란스러운 상황에 잘 대처하기 위하여 펙은 릴빛이 남성적인 방식으로 운전하기를, 세상을 살아가기를 바란다. “나는 네가 남자처럼 운전하도록 가르쳐주고 싶어”(I want to teach you to drive like a man 50). 여자들이 망설이고 주저하면서 예의바르게 대처하다가는 치명적인 결과가 생기는 일도 있기 때문에, 펙은 남성적인 방법으로 운전을 해야 한다고 생각한다. 더구나 운전할 때의 도로상황도 남성적인 조건에 비유될 수 있기에 예측 불가능한 도로를 제어하기 위해서는 남자처럼 운전해야한다고 가르쳐준다.

펙은 운전뿐만 아니라 술을 마실 때에도 남자처럼 마셔야 한다고 가르쳐 준다. 그렇지만 음주와 관련하여 실제로 술을 마시게 하는 사람은 펙이지만, 여자가 술 마실 때의 위험성을 알려주는 사람은 릴빗의 어머니이다. 어머니는 남자들이 술을 매개체로 삼아서 여자를 농락할 수단으로 삼는다는 점을 강조하면서 술을 마시면서 남자들에게 당하지 않는 법을 알려준다. 술은 천천히 마실 것, 여성을 위한 술은 마시지 말 것, 섹스 체위가 들어가 있는 이름 가진 술은 선택하지 말 것 등을 말해준다. 또한 너무 많이 마셨다고 생각되면 손가락을 입에 넣어 토하라거나 너무 짝 끼이는 옷을 입어서 남자들이 벗기지 못하게 하는 것도 하나의 방법이라는 등의 충고를 해준다(24-8).

그렇지만 이와 같은 어머니의 음주교육은 다분히 어머니의 현실적인 경험에서 나온 것으로서, 하나의 임시방편적인 전략은 될 수 있을지라도 진정한 모녀관계를 형성하는 모티브로 작용하지는 못한다. 릴빗과 어머니의 관계는 성숙한 관계 맺기에는 실패했다고 할 수 있는데, 할아버지나 할머니의 방임 교육이 어머니의 결혼을 망치게 했듯이, 엄마 또한 릴빗에게 제대로 된 역할모델이 될 수 없었다. 어머니의 음주교육은 릴빗에 대한 전반적인 가정교육을 총체적으로 보여준다고 할 수 있다.

이렇듯 데칼코마니는 메타포에 대한 대비를 통해서도 드러나는데, 그것은 텍스트 속에 분명히 숨어 있기는 하지만 실체를 잡기 힘든 개념을 포착하기 위한 유용한 도구로 사용된다. 그리하여 운전이나 음주 등 인생에 대한 메타포를 비유적으로 인식할 수 있는 수단이 되어 우연이 만들어 낸 산물 같지만 실은 정교한 하나의 그림을 덧대어 봄으로써 전체 패턴을 파악할 수 있게 해주는 인식으로 발전된다.

iv. 선대칭의 데칼코마니: 성장 vs 좌절

음주교육 뿐만 아니라 운전까지도 남성적인 방식으로 대응해야 살아

남을 것이라고 가르쳐준 껍은 정작 남성적인 방식에 의해 패배당하고 만다. 그는 술과 운전뿐만 아니라 인생까지도 패배로 치닫고 말았다.

껍 이모부가 술로 죽기까지는 7년이 걸렸죠. 처음에는 직장을 잃었고,
두 번째는 아내를 잃었고, 그리고 마지막으로 운전면허를 잃었죠

It took my uncle seven years to drink himself to death,

First he lost his job, then his wife, and finally his driver's license. (85)

반면에 릴빛은 껍에게서 남성적인 법칙으로 세상을 살아야 된다는 것을 배웠지만 여성의 전복적인 힘으로 이 험한 세상에서 살아남을 수 있었다. 껍은 아이러니컬하게도 자신이 가르쳐준 남성적인 방식에 함몰되어 스스로의 파멸을 불러왔다고 볼 수 있다.

이 두 사람이 빚어내는 성장과 좌절의 쌍곡선은 서로 상대적인 변화를 겪는다. 릴빛이 어렸을 때에는 껍의 곡선이 상승하지만, 릴빛이 어른이 되면서 이 곡선은 반대방향으로 뺨어간다. X축과 Y축이 교차하는 지점이라 할 수 있는 릴빛의 생일날을 기점으로 하여 그들의 희비가 빚어내는 쌍곡선의 변화는 극대화되는데, 인생살이에 대한 노하우를 마치 자식에게 전해주듯 릴빛에게 모든 것을 가르쳐 준 껍은 아이러니컬하게도 좌절의 끝 부분까지 다다르고 만다. 껍은 가슴이 붙어 있는 남자였지만, 어느새 껍을 이해할 나이가 된 릴빛은 가슴이 아닌, 머리에 붙어 붙은 여자가 되어 자신의 이야기를 여러 가지 기억의 변주를 통하여 어린 시절의 모습과 화해하고 껍에 대해서도 이해하고 용서할 수 있게 되었다.

껍이 릴빛과 마지막으로 만나는 호텔 장면은 어른이 된 릴빛의 모습을 보여준다. 껍은 준비해온 반지를 내밀면서 청혼을 하지만 릴빛은 더 이상 껍을 만나지 않겠다는 결심을 밝히게 되었고 껍은 끊었던 술을 다시 마시면서 인생의 나락으로 추락하는 계기가 된다. 그러나 릴빛의 껍에

대한 감정은 현실원칙에 따라서 혼란스러워 하면서도 다른 한편으로는 껍에 대해 낭만적인 상상을 하는데, 싸이프러스(Cyprus) 나무 향과 모래 바람에 섞여진 기분 좋은 땀 냄새를 맡기도 하고, 심지어는 그의 바지 지퍼가 내려가는 에로틱한 소리를 상상하기도 한다(81-4). 그렇지만 그들 사이를 가로막고 있는 장애물이 무엇인지를 잘 알고 있는 릴빛은 메리 이모와 이혼하고 자신과의 결혼을 꿈꾸고 있는 껍에 대해 인습을 뛰어넘을 자신이 없다. 릴빛은 어른의 입장에서 판단을 하게 되고 여전히 껍을 사랑하는 자신의 속마음을 숨길 줄도 알게 되면서 어른의 세계 속으로 진입한 것이다. 그리하여 어린 시절에 껍이 사용했던 '가족'에 대한 강조를 어른이 되어 역으로 껍에게 되돌려줌으로써¹¹⁾ 그에게서 습득한 남성적인 방식의 운전 배우기를 전복시킨다.

데칼코마니의 가장 기본적인 형태가 선대칭이라면, 보글은 릴빛의 삶과 껍의 죽음의 과정을 보여줌으로써 서로 어긋나는 형식미를 보여준다. 그리고 이 틈새에서 생겨나는 미학적인 효과는 삶과 죽음을 동시에 보여주는 것으로 달성된다. 삶과 죽음에 대한 대칭은 상반된 속성을 드러내는 동시에 억눌려 있는 다른 모습을 보여주기 때문에 이 둘을 단순히 반대되는 개념으로 이해하면 안 된다. 보글이 데칼코마니 기법을 곳곳에 배치한 이유도 단순한 비교 이상의 효과를 기대했기 때문이었을 것이다. 데칼코마니는 단순히 포개어진 같은 그림만을 보여주는 것이 아니라 상반된 이미지, 혹은 우연성을 성취하기 위한 전략이기 때문에 풍부한 의미형성에 이바지하기 때문이다.

11) “지금 뭘 생각하고 있는 거예요! 이모부는 우리 이모와 결혼했어요, 껍 이모부. 이문 가족이라고요. 아저씨 지금 선을 넘어 왔어요. 가족은 가족이에요”(What have you been thinking! You are married to my aunt, Uncle Peck. She's my family. You have—you have gone way over the line. Family is family 85).

Ⅲ. 결론

『운전배우기』는 1997년에 발표되자마자 내용과 형식의 파격으로 인하여 사회적인 파장을 크게 일으켰다. 그리고 그 이듬해에 풀리처상을 기점으로 하여 드라마 부문의 상을 거의 대부분 수상했다. 이 작품이 다루고 있는 주제는 그동안 암묵적으로 수면 아래 가라앉혀 두었던 근친상간적인 성추행과 소아성애 등의 불편한 진실에 관한 것들이다. 어릴 때부터 자유방임형의 성 교육과 고리타분한 성 교육 사이에서 갈피를 잡지 못한 채, 자기 몸에 대한 충분한 이해도 없이 성추행을 당하게 된 릴빛이 그 중심에 자리하고 있다. 기억극 혹은 회상극의 형태로 진행되는 이 극은 릴빛이 11세부터 35세인 현재시점에 이르기까지의 여정을 ‘운전’이라는 메타포를 사용하여 거슬러간다.

이렇듯 릴빛이 중심 축을 이루고 있다면, 껍은 그녀와 정반대의 축을 이루고 있다. 이들은 힘의 균형을 조화롭게 이루고 있으며 여러 가지 디테일한 오브제의 배치를 통하여 데칼코마니 형식을 드러내고 있다. 데칼코마니 형식은 자아 찾기 혹은 현실인식에 대한 틀을 독해하기 위한 하나의 대안적 기법이라고 할 수 있다. 이 작품에서는 저변에 깔려있는 모호한 덩어리들을 해체하고 분류하여 부재라는 추상적인 개념과 가슴에 대한 오브제, 그리고 메타포와 선대칭이라는 형식 등 다양한 데칼코마니 기법을 통하여, 정교하고 치밀하게 숨겨진 모호함을 드러내기 위한 장치로서의 기능을 살펴보았다. 데칼코마니 기법은 단지 그림을 덧대고 포개었을 때의 상반되는 패턴뿐만 아니라, 형식적인 균형과 좌우대칭, 수직대칭, 수평대칭을 포함하여 억압되어 있는 숨은 그림을 찾는 하나의 유용한 틀로서 기능하기 때문이다.

부재에 대한 메타포를 데칼코마니 형식에 비추어보면 비로소 그들의 숨겨진 결핍을 발견할 수 있으며, 가슴에 대한 오브제를 데칼코마니 기법으로 덧대어보면서 유방에서 가슴으로 옮겨가는 인식의 성장을 볼 수

있다. 또한 데칼코마니 기법은 음주와 더불어 운전배우기라는 메타포를 해석하는 틀을 제공해주며 ‘인생 배우기’라는 상위개념의 인식으로 발전하는 계기를 마련해준다. 그리하여 릴빛과 펙이 만들어내는 인생의 축을 상승과 하강이라는 대비되는 선대칭으로 나타내기 는 하지만, 이것은 단순히 미학적인 균형미를 이룰 뿐이지, 반대개념으로 고착시키는 것은 아니다. 초현실주의 미술에서 응용되고 있는 데칼코마니 기법을 문학작품에 덧입힘으로써 얻을 수 있는 가장 큰 효과는 대칭되는 요소들 사이에 녹아있는, 교묘하게 숨겨진 삶의 진실에 대한 틈새를 찾을 수 있다는 점이다.

릴빛은 어린 시절에 당한 성추행의 기억과 그 뒤에 정상적인 인간관계 맺기에 실패해 온 여러 궤적들을 서른다섯이 된 현재 시점에 이르러서야 하나씩 들추어낼 수 있게 되었다. 그리고 고통스러운 제의적 의식과도 같은 자아를 찾는 여정의 마지막에 이르러서야 자신에 대한 진정한 인식과 더불어 가족에 대한 소중한 가치를 발견하게 된다.

그 날이 내가 내 몸 속에 살았던 마지막 날이었습니다. 그 날 이후 나는 내 목 위로 후퇴했고 내 몸 속의 “불”은 머릿속으로 들어갔습니다. 그 날이 먼 먼 과거 같군요. 우리 두 사람이 아주 젊었을 때가 말입니다. 그리고 전 어느 사이, 서른다섯 살이 되었답니다. 나도 모르는 사이 저는 여자가 되어있었어요. 그리고 내가 어렸을 때는 절대 믿을 수 없다고 맹세했던 그런 것들을 이제는 믿게 되었어요. 가족이나 용서 같은 것들 말입니다.

That day was the last day I lived in my body. I retreated above the neck, and I've lived inside the “fire” in my head ever since. And now that seems like a long, long time ago. When we were both very young. And before you know it, I'll be thirty five. That's getting up there for a woman. And I find myself believing in things that a younger self vowed never to believe in. Things like family and

forgiveness. (90-1)

이 작품은 불편한 진실을 매개체로 삼고 있기는 하지만 ‘고통을 통한 성장’이라는 다소 진부해 보이는 큰 주제를 새로운 방식으로 전달하는데 성공했다고 할 수 있다. 내용과 형식의 조화를 독창적인 방식으로 재구성해가는 보글의 기법이야말로 두드러진 성공요인이라고 할 수 있을 것이다. 데칼코마니의 겹쳐지는 그림구조는 모호한 전체그림을 만들어내기 때문에 어느 하나 명쾌하게 드러나는 것은 없지만, 오히려 이것이야말로 이 작품의 잠재력을 확보하는 동인이 된다.

(상지대)

■ 주제어

기억극, 데칼코마니, 성추행, 부성부재, 모성부재, 소아성애, 자아인식, 플라잉 더치맨, 유방극

■ 인용문헌

플라 보글, 이지훈 역. 『운전배우기』. 서울: 지만지, 2012.

Andrew, Kimbrough, “Formal Subversion in How I Learned to Drive: A Structure of Meaning”. *Text & Presentation: The Comparative Drama Conference Series Supplement 4* (2007), pp.93–108.

Bakhtin, M.M. “From the Prehistory of Novelistic Discourse.” *In The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: U of Texas P, 1988.

Brantley, Ben. “Going Along for the Ride With Uncle: ‘How I Learned to Drive,’ With Norbert Leo Butz”. *Theater Review*. February 13, 2012.

CONVERSATION with PBS Newshour. AIR DATE: April 16, 1998

Higginbotham, Nicole. “The Psychology of Paula Vogel’s *How I Learned to Drive*”. October 29, 2007 01:12

Morris, Steven Leigh. “pedophilia onstage”. *Body Politics*. LA Weekly, Wednesday, March 10, 1999.

Vogel, Paula. *How I Learned to Drive*. New York: Dramatists Plays Service Inc, 1998.

■ Abstract

Technique of Decalcomanie in Paula Vogel's *How I Learned to Drive*

Kim, Mee Kyeong

(Sangji University)

Paula Vogel is one of the leading American dramatists who has been deeply concerned with sexual violence and dangers of distorted family. *How I Learned to Drive* makes her a distinctive writer on these subjects. The play starts with Li'l Bit's reminiscences of her younger days from 11 to 35. However her recollections are not followed by chronical order. By skillfully making her memories scrambled and mixed up with various episodes, Li'l Bit strives to reconstruct a real growth from sexual abuse of her childhood. Her memories and the recollections enable her to recover the pain of the past and reconcile with her younger self and her counterfoil, uncle Peck who abused her sexually at the age of 11. Vogel arranges Li'l Bit's fragmented memories for self awareness. On the process of compounding these scattered incidents, she borrows some techniques for aesthetic achievements. Including Brechtian epic forms, she puts a technique of "decalcomanie" into use, which we can see in the surrealism paintings. With the technique of decalcomanie, we can compare these two main characters and find some hidden clues to identifying Peck and Li'l Bit's relationship. They seem to be different

superficially; however, they are closely matched and tied with some fragments. This means that even though Peck committed sexual abuse against Li'l Bit at a younger age, they share solid bonds with each other.

The technique of decalcomanie focuses not only on the similar points between these two main characters, but also on the contradictorily vertical axis. Through some painful reminiscences of the past days, Li'l Bit finally realizes how disorientated she was and also restores a deeper understanding of Peck and his dreadfully desolate life. While Li'l Bit raises her awareness of the past self, Peck gradually declines to the depth of despairs and died. These two similar but contradictory characters lead to an aesthetically delicate balance through technique of decalcomanie.

■ Key Words

memory play, decalcomanie, sexual abuse, absence of fatherhood, absence of motherhood, pedophilia, self-awareness, Flying Dutchman, mammary play

■ 논문게재일

○투고일 : 2012년 11월 27일 ○심사일 : 2012년 12월 5일 ○게재확정일 : 2012년 12월 18일

● ● ●

맥신 홍 킹스톤 『여인무사』에 나타난 마술적 리얼리즘과 중국계 하위주체 여성의 목소리 복원

김여진

I. 서론: 『여인무사』의 장르 논쟁과 마술적 리얼리즘

맥신 홍 킹스톤(Maxine Hong Kingston)은 서양 열강들의 침탈과 중국 내 공산주의 혁명으로 미국에 망명한 부모에게서 태어난 이민 2세대이다. 『여인무사』는 미국에서 태어난 이민 2세대 화자와 그녀의 어머니, 중국에서 강간당한 후 사생아를 출산하고 자살한 고모, 그리고 미국으로 떠난 남편에게 버림받은 이모 등 중국계 하위주체 여성들의 경험을 서술한다.¹⁾ 등장인물들은 중국 가부장제와 미국의 제국주의라는 지배 이데올로기에 의해 억압당한 여성들로, 화자는 어머니로부터 들은 그들의 삶을 서사로 재구성한다. 작중 화자와 킹스톤의 많은 유사점 때문에 이 작품은 종종 자전적인 것으로 간주되어 왔는데, 그러한 이해는 『여인무사』가 출판사의 판촉 전략에 따라 1976년 비소설로 출판되고 그 해 미국 비평가 협회상 비소설 부문을 수상함으로써 더욱 부추겨졌다. 이에 많은

1) Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*. New York: Knopf, 1976. 본 논문에서 『여인무사』(*The Woman Warrior*)에 대한 인용은 본문에 쪽수만 표기함.

중국인 독자들과 중국계 미국인 비평가들은 『여인무사』에 묘사된 중국의 전설이나 관습이 사실과 괴리가 있으며, 그녀의 작품이 중국 문화를 왜곡하고 동양 문화권에 대한 서구의 편견을 강화하였다고 비판했다 (Zhang 13). 일부 중국계 미국인 남성 작가들은 킹스틴의 작품이 여성 해방주의 흐름에 편승하여 자신의 가족과 종족 문화를 상업적인 목적으로 이용했다고 비판하기도 했다.²⁾

이러한 비판의 공통적 전제는 킹스틴이 중국의 전통과 문화를 그녀의 작품 속에서 있는 그대로 재현해야 한다는 것이다. 최강민은 이민 1.5세대 이후 세대들의 디아스포라 문학에서 형상화되는 모국의 풍경이 최근의 것이 아니라 자신의 유년시절의 체험이나 조부모 세대가 살던 당시의 모습을 재구성한 것이라고 지적한 바 있다(173). 킹스틴의 서사는 어머니를 통해 전해들은 중국의 설화와 민담을 자신의 이해의 지평에서 수용하여 새롭게 재구성한 것이며, 따라서 현재의 관점에 의해 얼마든지 변형될 수 있는 것이다. 비슷한 맥락에서, 보니 멜키오르(Bonnie Melchior)는 중국의 구전 문학을 계승한 킹스틴의 자서전 쓰기를 기존의 관념들에

2) “친과 찬은 킹스틴의 주된 관심이 오로지 상업적인 것에 집중되어 있으며, 그녀의 『여인무사』가 여성주의 흐름에 편승한다고 주장한다. 중국계 미국인 심리학자이자 작가인 벤 통은 킹스틴이 백인 주류 독자층에게 호소하고 중국계 미국인에 대한 고정관념을 강화하는 방식으로 자신의 종족 사람들을 상업적으로 이용한다고 비난한다. … 통은 킹스틴의 작품을 ‘대중적인 인류학을 위시한 백인을 즐겁게 하는 자서전’으로 분류한다” (김 198).

“Chin and Chan allege that Kingston's primary concern is the market place and that Kingston's *The Woman Warrior* (1975, 1976) represents her attempts to ‘cash in’ on a ‘feminist fed.’ Chinese American psychologist and writer Ben Tong accuses Kingston of ‘selling out … her own people’ by addressing herself to a predominantly white readership and gift-boxing old clichés about China and Chinese Americans, thereby obscuring the fact that Chinese Americans are not exotic foreigners but have deep roots in American life. Tong classifies Kingston's work as ‘white-pleasing autobiography passing for pop cultural anthropology.’” (Kim 198).

서 탈피하고 독자적인 방식을 구축한 해체주의적 글쓰기 양식으로 봐야 한다며 킹스턴을 옹호했다(282). 이 외에도 많은 아시아계 미국 문학 비평가들이 『여인무사』 장르 규명에 대한 논쟁에 참여했으며, 킹스턴 자신도 인터뷰를 통해 이러한 논란에 대한 그녀의 생각을 직접 내비쳤다.³⁾

킹스턴은 책의 이야기들에 사용된 허구적인 기교들 때문에 자신의 작품을 소설로 정의해야 한다고 언급한 바 있다. 자서전처럼 보이지만 『여인무사』는 허구적 요소들과 문학적 기교들이 많이 사용된 작품이다. 따라서 화자의 이야기를 중국 문화나 미국 캘리포니아 차이나타운의 생활상에 대한 있는 그대로의 사실적 기술이라고 보기에는 무리가 있다. 특히, “유령들과 함께한 소녀시절의 회고록”이라는 부제가 암시하듯이 『여인무사』에는 유령을 비롯한 초현실적인 요소들이 많이 등장한다. 프라이(Joanne S. Frye)는 서구의 남성중심의 문학 및 전통에서 여성들의 목소리와 정체성이 제대로 표현되지 못했던 현실을 지적하면서, 허구적 상상력으로 재-서술된 구전 설화나 유령과 같은 초현실적인 요소들로 구성된 『여인무사』의 서사가 이제까지 억압 받아온 여성들의 처지를 드러내는데 효과적이라고 보았다. 그는 킹스턴의 작품이 ‘자서전 형식의 환상’이라는 일각의 의견에 반대하고 『여인무사』는 허구적 상상뿐만 아니라 현실에 대한 문제의식을 적극적으로 반영한 작품이며 그 해결방안을 제

3) 킹스턴의 『여인무사』 장르에 대한 논쟁은 퀸비(Lee Quinby)의 자서전의 주제: 「『여인무사』의 표의적인 자아」(“The Subject of Memoirs: *The Woman Warrior's* Technology of Ideographic Selfhood”)와 왕(Sau-ling Cynthia Wong)의 「차이나 타운 관광 가이드인가 자서전인가? 맥신 홍 킹스턴의 『여인무사』와 중국계 미국인 자서전 논쟁」(“Autobiography as Guided Chinatown Tour? Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior* and the Chinese American Autobiographical Controversy”)에서 자세히 다루고 있다. 킹스턴의 작품을 오리엔탈리즘을 강화한 것으로 비판한 비평가들로 친(Frank Chin)과 찬(Jeffery Paul Chan)이 있으며, 그녀의 작품을 옹호한 대표적 비평가들로 김(Elaine Kim), 왕(Sau-ling Cynthia Wong) 그리고 청(King-kok Cheung)이 있다.

시하고 있다고 주장한다(295).

이 논문은 『여인무사』의 초현실적인 서사를 마술적 리얼리즘으로 보고, 이러한 서사 전략이 중국계 하위주체 여성들의 삶을 복원하는데 어떻게 기여하는지에 대해 논의하도록 하겠다. 가야트리 스피박(Gayatri Spivak)은 스스로 의견을 개진할 수 없는 소외된 여성들의 삶을 언표화하고 쟁점화하기 위해 ‘하위주체’(subaltern) 연구를 진행한 바 있다. ‘하위주체’(subaltern)라는 개념은 안토니오 그람시가 지배 담론을 형성할 수 있는 헤게모니를 쥐고 있는 권력 계층으로부터 소외되어 주변부로 물러난 계층을 일컫기 위해 처음 사용한 용어인데, 스피박의 ‘하위주체’는 범위를 더 좁혀 제국주의의 식민 통치 아래에 처한 제 3세계 사람들을 가리킨다. 스피박은 하위주체들이 지배 담론으로부터 배제되어 있기 때문에 자신의 의견을 개진할 수 있는 능력이 없다고 지적한다(“Can Subaltern Speak?” 283). 그녀가 주장하는 ‘하위주체에게 말걸기’는 이제까지 소외되어 있던 주체들의 목소리를 복원하는 것으로 1829년 영국의 인도 과부 순장 철폐를 “인식론적 폭력”으로 문제시한 스피박의 연구가 대표적이다(280).⁴⁾ 『여인무사』의 마술적 리얼리즘 서사는 중국계 하위주체 여성들의 억압된 목소리를 효과적으로 복원하며, 이는 ‘하위주체에게 말걸기’의 실행으로 볼 수 있다. 화자가 자살한 고모의 목소리를 복원하여 서술하는 “이름 없는 여자”(No Name Woman), 중국 고대 설화의 주인공 화

4) 과부 순장(widow sacrifice)은 ‘사티’(sati)라고 불리며, 과부가 남편이 죽은 후에 장작더미 위로 올라가 그녀 자신을 제물로 바치는 인도 풍습을 가리킨다(“Can the Subaltern Speak?” 297). 프로이트의 정신분석학을 이용하여, 스피박은 이 이슈를 “백인 남성이 황인종 여성을 황인종 남성으로부터 구해내다”라고 표현한다(296). 스피박은 영국인들의 단순한 시각과는 달리, 과부 순장 관습은 힌두 여성들의 상황에 대한 심도 있는 지식을 요구하는 훨씬 더 복잡한 현상이라는 것에 주목한다. 스피박은 1926년 북 캘커타에서 자살한 부바네스와리 바두리(Bhuvanewari Bhaduri)라는 젊은 여성의 죽음을 사례로 들며 사티가 실제로 “이데올로기들의 투쟁의 장”이라는 것을 지적한다(300).

목란에 자신을 투사하여 서술한 “하얀 호랑이들”(White Tigers), 화자의 어머니 “용감한 난초”(Brave Orchid)의 유령퇴치가 주로 서술되는 “무당”(Shaman), 그리고 어린 시절 종족성으로 인해 느꼈던 자의식과 갈등이 묘사되는 “오랑캐의 갈대 피리를 위한 노래”(A Song for a Barbarian Reed Pipe)에서 마술적 리얼리즘 서사가 특히 두드러지고 있다. 한편 스피박은 소수종족 작가들의 서사를 마술적 리얼리즘으로 정형화하는 시도가 또 다른 오리엔탈리즘을 양산할 수 있다고 비판한 바 있는데 (*Teaching Machine* 277)⁵⁾, 본 논문은 마술적 리얼리즘을 소수종족 문학을 특징짓는 정형화의 도구로서가 아니라 억압되고 소외되어 온 하위주체들의 이야기를 효과적으로 재현할 수 있는 서술전략으로 본다. 따라서 본론에서는 앞에서 열거한 『여인무사』의 각 장들을 검토하며 마술적 리얼리즘 서사의 특징을 하위주체 목소리 복원이라는 차원에서 살펴볼 예정이다.

II. 마술적 리얼리즘과 소수종족 문학

『여인무사』의 초현실적인 서사는 가브리엘 가르시아 마르케스(Gabriel

5) 이와 같은 비판은 라틴 아메리카에는 문학적 전통이 부재하다는 주장과 함께 라틴 아메리카 문학에 나타나는 마술적 리얼리즘이 독일의 이상주의나 바이마르 공화국 혹은 전후 시대 독일 문학 양식에서 기원한 것으로 보려는 일각의 주장을 고려할 때 더욱 설득력 있다. 이에 대한 자세한 논의는 윈즈(Christopher Warnes)의 「마술적 리얼리즘과 독일 이상주의의 유산」(“Magical Realism and the Legacy of German Idealism”, 488-98)과 바이마르 공화국 및 제 1차 세계대전 이후에 독일에 만연했던 유토피아적 희구와 로망스를 라틴 아메리카의 마술적 리얼리즘의 전범으로 본 귄터(Irene Guenther)의 「마술적 리얼리즘, 신객관주의, 그리고 바이마르 공화국의 예술」(“Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic”) 참조.

Garcia Marquez), 살만 루시디(Salman Rushdie), 자케스 음다(Zakes Mda) 등 탈식민주의 소수 종족 작가들의 작품들에서 공통적으로 나타나며, 흔히 마술적 리얼리즘(magical realism)으로 분류된다. 자모라(Lois Parkinson Zamora)는 탈식민주의 문학 작품에 나타나는 마술적 리얼리즘을 서구 중심의 모더니즘을 전복할 수 있는 대안적인 서사라고 평가한다(498). 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)은 마술적 리얼리즘을 제 1차 세계 대전 이후 후기 표현주의 양식의 하나로써 19세기 로망스의 전통을 따른 것으로 본다.⁶⁾ 그는 마술적 리얼리즘을 후기 자본주의 사회에서 하나의 '대안' 현실을 제공하는 "유토피아적 희구의 재-표현"(a reexpression of Utopian longings)이라고 설명한다("Magical Narratives" 104).⁷⁾ 제임슨은 이러한 서사가 라틴 아메리카 문학에서 나타나는 표현양식의 하나이며 식민 경험이 있는 라틴 아메리카, 소수종족 문화와 자본주의 문화가 공존하는 캘리포니아에 살고 있는 중국계 미국인, 혹은 노예제도의 기억을 갖고 있는 아프리카계 미국인의 체험을 재현하기에 적합하다고 설명한다("Magic Narrative in Film" 311).⁸⁾ 루시디 또한 인도를 떠나 영국

6) 마술적 리얼리즘에 대한 제임슨의 정의는 「마술적 서사들: 장르 비평의 변증법적 사용에 대하여」 ("Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism," *The political Unconscious*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981, 103-50) 참조.

7) "로망스는 프라이에게 있어서 소망 성취 혹은 일상을 미화하여 잃어버린 에덴을 복원하거나, 죽음과 불완전함이 사라진 미래를 선취하는 유토피아적 환상이다" (「마술적 서사들」 110).

"Romance is for Frye a wish-fulfillment or Utopian fantasy which aims at the transfiguration of the world of everyday life in such a way as to restore the conditions of some lost Eden, or to anticipate a future realm from which the old mortality and imperfections will have been effaced" ("Magical Narratives" 110).

8) 제임슨은 미국 비평 내에서 마술적 리얼리즘이 1950년대 미국 회화 작품들을 통해 처음 등장했으며, 비슷한 시기에 보르헤스의 작품세계를 논의하기 위해 플로레스 (Angel Flores)에 의해 적용됐고, 1960년대 이후 가브리엘 가르시아 마르케즈의 『백년동안의 고독』이 출판되면서 이 용어의 사용이 빈

에 망명한 인도계 영국인이 재현하는 조국이 기억과 상상력에 의존한 “상상의 조국”이며, 소수종족 작가들이 마술적 리얼리즘을 이용해 조국과 이산을 더욱 효과적으로 재현할 수 있다는 가능성을 시사한다(10).

유제분은 킹스턴을 비롯한 소수종족 작가들의 작품에 나타나는 유령과 초현실적인 존재에 주목하여 이러한 작가들이 백인 주류 문화에서 이질적이고 환상적으로 비쳐질 수 있는 소수종족의 역사와 문화를 민족지학적 사실주의를 넘어 초현실적인 요소들로 형상화하는 전략을 사용한다고 설명한다(663). 그러나 스피박은 이러한 마술적 리얼리즘 장르가 제 3세계 문학의 고유한 특성으로 여겨지고 서구 문학으로부터 분리시키는 표지로 작동하게 되는 것을 경계해야 한다고 우려를 표명한다(*Teaching Machine 277*).⁹⁾ 마술적 리얼리즘이 제 3세계 문학에 대한 또 하나의 정형화의 표지가 되는 것은 경계해야 하겠으나 초현실적인 서사를 구사하는 소수 종족 작가들의 문학을 이해하는데 유용한 틀을 제공하는 것은 사실이며 따라서 자세히 검토되어야 할 필요가 있다.

Ⅲ. 『여인무사』의 마술적 리얼리즘 서사

화자는 첫 장 “이름 없는 여자”에서 우물에 빠져 자살한 고모의 선택과 그 동기 및 의도에 대하여 숙고한다. 남편이 미국으로 일하기 위해 떠난 사이 임신한 고모는 마을 공동체의 단죄의 대상이 된다. 이웃 사람들

변해졌다고 지적한다(“Magic Realism in Film” 301).

9) “식민주의 그리고 탈식민주의 담론 연구는 ‘마술적 리얼리즘’을 제 3세계 문학을 규정하는 표지로 사용함으로써 유럽 중심의 패러다임을 고착화 할 수 있다”(277)

“It [Colonial and Postcolonial Discourse Studies] can fix Eurocentric paradigms, taking ‘magical realism’ to be the trademark of third world literary production, for example” (277).

은 고모의 간통을 단죄한다는 명목 하에 고모의 친정집을 습격하고 재산을 강탈한다. 수치심과 자책으로 고모는 그 날 밤 돼지우리에서 홀로 아기를 낳고, 우물에 빠져 자신과 아기 모두 숨진다. 가족들은 고모를 가문의 수치로 여겨 그녀와 아기에 대한 언급을 철저히 금지하고, 그녀는 '이름 없는 여자'가 된다. 화자는 고모가 그러한 선택을 하기까지 영향을 주었을 것이라고 추측되는 사회 문화적 요인들을 서사로 구성하여 이제까지 침묵 속에 지워져 있던 고모라는 존재에게 목소리를 부여한다. 화자의 서사는 고모를 다시 살려내고 그녀의 선택과 결과를 재현한다. 비합리적이고 병리적인 행동으로 비쳐질 수 있는 고모의 영아 살해와 자살은 화자의 서술을 통해 다층위적 의미와 다면성을 갖게 된다.

화자가 서사로 재구현한 고모에 관한 첫 번째 이야기는 그녀가 강간으로 아이를 임신하였다는 가정에서 출발한다. 화자는 이 이야기에서 그녀의 고모를 중국 가부장제 사회의 희생자로서 묘사한다. 고모에 대한 두 번째 이야기에서 화자는 고모를 “눈에 보이지 않는 경계선을 넘은” 여인으로 상상한다(8).

금지된 것의 막대한 결과에 대한 두려움은 그녀의 욕망을 섬세하고, 긴장되고, 강하게 했다. 그녀는 그 남자의 머리카락이 그의 귀에 달라붙은 모양과 그의 긴 상체가 물음표의 꼬리처럼 어깨에서 엉덩이까지 곡선처럼 흘러내리는 것을 바라보는 걸 좋아했다. 따뜻한 눈 혹은 부드러운 목소리, 혹은 느린 걸음걸이 - 그게 전부다 - 몇 가닥의 머리카락, 몸매, 밝음, 소리, 걸음걸이에 그녀는 가족을 버렸다. 그녀는 우리들을 피로와 함께 사라지고 말 매력과 바람이 멈추면 더 이상 흔들리지 않을 땅은 머리와 우리를 바꾸었다.

Fear at the enormities of the forbidden kept her desires delicate, wire and bone. She looked at a man because she liked the way the hair was tucked behind his ears, or she liked the question-mark line of a long torso curving at the

shoulder and straight at the hip. For warm eyes or a soft voice or a slow walk - that's all - a few hairs, a line, a brightness, a sound, pace, she gave up family. She offered us up for a charm that vanished with tiredness, a pigtail that didn't toss when the wind died. (8)

이 서술에서는 고모가 자신의 욕망에 굴복한 여인으로 묘사된다. 간통으로 인해 파생하게 될 결과들에 대한 두려움도 그녀를 멈추게 할 수 없었고, 오히려 그녀는 더욱 더 자신의 욕망의 대상을 갈구할 뿐이었다. 화자는 고모가 거울 앞에서 “사랑에 빠져있는 상태를 유지하기 위해” 자신을 치장하는 모습을 상상한다(9). 고모를 더욱 매력적으로 보이기 위해 외모를 가꾸는 여성으로 묘사한 것은 가부장적인 사회에 의해 억압당한 중국 여성에 대한 전형적인 이미지를 전복시킨다. 마지막으로 화자는 중국의 가부장제가 여성들에게 가한 폭력성을 더욱 부각시키기 위하여 고모의 임신이 가족 구성원에 인한 근친상간이었을 것이라는 가설을 세운다. 고대 중국의 폐쇄적인 공동체에서는 사람들이 서로와 관련을 맺고 있었고, 그들 중 대부분은 친족이었다. 또한 각 공동체의 구성원들은 특정한 행동 규범을 공유했다. 화자는 그러한 공동체의 편집증적 망상에 대하여 “마을 사람들은 그녀가 사생활을 가질 수 있는 것처럼, 마치 그들과 동떨어진 자신만의 비밀을 가질 수 있는 것처럼 행동한 것에 대해 처벌한 것”이라고 진단한다(13). 고모의 자살과 영아살해는 단순히 패배를 의미하는 것은 아니다. 그것은 억압적인 사회에 대한 고모의 마지막 저항이다. 화자는 가부장제에 의해 침묵을 강요당하고 이름을 상실한 고모에 대해 깊은 동정심을 느낀다. 구성원들의 그 어떤 일탈적인 행동에 대해서도 관용을 베풀지 못했던 당시 사회의 경직성은 서구 열강의 침략과 국내의 정치적 혼란에서 비롯되었을 것이라고 화자는 추측한다. 고모로 표상되는 하위주체 계층의 동기와 멘탈리티를 깊이 탐구함으로써 화자는 자신이 속한 종족의 전통을 더욱 뚜렷이 이해할 수 있게 되고, 자신의

정체성과 전통을 합치시킬 수 있는 방법을 찾는다. 화자가 말하듯이, “그녀[고모]의 삶이 나의 삶 속으로 가지를 쳐서 오지 않는다면, 그녀는 조상으로서 나에게 그 어떤 도움도 주지 못할 것”이기 때문이다(8).

다음으로 “하얀 호랑이들”에서는 중국의 “화목란” 설화가 화자에 의해 재-서술 된다.¹⁰⁾ 프라이는 화목란 설화가 『여인무사』작품 전체를 관통하는 주제라고 지적한 바 있다. 화자가 화목란에 자신을 투사해 재-서술하는 과정을 통해 종족을 구하는 여인과 자신을 동일시한다는 것이다(297). 화자는 중국의 설화 속 여인무사 화목란에 자신을 투사하여, 자신이 산으로 들어가 전사가 되는 수업을 받는다는 현실과 환상의 경계가 모호한 이야기를 서술한다. 화자가 가족들의 복수를 위해 마을로 돌아왔을 때 그녀의 부모는 그녀의 등 뒤에 칼로 복수와 맹세의 단어들을 새겨주는 데, 이것은 화목란 설화와 악비 설화를 혼용한 것이다.¹¹⁾ 화자가 재-서술한 화목란은 화자가 되고 싶어 하는 이상적인 여성상이다. 그러나 현실에서 화자의 삶은 그저 실망스러울 뿐이다. 그녀는 도시 재개발 사업이 부모의 세탁소를 철거하는 것을 막지 못하고, 직장 상사가 “노란색 검둥이”(48)라는 인종 차별적인 발언을 할 때에도 항변하지 못한다. 식구들은 그녀에게 “여자아이에게 밥을 주는 것은 찌르레기 새에게 먹이를 주는 것과 같다” 혹은 “여자아이를 기르는 것은 아무런 소용이 없어. 차라

10) 화목란 설화는 중국 위진남북조시대부터 내려오는 목란 시가로서 아버지 대신 전쟁터에 나가 싸우고 돌아와 딸과 아내로서의 자신의 역할을 충실히 수행하는 여인에 대한 이야기로 충효사상을 바탕으로 한 설화이다(안은주 54).

11) 이 대목은 화목란(Fa Mu Lan) 설화와 악비(Yue Fei) 설화를 혼용한 것이다(Cheung 169). 원래의 설화에서는 악비의 어머니가 악비의 등에 단 네 글자만 새겼다. 청은 킹스턴이 악비라는 남성 장군에 대한 이야기를 여인무사에 접목시킴으로써 성의 경계를 넘었으며, 중국 설화를 자유자재로 변용할 수 있는 작가로서의 권리를 적극 활용했고, 구바(Susan Gubar)가 제창한 텍스트로서의 여성과 중국계 미국인의 정체성을 동시에 구현했다고 지적한다(Cheung, 169).

리 거위들을 기르는 게 낫지” 등의 성차별적 발언들로 깊은 상처를 준다(46). 화자가 품고 있는 이상적인 여성상과 현재 중국계 미국인으로서 살고 있는 그녀의 모습 사이의 격차를 좁히는 것이 그녀의 정체성을 회복하는데 중요한 화두가 된다.

헌트(Linda Hunt)는 화자가 ‘이중 소외화’(double-marginality)를 경험하고 있다고 지적한다(6). ‘이중 소외화’란 자신의 종족성으로 겪는 차별 그리고 자신이 속한 공동체의 가부장적 가치관이 화자에게 부과하는 억압 양자를 일컫는다. 화자는 중국의 오랜 전통과 가치관을 공유하는 공동체에 속하는 동시에 그들로부터 괴리감을 느끼는 양가적인 감정을 갖는다. “지금도 여전히 중국은 나의 발에 이중의 전족을 감는다”(46)는 말에 화자의 양가적인 상황이 집약되어 있다. 화자는 자신과 화목란 사이의 공통점을 깨달으며 양가적인 감정을 극복하게 된다. 화자와 여인무사의 공통점은 “등 뒤에 새겨진 단어들”이다. 화자는 중국어에서 복수를 뜻하는 숙어가 “악행을 알리다” 그리고 “다섯 개의 가문들에게 알리다”라는 뜻이라는 것을 설명한다(53). 설화 속 여인무사 자신을 동일시하는 환상적인 서사를 통해 화자는 자신의 정체성을 확립하고 동시에 억압된 중국계 하위주체 여인들의 목소리를 서사로 복원시키는 역할까지 담당하게 된다.

“무당”은 초현실적인 요소와 사실주의적인 묘사가 가장 두드러지는 장이다. 화자는 자신의 어머니가 19세기 유럽의 여의사에 의해 설립된 중화민국 도경 산파 학교(To Keung School of Midwifery, the National Republic)에서 의학을 전공하였다는 것을 밝힌다(57). 화자에게 중국 설화와 가족에 관한 이야기를 들려주며 중국의 전통적 가치관을 자녀에게 전달하는 역할을 하던 “용감한 난초”는 서구식 의술교육을 받은 신여성 이면서 동시에 중국적 가치관을 고수하는 양면성을 지닌 인물이다. 그녀는 이야기를 통해 화자가 자신의 삶 속에 과거와 현재가 동시에 공존하는 세계를 구성하게 한다. 가령, 그녀는 산파 학교라는 서구식 의학을 배우

는 현대적인 공간에서 유령퇴치(exorcism)를 수행한 적이 있다는 것을 화자에게 말해준다. “용감한 난초”가 미국의 ‘금광’(Gold Mountain)으로 떠난 남편이 보내준 돈으로 의학을 배우기 위해 대도시로 떠날 때, 그녀는 “난파와 바람으로부터 지키기 위한 바다 새가 그려져 있는 배”(61)를 탄다. 배를 불운으로부터 지키기 위한 새의 그림은 그녀가 여전히 미신적 사고로부터 완전히 자유롭지 못하다는 것을 암시한다. 또한, 근대화 된 장소인 도경 산파 학교에서 “용감한 난초”를 포함한 여학생들은 유령이라는 초현실적인 존재와 조우한다. 책을 읽다가 잠깐 잠이 든 용감한 난초는 자신의 몸 위에 올라탄 앓은뱅이 유령(Sitting Ghost)으로 인해 잠이 깨는데, 그녀는 앓은뱅이 유령을 보고 당황하지 않고 오히려 불을 질러 태워 버리겠다고 위협한다(70). 다음 날 아침 용감한 난초는 간밤에 무슨 일이 있었냐고 묻는 학생들에게 자신이 간밤에 겪은 일을 말해준다.¹²⁾

젠킨스는 크리스테바(Julia Kristeva)의 용어를 빌려 이 대목에서 “직선적인 시간 순서에 따른 서구식 남성 중심의 서사와 대조적인 순환적이고 기념비적인 여성 목소리”가 쓰였다고 지적한다(69). 일례로, 용감한 난초는 친구들에게 “자신이 잠시 동안 죽어 있었으며, 자신이 건드리는 모든 것이 미래로 변하는 세계를 헤맸다”(72)고 말한다.¹³⁾ 그녀는 자신

12) 이 장면에서 도경학교 여학생들의 결속력과 집단 유령퇴치를 확인할 수 있다. 유제분은 모리슨의 『빌러비드』에서 유령이 나타났다는 소문을 듣고 그 동안 세쓰를 배타시했던 이웃 흑인 여자들이 몰려와 함께 유령을 내쫓는 장면에서 주목하며, 킹스턴과 모리슨의 작품의 마술적 리얼리즘이 치유와 통합을 가져다 줄 공동체에 대한 희구를 내포하며, 이는 이들의 마술적 리얼리즘이 19세기 미국 로망스 소설의 전통을 따르는 것이라고 지적한다(“환상과 사실주의” 663). 유제분은 “귀신들린 집이 있을 수 있거나 귀신이 있다는 가능성을 너무도 당연하듯” 여기는 태도가 모리슨의 『빌러비드』에서도 발견됨을 지적하며, 유령의 존재가 마술적 리얼리즘의 대표적인 특징들 중 하나라고 설명한다(662).

13) 이처럼 순환론적인 서사 혹은 시간성의 파괴(timelessness)는 마술적 리얼리즘 양식의 대표적인 특징의 하나이다. 용감한 난초가 끊임없이 이어지는

이 십 년간 길을 잃고 헤맸으며, 친구들의 존재를 거의 망각했고, 계속해서 또 다른 삶으로 이어지는 일을 하다가 돌아왔다고 말한다. 이와 같은 순환론적 혹은 원형적 서사 기법은 마술적 리얼리즘의 대표적인 특징이라고 할 수 있다. 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)은 “분열로 점철된 사료”가 마술적 리얼리즘의 특징이라고 보며, 마술적 리얼리즘은 과거에 대한 인과론적 혹은 연속적인 서사가 아니라 현실 속에 다층적인 과거들을 겹쳐 놓는 서사 방식을 채택한다고 설명한다(“Magic Realism in Film” 311). 그것은 역사와 현존재의 관계를 새롭게 정립하려는 시도이며, 그 결과 거대한 역사적 관점과 대서사가 와해되고, 개인들에 의해 구성되고 해석될 수 있는 ‘구멍이 난 역사’(history-with-holes)가 독자들에게 제시된다(Jameson 321).¹⁴⁾

마지막 장 “오랑캐의 갈대 피리를 한 노래”에서 화자는 어린 시절에 자신의 종족성과 언어에 대한 자의식으로 겪은 내적 갈등을 털어 놓는다. 이 장에 등장하는 말을 못하는 작은 중국계 여자 아이는 화자의 ‘종족성의 그림자’를 상기시키는 존재이자 그녀의 또 다른 자아이다. 제임슨은 마술적 리얼리즘 서사의 또 하나의 특징으로 “기이한 것” 혹은 “억압된 것”을 가리키는 “언캐니”(uncanny)의 귀환을 들었다(“Magical Narratives”

생을 살면서 헤매다가 원래의 자리로 돌아오는 이 대목은 대표적인 마술적 리얼리즘 작가 보르헤스(Jorge Luis Borges)의 “원형의 폐허들”과 “끝없이 두 갈래로 갈라지는 길들이 있는 정원”의 순환론적 혹은 원형적 모티프를 떠올리게 한다.

14) 플로레스(Angel Flores) 또한 스페인계 미국 문학에 나타나는 마술적 리얼리즘에 관한 논의에서 ‘시간성의 파괴’(timelessness)를 서사적 특징으로 들은 바 있다. 플로레스는 마술적 리얼리즘의 시작을 1935년 출판된 호르헤 루이스 보르헤스의 『불한당들의 세계사』(*Historia Universal de la Infamia*)로 보았다. 그는 또한 마술적 리얼리즘이 프루스트(Marcel Proust), 카프카(Franz Kafka), 포(Edgar Allen Poe), 멜빌(Herman Melville)의 현실과 상상의 문학세계를 재발견한 것이라고 피력하면서 시간성의 파괴(timelessness)의 전범을 카프카의 『심판』(*Trial*)과 카뮈의 『오랑캐』(*The Stranger*)에서 찾는다(188-189).

106). “언캐니”는 프로이드가 1919년 논문에서 처음 사용한 것으로, “억압되었던 유아기적 콤플렉스”를 가리킨다. “언캐니”는 특정한 자극에 의해 다시 의식화 되며 친숙함과 낯선 느낌을 동시에 수반한다(Lydenberg 1073). 미키스(David Mikics) 역시 마술적 리얼리즘이 역사적 혹은 문화적으로 억압되어 온 “언캐니”를 재-표면화하는 양식이라고 지적하며 대표적인 예로 캐리비안 문학의 마술적 리얼리즘을 지목한다(373). “오랑캐의 갈대 피리를 한 노래”는 바로 화자의 “언캐니”가 마술적 리얼리즘 서사로 표면화되는 장이다.

화자에게 있어 스타튼 캘리포니아의 고향 집은 자신의 ‘종족성의 그림자’를 상기시키고 과거의 기억과 유령이 출몰하도록 하는 장소이다. 화자는 어린 시절 자신이 괴롭혔던 한 소녀에 대해 회고한다. 화자는 중국계 아이들이 미국학교에서는 말을 잘 못하지만 중국학교에서는 누구 못지않게 이야기를 잘하는 것을 발견하는데, 중국학교에서조차 화자의 눈에 띄게 된다. 화자는 그 소녀에게서 자신이 가장 두려워하는 취약함을 발견하고, 그 소녀를 미워한다(176). 어느 날 화자는 그 소녀가 혼자 있게 되길 기다렸다가 그녀에게 말을 하라고 다그치며 공격한다.

너는 이렇게 멍청하게 굴고 싶니(그게 무슨 뜻인지 알거나 하니?) 평생동안? 너는 치어리더가 되고 싶지 않아? 팜팜걸은? 너는 뭐 해서 먹고 살 거야? 그래, 너는 일을 해야 할 거야. 왜냐면 너는 가정주부가 될 수 없을 테니까. 그리고 너, 너는 식물이야. 그게 뭔지 아니? 만약 네가 말을 하지 않으면 그게 바로 네가 될 거야. 말을 하지 않으면, 너는 인격을 가질 수 없어. ... 너는 네 언니가 항상 네 곁에 있어 줄 것 같니? 누군가가 너랑 결혼할 거라고 생각해? 그런 거니? 너는 결혼은커녕 데이트 신청조차 받지 못할 거야. 사람들은 네가 있는 줄도 모를 걸.

Do you want to be like this, dumb (do you know what dumb means?), your whole life? Don't you ever want to be a cheerleader? Or pompon girl? What are

- 맥신 홍 킹스턴 『여인무사』에 나타난 미술적 리얼리즘과 중국계 하위주체 여성의 목소리 복원 | 김여진

you going to do for a living? Yeah, you're going to have to work because you can't be a housewife. And you, you are a plant. Do you know that? That's all you are if you don't talk. If you don't talk, you can't have a personality ... You think you'll always have your big sister? You think somebody's going to marry you, is that it? Well, you're not the type that gets dates, let alone gets married. Nobody's going to notice you. (180-181)

말을 잘 못하는 작은 소녀는 화자가 가장 두려워하는 자기 자신의 모습이다. 소녀에게 말을 할 것을 다그치며 경고한 일련의 이야기는 화자가 자신에게 일어날까봐 두려워 무의식 속에 억압해 온 것이다. 왕(Sau-ling Cynthia Wong)은 이 소녀가 화자의 분신, 혹은 또 하나의 자신이라고 지목한다(*Resource Guide* 78). 왕은 화자의 경우 특히 '인종성의 그림자'(the racial shadow)라는 용어를 적용한다. 왜냐하면 그 소녀가 표상하는 것은 개인의 억압된 이드(id) 차원만으로는 충분히 설명되지 않기 때문이다(88). 그 소녀는 폭력적이거나 범죄적 성향을 갖고 있지 않으며, 그녀가 반사회적이라고 분류될 수 있다면 그것은 백인 주류 사회의 규범을 내면화한 정도를 사회화의 척도로 여기는 환경에서 그녀가 본래의 종족성의 가치들을 고수하고 변화를 시도하지 않기 때문이다(88). 화자는 백인 주류 사회에 동화되어, 그 안에서 자신의 목소리를 내고 싶어 하지만, 이 소녀에게는 그러한 욕구가 결여되어 있다. 그 소녀는 화자가 억압하려는 자신의 종족성의 체화인 셈이다. 왕은 '인종성의 그림자'(the racial shadow)와의 대면은 아시아계 미국인 문학에서 자주 등장하는 모티프이며, 이러한 투사 기제는 억압되었던 자기 증오(self-hatred)의 분출이라고 설명한다(78).

