영어권문화연구

9권 1호. 2016년 4월

영어권문화연구소

Contents

[일반 논문]

▌김 가 희▐
설문연구에 기반한 '충실성'에 대한 소고
: 『위대한 개츠비』를 중심으로 ····· 5

▌김 숙 향▐
월러스 스티븐스(Wallace Stevens)의 시론에서
동양 시학적인 요소 ····· 25

▌성 창 규▐
에드가 앨런 포의 「검은 고양이」에 나타난 이중성과 신화적 접근 ····· 47

▌손 병 용▐
나다니엘 호손의 로맨스와 윌터 미티의 로맨스
: 「윌터 미티의 비밀스러운 생활」을 중심으로 ····· 69

▌오 현 화▐
미국 슈퍼히어로 영화 속 영웅의 계보학
– '차이'와 '사이(in–between)'의 서사 전략을 통한
캐릭터 형성 방식을 중심으로 ····· 91

▌이 협▐
윈덤 루이스의 「안쿠의 죽음」과 「브로뜨꼬뜨나즈」에서의
야성적 신체의 기계성 ····· 119

▌정 윤 길▐
마리나 카(Marina Carr)의 극에 나타난 젠더의 재현과
극적 형식 사이의 상관관계 연구 ····· 143

▌최 현 숙▐
『내가 죽어 누워 있을 때』
: 비천한 어머니의 기호계와 말하는 주체 ····· 167

- 『영어권문화연구』 발간 규정 ····· 299
- 『영어권문화연구』 편집위원회 운영 및 심사 규정 ····· 301
- 『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준 ····· 306
- 『영어권문화연구』 투고 규정 ····· 313
- 『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령 ····· 314
- 원고작성 세부 지침 ····· 317
- 영어권문화연구소 연구윤리규정 ····· 320

10.15732/jecs.9.1.201604.5

설문연구에 기반한 '충실성'에 대한 소고*
: 『위대한 개츠비』를 중심으로

김 가 희

1. 서론

조지 스타이너(Steiner)는 원전에 가깝게 재현되고 자연스러운 표현의 번역을 좋은 번역으로 정의하고 있다(1975/1981: 253). 이는 원작에 대한 '충실성'과 번역서의 '가독성'을 모두 갖춘 번역을 뜻하는 것으로 여기에 이의를 제기할 사람은 아무도 없을 것이다. 그러나 충실성과 가독성 이 두 개념은 서로 상충되는 개념으로 최근까지 이해되어 왔는데 이는 원작에 지나치게 충실함으로써 TT 독자들에게 매우 어색한 번역 투의 텍스트를 제공할 수 있는 위험을 제어하기 위한 수단으로 좀 더 TL(target language) 친화적인 가독성을 강조하고 있기 때문이다(조성원 2007: 105). 이렇듯 원작과 번역 텍스트를 대변하듯 그동안 상호 배타적인 관점에서 적용되어 왔던 이 두 개념을 텍스트 해석의 새로운 중심으로 부상한 '독자'의 관점에서 충실성을 새로이 해석하고 정의하려는 시도[1]가 있

* 본 논문은 고려대학교 번역과레토릭연구소에서 개최한 2015년 9월 제 71회 학술발표회에서 발표한 원고를 수정 보완한 것이다.

1) 충실성 개념을 형식과 의미에 다 적용할 수 있음을 지적한 무닝(George Munin)이나, 해석 번역이론의 입장에서 충실성을 재조명한 우르따도 알비르(Hurtado Albir)의 작업이 이에 속한다(정혜용 2007: 334).

었다. 따라서 충실성과 가독성의 흑백론적인 개념은 해석과 번역의 지평에서 새로이 영향력을 갖게 된 독자의 출현에 맞추어 재고되어야 할 적절한 시점이라 할 수 있다.

본 연구는 충실성과 가독성을 번역전략으로 내세운 번역 논쟁의 한 가운데 있었던 『위대한 개츠비』(*The Great Gatsby*)의 번역과 관련하여, 첫째 번역가에 따른 상이한 해석의 번역이 충실성을 보이는 대상이 무엇이며, 둘째 번역에 관한 일반 독자의 견해와 독자들이 생각하는 '독자에 대한 충실성'이 무엇인지 고찰한다. 셋째 위 두 가지 연구 결과를 토대로 새로이 부각되고 있는 '독자'를 고려한 충실성을 조명하고자 한다. 본 연구에서 이 작품을 분석 대상으로 선정한 이유는 1974년 정현종 번역본을 시작으로 현재까지 지속적인 재번역[2]이 이루어진 작품으로 거의 40년간 폭 넓은 독자층을 형성하고 있을 것이라 추정할 수 있기 때문이다.

연구 방법으로는 문학번역에서 '원천 텍스트에 충실'하다는 것의 의미와 '원천 텍스트'에 충실이 충실성을 바치는 궁극적인 대상이 무엇인가를 찾기 위해 번역가의 인터뷰, 번역전략, 번역과 관련한 비평 혹은 평가에 대한 기사를 고찰한다. 더 나아가 '충실성'을 세분화하여 '원천 텍스트에 대한 충실성'과 '독자에 대한 충실성'에 관한 독자들의 견해 그리고 번역본을 선택하는 독자들의 선택 기준 및 선택양상을 설문조사를 통해 살펴본다.

2) 불황 서점가 '스크린셀러'만 나홀로 질주: 5일 인터파크에 따르면 '위대한 개츠비'로 검색되는 국내도서만 100여건에 달하고, 2013년도에 출간된 도서만해도 열림원의 김석희 번역작 등 15종에 이르는 것으로 나타났다(해럴드경제 2013. 6. 10).

Ⅱ. 본론

1. 『위대한 개츠비』 번역 논쟁

2013년판 신작 영화 개봉과 '사후 50년'의 저작권이 만료되는 시점에서 피츠제랄드(F. Scott Key Fitzgerald)의 『위대한 개츠비』 번역본 출판 경쟁이 심화됨에 따라 원작에 대한 관심도 증폭되었다. 뿐만 아니라 여러 신문 및 인터넷 매체에서 원작과 번역, 영화, 번역가에 대한 기사를 다각적으로 다루었다. 『위대한 개츠비』는 영화뿐만 아니라 오랫동안 국내 대학들의 영문학 소설 강좌에 사용된 텍스트로 그 인지도가 높은 작품이다. 2005년 영미문학연구회가 확인한 『위대한 개츠비』의 번역본은 역자 24명에 52개 판본[3]이 있을 정도로 영문학 전공자뿐만 아니라 많은 독자들도 이 작품의 원전 및 번역본을 읽어왔다.

이러한 높은 인기와 관심을 반영하듯 여러 번역가에 의한 번역 텍스트를 상호 비교하는 국내 기사가 상당히 많았다는 점도 눈길을 끄는 현상이다. 그 중에서도 특히 번역가 세 사람의 번역에 대한 비교 분석을 하고 있는데, 영문학자인 김욱동, 소설가 김영하, 그리고 전문번역가 김석희의 번역본 등이 그것이다. 시사주간지 『미래한국』은 수십 개의 번역본 중에서 베스트셀러 차트 상위권 '생존'에 성공한 것은 이른바 3金 번역가의 세 가지 버전으로, 김욱동(민음사), 김영하(문학동네), 김석희(열림원)의 번역은 각자 그 나름의 개성과 관점을 가지고 미국 문학사의 명작을 해석하고 있다고 평하고 있다(『미래한국』 2013. 6. 7).

---

3) 영미문학연구회는 근대화 이후 우리말로 번역된 영문학 관련 작품의 번역의 질에 대한 통합적인 번역평가를 시행했던 기관이며 번역 평가를 실시했던 2005년도의 조사 자료이다.

<표1> 3인 3색의『위대한 개츠비』번역본[4)]

번역자	김 석 희	김 영 하	김 욱 동
현업	전문번역가	소설가	영문학자
특징	원문에 충실 유려한 문장	구어체 번안에 가까운 번역	원문에 충실 풍부한 주석
대화체	존댓말	반말	존댓말
출판사	열림원	문학동네	민음사

위의 〈표1〉에서 나타나 있는 것처럼 동일한 원작을 번역한 번역서에서 세 번역가가 확연한 차이를 보이고 있다. 시장을 선점한 번역본은 2003년 민음사에서 출판된 김욱동의 번역본으로 영미문학연구회가 추천하고 있다. 김영하의 번역본은 2009년에 번역된 것으로 젊은 독자를 겨냥해 대화체도 '반말'로 설정하여 번역하는 전략을 사용했으며, 스스로 '젊은'『개츠비』를 만들어 내고자 새로운 번역에 착수했다는 번역 후기를 남겼다. 그래서인지 난립한 번역본 중에서 김영하 판본은 상당한 차이로 판매 1위를 기록했으며, 기존 번역계로 부터는 번역이 아니라 '번안'이라는 평을 받기도 했다(『조선데스크』 2013. 5. 8). 전문 번역가인 김석희의 번역본은 2013년에 번역되어 가장 최근에 출간된 책이지만 원문에 충실하면서도 유려한 문체가 특징일 뿐만 아니라 원작자인 피츠제럴드의 인생 행보에 중점을 둔 해설(『머니데일리』 2013. 5. 22)을 곁들인 점이 주목을 받았다.

2. 작품분석

2.1『위대한 개츠비』의 창작 배경

분석 대상인『위대한 개츠비』는 1925년에 발표된 F. 스콧 피츠제랄드의 대표작이다. 피츠제랄드는 1896년 미국 미네소타 주 세인트폴의 중산

4) 〈개츠비, 또 개츠비 … 때 아닌 번역 전쟁〉 (중앙일보 2013. 5. 1)

층 가정에서 태어났으나 부친의 사업실패와 실직으로 경제적 어려움을 겪었다. 1917년 제 1차 세계대전 중 육군 소위로 복무하던 시절『위대한 개츠비』의 데이지의 모델격인 아내 젤다 세이어(Sayre)를 만나 어려움 속에서 결혼을 한다. 매력적이었지만 화려하고 사치스러웠으며 무책임하고 천박한 여성이었다.『위대한 개츠비』집필에 몰두하고 있을 무렵 아내 젤다는 불륜에 빠지게 되어 소설『위대한 개츠비』속에서 톰이 데이지와 개츠비에게 한 것과 마찬가지로 피츠제랄드는 집필을 중단한 채 두 사람에게 최후통첩을 하게 된다. 그 후 젤다가 수면제를 복용하는 등의 소동 끝에 데이지의 경우와 마찬가지로 연예를 정리하고 피츠제랄드와의 생활을 선택한다(김석희 2013: 299). 이러한 배경으로 보았을 때『위대한 개츠비』는 피츠제랄드의 작품이 으레 그러하듯이 작가가 살아온 고단한 삶의 궤적이 깊이 아로새겨져 있다(김욱동 2013: 20)고 말할 수 있으며 돈이 없어 데이지와의 사랑을 이루지 못하고 사랑을 되찾기 위해 돈을 버는 제이 개츠비는 바로 피츠제랄드 자신을 모델로 창조한 인물로 볼 수 있다.

이 작품의 탄생 배경으로는 피츠제랄드 자신과 주변 사람들의 삶뿐만 아니라 1920년대 시대적 배경을 언급하지 않을 수 없다. 미국에서 1920년대는 1919년 종전을 계기로 그간 억눌렸던 쾌락의 욕구를 풀겠다는 듯 자유분방한 재즈와 더불어 찰스턴(Charleston)[5]과 같은 광란의 춤이 유행하고 여성들은 빅토리아 시대의 속옷을 벗어던지고 짧은 스커트를 입기 시작한 '광란의 20년대'로도 불린다(강준만 2013: 44 재인용). 제 1차 세계대전이 끝난 뒤 경제적으로 파산을 맞이한 유럽과는 달리 미국은 어

5) 1920년대 미국의 대표적인 춤. 흑인 댄서가 레뷔 중에서 추었던 것이 처음이라고 하며, 그 때의 곡이 ≪사우드캐롤라이나의 찰스턴≫이었던 것에서 이 명칭이 붙었다. 1926년 무렵부터 사교춤에 도입되어 크게 유행하게 되었다. 곡으로서는 4/4박자의 빠른 폭스 트롯의 일종이며, 강한 싱커페이션을 특징으로 한다. 춤은 양쪽 무릎을 붙이고, 두 발을 번갈아 비스듬히 뒤로 뛰어 오르는 것이다(파퓰러음악용어사전, 2002. 1. 28, 삼호뮤직).

느 때보다도 경제적으로 눈부시게 성장하였고 이러한 경제적 발전을 밑바탕으로 물질추구와 배금주의 사상이 팽배했던 시기로 빈부의 격차는 심화되고 부자들의 재력을 상징하는 자동차가 급격히 늘어난 시기이다. 이러한 모든 사회적 현상들 또한 『위대한 개츠비』에 반영되어 있다.

2.2 번역가와 번역전략

번역사회학자 시메오니(Simeoni)는 번역가의 아비투스(Habitus)[6]는 번역가의 사회적, 전문적 경험(professional experiences)에 따라 상당히 다양할 수 있다고 보았다. 고정되거나 영원한 것이 아니라 예상치 못한 상황 혹은 오랜 시간에 걸쳐 변화할 수 있다고 말한다. 이런 의미에서 일관성 없이, 의식적인 자각 없이, 무의식적으로 아비투스는 만들어지고 재생산된다(Robinson, 2003)[7]. 이러한 아비투스를 가진 번역가는 또한 번역가이기 이전에 독자임을 간과할 수 없다. 독자로서의 번역가는 번역하기에 앞서 독서의 과정을 거치게 된다. 문학작품의 경우 독자와 작품 사이에 조성되는 의미를 독서과정을 통하여 구체화하게 되는데 이 구체화 과정에서 경험하는 미적 경험은 독자마다 다르다. 이를 달리 설명하자면 작품에서 아무리 자세히 인물에 대한 설명을 하더라도 번역가들이 주인공의 성격을 동일하게 그려내기는 어렵다는 것이다. 따라서 번역가 마다 오역이 아닌 어느 정도 상이한 번역이 나올 수 있음을 이해할 수 있다.

본 연구에서는 『위대한 개츠비』 번역 논쟁의 중심에 있었던 앞에서 언급된 세 명의 번역가와 1970년대 번역본의 정현종 번역가를 간략히 소개하고 작품을 바라보는 번역가마다의 견해와 번역 전략을 살펴보고자 한다.

---

6) 아비투스란 특정 사회그룹의 라이프 스타일, 가치관, 성향, 기대를 나타낸다. 각 사회 그룹은 일상생활의 경험과 활동을 통해 정해진다. 어쩌면 가장 기본적인 용어로 아비투스는 일련의 습득된 계획의 개요(schemata), 감정, 성향, 취향으로써 통할 수 있다.

7) http://www.translation.pwias.ubc.ca/papers/Robinson%20D,%20Performative%20Linguistics.pdf 인터넷 자료로 페이지가 없음.

첫째, 2003년『위대한 개츠비』를 번역한 김욱동 번역가이다. 김욱동은 20세기 초 미국 문학을 전공한 영문학자이며 다수의 영문학 고전을 번역한 노련한 번역가다. 그는 "외교문서나 법률문서는 구두점 하나까지도 그대로 옮기는 축역이 좋지만 문학작품은 행간의 숨은 여운까지 옮겨내려면 축역만으로는 부족하다"면서, "독자들에게 모국어로 쓴 것처럼 읽히는 게 좋은 번역이며 문학 번역에서는 원천 텍스트의 육체뿐만 아니라 나아가 영혼까지 옮기는 데 관심을 기울여야 한다"(『mk 뉴스』 2011. 8. 19.)고 자신의 번역에 대한 생각을 피력한 바 있다.

김욱동은 2013년『위대한 개츠비를 다시 읽다』출간하면서『위대한 개츠비』를 번역하며 다음과 같은 번역전략을 피력했다.

> 이 번역에서는 독자의 이해를 돕기 위하여 경우에 따라 직역을 피하고 의역을 한 곳이 더러 있다. 지나치게 긴 문장은 두 문장으로 나눠 옮기기도 하였다. 의미를 손상시키면서까지 문법 구조가 다른 원문을 충실히 옮긴다는 것은 별로 의미가 없기 때문이다. 또한 독자들이 이 작품을 읽는 데 방해를 받지 않도록 주석을 최소한으로 줄였다. 외국의 문학작품을 우리말로 번역한다는 것은 곧 문화를 다른 문화로 옮기는 것과 다름없다는 사실을 이 번역을 통하여 다시 한 번 뼈저리게 깨닫게 되었다.
>
> (김욱동 2003: 277)

인용문에서도 언급되어 있듯이 독자의 이해를 돕기 위하여 번역가는 자신이 최선이라고 생각하는 장치를 혹은 전략을 구사한다는 것을 알 수 있다. 김욱동은 번역서『위대한 개츠비』에 각 장(chapter)당 적게는 5개, 많게는 20개의 각주를 첨가하였는데 각주를 독자들의 독서에 방해가 될 것으로 생각하고 있음을 드러내고 있다.

두 번째로 김영하 번역가이다. 김영하는 소설가로 다수의 문학상[8]을 수상한 중견 작가이자 번역가이다. 소설가답게 '날렵한 문체', '가독성

8) 동인문학상, 황순원문학상, 만해문학상, 현대문학상, 이상문학상 등을 수상함.

측면에서 감영하 번역은 탁월하다.'라는 평(『조선데스크』 2013. 5. 8.)을 받는 번역가로 독자에게는 인터파크도서가 페이스북을 통해 가장 읽고 싶은 개츠비를 물은 결과 총 170명의 독자 중 64명이 김영하 번역본인 문학동네의 『위대한 개츠비』를 읽고 싶다(『독서신문*i*』 2013. 5. 21.)고 답했을 만큼 유려한 문장을 인정받고 있다. 그러나 기존 번역계로 부터는 김영하의 번역은 번역이 아니라 '번안'(『조선데스크』 2013. 5. 8.)이라는 평을 받기도 하였고 김욱동은 국내 번역본을 비교하며 "김영하의 번역은 하루키의 번역에 비하면 원문에 대한 충실도와 가독성이 크게 미치지 못한다"는 평(『매일경제』 2013. 4. 30.)을 하기도 하였다. 이에 김영하는 "'재미없는 소설'이라는 속설에 맞서 피츠제랄드의 변호를 맡겠다는 심정으로 새로운 번역에 착수했다"(『중앙일보』 2013. 5. 1.)고 밝힌바 있으며 한국말에 내재된 말의 위계와 1920년대와 2000년대라는 팔십년의 격차, 한국어와 영어의 어쩔 수 없는 다름(김영하 2009: 227-229) 때문에 생기는 문제를 젊은 독자층을 겨냥하여 등장인물 사이의 대화를 반말로 처리하는 등 읽기에 편한 번역을 한 것이다. 김영하의 이 작품에 대한 그리고 가장 중요한 두 주인공에 대한 견해는 다음 인용문에서 엿볼 수 있다.

> 『위대한 개츠비』는 미국인들이 즐겨 주장하는 것처럼, '지금까지 영어로 씌어진 최고의 소설'은 아닐지도 모른다. … 이 소설은 능란하게 짜여진 플롯에 살아 움직이는 캐릭터들이 대결하는 흥미진진한 로맨스다. 문체는 절제돼 있지만 유머도 잃지 않는다. … 데이지는 사랑 그 자체와 사랑에 빠지고 개츠비는 자기 자신의 이미지와 사랑에 빠진다. 그들은 서로를 사랑한다고 믿고 있지만, 실은 자기 자신을 사랑하고 있는 것이다. (김영하 2009: 228-238)

김영하의 개츠비는 본인이 언론[9]에서 언급한 바 있듯이 '젊은 개츠비'

9) '김영하가 '창조'한 개츠비'(조선테스크 2013. 5. 8.)

이다. 젊은 독자층을 겨냥한 번역가의 전략에 대한 실제 독자의 반응을 제 4장에서 독자로서의 응답자들의 번역문 선택을 통하여 조사한다.

세 번째로 소개할 번역가는 김석희이다. 김석희는 전문번역가로 자타가 공인하는 국내 최고의 번역가(『매일경제』 2013. 4. 30.)라는 평을 받고 있다. 번역가 김석희는 역자 후기 99편을 담은 『번역가의 서재』를 통하여 책을 쓰고 만드는 출판사와 읽는 독자들 사이에서 이해와 소통의 역할을 하는 번역가의 일을 독자에게 소개하기도 했으며 한 미디어 매체[10]에서 주관하는 '작가와의 만남'에서 원서가 난삽하고 빡빡해도, 원서가 갖고 있는 수준이나 수위를 유지하려 노력하며 원서의 느낌 그대로를 독자들이 느끼게 하는 것이 좋으며 조미료를 친 책이 마냥 좋지만은 않다고 강조하며 자신의 번역스타일을 언급했다.

김석희의 『위대한 개츠비』는 2013년에 영화 개봉을 앞두고 나온 가장 최신 번역본이다. 원문에 충실히 그 느낌 그대로를 독자에게 전달하려 한다는 김석희는 작품 『위대한 개츠비』에 대한 견해와 인물 개츠비와 데이지에 대한 해석을 다음과 같이 하고 있다.

> 개츠비는 지하조직과 연결해 졸부가 됐고, 자기보다 더 속물인 데이지에게 묶여서 인생을 걸다가 패망한 인물이며 그 죽음도 허망하다(『채널예스』 2013. 9. 11.). 가만히 들여다보면 개츠비는 뜻밖에 부산스럽고, 그렇게 '멋진' 주인공은 아니다. 부자연스럽게 잘난척하는 태도는 여기저기서 도금이 벗겨져 본색을 드러내기도 한다. 아무리 대궐같은 저택과 호화스런 파티로 '개츠비'를 꾸며도, 그 바탕에 있는 '개츠'를 감추지는 못한다. … 『위대한 개츠비』는 1920년대의 풍속에 바싹 다가붙어 있으면서도 그 시대를 거역한 작품이기도 하다. 게다가 이 소설은 장편치고는 짧은 분량임에도 모든 것이 보일락 말락 하는 미묘한 구조로 되어 있어 읽기가 그렇게 쉽지 않다.
>
> (김석희 2013: 300-303)

10) '김석희 "번역가의 즐거움? 고통 속의 쾌락이랄까"'(채널예스 2013. 9. 11.)

네 번째로는 정현종 번역가이다. 국내 최초로 1959년 신양사에서 출간한 권응호 번역본과 을유문화사에서 출간한 양병탁 번역본인 초역 이후 1972년 정현종 번역본이 나왔다. 정현종은 번역가이기 이전에 시인으로 앞에서 언급한 세 명의 번역가와는 달리 가장 호의적인 시선으로 개츠비를 바라보고 개츠비의 사랑을 안타까워하고 있다.

> 소설의 나레이터인, 개츠비의 이웃 캐러웨이의 주선으로 개츠비는 결국 데이지를 만나게 되고, 그 뒤 여러 사건이 전개되는데, 개츠비가 데이지를 만나려는 그 노력의 과정과 행동들이 너무나 인간적이고 사랑스럽기까지 하다. …『위대한 개츠비』는 또한 피츠제랄드의 놀라운 시적 감각을 유감없이 보여 준다. … 등장 인물들에 대한 표정 묘사는 그의 심리주의의 기민함과 알미울 정도의 예리한 관찰을 보여주기도 한다. (정현종 1972: 244-245)

2000년 대 이후의 번역본들과 달리 1972년에 번역된 정현종 번역본을 분석 대상으로 삼은 것은 위에 언급한 세 명의 유명한 번역가들의 번역본 못지않게 시인으로서 유려한 번역을 하였다는 점과 이러한 시간적 차이가 나는 번역과 독자들의 번역 선택과의 관련성을 측정해보고자 의도된 것이다.

3. 설문조사 연구

설문조사에 참여한 참여자의 수는 총 209명이며 그 구성은 10대 독자를 대표하여 경기도 소재 고등학교 학생 36명, 20대 독자를 대표하여 경기도 소재 대학 대학생 86명, 30대 40대 독자를 대표하여 대학을 졸업한 직장인 43명, 서울 소재 대학에서 영어 통번역을 전공하는 학부생과 대학원생 44명으로 하였다. 그러나 설문 문항에 따라 답을 하지 않은 경우가 있어 각 문항마다 응답자의 수가 참여자의 수와 경미한의 차이가 있다.

실제 네 명의 번역가의 다섯 가지 번역사례를 가지고 각 번역가의 번역문에 대한 다양한 질문을 통해 다양한 각도의 독자 반응을 살펴보았다. 그러나 본 연구에서는 번역사례 예문에 대한 독자들의 선택 결과 및 선택 기준에 대해 간략하게 기술하고 번역에 관한 독자의 견해와 독자들이 생각하는 '독자에 대한 충실성'에 국한하여 논의한다.

네 명의 번역가의 번역문이 원문을 크게 벗어나지는 않았어도 서로 상이한 번역을 하고 있음을 독자들이 인지 할 수 있음을 설문조사를 통하여 확인하였다. 네 가지 번역에 차이가 난다고 답한 전체 응답자의 비율은 다섯 가지 번역 사례 별로 약간의 차이는 있었지만 보편적으로 응답자의 70% 이상이었다. 이 중 영어 전공자들이 번역에 차이가 난다고 답한 비율이 90%에 달한다. 더 나아가 누구의 번역본이 응답자들의 선택을 가장 많이 받았는가와 그 이유를 살펴보면 김영하의 번역본이 다섯 사례 중 네 가지 사례에서 독자들로부터 가장 많은 선택을 받았고 과반수의 응답자가 번역본의 선택기준으로 읽기 편하게 번역되어서'를 선택하였다. 그러나 나머지 한 번역사례에서는 김영하의 번역이 가장 낮은 선택을 받았다. 또한 각 사례에서 선택비율이 일정하지 않은 것으로 보아 독자들이 어느 특정 번역가를 선호하는 것이 아니라 독자들이 선호하는 번역 기준에 따라 번역문을 선택하고 있다고 해석할 수 있다. 1972년 정현종 번역문은 다른 세 번역문에 비해 상당한 차이로 독자의 선택을 받지 못하였다. 이는 응답자들이 번역사례 예문을 읽으며 자연스럽게 40여년의 세월의 차이를 체감했을 것으로 유추할 수 있다(김가희 2014: 19-26).

번역에 관한 독자들의 견해와 독자들이 생각하는'충실성'에 관련된 질문과 답변으로 다음의 데이터들을 제시한다.

첫째, 번역본이 여러 개일 경우 독자로서의 선택을 묻는 문항의 내용과 응답자의 비율이다.

1. 번역본이 여러 개 일 경우 독자로써 어떠한 선택을 하시겠습니까?
 1) 충실한 번역이라고 평을 받은 번역본을 선택한다.
 2) 잘 읽히도록 가독성이 좋은 번역을 선택한다.
 3) 번역가의 작품에 대한 독창적인 해석이 돋보이는 번역을 선택한다.
 4) 딱히 기준을 두지 않는다.

<표2>번역본이 여러 개 일 경우 독자로서 어떠한 선택을 하시겠습니까?

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	충실한 번역이라고 평을 받은 번역본을 선택한다.	38	18.2	18.4	18.4
	잘 읽히도록 가독성이 좋은 번역을 선택한다.	125	59.8	60.7	79.1
	번역가의 작품에 대한 독창적인 해석이 돋보이는 번역을 선택한다.	11	5.3	5.3	84.5
	딱히 기준을 두지 않는다.	32	15.3	15.5	100.0
	Total	206	98.6	100.0	
Missing	System	3	1.4		
Total		209	100.0		

전체 응답자 209명을 대상으로 한 분석이다. 다음 〈표2〉에서 보듯이 총 206명 가운데 125명인 60.7%가 '잘 읽히도록 가독성이 좋은 번역을 선택한다'를 선택했다. 이에 비해 충실한 번역이라고 평을 받은 번역본을 선택하는 비율은 응답자가 38명으로 18.4%에 불과하다. 이는 무엇보다도 현시대 독자들은 가독성이 뛰어난 번역서를 읽고자 한다고 해석할 수 있다.

둘째, 독자가 생각하는'원문에 충실한 번역'을 묻는 문항과 그 문항에서, 원문에 충실한 번역을'원문에 대한 독자의 이해를 높이기 위한 번역'으로 선택한 경우 독자의 이해를 높이기 위한 독자가 생각하는 번역의 방안을 묻는 문항이다.

2. 독자로서, 원문에 충실한 번역은 어떠한 번역이라고 생각하십니까?
1) 어색한 표현이 되더라도 원문과 일치하도록 한 번역
2) 원문에 대한 독자의 이해를 높이기 위한 번역

<표3> 독자로서, '원문에 충실한 번역'은 어떠한 번역이라고 생각하십니까?

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	어색한 표현이 되더라도 원문과 일치하도록 한 번역	39	18.7	18.8	18.8
	원문에 대한 독자의 이해를 높이기 위한 번역	169	80.9	81.3	100.0
	Total	208	99.5	100.0	
Missing	System	1	.5		
Total		209	100.0		

어색한 표현이 되더라도 원문과 일치하는 번역을 선택한 응답자는 총 209명중에 39명으로 18.7%이고 원문에 대한 독자의 이해를 높이기 위한 번역을 선택한 응답자가 169명으로 80.9%가 된다. 응답자의 선택으로 분석해 볼 때 '원문에 충실한 번역'이 원문과 일치하는 번역을 뜻하지는 않는다고 볼 수 있다. 따라서 이해를 높이기 위해 어떠한 조치가 취해져도 좋다고 유추할 수 있겠다. 그렇다면 독자들이 번역문에 가해지는 조치를 어디까지 받아들일 수 있는지 다음 3번 문항에서 분석한다.

3. 2번에서'원문에 대한 독자의 이해를 높이기 위한 번역'을 선택한 경우, 독자의 이해를 높이기 위해
1) 번역자의 독창적인 해석이 가능하다.
2) 주어진 원문 안에서 문맥에 맞는 번역자의 해석은 가능하다.
3) 번역이 어려운 부분을 삭제하고 쉽게 읽히도록 번역하는 것이 가능하다.

<표4> 2번에서 '원문에 대한 독자의 이해를 높이기 위한 번역'을 선택한 경우, 독자의 이해를 높이기 위해

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	번역자의 독창적인 해석이 가능하다.	11	5.3	6.2	6.2
	주어진 원문 안에서 문맥에 맞는 번역자의 해석은 가능하다.	144	68.9	80.9	87.1
	번역이 어려운 부분을 삭제하고 쉽게 읽히도록 번역하는 것이 가능하다.	23	11.0	12.9	100.0
	Total	178	85.2	100.0	
Missing	System	31	14.8		
Total		209	100.0		

총 178명의 응답자 중 144명인 80.9%가 주어진 원문 안에서 문맥에 맞는 번역자의 해석을 가능하다에 응답하였다. 이는 문맥에 어울린다면 어느 정도 번역가의 자유로운 해석을 용인할 수 있다는 의미로 한 작품에 대한 여러 가지 번역본을 수용할 수 있다고도 바꾸어 생각할 수 있다. 예상외의 답변으로 '번역이 어려운 부분을 삭제하고 쉽게 읽히도록 번역하는 것이 가능하다'를 선택한 비율이 12.9%나 되었다. 번역가의 독창적인 해석이 가능하다를 선택한 비율은 6.2%이고 이는 원문을 이해하기 위해서는 창작도 허가한다고 해석할 수 있다.

마지막으로 독자로서 '독자에 충실한 번역'이 무엇인지를 묻는 문항이다.

4. 독자로서, '독자에 충실한 번역'은 무엇이라고 생각하십니까?
1) 어색한 표현이 되더라도 원문을 그대로 전달하려는 번역
2) 독자의 이해를 돕는 장치가 되어 있는 번역
3) 독자가 쉽게 읽을 수 있도록 가독성을 우선으로 한 번역
4) 원문의 이해를 높이며 가독성을 동시에 살린 번역

<표5> 독자로서, '독자에 충실한 번역'은 무엇이라고 생각하십니까?

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	어색한 표현이 되더라도 원문을 그대로 전달하려는 번역	11	5.3	5.3	5.3
	독자의 이해를 돕는 장치가 되어 있는 번역	37	17.7	17.9	23.2
	독자가 쉽게 읽을 수 있도록 가독성을 우선으로 한 번역	35	16.7	16.9	40.1
	원문의 이해를 높이며 가독성을 동시에 살린 번역	124	59.3	59.9	100.0
	Total	207	99.0	100.0	
Missing	System	2	1.0		
Total		209	100.0		

독자로서, 독자에 충실한 번역이 어색한 표현이 되더라도 원문을 그대로 전달하려는 번역을 선택한 응답자는 5.3%, 독자의 이해를 돕는 장치가 되어있는 번역을 선택한 응답자는 17.9%, 독자가 쉽게 읽을 수 있도록 가독성을 우선으로 한 번역이 16.9%, 원문의 이해를 높이며 가독성을 동시에 살린 번역이 59.3%이다. 설문조사를 실시했을 때 이 문항에 제시된 선택지의 의미를 설명하였음을 밝힌다. 두 번째 선택지 '독자의 이해를 돕는 장치'로는 각주나 미주 혹은 부연설명을 첨가한 번역이라고 설명하였으므로 이 선택지에 대한 이해를 갖고 응답자가 응답했으리라 생각한다.

예상이외로 원문을 그대로 전달하려는 번역을 선택한 비율이 너무 낮다. 독자의 이해를 돕는 장치와 가독성을 우선으로 한 번역은 응답자가 구체적으로 바라는 바를 선택한 것으로 풀이할 수 있고 원문의 이해와 가독성을 동시에 선택한 응답자는 이상적으로 바라는 바를 선택하였다고 사료된다.

Ⅲ. 결론

본 연구의 결과들을 토대로 충실성과 가독성의 관계를 종래의 이분법적인 관점에서 벗어나 새로이 독자에 대한 충실성을 중심으로 충실성을 조명해 볼 수 있다. 본 연구에서『위대한 개츠비』를 번역한 네 명의 번역가와 번역의 시선이 한결같이 향하는 곳이 '독자'임을 확인하였고, 독자는 곧 번역과 번역가가 충실성을 바치고자 하는 대상임이 입증된 것이다. 또한 설문을 통해 실제 독자가 바라는 번역이 '가독성' 높은 번역이었음을 역시 확인하였다. 이러한 관점에서 보았을 때 '충실성'과 '가독성'은 서로 상충하는 이분법적 관계에 있는 것이 아니라 '가독성'은 '충실성'을 지키기 위한 충분조건이며 이는 독자에 대한 충실성이라고 바꾸어 말할 수 있겠다.

마지막으로, '충실성'의 딜레마에 빠져있는 모든 번역과 번역가에게 '충실성'의 대상을 분명히 밝히는 시도로 연구의 의의가 있다고 생각한다. 209명의 응답자를 대상으로 한 큰 규모의 설문 조사임에도 불구하고 설문조사의 질문의 폭과 깊이의 한계로 인하여 본 연구의 결과를 일반화하는 것은 무리가 따르는 연구의 한계가 있음을 인정한다. 그러나 지속적으로 다양한 유형의 설문과 실험을 통해 모호한 '충실성'의 개념으로부터 번역과 번역가를 구해내는 것은 반드시 필요하며, 이는 매우 뜻 깊은 작업이 될 것이다.

(인천대학교)

주제어

문학번역, 충실성, 위대한 개츠비, 가독성

인용문헌

강준만. 「개츠비는 왜 위대한가?」. 『인물과 사상』183 (2013): 36-58. Print.

김가희. 「『위대한 개츠비(The Great Gatsby)』. 「번역평가와 수용이론」. 『통역과 번역』 16. 2 (2014): 1-29. Print.

김석희. 『위대한 개츠비』. 서울: 열림원, 2013. Print.

김영하. 『위대한 개츠비』. 파주: 문학동네, 2009. Print.

김욱동. 『위대한 개츠비를 다시 읽다』. 서울: 이숲에 올빼미, 2013. Print.

_____. 『위대한 개츠비』. 서울: 민음사, 2003. Print.

독서신문*i*. 「독자들이 선택한 '위대한 개츠비'는?」. 2013. 5. 21. http://www.readersnews.com/news/articleView.html?idxno=418

매일경제. 「서점가 '위대한 개츠비' 출간 전쟁: 칸영화제 영화 공개 앞두고 번역서 10여종 나와, 김석희 김욱동 김영하 번역본에 신작들도 경쟁」. 2013. 4. 30. http://news.mk.co.kr/newsReadPrint.php?year=2013&no=334041.

머니데일리. 「인터파크도서, 서점가 화제 '위대한 개츠비' 5개 주요 출판사 분석」.2013. 5. 22. http://moneydaily.tistory.com/68.

미래한국. 「개츠비 3金시대, 누구의 개츠비를 읽을 것인가」, 2013. 6 7. http://www.futurekorea.co.kr/news/articleView.html?idxno.

정현종. 『위대한 개츠비』. 서울: 문예출판사, 1972. Print.

정혜용. 「번역비평규범으로서의 가독성과 충실성 개념」. 『프랑스문화예술연구』 20 (2007): 327-343. Print.

조선데스크. 「김영하가 '창조'한 개츠비」. 2013. 5. 8. http://m.chosun.com/article.html?contid=2013050803082.

조성원. 「번역평가 기준으로서의 '충실성'과 '가독성'에 대하여: 영미문학연구회 번역평가사업에 대한 소고」. 『안과밖』. 23 (2007): 96-121. Print.

중앙일보. 「개츠비, 또 개츠비 … 때 아닌 번역 전쟁」. 2013. 5. 1. http://article.joins.com/news/article/article.asp?total_id=11389371.

채널예스. 「김석희 "번역가의 즐거움? 고통 속의 쾌락이 랄까"」. 2013. 5. 1. http://ch.yes24.com/Article/View/23079.

Fitzgerald, F. Scott *The Great Gatsby*. California: Scribner 1925/2004. Print.

Steiner, George. *After Babel*. New York and London: Oxford UP, 1975/1981. Print.

Abstract

A Brief Review of 'Fidelity' based on the Survey
– A Case Study of *The Great Gatsby*

Kim, Ga-Hee (Incheon Univ.)

This study has three main purposes; firstly, what this paper discusses is that ultimately for what different translated texts or translations are faithful. For this, from the competition for publication and the controversy over translation related to aforementioned *the Great Gatsby*, the different translations of the original text produced by different translators have been classified as 'a faithful rendering of the original text' or 'a readable translation for readers. The second purpose of this study is to determine the general readers' views concerning produced translation texts and what they think about 'faithfulness to the general readers'. To do this, this paper pays attention to the readers' response after they have read the different translated texts of the same original texts and the respondents' reply in the survey for the questionnaires related with notions of 'fidelity/faithfulness' and 'readability'. The third purpose of this study is to reconsider recently emerged the general readers on the authority of the results of the study for first and second purposes. In academic circles of translation, these two notions, fidelity and readability, have been used confusedly and arbitrarily. Illuminating targets of 'fidelity to

the general readers' in this study has significance for translators who are in a dilemma of 'fidelity.'

Key Words

literary translation, Fidelity, Great Gatsby, readability

논문게재일

○투고일: 2016년 4월 1일 ○심사일: 2016년 4월 15일 ○게재일: 2016년 4월 30일

10.15732/jecs.9.1.201604.25

월러스 스티븐스(Wallace Stevens)의 시론에서 동양 시학적인 요소

김 숙 향

I.

월러스 스티븐스 (Wallace Stevens:1879-19550) 시의 동양 시학적 접근은 기본적으로 예술과 자연의 관계에 대한 고찰을 전제하며, 이를 위해서는 동서양의 자연관의 비교를 통한 논의가 그 출발점이 되어야 할 것이다. 우선 서양의 경우 자연의 개념에 대한 보편적인 정의는 아리스토텔레스에서 찾을 수 있을 것이다. 아리스토텔레스에게서 자연의 개념은 이중적 의미를 갖는다. 첫째는 자연의 과정과 그 과정의 산물들을 지칭하는 가시적인 자연이며, 둘째는 자연을 지향하는 힘인 사물들의 본질을 지칭하는 불가시적인 자연이다. 이로써 자연은 가시적인 피조물로서의 "창조된 자연"(created nature)과 자연의 정신적인 힘인 "창조적인 자연" (creative nature) 이라는 두 가지 의미를 함축하게 된다(Tatarkiewicz 290-92).

중세의 경우에도 자연이 가정하는 이 두 가지 의미는 대체로 그대로 유지되어왔으나, 몇몇 중세 작가들은 여기에서 한 걸음 나아가 자연이라는 용어에 특별히 종교적인 의미를 부가하여 창조적인 자연을 하나님과 동일시함으로써 창조된 자연은 피조물(creation)을, 그리고 창조적인 자

연은 창조주(Creator)를 의미하게 되었다. 현대에 접어들면서 자연은 창조주의 개념으로서보다는 피조물에 국한되기는 하였지만, 이중적인 자연의 개념은 여전히 지속되었다. 그러나 이 개념의 이중성에도 불구하고 아리스토텔레스 이후 자연은 단지 가시적인 피조물로서의 자연, 이른바 natura naturata보다는 불가시적인 자연, 즉 자연의 근원이자 본질이며, 발생의 원리로서의 자연인 natura naturans의 기능이 더 강조되어 왔던 것이 사실이다(292-3). 예술과 자연의 관계에 대한 관점은 시대의 변천에 따라 다양하게 해석되어 왔지만, 기본적으로 예술의 역사가 자연의 모방의 역사라고 할 때, 서구의 예술은 대체로 이른바 발생의 원리, 즉 natura naturans로서의 모방의 역사라고 할 수 있을 것이다.

그렇다면 자연과 예술의 관계는 어떠한가. 서구의 경우 고대인들에게 자연은 완전성을 의미했다. 그러나 아리스토텔레스에 이르러 인간의 예술은 자연보다 더 완전한 것으로 간주되었다. 자연에서 아름다움은 분산되지만, 예술에서 이 분산된 아름다움은 통합될 수도 있기 때문이라는 것이다. 이로써 자연을 예술의 우위에 두었던 최초의 희랍의 원리와의 결별이 시작된다(294). 그럼에도 불구하고 금욕주의자들은 자연의 완전성에 대한 믿음을 잃지 않았을 뿐만 아니라 오히려 그러한 믿음을 더욱 강화하여, 세상보다 더 좋고, 더 완전하고, 더 아름다운 것은 없다고 주장하기도 하였다. 중세에 들어서면서 자연의 완전성은 자연이 신의 작품이라는 가정과 더불어 신은 가장 위대한 예술가라는 선언을 하기에 이르렀다. 자연의 행위와 예술의 행위에 대한 많은 논란에도 불구하고 예술 역시 자연처럼 결함이 없으며, 예술은 자연을 정확하게 모방한다는 주장이 지배적이었다. 고대와 중세에서 자연이 찬미되었다면 그 이유는 자연이 내포하고 있는 영속적인 질서, 예컨대 자연 속에 내포된 이성, 즉 법칙성 때문이었다(295). 이후의 다양한 관점들에도 불구하고 예술은 자연으로부터 그 모델과 실마리를 가져오므로 예술은 자연의 법칙성을 발견하고 그것에 부응한다는 관점이 지배적이었다.

그러면 동양의 자연은 어떠한가. 동양의 경우 자연과 인간의 관계를 다룬 원론적인 논의는 천인관계론이다. 자연과 인간이 합일과 융합이 기본 인식으로 깔려있는 천인합일론의 기본 텍스트인 『노자』를 보면, "인법지, 지법천, 천법도, 도법자연"(제25장 180), 즉 "사람은 땅을 본받고, 땅은 하늘을 본받고, 하늘은 도를 본받고, 도는 자연을 본 받는다"고 하고 있다. 이른바 "도법자연"으로 일컬어지는 천인합일론은 자연을 우주 만물의 법칙이요, 이 세계를 일관하는 우주적 질서로서의 도와 동일한 것으로 보았다. 이것은 자연을 단지 가시적인 자연물로서가 아니라 발생의 원리로서의 자연, 이른바 natura naturans로 인식했다는 점에서는 서구의 자연관과 대체로 유사하다고 하겠다. 인간과 우주의 근원을 자연, 즉 '도'에서 발견한 동양의 경우 그들 가운데 차이가 있다면, 인간계의 화복과 흥망이 천명에 근거한다는 천명사상을 근본원리로 한 유가에서는 '도'를 현실주의적인 인륜 도덕 실천의 근본으로 파악하고 있는 반면, 노장으로 대표되는 도가에서의 '도'는 무위자연을 근본원리로 하여 자연의 질서 자체를 인간 정신의 근원이자 이상으로 파악하고 있다는 점이다. 그러므로 동양철학의 특성은 기본적으로 인문주의라고 할 수 있으며, 동양의 인문주의는 인간이 자연과 합일되어 서로 융화하는 것이고, 인간의 생명은 우주의 생명과 서로 관통되어 있는 까닭에 자연과 인간 본성사이에는 아무런 간격이 없다는 것이다(지순임 31). 이렇게 본다면 김종길 교수의 지적처럼 위에서 논의한 동양의 자연은 원래 유교에서 중시한 개념이라기보다는 노자와 장자로 대표되는 도교에서 중시된 개념이며, 천이나 도와 동일시하기도 했던 도교에서의 자연은 '도'가 의미하듯이 자연의 존재 방식이나 작용 방식(modus operandi)자체를 하나의 이상 내지 최고의 가치로 떠받들었다는 점에서, 그들 사이의 다양한 차이에도 불구하고, 서양의 자연관과 대체로 비슷한 것이었다고 말 할 수 있다(김종길 55). 그러나 중요한 것은 그 개념을 규정하는 각도와 용어, 그리고 그것에 대한 태도에 있어서의 차이이다(55). 기본적으로 자연을 대

상화하여 인간중심주의적인 입장을 취한 서구의 자연과는 달리, 고래로 자연과 인간 본성을 동일시하며 자연에 내재하는 정신성이나 자연의 존재 방식을 하나의 이상으로 간주한 것은 기본적으로 동양적 발상이라는 것이 필자의 논지이다.

스티븐스는 자신의 편지나 산문 등에서도 밝히고 있듯이, 동양의 풍경화, 그리고 시와 회화의 관계에 특별한 관심을 가졌다. 동양화에 대한 그의 관심은 궁극적으로 그의 시와 시론이 지향하는 바가 무엇인지를 보여준다. 스티븐스가 자신의 시와 시론에서 실재의 개념과 상상력의 작용을 통해 제시하고자 한 것은 만물의 내재적 유기성이다. 이러한 관점은 기본적으로 자연에 내재하는 정신성과 자연의 존재 방식의 유기적 인식에 근거하며 이는 궁극적으로 유기적 자연관을 토대로 한 동양시학과 긴밀한 연관을 맺는다. 그가 그의 저서 『필요한 천사』(The Necessary Angel) 제 7장 「시와 회화의 관계들」("The Relations between Poetry and Painting")에서 논하고 있듯이, 그가 주장하고 있는 시와 회화의 연관성은 그의 시와 시론이 보여주는 동양 시학적 관점을 해명하는 중요한 실마리가 될 것이다. 따라서 본 논문은 그의 시와 회화의 관계들에 대한 논의를 출발점으로 하여 그의 시와 시론이 지향하는 동양 시학적 요소와 그 특징들에 대해 살펴볼 것이다.

II

미첼(WJ. Mitchell)은 자신의 저서 『화론』(*Picture Theory*)에서 풍경을 다루고 있는 스티븐스의 몇 몇 초기 시들을 "풍경 시"(ekphrastic poetry)로 명명하고, 그것의 중요한 목적을 "타자성의 극복"(the overcoming of otherness)으로 규정하고 있다(156). 타자성을 재현하려는 스티븐스의 노력은 자오밍 치안(Zhaoming Quian)이 지적하듯이 대단히 미묘한

방식으로 드러나며, 그러한 시도는 언어적 재현의 시각적 재현이라는 다른 장르로의 전이를 통한 타자성의 극복, 현재의 과거적 재현이라는 시대적 전이를 통한 타자성의 극복, 그리고 서양의 동양적 재연이라는 문화적 전이를 통한 타자성의 극복 등으로 특징지을 수 있을 것이다(Qian 123).

