

영어권문화연구

6권 1호, 2013년 6월

영어권문화연구소

차 례

■ 강민건 ■	
히니 시에 나타난 생태주의적 사고관	5
■ 강희경 ■	
『태풍』(The Tempest)에 나타난 여성성의 전유	25
■ Kim, Dae-Joong ■	
Asians' Nomadic Dream and Its Limit in Globalization	47
■ 김지현 ■	
Hamlet에 나타난 비극적 더블링	77
■ 김한 ■	
『일리아스』에 나타난 호메로스의 신들	107
■ 김현주 ■	
The Real Inspector Hound의 극중극 기법과 서술적 재현 방식 연구 ..	133
■ 박수미 ■	
리들리 스콧의 성배탐색 : 영화 〈프로메테우스〉 분석	161

▮ 백혜진 ▮

소설 형식으로 부터의 자유:

존 파울즈의 『프랑스 중위의 여자』 읽기187

▮ 손병용 ▮

후기를 통해 다시 읽어보는 『파이트 클럽』215

▮ 정윤길 ▮

아일랜드 현대극 다시 읽기 :

(탈)식민적 정치성에서 미학적 목소리로241

- 『영어권문화연구』 발간 규정273
- 『영어권문화연구』 편집위원회 운영 및 심사 규정275
- 『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준280
- 『영어권문화연구』 투고 규정287
- 『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령288
- 원고작성 세부 지침291
- 수정·보완 의뢰서292
- 수정·보완 확인서293
- 영어권문화연구소 연구윤리규정294



히니 시에 나타난 생태주의적 사고관

강민건

I

최근 탈식민주의 이론은 제국주의에 반대하는 민족주의가 민족개념을 정당화하는 민족 우월주의적 파시즘으로 전락하는 오류를 범하고 있으며, 마찬가지로 서양의 오리엔탈리즘을 반박하는 논리가 패권주의적 지역주의로 변질되고 있다. 알제리 민족해방을 위해 헌신한 파농(Frantz Fanon)의 민족주의적 담론은 민족해방이란 대명제 속에서 다른 하위주체들의 목소리를 침묵시키기 쉽고, 사이드(Edward Said)의 오리엔탈리즘 비판은 다문화주의(multi-culturalism)이라는 미명하에 대항적 저항담론의 기능을 확보하지 못한 채 서양 중심담론의 초역사적 지속성을 역으로 용인하는 역설을 보여주고 있다.

이러한 오류는 모두 서구의 근대적 사유로부터 자유롭지 못한 채, 탈근대적 인식방법을 그대로 근대적 사유의 방법론에 의지하고 있다는 점이다. 이러한 점에서 스피박(Gayatri Spivak)의 말은 기존 탈식민주의적 사유로부터 일정 정도 거리를 두고 이분법적 관계들을 새롭게 인식할 수 있는 토대를 형성해준다. 그녀에 의하면 구체적으로 탈식민주의자들에게는 해체할만한 주체가 애초에 존재하지도 않았고, 혹 그에 비견될만한 정체성 따위가 있었다 하더라도 그것은 외부 즉 서구에 의해 강요된 것이

며, 근대적 주체 즉 구조주의자들의 자기반성적 주체해체 전략은 애초에 그들과는 문제의 시작이나 성격이 다른 제3세계인들에게 해방의 매세가 될 수 없다는 것이다(Spivak 15). 즉 근대적 의미의 주체를 해체하는 반휴머니즘의 대표주자인 탈구조주의자의 주체효과이론¹⁾이 현실적인 차원에서는 탈구조주의 이론가라는 또 하나의 선명한 주체를 만들어내며, 이러한 주체역시 근대적 주체만큼이나 억압적이라는 것이다. 실제로 탈식민주의 이론들이 그 자체로 무슨 생산적 결실이 있는가에 대한 자기반성적 비판이 일고 있는 요즘 페리(Benita Parry)는 그녀가 자주 인용하는 논문에서 담론 바깥에 존재하는 실제의 목소리에 귀를 기울여야한다고 주장하고 있다(Parry 27-28).

이를 위해 본고는 탈근대적 사유의 지향점으로, 탈식민주의가 가지는 이러한 인식의 한계를 생태주의(ecology) 이론으로부터 출발하고자 한다. 이를 위해서 기존의 이분법으로 설정되어졌던 여러 용어들의 개념을 다시 설정하는 일이 필요하지만 여기서는 구체적인 텍스트 읽기를 기본으로 하여 그 가능성을 타진해보고자 한다.

텍스트의 대상은 셰이머스 히니(Seamus Heaney)의 세 번째 시집 『겨울 나기』(*Wintering Out*)²⁾에 수록된 「비의 선물」("The Gift of Rain")

-
- 1) 오늘날 서구에서 꽤나 진보적인 비평 이론은 서구의 주체 혹은 주체로서의 서구(subject of the West or the West as subject)를 보존하려는 욕망에서 나온 것이다. 주체효과(subject effect)이론은 주체의 권위를 손상시킨다는 환상을 제공하지만 이러한 인식 주체를 은폐하는 덮개를 제공하고 있는 것이다. 즉, 권력과 욕망의 주체와 대상간의 구분을 철회하는 과정에서 생기는 관계의 모호함은 그 철회하고자하는 이분법적인 요소를 더욱 공고히 할 수 있다는 것이다.
 - 2) 1972년에 출판된 히니의 시집 『겨울나기』(*Wintering Out*)는 아일랜드인이 이미 정해져버린 운명에 대한 일종의 탐색과정을 언어화하고 있다. 그의 초기 시들이 다소 자연과 인간에 대한 보편적인 일상을 탐색했다면 이번 시집은 그가 아일랜드를 바라보는 정치적 입장이 분명해진다. 미국으로 잠시 유학하던 시절 아이러니하게도 시인은 그의 조국에 대한 편협과 영국이 아일랜드에 가하는 정치적 탄압을 동포들의 일상적인 시골생활과 생존 투쟁을 통해

로, 이 시는 아일랜드의 도시 얼스터 지방의 정치, 경제, 종교적 갈등을 자연의 순환에 맞추어 시인이 이분법적 갈등을 어떻게 해소하고 있는지를 살펴보기로 한다.

II.

생태주의적 사고관은 전형적으로 탈근대주의자들이 이야기하는 인간 주체의 탈특권화(deprivileging)를 예견하게 한다. 탈식민주의에서 탈특권화는 다시 식민주체가 설정한 타자로서의 주체를 탈중심화(decentering)하는 작업으로 이어진다. 그러나 이러한 탈특권화와 탈중심화는 이미 유럽중심주의가 설정한 인본주의적 개념으로서 주체의 해체일 뿐, 식민경험을 한 공간에서는 이미 타자로 규정되어진 주체적 개념이 회복되기도 이전에 이중적 해체를 당함으로써 오히려 이식된 주체만이 남아 있을 뿐이다.

그러나 이러한 원형적 생태비평의 입장을 고려한다면 인간중심주의에 대한 비판이 진정한 의미에서의 반인간주의 즉 개별적 존재로서의 생명이라는 개념으로 전환되어지고 있다. 이러한 개념은 개별적으로 해체되었던 모든 생명은 궁극적으로 하나임을 이야기하는 것이다. 과학적 사고관에 의해 이분법적으로 나누어진 인간과 자연은 이미 그 분리자체가 무

서 한 폭의 그림처럼 시로 묘사하고 있다. 여기서 나오는 시집 제목은 히니가 그의 논문 “조국 아일랜드”(Mother Ireland)에서 말하고 있듯이 시인 마샬(W.F. Marshall)의 시 「시봉」(“Servant Boy”)에서 따오고 있다. 주인의 노예로서 일하고 있는 한 소년이 겨울나기를 하면서 겪는 고통을 아일랜드의 현실에 비추어 “그는 가장 혹독한 한 해의 끝에서 막 겨울을 나고 있다”(“He is wintering out in the back-end of a bad year”)라고 토로한다. 결국 시인에게 있어 겨울을 난다(to winter out)는 사실은 아일랜드인에게 있어서는 시골생활의 습관(farming custom)에서 나오는 일종의 자연 친화적 생존 방식인 것이다.

의미해지고 있으며 인간과 자연 사이에 존재하는 인간 중심적인 또는 의인론적 친근성을 파괴함으로써 자연과 존재 자체 대한 실재적 관계에 접근하고 있다.

이러한 생태주의적 입장에서 고려되는 이분법의 해체는 히니에게 있어서는 지배와 피지배라고 하는 관계를 지배적 인간과 지배받는 자연으로 전이하고 있으며, 기존 정전방식의 글쓰기에 대한 회의로부터 출발한다. 히니의 글쓰기는 우선 글쓰기에 대한 자기반성적 성찰부터 출발한다. 독립이후 내란이라는 위기상황을 경험하는 히니에게는 격렬하고 즉각적인 폭력에 비해 미온적이고 잠재적인 시의 존재 가치에 대한 의구심이 항상 그의 마음속에 내재해 있었다. 그는 언어적 서정성을 추구하는 역할이 민족주의자들의 강렬한 정치적, 희생적 투쟁에 비해서 진실성이 덜하다고 느꼈고, 고통 받는 아일랜드인에 대한 연민과 작가로서 의무감 때문에 심미적 형식성 보다는 시와 현실과의 관련성에 더 관심을 가지게 된다. 그와 아일랜드인들의 현실적인 고통에 비하면 시라고 하는 것은 그 고통을 극복하기 위해 이차적수단이라는 판단을 가지게 된다.

그의 시에 대한 이러한 회의의 근거에는 문학이라고 하는 거대담론이 거의 영향력을 행사하지 못하는 시골의 생활환경에서 어린 시절을 보낸 그의 기억에 있다. 그는 한 인터뷰에서 자신의 고향에 대한 비문학적 환경이 그에게 미치는 영향을 토로한바 있다.

사실 나에게 어떤 면에서는 그 행위 즉 글쓰기라고 하는 것이 완전하게 나에게 감명을 주지 못한다는 것이 사실의 일부분이다. 나는 글쓰기를 좋아하지 않는 편이었다. 그것은 일종의 내가 가정하는 비문학적인 혹은 문학적이지 않은 세대의 대물림이었다. 그러나 이제 글쓰기는 내안에 존재해 있고 그것을 통해서 나는 살아가고 있다. 그러나 여전히 글쓰기를 통해서 감정을 드러낸다는 사실이 참으로 힘들다는 것을 안다. (Parker 43)

즉 시에 대한 혹은 글쓰기에 대해 시인이 가지는 회의의 출발은 사회적 영향력에 대한 의구심이외에도 언어에 대한 회의, 말이나 글이 자신의 감정을 표출하는 것에 대한 회의이기도 하다. 이것은 북아일랜드 특유의 노동의 전통 앞에서 말이라고 하는 불신에 대한 사회적 환경과도 무관하지 않다. 침묵의 전통을 이어받은 시인의 글쓰기는 바로 그의 초기 시에서 노동의 신성함을 글쓰기로 재현하는 방식으로 나타난다. 생태주의에서 노동은 자연과 하나가 되는 가장 친밀한 수단이며, 노동의 신성함을 강조하는 것은 결국 인간이 지배하는 자연으로부터 벗어나 바로 그 자연 안으로 들어가는 것이며 이것은 시인의 글쓰기에서 자연적 글쓰기와 관계하게 된다. 그러나 그의 자연적 글쓰기는 오히려 피지배적인 관계에 놓여있는 아일랜드 토착민들이 경험하는 가장 일상적인 삶을 이야기 하는데서 비롯된다. 그의 시 「시종」(“Servant Boy”)에는 일년 중 가장 혹독한 겨울을 나고 있는 아일랜드인을 한 소년에 비유하면서 자연이 가져다주는 폭력적 상황을 오히려 자연이 가져다주는 풍요로움으로 받아들이는 과정으로 그려낸다.

그는 가장 혹독한 한해의 끝에서
겨울을 나고 있다.
헛간을 통해서 비추어지는
허리케인램프는 흔들거리고

... ..

어린 하인이 다니는 뒷문을 :
따뜻한 달걀을 나르면서
화는 나 있지만
완고한.

He is wintering out
the back-end of a bad year,
swinging a hurricane-lamp
through some outhouse;

... ..

the back doors of the little
barons: resentful
and impenitent,
carrying the warm eggs. ("Servant Boy" 17)³⁾

어린 하인은 그의 손에 이제 막 낳은 따뜻한 달걀을 가지고 있지만 분개하고 있고 그 태도는 완고하다. 한 해의 끝에서 혹독한 식민지의 겨울을 나고 있는 소년의 현실은 북아일랜드의 정치, 종교적 갈등으로 빚어지는 고통과 유사하며, 피지배 계급인 가난한 가톨릭 농민 아일랜드인에게 더욱 살기 힘든 정치, 사회, 경제적 상황을 초래했고 이런 환경 속에서 달걀을 나르는 행위 즉, 일상의 시골의 노동은 역설적이게도 토착민들에게 힘이 되었고 그들의 결속과 정체성을 회복하는 힘이 되었다.

히니에게 가톨릭과 아일랜드인의 일상의 노동은 그의 시적 감수성의 일부였고, 그의 글쓰기에 내면화 되어있다. 히니는 그의 문학적 감수성이 여성 농민들이 가지는 가톨릭적 믿음 즉 현실적 노동에서 출발한 것임을 밝히고 있다.

나의 감수성은 묵주(rosary)의 애잔한 웅얼거림에서 형성되었고, 일반적으로 성녀마리아의 현신의 형태였다. 내가 명명했던 현실이라는 것은 바로 종교적 어머니

3) 시의 번역은 필자의 것이며, 앞으로 시의 인용은 쪽수만을 표기하기로 한다.

와도 같은 곳이었고 그 태도는 나를 지지해주는 것 중의 하나였다. 나에게 주입되어진 삶의 태도는 결국 성자가 아니라 현실의 노동이었으며 이것은 생생한 기도의 일부이기도 했다. 이 기도는 집안에서의 나의 어머니를 통해서 자비롭데 이루어졌다. 나의 사상의 근저에는, 자비로움이 최고의 미덕이다. (Parker 78)

그는 스스로 초기에 자신을 가톨릭 작가라고 칭하였으나, 이 가톨릭이라는 단어는 아일랜드 토착민들에게 있어서는 종교적 의미를 부여하기 보다는 일종의 일상의 문화성을 반영한다고 볼 수 있다. 히니는 후에 그가 어머니와도 같은 태도 즉, 그의 시에 나타나는 여성적 감수성(feminine sensibility)으로 전이된다.

III.

여러 가지 갈등이 잔존하고 있던 아일랜드에서 시인은 그 갈등의 요소를 땅을 파는 사람에 비유하면서, 땅을 파는 주체에 집중하는 것이 아니라, 오히려 그 대상 자연인 땅에서 올려 퍼지는 리듬과 소음에 즐거워하고 있다. 이것은 시인이 자신의 정체성이 또 다른 타자를 만들어내는 것이 아니라 땅 그자체로 모든 갈등적 요소를 수용하려고 하는 자세를 보이고 있다. 히니의 이러한 식민주체와 피식민주체를 모두 수용하려고 하는 태도는 『늪지인들』(*The Bog People*)에서 식민지들에게 능욕당한 국토를 재생의 가능성이 있는 풍요의 여신의 이미지로 묘사한데서도 잘 나타난다.

고대시대의 땅에서 발견되어진 남성과 여성의 잘 보존된 몸은 ... 일종의 어머니의 여신이 행하는 일종의 희생자를 위한 의식적(ritual) 형태이다. 신성한 장소에서 여신의 곁에 누워 있는 희생자의 몸은 바로 새로운 관계를 요구하며, 또한 땅의 여신의 배꼽이 있었기 때문이다. (Heaney 57)

아일랜드의 정치적 희생에 대한 이러한 전통적 의식은 바로 땅이 가지는 원형적 패턴을 유지하려고 하는 원인이 된다. 다시 말해서, 고대 아일랜드의 유적을 통해서 바라보는 현재에 대한 시인의 진단은 바로 풍요로운 여신으로 대변되어지는 국토 즉 대지의 숭고함과 포용력에 대한 자연적인 태도에 기인하는 것이다. 바로 이러한 시인의 태도는 여성의 몸을 빌려 인간과 자연을 구분 없이 이 간극을 몸이라고 하는 새로운 형태로 통합하려는 생태주의적(ecological) 사유에 근거하고 있다.

히니의 땅에 대한 애착은 단순히 글쓰기를 통한 재현의 방식을 택하는 것이 아니라, 이제는 인간이라는 의식적 차원을 넘어서 자연의 일부로서 혹은 몸의 일부로서 땅이 가지는 현상이나 변화를 포착하고 그 속으로 스며들려고 하고 있다. 총 4부로 연재되어진 그의 시 「비의 선물」("Gifts of Rain")에서 시인의 태도는 잘 드러나 있다.

벌써 여러 날,
역수같이 비가 오거나 여전히 비가 내린다.
움직이지 않는 포유류들은
진흙위에 짙이 묻은 발을 한 채
피부로
날씨를 느끼기 시작한다.

Cloudburst and steady downpour now
for days.
Still mammal,
straw-footed on the mud,
he begins to sense weather
by his skin. (30)

아일랜드의 모올라(Moyola) 강에서 범람하기 시작한 홍수를 지켜보면 시인은 자연의 변화인 홍수를 동물의 감각에 의존하고 있다. “홍수의 민첩한 주둥이”(a nimble snout of flood)(101)는 식민지들에 의해 유실된 땅을 갈아엎는다. 이렇게 새롭게 태어난 순수 그대로의 자연은 이미 식민지배들에 의해 상실된 타자적 토착 주체들이 의식하지 못하고, 시인은 인간이 감지하는 못하는 새로운 자연의 변화를 포유류의 본능적 느낌에 비유하면서, 시인은 소리만 들어도 물의 깊이를 알 수 있는 예리한 본능적 감각을 지닌 동물의 몸으로 새롭게 변하여 재생된 자연을 몸으로 느끼기 시작한다. 그러나 인간이 만들어낸 타자로서 자연은 이미 인간에 의해 유실된 상태이다. 결국, “잃어버린 들판을 걸어가는 사람은”(A Man wadding lost fields)(30)은 그대로 존재하는 자연현상을 “유리창 깨듯 부셔버리고 만다”(Breaks the pane of flood)(30). 파커(Michael Parker)는 이러한 시적 전개를 다음과 같이 이야기 하고 있다.

히니는 과거와 현재 사이의 식민주의적 간극을 제2의 홍수(Second Flood)로 회복하고자 한다. 그것은 바로 시인이 그리고자 하는 어머니의 땅에 대한 원래모습의 구축이고, 억압의 깊은 의식으로부터 발생한 불확실한 울림(soundings)에 있다. …… 살아가기 위해서 시인은 분명 자연세계에 대한 일종의 의존과 함께 또 다른 앎을 배우고자 한다. (Parker 99-100)

즉, 시인이 몸으로 느끼는 시인의 자연은 이미 식민지인들에게 파괴된 상태이고 그가 바라는 어머니의 땅은 과거 식민지인들의 지배이전의 과거의 땅이 아니라 새롭게 구축되어 있는 그대로의 자연인 것이다. 그리하여 어머니에 의해 재생되어 생겨나는 자연적인 힘은 자신의 몸속으로 그대로 반영되는 것이다.

진흙땅의 꽃--

홍수는 영감으로 피어오른다.

A flower of mud--
water blooms up to his reflection, (30)

이제 홍수에 의해 파헤쳐진 땅 위에서 꽃은 피고, 그 속에서 영감을 얻은 시인의 몸에는 식민지의 대지가 모두 자신의 하늘과 땅이 되어 풍요의 자연으로 되돌아오는 것이다.

그는 자기가 심어 놓은 곳까지 연결되고
하늘과 대지는 자연스럽게

수확의 땅을 더듬어 찾는
그의 품속을 흐르고 있다.

He is hooped to where he planted
and sky and ground

are running naturally among his arms
that grope the cropping land, (31)

이렇게 얻어진 시인이 감지하는 땅은 식민지에서 벗어난 땅도 아니며, 과거 퇴행적인 신화적 이미지의 땅도 아니다. 시인이 서 있는 땅은 바로 인간과 자연, 정신과 몸, 물질과 비물질이 하나로 영켜 그대로 흘러가는 탈영토화⁴⁾된 공간이다. 이 장에서 시인은 자연세계가 가지는 에너지를

4) 히니는 아일랜드의 땅 의식에서 아일랜드 민족의 감수성의 역사를 발견하고 땅이 민족의 역사를 담고 있는 역사체라고 말한다.(Heaney 148-149). 히니

인간에게 투여하여 그대로 다른 공간으로 이주하게 하는 힘을 보여주고 있다(Parker 102). 그러나 이주되는 개별적인 공간은 사실상 서로 끊을 수 없이 밀접한 관계의 고리에 의해서 연결되어 있다. 따라서 한 존재의 변화는 다른 모든 존재에 대해서 연쇄적인 영향을 끼쳐 인간을 포함한 자연의 영역에서 두드러지게 나타난다. 이런 점에서 생태학적인 입장을 지지한다면 개별적으로 보이는 모든 것들은 바로 “하나”임을 보여주고 있다.

길고 치렁치렁한 머리칼로

나는 부채를 향해

귀를 세운다--

다함께 피를 부르면서

노아 홍수 이전의 지식에 대한

나의 욕구가 생긴다

죽은 자들의 부드러운 목소리가

해변가에서 속삭인다.

In long tresses,

I cock my ear

at an absence--

in the shared calling of blood

arrives my need

for antediluvian lore.

에게 땅은 무엇보다도 자연 그 자체이고 그가 탈영토화하려는 시적 의미는 바로 “영토에 대한 신앙심(territorial piety)”, 즉 현실적, 정신적 억압으로부터의 저항담론이라기 보다는 억압주체와 대상 모두가 새롭게 공존할 수 있는 일종의 유토피아적 공간이라 할 수 있다.

Soft voices of the dead
are whispering by the shore. (31-32)

그래서 탈영토화된 공간에서 시인은 다시 재영토화로 진입하려고 한다. 그것은 바로 식민지 혹은 식민자에 대한 단순한 거부나 저항이 아니라 “있음”의 공간에서 “없음” 즉 부재의 공간으로 다시 이동해 가는 것이다. 그러한 이동에 귀를 곤두세우고 시인은 “노아 홍수 이전의 지식” 즉 “없음”을 행하는 공간에 다리를 놓으려고 한다. 이러한 시인의 욕구는 바로 결핍이 배재된 욕망의 주체로 부터의 욕망 혹은 타자의 욕망으로서의 욕망을 대변한다. 즉, 이러한 이동의 이동을 위한 다리 놓음과 욕망은 스스로 존재하는 것이지, 어떠한 식민지배로 인한 결여나 외부적 대상을 필요로 하지 않는다. 이러한 인식은 때로는 인간 중심적인 욕망 즉 인간과 자연 사이에서의 인간중심적인 혹은 의인론적인 친근성을 파괴하면서 자연과 존재자체에 대한 실질적인 접근을 가능하게 한다.

틀리츠와 가타리에게 욕망은 욕망의 주체인 동시에 대상이다. 욕망은 획득이나 결여에 관한 것이 아니라 생산에 관한 것이며 …… 대상의 결여로 정의 될 수 없다. …… 욕망을 단순히 결여로 인식하는 것은 그 자체의 대상을 창조하는 욕망의 내재적 힘을 무시하는 것이다. (Reynolds 191)

결국 자연의 에너지는 생산에 관여하며 시인이 재현하는 이미지 역시 인간이 생산해낸 땅의 이미지가 아니라, “실제”의 가장 끝에 존재하는 없음의 땅을 재정의 한다. 결여로 발생한 있음의 땅은 이제 더 이상 부재하며 탈영토화와 재영토화를 끊임없이 반복하면서 새롭게 정의된 땅의 공간을 찾고 있다. 그래서 시인은 다시 질문을 시작한다.

내가(내 아이들을 위해)

썩은 농작물과
바짝 마른 강바닥을 뒤덮는
진흙탕 강물에 대해 질문하려 한다.

That I would question
(and for my children's sake)
about crops rooted, river mud
glazing the baked clay floor. (32)

시인이 식민화 이전의 생태적 땅을 그리고자 했던 “노아 홍수 이전의 지식”(antediluvian lore)(32)은 식민현실에서 이제는 더 이상 존재하지 않는 부재의 공간이지만, 현실적인 세계를 바라보는 시인의 시선은 이미 식민공간으로 전락한 식민 영토 안에 머물러 있다. “피를 부르는”(31)(calling of blood) 식민화된 공간은 엄연히 현실에서 존재하는 공간이다. 시인은 이 공간을 단순히 거부하거나 기억 속에서 지워버리는 것이 아니라 있는 그대로를 드러내어 “썩은 농작물과/ 바짝 마른 강바닥”(crops rooted/ the baked clay floor)(32) 즉 식민현실을 극복할 수 있는 새로운 공간을 창출하려고 한다. 히니가 시에서 제시한 식민이전의 영토와 식민 후의 영토에 대한 탐색과 “질문하기”(question)이후 아일랜드 고유의 땅은 이제 “풍요로 넘치는 강”(A swollen river)(32)이 되고 식민지배에 훼손되지 않은 원래 그대로의 “평범한 땅”(common ground)(32)이 된다.

넘치는 강과,

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

A swollen river,

a mating call of sound
rises to pleasure me, Dives,

hoarder of common ground. (32)

IV.

이 시에서 히니의 글쓰기 방식은 본능적 글쓰기를 시도한다. 다시 말해서 영국과 아일랜드라고 하는 이분법적인 공간적 틀 안에서 발생하는 여러 가지 타자의 억압적인 요소들에 대해 그 상황을 극복하려고 하는 탈식민주의자적 자세를 취하고는 있지만, 시인이 결국 가지는 태도는 저항과 전통의 지역적 색깔과는 관계없는 보편적인 소재를 이미지로 하여 자신을 객관적으로 인식하면서 타문화와의 화해와 융합을 모색하고 있다는 점이다. 그 근거로 히니는 아일랜드의 켈트적 정신을 수용하면서도 그 지역적 정체성을 극복하고 보편 지향적인 정신으로 전이하고자 한다.

이제 시인이 가지는 새로운 정체성은 진정한 타자의식을 가지는 데서 비롯된다. 정체성의 논리가 지배와 피지배라고 하는 이항대립에 기초하고 있는 한 우리는 항상 세계를 지배적인 문화 지형도에 따라 분류하게 되는 오류를 범하게 된다. 그런 의미에서 이제 서구와 탈식민주의라고 하는 공모는 다시 해체되어야 한다. 우리는 파편화되고 다중적이며 유동적인 모든 생태주의적 속성을 주시해야한다. 이제껏 인식되어졌던 자아와 타자의 개념이 사라지고 생태주의적인 요소들과 결합되어질 때 또한 그러한 다양성에 권위를 부여할 때 이를 통해서 우리는 모두 서로 다른 특정한 경험으로부터 자유로울 수가 있으며 주변화되어지거나 소외되지 않을 수 있다.

이런 의미에서 히니의 글쓰기는 본능적 글쓰기이자 자연적 글쓰기라고 할 수 있으며, 자연적 글쓰기에 대한 콘리 Verena Andermatt Conley)의 말은 그 의의를 가진다.

자연은 운동하고 있는 것이다. 자연은 차단하는 것에 반대하여 흐른다. 자연은 틀짜기, 포획, 혹은 언어의 층위에서 이루어지는 주체와 객체의 탈경계화를 허락하지 않는다. 자연 속에서 대립들은 하나나 다른 것 속에 있는 차이들의 놀이로 공간화된다. (Conley 127)

결국 탈식민주의와 생태주의적 글쓰기의 새로운 결합은, 탈식민화과정으로서의 글쓰기가 기존 탈식민주의자들이 이야기하는 착취와 억압 공간 내에서 하나의 단순한 권력이나 이데올로기의 폐기나 접촉이라고 하는 본질주의적 태도 혹은 식민주의의 또 다른 환원주의가 아니라 오히려 생태주의적 글쓰기와의 결합을 통해서 진정한 의미의 탈식민화라고 하는 글쓰기적 문화 저항과 창조적 글쓰기를 기대할 수 있다. 저항과 창조적 글쓰기에 의해 설정된 공간이 아직은 비록 유토피아적인 것이라 할지라도, 이러한 의미의 탈식민주의적 사유방식은 분명 이분법에 의해 가로놓인 공간이 아니라, 그 공간을 가로지르는 새로운 차이의 공간을 만들어 내며 또 다른 시학의 글쓰기를 시도 할 수가 있을 것이다.

(대구대)

■ 주제어

히니, 생태주의, 탈식민주의, 여성적 감수성, 탈특권화, 탈중심화

■ 인용문헌

- 허현숙, 「셰이머스 히니 시에 있어서의 여성 묘사」, 『영어영문학』, 한국
영어영문학회 1999년 가을 45권 3호: 561-582.
- Conley, V. Andematt *Ecopolitics: The Environment in Poststructuralist
Thought*. New York & London: Routledge, 1997.
- Druce, Robert. "A raindrop on Church Roof: An Interview with
Robert Druce", *Dutch Quarterly Review*, 9:1. 1978.
- Head, Dominic, "The (im)possibility of ecocriticism" In Kerridge,
Richard, Eds. *Writing the Environment : Ecocriticism and
Literature*. London & New York: Zed Books Ltd. 1998.
- Heaney, Seamus. *Poems 1965-1975*. New York: Farrar , Straus and
Giroux, 1985.
- _____. *Selected Poems 1966-1987*. London: Faber &
Faber, 1998.
- _____. *Preoccupation: Selected prose 1968~1978*. New
York & London: Faber & Faber, 1980.
- Loomba, Ania. *Colonialism / Postcolonialism*. London: Routledge,
1999.
- Parker, Michael. *Seamus Heaney: The Making of Poet*. Lonon:
Macmillan, 1994.
- Parry, Benita. "Problem of in Current Theories of Colonial Discourse."
Oxford Literary Review, 9:1-2, 1987.
- Renolds, Bryan. "Becoming a Body without organs," In Kaufman,
Eleanor and Heller, J. Heller Eds. *Deleuze and Guattari*.
Minneapolis and London: University of Minnesota Press,
1998.

- 히니 시에 나타난 생태주의적 사고관 | 강민건

Spivak, C. Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" In Nalson, Cary Eds, *Marxism and Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

■ Abstract

An Ecological Thinking in Seamus Heaney's Poetry

Kang, Min-gun

(Daegu University)

The essay attempts to rethink the widely acknowledged notion that the ecological writing is a minium writing weapon to tackle the European writing and limit of modernity. Most of the intellectuals paying attention to decolonial theory have arrived in limited ideas about the recent decolonialism. As a result, the recent debates on decolonialism have been deployed under the so-called “troika of decolonial theory”, advocated by Frenzt Fanon, Edward Said, and Homi Bhabha.

From this point of view, the essay purports to demonstrate that the unfamiliar theory of ecology and ecological writing is widely helping to overcome the limits of established decolonial writing and interpretation of text. To do this, from a ecological viewpoint, the essay attempts to re-read the irish text and irish decolonial poet Seamus Heaney's poem “Gifts of Rain,” who was awarded a Nobel Prize for Literature in 1996.

Heaney concentrates primarily on the origin and mother land of the conflict in “Gifts of Rain” through elegiac poems celebrating the identity, history, territory and tongue of his irish people. But his imagination and attitude of writing is based on not just a decolonial

method and idea, but a ecological preoccupation on his “Mother Land.” He looks forward to finding out integrated moments in his land beyond the political, religious, and topological separations. From the view point of the ecological attitude, he finally enters into the deterritorial region against its dichotomous and counter-discursive tendency in decolonialism.

Roughly speaking, some say that this new writing and epistemological method is just a utopian thought, but his ecological writing suggests that this is the most effective ways of making a new writing code and ethics moving from a silent spectator to a speaking actor/actress in the world.

■ Key Words

Seamus Heaney, ecology, decolonialism, feminine sensibility, deprivileging, decentering

■ 논문게재일

○투고일 : 2013년 5월 15일 ○심사일 : 2013년 5월 31일 ○게재일 : 2013년 6월 30일



『태풍』(*The Tempest*)에 나타난 여성성의 전유

강희경

I. 들어가는 말

셰익스피어의 로맨스는 희극, 비극, 사극기를 거치면서 그 마지막 단계에 집필한 작품을 지칭한다. 엘리자베스 여왕시기에 속한 셰익스피어의 낭만희극(Romantic Comedy)의 여성들은 주도적 역할을 한다. 이들 여성인물들은 대개 사랑에 적극적이고, 기지 넘치는 언어를 구사하는 순결한 여인들로서 극을 해피엔딩으로 이끄는 데 결정적인 역할을 한다. 그러나 엘리자베스 여왕 사후, 제임스 왕이 집권하자, 셰익스피어 극에서 재현되는 여성인물들은 일대 전기를 맞게 된다. 엘리자베스 여왕에서 제임스 1세로의 왕권의 변화는 대단히 중요한 관객의 변화, 곧 여성 관객으로부터 철저한 가부장적 사고를 지닌 관객의 변화를 의미하며, 이러한 성과 권력의 변화는 셰익스피어의 작품의 장르의 이동을 통해 드러나고 있다(Williamson 20).

제임스 1세 시대의 작품, 특히 비극 작품에 등장하는 여성인물은 양극단으로 재현되는 경향을 보여준다. 비극작품속의 강한 성격을 지닌 여성인물은 맥베스 부인(Lady Macbeth)이나 리어의 두 딸들-거너릴(Goneril)과 리건(Regan)-처럼 대개 위협적인 존재로 부정적으로 그려지는 반면, 선한 여성의 경우는 수동적이거나, 자신의 의사를 당당하게 펼치지 못하

며, 결국은 비극적 상황을 타개하지 못한 채, 파멸을 맞이하게 된다.

로만스 극의 여성인물들은 낭만희극과 비극기의 여성인물과 연장선상에서 파악될 수 있다. 결혼으로 끝맺는 희극의 여주인공은 로만스 극에서 어머니가 된 모습을 보여주기도 하고, 또한 비극적 위기를 벗어나게 하는 지혜로운 희극의 여주인공은 로만스 극에서 상실의 아픔을 겪는 아버지에게 제 2의 생명을 부여하는 딸로 제시되기 때문이다. 그리고 비극에서 권력을 지닌 강력하지만 악한 여성인물들은 로만스 극에서 역시 권력을 지닌 여성으로, 무엇보다도 가부장제를 위협하는 악한 여성인물로 등장하지만, 극 후반부에서 제거되어 로만스 극은 결국 해피엔딩으로 마무리된다.

로만스 극에서 보여주는 희비극적 패턴-상실과 회복-은 외형적으로는 여성인물들을 통해서 완성되는 것으로 보인다. 극 초반에 아내와 딸을 잃어버린 군주가 후반부에 이들 여성인물과 우여곡절 끝에 재회하여 희극으로 끝나는 패턴을 보여주기 때문에 이들 여성인물은 대단히 희극 세계에 공헌하는 것으로 그려지기 때문이다. 하지만 이렇듯 회복된 로만스 극의 가부장적 세계에 자율적 주체로서의 여성인물이 들어설 공간은 없다. 중심적인 여성인물인 어머니는 일정기간 동안 부재하다가, 극 후반부에야 비로소 등장하기 때문에 이미 성인이 된 자녀에게 미치는 영향력은 미미하며, 또한 딸들조차 가부장적 질서에 편입되어 한때 위태로웠던 가부장적 세계를 공고히 다지는데 기여하는 역할을 하기 때문이다. 특히 로만스 극 중 『태풍』은 이전 로만스 극들과는 달리 여성의 상실과 회복은 존재하지 않는다. 어머니 인물은 처음부터 존재하지 않고 딸인 미란다(Miranda)는 상실된 적이 없다. 오직 남성인물인 프로스페로(Prospero)만이 모든 행위의 중심에서 이 극을 이끌어간다. 뿐만 아니라 어머니가 없는 공간에서 어머니의 역할까지 수행하는 양성적 존재로 재현된다.

본 연구에서는 어떤 로만스 극보다 여성인물들의 부재를 두드러지게

보여주는 『태풍』을 중심으로, 무대에서 등장하지 않은 채, 남성 인물들의 필요와 이해관계 속에서 재현되는 부재하는 여성인물들과, 여성성까지도 전유하는 전지전능한 가부장 프로스페로에 초점을 맞추어 다루어 보고자 한다.

II. 부재하는 여성인물

미랜더는 『태풍』에 등장하는 유일한 여성인물이다. 아버지인 프로스페로, 캘리밴(Caliban), 정령인 에이리엘(Ariel)만을 보고 자란 미랜더는 여성에 대해 알지 못한다: “전 여자를 한 사람도 몰라요. 여자의 얼굴도 거울에 비치는 제 자신의 얼굴밖엔 기억이 없어요. (I do not know/ One of my sex, no woman's face remember-/Save, from my glass, mine own)(3.1.48-50).” 미랜더에게는 어머니도, 여동생도 없다.¹⁾ 미랜더를 제외하고 무대에 등장하는 여성인물은 없다. 하지만 이 극에서 비가시적인 형태로 재현되어 침묵 속에서 많은 것을 말해주는 세 명의 여성이 존재한다. 얼론조(Alonso)의 딸인 클래리벨(Claribel)공주, 캘리반의 어머니인 시코락스(Sycorax), 그리고 프로스페로의 아내이자 미랜더의 어머니인 이름 없는 여성이다. 이 세 여성인물들은 직접 자신의 목소리를 통해서가 아니라, 다른 인물들의 대사 속에서 부재의 형태로 재현된다.

클라리벨 공주는 페르디난드(Ferdinand) 왕자의 실종으로 인해 그녀의

1) 왕정 복고기에 윌리엄 데브넷(William Davenant)은 이 작품을 각색하여 『태풍 혹은 마법의 섬』(The Tempest or The Enchanted Island) (1667)라는 제목으로 무대에 올렸다. 그 작품의 첫 대사는 프로스페로가 던지는 질문으로 시작한다: “미랜더, 네 동생은 어디있니?” 데브넷은 미랜더에게 도랜더(Dorinda)라는 여동생이 있으며, 에이리엘에게도 밀치(Milcha)라는 여자 파트너가 있고, 캘리밴에게도 그의 어머니 시코락스의 이름을 딴 쌍둥이 여동생이 있어 같은 이름을 가진 이 작품과 대조적으로 풍부한 여성인물로 구성된 무대를 보여주었다(Thompson 168).

존재가 부각된다. 퍼디넌드가 태풍 속에서 죽었다고 여겨지자 유일한 상속자로서 그녀의 이름을 언급한다.

안토니오 그럼, 말씀해 보시오. 나폴리 왕의 후계자는 누구겠소?

세바스티언 클래러벨 공주요.

안토니오 튈니스의 왕비가 된 분, 사람이 일생 가도 미칠 수 없는 곳
 에 사시는 분- 달님 속의 남자는 너무 느리니까, 태양이 우
체부 라면 몰라도-갓난 아이 턱에 수염이 나서 먼도가 필요하게 될
때까지는 나폴리의 소식을 듣지 못할 분.

Antonio Then tell me,
 Who's the next heir of Naples?

Sebastian Claribel,

Antonio She that is Queen of Tunis; she that dwells
 Ten leagues beyond man's life; she that from Naples
 Can have no note unless the sun were post-
 The man i'th'moon's too slow - till newborn chins
 Be rough and razorable. (2.1, 244-250)

얼론조의 동생으로 왕위 서열 2위인 세바스티언의 야망을 부추 키려는 의도에서 안토니오는 이태리와 튈니스(Tunis) 간의 지리적 거리를 애써 강조한다. 사실 튈니스는 북아프리카에 위치한 곳으로 이태리와 그리 먼 거리도 아니다. 이들은 클래러벨을 상속순위에서 배제하고자 그녀를 떠올리지만 퍼디넌드 왕자가 무사한 것으로 확인되자, 그녀는 곧 그들의 뇌리에서 사라진다.

하지만 클래러벨 공주는 이 극의 중요한 계기를 부여하는 등장인물이다. 프로스페로의 복수의 대상인 얼론조 일행은 클래러벨 공주의 결혼식

으로 인해 프로스페로의 마법의 섬에 도착했기 때문이다. 비록 프로스페로는 이들의 도착을 운명의 여신의 뜻으로 해석하고 자신의 복수의 기회로 여기지만 말이다. 세바스티언은 그녀의 결혼이 개인의 결정이 아니라 아버지의 선택에 따른 것이라는 점을 밝힌다: “공주는 싫은 마음과 효성을 저울에 달고 어느 쪽이 무거운지 단정을 내리지 못했지요. 왕자님은 없어진 것 같습니다. … 이걸 전하 자신의 과오 때문입니다(2.1,130-5).” 이 대목은 르네상스 시대 영국 왕실의 결혼 정책을 반영한다고 볼 수 있다. 그 당시 왕가의 결혼은 유럽의 세력 갈등을 해결할 수 있는 가장 유효한 수단으로서 정치적인 입장에서 다루어졌다.²⁾ 신하들이 반대를 무릅쓰고 강행한 공주의 결혼은 얼론조의 영토 확장에 대한 욕망에서 비롯된 것이다. 그런데 세바스티언이 형 얼론조의 결혼 결정에 대해 이를 제기하는 까닭은 얼론조를 괴롭히기 위해서이다. 아들 퍼디넌드의 실종으로 슬픔에 빠져있는 얼론조를 더 상심하도록 하여, 자신의 정치적 야망에 도움이 되고자 하는 의도에서에서 그녀를 언급한다.

클래러벨 공주는 ‘싫은 마음과 효성을 저울에 달고’ 고민하였지만 아버지에게 순종하기로 한다. 이 같은 클래러벨 공주의 행동에서 그녀의 슬픔과 인내, 그리고 궁극적으로 여성을 수단화하는 억압의 역사를 읽어낼 수 있다. 퍼디넌드를 찾게 되자, 클래러벨 공주는 곧 주변화되어 침묵 속에 묻혀버린다. 이는 지성을 남성적인 속성으로, 침묵을 여성의 미덕으로 간주(Rackin 147)하는 르네상스 시대의 이데올로기가 무대에서 재현된 것처럼 보인다.

프로스페로와 대척점에 존재하는 또 다른 부재하는 여성인물은 마녀 시코락스이다. 시코락스는 캘리밴(Caliban)의 어머니로서, 프로스페로와 여러 면에서 유사하다. 둘 다 추방되어 자녀와 단 둘이 이 섬에 오게 되었으며, 둘 다 이 섬의 통치자가 된다. 또한 이들은 자연을 다스릴 수

2) 스페인의 필립 2세와 매리 튜터(Mary Tutor)와의 결혼이나, 제임스 왕의 딸과 신교도인 프레드릭(Frederick)의 결혼이 그 예라고 할 수 있다.

있는 능력이 있는 마술사이다. 그러나 프로스페로의 초자연력은 유익한 마술(white magic)로 자연스럽게 수용되어 그를 차원 높은 마술사로 위치시키는 데 반해, 그녀의 마술은 흑주술(black magic)로 규정되어 그녀를 마녀로 폄하시키는 데 일조한다. 이 두 마술사의 차이는 이들 이름의 어원에서도 찾을 수 있다. 프로스페로는 이탈리아어 번영(prospere)을 뜻하는 형용사에서 유래된 반면, 시코락스의 이름은 그리스어인 암탉지(sus-sow)와 까마귀(korax-raven)에서 연유되었다고 추측한다. 이 두 동물은 마술(witchcraft)과 관계된다. 마녀인 메데이아는 스키타이 왕국의 까마귀(Scythian raven)로 알려져 있으며, 마찬가지로 마녀인, 메데이아의 고모, 키르케(Circe)는 오디세이의 부하들을 마법으로 돼지로 만든다. 또한 키르케와 메데이아는 코락시(Coraxi) 종족으로, 시코락스라는 그녀의 이름은 그녀가 마녀임을 암시해 주고 있다(Vaughan 167). 시코락스는 초기 근대 영국의 마녀 이미지를 구체화하고 있다. 경제적 능력이 있는 독신 여성이나 성적 자유를 누리는 여성을 그 시대는 종종 마녀라는 이름표를 붙였다. 이는 여성의 성적 자유가 가부장적 계승을 위협하며 가부장적 권위를 전복할 가능성이 있기 때문이다. 이런 맥락에서 악마와 성교하여 캘리밴을 낳았다고 일컬어지는 시코락스는 기존 사회 질서에서 벗어난 여인으로, 남성 중심 사회에 위협적인 여성인 것이다.

그녀가 문명사회의 질서를 벗어나고 있다는 것은 그녀의 아들인 캘리밴을 통해 엿볼 수 있다. 스테파노(Stephano)와 트린쿨로(Trinculo)가 '화려한 옷(glistening apparel)'에 정신 팔려있을 때, 캘리밴은 옷에 눈길도 주지 않는다. 그것은 캘리밴이 문명의 아웃사이더라는 표시로 해석할 수 있다(Sokolva 136). 대개 문명사회에서 의상은 계급과 신분을 상징하는 도구이다. 따라서 캘리밴의 옷에 대한 무관심은 층층이 나뉜 계급 문명사회를 벗어나고 있음을 보여준다. 그의 이름인 캘리밴 'Caliban'은 식인종(cannibal)의 의도적인 철자 바꾸기(anagram)에서 비롯된 것(Vaughan 31)으로 캘리밴은 서구 문화가 수용할 수 없는 야만인이라는

것을 보여준다. 무엇보다도, 시코락스는 프로스페로가 이 섬에 오기 전, 이 섬의 여성 통치자였다. 캘리밴은 이것을 근거로 하여 섬에 대한 자신의 권리를 주장한다: “이 섬은 우리 엄마 시코락스한테서 받은 것인데 당신이 빼앗아 갔어(This island's mine by Sycorax, my mother, / Which thou tak'st from me)(1,2,331-2).” 따라서 그녀는 비록 죽었지만 프로스페로에게 잠재적인 전복적 힘으로 작용하고 있다. 프로스페로 입장에서 볼 때, 섬에 대한 자신의 권리를 주장하고 정당화시키기 위해서 그녀는 부정되어야 하는 존재이다. 사실, 프로스페로는 그녀에 대해 알지 못한다. 다만, 에이리엘과 캘리밴을 통해 추측할 뿐이다. 그는 이들에게 얻은 지식을 토대로, 자신의 편익에 따라 그녀에 관한 역사를 만들어낸다. 프로스페로는 시코락스를 알제리(Algier)에서 추방된 사악한 마녀로 기술하여 실제 이상으로 악마적이고 욕정적인 여인으로 변형시킨다. 하지만 5막 1장에서 프로스페로가 시행하는 ‘망자를 무덤에서 꺼내는’ 마술은 흑주술에 해당하는 행위로(Vaughan 266), 프로스페로의 마술과 시코락스 마술과의 경계는 흐려진다.

시코락스 말고, 또 다른 어머니 인물, 미랜더의 어머니는 프로스페로의 대사를 통해서 단 한번 언급된다.

미랜더 그럼, 친아버지가 아니신가요, 아빠?

프로스페로 네 어머니 참으로 정숙의 표본 같은 여인이었지.
네 어머니 말이 너는 내 딸이라더라. 그리고 네 아버지가 밀라노의
공작이라고 하더라. 무남독녀인 너는 가문이 당당한 공주였다.

Miranda. Sir, are you not my father?

Prospero. Thy mother was a piece of virtue, and
She said thou wast my daughter; and thy father
Was Duke of Milan; and his only heir

And princess, no worse issued. (1.2. 55-58)

프로스페로의 대사에 따르면, 미랜더의 어머니는 정숙하지만, 정숙하지 않을 가능성이 있으며, 따라서 어머니의 말에서 근거를 갖는 미랜더의 적자성은 의심의 가능성이 있다고 볼 수 있다. 게다가 'piece'의 의미를 비평가들은 'model', 'masterpiece'(Orgel 104)로 설명하지만 이 단어(piece)는 그녀를 하나의 대상으로 축소시켜, 그녀의 의미를 하찮게 만들고 있다고 비어먼(Elizabeth Bieman)은 지적한다(106). 이 짧은 대사가 아내에 대한 설명의 전부이다. 친자성의 진위와 관련되어 언급하는 아내에 대한 프로스페로의 대사는 무언가 부적절하고 부자연스런 어감을 주어서, 18세기말부터 20세기 초에 이르기까지 무대에서 자주 생략되었다(Orgel 18). 그러나 이 대사는 여성의 순결을 중시하는 프로스페로의 가치관을 명확하게 보여주는 일관성 있는 대사이다. 왜냐하면 어머니의 순결성 여부가 미랜더의 적자성(legitimacy)을 가늠할 수 있는 중요한 요건이기 때문이다.³⁾ 르네상스 시대에 여성의 성(sexuality)은 가부장적 구도에서 이중적 성격을 지녔다. 여성은 적자를 생산하여 가부장제를 존속시키는 데 기여하지만, 다른 한편 남편을 오쟁이(cuckold)지게 하여 불명예스럽게 만들 수도 있다. 프로스페로는 아내의 순결을 여성의 다른 어

3) 이 대목은 제임스왕의 왕위 계승과 같은 맥락에서 볼 수 있다. 제임스 왕은 자신의 왕위 계승권을 부모로부터 세습된 것이라고 강력하게 주장하지 않았다. 제임스 왕의 어머니 매리(Mary)와 아버지 단리(Danry)는 모두 헨리 7세의 직계였다. 헨리 8세의 유언은 왕위 계승권을 영국 태생으로 국한 시키고 있어 아버지 단리 쪽이 모계보다 강하게 정통성을 주장할 수 있었다. 왜냐하면 단리경의 어머니는 영국에서 출산을 했기 때문이다. 그러나 제임스 왕은 이것을 거의 주장하지 않았다. 그것은 친부가 문란하다는 세간의 평판이 있었으며, 더욱이 어머니 매리의 행실은 단리경이 친부라는 것을 의심받게 하였다. 성적으로 문란한 친모 매리와 대비되는 순결한 어머니 엘리자베스 여왕이 제임스를 후계자로 지목한 데서 그의 왕위 계승자로서 적법성을 찾을 수 있었다(Orgel 38).

면 덕목보다도 중요하게 여긴다. 이런 프로스페로의 가치관은 퍼디넨드와 미랜더를 위한 가면극 상연에서 드러난다. 두 연인의 결합을 축하하는 가면극은 비너스와 그녀의 눈 먼의 아들을 배제시키고, 혼전 순결을 강조하는 내용으로 가득하다.⁴⁾

프로스페로의 아내에 대한 모호한 태도뿐만 아니라 미랜더의 어머니에 대한 태도 역시 의외이다. 미랜더의 질문은 어머니에 대한 궁금증에서 자연스럽게 나온 것이 아니라, 새롭게 밝혀진 자신의 정체성과 아버지의 신분에 대한 놀라움에서 나온 것이다. 그녀와 어머니 사이에서 어떤 본능적인 정서적 유대감을 찾아볼 수 없다. 『겨울이야기』(*The Winter's Tale*)에서 어머니의 얼굴도 모른 채 성장한 퍼디타(Perdita)가 어머니 허마이오니(Hermione)의 조상을 보고 즉각적으로 감동 받는 것과는 사뭇 대조적이다.

셰익스피어의 로맨스는 한 가정을 중심으로 이야기가 진행되기 때문에 종종 가족 로맨스(*family romance*)라고도 정의된다. 『태풍』의 여성 인물들은 가족 구도 내에서 딸과 어머니의 역할로 제시되기 때문에 위치의 중요성에도 불구하고, 부재성으로 인해, 다른 등장인물들의 언급을 통해서, 이들의 이해관계와 가치관에 따라 무대에서 재현된다. 그리고 그 당시 여성 역할을 남자 배우가 담당했던 점을 감안하면, 이 작품에서의 여성인물은 겹겹으로 부재하는 양상을 띠다고 할 수 있겠다.

4) 데이비드 맨(David Mann)은 셰익스피어가 그와 동시대 작가들에 비해 남녀의 사랑을 많이 다루었지만, 무대에서의 신체적인 재현은 상대적으로 적으며, 특히 이 극은 연인의 결합과 관련해서, 육체적 접촉을 적게 하는 여러 장치들—순결서약, 부모의 간섭, 신체적 노역 등—을 사용하고 있다고 지적한다(215).

III. 여성성의 전유

이 작품 이전의 로맨스 극에서 어머니 인물은 자녀가 자라는 동안에 무대에서 사라졌다 다시 등장한다. 그러나 이 극에서 재등장하는 어머니는 없다. 아버지 인물인 프로스페로가 딸 미렌더에 관한 한 모든 것을 주관한다. 미렌더의 교육 역시 프로스페로가 전적으로 담당한다. 이 극을 고다드(Harold Goddard)가 '미렌더의 교육(Education of Miranda)'이라고 부를 만큼 프로스페로는 딸의 교육에 관여한다. 그의 교육 내용은 거친 섬에서의 적응에 필요한 지식이 아니라 왕녀에게 필요한 세련된 언어와 궁중의 예절이다. 여기에서 프로스페로가 언젠가는 밀란(Milan)으로 돌아간다는 생각이 자리 잡고 있다는 것을 보여준다. 그는 어떤 아버지보다도 교육에 헌신적이다.

이 섬에 닿아 나는 네 교사로서 보통 이상으로 널 교육해 왔다.

대체로 공주들은 곧잘 헛되이 시간을 보내고

교사도 나같이 정성들이지는 않는 법이다.

Here in this island we arrived, and here

Have I, thy schoolmaster, made thee more profit

Than other princes can that have more time

For vainer hours and tutor not so careful. (1,2. 171-174)

헌신적이고 철저한 프로스페로의 교육 덕택에 그녀는 전적으로 그의 세계관을 내면화하여, 그의 기준에 따라 생각하여 행동한다. 남성에 대한 기억이 거의 없는 그녀가 캘리밴을 극단적으로 혐오하는 것은 프로스페로의 시각을 그대로 답습한 것으로 볼 수 있다. 미렌더를 강간하려했던 캘리밴을 프로스페로는 용서할 수 없다. 캘리밴으로 인해 유럽 백인

의 순수한 혈통이 오염될 수 있다는 가정은 프로스페로에게 참을 수 없는 것이기 때문이다. 이런 맥락에서 코헨(Derek Cohen)은 이 극이 프로스페로의 종족 보존을 극화하였다고 지적한다(40). 미랜더가 프로스페로의 가치를 반영한 대목은 그녀가 퍼디넨드에게 구애하는 장면에서 드러난다.

절 맞아 주신다면, 전 당신의 아내가 되겠어요.

아니면, 처녀로 죽겠어요.

I am your wife, if you will marry me;

If not, I'll die your maid. (3.1. 83-84)

자신의 사랑을 열렬히 고백하는 장면에서조차도 미랜더는 혼외 성적 관계를 상상할 수 없다. 순결에 지나칠 정도로 집착적인 프로스페로처럼 그녀도 순수성과 처녀성 그리고 복종을 여성의 금과옥조로 여긴다. 이런 미랜더의 모습에서, 처음에는 아버지의 부속물로, 후에는 퍼디넨드에게 의존하는 파트너로서, 주체적이고 독립적인 모습을 기대하기는 어렵다.

미랜더의 부재하는 어머니는 단지 이 작품에서만 국한된 것은 아니다. 셰익스피어의 많은 작품에서 흔하게 찾아볼 수 현상으로, 이 들 어머니 들은 자녀가 자라는 동안 부재하던지 혹은 아예 존재하지 않는다. 이와 같은 어머니의 부재상황에 대해 매리 로즈(Mary Rose)는 다각적인 차원에서 그 원인을 찾고 있다. 특히 초기 근대사회에서 어머니의 사회적 지위의 변화를 중요한 원인으로 꼽는다. 16, 17세기 특징적인 변화는 가족 개념의 변화로서, 도덕적, 종교적, 법률적 차원에서 가족과 성이 새롭게 정의되었다. 그것은 특히 공적 생활과 사적 생활의 경계를 재정 의하는 형태로 이루어졌다. 그 결과 가족 개념이 역사화 되는 경향을 띠게 되었

고, 모성(motherhood)은 사회생활 이전단계의 행위로서 사적 영역으로 규정되었다. 따라서 양육에 대한 어머니의 영향력은 지대하여, 자녀의 성인 생활까지 영향력을 미칠 수 있다고 간주되었다. 이때, 어머니의 잠재적인 위험성은 양육의 태만이나 교육에 대한 제한적 능력이 아니라, 과도한 사랑이라고 여겼다. 자녀가 성인으로 사회화되는 과정에서, 어머니의 지나친 사랑은 부정적인 영향을 미칠 수가 있으며, 따라서 완벽한 성인 생활의 조건은 어머니와의 분리이며, 곧 어머니 존재의 제거로 이어진다. 이런 맥락에서 최상의 어머니란 자녀의 성장기간 동안 부재하거나, 아예 죽은 어머니의 형태로 셰익스피어나 동료 작가들 작품에서 극화되었다고 매리 로즈는 해석한다(301). 이것은 셰익스피어와 동시대인이었던 프랜시스 베이컨(Francis Bacon)의 『뉴 애틀랜티스』(*New Atlantis*)에서 단적인 예를 찾을 수 있다. 이 작품에서 베이컨은 어머니가 없는 이상적 가부장 사회를 구현하고 있다.

셰익스피어 극에서 어머니의 배제는 성과 권력과의 연관성 속에서 찾을 수 있다. 푸코(Foucault)가 지적하듯이 권력이란 특징인이 전유할 수 있는 것이 아니고 항상 순환하는 것(98)이기 때문에, 가족의 구도 내에서 출산력을 지닌 여성의 성은 권력의 형태로 작용할 수 있다(Williamson 153). 비록 그 시대가 아내의 위치를 남편에게 종속시키고 있지만, 출산력을 지닌 여성의 성은 남성의 권력에, 가부장의 권력에 위험요소로 작용할 수 있다. 왜냐하면 출산력을 지닌 여성의 성은 가부장제를 유지시켜주는 적자를 생산하지만 동시에 어머니의 성적 문란의 가능성은 적자의 계승(legitimacy)에 위협을 줄 수 있기 때문이다.

『태풍』에서 여성의 고유 능력인 출산에 대한 불안감은 미랜더와 프로스페로와 나누는 대화를 통해 여실히 드러난다. 프로스페로가 자신의 공국을 찬탈한 동생 엔토니오를 비난하자, 미랜더는 다음과 같이 응수한다.

프로스페로 그래도 친 아우이겠는가, 애, 말 좀 해봐라

미랜더 우리 할머니를 의심해선 죄스럽지요.
하지만 착한 뱃속에서도 나쁜 자식들이 태어나잖아요.

Prospero then tell me
If this might be a brother.

Miranda I should sin
To think but nobly of my grandmother:
Good wombs have borne bad sons. (2.1.117-119)

천륜을 저버린 동생 안토니오에 대한 프로스페로의 원망의 대사 속에는 동생의 출생에 대한 의심이 배어있다. 프로스페로의 가치를 답습하고 있는 미랜더는 이를 즉각적으로 조모에 대한 행실과 연결시킨다. 조모에 대한 미랜더의 반응은 프로스페로가 미랜더의 친자성의 여부를 아내의 순결에서 확인하는 태도와 매우 흡사하다.

이 작품에서 자식에게 영향력을 끼칠 수 어머니가 사라진 공간에서 어머니 역할을 하는 인물은 프로스페로이다. 프로스페로는 부재하는 어머니의 역할 뿐 아니라 어머니, 즉 여성 고유의 출산력까지도 흡수하는 은유적인 어머니가 된다.

프로스페로 하늘의 힘을 지니고 방긋 웃는 너를 보면
짜릿하게 쏟아지는 눈물로 바다를 덮고,
무거운 걱정의 짐 밑에 신음하면서도, 참을 용기가 생기고
무슨 역경이 오더라도 이겨낼 자신이 생기더구나.

Prospero thou didst smile,
infused with a fortitude from heaven,
When I have decked the sea with drops full salt,

Under my burden groaned, which raised in me
An undergoing stomach to bear up
Against what should ensue. (1,2 154-158)

프로스페로는 고도(孤島)로의 여정을 출산의 이미지리로 표현한다. 동생에게 찬탈 당해 추방된 프로스페로가 바다에서 겪은 시련을 신음할 정도로(groaned) 괴로운 산고를 치르는(undergoing stomach) 출산(burden) 행위에 비유한다. 이것은 군주 페리클리즈(Pericles)나 심벨린(Cymbeline) 왕이 상실된 자녀를 찾은 기쁨을 출산의 언어를 사용하여 표현한 것과 유사하다.

동생 앤토니오의 찬탈 행위 역시 모성에 속하는 양육의 이미지를 통해 표현된다. 프로스페로는 앤토니오의 찬탈 행위를 양성적 메타포를 사용하여 다음과 같이 묘사한다: “앤토니오는 왕후 같은 거목의 줄기를 덮는 담쟁이덩굴이 되어 그 나무의 생액을 빨아먹는다(now he was /the ivy which had hid my princely trunk / And suck'd my vendure out on't)(1,2.86-87)” 프로스페로의 이미지를 묘사하는 ‘왕후 같은 거목(princely trunk)’은 첫 번째 절에서 담쟁이덩굴에 의해 덮여 그 형태가 가려진 남성의 강인함을 표현해주고 있으며, 계속 이어지는 두 번째 절은 만족하지 못한 아이에게 젖을 빨리는 지친 어머니를 암시하여 그는 아버지이자 동시에 어머니 인물이 된다(Sundelson 35). 부성과 모성을 결합한 프로스페로는 이 작품을 궁전에서 지켜보던 제임스 왕의 정치 레토릭이기도 하다. 제임스 1세는 그의 저서인 『바실리컨 도란』(*Basilicon Doron*)에서 자신을 백성에게 소중한 모유 같은 양식을 제공하는 자애로운 아버지로 제시하여, 모계적인 것과 부계적인 속성을 통합하는 전략을 구사하였다(Orgel 38).

프로스페로는 여기서 한 걸음 더 나아가 자신을 모성을 능가하는 양성의 아버지인물로 만들고 있다. 프로스페로의 표현에 따르면, 심성이 여

린 정령 에이리엘이 시코락스의 '치사스럽고 가증스러운 명령(earthy and abhorred command)' 을 거역하자 12년간 소나무 사이에 갇혀 지낸 고통을 상기시키면서 에이리엘의 해방에 대한 요구를 묵살한다.

