

영어권문화연구

17권 1호, 2024년 4월

영어권문화연구소

Contents

ㅣ 고 강 일 ㅣ

*The Shape of Water*와 냉전의 퀴어한 타자들 5

ㅣ Kim, Jin-Kyung ㅣ

Exploring the Evolution of the Feminist narrative in *A Doll's House*
and *Barbie 2023*: A Speculative Realism Perspective 33

ㅣ 신 지 선 ㅣ

번역 은유의 재해석:
역사적 맥락에서 AI 시대 응용으로 61

ㅣ 윤소영 · 김혜경 ㅣ

공간과 언어로 나뉘는 미국 역사의 지울 수 없는 기억들:
영화 <그린 북>을 중심으로 81

ㅣ 최 진 범 ㅣ

*Sons and Lovers*에 나타난 육체성의 복원 109

ㅣ Ha, Yoojin ㅣ

Under a Stifling Sky: Samuel Beckett, Albert Camus and the
Existential Predicament of Absurd Man 141

Ⅱ 한 재 환 Ⅱ

초국가적 텍스트의 상호텍스트성:

『암흑의 핵심』, 『모든 것이 산산이 부서지다』, 『지옥의 묵시록』, 『동조자』를 중심으로 173

- 『영어권문화연구』 발간 규정 209
- 『영어권문화연구』 편집위원회 운영 및 심사 규정 211
- 『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준 216
- 『영어권문화연구』 투고 규정 223
- 『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령 224
- 원고작성 세부 지침 227
- 영어권문화연구소 연구윤리규정 230

The Shape of Water와 냉전의 귀여한 타자들

고강일*

I. 서론

이 글의 목적은 영화 <쉐이프 오브 워터>(The Shape of Water, 2017)가 재현하는 냉전 시대 미국의 사회적 풍경과 작품 속 귀어 정치학을 숙고하는 데 있다. 멕시코 출신인 기예르모 델 토로(Guillermo del Toro) 감독이 연출하여 2017년에 개봉한 이 영화는 제74회 베니스 국제 영화제 황금사자상, 제75회 골든 글로브 감독상 및 음악상, 제90회 아카데미 시상식에서 최우수 작품상·감독상·미술상·음악상을 석권하면서 평단의 압도적인 지지를 받은 수작이다. 영화의 제작과 개봉 시기가 도널드 트럼프(Donald Trump)의 대선 캠페인과 집권 시기와 겹치면서 <쉐이프 오브 워터>는 극우성향의 미국 우선주의를 표방하는 트럼피즘(Trumpism)에 대한 비판적 텍스트로 인식되기도 한다(Adji 60). 멕시코의 불법 이민자들을 막기 위한 거대한 벽을 국경선에 건설하겠다는 트럼프의 공약이 상기하듯, 트럼프 시대의 도래는 델 토로 같은 미국 내 이민자들에게는 재앙과도 같았다. <쉐이프 오브 워터>의 플롯이 함축하는 백인 우월주의나 여성 억압에 대한 문제의식은 2017년 전후 미국 사회의 정세와 그만큼 공명하

* 연세대학교 미래캠퍼스 부교수, KANGYL.KO@gmail.com

는 바가 뚜렷했다.

하지만 이 작품의 주된 속고의 대상은 1960년대 미국의 냉전 시기라 할 수 있다. 미국의 역사 소설을 분석하면서 브룩 토마스(Brook Thomas)는 텍스트의 “세 개의 역사적 순간들: 그것의 재현의 순간, 그것의 생산의 순간, 그리고 그것의 많은 수용의 순간들”(three historical moments: its moment of representation, its moment of production, and its many moments of reception)을 모두 주목해야 온당한 텍스트 해석을 할 수 있다고 지적한 바 있다(20). 2017년 전후, 트럼프 시대의 개막과 관련된 영화의 문제의식이 “생산의 순간”과 관련된다면, 본고에서 집중적으로 분석하려는 1960년대 냉전 시기의 미국의 사회상은 “재현의 순간”과 연관된다고 할 수 있다. 작품의 제작 시기와 맞물려, 〈쉐이프 오브 워터〉는 분명 멕시코 출신 감독의 세계관과 정세 인식이 깊게 배어 있다. 하지만 1960년대 냉전 시기 미국의 대외정책과 연동된 ‘아메리칸 드림’(American Dream)을 비롯한 지배담론에 대한 냉철한 고찰 역시 영화 전반에서 찾아볼 수 있다. 특히 영화는 1960년대 공산주의 세력에 대항한다는 명분으로 당대 미국의 주류 사회가 내부의 소수자들을 억압하는 양상을 효과적으로 재현한다. 본고는 이를 집중적으로 분석하면서, 작품 속 등장인물들의 행적이 함축하는 퀴어 정치학을 살펴보고자 한다.

우선 이 글은 1960년대 냉전 시기 외부의 적인 소련을 위시한 공산권 국가의 위협이 부각되면서, 미국 사회에서 국가안보와 ‘내부의 적’이 어떤 양상으로 변주되어 인식되었는지를 짚어본다. 〈쉐이프 오브 워터〉에서는 2차 대전 이후 미국의 경제 상황, 1960년대 냉전이 가속화되면서 변모한 젠더 규범, 성소수자 공동체의 발흥, 행정부의 대외정책 등이 맞물려 있는 당대 미국의 사회상이 캐릭터들의 행적에 적잖은 영향을 끼친다. 본고에서는 당대 미국 사회의 타자들인 성 소수자와 유색인종 등이 냉전의 시대상과 이데올로기의 영향으로 어떻게 ‘타자’화되고 급기야는 내부의 잠재적인 적대 세력으로 호명되었는지를 검토한다. 또한 이 같은 내부의 ‘불순’

한 세력을 제어하면서, 1960년대 미국의 지배 이념으로 제시된 중산층의 가치와 지향을 짚어보고자 한다.

글의 중반 이후부터는 <셰이프 오브 워터>의 플롯과 캐릭터들의 행적을 분석하면서, 작품이 1960년대 냉전시대 미국을 어떻게 비판적으로 조명하는지를 집중적으로 살펴본다. 당시 지배 계급을 상징하는 인물이 추구하는 가치와 세계관 속에 응축된 냉전적 사고를 떠받치는 인종화된(racialized) 이성애규범성(heteronormativity)을 추적하고, 그것이 작품 속 타자들을 억압하는 과정에서 어떻게 발현하는지를 고찰할 것이다. 1960년대 미국의 미디어나 주류 사회에서 전방위적으로 표방하던 ‘아메리칸 드림’이나 중산층의 가치가 기실 냉전이라는 역사적 맥락과 긴밀하게 맞물려 있는 바, 델 토로의 영상 텍스트는 이를 예리하게 포착하고 있다. 본고에서는 특히 영화가 묘사하는 냉전 이데올로기와 이성애규범성의 공모를 주의 깊게 살펴본다. 또한 작품 속에서 주류 사회의 억압에 대하여 소수자들이 ‘퀴어’한 연대를 통해 어떻게 저항하고 있는지도 검토한다. 장애인, 성 소수자, 흑인 여성 캐릭터 등과 비인간 생명체가 상호 협력하고 제휴하는 모습을 통해 냉전 이데올로기에 균열을 내는 양상을 숙고할 것이다. 영화에서 주류 이념에 반하는 캐릭터들은 이른바 ‘정상 가족’에 속하지 않는다는 공통점을 갖고 있다. 이들은 당대 미국 사회 중산층의 모범적 덕목으로 제시되었던 핵가족(nuclear family)의 일원이 아니다. 중산층의 젠더 규범이나 재생산, 부의 축적과는 거리가 먼 ‘퀴어’한 인물들이다.¹⁾ 이 글에서는 작품 속 소수자들의 삶의 양태와 그들이 도모하는 퀴어한 연대도 고찰할 것이다. 결국 본고의 목적은 <셰이프 오브 워터>가 함축하는 퀴어 정치학을 집중적으로 조명하는 데 있는 셈이다.

1) 이 글에서는 데이비드 할페린(David Halperin)의 논의를 원용하여, “퀴어”를 이성애규범적인 핵가족을 기반으로 하는 “정상적인”(normal) 성적 실천과 연계되는 가치와 제도에 저항하는 이념과 행동으로 정의하고자 한다(62).

II. 1960년대 냉전 시대 미국의 사회상

작품이 재현하는 1960년대 냉전 시대 미국의 사회상은 제2차 세계 대전과 직접적인 관련이 있다. 2차 대전은 1960년대 미국의 경제 부흥을 촉발하고, 대내외적으로 냉전의 이데올로기가 확립되는 데 지대한 영향을 끼친다. 전쟁이 한창일 때, 다수의 미국의 청년들은 전장에서 혹은 군수 공장 등에서 활약했다. 미국의 생산인구가 사실상의 완전 고용을 누리며 급여 이외에 시간 외 근무수당 등을 챙길 수 있었고, 이로 인해 전쟁 기간 동안 미국의 노동자들은 약 400억 달러에 이르는 저축을 할 수 있게 된다(Lee 154). 참혹한 전쟁으로 유럽의 주요 국가들이나 소련의 영토가 상당 부분 파괴되었지만 본토를 안전하게 지킨 미국은 풍부한 자원과 노동력으로 2차 대전 직후에는 세계 제조업 생산의 절반 이상을 차지하는 등 역사상 유례없는 경제호황을 누리게 된다.

또 하나 특기할 것은 전후, 미국의 산업구조가 소비자 중심으로 변모했다는 점이다. 2차 대전동안 폭발적으로 늘어난 개인 저축과 경제 규모는 전쟁으로 인해 억눌렸던 소비 욕구와 맞물리면서, 전후 소비재에 대한 강력한 수요를 창출한다. 파병되었던 군인들이 귀국하여 가정을 형성하고, 출생률은 높아졌으며, 주택, 교육, 가전제품 등을 아우르는 미국 내수 시장이 기하급수적으로 성장한다. 자동차, 냉장고, 토스터기, 텔레비전, 진공청소기 같은 상품에 대한 수요가 증가하고, 이에 대한 대량생산을 축으로 하는 경제 구조가 심화된다(Lee 155). 1950-60년대 미국의 경제는 투자가 아니라 소비가 경제 성장의 원동력이었던 셈이다. 이 같은 전후의 경제적 변형은 노동자 계급의 수입을 증대시키며 미국 사회의 중산층이 확대되는 결과를 낳았다. 1945년과 1960년 사이에 미국의 노동자들의 실질 소득은 약 30퍼센트나 증가하였다(Lee 154). 중산층이 소유하는 자동차 수가 늘어나고 먼 거리의 이동이 자유롭게 되면서 1960년대 미국 내 교외 인구는 전체 인구의 1/3까지 육박하게 된다. 이 시기의 미국 사회에서

는 중산층의 교외의 ‘안락’한 집이 ‘아메리칸 드림’의 기표로 본격적으로 유통되기도 한다(Edelman 153).

미국의 1960년대는 경제 호황의 시대인 동시에 냉전이 가속화되는 시기이기도 했다. 한국 전쟁 이후 소련과 공산주의 세력은 미국의 가장 큰 적으로 인식되었다. 하지만 소련이 1948년에 원자폭탄 실험을 성공시키면서, 미소간의 핵 군비 경쟁(nuclear arms race)이 본격화되자, 냉전은 “봉쇄 전쟁”(war of containment)의 형태를 띠게 된다(Lee 157). 따라서 소련이나 공산 세력의 확산을 방지하려는 노력이 최우선적으로 미국 사회 내에서 경주된다. 미국 주류 사회나 중산층의 이념에 반하는 움직임은 국가안보에 해를 입히는 것으로 간주되었고, 이 같은 억압적 사회 분위기는 1950년대 매카시즘(McCarthyism)의 광풍으로 표출되었다. 성 소수자들 역시 미국의 질서를 위협하는 해로운 존재로 인식된다. 일례로 드와이트 D. 아이젠하워(Dwight David Eisenhower) 대통령은 국가안보에 위해가 되는 세력들을 제거한다는 명분으로, 1953년에 행정명령 10460호를 통해 연방 정부 내의 성 소수자들을 대량 해고한다. 사실, 1950-60년대 미국에서 성 소수자 집단이 주류 사회의 견제를 받을 만큼 성장한 연유에는 2차 대전이 자리잡고 있다. 전쟁 당시 미국의 많은 남성들이 유럽의 전장 등으로 파병되고, 여성들은 군수공장 등에서 역할을 하게 된다. 부모와 친지들과 떨어져 살면서 이들은 이성 혹은 동성 간의 교제나 섹스에 있어 좀 더 자유로운 태도를 갖게 된다. 전후에는 미 전역의 대도시를 중심으로 게이/레즈비언 공동체가 건설되고 이들이 주도하는 하위 문화가 생성되기도 한다. 유례없는 경제 호황에 힘입어 동서부 해안가의 대도시에서 성 소수자들은 급여나 개인 사업 등을 통해 재산을 축적하고, 여가와 소비생활을 즐기면서 미국 자본주의 고도화에 일익을 담당하기도 한다(Valocchi 8).

하지만 공산주의 세력을 ‘봉쇄’하고 내부결속을 강조하는 사회 분위기가 확산되면서 미국 전역에서는 가부장적인 젠더 규범의 복원이 강조된다. 특히 소련의 핵무기에 대한 위협이 이념적으로 증폭되면서, 가부장적

인 “핵가족”(nuclear family)이 핵전쟁의 위협 속에서도 미국적 삶의 방식을 수호할 수 있는 사회의 기본 형태로 부상한다(May 102-4). 1940년대에서 1960년대에 이르기까지 탈코트 파슨(Talcott Parson)을 비롯한 미국의 저명한 사회학자들은 젠더를 기준으로 한 노동 분업과 함께, 중산층의 가족 형태가 핵전쟁으로 인해 국가 기구가 기능을 못할 때 미국을 보존할 수 있는 가장 ‘자연스러운’ 사회적 단위라 주장한다. 원자폭탄의 시대에 “핵가족을 재생산”(reproducing the nuclear family) 하는 것이 미국의 “생존”(survival)에 핵심이라는 인식이 주류사회를 통해 확산된다(Lee 161). 또한 전후 경제 호황기에 자동차나 가전제품 같은 소비재를 대량 소비할 수 있는 주체로서도 핵가족의 효용성이 강조된다(Lee 155). 냉전과 경제 호황의 시대적 상황이 전통적인 젠더 규범을 중심으로 한 가부장적인 핵가족을 ‘아메리카 드림’을 실현할 수 있는 매개로 요구했던 것이다. 냉전 시대 미국의 민족 담론 역시 이성애규범성에 의존하고 있었던 셈이다.

이 같은 맥락에서 공산주의자들뿐만 아니라 성 소수자들이 1950년대 이후 매카시즘의 피해자가 된 것은 자연스러운 귀결이었다. 성 소수자들이 냉전시대 미국 국가 안보의 위협으로 인식된 양상은 1964년 10월 7일, 당시 린든 존슨(Lyndon Johnson) 대통령의 비서실장이었던 월터 켄킨스(Walter Jenkins)이 체포된 사건에서 단적으로 드러난다. 그날 켄킨스는 백악관에서 두 블록 떨어진 YMCA 지하 화장실에서 헝가리 태생의 한 남성과 “외설적인 제스처”(indecent gestures)를 한 행위로 경찰에게 체포된다(Humphreys 19). 사건은 그해 11월 미국 대선에 영향을 끼칠만큼 정치적 스캔들로 비화되는데, 이는 켄킨슨이 행정부 고위직에 있었다는 사실에만 관련되지 않는다. 당시에는 소련과의 핵전쟁의 위협이 상존했고, 켄킨슨은 백악관 비서실장으로서 국가안전보장회의(National Security Council)와 원자력 위원회(Atomic Energy Commission)의 일급비밀문서들을 열람할 수 있었다(Edelman 148). 냉전과 맞물리며, 켄킨슨의 일탈이 갖는 정치적 의미는 당시 유명 저널리스트였던 아서 크록(Arthur

Krock)이 〈뉴욕 타임즈〉(*New York Times*)에 기고했던 칼럼에 잘 드러난다. 크록은 열흘 전에 있었던 젠킨스의 ‘불미스러운’ 체포를 지칭하며 1964년 10월 17일자 칼럼에서 다음과 같이 말한다.

... 국가 안보의 가장 비밀스러운 작전들에 접근할 수 있는 한 정부 관리가 ... 종종 간첩들에 의해 안보 기밀을 누설하게끔 하는 협박의 대상이 되기 쉬운 불행한 이들 중 한명이라는 사실에 대해 미국인들이 아무런 불안도 느끼지 않는다면 이는 무책임한 일이다. (Edelman 149 재인용)

... it would be irresponsible if the American people felt no anxiety over the fact ... that a Government official to whom the most secret operations of national security were accessible ... is among those unfortunates who are most readily subject to the blackmail by which security secrets are often obtained by enemy agents.

이 글에서 크록은 ‘게이’라는 성적 지향을 은폐하고 살아가던 젠킨슨이 비밀스러운 사생활로 인해 협박에 취약하다는 전제를 하고 있다. 그러면 서 백악관 비서실장으로서 젠킨슨이 간첩에게 기밀을 누출할 우려가 있는 존재라는 점을 시사한다. 당대 크록과 같은 미국의 “반공주의 십자군들”(anticommunist crusaders)은 동성애자들이 “성적인 유혹과 정치적 유혹”(sexual and political seduction) 모두에 취약하다는 점을 부각시켰다(Edelman 161). 젠킨슨 같은 성 소수자들은 국가 안보의 해가 되는 존재였던 셈이다. 크록의 칼럼이 게재되기 하루 전에 〈타임즈〉(*Times*) 런던 지부의 한 기자는 젠킨슨 사건을 언급하며, 미국에서 동성애와 ‘성적인 일탈’들이 국가 안보에 위협이 되고 있다고 지적한다. 그는 미국에서 “도착과 반역은 동의어다”(perversion is synonymous with treason)라고 부연하면서(Edelman 148 재인용), 냉전의 정치적 이념이 이성애규범성과 어떻게 공모하는지를 집약적으로 표현한다. 결국 뉴욕 타임즈와 타임즈의 기사들은 모두 “동성애를 공산주의와 융합한 냉전적 수사”(the Cold War

rhetoric that conflated homosexuality with Communism)를 구사하고 있던 셈이다(Edelman 157).²⁾

이 같은 역사적 맥락에서 핵가족이 미국적 삶의 방식으로 부상한 연유를 쉽게 파악할 수 있다. 소비재의 대량 소비를 가능케 하는 경제 단위로서의 필요와 함께, 공산주의와 연관되어 내부의 적으로 인식된 성 소수자들의 '위협'에 저항할 수 있는 사회적 단위로서 핵가족은 미 전역에 광범위하게 인식되었던 것이다. 동시에 핵가족을 이룬 중산층의 가치가 미국의 이념으로서 부각되었다. 전후 경제 부흥기 중산층이 추구하던 자유시장에 대한 믿음, 자본주의적 경쟁에 의한 부의 축적의 물신화, 합리적 사고의 중요성 등이 강조되면서 미국 사회의 구조적인 불평등이나 부조리보다는 각자의 노력이 중시되었고, 인종이나 계급 갈등 같은 사회문제는 개인 간의 문제로 치환되었다. "아메리칸 드림" 역시 근면과 "개인적인 노력"(individual endeavor)으로 인해 계층상승이 가능하다는 서사로서, 냉전 시대 미국의 주류사회의 요구와 공명하는 바가 있었다(Winn 2). 따라서 핵가족을 축으로 한 미국적 삶의 방식과 자유시장 경쟁 체제에서 개인의 노력과 합리성을 중시하는 아메리칸 드림의 강령에 반하는 이들은 냉전시대 미국의 적으로 여겨졌다. 1960년대 미국은 "냉전적 리버럴리즘"(Cold War Liberalism)을 바탕으로 내부의 이질적인 세력들을 타자화했다(Lee 10). <쉐이프 오브 워터>는 이들 '냉전의 타자들'의 귀여한 속성에 관한 이야기이다.

2) 젠킨스의 체포사건은 사건 당일부터 11월 미국 대통령 선거일까지 미국 내 언론의 가장 큰 화젯거리가 된다. 10월 14일에 젠킨슨이 사직하자 존슨 대통령은 FBI 등에 철저한 수사를 지시하고, 10월 22일 수사 당국은 100페이지가 넘는 보고서를 공개한다. 보고서는 젠킨슨이 기밀을 누설한 적이 없다고 명시한다(Edelman 149).

Ⅲ. 스트릭랜드와 냉전적 리버럴리즘

영화는 1962년 미국 볼티모어를 주된 배경으로 한다. 1957년 10월 4일 소련은 스푸트니크 1호를 성공적으로 발사하면서, 인류 최초로 인공위성의 지구 궤도 진입에 성공한다. 이에 전국가적인 충격을 받은 미국은 1958년 NASA(National Aeronautics and Space Administration)를 설립하여, 냉전의 전선을 우주로 확장하며 본격적인 우주 경쟁(Space Race)에 돌입한다. <쉐이프 오브 워터>에서 중요 사건의 배경이 되는 공간은 볼티모어의 오컴 항공우주연구센터(Occam Aerospace Research Center)인데, 이곳은 바로 NASA에 해당되는 기관이라 할 수 있다. 작품 속에서 오컴 연구센터에 근무하던 스트릭랜드(Strickland)는 라틴 아메리카의 한 강에서 인간과 유사한 형태를 갖고 있는 양서류 생명체를 납치해 온다. 그는 육지와 물속에서 모두 호흡이 가능한 이 생명체를 연구하여 소련과의 우주 경쟁에서 미국이 우위에 설 수 있는 기술을 확보할 수 있다고 믿는다. 그는 생명체를 수조 속에 가둬두고, 때로는 전기 몽둥이로 고문하면서 목표한 바를 이루려고 한다. 중국에는 이 생명체를 해부하여 물과 육지에서 모두 호흡이 가능한 비밀을 캐내려고 한다. 생명체를 잡아 온 순간부터 스트릭랜드는 그를 “자산”(asset)이라 부르면서, 철저히 도구화한다. 반면 오컴 센터에서 야간 청소부로 일하던 고아 여성 엘라이사(Elisa)는 생명체와 사랑에 빠지고, 스트릭랜드가 해부하기 전에 그를 구출하려고 한다. 그녀는 동료 청소부인 흑인 여성 젤다(Zelda)와 이웃인 게이 미술가 자일스(Giles), 소련 스파이 호프스테틀러(Hoffsteler) 등과 협력하여 생명체를 아마존의 강으로 돌려보내려고 한다. <쉐이프 오브 워터>는 이 같은 갈등 구조를 주된 줄거리로 삼고 있다.

작품이 보여주는 이 같은 대립이 흥미로운 것은 앞서 언급한 1960년대 미국의 냉전 이데올로기와 연관된다. 특히 스트릭랜드의 캐릭터와 행적은 당대 미국의 주류 사회가 표방하던 가치와 이념을 집약해서 보여준다.

영화 속에서 그는 한국 전쟁 참전 경험이 있는 현역 군인으로서 공산주의를 혐오하며, 소련과의 우주 경쟁에서 승리하기 위해 수단과 방법을 가리지 않는다. 아마존의 강에서 물리력을 써서 데려온 생명체를 전기 곤봉으로 고문하고, 급기야는 해부할 계획을 세우면서 전혀 거리낌이 없다. 냉전적인 세계관을 체화하고 있는 스트릭랜드는 1960년대 미국 중산층의 삶의 방식과 가치관을 그대로 재현하고 있기도 한다. 우선 그는 볼티모어의 교외에 개인 주택에서 금발의 아내와 자녀 둘을 두고 있는 전형적인 핵가족의 가장으로 등장한다. 영화는 그가 오감 연구센터와 교외의 집 사이를 출퇴근하는데 필요한 신형 캐딜락을 구입하는 장면도 비중있게 묘사한다. 이 모두가 당대 중산층의 삶의 양태를 압축적으로 보여주는 수사적 장치라 할 만하다.

사실 2차 대전 후 냉전 시대의 미국에서 교외의 삶이 ‘아메리칸 드림’의 상징처럼 인식된 것은 당시 국제 정세와 깊은 연관이 있다. 전후 냉전이 가속화되면서, 국제 분쟁에서 미국의 군사적 개입이 상수가 되고, 이에 따라 미국은 유럽이나 아시아의 적대적인 세력으로부터 자유로울 수 있는 “지정학적인 특권”(geopolitical privilege)을 상실하게 된다(Edelman 157). 원자 폭탄의 개발과 미사일 기술의 발달은 냉전 시대의 미국이 전통적인 고립주의 노선을 폐기하고, 미국인들에게는 적의 군사적 위협의 상존 속에서 살아갈 수밖에 없다는 숙명을 안겨다 주었다. 이 같은 정세 속에서, 대도시의 ‘각박’한 환경과 유리되어 개인의 사생활을 보호해 주는 교외의 ‘안락’한 삶은 냉전의 ‘위험한’ 국제 정세를 망각할 수 있는 공간으로 인식된다(Edelman 157). 다시 말해 <슈이프 오브 워터>의 스트릭랜드 같은 인물이 구가하는 삶의 양태가 ‘아메리칸 드림’의 전형이 된 것이다. 도심의 직장에서 일을 하고, 자동차로 교외의 개인 주택까지 출퇴근을 하는 미국 중산층의 이미지는 이처럼 냉전의 시대적 상황과 직결된다. 영화에서 스트릭랜드 가정의 모습과 자동차 구입 장면을 상세하게 보여주는 것은 냉전의 상징적 인물의 삶을 사실적으로 보여주기 위해 면밀하게 기획된 것

이라 할 것이다. 스트릭랜드와 아내의 관계도 흥미롭다. 그녀는 집에서도 힐을 신고 단정한 옷차림으로 아이들을 돌보고 스트릭랜드에게 헌신적인 모습을 보여준다. 전업주부로서 그녀가 관리하고 있는 집안은 먼지 한 톨 없이 쾌적하다. 영화에서 이 부부의 관계를 가장 극적으로 보여주는 대목은 두 사람의 정사 장면이다. 여기서 스트릭랜드는 아내와 관계를 맺으면서 그녀의 입을 틀어막고 아무 소리도 내지 말 것을 요구한다. 상호 소통이나 교감 대신 일방적인 지시와 욕구의 만족을 함축하는 이 장면은 스트릭랜드에게 아내가 의미하는 바를 잘 드러낸다. 그에게 아내는 가부장으로서의 자신의 욕망과 필요를 충족시키는 존재에 불과한 것이다. 극단적인 젠더 규범과 가부장적인 질서를 단적으로 보여주는 영화의 정사씬은 냉전시대의 핵가족의 이면을 관객들에게 다시 한 번 일깨우고 있다.

또한 스트릭랜드는 자유나 공정 경쟁을 강조하는 냉전 시대의 미국의 리버럴리즘이 사실상 백인 남성 중산층의 인종주의적 편견을 반영하고 있음을 보여준다. 영화 초반에 그는 켈다에게 백인 남성인 자신이 흑인 여성보다 훨씬 신과 유사하게 생겼다고 조롱하듯이 얘기한다. 그리고 아마존에서 납치해 온 생명체가 연구소에서 사라진 후, 그를 추적하는 와중에 노먼 빈센트 펠(Norman Vincent Peale) 목사의 베스트셀러인 『긍정적 사고의 힘』(*The Power of Positive Thinking*, 1952)을 탐독한다. 이 책은 ‘신이 자신과 함께 있으니 두려울 게 없다는 다짐을 하루에 열 번 반복하면서 자신감을 가져라’라는 등의 실용적인 조언들을 주요 내용으로 하는데, 출판 이후 수백만 권이 전 세계적으로 판매된다. 그는 책을 읽으면서, 자신을 닮은 신이 아마존 생명체를 되찾게 해줄 것이라는 자기 암시를 하고 있다고 볼 수 있다. 스트릭랜드가 갖고 있는 신의 외양에 관한 믿음과 위기에 빠졌을 때 읽는 책은 그의 인종주의적인 신념을 단적으로 보여준다. 이는 그가 아마존의 원주민들을 묘사할 때도 잘 드러난다. 스트릭랜드는 상관인 호이트(Hoyt) 장군에게 다음과 같이 말한다: “아마존의 원주민들은 그것[수중 생명체]을 숭배합니다. ... 장군님 그들은 원시인들입니다.

그들은 강으로 꽃들, 과일 따위를 공물로 바쳐요. 활과 화살로 석유시추를 방해하기도 하고요”(The natives in the Amazon worshipped it. ... They were primitives, sir. Tossed offerings into the water—flowers, fruit, crap like that. Tried to stop the oil drill with bows and arrows). 여기서 스트릭랜드는 비서구 문화에 대한 무지와 독단을 드러낸다. 그는 수중 생명체를 신으로 숭배하는 원주민들의 믿음을 원시적이고 전근대적인 행위라 비하하고, 아마존의 자원 착취를 당연시한다. 백인 남성이 유색 인종보다 신의 모습을 더 닮아있고, 서구에 의한 비서구의 착취를 근대/비근대의 프레임으로 당연시하는 스트릭랜드의 인식은 냉전 시기 미국의 인종화된 리버럴리즘에 바탕한다. 1950—60년대 리버럴리즘은 “과학과 진보에 대한 보편주의적인 주장들”(universalist claims on science and progress)을 기반으로 한 미국 냉전체제의 “헤게모니적 이데올로기”(hegemonic ideology)였다(Lee 159). 서구의 가치를 보편성으로 치환한 미국의 리버럴리즘은 사실 19세기 유럽의 제국주의를 이데올로기적으로 정당화했던 “역사주의”(historicism)와 밀접한 연관이 있다. 인도 출신의 사학자인 디페시 차크라바르티(Dipesh Chakrabarty)에 따르면, 역사주의는 “모든 연구대상은 그것이 실존하는 동안 통일적인 것으로 간주되며, 세속적이고 역사적인 시간의 발전 과정을 통해 충만하게 표현된다고 인식되는 역사에 관한 사유 방식”(a mode of thinking about history in which one assumed that any object under investigation retained a unity of conception throughout its existence and attained full expression through a process of development in secular, historical time)을 뜻한다(xiv). 역사주의는 보편적인 가치를 지닌다고 가정되는 서구적인 “근대성이나 자본주의를 단순히 글로벌한 것이 아니라 한 장소(유럽)에서 발원하여 점차 그 장소 외부로 확산되고 시간이 경과함에 따라 글로벌하게 된 어떤 것으로 인식되도록”(what made modernity or capitalism look not simply global but rather as something that became global over time,

by originating in one place (Europe) and then spreading outside it) 한다(Chakrabarty 7). 이 같은 세계관의 틀에서 유럽을 비롯한 서구는 ‘보편적인’ 근대성의 표상으로 제시되고, 비서구에게는 당위적인 동일시의 대상으로 존재하게 된다. 냉전 시대 미국의 비백인들을 비롯한 사회적 소수자들은 바로 “근대성의 보편적인 요구들”(universal demands of modernity)에 복무하기를 강요받았다(Lee 158). 그리고 그 근대성의 대표적인 하위 개념 중 하나가 리버럴리즘이다(Chakrabarty xiv). 아마존의 수중 생명체, 원주민들, 젤다 같은 타자를 대하는 스트릭랜드의 태도는 바로 냉전시대 미국의 인종주의적이고 제국주의적인 리버럴리즘을 적확하게 반영하고 있다.³⁾ 그에게 백인 남성인 자신의 가치관과 삶의 방식은 ‘타자’들이 모방해야 할 대상이 되어야 한다.