이처럼 자신의 '인종성의 그림자'로부터 자유롭지 못했던 화자는 어머니가 들려준 또 다른 중국 설화를 통해 자신의 종족성을 내면화할 수 있는 해답을 찾는다. 이로써 화자가 현재 당면한 문제의 해결 방안이 결국

과거에서 찾아질 수 있다는 순환론적인 구성과 함께 화자의 이야기는 끝난다. 화자가 화목란과 함께 자신의 정체성의 모델로 여기는 인물은 바로 중국 여류시인 채염(Ts'ai Yen)이다. 채염은 스무 살 때 남쪽 흉노족에 의해 포로로 잡혀 끌려가 아이 둘을 낳고 오랑캐들과 12년 간 함께 살다가 보상으로 해방된 후 오랑캐의 노래를 가지고 돌아왔다고 전해진다. 후대 중국인들이 그녀의 노래를 자신들의 악기 가락에 맞춰 불렀으며 그것이 오늘날 “오랑캐의 갈대 피리를 위한 열여덟 개의 시” (Eighteen Stanzas for a Barbarian Reed Pipe)가 되어 전해진다는 것이다(209). 자신의 의지와 상관없이 고향을 떠나 오랑캐들과 살게 된 채염이 고국 땅을 그리워하며 부른 노래는 디아스포라 문학의 전범으로 볼 수 있다. 서구 열강의 침략과 공산주의 혁명으로 중국을 떠나 미국으로 망명 온 아버지를 따라 낯선 사람들 틈에서 살게 된 어머니가 화자에게 들려주는 이야기는 고향을 그리워하는 애가이다. 어머니의 이야기를 들으며 성장한 화자는 자신의 현재의 삶 속에 과거의 기억을 중첩시키며 마술적 리얼리즘을 구사한다. 화자는 자신의 정체성을 받아들이는 방법이 “어머니로부터 시작된 이야기를 자신이 끝맺는 것”(207)이라고 깨닫는다. 화자는 어머니로부터 전해들은 이야기를 영어로 서술하며, 마술적 리얼리즘으로 재현된 어머니의 기억과 이야기는 침묵 속에 감춰져 있던 중국계 하위주체 여성들의 처지와 심리를 드러낸다.

IV. 결론: 마술적 리얼리즘의 하위주체 목소리 복원

이제까지 본 논문은 킹스턴의 『여인무사』에 나타나는 마술적 리얼리즘 서사와 이것이 중국계 하위주체 여성들의 목소리 복원에 기여하는 영향에 대해 살펴보았다. 화자는 자신의 가족을 비롯한 중국의 하위주체 여성들의 억압된 삶을 서사로 재구성하며, 그녀의 서사는 사실주의적 요

소와 함께 유령과 같은 초현실적인 요소가 존재하는 마술적 리얼리즘을 구현한다. 화자는 현재에 과거를 증첩시키는 시간성의 파괴와, 유령과 같은 초현실적인 요소들, 그리고 ‘언캐니’의 복귀 등을 효과적으로 사용함으로써 억압되어 있던 하위주체들의 목소리를 서사로 복원한다. 화자는 자신의 서사를 통해 하위주체 여성들의 삶을 이야기로 복원시키는 ‘여인무사’의 역할을 수행하는 것이다.

마술적 리얼리즘이 제 3세계 문학과 소수종족 작가들의 문학을 서구의 모더니즘 문학보다 열등한 것으로 정형화 한다는 일각의 비판과 달리, 마술적 리얼리즘은 단순히 서구의 합리적이고 이성 중심의 서사와 대조적인 비현실적이고 비논리적인 서사가 아니며, 시간의 흐름을 순환적이고 원형적인 것으로 바꾸어 과거에 묻혀 있던 서사를 복원하는 특징을 지니고 있다. 따라서 마술적 리얼리즘은 억압되어 있던 기억이나 과거를 복원하는데 효과적이며, 간과되어 오던 소서사를 전경화 할 수 있는 것이다. 마술적 리얼리즘은 모더니즘적 시간관이나 서구 중심의 서사를 전복할 수 있는 잠재력을 지니고 있다. 이러한 서술 전략을 적극적으로 활용한 킹스턴의 『여인무사』가 현재 미국에서 가장 많이 사용되고 있는 문학 텍스트 중에 하나라는 사실이 이를 반증하고 있다고 볼 수 있겠다.

(University of Nebraska-Lincoln)

■ 주제어

맥신 홍 킹스턴, 『여인무사』, 마술적 리얼리즘, 하위주체, 스피박

■ 인용문헌

- 안은주. 『맥신 홍 킹스턴의 ‘중국’과 ‘미국’ 재현: 다문화주의 극복을 위한 디아스포라 담론의 가능성』. 서울: 서울대학교대학원, 2006.
- 유제분. 「환상과 사실주의 미학: 미국에 있어서 에스닉 문학의 정체성과 재현의 문제」 『영어영문학』제49권 3호 (2003), 651-669.
- 최강민. 『탈식민과 디아스포라 문학』, 제이앤씨, 2009.
- Flores, Angel. “Magical Realism in Spanish American Fiction”. *Hispania* 38 (1955): 187-192.
- Frye, Joanne S. “The Woman Warrior: Claiming Narrative Power, Recreating Female Selfhood”. *Faith of a Woman Writer*, edited by Alice Kessler-Harris and William McBrien. Greenwood Press, 1988. 293-302. Print.
- Guenther, Irene. “Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic”. *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, 1995, 33-73. Print.
- Hunt, Linda “I Could Not Figure Out What Was My Village”: Gender Vs. Ethnicity in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*”. *MELUS* (1985): 5-12.
- Jameson, Fredric. “Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism”. *Political Unconscious*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981. 103-50. Print.
- _____. “On Magic Realism in Film”. *Critical Inquiry* 12 (1986): 301-25.
- Jenkins, Ruth Y. “Authorizing Female Voice and Experience: Ghosts

- 맥신 홍 킹스턴 『여인무사』에 나타난 마술적 리얼리즘과 중국계 하위주체 여성의 목소리 복원 | 김여진

and Spirits in Kingston's *The Woman Warrior* and Allende's *The House of the Spirits*. *MELUS* 19 (1994): 61–73.

Kim, Elaine H. *Asian American Literature, an Introduction to the Writings and Their Social Context*. Philadelphia: Temple University Press, 1982. Print.

Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*. New York: Knopf, 1976. Print.

Lydenberg, Robin. "Freud's Uncanny Narratives". *PMLA* 112 (1997): 1072–1086.

Melchior, Bonnie. "A Marginal "I": The Autobiographical Self Deconstructed in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*". *Biography* 17 (1994): 281–295.

Mikics, David. "Derek Walcott and Alejo Carpentier: Nature, History, and the Caribbean Writer". *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke University Press, 1995. 371–404. Print.

Quinby, Lee. "The Subject of Memoirs: The Woman Warrior's Technology of Ideographic Selfhood" *Critical Essays on Maxine Hong Kingston*, edited by Skandera–Trombley, Laura E. New York: G.K. Hall, 1998. 125–145. Print.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981–1991*. London: Granta, 1991. Print.

Spivak, Gayatri. "Marginality in the Teaching machine." *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge, 1993. 53–76. Print.

_____. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation*

- of Culture*, edited by Nelson and Grossberg. UIP, 1988. 271–316.
- Warnes, Christopher. “Magical Realism and the Legacy of German Idealism.” *The Modern Language Review*, 10 (2006): 488–98.
- Wong, Sau–ling Cynthia. “Autobiography as Guided Chinatown Tour? Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior* and the Chinese American Autobiographical Controversy”. *Critical Essays on Maxine Hong Kingston*, edited by Skandera–Trombley, Laura E. New York: G.K. Hall, 1998. 146–167. Print.
- Wong, Sau–ling Cynthia., and Stephen H. Sumida. *A Resource Guide to Asian American Literature*. New York: Modern Language Association of America, 2001. Print.
- Zamora, Lois Parkinson. “Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U.S. and Latin American Fiction.” *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, Durham, NC: Duke University Press, 1995. 497–550. Print.
- Zhang, Ya–Jie “A Chinese Woman's Response to Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*” *MELUS* 13 (1986): 103–7.

■ Abstract

Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*:
Endowing Voice to Chinese Subaltern Women in Magical Realism
Narrativesz

Yeojin Kim

(University of Nebraska–Lincoln)

The initial reception of Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior* as a nonfiction autobiography is misleading, for it neglects magical realist characteristics of the novel. This paper examines the narrative traits of *The Woman Warrior* in the light of magical realism. The narrator's stories are less of the objective descriptions than of her own imagination based on the stories told by her mother. Her stories take the form of myths and the mix of fantasy and reality, bewildering the readers as a result.

The theoretical analysis of magical realism is provided by Fredric Jameson's epochal work on magical narratives. The critique of magical realism by Gayatri Spivak is also crucial in understanding the genre, for she makes a valid point about the liability of magical realism to be exploited as a byword for characterizing minor literature. Other critiques such as Irene Guenther and Christopher Warnes further argue that the origin of magical realism can be traced back to the German literary tradition.

This paper contends that magical realism used in *The Woman*

Warrior is conducive to foregrounding the oppressed voices of Chinese subaltern women. By invoking the oppressed memories from her family, the narrator endows voice to her subaltern aunts and her mother. *The Woman Warrior* is no longer considered as “minor literature.” Rather, it is one of the most frequently taught texts in America. Thus, magical realism should be illuminated as a subversive genre that can excavate the hitherto neglected and oppressed narratives of subaltern people.

■ Key Words

Maxine Hong Kingston, Woman Warrior, Magical Realism, Subaltern, Spivak.

■ 논문게재일

○투고일 : 2012년 11월 23일 ○심사일 : 2012년 12월 5일 ○게재확정일 : 2012년 12월 18일



이스마엘의 진리 탐색: *Moby-Dick*의 고래학장들을 중심으로

노동욱

“나는 본다. 너는 본다. 그는 본다. 우리는 본다. 너희들은 본다. 그들은 본다.”

“I look, you look, he looks; we look, ye look, they look.”

Ch. 99 “The Doubloon”

I. 서론

멜빌(Herman Melville)의 가장 중요한 관심사 중 하나는 진실의 발견과 그것의 재현 문제이다. 멜빌의 문학론이라고 할 수 있는 「호손과 그의 이끼」(“Hawthorne and His Mosses”)에서 그가 밝히고 있는 바처럼, 멜빌에게 문학은 “진실을 말하는 위대한 예술”(the great Art of Telling the Truth)이었으며, 그는 자신의 소설들 속에서 “숲 속의 신비한 흰 암사슴처럼”(like a sacred white doe in the woodlands) 달아나 버리는 삶의 진실을 붙잡아 표현하는 데 천착했다(523). “숲 속의 신비한 흰 암사슴”처럼, 혹은 깊은 바다 속으로부터 찰나적으로 그 모습을 드러내는 고래처럼, 멜빌에게 진실이란 “사물의 감추어졌던 어떤 면모 혹은 사람들이 미처 인식하고 있지 못한 사실의 순간적인 드러남”(신문수 41)을 뜻한

다. 이러한 맥락에서, 라이트(Nathalia Wright)는 멜빌의 예술이 주로 “형이상학적 진실”(metaphysical truth)을 구현하는 역할을 한다고 말한 바 있다(331). 이 논문은 멜빌의 『모비딕』(*Moby-Dick*)을 그의 진실의 발견과 재현의 문제를 형상화한 소설로 읽고자 한다.

주지하다시피, 『모비딕』은 여행기, 설교, 비극, 서사시 등을 포함한 여러 양식의 실험이자 혼합인데,¹⁾ 이와 같은 양식의 이질적인 실험과 혼합은 붙잡기 힘든 진실의 발견과 재현의 문제를 다루는 『모비딕』에서 불가피한 것으로 보이며, 오히려 작가의 고심의 결과라 할 수 있을 것이다. 더익킹크(Evert Duychinck)는 멜빌의 소설을 일컬어 사실, 허구, 또는 에세이 중 어느 한 가지로 분명히 분류하기 어려운 “지적인 차우더”(an intellectual chowder)라고 표현한 바 있는데(19), 이는 『모비딕』에도 역시 해당되는 표현이며, 여러 양식의 이질적인 실험과 혼합이라는 『모비딕』의 형식적 특성을 효과적으로 설명해준다.

『모비딕』이 기존의 전통적인 소설 양식과 가장 구별되는 점들 중의 하나는 바로 「고래학」(“Cetology”)장을 비롯한 겹가지 이야기들이다. 『모비딕』은 고래 추적이 그 중심 플롯을 이루는 소설이지만, 피쿼드(Pequod)호의 모비딕(*Moby-Dick*) 추적이라는 중심 플롯의 사이에는 소위 ‘고래 학장들’이라고 불리는 겹가지 이야기들이 끼어든다. 주로 고래와 포경에 관한 사변적인 명상이나 박물학적인 지식으로 가득한 고래학장들은 총 135장으로 구성된 이 소설 중 약 30여장에 이름으로써 상당한 분량을 차지한다. 고래학장들은 주된 이야기인 고래 추적의 흐름을 거침없이 끊

1) 『모비딕』의 형식에 대해, 리처드 체이스(Richard Chase)는 “여행소설”(travelogue-novel), “상징주의 시”(a symbolist poem), “희극”(a comic work), “서정시”(lyric), “서사시”(an epic)적 요소가 혼합된 『모비딕』을 “혼합물이 뒤섞인 예술”(impure art)이자 “잡종”(hybrid)이라고 칭한 바 있다(100-1). 또한 비젠슨(Walter E. Bezanson)은 『모비딕』의 형식을 일컬어 “문학적 전통으로부터 나온 셀 수 없이 많은 장치들을 할 수 있는 한 가장 잘 녹여낸 자유로운 형식”(a free form that fuses as best it can innumerable devices from many literary traditions)이라고 말한 바 있다(438).

어버리며 플롯에의 몰입을 방해하기도 하고, 고래에 대한 두서없는 명상들이라는 비판이나 소설의 극적인 통합성을 저해한다는 비판을 받은 바 있지만, 양적인 측면에서 뿐 아니라 내용상으로도 고래와 포경이라는 소재에 대한 소개나 보조적인 서사에 그치는 것은 아니라고 생각된다.

매씨슨(F. O. Matthiessen)과 체이스를 비롯한 많은 비평가들이 『모비딕』의 결가지 이야기들에 대한 설명을 제시하며 멜빌의 기법을 강하게 옹호한 바 있는데, 대표적인 예로서 뉴튼 아빈(Newton Arvin)은 “[그 형식은] 의식할 여지없이 어느 정도는 의식적이고 예술적인 과정의 결과물이다.”(There is no doubt that [the form] is in part the result of a conscious and artful process.)라고 말한 바 있다(154). 그러나 이 논문은 고래학장들의 형식적 특성에 대한 옹호나 정당화의 차원을 넘어, 이 고래학장들이 실질적으로 어떠한 방식으로 『모비딕』의 주제적 의미를 더하고 있으며, 어떠한 역할을 하는지, 어떠한 효과를 지니는지에 대해 중점적으로 분석하고자 한다. 요컨대, 결가지 이야기들은 단순한 여담에 그치는 것이 아니라, 고래 추적이라는 주된 이야기에 진실 추구하고 재현의 의미를 부여하는 중요한 부분이라 생각된다. 따라서 이 논문은 32장 「고래학」을 비롯한 결가지 이야기들을 상세히 분석하여, 이 장들의 역할, 특히 진실 탐색과 재현의 문제와 관련하여 이 장들이 어떠한 역할을 수행하는지를 살펴보고자 한다.

본론의 첫 번째 장에서는, 고래학장들이 고래의 실체에 대한 파악의 어려움을 강조하고 있으며, 더 나아가 진리 탐색이나 재현의 어려움을 표현하고 있음을 살피고자 한다. 고래의 실체에 대한 파악의 어려움은 고래의 숭고함과 합류하며, 진리 탐색의 불명료성과 함께 그 숭고함이 강조된다. 본론의 두 번째 장에서는, 고래학장들이 고래/진리의 추적과 탐색에서 고래잡이/예술가가 취해야할 태도—즉, 과학적 방법론의 한계를 제시함과 동시에, ‘살아있는’ 고래를 직접 보고, 느끼고, ‘체험’하고자 하는 용기—를 시사하고 있음을 살피고자 한다. 마지막으로 본론의 세

번째 장에서는, 고래학자들이 진리 탐색의 과정에서 이스마엘(Ishmael)이 깨닫게 되는 진리의 '상대성,' 진실의 '해석 행위' 그 자체의 중요성을 강조하고 있음을 살피고자 한다. 이는 아합(Ahab)과 이스마엘의 비교를 통해 극명하게 드러난다.

II. 고래의 불명료성과 숭고함

『모비딕』의 서두인 「어원연구」(Etymology)와 「문헌발췌」(Extracts)에서부터 이미 고래와 포경에 대한 방대한 문헌지식을 과시한 바 있는 멜빌은 32장 「고래학」에서 시공을 초월한, 고래에 대한 수많은 정보를 제시한다. 이는 고래에 대한 수많은 정보를 제공해주는 것이 사실이지만, 그러나 동시에 고래를 파악하는 데 혼란을 주는 것도 사실이며, 고래를 이해시키기 위한 이러한 방대한 정보는 역설적으로 고래를 이해하기란 무척 어려운 일이며, 더 나아가 불가능하다는 것을 반증하는 것이기도 하다. 32장에서 화자인 이스마엘은 고래 추적에 앞서 고래에 관한 온갖 특수한 지식과 문헌을 환하게 아는 데 필요한 사항을 말하는 것이 무엇보다 우선되어야 한다고 말한다. 이스마엘이 이 장에서 제시하고자 하는 것은 고래족 일반에 관한 체계적인 설명이다. 그러나 이스마엘 역시 인정하는 바처럼, 이 작업은 그리 쉬운 일이 아니다. 이 장은 처음부터 스코어스비 선장(Captain Scoresby)과 외과의 빌(Surgeon Beale)이 고래를 연구하는 데 따르는 어려움을 토로하는 것으로 시작한다. 이어 퀴비에(Cuvier), 존 헌터(John Hunter), 레슨(Lesson) 등의 동물학 및 해부학 권위자들의 말을 인용하여, 권위자들조차도 고래에 쉽게 접근할 수 없음을 강조한다.

“측량할 수 없는 바다에서 연구를 진행하는 부적절함.” “고래류에 관한 우리의 지

식을 덮고 있는 뚫을 수 없는 막.” “가시덤불이 흩뿌려져 있는 분야.” “이 불완전한 모든 가설들은 우리 박물학자들을 괴롭힐 뿐.”²⁾

“Unfitness to pursue our research in the unfathomable waters.” “Impenetrable veil covering our knowledge of the cetacea,” “A field strewn with thorns,” “All these incomplete indications but serve to torture us naturalists.” (146)³⁾

또한 이스마엘은 ‘고래학’이라는 학문의 전제 조건으로서 “불확실성”(uncertain)과 “미결정성”(unsettled)을 꼽고 있으며, 「고래학」장은 “불충분”(insufficient), “모호함”(obscurity), “비결정적인”(inconclusive) 등의 어휘들로 가득하다(148-51). 이외에도, 이스마엘은 날카로운 등고래(Razor Back)에 대해서는 이름 이외엔 거의 알지 못하며 누구도 그 이상의 상을 알고 있지 않다고, 흰긴수염고래(Sulphur Bottom)에 대해서는 더 이상의 ‘진실’을 말할 수 없다고, 식인고래(Killer)에 대해서는 난터킷(Nantucket) 사람이나 유명한 박물학자조차도 정확한 사실을 거의 알지 못하다고 말한다. 이스마엘은 이 장의 말미에서 자신의 고래학 체계가 “완벽”하리라고 기대하지 않으며, “미완성”(unfinished)인 채로 끝나고 마무리하고 있다(159).

살펴본 바와 같이, 「고래학」장은 화자 이스마엘의 고래에 대한 박물학적인 지식이 돋보이지만, 사실 이를 자세히 살펴보면 고래에 대한 확신에 찬 서술은 찾아보기 힘들며, 고래에 대한 정보에도 불구하고 오히려 고래의 실체는 더욱 파악하기 어려운 미궁 속으로 숨어든다. 이처럼 「고래학」장에는 멜빌이 고래에 대한 백과사전적 지식을 과시하고자 하는 의도도 있을 수 있겠지만, 무엇보다 멜빌의 진정한 의도는 「고래

2) 이하 『모비딕』의 번역은 김석희 역의 『모비딕』(작가정신, 2011)을 참고하여 번역함.

3) 이하 『모비딕』의 인용은 본문에 쪽수만 표기함.

학]장을 통해 객관적 사실이나 체계적인 분류, 절대적 진리 등에 대한 회의를 표하기 위함이라고 생각된다. 이와 같이, 「고래학」장은 인식론의 혼란을 구현하는 중요한 역할을 한다. 그러나 이는 고래를 포함한 자연을 제대로 인식하고자 하는 멜빌의 좌절의 기록은 아니다. 오히려 체계적 분류나 절대적 진리에 회의를 느끼고 인식의 어려움을 토로하는 것은 진리를 왜곡하지 않는 한 방법이기 때문이다. 이러한 맥락에서, 이스마엘은 「고래학」장의 말미에서 자신의 고래학 체계를 완벽하지 않은 “미완성”이라고 부르면서도, “신이여, 내가 아무 것도 완성해 버리지 않도록 보살펴 주소서.”(God keep me from ever completing anything.)라고 외치는 것이다(159). ‘완성’ 혹은 ‘절대적 진리’에 도달했다고 생각하는 것이야말로 왜곡의 지름길일 수 있기 때문이다. 이스마엘의 표현을 빌리면, “인간이 하는 것을 완성이라고 가정한다면 그 가정만으로도 당연히 잘못된 것”([B]ecause any human being supposed to be complete, must for that very reason infallibly be faulty)이다(148).

85장 「분수」(“The Fountain”)에서는 고래가 뿜어대는 ‘물뿜기’에 대한 사유가 전개된다. 몇 천년동안, 아니 몇 백만년인지도 알 수 없는 시간동안 고래들은 온 세계 곳곳의 바다에서 계속 물을 뿜어 올리고, 수많은 고래잡이들이 고래 가까이에서 접근하여 그 뿜어 올랐다가 흩어지는 물방울을 바라보았지만, 주목할 만한 사실은 이 뿜어 올리는 물기둥이 물인지 수증기에 지나지 않는지조차 확실치 않다는 것이다. 물기둥의 실체는 물론이요, 고래가 왜 물뿜기를 해야 하는가에 대해서도 역시 충분히 설명할 수 없는데, 한 가지 확실한 것은 고래의 생리적인 필요 때문이라는 사실이다. 고래가 수면 위로 자신을 ‘드러내는’ 순간은 바로 이 물뿜기를 하는 순간뿐인데, 이 순간이 아니면 햇빛도 닿지 않는 천 길 물속을 돌아다니는 고래를 갈고리로도 망으로도 잡을 수 없다. 이스마엘은 “그러니 고래잡이들이여! 그대들이 승리를 거두는 것은 그대들의 기술이 훌륭해서가 아니라, 고래의 생리적 요구 때문이다.”(Not so much thy

skill, then, O hunter, as the great necessities that strike the victory to thee.)라고 말한다(387). 요컨대, 이스마엘이 고래의 물뿔기를 통해 사유하는 바는 크게 두 가지로 좁혀지는데, 첫째로 고래잡이들이 고래를 잡을 수 있는 것은 지극히 찰나적인 순간일 뿐이라는 것과, 둘째로 용케 고래를 잡았다고 하더라도 그것은 고래잡이들의 훌륭한 기술 때문이 아니라 고래의 생리적인 요구 때문일 뿐이라는 것이다. 이와 같이, 고래의 물뿔기를 통해 사유되는 바는 고래에 비견되는 진실이란 얼마나 붙들기 어려운 것이며, 동시에 진실의 포착이란 얼마나 우연적이며 자의적인 것인가를 의미한다고 생각된다.

그런데 무엇 때문에 이런 문제로 골치를 앓는단 말인가? 분명히 말해! 고래가 물을 뿜는 것을 보았다면 그게 무엇인지 말하면 될 게 아닌가. 물과 공기도 구별하지 못하나? 선생님, 이 세상에서는 그렇게 명백한 것을 결정하기도 쉽지 않습니다. 선생이 간단하다고 말하는 게 나는 가장 어려웠습니다. 고래의 물뿔기에 대해서 말한다면, 고래가 내뿜는 것 속에서 있어도 그게 정확히 무엇인지 판단할 수 없을 겁니다.

But why pester one with all this reasoning on the subject? Speak out! You have seen him spout; then declare what the spout is; can you not tell water from air? My dear sir, in this world it is not so easy to settle these plain things. I have ever found your plain things the knottiest of all. And as for this whale spout, you might almost stand in it, and yet be undecided as to what it is precisely. (388-9)

결론적으로, 고래의 이 물뿔기가 물인지 수증기인지 하는 점에서는 아직 “절대적 확신”(absolute certainty)에 도달해 있지 않다(388).

한편, 고래학자들에서 드러나는 고래의 불명료성은 인식론의 혼란을 구현하는 동시에 고래의 숭고함을 설명해주는 것이기도 하다. 79장 「대초원」(“The Prairie”)에서 향유고래(Sperm Whale)의 이마는 ‘대초원’에

비유되는데, 이와 같은 기상(conceit)을 통해 고래 탐색을 진리 탐색에 비유하고자하는 멜빌의 의도가 더욱 확연히 드러난다. 이스마엘은 대부분의 (인간을 비롯한) 생물의 이마와 뚜렛이 구별되는 셰익스피어(William Shakespeare)의 이마를 다음과 같이 묘사한다.

셰익스피어나 멜란히톤의 이마처럼 높이 솟거나 낮게 내려간 이마는 드문데, 그 눈은 영원히 맑고 잔잔한 산중 호수 같고, 눈 위에 있는 이마의 주름살에서는 스코틀랜드 고지대의 사냥꾼들이 눈에 찍힌 사슴 발자국을 따라가듯 가지진 사슴뿔과도 같은 사상들이 호수로 물을 마시러 내려온 흔적을 따라가는 듯한 기분이 든다.

Few are the foreheads which like Shakespeare's or Melancthon's rise so high, and descend so low, that the eyes themselves seem clear, eternal, tideless mountain lakes; and all above them in the forehead's wrinkles, you seem to track the antlered thoughts descending there to drink, as the Highland hunters track the snow prints of the deer. (363)

셰익스피어의 이마에 난 주름살에서는 마치 사냥꾼들이 “사슴” 발자국을 따라가듯 “사슴뿔”과도 같은 사상들을 향한 셰익스피어의 고뇌의 흔적이 엿보이는데, 이는 앞서 살펴본 「호손과 그의 이끼」에서 멜빌이 피력한 진리관을 연상케 한다. 다시 말해, 멜빌은 「호손과 그의 이끼」에서 “진실을 말하는 위대한 예술”로서 셰익스피어를 거론하며 “암사슴”처럼 달아나 버리는 삶의 진실이 셰익스피어의 작품에서는 희미하게나마 그 실체를 드러낸다고 밝힌 바 있는데(523), 셰익스피어의 이마에 파인 “사슴뿔”과도 같은 사상들을 향한 그의 고뇌의 흔적은 삶의 진실에 비견되는 “암사슴”을 연상케 한다.

그러나 이스마엘은 더 나아가 셰익스피어의 이마보다 향유고래의 대초원 같은 이마에는 본래 갖추어진 고귀하고 위대한 신 같은 위엄이 크게

확대되어 있기 때문에, 그것을 정면에서 바라보면 자연계의 어떤 생물을 볼 때보다 훨씬 강력하게 “신성”(the Deity)과 “그 두려운 힘”(the dread powers)을 느끼게 된다고 말한다(363). 주목할 것은 이러한 “신성”과 “두려운 힘”이 바로 향유고래의 이마에서 어느 한 점을 정확히 볼 수 없다는 사실, 즉 향유고래의 불명료성에서 기인한다는 사실이다. 향유고래는 눈, 코, 입, 귀, 얼굴이라 불릴 만한 것을 가지고 있지 않다. 수수께끼의 주름이 잡힌 이마가 넓은 하늘처럼 펼쳐져 있을 뿐이다. 요컨대, “신성”과 “두려운 힘”이 느껴지는 향유고래의 이마, 불명료한 그 이마, 수수께끼의 주름이 잡힌 대초원 같은 그 이마는 바로 고래의 숭고함과 불명료성, 그리고 고래로 비유되는 진리 탐색의 주체가 함류하는 지점이라 할 수 있다. 숭고의 근원에 대해 분석한 바 있는 에드먼드 버크(Edmund Burke)에 따르면, 일반적으로 무엇인가를 두려운 것으로 만들려면 “불확실성”(obscurity)이 필요한데(54), 고래의 불명료성은 바로 고래의 숭고함을 설명해주는 중요한 요소들 중의 하나이다.⁴⁾ 결국 86장 「꼬리」(“The Tail”)에 이르러, 이스마엘은 자신의 표현력의 빈약함을 한탄하고 진실 재현의 한계를 인식하며, “나는 고래를 알지 못한다. 앞으로도 결코 알지 못할 것이다.”(I know him not, and never will.)라고 선언한다(395).

Ⅲ. 과학적 방법론의 한계와 체험의 용기

그렇다면 이렇듯 불명료하기에 더욱 숭고한 고래/진리의 추적과 탐색

4) 멜빌이 버크의 사상에 친숙했다는 것은 자신의 서재에 버크의 『숭고와 아름다움에 대한 우리의 관념의 기원에 관한 철학적 고찰』(*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*)을 비치했다는 사실로 미루어 알 수 있다(Glenn 165). 글렌(Barbara Glenn)에 따르면, 버크의 숭고와 아름다움에 대한 고찰은 피쿼드 호의 항해 과정에 놀라울 정도로 꼭 닮은 형태로 반영되어 있다(165).

에서 고래잡이/예술가가 취해야할 태도는 무엇인가? 멜빌은 이 역시 고래학장들을 통해 가능한 답변을 제시한다. 이스마엘은 55장 「터무니없는 고래 그림에 대해서」(“Of the Monstrous Pictures of Whales”)에서 될 수 있는 한 정확하게 “고래의 진정한 형상”(the true form of the whale)을 그려내고자 한다(279). 이스마엘은 이를 위해서 먼저 종래의 터무니없는 고래의 재현의 잘못된 점을 바로 잡아야한다고 말한다. 첫째로, 이스마엘이 가혹하게 평가하는 그림들은 소위 냉철하고 과학적이라고 내세워진 그림들이다. 객관적이고 과학적이라고 내세워진 그림들이 사실은 “고래의 진정한 형상”과는 전혀 거리가 먼 터무니없는 그림들이라는 이스마엘의 비판은, 앞서 언급한 바와 같이 객관적 사실이나 과학적 체계에 대한 멜빌의 회의를 나타내는 것이라 할 수 있다. 이러한 객관이나 과학에 대한 멜빌의 거부는 아합이 향해 중 사분의(quadrant)를 깃뚫아 깨뜨려 버리는 것과 일맥상통한다. 아합은 사분의를 일컬어 “과학! 저주받을 지어다. 무익한 장난감이어.”(Science! Curse thee, thou vain toy.)라고 열변을 토하는데(515), 그가 생각하기에 고래를 향해 나아가는 향해 길은 그의 의지와 직관으로 충분한 것이며 과학은 그저 무익할 뿐이다.

멜빌이 보기에 과학은 실체의 깊은 내면의 본질이 아닌 실체의 알려진 면, 사물의 표면만을 터치할 뿐이다. 79장 「대초원」에서 이스마엘은 인상학(physiognomy)적 기술의 적용을 통해 고래의 머리를 분석하고자 하는 목적으로 이 장을 시작하고 있다. 그는 스위스의 인상학자 라바터(Lavater), 독일의 의사이자 골상학의 창시자로 알려진 갈(Gall), 갈의 제자 슈푸르츠하임(Spurzheim)을 거론하며, 자신이 비록 선구자가 될 자격은 없지만 인상학과 골상학이라는 두 가지 “유사 과학”(semi-sciences)을 고래에 적용하고자 노력해 보겠으며, 온갖 것을 다 시도해보면 원하는 바를 얻을 수 있을 것이라고 자신 있게 선언하며 이 장을 시작한다(362). 그러나 이스마엘의 서술을 따라 읽다보면, 독자는 어느 순간 그가 인상학·골상학적 방법론 및 용어를 버리고 “숭고,” “신성,” “두려운 힘”

등의 시적인 표현을 통해 고래를 칭송하고 있음을 인식하게 된다. 이는 결국 고래를 설명해내는 것이 인상학·골상학 등의 과학 용어로는 불가능함을 드러내고 있는 것이다. 결국 고래에 대한 이스마엘의 인상학·골상학적 적용의 노력은 헛된 것으로 밝혀지며, 처음의 자신만만한 선언과는 달리, 이 장은 “인상학도 … 한 때의 우화일 뿐이다.”(Physiognomy … is but a passing fable.)라는 말과 함께 과학에 대한 거부로 끝을 맺는다(364).

이어지는 80장 「머리」(“The Nut”)에서도 역시 과학에 대한 조롱은 계속된다. 고래의 뇌는 골상학자(phrenologist)에게는 도저히 면적을 구할 수 없는 기하학적 원처럼 보이는데, 왜냐하면 그것은 마치 귀중한 보석함처럼, 거대한 요새에서도 가장 깊숙한 곳에 자리 잡은 성채처럼 거대한 바깥 보루 뒤에 감추어져 있으며, 골상학을 통해 이러한 고래의 뇌의 깊은 본질에 가까이 가는 것은 어렵지기 때문이다. 살펴본 바와 같이, 고래학자들은 고래의 각 부분들에 대한 분석을 통해, 고래란 과학을 통해서는 측정 불가능한 피조물이라는 사실을 드러냄으로써, 과학적 틀로 하여금 그 자신이 내재한 모순을 스스로 드러내게 하는 역할을 한다고 생각된다. 다시 말해, 멜빌은 고래를 ‘해부’하고자 하는 과학의 욕망을 비판한다기보다, 고래의 실체를 파악하려는 과학적 시도의 헛된 노력을 조롱하는 것이라 할 수 있다(Ward 179).

다시 55장 「터무니없는 고래 그림에 대해서」로 돌아가, 둘째로 이스마엘이 비판의 화살을 겨누는 그림은 바로 ‘체험’에 기반을 두지 않은 그림이다. 멜빌은 해안에 끌어올려진 고래의 해골로부터 고래의 ‘진정한’ 형상에 대한 “정확한 힌트”(accurate hints)를 얻을 수 있다고 생각하는 사람들을 비판하는데(283), 이들이 그릴 수 있는 것은 말 그대로 ‘죽은’ 고래의 해골일 뿐, ‘살아있는’ 고래는 결코 그려낼 수 없다. 이러한 맥락에서, 이스마엘은 104장 「고래 화석」(“The Fossil Whale”)에서 1842년 앨라배마(Alabama) 주에서 발견된 고래 화석을 둘러싸고 여러 가지 억측

이 난무한 사건을 일례로 들어, 이것이야말로 이 책에서 여러 번 되풀이된 사실, 즉 고래 해골만으로는 완전히 살이 붙었을 때의 형태를 알 수 없다는 사실을 입증하는 중요한 사례라고 말한다(473). 이처럼 터무니없는 고래 그림들을 본 후, 이스마엘이 종합한 결론은 다음과 같다.

이러한 이유로, 거대한 고래는 ... 이 세상의 종말까지 그려지지 않은 채 남을 세계에서 유일한 피조물이라고 결론짓지 않을 수 없다. 때로 어느 그림은 다른 것보다 실물의 모습에 근접하기도 하겠지만, 어떤 그림일지라도 한 치의 오차도 없이 정확할 수는 없다. 그러므로 지구상의 어떤 방법으로도 정확하게 고래가 어떤 모습인지 알 길은 없다.

For all these reasons, then ... you must needs conclude that the great Leviathan is that one creature in the world which must remain unpainted to the last. True, one portrait may hit the mark nearer than another, but none can hit it with any very considerable degree of exactness. So there is no earthly way of finding out precisely what the whale really looks like. (284)

이는 멜빌이 지닌 재현 불가능성에 대한 생각을 잘 나타내주는 것이라 생각된다.

그렇다면 멜빌이 생각하는 바처럼 예술이나 문학이 사물의 '진정한' 형상을 재현해내는 것이 애초에 불가능하다면, 멜빌이 중요하게 생각하는 것은 무엇인가? 그것은 바로 해안에 끌어올려진 '죽은' 고래의 해골을 모사하는 것과는 상반되는 것으로서, '살아있는' 고래를 직접 보고, 느끼고, '체험'하고자 하는 용기이다. 이스마엘의 말에 따르면, 살아있는 고래의 풍모를 어느 정도 넘겨다 볼 수 있는 유일한 길은 몸소 포경선에 타는 방법밖에 없기 때문이다(284). 헤아릴 수 없이 깊숙한 바다에서만 볼 수 있는 '살아있는' 고래를 그려내기 위해서는 (비록 헤아리기 힘들지라

도, 아니 불가능할지라도) 헤아릴 수 없는 바다 깊숙이 뛰어들어야만 한다. 이러한 맥락에서, 이스마엘은 32장 「고래학」에서 고래의 실체를 파악하는 일이 아무리 방대하고 힘든 일일지라도, “도서관을 헤매 다녔고 대양을 항해한 일이 있는 자, 두 손으로 고래를 상대한 적이 있었던 자”(I have swam through libraries and sailed through oceans; I have had to do with whales with visible hands)로서 고래 탐구에 임하고자 하는 것이다(148). 고래를 소유하지 않는다면, 누구나 그 “진리”(Truth)에 대해서는 감상적인 촌뜨기에 지나지 않기 때문이다(355).

물론 이스마엘의 말처럼, 이는 고래에 의해 배가 난파되어 목숨을 잃을지도 모르는 위험이 상존하는 일이다(284). 이스마엘은 55장 「터무니 없는 고래 그림에 대해서」에서 독자에게 고래에 대해 호기심을 갖지 말라고 당부하지만, 이 말이 곧이곧대로 들리지는 않는다. 이와 같은 맥락에서, 85장 「분수」에서도 역시 이스마엘은 고래의 물뿔기에 대해 고래잡이가 지나친 호기심을 갖는 것은 결코 현명한 일이 아니라고 말한다. 고래가 뿜는 물줄기의 바깥쪽 수증기에 조금만 닿아도 심한 자극 때문에 피부가 화끈거리고 쿡쿡 쑤실뿐더러, 그 물줄기에 가까이 갔다가 뿔과 팔의 피부가 홀랑 벗겨진 사람도 있고, 고래의 물줄기가 눈에 들어가면 눈이 멀게 된다는 풍문 역시 존재한다(389). 이스마엘은 그렇다면 연구자가 할 수 있는 가장 현명한 일은 그 치명적인 물뿔기를 그냥 내버려두는 것이라고 결론짓는다. 그러나 이러한 결론 역시 곧이곧대로 들리지 않는 이유는 이스마엘이 『모비딕』이라는 텍스트를 통해, 특히 일련의 고래학 장들을 통해 수행하고 있는 작업이 바로 상존하는 여러 어려움들과 인식론적 혼란에도 불구하고 고래의 실체에 한 걸음 더 가까이 다가가기 위한 필사적인 노력이기 때문이다. 이스마엘은 103장 「고래 뼈대의 치수」(“Measurement of the Whale's Skeleton”)에서 다음과 같이 말한다.

겉 땀고 세상 물정을 모르는 사람이 이 평화로운 숲속에 누워 있는 앙상한 해골만

보고 이 놀라운 고래를 정확히 파악하려 한다면 그것처럼 어리석고 부질없는 짓도 없을 것이다. 그렇다. 오로지 절박한 위험 속에서만, 분노에 불탄 고래의 꼬리가만 들어내는 격렬한 소용돌이 속에서만, 끝없이 깊고 넓은 바다에서만 풍만하게 살찐 고래의 모습을 사실 그대로 생생하게 발견할 수 있다.

How vain and foolish, then, thought I, for timid untravelled man to try to comprehend aright this wondrous whale, by merely poring over his dead attenuated skeleton, stretched in this peaceful wood. No. Only in the heart of quickest perils; only when within the eddyings of his angry flukes; only on the profound unbounded sea, can the fully invested whale be truly and livingly found out. (470)

요컨대, 목숨을 잃을지도 모르는 위험에도 불구하고 고래의 실체를 가능한 한 정확하게 파악해보고자 하는 시도와 용기야말로 숭고한 진리 탐색의 자세이자, 멜빌이 『모비딕』을 통해 말하고자 하는 바라고 생각된다.

따라서 이스마엘의 인식론적 혼란은 진리 탐색의 좌절이나 무의미함, 허망함, 부질없음 등을 의미하는 것이 아니다. “이 문제를 다루려고 하는 더 나은 자가 나타나지 않기에 나 자신이 이제부터 부족하나마 시도해보고자 한다.”(As no better man advances to take this matter in hand, I hereupon offer my own poor endeavors. 148)는 이스마엘의 선언에서는 영웅적 면모마저 엿보인다. 이스마엘은 23장 「바람 없는 해안」(“The Lee Shore”)에서 4년의 바다생활 후에 항구의 안정과 휴식, 난로와 만찬, 따뜻한 모포와 친구들 등, 물의 생활에 안주하지 않고 다시 곧바로 바다를 향해 나아가는 선원 벌킹턴(Bulkington)을 진리추구자의 원형으로 제시하는데, 여기에서 멜빌의 진리관을 엿볼 수 있다.

그러나 육지에서 떠나는 것에만이 신처럼 광대무변의 진리의 극치가 있다. 그러

므로 바람 없는 해안이 비록 안전하더라도 거기에 비굴하게 배를 대는 것보다 울부짖는 무한에서 소멸하는 것이 더 낫지 않겠는가? 그렇다면 오! 육지에 기어오르는 것은 별레만도 못하지 않은가? … 힘을 내라, 힘을 내, 오! 벌킹턴! … 그대가 바다에서 소멸하는 그 물방울에서 곧바로 그대의 신격이 솟아오르는 것이다.

But as in landlessness alone resides *the highest truth*, shoreless, indefinite as God—so, better is it to perish in that howling infinite, than be ingloriously dashed upon the lee, even if that were safety! For worm-like, then, oh! who would craven crawl to land! … Take heart, take heart, O Bulkington! … Up from the spray of thy ocean-perishing—straight up, leaps thy apotheosis! (122, 필자 강조)

물의 생활을 선택하는 것은 “진리의 극치”를 찾는 사람에게서는 죽음과도 같다. 물의 생활에 안주하는 자들에 비해 ‘진리’의 극치를 찾고자하는 벌킹턴의 탐색은 비록 파국을 맞을지언정 강한 울림을 갖는다.

IV. 진리의 상대성과 해석 행위

리처드 체이스는 벌킹턴을 “민주적 영웅”(Democratic hero)으로, 아합을 “그 자신과 동료들을 부당하게 이용하는 착취자”(the exploiter whose exploitation is all of himself and his fellow)로 분석하며, 이 두 인물에 대한 상반된 평가를 내린다(Peters 267 재인용). 그러나 이 두 인물은 상반되는 인물이라기보다는 열정적 ‘진리추구자’라는 점에서 많은 유사성을 지니고 있다고 생각된다. 벌킹턴은 23장 「바람 없는 해안」 이후 이어지게 될, 고래를 상대로 한 아합의 비극적 사투를 예시한다. 이 둘은 모두 강렬한 자기 확신을 지니고 “도저히 참을 수 없는 진실”(mortally intolerable truth, 122)을 추구하고자 분투하며, 자기 파괴를 감내한다. 23장은 벌킹

턴이 “반신반인”(demigod)으로 “신격화”(apotheosis)되는 기록의 장이라 할 수 있는데(122), 이는 스스로 “프로메테우스”(Prometheus)가 된 인간인 아합과 패럴을 이룬다. 또한 타인들과의 관계에서도 별킹턴은 아합의 등장을 예시하는데, 피터즈(Robert L. Peters)의 표현을 빌리면, 그들은 둘 다 “고독한 사유자”(isolated thinker)이다(268).

별킹턴과의 관련성 속에서 아합 선장의 모비딕 추적은 더 깊은 의미를 지니며, 모비딕을 향한 그의 끝없는 집념이 숭고한 매력으로 많은 선원들과 독자들의 마음을 사로잡는다. 아합은 고래잡이의 결과로서 얻어지는 고래 기름이나 고기 등에는 전혀 의미를 부여하지 않으며, 그가 주목하는 것은 오로지 ‘고래 그 자체’이다. 또한 작품의 서두에서부터 이미 수많은 예시를 통해 피쿼드 호가 난파될 것임이 암시되고 있으며, 작품의 말미에서 아합은 그 누구보다도 피쿼드 호의 난파를 직감하고 있지만, 그의 집념은 무서우리만치 무모하다. 이러한 아합의 모습은 열정적 진리추구자의 모습을 구현하고 있다.

그러나 아합이 비록 열정적 진리추구자의 모습을 구현하지만, 그의 진리 탐색이 ‘절대적’ 진리를 추구한다는 점에서 이스마엘과는 다른 노선을 취한다. 이스마엘이 고래학자들에서 고래가 그 무엇으로도 쉽게 환원시킬 수 없는 존재임을 깨닫는 반면, 아합은 고래를 절대적 악의 상징으로 환원시킨다.

... 오히려 밍살스러운 흰 고래에게 모든 악의 근원을 돌려, 미친 듯이 날뛰며 불구의 몸도 아랑곳하지 않고 그것에 덤벼들었다. 사람을 가장 미치게 하고 괴롭히는 모든 것, 가라앉은 앙금을 휘젓는 모든 것, 악의를 내포하고 있는 모든 진실, 체력을 떨어뜨리고 뇌를 굳게 하는 모든 것, 생명과 사상에 작용하는 모든 악마성—이 모든 악이 미처버린 아합에게는 모비딕이라는 형태로 가시화되었고, 그리하여 실제로 공격할 수 있는 상대가 되었다.

... but deliriously transferring its idea to the abhorred white whale, he pitted himself, all mutilated, against it, All that most maddens and torments; all that stirs up the lees of things; all truth with malice in it; all that cracks the sinews and cakes the brain; all the subtle demonisms of life and thought; all evil, to crazy Ahab, were visibly personified, and made practically assailable in Moby-Dick. (200)

그에게 삶은 개연성과 가능성으로 이루어진 것이 아니라, 모든 이질적인 것들 혹은 선택 대안들이 '오직 단 하나의 이념'으로 수렴되어 버리는 필연의 세계이다(신문수 73). 이처럼 아합은 다면적인 고래의 실체를 단 하나의 의미로 폭력적으로 규정하고, 이를 맹목적으로 추적하는 과정에서 점점 타인과의 인간적 유대로부터 고립되고 비인간화되어 간다. 특히 아합은 작품의 말미에서, 모비딕의 추적을 위해 잃어버린 아들의 수색을 도와달라는 레이첼(Rachel) 호 선장의 요청을 여지없이 묵살하는데, 이는 그의 비인간화를 상징적으로 드러낸다. 이후, 레이첼 호가 피쿼드 호의 파선 후 표류하는 이스마엘을 구조하는 것과 비교할 때 아합의 비인간화는 더욱 두드러진다.

이와 같이, 이스마엘이 아합과 구별되는 두드러진 특성은 바로 '상대성'에 대한 인식이라 할 수 있다. 아합에게 고래가 처음부터 끝까지 일관적으로 추적해야만 하는 괴물, 혹은 악의 상징인데 반해, 이스마엘에게 고래는 다층적으로 해석될 수 있는 하나의 '텍스트'이다. 따라서 멜빌이 『모비딕』에서 말하는 진리 탐색이란, 진리를 위해 위험을 무릅쓰고 명예롭게 과멸에 몸을 던지는 자세와 더불어, 절대적 진리를 위한 맹목적 탐색이 아닌, 타자를 다층적으로 읽어내고자 하는 노력을 견지하는 것이라 할 수 있다. 이러한 맥락에서, 이스마엘은 「고래학」장에서 고래를 책(book), 즉 텍스트에 비유하는 것이며, 향해 중 고래를 포함한 수많은 '비결정적 텍스트'들을 맞닥뜨리게 되는 포경선은 그에게 "나의 예일 대학

이자 하버드 대학”(my Yale College and my Harvard)인 것이다(127). 즉, 진리 탐색에서 중요한 것은 ‘모비딕’이라는 ‘절대적’ 결과물보다는 진리 탐색의 과정에서 깨닫게 되는 진리의 ‘상대성’이라 생각된다.

따라서 멜빌의 진리관에서 중요한 것은 진실의 실체라기보다는 진실의 ‘해석 행위’ 그 자체라고 생각되며, 특히 『모비딕』의 고래학자들에서는 고래 탐색의 모티프를 통해 인간의 끊임없는 해석 행위가 형상화된다. 고래가 보는 관점에 따라 달라 보이는 다층적 텍스트이듯, 99장 「금화」(“Doubleloon”)에서 피쿼드 호의 주 돛대에 꽂혀 있는 스페인 금화 역시 선원들에게 각기 서로 다른 의미를 띤다. 세계는 서로 다른 인간 정신에 의해서 다르게 해석되고, 다른 모습으로 나타나기 때문이다. 99장 「금화」에서 드러나듯, 모든 것에는 무슨 의미든 숨겨져 있지만, 아합의 표현을 빌리면, 세계는 자기 스스로를 해명할 수 없다. 스텝(Stubb) 역시 이와 같은 맥락에서, “이봐, 책! 너 거기 있었구나. 사실 너 같은 책은 항상 자기 위치를 알아야 돼. 너는 사실 있는 그대로를 말할 뿐이지만, 우리는 거기에 생각을 공급하지.”(Book! you lie there; the fact is, you books must know your places. You'll do to give us the bare words and facts, but we come in to supply the thoughts.)라고 말하며(449), 인간의 해석 행위를 강조한다. “나는 본다. 너는 본다. 그는 본다. 우리는 본다. 너희들은 본다. 그들은 본다.”(I look, you look, he looks; we look, ye look, they look.)는 말이 효과적으로 상징하듯, “텍스트는 하나뿐인데 반해, 하나의 세계에서도 사람은 갖가지”([S]till one text. All sorts of men in one kind of world)이기에(450-1), 인간의 해석행위는 그만큼 다양하며 동시에 혼란스럽다. 멜빌은 진리를 탐색하는 행위를 텍스트를 ‘읽고’ ‘해석하는’ 행위에 비유함으로써 “진리 그 자체보다는 진리를 인식하려는 인간의 노력,” “세계에 의미를 부여하는 과정” 등에 대한 그의 관심을 표현하고 있다(김진경 107). 주목할 점은 금화를 읽고 해석해 내려는 선원들의 노력에 더해, 선원들은 끊임없이 다른 선원들의 해석행

위를 지켜보고, 타인의 해석행위를 자기 나름대로 재해석해보며, 자신의 해석행위를 지켜보는 타인의 존재를 의식한다. 이러한 과정에서 해석행위의 다양함과 혼란스러움이 가중되는 동시에, 그 중요성 역시 더욱 두드러진다.

86장 「꼬리」에서, 같은 장면을 바라볼 때라도 “단테 같은 기분이라면 악마로 보일 것이고, 이사야 같은 기분이라면 대천사로 보일 것이다.” ([I]f in the Dantean, the devils will occur to you; if in that of Isaiah, the archangels, 394)라는 말에서 알 수 있듯, 인간의 해석행위는 그 장면을 해석하는 당시의 주관에 따라 극단적인 상반된 결과를 얻는다. 제 아무리 거대한 코끼리도 고래 앞에서는 애완전에 불과하고, 코끼리의 코는 고래의 꼬리에 비하면 백합 줄기에 지나지 않는다(394). 65장 「고래 고기 요리」(“The Whale as a Dish”)에서 드러나듯, 문명사회는 식인종들을 혐오의 시선으로 바라보지만, 개화되고 문명화된 식도락가들이 (거위를 땅바닥에 못박아놓고 그 간을 비대하게 부풀려 만든) ‘파테 드 푸아그라’(paté-de-foie-gras)를 즐기는 문명사회가 그들보다 결코 더 낫다고 볼 수 없다(318). 다소 엉뚱한 상상이기는 하지만, 만일 소가 자신을 도살한 인간을 고발하여 재판에 회부한다면 틀림없이 그 인간은 교수형 감이 듯(318), 아합이 절대적 악의 화신으로 치환한 고래의 눈에는 자신을 끊임없이 맹렬히 쫓는 아합이야말로 절대적 악의 화신일 것이다. 『모비딕』의 고래 탐색에서 중요한 것은 바로 보는 주체에 따라, 주관에 따라, 관점에 따라 달라지는 해석행위, ‘나,’ ‘너,’ ‘그,’ ‘우리,’ ‘너희들,’ ‘그들’이 각자 세계를 해석해내는 행위의 상대성을 인정하는 것이라 할 수 있다.