프로스페로 그녀는 지독한 분풀이로 너보다 힘이 센 앞잡이들의 힘을 빌려
소나무를 쪼개어 그 속에다 널 끼워넣었다. 그래서 넌 그 속에 끼
인 채 십 이년동안 고통 속에서 지냈다.
그 사이 마녀는 죽고, 넌 방치돼 있었는데, 네 신음소리가 물방아
에서 물 떨어지는 소리같이 줄곧 흘러 나왔다.

Prospero She confine thee,
By help of her more potent ministers
And in her most unmitigable rage,
Into a cloven pine, within which rift
Imprisoned thou didst painful remain
A dozen years, within which space she died
And left thee there, where thou didst vent thy groans
As fast as millwheels strikes. (1,2,274-280)

지독한 분노(unmitigable rage)에 싸인 어머니 인물인 시코락스의 처벌은 에이리엘을 소나무 사이에 어두운 공간에 가두는 것이다. 이것은 남성에게 암흑으로 받아들여지는 어둠의 공간인 자궁에 갇힌 것을 의미한다(Kahn 39). 이런 감금 상태에서 아버지 인물인 프로스페로가 에이리엘을 꺼내준다. 이것은 그의 마술이 시코락스의 마술보다 우위에 속한다는 것과 사악한 어머니 인물이 준 고통을 절대적인 아버지 인물이 끝낼 수 있다는 것을 보여준다. 즉 프로스페로는 정령 에이리엘을 끄찍한 고통에서 구출해 제 2의 생명을 주는 산파 역할을 하는 것이다. 프로스페로

는 비록 자신의 고향인 밀란(Milan)에서는 무력했지만 이 섬에서 강력한 아버지가 되어 사악한 어머니 시코락스를 패배시키는 아버지이자 동시에 생명을 주는 은유적인 어머니 인물이 되는 것이다.

IV. 맺음말

『태풍』은 이 작품에 제목을 부여한 ‘태풍(the tempest)’이 야기한 혼란스런 상황에서 시작되고 있다. 생명을 위협하는 태풍은 왕과 선원 모두를 평등하게 만든다. 다시 말해, 정해진 지배와 종속의 계급 관계가 사라진, 중심적인 권위가 부재한 상태로 몰고 간다. 이처럼 무정부적인 상황에서 중심적 권위를 찾고자하는 시도는 되풀이하여 “선장은 어디 있지 (Where's master)? (1.1.9)”라는 질문으로 이어진다. 예기치 못한 상황을 몰고 온 태풍은 상징적 권위를 찾는 질문을 던지게 하지만, 곧 답변을 얻게 된다. 이 극에서 찾고자 하는 중심적인 권위(master)는 프로스페로로 제시되기 때문이다.

극의 초점은 프로스페로에게 맞추어져, 이전 로맨스 극에서 희극적 결말을 가져오게 된 여성성의 회복은 존재하지 않는다. 이런 맥락에서 린다 뱌머(Linda Bamber)는 이 극은 여성적인 것의 회복이 아니라 역사적인 남성성의 문제-“누가 왕이 될 것인가?”-를 다루고 있다고 지적한다 (169). 프로스페로의 절대적인 파워에 필적할 만한 여성인물은 이 극에서 존재하지 않을뿐더러, 유일한 여성인물인 미랜더는 독립적인 존재라기보다 코러스 같은 배경 인물(Sokolva 130)로서, 프로스페로의 가치를 내면화한 인물로 재현된다.

미랜더를 제외하고 육체적 현존으로 무대에 제시되지 않는 여성인물들은 이 극에서 지닌 중요성에도 불구하고, 들리지 않는 그녀들의 목소리처럼 그들 스스로의 고유 가치 역시 침묵의 형태를 띤다. 마치 르네상

스 시대의 역사가 남성에 의해 기술되었고, 따라서 역사 기록에서 여성의 진정한 목소리는 들을 수 없듯이 말이다. 남성 사가의 기록에 의해 채워지는 빈 페이지(blank page)처럼, 클래리벨 공주와 두 명의 어머니 인물-미랜더의 어머니와 시코락스-은 주로 남성인물들의 이해관계와 관점에 따라 가치가 매겨지게 된다.

본연의 여성성이 부재하는 공간에 전지전능한 가부장 프로스페로는 마법을 사용하여 모든 행위를 주관하는 강력한 아버지 인물일 뿐만 아니라 은유적인 형태로 생명을 부여하는 어머니 인물로 제시된다. 어머니의 자궁을 통해서가 아니라 자신의 머리에서 여신 아테나를 출산하여 어머니의 생산성을 흡수하는 제우스처럼, 프로스페로는 생명을 부여하는 은유적인 어머니가 되어 모성성을 전유하는 양성적인 아버지 인물로 재현된다.

(동국대)

■ 주제어

여성성의 부재, 전유, 상실과 회복, 가부장제, 양성적인 아버지.

■ 인용문헌

- Bamber, Linda. *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*. Stanford: Stanford UP, 1982.
- Bieman, Elizabeth. *William Shakespeare: The Romances*. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- Cohen, Derek. *The Politics of Shakespeare*. London: Macmillan, 1993.
- Foucault, Michel. *Power/Knowledge*. Ed. Colin Gordon, Trans. Colin Gordon New York: Pantheon, 1980.
- Goldberg, Jonathan. *James I and The Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and Their Contemporaries*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1983
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations*. California: U of California P, 1988
- Kahn, Coppelia. "The Providential Tempest and the Shakespearean Family" *Representing Shakespeare*. Eds. Murray M. Shwarts and Coppelia Kahn. London: John Hopkins UP, 1980. 217-243.
- Lindley, David. *The Tempest*. Cambridge; Cambridge UP, 2004.
- Mann, David. *Shakespeare's Women*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Orgel, Stephen. *The Tempest*. Oxford: Oxford UP, 1987.
- Rackin, Phyllis. *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles*. New York: Cornell UP, 1990.
- Rose, Mary Beth. "Where are the Mothers in Shakespeare?" *Shakespeare Quarterly* 42 (1991): 191-215.

- Sokolva, Boika. *Shakespeare's Romances as Interrogative Texts: Their Alienation Strategies and Ideology*. Lewiston: Mellen, 1992.
- Sundelson, David. "So Rare a Wonder'd Father: Prospero's Tempest" *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*. Ed. Murray M. Shwarts and Coppelia Kahn. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980. 33-53.
- Thompson, Ann. "Miranda, Where's Your Sister?: Reading Shakespeare's *The Tempest*" *Feminist Criticism: Theory and Practice* Ed. Susan Sellers. Toronto: U of Toronto P, 1991. 45-55.
- Vaughan, Alden T., and Virginia Mason Vaughan. *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- Williamson, Marilyn L. *The Patriarchy of Shakespeare's Comedies*. Detroit: Wayne State UP, 1986.
- Wood, Nigel. *The Tempest*. Buckingham: Open University Press, 1995.

■ Abstract

The Appropriation of Female Sexuality in *The Tempest*

Kang, Hee-kyung
(Dongguk University)

The aim of this study is to explore the representation of female sexuality in *The Tempest* by focusing on the absence of women and appropriation of female sexuality. While women in Shakespeare's Romances are commonly presented as daughters and mothers in a patriarchal family, the women in *The Tempest* are notably absent. Miranda is the only female character who appears on stage, but there are three invisible voiceless women: Claribel, Sycorax and Miranda's mother.

Claribel, Alonso's daughter, gives a significant motive of the play because her marriage to the King of Tunis enables Alonso's group, Prospero's enemy, to arrive on this Enchanted Island. She is remembered as an Alonso's heir when Ferdinand seems lost in the tempest, but is soon forgotten, as soon as Ferdinand is found safe. The other two females are Miranda's nameless mother and Caliban's mother, Sycorax. Sycorax, labeled as a witch, embodies early modern England women's negative images, especially to Prospero. Miranda's nameless mother is alluded at once to prove Miranda's legitimacy. These invisible females, not making their own histories,

are represented by the discourses of other male characters with others' interests, not their own voice and value.

The only visible female, Miranda is internalized by Prospero's value owing to his devotional education. Prospero has been fashioning Miranda's femininity, acting both roles, father and mother, since they left Milan. Not having her true voice, Miranda serves as an ideal patriarchal figure who can not be an independent subject.

Prospero, providential figure, like 'providential tempest' in the play becomes 'great master(1.2.189)', using his art, 'magic'. Prospero gives metaphoric birth to Miranda instead of her absent mother. In addition, he becomes the midwife whose art enables him to defeat vindictive mother, Sycorax and to give Ariel rebirth. Prospero is both strong father and life-giving mother or maternal father by appropriating the woman's own productivity.

■ Key Words

absence of female sexuality, appropriation, loss and recovery, patriarchy, maternal father.

■ 논문게재일

○투고일 : 2013년 5월 27일 ○심사일 : 2013년 5월 31일 ○게재일 : 2013년 6월 30일



Asians' Nomadic Dream and Its Limit in Globalization

Kim, Dae-Joong

I . Introduction

Asian Americans have been called model minority or yellow peril. These contradictory images come from the contradiction between capitalism and sovereign nationality. To white Americans, Asian Americans are perilous laborers who snatch their jobs, while Asian Americans are also minority who are more obedient than other minorities. These two prejudiced images have produced the ambiguous Asian American identity in the U.S. However, were they really docile bodies who can be easily assimilated? Immigration history and literary texts written by Asian Americans tell different stories. What's more, traditionally contentious issues of "claiming American" and "assimilation" in Asian American studies¹⁾, I argue, become obsolete now. In contemporary society, social status of Asian Americans is ambiguous and overdetermined by various elements that previous studies could not expect to witness. Lisa Lowe, a

1) King-Kok Cheung elaborates this issue in "Reviewing Asian American Literary Studies."

Marxist Asian American critic, in *Immigrant Act*, claims: “In our present moment, it is an understanding of race not as a fixed singular essence, but as the locus which economic, gender, sex, and race contradictions converge.” (24). In the same token, she argues that Asian Americans occupy subversive spaces in U.S. political and cultural spaces because “[t]he demand that the immigrant subject “develop” into an identification with the dominant forms of the nation … open Asian American culture as an alternative site to the American economic, political, and national cultural sphere” (29).

According to Lowe's argument, the issue in Asian American studies has to shift from history to space because the historical status of Asian American have rarely changed, while spaces they have produced show transnationally differential subjectivities that cannot be signified fully by historical change from modernity to postmodernity. The core issue is how Asian Americans migrate between two culturally different continents and produce ambiguous subjectivity between foreigner and citizen in the U.S. society and how their spaces have changed in globalized spaces. About this issue, Lowe claims, “Asian American work emerges out of very different contradictions of modernity; out of the specific conditions of racialization in relation to modern institutes of state government … and the liberal citizen–subject” (31). Asian American subjectivity is a product of modern history and its foundational ideas—assimilation and subjectification. Across the Pacific, diasporic Asian bodies go through this subjectification that belies their heritage and Asianess. By the way, in contemporary global space in which migration always accompanies counter–migration and subjectification

abuts de-subjectification because of multi-directional border-crossing experience, any fixed subjectivity hides de-subjectification. Asian migration including immigration and exile always already conflates both immigrants' utopian dream of finding a new subjectivity as citizens in the new land, America, and dystopian reality of being treated as exotic beings without humanity. This contradiction creates two differential identities of Asians across the borderlines: a nomad and a subject without fixed subjectivity.

Then, how do Asian American writers represent Asian subjectivity and its space? Asians' native land has never been utopia and the irony of American dream that most oriental subjectivity will survive in America because of its docility discloses a truth that new subjectivity and new space in Asian American fictions are virtual rather than actual. In turn, Asian American writers' production of space and new subjectivity in the venue of literary space demands deconstruction of both systems or territories of traditional Asian dogmatism such as Asian patriarchy and the idea of rigid connection between state, family, and power as well as American racism overdetermined by class and American capitalism. These systems can be called Oedipal systems Deleuze and Guattari conceptualize. Oedipal space or structure is "contemporary form of social repression that reduces the forms desire takes--and thus the connections desires makes--to those that sustain the social formation of capitalism" (Lorraine 189). Oedipal space is capitalistic and bureaucratic space in which BwO (Body without Organ) functions to deconstruct the space with its full potentiality of desire. Fixed identity and concentric family-state-capitalism conglomeration

prohibits an Asian subject's line of flight, namely "traversing individual and collective subjectivities and pushing centralised organization to the limit" (Parr 148). The line of flight aims to deterritorialize rigid fixidity of Oedipal structure.

By no means can Asian American writers create those new subjectivities and spaces without de-subjectifying their own subjectivities. Gender and ethnicity are tenets that limit a writer's effort to deliver new subjectivities and its potentiality. Maxine Hong Kingston's *China Men* is exemplary. With previous works having been criticized for having described Chinese men as patriarchal manipulators or effeminated neurotics with gender-biased perspective and having tampered Chinese culture as exotic merchandise²⁾, Kingston wrote, as a response to this criticism, *China Men* to trace down Chinese men's diasporic history not only to disinter their voices saturated with loneliness and homesickness as

2) One of the most interesting and notorious debates in Asian American literature was the contention on Chinese American nationalism and feminism. This debate started when some male writers and critics viciously disparaged the success of Maxine Hong Kingston's *Woman Warrior* which introduced Western readers to the power and potential of Asian American literature. Frank Chin, who was a novelist as well as an editor of the path-breaking anthology of Asian American (male) literature, *Aiiieeee!*, claimed that Kingston was not only distorting the image of Chinese males as chauvinistic and effeminate but also helping strengthen Western stereotypes about them. And he also critiqued that Asian American women writer use narrative style as pseudo-memoir to sell more books. Asian American feminist writers and critics, including Kingston herself, counterargued that this was a patriarchal criticism. Consequently, this contention brought about division between feminists and nationalists in Chinese American literary studies.

well as their great nomadic life across the Pacific. *China Men* shows how those Asian men in the bachelor society³⁾ could become heroic nomads and how the narrator, a Chinese American woman, interpret and tells these stories. The novel is a virtual attempt to produce a new subjectivities and a new literary space via desubjectifying stereotyped Asian male subjectivity and its heritage as well as the author's own subjectivity. Yet LeiLani Nishime debates that Kingston's this effort ends up with failure. Even though Nishime recognizes Kingston's efforts to subvert the "hegemonic conceptions of Chinese-American identity, gender and history" (68) by avoiding Asian American female writers' stereotyped forms such as autobiography and historical non-fiction, she notes that Kingston is unable to totally deconstruct these forms. Nishie claims, Kingston tries to "explore different boundaries between myth and history and the public and the private" only to face problems in setting up a new identity that embraces both "nation and gender" (76). In short, Nishime concludes that Kingston, notwithstanding her efforts, is entrapped in her gendered position.

Kingston's putting herself in Other (Chinese men)'s position to fictionally interpret the Other's history can be compared with Chang Rae Lee's unprecedented yet sensational attempt to use white male American voice to narrate about seemingly post-ethnic society. Post-ethnic society is a contentious term referring to a society where

3) The U.S. government, during early wave of Asian American immigration, especially Chinese American immigration, encouraged only Asian males' immigration to use their workforce and prevent their settlement. Thus, those males form bachelor society though, in fact, most of them had wives in China.

ethnicity is played out while multiculturalism or cosmopolitanism replaces racism or ethnic claim of 'reclaiming your unique ethnic identity.' Yet, as many critics also point out, this is an ideology clouding over prevailing global inequality and local racism. Chang Rae Lee's third novel, *Aloft*, tries to acquire a universality under the disguise of postethnicity but his attempt veils Real within which a subaltern woman's voice is hidden. *Aloft's* de-Asianized literary space in fact implodes because of this Real in which a new subjectivity and a new ethnicity lurk. I will trace how Chang Rae Lee's project of appropriating de-Asianized voice could not succeed fully but paves a new nomadic space.

For this purpose, this paper will aim to research on two Asian American writers' experimental creation of new subjectivities and their spaces by applying a few theories, especially Deleuze and Guattari's theories about Oedipal space, the triad of territorialization /deteritorialization/reterritorialization, and nomadic line of flight, etc. This paper will be an exploration of this new deterritorialized/reterritorialized spaces in both writers' untraditional novels in which Chinese woman writer illuminates Chinese men's heroic journey and a Korean American writer explores Asianness in an white male's trite narration and his hidden story of an Asian female's life.

II. China Men

Maxine Hong Kingston's *China Men*, a historiographic novel, is a collection of a Chinese woman narrator's imagined episodic stories

about her ancestors who migrated to America. Kingston finessed the historiographical and metafictional narrative strategies to connect true Chinese immigration history with her fictional imagination. The novel is replete with stories of diaspora, exile, or transnational mobility; it contains stories of Chinese men's nomadic journeys and their settlement. Under the lens of Deleuze and Guattari's theory, *China Men* is about "Nomadology, the opposite of a history" (*A Thousand Plateaus*, 23), in that the narrative is full of concepts of migration, war machine, and deterritorialization/ reterritorialization. Geographical spaces in the novel fall into three categories: stationary villages in China, the Pacific Ocean as a smooth space of nomadic migration, and capitalized, contradictory spaces in the United State⁴) where they had to work as slaves or silenced multitude without citizenship. In short, *China Men* is a book about Chinese men's nomadic production of spaces. But how authentically can a Chinese American woman writer represent Chinese men's world? Maxine Hong Kingston uses her imagination to create a virtual spaces and the process of de-gender or neutralization of gender position Kingston and her persona share.

Interestingly, the first chapter, "Land of Women", is about a lesbian utopia, where Tong Ao, a Chinese male protagonist, is kidnapped by a group of woman warriors and tortured. Grotesquely,

4) It is interesting that geographic spaces in America are rhizome. Deleuze and Guattari defines the United States as "special case" since "everything important that has happened or is happening takes the rout of the American rhizome:...successive lateral offshoots in mediate connection with an outside" (*A Thousand Plateaus* 19).

those women sew and block Tong Ao's mouth and all other orifices in his body. Albeit ambiguous the purpose of this antic operation seems, Tong Ao's sewed body can be interpreted as 'Body without Organ (BwO)' that Deleuze and Guattari defines in *A Thousand Plateau* as "a Place, necessarily a Plane, necessarily a Collectivity" (161) where desiring machine operates.⁵⁾ With all orifices sewed, Tong Ao becomes gender-less or a-gender being. Yet, this status of being deprived of gender also opens full potentiality to become any gender in the future. Deleuze and Guattari's concept of BwO in fact is related to both thinkers' concept of potentiality. Body without Organ is a state of infinite potentiality that makes possible infinite divisions in the future. This pure potentiality is a plane where nomads (not actual but virtual nomads as thinkers or artists who create concepts and artworks) destruct or deterritorialize established systems and create a zero-point where anything in the future emerge until it is reterritorialized into a system.

From this Tong Ao's BwO⁶⁾ stories about collective and a-subjective, a-gender Chinese men's nomadic adventures start and produce utopian spaces; in this regard the narrator says, "[i]n the Women's Land there are no taxes and no wars. Some scholars say

5) Desiring machine moves "in freeing line of flight, causing conjugated flows to pass and escape and bringing forth continuous intensities for a BwO. connect, conjugate, continue: a whole "diagram," as opposed to still signifying and subjective programs" (*A Thousand Plateaus*, 161)

6) Sewing is "for the fabrication of the BwO...What is certain is that the masochist has made himself a BwO under such conditions that the BwO can no longer be populated by anything but intensities of pain, pain wave" (*A Thousand Plateaus*, 152).

that country was discovered during the reign of Empress Wu (A.D. 694–705) ... it was in North America” (5). This ironic geographical imagination that utopia lay in North America deconstructs the general history and resonates with deconstructed a Chinese man's gender. These deconstructions are imputed to a plane of full potentiality like Tong Ao's BwO where anything becomes possible without being entrapped within fixed history or subjectivity. In other words, this fake historiographical data shows a line of flight, or line of deterritorialization from fixed space into potential space, from China to North America, deconstructing Chinese immigration history. Tong Ao's BWO status and deterritorialized utopia reveals the possibility of creating a new virtual space about Chinese migration. Then, what does this deterritorialization target on? These mostly unrealistic episodes disinter unsaid aspects of Chinese men's diaspora.

In the end of 19th century and the early 20th century, China was in a chaotic situation because of the war waged against Western colonialism and corruption of Ch'ing dynasty. To avoid such hardships, many Chinese, mostly men, decided to leave China to work in the U.S. as indenture workers. These Chinese, mostly males, though called indenture workers who were supposed to go back to China anytime they could afford to pay fare, worked like slaves to build cross-continent railroads, to cultivate barren land, notwithstanding being treated as vermin. Kingston does not ignore these historical facts so that she refuses to embellish U.S. racism and imperialism that manipulated Chinese labor forces. In contrast, Kingston acknowledges the opposite side of Chinese migration that

their migration also produces nomadic spaces which could not have been achieved in China where traditional patriarchal systems and class systems manipulated Chinese.

In the novel, as one of three different versions of stories about immigration of Baba, the narrator's father, the narrator recalls how Baba, who was a village teacher and a feeble intellectual, gets fed up with his life in China, thus decides to migrate to Gold Mountain, California. When Baba arrives at the immigration center at Angel's Island, he claims that he is a scholar in China. One of the traveler responds, "[l]isten, stupid, nobody gets to be classified 'Scholar.' You can't speak English, you're illiterate, no scholar, no visa. 'Coolie.' Simple set" (34). In truth, Baba is no longer an intellectual, let alone aristocrat in America. Yet, this disillusionment and de-subjectification not so much bring about a disruption of identity, but rather it deterritorializes him and speeds up his mobility as an adventurer in America. With the legal status as a Sojourner, he becomes a gold-mine worker. Baba lives with his friend, Wordlster, driving a motorcycle, drifting the West. Baba's hippie life ends when his wife in China comes to America after waiting for approval from U.S. government for many years. She brings a bag of seed which symbolizes agricultural stationary culture in China. Baba's wife represents anti-nomadic life or (re) territorialization; however, only reterritorialization can ensure future potentiality. Baba's nomadic life of deterritorialization can be full-fledged only with his wife's intervention. Baba settle down with his wife in a Chinatown. Deleuze and Guatarri argue that the absolute deterritorialization is negative and related to self-destruction, while deterritorialization

that draw line of flight to make possible reterritorialization that provides a person with a true experience. Yet, Baba's nomadic life ends up with another possible future opened. This another possibility continues with other Chinese's more radical nomadic life and more tragic consequence.

As another nomadic character, Kau Koong is “[g]randmother's brother, an incarnation of a story hero...” (43). He had been a pirate before he settled down in Chinatown. Pirate is war machine or a nomadic tribe that “seems to be irreducible to the State apparatus, to be outside its sovereignty and prior to its law” (*A Thousand Plateau* 352). According to Paul Virilio and Deleuze and Guatari, ocean is the smooth space on which mobility has its full potentiality. Until Kau Koong dies, he does not migrate back to China to meet his wife; he can leave Chinatown only as a corpse. This tragic end reveals that Chinatown was not a utopian community where Chinese can live peacefully and settle down like a U.S. citizen. These two cases of Chinese men's diasporic lives and their settlements appear more utopian than later immigrations show in the novel. Those early Chinese immigrants' heroic journeys do not encounter more devastating element of American dream—capitalism.

In real history, Chinese plantation workers or coolies were brutally forced to work to build inter-continental railroad. Though, neither was a coolie⁷⁾ just an individual slave nor a colonized docile

7) According to Moon-Ho Jung, “the word coolie was a product of European expansion into Asia and Americas, embodying the contradictory imperial imperatives of enslavement and emancipation” (679).

subject in disciplinary colonial society. They, as multitude, collectively resisted the colonial resisted brutal exploitation through strikes or sophisticated cultural means. In Hawaii, for example, the narrator visits an island called Chinaman's Hat whose real name is Mokoli'I Island. The narrator learns that this island was named Chinaman's Hat because of Chinese men who historically worked there. While swimming and loitering on the calm and beautiful island, the narrator ponders over the story of her Great Grandfather, Bak Goong, who worked in a sugar plantation. While working in a bachelor group, consisting of Chinese male workers, Bak Goong is silenced by the white owner's brutal treatment. Bak Goong realizes that he will die if he suppresses his anger. Then Bak Goong meets sick Chinese men, who are "breathing with clogged lungs like his ..."(114). Bak Goong diagnose this symptom saying, "[i]t is congestion from not talking. What we have to do is talk and talk" (115). To resist the oppression that silences Chinese workers, he became a "talk addict" (110) or a apt and ardent storyteller. He makes a satiric story, "The story of Chan Moong Gut and Gambling Wives," which is about a Chinaman's trick against the demon referring to white plantation owners who were called white demon. Breaking the rule set by plantation supervisors forbidding unnecessary conversation among Chinese men by enjoying Bak Goong's storytelling, those Chinese "dug a wide hole [,and] threw down their tools and flopped on the ground with their faces over the edge of holes and their legs like wheel spokes. [and] 'Hellow down there in China!' they shouted" (117). The silenced Chinese men's collective shouting represents the multitude's resisting power to deterritorialize

the colonized plantation farm. Their solidarity could subvert the colonial rule.

Bak Goong's discursive resistance via storytelling at Hawaii continues at another Chinese men's space in the continent. Resistance against American capitalism and its bureaucratic system is also an effort to produce a nomadic space or nomadic line of flight. In the real history, Chinese men also called strikes working as coolies to build a railroad in Wild West. The narrator looking at her grandfather's photo, imagines him, Ah Goong, working in the Sierra Nevada Mountains. Ah Goong arrives at Nevada in 1863. A little schizophrenic or mentally handicapped, he works with other Chinese men. To build railroad, they have to make tunnels or bridges. Their work conditions are so dangerous and fatal that many die from accidents. Despite extremely dangerous working condition, they build eighteen tunnels at once. Ironically in spite of hardships Chinese laborers experience freedom and a new solidarity working together. Dangling above a new valley, Ah Goong imagines: "[t]he world is vagina and big, big as the sky" (133). In turn, his fantasy becomes a group fantasy when he imagines that his gang is "[a] party of snowbound barbarians had eaten the dead" (137). These primitive, grotesque and phallic fantasies and behaviors defamiliarize readers from stereotype of Chinese as a docile people and shows how they in fact resist. Admittedly, this group fantasy is phallic but Kingston does not use this fantasy to uphold violence; rather, Kingston's aim is to "become man" virtually to imagine a flow of desire without blocks, which leads to revolutionary energy. Through sharing group fantasy about the better world, Chinese workers

“decided to go on strike and demand” more money, and “they risked going to jail.” (140). As the company do not accept their demands, the China men keep the strike going. After the construction ends, however, all of them disperse. Nonetheless, Ah Goong’s nomadic life continues as he keep migrating between China and America for several times,

Nomadic lives and utopian dreams these four Chinese men share in the novel deconstruct stereotypes of Chinese men and reveal their collective heroic journeys that stand against colonialism and capitalistic globalization. In contrast to these nomadic heroes, however, some characters choose to settle down or be reterritorialized in capitalistic American society though constantly urged to move across borderlines. Say Goong, one of the narrator’s uncles, makes success to settle down in American society. Yet, his mother in China is continuously sending letters to persuade him to come back to China. In the letters, she cries out her hunger and her poverty-stricken life; she writes, “[a]ll I think about is you and food. You owe it to me to return.” After she dies, she becomes a hunger ghost and Say Goong goes crazy as the mother’s ghost haunts. Say Goong’s mother represents Chinese nationality. The story ends when Say Goong drove to the bank and “took a lump of money out of savings” (178) to buy a ticket to China. He returns to the village his mother was buried in. He incinerates the real money and shoes in front of her grave. This is an allegorical ritual for him to be deterritorialized from Chinese nationality and simultaneously to be reterritorialized into ethnic and capitalistic spaces in American society. Chinatown, against early Chinese migrants’ nomadic hopes,

becomes a zone of hybridity between Chinese heritage and American capitalism. Nonetheless, this neutrality pertains to global imperialism and capitalism.

When Chinese men and women established Chinatown, there was “a synthesis of the American imperialist vocation and reformist capitalism, represented by Theodore Roosevelt and Woodrow Wilson” (Negri 252); the United States was becoming more and more imperial. Owing to immigration laws such as Chinese Exclusion Act that limited the number of Chinese immigrants, Chinese migrations became less free than before and people started to settle down; legal or illegal immigrants begun to be assimilated. The heroic adventures the early Chinamen had done, which had produced nomadic line of flight, was fading away. In urban environments such as L.A. or New York, Chinese Americans as legal citizens, like other Asian Americans, became disciplined individual workers in “society of control” that was overcoded by new imperialism coded on the synthesis of modern state–nation and capitalism. In fact, forming Chinatown was a spatial practice, as Lefebvre says in *The Production of Space*⁸⁾.

But living in Chinatown which was a insular homogeneous but culturally hybrid space, Uncle Bun, “went back to China to be a

8) “Spatial practice, which embraces production and reproduction, and the particular location and spatial sets characteristic of each social formation. Spatial practice ensures continuity and some degree of cohesion. In terms of social space, and of each member of a given society's relationship to that space, this cohesion implies a guaranteed level of competence and a specific level of performance.” (Lefebvre 33)

Communist” (189). Uncle Bun, who “was a scientific and up-to-date man who used English scientific terms”(190), could not have a job in the U.S. because he cannot be assimilated into the capitalistic system in the United States. Uncle Bun keeps criticizing the capitalistic system because it turns Chinese men into consumers rather than revolutionary nomads; he intuitively points out the unequal relationship between “worker as producer and worker as consumer” (Negri 222) in capitalistic society. Blaming the consumerism, he claims: “The newspapers and radios are in on it too, telling them to buy, buy, and then they turn everything they buy into garbage as fast as they can.” (199). Uncle Bun’s critique on consumerism as the late capitalism leads to a search for a seemingly Utopian society, ‘New Society Village’ in China, which turns out to be a communist labor camp. Uncle Bun’s final post-diaspora reflects Chinese men’s diehard utopian desire that can not be reterritorialized into Chinatown though they settle down. Social utopianism⁹⁾ is aiming to achieve the happiness that cannot be achieved by natural right or citizenship. Citizenship or assimilation can not guarantee Chinamen’s happiness. As a second generation Chinese American, the narrator’s brother becomes a soldier and fights in Vietnam. The Narrator’s brother claims: “In a country that operates on a war economy, there isn’t much difference between being in the Navy and being a civilian” (284). His participation in the Vietnam war, symbolically, represents the end of nomadic migration and total

9) Bloch said that “almost all social utopias is a communist one because social utopias thus transcended into the unconditional and treated existing overdue material” (541).

assimilation into Empire as a citizen.

However, Kingston ends her stories with another possible form of nomadic life. She tells the story about historical nomadic poet, Chu' u Yuan, in China. Yuan wrote "epic elegy, Li Sao, or *Lament on Encountering Sorrow* (also translated *Sorrow After Departure and Sorrow in Estrangement*) ... Chu Yuan, also called C'u Ping, meaning 'peace,' was banished. He had to leave the Center; he roamed in the outer world for the rest of his life, twenty years" (256). Yuan was a true nomad opposing any assimilation or reterritorialization. Significantly, after Yuan got drowned, "people realized his sincerity and their loss" (259) and "threw rice into the river for his ghost to eat" (260). His story shows that Chinamen will continuously draw line of flights in writings and culture though Chinese men's nomadic production of spaces ends. As Deleuze and Guattari say, it is absurd to morally judge that deterritorialization is better than reterritorialization; both of them always happen simultaneously. However, reterritorialization without deterritorialization brings about a corruption in space.

III. Aloft: Asian Real within Middle-aged Man's Blues

Aloft, Chang Rae Lee's the third novel, has received less exciting responses from critics than his previous two novels, let alone from Asian American critic. Maybe, they were disappointed because Lee's drastic changes in theme and perspective are too drastic to be accepted by them. This novel is about an over middle-age white

male's a shaky life story, and the narrator is not an Asian but a white American. This novel is following formula of main-stream American white male writers' fictions; a middle-age male's crisis in life, the collapse of western family values, contention between old and new generation, inauspicious future of Western individualism, problem of multiculturalism, rapidly changing social structure, and so on. In this respect, ostensibly, this novel looks like a post-ethnic version of Updike's satiric suburb novels. However, there is a literary crux or hiatus in *Aloft*. That is, the story hides an Asian female's hidden life story and her mysterious death. All events in this novel is convoluting around this black hole from which white male protagonist is entrapped within and is not able to escape. This is the Real in terms of psychoanalysis.

As a narrator and anti-heroic protagonist, Jerry Battle is 59, semi-retired, working part time at a travel agency, after long and successful career as a landscaper. He is in middle age crisis. His Perito-Rican long-time girlfriend Rita, who gets sick of his ambiguous attitude to her, declares that she will leave him to live with his rival, Richie. Meanwhile, Jerry's son, Jack, is facing bankruptcy. The severest problem he has is the crisis of his daughter, Theresa, a militant Asian American female professor, who became pregnant, though having lethal non-Hodgkin's Lymphoma, which can be only treated on the condition that she aborts her child she is carrying now. Jerry realizes that he is not able to solve a problem in his family let alone all problems. Actually, he is estranged from his girlfriend and all family members except Pop, his father, who, living in an assisted-living home, has one foot in grave

and represents the decline of mono-ethnic traditional American society. Jerry and Pop represent the white male subjectivity in multi-ethnic, multicultural U.S. society. Jerry, seemingly, tries to be politically correct and accepts his mixed blood family; he says that "I should begin to reenvision myself as a multicultural being, as my long deceased wife, Daisy, was Asian herself and my children are of mixed blood" (19). However, he is not so much a multicultural being, but rather isolated white male in ethnic environment. In this context, Jerry gets doubt about his position in this family and says that "we're an ethnically jumbled bunch ... As a group you can't really tell what the hell we are, though more and more these days the very question is apparently dubious..." (69). Jerry notices the problems in of multiethnic or multicultural family and society¹⁰).

By the way, Jerry's complaint hides a truth that he is in fact within the center of multiculturalism in which hegemonic power lies with white males who hold the upper rung of economic hierarchy in the U.S. Multiculturalism sounds illegitimate to Jerry because he is one of those who are establishing and managing multiculturalism. Unless he recognizes that he is a part of the ideology, the illusion of multiculturalism or post-ethnicity, he cannot identify the reality of

10) About global multiculturalism, Shu-Mei Shin insists that "Culturalism is the procedure by which everything melts into culture, so that politics of power can be usefully restricted to the realm of representation" (22). On the Marxist's perspective, she relates this multiculturalism to cultural logic of multinational capitalism, and critique on Asian American writers who "use self-orientalizing strategies to cater to the mainstream taste as "selling out", and comply with "the market, often through a use of stereotypes" (23).

multiculturalism. Multiculturalism is a signifier without a signified hiding the truth that within this system, culture becomes cultural capital whites are hoarding to disguise their economic manipulation. Criticizing the multiculturalism in U.S. society, Russell Jacoby, a historian, claims that “Multiculturalism spells the demise of utopia” (40) in the U.S. According to Jacoby, multicultural society is not an utopia but a illusion because everybody cannot equally participate in. This critique reflects leftist's criticism that multiculturalism cannot be utopia because racial equality cannot be achieved without economic equality.

Jerry is not a member of family but the economic center of the family. His son, Jack, cannot but be obedient because he inherited the business Jerry's grandfather founded after he had emigrated from Italy. The landscaping family business represents American dream as well as white males' capitalistic empire. Jerry feels strong unity with his father and says that “[father] and I are long-stepped in a mystery without poetry, a father-son brew not just particular to us, of course, though ours is special recipe enough...” (22). Interestingly enough, he does mention far less about his mother than his father. His narrative is a narrative based on father-son relationship; intentionally he is avoiding interruption of female voices into his narrative.

Differing from Jack who is absolutely reterritorialized in pallus-centered discourse, Jerry is trying to escape from this die-hard Oedipal structure by drawing a line of flight or deterritorialization. The sky is his plane of consistency he can possess full potentiality to escape the Oedipal structure. After he retired, he buys a plane. As

Rita says, he is “like tofu in soup” (243). Jerry's reluctance to help others or get involved in others' lives does not only come from the negative Western individualism, but also his positive desire to escape Oedipal structure founding his family. When he is in his “nifty little Sky little Skyhwak”, he feels that “everything looks perfect to me” (1). His unhappiness comes from the fact that he has to land on the earth and get involved in Oedipal structure at any rate. His nomadic desire erupt when he hears Sir Harold's courageous, but reckless adventure. After Jerry heard that Sir Harold disappeared, Jerry chooses to disappear. According to Deleuze and Guatari's theory, Oedipal structure also produces subjectivity as docile son. Western Oedipal structure is based on filiation of father-son relation. If you break the Oedipal code, you will be decoded as non-subjectivity or Other. Thus, in order not to lose his subjectivity and fall into sublime pitfall of Otherness, Jerry has to stick to Oedipal structure. For this reason, ridiculously does he say, “[a]nd if *family* is the “it” the ambulance gal was talking about, the all-purpose F-word for our times, *really all we get*, like anybody else I'm not sure whether that's an ultimately heartening or depressing proposition” (307). Thus, Jerry runs into deadlock. Even if he tries to be freed from Oedipal structure and becomes a nomad, he is too tightly attached to escape it; to ignore his family's serious problems. Furthermore, though he is narrator of this novel, scarcely does he express his judgment about events or characters in this novel. Yet, that is not all. Family and Oedipal structure hides more abysmal Real under them.

Though he keeps dreaming about “one of perfect continuous travel

... constancy of serial arrivals and departures" (202), and thinks that he can escape troubles at any time like that he "take up that plane ... and just fly right above it" (217), his nomadic dream is always foiled by recurring images of his wife, Daisy. Daisy, a Korean immigrant, committed suicide without any explicit reason. Rita complains to Jerry, "[y]ou haven't mentioned Daisy more than a dozen times since I've known you, and maybe just once or twice referred to that. But everything you do—or don't want to do, more like—has an origin in what happened to Daisy, which at this point is really what happened to you" (258).

Then who is Daisy and what kind of role does Daisy have in this novel? Orientalism has feminized Asian spaces. Asian spaces have been thought of as old and docile spaces where Westerners can control easily. Daisy, like an Orientalized Asian space, was silenced. Thinking about Daisy's death, Jerry says, "it's also my disbelief in the Real that lead me to think and hope—and ultimately, truly, believe" (174). Here though he is mentioning Pop's future death, he is also implying Daisy's tragic death. In Lacanian terminology, 'Real' means death, the space of unexplainable Otherness, and jouissance which represents female sexuality¹¹⁾. Daisy is Real or Other in terms of psychoanalysis. Her mental disorder or debauchery might not come from her personality. She went crazy like Bertha in *Jane Eyre* did. She might have not communicated with Jerry because

11) In Lacanian topography, there are three areas: symbolic, imaginary, and Real. Real is the space we cannot access. Lacan says that "there is no female sexuality" because female sexuality is not identifiable and unknowable. Thus, Real is also the space of Jouissance which is axiomatically female sexuality.

Jerry degrades Daisy's Oriental, feminine words: "Daisy just let it all spill out in her messy exuberant froth of semi-language, clueless and charming and quite sexy" (103). Jerry and Pop just thought of her as an exotically sexual and silenced doll. When she became shopaholic, Pop recommended Jerry to discipline her like a child. She was marked as a absolute Other to them; in some sense, not only was she, as a Korean, colonized, but also she was, as a female, oppressed by Western patriarchal system, which is a product of the Oedipal structure.

To Jerry, Daisy's daughter, Theresa is also in the realm of Otherness. He has given up conversation with her until he sits with Theresa in the plane. Jerry afraid of her because Theresa is a "return of repressed." In this sense, Jerry confesses, "'Theresa sometimes talks about how bad her mother got, which I think really scared her. She sometimes still has nightmares.'" (285). As an obsessive neurotic, Jerry just wants to avoid the truth about Daisy and Theresa's lives and deaths. From psychoanalytic perspective, to be cured, the patient should get through fantasy and face the Real. Obsessive neurotics tend to avoid this moment and keep delaying the moment to face it. Truth is Real, which is too scary for Jerry to face.

Jerry does not know or pretend not to be aware of Daisy's past life in Korea. She belonged to Korea rather than America. Jerry recalls that Daisy "was an old-fashioned girl in matters of family, not only because she wasn't so long removed from the old country, but also because her nature" (101). Jerry is ignorant about Korea. Jerry represents most white males' perspectives about Asia. This is the core of dilemma in post-ethnic American culture. Though white

Americans, especially males, are sharing spaces with Asian Americans, they cannot understand Asian American culture. However, it is significant that Jerry, flying with Theresa, finally has conversation with her and found out that the cause of Jack's trauma comes from what he saw when Daisy died. In flying, he can get out of neurosis and becomes nomadic schizo¹²⁾. Sky is his nomadic space, which is, according to Deleuze and Gattari', a smooth space like a desert or sea where nomad can live free. Smooth space is the opposite side of striated space where the Oedipal structure dominates and produces docile subjectivity. Still, owing to severe turbulence, Theresa loses her consciousness during the flight and dies after giving birth to a child. This event allegorizes the end of Jerry's nomadic escape. He could not get over the oedipal structure or get the real meaning of both Oriental or half-Asian women's Real. He is stuck to the Oedipal structure. However, Jerry hope that this structure will collapse in the future. Jerry says that:

Pop would proudly say he was the colonist, the pioneer ... I'm the settler, the follower ... who has presided over the steady downward trend of our civilization perhaps just now begun its penultimate phrase of entropy and depletion ... Pop must be one of the last of the great American sedans, those wide-body behemoths, possessed of egregiously wasteful power, overarmored, fuel-hungry (ever-desirous), picking off on his way to the store every doe and dog and rabbit ... maybe Jack is the last hurrah of our golden Pax Battaglia, the burly all-terrain multitasking machine that will go anywhere it pleases (285).

12) As Deleuze and Guattari point out, "neurotic...reduces all of them[modern territorialities] to Oedipus... and schizo ...plunges further and further into the realm of deterritorialization" (*Anti-Oedipus* 35).

Differing from Pop and Jerry, Jack, half-blooded third generation Korean American, would not be totally assimilated to America. Furthermore, family has changed from Western family structure that is made up of father-son Oedipal relationship to Asian extended family structure; it is a traditional family system in Korea that three or four generations live together in a house. Only Jerry is excluded from this new multiethnic family which obviously represents current American society.

In the last scene, lying in the excavated pool which represents Real because in this pool Daisy died, Jerry hears "Now where's Jerry? Someday says, the barely audible sound traveling just above and far enough away from me that I don't immediately answer. It's okay. No problem. They'll start without me. You'll see" (343). This last scene can be interpreted as two possible ending: Jerry finally escapes the Oedipal family system like nomad, or Jerry can not escape but disappears; either way can be possible.

IV. Conclusion

I explored two novels, *China Men and Aloft*, to find the meaning of new spaces and subjectivities in Asian American fictions. In *China Men*, the early immigrants of Chinese men decode American spaces to produce utopian spaces by nomadic line of flights. However, after settlement, they lost their mobility and becomes a docile body of disciplinary society or society of control. Maybe, Negri is wrong to predict that multitude can produce no-space as utopian space in

Empire; he might have been too optimistic. However, it might be true that as long as literary works that deals with utopian desire is endlessly produced, possibility of utopian space and nomadic desire cannot be diminished, as poems of nomadic poet, Chu Yuan, in *China Men* is endlessly reserved by Asians and Asian Americans' mind. This dream also can be found in Chang Rae Lee's *Aloft*. I cannot say that Chang Rae Lee's attempt to desubjectify Asianness made great success. However, in globalization, Lee's attempts can expand the boundary of Asian American literature that have been restricted on ethnic issues.

(동국대)

■ 주제어

백신 홍 킹스틴, 『차이나 맨, 이창래, 들뢰즈와 가타리, 탈주선, 노마드, 탈소수민족주의

■ Works Cited

- Chang Rae Lee. *Aloft*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2004.
- Cheung, King-Kok. *An Interethnic Companionship to Asian American Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- _____. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The birth of the Prison*. Trans. Shridan Alan. New York: Panteon, 1977.
- Goellnicht, Donald. "Of Bones and Suicide." *Modern Fiction Studies* 46,2 (2000): 300-30.
- Jung, Moon-Ho. "Outlawing 'coolies': Race, Nation, and Empire in the Age of Emancipation,". *American Quarterly*, 57, 3 (2005), pp. 677-701.
- Kingston, Maxine Hong. *China Men*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1980.
- Lefebvre, Henry. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- Lowe, Liza. *Immigrant Acts: Asian American Cultural Politics*. Durham and London: Duke UP, 1996.
- Negri Antonio and Hardt, Michael. *Empire*. Cambridge: Harvard UP, 2000.

■ Abstract

Asians' Nomadic Dream and Its Limit in Globalization

Kim, Dae-joong
(Dongguk University)

This paper aims for exploring how Asian American writers, Maxine Hong Kingston and Chang Rae Lee, create a literary space in which new subjectivities via desubjectification emerges reflecting the actual space in which globalization, hybridization, and multi-directional diaspora occur. I analyze Maxine Hong Kingston's *China Men* first to show how she de-gender her own narrative to represent Chinese men's heroic and nomadic lives in early immigration and their frustration which results in settlement in Chinatown. In turn, I analyze Chang Rae Lee's third novel, *Aloft*, to analyze why and how he uses white male's voice to tell a postethnic stories. The narrative of Jerry, the narrator of *Aloft*, hides Real in which a Korean woman's tragic life is hidden. This Real is a kernel that debunks the dark side of postethnicity. As theoretical scaffolding, I use mainly Deleuze and Guattari's concepts. This paper concludes with critical view of both writers' attempts.

■ Key Words

Maxine Hong Kingston, China Men, Chang Rae Lee, Deleuze and Guattari,
Line of Flight, Nomad, Postethnicity.

■ 논문게재일

○투고일 : 2013년 6월 6일 ○심사일 : 2013년 6월 7일 ○게재일 : 2013년 6월 30일



Hamlet에 나타난 비극적 더블링

김지현

I. 서론

『햄릿』(*Hamlet: Prince of Denmark*)을 읽는 비평가들은 전통적으로 햄릿(Hamlet)과 오페리아(Ophelia)의 관계에 주목해왔다. 세계 문학상 전설적으로 불가해한 존재로 남아 있는 주인공 햄릿만큼이나 두 사람의 관계는 일반적으로 이해되는 단순한 남녀의 만남의 범주를 넘어서는 접근을 요구한다. 두 사람의 관계를 이해하는 것은 햄릿이라는 인물에 대한 이해와 그가 중심이 되어 만들어내는 비극 『햄릿』의 이해를 돕는 데 크게 기여한다고 볼 수 있다.

『햄릿』이 쓰여진 1601년¹⁾ 이후로 현대에 이르기까지 약 400년 동안 이어졌던 극에 대한 해석과 재현의 범주는 실로 다양하다. 그 중에서도 햄릿과 오페리아의 관계에 대한 가장 일차적인 해석을 내린 인물은 존 처튼 콜린스(John Churton Collins)이다. 콜린스는 햄릿이 단순히 오페리아와 열정적으로 사랑에 빠졌고, 그녀의 침묵에 상심했으며, 자신의 적들과 그녀가 손을 잡았다고 생각한 끝에 그녀를 의심함에도 지난 사랑에 대한 미련을 가지고 있었다고 보았다. 또한 콜린스는 이렇게 단순한 햄

1) Philip Edwards, "Introduction," *Hamlet: Prince of Denmark*, Cambridge UP. (2003) 4-8.

릿과 오피리아의 관계에 대해 지적인 독자라면 자신의 해석에 대한 이견이 없을 것으로 판단했다(재인용 Hawkes 408).

반면 햄릿과 오피리아의 관계에 특히 비판적으로 주목해온 여성주의자들은 오피리아의 역할이 지극히 수동적이고 햄릿의 부속적인 단계에 머물러있는 것으로 본다. 일레인 쇼왈터(Elaine Showalter)와 같은 비평가는 이것이 특히 여성들의 권위가 취약했던 시대에 따라 이루어진 산물로서 보이며, 극 전통에서 특히 소녀적이고 순수한 오피리아의 특성이 연출되었을 뿐 실제 오피리아의 이야기는 함몰되었다고 주장한다. 쇼왈터를 대표로하는 여성주의자들은 오피리아가 단지 햄릿이라는 인물을 돋보이게하는 보조적 존재로 머물면서 여성으로서 타자화되는 것에 분개하면서, 이에서 벗어나는 새로운 재현들을 제시해오면서 두 사람의 관계에 대한 전통적 해석 뿐만 아니라 관계 자체에 대해 부정적 입장을 취해왔다. 어느 입장에서나 햄릿과 오피리아의 관계는 한없이 축소되고 과소평가 되어온 것이 사실이다. 과연 진정한 햄릿과 오피리아의 관계는 어떠한 것인가?

햄릿과 오피리아에 대한 논의에는 다음과 같은 지극히 말초적인 의문들이 뒤따른다. 두 사람은 성적인 관계를 가졌는가? 오피리아는 임신 중이었는가? 셰익스피어는 성차별주의자였는가? 작품은 현대에서 어떤 방향으로 재해석되고 재현되어야하는가? 이렇게 두 사람의 관계를 남녀의 문제로 국한시킬 때 우리의 논의 역시 자의적인 해석의 수준에서 그치게 될 위험이 있다. 그러나 극의 문학적·미학적 의미를 충분히 고려하기 위해서는 햄릿과 오피리아의 관계와 그 각각의 역할은 단순히 남성과 여성의 그것보다는 극 중에서 역할을 담당하고 있는 상징물로서 기능했음에 주목하는 것이 바람직하다고 하겠다.

본 논문은 정신분석학적 개념인 '분열(spaltung)된 한 쌍의 인간상 더블(double)'로서 두 사람의 분열이 어떻게 『햄릿』을 비극으로 이끌어가는지 살펴보고자 한다. 나아가 햄릿이 오피리아와의 관계를 끊어버리면서

발생하는 햄릿이라는 인물의 완전한 이성과 문자화된 언어의 상징물로서의 전환과 이로부터 분리된 감정과 노래의 상징물로서의 오페리아의 관계를 조명한다. 이 과정에서 비극에 관한 브래들리(A. C. Bradley)의 이론, 분열에 관한 프로이트(Sigmund Freud)와 그 뒤를 잇는 라캉(Jacques Lacan), 크리스테바(Julia Kristeva) 등의 정신분석학자들의 이론이 동원될 것이며, 분열로 인해 생성되는 햄릿의 모방과 그 한계에 관련해 테렌스 후스(Terence Hawkes), 마이클 골드만(Michael Goldman), 로버트 웨이만(Robert Weimann)의 이론을 살펴볼 것이다.

본론 1장 “햄릿과 오페리아의 분열과 비극의 생성”은 셰익스피어의 비극에 나타나는 인물상이 어떻게 분리된 자아로 나아가는지를 브래들리의 비극론을 중심으로 논의한다. 『햄릿』에 나타나는 자아 분열의 양상은 주로 햄릿이라는 한 인물에 집중하고 있고 브래들리를 비롯하여 일반적으로 학자들은 햄릿과 미친 햄릿을 그 대상으로 꼽아왔다. 그러나 분열이라는 관점에서 볼 때 『햄릿』의 가치는, 정말로 미친 것인지조차 의심의 여지가 남아있는 햄릿이라는 인물 하나의 문제보다는, 오페리아라고 하는 인물과의 더블 관계로 상정할 때에 적절히 제고될 수 있다고 하겠다. 이 더블은 햄릿과 오페리아의 결별을 기점으로 이성과 문자화된 언어에 매몰되는 햄릿과, 광기와 노래로서 새로운 시적 가치를 보이는 오페리아로 구성되고 있다.

『햄릿』 비평에서 새로운 지평을 열었던 프로이트의 분석과 그 뒤를 잇는 라캉의 분석은 브래들리와 종종 비교되면서 일반에게 널리 받아들여졌다. 프로이트의 분석은 오이디푸스 콤플렉스를 인간 전반에 나타나는 특성으로 규정하면서 억압된 욕망에 대한 대표적인 예시로서 『햄릿』을 제시한다. 라캉은 이런 프로이트의 분석에 기초하되, 언어와 무의식, 그리고 오브제 아(object a)의 관계를 통해 『햄릿』을 설명한다. 이 때 라캉은 오페리아를 오브제의 자리에 위치시키고 신경증 환자인 햄릿에게 적합한 때를 제공하는 대상으로 규정한다. 그러나 사실상 라캉의 연구는

쇼월터의 주장대로 오피리아를 햄릿의 부속적 대상으로 제한함으로써 오피리아의 가치를 제고하는 데에는 실패한 측면이 있다.

2장 “햄릿: 욕망, 모방, 비극으로의 진행”에서는 『햄릿』 내에서 나타나는 햄릿과 오피리아의 분열의 양태를 작품적 요소를 중심으로 분석한다. 원전에 따르면 햄릿과 오피리아가 작품 내에서 조우하는 것은 단 두 장면 뿐이며, 이런 두 사람의 관계를 텍스트를 통해 조명하기는 쉽지 않다. 따라서 햄릿과 오피리아가 극 초반에 보이는 공통된 양상과, 각각의 이유로 결별을 시작하면서 분열되고 변화하는 모습에 대한 관찰은 텍스트 외의 요소, 또는 텍스트의 내용이 지닌 단서들을 중심으로 전개된다. 먼저 수녀원 장면에서 이미 진행된 분열의 양상이 이후 햄릿의 분열에 있어 두드러지는 특성인 모방의 형태로 나타남을 관찰한다. 햄릿의 전략적인 선택이기도 한 위장술로서의 모방은 특히 「쥐덫」(The Mousetrap)²⁾ 연극 상연 장면에서 햄릿과 오피리아의 어휘가 소통이 불가능한 정도로 분리된 양상을 보인다. 언어와 문자의 극단에 놓여있는 햄릿의 풍부한 어휘는 도리어 오피리아의 음악적인 무(nothing)의 가치에 닿지 못하고 있는 한계를 보여준다.

햄릿의 모방의 근원은 정신분석학자들의 논의대로 그 대상이 아버지이든 어머니이든 어떤 타자가 바라는 이상에 맞추도록 노력하는 데에서 시작한다. 햄릿은 궁극의 목적, 클로디어스의 살해라고 하는 목적을 달성하기 위해서 오피리아를 스스로로부터 분리시키지만 사실 이 분리는 오피리아라고 하는 중요한 동인의 분리로서 도리어 목적 달성으로부터 멀어지는 결과를 낳는다. 대신 그 자리를 메우는 모방과 언어는 햄릿에게 모방과 실재의 간극을 벌어지게 하고, 이후 오피리아와의 무덤에서의 결합을 이루기 전까지 실행을 지연시키게 한다.

2) 「쥐덫」은 원문에서도 이탤릭이 아닌 “The Mousetrap”으로만 표기되어 있고, 짧은 무언극 형식이기 때문에 이 같은 표기법을 적용했다.

II. 햄릿과 오필리아: 분열과 비극의 생성

브래들리의 '성격'(character)에 대한 논의는 오늘날까지 셰익스피어의 인물들을 분석하는 중요한 축이 되고 있다. 캐서린 벨시(Catherine Belsey)는 브래들리의 "성격"을 극이 전개됨에 따라 변하지 않고 영속되는, 인물을 규정짓는 하나의 단일성으로 보면서, 브래들리의 성격론을 라캉의 주체의 분열(Spaltung)에 대한 논의와 대립시킨다(84-5). 그러나 벨시의 논거와는 달리 이 두 논의는 엄밀히 말해 대립한다고 보기 어렵다. 비록 브래들리의 성격에 대한 논의가 "성격은 곧 운명"으로 대표되는 인물의 지속적인 성격에 대해 다루고 있지만, 브래들리는 셰익스피어의 인물들이 띄는 분열성에 대해서도 분명히 인지하고 있는 것처럼 보인다. 비극의 주인공들은 악하기 때문에 필연적으로 파멸에 이르는 것이 아니라, 선하고 영웅적인 덕목을 가졌기 때문에 곧 비극으로 향하게 되며 브래들리는 이러한 점에서 "성격이 곧 운명"이라는 말로 비극의 특성을 규정짓고 있다.

이것을 셰익스피어의 대표적인 비극에 적용시켜가면 각 비극의 주인공들은 악하기보다는 어리석고 나약하기 때문에 비극을 맞이함을 볼 수 있다. 오셀로(Othello)는 어리석은 의심으로, 리어(Lear)는 판단력의 상실로, 맥베스(Macbeth)는 걸맞지 않는 야욕으로 비극을 만들어내며 이들에게 "결함 또는 불완전함은 분명히, 보다 넓은 의미에서는, 악덕"이다 (Bradley 25). 아이러니하게도 이러한 결함 혹은 악덕을 자신으로부터 분리시키려는 주인공의 노력이야말로 비극을 만들어내는 결정적인 요소로 작용하고 있다. 또한 이러한 갈등은 곧 "자아의 분리와 스스로에게 가하는 영혼의 낭비, 또는 갈등과 낭비에 관련된 영혼의 분리"를 묘사한다 (Drakakis 10). 헤겔의 공식에 새롭게 수정을 가한 것이 브래들리의 공식이라고 할 수 있는데, 즉 브래들리에 있어서 비극이란 "개인의 '행동'이 비극적 갈등을 만드는 '실체'의 내적 구분을 노출"시키며, "분리된 영

적 통일성의 강렬한 자아 회복”을 목표로 나아가는 것이다(10).

그렇다면 『햄릿』이라는 비극³⁾에 나타나는 “자아의 분리”, 혹은 “갈등과 낭비에 관련된 영혼의 분리”란 누구에 해당하는 것인가? 비극이 브래들리의 주장과 같이 “분리된 영적 통일성의 강렬한 자아 회복”을 향해 나아가는 것이라면, 『햄릿』에서 그 같은 노력을 쏟는 인물은 누구인가? 셰익스피어 본인이 그 제목에서부터 분명하게 규정해 놓았듯이, 『햄릿』의 중심에서 영혼의 분리를 경험하고 그 통일이라는 궁극적인 목적을 수행하는 인물은 주인공 햄릿이라고 보더라도 이 명제에는 좀 더 정확한 설명이 필요하다. 햄릿이 겪는 영혼의 분리를 통해 분리됨으로써 생성된 두 개 이상의 자아란 각각 누구인가?

셰익스피어가 즐겨 사용하는 인물들 간의 대조 및 평행의 기법은 메인 플롯과 서브플롯을 넘나드는 인물들 간에 사용되기도 하지만, 때로는 단일 플롯 내에서 적용되기도 한다. 이런 인물들 간의 유사성 및 반쪽처럼 떨어지는 성격을 소위 더블(double)로 규정하는 연구는 오래도록 지속되어 왔다. 극 중 인물들의 더블링은 『햄릿』에서 뿐만 아니라 셰익스피어의 대표적인 비극들 전반에 걸쳐 드러나는 양상임이 발견되고 있다.

토마스 F. 코놀리(Thomas F. Connolly)는 이런 주인공의 분열된 주체를 “또다른 자아(alter ego)”로 명명하며 이를 통하여 비극에 환상적인 아이러니를 부여한다고 제시한다. 그는 셰익스피어의 대표적인 비극 주인공(tragic hero)들과 이들의 또 다른 자아를 명기하는데, 리어의 경우 광대(Fool)가, 오셀로의 경우에는 이아고(Iago)가, 맥베스의 경우에는 레이디 맥베스(Lady Macbeth)와 세 마녀들(sisters)이, 그리고 햄릿의 경우 자신의 미친 자아가 그것이라고 본다(30-1). 그러나 코놀리는 여기에서 햄릿과 햄릿의 미친 자아를 더블로 규정하는 근거는 생략하고 있다. 이는 햄릿이 정말로 미쳤는가에 대한 의문을 포함하여 정말 햄릿의 미친 자아가 『햄릿』에 “환상적인 아이러니”를 부여하는지에 대한 설명을 충

3) 본 논문은 『햄릿』을 비극으로 간주하기로 한다.

분하게 제시하지 못한다.

오히려 햄릿에게 일어나는 자아의 분리란, 작품 내에서 햄릿 자신이 너무나도 격렬하고 공공연한 거부를 통해 노골적으로 분리해내는 인물인 오페리아와의 분리에서 읽는 것이 적합해 보인다. 이미 전통적으로 햄릿은 사색과 이성, 오페리아는 감정과 감성을 대표하는 쌍으로 여겨져 왔다. 콜리지(Samuel Taylor Coleridge)의 유명한 경구 그대로, 낭만적 햄릿은 너무나 많이 생각하고, “불균형적인 명상하는 능력”과 지나치게 활발한 지성을 가지고 있다. 이러한 햄릿에 비해 낭만적 오페리아는 “너무 많이 느끼는 나머지 감정 속에 빠져 죽는 처녀이다”(재인용 Showalter 286).

과연 끝없는 행동 끝에 자신의 생각에 “빠져” 죽음을 맞이하는 햄릿과, 끝없는 감정의 상실과 아픔으로 물에 “빠져” 죽는 오페리아의 모습은 대조적인 듯 닮았다. 광증조차도, 햄릿에게는 문화와 연결되는 형이상학적인 양상을 띠는 것임에 반해, 오페리아에게 있어서는 여성의 몸과 여성성의 산물로 “자연의 가장 순수한 형태”가 된다(284). 또한 양자의 행동은 각각 그 부친의 명령- 햄릿에게는 복수를 하도록, 오페리아에게는 햄릿과 만나지 말도록 총용했던-으로 인하여 결정되었고, 그것이 비극으로 이어진다는 점에서도 두 사람은 닮았다(Edwards 46).

햄릿과 오페리아를 분리된 자아인 더블로 상정할 때, 우리는 유명한 괴테(Johann Wolfgang von Goethe)의 경구에 대해서도 새로운 시각을 도입할 수 있다. 괴테는 햄릿의 지나칠 정도로 발달된 사고가 햄릿의 행동력을 마비시킨 것이라고 이야기한 바 있으며 이는 햄릿의 행동이 지연되는 거세에 대한 오늘날 일반적인 인식이다(재인용, 프로이트 322). 그러나 이때 “발달된 사고”와 그로 인해 “마비된 행동력” 사이의 인과 관계는 구체적으로 어떤 것인가?