IV. 냉전의 타자들

〈쉐이프 오브 워터〉에서 스트릭랜드가 표방하는 냉전의 이념과 중산층의 삶의 방식과 대척점에서 있는 인물이 바로 주인공 엘라이사 에스포지토(Elisa Esposito)이다. 작품에서 그녀는 1층에 영화관이 있는 낡은 건물의 비좁은 아파트에 혼자 살면서, 야간에 오캄 센터의 청소부로 일하는 캐릭터로 나온다. “에스포지토”는 이탈리아 성(surname)의 하나로서, “외부에 두어진”(placed outside) 혹은 “노출된”(exposed) 등과 같은 용어에서 파생되었다(Wilde et al. 1530). 작품의 내레이터(narrator)이자 엘라이사의 이웃인 자일스는 그녀가 어렸을 때 강에서 발견된 고아라고 말한다. 그녀는 목에 비늘 모양의 상처를 갖고 있으며, 말을 하지 못하여 수화를 통

3) 엘리자베스 J 가렐스(Elizabeth Jane Garrels)는 〈쉐이프 오브 워터〉의 제작 및 개봉시기를 고려했을 때, 스트릭랜드의 인종주의적 태도는 트럼프 집권의 부당함을 지적하기 위한 영화적 장치라고 주장하기도 한다(17).

해 타인들과 소통한다. 작품에서는 목의 상처와 그녀의 장애의 인과관계에 대한 직접적인 설명이 나오지는 않는다. 엘라이사의 성, 출생배경, 직업, 계급, 장애 등은 그녀가 스트릭랜드가 대표하는 1960년대 미국 중산층의 삶의 양태와는 사뭇 다른 캐릭터임을 시사한다.

우선 영화 초반부에 엘라이사의 일과를 소개하는 장면에서 그녀의 귀여움은 명시적으로 표출된다. 그녀는 매일 아침 욕조에서 자위행위를 한다. 물론 작품 중반에 수중 생명체와 사랑에 빠지면서 자위는 중단되지만, 영화는 그전까지 엘라이사가 욕조에서 자위행위를 하는 것을 그녀 삶의 중요한 한 부분으로 묘사한다. 주지하듯이, 자위는 서구의 역사에서 지극히 부정적인 행위로 인식되어 왔다. 이미 창세기(Genesis)에서부터 암시되는 오난(Onan)의 행적에 대한 묘사에서 드러나듯, 자위행위가 신체와 영혼을 훼손하는 행위라는 평가는 서구의 역사에서 매우 오래되었다(Chow and Bushman 109). 모든 성적 쾌락은 출산을 전제로 해야 한다는 이성애규범성의 바깥에 존재하는 자위는 윤리적으로 옳지 못한 행위라는 인식도 오랜 기간 서구에서 존재해왔다. 1960년대 경제 호황기에 출산율이 폭등하던 미국에서도 사정은 다르지 않았던 바, 하루를 욕조에서의 자위행위로 시작하는 엘라이사는 모습은 분명 파격적이고 도발적인 영화적 설정이라 할 수 있다. 델 토로는 스트릭랜드가 재현하던 당대 미국 중산층의 삶의 양태와 대비되는 인물로 엘라이사를 제시하고, 이를 작품 초반부터 노골적으로 밝히고 있는 것이다.

엘라이사와 수중 생명체의 로맨스도 물론 귀여하다. 어느 날 평소처럼 야간에 오کم 기지 곳곳을 청소하고 있던 그녀는 스트릭랜드가 아마존에서 납치해 온 생명체를 목격한다. 우연히 생명체를 보자마자 호감을 느낀 엘라이사는 감시의 눈을 피해, 생명체에게 달걀을 주거나 때로는 음악을 들려주면서 친밀한 관계를 맺게 된다. 수중 생명체에게 수화를 가르쳐주기도 하면서 둘은 서로와 소통하는 법을 배우게 된다. 급기야 엘라이사와 생명체는 상대에게 사랑을 느끼면서 ‘금지’된 로맨스를 이어가게 된다. 그

녀는 스트릭랜드가 수중 생명체를 해부하기로 결정했다는 사실을 알게 되자, 이웃인 자일스와 동료 젤다 등의 도움을 받아 그를 오컴 센터에서 빼와 자신의 집에 보호하기도 한다. 옥조의 물이 넘쳐 화장실 천장까지 달는 비현실적인 장면에서 엘라이사는 생명체와 성행위를 하기도 한다. 그리고 직장에서 만난 젤다에게 생명체의 페니스를 짓궂은 표정으로 묘사 하면서 새로운 사랑에 행복감을 표시하기도 한다.

엘라이사와 생명체의 로맨스는 인간과 비인간의 로맨스라는 점에서 단연코 귀여하다. 물론 방금 언급했듯이, 수중 생명체는 인간의 남성에게 해당하는 성기를 지녔기 때문에 둘의 로맨스는 이성애라 할만하다. 하지만 둘의 관계는 후손의 생산과는 전혀 무관하게, 쾌락과 공감 자체를 위해 행해진다. 이성애규범성이 요구하는 출산과 핵가족의 구성 같은 관습과 규범의 굴레로부터 철저히 자유롭다. 작품 초반부에 묘사된 엘라이사의 자위 행위와 유사하게, 그녀와 수중 생명체의 관계는 로맨스와 쾌락 추구 그 자체에 목적을 둔다. 옥조에 물이 넘쳐 급기야는 아래층에까지 물방울이 떨어지는 장면에서 서로를 포옹하고 있는 둘의 모습은 스트릭랜드와 아내의 정사친과 극명하게 대비된다. 전자에서 엘라이사와 생명체는 서 있는 자세로 상대의 호흡과 체온을 느낀다. 둘 다 일반적인 인간의 언어로 소통하지 못하기 때문에, 서로의 감정을 충만히 느끼기 위해서 상대를 강렬하게 응시하거나 포옹한다. 작품에서 둘의 로맨스를 표현하는 카메라는 엘라이사와 생명체를 항상 함께 담아낸다. 반면 스트릭랜드와 아내의 섹스 장면은 주로 스트릭랜드의 얼굴과 그의 등 부위를 집중적으로 부각한다. 누워있는 아내 위에서 성행위를 하면서 그는 심지어 아내에게 아무 소리를 내지 말라며 입을 틀어막기도 한다. 쌍방향 소통이 부재한 이 장면은 크게 두 가지로 해석될 수 있다. 출산을 위해 수행되는 기계적인 성행위, 혹은 일방적으로 남성의 쾌락을 위해 여성을 대상화하고 있는 대목이라고 해석할 수 있는 것이다. 전자 후자 모두 쾌락 자체를 추구하면서 상호 평등한 관계를 유지하는 엘라이사와 비인간 생명체의 귀여한 관계와는

거리가 멀다. 〈쉐이프 오브 워터〉는 스트릭랜드와 엘라이사의 행적과 둘이 각자의 성적 파트너와 맺는 관계를 비교하면서 1960년대 미국 중산층의 가치와 삶의 양태를 비판하고 있다.

엘라이사가 수중 생명체를 구출하기 위해 협력하는 인물들과 맺는 관계도 같은 맥락에서 매우 흥미롭다. 앞서 잠시 언급했듯이, 그녀는 생명체를 해부하려는 스트릭랜드의 계획을 사전에 알게 되고, 이를 저지하기 위해 이웃이자 친구인 자일스에게 도움을 요청한다. 자일스는 처음에는 거부하지만, 자신의 성적 지향으로 인한 차별을 당하자 엘라이사를 돕기로 한다. 자일스는 동성애자로서 볼티모어 시내 카페에서 일하고 있는 백인 남성에게 호감을 갖고 있었다. 엘라이사를 대동하고 그를 보기 위해 카페에 가서 맛있는 케이크를 같이 먹기도 한다. 엘라이사가 수중 생명체를 구출하기 위해 도움을 요청할 때도 자일스는 그 남성을 보기 위해 치장을 하고 외출을 하고 있었다. 카페의 남성도 자신과 같은 게이라고 착각한 자일스는 카페에서 그의 손을 쓰다듬는다. 하지만 그 남성은 기겁을 하면서 거부 의사를 분명히 하고, 바로 연이어서 카페에 들어오던 흑인 커플을 매몰차게 내쫓는다. 그 카페는 백인 고객들만 응대하는 곳이었던 것이다. 이를 지켜 본 자일스는 극심한 좌절과 실망감을 느끼면서 카페를 나간다. 그 후, 집으로 돌아와 엘라이사에게 수중 생명체를 오컴 센터에서 구출하는데 자기도 돕겠다고 얘기한다.

자일스가 엘라이사의 요청을 수락하는 과정은 다분히 상징적이다. 처음에 그는 수중 생명체를 “그것”(thing)과 “흉물”(freak)로 지칭하며 신변의 위험을 감수하면서 어항 속 물고기를 다 살릴 수는 없는 노릇이라 말하면서, 엘라이사의 청을 거절한다. 하지만 카페의 백인 남성이 게이인 자신과 흑인 커플을 모욕하자, 윤리적 각성을 일으키며 엘라이사를 돕기로 한다. 카페에서 백인 남성이 자일스와 흑인 커플을 연이어서 차별하는 장면은 1960년대 미국 사회의 억압적 분위기를 단적으로 보여준다 할 수 있다. 영화 초반부, 자일스의 텔레비전에서 민권운동에 관한 뉴스 보도가 나오

는 대목이 시사하듯, 1960년대 미국 사회는 백인 주류 사회에 대한 유색인종들의 항의가 빗발치던 시기였다. 또한 스톤월 항쟁(Stonewall riots)이 1969년에 발생한 데서 알 수 있듯이, 1960년대 미국은 게이 해방운동(gay liberation)의 문화적 토대와 이념적 기초가 형성된 시기이기도 하다(D'Emilio 471). 2차 대전 이후의 경제 부흥은 미국 내 성적 소수자들이 동서부의 해안 대도시를 중심으로 퀴어 하위문화를 구축할 수 있는 물질적 바탕을 제공해 주었다. 그 같은 시대적 상황을 고려했을 때, 카페에서 인종적·성적 타자가 백인 남성에게 부당한 대우를 받는 장면과 자일스의 윤리적 각성을 연이어서 연출한 델 토로의 의도는 비교적 분명해진다. 그는 이 장면들을 통해 1960년대 냉전 시대의 미국의 타자들과 그들의 연대를 보여주고자 한 것이다. 이는 엘라이사와 자일스의 구출 작전에 엘라이사의 직장 동료인 흑인 여성 켈다가 합류한 것에도 더욱 극명하게 드러난다.

작품 중반부, 이 세 명이 오컴 센터에서 위험을 무릅쓰고 생명체를 빼내려할 때 또 다른 결정적인 역할을 하는 캐릭터가 바로 호프스테틀러이다. 그는 소련의 스파이인데, 오컴 센터에는 과학자로 잠입해 활동하고 있었다. 우주 경쟁에서 소련을 제압하기 위해 스트릭랜드가 생명체를 아마존에서 납치해 왔을 때, 그는 이 사실을 미국 내 소련의 상급자에게 보고한다. 그리고 스트릭랜드가 생명체를 해부해서 우주 경쟁에서 미국의 기술적 우위를 안겨다 줄 과학적 사실을 발견하기 전에 생명체를 폭파시켜 죽이라는 명령을 하달 받는다. 하지만 호프스테틀러는 스트릭랜드의 전기 고문에 신음하는 생명체의 고통에 공감하고, 그를 제거하라는 상부 지시를 탐탁지 않게 생각한다. 엘라이사와 생명체가 몰래 소통하는 과정을 묵인하기도 하는 그는 급기야는 엘라이사, 자일스, 그리고 켈다를 도와 생명체를 오컴 센터에서 엘라이사의 작은 아파트로 옮기는 데 결정적인 역할을 한다. 그 과정에서 그는 오컴 센터의 경비병에게 물리적 폭력을 가하는 위험까지 감수한다. 엘라이사와 사랑에 빠진 생명체를 구하는 과정에 백인 게이 남성 자일스, 흑인 여성 켈다, 그리고 소련의 스파이까지 조력한

셈이다. 결국 <쉐이프 오브 워터>는 냉전시기 미국의 ‘타자’들의 연대를 명확하게 형상화하고 있다고 볼 수 있다. 전술했듯이, 1950-60년대 이후 미국의 주류사회는 소련을 위시한 공산권이라는 외부의 적에 맞서 내부 결속을 다지는데 전력했다. 소련의 원자폭탄 실험 이후 냉전의 주된 전선 중 하나는 미국 내의 ‘타자’들을 통제하고 억압하는 지점에 형성되었다. 특히, 미국 내 공산주의자, 과격한 흑인 민권 운동가들, 그리고 동성애자들이 주된 감시와 경원의 대상이었다(Lee 146). 델 토로의 영화에서 엘라이사를 돕는 자일스, 젤다, 그리고 호프스테틀러는 이 같은 냉전의 타자들의 연대를 적확하게 보여주고 있다.

한 가지 흥미로운 점은 이 타자들이 1960년대 냉전 시대 미국에서 모두 귀여한 삶의 형태를 영위하고 있다는 것이다. 우선 주인공 엘라이사는 작품 초반에 ‘비생산적인’ 방법으로 성적 쾌락을 추구하는 장면이 부각된다. 앞서 언급했듯이 그녀는 매일 아침 자위를 통해 성적 만족을 얻는다. 그리고 비인간 수중 생명체와 관계를 맺는데, 이 역시 이성애규범성과는 거리가 멀다. 출산과 무관한 성적 행위를 한다는 점에서 자위와 생명체와의 성행위는 모두 귀여하다. 자일스는 게이로서 역시 혼자 살면서 그림을 팔면서 생계를 유지한다. 그리고 젤다는 흑인 남편이 있지만 자식은 없는 것으로 영화 속에서 연출된다. 호프스테틀러 역시 미국에 한 대학에서 박사학위를 취득할 만큼 미국에 오래 거주하고 있는 캐릭터이지만 그 역시 혼자 살면서 핵가족과는 거리가 있는 삶의 형태를 영위한다. 젠더 연구가인 헨리 애비러브(Henry Abelove)는 헨리 데이비드 소로우(Henry David Thoreau)의 『월든』(*Walden*, 1854)을 고찰하면서 결혼 제도나 핵가족과 같이 “백인 부르주아 가족”(white bourgeois family)의 담론 외부에 있는 삶을 소로우가 실천하고 있다고 주장한다. 애비러브는 이 같은 맥락에서 『월든』의 출판을 미국에서의 “최초의 퀴어 액션”(the first queer action)이라 단언하다(21). <쉐이프 오브 워터>에서 1960년대 미국 중산층의 화신인 스트릭랜드에 대항하여, 수중 생명체를 구하기 위해 연대한 엘라이사, 자일스, 젤

다, 그리고 호프스테틀러가 구현하는 생의 양태는 같은 맥락에서 귀여하다. 그들은 특히 냉전시대 ‘미국적’ 삶의 방식과 가치를 보존하는 최후의 단위로 여겨졌던 핵가족과는 전혀 무관한 행적을 보여준다. <웨이프 오브 워터>는 냉전의 타자들의 귀여한 삶을 재현하고 있다.

여기서 또 하나 숙고해야 할 것은 그들이 보호하려고 했던 수중 생명체가 의미하는 바이다. 앞서 스트릭랜드가 생명체를 숭배하는 아마존의 원주민들을 비웃으며, 그들을 서구의 석유 시추를 방해하는 장본인이라고 지목한다고 언급했었다. 이는 로빈 머레이(Robin Murray) 등이 지적한 것처럼, 생명체의 납치가 본질적으로 환경과 자원에 대한 착취와 유관하다는 점을 보여준다(Murray and Heumann 195). 다시 말해, 수중 생명체와 자연(자원)이 아마존 원주민들의 존중과 보호의 대상이라는 점에서 생명체가 자연을 상징한다는 것이 머레이 등의 요지이다. 그렇다면 스트릭랜드와 엘라이사를 위시한 냉전의 타자들이 대립하는 지점이 재차 부각된다고 할 수 있다. 스트릭랜드가 거주하는 볼티모어의 교외 같은 지역은 “여성들의 무보수 노동”(women's unpaid labor)과 자동차 같은 “재생 불가능한 연료 집약적인”(nonrenewable fuel-intensive) 교통수단에 의존한다(Sturgeon 107). 작품의 초중반부에 그가 사는 교외의 집은 잔디가 깔린 단독 주택으로 1960년대 미국의 전형적인 중산층의 가정으로 그려진다. 어린 아들과 딸은 차를 타고 귀가한 스트릭랜드를 따뜻하게 맞이하고, 우아한 옷과 힐까지 신은 아내 역시 맛있는 오믈렛을 만들었다며 그를 환영한다. 카메라가 비치는 스트릭랜드의 집 내부는 먼지 하나 없이 청결하며, 아이들 역시 말끔하고 단정한 옷차림을 하고 있다. 스트릭랜드 아내의 ‘헌신적인’ 가사 노동의 흔적을 엿볼 수 있는 대목이다. 또한 작품에서 스트릭랜드는 신형 캐딜락을 구매하여 직장과 교외의 집을 오간다. 냉전시대 그 같은 자동차를 만드는 물질과 휘발유 같은 연료는 상당 부분이 수중 생명체의 고향인 라틴 아메리카 부근에서 추출되었다(Adamson 606). 결국 수중 생명체에 가해진 폭력과 착취는 스트릭랜드 같은 1960년대 냉

전 시기 미국 중산층의 ‘윤택한’ 라이프스타일을 유지하는 것과 유관하다는 점을 영화는 암시하고 있는 셈이다. 이 점에서 동시대 미국 주류 사회에서 경원과 박해의 대상이었던 동성애자를 비롯한 사회적 소수자들과 생명체의 공통점이 부각된다. 둘 다 당대 미국 중산층의 차별과 폭력의 피해자였던 것이다. 여기서 <웨이프 오브 워터>는 “퀴어 생태학”(queer ecology)의 문제의식을 상기시킨다. “자연에 대한 지배”(domination of nature)와 “퀴어에 대한 억압”(oppression of queers) 사이의 유착과 관련성을 고찰하려는 담론인 퀴어 생태학은 환경 파괴와 이성애규범성의 공모관계를 규명하는 데 효과적인 사유의 틀을 제공해왔다(Mortimer-Sandilands and Erickson 29). 주지하듯이, 서구의 역사에서 이성을 통한 번식이 생명의 영속성을 담보한다는 인식이 지배적이었다. 퀴어한 섹슈얼리티나 삶의 형태는 이 같은 관점에서 자연의 질서를 거스르는 중대한 일탈로 간주되었고, 이는 퀴어들에 대한 차별을 정당화하는 이념적 기제로 활용되었다. 하지만 영화 속 스트릭랜드의 소비 양태와 생활 방식이 시사하듯이, 1960년대 미국의 중산층 가정의 교외의 생활은 자연 파괴와 착취에 의존한다. 당대 미국의 중산층 이성애 핵가족의 풍요롭고 편리한 삶의 방식과 소비 생활은 철저히 반자연적이다. 스트릭랜드는 영화 속 자연의 기표라 할 수 있는 수중 생명체를 억압하고 핍박함으로써, 이를 상징적으로 드러낸다. 반면 작품 속 타자들인 엘라이사나 자일스 같은 인물들은 목숨을 걸고 수중 생명체(자연)를 보호하고자 한다. 그들은 오컴 센터에서 유혈 충돌을 불사하면서 생명체를 구해내고, 끝내 그를 볼티모어 부근의 운하에까지 데려가 고향인 아마존으로 귀환시키려고 필사적으로 노력한다. <웨이프 오브 워터>는 이처럼 ‘자연’의 이름으로 이성애규범적인 관행과 제도를 정당화한 문화적 담론에 균열을 내고 있다. 퀴어가 자연의 섭리에 반한다는 이성애규범성의 이념이 허물어지는 셈이다. 델 토로의 영화는 퀴어 생태학의 문제의식과 여러모로 공명하는 바가 크다.

V. 결론

이제까지 살펴보았듯이, 〈웨이프 오브 워터〉는 1960년대 미국의 냉전 시대를 비판적으로 조명하면서 퀴어한 타자들의 연대를 재현하는 영상 텍스트라 할 수 있다. 당대 백인 중산층이 표상하는 ‘미국적’ 삶의 모순과 파괴적 속성을 숙고하면서, 장애 여성과 비인간 생명체의 퀴어한 로맨스와 사회적 소수자들의 제휴와 저항을 효과적으로 보여주는 영화라 할 만하다. 이 작품의 또 다른 미덕은 장애와 퀴어한 섹슈얼리티를 부정적으로 유비시키는 할리우드의 오래된 관습을 타파하고 있다는 점이다. 냉전 이후 오늘날까지도 미국 사회에 완고하게 존재하면서, 대부분의 할리우드 영화에서 반복되고 있는 이 같은 편견을 〈웨이프 오브 워터〉가 어떻게 교란하고 있는지를 간략하게 검토하면서 이 글을 마무리하고자 한다.

제70회 아카데미 영화제에서 잭 니콜슨(Jack Nicholson)과 헬렌 헌트(Helen Hunt)에게 남우 주연상과 여우 주연상을 안겨다 준 〈이보다 더 좋을 수 없다〉(*As Good as It Gets*, 1997)를 분석하면서, 로버트 맥루어(Robert McRuer)는 이 영화가 “동성애혐오”(homophobia와 “비장애중심주의”(ableism)의 오래된 공모를 무비판적으로 재현하고 있다고 지적한다(95). 남성 주인공(잭 니콜슨 역)이 여성 주인공(헬렌 헌트 역)과 사랑에 빠져 연인이 되면서 그가 앓고 있던 강박장애(obsessive-compulsive disorder)가 자연스럽게 치유되는 결말과 강도에게 공격을 당해 우울증을 겪는 게이 캐릭터의 병치를 통해 영화가 퀴어한 섹슈얼리티와 장애에 대한 오래된 편견을 재생산하고 있다고 부연한다(95). 비장애와 이성애, 장애와 퀴어를 유비시키는 관습적 재현은 최근의 많은 할리우드 작품에서도 여전히 답습되고 있다.⁴⁾

4) 대표적인 예로, 패티 젠킨스(Patty Jenkins)이 연출하여 2017년에 개봉한 영화 〈원더우먼〉(*Wonder Woman*)을 거론할 수 있다. 페미니즘이나 퀴어 정치학의 측면에서 진보적 메시지를 발신하는 이 영화에서조차도 원더우먼은 남성 캐릭터와의 이성애적 로맨스를 통해 인식론적 각성과 초인적인 힘을 얻게 된다.

반면 〈쉐이프 오브 워터〉의 결말부는 이 같은 할리우드의 문제적인 문법을 명시적으로 거부한다. 마지막 장면에서 생명체는 스트릭랜드의 총에 맞아 죽은 엘라이사를 안고 볼티모어 인근의 강으로 뛰어든다. 그때 감미로운 음악이 흘러나오고, 생명체는 엘라이사에게 키스를 한다. 곧이어, 엘라이사의 목의 상처는 호흡하는 아가미로 바뀌며 그녀는 다시 살아난다. 동시에 자일스의 목소리로 나오는 나레이션은 두 존재를 축복한다. 영화 속 내내 말을 하지 못하는 이유로 암시된 그녀 목의 상처가 비인간 생명체와의 로맨스를 통해 새로운 생명의 표상으로 바뀐다. 영화는 이 지점에서 엘라이사가 종(species)을 횡단하는 존재라는 점을 함축하며 끝난다. 단순히 그녀의 장애가 ‘치유’되는 점을 부각해서 비장애(ability)의 판타지를 보여주는 대신, 상처가 살아 숨 쉬는 아가미로 변모하는 장면을 통해 장애와 비장애의 이분법도 타파하고 있다. 결국 영화는 장애와 귀어, 비장애와 이성애를 연관시키는 이성애규범성의 문화 담론을 교란하고 있는 셈이다. 냉전 시대의 귀어한 타자들의 연대를 조명하는 〈쉐이프 오브 워터〉의 문제의식은 이 대목에서 다시 한 번 확인된다.

(연세대 미래캠퍼스)

■ 주제어

〈쉐이프 오브 워터〉, 핵가족, 냉전적 리버럴리즘, 중산층, 귀어, 이성애규범성

■ 인용문헌

- Abelove, Henry. "From Thoreau to Queer Politics." *The Yale Journal of Criticism* 6.2 (1993): 17-27.
- Adamson, Joni. "People of the Water: El Río, The Shape of Water, and the Rights of Nature." *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. 27.3 (2020): 596-612.
- Adji, Natasia. "Falling for the Amphibian Man: Fantasy, Otherness, and Auteurism in del Toro's *The Shape of Water*." *AFOR Journal of Media Communication and Film* 6.1 (2019): 51-64.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. New Jersey: Princeton UP, 2000.
- Chow, Jeremy, and Brandi Bushman. "Hydro-eroticism." *English Language Notes*. 57.1 (2019): 96-115.
- D'Emilio, John. "Capitalism and Gay Identity." *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove, Michele Aina Barale, and David M. Halperin. New York: Routledge, 1993. 467-478.
- Edelman, Lee. *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York: Routledge, 1994.
- Garrels, Elizabeth Jane. "Guillermo del Toro's *The Shape of Water* (2017): Trump Era Update of Cold War *Creature from the Black Lagoon* (1954) and Civil War Reckoning *El laberinto del Fauno* (2006)." *Periferica: A Journal of Social, Cultural and Literary History* 1.1 (2019): 11-35.
- Halperin, David M., *Saint=Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford: Oxford UP, 1995.

- Humphreys, Laud. *Tearoom Trade: Impersonal Sex in Public Places*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1964.
- Lee, Robert G. *Oriental: Asian Americans in Popular Culture*. Philadelphia: Temple UP, 1999.
- Mcruer, Robert. "As Good As It Gets: Queer Theory and Critical Disability." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 9.1 (2003): 79-105.
- May, Elaine Tyler. *Homeward Bound: American Families In The Cold War Era*. New York: Basic Books, 1988.
- Mortimer-Sandilands, Catriona, and Bruce Erickson. "Introduction: A Genealogy of Queer Ecologies." *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*. Eds. Catriona Mortimer-Sandilands and Bruce Erickson. Bloomington: Indiana UP, 2010. 1-47.
- Murray, Robin L., and Joseph K. Heumann. "The Shape of Water and Post-pastoral Ecohorror." *Fear and Nature: Ecohorror Studies in the Anthropocene*. Eds. Christy Tidwell and Carter Soles. University Park: Penn State UP, 2021. 195-214.
- Sturgeon, Noel. "Penguin Family Values: The Nature of Planetary Environmental Reproductive Justice." *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*. Eds. Catriona Mortimer-Sandilands and Bruce Erickson. Bloomington: Indiana UP, 2010. 102-132.
- The Shape of Water*, Dir. Guillermo del Toro. 20th Century Fox, 2018. DVD.
- Thomas, Brook. *Civil Myths: A Law-and-Literature Approach to Citizenship*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2007.
- Valocchi, Stephen. *Capitalisms and Gay Identities*. New York: Routledge, 2020.

- *The Shape of Water*와 냉전의 퀴어한 타자들 | 고강일

Wilde, Alison, Gill Crawshaw, and Alison Sheldon. "Talking about *The Shape of Water*: Three Women Dip Their Toes In." *Disability & Society* 33.3 (2018): 1-5.

Winn, J. Emmett. *The American Dream and Contemporary Hollywood Cinema*. New York: Continuum, 2007.

■ Abstract

The Shape of Water and the Cold War's Queer Others

Ko, KangYI

(Yonsei University Mirae Campus)

This essay explores the 90th Academy Award for Best Picture winner *The Shape of Water* (2017), which portrays the unique romance between mute cleaner Elisa Esposito and a mysterious amphibian creature kidnapped from South America in the 1962 Baltimore. This essay first examines contemporary American society in which the nuclear family was perceived as the basic social unit through which American nation could survive in the Cold War's nuclear race. I also consider how the nuclear family was understood to be the inevitable social unit of consumption for durable consumer goods that drove economic growth in the United States.

The second half of my paper addresses how *The Shape of Water* represents the way in which the Cold War liberalism served to establish the hegemony of contemporary middle class and marginalize social minorities in the 1960s American society. Employing the notion of queer as a challenge to heteronormative institutions and practices, I consider the way in which the film's minority characters represent queer alliance against racist heteronormative discourse that Colonel

Strickland embodies. This paper also examines how the film challenges the dominant cultural politics in which ability and heterosexuality as social norms are bound intrinsically. In doing so, this paper concludes that *The Shape of Water* is a story of the Cold War's queer others.

■ Key words

The Shape of Water, nuclear family, the Cold War liberalism, middle class, queer, heteronormativity

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 2월 25일 ○심사일: 2024년 4월 9일 ○게재일: 2024년 4월 12일

Exploring the Evolution of the Feminist narrative in *A Doll's House* and *Barbie 2023** : A Speculative Realism Perspective

Kim, Jin-Kyung*

I. Introduction

Long before Barbie, the concept of a doll symbolizing women within a patriarchal social framework made a striking entrance through Henrik Ibsen's 1879 masterpiece, *A Doll's House*. Nora, a middle-class housewife, defied conventions by leaving her husband's home, boldly stating that she had merely played the role of a doll all her life—first controlled by her father and then by her husband after marriage. Ibsen's narrative culminated in Nora's awakening from the slumber of her doll-like existence within a patriarchal system. Nora's audacious final choice reverberated as radical, as she abandoned her prescribed roles as a wife and mother—roles that had long been ingrained as essential societal duties and positions for women. While not initially conceived as a feminist manifesto, Ibsen's portrayal of

* The original title is simply Barbie, but to specify the exact film by Greta Gerwig, it is referred to as Barbie 2023.

** Lecturer at Kyung Hee University, Millhouse@hanmail.net

Nora ignited the concept of female agency, casting new light on women's empowerment.

Seen from the case of Nora, the symbolism of a doll has historically served to portray the marginalized agency of women within the grip of patriarchal masculine dominance. However, a tangible plastic creation named Barbie emerged, ushering in a new dimension of femininity laden with social and theoretical significance. Initially introduced as a plaything for girls, Barbie swiftly transcended her intended purpose, giving rise to the pervasive Barbie phenomenon—or syndrome—across global landscapes. While the American company, Mattel initially positioned Barbie as a mere toy, a profound realization soon took hold: Barbie had transformed into a conduit through which girls envisioned their future selves. Barbie's physical characteristics, the societal functions, and the professional endeavors outlined by Mattel emerged as coveted ideals for young girls. This symbiosis, wherein societal norms inform the creation of dolls, which in turn forge new societal norms, constitutes a multifaceted interplay.

Barbie swiftly outgrew her role as a toy for girls, commanding the attention of both progressive feminists and traditionalists, who recognized the profound influence she wielded, crystallizing into an iconic embodiment of female identity. As a prominent cultural artifact birthed by Mattel, Barbie has not only become synonymous with dolls but has also paved the way for a generic category of similar dolls in other countries, each echoing Barbie's archetype. This trajectory raises a pivotal inquiry: Does Barbie's presence meaningfully enhance the portrayal of women within the societal framework, or does it inadvertently serve as a capitalist ruse, commodifying the image of

- Exploring the Evolution of the Feminist narrative in *A Doll's House* and *Barbie 2023*
| Kim, Jin-Kyung

independent women to fuel consumerism?

Barbie and Nora share a central convergence – both exerted substantial influence within a socio-historical framework with the image of dollness, resonating with real individuals. These two fictitious embodiments, one a commoditized creation and the other a dramaturgical persona, evolved into emblematic representations that heralded a groundbreaking portrayal of women's autonomy and empowerment. Nora and Barbie, both iconic figures, embark on a journey of transformation that moves beyond their original roles as mere representations of women, evolving into symbols that challenge established norms around feminine identities. Nora's confinement within her nineteenth-century domestic realm, ruled by patriarchal conventions in Nora Land, mirrors her desire to break free into reality. Meanwhile, Barbie, residing in the realm of endless possibilities known as Barbie Land, presents a social landscape devoid of male competition. Despite their fictional status within fantasy realms, their predicaments mirror the struggles of real women in the real world. Their evocative impact upon arrival stems from a shared yearning among ordinary women for liberation, prompting defiance against societal constraints that curtail self-expression. This journey also entails a shift towards innovative thinking, as they seek not only to escape, but also to redefine their roles.