위에 제시된 타자의 재현을 통한 타자성의 극복 방식들은 스티븐스 시의 동양적 접근의 가능성을 전제로 출발한 것으로 해석할 수 있으며, 그것은 기본적으로 스티븐스가 자신의 시와 시론을 통해 지향하는 동양시학에 근거한 것이다. 가령 첫 번째로 제시된 장르의 전이는 언어를 시각적으로 재현해내려는 노력으로서 스티븐스가 가졌던 회화, 특히 동양의 풍경화에 대한 관심을 지적하는 것이기도 하다. 이러란 시도를 통한 동양 미학적 특징은 우선 그의 작품에 나타난 동양의 풍경화적 특징을 점검함으로써 드러날 것이다.

스티븐스는『시와 회화의 관계들』에서 시인과 화가의 관계를 시의 두 가지 유형 사이의 유사성으로 정의하며, 기본적으로 시의 정체성이란 "단어들로 된 시"(poetry in words)와 "그림으로 된 시"(poetry in painting) 사이에서 들어날 수 있다고 지적한 바 있다(*NA*[1] 159).

시란 그것이 언어적 재현이든 시각적 재현이든 궁극적으로 예술론으로 귀착된다. 스티븐스에게 예술의 궁극적 목표는 이른바 그의 예술론의 핵심인 상상력을 통한 순수 실재의 파악에 있다. 그러기에 스티븐스는 그림이란 "일군의 파괴"(a horde of destruction)라고 한 피카소의(Picasso)의 말에 덧붙여 그림이 일군의 파괴라면 시 역시 일군의 파괴행위가 아니겠냐고 반문하고 있지 않은가(161). 그것은 스티븐스가 브라크(Braque)의 말을 인용하여 주장하고 있듯이 "감각은 해체하고, 정신은 형상화"(161)한다는 말로 바꾸어 말할 수 있을 것이다. 피카소와 브라크의 이 말은 즉각 스티븐스의 예술론의 핵심을 꿰뚫고 있다. 스티븐스가 주목하

1) *NA : Necessary Angel*

고 있는 "파괴"나 "해체"를 통한 궁극적 목표는 나를 비우고 초심으로 돌아가 사물의 최초의 의미와 만나야 한다는 스티븐스 예술의 동양 시학적 지향과 맥을 같이 하기 때문이다.

스티븐스가 자신의 대표적인 시이자 시론인 「최상의 허구를 위한 각서」("Notes Toward a Supreme Fiction")에서 주장하고 있듯이 시는 우리가 실재라고 믿고 있는 문화적 인습이나 일상적 관습의 껍질을 벗기고 해체하여 상상력이라는 정신작용을 통하여 순수 실재, 이른바 사물 그 자체에 대한 "최초의 관념"(the first idea(381)에 도달하는 것이다. 그것이 스티븐스의 예술론의 핵심인 감각의 "해체"이며 상상력을 통한 정신의 형상화이다. 물론 파괴니 해체니 상상력이니 하는 논리의 과정은 기본적으로 서구의 이성에 근거한 발상이다. 그러나 그러한 과정을 통한 궁극적인 지향점은 대단히 동양적이다. 그러기에 그는 다음과 같이 말하고 있다.

> 당신은 다시 무지한 사람이 되어
> 무지한 눈으로 다시 태양을 보고
> 그 관념 속에서 그것을 선명하게 보아야 한다.
>
> You must become an ignorant man again
> And see the sun again with an ignorant eye
> And see it clearly in the idea of it. (*CP*[2] 380)

여기서 우선 스티븐스가 말하는 "최초의 관념"이라는 개념의 의미를 살펴볼 필요가 있다. 그는 1942년 10월 28일 헨리 처치(Henry Church)에게 보내는 편지에서 "최초의 관념"의 의미를 이렇게 밝힌 바 있다. 어떤 사람이 최초의 관념의 사상가가 무슨 뜻인지 알고 싶다고 내게 편지를 쓴 일이 있습니다. 만약 어떤 그림에서 수대에 걸쳐 묻은 유약과 때를 벗

2) *CP : Collected Poem*

겨버린다면 당신은 그것을 최초의 관념으로 보게 됩니다. 만약 당신이 유약과 때를 벗겨낸 세상에 대해 생각한다면 당신은 최초의 관념의 사상가가 되는 것입니다 (*L*[3] 426-27).

그렇다면 "무지한 사람" 또는 "무지한 눈"이란 일상적 관습의 때와 선입견을 벗어버린 순수의 상태를 의미하며, "그 관념 속에서" 보아야 한다는 것은 동양 시학적으로 말한다면,

나를 비우고 추상으로 돌아가 최초의 물상이 지닌 의미를 고스란히 포착해야 한다는 것일 것이다. 그러니 일체의 인습과 선입견 없이 바라볼 때 "최초의 관념으로 본 태양은 얼마나 깨끗한가," (How clean the sun when seen in its idea; *CP* 381). 그는 그것을 「최고의 허구를 위한 각서」에서 "환원해야한다" (It Must Be Abstract; 380)라고 표현하며, 그것을 시의 제 1의 명제로 제시하고 있다. "환원해야한다"는 것은 추상화해야 한다는 뜻이 아니라 말 그대로 사물 그 자체로 돌아가 이른바 "최초의 관념"에서 보아야 한다는 것이다.

그렇다면 어떻게 "최초의 관념"에 도달할 수 있는가? 그는 이 과정을 "해체란 창조된 것으로부터 창조되지 않은 것으로 전이하는 것이다" "(decreation is making pass from the created to the uncreated) (*NA* 174)라고 말한 시몬느 베이유((Simone Weil)의 "해체"라는 용어를 빌어 설명하고 있다. 결국 시란 기존의 나태한 인습과 선입견을 해체하여 "창조되지 않은" 새로운 의미를 발견해야하며, 그럴 때 우리는 "최초의 관념"으로 볼 수 있다는 것이다.

스티븐스는 「시와 회화의 관계들」에서 시와 그림의 연관성을 논하면서, 완전한 그림이나 완전한 시에서 구성요소들은 서로 유기적으로 연결되어 있어 각 부분들은 서로를 암시하고 집중시킴으로써 그 구성 요소들은 각기 "존재론적 의미들"(existential meanings)을 들어낸다고 말한 바 있다(162). 그렇다면 "존재론적 의미들"(existential meaning)이란 "환

3) *L : Letters*

원"의 과정이 지향하는 "최초의 관념"으로 볼 때 비로소 들어날 것이다. 이러한 스티븐스의 유기체적 예술관은 기본적으로 유기체적 자연관을 토대로 한 동양시학과 긴밀한 연관을 맺는다. 스티븐스의 동양적 예술관은 무엇보다도 자연을 다루고 있는 그의 풍경 시들을 통해 가장 선명하게 드러난다. 우선 그의 초기 시들 중 대표적인 풍경 시라 할 수 있는 「여섯 개의 의미 있는 풍경들」("Six Significant Landscapes") 중 첫 번째 부분을 살펴보자.

그는 본다,
그늘 가장자리에
파랗고 하얀 제비 고깔 꽃이
바람에 흔들리는 것을.
그의 수염이 바람에 흔들린다.
소나무가 바람에 흔들린다.
그리하여 물은 흐른다,
수초들 위로.
An old man sits
In the shadow of a pine tree
in China.
He sees larkspur,
Blue and white,
At the edge of the window,
Move in the wind.
His beard moves in the wind.
The pine tree moves in the wind.
Thus water flow
Over weeds(*CP* 73)

이 작품은 한 폭의 동양 수채화를 연상케 한다. 우선 자연을 배경으로 한 노인이 있다.

그는 소나무 그늘에서 참 제비고깔 꽃이 바람에 흔들리는 것을 보고 있다. 그것을 바라보는 노인의 수염이 바람에 흔들린다. 소나무도 바람에 흔들린다. 그리고 수초 위로 물이 흐르고 있다. 이 작품에는 자연의 대부분의 요소들과 중국 풍경화에서 발견함직한 요소들, 요컨대 소나무와, 참 제비고깔 꽃, 그리고 바람, 물, 수초가 있으며, 이 작품에 표현된 색조 역시 동양 수목화의 색조, 예컨대 소나무 그늘이 보여주는 잿빛, 그리고 참 제비고깔 꽃의 흰색과 푸른색이 있을 뿐이다(Quian 124). 이 작품은 어떻게 보면 너무 소박한 자연의 묘사여서 독자는 이 작품을 그저 스쳐갈지도 모른다. 그러나 그 묘사가 예사롭지 않다. 그것은 단지 외부 물상의 묘사로 끝나는 것이 아니라 어떤 계시, 또는 깨달음을 가능하게 한다. 「장소가 없는 묘사」("Description without place")에서 말하고 있듯이 진정한 묘사란 단지 물상의 외형적 묘사도, 거짓 복사도 아닌 계시이기 때문이다.

> 묘사는 계시이다. 그것은
> 묘사된 사물도 거짓 복사도 아니다.
> Description is revelation. It is not
> The thing described, nor false facsimile (*CP* 344).

계시란 물상을 "최초의 관념"으로 볼 때 드러나는 "존재론적 의미들"을 촉발하게 하는 깨달음이다. 그러한 깨달음을 통해 시인은 기존의 인습적인 사고를 "배제"하여 "창조되지 않는 것,"이전에는 발견하지 못했던 것을 발견한다. 그것을 가능하게 하는 것이 바람이다. 이 작품에서 "바람에 흔들린다"라는 표현이 세 번 반복된다. 우선 꽃이 바람에 흔들리고, 그것을 바라보고 있는 노인의 수염이 바람에 흔들리고, 그리고 소나무가 바람

에 흔들린다. 바람은 이 작품에서 인간과 자연의 교감을 고도의 미감으로 연계하는 매개물이며, 우주의 본질을 깨닫게 하는 촉매 역할을 한다.

정지 가운데의 움직임을 통해 이 작품에 등장하는 한 노인을 포함한 모든 물상들은 거대한 우주의 일부가 된다(Qian 124). 이 작품 속에는 한 노인이 존재하지만 마치 노인은 노인의 시선으로서가 아니라 자연 경물의 입장에서 경물을 바라보고, 그것을 바라보는 시인의 시선 역시 시인의 시선을 넘어서 경물의 입장에서 경물을 바라보는 특유의 정조, 이른바 장자가 말한 '물'로서 '물'을 본다는 '이물관물'의 경지를 보여준다는 것이다.

이것을 자연과 인간의 관계에서 본다면 이 작품 속에 묘사된 자연과 그것을 관조하는 노인, 그 노인을 바라보는 시인과 자연, 그리고 노인과 시인이 일체화되고, 나아가 그것을 보는 독자 역시 자연 경물과 하나가 되는 네 겹의 관계가 형성된다. 바야흐로 객체로서의 자연 또는 경물은 주체로서의 노인과 포개지고 혼연히 융합되어 주객이 초월된 물아일체의 경지를 보여준다고 하겠다. 앞에서 언급했듯이 『노자』에서는 "도법자연"이라 하여 천인합일론을 주장한 바 있고 『장자』에서는 "천지는 나와 함께 오래 살고 만물은 나와 하나가 되어 있는 것이다. 이미 하나가 되었으니 거기 또 무슨 말이 있을 수 있겠는가?"(「재물론」; 42)라고 하여 노자의 원론을 뒷받침하고 있다. 그 유명한 장주의 나비의 꿈 역시 같은 맥락에서 이해할 수 있을 것이다.1) 이른바 물아양망의 경지인 샘이다.

이렇게 본다면 스티븐스의 이 작품은 노장의 도교적 자연관, 또는 미학적 이론을 그 근저에 깔고 있음을 알 수 있다. 한편 이 작품을 송 대의 풍경화와 비교 분석하고 있는 치안은 여기에서 한걸음 더 나아가 이 작품 속의 선불교적 요소를 지적하고 있다 2). 물론 이 작품의 전체적인 분위기는 대단히 선적이다. 명상하는 노인이 있고 바람이 흔들리고 흘러가는 물이 있어 그것은 선불교에서 말하는 고적한 분위기 가운데서의 깨달음을 가져오기에 충분하다. "선"(zen)이란 무엇인가? 그것은 의식에서 벗

어나 무아로 들어가는 과문이 아닌가? 치안이 말하고 있듯이 노인이 응시하고 있는 "참 제비고깔 꽃"3)은 계시나 깨달음을 가져다주는 충격을 제공할 수 있으며, 참 제비고깔 꽃이 바람에 흔들리는 것을 보는 노인은 일순간 더 이상 자신을 의식하지 못하는 것이다. 그럼으로써 그 자신은 보편적인 실재를 드러내는 참 재비고깔 꽃이 된다(125).

그것은 그것을 바라보는 시인의 시선을 넘어 '물'로서 '물'을 본다는 것이며, 그것은 단지 눈으로 보는 것이 아니라 마음으로 볼 때 가능한 경지이다. 도교적 관점에서 볼 때, 마음으로 본다는 것은 단 외부 물상을 눈으로만 보는 것이 아니라 그 "존재론적 의미들"인 근원을 보는 것이다. 그것은 단순한 외형적 묘사를 넘어선 것이다. 그럴 때 스티븐스가 말했듯이 "묘사는 계시"이며 그것은 깨달음의 순간이 된다. 이러한 동양의 '이물관물'의 자세는 사물에 대한 관념들이 아니라 "사물 자체"(Not Ideas about the thing but the Thing Itself: *CP* 534)를 선언한 스티븐스의 시론의 핵심으로 향한다. 사물의 핵심을 꿰뚫어보기 위해서는 온갖 편견과 기존의 인습적 관념을 떨쳐버리고 초심으로 돌아가 마음의 눈을 통해 사물 그 자체를 보아야 한다는 것이다. 그것을 스티븐스는 좋은 시, 좋은 그림에서 발견할 수 있는 "특별한 집중의 종합"(a synthesis of exceptional concentration: *NA* 164)이라고 표현한 바 있다. 일체의 선입견과 관습의 껍질을 벗겨버리고 '물' 자체에 집중할 때 마음의 눈으로 볼 수 있을 것이며, 마음의 눈으로 볼 때 그 "존재론적 의미들"의 핵심에 닿을 수 있을 것이다. 이러한 집중된 힘이 스티븐스가 말하는 상상력이며, 정신의 작용이다.

III

스티븐스의 시 세계는 동양시학의 발원이자 궁극을 지향한다. 이창배

교수가 지적하듯 스티븐스의 시는 시의 문제라기보다는 인식론의 문제이다(169). 스티븐스에게 시는 절대적인 신이 살아지고 신앙이 상실된 시대에 절대자를 대신할 수 있는 것이 무엇이며, 그것을 형상화할 수 있는 것이 무엇인가에 대한 인식론적인 탐험이다. 그는 정통 기독교적 세계관을 거부하고 지상에서 신을 추구하며, 그 대안을 상상력을 통한 예술에서 찾게 된다. 오늘날 시와 회화의, 현대인과 현대 예술의, 최상의 관계는 이러하다. 불신앙이, 혹은 불신앙은 아니라 해도 신앙의 문제에 대한 무관심이 만연해 있는 시대에 시와 회화 그리고 예술 전반은 대체로 상실된 것에 대한 보상이다. 사람들은 상상력이 신앙 다음으로 위대한 힘, 당대의 왕자라고 느낀다(*NA* 170-01).

스티븐스는 절대적인 신앙이 사라진 시대에 예술적 상상력을 통해 세계에 의미를 부여하고 세계를 재구성하려한다. 그에게 상상력이란 기존의 종교적, 인습적 선입견을 통해 형성된 일체의 가시적 현상의 의미를 벗겨버림으로써 새롭게 세계를 창조하는 힘이다. 상상력을 통해 재창조된 세계는 인습적 관념을 벗어났다는 의미에서 일종의 허구이며, 이로써 시는 이른바 "최상의 허구"가 된다. 이렇게 볼 때, 스티븐스의 세계에서 자아는 매우 중요한 역할을 한다. 절대자가 사라진 세계의 중심에 자아가 있으며 자아의 상상력이 있다. 그러기에 "상상력과 상상력의 작용에 대한 관심은 단순히 인본주의의 양상이 아니라 오직 자아만이 남아 있는 세계에서 중요한 자기 확신으로 간주될 것이다"(171). 스티븐스의 시 세계에서 상상력과 상상력의 동인으로서의 마음 또는 정신의 작용이 중요한 이유가 여기에 있다.

상상력의 전통적인 기능은 익숙한 것을 낯설게 만드는데 있다.(165). 이 말은 정신의 노력의 결과인 상상력을 통해 일상적 관념의 때와 먼지를 벗겨버림으로써 "창조되지 않은"새로운 의미, 이른바 순수 실재인 "최초의 관념"을 보여주어야 한다는 것이다. 스티븐스에게 상상력이란 일상의 관념으로 가려진 나태한 관습을 변화시켜, 사물의 핵심을 찔러 물상 뒤

에 감추어진 비의를 파악하는 능력이다. 그것은 인습적 관념이나 언어의 습관으로는 불가능하며, 정신 또는 상상력에 의해서만 가능한 것이다. 그러한 의미에서 스티븐스는 "사물에 대한 관념들이 아니라 사물 그 자체" 또는 "바로 사물 오직 그것만을 보자"(Let's see the very thing and nothing else; *CP* 373)라고 말하고 있다. 사물 자체로 돌아간다 함은 우리들의 정신 또는 시인의 상상력에 의하여 지각되는 사물 그 자체로 되돌아감과 더불어, 우리들이 일상적으로 사물에 대하여 생각해왔던 바의 이면으로 파고드는 데에 있다는 것이다(김 병옥 18). 이것이 앞에서 논한 '이물 관물'의 정신이다.

스티븐스는 자신의 예술의 궁극적 지향점인 순수 실재를 논하면서 "현대의 실재를 해체의 실재"(*NA* 175) 라고 규정한 바 있다. 해체가 "창조된 것"으로부터 "창조되지 않은 것"으로의 전이를 의미한다면 (174), "창조된 것"이란 스티븐스의 관점에서 보았을 때 우리가 일상적으로 인식하는 실재이며, "창조되지 않은 것"이란 발견되지 않은 실재, 또는 상상력을 통해 발견 가능한 궁극적 실재이다. 해체의 실재 가운데에서 "우리의 계시는 신앙의 계시가 아니라 우리 자신의 힘의 귀중한 전조이다. 우리가 발견하고자 했던 최상의 진리는, 자신의 힘의 귀중한 전조이다. 우리가 발견하고 싶어 했던 최상의 진리는, 그것을 어느 분야에서 발견하든, 인간의 진리가 모든 것의 최종적 해결이라는 것이다"(175). 오늘날 우리의 계시는 절대자를 통한 신앙의 계시가 아니라 우리 자신의 힘의 귀중한 전조, 요컨대 지상의 인간이 자신의 상상력을 통하여 천상의 절대자를 대신하여 발견해야 할 순수 실재이다. 그러므로 지금 여기에서 인간이 발견할 수 있는 최상의 진리는 인간의 진리이며, 그것을 통하여 모든 것은 완수될 수 있을 것이다.

IV

절대적인 신이 사라진 시대에 스티븐스가 지상의 삶 속에서 구현하고자 했던 것은 예술을 통한 순수 실재, 또는 인간의 진리이며, 그것은 동양의 미학이 보여주는 선적인 명상의 세계로 표상된다. 다음 작품「참나무 아래서 카드놀이 하기」("Solitaire Under the Oaks")는 스티븐스가 예술을 통해 추구하고자 했던 궁극적 목표가 어떤 것이었는지를 잘 보여주고 있다.

카드를 망각할 때
우리는 순수한 원리 가운데 존재한다.
카드도 나무도 공기도
사실들로서 존속하지 않는다. 이것은
원리로의, 명상으로의 도피.
결국 우리는 안다, 무엇에 관해 생각해야 하는지
그리고 그것에 관해 의심 없이 생각한다.
참나무들 아래서, 완전히 해방된 채.

In the oblivion of card
One exists among pure principles.
Neither the cards nor trees nor the air
Persists as facts. This is an escape
To principium, to meditation.
One knows at last what think about
And thinks about it without consciousness,
Under the oak trees, completely released. (*OP*[4] 137)

4) *OP* : *Opus Posthumous*

스티븐스가 작고했던 해인 1955년에 쓰여 진 이 작품은 그의 관심이 도가적 세계로부터 선적인 세계로 기울어졌음을 잘 보여준다. 스티븐스가 추구하는 궁극은 "명상으로의 도피"(an escape/ …to meditation)를 통한 "해방"에 있다. 스티븐스는 이것을 혼자서 하는 카드놀이에 빗대어 말하고 있다. 우리가 카드에 완전히 몰입할 때 우리는 카드의 원칙 외에는 그 어떤 것도 의식하지 않는다. 그런 상태에서는 카드 자체도 우리가 존재하는 상황, 예컨대 우리가 참나무 아래에 앉아 있다는 사실도, 우리가 공기를 호흡하고 있다는 사실도 망각한다. 그러므로 그 어떤 것도 사실로서 존재하지 않는다. 그것을 스티븐스는 사실로부터 "명상으로의 도피"라고 말하고 있다. 그것은 원리의 명상이다. 그러나 여기에서 중요한 것은 원리가 아니다. 원리는 명상으로의 도피와 해방을 가져다주는 방편일 뿐이다. 그리고 우리는 깨닫는다. 그것은 의식 없이 생각하는 상태라는 것을. '선'이란 의식에서 벗어나 무아로 돌아가는 관문이라고 말한 바 있다. 의식 없이 생각한다는 것은 자신이 생각하고 있다는 것조차 의식하지 못하는 상태, 바야흐로 선불교에서 말하는 무아의 상태이며, 엘리엇 식으로 말하자면 행동하되 행동하지 않는, 행위도 비행위도 아닌 순간, 시간과 무시간이 교차되는 시점이다. 이 순간은 일체의 사실로부터의 완전한 해방을 가져다주는 순간이다.

이 시에 묘사된 경험의 핵심은 "해방"이다. 그것은 "원리"의 명상을 통해 성취되는 것이지만, 그 원리는 그것이 이 해방을 가져다주는 도구인 한 중요한 것이 아니다(Sukenick 200). 중요한 것은 스티븐스가 시의 기능에 대해 말한 것처럼 마음의 상태를 통해 "실재의 압력에 저항하거나 그것으로부터 벗어나는"(*NA* 30), 이른바 정신의 해방이다. 그러기에 스티븐스는 "시적 과정이란 심리학적으로 도피주의적인 과정이다"(30)라고 말하고 있다. 스티븐스가 "현대의 실재는 해체의 실재다"라고 말한 의미도 이것이다. 현대의 실재를 정의하는 해체가 "창조된 것으로부터 창조되지 않은 것"으로의 전환이듯, 시인이 창조되지 않은 것을 창조하기

위해서는 창조된 것, 즉 기존의 실재를 해체해야 하며, 그러한 과정에서 시인의 정신은 기존의 실재의 압력에 저항하거나 그것으로부터 벗어나려 한다는 것이다. 그러나 그것은 무의식적 과정을 통해 이루어진다. 이로써 시인은 일체의 사실로부터 명상으로의 도피를 통해 완전한 해방에 이르게 된다. 스티븐스의 삶과 예술의 궁극적 지향점이 바로 여기에 있다.

V

스티븐스가 「뉴 헤븐에서의 일상의 저녁」("An Ordinary Evening in New Haven")에서 "시론은 인생론이다"(*CP* 486) 라고 말하고 있듯이 그에게 시와 이론은 분리되지 않는 것이었으며 시와 삶 또한 분리될 수 없는 것이었다. 그는 자신의 삶에서도, 시를 통해 지향했던 세계를 지향하게 된다. 시를 통해 실재의 본질에 도달하기 위한 과정이 명상을 통한 자기 해방에 있듯이 스티븐스 삶 역시 이 이상적인 궁극을 향해 끊임없이 자신의 길을 수정하고 조정하여, 구극에는 자연의 섭리와 이치에 따라 명상하며, 자연과 하나가 되어 고적하게 사는 삶, "바다를 내다보며/ 그만의 고독한 집"(*CP* 512)인 자연의 집에 이르기 위한 과정이었다고 할 수 있다. 그것은 무어라 말로 "설명할 수 없는 완성"(512)된 삶이다. 그는 그러한 이상적인 삶의 모델을 동양의 현자들에게서 발견했으며, 그것을 자신의 삶과 예술을 통해 구현하고자 했던 것이다. 물론 스티븐스 시의 발상과 논리의 과정은 기본적으로 서구의 이성에 근거한 것이며, 그의 동양학적 지향 역시 전통적인 동양시의 그것과 반드시 일치하지는 않는다. 그럼에도 불구하고, 그러한 과정을 통해 그가 궁극적으로 지향하고자 했던 것은 동양의 미학이 구현하는 삶과 예술 즉, 이른바 관조적이며 은자적인 삶의 방식, 자연의 존재 방식을 따라 자연 가운데서 자연과

하나가 되어 유유자적하게 명상하는 삶이었던 것이다.

(동국대학교)

주제어

무지한 사람, 무지한 눈, 추상, 해체, 최초의 개념

인용문헌

김경탁. 역『노자』. 서울; 광문 출판사, 1965. Print.

김달진 역해.『장자』. 서울: 고려원, 1987. Print.

김달진 편역.『당시전서』. 서울 : 민음사,1987. Print.

김병옥.「월러스 스티븐스 시의 현상학적 접근」.『현대 영미 시 연구』(제 3호) 한국현대 영미시학회, 1998. Print.

김종길.「자연, 시, 동아시아의 전통」.『경계를 넘어 글쓰기: 다문화 속에서의 문학』. 서울: 대산 문화재단, 2000. Print.

이창배.『예이츠에서 히니까지』. 서울: 동국대학교 출판부, 2000. Print.

지순임.『산수화의 이해』. 서울: 일지사. 1999. Print.

최동호.「동아시아 자연 시와 동서의 교차점」.『21세기 문학의 동양 시학적 모색』. 서울: 새미, 2001. Print.

Litz. Walton. *Introspective Voyager: The Poetic Development of Wallace Stevens*. New York: Oxford UP, 1972. Print.

Mitchell, W.J.T. *Picture Theory* Chicago: U of Chicago, 1994. Print.

Quian, Zhaoming. "Chinese Landscape Painting in Stevens: Six SignificantLandscapes." *The Wallace Stevens Journal*: 123–142. Print.

Stevens Wallace, *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York, 1999. Print.

Stevens Wallace, *Letters of Wallace stevens*. Berkelely: U of California P. 1996.Print.

_____, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. New York:Random House, 1965. Print.

_____, *Opus Posthumous*. New York: Random House,

1990. Print.

Sukenick. Ronald. *Musing the Obscure*, New York: New York UP, 1967. Print.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, Warszawa: U of Warsaw,1980. Print.

Abstract

Elements of Oriental Poetics in Wallace Stevens' Poetics

Kim, Sook-Hyang (Dongguk Univ.)

Wallace Stevens, in the age of disbelief, thought that the art in general including poetry and painting might be a kind of a compensation for what had been lost. Accordingly he tried to create God on earth through his poetry and poetics. This endeavor is basically based on the organic viewpoint from which he recognizes spirituality immanent in nature. His viewpoint of nature is closely related with the oriental poetics based on the organic viewpoint of nature. This paper explores the relationship between poetry and painting focusing on the essay "The relations between poetry and painting" collected in The Necessary Angel, thus ultimately investigating the elements and characteristics of the oriental poetics found in his poetry and theory of poetry. As WJ.T. Mitchell and Zhaoming Quian indicate, Stevens' significant landscape poems reveal the aesthetic characteristics represented by oriental landscape paintings, which is ultimately understood as an endeavor torepresent otherness in an intricate way. What he seeks to explore includes not only passage to the other genre (the visual) but also passage to the other age (the past) and the other culture (the orient). The overcoming of otherness defined by these characteristics may serve, in the last analysis, as an excellent example to prove the

aspects of the oriental poetics Stevens tries to represent through his poetry.

Key Words

ignorant man, ignorant eye, abstract, decreation, First Idea

논문게재일

○투고일: 2016년 4월 1일 ○심사일: 2016년 4월 15일 ○게재일: 2016년 4월 30일

10.15732/jecs.9.1.201604.47

에드가 앨런 포의 「검은 고양이」에 나타난 이중성과 신화적 접근

성 창 규

I.

「검은 고양이」("The Black Cat")는 유죄를 선고받은 살인자의 고백에 관한 단편소설로 인간의 몸과 마음의 유죄, 믿음, 타락을 다룬다. 작가 에드가 앨런 포(Edgar Allen Poe)의 부모는 배우였고 대부분의 시간을 순회공연 하는 데 보냈다. 그의 아버지는 가족을 포기했고 그의 어머니는 포가 세 살 때에 사망했다. 부모를 잃은 상실감과 이후 어린 아내의 죽음은 그의 글에 상당히 영향을 끼쳤다. 그의 삶에도 드러나는 알코올 중독이나 아편 중독은 그의 글 속의 어둡고 우울한 캐릭터에서도 어렵지 않게 엿볼 수 있다. 포를 둘러싼 환경은 글쓰기 주제에 상당한 영향을 끼친 것으로 보이며 죽음 또한 두드러진 주제였다. 그는 사형수나 광기에 관한 주제뿐만 아니라 고딕 양식이 배어있는 공포 소설을 썼다. 포의 작품은 탐정소설의 효시로 평가받기도 한다.

「검은 고양이」에 대한 비평에서 고양이의 상징성을 빼기 어렵다. 소설 속 화자(narrator)는 고양이의 출현과 실종으로 인해 살인까지 저지르게 되는 인물로 고양이를 단 하나의 개념이나 의미로 표현하기에는 복잡하다. 또한 화자는 플루토(Pluto)라 불리는 검은 고양이를 본래 키우고 있었으나 이

고양이의 눈 하나를 뽑고 죽이게 되며, 후에 도플갱어(doppelganger)라 불릴 만큼 플루토와 똑같이 생긴 또 다른 고양이를 키우게 된다. 이 과정에서 화자의 심리 상태와 사건의 전개에 포 특유의 비유적 표현들이 눈에 띄는데, 유럽의 신화 이미지와 정신분석학적인 요소가 다분해 보인다. 화자는 플루토와 두 번째의 닮은 고양이를 자신의 생각과 감정에 대한 투사 대상으로 간주한다. 또한 그는 우울증과 알코올 중독으로 인해 피폐해지는 정신과 증폭되는 두려움을 갖게 된다. 아울러 고양이의 이미지는 노르웨이의 신 헬(Hel)과 오딘(Odin) 그리고 이집트의 여신 바스테트(Bastet)에서 나타나는 상징과 상당한 연관성을 맺는다. 그리고 화자는 구원받기를 원하면서도 동시에 불멸의 영혼을 두려워한다. 잔혹한 범죄를 저지르고픈 그의 왜곡된 갈망은 자신을 위험에 빠뜨리는데 이러한 모습은 지옥과 관련된 단어나 흔한 미신적인 언급을 통해 작품에서 여러 번 목격된다. 이야기 속 고양이는 화자의 행위와 감정의 원인이 된다. 고양잇과 동물의 특징은 대개 죽음, 사탄, 악마 등을 나타내는 신화나 이교도의 믿음과 관련이 있다.

포는 종교를 가지고 있거나 미신을 신봉하는 사람도 아니었다. 그는 오히려 의학, 과학, 천문학 등에 더 관심이 있었다. 그러나 포는 아이의 눈으로 세상을 경험하는 것처럼 독자에게 공포와 두려움의 감정을 느낄 수 있도록 이야기 속에서 괴상하고 섬뜩한 분위기와 환경을 설정한다. 기괴하고 초자연적인 일들을 언급함으로써 이야기에서 논리를 지울 수 있게 만든다. 실버만(Kenneth Silverman)의 언급에 따르면 "포의 작품은 대부분 사람들이 결코 스스로를 해방시키지 않는, 한 때 실제로 있었던 믿음을 확신시키는 힘에 빚지고 있다"(210). 그래서 포의 이야기는 불안 또는 왜곡된 열망으로 시작해서 공포로 끝나는 정신 이상의 결과나 그 과정을 실감나게 그리고 있다. 또한 포는 "초인적 요소"(superhuman elements)를 추가하고 인물이 환각이나 악몽으로 두려움을 느끼게 함으로써 죽음에 대해 새로운 관점을 제시한다고 볼 수 있다(Bloom 78). 화자는 망상이나 악령 등을 경험했음을 인정하고 있다. 이러한 환각 상태

는 화자를 괴롭히는 미신적인 존재로 묘사된다.

포는 인간 정신(psyche)에 상당한 관심이 있음을 알 수 있는데 그의 시대에 환각은 종교적이거나 비현실적인 주제와 관련이 있었다. 통상 환상 이야기(fantastic tales)는 이해하기 어려운 인간의 정신을 다루거나 현실이 얼마나 비이성적이고 미지의 세계에 영향을 받는지를 탐색한다. 케슬러(C. Joan Kessler)에 따르면 "환상 장르는 영원히 드러나고 감춰지는 인간 존재의 양상을 정확하게 다룬다"(50). 「검은 고양이」는 망상과 악몽과 같은 소재를 통해 인간의 내면이나 무의식을 생동감 있게 그리고 있고 현실에 대한 비현실성의 영향력을 적나라하게 드러낸다고 볼 수 있다. 이에 본 논문은 「검은 고양이」에서 보이는 표현과 사건들, 집착과 악몽, 캐릭터의 심리와 이미지들을 분석하여 신화에 등장하는 몇몇 신들이 화자의 죽음, 죄책감 그리고 복수에 관한 생각과 감정을 재현하는데 효과를 발휘하고 있음을 추론해 보고자 한다.

Ⅱ

역사적으로 볼 때 검은 고양이는 많은 다른 재현의 주체였다. 검은 고양이는 애완동물로서 집에 있기 전에 설치류의 제거 수단으로 간주되었다. 고양이는 먹이를 잡아먹기 전에 먹이를 가지고 노는 방식 때문에 다소 잔인하고 교활한 동물로 여겨졌다. 또는 길을 건너는 검은 고양이는 지역마다 불행 또는 행운으로 받아들여지곤 했다. 고양이와 관련된 가장 흔한 이미지는 마녀와의 연관성이다. 고양이는 마녀나 변장한 악마의 동반자 또는 대리자가 되곤 했다. "민간 신앙과 관련된 고문서에서는 악마가 스스로를 검은 고양이 형태로 띠는 내용을 보여주고 있다"(Siikala 138). 그리고 고양이는 죽은 자들의 왕국과도 관련이 있다. 검은 고양이는 가정에 침입하여 "규범을 위반한 개인의 삶을 무너뜨리는 외부적

힘"(139)으로서 혼돈을 가져다주기도 한다. 악마와 연계하는 고양이는 결국 "특정 색깔을 지니고 이글거리는 눈 또는 외눈박이의 동물"(of a certain colour, fiery-eyed or one-eyed creatures)을 연상해 볼 수 있다(133-134).

13세기에 마녀 재판은 유럽을 공포에 떨게 했다. 고양이는 마녀와의 연관성으로 인해 미움을 받거나 화형의 대상이 되곤 했다(Mercatante 162-163). 「검은 고양이」에서 화자는 "대악마의 송곳니"(the fangs of the Arch-Fiend)로부터 구원받기를 원한다(Poe 527). 고양이가 놀라 할퀴어 긁힌 상처로 인해 화자는 분노하게 되고 증오와 취기에 고양이의 눈 하나를 도려낸다. 포는 종종 눈이나 이를 자신의 이야기의 소재로 등장시켜 "사로잡힌 두려움을 불러일으킨다"(Silverman 207). 화자는 또한 죽인 자신의 고양이와 닮은 두 번째 고양이를 "역병의 숨결"(the breath of a pestilence)이 있어서 말할 수 없이 혐오감(with unutterable loathing)을 느낀다(Poe 534-535). 13세기에 고양이는 숨은 질병을 초래하는 것으로 간주되었다. 그래서 15세기에 마녀에 대한 박해가 절정에 달했을 때 수많은 고양이들과 마녀들이 악령을 쫓기 위한 명목으로 화형에 처해지곤 했다. 또한 화자는 고양이를 보고 "이 짐승의 술수"(craft of the beast)로 살인의 유혹을 받는다고 생각한다(538). 또한 고양이가 화자에게 잔인한 행동을 하도록 설득하는 동물이라는 논리를 편다. 유혹 또는 술수라는 표현은 마녀가 연상되는 단어이다. 많은 민간신앙에서 남자를 유혹하는 여성과 고양이의 이미지를 병치하며 그 고양이는 마법적인 힘을 가지고 있음을 암시한다. 포는 종종 자신의 이야기에서 민간신앙이나 설화를 차용하고 거기에 공포를 추가한다.

그리고 포는 영혼의 환생이라 볼 수 있는 윤회(metempsychosis) 개념을 소재로 자신의 이야기에 적용하기도 한다. 두 번째 닮은 고양이는 첫 번째 고양이 플루토와는 외모에서 닮았지만 두 고양이에 대한 화자의 심리 상태는 다소 다르다. 화자는 플루토에게 일종의 가족이자 친구로서

애정을 갖고 있다가 고양이를 해하고 죽인 후 악몽처럼 떠오르는 감정으로 변해간다. 닮은 고양이에 대해서 화자는 처음에 고양의 존재에 대해 두려움을 느끼고 이전 행동의 기억으로 무서워한다. 화자의 두 번째 고양이에 대한 두렵고 불안한 감정은 다음과 같다.

> 아! 나는 밤에도 낮에도 안식의 기쁨을 찾지 못했다! 낮 동안에는 잠시도 그 고양이가 한 순간도 나를 혼자 내버려두지 않았고 밤 동안에는 말할 수 없이 무서운 꿈에 시달려 내 얼굴에 이 녀석의 뜨거운 입김을 느낄 때 매 시간마다 잠에서 깨어났고, 내 힘으로는 떨쳐낼 수 없는 이 악마의 악몽/밤의 암말은 묵직한 무게로 내 가슴을 계속 짓눌렀다!
>
> Alas! neither by day nor by night knew I the blessing of Rest any more! During the former the creature left me no moment alone; and, in the latter, I started, hourly, from dreams of unutterable fear, to find the hot breath of the thing upon my face, and its vast weight -- an incarnate Night-Mare that I had no power to shake off -- incumbent eternally upon my heart! (Poe 535)

화자는 자신의 가슴팍에 앉은 닮은 고양이를 "악몽/밤의 암말"(Night-Mare)로 묘사한다. 독일 설화에 따르면 암말은 사람에게 악몽을 꾸게 하며 가슴팍을 달리는 사악한 영혼이나 도깨비로 나타나곤 했다. 화자는 자신의 마음속에서의 악령이라기보다 죄책감에 시달리고 있다. 그러나 화자는 자신의 유죄를 인정하기 꺼려하기 때문에 자신의 불안을 초자연적 힘에서 유발된 것으로 해석한다. 플루토의 쌍둥이와 같은 이 닮은 고양이는 화자에게 성가신 가시와 같은 존재로 여겨지고 결국 화자는 플루토처럼 닮은 고양이를 죽이려 한다. 이 대목에서 독자는 고양이 존재의 정당성보다는 고양이의 고통에 대한 동정심을 느끼게 될 수 있다. 고양이가 악마와 관련이 있다는 선입견이 있지만 이 소설에서 악의 근원은 오히려 화자와 관련이 있다. 로저스(Rogers)에 따르면 그 악은 "화자의 억

누를 수 없고 불가해한 파괴와 자기 파괴의 충동은 인간 본성에서의 악마적 부분에 기여할 수 있다"고 지적한다(76). 이야기에 등장하는 두 고양이는 외모는 닮았지만 화자에게 이렇게 다르게 인식된다. 첫째 고양이 플루토는 주인으로부터 잘 키워져 똑똑하며 화자의 친구 같지만 둘째의 닮은 고양이는 화자에게 사악하고 괴롭히는 존재로 보인다. 처음에 화자에게 두 고양이는 부담이나 "성가신 존재"(nuisance)였다가 결국에 그는 두 고양이에게 잔인한 살해로 대응한다. 두 고양이의 운명과 특징은 고대 그리스, 노르웨이, 이집트의 신화와 관련된 유사성이 보인다.

Ⅲ

지하세계나 저승의 지배자의 뜻을 가지고 있는 플루토라는 명칭은 상징성이 없다고 보기에는 흔치 않은 이름이다. 「검은 고양이」에서 정작 주인공인 화자의 이름은 드러나지 않는다. 대체로 포는 자신의 소설에서 인물이나 캐릭터에 이름을 부여하는 경우가 드물다. 이에 대해 "다른 많은 작가들처럼 포는 이름에 대한 중요한 암시를 날카롭게 인식하고 있어서 액면 가치(face value)를 뛰어넘는 장소 명칭을 종종 쓰곤 했다"는 평이 있다(Fisher 31).

검은 고양이 플루토는 죽기 전에 술 취한 주인으로부터 눈을 빼앗긴다. 눈은 포의 문학 작품에서 주로 상징으로 나타난다고 볼 수 있다. 포는 눈을 "에워싸인 구덩이, 호수, 소용돌이 및 깊이"(with pits, tarns, whirlpools and depths that could engulf)와 연결한다(Silverman 207). 플라톤(Plato)도 전에 "영혼의 눈"(the eye of the soul)이라는 표현을 쓴 적이 있었으며, 문학과 철학에 있어 눈은 지식, 감정, 내면의 사고 등의 상징으로 쓰였다. 또한 문학적 상징으로 실명(blindness)은 "내면의 시야"와 "지혜"를 나타내기도 한다(Ferber 70). 플루토를 실명시킴으로써

화자는 고양이를 처벌함과 동시에 자신의 타락과 폭음으로 돌변하는 성격을 드러내기 원치 않음을 나타낸다. 동시에 플루토를 불구로 만든 것은 마치 보기 싫은 자신을 비추는 거울을 깨듯이 화자가 고양이의 눈에 비치는 자신의 모습을 없애기 위한 행동으로도 볼 수 있다. 예전에는 플루토를 아끼고 잘 돌봐주었던 주인에서 폭력적이고 잔인한 성격의 주인으로 바뀐 모습을 화자의 입장에서는 부정 내지는 인정하고 싶지 않음을 나타낸 것이다. 또한 화자는 자신의 상황에 대한 이유가 있음을 인정하기 꺼려하는 태도를 보인다. "나는 재앙과 잔혹함 사이에서 원인과 결과의 사건들을 설정하려는 나약함을 넘어서고 있다"(I am above the weakness of seeking to establish a sequence of cause and effect, between the disaster and the atrocity)고 화자는 말한다(532). 그렇지만 화자가 아내나 고양이에게 했던 행동으로부터 내적인 두려움은 커져가고 결국 플루토의 죽음은 화자의 운명으로 분명히 귀결된다. 이러한 전개는 업보(Karma)처럼 동양의 윤회 개념 또는 선악의 행위에 대한 인과율이 연상되는 점이다.

〈그림1 오딘〉

플루토의 외눈의 모습은 북유럽 신화의 오딘(Odin)을 떠올리게 한다. 오딘은 죽은 자들의 신이며 전투에서 죽은 이들이 그가 사는 발할라(Valhalla)에 모인다. 그는 지혜의 신으로도 불릴 만큼 현명하며 자신의 두 까마귀의 도움으로 하늘과 땅에서 일어나는 모든 일을 볼 수 있다. 그는 깊이의 지혜(the wisdom of the depths)를 얻으려 자신의 한 눈을 지혜의 우물에 바친다. 이 희생으로 그는 예지의 신(god of foresight)이 된다. 그러나 오딘은 여기에서 멈추지 않고 이번에는 죽은 자들만이 가질 수 있는 주술의 지혜(the wisdom of the occult)를 얻으려 한다. 그래서 그는 위그드라실(Yggdrasill)이라는 우주를 떠받치고 있는 물푸레나무에 스스로 9일 동안 목매달고 옆구리를 창에 찔리게 된다. 결국 그는 이 지혜를 얻고 부활하는데 그 이후로 "교수대의 주인"(Lord of the Gallows)으로 불리게 된다. 사실 위그드라실의 "위그"(Ygg)는 "끔찍한 존재"(the terrible one)를 뜻하며 "드라실"(drasill)은 "말"(horse)을 뜻해서 결국 그가 목 맨 나무는 "오딘의 말"임을 알 수 있다(Crossley-Holland 187). 북유럽 신화에서 따르면 종종 시인들은 말로 변하는 교수대를 언급하곤 했다.

「검은 고양이」의 플루토와 오딘은 한 쪽 눈의 실명, 교수형 그리고 부활이라는 유사성이 있다. 닮은 두 번째 고양이가 죽은 플루토의 똑같은 모습으로 부활한 고양이로 해석될 수 있다. 소설에서 교수대의 이미지는 반복되고 있다. 닮은 고양이는 가슴에 흰 무늬가 있는데 이것은 점점 시간이 흘러가면서 교수대의 모양을 띤다. 게다가 화재로 인해 화자의 집이 불타고 남은 것은 교수대 모양의 자국(an imprint of a gallows)이다.

> 그것은 입에 올리기에도 몸서리쳐지는 형태를 나타내고 있었다. 그 때문에 무엇보다도 그 고양이가 싫고 무서워 나는 할 수만 있다면 그 괴물을 죽이고 싶었다. 지금 그 얼룩점은 보기에도 소름끼치는, 등골이 오싹해지는 교수대 - 무섭고도 불길한, 공포와 범죄 그리고 고통과 죽음의 도구인 교수대 모양을 나타내고 있었다.

> It was now the representation of an object that I shudder to name - and for this, above all, I loathed, and dreaded, and would have rid myself of the monster had I dared - it was now, I say, the image of a hideous - of a ghastly thing - of the GALLOWS ! - oh, mournful and terrible engine of Horror and of Crime - of Agony and of Death! (Poe 534)

플루토와 닮은 고양이가 부활한 플루토로 본다면, 교수대는 화자와 플루토에게 있어서 영혼과 삶에 영향을 줄 존재들을 묶어준다는 홍실(red thread)의 역할을 한다. 플루토의 운명은 결국 화자의 운명이 된다. 따라서 오딘의 죽은 자들만이 알게 되는 주술의 지혜를 얻기 위해 결국 목숨을 내어놓는 모습과 플루토의 죽음이 겹쳐진다. 결국 플루토는 죽은 자들의 지혜를 얻기 위해 죽임을 당했다가 화자에게 닮은꼴의 모습으로 나타나 지옥의 고통을 겪도록 강요하는 셈이다. 화자의 고통은 플루토를 죽인 기억과 아울러 점점 그를 옭아매는 죄책감이다. 어떻게 보면 플루토는 오딘처럼 눈을 화자로부터 빼앗김으로써 주인의 마음을 읽게 되고 죽음으로써 내적인 시야와 능력을 얻게 되는 것이다. 결국 고양이는 화자라는 주인의 기질 또는 성격에 대한 지식 또는 지혜를 얻게 된다고 볼 수 있다. 그러나 안타깝게도 화자는 스스로가 알코올 중독으로 괴팍해지는 성향을 은폐하거나 부정하는 모습을 보이고 있다.