V. 결론

지금까지 멜빌의 『모비딕』을 고래학장들을 중심으로 진리 탐색의 주

제와 관련하여 살펴보았다. 니나 베임(Nina Baym)은 『모비딕』에서의 “진리 탐색”(the quest for truth)은 그 진리에의 도달 여부와 상관없이 그 자체로 매우 중요하고 의미 있으며, 그러한 탐색을 구현한 『모비딕』은 분명 중요하고 의미 있는 책이기에 독자들에게 성공적으로 다가간다고 평한 바 있다(915). 24장 「변호」(“The Advocate”)에서 드러나듯, 오랫동안 포경선은 지구에서 가장 덜 알려진 외진 곳을 찾아내는 “개척자”(the pioneer)였으며, 18세기 영국의 항해가인 쿡(Cook)이나 밴쿠버(Vancouver)도 항해한 적이 없고 해도에도 실려 있지 않은 바다와 군도를 탐험했다(124). 이처럼 포경선은 지구에서 가장 덜 알려진 외진 곳을 찾아내는 “개척자”였기에, 베임의 말처럼 그들의 탐색 행위는 (고래사냥의 성공 여부와 상관없이) 그 자체로 매우 중요하고 의미가 있는 것이라 할 수 있다.

40장 「한밤중, 앞 갑판」(“Midnight, Forecastle”)에서 드러나듯, 피쿼드 호에는 실로 다양한 지역 출신, 다양한 인종으로 구성된 선원들이 탑승해 있다. 그 다양한 배경만큼이나 그들은 다양한 태도—흰 고래 모비딕을 향한 태도, 더 나아가 현실에 대한 태도, 세계 속에서의 인간의 위치에 대한 태도—를 지니고 있다. 모레티(Franco Moretti)는 「한밤중, 앞 갑판」장이 선원들의 인종적 이질성, 다성적 요소들이 잘 그려져 있는 장이라고 언급하며, 『모비딕』의 다성성에 대해 다음과 같이 말한 바 있다.

요컨대, 다성성은 불협화음이다. 결함이라고? 그렇지 않다. ... 이것이 텍스트를 열려 있고 이질적이며 미완의 세계처럼 보이도록 만드는 것이다. ... 만일 이러한 장면이 무질서해 보이고 다소 이해 불가능하더라도 신경 쓸 필요는 없다. 팽창하는 모더니티의 우주에서는 아직 많은 것이 불명료하기 때문이다. 소음과 함께 사는 법을 배우는 것도 필요하다. 지나친 미화 없이 그것을 재현하고, 실로 그것을 듣는 법을 배우는 것도.

In short, polyphony as cacophony. A defect? No. ... that make the text look like the world - *open, heterogeneous, incomplete*. ... Never mind if the scene appears chaotic and maybe a bit incomprehensible. In the expanding universe of modernity, many things are as yet *unclear*; and it is necessary to learn to live with noise: to represent it - and, indeed, hear it - without too many embellishments. (58-9, 필자 강조)

이처럼 다양한 목소리를 담고 있는 피쿼드 호이기에, 또한 모레티의 표현처럼 “지나친 미화 없이 그것을 재현하고, 실로 그것을 듣는 법을 배우”기 위해서라도, 이스마엘의 고래/진리 탐색은 과학적 방법론으로 대표되는 지나친 객관화는 물론이요, 아합으로 대표되는 지나친 주관화도 경계한다. 고래학자들에서 아합이 침묵하고 이스마엘이 ‘3인칭 화자’의 역할을 맡는 것은 바로 진리 탐색의 주제와 관련이 있는 것으로서, 고래/진리 탐색의 장에서 이스마엘의 주관성을 최대한 배제하고자 하는 멜빌의 고심의 흔적이 엿보이는 장치라 생각된다. 캄본(Glauco Cambon)의 표현을 빌리면, 고래학자들에서 이스마엘은 “자기를 지워내는”(self-effacement) 화자이다(523).

고래학자들은 일견 과학적으로 보이지만, 한편으로 은유적이며, 시적인 면모마저 풍긴다. 79장 「대초원」의 마지막 구절인 “읽을 수 있다면 한번 읽어보시라.”(Read it if you can. 364)는 이스마엘의 도발적인 발언은 독자들로 하여금 은유적인 모비딕/『모비딕』의 해석 행위로의 동참을 촉구하며, 모비딕/『모비딕』이라는 텍스트를 우리 앞에 밀어놓는다. 모비딕/『모비딕』은 보는 사람에 따라 그것이 의미하는 바가 한없이 달라질 수 있는 말하자면 “떠도는 기표”인 것이며, 그것에 대한 다양한 해석의 계기를 스스로 마련하는 “열린 텍스트”이다(신문수 69). 모레티에 따르면, 모비딕은 인격화된 악으로서 이후에도 선하게 되지는 않으며, 오히려 그 의미를 ‘고래의 흰색’이라는 성운, 「고래학」장의 성찰들, ‘스페인

금화들'에 대한 원심적인 독법들 사이에 흘뜨려 놓는다(86). 다시 말해, 멜빌에게서 알레고리는 일의적 성격을 잃어버리는데, 마르첼로 파니니(Marcello Pagnini)의 멋진 비유를 빌리면 알레고리가 “미쳐 날뛰”(runs amok)다(Moretti 87 재인용).

99장 「금화」에서 이스마엘의 표현을 빌리면, 모든 사물에는 어떤 의미가 숨어있고, 그렇지 않다면 세상 만물은 거의 가치가 없을뿐더러 이 둥근 세계 자체도 역시 “무의미한 암호”(empty cipher)에 지나지 않는다(446). 자아에 감금되는 것이 아합 뿐 아니라 모든 인간의 본래적 존재조건이라고 할 때, 인식의 불가능성에도 불구하고 세상 만물에 내재한 의미와 가치를 다층적으로 담지해내고자 하는 인간의 노력이야말로 『모비딕』이 던지는 메시지일 것이다.

(서울대)

■ 주제어

허만 멜빌, 『모비딕』, 이스마엘, 고래학장들, 진리, 재현

■ 인용문헌

- 김진경. 『『모비딕』의 진리와 언어』. 『『모비딕』 다시 읽기』. 호손과미국학회 편. 서울: 도서출판 동인, 2005. 101-124.
- 신문수. 『허만 멜빌: 탈색된 진실의 추구자』. 서울: 건국대학교출판부, 1995.
- Arvin, Newton. *Herman Melville*. London: Methuen, 1950.
- Baym, Nina. "Melville's Quarrel with Fiction." *PMLA* 94.5(1979): 909-923.
- Bezanson, Walter E. "Moby-Dick: Work of Art." *Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick*. Ed. Brian Higgins and Hershel Parker. NY: G. K. Hall, 1992. 421-439.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. Adam Phillips. Oxford: Oxford UP, 1990.
- Cambon, Glauco. "Ishmael and the Problem of Formal Discontinuities in *Moby Dick*." *Modern Language Notes* 76.6 (1961): 516-523.
- Chase, Richard. "Melville and *Moby-Dick*." *The American Novel and Its Tradition*. London: G. Bell and Sons, 1958. 89-116.
- Duyckinck, Evert. "An Intellectual Chowder." *The Critical Response to Herman Melville's Moby-Dick*. Ed. Kevin J. Hayes. Westport: Greenwood, 1994. 19-22.
- Glenn, Barbara. "Melville and the Sublime in *Moby-Dick*." *American Literature* 48.2 (1976): 165-182.
- Melville, Herman. *Moby-Dick*. Ed. Charles Child Walcutt. NY:

- Bantam Classic, 2003.
- _____. "Hawthorne and His Mosses." *Moby-Dick: an Authoritative Text, before Moby-Dick: International Controversy Reviews and Letters by Melville Analogues and Sources Reviews of Moby-Dick Criticism*. Ed. Hershel Parker and Harrison Hayford. 2nd ed. NY: W.W. Norton, 2002. 517-531.
- Moretti, Franco. *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*. Trans. Quintin Hoare. London: Verso, 1996.
- Peters, Robert L. "The Significance of Bulkington." *Moby-Dick as Doubloon: Essays and Extracts (1851-1970)*. Ed. Hershel Parker and Harrison Hayford. NY: W.W. Norton, 1970. 266-268.
- Ward, J. A. "The Function of the Cetological Chapters in *Moby-Dick*." *American Literature* 28,2 (1956): 164-183.
- Wright, Nathalia. "Form as Function in Melville." *PMLA* 67.4 (1952) : 330-340.

■ Abstract

Ishmael's Search for Truth:
Focusing on the Cetological Chapters of *Moby-Dick*

Noh, Dong Wook
(Seoul National University)

One of the most important interests of Herman Melville was the discovery of truth and the issue of its representation. This dissertation attempts to read *Moby-Dick* as a novel that embodies Melville's discovery of truth and its issue of representation. As it is well known, *Moby-Dick* is an experiment of several different formats and a mix that includes the travelogue, the sermon, the tragedy, and the epic. The heterogeneous experiment and mix of such formats seem to be inevitable in a novel like *Moby-Dick*, which deals with the discovery of unobtainable truth and the issue of its representation, and this may even be regarded as the result of the author's great efforts. One of the aspects that distinguished *Moby-Dick* from the existing traditional novel format was the side branch stories including the "Cetology" chapter. By going beyond the level of defending or justifying the formal characteristics of the cetological chapters, this dissertation attempts to apply analysis focusing on how these cetological chapters actually add thematic meaning to *Moby-Dick*, what role they play, and what effect they possess. In short, the side branch stories do not stop at being simply

digressions that suggest ancillary narration or introduction of the subject matter of whales and whaling from both the aspects of quantity as well as content, but also are considered important parts that endow pursuit of truth and the meaning of representation to the main story of the tracking of the whale. Therefore, this dissertation, by analyzing in detail the side branch stories including Chapter 32 “Cetology,” looks into the role of these chapters, especially, what role these chapters perform in relation to the inquiry into truth and its representation.

The first chapter of the main body of this dissertation looks into how the cetological chapters emphasize the difficulty of grasping the truth of the whale, and by extension, the search for truth and the difficulty of its representation. The difficulty of grasping the truth of the whale interflows with the sublimity of the whale, which emphasizes this sublimity with the obscurity of the search for truth. The second chapter of the main body attempts to examine how the cetological chapters imply the attitude whalers/artists must adopt in pursuing and searching for the whale/truth. This, in other words, involves suggesting the limits of scientific methodology and implies the courage to directly see, feel and ‘experience’ the ‘living’ whale. Lastly, the final third chapter of the main body attempts to examine how the cetological chapters emphasize the importance of the ‘relativity’ of truth, and ‘the interpretive act’ of truth itself, which is realized by Ishmael in the process of his search for truth. This is clearly revealed through the comparison between Ahab and Ishmael.

■ Key Words

Herman Melville, *Moby-Dick*, Ishmael, cetological chapters, truth, representation

■ 논문게재일

○투고일 : 2012년 11월 20일 ○심사일 : 2012년12월 5일 ○게재확정일 : 2012년 12월 18일



토마스 하디의 단편 소설 연구의 타당성

박정화

I

본 연구는 하디(Thomas Hardy, 1849-1928)의 단편 소설에서 현대 단편 소설의 주류와의 연계성을 발견하려는 시도로서가 아니라 하나의 문학 형식으로서 하디의 단편 소설이 지니는 특성을 규명하려는 시도로서 하디의 단편 소설 연구의 타당성을 가늠하는 계기를 제공하는 데 그 목적이 있다.

하디는 초기에 시작에 몰두하다가 소설을 통해서 그의 문학적 재능이 가장 널리 알려지고 시를 통해서 궁극적으로 완전한 창조적 예술가로서의 자신의 위치를 확고히 했다고 볼 수 있다. 당대는 물론 오늘날에도 하디는 소설가로서 그리고 시인으로서 많은 학문적 관심을 받았을 뿐만 아니라 한 인간으로서 그의 생애 역시 많은 흥미를 불러일으켰다. 반면에 그의 단편 소설은 결코 중요한 연구의 대상이 아니었다. 사실 하디가 단편 소설을 쓰던 빅토리아 시대는 단편 소설이라는 장르가 영국에 도입되기 시작하던 단계였기 때문에 이 시기의 단편 소설이라는 것은 “매우 인기 없는”(Saintsbury 264) 장르로 인식되었다. 하지만 그에게는 “이야기 할 가치가 있는”(The Later Years 158) 스토리가 훌륭한 소설을 만드는 기준이 되었고 형식은 길이 보다는 “형태”(Thomas Hardy's Personal

Writings 120)에 의해 좌우되는 것이었다.

하지만 하디의 단편 소설은 그의 경력으로 볼 때 매우 중요한 위치를 차지하고 있다. 하디의 주요한 대부분의 단편 소설은 대체로 작가로서의 원숙기에 쓰여졌으며 단편 소설가로서의 그의 경력은 그가 소설을 썼던 기간과 일치한다.¹⁾ 만일 하디가 단순히 생계를 위해 작품 활동을 한 실 패한 단편 작가라면 것처럼 오랜 기간 동안 단편 창작을 하지도 않았을 것이며 자신의 작품에 대한 수정 작업이나 단편 선집을 출판하는 과정에서 그토록 세심한 주의를 기울이기 보다는 오히려 무관심으로 대응했을 것이다.

하디의 단편 소설은 주로 두 가지의 이유에서 수정의 과정을 거쳤는데 하나는 대중 잡지의 편집자와 독자라는 외부적인 압력에 의해서이고 다른 하나는 문체론적 효과를 위한 작가로서의 책임 때문이었다. 「서부 순회 재판 중에」(‘On the Western Circuit,’ 1891)와 마찬가지로 「환상을 쫓는 여인」(‘An Imaginative Woman,’ 1893)의 초고는 상당히 많은 부

1) 1874년 출판된 하디의 첫 번째 단편 소설은 「운명과 푸른 외투」(‘Destiny and a Blue Cloak’)이다. 1867년에 쓰여진 것으로 추정되는 『빈자와 귀부인』(*The Poor Man and the Lady*)은 원본이 남아 있지 않으므로 하디의 단편 작가로서의 경력은 그가 1871년 『궁여지책』(*Desperate Remedies*)으로 소설가로 데뷔한 직후로 볼 수 있으며 그의 마지막 단편 소설이 1900년에 쓴 「변한 사람」(‘A Changed Man’)이므로 그의 마지막 소설들, 『모호한 자 주드』(*Jude the Obscure*, 1895)와 『사랑하는 사람』(*The Well-Beloved*, 1892, 1897)—소설을 쓴 시기로 볼 때 『모호한 자 주드』가 하디의 마지막 소설이며 『사랑하는 사람』은 단행본의 형태로 출판된 마지막 소설이라 할 수 있다—이 출판된 이후 몇 년 동안 계속 되었다고 볼 수 있다. 따라서 하디의 소설가와 단편 작가로서의 경력은 기간으로 볼 때 정확하게 일치한다.(Page 121-2 참조); 브래디(Kristin Brady)는 1865년 하디가 『체임버즈 저널』(*Chamber's Journal*)에 발표한 「내가 집을 지은 이야기」(‘How I Built Myself a House’)를 그의 단편 작가로서의 출발점으로 보고 하디의 단편 소설가로서의 경력을 1865년에서 1900년으로 명시했다. 브래디가 명시한 이 기간은 하디의 소설가로서의 경력(1871-1897)보다 훨씬 더 긴 기간이 된다.(Brady 1 참조)

분이 수정되었으며 특히 처음 두 페이지는 총 두 번에 걸쳐 수정되었는데 “수정, 첨가 및 삭제” 부분이 거의 40개에 이른다(Ray 171-180). 레이(Martin Ray)는 “세부항목에 대한 하디의 관심과 그의 지칠 줄 모르는 수정 사항들이 「환상을 쫓는 여인」의 전개 과정에서보다 더 잘 예시되는 부분은 없다”고 언급했다(179-180). 이것은 하디의 단편에 대한 수정 자체의 특성과는 별도로 지속적인 수정의 과정을 거친 원고의 존재 자체가 적어도 하디를 “구제할 가치가 없는,”(not worth salvaging) (Stewart 147) “생계를 위한 작품”(pot boiler)(Howe 259)을 쓴 단편 작가로 쉽게 단정 지을 수 없음을 보여주는 것이다.

그동안의 하디에 대한 수많은 연구는 주로 소설과 시에 초점이 맞추어져 있었기 때문에 그의 단편 소설은 단독으로 연구가 이루어지기 보다는 소설 혹은 시에 부수적으로 언급되는 일부분에 지나지 않았으며 또한 단편 소설을 설명하기 위해서는 반드시 그의 소설이나 시를 거론해야만 했다. 그러나 본 연구는 하디가 지금까지 소설과 시 분야에서 이루어 놓은 업적과는 별도로 하디가 주제와 기교의 측면에서 통일성을 이루기 위해 세심한 주의를 기울인 3권의 단편집 『웨섹스 이야기들』(*Wessex Tales*, 1888)과 『귀부인들』(*A Group of Noble Dames*, 1891) 그리고 『인생의 작은 아이러니들』(*A Life's Little Ironies*, 1894)이 지니는 특성을 살펴봄으로써 그의 단편 소설 연구에 대한 가능성을 제시하고자 한다. 또한 이를 위해서는 논의의 대상이 되는 작품에 대한 전반적인 평가가 전제되어야 할 것이다.

II

하디는 소설 4~5권 분량에 해당하는 47편의 단편 소설을 썼지만 비평가들로부터 그에 상응하는 관심 혹은 평가를 받지 못한 것이 사실이다.

그러나 하디의 단편 소설에 대한 이러한 평가는 페이지(Norman Page)의 언급처럼 지나치게 과소평가되었고 과녁을 벗어난 듯 보인다(121).

하디의 단편 소설 대부분은 단행본으로서의 모습을 갖추기 이전에 영국과 미국의 다양한 정기 간행물을 통해 대중에게 소개되었다. 이후 하디는 47편의 단편 소설 중 37편을 4권의 단행본²⁾으로 엮어 출판했는데 이 중에서 『변한 사람』을 제외한 『웨섹스 이야기들』과 『귀부인들』 그리고 『인생의 작은 아이러니들』은 그가 특히 주제와 기교의 측면에서 통일성을 이루기 위해 세심한 주의를 기울인 작품들이며 각각의 단편집에 수록된 개별적인 단편들은 각 단편집의 내적 통일성을 이루는 데 기여한다. 따라서 이는 하디가 적어도 자신의 단편 작품 대부분을 “구제할 가치가 있는” 것으로 생각했음을 보여주는 것이라 하겠다. 하디가 1912년 『인생의 작은 아이러니들』에 부친 서문은 이에 대한 적절한 예가 될 수 있을 것이다.

이 책에 수록된 작품 중에서 첫 번째 작품인 「환상을 좇는 여인」은 원래 『웨섹스 이야기들』에 포함되어 있었지만 이곳에 수록되는 것이 더 어울린다고 여겨져 옮겨 실었다. 이 작품은 의사들이나 이러한 현상을 연구하는 사람들에게는 잘 알려져 있는 일이지만 소위 자연의 장난, 말하자면 한 부인의 강렬한 상상으로 인해 기인될 수 있는 육체적 가능성을 다루고 있기 때문이다.

2) 각 단편의 정확한 집필 시기에 대해서 어느 정도 논란의 여지가 있기는 하지만 일반적으로 잡지에 출판된 시기보다 앞서진 않을 것이라는 가정이 지배적이다. 『웨섹스 이야기들』에는 1879년에서 1888년 사이에 쓰인 6편의 단편이 포함되어 있고 1889년과 1890년에 걸쳐 주로 쓰인 (이들 중 두 편—「햄튼셔어의 공작부인」(‘The Duchess of Hamptonshire,’ 1878), 「명예로운 로라」(‘The Honourable Laura,’ 1881)—은 상당히 이른 시기에 발표되었지만) 『귀부인들』은 10편의 단편을 포함하고 있으며, 『인생의 작은 아이러니들』에는 1882년에서 1893년 사이에 쓰인 9편의 단편이, 그리고 『변한 사람』(A *Changed Man*, 1913)에는 1881년에서 1900년 사이에 쓰인 12편의 단편이 포함되어 있다. (Brady 1 참조)

이전에 이 책에 수록되어 있던 두 작품인 「1804년의 전설」과 「우울한 독일 경기병」은 『웨섹스 이야기들』에 속하는 것이 보다 자연스럽다고 생각되기에 그곳으로 옮겨 실었다.

여기에 실린 작품들은 비록 발표된 시기는 다르지만 1894년에 처음으로 묶어 한 권의 단행본으로 출판되었다.

Of the following collection the first story, “An Imaginative Woman”, originally stood in *Wessex Tales*, but was brought into this volume as being more nearly its place, turning as it does upon a trick of Nature, so to speak, a physical possibility that may attach to a wife of vivid imaginings, as is well known to medical practitioners and other observers of such manifestations.

The two stories named “A Tradition of Eighteen Hundred and Four” and “The Melancholy Hussar of the German Legion”, which were formerly printed in this series, have been transferred to *Wessex Tales*, where they more naturally belong.

The present narratives and sketches, though separately published at various antecedent dates, were first collected and issued in a volume in 1894. (LLI 3)

앞서 기술된 4권의 단행본에 포함되지 않은 1874년에 출판된 초기작 「운명과 푸른 외투」를 기점으로 하디의 단편 작가로서의 경력이 시작되는데 이때부터 26년에 해당하는 기간 동안 그는 단편 소설을 썼으며 이 기간은 소설가로서의 그의 경력과 정확하게 일치한다.³⁾

하디는 지속적으로 꾸준히 수정한 자신의 단편 원고 대부분을 잘 간수해 두었을 뿐만 아니라⁴⁾ 텍스트 내의 합리적인 통일성을 유지하기 위해

3) 하디의 단편 작가로서의 경력을 1874년에서 1900년으로 보고 그의 소설가로서의 경력을 1871년에서 1897년으로 보았을 때 단편 소설가와 소설가로서의 각각의 경력은 정확하게 26년이 된다.

4) 하디의 4권의 단행본에 수록되어 있는 총 37편의 단편 소설에 대한 원문 기록으로서 스토리 창작의 유래뿐만 아니라 잡지 연재와 교정 및 교열, 그리고

서 단편들을 단행본으로 묶어 내는 데 세심한 주의를 기울였다. 하디가 1912년 『웨섹스 이야기들』에 포함되어 있던 「환상을 쫓는 여인」을 『인생의 작은 아이러니들』에 수록하고 이곳에 수록되어 있던 두 편의 단편—「1804년의 전설」(‘A Tradition of Eighteen Hundred and Four’)과 「우울한 독일 경기병」(‘The Melancholy Hussar of the German Legion’)을 『웨섹스 이야기들』에 옮겨 실은 것도 이런 이유에서이다. 단편 소설에 대한 하디의 이러한 지속적이고도 주의 깊은 관심은 그의 단편 소설 대부분을 그저 보잘것없는 “생계를 위한 작품”으로 치부해버릴 수 없음을 보여준다.

하디의 단편 소설을 단순히 “생계를 위한 작품”으로 무시할 수 없는 근거 중의 하나는 그의 작품 대부분이 정기 간행물에 연재되었던 초고부터 단행본의 형태로 묶여 단편집으로 출판될 때까지 여러 번의 수정 과정을 거쳤다는 것이다. 예를 들면 「서부 순회 재판 중에」는 판본 별로 총 네 단계의 원고가 존재한다.

(1) 1911년 맨체스터 중앙 박물관에 기증된 하디의 자필 원고로서 프루디에 의해 사적 정정되지 않은 오리지널 버전으로 확인됨 (2) 1891년 12월 『영국 일러스트 매거진』에 소개된 영국에서의 첫 출판본 (미국에서는 같은 해 11월 28일자 『하퍼스 위클리』지에 소개됨) (3) 프루디에 의하면 ‘흥미로운 수정 사항들이 많이’ 보이는 1893년 12월로 추정되는 『인생의 작은 아이러니들』에 수록된 교정쇄로 현재 도셋 박물관에 소장되어 있음 (4) 오스굿 맥일바인 사에 의해 1894년 2월 22일에 출판된 『인생의 작은 아이러니들』에 수록된 판본

(1) Hardy's holograph, given to the Manchester Central Library in 1911, and described by Prudy as ‘the original, unbowdlerized version’; (2) its first

단편집 등 중요한 변화를 보여주는 모든 단계들을 거치면서 이루어진 원고의 수정 사항들이 상세히 기술되어 있다. (Ray 참조)

appearance in print in England, in *The English Illustrated Magazine* for December 1891 (and in America in *Harper's Weekly* for 28 November of the same year); (3) the galley-proofs of *Life's Little Ironies*, showing, according to Prudy, 'a number of interesting alterations', dated December 1893, and now in the Dorset Country Museum; (4) the version in that collection, as published on 22 February 1894 by Osgood, McIlvaine & Co. (Page 127)

47편의 단편 소설 중 얼마나 많은, 그리고 구체적으로 어떤 단편이 지속적인 관심의 대상이 되고 있는지에 관해서는 합의점을 찾기가 쉽지 않다. 하디는 「아들의 반대」(‘The Son's Veto’, 1891)를 자신의 가장 훌륭한 작품으로 꼽았고 오웬(Rebekah Owen)⁵⁾은 「세 나그네들」(‘The Three Strangers’, 1883)을, 에밀리 하디(Florence Emily Hardy)는 「서부 순회 재판 중에」를 선택했다. 웨인(John Wain)은 『토마스 하디 단편 선집』(*Selected Stories of Thomas Hardy*, 1966)에서 하디의 단편을 7개로 제한했는데 여기에는 「아들의 반대」도 「서부 순회 재판 중에」도 포함되어 있지 않다. 이 밖에도 브라운(Douglas Brown)은 10편을, 윙(George Wing)은 15편 정도를 언급했다.

하디의 단편 소설에 대한 초기의 논평은 다소 엇갈린 양상을 보였지만 레일리(Joseph Reilly)와 같은 비평가는 여전히 하디의 단편 소설이 “의심할 여지없이 하디의 천재성, 구성 능력, 생명력, 성격 묘사, 활기, 생생함을 보여주는 증거”(407)라고 했다. 또한 그는 1928년 하디의 “(장편) 소설이라는 걸작에 대한 명성만 아니라면 그는 위대한 현대 단편 작가들 중의 한 사람으로 간주되었을 것”(407)이라고 했다. 마찬가지로 추(Samuel C. Chew)는 “우아함, 정교함, 유머, 배경의 적절함, 서민에 대한 배경 지식을 드러내는 작은 대작”(55)이라고 부를만한 단편들을 발췌했다.

5) 미국 출신의 하디의 작품에 대한 열렬한 지지자로 영국에 정착하여 하디와 지속적으로 연락을 유지하였다. (Hurst 120)(Pinion 430 참조)

헤버(Janice Stewart Heber)는 하디 사후 수년 동안 그의 단편 소설의 복잡한 비평적 견해에 대한 변화의 원인을 하디의 단편 창작의 기초가 되고 있는 사회 역사적 요소들과 “신비평의 등장”에서 찾고 있다(Chew 4-5). 헤버의 이러한 견해는 “관습적 얽힘”(the protocol of entanglement) (Leitch 74)이라고 부르는 레이치(Vincent B. Leitch)의 견지에서 하디의 단편 소설에 대한 재평가의 필요성을 제기할 수 있게 한다.

빅토리아 시대에는 정기 간행물 편집자들에 의해서 공공연하게 검열이 행해지고 있었다. 스토리를 전달하는 사람으로서 하디의 철학적 신조는 작가는 삶을 “솔직하게” 그려내야 한다는 것이었다. 하디에게 있어 삶을 솔직하게 그려낸다는 것은 남녀 관계에서 그가 보았던 무수히 많은 어려움에 초점을 맞춘다는 의미이다. 이것은 또한 하디의 등장인물이 지니고 있는 성적 본능에 대한 사실적인 묘사를 의미하는 것이며 전통적인 도덕 기준과 성 이데올로기를 강요하는 빅토리아조 이면의 위선적인 행위를 숨김없이 폭로한다는 의미이기도 하다. 그의 주요 소설에서 빅토리아조의 편집자들과 비평가들 그리고 일반 독자들에게 거부감을 일으켰던 동일한 주제들—성적 본능, 고딕적 요소, 초자연적 현상 등—이 비록 강하게 드러나지는 않지만 그의 단편 소설에서도 발견된다.

“빅토리아조의 출판사와 독자”라는 자의적인 환경에 의해서 수용된 작품은 그 작품 자체가 빅토리아조 역사의 한 부분을 포함하고 있으며 이는 빅토리아조의 도덕적 기준에 반하는 인간의 본능과 행동을 작품 속에 드러내려는 하디의 시도를 출판사와 독자들이 너무나 잘 알고 있었음을 예증하는 것이다. 20세기 초에서 1960년대 문학 이론에 혁신적인 변화가 일어나기 전까지 주도적이었던 신비평 이론은 작품에 대한 역사적 접근을 고려하지 않았기 때문에 작품을 역사적 관점에서 이해하는 것이 용이하지 않았다. 하지만 20세기 후반에 등장한 “신역사주의”(New-Historicism)와 “독자 반응 이론”(Reader-response Theory)은 하디의 단편 소설에 대한 사회적 역사적 맥락으로의 접근을 가능하게 한다.

하디의 몇몇 단편들은 출판사와 보수적인 빅토리아조 독자들에게 문제가 되는 인간의 욕망과 결점에 대한 '사실적'인 묘사와는 거리가 멀다. 그는 1893년 자신의 일기에서 스토리를 이야기할 가치가 있도록 만들어 주는 것이 무엇인지에 대한 자신의 견해를 제시한다.

스토리는 그 이야기가 정당화될 수 있을 만큼 충분히 이례적이어야 한다. ...

'구성적 부분에서 소설과 드라마의 모든 비밀은 영원하고 보편적인 것들을 조절하는 데 있다. 창작해야 할 사건이 얼마나 이례적이고 비이례적인지를 정확하게 알고 있는 작가는 예술로 들어가는 열쇠를 쥐고 있는 것이다.'

A story must be exceptional enough to justify its telling. ...

'The whole secret of fiction and the drama—in the constructional part—lies in the adjustment of things unusual to things eternal and universal. The writer who knows exactly how exceptional, and how non-exceptional, his events should be made, possesses the key to the art.'(*The Life* 252)

하디는 미신, 주술, 마법 등을 다루는 초자연적이고 기묘한 이야기들을 자주 기록해두었다. "어떤 형태든 독특한 실례들은 지역 신문 잡지와 가십의 주제가 되었으므로 하디는 그의 마음을 사로잡는 것들을 주의 깊게 적어 두었다." (O'sullivan 98) 퍼러(Ruth Firor)는 『토마스 하디에 있어서 민속』(*Folkways in Thomas Hardy*, 1931)에서 "어떠한 사건이나 생각도 기록하기에 너무 하찮거나 애매한 것은 없다"(82)고 언급했고 실제로 하디가 흥미를 가지고 수집해 두었던 수많은 기록들이 그의 작품의 골격을 형성하는 요소로 작용한다.

하디는 자신이 언급한 "이례적인" 요소를 스토리의 중심에 배치시킨다. 예를 들면 「쇠약해진 팔」('The Withered Arm,' 1888)에서는 마법의 힘에 의해서 야기되는 육체적 고통에 대해 이야기하고 마법을 풀 수 있는

수단으로 마법사의 책략을 사용한다. 비록 스토리는 사실적이고 단조롭게 시작되지만 로다 브룩(Rhoda Brook)과 거트루드 로지(Gertrude Lodge) 두 사람 모두 로다의 꿈속에서 로다가 거트루드에게 끼친 위해가 현실로 나타나자 로다의 불가사의한 힘을 믿게 된다. 「그리브 가의 바바라」(‘Barbara of the House of Grebe,’ 1890)에서 하디는 바바라(Barbara)의 남편인 업랜드타워스 경(Lord Uplandtowers)으로 하여금 사고로 인해 끔찍하게 화상을 입은 일그러진 모습과 똑같이 만들기 위해 잘생긴 바바라의 전남편 에드먼드 윌로우즈(Edmond Willowes)의 아름다운 “조상”(statue)(*GND* 81)을 훼손시키는 그로테스크하고 소름끼치는 장면을 제시한다. 「릴곡 연주자」(‘The Fiddler of the Reel,’ 1893)에서는 악마와도 같은 와트 올라머어(Wat Ollamor)가 피들 연주로 사람을 매혹시키는 불가사의한 힘을 행사한다. 그는 전형적인 이방인들이 그러하듯 소리 없이 나타났다가 흔적도 없이 사라진다. 리얼리즘과 초자연적인 로망스가 교묘히 결합된 「우유 짜는 아가씨의 낭만적인 모험」(‘The Romantic Adventures of a Milkmaid,’ 1883)에서도 이와 비슷하게 신비에 싸인 남작이 마치 전설이나 동화 속에 등장하는 불가사의하고 마법 같은 힘을 가진 악마의 화신으로 제시된다.

데이비슨(Donald Davidson)은 하디의 “이례적인” 것에 대한 관심을 “하나의 진행 중인 전통”으로 설명하려고 시도했다. 그는 하디의 스토리를 현대 산문 문학의 형식에 있어서 전통적 발라드 혹은 구전되는 이야기의 연장선으로 보았다(15). 그렇다면 이 범주 안에 현실에서는 불가능하고 때로는 예측할 수 없는 사건들도 포함될 수 있을 것이다. 브라운은 전통 민요가 하디의 상상력의 모태가 되었다는 의견에 동의했고(110) 이러한 관점에 대해 웨인은 하디의 스토리에 무수히 많은 “개연성 없음”을 단순히 인정될 수 있는 것이 아닌 단편이라는 장르의 본질적인 특성으로 보았다(xi).

엄밀한 의미에서 하디의 단편 소설은 현대 단편 소설의 주류와는 연계

성이 거의 없다. 그에게서 우리는 현대 단편 소설의 대가라고 불리는 체홉(Chekhov)이나 모파상(Maupassant), 조이스(Joyce) 혹은 헤밍웨이(Hemingway)를 기대할 수 없다. 따라서 하디의 스타일은 종종 간결함과 명확성의 부족으로 비난을 받기도 한다. 하디의 단편 소설은 등장인물의 일생의 어느 한 순간이 아닌 대부분을 다루고 있기 때문에 일반적으로 시간의 범위가 넓어 현대 단편 소설의 형식을 특징짓는 압축적인 통일성의 효과를 이루기에는 부족함이 있어 보인다. 따라서 단편 소설의 특징 중의 하나인 간결함 혹은 단일한 효과를 기대하는 현대 독자들에게 하디는 위대한 현대 단편 소설가라는 개념과는 거리가 있는 존재로 인식된다. 하디의 “이례적인” 특징에 대한 관심이 그로 하여금 시간을 고려하지 않는 상황을 만들어내도록 했고 이것이 오히려 독자로 하여금 하디의 단편 소설에 대한 흥미를 떨어뜨리게 하는 결과로 이어졌다.

그러나 단편 소설은 “로망스의 전통”에 그 연원을 두고 있다. 세상에는 우리가 감각적으로 이해할 수 있는 것 이상의 것이 있다고 하는 형이상학적 견해는 작가에게 현실 세계의 본성을 탐구하기 위한 하나의 수단인 단편 소설의 구조에 대한 이론적 근거를 제공해 준다.(Rohrberger 81) 이것은 하디의 문학적 기법과 그의 비관주의의 형이상학적 근거가 되는 ‘내재의지’(Immanent Will)와 관련이 있다. 내재의지는 우주를 무의식적으로 지배하는 근본적이고 본원적인 힘(Minakawa and Yoshicawa 295)이며 모든 인간의 생명을 다 같이 지배하는 맹목적이고 거역할 수 없는 일원론적인 힘을 말한다.(Hurst 83) 이 우주적인 의지는 우리들이 이해하고 있는 모든 현상 뒤에 존재하는 보다 근원적인 인간 경험의 현실이다. 그러므로 하디의 불가사의하고 초자연적이며 고딕적인 요소들을 포함하는 “이례적인” 특성들은 단편 소설 장르에 있어서 하나의 대중적인 형식으로 간주될 수 있을 것이다.

윌리엄스(Merryn Williams)는 『토마스 하디 입문』(*A Preface to Thomas Hardy*, 1976)에서 하디의 단편 소설에 대하여 다음과 같이 평가한다.

그것(하디의 단편 소설)들은 ... 그가 죽은 후 그다지 주목받지 못했다. 그러나 하디는 특히 이러한 문학 형식의 대가이며 그의 몇몇 단편들은 문체에 있어서 가장 뛰어난 것들 중에 속한다. 이 단편들 중 대부분은 『웨섹스 이야기들』과 『인생의 작은 아이러니들』에 수록되어 있는데 「세 나그네들」, 「두 야심의 비극」, 「우울한 독일 경기병」, 「아들의 반대」, 「이정표 옆에 있는 무덤」, 「릴곡 연주자」는 특히 읽을 만한 가치가 있다.

They ... have not been much noticed since his death. Yet Hardy was a master of this particular art form, and some of his short stories are among the finest in the language. The best of them are collected in *Wessex Tales* and *Life's Little Ironies*; among those particularly well worth reading are 'The Three Strangers', 'A Tragedy of Two Ambitions', 'The Melancholy Hussar', 'The Son's Veto', 'The Grave by the Hand Post', and 'The Fiddler of the Reels'.(28)

보웬(Elizabeth Bowen)은 하디의 단편 소설에 나타난 특징을 다음과 같이 설명한다.

단편 소설은 한때 압축된 장편 소설과 같은 것이었다. 그것은 복잡한 주제를 필요로 했고 효과적으로 압축하는 기술에 의해 그 가치가 좌우되었다. 하디의 ... 단편 소설은 과장 없는 예술적 기교를 훌륭하게 보여준다. 그 작품들은 숙련된 연주자에 의해서 완성된 걸작이며 빈틈없는 상상력의 산물이다.

The short story was once the condensed novel; it needed a complex subject and depended for merit on the skill with which condensation had been effected. The short stories of ... Hardy show, in their excellence, a sober virtuosity: they are tours de force by practised executants, side-issues from the crowded imagination.(153)

또한 페이지는 하디 단편 소설에서 주목할 점을 다음과 같이 제시하고 있다.

(하디의) 단편 소설과 관련하여 ... 진지한 하디 학자들의 주의를 끌만한 적어도 세 가지 사항이 있다. 첫째는 하디의 단편 소설이 허구적 전통에 이질적인 유형들을 혼합시키는 그의 뛰어난 능력과 기교의 범위를 매우 인상적으로 제시한다는 것이고 두 번째는 정확히 동일한 시기에 쓰인 그의 주요 소설과의 연계성이며 마지막은 하디의 텍스트를 지역적 관심의 대상으로 만드는, 하지만 아직 결코 완전히 드러나지 않은 작품의 구성과 수정에 대한 일부 복잡한 문제들을 축소해서 보여준다는 것이다.

As far as the short stories are concerned, there are ..., at least three ways in which they merit the attention of the serious Hardy student: they show very strikingly the range of his art and his exceptional capacity for mingling disparate types of fictional convention; they stand in a significant relationship to the major novels written during precisely the same period; and they exhibit in miniature some of the complex problems of composition and revision that make Hardy's text a territory full of interest and by no means yet exhaustively charted.(122)

오코너(Frank O'Connor)는 단편 소설이 장편 소설에 비해 “로맨틱하고 개별주의적이며 비타협적”이라는 본질적인 특성에 의해 집단 사회로부터 먼 거리를 유지하고 있다고 규정했다.(88) 이러한 특성이 때로 작가로 하여금 자신만의 허구적 세계를 창조하게 만들기도 하는데 포크너(Faulkner)에게는 “요크나파토파”(Yoknapatawpha)가, 하디에게는 “웨섹스”(Wessex)가 그것이다. 하디의 웨섹스라는 가공의 세계는 그의 장편 소설에서 뿐만 아니라 단편 소설에서도 반복적으로 제시되어 독자로 하여금 전원적 향수를 불러일으키게 한다.

하디의 단편 소설의 웨섹스라는 배경은 때때로 데이비슨의 언급처럼

영국의 전통적 발라드와의 유사성을 보이는데 브라운은 하디의 이야기꾼으로서의 기교를 민요의 기능으로 설명한다.

하디의 이야기꾼으로서의 기교에 대하여 주목할 만한 사실들은 하나하나 자연스럽게 민요시의 기능으로 설명될 수 있다. 특히 도입 부분은 장면과 배경에 대한 정확한 설명에 의존한다. 민요시에는 그로테스크하고 불균형한 것과 실질적이고 자연스러운 것 사이에 평이한 공통점과 이에 수반되는 자기를 의식하지 않는 대담함이 있다. 여기에는 노래한 구절이 결코 멀리 있지 않음을 암시하는 스토리의 보다 가벼운 리듬과 움직임이 있다. 또한 숨쉬고 세련된 잘 짜인 일단의 사건들이 있으며 솔직함과 단호함이 균형을 이루는 인물들이 존재한다. 민요시는 인간과 자연이 서로 관계를 맺고 있는 경치라는 의미를 분명히 인식하고 있다. 민요시에는 (인간과 인간 사이 혹은 인간과 운명 사이의) 만남이 이야기의 원동력이 되는 서술 방식이 존재한다.

One by one the striking things about Hardy's art as a story-teller fall naturally into place as functions of balladry. There is the reliance, especially at the outset, upon the sharp definition of scene and background. There is the easy alliance of the grotesque and disproportionate with the substantial and natural, and the unselfconscious boldness with which they are offered. There are the slighter rhythms and movements of the story suggesting that the sung stanza is never far behind. There are the neat, rounded and intertwining groups of events, the simple and decisive balancing of characters. There is the vivid sense of the meaning of scenery, the human and the natural involving one another. There is the narrative method whereby encounter (whether of person with person, or person with Fate) is the life of the tale. (80)

발라드에서처럼 하디의 단편 소설에서 때로는 인간적인 감정이 배제된 운명 혹은 우연의 힘에 의해서, 때로는 인물이 품고 있는 내면의 비밀

을 폭로함으로써 연인들은 서로 엇갈리고 희망은 좌절된다. 운명론에 의해 지배되는 “웨섹스”라는 전원 세계에서는 외부의 세계에서 터무니없는 것처럼 보이는 것들이 평범하게 받아들여진다. 그러므로 지금까지 하디의 단편 소설에 부쳐진 다양한 수식어구들—불가사의하고 기묘하고 초자연적이며 고딕적이고 이례적인—은 모두 하디의 대다수 장편 소설의 배경이 되는 “웨섹스”라는 환경 안에서 이해될 수 있을 것이다.

III

앞서 언급한 하디의 세 권의 단편집—『웨섹스 이야기들』, 『귀부인들』, 『인생의 작은 아이러니들』—은 하디가 단행본으로 출판하기 위해 직접 작품을 선별하고 배치했을 뿐만 아니라 주제와 기교의 측면에서 통일성을 이루기 위해 세심한 주의를 기울인 작품들이다. 따라서 각 단편집에 수록된 단편들은 개별적 요소가 아닌 하나의 통일된 전체를 특징짓는 예로 제공될 수 있을 것이다.

『웨섹스 이야기들』에는 1912년에 추가된 「1804년의 전설」과 「우울한 독일 경기병」을 포함한 총 일곱 편의 단편이 수록되어 있다. 이곳에 포함된 단편들은 모두 19세기 중반의 도셋(Dorset)을 배경으로 그곳의 생활과 전통을 이야기하고 있다. 『웨섹스 이야기들』에서 도셋은 하디에 의해서 “웨섹스”라는 허구의 세계로 재창조되어 목가적 전통 혹은 과거를 대변하는 하나의 상징이자 “살아있는 유기체”(Brady 5)로서 제시된다. 『웨섹스 이야기들』은 하디가 그의 거처를 전원적인 도셋에서 “런던의 대조적인 세계”(Thomas Hardy's *Personal Writings* 166)로 자주 옮겨 다니며 생활하고 있었을 당시에 쓰여진 것이다. 아마도 이러한 “도시와 시골 사이”(The *Early Life* 259)의 이동은 하디에게 전통으로 대변되는 도셋의 특징들을 면밀하게 관찰하고 재현할 수 있게 해주는 동시에 도셋의 풍

경과 문화가 문명을 대변하는 도시인들에게 어떻게 비춰지는가와 런던이라는 현대 문화가 도셋이라는 전통 농촌 문화를 어떻게 침범하는가에 대한 해답 또한 제공해주었을 것이다. 『웨섹스 이야기들』이라는 제목에서도 알 수 있는 것처럼 『웨섹스 이야기들』에 수록된 7편의 단편들은 모두 웨섹스라는 환경적 공통점을 가지고 있으며 웨섹스라는 환경은 각 단편에서 중요한 요소로 작용한다. 웨섹스라는 특정한 환경 안에서 필리스 그로브(Phyllis Grove), 로다, 찰스 다튼(Charles Darton), 바넷(Mr. Barnet)과 같은 인물들은 환경으로부터 소외된 존재로 티모시 섬머스(Timothy Summers)와 리지 뉴베리(Lizzy Newberry) 같은 인물들은 지역의 생활 방식 및 환경과 자연스럽게 조화를 이루는 존재로 제시된다. 『웨섹스 이야기들』의 플롯은 나폴레옹 침략에 관한 소문들이 도셋 지역 주민들을 위협했던 때의 스토리, 초원지대에서 실제로 행해졌던 군대의 처형, 탈출한 죄수와 지역 밀수업자들의 전설적인 행위들, 마법사와 마녀 그리고 교수형 당한 사람의 육체가 가지는 치료의 힘과 관련된 미신들과 같은 도셋의 지역 전설과 구전된 전통에 뿌리를 두고 있다. 『웨섹스 이야기들』은 웨섹스라는 전통과 차단되어 있는 독자를 과거로 이끌면서 과거에 대한 이해가 가능하도록 다양한 서술기법을 사용하기도 하는데 「우울한 독일 경기병」에서처럼 과거와 현재를 연결시켜주는 목가적 내레이터는 웨섹스라는 과거의 사회적 문화적 전제 안에서 독자에게 정보를 제공하는 유용한 장치로서의 역할을 한다. 이와 같이 목가적 내레이터를 통해 웨섹스라는 환경 안에서 일어난 사건을 웨섹스 외부 세계의 독자들에게 이해 가능한 방식으로 재구성하는 것은 대조적인 과거와 현재를 이어주는 하디의 예술적 기교로 설명될 수 있을 것이다. 웨섹스를 소설의 배경으로 설정함으로써 하디는 전통을 대변하는 도셋과 문명을 대변하는 런던이라는 서로 다른 두 세계를 한 데 모으고 전원적인 도셋의 구전 문화를 도시인들에게 이해 가능한 문학 형식으로 재현한다. 웨섹스라는 환경 안에서 전통과 문명은 서로 대립되면서도 과거의 특별한 장소에서의 인간

의 경험에 대한 보편적인 진실을 제시할 뿐만 아니라 과거와 현재를 연결함으로써 과거와 현재 사이의 유사함 또한 제시한다. 웨섹스라는 제한된 공간 안에서 발생하는 개별적인 사건으로부터 보편적인 것을 추구하려는 하디의 노력은 과거와 현재, 농촌과 도시, 전통과 문명 사이의 차이를 정의함으로써 가능해진다. 하디는 제한된 공간 안에서 전통으로 대변되는 도셋의 특징들을 면밀하게 관찰하고 재현함으로써 웨섹스의 이미지를 자신만의 방식으로 확장하고 규정한다.

하디는 『웨섹스 이야기들』에 통일성을 부여하기 위하여 웨섹스라는 장치를 사용했다. 하디가 “작가에게는 세상의 대부분을 아주 조금 아는 것 보다 세상의 작은 부분을 아주 잘 아는 것이 더 낫다”라고 기록한 것에 대해 호킨스(Desmond Hawkins)가 언급한 다음의 인용문은 하디에게 있어 웨섹스가 지니는 의미를 충분히 설명해 줄 수 있을 것이다.

있는 그대로의 간결한 어투와 균형을 이루는 대칭구조는 그가 태어나 일생의 대부분을 보냈던 웨스트 컨트리와 그의 관계에 대한 내적이고 개인적인 강점을 숨기지 않는다. 오늘날 우리가 알고 있는 것처럼 웨섹스는 그가 꾸며낸 허구다. 웨섹스는 그가 아주 잘 아는 세상의 작은 부분인 것이다.

The dry sententious manner and the balanced symmetry of the construction do not conceal the inner personal strength of his ties with the West Country, where he was born and spent the greater part of his life. Wessex as we know it today is his creation. It is the little bit of the world that he knew remarkably well. (1)

총 10편의 단편이 수록되어 있는 『귀부인들』은 제목에서 알 수 있듯이 상류 계급의 여성들에 관한 이야기이다. 『귀부인들』에 수록된 대부분의 단편의 배경은 17세기에서 18세기 사이이며 이야기는 주로 “지방 명문가의 내력이 기록된 페이지들”(GND v)에 의존한다.

『귀부인들』에 포함된 10편의 단편은 이틀간의 일정으로 모임에 참석했다가 호우로 인해 발이 묶인 “웨섹스 지역 골동품 애호가 클럽”(Wessex Field and Antiquarian Clubs) 회원들에 의해 이야기가 서술되며 각각의 이야기는 “하나의 대위법적 구조”(a contrapuntal structure) (Ray 69)를 이룬다. 『귀부인들』에서 하디는 사회적 인습과 개인의 성적 욕망 사이의 충돌이 여성에게 미치는 영향에 초점을 맞춘다. 『귀부인들』에서 여성들은 사회적 규범에 의해, 남성에 의해 그리고 때로는 자신들의 편견에 의해 희생된다. 귀부인들은 부와 명성이 뒷받침되는 사회가 요구하는 틀 안에서의 결혼을 통해서 자신의 욕망을 충족시키고 싶어 한다. 계급간의 차이는 연인들을 서로 매혹시키기도 하고 거부하게도 만드는데 젊음과 육체적 아름다움은 높은 신분과 대조를 이룬다.

『웨섹스 이야기들』처럼 『귀부인들』도 웨섹스의 과거를 배경으로 스토리가 전개 되지만 하디는 『귀부인들』이 『웨섹스 이야기들』과는 “다소 다른 종류의 스토리”임을 “하퍼 앤 브라더스”(Haper & Brothers) 사에 보낸 편지를 통해 밝히고 있다.

나는 이것을 최근의 나의 대부분의 작품들과는 다소 다른 종류의 일련의 연결된 스토리, 즉 이야기들 중의 이야기라고 말할 수 있을 것 같습니다. … 주변의 오래된 대 저택과 성을 스토리의 다양한 배경으로 설정할 것이며 그에 비례하는 다양한 등장인물들은 주로 최근 세기의 귀족들이 될 것입니다. (이름은 바꿨지만 사건은 사실에 가깝습니다) 웨섹스 사람들의 이야기들처럼 이 이야기들도 쉽게 부분으로 나눌 수 있고 전체 이야기는 30,000 단어로 구성될 것입니다. 물론 같은 길이의 단일한 스토리보다 이러한 종류의 이야기들을 구성하는 데 있어서 훨씬 더 많은 사건이 필요합니다. 그러나 나는 추가의 수고로 균형 잡힌 결과가 나올 것이라고 믿습니다.