『햄릿』의 지연의 문제를 분리, 상실, 결여, 그리고 욕망의 문제와 연결시킨 담론의 출발은 정신분석학의 새로운 지평을 연 프로이트부터 시작

되고 있다. 수많은 비판에도 불구하고 소포클레스(Sophocles)의 『오이디푸스 왕』(*King Oedipus*)을 접목시킨 그의 『햄릿』 비평은 오이디푸스 콤플렉스와 『햄릿』의 문제를 불가분한 것으로 대중에 널리 알렸다. 그에게 있어 햄릿의 끊임없는 행동 지연의 동기란 브래들리의 성격론과는 정반대에 위치할 만한 것이었다. 필립 에드워즈(Philip Edwards)가 햄릿이 폴로니우스(Polonius)를 주저없이 죽일 수 있었기에 햄릿은 결코 우유부단하고 일의 실행을 지연시키는 인물이 아니라고 주장했듯이(52-4), 프로이트 역시 정작 햄릿은 주저없이 폴로니우스 살해를 감행하고 로젠크란츠(Rosencrantz), 길덴스텐(Guildenstern)을 사지에 몰아넣도록 서슴없이 음모를 도모하는 두 장면을 예로 들어, 계획적이고 교활한 단호함을 갖춘 인물로 묘사한다. 그럼에도 불구하고 이 총명한 왕자의 행동을 가로막는 것이야말로 자신의 감춰진 욕망을 실현한 인물인 클로디우스(Claudius)와 자신의 동일시라고 본다. 이것이 프로이트의 햄릿 분석의 요지이다(322-3).

사실 프로이트는 아버지와 아들 간의 갈등, 권력에 대한 투쟁의 기원을 『오이디푸스 왕』 너머 아득한 태고의 신화와 전설로까지 거슬러 올라가 찾는다. 자신의 자식들을 삼킨 크로노스(Kronos)와 아버지를 거세시킨 제우스(Zeus)의 이야기부터 유래한 인간 본연의 욕망은 “너희 부모를 공경하라”는 십계명을 비롯한 규범들에 의해 가려져왔다(312). 규범이 지배하기 전 태고의, 그리고 도덕이 인간을 교육하기 이전 유년기의 소원을 성취한 것이 오이디푸스 왕이라 할 수 있고, 관객은 유년기의 원시적 소원을 성취한 이 인물 앞에서 충격을 동반한 강렬한 카타르시스를 느끼게 된다(319-20). 그리스의 『오이디푸스 왕』에서 실현되어버리고만 어린이의 소원 공상은 십 수세기의 시간이 흐르는 동안 강화된 세속적 규제에 의해 르네상스 시대의 『햄릿』에서 더욱 강력한 억압으로 작용하게 된다(321-3).

반면 라캉의 『햄릿』 분석은 그의 다른 정신분석학적 담론들처럼 프로

이트의 분석에 일부 근거하되 그로부터 나아간 의견을 제시한다. 특히 라캉은 1959년 「『햄릿』에 나타난 욕망과 욕망의 해석」(Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*)이라는 주제 하에 세 차례의 강연을 통해 『햄릿』에 대한 특별한 애정을 가지고 작품 내의 욕망 구조에 대해 설명했다.⁴⁾

라캉은 그의 「주체의 전복」(The Subversion of the Subject)에서 프로이트가 이야기하는 의식(consciousness)과 동일선상, 혹은 그 하위선상에 놓여있는 주체(subject)란, 그 자신이 원하는 바에 대해 알지 못하는 채 이로 인해 스스로가 원하는 바를 알지 못하는 주체와 그를 알고 있는 무의식적 주체(unconscious subject), 곧 진정한 주체가 나뉘어진다고 본다(핑크 200). 스스로가 무엇을 원하는지 알지 못하는 주체는 무의식적 주체와의 틈을 메우지 못하는 채 분열의 궁극적인 원인이 되는 아버지의 법의 대표적인 특성인 언어를 역으로 발화하기를 계속한다. 이때 주체는 스스로 원하는 것이 아닌 언어를 반복적으로 발화함으로써 점점 더 자신이 원하는 것을 파악하지 못하는 상태로 나아가고, 이로 인해 주체와 무의식적 주체의 차이는 점점 더 심화된다(Lacan, *Ecrits* 258). 라캉이 이야기하는 주체의 분리와 스스로 원하는 바를 알지 못한 채 소모되는 발화는 브래들리가 논하는 비극의 인물들이 보이는 “자아의 분리와 스스로에게 가하는 영혼의 낭비, 또는 갈등과 낭비에 관련된 영혼의 분리”와 상통하는 면이 있으며, 이는 벨시가 논의하는 셰익스피어 비극의 인물상과도 상통한다.

벨시는 셰익스피어의 인물들의 분열을 신체 기관, 능력, 도덕적 가치 등으로 나누어 이야기한다. 이 중에서도 그녀가 가장 중점을 두어 설명

4) 앞서 밝힌대로 셰익스피어의 비극에 대한 브래들리와 라캉의 의견을 대조시킨 벨시의 의견은 그대로 차용하기는 어렵다. 그러나 과연 라캉의 분열에 대한 연구는 각각 문학에 대한 비평과 정신분석학을 위한 문학의 차용이라는 점에서 브래들리와 차이가 있으나 어느 정도 공통점을 띄고 있다.

하는 것은 거의 마지막에 위치하는 주체의 문제로서, 라캉의 이론을 중심으로 비극의 인물상들이 보이는 분열에 대해 자세히 설명한다. 주목할 만한 점은 여기에서 뱀시는 라캉이 덕목, 의무 등의 도덕적 가치들에 대해 “선행(the goods)”으로 묶어서 통칭한 것을 지적하며 비극적 인물들의 무의식적 동인은 이것과 반대되는 것이라고 설명하는 점이다(85). 즉 셰익스피어의 비극적 인물들에 대해서 라캉이 설명하는 아버지의 법이 표명하는 가치들과 무의식적 욕망은 대비된다는 것을 지적하는 것이다.

그렇다면 라캉이 조명하는 햄릿의 무의식적 욕망이란 어디에 위치하는 것이며, 어떻게 작용하는가? 라캉은 햄릿에 대한 첫 번째 강연 “오브제 오펠리아(The Object Ophelia)”의 시작에서 “일전에 약속한 바와 같이 오펠리아에 대해 설명할 것”이라고 밝히지만(11), 쇼왈터의 비판처럼 이 약속은 끝내 제대로 이행되지 못 했을 뿐만 아니라 오펠리아의 역할에 대한 축소된 규정만을 남긴 채 끝나고 있다. 우선 그는 강연의 시작에서 오펠리아에 대해 다음과 같이 짧게 정의한다.

어쩌면 셰익스피어는 단순히 햄릿의 비밀을 낚아 올리기 위한 것으로 [오펠리아]의 역할을 확장시킨 것일 수도 있다. 그러나 그림으로써 그녀는 햄릿의 드라마, 일련의 욕망을 잃은 남자로서의 햄릿의 드라마에서 가장 중요한 요소 중 하나가 되고 있다. 즉 그녀는 주인공이 자신조차도 거스르며 행하는 행위의 치명적 랑데부를 향한 과정이라는 『햄릿』 드라마의 핵심적인 중심축의 제공자로서 말이다.

일견 오펠리아를 욕망의 핵심의 자리로 위치시키는 듯한 이 구문은 이어지는 라캉의 강연에 따르면, 햄릿의 욕망의 대상을 거트루드(Gertrude)로 위치시킨다는 점에서 프로이트의 그것과 큰 축을 달리하지 않는다. 다만 라캉 특유의 욕망의 그래프를 도입한 욕망 이론에서 그는 오펠리아에 일종의 지위를 부여한다. 그 지위가 오브제 아(object a)로 불리는 환상 속의 오브제로서의 오펠리아이다(41). “욕망을 잃은 남자”, 즉 거트루

드로의 접촉이 불가해진 햄릿에게 있어 오페리아는 그 욕망의 대체물인 가상의 사물 오브제 아가 됨으로써 “자신조차도 거스르며 행하는 행위”라 할 수 있는 클로디어스의 살해를 가능케하는 정점, 애도(mourning)를 동반한 묘지(graveyard) 장면으로 나아가게 하는 원동력이 된다. 이 애도야말로, 주체를 그 오브제를 자신의 자아 속으로 다시 결합하게하는 의식이다(41).

라캉에 따르면 전형적인 신경증(neurosis) 환자인 햄릿의 경우 환상 속의 오브제와의 관계가 시간과의 관계로 직결되고 있다. 진실의 시간(hour of truth)에 존재하는 기호에 종속된 오브제는 언제나 다른 시간에 존재하고 있으며 햄릿은 그 영구히 닿을 수 없는 시간을 기다리며 자신의 트라우마를 반복해가는 미성숙한 단계에 머무르게 된다. 마지막에 이르러 햄릿은 시간 속에 정체 되어, 적합한 때를 기다릴 따름이다. 기도하는 클로디어스를 죽이지 못했던 것은 그 적합한 때가 아니었기 때문이며, 바꿔 말해 마지막에 클로디어스를 살해할 수 있었던 것은 그것이 그에게 있어 적합한 때였기 때문이다(17-8).

여기에서 햄릿에게 적합한 시기를 가져다주는 것은 다름 아닌 오페리아이다. 이렇게 라캉은 오페리아를 『햄릿』의 핵심적인 오브제로서 꼽고 있다. 오페리아의 시간(hour of Ophelia)이 당도했을 때, 즉 오페리아의 자살에 이르러 비극은 그 진행 과정에 오르고(18), 햄릿에게 있어 거절된 욕망의 상징인 오페리아는 죽음으로써 더 이상 지연될 수 없는 불가능성(impossibility)으로 완전한 오브제로 회한다(36-7).

라캉에게 있어 주체인 햄릿에게 결합되어 있는 것은 기호에서 분리된 기표인 팔루스로서, 그런 팔루스에 대해 오페리아가 오팔루스(O phallos)를 지시한다는 사실을 아무도 지적하지 않았다는 것이 놀랍다는 그의 의견은 주목할만한 것이지만 충분한 설명이 따르지 못하고 있어서 아쉬움을 남기고 있다(20). 결국 처음부터 끝까지 라캉이 강조하는 햄릿의 욕망과 관련된 관계의 핵심은 결국 거트루드이고, 햄릿의 더블로 제시되는

것은 도리어 레어티즈일 뿐, 오피리아에 대한 언급은 산발적으로 제기되고 있어 일련의 근거와 통합성을 갖추지 못하고 있다. 라캉의 『햄릿』 연구는 오브제 아에 대한 그의 담론을 이해하는 하나의 훌륭한 사례 연구로서 평가되고 있으나, 『햄릿』에서, 그리고 햄릿에게 오피리아의 의미를 제한된 범위 내에서 정체시켰을 뿐 더블로서의 햄릿과 오피리아의 관계와 그 비극성에 관해 심도 깊은 조명을 해내는 데에는 실패했다고 보여진다.

Ⅲ. 햄릿: 욕망, 모방, 비극으로의 진행

햄릿과 오피리아의 관계는 시작부터 직접적인 제시가 아닌 인물들의 대화를 통하여 유추하도록 제시된다. 유령의 등장에 잇달아 클로디어스와 거트루드의 결혼식 장면이 지루하게 펼쳐지는 가운데, 햄릿의 장탄식이 전개된다. 관객 혹은 독자는 인물들 간의 대략적인 관계를 살펴볼 수 있는 궁정 장면이 온전히 끝난 1막 3장에 이르러서야, 비로소 처음으로 햄릿에게 연인이 있으며, 그 연인이 바로 오피리아라는 사실을 오피리아와 오피리아의 오빠 레어티즈의 대화를 통해 알게 된다. 그마저도 이 두 연인들의 관계는 이 둘의 관계를 저지하려고 하는 레어티즈와 오피리아의 아버지인 폴로니우스의 단도직입적인 제지를 통해 전달됨으로써 연인들의 앞날이 밝지 않을 것임을 암시한다. 특히 이 장면에서 오피리아가 이야기하는 경우는 햄릿 자신이 앞으로 맞이하게 될 모방의 상태에 대한 예언처럼 제시된다.

오피리아 [...] 저에게는 천국으로 이어지는 절벽과 가시밭길을 보여주면서 그 자신은 소란스럽고 무엄한 탕아처럼 쾌락의 맹초길에 잔뜩 부풀어오른 발걸음을 옮기고 스스로의 설교에 따르지 않는 불경한 목사들처럼 행동하지 마세요.

Ophelia [...] Do not as some ungracious pastors do, Show me the steep and thorny way to heaven, Whiles like a puffed and reckless libertine Himself the primrose path of dalliance treads, And reck's not his own rede. (1.3.47-51)

햄릿 슬퍼 보인다고요, 어머니? 실제로 슬픈 것입니다. 저는 겉으로 그런 척만 하는 것이 무엇인지 모릅니다. [...] 이것들은 실로 겉으로 보이는 것 뿐, 그저 한 인간이 연기해내는 행위에 불과할 뿐, 그러나 저는 슬픔을 낚아올리는 도구나 위장술에 불과한 장신구이자 옷가지에 불과한 이런 놀음 이상의 진짜 슬픔을 제 안에 지니고 있습니다.

Hamlet Seems madam? nay it is, I know not seems. [...] These indeed seem, For they are actions that a man might play, But I have that within which passes show These but the trappings and the suits of woe. (1.2.76-86)

오필리아의 경구는 햄릿이 바로 앞 장면에서 이야기한 외형과 내면의 분리에 대한 에코로서 작용한다. 두 인물은 결별 이전의 시점에서는 각자 외형과 내면의 불일치를 경계하고 진실을 꿰뚫는 통찰력과 감성을 지니고 있다. 이런 두 사람 사이에 분열이 일어나고 햄릿이 외형과 내면을 혼돈하는 모방의 상태로 향해가기 시작하는 시기는 언제인가? 1막 3장 이후 오필리아는 폴로니우스의 말에 따라 햄릿을 거부하기 시작하는데, 이로 인해 일어나는 연인 관계의 변화를 관객이나 독자가 접하는 것은 작품 내의 시간이 한참 경과한 후에 와서, 그것도 오필리아의 말을 통해서일 뿐이다.⁵⁾ 브래들리를 비롯하여 많은 비평가들이 ‘햄릿의 놀라

5) Philip Edwards, *Hamlet: Prince of Denmark*, Cambridge UP, (2003) 126. 셰익스피어는 여러 단서를 통해 1막과 2막 사이 수 개월에 이르는 시간

운 침묵'에 대해 지적해왔듯이, 햄릿과 오피리아의 만남의 대부분은 이야기 속에서 이야기되고 재현 속에서 제시되고 있을 뿐이다. 따라서 많은 부분들은 추정 속에 남을 수 밖에 없다. 혹스의 말을 인용해 보면, 바로 이 점이 오히려 『햄릿』의 드라마로서의 내용에 더욱 긍정적인 작용을 하는 요소로서 해석되기도 한다.

명백한 사실은 오피리아에 대한 햄릿의 사랑의 과정의 주제는 텍스트에 있지 않은 요소에, 또는 햄릿이 말하지 않은 말들, 그의 침묵 속에 있는 요소들에 의존한다는 것이다. 이것은 그 이후에 나오는 그 드라마의 내용을 빛나게 한다. (Hawkes 409)

둘의 관계는 셰익스피어가 남겨준 언어적 묘사만으로는 특정하기 어려운 측면이 있다. 때문에 연출가적인 상상력을 발휘하여 두 사람의 관계에 주목할 때에야말로 언어적 단서와 극적 서사에 부합하는 새로운 측면을 발견하는 것이 가능할 것으로 여겨진다. 현대에 이르러 여러 연출가들은 원전에 충실하게 셰익스피어의 언어적 표현에 가감을 기하지 않은 채, 비언어적(nonverbal) 표현을 최대한 동원하여 그들이 이해하는데로의 햄릿과 오피리아의 관계를 묘사하고자 애썼다.

예컨대 2001년 존 케어드(John Caird) 연출의 『햄릿』(Hamlet)은 '정이 많은' 햄릿을 부각하면서, 셰익스피어의 원전에는 나오지 않는 햄릿과 오피리아의 다정한 관계를 제시하고 있다. 1막 2장의 시작에서 햄

의 경과가 있었음을 제시한다. 2막 1장에서 레이널드(Reynaldo)와 폴로니우스의 대화를 통해 레어티스가 파리에 정착한지 어느 정도 시간이 지났음을 알 수 있고, 오피리아의 대사를 통해서도 그녀가 햄릿과 만나거나 편지를 받는 등의 관계를 중단했음을 추측할 수 있다. 2막 2장에서는 클로디어스와 거트루드를 비롯한 궁중 인물들의 대화에서 햄릿이 미친 척 하고 어느 정도 시간이 지났음을 파악할 수 있다. 무엇보다도 볼트먼드(Voltmand)의 대사에 따르면 노르웨이를 향했던 대사가 전갈을 가지고 돌아왔고, 이에 수개월의 시간이 경과했음을 유추할 수 있다.

릿은 아버지의 무덤 앞에 무릎을 꿇고 기도를 올리고 있고, 오페리아는 그 옆에 나란히 무릎을 꿇고 앉아 햄릿을 바라보며 그의 고뇌를 이해한다는 듯한 미소를 짓는다. 이 때 폴로니우스가 나타나 그녀를 햄릿의 옆에서부터 끌어낸다. 또한 「쥐뿔」 장면에서도 햄릿은 오페리아를 무대 뒤로 밀어내 호레이쇼(Horatio)와 함께 클로디어스의 행동을 관찰하도록 무언으로 요청한다(Levin 111-3).

피터 브룩(Peter Brook)의 2001년판 『햄릿의 비극』(*The Tragedy of Hamlet*)에서는 “죽느냐 사느냐” 독백을 3막 1장에서 3막 4장으로 이동 시킴으로써 독백의 연극성을 더욱 강조한 바 있다. 독백이 선결된 햄릿과 오페리아의 대화에서 오페리아를 거칠게 다루는 햄릿의 모습은 삶에 대한 절망을 느낀 젊은이의 혼란의 발로로 해석될 수 있었다. 그러나 브룩의 극에서 독백 없이 오페리아와 조우하는 햄릿의 광기는 자신 앞에 펼쳐진 속임수와 감시에 대한 격렬한 대응에 더 가까움을 보여준다(Levin 108).

3막 1장에 이르러서야 두 사람이 실제로 만나는 최초의 장면이 제시되는데도 이 장면 역시 이 두 사람이 그들 외의 타자들, 폴로니우스와 클로디어스에게 관찰되고 있다는 것을 숙지하고 있기에 이 장면에서 과연 햄릿도 이 감시를 인지하고 있는지에 대해서는 비평가에 따라 다른 의견이 있으나, 햄릿이 오페리아에게 던지는 “너의 아버지가 어디에 있느냐”(Where's your father?)(3.1,126)는 물음을 통해 햄릿이 폴로니우스의 존재를 느끼고 있음을 암시하고 있을 가능성은 충분히 시사한다고 보여진다. 이 장면 역시 둘만의 만남이 아닌 극 안의 극이 되고 있다.

햄릿	아름다운 오페리아. 그대의 기도 속에 부디 나의 죄도 기억해주오.
오페리아	왕자님, 요즘 어찌 지내셨는지요?
햄릿	황공무지로소이다, 아주, 아주, 아주 잘 지내고 있습니다.
오페리아	왕자님, 오랫동안 돌려드리기를 고대했던 왕자님의 추억을 가지고 왔

답니다. 이제 부디 그것들을 받아주세요.

햄릿 아니, 나는 받을 수가 없소, 나는 아무 것도 준 적이 없소.

오펜리아 친애하는 왕자님, 왕자님께서 주신 것을 잘 알고 계시잖아요. 그리고 이것들을 더욱 아름답게 만드는 달콤한 숨결로 지어진 말들도요. 그 향은 이제 사라졌으니, 이것들을 다시 받으세요, 고결한 자에게는 선물한 사람이 다정치 않은 것을 알게 될 때 풍요로운 선물도 보잘 것 없는 것으로 변하지요. 여기 있습니다, 왕자님.

햄릿 하, 하, 너는 처녀인가?

오펜리아 왕자님?

햄릿 너는 아름다운가?

오펜리아 무슨 뜻이십니까, 왕자님?

Hamlet The fair Ophelia. - Nymph, in thy orisons. Be all my sins remembered.

Ophelia Good my lord, How does your honor for this many a day?

Hamlet I humbly thank you, well, well, well.

Ophelia My lord, I have remembrances of yours. That I have longed long to re-deliver. I pray you now receive them.

Hamlet No, not I, I never gave you aught.

Ophelia My honored lord, you know right well you did, And with them words of so sweet breath composed. As made these things more rich. Their perfume lost, Take these again, for to the noble mind Rich gifts wax poor when givers prove unkind. There my lord.

Hamlet Ha, ha, are you honest?

Ophelia My lord?

Hamlet Are you fair?

Ophelia What means your lordship? (3.1.90-106)

우연을 가장하였지만 기실 폴로니우스의 계획 하에 필연적으로 만나게 된 두 사람은 서로를 알아보고 대화를 시작한다. 그러나 극의 여느 장면과 마찬가지로 보이는 것은 보이는 것 그대로가 아니고, 이미 현실은 실제와 분리되어 있으며 언어와 행위의 간극은 셰익스피어의 어느 극에 서보다 극심하다(Edwards 41-3). 햄릿의 그간 잘 지냈다는 안부 인사부터 시작하여 오페리아에게 편지를 준적이 없다고 하는 그의 말은 거짓이다. 유일하게 진실을 말하는 햄릿의 첫 인사말 “그대의 기도 속에 부디 나의 죄도 기억해주오”라는 말은 오페리아에게 닿지 못 하고, 햄릿의 질문들 역시 오페리아에게 의미를 갖지 못한다. 오페리아가 햄릿의 편지를 돌려주는 것은 아버지 폴로니우스의 명령에 따른 것이지만, “고결한 자에게는 선물한 사람이 다정치 않은 것을 알게 될 때 풍요로운 선물도 보잘 것 없는 것으로 변한다”는 말을 통해 햄릿의 변심이 그 이유인 양 변명한다.

이 장면에서는 햄릿과 오페리아 양자가 폴로니우스와 클로디어스라는 관객 앞에 놓여져 이 관객에 의해 연기를 강요당하는 배우에 불과하다. 특히 햄릿의 행동은 극 안의 극을 지켜보는 관객으로 하여금 스스로를 미쳤다고 간주하게 하려는 이성적 행동 아래 이루어진 고도의 연기일 뿐이다. 이 상황을 기점으로 햄릿은 더더욱 스스로를 감정으로부터 유리시키고 복수라는 목적을 향해 가려고 도모하며, 마침 엘시노어(Elsinore) 궁에 당도한 배우들과의 만남을 통해 이들 배우를 기용한 연극을 도구로 하여 복수 수행을 위한 중요한 첫 단계를 계획하기에 이른다. 이런 햄릿의 전략적인, 그러나 필연적인 선택에 대해 마이클 골드만(Michael Goldman)은 다음과 같이 설명한다.

이런 상황에서 의미심장하게 행동하기 위해서 배우가 될 필요가 있다. - 하나의 역을 하기 위해 변장하고 그리고 살고 또 살지 않기 위해 배우가 될 필요가 있다. 인

간의 가장 깊은 내면이 한 인간이 연기하는 모습과 다를 바 없을 수 있으나, 때로 연기는 일상이 감추고 있는 것을 드러내는 데에 필수적일 수도 있다. 햄릿은 극중극 후에 복수를 실행할 준비가 되어 있음을, 복수자의 직무에 대한 연극적 제스처(“바야흐로 이제는 밤, 마녀가 출몰하는 시간이구나... 이제 나는 뜨거운 피라도 마실 수 있노라.”)를 연상시키는 수사적 논조로 공표한다[...].

원전 텍스트 중 두 번째이자 마지막으로 햄릿과 오피리아가 만나게 되는 장면은 「쥐뿔」의 상연 장면이다. 이 장면에서 두 사람의 분리는 더욱 심화되어 이미 햄릿과 오피리아에게 있어서 현실은 불충분한 자아를 가지고 임하게 되는 연극적인 상황에 불과하다. 두 사람의 대화는 서로에게 의미를 가질 수 없고, 극히 이성적이고 언어적인 영역에 존재하는 햄릿과 그와 반대되는 영역에 존재하는 오피리아 사이의 소통은 필연적인 좌절로 끝나게 될 뿐이다.

햄릿 아가씨, 당신 무릎 사이에 누워도 되겠소?

오피리아 안됩니다 왕자님.

햄릿 내 말은, 내 머리를 당신 무릎 위에 얹어도 되겠소?

오피리아 네, 왕자님.

햄릿 내가 상스런 것을 의미했다고 생각하오?

오피리아 저는 아무 것도 생각하지 않습니다 왕자님.

햄릿 치너 다리 사이에 눕는다니 그것 참 좋은 생각이야.

오피리아 뭘라셨습니까, 왕자님?

햄릿 아무 것도 아닌, 구멍 말이오.

Hamlet Lady, shall I lie in your lap?

Ophelia No my lord.

Hamlet I mean, my head upon your lap?

Ophelia Ay, my lord.
Hamlet Do you think I meant country matters?
Ophelia I think nothing my lord.
Hamlet That's a fair thought to lie between maids' legs.
Ophelia What is, my lord?
Hamlet Nothing. (3.2.99-107)

여기서 햄릿과 오페리아는 완전히 다른 것에 대해 이야기하고 있다. 오페리아가 이야기하는 아무 것도 아닌 무(nothing)란, 음악적이고 유기적인 문자화될 수 없는 가치이다. 반면, 햄릿이 이야기하고 있는 여성 성기를 비유하는 “구멍”(nothing)을 지칭하는 것으로서 그의 여성혐오를 연상시키는 가장 말초적인 의미를 띤다. 햄릿이 또한 온갖 말장난과 비유를 동원하여 말의 의미를 반복해서 설명하고(“I mean”, “I meant”), 육체적 부위(“lap”, “head”, “matters”, “legs”)들을 열거하며 이야기하는 동안, 오페리아는 햄릿의 장황한 언어를 “아무 것도 아닌”(nothing) 단순한 어휘의 조합으로서 일축한다.

오페리아는 햄릿이 문자로 뱉어낸 모든 말들, 그의 “훌륭한 거동”(the fair state), “공중의 거울”(the glass of fashion), “모든 형태의 모범”(the mould of form), “관찰자들이 모두 우러러 보는 자”(th'observed of all observers)로서의 가치는 이제 모두 무너졌음을(quite, quite down) (3.1.150-3) 감지한다. 오페리아는 햄릿이 보여주는 「쥐뿔」 연극에 대해서도 그 의미를 찾지 못하고, 햄릿 역시 그녀가 이해할 수 있는 어휘로 극을 설명해내지 못한다(Trudell 65). 햄릿이 펼치는 연극에 대해 오페리아가 “이 극의 의미가 무엇인가요, 왕자님?”(What means this, my lord?)(3.2.129)라고 물을 때, 햄릿이 하는 불충분한 대답은 오페리아에게 의미로 닿지 못한다. 그녀는 연극을 직접 보겠다고 대답한다(“You are naught, you are naught; I'll mark the play.”)(3.2.129).⁶⁾ 소통이 불가

능한 상태에서 두 사람은 궁정 인물들이라는 관객 앞에서 연극을 개시하고, 전혀 다른 양극단을 향해 치달아가기 시작한다.

그렇다면 연극이라는 이름의 모방과 분열의 관계는 어디에서 기인하는가? 정신분석학적 의미에서 인간은 생물학적 인간에서 언어와 이성을 습득한 인간으로 변화하면서 자아를 형성하게 되는데, 이 과정에서 가장 큰 영향을 미치는 것은 타자의 이미지로 설명된다. 인간이 “타자로부터 받은(수여된)” 이상, “타자가 가진 이상”, 또는 “타자가 바라는 이상”에 맞추어 스스로의 이미지를 형성하게 되고 이에 따르려고 애쓰는 면이 그러하다. 라캉의 주장에 따르면 이런 자아 형성을 통해 인간은 “마치 그들의 부모가 그들을 관찰하고 평가하는 것처럼 자신의 자아를 관찰하고 평가”(핑크 214)하게 된다.

이러한 해석은 부모의 명령에 따라 그 자아를 변화시키려는 햄릿과 오페리아의 공통된 시도를 분석하기에 적절한 도구가 된다. 햄릿은 아버지의 명령에 따라 복수하는 자아를 형성하고자 열망하며 이를 위해 스스로의 여성적 자아이자 자신의 감정과 연관된 오페리아와의 관계를 끊고자 노력한다. 데이비드 레버렌즈(David Leverenz)의 방식으로 표현하면 햄릿은 복수의 실행에 방해가 되는 자신 속의 여성적 수동성을 혐오스러워 하며, 혐오는 오페리아에 대한 폭력을 야기하게 한다. 심지어 오페리아의 자살마저도, 극 중에 이루어지는 “남성세계로부터 여성성의 추방”으로 해석할 수 있다(재인용 Showalter 282).

그러나 아이러니하게도 햄릿은 오페리아에 대한 감정과 오페리아가 상징하는 감정으로부터 유리되면서부터 복수에 필요한 열정까지 잃게 된다. 복수에의 걱정과 오페리아를 분리시키면서 잃어버린 감정은 별개의 것이 아니다. 햄릿은 복수를 실행으로 옮기고, 행동하기 위한 가장 중

6) 이는 이후 미친 오페리아가 궁중 인물들의 언어적 설명을 가로막고 대신 자신의 “노래를 들어보라”(Pray you mark)(4.5.28, 35)고 제안하는 것을 연상시킨다.

요한 요소인 욕망을 잃고 말았다.

대신 햄릿이 취하는 것은 언어와 이에서 비롯되는 모방의 단계이다. 골드만의 의견에 따르면 언어(연설)란, 욕망과 행동의 사이, 즉 “의도된 의미와 그것의 수립 사이에 있는 일종의 중간 단계”에 해당한다(82). 『줄리어스 시저』(*Julius Caesar*)에 등장하는 브루투스(Brutus)와 햄릿의 공통점은 양자 모두가 자신의 의도를 실행하기 위해 치밀한 계획을 짜되 실행 전에 언어를 통해 그 의도를 공식화하고자 시도하는 데에 있다. 그러나 그들이 의도를 행동으로 옮길 수 있었던 때이자 햄릿이 복수를 실행에 옮길 수 있었을 때는, 이 중간과정에 존재하는 언어의 단계를 버리고 욕망을 바로 행동으로 옮기는 때이다(92). 그들이 등장하는 작품 전체를 아우르는 햄릿과 브루투스의 노력에도 불구하고, 의미를 양식화하여 행동으로 옮기는 과정은 모두 실패에 이르렀다. 이 인물들이 목적을 실행에 옮기게 만든 것은 숭고한 의미와 이성의 범주를 넘어서는 욕망에서 발생한 가장 순수한 격동이었다고 할 수 있다.

햄릿이 자초한 오류는 오피리아와 분리되면서 발생하게 된 ‘모방’의 문제가 감정을 상실하면서 자신의 복수를 실행 불가능하게 만드는 결정적 요인으로 작용하도록 된 것 뿐만이 아니다. 햄릿의 모방은 재현하는 것(representing)과 재현된 것(represented)의 경계를 모호하게 하면서 자신의 자아를 허물어뜨린다. 햄릿에게 있어 어디까지가 진실이고 어디까지가 연기인지는 극 중 인물은 물론 관객에게도 미스터리로 남는다. 진실과 모방의 경계는 허물어지고 행동은 모두 모방으로 대체된다. 이때 햄릿 자신에게 있어서도 스스로의 궁극적인 목적이나 행동의 진정한 의미는 흐려지고, 진실과 모방의 구분도 불가능하게 될 여지가 있다 (Goldman 79-80).

웨이만(Robert Weimann)은 모방의 문제는 셰익스피어의 어떤 극보다도 『햄릿』에서 중요하게 다뤄진다고 분석한다. 인물의 형성(characterization)에 동원되는 모방(mimesis)의 형태는 “사회적·심리적인 인물 형성” 요

인보다도 훨씬 더 강력함을 지적한다. 햄릿이 보여주는 이성에 기반한 언어적 행위와 폭력적인 복수 행위 간의 간극은 갈수록 더욱 벌어지게 된다(278-88). 햄릿은 연기에 몰두하면 몰두할수록 더더욱 복수로부터 멀어지는 것과 함께 자아에 대한 혼란과 불신을 쌓아가게 되고, 행동이 아닌 모방만을 계속하는 단계에 머물게 된다.

햄릿은 배우1(First Player)이 연기하는 모습을 지켜보며 스스로를 고 무시킨다. 그러나 배우1이 표현하는 감정은 햄릿이 인지하고 있듯이 단순히 재현된 것일 뿐이다. 햄릿은 배우1의 '모방된 감정'을 다시 '모방'하여 복수의 날을 세우지만, 바로 끝이여 잇달아오는 기도 장면에서 정작 무방비 상태의 클로디어스를 마주했을 때에는 복수의 결심을 행동으로 옮기지 못 한다. 배우1의 연기가 보여주는 모방은 앞서 햄릿이 "나는 겉으로 그렇게 보이는 것이 무엇인지 모릅니다(I know not seems)(1.2. 76)"라고 말하면서 자신의 사전에는 없다고 그가 부정했던 바로 그 가장에 불과하다. 그러나 이 단계에서 햄릿의 오류는 그 "겉으로 보이는 것"을 진정한 감정과 혼동하고 그를 모방하여 복수를 실행에 옮길 것을 결심한다는 것이다.

오 나는 얼마나 형편없는 악당이고 노예에 불과한가!
여기 이 배우는 가공할만하지 않은가,
겨우 가상의 이야기 속에서, 열정의 꿈 속에서,
오직 그녀를 연출해 내기 위해 모든 표정이 창백해지고,
눈물이 눈을 가득 메우고, 정신을 놓고,
목소리는 갈라지고, 그의 모든 것이
그의 연기에 맞춰가는 연기에
자신의 영혼을 쏟아부을 수 있다니! 아무 것도 바라지 않고?
오직 헤쿠바라는 역을 위해!

O what a rogue and peasant slave am I!
Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wanned,
Tears in his eyes, distraction in's aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing?
For Hecuba! (2.2,502-10)

그러나 햄릿 본인이 중요시하는 이성과 판단, 그리고 이에서 비롯한 의지에 대한 믿음은 반복적으로 배반당한다. 『오이디푸스 왕』에서 오이디푸스가 운명을 피하기 위해 취했던 모든 행동들이 도리어 그 운명의 과녁을 향해 돌진해 가는 지름길로 작용했듯이, 우리의 삶이 우리의 의지와 뜻대로 이루어지지 않는다는 것은 『햄릿』에서도 드러난다. 3막에서 왕 역할을 맡은 배우는 “우리의 의지와 운명은 정반대로 달려가고 / 우리의 수단은 늘 전복되고 마오. / 우리의 처음 생각은 우리의 것이되, 그 결론은 우리 것이 아니오.”(Our wills and fates do so contrary run / That our devices still are overthrown; / Our thoughts are ours, their ends none of our own.)(3.2.191-4)라는 말로 이러한 『햄릿』의 주제를 잘 드러낸다.

햄릿이 최초의 복수를 실행하게 되는 것은 자신의 이성, 판단, 의지와는 달리 거트루드를 마주한 순간이었다. 비록 그 대상은 클로디어스가 아닌 클로디어스로 오인된 폴로니우스였으나, 이 장면은 햄릿이 오펔리아와 대체적인 관계에 있는 거트루드라는 존재를 통해 상실된 감정 및 욕망과 일단의 재결합을 이루는 장면이다. 비록 일시적이지만 거트루드 그리고 오펔리아와의 결합을 바라는 마음은 햄릿에게 분리된 감정과의 결

함으로 이어지고 이는 복수를 실행할 수 있는 원동력인 욕망으로 화한다. 햄릿은 비록 그 대상을 인지하는 데에는 착오가 있었을 지라도, 바로 이 순간 복수를 이루어낸다.

여기에서 다시 정신분석학적 접근을 시도할 때 햄릿-클로디어스-거트루드 삼자의 오이디푸스적 관계는 흔히 햄릿과 더블로 지목되는 레어티즈-폴로니우스-오필리아의 삼자 관계와 흡사한 구조를 띤다. 여기에서 한 때나마 오필리아를 사랑했던("I did love you once")(3.1.114) 햄릿은 폴로니우스를 살해함으로써 레어티즈의 자리를 대체할 수 있다. 마찬가지로 오필리아와 거트루드를 향한 햄릿의 심리는 유사한 면이 있다. 햄릿은 거트루드의 재혼에 대해 강렬한 혐오감을 표시하는 동시에, 거트루드가 아버지에게 대한 정조를 지키기를 요구한다. 또한 그는 오필리아를 거부하면서도 "수녀원으로 가라"라는 대사를 33행 동안 총 5번을 반복하면서(3.1.119, 126, 134, 135, 142-3) 강조한다. 햄릿의 거트루드가 클로디어스를 거부하고 이미 사망한 아버지에게 정절을 지키기를 바라는 심리와, 오필리아가 수녀원으로 향함으로써 폴로니우스와 레어티즈를 포함한 어떤 남성과의 결합하는 일 없이 자신의 파편화된 존재로서 남아있기를 요구하는 심리는 유사하다.

"제멋대로인 이십대"는 연인을 아버지의 자리에서 임신시킨다. 연인에게 자신의 어머니의 아버지처럼 작용하면서 연인을 자신만의 어머니를 다시 만드는 것이다. 햄릿은 이 중도에서 교묘하게 연인과 어머니 양자에 대한 집착을 보인다. "연인의 머나먼 저편이 어머니의 피안"이며, "그곳에 도달했다고 믿는 사람들은 언어 속에서 끊임없이 어머니를 범한다"(Kristeva 310). 따라서 햄릿은 행동 대신 언어의 발화라는 중간 단계만을 거둬치게 되고, 채워지지 않는 욕망을 언어로 옮기면서 가질 수 없는 어머니를 끊임없이 욕망한다. 진정한 욕망에 이르지 못하는 언어의 발화는 스스로 알지 못하는 욕망과 언어 사이의 간극을 확장시키고 나아가 자아와 무의식의 분열을 가속화시킴으로써 주체의 분열을 가져오게 된다.

IV. 결론

햄릿과 오페리아의 결별은 그 동기부터 결과까지 역사적으로 많은 비평가들의 탐구 대상이 되어왔다. 본 논문은 먼저 전통적인 셰익스피어 비평가들이 관찰한 셰익스피어 극의 더블에 대해 살피고, 나아가 정신분석학적 개념 아래서 프로이드와 라캉을 통해 햄릿에 나타나는 분열과 더블의 양상에 대해 고찰하였다. 『햄릿』에서 더블 양상은 대개 햄릿과 미친 햄릿 자신의 이중 인격으로서 관찰되어왔지만 햄릿이 정말로 미친 것인지 확정할 수 없는 만큼 햄릿 자신의 내부 분열로서의 더블보다 그와 쌍둥이처럼 비슷한 운명을 떠는 또다른 인물 오페리아와의 더블 관계로 살피는 것이 더 타당하다. 이와 같은 관점에서 햄릿과 오페리아의 분열은 햄릿이 단적인 이성의 단계와 문자화된 언어의 상징물로서의 전환되는 결과를 낳는다. 햄릿의 분열은 모방의 형태로 발전하여 오페리아와의 간극을 침해화함은 물론 햄릿 본인에게 있어서도 스스로의 동인과 행동을 갈라놓는다. 햄릿은 클로디어스의 살해와 부친의 복수라는 궁극적인 목적을 달성하기 위해 오페리아와의 결별을 선택했지만 오페리아라고 하는 감정과 무(nothing)과의 분리는 햄릿이 복수를 지연하게 되는 원인으로 작용한다.

(동국대)

■ 주제어

햄릿, 오페리아, 정신분석학, 라캉, 분열, 더블

■ 인용문헌

Shakespeare, William. *Hamlet: Prince of Denmark*. Philip Edwards, Ed. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

김한. 「말이 끝나는 곳에 음악이: 말, 음악, 셰익스피어극장」. 『그럼에도 불구하고: 셰익스피어의 인간과 세상 이야기』. 서울:도서출판 동인. 2009. 229-258.

브루스 핑크. 「4. “주체의 전복” 읽기」. 『에크리 읽기: 문자 그대로의 라캉』. 서울: 도서출판 b. 2007. 197-232.

지그문트 프로이트. 「5. 꿈-재료와 꿈-출처」. 『꿈의 해석』. 파주: 주식회사 열린책들. 2010. 209-334.

Belsey, Catherine. “The Divided Tragic Hero,” *A Companion to Shakespeare’s Work* 1. New Jersey: Blackwell Publishing. 2003. 73-94.

Bradley, A. C.. *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan. 1992.

Connolly, Thomas F.. “Shakespeare and the Double Man,” *Shakespeare Quarterly* 1. 1. 1950. 30-35.

Danson, Lawrence. “Tragic Alphabet.” *William Shakespeare’s Hamlet: Modern Critical Interpretation*. Ed. Harold Bloom. US: Chelsea House Publisher. 1986. 65-86.

Drakakis, John. “Introduction,” *Shakespearean Tragedy*. London: Longman. 1993. 1-44.

Edwards, Philip. “Introduction,” *Hamlet: Prince of Denmark*.

Goldman, Michael. “Hamlet and Our Problems,” *Shakespeare and the Energies of Drama*. New Jersey: Princeton UP. 1972.

74–93.

Hawkes, Terence. "Telmah," *The Question of Hamlet*. Harry Levin, ed. London: Oxford UP, 1970. 310–332.

_____. "A Sea Shell," *Shakespearean Tragedy*. 399–419.

Kristeva, Julia. *The Portable Kristeva*. Kelly Oliver, Ed. NY: Columbia UP, 1997.

_____. "Romeo and Juliet: Love–hatred in the couple," *Shakespearean Tragedy*. 296–315.

Lacan, Jacques. "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet," *Yale French Studies*, 55/56, Literature and Psychoanalysis. *The Question of Reading: Otherwise*. 1977. 11–52.

_____. *Ecrits: A Selection*. Trans. Bruce Fink. NY: W. W. Norton & Company Ltd., 2002.

Levin, Kate D.. "Two Hamlets," *Shakespeare Quarterly*. 53. 1. 2002. 106–115.

Rose, Mark. "Reforming the Role." *William shakespeare's Hamlet: Modern Critical Interpretation*. Ed. Harold Bloom, 117–128.

Showalter, Elaine. "Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism," *Shakespearean Tragedy*. 280–295.

Trudell, Scott A.. "The Meditation of Poesie: Ophelia's Orphic Song," *Shakespeare Quarterly*. 63. 1. 2012. 46–76.

Weimann, Robert. "Mimesis in Hamlet," *The Question of Hamlet*. 275–291.

■ Abstract

The Tragic Doubling in Hamlet

Kim, Jee-hyun

(Dongguk University)

This thesis aims to observe how the relationship between Hamlet and Ophelia, the double, leads *Hamlet* to the way to a tragedy. It also highlights Hamlet's transformation as a symbol of the words, and Ophelia's split from him to become a symbol of emotional song-speech. Hamlet, though his poetic dictions are heightened to the peak of the words, is not able to reach the level of Ophelia's musical song-speech until he is reunited with Ophelia at her grave. Meanwhile, previous studies tend to regard Laertes as the double of Hamlet. Laertes, being objectified as love and jealousy by Hamlet, is a double of Hamlet possessing desire to revenge, with an affection for Ophelia. Hamlet decouples Ophelia from himself to accomplish his ultimate aim, murdering Claudius: but this decoupling also signifies his split from the desire, which is essential to make him act for the revenge. As the result of this split, Hamlet stays at the stage of the linguistic mimesis that estranges him from the real purpose, and this mimesis makes him go blind not to distinguish the representing and the represented. Theoretically, this thesis is indebted to Bradley's traditional character theory, Lacanian psychoanalytic theory, and Weimann's theory of mimesis.

■ Key Words

Hamlet, Ophelia, psychoanalysis, Lacan, spaltung, doubling

■ 논문게재일

○투고일 : 2013년 5월 28일 ○심사일 : 2013년 5월 31일 ○게재일 : 2013년 6월 30일



『일리아스』에 나타난 호메로스의 신들

김한

I. 들어가며¹⁾

기원전 8세기경에 호메로스(Homeros)에 의해 지어진 것으로 추정되는 『일리아스』(*Ilias*)와 『오뒷세이아』(*Odysseia*)는 그리스문학의 창시인 동시에, 고전중의 고전으로서 불리우며, 서양 고전문학의 원류로 평가된다. 동시에 호메로스는 서양문화의 원류와 연관지워지는 고전문학의 대표시인으로서 문화가 주요 화두로서 부상되는 오늘날 특히 주목할 만하다 하겠다.

『일리아스』와 『오뒷세이아』는 고대 그리스인들의 사회에서 교육의 실천과 교육방법 연구의 주요한 기초자료로서 활용되기도 했다. 호메로스를 포함한 고대 그리스의 음유시인들은 기억과 즉흥적인 창작으로 지속적인 서사시들을 지었고, 이들의 교육적이고 문화적인 기능에 중심적인 문학은 노래와 암송(chant)을 통해서 퍼져나갔다.²⁾ 호메로스의 양대 서

1) 호메로스와 그의 양대 서사시에 대한 평가는 김한 “호메로스(Homeros)의 시 세계고찰: 『일리아스』(*Ilias*)를 중심으로” 『고전 르네상스 영문학』 22, 1. (2013), 5-7 참조.

2) 노래나 암송에 담겨져 구전되었던 이 서사시들은 방랑시인들의 여행을 통해서, 또 아테네(Athena) 여신의 탄생을 기리는 범 아테네 축제의 일환인 운동경기, 음악, poetics, 희생제의를 통해서 전파되어갔다. *The Columbia*

사시들은 그리스비극작가들의 비극의 소재를 공급하고 있는 고대 그리스의 전설적인 영웅들과 신화들의 주요 출처가 되고 있다. 일찍이 아리스토텔레스(Aristotle)는 호메로스를 '가장 비극적인 시인'으로 평가했고(재인용, Burgess xi), 이 두 서사시의 독서는 고전극을 제대로 읽고 파악하기 위해 기본적으로 선제되어야 할 과제가 되고 있다.

호메로스의 시들은 잇달아오는 그리스 문명의 발달에서, 구약(Old Testament)이 팔레스타인(Palestine)에서 한 것 과 같은 역할을 행사했다(Bernard M. W. Knox 14). 또한 호메로스의 작품을 그리스 문학의 창시로서 오늘날 까지 지속되어온 수많은 모방작의 훌륭한 주제로 여겼던 것은 그리스 작가들에 한정되는 것은 아니다. 베르길리우스(Virgil)의 서사시 『아이네이스(Aeneas)』는 『일리아스』와 『오뒤세이아』를 모델로 삼아 탄생했고, 단테는 호메로스를 고전문화의 대표시인으로 꼽았다.³⁾ 제임스 조이스(James Joyce)의 『율리시스』(Ulysses)는 현대판 『오뒤세이아』라고 할 수 있다.

실제로 그리스 작가들은 호메로스를 공경하여 그냥 '시인'으로 일컬었다(Andersen 409). 또한 20 세기의 한 위대한 시인 르네 샤르(Rene Char)는 호메로스를 "상류와 하류로 동시에 움직이면서 우리에게 인간과 신들의 나라를 온전히 보여주는 자"로 평가한다(Vidal-Naquet 170). 이렇게 호메로스의 서사시들은 호메로스이후 정치적으로 문화적으로 많은 변화가 있었음에도 불구하고, 오랜 세월 동안 주류를 이루는 서양고전 문학과 문화에 지속적으로 영향력을 미치며 오늘날까지 살아남아왔다. 이에 따라 서양문학의 주류를 이루는 고전과 문화에 대한 이해는 그 원조인 호메로스의 양대 서사시들의 필독을 전제로 한다는 것이 일반론이 되었다.

호메로스의 위대성과 영향력에 대한 인정과, 그의 서사시들의 필독의

Encyclopedia, Fifth Edition (1994), 173 .

3) Imavichi, 서문참조.

필요성에 대한 인식에도 불구하고 그의 서사시들의 접근은 오늘날의 현대독자들에게 쉽지 않다. 우리는 2,800 여년전의 호메로스와는 다른 문화에 살고 있다. 현대독자들에게 호메로스의 양대 서사시중 『오뒤세이아』보다 더 앞에 나온 것으로 추정되는 『일리아스』는 주제나 주인공의 인물 설정에 있어서 훨씬 더 현대적인 양상을 띄는 『오뒤세이아』보다 접근이 더 어려운 것이 사실이다. 특히 신들의 존재는 호메로스의 작품읽기에 걸림돌이 되고 있는 낯선 요소들의 하나가 되고 있다. 호메로스의 시 세계에서 신들은 “언제나 등장하는 인물들”(ever-present characters)이다. 그의 서사시에 등장하는 위대한 영웅들은 후세의 그리스인들에게 행위(conduct)의 모델들을 제공할 뿐 아니라, 올림포스(Olympus)신들을 위시한 여러 제신들의 모습들은 후대의 수세기에 걸쳐서 기도와, 시와 조각 속에 호메로스로부터 전수된 형태들과 특성들을 담아내고 있다 (Knox 14).

과연 이 신들의 정체는 무엇인가? 궁극적으로 이 신들이 호메로스의 예술적 작품에 부수적인 호메로스의 창조물이라면, 호메로스는 이 신들을 어떻게 파악하고 있으며 어떤 모습으로 그리고 있는가? 본 논문은 『일리아스』를 중심으로 이 서사시에 등장하는 신들에 대해 면밀한 고찰을 통해 호메로스의 신 이해를 살펴보고자 한다. 이 연구가 오늘날의 독자가 호메로스의 서사시읽기에 보다 더 다가갈 수 있도록 다소나마 도움이 되었으면 하는 바람이다.

II. 신들로 가득 차 있는 세계

『일리아스』의 시 세계에는 100여명에 이르는 등장인물들 외에 많은 신들이 등장한다. 트로이아 전장판에서 우리는 인간들처럼 싸우는 무수한 신들과 여신들과 반신들(demigods)의 모습을 본다. 그들은 인간들 가

운데 직접 끼어들기도 하고, 인간들이 의도하는 행위를 부추기거나 방해하거나 좌절시키며, 인간들의 행위를 간섭하면서 인간의 싸움판에서 큰 몫을 하고 있다. 『일리아스』에 등장하는 신들의 행위를 어떻게 볼 것인가? 이러한 신들의 개입은 그 자체로서 독자적인 뚜렷한 양상을 지니는 것인가? 아니면, 저러한 신적인 행동방식들은 단지 인물을 성격지우는 인간에 대한 메타포(human character metaphors)인가?⁴⁾ 호메로스는 이 신들의 존재를 어떻게 이해하고 있는 것인가?

호메로스가 보여주는 신들의 모습은 실질적인 그리스의 종교적 관행과 구별되는 모습을 보여주고 있다면 어떤 점에서인가? 또한 호메로스의 신들이 그리스 사회에 통용되었던 다신적인 이상들과 다른 점을 보여주고 있다면 그 이유는 무엇인가? 호메로스와 당대의 그리스인들은 신들과 우주만물에 관해 어떻게 생각했으며 그들의 신성 개념은 어느 정도까지 비종교적이었을까? 이에 대한 탐구의 필요성은 호메로스의 서사시읽기에서 제기되고 있으며, 그 해답 또한 호메로스의 서사시의 세계에 등장하는 신들의 모습에서 찾아지고 있다.

우주만물의 실체가 신적이라는 믿음은 일찍이 물이 모든 것의 근원이라고 말했던 서구 세계의 최초의 철학자 탈레스(Thales)에서 보여지고 있다. 기원전 585년경에 활약했던 그는 모든 것이 “신들”로 가득 차 있으며 살아 있다고 말하고 있다(재인용, Heck 11).⁵⁾ ‘신(테오스 θεός)’의 의미에는 그리스 사유의 역사 전체를 포함하는 문제가 집중되어 있는 핵심이라고 할 수 있다(13).

“신들”이라는 용어를 포함해서 탈레스가 사용한 단어들은 사회적 산물

4) 이러한 관점에 대한 본격적인 연구서인 메리 레프코윅츠(Mary Lefkowitz)의 책 *Greek Gods, Human Lives: What We Can Learn From Myths*(2003)참조.

5) Roy Kenneth Heck의 책 *God in Greek Philosophy to the Times of Socrates*는 그리스와 호메로스의 신 이해에 대해 실로 심원한 통찰력을 보여준다. 본 논문은 그의 책에 크게 힘입고 있음을 밝힌다.

이기도 하다. 역사가들은 “합리적인 과학이 참된 철학의 근원이며 참된 철학”임을 인정해왔다. 헤크의 주장처럼 당대의 문명이 극도로 세속적이었음을 인정한다면, 탈레스가 ‘신’이라는 용어를 사용할 때 의미했던 것이 매우 비종교적인 어떤 것일 수 있다. 초기 철학사에서의 가장 찬란한 장은 실제로는 과학사에서의 한 장이라 할 수 있고, 플라톤, 제논(Xenon) 그리고 에피쿠로스(Epicurus)의 매우 종교적인 체계에 대해 “낯설고도 적대적인 서곡”이라 하겠다(13).

이오니아학파가 사용하는 “신”이라는 용어는 전적으로 세속적이고 비종교적인 어떤 것으로 보는 견해도 불구하고 신성이 이오니아의 세계도식으로부터 실제로 추방된 적은 결코 없었다(13). 그리스에서 철학 체계들에서의 ‘신성’은 호라티우스의 시구 “그럼에도 불구하고 계속해서 되돌아온다”(tamen usque recurret)에서의 ‘자연’과 유사한 양상을 띠며, 사람들이 아무리 내쫓고자 애쓰더라도 “되돌아오는 길을 발견한다”고 기술되고 있다(13). 또한 호메로스야말로 이를 증명해주는 최초의 가장 위대한 증인(14)으로 꼽힌다. 이렇게 호메로스를 위대한 증인으로 만드는 분명한 요인이야말로 그의 서사시를 불멸의 작품으로 만들고 있는 그의 천재성이다.

III. 호메로스의 신 이해

호메로스의 신들을 파악하기 위해서 호메로스의 신 이해가 어떠한지 살펴보기로 한다. 신들에 대한 호메로스의 이해에 대해서는 크게 두 가지 해석이 있다. 먼저 호메로스를 반 종교적으로 보는 입장이 있다. 이 입장에서는 호메로스와 이오니아 문명전체의 정신은 철저히 세속적이었으며, 호메로스의 신들은 변함없는 숭배의 대상이기를 그쳤고, 호메로스는 신들을 경외심을 가지고 바라보지 않았음은 물론 “신의 관념을 숭배

의 관념으로부터 떼어놓기 위해 많은 일을 행했다”고 본다(16). 이 입장에서는 호메로스의 신들을 강력한 반종교적 힘으로 보며, ‘신’이라는 용어를 어느 정도 비종교적이거나 불경스러운 의미에서 우주만물 또는 근원적인 실체에 적용할 수 있었을 것이다. 에두아르트 마이어(Eduard Meyer)의 주장을 필두로 호메로스를 “철두철미 신성모독적”(durch-*aus* profan)이라고도 보는 이 이론은 호메로스에게 가한 크세노파네스(Xenophanes)와 플라톤의 공격의 생생한 근거를 제공해 주기도 한다. 현대의 이론 또한 호메로스의 의인화된 신들이 근본적으로 반종교적이라는 오랜 비난의 — 다소 희석시킨 형태로 — 반복에 불과하다(16).

또 한편 이와는 정반대의 이론으로서, “종교 교과서의 저술자”로서 호메로스는 “전문적인 신학자로서 이야기했다”는 이론을 들 수 있다(17). 이 이론은 앞에서 살펴본 이론과 직접적으로 모순되지만 두 이론 모두 나름대로 그럴 듯하다. 이러한 사실 자체는 인간 판단의 상대성을 보여주기도 한다. 대부분의 고대 그리스인들이 호메로스가 “위대한 종교적 교사”라고 믿은 것은 그를 “전쟁기술과 웅변술의 권위자”로 표현한 것만큼이나 자연스러웠다(17). 다음의 잘 알려진 헤로도토스(Herodotos)의 말은 이 견해의 전형적인 경우를 예시해주고 있다. “호메로스와 헤시오도스(Hesiodos)는 그리스인들을 위해 시적인 신발생론(Theogony)을 지었으며, 신들에게 그들의 뜻 깊은 이름을 부여했고, 그들에게 그들의 고유한 명예와 기술을 배정했으며, 그들의 다양한 종류를 나타내 보였다(재인용. Heck 17).”

물론 이 주장은 전적으로 헤시오도스에게만 적용된다. 호메로스가 신들에 관해 “틈틈이 지나치는 김에 말한 것들”(obiter dicta)을 거의 모든 그리스인들이 받아들였고, 헤로도토스에 의해서 이렇게 까지 이야기 되고 있다는 사실은 실로 호메로스의 강력한 영향력을 보여주는 증거일 뿐이다(17). 호메로스가 신들에 관해 하고 있는 말들은 “예술 작품의 필수적인 것에 부수적인 것”일 따름이다. 이 신들은 종교적 의미를 가진 존재

이기 전에 시인들이 탄생시킨 “하나의 즐거운 예술적 창조물”(a delightful, gay invention of poets)(Bowra 222)이다. 호메로스의 시 세계에 등장하는 신들의 모습은 그의 나레이티브 목적에 부합하도록 제시된다. 호메로스는 최초로 신들의 이름을 거명하며 그들의 모습과 성격들을 묘사하고 있는 최초의 예술가이기도 하다.⁶⁾ 이제 우리가 ‘자유롭게’ 호메로스의 시를 감상하며, 시인 호메로스가 그의 시속에서 세계에 대해 그가 ‘개인적으로’ 그려 보이는 것을 탐구하고자 할 때, 우리는 이 신들이 “한 의식적인 문학 예술가”인 시인 호메로스의 작품에 등장하는 등장인물로서, 시인이 창안해낸 예술적 장치임을 상기할 필요가 있다.

호메로스의 서사시에 등장하는 신들의 모습은 결코 체계적이지 않다. 호메로스가 보는 세계에는 신들(테오이 theoi)이 “떼를 지어” 모여 있다. 호메로스가 그려 보이는 신들의 모습은 아주 탁월하게 대단히 포괄적이고 탄력적이다(Heck 19). 그렇다고 그들의 행위는 단지 한갓된 쾌활한 유희가 아니다. 호메로스는 세계가 신적인 힘에 의해 철저히 효과적으로 지배되고 있음을 그려준다. 이 세계에서 ‘힘’이란 “집합적 통일체로서의 신들”에 속하고, 이들에 의해서 행사되는 것으로서 표현되며, 오로지 제우스만이 이 힘을 휘두르는 것으로서 표현된다(19). 우리는 호메로스의 시 세계 도처에서 제우스가 일련의 여러 신들을 대표하고 있음을 목격한다.

당대의 대부분의 그리스인들처럼 호메로스는 우주만물 안에서의 ‘신적인 힘’의 작용을 어떤 ‘인격적 존재’의 효력을 발휘하는 행동으로 제한하지 않았다. 그들은 “단일한 총괄적인 명칭” 아래 “말을 건넬 수” 있었을 뿐만 아니라, ‘(신적인) 힘들의 집합체로서의 테오이’에게 기도드릴 수 있었다(20). 이 테오이는 가끔 ‘다이몬’(daimon) 혹은 다이모네스

6) 헤로도토스는 호메로스의 동시대 시인으로서 헤시오도스를 취급하며 이 두 시인을 함께 놓고 있으나 호메로스는 헤시오도스보다 시기상 한발 앞서고 있다(Hamilton 16).

(daimons)과 동일시되기도 하고 종종 “신적인 힘”이나 “숙명” 또는 “행운”과 동의어로서 사용된다(20).

호메로스는 인과적 힘을 아주 자유롭게 이름이 없는 다소간에 비인격적인 “신”에 귀속시킬 수 있다고 느끼며, 나아가 종종 운명을 신적인 힘의 전체를 소유하고 있는 것으로서 표현 한다(21). 운명 내지 숙명⁷⁾이란 사건들의 연속을 지배하는 비인격적이고 변경 불가능한 힘을 지칭한다. 불가피한 인과성에 대한 호메로스의 믿음은 사물들 일반의 본성과 특별히 인간들에게 해당되는 ‘죽음의 불가피성에 관한 사색’의 결과로서 철학적인 믿음이기도 하다(21). 그러므로 숙명은 종종 죽음과 동의어로 쓰인다.

만약 인격적인 제우스가 실제로 ‘숙명’만큼 전능하다면 그가 휘두르는 힘은 어떻게 해석 할 수 있을까? 소위 ‘호메로스의 신학’(Homeris-che Theolohi)은 “신이 더 강력하면 할수록 그와 운명과의 조화는 그만큼 더 밀접”하다(23) 고 말한다. 그러나 호메로스는 제우스가 자기 자신의 의지를 갖기를 원 할 때나, 그자신도 실제로 무슨 일이 일어나는지를 알지 못하는 일이 일어나는 경우들을 통해 이러한 조화의 좌절을 보여준다. 『일리아스』 16권에서 제우스는 자기의 아들 사르페돈을 운명에서 구해내고 싶어한다. 이때 헤라는 제우스를 꾸짖었고 그는 그녀를 무시하지 못했고, 자신이 하고자 했던 일을 “포기”했다(431 ff.). 헤라(Hera)가 아프로디테(Aphrodite), 사랑, 욕망 그리고 잠의 신의 도움을 받아 제우스를 유혹할 때 그녀에게 현혹되고 있는 이 위대한 신의 의지는 전혀 숙명과 동일시될 수 없었다.(14. 153 ff.; 19. 91 ff.)