처음에 플루토는 화자의 폭력에 대한 두려움 때문에 그를 피하려 한다. 자신을 외면하는 플루토를 보고 화자는 분노하며 플루토의 눈을 도려내어 처벌한다. 화자는 불안감으로 점점 심리 상태가 흔들리게 되며 자신을 사로잡은 초자연적인 힘에 굴복하여 광기로 치닫게 된다. 화자가 플루토를 나무에 목매달아 죽일 때에는 죽일 만한 이유가 없다는 사실을 깨닫고 심적 고통을 겪고 눈물을 보인다. 여기에서 화자의 마음과 행위는 서로 상반되는 양태를 보이지만 자신의 볼에 눈물을 흘리는 그의 눈(with the tears streaming from my eyes)만큼은 거짓되지 않음을 엿볼

수 있다(Poe 529). 그는 죄를 저지르고 있음을 인지하고 있으며 자신의 생각과 행동에 대한 처벌을 찾고 있다. 후회를 통해 스스로에게 형벌(damnation)과 소외(alienation)를 스스로에게 부여하려 한다고 볼 수 있다.

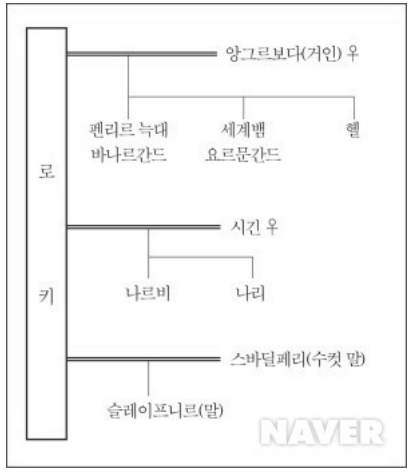
Ⅳ

화자는 술 취한 어느 날 밤에 나타난 고양이를 플루토의 대안으로 집에 데리고 온다. 플루토와 놀랍게도 닮은 외모는 화자의 아내를 기쁘게 하고 화자는 플루토를 죽이기 전에 가정의 질서를 회복할 방법을 찾으려 한다. 아마도 화자는 플루토에 대한 행동을 삭제하거나 죄책감으로부터 구원받기를 원하는 심리 상태에 있다고 볼 수 있다. 포가 소설 속 캐릭터에 이름을 부여하는 것에 상징성이 있다고 생각한다면 플루토와 닮은 두 번째 고양이의 이름이 없는 것은 어쩌면 화자의 상상 속에 있는 존재로도 추론이 가능하다. 화자로부터 눈을 다치고 무력하게 죽임을 당한 플루토와는 달리 닮은 고양이는 주인인 화자를 피하거나 거리를 두지 않고 거머리처럼 달라붙어 서서히 주인의 에너지를 소진시키며 결국 화자를 처벌할 수 있는 존재로 부각된다.

「검은 고양이」에서 드러나는 은폐, 죽음 그리고 악몽의 소재는 북유럽 신화의 노르웨이 여신인 헬(Hel)과 관련이 있다. 그녀는 파괴와 재난의 신인 로키(Loki)와 정부인 앙그르보다(Angrboda)에서 태어난 셋째로 등장한다. 이들의 자식들은 흉측한 괴물들로 늑대 펜리르(Fenrir), 요르문간드(Jormungand)라 불리는 뱀 그리고 몸의 절반이 썩어서 청색으로 변한 헬이 있다. 이들은 자식들이 위험한 존재들이라 여기고 오딘이 관장하는 니프헤임(Nifheim)에 가둔다. 이곳에서 헬은 노령이나 질병으로 죽은 자들을 돌보도록 명령을 받게 된다. 헬은 죽은 자들을 제외하고 통과

할 수 없는 높은 벽으로 둘러싸인 "얼어붙은 황무지"(icy wasteland)를 자신의 왕국으로 삼는다(Scott 156). 헬이라는 이름은 고대 노르웨이어인 "할리자"(halija)에서 나왔는데 "어떤 것을 감추거나 숨기는 사람"으로 은폐자를 뜻한다. 또한 헬 왕국의 벽은 「검은 고양이」에서도 반복되는 벽의 이미지와 관련이 있다. 화재 후에 플루토의 자국이 남겨진 벽, 살해한 아내를 숨기려고 세운 벽 그리고 화자의 무의식적인 욕망을 지니고 감춰지기를 원하는 정신적인 벽 등이 있다. 아내 시체의 노출은 결국 죽게 된 고양이까지 밝혀지게 되는 결과이며 이것은 헬 왕국의 벽이 죽지 않으면 통과할 수 없다는 신화의 내용과 어울린다.

〈그림2 헬〉



〈그림3 헬의 가계도〉

화자는 플루토를 눈 멀게 하고 목매달며 아내를 죽이고 벽에 매장한다. 화자는 필사적으로 자신의 범죄와 자신의 난폭한 성격을 숨기려 한다. 그렇지만 범죄를 저지르도록 부추기는 또 다른 힘 때문에 그는 아내 시체를 숨겨 놓은 곳이 잘 지어진 건축물이며 나름 멋진 은폐 장소임을 떠벌리게 된다. 화자의 행위인 눈 멀게 하기, 매장하기 그리고 떠벌리기

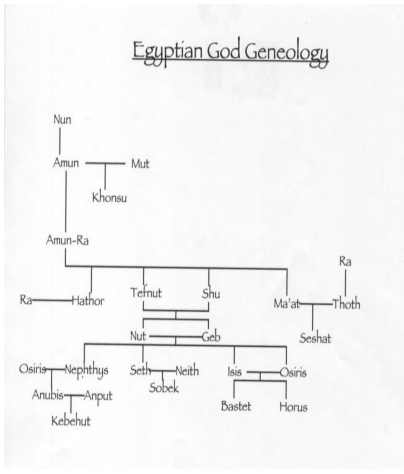
(blind, bury and brag)는 마침 두운(alliteration)이 되어 시인 포를 떠오르게도 한다. 아내의 시체를 숨겨 둔 벽이 무너지면서 화자의 죄는 드러나게 되고 그의 본 모습도 노출된다. 그는 소설의 마지막에서 "나는 무덤 안에 이 괴물을 넣고 벽을 발라 버렸다"(I had walled the monster up within the tomb.)며 자신의 유죄를 인정하고 있다. 스스로를 괴물로도 관련시키면서 화자는 자신의 납득하기 어려운 기질의 변화나 행동을 드디어 인정하는 셈이다. 보통 벽은 방어, 보호, 안전과 같은 이미지를 떠올려 볼 수 있지만 소설 속의 벽은 "내재하는 정신의 반대로서 외형의 몸"(outward body as the opposite of the indwelling spirit)으로 볼 수 있다(de Vries 491-492). 그러나 그의 행위가 드러나긴 했지만 여전히 책임을 고양이에게 전가시키고 있다.

여신 헬은 악몽(nightmare)이라 불리는 말(horse)을 가지고 있었는데 그녀가 말을 탄다는 것은 죽음을 예견하는 것이었다. 또한 앞서 언급한 오딘이 목매달았던 나무인 위그드라실 역시 말의 이미지로서 서로 상통한다. 화자는 자고 있는 동안 자신의 가슴에 앉아 있던 닮은 고양이를 악몽으로 묘사한다. 또한 닮은 고양이 가슴의 흰 무늬가 점점 교수대의 형상을 띠는데, 이 얼룩은 화자의 고양이를 죽인 행위에 대한 기억 매체임과 동시에 죽음의 전조일 수 있다. 닮은 고양이를 처음 발견했을 때부터 얼룩이 교수대가 아니라 흰 무늬였다는 사실은 화자의 유죄와 대비되는 무고한 고양이에서 점점 화자의 죄에 대한 피해자, 목격자, 심판자의 역할로 전개되는 양상을 띠는 것이라고도 생각해 볼 수 있다.

또한 헬은 항상 음산하고 우울해 보이는 외모가 특징이다. 얼굴부터 허리까지 상체는 여성의 몸이지만 허리부터 다리까지 하체는 시체의 몸과 닮아 있는 모습으로 그려지곤 한다. 또는 "그녀의 얼굴, 목, 어깨, 가슴, 팔 그리고 등은 모두 분홍빛이지만 엉덩이부터 아래까지 그녀의 모든 피부는 썩고 푸른 검은색(greenish-black)"이라는 표현도 있다(Crossley-Holland 33). 이중적인 그녀의 모습은 미추, 선악 도는 흑백 등의 이분

법으로 해석되기도 한다. 화자는 자기 성격의 변화 그리고 이성과 본능 사이의 이중성에 사로잡혀 있다. 소설 서두에서 화자는 자신의 경험을 가장 야생적이고 가정적인(wild and homely) 이야기라고 소개하고 있고 화자는 내면과는 다른 행동을 보이고 갈등하기 때문에 결국 소설 전반에서 이중성이 반복된다고 볼 수 있다. 그리고 플루토와 닮은 고양이는 각각 선과 악, 길들여짐과 야생, 억압과 해방 그리고 삶과 죽음 등의 표현으로 대비될 수 있다. 이들의 역할은 제각각 다른 목적을 추구한다. 플루토는 폭력의 희생자가 되는 반면 닮은 고양이는 범죄를 폭로하는 제보자의 역할을 한다. 여신 헬은 죽은 자의 영혼을 보고 선한 사람인지 악한 사람인지 판단하는 존재이고 진실을 볼 수 있다는 불의 눈을 가진 자로 그려지고 있다. 소설 후반에 벽 속에 있던 고양이가 화자를 "불의 외눈"(solitary eye of fire)으로 화자를 응시한다는 표현은 헬의 이미지와 잘 어울린다. 화자가 아내의 머리를 도끼로 쪼개어 죽이고 나서 후에 벽 속에서 아내의 머리 위에 앉아 있는 고양이의 모습이 그려지는데, 이것은 고양이가 아내의 머리를 대체한 장면으로 연상해 볼 수 있다. 이 광경은 이집트 여신 바스테트(Bastet)와 닮아 있다. 그녀는 여성의 몸에 고양이 머리를 한 형상으로 모성과 흉포성을 동시에 갖고 있다. 태양의 신 라(Ra)의 딸로 "복수의 도구"(instrument of vengeance)인 아버지의 눈을 물려받아 분노로 가득 차 있다(Hart 45). 이러한 눈을 가진 바스테트는 피에 굶주려 있기도 하다. 태양신 라로부터 몇몇 다른 여신들이 그의 눈을 물려받았고 그 눈은 질병, 죽음 그리고 폭력을 초래하며 복수심에 불타는 경향이 있다. 고양이는 바스테트에게 신성시 되는 동물이었기 때문에 고대에 고양이에게 해를 끼치는 누구나 범죄자로 간주되었다. 이집트의 이러한 신화는 소설 속 닮은 고양이가 바스테트의 형상으로 화자에게 복수를 꾀하고 범죄에 대한 처벌을 정당화하는 모습으로 비견될 수 있다.

〈그림4 이집트 신의 계보〉



〈그림5 이집트 신의 계보〉

또한 아내의 머리가 둘로 쪼개진다는 것은 선과 악 그리고 이성과 본능의 이중성을 상징한다고도 볼 수 있다. 더욱이 동물 머리를 가진 인간의 몸은 화자의 동물에 대한 애착과 동시에 인간관계의 불신을 암시하기도 한다. 상반되는 이미지의 결합은 결국 화자의 심리를 대변하며 즉 동물적 본능과 섞여 있는 인간의 이성을 가진 화자의 상태를 나타낸다고도 볼 수 있다. 이렇게 「검은 고양이」에서 추적해 볼 수 있는 죽음, 복수 그리고 지혜의 신 이미지는 화자의 행위와 처벌을 상기시키는 상징이 될 수 있다. 화자에게 일어나는 일련의 사건과 인과 관계는 어쩌면 아무 일도 일어나지 않은 처음 상태로 다시 돌아가는 순환 형태를 띤다고도 볼 수 있다. 보들레르(Charles Baudelaire)는 작가로서의 포를 열렬히 지지하곤 했는데 포는 인간이 불가해한 행동을 저지르게 하는 신비한 힘을 믿는다고 생각했다. 포에 대한 그의 언급은 아래와 같다.

> 원초적이고 저항할 수 없는 힘은 본질적인 괴팍함으로 인간을 동시에 살인자이자 자살자로 또는 암살자이자 처형자로 만든다. 신이 종종 질서를 세우고 악당을 처

벌하도록 행위를 제시한다고 역사와 경험이 가르쳐주지 않는다면, *공범자로서 똑같은 악당으로 적용된 후에*, 매우 악마 같은 미묘함으로 어떤 타락하고 위험한 행위에 대한 합리적인 동기의 불가능성은 우리에게 그 행위가 악마로부터 온 제안으로 간주하게 이끌 수 있다고 그(포)는 덧붙인다. 고백하건대 이러한 생각은 불가피한 만큼 기만적인 암시로 내 마음 속에 빠져드는 것이다.

This primitive, irresistible force is a natural Perversity, that makes man at once both a homicide and a suicide, assassin and executioner;-for he adds, with a remarkably satanic subtlety, the impossibility of finding a reasonable motive for certain depraved and perilous acts might lead us to regard them as suggestions from the Devil, if history and experience did not instruct that God often draws on them to establish order and to punish rogues; *after having employed the same rogues as accomplices*! such is the thought that slips, I confess, into my mind, an implication as treacherous as it is inevitable. (Foye 96)

언급된 바와 같이 「검은 고양이」의 화자는 심리적으로 분열 상태에 있으며 자신의 행위에 대한 합리적인 동기를 찾는 데 어려움을 겪는다. 결국 "악마로부터 온 제안"으로 간주하여 자신의 행위를 정당화하며 이러한 이중적인 태도는 인간 내면의 피할 수 없는 심술궂은 성질을 적나라하게 드러낸다. 화자의 행위는 모순적이고 기만적일 수 있지만 편집증과 집착증을 보이는 화자에게 무의식 속 자기파괴 본능과 같은 괴팍한 기질의 발현은 불가피함을 나타낸다고 볼 수 있다. 포는 이러한 심리 상태와 무의식적인 충동을 작품 속에서 생생하게 그려낸다.

V

「검은 고양이」의 두 주요 캐릭터인 고양이와 화자는 제각각 상반되는

이미지를 지닌 채로 이야기 전체에 등장한다고 볼 수 있다. 또한 고양이와 화자의 관계 역시 반대의 감정이나 심리 상태 또는 대결 구도를 전개한다. 어린 시절의 외로움으로 기르는 고양이인 플루토에게 애정을 갖고 있다가 화자의 편집증세로 인해 둘의 관계는 살해와 피해의 당사자들이 된다. 화자와 플루토의 관계는 야생적이고 가정적이며 본능과 이성 그리고 선과 악으로 대립하여 치닫는다. 화자는 자신의 영혼에 대한 어두운 갈망을 추구하는 데 집착하며 그 영혼을 위험에 빠뜨리는 자기 파괴 행위에 몰두해 있다. 그렇지만 화자는 이에 대해 저항하지 못하고 집착과 편집증에 굴복하고 만다. 화자의 동물과의 동일시와 인간으로부터의 소외는 결국 고독을 만드는데, 고독은 화자가 자신의 가장 가까운 동반자들을 제거함으로써 형성된다. 화자가 자신의 가정을 평온했던 때로 회복하려는 노력은 플루토나 아내를 살해하면서 오히려 억울해하고 분개했던 것만큼이나 별 소용이 없다. 그가 고양이에 대해 느끼는 혐오감과 공포는 결국 스스로에게 느끼는 감정의 반영으로 나타난다.

포는 종교적이거나 미신적이지는 않지만 비유적인 표현과 신화와 설화의 생동감 있는 묘사를 잘 활용한다고 볼 수 있다. 무의식 속의 소망이나 인간만의 특이한 심술궂음 또는 모순적인 자기 파괴의 감정의 심리를 파헤치고 있기 때문에 포가 살던 종교적이고 도덕적인 경계가 뚜렷한 사회에서 시대를 앞섰다고 생각된다. 포 이후의 작가들이 미신, 신화, 인간 내면과 관련된 글쓰기에서 포의 영향을 적지 않게 받고 있다. 미신과 관련된 생동감 있는 표현 이외에 「검은 고양이」에서 나타나는 플루토, 화자 그리고 플루토와 닮은 또 다른 고양이는 신화적인 의미에서 많은 함축성과 상징을 나타낸다. 고양이의 검은색, 눈의 색깔, 외눈박이 등이 북유럽 신화에서 보이는 특징이다. 또한 헬과 하데스(Hades)와 같은 죽은 자들의 통치자로 간주되는 신은 화자의 황무지 같은 내면에 대한 묘사와 연결될 수 있다. 화자는 헬의 벽과 같은 마음의 벽에 에워싸여 이야기가 전개될수록 알코올을 탐닉하며 에너지가 소진되고 있다. 또한 바스테트와

오딘과 같은 신의 이미지는 화자의 영혼에 대한 폭로, 영혼에 대한 완벽한 지혜 그리고 행위에 대한 처벌 등과 관련이 있다. 화자는 자기 파괴의 욕망을 드러내면서 플루토에게 피해를 줄 때부터 이미 죄책감으로 인해 자신만의 지옥에서 사는 셈이 되며 자신의 행위에 대해 스스로를 단죄하는 것일 수 있다. 포는 이러한 모든 신화적 요소를 파멸로 치닫는 우울하고도 비정상의 인간의 폐허와도 같은 심리 묘사에 적극 활용하고 있다.

(목원대학교)

주제어

에드가 앨런 포, 고양이, 신화, 미신, 헬, 오딘, 바스테트

인용문헌

Bloom, Harold. *Bloom's Classic Critical Views: Edgar Allan Poe*. New York: Infobase Publishing, 2008. Print.

Crossley-Holland, Kevin. *The Norse Myths*. London: André Deutsch Limited, 1980. Print.

de Vries, Ad. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1974. Print.

Erwin, Edward. *The Freud Encyclopedia: Theory, Therapy, and Culture*. New York: Routledge, 2002. Print.

Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. 2nd Ed. London: Cambridge UP, 1999. Print.

Fine, Reuben. *The Development of Freud's Thought: From the Beginning (1886-1900) through Id Psychology (1900-1914) to Ego Psychology (1914-1939)*. London: Jason Aronson Inc, 2007. Print.

Fisher, F. Benjamin. *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. London: Cambridge UP, 2008. Print.

Foye, Raymond. ed. *The Unknown Poe. An Anthology of Fugitive Writings by Edgar Allan Poe*. San Francisco: City Lights Books, 1980. Print.

Hart, George. *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses* 2nd ed. London: Routledge, 2005. Print.

Kessler, C. Joan. *Demons of the night: An Anthology. Tales of the Fantastic, Madness, and the Supernatural from Nineteenth -Century France*. Chicago: Chicago UP, 1995. Print.

Mercatante, S. Anthony. *The Facts on File: Encyclopedia of World Mythology and Legend*. New York: Factson File, 2004. Print.

Poe, A. E. "The Black Cat." *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, Inc., 2006. Print.

Rogers, M. Katharine. *The Cat and the Human Imagination: Feline Images from Bast to Garfield*. Michigan: Michigan UP, 2003. Print.

Segal, Robert A. *Theorizing About Myth*. Massachusetts: Massachusetts UP, 1999. Print.

Siikala, Anna-Leena. *Myth and Mentality: Studies in Folklore and Popular Thought*. Helsinki: Finnish Literature Society, 2002. Print.

Silverman, Kenneth. *Edgar A. Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance*. New York: Harper Collins Publishers, 1991. Print.

Abstract

Duality and Mythological Approach in Edgar Allan Poe's "The Black Cat"

Seong, Chang-Gyu (Mowon Univ.)

The narrator in "The Black Cat" written by E. A. Poe, tells the story which leads him to the gallows. The unreliable tale depicts the morbid details of violence and murder, nightmare and terror. At the centre of the story is the cat which suffers from the narrator's paranoia and alcohol abuse. The duality of good and evil, reason and instinct shifts back and forth between man and animal as the narrator unravels the chain of events which caused his concealed disposition to be revealed. By relating to superstition and the uncanny, the narrator describes the cat as a creature of magical powers to control and affect his deeds. The resurrection of the cat adds further elements of mystique and brings the story beyond the realm of the living. The narrator's corrupt mind creates a hell in which he projects responsibility and guilt onto the cat. This study proposes a broader approach of the cat as a symbol for mythological deities such as Hel, Odin and Bastet. Their characteristics offer a figurative description of the cat as victim, judge and executioner.

Key Words

Edgar Allan Poe, cats, mythology, superstition, Hel, Odin, Bastet

논문게재일

❍투고일: 2016년 4월 1일 ❍심사일: 2016년 4월 15일 ❍게재일: 2016년 4월 30일

10.15732/jecs.9.1.201604.69

나다니엘 호손의 로맨스와 월터 미티의 로맨스
: 「월터 미티의 비밀스러운 생활」을 중심으로

손 병 용

1. 서론

본 연구는 서버(James Thurber)의 단편소설인 「월터 미티의 비밀스러운 생활」("The Secret Life of Walter Mitty")을 호손(Nathaniel Hawthorne)의 로맨스(romance)론에 비추어 분석하는 것을 목표로 한다. 호손은 달빛이 "로맨스 작가가 그의 환영의 내방자들과 친해지는데 가장 알맞은 수단"(a medium the most suitable for a romance-writer to get acquainted with his illusive guests)(35)이며 이러한 달빛 속의 물건들 하나하나가 "특이한 빛 때문에 너무나 초현실적인 것이 되어 실체를 잃고, 오직 지적으로만 이해할 수 있는 사물로 변한 것처럼 보인다,"(so completely seen, are so spiritualised by the unusual light, that they seem to lose their actual substance, and become things of intellect)(35)고 말하면서 소설보다 더 자유로운 작가의 상상력이 로맨스에 깃들 수 있다고 주장한다. 호손에게 로맨스는 방안의 물건들처럼 익숙한 것들도 달빛과 같은 주변 환경 속에서 작가의 상상력을 통해 색다른 의미를 가질 수 있는 것이다. 그는 로맨스의 상상력에 따른 토대의 본질을 다음과 같이 설명한다.

> 우리의 친숙한 방바닥은 지금 현실 세계와 요정 세계 사이의 어딘가에 존재하는 중립지대가 되고 그곳에서 실제적 세계와 상상적 세계가 서로 만나 서로를 각자의 본질로 물들인다.
>
> the floor of our familiar room has become a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other. (35)

호손에게 현실은 상상력을 통해 또 다른 가능성을 열어주는 로맨스의 소재가 되며 이를 통해 삶을 관조하는 기회를 제공하는 것이 된다. 「월터 미티의 비밀스러운 생활」의 경우에도 일상적인 사건과 사물이 매개가 되어 월터 미티(Walter Mitty)라는 중년 남성이 몽상과 현실 사이를 오가는 계기를 마련하고 있는데 이를 호손의 로맨스 론과 연관 지어 파악하는 것이 본 연구의 목표라 할 수 있다.

「월터 미티의 비밀스러운 생활」은 세계 2차 대전이 발발했던 해인 1939년 『뉴요커』(*The New Yorker*)를 통해 발표되었다. 이후 이 소설은 독자들의 호응을 발판으로 1942년 서버의 단편모음집인 『나의 세상 그리고 그것을 환영합니다』(*My World–And Welcome To It*)를 통해 다시 발표되었고 1943년에는 『리더스다이제스트』(*Reader's Digest*)를 통해 광범위한 독서대중들에게서 엄청난 인기를 얻게 되었다. 발표 당시부터 대중들로부터 선풍적인 인기를 얻었던 이 소설은 특히 2차 세계대전 중 미군들의 인기를 한 몸에 받게 되었고 전쟁이 한창이던 유럽에서는 미티 인터내셔널 클럽(Mitty International Club)과 남태평양에서는 미티 소사이어티(Mitty Society)라는 일종의 팬클럽까지 생겨났을 정도였다. 이러한 대중적인 인기를 바탕으로 이 소설을 원작으로 한 영화가 1947년에 상영되었고 최근인 2013년에는 벤 스틸러(Ben Stiller)가 감독과 주연을 맡아 전 세계 극장가에 상영되었다.

이 소설에 대한 대중들의 인기와 특히 유머리스트 작가로서의 서버의

명성에도 불구하고 학계의 관심은 만족스럽지 못한 실정이다. 특히 일부 비평가들의 경우 서버의 작품을 정형화되고 엉뚱한 이야기에 지나지 않는 웃고 지나가는 가벼운 이야기 정도로 치부하는 경향이 있었다. 최근에는 이 소설에서 표면상으로 나타나는 재치 있는 말장난과 서술형식 뿐만 아니라 우스꽝스러움 이면에 숨겨져 있는 보다 더 어두운 주제에 관심을 두는 비평가들이 생겨났다. 아울러 서버가 서술하는 고압적인 미티 부인과 무능력한 남성인 월터 미티[1]에 관심을 두는 비평가들이 생겨났다.

지금까지 이 소설에 대한 연구 경향을 살펴보았을 때, 크게 4가지 부류로 압축된다. 우선 주인공 월터 미티의 몽상의 원인을 현실사회에 대한 부적응과 미숙함 때문으로 분석한 것이 그것이다. 홈스(Charles Holmes)는 자동차로 상징되는 새로운 시대에 대한 주인공의 미숙함을 통해 개인의 개별성을 위협하는 거대 기구와 대중성의 위협을 나타낸 작품으로 보았다(6). 블라이드(Hal Blythe)는 미티의 몽상을 중년 남성이 겪는 성적인 열등감 때문으로 분석하고 있다(113). 블랙(Stephen A. Black)은 주인공 월터 미티가 꿈꾸는 몽상이 다가갈 수 없는 남성성에 대한 추구이며 이는 그가 겪는 실패와 사회 부적응에 따른 것이라고 주장한다(42).

두 번째 부류는 미티의 부인에게 초점을 맞춘다. 그녀는 미티의 몽상을 깨트리고 그를 공처가로 만들며 자유를 제한함으로써 남성의 영웅적인 모험 추구를 억압하는 인물로 평가받는다. 월터 미티는 지독한 공처가로서 자신의 부인에 의해 심리적으로 거세당한 남성상을 나타낸다는 것이 이 두 번째 부류의 주장이다. 만(Ann Ferguson Mann)은 월터 미티를 타인의 존재에 의지하는 생활방식을 가진 평범한 사람(little man)으로 파악하면서 아내인 미티 부인의 역할에 주목한다(351). 세 번째는 미

1) 실제로 메리엄웹스터 인터넷 사전(http://www.merriam-webster.com)에서 Walter Mitty는 "몽상을 통해 현실에서 벗어나고자 하는 모험심이 없는 흔한 사람"(commonplace unadventurous person who seeks escape from reality through daydreaming)으로 정의되어 있다.

티가 이러한 몽상을 통해 바라는 것이 무엇인지에 관심을 가지는 비평가들이다. 치텀(George Cheatham)은 공처가인 미티가 몽상을 통해 지긋지긋한 현실에서 벗어나려고 발버둥을 치고 있다고 분석한다(609). 카우프만(Anthony Kaufman)은 미티가 환상적인 삶에 점점 더 집착하는 것은 그가 내적인 삶에서 벗어날 수 없으며 궁극적인 탈출구로서 죽음을 갈망하고 있음을 드러낸다고 주장한다(98). 마지막은 이 소설이 받은 대중들의 인기의 원인을 분석한 것으로 키니(Harrison Kinney)는 서버의 동생인 윌리엄(William Thurber)의 언급을 인용하면서 이 작품이 얻은 인기는 잠시나마 이 소설을 읽으면서 현실을 잊고 자신들이 바라던 인물이 되어보려는 독자들의 소망 때문이라고 분석한다(85).

이상과 같이 「월터 미티의 비밀스러운 생활」에 대한 학계의 평가는 월터 미티가 꿈꾸는 몽상의 의미와 미티 부인과 같은 주변인들을 분석한 것이 대부분이다. 이에 반해 본 논문은 호손의 로맨스에 대한 정의를 바탕으로 서버가 이 소설에서 독자와 함께 공유하려고 했던 것이 무엇이었는지를 살펴볼 것이다. 본 논문은 현실과 상상사이를 넘나드는 이 소설의 흐름을 호손이 『주홍글자』에서 언급했던 실제와 허구가 만나 서로의 법칙을 상대에게 불어넣어주는 "중립지대"(35)로 작용하는 로맨스로 읽을 것이다. 아울러 『일곱 박공의 집』(*The House of the Seven Gables*)의 서문에서 그가 언급한 "인간마음의 진실"(truth of the human heart)(x)에 더 가까이 다가가려고 한 노력의 양상을 분석할 것이다. 이를 통해 경제대공황과 양차 세계 대전으로 상징되는 당시의 시대적 상황이 허구의 산물인 로맨스에 자연스럽게 스며들어 당시의 독자들은 물론 21세기 독자들의 파토스(pathos)를 어떻게 움직이고 있는지를 살펴볼 것이다. 이는 미국 로맨스가 작가의 상상력에 대한 강조가 지나쳐서 사회성과 역사성이 결여되었다는 일부 비평가들[2]의 주장을 반박하는 계기를 마련해

2) 이러한 비평가들 중 톰슨(Gary Richard Thompson)과 링크(Eric Carl Link)는 베임(Nina Baym)의 논문을 언급하면서 소설과 로맨스의 이분법은

줄 것이다. 이를 통해 「월터 미티의 비밀스러운 생활」이 로맨스의 상상력에 더해 당대의 시대상과 역사성을 반영하고 있다는 점을 주장하고자 한다.

2. 나다니엘 호손과 월터 미티의 로맨스

로맨스라는 용어는 사실 미국 문학 내에서 오랫동안 관심을 받아왔다. 우선 미국 소설이 가진 로맨스적 상상력이라는 전통을 우호적으로 보았던 트릴링(Lionel Trilling)은 그 전통을 옹호하면서 다음과 같이 주장한다.

> 미국의 소설은 내가 말했던 것처럼 사회분야에서 시작되는 현실의 문제들에 대한 탐구라고 할 수 있는 고전적인 목적에서 벗어나 있다. 천재성을 지닌 미국의 작가들은 사회에 신경을 쓰지 않았던 것은 사실이다. 포우와 멜빌은 그것에서 상당히 떨어져 있었다. 그들이 추구했던 현실은 사회와는 별다른 관계가 없었다. 호손은 그가 소설이 아니라 로맨스를 썼다고 주장했을 때 날카로운 지적을 한 것이고 자신의 작품에 사회적 구조의 결여를 인식하고 있음을 표현했다.
>
> the novel in America diverges from its classic intention, which, as I have said, is the investigation of the problem of reality beginning in the social field. The fact is that American writers of genius have not turned their minds to society. Poe and Melville were quite apart from it; the reality they sought was only tangential to society. Hawthorne was acute when he insisted that he did not write novels but romances he thus expressed his awareness of the lack of

---

체이스와 같은 비평가들이 주장한 것처럼 그렇게 분명하지 않고 마치 동의어처럼 사용된다고 주장하면서 체이스의 로맨스 이론이 추억에 잠겨 만들어진 허위진술에 불과며 세계2차 대전으로 내부적 불화를 일으킨 이후 미국 문화와 국가주의적인 연대를 "재건하는데" 일조할 오직 미국적인 전통에 대한 책을 쓰고자하는 포부의 일환이라고 주장한다(3).

social texture in his work. (200)

영국의 사실주의 소설전통과는 다른 미국적인 소설 전통의 체계를 밝히고자 했던 체이스(Richard Chase)는 그 차별적 특징들 중 하나로 "의식의 이면에 몰입하려는 경향"(ix)을 들면서 미국 소설이 "소외, 대조, 그리고 무질서라는 급격한 형식들의 미적인 가능성"에 자극을 받았다고 주장한다(2). 트릴링의 의견을 이어받아 소설과 로맨스의 구분을 더욱 명확히 하는 체이스에게 있어 로맨스가 가진 주요한 특징은 사회 속 개인의 외로운 위치로 설명이 될 수 있고 그 자체는 결과적으로 접경지역의 환경과 청교도의 교리에 의해 촉발되었다고 볼 수 있다. 이러한 것은 체이스가 예를 들고 있는 『주홍글자』(*The Scarlet Letter*)에서 분명해 진다. 체이스는 이 작품의 주인공들인 헤스터(Hester)와 딤즈데일(Dimsdale) 그리고 콜링워스(Chillingworth)는 심오한 듯하나 편협하고 예측이 가능한 인물들이라고 설명하면서 형식적인 사건들은 분명히 벌어지지만 사실적이라기보다는 상징적이고 이데올로기적인 개연성을 가진 환상적인 사건들이 벌어지는 경향이 로맨스에 있다고 주장한다(Chase 13).

호손은 로맨스를 문명과 야생 사이에 있거나 그 자신의 작품에서처럼 "사실 세계와 공상 세계 사이의 어딘가에 존재하는 중립지대"(35)라는 허구와 현실 사이의 긴장된 위치가 발견된다고 주장하면서 『주홍글자의』의 서문격인 「세관」에서 다음과 같이 말한다.

> 거울을 바라보고 있노라면 환영이 잘 나타나는 거울의 가장자리 안쪽에서 우리는 반쯤 꺼져가는 석탄의 가물거리는 불빛, 방바닥을 비추는 하얀 달빛, 반복적으로 불빛에 번쩍거리다가 그림자로 변하는 그림이 현실 세계로부터 한 걸음 멀어졌는가 하면 공상세계로 더욱 가까이 다가가는 것을 보게 된다. 그런데 그 시간에 혼자 그런 광경을 눈앞에 두고도 기이한 무언가를 몽상해 내고 사실처럼 보이게 할 수 없다면, 그는 로맨스를 쓰려고 애쓸 필요조차 없는 것이다.

> Glancing at the looking-glass, we behold—deep within its haunted verge—the smouldering glow of the half-extinguished anthracite, the white moon-beams on the floor, and a repetition of all the gleam and shadow of the picture, with one remove further from the actual, and nearer to the imaginative. Then, at such an hour, and with this scene before him, if a man, sitting all alone, cannot dream strange things, and make them look like truth, he need never try to write romances. (35)

호손은 영국 소설의 전통이 가진 사실주의적인 관례가 작가의 상상력을 제한한다고 보고 소설의 주제는 한 낮의 햇빛에 드러나는 것(사실주의)일 수도 있지만 은은한 달빛에 비춰지는 일상적인 소재(로맨스)가 작가의 상상력에 자유를 부여한다고 이 서문에서 밝히고 있다. 로맨스에 대한 호손의 이러한 입장을 두고서 그린월드(Elissa Greenwald)는 "로맨스는 의식에 의해 변모하는 현실의 여백을 드러낸다"(7)고 말한다. 이러한 실제와 상상의 혼합은 「젊은 굿맨 브라운」("Young Goodman Brown")에서 잘 발견된다. 신실한 믿음을 가진 브라운이 어느 늙은이에게 이끌려 산으로 올라가 이교도적인 성찬식에 참가하고서 받은 충격으로 평상시와 달리 마을 사람들과 어울리지 못하게 되었다는 이야기를 담고 있는 「젊은 굿맨 브라운」은 뉴잉글랜드 지방에 위치한 접경지역의 교리와 억압, 그리고 불안에 역사적으로 근거를 두고 있지만 데커(George Dekker)가 주장한 바와 같이 이 소설은 "지역과 국가의 역사가 갖는 이후의 과정을 결정하거나 설명하라고 주장하지 않는다."(133) 데커에 따르면 오히려 이 소설의 관심은 개인적인 것이고 "죄의 심리에 대한 연구"에 있다(134). 이 이야기에서 도덕적인 가치는 모호해지기 때문에 독자들은 죄가 마을사람들에게 있는 것인지 굿맨 브라운 자신의 의심에 있는 것인지 심사숙고하게 된다. 이 소설은 브라운이 꿈을 꾼 것인지 아니면 실재로 경험한 것인지의 경계를 흐리게 하면서 독자들로 하여금 브라운과 마을

사람들 중 누구의 도덕적 청렴이 결국 위태로워지는 가에 대해서 의문을 두게 한다. 호손은 소설에서 독자들이 개인의 도덕적인 가치를 함부로 재단할 수 없게 만들뿐만 아니라 사실 자체의 허구성과 경험의 재현이 갖는 모호한 성질도 중요하다는 것을 보여준다. 이를 통해 호손은 "인간의 진정한 마음에서 벗어나지 않는"(Chase 19) 로맨스에 대한 전형을 나타내고 있다. 이러한 의견들을 종합해 볼 때 로맨스는 내적 세계와 외부 세계 사이의 경계를 흐리게 하지만 현실과 동떨어져 맥락의 연결이 쉽사리 이뤄지지 않는 환상문학과 달리 독자에게 익숙하지만 불확정적인 세계를 탐지할 수 있는 기회를 제공한다고 볼 수 있다.

이러한 로맨스의 세계는 「월터 미티의 비밀스러운 생활」에서 주인공 미티가 겪는 실제상황과 몽상을 살펴보는데 있어 유용한 틀을 제공한다. 중년의 교외 거주자인 미티가 아내와 함께 주말쇼핑을 하러 온 워터베리(Waterbury)에서 겪게 되는 소설 속 실제 경험과 몽상이 바로 로맨스라는 중립지대를 통해 펼쳐지기 때문이다. 아울러 미티가 겪는 실제와 몽상은 서로에게 영향을 미친다. 미티가 듣는 단어와 겪게 되는 사건들이 그를 몽상으로 이끄는 단초가 되고 그 몽상은 현실 속에 억눌린 중년 남성의 무의식속에 숨겨진 인간의 진정한 마음을 들춰낸다.[3)]

그러나 미티 부인은 그의 몽상을 깨우는 것은 물론 그를 정상이 아닌 것으로 묘사하며 렌쇼 박사를 만나 진찰을 받아보라거나 체온을 재어 봐야겠다며 미티에게 현실의 원칙을 강요한다. 미티가 향유하고 하는 로맨스 속 자유로운 상상의 공간은 아내의 개입으로 인해 억압적인 사실적 재현의 지배를 당하게 되는 것이다.[4)] 미티를 억압하는 현실은 주말 쇼핑을

3) 이 소설에서 상상과 실제를 오고가는 순서는 단어와 사건이라는 연결고리를 바탕으로 한다. 예를 들어서 미티의 상상 속에서 전속력을 몰고 가는 해군 수상기는 과속에 대한 미티 부인의 질타와 렌쇼 박사에게 진찰을 받으라는 핀잔으로 이어지고 이후 렌쇼 박사는 상상 속 병원의 미티 박사로 연결된다.

4) 제임슨(Frederick Jameson)은 인간의 상상 속에서 펼쳐지는 로맨스의 세계가 사실적 재현을 지배하는 현실원칙으로부터 자유로웠던 역사적인 규칙적

의무적으로 부인과 함께 나와서 부인이 알려주는 물건을 정확히 구매하는 것이다. 하지만 미티에게 이는 달갑지 않은 고역과 같은 일이다.

> 그는 매주 한 번씩 시내로 나오는 이 주중행사를 일면 달가워하지 않았다. 왜냐하면 그는 늘 실수를 저지르기 때문이다. (무엇을 사야하는지)그는 포기해 버렸다. 그러나 아내는 기억을 할 것이다. "그거 어디 있어요?"라고 그녀는 물을 것이다. "그 물건이 뭔지 잊어버렸다고는 말하지 말아요."
>
> In a way he hated these weekly trips to town--he was always getting something wrong. … He gave it up. But she would remember it. "Where's the what's-its-name?" she would ask. "Don't tell me you forgot the what's-its-name." (15)

미티의 주말 나들이는 같은 처지의 중년남성이라는 한번쯤 느껴보았음직한 고역이기에 독자, 특히 남성 독자들에게 일말의 동질감을 선사한다. 이를 통해 미티는 가정 또는 사회 속 개인의 외로운 모습을 보여주고 독자들의 파토스를 자아내게 한다. 자신의 몽상을 전혀 이해하지 못하는 아내와 집으로 돌아가는 길에 꿈꾸는 마지막 상상은 미티의 이상이 현실에서는 더 이상 존재할 수 없음을 암시하면서 로맨스의 꿈이 끝났음을 보여준다.

> 그는 마지막 담배연기를 들이마신 뒤 꽁초를 휙 던져 버렸다. 그리고 희미하나 얄궂은 미소를 입가에 따우며 총살 집행병들을 향해 섰다. 똑바로 서서 미동도 하지 않은 채 당당하고 오만한 태도로 패배를 모르던 월터 미티는 마침내 그의 종말을 맞았다.
>
> He took one last drag on his cigarette and snapped it away. Then, with that

---

변화들을 탐지하는 가능성을 독자에게 제공했다고 주장한다(104). 그에게 있어 로맨스는 지금 확고부동하게 자리 잡고 있는 "현실의 악마적 또는 유토피아적인 변신"을 독자들에게 제공했다(104).

faint, fleeting smile playing about his lips, he faced the firing squad; erect and motionless, proud and disdainful, Walter Mitty the Undefeated, inscrutable to the last. (17)

사형대에 섰지만 무슨 죄목으로 그 자리에 있는지는 알 수가 없는 것처럼 이 소설 속 주인공이 마주하는 현실과 초현실의 혼합은 독자들에게 어떠한 도덕적 판단의 의무도 지우지 않는다. 자신만의 몽상에 빠져 있는 미티뿐만 아니라 이를 못마땅하게 여기는 미티 부인도 어떤 비난을 감수해야할 대상으로 그려지지는 않는다. 미티는 팍팍한 현실에서 도피하여 자신의 이상을 뽐낼 수 있는 유토피아적인 공간으로서 로맨스의 환상을 꿈꾼다. 미티 부인은 이러한 남편이 못내 안쓰럽기만 하다.[5)]

"나는 생각에 잠겨 있었어"라고 미티가 대답했다. "내가 때때로 무슨 생각에 골몰해 있다는 것을 당신도 알지 않아?" 아내가 그를 쳐다보았다. "집에 가서 당신 체온을 재야겠어요,"라고 아내가 말했다.

"I was thinking," said Walter Mitty. "Does it ever occur to you that I am sometimes thinking?" She looked at him. "I'm going to take your temperature when I get you home," she said. (16-17)

미티는 자신이 어떤 생각에 빠져 있으며 부인이 이를 인정해줄 것을 바라고 있지만 부인은 그것을 이해할 수 없다는 반응을 보인다. 미티는 일상의 현실 속에서도 자유로운 상상이 존재할 수 있음을 부인에게 확인

5) 만(Ann Ferguson Mann)은 미티부인에 대한 번스타인(Burton Bernstein)의 남성성을 거세하려는 여성의 역할과 브룩스와 워렌(Brooks and Warren)이 말한 "고압적이고도 상상력이 없는 부인"(overbearing and unimaginative wife) 그리고 몰스버그(Robert E. Morsberg)의 "너그럽지 못하고 몰이해한"(intolerant and insensitive) 여성이라는 주장에 반박하면서 미티를 돌보려는 그녀의 모습은 적절해 보인다고 주장한다(351).

받고 싶지만 그녀는 이를 전혀 이해하지 못한다. 미티의 주관적인 상상은 체온이라는 수치로 대변되는 부인의 객관적 반응과 대비되어 이 부부의 생활이 꽤 순탄하지 않음을 독자에게 상기시킨다. 블라이드 역시 소설 속 좋지 못한 날씨는 이들의 결혼생활이 파란만장함을 나타내고 있으며 실제 생활에서 미티는 언제나 아내의 의지에 순종적이라고 분석한다(110). 미티가 몽상에 빠지는 이유는 명확하게 나타나 있지 않다.[6] 다만 운전과 주차가 서툴고 자동차 축에 감긴 체인을 제거하지 못해 쩔쩔대는 모습에서 자동차로 대변되는 새로운 기술에 적응하지 못한 중년남성의 현실에 대한 반발로 독자들에게 읽힐 수 있을 것이다. 아울러 그는 자신의 무능력을 개선하려고 노력하기 보다는 오른팔에 붕대를 감아 다친 것으로 가장하여 자신의 무능을 숨기려고 한다. 이러한 반발은 미티의 두 번째 몽상에서 고장 난 마취기를 "잘못 꽂혀진 피스톤을 꺼내고는 만년필을 그곳에 꽂아 두어"(14) 쉽게 고치는 것에서 알 수 있다. 서버는 "신형 마취기"(new anesthetizer 14)와 "동부에는 고칠 사람이 없다"(14)라는 표현을 사용하여 미티의 솜씨를 대단한 일인 양 과장함으로써 현실과 몽상 사이의 대비를 더욱 뚜렷하게 만든다. 자신보다 솜씨 좋은 젊은이들을 건방지다고 생각하는 미티는 분명 현실 속 자신의 처지를 못마땅해 하고 자기 개선(self-improvement)이라는 현실의 원칙을 따르지 않으면서 그 탈출구로 상상을 선택한다.

서버는 습작단계에서 이 소설을 자신의 아내인 헬렌(Hellen Thurber)에게 먼저 읽어보게 한 후, 그녀로부터 "이 이야기에서 주제가 될 만한 것은 없어야 한다"(Fensch 46)는 조언을 들었고 그대로 따랐고 밝히고 있다. 아울러 자신은 "놀라운 것을 평범한 것처럼 다루려고 애썼다"

6) 소설 속에서 미티의 직업이 무엇인지는 분명히 나오지는 않고 있으나 "20년간의 해군 생활"(twenty years of Navy 14)이라는 언급에서 그가 퇴역군인이었을 것이라는 짐작이 가능하다. 이 경우 미티는 일반 사회생활에 적응하지 못하고 재진입에 어려움을 겪고 있는 인물로 여겨질 수 있을 것이다.

(Fensch 61)고 말한다. 주제가 될 만한 것이 없고 평범한 것을 다루려고 애쓴 이 소설은 아이러니 하게도 긴박한 전투장면으로 시작되고 이는 미티의 또 다른 바램을 보여준다.

"우린 돌파한다!" 편대장의 목소리는 살얼음이 깨져나가듯 날카로웠다. 그는 정복을 입고 있었으며 실로 짠 테두리가 무겁게 보이는 하얀 정모를 잿빛의 차가운 한쪽 눈 위로 비스듬히 푹 눌러쓰고 있었다. "그것은 불가능합니다. 제 생각에 지금 날씨가 악화되어 곧 폭풍우가 밀어닥칠 것 같습니다." "자네 의견을 묻는 게 아냐, 베르그 중위,"라고 편대장이 말했다.

"WE'RE going through!" The Commander's voice was like thin ice breaking. He wore his fulldress uniform, with the heavily braided white cap pulled down rakishly over one cold gray eye. "We can't make it, sir. It's spoiling for a hurricane, if you ask me." "I'm not asking you, Lieutenant Berg," said the Commander. (13)

미티는 이 소설에서 자신을 군인, 특히 장교로 설정된 몽상을 많이 한다. 제대로 정복을 차려입고 악천후에 맞서면서 주위의 의견을 일축하는 미티의 모습은 대단히 영웅적이다. 이러한 미티에 대해 주변의 부하들은 "저 영감은 지옥도 두려워하지 않는군"(14)이라고 묘사한다. 이러한 첫 번째 공상 뿐만 아니라 네 번째 몽상에서도 미티는 그 어떤 것도 두려워하지는 않는 불굴의 전사로 묘사된다.

"저 녀석을 침대에 눕혀 두게, 다른 녀석들도 자리에 눕혀 놔. 나 혼자 비행할 테니까,"라고 피곤한 듯 내뱉었다. "그건 안 됩니다,"라고 상사가 초조한 듯 말했다. "저 폭격기를 조종하는 데는 반드시 사병 두 사람이 필요합니다. 그리고 주위에선 고사포탄이 요란하게 터지고 있습니다. 여기서 솔리에까지 비행하자면 폰 리히트만의 곡예기술이 필요합니다." "저 탄약고는 누군가가 반드시 날려버려야 해,"라고 미

티가 계속 말했다. "내가 날려버릴 거야. 브랜디 한잔 하겠나?"

