

영어권문화연구

7권 1호, 2014년 4월

영어권문화연구소

차 례

Ⅰ 김대중 Ⅰ

별거벗은 인간과 미국:

조르지오 아감벤을 통해 본 9/11과 아부 그라이브 5

Ⅰ Kim, Ji hee Ⅰ

Wealth had done wonder—taste not much:

Fascination and Denigration of the East

in Don Juan (Canto V) 29

Ⅰ 류수용 Ⅰ

『겨울이야기』에 드러난 비희극의 활용과 역이용 49

Ⅰ 박병옥 Ⅰ

Frankenstein 아동문학으로 읽기:

Alice's Adventures in Wonderland와 비교선상에서 75

Ⅰ 김가희, 박은숙 Ⅰ

한국관련 내외신기사의 제목 및 내러티브 비교분석:

미군 성폭력사건 관련 기사를 중심으로 93

▣ 방찬혁 ▣

셰익스피어와 베케트의 극에 나타난 메타드라마 전략 비교 연구 121

▣ 성창규 ▣

셰이머스 히니 시에 나타난 동서양 연금술의 이미지 147

▣ 이지아 ▣

트라우마의 구조 :

『서곡』과 시간의 점들 다시 읽기 179

● 『영어권문화연구』 발간 규정 207

● 『영어권문화연구』 편집위원회 운영 및 심사 규정 209

● 『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준 214

● 『영어권문화연구』 투고 규정 221

● 『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령 222

● 원고작성 세부 지침 225

● 수정·보완 의뢰서 226

● 수정·보완 확인서 227

● 영어권문화연구소 연구윤리규정 228



벌거벗은 인간과 미국:

쥘리오 아감벤을 통해 본 9/11과 아부 그라이브

김대중

I. 서론: 9/11과 아부 그라이브

9/11과 이후 이라크 전쟁 당시 아부 그라이브(Abu Ghraib)에서 벌어진 미군들의 이라크 포로들에 대한 고문은 두 가지 상반된 관점에서 전 세계를 충격으로 몰아넣었다. 9/11이 미국의 '희생자 되기'를 보여줬다면 아부 그라이브는 미국의 '폭력성'을 가감없이 드러냈다. 지젝(Slavoj Žižek)은 『폭력에 대하여』(*Violence*)에서 이에 대해 논하며 미국의 9/11에 작동하는 희생자 되기와 폭력의 연관을 살핀다. 9/11에 대해 지젝은 “9/11이 미국의 공격적인 군사적 팽창주의를 정당화시키는 순간이 되는데, 그 이유로 이제 우리가 희생자들이 되었으니 우리가 우리 자신을 지키고 되돌려 줄 수 있다” (126-127)는 논리가 있다고 본다. 그리고 지젝은 9/11에 대한 두가지 해석들, 즉 신의 응징이라는 해석과 9/11에 대한 영화들에서 나타나는 미국인의 도덕성을 일깨우는 사건이라는 해석을 제시하며 9/11이 가진 모순을 지적한다 (*Violence*, 180-185). 그러나 이 두 해석들은 이 사건의 실재를 감추고 있다. 9/11은 미국과 미국중심의 세계질서 속의 실재의 틈이 벌어진 순간이었다. 그리고 그 실재의 틈에는 테러의 희생자들과 9/11 이후 국가의 안보논리에 희생된 이들의 몸들이 놓여 있다. 아부 그라이브에서도 비슷한 논리가 정반대로 이루어졌

다. 이라크 포로들에 대한 응징이라는 반응과 미국이 가진 도덕성의 한계를 고발한다는 모순된 입장이 나왔다. 이 두 해석들은 이라크인 포로를 타자의 영역에 넣고 그들의 고통의 실재를 보지 않는다는 점에서 공통점을 갖는다.

지젝은 아부 그라이브의 모순에는 고문받는 주체가 이웃의 개념으로 들어가지 않기 때문에 고문 받는 이의 고통이 “이성적이고 공리적인 산술적 계산”(a rational utilitarian calculus)에 의해 움직일 수 있다는 논리가 있다고 본다 (*Violence* 45). 또한 이러한 현상의 근원에는 ‘타자’를 이성과 계몽의 미명하에 “행정적 담론으로 통제되는 단순한 ‘벌거벗은 존재’로 만드는 노력”(42)이 있다고 보았다.¹⁾ 9/11과 아부 그라이브는 방향성이 다르면서도 ‘벌거벗은 미국’과 ‘벌거벗은 존재’들의 세계를 드러낸다. 이러한 ‘벌거벗음에 대한 존재론적, 윤리적, 정치적 의미를 아우를 수 있는 용어로 이탈리아 철학자 조르지오 아감벤(Giorgio Agamben)은 ‘호모 사케르(Homo Sacer)’를 제시한다. 아감벤의 이론은 현대 정치를 논하면서도 서구 지성사에 대한 고고학적인 지층탐구를 통해 그 탐구의 시작을 서구 사상의 근원 지점까지 파고들어간다. 이를 통해 서구 역사를 총체적으로 계보화 하고 현상의 근원을 파악한다. 본 논문은 먼저 현대 생명정치의 작동방식이 어떻게 미국 9/11과 아부 그라이브의 고문 등에서 드러나는지를 ‘벌거벗음’의 역설들과 그 안에 작동중인 이중 장치들을 통해 살피고 그 예로서 미국의 소설가(Don DeLillo)의 사설을 들려 한다. 그리고 이러한 생명장치의 근원이 무엇인지를 아감벤 이론들과 더불어 점검하려 하며 이것을 극복하는 새로운 사유 방식 역시 아감벤의

1) 지젝의 이러한 아감벤 용어의 사용을 통한 9/11과 이후 벌어진 충격적 고문 사건에 대한 해석은 여기에 그치지 않는다. 그는 「아메리카 하위문화의 사막으로 오신 것을 환영합니다. 또는 럼스펠드가 아부 그라이브에 관해 알고 있는 모르는 것」이라는 제목의 논문에서 아부 그라이브에서 일어난 미군들의 고문의 근원에 포로들이 두 번 죽게 되는 “호모 사케르 되기”현상이 있음을 지적한다 (24).

논의를 통해 거칠게나마 제시해 보려 한다.

II. 벌거벗은 왕의 ‘벌거벗은 옷’ 그리고 숨겨진 실재

9/11과 아부 그라이브의 고문은 동전의 양면과도 같다. 또한 9/11과 아부 그라이브는 몇 가지 관점에서 기존에도 있었지만 누구도 관심을 기울이지 않던 미국의 실재들을 ‘벌거벗은 제국’과 ‘벌거벗은 몸’을 통해 드러냈다. 우선 9/11은 미국인에게도 세계의 다른 나라의 국민들에게도 충격과 공포였다. 미국인들은 미국의 건립 이후 처음으로 그들의 심장부가 전면전이 아닌 테러를 통해 타격을 받는 장면을 목격하게 되었고, 세계인들은 초강대국 미국이 어이없이 당하는 모습을 보게 되었다. 어떤 이들은 이것을 다윗과 골리앗의 싸움으로 보았고 어떤 이들은 미제국의 몰락이라고도 보았다. 이 사건의 의미를 알아내기 위해 한동안 거의 사장되었던 사무엘 헌팅턴(Samuel Huntington)의 ‘문명 간의 충돌’부터 프랜시스 후쿠야마의 ‘역사의 종말’까지 다양한 해석들이 시도되었다. 우파들은 이 사건을 클린턴 시대의 종말로 해석했고, 좌파들은 안토니오 네그리(Antonio Negri)의 ‘제국’이라는 개념을 통한 미제국주의의 허상과 세계화의 빛과 그림자의 사례들로 파악되기도 하였다. 이 모든 해석들의 중심에는 ‘충격’과 ‘공포’와 ‘실재’(reality) 속에서 드러나지 않던 어떤 실재(Real)와 이를 어떻게 해석해야 할지에 대한 우려가 담겨 있다.

미국인들은 그들이 지금까지 자랑해온 모든 제도와 이념들이 이러한 ‘파괴와 시체들의 실재’로부터의 한낱 도피에 불과했다는 것을 깨닫게 되었다. 이를 보고 세계의 다른 많은 이들은 미국의 이러한 당혹스러움과 회피에서 벌거숭이 왕을 떠올렸다. 그러나 벌거벗은 왕의 모순은 그가 벌거벗은 것을 모른다는 것 뿐 아니라 ‘벌거벗은 상태’를 옷처럼 입고 있다는 것이다. 그리고 더 큰 모순은 그 ‘벌거벗었다는’ 옷을 누구도 보

지 못하지만 누구나 보고 있다고 '생각'한다는 점이다. '별거벗은 몸' 위로는 '별거벗음'이라는 환상이 덮어져 있으며 그 환상으로 우리는 '세계 질서'와 '미국 주도의 세계화와 평화'라는 믿음을 유지시킬 수 있다. 별거벗은 왕 자신은 '별거벗음이라는 옷으로 가려져 별거벗어지지 않은 상태가 되었다'고 주장하고 싶은 욕망과 그걸 바라보는 이들의 미국 주도의 세계 체계의 몰락을 바라지 않는 욕망이 일치하기 때문에, 우리는 별거벗은 왕이 '옷'을 입고 있지 않다고 말할 수 없으며, 또한 그렇게 말하는 것을 스스로 금지한다. 별거벗은 몸뚱이의 폭로를 막는 것은 미국인들과 미국의 힘에 의존하는 국가들과 그 구성원들의 욕망 때문이었다. 미국인들은 미국이라는 인종적으로 문화적으로 혼종되고 정체성이 모호한 공간을 '미국식 자본주의'와 '미국식 민주주의'와 '미국식 정의'라는 표어들로 감춰야 했다. 그리고 세계인들은 이러한 별거벗은 몸을 덮는 '별거벗음'의 환영을 미국의 외형 혹은 '옷'으로 인식하고 그 '옷' 안에 그들이 직접 목격하는 미국의 '실재'가 없다고 생각하거나 그 '옷'이 실재라고 여기었다.

9/11 이전까지 이러한 '별거벗음'의 옷을 통해 미국은 불가침의 땅으로 여겨졌고 미국적 가치는 세계 보편적 가치로 여겨졌다. 그러나 9/11과 아부 그라이브는 이러한 환영들의 밑에 우리가 보고는 있지만 있다고 믿지 않았던 미국이라는 국가의 '실재'가 따로 있음을 드러내주었다. 물론 우리가 미디어를 통해 목격한 9/11과 아부 그라이브는 빌딩에 부딪치는 비행기들과 공포에 질려 도망치는 시민들과 소방관들의 영상 이미지들과 그와 상응하는 미국 병사들의 고문장면 사진들로 재현되었다. 이미지들은 파괴와 고문의 실재를 덮는다. 장 보드리야르(Jean Baudrillard)가 논하듯 탈감각화된(transaesthetic) 이미지들의 시물라시옹만이 남았을 뿐이다. 우리는 전쟁의 실재와 고문의 실재를 보지도 느끼지도 못한다. 그렇다면 이러한 '별거벗음'의 환상을 넘어 실재와 조우할 수 있을까? 그러한 조우가 가능할까? 지적과 같은 라깡이론가들의 말에 따르면

실재 그 자체와의 조우는 애초에 불가능하다. 가능한 것은 환상을 가로질러 실재의 일그러진 어떤 양태를 인식하는 것뿐이다. 더구나 '벌거벗음'의 옷을 벗겨 미국의 실재의 양태에 접근하기 위해서는 이중 장치들의 해제가 필요하다. 외부적으로 보이는 각종 외적 장치들(군대와 경찰과 같은 국가 기관들)과 그들의 '민주주의, 평등, 자유, 자유로운 몸, 합의를 이룬 몸들의 모음, 민족' 등의 가치들의 조각들로 만들어진 내적 장치들의 가동을 멈추어야 한다. 루이 알튀세르(Louis Althusser)는 이러한 두 가지 장치들을 각각 억압적 국가 장치(Repressive State Apparatus)와 이념적 국가 장치(Ideological State Apparatus)로 칭하였다.

우리가 본 것은 '벌거벗음'이라는 미국의 옷들은 이 두 가지 장치들이 겹쳐서 생성되었다. 이 두 가지 장치들을 통해 호명된 주체들은 미국의 실재로 법의 보편성과 헌법에 보장된 인권을 믿게 된다. 9/11과 아부 그라이브의 감옥은 '예외상황'과 '호모 사케르'을 통해 이들 장치들이 얼마나 법의 예외로부터 법을 탄생시켰는지 보여준다. 9/11은 당시 흡사 계엄령과 같은 상황, 즉 예외상황을 촉발시켰고, 아부 그라이브라는 법이 인정하는 치외법권지대를 만들고 그 안에서 테러용의자들을 고문하였다. 아부 그라이브는 미국의 전역을 가리는 '벌거벗음'이라는 옷이었고 9/11 이후의 준전시상황은 평상시 법체계의 중심인 '법이 상실된 지대'라는 '벌거벗은 상태'를 보여주었다. 벌거벗은 국가와 벌거벗은 채 고문당하는 몸들의 지독한 외설성에 우리는 신의 벌거벗음, 혹은 대타자의 혹은 우리 자신의 치부를 목격하듯이 우리의 눈을 가리게 된다. 9/11 이후 한국과 이라크에서 벌어진 파병과 김선일 사태는 이것을 잘 드러내 준다. 김선일의 처형장면은 미국뿐 아니라 우리의 '벌거벗음'을 보여주었고 김선일의 시체는 '벌거벗음'이 그 안에 우리가 만질 수도 목격할 수도 없는 '벌거벗은 몸'의 실재를 감추고 있음을 증언한다. 바로 이러한 점에서 아감벤의 '예외상황'과 '호모 사케르'는 설득력을 얻게 되었다. 칼 슈미츠(Carl Schmitt)의 신학적 정치론, 한나 아렌트의 전체주의에 대한 논

의, 벤야민의 예외상황과 폭력에 대한 논의를 바탕으로 자신만의 신학적 인 독해와 철학적 이해를 겸비한 아감벤의 이 개념들은 전 세계에 미국이 입고 있던 옷이 '벌거벗음'이라는 옷임을 간파해주는 개념들이 되었다.²⁾ 그리고 그 개념들 밑에는 9/11과 아부 그라이브를 잇는 서구 정신의 모순이 있으며, '벌거벗은 왕'의 실재의 계보학적 역사가 있다.

III. 9/11과 아부 그라이브에 나타난 윤리와 정치의 분리

9/11이 발생하고 나서 나온 글들 중에서 가디언 지에 실린 미국 소설가 돈 들릴로(Don DeLillo)의 사설 「미래의 폐허에서: 9월의 그림자에 있는 공포와 상실에 대한 생각들」(In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September)은 많은 지식인들의 호기심을 자극했다. 돈 들릴로는 이 글에서 9/11을 세계화와 거대서사의 종말이라는 관점에서 파악을 한다. 이 사설에서 돈 들릴로는 희생자와 테러범들의 이야기를 거대 서사가 아닌 작은 이야기들의 열거로 보여준다. 그의 내러티브 안에는 슈퍼마켓에서 미국인들과 함께 쇼핑을 하고 있는 테러리스트와 테러가 일어나던 날 사랑하는 이에게 전화를 하고 있는 어느 여인과 건물에서 뛰어내리던 이들의 삶에 대한 작은 서사들이 씨줄과 날줄이 되어 일종의 테페스트리로 직조되었다. 그러면서 글의 마지막에 돈 들릴로는 자신이 9/11 전에 보았던 한 장면을 묘사한다. 그 장면에서

2) 그러나 이러한 아감벤의 개념들은 많은 비판에 직면하게 된다. 특히 유럽 좌파 지식인들의 공격이 두드러지는데 지젝과 랑시에르, 바디우 등이 모두 그의 이론에 대해 애정 어린, 때로는 매몰찬 비판들을 한다. 특히 그의 평생 친구인 네그리의 비판은 날이 서다 못해 비방에 가까울 정도이다. 네그리는 그의 몇 권의 책들과 인터뷰에서 아감벤의 사상이 너무나 신학적이고 형이상학적이라고 지적한다. 또한 랑시에르는 몇 편의 글을 통해 아감벤에 대한 전면적인 비판에 나선다. 그리고 이러한 랑시에르의 전면적인 비판에는 근원적인 정치와 윤리 사이의 간극이 존재한다.

화자인 돈 들릴로는 세계 모든 인종들이 모여 있는 뉴욕의 거리를 걷다가 길거리에서 한 여인이 메카를 향해 기도를 하는 장면을 바라본 기억을 되살린다. 이 장면을 회상하며 그는 세계화의 상징이자 다문화의 고향인 뉴욕의 긍정성 속에 그림자로 자리잡은 9/11의 폐허에 대한 사색을 통해, 죽어서야 하나로 통합된 죽은 자들의 나라와 그들이 만드는 하나가 된 영혼을 떠올린다(마치 랄프 에머슨의 미국의 통합된 영혼처럼).

돈 들릴로의 이러한 묘사가 무엇을 의미하는지는 명확하지 않다. 다만 그가 보여주는 마지막 이미지는 살았든 죽었든 테러리스트들과 일반인들이 인종과 종교를 넘어 죽음이라는 매개체에서 결국 떨어질 수 없는 한 나라는 것을 보여준다고 해석될 수 있다. 어쩌면 돈 들릴로가 보는 것은 죽음과 삶의 경계, 정치와 윤리의 경계, 언어와 비명, 그리고 성(聖)과 세속(世俗)의 모호한 경계였을 수 있다. 또한 돈 들릴로의 글은 9/11 속에서 희생자와 순교자, 정치적 테러와 전쟁, 평시 혹은 노모스(Nomos)와 예외상황(State of Exception), 벌거벗은 존재(호모 사케르)와 법의 보호를 받는 시민들 사이의 경계의 흔들림을 묘사한다고 해석될 수 있다. 그리고 이러한 근원적 흔들림 속에서 돈 들릴로는 미국이 대표하는 서구 역사의 묵시록을 지켜보았다 할 수 있다. 그러나 이러한 돈 들릴로의 시각 역시 서구인의 시각이다. 그의 눈에 비친 메카를 향해 기도를 하는 무슬림 여인의 모습은 이국적이고 숭고하며 적대적이다. 이해 불가능한 것들을 숭고(sublime)로 치부하는 서구인들의 시각은 자신들의 문명 속에 꿈틀대는 숭고한 악을(마치 칸트의 극단적 악(radical evil)이 그렇듯이) 바라보지 못하고 있다. 이러한 점은 9/11이 일어나고 나서 전쟁으로 향하던 당시 서구인들의 시각에서 잘 드러난다. 그들은 이슬람을 '알 수 없고 이해할 수 없는 세계'로 치부하고 예측이 불가능하기 때문에 선제공격이 필요하다고 주장했다. 그들에게 '이해 불가능'은 위협이고 선제공격과 같은 위험 관리술(risk management)을 필요로 한다. 그리고 그들은 정치와 윤리의 분리를 다시 한 번 주장하게 된다.

9/11 이후의 일련의 사태들은 정치와 윤리의 대립이었다. 부시 행정부는 아부 그라이브의 포로수용소와 대량학살무기에 대한 논의를 윤리를 배제한 정치의 영역으로 집어넣었다. 누구도 테러리스트에 대한 고문의 윤리적 의미를 문제시하지 않는다. 그들에게 정치의 영역은 특정 인물들의 인권으로부터의 배제를 통해서만 이루어질 수 있었다. 그리고 대량학살무기라는 환상 아래에는 폭격에 희생당한 미국인들과 아부 그라이브의 별거벗은 채 고문을 당하고 모욕적인 사진이 찍힌 이라크인들의 육체가 세계화라는 문맥 안에 인권의 모순을 드러내게 된다. 이러한 현상은 비단 이라크의 전장에서만 일어난 일이 아니다. 9/11 이후 미국에 사는 미국인들에 대한 검문과 조사와 구속이 일상적으로 일어났고 탈법이 아닌 법을 초월한 각종 행위들이 일어났다. 이라크에서나 미국에서나 아닌 전 세계 어디에서나 인간들의 몸은 잠재적으로 수용소 안의 별거벗은 몸뚱이들과 별반 다를 것이 없어졌다. 이들 별거벗은 육체와 전시의 이라크와 미국이라는 예외상황은 특수한 상황도 아니고 비이성적인 판단의 결과물도 아니다. 오히려 이러한 상황은 가장 이성적인 선택에서 기인한다. 만일 이성의 목적이 타자와 자연을 과학적으로 해부하듯 파악하고 이해하는 것이라면 이성은 이해불가능한 몸들과 현실 속 사태를 '이해 가능한' 정보의 환상들로 대체해야 한다. 9/11 이후 미국은 서구 정신의 문맥하에서 이해 불가능한 테러리스트들의 땅과 그들의 생명을 서구인들의 관점에서 '이해 가능하고 예측 가능한' 국가와 모든 것이 벗겨지고 공개된 '별거벗은 몸'으로 변화시켜야 했고 그 이해가능성을 획득하기 위해 이해불가능성을 제거할 필요가 있었다. 그리고 이러한 과정은 비단 이라크 뿐 아니라 전 세계를 이해 가능한 체계적 환상의 공간으로 대체할 필요가 있었다. 그 환상이 바로 '별거벗음'의 세계이다. 그 '별거벗은' 모든 것이 다 목격되는 파놉티콘의 환상이 유지되어야 만이 그들의 이성과 계몽이 그 힘을 얻을 수 있다. 또한 이를 위해 적대적 타자들을 제거하고 자신들의 주체성을 공유하는 공동체에 참여할 타자들을 만들어야 했다.

즉 이해 불가능한 타자를 이해 가능한 '나'로 통합 가능한 '타자들'로 변화시킨 후 포함시켜야 했다. 이러한 동일화 노력은 하이데거가 동일자와 차이에 대한 논의에서 그리고 아도르노가 부정변증법에서 밝히듯이 이성을 통한 계몽이라는 이름을 가진 서구 사상의 핵심이다.

그러나 이러한 동일화와 '이해 불가능한 타자'의 배제를 통한 '이해 가능함'을 향한 계몽적 노력은 근대 철학에서 계몽의 전도사였던 칸트 자신의 논의에서조차 이성의 한계에 부딪치게 된다. 칸트적 주체에게 타자란 이성의 선형적 질서 안에서만 인정되는 존재이다. 서구적 이성의 체계에 속하지 못하고 오성과 이성에 포함되지 못하는 '타자'들은 계몽의 질서에 포함될 수 없다. 따라서 칸트 철학의 근원인 절대적 보편성으로서의 인권과 인류애는 '환대받지 못할 이방인'으로 여겨지는 '타자'들에게 해당될 수 없다. 그들의 몸은 아우슈비츠에서도 각종 수용소에서 실제로 숨을 쉬었고 환상 속의 별거벗음이 아닌 실재로 별거벗고 주체의 밖에 거주했다. 이러한 주체의 이해가능성에서 배제된 타자의 몸의 위치에 대해 엠마누엘 레비나스(Emmanuel Levinas)는 타자의 얼굴이 나의 이해에서 벗어나는 순간에서만 윤리는 발생할 수 있다라고 주장한다. '이해'는 타자의 배제를 통해 이루어진다. 배제를 막기 위해서는 타자의 얼굴이 결코 나와 같은 얼굴일 수 없고 나는 타자를 이해할 수가 없다는 것을 인정해야 한다.

그러나 서구의 주체는 이러한 상황에서도 타자를 이성의 빛 아래에서 '벗기고 해부하고 탐구하고 버려야 할' 어떤 것으로 만들려 한다. 이러한 맥락에서 아부 그라이드의 미군들은 그들이 테러리스트라고 생각하는 전쟁포로들을 벗기고 맨살을 헤집고 그것을 촬영했다. 이것은 지독하게 외설적이며 또한 이성적이다. 타자를 알고 싶어서 타자의 살갓을 벗겨보고 내장을 들여다보는 스니프 영화의 관객들처럼 그들은 그 타자의 송고한 '살 밭'의 세계가 궁금했다. 그리고 그 궁금함은 알 수 없고 이해할 수 없는 이들에 대한 두려움과 얹에 대한 외설적 집착이 숨겨져 있다. 이라

크 전쟁 내내 미국의 방송들이 전쟁터로 들어가 이슬람이라는 문명의 속살을 해부한 것도 이러한 외설적 욕망에서 나왔다. 전 세계는 잠재적 이슬람들이고 잠재적 9/11의 예외상황에 놓여 있다. 물론 몇몇 학자들이 오독하듯 이러한 아감벤을 통한 해석이 세계 모두가 예외상황이고 인간 모두가 호모 사케르라는 것은 아니며 세상 모두가 수용소라고 주장하는 것도 아니다. 오히려 고대로부터 지금까지 인류의 근원에 호모 사케르가 잠재적으로 있어왔고 서구의 (지금은 동양도 마찬가지로) 법과 정치가 잠재적 '예외상황'을 통해 이룩되었다는 점을 지적하고 있다.

부시 정권의 무슬림의 세계를 '벗겨버리겠다'라는 외설적 욕망을 '정치적'이라는 기표 혹은 '벌거벗음의 상징적 옷'으로 덮었다. 그들에게 정치란 소통 가능하며 생존할 가치를 지닌 그들이 규정한 '인간'들과의 동일화된 공동체의 세계이다. 이해 불가능한 타자의 얼굴은 이미 지워져 있다. 그리고 그러한 이해불가능에는 언어가 아닌 언어와 목소리들이 있다. 그들에게 아랍어로 살려달라는 아랍인들의 비명은 (이라크에서 살려달라던 김선일의 한국어와 마찬가지로) 인간의 언어가 아니었기에, 소통이 가능한 언어가 아니었기에 무시할 대상이었다. 벌거벗은 인간의 비명은 인간의 소리가 아닌 동물의 소리에 불과하다. 그리고 그 벌거벗은 인간의 비명소리는 벌거벗은 왕의 실재이다. 그러나 이 벌거벗은 왕의 실재는 정치와 윤리의 분리로 가려진다. 바로 여기서 윤리와 정치의 비극적인 분리가 시작되고 이 비극에 따라 타자들의 목소리는 감춰지고 그들의 언어는 왜곡되었다. 그리고 그 시작점에는 서구사상의 태두인 아리스토텔레스가 있다.

IV. 아리스토텔레스의 원죄

아리스토텔레스는 그의 정치론에서 윤리학을 정치학의 하위범주로 둔

다. 그리고 그리스의 폴리스를 유지하기 위한 정치의 영역을 동물과 인간, 동물의 소리와 언어가 구별되는 지점으로 본다. 즉 정치란 언어를 지니고 '이성을 지닌 동물'인 인간들이 '동물'의 상태를 벗어나 공동체를 꾸미며 공동체의 선과 행복을 만들어내는 영역이다. 아감벤은 바로 이 지점에서 의문을 제기한다. 아리스토텔레스의 인간에 대한 정의인 "정치적 동물(zoon logon echon)"은 언어와 이성과 그것으로 형성된 법의 영역에서 기능한다. 즉 언어와 이성과 법에서 벗어난 존재들은 이성을 가지지 못한 '목소리'만 지닌 동물의 영역으로 분리되고 배제된다. 문제는 바로 이 목소리만 지닌 법의 영역에 속하지 못하는 동물/인간들이다. 그리고 그 당시 사회 체제에서 이러한 동물들에게는 여성과 노예들과 외국인들과 법에서 소외된 자들이 속했고 그것은 지금도 크게 다르지 않다.

아감벤은 이 지점에서 생물적 인간과 법의 인간이 나뉘었다고 본다. 즉 언어와 이성 이전의 자연적 존재인 조예(zoe)와 언어와 이성을 지닌 정치적 존재인 바이오스(bio)의 구분으로 본다. 그리고 서구의 역사를 통해 이 구분이 모호해지고, 그 모호함 속에서 별거벗은 제3의 존재들, 즉 법의 보호를 받지 못하는 인간들(별거벗은 인간 혹은 호모 사케르)이 지속적으로 만들어져 왔다고 본다. 그리고 그 구분의 중심에는 언어와 죽음의 문제가 있으며, 이 문제들이 아감벤의 사상의 중심에 있는 존재운리의 문제를 보여주고 있다. 다음에 나오는 아리스토텔레스의 『정치론』의 한 구절은 이 문제의 시작점을 보여준다.

이제 인간은 별들이나 다른 군집 동물들보다 더 정치적 동물이라는 것은 자명해졌다. 우리가 종종 말하듯이 자연은 헛되이 만드는 것은 없으며 인간은 말(speech)의 선물을 선사받은 유일한 동물이다. 목소리(voice)가 단순히 즐거움과 고통의 표현이고 따라서 다른 동물에서도 발견이 된다면... 말의 힘은... 정의로운 것과 정의롭지 못한 것을 세운다. 그리고 이러한 점 때문에 인간만이 홀로 선과 악과 정의와 부정의 개념을 가질 수 있으며 이러한 개념을 지닌 살아있는 존재들만이 가족과 국

가를 만들 수 있다.

Now, that man is more of a political animal than bees or any other gregarious animals is evident. Nature, as we often say, makes nothing in vain, and man is the only animal whom she has endowed with the gift of speech. And whereas mere voice is but an indication of pleasure or pain, and is therefore found in other animals...the power of speech is intended to set forth . . . the just and the unjust. And it is characteristic of man that he alone has any sense of good and evil, of just and unjust, and the like, and the association of living beings who have this sense makes a family and a state. (Aristotle 1129)

이 구절에서 아리스토텔레스는 고통과 즐거움의 목소리를 동물의 영역으로 넣고 소통을 위한 언어를 인간의 영역에 넣는다. 그리고 국가를 모든 가치의 최상점에 놓고 그 가치는 이성적이고 정치적 동물인 인간들이 덕성의 실현을 통해 행복해지기 위한 자연의 소산이라고 본다. 문제는 여기서 자연과 문명과 동물과 인간의 차이가 모호해진다는 점이다. 만일 국가가 아리스토텔레스가 말하는 것과 같이 자연의 필연적 창조물이라면 인간이 그 자연의 목소리들과 결별하고 이성과 언어의 존재로서 국가를 만든다는 것은 모순이 된다. 목소리와 언어, 자연과 문명의 모순 관계는 정치에 참여하는 인간들을 이성과 언어의 존재로 국한시킴으로써 아부 그라이브에 있는 죄수들과 같은 '말하지 못하고 비명을 지르는 동물/인간들'은 국가 장치에서 배제된다. 아감벤이 보았을 때 서구 생명 정치(biopolitics)의 시작은 이러한 배제와 포함의 교묘한 장치들의 탄생과 연결되어 있다.

가령 고대 로마법에서 호모 사케르는 '성스러운 인간'이라는 명칭과는 다르게 국가의 법으로부터 추방당한 이들이다. 숭고하게 희생당할 수는 없으나 누구에게라도 살해당할 수 있는 이들은 법의 이름으로 포함되면

서 동시에 그 법으로부터 배제된 '몸뚱이만 남은 인간'이다. 그러나 아이러니하게도 그들의 법의 보호를 받지 못하는 맨몸이 그들에게 '성스러운' 이름을 부여하면서도 그들이 성스럽게 희생당하지 못하게 만든다. 즉 '성스러움'이라는 그들의 기표와 그 환상은 자체 모순으로 성과 속 모두에서 배제당한 그들의 몸뚱이의 실재를 품고 있으며, 그들의 타자로서의 몸은 정치적 몸(bios)와 생명을 지닌 몸(zoe)의 구분의 모호함에서 배제된 이들의 '벌거벗은 몸'이 어떻게 주권과 인권과 법이라는 '벌거벗음'의 환상을 뚫고 나오는지 보여준다. 이들은 법의 테두리에서 포함되고 배제된다. 즉 그들의 몸이 성스러워지는 순간 그들은 법의 테두리에서 벗어나지만 그 순간 그들은 법이 설정한 '법의 보호를 받지 못함'에 포함되게 된다. 법은 법에서 배제당할 인간들의 지위를 설정하고 법적으로 그 인간들을 법의 배제 안으로 넣기 위해 존재한다. 이러한 논리에 따라 이라크의 민간인들은 미국법과 국제법의 이름으로 감금되고 법의 보호에서 배제된다. 법은 스스로 무법상태를 포함해야 하며, 무법상태의 규정을 통해 성립된다. 법은 계엄 상황과 초법상황을 법적으로 규정함으로써 자신의 존재를 이룩할 수 있다. 이와 유사하게 생명윤리의 측면에서 볼 때 인간은 자연의 동물상태에서 벗어난 것을 증명해야만 자신이 인간이라는 동물임을 증명할 수 있다. 가령 코마 상태에 빠진 환자의 운명은 그의 인간으로서의 존엄이라는 가치가 아니라 그가 과연 인간이라는 동물의 상태로 볼 때 '살아있는가 살아있지 않은가'라는 것을 법의학적으로 증명해야만 죽음의 '특권'을 누리게 된다. 죽음과 동물로서의 몸뚱이는 '부정성(negativity)의 영역으로 떨어지고 긍정성의 '인권'은 인권에 포함되지 못할 이들을 규정하기 위한 법의 환상이 된다. 인권은 인권을 보존하기 위해서가 아니라 누가 인권의 보호를 받지 못하는지를 설정하면서 시작되었고 법은 보호받는 이들을 위한 것이 아니라 누가 법에 따라 처벌받을지를 설정하기 위해 시작되었다. 인권의 모순으로부터 난민은 국제법이라는 허울 속에 어느 국가에도 속하지 못한 채 누구의 손에서도

죽을 수 있는 호모 사케르가 된다. 인권은 호모 사케르의 아이러니에서 보듯이 가장 성스러운 것 속에 감추어진 가장 세속적인 배제이며 억압이다. 그러나 아감벤이 보았을 때 이러한 배제의 논리는 서구 근대의 소산이 아니다. 오히려 서구 역사 자체가 포함이라는 명목하의 배제의 역사였으며 이것은 아리스토텔레스의 언어와 목소리의 배제와 포함 관계와 동시적으로 일어난다.

아감벤은 『유아기와 역사』(*Infancy and History*)에서 그가 평생 쫓아온 문제는 “언어가 있다는 것”이 무엇인지와 ‘내가 말한다’의 의미가 무엇인지에 있다고 밝힌다(117). 여기서 주목할 것은 ‘나’와 ‘말하다’의 부정성이다. ‘나’라는 주체성의 부정성(negativity)에 죽음이 있다면 ‘언어’의 부정성에는 ‘목소리’가 있다. ‘내가 말한다’의 잠재성에는 ‘죽은 혹은 죽어가는 존재(나 혹은 타인)의 목소리’가 있다. 아감벤은 이 두 가지 부정성에 대한 하이데거와 헤겔의 이상한 집착을 목격한다. 그들은 죽음과 목소리를 배제하려는 노력 속에서 역설적으로 그 두 가지의 찌꺼기들에 매달린다. 아감벤은 또 다른 책인 『언어와 죽음』(*Language and Death*)에서 다시 한 번 하이데거의 ‘da-sein’의 ‘da’ 안에 동물의 죽어가는 목소리가 숨겨져 있다는 것을 보여준다. 죽어가는 동물의 목소리 (voice)는 주인인 인간의 언어 밑에서 순수한 부정성 (pure negativity)으로 기능한다. 아감벤이 주목하는 것은 서구의 이성과 정신의 중심에 있는 존재론, 언어, 국가 등이 어떻게 부정성과 긍정성의 모호한 경계를 배제와 통합의 논리로 이용해 인간의 존재가치를 동물과 목소리의 영역으로 밀어 넣고 있는가를 밝히는 것이다. 그 극단적인 예로 아감벤은 아우슈비츠 유대인 수용소의 무젤멘(Musselmann)을 든다. 정치적 몸과 생명의 몸의 모호함에서 튀어나오는 벌거벗은 몸의 공간은 무젤만의 공간이다. 무젤만은 아우슈비츠에서 영양실조 등으로 몸만 움직일 수 있는 일종의 좀비 상태에 빠진 인간들을 의미한다. 이들은 ‘내가 말한다’라는 말을 할 수 없는 존재들이며, 수용소에서 동물로 취급받았다. 이들의 존재가 바로

우리 모두 존재의 부정성에 있다. 그리고 그들의 목소리는 인간이 기록할 수 없는 동물의 죽어가는 목소리처럼 우리의 존재와 탈존(ek-sistence)의 나머지로 존재의 공간, 에토스(Ethos)에 잔존한다. 그리고 그 목소리들의 일부는 증언으로 남는다.

『아우슈비츠의 남은 자들: 목격자와 문서보관소』(*Remnants of Auschwitz.: The Witness and the Archive*)에서 아감벤은 증언의 역할을 이야기한다. 증언은 살아남은 자들의 이야기이다. 희생당한 이들은 ‘언어’와 ‘삶’을 빼앗긴 죽은 자들이며 그들이 남긴 것은 우리의 언어 속에 상처처럼 남은 ‘죽어가는 동물의 울부짖는 목소리’이다. 그리고 서구 역사는 이들의 목소리에 매혹되면서 전진해 왔고 아부 그라이브는 이러한 역사의 한 예이다. 인간을 벌거벗기고 동물로 만들고 그들의 언어를 빼앗고 고문하고 인종과 종교의 이름으로 낙인을 찍으면서 서구의 역사는 전진해 왔고 지금도 전진하고 있다. 그것도 가장 성스러운 법과 종교의 이름으로 말이다. 이러한 이유로 아감벤은 (적어도 그가 아는 서구의) 역사의 발전도 진보도 믿지 않는다. 물론 그렇다고 각 역사적 시기의 특수성을 무시하는 것은 아니다. 보편과 특수는 “예(Example)”를 통해 통합된다. 그가 사용하는 ‘예외상황,’ ‘호모 사케르,’ ‘무젤만(Muselmann)’과 같은 용어들은 각 시대를 나타내면서도 절대로 시대를 대표할 수 없으며 보편적이면서도 특수하다.

아리스토텔레스의 원죄는 현재의 국가가 저지르는 죄악과 별개이면서도 소통한다. 물론 고대 로마의 호모 사케르는 현대의 아부 그라이브와 상통하지만 같다고 볼 수 없다. 우리의 인식은 아니 적어도 서구의 인식은 바로 부정성과 긍정성이 모호한 경계를 두고 공존하는 이들 구별 없는 영역(zone of indistinction)에서 나왔으며 이것이 서구의 근원이다. 그렇다면 아감벤에게 긍정적 존재는 어디에 있는 것일까? 벌거벗은 왕의 치하에서 벌거벗은 인간들이 배제와 분리로부터 탈출해 생명정치의 뒷에서 벗어나는 방법은 없을까? 아감벤은 아주 독특한 방식으로 지금 생성

되고 있지만 이념 장치들 속에 가려진 것을 그려낸다.

V. 법과 윤리의 문제

아감벤의 사상 중에서 가장 난감한 개념들이 형태로서의 삶(form-of-life), 다가오는 공동체 (coming community), 다가오는 정치(coming politics)들이다. 아감벤에게 ‘형태로서의 삶’이란 하나의 이상이며 현실이다. 형식에서 분리되지 않은 삶이란 국가의 장치들로 인하여 나로부터 별거벗은 몸이 분리되지 않는 삶이며, 발가벗겨진 자신의 몸이 생체실험의 대상처럼 되거나 이민국의 추적 받는 호모 사케르가 되지 않는 것이며, 법의 보호를 받지 않는 포로수용소의 죄수가 되지 않는 것이다. 그리고 그를 위해서 인간을 피부색으로 가르는 인종주의, 국적으로 가르는 국가주의, 성으로 가르는 젠더 정책 등 모든 배제의 논리의 핵심인 인류학적 기계(anthropological machine)을 멈출 (inoperative) 필요가 있다. 아감벤은 또한 이 멈추는 순간을 역사의 추동력이라 믿어지던 텔로스(Telos)의 변증적 발전이 멈추는 순간인 “deoeuvrement” 라고 표기한다. 그리고 바로 이 순간은 서구 철학의 중심이던 의지의 실천이 멈추고 잠재성이 무한으로 커지는 순간이다.

창조적 변화는 무한한 ‘잠재성’에서 나온다. 이 잠재성의 가장 비근한 예가 아감벤의 한 에세이의 주제로 등장하는 허먼 멜빌의 작품, 「필경사, 바틀비」 (“Bartleby, the scrivener”)의 주인공 바틀비이다. 바틀비는 ‘의지’와 그 ‘의지’의 역사와 인류학적 기계에 따라 만들어진 배제의 논리를 ‘부정성’으로 혁파한 존재이다. 그는 ‘무엇이든 해내려 하고 이해하려 하고 소유하려 하는’ 서구의 이성중심 세계에 반해, 아무것도 하지 않을 무한한 잠재성을 지니고 있는 타자로 남는다. 그는 이러한 그의 거부를 “나는 하지 않는 것을 선택하려 한다” (I prefer not to)라는 공식으로 반복

한다. 아감벤에 따르면 바틀비의 이 공식은 그 밑바닥에 '할 수 있는 잠재력이 있다고 해도 할 수 없는 잠재력도 있기 때문에 아무것도 하지 않는 것을 선택하겠다'라는 의미를 지니고 있다.

그는 창조할 수 있는 잠재성의 무한함을 노동과 실천으로 강제하는 서구의 사유를 비판한다. 아감벤이 보기에 근대의 악령은 의지(Will)와 사유 없는 실천에 있으며, 인간 잠재력의 소진에 있다. 그 극단이 전체주의 체제와 아우슈비츠이다. 이러한 측면에서 아무것도 하지 않기를 선택하고 굶어죽은 바틀비는 아감벤의 아이러니한 영웅이다. 물론 이러한 '아무것도 하지 않는 잠재성'은 새로운 창조를 위한 잠재성이다. 바틀비는 이런 의미에서 반쪽짜리 부정성의 영웅이다. 부정성 위에서 아감벤은 새로운 창조가 가능하다고 본다. 아감벤은 이러한 새로운 창조 행위를 '세속화'(profanation)라 칭한다. 아감벤의 세속화는 모든 실천적인 국가 기제들과 인류학적 기제들을 해체하고 그것이 기반하고 있던 성스러움과 법과 권리와 인권과 형이상학의 근원이 사실은 배제의 폭력에 기반했다는 것을 드러낸다. 그리고 그 드러냄 속에서 그는 '축제와 놀이와 철학'의 창조를 꿈꾼다.

이러한 측면에서 아감벤의 사상은 아나키스트에 가깝다. 그는 법과 주체성과 국가와 주권이 가진 배제의 논리를 밝혀내고 그것을 해체한다. 그의 '무엇이든 존재'(whatever being)나 '다가오는 공동체'(coming community)는 바로 이러한 아나키스트 정치관에서 나왔다. 아감벤의 다가오는 공동체는 작동하지 않는(inoperative) 공동체이며 구성원 모두가 장치에 귀속된 정체성 없이 극단적 평등과 배제당하지 않는 인권을 지닐 수 있는 공동체이다. 그리고 그 안의 인간들은 자신이 동물의 상태에 머물지 않기 위해 스스로를 계속해서 변화시킬 줄 아는 인간들이다. 아감벤은 들뢰즈처럼 사유나 예술의 감응을 통한 '동물 되기'(becoming animal)나 벌거벗어지기를 바라지 않는다. 그리고 동물처럼 다루어지는 인간들에 대한 동정의 시각에서 윤리를 논하지도 않는다. 아감벤이 원하

는 것은 국가와 역사의 기제들로부터 벗어나 자유롭고 스스로의 자존감을 창조해내는 '인간'이며 예술을 통해 스스로를 표현하고 변화할 줄 아는 인간이다. 이러한 측면에서 아감벤은 의지(will)의 위험성을 공격하고 지나친 실천(praxis)을 경계한다. 아감벤은 '하지 않는 것을 택한다'를 통해 실천하지 않을 잠재성을 지닌 인간상을 그려내려 했다.

VI. 결론: 행복한 인간-내용있는 인간

그렇다면 이런 논의를 통해 아감벤이 요구하는 인간상은 어떠한 형태인가? 아감벤 사상의 종결점은 행복에 놓여 있다. 아감벤은 그의 『목적없는 수단』(Means without Ends)에서 이렇게 말한다.

정치 철학이 기반해야 할 '행복한 삶'이란 주권이 그것을 자신의 주체로 변화시키기 위한 전제로서 필요한 별거벗은 삶이 아니며 모든 이들이 헛되이 성스럽게 만들어려 하는 현대 바이오폴리틱과 과학의 불가침의 외재성이 아니다. 행복한 삶이란 그 자체의 힘과 그 자체의 소통성의 완성에 이른 완전히 세속적인 '충족된 삶'을 말하며 주권과 권리가 더 이상 지배하지 않는 삶을 일컫는다. (114-5)

아감벤에게 행복한 삶이란 아리스토텔레스와 같이 정치와 윤리의 핵심이다. 그러나 그가 말하는 행복은 아리스토텔레스와 같은 신성화를 거치지 않은 근원적 세속화에 있다. 그리고 아이러니 하게도 이러한 근원적 세속화는 메시아의 도래와 같이 지금 다가오고 있는 구원의 미래가 담겨져 있다. 벤야민의 신비주의적 역사관을 그대로 받아들인 이러한 메시아주의는 현실정치와 그다지 관련이 없다. 어떤 측면에서 아감벤은 지독하게 보수적인 사상가이며 중세의 스콜라학과 학자들을 떠올리게 하면서도, 그 체계를 극단적으로 "세속화"하는 이단아이다. 벤야민과 마찬가지로

지로 그는 지금-시간 (now-time)에서 혁명의 순간이 “아직 오지 않은 시간”(not-yet-time)으로 잠재적으로 존재한다고 보았다. 그러나 그것은 어떠한 정치적 혁명을 말하는 것은 아니다. 오히려 인간의 존재가 더 이상 국가 장치들에 의해 분리되지 않는 ‘온전한 삶’으로 유지되는 것을 기대하고 있다. 모든 가능성이 잠재적으로 열려 있는 상태는 인간의 존재성이 가장 취약해지는 순간이지만 가장 강해질 수 있는 순간이기도 하다. 행복한 삶이란 자신과 공동체의 미래가 아무것도 정해지지 않고 모든 것이 가능해지는 상태이다. 물론 이러한 상태는 불가능하다. 어쩌면 들뢰즈의 노마드가 그렇듯이, 또는 니체의 초인이 그렇듯이 철학과 예술의 영역에서만 가능할지 모른다. 그리고 정치적으로 그것은 모든 역사적 과제와 목적과 지금까지의 국가권력에 편입된 공동체가 사라진 순수한 아나키즘의 공간일지 모른다. 아감벤은 그런 의미에서 니힐리즘을 가장 미워한 니힐리스트라 부를 수 있다. 그의 시학만큼 그는 모호한 신학과 철학과 미학의 중간 어디에 계속 남을 것이다. 그것이 아감벤의 한계이고 또한 매력이기도 하다.

역설적이게도 9/11과 아부 그라이브가 보여주는 ‘벌거벗은 왕’의 실재는 윤리와 정치로 나뉘지 않는 벌거벗지 않은 ‘형태로서의 인간’으로서의 ‘실존’에 있다. 테러로 희생당한 이들과 고문당한 이들과 법의 보호를 받지 못하는 이들은 국가 장치와 인류학적 기계 이전에 이미 실존하던 인간들이었고, 그들의 몸들은 이 ‘벌거숭이 왕’의 ‘벌거벗은 옷’ 안에 실존하고 있다. 이념적 장치들과 국가 장치들과 인류학적 기계들의 작동, 그리고 이 두 사건을 역사의 종말이나 새로운 역사의 시작으로 보려는 담론의 권력 작용은 실재 앞에서 우리 모두의 눈을 가린다. 벤야민의 해석처럼 끌레(Paul Klee)가 그린 역사 천사의 눈은 과거를 보지만 그의 몸은 앞으로 나아가고 있다. 폐허와 고문당한 몸들은 과거의 잔해들이다. 역사 천사에게서 역사란 이미 정지된 세계이다. 그 천사가 나아가는 미래는 역설적으로 이미 다가오는 현재들이며 도래하지 않은 미래이다. 돈

들릴로가 바라본 세계관 역시 이와 크게 다르지 않다. 시체들과 폐허들을 앞에 두고 인간의 몸은 앞으로 나아간다. 그리고 그 인간의 몸은 타자와 주체들의 몸의 구분이 가진 차이의 무의미를 보여준다. 그리고 타자와 나의 몸이 하나의 공동체로 묶이는 순간 정치와 윤리는 서로 다르지 않게 된다. 정치와 윤리가 분리되는 순간 우리에게는 고문당한 몸들과 테러의 희생자라는 결과가 도래한다. 정치와 윤리는 타자의 얼굴과 그 앞에 선 우리의 윤리적 호명을 통해 다시 재결합되어야 한다. 지금 이 순간 무수히 만들어지고 생성되는 예외상황들과 호모 사케르들의 목소리들 속에서 우리가 찾아야 할 것은 바로 이 다가오는 미래와 그 공동체에 대한 진지한 사유이다. 그런 점에서 최근 일어난 세월호 사태는 물속에 가라앉은 어린 호모 사케르들의 목소리가 어떻게 예외상황이라는 바다에서 묻혀버렸는지, 그리고 그것이 어떻게 다시 구제되어야 하며 어떻게 윤리의 호명을 부르는지 참담하게 보여주는 사례라 할 수 있다.

(경남대학교)

■ 주제어

조르지오 아감벤, 예외상태, 9/11 테러, 아부 그라이브 고문, 형태로서의 인간, 호모 사케르

■ 인용문헌

- 벤야민. 『독일비애극의 원천』. 최성만, 김유동 옮김. 서울: 한길사, 2006.
- 슬라보예 지젝. 『실재의 사막에 오신 것을 환영합니다: 9/11 테러 이후의 세계』. 이현우, 김희진 옮김. 서울: 자음과 모음, 2011.
- 슬라보예 지젝. 「아메리카 하위문화의 사막으로 오신 것을 환영합니다, 또는 럼스펠드가 아부 그라이브에 관해 알고 있는 모르는 것」. 『아부 그라이브에서 김선일까지』. 서울: 생각의나무, 2004.
- 장 보드리야르. 『시뮬라시옹』. 하태완 옮김. 서울: 민음사, 2012
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP, 1998.
- Agamben, Giorgio. *Infancy and History: On the Destruction of Experience*. Trans. Heron, Liz. London: Verso, 2007.
- _____. *The Man without Content*. Trans. Albert Georgia. Stanford: Stanford UP, 1999.
- _____. *Means without End: Notes on Politics*. Trans. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: U of Minnesota P.
- _____. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Trans. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 2002.
- _____. *The Coming Community*. Trans. Michael Hardt. Minneapolis: U of Minnesota P, 2007.
- _____. *Language and Death: The Place of Negativity*. Trans. Karen Pinkus and Michael Hardt. Minneapolis: U of Minnesota P, 1991.
- _____. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans.

- Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford UP, 1998.
- Aristotle, *The Basic Works of Aristotle*. Ed. Richard McKeon, New York: Modern Library, 2001.
- Baudrillard, Jean. *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, London; New York: Verso, 1993, Print.
- DeLillo, Don. "In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September." *The Guardian*, 22 Dec. 2001: <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,623732,00.html>>.
- Heidegger, Martin. *Introduction to Metaphysics*. Trans. Gregory Fried and Richard Polt. New Haven: Yale UP, 2000. Print.
- Žižek, Slavoj. "On 9/11, New Yorkers Faced the Fire in the Minds of Men." *Guardian*, 10 June 2006:
<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2006/sep/11/comment.september11>
- Žižek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador, 2008.

■ Abstract

Bare life and the U.S.:
Agambenian Understanding of 9/11 Terrorism and Abu
Ghraib Torture

Kim, Dae-Joong

(Kyungnam Univ.)

This paper explores paradoxical meanings of 9/11 terrorism and its consequences as well as torture of Iraqi POWs in Abu Ghraib in terms of biopolitics producing “homo sacers,” Agambenian term illuminating those who excluded from juridical order while subjugating to the law, and “state of exception,” in which law paradoxically imposes its influence to create unlawful places. As a theoretical scaffolding, this paper uses various concepts and ideas from Giorgio Agamben, a prominent Italian philosopher. This paper mainly consists of two sections: The first section mostly deals with how two state apparatuses—repressive and ideological apparatuses—operate to conceal Real of 9/11 terrorism and Abu Ghraib torture; The second section trace Agamben’s archeological research to critique Western biopolitics and its origin in order to reveal how bare life comes forth from caesura of bios, political life, and zoe, natural life, and how we can evade this pitfall of humanity by exploring form-of-life and its happiness.

■ **Key Words**

Giorgio Agamben, State of exception, 9/11 terrorism, Abu Giraib torture, Form-of-life, Homo sacer,

■ **논문게재일**

○투고일:2014년 3월 25일 ○심사일:2014년 4월 8일 ○게재일:2014년 4월 30일



Wealth had done wonder—taste not much : Fascination and Denigration of the East in *Don Juan* (Canto V)

Kim, Ji hee

Lord Byron, one of the six most famous authors of the Romantic period, had a great interest in the East from an early age. According to Mohammed Sharafuddin's research, Byron read *The Arabian Nights* before he was ten years old and he had access to poetry translated from the original Persian (215). During the Romantic period, people like Byron seemed to be fascinated with the East. The well-known author of *Orientalism*, Edward W. Said, has pointed out that as understanding of East increased, so did “a sizable body of literature produced by novelists, poets, translators, and gifted travellers” (40). The writers of this period, however, did not have an acquaintance with the East nor first-hand experience. Saree Makdisi has argued that “in the early and even the mid-eighteenth century there was much less knowledge of the East” (66). He suggests that the texts cannot contain an in-depth portrayal of the East, for they merely skim the surface of the region or even have nothing to do with the East. However, Byron was different.

Unlike other writers who had never been to other countries, Byron was one of the rare writers who had a first-hand experience in the

East. He had a special interest in the Ottoman Empire, and visited Constantinople with his friend, John Hobhouse, in 1811. His works revolved around the theme of the East such as *Child Harold's Pilgrimage (Cantos I, II)*, "The Giaour", "The Corsair", and *Don Juan (Cantos V, VI)*, and Byron wrote several episodes which were based on his experience. For example, Leila's death in "The Giaour" originates from meeting "a group of Turkish soldiers who were taking a young woman, sewn in a sack, to be drowned" (Garrett 30). His realistic depiction of his experience in the East has been commended by Roderick Cavaliero: "he would make the Ottoman lands as vivid and real as Wordsworth was so successfully making the Lake District" (82) and might make a difference to other Orientalist works.

Even though Byron experienced Eastern culture first hand and had several different perspectives of the East, he cannot be free from Western awareness like other writers. As Said has put it, "Orientalism was ultimately a political vision of reality whose structure promoted the difference between the familiar (Europe, the West, "us") and the strange (the Orient, the East, "them")" (43). Even if he was fascinated with the East, he inevitably shows some antipathy or regards Eastern culture as inferior to Western culture. In this essay, I will examine Byron's fascination with the East comparing another text, *The Sultan; or A Peep into the Seraglio in Don Juan*. These two works have something in common, but the differences show how Byron's perspective of the East is different from that of his contemporaries. After discussing Byron's fascination with the East, I will point out the limitation of his perspective.

Don Juan (Canto V) and *The Sultan* are set in the same space; the harem is where “women are separated and cloistered, sacrosanct from all but the one man who rules their lives” (Croutier 17). The main characters, Juan and Roxalana, are trapped in the secret place, and other ancillary characters such as the Sultan and the eunuch appear the same in these two works. While they share many similarities, these two works have several differences which seem to originate from the unique purposes of the different authors. One of the distinguishing differences between *The Sultan and Don Juan (Canto V)* is the image of the Seraglio. In *The Sultan*, the explanation of the play is not enough to describe the Seraglio. This is the only commentary about the Seraglio in *The Sultan*: “An apartment in the Seraglio; a Throne in manner of a Couch, with a Canopy, on the front of which is an Escutcheon fixed, with the Ottoman, Arms crowned with Feathers; in the Back scenes the Sultan’s Door covered with a Curtain.” (5) The other way to know about the East in *The Sultan* is from Roxalana’s speeches, but there is also little description about the harem. According to her dialogues such as “let your window-bars be taken down—let the doors of the Seraglio be thrown open” (10), the harem is just described negatively as a dark and closed place.

The Seraglio in *Don Juan* is portrayed in detail as a magnificent and luxurious place in contrast with that of *The Sultan*. The concrete descriptions are caused by his first-hand experience. Byron actually had opportunity to visit to Constantinople and wrote his actual experience about the East in the Note to *Child Harold*: “As far as my own experience goes, I can speak favourably. I was attended by two,

an Infidel and a Mussulman, to Constantinople and every other part of Turkey which came within my observation” (131). He even saw the walls of the Seraglio as William Borst refers to Byron's travels in *Lord Byron's First Pilgrimage*. According to Borst, when Byron arrived near Constantinople, the wind was so strong that Byron landed “a mile along the sea walls of the Seraglio” and proceeded along the walls of the Seraglio (116). Therefore, the description of the wall, “was indeed a wide extensive building which open'd on their view, and o'er the front there seem'd to be besprent a deal of gilding and various hues (361–364)” ; this indeed might have been based on his first-hand experience.

Juan's description flows from the exterior to the interior of the Seraglio. Before Juan meets an attractive Sultana, Gulbeyaz, Byron portrayed the interior of the harem so concretely. He describes both the overall image of the Seraglio and specific objects such as the indoor furnishings: “Sofas 'twas half a sin to sit upon, so costly were they; carpets every stitch of workmanship so rare, they made you wish you could glide o'er them like a golden fish”(517–520). Not only does Byron spare an itemized account of the palace (Boyd 25), but also he simultaneously describes the people who Juan meets in the Seraglio such as black eunuchs (568), two little dwarfs (570), and a choir of girls (573) — even though they are not important figures in the poem. The depictions of the place and figures come to join together into one vivid image of the Seraglio. For example, Byron delineates the luxurious chamber of Gulbeyaz like “A dazzling mass of gems, and gold, and glitter, magnificently mingled in a litter (743–744)”. In the hall, the Sultana whose “beauty of that

overpowering kind, whose force description only would abate” (770–771) is under a canopy with a choir of girls. Readers can imagine the clandestine room in their mind when reading *Don Juan*, so the image satisfied their interest in the harem which “has long constituted an imaginative provocation to the European mind” (Yeazell 13). It is possible that his description of the Seraglio would be based on his experience as well. Even though Ruth Yeazell has argued that “no evidence exists that Byron ever managed to include the sultan's harem on his itinerary (13)”, it is a fact that Byron entered the Turkish palace to meet Sultan Mahmoud, so his portrayal of the Seraglio does not rely on imagination only. Borst has commented that Byron and Hobhouse saw “two courts”, “the council chamber”, and “presence chamber” first hand (122). It also suggests that the specific detailed description of the Seraglio shows how Byron was fascinated by the Eastern Palace, and it might be based on his memory.

Another point worth considering is the specific situations in which the protagonists in *The Sultan* and *Don Juan* are placed. In *The Sultan*, Roxalana, the English slave girl, is locked in the harem. Even though Roxalana is trapped in a different world, she persuades Muslims to accept Englishness rather than feel daunted and succumb to Turkish rules. Completely ignoring the Sultan's advice that she should obey Osmyn, the eunuch having charge of managing the Seraglio, she exalts Englishness by making comparisons between the Turkish and English cultures. Some examples of this include: “Every citizen is himself a king where the king is himself a citizen” (9), “In my country, a gallant waits upon a lady; but the

custom is quite different here I find” (12), and “for ‘tis in my country love is in its element. It is there all life and tenderness, because it is free” (12). Considering her argument, Issac Bickerstaffe uses Eastern cultural components to accentuate English culture which she regards as “the truth” (9), and “great” (12). As Makdisi has argued that “Britain’s senses of itself and of its very modernity were by the end of the eighteenth century shaped by the discourses of imperialism” (62), Bickerstaffe’s play, “as the discourse of imperialism”, seems to help to shape “Britain’s sense of itself”, so in the end, the harem does not seem to be important.

Roxalana also re-establishes a relationship with the Sultan, Solyman. By making a disciple of the authoritative figure and stealing his heart, she becomes a female despot. At last, the persuaded Sultan says that “I think this custom is much better than ours (17)” and “she is my superior” (17), and so the Sultan himself adopts Englishness such as drinking some wine and breaking the law in order to make Roxalana his wife. As Daniel O’Quinn remarks, “as is typical of mid eighteenth-century Orientalist discourse, all the comic business revolves around the usurpation of the Sultan’s sexual and political power”(17). While Solyman seems to be an incompetent king dangling about Roxalana, she, so far from being a captive, becomes the female despot who changes the Islamic country into one like England at the end of the play. Yeazell has argued that Bickerstaffe’s play was well received by Western audiences because of the gratifying triumph of European wit and European virtue over Eastern virtue (158). It implies that this kind of story was acceptable to the audience well, and reflects the cultural conceit

commonly held by the writers and readers of the piece.

While Bickerstaffe places a woman in the Seraglio to defend English values in *The Sultan*, Byron locates a man in the harem, and takes everything Juan has. Both of the characters are trapped by the Eastern palaces, but they seem to be in quite different situations. There is one point to be considered before talking about this gender reversal: Byron's defence of liberty. He was interested with Whig politicians who showed a tendency to support liberty, and the liberty was "the most potent political elements in his writing" (Kelsall 53). He also opposed imperialism and considered it as "the harbinger of social and cultural corruption, the nemesis of civic order" (Leask 16–17). His fight for Greek independence can also be understood within the defence of liberty. All things considered, the gender reversal in *Don Juan* might be related to liberty.

Byron takes everything that Juan has, even his own sex, and makes him be subordinated in *Canto V*. Even if Juan has "the blood of all his line's Castilian lords" (827), he is just a slave in the slave market. Juan was sold by a black eunuch with his comrade and entered a Seraglio. When Baba, the black eunuch, suggests to "condescend to circumcision" (552), this threat to his masculinity makes Juan shout indignantly "strike me dead, but they as soon shall circumcise my head!" (567–568). As soon as he escapes the danger of the circumcision, Juan is forced to wear female dress to disguise himself as a woman by Baba. Juan rejects his request and says "old gentleman, I'm not a lady" (584). Even though Juan tried to keep his gender identity, it is of no avail. Byron shows how Juan looks like a woman as he mentions, "he look'd in almost all respects

a maid” (635). He should not only disguise his male appearance, but also has to learn from Baba how to walk like a woman. At the end of the poem, Juan has assimilated into another sex so well, that the Sultan cannot recognize Juan's disguise.

Moreover, in *Don Juan*, there is no person who understands Juan's situation and tries to accept another culture. Juan, as it is for the Sultana, is just a slave serving “a sultana's sensual phantasy” (1008). Her powerful and imperial position seems to highlight his wretched circumstance, and as Susan J. Wolfson has argued, threatens “male independence and power” (588). She orders Baba to buy Juan and “acts with prerogatives conventionally reserved for men” (Graham 83), whereas Juan is sold into slavery and disguises himself as a woman in the unknown place. In this circumstance, the meaning of his tears, which are interpreted in many ways, could be the indignation of his position because his pride has been injured by his fall into slavery (Boyd 67). Juan is placed “in the position usually reserved for the female slave” (Yeazell 145). The hardship which Juan goes through makes him discover “how the world feels to the subordinate many” (Graham 88). It implies that this gender reversal would convince the readers to put themselves in themselves in the shoes of the subordinated and think about the meaning of liberty.

Byron had different perspectives of Eastern culture as demonstrated in the aforementioned paragraphs but it seems that he could not go beyond the bounds of European convention in *Don Juan*. Byron was a baron and was educated at Cambridge. He had lived in England for about 20 years before his grand tour between 1809 and 1811 when he encountered other cultures. His educational and cultural

background might have unwittingly influenced him to look at other cultures through the clouded lens of a European perspective. It also assumes that he was familiar with the specific image of the East because, as Sharafuddin has commented, Byron began to read “Orientalist literature” since he was young (215). During the eighteenth century, Makdisi has argued that Orientalist works were almost “quasi-Oriental” (64), which were far from “actual Arabic or Persian cultural or literary forms” (64), and the quasi-Oriental image might be used on several purposes such as “entertainment” (65) and “moral instruction” (66). It implies that these books are likely to involve a certain ideology to attract or teach readers. Therefore, Byron might have acquired several stereotypes about Eastern culture from these books, and some stereotypes, in fact, appear in *Don Juan*.

The description of Eastern places seems to involve an awareness of superiority of Western culture. This is might be obvious when the image of Eastern places in *Don Juan* is compared with that of Ancient Greece in *Child Harold's Pilgrimage*. The beginning of *Canto II* in *Child Harold's Pilgrimage* is imbued with the admiration of Ancient Greece. The ruins of Ancient Greece in *Child Harold* seem to signify the essence of culture, so they are described as ideal. The places used to be “the dome of thought, the palace of the Soul” (49), and the places where Greek Gods lived, so he tries to find evidence of these locations with statements such as “let me trace the latent grandeur of thy dwelling-place” (85–86) and “he who there at such an hour hath been will wistful linger on that hallow'd spot” (239–240). Makdisi has argued that, the vestige of Ancient Greece

means “all the meaning of Hellenic antiquity” (143). Byron praises the Greek civilization and puts a high value on the tastes of ancient Greece.

On the contrary, the description of the Eastern palace seems to focus on material abundance even if the palace was portrayed in detail. The carpet in the Turkish palace in *Don Juan* is too splendid to tread on: “what they scarce trod for fear of staining as if the milky way their feet was under with all its stars” (523–525), and this magnificence makes Juan lose his head: “A rich confusion form’d a disarray in such sort that the eye along it cast could hardly carry anything away” (739–741). Byron connects the splendour of this palace with Turkish tastes. When the writer describes the Turkish palace in *Don Juan*, he adds his impression about it as well: “as is the Turkish wont, a gaudy taste; for they are little skill’d in the arts of these lands were once the font” (364–366). He ridicules the Turkish taste as “gaudy”, and denigrates their arts. The writer subsequently reiterates “wealth had done wonders – taste not much; such things occur in Orient places” (745–746). It implies that he just recognizes the Eastern place as material affluence with inferior taste. These derogations also appear in *Child Harold’s Pilgrimage*: “Yet these proud pillars claim no passing sigh; unmoved the Moslem sits, the light Greek carols by” (89–90). He criticizes the Moslem who cannot feel anything to “these proud pillars”. The image of low Moslem taste is repeated in *Child Harold*, so cultural disrespect to the East is inherent in these two poems. It suggests that Byron cannot escape from the dichotomy between the inferior East and the superior West.

The dichotomy also appears in the description of characters. While providing positive and detailed descriptions of two Europeans in *Canto V*, Byron described Oriental characters as negative and simple. At the beginning of the Canto, Juan is at the slave market. Juan meets an English guy among a variety of people at the market. Byron describes these two characters as remarkable; Juan “was above the vulgar by his mien and then, though pale, he was so very handsome” (70–71), and the English man has “a high spirit” (90). These references imply that they are superior to “the vulgar” (70), and their good appearance and noble spirit cannot be hidden even if they are just the same slaves like others. In contrast, the people in the palace are portrayed in a different way. The portrayals of the Sultan in *Don Juan* are relatively simple even if Byron met Sultan Mahomoud in person during the grand tour. When Byron describes Juan and the Englishman, he introduces their ages, their hair, and even their attire such as “the splendour of his dress, of which some gilded remnants still were seen” (67–68). On the contrary, the writer just refers the Sultan's appearance such as “His Highness was a man of solemn port, shawl'd to the nose, and bearded to the eyes” (1169–1170). This simple description is contrasted with that of Juan and the English man.

Byron also uses negative phrases to describe the people in the Eastern palace, so that all of them tend to give an adverse impression to readers. The writer portrayed two little dwarfs in front of the big portal with defamatory words such as “ugly imps” (692), “the wond'rous hideousness of those small men” (699), “misshapen pigmies, deaf and dumb monsters” (703–704), “two incubi” (714).

Moreover, the Sultan seems to be greedy because he marries his young daughters off to the Bashaws in order to get a present from them. Byron describes this marriage as “odd” (1214), because princesses getting married are sometimes six years old. Alev Croutier has explained the early marriage of princesses in *Harem The World Behind the Veil*. According to the book, a marriage was really happening even when young princesses were two or three years old. The marriage, however, had symbolic meaning, and the groom had to wait for connubiality until she got older (109). If Byron had known the symbolic meaning of marriage, it implies he used the marriage in order to emphasize what he saw as a strange, weird culture. If he had not known about it, it would show his limitation of knowledge about the East.

Another outstanding scene that represents Byron's limited perspective of East is an encounter with Gulbeyaz. Juan follows Baba and reaches at a magnificent chamber. When the black eunuch kneels and kisses her hem, Juan does not know the situation at first. He is just “wondering in his mind what all this meant” (758–759). After he knows what it is, even if Baba orders Juan to have Eastern etiquette, he adamantly refuses his request and says “he could not stoop to any shoe, unless it shod the Pope” (815–816). His behaviour shows Byron's judgement of the Orient, and this perception of the East can be well explained by *Orientalism*. Said has referred that “the Oriental is irrational, depraved, childlike, and different; thus the European is rational, virtuous, mature, normal” (40), and indicates Byron as one of the writers who “make a significant contribution to building the Oriental discourse” (99). The

Turkish Empire, as for Juan, seems to be lower than his homeland's kingdom, so he will not bend himself before the Eastern queen. Kneeling and kissing Gulbeyaz's foot in Islamic culture is one of the ways to show respect to a monarch as knights kneel down before a lord in Western culture. However, Juan thinks that if he bows low to Gulbeyaz, it would "stain his pedigree" (829). His insistence makes Baba suggest kissing her hand, and a narrator says:

Here was an honourable compromise,
A half-way house of diplomatic rest,
Where they might meet in much more peaceful guise;
And Juan now his willingness exprest,
To use all fit and proper courtesies,
Adding, that this was commonest and best,
For through the South, the custom still commands,
The gentleman, to kiss the lady's hands (825-832).

This behaviour in this scene is inappropriate to Baba and Gulbeyaz but a narrator describes it as "fit and proper", and "commonest and best", and even justifies Juan's behaviour with the European custom in the South. Juan does not follow its rule and insists on the European point of view in the Eastern palace, and then enlightens Gulbeyaz about sympathizing with others.

Byron's Eastern prejudice is connected with enlightenment, which in turn is based on the premise of an inferior East. Makdisi has commented that "Europeans claim to assimilate other peoples, cultures, and histories into the history modernity - a history to be

narrated and understood from the standpoint of Europe” (128) in *Romantic Imperialism*. It reflects the Eurocentric value that European points of view are superior to those of the East, so Europeans should “assimilate” and educate all others who are, of course, inferior. There is an enlightenment mechanism to the Turk Gulbeyaz in *Don Juan*. Byron describes her as a person who does not know how to show sympathy for others. When Juan sheds tears, “she was a good dear shock’d” (937), and does not know how to console him because Gulbeyaz has never had such an experience before. Byron emphasises that this is her first experience such as “nothing which had e’er infected her with sympathy till now” (947) and “for the first time in her days” (969). Because of the Western slave’s tears, the Eastern queen who cannot feel sorry for others comes to empathize with him for the first time in her life and even feels “an odd glistening moisture in her eye” (960).

The effect of Juan’s tear not only teaches Gulbeyaz to sympathize with others but also makes her feminized. Before she saw his tears, her behaviours paralleled those of a male despot such as “Gulbeyaz’s attempt to copy masculine sexual behaviour by buying her own male concubine” (Franklin 151), but the tears seem to change her into a more feminine role. After the queen saw the tears, she “look’d into his for love” (996), and even “threw herself upon his breast” (999–1000) like other women in love. Wolfson has argued that “Gulbeyaz’s manner succumbs to the female heart, as when for instance, she is moved to tears by Juan’s own.” (587), so Juan’s tears seem to bring about a power transition between Juan and Gulbeyaz.

With tears as a momentum, while Gulbeyaz seems to lose her

strength as Juan's master, he regains conventional male power which he seems to lose in *Canto V*. In addition, he is able to get a voice in the relationship with Gulbeyaz, and presents a trite "truth" (1017). Unfolding her arms, he heartlessly rejects the reason for being a slave in the Seraglio, "a sultana's sensual phantasy" (1008) and disobeys the order to love her, saying that "I love not thee!" (1010), "Love is for the free" (1012), and "our hearts are still our own" (1016). These remarks are similar to Roxlana's in *The Sultan* such as "for 'tis in my country love is in its element. It is there all life and tenderness, because it is free" (12). Roxlana defines herself as a Sultan's teacher and tries to "teach him how to love" (12) and "correct him" (13). Both Roxalana and Juan say that it is a trite statement love is based upon freedom. It seems to be "rational, virtuous, mature, normal" (Said 40) to the Westerners, but is not to Gulbeyaz because she "ne'er had heard such things" (1018). Therefore, Juan's rejection of her demand teaches the Turkish queen who thinks "Earth being only made for queens and kings" (1020) the concept of freedom. His refusal also makes Gulbeyaz, who has never been rejected, indignant and feel humiliated. The narrator in *Don Juan*, however, argues that this feeling is "good for people in her station" (1096), and "it teaches them that they are flesh and blood" (1097). These comments also imply that Gulbeyaz can be a better person from the bitter experience provided by the Westerner, which implies that Byron regards Eastern people as ignorant and inferior to Western people.

Byron was a different author from most of his contemporary writers who wrote about the East because his writings were not

totally dependent on his imagination or written texts. He also did not use the area to strengthen specific ideologies such as imperialism, and even criticized people's misunderstanding of the East based on his first-hand experience. Byron wrote detailed and rich descriptions of the Eastern places, especially the harem, which was purely a fantasy object to the European culture as observed in the setting of *Don Juan (Canto V)*. Satisfying the reader's curiosity about the East, he embarrassed them by locating his hero, Juan in the subordinated position which was an unusual position for a European. His fascination with the East, however, necessarily has perspective limitation because Byron himself is a European. He cannot escape an awareness of the superiority of Western culture, so there are several references to the inferior Eastern culture in *Don Juan*. The Eurocentric value also continues to create differences between Eastern and Western characters.

Beyond having this Eurocentric value, Byron clearly accepted other cultures more than his contemporaries, and admired the Eastern culture through his experience of the East. His ambivalent attitude toward the East would be one of the ways to accept others during the Romantic period, so his Oriental tale, *Don Juan (Canto V)* is a good text in which to further research Orientalism.

(University of York)

■ 주제어

Orientalism, Byron, *Don Juan Canto V*, The Sultan, fascination with the East

■ Works Cited

- Bickerstaffe, Isaac. *The Sultan, or A Peep into the Seraglio: A Farce, in Two Acts*. London: C. Dilly, 1787. Print.
- Borst, William. *Lord Byron's First Pilgrimage*. Hamden, CT: Archon, 1969. Print.
- Boyd, Elizabeth French. *Byron's Don Juan: A Critical Study*. New York: Humanities, 1958. Print.
- Byron, George Gordon Byron. *Lord Byron: Selected Poems*. Eds. Susan J Wolfson and Peter J. Manning. New York: Penguin, 1996. Print.
- Byron, George Gordon Noel. *Lord Byron: The Major Works*. Ed. Jerome J. McGann. Oxford: Oxford UP, 2000. Print.
- Cavaliero, Roderick. *Ottomania: The Romantics and the Myth of the Islamic Orient*. London: I.B. Tauris, 2010. Web.
- Croutier, Alev Lytle. *Harem: The World behind the Veil*. New York: Abbeville, 1989. Print.
- Franklin, Caroline. *Byron's Heroines*. Oxford: Clarendon, 1992. Print.
- Garrett, Martin. *George Gordon, Lord Byron*. London: British Library, 2000. Print.
- Graham, Peter W. *Don Juan and Regency England*. Charlottesville: University of Virginia, 1990. Print.
- Kelsall, Malcolm. "Byron's Politics." *The Cambridge Companion to Byron*. Ed. Bone Drummond. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2004. 44–55. Print.
- Leask, Nigel. *British Romantic Writers and the East: Anxieties of*

- Empire*. Cambridge: Cambridge UP, 1992. Print.
- Makdisi, Saree. *Romantic Imperialism: Universal Empire and the Culture of Modernity*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge UP, 1998. Print.
- _____. "Literature, National Identity, and Empire." *The Cambridge Companion to English Literature: 1740–1830*. Eds. Keymer Tom and Jon Mee. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 61–79. Print.
- O'Quinn, Daniel. *Staging Governance: Theatrical Imperialism in London, 1770–1800*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2005. Print.
- Said, Edward. *Orientalism*. London: Routledge, 1978. Print.
- Sharafuddin, Mohammed. *Islam and Romantic Orientalism: Literary Encounters with the Orient*. London: Tauris, 1994. Print.
- Wolfson, Susan J. "'THEIR SHE CONDITION': CROSS-DRESSING AND THE POLITICS OF GENDER IN DONJUAN." *ELH* 54,3 (1987): 585–617. Web.
- Yeazell, Ruth Bernard. *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature*. New Haven: Yale UP, 2000. Print.

■ Abstract

Wealth had done wonder—taste not much:
Fascination and Denigration of the East
in *Don Juan* (Canto V)

Kim, Ji Hee

(University of York)

Byron was different from most of his fellow contemporary writers who wrote about the East because his writings were not totally dependent on his imagination or written texts. He experienced Eastern culture first hand and had several different perspectives of the East. However, like other writers, Byron was still unable to free himself from Western point of views. This paper explores Byron's fascination with the East and the limitation of his perspective.

The Seraglio in *Don Juan* was portrayed in detail as a magnificent and luxurious place. He simultaneously described the people who Juan met in the Seraglio. Byron also located a man in the harem as a slave and took everything Juan had. Juan, having been subordinated, was in an unusual position for a European.

However, he could not go beyond the bounds of European convention in *Don Juan*. The description of Eastern places implies an awareness of superiority of Western culture. It seems to focus on material abundance although the palace was portrayed in detail. Byron described Oriental characters as negative and simple. There

is an enlightenment mechanism to one of the characters in *Don Juan*, Gulbeyaz.

Even though Byron had Eurocentric values, he clearly possessed a more positive attitude toward the East. His ambivalent attitude toward the East would be a great topic to further explore in researching Orientalism.

■ Key Words

Orientalism, Byron, Don Juan Canto V, The Sultan, fascination with the East

■ 논문게재일

○투고일:2014년 3월 25일 ○심사일:2014년 4월 8일 ○게재일:2014년 4월 30일



『겨울이야기』에 드러난 비희극의 활용과 역이용

류수용

1.

셰익스피어는 당대의 장르 관념을 자유롭게 넘나들면서 다양한 장르를 혼합하고 실험한 작가라고 볼 수 있다. 셰익스피어에게 장르를 특정한 주제나 형식에 얽매이게 하는 제약이라기보다 독특한 극적 효과와 비전을 극대화하기 위한 수단에 불과했다. 전통적으로 셰익스피어의 말기 극 혹은 로맨스 극으로 명명되고 있는 『겨울이야기』(*Winter's Tales*)는 최근 비희극 장르관점에서 비희극적 로맨스 극(tragicomic romance) 혹은 로맨틱 비희극(romantic tragicomedy)으로 불리며 새롭게 조명 받고 있다. 연극사에서 비희극 장르는 극작가마다 자신의 극작의도에 따라 다른 의미로 정의되어 왔으며 현대의 모든 극은 비희극으로 광범위하게 정의되기도 한다. 르네상스 시대에 한정하여 비희극 장르에 초점을 맞춘다면, 이탈리아의 극작가 구아리니(Giambattista Guarini)는 르네상스 시대의 비희극 장르 개념과 극작 활용에 지대한 영향을 미쳤던 인물로서 그의 비희극 이론은 셰익스피어 시대의 비희극의 특징을 고찰하는데 중요한 이론적 토대를 제공해주고 있다.

『비희극적 시에 대한 개론』(*Compendium of Tragicomic Poetry*)에서 구아리니는 비희극의 장르적 본성을 ‘희극’으로 보고 있다. 비희극의 주

인공은 극 초반 죽음의 위협에 처하지만 결국 우여곡절 끝에, 악인을 포함하는 모든 등장인물들은 구원받고 남녀 등장인물끼리 서로 짝을 이뤄 결혼을 하면서 해피엔딩의 대단원을 맞이한다. 비희극은 잠재된 비극적 가능성을 희극으로 전환시키는 극으로 볼 수 있다. 비희극의 서사적 특징과 더불어 구아리니가 강조하는 것은 비극적 상황과 희극적 상황이 관객들에게 유도하는 감정적 '효과'와 '통제'에 있다. 구아리니에 따르면 비희극은 비극적 상황이 초래하는 극도의 긴장과 공포 속으로 관객들을 지나치게 몰아가도 안 된다. 또한 천하고 상스러운 희극적인 상황 속으로 관객들을 지나치게 빠져들게 해도 안 된다. 따라서 구아리니의 비희극은 극단적으로 비극적이거나 희극적인 감정 상태를 지양하면서 '적절한'(moderated) 감정 상태를 유지해 나가는 감정조절의 극작술이라고 할 수 있다. 여기서 적절한 감정상태란 극적 긴장이 고조되면 희극적 상황을 병치시켜서 극적 긴장감을 이완시키는 것을 의미한다.

본 논문은 구아리니의 비희극 이론 관점에서 구아리니의 비희극 이론이 『겨울이야기』에서 구체적으로 어떻게 활용되는지 고찰할 것이다. 『겨울이야기』에서 극 초반 레온티스(Leontes)는 친구인 폴릭세네스(Polixenes)에 대한 아내 허마이어나니(Hermione)의 환대를 불륜으로 오해하고 그로 인한 질투 때문에 아내를 죽음으로 내몰며 딸 퍼디타(Perdita) 또한 불륜의 소산으로 간주해 추방해 버린다. 레온티스의 질투가 초래한 파장은 이 극을 관통하는 비극적 동인으로서 결국 신탁에 의해 레온티스의 과오가 드러나면서 이 극의 비극적 상황은 고조된다. 그러나 『겨울이야기』는 전통 비극과 달리 레온티스를 희화화하고 비극적 상황과 희극적 상황을 적절히 병치시키면서 비극적 힘을 약화시킨다. 또한 파국으로 치닫는 비극적 주인공 레온티스와 이를 저지하려는 폴리나(Paulina)간의 대화의 극작술은 점차 하향하는 비극적 감정선을 엇박자로 제어하면서 결국 레온티스를 자신의 어리석음을 각성하는 희극적 인물로 변모시킨다. 또한 비극의 공간인 시칠리아(Sicilia)에서 희극적인 등장인물인 오텔리커스

(Autolycus)가 등장하는 축제와 전원극의 공간인 보헤미아(Bohemia)로 공간이 변화하면서 당대 비희극 장르의 기대지평에 익숙한 관객들은 극 초반에 죽은 것으로 가정된 허마이어나가 기적적으로 살아나는 ‘놀라움’(wonder)을 예상하게 된다. 로맨스의 모티브를 소재로 한 이 극은 결국 레온티스와 딸 퍼디타가 상봉하고 죽었다고 믿었던 허마이어나가 살아나는 극적인 동상 장면(statue scene)에 이르러 비희극의 해피엔딩은 완성되는 것처럼 보인다. 그러나 셰익스피어는 폴리나에 의해 연출되는 동상의 부활을 예술의 창작과정으로 제시함으로써 관습적인 로맨스의 소망충족적(wish fulfillment)인 결론을 비꼬고 있다. 바로 이 지점이 셰익스피어의 고유한 비희극의 비전이 제시되는 중요한 극적 상황이라고 할 수 있다. 셰익스피어는 비희극 장르의 결말에 대한 관객들의 기대를 배반하면서 관객들에게 새로운 감정적 반향과 주제의식을 상기시키고 있는 것이다. 본 논문은 이러한 독특한 비전을 제시하기 위해서 셰익스피어가 어떻게 극적 효과의 극대화를 위해 비희극 장르를 효과적으로 활용하고 결정적인 순간에 비희극의 장르적 기대의식을 역이용하고 있는지 고찰해 보고자한다.

2.

셰익스피어는 『겨울이야기』 극 초반부터 이 극은 비극이 아니라 희극이라는 비희극의 장르적 기대감을 관객들에게 상기시키고 있다. 극이 시작하면 카밀로(Camillo)는 레온티스와 폴리세네스의 친밀한 우정을 칭송하면서 바다를 가로질러 맞바람 치는 공간에 서로 멀리 떨어져 있어도 이들은 서로 “악수하고…포옹한다”(shook hands…embraced)(1.1.25-26)고 말한다. 카밀로는 곧 전개될 극 전체에 드리울 불길한 암시 즉, 허마이어나의 죽음이 되돌릴 수 없는 비극적 경험이 아니라는 것을 관객들에

게 상기키며 이 극이 궁극적으로 반목했던 가족이 화해하고 재결합하는 로맨스적인 해피엔딩으로 끝날 것이라는 비희극의 장르적 함축을 넘어서 관객들에게 알리고 있는 것이다.

1막 2장이 되면 이 극의 본격적인 비극이 시작된다. 레온티스가 헤어지는 것을 아쉬워하며 폴릭세네스에게 시칠리아(Sicilia)에 더 체류할 것을 제안한다. 결국 허마이어나가 레온티스의 청으로 폴릭세네스를 설득하여 시칠리아에 더 체류할 것을 결정하자, 레온티스는 갑자기 조금 전까지 보여주었던 과시적인 우정을 무색하게 하는 분노를 터뜨린다. 레온티스는 “아주 뜨겁군, 아주 뜨거워! 저렇게 우정이 지나치면 피를 섞기 마련이지”(Too hot, too hot!/ To mingle friendship far is mingle blood)(1.2. 108-109)라고 말하며 급기야 아들 마밀리어스(Mamillius)에게 “너 내 아들 맞니?”(Art thou my boy?)(1.2.120) 라고 말하며 허마이어나의 정절을 의심하게 된다. 느닷없이 레온티스의 질투가 원색적으로 드러나는 이 장면은 극 초반에 관객들을 이 극에 몰입하게 하는 이 극의 중심적인 비극의 씨앗이다. 그런데 레온티스가 질투를 유발하는 비극적 상황은 전통적인 비극과 사뭇 다르다. 『오셀로』(*Othello*)에서 셰익스피어는 존경스런 인물이 어떻게 타락하는지 그리고 평범한 인간이 치명적인 질투심 갖고 비극적 파국을 초래하는 ‘과정’을 조명한다고 할 수 있다. 반면에 『겨울이야기』에서는 질투심의 원인과 그로인한 질투심이 얼마나 커질 수 있는지에 초점을 맞추는 것이 아니라 그 질투심이 초래할 ‘효과와 파장’이라고 할 수 있다(McGuire 163). 『오셀로』의 에밀리아(Emilia)가 ‘질투’의 본질에 대하여 “그럴만한 이유가 있어서 의심하는 게 아니에요, 의심하기 때문에 의심하는 것뿐이에요. 의심이란 건 저절로 배고 저절로 태어나는 괴물이니까요”(They are not ever jealous for the cause, /But jealous for they're jealous. 'Tis a monster Begot upon itself, born on itself.)(*Othello* 3.4.158-62) 라고 말하는 것처럼 레온티스의 질투의 원인은 이 극에서 불투명해 보인다. 사실 개연성이 없이 불

현듯이 표출되어서 모호해 보이는 레온티스의 질투는 극 초반 관객들에게 비극적으로 감정을 고양시키는데 방해가 된다. 질투의 원인이 관객들에게 충분히 설명되지 않기 때문이다. 노벨(Nobel)은 레온티스가 원색적인 질투심을 표출하는 것은 예상 밖의 “비명”(scream)과도 같으며 이 장면의 전후에서 질투의 원인을 어디에서도 찾을 수 없다고 보았다. 노벨과 마찬가지로 베셀(Bethel)과 파포드(Parfford)도 유사한 입장을 표명한다(Andrews xiv).

그러나 레온티스의 분노가 폭발하는 이 장면 이전의 무대적 상황이 드러내는 이중적 함축과 결정적으로 허마이어나가 폴릭세네스에게 손을 건네고 행해지는—텍스트에 명시되지 않은 ‘연극 상황’에 대하여 레온티스가 언급하는 “손을 맞대고(padding palms) 손깎지를 끼고”(pinching fingers)(1.2.114)로 묘사되는 육체적 친밀성은 관객들이 레온티스의 오해를 이해할 수 있는 상황이기도 하다. 이 장면 전후로 전개되는 무대 상황을 자세히 추적해 보면 레온티스의 분노가 정당화될 수 없는 것도 아니다. 셰익스피어는 허마이어나와 폴릭세네스가 대화할 때 레온티스가 그들의 행동에 거리를 두고 의혹에 찬 시선으로 그들을 관찰하도록 무대 위에 병치시킨다. 즉 레온티스는 셰익스피어의 주된 극적 장치 중의 하나인 ‘무대 위 관객’(onstage audience)으로서 허마이어나와 폴릭세네스의 친밀한 행동을 관객들과 관찰하면서 그들의 반응에 대한 무언의 ‘연극적 행위’를 취했을 것이다. 셰익스피어 당대의 공연상황을 알 수 없지만 이러한 연극적 구성은 레온티스가 여왕이 손님을 환대하는 사회적 이벤트를 밀애로 오독할 수 있도록 ‘특별한’ 연극적 상황으로 구성되었을 것이다. 비록 대사는 없지만 셰익스피어는 허마이어나와 폴릭세네스의 행위에 대한 레온티스의 특별한 연극적 반응을 유도했을 것으로 추측된다.

네빌 코그힐(Nevill Coghill)은 레온티스가 결정적으로 허마이어나와 폴릭세네스의 의심을 믿게 만든 “아주 뜨겁군, 아주 뜨거워!” 대사 이전에 텍스트에 드러난 오해를 살만한 단서에 주목한다(Coghill 31-33). 예

를 들어서, 허마이어나가 폴릭세네스가 더 체류할 것을 설득한 후 레온티스의 “내가 아무리 권해도 허사였건만”(At my request he would not)(1.2.87)이라는 대사와 시각적으로 임신한 허마이어나 앞에서 폴릭세네스가 9달간의 체류를 강조하는 자극적인 함축(1.2.1-7)도 둘 사이에 모종의 관계가 있었음을 암시한다. 여러 비평가들이 지적하듯이 연극적 상황을 고려하지 않는 문학중심주의의 관점에서 본다면 레온티스의 질투심은 개연성이 부족해 설득력이 떨어져 보인다. 그러나 무대중심비평의 관점에서 본다면 레온티스가 충분히 오해할 수 있다는 개연성은 획득되며 따라서 고조되는 비극적 상황에 관객들이 몰입할 수 있는 것이다. 또한 공연사에서 이 장면에 대한 논리적 구성은 레온티스의 분노에 관객들이 공감하도록 연출되어 왔다. 1966년 『겨울이야기』 공연에서 트레버 넌(Trevor Nunn)은 심리적으로 모호한 레온티스-허마이어나-폴릭세네스의 관계에 치중하기보다 연극적으로 그 망상을 관객들에게 확신시키는 극작술을 선택한다. 넌은 레온티스의 질투가 왜 생겼는가에 대한 문제에 답하기보다 특수 무대 조명을 이용해서 관객들이 레온티스의 질투를 직접 경험하게 한다. 넌은 레온티스가 방백할 때 허마이어나와 폴릭세네스에게 스트로브 라이트(strobe light)¹⁾를 비춘다. 그 결과 그들의 육체적 근접성은 관능적인 상황을 재현하여 그들의 제스처는 “손을 맞대고 손가락지를 끼고 있는” 효과를 만듦으로써 레온티스가 그릇된 환타지를 갖게 만든다(Draper 57-59).²⁾

1) 디스코장에서 주로 사용되는 빠르게 깜빡거리는 섬광

2) 1976년 작 『겨울이야기』 존 바톤(John Barton)과 트레버 넌(Trevor Nunn)의 공동연출에서도 역시 레온티스의 망상을 부각시키기 위해서 특별한 무대 조명술을 쓴다. 이번에는 무대조명을 레온티스에게만 비추어서 거의 어두운 상태에 있어 식별하기 어려운 허마이어나와 폴릭세네스를 레온티스와 관객들이 관찰하게 함으로써 그가 오해할 수 있다는 연극적 상황을 연출한다. 폰테인 사이어(Fontaine Syer)연출의 『겨울이야기』에서 그는 절렬해 보이는 붉은 조명과 원시적 정글을 표현한 배경막을 이용해서 레온티스의 질투에 관객들이 동참하게 만든다. 원색적 조명과 배경막 앞에서 레온티스가 상상하

아리스토텔레스의 시학을 토대로 한 연기론의 관점에서 본다면 관객들은 이 장면에서 레온티스의 질투에 몰입하게 되어 비극적인 연민을 느낀다. 그러나 구아리니의 비희극론에 따르면 비극적 감정이 극단적으로 과장되는 것을 경계한다. 비희극의 감정조절 극작술은 극중 비극적 가능성을 희극적으로 조정하여 그 비극성을 최소화하는 것이라고 볼 수 있다. 셰익스피어 역시 레온티스의 질투가 초래할 비극적 감정동선을 경감시키기 위해서 다양한 극적 수단을 활용한다. 극이 진행되면서 레온티스의 질투의 원인에 대한 심리적인 사실성(verisimilitude)이 결핍되기 때문에 비극적인 공포는 관객들에게 유도할 수 없게 된다. 따라서 비극적 공포의 감정이 조성되지 않는 연민은 관객들이 극에 몰입하는 것을 방해한다. 『겨울이야기』는 레온티스의 질투가 야기할 비극적인 파장을 여러 등장인물들이 철저히 막는다. 셰익스피어는 비희극의 감정조절 극작술을 통해서 비극의 효과를 차단하는 다양한 연극적 상황을 구성해서 관객들이 레온티스의 분노에 대하여 의구심을 갖게 만든다. 카밀로는 레온티스의 질투를 “병든 생각”(diseased opinion)(1.2.293), “병”(sickness)(1.2.379) 그리고 “어리석음”(folly)(1.2.424)이라고 거듭 충고한다. 레온티스의 질투는 다른 등장인물들에 의해 반복적으로 그릇된 망상으로 규정됨으로써 관객들이 그가 초래한 비극적 상황에 감정적으로 거리를 두게 만든다.

셰익스피어는 레온티스의 질투의 언어를 선정적이고 그로테스크한 이미지로 가득 채운다. 이 극에서 비극적인 인물인 레온티스가 구사하는

는 관능적 유희장면이 펼쳐지고 레온티스는 다운스테이지에서 관객들과 마주한 채 “아주 뜨겁군, 뜨거워!”로 시작하는 충격과 증오를 관객과 함께 공유한다. 사이어의 극작술의 예는 연극무대가 손님 환대라는 사회적 행위를 레온티스가 충분히 오독할 수 있다는 무한한 잠재력을 확인시킨다. 여왕과 손님이 춤을 가르치기도 하고 피아노를 치게 하는 친교행위에서 신체적 접촉과 여왕과 손님간 친밀성이 증대되면 될수록 레온티스의 질투는 관객들에게 동정을 얻는다(Amstrong 30).

언어는 본질적인 고통 속에서 깨달은 숭고한 자기인식의 언어라기보다
희극적인 인물이 사용하는 세속적이고 저속한 언어이다. 레온티스의 고통스러운 내면의식을 드러내는 언어는 음탕한 공상에 빠진 섹슈얼리티
와 악의적인 고통의 이미지로 가득찬 “병든 생각”(diseas'd opinion)(1,2.
297)을 노골적으로 드러낸다:

레온티스

틀림없이 이전에도 부정한 아내를 둔
남편은 많이 있었다. 이 순간에도 내가
이렇게 지껄이고 있는 이 순간에도
남편의 부재중에도 남의 아내의 팔을 잡고,
아내는 수문을 열고 남편의 것인 그의 연못에서
이웃들이 낚시질을 하는 걸
꿈에도 모르는 남자들이 얼마든지 많이 있을 것이다.
하긴 다른 남편들도 자기 수문을 가졌으며
그 수문이 본의 아니게도 내 것처럼
열렸다고 생각하니 다소는 위안이 된다.

LEONTES

There have been
Or I am much deceived, cuckolds ere now,
And many a man there is, even at this present,
Now, while I speak this, holds his wife by th' arm,
That little thinks she has been sluiced in's absence,
And his pond fished by his next neighbor—by
Sir Smile, his neighbor.—nay, there's comfort in't,
Whiles other men have gates, and those gates opened,

As mines, against their will. (1.2.188-96)

여기서 레온티스는 비극적인 인물에 적합하지 않는 희극의 등장인물에게 어울릴 법한 언어를 구사하고 있는 것이다. 비극적 인물의 고상한 언어가 아니라 희극적 인물의 세속적인 언어를 구사하면서 고전주의 극미학에서 강조하는 어울림의 법칙이 깨지고 있다. 이와 같은 극작술은 비희극의 형식의 혼합현상 중의 하나로서, 구아리니의 비희극 이론에 따르면 비극적 상황을 희극적인 감정으로 조정하여서 극단적인 비극적 상황을 막는 것으로 볼 수 있다. 비극의 등장인물이 희극의 언어를 사용하는 이와 같은 언어의 불일치는 관객들에게 웃음을 유도함으로써 레온티스의 질투심이 야기할 수 있는 비극적 가능성을 약화시킨다. 오셀로는 데스데모나(Desdemona)를 잃어버렸다는 상실감에 정신적 고통을 받지만 레온티스는 그의 질투가 야기할 허마이어니의 상실보다 '성' 그 자체의 불법행위에 강박적이며 오쟁이진 사내로 조롱받을까봐 두려워하고 있는 것이다.

비희극의 희극적 감정조정은 2막에서도 계속되고 있다. 레온티스가 허마이어니를 심문하여 그녀를 죽음으로 몰고 갈수 있다는 이 극의 비극적 잠재력이 점차 강화되는데 이에 상응하는 "희극적 공세"(comical thrust) 또한 만만치 않게 전개된다(Frey 132). 모든 귀족 대신, 안티고너스(Antigonus), 폴리나, 심지어 경비병까지 레온티스에게 반대한다. 허마이어니는 왕에게 추궁당하며 자신의 결백을 주장해야만 하는 비극적 상황에 몰린다. 그러나 허마이어니는 감성에 호소하기보다 냉철한 이성으로 자신을 변호한다. 허마이어니는 오히려 왕과 같은 위엄 지닌 인물처럼 보이며 오히려 잘못을 추궁받기보다 레온티스의 잘못된 판단을 추궁하는 형국을 보이게까지 한다(2.1.97-114). 본격적인 재판이 시작되면서 레온티스는 허마이어니가 간통의 죄를 저질렀다는 실토를 받기 위해서 허마이어니를 추궁한다. 그러나 진실 공방의 향배를 일단락

시킬 신탁이 발표되는 시점이 다가오면 궁지에 몰리는 것은 허마이어나가 아니라 오히려 레온티스라고 관객들은 인식하게 된다. 다소 희극적인 인물로 희화화된 듯한 레온티스와 거듭되는 등장인물들의 레온티스의 어리석음에 대한 질타 때문에 즉 주인공이 죽을 수 있다는 이 극의 비극적 잠재력은 많이 약화되었기 때문이다. 오이디푸스 왕이 자신에게 내려진 신탁의 진실을 규명하기 위해서 신탁을 받아오게 하였지만 결국 그로 인해 비극적 운명을 맞이하였듯이 『겨울이야기』의 레온티스 역시 신탁의 결과를 초조하게 기다리게 된다.

결국 허마이어나는 “순결”(chaste)하며 레온티스는 “시샘 많은 폭군”(jealous tyrant)(3.2.130-31)이라는 신탁이 발표된다. 이 순간 귀족이 표명하는 큰 안도를 관객들이 공유하면서 기대되는 희극적 기쁨의 순간이 온다: “위대하신 아폴로 신에게 축복이 있으라!”(Now blessed be the great Apollo!)(3.2.132). 그러나 뜻밖에도 레온티스는 신성을 모독하면서 그 신탁을 거부 한다: “이 신탁은 순전히 허위다”(There is no truth at all i' th' oracle)(3.2.137). 이러한 레온티스의 반응은 예상 밖이며 갑작스럽기 때문에 관객들에게 다소 충격적이다. 이 순간부터 사건은 빠르게 전개된다. 마밀리우스가 죽었다고 보고되고 그 충격으로 허마이어나는 기절하여 무대 밖으로 나간다. 신탁발표 이후 이처럼 빠르게 사건을 전개시킴으로써 셰익스피어는 관객들이 감정적으로나 지적으로 레온티스의 신성 모독과 그 파장에 대하여 충분히 반응할 수 있는 여지를 남겨 두지 않는 것 같다. 관객들은 마밀리우스가 아프다는 것(2.3.10-17)을 이미 알고 있기 때문에 그가 죽었다고 믿는다. 마밀리우스의 죽음은 익명의 시종에 의해 즉시 간략하게 보고된다. 이 순간은 자신의 과오 때문에 초래된 비극적 결과에 대하여 레온티스의 상실감과 고통이 극대화 되어야 할 상황이다. 그러나 신탁을 거부한 레온티스의 “부정”(injustice)(3.2.143) 때문에 레온티스가 받아야 할 아폴로의 형벌은 마밀리우스의 죽음을 둘러싼 빠른 극 전개 때문에 즉각적으로 상쇄된다. 또한 관객들

의 마틸리우스의 죽음에 대한 반응은 허마이어니의 혼절을 둘러싼 혼란 속에서 즉시 은폐된다. 이 순간 일어나고 있는 일들은 관객들에게 명확하지 않고 혼란스럽다. 폴리나가 허마이어니와 퇴장할 때 레온티스는 “다시 여왕에게 구애할 것이요” (New Woo my queen)(3.2, 153)라고 말하며 그간의 자신의 잘못을 고백한다. 레온티스는 폴리나가 허마이어니와 함께 퇴장하자마자 관객들이 이미 다 알고 있는 극 초반의 사건, 즉 카밀로에게 폴릭세네스를 독살하라고 명령하고 카밀로가 거부한 사실등을 장황하게 늘어놓는다.