I may say that it is to be a Tale of Tales—a series of linked stories—of a somewhat different kind from the mass of my work of late. … The scenes, which

are numerous, will be laid in the old mansions and castles hereabouts: the characters are to be proportionately numerous, & to be exclusively persons of title of the late century (names disguised, but incidents approximating to fact). Like the Wessex-Folk stories, these may be divided easily into parts. The whole Tale of Tales will consist of 30,000 words. There is, of course, much more incident in a scheme of tales of this kind than in a single story of the same length; but I believe the result will be commensurate with the added labour. (Ray 71)

앞서 언급한 것처럼 『귀부인들』 내의 스토리들은 서로 “대위법적” 관계를 이루고 있어 하나의 스토리가 다음 스토리로 이어지면서 이전 스토리를 변형하고 굴절시킨다. 이것은 일련의 “내적 상호 참조”(internal cross-references)(Brady 84)에 의해서 『귀부인들』의 스토리들을 서로 연결 지으려는 하디의 시도로 볼 수 있다. 또한 하디는 『귀부인들』에 수록된 각 단편의 개별적인 구조를 하나의 전체로 이해할 수 있도록 스토리의 순서를 바꾸었다. 『그래픽』지에서 「백스비 부인, 애너」(‘Anna, Lady Baxby’, 1890)는 「그리브가의 바바라」와 「스톤헨지의 후작부인」(‘The Marchioness of Stonehenge’, 1890)의 다음에 위치했었고 그 뒤에 「아이슨웨이 부인」(‘The Lady Icenway’, 1890), 「대지주 패트릭의 아내」(‘Squire Petrick’s Lady’, 1890) 그리고 「모티스폰트 부인」(‘Lady Mottisfont’, 1890)의 순서로 연재되었다. (Ray 69-70) 그러나 하디는 스토리의 순서를 재배치함으로써 스토리들 사이에 일관성을 부여한다. 「웨섹스의 첫 번째 공작부인」(‘The First Countess of Wessex’, 1889)과 「그리브가의 바바라」는 「스톤헨지의 후작부인」과 「모티스폰트 부인」처럼 비슷한 패턴의 대조적인 형태를 이루고 있다. 「아이슨웨이 부인」과 「대지주 패트릭의 아내」는 이전 두 스토리에서 시작된 피해자로서의 아이 문제를 주제로 다루며 「백스비 부인, 애너」는 혈육 간의 정에 대해 다룬다. 마지막 세 편의 단편은 주제적인 측면에서 이전 스토리들과 유사성

을 보이기는 하지만 처음 정기 간행물에 연재할 당시의 6편과는 별개로 구상되었기 때문에 서술기법이나 패턴에 있어서의 기교는 다른 작품들에 미치지 못한다. 이러한 약점에도 불구하고 4편을 추가해서 단행본의 형태로 발표한 것은 하디가 보카치오(Boccaccio)의 『데카메론』(*Decameron*)의 구조를 염두에 두었던 것으로 볼 수 있다(Gilmartin 61). 브래디는 “도덕적 일관성과 사회학적 예리함”(83)의 부족이 「명예로운 로라」를 손상시킨다고 지적한다. 하지만 월러스(William Wallace)는 『귀부인들』 중 첫 번째와 마지막 단편이 가장 기분 좋은 작품이며 “하디의 플롯 구성력이 「명예로운 로라」에서보다 진정으로 더 두드러지게 묘사되는 작품은 결코 없었다”(153)고 언급했다. 사실 『귀부인들』의 10편의 단편 중 진정한 의미에서의 해피엔딩은 첫 번째 작품과 마지막 작품뿐이다. 아마도 하디는 사랑의 도피 후 참회의 세월을 보낸 뒤 행복한 결혼을 성취하게 된다는 측면에서 「명예로운 로라」를 『귀부인들』의 마지막 스토리로 염두에 두고 「웨섹스의 첫 번째 공작부인」과 균형을 맞추려 한 것 같다. 월러스는 「명예로운 로라」를 작품이 지닌 개별적이고 단일한 측면보다는 『귀부인들』이라는 전체를 구성하는 하나의 요소로서 이해하고 평가했다고 볼 수 있을 것이다.

『귀부인들』의 스토리는 이야기 속에 이야기를 포함하는 액자소설의 형식을 취하고 있다. 귀부인들에 관한 이야기는 “웨섹스 지역 골동품 애호가 클럽” 회원들인 남성들의 시각에서 서술되기 때문에 스토리의 내용과 스토리가 서술되는 방식 사이의 관계에도 주목할 필요가 있다. 비록 이 클럽은 “포괄적이고 사교적인 성격”(GND 49)을 띠고 있기는 하지만 여성들의 이야기를 하는 데 관심이 있어보이지는 않는다. 다만 이 클럽의 회원들은 지속적으로 내리는 비로 인해 발이 묶여 지역의 유적과 명소를 방문할 수 없는 제한적인 환경에 놓여있다. 또한 클럽의 회원들은 다양한 계층의 다양한 직업을 가진 사람들이지만 모두 남자라는 공통점을 가지고 있다. 폭풍우 때문에 제한된 공간 안에서 함께 시간을 보내야하는

상황은 빅토리아 시대의 계급과 성에 대한 사회적 인습의 틀에서 벗어나지 못하는 그들의 제한된 시각을 상징적으로 보여준다고 할 수 있다.

하디의 네 권의 단편집 중 가장 뛰어나다는 평가를 받고 있는 『인생의 작은 아이러니들』은 1888년부터 1893년까지 정기 간행물을 통해 발표되었던 것들을 한 데 모아서 1894년에 단행본으로 엮어 출판한 것이다. 『인생의 작은 아이러니들』은 한마디로 “사랑과 질투, 야망과 좌절 등 인생에서 일어날 수 있는 아이러니”에 관한 이야기들이다. 아이러니는 “우리가 의도하는 방식과 드러나는 방식 사이의 차이, 즉 외양과 실재 사이의 차이이며 목적과 결과의 부조화”(the incompatibility of purpose and result, the difference between the way we want things to be and the way they turn out, appearance and reality)(Carpenter 70)이다. 『인생의 작은 아이러니들』에서 외양과 실재는 서로 교묘하게 얽히고 등장인물들의 순간의 선택은 바람직하지 못한 결과로 이어진다.

『인생의 작은 아이러니들』에 대한 하디의 첫 번째 언급은 1893년 10월 헤니커(Florence Henniker)에게 보낸 편지를 통해서인데 하디는 그녀에게 「두 야심의 비극」(‘A Tragedy of Two Ambitions’, 1888)을 포함하는 단편들을 선별해서 출판사에 보냈다고 기록했다(*The Collected Letters* 38). 단행본을 위해 스토리를 선별하는 데 있어서 하디는 기존에 정기 간행물에 연재되었던 모든 스토리들에 본질적인 수정 작업을 거쳤다.(Ray 167) 『인생의 작은 아이러니들』의 1894년 초판에는 9편의 단편이 수록되어 있었지만 1912년 “웨섹스 판”에는 「1804년의 전설」과 「우울한 독일 경기병」이 제외되고 대신 「환상을 쫓는 여인」이 첨가된다. 「1804년의 전설」과 「우울한 독일 경기병」이 『웨섹스 이야기들』로 옮겨지고 「환상을 쫓는 여인」이 『인생의 작은 아이러니들』에 포함되는 과정을 거치면서 『웨섹스 이야기들』은 더욱 목가적이고 전통적인 특성을 띠게 되었고 『인생의 작은 아이러니들』은 더욱 동시대적이고 현대적인 특성을 갖추게 되었다고 볼 수 있다.

「두 야심의 비극」은 종교적 허구성과 모순을, 「환상을 쫓는 여인」, 「서부 순회 재판 중에」, 「아내를 기쁘게 하기 위해」(‘To Please His Wife’, 1891)는 결혼의 허구성과 모순에 대해 다루고 있는데 이것은 앞선 두 편의 단편집에 비해 훨씬 현대적인 특성을 지니고 있는 『인생의 작은 아이러니들』이 빅토리아조의 가치관과 행위 규범들이 심각한 회의와 반발의 대상으로 전락했던 세기말의 정신적인 풍토를 반영하는 것으로 볼 수 있을 것이다. 빅토리아조의 가치관과 사회적 인습은 등장인물들의 운명을 결정하는 데 중요한 역할을 하며 이것이 바로 『인생의 작은 아이러니들』을 아이러니로 이끄는 요소로 작용하는 것이다. 따라서 『인생의 작은 아이러니들』의 비극은 인간과 사회 그리고 성격과 운명이 복합적으로 작용한 결과로 볼 수 있을 것이다.

IV

하디의 단편 소설가로서의 위치는 그의 개별적인 단편 소설이 지니는 특성과 예술적 기교뿐만 아니라 각각의 단편들이 모여서 하나의 전체를 이루는 그의 단편집이 지니는 특성으로 평가될 수 있을 것이다. 하디의 단편 소설은 위대한 소설가이자 시인이라는 그의 명성에 가려지고 폄하되기도 하였지만 동시에 역설적이게도 그 명성 때문에 존립해왔다고 볼 수 있다. 그러나 하디가 그의 단편 소설을 창작하고 수정하고 선별하여 단행본으로 엮는 과정에서 그가 작품에 기울인 적지 않은 관심은 그의 단편 소설을 단순히 뛰어난 소설가가 쓴 단편 소설에 대한 관심의 차원에서가 아니라 그의 단편 소설 자체가 지니는 본질적인 특성의 차원에서 충분히 검토될 가치가 있다고 판단된다. 또한 하디는 자신의 각 단편에 통일성을 부여하기 위해 각 단편의 주제에 적합한 형식을 창조해냈다. 이것은 그가 『웨섹스 이야기들』과 『귀부인들』 그리고 『인생의 작은 아이러

니들』을 단행본으로 출판하기 위해 직접 작품을 선별하고 배치하는 과정을 거친 사실에서도 입증된다.

1842년 포우(Poe)가 단편 소설을 예술의 “지고 영역”(46) 즉 극히 높은 천재가 이룩하는 예술의 범주로 분류한 이래로 오늘날까지 단편 소설에 대한 정의와 특징에 대한 수많은 논의가 있어왔음에도 여전히 그 자체의 특수한 원칙과 법칙을 가지고 있는 뚜렷하고 자율적인 하나의 문학 장르로서의 단편 소설을 정의하는 것은 쉽지 않아 보인다. 하지만 이것이 오히려 단편 소설이 장편 소설보다 더 광범위한 영역을 포함하고 있으며 무한한 가능성을 가지고 있다는 보편적인 의미를 부여할 수 있게 해준다. 또한 단편 소설이 쉽게 정의 내리기 어려운 만큼 보다 광범위한 영역을 포함할 수 있다는 가정이 하디의 단편 소설을 설명하는 이례적이고 독특한 특징들에 새로운 가치를 부여할 수 있는 가능성을 제시해 준다.

하디의 단편 소설이 지니는 세계는 다른 책들로부터 나온 세계가 아닌 작가 스스로의 경험 혹은 작가가 공유한 직접적인 관찰로부터 창조된 세계라고 볼 수 있다. 뿐만 아니라 페이지가 지적한 하디의 단편 소설과 장편 소설과의 시기적 연계성은 두 장르 사이의 문학적, 사상적, 철학적 연계성으로 확장된다. 때문에 하디의 장편 소설이 지니는 모든 요소들은 그의 단편 소설에서도 발견되는데 이러한 요소들은 단편이라는 특성으로 인해 장편 소설보다 더욱 응축된 형태로 작품 속에 투영된다고 볼 수 있다. 또한 하디의 단편 소설에는 그의 장편 소설에서 흔히 볼 수 있는 “문장 구성상의 매너리즘이나 복잡하게 뒤엉킨 구조 그리고 수많은 고어들”(Hill 11)이 존재하지 않는다. 이러한 요소들의 부재는 오히려 하디의 단편 소설을 “과장 없는 예술적 기교”를 더욱 효과적으로 제시하는 장르로 규정하게 하고 동시에 그의 단편 소설 연구에 대한 가능성을 제공한다. 이와 같은 바탕 위에서 하디의 단편 소설의 본질적인 특성과 기교를 연구하는 일은 의미 있는 작업이 될 수 있을 것이다.

(단국대)

■ 주제어

토마스 하디, 단편 소설, 웨섹스, 『웨섹스 이야기들』, 『귀부인들』, 『인생의 작은 아이러니들』

■ 인용문헌

- Bowen, Elizabeth, "The Faber Book of Modern Short Stories". *Short Story Theories*, ed. Charles E. May. Ohio: Ohio UP, 1978. 152-158.
- Brady, Kristin, *The Short Stories of Thomas Hardy: Tales of Past and Present*. London: Macmillan, 1982.
- Brown, Douglas, *Thomas Hardy*. London: Longman, 1954.
- Carpenter, Richard, *Thomas Hardy*. Boston: Twayne Publishers, 1964.
- Chew, Samuel, C., *Thomas Hardy: Poet and Novelist*. New York: Knopf, 1921.
- Davidson, Donald, "The Traditional Basis of Thomas Hardy's Fiction". *Hardy: A Collection of Critical Essays*, ed. Albert Guerard. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice, 1963. 10-23.
- Firor, Ruth, *Folkways in Thomas Hardy*. New York: Russell, 1931.
- Gilmartin, Sophie and Rod Mengham, *Thomas Hardy's Shorter Fiction: A Critical Study*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.
- Hardy, Florence Emily, *The Early Life of Thomas Hardy: 1840-1891*. London: Macmillan and Co., Limited, 1928.
- _____. *The Later Years of Thomas Hardy: 1892- 1928*. London: Macmillan, 1930.
- _____. *The Life of Thomas Hardy: 1840-1928*. London: Macmillan, 1975.
- Hardy, Thomas, *A Group of Noble Dames*. London: Macmillan &

- Company Limited, 1962.
- _____. *Life's Little Ironies*. ed. Alan Manford. New York: Oxford University Press, 1996: rpt. 1999.
- _____. *Thomas Hardy's Personal Writings*. ed. Harold Orel. Lawrence: Kansas University Press, 1966.
- _____. *The Collected Letters of Thomas Hardy*. eds. Richard Little Prudy and Michael Millgate. vol 2. Oxford: Clarendon Press, 1978-88.
- Hawkins, Desmond. *Hardy's Wessex*. With Photographs by Anthony Kersting. London: Macmillan, 1983.
- Heber, Janice Stewart. "Critical Reception of Thomas Hardy's Short Stories: Finding "The Key to the Art"". *Viewpoints*, 23rd, Pittsburgh, PA, 1992. 1-15.
- Hill, Susan. "Introduction". *The Distracted Preacher and Other Tales*. By Thomas Hardy. London: Penguin Books, 1979.
- Howe, Irving. "A Note on Hardy's Stories". *Hudson Review*, 19. 1966-7. 259-266.
- Hurst, Alan. *Hardy: An Illustrated Dictionary*. New York: St. Martin's Press, 1980.
- Leitch, Vincent B.. "Birmingham Cultural Studies: Popular Arts, Poststructuralism, Radical Critique". *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 24.1. Spring, 1991. 74-86.
- Minakawa, Saburo and Michio Yoshikawa, eds. *A Thomas Hardy Dictionary*. Tokyo: Thomas Hardy Society of Japan, 1984.
- O'Conner, Frank. "The Lonely Voice". *Short Story Theories*. ed. Charles E. May. Ohio: Ohio University Press, 1978. 83-93.

- O'sullivan, Timothy. *Thomas Hardy: An Illustrated Biography*. London: Macmillan, 1975.
- Page, Norman. *Thomas Hardy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Pinion, F. B.. *A Hardy Companion: A Guide to the Works of Thomas Hardy and Their Background*. London: Macmillan, 1991.
- Poe, Edgar Allan. "Review of *Twice-Told Tales*". *Short Story Theories*, ed. Charles E. May. Ohio: Ohio University Press, 1978. 45-51.
- Ray, Martin. *Thomas Hardy: A Textual Study of the Short Stories*. England: Ashgate, Hants, 1997.
- Reilly, Joseph J.. "The Short Stories of Thomas Hardy". *Catholic World*. Oct. 1928.
- Rohrberger, Mary. "The Short Story: A Proposed Definition". *Short Story Theories*, ed. Charles E. May. Ohio: Ohio University Press, 1978. 80-82.
- Saintsbury, George. *The English Novel*. London: J. M. Dent, 1913.
- Stewart, J. I. M.. *Thomas Hardy: A Critical Bibliography*. London: Longmans, 1971.
- Wain, John. "Introduction". *Selected Stories of Thomas Hardy*. By Thomas Hardy. London: Macmillan, 1966. xi-xx.
- Wallace, William. 'New Novels'. rev. of *A Group of Noble Dames in Academy*, 40. 1891. 152-153.
- Williams, Merryn. *A Preface to Thomas Hardy*. London: Longman, 1976.

■ Abstract

The Justification for a Study of Thomas Hardy's Short Stories

Park, Jung Hwa
(Dankook University)

Thomas Hardy(1840–1928) has received great acclaim as a novelist and poet, but his short stories have been largely ignored as “pot boilers” and “not worth salvaging” by both readers and critics, despite the fact that he wrote 47 short stories equivalent in length to four or five of the novels. However, if he had been a short-story writer manqué as a pot boiler, he would not have spent more than 25 years writing short stories that were the exact equal length as novels, taking care to focus on the processes of composition and revision. The surviving manuscripts of his short stories reveal numerous and scrupulous revisions; indeed, Hardy continued to take a close interest in the texts of his short stories as they passed through various volume-editions. In addition, the careful organization of the short-story volumes demonstrates unity and coherence to the collections.

This paper aims to examine Hardy's short stories in isolation as works of literature distinct from his other massive achievements, although in many ways the novels and poems should be mentioned in order to illuminate aspects of his short stories or collections. This

approach offers an opportunity to study the unique quality of Hardy's short stories while providing a better understanding of them as well as the volumes in which they were collected.

The focus herein is primarily on the stories collected in *Wessex Tales*, *A Group of Noble Dames*, and *Life's Little Ironies*, which are those that Hardy not only chose and arranged to reprint, but also took good care in collecting in volume—editions intended to possess the internal unity in regard to theme and technique.

Hardy's state as a short-story writer can be evaluated based on the quality of his entire collection as a whole as well as the quality and artistic technique in each story. His short stories deserve to take their place beside his novels and poems, enabling readers and critics to consider him as a master of the short story.

■ Key Words

Thomas Hardy, Short Story, Wessex, *Wessex Tales*, *A Group of Noble Dames*, *A Life's Little Ironies*

■ 논문게재일

○투고일 : 2012년 12월 7일 ○심사일 : 2012년 12월 7일 ○게재확정일 : 2012년 12월 18일



다니엘 디포우의 『몰 플랜더즈』와 18세기 여성의 모성적 태도

송은영, 정정호

I. 들어가는 말

‘이성의 시대’ 또는 ‘계몽의 시대’라 불리는 18세기¹⁾ 영국을 비롯한 서유럽에서는 종교, 정치, 문화 등 사회전반에서 다양한 변혁과 혁신이 일어났다. 신(神) 중심으로 이루어지던 기존의 사고방식이 인간 중심의 사고로 전환되던 시기였으며, 인간의 지식과 인식의 근원을 경험 속에서 찾을 수 있다는 영국의 국민철학인 경험주의 사고가 만연해 있었다. 이러한 합리적인 사회적 분위기로 자유롭고 독립적인 개인을 향한 욕구와 그러한 삶을 추구하고자 하는 바람이 모든 사람들에게 일고 있었다. 그러나 이러한 사회현상 이면에서는 비이성적이고 비윤리적인 일이 발생하고 있었는데, 바로 유아의 유기 및 살해이다. 오래전부터 어머니의 모성적 역할이 항상 중요하게 여겨져 왔지만, 한편에서는 유아의 유기나 살해가 모든 시대에 공존하고 있었으며, 근대 이전까지 빈번하게 발생했다. 특이할 것은 17세기부터 어머니의 모성적 측면이 이전보다 더 중

1) 일반적으로 18세기는 대략 1700년부터 1789년의 프랑스혁명까지로 그 시기가 구분되나, 역사와 문화적 관계를 고려 할 때 왕정복고(1660) 전후의 기간부터 18세기로 보는 경우가 일반적 추세이며, 이 글에서 역시 후자의 기간을 18세기로 간주한다.

요하게 여겨지기 시작했고, 모성이 어머니의 자연스러운 감정으로 강조되기 시작했을 때도 하층계급에서는 여러 가지 이유로 여전히 자녀를 유기 또는 살해하는 경우가 많았다는 것이다.

일반적으로 모성(maternity, motherhood)은 인간의 본성, 특히 여성에게 내재한 본성으로 간주되어 왔으며, 자식에 대한 어머니의 사랑은 동물적 본능에 가까운 것으로 알려져 왔다. 그러나 이러한 모성에 대한 인식과 달리 모성적 행위는 모든 시대를 통틀어 한결 같은 모습으로 나타나는 것은 아니었다. 최근 논의되고 있는 모성에 대한 정의를 살펴보면 허디(Sarah B. Hrdy)는 “모성이라는 말은 생물학적으로 임신과 출산을 지칭하며, 이것은 부성(paternality)이라는 말이 자식을 잉태시킨 개체를 지칭하는 것”(10)과 같은 의미라고 말하고 있으며, 리치(Adrienne Rich)는 “모성이라는 제도는 자녀를 낳고 보살피는 것만을 의미하지는 않”(42)으며 모성이라는 제도와 어머니 노릇의 구체적 경험과는 구분되어야 할 것을 강조한다. 러딕(Sara Ruddick) 또한 “모성적 사고가 단순히 여성들에게 자연스럽게 일어나는 감정적이고 비합리적인 사랑의 표시라는 개념을 거부”(Tong 182)하면서 어머니의 역할 즉 “본질적인 모성적 행위”(Ruddick 17)의 중요성을 강조한다. 바덴테르(Elizabeth Badinter)는 모성애는 선천적인 것이 아니라 자식과 함께하는 시간이 쌓일수록, 그리고 자식들에게 베풀어주는 보살핌이라는 기회를 통해 더 강하게 생겨나는 것이라고 주장하며, 모성애(maternal love)라는 감정은 “다른 모든 감정들과 마찬가지로 불확실하고, 불안정하며, 불완전한 인간의 감정일 뿐이고, 상식과 달리 여성의 본성에 깊이 새겨진 것이 아닐 수 있다”(xxiii)고 주장한다.

선사시대부터 여성의 모성적 역할은 집단의 차원에서뿐 아니라 개인의 차원에서도 그 중요성을 인정해왔다. 대부분의 여성들이 자신의 아이를 키우는데 헌신적 노력을 해왔던 것은 의심할 수 없는 사실이지만, 그럼에도 불구하고 일부에서는 아이를 버리거나 살해하는 경우도 함께 존

재해왔다는 것은 아이러니한 사실이다. 고대 그리스에서는 “상속자의 수를 감소시키기 위해서 아이를 버렸으며”(Thurer 59), 스파르타에서는 약하고 장애가 있는 아이를 죽이는 것이 “법으로 정해진 사회정책”(Thurer 78)이었다. 성모 마리아를 숭배하기 시작했던 중세에도 많은 아이들이 버려졌고 “때 지어 죽어갔다”(Thurer 133). 근대로 접어들게 되면서 여성의 모성은 더 강조되고, 영아유기나 살해에 엄격한 처벌을 가하게 된다. 그렇다고 해서 버려진 아이들이 없었던 것은 결코 아니었으며, 오랜 세월 유럽의 전통적 관습이라 할 수 있는 유모고용 관행이 유아 유기나 살해의 한 방편으로 이용되었던 것도 바로 근대의 모습이다.

다니엘 디포우(Daniel Defoe)의 소설 『몰 플랜더즈』(*Moll Flanders*)는 유아의 유기나 살해에 관하여 직접적인 언급을 하고 있지는 않으나 여러 가지 우회적인 표현을 통해 당시 사회에서 행해졌던 유기와 살해의 모습이 드러나고 있다. 여성을 주인공으로 한 『몰 플랜더즈』에서는 실제로 당시 사회에 만연해 있던 문제들, 특히 유모 관행이나 유아 유기 및 살해의 문제들이 다루어지고 있다. 아이들을 돌보지 않았던 몰의 모습은 모성본능보다는 경제적 측면을 더 우선시 했던 여성으로 보이는 것은 사실이며 지금까지 많은 비평가들이 주인공 몰의 어머니로서의 모습을 모성적 감정이 없는 여성으로 비판해왔다. 대표적으로 반 겐트(Dorothy Van Ghent)는 몰이 모성을 가지고 있지 않은 여성으로 보고 있으며, 와트(Ian Watt)는 몰을 “비정한 어머니”(110)라고 비판한다. 그러나 레렌바움(Miriam Lerenbaum)은 몰의 상황을 역사적 맥락에서 고려해야하며, 당시에는 그러한 상황이 “드물거나 이상한 일이 아니었다”(42)는 점을 강조하고 있는데, 그럼에도 불구하고 몰의 행위는 “정상적인 여성적 행위의 범주 안에서는 타락”(46)이라고 말하고 있다.

소설에서 나타나는 주인공 몰 플랜더즈의 모성적 행위가 문제가 있다고 많은 비평가들이 지적하고 있으나 정작 이 소설을 모성적 관점에서 논 의한 연구는 많지 않으며, 국내에서의 연구는 거의 이루어지지 않았다.

“역사적 맥락에서 고려되어야 한다”는 레텐바움의 주장처럼 당시 사회는 모순된 모성적 모습을 보이는 경우가 많았다. 대부분의 부모들은 아이를 직접 양육하지 않고 유모에게 맡겼으며, 맡겨진 아이들은 유모의 열악한 환경으로 인해 목숨이 위태로워지는 경우도 많이 있었다. 자신의 아이를 직접 키우지도 않았고 아이들 대부분을 유모에게 보낸 뒤 찾지도 않았던 어머니로서 몰의 모습을 단순히 모성적 본능이 부재하는 여성으로만 본다면 역사적·사회적 상황을 충분히 고려하지 못하는 잘못을 범하게 된다.

18세기는 경제적 부흥과 함께 각종 사회 범죄가 발생한 시기이다. 또한 다양한 사회 변화가 일어난 시기로 여성에 대한 인식 역시 이전시대와는 다른 양상을 보인다. 특히나 “자본주의의 부상으로 인한 사회경제적 변화는 성-젠더 체계에 상당한 공헌”을 하였고, 영국 “여성의 지위는 급격하게 변하였다”(Moglen 2). 이 논문에서는 다니엘 디포우의 『몰 플랜더즈』를 통해 모성애가 확립되기 시작했던 시기 근대 모성의 모습과 주인공 여성이 보여주고 있는 모성의 모습을 당시 사회상황과 함께 살펴보고자 한다.

II. 유모고용 관행과 유아유기

유럽에서는 오래전부터 아이를 유모에게 맡기는 풍습이 있어왔는데 “18세기가 되면 보편화”(Badinter 40)되기 시작한다. 자식을 낳은 여성이 자신의 아이에게 모유수유를 하는 경우는 드물었으며, 거의 대부분의 아이들은 부모와 떨어져 유모의 손에서 자라났다. 유모에게서 돌아온 아이는 또 다시 수도원이나 기숙학교로 보내져 실제로 부모와 함께 생활하는 경우는 얼마 되지 않았다. 당시 사람들은 모유수유에 대해 부정적인 태도를 가지고 있었는데, 특히 건강에 해로우며 젊은 여성에게는 품위를 손상시키는 “수치심이 결여된 행동”(Badinter 69)이라는 것이 이유였다.

유모에게 맡겨진 아이는 부모와 떨어진 채 유모의 젖을 먹고 자라게 되는데, 중요한 것은 남의 아이를 맡은 유모는 그 아이에게 젖을 물림으로 해서 정작 자신의 아이는 정당한 자신의 몫을 빼앗기게 되는 셈이다. 결국 부유한 가정의 아이를 돌보아야만 하는 유모는 자신의 아이는 포기하게 된다. 경제적인 이유로 다른 사람의 아이를 맡아 기르는 동안 자신의 아이는 생명이 위태로운 지경에 까지 이르게 되는데, 실제로 많은 하층여성들이 자신의 아이에게 생명을 연장해 주는 대신 방치하는 경우가 많이 있었다. 빈곤층의 부모에게 자식은 “부모의 생존자체를 위협하는 존재”(Badinter 49)이다. 그 여성들은 생계유지를 위해 자기 아이에 대한 모성적 감정을 표현하기 힘들었을 뿐 아니라 방치로 인해 죽게 되더라도 그 죽음에 대해 무감각하게 되는 것이 그들의 현실이었다.

17세기 이후 영국에서도 “유모라는 직업이 증가”(Thurer 173)하고 있었으며, 18세기에는 유모의 고용이 일반적인 관행이었다. 그러나 부유층에서 일하는 유모는 많지 않았고 많은 수의 “유모들이 기아보호소나 교회 같은 공공기관에 고용”(Thurer 177)되었다. 부유층에 고용된 유모들과 달리 이들의 경제적 상황은 좋지 않았다. 콜체스터(Colchester, Essex) 지역으로 오게 된 주인공 몰의 어린 시절을 양육해준 유모 역시 “아이들을 맡아 보호하면서 가까스로 생계를 꾸려 나가는 여성”(MF 9)²⁾이었다. 다행스러운 것은 공공기관에 고용된 유모들이 너무나 많은 아이들을 맡다보니 아이 양육에 대해 책임감이 부족했던 것과는 달리 몰의 유모는 “예의 바르고 공손”했으며, “정성을 들여 아이들을 보살피는”, “기품있는”(MF 9) 여성이었다. 그녀와 지내는 동안 몰은 많은 교육도 받을 수 있었으며, 미래에 대한 걱정은 있었으나, 비교적 안정적인 생활을 할 수 있었다.

유모의 죽음 이후 콜체스터 가문의 하녀로 들어가게 된 몰은 그곳에서

2) 본 논문에서는 소설 『몰 플랜더즈』 *Moll Flanders*에서 인용시 약자 MF를 사용하겠다.

첫 번째 남편을 만나게 된다. 이후 몰은 다섯 번의 결혼과 다른 남자의 정부로 생활하면서 많은 아이들을 낳았지만 정작 작품 내에서 그 아이들을 양육하거나, 또는 헤어진 이후 그 아이들의 미래에 대해 염려하는 모습은 거의 보이지 않는다. 물론 당시 사회는 아이들을 부모가 직접 돌보지 않고 유모에게 위탁했던 시기였으며, 그러한 관습은 부유한 계층의 사람들은 물론 하층계급에서도 보편적으로 행해지고 있었다. 부유층에서의 유모고용과 달리 하층계급에서는 양육비를 절감하기 위해 자신들의 처지보다 더 환경이 어려운 유모를 고용하였기 때문에 아이의 생존이 상당히 위협을 받는 경우도 많이 있었다. 그렇기 때문에 몰이 자신의 아이를 맡을 유모를 고용할 때 중요하게 살펴 본 것은 바로 유모의 환경, 즉 “잘 차려 입은 옷과 건강한 여성”(MF 138)이라는 것이었다. 그러나 유모에게 아이를 맡기는 몰의 모습에서 알 수 있는 것은 그녀가 이후에 아이를 다시 찾을 생각이 없다는 것이다.

그녀는 다시는 그 아이를 나에게 돌려주지 않겠으며 그 아이를 키워주고 보살피는 대가로 더 많은 것을 요구하지도 않겠다고 말했다. 그러나 나는 만일 그녀가 그 아이를 잘 키워주겠다는 약속만 지킨다면, 그리고 그 아이를 내가 원하는 만큼 보여만 준다면, 내가 산파에게 약속한대로 그녀에게 5파운드를 더 주겠다고 약속했다. 비록 내 마음까지 그런 것은 아니었지만, 나의 큰 걱정은 그것으로 끝났고 나에게 가장 편안한 방법이었다. 이제 내가 할 수 있는 일을 가로 막는 것은 없어졌다. 이제 나는 마음속에 담고 있는 일을 하면 그만이다.

[S]he agreeing never to return the Child back to me, or to claim any thing more for its keeping or bringing up; only that I promised, if she took a great deal of Care of it, I would give her something more as often as I came to see it; so that I was not bound to pay the Five Pound, only that I promised my Governess I would do it: And thus my great Care was over, after a manner, which tho' it did

not at all satisfy my Mind, yet was the most convenient for me, as my Affairs then stood, of any that cou'd be thought of at that time. (MF138)

남편 없이 홀로 남겨진 여성에게 아이는 경제적인 면에서 상당히 부담스러운 존재임은 분명하지만, 아이들보다는 자신의 앞날을 더 걱정하는 모습은 전통적으로 여겨 온 자식을 가진 어머니로서의 모습이라고 할 수는 없다. 그러나 여성이 혼자 아이를 키우며 생계를 꾸려나가는 것은 현대의 어머니라고해도 그리 쉬운 일이 아니며, 더군다나 17세기 여성에게는 거의 불가능에 가까운 일이었다.

17, 8세기에는 “영아 유기가 지속적으로 늘어”(Badinter 111)났던 시기이며, 영아 유기의 이유는 바로 “사회, 경제적 이유”(112-3)가 주를 이루었다. 많은 이들이 아이를 버리며 나중에 다시 찾을 생각을 하기도 했었지만 “실제로 아이를 되찾았던 부모는 아주 적은 수에 불과”(Badinter 113)했다. 멀리 떨어진 유모에게 아이를 보내는 행위 역시 어느 한편으로는 영아 유기의 한 예로 볼 수 있다. 몰과 마찬가지로 이 당시 많은 어머니들이 젖먹이 어린애를 먼 곳에 있는 유모에게 보내었고, 찾지 않는 경우도 많았으며, 유모에게 보낸 아이가 죽었을 경우에도 무덤덤한 반응을 보였다. 물론 영아 사망률이 높았던 시기였기 때문에 아이의 죽음에 대해 일일이 애도를 표할 수는 없었을 것이다. 몰 또한 작품 내에서 많은 아이들을 낳았으며, 그 중 생존한 아이들은 일부에 지나지 않았고, 죽은 아이들에 대한 감정은 전혀 나타나지 않는다.

스톤(Lawrence Stone)은 『영국의 16세기부터 19세기까지의 가족, 성, 그리고 결혼』(*The Family, Sex, Marriage in English 1500-1800*)에서 아이에 대한 부모의 냉담함과 무관심이 높은 영아 사망률 때문이라고 보고 있다. 너무나도 많은 아이들이 태어나자마자 죽었기 때문에 그 아이들에 대한 애도는 고사하고 장례식에도 참석하지 않았다고 한다. 그러나 만일 태어난 아이가 부모와 함께 생활한 기간이 길어지면 질수록 아이에

대한 애정의 깊이가 더해졌다고 주장한다. 말하자면 꽤 오래 부모와 함께 살았던 아이가 죽었을 경우에는 크나큰 상실감을 느끼고 슬퍼했다는 것이다(105-6). 일반적으로 버려진 아이나 죽은 아이들은 갓 태어난 아이들이 대다수이다. 스톤의 주장대로 부모와 아이가 함께 살았던 기간이 길었다면 무분별한 영아살해나 유기는 어쩌면 일어나지 않았을지도 모른다. 그러나 어느 시대를 막론하고 자식에 대한 부모의 태도가 일관된 모습으로 나타나지는 않는다. 지극한 모성을 보이는 부모가 있는가 하면 자녀유기나 살해를 서슴지 않고 행하는 부모가 동시에 공존한다. 이러한 부모의 상반된 모습을 볼 때 “모성적 태도의 어떤 측면들이 원초적이고 어떤 것들이 사회-문화적 양상들인지 확연히 분간하기가 쉽지 않다”(236)는 샤후르(Shulamith Shahar)의 말을 공감하게 된다.

콜체스터가의 하녀로 있을 당시 몰은 ‘결혼 시장’(marriage market)에 대한 남매들의 대화를 듣게 되는데, “결혼 시장에서 여성에게 돈이 없다면 아무것도 아니다”(MF 17)라고 생각하는 여동생과는 달리 “돈이 없더라도 아름다운 여성이라면 좋은 남편을 갖게 될 것”(MF 18)이라고 생각하는 오빠들의 이야기에서 자신의 허영을 만족시키게 되고, 몰은 그것이 곧 자신이 가야할 길이라는 것을 직감하게 된다. 두 번째 남편이 파산한 이후 쫓기는 신세가 되었을 때 몰은 자신의 신분을 감추기 위해 “플랜더즈 부인”이라 이름을 바꾸고 자신의 처지와 비슷한 입장에 있었던 한 여인의 도움으로 그녀가 살고 있는 도시로 가게 된다. 그곳에서 몰은 좋은 조건의 결혼을 하기 위해 여러 남자들을 만나지만 대부분의 남자들이 원하는 것은 돈이 많은 여성과의 결혼이며, “불행히도 결혼 시장의 구조는 남성 중심”(MF 54)으로 돌아가고 있다는 것을 알게 된다.

고대나 중세에도 여성의 결혼 지참금은 필수였으며, 지참금의 액수는 좋은 결혼을 성사시킬 수 있는 조건이었다. 또한 여성의 지참금만큼이나 남성의 재산도 결혼에는 중요한 조건이 되었다. 16세기와 17세기 영국에서 “결혼 배우자의 선택은 재정적, 정치적 지분과 매우 밀접하게 관련 있

는 중요한 일”(Stone 180)이었다. 대부분의 상류층 자녀들은 선택에 있어서 자율권을 가지고 있지 못하였으며, 부모의 뜻에 따라 일찍 결혼을 했던 반면 하층계급의 아이들은 배우자를 직접 선택할 수 있는 자유가 주어졌지만 재정적 문제로 인해 결혼 연령이 늦어지는 경향이 있었다(Stone 191-3). 상류층이든 하층계급이든 결혼에 있어서 경제적 상황이 우선시 되었던 것은 이 당시 전반적인 사회풍조였다고 할 수 있다.

그러나 18세기가 되면서 결혼관에 대한 변화가 생겨나기 시작한다. 미래의 배우자를 선택하는데 있어서 오로지 물질적 조건만이 아닌 “감정적 만족”(Stone 325)을 추구하기에 이르고, 결혼 관계에 있어서 근본적인 변화를 시도한다. 18세기는 “노동과 정치의 기본 단위로 여겨졌던 예전의 결혼과 달리 일, 정치, 공동체에 대한 의무로부터 벗어나 편히 살 수 있는 곳”(Coontz 146)으로 결혼이 여겨지기 시작했다. 디포우 자신도 “우애결혼(companionate marriage)³⁾에 대해서 진보적 입장”(Stone 326)을 취하고 있었다. 그러나 그는 변화하는 현실에도 불구하고 여전히 사랑보다 돈이 더 우선시되던 당시의 상황에 불평했다고 한다. 결혼의 기본으로서 사랑에 대한 디포우의 요구는 “가족 내에서 권력관계의 근본적 변화를 포함”(Stone 326)하고 있는 것으로, 디포우는 결혼에 있어서 남녀 간의 관계를 상호 소통할 수 있는 동등한 관계로 보고 있다. 결혼관에 대한 변화에 있어 가장 중요한 사실은 가족 구성원 간의 관계가 변화했음을 의미하며 자식에 대한 인식과 태도가 이전과는 달라진다는 점이다.

3) ‘우애결혼’(companionate marriage)이란 20세기 초 린제이(Ben B. Lindsey) 판사가 제안한 결혼제도로 “젊은이들의 성관계에 난잡성 대신 어느 정도의 안정성을 도입하려는 시도”(Russell 130)였으며 자녀의 출산 등 상호합의에 의한 결혼 생활을 하는 것을 의미한다. 철학자 버틀런드 러셀(1872-1970)은 아이가 없는 계약 결혼을 인정하면서 우애결혼을 올바른 방향으로 이끌어 가는 것이 바람직하다고 여겼다(Russell 129-133). 비록 러셀이 18세기 인물은 아니지만 디포우가 이미 한 세기 이상 앞선 진보적 사고를 가지고 있었다는 것을 알 수 있다.

당시 사회의 모성적 모습을 논하면서 간과해서는 안 되는 것은 바로 아이들에 대한 사회의 인식이다. 사회가 어린 아이를 중요한 존재로 인식을 하기 시작한 것은 그리 오래된 일이 아니다. 아동기(Childhood)에 대해 거의 인식하지 않았던 중세부터⁴⁾ 근대로 접어들기까지 아이들은 가정과 사회에서 그다지 중요한 존재로 여겨지지 않았다. 아동기는 17세기에 만들어진 “사회적 구성(construction)”으로 “18세기가 되면서 아동기가 친숙한 형태를 띠기 시작”(116)했다고 포스트맨(Neil Postman)은 보고 있다. 스톤 역시도 대략 “1660년부터 1800년 사이에 자녀 양육이론에 대한 두드러진 변화”(405)가 생겨나기 시작했다고 주장한다. 갓 태어난 아이에 대한 다양한 견해와 더불어 “아이에 대한 새로운 시대”(Stone 407)를 열게 된 가장 중요한 계기는 18세기 경험주의 철학자 로크(John Locke)의 저작인 『교육에 관한 몇 가지 생각』(*Some Thoughts Concerning Education* 1693)이다. 계몽주의 철학자인 로크는 자녀 교육의 중요성을 인식하였으며, 자녀교육이야말로 “부모의 중대한 의무이자 관심사이며, 한 국가의 번영은 자녀 교육에 달려 있다”(The Epistle Dedication, *Some Thoughts Concerning Education*)고 보았다. 자신의 저서에서 어린 아이는 “한 장의 백지, 또는 원하는 대로 형틀에 부어서 모양을 만들 수 있는 밀랍”(261)에 지나지 않는다고 여긴 로크는 부모가 아이를 대할 때 “징벌과 보상을 적절히 활용”하고 아이들은 “이성적 피조물로 다루어져야 한다”(54)고 쓰고 있다.

그러나 정작 『몰 플랜더즈』에서 어른들의 아이들에 대한 감정은 거의 드러나고 있지 않다. 이는 아이에 대한 사회의 인식이 변화하기 시작했었다 할지라도 아직까지는 사회 전반에 영향을 미치고 있지 않았음을 의

4) “아동기에 대한 의식은 아이의 독자성에 대한 의식과 일치하는 것이며, 이러한 독자성은 아이가 어른이나 젊은이와 본질적으로 구분된다는 것을 의미”(Ariès 128)하는데, 중세에는 이러한 의식이 존재하지 않았다고 아리에스는 보고 있다

미한다. 또한 혼인 외 관계로 태어난 아이들은 사회에서 인정받지 못하였고, 비참한 대우를 받았던 당시의 관행으로 볼 때 아이의 소중함을 인식하고 있었다고 해도 그러한 인식은 법적인 자녀에게만 해당되는 일이었다는 것을 알 수 있다. 그렇기 때문에 버려지는 아이들의 상당수가 사회에서 인정받지 못하는 입장에 있었다. 17세기와 18세기 유럽에서 영아를 버리는 여러 가지 이유 중에서도 가장 큰 이유가 바로 위와 같은 이유였다. 프랑스에서는 그러한 이유로 “버려지는 아이들을 위한 고아원이 17세기에 처음 창설”(Badinter 19)되었다. 비록 이 고아원이 아이들을 죽지 않게 하기위한 목적으로 만들어졌지만 부모를 대신해 양육해줄 수 있는 유모가 부족했기 때문에 “대부분의 아기가 최초 몇 달 사이에 전염병이나 굶주림으로 인해 죽었다”(Hrdy 302). 영국에서도 “버려진 아이들을 위한 집을 1741년 개원”(Hrdy 300)했다.⁵⁾ “영아 유기의 주된 이유는 주로 사회·경제적인 것”(Badinter 114)이었다고는 하지만, 누군가의 도움을 받아야만 하는 영아를 방치하고 유기하는 것은 직접적인 살해행위까지는 아니더라도 같은 의미로 볼 수 있다.

뉴게이트에서 절도죄로 기소된 죄수의 딸로 태어난 몰이 집시들과 떠돌이 생활을 했던 어린 시절 처음 정착을 했던 곳은 콜체스터라는 지역이었다. 콜체스터는 “17세기 후반부터 18세기 초반까지 많은 유아살해가 발생한 악명 높은 지역”(Zunshine 51)이었으며, 죽은 아이들의 상당부분은 “사생아”(51)였다. 작품에서 직접 언급이 되고 있는 것은 아니지만 범죄자의 딸이면서 사생아일 것으로 추정되는 몰을 이 지역에 정착시킨 것은 충분히 의도적인 것으로 보여진다. 『몰 플랜더즈』가 18세기에 있었던 “유아살해 반대 운동이라는 맥락에서 읽혀져야한다”(180)고 주장하는

5) 은퇴한 해군 장교인 토마스 코람(Thomas Coram)이 왕실의 후원을 받아 개원했는데, 개원과 더불어 어머니들이 입원 허가를 받기 위해 정문에서 싸움을 벌이기까지 했다. 1756년 무렵 의회는 자유 입원을 보증하기 위한 기금을 마련했고, 그 결과 4년도 안 되어 15,000명의 아이가 허가를 받았다. 그러나 아이를 돌 볼 유모의 부족으로 사망률이 급증했다(Hrdy 300).

준샤인(Zunshine)은 디포우가 몰을 “영국 고아원(foundling hospital)의 개원 운동을 위한 표상”(41)으로 제시했다고 보고 있다. 특히 디포우는 부모가 원하지 않는 아이와 버려지는 아이들을 떠맡는 유모라는 직업의 체계를 작품에서 잘 드러내고 있는데 그 아이들을 위한 “비공식적 사회 기관의 존재”(Zunshine 41)를 보여주는 예라고 할 수 있다.

몰 역시도 콜체스터의 유모에게 오기 전 누군가의 보살핌을 받지 못하고 떠돌아다니던 시절을 회상하며 자신과 같은 처지의 아이들을 돌보아 주는 사회 기관이 있었다면 자신이 타락하지 않았을 것이라는 말을 한다. 이웃 나라의 사회제도를 예로 들어 자신의 처지를 비교하면서 만일 자신이 그러한 사회제도의 혜택을 입었다면 자신의 인생이 지금과는 달랐을 것이며 “수치스럽고 정신과 몸을 망치는”(MF 7) 타락과 범죄의 길을 걷지 않았을 것이라 하고 있다. 유럽역사에서 고아원이 창설된 것은 이미 오래전 일이었으나 몰처럼 범죄자의 아이들을 위한 고아원이 생겨난 것은 겨우 17세기가 되어서이며, 영국은 그보다 더 늦은 18세기가 되어서야 생겨났다. “고아의 집”은 사실상 “범죄자의 아이들을 맡을 목적으로 만들어진 프랑스의 자선기관”(Zunshine 51)을 지칭하는 것으로 “1670년에 설립”(51)되었으며, 영국에서는 “1739년이 지나 기아 양육원(the London Foundling Hospital)이라는 이름으로 설립”(51)되었다. 몰의 이야기처럼 대부분의 버려진 아이들은 만일 그들이 죽지 않고 살아남는다면 힘겨운 삶을 살아야하는 것은 물론이거니와 대부분이 범죄와 타락의 길을 걸을 수밖에 없었다.

아이를 유모에게 맡긴 대부분의 부모가 그랬던 것은 아니지만 하층계급의 여성들 중 일부는 유기를 목적으로 유모를 고용하기도 하였으며, 만일 그러한 목적이 아니었다하더라도 아이를 다시 찾지 않는 경우 결과적으로는 명백히 유기이다. 당시 많은 사람들이 유모에게 맡긴 아이를 다시 찾지 않은 경우가 빈번했다는 것과 유모에게 맡겨진 많은 수의 아이들이 죽었다는 점을 볼 때 유모 고용이 유아 유기的手段이었으며, 심지어

어는 유아살해를 방조하는 역할을 하기도 했다는 것을 알 수 있다. 이들에게 있어 아이를 버리는 이유는 경제적인 문제가 가장 컸다. 또한 미혼 모나 정부가 낳은 아이들이 버려지는 이유는 경제적 이유에 더해 사회가 이들을 대하는 태도 때문이다.

그러나 어린아이의 유기와 살해 문제를 전적으로 경제적, 사회적 요인이 원인이라고 보는 것은 여성의 모성적 측면을 지나치게 단순화시키는 것이 될 것이다. 아이를 버릴 수밖에 없는 어려운 형편이었다 하더라도 사회 전반의 분위기가 그러한 행위를 받아들일 수 없었다면 상황은 달라졌을 것이다. 아이를 돌보는 어머니 역할의 중요성에 대한 인식이 일어나고 있는 있었지만 전반적으로 확산되지 않았기 때문에, 유모고용이나 유아의 유기 및 살해가 사회적 문제로 크게 부각되지 않았던 것이라 할 수 있다. 몰 역시도 어린아이에 대해 갖고 있는 감정과 실제 행위 간의 모순을 보이고 있는데, 바로 이러한 점이 당시 사회의 모순을 지적하는 부분이기도 하다.

Ⅲ. 주인공 몰의 모성적 태도

부모 없이 어려운 생활을 해왔던 몰에게 있어서 여성의 덕목이란 확실히 금화 몇 닢과 바꿀 수 있는 하찮은 것이었다. 콜체스터가의 둘째 아들과 첫 번째 결혼을 했던 몰은 남편과의 결혼 이전에 이미 남편 형의 정부였었고 금전의 유혹에 자신의 정조를 쉽게 버렸으며 육체적, 정신적 미덕은 금전 앞에선 그녀에게 더 이상 중요한 것이 아니었다. 반 겐트는 “한 인간이 오로지 물질적인 것에만 반응하도록 훈련이 되어 있다면 그 사람이 살고 있는 세계는 몰의 세계와 똑같은 모습이 될 것이고 그 모습은 놀라울 정도로 정신적 차원이 결여된 것”(Van Ghent 34)이며, 몰에게 있어 “젊은 여성으로서의 생활, 결혼, 가정, 모성, 이러한 것들이 의미하

는 것은 금전적인 것뿐”(Van Ghent 38)이라고 말한다. 첫 번째 남편과의 사이에서 태어난 아이들에 대한 애정 역시 드러나고 있지 않으며 오히려 남편의 죽음 이후 시부모에게 돌려보내면서 “나의 두 아이는 다행히도 남편의 부모님 덕에 내 손에서 떠났다. 그리고 어쨌든 아이들에게는 그것이 베틀부인에게서 얻어간 전부였다”(MF 47)라고 말하며 어머니로서의 감정보다는 홀가분함을 드러낸다.

세 번째 남편 제이미(Jamy)와 헤어진 후 그의 아이를 갖게 되었을 때 몰은 산파역할을 하는 집주인을 만나게 된다. 그 집에는 아이를 낳으려는 여성들이 집주인의 보호를 받고 있었으며 대부분이 남몰래 아이를 낳아야만 하는 여성들이었다. 몰 역시도 헤어진 세 번째 남편의 아이를 몰래 낳아야만 했기 때문에 이곳으로 오게 된 것이다. “내가 처음에 생각했던 것과 달리 나와 같은 경우가 그 집의 여주인에게는 그리 이상한 일이 아니었다.”(MF 126)는 몰의 말에서 당시 불법적인 출산이 비밀리에 성행했다는 것을 알 수 있다. 또한 비밀스럽게 아이를 낳아야 하는 여성들에게 도움을 주고 있는 이 집주인은 출산한 아이의 해결뿐 아니라 낙태와 영아살해도 서슴지 않고 행하는 여성이라는 것이 몰과의 대화에서 드러난다.

남몰래 아이를 낳아야 하는 여자들의 환영받지 못하는 무거운 짐인 아이를 여기서는 너무나 쉽고 비밀스럽게 제거해주어 세상에 나갈 수 있도록 부도덕한 행위를 격려해 준다. 이 심상치 않은 부인은 몇 가지 방법으로 산모를 돌본다. ... 그녀는 마치 내가 원하면 내 짐을 속히 덜어줄 수 있다는 식으로 말하고 있는 듯 했다. 그녀는 만일 내가 아기로 인한 불행을 끝내고 싶다면, 유산시켜줄 수도 있다는 식으로 말하고 있는 듯 했다.

[I]t would be but too much Encouragement to the Vice, to let the World see, what easie Measures were here taken to rid the Women's unwelcome Burthen of

a Child clandestinely gotten: This grave Matron had several sorts of Practise, ... she could help me off with my Burthen sooner, if I was willing, or in English, that she could give me something to make me Miscarry, if I had a desire to put an end to my Troubles that way. (MF131)

몰과 산파와의 대화에서 알 수 있는 것은 이 당시 산파의 역할이 단순히 출산을 돕는 것만이 아니라는 것이다. 물론 일반적인 것은 아니었고 대부분이 불법으로 행해졌던 것이기는 하지만 몰과 같이 환영받지 못하는 아이를 낳아야 하는 여성들에게 산파는 비밀스럽고도 자연스럽게 유산을 행해주었으며, 태어난 아이를 위해 적당한 유모를 물색해 보내주는 역할을 했다. 영아살해가 많이 발생했던 16-17세기 영국에서는 이를 단속하기 위해 “미혼모를 감시”(Federich 88)했으며, “영아살해 발생 가능성에 대한 우려로 산파들을 의심”(89)하게 되었다. 그러나 전체 영아 사망률과 비교한다면 그러한 경우는 극히 일부에 지나지 않으며, 실제로 그러했는지 분명하게 알 수 있는 방법은 없다. 준샤인은 오히려 『몰 플랜더즈』에 등장하는 산파의 경우 공적기관보다 “유아살해를 막는 일을 효과적으로 제공”(53)했던 면도 있었다고 주장한다. 그러나 산파들이 영아살해의 의심을 받게 되면서 대부분이 여성으로 이루어졌던 산파들이 남성으로 교체되었으며, “17세기 초에 최초의 남성 산파가 등장”(Federich 183)하게 되었고, 18세기 후반이 되면 “남자 의사들이 대부분 산파를 대신”(Thurer 200)하게 된다.