"Get him to bed," he said wearily, "with the others. I'll fly alone." "But you can't, sir," said the sergeant anxiously. "It takes two men to handle that bomber and the Archies are pounding hell out of the air. Von Richtman's circus is between here and Saulier." "Somebody's got to get that ammunition dump," said Mitty. "I'm going over. Spot of brandy?" (16)

전쟁터를 배경으로 한 미티의 모습에서 대단히 과장된 전통적 남성성에 대한 동경이 느껴진다. 아울러 군대로 대변되는 남성성이 충만한 집단 속에서 또 다른 남성을 지휘하고 리드하고자 하는 계급과 서열에 대한 열망을 미티는 보여주고 있다. 현실 속에서 부인의 의견에 전적으로 따르던 미티는 상상 속에서 부하들의 의견을 듣지 않고 대단히 독단적으로 행동하고 있음을 알 수 있다. 미티는 상상 속에서도 주변인과 어울리지 못하고 고립된 개성의 편린을 보여준다. 미티의 세 번째 몽상 또한 과장된 전통적 남성성을 보여준다. 전설적인 총잡이로 등장하는 미티의 모습은 마치 서부영화 속에서 악당을 무찌르고 약자인 여성을 보호하는 주인공을 연상시킨다.

"세상에 존재하는 그 어떤 종류의 총이든지 나는 그레고리 피처스트를 300피트 거리에 두고도 내 왼손으로 총을 쏘아 그를 죽일 수 있었을 겁니다." 법정 안은 아수라장이 되어가고 있었다. 그 순간 방청석의 혼란 속에서 한 여인의 울부짖는 소리가 치솟더니 갑자기 검은 머리의 귀엽게 생긴 한 여자가 미티의 품으로 달려들었다. 지방 검사가 그녀를 무자비하게 후려쳤다. 미티는 자리에서 일어나지도 못한 채 의자에 앉아 그 지방 검사에게 욕설을 퍼부었다. "이 망할 놈의 개자식!"

"With any known make of gun," he said evenly, "I could have killed Gregory Fitzhurst at three hundred feet with my left hand." Pandemonium broke loose in the courtroom. A woman's scream rose above the bedlam and suddenly a

lovely, dark-haired girl was in Walter Mitty's arms. The District Attorney struck at her savagely. Without rising from his chair, Mitty let the man have it on the point of the chin. "You miserable cur!" (15-16)

몽상의 로맨스에 머물고자하는 월터 미티와 그를 깨우는 미티 부인의 관계는 당시의 시대상을 어느 정도 반영하고 있다고 생각된다. 브로디는 20세기의 양차 세계 대전과 대량살상 무기의 등장 그리고 기술사회의 발달에 따라 남성들의 고유영역으로 인정되던 분야들이 상당부분 사라졌거나 성별에 따른 우위가 모호해 졌음을 지적한다.[7] 이전에는 확고했던 남성과 여성 간 생리학적 차이가 그에 부응하는 사회적 역할들만큼이나 위태로워진 것처럼 보이게 된 것이다(730).

> 모든 여성 개인은 반증이 제기되지 않는 한 여성으로 여겨지는 반면, 모든 남성 개인은 끊임없이 남자인지 아닌지를 확인받아야 하는 시험에 처하는, 양극화된 남성성과 여성성을 토대에 깔았다는 점이다. 남자들이 아무리 집단으로서 사회적 권력을 휘두른다 해도, 남성 개인은 계속해서 노력해야 하고 시험에 처해지는 반면, 여성은 누구나 문제없이 자기 성 정체성을 주장할 수 있다. 다른 말로 하면 남성성은 순수할지는 몰라도, 남자라면 누구나 각자 그것을 끊임없이 입증하고, 대체 형태들로부터 그것을 구분할 필요가 있다는 말이다. 다시금 우리는 전사 그리고 전쟁의 입문 의례의 영토로 돌아와 있다. (799)

그에 따르면 세계 2차 대전 이후 여성들에게는 전통적인 역할에 더해 새로운 임무가 주어졌기에 자신의 여성성을 별도로 확인시킬 필요가 없었다. 그러나 남성들에게는 그들의 남성성을 뽐내거나 인정받을 수 있는

7) 브로디에 따르면 "전쟁 직후 돌아온 참전 군인을 현실적으로 그린 영화들은 그들 없이도 꽤 잘 돌아가던 세계(주로 여성들로 이루어진)로 재진입하는 과정에서 빚어지는 문제점들을 강조한다."(721)

기회는 줄어들었거나 더 이상 존재하지 않게 되었다. 남성의 신체적 우위를 필요로 했던 분야는 거대한 기계 또는 대량 살상무기라는 신기술로 대체되었기 때문이다. 불굴의 투지와 용기라는 전통적인 남성성은 이제 월터 미티의 몽상 속에서나 있음직한 일이 되어버렸다. 잃어버린 것에 대한 동경과 갈구가 미티의 몽상을 만들어낸 것이다. 현실에서 불가능하다면 몽상에서라도 자신의 존재가치를 인정받고자 하는 열망의 결과가 미티의 비밀스러운 생활로 나타난 것으로 볼 수 있다. 그의 몽상은 분명 실제로 벌어지지 않은 허구이지만 이러한 실제적인 시대적 상황을 반영하고 있다. 그 몽상 속 모습은 현실에서는 불가능한 초현실적 영웅의 지극히 개인적인 편력을 담은 것으로 중년의 공처가인 미티가 꿈꾸던 남성성이라고 할 수 있다. 반면 미티 부인은 남편의 건강을 챙기는 전통적인 모습과 함께 소비의 주체로서 구매할 품목을 남편에게 정해주는 새로운 역할을 하고 있다. 즉 이 소설은 월터 미티의 허구의 상상 세계와 미티 부인의 실제 세계가 긴장된 관계를 가지면서도 서로를 연결해주는 역할을 하고 있다. 남성성을 발휘할 수 없는 현실 속에서 부인에게서 로맨스의 상상 마저 부정당한 미티에게 남은 것은 총살대 위에 선 모습과 같은 상상 속의 죽음을 의연히 맞이하는 것뿐일 것이다.

4. 결론

호손은 로맨스에서 “우리의 방바닥”(35)과 같은 친숙한 환경이 “현실세계와 상상세계 사이의 어딘가에 존재하는 중립지대”(35)가 된다고 밝히고 있다. 호손의 이러한 언급은 로맨스의 상상력을 강조한 것이다. 즉 그는 사실적인 사물의 감춰진 이면은 인간의 상상력이라는 빛으로 조명될 때 비로소 제대로 이해될 수 있음을 밝히고 있다. 따라서 우리는 현상과 공상의 경계가 흐려지면서 이 둘이 공존하여 상호작용함으로써 의미

를 만들어내는 로맨스에서 어떤 사물의 새로운 의미를 발견할 수 있는 것이다. 또한 이러한 로맨스 속에서 인간마음의 진실이 드러나게 된다.

「월터 미티의 비밀스러운 생활」은 중년의 나약한 남성인 월터 미티를 주인공으로 삼고 있는 소설이다. 다섯 번의 몽상과 깨어남으로 이루어진 이 소설에서 미티는 불만에 가득 차서 현실에 적극적으로 반응하지 못하고 자신의 몽상을 도피처로 삼는 소극적인 인물로 그려진다. 그의 몽상은 현실속의 사건들 및 아내와의 대화를 통해 연쇄적으로 연결되어 벌어진다. 일상의 지극히 평범한 사건과 단어는 로맨스의 상상력을 통해 미티에게는 전혀 새로운 의미를 갖게 되는 것이다. 그 의미는 다름 아닌 그가 진심으로 바라마지 않는 동경의 대상이다. 그는 상상을 통해 자신이 갈망하지만 더 이상 닿을 수 없는 이상을 꿈꾼다. 그 이상은 양차 세계대전 이후 존재의 이유를 상실해버린 불굴의 전사 이미지를 상기시키는 군인과 명사수와 같은 지극히 남성적인 대상이 되는 것이다. 미티가 이러한 대상을 갈망하는 이유는 텍스트 속에서 분명히 들어나 있지는 않지만 두 가지의 경우를 염두에 둘 수 있다. 우선 미티가 20년간 복무했던 퇴역군인으로서 현실 사회로의 적응과 재진입에 어려움을 겪기 때문으로 볼 수 있다. 둘째로 미티와 그의 아내 그리고 주변 인물사이의 관계를 통해서 그가 현실에서 이루지 못한 것을 몽상을 통해 실현코자한다는 것을 알 수 있다. 미티는 몽상 속에서 전형적인 남성성을 발현하는 인물로 등장함으로써 현실 속에서 자신에게 결여된 것이 무엇인지를 비교적 분명히 보여준다. 그것은 이제는 사라져 버린 초현실적 남성영웅의 모습이었다. 그러나 그의 꿈은 부인에 의해 깨어지고 다시금 현실로 돌아옴으로써 더 이상은 실현될 수 없는 것임을 보여준다. 그는 자신의 상상을 "무언가를 생각하고 있다"(16)고 말하며 아내에게 인정을 바라지만 그녀는 미티에게 의사에게 진찰을 받거나 집에게서 체온을 잴 것을 요구한다. 미티의 주관적 상상의 세계는 아내의 객관적 현실 세계와 대비를 이루고 있고 결국 그녀의 현실원칙에 굴복되고 만다. 그에게 있어 이러한 이상을 꿈꿀

수 없는 현실은 총살대 위에서 최후를 맞이하는 그의 마지막 몽상과 다르지 않을 것이다.

(경남대학교)

주제어

나다니엘 호손, 『주홍글자』, 로맨스, 「월터 미티의 비밀스러운 생활」, 몽상

인용문헌

브로디, 리오.『기사도에서 테러리즘까지: 전쟁과 남성성의 변화』. 김지선 옮김. 서울: 삼인, 2008. Print.

Black, Stephen A. *James Thurber: His Masquerades*. The Hague: Mouton & Co., 1970. Print.

Blythe, Hal. "Coitus Interruptis: Sexual Symbolism in "The Secret Life of Walter Mitty"". *Studies in Short Fiction* 23(1) (1986): 110-13. Print.

Brooks, Cleanth and Warren, Robert Penn. *Understanding Fiction*. Pearson, 1979. Print.

Chase, Richard. *The American Novel and Its Tradition*. Garden City, New York: Doubleday, 1957. Print.

Cheatham, George. "The Secret Sin of Walter Mitty?" *Studies in Short Fiction* 27.4 (1990): 608-10. Print.

Dekker, George. *The American Historical Romance*. Cambridge and New York: Cambridge UP, 1990. Print.

Fensch, Thomas. *Conversation With James Thurber*. Mississippi UP, 1989. Print.

Greenwald, Elissa. *Realism and the Romance: Nathaniel Hawthorn, Henry James, and American Fiction*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989. Print.

Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter. in The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne 1*. Columbus: Ohio State UP, 1962. Print.

_____. *The House of the Seven Gables*: Minneapolis:

Lerner Publishing, 2014. Print.

Holmes, Charles S. *The Clocks of Columbus: The Literary Career of James Thurber*: New York: Atheneum, 1972. Print.

Jameson, Frederic. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen, 1981. Print.

Kaufman, Anthony. "Things close in: dissolution and misanthropy in The Secret Life of Walter Mitty." *Studies in American Fiction* 22.1 (1994): 93-104. Print.

Kinney, Harrison. *James Thurber: His Life and Times*. New York: Henry Holt, 1995. Print.

Mann, Ann Ferguson. "Taking Care of Walter Mitty," in *Studies in Short fiction* 19(Fall). (1982): 351-57. Print.

Thompson, G. R., and Link, Carl Link. *Neutral Ground: New Traditionalism and the American Romance Controversy*. Baton Rouge: Louisiana State University Press. 1999. Print.

Thurber, James. "The Secret Life of Walter Mitty." *Understanding Fiction*. eds. Cleanth Brooks and Robert P. Warren. Pearson. 1979: 13-17. Print.

Trilling, Lionel. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*. Oxford: Oxford UP, 1981. Print.

Abstract

Romance of Nathaniel Hawthorne and Walter Mitty: Focused on "The Secrete Life of Walter Mitty"

Son, Byung-Yong (Kyungnam Univ.)

Nathaniel Hawthorn stressed the importance of imagination in American romance. He said that "a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other."(35) In that territory, "the truth of the human heart" can be revealed. As the Hawthornean romance, readers can find the neutral territory in "The Secret Life of Walter Mitty." Walter Mitty, who is a middle-aged and little man, is located between the actual and imaginary world. He escapes from the actual life through daydreaming. In his daydreaming and imagination, he becomes a commander, captain, and crack shot that could be seen as an archetype of traditional masculinity. However, in an actual life, he is a kind of a henpecked man. His daydreaming can not be understood by his wife. Mrs. Mitty asks him to let Dr. Renshaw look him over, and she tries to check his temperature. Walter Mitty's imagination loses its strength in the principle of reality which is represent by his wife and the society which surrounds him.

Key Words

Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, Romance, "The Secret Life of Walter Mitty", Daydream

논문게재일

❍투고일: 2016년 4월 1일 ❍심사일: 2016년 4월 15일 ❍게재일: 2016년 4월 30일

10.15732/jecs.9.1.201604.91

미국 슈퍼히어로 영화 속 영웅의 계보학*
– '차이'와 '사이(in-between)'의 서사 전략을 통한 캐릭터 형성 방식을 중심으로 –

오 현 화

Ⅰ. 들어가며

독자나 관객이 문학예술 작품에 감동을 받는 이유는 그것의 기원과 관련이 있다. 문학의 기원이 신화나 전설에서 비롯되었음은 주지의 사실이다. 문자가 없던 아주 오래전부터 신화나 전설은 인류 공동체의 집단 기억이나 삶의 원형을 이야기 방식으로 기록했다. 인간이 문학예술 작품에 감동받고 열광하는 것은 신화처럼 자신들의 오래된 기억과 삶을 이야기하고 있기 때문이다. 역사가 문자로 기록되기 이전부터 신화는 인간의 역사를 혹은 근원적인 원형에 대해 반복적으로 이야기하고 구조화 해왔다. 그들이 반복해 온 대표적인 원형 구조가 '통과제의'이다. 통과제의란 통과제의 대상자의 종교적 사회적 신분의 급격한 변화를 추구하는 의례와 교육을 의미한다. 시련이나 모험을 경험한 후 신참자는 통과제의 이전과는 전혀 다른 존재가 된다. 통과제의를 통해 신참자는 그 사회의 구성원이 되거나 성인이 된다. 수많은 문학과 영화가 통과제의 화소를 서사의 기본 원리가 채택하고 있는 영웅 서사의 구조를 취하고 있는 것은,

* 이 논문 또는 저서는 2012년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2012S1A5B5A07037451)

통과제의가 그만큼 인간의 가장 오래된 원형인 동시에 매력적인 화소이기 때문이다. 슈퍼히어로 판타지가 영화와 드라마 등을 통해 끊임없이 제작되고 대중에게 인기 있는 이유도 영웅 서사가 지닌 장르적 매력에 기인한다.

캐릭터 형상화 방식이 서사 전략의 큰 축을 구성하고 있는 히어로 판타지의 경우, 영웅 캐릭터에 내재된 의미망을 조망하는 것은 이들 장르의 서사 구조를 분석하는 데 있어 매우 중요한 작업이 될 것이다. 특히 슈퍼맨이나 배트맨과 같이 코믹스에 기반을 둔 히어로 판타지는 캐릭터의 형성 의미를 밝혀내는 작업이 서사 전략 연구와 동의어로 인식될 만큼 중요하다.

캐릭터가 차지하는 비중이 큰 탓에 기존 히어로 판타지에 대한 연구는 영웅 캐릭터의 특징에 대해 분석하는 논문이 상당수를 차지한다. 김기홍(2009)은 만화와 영화의 관계를 토대로 장르 형성과 시대적 배경의 연관관계를 분석하고 있다. 그는 히어로 판타지의 장르 형성과 관련하여 시대에 따라 변모하는 캐릭터의 특징을 다소 도식화하여 분석하고 있다. 선악의 이분법적 대결구도에서 정의를 위해 싸우는 슈퍼맨에서 선악의 경계가 모호한 배트맨까지 전형적 캐릭터 분석이라는 한계점을 지니고 있지만, 코믹스에 기반을 둔 히어로 캐릭터에 대한 본격적 연구가 이루고지고 있다는 점에서 의의를 찾을 수 있다. 김미림(2010) 역시 슈퍼맨의 영웅서사 분석을 통해, 히어로 판타지가 1933년에 10대에게서 시작된 원시적인 메인플롯에서 현대에 이르러 다양한 매체로 전이되고 이동되며 전개되었고, 보다 더 치밀한 서브플롯을 제공함으로써 미국 대중들의 열망에 맞추어 그들과 가까이 하며 시대적인 위기감을 영웅이란 삶에 투영하거나 투사 하려고 했다고 분석하고 있다. 조영주(2005)는 이데올로기 연구를 통해 헐리우드 히어로 판타지가 자본주의를 예찬하고 팍스아메리카의 기능을 강화하는 신화/영웅 판타지를 캐릭터 형상화에 원용하고 있음을 밝히고 있다. 이들 연구는 히어로 판타지의 영웅 캐릭터에 전반적인 서사학적

통찰보다는 개별 작품에 나타나고 있는 서사 전략과 구조를 통해 개념화하고 있다는 한계를 지니고 있다. 김수(2011)가 히어로 판타지에 드러난 영웅성 변모 양상을 통해 영웅 캐릭터에 대한 전반적인 경향성에 대해 기술하고 있다. 미국 히어로 판타지의 영웅 캐릭터를 슈퍼맨과 포스트 슈퍼맨으로 분리하여 영웅성이 어떻게 진화하고 있는지에 대해 접근하고 있다. 그에 의하면 히어로 판타지는 영웅에 의해 구원받는 슈퍼맨식 구조에서 우리 스스로 영웅이 될 수 있는 가능성을 제시하는 방식으로 변모하고 있음을 밝히고 있다. 이러한 접근 방식은 영웅 캐릭터 형상화 방식을 설명하는 데 있어 적절한 방법이라 할 수 있으나, 기존 연구에서 차용하고 있는 영웅 서사의 방법을 그대로 답습하고 있는 단점이 있다.

앞서 살펴 본 바와 같이 히어로 판타지 속 영웅 캐릭터 연구는 전통적인 영웅 서사의 구조 내에서 도식화되거나, 당대성(이데올로기, 시대정신 등)과 결부지어 분석하는 한계점을 지니고 있다. 이 논문에서는 이러한 문제의식을 기반으로 히어로 판타지에 나타난 영웅의 계보학적 서사 구조를 캐릭터 형상화 방식과 연관 지어 분석할 것이다. 영웅 캐릭터 형상화에 내재된 서사 전략을 분석하는 것은 기존 연구에서 획득했던 성과 이외에도 영웅 캐릭터의 본질적 스토리텔링의 원리까지도 밝혀낼 수 있을 것이다.

Ⅱ. 영웅 캐릭터 형상화 전략 : '차이'에서 '사이(in-between)'로

각기 다른 문화전통을 가진 지역에서 나타난 영웅 신화의 서사구조의 유사성은 보편적인 신화분석의 가능성을 열어주는 단초가 된다. 그러나 이야기의 구조를 분석하는 것이 신화의 의미를 파악하는데 있어서 가장 중요한 것은 아니다. 끊임없이 변하는 구조 속에서 살아 남아있는 원형

의 상징들과 그것의 의미를 파악하는 것이 신화연구의 가장 중요한 부분이 될 것이다. 죠셉 캠벨은『천의 얼굴을 가진 영웅』(1999:13-65 참조)에서 그가 발견한 원질 신화, 즉 세계 전역의 같은 이야기 구조를 발견하여 융의 심리학적 관점에서 신화를 분석하고 있다.

캠벨은 신화가 비록 제각기 지역에 따라 색다르게 상징화 되고 채색화 되더라도, 결국 그 원형은 동일한 구조를 취하고 있음을 밝히고 있다. 인간은 성장하면서 개인에서 공동체의 일원이 되는 사회화 과정 즉 '통과제의'를 경험한다. '통과제의'를 통해 인간은 그 사회의 구성원, 성인, 즉 영웅이 된다. 캠벨에 의하면 "영웅이 치르는 신화적 모험의 표준 궤도는 통과제의에 나타난 양식, 즉 〈분리〉, 〈입문〉, 〈회귀〉의 확대판이다. 이 양식은 원질신화의 핵심이라고 할 수 있다."(캠벨, 죠셉:44) 이처럼 '통과제의'의 구조를 서사화하고 있는 것이 영웅 신화이다.

각 지역의 영웅 신화에서 보이는 몇 가지 공통된 서사구조는 영웅들이 시련을 겪고 모험을 통해 권능이나 자격을 직접적으로 얻거나 그것을 표현하는 상징물을 성취하여 귀환함으로써 자신의 운명을 스스로 성취하고 때로는 세상을 구원하는 역할을 하게 된다는 것이다. 시간이 흐르면서 어떤 식으로든 모든 신화에는 후대인의 손길이 가해졌으며 재구성의 과정을 거치게 되었다. 만약 신화가 인간에 의해 재구성된 것이라면 거기에는 분명 인간이 가지는 잠재의식이나 욕망들이 표현되어 있을 것이고, 그것은 직접적인 형태로 나타나기도 하지만 의미 있는 사건이나 영웅의 행동 속에 감추어져 있을 수 있고 때로는 매우 교묘한 형태로 위장되어 있을 수도 있다. 따라서 영웅 신화의 서사구조를 분석하는 것은 바로 재구성되어 있는 이야기들 사이에 남아있는 핵심들을 파악하기 위한 방편으로 사용될 수 있다.

영웅 신화의 서사구조 중 모험 단계가 중요한 이유는 모험의 완결을 기준으로 그 전의 영웅과 그 이후의 영웅은 완전히 다른 인격체가 되기 때문이다. 즉 모험은 그 자체보다는 그것이 모험 이전의 영웅과 이후의

영웅을 연결해 주는 '통과제의'로서의 역할을 하기 때문에 서사구조에서 핵심이 되는 것이다. 캠벨의 말처럼 영웅의 목표는 보는 것이 아니라 자기 자신이 어떠한 상태에 '있는가'를 본질적으로 깨닫는 것이다. 결국 그들이 겪는 여행과 모험은 그 깨달음을 얻기 위한 방편이다. 영웅은 모험을 통해 자아에 대해 인식하고 그 정체성을 회복한다. 슈퍼맨이건 배트맨이건 영웅으로 거듭나기 위해서는 모험을 감내해야 하는 것이다.

앞서 살펴 본 바와 같이 캠벨의 신화 구조 분석을 기반으로 한 히어로 판타지의 영웅 캐릭터 분석은 필수적인 예비 작업이다. 기존 영웅 서사와의 변별점을 찾을 수 있는 동시에 영웅 캐릭터에 내재된 대중의 욕망과 무의식을 밝혀내는데 적절한 방법론이기 때문이다. 특히 미국 히어로 판타지 영화 속 영웅은 '분리' 단계에서 그들이 캐릭터를 형상화하는 방식은 당대 미국 문화 및 시대성과 깊은 연관성을 지닌다. 이러한 점을 감안하여 이 논문에서는 캠벨이 도식화하고 있는 신화 구조 분석을 기반으로 히어로 판타지에 나타난 개별 영웅 캐릭터의 형상학적 차이를 밝혀내고, 이를 근거로 캐릭터가 구축하고 있는 서사 전략을 기술할 것이다.

미국 코믹스 히어로 판타지가 소시민들의 욕망을 대리만족 시키는 대표적 서사 장르임은 주지의 사실이다. 권력이나 중심부로부터 소외된 소시민이 중심부로 편입하기 위한 혹은 그러한 욕망을 표현하는 것이 히어로 판타지의 주된 서사이다. 그렇다면 슈퍼맨이나 스파이더맨은 전형적인 주체(영웅)–타자(악당)와의 관계를 통해 독해될 수 있는 캐릭터들이다. 주체(영웅/선)와 타자(악당/악)의 이분법적 대결구도를 통한 '차이'의 서사 전략은 히어로 판타지의 오랜 서사 전통이었다. 스파이더맨이 영웅과 고학생 사이에서 영웅으로서의 사명감이나 정체성에 대해 고민하기는 하지만 그들은 항상 선의 편에 서서 악당을 물리친다. 이들은 전형적인 권력지향적인 영웅의 면모를 드러냄으로써, 주체–타자의 이분법적 대결구도의 '차이'의 서사 전략을 채택하고 있다. 그러나 〈배트맨〉, 〈킥애스〉 등 최근 히어로 판타지 속 영웅 캐릭터는 '차이'의 서사 전략만

으로는 해석될 수 없는 부분이 있다. 이들은 이분법적 논리에 의한 주체-타자의 '차이'에 의한 이항 구조가 아닌 주체와 타자의 경계가 모호한 경계인 혹은 탈주체화 된 '사이(in-between)'의 구조로 해석하는 것이 적당하다. 기존의 타자가 주체에 의해 주변부로 축출된 개념이라면 경계인은 타자화 된 주체(주체와 완전히 결별할 수도 완전한 타자가 될 수 없는 존재)에 가깝다고 할 수 있다. 그렇다면 기존 주체-타자의 이항대립에 의해 주변부로 축출된 타자와 타자화된 주체(가시적인 측면에서 본다면 타자)는 다를 것이다. 이방인과 혼혈을 예로 든다면 이방인이 주체-타자의 이항대립에 의해 주변부로 축출된 타자라면 혼혈은 타자화된 주체 즉 주체인 동시에 타자인 존재들이다. 그렇다면 그들의 존재는 전혀 다른 주체 혹은 타자에 의해서 규정되거나 명명될 수 없는 존재들이라 할 수 있다. 〈배트맨〉이나 〈킥애스〉에서 보여주는 영웅 캐릭터는 기존의 보수적 이데올로기를 반영하는 전통 서사와는 달리 영웅이자 악당이며, 영웅의 이미지만을 차용한 타자화 된 주체에 해당된다.

그렇다면 주체-타자의 이항구조 속에서 슈퍼맨과 포스트 슈퍼맨으로 도식화되는 영웅 서사 분석은 일부 수정될 필요가 있다. 주체-타자의 이분법적 논리가 '차이'로 인해 파생되는 다양한 양태를 논의한 것이라면, 탈주체 혹은 경계인은 '차이'가 아닌 '사이' 혹은 '가로지르는' 서사 전략을 통해 캐릭터를 형상화하고 있다. 이 논문에서는 기존 연구가 지닌 한계를 극복하고 영웅 캐릭터의 형상화 방식에 내재된 '차이'와 '사이'의 서사 전략을 토대로 영웅 캐릭터를 유형화하고 구조적 의미를 살펴 볼 것이다. 먼저 '차이'의 서사 전략을 채택하고 있는 영웅 캐릭터 유형으로 신화적 영웅과 모던한 영웅을 계보학적으로 분석할 것이고, '사이'의 서사 전략을 채택하고 있는 영웅 캐릭터로 반영웅과 시뮬라크르적 영웅을 살펴볼 것이다. '차이'의 서사 전략을 택하고 있는 히어로 판타지를 주체(영웅)에 의한 구원 서사와 영웅으로서의 정체성을 획득하는 주체로의 자리 찾기 서사로 나누어 기술할 것이다. '사이'의 서사 전략을 택하고

있는 히어로 판타지는 주체와 타자를 가로지르는 경계인으로서 타자화된 주체의 서사와 이미지화된 영웅 서사의 구조로 나눌 것이다. 이러한 접근 방식으로 도출한 캐릭터 형성 방식을 통해 히어로 판타지의 계보학적 영웅 서사의 구조를 밝혀낼 것이다.

이 논문에서는 영웅의 서사학적 계보와 캐릭터 형상화의 서사 전략 방식을 분석하기 위해 두 가지 방법적 틀을 차용할 것이다. 먼저 기존 연구자들의 원용했던 영웅 신화의 서사 구조 중 '분리' 단계 분석을 통해 영웅 캐릭터의 형상화가 어떠한 방식으로 이루어지고 있는지 분석할 것이다. 전통적인 서사화 전략을 어떠한 방식으로 수용하고 변형하는지에 대한 분석이 이루어지기 위해서 기존의 방법론을 차용할 수밖에 없다. 이를 토대로 '차이'와 '사이(in-between)'의 서사 전략을 통해 히어로 판타지의 영웅 캐릭터 형상화 방식을 도출할 것이다.

Ⅲ. '차이'의 서사학 : 주체의 구원과 자리 찾기 서사

1) 주체에 의한 구원 서사 – 신화적 영웅 (슈퍼맨)

마블코믹스와 더불어 미국 만화의 양대 산맥 인 DC코믹스는 슈퍼히어로라는 대명사를 탄생시키며, 수많은 만화 영웅을 탄생시킨 근원지이다. 슈퍼히어로의 대명사라 할 수 있는 슈퍼맨을 비롯해, 어둡고 우울한 반영웅의 이미지로 수많은 마니아층을 확보하고 있는 배트맨과 최초의 여성 히어로인 원더우먼의 고향이 DC코믹스이다. 1938년 〈슈퍼맨〉의 등장에 이어 그 다음해에는 〈배트맨〉이 만들어진다. 같은 해 마블코믹스가 창간되면서 DC코믹스와 함께 미국의 만화업계를 이끌어 가기 시작한다. 초창기 DC코믹스와 마블코믹스에서 발간하는 슈퍼히어로 판타지의 주된 내용은 당시의 상황을 반영하듯 2차 세계대전 당시 적군이었던 독일

군이나 일본군을 물리치는 애국주의적 경향을 띄었다. 1950년대 이후 슈퍼히어로는 애국주의적 히어로의 모습에서 선악의 이분법적 대결구도에서 선의 편에 서서 싸우는 정의로운 영웅의 모습으로 바뀐다. 1953년 TV 시리즈물로 제작된 〈슈퍼맨〉은 정의를 위해 악당을 제거하는 신화적인 영웅으로 당대 최고의 인기를 구가한다. "초창기 슈퍼맨은 사회적 약자를 '법 대신 주먹'의 방식으로 구제해주는 공상적 대리경찰의 성격이 강했고, 개혁자적인 면이 부각되었다."(김기홍(2005):45) 〈슈퍼맨〉을 비롯해 50년대에 제작된 대부분의 슈퍼히어로는 선악의 대결 구도를 극명하게 표출함으로써, 현실사회를 극단적인 권선징악의 세계로 단순화시킨 서사 전략을 채택했다. 슈퍼맨으로 대변되는 초기 히어로들은 선악의 이분법적 대결구도를 통해, 냉전이데올로기 속 팍스아메리카를 지향하는 미국의 집단적인 무의식을 대변하면서 인기를 구가한다. 이후 슈퍼맨으로 대변되는 주체(영웅)와 타자(악당)의 이분법적 구원 서사는 미국 히어로 판타지의 전통적인 서사 전략으로 작동한다.

슈퍼히어로는 미국 사회에 대한 비판과 함께 부정한 현실에 맞서 싸우는 절대자가 되고 싶어 하는 대중의 욕망이 투사된 것이다. 수잔 제퍼드는 영웅의 선결 조건인 초인적 능력과 관련한 '하드바디'담론을 다루면서 "하드바디 영화에서의 영웅들은 다른 질서를 보여 주며, 여기서 영웅적 행동을 하게 되는 남자들은 사회에 항거하는 것이 아니라 정부와 제도적인 관료주의에 항거한다. 각 영화에서 이 영웅들은 사회 발전을 가로막는 정부 관료의 이기적인 권력에 항거하는 '보통'시민의 뜻과 욕구를 대변하는 것으로 그려진다."(제퍼드, 수잔:33)고 하였다. 미국인들은 거대한 사회와 국가에 매몰되어 가는 소시민의 현실적 무력감을 초인적 능력을 지닌 히어로 판타지를 통해 보상받고 싶었던 것이다. 그런 점에서 미국의 슈퍼히어로들이 대체로 대공황 직후 갱스터 시대나 제2차 세계대전 중에 등장했다는 사실은 우연이 아니다. 혼란한 시대를 잊어버리고 새로운 질서를 수립하고자 하는 인간의 욕망이 슈퍼히어로를 만들어 낸

것이다.

또한 슈퍼히어로가 소시민적 쾌락의 대리배설 창구였다는 점은 기존의 영웅 캐릭터와는 다른 독특한 캐릭터를 만들어 내기도 했다. 슈퍼히어로들은 대개가 이중적 자아를 가진다. 만화 혹은 만화를 원작으로 하는 슈퍼히어로 영화에서 주인공은 언제나 전지전능한 초인과 평범한 인간의 이중적인 자아를 갖는다. 지구를 지키는 슈퍼맨의 망토 뒤에 어리벙벙한 클라크 켄트가, 고담시를 수호하는 배트맨의 가면 뒤에 강박과 분열 증세를 보이는 브루스 웨인이, 도시의 범죄를 처단하는 스파이더맨의 복면 뒤에 심약한 고학생 피터 파커가 그 예다. 이들은 외계인–지구 평화의 수호자, 냉소적 사회 부적응자–고담시의 수호자, 어리버리한 평범한 고학생–전지전능한 영웅과 같이 확연히 다른 인물을 형상화하고 있다. 슈퍼히어로란 대중에게 숭배 받고 초월적인 존재여야 하는 동시에 자신들과 괴리감을 느끼지 않을 만큼 평범한 인간이어야 하기 때문이다. 이는 인간의 내면에 내재된 영웅성과 소시민성의 이중적 욕망을 슈퍼히어로가 반영한 결과이다. 미국 히어로 코믹스에서 복장과 가면은 캐릭터의 이중성을 관객으로 하여금 쉽게 용인토록 하는 매개물이며, 이중적 자아를 지닌 캐릭터적 특징이 미국의 슈퍼히어로들이 인기를 유지하고 있는 대표적인 요인이다.

여기에서 하나 주목해야 할 점은 여타의 슈퍼히어로들이 복면이나 가면을 통해 영웅과 소시민의 이중적 자아를 구분하고 있는데 반해, 슈퍼맨만은 영웅으로의 변신 이후에도 복면을 착용하지 않는다는 것이다. 여타의 슈퍼히어로들이 복면을 착용하고서도 영웅과 소시민 사이에서 갈등하거나 정체를 들키지 않기 위해 전전긍긍하는 반면, 복면을 쓰지 않은 슈퍼맨은 영웅으로서의 사명감에 대해 고뇌하지도, 그 어느 누구도 그가 클라크 켄트임을 알아차리지 못한다. 복면을 쓰지 않고도 영웅으로 변신하는 슈퍼맨은 그가 형상화하는 히어로 캐릭터의 서사 체계와 관련이 깊다. 영웅으로서의 사명감에 대해 고민하지 않는 절대선의 주체를

형상화하는 슈퍼맨에게 영웅이 되기 위한 가면이나 복면은 필요치 않다. 이와 관련하여 톰 모리스의 슈퍼맨 복장에 대해 기술은 주목해 볼 필요가 있다.

> 다른 슈퍼히어로의 경우에는 원래 보통 시민의 신분을 갖고 있고 이것이 진짜 신분인 반면에 슈퍼히어로라는 신분은 인위적으로 만들어진 제2의 신분이다. 그러나 슈퍼맨은 이와 반대이다. 슈퍼맨은 실제로 초능력을 가진 외계인이다. 그는 클라크 켄트로 태어난 것이 아니라 저 먼 크립톤 행성에서 칼 엘로 태어났다. 그런 다음 클라크 켄트라는 보통 시민의 신분을 얻었다. 그러므로 클라크 켄트라는 페르소나가 위장 신분이며, 눈에 띄는 원색 배합의 상징이 그려진 밝은 파란 색 타이츠가 실제 신분을 드러낸다. (웨이드, 마크 외:379)

슈퍼히어로가 복장을 통해 영웅의 신분을 획득하는 것과 달리 슈퍼맨은 처음부터 초인적인 능력을 지닌 영웅이었으며, 클라크 켄트가 오히려 위장신분이었던 것이다. 소시민에서 영웅으로의 변모가 아닌 영웅에서 소시민으로의 변모라는 역전적 관계에서 보여주듯이 슈퍼맨은 복면을 통한 영웅성 획득이 필요치 않았던 것이다.

앞서 살펴보았듯이 슈퍼맨은 선악의 대결 구도를 극명하게 표출함으로써, 전통적인 영웅 서사의 캐릭터를 형상화하고 있다. 영웅의 사명이나 정체성에 대해 갈등하는 스파이더맨이나 배트맨과 달리 슈퍼맨은 소시민과 영웅 사이에서 고민하지 않는다. 선취된 영웅성을 통해 슈퍼맨은 영웅으로서 소명을 충실히 이행하는 절대적이고 신화적인 영웅의 면모를 지니고 있다. 복면의 의미에서 알 수 있듯 슈퍼맨은 주체-타자의 이항구조 안에서 절대선의 주체인 히어로가 세계를 구원하는 전통적인 '차이'의 서사 전략을 채택하고 있는 캐릭터라 할 수 있다. 이러한 캐릭터 형성 방식으로 인해 슈퍼맨은 보수적인 국가 이데올로기를 대변하고, 주체 중심적 세계관을 반영하는 한계를 지니고 있다.

2) 주체로의 자리 찾기 서사 – 모던한 영웅 (스파이더맨)

기존의 영웅 영화의 주인공들이 결코 가면을 벗지 않는 것에 비해 스파이더맨은 자신의 정체를 빈번하게 주변 사람들에게 노출한다. 영웅의 복장만 봐도 슈퍼맨은 복면을 쓰지 않지만 영화 속에서 그의 정체를 알아채는 이는 없다. 그에 비해 스파이더맨은 머리끝에서 발끝까지 온몸을 완벽하게 가렸는데도 주변 사람들에게 그의 존재는 쉽게 노출된다. 심지어 〈스파이더맨 2〉(샘 레이미, 2004)에서는 지하철 승객들이 그의 맨 얼굴을 보게 되지만, 자신들의 영웅인 스파이더맨이 노출될 것을 염려한 꼬마들이 그에게 가면을 가져다준다. 영화는 이처럼 영웅이 아닌 고학생 피터 파커의 본모습을 빈번하게 노출함으로써 기존 슈퍼히어로와는 달리 영웅의 정체성에 대해 본격적으로 다루고 있다.

샘 레이미 감독은 〈스파이더맨〉(샘 레이미, 2002)에서 조명되지 못했던 본격적인 영웅의 존재 의미에 대한 문제를 〈스파이더맨 2〉에서 본격적으로 다루고 있다. 감독의 의도를 드러내기 위해 기존 영웅 영화와 달리 스파이더맨은 완벽한 복장에도 불구하고 그의 정체가 대중에게 간간히 노출될 필요가 있었던 것이다. 〈스파이더맨 2〉는 영웅의 삶을 선택하느냐, 선택하지 않느냐에 대한 피터 파커의 내면적 갈등을 본격적으로 드러낸다. 평범하고 내성적인 피터 파커는 우연히 유전자가 조작된 슈퍼거미에 물린다. 그 후 피터는 다가오는 위험을 본능적으로 감지하는 초감각과 엄청난 파워와 함께 손에서 거미줄이 튀어 나오고 벽을 기어오를 수 있는 거미와 같은 능력을 갖게 된다. 피터는 짝사랑하던 메리 제인의 관심을 끌기 위해 멋진 스포츠카를 구입하는데 초능력을 처음 사용한다. 그러다 피터는 벤 아저씨의 죽음을 계기로 엄청난 파워에는 그만큼의 책임이 동반된다는 사실을 깨닫게 된다. C. 스티븐 레이맨의 슈퍼히어로의 도덕성에 대한 분석은 인간 피터의 갈등의 근원이 영웅으로서의 소명과 책임감에서 비롯되었음을 밝히고 있다.

> 이 영화에서는 "왜 슈퍼히어로가 되어야 하는가?"라는 물음을 던진다. 그러나 우리가 "큰 힘에는 큰 책임이 따른다."라는데 동의한다면 "왜 슈퍼히어로가 되어야 하는가?"라는 물음은 "왜 도덕적이어야 하는가?"라는 고전 철학의 물음을 살짝 바꿔 놓은 것으로 볼 수 있다. (중략) 힘과 책임의 관계를 밝힌 벤 삼촌의 통찰을 고려할 때 이 물음은 상당한 부담을 안고 있다. 슈퍼 '히어로'가 되기 위해서는 슈퍼 책임감을 가져야 한다. (웨이드, 마크 외:343)

감독은 〈스파이더맨〉에서 제기된 영웅의 책임감에 대해 〈스파이더맨 2〉에서 현실적인 주인공 피터 파커와 비현실적인 영웅 스파이더맨의 충돌을 통해 보여주고 있다. 끊임없이 초현실적인 악당이 등장하는 뉴욕 도심 한복판에서 스파이더맨은 자신의 생활은 엉망이 된 채 영웅이 되어 악당을 제거해야만 한다. 피터는 악당과 영웅이 존재하는 비현실적인 영웅의 세계에 자신의 평범한 삶이 잠식당하게 되면서 고민에 싸인다. 자신의 여자 친구와 데이트를 하고 싶어 하는 평범한 고학생과 오염된 사회를 구해야하는 영웅 사이에서 고민하는 피터 파커의 이중적 욕망의 자아는 끊임없는 대립과 갈등을 유발한다.

피터 파커와 스파이더맨 복장을 빈번하게 분리시키는 감독의 연출은 변신모티프를 통한 영웅으로서의 정체성을 획득하고 성장하는 과정을 보여주기 위함이다. 변신은 다른 것으로의 '전환'을 의미한다. 이상일은 변신을 "자의나 타의에 의해 어떤 원형이 다른 형태로 바뀌는 것이다."라고 하였다. (이상일:84-85) 변신의 사전적 의미는 '몸의 모양이나 태도 따위를 바꿈. 또는 그렇게 바꾼 몸'이다. 다시 말하자면 변신이란 자의든 타의든 간에 어떤 원형이 다른 형태로 바뀌는 것 즉 변화를 의미한다. 제2차 성징과 같은 성장을 의미하는 변신과 달리 문학예술 속 변신은 좀 더 특별한 형태로 나타난다. 동·식물, 광물 따위로의 외형적인 변신은 물론 정신적 변화까지 포함해야 한다. 왜냐하면 정신적 변화는 곧 행동의 변화를 가져오기 때문이다. 피터 파커 역시 슈퍼 거미의 초인적 능력으로

인해 스파이더맨이라는 영웅으로 변모할 수 있었고, 그로 인한 정신적 변화가 그를 영웅과 평범한 고학생 사이에서 갈등하게 만든 것이다. 스파이더맨 복장을 통한 피터 파커의 변신은 영웅으로서의 정신적 변화 및 성장을 구현하기 위한 감독의 의도다.

감독은 〈스파이더맨〉에서 제기된 영웅의 문제의식에 대해 〈스파이더맨2〉에서 현실적인 주인공 피터 파커와 초인적인 영웅 스파이더맨의 충돌을 통해 보여주고 있다. 모험을 떠나기에 앞서 영웅은 자신에게 부여된 능력으로 인해 영웅으로서의 운명을 받아들일 것인가, 아니면 거부할 것인가에 대해 고민하게 된다. 슈퍼맨이 영웅으로서의 소명을 운명이라 여기고 단 한 번의 의심의 여지없이 받아들인 캐릭터라면, 스파이더맨은 영웅성에 대해 고민하는 캐릭터이다. 즉 다른 영웅 캐릭터들이 자신의 운명을 받아들이거나 거부한 이후의 과정을 보여 준 반면, 스파이더맨은 선택의 문제에서 갈등한다. 기존의 영웅들이 신화적 구조의 틀 안에서 변모하는 영웅의 모습을 보여 주었다면 〈스파이더맨 2〉에서 보여 준 피터 파커의 고민은 절대선의 주체로 악당을 제거하는 신화적 영웅과는 다소 거리가 먼 유약하고 고뇌하는 인간의 모습과 닮아있다.

여기에서 기존의 영화와 달리 피터 파커가 왜 그토록 영웅성에 대해 고민하는지에 대해 생각해 보도록 하자. 앞서 언급했듯이 피터는 끊임없이 보통 사람과 다른 자신의 초인적인 능력과 그에 따른 책임감에 대해 고민한다. 영웅의 초인적 능력에 대해 다시 한 번 생각해 볼 필요가 있다. 영웅의 능력은 캠벨이 도식화한 신화의 구조에서 그 원형적 의미를 찾을 수 있다. 신화 속 영웅은 기이한 탄생이나 신이한 능력으로 인해 모험에의 소명을 부여받고 모험 단계에 입문하게 된다. 영웅이 자신에게 주어진 모험에의 소명을 거부하게 되면 그에 따른 시련과 고난을 겪게 된다. 스파이더맨이나 슈퍼맨, 배트맨 등 히어로 영화에서 그들에게 주어진 초인적인 능력은 모험에의 소명 즉 인류를 구원하기 위해 악의 무리와 싸워야 하는 투쟁을 정당화하기 위해 부여된 필연적인 결과물이다. 피터

에게 스파이더맨으로서의 능력은 필연적이고 운명적인 것이며, 영웅으로서의 소명을 받아들이고 세계 구원을 위한 주체의 자리를 찾기 위한 여정으로 입문하기 위한 것이다.

모험을 떠나기에 앞서 영웅은 자신에게 부여된 능력으로 인해 영웅으로서의 운명을 받아들일 것인가, 아니면 거부할 것인가에 대해 고민하게 된다. 슈퍼맨이 영웅으로서의 소명을 운명이라 여기고 단 한 번의 의심의 여지없이 받아들인 존재라고 한다면, 〈엑스맨〉(브라이언 싱어, 2000)에 등장하는 변종인간들은 그 운명을 거부하는 존재라 할 수 있다. 스파이더맨은 이들과는 달리 운명을 받아들이거나 거부하는 것이 아니라, 그 둘 중 하나를 선택하기 위해 고민한다. 즉 다른 영웅들이 자신의 운명을 받아들이거나 거부한 이후의 과정을 보여 준 반면, 스파이더맨은 선택의 문제에서 갈등한다. 〈스파이더맨 2〉에서 보여 준 피터 파커의 고민은 과거 순응과 거부를 통해 모험을 떠나는 신화적 영웅의 모습과는 다소 거리가 먼 모던한 현대 영웅의 면모를 띤다. 햄릿과 같이 고뇌하는 스파이더맨의 모습은 영웅을 갈망하는 소시민의 욕망과 가장 근접한 영웅의 자화상이라 할 수 있다. 스파이더맨으로서의 피터의 모습이 아닌 자신이 사랑하는 여자가 출연하는 연극에 제 시간 가지 못하고, 영웅의 임무를 수행하느라 피자배달을 제 시간에 하지 못한 것에 대해 피터가 느끼는 상실감은 소시민의 그것과 중첩되기 때문이다.

샘 레이미 감독은 인터뷰에서 〈스파이더맨 2〉는 피터 파커의 내면적 갈등을 중점적으로 다루고 싶었다고 이야기 했다.