자신의 과오를 발견하게 된 비극적 주인공 레온티스의 입장에서 이것은 불필요한 사족으로서 이 대화의 효과는 레온티스를 죽음으로 이끄는 ‘비극적 인식’에 빠지는 것을 지연시킨다. 관객들이 이미 다 알고 있는 사실을 레온티스가 다시 한 번 되뇌는 것은, 관객들의 감정을 가라앉히고 곧이어 일어날 허마이어니가 죽었다는 충격적인 보고를 받아들일도록 준비시키기 위한 것으로 볼 수 있다.

허마이어니가 죽었다고 보고될 때조차 셰익스피어는 폴리나를 이용해서 그녀가 살아있다는 개연성을 효과적으로 관객들에게 전달한다. 폴리나를 통해서 셰익스피어는 비극적인 비애감보다 비희극에 어울리는 비판적인 분위기를 연출한다. 폴리나는 다음 대화에서 극의 흐름상 허마이어니가 죽었다는 정보를 일부러 지연시킴으로써 그 파장이 몰고 올 비극적 효과를 최소화하고 있다.

폴리나가 등장하게 되면서 퇴장한 허마이어니의 신변에 대하여 관객들의 호기심을 갖는다. 그러나 폴리나의 수사적인 외침은 과장되어서 희극에 가깝기 때문에 관객들은 급박하게 전개되는 무대상황에 거리를 두게 된다. 폴리나는 허마이어니의 죽음의 소식을 일부러 대사의 마지막에 배치하고 그 대신 레온티스를 비난하는 과장되고 폭력적인 이미지리를 장황하게 늘어놓는다. 폴리나의 일방적인 질타는 레온티스에 대한 관객들의 분노를 대신하여 배출하도록 한다. 또한 폴리나의 악의적인 희극성

은 허마이어니의 죽음에 대한 놀라움과 충격을 다른 곳으로 환기시킴으로써 비극적 파장을 지연하고 있다고 볼 수 있다. 그러나 그녀의 마지막 대사에서 간단하게 밝혀지는 허마이어니의 죽음은 갑자기 풍자적인 희극적 무드에서 다시 비극적 무드로 전환시킨다: “왕비전하가, 왕비전하가, 아름답고 다정하셨던 분이 운명하셨습니다”(The Queen, the Queen/The sweet'st dear'st creature's dead)(3.2.196-99)

이 순간, 레온티스가 자신이 초래한 비극적 현실을 인식함으로써 그로 하여금 최종적으로 죽음에 이르게 하는 자기파괴적인 비애와 회한으로 점철된 웅장한 비극적인 대사가 예상되는 순간이다.

비극적 종결로 끝나는 3막 2장 말미, 즉 허마이어니의 죽음이 공표되는 순간 극의 주도권은 레온티스가 아닌 폴리나가 갖는다. 폴리나는 하나의 짧은 대사와 세 개의 긴 대사를 갖지만 레온티스는 하나의 짧은 대사와 긴 대사만을 할당받는다. 즉 셰익스피어는 이 시점에서 레온티스의 비극적 대사를 철저히 제한하고 있는 것이다. 따라서 이 순간 레온티스에게 기대되는 비극의 주인공의 연기는 셰익스피어의 비희극 극작술에 의해서 방해받고 있는 셈이다.

귀족들이 폴리나를 저지하지 못하는 동안 그녀는 수사적 역량을 발휘하여 레온티스가 여느 비극의 주인공처럼 비극적 자기인식의 긴 대사와 죽음을 선택하는 전통적인 비극의 내러티브 전개를 막는다. 폴리나가 허마이어니가 죽었다고 말하자 레온티스는 자신에게 쏟아질 폴리나의 질타를 예상한 듯 “더 말하오. 아무리 들어도 부족하니까. 만인이 입을 모아 심한 욕설을 퍼붓는다 해도 받을 만하오”(Go on, go on./Thou canst not speak too much; I have deserved/All tongues to talk their bitt' rest)(3.2.212-14)라고 말한다. 그러나 폴리나는 레온티스의 예상을 깨고 앞서 레온티스를 거칠게 몰아갔던 모습을 버리고 아이러니컬하게 레온티스의 과오를 꼬집는다. 폴리나를 마녀라고 저주하며 그녀를 모질게 질타했던 레온티스가 이번에는 참을성을 가지고 그녀의 비아냥거림

을 순순히 받아들인다. 이 장면에서 폴리나는 레온티스를 저주하기보다 꾸짖는다. 그녀의 꾸짖음은 어느 정도 관객의 분노로부터 레온티스를 보호하며 더욱 중요한 것은 폴리나의 ‘순화된 어조’가 이 장면의 비극적 분위기를 약화시킨다는 것이다. 셰익스피어는 폴리나의 훈계에 레온티스가 고분고분히 수긍하는 대화의 패턴을 만듦으로써 레온티스가 초래할 수 있는 비극적 페이스스를 효과적으로 막고 있는 것이다.

존 플레처(John Fletcher)류의 극에서 볼 수 있는 것처럼 셰익스피어는 사건의 단서를 제공하지 않지만, 허마이여니의 죽음을 둘러싼 모호한 환경을 드러냄으로써 그녀가 살아 있다는 열린 가능성을 제시한다. 셰익스피어는 당대 관객들의 극적 경험과 로맨스 장르가 관객들에게 환기시키는 깊은 소망충족의 욕망을 조정하면서 허마이여니가 죽지 않고 살아 있을 것이라는 가능성을 극적 가능성으로 구체화한다. 셰익스피어의 비희극 극작술에 대하여 누구보다 정통한 그랜빌 바커(Harley Granville-Baker)는 1912년 『겨울이야기』의 서문에서 다음과 같이 평한다: “바로 그 재앙의 갑작스러움이 우리를 떠난 후 역설적이게도 충분히 더 행복한 해결을 기대한다”(20). 허마이여니가 다시 살아날 것이라는 것은 극의 구조상 논리적으로 전혀 맞지 않지만, 셰익스피어의 비희극적 극작술과 기존의 로맨스 장르가 불러일으키는 소망 충족적 기대 심리 때문에 관객들은 허마이여니의 부활을 기대하게 된다. 엘리자베스, 자코비언 시대의 일반적인 연극관행(convention)에 익숙하지 않은 20세기 관객들은 허마이여니가 죽었다고 믿을 것이다. 그러나 죽을 가까이 갔던 인물이 살아 나거나 다른 등장인물에 의해 죽었던 인물이 부활하는 것은 엘리자베스와 자코비언 시대의 낭만희극과 비희극에서 인기 있던 극적 장치였다. 당시 비희극적 제작에 익숙했던 대중 극장 관객은 『겨울이야기』의 3막 2장에서 허마이여니가 실제로 죽지 않았다는 사실을 의식적으로 알 필요가 없었을 것이다. 이 시점에서 이 극이 끝나지 않았기 때문에 관객들은 비희극적 혼란을 겪은 후—즉 주인공이 죽었다고 믿어진 후—행복하게

부활할 주요등장인물은 무대 밖에 안전하게 존재한다고 믿는다. 레온티스가 그의 아내와 아들의 죽은 시신을 본다는 상황은 무대 밖에서 일어나며 뒤이어 그들의 죽음에 대하여 언급되지 않는다.

3.

3막 3장에서부터 이극은 비극의 공간이었던 시칠리아에서 희극의 공간인 보헤미아로 이동한다. 셰익스피어는 다음 장면에서 서사 역할을 하는 의인화된 시간을 등장시켜서, 관객들이 비극적 공간인 시칠리아에서 벌어진 사건에 더 거리감을 갖도록 만든다. 시간은 관객들을 16년이 지난 보헤미아에 위치시키고 관객들에게 앞으로 전개될 이 극의 새로운 장르인 전원극을 소개한다.

4막이 시작하자마자 폴릭세네스는 레온티스가 “정숙한 왕비와 왕자와 공주를 잃은 슬픔”(loss of his most precious queen and children are even now to be afresh lamented)(4.2, 19-20) 에 빠져있다고 시칠리아에서 벌어진 비극을 짙막하게 언급한다. 그러나 셰익스피어는 『겨울이야기』의 새로운 국면인 전원극에서, 관객들이 감정적으로 비극적인 경험에 대한 행복한 결말을 예견하게 유도하면서 시칠리아의 비극적 주인공인 레온티스와 허마이여니를 잊게 만든다.

한편 보헤미아로 장면이 전환되면 셰익스피어는 단순히 관객들을 즐겁게 만드는 축제적인 분위기를 만든다. 보헤미아의 전원극에서 벌어지는 퍼디타와 플로리젤의 낭만적인 러브스토리, 퍼디타가 묘사하는 꽃말의 이미저리, 그리고 축제 속에서 벌어지는 한바탕 춤과 노래의 향연은 관객들의 감정을 희극적으로 조정하는 역할을 한다. 특히 이 극의 비희극적 균형을 유지하기 위해서 셰익스피어가 고안해 낸 등장인물인 안티고너스와 폴리나처럼 보헤미아의 전원극에서 오텔리커스는 비극적인 모

티브를 희극적으로 변형시키는데 중요한 역할을 한다. 예를 들어서, 망상에 사로잡힌 레온티스가 간주한 불법적인 성(sex)은 오텔리커스가 거침없이 내뱉는 음담패설에서는 안전하고 즐거운 것이 된다. 레온티스의 강박적이고 정신병자적인 우울함이 시칠리아에 어두운 그림자를 드리웠다면 오텔리커스는 보헤미아의 명랑한 분위기를 주도한다. 이 극에서 퍼디타가 꽃을 묘사하는 장면은 관객들이 이 극의 해피엔딩의 정당성을 받아들이도록 하는 극적인 수단으로서 가장 심도 깊은 함축이다. 양털 깎기 축제에서 사용되는 언어가 유발시키는 이미지리는 허마이어나가 임신했을 때 암시된 “위대한 창조자의 자연”(great creating nature)(4.4.88)의 의미를 일깨운다. 퍼디타가 계절의 꽃을 나열하고(4.4.73-129), 프로세르피나(Proserpina)부활 신화에 대한 퍼디타의 인유 속에서 셰익스피어는 『겨울이야기』의 주된 행위가 자연의 필연성(the inevitable)과 자비로운 순환(cycle)에 참여하는 방식에 있음을 강조한다. “죽어가는 것”(Things dying)은 “새로 태어나는 생명”(things new-born)(3.3. 114)으로 다시 태어난다. 마밀리우스가 극 초반에서 암시한 이 극의 겨울 이미지는 퍼디타와 플로리젤의 여름 로맨스로 변화하고 있는 것이다. 즉 슬픔에서 기쁨으로, 즉 비극에서 희극으로 순환되는 것을 의미한다(Adelman 232).

오텔리커스는 비희극적 분위기를 유도하는 해학적 인물로서 그가 무대 위에서 선보이는 위트, 노래, 음담패설은 관객들의 감정을 희극적으로 조정한다. 특히 행상인을 가장하면서 양치기를 속이는 희극적 사기(comic roguery)는 단순한 희극적인 재미를 넘어선다. 오텔리커스는 양치기를 속이는 희극적인 해프닝을 벌이면서 다음 장인 5막에서 가족들의 재상봉(reunion)을 유도하는 플롯 장치로서의 역할을 동반한다. 카밀로는 폴릭세네스의 분노를 피해서 플로리젤과 퍼디타가 시칠리아로 피신하도록 한다. 그리고 오텔리커스는 퍼디타의 본래 신분을 밝히려는 양치기와 광대를 플로리젤과 퍼디타가 탄 시칠리아 배에 동선하게 함으로써,

극의 결말로 치닫고 있는 『겨울이야기』의 희극적인 결말을 위한 가교 역할을 하고 있는 것이다. 전원극의 축제적인 분위기가 끝나면 레온티스의 지속적이던 고통은 아무 것도 아닌 것처럼 보이며 도덕적으로 각성한 것처럼 보인다. 그래서 관객들은 그의 고통이 끝나기를 기원한다. 보헤미아 전원극과 실제적으로 비희극의 감정조정 극작술에 의해서, 5막이 되면 고조된 희극적인 감정은 허마이여니의 부활을 관객들이 기대하게 만든다. 허마이여니의 부활이 없다면 셰익스피어가 이 극의 전원극을 구성한 논리적 이유가 부족하게 된다. 안드리엔 본주르(Adrien Bonjour)가 지적한 것처럼, 5막에서 레온티스와 퍼디타가 재결합 할지라도 죽은 허마이여니의 상실감은 회복되지 않기 때문에 극의 결말은 엔티클라이맥스처럼 우울한 분위기일 것이다(195, 197).

5막이 되면 퍼디타와 플로리젤이 시칠리아에 도착하여 레온티스와 상봉한다. 뒤따라 온 폴릭세네스와 카밀로가 도착해서 과거의 반목이 풀리고 레온티스는 잃어버린 딸과 상봉함으로써 극의 희극적인 분위기는 고조된다. 그러나 앞서 살펴본 것처럼, 허마이여니가 극적으로 살아나야만 『겨울이야기』의 비희극적인 내러티브는 관객들의 장르적 기대에 걸맞는 화합과 행복으로 충만한 종결구조를 완성할 수 있다. 이 시점이 되면 관객들의 관심은 셰익스피어가 어떤 방식으로 허마이여니를 재현하는가에 비상한 관심을 갖게 된다. 관객들은 허마이여니가 실제로 죽지 않고 '살아 있을까?' 혹은 죽었지만 기적으로 '살아날 것인가?'에 주목한다. 셰익스피어는 일단 후자의 재현 방식을 선택하는 것처럼 보인다. 앞서 언급한 허마이여니와 똑같이 닮은 동상을 모든 등장인물이 감상하는 것이 이 극의 마지막 장면이다. 결론적으로 말하면, '동상 장면'은 셰익스피어가 관객들에게 극중 내내 줄곧 암시한 비희극적인 함축을 배반하고 셰익스피어의 독특한 비희극적인 비전을 드러내는 극적인 장면이다.

셰익스피어는 동상인 허마이여니가 기적으로 부활해서 허마이여니가 가족과 재결함으로써 행복한 대단원으로 끝나는 전통적인 로맨스 장

르의 내러티브 구조를 따르는 듯이 보인다. 그러나 셰익스피어를 대리하는 극작가라고 볼 수 있는 폴리나는 허마이여니의 동상이 살아나는 기적을 ‘예술의 창작’ 과정으로 제시한다. 셰익스피어는 관객들로 하여금 동상이 기적으로 부활하는 로맨스적인 ‘환타지’를 자연스럽게 받아들이지 않게 한다. 극작가-배우인 폴리나는 왕이 점차적으로 “오 그녀가 따뜻하오!”(O, she's warm!)(5.3.109)라고 인식할 때까지의 예술적 기교를 관객들이 관찰하게 한다. 무대 위에서 배우가 허마이여니 동상처럼 연기하는 것은 동상을 재현하는 예술의 창작과정을 그대로 보여주는 것이다. 폴리나는 허마이여니가 연기하는 동상을 실제 예술품으로 착각하도록 등장인물들을 감쪽같이 속인다. 이를 통해서 셰익스피어는 레온티스가 예술작품인 동상이 불러일으키는 환영을 ‘사실’이라 믿고 감동하는 심리적 과정을 추적한다. 이것은 곧 비희극적인 해피엔딩을 기대하는 관객들의 감정과 동일하다고 볼 수 있는 것이다. 따라서 관객들은 자신들의 기대 심리를 대변하는 레온티스에게 감정적으로 몰입하지만 곧 동상을 통해서 환기되는 기적은 “거짓 기적”(quasi-miracle)임을 깨닫게 된다. 따라서 전통적인 로맨스의 환타지가 곧 예술의 인위적 장치임을 알게 된다.

허마이여니의 동상을 연기하는 배우의 속임수를 진짜 예술작품으로 믿고 살아 있다고 믿는 레온티스와 퍼디타가 동상에 다가가서 만지려고 하자 폴리나는 물감이 마르지 않아 만지면 실제 같은 환영이 사라진다고 경고한다:

폴리나

고정하소서 갓 완성된 이 조각은

아직 물감이 마르지도 않았습니니다.

...

이 이상 보시면 안 됩니다.

동상이 움직이는 환각을 가지실까 염려됩니다.

...

폐하께서 너무 감동하시어

금방 동상이 살아 움직인다고 하실 것 같습니다.

PAULINA

O, patience!

The statues is but newly fixed; the colour's

Not dry.

...

No longer shall you gaze on't, lest your fancy

May think anon it moves

...

My lord's almost so far transported that

He will think anon it lives. (5.3. 47-49, 60-61, 67-69)

폴리나가 거듭 레온티스가 예술의 환각에 감동하고 있다고 강조함에도 불구하고 레온티스는 동상을 20년간 감상하겠다고 말하며 퍼디타 또한 아버지 곁에서 같은 기간 동안 “관객”(stand by a looker-on)으로서 함께 하겠다고 말한다. 급기야 레온티스는 동상에 입을 맞춘다고 하지만 폴리나는 이번에도 입술에 붉은 칠이 묻는다고 레온티스를 저지한다. 실제로 키스하면 동상을 연기하는 배우의 인위성이 탄로 나서 이 극의 결말에 걸 맞는 비희극적 감동이 깨지기 때문이다. 관객들은 무대 위에서 동상을 모방하는 배우의 환영에 맹목적으로 빠지는 등장인물들을 보면서, 자신들이 진짜로 믿는 예술의 환영이 사실은 인위적인 예술적 기교라는 것을 알게 된다.

폴리나의 만류에도 불구하고 기필코 레온티스가 허마이어니의 동상

에 키스하려 하자 폴리나는 동상이 살아나서 레온티스의 손을 잡아 보이도록 하겠다고 말한다. 폴리나는 『겨울이야기』에서 최고의 스펙터클이라고 할 수 있는 허마이어니의 부활을 '재현'하려고 하는 것이다:

폴리나

마음에 믿음을 일깨워야 합니다.

모두 움직이지 마십시오.

제가 마법을 부린다고 생각하시는

분은 물러가 주십시오.

PAULINA

It is require'd You do awake your faith,

Then all stand still;Or those that think

it is unlawful business I am about, let them depart. (5.3. 94-97)

이러한 연출을 하기에 앞서서 폴리나는 무대 위 등장인물들에게 허마이어니가 살아나서 움직이는 것을 보기 위해서 “마법”(unlawful business)이 아니라 “믿음”(faith)을 일깨워야 한다고 말한다. 여기서 마법은 환영을 만들어 내는 예술가의 기교를 의미하며 믿음은 허마이어니가 실제로 죽지 않고 ‘살아 있었다’는 사실을 의미한다. 따라서 관객들은 폴리나가 허마이어니의 기적적인 부활을 재현하려고 하는 것이 아님을 알게 된다.

무대 위, 또 다른 무대인 예배당에서 허마이어니의 지시가 있자, 음악이 연주되면서 관객들은 극작가-배우인 폴리나의 ‘지시’에 따라서 허마이어니가 서서히 움직이고 레온티스에게 손을 건내고 포옹하고 키스하는 것을 본다. 레온티스와 허마이어니의 재결합은 비희극으로서 이 극의 최종적인 해피엔딩을 보증하는 장면이다. 그러나 허마이어니를 닮은 동상 역할을 하는 배우가 서서히 허마이어니로 살아나는 것은 살펴본 것처럼

럼 ‘연극 행위’ 그 자체로 재현된다. 폴리나는 허마이어니가 살아나는 기적이 곧 예술의 환영이 아닌 연극적 속임수임을 강조하는 것이다. 따라서 허마이어니의 마법적인 부활을 통해서 기대 되었던 불가능한 현실이 실현된다는 로맨스의 결말은 곧 예술적 구성으로서 관객들에게 인식된다.

허마이어니의 부활이 표면적으로 기적으로 재현되었지만 그러나 이것은 불가능한 현실의 기적이 아니라 허마이어니가 살아 있다가 동상으로 연기를 한 것으로 사실적으로 재현되기 때문에 관객들은 혼돈에 빠진다 (Wexler 108). 셰익스피어는 레온티스와 허마이어니의 재결합을 사실적으로 제시함으로써 관객들에게 레온티스가 지은 죄와 실수에 대하여 지불될 끔찍한 대가와 허마이어니가 겪은 과거의 고통을 상기시킨다. 허마이어니의 “주름”(so much wrinked)(5.3.27)은 잃어버린 세월과 고통을 의미하기 때문에 로맨스적 분위기와 사뭇 다르다. 허마이어니는 폴릭세네스와 레온티스의 앞에선 침묵한다. 그녀가 살아온 유일한 이유는 잃어버린 딸 퍼디타 때문이다: “폴리나로부터 내가 꼭 살아 있을 것이라는 신탁의 얘기를 들었기에 그 결과를 알고 싶어 이렇게 살아 있었다”(Knowing by Paulina that the oracle/Gave hope thou wast in being, have preserved/Myself to see the issue)(5.3. 126-28). 또한 폴리나는 죽은 남편 안티고너스에 대한 기억을 들춰내면서—그로 인해 마밀리우스의 죽음 또한 상기되면서 극의 최종적인 하모니를 방해한다. 셰익스피어는 동상 장면을 환상적인 것이 아니라 사실적으로 재현함으로써 전통적인 로맨스의 결말을 기대하는 관객들의 장르의식을 배반하고 있다. 이것은 명백히 미학적으로 불편한(discomfort) 감정을 불러일으키지만 자연스럽게 체화된 로맨스의 다소 허무맹랑한 결말에 대한 비판을 통해서 삶의 현실, 그 자체에 대한 사실적이고 객관적인 인식을 관객들에게 유도한다고 볼 수 있다.

4.

『겨울이야기』에서 셰익스피어는 극 초반에 레온티스에 의해서 야기된 비극을 희극으로 전환시키기 위해서, 다양한 비희극적인 함축을 관객들에게 인식시킨다. 본 논문에서는 비희극의 감정조절 극작술을 중심으로 셰익스피어가 비희극적인 긴장감과 웃음을 만드는 연극성을 만들면서 전통적인 비희극적인 내러티브 구조를 관객들에게 인식시키는 과정을 자세히 살펴보았다. 허마이어나가 극 초반에 죽어버림으로써 이 극의 비극적 정점은 극에 달하는 것처럼 보였지만, 셰익스피어는 비극적 힘을 상쇄시키는 등장인물들의 다양한 연극적 상황을 구축함으로써 궁극적으로 관객들이 극의 클라이맥스에서 허마이어나의 부활을 기대하게 만들었다. 특히 희극적인 결말을 암시하는 축제가 벌어지는 전원극적인 보헤미아의 배경과 전통적인 비희극의 내러티브 구조를 완성하기 위한 플롯 장치로서 그 기능을 충실히 수행하는 등장인물들을 지켜보면서 관객들에게 『겨울이야기』가 궁극적으로 해피엔딩으로 끝날 것이라는 기대감을 고조시킨다. 그러나 셰익스피어 극에서 가장 연극적인 장면이면서 동시에 이 극에서 가장 인상 깊은 장면이기도 한 허마이어나가 부활하는 동상 장면은 관객들의 장르적 기대지평을 크게 벗어나면서 재현된다. 셰익스피어의 로맨스 극에 나타나는 중요한 모티브 중의 하나인 가족의 이별과 재결합은 동상 장면이 끝나면 성공적으로 완성되는 것처럼 보인다. 그러나 살펴본 것처럼 극작가-배우인 폴리나는 로맨스적인 기적을 재현하기 보다 그 기적이 만들어지는 연극적 과정, 즉 예술의 인위성을 관객들이 목도하게 함으로써 단순하면서 허무맹랑한 로맨스 결말을 깨닫게 만들고 있다고 할 수 있다. 셰익스피어는 로맨스의 결말에서 기대되는 레온티스와 허마이어나의 행복해 보이는 재결합 장면을 그들의 과거의 실수와 고통을 상기시키는 사실주의적인 분위기와 병치시키면서 관객들에게 복잡한 감정적, 지적 경험을 유발시키고 있다. 셰익스피어는 전통

적인 비희극의 결말구조를 폴리나를 통해서 아이러니컬하게 제시하고 있다. 셰익스피어의 극작가-배우인 폴리나는 극 초반에 레온티스의 비극적 파멸을 막음으로써 전통적인 비희극의 내러티브 구조를 수호하는 인물처럼 보였다. 그러나 폴리나는 극의 결정적인 순간에 관객들이 예상하는 비희극적인 구조를 전복시키는 모순적인 인물이라고도 볼 수 있다. 셰익스피어의 비희극적 결말은 관객들이 로맨스 장르에서 기대하는 소망충족적 욕구를 배반함으로써, 다소 비극적 색채가 짙은 작품으로 『겨울이야기』를 만들고 있다. 전통적인 비희극 관점에서 보자면 이 극은 결함이 많은 문제적인 결말구조로 비판받기도 하지만, 셰익스피어의 비희극의 독특한 비전을 제시하는 데는 효과적인 역할을 하고 있다. 『겨울이야기』는 표면적으로 희극적 결말이지만 그 이면을 자세히 들여다보면 삶의 다양한 비극적 경험이 희극적 경험과 공존하는 역설적인 결말구조임을 알 수 있다.

(동국대학교)

■ 주제어

비희극, 셰익스피어, 구아리니, 로맨스, 극작가-배우

■ 인용문헌

- Andrews, John F, ed. *The Winter's Tales* Everyman Shakespeare, 1995
- Adelman, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to The Tempest*. New York: Routledge, 1992.
- Amstrong, Alan. "Review of Syer's 1996 *The Winter's Tales*." *ShakB* 15.2 (1996): 30-32.
- Bonjour, Adrien. "The Final Scene of The Winter's Tale." *English Studies* 33 (1952): 193-208.
- Draper, R.P. *The Winter's Tales: Text and Performance*, 1985.
- Frey, Charles. *Shakespeare's Vast Romance: A Study of The Winter's Tale*. Clumbia: U of Missouri P, 1980.
- Granville-Barker, Harley. *More Prefaces to Shakespeare by Harley Granville-Barker*. Ed. Edward Moore. Princeton: Princeton UP, 1974.
- Guarini, Giambattista, *The Compendium of Tragicomic Poetry in Literary Criticism: Plato to Dryden*. Allan H. Gilbert. New York: American Book, 1940.
- Mcquire, Nancy Klein, ed. *Renaissance Tragicomedy, 1660-1671*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992
- Snyder, Susan and Curren-Aquino, Deborah T., eds. *The Winter's Tale*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Sanders, Norman, ed. *Othello*. Cambridge: Cambridge UP, 2003

■ Abstract

The use and contra-use of tragicomedy in Winter's Tales

Su Yong Ryu
(Dongguk Univ.)

The purpose of this study is to explore the use and contra-use tragicomedy in *Winter's Tales*. As a way of facilitating such an enquire, we shall employ Giambattista Guarini's theory of tragicomedy, focusing primarily on his analysis of the phenomenon of fusion between tragedy and comedy.

Guarini is an Italian playwright strongly interested in dramaturgy and the emotional effect of tragicomedy. To make an authentic tragicomedy, he argues, there must be a harmonious mixture of tragic and comic elements far removed from the kind of tension or emotional confrontation which characterizes most modern tragicomedies. At its best, according to Guarini, tragicomedy happens when the two distinct entities are melded into parts that cannot be divided. For this to occur though, Art, as a kind of demiurge, must alter the autonomous natures of the tragic and comic so that they can be successfully integrated as tragicomedy – thus producing a perfect blend in which the comic and the tragic moderate one another. It is important, however, not to think of this blending as an equal identity of opposites; for, despite Guarini's idea

of tragicomedy as an organic form, much of his observation clearly demonstrates that the tragic is subordinate to the comic. According to Guarini, it is tragicomedy that adopts the comic order.

The Winter's Tale is a unique play in which Shakespeare appears to succeed in deceiving his audience by making them believe that Hermione has really died in Act Three. Until Act Five, Scene One and Two, the audience is given no clues to whether Hermione is still alive. At the same time Shakespeare makes his audience anticipate emotionally, if not cognitively, the play's happy ending—perhaps through the suggested restoration of Hermione—by means of a tragicomic dramaturgy that is extraordinarily subtle, implicit, and suggestive. Finally, the audience is brought to share fully in Leontes's sense of wonder at the miracle of the statue that comes to life. Paulina, as a dramatist-actor in the play, directs the miracle of the statue scene, and, by doing so, implicitly creates an identity with the theater as medium for the artifice of art. Since the resurrection of Hermione is enacted on the border between the miraculous and realistically possible, the joy it occasions is strangely muted, both for the characters on the stage as well as for the audience. The realistic touches employed in the presentation of the family reunion serves to remind the audience vividly of past suffering and the terrible price that has been paid for Leontes' sin and error.

Shakespeare's tragicomic endings induce critical discomfort in the audience because his dramatist-actor goes against audience expectation. However, the discomfort or dissatisfaction aroused by Shakespeare's dramatist-actor, especially one experienced in dramatic resolution, is not the result of any flaw in the play's design. The

reason for this is because 'the flaw' is very much part of the inherent design underpinning Shakespeare's tragicomic aesthetics.

■ Key Words

tragicomedy, Shakespeare, Guarini, Romance, dramatist-actor

■ 논문게재일

○투고일:2014년 3월 25일 ○심사일:2014년 4월 8일 ○게재일:2014년 4월 30일



Frankenstein 아동문학으로 읽기*: *Alice's Adventures in Wonderland*와 비교선상에서

박병옥

I. 서론

최근의 문화 현상을 보면, 완결이 된 조안 롤링(Joan K. Rowling)의 『해리포터』(*Harry Potter*) 시리즈라든가 클라이브 루이스(Clive S. Lewis)의 『사자, 마녀, 그리고 옷장』(*The Lion, the Witch, and Wardrobe* 1950) 등 '환상문학'(Fantasy Literature)이 그 자리를 굳건히 해 나아가고 있다. 괴물(monster)이 창조되는 배경 자체가 과학적 기술인데다 창조자 빅터(Victor)의 관심을 끌던 연금술적인 마술이 한데 어우러져, 고딕소설이자 과학소설의 장르에 포함되는 메리 셸리(Mary Shelley)의 『프랑켄슈타인』(*Frankenstein*) 또한 앞의 두 작품과 견줄만한 환상문학 작품이다. 이 작품은 창작 된지 두 세기가 다 되어가는 이 시점에도 끊임없는 인기를 누리고 있다. 1931년 미국 헐리우드에서 최초로 영화화되었던 『프랑켄슈타인』은 1994년에 또 한 번 영화로 만들어졌으며, 이번 2014년에 새로운 영화로 만들어져 개봉되었다. 이뿐만이 아니라, 혹자는 『프랑켄슈타인』이 올해 대중문화의 화두로 떠올랐다고 평가할 만큼 인기를 누리고 있다고 보는데, 영국 인기 배우가 공연 중인 연극 『프랑켄슈타인』

* 이 논문은 2011년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF - 2011 - 35C - A00758).

이 올 가을 국내 무대에 선을 보일 예정이고, 영화 해리포터 시리즈의 주인공이 내년에는 영화 『프랑켄슈타인』으로 찾아올 것이라고 한다. 게다가 현재 국내에서는 창작 뮤지컬 『프랑켄슈타인』이 공연 중이기도 하다. 이렇듯 가히 『프랑켄슈타인』의 부활이라고 해도 믿을만한 문화현상에서 주목할 점은 이 모든 영화, 연극, 뮤지컬의 관객층이 성인 어른이라는 점이다.

현재까지 『프랑켄슈타인』을 아동문학으로서 연구해온 시도는 전무하며, 청소년 문학과 아동문학에 대한 관심이 높아지는 현 시점에서 기존의 문학 작품을 아동문학이라는 관점에서 재조명하고자 한다. 『프랑켄슈타인』을 어떤 점에서 아동문학의 장르에 포함시킬 수 있는지, 그리고 다른 아동문학 작품들과의 차별성은 무엇인지 살펴볼 필요성이 있다고 본다.

『프랑켄슈타인』만큼이나 수차례 영화화 되었으며, 환상문학이자 아동문학으로 손꼽히는 작품이 바로 루이스 캐롤(Lewis Carroll)의 『이상한 나라의 앨리스』(*Alice's Adventures in Wonderland*)이다. 『프랑켄슈타인』의 아동문학으로서의 가능성은 바로 이 『이상한 나라의 앨리스』와의 비교를 통해 가능하다. 이 두 작품을 비교해보면 놀라울 정도로 여러 점에 있어서 닮아 있음을 알 수 있다. 본문에서는 세 가지 점에 초점을 맞추어 비교논의를 할 것이다.

영국에서 이미 18세기부터 존재해 온 아동문학이라는 장르는 엄연히 영문학사의 흐름 속에 존재하고 있다. 본 연구는 비록 그 초점을 메리 셸리의 작품에 맞추고는 있지만, 고딕 소설이자 판타지 문학이라고까지 볼 수 있는 『프랑켄슈타인』의 작품에 드러나는 아동문학적인 요소를 발견하고 분석하는 것은, 아동뿐 아니라 성인들의 무의식에 자리 잡고 있는 '괴물'이라는 원형의 실체를 끄집어낸다는 의의를 지닌다. 아동문학의 고전으로 평가받는 다니엘 디포(Daniel Defoe)의 『로빈슨 크루소』(*Robinson Crusoe*)의 로빈슨 크루소, 조나단 스위프트(Jonathan Swift)의 『걸리버

여행기』(*Gulliver's Travel*)의 걸리버, 그리고 앨리스는 이 소설들을 읽은 독자에게 강렬한 이미지를 남긴다. 이것이 시사하는 바는 이 작품들에는 사람들의 마음을 끄는 보편적인 어떤 것이 존재한다는 것이며, 부정적인 이미지든 긍정적인 이미지든 그것이 하나의 '원형' (archtype)을 형성하여 사람들에게 영향력을 끼친다는 점이다. 따라서 이러한 작품들을 아동문학이라는 장르로만 한정하여 연구할 것이 아니라 엄연한 영문학의 일부로서 연구해야하며, 또 역으로 영문학에서만 다루어오던 작품들 중 아동문학적 요소가 있는 작품들은 그 연구 범위를 아동문학으로까지 확장시켜야 할 것이다. 영국 아동문학의 범주에 드는 위의 작품들 중에서 국내에서 영문학 작품으로서 다루는 작품들은 크루소의 『걸리버 여행기』와 스위프트의 『걸리버 여행기』 정도이다. 이외에 찰스 디킨스(Charles Dickens)의 소설 중에서 일종의 성장소설(buildungsroman)이라 볼 수 있는 『위대한 유산』(*Great Expectations*)을 꼽을 수 있겠다. 이들과 같은 시기에 창작 활동을 했다고 볼 수 있는 작가들 특히 본 연구자가 관심을 두는 메리 셸리의 『프랑켄슈타인』 또한 그 내용과 등장인물 면에서 그들의 작품과의 공통점이 분명히 존재한다고 보며, 이를 분석하여 메리 셸리의 작품에 대한 재평가를 시도한다.

궁극적으로 이러한 연구를 통해서 본 연구자가 목표로 하는 것은 인간 본성의 다양성을 '괴물'을 통해 제시하는 메리 셸리의 작품을 통해서, 지금까지 여성학과 정신분석학 분야에서 중점적으로 연구되어 온 『프랑켄슈타인』이 아동문학에 기여할 방법을 제시하는 것이며, 그 해답의 도구로 영국아동문학의 백미인 루이스 캐롤의 『이상한 나라의 앨리스』를 이용하고자 하는 것이다.

II. 꿈이라는 장치

호기심이 많고 지식욕이 강한 빅터가 괴물을 창조해내는 이야기인 『프랑켄슈타인』 자체가 ‘꿈과 같은 이야기’(dreamlike story)이다. 그러나 이 꿈의 이야기는 음산함과 불안감, 공포와 역겨움으로 가득 찬 악몽이다. 빅터는 인간과 닮아 있는 모습의 피조물을 창조하고자 했지만, 결과는 너무도 달랐다. 이러한 악몽으로서의 꿈의 이미지는 괴물을 창조한 후 빅터가 꾸는 꿈에서 형상화된다. 창조자 자신조차 “재난”(catastrophe 58)이라고 묘사할 만큼 끔찍한 괴물을 보고 도망친 빅터는 엘리자베스(Elizabeth)가 죽은 어머니로 변하는 악몽을 꾀다. “수의가 어머니의 몸을 뒤덮었고, 옷의 주름을 기어다니는 송장벌레를 보았다”(a shroud enveloped her form, and I saw the graveworms crawling in the folds of the flannel. 58). 빅터는 이 꿈을 꾸던 중 공포에 놀라 식은 땀을 흘리며 잠에서 깨어나지만 이 악몽은 여기서 멈추지 않는다.

그 괴물의 누런 피부는 근육과 그 밑의 핏줄을 채 덮지도 못했으며, 번뜩거리는 검은 머리는 흘러내려와 있었다. 괴물의 이빨은 진주처럼 희었는데, 이 화려함은 축축한 두 눈과 흉측한 대조를 이룰 뿐이었다. 회갈색 두 눈은 똑같은 색깔의 눈구멍에 박혀 있었다. 피부는 쪼글거렸고, 검은색의 입술은 쪽뻗쳐 있었다.

His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shriveled complexion and straight black lips. (58)

이토록 혐오와 역겨움으로 가득한 외모를 지닌 괴물을 창조했고, 그

모습에 겁먹어 도망까지 쳐버렸던 빅터가 꿈에서 깨자마자 다시 괴물을 보게 되는 것은 빅터가 방금 꿈 악몽이 끝나지 않았음을 시사한다. 게다가 괴물은 빅터의 침실 창문에서 희미하고 누런 달빛을 받으며 빅터를 바라보며 '기괴한 웃음'(grin)까지 짓고 있다. 이렇듯 『프랑켄슈타인』의 꿈은 이 작품을 환상문학으로 간주할 수 있는 역할을 하며, 공포와 그로테스크함을 극대화 시키는 장치로서 기능하다. 이러한 꿈이라는 장치를 통해 독자는 괴물이라는 대상을 공포 내지 두려움의 대상으로 내재화 하게 된다.

『이상한 나라의 앨리스』의 이상한 나라는 바로 꿈의 세계이다. 현실의 세계에서 언니와 언덕에 앉아 있던 앨리스는 심심하고 무료하던 차에 옆을 달러가는 흰 토끼를 발견하고는 그 토끼를 쫓아 토끼굴로 내려가는데 바로 이 시점에서부터 꿈이 시작된다. 이 꿈의 세계는 혼돈과 무질서가 만연하며 어린아이인 앨리스의 눈으로 보았을 때 아이처럼 행동하는 어른들을 볼 수 있는 모순 덩어리인 세상이다. 또한 이상한 나라는 체셔캣(Cheshire-Cat)이 지적하듯이 “우리 모두가 미쳐있고, 나도 미치고 너도 미친”(we're all mad here, I'm mad, You're mad, 51) 광기로 가득찬 세계이다. 이러한 부조리한 세상이 가능한 것은 아마도 그것이 꿈속이기 때문일 것이다. 특히 이 체셔캣은 기괴한 웃음을 짓고 있는데, 이는 『프랑켄슈타인』의 괴물을 연상시킨다. 체셔캣과 괴물은 기괴함의 상징이라고 여기는데, 둘의 차이점은 괴물의 그로테스크함이 묘사를 통한 독자의 상상력으로 제시되는 반면, 체셔캣은 묘사와 더불어 아동문학 작품답게 곁들여진 삽화를 통해 그 기이함이 생생하게 전해진다는 점이다. 두 작품은 이러한 기괴한 웃음이 주는 그로테스크한 점이 일맥상통하며 이러한 소재는 판타지 문학과 근사하게 어울린다. 『프랑켄슈타인』과 『이상한 나라의 앨리스』는 꿈이라는 장치 속에서 여러 그로테스크한 모티브들의 도움을 받아 꿈과 현실 세계를 오가는 환상문학의 진수를 보여주는 것이다.

앨리스는 자신이 겪는 일들이 꿈의 세계에서 일어나는 일들임을 알지 못한다. 모든 상황은 앨리스에게는 굉장히 낯선 현실 속의 일들처럼 다가온다. 결국 앨리스의 언니가 잠을 깨움으로서 앨리스는 이 낯선 세계에서 빠져 나오는데 성공한다. 작품의 도입부에서 꿈에 빠져들 때와는 대조적으로 마지막에서 꿈에서 깨어나는 장면은 분명히 제시된다.

“일어나, 앨리스야!” 그녀의 언니가 말했다. “이런, 정말 오래 동안 자는구나!”

“어머, 나 정말 별난 꿈을 꾸었어!” 앨리스가 말했다. 그리고 앨리스는 언니에게 여러분이 방금 막 읽은 그녀의 낯선 모험 이야기를 기억하는 한 자세히 들려주었다.

“Wake up, Alice dear!” said her sister. “Why, what a long sleep you've had!”

“Oh, I've had such a curious dream!” said Alice. And she told her sister, as well as she could remember them, all these strange Adventures of hers that you have just been reading about; (98)

이렇듯 꿈꾸는 것을 시작으로 해서 꿈을 깨는 것으로 끝나는 이야기는 액자식 구조를 이룬다. 틀구조(frame)는 두 작품의 또 하나의 공통점이다. 『이상한 나라의 앨리스』도 첫 부분과 끝 부분이 액자구조의 형식을 이루는 것처럼, 『프랑켄슈타인』도 조금 더 복잡하긴 하지만 세 겹의 이야기가 동심원을 이루는 액자구조이다. 『프랑켄슈타인』의 제일 바깥 틀인 월튼(Robert Walton)의 이야기는 가운데 틀인 빅터의 이야기와 제일 안쪽 틀인 괴물의 자전적인 이야기에 비하면 제 3자인 시선이라고 볼 수 있다. 마찬가지로 『이상한 나라의 앨리스』의 틀에서는 제 3자의 개입이 이루어지는데, 차이점이라면 앨리스의 틀은 꿈의 세계와 현실의 세계를 명확히 구분 지으려는 듯 이 두 세계가 전혀 다른 세계임을 강조하는 듯한 역할을 한다는 점이다.

Ⅲ. 몸과 성장의 문제

몸(body)의 크기 차이 또는 몸의 크기 변화를 통해 각각 괴물과 앨리스는 정체성의 문제에 직면하게 된다. 정체성이라는 문제는 『프랑켄슈타인』과 『이상한 나라의 앨리스』 두 작품 모두에서 중요한 주제인데, “나는 누구인가?”(What was I? 107)라는 질문을 던지는 괴물의 정체성 추구와 앨리스가 겪는 정체성의 혼란을 통해 진정한 정체성은 무엇인가? 라는 근본적인 문제에 접근할 수 있다.

『프랑켄슈타인』의 괴물은 보통 사람들보다 훨씬 큰 신체와 다른 외모 때문에 고통받는다. 이는 자신의 정체성을 깨닫는 계기가 되기는 하지만 무지의 상태로 세상에 태어나자마자 버려진 괴물에게는 가혹한 현실이 된다.

나는 누구인가? 나는 내가 어떻게 생겨났고 누가 나를 만들었는지 전혀 몰랐다. 다만 나에게서는 돈도, 친구도 어떤 재산도 없다는 것을 알고 있었다. 게다가 나는 흉측할 정도로 기형에 휩오스러운 모습을 부여받았다. 나는 인간과 같은 종류의 사람이 아니었다. 나는 인간보다 민첩했고 더 조악한 음식을 먹으면서 연명할 수 있었고, 극도의 열과 추위를 신체에 별 해 없이 견뎌낼 수 있었다. 나의 키는 인간들의 키보다 아주 훨씬 더 컸다. 추위를 둘러보아도 나 같은 사람은 단 한 명도 보거나 듣지 못했다. 그러면 나는 괴물이란 말인가? 모든 사람들이 나를 보면 도망치고 나를 내쫓게 되는, 나는 세상의 오점이란 말인가?

And what was I? Of my creation and creator I was absolutely ignorant; but I knew that I possessed no money, no friends, no kind of property. I was, besides, endued with a figure hideously deformed and loathsome; I was not even of the same nature as men. I was more agile than they, and could subsist upon coarser diet; I bore the extremes of heat and cold with less injury to my frame; my stature

far exceeded theirs. When I looked around, I saw and heard of none like me. Was I then a monster, a blot upon the earth, from which all men fled, and whom all men disowned? (106)

자신의 몸과 인간들의 몸의 차이를 경험을 통해 뼈저리게 깨달은 괴물은 최대한 자신의 몸을 노출시키지 않고 숨어 지내며 인간들의 세계에 들어갈 방법을 궁리한다. 괴물이 터득한 방법은 바로 인간들의 의사소통의 도구인 말을 배우는 것이다. 물론 괴물의 노력이 수포로 돌아갔다고 볼 수 있을 정도로 후의 결과는 참담하다. 괴물은 자신이 인간들의 언어를 구사하면 그들의 세계에 받아들여질 수 있으리라는 기대를 할 정도로 '순진한'(innocent) 아이이다. 아이러니하게도 이러한 순진함은 그로테스크한 거대한 몸집과는 너무도 대조적이다. 그리고 여기서 괴물이 스스로를 교육시킨다는 점이 주목할 만하다. 무지한 아이의 상태였던 괴물은 결국 이러한 보상 받지 못하는 노력을 통해 좌절을 경험하며 인간 어른 세상에 대한 배움을 통해 성숙해진다.

『이상한 나라의 앨리스』의 앨리스 또한 몸의 크기가 커지고 작아지는 현상을 통해 고통을 겪는다. 일레인 오스트리(Elaine Ostry)에 따르면 “앨리스는 자신의 욕망에 따라 성장을 통제하려고 분투한다(Alice struggles to control her growth to fit her desires 37). 앨리스는 강아지 때문에 겁을 먹거나 굴뚝에서 도마뱀을 걷어차는 등, 몸의 크기에 따라 위협을 당하기도하고 또 그녀 자신이 위협스러운 존재가 되기도 한다. 앨리스는 또한 자신의 손 발 등 신체부위에다 대고 직접 말을 하기도 하는데, 오스트리도 말하듯이 앨리스의 몸과의 대화는 신체 변화에 대한 앨리스의 근심을 드러낼 뿐 아니라 상황에 적응하는 그녀의 능력 속에서 앨리스가 어떻게 성장하는가를 보여준다(38-39). 앨리스는 차츰 누가 가르쳐 주지 않아도 시도를 통해 방법을 터득하는 등 자신감을 갖게 되며 결국 마지막에는 모든 것을 되돌릴 수 있는 큰 용기를 내어 여왕에 맞선다.

“안돼, 안돼!” 여왕이 말했다. “선고가 먼저, 평결을 나중에.”

“말도 안돼!” 앨리스가 크게 소리쳤다. “선고를 먼저 하라니!”

“입 닥쳐라!” 몹시 노한 여왕이 말했다.

“싫어요!” 앨리스가 말했다.

“이 여자아이의 목을 쳐라!” 여왕이 목청껏 소리쳤다. 아무도 움직이지 않았다.

“누가 당신 말 듣는대?” 앨리스가 말했다(앨리스는 이때 본래의 그녀의 크기로 돌아왔다). “너희들은 카드에 불과하다고!”

“No, no!” said the Queen, “Sentence first—verdict afterwards.”

“Stuff and nonsense!” said Alice loudly. “The idea of having he sentence first!”

“Hold your tongue!” said the Queen, turning purple.

“I wo'nt!” said Alice.

“Off with her head!” the Queen shouted at the top of her voice. Nobody moved.

“Who cares for you?” said Alice (she had grown to her full size by this time).

“You are nothing but a pack of cards!” (96 - 97)

결국 앨리스의 이 마지막 말에 모든 것은 제자리를 찾아간다. 즉, 앨리스는 잠에서 깨어난다. 괴물이 그러하듯 앨리스는 처음에는 이상한 나라의 세계에서 어리둥절해 하며 갈피를 잡지 못하는 모습을 보였다. 예를 들어 5장에서 비둘기(Pigeon)으로부터 “너는 어떤 존재니?”(What are you? 43)라는 정체성에 대한 질문을 들었을 때 앨리스는 자신이 겪은 여러 가지 변화를 떠올리며 “나-나는 작은 여자아이야”(I-I'm a little girl 43)라고 자신 없게 대답한다. 그러나 후반부로 갈수록 스스로 경험을 통해 난관을 극복함으로써 꿈의 세계에서 벗어날 수 있게 된 것이다.

몸과 관련된 시련을 통해 자아인식을 하게 되고 진정한 자신의 정체성에 대해 알아가는 괴물과 앨리스의 모습은 아이들이 어른으로 성장해 나

아가는 모습과 닮아있다. 『프랑켄슈타인』과 『이상한 나라의 앨리스』는 그런 점에서 일종의 성장소설이라고 볼 수 있다. 앞 장의 마지막에서 두 작품이 모두 틀구조라는 점을 언급하였는데, 성장소설이 주로 액자구조를 이룬다는 사실로 미루어 볼 때 다시 한 번 두 작품의 성장소설로서의 면모가 드러난다.

IV. 언어에 대한 접근방식

언어(language)에 대한 접근 방식 또한 중요한 문제인데, 괴물에 있어 언어는 생존수단이 되며, 앨리스에게 있어 언어는 놀이로서의 언어(language as play)이다. 언뜻 보면 언어를 이용하는 목적에 있어 차이가 있어 보이지만, 두 작품은 문자언어(written language)보다는 구어(oral language)를 사용한다는 공통점을 지닌다. 『프랑켄슈타인』에서 언어가 괴물의 생존수단이 되는 이유는 앞 장에서 논의한 기괴한 괴물의 몸 때문이다. 괴물은 인간세상을 관찰하며 흉측한 외모를 상쇄시키기 위해서는 그들이 사용하는 언어를 배워야한다고 결심하고 사피(Safie)라는 여인이 언어를 공부하는 모습을 엿보며 자신 역시 독학으로 인간의 언어를 습득한다. 그 배움의 속도와 결과를 놀라울 정도이다. 괴물은 “내 말을 들어봐라”(Listen to me 91), “내 이야기를 잘 들어봐라”(Listen to my tale 91), “내 이야기를 들어줘”(Hear my tale 91)라고 계속 반복하며 빅터에게 자신의 이야기에 귀를 기울여 달라고 요구한다. 빅터가 듣게 되는 괴물의 이야기를 보면 굉장한 달변으로 빅터마저 동화될 뻔 한다. 빅터는 “괴물은 말을 잘 하고 그의 말은 설득력이 있소. 한 때 괴물의 말은 나의 마음을 움직였었지”(He is eloquent and persuasive; and once his words had even power over my heart 174)라고 월튼에게 고백한다. 이렇듯 『프랑켄슈타인』틀 구조의 가장 안쪽에 자리한 채 빅터를 직접 만나

자신의 이야기를 일인칭 시점으로 들려주는 괴물의 언어는 글보다는 일대일 대면을 통한 말하기 즉 대화와 같다. 또한 틀 구조의 제일 바깥에 위치한 월튼의 이야기는 다름 아닌 자신의 누이에게 보내는 편지인데, 편지는 글로 쓰여지긴 하지만 쓰는 사람은 자신을 일인칭으로 하여 받는 이를 염두에 두고 그 사람에게 말하는 식으로 쓰여지기 때문에 글로 적힌 대화라고 볼 수 있을 것이다.