전통적으로 “제우스 속이기”(Dios Apate)라는 이름으로 불리어 온 이

7) 운명 내지 숙명이란 사건들의 연속을 지배하는 비인격적이고 변경 불가능한 힘을 지칭하는데, 운명에 대해서는 제단이 세워지지 않았고 기도가 드려지지 않았다. 운명에 대한 믿음은 기도에 귀 기울이고 친구들에게는 보상을 베풀며 적들에게는 벌을 내리는 인격적이고 전능하거나 거의 전능한 신들에 대한 믿음과는 어울리지 않는 것이 사실이다(22).

흥미로운 장면을 살펴보기로 한다. 시인은 이 장면을 통해 『일리아스』 11권부터 이제까지 거의 전장을 떠나지 않았던 독자와 청중으로 하여금 긴 패배 국면을 견뎌 온 희랍군과 더불어 잠시 전투를 잊고 숨을 돌릴 휴식을 제공하기도 한다. 제우스를 유혹하기 위한 헤라여신의 요란한 몸치장은 거의 20행에 걸쳐 묘사된다.

그 방으로 들어가 그녀는 번쩍이는 문짝을 닫았다.
그러고 나서 그녀는 암브로시아로 매력적인 몸에서
패를 말끔히 씻어 낸 다음 신들만이 쓰는 부드럽고
향기 그윽한 올리브 기름을 몸에 듬뿍 발랐다.
이 기름으로 말하면, 문턱이 청동으로 된 제우스의 궁전에서
조금만 흔들어도 그 향기가 대지와 하늘에까지 퍼졌다.
이 기름을 그녀는 아름다운 살갗에 바르고 나서
머리를 빗고 그녀의 불멸의 머리에서 흘러내리는
아름답고 향기롭고 번쩍이는 머리털을 두 손으로 땅았다.
그런 다음 그녀는 아테네가 그녀를 위해 숨쉴 있게 짜준
여러 가지 무늬를 아로새긴 향기로운 의상을 몸에 두르고
그것을 황금 브로치로 가슴 위에 고정시키고 나서
백 개의 술이 달린 허리띠를 그 위에다 둘렀다.
이어서 보기 좋게 오디 모양의 구슬이
셋 달린 귀걸이를 다니 거기에는 매력이 넘쳐흘렀다.
그러고 나서 여신들 중에서도 고귀한 그녀는 머리에도
마치 태양처럼 빛나는 아름다운 새 면사포를 쓰고
번쩍이는 발밑에는 아름다운 샌들을 매어 신었다. (14:169-186)

치장을 마친 헤라여신은 아프로디테를 따로 한쪽으로 불러내고는 매혹의 허리띠를 빌려 달라 청한다. 정교하게 만든 그 띠 안에는

그녀의 모든 매력이 들어 있었으니
그 안에는 곧 애정과 욕망과 아무리 현명한 자의
마음도 호리는 사랑의 밀어와 설득이 들어있었다. (14:215-217)

아프로디테는 제우스의 부인에게, “애정과 욕망과 사랑의 밀어와 설득이” 들어 있는 이 띠를 가슴에서 풀어준다. 이와 같이 막강한 성적 무장을 확보한 헤라는 렘노스(Lemnos) 섬으로 잠의 신을 찾아간다. 헤파이스토스(Hephaistos)가 만든 아름다운 보좌를 선물로 주겠으니 자신이 제우스를 유혹하고 나면 그를 잠들도록 협조해달라고 한다. 개입을 꺼리는 잠의 신에게 헤라는 그가 늘 원하던 아름다운 파시테에(Pasithee)를 아내로 주겠다고 맹세하고 협상에 성공한다.

마침내 헤라가 제우스에게 다가갔을 때 제우스는 즉각 “마치 그들이 처음 동침하던 때”와 같은 애욕에 사로잡힌다. 제우스는 자기가 지금 얼마나 애욕에 사로잡혔는지를 설명하기 위해 자신의 대단한 연애편력에 등장하는 자신의 연애 상대들의 목록을 늘어놓으며 그녀들보다 지금의 헤라에게 더 끌린다고 힘주어 말한다. 그 목록에는 다나에(Danae), 에우로페(Europe), 세멜레(Semele), 알크메네(Alkmene) 같은 인간 여성들뿐 아니라, 데메테르(Demeter)와 레토(Leto) 같은 여신들도 포함되어 있다. 비록 헤라는 유명한 ‘질투의 화신’일지라도 지금 상대의 기분을 상하게 하면 목적을 이룰 수 없으므로, 천하의 바람둥이 남편이 늘어놓는 연애 무용담을 그냥 못들은 척 한다. 제우스가 아내를 안고 눕자 그 밑에서는 온갖 풀과 꽃들이 돌아난다.

그러자 그들 밑에서 신성한 대지가 이슬을 머금은 클로버며
크로커스며 히아신스 같은 싱그러운 새 풀들을 부드럽고 두텁게
돌아나게 했으므로 이것이 그들을 땅에서 높이 들어 올려 주었다.

그 속에서 그들이 누워 아름다운 황금 구름을 두르니

그 구름에서 반짝이는 이슬이 방울방울 떨어졌다.(14:347-351)

이렇듯 무지와 맹목적 열정의 노리개일 뿐인 제우스라는 이 신의 의지를, 호메로스는 과연 진지하게 운명과 동일시하고자 했을까? 인격적 신의 의지와 운명은 실로 전혀 다른 방향에 놓여 있다. 호메로스는 “제우스”라는 단어를 여러 가지 서로 다른 의미에서 사용할 수 있었다. 이 점을 상기할 때 인격적 신들과 운명사이의 불일치라는 문제가 풀리게 된다. “제우스라는 이름으로 불리는 일련의 여러 신들”이 있었고, 단일한 이름 아래 서로 다른 특이한 존재들과 의미들이 놓여 있다는 사실은 플루타르코스(Πλούταρχος, Ploutarchos)뿐만 아니라 사려깊은 모든 그리스인들에게 익숙했다.”(Heck 24) 실로

어떤 그리스인도 아르카디아에서 숭배되고 인간 희생물을 요구한 야만 적인 제우스와 낮은 손님을 보호하는 친절한 제우스(제우스 크세니오스⁸⁾)를 구분하는 데서 조금도 어려움을 느끼지 않았다.(24)

가령 사르페돈의 죽음을 슬퍼하는 인격적이고 의인화된 제우스는 그의 의지가 운명과 동일한 비인격적이거나 탈 인격화된 제우스와는 너무도 다르다. 이러한 차이는 직접적으로 시인의 의도에 기인한다(25).

호메로스는 “혈족과 애정, 그리고 인간적 열정의 맥락”에서 사르페돈의 어머니를 사랑한 매우 인간적인 신에 관해 언급한다. 그러나 다른 경우에서 호메로스는 사건들의 연쇄에 대해 생각하면서, 그 연쇄를 꾸며낸 주체처럼 보이는, “인간적 고통 저 멀리 위로 끌어올려져 있는 위대하고 신적인 비인격적인 힘”에 대한 생각을 보여준다. 하나의 제우스는 운명에 종속되어 있는 한편, 다른 제우스는 운명이다. 그 두 신적인 힘들은

8) “손님 접대자” 제우스를 의미한다.

똑같은 이름을 가지고 있으나 그 밖의 공통점은 거의 지니고 있지 않다.

이렇듯 신성에 관한 호메로스의 개념은 체계적이지 않으며, 다양한 편차와 느낌을 지닌 의미들로 가득 차 있다. 앞서 언급했듯 그가 그리는 신들의 모습은 매우 탄력적이고 포괄적이다. 의인화된 신들은 자연스럽고도 불가피하게 뚜렷한 인과적 행위자임에도 불구하고 그는 이러한 인간적 특성들을 신성의 필수 불가결한 속성으로 여기고 있지 않다. 호메로스는 “신적인 힘의 보고”가 세계 속에 있는 것처럼 말한다. 호메로스의 신성에 대한 호메로스의 묘사는 실로 풍부하고 다채롭다. 또한 그리스인들은 일반적으로 신성에 대한 호메로스의 직관에 계속해서 충신했다(26).

호메로스가 신성을 부여하는 자연의 힘들을 살펴보기로 한다. 오케아노스(Okeanos)는 세계를 둘러싸고 있는 신적인 강으로서 모든 신들의 “존재의 근원”으로 불린다. 그의 아내이자 모든 신들의 어머니인 테티스(Thetis)는 신적인 “유모”에 해당한다. 그리고 이들의 자손들로서 태양(헬리오스 Helios), 밤, 여명(에오스 Eos), 그리고 계절들(호라이 Horai), “셀 수 없는 짐승의 무리를 먹이는 낮고 굵은 목소리의” 바다인 암피트리테(Amphitrite), 강의 신들, 님프들, 바람의 신들이 있다. 죽음과 잠은 또 다른 종류의 위대한 자연의 힘들이다. 그들은 타나토스(Thanatos)와 힉프노스(Hypnos)로서 신성이 부여된다. 인간적 성질들이 제거된 제우스는 신적인 운명으로 되는가 하면, “두 주인의 부르짖음이 더 높은 대기를 통해 제우스의 광채에 닿았다”는 구절에서 또 다른 변형을 보여주는 제우스의 모습이 제시된다. 여기에서 아레스(Ares)는 전쟁이다. 또한 “그들은 내장들을 뱉어내 그것들을 헤파이스토스(Hephaistos)위에 두었다”는 구절에서 헤파이스토스는 불이 된다(13. 837; 2. 401, 2. 426). 이렇게 호메로스의 시의 세계에서 신의 이름은 강력한 ‘자연력’을 의미하고 있다(27).

『일리아스』 21권은 자연의 힘에 신성을 부여하는 뚜렷한 예를 보여준

다. 아킬레우스와 헥토르의 마지막 전투가 임박한 순간, 호메로스는 거칠고도 장대한 크산토스(Xanthos)강 앞에서의 아킬레우스의 도주와 함께, 신적인 강을 제압하는 신적인 불(헤파이스토스)에 의한 아킬레우스의 구원에 대해 이야기한다. 세계와 세계 내의 힘들이 우리의 눈앞에서 생동한다. 실로 호메로스의 천재성이 우리의 상상력을 날카롭게 해주고 있다. 살아 있는 신적인 우주만물은 비록 우리의 정신에는 낯설지만 그리스인들에게는 친숙했다.

인간의 삶 속에서 작용하는 또 다른 일련의 힘들도 신적인 존재들로서 취급되고 있다. 예를 들자면 “남신인 전율(데이모스 Deimos), 공포(포보스 Phobos), 여신인 불화(엔노 Enyo), 투쟁(에리스 Eris), 파멸을 초래하는 어리석음(아테 Athe), 간구(리타이 Ritai), 우아(카리테스 Charites), 소문(오사 Ossa), 정의(테미스 Themis)” 등이다(28).

현대인들은 이제 더 이상 이해하지 못하는 이러한 믿음 앞에서 불편함을 느끼는 것이 사실이다. 어떻게 포보스가 추상이 될 수 있을까? 호메로스와 더불어 그리스인들이 공포를 신으로 만드는 것은 그것이 실재적인 힘이기 때문이다(28). 이러한 신 이해는 “후기의 반성적 사유”가 아니라 정신의 “원초적 습관의 징표”이다(5.444).⁹⁾ 고대의 그리스인은 인격화라는 용어를 결코 날조되거나 고안된 것으로 느끼지 않았고, 그들의 “신들”은 현대의 과학자가 “전기”라고 부르는 어떤 것의 효과를 발견하고 인식하는 것과 마찬가지로 발견되고 인식되었다(29).

호메로스 시대의 그리스어는 원초적 조건으로부터 몇 세기나 떨어져 있었다. 그리고 언어가 일반적으로 구체적인 것에서 추상적인 것으로 움직인다는 것은 진리가 아니다(30). 언어는 그렇게도 움직이지만 동시에 다른 방향으로도 움직인다. 행동들과 상태들을 가리키는 이름들이 구체

9) 여기에서 “우리는 현대적인 반성적 사유와 정신의 원초적 습관 사이의 대비를 지적함으로써 미묘하게 우리를 우쭐하게 만드는 모든 진술들을 좀 더 조심스럽게 의혹을 가지고서 살펴보아야 할 것이다.”(Heck 29)

적인 대상들의 이름들로 이행해 왔으며 또 여전히 이행하고 있는 것이다. 호메로스 시대의 그리스인들이 정의에서 신성을 인식했던 것과 똑같은 과정이 확실히 “성공의 사실”이 신이며, 친구를 만나는 감격이 “신”이라고 말한 후기 그리스 인들에 의해 답습되었다(Murray 26ff.) 공감하지 않는 사람에게만 추상적일 뿐, 이러한 신들은 호메로스의 세계에서 전혀 추상들이 아니다.

호메로스의 시 세계에서 신, (신적인) 영웅, 숭배 그리고 힘 사이의 관계는 어떤 것인가? 이 세계에서 보통의 인간 수준을 넘어서는 모든 힘은 신으로서, 최소한 부분적으로 신적인 것으로서 생각되고 있다(Heck 38). 모든 시기의 그리스인들은 보통 사람의 수준을 넘어서는 사람들에게 일정한 신성을 부여했고 영웅이라 불렀다.¹⁰⁾ 특히 미케네 그리스인들의 후손들은 그 시대의 모든 중요한 영웅들을 신과 관련시켰다(33). 영웅은 모이라(Moira 운명)나 우라노스(Uranos 하늘)의 아들일 수는 없었지만 제우스(Zeus)의 아들일 수는 있었다(34). 호메로스의 시세계에 등장하는 신들이나 신적인 위대한 영웅들은 시인의 시적인 천재성과 심오한 믿음의 결합의 산물이라고 하겠다. 이들에 대해서 현대의 독자들은 다분히 “손쉬운 회의주의”의 대상으로 취급해왔던 것이 사실이다.

숭배의 본질은 어떤 것인가?¹¹⁾ 현실적으로 숭배란 인간이 자기 자신의 힘보다 우월한 힘을 인식하는 데에 놓여 있는 것이라면, 호메로스의 세계에서 이러한 우월성을 인식하게 되는 신적인 힘들의 다수성은 가히 놀랄 만하다. 그들 간에 보여지는 인간적인 그룹과 인간적이지 않은 그

10) 그리스에서 영웅들이란 보통 사람의 지위와 신의 지위 사이의 중간지위를 가리키는 일반적인 기술적 명칭이다. 영웅의 신성과 영웅숭배 주제에 관한 뛰어난고도 정통한 연구로서 *Cambridge Ancient History* Vol. II에 수록된 J.B. Bury의 장 XVIII과 푸카르(Foucart)의 『영웅숭배』 *Culte des heros* 참조할 만하다.

11) 외적인 의식을 드리거나, 소리 높여 기도를 드리고, 무릎을 꿇는 행위나, 희생물을 바치는 행위들은 확실히 정신적 상태의 상징에 불과하다.

를 사이의 차이 또한 현대인을 당혹스럽게 만든다. 신들의 이름마저도 안정적이지 않으며 경우에 따라 서로 다른 의미를 지닌다.

그럼에도 불구하고 이러한 신적인 힘들은 공통성을 지닌다(Heck 39). 첫째, 그들은 모두 우주만물이나 그 부분을 지배하고, 따라서 인간을 지배하는 힘의 현현들이다. 둘째, 그들은 모두 죽지 않는 존재들이다. 셋째, 존재의 근원으로 불리우는 하나의 신성인 오케아노스(Okeanos)¹²⁾로부터(하늘과 땅을 포함하여) 다른 모든 신들이 유래하고 인간도 유래하고 있다.(21권 196, 14권 201) 다른 모든 신들은 불사적인 존재이나, '생성되었던', 우주만물의 역사의 한 부분이다.

이와 같이 호메로스가 그리고 있는 신의 본질적 특성은 살아있는 힘으로서 우주적 역사 안에서 하나의 위치를 점한다는 점이다. 의인화는 필수불가결한 부속물이 아니며, 도덕적 완성 역시 필수 불가결한 부속물이 아니다. 힘은 필연적으로 도덕적인 것이 아니며, 오히려 그와 반대로 사람의 관점에서 보면 여러 힘들은 다분히 악하다(39). 제신들은 우리에게서 공포나 웃음을 야기시킬 수 있을지라도, 결코 우리의 연민을 누릴 수 없다(Knox 15).

호메로스의 가장 탁월한 표현은 『일리아스』 5권에서 제우스가 아레스를 조롱하는 대목에서 제시된다. 아레스는 부상당했을 때 “구천 내지 만명의 전사가 전투에서 외치는 것과도 같이 큰 소리로 울부짖으며” 제우스를 향하여 놀랄 만한 역설적인 언어로 묻는다. “아버지 제우스여! 이런 난폭한 행위들을 보면서도 도대체 아무런 분노도 느끼지 않으십니까?”(5.872) 그를 노려보며 제우스는 아레스를 조롱한다. “이 배신자여!¹³⁾ 징징대지 마라! 너는 밤낮 싸움질과 전쟁과 싸움질만 좋아하

12) 전 대지(지구)를 감돌며 흐르는 강. 하늘 신 우라노스Ouranos와 대지의 여신 가이아(Gaia)의 아들로서 테튀스의 남편인 오케아노스는 ‘모든 신들의 아버지’라고 불린다(『일리아스』21권 196, 14권 201).

13) 제우스는 대답에서 아레스를 “알르프로실로스”(변덕스러운, 이리저리 흔들리는)라고 부르면서 그에게 우는 소리 하지 말라고 말했다.(5. 864ff)

지 않느냐.”(5.889)

의인화된 신들이 인간의 눈으로 보아 악한 것을 행할 때 그 신들에 대해서, 크세노파네스도 플라톤도 호메로스보다 더 통렬히 비판하지는 않았다(40). 신들이 악에 대한 그들의 인과적 책임으로부터 벗어날 수 있는 것은 악을 인간 자신의 어리석음에 돌림으로써 가능하다고 처음으로 제안한 것은 호메로스였던 점은 흥미롭다(40). 그러나 호메로스도 그 어느 철학자와 마찬가지로 신들이 어떻게 책임으로부터 벗어날 수 있는지를 설명하지 못했다.

에피쿠로스(Epikuros)는 신들은 축복받고 불멸한 존재이므로 그들 자신이 혼란스러워하지도 않으며 다른 자들에게 혼란을 야기하지도 않는다고 말함으로써 신들이 인간사에 관여하지 않는다는 사실을 강조한다(재인용. 정혜신 265). 실로 많은 자들이 자신의 잘못에 대해 신으로부터 벌을 받지 않을까 하는 불안으로 괴로워하고 있으나, 신은 두려움의 대상이 아닌 것은 에피쿠로스의 관찰대로 신은 인간 세상과 무관하기 때문이다.

일반인들이 생각하듯이 신들은 화를 내거나 호의를 보이지 않는다. 그들은 선한 자에게 보상을 주지도 않고 악한 자를 벌하지도 않는다. 신들이 어떻게 인간들이 행동하는지 그리고 그들이 정의로운지 그렇지 않은지 하는 문제로 고심한다면 그들은 교란되지 않는 고요한 평정을 즐길 수 없을 것이다. 그러나 신들이 행복하고 축복받은 존재라는 것은 거의 보편적인 믿음이며, 신들이 그러하지 않다면 신에 대한 개념은 아무런 의미가 없다. 이 우주는 신들에 의해 만들어지지 않았으며 인간의 행위는 신들에 의해 판단되지 않는다(266).

이처럼 이 세계에서 신들은 인간에 대해 어떠한 의무와 책임도 갖지 않는다. 이들은 완전히 자족하고 자유로운 존재이기 때문이다.

IV. 나오며

이제까지 살펴본 바와 같이 호메로스의 신들은 인간이 제어할 수 없는 우주안의 맹목적인 자연의 힘들을 표방해준다. 그러나 그의 관찰대로 결코 그들은 도덕성과는 무관한 존재들이다(Knox 15). 어디까지나 도덕성이란 인간과 연관된 것이다. 설령 그들이 도덕성에 대해 알고 있을지라도 그들은 도덕성에서 완전히 자유하다(15). 비록 이 신들은 다분히 폭력적이지만, 이 폭력성의 궁극적인 결과를 느낄 줄 모른다. 죽음은 인간적인 두려움의 대상일 뿐이다. 아킬레우스를 포함한 트로이아 전쟁에서 죽어간 모든 용감한 전사들이 보여주었듯이 죽음을 직면하는 용기 또한 오직 인간적인 자질이다.

호메로스의 시세계는 궁극적으로 우리의 진정한 경탄과 연민의 대상은 제신들이 아니라 인간들임을 부각해준다(15). 최악의 모습에서의 아킬레우스에 대해서조차 우리는 연민을 가질 수가 있다. 신들은 비록 공포나 웃음을 야기할 수는 있을지라도 우리의 연민을 야기할 수는 없다 – 실로 휘몰아치는 돌풍과 중력에 대해서 연민을 느낄 수 없듯이.

호메로스가 그리스 문학에 선사했던 가장 중요한 선물은 “인간중심적인 강조”(anthropocentric emphasis)라 하겠다. 이것은 이후의 그리스문학의 독자적인 특성이 되고 있으며, 서양 정신(Western mind)에 지대한 공헌을 끼치고 있다(15). 비록 호메로스의 시의 세계에서 펼쳐지고 있는 사건들 가운데 제신들은 언제나 어김없이 무대에 등장하는 인물들(ever-present characters)이지만, 시인의 진정한 관심사는 첫째도 마지막도 인간들이다(15).

인간중심의 세계(a humanized world)라는 사고는 그리스신화가 보여준 기적이었다(Edith Hamilton 9). 이것은 또한 인류역사상 처음으로 신들을 자신의 모습으로 그릴 수 있었던 그리스인들이 일으킨, 세계인류사의 사고의 혁명이었다. 이 사고는 실로 도처에서 지배적인 무서운 세력

들, 땅과 대지와 바다에 우글거리는 무시무시한 정령들의 어둡고 조야한
가늠할 수 없는 미지의 세력들의 마비시키는 공포로부터 인간을 해방시
켰다. 그리고 이 그리스적인 기적(Greek miracle)의 중심에 시인 호메로
스가 자리하고 있다.

(동국대)

■ 주제어

『일리아스』, 호메로스의 신들, 서양문화, 시인의 서술목적, 우주안의 맹목적인
자연의 힘들, 자연, 제우스, 숙명, 인간중심의 세계, 인간중심적인 사고, 서양
정신.

일리아스 삽화들



그림 1. <제우스에게 탄원하는 테티스> (1811) 장 오귀스트 앙그르. 제우스신을 찾아가 아들 아킬레우스의 원한을 풀어달라고 청하는 테티스 여신. 몸으로는 탄원자세를 취하고서, 손으로는 제우스의 턱과 무릎을 잡고 있다. 왼쪽에는 제우스의 아내 헤라여신이 이들을 의혹의 눈길로 보고 지켜 있다.



그림 2. <파리스의 판정>(1632) 페테르 폴 루벤스.

트로이 왕자 파리스를 찾아간 세 여신들은 가장 아름다운 신에게 주라고 황금사과를 건내준다. 머리에 관을 쓰고 에로스를 동반한 아프로디테, 정면을 향하고 있는 아테네, 주앙에 공작을 대동한 헤라. 구름 위에는 불화의 여신의 희미한 모습. 파리스 뒤에는 제우스신의 메신저인 헤르메스가 지켜보고 있다. 트로이 전쟁을 몰고 온 궁극적 원인이 되는 사건.



그림 3. <아킬레우스의 분노>

조반니 바티스타 티에폴로. 아가멤논이 브리세이스를 부당하게 빼앗아가겠다고 위협하자 분노한 아킬레우스가 그를 죽이려고 칼을 뽑을때 아테네 여신이 나타나 그의 머리카락을 잡아당기며 막고 있다.

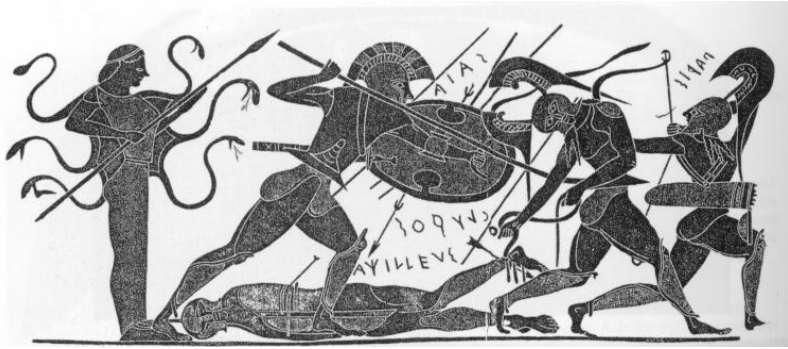


그림 4. <아킬레우스의 죽음> 칼키스 암포라(기원전 540년경)

아킬레우스는 발뒤꿈치와 등에 화살을 맞고 쓰러져 있고, 글라우코스가 그의 발목을 끌고 가려다가 아이아스의 창에 쓰러지고 있다. 파리스는 활을 당기던 자세를 유지하고 있고, 왼쪽 끝에는 아테네 여신이 바라보고 있다.

■ 인용문헌

- 김성은 역. 호메로스 원작. 『처음 읽는 일리아스』. M. J. 앤더슨 편 (David Boyle & Viv Croot, Ed. Michael J. Andersen, *Troy: Homer's 'Iliad' Retold*, The Ivy Press, 2004). 웅진지식하우스, 2006.
- 이신철 역. 로이 케네스 헤크 지음. 『그리스 철학과 신: 소크라테스 이전 철학자들에서 신개념의 역사』(Roy Kenneth Heck, *God in Greek Philosophy to the Times of Socrates*, London: Milford, Princeton UP, 1931.) 도서출판 b, 2011.
- 정혜신. 『그리스 문화산책』. 민음사, 2003.
- 천병희 역. 호메로스 지음. 『일리아스』(*Ilias by Homeros*). 도서출판 숲, 2007.
- 허세욱 역. 피에르 비달-나케. 『호메로스의 세계』(Vidal-Naquet, Pierre, *Le monde d'Homère*, Librairie Académique, Perrin, 2000.) 솔 출판사, 2004.
- Bowra, C. M. *Tradition and Design in the Iliad*, 2nd Edition, Oxford: Clarendon P., 1961
- Burguess, John. *The Faber Pocket Guide to Greek and Roman Drama*. London: Faber and Faber, 2005.
- The Columbia Encyclopedia*, Fifth Edition, N.Y.: Columbia UP, 1994.
- Bury, J. B. *Cambridge Ancient History*, Vol. II. Chapter XVIII. Cambridge: Cambridge UP., 1928.
- The Columbia Encyclopedia*, Fifth Edition, N.Y.: Columbia UP, 1994.
- Foucart, Paul. *Le Culte des héros chez les Grecs*, Ulan P. 2012.

- Hamilton, Edith. *Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes*.
N. Y.: New American Library, 1969.
- Homer. *The Iliad of Homer*. Trans. Samuel Butler. Edition. New
York: Dover, 1999.
- _____. *Poet of the Iliad*. Trans. M. W. Edwards. Baltimore: Johns
Hopkins UP, 1987.
- _____. *Iliad*. Trans. Richmond Lattimore. Chicago: U of Chicago P,
1987.
- Imavichi, Tomonobu. *Dante Alighieri Divina Comedia*. Tokyo:
Misuzu Shobo Ltd. 2004.
- Knox, M. W., Bernard. "Introduction. The Ancient World." Ed.
Mack, Maynard. *The Norton Anthology of World
Masterpieces*. I. Fourth Continental Edition. N.Y.: W.W.
Norton & Company, 1980. 1-48.
- Lefkowitz, Mary. *Greek Gods, Human Lives: What We Can Learn
From Myths*. New Haven, Conn.: Yale UP. 2003.
- Murray, Gilbert. *Five Stages of Greek Religion*. Courier Dover
Publications, 2003.
- Toohy, Peter. *Reading Epic: An Introduction to the Ancient
Narrative*. New Fetter Lane, London: Routledge, 1992.
- Taplin, Oliver. "Bring Back the Gods", *The New York Times* 14
December 2003.

■ Abstract

Homeric gods in *Ilias*

Han Kim

(Dongguk University)

Ilias, as the first and most influential work of the Western canon till now, has proved as a living influence to western literature and culture as the very origin of classical resources. *Ilias*, along with *Odyseia*, attributed to Homeros, is among the oldest extant works of Western literature, and its written version, usually dated to around the eighth century BC.

This paper purposes to examine the Homeric gods in *Ilias*, who are ‘the ever-present characters’ in the epic. In the literary Trojan War of the *Ilias*, the Olympic gods, goddesses, and demigods fight and play great roles in human warfare. Is the divine intervention is a discrete occurrence for its own sake, or are such godly behaviors mere human character metaphors? Classic-era authors, such as Thuchydides and Plato limited their intellectual interest to their utility as “a way of talking about human life rather than a description or a truth.”

The close observation of the portrayal of major deities in *Ilias* leads to the conclusion: Homeric gods are nothing but “the gay and delightful invention” of the poet, suiting the poet's narrative purpose. These gods, representing as they do the blind forces of the universe which man cannot control, are not thought of as connected

with morality. Morality is a human creation. The true concern of Homeros is with men after all. "A humanized world" is a revolution in thought of mankind. It is the miracle of Greek mythology, and at its center we find Homeros. And the anthropocentric emphasis Homeros imposed on his poems has made an important contribution to the Western mind.

■ Key Words

Ilias, Homeric gods, Western culture, the poet's narrative purpose, blind forces of the universe, nature, Zeus, fate, a humanized world, anthropocentric emphasis, Western mind

■ 논문게재일

○투고일 : 2013년 6월 26일 ○심사일 : 2013년 6월 26일 ○게재일 : 2013년 6월 30일



*The Real Inspector Hound*의 극중극 기법과 서술적 재현 방식 연구

김현주

I. 서론

객석에서 연극을 관람하던 두 연극 평론가들이 극중극의 배우가 되는 상황에 처하게 되고 마침내 동료 연극 평론가로 밝혀지는 극중극의 배우에 의해 살해된다는 내용의 『하운드 경감의 정체』(*The Real Inspector Hound*, 1968)는 스토포드의 초기 메타드라마 가운데 극중극 장치의 묘미가 가장 돋보이는 작품이다. “본질적인 코미디”(nuts-and-bolts-comedy)로 불린 이 단막극은 주제와 형식상 가장 복잡한 극작품(Levenson 46) 내지 구성과 통제가 뛰어난 작품(Sales 94)으로 평가되었다.

스토포드 주요 초기작의 주된 주제는 다양한 영역에 걸친 형이상학적 관념들로 다소 지루하고 장황하게 늘어놓는 극중 인물들의 대화를 통해 제시된다. 그러나 이 단막극은 무겁고 진지한 토론극의 구조 대신에 당시 50, 60년대 영국에서 최고의 전성기를 구가하던 추리극의 패러디극을 내부극으로 삽입하고 내부극을 지켜보는 연극 평론가들이 속한 객석을 현실 세계를 반영하는 테두리극으로 설정한다. 이것은 스토포드가 초기작 시대부터 사용해 온 연극의 삼위일체에 해당하는 관객, 배우, 극작가 등의 연극 관련 인물들을 극 중 인물로 등장시키는 방식으로 메타드라마의 주된 요소라고 말할 수 있다. 본고의 목적은 이 극의 극중극 장치와 더

불어 극중극의 지배적인 서술적 재현 방식이 관객의 ‘진짜’에 대한 고정된 인식에 어떻게 영향을 미칠 수 있는가를 고찰하는 것이다.

II. 본론

『하운드 경감의 정체』는 메타드라마의 주된 극적 요소라 할 수 있는 극중극의 형식이 주된 극적 기법으로 적극 활용되어 있다. 극중극 구조에 의해 테두리극이 현실을 비추는 거울로 현실을 재현하면, 내부극은 현실을 반영하는 거울을 비추는 또 다른 거울이 되어 극중극을 포함한 전체 극을 반영하는 역할을 하게 된다. 극중극 구조에 의해 생긴 무대 위 두 개의 거울로 인해 현실 세계와 극중의 허구 세계가 뒤섞이는 혼란스러운 과정을 경험하면서 실제 관객은 자신의 존재 상황이 인생이라는 연극에 등장한 배우에 불과할 뿐이며 무대 위에 재현된 극은 인생이라는 더 큰 연극의 극중극이 되는 셈임을 깨닫게 된다.

『하운드 경감의 정체』엔 연극적 재현 행위로 이루어진 무대 위의 현실이 인위적인 구성물에 지나지 않음을 보여주는 극중극 구조를 중심축으로 하여 ‘무한 거울 삼입’(mise-en-abyme)¹⁾ 기법이 차용된다. 휘테이커가 “거울 놀이”(the game of mirrors)(74)라고 부른 이 기법을 윌들(Irving Wardle)은 이렇게 설명한다.

1) 무한 삼입 기법은 간단히 말하자면, “문학 작품 안에서의 내부 반복”(an internal reduplication within a literary work)(Brooker 163)으로 “작가, 인물, 배우, 텍스트, 실제, 그리고 관객, 이들 사이에서 빚어지는 거울비치기(mirroring)현상”(황훈성 151)으로 해석되며 “단어가 단어를, 문장이 문장을, 장면이 장면을, 막이 막을, 인물이 인물을, 삼입 텍스트가 주 텍스트를, 무대 장면이 객석을, 마지막으로 무대 행위까지도 메아리친다”(황훈성 150).

스토파드의 두 평론가는 추리극의 등장인물들만큼 비사실적이다. … 스토포드는 일정하게 다양한 사건의 층위들을 만들고 나서 모든 층위가 똑같이 비사실적임을 드러내 보임으로써 그 차이를 부정한다. 그[스토파드의] 작품은 거울 모험의 연속으로 그의 거울들은 그 자체만을 비춘다는 차이가 있다. 실제로 출발점이란 없다.

Stoppard's two critics are as unreal as the characters in the thriller. … Stoppard regularly establishes different planes of action and then negates the contrast by showing up every plane as equally unreal. His work is a series of looking-glass adventures, with the difference that his mirrors reflect nothing but themselves. There is no starting point in actuality (Billington 64 재인용).

이 극의 극중극은 현실을 반영하는 테두리극이 중심이고 내부극은 테두리극에 삽입된 부차적인 극으로 볼 수 있지만 극의 시작부터 테두리극의 “실제” 극과 내부극의 “허구”는 끊임없이 서로를 되비친다. 그리고 극이 중반을 넘어가면서 관객-배우와 극중극의 등장인물과의 관계는 등장인물과 관객-배우 사이의 관계가 역전되면서 내부극과 테두리극 사이의 혈겁게 드리워져 있던 경계는 사라진다. 이제 관객은 무엇이 실제의 극이며 허구의 극인지 혼란을 느끼게 되고 무대 위의 누가 진짜 인물이며 누가 허구 인물인지 가려내는 것 뿐 아니라 무엇이 사실이며 허구인지 가려낼 수 없는 상황 즉 스토포드가 주장한 확실한 것이 아무 것도 없는 상황을 연극적으로 체험하게 된다.

『하운드 경감의 정체』의 내부극은 당시의 영국 관객에게는 매우 친숙한 시골-저택 추리극(country-house mystery)을 모방한다. 이 내부극의 “물리적 배경, 전반적인 플롯 구조, 영국 시골 장원의 생활 방식, 대화의 방식과 관심사 등”(the physical setting, the general structure of the plot, the English country-house life style, the turns and concerns of the dialogue)(Carlson 433)에서 폭설로 외부 세계와 단절되면서 초대

받지 않은 다섯 명의 손님들이 머무르게 된 시골 장원에서 일어난 살인 사건을 다룬 크리스티(Agatha Christie)의 『쥐덫』(*Mousetrap*) 과 매우 유사하다.

20세기 중기 전후의 영국 추리극을 비교하여 “상투성과 친숙성”(its conventionality and its familiarity)을 현대 추리극의 변별적 특징으로 분석한 칼슨(Marvin Carlson)은 포스트모던 작가들이 탐정 소설 장르를 선호하는 까닭을 이렇게 설명하고 있다.

그것의[탐정 소설의] 예측 가능한 형식은 상투적인 기대를 좌절시킬 수 있는 매력적인 토대를 제공했기 때문만이 아니라 무엇보다 그 장르의 실증주의적 기본 원리가 이들이[포스트모던 소설가들] 의문을 제기하고 싶어 하는 합리적 세계관의 모델을 매우 분명하게 제공했기 때문이다.

not only because the predictability of its form provided an attractive basis for the thwarting of conventional expectations, but perhaps even more because the positivistic basis of the genre provided so clear a model of the rationalistic world view they wish to challenge (432).

포스트모던 소설가처럼 스토파드의 거의 모든 작품은 추리극의 플롯을 취하여 사실의 증명불가능성을 반증한다. 즉 인간의 이성을 기리기보다 인간의 인식적 한계를 드러내는 추리극 플롯은 무대 위 현실은 현실이 아니라 극작가의 주관에 의해 구성된 허구적 구성물에 불과한 것임을 두드러지게 하여 메타드라마의 효과를 배가시키는 주요한 요소로 작용한다.

이 극에서 두 명의 관객-배우인 연극 평론가들과 극중극의 배우 사이의 자기반영성은 극장으로 꾸며진 무대로 재현되어 있다. 무대 안쪽은 무대 관객인 두 주인공이 앉을 객석이 설치되어 있고 그 앞으로 극중극의

무대인 장원의 객실이 꾸며져 있다. 막이 오르고 무대 객석에 앉아 연극이 시작되길 기다리는 두 주인공을 보는 순간 실제 관객은 거울에 비친 자기 자신의 모습을 보는 착시를 경험하게 된다.

현실 세계를 의미하는 객석을 그림으로 그린 무대 배경막 앞에 놓인 맨 앞 줄 의자에 홀로 앉은 인물은 이류 연극 평론가(the second-string drama critic) 문(Moon)으로 그는 시골 저택 객실로 재현된 중앙 무대를 중심으로 실제 관객과 마주 보는 위치에 있다.

처음에 관객들은 거대한 거울에 비친 자신의 모습을 보는 것 같은 착각에 빠져 들게 된다. 불가능하다. 그러나 각광을 받는 무대의 전면이 아닌 어둠 속 후면에는 몇 개의 긴 벨벳 의자와 몇 사람의 창백한 얼굴이 있다. 맨 앞 줄 의자 중의 하나에 문이 앉아 있다. 문과 실제 객석 사이는 연기 공간으로 가능한 한 사실주의적으로 재현된 멀든 장원의 객실이다. 한 쪽엔 프랑스푹 창이 있고 문을 향해 전화기 한 대가 무대 위에 높게 놓여 있다. 커다란 소파 앞에 마루에 엎드려 누운 남자의 시신이 있다.

the first thing is that the audience appear to be confronted by their own reflection I a huge mirror. Impossible. However, back there in the gloom- not at the footlights- a bank of plush seats and pale smudges of faces. One of the seats in the front row is occupied by Moon. Between Moon and the auditorium is an acting area which represents, in as realistic an idiom as possible, the drawing-room of Muldoon Manor. There are french windows at one side, and a telephone fairly well up stage, i. e. towards Moon. The body of a man lies sprawled face down on the floor in front of a large chaise-longue (1).

현실을 비추는 거울로서의 객석과 그 거울을 되비추는 또 다른 거울로서 객석을 반향하는 무대에 대해 솔루션은 “예술은 자연의 모방이라는 고전적 개념”(the classical concept of art imitating nature)에 대한 경

의이며 동시에 “관객이 무대뿐 아니라 그 자신과 대면하는 효과”를 준다고 말한다(91-92).

실제 관객과 함께 관객-배우인 문이 보게 될 극중극의 배경은 잉글랜드 남동부 에식스(Essex)에 위치한 멀둔 장원(Muldoon Manor)에 딸린 객실이다. 극중극의 1막 첫 장면에서 장원의 출퇴근 가정부 드러지 부인(Mrs. Drudge)이 등장하여 무대 위에 놓인 시체를 전혀 눈치 채지 못한 채 객실 청소를 하다 라디오를 켜다. 라디오 아나운서는 탈주한 정신이상자를 수색중인 경찰의 특별 발표를 전한다.

라디오 방송이 끝난 직후 무대엔 아나운서가 보도한 정신이상자의 인상착의와 비슷한 남자가 나타나 기웃거린다. 그는 자신을 드러쥐 부인에게 장원의 주인인 신시아(Cynthia)와 그녀의 친구 피리서티(Felicity)의 친구인 사이먼(Simon Gascoyne)으로 소개한다. 마침 객실로 들어 온 피리서티에게 사이먼은 그녀가 아닌 신시아를 사랑한다고 고백하고 피리서티는 복수를 외치며 방을 나가 버린다. 그 뒤 객실로 들어온 신시아와 사이먼이 사랑을 속삭이는 사이에 10년 전 실종된 신시아의 남편의 배다른 형제라고 하는 매그너스 소령(Major Magnus)이 휠체어를 타고 등장한 뒤에 네 남녀는 함께 카드 게임을 하고 퇴장한다.

극중극 2막의 첫 장면에서 드러쥐 부인의 시중을 받으며 신시아, 피리서티, 매그너스 세 사람이 커피를 마시고 있다. 라디오에서 경찰의 추가 발표가 보도된 직후 하운드 경감이라는 인물이 무대에 등장한다. 하운드 경감은 라디오에서 보도된 정신 이상자를 살인자로 부르며 그가 장원으로 숨어들었다고 말한다. 모두 하운드 경감이 말한 의문의 살인자를 찾으러 간 사이 객실로 들어온 사이먼은 마루 위의 시체를 발견하고 시체의 얼굴을 확인하는 순간 갑자기 날아온 총에 맞아 살해된다. 그리고 뒤이어 나타난 하운드 경감과 신시아가 죽은 사이먼을 발견하면서 극중극의 2막은 끝난다. 이 극중극은 “모방적 재현”(mimetic representation) 방식으로 아름다운 귀족 부인의 시골 장원을 배경으로 불륜, 가족 간의 갈등,

남녀 간의 사랑, 다과 시간, 테니스와 카드 게임 등의 부르주아의 소소한 일상사를 다루고 있다. 하지만 탈주한 정신 이상자를 쫓는 경찰의 추적 상황에 대한 라디오 방송은 네 남녀의 유유자적한 삶을 파괴할지도 모를 잠재력을 지닌 에피소드들로 간헐적으로 삽입된다.

하운드 경감의 등장 이전까지 극중극 무대에 직접 실연되는 것은 귀족의 시골 장원을 배경으로 하는 평화로운 일상이지만 멀든 장원 밖의 현실 세계를 구성하는 일어났거나 일어나고 있는 사건은 “걸어 다니는 무대지시”(walking stage-directions) (Billington 66)로 비유되는 드러쥬 부인 또는 등장인물들 간에 나누는 대사에 의한 간접적 재현 방식 즉 말에 의해 재현된다.

추리극에서 전화 통화 장면은 극에 관련된 정보를 관객에게 제공하는 손쉬운 방식으로 흔히 쓰인다. 『하운드 경감의 정체』에서 드러쥬 부인과 장원 밖 세계의 낯선 이와와의 전화 통화는 극의 시공간적 배경과 앞으로 등장할 인물들을 관객에게 미리 설명해 주는 무대 지시의 역할을 한다. 코벌리스(Corballis)에 따르면, 드러쥬 부인의 전화 통화 장면은 “인위적인 서설적 설명부의 극치를 보여 준다” (represents the ultimate in artificial exposition)(50).

드러쥬 부인 (전화기에 대고) 여보세요, 초봄의 어느 날 아침 멀든 부인 소유의 시골 저택 객실입니다. ... 세상과 단절된 이곳에는 십 년 전 해안가 절벽으로 산책을 나갔다 실종된 엘버트 멀든 경의 이복형제 휠체어를 탄 매그너스를 포함하여 멀든 부인과 부인의 손님들이 머무르고 있습니다.

Mr Drudge (into the phone) Hello, the drawing-room of Lady Muldoon's country residence one morning in early spring? ... Lady Muldoon and her house guests, are here cut off from the world, including

Magnus the wheelchair-ridden half-brother of her ladyship's husband Lord Albert Muldoon who ten years ago went out for a walk on the cliffs and was never seen again (6).

드러쥬 부인의 전화 통화뿐만 아니라 멀둔 장원에 모인 인물들의 배경은 그들의 대화에 의해 서술적으로 재현된다. 가령 사이먼과 드러쥬 부인이 나눈 대화에서 멀둔 부인의 남편 앨버트는 10년 전 해안가 절벽으로 산책을 나갔다 실종되어 생사를 알 수 없게 되었다(6). 또한 매그너스 소령은 불과 며칠 전에 장원에 나타나 자신을 캐나다에 살던 앨버트의 이복형제라고 소개했으며(7) 피리서티(Felicity Cunningham)역시 며칠 전 장원 근처로 이사 온 새로운 이웃으로 알려진다(6). 카드 게임 중에 피리서티는 사이먼에 대해 “사이먼이 어떻게 어딘지 모르는 곳으로부터 갑자기 이곳에 나타날 수 있다니 이상하군요. 우리는 그에 대해서 잘 모르죠”(Strange how Simon appeared in the neighborhood from nowhere. We know so little about him(14)라고 말한다.

하지만 사이먼뿐 아니라 나머지 손님들 모두 드러쥬 부인의 말을 빌면 “날씨가 좋을 땐 들어올 방법이 있지만 장원에서 나가는 길은 전혀 없는”(there are no roads leading from the Manor, though there are ways of getting to it, weather allowing)(7)장원에 최근 나타난 이방인들로 그들의 과거나 정체는 모두 그들의 일방적인 주장에 불과하며 그것을 확인하거나 증명할 방법은 없다.

한편 극중극에서 라디오 방송은 멀둔 장원 밖에서 일어나는 사건을 보도하며 멀둔 장원의 평온한 현실로 침입한다. 극중극의 첫 대사가 등장 인물이 아닌 라디오라는 재현 매체에서 흘러나오는 아나운서의 멘트로 시작된다. 세 번의 극 중 라디오 방송은 모두 탈주한 정체불명의 정신이 상자와 그를 뒤쫓는 하운드 경감에 대한 뉴스 속보이다. 첫 번째 라디오 방송에서 도주 중인 정신이상의 대략적인 인상착의와 하운드라는 경찰

의 이름이 언급된다. 추리극 패러디인 이 극중극에서 라디오는 기존 추리극의 극 관례처럼 극적 긴장감을 조성하며 사건을 빠르게 진행시키는 데 도움이 된다. 하지만 사건 추리에 도움이 되는 정보를 관객에게 제공하기에 라디오 보도는 지나치게 애매하고 모호한 표현들로 이루어져 있다.

라디오 에식스에서 도망 중인 탈주 정신이상자를 찾는 수색이 여전히 진행 중입니다.

하운드 경감이 지휘하는 주 경찰은 멀든 장원 주변의 황폐한 소택지에서 남성을 목격했다는 신고를 받았습니다.

...

그 남성은 밝은 색의 셔츠에 거무스름한 양복을 입고 있습니다. 보통 키에 보통 체격의 다소 젊은 남성입니다. 방금 설명한 인상착의에 부합되며 수상하게 행동하는 남성을 보신 분은 가장 가까운 경찰서로 전화해주시길 바랍니다.

Radio The search still goes on for the escaped madman who is on the run in Essex.

Hound County Police led by Inspector Hound have received a report that the man has been seen in the desolate marshes around Muldoon Manor .

...

The man is wearing a darkish suit with a light shirt. He is of medium height and build and youngish. Anyone seeing a man answering to this description and acting suspiciously, is advised to phone the nearest police station (4).

이와 같이 경찰이 발표한 정신이상자의 인상착의는 라디오 방송에서

“약간 밝은 색”, “거무스름한”, “다소 젊은” 등의 일반적이고 모호한 용어들이 사용되어 의심의 눈길로 보면 누구나 해당될 수 있다(Chung 111). 라디오 방송에서 말한 인상착의와 비슷한 남성 인물이 나타나 객실로 몰래 들어오고 나가길 반복하면서 관객의 시선을 끈다.

무대 밖 현실인 장원 밖에서 일어나고 있는 현재의 사건도 라디오를 통해 서술되는 장면이므로 무대 현실인 장원에 모인 사람들의 미스터리한 정체만큼 증명 불가능하다. 극중극에서 라디오 속보를 듣고 있는 등장인물들은 무대 청자이다. 경찰이 정신이상자를 쫓고 있는 이유와 같은 중요한 정보가 빠져 있는 라디오 방송과 방송을 듣는 무대 청자들의 반응은 대중 매체의 보도내용과 그에 대해 무조건적으로 사실로 신뢰하는 실제 관객을 비추는 거울이다. 라디오에서 흘러나오는 아나운서의 목소리는 현실 세계의 어떤 개인의 육성보다 더 큰 객관성이나 신뢰를 얻게 된다. 다시 말해 라디오 같은 대중 매체를 통해 전달되는 내용은 사람들에게 쉽게 신뢰감을 주게 되며 명백한 사실일 것이라는 선입견을 사람들에게 품게 하기 때문이다.

라디오 경찰은 심한 안개와 늪으로 수색에 난항을 겪고 있지만 정신이상자가 절벽 위의 버려진 오두막에서 어젯밤을 보낸 것으로 추정하고 있습니다. 모두 함께 모여 실종되는 사람이 없도록 주의하길 바랍니다. 경찰 발표 보도를 마치겠습니다.

Radio Police are hampered by the deadly swamps and the fog, but believe that the madman spent last night in a deserted cottage on the cliffs. The public is advised to stick together and make sure none of their number is missing. That is the end of the police message (18).

정신이상자의 인상착의가 보도된 후에 사이먼이 곧바로 등장했듯이 안개와 늪 때문에 경찰 수색에 어려움이 있다는 방송 직후 “회전등이 달

린 광부 헬멧”(miner's helmet with a flashing light)을 쓰고 “소택지용 부츠”(swamp boots)에 “무적(a foghorn)”을 든 남자는 안개와 늪을 지나 장원으로 왔음직한 과장된 차림새로 등장하여 하운드 경감이라고 말한다(19).

극중극의 라디오 방송은 등장인물들에게 하운드 경감의 존재 자체와 그가 한 이야기를 픽션이 아닌 사실로 받아들이게 만든다. 하운드 경감의 등장 이전에 무대 위의 정체불명의 시체와 라디오 방송을 제외하면 극중극은 네 남녀의 사랑을 중심으로 한 전형적인 멜로드라마 양상을 띤다. 그러나 극이 중반부터 멜로드라마는 빠르게 추리극의 양상으로 전환된다.

신시아	라디오 방송을 들었어요.
하운드	… 우리 중에 살인자가 있지만 불필요한 공포감을 조성할 필요는 없지.
페리시티	살인자라고 했어요?
하운드	아- 라디오에 방송되지 않았소?
신시아	누구를 살해했나요, 경감님?
하운드	아마 아직은 아무도.
Cynthia	It was on the radio.
Hound	… No point in causing unnecessary panic, even with a murderer in our midst!
Felicity	Murderer, did you say?
Hound	Ah-so that was not on the radio?
Cynthia	Whom has he murdered, Inspector?
Hound	Perhaps no-one-yet (20).

하운드 경감은 네 사람에게 라디오 방송에 보도된 정신이상자가 과거

에 캐나다에서 겪었던 일이라며 에피소드 하나를 들려준다. 이야기는 오래 전 캐나다에서 맥코이(William Herbert McCoy)란 남자에게 받은 수모에 앙심을 품은 정신이상자가 멀든 장원으로 숨어들었다는 황당한 내용이다. 하지만 그의 말을 듣고 난후 네 남녀는 처음으로 극 초반부터 놓여있던 시체의 존재를 발견하게 된다.

멀든 장원에 나타난 하운드 경감 또한 네 사람과 같은 낯선 이방인이지만 경찰이라는 그의 말 한 마디로 사이먼은 갑자기 경찰이 쫓고 있는 바로 그 정신이상자가 된다. 그러나 혐의를 받던 사이먼이 갑자기 총에 맞아 살해되자 하운드 경감은 객석을 향해 “누가 사이먼 개스코넨을 죽였는가? 그렇다면 왜?”(who killed Simon Gascoyne? And why?)(22)라고 물으며 극중극 2막의 막이 내린다.

이렇게 유력한 살인 용의자로 추정되던 인물이 살해되면서 다시 사건은 원점으로 돌아가 오리무중에 빠지게 되는 상황은 60년대 추리극의 전형적인 결말보다 메타픽션이나 포스트모던 소설의 오픈 엔딩에 가깝다. 즉 극중극의 2막까지 관객에게 제공된 사건과 관련된 정보란 라디오 보도와 극중극 속의 또 다른 허구의 세계라고 할 수 있는 하운드 경감의 맥코이 이야기 등의 증명 불가능한 것이 대부분이다. 따라서 관객은 거의 모든 등장인물들을 의심해야 하거나 사건의 실체까지도 의심해야하는 상황에 처하게 된다.

그러나 『하운드 경감의 정체』의 전체 결말에 해당하는 극중극의 3막은 관객-배우와 배우-배우의 역할이 상호 역전되면서 시작된다. 휘테이커의 주장처럼 문과 버드붓은 “배우와 후원자(관객)는 같은 동전의 양면, 또는 두 동전의 똑같은 면”(performers and patrons are two sides of the same coin, or the same side of two coins)(69)을 상징한다. 무대 관객이던 문과 버드붓은 극중극의 3막에서 극중극의 배우가 되어 사이먼과 하운드 경감 역을 맡게 되고 사이먼과 하운드 경감 역의 두 배우는 문과 버드붓의 자리에 앉아 관객-배우가 된다.

극중극의 2막이 끝나고 배우들이 모두 퇴장한 뒤 전화기가 울리자 문이 전화를 받으러 무대로 간다. 버드봇의 아내로부터 걸려온 전화를 버드봇에게 건네준 뒤 객석으로 돌아가지만 갑자기 극중극의 1막 장면의 반복되면서 극중극이 재개된다. 이 극중극에서 버드봇은 신시아 역을 맡은 여배우를 만날 욕심에 얼떨결에 사이먼 역을 맡게 된다. 그러나 막간에 버드봇은 무대 위의 시체가 희스임을 문에게 말한 뒤 무대 밖에서 날아 온 총에 맞아 쓰러진다.

버드봇의 죽음에 놀란 문이 무대에 오르자 극중극은 신시아와 하운드 경감이 사이먼의 시체를 발견하던 극중극 2막의 마지막 장면이 재연되면서 시작된다. 얼떨결에 하운드 경감 역을 맡은 문은 앞서 극중극에서 들었던 맥코이 이야기를 재구성해 피리서티가 사이먼을 살해했다고 주장하지만 매그너스에 의해 살인범으로 몰려 총을 맞는다. 매그너스는 변장을 벗고 자신이 바로 진짜 하운드 경감이며 행방불명되었던 신시아의 남편 앨버트라고 정체를 밝힌다. 문은 죽어가며 그가 자신을 대리해온 연극 평론가 퍼크리지라는 사실을 뒤늦게 알게 되면서 끝난다.

번즈(Burns)에 따르면, 연극 평론가란 “발언권 없는 관객의 대변자”(the spokesman of inarticulate spectators)가 아니라 연극에 표현되고 기호화된 가치 시스템과 현대 사회의 가치관 사이의 “중재자로 자처한 사람”(a self-appointed mediator)(185)이다. 영국에서 17세기말에 평론가란 개념이 처음 등장하였을 때 ‘평론가’(critic)란 공연 중에 자신의 의견을 말하거나 욕설을 퍼붓는 관객뿐만 아니라 공연이 끝난 후에 극을 비평하기 위하여 당시에 영국 문인들과 정객들의 사교장 역할을 하던 커피하우스(coffee house)에 몰려간 사람들을 가리켰다(189). 17, 18세기에 연극 평론가는 일반 관객에게 공연에 대한 가르침을 주고 평가할 수 있는 기준을 제공하였다면 현대의 관객은 스스로 연극에 대한 비평적 의견을 개진하는 데 관심을 갖게 되면서 스스로를 연극 평론가라고 생각하게 되었다.

문과 버드붓은 “우리의 신뢰할 수 없는 안내자들이며 어쩌면 우리들을 패러디하는 관객-평론가들”(the audience-critics who were our untrustworthy guides, perhaps even parodies of ourselves)(*The Audience* 107)로 관객과 등장인물의 관계를 반영하는 거울이다. 문과 버드붓이 관객-배우로 보여주는 모습은 정체성과 사회적 역할 간의 괴리로 인해 생긴 불안과 혼란에 고통을 받는 현대인의 실존 상황이다. 두 사람은 각각 일류와 이류 연극 평론가들로 사회적 등급이 다르게 매겨져 있으며 세상이라는 무대에서 맡은 자신의 배역을 불만스러워하는 인간-배우이다. 두 주인공은 모두 자신들을 바라볼 다른 인간-관객의 시선에서 자유롭지 못하다.

버드붓은 문이 그토록 열망하는 일류 연극 평론가이다. 그는 “못생겼지만 착한 아내에게 헌신적이며 가정적인 남편”(a family man devoted to my homely but good-natured wife)이자 “품행 단정한 도덕군자”(a man of my scrupulous morality)(3)를 자처하지만 그의 행동은 그의 상상 속 완벽한 남성의 이미지와 모순된다. 세일즈(Sales)가 말했듯이 “버드붓이 자칭한 공중도덕의 수호자 역할은 그의 눈에 들어오는 거의 모든 여배우들에 대한 그의 욕욕 때문에 불가능해지기 때문이다”(Birdboot's self-appointed role as custodian of public morality is undercut by the way in which he lusts after nearly every actress he sees)(*Sales* 97). 평론가들 사이에서 버드붓은 여배우들과 불륜을 일삼고 그 대가로 상대 여배우들에게 유리한 평론을 써주는 바람둥이로 악명이 높다. 또한 이 날 극장에 혼자 나타난 까닭도 어젯밤 술집에서 만났던 시골 출신의 신인 여배우 때문이다.

또 다른 무대 관객인 문이 처한 상황도 버드붓과 별반 다르지 않다. 같은 신문사에서 소속된 일류 연극평론가(the first-string drama critic)인 히스(Higgs)의 부재로 대신 극장에 나온 문은 자신의 인생을 “땀뿡 연기하기”(temporary-acting)(20)에 비유한다. “나는 잠시 히스의 자리에 있는 거야. 나의 출현은 그의 부재를 나타내며 그의 부재는 나의 출현을

확인시켜주고 그의 출현은 나의 출현을 방해하지”(I keep space warm for Higgs. My presence defines his absence, his absence confirms my presence, his presence precludes mine)(2)라는 말로 히스와 히스의 대역인 자신의 관계를 설명한다. 버드붓이 극중극에 등장한 여배우들에 대한 욕망과 자기변명에 빠져 있는 동안 문은 히스를 죽이고 일류 연극 평론가가 되는 꿈을 꾸고 있다. 그는 극중극 배우로 참여하기 전부터 “자기 자신의 꿈-연극”(his own dream-play)(Corballis 50)의 연출자 겸 배우 겸 관객이다.

사회에서의 개인의 역할이란 누구도 대신할 수 없는 것이 아니라 다른 누군가가 언제든지 내가 맡던 역할을 대신할 수 있다는 점에서 그것은 마스크 내지 껍데기에 불과하다. 배우가 무대에 올라 대본대로 맡은 역할을 충실히 연기할 때 비로소 관객에게 그 존재를 인정받을 수 있듯이 세상이라는 무대에서 문이 자신의 존재감을 확인할 수 있는 순간은 히스 대신 평론을 쓰고 독자들이 그의 평론을 읽어줌으로써 가능하다. 그러나 히스가 연극 평론가 배역을 연기하며 세상이라는 무대에 서는 날이면 문은 대기실에 앉아 그를 대신해 무대에 등장할 날을 기다릴 수밖에 없다. 문이 처한 딜레마는 바로 사회에서 우리 현대인이 겪고 있는 딜레마이다. 번즈는 현대 사회에서의 구성원으로서 개인의 역할 수행의 의미를 강조하고 있다.

사회는 개인에게 직업과 역할 수행을 위한 기술을 제공할 뿐만 아니라 역할 수행을 통해서만 개인은 사회의 일부가 될 수 있음을 또한 깨닫게 만든다. ... 사회 시스템은 사실상 법, 관습의 긍정적, 부정적 제재와 행동 규범에 의해 규정된 역할 시스템이다. 사회의 개별 구성원들은 주로 사회화라는 비공식적인 교육 과정을 통해 일련의 역할들을 배워야 한다.

Not only society provide the individual with positions and the techniques for

performing the roles attached to them, the individual is also made to realise that he can only become a part of society through performing such roles. ... The social system is in fact a system of roles which are defined by the negative and positive sanctions of law, custom and norms of behavior. Individual members of society have to learn a succession of roles, usually by the informal educational process of socialization. (Burns 128).

그러나 문에게 인간 정체성이란 절대불변의 고유한 인간 개개인의 특성이다. “나는 문이기 때문이야. 6월, 4월, 9월의 문, 누구도 나를 대신할 수 없어”(for I am Moon, in my own shoes, Moon in June, April, September and no member of the human race keeps warm my bit of space(9)라고 말하며 문은 자신의 고유성을 주장해보지만 실상 “인간의 정체성은 사회적 현상으로 학습되어야 하는 것”(human identity is a social phenomenon, which has to be learned)(Hornby 85)에 불과하다.

『하운드 경감의 정체』에서 무대 위 현실과 허구로 재현된 이중의 극 세계는 극이 시작된 순간부터 서로 연관성을 가지고 서로를 비추는 거울의 관계에 놓여 있다. 이런 극중극 구조에 의한 무대 관객과 무대 배우의 관계는 “배우와 관객 사이의 미묘한 관계”(the subtle relationship between players and spectators)와 “그들이 자주 품는 은밀한 욕망”(the secret desire they often entertain)(Billington 68)을 드러낸다.