> 2편에서는 피터 파커의 여정이 좀 더 중요했다. 내가 보기에는 이것이 스파이더맨을 다른 슈퍼히어로들과 결정적으로 차별 짓는 '이야기'다. 그래서 2편의 진정한 갈등은 피터의 '내면적' 갈등이 되기를 원했다. '책임감 있는 청년'으로 산다는 게 어떤 것인지를 깨달아가는 피터의 여정 말이다. 피터의 고민은 그런 삶을 위해 과연 무엇을 희생해야 할까라는 것인데, 사실 이 질문은 영화에서처럼 드라마틱하지는 않

> 지만 우리 모두가 스스로에게 던지는 질문이기도 하다. 사소한 것일지언정 어떤 선행도 포기해야 하는 대가가 있게 마련이다. 하지만 우리가 예상하는 것보다 훨씬 큰 영향을 끼칠 수 있다. 이것이 모든 영웅 이야기가 우리에게 시사해주는 바라고 생각한다. 관객이 동일시하는 주인공이 어떤 역경에 처해도 용기와 자긍심으로 올바른 결정을 내리고 그것을 실행할 때, 관객은 각자의 생활에서 이러한 영웅의 모습을 반영해 생각해보게 된다.[1)]

그 여정에서 피터를 고민하게 만드는 것은 사랑과 우정이다. 소극적인 피터에게 지친 여자 친구 제인은 피터의 정체를 캐고 다니는 편집장의 아들인 우주비행사와 연인이 된다. 절친한 친구 해리 오스본은 스파이더맨이 아버지를 죽였다고 오해하며 복수를 벼른다. 피터가 존경하던 핵 물리학자 닥터 옥터퍼스는 실험 도중 폭발로 기계촉수와 엄청난 파워를 갖게 된 사악하고 탐욕적인 괴물로 돌변해 버린다. 소중한 사람들의 오해와 증오, 존경하던 우상의 배신 앞에 피터의 고뇌는 깊어만 간다. 끊임없는 선택의 상황에서 고뇌하는 피터의 모습은 판타지 속 영웅의 재현이 아닌 현대인의 모습 속에서 재현되는 영웅의 이미지이다. 〈스파이더맨 2〉는 영웅의 세계와 평범한 고학생의 세계를 가진 인물이 세계와 어떻게 충돌해 나가는지를 보여줌으로써, 피터 파커가 영웅의 길을 선택할 수밖에 없는지에 대한 충분한 갈등과 논리를 제공해 준다. 즉 이 영화는 기존 영웅 영화가 보여주는 신화적 세계의 구현을 통한 판타지적 욕망 실현이 아니라 현대인이 지니는 소시민적 세계의 욕망을 구현한 모던한 현대 영웅을 형상화한 작품이라 할 수 있다. 주체-타자의 이분법적 세계관을 지향하는 '차이'의 서사 전략을 채택하고 있지만 영웅으로서의 정체성 획득을 통한 주체의 자리 찾기를 보여준다는 점에서 기존의 서사에서 진일보한 면모를 지니고 있다.

---

1) 샘 레이미 감독의 인터뷰는 〈씨네21〉 No.458 기사에서 발췌하였음.

Ⅳ. '사이'의 서사학 : 타자화된 주체와 원본 없는 주체의 서사

1) 경계를 횡단하는 타자화된 주체의 서사-반영웅(反英雄;anti-hero)

베트남전 이후 국민들의 국가에 대한 불신과 세대 간의 갈등이 극에 달한 미국은 당시의 분위기를 반영이라도 하듯 슈퍼히어로의 캐릭터 형성 방식과 서사 전략 역시 전대와는 크게 달라지기 시작한다. 1961년 마블 코믹스가 〈판타스틱 포〉를 창간하면서, 미국의 만화계는 새로운 변신을 하게 된다. 일그러진 기성세대와 돌연변이가 된 젊은 세대의 초상과 갈등을 그리고 있는 〈판타스틱 포〉는 이후 미국 슈퍼히어로의 모습에 지대한 영향을 끼친다. 1963년 등장한 〈엑스맨〉 역시 돌연변이의 정체성을 통해 당시 미국 사회의 문제점을 지적하고 있다. 당시 미국의 코믹스는 부정과 비리가 만연한 미국 사회에 대한 불신을 슈퍼히어로 판타지에 담아내었다.

미국 사회에 대한 대중의 불신은 슈퍼히어로 캐릭터의 변화를 가져왔으며, 슈퍼히어로의 반영웅적 면모가 부각되었다. 반영웅 정서의 부각은 후기산업사회가 지향하는 탈권위주의의 산물이기도 하다. 기득권을 가진 기성의 가치들이 90년대 이후 신세대 문화의 득세와 사회민주화의 진행과 더불어 전면 부정되기 시작한다. 주류와 기성의 가치들이 젊은 층에게 매력을 상실하게 되면서, 포스트모던한 문화가 그 자리를 대신하게 된다. 포스트모던한 문화란 서구사회를 오랫동안 지탱해 왔던 이성 중심의 이분법적 사고인 모더니즘을 넘어서는 문화적·시대적 흐름을 뜻한다. 이분법에 기초한 모더니즘과 달리 포스트모더니즘의 문화는 경계가 모호하다. 선과 악, 남과 여, 정상과 비정상의 경계가 모호해지고, 남녀의 성차가 좁혀지고, 서로 다른 문화 영역들이 구분 없이 어우러지는 크로스오버가 문화의 큰 흐름으로 부각되기 시작한다. 모더니즘적 질서가 구획하는 이분법적 체계는 주체가 타자에 비해 항상 우월하게 평가받는 불

평등 권력 관계였다. 이러한 이분법적 사고방식이 흔들리면서 주체와 타자를 구분하는 근대적 권력 관계는 사라지고, 포스트모던한 문화가 득세하기 시작한다. 반영웅 정서는 기존의 문화적‧정치적 불평등 권력 관계를 깨는 움직임이기도 했다.

슈퍼히어로 판타지에 반영된 반영웅은 무조건 착하고 바르며 정의로운 전통적인 영웅과는 달리 선과 악이 내재하는 다소 복잡한 영웅 캐릭터이다. 반영웅은 사회적으로 널리 옳다고 믿는 도덕이나 규칙을 의심하고 폐기해버리는가 하면, 그들이 속한 사회에 아무런 기여를 할 수 없을 정도의 정신적, 육체적 결점을 지닌 존재들이다. 그들은 소외되고 고립되어 있으며 개인적인 윤리와 나름대로의 고결성을 지니기 때문에 사회와 충돌하며 갈등을 겪는다. 기존의 문학텍스트나 영화 속 주인공은 인격적으로 결함이 없고, 용모가 수려하며 재능이 뛰어난 사람들이었다. 그러나 자본주의 산업사회로 인한 인간 소외 현상의 심화와 전통적인 가치의 몰락은 결함이 없는 이상적 인물 유형보다는 결점을 지닌 불완전한 주인공을 선호하기 시작한다. 전형적인 영웅의 이미지와 달리 나약한 존재로 묘사되거나, 신경증적인 경향을 보이는 것이 반영웅의 특징이라 할 수 있다. 타락한 세상과 대결하는 반영웅은 때론 분노, 탐욕 그리고 우유부단한 모습을 보이기도 하며, 결정적인 순간에는 괴력을 발휘하는 영웅다운 면모를 보여 준다.

이러한 반영웅 정서는 배트맨[2] 캐릭터에서 가장 잘 드러난다. 배트맨은 밥 케인이 DC코믹스에 연재할 때부터 전 세계에 걸쳐 수많은 팬들을 확보한 고전이며, 미국의 수많은 슈퍼히어로 중에서도 독보적인 위치를 차지하고 있는 매력적인 캐릭터다. 브루스 웨인은 도시의 대로변에서 자신의 부모가 폭력배들에 의해 살해당하는 것을 목격한다. 부모의 죽음이 치명적인 트라우마가 된 소년은 복수심에 사로잡혀 성장한 후 낮에는 성

2) 씨네21 2005년 6월 23일 〈배트맨 특집 (1)–배트맨의 탄생 과정과 역대 영상 작품 소개〉 기사 참조.

공한 대기업 사장이자 백만장자 브루스 웨인으로, 밤에는 뒷골목에서 범죄자들을 소탕하는 배트맨으로 살아간다. 1939년 첫 발매가 된 〈배트맨〉의 등장은 당시 시대적 요구에 따른 것이었다. 2차 세계대전 직후 미국은 지하 범죄 조직이 늘어가고 노상강도와 살인마들이 득실거리는 범죄의 소굴이었다. 당시 웨스턴 장르의 무법자 영웅이 인기를 끌었던 점을 감안한다면 초기 배트맨은 자경단의 성격을 띤 무법자 영웅형 히어로라 할 수 있다.

> 웨스턴이 가장 미국적인 장르로 성공할 수 있었던 배경에는 개인주의의 가치를 코드화시킨 무법자 영웅(outlaw hero)이 있다. 무법자 영웅은 기본적으로 법(law)이 적절하게 그 기능을 할 수 없는 사회에서 정의를 실현하기 위한 존재의 필요성에 근거하여 만들어진 캐릭터이다. 이 무법자 영웅은 웨스턴 장르 서사의 또 다른 한 축인 공적 영웅(official hero)과 더불어 미국사회의 개인적 가치와 공적인 가치를 대변하는 상징적 인물이다. (최영진:299)

경찰조차 범죄자들과 손을 잡던 암흑의 시대에 대중은 자기만의 방식으로 범죄자들을 처단할 수 있는 무법자 영웅을 원했다.

80년대에 들어서면서 배트맨은 본격적인 '다크나이트(Dark knight)'의 시대가 열린다. 이 시기부터 배트맨의 반영웅적 면모는 더욱 본격화되기 시작한다. 프랭크 밀러가 그린 배트맨 시리즈 〈다크 나이트 리턴스〉은 이후 초인이 아닌 인간 배트맨을 그려 나간다. "1986년 프랭크 밀러가 배트맨을 등장인물로 해서 쓴 극화 〈다크 나이트 리턴즈〉에서는 배트맨이 부모를 죽인 살인자 때문에 매우 깊은 정신적 외상을 입은 것으로 재창조되어 있으며 슈퍼히어로 자경단원을 둘러싼 도덕적인 문제를 분명하게 짚고 있다."(웨이드, 마크 외:63) 고담 시를 지키던 배트맨이 사라진 지 약 10년 후, 고담시는 미국에서 가장 안전한 도시가 되어 있다. 여론 조사에 따르면 젊은이들은 배트맨의 존재를 전설로만 생각할 뿐 믿

지 않는다. 그동안 브루스 웨인은 자동차 사고로 죽을 뻔했으나 가까스로 살아난 상태다. 웨인은 고담시의 경찰 서장 제임스 고든과 만나 배트맨의 은퇴를 축하한다. 하지만 집으로 돌아오는 길에 웨인은 감옥에서 풀려난 사악한 범죄자들과 마주치고 다시 거리로 복귀한다. 그의 광기 어린 잔인한 처벌은 정부의 제재를 받고 심지어 레이건 정부의 노선이었던 냉전주의를 비판하는 입장을 보이다가 레이건 정부에 의해 고용된 슈퍼맨과 맞서는 반정부주의자가 된다.

프랭크 밀러의 〈다크 나이트 리턴즈〉는 1988년 팀 버튼의 영화 〈배트맨〉을 만들어 내는 원동력이 되었다. 팀 버튼의 〈배트맨〉은 우리가 알고 있던 슈퍼히어로 배트맨에 대한 전복적 사고를 보여주는 영화이다. 배트(bat), 박쥐가 혐오의 대상이듯 배트맨은 범인들에게는 결코 쉽게 이해받을 수 없는 우울한 캐릭터로 등장한다. 1992년에 제작된 배트맨 시리즈 〈배트맨 리턴즈〉는 더욱더 팀 버튼식의 배트맨이 탄생한다. 배트맨이 다른 슈퍼히어로와 달리 성인 독자층을 많이 확보하고 있는 이유 중 하나는 당대 사회 현실을 반영하는 정치적 캐릭터라는 점 외에도, 그가 지닌 영웅성과 관련이 있다. 그는 슈퍼맨처럼 모두가 선망하는 주류에 속하지도 펭귄맨이나 조커와 같은 돌연변이처럼 소외당하는 비주류도 아닌, 그 사이에 걸쳐 있는 중간자적이고 경계에 있는 존재다. 배트맨이 항상 정의로운 전통적인 영웅과는 달리 선과 악이 내재하는 다소 복잡한 반영웅 캐릭터를 대변하는 이유가 여기에 있다. 그가 악당 캐릭터인 펭귄맨에게 동질감을 느끼고, 캣우먼과 사랑에 빠지는 것은 그가 형상화하는 반영웅적 면모와 무관하지 않다.

이러한 배트맨의 영웅성이 보여주는 중간자적 경계성은 크리스토퍼 놀란 감독의 〈다크나이트〉(2009)에서 확대된다. 다른 슈퍼히어로 영화 속 악당들과 달리 배트맨 시리즈에 등장하는 악당들은 배트맨의 인기를 압도하기도 한다. 〈다크나이트〉에서도 배트맨보다 더 주목받았던 악당 캐릭터가 조커이다. 그렇다면 배트맨 시리즈의 악당들이 유독 대중에게

인기가 있는 이유는 무엇일까? 이들은 단순한 악역이 아니라 배트맨에게 있어 정체성의 혼란을 안겨주는 거울과 같은 존재이기 때문이다. 어린 시절 부모를 잃은 상처를 지닌 배트맨처럼 그들은 저마다 불행한 과거를 안고, 선과 악의 경계에 동전의 양면과 같음을 보여주는 인물들이기 때문이다. 배트맨과 악당과의 상관관계에 대해 이나경은 다음과 같이 분석하고 있다.

> 배트맨의 이중성, 분열된 정체성은 조커와 맺는 관계를 통해 한층 심화된다. 배트맨과 조커는 가장 큰 적수인 동시에 절망과 소외, 기형성과 같은 어두운 측면을 공유한다. 빛과 정의를 선망하는 배트맨의 어둡고 우울한 자의식은 조커의 그것과 상통하며 선과 악의 경계를 해체한다. 그러나 배트맨과 조커의 관계는 단순히 '닮은꼴'이라는 점에 그치지 않는다. (중략) 기괴하고 예측 불가능하며 전형을 거부하는 조커는 이야기를 장악하고 관객을 매혹시키는 힘을 지니고 있으며, 그렇기에 영웅 배트맨이 자신을 완성시킨다는 조커의 전복적인 대사는 영웅과 악당, 빛과 어둠, 선과 악의 경계를 흔드는 이 영화의 핵심을 요약해준다. (이나경:146-147)

〈다크나이트〉에서 10년 뒤 다시 돌아온 배트맨은 체포 영장이 발부되고, TV 공개 토론 프로그램에서 그의 자경주의의 위험성이 폭로된다. 그 역시 고담시의 영웅은 자신이 아니라 새로운 지방 검사로 임명된 하비 덴트라고 생각한다. 배트맨은 "하비 덴트는 고담시의 범죄를 절반으로 줄였다. 가면을 쓰지 않고 말이다. 고담시는 얼굴이 있는 영웅을 필요로 한다."고 말한다. 자경단으로서의 무법자 영웅 배트맨보다는 고담시의 평화와 안전을 위해서는 공적 영웅 하비덴트가 더 필요하다고 생각했기 때문이다. 그러나 레이첼의 죽음에 분노한 하비 덴트가 폭주하면서 악당 투페이스로 변모하면서 배트맨의 기획은 좌절되고 만다.

이처럼 〈다크나이트〉에서 영웅과 악당의 관계는 '차이'의 서사에서 보여주는 명징한 선-악의 이분법적 대결구도가 아니라 유동적이고 역전적

이다. 배트맨(선)–조커(악)과 하비 덴트(공적 영웅:선)–배트맨(무법자 영웅:악), 하비 덴트(선)–투페이스(악)과 같은 지형학적 관계는 영화가 이야기하는 배트맨 서사의 핵심이라 할 수 있다. 선악의 경계의 모호성과 전복성을 통해 영화는 배트맨의 반영웅적 면모가 '차이'의 서사에서 보여주는 이분법적 대결구도를 벗어나 경계를 가로지르고 와해시키는 '사이'의 영웅성을 드러내고 있음을 보여준다.

2) 시뮬라크르적 영웅 – 극실재화 된 원본 없는 주체의 서사

2010년 영웅의 탄생이라는 부제를 달고 개봉한 매튜 본의 〈킥애스〉 역시 코믹스를 원작으로 하는 슈퍼히어로 영화이다. 그러나 〈킥애스〉는 이제까지 우리가 봤던 영웅과는 거리가 멀다. 슈퍼맨이나 스파이더맨처럼 초인적 능력을 가지고 있는 것도, 배트맨이나 아이언맨처럼 최첨단 장비를 갖추고 영웅이 된 것도 아니다. 변신 전후 성격적 변모를 보이지도 않는다. 평범한 학생이던 데이브는 세상은 영웅을 필요로 하는데 '왜 아무도 슈퍼히어로가 되려고 하지 않는가?'라는 단순한 의문에서 그 스스로 영웅이 되고자 한다.

데이브는 인터넷 쇼핑몰에 히어로 복장과 가면을 주문하고 '영웅–되기'를 시도한다. 그러나 영화를 보는 내내 데이브의 '영웅–되기'는 우습기 짝이 없다. 데이브는 영웅이 되기 위한 연마를 위해 고층빌딩에서 뛰어내리는 것조차 무서워 다음으로 미룬다. 그가 영웅이 된 후 한 일이라면 집 나간 고양이를 찾고, 갱단에 쫓기는 사람을 구해준 일이다. 기존 슈퍼히어로들이 절대악으로 상정된 거대한 집단에 맞서 싸우는 데 비해 데이브의 '영웅–되기'는 보잘 것 없다. 그러나 데이브는 갱단과의 싸움 동영상이 유투브를 통해 전국적으로 퍼져 나가면서 순식간에 슈퍼히어로 킥애스가 된다. 킥애스의 복장과 소품은 불티나게 팔리고, 그를 추종하는 팬싸이트가 급증한다. 팬싸이트와 블로그를 통해 그는 팬(대중)과

소통한다. 기존 슈퍼히어로와는 태생부터 활동, 그 이후 모든 것이 다르다. 기존 히어로들이 자신의 존재를 숨기고, 절대악에 대항해 국가와 국민을 지키고, 법과 질서를 수호했던 것과는 상이하게 다르다. 킥애스는 사이버 공간을 통해 대중과 소통하고 소비될 뿐이다.

현대와 과거의 가면의 의미는 차이가 있다. 가령 원시인들은 가면을 어떤 계산된 표정을 표현하기 위해서 사용한 것이 아니라, 그것을 통해 새로운 신체적 힘과 능력을 얻기 위해 사용했다. 적당한 모습의 가면을 쓰는 것은 그 모습과 관련된 어떤 마력과도 같은 힘을 획득하기 위한 것이었다. 재규어의 가면을 쓰는 것은 재규어가 '되어' 재규어의 힘과 지혜를 빌리기 위한 것이었고, 곰의 가면을 쓰는 것은 곰의 지혜와 힘을 빌리기 위한 것이었으며, 곰이 되기 위한 것이다. 다시 말해 가면은 재규어-되기, 곰-되기를 위한 수단의 하나였다.(이진경:545)[3] 원시인들이 가면을 사용한 것은 영혼에 의지하고 영혼과 합일하기 위한 지극히 정신적인 것이라 할 수 있다.(이진경:547) 반면 서양에서 가면은 영혼과 정신적인 것과는 거리가 멀다. 그것은 구체적인 상황이나 장소에서 사람들에게 역할을 할당하고 그 역할에 부합하는 표정을 유지하고 지속하는 기능을 한다. 다시 말해 그것은 정신적 감응을 얻는 수단이 아니라, 유형화된 표상을 제공하고 그 표상에 따라 신체의 표면을 안면화 하는 수단이었다. 일본의 노(能)나 한국의 탈 또한 관객을 상대로 하는 공연에서 어떤 인물이나 배역의 특색을 선명하게 보여주기 위해 표정을 양식화하는 가면이라 할 수 있다. 중국의 경극에서 공연에 필요한 인물의 성격 묘사를 위해 배우의 얼굴을 정형화된 화장으로 고정하는 것도 일종의 '가면화'라고 할 수 있다.(이진경:548) 즉 가면을 사용했던 이들은 정신적인 것, 동물-되기, 신체적 감응을 위한 것이거나, 다른 하나는 안면화나 페르소나, 표상과 결부되어 있다. 기존의 슈퍼히어로의 복장과 가면을 통한 '영웅-되

3) 원문에서는 대화체로 서술하고 있으나, 논문의 가독성을 위해서 문장을 조금 수정하였음.

기'는 초인적 능력과 힘을 획득하는 정신적이면서 신체적 감응과 관련이 있는 전자의 성격이 강하다. 반면 킥애스의 '영웅-되기'는 복장을 통한 유형화된 표상을 통한 가면화에 가깝다.

이러한 킥애스의 '영웅-되기'의 특징은 보드리야르가 현대사회의 소비문화 패턴을 언급했던 시뮬라크르(simulacre)적 현상과 관련이 깊다. 보드리야르의 시뮬라크르는 원본이 없는, 혹은 원본과의 일치가 중요하지 않은 복제를 가리킨다. 그는 시뮬라크르를 크게 세 가지로 나누어 기술하고 있다. (보드리야르, 장:198-206 참조) 첫째, 자연주의자들의 시뮬라크르는 자연의 이상적인 회복과 그 이상적인 제도를 목표로 하는 유토피아적 상상력이며, 실제로 상상은 어떤 거리에서만 존재하며, 실재와 상상 사이의 거리가 가장 극대화되어 있다. 둘째, 생산주의자들의 시뮬라크르는 기계에 의한 물질화, 생산 시스템 속에 세워진 공상과학적 상상력이며, 유토피아적 상상력보다는 거리가 줄어든다. 셋째, 시뮬라시옹의 시뮬라크르는 정보, 모델, 정보통신학적 게임 위에 세워진 상상력으로, 모델들의 함열적인 시대에는 거리가 완전히 흡수되며, 더 이상 실재에 대한 상상을 구성하지 않는다. 과거에는 실재가 허구(상상)를 추월할 수 있었다. 현실성의 원칙이 지배하는 세계에서 상상은 실재의 알리바이였다. 실재는 모델을 추월할 수 없으므로, 실재는 모델의 부재를 말해주는 알라바이일 뿐이다. 그러나 오늘날 시뮬라시옹(복제 과정)의 원칙이 지배하는 세계에서는 실재란 모델의 알리바이가 되었다. 역설적으로 실재가 유토피아가 되었으며, 이는 더 이상 가능한 것의 질서에 속하는 유토피아가 아니라, 상실된 대상으로서 거기에 대해 꿈만 꿀 수 있는 유토피아적 시뮬라크르에 불과하다. 이처럼 현대 자본주의 사회는 사물이 기호로 대체되고 현실의 모사나 이미지, 즉 시뮬라크르들이 실재를 지배하고 대체하는 곳이다. 이제 재현과 실재의 관계는 역전되며 더 이상 흉내낼 대상, 원본이 없어진 시뮬라크르들이 더욱 실재 같은 극실재(하이퍼리얼리티)를 생산해낸다. 더 이상 원본은 없고 어느 의미에서는 원본과

복제물의 구별도 없다는 것이다. 이러한 시물라시옹의 질서를 이끌고 나아가는 것은 정보와 매체의 증식이다. 보드리야르는 현대사회가 사유와 역사 발전이 불가능하며, 강요된 정보에 노출된 대중과 시물라시옹의 무의미한 순환이 있을 뿐이라고 했다.

더 이상 대중에게 초인으로서 국가와 국민을 보호하는 히어로는 필요하지 않는다. 그들에게 필요한 건 그들이 우상으로 숭배할 수 있는 스타로서의 히어로다. 영웅으로서의 자질이나 면모가 중요한 것이 아니라 그가 영웅의 이미지로서 소비될 수 있느냐 없느냐가 관건이다. 시뮬라크르가 오리지널과는 무관한 독립된 복제로서 의미를 지니는 것처럼 킥애스는 기존 영웅의 자질과 면모와는 별개의 문제이다. 슈퍼맨이나 스파이더맨과 같은 '차이'의 서사 전략을 견지하는 전통적인 히어로들이 주체-타자의 이항 대립적 구도를 통해 영웅성을 구현했다면, '사이'의 서사 전략을 구현하는 배트맨과 킥애스에 와서 더 이상 주체-타자의 이항 대립적 구도는 무의미해진다. 주체-타자의 경계가 모호해지는 반영웅 배트맨은 시뮬라크르적 영웅 서사로 이어지면서 주체-타자의 경계는 완전히 와해된다. 실재 원본으로서의 영웅과 복제된 이미지로서의 시뮬라크르적 영웅의 구분은 불가능하며, 원본 없는 주체의 무한 증식을 통해 킥애스는 영웅성을 재현한다. 보드리야르의 예견처럼 이제 소시민의 욕망이 만들어낸 실재로서의 영웅은 사라지고, 무한 증식하면서 소비되는 복제품으로서의 시뮬라크르적 영웅만이 존재할 뿐이다.

Ⅴ. 나오며

앞서 살펴 본 바와 같이 히어로 판타지 속 영웅 캐릭터 연구는 전통적인 영웅 서사의 구조 내에서 도식화되거나, 당대성(이데올로기, 시대정신 등)과 결부지어 분석하는 한계점을 지니고 있다. 이 논문에서는 이러

한 문제의식을 기반으로 히어로 판타지에 나타난 영웅의 계보학적 서사 구조를 캐릭터 형상화 방식과 연관 지어 분석하였다. 히어로 판타지가 소시민들의 욕망을 대리만족 시키는 대표적 서사 체계를 지니고 있음은 주지의 사실이다. 권력이나 중심부로부터 소외된 소시민이 중심부로 편입하기 위한 혹은 그러한 욕망을 표현하는 것이 히어로 판타지의 주된 서사이다. 그렇다면 슈퍼맨이나 스파이더맨, 전형적인 주체(영웅)–타자(악당)와의 관계를 통해 독해될 수 있는 캐릭터들이다. 주체(영웅/선)와 타자(악당/악)의 이분법적 대결구도를 통한 '차이'의 서사 전략은 히어로 판타지의 오랜 서사 전통이었다. 반면 〈배트맨〉이나 〈킥애스〉 등 최근 히어로 판타지 속 영웅 캐릭터는 '차이'에 의한 이항 구조로 해석될 수 없는 부분이 있다. 그들이 보여주는 영웅 캐릭터는 기존의 보수적 이데올로기를 반영하는 전통 서사와는 달리 영웅이자 악당이며, 영웅의 이미지만을 차용한 주체–타자의 경계가 모호하거나 와해되는 특징을 지닌다. 주체–타자의 이항 대립적 논리가 '차이'로 인해 파생되는 다양한 양태를 논의한 것이라면, 〈배트맨〉이나 〈킥애스〉 '차이'가 아닌 '사이(in–between)' 혹은 '가로지르는' 서사 전략을 통해 캐릭터를 형상화하고 있다.

(고려대학교)

주제어

슈퍼히어로, 차이, 사이, 신화적 영웅, 모던한 영웅, 반영웅, 시뮬라크르

인용문헌

김기홍, 『만화로 보는 미국』, 서울:살림, 2005. Print.

_____, 「만화원작 할리우드 슈퍼히어로 영화의 장르 혼종성 연구 : 2000년 이후 제작된 작품을 중심으로」, 학위논문(석사), 서울: 서강대학교 영상대학원, 2009. Print.

김미림, 「미국의 영웅 "슈퍼맨" 서사 해석」, 『학술지한국콘텐츠학회논문지』10권 3호(2010). 175-86. Print.

김 수, 「할리우드 슈퍼히어로 영화의 영웅성 변화 연구 : 2000년대 영화를 중심으로」, 학위논문(석사), 서울:동국대학교 대학원, 2011. Print.

보드리야르, 장. 하태환 역, 『시뮬라시옹』, 서울:민음사, 2001. Print.

웨이드, 마크 외. 하윤숙 역, 『슈퍼 히어로 미국을 말하다』, 서울:잠, 2010. Print.

이나경, 「환상과 현실의 경계에서; 크리스토퍼 놀런 영화에 나타나는 주체의 모색」, 『신영어영문학』 51(2012), 135-54. Print.

이상일, 『변신이야기』, 서울:밀알, 1994. Print.

이진경, 『노마디즘 1』, 서울:휴머니스트, 2002. Print.

제퍼드, 수잔. 이영식 역, 『하드 바디』, 서울:동문선, 2002. Print.

조영주, 「할리우드 수퍼히어로물의 이데올로기 분석 :〈배트맨 비긴즈〉를 중심으로」, 『영상예술연구』7(2005), 131-53. Print.

최영진, 「〈다크 나이트〉에 나타난 수퍼 히어로 서사의 양면적 가치와 정의의 문제」,『영미문학교육』15집 2호(2011), 297-316. Print.

캠벨, 죠셉. 이윤기 역, 『천의 얼굴을 가진 영웅』, 서울:민음사, 1999. Print.

Abstract

Genealogy of heroism in superhero movies

Oh Hyun-Hwa (Korea Univ.)

This study is borrowed two methods in order to analyze genealogy of heroism and the structure of character in superhero. First, this study is the first research studies scholars will use the hero myth. In order to analyze the change of hero character should be used traditional narrative research methods. Based on this 'difference' and 'in-between' narrative strategies, I will be analyze the distinctive character's features of the existing research.

First, hero character of the mythological, modern, and anti-hero have a narrative structure of 'difference'. And hero character of simulacre and the marginal man have a narrative structure of 'in-between'. The epic of hero movie has a narrative structure of 'difference' is story of human's salvation. Also it's the story to achieve the batter's desire. The epic of hero movie has a narrative structure of 'in-between' is the story of the marginal man to across subjects and batter. In addition, it is the character's story of having the virtual image.

Key Words

superhero, difference, in-between, mythical hero, modern hero, antihero, simulacre

논문게재일

❍투고일: 2016년 4월 1일 ❍심사일: 2016년 4월 15일 ❍게재일: 2016년 4월 30일

10.15732/jecs.9.1.201604.119

윈덤 루이스의 「안쿠의 죽음」과 「브로뜨꼬뜨나즈」에서의 야성적 신체의 기계성*

이 협

I. 서론

영국의 모더니스트인 윈덤 루이스(Wyndham Lewis)(1888-1952)의 『야성적 신체 완결본』(*The Complete Wild Body*)(1982)은 작가가 프랑스 북서부의 브리타니(Brittany) 지방과 스페인의 북부 지역을 여행하면서 관찰하고 체험한 것을 소재로 창작한 단편들의 모음집이다. 원래는 1928년에 『야성적 신체』(*The Wild Body*)라는 제명으로 출간되었었는데 1982년에 버나드 라푸케이드(Bernard Lafoucade)가 관련 자료를 추가하여 발간했다. 모음집은 제명 자체가 명시하듯이 타자화된 인물들의 야성적 신체들을 다루고 있다.[1] 그러나 루이스가 다루는 야성적 신체들은 단순히 야성적인 속성만을 지니고 있지는 않다. 엘라 조하 오피르(Ella Zohar Ophir)를 포함하는 여러 평론가들이 지적하듯이 그들은 양가적으로 기계적 속성도 내포하고 있다.[2] 기계적인 속성은 루이스가 브리타니

* 본 논문은 2016년도 조선대학교 학술연구비 지원을 받아 연구되었음.

1) 토마스 쿠시(Thomas Kush)에 의하면, "루이스는 고갱의 전통을 따른 예술가들의 니체적인 경향에서 출발한다. 독일의 집단인 '브뤼케'(Die Brucke)와 같은 화가들은 야성적인 인간의 삶에서 인간의 상실한 잠재력의 열쇠를 찾으려고 시도했다"(45).

를 배경으로 하는 단편들을 창작하게 된 주요한 동인이었다. 「열등한 종교」("Inferior Religions")(1917)[3]에서 루이스는 자신의 모음집의 창작 의도를 설명한다: "삐걱거리는 인간 기계들의 매혹적인 우매함은, 어떤 작은 레스토랑이건 낚싯배의 움직임이건, 이 연구의 원래 주제였다"(The fascinating imbecility of the creaking men machines, that some little restaurant or fishing-boat works, was the original subject of these studies) (315). 인간의 기계성은 루이스가 오래 동안 천착해 온 주제였다.

이러한 양가성이 발견되는 단편들인 「프란시스코의 여정」("Franciscan Adventures"), 「조련사와 그의 부인」("The Cornac and His Wife")과 「베스터」("Bestre") 등에 대해서는 국내에서도 근래에 분석한 논문들이 있다.[4] 본 논문에서는 국내에서는 아직 다루어진 적이 없는「안쿠의 죽음」("The Death of the Ankou")에 등장하는 루도(Ludo)와 「브로뜨꼬뜨나즈」("Brotcotnaz")의 브로뜨꼬뜨나즈에 초점을 맞추어 분석할 것이다. 이 모음집에서 이 두 작품을 선택하는 것은 모음집 전체의 흐름을 조망해 볼 수 있다는 점에 의의가 있다. 루이스는 다음과 같이 회고한 바 있다: "나의 첫 번째 이야기를 불러온 것은 영국이 아닌 브리타니의 태양이었

2) Ella Zohar Ophir. "Toward a Pitiless Fiction: Abstraction, Comedy, and Modernist Anti Humanism." *Modern Fiction Studies*. 52. 1 (Spring 2006): 99-110 참조

3) 에즈라 파운드(Ezra Pound)는 이 에세이를 "아마도 윈덤 루이스가 썼었던 가장 중요한 단일한 문서"(*The Complete Wild Body* 314)로 높게 평가한다. 비록 이 에세이의 제명이 「열등한 종교」이지만, 루이스는 종교 자체에 대해서 초점을 맞추어 다루지는 않고 있다. 루이스가 논지를 전개하는 대상은 앙리 베르그송(Henri Bergson)의 웃음에 대한 철학이다. 베르그송의 웃음은 기계화되어 물건과 동화된 인간에 대한 조소이다. 이러한 병적인 상황을 열등한 종교에 빗대어 표현한 것으로 볼 수 있다. *The Complete Wild Body*는 이후 인용에서는 *CWB*로 표기한다.

4) 이협. 「Puppets in Wyndham Lewis's *The Complete Wild Body* and Snooty Baronet」. 『영어영문학연구』 47.1 (2005): 333-354과 이협. 「윈덤 루이스의 「베스터」의 신체적 타자성」. 『열린정신 인문학 연구』 14.2 (2013): 239-258 참조.

다 – 내 생각에 그것은 안쿠였다"(It was the sun, a Breton instead of a British, that brought forth my first story – *The Ankou* I believe it was)(*Wyndham Lewis on Art* 295). 「안쿠의 죽음」은 비록 탈고와 출간이 늦어지고 1차 대전을 거치며 변화가 있었지만, 루이스가 처음 저술했던 단편 소설이다. 라푸케이드는 "1916년에 이야기가 여전히 초고이었거나 노트의 묶음이었음이 분명하다"(*CWB* 106)고 설득력 있게 추측한다. 그리고 「브로뜨꼬뜨나즈」는 모음집의 브리타니 단편들 중에서 마지막 작품이다. 「안쿠의 죽음」은 프랑스의 야성성에 대한 루이스의 반응이 어떻게 시작되었는지 보여줄 것이고, 「브로뜨꼬뜨나즈」는 모음집의 마지막까지 루이스가 양가성에 대해서 어떠한 관점을 견지하는지 보여줄 것이다. 시작과 마지막에 위치한 두 작품을 모음집의 다른 단편들과 비교하며 분석함으로써 모음집을 일관되게 관류하는 양가성의 특성을 파악할 수 있을 것이다.

II. 「안쿠의 죽음」에서 포탄의 충격을 받은 루도

「안쿠의 죽음」은 루도라는 인물에 대한 관찰과 묘사로 구성되어 있다. 플롯을 간략히 설명하자면, 브리타니 지방의 한 마을에서 『야성적 신체 완결본』 전체의 화자인 케어–오(Kerr–Orr)가 관광안내서에서 브리타니의 죽음의 신 안쿠[5]에 대해서 읽게 된다. 안내서에 의하면 안쿠의 동상이 교회에서 철거되었다. 그런데 안내서를 읽던 케어–오에게 환영이 떠오르

5) 안쿠는 원래 죽음의 신을 의미한다. 안쿠는 켈틱 지역의 전설에 등장하는 죽음의 신이다. 안쿠는 콘월, 웨일즈와 아일랜드에서는 대체로 잊혀 졌지만 브리타니 지방에서는 전설로 남아있었다. 그는 사망한 인간의 영혼을 죽음의 땅으로 데려가기 위해 온 죽음의 신의 의인화된 모습이다. 남성으로서, 안쿠는 검은색 옷을 입고 얼굴을 가리는 커다란 모자를 쓴다. 아무도 그의 얼굴을 본 적이 없는데, 그러면 사망하기 때문이다.

며 맹인 거지가 등장한다. 맹인 거지는 지팡이로 다른 사람들을 밀치고 들어온다. 케어-오에게 그 거지는 안쿠로 보인다. 그날 늦은 시각에 케어-오는 행사장에서 그 거지가 공격적으로 행동하는 것을 보고 거지의 이름이 루도이며 그의 거처가 어느 곳인지 알게 된다. 이틀 후 케어-오는 루도의 거처인 동굴로 찾아가서 대화를 나눈다. 케어-오가 루도에게 안쿠를 만났을 것 같다고 하자, 루도는 정색하고 화자는 그곳을 떠나게 된다.

전체적인 플롯을 보면 미신 같은 전설이 이야기의 핵심을 형성하고 있는 것으로 보일 수도 있다. 그렇지만 루이스의 최고 전문가로 평가받는 폴 에드워즈(Paul Edwards)가 지적하듯이, "이 이야기는 부분적으로 미신에 관한 것이고, 표면적으로는 『야성적 신체』 이야기들 전반에 걸쳐있는 양극 구도에 부합한다: 원초적 농부와 대비되는 섬세한 영국인"(1997 25). 모음집 전체를 관류하는 야성성과 문명의 대립적인 구도가 그가 최초로 쓰기 시작했던 단편에서부터 발견되고 있다. 루도가 맹인 거지라는 설정부터 그의 야성성은 타자성과 결부되어 있었다. 에드워즈의 지적에 의하면, "야성적 신체의 또 다른 이야기인 「안쿠의 죽음」에서는 눈을 먼 것이 루이스가 죽음과 연관짓는 공적인 세계를 거부하는 흥미로운 '탈주' 내지 내면으로의 회귀와 또다시 관련된다"(2011 235).

작품의 야성성의 기원을 거슬러 올라가면, 루이스가 루도의 실제 모델인 맹인 거지를 본 경험에서 유래한다. 루이스는 1908년에 보았던 맹인 거지에 대해서 생생히 묘사한다.

> 다른 날 게스텔을 동료와 지나며 교회 근처의 벤치에 앉아있을 때, 우리는 두 명의 눈에 띄는 인물들을 발견했는데, 젊은이는 넝마를 걸친 채 얼굴이 이상하게 난폭했고, 늙은이는 구부린 채로 무거운 지팡이에 기대고 있었다.
>
> 늙은이는 체격이 컸고, 다리는 반이 노출되어 있었는데, 어두운 금속성의 연어 색이었다. 발은 커다란 나막신의 지푸라기에 집어넣었는데, 발목 한 쪽은 다쳐서 부어있었다. … 그는 베두인 족처럼 피부색이 어두웠다. 그의 눈 주위의 살은 주름지고

깊은 주름이 무수히 많아서, 작열하는 태양이 항상 눈 속에 있는 것 같았다.

In passing through Gestel the other day with a comrade, sitting on a bench near the church we found two remarkable figures, a young man raggedly clothed, with a strange reckless face, and an old man bent over and leaning on a heavy stick.

The latter was largely built, his legs half naked, and of a dark metalic, salmon colour; and his feet thrust into the straw of his enormous sabots, one ankle swollen and wounded. . . . he was dark-skin'd like some bedouin; the flesh was pucker'd round his eyes into innumerable deep wrinkles, as though some torrid sun were constantly in his eyes: [6)]

외모에서 확연히 드러나듯이 이 거지는 야성적인 신체를 드러내는 타자성으로 충만한 존재이다. 타자적인 이민족인 중동의 베두인족과 같이 어두운 피부색과 다친 다리는 야성성의 징표이다. 당시 산업화된 백인 주류사회에서 베두인족과 같은 피부색은 타자의 표상일 수밖에 없다.

거지의 다리의 색이 연어 및 금속과 비유되고 있는데, 이는 야성성과 기계성의 결합을 예시한다. 그의 모습은 전체적으로 인본주의적인 관점과 부합되는 인간상과는 대치되는 형상이다. 이 거지가 주는 인상이 루도에 대한 화자의 관점과 의식에 기저하고 있다는 인식을 견지하며 루도에 대한 논의를 진행하고자 한다.

화자가 루도를 처음 본 것은 환상 속에서다. 책을 읽던 화자에게 루도는 환영 속에서 처음에 안쿠의 모습으로 등장한다.

---

6) 이 자료는 Cornell University의 Carl A. Kroch Library의 Wyndham Lewis Collection에 포함되어 보관 중이던 원고를 에드워즈가 Cornell University Department of Rare Books와 Wyndham Lewis Memorial Trust의 허가를 받아서 1997년에 처음으로 공개한 것으로, 이후에 *Wyndham Lewis: The Painter and Writer*의 page 12–13에 재수록한 부분으로부터 인용되었다.

내 주변에 대해서 주의를 더 기울이게 될 때마다, 돌리고 가격하는 팔들의 열정적인 움직임을 유희가 진행되는 테이블에서 볼 수 있거나, 분노에 찬 검은 신체가 한 의자에서 다른 의자로 뛰어들곤 했다. 그 와중에 '켈트적인 비명'은 더욱 거칠어져서, 신랄한 고함치는 소리에 날카로워지며, 에너지가 폭발하곤 했다. "나쁜 년!"은 가장 빈번한 소리였다. 모든 외침이 한 순간 동시에 울리곤 했다. … 내가 안쿠를 본 것은 그 때였다.

Whenever I grew attentive to my surroundings, the passionate movement of whirling and striking arms was visible at the tables where the play was in progress, or a furious black body would dash itself from one chair to another. The 'Celtic screech' meantime growing harsher and harsher, sharpening itself on caustic snarling words, would soar to a paroxysm of energy. 'Garce!' was the most frequent sound. All the voices would clamour for a moment together. . . . It was then that I saw the Ankou. (*CWB* 109)

화자가 마지막에 안쿠라고 말하고 있지만, 다음에 실제 세계에서 화자가 보게 될 때에는 그의 이름이 루도임이 밝혀진다. 환영 속에서 그의 신체의 움직임은 폭력적이고 공격적인데, 이는 『야성적 신체 완결본』에 등장하는 야성적 신체들의 두드러지는 특징이다. 그의 격렬한 통제되지 않는 움직임은 단순히 야성적이기만 한 것이 아니라 기계적인 특성이 있는데, 특히 팔을 돌릴 때 부각된다. 루도가 팔을 돌리는 모습은 루이스의 전쟁 단편소설들 중 한 편인 「참호의 왕」("The King of the Trenches")에서 광기에 사로잡힌 채 곤봉을 돌리는 버니 폴더딕(Burney Polderdick) 대령을 연상시킨다. 폴더딕은 당시 서구의 기계화가 심해지던 경향에 중독된 인물이다. 그는 외부 체제의 기계적 힘의 작동기제에 함입된 도구에 불과하다. 이 장면에서 루도는 폴더딕 정도로 기계화되는 추세에 함몰되지는 않았지만, 기계성으로부터 자유롭지 못하다는 점에서 본질적으로 유사한 존재들이다.

이 장면에서 특이한 점은 켈트적인 고함이 들린다는 것이다. 켈트 문화는 근대화된 문명과 대치되는 야성적 타자성의 세계를 표상한다. 켈트 문화는 기계화된 현대의 세계와 대치된다는 함의를 내포한다. 이러한 맥락에서 빈센트 셰리(Vincent Sherry)는 혼란 속에서 발생하는 소리를 "장소의 생동하는 소리들 – 그 지역의 생의 피에 침잔된 음성적 혼돈 – 생성해내는 대상만큼이나 즉물적이고 저항하기 어려운 음향적 환경"(1997 129)으로 간주한다. 소리의 원초성과 즉물성은 원초성을 통해서 자아의 총체성의 회복을 기대했던 루이스의 바램과 부합하는 것이다. 이러한 원초성과 기계성이 흔히 상충하는 것으로 여겨진다는 점에서 양가성을 발견할 수 있는 또 다른 면모이다.

이후 화자가 마주친 루도의 이미지는 병사의 이미지를 보다 강렬하게 보여주고 있다.

> 실제로 그것은 개인적인 장면이어서, 이 거만한 침입자는 특권으로 부엌에 방문한 후에 단순히 호텔의 식당을 지나친다기보다는, 그의 팽팽한 발작적인 걸음걸이로, 곤봉을 손에 쥐고 내 마음 속에서 행진하고 있었다.
>
> In reality It was a private scene, so that this overweening intruder might have been marching through my mind with his taut convulsive step, club in hand, rather than merely traversing the eating-room of a hotel, after a privileged visit to the kitchen. (*CWB* 110)

루도는 행진하는 군인처럼 묘사되어 있다. 그의 신체의 움직임은 기계처럼 경직되어 보인다. 위의 환영적인 이미지에서 신체가 무질서하게 에너지를 발산했던 것에 비하면, 이 행진하는 모습은 통제된 기계적 움직임에 가깝다. 행진이라는 단어 자체가 규율에 속박되어 패턴화된 인간의 행위를 지칭한다. 루도가 자신의 마음속에서 행진한다고 하는 이유는 루도가 루이스의 의식세계에 깊이 자리 잡고 있었던 전쟁의 기억을 불러오

기 때문이다. 루이스가 1차 세계 대전에서 겪었던 기계성에 대한 공포가 루도에 투사되어 있다.

1차 대전이 루도에 미친 영향은 이어지는 장면 묘사에서 보다 분명하게 드러나 있다: "그에게 주어져야 할 것을 받았을 때에 그는 코웃음치고, 돌아서는 것이 보였고, 그의 발은 가볍게 포탄의 충격을 받은 사람처럼 기계적으로 행진하기 시작했다"(He appeared to snort when he had received what was due to him, and to turn away, his legs beginning to march mechanically like a man mildly shell-shocked) (*CWB* 110-11). 루도는 1차 세계 대전에서 '포탄의 충격'을 받아서 기계적으로 행진하는 인물처럼 묘사되어있다. 포탄의 충격은 1차 대전의 영향을 입증해주는 극명한 예이다. 이에 대해 논하기 위해서는 그 개념부터 살펴볼 필요가 있다. '포탄의 충격'은 1915년에 서부전선에서 포탄의 충격을 직·간접적으로 경험한 병사들의 병적 징후를 지칭하기 위해 사용되기 시작한 용어이다. 옥스퍼드 영어 사전(Oxford English Dictionary)은 '포탄의 충격'(shell-shock)을 "근거리에서의 폭발에 주로 기인하는 신경 시스템의 교란"(Derangement of the nervous system deriving primarily from explosion at close range)으로 정의한다. 포탄의 충격은 처음에는 신체적인 면에서 거론되었지만, 후에는 심리적인 면이 중요시 되었다. 에드워즈에 의하면 "포탄의 충격은 처음에는 폭발의 충격에 의해 야기된 충격의 한 형태이거나 심지어 희생자 옆을 통과하는 포탄의 기류에 의해 야기된 신경의 물리적 손상(최근에 선호되는 이론)으로도 여겨졌다." 이러한 포탄의 충격은 루이스 본인이 참전한 1차 대전에서 직접 경험한 것이었다. 루이스는 '포탄의 충격'에 대해서 상당한 흥미와 관심을 가지고 있었고, 에드워즈가 지적하듯이 "루이스 자신이 소설에서 포탄의 충격의 형태를 처음으로 재현한 작가들 중의 한 명이었다"(2011 227). 루이스의 작품에서 포탄의 충격을 받은 인물들이 여러 명 등장하는데 루도가 그들 중 한명이다.[7] '포탄의 충격'을 받았다는 것은 당시에 인간이 경험할 수

있는 최고 수준의 기계적 위력을 경험한 것이라고 할 수 있다. 이러한 극도의 기계적 충격이 내면화되어서 루도가 기계적으로 행진하는 것이다. 따라서 루도는 야성적 신체들 중에서 기계성의 정점을 예시해 주는 표본이 된다.

루도의 기계성에 대한 루이스의 관점은 비판적이다. 루이스는 원래 인간의 기계화에 대해서 비판적인 사고를 가지고 있었다. 이 비판적 사고가 전쟁에 대한 비판과 결부되어 있다. 톰 노먼드(Tom Normand)가 지적하듯이 "루이스는 반전 예술가로 볼 수 있다. 그는 전쟁을 숨겨진 진실을 드러내는 끔찍한 쓰레기로 보았다"(57). 이와 같은 맥락에서 안네 퀘마(Anne Quema) 역시 루이스에게 "전쟁은 개인적인 차원에서 재앙이었고, 그는 그것에 이런 저런 방식으로 대처해야 했다"(164)고 지적한다.