『이상한 나라의 앨리스』의 언어는 놀이이다. 이상한 나라에서는 언어를 통한 논리적인 의사소통이 전혀 불가능하다. 리차드 마이클 켈리(Richard Michael Kelly)는 이러한 논리적인 소통의 파괴가 바로 이상한 나라의 전략이라고 본다(85). 소설 속에는 이야기(tale)와 꼬리(tail), 부정어(not)와 매듭(knot) 등 언어유희가 넘쳐난다. 벤 실버스톤(Ben Silverstone)에 따르면 『이상한 나라의 앨리스』는 원래 구두 내러티브(oral narrative)로 만들어졌다. 글로써의 언어와 구두 언어 사이의 차이에 토대를 둔 말장난(pun)에 의존하면서 이 소설은 소리 내어 읽도록 만들어졌다고 스티븐슨은 판단한다(355). 결국 『이상한 나라의 앨리스』의 언어 또한 대화에 토대를 둔 구어인 셈이다.

19세기 영국의 행위지침서(conduct book)는 아이들의 도덕적 성장을 가이드하기 위한 것이었는데, 충고와 조언을 담고 있는 이들 책은 간혹 편지 형식을 띄기도 했고 부모와 아이 사이의 대화 형태도 있었다고 한다(오스트리 27). 이러한 행위지침서가 유행하던 때와 같은 시기에 창작된 작품인 『프랑켄슈타인』과 『이상한 나라의 앨리스』에도 대화가 넘쳐나며 괴물과 앨리스는 그 속에서 성장한다. ‘행위지침서’와 ‘판타지 소설’은 안 어울리는 장르인 듯하지만, 이처럼 아이의 성장을 다루는 문제에 있어서는 대화라는 공통점을 지닌 것이다. 아이들은 동화책을 읽기를 좋아하는데 책을 읽을 수 있어도 부모님이나 다른 누군가가 읽어주는 걸 더 좋아한다고 한다. 『이상한 나라의 앨리스』의 말장난을 들으며 아이들은 즐거워하며, 『프랑켄슈타인』의 이야기를 들으며 감동 받으며 아이들은

성장하게 될 것이다.

V. 결론

대부분의 환상소설이나 모험소설 그리고 성장소설 등이 아동문학으로 간주된다고 볼 때, 『프랑켄슈타인』은 위에서 연구한 바와 같이 아동문학으로 볼 근거가 충분하다. 이미 아동문학의 걸작으로 인정받고 있는 루이스 캐롤의 『이상한 나라의 앨리스』와의 비교를 통해 보았듯이 두 작품은 공통점이 다수 존재한다. 『프랑켄슈타인』은 아이들을 대상으로 한 소설은 아니었지만, 이 소설이 지니는 아동문학적 특징들로 인해 어린이들에게 ‘괴물’의 이미지라는 원형을 습득하게 했다. 특히 꿈이라는 모티브를 통해 괴물의 그로테스크함을 잘 드러내주었다. 아이들은 앨리스의 모습을 쉽게 떠올릴 수 있는 것만큼이나 손쉽게 빅터가 창조한 괴물의 모습을 떠올릴 수 있다. 괴물과 앨리스가 기괴한 또는 기괴하게 변하는 몸을 통해 정체성을 발견하고 성장하듯이, 아이들도 이 소설들을 읽으며 자신의 자아를 형성해 나아가는 데 도움을 받는다. 또한 이야기 듣기의 매력에 빠져 재미도 느끼고 감동도 받게 된다고 본다.

메리 셸리의 작품에 대한 이러한 분석을 통해 이제껏 아동문학으로 다루어지지 않았던 다른 작품들에 대한 재발견 또한 가능해질 것으로 전망한다. 이러한 분석을 아동문학만큼이나 최근에 등장했다고 해도 과언이 아닐 또 다른 판타지문학과 연결해서 활용하는 방안 또한 가능하다. 로버트 루이스 스티븐슨(Robert Louis Stevenson)의 『지킬 박사와 하이드』(*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*)나 브람 스토커(Bram Stoker)의 『드라큘라』(*Dracula*) 등의 작품에 등장하는 ‘지킬 박사’나 ‘드라큘라’의 이미지는 괴물만큼이나 강렬하게 성인들의 뇌리에 각인되어 있으며, 이는 아동 때부터 접해온 수많은 버전의 이야기를 통

해 이루어진 것이 분명하기 때문이다.

(동국대)

■ 주제어

괴물, 프랑켄슈타인, 이상한 나라의 앨리스, 꿈, 몸, 언어, 환상문학, 성장소설,
아동문학

■ 인용문헌

- 노들먼, 페리. 『어린이 문학의 즐거움 I, II』 김서정 옮김. 서울: 시공 주니어, 2001.
- 베텔하임, 브루노. 『옛이야기의 매력 I, II』. 김옥순, 주옥 옮김. 서울: 시공 주니어, 1998.
- 스미드, H 릴리언. 『아동문학론』. 김요섭 옮김. 서울: 교학연구사, 1966.
- 타운젠드, 존 로. 『어린이책의 역사 I, II』. 강무홍 옮김. 서울: 시공 주니어, 1996.
- Auerbach, Nina. “Falling Alice, Fallen Women, and Victorian Dream Children.” *English Language Notes* 20 (1980): 46–64.
- Bernays, Anne and Kaplan, Justin. “Reading: Indestructible Alice.” *The American Scholar* 69 (2000): 138–141.
- Billone, Amy. “The Boy Who Lived: From Carroll’s Alice and Barrie’s Peter Pan to Rowling’s Harry Potter.” *Children’s Literature* 32 (2004): 178–202.
- Bloom, Harold. *Mary Shelley*. New York: Chelsea House, 1985.
- Brooks, Peter. “Godlike Science/ Unhallowed Arts: Language and Monstrosity in Frankenstein.” *New Literary History* 9 (1978): 591–605.
- _____. “What is Monster?” *Frankenstien: New Casebooks*. Ed. Fred Botting. London: Macmillan, 1995. 81–106.
- Clery, E. J. *Women’s Gothic : from Clara Reeve to Mary Shelley*. Tavistock: Northcote House, 2000.
- Geer, Jennifer. ““All sorts of pitfalls and surprises”: Competing

- Views of Idealized Girlhood in Lewis Carroll's Alice Books.” *Children's Literature* 31(2003): 1–24.
- Hamilton, Sarah. “Over the Rainbow and down the Rabbit hole: Law and Order in Children's Literature.” *North Dakota Law Review* 81 (2005): 75–114.
- Johnson, Barbara. “My Monster/My Self.” *Modern Critical Interpretation: Mary Shelley's Frankenstein*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1987. 55–66.
- Kelly, Richard Michael. *Lewis Carroll. New Twayne's English Authors Series* Vol. 36. New York: Twayne, 1990.
- Lewis, Carroll. *Alice in Wonderland*. New York: Norton, 1992. Ed. Donald J. Gray.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Routledge, 1990.
- Ostry, Elaine. “Magical Growth and Moral Lessons; or, How the Conduct Book Informed Victorian and Edwardian Children's Fantasy.” *The Lion and the Unicorn* 27 (2003): 27–56.
- Petersen, Calvin R. “Time and Stress: Alice in Wonderland.” *Journal of History of Ideas* 46 (1985): 427–33.
- Ross, Deborah. “Escape from Wonderland: Disney and the Female Imagination.” *Marvels & Tales* 18 (2004): 53–66.
- Rother, Carole. “Lewis Carroll's Lesson: Coping with Fear of Personal Destruction.” *Pacific Coast Philology* 19 (1984): 89–94.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Ed. Johanna M. Smith. Boston: St. Martin's, 1992.
- Silverstone, Ben. “Children, Monsters and Words in *Alice's Adventures*

in Wonderland and Through the Looking-Glass.” *Cambridge Quarterly* 30 (2001): 319–336.

Stewart, Garrett. “The Mind’s Sigh: Pictured Reading in Nineteenth-Century Painting.” *Victorian Studies* 46 (2004): 217–230.

■ Abstract

Frankenstein as Children's Literature: Compared with *Alice's Adventures in Wonderland*

Park, Byung Ok
(Dongguk University)

This paper aims to show the potential of *Frankenstein* which is can be read as a children's literature. *Frankenstein* has been read as one of the gothic and fantasy novels since it was published in 1818. However there are several reasons that we can consider *Frankenstein* as a children's literature. I used a very famous children's novel *Alice's Adventures in Wonderland* as a tool to explain and support those reasons, because there are some common factors between two novels.

Firstly, both *Frankenstein* and *Alice's Adventures in Wonderland* use dream vision as a fantasy literature. Through this, vivid and intense image of the monster and Alice can be made and then they become an archtype in the heart of the readers. Secondly, the matter of the body is critical to both monster and Alice. They can recognize their own identity by means of the body and then eventually they can grow and proceed to the next step in their lives. In this respect, they can be regarded as bildungsroman. Lastly, *Frankenstein* and *Alice's Adventures in Wonderland* focus more on oral language than written language. These novels use dialogue

which can be more intimate and persuasive so that it can give the readers fun and impression.

Although *Frankenstein* has not been regarded as a children's novel, I can see many aspects that can be ones of a children's literature. Like *Alice's Adventures in Wonderland*, *Frankenstein* is familiar to children and adults. By studying *Frankenstein* as a children's literature, we can expand the base of the novel.

■ Key Words

Frankenstein, monster, Alice, Children's literature, fantasy literature, dream, body, language

■ 논문게재일

○투고일:2014년 3월 25일 ○심사일:2014년 4월 8일 ○게재일:2014년 4월 30일

● ● ●

한국관련 내외신기사의 제목 및 내러티브 비교분석: 미군 성폭력사건 관련 기사를 중심으로

김가희, 박은숙

1. 서론

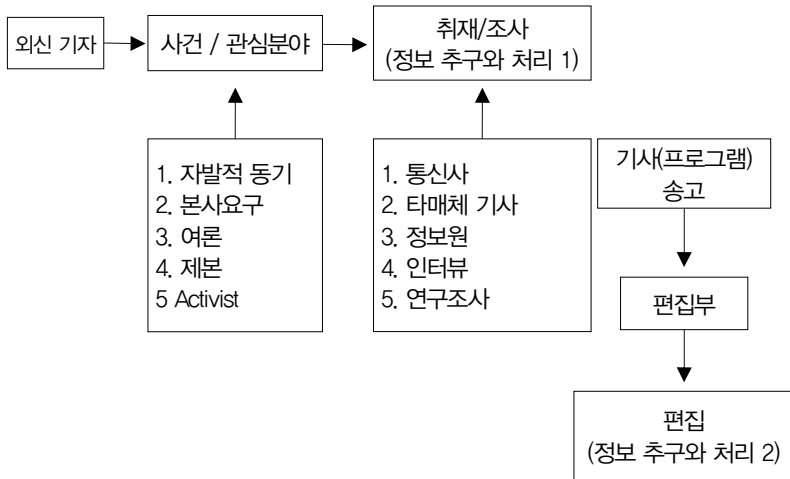
2011년 9월 24일 동두천에서 주한 미군이 10대 여학생을 성폭행하는 사건이 발생했다. 이어 이 사건은 주한미군지위협정(SOFA: Status of Focus Agreement)이 개정된 이후 미군으로서는 가장 높은 양형을 받은 사건이 되었다. 따라서 이 사건의 판결인 난 2011년 11월 2일 한국의 모든 주요 일간지 및 많은 외신들이 이 사건의 전말과 판결문을 기사화 했다.

본 연구는 한국에서 발생한 동일한 사건을 보도하는데 있어 국내 주요 일간지 기사와 해외 주요 외신 기사에는 분명한 차이가 존재할 것이라는 가정에서 출발한다. 특히 이번 사건의 경우 판결문 번역의 측면에서 원문에 충실할 것으로 기대되는 외신 번역이 어떠한 번역을 생산하고 기사화 했는지 살펴볼 수 있는 좋은 기회이다.

외신은 국외 기사를 총칭하는 것으로 외국 관계의 뉴스로서 주로 외국 통신사로부터 입전(入電)되어 오는 기사를 말하며 외전(外電)이라고도 한다. 그러나 국내의 기사가 외국 언론사를 통해 보도되는 것을 본 논문에서는 한국 관련 외신이라 정의한다. 이러한 외신과 관련한 연구는 1980년대 후반부터 사회과학 분야 특히 신문 방송학 전공자들에 의해 활발히 진행되어 왔다. 반면에 번역학 분야에 있어서는 외국 통신사나 언

론사를 통해 입전되어 온 기사 번역과 관련하여 CNN 뉴스텍스트에서 인용의 문제를 연구한 강지혜(2008), 뉴스번역에서 이데올로기적 요소와 번역사의 중재 양상을 연구한 김영신(2003), 천안함 침몰사건 관련 외신 인용기사를 중심으로 이데올로기가 제도적 번역에 미치는 영향을 연구한 송연석(2011), 뉴스위크 한국판과 일본판의 평가어 분석을 중심으로 한 기사문 번역의 재맥락화 양상에 대한 고찰을 한 이주리아(2011)등이 있다. 그러나 한국 관련 외신을 외국 언론사가 자국의 국민에게 보도하기 위한 기사문을 연구한 사례는 찾아보기 어렵다.

먼저 한국관련 외신이 생산되는 과정을 <그림 1>에서 도표로 간략히 설명하고 기사를 직접 작성하는 주체가 모두 주한 외신기자인지 본국이나 제3국에서 작성되는지 그 관행을 살펴보았다.



<그림 1> 한국관련 외신 생산과정(이효진 1997)

위의 <그림 1>은 한국관련 외신이 외신 기자에 의해 한국이나 본국 외에서 작성 편집될 경우 외신 생산과정이다. 미국이나 유럽의 주요 외신이 한국관련 기사를 보도할 때 동경 특파원이 한국을 방문하여 기사를 작

성한다. 로이터와 같은 통신사는 한국을 포함한 아시아 뉴스의 경우 홍콩의 프로세싱 센터를 통해 전 세계로 보도한다. 위의 <그림 1>에서도 나타나 있지만 외신 기자들이 한국에서 발생한 사건에 관한 기사를 작성할 때 가장 큰 정보원은 연합뉴스¹⁾(통신사)를 비롯한 한국의 언론 보도(타매체 기사)이다. 반면에 한국관련 외신을 한국을 방문하지 않고 현지에서 쓸 경우 대사관, 한국기업, 한국 관련 연구소와 같은 곳에서 자료를 제공 받는다. 또한 외신 기자는 자국의 독자를 대상으로 한 기사를 작성하므로 언론사의 형태와 입장에 따라 혹은 자국민들을 의식하여 뉴스로써 지켜야 할 객관성과 중립성에 영향을 미칠 수 있음을 배제할 수 없다.

따라서 미군 성폭행 사건을 분석 사례로 선정한 이유가 이러한 점을 더욱 극명하게 보여 줄 수 있을 것이라는 판단에서이다. 미군 성폭행 사건은 한국에서 발생한 사건이나 범죄자가 미군으로 지금까지의 관행을 깨고 가장 높은 형량을 받은 사건으로 미군 범죄자에 대한 한국의 국민감정과 미국의 입장이 첨예하게 얽혀 있는 사건이기 때문이다. 자국의 국민들과 미군의 입장을 의식할 수밖에 없는 입장인 CNN(2011년 11월 1일)과 제 삼자의 눈으로 사건을 바라볼 것이 사료되는 영국 통신사 Reuters(2011년 11월 1일), 그리고 국내 주요 일간지중 하나인 조선일보(2011년 11월 2일)와 국내 영자 신문인 중앙데일리(2011년 11월 2일)의 기사 보도 양상에 분명한 차이가 있을 것이라는 가정하고 분석한다.

본 연구는 첫째 미군 성폭력 사건 보도와 관련하여 기사 제목에 어떠한 차이점이 있으며, 있다면 그 의미는 무엇인가를 살펴보고자 한다. 이는 기사의 제목을 통해서 기사가 전달하고자 하는 핵심 내용을 축약하여

1) (주)연합뉴스[Yonhap News Agency]- 한국의 종합뉴스 통신사. 국내외의 기사 취재와 뉴스 공급 기능을 강화하기 위해서 설립되었으며 외신면에서는 미국의 AP, UPI, 영국의 로이터, 프랑스의 AFB 등 4대 통신사를 비롯하여 헝가리의 MTI, 폴란드의 PAP등 동유럽 국가의 통신사들과도 뉴스 교환협정을 맺어 전 세계 60 여개 뉴스 통신사와 뉴스 교류 협정을 맺고 있다. (출처 두산백과 <http://www.doopedia.co.kr/>)

표현한다는 측면에서 기사내용을 분석하는데 중요하기 때문이다. 또한 최근 기사를 작성하는 기자들은 기사문의 이해를 돕는 제목의 기능보다 독자의 시선을 끄는 기능에 초점을 맞추고 있으며 반면에 바쁜 일상으로 혹은 쏟아지는 정보의 홍수 속에서 기사 제목만을 읽는 독자들이 늘어나고 있다. 1940년대에 잉글리쉬(E. English, 1944: 217)는 이미 이러한 독자를 “제목 소비자(shopper of headline)”라 칭하였다. 둘째 동일 사건에 대해 내신(조선일보/중앙데일리)과 외신(CNN/Reuters)의 프레임과 내러티브상에 어떠한 차이점이 있는가 살펴본다. 이는 동일 사건이라 할지라도 그 사건을 바라보는 시각이나 주요 인물의 설정, 그리고 이야기의 전개 방식에 따라 전혀 다른 기사를 구성할 수 있고 이렇게 생산된 기사는 당연히 독자에 대해 다른 효과를 유발할 것이기 때문이다. 이렇게 같은 사건에 대해 서로 다른 기사를 생산하는 기사의 줄거리 구성 방식을 ‘프레임(frame)’이라 하며 내러티브(narrative)란 하나 또는 일련의 사건을 글이나 말의 형태로 전달하는 것을 의미한다. 셋째 판결문 번역을 포함한 기사 전체에 적용된 이데올로기를 제도 번역의 관점에서 논해보는 것이다. 자신의 생각을 글로 옮기는 것을 광의의 번역이라고 보고 판결문 번역을 제외한 나머지 기사도 번역문으로 본 연구에서는 간주한다. 또한 독자가 기관을 의식하면서 읽을 경우 즉 특정 언론사에서 번역한 외신기사는 모두 제도번역의 범주에 포함된다(강지혜, 2012)는 전제로 제도번역의 관점에서 논한다.

2. 이론적 배경

2.1. 뉴스 프레임(News Frame)과 내러티브(Narrative)

커뮤니케이션 현상 그 중에서도 뉴스 연구에 프레임을 본격적으로 인

용한 학자는 터그만(Tuckman, 1978: 19)이다. 터그만은 “뉴스는 세상을 보는 창이며 이 창을 통해 세상을 알게 되며 뉴스는 단순한 사실들의 집합이나 사회상의 반영이 아닌 구성된 현실(Constructed reality)”라고 강조한다. 터그만은 기자들이 세상의 수많은 사안들 중 일부를 뉴스로 인식하고 분류하는 방식을 프레임이라고 보았고 언론에서 사용하는 프레임을 3단계로 나누었다. 사건 자체의 프레임, 사건을 선택하고 기사화하는 네트워크 프레임, 그 기사를 받아들이는 독자들의 인식을 말하는 공적인 프레임이 그것이다. 기틀린(Gitlin, 1980)은 뉴스 프레임을 인지, 해독, 재현, 선택, 강조, 배제의 지속적 패턴으로 저널리스트들의 관습적 담론 구성으로 인해 생겨난다고 보았다. 갠슨(Gamson, 1992) 또한 뉴스 프레임을 ‘사람들이 뉴스 이야기를 특정한 방식으로 해석하도록 돕는 이야기 구성방식’으로 정의하고 있다. 엔트만(Entman, 1993)은 프레임을 인식된 현실의 특정 측면을 선택해 텍스트 안에서 현저하게 드러나도록 만드는 것으로 보고 문제의 성격, 원인, 도덕적 평가, 대안 제시 등을 프레임의 구성요소라고 정의했다. 더 나아가 세멧코와 벨켄버그(Semetko & Valkenburg, 2000)는 뉴스에서 발견된 프레임 연구를 통해 뉴스 프레임의 유형을 다음의 다섯 가지로 분류하였다. 독자들의 주목을 끌기위한 수단으로 개인, 집단, 조직 간의 충돌을 강조하는 갈등(conflict) 프레임, 뉴스를 개인적, 감정적 측면에서 드라마틱하게 보도하는 인간적 흥미(human interest) 프레임, 보도하는 사건과 이슈를 개인, 그룹, 조직, 지역, 국가 등에 경제적으로 미칠 영향에 대한 논의 위주의 경제적 중요성(economic consequences) 프레임, 일어난 사건, 문제 또는 이슈를 종교나 도덕적 인식의 맥락에서 해석하는 과정을 거치는 도덕성(morality) 프레임, 이슈나 문제에 대한 책임 귀인을 위해 사건의 원인이나 해결책을 정부, 단체, 기업 혹은 개인에게서 찾는 보도 유형으로 책임귀인(responsibility) 프레임이 있다. 또한 동일한 프레임이라 하더라도 내용에서 차이가 있을 수 있다. 세멧코와 벨켄버그(Semetko & Valkenburg, 2000), 김춘식·이

영화(2008)의 연구에서 책임 프레임의 내용을 책임 소재, 해결 방안, 해결 능력 여부, 해결 내용 등 네 가지로 구성하고 있는데 이 네 가지 중에서 무엇을 더 중시 했느냐에 따라 동일한 책임 프레임을 사용했을 지라도 보도 내용과 효과가 크게 달라질 수 있다고 본다.

따라서 프레임을 적용하여 사건을 보도하는 것은 신문 독자가 보도된 사건을 어떻게 수용하는가에 대해 상당한 영향을 끼친다. 뉴스 프레임은 '어떤 이슈를 선별하고 그 이슈의 특정한 측면을 반복적으로 제시하고 수용자들이 그 측면을 인지하고 그 측면이 제시하는 방향으로 해석 및 평가하도록 구성된 핵심아이디어'로 정리할 수 있다(양문석, 2001).

이렇듯 다양한 뉴스 프레임의 정의를 살펴보면 공통분모가 발견된다. 이는 어떤 사건을 보도할 경우 기사가 어떠한 프레임을 적용하여 기사를 작성하느냐 즉 취사 선택과 강조와 반복에 따라 독자의 수용을 달리 유도할 수 있는 다른 유형의 기사가 작성될 수 있음을 시사한다. 기사 작성의 과정에서 텍스트의 누락이나 배제 그리고 반복과 강조가 있음에도 불구하고 기사가 여전히 일관성을 유지하는데 이를 설명할 수 있는 이론적 토대가 내러티브(narrative)이론이다. 베이커(Baker, 2006:19)는 내러티브를 "우리의 행동을 특정한 방향으로 인도하는 공적, 개인적인 이야기"로 정의한다. 에윅과 실베이(Ewic and Silbey, 1995, Baker, 2006 재인용)에 따르면 내러티브는 시간의 순서와 도덕적 질서와 관련된 '연속된 발화(sequences of statements)'이다. 소머즈와 깁슨(Somers and Gibson, 1994, Baker, 2006:28-47)은 존재론적 내러티브(ontological narrative), 공적 내러티브(public narrative), 개념적 내러티브(conceptual narrative), 메타 내러티브(meta narrative)로 내러티브를 크게 네 종류로 분류했다. 존재론적 내러티브는 스스로가 말하는 개인적인 이야기로 상호적이며 사회적이다. 공적 내러티브는 가족, 종교, 교육, 언론, 국가 등의 개인보다 큰 사회적 제도적 집단에서 나타난다. 개념적 내러티브는 학술적 개념이나 설명을 포괄하며 개념적 내러티브가 공식화가 되면 사회에서 공

적 내러티브로 변화한다. 이에 반해 메타 내러티브는 역사 속에서 그 시대를 경험하는 우리가 공유하는 내러티브이다. 소머즈는 메타 내러티브를 ‘그 시대의 서사(the epic dramas of our time)’로 표현하며 예로 자본주의와 공산주의, 개인과 사회를 들어 이러한 메타 내러티브는 장시간 회자되면서 우리 삶에 영향을 미친다고 설명한다(Somers, 1992:605, Baker, 2006:44 재인용). 이를 외신번역에 적용해보면 외신번역기사란 기자의 특정 프레임에 맞춰 외신기사의 명제들을 시간성, 상관성, 선택적 전유, 인과성에 따라 재구성한 공적 내러티브에 해당한다(송연석, 2011). 이렇듯 내러티브를 구성하는데 영향을 미치는 요소로는 시간성(temporality), 관계성(relationality), 인과적 플롯 구성(causal emplotment), 선택적 전용(selective appropriation)의 네 가지가 있다. 이 네 가지 중에서 선택적 전용은 예를 들어 기자가 내러티브를 생산하는 과정에서 자신, 혹은 몸담은 기관이나 국가의 기준에 따라 포함시키거나 제외 또는 강조할 내용을 선택한다는 것이다(Baker, 2006:50-76).

2.2. 뉴스 제목 번역에 관한 연구 사례

『번역기사의 제목에 관한 연구: 『뉴스위크 한국판』의 북한 관련 번역 기사를 중심으로』(강지혜 아주대)한 연구에서 강지혜는 2003년에 발행된 『뉴스위크 한국판』의 북한관련 번역기사 3편과 원문기사 3편을 분석하였다. 행위자에 대한 지시(reference)를 비롯한 각종 언어장치를 이용하여 북한에 대한 부정적인 가치를 드러낸 『Newsweek』 영문기사가 한국 독자를 겨냥한 『뉴스위크 한국판』기사로 재맥락화 되는 과정을 살펴 보았다. 이에 강지혜는 북한에 대한 부정적인 평가 및 기술이 완화 또는 약화됨을 주장하고 이와 같은 현상이 번역기사 제목에서도 나타나는지를 고찰하였다. 또한 번역텍스트의 제목에서 관찰되는 행위자에 대한 지시(reference) 및 서술, 타동성, 수사 전략이 원천 텍스트와 어떻게 다른

지 살펴보았다. 분석 방법으로는 비평적 담화분석(Critical Discourse Analysis)를 사용하였고 담화가 사회적 과정과 구조를 반영하고 기존의 사회적 과정 및 구조를 강화하고 고착시키며 재생산한다는 것을 전제로 하였다. 그 결과 번역기사 제목에서 주체화(agentivization), 명명(naming)과 지시(reference)의 전환 및 첨가, 서술(predication)의 전환 및 첨가, 명시화(explicitation), 화행(speech act)의 전환과 같은 특징이 나타남을 보게 되었다. 강지혜는 번역기사의 제목달기를 언어 전환의 문제뿐만 아니라 제목달기의 주체인 언론기관의 이데올로기와 담화관행, 번역테스트 제작과 관련된 제도적 번역의 특성, 번역기사 독자를 고려해야 하는 복잡한 현상으로 보고 강지혜의 연구에서 사용된 분석방법은 텍스트 유형, 장르의 구분 없이 다양한 번역 텍스트 제목 분석에 적용될 수 있을 것으로 보았다.

또 다른 연구 사례로 김영신(2003)의 『영어 뉴스 헤드라인을 한국어로 번역(Translation of English News Headlines into Korean)』이 있다. 영어 신문 기사 제목이 한국어로 어떻게 번역되는지를 코리아 해럴드(The Korea Herald)와 온라인에서의 코리아 해럴드 기사 번역본 그리고 뉴스 위크 기사와 해당 한글판 번역본을 비교 분석함으로써 살펴본 연구이다. 신문 기사의 제목은 쉽고 명료하게 간결하고 생생하게 쓰여야 하기 때문에 기사의 압축, 요약, 및 다양한 수사적 장치를 사용하게 된다. 따라서 이러한 기사 제목을 번역하는 번역사의 두드러진 번역 전략 비교 분석을 살펴 볼 수 있는 기회를 제공한 연구이다. 외국 잡지인 뉴스위크 기사 제목 번역에 있어 많은 사례에서 영어판의 헤드라인에 부합하는 번역이 이루어지지 않았다. 영어판 제목은 직설적이고 도발적인 경향이 있는 반면에 한국어판 번역본의 제목은 직설적이고 해설적인 경향이 있었다(Kirk, 2001, 김영신, 재인용). 이는 대체적으로 번역문에서 기사 제목이 전체적인 내용을 전달하는 전략을 추구하는 경향이 있기 때문인데 이러한 경향은 한국 신문과 잡지의 경우 제목이 내용을 요약하여 제시하는 기능에

비중을 두고 있기 때문이다. 따라서 이러한 경향을 따르는 것이 번역문 독자가 갖고 있는 텍스트 상의 기대를 충족시키기 위한 번역사의 전략으로 김영신은 분석하고 있다.

3. 사례 분석 및 연구

본 연구는 한국에서 발생한 미군 성폭행 사건과 관련하여 사건 판결이 난 당일 동시에 보도된 한국 일간지 기사와 외국 언론사가 자국의 국민에게 사건을 보도한 기사를 연구한 사례이다. 사건에 관한 자료 분석을 위해 한국 일간지로는 주요 일간지의 하나인 조선일보와 한국에서 외국인과 자국인을 대상으로 발행하는 영자 일간지인 중앙데일리¹⁾를 선정하였다. 반면 외국 언론사로는 미국의 대표 언론사인 CNN, 영국의 전 세계 통신망을 갖춘 국제 통신사인 Reuter를 선정하였다.

분석 및 연구 순서로는 기사제목 분석, 판결문 번역 비교 분석, 내러티브 분석, 제도번역 관점에서의 이데올로기 분석으로 정하였으며 이는 기사제목, 판결문 번역, 내러티브를 분석하여 그 결과를 제도 번역 관점²⁾에서 논해보고자 함이다.

2) 강지혜는 ‘제도번역’을 “특정 조직 내에서 또는 특정 조직을 위해 행해지는 번역(Translating in or for specific organizations)”(Kang 2009:141, 재 인용)으로 정의하며 특정기관에서 번역을 수행하는 경우 제도적 맥락이 번역자의 사고와 형태 그리고 번역에 대한 판단과 신념에 중요한 영향을 미친다고 보고 있다.(강지혜, 2012, 「담화분석을 통한 제도번역 연구: 제도번역 주제 연구에서 담화분석의 역할에 대한 고찰」, 동국대학교 번역학 연구소 2012년 11월 발표논문집

3.1. 기사 제목 분석

본 연구에서는 2011년 11월 1일(미국시간 기준)과 11월 2일(한국시간 기준) 동시에 발간된 다음 네 개의 신문사의 기사 제목을 기능적 측면³⁾ 그중에서도 요약의 기능과 독자의 관심을 유발하는 광고의 기능, 신문사의 논조를 반영하는 사시(社是)반영기능을 비교해본다.

조선일보 : 성폭행 미군 징역 10년, SOFA 개정후 최고형

중앙데일리 : U.S. GI gets 10years for violent rape

CNN : U,S Soldier Gets 10 years for Rape in S. Korea

Reuters : US soldier sentenced to 10yrs. in S. Korea rape case

이 사건은 SOFA⁴⁾ 개정 후 미군이 저지른 성범죄와 관련한 최고형이 언도된 경우로 이러한 SOFA개정을 언급한 조선일보와는 달리 중앙 데일리와 CNN, Reuters는 언급하지 않고 있다. 조선일보가 SOFA 개정을 언급한 것은 한국에서 미군 재판이 이루어진 것과 최고형을 언도한 것에 대

3) 신문 잡지 등에서 제목의 기능은 기사의 내용을 요약·압축하는 요약기능, 기사에 대한 독자의 관심과 주의를 끌게 하는 광고기능, 뉴스의 크기에 따라 등급을 붙여 각 기사의 중요도를 등급화해 주는 뉴스의 등급화기능, 지면에 다양성을 부여, 단조로움을 없애주는 지면미화기능 및 각 신문사의 논조나 색조를 반영해 주는 사시(社是)반영기능 등을 하고 있다.(출처: 한국언론진흥재단 <http://www.kpf.or.kr/index.jsp>)

4) 주둔군지위협정(Status of Forces Agreement, SOFA)은 국제법과 국제관례상 외국 군대는 주둔하는 나라의 법률질서를 따르기로 약속하는 합의이다. 2001년 1월 18일에 정식 서명을 거쳐 2001년 4월 2일부터 발효된 2차 SOFA 개정은 형사재판권, 환경, 노무, 검역, 시설 및 구역, 민사소송절차 등 광범위한 분야에 걸친 개정으로 형사 재판권을 행사함에 있어서, 과거에는 재판에서 유죄가 확정된 뒤에만 한국 검찰이 미군 범죄자를 구금할 수 있었으나, 개정된 SOFA는 과거 10년간 발생한 주한미군 범죄 유형을 반영하여, 살인, 성폭행 등 12가지 중범죄는 한국 검찰이 기소 단계에서부터 미군 범죄자를 구금할 수 있도록 하였다.

한 당위성을 제시하고자 하는 의도로 분석해 볼 수 있다. CNN과 Reuters의 경우에는 한국에서 강간 사건으로 인해 미군이 10년 형을 언도 받은 것만을 제목으로 적고 있다. 심각한 폭행이 동반된 사건임에도 그러한 분위기를 ‘최고형’으로 표현한 조선일보와 달리 아무런 설명도 없이 한국에서 미군이 10년을 구형받았다는 것만 알림으로써 기사의 요지를 가장 분명하게 제시하는 기능을 수행하면서도 한국이라는 지역을 제목에서 언급함으로써 독자들의 관심과 이해를 특정 방식으로 유도한다. 이는 요약의 기능과 광고의 기능이 자의적으로 발휘된 경우이며 기능적 측면에서 보았을 때 역기능이라 하겠다. 반면에 조선일보의 기사 제목은 기사의 요지를 명료하게 제시하고 재판과 법정 최고형의 당위성을 함께 거론하여 기사를 읽는 독자로 하여금 SOFA 개정 전후의 변화를 알리는 기능적 측면에서 순기능을 하고 있다고 하겠다. 그러나 이번 사건의 기사 제목만으로는 제목의 언론사의 논조를 읽어 낼 수는 없는 한계가 있다.

3.2. 판결문 번역 비교 분석

본 연구에서는 조선일보(ST) 기사에 게재된 재판부 판결문 일부를 원본(ST)이라 보고 이에 대한 다른 두 언론사의 번역버전 즉 중앙데일리 번역(TT1)과 CNN 번역(TT2)에서 누락이나 배제된 점을 살펴보고 그 의도를 고찰해 본다.

ST(판결문) : “새벽에 고시텔에 침입해 3시간에 걸쳐 가학적 변태적으로 성욕을 해소하는 동안 피해자는 공포에 떨며 성적 모멸감을 겪어야 했다.”
“죄질이 매우 불량함에도 불구하고 피해회복을 위한 어떠한 조치도 취하지 않아 엄중한 형의 선고가 불가피하다.”

TT1(중앙) : “The victim had to shudder with fear and sexual humiliation at her own home while the accused satisfied his sexual desire through

three hours of sadistic, perverted assault.”

“The defendant deserves heavy punishment as he made no effort to compensate the victim or remedy the assault.”

TT2(CNN) : “Flippin broke into the teenager's home and raped her numerous times in a”sadistic“ fashion, the court said as part of its ruling statement, according to Yonhap.

중앙데일리의 번역문의 경우 범행 시간과 장소가 제외되었고 “죄질이 매우 불량함에도 불구하고”라는 표현이 누락되었다. 이에 비하여 CNN의 기사에서는 가벼운 톤으로 판결문의 일부분만 번역하였다. 연합 뉴스에서 전문을 번역해서 제공했는데 CNN측에서 간략하게 줄여 보도 했는지의 여부는 정확하지는 않으나 사건의 심각성을 나타내는 표현은 의도적으로 생략했다고 보여 진다. 로이터의 경우는 아예 판결문 자체를 삭제했다. CNN 기사의 경우 판결문 번역에서 원문에 대한 번역의 충실성을 저버림으로써 뉴스 기사는 단순하고, 명확한 이야기가 아니라, 모호성, 불명확성, 불일치성, 그리고 여백(cavity)으로 가득 차 있는 이야기(Allen Bell, 미디어 담론 백선기역)임을 확인할 수 있는 사례가 되었다. CNN 뿐만 아니라 판결문 자체를 삭제한 Reuters의 경우 제 삼국의 입장에서 취사선택 극명한 예를 보여주고 있다. 단편적으로 위 예문만을 보았을 때보다 내러티브를 조사하면 그 의도를 더욱 잘 파악할 수 있다.

3.3. 내러티브 분석

연합뉴스 자료를 제공받아 작성된 CNN 기사와 Reuters의 자체 기사 및 조선일보와 중앙데일리 기사의 프레임과 내러티브 분석을 토대로 차이점을 분석해 본다.

첫째 이 네 기사문에 적용한 프레임을 인간적 흥미(human interest)

프레임으로 볼 수 있다. 사건을 묘사할 때 독자들의 흥미를 끌기 위해 보다 감정적인 측면에 영향을 맞추는 프레임으로 분노, 감정이입, 공감, 동정심과 같은 감정을 유발하는 형용사를 사건 묘사에 많이 사용하고 있다는 점과 공감, 동정심, 이해를 유발하는 과거의 사실과 정황을 제공하고 있다는 관점에서 인간적 흥미 프레임으로 분석하였다.

둘째 내러티브 구조를 기사별로 비교해 보면

(1) 조선일보는 판결문의 내용과 사건의 전말을 자세히 설명하고 중형이 선고된 미군 범죄를 연도별로 기술하고 있다. 또한 미군이 SOFA 개정 안에 의거 한국 사법처리에 따르며 사건 초기부터 한국 경찰 및 다른 기관에 적극 협조하고 있음을 밝히고 있다.

(2) 중앙데일리는 판결문에 일부 누락이 있었으나 사건에 대한 정황을 상세히 기술하고 있고 2001년 SOFA 개정 이래 최고의 형량인 점과 미군 범죄자 취조 시 구류 금지 항목에 대한 검토를 촉구하고 있다. 더불어 시민 단체들은 미군의 형량 단축 및 본국 송환의 여지를 주의 깊게 살필 것이라는 내용이 포함되어 있다.

(3) CNN은 사건의 간략한 내용과 판결문의 일부를 연합 뉴스에서 제공한 것으로 명기하고 있다. 희생자 및 희생자의 가족 그리고 한국 사회에 사과하며 한국 사법처리를 따르며 한국에서 복역할 것이라는 점을 기술하고 있다. 또 다른 성폭행 사건으로 해제되었던 야간 외출 금지를 부활시켰다는 점을 언급하면서 야간 외출 금지가 2010년에 해제되기 전까지 9년간 지속되었음을 자세히 서술하고 있다.

(4) Reuters는 분단된 한반도에 주둔하고 있는 미군에게 최고의 형량이 내려졌음과 이 사건에 대해 한국의 미디어가 상세히 취재해 왔음을 설명하고 2002년 미군 차량 사건으로 인해 반미 감정이 고조되어 있고 한국에 주둔하고 있는 미군의 수와 주둔 사유를 적고 있다. 이번 판결에 있어서 피고 측의 상황이 판결에 영향을 미치고 있지 않음을 밝힌 의정부 지방법원의 발표 및 재판부가 피고의 항소를 기각하고 실명을 공개하도

록 하였으며 미군 측의 항소 여부에 대해 분명치 않음을 서술하고 있다.

[표1] 조선일보 중앙데일리 CNN Reuters 미군 성폭행사건 공판결과 보도 기사 비교

	조선일보	중앙 데일리	CNN	Reuters
날자	2011년 11월 2일	2011년 11월 2일	2011년 11월 1일	2011년 11월1일
표제	성폭행 미군 징역10년, SOFA 개정 후 최고형	U.S. GI gets 10 years for violent rape	U.S. Soldier Gets 10 years For Rape In S. Korea	US soldier sentenced to 10 yrs, in S. Korea rape case
프레임	인간적 흥미 프레임	인간적 흥미 프레임	인간적 흥미 프레임	인간적 흥미 프레임
내러티브 구조	<p>-의정부 지법 성폭행 혐의로 기소된 미군 K 이병에게 징역 10년과 성폭력 치료 프로그램 80시간 이수 및 신상 공개 10년 명령</p> <p>-K이병은 지난 9월 24일 피해자의 고시텔에 침입해 흥기로 위협, 폭행 등 엽기적 행각 벌임(사건에 대한 자세한 설명)</p> <p>-중형이 선고된 미군 범죄를 연도별로 기술함.</p> <p>한국 사법처리에 따르면 사건초기부터 한국 경찰 및 다른 기관에 협조</p>	<p>18세 한국 소녀 성폭행으로 10년 구형 및 80시간 교육 및 신상공개(기간 누락)</p> <p>9월 24일 학생의 스튜디오에 침입 가위로 위협 및 3시간 동안 수차례 성폭행</p> <p>생략</p> <p>생략</p> <p>미군 범죄자 취조 시 구류 금지항목에 관한 SOFA 검토 촉구 및 시민 단체들은 항소법원이 형량을 줄이고 본국 송환이 될 수 있음을 감안하고 주의 깊게 살필 것이라고 함</p>	<p>한국 법원 18세 소녀 성폭행으로 미군 10년 구형 및 신상 공개 10년</p> <p>생략</p> <p>생략</p> <p>피해자와 한국사회에 대해 사과함. 한국 사법처리에 따르며 처음부터 한국경찰 및 다른 기관에게도 충실한 협조를 하고 있다.</p> <p>같은 날 또 다른 성폭행 사건으로 해체되었던 야간 외출금지 자발적 부활. 2010년 야간 외출금지 해제 이전 9년간 야간 외출금지가 시행되었음.</p>	<p>한국 법원 10대 소녀 성폭행 범으로 분단된 국가에 주둔하고 있는 미군에게 가장 무거운 형을 가함</p> <p>생략</p> <p>생략</p> <p>이 사건은 미군은 전적인 협조를 약속했고 초기단계부터 활발한 취재가 이루어짐</p> <p>2002년 미군차량에 의해 2명 학생이 사망한 사건으로 반미 감정이 높아짐</p> <p>한국에 2만8천 병력이 북한에 대한 동맹국의 방위를 위해 주둔하고 있음. 북한은 지난해 두 번의 공격을 통하여 50명을 살해함 한국의 병력은 65만 명임.</p> <p>미군이 주로 주둔하고 있는 지역에서 18세 소녀를 성폭행한 것으로 미군이 기소됨. 재판부는 피고의 항소를 기각하고 실명을 공개하도록 하였으며 미군 측의 항소 여부는 불분명함을 서술.</p>

위에서 언급한 비교 내용을 분석해 보면 동일 사건에 대해 같은 날짜에 보도된 네 기사문이 너무나 다른 내러티브를 가지고 있음으로 인하여 독자에게 서로 다른 영향력을 행사할 수 있음을 추측할 수 있다. CNN은 사건과 사건의 판결문에 대한 내용을 연합 통신을 언급함으로써 자신들의 입장에서 사건을 바라보는 시각을 배제하고 받아서 전달한다는 이미지를 부각하고 있다. 또한 자극적인 표현을 삼가며 한국 사법기관에 대한 협조와 9년간 지속되었던 야간외출 금지를 부활했다는 사실을 언급하는 것이 한국 여론과 국민감정을 고려한 처사라고 분석된다. 이에 비해 Reuters 기사는 사건을 바라보는 시각이 가장 많이 다르며 지난해 북한국이 자행한 두 번의 도발을 언급함으로써 한반도의 상황을 설명하고 있으며 더불어 주둔하고 있는 미군의 숫자를 분명히 밝히고 한국의 방위를 위해 주둔하고 있다는 입장을 장황히 설명함으로써 미군이 일으킨 상황의 심각성을 완화시키려 하고 있다고 보여 진다. 또한 과거에 있었던 미군 관련 사건으로 인해 한국에서의 반미감정이 높아졌으며 의정부 지방 법원이 판결을 내리는데 있어 피고 측의 상황이 판결에 영향을 미치지 않았다는 발표도 기술함으로써 사건을 바라보는 시각을 분산시키려는 효과가 있다. CNN과 Reuters 기사의 공통점은 사건의 잔혹성과 반복되는 미군 범죄의 심각성 보다는 미군이 역대 최고의 행량을 받았음을 서두에서 기술하고 있다는 점이다. CNN과 Reuters 기사가 보여주는 이러한 식의 내러티브는 전략적으로 사용되었음을 추측할 수 있고 이를 제도번역의 관점에서 숨겨진 이데올로기를 논해보고자 한다.

3.4. ‘제도 번역’ 관점에서의 이데올로기 분석

‘제도 번역’은 2009년 『라우틸리지 번역학 백과사전(Routledge Encyclopedia of Translation Studies)』개정판 출간과 함께 번역학계의 주목을 받기 시작한 개념(강지혜, 2012)이다. 본 연구에서는 독자가 기

관을 의식하면서 읽을 경우 즉 특정 언론사에서 번역한 외신기사는 모두 제도번역의 범주에 포함된다는 전제를 하고 있다. 왜냐하면 제도 번역의 경우 번역을 통해 듣게 되는 목소리는 번역기관의 목소리(Koskinen 2008:22 강지혜, 2012 재인용)이기 때문이다. 앞에서 살펴본 내러티브 구조를 보면 국내 일간지에 비해 외신은 판이하게 다른 내러티브 구조를 가짐을 확인하였다. 이는 외국 언론사에서 생산한 기사를 제도번역이란 관점에서 보았을 때 제도 번역 특성상 이데올로기나 권력관계에 더욱 민감하게 영향을 받기 때문이다. 이데올로기를 간단히 특정 사회 집단의 역사적 사회적 입장을 반영한 규범으로 보았을 때 신문 기사의 이데올로기는 보통은 개인적인(기자 자신만의)것이 아니라 사회적, 제도적, 또는 정치적인 것이라는 관점을 취한다(Dijk, 미디어 담론 백서기 역)고 볼 수 있다. 따라서 이데올로기에 의해 역사적 사실이 드러나기도 하고 숨기도 한다는 것이다. 이러한 관점에서 Reuter가 성폭행 관련 기사에서 미군이 분단된 국가 한국에 주둔하고 있으며 지속적으로 북한과 대치되어 있는 상황에서 지난해 북한의해 두 번의 도발이 있었고 그 피해 사항을 언급한 점을 이해 할 수 있다. 권력관계의 측면에서는 CNN의 기사 내용의 일부인 “피해자와 한국사회에 대해 사과함. 한국 사법처리에 따르며 처음부터 한국경찰 및 다른 기관에게도 충실한 협조를 하고 있다.”에서 알 수 있듯이 반미 감정을 계산한 미국의 입장을 대변하는 듯하다. 이러한 제도 번역의 관점에서 바라본 한국관련 내외신 기사는 언어와 문화 간 경계를 넘는 교류와 접촉이 중립적이고 협력적인 성격을 띠는 것만도 아니며 권력관계와 이데올로기의 긴밀한 작용 속에서 이루어진다(강지혜, 2012)는 점을 확인시킨 사례라 하겠다.

4. 결론

지금까지 본 연구에서는 동일한 사건에 대해 같은 시간대에 작성된 한국 언론사의 기사와 외국 언론사의 기사의 내러티브 및 기사 제목을 분석해 보았다. 기사마다 자신의 입장에 따라 번역 및 기사 작성 과정에서 텍스트의 누락이나 배제가 있었다. 그래서 이 사건의 전말을 잘 알지 못한 독자들이 위 네 개의 기사를 읽었을 경우 각기 다른 내러티브로 인해 독자의 반응이 아주 상이하게 나올 수 있다는 것이다. 이번 분석에서 찾아본 특징을 간략하게 정리하면 다음과 같다.

(1) 기사 제목은 기사 전체의 내용을 요약·압축하며 독자가 기사를 읽도록 관심과 주의를 끄는데 중요한 기능을 한다. 그러나 이러한 기능들이 기자의 의도에 따라 순기능과 역기능을 수행한다.

(2) 동일한 판결문을 기사화 하는 과정에서 외국 언론은 정확한 내용 보다는 내용을 기술하는 톤을 낮추거나 생략함으로써 사건의 심각성을 완화하고 있다. 또한 Reuters의 경우는 판결문 번역을 배제하였다.

(3) CNN의 기사의 경우 한국 경찰에 협조하고 한국 사법기관의 처리에 따른다는 내용을 자세히 기술함으로써 반미 감정을 고려한 미국의 입장을 대변하는 인상을 주고 있다. Reuters의 기사의 경우 한반도의 상황에 비추어 미군이 왜 한국에 주둔하고 있는가에 대한 설명을 덧붙이고 있다. 이렇듯 두 외신의 내러티브가 내신의 내러티브와는 상이함을 보이고 있다.

(4) 상이한 내러티브를 이데올로기와 권력관계에 민감한 제도 번역의 관점에서 설명할 수 있다.

이상 살펴본 것을 토대로 기사를 쓰는 기자에 따라서 혹은 그 조직의 이데올로기에 따라서 상이한 프레임과 내러티브를 가진 기사로 번역될

수 있다는 결론을 도출 할 수 있을 듯하다.

그러나 본 연구에는 데이터의 주제와 분석 범위가 제한된 것으로 이를 일반화하는 데는 많은 무리가 있다. 따라서 더 많은 연구를 통해 더 많은 자료를 수집하고 분석한다면 많은 부족한 부분들이 보충되어 이를 일반화 할 수 있으리라 본다. 뉴스 기사는 제목 뿐 만아니라 그 내용에 있어서도 중립성과 객관성을 유지해야 한다는 것은 일반화되어 있는 사실이다. 그러나 현실은 다르다 하겠다. 따라서 누구나 알 수 있는 불편한 진실을 체계화된 연구를 통하여 입증해 낼 수 있다면 힘의 불균형에서 오는 언론사들이 가지고 있는 오랜 관행과 숙제를 해결하는 데 조금이나마 보탬이 되지 않을까 사료된다.