명예욕에 사로잡힌 문과 성적 욕망에 사로잡힌 버드붓은 객관적이며 전문가다운 극평을 쓰는 연극 평론가로 행세해보지만 그들의 극중극에 대한 평은 “의심과 편견에 차 있으며 심지어 천박한 이야기 해석”(the suspect or biased or even shallow readings of the story)(*The Audience* 107)일 뿐임이 드러난다. 문과 버드붓의 평론은 실제 공연과 상관없이 각자의 개인적 관심사와 이해관계에 따른 자의적이고 주관적인 해석에 불과하다. 가령 문이 버드붓에게 어젯밤 그가 여배우와 같이

있는 모습을 목격했다고 말하자 “품행 단정하고 성실한 남자인 내가 목전의 작은 이익에 눈이 어두워 평론가의 명예를 팔았다고 말하는 것인가?”(Are you suggesting that a man of my scrupulous integrity would trade his pen for a mess of pottage?)(11)라고 말한 뒤 재차 “나의 훌륭한 전문가적인 의견이 내가 원하는 것을 제일 먼저 주는 요부에 좌우된다는 뜻인가”(to suggest that my good opinion is a journal of unimpeachable integrity is at the disposal of the first coquette who gives me what I want)(11)라고 말하며 화를 낸다. 하지만 버드붓의 극평은 진부할 뿐 아니라 “주관적이고 감정적이다”(subjective and effusive)(Londre 116).

버드붓 극작가는 실감나는 상황을 만들어냈고 놀라운 결말로 상황을 해결할 수 있는 능력이 그에게 있다는 것을 의심할 사람은 별로 없다고 생각되네. 분명 지금까지 부족하긴 하지만 시작과 중간이 있었으니 반드시 결말이 있으리라고 확신하네. 그것에 감사하세 그리고 음탕한 대사가 전혀 없는 건전하고 순수한 공연에 두 배로 감사하세.

BIRDBOOT He has created a real situation, and a few will doubt his ability to resolve it with a startling denouement. Certainly that is what it so far lacks, but it has a beginning, a middle and I have no doubt it will prove to have an end. For this let us give thanks, and doubt thanks for a good clean show without a trace of smut(23).

버드붓은 객석에 앉아 있는 내내 출연 여배우들에 대해 노골적으로 드러냈던 그의 음탕한 욕망을 평론가라는 공적, 사회적 가면을 쓰고 “음탕한 말이 나오지 않는”(without a trace of smut), “건전한”(good), “순수한”(clean)이란 말로 감추려 든다.

극에 집중하지 못하던 문 역시 이류 연극 평론가의 역할을 연기해야 하는 순간엔 유명 철학자나 문학가의 이름을 들먹거리고 자기도취에 빠져 허세를 잔뜩 부리며 극중극을 인간의 실존 상황을 극화한 극으로 치켜세운다.

문 실제로 이 극은 무엇과 관한 것인가? 다른 곳에서 언급했던 것과 마찬가지로 여기서도 우리는 인간 정체성의 본질과 관련되어 있다는 확신이 드는군. 우리에게 물어볼 권리가 있어. “자 봐!”라고 외친 볼테르의 외침을 떠올릴 수밖에 없군. 신은 어디에 있는가라고 물어볼 권리가 우리에게 있지.

MOON For what in fact is this play concerned with? It is my belief that here we are concerned with what I have referred to elsewhere as the nature of identity. I think we are entitled to ask- and here, one is irresistibly reminded of Voltaire's cry, “Volia!”- I think we are entitled to ask- Where is God? (16).

아이러니컬하게도 극중극의 3막에서 그들과 역할이 교차되어 연극 평론가 역할을 맡은 사이먼과 하운드 경감은 문과 버드붓이 배우로 등장한 극중극을 보며 “속도, 포인트, 초점, 흥미, 극적인 사건, 위트 또는 독창성도 없는”(without pace, point, focus, interest, drama, wit or originality) “완벽한 잡동사니”(a complete ragbag)(30)로 평가절하 한다.

극중극 3막(편의상)은 “추리극을 잇는 실질적인 결말”(the actual continuation of the whodunnit)(Bioreau 137)로 버드붓과 문은 사이먼과 하운드 경감 역을 연기하는 극 중 배우가 되는 극적인 상황에 직면하게 된다. 즉 극중극에 참여하게 되고 그들은 알지 못하지만 각본에 적힌 대로 결말부에 가서 죽는 것이 두 주인공의 역할이다. 켈리는 말하길, 스

토파드는 극중극 1막, 2막에서 추리극의 상투적인 공식을 드러낸 후 극중극의 3막에서 관객의 일반적인 예상과는 어긋나지만 꽤 상투적인 추리극 공식을 다시 쓴다(82).

비록 이 극의 무대는 극의 시작부터 현실을 반영하는 객석과 허구를 반영하는 무대로 구분되어 있음에도 불구하고 관객은 극중극과 테두리극의 경계뿐만 아니라 극중극의 막 조차 명확하게 구분하는 것이 불가능하다. 극중극과 테두리극의 구분을 처음부터 불가능하게 만든 극적 장치는 막이 오른 순간부터 이미 무대 중앙에 놓여 있던 신원불명의 남자 시체이다. 켈리는 무대 위 시체가 “이미 연극은 시작되었으며 우리는 갑자기 이야기의 중간부터 보고 있음을 시사한다”(it began some time ago and we are encountering it in medias res)(Kelly 83)고 주장한다. 그리고 관객-배우인 문과 버드붓은 텅 빈 무대에 놓여 있는 의문의 시체에 대한 우리 관객의 반응을 되비친다.

집중해 본다. 방. 시체. 침묵.

벌써 시작한 건가?

문 네.

침묵. 집중해 본다.

버드붓 확실한가?

문 막간이죠.

버드붓 막간으로 시작하는 연극은 없어!

They look at it. The room. The body. Silence.

Has it started yet?

MOON Yes.

A pause. They look at it

BIRDBOOT Are you sure?

MOON It's a pause.

BIRDBOOT You can't start with a pause! (2)

극중극에서 사이먼 역을 맡게 된 버드붓은 무대 관객일 때 보았던 극중극의 1막의 재연이 시작되자 극중극을 자신의 의지대로 신시아를 향한 자신의 욕망을 성취하는 극으로 만들어 가려 한다. 그러나 사이먼 역의 배우 버드붓이 알고 있던 극중극의 1막과 다르게 사건이 전개된다. 예를 들어 버드붓은 반복된 극중극의 1막에서 매그너스가 휠체어로 사이먼을 공격할 것을 예상하고 반대편 방향으로 미리 피한다. 하지만 매그너스는 극중극 1막에서 등장했던 방향과 다른 방향에서 등장하여 사이먼 역의 버드붓을 휠체어로 공격한다. 사이먼 역의 버드붓의 참여로 재개된 극중극은 극중극의 1막 장면 중의 사이먼 대사를 버드붓이 임기응변식으로 즉석에서 만든 대사로 대체되어 구성된다.

무대 위 시체가 희스라는 사실을 알린 직후 버드붓이 살해되자 문은 무대로 올라가고 그도 역시 테두리극의 관객에서 극중극의 배우가 되는 상황에 처하게 된다. 로젠크란츠와 길든스틴의 상황과 비슷하지만 선택의 자유가 주어지지 않는다는 점에서 관객-배우 문과 버드붓은 “추리극이란 줄에 매달려 조종당하는 꼭두각시들”(puppets by the strings of the whodunnit)(Jenkins 50)이다.

문이 극중극의 배우 역할을 맡고 참여하게 된 극중극은 버드붓의 극중극과 다르게 극중극을 반복해 재연한 연극이 아니다. 문이 무대에 오르자 문이 객석에서 보았던 극중극의 마지막 장면을 첫 장면으로 극중극이 시작된다. 이 극중극은 버드붓이 배우가 된 극중극과 다르게 실제 관객과 문 모두 앞으로 극중극이 어떻게 전개되어 갈지를 전혀 모르고 있다. 이로 인해 극중극의 3막에서 하운드 경감 역의 배우가 된 문과 극중극의 관계는 작가와 텍스트 관계로 볼 수 있으며 극중극의 결말을 짓기 위해 안간힘을 쓰는 극작가와 극 텍스트의 관계를 반영한다. 연극 평론 보다

문학 평론 같은 평론을 하는 문은 스토파드가 초기작의 주인공으로 만들어진 역사가, 윤리학자, 전기 작가 등의 작가-예술가 유형으로 분류될 수 있다.

극중극의 배우이자 극중극의 결말을 완성하는 극작가 된 문은 극중극의 2막에 등장한 하운드 경감이 들려준 정신이상자에 관한 이야기를 재편집하여 현실과 허구 양쪽 세계의 미스터리를 동시에 해결하는 결정적 증거로 쓰려고 한다. 문이 관객으로 보았던 극중극의 2막에서 하운드 경감은 자신이 쫓고 있는 정신이상자의 과거사를 이렇게 이야기하고 있다.

오래 전 캐나다에서 윌리엄 허버트 맥코이라는 한 젊은이가 길에서 만난 정신이상자가 차 한 잔 값으로 6 펜스를 구걸하자 “적당한 일을 찾아 할 것이지, 이 거짓말쟁이 말뚱 보다 못한 밥통 놈아”라고 말했다고 그 후 돈을 벌기 위해 외국으로 떠났다.

William Herbert McCoy, who as a young man, meeting the madman in the street and being solicited for sixpence for a cup of tea, replied, “Why don't you do a decent day's work, you shifty old bag of horsemanure,” in Canada all those many years ago and went out on to make his fortune (21).

이 이야기 속에 등장한 맥코이는 정신이상자에게 결코 잊을 수 없는 모욕을 준 남자의 이름이지만 ‘진짜 맥코이’(real McCoy)란 가짜(imitation)에 대해서 ‘진짜 또는 실물’(the genuine article)을 뜻하는 영어의 관용적 표현이다. 하운드가 들려준 ‘진짜 맥코이’ 이야기는 허구 세계의 배우가 들려주는 또 하나의 허구로 이야기 속 이야기 속 이야기이다.

다음의 이야기는 극중극 3막에서 하운드 경감 역을 맡은 문이 관객일 때 들은 하운드 경감의 이야기를 침삭해 만든 이야기이다.

이 남자는 (시체) 물론 맥코이요. 우리가 들었던 대로 캐나다인인 그는 길에서 만

난 개스코난이 캔디 애플을 사 먹기 위해 6 펜스를 구걸하자 “정말로 앙심을 품다니, 훌쩍거리리는 게으름뱅이야!”라고 외치며 그의 귀를 후려했소. 오래 전에 일어난 일이었소. 개스코난은 때를 기다렸고 마침내 맥코이를 쫓아 이 집까지 오게 되었소.

This man- (the corpse) was, of course, McCoy, the Canadian who, as we heard, meeting Gascoyne in the street and being solicited for sixpence for a toffee apple, smacked him across the ear, with the cry, “How's that for a grudge to harbour, you sniffing little workshy!” all those many years ago. Gascoyne bided his time, but in due course tracked McCoy down to this house (32).

스토파드의 소설 『말퀴스트 경과 미스터 문』의 주인공 문처럼 신뢰할 수 없는 서술자(untrustworthy narrators)문의 왜곡된 기억에 의해 원극중극에서 이미 들었던 ‘리얼 맥코이 이야기’는 전혀 다른 이야기로 재구성된다. 원 이야기에서 이름 없이 정신이상자로 불리던 남자는 구체적으로 ‘개스코난’이란 사이먼의 성이 붙여지고, ‘한 잔의 차’는 초콜릿을 극장에 가지고 올 정도로 단 것을 즐기는 사이먼 역의 배우 버드붓에게 맞게 ‘사과 과자’로 바뀐다.

문은 극 중 살인이 곧 현실의 살인이 되자 살인 사건의 미스터리를 푸는 것을 자신의 역할로 생각한다: “나는 지금 비밀을 밝혀야 할 위치에 있다고 생각되는 군”(I think I am now in a position to reveal the mystery)(32) 그래서 문은 하운드 경감 이야기에 자신이 날조한 이야기를 첨가하여 새로운 이야기를 만들어 낸다. 문은 캐나다에서의 사건 이후에 사이먼이 맥코이를 쫓아 멀둔 장원까지 오게 되고 그 와중에 시골에서 갓 상경한 피리서티를 만나 사랑에 빠지지만 곧 멀둔 부인을 사랑하게 되면서 피리서티가 사이먼을 살해했다는 이야기로 날조한다. 그는 자신이 만든 이야기로 연극이자 자신의 현실이 되어버린 극 중의 살인 사건을 급히 마무리 지으려고 한다.

원 극중극의 1막과 2막의 등장인물들은 라디오 특보나 삽입된 이야기들을 의심 없이 사실로 받아들이는 청자들이었다. 하지만 3막에서 등장인물들은 문이 말한 맥코이 이야기를 거짓말로 몰려 문을 범인으로 몰아세운다.

Magnus 여러 가지 사건에 대한 당신의 이야기만 들었소. 맥코이- 그는 누구요? 그의 이름이 맥코이요? 캐나다 거리에서 당한 모욕에 관한 그 황당하고 믿을 수 없는 이야기 속에 진실이란 게 있소? 아니면 이 모든 이야기 뒤엔 우리가 모르는 어떤 것, 뭔가 다른 것이 숨겨져 있단 말이요?

Magnus We only have your word for a lot of things. For instance-McCoy. Who is he? Is his name McCoy? Is there any truth in that fantastic and implausible tale of the insult inflicted in the Canadian streets? Or is there something else, something unknown to us, behind all this? (33)

관객-배우에서 배우-배우가 된 문은 살인범으로 의심을 받게 되고 매그너스에 의해 극 중에 살해된다. 전체극의 결말이 되어버린 극중극의 마지막 장면에서 매그너스는 변장을 벗고 자신이 바로 진짜 하운드 경감이자 신시아의 남편 앨버트라고 정체성을 밝힌다. 『하운드 경감의 정체』의 결말은 『쥐뿔』의 결말과 비슷해 추리극의 전형적인 결말의 공식을 따르는 것으로 보인다. 즉 『하운드 경감의 정체』의 결말은 『쥐뿔』의 결말과 마찬가지로 사건을 수사하던 경감이 범인으로, 의심을 받던 용의자가 경감으로 밝혀지기 때문이다.

1960년대 추리극의 전형적인 결말에 비하면 크리스티가 만든 경감이 진짜 범인이고 범인은 진짜 경감이라는 결말은 참신하고 새롭다. 하지만

이런 결말 역시 형사(탐정)에 의해 미스터리가 모두 해결되고 불안과 위기를 몰고 온 범인은 정의의 심판을 받게 되면서 세상은 다시 안정과 평화를 찾게 된다는 추리극의 목적지향적인 프레임 안에서 일어난 작은 변형에 불과하다. 오히려 현실을 반영하는 거울과 그 거울을 반영하는 또 다른 내부 거울이 있는 『하운드 경감의 정체』는 극 중 허구 세계는 극 중 현실 세계를 침식해 들어가 마침내 “극 허구가 실제 현상을 끌어안는” “연극현실”(theatrerality)(황훈성 150 재인용)이 된다.

III. 결론

스토파드는 『하운드 경감의 정체』를 통해 허구와 현실의 구분이 불가능해지는 극적 상황을 관객에게 경험하게 한다. 관객은 처음엔 무대 위 관객인 문과 버드붓과 마찬가지로 자신의 실재가 허구인지도 모른 채 극을 본다. 극이 시작될 때 관객은 허구와 자신의 현실을 구분할 수 있다고 생각하지만 극이 진행되어갈 수록 결국 자신의 실재도 허구일 수 있다는 사실과 직면하게 된다. 즉 현실 세계의 관객은 어떤 세계가 진짜인지를 자신 있게 말할 수 없다.

나아가 실제 관객은 지금 앉아 있는 객석이 무대보다 더 진짜에 가까운 것인가를 생각해 보게 된다. 우리의 고정된 시각에서 보면 관객과 배우의 역할이 역전되고 실재와 허구가 역전되는 것이 가능할 수 없다. 따라서 관객과 배우의 상호 역할 바꾸기는 정체성뿐만 아니라 실재와 허구의 명확한 구분에 대한 관객의 고정관념을 흔든다.

따라서 『하운드 경감의 정체』의 메타드라마 효과는 바로 허구와 현실의 두 세계의 경계를 흐리게 해 관객에게 어떤 세계가 진짜 세계인지 판단내리기 어렵게 만드는 것이다. 스토파드는 20세기 이후에 변화된 극중극의 구조를 작품에 적용하고 서술적 재현에 의한 극 중 현실이 구축되는

과정을 드러내 보여줌으로써 실재와 허구, 삶과 연극의 구분이 가능한가라는 점과 판단의 기준에 대한 재고를 관객에게 제안하고 있다.

(동국대)

■ 주제어

메타드라마, 극중극, 서술적 재현, 추리소설, 패러디

■ 인용문헌

- 리차드 혼비. 『드라마, 메타드라마, 지각』. 노승희, 백현미 공역.
광주: 전남대학교 출판부, 2012.
- 황훈성. 『기호학으로 본 연극세계』. 서울: 신아사, 1998.
- _____. “메타드라마의 정치성.” 『영어영문학』제45권 3호(1999): 517-534.
- Brassell, Tim. *Tom Stoppard: An Assessment*. London: Macmillan, 1985.
- Burns, Elizabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Harper Torchbooks, 1972.
- Carlson, Marvin. “Is There a Real inspector Hound? Mousetraps, Deathtraps, and the Disappearing Detective.” *Modern Drama* 36 (1993): 431-442.
- Chung, Kwangsook. *Comic Convention on Tom Stoppard's Works*. Ph D Diss. U of Oregon, 1989.
- Corballis, Richard. *Stoppard: The Mystery and the Clockwork*. Oxford: Amber Lane P, 1984.
- Homan, Sidney. *The Audience as Actor and Character: The Modern Theater of Beckett, Brecht, Genet, Ionesco, Pinter, and Williams*. Lewisburg: Bucknell UP, 1989.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. London: Bucknell UP, 1986.
- Hunter, Jim. *About Stoppard: The Playwright and the Work*. London: Faber and Faber, 2005. Routledge, 1989.

- Hwang, Hoon-Sung. *One Mirror is "Not Enough": A Study of Reflexivity in Beckett's Drama*. Ph. D Diss. 1991. Univ. of California Davis.
- Jenkins, Anthony. *The Theatre of Tom Stoppard*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Kelly, Katherine E. *Tom Stoppard and the Craft of Comedy: Medium and Genre at Play*. Ann Arbor: Michigan UP, 1991.
- Nelson, Robert J. *Play within a Play*. New Haven: Yale UP, 1958.
- Robinson, Gabriel Scott. "Plays without Plot" *The Theatre of Tom Stoppard*. *Educational Theatre Journal* 32 (1977) : 37-48.
- Sammells, Neil. *Tom Stoppard: The Artist as Critic*. London: MacMillan, 1998.
- Schlueter, June. *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York: Columbia UP, 1977.
- Stoppard, Tom. *The Real Inspector Hound*. London: Samuel French Ltd, 1968.
- Jenkins, Anthony. *The Theatre of Tom Stoppard*. Cambridge: U of Cambridge P, 1987.
- Whitaker, Thomas R. *Tom Stoppard*. London: Macmillan P, 1983.

■ Abstract

The Study of Diegetic Representation and the
Play within the Play in The Real *Inspector
Hound*

Kim, Hyun-ju

(Dongguk University)

In *Real Inspector Hound*, Stoppard constructs the real world of the spectator-actor and the play-world parodying *Mousetrap*. As Moon and Birdboot as the fictional spectators intrude upon the inner play, the distinction between reality and illusion becomes obscure. In addition to the device of the play within the play, the realities of the inner play and the outer play are staged through not mimetic representation but diegetic representation. These strategies are selected to disturb our fixed perceptions of the real and the fictional.

■ Key Words

Metadrama, the Play within the Play, Diegetic Representation, Mystery,
Parody

■ 논문게재일

○투고일 : 2013년 5월 22일 ○심사일 : 2013년 5월 31일 ○게재일 : 2013년 6월 30일



리들리 스콧의 성배탐색 : 영화 <프로메테우스> 분석

박수미

I. 서론

중세 이후 기독교의 영향 아래 있는 모든 나라에서 ‘아서(Arthur)와 원탁’의 영향을 빼고 문화적 논의를 진행하기란 쉽지 않은 일이다. ‘왕이었고 또 왕일 사람(Rex quondam Rexque futurus)’이라는 그의 묘비명이 마치 현실에서 재현되기라도 한 듯 아서는 그가 처음 문학에 등장한 8세기 이래 수많은 작가들에 의해 새롭게 구성되고 또 창조되며 큰 영향력을 발휘해왔다. 아서는 영국인들에게는 그들을 로마로부터 분리시켜 통일한 영웅이었고, 유럽에서는 샤를마뉴에 뒤지지 않을 중세 기독교의 수호자였으며, 로망스 문화에 심취해있던 이들에게는 선택받은 기사인 완전 무결한 전형이었다.

하지만 그를 영원히 문학과 문화 속에 살아 있게 만들었던 더 큰 원인은 아서가 빼어난 영웅인 동시에 우울하고 민중적이며 고뇌하는, 나약한 인간이기에 얻을 수 있었던 대중적 지지일 것이다. 그는 우서 펜드래건(Uther Pendragon)이 저지른 불륜의 결과로 태어난 사생아였으므로 정통 귀족의 영역에 한쪽 발만을 들여놓은 채 부모의 곁을 떠나 유년을 보냈으며, 왕비 귀네비어(Guenevere)를 짝사랑하는 위대한 기사 란슬롯(Lancelot)과 대립했고, 근친상간으로 만든 아들이자 배신자 모드레드와

목숨을 건 싸움을 벌여야 했다. 수많은 훌륭한 기사들이 모두 원탁의 이름 아래 모여들었으나 그들은 늘 무훈과 성배를 좇아 모험을 떠났고 멀린마저 잃은 아서는 비어있는 카멜롯 성에서 고독했다. 위에 열거한 여러 특성들은 흠결 없는 영웅 베오울프에게서는 찾아보기 힘든 매력이다.

어째서 영웅에게 그러한 결함들을 부여했는가 하는 이유를 온전히 설명하기 위해서는 헨리 2세가 처했던 정치적 현실이나, 아서왕의 이미지가 처음 도입되던 시기의 문헌적 근거, '시토(Cistercian)수도회의 암묵적 동의'¹⁾ 등이 포함된 다양한 측면에서 이루어진 여러 분석이 필요하겠지만 그런 것들을 아주 간략하게 하나의 문장으로 대체할 수도 있을 것이다. 바로 그가 인간이었기 때문이다.

인간은 나약하고 유한하며 죄의 유혹에 빠진다. 그리고 거기에 기독교 문화는 신에게 구원받아야 하는 존재라는 특성을 부여했다. 아서의 연대기 후반부 중 거의 대부분을 차지하는 성배탐색 모티프는 무훈담인 동시에 선교서적 성향을 가지고 있으며, 이것이 고유한 신화적 색채를 완전히 지우지 않고 있었던 당시의 유럽인들, 특히 영국인들에게 얼마나 큰 영향을 미쳤을지는 쉽게 상상할 수 있는 일이다. 수많은 판본들 속에서 아서와 원탁의 기사들의 위대함이 부각되면 부각될수록 그들이 그토록 간절히 바라는 성배의 신비는 더욱 강화되고 공고해진다. 그래서 급기야 란슬롯과 퍼시발(Percival)을 능가하는 '수도원에서 자란 기사' 갈라하드(Galahad)가 추가되며 교회의 권위는 왕권보다 우위를 점하고 있음을 전파하기에 이른다.

이러한 방식으로 전개되는 전설의 재구성은 전 세계가 기독교적 질서 아래 놓이기를 희망했던 중세의 교회들에게는 이상적인 형태였을 것이다. 그러나 신의 권능에 의지하기보다 인간 스스로의 힘으로 얼마나 많은 것을 해결할 수 있을까를 고민하는 근대의 정신이 확산되면서 아서의

1) 알베르 베갱·이브 본푸아 편역, 장영숙 옮김, 『성배의 탐색』, 문학동네, 1999, 8쪽 참조.

연대기를 바라보는 시각에도 자연스레 변화가 일어났다. 르네상스의 기운이 영국에 몰려오던 15세기 후반에 토머스 맬러리(Thomas Malory)가 집필한 『아서의 죽음』(*Le Morte d'Arthur*)은 영어 산문으로 기록된 최초의 아서 문학이면서 동시에 온통 성배에만 집중되어있던 아서왕 이야기의 중심을 다시 인간으로 돌려놓으려 했던 시도였다고 평가할 수 있을 것이다.

많은 예술가들 역시 이 이야기를 사랑했고 거기에서 영감을 받았다. 성배와 아서, 원탁의 기사들을 그린 다양한 중세 회화들, 오페라 <파르지팔>(Parzival-퍼시발의 독일식 이름)을 작곡한 바그너, '어부왕(Fisher King)'의 황무지(Waste Land)를 재해석한 T. S. 엘리엇, 심지어 아서왕의 이야기 재창조에 적극적이지 않았던 셰익스피어의 가장 널리 알려진 비극과 희극에서조차 우리는 독이 묻은 검, 금지된 연인의 오해에서 비롯된 순사, 사랑에 빠지는 묘약 등 아서왕 이야기에 속한 트리스탄의 여러 화소들을 발견할 수 있다.

그런 만큼 현대의 영화 예술가들이, 특히 영어문화권에 속한 예술가들이 아서와 성배를 그들의 주요한 소재로 삼아 새로운 해석을 시도했다는 것은 결코 놀라운 사실이 아니다. 존 부어맨(John Boorman)은 <엑스칼리버(*Excalibur*)>를 통해 맬러리식 아서의 이야기를 압축적으로 전달하고자 했고, 테리 길리엄(Terry Gilliam) 역시 <몬티 파이튼과 성배(*Monty Python and the Holy Grail*)>, <피셔 킹(*The Fisher King*)>, 등의 작품을 통해 성배전설과 아서왕의 이야기를 현대적으로 옮기기 위해 노력했다. 영어문화권에 속하지는 않는 에릭 로메르나, 브레송, 한스 지버베르크 등 역시 아서 전설의 일부를 영화화했다.

물론 아서에 대한 현대적 재구성이 전 세계적으로 가장 성공한 경우를 선정해야 한다면 그 자리는 당연히 조지 루카스(George Lucas)의 <스타워즈(*Star Wars*)>가 차지하게 될 것이다. 이 영화는 성배와 아서왕의 이야기가 비록 전면에서 드러나지 않았지만, 기사, 다른 곳으로 보내져 자란

남매, 마법사이자 스승, 친우이자 연적, 아버지와 아들의 결투 등 아서 연대기로부터 아주 많은 것을 차용해 왔다.

이런 시도들 중 위에 열거한 여러 감독들보다 한층 진지하고 충실하게 오랫동안 이 주제에 몰입해온 무리의 선봉에 영국인 감독 리들리 스콧(Ridley Scott)이 있다. 애초에 그가 상업적 가능성을 인정받은 첫 작품 〈결투자들〉(*Duellists*) 이후 스크린에 재현하고자 했던 이야기가 ‘트리스탄과 이졸데’였을 만큼 그는 아서왕 연대기가 전한 신화와 마법, 그리고 기사의 세계에 관심이 높았다. 비록 그 계획이 〈에일리언(*Alien*)〉으로 대체되었다고는 해도 그의 필모그래피 전반에 걸쳐 가장 중요한 주제의식이었던 삶과 죽음의 문제는 성배라는 상징물과 깊게 연관되어 있었고, 영국인으로서 성장하고 교육받았던 리들리 스콧의 배경은 자연스럽게 아서의 이야기들이 그의 영화 속에 개입하도록 만들었다. 퍼시발을 연상시키는 ‘숲의 아이, 잭’이 거대한 악의 세력과 싸우는 이야기 〈레전드〉(*Legend*)를 제외한다고 해도 여전히 그의 영화 속 여러 부분에는 켈트 신화적 요소와 아서 세계관의 영향이 드러난다.

그런 리들리 스콧은 2012년 발표한 영화 〈프로메테우스〉(*Prometheus*)에서 2093년의 우주를 배경으로 하여 재구성되고 새롭게 해석된 아서와 성배탐색의 이야기를 전한다. 애초에는 에일리언의 프리퀄(Prequel)이나 리부트(Reboot)형태로 기획·제안되었던 이 작품에서 화려한 비주얼과 특수효과의 안개를 제거한다면 우리는 영국인으로서의 그가 오랜 기간 고민해왔던 여러 가지 문제들에 대해 내린 결론을 발견할 수 있다.

본 논문에서는 리들리 스콧의 영화 〈프로메테우스〉에서 아서왕의 전설과 성배탐색 모티프가 어떻게 활용되었으며 영국의 이 거대한 문화유산이 의식의 표면과 심층에 가했던 자극에 대해 현대를 사는 예술인으로서 그가 어떠한 응답을 제시했는가에 대해 살펴볼 것이다.

II. 죽음은 타자에 종속되지 않는다 - 퍼시발이 만난 검은 기사 그리고 에일리언

고티에 맑이 썼다는 시토 수도회적 판본²⁾의 영향이 있기 전까지 성배 탐색의 가장 중심을 이루었던 인물은 퍼시발이라 볼 수 있다. 침묵을 지키다가 스스로의 운명을 완성할 기회를 놓친 후, 성배를 다시 만나기 위해 어부왕의 성을 찾던 퍼시발은 흰 사슴의 목을 베고 그로 인해 불길한 처녀의 부탁을 들어주어야 하는 처지에 놓인다. 불길한 처녀는 그에게 완벽한 대리석의 십자가가 있는 무덤 앞으로 가라고 지시한다. 그리고 퍼시발이 그 명령을 이행하자 무덤 안에서 바짝 마른 말을 탄 검은 기사가 튀어나와 그를 공격한다.

판본에 따라 조금씩 차이가 있기는 하지만 검은 기사는 무덤 안에 살며 그 앞에 멈춰서는 남자가 있으면 달려들어 처치해왔다. “잘 익은 오디처럼 새키³⁾”만 검은 갑옷을 입은 기사의 견고한 검은 외피와 바짝 마른 말, 무덤, 어둠, 검정, 황량한 공간 등은 모두 시간의 흐름이 주는 공포와 죽음의 상징이다. 또 실제로 그는 무덤 앞을 지나는 자를 죽이는 역할을 맡고 있었다. 아르두아르의 검은 숲, 발두아르의 흑기사라 불리던 그가 무덤 안에서 ‘삼’ 년간 머물기로 계약되어 있다는 사실에도 주목할 필요가 있는데, ‘3’은 완성과 균형뿐 아니라 북유럽의 신화 속에서 전사자를 결정하는 발퀴레들이 3인으로 구성되어 있듯이 공정을 의미하기도 한다.

우리는 이와 비슷한 개념의 캐릭터를 이미 오랜 전에 리들리 스콧의 영화 속에서 본 경험이 있다. 검은 갑옷이 외부로 감싼 육체와, 만나는 이들을 무조건 공격하는 호전성을 가진 존재 에일리언이다. 애초에 그것의

2) 장 마르갈 지음, 김정란 옮김, 『아발론 연대기 3 - 호수의 기사 란슬롯』, 북스피어, 2005, 423쪽.

3) 폴 조르주 상소네티 지음, 전해정 옮김, 『성배와 연금술』, 문학동네, 2005, 193쪽.

기획이 <에일리언 0>의 개념으로 시작되었기 때문에 <프로메테우스>를 논할 때 이 무자비한 괴물을 배제할 수는 없다. 1979년 관객들에게 처음 선보여진 이후 에일리언이라는 컬트아이콘은 다수의 영화를 비롯한 다양한 미디어에서 반복적으로 재생산되며 높은 인기를 구가해 왔다.

오로지 살육만을 위해 존재하는 것 같은 그 섬뜩한 흉포함과 기괴한 외모, 도무지 약점을 찾기 어려운 강인한 육체는 이 괴물을 20세기 말 최고의 공포영화 캐릭터 중 하나로 등극시켰다. 리들리 스큗, 제임스 카메론, 데이빗 핀처, 장 피에르 주네로 이어지는 각 편 감독들의 이름만 보아도 에일리언 시리즈가 영화계에서 재능 있는 이들로부터 얼마나 사랑 받아 왔는지를 파악할 수 있을 정도다.

<프로메테우스>에 존재하는 모든 향수를 위한 시각적 코드 중에서도 오랜 팬들을 가장 열광시킬 수 있는 자극은 역시 에일리언의 등장하는 에필로그일 것이다. 숙주의 배를 찢고 태어나는 기괴한 번식방법으로 라텍스처럼 번들거리는 재질의 검은 두개골을 가진 에일리언이 탄생하는 순간은 단순히 그것의 숭배자들을 기쁘게 만드는 것 뿐 아니라 <프로메테우스>의 이야기 전체를 이해하는데 매우 중요한 기능을 하게 된다. 이 영화가 단순히 에일리언 연대기의 서장이 아니라 하더라도 여전히 그 비중은 줄어들지 않으며 퍼시발의 모험에서 검은 기사로 상징된 죽음을 이해하기 위한 단서이기도 하다.

인간과 죽음의 판정은 어떤 차이가 있는가. '주체의 초자아는 애초에 우리내부에 존재하지 않는다'는 슬라보예 지젝의 주장⁴⁾처럼 인간의 판단은 경험에 크게, 어쩌면 완전히 의존한다. 영화의 결말에서 엔지니어의 입에 괴물체의 촉수가 들어가는 순간 우리가 단순히 '죽음'이 아닌 '잉태'를 예감하도록 만드는 것은 순수하게 우리 내부이성의 판단이 아니다. 우리가 그러한 결론을 내리는 이유는 그간 에일리언 시리즈에서

4) 알렌카 주판치치 지음, 이성민 옮김, 『실재의 윤리』, 도서출판b, 2004, 서문 11-13쪽 참조.

몇 차례나 에일리언의 유충이 그 방법을 통하여 인간을 숙주로 삼는 것을 보았던 경험에 바탕을 두고 있다. 〈에일리언〉을 통해 〈프로메테우스〉를 이해하는 것이다. 이처럼 우리의 시선은 언제나 외부로 향해있고 그 결과 나 자신보다는 타자를 더 많이 보게 되어 타자의 행동과 반응이 '나'라는 주체에 투사되면서 나의 판단과 선택을 결정한다. 이 논리의 전개 속에서 분명해지는 것은 이성적이고 사회적인 주체는 판단의 기준을 외부에 둔다는 사실이다. 우리는 누군가에게 영향 받고 배우며 사랑하거나 중요하고 숭배하는 존재다.

반면 리들리 스콧이 창조해 낸 에일리언은 인간과 전혀 상반된 구조를 가지고 있다. 외부에 노출된 골격이 신체를 감싸고 있고 눈이 존재하지 않는 에일리언은 철저하게 내부지향적이며 그만큼 외부의 존재들에게서 영향을 받지 않는다. 거울을 보면서 자신과 타자의 관계를 인식하지 못하기 때문에 에일리언은 외부의 반응을 철저히 무시하고 자신의 정념만을 따른다. 에일리언은 제물이 될 숙주를 따로 고르지 않는다. 조우의 원인이 우연이든 상대의 선의에서 비롯된 것이든 에일리언의 행동은 일관적인데 오로지 그것과 마주치는 존재의 육체를 파괴하고자 노력한다. 이러한 지표들은 모두 에일리언이 캐릭터 자체로서 상징해온 개념, 바로 죽음의 특성이다.

메두사의 머리를 본 주체는 누구나 돌이 되어버린 신화에서처럼, 죽음은 스스로의 본분인 '마주친 자의 소멸'을 이행할 뿐 그 대상을 재판하지도 차별하지도 동정하지도 않으며 아무에게도 종속되지 않는다. 정의나 선악, 신분의 고하, 연령 같은 인간에게 있어서는 더 없이 중요한 가치들이 죽음에게는 아무런 의미를 줄 수 없다. 죽음은 에일리언의 외모처럼 두렵고 날카로운 이빨처럼 치명적이며 제거가 불가능하다. 그것이 철저히 내부지향적이어서 변화하지 않으며 예외를 두지 않는다는 점도 중요한데, 인간이 역사를 기록하기 시작한 이래 수천 년 동안 죽음으로부터 자유로웠던 사례는 단 한 차례도 발견되지 않았다.

다시 말해 에일리언은 죽음이며 퍼시발이 마주친 검은 기사의 충실한 재현이다. 다만 그것이 만들어진 원인과 그것을 회피 또는 극복하는 방법, 그 후에 얻게 되는 것 등에는 두 작품 간에 분명한 차이가 존재한다.

Ⅲ. 프로메테우스의 간

이 작품의 제목이 〈프로메테우스〉라는 것에 주목해 보자. 인간에게 문명의 매개인 불을 전해줬다는 죄로 제우스의 노여움을 산 프로메테우스는 코카서스 산 바위에 쇠사슬로 묶여 산채로 독수리에게 간을 뜯어 먹혀야 했다. 프로메테우스의 간은 밤마다 새로 돌아났고 아침이면 독수리는 또 다시 날아와 그의 간을 쪼아 먹는 일을 되풀이했다. 먼 훗날 그곳을 지나던 헤라클레스가 활을 쏘아 독수리를 죽이고 그에게 자유를 줄 때까지 프로메테우스는 매일 끝없이 반복되는 고통에 몸을 맡긴 채 그 지루한 윤회를 벗어나기 위한 어떠한 노력도 기울이지 않았다. 그러나 그러는 동안에도 그의 모든 신체 중에서 가장 약한 부위인, 그래서 늘 독수리의 먹이가 되는 간은 끊임없이 자신을 다시 만들어내기를 멈추지 않았다. 불멸의 존재인 프로메테우스가 계속 살아있을 수 있었던 것은 역설적이게도 그의 몸에서 가장 약한, 그래서 유일하게 소멸되는 기관인 간의 세포가 재생산을 위해 기울인 끈질긴 노력 덕이었다.

프로메테우스의 간은 그것이 죽을 운명이라는 뜻을 함께 가지고 있다는 점에서 인간을 의미하는 단어 모탈(Mortal)과 닮아 있다. 만약 그의 간을 생성하는 세포가 인간처럼 자의식을 가지고 있었다면 어땠을까? 아무리 노력해도 몇 시간에 불과한 짧은 수명을 극복하는 것이 불가능함에 좌절하고 차라리 포기해버렸을지도 모른다. 그리고 그런 일이 어찌면 헤라클레스의 구원이 있기 바로 전의 밤에 일어났을 수도 있다. 죽음과 불멸, 절망과 희망이란 것처럼 한쪽으로 기울어 가는 법이 없는 묘한 관계를 이

루고 있다.

프로메테우스의 간이 소멸(죽음)됨으로써 내일의 가능성을 열었던 것처럼, 크레티앵 드 트루와(Chrétien de troyes)가 사망함으로써 성배문학은 더욱 활성화되었다. 중세 프랑스 문학을 대표하는 크레티앵 드 트루와는 아서왕의 이야기를 본격적으로 문학의 영역에 끌어들이었으며, 『페르스발, 성배 이야기(Perceval, ou Le Conte Du Graal)』를 지어 문학사 최초로 성배의 개념을 도입한 작가⁵⁾다. 그의 세계관 속에서 퍼시발이 완료하지 못한 성배탐색은 거웨인의 모험으로 이어졌다. 그러나 작품이 완결되기 전에 그가 사망하는 바람에 결말을 알 수 없이 끝나 버렸고, 이것이 불러 온 흥미와 미완의 가능성은 이후 수많은 성배문학과 그것에 관한 연구를 탄생시키는 결과로 이어졌다. 만약 드 트루와가 죽음보다 먼저 성배탐색을 결말지었다면 오늘날 우리가 접하는 성배문학은 아서의 최후가 아발론에 잠든 것처럼 확고한 틀 안에서만 진행된 훨씬 좁은 세계였을 것이다.

긍정적으로 보자면 유한성을 극복하기 위해 미지의 영역에 도전하고자 하는 정념과 호기심은 인간에게 불멸을 위한 다양한 도전을 하도록 만들었다. 평범한 이의 시선에서는 결코 납득하기 어려운 도전자들의 광기와 수많은 오류 끝에 얻은 작은 결실들이 없었다면 우리는 여전히 하늘이 회전하는 우주의 한 가운데에 위치한 평평한 지구 위에 살고 있다고 믿으며 돌로 때려잡은 조그만 산짐승의 날고기를 동굴 속에서 씹고 있었을지도 모른다.

강인하고 거대하며 절대 사라지지 않을 것 같은 오늘 날의 모든 도시들은 역사의 관점에서 보자면 너무도 짧은 시간을 살다 간 수많은 인간들의 손에 의해 건설되었다. 말하자면 현대의 인간은 도시라는 이름으로 그들의 선조가 낙원을 기원하며 쌓아 온 노력과 시행착오, 탐욕과 투쟁의 결

5) 도키 겐지 외 지음, 오근영 옮김, 『성서문학과 영웅서사시 - 예수, 베오울프, 아서 왕』, 웅진지식하우스, 2009, 145쪽 참조.

과 속에서 태어나고 유대감을 느끼며 살다가 후속세대에게 새로운 가능성을 열어 다시 도시의 일부가 되어 사라지는 것이다.

그러나 그러한 철학적 충고들을 모두 감안하더라도 인간에게 있어 죽음은 역시 두려운 것임에 틀림없다. 그래서 사람들은 부활과 재생, 영생의 희망을 놓지 않는다. 가웨인과 목베기 시합을 벌인 후 잘린 목을 들고 돌아가 1년 후에 돌아온 녹색기사의 이야기는 물론이고, 성배를 찾아 그 안에서 신비를 발견함으로써 승천하여 세속적 삶을 벗어난 갈라하드, 아발론 섬에서 잠들어 있는 아서가 언젠가는 되살아 올 것이라 믿었던 중세 영국인들의 희망에 이르기까지 아서 관련 문학의 많은 부분은 죽음과 고행의 계절인 겨울을 극복하고 바짝 마른 대지에서 다시 생명의 기운을 찾는 이야기와 관련되어 있다.

영원에 대한 강한 믿음을 가진 어떤 이들은 그들의 육체가 소멸된 이후에 머물 공간을 마련하기 위하여 지대한 수고와 경비를 들인다. 피라미드와 같은 고대황제들의 거대한 능은 그러한 시도의 직관적인 결과물이고, 믿는 자의 사후를 책임져 줄 신을 기쁘게 하기 위해 만든 파르테논 신전이나 대성당도 그 범주에서 벗어나지 않는다. 강한 제국을 이룬 아서의 궁에서 많은 기사들이 화려한 삶에 안주하지 않고 들판에서 고행을 하며 성배를 탐색했다는 설정에 독자가 납득할 수 있었던 것 역시 '신비로운 구원'이라는 가상에 대한 열망이 기저에 작용하고 있었기 때문임을 쉽게 추측할 수 있다.

〈프로메테우스〉에 등장하는 최첨단 우주탐사선 역시 대부호 피터 웨일랜드의 불멸을 향한 신념의 표상이자 노력의 결정체였다. 극도로 노쇠한 웨일랜드는 창조주를 만나는 최초의 인간이 되기 위해 엄청난 자본과 기술을 모두 집약하여 2년 동안 잠든 채 캄캄한 우주공간을 비행한다. 남겨진 수명이 며칠에 불과해진 그는 결국 직접 창조주를 만나 죽음으로부터 자신을 구원해달라는 청원을 하기 위해 수면상태로 먼 우주까지 인류를 만든 존재, 엔지니어를 만나려는 것이다. 우리는 이미 이와 유사한 이

야기를 리들리 스콧의 이전 작품에서 보았던 기억이 있다. 4년으로 수명이 제한되어 있는 복제인간들이 자신들을 만든 타이렐을 찾아가 삶을 연장시킬 방안을 요구하는 82년작 <블레이드 러너(Blade Runner)>에서다.

리들리 스콧은 이처럼 죽음을 종속시키거나 소멸시키기 위한 시도가 어떤 결과를 불러오는지에 대해 줄곧 커다란 관심을 기울여왔다. <1492 콜럼버스>에서 콜럼버스가 신대륙이라는 파라다이스를 찾아 기약 없는 항해를 떠난 것도 유럽의 타락한 사회가 죽음에 가까워졌다는 그의 판단 때문이었고, <한니발>에서 버제가 렉터 박사를 사냥하기 위해 노력했던 이유도 렉터로 상징되는 죽음의 공포를 소멸시키고자 하는 의도에서 비롯된 것이었다.

웨일랜드는 아서왕 이야기에 등장하는 두 가지 캐릭터를 동시에 가지고 있다. 먼저 상상할 수 없는 부를 소유한 그는, 모든 것을 이룬 왕 아서이다. 동시에 그는 끝없는 고통으로 말미암아 하체를 쓰지 못하며 구원 받기를 기다리는 성배 성의 주인인 어부왕이기도 하다.(그는 영화 내내 휠체어와 지팡이, 보행보조장치를 사용했다.) 웨일랜드의 기대는 성배를 찾아 소멸을 극복하고자 하는, 아서와 원탁의 기사들의 희망과 같다.

한 가지 여기에서 우리가 주목해야 할 점은 웨일랜드가 직접 그 탐사선에 탑승해있었고, 엔지니어라 명명한 신을 직접 찾아 나선다는 설정이다. 이는 그 자신이 성배를 찾아 나서지 않고 궁에 머물었다는 이유로 나태한 왕이라고도 불렸던 아서와도 다르고, 끊임없는 고통에 괴로워하면서도 선한 기사가 방문하여 질문을 던져주기만을 기다리던 어부왕과도 다르다. 웨일랜드는 자신의 성 안에서 운명과 죽음을 기다리지 않고, 주어진 기회를 잡기 위해 성배를 찾아 적극적으로 움직이는 '현대'의 조금은 교활한 왕이기 때문이다.

장시간의 우주비행동안 완만한 아치형태의 수면장치에서 잠을 자고 있는 일행들은, 성배탐색의 도중 별판에서 머리에 방패를 뒤집어쓰고 잠이 들었던 거플렛과 같은 기사들을 연상시킨다. 두 집단이 존재하는 시

기에는 천년의 차이가 있지만 그들은 공통적으로 자신이 가진 가장 발전된 수단을 동원하여 꿈을 꾸는 동안 안전하기를 희망하는 것이다. 그렇게 장비에 의존하는 이들은 유감스럽게도 성배의 신비에 닿지 못한다는 점 역시 두 이야기는 닮아있다. 가장 순수한 기사로 설정된 갈라하드조차도 성배성에 닿기 전의 마지막 난관인 '빙빙 도는 성'의 괴물들과 맞설 때에는 모든 장비를 두고 검 하나만을 가져가야 했다.

그러나 웨일랜드가 아무리 많은 투자와 노력을 기울였다고 해도 성배 탐색의 주역인 퍼시발과 같은 역할을 하는 것은 그 자신이 아닌 여주인공 엘리자베스이다. 이미 영화의 서두에서 그녀는 동굴 벽을 뚫어 그 속에 깊이 감춰져 있던 벽화를 발견하고 엔지니어(신)의 위치를 발견함으로써 자신이 퍼시발 즉, '골짜기를 꿰뚫는 자', '골짜기의 신비를 푸는 자'⁶⁾임을 증명하였으며, 이후에도 엔지니어의 행성에서 미로처럼 만들어진 동굴들을 최후까지 탐사한다. 아울러 그녀의 십자가 목걸이를 통해 우리는 그녀가 붉은 십자가문양이 그려진 흰 방패를 지녔던 갈라하드적 요소도 보유하고 있음을 짐작할 수 있다.

IV. 성배로 이르는 좁은 길

거대한 폭포 앞에서 신성한 의식을 한 후 잔에 들은 무언가를 마신 뒤, 엔지니어가 산산이 분해되어 물속에서 새로운 세포로 거듭나는 <프로메테우스>의 프롤로그 씬을 통해 우리는 몇 가지 중요한 단서를 얻을 수 있다.

먼저 엔지니어가 머리칼이 전혀 없다는 점은 소멸의 위협이 아주 가까

6) 마르크스(J. Marx)나 볼프람 폰 에센바흐(Wolfram von Eschenbach)도 모두 파르치발이라는 이름은 '골짜기 한가운데를 관통한 자(perce à cheval)', 즉 가시계와 비가시계, 지상과 천상, 육체와 영혼, 선과 악의 대립물의 중간을 아우르는 자로 해석한다. (폴 조르주 상소네티 지음, 앞의 책, 14쪽)

이 닿아있음을 상징한다. 어부왕의 성에서 성배의 신비를 경험하고도 질문을 던지지 않았던 퍼시발이 잠에서 깨어나자, 성은 텅 빈 채 생명의 흔적이라곤 찾을 수 없는 곳으로 변해버렸다. 그가 성을 벗어나 처음 만나는 그의 사촌 누이인 '대머리 처녀' 오넨이었는데, 죽은 연인기사의 시체를 안고 통곡하던 그녀는 퍼시발의 어머니가 죽었음을 전해준다. 그리고 자신의 탐스러운 머리가 모두 빠져버린 것은 퍼시발이 어부왕의 고통에 질문하지 않았기 때문임을 밝힌다.

아서 신화 속에서 대머리는 소멸이 다가오는 것을 가시화해주는 근거가 된다. 레비스트로스가 분석했던 것처럼 퍼시발이 입을 다물었던 것은 자비심과 용기의 결핍에서 비롯된 일이었고, 결핍이 심화되면 대지는 말라서 갈라지고 겨울처럼 모든 비옥한 것이 생명을 잃는다. 목숨이 불과 며칠 남았다고 하는 웨일랜드의 대머리와 무한한 생명을 가진 안드로이드 데이빗의 술이 풍성한 금발을 비교해보면 이 설정을 쉽게 이해할 수 있을 것이다.

이 프롤로그 씬에서 또 하나 살펴볼 것은 엔지니어가 마시는 잔이다. 비록 전설에서처럼 에메랄드로 이루어져 있지는 않아도 그것이 가진 성배와의 유사성은 충분히 드러난다. 다만 순서에서는 차이를 보이는데 아서왕의 성배는 인류를 위해 흘린 예수의 피를 담은 것이지만, 〈프로메테우스〉에서는 성배를 마심으로써 엔지니어가 피를 흘리고 그것이 인류가 된다.

이처럼 〈프로메테우스〉의 이야기는 중요한 코드가 아서왕의 그것이 전복된 형태로 배치되어 있다. 앞서 기술한 것처럼 성에 앉아 기다리는 왕은 우주선을 타고 이동하는 부호로 바뀌었고, 숲의 아이이자 귀족과부의 아들인 퍼시발은 습지에서 할아버지와 어린 시절을 보낸 여자 엘리자베스로 대체되었다. 당연히 절대자의 위상과 약속에도 큰 차이가 있다. 아서왕의 이야기에서는 전지전능한 신이 창조주이자 구세주로서 성배를 찾는 선택된 기사에게 커다란 축복을 예고했지만, 〈프로메테우스〉의 엔

지니어는 창조를 위한 파괴도구 '성배'를 마시고 이미 존재하지조차 않으므로 비극적 결말이 예정되어있다.

오늘날 일반적으로 아서의 이야기에서 최후에 성배를 찾으러 가는 기사들은 갈라하드와 보호트, 퍼시발이다. 그들은 흰 비단으로 덮인 신비한 배를 타고 성배 성을 향해 가는데 그 중 아무도 키를 잡지 않는다.

배는 바다 한가운데를 향해하고 있었다. 갑자기 보호트가 물었다.

“우리는 어디로 가는 걸까요?”

“신께서 우리를 데려가시는 곳으로 가지요!”⁷⁾

우주신 '프로메테우스'도 신(엔지니어)이 동굴에 제시해둔 좌표를 따라 비행한다. 수면장치에서 벗어난 탐험대가 둥근 탁자에 둘러앉아 식사하는 모습은 <에일리언>에서부터 사용되었던 장면이며 원탁의 기사를 떠올릴 수 있는 장치이다. 인류를 만든 이를 만나기 위해 가는 이 여행에서 엘리자베스가 원하는 것은 '질문'을 하는 일이다. 퍼시발이 질문을 하지 못했기 때문에 스스로의 운명을 완성하지 못한 이래 인류에게 남겨졌던 오랜 과제를 노골적으로 드러낸 부분이다. 그러나 이 탐험대를 고용한 '왕'이 막대한 자본을 들였던 이유는 보다 세속적인 목적, '영원한 생명'을 위한 것이며 양자 간 목적의 차이와 충돌이 비극을 야기한다. 개인적인 욕구를 채우기 위해 신령한 힘을 비는 성배의 악마적 향연이 비참한 최후를 맞는다 것은 이미 '아름다운 성'의 마법사가 보여주었다. 신앙심 없이 악마에게서 원하는 모든 것을 얻었던 그는 갈라하드를 만나자 힘을 잃고 불에 타서 사라졌다.

원래는 쉬지 않고 질문을 던졌던 퍼시발이 그의 사회적 아버지 '구르의 고른느망'의 '질문을 던지지 말라'는 충고를 따랐기 때문에 고난이 받

7) 장 마르칼 지음, 김정란 옮김, 『아발론 연대기 7 - 갈라하드와 어부왕』, 북스피어, 2005, 253쪽.

생했던 것처럼, 엘리자베스 역시 목적지에 도착한 후 질문하지 말 것을 강요받는다. 웨일랜드는 먼저 구두 계약을 요구하고 엔지니어와 만난 이후에는 강압적인 폭력을 사용하여 그녀의 입을 다물게 한다.

웨일랜드가 만든 그의 아들 격인 안드로이드 데이빗은 늙지도 죽지도 않으며 인간보다 강한 힘을 가지고 있고 세계의 온갖 지식과 정보를 저장하고 있다. 그는 마법사인 멀린의 표상이며, 동시에 란슬롯에게 약을 먹여 펠레스의 공주와 잠자리를 가지게 한, 그래서 갈라하드를 잉태시킨 시녀 브리잔이기도 하다. 브리잔이 펠레스왕의 명령에 의해 란슬롯에게 약을 먹였던 것처럼, 데이빗 역시 그의 주인인 웨일랜드로부터 ‘성배’에 대한 더 많은 정보를 얻기 위해 엔지니어의 병에서 얻은 액체를 술에 섞어 찰리에게 먹인다.

두 경우 모두 왕을 고통으로부터 구원하기 위한 수단으로 인간을 활용하였고, 수단이 된 인간들은 자신의 의지와 무관한 죄인으로 전락한다. 죄인은 신성한 곳에 발을 들일 수 없으며 불로 정화된다. 고통을 호소하는 찰리가 우주선으로 돌아올 수 없음을 경고 받고 결국 ‘오염된’ 그의 몸이 화염방사기에 의해 불태워진 찌 역시 란슬롯이 겪은 고통과 닮아 있다. 자신의 죄를 회개하고 찬란한 빛의 신비를 보고자 했던 란슬롯은 더 이상 들어갈 자격이 없다는 경고를 받는다. 그리고 그 경고에도 불구하고 란슬롯이 거양성체를 하는 사제를 돕기 위해 문턱을 넘어가자, “잉겔 불처럼 뜨거운 바람이 그의 얼굴을 후려쳤다. 뜨거워서 머리전체가 다 타는 것만 같⁸⁾”은 매서운 고통이었다.

또, 엔지니어가 수면 캡슐에서 벗어나 웨일랜드 일행과 마주하는 시퀀스는 갈라하드가 성배와 구세주를 만났을 때 보였던 행동과 선명한 대조를 이루며 종교적으로 매우 의미심장한 장면을 연출했다.

그(구세주)는 잔을 들고 갈라하드에게 다가갔다. 갈라하드는 두 손을 모으고 무

8) 앞의 책, 306쪽.

료를 꿰었다. 그의 동지들도 그를 따랐다.⁹⁾

‘죽음으로부터의 구원’이라는 말은 단어가 주는 공포심으로 수용자들을 사로잡아 그것이 가진 오류를 망각하게 만든다. 두려움으로 인해 축소된 사고는 마치 성배성으로 이르는 짐승의 내장처럼 좁고 구불구불한 길에서 수많은 기사가 목숨을 잃어야 했던 것처럼 인간들의 삶을 궤도에 서 이탈시킨다.

구원을 바라는 심리는 현 상태를 부정적인 것으로 규정하면서 발생한다. 다시 말해 절대자에게 자신을 ‘죽음으로부터 구원해 달라’고 빈다면 그는 자신을 죽은 자의 무리 안에 집어넣고 있는 것이다. 죽음이 예정되어 있다는 이유로 현재 살아있으면서도 구원을 갈망하는 인간의 사고는 삶의 축복을 이미 가진 것, 더 이상 의미를 숙고하지 않아도 되는 것으로 추락시킨다.

그래서 웨일랜드는 마침내 엔지니어를 만났을 때 자신에게 생명을 준 것에 대해, 놀랄만한 의지와 건강, 재능과 환경을 주어 세계최고의 부호로 오랫동안 살 수 있었던 것에 대해, 그가 누린 모든 행복의 단초를 제공해 준 것에 대해 감사하지 않는다. 그리고 마치 당연히 받았어야 할 것을 요구하듯 불멸성을 요구한다.

창조주를 향해 조금의 경의도 표하지 않은 무리들, 즉 탐욕스러운 웨일랜드, 교만한 데이빗, 무기가 자신을 지킬 수 있다고 믿던 경호원 등은 모두 격노한 엔지니어에 의해 목숨을 잃는다. 이때 살아남은 것은 (경호원에게 가격당해) 무릎을 꿇고 있던 엘리자베스뿐이었다.

9) 앞의 책, 342쪽.

V. 신은 직선을 만들지 않는다

프로메테우스호의 비극은 그 승무원들이 인류가 엔지니어의 희생을 통해 만들어진 것이라는 정보를 가지지 못한 데에서 비롯되었다. 엔지니어는 단순히 인간을 '빚어내지' 않았다. 그 자신을 철저히 부숨으로써 인간이 태어나도록 했다. 자신의 생명을 대가로 치른다는 것은 곧 최선을 다한다는 의미이고 <프로메테우스>에서 인간이 지금의 지능과 수명으로 살게 된 것은 프롤로그에 등장한 엔지니어가 그의 모든 것을 바쳤기에 이를 수 있는 일이었다. <블레이드 러너>의 복제인간들이 그랬듯이, 인간이 죽음으로부터 자유롭지 못한 것은 단순히 창조주의 의도적인 제한이나 악의어린 저주가 아니라 최선을 다해도 거스를 수 없는 한계인 거라고 리들리 스콧은 말한다.

희생은 단순히 엔지니어만 치러야 했던 대가는 아니었다. 아서왕 이야기의 성배탐색 과정에서도 반복적으로 자기희생을 통해 타인을 되살리는 이야기가 제시되고 있다. 애초에 어부왕의 고통이 끝나지 않은 이유가 퍼시발이 피 묻은 창끝과 피가 담긴 에메랄드 잔에 관해 질문을 하지 않았기 때문이었는데, 이는 누구나 짐작할 수 있듯이 인류의 대속을 자처한 예수를 찌른 창과 그 피를 담은 그릇이다. 조금 더 구체적인 사례는 함께 성배탐색의 배에 타고 있던 퍼시발의 누이인 라우리가 자신의 피로 문둥병에 걸린 성의 여주인을 씻어 치료하는 일화에서 찾을 수 있다. 성배가 가진 구원의 의미를 아주 구체적으로 풀어놓은 이 이야기에서 라우리는 피를 너무 많이 흘려 생명을 잃었고 그녀 역시 자신의 피를 '그릇'에 담아 성의 여주인에게 전한다.

두 작품에서 모두 신은 분명히 인류에게 생명을 주었고 또 그 자신을 희생했다. 그래도 인간은 여전히 소멸의 두려움에 떨며 그로 인해 불만을 가진다. 그것을 영혼을 가진 자의 숙명인 것처럼 그려왔던 리들리 스콧은 <프로메테우스>에서 지금까지 애용되어온 두 개의 해법을 제시했

다. 하나는 안드로이드 데이빗이 인간을 이해하기 위해 보았던 영화 <아라비아의 로렌스(Lawrence of Arabia)>에 나오는 대사를 통해서, 다른 하나는 엘리자베스의 아버지 입을 통해서 관객들에게 전해진다. 로렌스가 손가락으로 성냥불을 끄는 장면에서 어떻게 뜨거운데 그렇게 할 수 있느냐는 질문에 그는 이렇게 답한다. “비결은 말이지 윌리엄 포터, 아픈 걸 신경 쓰지 않는 거라네.” 죽음의 공포를 참고 잊기 위해 꿈을 꾸는 것은 생명을 가진 이만이 누릴 수 있는 특권이다. 사막에는 아무 것도 없는 것이 아니라 모래가 가득한 것이다. 엘리자베스 아버지의 경우는 조금 더 종교적이다. 엘리자베스에게 십자가목걸이를 유품으로 남긴 그는 죽으면 아름다운 곳에 가는 것을 어떻게 아느냐는 딸의 질문에 “난 그렇게 믿기로 했거든.”이라 답한다.

그러나 안타깝게도 인간과 신은 서로 같은 언어를 사용하지 않을 것이라는 두려움이 순수한 믿음의 영역에 균열을 만들면서 그 사이를 이어줄 매개체가 등장하게 되었고, 리들리 스콧은 이것을 인간이 종교에 사로잡혀 저지르는 오류나 죄의 근원으로 보았다. 고대 언어를 분석하여 엔지니어와 대화를 할 수 있고 성욕마저 없는 데이빗은 신관의 성격을 가지고 있다. 웨일랜드도 엘리자베스도 그를 통하지 않고는 신과 이야기를 나눌 수 없다고 믿기 때문이다. 그래서 그들은 처음부터 직접 엔지니어와 소통하기 위한 어떠한 시도도 하지 않는다.

데이빗이 거짓말을 하거나, 정보를 차단하여 사람들에게 모든 사실을 온전히 전하지 않는다는 설정은, 과거로부터 현대에 이르기까지 신관을 차처하는 이들에 대한 리들리 스콧의 불신과 분노를 드러내는 것이다.

아서왕의 이야기에서 세상이 생명력을 잃고 황폐해진 것은 사람들이 기독교를 완전히 받아들이지 않는 죄인이기 때문이었다. 그래서 검은 기사와 싸우는 동안 투구 밖으로 흰머리가 빠져나온 채찍 든 또 다른 기사에게 (중요한 물건인)사슴머리와 개를 도둑맞은 퍼시발처럼, 죽음의 공포에 떨다가 빠른 세월에 쫓겨 아무 것도 남기지 못한 채 죽어야 한다는

논리의 이야기들을 배치해 두었다.