정리하자면 루도에게 야성성과 기계성이 공존한다고 판단할 수 있다. 기계적 폭력성의 정점에 있었던 1차 대전의 대표적인 징후인 '포탄의 충격'이 그의 육체와 정신을 지배하고 있기 때문이다. 루도는 야성적이면서도 기계성을 벗어날 수 없는 존재이며, 따라서 양가적이라고 할 수 있다. 이러한 양가성은 루이스가 비판하면서도 받아들일 수밖에 없는 현대인의 존재 양태이다.

---

7) 루이스의 '전쟁 소설'로 분류되는 「프랑스 푸들」("The French Poodle")의 랍 케언(Rob Cairn)이 포탄 충격의 대표적인 예이다. 최근에 연구가 활발히 진행되고 있는 경향이 반증하듯이, 포탄 충격은 루이스뿐만 아니라 모더니즘 전반에 걸쳐서 주요한 이슈이다. 이러한 맥락에서 피터 리즈(Peter Leese)는 "문학 엘리트의 창작물들뿐만 아니라 대중적 상상과 기억에서 포탄 충격은 20세기를 통해 영국 사회의 집착에 맞는 의미를 변화시켰다"(3)고 지적한다. 이 점을 고려할 때에 루이스의 포탄에 대한 인식의 중요성을 파악할 수 있다. 셰리는 1차 대전과 모더니즘과의 관계 및 전쟁과 관련된 문학 사조에서의 루이스의 중요성에 대해서 설명한다: "1914년의 전쟁은 자유주의적인 근대성의 흐름에서 주요한 분기점에 있다. … 런던의 모더니즘의 형태 속에서 반응은 당연히 복합적이고 다양했다. 보티시스트이자 블라스트(*Blast*)의 편집자였던 윈덤 루이스는 아마도 영국 아방가르드의 최고의 대표자이다"(2005 134).

루이스의 이와 같은 양가적인 사고는 일반적인 관념을 탈피한다. 통념을 거부한다는 점에서 마리아 헤수스 에르나에즈 레레나(Maria Jesus Hernaez Lerena)는 "이 이야기들에서 창조되는 이미지들은 세상의 그럴법하거나 바람직한 움직임으로 통합되지 못한다"(55)고 지적한다. 이 점이 루이스의 작품세계의 가치이기도 하다.

III. 브로뜨꼬뜨나즈의 폭력적인 야성성과 기계성

『야성적 신체』의 브리타니 단편들 중에서 마지막 작품인 「브로뜨꼬뜨나즈」는 야성적인 인물인 브로뜨꼬뜨나즈와 그에게 폭행당하는 부인 줄리(Julie)에 대한 인물 묘사로 구성되어 있다. 체격이 크고 건장한 브로뜨꼬뜨나즈는 야성적인 신체를 가진 어부이고, 그의 부인 줄리는 사람들이 잘 이용하지 않는 하숙집을 운영하면서 생활한다. 이들의 사회적 위치와 신체적인 특징은 타자로서의 야성적 신체라는 전형적인 특성에 해당된다. 부부는 항상 술에 취한 채 폭행을 가하고 당하는 관계를 유지하며 생활한다. 브로뜨꼬뜨나즈는 그의 첫 번째 부인을 폭행해 죽였다는 의심도 받고 있다. 브로뜨꼬뜨나즈는 『불손한 책무』(*Rude Assignment*)에서 루이스가 거론하는 기계성을 지닌 주요한 야성적 신체들 중의 한명이다.[8] 이처럼 야성성이 충만하면서도 기계적인 특성도 양가적으로 가지고 있다.

브로뜨꼬뜨나즈와 그의 부인에 대한 루이스의 관점은 그가 작성한 에세이인 「열등한 종교」에서 밝히고 있는 관점에서 명확히 드러나 있다. 기계화된 인간형에 대해 흥미를 견지하면서도 조소하는 이 에세이에서 루이스는 브롭딩낙(Brobdingnag)을 그 유형에 포함시킨다. 브롭딩낙은 단편 「브롭딩낙」의 주인공인데, 「브롭딩낙」은 「브로뜨꼬뜨나즈」로 개정하기 전에 발표했던 원래의 버전이다. 두 단편의 대략적인 플롯은 거의

8) *The Complete Wild Body*, p. 379 참조.

같은데 세부적인 묘사에서 차이가 날 뿐이다. 따라서 루이스를 대변하는 화자의 브롭딩낙에 대한 관점과 브로뜨꼬뜨나즈에 대한 관점은 기본적으로 동일하다고 간주할 수 있다.

작품은 브로뜨꼬뜨나즈의 부인인 줄리(Julie)에 대한 묘사로 시작한다. 그녀는 근대화되지 않은 브리타니 중심지 출신으로 전형적으로 지역성을 대표하는 유형이다. 프란스 할스(Frans Hals)가 자신이 그려놓은 그림들 사이에서 그녀를 분별하지 못하고 그냥 지나쳤을 것이라고 화자는 생각한다. 할스(1582–666)는 '황금시대'(The Golden Age)로 불리는 17세기 초 네덜란드 미술계에서 커다란 업적을 남긴 거장이다. 자연스러운 구성과 활력있는 필치의 초상화들이 그의 대표작들이다. 그의 그림들은 대체로 즉흥적, 순간적, 직접적이고 비공식적인 느낌을 준다. 루이스는 할스의 작품들, 특히 초상화에 대해서 잘 알고 있었다. 제프리 마이어스(Jeffrey Meyers)가 지적하듯이 네덜란드의 할렘(Haarlem)에 머무르던 루이스는 "프란스 할스 박물관의 그림들을 모사했다"(16). 할스의 생동감 넘치는 그림들 속의 인물들과 그녀가 유사하다는 것은 그녀가 활기 넘치는 야성성을 지니고 있다는 것을 의미한다.

『야성적 신체』의 여러 다른 인물들과 마찬가지로 그녀는 동물에 비유된다. "그녀의 눈은 검은색이며 촉촉하게 젖어있는데, 쥐의 은밀한 강렬함이 있다"(*CWB* 133)고 화자는 설명한다. 동물과 비유된다는 점에서 그녀는 모음집의 다른 인물들과 공통점이 있다. 또한 줄리의 몸은 인간으로서 보편적으로 묘사된다기보다는 마치 동물의 살이나 물건처럼 묘사된다. 전통적인 인본주의적인 관점과 다분히 상치되는 루이스의 인간관을 반영한 것이라고 볼 수 있다.

지금까지의 묘사는 화자가 이전부터 알던 줄리에 대해 생각을 정리한 것이며, 실제 이야기는 화자가 부부의 거처를 다시 방문하며 전개된다. 화자는 줄리를 보고 그녀와 대화를 나누기 시작한다. 레레나가 지적하듯이, "루이스는 현실을 광경으로 음미하는 화자를 내세우고 있다"(55). 브

랜디를 권하는 그녀와 대화를 이어가는 화자는 외부의 관찰자로서 그녀에 대해서 묘사한다: "그녀는 아이가 그렇듯이 조용했다: 그녀는 그저 책망하는 야성적인 교태로 조용히 나를 쳐다보더니 내게로 향했다"(She was silent in the way a child is: she just silently looked at me with a primitive coquetry of reproach, and turned her side to me) (*CWB* 135). 그녀를 아이에게 비유하는 것은 그녀가 미성숙하다는 것을 의미하는데 어느 정도 타자성을 암시한다. 또한 "야성적 교태"라는 표현이 명시하고 있듯이 그녀는 야성성을 지니고 있다.

대화를 나누던 그들에게 브로뜨꼬뜨나즈가 돌아온다. 화자에게 말을 건네는 그의 얼굴에 대해서 화자는 자세히 묘사한다.

> 그것들은 동물 지방의 요염함과 만족을 표현하는 부드러운 비웃는 눈이다. 그의 커다란 이마의 측면은 자주 홍조를 띄는데, 대부분의 남자들에게는 당황할 때만 발생한다. 브로뜨꼬뜨나즈는 항상 당황한다. 그러나 내 생각에 그의 홍조는 그의 눈 옆에 피가 풍부하기 때문이며, 눈의 자석 같은 기계류와 관련이 있다.
>
> They are great tender mocking eyes that express the coquetry and contentment of animal fats. The sides of his massive forehead are often flushed, as happens with most men only in moments of embarrassment. Brotcotnaz is always embarrassed. But the flush with him, I think, is a constant affluence of blood to the neighbourhood of his eyes, and has something to do with their magnetic machinery. (*CWB* 137)

"동물 지방"으로 표현하는 눈에 대한 비관습적인 묘사에서 나타나듯이, 그의 야성적 신체의 두드러지는 특징들 중 하나는 눈이다. 베스터와 마찬가지로, 눈은 그의 신체의 동물적인 야성성을 발산하는 창이다. 관찰자인 화자가 호의적인 시각으로 묘사하는 눈에 의해 표상되는 야성성은 그의 정체성의 핵심이다. 티모시 빈센트(Timothy Vincent)가 루이스

의 "인식의 중심적인 기관으로서의 눈의 시각적이면서도 언어적인 가치 평가"(152)를 거론하듯이, 눈은 인간의 의식 및 정체성을 반영하는 기관이다.

또한 브로뜨꼬뜨나즈의 얼굴은 자주 홍조를 띠는 특징이 있는데, 이 특징 역시 일견 야성적인 특질로 보인다. 그러나 그가 홍조를 띠는 양태를 살펴보면 단순한 야성성의 발현만으로 한정짓기는 곤란하다는 것을 알 수 있다. 「해학적인 병사」("A Soldier of Humour")에서 화자가 "나의 아버지는 클라이드의 가정의이다"(My father is a family doctor on the Clyde)(*CWB* 18)라고 밝히고 있듯이, 원래 의사 가문 출신인 화자는 브로뜨꼬뜨나즈를 해부의 대상처럼 분석한다. 화자의 분석 결과, 그의 안면에 떠오르는 홍조는 일반적으로 간주되는 정신적인 반응의 결과가 아니라 신체적인 작용의 결과이다. 그런데 이 신체적인 작용에 대해 화자는 "자석과도 같은 기계류"로 판단한다. 루이스의 관점을 대변하는 화자는 광의의 기계성의 개념을 적용하고 있다. 루이스는 일반적인 의미의 도구로서의 기계를 넘어서서, 인과적인 작동기제에 대해서 '기계'라는 단어를 적용했다. 따라서 브로뜨꼬뜨나즈의 신체는 동물적인 특성도 있지만 기계적인 특성도 있다. 그의 신체는 이성에 의해 통제되는 것이 아니라 인과론적인 작동기제에 의해 지배를 받는다. 아나 가브리엘라 마케도(Ana Gabriela Macedo)가 브로뜨꼬뜨나즈를 "부분적으로 동물이고, 부분적으로 기계인 그로테스크한 피조물"(87)로 간주하는 것은 타당하다.

브로뜨꼬뜨나즈의 또 다른 두드러지는 특징은 춤을 잘 춘다는 것인데, 이것 역시 야성적인 특성과 연관되어있다. 춤을 추는 동안 "그는 자신의 발을 예쁘장한 고양이처럼 응시했다"(C*WB* 137)고 묘사되듯이, 그의 춤은 동물에 의해 상징되는 야성성과 깊이 연관되어 있다. 그의 춤에 대해서 화자는 자세히 묘사한다.

> 그를 보면서 검은 목신과도 같은 모습의 우아한 민첩함을 보았는데, 파돈의 춤추

는 군중 속으로 파고 들었을 것이 틀림없기 때문이다. 그는 허공으로 뛰어올라 그로테스크한 우아함으로 깡충깡충 뛰었고, 군중이 그를 보러 모여들었다. 그러자 검은색 우산을 손에 쥔 채로 손을 잡으며, 열을 형성하며 퍼져서, 빨리 움직이는 발에 속박된 춤을 추며 흔들거렸다. 여전히 검은 샘이 움직이듯이, 그 정점은 턱밑에 묶인 평평하고 검은 브리타니 풍의 모자였으며, 그는 고립된 공연을 계속하려 했다. 이 춤들에서 그의 조용한 지배력은 이교도적인 시골의 축제적인 삶 속의 과거의 그러한 위치를 암시했다.

I saw as I looked at him the noble agility of his black faun-like figure as it must have rushed into the dancing crowd at the Pardon, leaping up into the air and capering to the biniou with grotesque elegance, while a crowd would gather to watch him. Then taking hands, while still holding their black umbrellas, they would spread out in chains, jolting in a dance confined to their rapidly moving feet. And still like a black fountain of movement, its vertex the flat, black, breton hat, strapped under the chin, he would continue his isolated performance.—His calm assurance of mastery in these dances implied such a position in the past in the festal life of the pagan countryside. (*CWB* 138)

그는 목신에 비유되는데 그리스 로마 신화에서 목신은 반인 반수로 머리에서 허리까지는 인간이고 나머지 하반신은 염소의 형상이다. 그는 동물의 속성을 가지고 있으며 따라서 야성적인 존재이다. 춤은 원래 야성성을 분출하는 속성이 있다. 그런데 그가 춤을 추는 모습은 야성적이기만 하지 않고 상당히 기계적이기도 하다. 그의 움직임을 묘사하기 위해 사용되는 단어들인 "깡총깡총 뛰다"(caper)와 "흔들거리다"(jolt)는 기계적인 동작을 묘사하는데 적합한 단어들이다. 이러한 단어들을 사용함으로써 그의 동작의 기계성이 암시된다. 대중들 앞에서 공연하는 신체가 기계성을 가지며 관객을 압도한다는 점에서 「조련사와 그의 부인」과도 공통점을 발견할 수 있다.

그의 존재는 과거의 이교도의 축제를 연상시키듯이 카니발적이기도 하다. 카니발은 흔히 지배체제의 전복을 암시하는데, 그의 야성적인 타자성을 지닌 신체가 지배적인 관념과 상충한다는 점에서 부합한다. 「조련사와 그의 부인」에서도 발견되는 카니발적인 전복성은 주로 루이스의 초기작에서 발견된다.

이처럼 양가성을 지닌 채로 생활하던 브로뜨꼬뜨나즈 부부에게 변화가 일어나는데, 그 계기는 줄리의 부상이다. 부상당한 줄리를 보면서 생각에 빠진 그를 화자는 관찰한다.

> 마침내 나는 안심하며 그를 쳐다보았다. 그는 예전의 침착함을 되찾고 있었다. 만약 그녀가 팔을 잃고 다리도 잃으면, 대단히 중요한 일이 그에게 일어난 것을 나는 즉시 알았다. 그가 그녀의 몸통만을 파괴하기는 거의 어렵다. 최소한 이런 종류의 주어진 어려움을 이해하는 것은 어렵지 않다.
>
> At last I looked at him with relief. He was regaining his old composure. I saw at once that a very significant thing had happened for him, if she lost her arm, and possibly her leg. He could scarcely proceed to the destruction of the trunk only. It was not difficult at least to appreciate the sort of problem that might present itself. (*CWB* 143)

브로뜨꼬뜨나즈가 당황하여 실망에 빠진 이유는 줄리에게 더 이상 폭력을 행사할 수 없기 때문이다. 마르 아센시오 아로스테구이(Mar Asensio Arostegui)가 지적하듯이 "이 사실과 그의 부인이 분해된다는 상상이 역설적으로 남편의 공격을 멈추게 하였고 여성은 기괴하고 잘려졌지만 승리하는 신체가 된다"(257). 이러한 역설적인 상황은 그의 부조리성을 반영한다. 「해학적인 병사」에서 미국인 적 발무어 씨(Monsieur Valmore)가 마지막 장면에서 당황하듯이 브로뜨꼬뜨나즈도 당황하게 되는 것이다. 비록 이 상황에서 루이스가 '웃음'이라는 단어를 직접적으로 사용하

고 있지는 않지만 화자가 브로뜨꼬뜨나즈를 조소한다는 것은 어렵지 않게 파악할 수 있다. 화자의 그에 대한 풍자가 종결부에 이르면서, 정점에 도달하고 있다. 데이빗 렉(David A. Wragg)이 지적하듯이, "루이스의 풍자 사용은 비판적 합리성의 또 다른 형태였다"(197).

부인의 상태를 접하고 정신적인 충격을 입은 브로뜨꼬뜨나즈의 심리상태를 묘사하며 화자는 기계라는 단어를 다시 사용한다.

> 습관의 모든 기계류가 순간적으로 비워진 그의 마음의 진공은 익숙한 가구로 다시 채워졌다. 그러나 이 강렬한 공허의 순간 후에는, 가구는 과거의 위치를 되찾지 못했고, 일부는 결코 돌아오지 않았으며, 브로뜨꼬뜨나즈의 운명에는 공허함과 새로움이 남았다. 현재 그것이 여전히 그의 상태였다.
>
> The vacuum of his mind, out of which all the machinery of habit had been momentarily emptied, filled up again with its accustomed furniture. But after this moment of intense void the furniture did not quite resume its old positions, some of the pieces never returned, there remained a blankness and desolate novelty in the destiny of Brotcotnaz. That was still his state at present. (*CWB* 143)

'기계'라는 단어가 일상적인 의미와는 차별화되어 사용되는 것을 파악할 수 있다. "습관의 모든 기계류"는 루이스가 언급하는 기계가 어떤 의미인지 보다 명백히 시사해준다. 습관의 기계류가 순간적으로 비워졌다는 것은 그의 부인에 대한 관습적이고 반복적인 폭력이 기계적인 패턴을 띠고 있었다는 것을 암시한다. 그의 행위뿐만이 아니라 사고방식 까지 기계성에 의해 지배받고 있었는데, 이 '기계성'이란 어떠한 체계에 의해 구동되는 작동기제를 의미한다. '기계'라는 단어가 확장된 의미로 사용되고 있다. 이 광의의 의미의 기계성이 거세된 자리에 그에게 친숙한 가구로 표상되는 관습적 사고가 들어섰지만, 그 사고는 예전과 동일할 수

는 없다. 브로뜨나즈에게 공허함이 남은 것은 기존의 기계적 사고를 대체할 수 있는 것이 아직 없기 때문이다.

이 작품의 종결부는 상식적인 사고방식으로는 이해하기 쉽지 않아 보일 수 있다. 레레나가 "클라이맥스는 합리화될 수 없는 인식의 공허함에 존재한다"(55)고 지적하듯이 부조리성이 해결되는 것은 일반적인 인식체계로 설명하기 어려운 상황이 발생했을 때이다. 작품에 산재해 있는 난해함과 부조리성은 기계화된 인간의 필연적인 부조리성으로 귀결된다.

IV. 결론

안쿠와 브로뜨꼬뜨나즈의 신체와 행위를 관찰하면서 그들이 원초적 야성성과 기계성을 양가적으로 모두 가진 존재들이라는 것을 파악하고 확인할 수 있었다. 또한 두 작품을 모음집에 포함된 다른 작품들과 비교함으로써 작품집의 전체적인 특성을 루이스의 '기계관'의 관점에서 조망할 수 있었다. 루이스가 작품 의도로 천명한 바와 같이 야성적인 신체들의 기계화된 양상이 다양하게 묘사되어 있다.

야성성과 기계성은 일반적인 고정관념으로는 상충적으로 보일 수 도 있다. 그러나 루이스가 제시한 작중 인물들에서는 두 가지 속성이 병존하고 있다. 이 점은 루이스가 사용하는 '기계'라는 단어가 내포하는 의미를 파악한다면 보다 잘 이해할 수 있다고 판단된다. 루이스의 '기계'는 일상적인 협의의 도구로서의 기계만을 의미하지는 않는다. 그의 '기계'는 어떠한 작동기제에 의하여 작동하는 것들을 모두 포괄한다. 인간의 기계화는 마르크시즘의 물화에 한정되는 것이 아니라, 외부의 힘에 의한 수동적 체계화로 간주할 수 있다. 야성적 신체는 욕구에 의해 추동되는 하나의 체계적인 기계인 셈이다. 루이스의 기계화된 인간에는 이와 같은 함의가 내포되어 있다. 이와 같은 루이스의 인간에 대한 기계관은 모더

니즘에서의 인식론의 전환이라는 보다 커다란 흐름 속에 위치해 있다.

(조선대학교)

주제어

타자성, 신체, 야성적, 기계성, 전쟁

인용문헌

"shell-shock." *OED Online*. Oxford University Press. Web. 10 March 2016.

Arostegui, Mar Asensio. "Postmodernist (Dis)continuities: Jeanette Winterson's Silence on Wyndham Lewis." Ed. Carmelo Cunchillos Jaime. *Wyndham Lewis the Radical: Essays on Literature and Modernity*. Bern: Peter Lang, 2007. 243-74. Print.

Edwards, Paul. "Wyndham Lewis and the Uses of Shellshock: Meat and Postmodernism." Ed. Gasiorek. *Wyndham Lewis and the Cultures of Modernity*. Furnham: Ashgate, 2011. 221-40. Print.

_____. "Wyndham Lewis's Narrative of Origins: 'The Death of the Ankou'." *The Modern Language Review* 92. 1 (Jan 1997): 22-35. Print.

_____. *Wyndham Lewis: The Painter and Writer*. New Haven: Yale UP, 2000. Print.

Kush, Thomas. *Wyndham Lewis's Pictorial Integer*. Michigan: UMI Research, 1981. Print.

Leese, Peter. Shell Shock: *Traumatic Neurosis and the British Soldiers of the First World War*. New York: Palgrave Macmillan, 2002. Print.

Lerena, Maria Jesus Hernaez. "Are Lewis's Short Stories Pathological?" Ed. Carmelo Cunchillos Jaime. *Wyndham Lewis the Radical: Essays on Literature and Modernity*. Bern: Peter Lang,

2007. 39-68. Print.

Lewis, Wyndham. *The Complete Wild Body*. Ed. Bernard Lafoucade. Santa Barbara: Black Sparrow, 1982. Print.

_____. *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings*. Eds. Walter Michel and C.J. Fox. London: Thames and Hudson, 1969. Print.

Macedo, Ana Gabriela. "Misogyny and the Carnivalesque in Wyndham Lewis's *The Wild Body*." *Cuadernos de Filología Inglesa* 6. 1 (1997): 79-93. Web. 23 Feb 2016. Print.

Meyers, Jeffrey. *The Enemy: A Biography of Wyndham Lewis*. London: Routledge and Kegan Paul, 1980. Print.

Munton, Alan. "Wyndham Lewis: War and Aggression." Ed. Peters Corbett. *Wyndham Lewis and the Art of Modern War*. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 14-37. Print.

Normand, Tom. "Wyndham Lewis, the Anti-War Artist." Ed. Peters Corbett. *Wyndham Lewis and the Art of Modern War*. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 38-57. Print.

Quéma, Anne. *The Agon of Modernism: Wyndham Lewis's Allegories, Aesthetics, and Politics*. Lewisburg: Bucknell UP, 1999. Print.

Sherry, Vincent. "An Anatomy of Folly: Wyndham Lewis, the Body Politic, and Comedy." *Modernism/modernity* 4. 2 (April 1997): 121-38. Print.

_____. "The Great War and Literary Modernism in England." *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 113-38. Print.

Vincent, Timothy. Moments of Seeing: Woolf, Lewis, and Modernist Exteriority. Diss. Duquesne University, 2005. Print.

Wragg, David. A. "Wyndham Lewis and the Fate of Art." Ed. Peters Corbett. *Wyndham Lewis and the Art of Modern War*. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 181-210. Print.

Abstract

The Mechanical of Wild Bodies in Wyndham Lewis's "The Death of the Ankou" and "Brotcotnaz"

Lee, Hyub (Chosun Univ.)

This article is an attempt to analyze the mechanical factors of a few primitive bodies in "The Death of the Ankou" and "Brotcotnaz" by Wyndham Lewis. Ludo and Brotcotnaz as marginalized Others are ambivalently both primitive and mechanical. Ludo is a blind beggar modeled on a beggar Lewis saw in Brittany, the French region of Otherness. Kerr-Orr the narrator mistakes Ludo for Ankou, a god of death. While making a Celtic sound, a signal of primitiveness combined with marginality, Ludo behaves like a shell-shocked soldier in World War I. The shell-shock marks the apogee of the mechanizing trend of the early 20th century. Ludo is the embodiment of the primitive and the mechanical. Lewis had antipathy to the war. Brotcotnaz's wife Julie, who is often drunk, is compared to an animal. As a primitive body compared to animals and faun also, Brotcotnaz a fisherman is a grotesque character. As a violent man beating Julie, Brotcotnaz is aggressive. He performs traditional Breton dances, which are associated with both the primitive and mechanical. Exerting an influence upon an audience, his performance is carnivalesque. Brotcotnaz's eyes are a channel through which his wilderness resonates. The Brotcotnazs are

characterized by absurdity, which is the cause of his embarrassment at Julie's injury. As Julie is injured, he cannot beat her any more paradoxically. The change of his mental state is equated with the nullification of psychological mechanism. By dramatizing their absurdity, Lewis satirizes the mechanized state of the moderns.

Key Words

Otherness, body, primitive, mechanical, war

논문게재일

❍투고일: 2016년 4월 1일 ❍심사일: 2016년 4월 15일 ❍게재일: 2016년 4월 30일

10.15732/jecs.9.1.201604.143

마리나 카(Marina Carr)의 극에 나타난 젠더의 재현과 극적 형식 사이의 상관관계 연구*

정 윤 길

1. 현대 아일랜드 극과 카의 연극적 위치

기존의 연극들이 담아내지 못했던 무대 밖의 배제된 목소리들을 무대 위로 불러들여 전통적인 지배 담론을 해체하고 분열적이고 파편화된 현대 사회의 다양한 모습들을 새로운 이미지로 재현해내려는 노력은 현대 극작가들에게서 볼 수 있는 두드러진 경향이라 할 수 있다. 토니 쿠쉬너(Tony Kushner)에게 퓰리처상과 토니상을 안겨준 『미국의 천사들』(*Angels in America*)는 게이 판타스틱을 소재로 에이즈, 동성애, 양성애 등 다양한 문제들을 다루고 있는 작품이다. 극은 단순히 에이즈 문제에 집중하기보다는 지금의 문제를 종교와 함께 풀어내며 죄와 용서를 어떤 식으로 조화시킬 것인가에 대한 작가의 고민을 담고 있다. 그리고 그 과정에서 인간의 몸이 겪는 파괴와 부활(소생)을 무대 위에 재현해냄으로써 타락한 미국 사회를 드러내고 있는 작품이라 할 수 있다. 아일랜드라는 한 사회를 젠더화된 언어들로 그려내는 것에서 생겨나는 문제들을 자신의 작품에서 지속적으로 다루어 온 아일랜드 현대극을 대표하는 여성

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2014S1A5A2A01016237).

작가인 마리나 카(Marina Carr) 역시 이러한 전략을 사용해왔다. 실제로 핀턴 오툴(Fintan O'Toole)은 2002년 공연된 카의 연극 『에리얼』(*Ariel*)에 대한 리뷰에서 극 중 피츠제럴드의 16살 난 딸로 등장하는 "에리얼이 쿠쉬너의 『미국의 천사들』의 아일랜드 버전이 되려 한다"(Ariel is trying to be an Irish version of Tony Kushner's Angels in America. 90)라고 말하였다.

카는 "남성중심의 아일랜드 연극계에 맞서 도전하고 대안"(Roche 12)을 제시하려는 노력을 해 온 작가이다. 앤 데블린(Anne Devlin), 크리스티나 리드(Christina Read) 그리고 마리 존스(Mary Jones)와 더불어 아일랜드 현대극에 있어 "후세에 이름을 남길 수 있는 유일한 아일랜드 여성 극작가"(Battersby)라는 평가를 받고 있다. 일반적으로 그녀의 작품에서는 작가의 뛰어난 언어적 표현 능력과 그리스 비극 전통에 기초한 상상력이 만들어내는 독특한 분위기를 엿볼 수 있다. 또한 극작 시기별로는 사무엘 베케트(Samuel Beckett)의 영향으로 인한 실험적 성격의 초기 작품들에서 아일랜드 중부지역의 자연과 언어 그리고 전통적 신화와 전설들을 중심으로 한 후반기로 구분할 수 있다. 이 과정에서 그녀의 극이 보여주는 중심 주제는 지금까지 아일랜드 연극 무대 밖으로 밀려나 있었던 주제인 여성 문제를 주요한 극적 주제로 회복시키려는 노력을 담고 있다고 할 수 있다.

그녀의 작품들은 주로 아일랜드 사회에서 방외자로 간주되어 왔던 여성의 관점에서 상실과 기다림, 가족의 파괴와 그것을 지켜내려는 모성성, 기억과 환상 같은 내용들을 중심적으로 다루고 있다. 그녀는 정착하지 못하고 일정한 거처 없이 떠돌아다니는 "여성의 방랑", 남성중심 사회로부터 "여성의 퇴거" 그리고 여성들이 지니는 "욕망의 격변적인 힘"(Sihra 214)을 분명하게 보여줌으로써, 현대 아일랜드 여성들의 삶의 외관을 이루고 있는 역사적인 포장들을 하나씩 벗겨내는 과정이야말로 켈틱 타이거와 같은 아일랜드의 역사적 성과물을 찬양하는 것 이상으로 필요한 작

업임을 주장하고 있는 것이다. 본 논문은 이러한 문제의식의 연장선에서 아일랜드 사회에서 여성의 정체성 구현에 대한 카의 문제의식이 극적 형식과 어떻게 결합되어 제시되고 있는지를 그녀의 대표작품을 중심으로 살펴보는 것을 그 목적으로 한다.

2. 부조리적 형식으로 그려내는『어둠 속 저 아래』

카가 그리는 여성들은 이전의 아일랜드 드라마에서 그려진 여성의 모습과는 다르다. 그들은 아일랜드 사회에서 전통적으로 여성들에게 강요되어왔던 '마더 아일랜드'와 같은 모성애의 신화로 대변되는 정형화된 여성의 모습으로 그려지지 않고 있다. 오히려 이러한 사회적 역할에 대한 새로운 해석을 통해 남성담론이 만들어 놓은 모성성의 신비화를 무조건적으로 반대하거나 받아들이는 방식을 벗어나서 자신들의 삶에 주어진 여러 선택지 가운데 하나로 접근하고 있다. 즉, 희생적, 수동적 마더 아일랜드 패러다임의 굴레를 벗어던지면서 동시에 '모성성'의 중첩된 의미의 겹 역시 하나씩 풀어 도전하고 있는 것이다(문혜원 415).

그녀의 첫 극작인『어둠 속 저 아래』(*Low in the Dark*)는 베케트의 부조리극 전통의 영향을 쉽게 엿볼 수 있는 실험적 성격이 강한 작품이라 할 수 있다. 한마디로 이 극은 출산, 의사소통 그리고 성차에 대한 고정관념 등의 문제를 다루며 젠더 이데올로기의 자의성과 부조리함을 보여주고 있는 작품이다. 아일랜드의 사회문화적 측면에서 볼 때, 극은 "낙태와 관련된 여성의 권한 문제에 관해 아일랜드에서 벌어진 논쟁을 여실히 담아낸 기록물"(Lonergan 167)이라고 말할 수 있으며 아일랜드 현대극의 측면에서는 여성에 대한 아일랜드 연극의 전통적 재현 방식에 대한 하나의 도전으로 읽혀질 수 있는 작품이라 볼 수 있다. 더블린에서의 첫 상연 이후 아일랜드에서는 전문극단에 의해 한 번도 무대 위에 다시 올려진

적이 없었지만 “메스미디어의 여성 재현에 있어 포르노의 영향”(169)에 관한 현대적인 관심사를 논하고 있기도 한 작품이다.

『어둠 속 저 아래』는 기존의 전통극 방식을 타파한 형식을 지니고 있다. 작품에 등장하는 인물들은 유형적으로 제시되어 있으며 등장 인물간의 관계와 정체성은 모호한 상태로 남아 있다. 그리고 이들이 반복적인 중얼거림으로 내뱉는 대사는 이러한 모호성을 한층 더 증폭시키는 역할을 한다. 이들에게 발생하는 사건 역시 불확실하기는 매한가지다. 전반적인 극의 분위기는 등장인물들이 처해있는 인간존재의 본질적 음울함을 다루고 있어 비극적이지만 등장인물들의 대사 하나하나, 동작 하나하나는 실소를 자아내게 하는 익살스럽고 우스꽝스럽게 표현되고 있다(Wallace 47). 이러한 극적 형식들은 관객으로 하여금 등장인물들의 삶에 깊게 드리워있는 절망감과 철저한 부정이 긍정으로 이어지는 그들의 모습을 느끼게 하는 효과를 극대화하고 있다고 생각된다.

카는 이 극에서 빈더(Binder), 벤더(Bender), 벡스터(Baxter) 본(Bone) 그리고 커튼(Curtains) 등의 성 정체성이 모호한 인물들의 성 역할 놀이와 출산 같은 소재들을 마치 한 편의 소극처럼 익살맞게 그려내면서 남성과 여성의 성차에 대한 신화와 오해들을 탐색하고 있다. 빈더와 벤더의 세계에서 “내 속옷을 빨아주고, 머리를 감겨주고, 어떤 일의 전후 사정을 이야기해주는 남자를 원해. 나는 다른 사람들을 하찮고 못나게 보이게 하는 남자를 원해”(I want a man who'll wash my underwear, one who'll brush my hair, one who'll talk before, during and after. I want a man who'll make other men look mean. *Plays 1* 48)라는 빈더의 대사에서 볼 수 있듯이 남성은 그녀들의 삶에 필연적인 자극제가 되는 존재들이다. 이들은 서로의 관계를 다시 회복시키기 위해 노력하지만 이를 위해 그들이 하는 시도들은 대부분 성공하지 못한다. 벤더는 수많은 아이를 출산하면서 결혼 상대자가 되어줄 남자가 나타나길 바라며 욕조에서 시간을 보내곤 한다. 그녀의 딸로 보이는 빈더는 자신의 아이를 애

타게 그리워한다. 둘은 한 사람이 남자가 되는 역할놀이를 반복적으로 즐긴다. 때때로 커튼이 욕실에 들어와 변기에 앉아 그들에게 길게 난 도로를 함께 걸어가며 대화를 시도하는 어떤 남녀 이야기를 들려주기도 한다. 이들이 만들어내는 놀이는 주로 자신들의 자유와 인간다움만을 내세우는 남자들의 모습에 대한 익살스러운 소극의 모습을 띤다.

또 다른 두 인물인 본과 벡스터는 서로 각각의 방에서 여자 되기 놀이를 하는 두 명의 남성이다. 하지만 본이 임신을 하게 되고 벡스터는 질투를 한다. 본이 임신한 아이는 빈더의 아이다. "나는 연애하는 방법을 잘 아는 여자를 원해. 내가 방에 들어갔을 때 그녀의 눈에서 레이저 빔이 나왔으면 좋겠어. 나는 그녀가 신들린 것처럼 뜨개질을 하고 조용히 요리를 했으면 좋겠어."(I want a woman who knows how to love. I want laser beams coming out of her eyes when I enter the room. I want her to knit like one possessed. I want her to cook softly. 48)라는 본의 대사처럼 자신들이 생각하는 이상적인 여성을 상상하면서 순진하면서도 무지한 여성의 모습을 행한다. 이러한 두 그룹의 역할 놀이를 중재하고 조정하면서 남여에 대한 자신만의 이야기를 지닌 인물로 커튼이 등장한다.

그녀는 커튼, 천 그리고 블라인드로 자신의 몸을 머리부터 발끝까지 감싸고 있다. 이러한 그녀의 존재는 극이 갖는 특징적 요소인 유머와 익살을 한층 더 강화시켜 주고 있다. 가부장제 사회에서 여성은 한 번도 온전하게 여성으로서 존재한 적이 없다고 할 수 있다. 항상 남성의 대립항의 위치에서 그들을 설명하기 위한 부수적 장치였으며 그들과의 관계를 통해서만 의미를 획득할 수 있는 존재였다. 남성과 비교되어 늘 부정적이고 열등한 존재로서 결핍된 타자로 자리매김 되어 왔었다. 이러한 구분 짓기와 서열화 작업에 가장 기초가 되는 것이 바로 '몸'에 대한 태도라 할 수 있다. 가부장제 아래서 여성들의 이야기가 개별적이고 파편화되어 진행되어온 관계로 하나의 온전한 의미체계로서 자신들의 몸을 규정할 수 없는 여성의 몸은 남성들의 응시에 의해 구성되고 만들어질 뿐이

었다. 이러한 점에서 커튼이 보여주고 있는 여성의 몸 가림은 기존의 성적으로 결정되는 방식에 의해 여성의 몸에 각인되었던 코드화와 전통적인 남성 담론이 여성들에게 강요해왔던 폭력을 거부하고 있는 것이다. 관객들로 하여금 기존의 남성 중심적 사고와 시각을 거부하고 어떤 일이든 일어날 수 있는 잠재적 가능성을 지닌 광기의 세계를 떠올리게 한다. 나아가 대부분의 사회들이 타인 특히 남성의 시선을 사로잡는데 있어 필수적인 것으로 여성의 육체적 매력을 강조하는 식으로 여성을 대상화하고 상품화시키려는 시각과 여성의 정체성을 어떤 식으로 연결하여 정의하고 있는가에 대한 문제의식을 제기하고 있는 것이다.

3. '중간지대 희곡'들과 젠더 재현의 문제

이러한 그녀의 문제의식은 1994년에서 2002년 사이에 애비 극장에서 상연된 아일랜드 중부내륙지방을 배경으로 한 그녀의 다섯 편의 극작품인 '중간지대 희곡'들에서도 중심적으로 나타난다. 이 극들은 굉장히 스타일리시한 언어 사용과 폭력성 그리고 특히 여성의 삶에 대한 어둡고 암담한 재현으로 유명하다. 그들은 억압된 여성 에너지를 방출하지만 그 에너지는 항상 파괴와 폭력으로 귀결된다. 그리고 이것은 그 누구에게보다도 카의 극의 중심에 있는 여성 인물들에게 영향을 끼치고 있다. 『더 마이』(*The Mai*)에서, 표제 인물인 주인공 더 마이는 남편이 자신을 떠난 후 자살을 한다. 『포샤 커클란』(*Portia Coughlan*)의 주인공 역시 자신의 쌍둥이 형제 가브리엘(Gabriel)과 약속한 합의동사(合意同死)의 이행으로서 자살을 감행한다. 『고양이 늪』(*By the Bog of Cats*)의 헤스터 스웨인(Hester Swayne)은 돌아오지 않을 엄마를 기다리는 자신과 같은 슬픈 운명이 딸 조시(Josie)에게서 되풀이되는 비극적 운명의 악순환을 막기 위해 딸과 함께 목숨을 끊는다. 카의 극 가운데서 가장 잔인하고 폭력적

이라 할 수 있는『라프터리 언덕에서』(*On Raftery's Hill*)은 아버지의 끔찍한 학대로 인해 고통 받는 한 가족에 관한 이야기이며 근친상간의 충격적인 강간 장면을 포함하고 있다. 그리고『에리얼』에서 중부지방의 한 지역 정치인은 정치적 출세를 위해 자신의 딸을 살해한다. 그는 결국 아내에 의해 살해되고 그 다음에는 아내 역시 자신들의 또 다른 딸에 의해 죽음을 맞는다.

오직 플롯의 관점에서만 생각해보면, 이러한 극들은 멜로드라마처럼 보일 수 있을 것이다. 하지만 초기작에서 그녀의 부조리주의 활용이 보여주고 있듯이 카는 메타포가 갖는 힘에 대해 확고한 의식을 갖고 있는 작가이다. 그녀는 리얼리티 보여주기와 같은 사실주의극의 논리와 형식을 벗어나 사람들이 처해있는 현실 상황의 불가피함을 보여주고 강조하기 위해 리얼리티를 과장하는 실험극의 형식을 표방하고 있다. 이러한 글쓰기 스타일의 주요한 측면은 그녀가 전설이나 신화를 많이 활용한다는 점이다.『더 마이』는 아일랜드 신화에 기반 한 것이며,『고양이 늪』은 유리피데스(Euripides)의『메데아』(*Medea*)에 곧잘 비견되는 이야기이며『에리얼』은 많은 부분을『아울리스의 이피게니아』(*Iphigenia at Aulis*),『일렉트라』(*Electra*) 그리고『파우스트』(*Faust*)에서 가져왔다. 여성의 삶에 있어 육체적인 측면이 갖는 의미에 대한 카의 취급 방식은 플롯 구조 내에서 쉽게 설명되거나 해결될 수 없다. 중부지역을 배경으로 하는 5편의 작품에서 여성 주인공들의 대부분은 극단적인, 종종 스스로 자기에게 가한 폭력 행위에 종속되어 있다. 이런 점에서, 그들은 메데아에서 엠마 보바리(Emma Bovary), 해다 가블러 (Hedda Gabler) 그리고 안나 카레니나(Anna Karenina)까지 세계 문학의 위대한 여주인공들과 많은 유사점들을 가지고 있다.

이러한 상호텍스트적 특성은 카의 작품들을 기존의 아일랜드 무대 관례들에 대한 일종의 정치색을 띤 거부로 보이게 하였다(Doyle 45). 그 변화의 과정들은 카의 작품 가운데 가장 정치적이라 할 수 있으며, 불가사

의한 영적인 약속의 일부로서 자신의 딸을 살해한 TD에 대한 묘사를 통해 1980-90년대 아일랜드에서의 공공부패를 보여주는 『에리얼』에서 정점에 이르고 있다. 카는 극 전체를 통해서 페르모이(Fermoy)의 여성 살인은 여성화된 신체에 대한 지배와 통제를 통해 자기표현이 성취될 수 있다는 그의 인식과 밀접하게 연관이 있음을 강조하고 있다. 그는 "그의 전쟁터에 관해 그것들이 마치 여성과 같은 것"(talked about hees battlefield like they were women, *Plays 2* 42)으로 말한 나폴레옹에 자신을 비유하고 정치적 힘을 성적 역량과 관련시켜 설명한다. 결과적으로 카는 아일랜드에서의 정치적 부패와 타락을 성적 착취와 유사한 것으로 간주하며, 국가가 여성이라고 한다면 여성에 대한 폭력과 정치적 부패는 하나로 얽힐 수 있는 관계로 볼 수 있음을 말하고 있는 것이다.

3.1. 『고양이 늪』에 드러난 여성 재현의 방식

카의 대표작이라 할 수 있는 『고양이 늪』에는 이러한 젠더 재현 방식에 대한 작가의 고민이 잘 드러나 있다고 볼 수 있다. 작품을 쓴 직후 강연에서 카는 자신의 글쓰기를 "죽은 자들을 상대하기"(Carr, "Dealing with the Dead" 196)에 비유하여, 죽은 자들의 세계인 다른 세계로 넘어가서, 뭔가 새로운 것을 가지고 돌아와야 하는 용기 있는 탈주로, 즉 탈주를 통한 생성 또는 생성을 위한 탈주로 설명하였다(정문영, 『영어영문학』 73). 작품의 주인공인 40세의 떠돌이 유랑자인 헤스터 스웨인은 어린 시절 어머니로부터 버림받은 상처를 안고, 고양이 늪가의 캐러밴에서 어린 딸 조시와 함께 살고 있다. 조시의 아버지인 카사지 킬브라이드(Carthage Kilbride)는 부유한 농부의 딸 캐롤라인 캐시디(Caroline Cassidy)와의 결혼을 통한 신분상승을 꿈꾸며, 헤스터에게는 경제적 보상을 제시하며 늪을 떠날 것을 요구한다. 누군가에게서 또 다시 버림받는 공포와 분노 속에서 헤스터는 카사지의 결혼식 날 그의 집과 축사에

불을 지르고 자신의 운명이 조시에게서 되풀이되는 비극적 운명의 악순환을 막기 위해 딸과 함께 목숨 끊는다.

그녀는 자신을 둘러싼 환경을 초월하는 그 순간에도 그녀를 받아들이지 않고 버림만을 경험하게 했던 사회와 자신을 구별되게 하는 많은 역할들을 맡고 있다. 어떤 점에서 그녀는 영웅적인 인물이었던 메데이아라 할 수 있다. 또 다른 측면으로 그녀는 자신의 민족성으로 인해 주류 아일랜드인의 삶에서 소외당하게 되고 한 곳에 정착했다는 이유로 자신의 출신인 집시 공동체에서도 배척을 받는 "정착한 집시"(settled traveler, *Plays 1* 276))로 불리곤 했다는 점에서 사회에서 버림받은 인물이라 할 수 있다. 그녀는 현재의 자신이 아닌 누군가가 될 수 없다. 자신의 환경이 그녀가 온전히 자신의 모습을 갖게 되는 것을 불가능하게하기 때문에 그녀의 죽음을 막기 위해 그녀가 할 수 있는 것은 아무것도 없었다. 카는 이를 극대화하기 위해 헤스터의 정체성이 사회, 문학 그리고 문화적 역할에 의해 어떻게 제한되어지고 있는가를 보여주는데 극적형식을 집중한다.

사회가 자신에게 주어진 역할로 인한 제약만이 아니라 헤스터의 삶은 자신이 이해하지도 못하고 스스로 아무런 통제도 되지 않는 어떤 힘에 의해서 결정되어진다. 극의 첫 장면에서, 헤스터는 유령 장수로부터 해가 지기 전에 자신이 죽을 것이며 그러한 운명을 바꾸기 위해 그녀가 할 수 있는 것은 아무것도 없다는 이야기를 듣게 된다. 극이 전개되면서 카는 헤스터를 일련의 다른 문학 텍스트의 여주인공들과 연결시키는 작업을 하고 있다. 헤스터는 메데이아만이 아니라 이름으로 보면 호손의 『주홍글자』(*The Scarlet Letter*)의 여주인공과 그리고 망가진 웨딩드레스를 입고 있는 모습에서는 디킨스의 『위대한 유산』(*Great Expectations*)의 미스 해비셤(Miss Havisham)과 연결되고 있다. 또한, 카사지와의 교제는 우리들에게 베르길리우스(Vergilius)의 디도(Dido)와 셰익스피어의 클레오파트라(Cleopatra)를 생각나게 한다. 여기서 상호텍스트적으로 연결되고 있는 인물들을 만들어 낸 작가가 모두 남성이라는 것은 아이러니한

점이기도 하다. 이처럼 작가는 이 극을 통해 서구 문학에 있어 위대한 여성 인물의 일부를 불러내어 환기시키고 있다. 카의 이러한 의도는 우리들에게 많은 작가들이 어떤 식으로 여성 인물들을 극소수의 역할들로 제한시키고 있는가를 보여주는데 있다고 할 수 있다. 만약 그들이 복수심에 가득 찬 심술궂은 노파의 모습으로 등장하지 않는다면, 모두 하얀색 옷을 입은 4명의 여성(헤스터, 죠시, 캐럴라인 그리고 미시즈 K)를 볼 수 있는 결혼 잔치와 같은 이 극의 중요한 장면에서 카가 극적으로 표현하려고 고른 인물인 아마도 "겁 많고 소심한 아내의 모습"(Doyle 54)을 하고 있었음에 틀림없다.