The roots of feminism and the feminist movement can be traced back to a visionary aspiration for a world where women are no longer confined to defining their existence solely in relation to men. Barbie, initially void of a predefined role as a wife or mother, and Nora, who dauntlessly departs from her role as a spouse and mother, both

embody a novel female archetype that vehemently rejects the conventional notion of women as domestic angels. When women renounce this angelic construct shaped by male perspectives, it inevitably raises the question of their forthcoming identities. Might they be labeled as deviant for defying the ethical and moral expectations imposed by a male-centric society? This query has persisted and been deliberated under the banner of the ‘women’s question’ since the eighteenth century. Mary Wollstonecraft, through “A Vindication of the Rights of Woman” (1792), and John Stuart Mill, with his essay “The Subjection of Women” (1869), vigorously advocated for women’s rights within the framework of Enlightenment ideals encompassing equality and freedom. The ‘women’s question’ emerged as a product of the Enlightenment’s pursuit, evolving into an enduring subject of discourse within social, political, and theoretical spheres.

Both Barbie and Nora unwittingly embody the enduring impact of historical advancements in the socio-political standing of women. Perceptions surrounding Nora and Barbie become fluid as the evolution of feminism as both a theoretical concept and a societal movement unfolds. As cultural symbols, their representations must mirror a novel reality, necessitating a fresh ontological and epistemological approach to comprehend the perpetually shifting dynamics of the social milieu. Since the onset of the twentieth century, an array of distinct feminist branches has surfaced, including ecofeminism¹⁾, materialist (Marxist) feminism, postfeminism²⁾, and

1) Ecofeminism was coined by French feminist Françoise d’Eaubonne in 1974 “to call attention to women’s potential to bring about an ecological revolution” (Warren 2000, 21). According to Karen Warren, all ecofeminists agree that “there are connections between females and nature, but there are

- Exploring the Evolution of the Feminist narrative in *A Doll's House* and *Barbie 2023*
| Kim, Jin-Kyung

xenofeminism.³⁾ Although these branches offer diverse perspectives, none seems to fully capture the myriad experiences and voices of women across different contexts.

This paper recognizes the diverse complexities within women's experiences and embarks on a novel quest to shed light on alternative perspectives. Inspired by the burgeoning philosophical movement of Speculative Realism, it aims to explore the fundamental issues surrounding women and feminism through the metaphor of a doll. While the feminist lens remains crucial to this discourse, the integration of Speculative Realist ideas offers renewed and innovative insights, prompting a reevaluation of established concepts.

Drawing on the metaphor of a doll, this study will examine Nora and Barbie through the lens of Speculative Realism with two main objectives. The first goal is to explore how the concept and physical representation of a doll reflect the lived realities of women, as epitomized by Nora and Barbie. The second objective is to consider the concept of 'the real' as expanded by Speculative Realism. The value of Speculative Realism lies in its approach to reality as existing independently of human thought. It challenges us to broaden our

disagreements regarding what kind of connections there are and whether these connections are advantageous to further the cause of feminism or detrimental to it" (Chan Kit-sze Amy 17).

- 2) "The term 'postfeminism' itself originated from within the media in the early 1980s, and has always tended to be used in this context as indicative of joyous liberation from the ideological shackles of a hopelessly outdated feminist movement" (Gamble 36).
- 3) "Xenofeminism is gender abolitionist in the sense that it rejects the validity of any social order anchored in identities as a basis of oppression, and in the sense that we embrace sexuate diversity beyond any binary" (Hester 30).

understanding of reality to include not only human experiences but also entities beyond human perception. Through this lens, imaginative constructs like Nora and Barbie are afforded the same level of significance as the real women.

This paper will embark on a contemplative exploration through the lens of Speculative Realism to pave the way for a novel trajectory in feminism and its associated paradigms by juxtaposing metaphorical Nora's dollhouse with Barbie's doll-world.

II. Realism to know the Real: Speculative Realism

The influence drawn from speculative realists ushers in a fresh dimension for feminism, akin to its impact on various ideologies, discourses, and philosophies. It extends its scope by introducing a realm beyond human cognition—expanding into the realms of outer time and space. Speculative Realism fundamentally posits an equal ontological status for both imaginary and physical objects. Its inception can be traced back to a pivotal one-day workshop held at Goldsmiths College in London on April 27, 2007. This event bore the name ‘Speculative Realism,’ marking the birth of a transformative intellectual movement. Within this burgeoning movement, four influential thinkers—Ray Brassier, Graham Harman, Quentin Meillassoux, and Iain Hamilton Grant—each contributed their unique perspectives to forge a novel framework for understanding the relationship between humanity and the world. These emerging thinkers cast doubt upon a central tenet of the European philosophical tradition,

- Exploring the Evolution of the Feminist narrative in *A Doll's House* and *Barbie 2023*
| Kim, Jin-Kyung

challenging the entrenched notion that the world's existence is contingent upon human perception, as expounded by Kantian principles. The school of German Idealism had long held that reality is shaped solely by human cognition, rendering it subservient to human consciousness and language. In direct contrast, speculative realists reject this premise, asserting that the world possesses inherent existence independent of human presence. Their inaugural conference in 2007 served as a platform for speculative realists to explore and discuss a diverse range of research endeavors, all aimed at upholding the autonomy of reality. Subsequently, this school of thinkers has diligently pursued avenues to substantiate the existence of a 'Great Outdoors' that exists beyond the confines of human thought.

Speculative realists raise questions about the role of the subject 'I' as occupying the central position in perceiving the world. They reject the way of perceiving and defining the world by the correlation between human thought and being. They call this correlationism which has no concern about the real outside human thought. In his book, *Nihil Unbound* (2007), Ray Brassier argued that to perceive the world through the lens of the human thought is "pathetic twinge of human self-esteem," and "there is a mind-independent reality, which despite the presumptions of human narcissism, is indifferent to our existence and oblivious to the values and meanings which we would drape over it in order to make it more hospitable" (Brassier xi). Quentin Meillassoux makes a similar observation about the significance of the human subject saying that "The world can do without humanity" (Meillassoux 138). Their stance toward the notion of the human subject is grounded on their belief that human

understanding of the world cannot provide objective truth, and the world has been and can continue to exist without any human in it. Meillassoux and Brassier endorse scientific logic of thinking in their philosophy to evade the correlation between being and human thought. Their ideas are valuable as a new approach because they reveal the problem of correlationism, a term which Meillassoux coined to describe the philosophical tendency to perceive the world only through human faculties and mind.

Speculative Realism contends that the human mind cannot fully grasp or perceive all aspects of reality; therefore, it is imperative to seek a new method to attain the objective reality untainted by human thought. In pursuit of this, Brassier finds scientific methods beneficial because facts can be substantiated through logic and experimentation. Brassier writes that “the scientific image is not to be construed in terms of a conflict between naive common sense and sophisticated theoretical reason” (Brassier 3). On the other hand, Meillassoux expresses less confidence in the scientific approach to thinking, arguing that objective experimental facts also undergo human interpretation in the production of a scientific image. Meillassoux believes that observations could be influenced by the relationship between the observer and the observed. To circumvent any subjective involvement of human thought in the world's perception, he placed his faith in mathematics. In *After Finitude* (2006), Meillassoux posits, “The mathematizable properties of the object are exempt from the constraint of such a relation, and that they are effectively in the object in the way in which I conceive them, whether I am in relation with this object or not” (Meillassoux 3). What Meillassoux intends to assert is

- Exploring the Evolution of the Feminist narrative in *A Doll's House* and *Barbie 2023*
| Kim, Jin-Kyung

that a mathematical axiom, such as a triangle having three angles and three sides, is incontrovertible. To eschew any subjective influence of human thought, he places his trust in mathematical logic, considering it to embody objective truth unaffected by human consciousness or linguistic representation.

Meillassoux's philosophy is innovative in that he uses mathematics to argue that our world is a plenum of pure chaos, where what is ultimately real is the hyper-chaos of an unending game of probabilities. It is analogous to the act of tossing a coin, which has two possible outcomes: heads or tails. Yet, we cannot know which outcome will prevail in any given toss. Meillassoux postulates that, similarly, reality operates within the domain of contingency. It is like throwing a multifaceted die: we can predict probabilities, but we have no power to determine the exact result. One might then question how, despite the contingent nature of events, non-chaotic forms appear to persist. Here, Graham Harman's Object-Oriented Ontology offers an explanation. Harman argues that every object possesses two qualities: a phenomenal aspect, which is accessible to human senses, and a noumenal aspect that exists in and of itself. Harman refers to it as the real quality of an object, stating, "the reality of things is always withdrawn or veiled rather than directly accessible, and therefore any attempt to grasp that reality through direct and literal language will inevitably misfire" (Harman 38). Every object in the world is withdrawn from one another, meaning that it is impossible to fully know or understand any other object.

Inspired by the principles of Speculative Realism, Katherine Behar critically examines the role of human subjects in her work

Objected-Oriented Feminism (2016). “While we often consider rational, disinterested objectivity to be a hallmark of humanist subjects, it in fact emerges at the moment when creative individual subjects disseminate into networks of things” (Behar 13). Behar paid attention to speculative realists' approach to procure objectivity of realities of things and used them to dispute phallogocentric construction of the image of women. Behar summarizes what is Object-Oriented Feminism, seemingly coined from Harman's Object-Oriented Ontology.

Object-Oriented Feminism seizes on Speculative Realism's non-anthropocentric conception of the world as a pluralist population of objects, in which humans are objects no more privileged than any other. This provides that a welcome respite from theories of subjecthood that, many feminist philosophers point out, are fundamentally dependent on the logic of phallogocentrism. (Behar 5)

As a feminist scholar, Behar pays attention to the notion of objects in Speculative Realism to question the efficacy of the human subject in feminism studies. This development serves as an alternative to the traditional individualistic perspectives, which are primarily founded on the phallogocentric tradition. Behar's involvement with Speculative Realism is deeply rooted in socio-political concerns. As a result, her interpretation of Speculative Realism does not completely conform to all the propositions put forth by its proponents. Nonetheless, she skillfully incorporates this innovative philosophical approach to extend the scope of feminist studies. However, there are additional concepts within Speculative Realism that merit further consideration and examination.

- Exploring the Evolution of the Feminist narrative in *A Doll's House* and *Barbie 2023*
| Kim, Jin-Kyung

The perspective of speculative realists opens a new realm concerning feminism, as it does with other philosophies, by introducing a way to renegotiate conventional notions with a new approach. Various attempts have been made to properly establish women in comparison with men. Is woman a term to express biological sex or a concept that has been socially constructed within the historical context? Speculative realists will beckon us to transcend the boundaries of biological essentialism and social constructionism since they will assume that these conventional constructs rest upon the shaky foundation of human thought which cannot guarantee objective truth of the real. Speculative Realism prompts us to explore the notion of the woman through a broader, more nuanced lens.

Continual endeavors have persisted in the realm of feminist studies to reshape and reconceptualize established paradigms. The evolutionary trajectory of feminism as both a theoretical construct and a social movement has been delineated through distinct phases: the first wave, second wave, third wave, and even the fourth wave, yielding a spectrum of feminist iterations. Yet, an air of caution envelops the assertion that substantive advancement for women, tangibly speaking, has been achieved since Ibsen penned Nora's narrative. Lucy Delap aptly articulates:

The historical organizing frame of 'feminist waves' has not proved up to the job of making sense of the complexities of feminist history. Talk of first, second, third and fourth waves of feminism, or variants such as 'new feminism' or riot grrrl, have not always mapped easily onto women's experiences. And for many women, their activism has been so bound up in other movements -socialist, nationalist, anti-colonialist -

that the term 'feminism' has been rejected as too divisive, too Euro-American, too white, too middle-class. (Delap 5)

Delap highlights the intricate interweaving of women's concerns with broader social issues, often resulting in an incomplete representation of the entirety of women's experiences. Delap suggests that feminism faced critique for its endeavor to construct a universally applicable portrayal of womanhood, inadvertently overlooking the diverse cultural and social intricacies that define various groups of women in the real world. Unrepresentability of a woman was what was strongly argued by Gayatri Chakravorty Spivak. Spivak contended that "women are insufficiently represented or representable in that narration . . . we cannot grasp them at all" (Spivak 22). She problematized 'representation' and 'appropriating the other by assimilation' in her seminal essay, *Can the subaltern speak?* (2009). She thoroughly delved deeply into unrepresentability of women in her situated postcolonial context by drawing inspiration from thinkers like Karl Marx, Michel Foucault, and Jacques Derrida.

Speculative Realism offers the philosophical rationale behind not construing womanhood as a singular, homogeneous entity. Within the realm of Speculative Realism, a fundamental issue known as the 'evil' of correlationism arises. Correlationism hinders the recognition of the inherent limitations in human perception and cognition when attempting to fathom the complexities of reality. Historically feminism has been scrutinized through the lens of established linguistic structures and societal institutions primarily constructed by male rationalists. In the context of Speculative Realism, the assumption

emerges that the authentic essence of reality remains elusive to human perceptual faculties. This implies that the genuine nature of womanhood, as both a tangible embodiment and an abstract concept, has perpetually eluded complete encapsulation within the confines of human understanding.

From the speculative realist perspective, a potential concern within the evolution of feminist studies lies in an excessive focus on unraveling the conception of woman's identity, resorting to the notions established under the dominant patriarchal power structures. This has led to a primary directive of the feminist endeavor being the alteration or rejection of established portrayals and concepts surrounding womanhood. Thus, the task of feminism was centered on creating or advocating for an idealized portrayal of women within the socio-political milieu, overshadowing the recognition of the diverse array of women's realities existing in the real world. Within this framework, certain images of women have been subjected to criticism, being condemned for perpetuating traditional gender roles and identities. However, it is essential to acknowledge that these roles and identities held genuine significance for women within specific temporal and spatial contexts, serving as interpretative lenses through which these women perceived themselves. Regrettably, this approach led feminism astray from its intended course, causing it to become divisive and seemingly estranged between the realms of biological sex and sociocultural gender. In its pursuit of reform, feminism inadvertently bypassed the encompassment of the multifaceted realities experienced by women.

An attempt was made to expand the scope of feminism beyond

women's issues. It was Donna Haraway who presented a vision of potential liberation through cyborg identity, because its lack of any biological mark for body – a hybrid of organic body and technology – will end all the discussions around the woman's body. Haraway suggests that the cyborg narrative can help break down patriarchal norms and redefine feminist discourse, which envisions a post-gender society where traditional gender roles and identities are deconstructed. Haraway proposes that the cyborg can serve as a symbol for moving beyond fixed gender categories and embracing diverse expressions of identity. Her famous words contain every meaning of her vision, “I would rather be a cyborg than Goddess.” She wrote that “cyborg imagery can suggest a way out of the maze of dualisms” (Haraway 108). Haraway excels in forging a new image to challenge traditional boundaries and embarks on a thought-provoking exploration of how technology and identity intersect in our rapidly evolving world.

A problem arises when Haraway attempts to replace the previous image of the woman with a new one. Dianne Currier argues that “despite intending otherwise, the theorization of cyborgs winds up unwittingly reinscribing the cyborg into the binary logic of identity which Haraway hopes to circumvent” (Currier 323). Currier claims that while both theorists and activists strive to dismantle established boundaries, they often do so without due consideration for the eventual outcomes. Frequently, the act of deconstructing boundaries paradoxically leads to the creation of novel boundaries in its wake. Thus, a cyclic pattern emerges wherein binary concepts are eradicated only to be supplanted by a different manifestation of binarism.

- Exploring the Evolution of the Feminist narrative in *A Doll's House* and *Barbie 2023*
| Kim, Jin-Kyung

One key question in feminism is how to define the real woman outside the tradition of binarism which has provided the foundation for all the discourses and social movement concerning women's roles and positions in human society. Graham Harman's Object-Oriented Ontology will be an inspiration, as it suggests the idea of ontological democracy of all objects including every material entity and even abstract ideas. Harman introduces the notions of the real object and real qualities in perceiving an object. According to Harman, an object can be assessed by two aspects. One is the side of a sensual object which is what we can see using our senses while the other as a real object is receded perpetually from human perception. Sensual qualities of a sensual object mean how it is seen, tasted, heard in our consciousness while real qualities are outside human cognition. Consequently, the real qualities of a woman would remain as potentials in a reservoir which cannot be expressed by language or other means and will make no connection with the standards of existing social systems. Then, would it be impossible to explore real qualities of a woman? Harman contends that real qualities would be impossible to know through direct intellectual intuition, but "these Real qualities, too, can only be known by indirect allusion or innuendo" (Harman 157). Harman argues that these latent attributes trickle from the reservoir of reality through diverse artistic allusions, often taking the form of language, of which literature is a significant exemplar. Thus, to explore the real woman, we need fictional characters of women as innuendos, so the analysis of Nora and Barbie will indirectly deliver the reality of women.

III. A Brave Real World for Nora and Barbie

Henrik Ibsen's play and Greta Gerwig's film embody an enlightening endeavor, transcending gender boundaries. They boldly unveil their narrative intent – to forge a fresh perspective for authentic women grappling with the constraints of a bygone era. Indeed, Nora is Barbie's predecessor in the sense that Nora experienced patriarchal system as a natural way of life for both men and women. While Nora is taken as a representation of a real woman in the past, Barbie emerges in the world as an object with images representing societal expectations of what women should look like and what women can do in a futuristic narrative.

Both Ibsen's *A Doll's House* and Gerwig's *Barbie 2023* share a profound feminist ethos as their underlying theme, despite the stark contrasts in their respective settings. A unifying thread between them is the exploration of female agency, serving as a recurring motif that underscores both creations. Nora is the literary creation of Norwegian playwright Henrik Ibsen, while Barbie, a toy designed for girls by Ruth Handler—an inventive toy designer and co-founder of the Mattel Toy Company—was intended as a modern alternative to paper dolls. Nora and Barbie have been emblematic figures onto which the changing image of womanhood in their historical contexts was projected. Nora's doll-like essence possesses a metaphorical allure that problematizes women's domesticity. Barbie has embodied the evolution of feminine identity, transforming from a simply blonde girl to a self-assured, modern woman.

The archetype of a conventional doll tends to carry negative

connotations, confined to immobility and dependency on human interaction for animation. Yet, beneath the surface, the realm of imaginative play with a doll knows no bounds. It is a realm brimming with unexplored possibilities and potential far beyond the constraints of initial perception. It is within this realm that we must delve to unravel the intricate tapestry of discussions surrounding feminine identity.

Nora represents a real woman in the late nineteenth century European society where her agency and autonomy are limited and largely treated as a forever child by her husband and father. In that sense, the notion of a doll in the context of *A Doll's House* metaphorically describes a woman's social, and cultural position in male-dominated social environment. According to Ivo de Figueiredo, Ibsen left notes saying that “There are two kinds of spiritual law, two kinds of conscience, one in the man, and a different one in the woman. They do not understand each other, but in daily life the woman is judged by the laws of men” (Figueiredo 621). In *A Doll's House*, Nora has no option other than finding her worth in being a good wife and a mother, so she does her best to satisfy her loving husband and children. From this perspective, it appears she holds no authority of her own; however, the manner in which she orchestrates forgery to obtain money for her husband is never the act of a passive spendthrift, skylark, or squirrel—images her husband fondly uses to describe her. Ironically Nora's dark secret reveals the potential she has as a human. In a speech for a women's union, Ibsen said: “For me, it has been a question of the liberation of humanity. And careful readers of my books will understand this. It is of course desirable to

settle the women question, but as a corollary, not as a primary aim. My task has been the portrayal of humanity” (qtd. In Figueiredo 620).

Ibsen's portrayal of Nora has been widely embraced as a symbol of feminist empowerment. However, it is worth considering whether this interpretation aligns with the playwright's original intent. From a feminist standpoint, Nora's decision to leave her comfortable home for an uncertain future is to defy the image of an ideal woman in her times and can be seen to challenge the male-dominated societal norms and dismantle the prevailing discriminatory perceptions of womanhood. Yet, Nora's significance goes beyond this kind of subversion. Contrary to what her husband and father think her to be, Nora is not the simple ignorant creature these men imagine her to be. She possesses a deep understanding of the intricacies of the male-dominated world, but she did not realize that her husband and father underestimated her comprehension of these rules until her secret —procuring money without male approval—was discovered. Presumably, Ibsen would have gained his insights about the reality of women through observations and meaningful engagements with the women of his era. Ibsen's observations and subconscious were intricately woven into the story of a woman who finds that the male-dominated society is akin to a large dollhouse for women. Ibsen's portrayal of Nora is in constant flux, mirroring the evolving nature of women in the real world. This prompts a fundamental inquiry: What further transformations can we anticipate in the depiction of women, after Nora's departure from her marital abode? The advancement of society at large heralds increased autonomy and parity, with women's emancipation from patriarchal dominance

- Exploring the Evolution of the Feminist narrative in *A Doll's House* and *Barbie 2023*
| Kim, Jin-Kyung

forming an integral part of this progressive trajectory. For such an achievement, many influential minds and critics, including Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Monique Wittig, Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak, and Sara Ahmed, have ardently challenged the prevailing notions that have largely been dictated by patriarchal laws and societal norms. They have courageously striven to dismantle the constructs that have circumscribed women.

On the other hand, Barbie stands as a tangible representation of a quintessential plastic doll, emblematic of the traditional girls' plaything. This iconic doll transcends metaphor, existing in the realm of reality. As a cherished playmate for young girls, Barbie assumes the role of an aspirational figure, fostering ambitions beyond mere motherhood. She serves as a conduit for girls' dreams, encapsulating desires that extend far beyond conventional domestic roles. Barbie materializes as an embodiment of women's fantasies, a result of the intricate interweaving of male ideals and the women's acceptance of them. In stark juxtaposition to Nora's performed doll-ness, Barbie is literally a doll emerging as a prominent cultural artifact to represent women. Introduced in 1959 through the ambitious pursuit of Mattel, the ambitious pursuit of the Barbie doll thrived under the meticulous marketing strategies that appealed to both the imaginations of young girls and the burgeoning awareness of women's empowerment. J. Lenora Wright expounds it.

Unlike popular caricatures of feminists as angry, aggressive, man-hating women, Barbie represents female liberation in culturally appealing ways.

Her physical perfection, concern for self-presentation, personal wealth, and professional achievements instantiate ideals that are largely commensurate with the American dream and its underlying material conception of success. (Wright 95)

Wright suggests that Barbie employed a distinct approach not previously explored by feminists. She highlights how beneath the veneer of pink dresses and elaborate feminine embellishments, Barbie conceals her lack of female genitalia, ultimately refraining from presenting any form of subversion against the prevailing male dominance. Wright delves into Barbie's strategic maneuver to subtly infiltrate established norms, thereby offering a novel perspective on the concept of femininity. "Barbie avoids both motherhood and the stigma of a masculine code by projecting an image of the ideal woman without the supporting activities, such as birthing babies, that authorize femininity. Her full breasts suggest but do not perform a nourishing function" (Wright 98). It is crucial to recognize that feminist viewpoints regarding Barbie are multifaceted and intricate, given the expansive spectrum of perspectives and ideologies within the feminist movement. Some feminists may scrutinize Barbie's problematic elements, while others accentuate the doll's capacity to foster empowerment and personal autonomy through play.

In *Barbie 2023*, the iconic Barbie doll transitioned into tangible reality, materializing as a multi-dimensional cinematic experience that encapsulated every facet and debate surrounding the beloved cultural icon. Aptly titled *Barbie 2023*, the movie boldly championed its creation and intent, proudly bearing the hallmark of being both crafted by and intended for women. The reverberations that

- Exploring the Evolution of the Feminist narrative in *A Doll's House* and *Barbie 2023*
| Kim, Jin-Kyung

accompanied the release of this movie were as diverse as they were expected, eliciting responses not only from avid cinephiles but also from political figures, cultural commentators, and impassioned social advocates. In a captivating swirl of rosy hues and ethereal themes, the film transcended its role at the box office, resonating deeply within the collective consciousness of its audience.

At its core, the narrative of the *Barbie 2023* revolves around the enchanting realm of Barbie Land—a fantastical domain where the titular character finds herself enveloped by a vibrant sisterhood of female companions. While male presence does exist, embodied by the character of Ken, Barbie Land serves as a captivating inversion of reality, where traditional gender roles are upended or rendered irrelevant. Aptly encapsulated by the movie's kaleidoscopic poster bearing the tagline, “She's everything. He's just Ken,” Barbie Land becomes a paradisiacal enclave of femininity, transcending earthly norms.

Barbie 2023 is not only a cinematic realization of all the girlish fantasies around Barbie in the popular culture, but it also serves as a canvas for Greta Gerwig and Noah Baumbach to elegantly showcase the intrinsic connection between thought and existence. This is achieved through the skillful interplay of two realms: the enchanting Barbie Land and the real world we inhabit. Within this juxtaposition, *Barbie 2023* becomes a conduit, highlighting the intricate interdependence of these parallel dimensions. The allure of *Barbie 2023* as a feminist cinematic gem lies in its remarkable ability to manifest the myriad aspirations cherished by feminists throughout eras. It masterfully brings to life a vision of a female-centric utopia on

the cinematic stage. However, *Barbie 2023* discloses that when Barbie Land represents the reverse of the real world, it turns out not to be heaven for everyone. There exists still alienated sexes and other prejudices. Barbie's playmate, Ken's revolt symbolically demonstrates that the end of power struggles based on sex binarism takes one nowhere but only to another inverted world where nothing has fundamentally changed.

Another striking idea in *Barbie 2023* will be Barbie's awakening about what it means to be real. Barbie as a doll arrives in a real world to resolve the problem of the cellulite in her doll body, and then she encounters an old woman full of wrinkles. In the Barbie Land, there is no old Barbie with wrinkles because Mattel has never made one and likely will never make an aging Barbie. Barbie has to represent eternal youth and perfect beauty as if those qualities matter more than anything else. In the movie, Barbie speaks to the old lady: "You are beautiful" (*Barbie 2023* 33.49). The old lady answers that she knows it. From this scene, Barbie realizes the ultimate truth in her adventure to the real. The real world is not so bad as she imagined in Barbie Land, the fantasy world created by Mattel.

This array of diverse perspectives finds tangible representation in the 2023 iteration of Barbie, a creation that cleverly intertwines a subversive yet nostalgic shade of pink, evoking a fantasy-driven femininity that remains detached from reality. The enduring dialogue surrounding Barbie's influence on individuals and society continues to be an ongoing discourse within both the feminist movement and broader society.

IV. Conclusion

New complexities arise as women's narratives resist being distilled into a singular tale that can encapsulate the entirety of the female experience. Instead, the depictions of women become mosaic-like and increasingly varied as humanity marches forward. The reinterpretation of Ibsen's Nora and the evolving image of Barbie in commercials reflect the changes in defining what real women are in a tangible world. In this vein, Speculative Realism inspires a philosophical inspiration to understand the relationship between the real world and its representation in human thought. Since speculative realists declared their desire to explore the objective reality of the world in 2007, they argue that we perceive the world through each of the subjective lenses and we reside in our subjective worlds that are constructed through our thoughts. According to them, philosophers have made strenuous efforts to lay down standards to overcome subjective lenses such as the Kantian twelve human faculties. Speculative realists claim that those attempts ended up hiding the real from human perception. The inspiration which speculative realists give to feminist critics will be a suggestion that it is better to move beyond the existing ways which perennially demand only deconstruction of existing notions and conventions when the real has not been there from the beginning. Ibsen's Nora might leave her home, abandoning all her moral and ethical obligations, not because she wants to defy the male hegemony that rules her house, but because she realizes that her house is not the real home she thought it to be. Her revolt is a pursuit of the real home instead of a doll

house. Nora proclaims that “my duties toward myself” are sacred, above other duties as a wife and a mother (Ibsen, *A Doll's House*, 64), which becomes the most thought-provoking moment. Like a liberated bird from a cage, she leaves her husband's house. Her departure from the dollhouse signifies breaking free from constructed notions and conventions, moving toward the real. It is replayed in Gerwig's *Barbie 2023* when Barbie leaves Barbie Land, literally a big dollhouse, for the real world.

There will be a world of contingencies out there for both Barbie and Nora as they choose to leave the familiar behind for the unknown. In fact, every woman in the real world wakes up and faces a world full of contingencies, which makes the stories of Nora and Barbie not just representations, but re-envisioned parts of reality. Speculative Realists suggest the notion of the ‘Great Outdoors’ when conceiving the world, implying that the real needs to be found outside what we know and perceive. They urge an everlasting expansion of the boundaries we create at every moment; thus, the future of feminism might also lie somewhere in that ‘Great Outdoors.’

(Kyung Hee Univ.)

■ Key Words

Feminism, Nora, Barbie, Speculative Realism, Dollhouse, Reality

- Exploring the Evolution of the Feminist narrative in *A Doll's House* and *Barbie 2023*
| Kim, Jin-Kyung

■ Works Cited

- Amy, Chan Kit-sze. "Chinese Literature and Ecofeminism," *The Routledge Handbook Of Ecofeminism And Literature*, Ed. Douglas A. Vakoch. New York: Routledge, 2023.
- Barbie*. Dir. Greta Gerwick, Perfs. Margot Robbie, Tom Ackerley, Robbie Brenner, David Heyman, Laurence Mark, and Amy Pascal. Warner Bros. Pictures, 2023.
- Behar, Katherine. *Object-Oriented Feminism*. London: University of Minnesota Press, 2016.
- Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. London: Palgrave, 2007.
- Currier, Dianne. "Feminist technological futures: Deleuze and body/technology assemblages." *Feminist Theory* 3 (2003): 321-38.
- Delap, Lucy. *Feminism: A Global history*. Chicago: Chicago University Press, 2022.
- Figueiredo, Ivo de. *Henrik Ibsen: The Man and the Mask, Trans. Robert Ferguson*. New Heaven: Yale University Press, 2019.
- Hamilton, Grant. *The World of Failing Machines: Speculative Realism and Literature*. Winchester: Zero books, 2016.
- Haraway, Donna. "Manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s." *Socialist Review* 80. (1985): 65-108.
- Harman, Graham, *Object-Oriented Ontology: A theory for Everything*. Penguin Random House, 2017.

- Hester, Helen. *Xenofeminism*. Cambridge: Polity, 2018.
- Ibsen, Henrik. *A Doll's House*, Adapted by Frank McGuinness. New York: Dramatist Service Inc., 1996.
- Gamble, Sarah. *The Routledge Companion To Feminism And Postfeminism*. London : Routledge, 2006.
- Meillassoux, Quentin. *After Finitude : An Essay on the necessity of Contingency*, Trans. Ray Brassier. London: Continuum, 2008.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak*. New York: Colombia Press, 2010.
- Wight, J. Lenora. *Athena to Barbie: Bodies and Archetypes, A Search for Women's Self*. Minneapolis: Fortress Press, 2021.

■ Abstract

**Exploring the Evolution of the Feminist
narrative in *A Doll's House* and *Barbie 2023*
Speculative Realism Perspective**

Kim, Jin-Kyung

(Kyung Hee Univ.)

This paper attempts to read familiar texts with a new perspective. Speculative Realism is employed as an inspiration to extend viewpoints of feminism. Speculative Realism is a philosophical movement that emerged at the beginning of the twenty-first century to extend our viewpoints beyond the operation of correlationism. Quentin Meillassoux defined correlationism as a system of understanding the world through the correlation between being and thought. The evil of correlationism lies in its confinement of knowledge and understanding to the realm of human perception and thought, effectively trapping reality within the confines of human subjectivity. This essay will argue that feminism has been trapped in a mode of correlationism by failing to encompass various realities of women in its package. To analyze the reality of women in general, Henrik Ibsen's Nora in *A Doll's House* (1879) will be summoned together with Mattel's iconic doll Barbie in a movie, *Barbie 2023*. Nora and Barbie are fictional and symbolic women in the socio-cultural context. With some notions of speculative realists, Barbie and Nora will be interrogated to suggest a way out of

the myriad of deconstruction, binarism, and other discourses which are attached to feminism.