남자 산파의 등장은 “수백 년 동안 여성과 가난한 사람들을 위해 일해 온 사람들과 여성들에게 전문적 지위를 부여하기를 거부”(Rich 135)하기 시작했다. 여성으로 이루어졌던 산파가 남성의사로 바뀌게 되면서 몰처럼 몰래 아이를 낳아야 하는 여성들은 더 어려움을 겪었음은 물론 더 은밀하게 해결하는 경우가 많았다. 남자의사들이 산파역할을 했다는 것은 아이 낳는 일이 이전보다는 좀 더 위생적이고 의학적 지식을 바탕으로 이

루어졌다는 의미이기도 하지만, 여성의 관점에서 이루어지지 않는 못하였기 때문에 많은 부분에 있어 여성에게 불리한 상황이 발생할 수도 있었다는 것을 의미한다. 또한 불법으로 행해지는 경우에 위험한 상황이 발생한다면, 어떠한 조치가 취해지기보다는 은폐되는 경우가 더 많았을 것이라는 것은 충분히 짐작할 수 있는 일이다. 이렇듯 불법이든 합법이든 여성들이 아이를 낳는 일은 자신의 생명을 건 위험한 일이었음에도 여성의 출산자체는 크나큰 대접을 받지 못하고 있었다.

자신의 생명을 담보로 얻어진 아이이기에 대부분의 어머니들이 자신의 아이에 대해 분신과도 같은 느낌으로 특별한 애정을 가지는 것은 당연한 일일 것이다. 그러나 작품 내에서 몰은 자신이 낳은 아이들 개개에게 각별한 애정을 드러내지 않고 부담스러운 존재로 여기기까지 한다. 그렇다고 그녀에게 보통의 어머니들이 갖는 감정이 없다고 말할 수 있을까. 초도로우(Nancy Chodorow)는 “여성의 생리학적 출산 기능이 필수적으로 여성이 어머니인 성별분업을 수반한다는 것을 보여주지는 않는다”(20)고 주장한다. 말하자면 아이를 낳은 여성이 그 아이를 돌보는 것에 대한 생물학적 근거는 없다는 것이다. 자신의 아이를 제대로 양육하지도 않았고, 버리기도 했던 몰의 모성적 행위로만 본다면 몰의 모성성은 존재하지 않는 것으로 볼 수도 있을 것이다. 그러나 낙태를 끄적어도 혐오하고 유모에게 보내지는 아이의 안위를 걱정하는 모습을 볼 때 생명의 존엄성과 갓난아이의 연약함, 그래서 보살핌의 필요성에 대해서는 몰 스스로도 중요성을 부여하고 있는 것으로 보인다.

아이와 완전히 헤어진다는 생각은 내 마음을 너무도 아프게 했다. 왜냐하면 그 아이가 방치되고 학대받거나 죽임을 당할 수도 있다(둘 다 같은 것이지만)는 생각 때문이었고, 그 생각은 나를 두렵게 만들었다.

[I]t touch'd my Heart so forcibly to think of Parting entirely with the Child, and

for ought I knew, of having it murther'd, or starv'd by Neglect and Ill-usage,
(which was much the same) that I could not think of it, without Horror, (*MF* 135)

몰 역시도 무력한 존재인 갓난아이의 생명이 너무나 쉽게 상처 입을 수 있으며, 쉽게 생명의 위협을 받을 수도 있다는 것을 알고 있다. 처음의 두 아이는 남편의 부모에게 돌려보냈고, 버지니아(Virginia)에 두 아이를 버려두고 떠나왔으며, 바스의 애인에게는 아들을 돌려보내며 무정한 어머니의 모습을 보였지만 몰이 아이에 대해 근본적으로 가지고 있는 이러한 생각은 몰의 모성적 모습을 무정한 것으로만 볼 수 없는 부분이기도 하다. 레렌바움(Lerenbaum)은 몰의 행위에 비추어 이중적이고 다소 “위선적”(43)으로 보이는 그녀의 말이지만 단지 몰의 행위 때문에 그녀의 인격을 “비정상적인 잔인함이라고 유죄판결을 내릴 수 없다”(43)고 주장한다.

그러나 결국 산파의 말을 듣고 그 아이를 편안한 마음으로 유모에게 보냈다. 이러한 몰의 결정에 중요한 역할을 한 것은 집주인이 몰에게 던진 한 마디 “너의 어머니가 너를 직접 키워줬니?”(*MF* 136)라는 물음이었다. 생후 6개월가량부터 어머니와 떨어져 다른 사람들에 의해 자라난 몰은 자신을 낳아준 어머니와의 유대는 거의 경험하지 못했다고 할 수 있다. 어린 시절 몰을 키워준 유모가 몰에게는 어머니의 역할을 대신해주었을지 모르나, 실제로 몰은 어머니의 부재 속에 살아온 여성이다. 몰이 낄몰래 아이를 낳아야 했을 때 만나 몰을 범죄의 세계로 이끌었던 집주인 역시 몰에게는 어머니와 같은 존재였지만 실제의 어머니를 대신해줄 수 있는 인물은 아니었다.

세상에서 아이의 첫 경험은 전체적인 환경과 자기가 거의 분리되지 않는 하나라는 것이다. 주로 먹을 것, 따뜻함 그리고 쾌락의 공급원인 어머니로 구성된 환경은 유아가 육구충족을 위해 웃고 울면서 아주 서서히 자기로부터 분리되기 시작한다.

욕구를 충족시키지 못하고 유아는 불안이나 추위와 배고픔과 연관된 고통을 겪게 될 때, 유아는 '외부의 타자' 즉 어머니의 엄청난 힘을 인정하는 것을 배운다. 현대 심리학적 연구는 어머니와 아이의 복합적인 상호작용과 어머니의 신체적 반응·미소·이야기가 세상과 자아에 대한 아이의 개념을 형성하는데 도움을 주는 방식에 관해 자세하게 설명한다. 유아가 환경에 자신의 의지를 강제하는 능력에서 쾌락을 끌어 내기 시작하는 것은 바로 이 인간답게 만드는 상호작용이다. 자율성에 대한 추구하고 개성을 인정받으려는 노력은 어머니의 위압적인 현존에 대항하는 유아의 투쟁 속에서 만들어진다.

[T]he child's experience of the world is one in which the total environment and the self are barely separated. The environment, which consists mostly of the mothers as the source of food, warmth, and pleasure, only gradually becomes differentiated from the self, as the infant smiles or cries to secure gratification of its needs. When the infant's needs are not met and it experiences anxiety and pain associated with cold and hunger, it learns to acknowledge the overwhelming power of "the other out there," the mother. Modern psychological studies have given us detailed accounts of the complex mother's body response, her smile, her speech help to form the child's concept of world and self. It is in this humanizing interaction that the infant begins to derive pleasure in its ability to impose its will on the environment. The striving for autonomy and the recognition of selfhood are produced in the infant's struggle against the overwhelming presence of the mother. (Lerner 39-40)

정신 분석가들은 “유아와 유아를 돌보는 이들과의 초기관계의 중요성”(Chodorow 57)을 강조해왔다. 아이는 어머니라는 존재와 함께하며 정서적 안정감과 사회 적응능력을 키우게 된다. 어머니와의 이러한 교류가 없었던 물은 자신이 항상 혼자이며 자신의 곁에는 아무도 없음에 대하

여 불안을 느끼고, 불신감을 보이며 스스로를 다른 사람들과 격리시키는 모습을 보인다. 아이에게는 “어머니로부터의 짧은 기간의 심리적 격리도 심각한 심리적, 사회적 손상을 가져온다.”(Segal 428)고 정신분석학에서는 보고 있다. 어머니와의 관계뿐 아니라 어머니 대신 아이를 돌보는 경우에 있어서도 그 돌봄의 질은 “자아의 성장과 유아의 기본적인 정서적 자아-이미지(좋은 나쁜 느낌, 옳음과 그름)의 성장에 영향”(Chodorow 58)을 미친다.

관심과 애정을 포함하는 초기 단계의 욕구와 (신체적, 심리적)돌봄 사이에 어떤 커다란 불일치가 있을 때, 인간은 “기본적인 결함” 즉, 무엇인가 옳지 않다거나 자신에게 결여된 것이 있다는 느낌을 발달시키게 된다. 전체로 퍼지는 이 느낌은 거대한 불안에 의해 유지된다. 이후의 발달과 방어들에 의해 은폐되기도 하는 이 느낌은 인간의 근본적 본성에 영향을 미치고, 부분적으로는 되돌릴 수 없을 수도 있다.

When there is some major discrepancy in the early phases between needs and (material and psychological)care, including attention and affection, the person develops a “basic fault”, an all-pervasive sense, sustained by enormous anxiety, that something is not right, is lacking in her or him. This sense, which may be covered over by later development and defences, informs the person's fundamental nature and may be partly irreversible. (Chodorow 59)

어머니와의 관계의 부재는 몰의 성격형성에 많은 영향을 미쳤을 것이다. 작품 곳곳에서 드러나는 몰의 불안한 심리 역시 이러한 연유에서 기인한다고 볼 수 있으며, 부모의 애정을 받지 못한 몰이 자신의 자식에게 애정을 좀처럼 보여주지 못하는 것 또한 마찬가지 이유일 것이다. 그러나 작품에서 자신의 아이를 키우는 구체적 경험에 대해서는 말하고 있지 않지만 몰이 아이를 전혀 양육하지 않았던 것은 아니었다. 젠틀맨과 함

게 살면서 아들을 낳아 함께 키웠고, 친오빠와 결혼하여 낳은 아이들 역시 남편과 남매지간이라는 것을 알고 헤어지기 전까지 자신이 직접 키웠다. 뿐만 아니라 젠틀맨과 헤어지면서 자신의 아이를 혼자 키울 수 없는 몰이 아이를 친아버지에게 돌려보내는 이유는 “그 아이를 부양할 수도 없으면서 함께 있게 됨으로써 겪게 될 위험” 때문이었으며, 자신은 단지 “그 아이를 지켜보는 것만으로 만족”(98)하겠다고 말하고 있고, 미국 버지니아에 두고 온 친오빠와의 사이에서 낳은 아들을 만났을 때는 자식 앞에 모습을 드러낼 수 없는 안타까운 모성적 모습을 보이기도 한다.

그 아이가 이방인으로서가 아닌 한 어머니의 아들, 정말로 이전에는 자신의 어머니가 누군지도 몰랐던 아들로, 나의 분신이라는 것을 알아차리는 것이 너무나도 당연한 일이라는 것을 알았을 때 나는 나의 영혼을 충동질하는 그 기쁨을 표현할 수도 서술할 수도 없다. 우리는 서로 오랫동안 울었고, 마침내 그 아이가 말을 꺼냈다. *사랑하는 어머니, 살아계셨군요! 어머니의 얼굴을 볼 수 있을 거라고는 꿈에도 생각 못 했어요. 나는 한동안 아무 말도 할 수 없었다.*

I can neither express or describe the Joy, that touch'd my very Soul, when I found, *for it was easy to discover that part*, that he came not as a Stranger, but as a Son to a Mother, and indeed as a Son, who had never before known what a Mother of his own was in short, we cryed over one another a considerable while, when at last he broke out first, My Dear Mother, says he, *are you still alive! I never expected to have seen your Face*; as for me, I coul'd say nothing a great while. (MF 261)

자신의 오빠와의 사이에서 태어난 아이들 중 살아남은 아들과 재회하는 몰이 모습은 이 세상의 모든 어머니들의 공감할 수 있는 모습이다. 그러나 자식에 대한 이러한 마음에도 불구하고 자신이 낳았던 그 많

은 아이들 중 “그 아이 이외에 다른 아이는 없다”(MF 264)고 말하는 몰의 모습은 어찌 보면 모순적으로 보일 수도 있을 것이다. 더군다나 자신의 남편이 친오빠였다는 사실을 알았을 때 몰은 그와의 사이에서 태어난 아이들에 대해서는 큰 걱정을 하지 않고 떠나갔었다. 그런 몰에게 남편이 했던 “비정상적인 어머니”(MF 72)라는 표현은 어찌 보면 정확한 표현일지 모른다. 그러나 남편과의 근친상간적 관계는 이미 정상이 아니었으며, 끔찍한 상황에서 벗어나려는 몰의 욕구가 아이들에 대한 마음보다 앞섰다고 볼 수 있다. 레텐바움은 몰이 “젊은 나이의 여성이며, 문화적 관점에서 본다면 이해 가능”(45)한 태도로 보고 있다. 실제로 젊은 시절 몰은 당시의 많은 하층계급여성들과 마찬가지로 아이의 양육에 큰 의미를 두고 있지 않았고, 오히려 나이가 들어서 만난 성장한 아들에 대한 모성을 느끼고 있는 것으로 보인다.

그동안 몰의 모성적 행위가 비난받을 만큼 무정한 면이 있었으나, 성장한 아들과의 재회는 모성적 감정을 충분히 드러내고 있다. 경제적 가치를 여성의 덕목보다 더 중요하게 여긴 몰이 사실상 경제적으로 안정이 된 상황에서 모성적 감정이 드러나고 있기 때문에 이 장면 역시 많은 비평가들의 비판을 받고 있는 부분이기도 하지만 그렇다고 해서 거짓된 감정이라고 단정 지을 수는 없다. 세 번째 남편의 아이와 헤어질 때나 정부의 아이와 헤어질 때도 상당한 감정적 동요를 보였던 몰의 태도는 분명 자신의 아이에 대한 어머니로서의 감정이다. 그러나 몰의 감정이 모성적이라고 느껴짐에도 불구하고 그동안의 행위에 비추어 본다면 거짓된 감정이라는 비난을 면하기는 쉽지 않다. 이는 몰이 자신을 희생하며 누군가를 돌볼 수 있는 성향과는 거리가 있는 인물이기 때문이라기보다는 당시의 사회가 여성의 어머니 역할에 대해 아직까지는 엄격한 태도를 취하고 있지 않았었기 때문이라고 볼 수 있다.

IV. 나가는 말

준샤인(Lisa Zunshine)은 17세기 유아살해가 빈번하게 일어났으며, 몰이 실제로 아이를 살해하거나 거리에 버리지는 않았지만, 그녀가 아이들을 다른 곳으로 보낸 행위는 명백히 유기에 해당하며, 이는 유아살해와 다를 것이 없는 것으로 보고 있다(56). 또한 그녀는 이 작품에서 디포우가 당시 만연해 있던 유아 살해와 유기, 또는 유모고용 관행에 대한 부정적 측면을 부각시키고 있다고 보고 있으며, 몰이 자신의 아이들을 유모에게 보내거나 친아버지에게 돌려보내는 행위를 통해 우회적으로 표현하고 있는 것으로 보고 있다. 몰이 그러한 행위를 한 근본적인 이유는 바로 가난이라는 “가장 악랄한 유혹”으로 인한 것이며, 눈앞의 생계가 모성적 감정보다 우선하고 있다는 것을 알 수 있다. 젊은 시절 몰은 자신의 경제적 상황에 따라 아이들을 버렸으며, 그 아이들에 대한 모성적 감정을 거의 드러내지 않았다. 간혹 아이를 생부에게 보내거나 유모에게 보낼 때 가슴아파하기도 하였으나 그 순간뿐이었으며, 이후로는 아이들의 행방조차 궁금해 하지 않았지만, 그러한 몰의 태도를 단순히 비정상적인 어머니로만 볼 수는 없다. 당시 사회, 역사적 상황을 고려한다면 몰의 모성적 태도는 다수의 하층계급여성들의 모습을 대변하다고 할 수 있다.

본 논문에서는 지금까지 일반적으로 알려져 온 여성의 모성이 18세기 작품인 『몰 플랜더즈』에서는 어떠한 모습으로 나타나고 있는지 알아보았다. 디포우는 18세기에 빈번하게 발생했던 유아의 유기 및 살해라는 사회적 문제를 『몰 플랜더즈』에서 보여주고 있다. 『몰 플랜더즈』에서는 대부분의 아이들을 유모에게 맡겨 실질적으로는 유기라 할 수는 없지만 당시 많은 사람들이 유모에게 맡긴 아이를 다시 찾지 않은 경우가 흔했다는 것과 유모에게 맡겨진 많은 수의 아이들이 죽었다는 점을 볼 때 유모 고용이 유아 유기 수단이었으며, 심지어는 유아살해를 방조하는 것이라고 할 수 있다. 그러나 몰이 이러한 방법으로 아이를 버리는 것은 사실

상 그녀에게는 생계와 직결되는 문제였으며, 합법적인 결혼의 테두리 안에 있지 않은 여성으로서는 어쩔 수 없는 선택이었다.

여성에게 모성의 중요성이 부과되기 시작했던 17세기 이후부터 여성은 아이들의 훌륭한 어머니라는 중대한 책임을 떠맡게 된다. 그러나 정작 작품에서 드러나는 어머니의 모습은 이기적이고 비윤리적이며, 비자연적이다. 그것은 17세기부터 변화된 여성의 어머니로서의 역할이 18세기가 되어서도 일부를 제외하고는 전반적으로 확립되지 못하였다는 것을 말해준다. 지금까지 많은 비평가들이 몰의 이러한 모습을 정상적이지 못한 모습으로 치부해왔고, 모성본능조차 갖지 못한 여성으로 여겨왔다. 그러나 실제로는 몰 뿐만 아니라 당시의 많은 여성들의 모습이기도하고, 모성에 대한 당시의 인식이기도 하다는 점을 염두에 두어야 할 것이다.

우리가 지금까지 알고 있었던 모성의 본질은 사실상 많은 변화를 겪어왔으며, 한결같은 모습으로 존재해왔던 것은 아니다. 각 사회와 시대에 따라 그 모습은 변화를 보여 왔기 때문에 한 여성의 모성을 논하기 위해서는 반드시 그 시대의 사회·경제적 상황과 함께 살펴보아야 할 것이다. 디포우의 작품에서 드러나고 있는 것 역시도 주인공 여성의 모성이 결핍되었다고 단정 짓기보다는 모성적 행위가 사회, 경제적 상황과 직결되고 있다는 것을 보여준다. 영문학의 페미니즘적 접근 방법들 중에는 지금까지 모성에 관해 논의하는 경우가 없지는 않았지만 대부분의 논의가 모성적 행위에 초점이 맞추어져 있었으며 상식에서 벗어나는 모성적 모습에 대해서는 비판적인 입장의 연구들이었다. “자식에 대해 굴절된 태도를 가진 부모는 역사상 어느 시대에도 있었으며, 어린아이를 중요시하는 태도가 사회 전반의 특징인 오늘날도 어느 계층에서나 발견”(Shahar 417) 된다. 따라서 작품에서 드러나는 비모성적 태도에 대해서 비판적 입장을 가질 것이 아니라 다양한 관점에서 논의 되어져야 하며 앞으로는 이방면의 연구도 활성화 되어야 하리라 여겨진다. 또한 『몰 플랜더즈』가 18세기 모성의 모습을 대변할 수 있는 것은 아니기 때문에 디포우의 다

른 작품들에서는 물론 18세기, 19세기 그리고 20세기의 많은 작가들의 작품들에서도 모성을 주제로 연구하는 것도 필요할 것이며 앞으로 연구자는 이 주제 영역에서 좀 더 연구를 계속해 보고자 한다.

(중앙대)

■ 주제어

18세기, 다니엘 디포우, 『몰 플랜더즈』, 모성, 유아살해, 유아유기, 유모

■ 인용문헌

- Ariès, Philippe. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. Trans. Robert Baldick. New York: Jonathan Cape, 1962.
- Badinter, Elisabeth. *Mother Love: Myth and Reality—Motherhood in Modern History*. Translation by L'amour en plus. New York; Macmillan, 1981.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of California P, 1979.
- Coontz, Stephanie. *Marriage, A History: from Obedience to Intimacy or How Love Conquered Marriage*. New York: Viking, 2005.
- Defoe, Daniel. *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, Ed. Edward Kelly. New York: Norton, 1973.
- Federich, Silvia. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia, 2004.
- Hrdy, Sarah Blaffer. *Mother Nature: Maternal Instincts and How They Shape the Human Species*. New York: Ballantine, 1999.
- Lerenbaum, Miriam. “A Woman on her Own Account”. *Daniel Defoe’s Moll Flanders*. Ed. Harold Bloom. New York; New Haven; Philadelphia: Chelsea House, 1987, 37–52.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. New York: U of Oxford P, 1986.

- Locke, John. *Some Thoughts Concerning Education*. Introduced by Jeffrey Stern, Bristol: Thoemmes, 1995.
- Moglen, Helene. *The Trauma of Gender: A Feminist Theory of the Novel*. Berkeley: U of California P, 2001.
- Postman, Neil. *Building a Bridge to the 18th Century: How the Past Can Improve Our Future*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton, 1995.
- Ruddick, Sara. *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Boston: Beacon, 1995.
- Russell, Bertrand. *Marriage and Morals*. London; George Allen & Unwin, 1930.
- Segal, Naomi. "Motherhood". *Feminism & Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Ed. Elizabeth Wright. Cambridge: Basil Blackwell, 1992, 266-70.
- Shahar, Shulamith. *The Fourth Estat: A History of Women in the Middle Ages*. Trans. Chaya Galai, New York; Routledge, 1983.
- Stone, Lawrence. *The Family, Sex, and Marriage in England 1500-1800*. New York: Harper & Row, 1977.
- Thurer, Shari L. *The Myths of Motherhood: How Culture Reinvents The Good Mother*. New York: Penguin Books, 1994.
- Tong, Rosemarie. *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*. Colorado; Westview, 2009.
- Van Ghent, Dorothy Bendon. *The English novel, Form and Function*. New York: Harper Torchbooks, 1961.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and*

- 다니엘 디포우의 『몰 플랜더즈』와 18세기 여성의 모성적 태도 | 송은영, 정정호

Fielding. With an Afterword by W. B. Carnochan. Berkeley:
U of California P, 2001.

Zunshine, Lisa. *Bastards and Foundlings: Illegitimacy in Eighteenth
-Century England*. Columbus: U of Ohio State P, 2005.

■ Abstract

Daniel Defoe's *Moll Flanders* and the Attitude of Maternity in the 18th Century

Song, Eun Young / Chung, Chung Ho
(Chungang University)

This thesis discusses eighteenth-century's maternal attitude from social perspective through the Daniel Defoe's *Moll Flanders*. The crimes caused by a side effect for growth of economy occurred in the eighteenth-century Britain. Daniel Defoe's *Moll Flanders* well reflects a phase of social life at that time. The novel is the story of female protagonist, Moll Flanders, who as a low class woman has a sense of value of middle class. She committed crimes for money too; swindle, prostitute, robbery, thief etc. As well as those crimes, however, infanticide and child abandonment often happened in the eighteenth-century. Those crimes are related to each other because women who committed infanticide or abandonment were low class women, and most abandoned children(or killed children) were bastards or foundlings.

Defoe, in *Moll Flanders*, shows with indirect expression that infanticide and abandonment had happened in the part of the society. Most women in eighteenth-century did not bring up a child with her care but hired a wet nurse instead. Unlike rich women, poor women sent their children to a distant country because they

had to hire wet nurses more cheaply. In that process, many children were sick or died due to poor condition. Also, some parents did not bring back their children and often give fostering expenses. Moll also sent her children to a wet nurse, and she did not bring her children back. In this novel, she hardly shows maternal sense and act. For that reason, Moll's maternal attitude has been criticised as immoral and unnatural by critics.

However, Defoe's intention shows that widely spread wet nurse custom in eighteenth-century society was used as a method of infanticide and abandonment. Moll's maternal attitude represents many low class women's attitude. Moll seemed to give priority to economic aspect rather than maternal instinct and we thus have to discuss *Moll Flanders* with historical and social context in order to get a full picture of maternal attitude in the novel.

■ Key Words

Eighteenth Century, Daniel Defoe, *Moll Flanders*, Maternity, Infanticide, Desertion of a Baby, Wet Nurse.

■ 논문게재일

○투고일 : 2012년 10월 26일 ○심사일 : 2012년 12월 5일 ○게재확정일 : 2012년 12월 18일



예이츠의 사랑시에 대한 문학치료적 접근*

: 시 쓰기를 통한 실연의 극복

유건상

시인이란 자신이 발견한 진실에 대해 말하는 사람이며,
자신의 감당하기 어려운 고통이나 벽찬 기쁨을 안겨주었던
특별한 순간들에 대해 글 쓰는 사람이다.

- 민티(Judith Minty)

I. 서론

예로부터 사랑은 동서고금을 막론하고 문학의 주된 주제이어서 왔다. 특히 『로미오와 줄리엣』(*Romeo and Juliet*, 1597)이나 『젊은 베르테르의 슬픔』(*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774)처럼 이루어지지 않는 절절한 사랑 혹은 외사랑은 수많은 독자의 심금을 울린다. 단테(Dante Alighieri)에게 이루어지지 않는 사랑이지만 처녀시집 『새로운 인생』(*Vita Nuova*, 1295)을 낳게 하고 『신곡』(*La Divina Commedia*, 1321) 등 그의 주요 작품들에 등장하는 평생의 연인 베아트리체(Beatrice Portinari)가

* 이 논문은 2007년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2007-361-AM0056).

있었다면, 예이츠(W. B. Yeats)에게도 역시 이루어지지지는 않았지만 초기 시집 『장미』(*The Rose*, 1893)에서부터 후기 시집 『최후의 시편들』(*Last Poems*, 1936-39)에 이르기까지 수없이 많은 그의 시의 모티브가 되었던 영원한 연인 모드 곤(Maud Gonne)이 있었다.

예이츠는 20대 초반에 모드 곤을 만나 50대 초반에 이르는 동안 그녀에게 수없이 구애하고 거절당하였다. 그러나 그는 “나는 아마도 교회에서 결혼하는 일은 없을 테지만 한 여인을 평생 동안 사랑할 것이다”(Jeffares 58)라는 자신의 말처럼 본인의 결혼 이후로도 임종 전까지 그녀와 사랑 이상의 깊은 우정을 나누었으니, 그녀의 존재가 그의 문학과 삶, 그리고 철학에 얼마나 지대한 영향을 끼쳤는지는 능히 미루어 짐작할 수 있다. 그는 “현대시에 있어 가장 두드러진 우정관계의 하나”(Lensing 261)라 칭하여 지는 두 사람의 관계, 즉 모드 곤과의 첫 만남에서부터 서로 늙어 “하잘 것 없는 물건/ 장대 위에 걸린 누더기”¹⁾와 “바람을 마시고 그림자를 먹은 듯/ 불이 흘쭉한 노파”(CP243)가 된 모습에 이르기까지의 거의 반세기에 이르는 그 기나 긴 사사로운 관계를 약 50-60여 편의 시에서 묘사하였다. 많은 시인들도 그러하지만 특히 예이츠의 경우, 그의 대부분의 시는 그의 전기적 사실과 부합될 뿐 아니라 그 사실의 가식 없는 진실한 기록이다(이창배 36). “나는 바로 나 자신을 시로 만들어 낸다는 생각으로 인생을 출발하였다”(Essays 156)라는 시인의 말은 이를 뒷받침한다. 물론 사생활을 담은 시가 모두 훌륭하다고 볼 수는 없지만, 그는 자신의 사생활을 시의 소재로 삼되 그것에 보편성을 가미한다. 그 결과 이는 시인의 개인성을 초월한 예술품으로 재창조되어 인류 보편적인 의미를 갖게 되며, 바로 거기에 예이츠의 위대성이 있다. 엘리엇(T. S. Eliot)도 그 점을 인정하여 예이츠의 위대함은 “강렬한 개인적

1) W. B. Yeats, *The Collected Poems of W. B. Yeats*(London: Macmillan, 1976), p.217. 이후로 예이츠의 시는 모두 이 책에서 인용하므로 CP로 표기하고 페이지 수를 적기로 함.

인 경험에서 보편적 진리를 표현할 수 있었던” 점에 있다고 지적한다(255).

예이츠는 시인은 비극적인 상황에서 자신의 개인적 삶과 관련된 최고의 작품을 쓴다고 말한다. 그것이 회한이든 실연이든 혹은 단순한 고독 그 무엇이든 간에 말이다(*Essays* 509). 모드 곤이 그의 사랑을 받아 들였더라면 그가 그렇게 좋은 시를 쓸 수 있었을까? 그녀는 시인이 불행 속에서 시를 썼기 때문에 자신이 그와 결혼하지 않은 것에 대해 언젠가 세상 사람들이 자기에게 고마워할 것이라고 말하며(Jeffares 83), 그 또한 그녀 때문에 많은 걸작들을 쓸 수 있었다고 시인한 바 있다(Brady 6). 예이츠는 그녀와의 관계를 노래한 이 50-60여 편의 시들에서 모드 곤에 대한 절절한 사랑을 노래하기도 하고 또 때로는 이를 받아들이지 않는 그녀에 대한 원망을 노래하기도 한다. 때로는 그녀를 여신과 같은 변함없는 미의 상징으로 또 때로는 자만심으로 인해 술주정뱅이와 결혼해 불행을 자초한 여인으로 묘사하기도 하며, 그녀가 대중의 지지를 잃었을 때는 그녀를 옹호하기도 하고 또 때로는 그녀의 과격한 정치활동에 대한 불만을 토로하기도 하면서 실연의 상처를 극복해 나갔다.

예이츠가 이처럼 실연을 극복하고 수용하는 과정에서 시 쓰기는 중요한 역할을 하였다. 처음에 시인은 연인의 미를 즐거이 찬미하면서 받아들여지지 않는 외사랑에 슬퍼하고 좌절하는 젊은이에서 점차 모드 곤과 자신과의 기질적 차이를 인정하고 실연을 수용·극복하여 그녀와 사랑 이상의 지고한 우정을 나누는 지혜로운 성인으로 성장한다. “시는 즐거움에서 시작해 지혜로움으로 끝난다”(3)는 프로스트(R. Frost)의 언명처럼 그는 시 쓰기를 통해 지혜로운 성인으로 성장·변모한 셈이다. 본 논문의 목적은 예이츠의 모든 곤에 대한 사랑시에 나타난 실연의 극복 및 치유과정을 문학치료적 관점에서 고찰함에 있다. 테니스슨(A. L. Tennyson)이 『A. H. H.를 추모하며』(*In Memoriam A. H. H.*, 1850)에서 시를 “추위를 견딜 가장 거친 옷”(5: 10)처럼 몸에 걸친다고 묘사함으로써 절친한 벗 헬럼(A. H. Hallam)을 잃은 극한 슬픔을 시 쓰기를 통하여 극복한 것

처럼, 에이즈도 자신의 삶을 “불행으로 채웠던 그녀”에 대해 훗날 할 수 있는 일은 “기록하는”(CP 138) 것뿐이었다고 노래함으로써 실연의 아픔과 절망감을 시 쓰기를 통하여 극복하고 치유했기 때문이다. 제II장에서는 문학치료를 창의적 글쓰기 측면에서 소개한다. 제III장과 IV장에서는 모드 곤의 결혼을 기점으로 하여 그녀에 대한 에이즈의 외사랑 및 실연이 어떤 양상으로 전개, 극복되어 가는가를 시간의 추이와 더불어 고찰함으로써 창의적 글쓰기가 어떻게 시인을 치유로 이끌었는지를 살펴본다.

II. 문학치료와 창의적 글쓰기

문학은 고도로 발달한 물질문명 속에서 삶의 지표를 잃고 방황하는 현대인들에게 많은 위안을 준다. 우리는 영화와 TV 등 대중매체의 발달로 문학의 죽음이 공공연히 회자되는 시대에 살고 있지만, 여전히 시와 소설, 드라마 등 문학을 통해 감동과 위안을 받는다. 사실 오래 전부터 문학이 인간의 마음을 치유하는 기능이 있다고 보고한 문헌들이 있어 왔으며, 문학을 활용한 치료적 접근에서 다양한 긍정적 결과를 보고한 연구들이 증가하고 있다(강원대학교 인문과학연구소 77).

치료로서의 시는 원시 부족들이 모닥불 주변에서 부르던 노래만큼이나 오래되었다. 영창/노래/시는 마음과 영혼을 치유한다. 심리(사이콜로지: psychology)라는 단어조차도 사이키(psyche)는 영혼을, 로고스(logos)는 말을 의미한다(Longo 2). 고대 그리스 테베의 도서관 입구에는 영혼을 치유하는 곳이라는 글이 새겨져 있었다고 한다(이봉희 5). 또한 기원전 11세기경의 기록에 따르면, 양치기 소년 다윗의 시와 음악이 사울왕의 포악한 심성을 가라앉혔다고 한다.

역사적 기록으로 볼 때, 처음으로 문학을 치료에 활용한 사람은 1세기 경에 로마에서 의사로 활동했던 소라누스(Soranus)이다. 그는 자신의 조

울증 환자들에게는 비극적 작품을 처방했으며, 우울증 환자들을 위해서는 희극 작품을 처방했다. 아폴로(Apollo)가 시의 신이자 의학의 신이라는 사실은 의학과 문학의 상관관계를 말해준다. 1751년 프랭클린(B. Franklin)에 의해 설립된 미국 최초의 병원인 펜실베니아 병원의 기록에 의하면, 이 병원에서는 19세기 초반부터 정신 질환자들을 위해 독서와 글쓰기, 그리고 그들의 글을 발행하기 등 많은 부수적인 치료제들을 사용했다. “미국 정신의학의 아버지”라 불리는 러쉬(B. Rush) 박사는 효과적인 부수적 치료제들로서 음악과 문학을 도입했다. 시 쓰기는 환자들의 활동이었는데, 그들은 그들의 작품을 〈일루미네이터〉(*The Illuminator*)라는 자신들의 신문에 신기도 했다(NAPT 홈페이지, “Brief”). 그러므로 의학과 문학의 상호보완적 치유 기능에 대한 존스(H. Jones)의 언급은 적절하다.

의사와 시인 모두 치료자가 될 수 있다. 어둠과 질병의 혼돈에 맞서 빛과 질서를 유지하고 건강의 아름다움과 조화를 창조 또는 회복하기 위해 노력한다는 공통의 목표를 공유하기 때문이다. 이를 추구하기 위해 의학은 육체에, 시는 정신에 복무할 따름이다. (Bolton 130에서 재인용)

문학치료는 협의의 의미로는 문학을 수단으로 하는 심리치료의 한 방법이기도 하다. 광의의 의미로는 문학을 수단으로 하여 인생의 목표를 설정하거나 삶의 위기를 극복하고, 더 나아가 인성을 함양하고 삶을 운택하게 하는 치유책이다(변학수 274-75). 다시 말해 문학치료의 목적은 변화의 도모이며, 그 결과 내재된 갈등을 해소하는 능력과 적응기능을 향상시키는 것이다(Reiter 170). 문학치료는 문학작품 읽기와 쓰기를 통한 치료로, 최근에는 수용적인 읽기보다는 능동적이고 적극적인 쓰기가 많이 강조되고 있다. 사실 예로부터 많은 시인들이 글쓰기의 치유적 효능에 대해 이야기한 바 있다. 가령 바이런(Lord Byron)은 “시는 상상력

의 용암으로, 그것의 분출이 지진을 막는다”고 노래함으로써 감정 표현의 중요성에 대해 강조한다. 워즈워드(W. Wordsworth)도 「영생불멸의 노래」(“Intimation of Immortality”)에서 “나에게만 찾아 왔네 슬픈 생각이./ 적시의 표현이 그 생각 제거해 주었네/ 그래서 나는 다시 건강해졌네.”(To me alone, there came a thought of grief:/ A timely utterance gave that thought relief,/ And I again am strong. (ll. 22-24))라고 노래함으로써 적절한 감정 표현의 치유력에 대해 언급한다.

분노와 슬픔 같은 감정들은 표출되지 않을 때, 증후(症候)로 형성되어질 수도 있다. 글쓰기와 읽기 과정은 잠재적으로 폭발적인 심리 에너지를 분출될 수 있는 안전한 배출구를 제공함으로써 심리적·정신적 균형을 회복시켜준다(Heninger, “Poetry Therapy” 56). 이처럼 적절한 감정의 표출은 정신적 건강뿐 아니라 육체적 건강도 증진시킨다. 페니베이커(J. W. Pennebaker)의 임상결과에 의하면, 심리적 외상(트라우마, trauma) 경험에 대한 표현적 글쓰기는 육체적, 정신적 건강에 긍정적인 영향을 미친다(3). 글쓰기는 사람들의 수면습관, 일의 효율, 그리고 대인관계뿐 아니라, 면역기능의 향상에도 긍정적인 변화를 가져와 병원을 찾는 빈도수를 급감시킨다고 한다(4). 이러한 표현적 글쓰기에는 소설이나 시 등의 창의적 글쓰기가 포함된다. 폭스(John Fox)는 시 쓰기가 상실과 슬픔의 “자연 치료제”(3)라고 말한다. “육체와 영혼 속에 있는 감정의 우물에서 끌어올린 시어들이 일상을 견뎌내도록 도와줄 수 있기 때문이다”(180).

헤닝어(O. E. Heninger)는 문학치료의 원리를 환기와 카타르시스, 탐구, 지지, 적극적 숙달, 이해하기, 안전함, 즐거움, 시적 공간에 함께 머물기 등으로 언급한다(*Poetry Therapy* 555). 이를 부연 설명하면 첫째, 시는 우리의 내밀한 감정이나 생각을 표출하도록 환기시킴으로써 카타르시스를 경험하게 하고, 그 결과 치료효과를 가져온다. 둘째, 시는 우리의 무의식의 세계, 심층내면의 세계까지 들어가 자신의 모습을 직면하게 하거나, 갈등에 대해 정확하게 알게 한다. 셋째, 우리는 시를 통해 자

신의 생각과 감정을 타인들과 공유함을 깨닫게 됨으로써, 용기도 얻고 자신감과 정신집중도 함양된다. 넷째, 우리는 시를 읽으며 시적화자의 감정과 욕구에 동일시됨으로써 감정을 변형시키거나 가라앉히기도 하며, 스스로 감정을 조절할 수 있게 된다. 그 결과 지금까지 부인하고 억제한 감정, 수용할 수 없었던 감정들을 시를 통해 표현하여 수용할 수 있게 된다. 다섯째, 우리는 시를 읽으며 시세계를 이해하게 되고 시인의 감정에 공감하게 됨으로써 자기이해를 더욱 깊이 할 수 있다. 여섯째, 우리는 문학적 활동을 통해 자신의 거칠거나 역동적인 내면세계를 부드럽게 표현할 수 있다. 그러므로 시는 비난이나 평가를 받거나, 수치심을 느끼지 않고도 소망을 표현할 수 있는 안전한 방법이다. 일곱 째, 아리스토텔레스가 시의 기원을 쾌락의 추구로 본 것처럼, 우리는 시를 읽거나 씀으로써 즐거움을 얻을 수 있다. 마지막으로 우리가 내적 상처나 체험을 표현하지 못할 때, 치료사의 도움을 받을 수 있다. 치료사는 우리가 내면세계를 표현할 수 있도록 촉진 언어를 제공함으로써 무의식적 생각이나 자각된 느낌, 욕구에 대한 실마리를 찾아낼 수 있도록 돕는다.

이러한 원리를 지닌 문학치료의 과정은 인지단계, 탐구단계, 병치단계, 자기에의 적용단계로 나누어진다(Hynes & Hynes-Berry 33-42). 인지단계(Recognition)는 문학작품을 읽음으로써 자신의 감정을 새롭게 인지하고, 그것에 공명하는 단계이다. 탐구단계(Examination)는 작품의 구체적인 세부사항에 대한 자신의 반응이나 생각에 대해 고찰하는 단계이다. 병치단계(Juxtaposition)는 어떤 문제에 대해 이전에 가졌던 생각이나 감정을 그것에 병치하는 단계로, 이전의 생각과 감정을 바꿀 수 있는 가능성을 제공한다. 자기에의 적용단계(Application to Self)는 자신과 문학작품 사이의 연관관계를 알게 하고, 이를 실제 세계에서 자신의 자이에 적용하게 하는 단계이다. 이러한 문학치료 과정을 통해 우리는 더욱 창조적이고, 자신에게 도움이 되는 행동으로 나아감으로써 진정한 자아의 성장과 변화에 이른다. 그러므로 문학치료의 궁극적인 목표는 문

학을 통한 진정한 자아의 성장과 변화이다. 그것은 또한 글쓰기를 통해 실연을 극복하고 더 나아가 자아성장을 이루는 예이츠의 사랑시의 주제와 맥을 같이 한다.

III. 사랑의 슬픔과 절망

예이츠가 모드 곤을 처음 만난 것은 23세 때인 1889년 1월 30일이었다. 당시 예이츠는 아일랜드 신화를 소재로 한 설화시 『어선의 방랑』(*The Wandering of Oisín*, 1989)의 출판을 마친 직후였다. 시인은 유명한 아일랜드의 민족자결주의자 존 오리어리(John O'Leary)의 누이 엘렌(Ellen)에게서 받은 소개장을 가지고 화가인 부친과 자신을 만나러 온 한 살 아래의 모드 곤을 보자마자 운명적인 사랑에 빠졌다. 시인 자신의 말대로 “삶의 고뇌”이자 “엄청난 혼란”이 시작된 것이다(*Memoirs* 40). 첫 만남 이후 예이츠와 모드 곤은 아일랜드에 대한 공통의 관심사 덕분에 친해졌지만, 사실 두 사람의 기질은 매우 상반적이었다. 그녀는 독립운동가가 되기 위해 사교생활을 포기하고, 정치적 목적을 위해서는 다소 폭력적인 수단도 정당화될 수 있다고 생각하는, 말하자면 전형적인 독립운동가 타입의 여성이었다. 반면에 당시의 예이츠는 타이넨(K. Tynan)이 “몽상적이고 상냥하고… 시에 숨쉬고, 먹고 마시고, 살고, 그리고 잠든다”(Brady 11에서 재인용)라고 기억할 정도로 낭만적인 기질이 농후한 전형적인 시인의 모습을 지닌 젊은이였다.

이렇게 기질이 다름에도 불구하고 첫 만남에서 모드 곤에게 완전히 매료당한 예이츠는 지인에게 그녀가 무슨 말을 해도 자랑스럽기만 할 거라고 편지를 보냈다(Unterecker, *Yeats* 27). 그러나 모드 곤에게는 이미 뤼시앵 밀르브아(Lucien Millevoye)라는 연인이 있었으므로 시인은 그녀에게 전혀 이성으로서의 대상이 아니었다. 프랑스인인 밀르브와는 변호사

이자 기자였으며, 그녀와 정치적 이념을 같이 했다. 더구나 그는 그녀보다 15년이나 연상이었으므로, 모드 곤은 자신보다 1살 연상인 시인을 그저 “소년”으로만 생각했다(Brady 36). 에이즈와의 첫 만남 후, 모드 곤은 아내와 별거 중인 밀르브와의 아이를 가졌지만 이에 대해서 에이즈에게 알리지 않았다. 아이가 태어나기 전 그녀는 시인과 자주 만났으며, 그들의 우정은 깊어갔다.

모드 곤은 에이즈의 삶에 커다란 영향을 미친 것처럼 그의 시에도 광범위하게 모습을 드러낸다. 초기 시집 『장미』(*The Rose*, 1893)에서 제목인 장미는 켈트 민족의 신들의 세계 등 다양한 의미를 내포하며, 모드 곤도 또한 포함된다. 이 시집에 수록된 「시간의 십자가에 달려 있는 장미에게」(“To the Rose upon the Rood of Time”), 「세상의 장미」(“The Rose of the world”), 「사랑의 슬픔」(“The Sorrow of Love”), 그리고 「흰 새들」(“The White Birds”) 등 사랑시의 대부분은 그녀에 대한 시들이다. 「시간의 십자가에 걸려 있는 장미에게」에서 시인은 모드 곤을 상징하는 장미에게 “붉은 장미, 자랑스런 장미여, 내 인생의 슬픈 장미여!/ 내게 가까이 오라”(Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days!/ Come near me. (CP 35))라고 사랑을 호소한다. 「세상의 장미」에서는 모드 곤에게서 본 영원불멸의 아름다움을 아일랜드 신화의 인물 “우스나”(Usna)와 그리스 신화의 헬렌(Helen)과 연결시킨다.

아름다움이 꿈처럼 사라진다고 누가 생각했던가?
슬픈 교만이 깃든 이 붉은 입술 때문에,
너무 슬퍼서 새삼 기이한 생각도 일지 않는 그 교만한 입술 때문에
트로이는 치솟는 죽음의 불길에 싸여 사라졌고,
우스나의 아들들도 죽었다.

Who dreamed that beauty passes like a dream?

For these red lips, with all their mournful pride,
Mournful that no new wonder may betide,
Troy passed away in one high funeral gleam,
And Usna's children died. (CP 41)

시인이 흔히 모드 곤을 헬렌과 우스나와 동일시함을 고려할 때, 이 시는 모드 곤의 아름다움에 대한 찬사의 시라고 볼 수 있다.

예이츠는 모드 곤을 만난 지 3년 후 처음으로 그녀에게 청혼했다. 그녀는 이를 거절하며 우정을 요구했다(Jeffares 68). 다음날 그녀는 그와 호스언덕(Hill of Howth)을 거닐다가 만약에 새가 된다면 갈매기가 되고 싶다고 말했으며, 시인은 당시의 심정을 「흰 새들」에서 다음과 같이 노래한다.

사랑하는 이여, 우리가 저 바다 포말 위의 흰 새들이었으면 좋겠소!
우리는 유성이 사라져 없어지기도 전 그 불길에 싫증이 나고,
하늘가에 낮게 걸린 황혼녘 푸른 별의 불길은,
사랑하는 이여, 우리 마음속에 사라지지 않을 슬픔을 일깨워 주었소.

I would that we were, my beloved, white birds on the foam of the sea!
We tire of the flame of the meteor, before it can fade and flee;
And the flame of the blue star of twilight, hung low on the rim of the sky,
Has awaked in our hearts, my beloved, a sadness that may not die. (CP 46-47)

예이츠의 초기 서정성의 절정을 이루는 『갈대밭의 바람』(*The Wind Among the Reeds*, 1899)의 중심 주제는 사랑이다. 특히 모드 곤에의 실연에서 비롯된 사랑의 슬픔과 절망을 노래한다. 시인은 그녀가 언젠가는 청혼을 받아들일 거라고 생각하고 계속해서 구애했다. 그는 밀르브와와

의 관계를 전혀 몰랐으므로 그녀가 독립운동에 열중한 나머지 결혼에 관심이 없는 줄 알았던 것이다. 시인은 「그는 하늘나라의 옷감을 원하네」(“He Wishes for the Cloths of Heaven”)에서 연인에게 “내 꿈을 그대 발 아래 깔았으니/ 사뿐히 밟으소서”(CP 81)라고 노래한다. 시적 화자는 가난하여 “하늘나라의 수놓아진 옷감”을 갖지 못하고, 오로지 “꿈”만을 소유했기 때문이다. 화자는 연인의 거절에 익숙한 탓인지 가난한 자신에게 자신이 없어진 탓인지 스스로 연인의 거부와 그에 따른 자신의 사랑의 패배를 미리 인정한다. 계속되는 거절에 지친 시인은 올리비아 셰익스피어(Olivia Shakespeare)라는 유부녀와 만나 잠시 사랑에 빠지기도 했지만, 그의 사랑은 언제나 모드 곤이었다. 이를 알고 셰익스피어가 떠났을 때, 그는 「연인은 사랑의 상실을 슬퍼한다」(“The Lover Mourns for the Loss of Love”)에서 “그녀는 어느 날 내 마음을 열어/ 그 안에 자리한 당신의 모습을 보고/ 눈물을 흘리며 멀리 떠났네”(She looked in my heart one day/ And saw your image was there;/ She has gone weeping away. (CP 68))라고 노래한다.

에이츠는 마침내 모드 곤에게서 밀르브와와 죽은 아들, 그리고 딸 이졸트(Iseult Gonne) 등에 대한 이야기를 듣게 된다. 시인은 그 참담한 심정을 「그는 천상의 성좌의 일부이던 과거의 영광을 생각한다」(“He Thinks of his Past Greatness When a Part of the Constellations of Heaven”)에서 “죽을 때까지 사랑하는 여인의 가슴에 기댈 수도,/ 그녀의 머리카락 위에 입 맞출 수도 없다는 것을”(May not lie on the breast nor his lips on the hair/ Of the woman that he loves, until he dies. (CP 81-82)) 깨닫고 우는 남자의 심정에 빗대어 묘사한다. 그러므로 시인은 「그는 연인이 죽기를 원하네」(“He Wishes His Beloved were Dead”)에서 사랑하는 사람이 차라리 죽기를 소망한다. 그렇게 된다면 “그녀의 가슴에 머리를 누일” 수도 있고, 그녀 또한 그에게 “부드러운 말로 속삭여 줄”(CP 80, 81) 것이기 때문이다.

이러한 사랑의 좌절은 『일곱 숲에서』(*In the Seven Woods*, 1904)로 이어진다. 이 시집에 수록된 시들은 대체로 여전히 좌절된 사랑을 다루지만, 그에 따른 자기 성찰이 주를 이룸이 주목할 만하다. 어느 날 예이츠는 모드 곤과 그녀의 여동생 캐슬린(Kathleen)과 식사를 하다가 캐슬린의 미모를 칭찬하고, 캐슬린은 미모를 유지하는 데는 많은 노력이 필요하다고 말한다. 예이츠는 이 주제를 「아담의 저주」(“Adam's Curse”)에서 다루었는데, 그가 거절당하는 것에 지쳐있다는 것을 알 수 있다.

나는 오직 그대만이 들으리라 생각했다;
그대는 아름다웠고, 내가 애쓰고 있다는 것을
그대를 오래된 숭고한 사랑의 방식으로 사랑하려고;
모든 것이 행복해 보였으나 우리는
저 텅 빈 달처럼 지쳐버렸다는 것을.

I had a thought for no one's but your ears:
That you were beautiful, and that I strove
To love you in the old high way of love;
That it had all seemed happy, and yet we'd grown
As weary-hearted as that hollow moon, (*CP* 89-90)

다음날 예이츠는 모드 곤에게 정치를 포기하고 여동생처럼 자신을 돌보며 시인과 작가 및 예술가 친구들 사이에서 평온하게 살자고 다시 한 번 청혼하였다. 그녀는 자신과 결혼하면 행복하지 않을 거라고 거절하면서, 시인은 결혼해서는 안 되며 예이츠의 아름다운 시들도 그의 불행에 의해서 씌어지는 것이라고 말했다(Jeffares 83). 사실 시인은 보답 없는 사랑 때문에 최고의 시를 썼으므로 모드 곤의 대답은 어느 정도 일리가 있다(Brady 89-90). “우리의 아이들이 당신의 시들입니다.” “우리가 죽은 뒤

저는 당신의 시들로 인해 알려지게 되겠지요”(White & Jeffares 302, 357)라는 그녀의 말처럼 실제의 삶 속에서 결합될 수 없었던 그 두 사람의 관계는 결국 에이즈의 시를 통해서 그 흔적을 남긴 셈이다(윤정묵 14). 이 시가 쓰여지고 나서 약 3개월 뒤, 그녀는 독립투사 존 맥브라이드(John MacBride)와 갑작스레 결혼함으로써 시인에게 엄청난 충격을 안긴다.

「절대 온 마음을 주지 말라」(“Never Give All the Heart”)에서 시인은 온 마음을 주고도 연인의 사랑을 얻는데 실패한 남자의 심경을 노래하면서 “만약 사랑으로 귀머거리, 병어리, 소경이 된다면/ 누가 사랑의 놀이를 충분히 잘 할 수 있겠는가?”(who could play it well enough/ If deaf and dumb and blind with love? (CP 81))라고 반문함으로써 사랑의 희생을 경계한다. 「오, 너무 오래 사랑하지 마오」(“O Do Not Love Too Long”)에서는 사람의 마음은 변하는 것인데 사랑에서 영원을 찾으려는 것은 “유행에 뒤처지는”(CP 93) 일이라고 노래한다. 이러한 자기성찰은 시인이 자신을 객관적으로 관찰하게 되었음을 의미한다. 자신 뿐 아니라 사회와 현실을 객관적으로 관찰하게 됨으로써 그의 시는 초기의 몽상적인 서정시에서 벗어나게 된다. 이러한 변화의 계기로는 모드 곤의 갑작스런 결혼으로 인한 실연과, 시인이 당시 애비 극장을 중심으로 연극에 전념하여 자기 극화의 수련을 쌓게 된 것 등을 들 수 있다(이창배 49).