카의 극은 여성에 대한 이러한 재현들을 행하면서 그것들이 논리적인 결론에 온전히 이르게 하는 힘을 지닌다. 이러한 과정에서 그녀는 국가에 대한 하나의 젠더화된 상징으로 여성을 활용하고 있다. 헤스터에 대한 관객의 관여는 다른 인물들이 그녀에게 강요하려는 역할을 거부하는 그녀에 대한 존경과 감탄에서 일어나고 있다. 예를 들자면, 그녀는 "어떤 의미도 담아내지 못하는 종이들"(bits of paper, writin', means nothin', 29)이라며 합법적인 합의와 계약에 묶이는 것을 거절한다. 그녀는 또한 "카르다고씨, 당신은 처음으로 나를 경험하겠죠. 거름더미위에 내팽개쳐질 정도의 늙은 몸뚱아리만이 남겨질 때까지 괴롭히고 이용해먹겠지, 하지만 이제 당신은 더 이상 나를 이용해먹을 수 없을 겁니다. 혹시나 당신이 그처럼 나를 못살게 굴도록 내버려 둘거라고 생각한다면 그건 당신이 나를 전혀 모르고 있다는 것입니다"(You cut your teeth on me, Carthage Killbride. Gnawed andsucked till all that's left is auld bone you think to fling on the dunghill, now you've no more use for me. If you think I'm goin's to let you walk over me like that, ya don't know me at all. 34)라고 자신이 하나의 사물로서 다루어지거나 취급받는 것 역시 받아들이지 않는다. 헤스터는 자신이 속한 사회가 여성을 억압하고 가둬두기 위해서 법, 문학, 종교 행사, 도덕, 언어와 같은 것들을 활용하

는 방식에 집중한다. 그녀의 죽음은 그것이 그러한 환경 속에서 살아가는 것을 더 이상 계속 영위할 수 없는 그녀가 할 수 있는 유일한 선택이었다는 점에서 비극적이라 할 수 있다.

빅터 메리맨(Victor Merriman)을 비롯한 비평가들은 운명에 의해 좌우되는 사회경제적으로 혜택을 받지 못한 집단으로 여성을 묘사하기 때문에 결과적으로 그녀는 유사한 사회적 집단 출신의 아일랜드 사람들이 실제로 자신의 삶을 관리하거나 조정하지 못하고 있음을 말하는 것이라 주장하며 헤스터와 같은 카의 인물 설정에 대해 비판을 해왔다. 메리맨은 가난으로 인해 삶의 의욕을 빼앗긴 아일랜드 여성을 대변하는 매개적 소재에 대한 이와 같은 부정적 견해는 관객들에게 빈곤한 상황을 호전시키기 위해 할 수 있는 것이 아무것도 없음을 시사하는 것에 불과하다고 주장한다(71–80). 하지만 이러한 입장은 자신들이 보고 있는 것에 대해 비판적으로 생각할 수 있는 관객들의 능력에 대한 믿음이 결여된 것이기도 하다. 이러한 점에서 그녀의 극들이 가정에 적합하지 않은 히스테리적 여성이라는 고정관념을 강화시키고 있지만 가정에 적합하지 않다는 바로 그 불확정성이 새로운 대안적 정체성들을 만들어내는 윤활유가 될 수 있음을 우리들에게 말하고 있다는 테일러(Lib Taylor)의 주장은 주목할 만하다(189–90). 헤스터와 같은 인물을 접하고 그녀의 죽음에 어떤 정서적 충격을 경험하게 될 때, 우리는 먼저 그 상황이 어떻게 발생하게 되었는가를 생각하지 않을 수 없으며 그리하여 우리는 대안적 정체성들을 떠올리게 되는 것이다.

작품의 결말은 상당히 상징적이다. 작품의 원작이라고 이야기되어지는 메데이아가 자신의 복수를 성공하고 태양신 헬리오스의 마차에 몸을 싣고 아테네를 향해 길을 떠나는 것으로 막을 내리는 것과도 완전히 다른 결말을 보여주고 있다. 『고양이 늪』의 결말은 헤스터가 딸과 함께 자살을 한 후 생전 자신이 살았던 삶의 모든 추억이 담겨 있는 고양이 늪을 영원히 떠돌아다니는 유령이 되어 그곳에 머물기를 선택하는 것으로 이루어

져 있다. '유령으로 남기'라는 헤스터의 선택은 무엇을 의미하는 것일까? 이것은 자신을 괴롭히고 파괴시켰던 가부장적인 사회를 벗어나 탈주를 시도하기보다 오히려 그곳에 남아 딸 조시와 함께 끊임없이 늪에 출몰하는 유령이 되어 그 세계를 혼란시키는 '잉여적 존재'로 남아있고자 함을 말하는 것이라 생각된다. 이러한 그녀의 정체성은 하나의 세계에 완전히 종속되기 보다는 그것의 경계선상에 머무는 일종의 '경계성'을 구현하는 것이다. 이것은 비극적 주인공을 "세계 속에 부재하면서도 동시에 현존하는"(absent and present in the world at one and same time. Macintosh 78) 인물로 설명하는 비평적 시각의 연장선에 놓여 있다고 볼 수 있다. 다만, 헤스터가 선택한 결말은 비극적 마감이라기보다는 가부장적 사회의 안정에 균열을 일으키는 그로테스크한 카니발을 행하는 것이라 할 수 있다. 즉, 『고양이 늪』의 결말은 비극적 결말이라기보다는 아일랜드 민중문화의 초자연적인 인물인 유령장수와의 죽음의 무도로 연출된 헤스터의 유령-되기 의식으로 설명될 수 있을 것이다(정문영, 『영어영문학』 79).

헤스터는 1차적으로 아일랜드의 전통적 가부장 중심주의가 만들어낸 희생자임에 분명하다. 하지만 카는 그녀를 이러한 희생자의 위치에만 묶어두지 않고 있다. 헤스터는 자신처럼 고통스러운 기억들을 지닌 유령들과 조우하게 되는데 그들이 만나는 공간이 새로운 극적 상징성을 만들어내고 있다. 앞서 언급하였듯이 헤스터는 일반적인 집에 들어가서 사는 것을 거부하고 고양이 늪 가에 스스로 만든 캐러번에서 살고 있다. 그녀는 유독 이곳에 강한 애착을 보이는데 그녀에게 이곳은 자신을 버리고 떠나버린 어머니를 마지막으로 본 곳이며, 딸 조시를 죽이고 스스로 자살한 곳이기도 하다. 일반적으로 방이나 주방을 전통적인 여성들만의 점유공간으로 활용하였던 이전의 연극 속 여주인공들의 설정과는 달리 원시적 자연의 분위기가 한층 묻어나는 늪을 점유하고 있는 헤스터의 모습은 상당히 새로운 모습으로 다가온다. 가부장 중심의 아일랜드인들에게 고양이 늪은 근대적 정치가 만들어 놓은 일종의 수용소와 같은 성격이었을

것이다. 국민=시민=인간의 등식을 따르지 않는 생명체로서의 인간을 등록하는 방식으로 근대적 수용소가 존재하듯이, 헤스터가 유령과 만나는 이곳은 공동체와 개인 그리고 마을 영토로 이루어진 삼위일체 속에서 제대로 자신의 자리를 확보하지 못한 존재가 일종의 '방외자'로서 살아가는 공간이라 할 수 있다.

하지만 이곳이 방외자로서 헤스터와 같은 유령들이 기존 지배체제의 궁지를 만들어내는 주체로 재발견하게 되는 지점이 될 수 있음에 주목할 필요가 있다. 이제 고양이 늪은 기존의 담론으로 해석이 불가능한 탈영토화된 곳이라 할 수 있다. 이 공간은 경계성과 주변성이 극대화되는 영혼의 공간으로서 죽었지만 완전히 죽지 않은, 살아 있지만 '살아있음'이라고 분명하게 말할 수 없는 인물들 혹은 하나의 공동체에서 배제되어 사라졌지만 완전히 죽지는 않은 인물들이 모여 있는 완전히 새로운 제3의 공간과 같은 곳이다. 이곳은 수직적 위계질서가 없는 열린 공간으로 가부장적 담론이 만들어 놓은 기존의 성차 중심의 남녀라는 양극 사이에 존재하는 다양한 차이를 넘어서는 경험의 시간들로 가득 찬 곳이라 할 수 있다(Leeney 35-41). 따라서 가부장적 아일랜드 사회의 산물이면서 동시에 그것의 모순과 한계가 극복될 수 있는 공간으로서의 잠재적 가능성을 가지고 있는 곳이 되는 것이다. 어쩌면 이곳은 "일종의 빈 공간 혹은 상반된 것들의 통합에 수반되는 불안정성"(Harris 218)의 영역이라 할 수 있을 것이다. 고양이 늪이라 불리는 이곳은 이제 익명적인 공간으로 변화하게 되고 관계론적으로 혹은 역사적으로 그리고 대상의 정체성과 관련하여서는 도저히 규정하거나 정의내릴 수 없는 곳이 된 것이다. 가부장 중심주의 사회에서 주변부로 내몰려 부유하는 삶을 살아간다는 고정된 정체성에서 벗어나 오히려 정체성의 상실이 가져다 준 비자발적 즐거움이나 역할 놀이라는 보다 적극적인 즐거움을 노리게 되는 곳으로 바뀌게 된 것이다. 이러한 전혀 새로운 역동성과 잠재성이 내재하는 늪에서 헤스터는 자신만의 유령놀이를 하고 있는 것이다.

카가 선택한 헤스터의 유령 놀이가 갖는 힘은 일시적인 혼란으로 종식되는 성질의 것이 아니라는 점에 있다. 대개의 놀이나 카니발이 그 기간 동안의 짧은 혼란 상태만을 허락할 뿐 결국에는 원래의 사회 질서로 회복되고 이전보다 더 강한 결속력과 안정감을 강화시키는 기능을 하게 마련이다. 하지만 헤스터의 유령 놀이는 이러한 전통적인 카니발의 기능을 와해시키고 있다. 헤스터는 쾌락 후 공동체의 질서 회복이라는 일시적 존재로서의 유령 놀이가 아닌 사회의 경계에 머물며 영원히 유령으로 출현하면서 공동체를 위협하는 존재로 남게 되는 것이다. 이러한 유령으로서 실존이라는 헤스터의 선택은 그녀가 속해 있는 사회 공동체의 사람들에게 끊임없는 공포와 두려움을 가져다주는 내재적이고 잠재적인 위협요소로 남아 있게 되는 것이다. 공동체사회를 유지시키는 법과 질서의 입장에서 보면 헤스터와 조시의 유령은 공동체의 구성원인 시민이 아니기 때문에 인간 생명체(bios)가 아니며 죽은 사람의 유령이라는 점에서 '그저 살아있는 살덩어리, 단지 생명체(zoe)'도 아닌 예외적 상황에 속한 존재라 할 수 있다. 대개 이러한 예외적 상황은 비상사태 또는 예외상태(exceptional state)에서 이루어지는 인간에 대한 처우를 일컫는 것이며 공동체 사회의 존립 조건으로 포섭과 배제의 예외상태가 실제는 '항시 상태'가 된다는 점에서 그 자체로 위험성을 지닌 것으로 해석될 수 있다.

하지만『고양이 늪』의 헤스터는 스스로 죽음을 결정함으로써 공동체로부터의 배제를 선택하면서도 언제든 출몰할 수 있는 형식으로 공동체 사회를 떠나지 않고 남아 있는 것으로 포섭의 욕망을 실현함으로써 공동체의 지배 전략에 정면으로 맞서고 있는 것이다. 한마디로 그녀의 자의적인 예외상태로의 진입은 공동체 사회를 유지시키는 체제의 질서 입장에서는 당혹스럽고 문제적인 사건이 되는 것이다. 공동체 밖에서 별개로 존재하는 외부인뿐만 아니라 공동체 내의 특정 집단이나 개인을 표적으로 하여 공동체의 안녕과 질서 및 권리 소유를 지킨다는 명분으로 작동되었던 배제장치가 오히려 상반된 결과를 초래하고 있는 것이다. 다시 말

해서 지금까지 공동체가 자신들의 주권과 소유의 동일성과 대립되는 각종 차이성에 대해 부단하게 배제될 존재들을 자체적으로 생산하고, 바로 그렇게 배제된 존재들에 대해서는 공동체 안에서 통용되는 어떤 법체계의 보호도 베풀지 않은 채 그것들을 박해하고, 경우에 따라서는 불-법적으로 처분하는 초(超)-국가적 존재자를 항상 예비해 두었던 공동체의 체제 매커니즘의 작동 방식을 흔들어 놓은 것이다. 이것은 극 중 공동체를 유지시켜온 질서나 그 질서에 포함되어 있는 인물들에게만 국한된 불안이 아닐 것이다. 자신의 일상적 삶에 잠시의 쾌락과 균열로서 한 편의 연극 관람을 위해 극장에 들어왔던 관객들은 무대 위에 재현되었던 세계가 다시 회복된 질서아래 끝나는 안정감과 확실성을 기대하지만 카는 극장을 나서는 그들에게 정반대의 결말을 안겨줌으로써 삶의 질서가 가져다주는 안정성에 대한 의문과 불확실성을 경험하고 고민하게끔 하는 효과를 낳고 있는 것이다.

3.2. 『포샤 커클란』와 『더 마이』에 드러난 젠더와 극적 형식

『고양이 늪』에서 본 것처럼 카의 무대 설정은 상당히 이색적이며 혼란스러운 특징이 있는데 이러한 성격은 '중간지대 희곡'의 다른 작품에서도 그대로 나타난다. 그녀의 무대가 보여주는 이러한 당혹스러움과 난해함은 서로 성격이 다른 것들이 아무렇게나 무질서하게 어우러져 있는 혼란의 상태와는 구별되어야 할 것이다. 그녀가 그리는 무대의 혼란스러움은 이질적 성격의 요소들이 새로운 연결 방식을 통하여 이전과는 다른 방식으로 계열화를 만들어내고 그 계열들이 변증법적이고 복합적으로 작용하여 완전히 새로운 의미들을 창출해내는 잠재태의 공간으로서 과거의 이분법의 체계에서는 공존할 수 없는 것들이 새로운 배치와 생성을 통해 공존하게 되는 곳이라 할 수 있다.

『포샤 커클란』(*Portia Coughlan*)에서 포샤는 가부장 중심사회에서 요

구하는 삶의 방식과 제약에 전혀 얽매이거나 이를 의식하지 않고 무시하는 삶을 살아가는 인물로서 모성성 자체를 거부하는 모습으로 등장한다. 자신의 30번째 생일날 아침에 한껏 술에 취한 채 산발 같은 머리를 하고 한 손에는 먹다 남은 술병을 쥐고 쓰러져 있는 그녀의 모습은 이제까지 아일랜드 사회가 이상적으로 그려왔던 마더 아일랜드의 모습과는 전혀 다른 것으로 흡사 영국 사회가 자신들의 문학 작품 속에서 전통적으로 그려왔던 술주정뱅이와 같은 아일랜드인의 모습과 닮아 있다. 작품에서 카는 포샤가 살고 아일랜드 중부의 외딴 시골 마을을 묘사하는데 있어 의도적으로 그곳이 갖는 물질적 세계로서의 중요성들을 중소기업의 공장과 휴대폰, 다이아몬드 목걸이 그리고 펍 등과 같은 요소들을 통해 강조하고 있다(McGuinness 87-7). 이러한 강조는 그녀가 자신이 양서류인 것처럼 오직 벨몬트 강 근처에 있을 때만 숨을 쉴 쉬 있다고 말하며 전생에 자신은 강이었던 것 같다고 말하는 그녀의 정신세계와 사뭇 대조를 이루고 있다. 그녀의 삶은 벨몬트 강과 관련된 기억들로 가득 채워져 있으며 결국에는 가브리엘(Gabriel)의 흔적을 따라 벨몬트 강에서 자살로서 생을 마감하게 된다.

이러한 포샤의 정신세계는 그 지역의 물질적 세계와 대조되어 작품의 비극성을 한층 더 도드라지게 하는 효과를 가지고 있는 것 같다. 포샤는 15년 전 그 강에서 물에 몸을 던져 스스로 목숨을 끊은 쌍둥이 오빠 가브리엘에 대한 기억과 그 사건이 가져다 준 충격과 자살을 막지 못한 죄책감에서 벗어나지 못한 채 현실세계가 부여하는 삶의 질서를 받아들이지 못하며 살아가고 있다. 세 아이의 엄마로서 지켜야 할 사회적 역할은 가브리엘과의 근친상간적 욕망에 가려져 포샤에게 큰 영향을 미치지 못하고 있다. 카는 그녀가 갖는 근친상간이라는 비정상적인 욕망과 정서적 감성의 기원을 근친혼으로 오염된 부모 세대로부터의 피의 저주에서 시작된 것으로 설정한다(Roche 14). 그녀의 무의식 속에서 과거와 현재, 삶과 죽음, 남성과 여성, 주체와 타자의 경계는 끊임없이 허물어지며, 포

샤의 자아는 끊임없이 분절되고 분산되어 과거와 현재에 동시에 속하면서도 어느 한 영역에도 제대로 소속되지 못하는 유랑적인 모습을 띠고 있다.

『더 마이』(*The Mai*)는 동명의 주인공 더 마이와 그녀를 둘러싼 4대에 걸친 7명의 여성의 역사를 담고 있다. 작품에 등장하는 모든 여성들은 사생아이거나 가족을 버리고 떠난 아버지로 인해 아버지의 부재라는 경험을 공통적으로 지니고 있다. 4명의 자녀(작품에 직접적으로 등장하는 것은 16살짜리 장녀인 밀리뿐이다)를 둔 결혼 17년차인 40세 여주인공 더 마이와 40대 초반의 남편 로버트 사이의 불안정한 관계가 이야기의 중심이 된다. 교사인 더 마이는 남편의 잦은 외도와 가출로 인해 파괴된 가정을 원래의 모습으로 되돌려 놓기를 소망한다. 로버트를 가정으로 다시 돌아올 수 있게 하는 마법적인 장소가 되길 바라며 더 마이는 부엉이 호수(Owl Lake) 옆에 아름다운 집을 짓고 살아간다. 극의 도입부는 외도로 집을 나간 지 5년 만에 돌아오는 남편을 기쁜 마음으로 맞이하려는 더 마이의 모습을 그려낸다. 집을 비우고 떠돌아다닌 자신의 생활에 대해 로버트는 자신의 아버지가 가족을 먹여 살리기 위해 미국으로 간 이야기를 말하며 자신의 행위를 옹호하려 들지만, 마이의 할머니는 로버트가 집에 머물며 생활하거나 아니면 가족들을 데리고 가야한다고 반박한다. 여기서 남편 로버트로 대변되는 남성들은 자신들이 결혼한 여성들이 갖는 가정에 대한 요구보다 동료나 타인들의 요구를 더 좋아하며 자신들만의 더 많은 시간이 필요함을 주장하는 모습을 나타낸다.

극은 어린 시절 어머니의 죽음을 경험한 어린 딸 밀리가 30살의 성인이 되어 과거를 회상하는 전형적인 기억극의 형식을 띠고 있다. 그녀의 기억을 통해 증조할머니와 더 마이의 엄마 그리고 더 마이로 이어지는 여성의 고통스럽고 힘든 삶의 현실이 현실과 상상의 세계를 오가면 회상 순서대로 무대 위에 재현된다. 그녀는 단순히 과거의 기억을 들려주는 내러이터로서가 아니라 과거와 현재 장면의 구분 없이 무대 위에 등장하여 극의 행위에 직접 참여하는 형태를 띠고 있다(Murphy 392). 이러한 방

식은 내러이터로서 목소리만 무대에서 재현될 때, 자칫 그녀가 자신의 엄마, 이모할머니들 그리고 증조할머니의 이야기를 전달하는 과정에서 지나친 동일시 혹은 거리두기와 같이 한 방향으로 치우치게 될 위험성을 방지해주는 효과가 있다. 극의 내러이터를 여성으로 설정한 작가 카는 모녀간의 관계, 그리고 그러한 관계의 상실과 환상으로부터의 도피 등의 주제를 다루며, 이제까지 아일랜드 연극이 보여주었던 획일적인 마더 아일랜드와 같은 모성 찬양에서 벗어나 모성의 부재, 죽음 그리고 모성의 갈망 등의 문제와 같은 다양한 모습의 모성을 제시하고 있다. 그리고 그 과정에서 사회가 요구하는 어머니로서의 역할과 사랑의 연인으로서의 여성의 역할의 충돌과 영향을 후자 중심으로 그려내고 있다.

> 그랜드마 프라클란: 세상에는 자식을 우선하는 사람과 연인을 우선시하는 두 종류의 사람이 있다. 9개의 손가락을 가진 어부 남편과 나는 후자의 부류에 속하는 사람이지. 나는 9개의 손가락을 가진 어부 남편과의 하룻밤을 위해선 너희들 일곱 명을 모두 다 지옥의 절벽 아래로 밀어 넣을 수 있었다. 나는 그런 어머니답지 않은 감정 때문에 계속 타락되었겠지.
>
> Grandma Fraochlán: There's two types of people in this world from what I can gather, them as puts their children first and them as puts their lover first and for what it's worth, the nine-fingered fisherman and meself belongs ta the latter of these. I would gladly have hurled all seven of ye down the slopes of hell for one night more with the nine-fingered fisherman and may I rot eternally for such unmotherly feelin'. (*Plays 1* 182)

위의 대사처럼 이 작품 속 여성들은 엄마로서의 모성을 위해 자신의 욕망을 끊임없이 부정하던 전통적인 마더 아일랜드의 틀에서 벗어나 사랑과 같은 개인적 욕망을 모성애보다 더 우선시하는 파격적인 모습 그리고 용기 있는 여성으로 그려지고 있다.

물론 현실에서 그랜드마 프라클란에서 시작된 모계 라인을 따라 전해지는 이러한 욕망은 "동화 같은 낭만적 이상"(Dean 234)에 불과한 것이 된다. 예를 들어, 자신에게 아름답고 순수한 사랑을 전해줄 왕자를 기다렸던 더 마이의 오랜 희망은 현실에서 무참히 파괴되어 진다. 왕자가 되어줘야 할 남편은 그녀를 버리고 떠나버렸으며 그녀가 할 수 있는 것은 부엉이 호수의 집에서 기다리는 것뿐이었다. 이런 점에서 그녀들의 꿈은 신데렐라 콤플렉스처럼 가부장 중심의 사회가 만들어 놓은 남성 이데올로기의 투사물에 불과하다고 해석할 수 있을 것이다. 하지만 필자는 이것이 저항으로 해석될 수 있음에 주목하고자 한다. 이들의 꿈은 아일랜드의 역사 속에서 고착되어온 마더 아일랜드와 같이 남성의 시각에 의한 '식민화된 기표로서 여성의 몸'과 근대화 과정 속에서 법률적인 명령에 의해 만들어진 '엄마로서 당연히 가져야 할 모성애의 신화'가 만들어내는 구속에서 스스로를 자유롭게 만들고자 하는 강한 열망이 반영된 것으로 이해될 수 있다는 점이다(Murphy 396). 예를 들자면, 로버트가 돌아오기를 바라는 마이의 기다림은 남성에 버림받은 여성의 맹목적인 고결한 희생이라는 남성들의 꿈과 욕망이 반영된 수동적인 자세가 아니라 오히려 자신의 잃어버린 타자를 다시 발견하여 그를 자신의 왕자로 만들고자 하는 더 마이의 적극적인 행위인 것이다. 로버트 역시 이러한 그녀의 집념에 끊임없이 좌절하고 있는 것으로 그려진다.

4. 나오며

아일랜드를 대표하는 여성 극작가인 마리나 카의 극은 초기의 급진적이고 부조리적인 실험주의 극형식에서 전통적인 비극 형식을 띠고 있는 중간지대 희곡들로 변화해왔다. 그 과정에서 카는 전통적인 가부장 중심의 아일랜드 사회 속에서 여성들은 수레바퀴와 같은 비극적 운명에서 벗

어나는 것이 얼마나 힘든 일인가를 보여주고 있다. 하지만 카는 이와 동시에 이러한 여성의 모습을 단순히 남성에 의한 수동적 타자화로 제시하는 것이 아니라 "여성들 스스로 자신의 잃어버린 타자를 지향하며 새로운 정체성 구현의 공간"(정문영, 『현대영미드라마』 168)으로 용감히 나아가는 모습을 극적으로 재현해내고 있다. 헤스터, 더 마이 그리고 포샤에 이르는 카의 주인공들은 자신들을 둘러싼 사회와 아버지의 법칙을 거부하고, 마치 노마드처럼 부유하는 방외자들의 모습으로 존재한다. 자신들의 삶에서 일어날 수도 없는 세계 혹은 결코 자신들의 힘으로 알 수도 없는 세계를 하염없이 기다리며 자신을 소진해 가고 있다.

불분명한 정체성 속에서 무엇인가를 하염없이 기다리는 듯 반복된 놀이를 하는 빈더와 벤더, 올빼미 호수 옆에 집을 지어 놓고 주문을 외듯 혼잣말을 중얼거리며 살아가는 더 메이 그리고 돌아오지 않을 엄마에 대한 희망을 포기하지 못한 채 마치 유령처럼 늪을 떠돌아다니는 헤스터의 모습은 작가로서 카가 그려내는 현대 아일랜드 여성의 자화상이라 할 수 있다. 아일랜드 사회에서의 젠더 문제에 관해 마리나 카의 작품이 갖는 의미는 한정되고 제한된 방식에서 젠더를 보여주는 것의 결과와 영향에 대한 자신만의 탁월한 해석과 재현 방식에 있다고 생각된다. 결론적으로 그녀의 극은 기존의 아일랜드 문화 속에서 주변부로 밀려나 자신들의 이야기를 전하지 못하고 있던 여성의 목소리들을 무대 위로 불러들여 가부장 중심의 전통적인 지배 담론에 균열을 초래하여 분열적이고 파편화된 현대 사회의 다양한 모습들을 새로운 이미지로 재현해내려는 노력의 결과물이라 할 수 있다.

(동국대)

주제어

마리나 카, 젠더, 극적 형식, 『고양이의 늪』, 『포샤 커클란』, 『더 마이』

인용문헌

문혜원. 「마리나 카: 현대 아일랜드 여성의 위험한 자화상」. 『아일랜드 아일랜드—아일랜드로 가는 연극 여행』. 아일랜드 드라마 연구회. 서울: 이화여자대학교 출판부, 2008. 406-29. Print.

정문영. 「"마리카 카의 『고양이 늪』—헤스터의 유령-되기」. 『영어영문학』. 58권 1호. 2012. 69-91. Print.

_____. 「Portia Coughlan의 탈식민성 : 마리나 카의 잃어버린 타자를 찾아서」. 『현대영미 드라마』. 23권1호. 2010. 153-80. Print.

Battersby, Eileen. "Marina of the Midlands." interview with Marina Carr. *The Irish Times*. May 4, 2000.

Carr, Marina. "Dealing with the Dead." *Irish University Review* 28.1 (1998): 190-96. Print.

_____. *Plays 1*. London: Faber, 1999. Print.

_____. *Plays 2*. London: Faber, 1999. Print.

Dean, Joan Fitzpatrick. "Performance Review: *Portia Coughlan* and The Steward of Christendom". *Theatre Journal* 49.2 (1997): 233-36. Print.

Doyle, Maria. "Dead Center: Tragedy and the Reanimated Body in Marina Carr's *The Mai and Portia Coughlan*." *Modern Drama* 49.1 (2006): 41-59. Print.

Harris, Claudia W. "Rising Out of The Miasmal Mists: Marina Carr's Ireland." *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made."* Eds. Leeney and McMullan. Dublin: Crysfort, 2003. 216-32. Print.

Leeney, Cathy. "Ireland's 'Exiled' Women Playwrights: Teresa Deevy and Marina Carr". *The Cambridge Companion to Twentieth*

–*Century Irish Drama*. Ed. Richards, Shaun. London: Cambridge UP, 2004. Print.

Lonergan, Patrick. *Theatre and Globalization: irish drama in the celtic tiger era*. New York: Palgrave, 2010. 165–87. Print.

Macintosh, Fiona. *Dying Acts: Death in Ancient Greek and Modern Iris Drama*. Cork: Cork UP, 1994. Print.

McGuinness, Frank. "Introduction to *Portia Coughlan*". *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made."* Eds. Leeney and McMullan. Dublin: Crysfort, 2003. Print. 87–88. Print.

Merriman, Victor. "Decolonisation Postponed – The Theatre of Tiger Trash." *Irish University Review* 29.2 (1999): 305–17. Print.

Murphy, Paula. "Staging Histories in Marina Carr' Midlands Plays." *Irish University Review* 36.2 (2006): 389–402. Print.

Roche, Anthony. "'Close to Home but Distant': Irish Drama in the 1990s." Ireland on Stage: Beckett and After. Eds. Hiroko Mikami, Minako Okamuro, Naoko Yagi. Dublin: Carysfort, 2007. 5–28. Print.

Sihra, Melissa. "The House of Woman and the Plays of Marina Carr." *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*. Ed. Melissa Shira. London: Palgrave, 2007. 201–18. Print.

Taylor, Lib. "Shape–shifting and Role–spilling: Theatre, Body and Identity." *Indeterminate Bodies*. Ed. Namoi Segal. London: Palgrave, 2003. 164–91. Print.

Wallace, Clare. "Authentic Reproductions". *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made."* Eds. Leeney and McMullan. Dublin: Crysfort, 2003. 43–64. Print.

Abstract

A Study on the Relation between the Presentation of Gender and Dramatic Form in Marina Carr's Plays

Jeong, Youn-Gil (Dongguk Univ.)

In Irish drama since the early 1990s, there has been a tension between the imaginative spaces generated in theatres, and the most intimate physical space of all – the human body. I want in this paper to examine and explore how the tension present the gender problem within Marina Carr's plays.

We see an increase in the number of Irish plays that reproduce the apparently old-fashioned gendered tropes, whereby masculinity and eloquence, and feminity and embodiment, are strongly associated with each other. Marina Carr's play takes those presentations of women, and works them through to nation as woman – but turns that representation against itself. *Low in the Dark* explores the myths and misconceptions between the sexes. In Bender and Binder's world, men are a necessary irritant. Their time is spent reliving their relationships, for the most part unsuccessful events. Baxter and Bone, ignorant and innocent of women, spend their time imagining the Ideal Woman. Orchestrating this furore is Curtains, who has her own version of the story of Man and Woman. In *The Mai*, the title character commits suicide after her husband leaves her. The protagonist of *Portia Coughlan* kills herself, in fulfillment

of a suicide pact with her twin brother Gabriel. In *By the bog of Cats*, Hester Swayne commits suicide, but first murders her daughter Josie, arguably Carr's most brutal play, portrays a family suffering from horrendous abuse by their father, and includes a shocking scene of incestuous rape. Finally, in *Ariel*, a midlands politician kills his daughter for political advancement before himself being killed by his wife.

Therefore, I assert that Carr's plays resonate in particular with gender issues concerning motherhood and familial relationships. She highlights unfair treatment of women through engagement with more personal dimensions of human experience but attempts to disrupt inequalities in Ireland's traditional patriarchal society .

Key Words

Marina Carr, Gender, Dramatic Form, *By the Bog of Cats*, Portia *Coughlan*, *The Mai*

논문게재일

○투고일: 2016년 4월 1일 ○심사일: 2016년 4월 15일 ○게재일: 2016년 4월 30일

10.15732/jecs.9.1.201604.167

『내가 죽어 누워 있을 때』
: 비천한 어머니의 기호계와 말하는 주체

최 현 숙

Ⅰ. 서론

윌리엄 포크너(William Faulkner)의 『내가 죽어 누워 있을 때』(*As I Lay Dying*)[1]는 번드런 가의 안주인 에디(Addie)의 죽음과 매장, 그리고 이후의 과정을 극화한 소설이다. 작품을 관통하는 주제인 죽음이 지극히 실존적이고 무거운 것임에도 불구하고 이 작품은 에디의 기이한 유언, 우스꽝스런 장례여정, 가족들의 이중적 애도를 다룸으로써 죽음을 희화화하는 부조리한 상황을 연출한다. 죽음에 관한 부조리성은 글쓰기의 기법에서도 드러나는데 이른바 시제 사용이나 초현실적 묘사 등에서 그러하다. 가령 에디가 누워 죽어가고 있을 때 그녀의 가족들은 그녀가 죽은 사람이 될 것처럼 과거 시제로 말하고 그녀가 죽고 나서는 현재 시제로 그녀에 대해 말하고 있다. 또한 포크너는 에디가 죽어서도 말을 하는 글쓰기를 한다. 죽음이 산 자와 생명 자체를 지배하는 구조도 부조리하다. 에디의 유언에 따라 제퍼슨(Jefferson)으로 시체를 매장하는 여정은 번드런 가족들에게 시련의 과정인데 이러한 시련의 과정을 이끄는 에디의

1) William Faulkner, *As I lay dying* (SeoulL: Shinasa, 2002). 원서 제목은 이후로 *AILD*으로 표기.

존재는 번드런 가족을 한 곳에 집중시키는 구심력의 구실을 하고 있다. 그리고 시체로 제시되고 있는 에디의 전복성은『내가 죽어 누워 있을 때』에서 포크너의 가장 훌륭한 작업 중 하나이다. 왜냐하면 죽어 있는 에디에게 포크너는 가공할 만한 모성적 힘을 부여함으로써『소음과 분노』(*The Sound and the Fury*)와 마찬가지로 억압되고 주변화 된 요소의 텅 빈 중심이 지닌 강력한 지배력을 작품에 만들어 내기 때문이다.

죽어있는 시체에서 말하는 에디의 재현 의미를 가장 잘 표현한 것이 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)의 '비천한 어머니'(abject mother)이다. 비천한 어머니는 개인의 고고학 단계에서 아이가 상징계의 "말하는 주체"(speaking subject)[2]가 되기 위해서 배제해야 하는 아브젝트(abject)[3]이다. 하지만 비천한 어머니는 주체를 끊임없이 위협하면서 주체의 정체성을 어지럽히는 전복적인 요소로 남아 있다. 이 비천한 어머니는 주체가 살아있으면서 결코 완벽하게 배제할 수 없는 존재로, 말하는 주체는 "삶 또는 죽음의 충동"(life drives or death drives)(*Powers of Horror*

2) Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. (New York: Columbia UP, 1980) 37. 앞으로 *RIPL*로 표기. 크리스테바의 주체 개념은 그녀가 언어학과 정신분석학을 결합하여 만든 그녀만의 독특한 기호정신분석학이 생성한 주체개념이다. 그녀의 기호학은 기호학과 정신분석을 혼합한 것으로 의미화 과정에서의 '말하는 주체'(speaking subject)에 대한 관심에서 출발한다. 크리스테바에게 언어는 "단선적 체계라기보다는 복잡한 의미생성 과정"(Moi 152)으로 기호계는 언어의 생성 과정에 끊임없이 개입하며 상징계와의 상호텍스트적 관계 속에서 의미를 생산한다. 결국 충동적이고 분열적인 기호계는 상징계에 끊임없이 침투하여 상징계의 문법적 언어로 작동되는 질서를 전복시킨다. 역동적인 이 혁명 과정은 양자의 상호 작용을 통해 의미를 생산하며 이러한 의미생산의 텍스트는 '과정중의 주체'(a subject-in-the process)를 낳는다. 이때의 주체는 '과정 중의 주체', '말하는 주체' 혹은 "시련 중의 주체"(subject on trial)(*RIPL* 37)등 다양한 개념으로 표현된다.

3) 아브젝트가 더럽고 천한 역겨운 것을 의미하는 것이라면 아브젝시옹(abjection)은 아브젝트에 대한 주체의 반응을 의미한다. 즉 주체에게 아브젝트가 자신의 정체성 인식의 불안정함을 보여주는 것이라면 아브젝시옹은 주체의 더럽고 불순하며 통제되지 않는 물질성을 거부하려는 것이다.

14)의 이 모성적 육체를 긍정적으로 수용하여야 한다. 왜냐하면 주체에게 이 충동의 극단적인 분리와 수용은 양극단의 이원론에 의존하는 극적인 이성적 합리주의자를 낳거나 나르시스적 주체로 전락되기 때문이다. 즉, 말하는 주체는 이 억압될 수 없는 모성을 적절히 통제 또는 수용해야 과정중의 주체가 지향하는 주체의 의미화를 이룰 수 있다. 이 소설에서 모성은 또한 언어로 시험되는데 그것은 번드런가 아이들의 정체성 문제를 통해 증명된다. 본 논문은 새로운 모성의 인식을 가능하게 하는 비천한 어머니의 권력적인 힘의 재현을 분석하고 이 비천한 어머니의 속성과 기호계와 상징계 주체간의 관계를 통해 말하는 주체의 의미와 운명을 살펴볼 것이다.

Ⅱ. 본론

1. 비천한 어머니의 기호계와 상징계의 경계

에디를 중심으로 전개되는 『내가 죽어 누워 있을 때』는 1/3이 그녀가 죽어가는 모습을 그리고 있고 2/3는 시체로 썩어가는 모습을 그리고 있다. 사회문화의 정화의식을 아브젝시옹(abjection) 개념을 통해 분석한 크리스테바는 그 중 장례의식의 시체 매장이 사회의 질서를 지키는데 필수적인 정화의식이라 규명한다. 아브젝시옹은 라틴어의 'abjectio'에서 유래한 것으로 공간적 간격 · 분리 · 제거를 의미하는 'ab–'와 내던져 버리는 행위를 나타내는 'jectio'로 이루어졌다. 크리스테바에 의하면 "성서의 텍스트 분석에서 아브젝시옹의 절정은 시체이다. 시체는 하나님께 저주 받았으므로 신성한 땅을 더럽히지 않도록 전시하지 말고 즉시 장사지내야 한다. 시체는 생명 없는 부패한 육체, 안전성과는 떼려야 뗄 수 없는 분신으로서, 가장 근본적인 오염물이다. 영혼 없는 육체, 비육체,

흔들리는 물질, 그것은 하나님의 말씀 같은 영역에서는 배제되어야 할 존재인 것이다"(*Powers of Horror* 109). 이와 같이 시체는 삶 속에 죽음을 들끓게 하는 아브젝시옹의 절정이다. 어머니의 몸과 시체의 공통점은 주체의 정체성과 상징계 질서를 위협하는 아브젝트로써 배제의 대상이다. 이것이 바로 모성에 대한 배제의 메타포이자 상징계에서 침묵하는 여성의 입장이다.

비천한 어머니인 에디는 시체로서 말하는 주체가 되는 기호계의 막강한 힘을 행사한다. 포크너는 한 인터뷰에서 "나는 한 가족에게 일어날 수 있는 모든 자연 재해를 생각해 내어 그들에게 그것이 일어나게 하였다"라고 밝힌 적이 있다. 그리고 또 다른 인터뷰에서는 좀 더 구체적으로 "나는 단순히 한 무리의 사람들을 생각 해 낸 뒤 홍수와 불같은 자연 재해를 겪게 하였다"고 한다(김욱동 274 재인용). 제퍼슨으로의 장례여정에서 번드런 가족들이 겪는 자연재해는 에디의 전복적 힘을 무력화시키는데 겪는 시련을 보여준다. 삶과 죽음의 모든 경계가 그 안에서 흐려지고 그들이 서로에게 흘러가는 것 같은 세계는 비천한 어머니의 육체이다. 장례여정동안 물과 불의 시련을 겪게 하는 어머니의 몸은 그녀를 만나는 사람들을 통제하고 감염시킨다. 한 예로, 강물의 범람에서 에디의 시체와 마차는 떠내려가고, 캐시(Cash)의 다리가 부러지고, 마차를 끄는 노새는 물에 빠져 죽는다.

안드레 블래카스튼(André Bleikasten)은 이 소설에서 "'동적인 고정'(dynamic immobility)은 포크너 미학의 중심적 역설로 포크너에게 고정은 절대적이거나 최종적인 것이 절대 아니다"(166)라고 말한다. 그가 말하는 이 '동적인 고정'의 미학은 비천한 어머니의 존재를 설명한다. 자아와 타자의 경계를 지어주면서도 불분명한 코라의 어머니는 강물의 소용돌이처럼 잠재된 공포의 힘을 가진다. "정체된 고요한 그 자체에서의 분노"(Bleikasten 157)는 다음의 강의 범람 장면에서 비천한 어머니의 잠재된 권력을 탁월하게 묘사하고 있다.

우리 앞에 어두운 흙탕물이 흐르고 있다. 강은 끊임없이 수많은 소리를 웅얼거린다. 황토빛 수면은 때로 괴물처럼 움푹 파였다가 소용돌이 속으로 사라지고, 순식간에 저 멀리로 나아간다. 조용하고 순간적이고 심오하게, 마치 물 밑에서 살아 있는 거대한 무엇인가가 게으른 잠에서 잠시 깨어났다가는 다시 잠 속에 빠져드는 것처럼.

Before us the thick current runs. It talks up to us in a murmur become ceaseless and myriad, the yellow surface dimpled monstrously into fading swirls travelling along the surface for an instant, silent, impermanent and profoundly significant, as though just beneath the surface something huge and alive waked for a moment of lazy alertness out of and into light slumber again. (*AILD* 192)

이 부분에 대해 김용수(Kim Yongsoo)는 에디가 강을 건넘으로써 상징적으로 그녀 자신의 영역에 진입했다고 보며 다음과 같이 해석하고 있다.

에디는 그녀의 살아있는 몸의 물질적 제한에서 자유로워 졌을 때 그녀의 '실제' 목소리를 가진다. … 그녀는 살아있을 때 보다 죽었을 때 더 살아있는 것 같다. 그녀의 가족들이 고통스럽게 범람한 강을 넘어 그녀의 몸과 관을 운반한 후에 그녀가 바르게 말을 하는 것은 우연이 아니다. … 결국 말을 하기 위해서는 그녀는 그녀의 세속적인 몸과 사회적 질서의 제한에서 자유로워져야 한다.

She gets her "real" voice when freed from the physical restraints of her living body. . . . She is more alive in death than she was in life. It is not an accident that she speaks right after her family painfully manages to carry her body and coffin across the flooded river. . . . To be finally able to speak, she has to liberate herself from the restraints of the social order and her mundane body. (260)

이와 같이 소설 전반에 걸쳐 에디의 영향력은 죽음의 장면에서 죽어가는,

죽은, 전지전능한 죽은 여자로서 매혹적이면서도 공포스런 이미지로 실존하고 있다.

이 소설에서 환기되었듯이 에디의 몸은 그것의 시체가 갖는 특색에서 이상하고 이질적인 것으로써 삶과 죽음의 경계가 불가능한 한계를 드러낸다. 에디의 시체에서 죽음은 물질화되고 시각화되며 비활성적인 물질로 인간의 몸이 분해되는 그 자체를 적나라하게 공개한다. 다음의 장면은 번드런 가족이 모트슨(Mottson)에 잠깐 들렀을 때, 시체에서 나는 악취가 마을로 퍼지고 여자들이 "손수건으로 코를 막고" 뿔뿔이 흩어지는 모습을 묘사하고 있다.

> 마차 한 대가 그러미트의 철물점 앞에 멈처 섰는데, 여자들은 모두들 손수건으로 코를 틀어박았고, 냄새에 그리 민감하지 않은 남자들과 소년들은 마차 주변에 둘러서서 한 남자와 경찰관이 다투는 광경을 지켜보고 있었다. … 이 거리는 공공시설이니만큼 자신이 거리에서 있을 권리가 있다고 주장하고 있었다. 그러나 경찰관은 주민들이 냄새를 견딜 수 없으므로 마차를 치우라고 요구하고 있었다.
>
> He said the wagon was stopped in front of Grummet's hardware store, with the ladies all scattering up and down the street with handkerchiefs to their noses, and a crowd of hard-nosed men and boys standing around the wagon, listening to the marshal arguing with the man. . . . saying it was a public street and he reckoned he had as much right there as anybody, and the marshal telling him he would have to move on ; folks couldn't stand it. (*AILD* 260)

비천한 어머니의 몸은 사회적, 상징적 질서를 위협할 수 있는 요소이기 때문에 그녀의 오염된 시체는 그 상징적 질서에 대한 위협이다. 에디가 죽은 지 여드레 째 되는 날 그녀의 시체는 사회로부터 하루빨리 제거해야 하는 아브젝트가 된다. 이 소설에서 에디의 시체가 하루빨리 매장되어야 하는 상황이 제시하듯 문화는 그것의 위협을 처리하는 제의로써 정화하거나

순화하는 방법을 확립해 왔다. 일부 종교에서는 어떤 음식물이나 실천들을 금지하는데 이는 그 속에 본래 포함된 어떤 것 때문이 아니라 그것들이 자아의 정체성이나 사회적 질서를 위협하기 때문이다. 즉, 악취를 내뿜고 있는 에디의 시체는 그 악취의 불청결 때문이 아니라 삶의 경계를 위협하기 때문에 적절한 제의를 통해 하루빨리 매장되어야 하는 것이다.

2. 말하는 주체와 비언어적인 여성적 언어

포크너가 모성적 담화와 부성적 담화사이, 몸과 상징적 언어 사이의 관련성을 더욱 심도 있게 예시하는 것은 에디의 아이들을 통해서이다. 이 장은 상징계의 말하는 주체의 무력화를 극명하게 보여주는 두 인물, 듀이델(Dewey Dell)과 다알(Darl)을 통해, 여성적 언어인 기호계와 말하는 주체의 운명을 조명해 보고자 한다. 포크너는 『내가 죽어 누워 있을 때』에서 제퍼슨으로의 장례여정을 통해 기호계와 번드런 아이들의 정체성이 어떠한 관련이 있는지 그려내고 있다. 다음의 데보라 클라크(Deborah Clarke)의 논의는 포크너의 전오이디푸스적 어머니의 언어 기능을 설명하고 있다.

> 어머니에서 태어난 언어는 그녀의 특징들을 가진다. 존 매튜는 포크너의 언어는 어머니가 나타내는 특징과 같이 자아의 분리와 자율성을 동시에 침범한다고 지적한다. 자아를 동시에 창조하고 침범하는 것은 전오이디푸스적 어머니 기능이다. 이것은 크리스테바가 전오이디푸스적 어머니를 주체가 동시에 부정하고 생성하는 장소인 전언어적인 기호계와 연결시킨 것을 말한다.
>
> Langage, born of the mother, takes on some of her characteristics. John Matthews points out that Faulkner's language simultaneously erodes the autonomy and discreteness of selfhood even as it creates them. This simultaneous erosion and creation of self corresponds to the function of the

> preoedipal mother, which Kristeva links to the preverbal semiotic, "the place where the subject is both generated and negated. (Clarke 12)

어머니의 분리에서 상징계적 담화를 서술한 라깡과 달리, 크리스테바는 기호계와 상징계 언어의 변증법적 상호관련을 통해 말하는 주체의 언어를 구성한다. 기호계는 어머니의 흔적을 증명하는 것으로 이 어머니의 흔적은 상징계적 언어에 물리적인 신체를 연결하는 말하는 주체의 의미형성에 필수적인 역할을 하며, 말하는 주체의 시련을 보여준다.

말하는 존재의 정체성과 경계는 어머니의 육체성과 연관된 기호계로 인한 상징적 조직의 와해 때문에 위험에 처하게 된다. 그래서 말하는 주체는 어머니의 육체로 인해 주체가 생성되면서 부정되는 어디까지나 과정 속에 있는 주체이다. 이런 주체는 상징계와 몸을 매개로 하지만 기호계의 흔적을 완전히 지울 수 없다. 크리스테바는 비록 상징적인 것에 대해 기호적인 것의 가치를 우위에 두고자 함에도 불구하고 오이디푸스 이전 단계의 어머니로 퇴보하는 것에 대해 끊임없이 경고하고 있다. 우선적으로 비난의 대상이 되는 것은 상징계의 아버지 영역이지만 어머니가 언어 상실성이라는 가부장제의 상으로 환원됨으로써 더 강한 비난의 대상이 되고 있는 것은 실제로 어머니이다.