■ Key words

Feminism, Nora, Barbie, Speculative Realism, Dollhouse, Reality

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 3월 31일 ○심사일: 2024년 4월 10일 ○게재일: 2024년 4월 12일

번역 은유의 재해석: 역사적 맥락에서 AI 시대 응용으로

신지선*

I. 서론

번역의 역사가 오래된 만큼 번역에 대한 은유의 역사도 유구하다. 은유는 직관적으로 이해하기 어려운 추상적인 개념을 구체적으로 떠올릴 수 있게 빗대어 표현하는 방식이다. 한 언어를 다른 언어로 옮기는 번역에 관해서는 다양한 은유가 존재한다. 번역이라는 개념에 번역의 정의, 번역 작업의 특징, 번역사의 역할 등 다양한 의미가 포함되어 있기 때문이다.

김영신(2016)은 「번역의 은유화-개념 은유를 통해 살펴 본 번역」이라는 논문에서, 번역을 바라보는 시각이 어떻게 변화했는지를 살펴보기 위하여 번역에 대한 은유의 변천사를 고찰하였다. 번역에 대한 관점이 크게 전환된 시기를 중심으로 새로운 은유를 소개하고 그러한 은유의 생성을 가져온 사회문화적 배경을 논의하였다.

시대가 바뀌고 기술이 발전하며 번역과 관련된 많은 논의가 새로운 국면을 맞이하고 있다. 컴퓨터보조번역(Computer Aided Translation)이 등장하며 번역 공정과 번역사의 업무가 크게 변화한 이래로, 구글과 파파고의 기계번역 시대를 거쳐 이제는 챗GPT로 번역을 생성하는 AI 시대로

* 이화여대 통역번역대학원 부교수, jisunshin@ewha.ac.kr

빠르게 접어들고 있다.

번역 과정과 작업 환경이 유례를 찾아보기 힘들 정도로 급변하는 이 때, 인간 번역사의 역할과 가치에 대해 심각한 논의가 필요할 것으로 사료된다. 그러한 논의의 출발점으로, 본 연구자는 번역을 바라보는 시각이 과거와 비교하여 현재 어떻게 변화하고 있는지를 새롭게 조망해 보고자 한다.

김영신이 논문에서 소개한 은유¹⁾ 가운데 다섯 가지 은유를 중심으로 집중적으로 탐구해 볼 것이다. 시대별로 번역을 바라보는 특정 관점이 오늘날에도 그대로 적용 가능한지, 아니면 어떻게 다르게 해석될 여지가 있는지 등을 살펴볼 것이다. 논의의 출발점이 될 번역의 개념 은유 다섯 가지는 다음과 같다.

첫째, 번역은 ‘저기’에 있는 것을 ‘여기’로 ‘옮기는’ 것이다.

둘째, 번역은 ‘옷 갈아입히기’, ‘그림 그리기’이다.

셋째, 번역은 ‘정복’이다.

넷째, 번역은 ‘굴절’, ‘다시쓰기’이다.

다섯째, 번역은 ‘이종교배’, ‘결혼’이다.

김영신(2016:19)은 번역에 대한 은유는 시대에 따라 변화를 거듭해 왔으나 그렇다고 해서 초창기의 은유들이 후대에 전면적으로 폐기되거나 전복되는 것은 아니라고 했다. 번역에 대한 과거의 은유는 여전히 번역을 이해하는 기본적인 은유임에는 변함이 없을 것이고, 이로 인해 우리는 번역이라는 복잡다단한 작업에 대해 다각적인 사고와 이해가 가능해진다고 강조했다.

이러한 관점에서 번역에 대해 그동안 논의되어 온 개념적 은유를 살펴보고 현재의 상황에 접목하여 그 의미를 재조명해 보는 것은 나름대로 의미 있는 작업이 될 것이다. 이어지는 본문에서는 개념적 은유가 무엇인지

1) 지면 관계상 본 논문에서 논의하지 않은 은유는 세 가지로 다음과 같다. ‘원문의 퇴위’, ‘번역은 유기체이다’, ‘번역은 여성이다’. 이 중에서 ‘번역은 여성이다’는 이 은유 하나만을 가지고 다시 논의해야 할 만큼 논쟁거리가 많아 여기에서 다루지 않는다.

간단히 살펴본 후에, 위에서 언급한 다섯 가지의 은유를 한 가지씩 차례로 논의해보겠다.

II. 번역에 대한 은유, 과거와 현재

현대의 인지언어학자들은 은유적 표현이야말로 추상적 카테고리들 개념화, 구체화하여 인식할 수 있도록 하는 강력한 인지적 도구로 생각하고 있다(Ungerer 1996: 114, 김순미 재인용 2002: 85). 그러므로 은유는 단순히 문학텍스트에서 사용되는 수사적 도구이기보다는 한 사회의 저변에 깔린 사고의 방법으로 일상생활에도 어디에서나 쓰이는 것으로 볼 수 있다(김순미 2002: 85).

1980년대 이전까지 문학과 수사학에서 주로 논의되던 전통적인 은유에서 확장되어 ‘개념적 은유’가 새롭게 제시되었다. 전통적 은유란 비유적 언어를 가리키며 이는 ‘문학 텍스트를 구성하는 주된 언어적 장치’(최영진, 2004: 235)로써, ‘미적, 수사적 목적을 달성하기 위해 사용’(임지룡, 2006: 32)되는 반면, 개념적 은유란 인지언어학적인 측면에서 바라본 개념으로 ‘언어의 문제가 아니라 개념 차원의 문제’(임지룡, 2006: 33)로써 ‘하나의 개념 영역을 다른 개념 영역의 관점에서 이해하고 경험하는 것’(Lakoff & Johnson, 1980)을 가리킨다(이현주 재인용 2018: 211).

개념적 은유 이론에 따르면, 은유는 추상적이고 비물리적인 ‘목표 영역(target domain)’의 개념을 좀 더 잘 이해하기 위하여 이를 보다 구체적이고 물리적인 경험을 바탕으로 한 ‘근원영역(source domain)’에 ‘사상(mapping)’하여 나타내는 일상적인 언어 사용 방식이다(김순영 2008: 8).

은유를 사용함으로써 암시와 함축을 통해 훨씬 더 많은 내용과 의도를 효과적으로 전달할 수 있으며, 이 과정에서 우리는 추상적인 은유 표현을 구체적인 개념으로 전환해야만 본연의 의미에 접근할 수 있다(김도훈

2011: 99).

이와 같은 전통적인 은유와 개념적 은유에 대한 논의를 토대로 김영신(2016)은 그동안 번역이 어떤 개념적 은유를 통해 구체화되었는지 제시하였다. 번역학자들이 사용한 은유가 시대에 따라 어떻게 변화했는지를 추적 고찰한 것이다.

번역에 대한 개념 은유를 돌아봄으로써 번역이라는 추상적 개념이 구체적이고 물리적인 경험으로 보다 이해가능하게 되었다. 본 연구의 목표는 기계번역과 AI기술이 혁신적으로 발전하는 현 상황에서 이러한 은유를 어떻게 적용하고 재해석해야 할지 모색하는 것이다. 그러면 김영신이 논문에서 소개한 번역의 개념 은유를 하나씩 소개하고 현 시점에 비추어 재조명해보겠다.

1. 번역은 ‘저기’에 있는 것을 ‘여기’로 ‘옮기는’ 것이다.

번역은 공간과 시간을 가로질러 무언가를 옮기는 행위로 이동과 방향성을 은유하는 용어로, 번역은 언어와 문화의 경계를 넘어서 발생한다. 언어라는 장벽을 넘거나 허물어서 옮기기 위해서는 언어 장벽을 어떻게 우회, 월경, 해소 하느냐가 관심주제가 된다. 나이다는 건너야할 강으로 개념화하여 강이 물살이 빠를수록, 강이 넓을수록 번역이 어려워진다고 언급하였다. 두 공간을 드나들어야 하는 번역자에게는 두 공간, 즉 원천 텍스트와 번역텍스트 모두에 충실해야 하는 의무가 주어진다. 이중으로 충실해야 함은 역설적이게도 두 텍스트 모두에 불충실성, 이중의 불충실성을 내포하기도 한다(김영신 2016: 7).

번역을 ‘옮기는’ 행위로 비유한 것은 번역의 가장 근본적인 핵심을 포착한 은유로서 시대와 장소를 불문하고 유효할 것이다. 번역의 기본 정의는 A언어로 쓰인 텍스트를 B언어로 옮기는 작업이다. 옮기는 과정에서 맞닥뜨리는 ‘장벽’과 ‘어려움’이 소위 말하는 번역의 딜레마이자 번역상의 문제가 될 것이다. 이러한 번역 행위의 기본 개념은 바뀌지 않지만 AI 번역이

등장하며 새로운 관점에서도 논의가 필요할 것이다.

첫째, 그동안 번역을 서로 다른 언어 사이에 이루어지는 작업에 초점을 맞추어 협의의 개념으로 정의하였다면, 이제는 동일한 언어 내에서 옮기는 작업과 다른 기호로 옮기는 작업에도 주목해야 한다. 우선 번역 과정의 출발점이 달라질 수 있기 때문이다. 기계번역이 순식간에 A언어에서 B언어로 바꾼 번역문이 인간의 개입이 시작되는 출발점이 될 수 있다. 가까운 미래에는 A언어에서 B언어로 옮기는 작업보다 B언어에서 B언어로 수정하는 작업이 주된 번역 과정으로 자리매김한다면, 동일한 언어 내에서 보다 적절한 언어로 바꾸는 과정이 보편적인 인간 번역의 관행이 될 수도 있는 것이다.

또한 현재 미디어 시장의 판도가 바뀌며 원천 텍스트가 영화, 애니메이션, 웹툰, 희곡 등으로 옮겨져 다양한 매체를 통해 사용자에게 다가가고 있다. 그렇다면 이제는 번역학계에서도 다양한 번역 가능성에 관심을 기울이고 연구의 범위를 확대해야 할 때이다. 급변하는 현 상황에서 실무자와 교육자에게 직접적인 도움을 주려면 이언어간 번역에 치중했던 그간의 연구에서 한 걸음 더 나아가야 한다. 서로 다른 기호, 상이한 매체 간에 옮기는 작업도 번역의 일부로 받아들이고 번역의 개념을 확장해야 할 것이다.

둘째, 향후 대부분의 번역에서 기계번역이 초벌번역을 하고 인간이 그 결과물을 수정한다면 ‘옮기는’ 과정에서 부딪치는 ‘장벽’과 ‘어려움’의 본질이 이전과는 크게 달라질 수 있다. 그 장벽을 허물기 위해 필요한 번역 능력과 번역사의 자질 또한 달라질 수 있다. 과거에 번역학에서 시대별로 관심을 가졌던 주제를 살펴보면 번역상 어려움의 근원을 어디에서 찾았는지 파악할 수 있다.

초기에는 등가 개념을 중심으로 두 언어의 언어학적 차이에서 비롯된 문제에 집중하다가, 문화적 맥락의 중요성을 인지하고 번역에 문화가 미치는 영향에 주목하였다. 언어와 문화의 문제는 여전히 번역과정에서 가

장 유의해야 할 요소임에 분명하나 앞으로는 이러한 문제에 접근하는 방식이 이전과 크게 달라질 것이다.

과거에는 기본적으로 언어적 실력과 문화적 배경지식을 충분히 갖춘 번역사가 원문에서 이해가 잘 안 되는 부분을 열심히 검색하여 찾아냈다면, 이제는 AI가 질문에 즉각 해답을 제시하는 상황이 되었다. 챗GPT가 초기에는 틀린 정보나 맥락에 맞지 않는 엉뚱한 답을 주는 경우가 많아서 신뢰할 수 없었던 것이 사실이다. 그러나 빠른 시간 내에 놀라울 정도로 발전하여 이전의 취약한 부분이 대폭 시정되고 있다.

특히, 유료버전을 사용하고 적절한 프롬프트를 활용하면 대체로 만족스러운 해답을 얻기에 이르렀다. 문제는 AI 언어기술이 현 상황에 머무르는 것이 아니라 지금 이 시각에도 더욱 더 많은 데이터로 끊임없이 학습하여 계속해서 진화 발전하고 있다는 사실이다.

따라서 시간이 지날수록 번역과 관련하여 AI가 제공하는 해결방안은 보다 정확하고 정교해질 것으로 예상된다. 그렇다면 인간 번역사가 ‘옳기는’ 과정에서 집중해야 할 부분은 어떻게 바뀔 것인가? 어떤 번역사에게는 ‘옳기는’ 작업이 곧 ‘골라내는’ 작업이 될 수도 있을 것이다.

앞으로 번역사들은 번역을 할 때 다음과 같은 가상의 시나리오를 거칠 수 있다. 즉, 번역사가 원천 텍스트를 읽다가 이해가 안 되는 부분이 있으면 AI에게 설명을 요청한다. AI가 제공한 설명으로 텍스트의 의미를 이해하는데 성공한다. 그런데 이해는 했으나 여전히 직접 번역문을 잘 만들어 내기는 어렵다면 AI에게 번역을 요청한다. 그렇게 해서 AI가 제시한 번역문을 가지고 그 가운데 부적절한 부분이 있는지 검토하여 찾아낸다. 그 부분에 대해 AI에게 다른 대안을 여러 가지 요청한 후, 그 중에서 가장 적절하다고 판단되는 번역어를 골라낸다.

이렇게 번역이라는 ‘옳기는 행위’가 ‘고르는’ 행위로, 즉, 인간이 수행하던 온전한 ‘창조’와 ‘창출’에서 점차 ‘검토’와 ‘선택’으로 바뀌어가는 것은 아닐까? 현실을 직시하고 이러한 변화에 주목하여 번역학에서도 새로운

논의가 시작되어야 할 것이다.

2. 번역은 ‘옷 갈아입히기’, ‘그림 그리기’이다.

번역은 원천 텍스트와 번역텍스트 사이에 등가적 가치를 구현하는 방식으로 이루어져야 한다. 원천 텍스트와 번역텍스트를 양팔 저울에 달았을 때, 동일한 질량을 가져서 한 쪽으로 기울어짐이 없이 균형을 유지하도록 번역하는 것이 이상적이다. 번역은 낡은 옷에서 새로운 의상으로 리폼하는 것(Rider, 1638/1995)이다. 옷감의 재질은 그대로 보존하되 염색과 장식이 달라지고 필요에 따라 보태지거나 잘려나가는 조각들이 있을 뿐이다. 시대에 따라 특정한 복식과 유행이 있을 뿐이며 언어의 옷을 갈아입어도 의미는 동일하게 유지된다. 드라이든(1680)은 그림그리기에 비유하며 화가가 생물체를 모방할 때 그가 생물체의 속성과 특징을 바꿔버릴 특권을 가지는 것은 아니라고 언급했다. 대상을 그리는 방법은 다양하여 사진을 보듯 완벽하게 대상을 재현하고자 하는 화가가 있을 수 있고, 대상의 가장 중요한 특징을 포착하여 이미지화하려는 화가도 있다. 번역에서도 동일한 현상이 발생한다(김영신 2016: 8-10).

번역은 ‘옷을 갈아입히는 것’이며 ‘그림을 그리는 것’이라는 은유는 과거의 그 어느 때보다도 현 시점에서 더욱 잘 적용될 수 있다. 앞에서 잠깐 언급했듯이, 하나의 원천 텍스트를 중심으로 멀티 모달 텍스트로 변환하는 사례가 급증하고 있다. 번역사를 단순히 한 언어에서 다른 언어로 바꾸는 전문가로 한정하면 변화된 AI 시대에는 번역사의 입지는 점점 좁아질 수밖에 없다.

현재 다양한 매체의 발전 양상을 보면, 번역문의 다양한 목적과 쓰임에 따라 옷을 리폼하거나 그림을 다르게 그려달라는 수요가 많아질 것이다. 시대가 변하고 AI가 다양한 서비스를 제공하여도 AI를 어떻게 활용할 것인가를 판단하는 것은 인간 번역사의 몫이다. 애초에 ‘어떤 옷을 입힐 것인가, 어떤 옷이어야 하는가, 어떤 그림을 그릴 것인가, 어떤 그림이어야 하는가’를 정확히 파악하여야 의뢰인이 만족할 제대로 된 옷과 그림을 구

상해낼 수 있다.

AI는 몇 초 내에 번역문을 제시할 수 있으나, AI가 제시하는 번역문은 대규모 언어 데이터 모델에서 추출하여 그 번역문이 일반적이고 보편적이며 표준화되기 쉽다. 누구에게나 그냥 적당히 맞을 어정쩡한 사이즈와 평범한 디자인의 옷을 만들어내는 것이라고 비유할 수 있겠다.

각 개인의 신체적 특성에 따라 몸에 딱 맞는 사이즈와, 입는 사람의 취향에 딱 들어맞는 스타일의 옷을 만들기 위해서는 인간의 수정 작업이 필수적이다. 이런 의미에서 번역을 과거에는 ‘옷 갈아입히기’라고 했다면 이제는 ‘옷 가봉하기’로 표현하고 싶다.

AI 기술에 압도되지 않고 무조건적으로 수용하지 않으려면 무엇보다 AI 번역의 특징을 잘 알아야한다. 그래서 인간 번역사의 개입이 절대적으로 필요한 지점을 빠르고 정확하게 찾아낼 수 있어야한다. 찾아내는 것에서 그치지 않고 어떻게 개선해야 할지를 알고 있어야 함은 물론이다. 따라서 기계가 구분할 수 없는 미세한 뉘앙스 차이와 각 문화에 내재된 고유한 특성 등에 대하여 인간만이 가질 수 있는 감수성을 가지고 파악해내야 한다. 그래야만 기계번역을 넘어설 수 있을 것이다.

챗GPT를 비롯하여 시시각각 쏟아져 나오는 여타 AI 도구들을 활용하면 새로운 옷과 새로운 그림은 얼마든지 무한정 생성이 가능하다. 그러나 어떤 옷과 그림을 만들어낼 것인가를 지시하고 판단하고 최종 가공하는 것은 인간의 역할이다. 이 역할을 제대로 수행하기 위해서는 번역의 본질인 원천 텍스트에 대한 깊은 이해와 통찰력이 전제되어야 한다.

위에서 ‘화가가 생물체를 모방할 때, 그가 생물체의 속성과 특징을 바꿔 버릴 특권을 가지고 있는 것은 아니라고’ 했다. AI의 특성에 대한 이해 부족이나 그릇된 남용으로, 원천 텍스트에서 바뀌지 말아야 할 중요한 메시지와 의미가 소실되거나 왜곡되는 일이 있어서는 안 될 것이다.

3. 번역은 ‘정복’이다.

번역에서 옮기는 대상인 의미는 텍스트 내에 거주하며 고정되어 있고 안정적이며 언제든 접근이 가능한 것으로 이해되었다. 텍스트는 일종의 공간이고 이 공간 안에 의미는 안정적인 형태로 존재한다는 가정이 존재한다. 그렇다면 번역자는 텍스트 내로 진입해서 의미를 포착하여 이것을 번역텍스트에 옮겨놓는 업무를 수행하는 사람으로 이런 맥락에서 번역은 침입, 침투, 적출을 전제하는 행위이다. 번역이 언어, 문학, 과학기술을 전파하는데 필수적인 역할을 수행한다는 사실에 의문의 여지가 없으나 식민강대국의 이데올로기, 종교, 문화를 피식민계층에 강제하는 동원되기도 한 점에 주목하여야 한다(Niranjana, 1992). 제롬(395 CE/2004)은 원천 텍스트의 의미를 번역자가 이방의 나라에서 포획해서 자신의 나라로 데려온 포로로 개념화하였다. 이 포로는 이질성과 야만성을 그래도 갖고 있기 때문에 문명의 세례를 받아야 한다. 번역자는 이 포로가 목표 문화권에서 나름의 기능을 할 수 있도록 자국의 문화를 덧입혀 주어야 한다. 즉 자국화의 과정이 진행되는 것이다(김영신 2016: 11).

‘번역은 정복이다’라는 은유는 번역할 대상의 의미가 고정되어 있고 언제나 접근 가능하다는 전제 하에서 유효하다. 번역사는 원천 텍스트에 침투하여 해당 어휘나 표현의 고정된 의미를 포착하고 적출하여 결국 정복한다는 것이다.

‘언어의 의미는 고정되어 있지 않다’고 생각하는 사람들에게는 원문 안에 정복해야 할 구체적인 대상이 있지 않다. 오히려 번역을 통해 의미가 구현된다. 침입, 적출, 정복 등의 어휘는 자연스럽게 제국주의를 환기시키며 ‘정복’이라는 은유는 그러한 시대를 반영하는 역사적 산물임을 확인하게 된다.

텍스트에 단 하나의 의미만 존재한다면 응당 번역문에서는 그 의미를 고스란히 포획하여 번역문을 읽는 독자에게 풀어주어야겠지만, 단 하나만 존재하는 절대적인 의미라는 것은 극히 일부 어휘를 제외하고는 그 사례를 찾아보기 힘들다. 따라서 번역은 일방적인 ‘정복’이 아니라, 최선의

결과를 거두기 위하여 상호 협력 하에 이루어지는 ‘협상’이자 ‘타협’에 오히려 기깝다 할 것이다.

이번에는 관점을 달리하여 텍스트에 ‘정복’해야 할 의미, 메시지, 저자의 의도 등이 있다고 가정해보자. 번역 과정에서 인간과 AI는 의미와 메시지와 의도를 정복하는 방식에서 어떤 차이가 있을까? AI는 방대한 양의 언어 데이터를 기반으로 원천 텍스트에 침입하여 그 의미를 추출한다. 인간 번역자와는 비교도 할 수 없이 빠른 속도로 정복을 완료한다.

그러나 진정한 의미에서 정복이 완수되었는가를 따져본다면 대답은 부정적이다. 현 시점에서는 인간 번역사처럼 미묘한 뉘앙스, 감정의 변화, 문화적 맥락, 유머와 조크를 포착할 수 없어 이를 제대로 재현하는데 한계가 있다. 번역이 텍스트의 ‘정복’이라면 진정한 의미에서 정복했다고 할 수 있는 번역사는 현 시점에서는 AI가 아닌 인간만이라고 답할 수 있겠다. 물론 여기에서 인간 번역사는 AI가 대체할 수 있는 수준의 번역사가 아닌, 뛰어난 번역능력을 갖춘 전문번역사일 것이다.

이번에는 ‘정복’에 대한 관점을 다시 한 번 달리하여 생각해보자. AI번역 시대에는 번역이 매우 위험한 정복으로 돌변할 수도 있다. AI 기술은 미국에서 주도적으로 시작했고 현재 급속히 발전 중이다. 영어를 기반으로 하는 언어 모델이 쏟아내는 엄청난 양의 결과물이 각 분야에 어떤 영향을 얼마나 미칠지는 가히 상상하기 어렵다.

다른 언어와 다른 문화권에서도 후발주자들이 노력하고 있으나, 앞서 개발된 시스템과의 간극을 극복하기란 당분간은 쉽지 않을 것으로 보인다. 그렇다면 이는 영어와 영미문화권의 또 하나의 세계 정복으로 표상될 수 있을 것이다.

AI 번역을 직접 이용할 때나 AI의 도움을 받아 번역에 필요한 검색을 할 때, AI가 제시하는 결과물은 어느 한 쪽으로 편향될 수 있다. 이데올로기 문제에서 자유로울 수 없으며 불공정하고 편파적인 시각이 여과되지 않고 제시될 수 있다. 특정 문화와 특정 집단의 생각을 대변하는 도구가

되어, 사용자의 특성과 분포에 따라 소수 언어 사용자의 목소리는 간과될 수 있다. 이는 AI 시대 새로운 정보의 한 사례로, 번역에서 비유한 ‘의미의 정복’과 공통점도 있고 차이점도 있다.

텍스트 내에 담겨있는 의미를 정복한다는 점에서는 공통점이 있으나, AI 번역이 특정 언어 문화와 특정 집단의 사고방식을 토대로 의미를 정복하여 번역하는 경우, 그 정복이 초래하는 결과는 크게 엇갈릴 것이다. 예전의 은유에서처럼 의미를 정복했는가 못했는가의 차원이 아니라, 편향되거나 왜곡되게 정복하여 그 결과물을 사용하는 모든 사람들의 사고방식을 그릇되게 정복하지 않았는가의 문제로 발전할 수 있다.

4. 번역은 ‘굴절’, ‘다시쓰기’이다.

1980년대 들어 번역학에서는 번역텍스트가 생산되고 유통되는 사회문화적 맥락에 주목하여 문화적 전환이라 불리는 시기에 접어든다. 기존에 두 언어의 언어적 차이에만 집중한 데서 벗어나 문화, 권력 관계, 사회적 변화의 동인으로서의 번역사의 역할 등의 문제에 관심을 기울이게 된다. 르페브르(Lefevre 1992/2004)는 번역을 굴절(refraction)에 비유했다. 번역텍스트는 굴절의 결과물로 원천언어에 대한 지식이 없는 독자들은 번역사라는 프리즘을 거쳐야하기 때문이다. 번역자라는 프리즘을 거쳐야 한다는 말이 그러나 번역이 번역자의 개인적인 결정에만 의존한다는 것을 의미하지는 않는다. 보다 엄밀하게 말하면, 번역자마저도 다른 사회적 주체와 마찬가지로 그 사회의 지배적 이데올로기에 의해 영향과 통제를 받기 때문이다. 따라서 번역은 개인적 글쓰기가 아니라, 사회적 행위인 동시에 사회적 다시쓰기(rewriting)이다(김영신 2016: 15).

빛은 프리즘을 통과할 때 다양한 방식으로 굴절된다. 빛이 프리즘에 들어갈 때와 나올 때 굴절이 발생한다. 프리즘을 통과할 때 서로 다른 파장의 빛은 서로 다른 각도로 굴절되어 빛이 분산되고 무지개 색상이 나타난다.

번역 과정은 프리즘에 빔대어 잘 설명할 수 있다. 하나의 텍스트이지만

그 텍스트에 내포되어 있는 여러 가지 요소는 번역사라는 프리즘을 통과하며 굴절되어 다른 색을 띠게 된다. 빛이 프리즘에 들어가고 나올 때, 즉 번역사가 A언어를 읽고 분석한 뒤 B언어로 내보낼 때 굴절이 발생할 수 밖에 없다.

번역사는 원문의 제1독자로 원문을 이해하고 분석할 때, 개인의 성향, 경험, 선입관, 배경지식, 공감 정도 등이 영향을 미친다. 다양한 요소가 작용하여 번역어를 선택함에 있어 의식적, 무의식적으로 주관적인 결정을 내리게 된다. 번역문을 읽는 독자는 번역사의 주관적인 해석을 거쳐 굴절된 결과물을 접한다.

AI 시대에는 번역과정에서 새로운 프리즘이 하나 더 추가되는 셈이다. 과거에는 인간 번역사라는 하나의 프리즘이 있었다면 이제는 AI라는 프리즘이 더해진다. AI를 번역에 적극 활용하면 결국 두 번의 프리즘을 거쳐 두 번의 다시쓰기가 이루어지는 셈이다. 기계번역 결과물을 인간 번역사가 다시 한 번 수정하여 최종결과물에 이르기 때문이다.

‘굴절’과 ‘다시 쓰기’는 번역학의 관심 대상이 언어적 전환에서 사회문화적 전환으로 확대되며 등장한 은유이다. AI와 달리 인간은 사회문화적 요소에 대한 깊은 이해와 통찰력을 가지고 있다. 그러므로 인간 번역사의 굴절을 통한 다시 쓰기는 AI 시대에 더욱 유효하고 강조되어야 할 번역 개념으로 사료된다. 텍스트에 함축되어 있는 의미를 읽어내고, 미세한 뉘앙스와 어조, 스타일에 주목하여 저자의 의도를 살리는 번역은 인간이라는 프리즘을 통과해야 완성되는 다채로운 색일 것이다.

5. 번역은 ‘이종교배’, ‘결혼’이다.

벤야민은 “원천 텍스트의 유사성(likeness of the original)”이라는 목표 아래에 서는 번역이 가능할 수 없다고 주장한다(Benjamin, 1969: 73). 벤야민은 생명체의 특징인 변화와 갱신을 의미하는 후생(afterlife)이라는 개념을 통해, 원천 텍스트는 번역을 통해 변화를 거듭하며 생명을 연장, 유지한다고 말한

다. 벤야민의 이론에 따르면, 번역은 고정불변의 의미를 포착하여 이것을 다른 문화로 전이시키는 과정이 아니다. 오히려 원천 텍스트는 번역을 통해 “성장의 과정”을 거치게 된다. 원천 텍스트는 생명체의 씨앗, 혹은 뿌리이며, 번역은 이와 같은 생명체가 성장하고 꽃을 피우는 과정이다. 번역이라는 과정을 통해 목표 언어권에서는 새로운 어휘, 개념, 장르가 생성된다. 데리다(Derrida, 2001/2004)는 번역을 결혼이라고 하였다. 결혼을 통해서 서로 다른 두 사람은 연합이 되어 서로를 완성해 나간다. 또한 결혼을 통해 남녀 모두는 변화를 겪게 된다. 이와 마찬가지로 번역에서는 두 언어가 연합하여 서로를 완성하게 되며 변화를 겪게 된다. 따라서 데리다에게 번역은 창조적인 행위이며 변화와 변모를 수반하는 과정이다(김영신 2016: 17-18).

번역의 개념을 이종교배에 비유한 것은 번역의 본질을 정확히 포착한 은유라고 할 수 있다. 서로 다른 언어와 문화를 뛰어넘어 번역이 이루어진 순간, 유전적으로 더욱 강인한 새로운 생명체가 탄생하고 뿌리를 굳건히 내리게 된다. 번역은 서로 다른 언어와 문화, 그 안에 깃든 아이디어와 지식의 교류를 촉진하여 독자의 시각을 깊고 넓게 만들어준다.

이종교배의 결과 종의 생존이 가능해지고 다양한 종이 탄생하며 종의 적응력이 향상되었듯이, 번역을 통해 원문이 번역어 문화에서 새로이 탄생하고 적응을 거쳐 새로운 종으로 자리를 잡게 된다. 그리고 다양한 번역 방법을 통해 다양한 종으로 진화 또한 가능해진다.

번역을 결혼이라고 표현한 데리다의 은유는 AI 시대에 다른 차원에서 더욱 빛을 발할 비유라고 생각된다. 과거에 번역을 결혼과 연관 지어 설명할 때는 원문과 번역문의 관계에 초점이 맞추어졌다. 두 언어 사이의 긴밀한 연결 관계, 서로 다른 배경을 가진 두 사람이 결혼의 목적을 이루기 위해 협력하고 상호 보완하는 관계 등은 원문과 번역문의 관계를 잘 보여준다. 또한 각자의 충실함과 헌신이 필요하며 균형을 맞추고 조화로우름 추구해야 하는 것도 번역이 결혼생활과 일치하는 부분이다.

번역이 서로 다른 이문화간 장벽을 허물고 커뮤니케이션을 목적으로 한다는 특성도, 서로 다른 배경에서 자란 남편과 아내 사이의 커뮤니케이

션을 생각해보면 즉각 이해가 간다. 번역사는 결혼한 부부처럼 서로의 언어와 문화에 감수성과 민감성을 가지고 대처해야 하는 한편, 상이한 점을 이해하고자 노력하고 적응해야 한다.

‘이종교배’와 ‘결혼’이라는 번역의 은유가 AI 시대에는 어떻게 수용되고 해석될 수 있을까? AI 시대에는 이 두 은유의 대상이 되는 주체를 원문과 번역문에서 인간과 AI로 바꾸어 생각해볼 수 있겠다. 인간은 AI와 결합하여 신속하고 효과적으로 교배에 성공할 수 있다.