리들리 스콧은 믿음이 부족하기 때문에(그것이 누구를 향한 어떤 종류의 믿음이든 간에) 두려운 것이라는 점에는 동의하면서도, 인간이 가진 죄 중 상당한 책임을 아서왕의 세계관에서는 아무런 참회도 하지 않았던 신관에게 돌린다. 영화에서는 데이빗으로 상징되는 신관들이 욕망에 사로잡혀 정보를 독점하고 신과 인간의 관계를 왜곡시켜놓았기 때문에 죽음의 공포가 발생한다는 것이다. 이러한 의견은 영화 내내 안드로이드인 그가 인간보다 우위에 서려는 비뚤어진 욕망을 점진적으로 드러내는 형식으로 선보여지며, 데이빗과 대화하던 엔지니어가 분노하여 모든 탐험자를 죽이는 시퀀스에서 가장 선명해진다.

영화의 서두에서 엔지니어가 만든 도로를 보며 찰리가 인용했던 “신은 직선을 만들지 않으신다.”는 말은 그래서 중요한 의미를 가진다. 퍼시발이 검은 기사와 싸우는 장소에 세워져 있던 단단한 대리석 십자가나 십자군방패의 원형이 된 갈라하드의 방패에 새겨진 붉은 십자가 문양, 그 곧은 두 개의 직선이 교차한 형태는 오늘날 기독교적 믿음의 상징처럼 여겨지지만 인간이 만들어 낸 상징이지 신이 내린 징표가 아니다.

그러나 리들리 스콧의 옹호에도 불구하고 여전히 인간이 죽음의 공포에서 자유롭지 못한 가장 큰 이유는 인간의 내부에서 찾아야 할 것이다. 과학자인 엘리자베스가 아버지의 유물인 십자가 목걸이를 거는 것은 오해로 인한 믿음의 혼용이 어떤 것인가를 보여준다. 믿는 행위는 지식이나 증거물을 필요로 하지 않으며 오히려 가장 어두운 불확정성의 암흑 속에서 유일하게 의지할 수 있는 자기방어기제이다. 데이빗은 성경에 나오는 신이 인간을 만들지 않았음을 확인한 후에도 십자가 목걸이를 되찾아 거는 엘리자베스를 이해할 수 없기 때문에 “이 모든 것을 겪고도 여전히 믿는군요.”라고 말한다. 그러나 실제로 그녀가 십자가 목걸이를 필요로 했던 것은 믿음을 드러내기 위한 이유가 아니라 신과 아버지에 대한 추억을 잃을지 모른다는 두려움 때문이었다. 찰리가 사망한 이후 그의 반지를 자

신의 손에 끼는 그녀의 모습에서 이러한 분석의 근거를 찾을 수 있다.

엘리자베스는 엔지니어를 만나 질문을 하고 싶다고 계속 이야기해왔지만, 21세기에 속한 그녀는 신과 어깨를 나란히 하며 대화를 할 준비가 되어있지 않았고 자신이 믿는 것이 무엇인지조차 깨닫지 못했다. 인간의 몸으로 아폴론의 태양전차를 욕심냈던 파에톤이 그 불길을 이기지 못해 죽음을 맞은 것처럼, 혹은 허락받지 않은 샘에서 물을 마신 이유로 목숨을 잃어야 했던 <아라비아의 로렌스>의 베두인 가이드처럼, 준비되지 않은 오만은 스스로를 파괴한다.

엔지니어가 유한한 존재에 불과했음을 직접 목격하고 난 후, 그녀의 믿음은 점점 약화되었고, 원탁의 기사들이 겪었던 것과 유사하기는 하지만 그보다 훨씬 짧은 기간의 고난 속에서 데이빗의 기만에까지 영향을 받은 그녀는 한때 창조주라 믿었던 이를 물리쳐야 할 적이나 이방인으로 간주하게 되었다. 탈출용 포트에서 엔지니어와 단 둘이 마주한 찰나 그녀의 입에서 나온 '죽으라'는 말은 엘리자베스의 적개심이 극단적으로 드러나는 부분이다.

이제 다시 앞서 언급했던 영화의 에필로그, 에일리언이 엔지니어의 몸을 뚫고 탄생하는 장면으로 돌아가 보자. 믿음을 잃고 신을 이방인으로 여기는 순간 바로 거기에서 죽음의 공포가 태어난다.

Ⅵ. 결론

웨일랜드의 야망이 만든 탐험대가 모두 전멸하고 난 뒤, 유일한 생존자 엘리자베스는 잘렸지만 살아있는 데이빗의 '켈트 신화적' 목을 들고, 1차 성배경험 후의 퍼시발이 그랬던 것처럼 채 물어보지 못한 질문을 던지기 위해 다시 길을 나선다.

하지만 여전히 십자가목걸이를 필요로 하는 그녀가 답을 얻어낼 수 있

을 것인지에 대해서는 확신하기 어렵다. 그녀의 십자가는 거웨인의 녹색 거들과 같은, 부족한 믿음의 징표다. 목베기 시합을 앞두고 믿음이 부족해 신체를 보호해준다는 녹색 거들을 착용했던 거웨인의 목처럼 엘리자베스의 영혼 역시 위협 앞에 위태로워 보인다. 모든 것을 오해하고 있으면서도 합리적으로 판단한다고 믿는 그녀가 정말로 엔지니어를 만나야 할 필요가 있는 것인지조차 의심스럽다.

〈프로메테우스〉는 프롤로그의 물 속 세포분열을 보며 많은 이들이 짐작했던 것처럼 단순히 진화론을 옹호하는 주장이 아니라, 오히려 중세 기독교문학의 거대한 유산인 성배탐색문학을 미래의 우주를 배경으로 재구성한 것이다. 리들리 스콧은 이 영화에서 다분히 중간자적 시선을 취한다. 신의 명령을 빙자하여 사람들을 기만하고 오히려 두려움을 가중시키는 현대의 신관과, 과학의 발전을 기반으로 하여 신을 사고의 영역에서 완전히 배제하거나 인간과 대등한 수준으로 간주하려는 유물론자들을 모두 비판적인 시각으로 그리고 있다.

엔지니어가 인간을 만들었다는 이 영화의 설정은 인류기원의 수수께끼를 모두 풀지 않는다. 앞서 엔지니어의 분석에서 살펴보았듯이 그 역시 우리처럼 소멸의 위협 속에 사는 존재였고, 그렇다면 그는 무엇을 믿고 무엇을 두려워했으며 무엇을 위해 인간을 창조했을까 하는 질문들이 끝없이 이어질 수 있기 때문이다.

인간은 모두 소멸을 극복하기 위해 무엇인가를 만들고 남겨 기억되기를 원한다. 〈블레이드 러너〉에서 인조인간들은 생명활동이 끊어지기 전에 자신들의 사진을 찍었고, 〈프로메테우스〉의 웨일랜드는 자신의 판단과 성격을 모두 입력한 안드로이드 데이빗을 창조했으며, 크리티앵 드 트루와는 성배문학과 퍼시발의 유산을 인류에게 남겼다. 그러나 과연 누군가가 그렇게 필사적으로 대가를 치르며 남긴 것들의 모습이 정말 그들의 기대했던 것과 어느 정도나 닮아있을까 하는 점에는 의문을 제시할 수 밖에 없다.

엘리자베스는 진심으로 생명을 만들어 낼 수 있기를 기대했지만 기묘한 잉태를 알게 되자 의료로봇 속에서 직접 수술을 하여 그 미확인 생명체를 꺼내고 '오염을 제거'한다. 그것은 자신이 잉태한 무언가가 끔찍한 괴물이 될 것이라는 두려움 때문에 한 행동이었다. 만약 언젠가 창조주가 정말로 우리를 멸망시키려 한다면 그 이유 역시 크게 다르지 않을 것이다.

성배탐색을 끝마치고 유일하게 카멜롯으로 돌아온 곤의 아들 보호트는, 성배의 기적을 가까이에서 경험한 이후에도 마음을 혼드는 모르간의 몇 가지 질문 때문에 여전히 미래를 불안해한다. 그것은 갈라하드나 퍼시발처럼 선택받지 못하고 왕궁으로 돌아와야 하는 운명을 가진 '인간'의 공포였다. 성배문학에서 고통 받고 있는 어부왕의 동생이 죽음의 성의 왕인 것이나, <레전드>에서 릴리공주가 보았던 '처녀의 뒤를 쫓는 해골' 시계장식처럼, 죽음은 삶의 뒤를 바짝 쫓는다.

<에일리언>에서 리플리가 괴물을 우주공간으로 날려버린 후 구조를 청하는 무전을 남기고 수면캡슐에 들어가는 것처럼, 죽음을 뒤에 매단 채 태어난 인간이 누릴 수 있는 유일한 사치는 판도라의 단지에 가장 마지막까지 남아있던 희망을 믿고 낙원을 꿈꾸며 달려가는 것이다.

살아있는 모든 생명은 자신의 삶을 연장하기 위해 처절하게 저항하고 싸울 권리가 있다. 동시에 우리에게는 그 생존을 위한 투쟁이 추악해지지 않기를 꿈꾸며 서로 사랑하고 존중할 의무도 있다. 그것이 리들리 스콧이 말하는 인간과 괴물의 차이이다.

(성균관대)

■ 주제어

영화, 아서왕, 성배, 리들리 스콧, 프로메테우스, 에일리언

■ 인용문헌

- 슬라보예 지젝 지음, 김지훈 외 옮김, 『신체 없는 기관』, 북스피어, 2005
알렌카 주판치치 지음, 이성민 옮김, 『실재의 윤리』, 도서출판b, 2004
안 베르텔로트 지음, 채계병 옮김, 『아서왕』, 시공사, 2003
알베르 베갱·이브 본푸아 편역, 장영숙 옮김, 『성배의 탐색』, 문학동네,
1999
장 마르칼 지음, 김정란 옮김, 『아발론 연대기 1~8』, 북스피어, 2005
토마스 말로리 지음, 이현주 옮김, 『아서왕의 죽음 1~2』, 나남, 2009
폴 조르주 상소네티 지음, 전해정 옮김, 『성배와 연금술』, 문학동네,
2005
도키 겐지 외 지음, 오근영 옮김, 『성서문학과 영웅서사시 - 예수, 베오
울프, 아서 왕』, 웅진지식하우스, 2009

■ 영상자료

- 데이비드 린 감독, 〈아라비아의 로렌스〉, Columbia Pictures, UK, 1962
리글리 스콧 감독, 〈에일리언〉, 20th Century Fox, UK-US, 1979
리글리 스콧 감독, 〈블레이드 러너〉, Warner Bros, US, 1982
리글리 스콧 감독, 〈레전드〉, Universal Pictures-20th Century Fox,
UK-US, 1985
리글리 스콧 감독, 〈텔마와 루이스〉, MGM, US, 1991
리글리 스콧 감독, 〈1492, 콜럼버스〉, Paramount Pictures, France-
Spain-UK, 1985
리글리 스콧 감독, 〈프로메테우스〉, 20th Century Fox, UK-US, 2012

■ Abstract

Ridley Scott's Quest for The Holy Grail: A Study on the film *Promethesus*

Park, Su-mi
(Sungkyunkwan University)

The legend of King Arthur and his knights of the round table is one of greatest legacy of medieval European culture and literature, and the story of the quest for the Holy Grail possesses enormous part of it. Since Chrétien de troyes first introduce the concept of the grail with Percival, a knight with an unfamiliar character, The story of Holy Grail became very popular literal element in Christian societies.

The story has kept given inspirations to many artists including such great names as Wagner, T.S. Elliot and William Shakespeare. In modern days, some of famous movie directors like John Boorman, Terry Gilliam, Robert Blesson and George Lucas took the legend as a subject for their films.

Ridley Scott, the British born film director, has been focused on this theme for his whole filmography. Actually he planned to make the tristan and isolde story, which is part of the King Arthur legend, for his first work in the major movie industry of Hollywood.

In his 2012 Sci-fi thriller *Promethesus*, Ridley Scott recomposed the story of Holy Grail quest in a view of modern timer with great

visual effects. In this paper, I will discuss on similarities and differences between the film's plot and the original legend. And I also try to figure what is the main theme and religious insistence of his movie.

■ Key Words

Movie, Film, King Arthur, The Holy Grail, Ridley Scott, Prometheus, Alien

■ 논문게재일

○투고일 : 2013년 5월 13일 ○심사일 : 2013년 5월 31일 ○게재일 : 2013년 6월 30일



소설 형식으로 부터의 자유: 존 파울즈의 『프랑스 중위의 여자』 읽기

백혜진

I

존 파울즈(John Fowles)는 1969년에 『프랑스 중위의 여자』(*The French Lieutenant's Woman*)를 선보였는데 ‘현대 소설의 기적’이라는 격찬을 받았으며, 현재 포스트모더니즘의 대표작이자 현대의 고전으로 평가되고 있다. 스콜스(Robert Scholes), 러브데이(Simon Loveday), 콘라디(Peter Conradi)같은 비평가들이 이 작품을 로맨스로 평가하고 있는 것처럼 얼핏 보면 19세기 빅토리아 시대 남녀의 삼각관계만을 다룬 것으로 파악될 수도 있겠으나, 심층적 관점에서 볼 때 이 소설은 남녀관계에 중점을 두기 보다는 개인의 성장과 자각을 다루고 있음을 알 수 있다.

『프랑스 중위의 여자』는 작품이 저술된 1969년보다 100년 이상 앞선 빅토리아 여왕 시대(1837~1901)의 중 후반기로 접어드는 시기의 영국을 배경으로 하고 있다. 파울즈가 배경으로 선택한 시기는 격변의 시대로, 이러한 시대 선택 자체만으로도 작품의 주제를 짐작할 수 있다. 이 시대는 정치, 사회, 종교 문제에 대한 관심이 증폭되었고, 정치적으로는 다소 안정을 찾아가고 있었으나 다윈의 진화론과 마르크스의 계급이론의 영향으로 정신적인 측면에서 가치관의 심각한 혼란이 초래되고 있었다. 즉, 철학과 종교, 도덕, 사회계층의 격변과 회의주의의 만연이 이 작

품의 배경인 후기 빅토리아 사회의 특징이라 할 수 있다.

이야기는 1867년의 영국 남부 라임 레지스(Lyme Regis)를 배경으로 시작된다. 상류계층의 부르주아적 환경에서 성장해 온 찰스(Charles Smithson)는 전형적인 빅토리아조 여성이라 할 수 있는 어니스티나(Ernestina Freeman)와 약혼한 상태였다. 그는 어느 날 약혼녀와 해변의 방파제를 따라 걷다가 프랑스 중위의 여자라 불리는 여인 새리(Sarah Woodruff)를 만나게 된다. 그녀는 성적매력을 지녔으나 사회적으로 추방된 여인으로 취급받고 있었다. 사연인 즉 가정교사 생활을 하고 있던 그녀는 심한 풍랑으로 이 마을에 표류했던 난파선의 생존자였던 프랑스 중위 바르귀엔(Varguennes)을 간호하다가 서로 사랑하는 사이가 되었다. 하지만 그녀는 그 중위가 매우 천박하고 진실한 사람이 아님을 깨닫고 곧 그를 단념한다. 그러나 마을 주민들은 그녀를 실연당한 여자로 규정하고 심지어 정신질환자라고까지 몰아세운다. 그녀는 그런 비난을 애써 반박하기보다는 스스로 타락한 여자로 위장하며 살아간다. 그러던 중 찰스를 만나면서 다시 사랑에 빠지게 된 것이다. 찰스의 그녀에 대한 연민과 동정이 사랑으로 바뀐 것이다. 그는 어니스티나와의 약혼을 파기하고 빅토리아 사회에서 가장 소외된 사랑의 길을 택하게 된다.

파울즈는 이러한 비극적 사랑 이야기를 철저하게 빅토리아조의 문체로 그려나간다. 그래서 언뜻 보면 전형적인 19세기 소설처럼 보인다. 그런데 특이한 것은 파울즈가 이 소설의 각 장의 서두를 당대의 유명한 저자들의 사상, 문학, 과학 및 사회학적인 저술에서 가져온 인용문을 에피그라프로 사용한다는 것이다. 이 에피그라프와 소설은 상당히 미묘한 상호작용을 함으로써 소설의 의미론적 지평을 확장시켜준다. 예컨대, 이 에피그라프들은 빅토리아 시대의 전형적인 신념을 대표하는 저술에서 인용한 것이 아니라 그 시대를 비판적으로 조망하는 저자들의 생각을 인용한 것이다. 그러므로 이 소설은 19세기의 관습적인 주제와 플롯을 모방하면서도, 20세기적 관점에서 빅토리아시대의 남녀 간의 성과 사랑,

계급 간의 지배와 종속, 사회적 책임, 과학과 종교, 그리고 예술과 세계와의 관계 등과 같은 문제들을 비판적으로 바라볼 수 있는 계기를 마련해 준다.

이렇게 본다면 이 소설은 19세기적 리얼리즘을 포스트모더니즘적인 방식으로 패러디하면서 빅토리아 시대의 위선과 모순을 드러내고 이를 통해 인간의 실존적 자각을 고취시킨다고 할 수 있다. 특히 파울즈의 청년기는 실존주의 철학이 절정에 있던 시기였기에 그의 작품은 자연스럽게 자유나 소외 같은 실존주의적 문제를 탐구하는 경향을 띠고 있다. 그의 철학 산문집 『아리스토스』(The Aristos)는 그가 실존주의 철학에 얼마나 경도되어 있었는지 잘 보여준다. 이 책을 통해 그는 사회적 정치적 억압에 대항하여 자유를 쟁취하고자 하는 개인의 투쟁을 자유의 진정한 모습으로 묘사한다.

『아리스토스』에서 나의 주된 관심은 우리 시대를 위협하는 모든 종류의 순응을 이끄는 압력에 대항하는 개인의 자유를 유지하는 것이다. 그러한 압력들 중에 어떤 것은 우리 모두에게 폐를 끼치기도 하지만, 특히 공공의 관심을 받게 되는 사람에게 있어 이런 압력은 그가 얻는 부와 명성에 의해 분류 짓는다.

My chief concern, in *The Aristos*, is to preserve the freedom of the individual against all those pressures-to-conform that threaten our century; one of those pressures, put upon all of us, but particularly on anyone who comes into public notice, is that of labelling a person by what he gets money and fame for-by what other people most want to use him as. (*Aristos* 7)

또한 파울즈는 자신이 주로 관심을 가지고 있는 문제는 개인의 자유에 관한 것이고 그의 작품들 모두는 이것에 관한 것이라고 밝힌 적이 있다 (Bradbury 84). 실제로 파울즈의 소설은 자유의 문제를 주로 다루고 있으며, 실존주의적 관점에서 주인공의 자유와 자아의 진정성을 찾아가는

과정에 대해 주로 다루었다. 『프랑스 중위의 여자』 역시 인간의 자유의 문제를 가장 핵심적인 주제로 다루고 있다고 할 수 있다. 예를 들어, 그는 “모든 해방은 인간 세계의 회복이며, 인간 자신에 대한 인간관계의 회복이다”(Every emancipation is a restoration of the human world and of human relationships to man himself)라는 마르크스의 말을 소설 전체의 ‘에피그라프’(epigraph)로 사용하여 작품의 의도가 인간 해방에 관한 문제임을 명확히 하고 있다. 바로 이런 까닭에 그 동안 많은 비평가들은 이 작품 속에 드러난 사회적 관습과 억압 그리고 그에 대한 인간의 투쟁과 자유의 문제를 실존주의적 측면에서 많이 다루어 왔다.

하지만 이 소설에 나타나는 인간 자유의 문제를 주제적인 측면에만 한정시킨다면 그 의미의 폭이 반감된다. 왜냐하면 파울즈는 내용보다는 형식을 통해 더 많은 메시지를 전달하고 있기 때문이다. 따라서 자유의 문제는 언제나 내용과 형식의 변증법적 관계를 통해 해석해야 한다고 할 수 있다. 그런 의미에서 본 논문에서는 자유의 문제를 소설의 형식적인 측면에서 추궁하며, 파울즈가 어떻게 기존의 빅토리아조 소설을 모방하면서도 그로부터 자유를 획득하는지, 그리고 그것이 궁극적으로 인간의 자유의 문제와 어떻게 연관되는지 살펴보고자 한다.

II

소설의 형식은 당대의 삶에 대한 인식론적 추구이자 실체를 보는 시각에 따라 그 양식이 변하는 하나의 실험이다. 리얼리즘이라고 하면 일반적으로 19세기 리얼리즘을 지칭하나 소설이 현실을 반영한다는 점에서 리얼리즘이라고 할 때는 19세기 소설양식과 모더니즘까지 포함된다고 볼 수 있다. 그러나 인생과 예술, 실재와 모방이라는 이분법을 와해시키면서 새로운 관계를 탐색하는 『프랑스 중위의 여자』는 리얼리즘과 모더

니즘의 전제를 뛰어넘어 소설이 현실의 반영이 아니라 그 자체로 허구임을 그리고 현실과 다른 예술임을 독자에게 끊임없이 각인시켜주려 시도한다. 다시 말해 이 소설은 리얼리즘의 형식을 취하고 있지만 역설적으로 19세기 리얼리즘의 소설 형식에서 벗어나는 반리얼리즘 소설이며, 자신의 허구성을 적극적으로 드러냄으로써 소설의 전통적인 개념에 대해 의문을 제기하는 메타픽션이기도 한다.

메타픽션은 일반적으로 '소설에 관한 소설' 혹은 '소설을 쓰는 과정에 관한 소설'로 불리는데, 이는 진리와 허구 사이의 관계를 보여주는 일종의 반리얼리즘 소설이라고 볼 수 있다. 파울즈의 『프랑스 중위의 여자』에서도 메타픽션의 자기반영적 요소는 매우 강하게 나타나는데, 이 작품의 서술자는 전지적 작가시점과 제한적 시점을 병용하면서, 자신의 서술을 더듬어 보는 자의식적 서술을 작품의 플롯 속에 용해시킨다. 물론 자의식적 서술은 19세기 리얼리즘 시대의 작가들도 많이 사용해 왔다. 토마스 하디(Thomas Hardy)의 『테스』(*Tess of the D'urbervilles*)에서도 작품 구조 속에 테스의 운명을 한탄하는 하디의 자의식적 서술이 나타나고 있고, 세커리의 『허영의 시장』(*Vanity Fair*) 끝 부분에서는 “이제 극이 끝났으니 무대를 닫고 꼭두각시들을 거두어들이자”라고 말함으로써 자의식을 내비치기도 한다(Thackery 730). 하지만 19세기 작가들에 의해 사용되는 자의식적 서술은 메타픽션의 자의식적 서술과는 다르다. 말하자면 리얼리즘 시대 작가들이 작중 인물의 심리 상태나 사건전개를 자의식적으로 서술하는 것은 독자로 하여금 전지전능한 작가가 구축하는 소설 속 리얼리티를 독자가 상상하는 것을 도와주는 역할을 한다. 이에 반해 메타픽션 작가들의 자의식적 서술은 기존 소설양식의 틀을 파괴하고 실재와 허구의 경계를 와해시키려는데 그 의도가 있는 것이다.

『프랑스 중위의 여자』에 나타나는 특징적인 메타픽션적 요소는 작가가 의도적으로 작품에 개입하여 서사의 통일성을 와해시킨다는 것이다. 예컨대, 파울즈는 작품의 배경이 되는 영국 남서부에 위치한 낭만적인

라임만을 묘사하다가 느닷없이 일인칭 화자를 등장시켜 자신의 글쓰기에 대해서 스스로 반문케 한다.

내가 과장하고 있는 것일까? 그럴지도 모른다. 하지만 내가 이 소설의 시대적 배경으로 삼은 연대 이래로 코브는 거의 변하지 않았으므로, 내말이 맞는지 틀린지 직접 찾아가서 확인 해봐도 좋다. 그렇기는 하지만 라임 읍은 많은 변화를 겪었기 때문에, 육지 쪽을 바라보는 것은 공정한 관찰이 아닐 것이다.

I exaggerate? Perhaps, but I can be put to the test, for the Cobb has changed very little since the year of which I write; though the town of Lyme has, and the test is not fair if you look back towards the land.¹⁾

작가는 이렇게 일인칭 화자를 이용하여 작가의 자의식을 노출시키는데, 작품의 플롯을 전개하다 느닷없이 “그럼 이제 있을 법하지 않은 일을 상상해 보자”라고 하면서 불가능한 상황을 설정해 보기도 하고, 제 9장에서는 슬픔에 젖어 항구가 보이는 창가를 응시하는 새러를 묘사하면서 다음과 같은 일인칭 화자를 개입시키기도 한다(49).

나는 그녀가 창문턱에서 시소를 벌이게 하지 않겠다. 또, 앞뒤로 흔들리다가 흐느끼면서 양탄자 위로 무너져 내리게 하지도 않겠다. 우리는 그녀가 이 밤이 지난 뒤 보름 뒤에도 여전히 살아 있었다는 것을 알고 있다. 그러니 그녀는 창밖으로 뛰어내린 것도 아니다. ...

새러는 누구인가?

그녀는 어떤 그늘에서 빠져나오고 있는가?

1) John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (New York: The New American Library, 1970) 이하 소설 제목을 woman 이라고 약칭 후 페이지지만 표시한다. p.10

I will not make her teeter on the windowsills; or sway forward, and then collapse sobbing back onto the worn carpet of her room. We know she was alive a forthright after this incident, and therefore she did not jump. ...

Who is Sarah?

Out of what shadows does she come?(woman 80)

이러한 예는 작품 도처에 나타나고 있다. 전지적 작가 시점으로 서술을 이끌어 나가다가 갑자기 “나는 찰스가 뭘 기대했는지 모르겠어”라고 찰스의 의식 속으로 들어가 서술하기를 거부하기도 하고(193), 13장에서는 아예 지면을 완전히 작가의 소설론을 피력하는데 할애하면서, “내가 말하는 것은 모두 상상일 뿐이다.”라면서 자신이 서술하는 것은 전부 상상력에서 나온 허구이며 당대의 글쓰기 관행을 흉내 내었을 뿐 이라고 선언하기도 하며, 이제까지의 서술을 전면적으로 부정한다(80). 그는 소설의 인물들은 모두 자신의 상상 속에서 나온 것일 뿐이고, 이제껏 인물들의 속마음까지 모두 아는 척 해온 것은 빅토리아 시대의 소설 관습을 따랐기 때문일 뿐이라고 고백한다.

파울즈의 전통적인 소설양식으로부터의 과감한 이탈행위는 롤랑 바르트(Roland Barthe)의 “저자의 죽음”(death of the author)을 연상하게 한다. 현대 비평에서 저자 역할의 탈신비화는 신(god)은 죽었다는 니체(Nietzsche)의 선언과도 연결이 되며 파울즈 자신은 알랭 로브-그리에(Allain Robbe-Grillet)와 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 시대인 현대의 작가임을 일깨운다.

나는 모른다. 내가 지금 하고 있는 이야기는 모두 상상이다. 내가 창조한 인물들은 내 마음 바깥에 존재한 적이 없다. 내가 이제까지 주인공들의 마음과 깊은 생각까지 아는 척 해왔다면, 그것은 내가 이 이야기의 배경이 된 시대에 보편적으로 용인된 관행 안에서 이 글을 쓰고 있기 때문이다. 그 관행이란, 소설가는 신에 버금가는 자

리에 있다는 것이다. 물론 소설가라고 해서 모든 것을 알 수는 없다. 하지만 아는 체 하려고 노력한다. 그러나 나는 알랭 로브 그리예와 롤랑 바르트의 시대에 살고 있다. 이 이야기가 소설이라 해도, 현대적인 의미에서의 소설일 수는 없다.

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my character's minds and inner most thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and "voice" of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word.(woman 80)

이렇게 소설의 허구성을 고백함으로써 파울즈는 리얼리즘의 환상을 깨고 리얼리즘의 관습들을 자의식적으로 점검하는 패러디를 실험한다. 작가의 자의식적 서술은 독자로 하여금 자신이 읽고 있는 것이 허구라는 점을 상기하게 해서 독자와 작품과의 비평적 거리를 만들고 작품 구조에 더 관심을 기울이게 만든다. 파울즈는 이러한 의도로 자신의 일인칭 서술자를 작품 내에 교묘하게 침투시키면서 빅토리아조 문학형식을 넘어서 우리의 실제 삶의 현실에 보다 더 다가오고 있는 것이다.

파울즈의 소설에 나타나는 일인칭 화자의 가장 독특한 특징 중의 하나는 이 화자가 아예 등장인물로 변신하여 작품 후반부에 두 번이나 나타나는 것이다. 한 번은 55장에서 런던으로 가는 기차에서 찰스와 같은 기차 간에 동석하여 마치 찰스의 모든 운명을 아는 듯한 전지적 작가의 모습을 하고 찰스를 비웃는 것처럼 보인다. 여기서 파울즈는 자기 자신을 묘사한 듯한 이 턱수염을 기른 40대 남자를 마치 전지능한 신의 모습을 한 기분 나쁜 19세기 작가의 모습으로 스스로를 패러디 하는 듯하다.

그의 시선은 독특했다. 마치 찰스가 어떤 족속인지 잘 알고 있다는 듯이 재어보고, 못마땅한 눈으로 그를 평가하고, 여러모로 곱씹어 보는 눈치였다. … 그러나 그의 얼굴에는 불쾌한 자신감 — 자신에 대한 신뢰는 아닐지라도, 적어도 남의 이용가치를 판단하는 능력에 대한 자부심 — 이 어려 있었다.

His look was peculiar: sizing, ruminative, more than a shade disapproving, as if he knew very well what sort of man this was. … but there remained about his features an unpleasant aura of self-confidence — or if not quite confidence itself, at least a confidence in his judgement of others, of how much he could get out of them, expect from them, tax them. (woman 316)

또한 이 화자는 작품 마지막 부분에 두 번째의 결말이 제시된 후, 입에 파이프를 문 극단 흥행주의 모습으로 나타나 시계를 15분 뒤로 돌려놓고 세 번째의 결말이 제시될 수 있도록 한다. 여기서 재미있는 것은 파울즈를 닮은 전지적 작가의 모습을 한 이 등장인물을 파울즈 자신이 거부감을 가지고 묘사하고 있고, 찰스도 모든 것을 아는 듯한 이 사람을 기분 나쁘다는 듯이 쳐다본다는 것이다. 작가의 모습을 한 이 화자는 찰스가 탄 기차간에서 찰스를 보며 앞으로 펼쳐질 찰스의 운명을 다음과 같이 저울질한다.

지금 너를 이용해 먹을 수 있을까?

지금 너를 가지고 내가 무엇을 할 수 있을까?

그것은, 내게는 항상 그렇게 여겨졌지만, 바로 전지전능한 신—그런 불합리한 존재가 있다면—의 시선이다. 우리가 흔히 신의 시선이라고 생각하는 것과는 전혀 다른, 야비하고 의심 많은(누보로망 이론가들이 지적했듯이) 도덕적 특질을 가진 시선이다. 나는 이 시선을, 나로서는 비할 바 없이 친숙하지만, 찰스를 응시하는 그 수염이 덩수룩한 얼굴에서 너무도 명쾌하게 본다. 그리고 나는 이제 더 이상 그 가장을 계속하지 않겠다.

Now could I use you?

Now how could I do with you?

It is precisely, it has always seemed to me, the look an omnipotent god—if there were such an absurd thing—should be shown to have. Not at all what we think of as a divine look; but one of a distinctly mean and dubious (as the theoreticians of the *nouveau roman* have pointed out) moral quality. I see this with particular clarity on the face, only too familiar to me, of the bearded man who stares at Charles, And I will keep up the pretense no longer. (woman 317)

여기서 파울즈는 작가가 더 이상 전지전능한 신의 흉내를 내는 가면을 벗어 던질 것을 선언하고 있다. 이와 관련하여 파울즈는 자신의 모습을 한 이 등장인물은 작가 자신이 아니라 19세기 소설의 전지적 작가를 패러디하기 위한 허구에 불과하다고 이야기한다.

작품이란 환상 속에 뛰어 드는 화자는 내 자신이 아니다. 이 일인칭 화자는 내가 창조한 환상의 일부일 뿐이며, 작품 여기저기서 작품의 해설자로 등장하는 일인칭 화자는 1967년에 사는 내 자신이 될 수 없다; 여기서 일인칭 화자는 내가 아닌 소설의 등장인물인 것이다.

You are not the “I” who breaks into the illusion, but the “I” who is part of it. In other words, the “I” who will make first person commentaries here and there in my story, and who finally even enter it, will not be my real “I” in 1967; but much more just another character, though in a different category from the purely fictional ones. (*The Novel Today* 150-51)

작가가 이처럼 일인칭 화자를 하나의 허구적인 구조물로 내세우는 것은 글쓰기에 대한 자의식을 노출시켜 소설의 허구성을 환기시킬 뿐 아니라, 100년의 시간을 넘나들어 소설 속에 직접 등장해 기존 소설의 틀을

깨고 허구와 실재를 흐리는 역할을 제공해 주는 것이다. 화자가 이렇게 다양한 역할을 연기하는 것은 화자가 작가를 대변하는 권위를 가지고 있었던 빅토리아 시대의 소설 관습에 대해 패러디하는 것이라고 볼 수도 있을 것이다. 또한 화자가 찰스와 다른 등장인물에 대해서는 전지적 작가 시점을 유지하면서도, 새러에 대해서 일인칭 관찰자 시점을 유지하여 독자의 판단에 의해 여러 가지 해석이 가능하게 한 것처럼, 여러 역할을 수행하는 화자라는 인물을 통해 “인물의 정체성이란 단일한 본질을 가지고 있다”는 리얼리즘 시각에 의문을 던지고 있다고도 볼 수 있다. 전지적 작가의 가면을 벗어던지고자 하는 파울즈의 입장은 다음 문장에서도 잘 나타난다.

소설가는 여전히 하나의 신이다. 소설가는 창조하기 때문이다. ... 그동안 변한 것이 있다면, 소설가가 이제는 더 이상 빅토리아 시대적 이미지, 즉 전지전능한 이미지를 지닌 신이 아니라는 것이다. 이제 소설가는 권위가 아니라 자유를 제일 원칙으로 삼는 새로운 신학적 이미지를 가진 신이다.

The novelist is still good, since he creates. ... what has changed is that we are no longer the gods of the victorian image, omniscient and decreeing; but in the new theological image, with freedom our first principle, not authority. (woman 82)

이러한 작가의 태도는 찰스의 실존적 자각이라는 주제를 부각시키는 데도 매우 효과적이다. 러브데이는 파울즈가 『프랑스 중위의 여자』에서 ‘자유’를 강조하면서 관찰자 시점과 전지적 작가 시점을 병행하는 것은 새러가 찰스를 실존적 자각으로 이끈 것처럼 작가도 독자로 하여금 다양한 가능성의 소설세계로 인도하기 위함이라고 하며 다음과 같이 언급한다.

왜 파울즈가 자신의 등장인물에 대한 자유를 그토록 강조했는가 분명하다: 그

의 작품에 대한 주요 주제는 찰스의 자유에 대한 실존적 자각의 발전에 있는 것이다. 그 발전은 새러가 주도하는 것이고, 이에 못지않게 독자의 자유도 중요시 된다. 왜냐하면, 파울즈는 새러가 찰스의 자아인식에 대한 자유를 도왔듯이 작가도 또한 독자의 자유에 대한 자아인식을 도우려 하기 때문이다.

It is clear why Fowles lays such stress on the freedom of his characters: a major theme of the book is the evolution of an existential awareness of freedom in Charles, an evolution in which Sarah plays an important part. But freedom of the reader is equally important, since Fowles is trying to foster the same consciousness in his reader as Sarah does in Charles. (Loveday 60)

작가의 자의식과 화자의 등장인물로의 전환은 전통소설에서 볼 수 있는 인물의 성격창조와 근본적으로 다른 점이다. 이 작품의 전개에 있어 작가는 자신이 꾸며낸 이야기를 하고 있다고 주장하면서 전능한 저자의 개념을 와해시키고, 등장인물에 대해 충고를 하거나 직접 소설에 등장하는 등의 다양한 기법을 사용하고 있다. 이런 기법들은 단순한 차원에 머물지 않고 빅토리아 시대 소설 형식에 대한 고정관념을 버리고 우리 실제 삶의 현장으로 접근하려는 작가의 의도로 받아들여지며, 이는 이 작품의 주제와도 직결되는 자유를 소설의 형식면에서 얻은 것으로 볼 수 있겠다.

III

작품 속에서 복수결말이라는 문학 장치는 이 소설을 자의식적인 포스트모더니즘 소설로 만들어 주는 또 하나의 중요한 요소가 된다. 19세기 리얼리즘 소설이 닫힌 결말(closed ending)의 형태를 지닌다면 20세기 모더니즘 소설에서는 열린 결말(open ending)의 형태를 지닌다. 그러나

20세기 후반의 포스트모더니즘 소설에서는 복수결말이 두드러진다.

맥헤일(Brian Mchale)은 20세기 후반의 포스트모더니즘 소설에서 복수결말의 가장 좋은 예를 『프랑스 중위의 여자』라고 지적하면서 “이 소설은 3가지 결말을 지니고 있는데 첫째는 전체 분량의 3/4정도에서 주인공 찰스에 의한 상상의 결말이고, 다른 2가지는 소설의 끝부분에 나타나는데 이 소설의 실재의 세계에 속한다. 그 두 가지는 상호 배타적이어서 그들의 딸에 의해서 찰스와 새러가 화해하는 결말과 찰스가 영원히 새러를 떠나는 결말이다. 독자가 관례적으로 닫힌 결말이나 열린 결말을 기대하는 바로 그 지점에서 이 소설의 세계는 애매한 태도를 취하면서 의미의 열림을 상징 한다”고 말한다(Mchale 110). 이처럼 복수결말이 지니는 의미는 작가가 작품 속에 등장해서 소설의 세계를 존재론적으로 무너뜨리듯이, 명확한 결말이 없기 때문에 고정되고 안정된 소설의 세계를 파괴하는 것이라고 할 수 있다.

작품 속에서 복수결말이라는 서술전략은 다양한 의미와 기능을 제공하고 있으며, 다음과 같이 정리해 볼 수 있다. 첫 번째로 소설이 복수결말을 갖는다는 것은 그 소설의 허구성을 상기 시켜주고 있다. 그것은 작품이 상상력을 동원하여 만든 하나의 인공물이라는 것을 독자에게 일깨워주는 가장 확실한 장치라는 것이다. 두 번째는 복수결말을 통해 작가는 가능성 있는 배타적인 결과들을 동시에 제시함으로써, 결말을 어떻게 처리해야 할지 고민하는 모습 자체를 그대로 독자에게 보여준다. 그렇게 함으로써 독자에게 독자적인 해석과 자유로운 선택을 유도하여 의미창작과정에 동참시키고 있다. 세 번째로 복수결말은 또 하나의 실재현실을 제시하는 하나의 방법이며, 삶에서는 여러 가지 결말이 나올 가능성이 있다는 것을 보여준다.

『프랑스 중위의 여자』에서 존 파울즈는 그의 이야기에 대안적인 결말들을 제시하고 있어서 독자가 그 결말들 가운데 하나를 선택하도록 한다.

In *The French Lieutenant's Woman* (1969) John Fowles presents alternative ending to his history and invites the reader to choose between them. (Lodge 227)

『프랑스 중위의 여자』는 복수결말을 통해서 현대적 실존주의로 확장시키고 있는 동시에 포스트모더니즘 소설에서 특징적인 의미의 열림을 드러내어 새로운 실재현실을 제시하고 있는 것이다. 이 작품에서 제공되는 세 가지 결말 또한 소설이 작가의 상상에 의한 가공물임을 상기시키는 장치로서 중요한 의미를 지닌다. 원래 결말이라는 것은 소설의 시작과 긴밀한 연관관계 속에서 작가가 고안해 내는 가장 허구적인 장치로서 작가의 주제의식과 세계관을 보여주는 중요한 부분이다. 따라서 하나의 작품 속에서 결말부분이 차지하는 비중은 매우 큰 것이다. 소설의 결말이 관계적으로 리얼리즘 소설에서 포스트모더니즘 소설로 어떻게 변화했는지와 현대 소설의 결말의 특징에 대해서 퍼트리샤 워(Patricia Waugh)는 이렇게 평한다.

18세기와 19세기 소설에서, 개인은 항상 결국에 사회의 구조(종종 가족관계, 결혼, 탄생 또는 죽음이라는 최종의 사멸을 통해서) 속으로 통합되는 존재이다. 모더니스트 픽션에서는 개인적 자율에 대한 노력은 단지 존재하는 사회제도들과 관습들에 반대 입장을 취하는 것을 통해서 지속될 수 있었다. 이러한 노력은 필연적으로 개인의 소외를 수반하였고, 종종 정신적 소멸로 끝나곤 한다. 그러나 현대사회의 권력 구조들은 더욱 다양화 되고 더욱 효과적으로 은폐되거나 신비화되며, 포스트 모더니스트들에게 있어서 대항하는 반대의 대상을 인식하고 나타내는 데 더욱 큰 어려움을 만들어 낸다.

In eighteenth-and nineteenth-century fiction, the individual is always finally integrated into social structure (usually through family relationship, marriage, birth or the ultimate dissolution of death). In modernist fiction the struggle for

personal autonomy can be continued only through opposition to existing social institutions and conventions. This struggle necessarily involves individual alienation and often ends with mental dissolution. The power structures of contemporary society are, however, more diverse and more effectively concealed or mystified, creating greater problems for the post-modernist in identifying and then representing the object of 'opposition'. (Waugh 10-11)

그에 의하면 19세기 소설에서는 개인이 사회구조에 항상 통합되고 현대 소설에서는 개인의 가치를 위한 투쟁은 사회조직에 대항한다. 하지만 그러한 투쟁이 소외, 정신적 과몰 등을 수반하는데 비하여 포스트모더니즘 소설에 와서는 사회 구조가 보다 더 다양하고 은폐되고 신비화 되어서 대항의 대상을 인식하고 나타내는데 더욱 어려움이 따르고 많은 문제들을 일으키기 때문에 결과적으로 결말의 다양성을 가져온다고 주장하고 있다. 이 작품에서는 소설의 역사에서 결말짓기의 변천을 보여주려는 듯이 독특하게도 위에서 위가 지적인 내용을 모두 포괄하는 세 가지 결말이 준비되어 있다.

첫 번째 결말은 44장에 나온다. 런던에서 탄 기차가 엑시터로 들어오자 삼등칸에 타고 있던 샘이 찰스에게 와서 엑시터에서 하루 밤을 묵을 것인지 묻자 찰스는 사륜마차를 타고 라임으로 가겠다고 한다. 그들은 밤 10시가 넘어서야 화이트 라이언(White Lion)호텔에 도착했고 찰스는 어니스티나에게 브로치를 선물하면서 그동안 새리와 있었던 일에 관해서 고백한다. 그렇게 그들의 스토리는 끝이 난다. 찰스는 새리와 만남을 한때의 일로 치부하고 어니스티나를 택한 것으로 책임과 의무를 중시하는 19세기 전통적인 가치관과 대대로 이어 내려온 관습을 따른 정석적 결말이다.

의무 또는 의무감이라는 단어가 본문의 8장과 9장 사이에 여덟 번이나 언급될 정도로 빅토리아 시대에는 의무를 중시했고 충실해야만 하는 시

대였으며, 찰스도 결국 의무를 택한다. 예절과 교양을 존중하고 권위, 엄숙함, 근엄, 신앙이 주류를 이루고 있는 사회를 대표하는 인물로 어니스티나를 꼽는다면, 기존의 관습, 관례에 항거하며 보다 진보적이고 혁신적인, 미래 지향적인 사회를 대표하는 인물로 새러를 들 수 있을 것이다. 반항적 인물, 위험한 인물, 전통을 거부하는 인물인 새러와 결별함으로써 찰스는 자신의 시대의 요구에 부응하며, 한 시대의 화석으로 남는 것이다.

그는 삶의 희생양들 중의 하나였고, 거대한 역사의 움직임 속에서 간혀 이제는 영원히 오도 가도 못하고, 하나의 화석으로 변하게 될 또 하나의 암모나이트였다.

He was one of life's victims, one more ammonite caught in the vast moments of history, stranded now for eternity, a potential turned to a fossil. (woman 262)

제 1결말이 충분히 일상생활에서 일어날 수 있을 만한 것이고 충분히 그럴듯한 결말이라 하더라도 작가가 진정으로 원하는 결말은 아니다. 작가는 제 1결말이 실제로 일어난 것이 아니라 찰스의 상상 속에서 일어난 것으로 처리함으로써 제 1결말의 의미를 축소시키고 있다.

찰스도 예외는 아니었다. 그리고 여러분이 읽은 마지막 몇 페이지는 실제로 일어난 일이 아니라, 런던에서 엑서터로 오는 도중에 찰스가 공상한 것들이다.

Charles was no exception; and the last few pages you have read are not what happened, but what the spent the hours between London and Exeter imagining might happen. (woman 266)

제 2결말은 43장의 엑서터 역에서 기차가 멈추고 찰스는 엔디콧 패밀

리 호텔(Endicott's Family Hotel)로 찾아가 새러를 만나 사랑을 나눈다. 찰스는 그녀가 처녀였으며 그 동안의 모든 일들이 그녀의 계획에 의해 이루어 졌음을 알게 된다. 새러는 자신이 계속 찰스를 속여 왔지만 그를 사랑했던 것이 거짓은 아니라고 말하면서 자신은 찰스와 어울리지 않는다며 청혼을 거절한다. 찰스는 혼란스러운 마음을 다스리며 자기 성찰을 할 기회를 갖으며 새러의 진실성을 느끼게 되고 그녀를 사랑하고 있었음을 깨닫는다. 그래서 어니스티나와의 결혼을 파기하고 새러에게 청혼할 결심으로 새러를 찾아가지만 그녀는 이미 어디론가 떠난 뒤였다. 찰스는 새러의 행방을 수소문 하던 끝에 그녀를 찾았다는 연락을 받고 직접 만나러 가게 된다. 새러는 찰스와의 사랑의 징표인 랠리지(Lalage)를 낳아 기르며 경제적으로 독립된 생활을 하고 있었고, 처음에는 찰스를 반기지 않았지만 그의 진실된 호소를 듣고 찰스의 마음을 받아들여지게 되며 결국 화해하고 재결합하는 것으로 끝이 난다.

결국에는 자유의 상징인 새러를 택한 것으로, 찰스가 약혼의 굴레에서 벗어나 듯 독자도 정해진 텍스트의 틀에서 점점 벗어나게 된다. 19세기 후반 당시의 가치관으로는 약혼을 깬다는 것은 기존의 사회관습을 깨는 것이고 의무를 저버리는 행위로, 사람들로부터 지탄받을 만한 행위였다. 따라서 찰스의 이러한 행위는 시대의 거대한 압력에 저항하며, 상대방을 사랑하는데 있어서 이해를 뛰어넘어 있는 그대로의 상대방을 전적으로 받아들이는 포용과 애정을 보여주는 서로의 사랑에 헌신하는 결말이 된다. 이 작품을 빅토리아 시대 리얼리즘 소설의 전통적인 결말인 한 쌍의 화해로 끝낼 수 있었을 지라도 작가는 그렇게 끝내지 않았다.

파울즈의 세 번째 결말은 19세기 리얼리즘 소설의 결말을 사용하지 않은 것으로 열린 결말이 되게 된다. 제3결말에서 새러는 두 가지 이유를 들어서 그의 청혼을 거절한다. 하나는 그녀의 고독에 길들여진 과거 때문에 결혼을 해서 굳이 남편에게 매여 살고 싶지 않다는 것이다. 두 번째 이유는 그녀의 현재 행복한 생활을 하고 있으며 자신이 하고 싶은 일을

하고 있기 때문에 구태여 결혼을 해서 현재의 생활을 바꾸고 싶지 않다는 것이다. 찰스는 자신이 지금까지 그녀에게 놀아났음을 깨닫게 된다. 새러는 자신의 목적을 달성하기 위해서 그를 이용하였으며 그녀가 행복하다고 하는 것도 결국 하나의 속임수라는 것을 알게 된다.

그는 마침내 그녀의 비밀을 이해하기 시작했다. 그녀의 인간의 성적 운명을 무서운 형태로 왜곡하기 시작한 것이다. 그는 일개 졸병, 거대한 전쟁터에서 사로잡힌 포로에 불과했다. ... 그는 더 깊이 들여다보았고, 그녀는 현재 생활이 행복하다고 했지만 이것은 또 다른 거짓말이었다.

And perhaps he did at last begin to grasp her mystery. Some terrible perversion of human sexual destiny had begun; he was no more than a footsoldier, a pawn in a far vaster battle; ... He saw deeper still; that her supposed present happiness was another lie. (woman 355)

그리고 그녀는 찰스가 거절하리라는 것을 이미 알고 있었으며, 처음부터 그녀는 그를 교묘하게 조종해 왔고 또 앞으로도 그럴 것이라는 것을 깨닫는다.

찰스는 그가 거절할 것이라는 것을 새러가 알고 있었다는 것을 마침내 깨닫게 된다. 처음부터 새러는 그를 조종해왔으며, 끝까지 그럴 것이다.

And he saw finally that she knew he would refuse. From the first she had manipulated him. She would do so to the end. (woman 364)

찰스는 거부의 뜻을 알고 나서 방을 나와 강둑에 서서 강물을 바라보며 자신에게서 진정한 고유성을 찾게 된다. 그리고 인생은 결코 상징이 아

니며 수수께끼도 아니고 주사위를 던져 내기에 졌다고 해서 포기할 수도, 버릴 수도 없다는 것을 깨닫는다.

제 3결말에서 찰스는 아무리 삶이 부적합하고 공허하며 절망적이라고 하더라도 이를 극복하고 견뎌내야 한다는 삶의 진정한 의미를 깨닫게 되는 독립된 인간으로서 자아발견에 이르게 되는 찰스의 성장을 다룬 결말이다.

그는 드디어 자신에 대한 믿음 한 조각, 그 위에 자기 존재를 세울 수 있는 진정한 고유성을 찾아냈기 때문이다. 그는 아직도 비통하게 그것을 부인하려 하지만, 그리고 그의 눈에는 그 부인을 지지하는 눈물까지 고여 있지만, 그리고 새러가 어떤 면에서는 스피нк스 역할을 맡기에 유리한 점을 많이 갖고 있는 듯이 보이지만, 인생이란 결코 하나의 상징이 아니며, 수수께끼 놀이에서 한 번 틀렸다고 해서 끝장이 나는 것도 아니고, 인생은 하나의 얼굴로만 사는 것도 아니며, 주사위를 한 번 던져서 원하는 눈이 나오지 않았다 해도 체념할 필요는 없다는 것을 그는 이미 깨닫기 시작했다. 도시의 냉혹한 심장으로 끌려들어간 인생이 아무리 불충분하고 덧없고 절망적이라 할지라도, 우리는 그 인생을 견뎌 내야 한다. 그리고 인생의 강물은 흘러간다. 다시 바다로, 사람들을 떼어 놓는 바다로.

... ; for he has at last found an atom of faith in himself, a true uniqueness, on which to build; has already begun, though he would still bitterly deny it, though there are tears in his eyes to support his denial, to realize that life, however advantageously Sarah may in some ways seem to fit the role of Sphinx, is not a symbol, is not on riddle and on failure to guess it, is not to inhabit on face alone or to be given up after on losing throw of the dice; but is to be, however inadequately, emptily, hopelessly into the city's iron heart, endured. And out again, upon the unplumb'd, salt, estranging sea. (woman 366)

작가가 성공한 오페라 흥행주의 모습으로 나타나 회중시계를 꺼내 15분쯤 빨리 가게 함으로써 두 번째 결말을 파괴하고 세 번째 결말이 가능하게 한 것으로 맥헤일은 독자가 닫힌 결말이나 열린 결말을 기대하는 바로 그 순간에 다시 앞으로 돌아가서 새로운 결말을 제시하는 이와 같은 기법을 '중국 상자' (Chinese box) 또는 '러시아 바부시카 인형' (Russian babushka dolls)에 비유한다.

... 자기삭제 또는 자기모순이라는 전략과 순환적 구조로 이끄는 전략 사이의 기능적 동등성은 마치 중국 상자나 러시아 바부시카 인형처럼 서로 포개어지고 끼워져 있다. 두 유형의 전략은 소설의 존재적 한계를 방해하고 복잡하게 하는 효과를 지니며, 소설의 세계를 다양화하고 구성하는 과정을 제시한다.

... a functional equivalence between strategies of self-erasure or self-contradiction and strategies involving recursive structures - nesting or embedding, as in a set of Chinese box or Russian babushka dolls. Both types of strategy have the effect of interrupting and complication the ontological "horizon" of the fiction, multiplying its worlds, and laying bare the process of world-construction, (Mchale 112)

이런 구조는 세계가 구성되는 과정을 그대로 노출시키고 세계를 복수화 함으로서 이제까지 하나로 고정된 것으로 믿어왔던 소설의 세계를 무너뜨린다. 즉 이제껏 글로 써왔던 것을 모두 지움으로써 언어의 자의성과 세계의 허구성을 드러내는 것이다.

상상의 제 1결말은 자신의 진정한 자유를 추구하지 못하고 관습적인 의무를 따르는 19세기적 결말이며, 제 2결말은 20세기 초반의 작품에서 흔히 볼 수 있는 것으로 의무라는 구속을 벗어버리고 진정한 자유를 추구한다. 세 번째 결말은 개성, 자유, 독립을 주장하는 현대적인 결말이라고 볼 수 있다. 각 결말에 따라서 주인공들의 행동은 다르게 나타나고 있으

며, 찰스는 시대적인 흐름에 따라 19세기의 인물에서 점차 현대적인 인물로의 의식의 발전과 진화를 보여준다.

이러한 것에 대해 테오 다헨(Theo D'haen)은 세 가지 결말에서 찰스의 실존적 의식이 진화하고 있다는 러브테이의 말을 인용하며 그의 주장에 동조한다.

세 개의 결말은 세 개의 방향을 보여주고 있으며 그 안에서, 찰스는 자유에 대한 갈망의 실존적 자각의 시작으로부터 서서히 발전 할 수 있다.

The three endings show the three directions in which he could evolve(or not evolve, as we shall see) from his drawing existentialist awareness of the anxiety of freedom. (D'haen 28)

독자들은 이 작품에서 결말이 세 개가 나오기 때문에 그 중에서 선택할 수 있다. 각 결말은 각각 나름대로 타당성과 정당성을 갖고 있고 현실적으로 충분히 일어날 수 있는 가능성이 있는 것들이다. 그러나 작가는 우선 제1결말을 상상 속의 결말로 처리함으로써 그 중요성을 스스로 떨어뜨리고 있으며, 제2결말과 제3결말의 비중에 차이를 두지 않으려 하지만, 결과적으로 제3결말을 맨 뒤에 놓음으로써 독자들에게 있어서 제3결말이 가장 중요하게 느껴지는 것은 피할 수 없다.

두 가지 결말을 동시에 묘사 할 수는 없으므로, 순서를 정해 놓고 하나씩 서술할 수밖에 없는데, 소설에서는 마지막 장이 더 무게를 갖기 문에, 어느 쪽이 두 번째가 되면 그 두 번째 결말이 진정한 결말로 보이게 되리라는 점이다.

I cannot both versions at once, yet whichever is the second will seem, so strong is the tyranny of the last chapter, the final, the “real” version. (woman 406)

그러나 파울즈가 세 번째 결말로 독자를 유도하고 있는 것과는 별개로 두 번째 결말은 여전히 독자들에게 제공되어 있다. 세 번째 결말에서도 파울즈는 명확한 결론을 내지 않는다. “인생은 견뎌내야 한다.” (Life is to be endured, 366)를 깨닫고 실존적 자각에 이르는 찰스를 보여주고 있지만 그 후의 비전을 제시하지 않은 채 결말을 열어 두면서 소설의 출발점으로 되돌아온다. 소설의 끝 부분에서 찰스가 응시하는 바다는 소설의 시작부분에서 새리가 응시하고 있던 바로 그 바다로, “그 깊이를 알 수 없는 거친, 사람들 사이를 갈라놓는 바다” (the unplum'd salt, estranging sea, 366)는 여전히 신비로 남아 있다.

이런 복수결말의 기능은 독자에게 선택의 자유를 부여하며 독자의 참여를 유도한다고 볼 수 있는데, 앞서 언급한 기능이 이 세 가지의 결말만으로는 불가능하다고 여겨진다. 따라서 이 또한 작가가 진정으로 원하는 결말은 아니었겠지만 모든 소설이 결말 없이 끝낼 수는 없기 때문에 극적으로 대비되는 세 가지의 결말을 썼을 것이다. 하지만 작가는 독자들이 이런 결말을 접하면서 다른 새로운 결말을 상상해 보기를 원했을 것이며 그것이 작가의 의도 일 것이다. 작품에 보여 지는 여러 인물들의 모습이나 다양한 결말, 사회적 변화는 우리가 실제 세상을 살면서 보게 되는 삶의 모습이다. 우리의 인생이 단일할 수 없고 개인이 어떤 의미를 부여하고 어떤 노력을 하느냐에 따라 삶이 달라질 수 있는 것처럼 글을 읽는 독자들이 그 의미를 새롭게 부여하고 각각 다른 결말을 제시하는 것이 독자 개개인들과 작가가 함께 작품을 능동적으로 만들어 가는 것이라고 생각했을 것이다. 파머도 프랑스 중위의 여자를 작가와 등장인물과 독자가 만든 하나의 공동소설로 보고 있다.

사실, 프랑스 중위의 여자는 공동소설로, 파울즈, 찰스와 새리, 그리고 독자들의 공동 작업으로 쓰여 졌으며, 결말에 이르러서 파울즈는 독자들에게 그 공동소설에 한 자리를 차지하기를 부탁한다.

In effect, *The French Lieutenant's Woman* is committee novel, written by Fowles and Charles and Sarah and the others in collaborating, and near the end Fowles ask the reader to take seat on the committee also. (Palmer 71)

이 소설은 가시적인 외면적 상황이나 불가시적인 내면의 인식의 세계를 소설로 형상화 하는데 있어서 투명한 제시를 열망하던 종래의 소설과는 다르게 많은 상충되는 삶을 제시해서 불확정성과 의미의 열림을 유지하고 있는 것이다.

전통소설의 경우처럼 인과관계에 의해서 사건이 진행될 경우 독자는 결말에 가서 혼란을 느끼지 않는다. 그러나 여전히 이 소설은 독자의 해석을 기다리며 수수께끼를 제공한다. 이런 점에서 『프랑스 중위의 여자』는 19세기 리얼리즘 소설과는 확연히 구분되는 현대 소설이며 독자의 참여를 요구한다고 볼 수 있다.

IV

파울즈는 『프랑스 중위의 여자』에서 빅토리아조 소설의 형식에 메타픽션 기교를 가미시키면서 새로운 문학적 글쓰기에 도전할 뿐 아니라 자유를 제일 원칙으로 삼는 소설가임을 보여준다. 그는 권위적인 소설가가 되는 것을 거부하고 자기 자신이 자유롭기 위해서 등장인물들에게 선택과 행동의 자유를 준다. 그의 등장인물들은 창조자로부터 독립된 세계에서 자아 인식에 도달하기 위해 자유의지를 가지고 억압에 도전하며 자유를 성취한다.

파울즈가 『프랑스 중위의 여자』에서 사용한 작가개입과 세 개의 열린 결말은, 인생을 사진이나 그림처럼 그대로 재현하는 19세기 전통소설의 양식인 리얼리즘 소설의 문학관습으로부터 자유로워진 것이며 독자의

참여를 요구하는 현대 소설의 특징이다. 작품 속에서 파울즈가 줄거리와는 상관없이 자신의 소설론을 서술하기도 하고, 직접 등장인물로 나타나 주인공의 운명을 동전을 던져 결정하거나, 자신의 시계를 15분 뒤로 돌려놓고 다른 결말을 제시하기도 하는 작가 개입을 통해, 작가는 전지적 작가 시점에 익숙한 독자가 단일한 결말을 제공하는 기존 소설의 허구성에 빠져들지 않고 비평적 견지를 유지하게 한다. 다시 말해 파울즈는 작가개입과 다양한 시점의 이동을 통해 허구와 실재의 경계를 와해시키고 소설의 단일한 리얼리티에 대한 허구성을 자의식적으로 폭로함으로써, 독자를 복잡하면서도 다양한 포스트모던적 인식으로 끌어 들인다.

복수결말과 함께 파울즈는 『아리스토티스』에서 “의지의 자유는 인간 최고의 선”(26)이며 “자유가 없는 세상에서 의지의 자유는 물이 없는 세상에서 물고기와 같다”(81)라고 말함으로써 여러 위협적인 요소들로부터 지켜져야 하는 개인의 자유를 강조한다. 파울즈의 작품은 그를 사로잡고 있는 질문인 자유의지는 존재하는가, 우리는 자유롭게 존재하는가, 우리는 자유롭게 선택 하는가 또 우리는 자유롭게 행동할 수 있는가에 관한 내용을 담고 있다(Pifer 3). 신비로운 법칙들과 선택들로 이루어진 삶의 흐름 속에서 인간은 스스로가 자신만의 세계를 만들어가며 그 속에서 진정한 고유성을 발견한다. 그러한 과정에서 인간은 나름대로의 자유를 발견하고 추구하게 된다. 파울즈는 『프랑스 중위의 여자』를 통해 우리에게 시간, 공간의 벽을 뛰어넘어 삶의 본질과 의의, 그리고 인간에게서의 자유의 의미를 다시 한 번 생각하게 하는 기회를 제공한다.