(인천대, 용인대)

■ 주제어

뉴스 기사 번역, 이데올로기, 제도적 번역, 내러티브

■ 인용문헌

- 강지혜. “번역기사의 제목에 관한 연구: 『뉴스위크 한국판』의 북한 관련 번역기사를 중심으로”, 번역학연구 9-2 (2008).
- 강지혜. “제도번역, 왜 연구해야 하는가”. 번역과레토릭연구소 10 (2012).
- 강지혜. “담화분석을 통한 제도번역 연구: 제도번역 주체 연구에서 담화 분석의 역할에 대한 고찰”. 동국대학교 번역학 연구소 2012년 11월 학술대회 발표논문집.
- 김영신. “Translation of English News Headlines into Korean”. 번역학 연구 4-1 (2003).
- 김영신. “Application of Frames to the practice of Translation with Reference to News Translation”. 번역학연구 6-1 (2005).
- 김춘식 · 이영화. “참여정부의 언론정책에 관한 뉴스 프레임 연구: ‘취재 지원시스템 선진화 방안’ 보도 분석을 중심으로”. 한국언론학보 52-2 (2008).
- 송연석. “이데올로기가 제도적 번역에 미치는 영향 연구: 천안함 침몰사건 관련 외신인용기사를 중심으로”. 번역학연구12-1 (2011).
- 양문석. “수용자스키마가 미디어프레임 평가에 미치는 영향 연구”, 박사학위논문, 성균관대학교 일반대학원, 2000.
- 이주리에. “기사문 번역의 재맥락화 양상에 대한 일고찰”. 번역학연구 12-2. (2011).
- Alvarez, R., & Vidal, M. C. 윤일환 역 “번역, 권력, 전복”. 서울: 동인, 1996.
- Baker, M. Translation and Conflict: A Narrative Account. New York: Routledge, 2006.
- Bell, A. & Garrett, P. Approaches to Media Discourse backwell

- publishers, 백선기 역, '미디어 담론' 서울: 커뮤니케이션북스, 2004.
- English, E. "A Study of Readability of Four Newspaper Headline Types". *Journalism Quarterly*. (1944): 21:217-29.
- Entman, R. M. "Framing: Towards clarification of a fractured paradigm." *Journal of Communication*, (1993): 43:3.
- Gamson, W. "Media images and the social construction of reality" *Annual Review of Sociology*, (1993): 18:373-393.
- Gitlin, T. *The whole World is watching*. Berkeley, CA: University of California, 1990.
- Semetko, H. A., & Valkenburg, P. M., "Framing European politics: A content analysis of press and television news." *Journal of Communication*, Spring, (2000): 93 ~ 109.
- Simpson, P., & Mayr, A. *Language and Power : A resource book for students*. New York: Routledge, 2010.
- Tuchman, G. *Making News: A study in the Construction of Reality*. New York : Free Press, 박흥수 역, '메이킹 뉴스: 현대사회와 현실의 재구성 연구' 경기: 나남, 1995.

■ Abstract

A Comparative Analysis on the Headlines and the Narratives of Domestic and Foreign News Articles:

With reference to the New Articles on the Rape Case by a U. S. Soldier

Kim, Gahee

(Dongguk University of Translation Studies)

The purpose of this paper is to compare and analyze the headlines and the narratives of the domestic and foreign news articles related with the U.S. soldier's rape case. The basic premise of this study shows that there are distinct differences between domestic and foreign news reports on the basis of same case that was happened in Korea. The information on the verdict of this rape case is the point to be specially considered. That is, this can be a good opportunity to closely examine news frames and narratives of domestic and foreign news writing. Especially the contents of the verdict of this case are expected to be translated faithfully to the original.

To do this, this study compared and analyzed two domestic and two foreign news articles. One of two foreign articles was based on the news report contributed by Yonhap News Agency. The other does not have any stakes in this case considering the place where it

happened is Korea and the sex offender was the U.S. soldier on duty. The study is introducing 'Institutional Translation' which has not been studied through and through in order to help to figure out why different news sources translate information in various ways.

■ Key Words

News translation, Ideology, Institutional Translation, Narrative

■ 논문게재일

○투고일:2014년 3월 25일 ○심사일:2014년 4월 8일 ○게재일:2014년 4월 30일

U.S. soldier gets 10 years in prison for rape in South Korea **From Jiyeon Lee, CNN**

November 1, 2011 -- Updated 1754 GMT (0154 HKT)

(CNN) -- A South Korean court sentenced a U.S. soldier to 10 years in prison for raping an 18-year-old South Korean girl in September, court officials said Tuesday.

The Uijeongbu District Court handed down the sentence Tuesday, about a month after the rape occurred in the area of Dongducheon, where the U.S. Army's 2nd Infantry Division is based.

The private, identified by the U.S. Army as Pfc. Kevin Lee Flippin, will be required to complete 80 hours of education on sexual violence, and his personal record will be available to the public for the next 10 years, according to South Korea's Yonhap News Agency.

Flippin broke into the teenager's home and raped her numerous times in a "sadistic" fashion, the court said as part of its ruling statement, according to Yonhap.

"Our sincere apologies go out again to the victim, her family and the Korean community," the Army's 2nd Infantry Division said in a statement. The Republic of Korea executed jurisdiction, requested custody, tried, convicted and sentenced the soldier for his crime inside the Korean justice system, and he will now serve his sentence in a Korean prison.

"From the beginning we have worked in complete cooperation with the Korean National Police and other agencies."

This case came to light in September, around the same time

that another soldier was accused of raping a South Korean girl.

U.S. Forces Korea reinstated a curfew on its troops October 7, days after allegations of the two rape cases involving U.S. soldiers surfaced.

“Given the incidents that have occurred over the last several months, I’m reinstating the curfew to assess current conditions,” the commander of U.S. Forces Korea Gen. James D. Thurman said early October, as he announced the 30-day curfew.

Military officials had rescinded the previous curfew on July 2, 2010. That curfew had been in place for nine years.

U.S. soldier sentenced to 10 years in South Korea rape case

SEOUL | Tue Nov 1, 2011 9:53am EDT

SEOUL (Reuters) – A South Korean court on Tuesday sentenced a U.S. Army private to 10 years in prison for sexually assaulting a local teenage girl in one of the heaviest punishments handed to an American serviceman stationed on the divided peninsula.

The case has received active coverage by the local media since the initial news reports and the U.S. military pledged cooperation with South Korean authorities on the investigation.

In 2002, the deaths of two schools girls hit by a U.S. military vehicle conducting exercises and the subsequent acquittal of U.S. soldiers involved in a U.S. court martial led to a massive public outcry and an outpouring of anti-American sentiment in South Korea.

The Uijeongbu District Court said in a sentence that the severity of the crime committed against the victim allowed for the full term as laid out in the sentencing guideline, adding that the status of the defendant did not affect its decision.

The United States has about 28,000 troops in South Korea in the allies' defense against North Korea, which was accused of mounting two attacks against its southern neighbor last year that killed 50 people. The South has about 650,000 active force soldiers.

The private in the 2nd U.S. Infantry Division had been indicted in September on charges of sexually assaulting the 18-year-old girl in the frontline area about 35 km (22 miles) north of Seoul where the U.S. military maintains a heavy presence.

The court declined to release the name of the soldier pending the filing of any appeal by the defendant. A 2nd Infantry Division private affairs officer reached by telephone could not immediately comment whether the soldier would appeal.

(Reporting by Jack Kim; Editing by Yoko Nishikawa)

Korea Joongang Daily

U.S. GI gets 10 years for violent rape

Nov 02, 2011

A U.S. soldier was sentenced to 10 years in prison for the violent rape of an 18-year-old Korean woman, the heaviest sentence for an American military personnel since the U.S.-ROK

Status of Forces Agreement (SOFA) was revised in 2001.

The Uijeongbu District Court yesterday convicted the 21-year-old private, from the 2nd U.S. Infantry Division in Dongducheon, Gyeonggi, of rape and robbery.

“The victim had to shudder with fear and sexual humiliation at her own home while the accused satisfied his sexual desire through three hours of sadistic, perverted assault,” Judge Park In-sik wrote in his ruling. “The defendant deserves heavy punishment as he made no effort to compensate the victim or remedy the assault.”

The private was ordered to complete 80 hours in a sex-offender treatment program and have his name be released to the public.

The assault occurred around 4 a.m. on Sept. 24, when the private snuck into the high school student's studio apartment and threatened her with a pair of scissors before raping her several times over the course of three hours. The woman had been watching television at the time. The U.S. soldier also stole 5,000 won (\$4.48) from her.

Prosecutors had requested a 15-year prison sentence at a court hearing on Oct. 21. At the time, the private admitted to all accusations and said he “had nothing to say even if the court convicted him of the death penalty.”

The lawyer for the U.S. soldier claimed that the private was too drunk and was unable to make a right judgment. But prosecutors said the soldier was awake enough to take a steep flight of stairs when he exited the studio after the assault.

The case has generated strong backlash from the public and renewed calls for overhauling the SOFA, which prohibits police from

detaining U.S. soldiers for questioning before they are indicted of a crime by prosecutors.

Civic activists said they would keep an eye on the case for fear that an appellate court could reduce the sentence and repatriate him to the United States.

By Kim Hee-jin [heejin@joongang.co.kr]



셰익스피어와 베케트의 극에 나타난 메타드라마 전략 비교 연구*

방찬혁

I

모든 예술 작품이 예술가 자신의 은유적인 표현이라고 가정한다면, 그들의 작업에는 예술가 개인의 지나간 과거와 극이 속해있는 시대의 정신, 그리고 인류의 모든 역사를 통해 축적되어 온 다양한 문화의 단층이 겹겹이 쌓여 있는 것과 다름없다. 그래서 그 속에는 대상을 파악하는 각각의 관점과 인간이 살아가고 있는 삶과 현실에 대한 접근 방식뿐만 아니라 예술가 자신이 예술 작품을 만들어가는 작가로서의 태도가 자연스럽게 반영되어 있기 마련이다. 특히 그 가운데서도 표현 소재가 예술가 그 자신의 모습이거나 그가 처한 환경에 대한 것이라면 예술 작품은 곧 예술가 자신의 직설적인 자기 고백이 된다(이혜경 15).

예술의 장르를 극에 한정시켜 볼 때, 이와 같은 종류의 자기 고백이 가장 잘 드러나는 극적 형식은 메타드라마라고 할 수 있다. 고전 미학은 텍스트 외부의 실제 세계를 충실하게 모방하고 재현함으로써 연극이 인생의 모방이고 무대 위에서 이루어지는 모든 극적 행위가 실제 현실에서 이뤄지고 있는 것처럼 믿도록 극적인 환상을 구축하는 경향이 있다. 이에

* 이 논문(저서)은 2011년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음. [NRF-2011-35C-2011-2-A00809]

반해 메타드라마는 무대 위에서 볼 수 있는 극적 현실이 인위적으로 꾸며낸 허구에 불과하다는 점을 자의식적인 반영(self-reflexive)을 통해 보여준다. 주로 극중극(play within play)의 틀을 통해 표현되는 극적 태도는 작가 자신과 연출가, 극중 인물로 분장한 배우들의 현실 인식, 자아심상(self-image), 그리고 극의 주제와 형식에 대한 그들의 사유를 읽어내는데 가장 중요한 단서가 된다.

이런 점에서 볼 때, 셰익스피어(William Shakespeare)와 베케트(Samuel Beckett)의 극은 시대를 초월한 공통점을 가지고 있다. 이 두 작가는 자의식적인 반영 전략을 적절하게 활용함으로써 극을 통해 관객에게 주고자 하는 메시지가 무엇인가를 효과적으로 제시하고 있다. 특히 메타극의 주된 극적 요소라 할 수 있는 극중극의 형식을 주된 극적 기법으로 활용하고 있는 셰익스피어의 극은 메타극의 전형이라고 할 수 있을 정도로 자기반영적인 극적 특성이 잘 드러나 있다. 베케트 또한 작가로서의 자의식이 강하게 반영된 극 세계를 창조하여 극 자체에 관한 극이자 극 형식에 대한 탐구라는 관점에서 메타드라마적인 양상을 분명하게 보여준다. 반영성(reflexivity)의 극화라고 할 정도로 반영적인 요소들로 가득 찬 베케트의 극은 배우와 관객, 그리고 작가를 작품 속에 반영하면서 가장 두드러진 특징이라고 할 수 있는 “연극은 놀이”와 “세상은 연극”이라는 두 가지 극 관계를 일관되게 드러내고 있다. 따라서 본 논문은 자의식적인 반영 전략(self-reflexive strategy)을 가장 잘 활용한 두 명의 작가인 셰익스피어와 베케트의 극 분석을 통해 두 작가의 메타극 전략의 유사점과 차이점을 조명해 보고자 한다.

II

메타극에 대한 연구는 여러 가지 측면에서 진행되어 왔다. 극의 기원

과 함께 시작된 메타드라마의 전통에 대한 본격적인 연구는 셰익스피어의 작품을 대상으로 메타드라마적 양상을 규명한 아벨(Lionel Abel)이라 할 수 있다. 포스트모던 계열의 극에 'metatheatre'라는 명칭을 부여하고 셰익스피어의 극이 현대의 메타극과 상호 관련이 있음을 처음으로 지적한 아벨은 주로 희랍 고전들과 셰익스피어의 극을 메타드라마적인 관점에서 세세하게 비교하면서 이런 문학적 전통을 잇는 현대극작가로 브레이트(Bertolt Brecht), 와일더(Thornton Wilder), 쇼(Bernard Shaw), 피란델로(Luigi Pirandello), 그리고 베케트와 핀터(Harold Pinter)를 들고 있다.

아벨에 의하면, 셰익스피어 극에서 등장인물 개개인은 플롯의 속박에서 벗어나 극작가 의식을 가지고 자유롭게 행동하는 전형적인 메타극의 특징을 보여주고 있다.

그러나 내가 지적하고 있는 연극들은 한 가지 공통적인 특징이 있다. 말하자면 그들 모두는 이미 처음부터 연극으로 극화되어 있는 인생에 관한 연극적인 작품들이었다. 이 말의 의미는 이와 같은 극들에서 무대에 나타나는 등장인물들은 마치 카메라가 그들을 포착하는 것처럼 극작가에 의해서 선택되어 무대 위에 등장하게 되었을 뿐만 아니라 극작가가 그들을 주목하기 이전에 그들은 이미 자신들이 연극에 속한 인물임을 알고 있기 때문에 무대의 등장인물이 되었다는 사실이다.

Yet the plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by playwright in dramatic posture as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them.(Abel 60)

아벨이 새로운 장르로 소개한 연극, 즉 메타극(metatheatre)에서 극작가와 등장인물은 모두가 삶 자체를 하나의 연극으로 간주하기 때문에 우리가 공연하는 연극은 실질적인 극중극이나 마찬가지로이다. 따라서 이와 같은 극에서는 한명의 등장인물이 극작가 또는 연출가의 역할을 함께 하기 때문에 사실상 등장인물 모두가 각각 극작가 의식을 갖고 있는 것으로 볼 수 있다. 아벨이 말하는 메타극은 인생을 한 편의 연극에 비유하는 “세상은 무대”라는 극 관례와 맞닿아 있다. 인생을 세계라는 무대 위에서 펼쳐지는 한 편의 극으로서 바라보는 “세상 무대”의 관례는 비교적 깊은 뿌리와 전통을 가지고 있다. 메타드라마에 대한 아벨의 연구는 이 극 양식이 희랍극에서 시작하여 셰익스피어의 극으로 이어져 온 전통임을 밝혀냈을 뿐만 아니라 세상은 무대라는 관례를 다시 소생시킨 공로가 있다. 하지만 크리스티언(Lynda G. Christian)의 지적처럼 “세상은 무대”라는 극 관례를 아무런 차이 없이 무비판적으로 받아들여 셰익스피어와 베케트를 동일한 잣대로 재어버린 오류와 이로 인해 작품의 의미를 지나치게 축소시킨 아쉬움이 또한 남아있다.

라히터(Anne Righter)에 따르면, 인생은 연극과 같다는 견해를 최초로 피력한 것은 무대로서의 세상에 관해 피타고라스가 제자들에게 언급한 것이다(60).¹⁾ 그렇지만 세상은 무대 극 관례에 관한 가장 분명한 언급은 무대로서의 세계에 대한 플라톤(Plato)의 묘사에서 찾을 수 있다. 그는 대화편 『필레버스』(*Philebus*)에서 희극과 비극이 일어나는 무대로서 인간의 삶을 비유적으로 가리키고 있다.

그래서 이제 우리의 논지는 분명하다. 무수히 많은 여러 가지 경우뿐만 아니라-그런 무대에서 뿐만 아니라 희비극적인 삶 전체에서-비탄과 비극과 희극 속에서 고통

1) 라히터의 주장과 달리 코코라스키(Minos Kokolaski)에 따르면, Gomperz가 “인생관”(Die Lebensauffassung)에서 Heraclitus, Democritus 또는 Antiphon이 인생을 연극에 비유한 최초의 사상가라고 주장한다.(송원덕 53 재인용)

과 쾌락과 뒤섞이게 된다.

Hence our argument now makes it plain that in laments and tragedies and comedies-and not only in those of the stage but in the whole tragicomedy of life-as well as on countless other occasions, pains are mixed with pleasure(1131).

플라톤에 의하면, 인생이라는 무대 위에서 인간의 역할이란 것은 그저 신이 정해진 뜻에 따라 움직이는 꼭두각시(puppet)에 불과하다는 것이다.²⁾ 그래서 인간은 신이 부여해 준 역할에 따라 그 배역에 충실할 뿐 다른 배역을 선택하거나 자신의 역할에 대해 불평할 수 없는 존재이기 때문에 그저 맡겨진 역할을 충실히 수행함으로써 인생이라는 연극을 완벽하게 만들기 위해 노력해야 하는 존재에 불과하다.³⁾

2) 16세기 초, 이탈리아의 르네상스로 인해 영국인들은 중세로부터 전해져 온 전통적인 가치관과 코페르니쿠스, 에라스무스, 마키아벨리 등에 의한 새로운 우주관과 가치관이 대립하거나 공존하게 됨으로써 커다란 의식의 변화가 생겨났다. 마키아벨리가 실리주의를 심어주었다면, 에라스무스는 인생에 대한 냉소적인 시각을 갖게 하였다. 에라스무스는 인생을 바보들의 게임으로 파악했다: "The same foolishness gave rise to cities, by it empires are maintained, along with magistracy, religion, policy, and courts: nor is human life in general anything but a kind of fool's game.(35)

3) . . . we may imagine that each of us living creatures is a puppet made by gods, possibly as a plaything, or possibly with some more serious purpose. That, indeed, is more than we can tell, but one thing is certain. These interior states are, so to say, the cords, or strings, by which we are worked; they are opposed to one another, and pull us with opposite tensions in the direction of opposite actions, and therein lies the division of virtue from vice(Laws I 644 d & e); . . . while God is the real goal of all beneficent serious endeavor, man, as we said before, has been constructed as a toy for God, and this is, in fact, the finest thing about him. All of us, then, men and women alike, must fall in with our role and spend life in making our play as perfect as possible—to the complete inversion of

이런 관점에서 볼 때, “세상은 무대”라는 극 관례는 그 내재된 성격상이 세상이 무대이며, 인간은 세상이란 무대에 등장하는 배우에 불과하고, 신은 극작가이자 연출자라는 등식을 필연적으로 갖지 않을 수 없게 된다. 물론 이러한 관점도 르네상스 시대의 과학과 천문학의 발전과 지리적 발견으로 인해 변화되기 시작했고, 20세기에 들어와서는 신이라는 존재가 서구사회에서 사라지면서 심지어 이런 등식조차 깨지기 시작한다. 연극에서는 이러한 시도가 피란델로에서부터 시작되었다. 발타자르(Balthasar)에 따르면, “피란델로에게 있어서 인간-극작가는 신을 대체하여 극작품에 관한 재량권을 쥐고 극중 요소를 통합하며, 또한 이에 대한 책임을 떠맡는 것은 물론 작품의 결론까지 결정한다”(245). 신-연출자가 맡긴 역할만을 수행해야 했던 인간이 신과 동일한 위치에서 독립적이고 자율적인 존재로서 등가적 관계이거나 더 나아가서 세계-무대를 제어할 수 있는 우월한 입장에 서게 된 것이다. 그러나 발타자르는 신이 떠나버리고 세속화 된 시대에도 “여전히 연극이라는 거울을 통해 자신을 비추어 보며, 현대 사회학은 인간의 삶을 역할놀이로 규정하여”(Balthasar, *Theodramatik* 229), 이 비유가 19세기를 거치면서 새롭게 변모된 의미로 우리에게 다가오고 있다고 역설하고 있다.

한편 링크(Franz Link)는 플라톤이 세상을 극장으로 인식하게 되는 근거를 보다 형이상학적인 신/인간 관계의 성격에서 찾고 있다. 다시 말해 플라톤에게 있어서 인생-무대 비유는 두 차원, 즉 동인을 부여한 존재(der Bewegter)와 동인에 따라 움직이는 존재(das Bewegten)가 있으며 전자는 제신들의 권위를 나타내며 후자는 이들에 의해 창조되고 활동이 부여되는 인간 세상을 가리킨다. 이 관계는 플라톤이 지적한대로 인간을 “창조자의 여흥” 또는 어떤 의미 있는 목적을 위해 역할을 맡긴 꼭두각시로 전락시키는 것이다(Link 1 재인용). 그러나 링크는 이 비유가 점차 인간의 자유의지를 허용하는 방향으로 나아가면서 “신은 꼭두각시 조종자,

current theory(Laws VII 803c).

인간은 꼭두각시”에서 “신은 극작가 내지는 연출가, 인간은 배우”로 그 의미가 바뀌어 왔다고 주장한다(황훈성 75).

이들 현대적 비평가와는 달리 비교적 이른 시기에 인생-연극 비유에 관심을 기울인 사람은 보아쓰또(Pierre Boaistuau)라는 프로테스탄트였다. 그의 꿈은 성 아우구스투스처럼 자기 시대의 『신의 도시』(*City of God*)를 쓰는 것이었다. 그는 『세상은 무대』(*Le Theatre du Monde*)라는 1558년 저작에서 하느님의 구원을 받기 전의 비참한 상태를 연극상황이라고 규정짓고 예수님의 대속으로 인해 인간이 다시 구원을 받을 경우 이 연극 무대에서부터 풀려나서 자기 본유의 모습을 갖게 된다고 주장한다. 보아쓰또의 이러한 생각은 20세기 부조리극 상황의 밑그림이 되고 있다. 베케트 등의 부조리 작가들이 그 위에 덧칠한 부분은 구원이 끊임없이 연기되어 절대자의 존재조차도 의문시되는 불안(Angst)의 이미지이다. 그리하여 『고도를 기다리며』(*Waiting for Godot*)에서 고고와 디디는 자기들의 삶이 고도라는 존재에 의해 연출되는 연기행위라는 것을 인식하고 있다. 디디는 잠자고 있는 고고를 내려다보면서 “누군가 나를 또한 보고 있어 내 얘기를 하며”(At me too someone is looking, of me too someone is saying, 83)라고 중얼거린다. 그리하여 그들은 끊임없이 무대에 대한 자의식을 가지며 가령 포조같은 경우는 “혹시 여기가 그 무대(Board)라는 곳은 아니겠지?”(Then it's not the Board, 80)라고 묻기도 한다. 그 뿐만 아니라 한 쪽 발을 들고 나무 모양을 흉내 내며 “그가 나를 지켜보고 있을까?”라고 물으면서 고고는 미지의 연출가가 현존재(Dasein)의 연기를 혹시나 놓쳐서 망각할까봐 노심초사해 한다.

이처럼 부조리극에서 차용한 인생-연극 비유는 교부적 전통, 세속적 전통은 물론 피란델로가 신으로부터 찬탈한 작가성(authority)의 확립과도 확연히 구분된다. 우선 교부적 전통은 확고한 신의 존재와 구원의 가능성 둘 다 담보하고 있다는 점에서, 그리고 종래의 세속적 전통은 신의 존재를 인정하나 인간을 꼭두각시로 파악한다는 점에서 부조리극 관례

와 다르다. 나아가 작가의 작가성마저 부인함으로써 피란델로의 실험과도 거리를 두고 있다. 즉 부조리극의 인생-연극 비유에서는 인간은 아직 오디션도 거치지 않은 배우 지망생이다. 『고도를 기다리며』에서 예를 들면 고고와 디디는 기다리는 존재이다. 아직 배역을 맡지 못한 그들은 따라서 어떤 인물로 분장할 필요도 그럴 수도 없어서 자유스러운 것 같으나 단 하나 그들을 구속하는 것은 연출가가 올 때까지 대기실을 떠나서는 안 된다는 것이다. 로브그리예(Robbe-Grillet)도 인정했듯이 “베케트의 극에는 이 두 떠돌이가 배역 없이 무대 위에 서성되는 것처럼 모든 게 벌어진다”(121). 다시 말해서 이 부조리 속에서 인간이 벌이고 있는 행동은 사실상 아무런 의미가 없다. 왜냐하면, 그들의 말과 몸짓은 연출가의 대본에도 없는 것이기 때문이다. 바로 이 점에서 기존의 “인생은 연극” 전통과 부조리극적 차용 사이에 근본적인 차이가 드러난다. 둘 다 이 세상 무대에서의 인간 존재를 부각시키지만 “전통적 ‘세상은 연극’ 관례가 인생을 신이 연출한 연극”(Christian 197)으로 본 반면 베케트적 차용은 “극 대본의 부재”를 암시하고 있다. 그래서 부조리극의 인간 상황은 세속적인 전통이 함축하는 상황보다 훨씬 더 암울하고 절망적이다.

다른 한편으로 셰익스피어는 작품을 창작하는 극작가이기도 하지만 작품을 통해서 창작 과정을 밝히는 극작 수법의 능숙함을 가리켜 콜더우드(James L. Calderwood)는 셰익스피어가 창작(making an *illusion*)과 창작행위(*making* an *illusion*)를 동시에 제시하고 있다고 말한다(11). 다시 말해서 셰익스피어는 극의 주제뿐만 아니라 전반적인 극예술의 원리, 극적 소재, 무대와 언어 등의 극적 매체, 그리고 이에 따른 창작의 고충 등을 작품 속에 드러내면서 동시에 이들을 플롯 속에 융합시켜 비유적으로 표현하기 때문에 작품의 허구성을 손상시키지 않는다는 것이다. 콜더우드는 극의 허구성을 그대로 유지시키면서 극 예술 자체를 반영하는 극을 메타극이라 정의하고 있다. 게다가 콜더우드는 셰익스피어의 극들이 보여주고 있는 도덕과 정치 사회적인 문제들뿐만 아니라 극 자체의 문제

들을 주된 주제로 삼고 있음을 지적하며, “셰익스피어의 극은 그의 극 자체에 관한 작품”(5)이라고 주장한다.

메타드라마에 관한 혼비(Richard Hornby)의 연구는 한층 더 주목할 만하다. 그는 『드라마, 메타드라마, 그리고 인식』(*Drama, Metadrama and Perception*)에서 현대극의 메타드라마적인 특징을 공연으로서의 연극 그 자체에 대한 반영, 그리고 다른 극 작품이나 여타의 문학/예술 작품과 서로 교류하는 극/문화 복합체(drama/culture complex)로서의 극에서 찾고 있다. 베케트 또한 극중극이나 새로운 내러티브의 형태로 작품 그 자체뿐만 아니라 셰익스피어를 위시한 여러 작가의 작품을 반영하거나 상호 교류하도록 하고 있고, 영화 및 라디오와 같은 다른 매체에도 끊임없이 관심을 보였다는 사실을 감안하면 이러한 혼비의 지적은 충분히 적절하다고 할 수 있다. 또한 샌더슨(Richard K. Sanderson)은 “영국 르네상스 극에 나타난 메시지와 메타드라마로서의 자살”이란 글에서 자살을 가리켜 환영과 실재, 무대와 실생활, 무대로서의 세계의 은유, 그리고 극중극의 관점에서 논함으로써 metatheatre와 metadrama을 구분하지 않고 있다.

또한 그동안 메타드라마에 대한 연구는 작가의 자의식(self-consciousness), 반영성(reflexivity), 자기반영(self-reflexivity), 극중극(play within a play), 연극성(theatricality), 극적 현실(theatereality), 경계 허물기, 극적 반향(theater resonance), 표현의 (불)가능성([im]possibility to express), 텍스트의 상호 연관성(embedded/enclosed text), 그리고 무한 거울 삽입(mise-en-abyme) 기법에 이르기까지 다양한 요소들에 걸쳐 광범위하게 이루어져 왔다. 또한 연극을 단지 언어와 행위의 결합체로 보는 것이 아니라 언어 행위 자체로서의 연극적인 구성을 관찰한 엘람(Elam)에 따르면, “반영성(reflexivity)”이란 개념은 “메타 언어 놀이(meta-language game)”, 또는 “메타 연극 놀이(meta-theatrical game)”로 쓰이기도 한다(Elam, 31). 더욱이 “반영성”이란 개

념은 작가(author), 등장인물(character), 배우(actor), 텍스트(text), 현실(reality), 관객(audience)간의 관계(relationship)를 중심으로 더욱 세분화되어 베케트 극의 경우, 대체로 세 가지 형태의 반영성(reflexivity)이 드러나고 있는 것으로 간주한다. 먼저 허구를 만드는 사람(fictionalizer)으로서 작가 자신의 자의식을 보여주는 작가-텍스트의 관계(the author-text relationship), 둘째, 무대 위에서 연기하는 인물들이 스스로 등장인물(dramatis persona)임을 자각하는 인물의 자의식, 즉 등장인물-관객의 관계(the character-audience relationship), 그리고 하위 텍스트(subtexts)간의 관계에서 만들어져 두 종류의 “극적 반향”(theater resonance)을 지시하는 세 번째 종류의 반영성이 그것이다(Hwang Hoon-sung, 5).

결국 헤일(Hale)의 지적처럼, 관객에게 인식적인 혼란을 야기시켜 단선적인 전통 개념을 일거에 무너뜨리는 강력한 책략(4)으로서, 또한 연극이 연극임을 드러내놓고 보여줌으로써 인간의 유희성을 드러내는 “연극성/연극현실의 전략”을 통한 메타드라마적 양상은 셰익스피어뿐만 아니라 베케트의 극을 관통하는 가장 중요한 극적 요소이자 형식이라고 할 수 있다. 왜냐하면 이를 통해 관객은 현실과 환상, 즉 허구적 세계의 경계에서 무엇을 인식의 대상으로 삼아야 할지, 콘(Cohn)의 표현을 빌리면, “자신의 객관성(audienceship)을 목격”(30)할 수 있기 때문이다.

III

“세상은 무대” 극 전통이 가장 화려하게 꽃을 피웠던 시기는 셰익스피어와 칼데론(Pedro Calderón de la Barca)이 활동했던 시기였다.⁴⁾ 희랍

4) 이 시기는 또한 “세상 무대” 관례에 관한 연구가 이루어지던 때 였다. 『셰익스피어와 연극이란 개념』(*Shakespeare and the Idea of the Play*)이란 저서에서 라히터는 왕을 하나의 역할, 즉 군주를 배우로 간주하고, 토마스 스트라우

극과 셰익스피어의 극을 분석한 글에서 아벨은 『햄릿』(*Hamlet*)을 예로 들면서 둘 사이의 가장 큰 차이점을 “거의 모든 중심인물이 어느 순간 극작가처럼 행동하며 이들은 다른 등장인물들에게 특정한 자세나 태도를 부과하는 극작가의 의식을 발휘한다”(46)라고 지적함으로써 셰익스피어의 극이 희랍극보다 더 메타드라마적이라고 주장한다. 더욱이 비극, 희극, 로망스극에 걸쳐 셰익스피어의 극 세계에는 “세상은 무대”라는 인생관 내지 연극관이 깊이 스며들어 있다.

셰익스피어가 속한 극단은 1599년에 새 극장을 지어 ‘전 세계는 연극의 무대’(Totus mundus agit histrionem)라는 라틴어 문구를 모토로 삼아 극장 이름을 ‘지구’라고 정했다. 극장의 이름을 극장이 아닌 지구로 정하고 전 세계를 무대로 설정한 모토를 통해 우리가 살고 있는 이 세상이 무대, 곧 극장이고 동시에 극장은 인간이 만든 세계임을 암시함으로써 ‘세상 연극’ 관례의 ‘세상’이라는 개념이 인간의 능력과 자유의지에 따라 만들어진 세계임을 나타내고 있다. 이 ‘지구’에서 공연된 작품 중에 세상 연극의 인생관이 가장 잘 드러나 있는 작품이 『중요실대로』(*As You Like It*)라 할 수 있다. 이 극의 2막 7장에 나오는 공작과 제이크(Jaques)의 대화는 인간의 삶을 7막으로 표현하고 있다.

공 작: 알다시피 우리만이 불행한 것은 아니잖소. 이 넓은 삼라만상의 극장은 우리가 연기하는 극보다 더욱 가슴 아픈 장면을 보여주고 있지 않소.

제이크: 온 세상이 무대이고 모든 남자 여자들은 배우에 불과하죠. 나름대로 무대에 등장하고 퇴장하기도 하며. 한 사람을 놓고 보더라도 일생동안 다양한 배역을 맡죠. 인생은 7막극이지요. 어리광부리는 어린이, 투정부리는 학생, 한숨짓는 여인, 혈기방장한 군인, 엄숙한 재판관, 추레한 늙은이에서,

프(Thomas Stroup)는 『소우주: 엘리자베쓰조 연극의 형성』(*Microcosmos: The Shape of the Elizabethan Play*)에서 첫 장의 제목을 “무대로서의 세상”으로 달고 있다.

이 기묘한 우여곡절의 이야기를 종결짓는 마지막 장면은 다시 어린애로 돌아가는 것이죠. 노망이 들고, 이빨도, 눈도, 입맛까지, 모든 게 사라지는

(『중으실대로』2막 7장 145-167행).

Duke Sen. Thou seest, we are not all alone unhappy: / This wide and universal theatre / Presents more woeful pageants than the scene / Wherein we play in.

Jaques. All the world's a stage, / And all the men and women merely players; / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages. At first the infant, Mewling and puking . . . / And then the whining school-boy . . . / . . . the lover, Sighing . . . / Then a soldier, Full of strange oaths . . . / . . . the justice, In fair . . . / round belly with good capon lin'd . . . / Last scene of all, That ends this strange eventful history, / Is second childishness and mere oblivion; Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.

(Act II, Scene VII)

두 사람의 대화는 무대로서의 세상을 상징하고 그 무대 위에서 살아가는 인간-배우의 인생을 7막으로 자세히 구분하고 있다. 또한 인간의 출생과 죽음을 배우가 등장하여 한 편의 극이 무대에서 공연되고 배우가 퇴장함으로써 극이 끝나는 것에 비유함으로써 세상연극의 개념을 충실히 담아내고 있다.

아벨에 따르면 『햄릿』은 이와 같이 인생을 한 편의 연극으로 자각하고 인식하는 인물들로 가득 차 있다. 그래서 아벨은 『햄릿』을 극작가의 자의식이 표출되어 있고 무대로서의 세상 개념이 구현된 대표적인 극중극

으로 간주한다. 이 작품에서 셰익스피어는 극을 가리켜 “자연을 비추는 거울”(the mirror up to nature)(3.2.18-19)에 비유한 바 있다. 그는 극이라는 것이 현실을 모방하고 반영하고 있음을 분명하게 인식했던 것이다. 현실의 상황을 비추는 거울이 하나의 “틀”(frame)이 되어 현실을 재현할 때, 극중극은 현실을 반영하는 거울에 또 하나의 거울을 비추는 것이 되며, 그 거울은 극중극을 포함한 전체 극을 반영하는 역할을 하게 된다. 극작가로서 예술적 자의식이 강하게 반영되어 있는 『햄릿』에서 극중 인물 햄릿은 “선은 선한 대로 악은 악한 대로 비추는(III. ii. 22-3)” 것이 연극이라고 배우들에게 말한다. 그의 극중극은 자신의 극 이론에 따라 창작 행위를 하는 극작가 의식의 발현 그 자체이다. 개작에 능숙했던 셰익스피어와 마찬가지로 햄릿은 ‘곤자고의 살인’(The Murder of Gonzago)을 개작하여(2.2.535-36) 새로운 극을 만들고, 극중극에 출연할 배우들의 손의 움직임과 대사뿐만 아니라 연기를 지도하는 이른바 무대지시(3.2.1-14)를 함으로써 극작가의 역할을 충실하게 보여준다. 햄릿의 표현처럼 쥐덫(mousetrap)(3.2.232)을 설치하는 해괴한 장난질을 통해 부왕을 살해한 숙부 클라디우스(Claudius)의 가면을 벗겨내고 감춰진 살인자의 모습이 거울에 비춰지게 만들기 위해 극중극을 이용하는 햄릿은 머리 좋은 극작가이자 연출가의 모습 그 자체라 할 수 있다.⁵⁾

셰익스피어의 극에서 극중극이라는 틀은 극의 주제를 강조하며 반복적으로 극의 주제를 반영하는 극적 요소일 뿐만 아니라 극을 비추는 두 개의 거울로 인해 극적인 혼동을 초래하는 역할을 한다. 극을 지켜보는

5) 연극의 목적은 예나 지금이나, / 자연을 거울에 비추어/ 옳은 것은 옳은 그대로, / 어리석은 것은 어리석은 그대로/ 보여 주면서 시대의 본질을/ 생생하게 나타내는 일이지.

For anything/ so o'erdone is from the purpose of playing, whose/ end, both at the first and / now, was and is, to hold,/ as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue/ her own feature, scorn her own image, and the very/ age and body of the time his form and pressure.(3.2.20-25)

관객의 시선은 극 속에 등장하는 극중극 속의 관객과 배우로 인해 혼동을 경험하게 된다. 더욱이 극중극을 바라보는 극중 관객은 극을 지켜보는 관객인 동시에 관객에게 극을 보여주는 배우가 되어 자신의 본래 위치를 혼동하게 된다. 관객의 현실 세계와 극에 등장한 배우의 세계가 뒤섞이는 과정을 경험하며 극을 지켜보는 관객은 자신이 처해있는 현실을 환상으로서의 극적 세계와 혼동하게 되는 것이다. 이 과정에서 극장의 실제 관객은 극중극이 가미된 극을 지켜보며 그 자신의 존재 상황이 한 날 인생이라는 연극 속에 등장한 배우에 불과하고 극을 바라보는 그 자신과 마찬가지로 그 누군가가 또한 자신을 바라볼 수 있음을 인식하게 되는 것이다.

이처럼 무대를 지켜보는 관객이자 무대 위에서 연기를 하는 배우의 역할은 또한 『오델로』(*Othello*)의 이아고(Iago)의 대사에서 발견할 수 있다. 이아고는 자신이 파놓은 함정에 빠져 부관자리를 잃게 된 캐시오(Cassio)가 데스테모나(Desdemona)에게 접근하도록 하기 위해 장군의 부인, 즉 데스테모나에게 복직 청탁을 해보라고 권한다. 장군의 부인이 장군인 셉이기 때문에 부인에게 부탁하면 장군과의 사이가 더 두터워 질 거라고 하면서 장군 부인에게 청탁을 간청하도록 권유한다. 그 직후 이아고는 “이래도 날 보고 악한이라고 하는 자가 있을까?”라고 혼잣말을 한다. 이 대사는 분명 극중 인물인 이아고가 하는 말이지만, 또한 이 대사는 극에서 이아고 역할을 맡은 배우가 관객에게 하는 말이기도 하다.

실제 인생과 허구적인 연극의 경계를 허무는 과정을 통해 극을 지켜보는 실제 관객들은 자신들이 실제 삶이라고 믿고 있는 것에 대해 의심을 갖기 시작한다. 다시 말해, 그동안 어떠한 의심도 없이 믿으며 살아온 삶의 일상성이 극중극을 지켜보는 과정에서 삶이 극이 되고 극이 실제 삶이 되듯이 언제라도 바뀔 수 있음을 경험하게 되는 것이다.

더욱이 셰익스피어의 극에서 등장인물들은 무대로서의 세상(*theatrum mundi*) 개념을 대관의식, 즉 즉위와 폐위의 메타포를 통해 철저하게 표

출한다. 대관의식은 세상이란 무대에서 부여받은 역할이 끝나면 무대를 떠나야 하는 배우의 상황과 상당히 흡사하기 때문이다.⁶⁾ 『리차드 2세』(*Richard II*)를 통해 알 수 있는 것처럼, 인간에게 부여된 극중 역할⁷⁾, 다

6) 『셰익스피어와 연극의 개념』에서 라히터는 셰익스피어의 작품에 나타난 대관의식에 관한 견해를 다음과 같이 피력하고 있다: “대관식에서 한 개인은 그가 해석해야 하는 특정한 역할, 즉 일종의 극중 역할을 맡는다. 그렇지만 근본적인 면에서 보면, 그는 자신이 맡은 역할을 바꿀 수 없다. 하지만 그 후에 맡은 역할과 완전히 하나가 되어, 부당한 배역 교체가 아니라면 그는 그 역할과 분리될 수 없다. 그 역할에 헌신한 순간부터 그 개인은 한 인간의 개성적인 한계를 초월하여 완전한 상태에 도달한 사물의 상징이 된다. 필연적으로 덧없고 독특하기 마련인 개인의 본성은 변함없이 일반적인 이상을 구체화시키는 대상이 되어왔다.”(In the ceremony of coronation, an individual assumes what is essentially a kind of dramatic role, a specific part which he must interpret, change. It is a part, however, with which he is completely identified thereafter, from which he cannot be separated except by violence. From the moment of ideal, has become the symbol of things which are timeless and perfect, beyond the limitations of a single, human personality An individual human nature which is of necessity transient and particular has become the embodiment of an eternal, impersonal ideal.(Christian 159 재인용)

7) 이러한 인식은 『리차드 2세』에서 쉽게 찾을 수 있다. 리차드 2세는 세상 무대에 등장한 인물로서 자신이 맡은 배역과 왕으로서의 역할과 리차드 2세, 그리고 그 자신의 역할이 다르지 않다고 확신한다. 그러나 패배의 소식을 접하며, “불행하게도 때가 이미 늦어버린 오늘, 이 오늘에 와서는 기쁨도 친구도 행운도 권위도 전복되고 말았습니다.”(To-day, to-day, unhappy day too late, / O'erthrows thy joys, friends, fortune and thy state)(III, ii, 71-72)라고 토로한다. 리차드 2세가 “영원토록 완벽한(timeless and perfect) 왕으로서의 역할”과 “덧없고도 특수한 한 개인의 피할 수 없는 운명간의 간격이 벌어졌음을 인식할 때, 그는 “속이 텅 비어버린 왕관”(hollow crown)의 이미지로 변하게 된다. 또한 『중으실대로』의 제이크와 맥베드 역시 어느 정도 리차드 2세와 유사한 면을 보여준다. 제이크와 마찬가지로 맥베드도 역시 삶이라는 극을 지켜보는 우울한 구경꾼-관객에 불과하다. 그렇지만 리차드 2세는 제이크와 맥베드와는 달리 죽음에 대한 통찰력을 보여준다. 그는 왕관 앞에서 “죽음의 무도의 죽음”(Death of the danse macabre)을 기다리지만, 이를 드러내며 왕의 영화를 조소하고, / 왕에게 짧은 일막극

시 말해서 즉위식에서 왕위를 물려받은 이래로 동일시 해 왔던 왕이라는 배역은 죽는 순간이 되면 마치 뒤집어 쓴 가면을 던져버리듯이 분리된다. 왕이라는 역할은 단순히 자신이 맡았던 한 가지 배역에 지나지 않기 때문에 이제 그의 신분은 인생으로서의 극에서 왕의 배역을 연기한 배우가 된다. 잠시 빌려온 영광은 이제 하잘 것 없는 허상으로 드러나고, 모든 삶은 구경거리로 채워야만 하는 텅 빈 무대가 된다. 이 경우에 인간의 삶이라는 것이 한 편의 극이 아니라면 불만한 구경거리에 불과한 것이다.⁸⁾

셰익스피어가 주제적인 측면에서 “인생은 연극”이라는 극 관례를 활용하는데 그쳤다면, 칼데론은 연극작품의 플롯 구성 자체를 이미 예정된 교부적 인생 시나리오에 일치시켜 이 극 관례를 형식과 내용면에서 완벽하게 구현하고 있다. 즉 그는 『세상이라는 거대한 무대』(*El Gran Teatro del Mundo*) (c 1645)란 작품에서 인생역정을 5막으로 나누어 1막은 천국에서의 전주극(“하느님이 연극을 올릴 결심을 한다.”)이며 2막은 하느님이 배역을 할당하고 세상이 소도구를 배분하는 과정, 3막은 현세에서의 인생이란 연극, 4막은 배우들이 각자의 배역에서 벗어나 본래의 자기로 돌

을 하게 만드는(*grinning at his Pomp*,/ *Allowing him a breath, a little Scene*.) 바로 그 왕관으로 인해 위축된다. “자신을 위해 찬란한 천사 한 분씩을 마련해 줄”(for his Richard . . . in heavenly pay/ A glorious Angel) 신의 계획이 마련되어 있지 않음을 인식하게 될 때, 왕으로서의 그의 신분은 인간 존재의 특정한 질서로서가 아니라 다른 배우들처럼 하나의 역할을 맡은 배우로 한정된다. 결국 왕이라는 신분이 무대로서의 세상에서 맡은 배역에 불과하다면, 왕은 단지 보잘 것 없는 한 사람에 불과한 것이다.

- 8) 레어티어스(Diogenes Laertius)는 피타고라스(Pythagoras)의 말을 이렇게 옮기고 있다.: “인생은 . . . 축제와 같다; 마치 누구는 축제를 끝내려고 오고, 누구는 자신이 맡은 일을 하러 오는 것과 같다. . . 최고의 사람들이 구경꾼으로 온다; 그렇게 인생에서도 비열한 인간들은 명성이나 이익을 쫓고 철학자들은 진리를 추구한다.”(Life . . . is like a festival; just as some come to the festival to complete, some to ply their trade. . . the best people come as spectators; so in life, the slavish men go hunting for fame or gain, the philosophers for truth. (Christian 3))

아름, 5막은 최후의 심판(“신성한 본래 모습으로 돌아옴”)(Balthasar 164-65)으로 구성한다.

이와 같이 “세상은 무대”라는 극 관례는 그 내재된 성격상 이 세상이 무대이며, 인간은 세상이란 무대에 등장하는 배우이며, 초월자는 극작가이자 연출자라는 등식을 필연적으로 갖지 않을 수 없게 된다. 물론 이러한 등식이 깨지기 시작하는 것은 20세기 들어서면서 신이라는 존재가 서구사회에서 증발되면서 부터이다. 연극에서는 이러한 시도가 피란델로에서부터 시작된다. 발타자르의 설명에 의하면 “피란델로에게 있어서 인간-극작가가 신을 대체하여 극작품의 재량권을 쥐고 극중 요소를 통합하며, 또 이에 대한 책임을 떠맡는 것은 물론 작품의 결론까지 결정한다”(Balthasar 245). 그러나 발타자르는 신이 떠나버리고 세속화 된 우리 시대도 “여전히 연극이라는 거울을 통해 자신을 비추어 보며, 현대 사회학은 인간의 삶을 역할놀이로 규정하여”(Balthasar, *Theodramatik* 229), 이 비유가 19세기를 거치면서 새롭게 변모된 의미로 우리에게 다가오고 있다고 역설하고 있다.

IV

베크트가 자신의 극적 경력을 통틀어 지속적으로 관심을 보여 온 한 가지 분명한 특징이 있다면, 그것은 곧 연극 자체에 대한 작가로서의 자의식에 관한 것이다. 이러한 자의식은 극이라는 문학적, 예술적 형식에 대한 고찰과 논평으로서 거의 모든 그의 작품에서 산발적이지만 뚜렷하게 나타나고 있다. “작가는 실제로 그 어떤 대상에 관해서 글을 쓰는 것이 아니라 글쓰기 자체에 대해 글을 쓰는 것(the writer does not really write about something, but rather writes writing)(164)이라는 바르트(Roland Barthes)의 주장처럼, 작가의 자의식이란 작품 자체에 대해 작

가가 관심을 기울이는 의식적인 정신활동이라고 할 수 있다. 이런 점은 “그의 글은 그 무언에 관한 것이 아니라 그 무엇 자체”(Beckett 1965: 14)라는 조이스(James Joyce)에 관한 베케트 자신의 진술을 통해서도 확인할 수 있다. 작가의 자의식은 글을 통해 배우와 관객간의 직접적인 교류와 상호작용을 불러일으키기도 한다. 또한 이러한 과정 속에서 관객이 고스란히 공연에 반영되기도 하고 극작가 또는 배우가 등장인물로서가 아닌 한 개인 또는 관객의 시각에서 공연에 대한 직접적인 평을 하기도 한다.

게다가 이런 점은 아리스토텔레스(Aristotle) 이래 근대극의 주된 원리로서 자리 잡아온 모방론에 대한 거부이기도 하다. 대상에 대한 충실한 모방 또는 재현으로서 작가의 작품 외부에 존재해야 한다는 믿음, 특히 마치 사진처럼 객관적인 진실만을 전달하던 사실주의의 특성을 감안하면 베케트가 자신의 극을 통해 보여주는 의도적인 자의식의 표출은 가히 획기적이라고 할 수 있다.

따라서 극 자체에 관한 극이자 극 형식에 관해 탐구하는 베케트 극의 메타드라마적인 특성은 작가로서 극보다 더 많은 심혈을 기울였던 소설, 특히 포스트모더니즘적인 메타픽션(metafiction)을 오래전에 예고했던 (Weisberg 138) 대표작인 3부작에서도 두드러진 한 특징이다. 볼프강 이저(Wolfgang Iser)는 베케트 소설의 메타픽션적인 양상을 가리켜, “그의 소설의 해부는 그 자체로 허구적인 매체로 행해진다. 소설의 근거를 소설 그 자체로 드러내려는 시도는 이러한 드러내기 과정이 결코 끝날 수 없다는 것을 의미한다”(Iser 262)라고 설명하고 있는데, 이러한 지적은 베케트의 극에도 마찬가지로 적용될 수 있을 것이다.