소설의 4분의 3을 차지하는 썩어가는 시체가 반드시 적절한 의식을 통해 매장되어야 하는 이유는 살아있는 상징계의 말하는 주체를 위해서이다. 번드런 가의 아이들은 어머니를 상징물로 대체하려고 하지만 헛된 것이 된다. 왜냐하면 어머니의 몸과 목소리가 생생하게 제시되기 때문이다. 다시 말해, 포크너가 어머니를 죽이는 것이 그녀를 침묵시키지 못하는 이야기를 만들었기 때문이다. 포크너는 이처럼 죽은 어머니와 말하기라는 역설적인 패러다임을 통해 비언어적인 여성적 언어를 이 소설을 통해 성취하고 있다. 죽어있는 시체에 생명을 불어넣은 목소리는 상징적 담화의 통제 너머에 있으며, 어머니의 시체를 부인해야 하는 번드런 아

이들에게 강력한 도전을 제시한다. 이 문제는 상징계 주체인 번드런 아이들을 딜레마에 빠지게 한다. 왜냐하면 기호계는 말하는 주체와 언어의 불가분성을 증명하는 것으로 기호계인 어머니의 몸은 영원히 상징체계 자체, 그것이 구별들과 차이들의 세계인 한은 언제까지나 짊어져야 하는 위험을 표상하기 때문이다.

포크너의 소설은 몸과 말, 침묵과 말하기간의 상충성을 보여준다고 하듯이(Clarke 12) 에디는 말에 대한 거부로 자신의 육체성을 보여주며 듀이델과 다알은 침묵의 형태로 여성적 입장을 대변한다. 이 소설에서 어머니의 몸과 생물학적으로 가장 밀접하게 관련된 듀이델은 모성과 딸의 관계를 통해 여성이 말을 하는데 겪는 장애를 증명하고 있다. 가부장 사회에서 말하지 못하고 그로 인해 주체가 되지 못하는 부류는 여성이다. 크리스테바의 말하는 주체는 또한 여성의 말하기가 갖는 한계에 대해 대안점을 사고하는 장을 열어준다. 시적 글쓰기에 대한 설명에서 크리스테바는 "여성의 웃음은 큰상징계를 위협하기 보다는 여성 자신을 위협"한다고 말한다(Oliver 111). 즉 남성은 남성적 언어의 보호를 받으면서 상징적 질서를 비웃을 수 있지만 상징계와 여성과의 관계는 이미 위태롭기 때문에 웃을 수 있는 여지가 없다. 다음은 여성작가가 여성적 글쓰기 즉 아방가르드적 글쓰기를 할 때 처하는 위험성을 경고하고 있다.

> 따라서 여성의 말 속의 이들 무의미하고 우회적이며 모성적인 리듬이 쇄도로, 여성은 위로받거나 웃을 수 있기는커녕, 여성의 상징적 갑옷마저 찢길 지경이다. 이런 리듬의 쇄도로 여성은 황홀해지거나 향수에 젖거나 혹은 미치게 된다. 여성은 부성적 질서가 무너져도 웃을꺼리가 아무것도 없다. … 부성적 질서의 해체는 여성의 죽음이 될 수 있다.
>
> Therefore the rush of these nonsensical, periphrastic, maternal rhythms in her speech, far from soothing her, far from marking her laugh, destroys her symbolic armour: makes her ecstatic, nostalgic, or mad. … Its dissolution can

be her death. (Oliver 111)

크리스테바는 여성은 남성중심의 언어의 취약적인 위치 때문에 상징계적 언어의 힘을 잃지 않아야 함을 강조한다. 이 소설에서 듀이델의 언어 사용의 문제점은 상징계적 언어의 힘을 상실했다는 점이다. 그녀는 언어를 거부하고 그에 따른 무능력으로 낙태에 실패한다.

듀이델의 임신은 여성이 자신의 여성성을 모성에 가두는 결과를 초래하는 언어의 한계성을 상징적으로 증명하고 있다. 다음은 듀이델이 자신의 임신을 말하지 못한 것에 대한 한탄으로 어머니의 죽음을 원망하는 그녀의 독백이다.

> 내 엄마가 돌아가셨다고 한다. 엄마가 좀 더 기다리셨다가, 정말 돌아가셔도 될 때 가셨으면 좋았을 것을. 그것을 말할 시간이 있었더라면 얼마나 좋을까? 이 황량하고 분노뿐인 땅에 나만 남기고 너무 일찍 돌아가신 거야. 엄마의 죽음이 내 뜻대로 되는 것은 아니지만, 그래도 너무 일찍 돌아가셨다.
>
> I heard that my mother is dead. I wish I had time to let her die. I wish I had time to wish I had. It is because in the wild and outraged earth too soon too soon to soon. It's not that I wouldn't and will not it's that it is too soon too soon too soon. (*AILD* 169)

듀이델은 '너무나 일찍'이라는 말을 반복해서 말하며 자신이 말하지 못하는 것에 대해 어머니의 죽음을 원망한다. 그녀는 말을 하고 싶지만 어머니가 없어 말을 하지 못한다. 듀이델이 자신의 임신에 대해 말할 수 있는 오직 한 사람인 어머니의 죽음에 대한 상징성은 말하지 못하는 여성의 운명과 상황을 보여준다. 클라크는 이러한 여성의 순환적 운명을 다음과 같이 말하고 있다.

> 어머니의 시체와 미래의 어머니의 병렬은 모성의 특권을 훼손한다. 한편, 우리는 이 순환이 계속된다고 말할 수 있다: 어머니는 죽고, 어머니는 오래 산다. 그러나 이 연속은 사랑, 모성, 자궁과 같은 말로 여성의 주체를 강화하게 된다.
>
> The juxtapositioning of the corpse of the mother with the mother-to-be further undercuts privileging of motherhood. On one hand, we can say that the cycle continues: the mother is dead, long live the mother. But the continuation reinforces women's subjection, both to words, such as love and motherhood, and to wombs. (Clarke 48)

어머니와 딸의 관계에 있어 모성은 교감보다는 고립을 낳는다. 가브리엘 스왑(Gabriele Schwab)은 "듀이델이 자신의 감각적인 물질성 아래에 에디의 신체를 문자적으로(literally)로 묻었다"고 지적한다. "듀이델은 장례여정이 시작되기 전에 이미 어머니를 묻었기 때문에 상징적으로 어머니를 대체할 필요가 없으며 그녀 자신의 임신으로 어머니를 복제(replicate)하였다. 그 결과 그녀의 몸으로 어머니를 묻고 재생산함으로써 상징계 담화가 아닌 기호계의 비언어(semiotic non-language)를 통해서 자신을 표현하는데 열중한다"(Clarke 41 재인용).

듀이델은 자신의 임신을 말로 설명하지 않는다. 그녀는 피보디(Peabody) 의사를 생각했을 때 "그가 나에게 어떻게 해 줄 수 있을까"(*AILD* 106)라고 생각만 한다. 클라크는 이 부분에 대해 "대항하기 위해서 말하기(oral expression)를 할 필요가 있다"고 한다(Clarke 44). 클라크의 주장대로 듀이델이 자신의 임신에 대해 누군가와 상담을 하고 올바른 낙태의 방법을 강구하였다면 원치 않은 어머니가 되는 것을 아마도 미룰 수 있었을 것이다. 다음은 듀이델이 "몸의 언어"(language of the body)(Clarke 43)를 사용하여 은유적으로 자신의 임신을 표현하는 대사이다; 그는 덩치가 큰 사람이고, 난 작다(*AILD* 106). 나는 내 몸이고 나는 레이프의 몸이다(*AILD* 108). 그리고 동시에 매우 단순한 표현으로 자신의 임신을 나타낸

다. 여기에 나타난 그녀의 기호계적 언어의 사용은 자신의 문제를 명확하게 전달해야 하는 상황에서 문제적이다. 그녀는 결코 자신의 상태를 명확하게 표현하지 못하고 자신의 생식력을 자연적 세계로 대체하여 표현 한다: "아무것도 모르는 뜨거운 흙 속에 아무렇게나 떨어진 젖은 씨앗이 된 것 같다"(*AILD* 112). 듀이델의 감각적 언어는 어머니와 아이 간의 관계를 상기시키는데 그녀의 언어는 모성이 관련되어 있다.

듀이델의 언어사용의 문제점은 '비구두적인 언어능력'이라는데 있다. "모성의 비구두적 언어"(Clarke 11)는 에디가 언어를 몸으로 대체한 것과 같이 상징계적 언어에서 배제된 침묵에 해당한다. 그래서 클라크는 "그녀의 육체적이고 감각적인 단어만큼 그녀의 침묵은 그녀를 여성적 위치로 규정하고 있다"고 말한다(44). 듀이델이 자신의 곤경을 말하지 못하는 상황은 에디의 목소리가 갖는 모성과 죽을 운명의 반복적인 여성의 억압적 패러다임을 보여준다. 다음의 듀이델의 독백은 그녀가 자신의 배속에서 커가는 태아를 끔찍하고 고통스럽게 여기고 있는 여성의 운명을 증명한다.

> 이것이 바로 시간의 자궁이라는 것이다. 점점 커가는 뼈의 절망과 고뇌, 단단한 거들 속에 누워 있는 것은 레이프와의 관계가 만들어낸 끔찍한 결과이다.
>
> That's What they mean by the womb of time: the agony and the despair of spreading bones, the hard girdle in which lie the outraged entrails of events. (*AILD* 169)

이어서 듀이델은 임신이라는 사건을 통해 그녀 자신을 부정하는 극단에 이르게 된다.

한번은 내가 깨어 있는 줄만 알았다. 그런데 볼 수도, 느낄 수도 없었다. 내가 누워 있는 침대도 느낄 수가 없었다. 내가 누구인지, 내 이름이 무엇인지 알 수 없었다. 내가 여자인지도 모르겠고, 아무런 생각도 할 수

없었다. 내가 깨어나기를 원하는지, 아니면 깨어나는 것의 반대가 무엇인지도 기억할 수 없었다.

> Once I thought I was awake but I couldn't see and couldn't feel I couldn't feel the bed under me and I couldn't think I am a girl I couldn't even think I nor even think I want to wake up nor remember what was opposite to awake so I could do that. (*AILD* 170)

듀이델은 레이프(Lafe)와의 관계에서도 "아무 말도 하지 못했고"(*AILD* 71), 이러한 비구두적 의사소통 방식인 그녀의 침묵은 원치 않은 모성의 운명으로 이끌었다. 이 비극적 운명은 모성적 기능으로 제한된 여성을 재현하는 것으로 임신에 대한 듀이델의 인식은 마치 자신을 상실한 것처럼 끔찍한 경험이다. 그녀에게 태아는 삶을 선사하는 것이 아니라 그녀의 존재를 강탈하는 것이다. 듀이델의 낙태의 시도는 모성을 통제하고 자신의 운명을 스스로 부과하려는 시도였지만 자신의 곤경을 해결하지 못하고 집으로 돌아온다. 결국 그녀는 강제적인 어머니임의 짐을 영속화시킨다.

결과적으로 듀이델의 기호계적 언어 사용은 자신의 정체성을 위협하는 기제로 작동한다. 여성에게 기호계적 언어는 분명 한계를 가진다. 신다 걸트(Cinda Gault)에 따르면 "어떤 페미니스트들은 모성의 언어를 대부분 비구두적으로 이해하며 본질적 언어성을 주장하지만 브렌다 델리(Brenda Daly)와 모린 레디(Maureen Reddy)는 비구두적 소통의 최종적인 결과는 '권력의 무력화'이다"라고 말한다. 그리고 "만약 상상적이고 최소한 인정되는 모성적 언어가 전오이디푸스의 비구두적 언어라면 어머니는 결과적으로 공적 담론에서 배제되고 침묵 된다"고 지적하고 있다(Gault 447 재인용). 이러한 양상은 어머니와 모성을 가부장적 통제아래에 두는 것으로 어머니가 될 듀이델의 미래는 그녀의 어머니가 겪은 동일한 모성의 문제를 반복하게 되는 것이다. 그리고 여성들에게 더 나은 삶

에 대한 어떠한 낙관적 여지도 없으며, 더구나 언어의 결핍을 증명하는 그들의 삶은 여성의 힘이 제한된 주체의 한계를 지니게 된다.

부정적인 모성에 대한 듀이델의 표현과 대조적으로 다알의 독백은 모성에 대한 남성적인 시각을 보여준다. 그리고 이 모성에 대한 묘사는 어머니와 다알의 관계에서 그의 정체성을 설명하는데 중요한 단서가 된다.

> 꼭 끼는 드레스 아래에 다리가 쑥 빠져나와 있다. 여자의 다리는 세상을 움직이는 지렛대이고 인생의 길이와 폭을 재는 측정기 중 하나다.
>
> her leg coming long from beneath her tightening dress: that lever which moves the world; one of that caliper which measures the length and breadth of life. (*AILD* 157)

> 지구의 수평선과 골짜기 같은 젖가슴
>
> those mammalian ludicrosities which are the horizons and the valleys of the earth. (*AILD* 218)

듀이델의 임심한 몸에 대한 다알의 수사적 표현은 그와 어머니와의 문제적 관계를 통해서 이해될 수 있다. 다알의 독백을 통해서 보여 지는 모성에 대한 그의 언어는 그가 어머니를 대체하고 있지 못하고 있음을 보여준다. 그는 결코 어머니를 가져본 적이 없다고 말한다. "나는 어머니를 사랑할 수 없다. 왜냐하면 나는 어머니가 없기 때문에"(*AILD* 84)의 독백에서 다알은 어머니와 분리되지 못했다. 실제적 삶에서 다알에게 어머니의 공백은 그의 어머니에 대한 집착으로 나타나고 있으며, 모성에 대한 그의 시적이고 은유적인 언어사용에서 어머니의 육체가 그의 자아 경계를 위협하고 있음을 보여준다. 즉 아버지의 영역에서 그의 상징계 주체는 훼손되고 다알은 자아의 안정을 지탱할 수 없다.

클라크는 "다알이 여성적 정체성(feminine identity)을 취한다"고 말한

다(46). 듀이델의 관찰에서 보여 지는 그의 모습은 식탁에 앉아서도 "음식이나 램프 불이 아닌 저 건너를 바라보고 있고" 그의 눈에는 "머리 속에서 파낸 흙덩이가 가득하고" 눈구덩은 "그 땅 저 너머까지의 걸"로 채워져 있다(*AILD* 70). 또한 앤스(Anse)의 말에서도 "그의 눈은 여전히 대지로 가득 찼다"(*AILD* 82)고 묘사되고 있다. 이와 같은 다알의 묘사는 그가 대지를 포함하고 있으며 그것에 매혹되어 있음을 보여준다.

그리고 다알은 듀이델과 캐시와 비구두적인 소통을 한다. 그는 말을 사용하지 않고도 주얼(Jewel)이 서출임을 알고 듀이델의 임신을 알고 있다. 그들은 언어 외적 소통의 능력을 가지고 있다. 다음은 듀이델과 말없이 소통하고 있는 장면이다.

> 다알은 나의 비밀을 다 알고 있음을 말없이 보여주고 있었다. 만약 다알이 모든 것을 알고 있다고 직접 말로 했다면 오히려 그를 믿지 않았을 것이다. "아버지께 말할 거니?" 그리고 레이프를 죽여 버릴 거야?" 말없이 물었고, 그 또한 말없이 "내가 왜 그래야지?"라는 표정을 지었다.
>
> He said he knew without the words like he told me that ma is going to die without words, and I knew he knew because if he had said he knew with the words I would not have believed that he had been there and saw us. But he said he did know and I said "Are you going to tell pa are you going to kill him?" without the words I said it and he said "Why?" without the words. (*AILD* 71)

다알은 그가 멀리 떨어져 에디의 죽음장면을 이야기할 때처럼 단어의 세계 속으로 표류하고 사람의 마음속을 꿰뚫고 자유자재로 광활한 공간을 가로지른다. 이와 같은 다알의 시공간을 넘나드는 언어능력은 죽어 있는 에디의 목소리와 같은 특성을 가지는 것으로 포크너는 다알에게 모성적 언어 능력을 부여하고 있다. 사실 다알은 이 소설에서 포크너를 대변하는 화자로 이성적이며 예술가적 성격을 지니고 있다. 하지만 그와 어머니와

의 관계는 『소음과 분노』의 퀜틴(Quentin)과 같이 어머니와 분리가 되지 않은 나르시스적 주체이며 모성적 힘에 의해 그의 정체성의 경계는 점차적으로 침범되고 분열 상태에 이른다.

다알은 이 장례여행의 부조리함을 깨닫고 어머니의 시체를 속히 처리하기 위해 길레스피(Gillespie)의 헛간에 불을 지른다. 이때 다알은 에디와 마찬가지로 행위로 언어를 대체한다. 하지만 그의 시도는 결국 자신의 상징계적 주체의 위치를 위협하는 것으로 그는 결국 정신병원으로 가게 된다. 파울러가 다알을 가리켜 "그는 어머니와 같다"(Clarke 47 재인용)고 함으로써 다알과 에디의 동일시를 언급한 바 있지만 사실 이 동일시야 말로 다알에게는 사회로부터 추방되어야 할 치명적인 속성이 된다. 다알은 결국 자신의 마지막 장에서 "다알은 잭슨에 갔다"(*AILD* 314)와 같이 자신을 삼인칭으로 부르고 거기에 대답하여, "맞아, 맞아, 맞아, 맞아, 맞아, 맞아, 맞아"(*AILD* 315)라고 외치며 정체성을 상실하게 된다.

다알의 여성적 말하기는 이와 같이 그의 정체성의 붕괴를 가져온다. 한편 듀이델은 원치 않은 임신으로 자신을 부정하는 정체성의 혼란을 겪지만, 그녀의 경우 다알처럼 정신분열의 비극을 겪지 않는다. 낸시 쵸도로우(Nancy Chodorow)는 "여성의 특성은 어머니와의 차이가 아닌 유사성에서 형성된다고 말한다"(Clarke 46 재인용). 이를 여성적 정체성을 가지는 남성인 다알의 경우에 적용할 때 그 효과는 절망적이다. 듀이델에게 자신의 부정이 임신으로 귀결되는 행위일 때는 이는 상징적으로 그녀의 성 정체성을 강화하게 된다. 그래서 듀이델은 몸으로 침식되었지만 다알은 주체의 분열을 초래하는 것이다.

크리스테바의 전오이디푸스적 어머니의 역할이 모성과 부성적 언어에 대한 관계를 설명하듯이 말하는 주체는 생물학적인 여성과 남성에 관계없이 여성성과 연관되어 있다. 결국 듀이델은 상징계 언어에서 배제된 여성의 억압을 낳았고 다알은 주체의 분열로 아버지 세계에서 배제된다. 포크너는 『내가 죽어 누워 있을 때』에서 듀이델과 다알의 예를 통해 과

도한 전오이디푸스적 어머니의 힘이 끼치는 부정적인 면모를 제시한다.

3. 기호계의 혁명성

크리스테바의 말하는 주체는 상징계와 기호계의 변증법적인 상호관련을 통해 주체의 의미화를 낳는 것으로 그녀의 모성이론은 기호계를 강조하고 있지만 궁극적으로 상징계를 간과하지 않는다.『내가 죽어 누워 있을 때』에서 포크너는 캐시를 통해 크리스테바의 말하는 주체의 혁명적 의미화를 성취한다. 캐시가 이 소설에서 화자가 되는 것은 관에 경사를 둔 이유를 열세개의 항목에 걸쳐 설명하기 위해서 처음으로 등장한다. 마크 휴슨(Marc Hewson)은 캐시가 "행위의 필요성을 이해하는 반면 어떤 강직성(rigidity)에 집착한다"고 말한다(564). 이처럼 논리적이고 비감성적인 캐시는 에디가 내려다 볼 수 있는 곳에서 그녀의 관을 짜는 데만 열중하며 똑같은 속도로 일에 몰두하고 있다.

> 관을 비스듬한 사선으로 깎아 만들었다.
> 1. 못이 들어갈 수 있는 표면이 더 많아진다.
> 2. 이음매 각각이 접면이 두 배가 된다.
> 13. 더 깔끔하다.
>
> I made it on the bevel.
> 1. There is more surface for the nail to grip.
> 2. There is twice the gripping- surface to each seam.
> 13. It makes a neater job. (*AILD* 130-31)

캐시의 첫 번째 장은 이와 같이 관을 비스듬하게 만들어야 하는 13가지 이유를 논리적인 언어로 설명하고 있다. 사실 죽어가는 어머니를 위해 관

을 짜는 캐시의 모습은 엽기적인데, 그의 다음 장도 유사하게 관의 균형성에 대해 설명하고 있다. 하지만 그 논리성은 재빨리 붕괴되고 그의 말의 힘은 상실 된다; "균형이 잡히지 않는다. 균형을 유지하고 옮기려면" (*AILD* 144). 소설 전반에 걸쳐 캐시의 말과 행동은 그가 어떠한 감성에도 좌우되지 않는 이성적 인물임을 보여주지만 장례 여정동안 그의 정체성은 기호계의 영향으로 점차 변화의 조짐을 보인다.

캐시는 장례여정을 통해 전오이디푸스적 어머니의 영향을 서서히 수용한다. 기호계적 영향에 의한 캐시의 변화는 다알, 듀이델과 마찬가지로 언어외적 능력에서 나타난다. 다음은 듀이델의 경우와 마찬가지로 다알과 캐시가 비구두적인 언어 방식으로 소통 하고 있는 장면이다.

> 주얼은 태어났을 때 상태가 좋지 않았다. 어머니는 램프 불빛 아래서 무릎 위에 베개를 올려놓고, 또 그 위에 갓난아이 주얼을 뉘었다. 자다가 깨보면 그런 자세로 앉아 있는 어머니를 볼 수 있었다. 아기는 아무 소리도 내지 않았다.
>
> "아기는 베개보다도 작았지." 캐시가 말한다. 그는 앞으로 약간 몸을 내밀고 있다. "지난주에 와서 살펴보았더라면 좋았을 것을."
>
> "맞아. 머리도 다리도 베게 끝에 채 닿지 않았지." 내가 말한다. "형이 알 수 있었을지도 모르지."
>
> When he was born, he had a bad time of it. Ma would sit in the lamp-light, holding him on a pillow on her lap. We would wake and find her so. There would be no sound from them.
>
> "That pillow was longer than him," Cash says. He is leaning a little forward. "I ought to come down last week and sighted. I ought to done it."
>
> "That's right," I say. "Neither his feet nor his head would reach the end of it. You couldn't have known," I say. (*AILD* 195-96)

주얼이 갓난아이였을 때의 상황을 말하고 있는 이 대화에서 캐시는 자신

이 태어나기도 전의 일을 마치 경험한 것처럼 말하고 있다. 이 장면에서 캐시는 강 건너 말을 타고 오는 주얼을 바라보며 다알의 "마음을 읽는 능력"(mind-reading capabilities)을 공유한다(Clarke 47). 이와 같은 두 형제의 의사소통에서 둘은 서로의 친밀감을 교류한다. 이것은 캐시에게 부조리한 장례 여정을 방화로 단행한 다알에 대한 이해와 연민의 감정을 낳게 되는 계기가 된다. 캐시는 장례여행의 긴 행렬동안 자신의 다리가 부러지는 것을 참아내며 가족 사이에서 펼쳐지고 있는 사건들을 응시하고만 있다. 그러는 동안 캐시는 물리적으로 어머니를 매장하는 것과 상징적으로 어머니를 애도하는 것에 대해 깨닫게 된다. 그가 어머니 애도에 대한 성숙한 완성을 성취하는 것은 그의 말하는 주체의 균형과 안정감으로 증명된다. 즉 그는 다른 번드런 아이들과 달리 극단의 기호계적 충동에서 주체의 의미화의 과정을 통해 다시 상징계로 회복된다.

소설의 마지막에 "캐시는 '사물의 비감정적인 세계와 엄격한 논리'(unfeeling world of things and of rigid logic)를 버리고"(Hewson 565) 에디의 장례여정의 암흑 속에서 주체의 시련을 받아들임으로써 주체의 원숙한 경지에 이르게 된다. 분열한 다알에 관해 캐시는 다음과 같이 말한다.

> 그러나 누가 미치고 정상인지 말할 권리를 가진 사람이 있는지, 난 확실할 수 없다. 정상적이거나 비정상적인 갖가지 일을 저지른 후, 다시금 똑같은 공포와 놀라움으로 자신의 광기 어린 행위를 지켜보는 누군가가 우리 안에 들어 있는 것인지도 모른다.
>
> But I aint so sho that ere a man has the right to say what is crazy and what aint. It's like there was a fellow in every man that's done a-past the sanity or the insanity, that watches the same and the insane doings of that with the same horror and the same astonishment. (*AILD* 297-28)

캐시는 다알의 방화가 이 여정의 부조리성을 의미한다는 것을 이해하지만 "땀의 열매가 담긴 것을 고의로 파괴했는데 어떻게 이 일이 정당화될 수 있겠는가?"(*AILD* 298)라고 말하며 균형적 판단을 내린다. 말하는 주체의 모성의 수용은 "전적으로 기호계적일 수도 없고 또 전적으로 상징계적일 수 도 없듯이"(*RIPL* 24) 극단적인 상징계적 사고를 낳는 캐시의 강직한 논리성은 이제 감성과 조화를 이루고 있다.

크리스테바는 기호계와 상징계 사이의 역동적인 상호 관계를 설명하기 위하여 기호계를 도입하였는데 이 기호계의 담론은 "음악과 사랑의 새로운 윤리"(a new ethics of music and love)임을 암시한다(Oliver 52). 즉 상징계적 주체는 어머니의 몸에 귀 기울이는 것을 통해 고정된 틀에서 벗어나 주체의 새로운 의미화를 창출할 수 있다. 소설의 결말에 와서 캐시는 강직된 논리와 자기 억제의 무감성을 버리고 변화를 보이는데 그 변화는 그의 음악에 대한 반응에서 나타난다. 음악은 코라적인 기호계의 영역으로 말하는 주체의 의미변화를 증명하고 있다. 그는 어머니를 묻기 위해 삽을 빌리러간 새로운 번드런 부인이 될 집에서 음악을 듣기 시작하여 반복적으로 음악에 귀를 기울이며 점점 도취되어 간다.

> 음악이란, 정말 마음을 편안하게 한다.
> It's a comfortable thing, music is. (*AILD* 295)

> 그 집에는 음악이 흐르고 있었다. 바로 축음기에서 나오는 음악이었다. 실제 연주처럼 자연스럽게 들렸다.
> The music was playing in the house. It was one of them graphones. It was natural as a music-band. (*AILD* 294)

> 음악소리는 들리지 않았다. 우리에게 측음기가 없는 것은 차라리 다행스럽다. 음악을 들으면서 무슨 일을 할 수 있겠는가. 그러나 이따금 듣는다면 정말 멋질 것이

다. 피곤한 저녁에 음악을 조금 들을 수 있다면 피로가 확 풀릴 것 같다.

The music wasn't playing now. I reckon it's a good thing we ain't got ere a one of them. I reckon I wouldn't never get no work done a-tall for listening to it. I don't know if a little music aint about the nicest thing a fellow can have. Seems like when he comes in tired of a night, it aint nothing could rest him like having a little music played and him resting. (*AILD* 318-19)

음악과 같은 비술어적인 기표체계들은 기호계로 구성된 체계이다. 일정하게 통일된 언어적인 의미를 가지지 않지만 음악의 비언어적인 기표는 주체의 논리적인 정립상을 침범하여 시공간의 한계로부터의 해방감을 가져온다. 이러한 해방감은 언어와 모든 것의 논리적인 구문으로 얽매어 있는 상징계로부터의 해방이며 단적으로 말한다면 기호계의 넘침과 침범으로 모든 것이 와해된다. 이러한 본능적 리듬이 상징계의 안정성을 구축하고 있는 주체 속에 흘러 들어가면 주체는 분리와 와해를 경험한 후 주관적임과 동시에 객관적인 통찰의 급격한 성장을 경험하게 된다. 이것이 바로 기호계의 혁명성이 보여주는 음악의 힘이다. 캐시는 소설의 마지막 장에서 새어머니의 손에 들고 있는 축음기에 대해 깊이 사색하는 장면에서 분명히 그의 생활의 변화의 조짐을 알리고 있다.

그녀의 손에 들린 가방은 소형 축음기였다 이 모든 것은 이제 변할 수 없는, 그러나 그림처럼 예쁘게 틀에 박힌 사실이었다. 이제 우편으로 주문한 새 음반을 틀어놓고, 겨울에는 집 안에 앉아 음악을 듣게 되겠지.

I see that the grip she was carrying was one of them little graphophones. it was for a fact, all shut up as pretty as a picture, and everytime a new record would come from the mail order and us setting in the house in the winter, listening to it. (*AILD* 321)

캐시는 힘든 일을 마치고 집에 돌아오면 그에게 안락한 휴식을 제공하는 음악을 가지게 된다. 그는 음악을 들으며 여유로운 감성을 가지게 되며 이는 주체의 유동성을 증명한다. 음악은 비언어적인 방식으로 감정의 소통을 가능하게 하는 것으로 이 유동성은 또한 새 어머니와의 적대감을 녹여줄 것이다. 새 어머니가 들고 있는 축음기를 보는 순간 캐시는 음악을 통해 자신의 미래의 삶을 생각한다. 즉 음악에 귀를 기울이며 그것을 수용하고 있는 캐시는 그의 정체성의 변화를 통해 생활의 변화를 감지하는 것이다.

클라크가 "장례의식의 종결이 캐시에게 자주성과 예술적 힘을 부여하였다"고 주장하듯이(47) 원초적 어머니의 몸에 집착하는 다알이 사라지고 캐시가 이제 화자가 되어 소설의 마지막 결말을 이야기 한다. 캐시는 어머니에게 매몰되지 않으면서 성공적인 애도를 완수함으로써 변화하는 삶에 적응할 수 있는 삶의 에너지를 가지게 된다. 그는 새로운 번드런 부인을 맞이하고 있으며, "이 세상은 다알의 세상이 아니다"(*AILD* 321)라고 이야기를 종결하고 있다.

Ⅲ. 결론

포크너는 죽은 에디를 크리스테바의 전오이디푸스적 모성의 권력을 통해 비천한 어머니로 부활시켰다. 기호계적 힘을 행사하는 비천한 어머니의 육체는 주체와 사회가 자신의 경계를 지키기 위해 배제해야 하는 아브젝트이지만 완전히 사라지지 않고 상징계의 경계를 위협하고 침범하는 존재이다. 이 소설에서 포크너가 기호계를 보다 잘 증명하는 것은 번드런 아이들의 정체성을 통해서이다. 에디의 시체가 모든 경계를 허물며 번드런 가족에게 영향을 미치고 있는 것처럼 기호계의 영향력은 번드런 아이들의 정체성에서 확인할 수 있다. 크리스테바의 혁명적 주체란 기호

계의 유동적 희열이 엄격한 상징 질서의 경계를 뚫고 생성되는 주체를 의미하는 것으로, 포크너는 상징질서의 고정된 틀 속에 존재하는 캐시에게 이 유동성을 시험함으로써 말하는 주체의 혁명성을 이룩하고 있다. 캐시는 소설의 마지막에서 기호계의 맥박과 리듬을 상징계 속으로 풀어놓음으로써 마치 작가와 같은 위치에서 이 소설의 마지막 화자가 된다.

크리스테바는 한 인터뷰에서 모성이란 "자연과 문화, 충동과 상징적 질서를 잇는 교량"으로 "사회적 축(pivot of sociality)이며 그 안정성의 보장이고 위협"이라고 말하였다(Kurweil 297). 이 의심스러운 어머니의 정체성은 상징계의 질서와 체계 그리고 정체성을 무너뜨리는 막강한 힘을 가진 존재로 『내가 죽어 누워 있을 때』에서 재현되고 있다. 가부장적인 사회에서 주변인이 될 수밖에 없는 비천한 어머니의 이질적인 담론은 분열하는 모더니즘적 주체를 그린 포크너의 작품에서 핵심적이다. 주체와 언어의 불가분의 관계를 설명하는 이 말하는 주체의 정체성은 정형화된 체계를 가진 상징계적 언어 외에도 어머니의 몸과 관련된 기호계적 언어를 증명한다. 하지만 비록 포크너가 이 어머니의 전복적인 힘의 과시를 재현하였지만 단순히 기호계적 언어만을 우위에 두지 않는다. 즉 상징계의 말하는 주체는 자신의 몸의 충동을 자율적으로 통제, 수용함으로써 기호계나 상징계의 어느 양극단에 매몰되지 않으면서 예술적인 혁명의 의미화를 창출하는 주체가 되어야 할 것이다.

(동국대)

주제어

『내가 죽어 누워 있을 때』, 윌리엄 포크너, 줄리아 크리스테바, 비천한 어머니, 말하는 주체, 기호계

인용문헌

김욱동. 『윌리엄 포크너: 삶의 비극적 의미』. 서울: 서울대학교 출판부, 1999. Print.

Bleikasten, André. *The Most Splendid Failure: Faulkner's The Sound and the Fury*. Bloomington: Indiana UP, 1976. Print.

Bocking, Ineke. *Character and Personality in the Novels of William Faulkner: A Study in Psychostylistics*. New York: America UP, 1995. Print.

Clarke, Deborah. *Robbing the Mother: Women in Faulkner*. Jackson: Mississippi UP, 1994. Print.

Faulkner, William. *As I Lay Dying*. Seoul: Shinasa, 2002. Print.

Gault, Cinda. "The Two Addies: Maternity and Language in William Faulkner's *As I Lay Dying and Alice Munro's Lives of Girls and Women*." *American Review of Canadian Studies* 36. 3 (2006): 439-57. Print.

Hewson, Marc. ""My children were of me alone": Maternal influence in Faulkner's *As I Lay Dying*." *Mississippi Quarterly*. 53.4 (2000): 551-567. Print.

Kim, Yongsoo. "The Ethics of the Femininity in William Faulkner's *As I Lay Dying*." 『현대영미소설』9.2 (2002): 255-275. Print.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1980. Print.

_____. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller and Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1984. Print.

_____. *Tales of Love*. Trans. Roudiez, Leon D. Columbia UP, 1987. Print.

Kurweil, Edith. "An Interview with Julia Kristeva." *Partisan Review* 53.2 (1986): 216-29. Print.

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics*. New York: Routledge, 2002. Print.

Oliver, Kelly. *Reading Kristeva: unraveling the double-bind*. Bloomington: Indiana UP, 1993. Print.

Abstract

As I Lay Dying :
The Semiotic of an Abject Mother and a Speaking Subject

Choi, Hyun-Sook (Shinhan Univ.)

The purpose of this paper is to explore an abject mother and the interrelation between the semiotic and a speaking subject in William Faulkner's *As I Lay Dying*. William Faulkner centers dying(dead) Addie Bundren's monologue in the text. Her maternal authority, which embodies the semiotic, violates the border of the symbolic and disrupts the identity of a symbolic subject. As Addie's corpse breaks all of the boundaries and seriously has an effect on the Bundrens, the influence of the semiotic is found in the identity of her children and their use of poetic language. During the funeral the children underwent hardships by water, which this abject mother wields. Among the children Dewey Dell and Darl's monologues show the crisis of the eruption of the semiotic within a speaking subject. The self must give up their maternal body in order to enter the symbolic world, while Julia Kristeva claims the mother never be eliminated from the symbolic subject. In a case of Dewey Dell and Darl, their use of poetic language proves a threat of the semiotic.

Although Faulkner represents the subversive power of abject mother through Addie, he doesn't simply give the semiotic a priority over the symbolic, but emphasizes the balance of the two. According to Kristeva, the semiotic system that proves a speaking subject,

which has a creative power, ultimately leads to the signifying process of a subject. Therefore, Faulkner realizes the revolution of a poetic subject through Cash's transfiguration process; his reaction to the music mirrors well that he releases the pulse and rhythm of the semiotic into his rigid symbolic subject. A speaking subject should be the one who creates the signifying process of an artistic revolution controlling and accepting the impulse of the semiotic flexibly not being buried in the extremes of the semiotic or symbolic. In the end Cash replaces Darl as a speaker of the novel to place himself on the symbolic world.

Key Words

As I Lay Dying, William Faulkner, Julia Kristeva, abject mother, speaking subject, the semiotic

논문게재일

❍투고일: 2016년 4월 1일 ❍심사일: 2016년 4월 15일 ❍게재일: 2016년 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 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 1권은 3월 15일, 2권은 7월 15일, 그리고 3권은 11월 15일로 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
1권	3월 15일	3월 16일 ~ 31일	4월 10일	4월 15일
2권	7월 15일	7월 16일 ~ 31일	8월 10일	8월 15일
3권	11월 15일	11월 16일 ~ 30일	12월 10일	12월 15일

제3조 (학술지의 발간규정에 대한 심의 및 제/개정)

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

부 칙

본 규정은 2010년 8월 30일부터 시행한다.

본 규정은 2012년 12월 31일부터 시행한다.

본 규정은 2013년 10월 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 연구소이사회의 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 투고받아 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] 원고는 공정한 투고 시스템을 사용해 모집한다. 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 적

임자가 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) 학회게재 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) 논문형식, 9) 참고자료의 적합성, 10) 영문초록과 주제어가 적절한지 등과 같은 형식 평가를 중심으로 평가한다.

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

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

가) 게재 가 : 논문 심사 결과 편집위원(심사위원) 3인 중 2인 이상의 "게재 가" 판정이 나왔을 경우.

나) 게재 불가 : 논문 심사 결과 편집위원(심사위원) 3인 중 2인 이상의 "게재 불가" 판정이 나왔을 경우.

다) 수정 후 게재 : 사소한 문제점들이 있어 약간의 수정이 필요한 경우로서, 시사위원 3인 중 2인 이상이 "수정 후 게재" 혹은 그 보다 상위의 종합평가결과로 판정하는 경우.

라) 수정 후 재심사 : 크고 작은 문제점들이 많아 대폭적인 수정을 한 후에 재심사가 요구되는 경우로서, 심사위원 3인 중 2인 이상이 “수정 후 재심사” 혹은 그보다 하위의 종합평가 결과로 판정하는 경우.

(7) [심사 결정 및 보고] 편집위원장은 심사위원 3인의 논문심사 보고가 완료되면 편집위원회를 소집하여 심사보고서를 검토한 후 게재 여부를 최종 결정한다. 편집위원장은 해당 논문에 대한 편집위원회의 결정을 투고자에게 통지하며, 이때 심사위원 3인의 심사평 사본을 심사자 인적 사항을 삭제한 후 첨부한다.

(8) [논문 수정 및 재심사] 심사위원이 ‘수정 후 게재’ 또는 ‘수정 후 재심사’로 판정한 때는 수정해야 할 사항을 상세히 적어 논문 필자에게 즉시 통보하여, 빠른 시일 내에 수정 보완 혹은 재심을 위해 다시 제출하도록 한다. 재심사는 1차 심사 위원 1인이 참여하고 2인의 신규 심사위원을 위촉하여 진행한다. 재심사의 경우 심사위원 2인 이상이 ‘수정 후 재심’이나 ‘게재 불가’로 판정하면 그 논문은 해당 호에 게재할 수 없다.

(9) [심사결과 통보] 접수된 모든 논문은 연구소 일정에 따라 40일 이내에 필자에게 그 결과를 통보한다. 게재가 확정된 논문은 필자에게 유선이나 전자우편으로 게재 확정을 통보하고, 논문의 집필자가 학술지 발행 전에 〈논문 게재 예정 증명서〉 발급을 요청하면 편집위원장은 이 증명서를 발급한다. ‘게재 불가’로 판정된 논문은 집필자에게 〈게재 불가 통지서〉를 발송한다. ‘수정 후 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 접수

되면 편집위원회는 해당 심사위원에게 재심을 요청하고, 해당 심사위원은 5일 이내에 재심사 결과를 편집위원회에 통보한다. 단, '게재불가'로 판정된 논문은 투고자가 이의를 제기하는 경우 편집위원회 $\frac{2}{3}$ 이상의 동의를 얻는 논문에 한해 재심을 진행한다.

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

부 칙

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 휴메니티 이념: Translations를 중심으로

(2) 논문의 소제목
로마 숫자를 원칙으로 하고, 다음의 방법으로 표기한다.
- 서론부분: I. 서론 (영문논문의 경우, I. Introduction)
- 본론부분: II, III, IV. . . (구체적 소제목 명기는 저자의 필요에 따른다)
- 결론부분: V. 결론 (영문논문의 경우, V. Conclusion)

(3) 필자이름
- 논문 서두 우측 상단에 위치. 한글 성명을 쓴다.
  예 : 홍길동
- 논문 본문 마지막, 주제어 전에 소속 학교 명칭을 넣는다.
  예 : 동국대
- 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 160으

로 한다.

2. 한글 논문에서의 외국어 사용

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

3. 강조와 들여쓰기 (Indentation)

(1) 본문 중에서 강조하고자 하는 부분이 있을 때에는 방점 혹 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 비극 의 종말은 항상 삶의 가치를 더욱 확인시켜 준다”(55-56).

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

예: “역설적으로, 오닐의 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 띈 다음 괄호를 시작한다.

예: 길을 가다 영희를 만났다고 그가 말했다. (15)

(4) 인용문중 논문 필자의 첨삭

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

예: 길을 가다 . . . 만났다고 그가 말했다.

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

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

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

(5) 구두점과 인용문

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

예: 인호는 "영어," "불어"에 능통하다고 "철수가 주장했다."

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

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

6. 서지 사항

(1) 인용 문헌이라는 제목 하에 밝히되 모든 출전은 저자 항목, 서명 항목, 출판 배경 항목, 쪽수 항목 등의 순서로 적는다. 그리고 항목 내

의 세부 사항은 MLA 최신판의 규정을 따른다.

(2) 단 한국어로 번역된 외국 문헌을 명기할 경우 다음의 순서에 따른다.
- 저자 항목: 원저자의 한국어 발음 이름 중 성, 쉼표, 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: 윌리암스, 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 30일, 8월 31과 12월 31일 연 3회 발행하며, 한글논문은 앞부분에 외국어 논문은 뒷부분에 게재한다.
2. [원고 제출시한] 1권은 3월 15일, 2권은 7월 15일, 그리고 3권 11월 15일까지 편집위원장에게 투고 예정논문을 제출한다.
3. [논문의 내용] 투고 논문의 내용은 영어권의 인문, 철학, 문학, 번역, 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 서적이나 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 제4조 (원고 접수, 논문 심사, 사후 관리)에 의거하여 결정한다.
15. 편집위원회는 논문을 포함한 원고 필자에게 출판 최종 송고 이전에 논문 형식과 맞춤법에 대한 교정을 의뢰할 수 있고, 의뢰받은 논문의 경우 최종 교정 및 편집의 책임은 필자에게 있다.

원고작성 세부 지침

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

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

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

*논문의 시작 쪽에서는 머리말 감추기를 하시오.

접수 제 호
(심사) 호

수정·보완 의뢰서

심사 위원 ( )명의 심사와 편집위원회의 의결을 거쳐 회원님의 논문을 『영어권문화연구』 제 ( )호에 개재하기로 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 명학하게 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, 연구결과 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 전임연구원을 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 개회하며 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 이상이 경과한 연구부정행위는 심의하지 않음을 원칙으로 한다.
2. 5년 이상이 경과한 연구부정행위라 하더라도 그 대상자가 기존의 결과를 재인용하여 후속 연구의 기획 및 수행, 연구 결과의 보고 및 발표 등에 사용하였을 경우 혹은 사회적으로 연구소의

학술 연구 활동의 신뢰성에 심각한 위해를 가한 경우에는 이를 심의하여야 한다.

제11조(검증절차)

1. 연구부정행위를 인지하였거나 또는 제보가 접수되면 위원장은 즉시 위원회를 소집하여 심의를 개시하여야 한다.
2. 위원회는 사안이 접수된 날로부터 60일 이내에 심의 · 의결 · 결과조치 등을 완료하여야 한다. 단, 위원회가 조사기간 내에 조사를 완료할 수 없다고 판단할 경우, 위원장의 승인을 거쳐 30일 한도 내에서 기간을 연장할 수 있다.
3. 위원장은 심의대상이 된 행위에 대하여 연구윤리와 진실성 검증을 위해 조사위원회를 설치할 수 있다.
4. 위원회 혹은 조사위원회는 필요에 따라 제보자·피조사자·증인 및 참고인에 대하여 진술을 위한 출석을 요구할 수 있으며, 피조사자에게 자료의 제출을 요구할 수 있다. 이 경우 피조사자는 반드시 응하여야 한다. 단, 사정에 따라 위원장의 판단으로 인터넷이나 전화, 서면 등을 활용한 비대면 출석도 허용할 수 있다.
5. 위원회는 심의를 완료하기 전에 피조사자에게 연구 윤리 저촉 관련 내용을 통보하고 충분한 소명의 기회를 제공한다. 당사자가 이에 응하지 않을 경우에는 심의 내용에 대해 이의가 없는 것으로 간주한다.
6. 위원회는 심의 결과를 지체 없이 피조사자와 제보자에게 통보하여야 한다. 피조사자 또는 제보자는 심의 결과에 대해 불복할 경우 결과를 통보받은 날로부터 14일 이내에 위원회에 이유를 기재하여 서면으로 재심의를 요청할 수 있다.
7. 피조사자 또는 제보자의 재심의 요청이 없는 경우 위원장은 심의·의결 결과에 근거하여 조치를 취하며 조사위원회는 해산한다.

제12조(제보자와 피조사자의 권리보호)

1. 제보자의 신원 및 제보 내용에 관한 사항은 비공개를 원칙으로 한다.
2. 제보자는 위원회에 서면 또는 전자우편 등의 방법으로 제보할 수 있으며 실명으로 제보함을 원칙으로 한다.
3. 연구부정행위에 대한 제보와 문제 제기가 허위이며 피조사자에 대한 의도적인 명예 훼손이라 판단될 경우 향후 연구소 활동을 제한하는 등 허위 제보자에게 일정한 제재를 가하여야 한다.
4. 위원회는 연구부정행위 여부에 대한 검증이 완료될 때까지 피조사자의 명예나 권리가 침해되지 않도록 주의하여야 한다.
5. 연구소와 위원회는 조사나 검증 결과 연구 관련 부정행위가 일어나지 않은 것으로 판명되었을 경우 피조사자의 명예 회복을 위한 노력을 성실하게 수행하여야 한다.
6. 연구부정행위에 대한 조사 내용 등은 위원회에서 조사 결과에 대한 최종 심의를 완료하기 전까지 외부에 공개하여서는 안 된다.

제13조(조치) 연구윤리 위반에 대한 조치는 그 경중에 따라 다음 항목 중에서 취하며 하나 또는 몇 개의 항목을 중복하여 처분할 수 있다.

1. 해당 논문 혹은 연구결과물 게재 취소 및 연구소 홈페이지 서비스에서 해당 자료 삭제
2. 해당 지면을 통한 공개 사과
3. 논문 투고 금지
4. 연구소의 제반 간행물과 출판물 투고 및 연구소의 학술활동 참여 금지
5. 해당자의 회원자격 정지

제14조(후속조치)

1. 연구 윤리 위반에 대한 판정 및 조치가 확정되면 조속히 이를 제보자와 피조사자에게 문서로 통보한다.
2. 조치 후 그 결과는 인사비밀 문서화하여 연구소에 보존한다.
3. 필요한 경우 연구지원기관에 결과조치를 통보한다.

제4장 기타

제15조(행정사항)

1. 연구윤리 위반 사실이 인정된 경우, 논문 투고 및 심사 등에 사용하기 위하여 받은 제반 경비는 반환하지 않는다.
2. 이 규정에 명시되지 않은 사항은 연구윤리위원회에서 정한다.

부 칙

본 규정은 2010년 8월 30일부터 시행한다.
본 규정은 2012년 12월 18일부터 시행한다.
본 규정은 2013년 10월 31일부터 시행한다.

영어권문화연구 ***The Journal of English Cultural Studies***

2016년 4월 30일 / 30 April 2016
9권 1호 / Vol.9 No.1

발행인 한태식
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