(광주여대)

■ 주제어

『프랑스 중위의 여자』, 형식, 자유, 메타픽션, 열린 결말

■ 인용문헌

- Fowles, John,(1969), *The French Lieutenant's Woman*, New York: The New American Library.
- 파울즈, 존, 『프랑스 중위의 여자』, 김석희(역). 서울: 열린 책들, 2006.
- Bradbury, Malcolm Ed,(1982), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fictoin*, Gragrow: Fontana.
- Byrd, Debora.(1984), "The Evolution and Emancipation of Sarah Woodruff : The French Lieutenant's Woman as a Feminist Novel" : International Jounal of Woman's studies 7.
- Castello, Jacqueline Anne.(1988), *The Facts of Fiction in the Novels of John Fowles*: Livingstone, Alabama: A Bell & Howell Information Company.
- Conradi, Peter.(1982), *John Fowles. Contemporary Writers*. London & New York: Methuen.
- Cooper, Pamela.(1991), *The Fiction of John Fowles: Power, Creativity, Femininity*. Ottawa: U of Ottawa P.
- D'haen, Theo.(1983), *Text to Reader: A Communicative Approach to Fowles, Barth, Cortazar and Boon* (Amstredam: John Benjamins.
- Federman, Raymond.(1981), *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago: The Swallow Press.
- Fowles, John.(1970), *The Aristos: A Self-Portrait in Ideas*. London: Jonathan Cape.
- Hutcheon, Linda.(1988), *Narcissistic Narrative*. New York: Routledge.
- Loveday, Simon.(1985), *The Romances of John Fowles*. New York:

St. Martin's,

- Lynch, Richard P.(2002), "Freedoms in *The French Lieutenant's Woman*" *Twentieth Century Literature* 48-1.
- Lodge, David.(1981), *Working with Structuralism: Essay and Review on Nineteenth-Century Literature*. London: Routledge and Kegan Paul.
- McHale, Brian.(1987), *Post Modernist Fiction*, London: Methuen.
- Onega, Susana.(1989), *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*. Ann Arbor: UMI Research P.
- Salami, Mahmoud.(1992), *John Fowles's Fiction and the Poetics of Postmodernism*. London: Associated UP.
- Palmer, William.(1974), *The Fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of selfhood*. Columbia: U of Missouri P.
- Thackery, William.(1950), *Vanity Fair*. New York: Random House.
- Waugh, Patricia.(1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen,

■ Abstract

Freedom from the form of the Novel:
Reading John Fowles's *The French Lieutenant's Woman*

Paik, Hye-jin

John Fowles's third novel, *The French Lieutenant's Woman*, is a work using the experimental writing technique of metafiction, and a response to the problem of modern fiction. This thesis deals with the freedom from the form of the *The French Lieutenant's Woman* (1969).

The author explores not only the theme of the freedom of his characters, but also of the freedom of the novel form. He inserts his own intrusive commentary featuring self-reflection and the suggestion of multiple endings. Fowles as an intrusive narrator tells many things with his own voice about the hypocritical Victorian society and its convention including the cautious science and incautious religion, the corrupt politics and the immutable castes of Victorian age.

Multiple ending is the device which ensures freedom from the traditional novel form. Fowles' use of the ending makes the reader, traditionally a passive spectator, participate in 'creating' the novel, interact with the story, and choose the ending which is desired by the free will of the reader.

■ Key Words

metafiction, freedom, multiple endings, form, intrusive narrator

■ 논문게재일

○투고일 : 2013년 5월 6일 ○심사일 : 2013년 5월 31일 ○게재일 : 2013년 6월 30일



후기를 통해 다시 읽어보는 『파이트 클럽』

손병용

I. 서론: 후기에 나타난 작가의 의도

『파이트 클럽』(*Fight Club*)은 척 팔라닉의 1996년 원작 소설보다 1999년 브래드 피트가 주연을 맡은 데이비드 핀처 감독의 영화 〈파이트 클럽〉으로 대중들에게 더 유명하다. 이런 점을 의식했기 때문인지 팔라닉은 2005년 판 소설의 말미에 자신의 입장을 담은 후기를 달았다. 팔라닉은 “영화가 만들어지기 전에”(Before there was the movie…) (210)라는 말을 시작으로 영화관객들 혹은 독자들의 『파이트 클럽』 수용과 이에 따른 다양한 영향들을 살펴보면서 그들의 열광적인 반응과 오독의 사례들을 열거한다. 『파이트 클럽』에 열광한 젊은이들은 잿물이나 강력 순간 접착제로 손에 키스 자국을 남기거나 자신들의 이름을 “타일러 더든”(Tyler Durden)으로 개명하기 위한 법적인 조치를 취하기도 했다(211). 파이트 클럽을 모티브로 한 유명 디자이너의 패션쇼¹⁾가 열렸고 “남자다움의 위기”(The Crisis of Manliness)라는 『위클리 스탠더드』(*Weekly*

1) 토나텔라 베르사체가 남자 옷에 면도칼을 박아 놓고 그것을 파이트 클럽 룩이라고 불렀다(210_고 팔라닉은 말하는데 『파이트 클럽』은 맨 몸의 남성들이 1대 1로 격투를 벌이는 것을 소재로 삼고 있다는 점을 생각하면 원작을 읽지 않은 대표적인 오독의 예라고 할만하다.

Standard)지의 기사나 『경직: 미국 남자들의 배신』(*The Betrayal of the American Man*)과 같은 수잔 팔루디(Susan Faludi)의 책들이 나와서 팔라닉의 의도와는 상관없는 의견들을 설파했다(211). 학계에서는 “학자들이 『파이트 클럽』을 프로이트에서부터 부드러운 조각과 해석적 춤에 이르는 모든 것으로 분석했던 펜실베이니아 대학교가 주체한 회의가 있었다.”(the University of Pennsylvania hosted conferences where academics dissected *Fight Club* with everything from Freud to *Soft Sculpture to Interpretive Dance*)(212) 자신이 의도한 소설이 이러한 평가들 이전에 존재했다는 점을 팔라닉이 누차 강조하고 있는 것은 바로 독서대중들의 지독한 오독뿐만 아니라 복제가 가능해진 시대에서 원본인 자신의 소설보다 복사본이라고 할 수 있는 영화를 통한 대중들의 곱씹기식의 수용태도를 꼬집고 있다고 볼 수 있다. 그가 그들에게 서운했던 것은 바로 자신의 의도와는 너무나 동떨어지게 자기들 멋대로 자신의 소설을 이해해서 재단하고 있다는 점일 것이다. 그는 대중들이 『파이트 클럽』을 『위대한 개츠비』의 업데이트 버전이나 고대 로망스로 이 소설을 읽지 않고 있다는 점을 지적한다.

사실, 내가 쓰고 있었던 것은 조금 업데이트된 『위대한 개츠비』였습니다. 그것은 살아남은 사도가 그의 영웅의 이야기를 들려주는 “사도적인” 소설이었어요. 두 명의 남자와 한 명의 여자가 있습니다. 주인공인 한 남자는 총을 맞고 죽지요.

그것은 에스프레소 머신과 ESPN과 경쟁하기 위해 업데이트된 클래식한 고대 로망스였습니다.²⁾

Really, what I was writing was just *The Great Gatsby*, updated a little. It was “apostolic” fiction—where a surviving apostle tells the story of his hero. There are two men and a woman. And one man, the hero, is shot to death.

2) 번역은 최필원의 『파이트 클럽』(랜덤하우스코리아)를 인용하였다.

It was a classic, ancient romance but updated to compete with the espresso machine and ESPN. (215-216)

20세기 후반 미국의 상품문화(commodity culture)³⁾ 속에서 자신의 정체성을 잃어버리고 방황하는 현대인의 정신분열적 삶에 대한 내용을 담고 있다고 볼 수 있는 『파이트 클럽』을 저자 자신은 놀랍게도 『위대한 개츠비』와 고대 로망스의 업데이트 정도로 설명하고 있다. 자신의 소설을 로망스의 현대적 개정판이라고 주장하는 팔라닉의 입장은 이후에도 확고하다. 저자의 죽음으로 독자의 탄생을 얻었고 이를 통한 다양한 해석이 가능하게 되었지만(Barthes 148) 자신의 소설을 두고서 벌어지는 갖가지 오독의 재생산에 대해, 팔라닉은 독자들의 무한한 오해와 오인의 가능성을 경계하면서, 후기를 통해서 자신의 소설 창작의 의도를 분명히 밝히고 있는 것이다.

어떤 비평가는 그 책을 공상과학 소설이라고 불렀습니다. 다른 비평가는 아이언 존 남성 운동에 대한 풍자라고 불렀습니다. 또 다른 비평가는 회사의 화이트칼라 문화에 대한 풍자라고 불렀죠. 일부는 공포소설이라고 불렀습니다. 어느 누구도 로망스라고 부르진 않았어요.

One reviewer called the book science fiction. Another called it a satire on the Iron John men's movement. Another called it a satire of corporate white-collar culture. Some called it horror. No one called it a romance. (280)

3) “현대의 상품문화는 속도와 순환을 특징으로 한다. 그것은 점증하는 속도 속에서 생산과 소비를 멈 없이 반복하면서 스스로를 공고히 한다. 상품이 소비 문화는, 김우창이 지적하듯, “우리 마음에 물건의 과포화상태”를 만들어내면서 우리의 시간을 “최대한으로 시간표화한 시간”으로 변질시킨다. 시간표화한 시간, 수치화된 공간만 있지 자연으로서의 시공간은 소멸되는 것이다.” (문광훈 229)

팔라닉은 작가로서 독자들의 컬트적인 반응에 기분이 우쭐할 법도 하지만 독자들이 자신의 소설을 로망스라고 이해하길 바라고 있음을 재차 강조한다. 아울러 그는 자신의 소설이 일곱 페이지 정도의 단편소설에서 시작된 것임을 밝히고 있다. 그것도 “직장에서의 따분한 오후 시간을 보내기 위한 실험이었다.”(It was just an experiment to kill a slow afternoon at work.)(213)고 밝히면서 이 작은 부분이 『파이트 클럽』의 제 6장이 된 “오리지널 단편”(original short story)(214)이라고 그는 말한다. 따라서 이 소설은 6장을 원형으로 하여 확장된 이야기임을 알 수 있다.

이와 같이 작가 자신이 이 소설의 의도에 대한 상당부분을 밝혔다고 볼 수 있는 후기를 통해 『파이트 클럽』을 다시 읽어본다는 것은 독자가 향해할 수 있는 다양한 해석의 향로를 제한할 수 있는 우를 범할 수 있겠지만 역으로 잘못된 향로에서 방황하지 않고 안전하게 항구에 도착할 수 있는 도움을 받을 수 있을 것이다. 따라서 본 논문에서는 팔라닉이 자신의 소설을 로망스의 개정판이라고 주장하는 의미를 살펴보기 위해서 우선 고대 로망스의 특징과 미국 문학사이의 관계를 살펴보면서 『파이트 클럽』에 스며들어 있는 로망스의 영향을 조명한다. 이후 작가 자신이 후기에서 밝힌 “아버지 없이 자란 젊은 남자들에게”(young men raised without fathers)(214) “체계와 역할, 게임의 규칙, 또는 과제”(the structure and roles and rules of a game—or a task)(214)를 알려주기 위한 책으로서 탄생한 『파이트 클럽』이 물질문명에서 벗어나지 못한 체 정체성의 상실을 겪고 있는 현대인들의 삶에 어떤 메시지를 전달해 줄 수 있는 지 살펴볼 것이다.

II. 본론: 로망스적인 요소들과 『파이트 클럽』의 메시지

중세 로망스는 개인적인 이상을 성취하기 위한 기사의 편력과 궁정연

애의 전통에 따른 귀부인과의 성애(eros) 그리고 초자연적인 요소들을 중심으로 사건이 전개된다. 중세의 대표적인 문학양식인 로망스는 텍스트들 자체 내에 존재하는 그 양식에 대한 우발적이며 대단히 자의식적인 관계에 의해서 그리고 하나의 텍스트에서 다음 텍스트로, 어느 작가에서 다른 작가로, 일부 방언들에 걸쳐서 다시 나타나는 이야기들의 언어적 표현에 존재하게 되는 상호텍스트성(intertextuality)에 의해서 도움을 받는다(Fuchs 37). 이런 의미를 브루크너(Matilda Tomaryn Bruckner)는 더 거대한 상호 텍스트적인 대화에 관해서 전체로서 또는 부분으로서, 로망스적인 요소는 언제나 등장할 수 있다고 주장한다(14). 따라서 로망스의 반복가능성은 그것의 문화적 통용과 역사적 중요성에 있어서 중요한 신호로 볼 수 있다. 반복되는 로망스는, 수세기동안에 걸친 많은 생각들과 노력들이 모여져서 만들어진 작품으로서, 중요하다고 생각되는 이야기의 보존과 발전 그리고 전달 과정에 영향을 미친 문화적 동인들과 집단적인 의지의 물질적 구체화로서 우리들에게 전해졌기 때문이다(Heng 8). 따라서 로망스는 문학의 양식으로서 문학적 관례들 속에 깊이 내재되어 있음이 분명하다.

모어랜드(Kim Moreland)는 미국 문학에 나타난 “중세적인 충동”(medievalist impulse)이 “통상적으로 과거 경험에 대한 개인적인 기억으로서가 아니라 문화적인 기억으로서 (작동하며) 이 기억은 근원으로서 과거에 그 자체를 연결했고 대조적으로 현재에 그 자체를 비교하여 평가했으며 미래에 이상적인 것으로 갈망되어진 초기의 흔적”(not in the ordinary way as an individual memory of a past experience but as a cultural memory, a trace of an earlier time that the American consciousness linked itself to in the past as source, measured itself against in the present as contrast, and aspired to in the future as ideal)(4)으로 기능한다고 말한다. 또한 그녀는 미국 문학 속에 존재하는 대표적인 기억으로 작용하는 중세적 충동을 기사도와 궁정연애를 바탕

으로 한 어떤 대상에 대한 이상화를 꼽았다. 이러한 이상화는 자아의 완성에 이르려는 노력에 대단히 중요한 시도로서 현대인들의 공허한 생활 속에서 벌어지는 개인들 간의 상호 작용에서 “진정하고도 강렬한 경험(authentic and intense experience)”이 필요하다는 인식(Moreland 6-8)에서 기인한다. 따라서 과거와 현재 그리고 미래를 관통하는 기억이자 흔적인 중세적인 충동은 바로 로망스에 대한 충동이며 이를 통한 이상의 구현이 미국문학 작품들⁴⁾ 속에 잠재되어 있다고 볼 수 있다.

팔라닉이 자신의 소설을 살아남은 사도가 들려주는 영웅의 이야기이자 두 명의 남자와 한 명의 여자가 등장하는 고전 로망스라고 밝히는 점은 이 소설에서 직접적으로 나타나는 로망스적인 요소라고 할 수 있다. 화자는 타일러와 함께 파이트 클럽을 열고 추종자들을 모아 기존 권력에 대항하는 파괴활동과 같은 프로젝트 메이헴(Project Mayhem)을 수행한다. 그러나 마지막 장에서 타일러와 그의 모든 추종자들은 사라지고 화자 혼자만 남겨지면서 지난 일들을 회상하는 모습은 살아남은 사도가 지난날의 영웅담을 전하는 장면을 연상시킨다. 또한 두 명의 남자 주인공인 화자와 타일러와 함께 말라 싱어(Marla Singer)라는 여성이 등장함으로써 로망스의 성애적인 사랑(erotic love)의 독자의 기대를 환기시킨다. 로망스에 대한 간접적인 연상을 일으키는 것은 파이트 클럽이라는 남성성을 드러내는 격투의 장이 중세 기사들이 자신의 용맹과 무용을 뽐내던 마상 창 시합(jousting)을 떠올리게 한다는 점이다. 궁극적으로 이 소설은 파커모리스 빌딩에서 시작해서 끝나는⁵⁾ 원형적인 구성(circular construction)과 여

4) 김 모어랜드는 중세적인 충동이 배어있는 작품들을 쓴 작가들로 마크 트웨인(Mark Twain), 헨리 아담스(Henry Adams), 스콧 피츠제럴드(F. Scott Fitzgerald) 그리고 어니스트 헤밍웨이(Ernest Hemingway)를 들고 있다.

5) 『파이트 클럽』은 총 30장으로 구성된 소설이다. 1장과 29장이 파커 모리스 빌딩의 옥상에서 벌어지는 사건들을 담고 있고 타일러와 화자가 벌인 편력의 과정을 회상하는 형식으로 구성되어 있다. 30장에서 화자는 정신병원을 연상시키는 곳에서 타일러와의 편력이 끝났음을 알게 된다. 따라서 소설이 편력은 1장부터 29장까지라고 볼 수 있다.

자 주인공 말라 싱어를 두고 벌이는 성애적인 사랑이라는 로맨틱인 요소들과 함께 주인공의 모험과 깨우침이라는 편력의 플롯을 가지고 있다. 현대 사회에서 결여된 개인의 정체성과 이상을 찾기 위한 편력의 과정이 『파이트 클럽』에서 펼쳐지는 것이다.

『파이트 클럽』에서 화자가 자신의 콘도 속에 장만해 놓은 이케아(IKEA) 소파와 수제 유리 접시와 같은 물질들에 만족하면서 살아가지만 불면증을 겪고 있는 것은 이상화의 대상이 잘못 설정되어 있음을 알려준다. 또한 불면증을 치료하기 위한 자기 명상과 환자들의 모임(support group)에 참석하여 대리만족을 느끼는 것은 진정하고도 강렬한 경험의 자리에 모방에 따른 간접적인 경험이 잘못 끼어들어 있다는 것을 나타낸다. 오직 파이트 클럽에서 몸과 몸이 부딪치고 깨어지는 격렬하고도 직접적인 경험을 겪고서야 화자는 자신이 살아있다는 느낌을 갖는다.

파이트 클럽은 보통 체육관에서 들을 수 있는 힘쓰는 소리와 소음으로 가득하다. 하지만 파이트 클럽은 체육관과 달리 자기 개선을 위해 존재하지 않는다. 교회에서나 들을 수 있는 광란의 갈채가 있고, 일요일 오후에 눈을 뜨면 웬지 구원받은 기분도 느낄 수 있다.

There's grunting and noise at fight club like at the gym, but fight club isn't about looking good. There's hysterical shouting in tongues like at church, and when you wake up Sunday afternoon you feel saved. (51)

중세 로맨스에서 기사들이 용맹과 무용을 뽐내며 벌어지는 마상 창시합을 연상시키는 일대일의 정면 승부는 어떤 목적도 이익도 없이 전혀 모르는 사람들과 그냥 “싸우기 위해 싸우는 것(fight to fight)”(54)일 뿐이다. 싸움에 대한 이유는 너무나 단순하다. 싸우고 나면 자신이 아직 살아있다는 느낌이 좋아서, 세상 모든 일에 무덤덤해질 수 있어서이다. 『파이

트 클럽』이라는 소설의 제목이 암시하는 바와 같이 이 소설은 별거벗은 남자들이 벌이는 일대일 격투를 다루고 있다. 반복적인 고단한 직장생활로 대변되는 현대의 일상에서 자신의 존재가치를 물질에만 의존한 채 하루하루를 살아가는 애비 없는 자식들의 피 터지는 결투가 바로 이 소설의 모티브이다. 하지만 이러한 싸움에 대해 팔라닉은 중요성을 크게 부여하지 않는다.

“변환 장치”인 코러스를 위해서 나는 여덟 개의 규칙들을 적었다. 파이트 클럽이라는 전체적인 아이디어는 중요하지 않다. 그것은 임의적인 것이었다. 그러나 여덟 개의 규칙들은 무언가에 적용되어야 했다. 당신이 누구와 싸움을 청할 수 있을 클럽은 왜 안 되는가? 디스코텍에서 춤을 추자고 제안하는 방식. 또는 누군가에게 당구나 다트 게임을 하자고 요구하는 것. 싸움은 이 이야기에서 중요한 부분이 아니었다. 내가 필요로 했던 것은 규칙이었다. 내가 과거 또는 현재, 가까이에서 또는 멀리에서 시작과 진화를 묘사할 수 있게 해주는 특징 없는 표식들은 일곱 페이지 안에 많은 세부적인 것들과 순간들 모두를 쑤셔 넣게 하지만 독자를 잃게 하지는 않는다.

So for that chorus—that “transitional device”—I wrote eight rules. The whole idea of a fight club wasn't important. It was arbitrary. But the eight rules had to apply to something so *why not a club where you could ask someone to fight?* The way you'd ask for a dance at a disco. Or challenge someone to a game of pool or darts. The fighting wasn't the important part of the story. What I needed were the rules. Those bland landmarks that would allow me to describe this club from the past, the present, up close or far away, the beginning and evolution, to cram together a lot of details and moments—all within seven pages—and NOT lose the reader. (213)

어떠한 물질적인 도움도 없이 오직 맨 몸으로 서로를 가격하는 싸움을

통해 자신이 살아있음을 느끼게 되는 것 보다 8개의 규칙들(rules)이 필요하다 고 팔라닉이 밝힌 이유는 무엇일까? 로망스의 편력과정에서 기사가 벌이는 무수한 전투와 싸움은 부수적인 것일 뿐 중요한 것은 기사도의 규율(code)과 궁정연애의 실행을 통한 이상의 구현과 소원성취라는 점을 생각해 볼 때 팔라닉 또한 이에 상응하여 단순한 싸움 보다는 그것을 통해 성취할 수 있는 이상화를 위해서 규칙을 중요하게 생각하고 있는 것이다. 남자들의 싸움은 이상에 닿기 위한 하나의 도구일 뿐이며 아버지의 이름(Name-of-the Father)⁶⁾과 같은 규칙의 재구성이 필요하다. 아울러 이러한 규칙에 대한 중요성은 아버지의 부재에 따른 어린 아이들의 방황에 대한 대안을 제시해 주는 것임을 알 수 있다.

동시에, 나는 거리의 갱들이 어떻게 아버지 없이 서로가 남자가 되도록 도우면서 자란 젊은이들이 되는지에 관한 빌 모어 텔레비전 쇼를 보았다. 그들은 명령을 내리고 도전을 했다. 강제된 규칙과 훈육. 그에 따른 행동. 모든 것이 코치나 훈령담당 하사관이 했음직한 것들이었다.

At the same time, I'd seen a Bill Moyor television program about how street gangs were really young men raised without fathers, just trying to help one another become men. They issued orders and challenges. Imposed rules and discipline. Rewarded action. All the things a coach or drill sergeant would do.
(214)

팔라닉은 화자를 통해 미국인들이 어떤 대상에 대한 이상을 잃어 버렸거나 또는 그 이상이 변질되어버렸다는 점을 분명히 한다. 그러한 근원

6) 딜런 에번스에 따르면 아버지의 이름(부명)은 일반적으로 오이디푸스 콤플렉스에서 근친상간의 금기를 세워놓은 사람으로서 상징적 아버지로 알려진 아버지의 금지하는 역할을 의미하는 표현이다(152).

은 상품 문화에 길들여져 헤어나지 못하는 현대인의 삶과 아버지의 부재에 따른 방향성 상실 때문으로 분석한다.

화가 나가거나 일상이 만족스럽지 못할 때는 그저 방 구석구석을 치워 놓거나 자동차 실내 장식을 바꾸곤 했다. 나중에 상처 하나 없이 죽어 묻히게 될 때 내가 남기고 갈 것은 그럴 듯한 아파트와 자동차뿐인데. 세상 그 어느 것도 변화 없이 한 곳에 머무르지 않는다. 모나리자도 언젠가는 흉측하게 벗겨질 거고. 파이트 클럽에 가입한 후 나는 헐거워진 이를 신나게 흔들며 댈 수 있게 되었다.

자기 개선은 해답이 아닐지도 모른다.

타일리는 자신의 아버지에 대해 아는 게 전혀 없었다.

어쩌면 가지 파괴가 해답일 수도 있다.

It used to be enough that when I came home angry and knowing that my life wasn't toeing my five-year plan, I could clean my condominium or detail my car. Someday I'd be dead without a scar and there would be a really nice condo and car. Really, really nice, until dust settled or the next owner. Nothing is static. Even the Mona Lisa is falling apart. Since fight club, I can wiggle half the teeth in my jaw.

Maybe self-improvement isn't the answer.

Tyler never knew his father.

Maybe self-destruction is the answer. (49)

부권의 기능은 아버지다운 면모를 가진 또 다른 인물에 의해 수행되는 상징적인 기능으로 아버지는 일시적으로 부재할 때조차 지금 여기에 있는 것처럼 작동한다(핑크 140-142). 따라서 여기서 팔라닉이 말하는 아버지는 어떤 관념과 결부된 아버지라는 기표이며 이는 규칙과 같은 기능을 하고 있다. 다음과 같이 화자에게 아버지는 부재한 상태와 마찬가지로이다.

나는 육 년간 아버지와 지냈지만 아버지에 대한 기억은 하나도 남아있지 않다. 아버지는 육 년에 한 번씩 거처를 옮겨가며 새 가족을 이룬다. 가족이라고도 할 수 없다. 오히려 프랜차이즈라고 부르는 편이 훨씬 바람직하다.

파이트 클럽에 나오는 이들은 여자들에 의해 길러진 남자들이다.

Me, I knew my dad for about six years, but I don't remember anything. My dad, he starts a new family in a new town about every six years. This isn't so much like a family as it's like he sets up a franchise.

What you see at fight club is a generation of men raised by women. (50)

『조이 럭 클럽』(*The Joy Luck Club*), 『야야자매들의 성스러운 비밀들』(*The Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood*) 그리고 『미국식 퀼트 만드는 방법』(*How to Make an American Quilt*)과 같은 여자들을 대상으로 한 책들이 준비한 가운데 팔라닉이 목표로 한 『파이트 클럽』은 “남자들이 그들의 삶을 공유할 수 있는 새로운 사회적 모델을 제시하는 책”(novel that presented a new social model for men to share their lives; 214)이다. 이는 불면증을 치료하기 위해 화자가 참여하는 고환암 환자들의 모임⁷⁾인 “나머지 남자들의 모임”(Remaining Men Together; 18)과 같이 본질은 사라지고 껍데기만 남은 이 시대 남성들에게 새로운 대안을 제시하려는 시도로 이해 될 수 있다.

7) 고환암 환자들의 모임뿐만 아니라 나머지 환자들의 모임 또한 질병의 특성과 모임의 명칭이 상당히 모순된다. 예를 들어서 혈 기생충감염 환자들의 모임(group for blood parasites)은 ‘자유와 청명함’(Free and Clear)이고 뇌 기생충 감염 환자들의 모임(brain parasites)은 ‘하늘과 끝.’(Above and Beyond) 이다. 또 이들 모임에서는 기생충(parasite)이란 단어를 에이전트(agent)라고 부르고 치료(cure)를 요양(treatment)이란 말로 쓴다. 이는 본질을 그럴 듯한 포장으로 숨기려는 사회의 속성을 보여준다.

그것은 남자들에게 체계와 역할, 게임의 규칙이나 과제를 전해주고 감정 표현이 너무 적나라하지 않아야 할 것이다. 그것은 모으고 함께 하는 새로운 방식을 모델로 만들어야 할 것이다.

It would have to give men the structure and roles and rules of a game—or a task—but not too touchy-freeely. It would have to model a new way to gather and be together. (214)

남성성을 드러낼 수 있는 파이트 클럽과 같은 새로운 사회적 모델에 대한 사항은 누드비치에서 만나게 되는 타이러를 통해 제시된다. 그는 영사 기사, 웨이터, 비누 제조업자와 같은 블루칼라의 직업을 가지고 있지만 세상의 모든 것을 파악하고 있는 신과 같은 존재이다. 화자는 아버지의 부재와 부권적 기능의 실패에서 비롯된 결과들 중 처음 시작단계라고 할 수 있는 환각(핑크 145)을 겪는다. 타이러는 화자의 환각이며 또 다른 분신(alter ego)일 뿐만 아니라 자신의 욕망을 대변하는 슈퍼맨과 같은 전지전능한 초자연적인 존재로 그려진다. 로망스의 초자연적인 요소가 현실의 이면에 숨겨진 진실을 밝히는데 사용되는 것처럼 타이러는 화자가 진정으로 바라는 욕망을 보여준다. “나는 조의 찢어진 가슴. 타이러가 나를 버렸으니까. 아버지도 나를 버리고,”(I am Joe's Broken Heart because Tyler's dumped me. Because my father dumped me.)(134)라고 화자가 말하는 것은 바로 자신의 정체성을 규정할 수 없기 때문이다. 이러한 화자의 상황에서 그의 상상력이 만들어낸 타이러는 로망스 속 주인공과 같이 등장한다. 타이러는 기사도에 다른 신념을 가지고 이상을 펼쳐 보이기 위해 길을 떠나는 중세 기사의 모습으로 등장한다. 즉 그는 자기성찰을 이루기 위해 말을 타고 혼자서 편력을 떠나는 로망스 속 중세 기사의 모습처럼 홀연히 등장하여 남성성의 회복을 돕고 정체성의 상실을 치유하고 이상의 재구축을 돕는다. 그는 화자가 “나는 누구이고, 어디에서 왔으며 여기는

어디고 어디로 가느냐?”에 대한 답을 찾으려 한다. 화자의 또 다른 자아라고 볼 수 있는 타일러와 함께 파이트 클럽과 프로젝트 메이헴을 결성하고 정체성 인식과 진정으로 자신이 원하는 삶의 구축이라는 이상을 향해 가는 과정은 신비하고 초자연적인 요소를 가진 로망스의 편력과 같은 맥락으로 볼 수 있다. 이러한 중세의 초자연적 현상이 업데이트된 것은 타일러라는 신비로운 인물의 등장이다. 화자는 자신과 타일러가 동일 인물임을 알고 있는 말라에게 “오, 말도 안 돼. 이건 꿈이야. 타일러는 영사된 그림일 뿐이야. 정신분열증 환자. 심인성 기억 상실 상태. 타일러 더튼은 환영이야.”(Oh, this is bullshit. This is a dream. Tyler is a projection. He's a disassociative personality disorder. A psychogenic fugue state. Tyler Durden is may hallucination.)(168)라는 사실을 털어 놓는다.

“하지만 타일러는 바로 너잖아,” 말라가 말한다.

아니야.

난 아니야.

난 타일러의 모든 면이 부러워. 그의 용기와 명석함. 그리고 그의 대담함. 타일러는 익살맞고 매력적이고 힘이 넘치고 자존심이 강해. 모두들 그를 우러러보며 자신들의 세상을 바꿔 주길 원하지. 타일러에겐 그럴 만한 능력이 있고, 무엇보다도 그는 자유로워. 난 꿈도 못 꾸 볼 일이지.

“But you are Tyler,” Marla says.

No.

No, I'm not.

I love everything about Tyler Durden, his courage and his smarts. His never. Tyler is funny and charming and forceful and independent, and men look up to him and expect him to change their world. Tyler is capable and free, and I am not. (174)

하지만 화자에게 타일러는 아들이 감히 범접할 수 없는 아버지의 위치에 있으며 그에게서 자신의 이상을 투영시키고 있음을 확인할 수 있다. 따라서 타일러의 입을 통해서 화자가 바라는 자신의 이상이 무엇인지 우리는 파악할 수 있다. 8개의 규칙들을 설정하는 타일러는 화자에게 아버지의 부재를 메꿔주는 새로운 모델로서 작용한다. 타일러는 자기파괴를 통해서 진정한 자유의 획득이 가능하다고 말한다.

타일러는 내가 인생의 밑바닥까지 추락하려면 아직 멀었다고 말한다. 추락하지 않고서는 구원받을 수 없다는 말도 덧붙인다. 예수가 십자가에 못 박혀 구원을 받았듯이. 그래도 돈과 재산, 지식을 멋모르고 내던져 버릴 순 없잖아.

Tyler says I'm nowhere near hitting the bottom, yet. And If I don't fall all the way, I can't be saved. Jesus did it with his crucifixion thing. I shouldn't just abandon money and property and knowledge. (70)

타일러는 “모든 것을 잃은 후에야 비로소 진정한 자유를 만끽할 수 있는 거야,” (“It's only after you've lost everything,” Tyler says, “that you're free to do anything.”) (70)라고 화자에게 말하지만 화자는 여전히 물질문명이 자신에게 선사하는 안식을 버리는 것을 주저하고 있다. 화자는 파이트 클럽의 회원이자 자신과 비슷한 처지의 월급쟁이인 월터 스콧의 고민거리를 상상해본다. 고기가 들어 있지 않는 식단과 오존문제 그리고 동물 생체 실험과 같은 것은 화자와 같은 현대인이 고민거리할 거리가 되지 않는다. 세상은 그들에게 다음과 같은 것을 고민하라고 강요한다.

이걸 절멸이라 생각하지 마. 그저 소형화일 뿐이니까.

수천 년간 인간은 지구를 마구잡이로 손상시켜 왔다. 그런데 이제 와서 나더러 원

상회복시켜 놓으라는 거야? 수프 캔을 깨끗이 닦고, 다 써 버린 엔진 오일의 마지막 한 방울까지 주워 담으라고?

그걸로 모자라 내가 태어나기 전부터 묻혀 있던 핵폐기물, 휘발유 탱크, 그리고 유독성 폐수를 내 책임으로 더미는 거야?

Don't think of this as extinction, Think of this as downsizing.

For thousands of years, human beings had screwed up and trashed and crapped on this planet, and now history expected me to clean up after everyone. I have to wash out and flatten my soup cans. And account for every drop of used motor oil.

And I have to foot the bill for nuclear waste and buried gasoline tanks and landfilled toxic sludge dumped a generation before I was born. (124)

현대인들의 고민은 언론매체에서 흘러나오는 공공적인 분야에 관한 내용과는 전혀 다르다. 화자의 세대가 고민하는 것은 물질적인 것이 아닌 정신적인 것이다. 소설 내에서 이름을 부여받지 못한 화자는 기의 없는 기표와 같다. 세상에서 불릴 이름도 없는 존재가 무슨 이런 대단한 고민을 한단 말인가? 이 질문에 답하기 위해서 우리는 팔라닉이 자신의 소설을 로망스라고 불렀다는 점을 상기할 필요가 있다. 스는 서사시와 로망스의 기능적인 대립을 설명하면서 서사시는 전쟁영웅의 국가 건설에 대한 이야기로서 목적론적인 이데올로기를 지니지만 로망스는 서사시의 이야기 진행에서 벗어나 개인이 겪는 이야기, 성애의 유혹, 개인적인 모험을 담고 있다고 주장한다(Fuchs 13). 즉 현대인들은 서사시와 같은 대의적인 주제를 놓고 고민할 것이 아니라 로망스와 같은 개별적인 주제에 대한 고민을 해야 한다는 점이다. 화자와 같은 현대인이 고민해야 하는 것은 바로 자신의 정체성에 대한 것이다. 정체성 상실에 대한 원인을 팔라닉은 기계공의 입을 빌려 다음과 같이 말한다.

“우리는 세계대전이나 대공황을 겪어보지 못한 세대이지만 우리에게는 영적인 대전이 있어요. 우리는 문화에 대항하는 대혁명도 있지요. 대공황은 바로 우리 삶이에요. 영적인 대공황 말이죠.

“We don't have a great war in our generation, or a great depression, but we do, we have a great war of the spirit. We have a great revolution against the culture. The great depression is our lives. We have a spiritual depression. (149)

회자가 속한 세대의 영적 공황은 세상이 개인에게 강제로 부과한 부채 의식 때문이다. 대공황과 세계 대전과 같은 큰 사건을 겪지 않고 풍요롭게 자라면서 물질적인 향락을 누리는 세대는 오히려 물질문명에 매료되어 인간관계 구축에 어려움을 겪게 되고 자신을 바라 볼 수 있는 타인의 거울을 상실한 채 자신의 정체성을 국가와 기업이 알려주는 대상과 일치시키려고 할 뿐이다. 따라서 개인의 삶과 이상을 피폐하게 만든 주범은 국가와 기업들이다. 이들이 개인에게 가치를 알려주고 이름을 붙여준다.

영국이 탐사와 식민지 건설, 그리고 지도 제작을 시작한 후로 세계 곳곳엔 영국적인 지명이 붙게 되었다고 타일러는 늘 말해왔다. 영국에겐 세상 모든 곳의 이름을 붙일 수 있는 권한이 있었다. 아니, 거의 모든 곳에.

...

앞으로 우주 탐사에 나서는 메가톤급 기업들은 자신들이 발견하는 새로운 행성들의 이름을 직접 짓게 될 것이다.

아이비엠 행성.

필립 모리스 은하.

데니의 행성.

누구에게 먼저 발견되느냐에 따라 그 법인 단체 이름을 다르게 되겠지.

This was something Tyler talked about, how since England did all the exploration and built colonies and made maps, most of the places in geography has those secondhand sort of English names. The English got to name everything. Or almost everything.

...

This way, when deep-space exploitation ramps up, it will probably be the megatonic corporations that discover all the new planets and map them.

The IBM Stellar Sphere.

The Philip Morris Galaxy.

Planet Denny's

Every planet will take on the corporate identity of whoever rapes it first. (171)

이런 세상 속에 살고 있는 개인은 정체성을 상실하고 있다. 현대인들은 자신들의 의미를 잃어버린 존재이다. 빅 밥(Big Bob)이라는 별칭으로 알려진 사내가 죽고 나서야 로버트 폴슨(Robert Paulson)이라는 본명이 밝혀지는 것처럼 인간은 우주 원숭이(space monkey)와 같은 존재로 이 시대에서 언제나 대체 가능한 부품일 뿐이다. 이들은 기의가 없는 기표로 이 세상에서 아무런 의미가 없는 존재들이다.

“우리 문화는 우리를 모두 똑같이 만들어 놓았습니다. 이제 더 이상 희고, 검고, 부자 따위의 경계는 존재하지 않습니다. 우리 모두 같은 것을 원하고 있습니다. 각자의 개성이 죽어 버렸다는 뜻입니다.”

The space monkey continues, “Our culture has made us all the same. No one is truly white or black or rich, anymore. We all want the same. Individually, we are nothing.” (134)

땅과 별들 사이에서 있는 지금, 나는 꼭 우주로 쏘아 올려진 동물이 된 기분이다.

개.

원숭이.

사람.

그저 맡겨진 단순한 임무만 하면 된다. 레버를 당기고 버튼을 누르고, 아무것도 이해할 순 없지만.

Up here, in the miles of night between the stars and the Earth, I feel just like one of those space animals,

Dogs,

Monkeys,

Men,

You just do your little job. Pull a lever. Push a button. You don't really understand any of it. (193)

그들이 이렇게 물개성적인 삶을 살아가는 것은 문명의 세뇌 때문이며 자신에 대한 성찰이 없이 이상을 몰수당하고 살아가는 삶 때문이다. 텔레비전을 통해 당신도 언젠가 아메리칸 드림을 이룬 주인공이 될 수 있다는 신기루를 믿을 수밖에 없는 환경이 바로 그것이다. 화자와 같은 현대인들이 깨어나야 하는 미몽은 자신들이 길들여져 있는 물질문명의 환상에서 벗어나는 것이다. 성공으로 가는 13가지 덕목⁸⁾과 같은 벤저민 프랭클린(Benjamin Franklin)식의 자기 개선이 아니라 자신들을 둘러싼 억압으로부터 벗어나는 것이 중요하다.

“우린 역사의 자손이야. 텔레비전에 의해 길러진. 언젠가 백만장자나 인기 배우

8) 13가지 덕목은 절제, 침묵, 질서, 결의, 검소, 근면, 성실, 정의, 온화, 청결, 평온, 순결 그리고 겸손이다.

나 록 스타가 될 거라고 철석같이 믿고 있지. 하지만 안타깝게도 그건 헛된 꿈일 뿐이야. 우린 그 사실을 아주 천천히 깨달아 가고 있는 중이야.”라고 타일러가 말했다.

“We are the middle children of history, raised by television to believe that someday we'll be millionaires and movie stars and rock stars, but we won't. And we're just learning this fact,” Tyler said. (166)

인공적으로 변질된 세계를 물려받았다는 이러한 깨달음은 진정으로 자신이 무엇을 원하는 지를 깨우치게 될 때 가능하다. 리무진을 타고가면서 죽음에 직면해 있을 때 화자는 자신이 진정으로 원하는 것이 무엇인지 알게 된다. 중세적 충동이 미국 문학 속에 전해주는 진실 되고 격렬한 경험을 화자는 겪게 되는 것이다. 죽음의 순간을 겪으면서 화자는 자신이 진정으로 바라는 것이 직장을 그만두는 것임을 알게 된다. 화자는 자동차 결함으로 인한 인명사고를 회사가 정한 단순한 방정식에 대입해 보상금을 산출하는 일을 하고 있다. 인간의 가치에 대한 금전적 계산. 이것이 바로 화자가 그만 두고 싶었던 일일 것이다.

지금. 놀라운 죽음이 기적. 방금 전까지만 해도 걷고, 떠들어 대던 이들이 몇 초 후에는 그냥 물체로 전락해 보리는 것.

난 아무것도 아니야. 아니, 그것조차도 못돼

Now. The amazing miracle of death, when one second you're walking and talking, and the next second, you're an object.

I am nothing, and not even that. (146)

생과 사의 경험을 통해 화자가 알게 된 자신이 진정으로 원하는 것을 통해 화자는 재탄생을 하게 된다. 이를 두고 리무진에 함께 동승했던 기

계공은 “생일 축하합니다,”(Happy Birthday)(147)라고 말한다. 재탄생의 순간은 화자뿐만 아니라 편의점 직원 레이몬드 헤셀에게 충구를 겨누며 죽음의 공포를 준 후 그의 소원이 수의사가 되고 싶은 것이라는 이야기를 듣는 장면에서도 확인할 수 있다. 물질문명이 사회의 최말단에 위치해 있는 사람들에게 주는 일시적인 달콤함 속에 안주하면서 자신이 원하는 것이 무엇인지도 모른 채 살지 말기를 화자는 당부하는 것이다.

레이몬드 헤셀. 네가 고작 치즈 살 돈이나 벌면서 텔레비전 앞에 바짝 붙어 있는 모습을 보는 것보단 차라리 널 죽여 버리는 게 더 나아.

...

레이몬드 케이. 케이. 헤셀. 오늘 밤 집에 돌아가서 네가 먹게 될 음식은 태어나서 한 번도 먹어 본 적이 없는 가장 맛있는 저녁이 될 거고, 내일은 네 생애 가장 아름다운 날이 될 거야.

Raymond Hessel, and I'd rather kill you than see you working a shit job for just enough money to buy cheese and watch television. (155)

...

Raymond K. K. Hessel, your dinner is going to taste better than any meal you've ever eaten, and tomorrow will be the most beautiful day of your entire life. (155)

이러한 인식을 바탕으로 화자도 자신의 정체성을 찾아 나선다. 말라와의 대화에서 그는 그것이 무엇인지를 밝힌다. 그것은 바로 자신을 움직인 물질문명이었고 해결책은 그 문명을 기록한 역사를 파괴하는 것이다.

내 인생을 증오했지. 직장에도 흥미를 못 붙였고, 집에 잔뜩 쌓아 둔 가구들을 향한 애정도 식어버렸어. 세상을 내 마음대로 바꾸고 싶었지만 막상 그러려니까 마땅

한 방법이 떠오르지 않는 거야.
오직 그것들을 끝장내는 방법밖에.

I hated my life. I was tired and bored with my job and my furniture, and I couldn't see any way to change things.

Full cycle. (174-175)

그가 바라는 것은 자신을 읊아맨 국가와 기업의 문명에서 벗어나는 것이고 그 문명을 기록한 역사를 파괴하는 것이다. “우리는 세상을 폭파해 역사에서 해방시키고 싶었다.”(We wanted to blast the world free of history)(124)라는 화자의 욕망은 개인들의 삶을 억눌렀던 주변의 모든 유혹들로부터의 탈출을 의미한다. 부지불식중에 상품문화에 세뇌되어 버리고 이를 통제하는 아버지가 없는 현대의 남성들에게 화자는 “우리는 진짜 누구일까?” 그리고 “우리가 정말 원하는 것은 무엇인가?”에 대해 자문해 보도록 만든다. 결국 자기파괴를 통한 자기창조를 이루기 위해서는 우리의 생각을 그리고 삶을 지배하는 문명을 파괴해야 한다.

화자가 파커 모리스 빌딩에서 자신이 손 총에 맞은 후 천상의 세계에 온 것이 아닌가라는 착각이 드는 마지막 장면 사실 정신병원으로 유추되는 공간에서 진행된다. 이곳에서 팔라닉이 세상에 던지는 메시지는 분명해진다. 청소부의 입을 통해서 전해지는 이 소설의 메시지는 다음과 같다.

“문명을 부숴 버리고, 세상에서 좀 더 나은 뭔가를 창조해야죠.”

“We're going to break up civilization so we can make something better out of the world.” (208)

Ⅲ. 결론: 외면적인 삶보다 내면적인 삶으로 돌아 가야할 때

2012년은 자본주의 사회의 횡포에 맞서 “월가를 점령하라”(Occupy Wall Street)라는 시위가 극에 달한 해였다. 시위 참여자들은 부자들이 자신들의 몫을 빼앗아 가고 있다며 자본주의의 탐욕을 비난했다. 1%가 99%를 지배하는 사회. 이러한 상황이 벌어지게 된 이유는 무엇인가? 팔라닉의 진단은 분명하다. 그것은 개인들이 소비를 통해 자신의 존재를 확인하고 있는 오늘날의 문명 때문이다. 이러한 문명은 텔레비전에서 흘러나오는 소비에 대한 적극적인 권장 그리고 누구나 성공할 수 있다는 신기루와 같은 믿음을 기반으로 한다. 그리고 지명과 행성의 이름을 지을 권한 가진 국가와 기업은 개인들을 획일화된 스페이스 몽키로 만들어 버리고 월급으로 준 돈도 다시 물건을 팔아 회수해 간다. 개인에게 남은 것은 정체성과 이상적 대상에 대한 상실감뿐이다.

이러한 상실감에 따른 불면증을 치료하기 위해 화자는 유도명상을 한다. 그때 그에게 떠오른 것은 펭귄이다. 날개가 쓸모없어져서 퇴화되어 날지 못하는 새, 펭귄. 화자와 같은 현대인들도 아버지의 부재 속에서 상품문화의 노예가 되어 살아가다 보니 자신들의 정체성을 알아 가려는 노력은 도태되고 현실에 안주하게 되었다. 따라서 팔라닉은 화자의 욕망을 대변하는 타일러라는 분신을 등장시켜 화자가 자신의 정체성을 찾아가는 편력을 이끈다. 그리고 화자가 이러한 문명 속에서 벗어나야 한다는 의식을 깨우치게 해준다. 그 출발점은 자신이 가장 하고 싶은 것이 무엇인지에 대한 인식부터이다. 비행기와 호텔방의 위생용품들처럼 소형화된 세계에 익숙하고 소비를 통해서만 자신의 존재를 확인하며 환자들의 모임 이름처럼 진실을 가리고 있는 삶속에서 현대인들은 자신이 누구인지 그리고 자신의 이상이 무엇인지를 분명히 해야 한다. 그렇지 않으면 타일러를 만나기 전의 화자처럼 상품을 소비하는데 지쳐 죽음만을 고대하는 이름 없는 존재가 될 뿐이다.

삶의 가치가 지닌 중요성은 화자가 리무진을 타면서 겪었던 죽음에 대한 진실 되고 격렬한 경험에서 나온다. 그리고 그는 자신이 진정으로 원하는 것이 무엇인지에 대해 깨닫게 된다. 이렇게 자기 이상에 대한 갈망을 확인할 수 있었던 것은 모어랜드가 말한 중세의 충동이 이 소설에서 작동하기 때문이다. 타일러는 어찌 보면 오늘날의 돈키호테와 같은 인물이다. 기사 이야기인 로망스를 너무 탐독한 결과 정신 이상을 일으키고 자신을 돈키호테라 칭하면서 편력을 떠나 풍차를 거인으로 착각하여 돌진하는 그는 오늘날의 타일러의 모습과 흡사하다. 동일인물인 화자와 타일러가 자신의 정체성을 깨닫기 위해 파이트 클럽을 열고 거대 물질문명에 맞서 게릴라전을 펼치는 이 소설은 중세 로망스에 등장하는 편력의 모티브를 가지고서 현대의 거대 문명 속에서 고투를 벌이는 개인들에게 과감히 그 문명에 맞서도록 응원의 메시지를 보낸다.

(동국대 경주캠퍼스)

■ 주제어

파이트클럽, 척 팔라닉, 로망스, 상품 문화

■ 인용문헌

- 팔라닉, 척. 『파이트 클럽』. 최필원 역. 서울: 랜덤하우스코리아, 2008.
- 문광훈. 『김우창의 인문주의: 시적 마음의 동심원』. 서울: 한길사, 2006.
- 핑크, 브루스. 『라캉과 정신의학』. 맹정현 역. 서울: 민음사, 1997.
- 에반스, 달린. 『라캉 정신분석 사전』. 김종주 외 역. 서울: 인간사랑, 1996.
- Bruckerner, Matilda Tomaryn. "The Shape of Romance in Medieval France." Ed. Roberta L. Krueger. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge UP, 2000: 13-28.
- Fuchs, Babara. *Romance*. New York: Routledge, 2004.
- Heng, Geraldine. *Empire of Magic: Medieval Romance and the Politics of Cultural Fantasy*. New York: Columbia UP, 2003.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Image-Music-Text*. Tr. Stephen Heath, New York: Hill & Wang, 1977. 142-148
- Moreland, Kim. *The Medieval Impulse in American Literature: Twain, Adams, Fitzgerald, and Hemingway*. Charlottesville: UP of Virginia, 1996.
- Palahniuk, Chuck. *Fight Club*. New York: Norton, 2005.

■ Abstract

Re-reading *Fight Club* through Afterword

Son, Byong-yong

(Dongguk University)

Fight Club is known as cult movie in which Brad Pitt starred. However, the movie was based on the novel written by Chuck Palahniuk. Because of a lot of misunderstanding about *Fight Club*, Palahniuk added afterword to his 1996 novel in 2005. He complains that no one called *Fight Club* a romance. He says that this novel was written for men. He says in the afterword that what he tried to write in *Fight Club* was *The Great Gatsby* updated a little and ancient romance. Therefore, this essay aims to examine and illuminate the influence of romance and intention of writer. *Fight Club* can be seen as a quest of medieval romance to prove knight's identity and to realize his ideal. Tyler Durden, alter ego of the narrator, leads narrator to quest his own identity. Undergoing this process, narrator is awoken to the absence of father and evil influence of commodity culture. He feels alive after fighting with other person at *Fight Club*. He experiences a bottom and fear of death. These experiences are authentic and intensive as the medieval impulses in American literature as Kim Moreland said. These allow narrator to know that commodity culture and depersonalized society are to be destroyed. Narrator realizes that we should destroy ourselves and civilization to

make something better out of ourselves.

■ Key Words

Fight Club, Chuck Palahniuk, Romance, Commodity culture

■ 논문게재일

○투고일 : 2013년 5월 23일 ○심사일 : 2013년 5월 31일 ○게재일 : 2013년 6월 30일



아일랜드 현대극 다시 읽기*

: (탈)식민적 정치성에서 미학적 목소리로

정윤길

I. 문제제기

일반적인 연극의 기원과는 달리 아일랜드 연극은 자신들의 과거 켈트 문화 전통이 아닌 영국의 식민지 정책에 의해서 도입되고 유지되었다는 특징을 지닌다. 이러한 점에서 아일랜드 연극은 제1세계와 제3세계의 이항 대립적 범주에 포함되지 않는 제3의 공간으로서 주변부의 특성을 지닌 아일랜드의 정체성을 잘 대변해오고 있다고 볼 수 있다. 따라서 (초)민족시대와 세계화 시대 아일랜드의 정체성 모색이라는 큰 틀 아래서 식민지 시대의 '제국' 신화와 포스트 식민시대의 '켈틱 타이거' 신화라는 거대한 두 민족주의적 기제들이 갖는 공통적인 억압 — '집단의 이름'으로 주변부를 호명하는 행위—에 대해 동시대 아일랜드 극작가들의 다양한 반응들에 대한 연구는 아일랜드 정체성 문제를 분석하는데 있어 다분히 현재적 의미를 지닌 작업이라 할 수 있다. 이러한 작업은 영어, 대역사, 남성 그리고 남부로 대변되는 지배이데올로기의 내적 분열과 계일어, 소역사, 여성 그리고 북부의 모방과 반복을 통한 저항 이데올로기 그리고 두 가지 모두에 동의하기를 거부하는 제3의 목소리와 같은 포스트

* 이 논문은 2011년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2011-327-S2011A017300025).

식민 아일랜드의 다양한 내러티브 사이에 존재하는 구조적 상관관계에 주목함으로써, 전지구적으로는 다국적 자본에 의한 서양의 지배력이 지속되는 상황 그리고 아일랜드의 경우에는 광범위하게 진행되는 혼종화의 상황에서 이들의 영향력을 인정하면서 동시에 그것에 저항할 수 있는 길을 문학 텍스트를 통해 고민하게 하는 역할을 해왔다.

아일랜드 현대극에 대한 국내외의 연구는 전체적으로 (탈)식민적 정치성이 중심 주제가 되어왔다. 흐름상의 큰 줄기는 아일랜드 연극이 더 이상 과거에 얽매이지도 않고 또 연극의 시초를 잊지도 않은 채 다문화주의와 세계화의 흐름 안에서 자신들만의 특성과 인류의 보편적 가치를 추구하게 된 시점에 와 있음을 읽어내려 하는 것이다. 구체적으로 간략하게 정리해보면 대표적 비평가인 맥그라스(F. C. McGrath)의 요지는 “오늘날 아일랜드의 모든 작가들은 아일랜드를 되받아 쓰는 과정에 있다”(26)는 것이다. 즉, 식민지 역사 문제를 문학 속에서 재현하여 아일랜드를 탈식민화하는 길을 모색하고 있다는 주장이다. 타이슨(Tyson)은 이중의식에 기초한 탈식민주의 정체성은 토착 문화와 식민 문화 사이에서 지속적으로 진화하는 혼성 상태에 놓이게 되는데, 이러한 혼종성은 점점 더 문화적으로 혼성화 되어가는 현실에서 생산적이고 자극적이며, 적극적인 힘으로 작용(360)하게 된다는 논지를 중심으로 자신의 연구를 진행해나간다. 라이산드로(Lysandrou)는 언어, 역사, 기억 그리고 몸에 이르기까지 다양한 극적 제재들을 통해 언어의 상대성, 리얼리티의 불확정성과 우연성과 같은 포스트구조주의적 특성을 일관적이며 보여주고 있다는 점과 식민주의 시대가 끝난 후에도 계속되는 서양의 영향력을 비판하고 극복하려는 노력이자 식민주의적 영향력에 대한 인식과 비판이라는 당면 과제에도 충실한 텍스트라 주장(90)한다. 그 외에도 민족주의의 부활이 아닌 혼종화되고 상호의존적이고 불순하고 뒤섞여 있다는 인식을 유지하는 것이 아일랜드가 처한 현실적인 문제를 해결하는 데에도 도움이 된다는 주장(Kearney 77)과 식민 이후의 대안적 세계 같은 것(Boltwood

34) 그리고 역사 기록에는 억압되거나 부재하는 인물들이 구체적인 하나의 작품 텍스트에 등장함으로써 나타나는 효과는 단성의 제국주의 담론에 식민주체의 다성적 목소리를 담아 상이한 관점을 전경화시키는 것(Corbett 16)이라는 비평 등이 있다.

국내의 연구로 이희원은 브라이언 프리엘(Brian Friel)에 대한 연구를 통해 아일랜드와 영국의 경계에 놓여 있는 작가들의 처지와 이로 인한 이중적 시각과 역사의 탈신화화와 같은 전통적인 이미지들과 신화들을 해체해 아일랜드 내의 분열과 갈등을 치유하고자 함을 보여준다(257)고 지적한다. 심미현은 프리엘이 복잡한 갈등을 겪고 있는 아일랜드의 상황을 언어, 성 그리고 기억이라는 관점에서 그려내고 있음(101)을 포스트콜로니얼 관점에서 해석하고 있다. 비교적 최근의 연구로 정문영은 마리나 카(Marina Carr)의 아일랜드성이 기존 남성중심적 민족주의의 관점을 넘어서고자 하는 그 자체로 하나의 도전임에 주목하여 그녀의 극작은 레이디 그레고리(Lady Gregory)처럼 아일랜드 민족주의와 이에 기초한 현대 아일랜드 연극의 발전을 위해 강요당해온 촉매 역할을 거부한 여성극작가의 도전적 글쓰기로 하나의 대안을 제시하고 있음을 주장(156)하고 있다.

지금까지 언급된 아일랜드 연극에 대한 국내외의 비평적 시각을 거칠게나마 한마디로 정리해보면 '식민주의 시대가 끝난 후에도 계속되는 서양의 영향력을 비판하고 극복하려는 노력'이자 '식민주의적 영향력에 대한 인식과 비판이라는 당면 과제 역시 충실하게 반영하려는 시도'들을 하고 있다는 시각이다. 이러한 관점은 이전의 민족 중심의 이해에서 벗어나 아일랜드 현대극을 분석하는데 있어 다양한 해석의 가능성을 제시하였다는 점에서 커다란 의의가 있다. 하지만 이러한 흐름들은 극에 드러나는 특정 사건이나 이미지에 대한 탈식민주의적 효과와 이에 대한 공부정의 판단에 너무 집중하여 이러한 이미지들이 갖는 개별성과 윤리의 문제에 대한 미학적 접근이라는 문학의 기본적 과업을 간과하는 것 같은 의

구심을 갖게 한다(정운길 111). 가령, 세계화 시대에 이르러 아일랜드의 타자는 이제 영국만이 아니라 미국을 포함하게 되었다. 따라서 영국을 유일한 타자로 한 아일랜드의 민족주의 또는 아일랜드성에 대한 이해로는 이와 같은 새로운 상황을 해석하는 것이 불가능해졌다.

세계화에 진입하면서 식민 역사의 필수적인 일부분이 당사자들에게 낯설어져 버렸고, 정치 조직체 내의 한 하위집단 혹은 몇몇 하위집단들에게만 알려져 있다는 것은 포스트식민 상황에 처한 나라들이 겪고 있는 공통적인 위기이다. 대다수의 아일랜드 사람은 아일랜드 언어와 그 언어로 쓰인 고대 문학을 모르거나 낯설어한다. 또한 북쪽의 신교도들은 이 두 가지뿐만 아니라 아일랜드에서의 자신들의 복잡한 초기 역사를 모르거나 낯설어하기도 한다. 자신을 이러한 상황으로부터 그 모든 상처와 단절이 망각된 상황—즉 시뮬라크럼인 다원주의가 명칭과 기원의 합법적인 양식을 찾으려는 시도를 대체해버린 상황—으로 나아가게 한다는 것은 틀림없이 하나의 식민화 경험을 또 다른 식민화 경험으로 나아가게 하는 것일 뿐이다. 왜냐하면 이러한 다원주의는 이름 짓는다는 생각을 거부하고 다양성 자체를 즐기다가 신비화시켜 버리기 때문이다. 이것은 분명 이전과는 다른 방식이라 할 수 있다. 이런 식으로 만들어진 새로운 현상은 동일한 기준으로 비교할 수 없는 두 현실이 중첩되는 것과 공존하는 것—즉 주인과 노예 양자 모두의 현실, 메트로폴리스와 식민지에 동시에 존재하는 현실—과 같은 일종의 예외적인 상황이라 할 수 있다. 이러한 시도는 애초에 가능할 수도 있었던 어떤 국가적 상황을 전제하게 된다. 이때의 국가적 상황이란 제1세계의 사회적 현실과 사회적 관계의 외양을 재생산하기는 하지만, 사실상 그 근본적인 구조가 제3세계 혹은 피식민지의 식민지화된 일상생활의 근본적인 구조에 훨씬 더 밀접하게 연관되어 있는 국가적 상황일 것이다.

아일랜드 현대극에는 이러한 상황이 고스란히 담겨있다. 아일랜드 현대극은 분명 영국의 식민지배에 대한 저항 담론적 성격과 역할을 갖고 있

지만, 그와 동시에 자신의 공동체가 식민지배 형태에서 새로운 유럽 국가 형태로 나아가는 과정에서 겪는 부조리와 고뇌를 담고 있다. 물론 탈식민적 과도기에서 직면하게 되는 이러한 혼란은 주로 식민기간 동안 자기 결정이나 훈련의 기회를 빼앗긴 사정에 기인한다. 이러한 과도기적 혼란의 한 요인은 민족국가의 문제이다. 민족국가의 형성에 작용하는 배제와 차별의 역학은 동질성에대한 강력한 욕구를 민족국가의 기본적인 동인으로 제시한 겔너(Gellner)나 '상상의 공동체' (34)로서의 국가 개념을 주창한 앤더슨(Anderson) 등 최근의 민족주의 연구기들에 의해 개진되어진 바 있다. 이러한 개인과 공동체, 중심부와 주변부 그리고 포함과 배제의 역학은 경계 횡단과 유동적 정체성의 개념을 통해 민족국가의 한계를 진단하고자 하는 이른바 탈민족주의적 관심과 맞물려 최근 아일랜드 극작가들의 작품들을 가로지르고 있는 중심 주제로 부상하고 있다.

탈 민족주의적 시각은 '상상의 공동체'가 본질주의적 정체성을 획득하는 이데올로기적 과정을 노출시킴으로써 국가에 대한 저항(역) 담론을 생산해내려는 시도의 일환이다. 즉 이는 민족 국가의 '총체화하는 경계들'을 환기시키는 동시에 이를 삭제하려는 과정이라고 할 수 있다. 탈민족주의적 시각은 하나의 통합된 공동체로서의 아일랜드의 본질주의적 개념과 재현 양식에 대한 기존의 인식을 교정하려는 비판적 의식의 연장선상에 놓여있다. 민족국가의 경계를 넘어서려는 이러한 탈민족주의적 시각은 경계 횡단과 같은 모티브를 통해 현대 아일랜드 드라마 속에서 구체적으로 형상화되고 있는 것이다.