물론 메타드라마적인 요소를 현대극이나 베케트의 작품에만 국한시켜 생각할 수는 없다. 연극은 이미 시작부터 하나의 놀이 또는 제의로서 그 속에 자기 반영적인 요소가 내재해 있던 것도 사실이다. 고대 희랍시대의 아리스토파네스(Aristophanes)가 『개구리』(*Frog*)에서 등장인물에 대

한 평을 하면서 무대를 공연 매체로 여기는 데서 볼 수 있는 것처럼, 극에 관한 극을 반영하는 전통은 거의 극 형식의 기원과 함께 시작된 것이나 다름없다. 물론 이와 같은 극적 전통은 셰익스피어의 작품도 예외는 아니다.

그렇지만 고대 및 중세의 극에 엮보이던 메타드라마적인 양상은 작품의 전체 내용을 지배하는 중요한 고리로서 활용되지 못했다. 더욱이 이런 요소들은 그 성격상 근대극 특히 사실주의 극들의 “있는 그대로”라는 재현 원리에 맞출 수 없는 것이었기 때문에 완전히 자취를 감추고 말았지만, 모더니즘(Modernism)의 대두와 더불어 이오네스쿠(Eugene Ionesco), 쥘네(Jean Genet), 스토포드(Tom Stoppard), 한트케(Peter Handke) 등과 같은 몇몇 현대 극작가들에 의해 다시 부활된다.

이런 맥락에서 보면, 메타드라마는 현대극을 통해 갑작스럽게 나타난 것이 아니라 서양 극문학의 기원과 더불어 시작한 오랜 전통의 극적 표현 양식이다. 따라서 베케트의 극은 “세상은 무대”라는 극 관례를 토대로 인간의 실존적인 상황과 조건을 있는 그대로 드러냄으로써 삶의 부조리성을 한층 더 강화시키고 있다.

게다가 베케트의 극은 “연극은 놀이”라는 유희적이고 희극적인 특성을 전면에 내세움으로써 극의 반영적인 양상을 한층 더 강화시킨다. 중심에서 “비켜서 있는 존재”(황훈성 138)로서 건디기 어려운 시간을 무언가로 채워나가야만 하는 극중 인물들의 운명은 그들의 존재 양태를 희극적인 유희와 놀이⁹⁾로 향하게 만든다. 다시 말해서, 베케트의 극에 등장하는 인물들은 모든 것이 무(nothingness)에 근접한 불확실한 상황에서도 무

9) 에스테스(Ted L. Estess)에 따르면, 인간의 유희 행위는 심심 파적, 심리, 존재, 미학(언어학)적인 네 가지 차원에서 이루어진다. 그렇지만 이와 같은 분류도 지나치게 부조리 극에 의존한 논지로 인해 그 의미가 많이 퇴색되었다. Ted L. Estess, “Dimensions of Play in the Literature of Samuel Beckett,” *The Arizona Quarterly* 33(1977), pp. 19-30. (황훈성 136 재인용)

대 위의 현존재로서 존재해야만 하는 그들의 존재 조건을 보여주고 있지만, 이러한 모습은 극을 지켜보는 관객들로 하여금 때로는 유쾌한 웃음을, 때로는 쓰디쓴 웃음을 경험하게 한다. 그래서 극에 내재한 유희적인 특성은 근본적으로 극이 보여주는 반영적인 양상을 더욱 증대시키는 기능을 하고 있다.

위로조차 힘겹고 절망적인 처지에 놓인 극중 인물들은 웃음을 유발시킬 수 있는 반복적인 행위와 대화 패턴을 통해 비어있는 무대를 놀이와 유희로 채워 나간다. “놀이는 인간의 존재론적인 분장이며 기본적인 존재 현상”(19)이라는 핑크(Eugene Fink)의 설명처럼, 이러한 전략은 인간의 정체성을 이중적으로 드러냄으로써 인간의 존재 조건에 내재한 허위 의식을 드러내고자 하는 것이다. 이런 점에서 베케트의 메타드라마 전략은 극중 인물들 상호간에, 그리고 절대자와 인간이란 관계에 대해 거리 두기를 표현하면서 동시에 차이가 감추어진 곳에서 허구성의 정체를 밝혀내는 기능을 한다.

이차대전을 통해 아우슈비츠의 유대인 대학살(Holocaust)을 목격한 베케트에게 신이란 더 이상 진리의 존재도 절대적인 정의의 존재도 아니다. 따라서 신의 뜻과 계획에 따라 이 세상에 새 생명으로 태어난 것조차 오히려 베케트에게는 인간의 절망적인 존재 상황의 근본적인 이유가 될 뿐이다.¹⁰⁾ 『고도를 기다리며』에서 “태어난 것에 대하여?”(Of being born?)라는 에스트라곤(Estragon)의 대사가 내포하고 있는 것처럼, 죄가 있다면 자신들의 의지와 무관하게 이 세상에 태어났다는 것이다. 이 세상에 태어난 그 자체를 원죄로 인식하는 베케트는 도둑에 관한 이야기를 통해 구원의 가능성에 대한 회의적인 시각을 보여줌으로써 그 동안 서

10) 인간의 출생 자체가 인간의 원죄라는 인식은 이미 1937년에 쓴 프루스트(Proust)에 관한 글에서 찾을 수 있다.: “The tragic figure represents the expiation of original sin, of the original and eternal sin of him . . . the sin of having been born.”(Zeifman 37)

구사회를 지배해 온 기독교의 허구성을 다시 한번 조롱한다.

V

셰익스피어의 극과는 달리 베케트의 극은 처음부터 자연을 온전하게 비취줄 수 있는 거울이 등장하지 않는다. 셰익스피어와 마찬가지로 베케트 또한 “세상은 무대이며, 인간은 배우”라는 연극적 은유를 기본적으로 상정하고 있지만, 극대본의 부재를 강조함으로써 셰익스피어의 시각과는 사뭇 다른 모습을 보여주고 있다. 베케트가 제시하는 거울은 처음부터 금이 가고 깨진 거울이기 때문에 그 거울에 비취지는 대상이 자연, 인간, 또는 우리가 살고 있는 이 세상과 그 속에서 행해지는 인간의 삶이라 할지라도 그 모습은 있는 그대로의 삶의 모습이 아니다. 오히려 거울 속에 비친 모습은 우리가 보고 싶거나 알고 싶은 그런 종류의 모습이 아니라 감추고 싶거나 드러내고 싶지 않은 모습임에도 불구하고, 베케트는 온전하지 못한 거울을 통해 우리의 실제 삶의 조건에 더 가까운, 더 이상 저항하거나 거부할 수 없는 인간이 처한 실존의 상황을 가감 없이 그려내고 있다. 베케트의 극은 “세상은 무대”라는 극 관례를 토대로 인간의 실존적인 상황과 조건을 있는 그대로 드러냄으로써 삶의 부조리성을 한층 더 강화시키고 있다.

(동국대)

■ 주제어

메타극, 반영성, 자기반영, 셰익스피어, 베케트, 유희의 끝, 고도를 기다리며, 맥베스, 햄릿, 세상연극, 오텔로, 행복한 나날들

■ 인용문헌

송원덕. “영국 르네상스시대 자의식 극의 형성 배경—Theatrum Mundi 개념의 변화를 중심으로”, 『한국드라마학회지』 5(1993): pp. 52-69.

이혜경. 『연극의 현실인식과 자의식』, 서울: 현대미학사, 1997.

황훈성. 『기호학으로 본 연극세계』, 서울: 신아사, 1998.

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill & Wang, 1969.

Barthes, Roland. “To Write: An Intransitive Verb?,” *The Structuralists from Marx to Levi-Strauss*, ed. Richard and Fernande DeGeorge. Garden City, New York: Doubleday, 1972.

Beckett, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber, 1986.

Bevington, David. *Shakespeare*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.

Blau, Herbert. “Notes from the Underground: *Waiting for Godot* and *Endgame*,” *On Beckett*, ed. S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1986: 255-279.

Calderwood, James L. *To Be and Not To Be Negation and Metadrama in Hamlet*. New York: Columbia UP, 1983.

_____. *Shakespearean Metadrama*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1971.

Christian, Lynda G. *Theatrum Mundi: The History of an Idea*. Ph. D Dissertation, Harvard University, 1969.

Cohn, Ruby. “Theatrum Mundi and Contemporary Theatre”,

Comparative Drama 1 (1967): 28–35.

Devenney, Christopher. “What Remains?” *Engagement and Indifference*, ed. Henry Sussman & Devenney. New York: New York State UP, 2001.

Essif, Les. *Empty Figure on an Empty Stage*. Bloomington: Indiana UP, 2001.

Fink, Eugene. *Spiel als Weltsymbol*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1960.

Fly, Richard. “The Evolution of Shakespearean Metadrama: Abel, Burckhardt, and *Comparative Drama*” 20 (1986): 124–139.

Garber, Marjorie. *Profiling Shakespeare*. New York: Routledge, 2008.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. London and Toronto: Bucknell UP, 1986.

Hoon-sung, Hwang. One Mirror is “Not Enough”: A Study of Reflexivity in Beckett's Drama. Ph. D. Dissertation, Univ. of California.

Miller, David L. *Gods and Games: Toward a Theology of Play*. New York: World Pub. Co., 1970.

Nelson, Robert J. *Play within a Play: The Dramatist's Conception of His Art: Shakespeare to Anouilh*. New Haven: Yale UP, 1958.

Plato, *Philebus*, 50 b in *The Collected Dialogues of Plato*, ed. by Edith Hamilton and Huntington Cairns and trans. by Lane Cooper and others. New York: Pantheon Books, 1961.

Righter, Ann. *Shakespeare and the Idea of the play*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1962.

_____, Van Lann, Thomas F. *Role Playing in Shakespeare*,
Toronto: University of Toronto Press, 1978.

Zeifman, Hersh. "Being and Non-being: Samuel Beckett's *Not I*",
MD, Vol. *xix*, No. 1(March), 1976.

■ Abstract

A Comparative Study of Meta-drama Strategy in the Plays of Shakespeare and Beckett

Pang, Chan-Hyeok

(Dongguk Univ.)

Through the self-reflexive strategy, meta-drama shows that dramatic reality on the stage is just artificial reality. The dramatic attitude in types of play-within-the play can be a important clues on reading the characters' awareness of a reality, self image, and their thoughts about dramatic theme and form. In this respect, William Shakespeare and Samuel Beckett have something in common of all times. Both of all conveys an effective message of drama using properly the self-reflexive strategy. And also Shakespeare and Beckett show consistently both "theatrum mundi" and "theater as ludus" as a principal reflexive elements in their plays.

The main purpose of this paper is to investigate meta-drama strategy in the plays of Shakespeare and Beckett. In the works of Shakespeare, which are using play-within-the play as theatrical devices, dramatic elements of self-reflexivity are well embodied. The dramatic world of Beckett is likewise. The self-reflexivity is very significant in that it is a challenge to representation, the most important dramatic principle firmly held since Aristotle. In this

sense, his plays, in their exploration of drama itself or the dramatic genre, take on metadramatic qualities.

■ Key Words

metadrama, reflexivity, self-reflexivity, Shakespeare, Beckett, Macbeth, Endgame, Theatrum mundi, Waiting for Godot, Hamlet, Happy Days, Othello

■ 논문게재일

○투고일:2014년 3월 25일 ○심사일:2014년 4월 8일 ○게재일:2014년 4월 30일



셰이머스 히니 시에 나타난 동서양 연금술의 이미지

성창규

I

연금술은 야금술의 형태로 기원전 1200년에서 1000년 사이에 아르메니아에서 처음으로 시작되었다. 이 야금술은 일반금속을 금으로 전환하는 물리적 연금술의 개념이다. 메소포타미아 신화에 의하면 땅속에 금속이 형성되어 자궁과 같은 지하에서 성숙 및 정화를 겪게 되는데 그 중 가장 성숙하여 순수한 형태로 된 것이 금이며, 정화되지 않고 미성숙한 형태로 남은 것이 다른 일반금속이다. 여기서의 금은 자연 세계에서 가장 순수하고 높은 존재를 상징한다고 볼 수 있다.

그러나 그리스와 바빌로니아(Babylonia)의 연금술에서 물질과 형식의 근원을 탐구하면서 연금술사는 금속의 창조자에서 영혼의 창조자로 격상되었다. 그리스 철학자들은 보이는 물질의 기저에 존재하는 보이지 않는 구조에 관심을 갖게 되었다. 그들은 물질과 인체의 배후에 원형의 개념인 근원물질(prima materia)라는 것이 존재하는데 이 근원물질은 단지 잠재적 존재성만 지니고 있다가 4원소로 구성된 형식이 주어지게 되면 그 때 어떤 형태로 형성된다고 믿었다. 모든 존재는 존재의 원형인 근원물질에 의해 형성되며 인간, 물질, 우주는 서로 대응하여 결부된다. 그리스 철학자들의 대응의 원리는 바빌로니아의 점성술과 결합되면서 동

물, 식물, 광물의 세계까지 확대되어 포괄하게 된다. 이를 테면 천체의 행성은 지상의 인간과 금속에 대해 지배력을 갖게 되는데 태양은 금에, 달은 은에, 수성은 수은에, 금성은 구리에, 화성은 철에, 목성은 주석에, 토성은 납에 각각 영향력을 행사한다고 여겨졌다. 인간과 물질은 우주와 원형적으로 서로 상관관계를 가지며 따라서 이 시기의 연금술사는 단지 금속의 물리적 변화를 넘어서 인간을 우주와 연결시켜 인간 영혼의 상승을 추구하는 창조자로 발전되었다. 연금술사의 4원소의 물질성에 고민하는 모습은 근원물질을 발견하려는 목적의식보다 연구의 여정이 오히려 의미 있다고 볼 수 있으며 이 과정은 시인의 자신만의 언어를 시 작품에서 표현하려는 모습과 그리 다르지 않아 보인다.

1995년에 노벨상을 받은 아일랜드 시인 세이머스 히니(Seamus Heaney)는 자신의 시학에서 아일랜드와 영국과의 관계를 드러내면서도 신화나 전설의 이미지를 통해 아일랜드의 정체성을 드러내려 노력했다. 특히 그는 아일랜드의 땅에서 역사나 자신의 근원을 찾는데 상당히 주력했기 때문에 흙 또는 늪에 대한 애착이 있다. 그 범위는 점점 확장하여 히니가 『글 쓰기 장소』(*The Place of Writing*)에서 피력하듯이 “장소는 지리적이고 역사적인 공간뿐만 아니라 정신적인 영역으로 확장”된다(2). 그러나 히니는 “안정된 요소라고 말하는 대지 자체”(P 149)뿐만 아니라 연금술에서 나타나는 다른 물·불·공기·흙이라는 원소를 직접 시 속에서 표현하거나 그 역동적인 원소의 이미지들을 잘 어우러지게 한다. 특히 흙이나 물과 관련된 요소가 히니의 시 작품에서 주로 등장하며 그 원소를 기반으로 나머지의 원소들이 병치되거나 결합되는 양상을 띠기도 한다. 이것은 동양의 연금술의 오행(五行)에서 흙을 기반으로 두고 불·물·나무·금속(火·水·木·金)의 속성이 활동한다는 성질을 생각나게 한다. 이에 본 논문은 문학적 이미지로서의 연금술과 4원소와의 관계를 파악하고 히니 시에서 나타나는 연금술의 이미지와 흙이라는 원소를 기반으로 4원소의 역동적 성격을 적용해 보려 한다. 신화학자인 엘리아데(Mircea Eliade), 무

의식과 연금술을 접목시킨 융(Carl Gustav Jung) 그리고 4원소를 시적 이미지로 분석하는 바슐라르(Bachelard)의 시각을 도구로 히니의 시를 분석해 보려 한다.

II

과학에서의 4원소 개념과 연금술의 4원소 개념에는 차이가 있다. 이 차이는 고대 그리스의 자연철학에서 유추할 수 있다. 엠페도클레스(Empedocles)는 원소라는 말 대신에 “모든 사물의 네 뿌리”(rhizome)이라는 표현을 썼다. 히포크라테스(Hippocrates)는 이것을 인체의 4체질 이론으로 적용하였으며 아리스토텔레스(Aristotle)는 이것을 발전시키고 수정하였다. 의학에서 4장기(臟器)이론이나 4체액, 4체질이론은 로마의 의학자인 갈레노스(Galenos)에 이르러 완성되어 중세까지 이어졌다. 기본적으로 4원소가 우주를 구성하는 동시에 인체를 구성한다는 생각에 바탕을 두고 있다. 이것은 소우주와 대우주의 일치로도 보기도 한다. 사람은 일종의 작은 우주로서 우주의 축소판이며, 4원소 가운데 어느 하나가 강하면 그에 따라 한 장기가 강하고, 그 결과 한 체액이 우세해서 특정한 체질이 이루어진다는 생각이다. 이렇게 해서 아리스토텔레스의 4원소 이론은 우주로부터 사람 몸에 이르기까지 일관된 체계로 발전한 셈이다. 그러나 아리스토텔레스는 엠페도클레스보다 원소를 보다 근원적인 것으로 설정하며 하나의 근원물질로부터 갈라져 나온 것으로 간주한다. 즉 네 뿌리의 뿌리를 이루는 어떤 제1물질이 있다는 것이다. 이 근원물질은 흔히 악마로 알려져 있는 루시퍼(Lucifer)와 아담의 전락에서 온 “혼돈” 또는 “어두운 대지의 흙덩이”에서 만들어진 것으로 간주했다. 그리고 이 흙덩이에서 잠재된 성질을 승화하고 고양하여 마침내 현자의 돌에 이르려 했다.

아리스토텔레스는 근원물질이 4가지 성질을 받아들임으로써 4원소를 이룬다고 했다. 근원물질은 건조함, 차가움, 축축함, 뜨거움이라는 성질들 가운데 한 쌍을 받아들임으로써 흙·물·공기·불이라는 원소를 이루는 것이다. 예를 들어 공기는 네 성질 가운데 따뜻함과 축축함이 한 쌍으로 된 것이다. 그렇지만 연금술은 4원소에 상응하는 성질 자체를 보기보다 원소가 품고 있는 성질들의 상호관계에 주목했다. 흙은 건조함과 차가움이 결합한 것이며 불은 건조함과 뜨거움이 결합한 것이다. 이때 연금술은 흙으로부터 차가움을 빼고 뜨거움을 넣는다면 혹시 흙이 불로 바뀌지 않을까라는 생각처럼 원소를 구성하는 성질의 조합을 바꿔 볼 시도를 했다. 그럼으로써 원소들로 이루어진 물질덩이의 성질을 바꿀 수 있다고 생각했다. 여기에서 연금술에서 “원소들의 역전과 순환”이라는 관점이 생겨났다. 이 성질을 바꾸어 마침내 “순수한 물질” 또는 “제5원소”에 이를 수 있다고 상상했다. 사람이 살고 있는 세계가 4원소로 이루어진 반면 제5원소라는 물질은 하늘을 채우고 있다고 아리스토텔레스는 생각했다. 그러나 연금술을 통해 원소가 순환을 거듭하면 지상에서 이 천상의 물질을 만날 수 있다고 간주했다. 이렇게 연금술은 “위에 있는 것”과 “아래에 있는 것”의 일치라는 근본 명제를 만들었다. 연금술의 대립의 일치는 그 사고를 확장하여 남성원리(animus)와 여성원리(anima)로도 설명하며 그 핵심은 질료 자체가 아닌 질료의 운동양상에 주목한다. 아니무스와 아니마는 용의 대표적인 집단적 무의식의 개념으로 차용되기도 한다.

연금술이 물질이 전부라는 유물론과의 차이점은 물질이 정신과 마찬가지로 살아있다고 보는 일종의 물활론(hylozoism)적 관점이다. 여기서 지상의 물질이나 인간들도 일정부분 하늘의 신성함의 속성을 지니고 있다고 생각한다. 그래서 파라켈수스는 소금·수은·황이 각각 육체·정신·영혼에 상응한다고도 주장했다. 우리가 겹보기에 동떨어진 모든 것들이 공존하고 상응하는 시도라 볼 수 있고, 궁극의 물질인 현자의 돌을 만드

는 과정을 질료의 내적인 자기갱신이라 본다면 기독교에서의 예수의 육신의 부활과도 상응한다. 또한 파라켈수스는 질료에 들어 있는 운동의 내적 원리를 “씨앗”(semina)이라 불렀고, 우리는 굳어버린 지성보다 감각이나 직관적 정신 자체의 각성을 통해 외부 형상에서 감추어진 의미를 찾아야 한다고 주장했다. 바슐라르는 이 맥락을 상당 부분 이어받으며 4원소를 일종의 심리유형 또는 원형으로 도입하고 시적인 이미지의 분석에 확장시켰다. 베르그송(Henri Bergson)을 불의 철학자라 지적하며 바슐라르 스스로도 물의 철학자라 말했다. 요컨대 모든 정신활동은 자연과 더불어 있고, 자연을 대표하는 것이 4원소라 간주해 볼 수 있다.

동양의 연금술은 중국과 인도로 대표되는데 상징, 꿈, 신비주의를 연구한 엘리아데의 글에서 그 특징을 살필 수 있다. 중국의 연금술은 도교와 많은 연관이 있으며 소우주와 대우주의 대응이라는 전통적 해석을 받아들이는 편이다. 우주의 5원소인 오행(火 水 木 金 土)¹⁾은 인체 각 기관에 상응하여, 심장은 화의 본질에, 간은 목의 본질에, 폐는 금의 본질에, 신장은 물의 본질에, 위장은 흙의 본질에 해당된다(Eliade 120 재인용). 인간의 신체인 소우주 역시 연금술 관련 용어로 해석되며, 우주를 구성하는 모든 원소와 그 주기적 갱신을 보장하는 모든 생명력을 신체 속에 소유하고 있다(Eliade 120-121). 한편 인도의 연금술은 물질을 변환시키는 연금술 작업에 요가와 같은 고행을 투입하는 특징이 있다. 또한 불사나 신이 되려는 영약(Elixir)을 얻는 과정은 일종의 회춘이며 궁극적으로는 중국의 태아의 호흡법과 유사하게 태아 상태나 자궁으로의 회귀의 의미를 담고 있다(Eliade 132-133).

구체적으로 연금술의 작업은 융의 『심리학과 연금술』(*Psychology and Alchemy*)에서 살펴볼 수 있는데, 전체로서의 하나인 근원물질이 다양한

1) 때로는 동양에서 연금술사가 다루는 물질로 돌, 물, 불, 풀을 연금하기도 한다. 이러한 관점에서 엘리엇(T. S. Eliot)의 시도 연금술의 물질적 속성과 잘 어울릴 수 있다.(이명섭 13-53)

양상으로 나타나는 물질의 변환과정을 복잡한 여러 단계로 거치는 것으로 나타난다. 연금술이 애매하게 느껴지는 이유는 바로 하나가 다수의 양상으로 변하는 변환(transmutation)과정 때문이다. 연금술의 작업이 서로 상반되는 성질들이 교체(permutation)되면서 순환적으로 이루어지는 하지만, 진정한 변환과정은 엇갈려서 교체된 물질 내면에서 또 다시 상반된 성질을 지니게 됨으로써 균형을 잡게 되는 것이다. 그러므로 물질은 뒤집어(return) 볼 필요가 있다. 연금술 작업은 이러한 전복현상을 통해서 진정한 존재의 깊이로 나아간다. 이를 “대립의 일치”라고도 표현하며 상반되는 것들의 내적 긴장을 통해서만 전체로서의 하나가 일관성을 유지하게 된다는 원리이다. “철학자의 메르쿠리우스²⁾는 물인 동시에 그것과 상반되는 것, 즉 불이기도 하다.”(Jung 311) 이러한 역설적인 상황은 자신의 꼬리를 문 전설적인 뱀의 형상을 한 우로보로스(Uroboros)라는 상징을 통해서 나타나기도 한다. 머리와 꼬리가 연결된 뱀은 순환성을 나타내는 것이지만, 다른 한편으로는 “극단적인 것들의 소통”(Bonardel 155)이라는 의미를 지닌다는 면에서 역설적인 일치를 잘 보여주는 상징이기도 하다. 순환하는 움직임에서 단순히 상호적 교체만이 아니라 새로 등장한 다른 것 안에 있는 또 다른(교체된 것일 수 있는) 것의 반대되는 성질로 균형 잡힌 움직임이 연금술의 기술과정을 심층구조로 만들고 있다.

따라서 연금술의 작업 과정에서 등장하는 유향과 수은은 실체라기보다는 물질의 변환과정에서 나타나는 다양한 상태의 원리가 된다. 연금술의 작업이란 이 둘을 교대로, 그리고 동시에, 용해(dissolution)와 응고(coagulation)를 시켜 끊임없이 균형을 유지하고 그렇게 함으로써 기화

2) 메르쿠리우스(헤르메스): 목축·상업·여행·음악·경기·행운·운변의 신. 제우스(Zeus)의 아들. 여러 신의 사절로 혼령(魂靈)을 저승에 인도하였다. 날개 있는 모자를 쓰고, 구두를 신었으며, 뱀이 감긴 지팡이를 가졌다. 로마 신화에서는 메르쿠리우스(머큐리)에 해당한다.

시키고 고정시키는 과정이다. 이성적으로 이해하기가 쉽지 않은 순환적 궤도를 지닌 연금술 작업에서 유향과 수은은 두 극성의 원리로서 작동하는 것이라 볼 수 있다. 하나에서 다수가 분화되어 다시 하나로 회귀하는 연금술 작업의 역동적 과정은 때로는 에너지로 이해되기도 하고 때로는 신과 같은 형이상학적 개념으로 이해되기도 한다. 따라서 연금술 이해에는 물질들 또는 원소들의 역동적 에너지의 흐름을 따라가는 것과 그 과정에 포함되는 심리적이고 형이상학적인 의미들을 파악할 필요가 있다. 이렇게 연금술사들이 형태를 벗어나 물질의 내면까지 들여다보려는 의도로 원소들을 자주 메타포로 나타내는데, 바슐라르가 원리를 시적 언어의 분석틀로 적용한다. 그는 자신의 책에서 연금술의 독특한 비전이 제시하는 물질의 역설적인 역동성의 실례들을 4원소의 물질적 이미지를 통해서 보여주고 있다. 히니 또한 경작지와 유적지로서의 흙의 이미지를 기반³⁾으로 다른 원소들의 역동적인 성질을 시에서 그려낸다고 볼 수 있다.

III

엘리아데는 『대장장이와 연금술사』(*Forgerons et Alchimistes*)에서 연금술사, 대장장이 그리고 용광로 장인 모두 물질과의 관계에 있어서 주술적이고 원시적인 체험이나 정신구조에 기초하고 있다고 말한다. 아리스토텔레스가 광석이라는 태아를 품고 있는 대지모(大地母)의 개념을 떠올렸다면, 연금술사는 대지라는 모태 안에 있는 광석의 성장을 자연의 몫이 아니라 실험실의 조작으로 비천한 금속을 금으로 최종 변성시킨 사

3) 히니는 4원소 중 특히 흙의 이미지에 상당히 천착하고 있다. 흙은 노동하는 공간으로서의 의지적 성격과 쉬거나 누워있는 공간으로서의 휴식의 성격을 지닌다고 볼 수 있다고 바슐라르는 말한다. 이에 대한 연구는 「땅에 관한 상상력」에서 살펴볼 수 있다. (성장규 61-90)

람이다. 또한 연금술사는 현자의 돌이 되는 조작 과정에서 물질의 수난과 죽음과 부활 등의 의미를 투영하고 본인의 영혼까지도 투사시키는 면에서 대장장이와는 다른 의미를 갖는다고 볼 수 있다. 어쨌든 대장장이와 연금술사 모두 4원소의 역동적 성격과 대립의 일치라는 측면을 엿볼 수 있다. 히니의 시인 「대장간」(“Forge”)에서의 대장장이 역시 그저 농기구만을 만드는 사람이 아니다. 역사나 신화적인 관점에서 볼 때 “대장장이는 어찌면 거행해야만 할 의식을 수행하는 일종의 성직자”(Tobin 50)이다. 또한 이 시에서 대장장이는 망치질, 풀무질 그리고 담금질과 같은 원소의 성질을 유추해 볼 수 있는 역동적인 이미지로 다음과 같이 나타난다.

내가 아는 건 어둠으로 들어가는 문하나 뿐.
밖에서는, 녹슬어가는 낡은 축대와 강철 굴렁쇠,
안에서는, 모루에 망치질 소리의 짙막한 울림,
예측할 수 없는 공작 꼬리 같은 불꽃
혹은 새 편자가 담금질되며 치익 거리는 소리.
모루는 분명 중심 어딘가에 있겠지.
사각형 한 쪽 모서리는 유니콘의 뿔처럼,
움직일 수 없게 세워 두겠지: 이 제단(모루)은
그가 자신의 모습과 음악을 확장시키는 곳.
때때로, 그는 가죽 앞치마를 두르고 코털이 빠져나온 채로
문설주 밖으로 몸을 기대고 차량이 줄지어 바빠 다닐 때
테두리의 덜그럭거리는 소리를 기억하다가
진짜 쇠를 땡땡 때려내고 쇠씩 풀무질을 하려고
획 횡 단으며 투덜거리면서 들어간다.
All I know is a door into the dark,
Outside, old axles and iron hoops rusting;

Inside, the hammered anvil's short-pitched ring,
The unpredictable fantail of sparks
Or hiss when a new shoe toughens in water,
The anvil must be somewhere in the centre,
Horned as a unicorn, at one end square,
Set there immoveable: an altar
Where he expends himself in shape and music,
Sometimes, leather-aproned, hairs in his nose,
He leans out on the jamb, recalls a clatter
Of hoofs where traffic is flashing in rows;
Then grunts and goes in, with a slam and flick
To beat real iron out, to work the bellows. (SP 49)

담금질은 탄력성과 경도를 얻기 위해 부드러운 액체에 쇠를 담그는 행위이다. 어떻게 보면 담금질은 물질적 모순이기도 하다. 이것은 가열된 금속에 금속이 섞인 물을 추출하거나 불을 더 강하게 일으키기 위해 물을 뿌리기도 하는 연금술과 관련이 있다. 특히 이집트의 연금술에 따르면 금속의 제련, 정화, 재생의 과정을 거쳐 금으로 변성시키는 과정은 영혼 불멸 사상과 연관이 있었다. 이집트 왕의 무덤에서 자주 발견되는, 광채가 나는 금은 영원성을 상징하기 때문이다. 야금술에서의 금속 제련은 의미가 확장되어 신비로운 의식에서 수난, 죽음, 부활의 과정으로 나타난다. 신비로운 제식이나 통과 의례의 목표는 인간의 의식을 신에게 가까운 영혼의 상태로 끌어올리는 것이라 볼 수 있다. 따라서 연금술사나 대장장이 모두 의식을 거행하는 자들이며 만물의 근원인 4원소를 다루는 자들이다. 히니 시의 대장장이도 일종의 고대 제사장의 모습과 크게 다르지 않아 보인다.

대장장이는 불과 물의 물질적인 일종의 균형을 실현하고 투쟁하며 협

조하는 변증법을 실현하는 셈이다. 바슐라르는 바그너(Wilhelm Richard Wagner)의 말을 빌려 담금질에 대해 “물속에 한 줄기 불이 흐르며 소리를 내더니 격노가 스쳐갔다. 그것을 엄한 냉기가 지배”한다고 표현한다(Will 312). 쇠에 물을 주는 담금질은 두 적대적인 성질의 관계에서 구현될 수 있는 것이며 연금술의 기본 원리인 대립의 일치와 동일하다. 반면 풀무질은 공기나 바람을 부여하는 행위로 조절과 균형을 필요로 한다. 또한 창조가 하나의 불안을 극복하는 행위라면 풀무질은 불안해하며 험뎅거리는 고통이나 일에 영향력을 가져다주는 호흡으로 견주어 볼 수 있다. 힘겨운 망치질에 비해 풀무질은 무의식적으로 나름의 질서를 부여하고 일을 용이하게 해주는 이미지이다.

이 시는 전체적으로 대장장이의 작업 활동을 실감나게 그리고 있으며 모루에서의 망치질과 같은 작업을 제단에서 하는 행동으로 그리고 있다. 대장장이의 일상을 창조 행위로 즉 시를 제련하는 행위로 상상력을 연장하고 있다. 토빈은 이 행위를 “일상과 원형의 병치로 근원을 드러내는 행위”로 본다(50). 대장장이는 신화적인 의미에서 신들의 건축가이자 장인이었다. 엘리아데(Mircea Eliade)에 따르면 전 세계의 많은 나라의 신화에서 대장장이는 영웅, 가수, 시인과 결부되며 또한 방랑 집시들이 대장장이이자 철물장수, 약사, 치료사, 점쟁이의 역할을 수행하기도 했다. 문화의 여러 차원마다 대장장이 기술이 노래, 무용, 시와 같은 문학과 문화의 발단이 될 수 있는 소재와 밀접한 관련이 있다. 이렇게 히니는 대장장이에게서 근원적인 이미지와 시적 글쓰기의 과정을 연결시키고 있다. 히니가 대장장이의 작업을 예술행위와 결부시키는 내용은 11번 째 시집인 『구역과 원』(*District and Circle*)의 「시인이 대장장에게」(“Poet To Blacksmith”)와 「한밤중 모루」(“Midnight Anvil”)에서 볼 수 있다. 앞의 시는 제목 그대로 시인이 대장장에게 받을 가는 도구를 제작할 것을 부탁하는 내용이다. 다음 시는 대장간에 있는 모루에서의 망치질 소리와 종소리를 연관시킨다. 이 시에서 시인의 도구에 대한 제작 요청 사항은

상당히 꼼꼼하다.

세이머스, 나에게 흙을 다루도록 허리에 찰 것을 만들어다오,
땅을 파고 개간하는데 적당한 도구,
밝고 즐겁게 도구에 기대거나 자르거나 들 수 있는
멋지게 마치고 손질하여 손에 딱 맞게.

날의 광채에 보이는 망치 자국 없이,
구매력과 탄성이 있고 무리해도 괜찮은 것으로,
완전히 정확하고 완전히 끈게 꽂혀 있는 자루,
그리고 나는 그만둘 때까지 무리들과 함께 일할 것이며 불평하지 않겠다.

구겨지거나 구부러지지 않은 환금과 테두리-
나는 모루에서 그것을 잘 만들어진 것을 보고 줄로 날카롭게 한다,
나뭇결과 자루의 직선이 잘 맞춰지면,
그리고 모든 것 중 최고, 종처럼 달콤한 이것의 울림.

Seamus, make me a side-arm to take on the earth,
A suitable tool for digging and grubbing the ground,
Lightsome and pleasant to lean on or cut with or lift,
Tastily finished and trim and right for the hand.

No trace of the hammer to show on the sheen of the blade,
The thing to have purchase and spring and be fit for the strain,
The shaft to be socketed in dead true and dead straight,
And I'll work with the gang till I drop and never complain.

The plate and the edge of it not to be wrinkly or crooked-
I see it well shaped from the anvil and sharp from the file,
The grain of the wood and the line of the shaft nicely fitted,
And best thing of all, the ring of it, sweet as a bell. (DC 14)

.....

그 후 나는 생각했다
별들 너머로 들리는 교회 종소리
그리고는 상상했다
나에게 그것을 두는 바니를:
'당신은 아마 시 한 편을 쓸 거야.'

대신에 내가 하려는 것은
물을 태우는
중세의 대장장이들의 인용구:
'헵, 펄! 러스, 버스! 콜!' 이런 소리,
밤중에 아무도 들어본 적 없는.

그리고 셰이머스 맥가랄트에게
요청하는 오언 루
그에게 삼을 버려달라고
모루에서 날카롭게, 모양 좋게
그리고 종처럼 달콤한 울림.

Afterwards I thought
Church bells beyond the starres heard

And then imagined
Barney putting it to me:
“You'll maybe write a poem.”

What I'll do instead
Is quote those waterburning
Medieval smiths:
“Huf, puf! bus! Col!” Such noise
On nights heard no one never,

And Eoghan Rua
Asking Seamus MacGearailt
To forge him a spade
Sharp, well shaped from the anvil,
And ringing sweet as a bell. (DC 15)

첫 시에서 화자가 대장장이에게 만들어달라는 삽에는 정확함과 능숙함이 요구된다. 마치 히니의 첫 시인 「땅파기」에서 삽질의 장인인 아버지나 할아버지의 모습과 연결될 수 있다. 히니가 첫 시를 쓴 이후로 40여년이 지나 10권이 넘는 시집을 낸 후 최근 시에서 대장장이의 모습을 표현한 것은 대장장이가 시인과도 같은 예술적인 작업을 수행한다는 사실을 잊지 않았음을 방증한다. 단지 흙을 파내는 삽이 아니라 흙집 없이 날에 광택이 있어야 하며 자루 또한 나무의 결까지 어울려야 하고 삽을 쓰는 사람이 가볍고도 기분 좋게 쓸 수 있는 삽은, 히니가 「땅파기」(“Digging”)에서 말하는, 시를 쓸 때 가장 갖고 싶은 펜일 수 있다. 삽의 쇠소리 울림이 가장 최고라는 표현은 바슐라르의 이미지 인식에 있어 시를 읽는 사람들이 자신의 존재의 심화에 이르게 하는 울림과 연결해 볼 수 있다. 히니

에게는 빛나는 시 한 편이 완성될 때 상상 속에서 울리는 즐거운 종소리로도 생각해 볼 수 있다.

단단한 물질을 부드럽게 하는 이가 대장장이라면 부드러운 물질을 단단하게 하는 이는 도기제조공이라 할 수 있다. 도기제조공의 행위는 흙과 물을 통해 점토의 형상을 빚거나 반죽하는 행위 그리고 그 완성된 점토를 굽는 행위로 나뉜다. 처음에 이 행위는 부드러운 진흙을 손가락으로 잡고, 쥐고, 누르고 반죽하며 손가락은 “긴장과 완화의 중간 상태”에서 시작한다. 반죽하는 운동을 위해 손은 준비된 욕구가 될 수 있고 “적당히 반죽을 만드는 노동이 손에서 천천히 그 탐욕성과 공격성을 앗아가고 신경에서 신경으로 점차 관대함이라는 근육을 주며 손의 정신분석을 행한다”고 볼 수 있다(*Will* 263). 다음에 이러한 반죽을 굽는 행위는 물질의 생성으로 반죽에서 단단한 형태로 변하는 것이다. 특히 요리로 연장해 본다면 밀, 버터, 설탕, 옛 따위를 만드는 부엌은 풍부하게 많은 물질들과 섬세한 물질들의 융화가 이루어지는 공간이다. 히니의 시 「버터 만드는 날」(“Churning Day”)는 연금술사가 작업하는 공간처럼 느껴지며 우유를 버터로 만드는 시큼함과 금을 만들 때 쓰이는 유황의 냄새를 병치시키고 있다.

마침내 금빛 반점이 춤추기 시작했다.

그러면 그들은 뜨거운 물을 부어

자작나무 그릇과 주름 잡힌 버터 삼을 소독했다.

짙막한 휘저음이 빨라지고, 갑자기

노란 응유(凝乳)가 저은 흰 우유를 누르면

묵직하고 기름지게 응어리진 햇살을,

뚝뚝 떨어지는, 날찍한 양철 채로 건져,

도금한 자갈처럼 그릇에 쌓았다.

집안은 우유 젖는 날이 지나서도 오랫동안 유향광산처럼
쉴새없이 냄새가 코를 찔렀다. 빈 항아리는
다시 벽을 따라 늘어섰고, 연한 벽돌처럼 잘라 썬
버터는 찬실 선반에 쌓였다.
그리고 집안에서 우리는 충분히 쉽게 다녔다.
깨끗한 전나무 교반기, 시큼한 우유의 텀벙거림과 깔깔거림,
젖은 덩이에 작은 샅의 두드림과 철썩거림으로 가득 차서
우리의 두뇌는 수정처럼 맑아졌다.

Where finally gold flecks
began to dance. They poured hot water then,
sterilized a birchwood-bowl
and little corrugated butter-spades.
Their short stroke quickened, suddenly
a yellow curd was weighting the churned up white,
heavy and rich, coagulated sunlight
that they fished, dripping, in a wide tin strainer,
heaped up like gilded gravel in the bowl.

The house would stink long after churning day,
acidic as a sulphur mine. The empty crocks
were ranged along the wall again, the butter
in soft printed slabs was piled on pantry shelves.
And in the house we moved with gravid ease,
our brains turned crystals full of clean deal churns,
the splash and gurgle of the sour-breathed milk,
the pat and slap of small spades on wet lumps. (SP 11-12)

우유가 점차 금빛 버터로 만들어지는 과정은 연금술을 연상하게 한다. 연금술은 처음에 구리, 주석, 납과 같은 비금속으로 금, 은 따위의 귀금속을 제조하는 기술이었다. 그러나 고대 이집트의 야금술(冶金術)과 그리스 철학의 원소 사상이 결합되면서 늪지 않은 영약(靈藥, Elixir)을 만들려고 한 화학 기술로 발전하면서 주술이나 신비적인 경향을 띠었다. 버터 만드는 날에 유황 광산처럼 썩썩한 냄새가 코를 찔렀다는 언급은 연금술의 주요 화학 물질이던 유황과 수은을 생각나게 한다. 또한 이 시의 전반부는 우유가 생겨나는 소의 젖통과 분비선 그리고 되새김질 거리를 있는 그대로 묘사하는데 그 분위기 또한 연금술사의 실험실과 유사하다. 버터를 숙성시키기 위한 그릇, 교반기 그리고 주전자와 있고 이러한 도구를 씻고 솔질하는 모습은 물질을 변환시키는 연금술에 고행의 의미를 담은 인도의 연금술을 생각나게 한다. 그래서 “작은 삼의 두드림과 철썩거림”이라는 고된 작업과 “시큼한 우유의 텀벙거림과 깔깔거림”은 사물의 변형과 재창조로 볼 수 있다. 그 결과 변증법의 균형에 따른, 연금술의 금과 같은 수정(crystals)을 보게 된 것이다.

반죽하거나 버터를 만들기 위해 우유를 젓는 행위는 물과 흙의 혼합체로 저항과 유연성의 변증법이 존재한다고 볼 수 있다. 이 행위는 받아들이는 힘과 거부하는 힘의 탁월한 균형이 있다. 요컨대 반죽을 상상하는 자는 손으로 직접 완전한 반죽을 꿈꾸며 물과 대지의 균형을 맞춰 때로는 불과 공기로 조절하여 스스로를 탈바꿈한다. 바슐라르처럼 “모든 것이 내게는 반죽이고 나는 나 자신에 있어 반죽이다. 나의 성장은 나 자신의 소재이고 나의 고유한 소재는 행동과 정열이다. 나는 진정 최초의 반죽이다”(Will 260)라며 몽상을 통해 우유를 젓는 행위에서도 히니는 연금술의 이미지를 그려낸다. 히니는 대장간이나 집안의 부엌과 같은 반복적이고 일상적인 공간에서 연금술의 이미지를 구현하기도 하지만 바다나 대지의 창조와 관련된 신화나 전설을 모티브로 물이나 흙의 원소 관련 이미지를 표현하기도 한다. 물의 요정을 뜻하는 「운디네」(“Undine”)에서 물

과 흙의 결합과 차가움과 따뜻함이라는 대조적인 감각 그리고 원소 이미지의 역동성을 다음과 같이 엮볼 수 있다.

그는 쪼레 덩굴을 베고 잿빛 토사를 삽으로 파냈고
나만의 배수로에 통행권을 나에게 주려고
그리고 나는 그를 위해 빨리 흘렀고, 나의 녹을 씻어냈다.

그가 멈췄고 마침내 알몸의 나를 보았다,
무관심하게 보이며 깨끗이 흐르는.
그러다가 그는 내 옆을 걸었다. 나는 일렁였고 나는 휘돌았다

도랑이 강 근처에서 교차하는 곳에서
그가 나의 옆구리 깊이 한 삽을 뜰 때까지
그리고 나를 그에게 데려갔다. 나는 그의 도랑을 삼켰다

감사히, 사랑으로 내 자신을 흠여지게 하면서
그의 뿌리로 내려가며, 낫쇠의 결을 오르며
그러나 그가 나의 환영을 알자, 나는 홀로

그에게 미묘한 증가와 반향을 줄 수 있었다.
그는 나를 완전히 탐사했고, 팔다리 각각
차가운 자유를 잃었다. 인간, 그에게 따뜻하게 했다.

He slashed the briars, shovelled up grey silt
To give me right of way in my own drains
And I ran quick for him, cleaned out my rust.

He halted, saw me finally disobeyed,
Running clear, with apparent unconcern,
Then he walked by me, I rippled and I churned

Where ditches intersected near the river
Until he dug a spade deep in my flank
And took me to him, I swallowed his trench

Gratefully, dispersing myself for love
Down in his roots, climbing his brassy grain-
But once he knew my welcome, I alone

Could give him subtle increase and reflection,
He explored me so completely, each limb
Lost its cold freedom, Human, warmed to him. (SP 56)

운디네란 파라켈수스가 만들어낸 말로 라틴어의 unda(파도, 물)에 형용사 어미인 ine를 붙인 것으로 “파도의 존재”라는 뜻으로 물의 요정이다. 또한 독일에서는 닉스(Nix)라고 불리며 역시 강이나 샘에 사는 물의 정령이다. 별명은 님프이고 인간과 요정의 중간적인 존재로 남자와 여자가 있었지만 일반적으로 가냘프고 아름다운 소녀의 모습으로 인식된다. 히니는 물과 여성이라는 두 모습을 가진 운디네에 대해 “인간과 결혼한 물의 요정으로 자신이 인간이 되기 전에 그 옆에 아이를 가져야 하는 존재”(P53)라고 언급한다. 히니는 시에서 흐르고 씻어내고 일렁이고 휘도는 물의 특징을 신화적인 여성의 모습으로 그려내고 있다. 또한 토빈은 이 시를 농업에 관한 신화로서 “개울이 용수호가 될 때 그리고 물이 씨앗과 관련을 맺게 될 때 물을 길들이는 문명과 인간화에 대한 신화”로 간주

하고 있다(Tobin 48).

물의 이미지이지만 “옆구리 깊이 한 삽을 뜨고” “뿌리로 내려가며” “눗쇠의 곁을 오르며”와 같은 표현으로 볼 때 흙의 이미지와 결합되어 그 의미를 “미묘하게 증가”시키고 “반향”시킨다. 이것은 바슐라르가 다양한 원소 관련 의미의 생산과 시적 이미지로의 올림을 주장하는 측면과 연관된다고 볼 수 있다. 결국 이 시는 태곳적 물의 이미지와 시적 언어의 생성을 결부시키는 셈이다. 또한 물의 태곳적 “통행권”은 무형에서 형태와 목소리 그리고 인간 문화로 나타나는 것으로 창조에 관한 신화라는 토빈의 지적은 물질의 역동적 양상을 나타내는 원소들을 파악하는 연금술의 측면과 맞닿아 있다고 볼 수 있다.

하나에서 다수가 분화되어 다시 하나로 회귀하는 연금술 작업의 역동적 과정은 때로는 에너지로 이해되기도 하고 때로는 신과 같은 형이상학적 개념으로 이해되기도 한다. 연금술에서 물질들의 역동적 에너지의 흐름을 따라 가는 것 그리고 과정에 포함되는 심리적이고 형이상학적인 의미를 이해할 필요가 있다. 히니는 땅과 물과 같은 자연의 창조신화에서도 원소들의 역동적인 속성을 잊지 않고 있다. 또한 연금술에서 원소들은 물질로서 역동적 양상을 드러낸다. 여기서의 원소는 원자처럼 분리할 수 없는 가장 작은 실체라기보다는 “작업 과정의 한 시점에서 바탕이 되는 전체가 주도적인 어떠한 질적 양상으로 일관성 있게 상징적으로 드러나는 것”(Bonardel 513)이라 할 수 있다. 또한 한 원소가 드러나는 순간에 그 원소 안에 다른 모든 원소들이 포함되기도 한다. 이 말은 원소 각각의 내부에는 전체로서의 하나의 뿌리가 활동하고 있음을 의미한다. 「운디네」에서 창조 신화와 관련되는 물의 이미지는 흙과 금속과 뿌리의 소재와 어우러져 원소 간 결합을 통해 새로운 시적 이미지를 드러낸다.

이렇게 히니의 시는 4원소의 이미지가 때로는 병치로 때로는 합치로 나름의 속성에서 변증법적인 구도로 재탄생된다. 현재의 일상과 과거의 신화가 또한 공존한다고도 볼 수 있다. 또한 히니는 짧은 휴가를 통해 일

상의 모든 일들을 내려놓는 모습을 그리기도 하는데, 「모든 것을 떠나」 (“Away from It All”)에서 목격할 수 있다. 히니는 바닷가재 요리를 먹으며 황혼의 바닷바람을 만끽하며 모처럼의 휴가를 즐긴다. 그러다가 바다가 어두워지고 바닷가재의 집게발을 보며 히니는 문득 이러한 시상이 떠오른다.

리허설 된 알리바이처럼:

나는 움직이지 않는 점의 명상과
역사에 적극적으로
참여하라는 명령 사이에서
뺏어나가게 되었다.

‘적극적으로? 무슨 뜻이야?’

바다 가장자리 불빛이
세련된 농담(農談)으로
정리된다,
균형과 공허 사이 어딘가에

그리고 나는 아직도
머리에서 맑게 할 수 없다
물 밖에서 그 탱크와
방해받은 이가
요새화하고 혼란스럽게 했던
자갈 깔린 바닥 위에서
원소들의 생명을

like rehearsed alibis:

I was stretched between contemplation
of a motionless point
and the command to participate
actively in history.

“Actively? What do you mean?”
The light at the rim of the sea
is rendered down to a fine
graduation, somewhere between
balance and inanition,

And I still cannot clear my head
of lives in their element
on the cobbled floor of that tank
and the hampered one, out of water,
fortified and bewildered. (SI 16-17)

바닷가재 요리의 저녁 식사는 시를 쓰는 당위성에 대한 명상으로 바뀐다. 이 시에서 이탤릭체는 리투아니아 출신의 시인인 밀로즈(Czeslaw Milosz)의 『본토의 영역』(*Naive Realm*)에서 인용한 것이다. 여기서 “행동이나 명상이냐의 문제는 당시 아일랜드의 위압적인 명령에 사로잡힌 사람들의 전통적인 시련”과도 같았다(Tobin 201). 이러한 양자택일을 강요받는 상황에서 히니는 독자를 자신의 곤경 상태에 끌고 온다. 이 쟁점은 어두워져 가는 바다의 황혼 빛이라는 공간에서 균형과 공허라는 이미지로 이미 형성되고 있다. 저녁 식사에서 오고 가는 질문들은 뿌리를 내리기도 하고 경충 뛰기도 한다(as the questions hopped and rooted)(SI 17)는 표현은 참석자들이 자신이 살아왔던 공간에서의 익숙한 모습과 토

론을 통한 공격적인 모습을 보인다고 볼 수 있다. 바슐라르에게 “뿌리는 대지라는 원소와 반쯤 동화되어 있고 흙을 먹는 이미지”를 보이곤 한다 (*Repose* 248). 뿌리내림은 땅에 기반을 두고 있으면서도 땅 자체를 소비하는 상반되는 이미지가 공존하고 있다. 질문이라는 명사에 뿌리를 내린다는 동사의 표현은 히니가 대조적인 이미지의 병치가 발생하는 흙이라는 원소의 속성에 애착이 있음을 엿볼 수 있다. 또한 질문이 뿌리를 내리기도 하고 썩충 뿜다는 것은 서로 반대가 되는 동작의 이미지로 공존하고 있는 셈이다. 양자택일의 불편한 사람들의 상황은 바다의 멋진 불빛으로 정리가 되고 있다. “균형과 공허 그 어딘가”라는 곳은 행동과 명상 사이의 균형을 추구하려는 공간일 수도 있고 두 가지 선택 모두에 허무함을 느끼는 사람들의 마음일 수도 있다.