이러한 변화는 『푸른 투구와 기타 시편들』(*The Green Helmet and Other Poems*, 1910)에서 더욱 두드러진다. 시인은 사회와 현실에 대해 더욱 객관적이고 비판적인 시선을 견지하게 되며, 특히 모드 곤에 대한 시는 감소하였다. 그러나 여전히 그녀에 대한 사랑과 절망, 그리고 그녀의 결혼으로 인한 충격과 그에 따른 복잡한 심경을 노래한다. 모드 곤은 밀르브와와 헤어진 후, 보어(Boar) 전쟁에서 아일랜드 여단(Irish Brigade)을 지휘한 존 맥브라이드 소령의 연설문을 도와주면서 그와 친분을 쌓다가 1903년 파리에서 결혼하기에 이른다. 그녀는 차마 그 이야기를 직접 하지

는 못하고, 더블린에서 연설 준비를 하던 예이츠에게 전보를 보냈다. 그는 연설을 했으나 나중에 무슨 말을 했는지 한 마디도 기억하지 못할 정도로 충격을 받았다(Elmann 159-60). 시인은 그녀가 떠나버린 그 순간의 충격을 훗날 이 시집에 수록된 「화해」(“Reconciliation”)에서 다음과 같이 극적으로 묘사한다.

그대가 내 곁을 떠나던 그날
나는 빈개 맞은 사람처럼 귀먹고, 눈멀어 ...
.....

그러니 그대여, 내게 가까이 있어주소. 그대가 떠난 후
나는 삭막한 생각에 뺏속 깊이 한기에 떨고 있다오.

When, the ears being deafened, the sight of the eyes blind
With lightning, you went from me ...
.....

But, dear, cling close to me; since you were gone,
My barren thoughts have chilled me to the bone. (CP 102)

그는 그녀를 향한 자신의 사랑이 다시 한 번 무시당했다는 것에 절망했다.

이제 시인은 모든 곤을 좀 더 객관적으로 보게 된다. 시인이 이전의 시집들에서 그녀를 고전시대의 고귀한 관념적인 여성으로 묘사했다면 이제는 거기에 현대 아일랜드의 현실적인 인물로서의 언급이 첨가된다. 「제 2의 트로이는 없다」(“No Second Troy”)는 이를 잘 드러낸 시이다.

고귀하고 고고하며 아주 준엄하여
오늘 날 같은 시대에는 어울리지 않는 사람이기에
그런 여자로서 도대체 무엇을 할 수 있었을까?

그녀에게 불태울 또 다른 트로이가 있었던 말인가?

That is not natural in an age like this,
Being high and solitary and most stern?
Why, what could she have done, being what she is?
Was there another Troy for her to burn? (CP 101)

모드 곤에 대한 이러한 비판적인 시각은 시인이 「호머가 노래한 여인」(“A Woman Homer Sung”)에서 그녀를 “호머가 노래한 여인의 상이어서 / 마치 구름에 올라앉은 듯”(CP 100)한 여인으로 미화해서 보던 것과는 매우 대조적이다.

IV. 실연의 극복과 수용

예이츠가 20세기의 위대한 시인으로 등장하게 되는 1910년대에는 『책임』(*Responsibilities*, 1914)과 『쿨호의 야생백조』(*The Wild Swans at Coole*, 1919) 등 두 개의 시집이 출판되었다. 첫 번째 시집은 제목이 시사하듯 정치적이고 사회적인 주제를 다룬 시들이 주류를 이루지만, 모드 곤에 대해 노래하는 시들도 어떤 의미에서는 예이츠의 개인적인 책임을 다루고 있다고 할 수 있다(Unterecker, *Guide* 114). 「서시」(“Introductory Rhymes”)에서 시인은 나이 오십에 결혼도 못하고 이룬 것 없이 늙어버린 자신에 대한 회한과 선조들과 사회와 국가에 대한 책임감을 토로한다.

비록 내 나이 마흔 아홉에 가까이 왔건만
열매 맺지 못하는 사랑 때문에 자손은 없고,
가진 것은 다만 한 권의 책뿐, 당신들의 피와

내 피를 증거하는 것은 다만 그 책 외엔 아무것도 없음을 용서하소서.

Pardon that for a barren passion's sake,
Although I have come close on forty-nine,
I have no child, I have nothing but a book,
Nothing but that to prove your blood and mine. (CP113)

그에게 조상의 족보는 아주 중요한 것이었으므로 대를 잇지 못할 것이라는 생각은 그를 힘들게 했다. 그러므로 시인은 때로 지난날의 “열매 맺지 못하는 사랑”을 후회하기도 하는 것이다.

시인은 「몰락한 권위」(“Fallen Majesty”)에서 자신의 날들을 불행으로 채웠던 그녀에 대해 오랜 시간이 지나가 버린 지금, 할 수 있는 일은 “지난날을 기록하는” 것뿐이라고 노래한다.

얼굴 생김새며, 웃으면 마음이 감미로워지던 심정이며
이런 것은 옛날 그대로, 그러나 나는 지난날을 기록한다. 사람들은
모여들겠지만, 알지 못할 것이다, 그들이 걷는 길이
한때 불타는 구름처럼 보였던 그녀가 걸던 길임을.

These lineaments, a heart that laughter has made sweet,
These, these remain, but I record what's gone. A crowd
Will gather, and not know it walks the very street
Whereon a thing once walked that seemed a burning cloud. (CP138)

시인은 때로 자신의 사랑을 후회하면서도 “한때 불타는 구름같이 보였던” 그녀에 대한 생각을 바꾸지는 않는다. 「친구들」(“Friends”)에서 시인은 “내 청춘이 사라질 때까지/ 동정의 눈길 한 번 주지 않고/ 모든 것을

앗아가 버린 그녀”(her that took/ All till my youth was gone/ With scarce a pitying look)를 생각하자면 여전히 “내 심장의 뿌리로부터/ 황홀한 달콤함이 흘러 넘쳐/ 머리끝에서 발끝까지 전율할 수밖에”(from my heart's root/ So great a sweetness flows/ I shake from head to foot.(CP 139)) 없다고 모드 곤에 대한 사랑을 토로한다.

모드 곤의 결혼은 두 사람의 관계에 커다란 변화를 가져오지는 않았다. 정치적인 이견으로 관계가 잠시 소원해질 때도 있었지만 시인은 여전히 모드 곤을 사랑하였고, 그녀는 여전히 그와 친밀한 우정을 나누었다. 1914년 시집이 실연으로 인한 자책과 회한의 감정을 다루었음에도 불구하고, 1919년에 출판된 『쿨호의 야생백조』에는 여전히 그녀의 삶과 아름다움을 칭찬하는 시들이 실려 있다. 「그의 불사조」(“His Phoenix”)에서 시인은 그녀를 “어린이의 천진난만함,/ 태양을 직시하는 듯한 당당한 눈빛,/ 조금도 흐트러짐 없는 균형 잡힌 육체”(… the simplicity of a child,/ And that proud look as though she had gazed into the burning sun,/ And all the shapely body no tittle gone astray.(CP 172))를 지닌 아름다운 여인으로 묘사한다. 심지어 표면적으로는 다른 사람에 대해 쓴 시들조차 실은 그녀에 대한 시들이었다. 가령 모드 곤의 딸 이즐트를 위해 쓴 「어린 소녀에게」(“To a Young Girl”)에서 시인은 소녀에게 “무엇이 네 가슴을 뛰게 하는지” 잘 안다면, 그도 소녀의 엄마로 인해 “마음이 … 산산히 부서졌다”(CP 157)고 노래함으로써 소녀에게서 모드 곤에게로 시의 포커스를 옮긴다.

관습을 중요시 여긴 맥브라이드와 독립적인 모드 곤의 결혼생활은 그다지 평탄하지 않았다. 결혼한 지 몇 달이 지나지 않아 모드 곤은 에이즈에게 결혼을 후회한다고 말했고, 늘 그러하듯 시인은 그녀를 위로해 주었다. 그는 변호사를 소개받아 그녀가 이혼계약서를 작성하도록 도와주었다. 그녀는 결국 별거판정을 받기에 이르고, 이 사건으로 그녀는 대중의 사랑을 잃었다(Brady 85-86). 그녀가 대중 사이를 걸어가자 대중들

은 야유했으며, 시인은 이에 대한 놀라움을 「사람들」(“The People”)에서 “가장 많이 봉사한 사람이 비난거리가 되고, / 평생의 명성도 잃게 되었다”(who has served the most is most defamed, / The reputation of his lifetime lost(CP 169))고 노래한다. 이처럼 결혼에 실패하고 대중들에게 비난받고 잊혀져 가는 모드 곤에 대한 안타까움과 그녀가 사람들에게 예전처럼 칭찬받기 바라는 심정을 시인은 「그녀의 칭찬」(“Her Praise”)에서 토로하기도 한다.

남루한 옷을 입은 곳에선 그녀의 이름을 알 것이고
기꺼이 기억할 것이다, 옛날에는
그녀가 젊은이에게선 칭찬을, 노인에게선 비난을 받았지만,
가난한 사람들 사이에선 젊은이 늙은이 모두가 그녀를 칭찬했었지.

If there be rags enough he will know her name
And be well pleased remembering it, for in the old days,
Though she had young men's praise and old men's blame
Among the poor both old and young gave her praise. (CP 169)

「깨어진 꿈(“Broken Dreams”)」에서는 세월과 더불어 스러져 버린 불사조 같았던 그녀의 아름다움이 지금은 “희미한 기억들”(CP 172)일 뿐이라고 아쉬워한다. 그러나 시인은 그가 열정적으로 노래했던 아름다운 모습 그대로 그녀가 기억되고 회자되리라고 여긴다. 그리고 그가 죽어서도 보고 싶은 것은 그녀의 여인으로서의 “첫 아름다움”(CP 173)이라고 노래함으로써 그녀에 대한 미련을 버리지 못한다.

1916년 부활절 봉기 사건이 일어났고 그 지도자의 중심에 있던 맥브라이드가 체포되어 처형당했다. 시인은 이 반란에 감동을 받아 「1916년 부활절」(“Easter 1916,” *Michael Robartes and the Dancer*)을 썼다. 이 시

에서 그는 반란에 참가한 영웅들의 목록에 맥브라이드의 이름도 넣었으되, 그를 “나의 소중한 사람에게/ 가장 가슴 시린 잘못을 저지른/ 주정뱅이요, 허풍장이”(A drunken, vainglorious lout./ He had done most bitter wrong/ To some who are near my heart.(CP 203))라고 묘사함으로써 그에 대한 반감을 내비쳤다. 에이츠는 별거 중이던 모드 곤이 미망인이 되었으므로 다시 청혼했으나 또다시 거절당했다. 그녀에게에 희망을 완전히 잃은 시인은 다음해인 1917년, 52세에 25세의 조지 하이드리즈(George Hyde-Lees)와 결혼하였다. 그들의 결혼 생활은 행복했다. 조지는 그의 작품들의 진가를 이해했다. 철자를 고쳐주고 그가 일할 때 아무도 방해하지 못하게 했으며, 그가 요청하면 자동기술로 그가 자신의 영혼의 세계와 접촉하게 해주었으니 그 결과물이 바로 『비전』(*A Vision*, 1925)이다.

시인은 평온한 결혼생활 속에서 시인으로서도 절정기를 맞게 된다. 그 결과 『마이클 로바티즈와 댄서』(*Michael Robartes and the Dancer*, 1921), 『탑』(*The Tower*, 1928), 『나선계단과 기타 시편들』(*The Winding Stair and Other Poems*, 1933), 그리고 『최후의 시편들』(*Last Poems*, 1936-39) 같은 최고의 시집들을 발표한다. 시인의 결혼은 모드 곤과의 관계에 당연히 영향을 미쳤다. 결혼 이후에도 그녀는 여전히 그의 시에 등장했지만 숫자가 현저히 줄었으며, 그녀에 대한 열정은 상당부분 사라지고 객관적인 평가와 찬양의 단계가 된다. 『마이클 로바티즈와 댄서』에 수록된 「나의 딸을 위한 기도」(“A Prayer for My Daughter”)는 제목이 시사하듯 갓 태어난 딸의 행복을 바라는 아버지의 기도를 다루고 있지만, 그 중심 내용의 많은 부분을 모드 곤이 차지한다. 시인은 자신의 딸이 성장하기 바라는 이상적인 여인상을 모드 곤이 대표하는 여인상과 대비시키면서, 딸이 그녀 같은 여성으로 자라지 않기를 소망한다. 시인은 모드 곤의 “완고한 소신”과 “지적 증오심”이 그녀의 미덕을 잃게 했다고 노래한다.

지적인 증오가 가장 나쁜 것이다,
그러므로 그녀가 소신이란 저주스럽다고 생각하게 하라.
풍요의 뿔의 입에서 태어난 가장 사랑스런 여인이
그녀의 완고한 마음 때문에
조용한 본성을 가진 사람들이 이해하는
모든 선과 풍요의 뿔을
성난 바람으로 가득 찬 낡은 풀무와
맞바꾸는 것을 내가 보아오지 않았던가?

An intellectual hatred is the worst,
So let her think opinions are accursed,
Have I not seen the loveliest woman born
Out of the mouth of plenty's horn,
Because of her opinionated mind
Barter that horn and every good
By quiet natures understood
For an old bellows full of angry wind? (CP 213)

시인은 여성의 지나친 아름다움과 지적인 투쟁정신, 그리고 완고한 소신을 전통적 여성상과 유사한 미덕과 대비하여 후자를 더 바람직한 여인상으로 묘사한다. 너무 아름답게 태어난 여인은 “그 아름다움만으로도 넘쳐흘러/ 타고난 친절과 혹은/ 가슴에서 우러나오는 친밀함을 잃어/ 한 명의 친구조차 갖지 못한다”(… beauty a sufficient end,/ Lose natural kindness and maybe/ The heart-revealing intimacy/ That chooses right, and never find a friend). 그러나 “아주 아름답지는 않은” 여인들은 친밀함과 친절을 유지해서 “미 자체를 위하여 바보짓을 한 많은 남자들/ 현명하게 하고”(Yet many, that played the fool/ For beauty's

very self, has charm made wise.(CP 212)), 그들의 시선을 끈다. 여기서 “너무 아름답게 태어난 여인”이 모드 곤이라면, “아주 아름답지는 않은 여인”은 아마도 시인의 아내일 것이다. 시인은 자신의 딸이 아내 같은 여성으로 성장하기를 바라면서 이 시를 썼을 것이다. 이는 오랜 방황 끝에 마침내 안주한 결혼생활에 대한 만족감과 친절하고 상냥한 아내에 대한 애정의 표현으로 보아도 무방할 것이다. 그러므로 이 시는 딸을 위할 기도이자 아내에 대한 사랑의 시라고 할 수 있다(Cullingford 131-32).

남편이자 아버지로서의 역할에 충실하던 시인은 모드 곤과 계속 연락하였다. 그녀의 초대에도, 누구를 도와달라는 요청에도 선뜻 응하였지만, 모든 요청을 마치고 집에 오자 지인에게 집으로 돌아와 매우 기쁘며, 자신과 상관없는 일들 때문에 지쳤다고 편지를 쓰기도 했다(Brady 116). 이처럼 시인에게 우상이자 영원한 미의 상징이었던 모드 곤은 이제 그와 “덜 상관있는” 대상이 되어 갔다. 『탑』에 수록된 「학동들 사이에서」(“Among School Children”)에서 시인은 어느 초등학교를 시찰하다가 어린 소녀들의 모습에서 문득 연인의 모습을 떠올린다. 그녀도 한 때는 어린 소녀였으나 이제는 늙어 “볼이 흘쭉하고” 볼품없는 노파가 되었다. 그 또한 “허수아비”(CP 243)같은 노인이 되었다. 그는 세월의 덧없음을 슬퍼하지만, 곧 자신들의 현재 모습을 있는 그대로 받아들여야 함을 깨닫는다. 그가 숭배했던 젊은 날의 연인의 이미지는 실재가 아니라 환상에 불과하며, 자신의 젊은 날의 이미지 역시 마찬가지로 때문이다. 그러므로 그가 숭배해야 하는 그녀의 실재는 소녀시절과 처녀시절의 모습이 서로 조화롭게 융합되어 이루어진 현재의 이미지이다. 시인의 경우도 마찬가지로이다. 늙은 허수아비 같은 그의 현모습도 소년시절과 청년시절의 모습이 융합되어 빚어진 모습이다. 이 셋 중의 어느 하나도 그와 분리될 수 없다(Unterecker, *Guide* 191-92). 이를 시인은 밤나무와 무용수의 이미지로 묘사한다.

오 밤나무여, 뿌리 깊은 꽃나무여,
그대는 잎인가, 꽃인가, 아니면 줄기인가?
오 음악에 맞춰 흔들리는 육체여, 오 빛나는 시선이여,
어찌 우리가 춤과 무용수를 구별할 수 있으랴?

O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance? (CP 244-45)

한 그루의 밤나무를 잎과 꽃과 줄기로 분리하여 그 어느 하나를 밤나무라 할 수 없듯이, 춤추는 무용수를 춤과 분리하여 춤을 무용수라 할 수 없듯이, 그 세 시절이 융합되어 빛어진 현재가 바로 진정한 그의 실재인 것이다.

에이츠가 모드 곤에 대해 쓴 마지막 시는 캠벨(L. Campbell)이라는 조각가가 만든 그녀의 청동 흉상을 보고 영감을 얻어 쓴 「청동 두상("A Bronze Head")」(*Last Poems*)이다. 시인은 모드 곤의 두상 앞에서 현재의 그녀와 젊은 날의 그녀의 모습을 떠올린다. 시인은 젊은 날의 그녀를 의미하는 "우아한 여인"과 현재의 그녀를 의미하는 "무덤을 떠도는 자"(CP 382) 둘 다 그녀의 실체를 보여준다고 생각한다. 그녀에게서 여성적인 우아한 아름다움과 초자연적인 면모 둘 다를 보는 것이다. 시인이 젊은 날 사랑한 것은 전자의 모습이겠지만, 이후에도 계속 사랑한 것은 후자, 즉 영국 식민주의자들에게 대항한 그녀의 숭고한 정신과 약자를 위한 그녀의 노력과 희생 때문일 것이다(이창배 61). 그러므로 시인은 거의 온 생애에 걸쳐 사랑과 우정을 나누는 그녀의 양면을 인정하고 수용하는 것이다.

1938년 늦은 여름, 모드 곤과 마지막으로 만난 후 시인은 그녀가 서명

한 편지를 아일랜드공화군 용의자에게서 발견했다는 신문 기사를 읽고 바로 지금의 그녀의 모습이 너무 훌륭하다며 감탄했다. 다음해 1월 4일, 시인은 지인에게 “놓아 버릴 수 있는 것은 모두 놓아 버려 이제는 내가 하고 싶었던 말을 할 수 있습니다. ... 나는 행복하며, 절망하여 단념했던 에너지가 충만함을 느낍니다. 원했던 것을 찾은 것 같습니다”(Brady 125)라고 편지를 썼다. 그달 28일에 시인은 사망했고, 그는 「불벤 산 기슭에서(“Under the Ben Bulbin,” *Last Poems*)」에서 “싸늘한 시선을 던져라/ 삶과 죽음에”(Cast a cold eye/ On life, on death, (CP 401))라고 노래했듯이 더 이상 보답 받지 못하는 사랑에 눈물짓지 않을 것이다. 왜냐하면 시인은 연인과 사랑 이상의 우정을 나누었으며, 이제 평안한 영면에 들어서서 사랑과 절망, 회한과 분노, 우정과 기쁨 등 그 모든 것들에 진정으로 초연한 시선을 던질 수 있는 까닭이다.

V. 결론

지금까지 에이즈의 초기시집 『장미』에서부터 후기 시집 『최후의 시편들』에 이르기까지 수록된 모드 곤에의 사랑시를 문학치료적 관점에서 살펴보았다. 시인이 그녀로 인한 실연의 상처와 아픔을 창의적 글쓰기, 즉 시작(詩作)을 통해 극복하고 더 나아가 그녀와 사랑 이상의 지고한 우정을 나누는 그 성장과 변모의 과정이 문학을 통해 타인과 세상을 새로이 인식하고 삶의 변화에 대처해 나갈 수 있는 힘을 기르는 행위인 문학치료의 원리와 맥을 같이하기 때문이다.

모드 곤은 시인의 삶에 지대한 영향을 미쳤듯 그의 시에도 광범위하게 모습을 드러낸다. 『장미』에 수록된 사랑시들은 모드 곤의 아름다움에 대한 찬사와 사랑의 호소가 주를 이룬다. 『갈대밭의 바람』은 실연에서 비롯된 사랑의 슬픔과 절망을 노래한다. 이러한 사랑의 좌절은 『일곱 숲에

서』로 이어지되, 그에 따른 자기 성찰이 주를 이룸으로써 그의 초기시의 특징인 몽상적인 서정성에서 벗어난다. 이러한 변화는 『푸른 투구와 기타 시편들』에서 더욱 두드러져, 시인은 사회와 현실에 대해 더욱 객관적이고 비판적인 시각을 견지하게 된다. 예이츠가 20세기의 위대한 시인으로 등장하게 되는 『책임』은 정치적·사회적 시들이 주류를 이루지만, 모드 곤에 대한 시들도 시인의 개인적인 책임을 다룬다. 『쿨호의 야생백조』는 실연으로 인한 자책과 회한에도 불구하고, 여전히 그녀의 삶과 아름다움을 칭찬한다. 시인은 결혼 후, 시인으로서의 절정기를 맞게 되어 『마이클 로바티츠와 댄서』, 『탑』, 『나선계단과 기타 시편들』, 그리고 『최후의 시편들』 등의 최고의 시집들을 발표한다. 이제 모드 곤이 시인의 시에 등장하는 빈도수와 그녀에 대한 열정은 격감했지만, 그녀에 대한 객관적인 평가와 찬양이 그녀에 대한 사랑시의 주를 이룬다. 때로 그녀에 대한 미련이나 반감을 토로하기도 하지만, 조국의 독립을 위한 그녀의 숭고한 투쟁정신과 약자를 위한 그녀의 고귀한 노력과 희생을 찬양하며 그녀와 사랑을 초월한 우정을 나누는 성숙한 단계로 나아간다.

이렇게 볼 때, 예이츠는 모드 곤에의 사랑시를 통해 실연의 아픔을 극복하고 더 나아가 그녀의 모습을 있는 그대로 수용함으로써 성장·변모했다고 볼 수 있다. 말하자면 예이츠는 “진정한 치유능력이 있는 시는 그 시를 쓴 작가 스스로 치료받을 수 있는 시이다”(xviii)라는 쇼플러(R. H. Schauffler)의 시치료론을 몸소 구현한 셈이니, 그에게 있어 시 쓰기는 자기 치유제에 다름 아니다.

(강원대)

■ 주제어

예이츠, 문학치료, 실연, 성장, 회복

■ 인용문헌

- 강원대학교 인문과학연구소, 『인문산책』, 춘천: 강원대학교 출판부, 2009.
- 변학수, 「문학치료와 문학적 경험」, 『독어독문학』10집(2006): 267-300.
- 윤정목, 「에이즈와 모드 곤」, 『한국 에이즈 저널』Vol.11(1999): 13-46.
- 이봉희, 「인문학의 가치 재평가: 인문치료」, 『제2차 인문치료 학술대회 발표논문집』(2008): 3-25.
- 이창배, 『에이즈 시의 이해』, 서울: 문학과 지성사, 1987.
- Bolton, Gilie. 1999. "Every Poem Breaks a Silence That Had to Be Overcome: The Therapeutic Power of Poetry Writing." *Feminist Review* 62, 118-133.
- Brady, Margery. *The Love Story of W. B. Yeats and Maud Gonne*. Cork: Mercier, 1990.
- Cullingford, Eilzabeth. *Gender and History in Yeat's Love Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Eliot, T. S. *On Poetry and Poets*. Faber & Faber, 1956.
- Ellmann, Richard. *Yeats: The Man and the Masks*. New York: Norton, 1979.
- Fox, John. *Poetic Medicine: The Healing Art of Poem-Making*. New York: Penguin Putnam, 1997.
- Frost, Robert. *The Selected Poems*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1963.
- Heninger, O. E. "Poetry Therapy in Private Practice." *Poetry in the Therapeutic Experience*. Ed. A. Lerner. New York: Pergamon, 1978. 56-62.
- _____. *Poetry Therapy in Private Practice: An Odyssey into the*

- Healing Power of Poetry*. New York: Longman, 1994.
- Hynes, A. M., & Hynes-Berry, M. *Biblio/Poetry Therapy: The Interactive Process—A Handbook*, 3rd ed. St. Cloud, MN: North Star, 2012.
- Jeffares, A. Norman. *W. B. Yeats: Man and Poet*, 2nd ed. New York: Barnes, 1966.
- Lensing, George S. "Review of *The Gonne—Yeats Letters*." *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies* 11 (1993): 261–70.
- Longo, Perie J. "Poetry as Therapy." 1–9. www.perielongo.com
- NAPT homepage. www.poetrytherapy.org. "A Brief Overview of Poetry Therapy."
- Pennebaker, James W. *Writing to Heal: A Guided Journal for Recovering From Trauma & Emotional Upheaval*. Oakland: New Harbinger, 2004.
- Reiter, Sherry. "Poetry Therapy: Testimony on Capitol Hill," *Journal of Poetry Therapy* Vol. 10–3(1997): 169–78.
- Schauffler, Robert H. *The Poetry Cure: A Pocket Medicine Chest of Verse*. New York: Dodd, Mead, 1925.
- Unterecker, John, Ed. *Yeats: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1963.
- _____. *A Reader's Guide to W. B. Yeats*. London: Thames and Hudson, 1982.
- White, A MacBride. & Jeffares, A. Norman, Eds. *The Gonne—Yeats Letters 1893–1938: Always Your Friend*. London: Norton, 1992.
- Yeats, W. B. *Memoirs*. Ed. Denis Donoghue. London: Macmillan, 1972.

_____. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. London: Macmillan, 1976.

_____. *Essays and Introductions*. London: Macmillan, 1985.

■ Abstract

A Poetry Therapeutic Approach to Yeats's Love Poems

: Recovery from a Lost Love by Writing Poems

Yu, Keon Sang

(Kangwon National University)

This paper is an attempt to understand W. B. Yeats's love poems for Maud Gonne from the viewpoint of poetry therapy. It's because in his love poems, the process of the acceptance and recovery from the grief of lost love coincides with the principles of the poetry therapy. Poetry therapy gives chances of self-examination to those who suffer from mental crisis by making them read and write poetry and then let them newly recognize others and their world, and cope with the changes of the life. The first part of this paper introduces the history, goal, and principles of the poetry therapy. The main parts of the paper survey how Yeats's relationship with Gonne began and continued, and analyze his love poems selected from his early and later poetry in relation to the purpose of this study. At first, he portrays her as an ideal beauty like goddesses. He does not understand her way of life entirely and even blames her because of his being rejected. But gradually, she becomes more objectified in his later poetry. He realizes their differences between temperamental and political opinions, accepts the lost love, and praises her spirit of

sacrifice and patriotism. That is to say, he recovers from the grief by writing poems and becomes more perceptive than before. In this sense, Yeats's love poems deal with the growth of the self that is the very aim of poetry therapy.

■ Key Words

Yeats, poetry therapy, lost love, growth, recovery

■ 논문게재일

○투고일 : 2012년 11월 20일 ○심사일 : 2012년 12월 5일 ○게재확정일 : 2012년 12월 18일



기계와 감성의 또 다른 몸

윤소영

I. 서론

“일상적 담론이 고급문화로 유입되지 않았던 이유는 몸을 경시하는 로고스중심주의 세계관에서 찾을 수 있다”(김종갑 10).

인간은 몸이 있어 존재한다. 인간의 몸은 뼈와 살이 있고, 피가 흐르며 심장이 뛰고, 머리로 그리고 가슴으로 생각한다. 그렇다고 그러한 신체의 유기적 조합이 인간임을 말해주는 것은 아니다. “몸은 모든 인식의 매개체다. 몸은 인식의 기관이고 모든 인식과 필수적으로 관련되어있다”(Husserl 12)라는 후설(Edmund Husserl)의 지적처럼 인간의 몸은 기억의 저장고면서 인식의 운영체제이다. 인간은 삶을 살면서 주변을 둘러싼 사물과 자연, 타인 등에 대한 인식과 더불어 그 인식을 이루어내는 자신의 몸에 대한 인식도 불가피하게 해내고 있다. 특히 그러한 인식 속에서 인간의 몸은 후설의 “살아가는 몸”(lived-body, Leibkörper)으로, 이는 일상을 살아내는 인간의 몸이라는 측면에서 조망할 수 있다. 모든 인간에게 주어진 하루라는 24시간과 그 속에서 벌어지는 일상은 인간이 얼마나 몸으로 부대끼며 살아가는지를 잘 보여준다. 인간의 몸은 일상성을 보여주고 말하며 담지 해낸다. 그러므로 삶을 사는 몸(lived-body)은 “의

식주와 욕망하는 몸의 처소로서의 일상”(김종갑 11)이라는 맥락에서 설명할 수 있다.

일상 속의 몸은 몸에 대한 통제가 어떠한 식으로 행해지는 가를 인식하는 것이다. 데카르트의 “나는 생각한다, 고로 존재한다”는 정언은 정신의 우위를 강조하며, 몸과 정신이 구분되어 있음을 천명하는 것이지만, 현대인들에게 있어 몸은 “나는 몸이 있어 존재한다”라고 할 만큼 정신의 수양보다 몸을 가꾸는 것이 보다 가치 있는 것으로 여겨질 정도라 해도 과언이 아니다. 몸에 대한 인식의 전환은 르페브르(Henri Lefebvre)가 주목한 몸과 일상성의 관계와 관련되어 있는데, 이는 기계화와 현대화라는 부분이 몸의 가치 증진을 위해 미용, 성형 뿐 아닌 몸만들기 프로젝트에 가담하는 것이라 요약할 수 있다(르페브르 14-17)¹⁾. 이와 같은 몸への 투자는 부족하게 보이는 몸의 결핍된 부분을 채워 넣는 행위 및 장치를 통해 인간으로서의 삶을 보다 충만한 것으로 보이게 하고, 그렇게 여겨지게 할 수 있는 가능성을 제공한다. “무엇을 어떻게 먹고 마시며 입는가, 어떻게 놀고 욕망을 충족시키며 휴식을 취하는가 하는 질문들이 우리의 정체성과 뗄 수 없이 깊은 관계를 맺게 되었다”(김종갑 11). 그럼으로써 몸은 드러내지 않아야 하고 절제되어야 할 대상이기 보다 오히려 가꾸고 높여야 할 가치로 등극한 것이 일상성 속의 몸이라 할 수 있다. 그러므로 “일상성은 일상적 반복을 의미하는 것이 아니라, 고도로 발달한 현대 산업사회의 도시적 특징”(르페브르 14)이라는 점에서 기계화된 문명속의 인간의 몸과 삶이 조밀하게 관련되어 있음을 뜻하는 것이다. 일상의 중요성은 “자신의 삶의 가능성을 실험하고 아름답게 완성”할 수 있다는 점에서 “자기표현의 공간”(김종갑 11)인 것이지만, 그러한 공간이

1) 보드리야르(Jean Baudillard)의 『소비의 사회』를 바탕으로 해서 쓰인 앙리 르페브르의 『현대세계의 일상성』에 나타난 일상성은 현대의 문화를 구성하는 요소 중에서 몸에 대한 물신화의 경향과 일상의 삶속에 파고든 기계화, 현대성에 대한 성찰을 보여준다.

현대 사회의 미에 대한 획일적인 관념 등으로 관리되고 물신화되는 위험을 피할 수 없게 되었음은 일상성의 문제점을 보여준다. 일상은 “의명적 타자의 욕망과 시선에 털미가 잡히고, ... 건강한 자기 창조의 가능성을 열어주는 것이 아니라 자기 소외와 자기고갈”(김종갑 12)의 상태를 초래할 만큼 문제의식을 야기하고 있다.

한편 몸의 가치를 일상성 속에서 추구하는 것은 일상성이 기계화로 특징지을 수 있는 현대화라는 현상과 궤를 같이 하고 있기 때문이다. 예를 들어 인간의 몸이 제 기능을 다하지 못하게 되는 상황이 도래했을 때 기계 등의 대체요인이 몸의 일부를 대신해줌으로써 기능적인 부분을 지속시켜주는 것은 인간으로 살아가는 것을 가능하게 해준다. 한 몸에 함께 하고 있는 인간의 살(flesh)과 기계장치의 공존에서 인간의 몸은 부분적 이나마 타자화된 것으로 볼 수 있고, 이러한 몸을 가지고 있으면서 주체가 되기 위해 어떠한 행동을 취하게 되는가는 눈여겨 볼만하다. 그렇다면 몸의 일부를 나 아닌 타자성이라 할 수 있는 기계와 같은 물질로 대체해 버렸음에도 인간으로서 충만한 삶을 살 수 있는가의 문제는 타자성을 내포한 존재를 인간으로 정의할 수 있는 가라는 질문으로 환치된다. 이때 주체와 타자의 경계를 설정하는 요소가 어떠한 중요성을 띠는가에 대해 탐구함으로써 사이보그의 실존적 자아에 대해 분석해보고자 한다.

또한 이러한 몸담론을 일상성과 결부시킬 때 일상성을 변화시키는 몸과 몸을 변화시키는 일상성의 관계가 얼마나 다양한가를 살펴보는 것은 유의미하다. “일상성이라고 하는 것은 초월적이고 자립한 (정치, 사회, 문화의) 추상적 영역과 ‘사생활’의 내재적이고 폐쇄된 추상적 영역으로의 전체적 실천의 분열인 것이다”(보드리야르 28). 기술의 발달, 미래사회로의 근접은 기계화라는 현대의 일상을 목도하게 한다. 르페브르는 현대인의 일상을 관장하고 통제하는 장치가 기계라는 점에 착안하여, 기계와 깊이 관련된 일상성이 현대성과 어느 정도로 밀접한 관계를 갖는가에 대해 지적하고 있다.

기계문명의 극대화로 대변되는 로봇과 인간의 몸에 부분적으로 장착되는 기계는 새로운 종족을 생산해낸다. 그 기계문명이 인간의 몸으로 파고 들어온 실체가 바로 사이보그라 할 수 있다. 그렇다면 왜 사이보그의 몸을 일상성과 결부시키는가, 몸의 담론이 사이보그의 몸을 통해 어떻게 재현되고 있는가와 일상성을 접목한 사이보그의 몸을 인간의 몸이라 논할 수 있는가를 살펴보고자 한다. 특히 사이보그는 “괴물, 여신, 그리고 사이보그라는 세 가지 기표가 혼돈, 이중성, 불안정한 정체성이라는 기표다”(Lykke 5)라는 입장과 맥을 같이 한다. 다른 존재와 외면적 차이를 가진 괴물의 모습이 불러오는 혼돈은 분명 동종성이 아닌 이질감의 확산을 의미하고 그로 인해 확고한 정체성에 대한 인식이 불가능함을 보여준다.

본고에서는 일상을 살아가고 일상 속에서 욕망하는 몸이라는 맥락에서 사이보그의 몸과 일상성을 결부시켜 논지를 전개하고자 한다. 사이보그의 모습을 찾아볼 수 있는 SF영화는 다양하지만 특히 본고에서는 영화 〈아이언 맨〉(*Iron Man*, 2008)과 〈터미네이터 4〉(*Terminator Salvation*, 2009)를 통해 몸과 일상의 관계를 살펴보고자 한다. 일상적인 물질, 사건을 통해 기계화된 몸이 인간임을 느끼게 되는 것은 과연 어떻게 가능한지와 더불어 그들의 몸을 어떻게 규정하는가의 문제 및 그들의 몸을 바라보는 시선의 문제 등 몸의 문제가 일상성과 깊이 관련되어 있음에 주목하고자 한다. 우선 사이보그에 대한 정의를 “사이보그 선언문”(Cyborg Manifesto)을 통해 다나 해러웨이(Donna Haraway)의 시각에서 간략히 살펴볼 것이고, 두 편의 영화에 나타난 사이보그의 몸과 일상성의 변화, 그 변화의 의미를 추적해갈 것이다.

II. 사이보그의 특성

잘 알려진 대로 “사이보그(cyborg)는 ‘인공두뇌조직체’(cybernetic

organization)의 합성어이다”(Haraway 117). 사이보그는 한마디로 무기체와 유기체가 결합한 존재다. 기계라는 무기체와 인간이라는 유기체의 결합은 몸이라는 바탕 하에서 이루어진다. 가령 생각하고 숨쉬고 호흡하는 두뇌, 심장, 피부는 인간의 것을 가지고 있으면서 신체의 일부를 기계로 대체하여 사이보그가 되는 것은 인간의 삶속에 기계의 도움이 유효성을 지니게 됨을 보여준다. 인간의 몸속에 무기체가 도입되지만 인간으로서의 기억 등을 간직하고 있다는 점에서 인간과 기계의 중간지점에 놓인 존재인 사이보그는 중간성(in-betweenness)을 띠게 되고 더불어 안드로이드(Android)와 여러 가지 차이를 보인다. 인간의 모습을 한 인조인간 안드로이드는 기계가 몸 전체를 구성하고 있다. 예를 들면 영화 <블레이드 러너>(Blade Runner, 1982)의 경우 사이보그가 아닌 안드로이드가 등장하고 있다. 안드로이드가 겪는 자신의 정체성에 대한 혼돈은 사이보그와는 사뭇 다른 것으로, 안드로이드에게는 인간으로서 살았던 이전의 기억이 있기 보다는 인간과 유사하게 살고 있는 기계로서의 삶이 있을 뿐이다. 특히 안드로이드는 프랑켄슈타인 박사(Dr. Frankenstein)가 만들어낸 괴물처럼 아버지와 다르다는 점에서 불안정한 자아이고, 기계지만 인간으로 살고자 욕망하는 안드로이드는 ‘인간’이라는 기억을 가지고 있는 사이보그와는 경험치가 현저히 다르다 할 수 있다.

“사이보그는 허구의 산물일 뿐 아니라 사회적 실제의 산물이다”(Haraway 117)라는 요지를 천명하는 “사이보그 선언문”은 인간의 사이보그적 경험에 대해 의미를 부여한다. 인간에게 사이보그적 경험은 신체적 능력의 상실, 결핌을 대체해주는 대리보충²⁾의 사물로 인간의 본질적인 신체기능을 회복한 것과 관련되어 있다. 즉 상처입고 제 기능을 할 수 없는 망가

2) 자크 데리다(Jacques Derrida)(1998)의 용어 “대리보충”(différance)은 원본의 부재 시 그것을 대신, 대리하는 것이 원본에 대한 보충이 되는 것이나, 원본을 근본적으로 대체할 수는 없다 해도 그 역할을 보충적이거나 해낼 수 있는 상태를 보여준다.

진 몸의 일부가 기계로 대체되면, 기능적으로 정지된 몸이 본래 기능을 수행하게 되어 다시 일상적인 삶속에 흡수되는 것이다. 대체된 기계는 상처가 각인된 장소에 놓이게 되는데, 인간으로서의 삶이 불가능한 지점을 나타내는 이 무기체는 비인간의 요소이지만 인간으로 활동하는 것을 가능케 해주는 매개물이다. 그로 인해 인간과 기계의 경계가 모호해지면서 무기체의 조력에 의해서 인간으로서의 생명이 유지되는 것이 가능할 수 있다는 것과 기능적인 면에서는 무기체 없이는 인간이 인간으로 존재할 수 없는 역설적 상황이 발생하기도 한다.

이러한 맥락에서 해러웨이가 말하는 인간의 '사이보그적 경험'은 일상성과 관련되어 있다. 그렇다면 무기체와 유기체의 중간 지점에 놓인 사이보그와 일상성의 관계는 어떻게 맺어져 있는가를 살펴보자. 사이보그의 일상적 동작은 효율성이 극대화된 자동적인 움직임이 되지 못한다는 점에 초점을 맞춰볼 필요가 있다. 일상성의 개념을 비트겐슈타인의 “석판!”(Slab!)³⁾이라는 외침으로부터 이끌어 낼 수 있는 수사학적 간극을 촘촘히 채우는 것이라 한다면, 몸으로 기억하고 있는 거리, 감각 등의 요소가 사이보그에게는 기계 속에 저장된 계산기로 산출되는 셈이다. 즉 사이보그의 몸에 장착된 기계를 살펴보면, 사이보그의 경우 인간과 달리 자연스러운 동작을 하지 못한다. 기계장치가 작동을 할 때는 내장된 측정기기에 의거해 목표대상, 거리, 방법 등을 계산하는 방식이 주요하다. 허나 인간의 동작은 기계적인 측정 후 행해지기보다는 거의 판단과 동시에 또는 판단이전에 행해질 때도 있다. 그래서 일단 작동을 시작한 기계처럼 움직인다는 점에서 그런 현상에 대해 자동적이라는 표현을 차용하는 것이다. 즉 인간의 일상적인 동작은 자동적이다. “살아가는 몸 자체는

3) “석판!”이라고 외칠 때 석판을 던져달라는 것인지, 석판을 보라는 것인지에 대한 해석은 주어진 맥락에서 여러 가지 가능성을 가늠해 볼 수 있다. 그러한 발화와 동작이 동시다발로 거의 자동적으로 이루어지는 것이라는 점에서 일상성의 특성을 읽어낼 수 있는 부분이다.

우리가 경험하게 되는 것 중의 하나다”(Welton 46)라는 말처럼 살아가는 것은 몸 안에 체화된 경험이 자연스럽게 유기적으로 작동하는 경우임을 알 수 있다. 그런 점에서 사이보그의 동작은 체화된 경험이 아니기 때문에 인간의 몸이 자유자재로, 자연스럽게, 일상적으로 움직이는 것과는 차이가 있다. 사이보그의 몸은 일상적으로 움직이지 못하는 몸이고 기계 장치에 의해 작동이 통제되어 있는 몸이다.

그렇다면 몸의 일상성은 자동적이고 기계적인 몸이 되는 것을 의미하는지, 오히려 기계가 몸에 접합된 상황에서 자동적으로 몸을 움직이지 못한다는 것, 좌표에 맞춰 움직임이 정해진다는 것은 자연스럽게 몸의 움직임을 정해지지 않는다는 것을 뜻하고, 이는 기계의 움직임을 부자연스럽고 잉여성을 떨 수 있음을 보여준다. 그럼에도 기계라는 차가운 물질이 몸의 일부를 차지함으로써 체온이 있는 몸과 합체된다는 것은 기계를 몸의 연장선으로 이해해야 한다는 가능성을 내포한다. 시간이 갈수록 노쇠하고 기능이 저하될 수밖에 없는 세포의 구성물인 몸과 영원히 정지된 시간을 가진 기계의 공존은 삶과 시간의 연장을 가능하게 하는 단초가 되는 것이다. 그러므로 기계화된 몸이 일상의 세계에 유입되고, 일상성을 몸으로, 구체적으로는 몸과 기계가 함께 느끼고 향유하게 되는 상황이 발생한다는 것은 새로운 정체성에 대한 인식을 이끌어 낸다. 이 점에서 사이보그로서의 몸의 주체화와 일상성은 어떠한 관계 속에서 펼쳐지는지를 영화 텍스트를 통해서 살펴보자.

우선 〈터미네이터 4〉에서 마커스(Marcus)가 스카이넷(Skynet)의 공격을 피하고 막아내는 능력이 매우 탁월함을 알 수 있다. 영화의 첫 부분에서 위험한 처한 아이들인 카일(Kyle)과 스타(Star)를 도와 차량으로도 주하거나 특수오토바이로 이동할 때는 마치 그 모든 것이 처음이 아닌 것처럼 아무런 무리 없이 기계조작을 능숙하게 해내는 것을 볼 수 있다. 이러한 지극히 자연스럽게 기계적인 동작과 대조적으로, 관객에게 보이는 화면에는 스카이넷 측의 로봇이 인간을 공격할 때 그들의 눈이 된 카메라

에 투시되는 공격을 위한 대상파악, 거리조절 등이 수치화되고 화면으로 보여진다. 정확한 목표지점에 대한 설정이 몸에 의해서 이루어지는 것이 아니고 정확한 계산에 의한 것임을 알 수 있다. 하지만 마커스의 경우에는 그러한 면모가 부각되지 않기에 관객은 그가 힘없는 자들을 구하는 능력 있고 선한 병사정도로 생각하기 쉽다. 하지만 그의 몸이 사이보그의 몸이라는 것이 밝혀지게 되었을 때 마커스는 충격에 사로 잡혀 자신의 정체를 제대로 수용할 수가 없다. 이때 그는 자신에 대해 “괴물이라는 딜레마”(Lykke 20)에 붙들려 있다고 볼 수 있다. 그가 자신의 정체에 대해 정확히 인식하게 되는 것은 스카이넷의 명령 프로그램에 짜여진 대로 스카이넷으로 다시 회귀하여 잡혀온 카일 리스를 구하려 할 때이다.

〈아이언 맨〉에서 일상성과 몸의 관계를 잘 보여주는 장면은 아이언 맨이 특수 복장을 착용한 후 그 기능을 시험할 때이다. 이 장면에서 동작의 익숙치 못함을 많이 보게 되는데 이는 장치의 운용에 있어 자연스럽거나 원활하지 못한 모습으로 잘 나타나 있다. 방향의 전환, 속도의 조절 등 동작 하나하나가 내 몸에서 벌어지는 것이지만 내 몸을 내 것으로 자연스럽게 움직이지 못하고 있음을 보여준다. 내 몸과 분리되지 않은 몸의 연장선상에 있는 기계요소가 내 몸으로 완벽하게 합치되기 전 단계의 상태를 보여주는 것이다. 몸의 움직임은 자극에 대해 어떤 동작을 수행해야 하는 가를 대뇌에 전달한 명령에 입각해 순차적으로 행해지는 것인데, 동작을 수행하는 특정 부위가 타자성의 기계장치일 때 어떤 차이가 발생하게 되는가가 잘 드러나 있다.

몸에 새겨진 동작에 대한 기억이 아닌 때 순간 측정치에 따라 결정되는 정보에 따라 동작이 수행된다는 차이는 일상성을 벗어난 사이보그의 몸에서 벌어지는 현상이다. 인간에게는 경험으로 체득한 동작이 기억으로 남아 다음번에도 같거나 비슷한 방식으로 즉 일상적으로 행해지지만 사이보그에게 있어서는 경험에 의해 몸에 새겨진 기억이 없다는 특징이 있다. 그 이유는 기계는 매번 작동하는 것이지 특정한 경험을 기억한다

로 작동하거나, 생각과 몸의 움직임 중 어느 쪽이 먼저인가를 가려내듯 움직이는 것이 아니기 때문이다.

기계장치는 항상 정보를 처리해내는 숫자나 성분 분석 등에 대한 자료가 몸에 장착한 화면으로 나타나기 때문에 인간의 몸이 하는 경험과 다르다는 것을 여실히 보여준다. 인간에게는 그러한 화면이 전면에 돌출하지 않으며 대뇌의 명령과 동작 중 어느 쪽이 먼저인가를 구분하기도 힘들만큼 동시동작으로 일어나기 때문에 그 둘의 몸은 차이를 보이는 것이다.

III. 기계와 몸의 만남과 경계

몸의 일부를 타자성이 개입한 사이보그라는 새로운 정체성이 존재하지만 이를 마치 신화적인 존재 파우누스처럼 반신반수라는 새로운 종족으로 규정할 것인지 아니면 인간의 몸을 가지고 있다는 점에서 사이보그도 인간으로 수용가능한가에 대해 주목해봐야 한다. 사이보그로 겪게 되는 일상에서 그들이 스스로를 인간으로 느끼는 가의 여부와 타자의 시선에 의한 규정이 충돌할 때 어떤 지점이든 사이보그를 인간으로 인정해도 되는가를 결정해야 한다. 이렇게 몸에 부가된 대리보충의 기계가 어떠한 역학으로 작동되는가 뿐 아니라 사이보그지만 인간의 마음과 생각을 구비할 수 있는가를 좀 더 면밀하게 살펴볼 필요가 있다.

몸을 가짐으로써 생각하고 말하는 주체였던 인간에게 일어나는 몸의 변화는 큰 의미를 띤다. 인간의 물리적 몸을 변화시키는 기계는 인간이 존재하는 일상 속에서 일상의 흐름을 유지시키며 작동하기에 몸의 변화는 일상성과 깊이 관련되어 있다. 기계는 몸에게 말을 걸어온다. 그것은 타자의 시선으로 인한 것 뿐 아니라 변화한 자신의 몸을 목도하게 될 때에도 마찬가지다. 예를 들어 마커스가 기계가 삼입된 자신의 몸을 보게 된다는 점은 몸에 대한 일상적 관념을 바꾸어 놓을 수 있기에 몸에 대한

개념도 달라지게 하는 것이다.

인간이 살아가면서 자신을 둘러싼 세상을 경험하는 것과 동시에 그 자신의 몸 역시 인간이 경험하는 또 하나의 공간이고, 변화가 발생하는 지점이라는 것을 보여준다. 즉 몸에 체화되는 경험 외에도 기억을 담지하고 있는 공간으로서의 몸은 경험과 기억이 작동하는 하나의 독립된 유기체적 바탕인 것이다. 인간의 몸에 접합된 기계는 영원히 사용하는 물질로써 인간의 몸처럼 생성, 성장, 퇴화, 노화 등의 일련의 변화를 시간과 함께 보내지 않으면서 녹슬지 않는 영원한 한 시점으로 남아있을 수 있다. 세포의 생성과 소멸이라는 과정을 겪는 인간의 몸에 나타난 가장 두드러진 특징은 세포가 살아있다는 것, 즉 온기를 가지고 있다는 것이다. 그러므로 기계와 인간의 몸은 차가움과 따스함으로 대비된다. 기계와 피와 살은 완전한 합일을 이루기에는 불가능해 보이는 접점을 가지고 있다. 정반합의 논리처럼 차가운 기계와 대극적 위치에 있는 체온을 가진 인간의 몸이지만 그 둘의 합인 사이보그에게 있어 그들만의 정체성은 어떻게 규정할 수 있는가를 타진해보자.

카일 리스를 찾아 눈에 보이는 대로 인간을 마구잡이로 잡아들이는 스카이넷의 기계세력에 대항해 싸우는 혁명군을 대신해 스카이넷 기지로 잠입할 때 마커스는 기계의 몸을 가졌기에 무사통과하게 된다. 하지만 그 모든 것도 기계인 중앙컴퓨터에 의해 통제되고 예정된 프로그램이었을 따름이다. 이때 그는 스카이넷이 보낸 악의 전사인지, 인간 카일 리스를 도와주는 존재인지 관객에게 다소 모호하게 표출되는데, 도움을 주는 모습에서 그의 진정성을 느끼기에 충분할 정도이다. 그래서 피부로 덮여 있던 기계장치가 드러난 마커스의 몸을 확인할 때에도 관객은 그를 카일 리스의 적으로만 간주하지는 못한다. 사이보그는 인간이 아니다 라고 쉽사리 말하지 못하는 것은 그에게서 인간미를 느끼게 되어 계속 인간으로 보게 되기 때문이다.

예를 들어 <터미네이터>에서 사이보그의 인간다움을 발견할 수 있는

장면은 특히 심장과 관련된 부분에서이다. 마커스는 스카이넷에서 T-800 모델 101 터미네이터에 의해 급소인 심장에 결정적인 타격을 받았을 때 마치 생명이 다한 듯 움직임이 없다. 하지만 심장에 전기충격을 주어 그를 되살아나게 할 때 그에게 펄펄뛰는 심장이 있음을 부각시켜 관객에게 보여준다. 마커스는 여타의 인간과 다르지 않게 심장이 뛰고 있고, 더욱이 하나밖에 없는 그 심장을 다른 인간을 살리기 위해 기꺼이 내어주는 모습에서 오히려 사이보그에게서 인간미가 넘친다는 것을 목격하게 된다. 그렇게 인간보다 더 인간적인 모습으로 인간을 위해 기꺼이 죽음을 택하는 마커스에게서 인간미를 확인하는 것은 스스로를 인간으로 호명하며 가장 인간적인 면모를 보여주기 때문이다.

〈아이언 맨〉의 경우 몸에 박힌 쇠조각이 심장으로 가지 않게 막아주는 기계장치가 목숨을 연명시켜주는 상황이다. 천재적인 무기 제조업자인 토니 스타크(Tony Stark)는 무기가 필요한 현대의 일상을 통제하는 절대 권력을 가진 존재이다. 하지만 그는 자신이 만든 그 가공할 무기에 의해 공격을 받게 되는 역설적인 상황에 처하게 됨으로써 그의 모든 것이 달라지게 된다. 무기, 전쟁도 하나의 일상이 되어버린 상황에서 그의 몸에 생긴 변화는 일상을 바꾸게 되는 대격변의 사건이 된다. 그의 일상이 바뀌게 되는 것은 그가 제조한 무기가 악을 물리친다는 미명하에 무고한 인명 학살의 현장에 투입되었던 실상에 대해 묵과하거나 무관심했던 그에게 닥친 사고 때문이다. 자신의 몸이 위협에 처한 상황이 되자, 토니가 만든 그 무기를 들고 사람들을 위협하는 현장에 그 무기를 막아 인명을 구해내려는 새로운 토니, 즉 아이언 맨의 탄생이라는 사건이 발생한다.