본 논문은 이러한 문제의식의 연장선에 놓여 있다고 할 수 있다.¹⁾ 즉,

1) 동시에 이것이 본 논문이 갖는 맹점과 한계를 드러내기도 한다. 논문의 가장 기본적인 텍스트 선택에 있어서부터 이전의 비평들이 그랬던 것처럼 거시적 이론에 기반하게 된다는 것이다. 암묵적으로 정치사회적인 것을 선택의 기준으로 삼아 민족주의, 세계화, 여성, 계급 등 탈식민론의 현안을 거론할 수 있는 작품들로 구성되는 경우가 대부분이다. 일명 나름의 규정적 선별이라 할 수 있는 이러한 방식은, 애초에 탈식민 이론을 논하는 방식을 무의식적으로

아일랜드 현대극에 대한 기존의 비평이 식민지 시대의 '제국'이나 포스트 식민지 시대의 '켈틱 타이거'로 상징되는 민족과 국가 정체성이라는 보편성의 억압에 대한 매크로적인 정치 행위의 성격으로 국한되어 진행되는 경향에 대한 문제 제기이며, 이와 함께 문학이 갖는 미학적 관점에 근거하여 현대 아일랜드 연극이 개별성을 보편적 틀 속에서 인지시키기 위해 예증적 사건을 제시하는 하나의 공간과 같은 역할을 하고 있음을 보여주어 아일랜드 탈식민 문학에 대한 새로운 이해를 도모하려는 시도이다. 논문은 구체적으로 두 가지 세부적인 목적을 가진다.

먼저 최근 급진적으로 확산되고 있는 포스트 식민담론의 정체성 논의가 갖는 한계 지점을 '정치사회적 인식'과 '개인의 감성'이라는 두 측면을 극복하는 방식으로 고찰해보고자 한다. 이 과정에서 포스트 식민 국가들의 보편화의 문화적 행태 속에 포함되어 있는 부정적 계기들과 사회 모순을 살펴보고 이에 대한 대안으로 '개별성(singularity)의 윤리'가 갖는 실천적 가능성들을 고민해보고자 한다. 둘째, 이러한 이론적 논의를 문학텍스트의 장으로 구체화하여 포스트 식민 아일랜드에 속해 있는 작가들이 당대의 사회 모순과 어떤 관련을 맺어 왔으며, 또한 작가로서 어떤 역사적 책무를 수행하고 있는지를 그들의 반응 방식을 통하여 분석하고자 한다.

이것은 미학적으로는 탈식민 담론을 통해 문학 작품의 가장 중요한 존재 논리와 정치성이 그 개별성에서 찾아질 수 있음을 환기시키고, 문학 읽기의 틀에 있어 정치사회적 지평하에 문학의 영역을 상정하고, 인정하고, 동의할 수 있는 길과 가능성의 모색이라는 측면에서 그리고 정치적으로는 피지배 집단 내부의 '비판과 균열'에 주목함으로써 지배이데올로기로서 영국(식민시대), 미국(포스트 식민시대)과 같은 제국과 저항이데올로기로서 민족국가(식민시대)와 켈틱 타이거(포스트 식민시대) 신화의

반복하려는 충동을 담고 있는 것이라 볼 수도 있기에 비판의 여지가 있음을 밝힌다.

틈바구니에 '끼인' 존재들이 전하는 목소리를 담아내고 이들의 모습을 탈식민 정체성으로 전경화 하는 시도가 될 것이다.

II. 탈민족 경향과 개별성

지금까지 진행된 포스트식민주의 연구의 중심이었던 포괄적, 역사적, 구조적인 차원은 앞에서 언급하였던 아일랜드의 예외적인 상황을 이해 하는데 주요한 한 축이 되어왔으며 많은 성과를 거둔 것이 사실이다. 하지만 이제 우리에게 필요한 것은 이것과 함께 문학과 문학 읽기의 고유 영역이라 할 수 있는 개별적, 미시적, 감성적인 차원에 대한 관심이라 생각된다. 민족(국가)개념에 근거한 탈식민 정체성과 문학작품이 갖는 개별성의 윤리와 미학에 대한 이해를 위해서는 현대 아일랜드 작가들의 작품이 당대의 사회모순과 맺는 관계 방식을 개별성과 탈식민 정체성 담론 속으로 끌어들이고, 이를 통하여 탈식민적 정체성 담론 속에 구조화된 민족중심주의를 비판함과 동시에 탈식민 담론의 부정적 계기들을 이론화할 필요가 있다. 이를 위해 우선 아일랜드가 겪고 있는 '(탈)민족' 문제에 대한 사유의 틀로서 아파두라이(Appadurai)가 설명하고 있는 "탈민족적" 경향을 살펴보고자 한다. 그리고 개별성의 윤리와 미학에 대한 이론적 틀로서 탈식민 담론에서의 "문화적 혼재성"과 이에 상응하는 "개별성"의 의미를 원용하려 한다.

아파두라이가 사용하고 있는 "탈민족적" 경향이라는 용어는 몇 가지의 정치적·역사적 함의를 가지고 있으며, 그는 이를 민족, 민족국가, 충성심이라는 세 가지 연관된 개념 속에서 설명하고 있다. 먼저, 탈민족적 경향은 "민족국가가 점점 쇠퇴하고, 정체성과 충성심을 결정하는 또 다른 사회적 장치들이 형성"(Appadurai 49)되는 새로운 세계 질서를 지칭한다. 두 번째로, 탈민족적 경향은 민족국가를 대신하여 "[인적/물적] 자

원, [문화적] 이미지, 사상 등의 세계적 유통을 조직하는 대안적 형식"이 발흥하고 있는 시대적 조류를 지칭한다. 이 새로운 대안적 유통과 소통의 형식은 "민족국가의 권위에 적극적으로 대항하며 민족국가에 대한 정치적 충성심을 대신할 수 있는 새로운 평화적 대안물을 생산해낸다"(117). 마지막으로 아파두라이는 그 동안 국민들의 "정치적 충성심을 독점해왔던 민족국가의 영향력이 점차 약화됨에 따라 지리적 영토와 분리된 새로운 '민족'의 개념이 우세하게 될 것"(97)이라고 주장한다. 아파두라이에 따르면, 이런 새로운 정치적 문화적 변화들은 고전적인 형태의 민족국가의 전면적 소멸이 아니라, 단지 민족국가가 일정정도 위기에 처하게 되었음을 의미한다. 그리고 이런 위기는 민족국가와 그것의 '탈민족적 타자' 사이의 모순적 관계의 형성으로 표출된다. 여기에서, 그가 "탈민족적 타자"라고 지칭한 것은 전지구적인 초민족주의의 경제적 문화적 힘들과 아울러, "정체성, 이동, [사회적] 재생산의 핵심을 거스르기보다는 그들과 더불어"(75)자신의 삶을 만들어나가는 '디아스포라' 집단을 의미한다.

또한 아파두라이는 지리적 영토에 기반 한 고전적인 의미에서의 '민족주의'는 탄력적인 형태의 충성심이나 집단의식으로 대체될 가능성이 있음을 암시한다. 즉, 민족국가는 더 이상 한 개인이나 집단의 정체성을 표현할 수 있는 중심적 틀이 될 수 없다는 것이다. 따라서 한 개인의 '국적'이 반드시 자신의 '민족적 정체성'과 일치하지 않을 수도 있게 된다. 예를 들어, 국적은 미국인이지만 문화적으로는 한국인으로 살아갈 수 있는 것이다. 바로 이런 이유로 아파두라이는 미국적인 맥락에서 한 개인의 "미국에 대한 애착심과 미국을 위해 기꺼이 목숨을 버릴 수 있는 충성심"(135)을 구별할 것을 요구한다. 이런 구별은 특히 아시아계 미국 문화의 많은 작가들에게서 발견되는데, 이들 작가들은 미국을 형상화함에 있어 많은 경우 미국에 대한 유토피아적 관념을 발전시킨다. 하지만 재미 있는 것은 이런 유토피아적 이상화가 반드시 미국이라는 민족국가를 위

해 목숨을 바치겠다는 정치적 충성심을 동반하지 않는다는 것이다. 바로 이런 맥락에서 아파두라이는 “애국심 자체가 복수형이 되고, 병렬적이며, 사회적 맥락에 따라 변하고 유동적인 것이 될 수 있다”(19)고 주장한다. 이러한 개인과 공동체, 중심부와 주변부 그리고 포함과 배제의 역학은 경계 횡단과 유동적 정체성의 개념을 통해 민족국가의 한계를 진단하고자 하는 이른바 탈 민족주의적 관심과 맞물려 최근 아일랜드 극작가들의 작품들을 가로지르고 있는 중심 주제로 부상하고 있다.

문화의 혼재는 그것이 자의에 의한 것이든 타의에 의한 것이든 있는 그대로 받아들여야 할 주어진 현실이다. 그리고 그것은 문화의 현실적 실재와 건설적 당위이기도 하다. 매우 형식 논리적이고 꺾변적으로 보이지만, 모든 구성원의 부분성을 인정한다는 것은 동시에 전체적인 공통성의 존재를 인정하는 것이며, 이는 또 다시 부분의 공통성을 반증하는 것으로 귀결된다. 이처럼 문화적 혼재에 주목하는 것은 다양성과 궁극적 보편성 양자를 동시에 인정하는 것이다(Canclini 58). 언술행위를 통해서 정면으로 지배적인 언술을 전복하려는 것은 이러한 점에서 복잡한 양상을 띠게 된다. 즉 지배 언술과 반대 언술의 관계는 절대적 차이와 함께 부분적 공통성을 공유한다. 체홉(Chekhov)의 프리엘에 대한 영향력 그리고 카의 연극이 그리스 비극에 갖는 의존은 그것이 문학적 영향 혹은 의도적 선택이거나 모든 문화에 공통적일 수 있는 비극적 서사시의 욕망이 낳은 우연한 결과이든 이들이 설정한 지배언술과 저항언술이 어떤 보편성에 기초하여 차별성을 생산하는 프로젝트임을 보여 준다. 다시 말해, 이것은 문화의 보편성과 특수성에 대한 대체적인 혼재를 증거하고 있는 경우가 됨과 동시에 이것이 구체적으로 어떠한 면모를 갖는 것이든 이들의 연극과 같이 오늘날 문화적 활동과 설득력은 보편성과 특수성이 혼재되어 있다는 일반론을 가능케 할 것 같다.

여기서 우리가 주목해야 할 점은 바로 개별성과 보편성은 대척점에 있지 않다는 점이다. 개별성은 개별성 자체만으로 존재하는 것은 아니며

그것은 오히려 보편성이라는 지평이 있기에 가능하고 또 우리에게 인지되는 지점이다. 이런 점에서 개별성과 보편성은 각각 자체적으로 존재하기 보다는 상대적으로 결정된다. 데리다(Derrida)는 법 너머의, 법 이전의 계기를 정의의 차원이라 말한다(29). 정의는 법이라는 이미 보편성을 획득한 틀을 넘어 이러한 틀이 상상한 개별적 존재에 대해 인지하고 관심을 가지며 이를 새롭게 판단한다. 하지만 우리가 원초적 개별성을 포착할 수 있는 방법은 없으며 더 나아가 그것은 보편성과의 이항 대립적 구도에 의해 생성된 것인 만큼 순수하고 원초적 차원의 개별성이라는 존재 자체가 부정될 수밖에 없다(조규형 99). 따라서 오늘의 시점에서 정의는 법으로 행사되는 보편성과 여기에서 벗어나 있는 개별성이라는 양자의 조율에 의해 추구되어야 한다. 아울러 보편과 개별은 단순한 보편과 순수한 개별이 아니라 상대적이며, 그런 만큼 각각은 이미 서로에 의해 오염되어 있다. 이미 서로 오염된 채 우리에게 주어져 있다 해도 보편과 개별이라는 양자를 동시에 극대화하는 작업은 지난하고 불가능한 차원에 있는 것이 사실이다. 하지만 그것은 불가능하기 때문에 지속적으로 추구해야 할 작업으로 설정된다.

작품에 대한 총체적 해석만큼이나 작품을 불확정성속에 열린 존재인 절대적 개별성을 갖는 것으로 볼 필요가 있다. 이러한 문학 그 자체의 개별성에 주목하는 과정은 바로 문학 형식에 대한 긍정이자 그것에 대한 윤리적, 미학적 자세가 된다. 이러한 개별성은 동시에 사회적 배경과 기준을 상징하는 행위이기도 하다. 개별성은 역으로 일정한 사회적 준거에 의해서만 판단될 수 있기 때문이다. 그러므로 사회적인 것은 오히려 개별성을 가능하게 하는 배경원리가 될 수 있다. 이런 점에 있어 주어진 작품의 역사와 사회문화에 대한 이해는 필수적이다. 사회적 배경과 미적 개별성의 문제가 갖는 의미는 영어권 탈식민 문학 읽기야 말로 전지구적인 것과 가장 국지적인 것에 대한 동시적이고 균형 잡힌 관찰이 가능하고 또 요구되는 곳이라는 점이다. 이는 바로 객관과 주관울 이분법적 대립 관계에

놓지 않고 양자가 부단한 병행과 결합관계가 있어야 한다는 일견 불가능한 프로젝트이기도 하다. 하지만 이 점에서 오히려 이것은 현실 개선과 이해에 있어 중요한 추동력으로 지속되어야 할 프로젝트가 된다. 이런 가운데 특히 문학은 이러한 불가능이 가능할 수 있다는 한 예를 보여주는 영역이라 생각된다. 이를 통해 우리는 아일랜드라는 영어권 탈식민 문학을 우리의 삶과 동등한 정치사회적, 이성적 지형 속에 위치시키면서도, 이를 동시에 개별자로서 즉 그 자체의 입장에서 윤리적이자 미적으로 판단하려는 거리 두기 혹은 거리적 배려가 필요함을 성찰할 기회를 갖게 된다.

이러한 텍스트의 개별적, 미시적, 감성적인 차원에 대한 관심은 문학과 문학 읽기의 고유 영역이라 할 수 있다. 이러한 해석의 필요성과 문제의식의 타당성은 문학을 개별성의 구현체로 논의한 데리다의 논지에서 쉽게 확인할 수 있다(조규형 349). 그에 따르면 개별성과 보편성이라는 두 봉우리가 서로 교차하는 협곡 속에서 문학은 어떤 것에 대한 “예증적 사건”(21)이다. 어떤 사건에 대해 예증적이라 말하는 것은 그 개별성이 순수하게 개별적이기 보다는 그것이 최소한 은유적 반복성을 갖는다는 것을 의미한다. 반복성이 없는 참으로 순수하고 참으로 사건적인 것은 우리가 다시 인지할 수 없는 차원에 있다. 이런 가운데 문학은 개별자를 예증적 사건으로 제시하면서 이를 보편자와 대비해 더욱 선명하게 하는 작업이라 할 수 있다. 이런 점에서 문학은 개별적 존재와 그것이 갖는 개별성을 살피려는 행위, 물론 그것이 보편성의 논리에 이미 영향을 받아 성립하는 것이라는 인식 속에서, 즉 보편적 지평 가운데 개별성에 주목하려는 노력이라 할 수 있다. 스피박(Spivak)은 이러한 개별성에 “윤리적”(36)이라는 수식어를 붙여 그것이 텍스트 해석에 있어 가질 수 있는 의미를 더욱 분명히 하였다. 그것은 우선적으로 전지구적 논리에서 빠져나올 수 없고 또 희생될 수밖에 없는 것들에 귀 기울이고 다가가려는 노력이다. 그리고 그것은 공공연한 것이거나 공식적인 것이기보다는 상대

의 개별성을 우선시하고자 하려는 노력이다.

이를 위해서는 탈식민 논의에서 이야기 되고 있는 주체에 대한 정확한 이해가 필요하다. 주체가 형성되기 위해서는 필연적으로 타자에 의존해야 하고, 근본적으로 주체는 타자성을 그 내부에 품고 있으므로, 양자를 따로 떼어서는 생각할 수 없다. 흔히 식민지, 혹은 포스트 식민지의 역사를 말할 때 이분법적 투쟁의 구도가 놓치고 있는 것은 대립하는 적은 서로를 닮는다는 점이다. 이것이 호미 바바(Homi Bhabha)가 말하는 모방과 양가성 개념의 핵심이다. 그리고 양자는 서로에게 적대적으로 의존하는 그 관계 속에서 주체로서 형성된다. 여기서 짚고 넘어가야 할 것은 식민적 담론에 대한 바바의 비판이 향하고 있는 지점이 무엇인가 하는 것이다.

현대 아일랜드 연극은 이 질문에 대한 다양한 답안지가 될 수 있다. 질문에 대한 해결책으로 동시대 아일랜드 작가들이 주목하는 것은 각기 다양하다. 하지만 그 투쟁의 와중에서 목격되는 식민적 주체의 형성과, 그것을 주체로서 인정하게 해주는 인식론적, 이론적 틀은 그들이 지닌 공통적 요소이다. 그들이 자신들의 극을 통해 보여주려 했던 것은 호미 바바가 후기식민담론에 대한 이론적 작업을 통하여 도달하려했던 목표인 식민적 주체를 해체하는 것이다. 여기서 해체란 없앤다는 뜻이 아니라, 우리가 알고 있는 바와 같은 그런 자리에, 그런 방식으로 있는 주체를 다르게 정의하는 것을 의미한다.(165) 즉 식민지 지배자와 피지배자로서, 가해자와 피해자, 침략자와 피침탈자, 억압자와 저항자로서 각 각 주체로 규정했던 방식을 벗어나, 다른 방식으로 주체가 구성 되어 있는 경로를 찾아보는 것이 그들의 목표이다. 그들은 피지배자이기 때문에 편안하게 규정 받는 희생자, 피억압자로서의 정체성을 부여받은 주체의 지위라는 것을 부정하고, 그것을 변증법적인 상호인정과 대립의 갈등관계 속에서 새롭게 규정하고자 한다. 여기서 문제 삼는 것은 그들의 옳은 지식과 정보를 생산해 낸 바로 그 자리이다. 그들이 비판하는 것은 식민적 주체로

서의 지배자가 피지배자를 허위와 기만으로 다룬다는 것이 아니다. 주장의 핵심은 식민지 담론과 세계화 시대 (초)민족주의 권력은 그것이 작용하고자 하는 그 자리에서 작용하지 못하고 분열되어 있다는 것이다.

그렇다면 그들은 무엇과 무엇 사이의 분열을 보여주고 있는가? 그것은 주체와 타자 사이의 분열, 선진성과 원시성 사이의 분열, 이성과 비이성 사이의 분열 등이다. 지배(식민) 주체는 자신들의 과학과 이성에 대한 믿음, 인간 주체의 존엄성에 대한 경외감, 상대적으로 낙후한 주변부들을 일깨워야 한다는 사명감 등으로 무장되어 있으며, 실제로 지배자들은 그런 믿음을 원동력으로 자신들 주변부의 낙후한 세력들을 상대하였다. 그러나 그 순간부터 그런 믿음을 기초로 한 지배 주체는 분열되어 있음이 드러난다. 그들이 가지고 있는 합리성, 계몽의 사명감, 인간의 존엄성에 대한 믿음은 사실은 지배 사회 안팎에 존재하는 타자들을 체계적으로 배제하여 대상화한 결과로 얻어진 것이기 때문이다(정윤길 113). 즉 지배 주체의 자율성과 자족성은 타자와의 관계에서 수립된 것이므로 실은 자율적이지도 않고 자족적이지도 않다는 논리적 모순에 빠진다. 그리고 모순은 주체를 분열시킨다. 그런 분열들이 드러날 때, 식민적 주체는 하나가 아니다. 그리고 완결되고 자율적인 것도 아니다. 즉 우월하고 합리적인 식민지 지배자 자신의 존재를 위해서 피지배자를 필요로 하고, 합리적인 과학과 행정의 체계를 관철하기 위해 비합리적인 지배 방식에 의존해야 하며, 타자를 인정하지 않으면서도 타자의 현실 속에서 살고 지배해야 하는 분열들이 도사리고 있는 것이다.

개별성만큼이나 아일랜드 극 연구에서 중요시 되어야 하는 것은 아일랜드라는 특정 장소의 구체성과 긴밀히 결합한 작품에 담긴 사회비판이 어떤 종류의 '보편적' 차원으로 나아갈 수 있는가 하는 점을 살펴보는 것이다. 이 문제는 아일랜드 문학에 담긴 '아일랜드적인 것'이 어떻게 주변성을 극복할 수 있는가 하는 질문과 이어진다. 그런데 실상 대답은 내용의 측면에서 '아일랜드적인 것'을 규명하는 과정에 이미 주어졌다고 할

수 있다. 여기서 '아일랜드적인 것'은 이질적이거나 심지어 이국적이라는 의미가 아니다. 그것은 세계화시대인 오늘날 영국의 어느 다른 곳에서도 진행되고 있을 사회적인 문제와 그로 인한 약자들의 고통이 더욱 심화되고 집중되었다는 의미에서, 따라서 그런 사태에 대한 재현과 비판이 더욱 신랄하고 예리하다는 의미에서의 독특성이다. 그렇기 때문에 여기서의 '주변성'은 마치 지진의 진앙처럼 역설적으로 보편적인 문제의 강도가 한층 크게 나타나는 지점이다. 다시 말해 보편성에서 벗어나는 특수한 내용을 담지하기보다는 '예외적 집중'이라는 형식으로 보편성을 체현하고 그것이 가진 문제점을 드러내는 것이다.

II. 제3의 공간과 예외 상태

민족(국가)개념에 근거한 탈식민 정체성과 문학작품이 갖는 개별성의 윤리와 미학에 대한 이해를 위해 그 다음으로 호미 바바와 기타 카리브 탈식민 비평가들이 공통적으로 주장하고 있는 공간 담론의 의미 그리고 민족국가의 정치행태로서 포섭과 배제를 통한 "예외 상태"의 문제를 살펴보자. 앞에서 잠깐 언급한 것처럼 바바는 '제3의 공간'을 젠더-계급-인종-민족 등 그 어떤 단일심급에도 통합되지 않는 '중간지대'로, 새로운 차이들이 계속 협상하고 출현할 수 있는 '접경지대'로 남겨둔다(178). 바바가 번역한 제3의 공간은 "좀처럼 녹지 않는 덩어리들이 떠다니는 공간"이다. 그의 주장에 따르면, 그곳에는 '용광로'라는 미국의 다문화주의 표어가 통용될 수 없고, 제3세계의 배타적 토착주의나 민족주의의 강령도, 서구의 융합적 포스트모더니즘과 초민족주의의 정책도 설 자리가 없다. 그곳은 차이와 혼종성의 주체가 활동하는 미래의 영역이다. 바바는 이처럼 어떠한 거대서사로도 포섭되기를 거부하는 다양한 소수자담론들이 조우하는 장을 '제3의 공간'(28)으로 상정하면서, 동시에 그 담론들 간의

제휴와 연대의 가능성을 조심스럽게 개진한다. 서구 사회의 가장 근본적인 모순은 국가와 시민사회의 대립이 아니라 자본과 공동체의 대립이라는 차테지(Chatterjee)의 주장을 인용하면서, 바바는 그 공동체 개념을 자신의 목적에 맞게 재해석한다.

바바가 이러한 공동체 개념에 주목하는 이유는 그것이 계급과 자본 같은 거대서사를 교란하고 민족이라는 동질적인 '상상의 공동체'를 낫설게 만들기 때문이다. 이러한 "간극적 공동체"(25)의 주체는 제국주의적 분류표에서 고정된 정체성을 부여받은 명사로서의 '아프리카인' '이민자' '동성애자'가 아니라 끊임없는 재각인과 재배치의 의미화과정에 스스로를 노출시키는 대명사로서의 '나'다. 상징으로서의 나와 기호로서의 나 사이의 중간지대에 존재하는 공동체의 주체는 소수자로 굳어버린 수동적 존재가 아니라 '소수자 되기'에 동참하는 역동적 주체이다. 이들은 인접성과 비결정성의 원리에 따라 생성과 협상을 반복하는 주체이기에, 계급·인종·민족·젠더·섹슈얼리티의 차이를 결코 단일하고 이분법적인 것으로 인식하지 않는다. 이들에게는 정체성이라는 것 자체가 잠정적이고 이행적인 개념이 된다.

이러한 바바의 공간인식은 사실 여러 다른 비평가들에게서도 쉽게 찾아 볼 수 있다. 예를 들어 브래스웨이트(Brathwaite)는 "중간자"(37)라는 신조어로 문화들 사이의 입장을 형상화하는데, 이것은 제3의 공간이 지닌 여러 의미 가운데 하나에 해당된다. 해리스(Harris)가 주장한 "일종의 빈 공간 혹은 상반된 것들의 통합에 수반되는 불안정성"(71) 역시 이에 상응한다고 볼 수 있다. 이 빈 공간의 개념은 타협 중인 문화나 문화적 형식이 완전히 등치, 통합, 종결되는 상황을 방지해준다. 해리스의 정의에 의하면, 빈 공간의 개념에는 바바가 말한 번역이 완벽하게 수행되는 것을 방해하는 요소가 함축되어 있는 곳으로 문화들이 함께 만나는 장소이다(62). 이곳에서 생성되는 진정한 상호문화적 상상력은 문화들 사이의 차이를 삭제하지 않고 차이를 승인하면서도 편견을 창조적으로 극복하는

일이다. 이들이 그리는 공간은 전통적인 인류학적 개념으로서의 장소에 바탕을 두고 있는 민족주의 연극의 공간과는 다른 곳이다. 전통적인 개념의 장소는 언어, 지역, 문화 등에 뿌리를 두는 본질주의적 정체성 형성에 기여하였지만 아일랜드 현대극에서의 장소는 지극히 익명적이며 기능적인 곳으로 관계론적으로나 역사적으로 혹은 정체성과 관련지어서는 결코 정의되어질 수 없는 공간이다. 개별성을 지닌 디아스포라들이 자신들을 규정하였던 고정된 정체성에서 일시적으로 벗어나서 오히려 정체성 상실이 가져다 준 비자발적인 즐거움이나 역할 놀이라는 보다 적극적인 즐거움을 누리게 된다. 이곳에서 등장인물들은 타자와의 우연한 만남을 갖게 되고 개인들 간의 관계는 다시 복원되고 시작된다. 이런 식으로 장소는 정체성과 관계들이 공존하면서 끊임없이 경합하는 장이 된다.

예를 들어, 프리엘이 자신의 극에서 그리고 있는 상상속의 작은 마을인 벨리백과 카가 자신의 작품에서 무대화하고 있는 아일랜드 중부지방은 단순히 지리적 실체로 작용하기도 하지만 동시에 고대의 새로운 상상적 세계로 통하는 통로이자 모든 인종, 계급, 젠더의 지층화로부터 벗어난 역사 밖에서 “말로 표현할 수 없는 창조성의 무한과 무공간의 영역으로부터의 방문들”(정문영 155)을 만끽할 수 있는 제3의 공간의 꼭짓점이 되기도 한다. 제3의 공간으로서의 중부지방은 정문영에 따르면 세계들 사이의 교차로에 대한 일종의 은유로 설명되고 있는데 보다 중요한 사실은 그것이 기억 속에 구축되는 향수어린 동질성의 공간이 아니라는 것(160)이다. 세계들 “사이”의 중간지대인 제3의 공간은 고착화된 곳이 아니라 늘 변해가는 곳이며, 카오스 속에서 새로운 생성을 낳는 공간이다. 근대와 탈근대 과정을 통해 지표화된 공간인 동부와 서부와는 달리 야만의 늪지대에 위치한 카의 중부지방은 원시사회의 요소들이 여전히 남아 있는 곳이다. 이처럼 중부지방은 단순히 지표들의 공간이 아니라 항상 변하는 공간으로 기존의 체계에서 볼 때 비정상적으로 간주되는 괴물들, 사건, 변이들, 일반성과 특수성의 체계를 무너뜨리는 혼종화가 일어날

수 있는 문화적인 실제 공간인 것이다.

최근에 주목 받는 이론가 중 한 사람인 조르조 아감벤(Giorgio Agamben)은 널리 알려진 그의 주권권력 분석에서 주권이 역설적으로 '예외상태'의 창출에 근거를 두고 있다고 지적한다. 이는 주권이 법질서의 효력을 정지시키는 예외를 만들어냄으로써 비로소 법질서가 효력을 갖는 공간을 만들어낸다는 의미이다. 아감벤이 중점적으로 해명하는 이 '예외상태'는 주권자가 그야말로 아무런 법적 권리도 갖지 못하는 '벌거벗은 생명'을 만들어내는 과정이기도 하다. 주권자는 추방령을 통해 법질서에서 배제하는 방식으로 이와 같은 '벌거벗은 생명'을 구성하지만 더욱 중요한 사실은 바로 그런 배제를 통해 이를 여전히 권력의 대상으로 포섭한다는 점이다(아감벤 65-7).

아감벤은 '배제를 통한 포섭'이라는 역설적 논리에 기초를 둔 이와 같은 '예외상태'가 우리 시대에는 더 이상 숨겨진 구조로 남아있는 게 아니라 "점점 더 근본적인 정치구조로서 전면에 나서고 있으며 궁극적으로는 규칙이 되기 시작"(39)했다고 주장하고 그와 같은 사태가 '수용소'의 형태를 통해 단적으로 드러난다고 보았다. 그러나 여기서 수용소는 하나의 상징적 사례일 뿐 아감벤의 시대진단의 핵심은 우리 모두가 잠재적으로 '벌거벗은 생명'이며 그런 의미에서 법적 권리는 박탈당한 채 법의 폭력에는 여전히 노출될 위험에 처해 있다는 것이다. 이러한 아감벤의 논리는 탈식민 담론에서 드러나는 민족주의의 상징적인 힘에서도 확인 할 수 있다. 가령, 탈식민 아일랜드에서도 민족주의는 제국에 대한 저항이 끝난 상황에서도 조국 근대화나 켈틱 타이거와 같은 발전주의 담론과 결합하여 일종의 마법의 주문처럼 내부의 불평과 불만을 신기하게 잠재워왔다.

Ⅲ. 텍스트 다시 읽기

아일랜드 현대극 다시 읽기를 위해 앞장에서 제안하였던 접근 방식들을 통해 대표적인 현대 아일랜드 2-3세대 작가의 작품들을 간략히 분석

해보려 한다. 우선 브라이언 프리엘과 톰 머피(Tom Murphy)의 작품을 살펴보고자 한다. 프리엘의 『답을 말해줘, 답!』은 아일랜드를 자신의 연구 대상으로 구성해나감으로써 그것을 이해하려고 노력하는 지식인인 미국인과 (국가적) 타자와 그러한 타자의 이미지에 맞서 스스로를 규정하려는 아일랜드인 사이에서 일어나는 갈등과 변화를 보여주는 작품이다. 이러한 병렬관계에 대한 분석은 이중적 기능을 지니고 있다. 우선, 그것은 아일랜드를 특정 이미지로 규정하여 고착화 시키려는 미국인의 시도에서처럼 권력과 지식 사이의 관련성을 보여준다(Delaney 107). 둘째로 미국인이 자신의 문화에 없어서 늘 아쉽게 생각하였던 것을 아일랜드 문화에서 찾게 되는 것처럼 문화적 차이에 대한 영원하면서도 절대적인 신념을 무너뜨리고 이 과정에서 분열된 자아가 나타남을 보여준다. 아일랜드인 역시 분열된 자아의 이러한 모습에 연루된다. 즉, 그들 역시 타자에 대한 은밀한 호감을 발견하게 되고 본질주의나 문화적 동질성에 대해 고정되고 불변의 정체성들이 갖는 통일성을 의심하게 되는 것이다. 이러한 구조는 그의 이전 작품인 『도시의 자유』, 『귀족』에서도 확인할 수 있다.

『루나사에서 춤을』은 체홉의 『세자매』의 영향이 강하게 묻어나는 작품이다. 실제 프리엘은 『세자매』의 번역에 손을 대기도 하였으며 '평범한 사람들의 조용한 좌절'이라는 체홉의 모티브가 고스란히 묻어나는 작품이다. 『루나사에서 춤을』에서 프리엘은 산업혁명의 물결이 뒤늦게 요동치는 1930년대 중반의 아일랜드 도네갈에 언제나처럼 자신의 환상 속에 존재하는 마을 벨리백을 세운다. 그리고 노처녀, 미혼모, 사생아, 사기꾼, 바람둥이 유부남, 원주민 문화에 심취한 채 기억상실증에 시달리며 설교를 할 수 없는 선교사 등이 득실대는 자칫 삼류 가정극 내지 멜로드라마의 온갖 소재들을 그곳에 초대한다. 프리엘의 섬세하고도 진솔한 극작술은 별다른 기교나 꾸밈없이 그들의 일상을 그대로 드러내면서 연민과 유머로 삶을 관조하듯 풀어내고 있다. 프리엘이 그리고 있는 먼디

가의 다섯 자매들은 모두 미혼의 독신이라는 점을 제외하고는 어느 시대, 어느 사회에서나 쉽게 찾아 볼 수 있는 그저 평범한 여성으로 비쳐진다. 그러나 그들은 1930년대의 아일랜드 사회가 원하는 규범에 부합되지 못한 까닭에 소외와 배척을 피하지 못한 채 결국 가족의 해체와 붕괴라는 비극적인 종말을 맞이하고 만다(Kiberd 21). 프리엘은 아일랜드 가톨릭 교회의 경직된 종교 규범과 가정 지상주의적인 사회규범, 그리고 가부장적 경제 규범의 역사적 희생물로 전락하고 마는 먼디 가의 여성들을 통해 1930년대 아일랜드 사회의 지역적, 역사적 특수성을 드러내면서 동시에 남성 중심적인 가부장 사회에서의 주변인이라는 여성의 삶을 매우 사실적으로 보여 준다(Kramer 177). 또한 제목에서도 암시하듯 극 전반에서 언어를 철저히 해체하려는 시도와 음악과 춤에 대한 강조를 보여주며 전통적인 연극적 요소와는 구별되는 여성주의 연극의 특성과 일치하는 면을 드러내고 있다.

『답을 말해줘, 답!』에서 데이비드는 미국 도서관을 위해 유럽 작가들의 원고를 구입하는 미국인 문예저작권 대리인이다. 그는 아일랜드 작가인 톰 코넬리의 목사관에서 살면서 구매 여부를 판단하기 위해 그의 원고들을 살핀다. 작품에서 가정집과 목사관은 서로 다른 문화가 만나게 되는 장소가 된다. 예술과 문학시장 사이의 관련성에 대한 그의 조사에서, 프리엘은 두 국적을 구분한다. 그는 예술적인 창작, 비합리성 그리고 영성을 아일랜드인과 결합시키고 소비, 합리성 그리고 물질주의를 미국인과 연결시킨다. 비록 극작가가 동시에 채워줄 수 없는 대조적인 부분을 넘어서는 이러한 구분에 문제를 제기하지만, 그는 또한 분열되고 불안정한 범주로서의 정체성에 대한 무조건적인 지지에 의문을 갖는다. 하지만 『답을 말해줘, 답!』은 미국인과 아일랜드인을 절대적이고 고정적인 대립물로서 묶어두거나 아일랜드문화에 침입한 미국인의 가치를 쇠락의 징조로서 그려내고 있지도 않다. 상반되는 것으로 묘사된 톰과 데이비드 모두 문화적 타자를 멀리하기를 원한다(Jones 84). 특히 데이비드는 톰

이 격리를 통해 지켜내었던 이질성을 이질적인 세계의 한 가운데서 유지하려는 시도를 하면서 분열된 자아에 대해 싸우고 있다. 반대로 가렛은 불변성에서 벗어나 자신의 문화적 정체성이 엄격하게 묘사하였던 부분들을 다시 정의하려 한다. 그는 정체성의 지시작용의 간극에 한 영역을 차지하고선 주어지거나 강요된 위계질서 없이 차이를 즐기는 ‘문화적 혼종성’의 가능성을 열어가고 있다.

툼 머피의 『어둠속의 휘파람』은 아일랜드에서 노동자 계급으로 차별받고 영국에서는 이주민, 하층민, 차별받는 아웃사이더로서 자신들의 자존심을 폭력에 의존해 지킬 수밖에 없는 아일랜드인들을 중심으로 비뚤어진 아일랜드 민족주의와 폭력이 개인의 삶에 가져다주는 고통에 대해 이야기하며 신성시 된 아일랜드 민족주의를 비판적인 관점에서 바라보는 작품이다. 주인공 마이클은 자신이 타고난 삶과 자신이 만들어 가고자 하는 인생, 과거와 현재 사이에서 갈등하는 인물로 자신이 태어난 고향을 떠남으로써 지리적인 탈출을 통해 심리적인 유산을 피해보려 했고 새로운 공간에 가서 새로운 자신을 만들어 보려 하는 인물이다. 하지만 그는 자신의 과거로부터 완전히 자유로울 수 없었기 때문에 결국 자신이 벗어나지 못한 과거로 되돌아갈 수밖에 없게 된다. 이처럼 극에서 머피가 그리는 전통과 과거는 지나간 것이 아니라 현재까지도 그 파급 효과가 전해지고 영향을 미치는 현존하는 물체다. 마이클의 과거, 마이클이 속한 가족의 과거는 현재와 미래를 새로 창조해 나가려는 마이클의 발목을 잡고 그를 다시 과거 속으로 끌어 들인다. 이렇게 해서 그의 아일랜드성은 그에게 피해 갈 수 없는 운명으로 작용한다. 이를 통해 머피는 민족주의에서 강조되는 역사 자체가 아일랜드인에게 폭력으로 작용하기도 하고 역사 속에서 생존해야 하는 개인은 폭력의 힘과 맞서 싸워야 함을 보이고 있다(Duncan 173).

『볼리아갱거리』는 “영혼이 상처받았을 때 뒤틀린 정신 상태는 어떻게 회복될 수 있는가?”라는 질문을 던지며 과거 또는 충격적 사건을 인정 또

는 용인하는 길이 해답이 될 수 있음을 제안한다. 할머니, 메리, 돌리의 이야기는 1984년 아일랜드인들에게는 관심 밖의 이야기가 될 수도 있다. 그러나 머피는 이 극을 통해 할머니의 이야기가 고리타분하고 비이성적인 옛날이야기라고 하여 그 이야기를 듣지 않고 그들의 존재를 인정하지 않는 것은 아일랜드의 과거와 현재의 기본적 진실을 인정하지 않는 것과 마찬가지로 메시지를 전달한다. 또한 이 극은 등장인물 개개인의 인생에 폭력이 미친 영향을 보여 준다. 폭설이 내려서 할머니와 할아버지의 외출 시간이 길어진 것은 자연적인 사건에 의한 폭력이라고 말할 수 있고 시장에서 일어난 린치 사건은 다수가 소수 또는 이방인에게 가한 폭력이라고 볼 수 있다. 자연과 다수에 의한 폭력은 할아버지와 톰의 죽음으로 귀결되고 그들의 죽음은 가족 구성원들에게 커다란 슬픔을 가져다주는 폭력으로 작용한다. 할머니는 그 폭력의 트라우마를 극복하기 위해 정신 착란의 보호막을 착용했었다. 할머니의 사랑을 제대로 받지 못하고 자랐던 메리와 돌리는 성장한 뒤에도 고통스런 삶을 살 수 밖에 없었다. 머피는 이 극으로 거시적 차원에서 민족해방 운동이나 민족의식 고취를 위해 아일랜드 역사를 가져오지 않는다. 그는 아일랜드 역사 속의 소수자들이 사회 변화와 그에 따른 폭력을 경험하면서 겪은 갈등을 극화함으로써 정전으로서 아일랜드 역사가 말하지 않는 미시적이지만 진실된 또 다른 개별성의 아일랜드 역사를 다시 쓰고 있는 것이다(Duncan 92).

앞의 두 작가의 다음세대로 아일랜드 연극의 3세대라 불리는 가장 최근의 작가인 마리나 카 역시 이러한 접근법으로 분석 될 수 있다. 켈틱 타이거의 전성기인 1989~1993년을 배경으로 하면서 미국 영화 <펄프픽션>, 베케트극의 부조리성 등과 상호 텍스트성을 강하게 보이고 있는 코네마라 3부작, 고대 그리스 비극을 현재 아일랜드 민족과 사회적 관심사들을 보여주는 아일랜드 현대 비극으로 다시 쓰고 있는 『포샤 카클란』과 『고양이의 늪』, 스스로를 아일랜드인이 아닌 영국인이라고 부르며 북아일랜드 수도 벨파스트에서 프로테스탄트인의 삶을 그리며 신자유주의

세계화 시대의 혼종성과 정치적 대표성에 대해 이야기하고 있는 『변화의 힘』등이 이러한 텍스트에 해당한다.

코네마라 3부작의 구조는 대체적으로 공통된 특징을 가지고 있다. 각 작품이 초반 아일랜드 서부의 초라한 농가를 배경으로 전형적인 리얼리즘적 성격을 가지다가 중후반 이후 거듭되는 반전과 베케트를 연상시키는 부조리한 순환구조들이 나타난다. 초반부의 리얼리즘적, 후반부의 반전 및 부조리적 구조와 더불어 이들이 갖는 또 다른 특징은 폭력과 유머의 동시 사용이다. 전준택의 말처럼 그래서인지 삼부작의 인물들은 역시 캐리커처에 가까울 만큼 그로테스크한 면에 있어 과장되게 표현되어 있으며 그들이 내뿜는 유머도 일상적이긴 하지만 원시적 폭력성이 다분하다(정문영 176). 이러한 틀 속에서 작품의 주인공이 저지른 혹은 의심되는 존속살인이 가해자에게 아무런 제재를 가하지 못하는 상황과 더불어 이러한 상황이 되풀이 될 것이라는 순환구조 그리고 결국은 가족, 이웃을 가리지 않고 모두가 서로를 쉬지 않고 가해하는 부조리한 일상에서의 탈출이 불가능함을 암시한다. 오텔에 따르면 이러한 맥도나의 극은 전근대적 요소와 포스트 근대적 요소를 동시에 섞고 있다(Murphy 399). 장면 중 일부는 1950년대 애비 극단 공연사진 같다. 서부의 미개척지와 런던의 빌딩 터, 잔인한 어머니와 미국에서 들어온 자, 가정 간의 반목, 믿음에 관한 성직자의 위기를 보여준다. 다른 장면은 런던과 보스턴 사이쯤에서 무너져가는 잔인한 포스트모던 플라로이드 사진이다. 그곳은 흠뻑비에 젖어, 호주의 연속극을 보며, 누구의 이름도 기억하지 못하고, 살인에 관한 뉴스가 텔레비전 화면에 떠다니며, 개인 간 정체성의 구분이 모호해져 사실과 허구의 경계가 무너지는 곳이다.

『포샤 카클란』과 『고양이의 늪』은 고대 그리스 비극의 아일랜드판 다시 쓰기에 해당된다. 작가 카는 상실과 기다림, 모성애와 가족의 붕괴, 기억과 환상 등의 주제들을 사회적 이방인이자 타자인 여성의 시각으로 접근하고 있는데, 그녀가 그리는 여성들은 종래의 아일랜드의 여성에게

강요되었던 유일한 사회적 역할인 모성—아일랜드 역시 여타 다른 국가와 마찬가지로 범민족적인 감정을 고취하는데 있어 모성의 이미지가 보편적인 호소력을 발휘하는 역할을 하였다—에 대한 재해석을 통해 모성성에 대한 무조건적 수용 또는 거부의 획일적 틀을 넘어서서 여성에게 주어질 또 하나의 선택 가능성으로 접근한다. 『고양이의 늪』은 고대 그리스 비극 작가 유피데스의 『메테아』에 곧잘 비견되는 작품이다. 주인공인 40세의 헤스터 스웨인은 어린 시절 어머니로부터 버림받은 상처를 안고, 고양이 늪 가의 캐리밴에서 어린 딸 조시와 함께 살고 있다. 조시의 아버지인 카사지 킬 브라이드는 부유한 농부의 딸 캐롤라인 캐시디와의 결혼을 통한 신분 상승을 꿈꾸며, 헤스터에게는 경제적 보상을 제시하며 늪을 떠날 것을 요구한다. 또다시 버림받는 공포와 분노 속에서 헤스터는 카사지의 결혼식 날, 그의 집과 축사에 불을 지르고, 결코 돌아오지 않을 엄마를 기다리는 슬픈 딸의 운명이 조시에게서 되풀이되는 비극적 운명의 악순환을 막기 위해 딸과 함께 목숨을 끊는다. 작품에서 모성의 문제는 등장인물들의 대다수를 관통하는 근본적인 아픔으로 제시된다. 인물들은 모성의 부재, 무책임한 모성, 모성의 과잉 등으로 고통을 받고 있다. 상실과 배신 그리고 버려짐의 아픔을 공유하는 여성들은 쉽게 정의할 수 없는 복잡한 분절된 주체의 소유자들이다. 이들은 여전히 해결되지 못한 어린 시절의 충격에서 헤어나지 못하고 있으며, 모성의 부재는 모두에게 큰 외상을 남긴다. 모성의 부재에 대한 그들의 대응 기제는 남아 있는 기억의 편린을 모아 과거를 재구성해 상상하는 것뿐이다.

『포샤 카클란』은 3막으로 구조되어있는데, 1막은 30번째 생일을 맞는 포샤의 하루로, 2막은 벨몬트 강에서 포샤의 시체가 발견되고 그녀의 장례식이 치러지는 하루로, 3막은 생일 다음날로 거슬러 올라가 1막에 등장한 인물들을 포샤가 다시 만나는 것으로 구성되어 있다. 그리고 이 모든 과정에 지켜보고 있는 유령 가브리엘이 등장한다. 1막에서 우리는 포샤의 남편 라파엘, 이모 매기와 이모부 센칠, 3명의 동창생들, 즉 정부 다무

스, 친구 스타샤, 술집주인 핀탄, 그리고 엄마 마리앤느와 아버지 슬라이, 친할머니 블레이즈 등과의 일련의 만남들을 통해 그녀의 산만하고 격렬한 행동들을 목격하며, 유령 가브리엘이 그녀에게 미치는 영향력을 감지한다. 2막이 오르면 곧 포샤의 사체가 무대 위에 등장하는데, 이러한 등장은 1막에서 강력한 발화 주체로서 우리와 소통을 하던 주인공 포샤에 대한 우리의 인식을 혼란시키는 효과를 낳는다. 3막은 2막과의 연속적 진행을 깨뜨리고 1막과의 연속적 진행 가운데 1막을 반복하고 있다. 전통적인 비극의 결말은 우리에게 주인공의 행위에 의하여 혼란스럽게 된 세계가 주인공이 퇴장한 뒤 구원과 함께 다시 구조화된 세계로의 복귀를 제공한다. 그러나 포샤 커클란의 3막은 그러한 구원을 제공하는 것을 거부한다(Shira 210). 2막에서 사체로 등장하여 장례식까지 치른 포샤는 3막에 동질적 존재들이 별도로 구분되어 존재하는 층을 형성하는 운동으로 세계는 지층화되어 있으며, 이러한 지층화는 “유기화, 기표화, 그리고 주체화라는 세 개의 거대한 지층들”에서 다시 무대로 돌아와 1막의 시간과 연속성을 지닌 시간 속에 존재한다. 질서정연한 연속적 진행을 깨뜨리고 있는 포샤 커클란의 3막은 포샤의 절망의 목소리를 통해 1막에서 목격한 아일랜드의 사회, 문화적 성장에 수반된 탈식민성의 불안과 숨막히는 상황으로부터의 탈주에 대한 강한 욕망을 다시 강조한다(Kelly 111).

IV. 정리하며

본 논문은 탈식민 문학에 대한 논의의 대부분이 정치성의 매크로한 부분을 주로 다루어 왔던 것에 대한 문제의식에서 시작하여 탈식민 문학을 문학이 갖는 본연의 차원인 미학적 차원에서 연구해야 할 필요성에 대한 방법론적인 대안을 개별성의 윤리와 미학에서 찾고자 하는 시도이다. 이러한 시도는 다원적인 탈식민적 정체성과 그것을 배태한 복합적 문화 형

태 및 비평 양식의 관계를 개념화하는 문제 그리고 젠더, 계급, 섹슈얼리티 같은 매우 상이한 형태의 사회적, 역사적 경험을 중심으로 구성되는 분석의 단위 및 문화적, 비평적 형식과 탈식민주의의 관계를 어떻게 설정할 것인가라는 문제와 연관된다. 동시에 이 문제는 것처럼 복잡 다양한 탈식민적 정체성과 문화적, 비평적 생산양식의 관계를 구체적인 텍스트 분석을 통해 이론화하는 작업이기도 하다. 물론 이러한 방법론에 있어서도 중요한 화두는 역시 탈식민 텍스트가 갖고 있는 '저항성'이다. 하지만 여기서는 기존의 탈식민 문학 연구의 중심주제였던 저항, 즉 식민 통치에 맞서거나 그 유산을 청산하여 민족의 신화를 복원하고 민족국가를 건설하려는 저항에 초점을 두지 않는다. 오히려 본 연구는 탈식민 문학에 담긴 식민지배 이데올로기와 반식민민족주의 그리고 피지배 집단 내부의 '비판과 균열'에 주목함으로써 영국(식민시대)과 미국(포스트 식민시대)으로 상징되는 제국과 민족국가(식민시대)와 켈틱 타이거(포스트 식민시대)로 상징되는 민족주의 신화의 틈바구니에 '끼인' 존재들을 전경화하는 방법을 통해 이들이 경험하는 분열된 자아에서 저항의 새로운 형태들을 가늠해보려는 시도이다.

물론 다층적인 특성을 지닌 아일랜드 현대극을 특정 몇몇 범주에만 한정시켜 이해하려는 시도는 많은 문제점을 지니고 있는 것이 사실이다. 하지만 우리는 이러한 과정을 통해 현대 아일랜드 연극이 단순히 식민시대의 부당함에만 매몰되는 것이 아니라 식민주체가 어떤 식으로 형성되어지는가를 여러 각도에서 살펴봄으로써 식민주체 형성과정에서 생겨난 아일랜드 내부에 존재하는 여러 내적요인들에 주목하고 있음을 확인할 수 있게 된다. 그리고 오늘날 아일랜드가 처하고 있는 현실에 대한 대안을 바로 이러한 내적 요인에 대한 자성적 반성과 성찰을 통한 새로운 인식적 지도그리기의 과정에서 찾아 볼 수 있다. 새로운 아일랜드를 창조하기 위한 아일랜드 연극은 비단 아일랜드만이 아닌 포스트콜로니얼 시대를 살아가는 사람들에게 나아갈 길을 제시해주는 유용한 전략이 될 수

있다고 확신한다.

결론적으로 이전의 아일랜드 연극과 탈식민 이론과의 상관관계에 대한 연구에 대해 본 연구는 하나의 탈주선과 같은 시도를 하고자 한다. 보편성을 유지하면서도 내적 통일성을 상실한 지배 담론의 분열적 속성과 지배적 기호를 해체하고 그 과정에서 개별자를 위한 의미로 재연술하는 방식으로서의 개별성의 윤리와 미학적 차원의 점검은 현재 급속하게 진행되고 있는 탈식민 문학 비평의 부정적 함의들과 맞닿아 있다는 점에서 개입의 여지를 충분히 가지고 있다. 또한 제3세계 탈식민주의자들로부터 위장된 지배 담론의 한 형태에 불과하다고 비판받는 영연방 지역의 포스트콜로니얼리즘 연구 방향에 새로운 이론적 다양성을 더해줄 수 있을 것이라는 점에서 본 연구는 반드시 필요한 작업이라 하겠다.

(동국대)

■ 주제어

아일랜드 현대극, 개별성의 윤리와 미학, (탈)식민적 정치성, 제3의 공간,
포스트콜로니얼리즘

■ 인용문헌

- 심미현. 「브라이언 프리엘의 『몰리 스위니』 :아일랜드의 과거와 현재 재조명하기」. 『새한영어영문학회』. 45권 2호. (2003). 99-125.
- 이희원. 「브라이언 프리엘의 Making History :역사 혹은 이야기 만들기」. 『현대영미드라마』. 19권 3호 (2006): 251-280.
- 정문영. 「“중간지대” 에서의 마리나 카의 탈주적 글쓰기—《더 마이》». 『영미문학페미니즘』. 16권 1호. 2008. 145-167.
- _____. 「Portia Coughlan의 탈식민성 : 마리나 카의 잃어버린 타자를 찾아서」. 『현대영미 드라마』. 23권1호. (2010). 153-80.
- 정윤길. 「브라이언 프리엘의 식민주체구성과 혼종성: Translations를 중심으로」. 『현대영미 드라마』. 23권2호. (2010). 109-38.
- 조규형. 『탈식민 논의와 미학의 목소리』. 고려대학교출판부. 2007.
- 조르조 아감벤. 『예외상태』. 김항 역. 서울: 새물결. 2010.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso, 1983.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge Classics, 2004.
- Boltwood, Scott. *A Despotism of Myths: Nationalism, Post-Colonialism, and Indetity in Irish Drama, 1850-1990*. Virginia UP, 1996.
- Carr, Marina. “Portia Coughlan.” *The Dazzling Dark: New Irish*

- Plays*. Ed. Frank McGuinness. London: Faber and Faber, 1996. 235–311.
- _____. *Plays I*. London: Faber, 1999.
- Corbett Tony. *Brian Friel: Decoding the Language of the Tribe*. Dublin: Liffey, 2002.
- Delaney, Paul, ed. *Brian Friel in Conversation*. Ann Arbor: Michigan UP, 2000.
- Duncan, Dawn. *Postcolonial Theory In Irish Drama from 1800–2000*. New York: The Edwin Mellen, 2004.
- Friel, Brian. *Brain Friel: Plays One*. London: faber and faber, 1996.
- _____. *Brain Friel: Plays Two*. London: faber and faber, 1999.
- _____. *The Communication Cord*. Ireland; The Gallery, 1989.
- Garcia Canclini, Nestor. *Hybrid cultures; strategies for entering and leaving modernity*. Trans. by Christopher L. Chiappari and Silvia L. Lopez. New York: Minnesota UP, 2005.
- Jones, Nesta. *Faber Critical Guides: Brian Friel*. London: faber and faber, 2000.
- Kearney, Richard. “Myth and Motherland” *Ireland’s Field Day*. London: Hutchinson, 1985. 61–80.
- Kelly, Catherine. “Breaking the Mould: Three Plays by Marina Carr.” *Womens Studies Review–Galway* 8 (2002): 105–114.
- Kiberd, Declan. ‘*Dancing at Lughnasa*’, Enda McDonagh (ed.), *The Irish Review* 27 (2001), 18–39.
- Kramer, Prapassaree. “Dancina at Lughnasa: Unexcused Absence.” *Modern Drama* 43. 2(Summer 2000): 171–81.
- Lysandrou, Yvonne. “The English language and ‘progression’: Language conflict and stasis as reflected in Brian Friel’s

translations” *Journal of Postcolonial Writing*, Vol 39, 2002,
116–131.

McGrath, F. C. *Brian Friel's (Post) Colonial Drama: Language, Illusions, and Politics*. New York: Syracuse UP., 1999.

Murphy, Paula. “Staging Histories in Marina Carr’ Midlands Plays.” *Irish University Review* 36.2 (2006): 389–402.

Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?” *Marxist Interpretations of Culture*. Eds. Cary Nelson & Lawrence Grossberg. Macmillan Education, 1988.

■ Abstract

Re-reading the Modern Irish Drama : from (post)Colonial Politics to Aesthetic Voice

Jeong, Youn-gil
(Dongguk University)

This essay puts forward the significance of grasping the singularity of the literary/aesthetic mode in reading the modern Irish drama. I think the first thing we need to interrogate carefully and seriously in postcolonial Irish drama is the notion of what we think literature is supposed to do. One of the things that the study of the culture of colonialism, and especially, the emergence of the study of literature both in Britain and in the colonial world is to show us the work literature did in relation to the institutions of colonial rule. The complexity of the Irish situation especially mandates an analysis that is neither limited to simplified Irish/British binaries nor confined to conventional deployments of race, class, and gender, categories whose integrity in Ireland is disrupted by other political and ideological imperatives. Therefore, Ireland's mixed position in relation to imperialism can complicate, extend and in some cases expose the limits of current models of postcoloniality.

■ Key Words

modern Irish drama, ethic and aesthetic of singularity, (post)colonial politics, the third space, postcolonialism

■ 논문게재일

○투고일 : 2013년 5월 27일 ○심사일 : 2013년 5월 31일 ○게재일 : 2013년 6월 30일

『영어권문화연구』 발간 규정

제1조 (학술지 발간의 목적과 성격)

- (1) 동국대 영어권문화연구소(이하 '연구소'라 칭함)는 영어권 문화와 문학을 연구하고 교육하는 학자들의 연구활동과 정보교환을 촉진하기 위해 정기적으로 학술지 『영어권문화연구』(*The Journal of English Cultural Studies*)를 발간한다.
- (2) 본 학술지는 영어권문화연구와 관련된 논문들을 게재함을 원칙으로 하며 논문의 내용은 영어권의 인문, 철학, 문학, 문화 연구나 동서양의 문학, 철학, 종교 등의 비교 연구나 학제적 연구의 범위 안에 포함될 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 논문에 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, 심표, 이름 순으로 기재한다.
 - 번역자 항목: 번역자 이름을 쓰고 “역”을 붙인다.
 - 서명 항목: 번역된 책 명을 겹낫표 안에 쓰고 괄호 안에 원서 명을 이탤릭체로 쓴다.
 - 출판 배경 항목: 번역서의 출판 도시, 출판사, 출판 연도 순으로 쓴다.
예: 윌리엄스, 레이몬드. 이일환 역. 『이념과 문학』(Marxism and Literature). 서울: 문학과 지성사, 1982.
- (3) 하나의 문헌에 관한 서지항목의 길이가 길어서 한 줄 이상이 될 때 두 번째 줄부터 6칸 들여 쓰도록 한다.
예: Lewis, C. S. “View Point: C. S. Lewis.” Twentieth Century Interpretations of Sir Gawain and the Green Knight. Ed. Denton Fox. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968. 110-22.
- (4) 외국문헌 서지목록에 국내문헌도 함께 포함시킬 때는 국내문헌을 가나다순에 의해 먼저 열거한 다음 외국문헌을 알파벳 순으로 열거한다.
- (5) 외국대학 출판사의 경우 University는 U로 Press는 P로 줄여쓴다. 외국출판사의 경우 Publishers, Press, and Co., 등의 약호는 모두 생략하고 하나의 머리 이름만 쓴다.
예: Harper, Norton, Houghton, Routledge 등.
예외로 Random House로 표기한다.
- (6) 같은 저자의 2개 이상 출판물을 명기할 때는 두 번째부터 저자이름은 다섯칸의 밑줄로 처리한다. (____.)

- (7) 공동저자의 경우, 맨 앞에 위치한 저자가 제1 저자이고, 그 다음의 공동 저자는 가나다 순 (영어 이름의 경우 알파벳 순)으로 기재한다.

- (8) 기타 상세한 논문 작성법은 MLA 최신판을 따르고 그 기준을 한국어 논문 작성법에 응용하도록 한다.

『영어권문화연구』 투고 규정

1. [학술지 발간] 매년 6월 30일과 12월 31일 연 2회 발행하며, 한글논문은 앞부분에 외국어 논문은 뒷부분에 게재한다.
2. [원고 제출시한] 6월호(봄-여름호)는 4월 30일, 12월 호(가을-겨울호)는 10월 31일까지 편집위원장에게 투고 예정논문을 제출한다.
3. [논문의 내용] 투고 논문의 내용은 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 정하십시오.

구 분	정렬 방식	행간	왼쪽 여백	오른쪽 여백	들여 쓰기	글자 크기	글자 장평	글자 간격	글 자 모 양
논문제목	가운데	160%	0글자	0글자	0글자	14 pt	90%	0%	한글: HY신명조 영문: Times New Roman 한자: HY신명조
부-소제목	가운데	160%	0글자	0글자	0글자	12 pt			
필자명	오른쪽	160%	0글자	0글자	0글자	10 pt			
본문/바탕글	혼합	160%	0글자	0글자	2글자	10 pt			
인용문	혼합	150%	2글자	0글자	2글자	9 pt			
각주	혼합	130%	0글자	0글자	2글자	9 pt			
머리말-홀수	오른쪽	150%	0글자	0글자	0글자	9 pt			
머리말-짝수	왼쪽	150%	0글자	0글자	0글자	9 pt			

*논문의 시작 쪽에서는 머리말 감추기를 하시오.

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 피해를 가한 경우에는 이를 심의하여야 한다.

제11조(검증절차)

1. 연구부정행위를 인지하였거나 또는 제보가 접수되면 위원장은 즉시 위원회를 소집하여 심의를 개시하여야 한다.
2. 위원회는 사안이 접수된 날로부터 60일 이내에 심의·의결·결과조치 등을 완료하여야 한다. 단, 위원회가 조사기간 내에 조사를 완료할 수 없다고 판단할 경우, 위원장의 승인을 거쳐 30일 한도 내에서 기간을 연장할 수 있다.
3. 위원장은 심의대상이 된 행위에 대하여 연구윤리와 진실성 검증을 위해 조사위원회를 설치할 수 있다.
4. 위원회 혹은 조사위원회는 필요에 따라 제보자·피조사자·증인 및 참고인에 대하여 진술을 위한 출석을 요구할 수 있으며, 피조사자에게 자료의 제출을 요구할 수 있다. 이 경우 피조사자는 반드시 응하여야 한다. 단, 사정에 따라 위원장의 판단으로 인터넷이나 전화, 서면 등을 활용한 비대면 출석도 허용할 수 있다.
5. 위원회는 심의를 완료하기 전에 피조사자에게 연구 윤리 저촉 관련 내용을 통보하고 충분한 소명의 기회를 제공한다. 당사자가 이에 응하지 않을 경우에는 심의 내용에 대해 이의가 없는 것으로 간주한다.
6. 위원회는 심의 결과를 지체 없이 피조사자와 제보자에게 통보하여야 한다. 피조사자 또는 제보자는 심의 결과에 대해 불복할 경우 결과를 통보받은 날로부터 14일 이내에 위원회에 이유를 기재하여 서면으로 재심의를 요청할 수 있다.
7. 피조사자 또는 제보자의 재심의 요청이 없는 경우 위원장은 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*

2013년 6월 30일 / 30 June 2013

6권 1호 / Vol.6 No.1

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