인간과 AI의 아이디어 교환, 유기적인 상호작용은 인간이 그 중심에서 바람직한 방향과 방법으로 이루어질 때 긍정적인 결과로 이어질 수 있다. 그러나 무분별한 활용과 다른 한 편에 대한 인식 부족은 번역이라는 생태계에 부정적인 영향을 미칠 수 있다. 이러한 결합의 결과가 과거에는 국지적이었다면 현재에는 순식간에 전 세계에 영향을 미칠 수 있다. 이종교배에 더욱 신중하게 접근해야 하는 이유이다.

교배의 결과물은 과거와는 다른 양상을 보일 것이다. 대규모 언어모델에서 추출한 번역어는 고유한 언어적 특징이 사라지고 표준화된 번역이 보편화될 수 있다. AI가 이해하기 어려운 문체적 특성이나 함축적인 특성은 사라져서 점차 언어가 상당 부분 동질화될 수도 있다. AI는 상이한 언어와 문화를 빠르게 옮기고 전파하는데 매우 강력한 힘을 발휘하지만, 그 과정에서 잃게 되는 것들에 각별히 관심을 기울이고 유의해야 하는 이유이다.

인간과 AI의 결합은 근본적으로 경제성, 효율성에 기반한 것으로 결혼 생활이 잘 유지되려면 서로의 강점과 약점을 정확히 파악해야 한다. 이를 위해 계속 배우고 익혀서 개선해나가야 한다. 성공적인 결혼생활을 영위하기 위하여 기본적으로 인간은 번역 과정에서 AI의 도움을 받고 AI를 적극적으로 활용하되 AI의 약점을 수정 보완할 수 있는 역량을 갖추기 위하여 각고의 노력을 기울여야 할 때이다.

III. 결론

한 언어에서 다른 언어로 옮기는 번역의 역사가 유구한 만큼 이 번역에 대한 은유의 역사도 유구하다. 번역 과정이나 번역에 수반되는 다양한 행위를 추상적으로 개념화하여 표현해왔다. 본 연구는 그러한 번역의 개념 은유를 유형화하여 고찰한 김영신의 논문을 토대로, AI번역 시대를 맞이한 현 상황에서 다섯 가지 은유를 재조명하고 새로이 해석해보았다.

번역은 ‘저기’에 있는 것을 ‘여기’로 ‘옮기는’ 것, 번역은 ‘옷 갈아입히기’이며 ‘그림 그리기’, 번역은 ‘정복’, 번역은 ‘굴절’이자 ‘다시쓰기’, 번역은 ‘이종교배’이자 ‘결혼’이라는 은유를 중심으로 각각의 은유가 여전히 어떻게 그 의미가 유효한지를 고찰하고 AI 시대에 급격히 변화하는 작업 환경에 비추어 새로운 해석을 제시하였다.

시대별로 변화했던 번역에 대한 다양한 은유는 현재에도 여전히 유효함을 확인할 수 있었다. 그러나 이제 번역의 개념 은유에는 새롭게 등장한 강력한 요소가 지배적인 담론을 형성할 것으로 예상된다. 바로 시시각각 놀라운 속도로 발전하는 AI 기술과 그 기술이 번역에 미치는 영향에 대한 논의이다. 기계 번역의 등장으로 번역 과정 자체가 혁신적으로 바뀌고 있으며 그로 인해 인간 번역사의 역할도 급변하고 있기 때문이다.

서로 다른 언어와 문화를 이어주는 번역의 본질은 변하지 않으나 이어주는 방법과 과정은 바뀌고 있다. 앞으로는 인간과 AI가 협력하고 상호보완하며 서로 적응해 나가야 한다는 측면에서 번역은 ‘이종교배’이자 ‘결혼’이라는 은유를 되새기게 된다.

번역이란 무엇이며 번역사가 번역하는 과정에서 풀어야 할 난제는 무엇인가? 번역의 정의도, 번역상의 딜레마도 번역 기술의 발전과 더불어 빠르게 변화할 것이다. 본 연구에서는 번역에 대해 과거에는 어떻게 인식했는지를 은유를 통해 살펴보고, 지금 시점에서 각 은유가 어떤 의미를 갖는지 재해석해보았다. 이제 급변하는 새로운 시대에는 확 달라진 번역의

개념을 직관적으로 이해시키기 위하여, 어떠한 새로운 은유가 등장할지 후속 연구로 제안하는 바이다.

(이화여자대학교)

■ 주제어

번역, 개념 은유, AI 번역, 챗GPT, 기계번역

■ 인용문헌

- 김도훈, 최은실. 「한국어-영어 감정 은유의 개념화 과정 및 한영 번역」. 『영어영문학21』, 24.3 (2011): 99-120.
- 김순미. 「영한번역에서의 은유법 연구」. 『번역학연구』 3.2 (2002): 81-112.
- 김순영. 「문학 작품 속의 감정은유 번역 —개념적 은유 이론의 관점에서 본 ‘슬픔(哀)’과 ‘화(怒)’의 한영번역 양상을 중심으로」. 『번역학연구』 9.3 (2008): 7-26.
- 김영신. 「번역을 이해하는 은유, 번역을 설명하는 은유—국내 번역사들은 번역을 어떻게 은유적으로 이해하고 있는가」. 『번역학연구』 14.4 (2013): 37-59.
- _____. 「번역의 은유화-개념은유를 통해 살펴 본 번역」. 『통번역학연구』 20.1 (2016): 1-24.
- 이현주. 「개념적 은유표현의 중국어 번역방법 연구: 한국소설 속 ‘사랑’ 표현을 중심으로」. 『통번역학연구』 22.1 (2018): 209-34.
- 임지룡. 「개념적 은유에 대하여」. 『한국어의 미학』 20 (2006): 29-60.
- 최영진. 「문화적 은유와 철학적 은유: 아리스토텔레스의 『시학』과 『수사학』의 비교를 통해 본 해체론의 은유 읽기」. 『비평과이론』 9.2 (2004): 235-51.
- Lakoff, G., & Johnson, M. 『삶으로서의 은유』. 나익주, 노양진 역. 서울: 박이정, 2006.
- Ungerer, F., & Schmid, H. *An Introduction to Cognitive Linguistics*. London & New York: Longman, 1996

■ Abstract

Reinterpreting Translation Metaphors: From Historical Contexts to AI-Era Applications

Shin, Ji-Sun

(Ewha Womans Univ.)

This study revisits and reinterprets five historical metaphors of translation in the context of AI-driven translation, drawing on Young-Shin Kim's article on conceptual metaphors. It focuses on metaphors of translation as a 'movement' from 'there' to 'here', 'clothing' and 'painting', 'conquest', 'refraction' and 'rewriting', and 'cross-fertilization' and 'marriage'. The research assesses the ongoing validity of these metaphors and proposes new interpretations that reflect the dynamic changes in the translation process brought about by AI technology. The rise of machine translation is reshaping the traditional roles of human translators and the methods used in translation. While the core essence of translation—bridging languages and cultures—remains unchanged, the means and processes are evolving. The study highlights the metaphor of translation as a 'cross-fertilization' and a 'marriage', emphasizing the future need for collaboration and adaptation between humans and AI in the field of translation.

■ Key words

translation, metaphor, AI translation, chat GPT, machine translation

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 3월 30일 ○심사일: 2024년 4월 9일 ○게재일: 2024년 4월 12일

공간과 언어로 나누는 미국 역사의 지울 수 없는 기억들: 영화 <그린 북>을 중심으로*

윤소영** · 김혜경***

I. 들어가며

미국 사회에서 흑인은 영원한 흑인인가. 흑인이기 때문에 흑인일 수밖에 없다는 것은 하나의 명제처럼 회자된다. 피부색의 차이는 미국 역사의 근간인 노예제도를 극복하지 못하고 있음을 방증하는 가장 불편한 난제 중 하나다. 2백여 년의 시간이 지난 현재에도 피부색에서 비롯한 차별, 갈등, 선긋기는 여전히 변함없는 진행형이다. 특히 남부라는 지역적 특이성은 흑인이 지배당한 공간을 넘어 흑인의 공간이라는 아이러니를 도출하면서 ‘흑인’이라는 인종적 지리학을 구성해낸다. 그래서 남부의 문화는 곧 흑인의 문화라 할 만큼 독특한 특이점을 보인다. 예를 들어 미국 남부의 삶과 사회 속에 흑인다움에 대한 담론이 만연해있는데, 가령 미국 남부의 문화를 대표하는 블루스는 흑인의 음악이고, 남부의 대농장은 흑인의 흑독한 일터이며, 켄터키 치킨 또한 흑인의 가정식이라 할 정도로 흑인에 대한 고정된 사고가 작동하고 있음을 알 수 있다. 반면 흑인이면서 교육 정

* 이 논문은 2023년도 배재대학교 교내학술 연구비의 지원에 의하여 이루어졌음.

** 주저자 윤소영 건국대학교 글로벌캠퍼스 교양대학 부교수,
sweetie33@daum.net

*** 교신저자 김혜경 배재대학교 교양대학 조교수 khk814@hanmail.net

도가 높아 흑인의 특이한 어투를 사용하지 않고, 보통의 흑인과는 다른 직업을 갖거나, 특별히 재산도 갖춘 경우 흑인답지 못하다는 편견에 직면하게 된다. 그 예로 돈 많고 성공한 흑인과 가난과 열등감에 찌든 백인 경찰의 모습이 대비되는 영화 <크래쉬>(Crash, 2004)에서 배우로 등장하는 흑인에게 감독은 “흑인답지 않게 말하고 있잖아. 흑인처럼 말하라고!”라며 편견을 준다. 반면 예술에서 의미하는 흑인성은 긍정적인 개념으로 차용되고 있는데, 김은성(2008)에 따르면 ‘흑인성’은 “할렘 르네상스의 ‘신 흑인(New Negro)’운동에서부터 흑인 예술운동에 이르기까지 흑인문예 예술 활동에서 가장 기저가 된 개념으로서 백인들에 의하여 제기된 흑인들의 부정적 이미지를 거부하고 완전한 인격체로서의 흑인 개개인의 정체성을 강조”하는 개념이다(33). 그렇다면 흑인을 흑인으로 규정하는 진정한 요소, 흑인다움의 특성은 무엇일까. 위에 전술한 것처럼 흑인 특유의 말투는 흑인의 흑인다움을 보여주는 하나의 지표라 할 수 있지만, 흑인다운 말투라는 것은 이미 부정적 이미지를 내포한다. 이는 흑인에 대한 편견인 게으름, 가난, 낮은 교육수준, 무책임함(Yoon 134) 중에서 특히 교육수준이 낮다는 것이 바로 열등한 존재라는 식으로 연결된다는 점을 상정할 수 있다.

영화 <그린 북>(The Green Book, 2018)은 한 흑인 피아니스트가 남부 최남단으로 8주간 순회공연을 감행한 실화를 바탕으로 구현된 것이다. 이 영화에 나타난 흑인의 역사와 공간은 1960년대 미국 사회의 모습 중 특히 남부에서 공연하는 천재적인 피아니스트를 통해 음악이라는 언어가 타자에게 어떻게 수용되고 소통의 기제가 되는가를 보여준다. 특이점은 그 시대의 흑인 천재 피아니스트를 백인이 초청해 자리를 만든다는 것과 이방인이라 할 수 있는 이탈리아 출신의 백인에게 그의 음악이 어떤 울림으로 와 닿았는가를 면밀하게 살펴볼 수 있다는 것이다. 이 영화는 1960년대 미국 사회의 현실 중 특히 미국 남부라는 공간에 집중해 흑인의 사회적 위상을 적나라하게 보여주고 있다. 주인공 돈 셸리 박사(Dr. Don Shirley)와

운전자 토니 립(Tony Lip)의 특별한 관계가 공간과 언어를 통해 어떻게 구현되고 있는지를 보여준다. 흑인이라는 실재성이 곧 흑인성에 대한 인식의 제고를 넘어선 지점까지 확장되어 있으니, 백인의 역사라 할 수 있는 미국의 역사는 흑인이라는 존재가 역설적으로는 미국 역사 그 자체라는 점을 부정하기 어렵다. 더불어 특정 공간이 흑인 그 자체, 즉 흑인성을 드러내면서 특별하고 답답하게 음악과 결부되어 있다.

영화 <그린 북>에 대해서는 다음과 같은 선행 연구가 수행된 바 있다. 박주은(2022)은 영화 <그린 북>에 나타난 인종주의를 살펴보고 학생들과 토의를 통해 인종차별에 대한 해결 방안을 모색하였다. 이론적 배경으로 인종주의와 상호 문화교육에 대해 살펴보고 영화에 나타난 인종차별 사례와 현재 발생한 인종차별 사례를 살펴보았다. 또한 백인 우월주의에 기인한 이러한 인종차별 해결 방안으로 상호문화교육을 제시하였다. 김기홍(2020)은 영화 <그린 북>을 통해 1960년대 미국의 흑인에 대한 차별과 비하가 일상이었던 시대묘사와 흑인 언어에 대한 백인 우월주의의 양상을 고찰하면서 20세기 중반 미국 중산층 흑인들의 현실을 다루고 있다. 김상희(2019)는 영화 <그린 북> 속에 구현된 평등 뒤에 숨은 우월욕구를 분석하였다. 인간의 내재적인 인정욕구를 통해 평등을 요구하는 ‘평등인정욕구’가 평등을 달성하는 순간 바로 상대보다 우위에 서고자 하는 ‘우월인정욕구’로 바뀌는 현상을 언급하고 있다.

김지영(2021)은 영화 <그린 북>에서 표현되고 있는 고정 관념과 그로 인한 차별적 사고와 행동을 살펴보고 편견에서 벗어나 소망의 에티드라는 음악의 매개를 통해 시선을 바꾸는 개개인의 노력을 고찰하였다. 민병록(2019)은 <그린 북>에서의 인종갈등과 같은 무거운 주제 속에 표현되어있는 풍자와 반전을 다루고 있다. 성격과 문화의 차이로 대립되는 돈 설리와 토니 발레롱가의 갈등이 우정의 관계로 발전하는 과정과 인종차별의 문제점과 반전의 상황들을 설명하였다. 박주은(2022)은 영화 <그린 북>에 나타난 인종주의를 살펴보고 학생들과 토의를 통해 인종차별에 대

한 해결 방안을 모색해보았다. 인종주의와 상호 문화교육에 대해 살펴보고 영화에 나타난 인종차별 사례와 현재 발생한 인종차별 사례를 살펴보고 해결 방안을 제시하였다. 안수환(2021)은 영화 <그린 북>, <기생충>, <두 교황> 속의 각기 다른 방식으로 구현되고 있는 음악을 고찰하였다. <그린 북>에서는 영화 속에 표출되고 있는 재즈와 클래식 대조를 통해 표현된 흑백 간의 갈등을 제시하였다. 백인의 문화적 전유물인 클래식 이외의 음악은 흑인이 쉽게 접근할 수 있는 저급한 대중문화를 상징하는데, 토니와 셸리 박사의 대화를 통하여, 셸리 박사 스스로 자신의 음악을 바라보는 긍정적 견해로의 전환이 발생하였음을 보여준다. 누르와허니와 사멜리아(Kiki Nurwahyuni and Meli Samelia, 2020)는 반 다이크(Van Dijk)에 의한 비평적 담화분석이론을 통해 셸리 박사에게 일어나는 미국에서의 흑인편견과 차별적 행동을 분석하였는데, 미국에서 행해지는 편견과 고정 관념을 나타내는 많은 표현과 발화 및 행동들을 고찰하였다. 이 연구에서는 영화 속에 제시되어 있는 세 가지 유형의 차별과 고정관념을 분석하였다. 흑인에 대한 백인의 불공정한 대우를 나타내는 개인적인 차별과, 죄가 없지만 흑인이라는 이유로 투옥되는 제도적 차별, 그리고 다수 인종에 의해 자행되는 정책의 형태로 나타나는 구조적인 차별을 고찰하였다.

본고에서 주안점을 두는 부분은 공간과 언어다. 우선 흑백의 구분이 특히 극명했던 미국의 남부라는 공간을 1960년대라는 시대상과 결부해 조망하고자 한다. 흑인이어서 차별당하는 것이 당연하다는 듯 차별과 배제 의식이 만연한 남부라는 공간, 그리고 남부 특유의 문화, 남부 백인들의 행태 등이 다양한 사례에서 또렷하게 제시되고 있다. 특히 공간으로 구분 짓기는 백인과 흑인이 한 공간에 있으면서도 마치 함께 존재하지 않는 것처럼 취급하는 양태를 보여준다. 흑인은 백인에게 있어 보이지 않는 인간이라고 하기에 부족할 정도로, 화장실 문화에 있어서는 거의 날짐승에 가까운 존재라 보이는데, 이는 엄격한 공간 분리에서 병증처럼 표출된다.

더불어 같은 흑인이지만 차도를 사이에 두고 대농장에서 목화솜을 채취하며 일하고 있는 허름한 차림의 흑인노동자의 모습과 고급 세단을 타고 순회 연주 중인 정장 차림의 흑인 피아니스트의 대조가 어떤 의미를 띠는지 살펴볼 것이다. 그들은 서로를 바라보는 눈빛에서 이미 낯섬의 극한, 아비투스(habitus)의 차이가 무엇인지를 보여줄 정도다.

이러한 공간적 괴리가 낳은 의미의 장소를 둘러봄에 있어 특히 음악은 중요한 장치로 작용되고 있다. 음악과 더불어 편지와 대화에 나타난 인간 간 언어적 차이와 괴리감이 나타내는 바를 추적할 것이고, 이 간극이 좁혀지는데 관계의 역학이 어떻게 구현되는가를 살펴보기 위해 언어적 특이점을 찾아내고자 한다.

II. 공간 나누기

“공간은 사회화 과정의 원인이 아니라 모든 사건에 틀을 주는 것으로 이 틀 없이는 사건이 일어날 수도 인식될 수도 없다”(슈뢰르 72)

인간의 몸은 항상 어떠한 공간에 놓여 있다. 공간을 점유하는 존재인 인간은 몸의 움직임을 통해 공간을 구성해내기도 한다. 공간은 주변인들과의 관계, 공동체 문화 등을 통해 한 인간의 존재가 어떠한 정체성을 띠는지를 드러내고, 공동체의식을 밝혀주며, 존재의 의미를 확인시켜 준다. 공간에 대한 논의에서 가장 주목받는 대비는 ‘장소’와 ‘공간’에 대한 이 푸 투안(Yi-Fu Tuan)의 연구다. 투안은 『공간과 장소』(*Space and Place: The Perspective of Experience*, 1977)에서 “공간은 인간의 판단에 따라 해석된 공간”(65)이라 주목하며, 공간이 인간의 몸으로 경험하고 삶의 가치가 투영되는 영역임을 직시하고 있다. 인간의 경험에 따라 판단과 해석이 이루어지니, 인간의 몸, 세계와의 관계 등이 결국은 공간을 구성하는 중요

요소인 것이다. 그렇다면 영화의 특별한 공간을 구성하는 요인이 무엇인지 그리고 그들이 존재하는 공간은 어떤 차이를 보이는지 살펴보자.

<그린 북>에서는 두 인물의 행동과 언어가 특별한 공간을 통해 잘 드러나 있다. 이들에게 공간은 존재의 공간이기 때문에 중요하고, 더불어 그들의 정체성을 보여준다는 점에서 의미가 확장되어 있다. 영화의 시작에서부터 셸리 박사와 토니의 공간은 다르게 나타나 있다. 두 사람의 공간 대비를 통해 인물에 관한 중요한 모티프를 찾을 수 있다. 우선 토니 립의 공간을 먼저 보자. 토니가 처음 등장할 때 일하는 공간인 야간 업소에서 처음 접하게 되는 장면은 유명인사의 모자를 슬쩍 감추었다가 이를 찾아주는 척하며 관계를 돈독히 하는 방식을 취하는 것이다. 또한 다툼이 생길 경우 주먹을 날리며 이를 제지하는 모습에서 토니의 역할을 확인하게 된다. 하지만 그곳이 일정 기간 휴업하게 되자, 갑작스레 직장을 잃게 된 토니가 갈 수 있는 곳은 핫도그 많이 먹기 대회를 하는 식당이다. 핫도그를 30개 가량 먹고 그가 버는 돈은 50달러 정도, 하루를 버틸 돈이다. 하지만 매일 핫도그를 몇십 개씩 먹으며 내기 돈을 딸 수는 없는 노릇이니 하루하루 밥벌이가 문제가 되고 만다. 한편 모자를 되돌려 주려 간 곳에서 모자 주인은 감사의 뜻으로 돈을 내밀지만 한사코 돈을 거부하는 토니에게 앞으로 친구처럼 이름을 부르라 한다. 이렇게 돈보다 관계구축에 더 애쓰는 토니는 충실한 가장이다. 토니의 집은 늘 가족들로 붐비고 함께 TV를 보며 식사를 하는 곳으로 “장소는 허기, 갈증, 휴식, 출산 같은 생물학적 욕구가 충족되는 ‘가치의 중심지’”(투안 16)를 설명해주는 곳이다. 하지만 이러한 장소를 유지하기 위해 가장의 역할이 충실히 이행되어야 하지만, 이민자인 토니에게 있어 현실은 늘 먹고 살기 위해 발버둥치는 것을 요구할 뿐 아니라, 쓰레기 수거 환경미화원 등 택할 수 있는 직업에 한계가 있다.

다음으로 셸리 박사의 공간을 살펴보자. 1차적으로 물리적인 공간을 구분해보면 연주 공간, 숙식 공간, 식사 공간, 일상생활과 관련된 공간으로 나눌 수 있다. 토니가 박사를 처음 만나게 되던 날 받은 주소는 보통 사람

들이 사는 집이 아니고, 큰 연주회장 위에 있는 사무실 같은 곳이다. 토니가 처음 찾아갔을 때 잘못 찾아간 것으로 느끼는 것은 그러한 이유 때문이다. 보통의 집과는 완전히 다른 공간으로 진기한 물건을 전시한 곳 같기 때문이다. 사람의 온기는 없고 집사만이 유일하게 응대해줄 뿐, 그저 특이한 기념품 같은 물건으로 가득할 뿐이었다.

공적인 공간이라 할 수 있는 연주 공간에서 검정색 연미복을 입고 피아노 연주에 몰입해있는 모습은 셜리 박사의 대표적인 모습이다. 셜리 박사는 피아노 앞에 앉아 연주를 할 때 가장 셜리 박사답다.

공간은 물리적, 과학적, 수학적 측면의 개념을 포함하며 절대적 공간개념을 가진다. 그러나 시대상을 반영하여 인간의 경험과 삶, 체험, 가치, 기억 등의 유무형의 상호작용으로 인한 상대적, 관계적인 의미로 사유되는 순간 '공간'은 실존주의적 개념에서 시간과 함께 '장소'로서의 의미를 갖는다. (서동진 외 367)

연주 공간은 음악을 듣기 위해 백인이 마련한 공간으로 셜리 박사에게 비용을 지불하고 준비한 백인의 공간이다. 중요한 것은 천재적인 연주자 이기에 그 공간을 아름다운 클래식 피아노 연주로 채우면서 많은 이들에게 감동을 준다는 것인데 이때는 인종의 차이가 문제되지 않는다. 흥미로운 부분은 그의 연주가 심금을 울리게 되는 대상은 그를 초대할 정장을 차려입은 백인들만이 아니라는 점이다. 셜리 박사의 음악적 언어를 온몸으로 수용하는 사람은 바로 그의 연주를 처음 들은 토니다. 마치 언어를 습득하듯 셜리 박사의 연주가 머무는 공간에서 토니는 새로운 언어로 새로운 세상에 눈뜨고 있다.

이렇듯 두 남자에게 존재하는 각기 다른 공간이 있다면, 이들이 함께 하는 새로운 공간에 대해서도 주목할 만하다. 특히 8주 동안 남부로 이동하는 수단인 자동차는 셜리 박사의 연주무대 외에 토니와 함께 있는 제한된 공간을 제공한다는 점에서 의미를 띤다. 자동차는 토니와 셜리 박사 사이

에 다양한 대화가 이루어지는 공간이다 보니 서로에 대한 편견, 선입견, 사고의 차이 등이 매우 적나라하게 드러나기도 한다. 셸리 박사는 이동하는 승용차 안에서 토니가 틀어놓은 라디오에서 나오는 노래를 듣게 된다. 클래식 외에 또 다른 음악이 존재하는 공간이 조성된 것이다. 흑인 가수의 노래에서부터 일반적으로 사람들이 즐겨듣는 팝 음악에 이르기까지 다양한 노래가 나오지만 셸리 박사는 그 어느 쪽도 잘 모른다. “공간은 우리가 의미를 부여하고 그곳에서 감정의 교류를 일으킴에 따라 마침내 하나의 장소로 탈바꿈하는 것”이라는 점에서 이번에는 셸리 박사가 보통 사람들의 음악이라는 새로운 언어를 접하는 차례가 된 것이다. 여기서 토니는 흑인성을 옹호하는 입장이라 할 수 있다. 토니가 언급하는 흑인 음악, 흑인 음식 등은 흑인인 셸리 박사보다 더 흑인성에 대해 이해하고 있는 듯한 모습으로 표출된다. 토니와의 시간을 통해 셸리 박사는 음역대를 넓히듯이 새로운 종류의 음악을 접함과 동시에 새로운 음식에 대해서도 경험하게 된다. 토니는 튀김 치킨의 본고장 “켄터키에 왔는데 켄터키 치킨을 먹어야지”라고 말하며 셸리 박사에게 치킨을 먹자고 한다. 흑인이지만 흑인의 가정식이라 할 수 있는 튀김 치킨을 처음으로 접하게 되는 셸리 박사는 토니의 제안을 거절하는데, 먹는 방법조차 모르기 때문이다. 하지만 토니의 적극적 권유에 마지못해 조심스럽게 시도하게 된다. 시식의 경험조차 없는 셸리 박사는 토니 덕분에 처음으로 켄터키 치킨을 차 안에서 먹게 된다. 맨손으로 먹는 것도 싫고, 손에 기름이 묻는 것도 원치 않지만 일단 토니의 진심을 받아들이는 것이다. 더불어 먹고 난 닭다리뼈를 어떻게 처리해야 하는지 난감해하는 셸리 박사에게 토니는 차창 밖으로 휙 던지는 모습을 보여준다. 셸리 박사도 토니처럼 자동차 창밖으로 뼈를 내던진다. 새로운 음식을 통해 두 사람의 조율이 이루어진 부분이다. 하지만 토니가 음료수 컵까지 차창 밖으로 던지는 것에 대해서는 용납하지 못하기에 셸리 박사는 결국 차를 후진하게 하여 컵을 줍도록 만든다. “장소성과 장소감이 일치를 이룰 때 진정한 장소가 되어 사람이 장소에 대해 느끼는 진정한 장

소 정체성”(서동진 외 370)이 된다. 켄터키라는 장소성에 대해 치킨을 공유함으로써 장소감을 갖게 된 셸리 박사는 삶의 기본자세에 있어 토니와 매우 다르다. 빈민층에 속하는 토니가 삶에서 경험해야 하는 빈한함이 셸리 박사에게는 없다.

여기서 흑인 간 가장 큰 역사적 괴리를 보여주는 장면을 살펴보자. 최고급 세단을 몰고 잠시 정차한 셸리 박사는 차에 기대어 바로 눈앞의 대평원에서 목화솜을 채취하고 있는 흑인들을 보게 된다. 현재와 과거가 함께 눈앞에 펼쳐지듯 이질적인 두 장면이 통합된다. 길 하나를 사이에 두고 있지만 같은 공간이라 할 수 없을 정도로 어마어마한 간극이 있다. 양복으로 성장한 셸리 박사와 남루한 옷차림의 흑인노동자들의 모습이 대비되어 있는 이 장면은 시간의 흐름이 정지된 듯한 느낌을 준다. 미국역사의 중요 장면이 겹쳐지듯, 2백여 년의 시간까지 중첩 시켜버리듯 많은 함의를 도출해낸다. 가장 흑인다운 모습으로 기억되는 노동자의 모습과 비교 대상이 된 셸리 박사는 흑인의 몸에 백인의 옷을 입혀놓은 듯하다. 대농장에서 일하는 흑인들의 모습을 지켜보는 셸리 박사는 어쩌면 백인의 시선으로 그들을 보고 있을 수 있다. 하지만 관객의 눈에는 똑같은 흑인으로 보일 뿐이다. 그들 간의 괴리가 메꿔지지 않는 것은 피부색의 동일성으로 인한 것이라 할 수 있다. “공간은 인간의 판단에 따라 해석된 공간”(투안 65)이기 때문에 마치 과거와 현재를 중첩 시켜놓은 듯한 이 상태는 이질적 지형의 접합점에 그로테스크함이 접목된 것이라 여겨진다.

흑인에 대한 고착된 사고는 차별과 배제를 일삼는 사회문화적 이데올로기에서 비롯된 것으로 흑인을 대하는 남부 부유층들의 태도는 너무나 예측 가능한 상태다. 특히 그들이 보이는 태도의 특이점은 극명한 선긋기다. 차별을 공공연하게 내세운다는 것, 동시에 먹고 마시고 배설하는 공간에 있어서는 절대로 공유하지 않겠다는 것이 그들의 뿌리 깊은 신념이다. 월슨(August Wilson)의 작품에서 “우리는 먹고 남은 찌꺼기일 뿐이야”(57)라는 표현에 압축된 것처럼 흑인이 겪는 “차별뿐 아니라 경계성, 배제,

억압”(Yoon 135)이 고스란히 구현되고 있는 장면이다. 같은 공간에 있는 것 같지만 엄연하게 배제하고 있다는 것이 극명하게 드러나 있다. 경찰관의 태도는 지역적인 차이가 크다. 남부에서 점차 북부로 오게 되면서 설리 박사를 대하는 경찰의 태도에도 커다란 차이가 보일 정도다. 이는 남부라는 공간성이 흑인에 대한 혐오를 반영하고 있다는 것, 빗장을 걸어두고 선을 넘어오지 못하게 막음으로써 억압을 일삼으면서 차별적 지위가 발생할 수밖에 없음을 보여준다. 차별에는 반드시 배제가 따르고, 배제하기 때문에 불균등한 처우와 멸시가 생기는 것이다. 이러한 인식의 차이는 흑인을 인간으로 인정하지 않는 것이 결국 공간적인 차이를 통해 재현된다는 것이고, 존재의 차이가 그렇게 드러나고 있다.

설리 박사의 집은 텅빈의 반대상태라 할 수 있다. 진귀한 물건이 빼곡히 들어차 있는 공간은 온기가 느껴지는 집이라고 보기에는 무리가 있다. 공간의 나뉘름을 통해 “내부와 외부, 닫힘과 열림, 어두움과 밝음, 사적인 것과 공적인 것의 차이를 느낄 수 있”(투안 168)다는 주장에 근거하면, 설리 박사의 집은 내부지만 외부라 할 수 있고, 닫힌 공간이며 어두움이 적재된 사적인 공간이다. 그 집에 있는 사람이라고는 남자 집사만이 있을 뿐 집으로서의 장소가 되지 못하고 있다. 설리 박사의 집과 정반대의 공간이라 할 수 있는 곳은 토니의 집이다. 그 내부에는 가족이 함께하고, 밝은 웃음과 얼굴을 만날 수 있는 곳이다. 설리 박사와 토니는 처음에 설리 박사의 집에서 만났고, 마지막 장면에서는 토니의 집에서 함께 보내게 된다. 토니가 크리스마스를 가족과 함께 보낼 수 있게 해주려고 토니 대신 눈보라를 뚫고 밤샘 운전을 하는 설리 박사는 함께 크리스마스를 보내자는 토니의 제안을 처음에는 거절하지만 결국 집사에게 가족과 함께 크리스마스를 보내라는 말을 하며 집으로 보낸 후, 설리 박사가 향한 곳은 토니의 가족이 모여있는 토니의 집이다. 설리 박사를 친구, 가족처럼 따스하게 맞아줄 수 있는 사람들 속으로 어우러져 들어가는 것은 그가 또 하나의 자기 결정권을 행사하는 것이다.