이렇게 히니의 상상력은 현실적인 일상에서 균형과 공허의 접점과도 같은 몽상의 공간으로 병치와 확장을 거듭한다. 이 공간의 전개에 원형과 4원소의 속성이 역동적으로 작용한다고 볼 수 있다. 바슐라르의 상상력 또한 역동적인 비약이나 대립적인 요소들의 일치가 나타나기도 한다. 이러한 몽상의 방향은 연금술사들이 사물의 기호나 외적 형태를 통해 사물의 내적 의미를 읽으려 했던 태도와 일맥상통한다. 그래서 히니와 바슐라르의 상상력은 현실에 천착해 있으면서도 현실을 떠나기도 하는 역설적인 성격을 지니며 독자에게 세계를 깨닫는 폭을 넓히려 한다. 바슐라르는 『공기와 꿈』(*Water and Dream*)의 서론에서 이렇게 언급한다.

비현실의 기능을 잃은 사람은 현실 기능을 잃은 사람만큼 신경증 환자이다. 비현실적 기능의 난관은 현실 기능에 영향을 미친다고 할 수 있을 것이다. 상상력에서 열림의 기능이 불충분하면 지각 자체도 둔해진다.

A person deprived of the function of the unreal is just as neurotic as the one deprived of the reality function. It could even be said that difficulties with the function of the unreal have repercussions for the reality function. If the

imagination's function of openness is insufficient, then perception itself is blunted. (Air 7)

여기에서 바슐라르는 비현실성을 모르면 현실성도 알 수 없다는 견해를 피력한다. 그의 다른 책 『대지와 의지의 몽상』(*Earth and Reveries of Will*)의 머리말은 심리학자들이 내세우는 현실 기능에 견주어 비현실성의 기능을 언급한다(5-6). 현실 기능이 사회에 대한 적응을 돕는다면 비현실성 기능도 이에 걸맞게 정신적 안정을 돕는다는 것이다. 이러한 안정은 사회의 검인을 받지 않으며, 오히려 고독의 여러 가치를 재발견하게 해준다. 마음은 이 고독 속에서 이루어지는 비현실성, 즉 상상적 현실에 의해 재차 충전된다는 것이다. 『공기와 꿈』(*Air and Dream*)에서는 이를 “변증법적 승화”(dialectic sublimation)고 표현되고, 현실 기능을 통한 승화가 수직적으로 현실을 초월하려는데 반해, 변증법적 승화는 현실성을 곁에 끼고 비현실성을 오고 가는 승화라는데 그 특징이 있다(7). 현실성과 비현실성을 더불어 긍정하는 곳에 신경증을 벗어날 실마리가 있다는 뜻이라 볼 수 있다.

바슐라르에게 두 “현실성”을 함께 긍정할 수 있는 힘은 자연과 인간의 소통에서 나오는 것이다. 자연의 꿈을 듣고 자연에게 내 꿈을 들려줌으로써 우리는 두 현실성의 공존을 마련할 수 있다. 자연이 기본적으로 4원소로 이해된다면 공존 또한 4원소의 관계로 이해할 수 있다. 공기의 가벼움과 대지의 뿌리내림, 불의 연소와 물의 흐름이 일치하는 데서 공존을 이해할 수 있다. 이 때 상상력이 개입된다고 볼 수 있으며 바슐라르는 좀 더 구체적으로 언어 즉 시적 언어의 상상력을 중요하게 생각한다. 그에게 언어는 근본적으로 “울림”(reverberation)⁴⁾으로 다가간다. 이는 소리

4) 바슐라르는 이미지로서의 시를 읽거나 인식할 때 반향과 울림이라는 두 가지 효과가 생긴다고 말한다. “반향(resonances)이 세계에서 우리 삶의 다른 측면으로 흩어지는 반면, 울림(reverberations)은 우리에게 우리를 자신의 존

의 울림으로 볼 수 있으며 잔잔한 수면이 흔들리며 파문이 생기고 다시 세상을 흔드는 것과도 같다. 어떻게 보면 현대인의 언어는 산업사회와 자본논리에 따른 폐해로 인해 다소 신경증적이며 일방적이다. 반면 우리가 자연과의 본래 관계를 되찾을 때 자연은 우리 안에 있는 4원소를 울리며, 또한 우리 속에 숨은 4원소가 언어를 통해 자연을 울린다. 그래서 마치 마법사나 연금술사의 주문처럼 하나의 현실을 창조할 수도 있게 된다. 이 자명(自鳴)의 순환에서 바술라르는 인간에게 적합한 장소를 우주 가운데 제공하려 했다. 히니 또한 자연과 인간 본래의 연관성을 찾음으로써 상호관계의 대칭을 되찾으려 했고 현실성과 비현실성이 공생할 가능성을 되찾으려 했다고 볼 수 있다.

히니는 일상에서뿐만 아니라 역사적 사건, 전쟁이나 재해까지에도 원형과의 교차점을 모색하기도 한다. 영국과 아일랜드의 종교적이고 정치적인 소요나 내전을 나타내는 시에서도 신화적인 요소를 어렵지 않게 발견할 수 있다. 최근의 시 「어떤 것이든 일어날 수 있다」(“Anything Can Happen”)에서는 폭력과 테러가 발생한 공간을 그리스 신화의 인물과 명칭으로 나타내며 그곳에서의 삶과 죽음의 경계를 4원소의 이미지로 그려내고 있다.

어떤 것이든 일어날 수 있다. 당신은 주피터가 어떻게
세력을 늘리려고 구름들을 대개 기다릴 것인지 알고 있지?
그가 번개를 던지기 전에. 음, 바로 지금
그는 자신의 천둥 수레와 말로 질주했다

맑은 푸른 하늘을 가로질러. 이것이 대지와

재에 보다 큰 깊이를 제공하도록 초대한다. 반향 속에서 우리는 시를 듣고, 울림 속에서 우리는 시를 말하며 시가 우리들 자신”이라고 규정한다(*Space xxii*). 가령 호수 밑바닥에서 폭발한 다이너마이트가 울림이라면 호수 표면의 흩어지는 물결은 반향이라 볼 수 있다.

꽉 막힌 지하, 스틱스 강,
굽이치는 하천, 대서양 해안 자체를 흔들었다.
어떤 것이든 일어날 수 있다, 가장 높은 타위가

뒤집히고, 높은 자리에 있는 자들은 기죽고
무시당한 자들도 존경받을 수 있다. 잘 갈린 부리의 행운의 여신은
위에서 덮친다, 공기를 숨 막히게 하고, 한 사람의 벼를 찢고
피 흘리며 다음 사람에게 그것을 내려놓으며

땅이 준다. 하늘의 무게는
주전자 뚜껑처럼 아틀라스로부터 들린다.
관석이 흔들리고, 아무 것도 맞게 다시 제 위치를 잡지 않는다.
지구의 재와 불-흙씨가 줄이붙는다.

Anything can happen. You know how Jupiter
Will mostly wait for clouds to gather head
Before he hurls the lightning? Well, just now
He galloped his thunder cart and his horse

Across a clear blue sky. It shook the earth
And the clogged underearth, the River Styx,
The winding streams, the Atlantic shore itself.
Anything can happen, the tallest towers

Be overturned, those in high places daunted,
Those overlooked regarded. Stropped-beak Fortune
Swoops, making the air gasp, tearing the crest off one,

Setting it down bleeding on the next.

Ground gives. The heaven's weight

Lifts up off Atlas like a kettle-lid.

Capstones shift, nothing resettles right.

Telluric ash and fire-spores boil away. (DC 13)

이 시는 부제처럼 히니가 호라티우스(Horace) “송시”(Odes) 1권 34편의 내용을 번역하며 자신만의 새로운 행을 첨가한 것이다. 히니가 「폭력의 시대에 예술이 제대로 밥값을 하는 방법」(“How exactly art earns its keep in a violent time”)이라는 주제의 강연에서 이 시를 9.11 사태와 연관 짓고 있음을 밝히면서 큰 파장을 일으킨 테러와 그에 따른 두려움 그리고 인간 권력과 인간의 확실성에 대한 낙담을 표현하기도 했다(O'brien 150). 주피터가 번개를 내리치고 천둥 수레를 타고 간다는 표현은 미래를 알 수 없는 운명을 나타낸다. 푸른 하늘과 땅 사이에 그리스 신화에서 지상과 저승의 경계를 이루는 스틱스 강이 흐르고 있기에 삶과 죽음의 운명이 더욱 극명하게 드러난다. 이 공간에서 월드트레이드센터가 무너질 때 현실의 계층이나 계급 따위는 상관없이 오직 “높은 자리에 있는 자들이 기죽고 무시당한 자들도 존경받게” 된다. 또한 건물이 무너져 난장판이 되는 상황을 꿰는 주전자의 뚜껑을 신화 속 거인인 아틀라스가 하늘을 들고 있다고 표현한다. 이어 화재가 나고 폐허가 된 상황에서 탄생의 이미지인 흙씨는 오래 끓은 주전자 속처럼 좋아버리고 만다. 9.11 테러 사건을 신화의 인물로 적용하는 것은 영국과 아일랜드를 「헤라클레스와 안테우스」(“Heracles and Anteus”)라는 시에서도 비유하듯이 히니의 익숙한 시적 표현이다. 그런데 이 사고의 공간에서도 스틱스 강과 하천이라는 물의 이미지, 지구의 재와 불이라는 불의 이미지, 주피터의 구름이나 맑은 푸른 하늘과 같은 공기의 이미지 그리고 대지라는 흙의

이미지가 어우러져 있으며 모두 역동적인 속성으로 서로 결합되고 병치되어 재난이 발생한 하나의 세계를 나타내고 있다.

IV

엘리아데는 연금술의 발생 기원을 물질의 결합에 대한 철학이론이기 보다는 흙이나 물을 만물의 근원으로 보는 고대적 관념에서 파생된 것이라고 본다. 물리적이고 화학적인 정확한 결과의 실험이라기보다 신비적이고 원형적인 사고에 영향을 받고 있는 셈이다. 이러한 비현실적인 측면이 사물과 세상을 파악하는데 적지 않은 영향을 끼치고 상상력과 시적 언어의 표현에 작용한다고 생각한다. 또한 용이 연구한 4원소와 근원물질 그리고 원소 내에서의 독립적인 속성의 일치가 연금술에서 물질을 변환시키는 과정과 동일한 흐름임을 파악할 수 있다. 그리고 바슐라르는 물질성과 원소의 역동적 성격을 포착하여 상상력과 시적 언어로 분석했다고 볼 수 있다. 이러한 맥락에서 히니의 시에서 나타나는 4원소나 연금술의 이미지는 원소가 품고 있는 성질들의 상호관계, 일상의 작은 공간에서 신화의 큰 공간으로의 확대 그리고 독립적인 요소들의 역설적인 균형과 변증법적인 전개 과정 등을 나타낸다고 볼 수 있다.

문명과 원형의 시각에서 대장장이와 도기제조공은 신이 만물을 다루듯 물질을 원초적으로 다루고 있다. 바슐라르와 히니 모두 두 사람의 이미지를 연금술의 과정과 결부시켜 그려낸다. 또한 히니의 현재의 일상과 과거의 신화를 병치하여 공간이 확장되고 원소들의 속성이 변증법적으로 나타나는 과정은 연금술에서 물질의 속성을 연구하고 최종적으로 균형을 맞추는 태도와 일맥상통한다. 아마도 히니가 바라보는 세상은 만물이 4원소로 구성되어 있다는 그리스 철학자들의 견해를 상당히 염두에 두는 듯하다. 단지 시를 쓰는 언어의 연금술사라는 혼한 비유가 아니라

히니는 원소 자체와 역동적이고 역설적인 속성을 시어로 표현하는데 애를 쓴 듯 보인다. 아울러 원소들의 대립적인 요소들의 공존과 균형을 이룬 연금술사들처럼 히니도 자신만의 시어로 금을 제련한다고 볼 수 있다.

(한국교통대)

■ 주제어

연금술, 물활론, 셰이머스 히니, 가스통 바슐라르, 미르치아 엘리아데, 칼 구스타프 융

■ 인용문헌

성창규. 「땅에 관한 상상력-바슐라르의 몽상으로 히니와 이재무의 시 읽기」. 『동서비교문학저널』. 제22호(2010): 61-90.

이명섭. 「연금술사의 돌과 물불꽃: 신비의 길과 『원각경』의 3정관과 엘리엇의 시에 형상화된 깨달음의 길」. 『동서비교문학저널』. 제3호(2000): 13-53.

Bachelard, Gaston. *Air and Dreams*. Dallas: Institute Publications, 2002. (*Air*로 표기)

_____. *Earth and Reveries of Repose*. Dallas: Institute Publications, 2007. (*Repose*로 표기)

_____. *Earth and Reveries of Will*. Dallas: Institute Publications, 2007. (*Will*로 표기)

_____. *The Poetics of Reverie*. Boston: Beacon P, 2004. (*Reverie*로 표기)

_____. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon P, 1994. (*Space*로 표기)

_____. *The Psychoanalysis of Fire*. Boston: Beacon P, 1968. (*Fire*로 표기)

_____. *Water and Dreams*. Dallas: Institute Publications, 2002. (*Water*로 표기)

Bonardel, Françoise. *Philosophie de l'Alchimie*. PUF: Paris, 1993.

Eliade, Mircea. *Forgerons et Alchimistes*. Paris: Flammarion, 1977.

Heaney, Seamus. *District and Circle*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. (*DC*로 표기)

_____. *The Place of Writing*. London: Faber and Faber, 1989. (*PW*

로 표기)

- _____. *Preoccupations: Selected Prose 1968–1978*. London: Faber and Faber, 1980. (P로 표기)
- _____. *Selected Poems 1965–1975*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986. (SP로 표기)
- _____. *Station Islands*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1985. (SI로 표기)
- Jung, C. G. *Psychology and Alchemy*. 2nd ed., trans. R. F. C. Hull, London: Routledge 1968.
- Milosz, Czeslaw. *Native Realm: A Search for Self Definition*. Manchester Carnanet, 1981.
- O'Brien, Eugene. *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*. Dublin: Liffey, 2005.
- Ozawa, Shigeru. *The Poetics of Symbiosis: Reading Seamus Heaney's Major Works*. South Carolina: BookSurge, 2009.
- Tobin, Daniel. *Passage to the Center: Imagination and the Sacred in the Poetry of Seamus Heaney*. Lexington: Kentucky UP, 1999.

■ Abstract

Eastern and Western Alchemic Images in Seamus Heaney's Poems

Seong, Chang-Gyu

(Korea National Univ. of Transportation)

This study is to explore the relationship with alchemistic meanings as literary images and four elements such as water, fire, air and earth, and to apply to Seamus Heaney's poems with Gaston Bachelard's material imagination. A research that an alchemist makes for four elements' materiality is no different from writing that a poet expresses poetic words with his own. While Greek alchemy is philosophical and scientific, Egyptian alchemy is practical and mystic. The latter has thoughts for the immortality of the soul and processes for smelting, refining and remaking metals associated with ceremonies for suffering, dying and reviving. Western alchemists generally think that a soul soaks into a material as hylozoism. Chinese alchemy includes the Five Elements – fire, water, wood, metal and earth similar with four elements. Indian alchemy marks asceticism like yoga in alchemic operations. Eastern alchemy tends to associate human body with microcosmos.

Heaney creates a blacksmith or a churning worker as a kind of alchemist in his poems, like Eliade's noting that alchemists and blacksmiths are based on an occult and primitive experiences and

spirits. And Heaney's poetic writings can be associated with Bachelard's archetype criticism in images of earth or bogland. In "Undine" and "Anything can Happen", Heaney associates Irish myth with four elements' dynamic imagination. In "Away form It All", daily life and past myth coexist dialectically. Heaney recognizes dynamic qualities of four elements and coexistence with contrary elements, fulfills alchemic images with his own poetic words.

■ Key Words

alchemy, hylozoism, Seamus Heaney, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Carl Gustav Jung

■ 논문게재일

○투고일:2014년 3월 25일 ○심사일:2014년 4월 8일 ○게재일:2014년 4월 30일



트라우마의 구조 :

『서곡』과 시간의 점들 다시 읽기

이지아

I

윌리엄 워즈워스의 『서곡』(*The Prelude*)은 시인의 자서전적인 기록으로서의 가치를 지닐 뿐만 아니라 시상의 변화와 발전 과정, 정신의 움직임 총체적이고 다양한 방식으로 드러내면서 해석의 다양성을 이끌어낸다. 워즈워스는 유년기의 체험을 기억을 통해 현재 속으로 끌어들이면서 그것을 시적으로 재현한다. 이 작품에서 제시되는 과거는 있는 그대로의 사건이 아니라 기억 속의 어린 시절에 현재의 해석이 채색된 것이다. 워즈워스는 현재적 정신활동인 기억을 통해 과거를 재해석하고 재기입한다. 『서곡』 제12권에서 워즈워스는 이러한 유년기의 특정 경험들을 “시간의 점들”(spots of time)(12: 208)¹⁾이라고 정의한다. “시간의 점들”은 과거의 여러 체험 중에서 특히 가장 강렬한 이미지로 남아있는 경험들로서, 그는 “시간의 점들”을 재현함으로써 과거의 것이면서 동시에 텍스트 속에서 일어나는 현재의 것이기도 한 체험을 제시한다. 본고는 “시간의 점들”을 캐시 캐루스(Cathy Caruth)가 발전시킨 트라우마(trauma)의 관점에서 해석한다.

트라우마는 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)의 『쾌락 원칙을 넘어

1) 『서곡』의 모든 인용은 1850년판으로 한다.

서』(*Beyond the Pleasure Principle*) 이후 정신적 외상이라는 의미로 정립되었다. 프로이트는 이 책에서 신경증 환자들이 꿈속에서 트라우마 사건의 불쾌한 장면을 반복해서 재연하는 것에 주목하면서 여기에는 고통스러운 경험을 단순한 표시, 하나의 신호로 포착하려는 분명한 목적이 개재되어 있다고 하였다(*SE* 20: 162). 마찬가지로 『서곡』에서 유년기의 경험은 종종 불안이라는 감정을 수반하고, 위즈워스 자신에게 고통스러운 것으로 묘사된다. 그런데도 그는 기억을 반복해서 떠올리며 글을 쓴다. 여기에서 프로이트가 트라우마 이론을 또 다른 이름으로 명명했던 '반복 강박'(compulsion to repeat)을 발견할 수 있다. 그러나 『서곡』에서는 고통스러운 경험이 단순한 표시로 명확하게 환원되는 모습을 발견할 수 없고 그것이 가능할 것으로 보이지도 않는다. 사건에 반복해서 다가가려는 시도와 유년기의 경험이 다른 이름으로 바뀌어 명명되는 것이 목격될 뿐이다. 이와 관련한 비평가들의 분석을 볼 때, 제프리 하트만(Geoffrey H. Hartman)과 폴 드만(Paul de Man)의 자아의 붕쇄, 글쓰기, 언어 등에 집중한 분석은 위즈워스라는 한 시인의 사회·역사적 실존의 핵심 의미를 드러내지 못한 한계가 있다. 한편, 신역사주의적 접근은 사회·역사적 실존이 텍스트로 생산되는 과정에서 불가피하게 개입되는 자아와 언어의 문제에 크게 주목하지 않는다. 한편, 트라우마 이론은 개인의 실존적 과거를 단순한 재현으로 보는 것이 아니라 그것이 재구성되는 방식을 보여주며 동시에 하나의 사건이 다른 사건과 결합됨으로써 새롭게 탄생하는 의미를 드러내준다. 트라우마로 재구성된 과거는 자아의 붕쇄나 언어가 전적으로 사회·역사적 실존에 속하는 것이 아니라 이 둘의 통합임을 나타낸다. 다시 말해서 “역사란 글자 그대로 과거 속에 자리를 잡고 있는 것도 아니고 현재 속에 자리를 잡고 있는 것도 아니다. 왜냐하면 과거에는 그 사건이 충분히 경험되지 않았기 때문이고 현재 속에서는 그것의 정확한 의미가 이해되지 않았기 때문이다”(박찬부 106-07). 이러한 관점에서 볼 때, 역사의 참된 모습을 목격할 수 있다. 트라우마의

구조는 단순한 표시로의 환원이 아니라 하나의 사건이 다른 사건과 결합됨으로써 역사의 지평이 확대되는 것을 목격하게 해준다. 이와 같은 관점에서 본고는 『서곡』에서 고통스러운 경험을 반복해서 떠올리고 글쓰기로 재현하는 원인을 과거의 경험의 '이해불가능성'(incomprehensibility)에서 찾았던 캐루스의 이론으로 분석하고자 한다. 캐루스는 『주장할 수 없는 경험』(*Unclaimed Experience*)에서 프로이트의 『쾌락 원칙을 넘어서』에 대한 분석으로부터 논의를 출발하면서 트라우마 이론을 발전시킨다. 그는 트라우마란 심리적인 손상을 일으키는 어떤 압도적인 사건에 대한 반응이라기보다는 그러한 “경험의 구조”(the structure of its experience)라고 정의한다(TE 1). 캐루스의 이론은 위즈워스의 과거의 경험이 가지는 이해불가능성이 단순히 사건의 속성 자체에만 내재한 것이 아니라, 트라우마의 '구조'에 있는 것으로 보는 시선의 확장을 제공한다.

본고는 앞선 사건과 이후의 사건 간의 결합과 시간의 연기로 인해 발생하는 트라우마의 구조를 중심으로 『서곡』을 읽는다. 『서곡』에 나타난 “시간의 점들”과 거기에 나타난 시간의 연기를 트라우마 이론으로 분석한다. 이것은 상징화의 효과이자 결과로서 사후적으로 드러나는 실재에 직면하게 해주는 의의가 있다. 본고는 『서곡』의 “시간의 점들”을 중심으로 트라우마 사건을 접한 개인의 역사가 사후적으로 재구성되고 증상으로 반복되는 과정을 추적한다.

II

『서곡』에서 “시간의 점들”은 두려움을 동반하여 갑작스럽게 위즈워스에게 닥친 유년기의 사건으로서 사후에 글쓰기를 할 때 새로운 의미로 정립되고, 그것은 다른 여러 이름으로 해석된다. 위즈워스가 고백한 대로, 어린 시절의 경험들이 현재의 눈으로 새롭게 투사되는 이유는 “당시에는

어렸었기”(I had not at that time lived long enough)(12: 180)때문임과 동시에 그 경험들이 유달리 외로움과 두려움을 자아내는 고통스러운 것이었기 때문이기도 하다. 어린 시절에는 그 고통의 강렬함을 이해할 수 있는 체계가 없었으며, 그 고통은 이해할 수 있는 지식체계를 갖춘 현재 까지 연기된 후 글쓰기를 할 때 재구성된 것이라고 볼 수 있다. 그렇다면 어떤 과정을 거쳐 고통스러운 경험이 치유되는지는 “시간의 점들”이 현재의 시인과 어떻게 소통하는지를 면밀히 분석함으로써 가능할 것이다.

『서곡』에서 워즈워스의 정신적 여정은 연속된 과정이 아니라, 시간이 중단된 이후 갑작스럽게 그 의미가 떠오르는 예상치 못한 출현의 모습으로 나타난다. 어린 시절의 사건은 그것이 일어났던 그 시점에 시인에게 현전하지 못하고 성인이 되어 시를 쓸 때까지 지체된다. 이 때문에 『서곡』에서 제시된 “시간의 점들”은 사후적으로 현실화된다. “시간의 점들”이 『서곡』 곳곳에서 갑작스럽게 다른 의미와 다른 이름으로 재등장하는 것이 이를 뒷받침한다. 유년기에 체험의 의미를 인식하지 못하고 지나친 후 사건은 그 의미를 알 수 있는 나이에 우연한 사건으로 현실화된다. 어떤 사건이 잠재되었다가 현재의 글쓰기라는 이후의 사건이 주어지면 비로소 그것이 환기된다. 어린 시절의 트라우마는 시간의 연기를 겪은 후 글쓰기 과정에서 사후적으로 발생한 것이다. 트라우마의 구조에는 사건 발생 당시에 알 수 없었던 것을 나중에 깨닫게 되는 사후성의 논리가 존재한다. 트라우마는 하나의 사건—그것이 어린 시절 때의 것이건 글쓰기 때의 것이건—으로는 결코 성립하지 않으며 반드시 최소한 두 개의 사건이 갖추어져야만 가능하다. 개개의 사건은 그 자체로는 아무것도 아니며 서로 결합될 때 비로소 트라우마로서의 의미를 띠게 된다. 따라서 트라우마는 시간의 연기 후에 두 사건이 결합될 때 사후적으로 드러나는 실재이다. 과거의 사건이 현재의 상징적 의미로 통합될 때 뒤늦게 그것은 트라우마로 현전한다. 이에 대해 슬라보예 지젝(Slavoj Žižek)은 다음과 같이 말한다. “우리가 트라우마의 상징적 통합이라고 말할 때 우리는 중요

한 사실을 하나 빠뜨리고 있다. 즉, 프로이트의 ‘사후작용’(deferred action)이라는 개념의 논리는 상징계의 정상적 요소로의 변형을 통해 외상적 사건을 길들이기 하는 데 있지 않다. 그와는 정반대로 처음에는 의미 없는 중립적 사건으로 지각되었던 것이 새로운 상징망의 출현으로 통합될 수 없는 트라우마로 사후적으로 바뀌는 것이다”(EPF 221-22). 앞선 사건은 다른 사건을 맞닥뜨리며 사후적으로 트라우마로 바뀌고, 애초의 사건이 다른 의미로 해석되고 명명됨으로써 시인은 “시간의 점들”에 대해 나름의 의미를 형성하게 된다. 그러나 트라우마가 의미를 형성하더라도 여전히 거기에는 지식으로 알 수 없는 어떤 것이 남는다. 캐루스는 상징계 속에 완전히 통합될 수 없는 트라우마 사건에 대해 보다 구체적으로 밝힌다. 그에 따르면, 트라우마에 대한 정신분석적 전달은 사실에 대한 단순한 정복으로 환원될 수 없다. 그리고 그것은 트라우마가 정확히 자리 할 곳을 목격하고 위치시킬 하나의 단순한 지식이나 인식에 놓일 수 없다(UE 111). 트라우마의 사건은 하나의 체계에 편입되어 지식으로 자리 잡는다고 하더라도 그 자체는 다른 것으로 환원되지 않고 진실로서 존재한다. 『서곡』에서 특수한 순간에 직면하는 순간 위즈워스는 환상의 상태에 빠진다. 어린 시절의 경험은 글쓰기를 할 때 그에게 갑작스런 충격으로 다가오고, 그는 공포를 느끼며 언어의 마비 증상을 보인다. 적합한 언어 또는 지식 체계를 갖지 못하기 때문에 트라우마는 위즈워스의 기억에 수정을 가한다. 어린 시절의 잠재적 사건은 특정 장소로 접속되고 결합됨으로써 반복된다. 피터 라킨(Peter Larkin)은 트라우마와 관련하여 “시간의 점들”을 다음과 같이 말한다.

위즈워스의 “시간의 점들”은 트라우마와 열망 사이, 존재의 투쟁과 뭔가가 되고자 하는 소망의 페이스 사이의 단층선을 차지한다. 그 점들은 자신의 삶의 텍스트를 구성하는 시인과 독자 모두에 의한 해석을 요구하는 기호로 목격되어 왔다. 『서곡』의 주제는 경험과 해석 간의 불확실한 관계로 요약될 수 있다.

Wordsworth's "spots of time" occupy a fault-line between trauma and aspiration, between the struggles of existence and the pathos of any wishing to be. The spots have been seen as signs demanding interpretation, both by the poet constructing the text of his life and by the reader: the theme of *The Prelude* can be encapsulated as the problematic relations between experience and interpretation. (30)

“시간의 점들”은 트라우마의 사건이 존재를 유지하거나 다른 의미로 연결되어 해석되려는 투쟁의 장일 수 있다.

어린 시절의 기억은 워즈워스가 『서곡』을 쓸 때 회상되어 자아 봉쇄를 미래로 이끌어 나가게 하는 동인이 된다. 워즈워스의 트라우마의 반복과 회상에 대해 『서곡』 제1권의 “보트훔치기”(boat-stealing) 일화(1: 357-424)는 뚜렷한 의미를 제공한다. 워즈워스는 자신을 압도하는 사건과의 특별한 마주침을 경험하고, 특히 그곳에서 격렬한 감정이 드러난다. 어느 날 시인은 강가에 매어 있던 보트 하나를 찾아 주인의 허락 없이 그것을 타고 나간다. 보트를 타고 호수를 저어 나아가던 순간, 시인은 거대한 봉우리가 “불쑥 솟는다”(Upreared its head)(1: 80) 모습을 보게 된다. 그것을 묘사하는 “커다란”(huge)(1: 78)이라는 단어는 같은 줄에 두 번이나 사용될 만큼 시인을 압도하는 거대한 크기였던 것으로 보이고, 그것이 실제 절벽인지 화자의 상상인지 알 수 없을 만큼 “검고”(black)(1: 78), 음산해서 알 수 없는 형태로 묘사된다. 시인이 봉우리의 모습을 정확히 보고 서술한 것이라기보다는 그 봉우리가 “자연발생적 힘으로 넘치는 듯”(As if with voluntary power instinct)(1: 79) 불쑥 솟았다고 말하는 것으로 보아, 마치 그것이 자신이 알 수 없는 힘으로 살아 움직이는 것 같은 공포를 느꼈기 때문으로 보인다.

자신이 알 수 없는 형상으로 봉우리가 다가왔을 때, 그것은 너무 압도적이어서 화자의 인식으로써 알 수 없는 것이었다. 압도적인 감정은 화

자의 사고를 마비시키고, 감당할 수 없는 공포를 불러일으키기 때문에 거기서 벗어나고자 하는 화자는 노를 저어 도망치려 한다. 그러나 그가 도망가려 하면 할수록 음산한 형체는 “더욱 커지고”(growing still)(1: 81), 화자에게는 그것이 고의적으로 “따라오는 것”(Strode after me)(1: 85)처럼 느껴진다. 대상에서 멀어질수록 시야가 확장되어 더욱 크게 보인다는 인식의 원리는 화자에게 작동하지 않는다. 알 수 없는 것을 경험한 직후 트라우마에 압도당해 있는 화자의 모습을 목격할 수 있다.

하지만 살아 있는 사람들처럼 살지 않는 거대하고
강력한 형체들이 내 마음 속에서 종일 서서히
움직였고, 밤에는 꿈마저 어지럽혔네.

But huge and mighty forms, that do not live
Like living men, moved slowly through the mind
By day, and were a trouble to my dreams. (1: 398-400)

화자를 사로잡은 강력한 형체들은 종일 나타나는가 하면, 꿈속에서도 등장하여 그를 괴롭힌다. 알 수 없는 것은 뚜렷하게 형언할 수 없는 어떠한 “형체”로 그려지고, 그것이 하루 종일 화자의 머릿속에 떠오르는 것도 모자라 밤 중 꿈속에도 등장한다. 아직 화자는 그것이 무엇인지 그리고 어떤 의미인지 알 수 없는 상태이기 때문에 반복해서 화자의 의식과 무의식에 떠오르는 것을 알 수 있다. 캐루스는 트라우마의 이해불가능성이 예측하지 못한 충격적인 사건이 가져오는 결과이며 악몽이 반복되는 근거라고 말한다.

프로이트는 삶의 위협으로 의식이 인식하는 정신의 단절이 자극의 단순한 양에 의해서 일어나는 것이 아니라 “놀람”에 의해서 일어난다고 말한다. 그것은 너무 빨

리 찾아오는 자극에서 말할 준비가 되어 있지 않은 것이다. 즉, 그것은 육체적인 삶에 대한 문자 그대로의 위협일 뿐 아니라, 그 위협이 정신에 한 순간으로 너무 늦게 인식된다는 사실이다. 따라서 정신이 죽음에 대한 위협과 맺는 관계에 대한 충격은 위협에 대한 직접적인 경험이 아니라 정확히 말하면 그 경험의 놓침이다. 시간적으로 경험되지 않고 아직은 완전히 알 수 없게 된다는 사실이다. 그리고 역설적으로 악몽의 반복의 근거가 되는 것은 직접적인 경험의 부족이다.

The breach in the mind—the conscious awareness of the threat to life—is not caused by a pure quantity of stimulus, Freud suggests, but by "fright", the lack of preparedness to talk in a stimulus that comes too quickly. It is not simply, that is, the literal threatening of bodily life, but the fact that the threat is recognized as such by the mind one moment too late. The shock of the mind's relation to the threat of death is thus not direct experience of the threat, but precisely the missing of this experience, the fact that, not being experienced in time, it has not yet been fully known. And it is this lack of direct experience that, paradoxically, becomes the basis of the repetition of the nightmare. (*UE* 62)

도망갈수록 더욱 커지는 봉우리가 화자에게 트라우마를 가져온 것은 과도한 양의 자극 때문이 아니라 예상하지 못할 때 갑작스럽게 발생하여 화자가 자극을 이해하거나 포착할 수 없기 때문이다. 트라우마의 이해불가능성에 사로잡혀 화자의 의지와 상관없는 일들이 갑작스럽게 충격적으로 일어나고 있으며, 그것은 구조상 그에게 반복해서 떠오르며 외부에서 화자를 압도하고 있다.

위즈워스가 느꼈던 “외상적 실재”(traumatic real)는 언어를 통해 표현됨으로써 이해불가능한 것에 접근이 가능해진다. 막연한 공포는 언어의 도움으로 다른 대체물로 변화되어 실체를 형성한다. 브루스 핑크(Bruce Fink)의 지적처럼 “피분석가로 하여금 외상적 ‘사건’에 대해서 꿈꾸고 말

하게 함으로써—그것이 아무리 일관성이 없다하더라도—그것을 말들과 연결시키고 더 많은 기표들과 연계시키도록”(26) 하는 일, 그것이 분석 작업이다. 이는 트라우마의 반복의 구조를 설명해 준다. 다시 “피분석가로 하여금 (정곡을 찌르지 못하고) 주위만 맴돌던 말이나 말들을 발성하게 함으로써 그 접근 불가능하고, 손댈 수 없으며 움직일 수 없는 원인에 충격을 가하고 부재적 중심의 배척성을 완화시킬 수 있다”(28). 접근 불가능한 것에 접근을 가능하게 해 주는 트라우마의 힘을 『서곡』에서 목격할 수 있다. 시는 트라우마에 대한 묘사 이후 새롭게 시작되기 전에 잠시 중단된다. 다시 시작되는 행에서 워즈워스가 알 수 없는 형상을 “우주와 지혜의 영”이라는 이름으로 부르는 것은 트라우마 사건에 대한 이해를 가능하게 한다.

우주의 지혜와 영이시여!

형체들과 이미지들에 호흡과 영속적인

움직임 주는, 영원한 생각인 그대 영혼이

낮이나 별빛 아래서 이렇게 내 유년기의

최초의 여명으로부터 나를 위해

우리 인간 영혼을 형성하는 걱정들을

뒤섞어준 것은 헛되지 않았다고.

Wisdom and Spirit of the universe!

Thou Soul that art the eternity of thought,

That givest to forms and images a breath

And everlasting motion, not in vain

By day or star-light thus from my first dawn

Of childhood didst thou intertwine for me

The passions that build up our human soul; (1: 401-7)

이름을 부른다는 것은 일반적으로 대상에 의미를 고정시키는 것과 관련이 있다. 화자는 거대한 봉우리를 목격한 이후에 “알 수 없고”, “단정할 수 없는”이라는 수식어만 반복하며, 오직 그것에 대해 붙일 수 있는 이름이라고는 살아 있는 사람들, 즉 자신이 알고 있는 것과는 “다른” 형체라는 것밖에 없었음을 토로했는데, 이는 그 의미가 정확히 무엇인지 모르기 때문에 “다르다”고 말할 수밖에 없는 것이다. 시가 중단되기 이전에 그는 의미를 고정할 수 없을 만큼 사건에 대해 이해하지 못한 상태였고, 다시 시작된 부분에서 경험 이후 처음으로 이름을 내뱉을 수 있게 되었다. 휴지(caesura)는 화자에게 다른 시간과 다른 공간에서 트라우마가 반복되었음을 시각적으로 나타낸다. 일정시간의 연기가 있는 후 “시간의 점”이 이름으로 부를 수 있는 것이 되었다는 것은 애초의 사건이 다른 의미로 해석된 것으로 볼 수 있다. 트라우마는 이해불가능성으로 인해 반복하여 발생할 것을 가정하는데, 트라우마 사건 역시 그 구조상 다른 의미와 필수적으로 접속되어야 함을 가정한다. 화자의 지식 체계로 완전히 편입되지 않은 트라우마는 이해불가능성을 해소하기 위해 다른 의미의 접속을 시도하고, 보트 훔치기로 구체화된 화자의 트라우마가 “우주와 지혜의 영”이라는 비유적인 언어로 접속됨으로써 의미화를 시도하는 것이다.

『서곡』 제12권에는 “크리스마스”(Christmas) 일화(12: 288-335)가 등장한다. 이 일화는 사후적 사건이 앞선 사건에 효력을 발휘하는 방식을 보여준다. 앞선 사건은 그것이 일어났을 때 아무런 현전적 의미를 지니지 못하고 뒤따르는 사건과 결합함으로써 비로소 작동한다. 이 일화는 처음부터 크리스마스가 연상시키는 즐거운 감정과는 대조되는 불안한 감정으로 시작한다. 워즈워스는 크리스마스 때 방학이 시작되기 하루 전날 들판으로 나가는데, 그는 “열에 들뜨고, 지쳐서, 안절부절 못하는”(Feverish, and tired, and restless)(12: 289) 상태이다. 같은 문장에서 그는 들판으로 나간 목적이 시인과 형제들을 집으로 데려다 줄 말들을

기다리기 위한 것이라고 말하고 있지만, 들판으로 나가는 순간부터 시인은 불안한 상태였다. 들판에서 시인은 말들이 나타나기를 “초조하게”(impatient)(12: 290) 기다리는데, 일반적으로 단순한 기다림이 사람을 안절부절 못하게 만드는 것만은 아니라는 사실에 비추어볼 때, 그에겐 단정하기 어려운 복잡한 감정이 있는 것으로 보인다.

어린 위즈워스는 초조함 속에서 들판의 바위 하나에 시선을 두는데, 그 아래로 길은 두 갈래로 나뉘어 뻗어 있다. 자신을 데려갈 말이 어느 길에서 올지 알 수 없지만 시인은 “기대”(expectation)(12: 296)에 차 있으면서도, 어느 길에 시선을 두어야 할 것인지 갈피를 잡지 못하고 불안해한다. 그에 따라 그 길은 “불확실한”(uncertain)(12: 295) 것으로 그려진다. 시인은 확고히 움직이지 않는 바위에 눈을 의지했다가, 곧 길이 갈라져 있는 것을 보고 두 길 사이에서 중심을 잡지 못하고 흔들린다. 이는 말들이 올 것을 기다리면서 고정적인 것에 기대를 걸지만, 그와 동시에 불확실함을 느끼고 불안해하는 화자의 모습을 암시한다. 화자의 마음속에는 “기대”와 같은 즐거움과 “불안함”과 같은 부정적인 감정이 동시에 존재하는 것으로 보인다. 그리고 그 이면에는 자신이 기다리는 것이 어디서 나타날지 알 수 없는 어떠한 사실이 존재한다.

다음 행에서 그 날은 비바람이 “거셴”(Tempestuous)(12: 298) 폭풍우 치는 날이었던 것으로 묘사된다. 화자의 불안함이 시 전면에 드러난 이후에 이런 험악한 날씨가 묘사되었다는 점에서 “거친”(wild)(12: 298) 날씨에 대한 묘사는 실제 그 날의 날씨인지 또는 위즈워스의 감정 상태를 묘사하는 것인지 알 수 없게 만든다. 다시 시인은 폭풍우 속에서 확고부동한 바위에 “의지한다”(half-sheltered)(12: 299). 시인이 풀밭에 앉아서 보는 것은 “양 한 마리”(a single sheep)(12: 300)와 “산사나무 한 그루”(hawthorn)(12: 301)이다. 그것들마저 자욱한 “안개”(the mist)(12: 303) 때문에 제대로 보이지 않자, 시인은 “눈을 부릅뜨고”(Straining my eyes intensely)(12: 304) 자신이 보고자 하는 것을 보려고 노력한다. 자

신의 의지와는 상관없이 두 갈래로 나뉘어 있는 길, 갑자기 불어 닥치는 폭풍, 그리고 자신이 보고자 하는 것을 보지 못하게 만드는 안개와 같은 외부의 조건에서 시인은 굳건한 바위에 의지하고, 눈을 부릅뜨는 등 내 부로부터 노력하는 모습을 지속해서 보여준다. 그러나 양은 “웅크린”(couched)(12: 300) 모습이고, 산사나무는 “말라 죽어 있으며”(blasted)(12: 301), 풍경은 “보였다 말았다”(intermitting prospect)(12: 304) 한다. 시인의 노력에도 외부의 풍경은 처량한 모습이고, 시인의 힘이 작용하지 않는 어떤 불가항력적인 힘을 지닌 것으로 그려진다.

그 날의 일은 이와 같은 풍경 묘사에서 끊겨 있고, 바로 이어진 다음 문장에서 시인은 그가 아버지 집에 머문 지 열흘도 되기 전에 아버지가 돌아가셨음을 말하고 있다.

그 황량한 계절, 우리가
다시 학교로 돌아가기 전, 아버지 집에
열흘도 채 머물기 전에, 아버지는 돌아가셨고,
이제 고아가 된 나와 우리 삼형제는
무덤까지 아버지의 시신을 따라갔네.

Ere we to school returned,---

That dreary time,---ere we had been ten days
Sojourners in my father's house, he died,
And I and my three brothers, orphans then,
Followed his body to the grave. (12: 305-9)

이 부분에서 자세한 서술은 생략된 채, 시인과 형제들은 “고아”가 되었을 뿐이다. 이와 같이 시인에게 슬픔과 두려움을 자아내는 강력한 사건들은 기쁨과 불안이 혼재해 있는 역설적인 감정 상태에서 갑작스럽게 발

생한다. 아버지의 죽음은 언덕 위에서 자신을 데려갈 말을 기다리는 장면을 불확실하고 우울한 풍경으로 채색하게 한다. 풍경 묘사는 실제로 과거를 묘사했다기보다는 글을 쓰고 있을 때의 화자의 감정이 이와 같이 쓰게 한 것이라고 할 수 있다. 크리스마스 때였음에도, 역설적으로 당시 모든 계절이 “황량한” 것으로 그려지고 있고, “그 사건은 모든 슬픔을 촉발시킨 것”(The event, / With all the sorrow that it brought,)(12: 309-10)으로 정의되고 있다. 이것은 시인에게 커다란 충격으로 일어났을 아버지의 죽음이라는 사건이 슬픔을 촉발시켜, 당시를 회상하게 만들었기 때문이다. 아버지의 죽음은 들판에서 시인이 말들을 기다린 일련의 과정 이후 시간적으로 나중에 일어나지만, 이 사건 때문에 아버지의 죽음과 연관 있는 그 전에 본 풍경, 즉 자신을 데려갈 말을 기다리는 풍경이 불안감으로 묘사된 것이다. 머문 지 열흘도 되기 전에 갑작스럽게 닥친 아버지의 죽음이 이후에 글을 쓰는 순간에 과거의 기다림과 그 때의 풍경을 다시 보게 만듦으로써 사후적으로 시인에게 트라우마가 발생했음을 알 수 있다.

글을 쓸 때 트라우마가 발생하였다면, 처음의 풍경 묘사를 시인의 트라우마와 관련지어 다시 읽을 수 있다. 홀로 서 있는 양 한 마리, 산사나무 한 그루에 대한 묘사는 시인이 고아가 된 후에 쓴 것이고, 그렇다면 그 장면은 그의 트라우마로 인해 생긴 외로움이 반영된 것으로 볼 수 있다. 날씨는 시인이 아버지의 죽음을 맞닥뜨렸을 때의 혼란스러움처럼 어둡고, 거친 것으로 그려져 있고, 사방의 풍경이 보였다 말았다 한 것은 모든 것이 불확실한 상황의 불안감으로 다시 읽을 수 있다. 이렇게 될 때, 앞의 묘사는 미래의 사건을 예시하는 불안한 묘사가 된다. 말을 기다리는 과거의 일은 아버지의 죽음이라는 미래의 사건을 예시하는 묵시적인 역할을 하고, 이것은 글을 쓰는 현재의 감정과 공존한다. 캐루스에 의하면, 트라우마의 사건은 그것이 발생할 당시 상징질서 속에 충분히 통합되지 않았기 때문에 서사적 기억이 될 수 없다. 왜냐하면 서사적 기억이

란 과거의 완전한 이야기의 구조 속에 통합되는 것이기 때문이다. 그러므로 기억으로 구성된 역사란 글자 그대로 과거 속에 자리를 잡고 있는 것도 아니고 현재 속에 자리를 잡고 있는 것도 아니다. 왜냐하면 과거에는 그 사건이 충분히 경험되지 않았기 때문이고 현재 속에서는 그것의 정확한 의미가 이해되지 않았기 때문이다(*TE* 106). 과거의 이해불가능성과 현재에도 고정되지 않은 의미는 알 수 없는 불안감으로 시간의 연속성을 깨뜨린다.

이와 같이 트라우마가 의미를 갖게 되는 것은 시간적인 연기로 인해 과거의 경험이 반복될 때이다. 트라우마가 묵시적인 것이 되는 것은 그 사건이 연기된 이후에 반복되었을 때이다. 아버지의 죽음은 처음에는 시인에게 이해 불가능한 일이었고, 충격과 슬픔만을 안겨 주었다. 시간적으로 그 사건이 연기된 후 글을 쓸 때 아버지의 죽음은 자신이 말을 기다리면서 본 풍경과 더불어 죄의식과 외로움으로 재구성된다. 지금의 자신을 의식하는 하나의 의식과 과거의 또 다른 의식은 팽팽한 긴장감을 유지하며 아름다움과 공포를 공존하게 하는 이유가 된다(이정호 129). 그리고 그러한 재구성은 실제인지 머릿속에 되새겨봄에 의해서인지 알 수 없지만 “자주 그 곳에 갔던”(I oft repaired)(12: 325) 시인의 반복적인 행위에 의해 가능하다.

『서곡』의 “교수대(The gibbet-mast)” 일화(12: 223-87)는 트라우마의 문제가 사건의 속성이 아니라 주체의 기억의 문제임을 보여준다. 특히 이 일화는 교수형에 대한 모든 흔적이 사라지고 단지 남아있는 살인자의 이름이 불러일으키는 트라우마에 대해 묘사한다. 트라우마와는 하등 관계가 없을 수 있었던 살인자의 이름과 우연한 길 잃음이라는 두 사건이 이제 서로 결합됨으로써 시인에게 지울 수 없는 공포심을 자아낸다. 이 일화에는 워즈워스는 유년기의 어느 날 말을 타고 길을 떠나는데, 그만 길동무를 놓치고 만다. 이 길 잃음 혹은 홀로 있음은 트라우마 사건의 독특성, 내재성을 암시한다. 이것은 트라우마가 그것을 겪는 이에게만 의

미 있는 것일 뿐, 객관적으로 모든 사람에게 똑같이 충격을 주는 것은 아니라는 사실에서 기인한다. 워즈워스는 “겁에 질려”(through fear)(12: 232), 말을 끌고 골짜기에 이르는데 그 곳은 오래 전에 어떤 살인자가 쇠 사슬로 교수형을 당한 장소이다. 겁에 질렸다는 것은 그 원인이 무엇인지 알 수 없지만 이미 트라우마를 겪기 전에 어떤 사건이 잠재되어 있음을 지시한다. 이 잠재된 사건은 시인이 길을 읽고 헤매다 살인자의 이름과 우연히 마주침으로써 트라우마로 현재화된다. 잠재된 어떤 사건이나 살인자의 이름은 개별적으로는 트라우마와 아무 관련이 없지만 서로 결합할 때 시인에게 커다란 공포심을 자아낸다.

교수대 기둥은 다 무너졌고, 골격과 형틀도
사라져버렸네. 그러나 그 끔찍한 일이
벌어진 직후 근처 풀밭에, 누군가가
살인자의 이름을 새겨놓았었네.

The gibbet-mast had mouldered down, the bones
And iron case were gone; but on the turf,
Hard by, soon after that fell deed was wrought,
Some unknown hand had carved the murderer's name. (12: 234-7)

그러나 그 곳을 묘사하는 구체적인 설명은 볼 수 없고, 오히려 “교수대 기둥은 무너지고”, 과거의 형상을 상상할 수 있는 “최소한의 뼈대인 골격과 형틀도 사라져 버린” 모습으로 그려진다. 구체적인 모습이 없다는 것은 트라우마가 어떤 객관적인 실체 또는 속성 때문에 발생하는 것이 아니라는 것을 의미한다. 어떤 이에게는 사소한 것이 트라우마를 일으킬 수 있고, 심각한 사건이 반드시 트라우마를 일으키는 것도 아니다. 그럼에도 시인은 그 곳에서 일어난 일이 “끔찍한 일”이었음을 분명히 아는 것처럼

림 말한다. 폴밭에 새겨진 “살인자의 이름”을 그가 보았기 때문이다. 이름은 길 잃음이라는 사건과 결합하여 사후적으로 살인자의 죽음에 의미를 부여하고 어린 시인에게 트라우마를 발생시킨다.