〈아이언 맨〉의 경우 사고발생 이후 그의 생명을 지탱해 줄 수 있는 것은 심장가까이에 둔 기계장치이다. 그의 목숨을 담보로 삼아 거액을 챙길 수 있는 악당들에게는 어떤 수를 써서라도 그의 심장을 계속 뛰게 해야 한다는 필연성만이 있을 뿐이다. 그러한 필요에 의해 그의 몸에 장착되는 기계심장작동장치는 그의 모든 것을 바꾸게 하는 것이다.

그는 인질로 잡혔다가 탈출한 후 다시 자신의 일상으로 돌아온다. 무기를 제조하는 그의 일상에는 이제 타인에 의해 만들어진 장치를 버리고 새로운 장치를 스스로 만들어내어 자신의 몸을 또다시 바꾼다. 게다가 일상적으로 그는 새것을 선호하기에 현 심장작동장치를 버리려 한다. 하지만 그의 비서는 그의 생명을 구해준, 지탱해준 현 장치를 버리지 않고 기념품으로 남겨준다. 이 현 심장장치는 토니의 동업자가 그에게서 장착된 심장작동장치를 꺼내버려 그의 몸을 움직이지 못하게 하는 공격을 받게 되었을 때 유일하게 그의 생명을 유지시켜줄 수 있는 장치인 것이다. 그때 그를 위협하는 세력을 막을 수 있는 가능성은 기념품으로 전시된 현 심장작동장치에 있을 뿐이다.

여기서 기계화된 몸의 주체화는 어떤 의미를 띠는가. 인간과 마찬가지로 그는 자신이 인간이라고 말함으로써 주체적인 사고를 하고 주체적인 행동을 하는 존재임을 증명해낸다. 기계화된 몸이 주체로 변화하는 것은 몸의 달라짐으로 인해 그들이 일상을 바라보는 시각이 달라졌기 때문이다. 더불어 그들의 몸은 보여지는 몸이고, 보여짐으로 인해 규정되어 버린 몸이며, 스스로를 바라봄으로써 새롭게 규정해야 하는 몸인 것이다. 특히 이러한 몸에 대한 시선과 인식이 일상성과 어떤 관련성을 띠며 작용하는지를 정체성의 문제와 관련해 살펴보겠다.

IV. 정체성의 변화

두 영화의 공통점은 두 주인공의 몸은 스스로 원해서 만들어진 몸이거나 만들어낸 몸이 아닌 우연한 사고에 의해 당위성으로 귀결되는 상황에 다다 더 나아가 타자의 욕망에 의해 재탄생한 몸으로 탈바꿈하게 된다. 그래서 그들은 몸을 선택⁴⁾하는 것이 아닌 타자에 의해, 엄밀히는 타자의

4) 여기서 몸의 선택이라는 말은 타고난 몸을 바꾸기 위해 몸을 단련하는 것, 성

욕망에 의해 선택된 몸으로 다시 태어나는 것이다. 그로 인해 그들의 몸은 두 번의 삶을 가능하게 하는 매체가 되므로, 그들의 삶은 순수한 인간의 몸이었을 때와 기계로 접합된 사이보그로서의 몸으로 나뉘는 것이다.

여기서 흥미로운 점은 심장에 대한 두 가지 담론을 두 영화를 통해 대비시킬 수 있다는 점이다. 하나는 심장의 작동을 위해 기계장치를 투입해야 했고, 또 하나는 인간의 심장은 부여한 채 그 심장을 둘러싼 다른 신체부위를 기계로 대체하고는 인간의 피부를 덧씌웠다는 점이다. 또한 그들의 몸은 근육질의 몸이고 강건함을 몸 자체로 대변할 정도이다. 그들의 몸이 근육이 발달한, 남성성이 강조되는 몸(Jeffords 21)이라는 점은 나약한 인간을 구제하고 의지할 수 있게 하는 사이보그의 강인한 몸을 전면화하는 전략을 취함으로써 마치 사이보그의 몸에 대한 고정관념을 심어줄 수 있을 정도이다.

몸의 다름으로 인해 그들의 일상이 바뀔과 동시에 그들이 일상을 어떻게 바꿔 가는 가를 살펴보는 것은 흥미롭다. 그들이 자신의 달라진 몸에 대해 어떠한 인식을 하는가와 기계의 몸을 가진 후 달라지는 그들의 일상이 어떤 식으로 구현되고 있는가는 사이보그로서의 몸의 재현이라는 점과 결부된다. 몸이 변함으로써 존재에 대한 인식이 달라지게 되었다는 점에 주안점을 두고 그들의 몸에 던지는 타자의 시선이 그들을 어떻게 인식하는 가를 살펴보자.

스타크 무기산업의 동업자는 무기의 지속적인 생산, 판매를 독식하려는 입장과 배치되는 사주인 토니의 처사가 이윤창출에 방해가 된다는 것 때문에 그를 제거하고 싶어 한다. 그로 인해 토니는 그들이 추구하는 인명살상 무기의 지속적인 생산을 위해 그들에 의해 제거되어야 할 존재일 뿐이다. 자신이 만들어낸 최첨단 무기에 의해 죽음의 위기를 맞게 되는 것이 그의 일차적 운명이었다면, 테러범들의 더 큰 욕망은 그를 사이보

형을 하는 것 등의 건강과 미라는 관점에서 몸을 인위적으로 바꾸는 것을 뜻한다.

그로 재탄생시키는 결과를 낳게 된다. 이렇게 토니의 제 2의 운명은 주체적 자아가 아닌 타자인 그들에 의해 결정지어진다. 정해진 돈을 받고 그를 살해했어야 하는 테러범들은 그의 살아있는 몸이 있어야 자신들의 요구를 관철할 수 있다는 점에서 계획을 수정하는데, 그들에게 필요한 것은 목숨이 붙어있는 토니의 몸이기 때문이다. 그의 몸은 무엇에 의해서든 유지되고 연장되어야만 하는 것이다. 여기까지 그의 목숨은 그들의 손에 달려있는 셈이다.

인간에서 사이보그로 변신한 그들이 스스로를 인간으로 느끼는지 기계로 느끼는지, 자신의 몸이 변화한 상태에서 정체성에 대한 확실한 인식을 이루고 있다고 보기는 어렵다. 그들의 몸은 너무나 많은 기호를 가진 담지체가 되었기 때문에, 사이보그라는 기표 속에 갇힌 그들의 몸은 인간이기를 주장하며 말하고 있다. 영화에서 그들은 스스로에 대해 인간으로 주장하고 있음이 극명하게 드러나 있는데, 이에 반해 문제는 그들을 바라보는 타자의 시선이 그들을 인간이 아닌 다른 것으로 정의 내린다는 점이다. 기계 문명과 싸워야 하는 상황에 놓인 여타의 인간들에게 기계는 무조건 적일 따름이다. 그런 점에서 인간의 몸에 덧 씌어진 기계장치를 가지고 있는 이들 주인공에 대해 타자의 시선은 인간이 아닌 기계로 그 정체성을 규정하고 싶어 한다. 하지만 모든 인간이 사이보그에 대해 그런 입장을 취하는 것은 아니다. 그들을 인간으로 바라봐주는 시선도 물론 있고 그 시선은 일상성의 맥락에서 기능하고 있다.

여기서는 타자의 시선이 아닌 몸이 변화한 이의 시선이 문제가 되고 있다. 그들은 달라진 자신의 몸을 직접 보게 된 후 정체성에 혼란을 빚고 있다. 자신의 의지와는 전혀 상관없이 바뀌어 버린 자신의 몸을 보게 되는 것은 그들에게 인식의 전환을 요구한다. 아이언 맨은 자신의 몸에서 기계장치를 떼어버리게 되면 그저 시간이 지나면 썩을 살덩이에 불과한 인간의 몸이라는 것을 잘 알고 있다. 하지만 역설적인 점은 진짜 심장을 작동시키기 위해 필수불가결한 기계장치는 이제 진짜 심장보다 훨씬 중

요하고 그의 생명을 지탱해주는 실제 심장처럼 기능하게 되는 것이다.

즉 그가 인간으로 살아가기 위해 진정으로 필요한 것은 바로 기계장치인 것이다. 그는 자연적으로 주어진 인간의 심장을 계속 살아남게 하기 위해 인위적인 기계장치를 채워 넣음으로써 이제 진정한 인간 주체로 존재하게 되는 것이다. 그의 온 몸에 박힌 기계 조각들은 그가 이제껏 일상적으로 만들어내었던 무기에서 나온 것들이고, 이제 그 조각들이 그의 심장을 멈추지 않게 하기 위해 그에게 필요한 것은 기계장치인 것이다. 실제 인간의 몸에서 가시적으로 드러나지 않는 심장이지만 이제 기계장치의 반짝이는 빨간 불빛을 통해 심장이 작동하고 있음을 보여준다. 마치 사이보그이기에 가지고 있는 기계장치가 전면에 부각되며 그들이 인간으로 존재할 수 있다는 가능성을 타진하듯이 말이다.

〈아이언 맨〉의 경우 토니의 이름이 다르게 호명됨으로써 그에게 또 다른 존재로서의 삶이 있게 되는 것이다. 이제 그를 칭하는 또 다른 이름은 아이언 맨이다. 기계, 철이 감싸고 있는 그의 몸은 역설적으로 그를 힘없는 자들을 구하는 정의로운 존재가 되게 한다. 그의 몸이 바뀜으로 인해 그의 생각도 바뀌게 된 것이고, 몸의 달라짐은 일상의 차이를 만들어 낸 것이라 할 수 있다. 그에게 있어 일상은 무기제조였지만 몸의 바뀜 이후 그에게 다가온 일상은 자신이 만들었던 무기를 파괴하는 임무를 맡은 아이언 맨을 탄생시켜 활약하는 것이다.

차가운 기계와 따뜻한 인간의 몸의 조합은 사이보그의 몸을 표현하는 방식이다. 〈터미네이터〉에서는 살아있는 인간의 심장이 뛰고 있다. 심장은 기계에 의해 보호되고 있고 게다가 그 기계를 둘러싸고 있는 것은 인간의 피가 흐르는 피부이다. 그래서 마커스는 상처를 받으면 팔에서 피가 흐른다. 흐르는 피가 있기에 그를 인간으로 인식하는 것이다. 하지만 여전히 마커스는 불분명한 정체성을 띠고 있을 따름이다.

감정을 소유한다는 것은 인간의 고유한 특성이라는 점에서 영화에서는 마커스가 파스한 인간의 피부를 가졌음을 강조하면서 그는 좀 다른 기

계인간임을 보여주고 있다. 그가 다르다는 것은 인간의 감정을 공유한다는 것으로 드러나 있는데, 이는 아이를 구하는 장면에서 찾아 볼 수 있다. 갑작스런 로봇의 급습에서 아이를 차에 태워 구해내는 것은 바로 직전의 반창고 장면과 관련되어 있다. “사물을 만지는 것은 살아가는 몸이 사물을 만질 때 스스로 그 상태를 느낀다는 것이다”(Welton 46). 아이 팔에 붙여진 반창고를 클로즈업으로 보여줌으로써 이제 반창고는 단순한 사물로 작용하는 것이 아닌 마커스가 인간의 감정을 느낄 수 있는 존재라는 점을 각인시키는 요소가 된다. 또한 자동차 연료를 구하기 위해 들른 펌 주유소에서 며칠을 굶었을 아이에게 자신이 먹을 음식물을 건네는 것은 사이보그의 인간미를 잘 보여주는 좋은 예라 할 수 있다. 물론 마커스도 그 음식을 함께 나누게 된다. 그때까지도 관객, 등장인물 모두 그를 인간으로 바라보고 있다.

이에 반해 관객의 입장은 이중적이다. 관객의 시선이 다른 등장인물들과 동일시가 되어 있다면 그를 기계로 보게 되는 것이지만, 마치 그를 경험한 듯 그가 한 행동, 모습을 이미 화면으로 보았기에 그를 인간으로 봐야 하지 않은가라는 주장을 하고 싶기 때문이다. 고도로 계산된 전략인 여아와 여전사라는 어린아이와 여성에게 도움을 주고 구해낸 인물이라는 점에서 말이다. 특히 여전사와 마커스는 추위에 서로의 체온으로 의지하게 되는데, “만짐은 이중성이 있다: 만짐은 만(져)지는 것이고, 만(져)지는 것은 만짐이다”(Welton 46)라는 것처럼 여전사는 그의 몸을 인간으로 파악하고 느끼고 있는 것이다.

그의 몸 구석구석에 있는 기계를 보면서 등장인물들이 그의 진정한 정체를 파악하지 못하고 적으로 일단 간주하고 있다. 마찬가지로 관객의 시선도 그의 몸을 대상화하면서 인간/ 기계, 선/ 악이라는 양가성의 극단에서 판단을 유보하고 있다. 이제 그는 인간과 다른 몸을 가졌다는 것으로 인해 기이한 괴물이 되고 마는 것이다. 그래도 그의 회피한 몸을 보았음에도 관객과 여전사는 그를 인간으로 보고 싶은 욕망을 누르지 못한

다. 지금 이 순간만큼은 이중 잣대를 디밀며 그가 인간이기를 요구하고 있는 것이다. 그 이유는 피가 흐르는 그의 팔에 반창고를 붙여주려 했던 스타의 태도, 카일 리스를 구하려 하는 그의 강인한 의지, 여전사를 위협에서 구해냈다는 것 등이 맞물려있기 때문이다.

선과 악의 기로에 서있는 관객은 그에게 '선'이라는 입장을 제공한다. 하지만 그 모든 것이 카일 리스를 체포하는 임무의 선상으로 예정된 것이었음을 컴퓨터의 말로 듣게 되는 순간 기계에 대한 적대감은 확장될 수밖에 없다. 그러나 그는 관객을 실망시키지 않는다. 인간을 도와주는 사이보그, 인간에게 적이 아닌 친구일 따름이다. 그저 기계 몸을 가진 존재임을 몸으로 보여주고 있다 해도 어찌면 관객은 그가 인간의 피부를 덮고 있기에 그에게서 인간의 체온을 기대하고 있는지 모른다.

더불어 정의로운 좋은 인간의 모습으로 보이는 마커스임에도, 쇠사슬에 매어 허공에 띄어 놓고 그의 피부 밑에 숨겨져 있던 기계몸을 목도하게 되었을 때 관객과 등장인물 모두 당혹감에 빠진다. 마커스의 절규는 자신이 인간도 아니고 기계도 아닌 경계의 접점에 있다는 점에 대해 절망하고 있음을 폐부에 깊숙이 남긴다. 더불어 그의 몸을 바라보는 시선이 그를 인간으로 규정하는가 아닌가의 갈등을 해결하지 못하고 있기 때문에 더욱 경계선상의 몸이 어떻게 수용될 수 있는가의 미로에 빠지게 한다. 인류를 구하기 위해 강력한 기계와 대항해야하는 인간의 입장에서는 그의 정체성에 대해 아군이라는 정확한 판단을 내리기 힘든 상황이다. 즉 그 자신들이 기계에 대항해 싸우고 있기 때문에 기계몸을 가진 마커스를 인간으로 인정하기에는 어려운 것이다.

마커스 자신의 경우는 정체성의 변화에 대처하기가 가장 혼란스럽다 할 수 있다. 자신의 기억 속에는 엄연한 인간으로 존재하고 있는 자신의 몸이 달라짐으로 인해 타자의 시선에 의해 정체성이 바뀌게 된다는 상황에서 자신의 새로운 정체성을 구축해야 하기 때문이다. 인간에서 사이보그로 탈바꿈한 자신의 몸에 대해 몸의 불확실성이 심화되면서 몸의 소유

권이 불분명한 상태에서 “내 것이 아닌 내 몸이 한 일에 대해 책임을 지는” 것은 “몸은 개인의 자아정체성의 일부로서 수행되어야하고 완성되어야 할 일종의 프로젝트”(Shilling 23-4)인 것이다.

스카이넷에 잠입해 카일과 스타를 구해내는 임무를 수행한 후 마커스는 자신의 뒷목에 장착된 스카이넷 명령 하드웨어를 스스로 떼어내는 주체적인 행동을 해낸다. 이는 스카이넷과의 연결고리를 끊어내고 인간으로 거듭나고자 하는 마커스의 절실한 선택이 잘 드러나 있는 부분이다. 그렇다면 마커스의 경우 기계라는 타자의 몸을 가지게 된 후에도 자유로운 선택을 했다는 점 때문에 타자성의 몸을 통해서도 진정한 주체로 존재할 수 있다는 것을 잘 보여준다. 이는 자신이 인간으로 할 수 있는 마지막 선택이었을 것이고, 그래서 사이보그지만, 타자화된 몸을 가졌음에도 주체로 설 수 있는 것이라 할 수 있다.

〈아이언 맨〉의 경우 그의 일상을 구성했던 무기 생산이 어떠한 의미를 띠었는가에 대해 몸으로 체득함으로써 그 역시 자신에게 새로운 정체성을 부가해 아이언 맨으로 임무를 다하면서 주체적인 자아로 서게 되는 것이다. 그러므로 사이보그지만 경계선상에 놓인 몸을 가졌음에도 그들은 새로운 정체성에 대한 인식을 주체적으로 이루어내어 인간보다 더 인간적인 존재가 될 수 있음을 알 수 있다.

V. 결론

기계라는 타자성의 사물이 단순한 육신의 몸이 아닌 기억을 담지하고 작동해내고 재생산해내는 몸과 맺어질 때 몸의 주체화는 어떤 식으로 가능한지 추적하는 것은 유의미하다. 사이보그와 일상성의 관계를 살펴보는 것은 몸을 통해 시작한다. 사이보그인 그들의 몸이 일반적인 인간의 몸과는 어떻게 다른가와 그들이 욕망하는 바는 어떠한 삶을 영위하려 하

는 것인지에 대해 살펴보았다. 두 영화텍스트인 〈터미네이터 4〉와 〈아이언 맨〉은 사이보그의 몸을 일상성과 관련해 살펴볼 수 있는 좋은 자료이다. 그들의 어떤 점이 인간이라는 것을 느끼게 해주는가는 사물, 물질로 보여지는 일상성과 관련되어 있음을 알 수 있었다. 몸으로 기억한다는 것은 먹고 마시는 식의 일상성을 재현해내는 것이지만 사이보그에게는 그러한 일상성이 자연스런 동작의 연속으로 일어나는 것이라기 보다는 기계장치가 계산해내는 각도, 거리, 세기 등을 반영한 움직임이라는 것이 두드러진 특성이다. 예를 들어 총을 발사할 경우 사이보그이기 때문에 감각으로 조준하는 것이 아닌 기계장치가 계산해내는 각도 등에 따라 조준을 하는 모습은 일상성을 벗어난 것이라 할 수 있다. 이질적 요소의 결합이 몸의 자연스러움과 부자연스러움으로 대비되는 인간과 사이보그의 특성이라 한다면 부자연스러운 몸이 인간이라는 정체성을 고수하며 행동에 있어 인간보다 더 주체적이 될 수 있는가를 구체적으로 살펴보았다.

인간의 몸이 자동적인 기계장치처럼 움직이는 것을 일상성이라는 개념과 결부시켜볼 때 사이보그의 몸은 기계장치의 명령에 의거해 지정된 좌표대로 반응한다는 점에서 자연스럽게 동작을 이루어내지 못한다. 일상성이 삶을 지배한다는 것은 결국 일상성을 벗어날 수 없음을 반증한다. 그러한 일상성과 관련해 타자화된 몸을 통해 새로이 정체성을 갖게 된다는 것은 중요하다.

그래서 기계와 몸의 결합이라는 사이보그적 경험은 두 편의 영화를 통해 새로운 삶과 새로운 일상이 펼쳐지게 된다는 것을 잘 보여준다. 테러범에 의해 죽을 뻔한 토니가 다시 생명을 얻어 살게 되는 것은 기계장치가 그의 몸으로 들어오면서이고, 사형수였던 그에게 또 한 번의 삶을 가능하게 한 것도 몸의 일부를 기계로 대체했기 때문이다.

몸에 접합된 기계는 인간의 몸의 연장선상이라 볼 수 있고, 그로 인해 몸의 기능이 지속된다는 점은 사이보그이지만 일상성을 벗어날 수 없다는 점에서 인간으로서의 경험을 공유하는 것이다. 특히 새로운 정체성을

갖게 됨과 동시에 주체적인 존재가 된다는 것이 가능한가를 사이보그의 몸을 통해 살펴보았다.

(건국대 글로벌캠퍼스)

■ 주제어

사이보그, 살아가는 몸, 일상성, 중간성, 사회적 실체, 주체적인 몸, 〈터미네이터 4〉, 〈아이언 맨〉

■ 인용문헌

- 김중갑. 『일상속의 몸』. 서울: 쿠북, 2009.
- 앙리 르페브르, 박정자 역. 『현대세계의 일상성』. 서울: 기파랑, 2005.
- 장 보드리야르, 이상률 역. 『소비의 사회』. 서울: 문예출판사, 2002.
- 크리스 설링, 임인숙 역. 『몸의 사회학』. 서울: 나남, 1999.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. (1967) Trans. by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998.
- Haraway, Donna. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century,” in *The International Handbook of Virtual Learning Environments*. Netherlands: Springer, 2006. 117-58.
- Husserl, Edmund. “Material Things in Their Relation to the Aesthetic Body,” in *The Body: Classic and Contemporary Readings*, Ed. Donn Welton. Oxford: Blackwell, 1999. 9-37.
- Jeffords, Susan. *Hard Bodies*. New Jersey: Rutgers UP, 1993.
- Lykke, Nina. “Introduction,” *Between Monsters, Goddesses, and Cyborgs*. (eds) Nina Lykke & Rosi Braidotti. London: Zed Books, 1996. 1-10.
- _____. “Between Monsters, Goddesses, and Cyborgs,” *Between Monsters, Goddesses, and Cyborgs*. (eds) Nina Lykke & Rosi Braidotti. London: Zed Books, 1996. 13-29.
- Welton, Donn. “Soft, Smooth Hands: Husserl's Phenomenology of the Lived Body,” in *The Body: Classic and Contemporary Readings*. Ed. Donn Welton. Oxford: Blackwell, 1999. 38-56.

■ Abstract

Machine and Sensibility of the Other Body

Yoon, So Young

(Konkuk University)

In many films, a special species called Cyborg can be found like in *Ironman* and *Terminator Salvation*. A cyborg is coined with two words: cybernetic and organization. This paper explores the characteristics of a cyborg and the relationship between cyborg and quotidian. For this what bodies function in daily lives is investigated in line with quotidian. In the two cinematic texts, two protagonists, Ironman and Marcus, are struggling to recognize their own peculiar identities: human or non-human. In-betweenness is to be examined for the new tribe named a cyborg to seek for their newly-established identities.

The main focus is on discourse on bodies which belong to cyborgs as well as humans. Human bodies operate in an automatic and mechanical way while cyborg bodies can do this based on specific functions. So they never act naturally or automatically. According to Husserl, “the lived-body itself is one of the things that we come to experience” (Welton 46). The concept of the lived body is of significance in that it presents perception and feeling of the body.

What is noteworthy is if it is possible for cyborgs to be subjectified by overcoming the fact that they are cyborgs, not

human beings, and acknowledge themselves as humans. In relation to the perspectives with quotidian, it is meaningful to find that they strive to be subjective although they cannot act wholly and fully as humans.

■ Key Words

cyborg, lived-body, quotidienneté, in-betweenness, social reality, subjective body,
Terminator Salvation, Ironman

■ 논문게재일

○투고일 : 2012년 12월 2일 ○심사일 : 2012년 12월 5일 ○게재확정일 : 2012년 12월 18일



Awareness of Space as a Theatrical Dramaturgy and Divided Self in Brian Friel's Plays

Jung, Youn Gil

I . Introduction

In *Translations*, the hedge-schoolmaster Hugh says “We must learn where we live” (*Selected Plays* 444). In Ireland this challenge always matters. Unlike most other colonies and former colonies, Ireland is located geographically and racially within the first world. Consequently its culture is characterized by first-world as well as by third-world affinities and structures. Within Ireland at least two distinct phases of national consciousness exist. Throughout the history, from the colonialist perspective, Ireland has been marginalized as a social and historical construct of ‘an Ireland which is not England.’ Not until mid 1980s and 90s could Ireland be located at the center of their own history. After the independence of the Irish Republic in 1921, so-called post-colonial situation in the Northern Ireland initiated. This phenomenon has been constantly reflected in Irish writers’ works and ‘the problem of place’ related to the intense relationship between man and the landscape has always been an

important issue to them. Their identity with the place is instinctive, traditional, and deep-rooted. The problem also matters in Brian Friel's plays, widely considered as Ireland's leading contemporary playwright and one of the most successful modern playwrights, both artistically and commercially.

The critical consensus towards Friel's plays and their relationship to the Irish Republic's nationalism has evolved significantly since the first studies on his career appeared in the 1970s. The initial discussions by D. E. S. Maxwell and George O'Brien argued that the playwright espoused a relatively unproblematized Irish nationalism, and even as late as 1988 Ulf Dantanus positions Brian Friel squarely within the tradition of Joyce, Synge, and O'Casey. Elmer Andrews situates Friel in the tradition of Synge and O'Casey in his exploration of the tension between reality of identity crisis and the eloquence of the characters, which is a way of avoiding facing up to a crisis. (Andrews 99) In fact, the focus of criticism on him has been largely laid on how he transforms his postcolonial milieu into alternative forms so that his works could provide an alternative perspective. The critics have linked his views of language with George Steiner's theory and focused primarily on Steiner's influence on *Translations* and other late plays. Richard Kearney first explored language issues in Friel's plays. Helen Lojek applies Steiner's notion of translation to Friel's plays in general. F. C. McGrath examines Friel's works from the perspective of his orientation toward language and its relation to the illusions, myths, and narratives the Irish construct to negotiate psychological and social experiences. Scott Boltwood argues Friel engaged with the state's ideology not as a

presumptive Irish citizen who lived in the North, but as a doubly disenfranchised Northerner: one alienated from both Irish states and unable to identify with either. (Boltwood 3)

This paper is an extension of existing postcolonial criticisms and centers on 'the problem of space.' Estyn Evans refers to "the intuitive understanding and interpretation of the creative writer" (Evans 56) in relation to "regional personality" (56) and concludes that "their inspiration characteristically springs from intimate association with particular landscapes, local, regional and national elements." (56) It means that the awareness of place has become a part of the individual and comes to express itself both consciously and subconsciously. This paper is based on the argument that the relation between the Irish writer and his locality is a vital interest and seems singularly significant in Friel's works. In this paper I examine Friel's treatment of place as the theatrical dramaturgy in his plays with respect to the geographical space partition and the stage space and assert that his 'awareness of place' reveals the cognitive mapping of Ireland's 'divided self'. To demonstrate this idea, I will explore Friel's construction of the fictional world of Ballybeg traversed by characters such as idealists, cynics, dreamers, disillusioned lovers, and searchers in Chapter II. Friel's plays not only present the life-stories of his central characters but also tell the story of Ballybeg, a Ballybeg that is and isn't Ireland from 1964 to today. And in the next chapter I will concentrate on the plays which dramatize the divided self between inner truth and outer reality according to Stanley Vincent Longman's classification of stage space — a fixed place, a constantly changing, fluid place, and

floating place.

Then, I propose that studying his plays in terms of place and his attitude to place is not a limiting but an illuminating experience. Although it cannot be quantified or even defined, the awareness of place must be recognized as shaping influence on the imagination of the writer and should merit some attentions and investigations. Also, a focus on space particularly connecting it to theatrical dramaturgy(aesthetic) offers fresh interpretations of the texts and, far from narrowing the significance of Friel's work, opens it up to some of the major intellectual issues of present Ireland.

II. Geographical Space and Divided Self

Since birth, people develop a close and ancestral bond with place as a fundamental element for the shaping of their own identity. But it is a mutual relationship to the extent that place doesn't exist in itself but it becomes so only when we derive it out of undifferentiated spaces providing it with a particular meaning for, and by, human sociability and identity. In other words, place defines us and we define place. Seamus Heaney describes this relationship as "the interaction between the geographical landscape and the landscape of the mind." (Heaney 132) It means that awareness of place signifies both the objective geographical space and place-identity such as the memories, experiences, feelings and ideas related to a specific place. Therefore, the value of place in terms of self-definition and cultural-identity is common and natural for every human and

society. In this sense, we assume that narrative as a means to preserve a specific place is a shared cultural operation.

But in the Irish culture it has been addressed more with place because of the distinctive situation of the break Ireland has experienced in its history. Place always matters to Irish. For Ireland place is a matter of identity more than elsewhere, firstly because of its internal division between North and South. This division assumes also a political and religious meaning, because the “possession of the land and possession of different languages have rendered the question particularly urgent” (Heaney 3). Indeed, Irish literature has developed a real geographical calling since its beginning. Ferro asserts that this awareness to place can be traced back to the early phases of literature written in the Irish language, where the geographical space had a strong cultural dimension: history was mythical and myth was geographical. Friel has written the works involving interesting literary and ideological interpretations of the theme related to place. His works deal with landscapes and cherished spots and interpret place in terms of cultural identity. He has been tried to define ‘Irishness’ according to relation to the Irish ground. And he tries to present that turbulent state of the Southern as well as the Northern Ireland. He wants to offer an option for confronting the never-ending and excruciating conflict between the Catholic Irish and the Protestant Anglo-Irish. These attempts are related to his personal and professional lives.

There can be little doubt that Friel's understanding and interest of locality is a conscious constituent in his craft. His devotion to place is particularly powerful, especially if one considers his personal

geographical movement and experience. Living in both the Northern Ireland and Irish Republic, Friel cannot avoid the conflict between the postcolonial in the South and the post-colonial in the North. He is above all a rooted man. Born in Co. Tyrone(Northern Ireland), he moved with his family to nearby Derry.¹⁾ After that, he moved to Manynooth(Irish Republic), Belfast, Muff(in the Republic) and Greencastle. In the 1980s he was actively involved with Derry-based Field Day Theatre Company.²⁾ His entire life, to sum it up in a word, has involved a continuous crossing of boundary both personal and professional.

Particularly, Derry is the place that is closely associated with him and has very important meaning. The city bears two names — Derry to the nationalists, Londonderry to the unionists — and to live there is to be acutely aware of linguistic, cultural, religious and political divisions. Derry is the city that has distinctive characteristics since partition separated it from much of the northwest it had traditionally served as the major urban centre. According to Helen

1) He was intimately connected with two different places: Derry, his father's hometown, and Glenties, his mother's home place in south-west Co. Donegal. Summer for Friel were spent in his mother's home country of Donegal. Donegal is adjacent to and serves as a natural hinterland to Derry. But it remains divided. The two places together symbolically blend into a hybrid representing both Northern Ireland and the Republic, to become the imaginary locus of his fiction: Ballybeg.

2) The Field Day attempt to redefine the Irish identity was more concerned with the internal fractures of Ireland, its being Catholic and Protestant, English and Irish, Unionist and Republican and so on. The fact that Field Day was conceived as 'fifth province of the mind' highlights the local character of such investigation.

Lojek, Derry is a community of balanced factions — unionist/republican, Protestant/Catholic, English/Irish, colonizers/colonized, urban/rural, haves/have-nots, past/present— and Friel's works are marked by realization of such factions and boundaries, both geographic and personal. (Lojek 180)

We know the setting is as important and resounding as the lines in all the plays. His famous works are set in or near Ballybeg. In his works in which whether he deals with urban or rural inhabitants, with the past or the present, one repeated constant is the town of Ballybeg. It first appears in *Philadelphia, Here I Come!*, a static and rural, full of people lost in their own illusions due to the unimportance of their lives. After that it has continuously appeared in his plays. In *Philadelphia*, it is “a small village in County Donegal” (*Selected* 27). In *Living Quarter*, it is in “a remote part of County Donegal”, and also “in the wilds of County Donegal” (*Selected* 173). In *Aristocrats*, it is “a remote Donegal village”. In *Translations*, it is clear that Ballybeg is on or near the coast, and 23 miles from Glenties. What these various examples show is merely not to see Ballybeg, not as a town, or a representation of any particular town, I think that Ballybeg is an emblem of all Irish towns, and of Ireland itself. Also, according to Tony Corbett, Ballybeg is a locus for incidents that could have occurred in any small town in Ireland: old men stagnate, young men leave home, families come under strain, social position is invoked to make others inferior, traditional authority declines, lives are shattered by change and tragedy. (Corbett 72)

The village becomes the microcosm of contemporary Ireland. It

has the significance in Irish literature comparable to the that of William Faulkner's Yoknapawtapha in American literature. Ballybeg, 'Baile Beag' in Irish, is in fact, not only a 'small town', but also meaningfully a 'small home' (Baile in Irish means both 'town' and 'home'). His work maps the northwest corner of Ireland, an area of small towns, sliced by the border partitioning the island. In this simple detail of an imaginary place-name, Friel fully displays his ability to connect the 'small place' with the whole world, thinking of the 'small place' in terms of symbolic locus where essentially universal truths are revealed. Moreover, this 'universality' assumes an even stronger meaning if we consider that Ballybeg is an imaginary place cut out from the Republic and Northern Ireland, a territorial metaphor whose story is symbolically true beyond any border. In short, he maps the course of Irish concerns during the 20th century and tracks internal, psychic realities of love, family, and struggle between faith and doubt. In this respect, we can conclude Ballybeg represents an effort, at the wider application of a place, towards some kind of local universality.

Indeed, *Philadelphia* was not his first play because he had already had two stage plays produced before *Philadelphia*. But from the success of *Philadelphia* he went on to build a major international reputation, alongside real popular success in the theatre with strong cultural and intellectual credit. Its setting is the typical Donegal village(Ballybeg) which is discouragement set in contrast with the fascination of the US as the site of emigration, represented through media images and enhanced by distance and desire. *Philadelphia* became the first Ballybeg play and the first Friel classic. It was at

the 1964 Dublin Theater Festival that *Philadelphia* was staged and produced on Broadway in the next year. Its plot on a young Irishman emigrating the US led to a striking responsive chord in US audiences. The year 1964—after Friel's own formative exile in Minneapolis in 1963—is often regarded as a new beginning in Irish theatre. The decade saw the emergence of a new generation of playwrights such as Brian Friel, Tom Murphy and Thomas Kilroy. According to Grene, after the social conservatism and economic and cultural isolationism of the previous decades, this was a time of remarkably rapid modernization in Irish society. (Grene 194) Whether the playwrights gave their plays urban or suburban settings or, as of the others, preferred traditional subjects—using traditional materials such as peasant setting and decor, with familiar characters such as a parish priest and a schoolmaster—in Irish rural and small town life, there was a new bitterness of social analysis, different angles and some marked changes in dramatic style and technique.

What was revolutionary about *Philadelphia* in 1964 was that it concentrated on situation or condition rather than plot. A person's inner life may become so splendid and challenging as to disable him or her for all contracts with the world, a bleak truth dramatized by *Philadelphia*. In the play, the musings and mockeries of Private Gar have the effect of leaving Public Gar hopelessly tongue-tied and ineffectual. On Friel's stage, the inner monologist is more often a damned nuisance than a secret ratifier. (Kiberd 240) Christopher Murray asserts that in Gareth O'Donnell Friel supplied an Irish Hamlet for his time, a character longing for contact but driven back

repeatedly upon himself since the world he lives is no longer the safe world of authority and security it once was, (Murray 169) As his subjective memory shows him, Gar is alone in a world of change and illusion. The rituals by which Gar lives are meaningless; he is measuring out his life in two-pound sugar bags. Katie Doogan betrayed him in response to her father's wishes. But when he opens the antiquated suitcase to do his packing Gar opens a Pandora's box of family history. That is the suitcase he must take with him into exile; the past will go with him to Philadelphia. Gar hopes to recover love by exiling himself and finding a surrogate family in Philadelphia, but it is clear from Private's comments that this is an illusion. Even Public does not really believe in exile. In fact line of the play tells us he doesn't know why he is going. Uncertainty and agnosticism define Gar as the new anti-hero in Irish drama.

Philadelphia is seemingly all about what makes Ballybeg an impossible place to live, what forces the likes of Gar to emigrate. It is about deprivation, loss, absence. But what it leads is the lyrical plenitude of registering loss. So, for example, the absent mother who haunts the text, who stands for all the tenderness, spontaneity and freedom which Gar feels himself to lack, is recreated in idealized form from the glimpsed and fragmentary memories of others. And on the point of Gar's going away, the deadening ordinary Ballybeg is suffused with a backward glow of charm, to the point where Gar cannot answer his own question,

PRIVATE. . . . God, Boy, why do you have to leave? Why? Why?

PUBLIC, I don't know, I-I-I don't know. (SP 99)

Greene points that “*Philadelphia* on the face of it affirms for emigrants the rightness of the decision to emigrate; that backward world of Ballybeg has to be left behind.” (205) I think his assertion is right because emigrant nostalgia is a dimension in the play’s imagination of Ballybeg, and undoubtedly was a dimension to its success in America. The feelings that inspires these characters are scarcely limited to the work’s time and place, and *Philadelphia* is not local-colour drama. (*Essays* 52) This is a play about love: Gar’s love of his country, his father, his girl, his mothering housekeeper. He fails in all of these loves. He cannot discover a way to make a life in Ballybeg, or to break through his father’s taciturnity. He doesn’t even seem to realize Madge’s love for him. I think that failure in love is accompanied by the failure of memory. Madge and Lizzy don’t remember Gar’s dead mother in the same way, and Gar has no memories at all. He and his father have different memories of the same fishing trip. Lojek also indicates failures in love and memory are accompanied by the failures of religion and education. (Lojek 188) Even emigration will fail. The move that promises to change Gar’s life completely will not. Madge, wise in the ways of the O’Donnells, believes Gar will end up just like his father. “Ireland–America–what’s the difference?” (*Philadelphia* 64) asks American visitor. The play suggests no answer.

In the play, emigration plays as metaphor for the alienation Friel sees at the heart of modern life. He said *Philadelphia* was an analysis of a kind of love: the love between a father and a son and between a son and his birthplace. (Greene 212) Gar, like so many real Irish youths of that time, is set to emigrate. Gar is eager to escape

the limitations of life in Ireland. The United States represents the proverbial land of opportunity for Gar, but in order to seek that chance he will have to leave the father and the country he loves deeply. Gar stands in for any number of such backward adolescents, underpaid and undereducated, frustrated and impotent. And the work shows Gar at the moment of absolute and irreversible transition from one life to another, and he is intelligent enough to sense what that transition will mean. This plot is located in the most common of Irish stage sets. According to Friel's genius is to take stock characters in conventional situations and locations and explode them before audiences can settle into comfortable familiarity. (Lojek 192)

Along with the place such as Ballybeg, place names play an important role in Friel's Dramaturgy. The symbolic meaning of place-names is pensive and obscurely allusive rather than clear and accurate. The relation between a place-name and functional meaning is expressed more directly and plainly in *Translations*. Yolland, the English officer, and Maire, the Irish country girl, separated from each other by the lack of common tongue, are brought closer together through the attempted assimilation of place-names in their respective backgrounds. By repeating the names of the places that 'made' Yolland, Maire seems to be able to get closer to him in his absence. Maire seems to realize that these names give a kind of existence to Yolland as well as establishing certain natural and basic qualities in his habitat, which are part of the description of Yolland himself as well as the larger themes of the play. According to Dantanus, the list of English place-names could

be completed by adding 'England', thus stressing the central contrast of the play, the conflict between England and the English language and Ireland and the Irish language. (Dantanus 30)

Earlier in the play Yolland was physically and symbolically united with Maire when he perceptively and sensitively appealed to her sense of place.

Yolland: Bun na hAbhann?(He says the name softly, almost privately, very tentatively, as if he were searching for a sound she might respond to. He tries again,)
Druim Dubh?(Maire stops, She is listening, Yolland is encouraged,)
Poll na gCaorach, Lis Maol(Maire turns towards him,)
Lis na nGall Maire Lis na nGradh,
(They are now facing each other and begin moving — almost imperceptibly — towards one another.) (SP 405)

Here Yolland can give whatever local preconception he had to presume not only the existence of these places but their own distinctive spirit and atmosphere. As Dantanus notes, this is the vital meeting-point between two of them, a moment of great symbolic value in Friel's play. Here the whole question of 'the meaning of place' becomes clear. (32) Consequently, in Maire's map and Yolland's Irish place-names two individuals have seen the way to overcome local and national conditioning to become united almost in spite of history. And the power of these place-names has shown the way. (Jung 252)

It would be hard to conclude a survey of awareness of place

without looking at the significance of place in *The Freedom of the City*. In the play, Lily, Skinner and Michael find themselves in occupation of the mayoral parlour of the Guildhall in Derry. They have hidden into there to escape from the shots of a riot in Derry. Corbett points that “the presence of representatives of three very different strands of ‘republicanism’ allows Friel the freedom to compare ideologies both within and without the Guildhall.”(103) The Guildhall dates from 1887, was rebuilt after a fire in 1908, and still dominates the city. To an extent in this play, Friel was talking to the citizens of Derry to whom the Guildhall as a semiotic index of imperialism was more highly developed than to others on the Island. The setting Friel describes isn't one of civic tradition, but of entrenchment and stagnation. For example, the term “embattled”(SP 105) means simply but also means under threat or under pressure. The use of words like “solid and dated”(105) implies a self-satisfied detachment from the real world as does the use of “heavy” and “staid”. In addition, ideas of Irishness are examined against the contradictory ideologies of the three characters and the lines and public comments on their deaths. The three invaders of Guildhall are all Catholic and poor. Although native to Derry, the Guildhall is an unfamiliar environment where they don't belong.

III. Stage Space as a Dramaturgy

Friel has made use of not only geographical space but also stage space to reveal his ideas. Longman classifies the stage space into

three different types. One is the 'fixed stage', where the action of the play occurs within a closed space which remains the same throughout. (Longman 152) This would define the kind of stage space utilized by Friel in his first three plays; *The Enemy Within*, for example, is set entirely within the confines of Columba's cell on Iona and does not vary throughout. Another is 'a constantly changing, fluid place'. In *The Loves of Class McGuire*, with its constant movement between various time frames and the different locales of Harry McGuire's home and Eden House. And the other is a 'floating' stage that a form of staging which 'encapsulates a generalized locale and several places within it and so produces the feeling that the stage is a sort of island'. (152) The metaphor of the island recurs in Longman's definition of the 'floating' stage and has particular resonance when applied to *The Gentle Island*.

There are also plays that mix the two types, as *Philadelphia, Here I Come!* does with its fixed settings of kitchen and bedroom and a third space to the front, which Friel designates as 'fluid', where the flashback sequences are enacted. *Philadelphia* is a careful study of small-town, mid century western Ireland. (Lojek 190) In *Philadelphia*, the set includes not only the public space of the kitchen, but also the private space of Gar's bedroom and a fluid, undelineated space which represents all other locations. Quiet, polite, ordinary Gar Public is balanced by his alter ego, the sardonic, flip, irreverent Gar Private, who first reveals himself in the privacy of the bedroom but later wanders, since only Gar public is able to see him. (Roche 72–103) Public and Private are played by different actors and are not identical, but they are always together and parts of a whole.

Friel's divided stage and divided character incarnate divisions involved with a specific time and place, and the play is often discussed as a play of emigration.

Those months in America gave me a sense of liberation - remember this was my first parole from inbred claustrophobic Ireland - and that sense of liberation conferred on me a valuable self-confidence and a necessary perspective so that the first play I wrote immediately after I came home, *Philadelphia, Here I Come!*, was a lot more assured than anything I had attempted before. (*Self Portrait in Murray* 42)

During the period spent as apprenticeship with Guthrie in Minneapolis³⁾, Friel learned the techniques of world drama, a lexicon of alternatives to the traditional manner of staging plays which had taken over in Ireland in the 1930s. The first of these is the device whereby the same character is played by two different actors. As you have seen from chapter II, in *Philadelphia*, Friel came up with the idea of expressing the deeply divided feelings of 25 years old Donegal man the night before he emigrates to the USA through having two different, interrelated aspects to his stage protagonist. On the one hand, there is Public Gar, 'the Gar that people see, talk to, talk about. Private Gar is the unseen man, the man within, the conscience, the alter ego, the secret thoughts, the id.'

3) To learn more about the theater, Friel spent six months in 1963 at the Tyrone Guthrie Theater in Minneapolis, Minnesota. This experience was followed by the production of his later stage plays.
(<http://www.enotes.com/dancing-lughnasa/author-biography>)

The interplay of the Private(subjective) and the Public(objective) that Friel requires for his play is not entirely met by the device of dividing his character into two. The main stage space is divided between the kitchen and Gar's bedroom, both features of a realistic Irish play. But as Richard Allen Cave has observed, he has moved them upstage and in so doing has distanced and isolated the traditional setting from the spectator.(Roche 133) The downstage area, the apron, is left in the dark. As Friel's stage directions put it, the 'remaining portion is fluid'(27). This fluidity is specified in terms of place, since at one point it represents 'a room in Senator Doogan's home'. What the play itself will reveal is that this dark, open space also permits chronological fluidity as the site in which Philadelphia's key flashbacks occur. Friel by this means frees his stage from one particular time and place and can range with a greater degree of freedom than the traditional scenario permitted. Moreover, in the play, the purely theatrical creation of Private Gar could walk through the walls separating the bedroom from the kitchen; all of the other characters, including Gar Public, had to observe the confines of realism and enter or leave through the bedroom door. That distinction has been abolished. The theatrical and the realistic no longer occupy separate domains in his drama but are fused within the same stage space. The result is a greater freedom and daring in what Friel chooses to represent and how he does so.

In *The Freedom of the City*, he makes use of various staging techniques. Lighting changes, sound effects, flexible stage spaces and contrapuntal scenes and allow, ing characters to exceed their

characterizations have all appeared in his work before and after the play. The scenes switch quickly between the Guildhall interior and tribunal high overhead, and are punctuated by the comments of a sociologist, a forensics expert, a pathologist, a television reporter, the press, and the shifting position of the balladeer and the priest. As Corbett points, the perspective that results makes we think that “one is a witness to the truth of the situation happening inside the Mayor's parlour, a truth to which the other commentators in the play have no access.”(143) In this sense, this is theatrically flamboyant, but politically dangerous. It places blame for the killings unambiguously with the authorities, in particular with the soldiers.

As the stage space, the mayor's parlour, the inner sanctum of Guildhall is literally and metaphorically the heart of the Unionist controlled government.(Higgins 32) Although the marchers have been told that “This is our city”(116), they have stumbled unwittingly into the nerve centre of a system where every gesture demands its price and as Skinner quickly realizes, they will pay dearly for their presumption. The mixture of reverence and mirth with which they recognize the discovery that they are in the Guildhall is ironically juxtaposed with military and journalistic hyperbole. And the metatheatricity is facilitated by the dressing- room next to the Mayor's parlour, which provides all three of them with ceremonial robes and initiates the performance of carnivalesque misrule and mockery.

In *The Gentle Island*, Friel capitalizes on what Longman defines as a “pecuiarity” of the floating stage: “that it takes advantage of

qualities derived from both the fixed and the fluid stages. It maintains the confines of the stage, translating them into dramatic terms, and at the same time it invites the audience's imagination to collaborate in filling out the world of the play.”(Longman 159) Friel puts characters in situations where they must balance different memories of the same event, or where they must confront alternative interpretations of events. As Manus says, “every story has seven faces”.(*Gentle Island* 57) The interior and exterior are presented side by side, with neither absolutely prevailing, though the external occupies two-thirds of the space.

About one-third of the stage area, the stage area, the portion upstage right from the viewpoint of the audience, is occupied by the kitchen of MANUS SWEENEY's cottage. The rest of the stage area is the street around the house. Against the gable wall are a currach, fishing nets lobster-pots, farming equipment, (*Gentle Island* 11)

Friel will probe ever more acutely into the shortcomings of family life and inherent fragility of the concept of 'home'. His settings will embody these concerns in their very design, (Roche 108) Friel is also concerned with the abandoned Irish countryside and the play contains a good deal of satire, from its ironic title on. Its opening quarter-of-an hour stages the progressive abandonment of the island by virtually its entire population. The sole remaining family, dominated by its one-armed patriarch, has its own intricate dynamic. The arrival of two gay lovers activates a disruption and realignment of the stage space and of how relationships on the

island are traditionally ordered. Scott Boltwood has noted how in Friel's allowing dramaturgic confidence in the early 1970s he moves from narrative action to "emblematic action, where the play's themes are embodied through stylized and often overtly connotative movement". (Boltwood 9) Boltwood identifies the emergence of these emblematic scenes in *The Gentle Island*, describing them as "carefully scripted set pieces that embody a play's ethos in a manner that often resists reductive characterization as merely spatial movement".(10) But the concept of 'spatial movement' is central to this dramaturgic breakthrough and cannot so lightly be dismissed.

In *The Gentle Island*, a kitchen gives access to a street and view of the island, but there are to be no walls separating these areas. However, in this play far more of the dramatic action takes place within the kitchen than without. Initially the street allows for varying images of the mass emigration from the place, which defines the complete isolation of Manus Sweeney and his family, the islanders who remain; and subsequently the action shows the bringing out into the light of hidden but primal tensions within the triangular relationship of father, son and daughter-in-law. But this play does not achieve the concentration and intensity of the other two, where the action is filtered through memory so that a coming-to-terms with the past enacts a decided change in the present.

IV. Conclusion

Contemporary Irish drama communicates not only through words but also through the non-verbal use of space — both the geographical places in which plays are set and the ways stage space is used. Among them, Friel's plays of the 1960–70s don't reveal the political disputes and tensions that happened in the decade in either an obvious and direct way. It seems that the approach is oblique and metaphorical. During those days, an extraordinary transformation which has to do with how space is staged both geographically and theatrically occurs in the dramaturgy of his plays. Deeply divided feelings about Donegal and his imagined Ballybeg are evident in his plays, and they are part of what gives the works power. Ballybeg is the Ireland which Friel's characters must leave to realize themselves, and this realization occurs through a process of translation. I propose that in a context of varied collective identities permeated by division and partition, the divided self which emerges in the process is preferable to the notion of a homogeneous and unified identity.

Friel understands place in terms of displacement, meaning homecoming and leavetaking, with strong implications of loyalty and betrayal. He himself in his *Self-Portrait* admits that the definition of 'Irishness' is much more problematic for his generation than previous playwrights. This complicated relationship with Irishness seems so extreme that he comes to the point of denying the very concept of home. As Ferro notes, the idea of home is 'impossible' for Friel in the sense that the constant leave-takings and homecomings threaten its integrity and create a permanent condition of *transitus*.

For Friel it is impossible to stay outside the sacred circle of home without feeling the irresistible pull of the tribal centre, and consequently not to feel guilty for having abandoned it. In short, Friel writes about places he knows or has known intimately like this. I suggest we should understand his aim is not to be true to the geographical and physical characteristics of a place but to capture the atmosphere of a place.

(Dongguk Univ.)

■ Key Words

Brian Friel, Awareness of Space, Stage Space, Geographical Space, Divided Self

■ Works Cited

정윤길. 「문화번역의 관점에서 포스트콜로니얼 텍스트 읽기」, 『영어권 문화연구』5.1 (2012): 241–263.

Lee, Hyungseob “In between History and Historiography: Hybrid Identity and the Discourse of the Nation in Brian Friel's *Making History*.”, 『현대영미드라마』23.2 (2010): 213–241,

Anthony Roche, *Contemporary Irish Drama: From Beckett to McGuinness*. London: Gill and Macmillan, 1994. 72–103
_____, *Brian Friel: Theatre and Politics*. London: Palgrave. 2011. 105–151.

Brian Friel, *Philadelphia, Here I Come!*, in *Selected Plays of Brian Friel*. London: Faber and Faber, 1984.

_____, Translations, in *Selected Plays of Brian Friel*. London: Faber and Faber, 1984

_____, *The Gentle Island*. Oldcastle: Gallery Books, 1993.

_____, *Living Quarters*, in *Selected Plays of Brian Friel*. London: Faber and Faber, 1984

_____, *Aristocrats*, in *Selected Plays of Brian Friel*. London: Faber and Faber, 1984

Christopher Murray, Ed. *Brian Friel: Essays, Diaries, Interviews: 1964–1999*. London: Faber, 1999.

_____, *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror up to Nation*. New York: Syracuse UP, 2011.

Declan Kiberd, *The Irish Writer and The World*, Cambridge: Cambridge UP, 2005.