인물 간 대비도 흥미로운 부분이다. 토니와 셸리 박사가 함께 대화하는 주된 공간인 이동하는 차량에서 다른 연주자와 토니가 모르는 언어로 대화하는 모습을 본 토니는 “독일 놈은 조심해야 한다”고 편견을 드러낸다. 하지만 이에 아랑곳하지 않는 셸리 박사를 보고는 아내가 싸준 샌드위치를 나누어 먹지 않고 혼자 다 먹는다. 토니가 기본적인 예절에 많이 어긋나 있고, 기념품 가게 앞바닥에 떨어진 돌을 주워서 주머니에 넣은 것이 절도에 준하는 행위라는 점을 지적하며 다시 가져다 놓게 하는 셸리 박사의 시도는 백인인 토니를 같은 장소에 있는 인간으로 수용하고자 노력하는 것이다. 가령 셸리 박사의 연주가 끝날 때까지 기다려야 하는 토니는 밖에서 다른 빈민들과 게임을 하거나 해서는 안된다. 잠시 그들과 어울린 모습을 보면서 셸리 박사는 돈이 더 필요하면 요구하라 지적한다. 토니는 이제 상류층을 위해 연주하는 셸리 박사와 동행하는 동료인 셈이다.

유일한 흑인으로 백인 무리 속에 백인의 음악을 연주하는 모습은 가히 경이로운 수준이다. 여기서 백인에 의한, 백인을 위한 연주 공간이 흑인연주자에게 마련된다는 부분을 보다 눈여겨볼 필요가 있다. 백인의 음악인 클래식을 흑인 피아니스트가 연주하는 것 자체가 흑/백의 간극을 넘고자 하는 시도이기 때문이다. 흑인이며 수준 높은 교육을 받은 상류층 천재 피아니스트인 셸리 박사는 일견 백인의 옷을 입고, 그들의 공간 일부에 존재하고 있다. 하지만 셸리 박사가 존재하는 공간에 내포되어 있는 의미화 과정은 흑인의 역사와 결부시켜 파악할 수 있고, 여기서 그 당시 미국 사회의 단면을 살펴볼 수 있는 기제가 음악이라는 점 역시 중요하다. 더불어 그 여정을 함께하는 로드매니저 역할을 담당한 토니는 피부색은 백인이지만 실제로는 이탈리아인이라는 점에서 진정한 백인으로 인정받지 못하고 있다. 빛속에서 검문하는 백인 경찰은 흑인이 뒷좌석에 앉아 있는 모습을 용납하지 못하기 때문에 필히 차에서 내려 검문을 받으라 강요한다. 굳이 비를 맞으며 신분증 검사를 할 필요가 있냐고 따지는 토니에게 경찰관은 “이탈리아 놈이니 검둥이 운전수 노릇이나 하는 거지”라고 비하하는

발언을 서슴지 않고 한다. 백인 우월주의는 신분, 직업을 막론하고 백인이 아닌 그 외의 인종에 대해서는 거의 무조건적으로 작동한다. 상대에 대한 존중이라고는 찾아볼 수 없는 상태라는 것이 경찰관의 태도에서 확인된다. 이때 토니는 자신이 흑인만도 못하거나 다를 바 없음을 뼈저리게 느끼면서 화를 참지 못하고 주먹을 날린다. 이로 인해 둘 다 철창신세를 지게 된 상황에서 셜리 박사는 토니의 어리석음에 대해 지적하며 문제해결을 위해 결국 주지사에게 연락하게 된다. “이런 하찮은 일 때문에 부탁을 하게 된 것이 부끄럽다”고 말하는 셜리 박사는 매우 주체적인 인물이다. 또한 토니는 이 사건을 통해 셜리 박사에 대한 이해의 폭이 넓어지게 된다. 옳은 일을 행함으로써 사람들의 마음에 울림이 생기게 하도록 비가시적인 행보를 감행하고 있는 셜리 박사에 대해 우호적인 감정을 확인한다.

Ⅲ. 음악과 편지라는 언어

“말은 정서를 포함하고 있고, 정서를 강화시킨다”(투안 168)는 점에서 이탈리아 출신의 토니 립과 흑인인 돈 셜리 박사의 언어 비교는 흥미롭다. 그들이 공존하는 공간에서 서로 다른 언어를 쓰고 있는 모습은 실제적 언어사용에서 차이가 발생하고 있기 때문이다. 여기서 교육정도의 차이와 더불어 계층적 차이의 문제까지 상정해볼 수 있다. 둘의 공통점인 영어사용자라는 사실이 무색할 정도로 토니의 언어는 낮은 교육수준을 여지없이 드러내고, 이에 반해 셜리 박사는 수준높은 교육을 받은 존재임이 서로의 대화에서 드러난다. 취사선택하는 어휘의 차이, 문장쓰임, 어투 등 모든 점에서 완벽한 영어를 구사하는 셜리 박사와 달리 정반대의 상황에 있다고 볼 수 있는 토니는 흔히 볼 수 있는 문맹 수준에 가까운 정도다. 그들이 처음 만났을 때 토니는 셜리 박사의 연주가 담긴 LP판 제목을 “고아”(Orphans)라고 읽어내는데, 실상은 철자가 유사하게 보일 수도 있는

“하프의 명수”(Orpheus)를 그렇게 읽은 것이다. 오르페우스라고 발음을 정정하는 셸리 박사의 말에 그는 ‘오르페우스’가 누구인지, 무슨 뜻인지를 전혀 모른다는 표정을 짓는다. 토니는 이렇게 쓰여진 글자를 제대로 읽지 못하고 뜻을 정확히 모를 정도로 인지적 한계를 보인다. 이는 토니의 지식 수준과 교육정도, 삶의 수준까지 모두 드러내는 부분이다. 그렇게 시작된 대화는 음악으로 새롭게 여는 언어와 관계의 문으로 우리를 안내한다.

말하기에서 결여된 언어능력은 쓰기에서도 여지없이 표출된다. 특히 편지쓰기에 나타난 토니의 지식정도는 철자 오류, 내용 구성의 한계 등을 통해 드러난다. 토니가 아내에게 쓰는 편지는 실질적인 언어이기 때문에 토니가 속한 계층의 교육정도를 여실히 보여주는 장치가 된다. 말하기는 글쓰기보다는 능숙해도 쓰기는 어설피기만 한 토니는 특히 동음이의어(homophone)를 정확히 인식하지 못하고 있어, 편지의 시작인 ‘dear’를 ‘deer’로 쓰는 식이다. 또한 셸리 박사가 설명을 위해 “괄호하고~”라고 말할 때 이를 그대로 적을 정도다. 이는 정규 교육과정을 제대로 밟지 못했다는 것을 보여주는 것이며, 외국인이기 때문에 겪는 언어적 어려움이라고도 볼 수 있다. 아내에게 쓰는 편지는 하루 일과 중 무엇을 했는가로 시작하여 특히 무엇을 먹었는지에 대해 쓰는 것으로 대부분을 채울 정도다. 토니가 쓰는 편지를 얼핏 보게 된 셸리 박사는 이후 편지쓰기에 관여하게 되는데, 이때 토니는 셸리 박사를 통해 글쓰기를 배우기 시작한다. 토니는 상대방을 향한 자신의 감정이 무엇인지, 진정으로 전달하고자 하는 말이 무엇인지를 글로 표현하는 법을 제대로 배우게 되면서 엄청난 변화를 이루게 된다. 기초적인 철자 교정부터 문장쓰기에 이르기까지 토니의 언어를 바꾸고 생각의 변화를 이끌어내는 것은 토니가 셸리 박사의 연주에 눈을 뜨게 되면서부터다. 음악을 듣는 귀가 있는 토니는 특히 셸리 박사의 연주를 통해 마음을 열게 되는데, 음악이라는 공통의 언어가 결국 그에게 말을 건 셈이다. 피아노 연주 음악이라는 언어를 통해 서로에 대한 이해를 시작하면서 공유의 끈을 잡게 된 것이다. 그렇게 시작한 그들의 진정한 관

계는 먹는 것에 이르기까지 폭넓게 진행이 된다.

중요한 것은 그 둘 간의 관계를 이어주는 매개체가 음악과 편지라는 점이다. 음악은 지역, 인종을 막론하고 모든 이에게 소통 가능한 언어이므로 울려 퍼지는 범위가 매우 광범위하고, 스며드는 정도가 다르다. 토니는 셸리 박사의 연주를 보고 들으며 매료되는데, 마치 클래식 음악을 몰랐던 것처럼 처음 접하는 새로운 언어이지만 그에게 말을 건 것이다. 음악은 누구에게나 말을 걸어온다. 그렇게 소통 가능한 언어인 음악을 통해 말로는 다 표현할 수 없는 내용이 전달되고 있는 것이다. 이렇게 토니의 언어가 교정 가능해진 것은 음악이라는 언어를 받아들임으로써 시작된 것이고, 이는 곧 셸리 박사에게 대한 인간적 믿음을 갖게 되면서 라고 할 수 있다. 그렇기 때문에 매우 사적인 대화공간인 아내에게 쓰는 편지를 타자인 셸리 박사에게 보일 수 있고, 편지 교정까지 가능해진 것이다. 시간이 흐르면서 토니의 편지는 셸리 박사가 더 이상 수정해주지 않아도 되는 수준에 이르게 된다. 이는 토니가 정신적으로 한층 더 성장한 상태가 되었음을 보여주는 것이다. 이 부분 역시 셸리 박사가 사람들에게 선한 영향력을 행사하며 내면의 변화를 이끌어내고 있음을 보여주는 것이다. 연주를 통해서 음악으로 사람들에게 감흥을 주고, 사람들을 변화시키려 하는 시도처럼 말이다. 남부까지 위험한 일정을 소화하려는 것 자체가 음악이라는 언어를 전달 하겠다는 셸리 박사의 의지 표명이다. 용기 없이는 이루어질 수 없는 위험 천만한 행보를 수행하는 것, 음악을 통해 흑인이지만 아름다운 선율의 언어를 전달하여 사람들의 인식을 바꾸게 하려는 것이 셸리 박사가 꿈꾸는 세상으로 나아가는 한 걸음인 것이다. 실상 남부는 셸리 박사에게는 매우 위험한 장소이기도 하지만, 백인의 옷을 입고 백인의 음악을 흑인이 연주하는 것은 흑/백의 어우러짐을 모색하는 전략이라 할 수 있다. 흑인이 연주하는 백인의 음악을 통해 백인이 흑인에 대한 편견을 깨뜨릴 수 있기를 바라는 것이라 할 수 있다.

토니에게 셸리 박사의 음악은 곧 새로운 인식의 장을 넓혀준 기제다. 셸

리 박사와의 대화보다 더 직접적인 영향력을 행사한 것은 피아노 연주였는데, 토니가 이제껏 가지고 있던 흑인에 대한 편견을 버리게 된 가장 큰 계기인 것이다. 토니가 셸리 박사를 만나기 전에 흑인에 대한 반감이 있음을 보여주는 장면이 있다. 공사를 위해 토니의 집에 온 두 흑인에게 아내가 음료잔을 건넸고, 그들이 가고 난 후 토니는 그들이 마신 잔을 쓰레기통에 버린다. 버려진 유리잔을 아내가 발견하는 부분에서 흑인이 마셨던 잔을 다시 사용하고 싶지 않다는 토니의 생각을 읽어낼 수 있다. 이 정도로 흑인에 대해 우호적이지 않았던 토니가 셸리 박사에게 이해의 폭을 넓히는 것은 셸리 박사의 음악이 그에게 진정으로 마음을 열게 한 소통의 언어였기 때문이다. 그의 연주에 감흥을 받았기에, 동행하는 연주자들에게 질문하고 답을 들으면서 더욱 이해하게 된다. 더불어 연주 여정을 진행하면서 겪게 되는 여러 가지 일들이 셸리 박사에게 너무나 불합리하고 비인간적인 처사라는 점을 객관적으로 접하게 되는 것이 가장 박사에 대한 인간적인 이해를 시작하게 되는 부분이라 할 수 있다. “인간이 만든 공간은 인간의 정서와 인지를 정제할 수 있다”(투안 168)는 주장처럼 토니는 셸리 박사를 이해하기 위한 공간을 마련하고 있는 것이다. 그래서 셸리 박사가 흑인이면서 흑인의 음악을 모른다는 것, 흑인의 음식인 켄터키 치킨을 먹어보지 못했다는 것 등을 몸소 경험하도록 인간적인 교류를 한 것이다.

IV. 「그린 북」이 말해주는 미국 역사

1960년대에 흑인들이 여행을 할 때 필수적으로 구비해야 하는 것은 「그린 북」이었다. 특히 숙박 관련해서 쓰여진 것처럼 “안전하게, 인간답게 먹고 잘 수 있는 장소”를 표기해 놓은 책이기에 그들의 생존이 위협받고 있음을 보여주는 자료다. 흑인이어도 안전한, 그런 장소를 안내해주는 「그

린 북」은 “공간과 장소는 우리가 살아가는 세계를 구성하는 기본적인 요소”(투안 13)라는 점과 맞닿아 있다. 흑인들이 안전하게 먹고 자고 쉴 수 있는 곳을 표기한 이 안내책자는 흑인이지만 인간적인 대우를 받을 수 있는 곳을 표기해둔 책이라는 점에서 장소적 중요성을 함축해 버린다. 한마디로 이 책에 명기된 곳이 아닌 곳에서는 흑인을 받아주지 않는다는 것이고, 흑인들은 이 책에서 알려주는 곳이 아닌 다른 곳에서는 결코 숙식이 가능하지 않다는 뜻이다. 여행이 가능했던 것은 지정된 장소에서만 숙식을 해결할 때이다. 특히 남부로 갈수록 흑인에 대한 차별이 극에 달했기 때문에 안전하게 숙식할 수 있는 장소를 표기한 이 책은 그 당시 상황을 가감 없이 보여준다. ‘안전’을 담보한다는 것은 마치 들판에서 숙박할 때 들짐승에게 공격당할 수 있는 상태와 같이 흑인이 아닌 다른 인간에게 공격받을 수 있고, 다른 인간이 흑인을 해칠 수 있다는 것을 내포한다. 즉 백인에게 있어 흑인은 같은 인간이라고 할 수 없을 정도로 다른 지형에 놓여 있기 때문이다. 특히 남부에 속한 대부분의 백인들 인식에는 흑인이 자신들과 같은 인간이라는 개념은 없다. 그들이 흑인을 대하는 태도는 마치 험벗은 들짐승이기에, 먹고 입고 자는 곳 등에서 판이하게 선을 긋고 있다. 차별 그 자체다. 그들의 차별 수준은 지독할 정도로 극명하다. 단지 흑인이기 때문에 안되는 것이 눈에 띄게 많다. 피부색, 인종에 의거한 차별과 배타성은 인간이 저지를 수 있는 악행 중 가장 저열한 것이라 할 수 있다. 태생적인 요인을 상호 간 다름으로 규정할 수는 있다. 하지만 태생적 요인이 다르다고 해서 그것을 차별 기제로 삼아, 같은 인간이 아니라고 배척하는 것은 그렇게 끝내기 어려운 부분일까?

그 당시 남부에서는 흑인의 야간외출을 금지하는 규정이 있어, 밤에 돌아다니면 안되었다. 그럼에도 매일 자신의 숙소에 위스키 한 병을 구비하도록 요청한 설리 박사는 남부의 규율을 따르지 않고 자신이 하고 싶은 대로 행동해버린다. 결국 백인들의 술집에서 한 잔 더 하고 싶어 들어가지만, 거기에서 설리 박사를 기다리는 건 집단 구타를 당하는 것이다. 이렇

계 흑인과 같은 공간에서 술을 마시고 싶지 않다는 것, 나아가 백인들이 접한 공간에서 흑인이 감히 술을 마실 수 없다는 선언을 공공연히 하는 셈이다. “장소는 ‘안전’을 상징하고, 공간은 ‘자유’를 상징한다. 인간은 장소에 ‘애착’을 갖지만 동시에 ‘공간’을 갈망”(투안 13)한다는 주장을 접목하면, 「그린 북」에 쓰여진 숙박시설은 장소이고, 설리 박사가 술을 마시러 가는 술집은 이방인의 공간이고, 자유의 공간인 것이다. 하지만 자유만 있는 것은 아니고 위협적 요소인 무차별적 폭력도 있다. “공간에 우리의 경험과 삶, 애착이 녹아들 때 그곳은 장소가 된다”는 투안의 지적에 의하면, 「그린 북」이라는 책 자체가 미국 역사의 공간을 보여주면서 역사를 기록하고 있는 책이다. 제목에 드러난 것처럼 「그린 북」의 존재가 필연적이었던 시간과 그 책이 제시하는 공간의 의미를 생각해야 하는 영화라는 점에서 어찌 보면 이 영화의 주제는 바로 「그린 북」이다.

토니가 느낀 「그린 북」에 대해 살펴보자. 토니의 사고가 확장 가능했던 것은 그저 로드 매니저로서 일을 수행하는 과정에서 생각지도 못한 다양한 경험을 하게 되면서이다. 실제로 「그린 북」에 쓰여진 숙박시설에 당도했을 때 토니는 충격을 받는다. 열악하기 짝이 없는 시설인데도 ‘아늑한’ 곳이라는 표현에 기가 막힐 뿐이다. 형편없는 시설이지만 차별받지 않고, 인간으로서 대우를 받을 수 있는 곳이니 ‘아늑한’ 곳이라는 표현이 꼭 틀린 것만은 아니다. 다만 백인이라면 절대 묵지 않을 곳이고, 도저히 묵을 수 없는 수준의 장소라는 것 때문에 토니는 심한 열패감을 느끼는 것이다. 이 장소에 토니는 처음에는 같이 묵지 않는다. 그렇기 때문인지 「그린 북」이 곧 설리 박사의 현재 상태를 보여주는 것이라는 생각을 하는 것으로 보인다. 「그린 북」과 설리 박사를 묘하게 동일시하게 되는 토니의 눈빛을 확인할 수 있다.

오렌지 버드 식당은 설리 박사의 자기결정권과 토니의 주체적인 면모가 맞닿은 지점에 놓인 장소다. “공간은 장소의 의미를 포함하며 포괄적인 의미에서 공간에 경험의 주체인 인간의 경험과 삶, 현실적인 체험의 장

으로 공간의 의미가 확장되며 공간의 장소화가 나타난다”(서동진 외 371). 연주를 앞둔 셸리 박사에게 백인 전용 식당에서는 식사를 할 수 없다며 셸리 박사의 출입을 막는다. 흑인이 백인 식당에서 함께 식사할 수 없다는 것이 오래된 전통이라며 이해를 구하는 호텔 매니저의 단호한 입장에 항거하는 토니는 매니저가 “얼마면 되겠는가”라고 하자 주먹다짐을 하려 한다. 돈으로 해결하고자 하는 것이 그들의 습성이고, 변할 수 없는 방식이었던 것이다. 일종의 흑인 길들이기 장면이라 할 수 있는데, 이때 셸리 박사는 호텔 식당에서 식사를 할 수 없다면, 연주를 포기하겠다고 하고는 토니와 함께 그곳을 떠난다. 식당뿐 아니라, 옷을 갈아입는 장소 역시 허름한 창고였고, 화장실은 건물 내에 있는 것이 아닌 동떨어진 나무 아래 있는 어두운 야외 시설일 따름이다. 동물들이나 사용할 정도라고나 할 화장실을 사용하라고 말하는 식당 지배인은 그 자체가 당연한 것이다. 이에 대해 의문을 제기하고 사용을 거부하는 셸리 박사를 이해하지 못하고, 용변을 보기 위해 다시 자신의 숙소를 다녀오겠다는 셸리 박사에게 토니는 밖에서 그냥 용변을 보는 게 어떻겠냐고 하지만, 셸리 박사의 말처럼 “그건 동물들이나 하는 행동”인 것이다. 자신이 동물, 날짐승과 다른 ‘인간’이라는 점을 상대방이 인정해주지 않는 상황이지만 셸리 박사는 연주를 감행한다. 남부 사람들에게 그런 식의 이율배반적인 사고가 잘못된 것이라는 점을 셸리 박사는 직접적으로 말하지 않고 몸소 행동으로 보여주려 하는 것이다. 이렇게 장소에 함축된 차별과 배제는 흑인에 대한 소외를 표면적으로 드러내겠다는 백인우월주의에서 기인한 것이다. 그런 화장실을 써야 하고, 정 식사가 하고 싶다면 창고에서 하는 것이 가능하다는 것만으로도 흑인에 대한 극한의 차별이 어느 정도인지 잘 드러난다. 절대로 같은 인간이지 않다는 것, 피부색의 다름이 곧 그들을 하등한 동물처럼 여겨된다는 식으로 작용하는 논리인 것이다. 흑인을 같은 인간으로 수용하지 않는다는 것, 흑인이기 때문에 흑인의 피부색을 부정적인 색으로 규정해 버리는 이러한 편견에 맞서기 위해 셸리 박사는 굳이 무모한 여정을 나선

것이다. 다른 연주자가 말하듯, 말로만 되는 것이 아닌 행동으로 보여주어야 변화가 생길 수 있다는 점을 천명하는 부분이다.

함께 하는 두 연주자 역시 그의 용기 있는 행보를 동행하고 있다는 점이 놀라운 것이고, 남부이기 때문에 그들이 처리할 수 없는 뜻밖의 상황은 발생할 수밖에 없는 것이다. 토니는 이런 상황에 대해 자신만의 방식으로 무리 없이 일을 처리해낸다. 셸리 박사의 정체성 위기의식이 잘 드러난 빗속 장면을 살펴보자. “나는 흑인이면서 흑인도 아니고...”라고 울부짖는 셸리 박사의 모습은 그 당시의 시대적 공간적 상황에서 셸리 박사가 자신의 진정한 정체성을 찾는 것이 과연 가능한 것인지에 대해 다시 생각하게 만든다. 결혼은 했으나 이혼한 셸리 박사는 남자면서 남자라는 정체성의마저도 정의되지 못한 상태라 할 수 있다. “이들은 그 사회의 주변일망정 생존을 확보해 줄 수 있는 타자적 위치에 스스로를 기투”(이옥란 4)한 것이라 볼 수 있다. 백인 남성과 함께 술집에 있었다는 이유로 체포당했을 때, 셸리 박사는 짐승처럼 웃도 걸치지 못한 채 수갑이 채워져 있다. 그 모습은 경악할 수준이다. 토니는 수건으로라도 가려주지 않았다는 것에 분개한다. 그 모습에 드러난 것처럼 셸리 박사는 그 어느 장소, 어느 자리에 도 걸맞지 않는 존재였다고 할 수 있다. 성정체성과 인종적 정체성에 대한 부분 모두 셸리 박사에게는 모순의 요소일 뿐 정립되기 어려운 상태인 것이다. 셸리 박사가 「그린 북」이 안내해준 숙소에서 목을 때의 모습은 늘 떨찌감치 서 다른 사람들이 모여서 게임하고 있는 모습을 그저 지켜보기만 하는 주변인이고, 그리고 그때 그의 손에는 늘 술병이 놓여있다는 것도 주목할 만하다. 다른 사람들과 어울리기 위해 술집을 들어갔을 때 셸리 박사에게 되돌아오는 것은 환대가 아닌 모욕과 멸시, 신체적 폭력에 심지어는 총구까지 등장한다. 감히 흑인이 저녁시간에 돌아다니며 술집에 와 있다는 것을 용납할 수 없는 백인들은 그를 배척하고 조롱하며 마구 때린다. 그런 백인들의 행태는 당시 남부 상황의 한 단면인 것이다.

그는 연주할 때 환호와 환대를 받는 것으로 보인다. 하지만 흑인인 그를

환호하는 것이 아니고 환대받는 것은 그의 연주일 뿐이다. 셸리 박사가 곧 자신의 음악 자체라 하더라도, 고전 피아노곡은 백인의 전유물이기에 환대받는 것이고, 그의 피부색은 그를 환대받지 못하게 하는 장벽이 되고 만다. 연주 공간을 벗어난 다른 모든 공간에서는 그는 배척당하고 멸시당하는 흑인일 뿐이다. 양복점 앞을 지나면서 셸리 박사는 진열장에 있는 양복이 공연에 적절하다고 생각하여 입어보려 양복점에 들어간다. 양복을 입어보겠다는 셸리 박사에게 양복점 주인은 돈을 내기 전에는 입어볼 수 없다면서 양복을 빼앗는다. 구입을 위해 사전에 입어보는 것이지만 흑인이기 때문에 시착을 해볼 수조차 없는 것이다. 돈을 미리 내면 입어볼 수 있을지 모른다. 하지만 그렇게 했다가 맞지 않는 옷이라면 바꿀 수도 없는 지경이니 옷을 입어보고 사는 것 자체가 어려운 지경인 것이다. 백인이 입어보는 것이 아니기 때문에 거부한 것이다. 돈이 있어도 흑인이기 때문에 입어볼 수 없는 것이다. 마치 영화 <프리티 우먼>에서 여주인공이 많은 현금을 들고 들어갔어도 고급 옷가게에서는 옷을 입어보지도 못하게 하는 것과 같은 선긋기의 모습이다. 인종, 부의 정도 등은 어디에서나 발생하곤 하는 차별의 잣대인데, 이는 같은 인간이라는 개념을 지우는 의식처럼 여겨질 정도다.

흑인으로서의 정체감을 확인하는 것은 결국 오렌지 버드식당에서 흑인의 음악을 연주하는 장면에서이다. 그 식당에서 셸리 박사가 흑인에게 들려주는 고전음악 역시 다른 흑인들은 접해보지 못한 음악이었다 해도 그들을 모두 감동시킨다. 연주를 마치자마자 무대로 올라오는 밴드는 바로 자신들의 음악으로 돌입한다. 밴드의 연주에 맞춰 단 한 번도 시도해보지 않은 블루스를 합주하는 셸리 박사의 모습에서 이번에는 흑인의 언어인 블루스라는 음악에 대해 이해하는 상황이 연출된다. 특히 “모든 사람은 자기 세계의 중심에 있으며 주위 공간은 신체 구도에 따라 분화된다”(투안 72)는 점에서 처음 듣는 음악임에도 불구하고 셸리 박사는 그 공간을 음악을 통해 자신의 공간으로 만들어 버린다. “두 인종간 차이를 보여주는

은유”(Bogumil 271)라 할 수 있는 블루스를 통해 모두 하나가 되어 그 자리를 즐기는 모습은 언어 자체를 뛰어넘는 존재의 아우름이 이루어진 장소를 보여준다. “백인들에 의하여 제기된 흑인들의 부정적 이미지를 거부하고 완전한 인격체로서의 흑인 개개인의 정체성을 강조하는 개념”(김은성 33)이라는 흑인성에 대해 다시 상기시키는 부분이다. 또한 흑인이면서 흑인에 대한 이해가 부족했던 셸리 박사로서는 블루스라는 공통의 언어를 통해 흑인에 대한 이해를 넓히는 것이라 할 수 있고, 나아가 관계회복의 장이 조성된 것이라 볼 수 있다. “아프리카계 미국인의 진정한 경험은 블루스에 압축되어 있다. 블루스에 대한 이해 없이는 그들의 언어와 문화는 설명될 수 없다”(Yoon 139)는 지적과 상통하는 부분이다.

셸리 박사는 어머니에게 피아노 고전음악을 배울 수 있는 환경에서 성장했다. 그는 일생동안 백인의 음악만을 연주해왔기 때문에 백인의 음악에 더 익숙해 있고, 그렇기 때문에 스스로 백인인지 흑인인지에 대한 정체 의식 경계가 모호한 상황이다. 더군다나 흑인을 접할 기회가 거의 없었기 때문에 흑인의 정서에 대해 이해하는 바가 결여되어 있고, 흑인성에 대해 알지도 못한다. 그가 흑인을 접할 수 있는 공간은 남부의 숙소라든가 대농장같은 곳으로, 그저 멀찍이서 바라보는 대상으로서만 다른 흑인들을 바라볼 뿐이다. 자신처럼 백인속에 존재하는 흑인이 거의 없었던 현실에서 흑인이 다양하게 존재하는 남부로 떠나는 연주여행 자체는 자신의 종족을 찾아가는 여행인 셈이다. 하지만 문제는 그 공간에서는 자신의 행동을 정확히 규정하기 어렵다는 점이다.

V. 나가며

1960년대 흑인 피아니스트의 남부 공연기를 담고 있는 영화 <그린 북>은 셸리 박사와 토니라는 두 주인공을 통해 두 남자의 친구되기 과정을 섬

세하게 그려낸다. 8주간의 긴 여정을 보여주면서 이 영화는 흑인에 대한 시선 중 특히 1960년대 미국 사회 중 남부의 시각이 어떤 것인지를 세밀하게 드러내면서 미국역사의 근간을 파악하고자 한다.

백인의 술집에서 술을 마시는 게 허용되지 않았던 흑인, 백인의 양복점에서 옷을 입어보는 것이 불가능했던 데다가, 연주 장소에 요청한 피아노가 준비되지 않았던 것, 연주를 위해 옷을 갈아입을 때도 대기실 없이 창고 같은 곳을 사용해야 하는 것, 화장실도 건물 밖에 설치된 곳을 써야 하는 것, 호텔에서 백인 전용 식당인지라 같은 연주자여도 식사를 함께 할 수 없다는 것 등 존재 자체를 부정하는 행동을 많이 보여준다. 백인이 아니면 사람이 아닌 것처럼 여겨지는 남부의 사회문화적 환경이 얼마나 극악한지를 보여주는 사례들이다. 흑인이니 대놓고 차별을 하는 곳이 남부라는 공간임을 알 수 있게 해준다.

셜리 박사가 주로 연주하는 음악은 흑인의 음악이 전혀 아니지만 연주를 위해 백인의 공간에 백인과 함께함으로써 공간의 의미성을 추적하는 것이 유의미하다고 보았다. 셜리 박사는 본질적으로 다른 존재라 할지라도 음악이라는 공유 가능한 언어로 소통이 가능함을 실제로 보여준 인물이었다. 셜리 박사의 고착되지 않은 정체성을 드러내는 부분인 셜리 박사가 흑인의 음악을 들어보지 못한 것, 흑인의 가정식이라 불리는 튀김 치킨을 처음 먹어보는 것 등 차림새 등 모든 면에서 셜리 박사는 백인의 옷을 입은 흑인임을 알 수 있다. 살면서 흑인을 접할 기회가 없었다는 점을 극복하기 위해, 동시에 자신의 진정한 정체성에 다가가기 위해 남부로의 연주여행을 나선다는 점은 백인들에게 남부라는 공간이 어떻게 장소가 되는가를 구현하는 것이라 할 수 있다.

또한 셜리 박사는 토니가 쓴 편지에 대해 점차 글 쓰는 법을 알려주는 데, 기본적으로 토니는 소리 나는 대로 쓰다 보니 철자가 틀리기 일쑤고, 편지를 전개하는 방식도 모를 정도다. 무엇을 먹었고 뭘 했는지에 대해서만 쓰고 있는 토니는 진정으로 자신이 하고 싶은 말, 담고 싶은 마음을 어

떻게 표현하는지 방법을 모른다. 아내에게 쓰는 편지를 완전히 다른 언어로 바꿔버리는 셸리 박사는 토니에게 음악의 새로운 세계를 열어주듯 언어와 사고에도 큰 영향을 미친다.

선한 영향력으로 작용하는 셸리 박사의 음악과 셸리 박사라는 존재 자체는 미국사회의 역사적 한 축인 흑/백 갈등이 얼마나 비인간적인가를 재차 천명한다. 더불어 음악은 고전음악이든 블루스이든 장르를 막론하고 모든 사람에게 공통적으로 전달 가능한, 소통의 가능성을 열어주는 언어임이 분명하게 드러나고 있다.