다른 사람의 죽음은 어린 나이의 워즈워스가 이해할 수 없는 것임과 동시에 간접적으로 그 죽음을 목격하는 것은 커다란 공포를 불러일으키는 일이었을 것으로 보인다. 그러나 글을 쓰는 현재의 워즈워스는 살인과 살인자의 처형, 교수대의 의미를 다섯 살 때보다 훨씬 잘 알고 있다. “글자들이 산뜻했고 또 잘 보였네 / 그것들을 우연히 힐끗 보게 된 나는 겁에 질려 / 비틀거리며 길도 모르는 채 무턱대고 도망쳤네”(The characters are fresh and visible: / A casual glance had shown them, and I fled)(12: 245-46)에서 알 수 있듯이 그는 당시 이웃 사람들에 의해 주변이 “깨끗하게”(cleared)(12: 244) 정리된 살인자의 이름을 더욱 뚜렷하게 볼 수 있었다. 교수대가 있던 장소에 남아 있는 것은 아무것도 없고 살인자의 이름만이 있을 뿐이다. 살인자의 교수형을 증명하는 문서와 같은 물질적인 증거는 존재하지 않고, 단지 사형수의 이름이 남아 있을 뿐이지만, 그 이름은 어린 시인에게 공포를 불러일으킨다. 이름은 현실의 지시체의 존재를 보증하지만 그 자체로는 빈 기호에 불과함으로써 다른 의미와 감정의 도래에 언제나 열려 있다. 이름은 그 자체로 비어있기 때문에 특정한 의미로 결정되지 않는다. 그것은 의미에 붙어 있고, 현실을 구성하는 가능성을 담고 있다. 워즈워스에게 살인자의 이름은 지시할 수 없는 과거의 끔찍한 사건을 지니고 있는 기호가 되며, 길을 잃는 우연한 사건과 결합함으로써 고정할 수 없는 의미와 감정으로 그를 덮쳐오는 것이다.

다섯 살의 워즈워스에게 공포라는 감정을 불러일으키는 사건은 일어났지만, 아직 그것을 이해할 수 없음으로 해서 그는 무슨 일이 있었는지 결정할 수 없었다. 공포는 어린 워즈워스에게 너무 압도적인 것이었기 때문에 그를 사로잡을 뿐, 스스로를 분명하게 표현하는 매체는 가지지 못한다. 교수형을 당하고 사라진 사람이 누구인지는 모르지만, 살인자의

이름을 통해서 다섯 살의 워즈워스에게 감정이 전달되었다. 그 때까지 이름은 아직까지 고정되지 않은 것을 담고 있었는데, 길을 잃는 우연한 사건과 겹치면서 워즈워스에게 트라우마로 다가온 것이다.

시에서 살인자의 이름은 “해마다 이웃 사람들 사이에 떠도는 미신”(By superstition of the neighbourhood)(12: 243)이 덧붙여지는 것으로 그려지고 있다. 과거에 어떤 “끔찍한 일”이 일어났음을 알리는 살인자의 이름은 교수대의 형체가 사라진 후에도 거기에 남아 우연에 의해 다른 의미와 접속되어 새로운 의미를 구성한다. 이웃 사람들이 붙여준 미신과 같이 이름에 계속해서 의미가 덧붙여지고, 그것이 반복된다. 이것은 의미의 접속을 구성한다. 애초의 “끔찍한” 사건은 말로 형언할 수 없을 정도의 충격으로 사람들을 사로잡고, 사건이 있었음을 증명하는 살인자의 이름이 남아 감정을 불러일으키는 작용을 한다. “끔찍한 일”을 완벽하게 표현할 지식 체계를 갖지 못하기 때문에 감정만이 사건을 증언하고, 그 감정이 길을 잃은 사건을 계기로 워즈워스에게로 전달되어, 애초의 경험이 연기된 후에야 트라우마를 일으킨다. 이렇게 애초의 사건이 워즈워스에게 접속되어 트라우마를 일으켰다면, 살인자의 이름에 대한 워즈워스의 트라우마도 다른 의미로 접속될 수 있음을 구조적으로 담고 있다고 말할 수 있다.

겉에 질려 도망친 워즈워스는 공터로 올라가, “바닥이 드러난 웅덩이”(A naked pool)(12: 249), “봉화대”(the beacon)(12: 250), 그리고 “한 소녀”(A girl)(12: 251)를 보게 된다. 소녀는 주전자를 머리에 이고 오고 있었고, 그것을 목격한 워즈워스는 그것이 “흔한 광경”(An ordinary sight)(12: 254)이었음을 고백한다. 경험 직후에 처음 본 광경은 사실 특별한 것이 없는 일상적인 풍경이었던 것이다. 그러나 안내자를 찾아 두리번거릴 때, 즉 시간이 약간 지나 일행을 찾아야겠다고 생각하고 분주함과 동시에 혼자라는 사실이 떠올라 당황할 때, 똑같은 풍경은 모습이 달라져 버린다. “바닥이 드러난 웅덩이”는 황량한 자연 속에서 소년이 노출과 외

로움을 느끼고 있음을 나타내며(Ellis 24), “바람”은 죽음과 연관된 “어두운 힘”을 나타낸다(Weiskel 180). 그저 “공터”(the bare common)(12: 248)에 불과했던 곳이 “황폐한 황무지”(moorland waste) (12: 258)로 묘사되고, “정상에 세워진 봉화대”(The beacon on the summit)(12: 250)는 “외로운 고지를 장식한”(The beacon crowning the lone eminence) (12: 259) 곳으로, “한 소녀”(A girl)(12: 251)는 “애타우느”(vexed)(12: 260) 모습으로 바뀌어 버린다. 일상의 눈으로 바라볼 때는 평범한 것이 트라우마의 사건으로 인해 객관적이거나 과학적인 것으로 환원할 수 없는 독특한 대상으로 바뀌어 버린다. 트라우마는 시인이 바라보는 풍경 위로 순차적으로 미끄러지며, 장소의 묘사조차도 시인의 감정이 들어간 상태로 묘사된다. 지젝에 따르면 이는 객관적인 관점에서는 결코 이해하거나 해명할 수 없는 얼룩이다. 트라우마는 나의 일상의 시각(eye)을 기괴하고 이상하고 독특한 응시로 바꾸지만 결코 지울 수 없는 어떤 것이다. 봉화대와 물웅덩이처럼 풍경묘사와 관련하여 중요한 것은 트라우마로 인해 화자의 일상의 시각이 교란되고 특정 감정이나 욕망이 흔적으로 배어 있는, 화자만의 독특한 풍경으로 보인다는 점이다. 감정이나 욕망의 얼룩은 결코 내 일상의 시각에서 지워질 수 없다(GVLO 90-95). “흔한 광경”이었던 자연 속의 대상이 화자의 눈에 건조한 풍경으로 한 번, 그 다음 감정에 휩싸여 애초의 것과 달리 보이는 모습으로 바뀌어 두 번 나타나는 것처럼 말이다.

위즈워스가 바라보는 이들 대상은 어디에서 나왔는지 알 수 없지만, 살인자의 이름과 상관없는 것이면서도 물리적으로 교수대가 있던 장소와 멀지 않은 장소에서, 심리적으로 여전히 겁에 질린 상태에서 목격된 것으로 보아, 실제 풍경일 수도 시인의 트라우마가 반영된 것일 수도 있다. “바닥이 드러난 웅덩이”는 시간이 지났지만 그 전에 어떤 것이 있었음을 증언하고, “강한 바람에 휩쓸리는”(tossed / By the strong wind) (12: 260-1) 소녀는 과거에 “끔찍한 일”이 있었음을 증언하는 살인자의

선명한 이름을 본 이후 충격으로 비틀거리는 시인 자신의 모습을 반영한다. 이와 같이 실제 풍경은 이미 항상 트라우마의 얼룩으로 더럽혀져 있다. 트라우마는 “바닥이 드러난 웅덩이”와 같이 시간이 지난 후에 과거에 어떤 일이 일어났음을 증명하는 자체로 존재하고, 당시의 충격은 소녀 또는 시인을 비틀거리게 만들 정도로 과도한 증상으로 나타난다. 그러나 “바람 속에서도 주전자를 머리에 이고”(who bore a pitcher on her head)(12: 251) 가는 소녀처럼, 워즈워스는 트라우마의 충격에도 그것이 전달하는 역사를 이고 가는 모습으로 비춰 진다. “주전자”는 워즈워스를 짓누르는 트라우마의 무게, “바람”(the blowing wind)(12: 253)은 워즈워스를 통째로 뒤흔드는 충격, 그리고 그 속에서도 “전진해 나가는”(to force her way)(12: 252) 소녀의 모습은 트라우마의 후폭풍 속에서도 생존을 이어나가는 워즈워스의 모습으로 보인다. 트라우마란 “인간이 알 수 없는 언어들”(words that are unknown to man)(12: 255)을 필요로 한다는 사실을 직시하면서도 시인은 풍경 속의 다른 대상으로 옮겨 충격을 증언하고 있기 때문이다.

이후 “웅덩이”와 “봉화대”의 광경은 워즈워스에 의해 세 번째로 다시 묘사되는데, 그 때는 그가 “축복받은 시절”(the blessed hours)(12: 261) 이라고 부르는 때이다. 이때는 1787년 여름 워즈워스가 케임브리지로 떠나기 직전일 것으로 추정되는데, 사건이 있던 훨씬 뒤의 성인이 된 워즈워스가 본 광경이다. 그는 이제 그 풍경을 “매일”(in daily presence)(12: 263) 볼 수 있게 되고, 사랑하는 이와 함께 거닐면서 “기쁨”(pleasure)(12: 266)을 느끼게 된다. 바위와 봉화대가 여전히 “황량하고”(dreary)(12: 264), “치량한”(melancholy)(12: 265) 것으로 묘사됨으로써, 트라우마를 일으키게 한 감정은 그대로 남아 있지만, 최종적으로 그것은 “기쁨과 황금빛 꿈”(A spirit of pleasure and youth's golden gleam)(12: 266)으로 나아갈 수 있는 것이 된다.

“시간의 점들”은 대개 길 잃음과 그것으로부터의 회복이라는 방향으로

나아간다. 그런데 이러한 상실과 회복은 “심연”(depth)(12: 272)이나 “어떤 토대”(something of the base)(12: 274)에 의존하고 있다. 그것은 기억이 어렴풋이 가져올 수 있는 근원이라고 볼 수 있다. 트라우마 이론으로 해석할 때, “심연”이나 “어떤 토대”가 이미 전제하고 있는 것은 애초에 사건에 접속할 수 있는 가능성, 잠재성이다. 수많은 의미의 접속을 통해 어느 정도 트라우마가 의미체계로 접속될 때 비로소 과거의 길잃음 또는 트라우마를 바라볼 수 있기 때문이다. 따라서 “심연”과 “어떤 토대”의 정체가 무엇이든 의미의 접속 가능성을 이미 그 본성상 지니고 있는 것이다. 워즈워스의 시에서 자연이 상상력으로, 자기의식으로, 혹은 비유적인 언어로 접속되어야 하듯이 말이다. 워즈워스가 유년기는 위대함의 토대가 된다고 말하면서도 그 위대함은 자신으로부터 오는 것이라고 역설하듯이, 트라우마가 원동력이 되게 하는 힘은 자신의 내부에 구조를 가지고 있는 트라우마의 접속 가능성에서 올 수 있다. 지나간 날들은 “되 돌아와”(Return)(12: 278), 트라우마를 일으키지만, 이것은 동시에 “인간의 힘이 숨어 있는 장소를 / 열리게”(he hiding-places of man's power / Open)(12: 279-80) 한다. “접근하려는 찰나, 닫혀버린다는 것은”(I would approach them, but they close)(12: 280) 트라우마의 사건을 접했을 때 워즈워스에게 일어나는 자기의식의 봉쇄를 의미한다. 어느 정도 그것을 이해하면 “어렴풋이 보이게”(I see by glimpses)(12: 281) 되지만, 다른 체계로 접속되지 않고 트라우마가 봉쇄된 상태에서 세월이 가면 트라우마의 의미를 전혀 볼 수 없게 될 것이다.

그래서 아직

할 수 있을 때, 언어로 표현할 수 있는 한,
 내가 느낀 것에 실체와 생명을 주고 싶네,
 훗날의 복원 위해 과거의 정신을 간직하면서.
 이것이 내 희망이라.

and I would give,
While yet we may, as far as words can give,
Substance and life to what I feel, enshrining,
Such is my hope, the spirit of the Past
For future restoration, (12: 282-6)

“교수대 일화”를 마무리하면서 워즈워스가 “언어로 표현할 수 있는 한” “훗날의 복원을 위해” 노력하고 싶다고 말하는 것은, 트라우마를 증언해야 한다는 의무처럼 들린다. 트라우마는 언어 체계에 속하지 않으므로 사건 당시 의식의 봉쇄를 가져오지만, 다른 의미로 전달되는 구조로 인해 회복의 가능성을 스스로 담고 있다. 워즈워스의 희망은 자신의 트라우마를 듣는 데 귀 기울여야 한다는 의무를 받아들이는 데에 있을 것이다.

시인에게 트라우마가 발생한 이후 반복적으로 그 사건을 경험할 때면, “내면의 소요들이 촉발된다”(Some inward agitations thence are brought) (12: 332). 그러한 소요는 시인에게 죄의식과 같은 괴로운 감정을 불러일으키는 두려운 것이지만, 거기서 무슨 일이 있었음을 알려 주는 지표로 작용한다. 그리고 그것은 “임무”(office)(12: 333)를 띠고 있다. 시인이 시를 통해 고통스런 트라우마를 들려주듯이, 그것은 다른 사람의 트라우마를 들어야 한다는 명령과도 같다. 그것들이 자신의 임무를 다하여 워즈워스의 트라우마를 전달하듯이, 독자는 다른 사람의 트라우마를 듣는 의무를 다해야 할지도 모른다.

III

워즈워스가 “시간의 점들”에서 느끼는 감정은 사건을 경험한 이후 알

수 없는 불안감으로 남아 있고, 그것이 새로운 사건과 접촉함으로써 다시 환기되는 구조를 지닌다. 워즈워스가 글을 쓰는 현재의 순간의 감정은 과거의 사건에 의미를 부여한다. 그 구조에 따라 워즈워스의 감정은 과거에 한 사건이 있었음을 지시하면서 다음 단계로의 전이를 내포하게 된다. 시에 드러난 감정은 과거에 실제로 워즈워스에게 일어났던 감정이기 보다는 이후에 글을 쓰는 순간에 재구성된 감정이다. 글을 쓰는 순간은 과거의 사건의 관점에서 볼 때 미래의 시간으로서, 시를 쓰는 순간은 처음부터 끝까지의 모든 것을 알고 있는 상태라는 점에서 과거의 일인 기억 속의 일들은 예언적인 것이 되어 버린다. 감정은 실제로 그 일이 일어나버림으로써 묵시적인 것이 되는 것이다. 이런 관점에서 볼 때, 글을 쓸 때의 감정은 과거에 사건에 투사되고 과거의 감정은 새롭게 발생한 것이 된다. 따라서 그것은 순전히 과거의 감정도 현재의 관점에서 투사된 감정도 아닌 이 둘의 결합으로 생긴 것이다. 이때의 감정은 과거와 현재의 시간이 겹쳐 있는 상태에서의 감정이라 할 것이다. 이 부분에서 감정의 시간성은 애매하게 남아 있고, 두 시간이 겹쳐 있다는 점에서 그 의미를 결정할 수 없다. 이 때 의미를 결정할 수 없다는 것은 사건에 대한 불가해함으로 남는다.

“시간의 점들”이 갖는 이런저런 속성으로 트라우마적이거나 아니라고 객관적인 잣대로써 결정할 수는 없다. 트라우마와 관련하여 내린 이해나 지식에 의존한 결정은 임의적인 것이기 때문이다. 트라우마는 예상치 않게 갑작스럽게 충격적으로 출현하고 의미나 지식의 부재를 가져오며 다른 의미로 접속되기 위해 연기된다. 그러나 트라우마의 출현이 가져오는 예기치 않은 충격은 그 사건 안에 담겨진 진리의 필연성을 보장한다. 트라우마 사건이 예기치 않게 나타날 경우 보이는 충격 자체가 그 특정 대상에 대응하는 증상의 유일무이성을 보장한다. 캐루스가 말한 이해불가능성이 트라우마 사건의 반복을 야기하고, 반복의 과정에서 나타나는 충격이 상징화의 실패를 증명하기 때문이다. 예기치 않게 나타난 것이므로

그것은 가능한 경험의 대상 일반으로 환원되지 않는 특정한 것, 유일무이한 것이고, 그것에 대한 증상 또한 특정한 것, 유일무이한 것이 된다. 예기치 않은 사건 자체의 충격이 트라우마의 필연적 원리라면, 오로지 트라우마 사건이 예기치 않게 충격적으로 출현할 때만 그 사건의 출현은 필연적이며, 그에 대응하는 증상 또한 필연적이다.

트라우마는 '구조'로 인해 사건의 반복의 필연성을 내재하고 있다. 그것은 사건 자체의 의미를 단순한 표시로 이해하려는 함몰된 시각에서 벗어나, 필연적인 구조를 발견하고 역사로 나아갈 수 있는 원동력을 제공한다. 캐루스는 트라우마의 경험은 다른 사람의 경험으로 확장됨으로써 공동체의 문제로 확장될 수 있다고 말한다. 그는 "우리는 역사의 트라우마적인 본질은 사건이 타자를 포함하는 범위에서만 역사적이라고 말할 수 있을 것"(UE 18)이라고 말한다. 지식과 이해의 부재를 가져오는 트라우마의 충격적인 출현은 그 필연성 때문에 단순한 표시로 환원될 수 없고, 시간과 공간을 달리할 뿐 손상되지 않은 진리의 필연성을 보장한다. 그것이 독자가 강렬한 "시간의 점들"에 귀 기울여야 하는 이유가 된다. 그리고 그렇게 타인의 트라우마에 귀 기울일 때, 타자를 포함하는 역사성의 의미를 트라우마에서 발견할 수 있을 것이다. 트라우마 이론을 본격적으로 분석하면서도 공동체 문제로 이를 확장시키는 캐루스의 이론은 탈구조주의에서 벗어나 새로운 해답을 제시할 수 있을 것으로 보인다.

(부산대학교)

■ 주제어

윌리엄 워즈워스, 트라우마, 서곡, 시간의 점들, 기억

■ 인용문헌

- 박찬부. 「기억과 서사 : 트라우마의 정치학」. 『영미어문학』95 (2010. 6), 101-134.
- 이정호. 「죽음 길들이기와 삶 끌어 안기로서의 시쓰기: 워즈워스의 『서시』 읽기」. 서울: 서울대학교출판부, 1991. 109-37.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995. Abbreviated as TE.
- _____. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996. Abbreviated as UE.
- de Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, 1984.
- Ellis, David. Wordsworth, *Freud and the Spots of Time: Interpretation in the Prelude*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton UP, 1995.
- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. James Strachey. London: Hogarth Press, 1953-74. Abbreviated as SE.
- Hartman, Geoffrey. *Wordsworth's Poetry, 1787-1814*. New Haven: Yale UP, 1964.
- Larkin, Peter. "Wordsworth's Maculate Exception: Achieving the "Spots of Time." " *Wordsworth Circle*. 41.1(2010): 30-35.
- Weiskel, Thomas. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: The John

Hopkins UP, 1986.

Wordsworth, William, *The Prelude 1799, 1805, 1850*. Eds. Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams and Stephen Gill. New York: Norton, 1970.

Žižek, Slavoj. *For They Know not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. New York: Verso, 1994. Abbreviated as EPF.

_____. *Gaze and Voice as Love Objects*. Eds. Renata Salecl & Slavoj Žižek. Durham: Duke UP, 1996. Abbreviated as GVLO.

■ Abstract

The Structure of Trauma: Rereading *The Prelude* and Spots of Time

Lee, Ji-Ah

(Pusan National University)

In *The Prelude*, Wordsworth represents a specific experience in his childhood through “spots of time,” which tells us about the trauma occurring at the moment of a later writing. Central to the very immediacy of spots of time is a gap that carries the force of the events; it does so precisely at the expense of simple knowledge and memory. The traumatic event, for example, in the boat-stealing anecdote is not experienced fully at the time but only belated in their repeated possession of the speaker who experiences them. Only in later time does the speaker identify “the grim shape” as “the Wisdom and Spirit of the universe.” In another anecdote, the poet in youth is lost and comes to a spot where there was once a murder and the murderer’s initials suddenly and mysteriously appeared soon after and were carved by an unknown hand. When the murderer’s name is combined with the accident of his being lost, it evokes irresistible fear in young Wordsworth’s mind. He flees in fright and confusion. The shock of his mind’s relation to the threat of death in the anecdote is not direct experience of the threat of the murderer, but precisely the missing of the experience, which is the fact that

the meaning of the traumatic event has not yet been fully known. Every time an overwhelming event occurs, an intense feeling erupts and traumatizes the speaker. The catastrophic events operate as an indicator of the fact that something happened before, which is often thought to be an “office”. The traumatic experiences show how the text and the reader are linked, in trauma, around which what is not known or not fully experienced.

■ Key Words

William Wordsworth, Trauma, The Prelude, Spots of Time, Memory

■ 논문게재일

○투고일:2014년 3월 25일 ○심사일:2014년 4월 8일 ○게재일:2014년 4월 30일

『영어권문화연구』 발간 규정

제1조 (학술지 발간의 목적과 성격)

- (1) 동국대 영어권문화연구소(이하 ‘연구소’라 칭함)는 영어권 문화와 문학을 연구하고 교육하는 학자들의 연구활동과 정보교환을 촉진하기 위해 정기적으로 학술지 『영어권문화연구』(*The Journal of English Cultural Studies*)를 발간한다.
- (2) 본 학술지는 영어권문화연구와 관련된 논문들을 게재함을 원칙으로 하며 논문의 내용은 영어권의 인문, 철학, 문학, 문화 연구나 동서양의 문학, 철학, 종교 등의 비교 연구나 학제적 연구의 범위 안에 포괄될 수 있는 독창적인 것이거나 그러한 연구에 도움이 될 수 있는 것이어야 한다.

제2조 (학술지 발간 일정)

- (1) [학술지 발간] 학술지는 매년 6월 30일과 12월 31일 연 2회 발간한다.
- (2) [원고 접수와 심사] 원고는 수시 접수를 원칙으로 하며 기고자에게 게재 희망호를 명시하도록 요구한다. 논문 접수 마감은 봄-여름호는 4월 30일, 가을-겨울호는 10월 31일로 하고 이때까지 접수된 논문에 대해 해당호 게재 여부를 위한 심사를 진행한다. 기한 보다 늦게 투고된 논문들에 대해서는 편집회의를 통해 심사 여부를 결정한다. 투고 및 심사일정은 다음의 표와 같다. 투고 및 심사 일정에 변경이 필요할 경우에는 편집회의를 통해 결정한다.

호	투고 마감	심사	수정본 접수마감	심사 완료
봄-여름 호	4월 30일	5월 5일 ~ 25일	6월 5일	6월 15일
가을-겨울 호	10월 31일	11월 5일 ~ 25일	12월 5일	12월 15일

제3조 (학술지의 발간규정에 대한 심의 및 제/개정)

- (1) 학술지의 발간규정에 대한 심의 및 제/개정은 편집위원 3분의 2 이상의 동의를 얻어 편집위원회에서 확정하고 편집위원장이 이사회에 보고한다.

부 칙

본 규정은 2010년 8월 30일부터 시행한다.

본 규정은 2012년 12월 31일부터 시행한다.

『영어권문화연구』 편집위원회 운영 및 심사 규정

제1조 (편집위원회의 설치목적과 구성)

- (1) 연구소에서 발행하는 학술지 『영어권문화연구』의 편집과 출판에 필요한 업무를 담당하기 위해 편집위원회를 설치, 운영한다.
- (2) 편집위원회는 학술지에 수록될 논문의 심사 및 발간에 관한 제반 사항을 수행한다.
- (3) 편집위원회는 편집위원장과 편집위원들로 구성한다.
- (4) 편집위원장은 연구소 운영위원 중에서 선임한다.
- (5) 업무수행의 효율성을 위해 편집위원 중에서 편집 간사를 선임할 수 있다.
- (6) 편집위원회는 10인 내외로 구성한다.
- (7) 편집위원은 학문적인 조예가 깊고, 연구소활동에 적극적으로 참여하는 회원 중에서 전문성, 대내외적 인지도, 경력사항, 연구실적, 연구소기여도, 지역 등을 고려하여 이사회에서 선임한다.
- (8) 편집위원은 연구실적이 우수한 상임이사나 회원 가운데서 추천을 받아 이사회 2/3 이상의 동의를 얻어 연구소장이 임명한다.
- (9) 편집위원의 임기는 최소 2년으로 하고 연임할 수 있다.
- (10) 편집위원회는 연구소에서 추진하는 기타 출판 사업과 관련하여 연구소이사회에 요청이 있을 경우, 이를 지원하도록 한다.
- (11) 편집위원은 전공 영역을 고려하여 투고 논문을 세부 전공에 맞게 심사할 수 있도록 각 분야의 전문가들로 고루 선정한다.

제2조 (편집위원회 구성원의 임무)

- (1) 편집위원장은 『영어권문화연구』의 편집과 출판에 관련된 제반 업무를 총괄 조정하고 편집위원회의 원활한 운영을 도모한다. 또한, 학술

지와 관련하여 제반 대외 업무를 수행한다.

- (2) 편집위원장은 학술지의 편집 및 출판회의를 주관하고, 원고를 두고 받아 관리하며, 심사를 진행한다. 편집회의에 투고된 원고를 보고하면서 각 논문마다 전공분야에 맞는 심사위원을 추천받아, 해당 논문에 대한 3인 이상의 심사위원회를 구성하여 규정에 따라 심사를 진행하고 관리한다.
- (3) 편집위원은 편집위원장의 요청에 따라 편집회의에서 논문심사위원을 추천하고 위임받은 논문에 대한 심사를 수행한다.
- (4) 편집위원장과 편집위원은 연 2회 이상 학술지의 편집방향과 특성에 대해 협의한다. 특히 특집호를 기획할 경우, 편집위원장은 편집위원 전원의 의견을 수렴하고 편집위원 과반수 이상의 동의를 얻어 예정 발행일 8개월 전까지 편집계획을 수립하고 연구소의 이사회에 보고한다.

제3조 (원고 접수, 논문 심사, 사후 관리)

- (1) [접수 및 관리] 투고된 원고의 접수 및 심사와 관련된 제반 사항과 절차는 편집위원장이 총괄한다. 편집위원장은 접수된 원고마다 투고자의 인적 사항, 논문 투고 및 심사 현황, 출판 등 사후 관리를 일람할 수 있는 원고 대장을 작성하여 관리한다.
- (2) [심사 송부] 논문의 심사는 심사의 합리성, 투명성, 공정성을 위해 투고자와 심사자의 인적 사항을 공개하지 않고(blind test) 인비로 진행한다. 편집위원장은 접수한 논문의 저자에 관한 모든 사항을 삭제한 후 심사위원회에 송부한다.
- (3) [심사위원 위촉] 각 논문의 심사위원은 그 논문에 적합한 전공분야 3인의 편집위원으로 연구 기여도, 심사경력 등을 고려하여 편집위원회의 편집회의에서 선정하여 위촉한다. (편집위원 중에 해당분야 책임자가 없을 시에는 다른 회원에게 심사를 위촉할 수 있다.)

(4) [심사 일정] 심사위원은 심사를 위촉받은 후 20일 이내에 심사 결과를 심사결과서와 함께 편집위원장에게 통보한다.

(5) [심사 기준] 논문심사는 1) 학회계재 형식 부합성, 2) 내용의 창의성, 3) 논지의 명확성, 4) 논증과정(문단간 연계성, 인용근거의 정확성, 구성의 밀도, 문장의 명증성, 설득력 등), 5) 주제의 시의성, 6) 논리적 논지전개, 7) 학문적 기여도와 같은 논문의 질적 심사와 8) 논문 형식, 9) 참고자료의 적합성, 10) 영문초록과 주제어가 적절한지 등과 같은 형식 평가를 중심으로 평가한다.

심사자는 평가결과를 연구소의 심사결과서 양식에 따라 서술식으로 평가하고 종합평가 결과를 ‘계재 가’, ‘수정 후 계재’, ‘수정 후 재심사’, ‘계재 불가’ 중 택일하여 판정한 후 논문심사결과서를 편집위원회로 송부한다. ‘계재 가’ 판정이 아닐 경우 그 이유나 수정-보완 지시 및 계재 불가 사유를 구체적으로 서술하도록 한다.

(6) [계재 판정] 논문의 계재여부는 해당 분야에 학문적 조예가 깊은 전공자 3인으로 구성된 심사위원회의 심사결과를 기준으로 결정한다. 심사위원 2인 이상이 ‘계재가’ 혹은 ‘수정 후 계재’로 평한 논문만을 원칙적으로 계재 대상으로 한다. 각 논문에 대해 2인 이상의 심사위원이 ‘계재 불가’로 판정하면 그 논문은 해당호에 계재할 수 없다. 그 구체적인 판정기준은 다음과 같다.

가) 계재 가 : 논문 심사 결과 편집위원(심사위원) 3인 중 2인 이상의 “계재 가” 판정이 나왔을 경우.

나) 계재 불가 : 논문 심사 결과 편집위원(심사위원) 3인 중 2인 이상의 “계재 불가” 판정이 나왔을 경우.

다) 수정 후 계재 : 사소한 문제점들이 있어 약간의 수정이 필요한 경우로서, 심사위원 3인 중 2인 이상이 “수정 후 계재” 혹은 그 보다 상위의 종합평가결과로 판정하는 경우.

라) 수정 후 재심사 : 크고 작은 문제점들이 많아 대폭적인 수정을 한

후에 재심사가 요구되는 경우로서, 심사위원 3인 중 2인 이상이 “수정 후 재심사” 혹은 그보다 하위의 종합평가 결과로 판정하는 경우.

- (7) [심사 결정 및 보고] 편집위원장은 심사위원 3인의 논문심사 보고가 완료되면 편집위원회를 소집하여 심사보고서를 검토한 후 게재 여부를 최종 결정한다. 편집위원장은 해당 논문에 대한 편집위원회의 결정을 투고자에게 통지하며, 이때 심사위원 3인의 심사평 사본을 심사자 인적 사항을 삭제한 후 첨부한다.
- (8) [논문 수정 및 재심사] 심사위원이 ‘수정 후 게재’ 또는 ‘수정 후 재심사’로 판정한 때는 수정해야 할 사항을 상세히 적어 논문 필자에게 즉시 통보하여, 빠른 시일 내에 수정 보완 혹은 재심을 위해 다시 제출하도록 한다. 재심사는 1차 심사 위원 1인이 참여하고 2인의 신규 심사위원을 위촉하여 진행한다. 재심사의 경우 심사위원 2인 이상이 ‘수정 후 재심’이나 ‘게재 불가’로 판정하면 그 논문은 해당 호에 게재할 수 없다.
- (9) [심사결과 통보] 접수된 모든 논문은 연구소 일정에 따라 40일 이내에 필자에게 그 결과를 통보한다. 게재가 확정된 논문은 필자에게 유선이나 전자우편으로 게재 확정을 통보하고, 논문의 집필자가 학술지 발행 전에 <논문 게재 예정 증명서> 발급을 요청하면 편집위원장은 이 증명서를 발급한다. ‘게재 불가’로 판정된 논문은 집필자에게 <게재 불가 통지서>를 발송한다. ‘수정 후 게재가’나 ‘수정 후 재심사’로 판정받은 논문은 편집위원(심사위원)의 심사평과 함께 수정 후 다시 제출할 일시를 적시하여 수정제의서를 발송한다.
- (10) [심사결과에 대한 이의 신청] 논문 심사결과에 이의가 있을 경우, 편집위원장에게서 심사결과를 통보받은 후 5일 이내에 서면 혹은 전자메일로 이의신청을 할 수 있다. 논문 제출자의 이의 신청이 접수되면 편집위원회는 해당 심사위원에게 재심을 요청하고, 해당 심사

위원은 5일 이내에 재심사 결과를 편집위원회에 통보한다. 단, '게재 불가'로 판정된 논문은 투고자가 이의를 제기하는 경우 편집위원회 2/3 이상의 동의를 얻는 논문에 한해 재심을 진행한다.

- (11) [수정제의 수용원칙] 논문 집필자는 편집위원회의 수정제의를 있을 경우 이를 존중하는 것을 원칙으로 한다. 단, 수정제의를 수용하지 않을 경우 반론문을 서면이나 전자우편으로 편집위원장에게 반드시 제출한다. 수정제의를 수용하지 않고 재심요구도 없는 경우와 답변이 없는 경우에는 편집위원회에서 해당 논문의 게재를 거부할 수 있다.

부 칙

본 규정은 2010년 8월 30일부터 시행한다.

본 규정은 2012년 12월 18일부터 시행한다.

『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준

1. 논문의 구성

- (1) 제목 : 제목은 논문보다 큰 글자(14 포인트)를 사용하고 부제목 (12 포인트)이 있는 경우에는 주제목 다음에 콜론을 찍고 부제목을 쓴다. 작품제목은 영어로 쓴다.

예: 브라이언 프리엘의 휴머니티 이념: Translations를 중심으로

(2) 논문의 소제목

로마 숫자를 원칙으로 하고, 다음의 방법으로 표기한다.

- 서론부분: I. 서론 (영문논문의 경우, I. Introduction)
- 본론부분: II, III, IV. . . (구체적 소제목 명기는 저자의 필요에 따른다)
- 결론부분: V. 결론 (영문논문의 경우, V. Conclusion)

(3) 필자이름

- ▶ 논문 서두 우측 상단에 위치. 한글 성명을 쓴다.

예 : 홍길동

- ▶ 논문 본문 마지막, 주제어 전에 소속 학교 명칭을 넣는다.

- ▶ Abstract 경우에는 영문 성명 아래 영문 학교 명칭을 쓴다.

예 : Hong, Kil Dong (or Kil-Dong)

(HanKuk University)

- ▶ 영문 성명은 Hong, Kil Dong으로 한다.

- ▶ 공동필자의 경우: 맨 앞에 위치한 필자가 제1필자이고, 그 다음의 공동필자는 가나다 순 (영어 이름의 경우 알파벳순)으로 기재한다.

(4) 참고 / 인용 문헌(References / Works Cited)

본문이 끝난 뒤 반드시 인용 문헌(11 포인트)이라는 제목 하에 참고 및 인용 자료의 서지사항을 열거하고 인용 문헌이 끝나면 200 단어 내외의 영문 요약을 붙인다.

(5) 영문 요약

논문제목(14 포인트)은 영어로 쓴다. 제목 1줄 밑 오른쪽 끝에는 필자의 영문이름을 쓴다.

예: Myth-seeking Journey in Brian Friel

Hong, Gil Dong

(Dongguk University)

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

Its main objective is. . . .

(6) 주제어

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

(7) 본문

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

2. 한글 논문에서의 외국어 사용

- 고유명사의 경우 작품명은 우리말로 번역하고 인명은 우리말로 옮겨 적되 교육인적자원부 제정 외국어 발음 규정을 따른다.
- 처음 나오는 모든 외국어는 괄호 속에 원어를 제시하되, 두 번째 부터는 원어제시가 필요 없다. 작품명과 번역된 저서명은 처음에 번역한 제목을 『 』 안에 쓰고 이어서 () 안에 원어 제목을 병기하고, 그 다음에는 번역된 제목만 쓴다. 한글 논문 제목은 「 」 안에 쓴다.
예: 『욕망이라는 이름의 전차』(A Streetcar Named Desire)

3. 강조와 들여쓰기 (Indentation)

- (1) 본문 중에서 강조하고자 하는 부분이 있을 때에는 방점 혹은 밑줄을 사용하지 아니하고 ‘ ’ 안에 쓰며, 인용문 중 강조 부분은 원저자의 명기에 따르고, 논문 필자의 강조는 이탤릭체로 쓰며 인용문 끝 출처 표시 다음에 한 칸을 띄고 (원문 강조) 혹은 (필자 강조)를 명시한다.
- (2) 모든 새로운 문단은 두 글자만큼(타자 철자 5칸) 들여쓰기를 한다.

4. 인용 및 출처 밝히기

모든 인용문은 한글로 번역하고 바로 뒤의 괄호 안에 원문을 덧붙인다.

- (1) 직접인용의 경우
 - 한글로 된 번역본에서 인용할 경우에는 “ ” 안에 인용문을 쓰고 이어서 () 안에 출처를 밝히고 괄호 밖에 마침표를 찍는다.
예: 레이몬드 윌리엄즈(Raymond Williams)도 말하듯이, “주인공은 죽지만 비극의 종말은 항상 삶의 가치를 더욱 확인시켜 준

다”(55-56).

- 외국어 원본에서 인용할 경우 “ ”안에 한글로 번역된 인용문을 쓰고 이어서 ()안에 원문을 쓴 후에 적절한 문장부호를 사용하고 출처를 밝힌다.

예: “역설적으로, 오늘의 등장인물들은 저급하다고 여겨질 수도 있는 열정을 통해서 자신들의 위대함을 구축한다”

(Paradoxically, O'Neill's characters achieve their greatness through passions that might be thought of as base. 428-29).

예: “어제의 고통”(yesterday's pain, 471)

- (2) 간접인용의 경우 출처는 문장의 마지막에 칸을 띄우지 않고 바로 이어서 ()안에 쪽수를 밝히고 괄호 다음에 마침표를 찍는다.

예: 레이먼드 윌리엄즈(Raymond Williams)도 말하듯이 주인공은 죽지만 비극의 종말은 항상 삶의 가치를 더욱 확인시켜 준다고 할 수 있다(55-56).

(3) 독립인용문

- 두 줄 이상의 인용의 경우 독립인용을 원칙으로 하며 이 때 독립인용문의 위쪽과 아래쪽은 한 줄씩 비워 놓는다. 독립인용문의 첫 줄은 어느 경우에도 들여쓰기를 하지 않으나 두 개 이상의 연속된 문단을 인용할 경우 두번째 문단부터 들여쓴다. 또한 독립인용문은 본문보다 작은 9 포인트의 글자를 사용하고 전체적으로 좌우를 5칸 정도 본문보다 들어가게 한다.

- 괄호를 사용하여 독립인용문의 출처를 밝힌다. 본문중 인용과 달리 인용문 다음에 마침표를 찍고 한 칸 띄 다음 괄호를 시작한다.

예: 길을 가다 영희를 만났다고 그가 말했다. (15)

(4) 인용문중 논문 필자의 첨삭

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

예: 길을 가다 . . . 만났다고 그가 말했다.

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

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

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

(5) 구두점과 인용문

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

예: 인호는 “영어,” “불어”에 능통하다고 “철수가 주장했다.”

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

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

6. 서지 사항

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

(2) 단 한국어로 번역된 외국 문헌을 명기할 경우 다음의 순서에 따른다.

- 저자 항목: 원저자의 한국어 발음 이름 중 성, 성표, 이름 순으로 기재한다.
- 번역자 항목: 번역자 이름을 쓰고 “역”을 붙인다.
- 서명 항목: 번역된 책 명을 겹낫표 안에 쓰고 괄호 안에 원서 명을 이탤릭체로 쓴다.
- 출판 배경 항목: 번역서의 출판 도시, 출판사, 출판 연도 순으로 쓴다.
예: 윌리엄스, 레이몬드. 이일환 역. 『이념과 문학』(Marxism and Literature). 서울: 문학과 지성사, 1982.

(3) 하나의 문헌에 관한 서지항목의 길이가 길어서 한 줄 이상이 될 때 두 번째 줄부터 6칸 들여 쓰도록 한다.

예: Lewis, C. S. “View Point: C. S. Lewis.” Twentieth Century Interpretations of Sir Gawain and the Green Knight. Ed. Denton Fox. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968. 110-22.

(4) 외국문헌 서지목록에 국내문헌도 함께 포함시킬 때는 국내문헌을 가나다순에 의해 먼저 열거한 다음 외국문헌을 알파벳 순으로 열거한다.

(5) 외국대학 출판사의 경우 University는 U로 Press는 P로 줄여쓴다. 외국출판사의 경우 Publishers, Press, and Co., 등의 약호는 모두 생략하고 하나의 머리 이름만 쓴다.

예: Harper, Norton, Houghton, Routledge 등.

예외로 Random House로 표기한다.

(6) 같은 저자의 2개 이상 출판물을 명기할 때는 두 번째부터 저자이름은 다섯칸의 밑줄로 처리한다. (____.)

- (7) 공동저자의 경우, 맨 앞에 위치한 저자가 제1 저자이고, 그 다음의 공동 저자는 가나다 순 (영어 이름의 경우 알파벳 순)으로 기재한다.

- (8) 기타 상세한 논문 작성법은 MLA 최신판을 따르고 그 기준을 한국어 논문 작성법에 응용하도록 한다.

『영어권문화연구』 투고 규정

1. [학술지 발간] 매년 6월 30일과 12월 31일 연 2회 발행하며, 한글논문은 앞부분에 외국어 논문은 뒷부분에 게재한다.
2. [원고 제출시한] 6월호(봄-여름호)는 4월 30일, 12월 호(가을-겨울호)는 10월 31일까지 편집위원장에게 투고 예정논문을 제출한다.
3. [논문의 내용] 투고 논문의 내용은 영어권의 인문, 철학, 문학, 문화 연구나 학제적 연구의 범위 안에 포함될 수 있는 독창적인 것이거나 그러한 연구에 도움이 될 수 있는 것이어야 한다.
4. [기고 자격] 논문투고 자격은 원칙적으로 영어권문화연구에 관심 있는 대학원 박사과정 이상의 전공자나 연구자로 한다. 다만 석사과정생의 경우는 지도교수의 추천과 연구소장의 결정을 필요로 한다.
5. [원고 작성 및 기고 요령] 『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령을 따른다.
6. [편집요령] 『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준에 따른다.
7. [심사기준] 『영어권문화연구』 발간 및 편집위원회 운영 규정 제4항(원고 접수, 논문 심사, 사후 관리)을 적용한다.
8. [논문 게재료] 논문 게재 시 연구비를 지원 받은 논문은 20만원, 일반 논문은 10만원을 논문 게재료로 납부하여야 한다.
9. [저작권 소유] 논문을 포함하여 출판된 원고의 저작권은 영어권문화연구소가 소유한다.
12. [규정의 개폐 및 수정] 본 규정의 개폐 및 수정은 편집위원회의 요청에 따라 이사회에서 개폐 및 수정을 의결한다.

『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령

『영어권문화연구』에 기고하는 논문은 아래의 원고 작성요령을 따라야 한다.

1. 논문은 제목을 포함하여 우리말로 쓰는 것을 원칙으로 한다. 한글로 된 논문은 본문에 한자와 영문 등을 쓰지 않기로 하되, 꼭 필요한 경우 괄호로 처리하는 것을 원칙으로 한다. 외국어로 쓰는 경우 보편적으로 많이 사용되는 언어를 사용한다.
2. 외국어 고유명사는 한글로 표기하되, 처음 나올 때 괄호 속에 원어 표기를 제시한다. 작품명은 한글로 번역하되, 처음 나올 때 괄호 속에 원어 표기를 제시한다. 인용문은 번역하되, 필요에 따라 원문을 괄호 속에 병기한다. 운문의 경우에는 원문을 번역문 바로 아래에 제시한다. (인명이나 지명의 경우 해당 언어권의 발음을 존중하되, 결정이 어려울 때는 교육부 제정 외국어 발음 규정을 따르기로 한다.)
3. 각주는 연구비 관련 내용 및 재인용 사실을 밝히거나 본문 내용의 필수적인 부연 정보를 위해서 간략히 사용하고, 인용문헌의 명시에는 사용하지 않는다.
4. 미주는 가능한 사용하지 않는다. 실용논문의 경우 조사 및 실험 내용을 미주의 부록으로 첨부할 수 있다.
5. 컴퓨터를 사용하여 논문을 작성하되, 우리말 논문은 45자×450행, 영문논문은 70자×500행 (출판지면 약 20쪽) 내외로 한다. 논문의 작성은 가능하면 <아래한글>프로그램(hwp)으로 하고, 문단 모양, 글자 모양 및 크기 등은 기본양식으로 한다.
6. 직접, 간접 인용 부분의 마지막 구두점이 마침표의 경우에는 출처 표기 원칙을 적용 받아 (따옴표 다음의) 괄호에 이어서 표기한다.

7. 국내 서적이거나 논문을 인용하는 경우 본문 중에 괄호를 이용하여 미국현대어문협회(MLA) 『지침서(*MLA Handbook for Writers of Research Papers*)』의 규정에 따라 저자와 쪽수를 명시하고, 논문 말미에 다음과 같은 방법에 따라 인용문헌(Works Cited)으로 밝힌다.
 - 필자(또는 저자). 「논문제목」. 『책 이름』. 편자. 출판지: 출판사, 출판연도.
 - 영문문헌의 경우에는 다음과 같이 하고 책 이름은 이탤릭체로 한다.
 - 필자(또는 저자). 「논문제목」. 책 이름. 편자. 출판지: 출판사, 출판연도.
8. 국내문헌과 외국문헌을 함께 인용문헌으로 처리하는 경우, 국내문헌을 ‘가나다’ 순에 의해 먼저 열거한 다음, 외국문헌은 ‘ABC’순으로 열거한다. 인용문헌은 본문 중에 직접, 간접 인용된 문헌만을 명시하고 참고(references)로만 연구에 사용된 문헌은 (피)인용지수(impact factor)에 해당되지 않으므로 명기하지 않는다.
9. 기타 논문 작성법의 세부 사항은 미국현대어문협회(MLA)의 『지침서』(*MLA Handbook for Writers of Research Papers*) 최근판 규정을 따르며, 한글 논문의 경우에도 미국현대어문협회 『지침서』의 세부 사항을 응용하여 따른다.
10. 심사의 공정을 위하여 필자의 이름과 대학 이름을 논문에 표기하지 아니하고, 본문에 필자의 이름이 나타나지 않도록 한다. 원고 제출시 필자의 신원은 ‘논문게재 신청서’에 적어서 제출한다.
11. 원고는 편집위원장 혹은 편집간사에게 이메일로 전송하고, 3부의 인쇄본을 동시에 우송한다. 제출할 때, 다음의 기본사항을 명시한 표지를 붙이고, 원고(영문요약 포함)에는 일체 필자의 인적 사항을 밝히지 말아야 한다. 게재 확정 이후 출판 교정 시에 필요에 따라 인적 사항을 첨부한다.
 - 논문 제목 (한글 및 영문)

- 필자 이름 (한글 및 영문) 및 필자 정보
 - 공동 연구의 경우 제1저자 및 교신저자가 있을 때 명시
 - 필자 소속단체(학교)명(한글 및 영문)
 - 필자 연락처 (주소, 전화번호, 이동전화번호, 이메일 주소)
 - 게재 희망호
12. 모든 논문의 말미에 5개 내외의 어구로 주제어를 명시한다. 한글논문의 경우 논문 말미에 2줄 띄고 “주제어”를 제목으로 한글 주제어를 한글로 명기하고, 영문초록 말미에 2줄 띄고 “Key Words”를 제목으로 하여 5개 내외의 주제어를 영문으로 제시한다. 영어논문의 경우 논문과 영문요약 말미에 2줄 띄고 “Key Words”를 제목으로 하여 5개 내외의 주제어를 영어로 명기한다.
13. 모든 논문 뒤에는 20행 내외의 영문요약을 붙인다.
14. 원고는 접수 순서에 의해 편집위원회에서 각 논문의 심사위원회를 위촉하여 심사하고 게재여부는 원칙적으로 편집위원회 운영 규정 제 4조 (원고 접수, 논문 심사, 사후 관리)에 의거하여 결정한다.
15. 편집위원회는 논문을 포함한 원고 필자에게 출판 최종 송고 이전에 논문 형식과 맞춤법에 대한 교정을 의뢰할 수 있고, 의뢰받은 논문의 경우 최종 교정 및 편집의 책임은 필자에게 있다.

원고작성 세부 지침

1. 용지규격: A4
2. 용지여백: 위 쪽: 56.00 mm 머리말: 10.00 mm
 원 쪽: 49.99 mm 오른쪽: 49.99 mm
 아래쪽: 60.00 mm 꼬리말: 0.00 mm

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

구 분	정렬 방식	행간	왼쪽 여백	오른 여백	들어 쓰기	글자 크기	글자 장평	글자 간격	글 자 모 양
논문제목	가운데	160%	0글자	0글자	0글자	14 pt	90%	0%	한글: HY신명조 영문: Times New Roman 한자: HY신명조
부-소제목	가운데	160%	0글자	0글자	0글자	12 pt			
필자명	오른쪽	160%	0글자	0글자	0글자	10 pt			
본문/바탕글	혼합	160%	0글자	0글자	2글자	10 pt			
인용문	혼합	150%	2글자	0글자	2글자	9 pt			
각주	혼합	130%	0글자	0글자	2글자	9 pt			
머리말-홀수	오른쪽	150%	0글자	0글자	0글자	9 pt			
머리말-짝수	왼쪽	150%	0글자	0글자	0글자	9 pt			

*논문의 시작 쪽에서는 머리말 감추기를 하시오.

접수 제 호
(심사) 호

수정·보완 의뢰서

심사 위원 ()명의 심사와 편집위원회의 의결을 거쳐 회원님의 논문을 『영어권문화연구』 제 ()호에 게재하기로 결정되었음을 통보합니다.

아래의 심사위원들의 지적사항을 수정·보완하고 교정을 거쳐서 ()년 ()월 ()일까지 반드시 제출해 주시기 바랍니다.

-수정시 필수 기입 사항

1. 수정·보완 사항의 항목별로 심사위원의 지적사항을 어떻게 고쳤는지 기록해 주시기 바랍니다.
2. 심사위원의 지적사항에 동의하지 않으시면 그 이유를 상세히 밝혀주시기 바랍니다.

-제출방법

1. 수정·보완이 완료된 논문과 수정·보완 의뢰서를 영어권문화연구소 이메일 계정(esc8530@dongguk.edu)으로 보내주시기 바랍니다. 출력물의 우편송부는 편집시 그림이나 도표가 손상될 우려가 있을 때에만 한합니다.

년 월 일

영어권문화연구 편집위원장

수정·보완 확인서

논문 제목		
수정 및 보완 사항	논문 형식	
	논문 내용	

영어권문화연구소 연구윤리규정

제1장 총 칙

제1조(목적) 이 규정은 동국대학교 영어권문화연구소(이하 ‘연구소’)의 학술 연구 활동 및 연구소가 간행하는 학술지에 게재되는 논문 등의 성과물을 대상으로 한 연구 윤리와 진실성의 확보를 목적으로 하며 연구원 및 투고자는 학술연구자의 위상을 높이고 연구자에 대한 사회적 신뢰가 증진되도록 본 규정을 성실히 준수하여야 한다. 본 학술지는 학술연구 저작들을 엄정하게 심사하여 선정하고 게재한다. 이에 따라 학술지에 게재를 희망하는 논문 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*

2014년 4월 30일 / 30 April 2014

7권 1호 / Vol.7 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