- Elmer Andrews, *The Art of Brian Friel: Neither Reality Nor Dreams*.
London: Macmillan, 1995. 1-75.
- E. Estyn Evans, *The Personality of Ireland: Habitat, Heritage and
History*. Belfast: The Black Press 1981.
- Geraldine Higgines, *Brian Friel*. Devon: Northcote House Publishers.
2010. 1-29.
- Helen Lojek, "Brian Friel's sense of place", *The Cambridge
Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. Ed. Shaun
Richards. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 177-190.
- Nicholas Grene, *The Politics of Irish Drama*. Cambridge: Cambridge
Univ. Press, 1999. 194-218.
- Pine Richard, *The Diviner: the art of Brian Friel*. U.C.D. Press,
1999.
- Scott Boltwood, "More Real for Northern Irish Catholics than
Anybody Else": Brian Friel's Earliest Plays', *Irish Theatre
International* 2:1(August 2009): 1-24.
- Simona Ferro, "Séan O'Faolain and Brian Friel: two different
responses to Irishness and sense of place". 10 October.
2012.
<http://www.sinestetica.net/simona_ferro>
- Stanley Vincent Longman, 'Fixed, Floating and Fluid Stages', *The
Theatrical Space: Themes on Drama* 9. Ed. James Redmond.
Cambridge: Cambridge UP, 1987
- Tony Corbett, *Brian Friel Decoding the Language of the Tribe*,
Dublin: Liffey Press, 2002. 71-106.

■ Abstract

Awareness of Space as a Theatrical Dramaturgy and Divided Self in Brian Friel's Plays

Jung, Youn Gil

(Dongguk University)

Brian Friel plays communicate not only through words but also through the non-verbal use of space — both the geographical places in which plays are set and the ways stage space is used. The circumstance of place is always a highly pertinent consideration in any discussion of Irish literature. I try to establish the relevance of a apposite attention to the question of place in Friel plays and propose to see it as an attempt to reveal awareness of place and divided self. The discussion of the paper centers on 'the problem of space.' Through this attempt, I examine Friel's treatment of place as the theatrical dramaturgy in his plays in terms of the geographical space partition and the stage space and asserts that his 'awareness of place' reveals the cognitive mapping of Ireland's 'divided self'. In geographical respect, Ballybeg is emblematic of Ireland and a part of Ireland rather than any one specific village in that area. In this respect Ballybeg represents an effort, at the wider application of a place, towards some kind of local universality. In dramaturgy, the experimental stage spaces are employed to deconstruct the reality

Friel has created within the world of Ballybeg as well as its external reality. I draw the conclusion that his attempts to map the pain of de-mythologizing both personal and public identities, facing up to lost fantasies to the individual and the nation. A focus on space particularly connected to theatrical dramaturgy(aesthetics) offers fresh interpretations of the texts and, far from narrowing the significance of Friel's work, opens it up to some of the major intellectual issues of present Ireland.

■ Key Words

Brian Friel, Awareness of Space, Stage Space, Geographical Space, Divided Self

■ 논문게재일

○투고일 : 2012년 11월 30일 ○심사일 : 2012년 12월 5일 ○게재확정일 : 2012년 12월 18일



“A Terrible Beauty Is Born”: Representation of the Internal/External Conflicts in Yeats's Political Poems

Joe, Sue Jean

I . Introduction

Yeats's poems from 1916–19 are political because they embody Yeats's internal and external conflicts. In Yeats's dialogue poems such as “A Dialogue of Self and Soul”(1929), “Ego Dominus Tuus” (1917), and “What Then?”(1937), there are always two contradictory voices, each of which insists on its being heard. In “What Then?” which is a brief poetic summary of Yeats's life, the speaker lists his life's achievements as an artist and a husband. Each of the statements, however, is undermined by a question posed by Plato's ghost, “‘*What then?*’” Despite all his efforts to silence it, the ghost remains defiant:

‘The work is done,’ grown old he thought,
‘According to my boyish plan;
Let the fools rage, I swerved in nought,
Something to perfection brought’;

But louder sang the ghost 'What then?' (349)

As the passage suggests, two different voices are eternally present, making conflicts inevitable. Hostile voice of the ghost is another voice within Yeats, a voice that internalizes Yeats's conflicts with his audience, who at the same time threatens and yet inspires his poetry.

Contradictions in such a relationship is most clearly symbolized in the gyres, the interlocking cones which represent the coexistence of opposing characteristics in individuals, history and civilization. On the one hand, Yeats himself embodies those conflicts and thus conflicts become internalized in self. On the other hand, the poet was a person in conflict with his society and the actual and imaginary audience, and conflicts become externalized in the society. However, there is no clear borderline between inner and external conflicts as the poems freely cross the boundaries between the two.

In this context, I would argue that these internal and external conflicts manifest themselves in the Easter Rising. In fact, Yeats's political poems meditate on that inevitability of conflicts in an individual, history and civilization. They chart the ambivalence of conflicts as an agent which threatens destruction but at the same time inspires creativity and creates a new poetic opening.

The nature of these conflicts is obscure. However, we can trace it in a wider context of Irish nationalism. The starting point is Douglas Hyde's 1892 address, entitled "The Necessity for De-Anglicising Ireland", where he points out the curious ambivalence of Irish

attitudes toward the English, which made them slavishly follow English trends while hating them with utmost intensity. As Edward Hirsch argues, Hyde's statement became a de facto founding statement of the Irish cultural revival because it touched upon the sentiment common among the Irishman (1124).

Hyde's main argument can be summarized by one word: "deanglicization." In fact, Hyde argues that the previous political leaders failed because they could not distinguish the difference between politics and nationality, and overlooked Irish civilization even while they protested to their utmost sincerity to fight for Irish freedom. What Hyde wanted to do, according to Declan Kiberd's *Inventing Ireland*, was to "restore the self-respect to Irish people, based on a shared discovery of the national culture" (136–38). In short, after struggling to find the way out of the impasse of the curious ambivalent conflicts both within and without of the Irish human subjects, the Irish Literary Renaissance Movement was born.

This movement had started when, as Declan Kiberd tells us, a group of writers emerged in Ireland in the 1890s with the desire to create a national audience in order to "create a truly national literature". They believed such a task could not be accomplished without a national audience, in other words, inventing the Irish (136).

As Hirsch points out in "Imaginary Irish Peasant," what was central to that task was to find "a true representation of Ireland and its people, as opposed to the English stereotype of an Irishman as 'Paddy' or 'human chimpanzees'" (1119). From around 1840 to 1890, it was common for British weeklies such as *Punch* and the

contemporary traveling accounts to describe the Irish as a “subhuman creature.” For instance, Charles Kingsley, a British priest and a historian who was traveling around Ireland in 1860, regarded Irish people as the “human chimpanzees” and mentioned how horrible it was to look at them (1119).

It was necessary, therefore, to have an idealized image of Irishman which could dismantle that stereotype. In this search for “authentic” Irishmen, key Revivalists, such as W. B. Yeats, Lady Gregory, John Synge, and Douglas Hyde, invented a figure of “the peasant.” As Lady Gregory says: “Ireland is not the home of buffoonery and of easy sentiment, as it has been represented, but the home of ancient idealism” (*Our Irish Literature* 20). “The peasant,” figured as a natural aristocrat which prefigures Yeats’s invention of “aristocratic” audience, was set up to represent Ireland against the materialistic and middle-class England.

Despite Hyde’s claim that it was “no political matter,” this Irish Literary Renaissance was highly political. As Patrick Pearse noted, with only a partial overstatement, the Gaelic League was “the most revolutionary influence that has ever come into Ireland” (Mansergh 246–48). It was not long before more radical members of the Gaelic League came into conflict with Hyde; they not only wanted cultural freedom of Ireland but also its political freedom. As David Ward notes in his essay “Yeats’s Conflicts with His Audience, 1897–1917,” such a desire drove certain men to stage an uprising in Easter Monday, 1916, which to Yeats was a moment of violent rupture. Sacrifice of these men, who gave their all for the ideal of national freedom, in turn gives birth to “terrible beauty” (“Easter, 1916”),

the image of Mother Ireland who was to compel many young men to take part in the kind of redemptive violence like the men of 1916 (“Sixteen Dead Men”). Meanwhile, a poem such as “On a Political Prisoner” deals with the female incarnation of terrible beauty.

Several critics pointed out the role of external violence in Yeats's politics and poetry. For example, Joseph Chadwick in his article, “Violence in Yeats's Later Politics and Poetry,” uses Adorno's “Lyric Poetry and Society” to argue that violence should be seen as an example of the manners in which “various levels of society's inner contradictory relationships manifest themselves in the poet's thinking” (889–90).

On the issue of sublime, which is related to violence in that it involves an identification of the weeping son with the aggressive father, R. Jahan Ramazani claims in “Yeats: Tragic Joy and the Sublime,” that the sublime is equally tended toward authoritarianism and the violent rupture usually associated with revolution (173).

Conflicts in Yeats's poetry, however, are not only external but also internal. As Yeats tells us in *Per Amica Silentia Lunae* (1918), it is from such internal conflicts, or quarrel with oneself, that poetry is born

We make out of the quarrel with others, rhetoric, but of the quarrel with ourselves, poetry. Unlike the rhetoricians, who get a confident voice from remembering the crowd they have won or may win, we sing amid our uncertainty; and, smitten even in the presence of the most high beauty by the knowledge of our solitude, our rhythm shudders. (29)

The poet is aware of his “solitude” even as he is conscious of the presence of the highest beauty.

It is a solitude which, as Ward argues in “Yeats’s Conflicts with His Audience, 1897–1917”, comes from the poet’s perception of himself as a poet who is suffering from the conflict with the society:

Since he imagined himself as a poet in conflict with his society, like many post-Romantic writers, Yeats produced texts which embody that conflict and reproduce it every time a reader tries to interpret the words and syntax of the text. (143)

According to Ward, it is such conflicts that inspires Yeats’s poetry, which echoes Yeats’s own views on the source of his poetry. As an artist, Yeats is a noble like Pegasus and yet at the same time he is born and raised a middle-class. In that sense, Yeats embodies contradictions which are projected onto the society and causes tension that is built up until it explodes in *Easter, 1916*.

In this thesis, then, I would argue that the “political” in Yeats’s political poems means Yeats’s conflicts with himself. I would focus primarily on how the ambivalence creates tensions or conflicts that define the poems as political poems.

Chapter II looks at the conflicts through the oxymoron “terrible beauty” as well as the conflicts between an artistic ideal and social obligation. In the analyses of the poems, “*Easter, 1916*,” “*Sixteen Dead Men*,” “*The Rose Tree*,” and “*On a Political Prisoner*,” this thesis would argue that terrible beauty, the contradictory term that unites the four poems, demonstrates the binary oppositions of

youth/age and ugliness/beauty.

In chapter III, which is a conclusion, I summarize the main argument, contending that Yeats's poems are basically the political embodiments of his internal and external conflicts. With that view in mind, I further argue that the concept of the political comes from which signifies both Yeats's internal conflicts and his conflicts with the society.

II . Terrible Beauty and Internal/External Conflicts

As David Ward notes in his article "Yeats's Conflicts with His Audience, 1897–1917", Yeats's conflicts with his actual or imaginary audience served as both a threat and an inspiration to Yeats's poetry. While the Coole Park him offered him a shelter from the hostility of Dublin and London, it was hostility which stimulated Yeats's imagination. Contradictions in his relationship with the audience mounts until it finds its outlet in the Easter Rising of 1916. Conflicting attitude that Yeats had towards the Rising led him to invent an audience: the "instructors" of *A Vision*.

In regard to Yeats's political poems from 1916–20, the years saw many events that were significant to both Yeats the individual and Ireland as a whole. Easter Rising in 1916 was a moment of cataclysm for Yeats. It made him to question his own role in cultural nationalism and the danger of devoting one's life single-heartedly for the nationalist cause.

This was also a period of Yeats's marriage. He married a young

woman named George Hyde-Lees in 1917, resulting in a separation from Maud Gonne. It gave him an opportunity to examine his past devotion to her and reflect on Constance Markiewicz, a woman similarly involved in the political activities.

(i). “Easter, 1916”: Tracing the Concept of Terrible Beauty

Easter 1916 came as a personal cataclysm for Yeats. Confounded and fearful for the future, he wrote the poem “Easter, 1916” as a way to come to terms with and to contemplate about what implications the event will have for Ireland. It started in the hearts of men who had come ironically from the commercial middle-class. The middle-class Dublin seemed to be fit only for “the casual comedy,” where people play the role of jesters trying to please others through some “mocking tale or a gibe.” However, noble tragedy was created in place of middle-class comedy. A “terrible beauty” was born through the rebels' sacrifice for Irish liberty which they thought could be won only through blood sacrifice. Only through red blood could the right red rose bloom again.

In considering this central oxymoron, one can read the terrible beauty as the transformation of the image of Ireland from the traditional one of young and beautiful to that of the Mother Ireland a fusion of age and youth, terror and beauty. Like Yeats's Cathleen ni Houlihan, the Mother Ireland fuses ugliness with beauty, and age with youth. Coexistence of contradictory qualities also resemble what Ramazani points out in “Yeats: Tragic Joy and the Sublime” as shared characteristics between Yeatsian notions of the tragic joy and

the sublime:

“Tragic joy” expresses as well as any other formulation in the history of criticism the emotive structure and ambivalence of the sublime, since the sublime involves the conversion of affects from defeat and terror to freedom and joy. A consideration of the precedents for Yeats's evocative phrase reveals assumptions shared by various theorists of the sublime. Edmund Burke creates a comparable oxymoron: “delightful horror, which is the most genuine effect, and the truest test of the sublime”(73). (164)

In short, the concept of the terrible beauty is closely related to the sublime and the tragic joy, implying the “conversion of affects from defeat and terror to freedom and joy.” It is the Burkean “delightful horror.”

The figure of Cathleen ni Houlihan represents the terrible beauty symbolically. In his article “‘Dead Many Times’: *Cathleen ni Houlihan*, Yeats, Two Old Women, and a Vampire,” Henry Merritt traces an evolution of Cathleen, and points out the similarities between Dracula in Stoker's 1897 classic, Dracula and Yeats's Cathleen in *Cathleen ni Houlihan*. Merritt claims that Cathleen ni Houlihan is a quasi-vampire figure preying on young men like Michael Gillane. For instance, she refuses a drink of milk that Michael's mother gives her; some of her lovers have died centuries ago; she has not accepted any their love in a sexual sense (650).

While Cathleen's transformation into a young girl with “a walk of a queen” (*Selected Plays* 28) through the sacrifice of Michael Gillane suggests such a possibility, Merritt seems to overlook another

important aspect: a trope of woman as a goddess.

In her book *Gender and History in Yeats's Love Poetry*, Elizabeth Cullingford notes that Yeats was familiar with the trope of Cathleen, one of which was the influence of the Pre-Raphaelites in the likes of Dante Gabriel Rossetti, which he first encountered when he was sixteen. After Rossetti's death in 1882, there were many exhibitions and publications on the works of the Pre-Raphaelites, and he immersed himself in them, which became the most important "subconscious influence" (*Au* 302) on his early works (30).

Another strand of influence Cullingford points out in the same book is Yeats's interest in the occult: "The occult significance of the white goddess of *The Wind Among the Reeds* reflects the fact that the generic messages encoded in the courtly form that Yeats inherited from Rossetti were complicated and modified by the historical and social forces of the last two decades of the century" (36). Both of these influences were similar in that it reversed the existing sexual norm by making woman an object of worship and turning man into an abject lover.

It is perhaps with this trope in mind that Heaney argues in *Listener*: "Now in many ways the fury of the Irish Republicanism is associated with a religion like this, with a female goddess who has appeared in various guises" ("Mother Ireland"). It could be the rebels' own rebirth as symbols. They resigned their parts in the comedy as men of flesh and entered the realm of tragedy, inspiration for future revolutionaries.

Constance Markiewicz was once a beautiful sweet-voiced woman who moved about in the Ascendancy circle, and she became a bitter,

shrill-voiced agitator inciting men to violence. Like what Helen-Gonne does in “No Second Troy,” she teaches men to “hurl the little street upon the great” (140). Like Cathleen ni Houlihan before, she had been changed from the merely young and beautiful to someone more terrible than beautiful. The participants, starting from Patrick Pearse to John MacBride, could be regarded as the victims of the beautiful and young Ireland, driven mad with love, making them leave the living land in search for the ultimate union.

It is that love which hardens the hearts as if they had turned into stones. The rebels, “enchanted,” seem oblivious to the reality of change that takes place from minute to minute:

Hears with one purpose alone
Through summer and winter seem
Enchanted to a stone to trouble the living stream,
The horse that comes from the road,
The rider, the birds that range
From cloud to tumbling cloud,
Minute by minute they change. (229)¹⁾

They become the most unbending and impregnable, deeming every slight deviation from their exclusive definition of Irishness as blasphemy.

Then, the questions that had been building up come to the

1) All the quotations of the poetic texts, except “Reprisals,” are from *W. B. Yeats: The Poems*. Ed. Daniel Albright (London: Everyman, 1990).

surface. Dedicating oneself to one's country could make one lose all human feelings. That is terrible enough. What is even more terrible, however, is that no one could tell for certain when it would come to an end. The only thing that it could be done is the naming, as mother does, seemingly innocuous image which is in fact too powerful as to overwhelm the poet:

Too long a sacrifice
Can make a stone of the heart,
O when may it suffice?
That is Heaven's part, our part
To murmur name upon name,
When sleep at last has come
On limbs that had run wild, (230)

For the Irish nationalists saw themselves as the children of Ireland which, given the previous name of Ireland as a goddess, offers them a strange blend of loving mother and beautiful but terrible goddess. A picture of a life-giving mother coexists with an asexual goddess who calls for an interminable sacrifice. The image, therefore, is terrible as well as peaceful, and sleep that had come upon them could be a sleep of death: a return to the womb/grave that serves as a final resting place. Yeats knows that the rebels had fought for their dream, the dream of Ireland standing on her own feet with her honor restored. Yeats knows their dream because that was also his dream. The only difference was that while the poet had tried to achieve that aim by literary means, the rebels tried to bring it about

by political ones.

The poet asks, however, whether their acts had been driven by the “excess of love” or, more specifically, by their love for the ideal image. If then, their act had been motivated by the image that could never be found in the world of the living. The only thing that seems certain is that they are now in the world of the dead, the ghosts who lure youths away from the daily reality with the promise of glory that derives solely from the texts and people's memory. So, the following words are written, with the finality of an epitaph:

MacDonagh and MacBride
And Connolly and Pearse
Now and in time to be,
Wherever green is worn,
Are changed, changed utterly:
A terrible beauty is born. (230)

**(ii). “The Sixteen Dead Men” and “The Rose Tree”:
Ghosts and the Doctrine of Blood Sacrifice**

The dead rebels come back in this poem to haunt the land, dominate the political scene in place of the living, as well as to incite the youth to violence. The angry public, in particular a young generation, is likened to a pot that is already set to boil, is made to boil even more fiercely by the ghosts that symbolizes the romantic ideal (230).

Dead men are now powerful and implacable symbols offering a

stark choice: live and lead disgraceful existence of compromise or die and become heroes. The prospect of heroic martyrdom attracts young men who desires a union with terrible and yet beautiful Ireland.

Living men's strategy to argue reason falls on deaf ears because to the dead men, the nation is not a reasonable, or one might say, a corporeal, thing that could be negotiated. It is a spiritual entity, a substitute of religion, which should be believed, even when it makes the most unreasonable demands.

The poem, "The Rose Tree," is in the form of an imaginary conversation between the two dead leaders of the Easter Rising. This poem spells out the doctrine that formed the basis of the rebels' decision to stage a rising. It is a doctrine of blood sacrifice that is terrible yet erotic, one that involves a sexual union between Ireland and the patriots, resulting in rejuvenation or regeneration. Ireland could be represented as the rose tree in dire need. As the poem opens, two ghosts look at the rose tree, withered because of the politicians who has an eye only for the political expediency and the English colonial rule.

Each of them has different ideas on how the rose tree could be revived. For Connolly, water is enough to make the rose to revive and put forth beautiful blossoms. The term Connolly uses, "watered," can refer to the artists' effort to reach deep into that tradition as well as to create works of art. So, watering the rose tree could be interpreted as the cultural nationalism which started in the late 19th century and continued into the early 20th century.

Pearse, however, disagrees with Connolly. As far as he is

concerned, there is no hope in cultural nationalism:

'But where can we draw water,'
Said Pearse to Connolly,
'When all the wells are parched away?
O plain as plain can be
There's nothing but our own red blood
Can make a right Rose Tree.' (231)

The only way to make the roses bloom, therefore, is blood sacrifice. Only blood would give the nourishment necessary for the Rose Tree to regain its former glory. This fits in with what Pearse had been arguing through his writings. For instance, in 1915, speaking at a funeral of a Fenian named Jeremiah O'Donovan Rossa, he emphasizes on how the "life springs from death, and from the graves of patriot men and women spring living nations" (*O'Donovan Rossa* 136–7).

By saying that blood is the only way to make the rose bloom, Pearse and other leaders of the Easter Rising sets out on a path of Ireland's political independence.

(iii). "On a Political Prisoner" and "In Memory
of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz":
Manifestation of the Terrible Beauty

"On a Political Prisoner" deals with the manifestation of terrible beauty in a woman Yeats knew, Constance Markiewicz. Like the

terrible beauty in “Easter, 1916”, there is certain amount of ambivalence in the poet's feelings towards her.

In this respect, Markiewicz as an incarnation of terrible beauty is also similar to Yeats's initial response to the Rising itself, with its mixture of confusion and fear. Such peculiar blend of admiration for female energy and fear could be seen in the second stanza, which asks us to think about the days before Markiewicz had changed:

Did she in touching that lone wing
Recall the years before her mind
Became a bitter, an abstract thing,
Her thought some popular enmity:
Blind and leader of the blind
Drinking the foul ditch where they lie? (232)

Markiewicz is a soiled and shrill-voiced woman whose thought is dominated by the “popular enmity” she preaches. She unnecessarily debases herself by consorting with the blind and drinking from the same “foul ditch,” in contrast to the cleanliness of a “sea-borne bird” that she is likened to in the next stanza.

When long ago I saw her ride
Under Ben Bulbin to the meet,
The beauty of her country-side
With all youth's lonely wildness stirred,
She seemed to have grown clean and sweet
Like any rock-bred, sea-borne bird. (232)

However, Elizabeth Cullingford in *Gender and History in Yeats's Love Poetry* argues that if we consider Markiewicz's actual activity feeding poor children, such an accusation of her is quite unfair. The poet's view on Markiewicz does not fully reflect her activities as a nationalist, socialist, and a minister of labor in the first Dail (123). We might compare this poem with another poem about Markiewicz, "In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz" (1927). The first stanza of that poem similarly presents a limiting picture of women as visual spectacles up for male consumption, two beautiful girls standing against a big window:

The light of evening, Lissadell,
Great windows open to the south,
Two girls in silk kimonos, both
Beautiful, one a gazelle. (283)

This scene is contrasted with the present: "The older is condemned to death, / Pardoned, and drags out lonely years / Conspiring among the ignorant" (283).

Third stanza presents us with the picture of apolitical Markiewicz as Yeats saw her long time ago. She is described as a free, lonely and wild woman, and the woman is endowed with all the qualities that is opposite to her present self, a woman debased and deprived of liberty:

When long ago I saw her ride
Under Ben Bulbin to the meet,

The beauty of her country-side
With all youth's wildness stirred,
She seemed to have grown clean and sweet
Like any rock-bred, sea-borne bird. (232)

She is likened to some “sea-borne bird” which builds its nest upon the high rock, the same bird as the one that took its food from her hands in the opening. The bird standing on the high rock staring at the sky with haughty eyes is solitary instead of popular, and lofty instead of low, and parallels Markiewicz's past self with her “lonely wildness”:

Sea-borne, or balanced on the air
When first it sprang out of the nest
Upon some lofty rock to stare
Upon the cloudy canopy. (232)

The bird itself serves as a metaphor that comes back to remind Markiewicz of her past, reminding her about what she has lost through her devotion to political opinion.

III. Conclusion

Yeats's poems are basically political embodiment of his internal and external conflicts. The conflicts in Yeats's poetry is both internal and external, internal because his poetry is the result of the

quarrel with himself based upon uncertainty and the knowledge of solitude, external because it is the quarrel with others in terms of rhetoric, as Yeats writes in *Per Amica Silentia Lunae* (1918).

Yeats's dialogue poems such as "A Dialogue of Self and Soul" "Ego Dominus Tuus" (1917), and "What Then?" (1937) reveal two contradictory voices which are derived from the internal and external conflicts. In "What Then?" we can locate the presence of two different voices which makes conflicts inevitable. The presence is a hostile ghost which is a voice within himself as well as the internalization of the poet's conflicts with his actual audience which threatens and creates at the same time.

In fact, Yeats the poet himself incarnates the conflicts that cannot be resolved, and represents a person in conflict with his society, and the audience, actual and imaginary. Yeats was noble and unbridled Pegasus on the one hand, and the middle-class and dangerously metamorphic Proteus on the other. For Yeats, the audience was his anti-self and double or Plato's ghost as he reveals in his poem "What Then?". In another poem, "Ego Dominus Tuus," the imaginary companion of Ille manifests the nature of the audience.

Yeats's own conflicts produce the concept of the political which signifies both Yeats's conflicts with himself and with others at the same time. This ambivalence and duplicity create tensions so that Yeats's poems can represent the constructive and creative complex conflicts in the poet's mind.

Yeats's poems written from 1916–19, including "Easter, 1916," "Sixteen Dead Men," "The Rose Tree," and "On a Political Prisoner," reveal such conflicts through the oxymoron "terrible beauty" as well

as the conflicts between an artistic ideal and social obligation. Terrible beauty, the oxymoronic contradictory term, unites the four poems, and demonstrates the coexistence of the binary oppositions of youth/age and ugliness/beauty, creating constructive tension.

In short, Yeats's political poems meditate on that inevitability of conflicts in an individual, history and civilization, and outline the ambivalence of conflicts as an agent which threatens destruction but at the same time inspires creativity, by making a new poetic opening.

(Dongguk Univ.)

■ 주제어

W. B. Yeats, Politics, Conflicts, Easter Rising, “terrible beauty”

■ 인용문헌

- Chadwick, Joseph. "Violence in Yeats's Later Politics and Poetry." *ELH*, 55.4 (Winter 1988): 869–893. *JSTOR*. Web. 13 December 2011.
- Cullingford, Elizabeth Butler. *Gender and History in Yeats's Love Poetry*. New York: Syracuse UP, 1996.
- _____. "How Jacques Molay Got Up the Tower: Yeats and the Irish Civil War." *ELH*, 50.4 (Winter 1983): 763–789. *JSTOR*. Web. 7 October 2011.
- Gregory, Lady [Isabella Augusta]. *Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography*. New York: Oxford UP, 1972.
- Heaney, Seamus. "Mother Ireland." *Listener* (7 Dec. 1972): 790.
- Hirsch, Edward. "The Imaginary Irish Peasant." *PMLA*, 106.5 (October 1991): 1116–1133. *JSTOR*. Web. 13 December 2011.
- Hyde, Douglas. "The Necessity for De-Anglicising Ireland." *Conradh na Gaeilge*. Web. 17 December 2011.
- Kiberd, Declan. *Inventing Ireland : The Literature of the Modern Nation*. London: Vintage, 1996.
- Mansergh, Nicholas. *The Irish Question, 1840–1921*. Rev. Ed. Toronto: U of Toronto P, 1965.
- Merritt, Henry. "'Dead Many Times': *Cathleen ni Houlihan*, Yeats, Two Old Women, and a Vampire." *The Modern Language Review*, 96.3 (July 2001): 644–653. *JSTOR*. Web. 13 December 2011.

- Pearse, Patrick Henry. *O'Donovan Rossa. The Corpus of Electronic Texts*. U College Cork. Web. 11 April 2012.
- Ramazani, R. Jahan. "Yeats: Tragic Joy and the Sublime." *PMLA*, 104.2 (March 1989): 163-177. *JSTOR*. Web. 7 October 2011.
- Ward, David. "Yeats's Conflicts with the Audience, 1897-1917." *ELH*, 49.1 (Spring 1982): 143-163. *JSTOR*. Web. 13 December 2011.
- Witt, Marion. "The Making of an Elegy: Yeats's 'In Memory of Major Robert Gregory.'" *Modern Philology*, 48.2 (November 1950): 112-121. *JSTOR*. Web. 13 December 2011.
- Yeats, William Butler. *The Poems*. Ed. Daniel Albright. London: Everyman, 1990.
- _____. *The Collected Works of W. B. Yeats Volume I: The Poems*. Ed. Richard J. Finneran. New York: Scribner, 1996.
- _____. *Per Amica Silentia Lunae*. London: Macmillan, 1918.
- _____. *A Vision*. New York: Macmillan, 1956.
- _____. *W. B. Yeats: Selected Plays*. Ed. Richard Allen Cave. London: Penguin, 1997.

■ Abstract

“A Terrible Beauty is Born”:
Representation of the Internal/External Conflicts in Yeats's
Political Poems

Joe, Sue Jean
(Dongguk University)

This paper aims to look into internal/external representation of conflicts in Yeats's political poems.

To trace the nature of such conflicts, I look briefly at the rise of cultural nationalism to trace the nature of such conflicts. This cultural revival foregrounds the issue of conflicts between Yeats and audience, which creates tension that culminates in the Easter Rising, and result in the birth of terrible beauty. In this context, I would argue that what constitutes the “political” in Yeats's poems are Yeats's conflicts with himself.

In this backdrop, I look at the conflicts in the poems “Easter, 1916”, “Sixteen Dead Men”, “The Rose Tree” and “On a Political Prisoner” through the central oxymoron “terrible beauty. In “Easter, 1916”, I would talk about how the sacrifice of the nationalists gives birth to terrible beauty, which is a fusion of representations of Ireland as beautiful young maiden and old ugly woman. In “On a Political Prisoner” as I would discuss how terrible beauty is embodied in a woman by juxtaposing an image of beautiful and young

Constance Markiewicz in the distant past and in more recent past and present, when she turned ugly by her involvement in political activities and imprisoned as a result.

I conclude by pointing to the ambivalence of conflicts as something which poses a threat and yet inspires Yeats's poetry.

■ Key Words

W. B. Yeats, Politics, Conflicts, Easter Rising “terrible beauty”

■ 논문게재일

○투고일 : 2012년 11월 18일 ○심사일 : 2012년 12월 5일 ○게재확정일 : 2012년 12월 18일

『영어권문화연구』 발간 규정

제1조 (학술지 발간의 목적과 성격)

- (1) 동국대 영어권문화연구소(이하 ‘연구소’라 칭함)는 영어권 문화와 문학을 연구하고 교육하는 학자들의 연구활동과 정보교환을 촉진하기 위해 정기적으로 학술지 『영어권문화연구』(*The Journal of English Cultural Studies*)를 발간한다.
- (2) 본 학술지는 영어권문화연구와 관련된 논문들을 게재함을 원칙으로 하며 논문의 내용은 영어권의 인문, 철학, 문학, 문화 연구나 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. 기한 보다 늦게 투고된 논문들에 대해서는 편집회의를 통해 심사 여부를 결정한다. 투고 및 심사일정은 다음의 표와 같다. 투고 및 심사 일정에 변경이 필요할 경우에는 편집회의를 통해 결정한다.

호	투고 마감	심사	수정본 접수마감	심사 완료
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

본 규정은 2010년 8월 30일부터 시행한다.

본 규정은 2012년 12월 31일부터 시행한다.

『영어권문화연구』 편집위원회 운영 및 심사 규정

제1조 (편집위원회의 설치목적과 구성)

- (1) 연구소에서 발행하는 학술지 『영어권문화연구』의 편집과 출판에 필요한 업무를 담당하기 위해 편집위원회를 설치, 운영한다.
- (2) 편집위원회는 학술지에 수록될 논문의 심사 및 발간에 관한 제반 사항을 수행한다.
- (3) 편집위원회는 편집위원장과 편집위원들로 구성한다.
- (4) 편집위원장은 연구소 운영위원 중에서 선임한다.
- (5) 업무수행의 효율성을 위해 편집위원 중에서 편집 간사를 선임할 수 있다.
- (6) 편집위원회는 10인 내외로 구성한다.
- (7) 편집위원은 학문적인 조예가 깊고, 연구소활동에 적극적으로 참여하는 회원 중에서 전문성, 대내외적 인지도, 경력사항, 연구실적, 연구소기여도, 지역 등을 고려하여 이사회에서 선임한다.
- (8) 편집위원은 연구실적이 우수한 상임이사나 회원 가운데서 추천을 받아 이사회 2/3 이상의 동의를 얻어 연구소장이 임명한다.
- (9) 편집위원의 임기는 최소 2년으로 하고 연임할 수 있다.
- (10) 편집위원회는 연구소에서 추진하는 기타 출판 사업과 관련하여 연구소이사회에 요청이 있을 경우, 이를 지원하도록 한다.
- (11) 편집위원은 전공 영역을 고려하여 투고 논문을 세부 전공에 맞게 심사할 수 있도록 각 분야의 전문가들로 고루 선정한다.

제2조 (편집위원회 구성원의 임무)

- (1) 편집위원장은 『영어권문화연구』의 편집과 출판에 관련된 제반 업무를 총괄 조정하고 편집위원회의 원활한 운영을 도모한다. 또한, 학술

지와 관련하여 제반 대외 업무를 수행한다.

- (2) 편집위원장은 학술지의 편집 및 출판회의를 주관하고, 원고를 두고 받아 관리하며, 심사를 진행한다. 편집회의에 투고된 원고를 보고하면서 각 논문마다 전공분야에 맞는 심사위원을 추천받아, 해당 논문에 대한 3인 이상의 심사위원회를 구성하여 규정에 따라 심사를 진행하고 관리한다.
- (3) 편집위원은 편집위원장의 요청에 따라 편집회의에서 논문심사위원을 추천하고 위임받은 논문에 대한 심사를 수행한다.
- (4) 편집위원장과 편집위원은 연 2회 이상 학술지의 편집방향과 특성에 대해 협의한다. 특히 특집호를 기획할 경우, 편집위원장은 편집위원 전원의 의견을 수렴하고 편집위원 과반수 이상의 동의를 얻어 예정 발행일 8개월 전까지 편집계획을 수립하고 연구소의 이사회에 보고한다.

제3조 (원고 접수, 논문 심사, 사후 관리)

- (1) [접수 및 관리] 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) 학회계재 형식 부합성, 2) 내용의 창의성, 3) 논지의 명확성, 4) 논증과정(문단간 연계성, 인용근거의 정확성, 구성의 밀도, 문장의 명증성, 설득력 등), 5) 주제의 시의성, 6) 논리적 논지전개, 7) 학문적 기여도와 같은 논문의 질적 심사와 8) 논문 형식, 9) 참고자료의 적합성, 10) 영문초록과 주제어가 적절한지 등과 같은 형식 평가를 중심으로 평가한다.

심사자는 평가결과를 연구소의 심사결과서 양식에 따라 서술식으로 평가하고 종합평가 결과를 ‘계재 가’, ‘수정 후 계재’, ‘수정 후 재심사’, ‘계재 불가’ 중 택일하여 판정한 후 논문심사결과서를 편집위원회로 송부한다. ‘계재 가’ 판정이 아닐 경우 그 이유나 수정-보완 지시 및 계재 불가 사유를 구체적으로 서술하도록 한다.

(6) [계재 판정] 논문의 계재여부는 해당 분야에 학문적 조예가 깊은 전공자 3인으로 구성된 심사위원회의 심사결과를 기준으로 결정한다. 심사위원 2인 이상이 ‘계재가’ 혹은 ‘수정 후 계재’로 평한 논문만을 원칙적으로 계재 대상으로 한다. 각 논문에 대해 2인 이상의 심사위원이 ‘계재 불가’로 판정하면 그 논문은 해당호에 계재할 수 없다. 그 구체적인 판정기준은 다음과 같다.

가) 계재 가 : 논문 심사 결과 편집위원(심사위원) 3인 중 2인 이상의 “계재 가” 판정이 나왔을 경우.

나) 계재 불가 : 논문 심사 결과 편집위원(심사위원) 3인 중 2인 이상의 “계재 불가” 판정이 나왔을 경우.

다) 수정 후 계재 : 사소한 문제점들이 있어 약간의 수정이 필요한 경우로서, 심사위원 3인 중 2인 이상이 “수정 후 계재” 혹은 그 보다 상위의 종합평가결과로 판정하는 경우.

라) 수정 후 재심사 : 크고 작은 문제점들이 많아 대폭적인 수정을 한

후에 재심사가 요구되는 경우로서, 심사위원 3인 중 2인 이상이 “수정 후 재심사” 혹은 그보다 하위의 종합평가 결과로 판정하는 경우.

- (7) [심사 결정 및 보고] 편집위원장은 심사위원 3인의 논문심사 보고가 완료되면 편집위원회를 소집하여 심사보고서를 검토한 후 게재 여부를 최종 결정한다. 편집위원장은 해당 논문에 대한 편집위원회의 결정을 투고자에게 통지하며, 이때 심사위원 3인의 심사평 사본을 심사자 인적 사항을 삭제한 후 첨부한다.
- (8) [논문 수정 및 재심사] 심사위원이 ‘수정 후 게재’ 또는 ‘수정 후 재심사’로 판정한 때는 수정해야 할 사항을 상세히 적어 논문 필자에게 즉시 통보하여, 빠른 시일 내에 수정 보완 혹은 재심을 위해 다시 제출하도록 한다. 재심사는 1차 심사 위원 1인이 참여하고 2인의 신규 심사위원을 위촉하여 진행한다. 재심사의 경우 심사위원 2인 이상이 ‘수정 후 재심’이나 ‘게재 불가’로 판정하면 그 논문은 해당 호에 게재할 수 없다.
- (9) [심사결과 통보] 접수된 모든 논문은 연구소 일정에 따라 40일 이내에 필자에게 그 결과를 통보한다. 게재가 확정된 논문은 필자에게 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 게재가’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 심사

위원은 5일 이내에 재심사 결과를 편집위원회에 통보한다. 단, '게재 불가'로 판정된 논문은 투고자가 이의를 제기하는 경우 편집위원회 2/3 이상의 동의를 얻는 논문에 한해 재심을 진행한다.

- (11) [수정제의 수용원칙] 논문 집필자는 편집위원회의 수정제의를 있을 경우 이를 존중하는 것을 원칙으로 한다. 단, 수정제의를 수용하지 않을 경우 반론문을 서면이나 전자우편으로 편집위원장에게 반드시 제출한다. 수정제의를 수용하지 않고 재심요구도 없는 경우와 답변이 없는 경우에는 편집위원회에서 해당 논문의 게재를 거부할 수 있다.

부 칙

본 규정은 2010년 8월 30일부터 시행한다.

본 규정은 2012년 12월 18일부터 시행한다.

『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준

1. 논문의 구성

- (1) 제목 : 제목은 논문보다 큰 글자(14 포인트)를 사용하고 부제목 (12 포인트)이 있는 경우에는 주제목 다음에 콜론을 찍고 부제목을 쓴다. 작품제목은 영어로 쓴다.

예: 브라이언 프리엘의 휴머니티 이념: Translations를 중심으로

(2) 논문의 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

- ▶ 논문 본문 마지막, 주제어 전에 소속 학교 명칭을 넣는다.

- ▶ 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, 성표, 이름 순으로 기재한다.

- 번역자 항목: 번역자 이름을 쓰고 “역”을 붙인다.

- 서명 항목: 번역된 책 명을 겹낫표 안에 쓰고 괄호 안에 원서 명을 이탤릭체로 쓴다.

- 출판 배경 항목: 번역서의 출판 도시, 출판사, 출판 연도 순으로 쓴다.

예: 윌리엄스, 레이몬드. 이일환 역. 『이념과 문학』(Marxism and Literature). 서울: 문학과 지성사, 1982.

(3) 하나의 문헌에 관한 서지항목의 길이가 길어서 한 줄 이상이 될 때 두 번째 줄부터 6칸 들여 쓰도록 한다.

예: Lewis, C. S. “View Point: C. S. Lewis.” Twentieth Century Interpretations of Sir Gawain and the Green Knight. Ed. Denton Fox. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968. 110-22.

(4) 외국문헌 서지목록에 국내문헌도 함께 포함시킬 때는 국내문헌을 가나다순에 의해 먼저 열거한 다음 외국문헌을 알파벳 순으로 열거한다.

(5) 외국대학 출판사의 경우 University는 U로 Press는 P로 줄여쓴다. 외국출판사의 경우 Publishers, Press, and Co., 등의 약호는 모두 생략하고 하나의 머리 이름만 쓴다.

예: Harper, Norton, Houghton, Routledge 등.

예외로 Random House로 표기한다.

(6) 같은 저자의 2개 이상 출판물을 명기할 때는 두 번째부터 저자이름은 다섯칸의 밑줄로 처리한다. (____.)

- (7) 공동저자의 경우, 맨 앞에 위치한 저자가 제1 저자이고, 그 다음의 공동 저자는 가나다 순 (영어 이름의 경우 알파벳 순)으로 기재한다.

- (8) 기타 상세한 논문 작성법은 MLA 최신판을 따르고 그 기준을 한국어 논문 작성법에 응용하도록 한다.

『영어권문화연구』 투고 규정

1. [학술지 발간] 매년 6월 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 영어권의 인문, 철학, 문학, 문화 연구나 학제적 연구의 범위 안에 포함될 수 있는 독창적인 것이거나 그러한 연구에 도움이 될 수 있는 것이어야 한다.
4. [기고 자격] 논문투고 자격은 원칙적으로 영어권문화연구에 관심 있는 대학원 박사과정 이상의 전공자나 연구자로 한다. 다만 석사과정생의 경우는 지도교수의 추천과 연구소장의 결정을 필요로 한다.
5. [원고 작성 및 기고 요령] 『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령을 따른다.
6. [편집요령] 『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준에 따른다.
7. [심사기준] 『영어권문화연구』 발간 및 편집위원회 운영 규정 제4항(원고 접수, 논문 심사, 사후 관리)을 적용한다.
8. [논문 게재료] 논문 게재 시 연구비를 지원 받은 논문은 20만원, 일반 논문은 10만원을 논문 게재료로 납부하여야 한다.
9. [저작권 소유] 논문을 포함하여 출판된 원고의 저작권은 영어권문화연구소가 소유한다.
12. [규정의 개폐 및 수정] 본 규정의 개폐 및 수정은 편집위원회의 요청에 따라 이사회에서 개폐 및 수정을 의결한다.

『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령

『영어권문화연구』에 기고하는 논문은 아래의 원고 작성요령을 따라야 한다.

1. 논문은 제목을 포함하여 우리말로 쓰는 것을 원칙으로 한다. 한글로 된 논문은 본문에 한자와 영문 등을 쓰지 않기로 하되, 꼭 필요한 경우 괄호로 처리하는 것을 원칙으로 한다. 외국어로 쓰는 경우 보편적으로 많이 사용되는 언어를 사용한다.
2. 외국어 고유명사는 한글로 표기하되, 처음 나올 때 괄호 속에 원어 표기를 제시한다. 작품명은 한글로 번역하되, 처음 나올 때 괄호 속에 원어 표기를 제시한다. 인용문은 번역하되, 필요에 따라 원문을 괄호 속에 병기한다. 운문의 경우에는 원문을 번역문 바로 아래에 제시한다. (인명이나 지명의 경우 해당 언어권의 발음을 존중하되, 결정이 어려울 때는 교육부 제정 외국어 발음 규정을 따르기로 한다.)
3. 각주는 연구비 관련 내용 및 재인용 사실을 밝히거나 본문 내용의 필수적인 부연 정보를 위해서 간략히 사용하고, 인용문헌의 명시에는 사용하지 않는다.
4. 미주는 가능한 사용하지 않는다. 실용논문의 경우 조사 및 실험 내용을 미주의 부록으로 첨부할 수 있다.
5. 컴퓨터를 사용하여 논문을 작성하되, 우리말 논문은 45자×450행, 영문논문은 70자×500행 (출판지면 약 20쪽) 내외로 한다. 논문의 작성은 가능하면 <아래한글>프로그램(hwp)으로 하고, 문단 모양, 글자 모양 및 크기 등은 기본양식으로 한다.
6. 직접, 간접 인용 부분의 마지막 구두점이 마침표의 경우에는 출처 표기 원칙을 적용 받아 (따옴표 다음의) 괄호에 이어서 표기한다.

7. 국내 서적이거나 논문을 인용하는 경우 본문 중에 괄호를 이용하여 미국현대어문협회(MLA) 『지침서(*MLA Handbook for Writers of Research Papers*)』의 규정에 따라 저자와 쪽수를 명시하고, 논문 말미에 다음과 같은 방법에 따라 인용문헌(Works Cited)으로 밝힌다.
 - 필자(또는 저자). 「논문제목」. 『책 이름』. 편자. 출판지: 출판사, 출판연도.
 - 영문문헌의 경우에는 다음과 같이 하고 책 이름은 이탤릭체로 한다.
 - 필자(또는 저자). 「논문제목」. 책 이름. 편자. 출판지: 출판사, 출판연도.
8. 국내문헌과 외국문헌을 함께 인용문헌으로 처리하는 경우, 국내문헌을 ‘가나다’ 순에 의해 먼저 열거한 다음, 외국문헌은 ‘ABC’ 순으로 열거한다. 인용문헌은 본문 중에 직접, 간접 인용된 문헌만을 명시하고 참고(references)로만 연구에 사용된 문헌은 (피)인용지수(impact factor)에 해당되지 않으므로 명기하지 않는다.
9. 기타 논문 작성법의 세부 사항은 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 정하시오.

구 분	정렬 방식	행간	왼쪽 여백	오른쪽 여백	들여 쓰기	글자 크기	글자 장평	글자 간격	글 자 모 양
논문제목	가운데	160%	0글자	0글자	0글자	14 pt	90%	0%	한글: HY신명조 영문: Times New Roman 한자: HY신명조
부-소제목	가운데	160%	0글자	0글자	0글자	12 pt			
필자명	오른쪽	160%	0글자	0글자	0글자	10 pt			
본문/바탕글	혼합	160%	0글자	0글자	2글자	10 pt			
인용문	혼합	150%	2글자	0글자	2글자	9 pt			
각주	혼합	130%	0글자	0글자	2글자	9 pt			
머리말-홀수	오른쪽	150%	0글자	0글자	0글자	9 pt			
머리말-짝수	왼쪽	150%	0글자	0글자	0글자	9 pt			

*논문의 시작 쪽에서는 머리말 감추기를 하시오.

접수 제 호
(심사) 호

수정·보완 의뢰서

심사 위원 ()명의 심사와 편집위원회의 의결을 거쳐 회원님의 논문을 『영어권문화연구』 제 ()호에 게재하기로 결정되었음을 통보합니다.

아래의 심사위원들의 지적사항을 수정·보완하고 교정을 거쳐서 ()년 ()월 ()일까지 반드시 제출해 주시기 바랍니다.

-수정시 필수 기입 사항

1. 수정·보완 사항의 항목별로 심사위원의 지적사항을 어떻게 고쳤는지 기록해 주시기 바랍니다.
2. 심사위원의 지적사항에 동의하지 않으시면 그 이유를 상세히 밝혀주시기 바랍니다.

-제출방법

1. 수정·보완이 완료된 논문과 수정·보완 의뢰서를 영어권문화연구소 이메일 계정(esc8530@dongguk.edu)으로 보내주시기 바랍니다. 출력물의 우편송부는 편집시 그림이나 도표가 손상될 우려가 있을 때에만 한합니다.

년 월 일

영어권문화연구 편집위원장

수정·보완 확인서

논문 제목		
수정 및 보완 사항	논문 형식	
	논문 내용	

영어권문화연구소 연구윤리규정

제1장 총 칙

제1조(목적) 이 규정은 동국대학교 영어권문화연구소(이하 ‘연구소’)의 학술 연구 활동 및 연구소가 간행하는 학술지에 게재되는 논문 등의 성과물을 대상으로 한 연구 윤리와 진실성의 확보를 목적으로 하며 연구원 및 투고자는 학술연구자의 위상을 높이고 연구자에 대한 사회적 신뢰가 증진되도록 본 규정을 성실히 준수하여야 한다. 본 학술지는 학술연구 저작들을 엄정하게 심사하여 선정하고 게재한다. 이에 따라 학술지에 게재를 희망하는 논문 저자 뿐 아니라 편집위원(장)과 심사위원들의 연구윤리규정을 명확하게 아래와 같이 정한다.

제2조(적용 대상) 이 규정은 본 연구소의 학술지, 학술행사 발표문, 단행본, 영상물을 포함한 모든 간행물과 출판물 및 심사행위를 적용대상으로 한다.

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

제4조(연구부정행위의 범위) 이 규정에서 정하는 연구부정행위는 연구개발과제의 제안, 연구개발의 수행, 연구개발결과의 보고 및 발표 등에서 행하여진 위조·변조·표절·자기표절·부당한 논문저자 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, 연구과정 등을 인위적으로 조작하거나 임의로 변형, 삭제함으로써 연구 내용 또는 결과를 왜곡하는 행위를 말한다.
3. “표절(plagiarism)”이라 함은 타인의 아이디어, 연구결과 및 내용 등을 정당한 승인 또는 인용 없이 도용하는 행위를 말한다.
4. “자기표절”은 자신이 이미 발표한 논문 및 연구결과물(비학술단체 발간물, 학술대회 발표문, 연구용역보고서 등 국제표준도서번호(ISBN)가 붙지 않는 발표물은 제외)을 다른 학술지에 다시 게재하거나 그 논문 및 연구결과물의 일부나 전부를 출처를 밝히지 않고 자신의 다른 논문 및 연구결과물에 포함시키는 행위를 말한다.
5. “부당한 논문저자 표시”는 연구내용 또는 결과에 대하여 학술적 공헌 또는 기여를 한 사람에게 정당한 이유 없이 논문저자 자격을 부여하지 않거나, 학술적 공헌 또는 기여를 하지 않은 사람에게 감사의 표시 또는 예우 등을 이유로 논문저자 자격을 부여하는 행위를 말한다.
6. 기타 본인 또는 타인의 부정행위의 의혹에 대한 조사를 고의로 방해하거나 제보자 또는 제보대상자에게 위해를 가하는 행위 등도 포함된다.

제2장 연구윤리위원회

제5조(설치) 연구소를 통해 연구를 수행하거나 발표하려는 자의 연구부정행위를 예방하고, 연구윤리규정 준수 여부에 관한 문제제기, 조

사, 심의, 판정 및 집행에 관한 업무를 총괄하기 위하여 연구윤리위원회(이하 “위원회”라 한다)를 둔다.

제6조(구성)

1. 위원회는 위원장 1인을 포함하여 10인 이내의 위원을 둔다.
2. 위원회 위원은 연구소장, 편집위원장, 운영위원장, 연구소 전임 연구원을 당연직으로 하고, 임명직 위원은 편집위원회의 추천에 의해 소장이 위촉한다.
3. 위원장은 임명직 위원 중에서 선출한다.
4. 위원회의 위원장 및 임명직 위원의 임기는 2년으로 하되, 연임할 수 있다.
5. 위원장은 위원 중에서 1인의 간사를 선임할 수 있다.

제7조(회의)

1. 위원회는 위원장의 소집으로 개최하며 과반수 출석에 출석위원 과반수 찬성으로 의결한다.
2. 연구부정행위로 제보, 또는 기타 경로를 통하여 연구기관에 의해 인지된 사안이 있을 경우 위원장은 지체 없이 위원회를 소집하여야 한다.
3. 위원회는 연구부정행위로 인지된 사안에 대한 조사의 적부 판단, 조사위원회의 설치, 조사위원회의 조사결과, 사안에 대한 조치 등에 대하여 심의·의결한다.
4. 간사는 회의록을 작성하고 관리한다.

제8조(조사위원회의 설치)

1. 위원장은 위원회에서 연구부정행위라고 판단한 사안에 대하여 그 진실성을 검증하는 과정의 전문성을 고려하여 연구윤리위원과

- 외부전문가 약간 명으로 구성된 조사위원회를 설치할 수 있다.
2. 조사위원회는 위원회의 의결에 의해 활동을 시작하며 조사결과에 대한 조치가 완결된 후 해산한다.
 3. 조사위원회의 위원장은 연구윤리위원장으로 한다.
 4. 연구소는 조사위원회의 활동에 필요한 비용을 지출할 수 있다.

제9조(조사위원의 의무와 자격정지)

1. 조사위원은 심의에 있어 진실함과 공정함에 기초하여야 한다.
2. 조사위원은 심의 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 위해를 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 심

의·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.

본 규정은 2012년 12월 18일부터 시행한다.

영어권문화연구 *The Journal of English Cultural Studies*

2012년 12월 31일 / 31 December 2012

5권 2호 / Vol.5 No.2

발행인 김희옥

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