(건국대학교·배재대학교)

■ 주제어

<그린 북>, 공간, 언어, 흑인성, 장소성

■ 인용문헌

- 김기홍. 「영화 <그린 북>과 공공성」. 『월간 공공정책』 178 (2020): 102-107.
- 김상희. “[Economovie] 김상희의 영화로 읽는 한국사회 | 그린 북(Green Book) 5_평등 뒤에 숨은 우월 욕구.” 더스쿠프 -.344 (2019): 64-65.
- 김은성. 「리타 더브의 흑인성과 보편성」. 현대영미시연구 14.2 (2008): 31-52.
- 김지영. “[김지영의 Movie & Classic] 다르다는 것은 틀리다는 것이 아니다_영화 ‘그린 북’.” 월간리뷰 2021.3 (2021): 132-133.
- 민병록. 「편견에 맞선 유머 : <그린 북>피터 패럴리」. 『영화 평론』 31 (2019): 106-181.
- 박주은. 「영화 <그린 북>에 나타난 인종주의와 토의를 통한 해결 방안」. 『문화와 융합』(The Journal of the Convergence on Culture Technology (JCCT)) 8.3 (2022): 159-165.
- 서동진, 김주연. “장소정체성을 위한 장소성의 다의적 개념 비교 연구.” 한국공간디자인학회논문집 17.3 (2022): 363-374.
- 안경미(An Kyung-Mi). 「『가장 푸른 눈』에 나타난 이중의식과 흑인성 연구」. 인문과학연구 0.27 (2010): 161-180.
- 안수환. 「영화 <그린 북>, <기생충>, <두 교황>에 나타나는 해석적 단초로서의 대립」. 『서양음악학』 24.1 (2021): 183-208.
- 이옥란. 「토니 모리슨이 그리는 흑인성」. 論文集 44.2 (1997): 49-68.
- 투안, 이 푸. 윤영호, 김미선 역. 『공간과 장소』. 사이. 2020.
- Bogumil, Mary L. *Understanding August Wilson*. Columbia: U of South Carolina P, 1999.

- Neumeyer, David and James Buhler. "Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): 영화 <<그린 북>>, <<기생충>>, <<두 교황>>에 나타나는 해석적 단초로서의 대립 205 the Music." *In Film Music: Critical Approaches*. Ed. Kevin Donnelly: University Press, 2001. 16-38.
- Nurwahyuni, Kiki, and Meli Samelia. "Stereotypes and discrimination in the "Green book" Movie: A critical discourse analysis." *International Journal of Systemic Functional Linguistics* 3.1 (2020): 44-50.
- Park, Joo Eun. "Racism in the movie <<Green Book>> and solutions through discussion." *The Journal of the Convergence on Culture Technology* 8.3 (2022): 159-165.
- Wilson, August. *Ma Rainey's Black Bottom*. New York: Plume, 1984.
- Yoon, So Young. "Redeeming the Voice of African American Women in Wilson's Plays," *The Journal of English Cultural Studies* 12-2. 2019: 133-153.

■ Abstract

**Indelible Memories of American History
Through Space and Language:
Focusing on *The Green Book***

Yoon, So Young (Konkuk Univ.)

Kim, Hye-kyung (Pai Chai Univ.)

The Green Book is a film based on a true story, delving deep into the issue of discrimination against black people in 1960s American society. The protagonist, Dr. Don Shirley, is a courageous pianist embarking on a challenging music tour through the racially divided South. Accompanying him on this journey is his chauffeur, Tony Lip, an Italian-American bouncer. Over the course of the 8-week tour, the two could develop a close friendship by experiencing and overcoming various difficulties together. Space and music/language play crucial roles in their relationship. Specifically, space serves as an index of discrimination, exclusion, and segregation, vividly illustrating the challenges they face. It was impossible for both black and white people to share with some places such as restaurants, hotels and toilets. However, Dr. Shirley's classical music emerges as a powerful tool for bridging this gap as well as a form of communication that deeply impacts Tony, helping him understand the struggles of African Americans. Despite the hardships they encounter, their bond deepens to become lifelong friends. In conclusion, slavery's indelible scar on

• 공간과 언어로 나뉘는 미국 역사의 지울 수 없는 기억들 | 윤소영·김혜경

American society inflicts endless trauma upon Black people, persisting in the ongoing struggle for equality.

■ Key words

The Green Book, space, language, blackness, placeness

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 3월 31일 ○심사일: 2024년 4월 9일 ○게재일: 2024년 4월 12일

*Sons and Lovers*에 나타난 육체성의 복원*

최진범**

I. 서론

로렌스(D. H. Lawrence)의 『아들과 연인』(*Sons and Lovers*)은 “영국 소설을 통틀어 현재 가장 널리 읽히는 작품 중에 하나”이며 그의 작품 중에서 가장 대중적 인기를 누려왔다는 평가를 받는다(Black 1). 블랙의 이러한 평가가 1990년대에 이뤄진 것이고, 한국에서도 당시 로렌스 관련 연구가 활발했다는 것을 생각한다면, 20세기 후반에 『아들과 연인』이 누렸던 대중성은 쉽게 부인할 수 없는 사실일 것이다. 이러한 대중성은 작가의 초기작으로서의 성취를 보여줬다는 평단의 대체적인 인정과 무관하지 않을 것이다. 이 작품에 대한 여러 비평들 가운데 초기부터 존재해온 흐름은 크게 두 가지인데, 하나는 자전적 요소에 집중하여 작가의 실제 삶과 작품을 비교하는 것이고, 또 하나는 오이디푸스 콤플렉스를 예증하는 작품으로 보는 정신분석적 비평이다. 그 외에도 이원론(dualism)에 입각하여 대극적인 요소들의 상호관계를 찾아내는 다소 형이상학적인 비평이 있는가 하면, 마르크스주의 비평가들은 영국 사회의 노동계급에 대한 재현의 문

* 본 논문은 필자의 박사학위논문을 바탕으로 작성되었음을 밝힌다.

** 동국대학교 영어권문화연구소 전임연구원, cjb297@naver.com

제에 집중하기도 한다. 그러나 이러한 비평들은 그 다양함에도 불구하고 대개 작가의 자전적 요소에서 출발한다는 공통점을 가진다.

로렌스에 대한 관심을 작품의 외설성이나 그로 인한 법적 분쟁의 문제에서 문학적 성취의 문제로 돌리는데 크게 기여한 리비스(F. R. Leavis)는 1913년 발표된 『아들과 연인』이 그 이전에 발표된 『흰 공작』(*The White Peacock*)이나 『침입자』(*The Trespasser*)보다 뛰어나다고 평가하면서도 그 성취가 “로렌스가 위대한 소설가가 되리라는 것을 보여줄 정도는 아니”라고 말한다(19). 그는 “자전적인 것에 대한 엄밀한 집중”으로 인해 『아들과 연인』이 성공할 수 있었으며, 이러한 성공으로 인해 로렌스가 그 이후의 대작들, 즉 『무지개』(*The Rainbow*)와 『사랑에 빠진 여인들』(*Women in Love*)을 쓸 수 있었다고 말한다. 결과적으로 리비스는 작품 성취의 기준을 작가에게로 환원하여 그 의미를 제한하고 있는 것이다. 리비스의 사례에서 볼 수 있듯이 『아들과 연인』에 대한 비평에서 자전적 요소 즉, 작가와 어머니의 관계에 대한 이야기는 피할 수 없는 관문과도 같은 것이었다. 그러나 주인공의 성장 과정과 그 논리는 작가의 삶으로 환원될 수 없다. 작가의 의도는 작품의 원인이 될 수는 있어도 작품을 판단하는 기준이 될 수 없다. 또한 작가의 의도가 있더라도 창작의 과정에서 그 의도는 기계적으로 관철되지 않으며 작품의 내적 논리에 따라 완결된 이후에는 의도된 부분과 의도하지 않은 부분이 쉽게 구분되지도 않는다. 그러므로 이 작품에 대한 이해의 출발점은 바로 ‘자전적’ 요소에 대한 집중이 아니라 ‘작품 그 자체’의 내적 논리에 대한 집중일 것이다.

II. 결말부의 타당성 검토

작품의 내적 논리의 핵심사향인 주인공 폴(Paul)의 성장 과정 및 그의 미에 대한 비평에서 작품의 결말부에 대한 해석은 주요한 논쟁의 대상이

었다. 폴이 ‘죽음’이 아닌 ‘삶’으로 전환하는 작품의 결말이 흐름상 타당한 것인지, 타당하다면 그러한 전환의 원동력은 무엇인지 등에 대한 문제에는 여러 해석이 가능하겠지만, 그 해석의 기반은 결국 작품의 내적 논리와 그것의 최종적 결과인 결말부 자체여야만 할 것이다. 그러한 해석이 나온 다음에야 작품이 담고 있는 의미와 성취의 성격이 규명될 것이다.

모렐 부인(Mrs. Morel)이 사망한 후 클라라(Clara)는 전남편 백스터 도스(Baxter Dawes)와 다시 만났으며, 폴은 노팅엄의 숙소에 홀로 머문다. 미리엄(Miriam)과의 최후의 만남 후 극심한 허무감에 빠진 폴은 어두운 밤의 한가운데서 어머니에게도 돌아가려는 퇴행적 욕구에 이끌린다.

‘시간’은 없고 오로지 ‘공간’만이 있었다. 그 누가 말할 수 있는가? 어머니가 그 이전에는 살아있었지만 이제는 그렇지 않다고. . . . 그녀는 한 곳에 있다가 이제 다른 곳에 있는 것이었다. 그것이 전부였다. 그리고 그의 어머니가 어디에 있는지 상관없이 그의 영혼은 어머니를 떠날 수 없었다. 이제 그녀는 밤(夜)으로 갔으나 여전히 그는 어머니와 함께 있었다. 그들은 함께 있었다. 그러나 울타리 계단에 기대는 가슴과 나무 빗장 위에 놓인 손, 그의 육체가 있었다. 그것들은 중요한 것처럼 보였다. 그는 어디에 있는가? 밀밭에 버려진 한 알의 밀이 삭만도 못한 끈추선 조그만 살점 하나인 그. 그는 그 사실이 견딜 수 없었다. 사방에서 거대하고 어두운 침묵이 작은 한 점인 그를 눌러 소멸시키는 듯했다. 그러나 거의 아무것도 아닌 그라도 소멸될 수는 없었다. . . . 그 자신은 바로 그 만큼 무한하게 작고 핵심에 있어 아무것도 아니지만 무(無)는 아니었다.

There was no Time, only Space. Who could say his mother had lived and did not live? . . . Now she was gone abroad into the night, and he was with her still. They were together. But yet there was his body, his chest that leaned against the stile, his hands on the wooden bar. They seemed something. Where was he? -one tiny upright speck of flesh, less than an ear of wheat lost in the field. He could not bear it. On every side the immense dark silence seemed pressing him, so tiny a speck, into extinction, and yet, almost nothing, he could not extinct. . . . So much, and himself, infinitesimal, at the core a nothingness, and yet not nothing. (464)

시간도 느끼지 못할 만큼 공허한 상태의 폴은 어머니가 있는 곳인 “밤”의 세계로 강력하게 이끌린다. 어머니와의 밀착된 관계는 이 작품의 주된 모티브로 마지막 순간까지 드러난다. 그러나 “울타리 계단”, “나무 빗장”과 닿아있던 그의 가슴과 손이 물음을 던진다. “그는 어디에 있는가?”라는 물음은 육체에서 시작된다. 폴은 이러한 물음으로부터 죽음이 아닌 삶으로의 전환을 이룬다. 삶으로의 최종적 전환은 그의 육체에서 비롯된 것이라고 할 수 있다(Milton 130-131).

그의 육체가 “밀밭에 버려진 한 알의 밀 이삭”보다 못한 “곧추선 조그만 살점 하나”로 그려지는 것도 이러한 전환을 함축한다. 요한복음 12장 24절의 “한 알의 밀 이삭”은 예수의 ‘희생’을 의미하는데 이로 인해 ‘많은 열매’를 맺을 수 있다고 한다. 미리엄과 마지막으로 만난 이후 그녀가 종교적 ‘희생’에서 아직도 벗어나지 못한 것에 대하여 폴은 크게 회의한다. 그러므로 “밀밭에 버려진 한 알의 밀 이삭만도 못한” 그는 오히려 그 “한 알의 밀 이삭”이 해낼 수 없는 ‘삶으로의 전환’을 이뤄낼 수 있는 것이다. “살점 하나”에 불과한 존재라 할지라도 그것은 ‘삶’을 향해 있으며, 그러므로 “무한하게 작고 핵심에 있어 아무것도 아니지만” 존재할 수 있고, 존재해야만 한다는 것이다. 폴이 가진 삶에 대한 무의식적 정향은 부지불식간에 드러나는 그의 활력을 통해서 이미 볼 수 있다. 미리엄과의 마지막 만남에서 그는 ‘희생’이 아닌 ‘생명’에 이끌리는 모습을 보인다.

그[폴]는 신속하고 가차 없으며 조용한, 어떤 감각적 확실함을 가지고 방안에서 움직였다. 그녀[미리엄]는 이러한 그를 맞아 대응할 수 없었다. 그는 족제비처럼 그녀의 손아귀에서 벗어날 것이다. 그러나 그 없는 그녀의 삶은 생기 없이 늘어질 것이다. 그녀는 꿈곰이 생각하며 꽃을 만졌다.

He[Paul] moved about the room with a certain sureness of touch, swift, and relentless, and quiet. She[Miriam] knew she could not cope with him. He would escape like a weasel out of her hands. Yet without him

her life would trail on lifeless. Brooding, she touched the flowers. (463)

미리엄과 결별 이후에도 “오직 자신을 희생할 수 있을 뿐”인 그녀의 한계를 재차 확인한 폴은 자신의 “생명(삶)”을 주고 싶어 하지 않는다. 아이러니하게도 그에게 자신의 “생명”을 다시 떠올리게 한 미리엄도 “프리지아”와 “진홍색 아네모네”를 보면서 그 꽃들의 생명성이 폴의 것이라고 생각한다. 그 후의 폴의 움직임은 위 대목에서처럼 “신속하고 가차 없으며 조용한” 감각을 가지고 수행되는 것이다. 이렇듯 그가 가진 육체적 활력은 어머니의 죽음과 (잠시 동안의 관계이긴 하지만) 연인인 클라라와의 결별이후에도 그의 내면 깊숙한 곳에서 살아있었던 것이다. 그러므로 이러한 그의 활력, 살아 움직이는 힘은 죽음으로의 퇴행적 욕구가 들끓는 상황에서도 폴을 삶으로 전환하도록 할 수 있었다. 삶과 죽음의 기로에서 주인공이 삶으로 선택의 방향을 틀 수 있었던 능력은 결국 그때의 그를 만든 과정, 즉 그의 성장 발전의 과정을 통해서 해명되어야 한다. 그러므로 그의 육체성이 억압되는 과정과 회복되는 과정을 살펴보면 작품의 결론이 해명될 수 있다.

III. 육체성 억압의 과정

윌터 모렐(Walter Morel) 과 거트루드 코퍼드(Gertrude Coppard, 모델 부인)의 결혼과 갈등은 주인공 폴의 성장과정을 따라가는 과정의 출발점이다. 계급적, 문화적 차이가 있음에도 불구하고 이들이 결혼에 이른 것은 자신이 가지지 못한 상대방의 기질과 성격이 매력으로 다가왔기 때문이라고 볼 수 있다.

그녀[거트루드] 앞에서 윌터 모렐은 녹아버리는 듯했다. 그녀는 이 광부에게

는 신비와 매혹의 대상, 즉 숙녀였다. 그녀가 그에게 말할 때 들리는 남부지역의 발음과 영어의 순수함은 그를 전율시켰다. . . . 거트루드 코퍼드는 그 젊은 광부가 춤추는 것을 지켜보았다. 그의 동작에서 배어 나오는 매혹적인 환희와 그의 육체의 꽃과 같은 얼굴이 뒤엎켜버린 까만 머리카락 사이로 불그스레 빛나는 것을 보았다. 춤추는 파트너들이 누구든지 한결같은 웃는 것을 바라보았다. 그런 남자를 본 적이 없었던 그녀는 그가 경이롭다고 생각했다. . . . 그녀는 아버지처럼 청교도였고 고결했으며 매우 엄격했다. 그러므로 그녀의 삶이 그랬던 것처럼 사색과 정신으로 인해 좌절되고 옥죄어 백열광이 되지 않는, 양초에서 발산하는 불꽃과 같이 그 육신에서 흘러나오는 이 남자의 관능적인 생명의 불꽃이 가진 어스레한 황금빛 부드러움이 그녀에게는 그녀 자신을 넘어서는 어떤 놀라운 것으로 보였다.

Walter Morel seemed melted away before her[Gertrude]. She was to the miner that thing of mystery and fascination, a lady. When she spoke to him, it was with a southern pronunciation and a purity of English which thrilled him to hear. . . . Gertrude Coppard watch the young miner as he danced, a certain exultation like glamour in his movement, and his face the flower of his body, ruddy, with tumbled black hair, and laughing alike whatever partner he bowed above. She thought him rather wonderful, never having met anyone like him. Her father was to her the type of all men. . . . She was a puritan, like her father, high-minded, and really stern. Therefore the dusky, golden softness of this man's sensuous flame of life, that flowed from off his flesh like the flame from a candle, not baffled and gripped into incandescence by thought and spirit as her life was, seemed to her something wonderful, beyond her. (17-18)

“모든 관능적 쾌락을 무시”하는 커트루드의 아버지, 조지 코퍼드(George Coppard)와 “관능적인 생의 불꽃”을 뿜어내는 월터 모렐이 대비되는 이 장면은 모렐이 가진 육체적 활력이 강렬하게 부각됨으로써 이 작품을 구성하는 하나의 “축”이자, “이상”이라고 불린다(Black 67-69). 거트루드는 “사색과 정신에 의해 좌절되고 옥죄어져 백열 상태가 된” 아버지의 삶과 그것을 내면화한 자기 삶의 한계를 느꼈기 때문에 모렐이 가진 활력에 매료된 것이다. 이러한 감수성은 그녀가 모렐과 공유할 수 있는 활

력의 가능성을 보여주기도 하지만, 이들의 관계는 결국 불화에 이른다.

모렐이 가진 '생명의 불꽃'과 그것에 대한 모렐 부인의 감수성에도 불구하고 두 사람의 결혼이 파경에 이르게 된 것은 열악한 탄광촌의 현실 외에도 두 사람의 역량의 한계 때문이라고 할 수 있다. 무절제하게 살아왔던 윌터는 결혼 이후에도 자신의 습성에 대한 각성과 행동의 변화를 보여주지 못한다. 그는 아내의 합당한 요구를 회피하고, 어리석은 방식으로 우월함을 주장하며, 부주의하여 사고를 많이 내는데, 그로 인해 생긴 수치심을 못 이겨 거칠게 행동한다. 정신적 나약함으로 인해 발생하는 그의 행동들은 정반대의 성격을 지닌 아내의 행동과 선명하게 대비된다. 그러나 생각과 행동방식의 우월함을 가진 모렐 부인에게도 한계가 존재하는데, 그것은 그 우월함에서 발생한 것이다. 중산 계급적 가치관을 고수하는 그녀의 태도는 다음과 같은 한계를 보여준다.

그녀[모렐 부인]는 여러 세대의 청교도 조상에게서 물려받은 고매한 도덕의식을 여전히 가지고 있었다. 이제 그것은 종교적 본능이었으며, 그녀는 그를 사랑하고, 사랑했기 때문에 그에 대하여 거의 광신도와 같이 행동했다. 그녀는 그가 죄를 지을 때면 그를 고문했다. 술 마시고 거짓말을 하거나, 왕왕 겁쟁이가 되거나, 가끔씩 무뢰한이 되면 그녀는 무자비하게 채찍질 했다. 애석하게도 그녀와 남편은 정반대였다. 그녀는 그가 될 수도 있는 하찮은 상태에 만족하지 못했고, 그가 되어야만 할 정도의 사람으로 만들려고 했다. 그래서 그녀는 그가 할 수 있는 이상으로 그를 고귀하게 만들려다가 그를 파괴했다. 그녀는 그녀 자신을 손상시키고, 상처를 주고, 흉터를 남겼지만 자신의 가치를 전혀 잃지 않았다. 그녀에게는 자식들이 있었다.

She[Gertrude] still had her high moral sense, inherited from generations of Puritans. It was now a religious instinct, and she was almost a fanatic with him, because she loved him, or had loved him. If he sinned, she tortured him. If he drank, and lied, was often a poltroon, sometimes a knave, she wielded the lash unmercifully. The pity was, she was too much his opposite. She could not be content with the little he might be, she would have him the much that he ought to be. So, in seeking to make

him nobler than he could be, she destroyed him. She injured and hurt and scarred herself, but she lost none of her worth. She also had the children. (25)

거트루드가 모델을 선택했던 이유인 관능적인 ‘생명의 불꽃’은 궁핍한 단광촌의 생활과 의사소통의 어려움이라는 현실적 조건 속에서 그 힘을 발휘할 수 없었다. 이러한 현실적 한계에 직면한 그녀는 “황금빛 부드러움”이 아닌 “사색과 정신”을 통해 가정생활과 자녀의 미래를 설계하고 이끌어가기 시작한다. 그 결과 청교도 조상으로부터 물려받은 “고매한 도덕 의식”이 “종교적 본능”으로 나타나게 된다. 남편의 무절제함과 정신적 나약함은 아내의 “종교적 본능”과 “채찍”을 불러오며, 이에 대한 반발로 생긴 남편의 거친 행동은 본인의 수치심과 함께 부부관계의 불화로 이어지는 것이었다.

이러한 부부 관계의 불화와 파탄은 서서히 진행되는데, 자녀들을 포함한 가족 구성원들의 관계변화와 함께 다양한 양상을 드러낸다. 그 중에서 가장 두드러지는 것은 월터가 가정으로부터 소외된다는 것이고 육체적으로 쇠퇴한다는 것이다. “그의 자부심, 정신력과 함께 체격도 줄어드는 듯 했다”(37)는 사실과 같이 그의 몸은 점차 몰락하고, 결국 1부 6장에서 막내 아들 아서(Arthur)의 활력과도 대비되는 지경에 이른다. 아서는 “과거에 아버지를 사랑했고 그의 아버지도 그를 매우 아꼈지만”, 세월이 지나면서 비루해진 아버지가 자신에게 “강압적으로 말하거나 명령하면 아서는 화가 나서 펄펄 뛰게” 된다(141).

부부관계 악화의 결과는 남편의 육체적 쇠퇴와 아내의 ‘원하지 않는 승리’였으며 이러한 부정적 결과는 자녀들에게 악영향을 미친다. 작가는 이러한 부모의 부정적 영향력이 폴의 출생 이전에 이미 예고되어 있음을 상징적인 장면으로 제시한다. 아버지가 임신한 아내를 집에서 내쫓아 낸 후의 장면은 폴과 어머니의 농밀한 일체감을 예고하는 장면으로 유명하다.

모렐 부인은 정원 문에 기대어 밖을 내다보다가 잠깐 정신을 잃었다. 그녀는 자신이 무슨 생각을 하고 있는지 몰랐다. 조금은 아픈 느낌과 뱃속 아기에 대한 의식을 빼고는 그녀의 자이는 꽃향기처럼 빛나고 창백한 대기 속으로 녹아 들었다. 잠시 후에 뱃속의 아기도 그녀와 함께 달빛의 도가니에서 녹았고 그녀는 언덕들과 백합꽃들, 집들과 함께하며 유연하며 일종의 아찔한 황홀감 속에서 쉬었다.

Mrs Morel leaned on the garden gate, looking out, and she lost herself awhile. She did not know what she thought. Except for a slight feeling of sickness, and her consciousness in the child, her self melted out like scent into the shiny, pale air. After a time, the child too melted with her in the mixing-pot of moonlight, and she rested with the hills and lilies and houses, all swum together in a kind of swoon. (34)

모렐 부인은 뱃속의 폴과 함께 자연물과 교감하고 일체가 된다. 이 작품이 꽃으로 대표되는 자연물과 교섭하는 것을 주요한 모티프로 삼고 있으며, 자연과의 교감을 통해 드러나는 한 인물의 감성을 우발적이거나 지엽적인 양상이 아닌 그 인물의 총체적인 존재의 발현으로 그려낸다는 점에서 모렐 부인의 몰아(沒我)적 감수성이 의미하는 바는 크다(윤영필 73). 이러한 그녀의 몰아적 감수성은 모렐의 “관능적인 생의 불꽃”을 수용할 수 있는 능력과 무관하지 않으며, 태아에게 전달되는 생명력의 원천이라고 할 수 있다. 그러나 “신비로운 바깥에서 그녀는 버림받음을 느꼈다”(35)라는 대목에서 드러나듯이 모렐 부인은 이 장면에서 주변 환경과 완전한 합일을 이루지는 못했다. “멀지 않은 곳으로부터의 뜰부기 울음소리, 기차의 한숨 소리, 멀리서 남자들이 외치는 소리”(a corncrake not far off, sound of a train like a sigh, and distant shouts of men, 35)를 듣고 평온해졌던 마음이 다시 동요한다는 것도 이러한 면을 보여준다. 다양한 꽃들의 향기와 그것들이 상기시키는 “아침 시간과 햇빛”들로 기운을 차린 그녀는 기차와 같은 인공물이나 그것을 움직이는 노동자들이 포함된 환경에는 경계심과 불편함을 느끼는 것이다. 그러므로 정원 장면의 밝은 백

색의 이미지는 인간과 인간의 생명성이 배제된 것으로 자연물로만 이뤄진 “백열 상태”와도 같다. 태아와 어머니의 합일이 백색의 이미지가 압도하는 곳에서 이뤄진다는 것은 그러한 합일이 일정한 한계를 지닌다는 것이며 백색의 이미지는 “사색과 정신으로 인해” 백열광이 된 “그녀의 아버지”와 연결된다. 이러한 하얀색의 이미지는 그녀가 집안으로 들어오는 다음 장면에서 더욱 두드러진다.

그녀[모렐 부인]는 단호하게 창문을 두드렸다. 그[모렐]은 깜짝 놀라 잠에서 깨어났다. 곧이어 그녀는 그가 주먹을 움켜쥐고 쏘아보는 것을 봤다. 그는 육체적 두려움이 조금도 없었다. 강도 스무 명이 있다고 해도 그는 무턱대고 덤빌 것이다. 그는 당황한 상황에서도 싸울 준비가 되어 주위를 노려보았다. “문 열어요, 월터” 그녀는 차갑게 말했다. 그의 손에 힘이 빠졌고 그는 자신의 소행을 떠올렸다. 시무룩하지만 완강한 모습의 그는 고개를 떨궜다. 그녀는 그가 문가로 급히 가는 것을 보았고 빗장 킴목이 풀리는 소리를 들었다. 그는 걸쇠를 풀려 했다. 문이 열리자, 등잔의 황갈색 불빛 뒤에 있던 그에게는 두려운 은회색 밤이 있었다. 그는 급하게 돌아갔다. 모렐 부인은 들어왔고, 그가 문을 지나 계단으로 거의 뛰어가는 것을 보았다. 그녀가 집안에 들어오기 전에 서둘러 들어가기 위해 그는 목에서 옷깃을 뜯었고, 그 옷깃은 단추 구멍이 터진 상태로 놓여 있었다. 그것으로 인해 그녀는 화가 났다.

She[Mrs. Morel] rapped imperatively at the window. He[Morel] started awake. Instantly she saw his fists set and his eyes glare. He had not a grain of physical fear. If it had been twenty burglars, he would have gone blindly for them. He glared round, bewildered, but prepared to fight. “Open the door Walter,” she said coldly. His hands relaxed - it dawned on him what he had done. His head dropped, sullen and dogged. She saw him hurry to the door, heard the bolt chock. He tried the latch. It opened - and there stood the silver grey night, fearful to him, after the tawny light of the lamp. He hurried back. When Mrs Morel entered, she saw him almost running through the door to the stairs. He had ripped his collar off his neck, in his haste to be gone ere she came in, and there it lay with bursten button-holes. It made her angry. (36)

임신한 아내를 바깥으로 내쫓은 남편은 서둘러 자리를 피하고, 쫓겨난 후 한참 만에 돌아온 아내는 차가운 태도를 보인다. 그러나 이러한 상황의 아이러니는 해당 시점에 누가 가정의 주도권을 가지고 있으며, 장차 태어날 아이의 미래에 누가 더 큰 영향력을 미칠 수 있는지 예기하고 있다. 모렐이 문을 열자 그에게 “차갑게” 말하며 문을 열게 한 모렐 부인과 함께 “은회색 밤”이 펼쳐진다. 집안의 “황갈색 불빛”을 등지고 있던 모렐에게 그 “은회색 밤”은 두려운 것이다. 결혼 전 모렐 부인이 마치 촛불에서 흘러 나오는 듯한 월터의 “어스레한 황금빛 부드러움”에 매료되었던 무도회 장면을 떠올리게 하는 이 장면은 이제 이들의 부부관계는 실패했으며 가정 내 권력의 문제로 보자면 아내의 승리로 끝났다는 것을 보여준다.

폴의 형인 윌리엄(William)의 죽음도 폴의 성장 과정에서 중요한 역할을 한다. 윌리엄은 베스트우드(Bestwood) 출신으로 런던에서 ‘성공’한 청년을 대표하는데, 그의 성장과 ‘성공’의 과정에서 제기되는 문제들은 폴에게도 중요한 문제가 되며 결과적으로 형과는 다른 선택을 할 수 있는 계기가 된다¹⁾. 폴은 타고난 육체적 건강의 측면이나 어머니와의 과도한 밀착 관계라는 측면에서 형보다 더 좋은 조건을 갖췄다고 보기 힘들다. 그러나 폴은 사회로의 진출 이후에 가정에서 갖지 못한 경험들을 건강한 사고방식으로 키워간다. 특히 조든(Jordan) 의료기 공장의 경험은 폴의 성장에 중요한 영향을 미친다(Charterji 10-12). 본격적인 산업화의 영향에 물들지 않은 이 공장은 “가정과 같은 느낌”(139-140)을 주며, “일하는 동안 사람이 일이고, 일이 곧 사람으로, 하나 됨”(140)을 느낄 수 있는 곳이다. 이

1) 윌리엄을 죽음으로 몰고 간 결정적인 원인은 바로 육체에 대한 경시였다. 그는 사회적 성공과 감각적 쾌락의 충족을 위해 자신의 육체를 ‘소모’한다. 그는 일과 공부에 지나치게 몰두하면서도 무도회에 참석하는 등의 활동을 통해 이중으로 육체를 소모한다. 그렇기 때문에 경박하고 허영심에 가득한 릴리(Lily)를 경멸하면서도 성적인 욕구 때문에 그녀에게서 벗어나지 못하는 것이다. 계급상승이라는 사회적 성공에 대한 집착과 성적 본능에 의한 애육에 빠져 윌리엄은 육체에 대한 성찰의 기회를 갖지 못하게 되고 성공의 열매를 누릴 바로 그 육체를 경시하여 젊은 나이에 죽음을 맞이하게 된다.

러한 경험들은 근대세계에 대한 폴의 전면적 부정을 방지하는데, 그는 다른 노동자들과 함께 일하는 동안 노동을 통해 발휘되는 인간의 온기와 활력에 대하여 배워간다. 이러한 과정에서 그는 어머니와의 밀착관계에서 출발하여 내면화한 아버지에 대한 증오에서 벗어날 수 있었고, 타인과 자연 등의 타자에 대한 공감을 확장시킬 수 있었다. 윌리 농장(Willey Farm)을 방문하는 도중에 그가 그림을 그리며 어머니와 나누는 대화에서 이러한 변화를 볼 수 있다.

그[폴]가 그림을 그리는 동안 그녀[모렐 부인]는 빨간 집들이 푸른 나무들 사이로 반짝이는 오후의 풍경을 조용히 돌아보았다. “세상은 멋진 곳이야,” 그녀가 말했다. “놀랍도록 아름다워.” “탄광도 그렇죠,” 그가 말했다. “저렇게 쌓여 있는 것 좀 보세요, 거의 **살아 있는 무엇** 같아요, 우리가 모르는 **거대한 생물체** 같아요.” “그래,” 그녀가 말했다. “그렇게 보일 수도 있겠지!” “저기 선 채 기다리고 있는 화차들은 마치 한 줄로 늘어서서 먹이를 기다리는 짐승 같아요.” “화차들이 저렇게 서 있으니 정말 고맙기도 하지,” 그녀가 말했다. “이번 주엔 웬만큼 일이 돌아간다는 뜻이니까.” “하지만 전 사물이 살아 있을 때 그것에 묻은 사람 느낌이 좋아요. 화차에는 사람 느낌이 있어요, 그것 모두가 사람의 손으로 다뤄져 왔으니까요.” “그래,” 모렐 부인이 대답했다.

She[Mrs. Morel] was silent whilst he[Paul] worked, looking round at the afternoon, the red cottages shining among their greenness. “The world is a wonderful place,” she said, “and wonderfully beautiful.” “And so’s the pit,” he said. “Look how it heaps together, like **something alive**, almost **a big creature** that you don’t know.” “Yes,” she said. “Perhaps!” “And all the trucks standing waiting, like a string of beasts to be fed,” he said. “And very thankful I am they are standing,” she said, “for that means they’ll turn middling time this week.” “But I like the feel of men on things, while they’re alive. There’s a feel of men about trucks, because they’ve been handled with men’s hands, all of them.” “Yes,” said Mrs Morel. (152)

모렐 부인은 자연풍광과 그 속의 집들에서 아름다움을 느낀다. 그러나 폴은 이러한 아름다움을 인공물, 특히 산업사회의 핵심인 탄광의 생명력

있는 아름다움으로 확장한다. 또한 탄광의 늘어선 화차에 대해 모델 부인이 “웬만큼 일이 돌아간다”고 하면서 현실적인 관점에서 평가하는 것과 다르게 풀은 늘어선 화차들에서 살아 움직이는 생명을 느낀다. 그런데 이 생명성의 근원은 바로 “사람”이다. 풀이 탄광의 화차에서 인간의 힘과 생명성을 느낀다는 것은 그가 어린 시절 가지고 있던 탄광촌의 현실에 대한 편견에서 벗어나 인간의 노동과 그것의 생명력을 긍정하는 건강한 인식으로 이행하고 있음을 보여준다. 또한 이를 통해 그가 어머니와의 밀착관계에서 점차 벗어나 타자에 대한 공감을 확장하고 있다는 것도 생각할 수 있는 것이다.

풀이 노동을 통해 발산되는 인간의 활력을 느낄 수 있게 해준 조든 공장 경험은 그에게 자신이 가진 육체성 결핍과 대면할 기회를 주었고 이를 극복할 수 있는 계기가 된다. 그러나 억압된 육체성과의 본격적 대면의 과정은 육체에 대한 깊은 억압을 내면화한 미리엄과의 만남을 통해 이뤄진다. 그리고 이러한 과정을 거쳐 진정한 자기 인식에 도달하기까지 상당한 시간과 노력이 소요된다.

사회로부터 고립된 윌리 농장에서 집안일만을 순종적으로 해온 미리엄은 월터 스콧(Walter Scott)의 소설 속 주인공들이 가득한 세계를 마음속으로 그린다. “돼지치기 소녀로 변신한 공주”(174)로 자신을 바라보는 그녀는 풀을 그러한 소설 속 영웅으로 생각하고 그가 자신의 내면에 있는 “공주”를 알아차리지 못할까 봐 전전긍긍한다. 그녀에게 “공주”로 변신할 수 있는 유일한 방법은 당시 여성들에게 개방되고 있던 교육의 기회였다.

그녀[미리엄]는 돼지치기 소녀로서의 자신의 처지를 증오했다. 그녀는 존경 받기를 원했다. 그녀는 배움을 원했다. . . . 그녀는 부유함이나 지위로 공주가 될 수 없었다. 그래서 그녀는 스스로 자랑스러워할 수 있는 학식을 얻고자 혈안이 되었다. 자신은 다른 사람들과 다르기 때문이고, 평범한 사람들과 함께 한 덩어리로 취급될 수 없기 때문이었다. 타인들과 구분될 수 있는 유일한 방법은 학식이었기 때문에 그녀는 그것을 열망하리라 생각했다. 수줍으면서

도 야성적이며, 떨리는 듯이 민감한 그녀의 아름다움은 그녀에게 아무것도 아닌 것 같았다. 열정적 표현에 열광하는 그녀의 영혼도 충분하지 않았다. 그녀는 자신이 다른 사람들과는 다르다고 생각했기 때문에 자신의 자존심을 강하게 해줄 것이 필요했다.

She[Miriam] hated her position as swine-girl. She wanted to be considered. She wanted to learn. . . . She could not be princess by wealth or standing. So, she was mad to have learning whereon to pride herself. For she was different from other folk, and must not be scooped up among the common fry. Learning was the only distinction to which she thought to aspire. Her beauty, that of a shy, wild, quiveringly sensitive thing, seemed nothing to her. Even her soul, so strong for rhapsody, was not enough. She must have something to reinforce her pride, because she felt different from other people. (174)

현실 세계에서 감춰져 있는 그녀의 “공주”로서의 본질을 드러내기 위해서 필요한 것은 “학식”(learning)이다. 이를 위한 그녀의 열망은 어느 정도 이해가 가능한 부분일 것이다. 그러나 문제는 그러한 열망이 “평범한 사람들”과 자신이 다르다는 근거 없는 확신에 기초한 것이며, 자신의 아름다움과 육체성마저 부정하는 심각한 관념주의(idealism)²⁾와 연결된다는 것이다. 이러한 관념주의의 육체성 부정은 일상적 삶에 대한 부정적 태도로 연결되는데, “성가대 소녀들의 저속함”이나 “부목사의 저속한 목소리

2) 로렌스가 비판하는 ‘관념주의’(idealism)는 육체와 정신의 이분법으로 인해 발생한 것으로 전자에 대한 후자의 우월함을 공고히 하는 모든 사변체계를 가리킨다. 육체와 정신의 이분법이 생기기 전의 ‘총체적 의식’으로서의 ‘피의 의식’에 대한 로렌스의 추구는 서구 문명의 특징이라고 할 수 있는 ‘관념주의’에 대한 비판과 함께 이뤄졌다. 이러한 그의 작업은 “오늘날 우리가 진정한 적이 무엇인지 알기 원한다면 그것은 다름 아닌 관념주의다”(RDP 76)라거나 “그것(관념주의)은 죽어야 한다. 그래야 우리는 자유로워질 수 있다”(PUFU 43)는 주장을 담고 있는 그의 산문 작품에서 주로 드러난다. idealism에 대한 역어는 ‘관념론’과 ‘관념주의’ 둘 다 쓰일 수 있지만, ‘학문의 한 분야’라는 의미의 ‘관념론’보다는 체계화되고 굳게 지켜지게 되는 방침으로서 인간과 사회의 실제적 흐름을 좌우한다는 의미에서의 ‘주의’를 택하여 ‘관념주의’로 선택하였다.

(common-sounding)에 고통으로 떨며”(173), 아버지가 “가슴 속에 어떠한 신비한 이상을 품지 않았기”(174) 때문에 그를 존중하지 않는 그녀의 태도에서 확인된다.

육체성과 일상적 삶에 대한 부정은 정신을 절대적이고 우월한 것으로 보는 태도와 관련된다. 정신과 육체에 대하여 위계적으로 구분하는 미리엄의 생각은 그녀가 폴을 클라라와 만나게 해주려는 장면에서 자세하게 드러난다. 나이가 많은데다가 유부녀인 클라라와 폴이 연인관계와 비슷할 정도의 관계를 이어가는 도중 미리엄은 폴이 클라라와의 만남을 통해 “저급한 것에 대한 욕망”(desires for lower)을 포기하고 자신과의 “고상한 것에 대한 욕망”(desires for higher things)을 선택할 것이라고 생각한다(269). 화자가 이미 “자의적(arbitrary)”(269)이라고 말하듯이, 미리엄은 자신과 클라라, 정신과 육체, ‘고상함’과 ‘저급함’이라는 이분법적, 위계적 구분을 자의적으로 행하고 있는 것이다. 이러한 이분법적 생각은 자신과 타자뿐 아니라 자신의 정신과 육체를 위계적으로 구분한다. 화자가 그리는 미리엄의 모습은 ‘죽음’과 같은 깊은 어둠속에 묻힌 ‘죽음 그 자체’이다. “예수가 사망했을 때 마리아와 함께 갔던 여인들 중에 한 사람”(184)고 같다는 말에서도 알 수 있듯이 화자가 미리엄에게서 그려내고 있는 이미지는 ‘죽음’과 ‘종교’이다. 서구역사에서 기독교가 끼친 폐해를 지적하고 진정으로 살아있는 ‘육체’와 ‘생명’을 추구하려 했던 로렌스에게 기독교라는 종교와 플라톤으로부터 시작된 서구 주류의 관념주의 철학은 육체와 생명을 죽이는 관념주의의 핵심요소이다.

미리엄이 가진 ‘낭만적’ 감수성도 실상 이러한 관념주의의 소산으로서, 타자에 대한 존중에 기반한 것이 아니며 타자에 대한 소유와 지배에 대한 의지가 은폐되어 있는 것으로 볼 수 있다(윤영필 91). 꽃에 대하여 그녀는 종교적 강렬함으로 “자신의 상상력이나 영혼 속에서 그것들을 태운” 뒤에 그것을 “가졌다”고 느낀다. 이러한 종교적 강렬함이 바로 그녀를 일상적 삶으로부터 유리시키는 것이며 동시에 세상을 수녀원이나 에덴동산 아니

면 “추하고 잔인한 것”(179)으로 바라보게 만드는 이분법인 것이다. 타자의 소유와 지배에 대한 은밀한 의지는 폴에게도 향한다. 폴의 건강이 일시적으로 좋지 않은 상태에서 미리엄은 그가 몸이 약해지면 그녀에게 의존할 것이라고 생각한다. “그가 약해져서 그녀가 그의 애인이 되고 그를 보살필 수 있다면, 그가 그녀에게 기댈 수 있게 된다면, 말하자면 그를 품에 안아 가질 수 있게 된다면 얼마나 그를 사랑할 것인가”(174)라는 생각에 드러나듯이 그녀의 사랑은 힘의 우열에 따라 강화되는 것이다. 이렇게 미리엄의 폴에 대한 지배의지는 기독교 교리에서 강조하는 희생이나 복종과 같은 덕목으로 은폐되어 있으며 은밀하게 표출된다. 그런데 이러한 소유의지는 폴뿐 아니라 자신에게도 은폐되어 있다. 미리엄에 대한 폴의 잔인하고 신랄한 태도는 이러한 소유의지에 대한 무의식적 저항의 표시일 수 있다. 또한 그녀 역시 자신이 가진 이러한 은밀한 지배의지에 대하여 자각하지 못하고 그렇기 때문에 행동에 있어서 시종일관 수동적 태도를 취할 수밖에 없는 것이다.

이렇듯이 미리엄이라는 인물은 육체성의 회복이라는 폴의 성장 과정에서 대결해야 할 주된 과제의 역할을 한다. 그러나 미리엄의 이러한 작품 속의 역할에도 불구하고 그녀가 고정불변의 평면적 인물이라고 볼 수는 없다. 그녀를 재평가하려는 비평적 노력들이 근거로 삼고 있는 그녀의 섬세한 감수성은 작품의 여러 대목에서 드러난다. 그럼에도 불구하고 그녀는 자신의 육체성을 부정하고 관념주의적인 요소들에서 벗어나지 못하는 근본적인 한계를 보인다.

폴과 미리엄의 관계에 개입하는 모델 부인 역시 이들의 관계 발전과 폴의 성장에 장애가 된다. 모델 부인이 폴에게 가지고 있는 애정은 자식의 성공이라는 소망뿐 아니라 실패한 부부관계에 대한 보상심리로부터 출발한다. 이러한 이중적 성격의 애정은 폴이 여성을 만나 적절하게 상호작용하고 사랑하며 관계를 맺는데 장애 요소가 된다. 모델 부인이 가진 아들과 미리엄의 관계에 대한 걱정은 일정 정도의 타당성을 가지고 있지만, 그럼

에도 불구하고 자신의 아들에 대한 지배라는 의지와 뒤엉켜 있어 그 타당성이 희석된다.

“그 계집애[미리엄]가 기빠 날뛰는구나. . . . 폴을 내게서 빼앗아 가며 기빠서 날뛰고 있구나.” 모렐 부인은 폴이 간 뒤에 가슴으로 울었다. “보통 여자와 달리 내게 조금도 폴을 남겨주지 않는다. 저 계집애는 폴을 빨아들이고 싶어 한다. 폴에게조차 아무것도 남지 않을 때까지 그 애를 남김없이 끌어내어 차지하고 싶어 해. 폴은 결코 자기 발로 설 수 있는 남자가 될 수 없을 거야. . . . 저 계집이 그 애를 흡수해 버리고 말 거야.” 이렇게 어머니는 비통하게 앉아 싸우며 곱씹었다.

“She[Miriam] exults - she exults as she carries him off from me,” Mrs Morel cried in her heart, when Paul had gone. “She's not like an ordinary woman, who can leave me my share in him. She wants to absorb him. She wants to draw him out and absorb him till there is nothing left of him, even for himself. He will never be a man on his own feet - she will suck him up.” So the mother sat and battled and brooded bitterly. (230)

미리엄이 “아무 것도 남지 않을 때까지” 자신의 아들을 “빨아들이고 싶어”하기 때문에 아들이 “결코 자기 발로 설 수 있는 남자”가 될 수 없을 것이라는 걱정에도 일말의 타당성이 있다. 그럼에도 불구하고 “조금도 폴을 내게 남겨주지 않”을 것이라는 모렐 부인의 분노는 비정상적으로 이기적인 것이다. 더구나 자신의 삶에 대하여 남편이 없는 것이나 마찬가지로 사실을 아들에게 이야기하며 노골적으로 아들의 사랑을 갈구하는 장면(250-52)은 어머니의 과도한 애착이 아들에게 큰 부담으로 작용할 수밖에 없을 것이라는 사실을 보여준다.

IV. 육체성 회복의 과정

어머니와의 밀착으로부터 출발하여 미리엄과의 온전하지 못한 관계에 이르기까지 폴은 무의식적으로 육체성을 억눌러왔다. 이것을 온전하게 회복하는 일은 쉽지 않은 과업일 것이다. 더군다나 당사자인 폴이 자신의 이러한 문제를 제대로 파악하지 못한다면 더욱 그러할 것이다. 문제 인식이라는 관점에서 폴은 미리엄과 크게 다르지 않은 모습을 보여준다.

그 자신은 무엇이 문제가 되는지 몰랐다. 그의 몸은 너무 젊었고 그들의 친밀함은 너무 관념적이어서 그는 자기가 그녀[미리엄]를 가슴에 안아 그곳의 고통을 줄이고 싶어한다는 것을 몰랐다. 그는 그녀를 두려워했다. 남자가 여자를 원하듯이 자신이 그녀를 원하는 것일 수도 있다는 사실이 그의 내부에 억압되어 수치심이 되었다. 그녀가 이와 같은 생각으로 인해 경련으로 휘감기는 고통으로 움츠러들 때, 그는 자신의 영혼의 밑바닥까지 움츠러들었다. 그리고 이제 이 '순수함'은 그들의 사랑의 첫 키스조차 방해했다. 마치 그녀는 육체적인 사랑의 충격, 심지어 격정적인 입맞춤의 충격조차 견뎌낼 수 없는 듯 했고, 그는 너무나 위축되고 민감하여 그러한 입맞춤을 할 수 없을 것 같았다.

He did not know himself what was the matter. He was naturally so young, and their intimacy was so abstract, he did not know he wanted to crush her[Miriam] onto his breast to ease the ache there. He was afraid of her. The fact that he might want her as a man wants a woman had in him been suppressed into a shame. When she shrank in her convulsed, coiled torture from the thought of such a thing, he had winced to the depths of his soul. And now this 'purity' prevented even their first love kiss. It was as if she could scarcely stand the shock of physical love, even a passionate kiss, and then he was too shrinking and sensitive to give it. (216)

이 대목에서 보이듯 육체성 억압에 대한 인식의 문제는 그것의 회복이라는 과정에서 중요한 역할을 할 것이다. 그러나 폴은 다양한 경험과 다각

도의 사색을 통해 이러한 한계를 극복한다. 어머니와 미리엄 그리고 자신의 한계를 극복하는 과정은 이 작품의 또 다른 축인 아버지, 모델에 대한 재인식, 조든 공장에서의 경험, 그리고 클라라와의 만남을 통해 이뤄진다. 어느 정도의 정리 과정을 거친 미리엄과의 관계를 갱신하려는 시점에서 폴이 미리엄과의 관계를 회고하고 육체성을 억압했던 “일종의 과도한 순결성”(322)을 자기 스스로 진단하는 다음의 대목은 이러한 인식전환을 보여준다.

그는 주위를 둘러보았다. 지인 중 상당히 많은 좋은 사람들이 그와 같았다. 그들은 벗어날 수 없는 그들 자신의 순결성에 묶여있었다. 그들은 그들의 여성들에게 너무나 민감하여, 그 여자들에게 상처를 주거나 부당한 태도를 취하느니 차라리 그녀들 없이 살 것이었다. . . . 그와 미리엄 사이의 그 모든 이야기들, 모든 추상화, 그 모든 영리함과 깨달음, 그것들은 그녀에게 주어야 할 키스가 의식의 용어로 번역된 것이 아니고 무엇이었던가. 그가 그녀를 안았을 때의 따뜻함이 사색과 철학자 연하는 태도의 목적으로 변했던 것이 아니고 무엇이었던가. 사색과 깨달음은 무엇이었나? 그것은 단지 그를 소모시켰던 것이다. 그것은 삶이 아니었고 결실도 아니었다. 그것은 죽음의 형식, 살아있는 충동이 추상화로 변한 것이었다. 그만둘 것이다. 그와 미리엄, 두 사람은 이러한 추상화를 멈춰야 한다.

He looked round. A good many of the nicest men he knew were like himself, bound in by their own virginity, which they could not break out of. They were so sensitive to their women, that they would go without them for ever rather than do them a hurt, an injustice. . . . All the talk, all the abstraction that went on between him and Miriam, all the cleverness and the realisation, what was it but the kisses that should have been given, translated into terms of consciousness, the warmth with which he would have held her in his arms turned to the purpose of thinking and philosophising. And what was thought, realisation? - it only wasted him away. It was not life, fruition. It was a form of death: living impulse turned into an abstraction. He would stop now. They stop these abstraction, he and Miriam, (323)

폴은 “과도한 순결성”이라는 문제에 대하여 동시대 남성들이 가진 문제로 인식하며 그러한 문제가 자신만의 문제가 아니라는 것이라고 생각하기 시작한다. “아내의 여성적인 성역(feminine sanctities)을 꽤 난폭하게 짓밟고 들어오는 우를 범한”(323) 아버지 세대와 그러한 행동에 상처받은 어머니들, 그리고 그러한 부모 세대에 대한 거부감으로 인해 “여자들로부터 비난을 사느니 자기 자신을 부정하는 편이 더 쉬운”(323) 아들들의 “소심함과 수줍음”은 근대 영국과 영국 청년들의 모습에 대한 작가의 견해와 맞닿아 있다.

이러한 “과도한 순결성”은 육체와 정신의 위계적 이분법에 기초한 서구적 관념주의의 산물이라는 것이 작가 로렌스의 생각이다. 합리적 이성만 자연과 우주를 대상화하는 정신의 주요작용으로서 불가해한 자연으로부터의 해방을 끌어내어 마침내 인간이 자연을 지배할 수 있을 정도의 위치에 오르는 ‘위대한’ 여정을 만들어 왔다. 서구의 근대는 이성과 계몽에 대한 확신으로 이러한 과정이 현실화된 시대인 것이다. 이러한 관념주의의 과정에서 인간은 인식 주체로서의 ‘인간’과 인식의 대상인 ‘타자’를 나누게 되는데, 그 타자의 범주에 ‘자연’과 ‘육체’가 들어간다. 주지하다시피 ‘자연’에 대한 착취가 부메랑이 되어 돌아온 ‘자연의 역습’에 대한 고찰은 이미 우리의 눈앞에 닥친 재앙이 되었다. 육체를 소외시킴으로써 인간은 단순히 그 물질성만을 잃어버린 것이 아니라 정신의 출발점을 잃어버림으로써 본원적인 자기소외에 도달하게 된다.

로렌스는 이러한 서구의 관념주의 역사를 ‘두뇌의식’에 대한 찬양을 위해 살아있는 육체를 매달아온 “구역질 나고 혐오스러운”(P569) 역사라고 생각한다. 20세기 초반 영국의 청년들의 삶은 ‘두뇌의식’적 관념주의가 가장 높은 수준에 이르러 포옹과 입맞춤의 온기마저 정신적 용어들로 추상화된 “죽음의 형식”이 된 것이다. 폴 자신과 미리엄의 관계의 근본적인 한계를 깨닫는 이 장면은 그가 관념주의의 극복과 육체성 회복으로 나아갈 힘을 만드는 중대한 국면인 것이다.

이렇게 풀은 육체성에 대한 각성 이후에 미리엄과의 새로운 관계를 모색한다. 그러나 끝내 자기희생적인 태도에 함몰된 미리엄의 모습을 보며 이전에 경험했던 죽음의 충동에 빠진다. “그에게 지금 생(life)은 그림자요, 낮 또한 흰 그림자로 보였다. 밤, 죽음, 정적(stillness), 무위(inaction), 이것이야말로 존재(being)처럼 보였다”(331). 살아있는 ‘온기’를 주지 못하는 미리엄과의 불모의 관계에 대한 확신과 클라라를 향한 무의식적 끌림으로 인해 풀은 마침내 미리엄과 결별을 결심한다. 그 이후, 아직 정리되지 않은 미리엄과의 관계로 인해, 그는 어머니와 미묘한 심리적 갈등을 일으킨다. 그와 어머니는 “서로의 결점을 찾으려는 사람들처럼” 기이한 관계에 놓이게 된다. 이런 국면에서 풀은 집안으로 들어오는 백합의 향기에 이끌려 바깥으로 나간다.

어둑한 금빛 반달이 그 빛으로 하늘을 흐린 자줏빛으로 물들이며 정원 끝부분에 있는 검은 단풍나무 뒤쪽으로 지고 있었다. . . . 그는 짙은 백합꽃의 흔들리는 향기를 가로지르며 예리한 향기를 풍기는 패랭이 꽃밭을 지나 하얀 꽃 울타리 옆에 나란히 섰다. 그 꽃들은 숨이 찬 듯이 느슨하게 축 처져 있었다. 꽃들의 향기는 그를 취하게 만들었다. 그는 지고 있는 달을 보려고 들판으로 내려갔다. . . . 그러자 어떤 충격처럼, 어떤 날것의 거친 향기가 그를 사로잡았다. 그는 주위를 살펴보다가 자줏빛 붓꽃을 보고 그 꽃의 두툼한 목과 어두운 색의 움켜쥐는 손을 만졌다. 적어도 그는 무언가를 찾아낸 것이었다. . . . 패랭이꽃 한 송이를 꺾어 집안으로 급히 들어갔다. “들어오너라, 아들이,” 어머니가 말했다. “이제 잘 시간이야.” 그는 입술을 패랭이꽃에 대고 있었다. “어머니, 미리엄과 헤어질 거예요.” 그가 차분히 대답했다.

A half moon, dusky gold, was sinking behind the black sycamore at the end of the garden, making the sky dull purple with its glow. . . . He went across the bed of pinks, whose keen perfume came sharply across the rocking, heavy scent of the lilies, and stood alongside the white barrier of flowers. They flagged all loose, as if they were panting. The scent made him drunk. He went down to the field to watch the moon sink under. . . . And then, like a shock, he caught another perfume,

something raw and coarse. Hunting round he found the purple iris, touched their fleshy throats, and their dark, grasping hands. At any rate he had found something. . . . Breaking off a pink he suddenly went indoors. "Come my boy," said his mother. "I'm sure it's time you went to bed." He stood with the pink against his lips. "I shall break off with Miriam, mother," he answered calmly. (337-38)

이 대목에서 폴은 일차적으로 미리엄과의 결별에 대한 의지를 드러낸다. 그러나 동시에 그는 어머니를 넘어 또 다른 차원으로 향한다. 이러한 이중적 의지는 앞서 제시된 임신한 어머니의 정원 장면과의 대비를 통해 확인되는데, 이 두 장면은 자연과 인물의 합일이라는 공통점을 갖지만 이미지들의 대비로 인해 폴의 무의식적 의지도 드러난다. 임신 상태의 어머니가 보여준 정원에서의 장면과는 다르게, 폴은 하늘을 자줏빛으로 물들이는 “어둑한 금빛 반달” 아래의 하얀색 백합 울타리를 벗어나 들판에 있는 “자줏빛 붓꽃”으로 나아간 것이다. 백색의 정원에서 이뤄진 어머니와의 농밀한 합일에서 벗어난 후에 “들판”으로 나아가 “두툼한 목과 어두운 색의 움켜쥐는 손”을 가진 자줏빛 붓꽃과의 만남으로서 어머니가 가진 백색의 관념주의에서 벗어나 육체성을 회복하겠다는 그의 의지를 읽을 수 있다. 이러한 요소들은 주인공 폴이 죽음이 아니라 삶(생명)으로 전환하는 결말부의 “도시의 황금빛 인광”(the city's gold phosphorescence) (464)으로 연결되는 “삶(생명)”의 이미지인 것이다.

어머니나 미리엄과 의식적, 무의식적 갈등을 겪는 동안 폴은 어느덧 자신의 육체성을 억압하는 두 사람 모두에게 저항한 것이다. 물론 미리엄에 대한 저항이 의식적 차원에서 진행된 것과는 달리 어머니에 대한 저항은 명시적으로 드러나지 않으며, 오히려 후반부로 갈수록 어머니에게로 퇴행하는 듯이 보인다. 그러나 이 대목을 어머니와 아들의 농밀한 일체감을 만든 정원에서 벗어난 아들이 육체성을 회복하고 어머니에게서 벗어나는 것을 상징화한 장면으로 본다면 마지막 장면에서도 이러한 해방이 암시

적으로 드러남을 알 수 있다.

이러한 육체성의 회복이라는 성장 과정에서 클라라와의 만남이 핵심적 의미다. 그녀와 폴의 육체적 경험과 그 이후를 묘사한 다음 장면은 온전한 육체적 교류가 삶에 줄 수 있는 의미를 나타낸다.

물떼새들은 내내 들판에서 울고 있었다. 그가 정신이 들었을 때, 어둠 속에서 생명력으로 강인하게 굽어 있는 것, 그의 눈 근처에 있는 것이 무엇인지, 그리고 어떤 목소리가 말하고 있는 것인지 궁금했다. 그는 그것이 풀잎이라는 것을, 그리고 물떼새의 울음이라는 것을 알아챘다. 따뜻함은 클라라가 숨결을 들쉴이는 것이었다. 그는 고개를 들어 그녀의 눈을 보았다. 그녀의 두 눈은 어둡고 빛나는 낯선 존재, 근원으로부터 그의 생명을 응시하는 여성적 생명, 그에게 낯설지만 그와 만나고 있는 것이었다. 그는 두려움에 얼굴을 그녀의 목에 파묻었다. 이 여자는 무엇인가. 이 시간동안 어둠 속에서 그의 생명과 함께 숨 쉬는 강인하고 낯선 여성적 생명. 그 생명은 그 두 사람보다 훨씬 더 거대했기 때문에 그는 침묵할 수밖에 없었다. 두 사람의 생명은 만났으며, 그 만남에는 여러 겹 풀잎들의 찌르는 솟구침과 물떼새의 울음소리와 별들의 운행이 들어있었던 것이다.

All the while, the peewits were screaming in the field. When he came to, he wondered what was near his eyes, curving and strong with life in the darks, and what voice it was speaking. Then he realised it was the grass, and the peewit was calling. The warmth was Clara's breathing heaving. He lifted his head and looked into her eyes. They were dark and shining and strange, life wild at the source staring into his life, stranger to him, yet meeting him. And he put his face down on her throat, afraid, What was she. A strong, strange, wild life, that breathed with his in the darkness through this hour. It was all so much bigger than themselves, that he was hushed. They had met, and included in their meeting the thrust of the manifold grass stems, the cry of the peewit, the wheel of the stars. (398)

폴이 클라라와 육체적 접촉을 통해 자연과의 합일을 경험하는 이 장면은 그러한 합일이 폴에게는 낯설고 두려운 것이라는 점을 드러낸다. ‘낯

신'이라는 단어의 반복에서도 알 수 있듯이 이 장면은 그 낯선 타자가 가지고 있는 '타자성'에 대한 인식에 그 초점이 놓여 있다(Sagar 32-33). 클라라에게 폴이 “미지의 어떤 존재, 거의 섬뜩하다시피 한 어떤 존재가 되”(297)듯이, 폴이 반응하는 풀잎이나 물떼새의 울음소리, 클라라의 숨결과 두 눈 또한 낯설게 다가온다. 어둠 속에 있는 낯선 것들을 두려움의 대상으로 기피하는 것이 피식자로서 인간이 발전시켜온 진화의 산물이라고 생각한다면 이러한 '타자'와의 만남은 단순한 두려움과 기피의 순간일 뿐이다.

그러나 이러한 타자성은 생명의 거대한 흐름 속에서 포함되어 격동한다. 정신을 차리고 눈 근처에 있는 것부터 하나씩 지각하고 인식하는 과정은 마치 아이가 처음으로 세상을 바라보는 것처럼 보인다. 또한 낯선 것들에 대하여 온 감각으로 하나씩 지각해 가는 과정은 자동화, 습관화된 지각작용의 이완을 통해 새로운 감각을 얻어가는 예술적 과정일 수 있다. 이러한 과정을 통해 폴이 경험하는 세계는 솟구치는 “풀잎들”과 물떼새의 울음, “별들의 회전”뿐 아니라 두 남녀의 생명이 만나는 거대한 우주인 것이다.

로렌스의 자아론에 따르면 정신의 모든 영역이 하나로 변모한 온전한 “자아(self)”는 내적 요소들의 “관계 맺음”에서 오는 것으로 선형적 실체가 아니라 그때마다 구성되는 현상이라고 할 수 있다. 이렇게 구성된 “온전한” 자아는 각 요소들의 “중재자로서의 성령”(the Holy Ghost, the Mediator) (RDP 373)이며 그들의 “관계 맺음”(relatedness) 자체를 의미한다. 그런데 이 “관계 맺음”은 내적인 것만을 가리키는 것이 아니라 타자와의 “관계 맺음”도 의미한다. 요컨대 ‘온전한 자아’(whole self)는 내적, 외부 관계맺음으로 통해 형성된다는 주장인데, 폴의 경우 클라라 뿐 아니라 여러 자연물과의 만남 속에서 새로운 자아가 형성되고 있는 것이라 할 수 있다.

풀과 클라라가 경험한 충만한 육체적 합일은 폴이 미리엄과의 관계에서 느낀 허무감과 대조되며, 폴의 존재 유무에 대한 갈등을 다루는 결말부 와도 연결된다. 즉, 돌아가신 어머니에게 향하는 압도적인 무(無)의 힘을

거부하고 뿌리칠 수 있는 의지가 과연 어디로부터 출발하였는가에 대한 근거로서 클라라와의 합일 장면이 그 역할을 할 수 있는 것이다. 클라라와의 육체적 합일을 통하여 풀은 자신을 둘러온 질곡에서 벗어나 온전한 자아를 이룰 중요한 계기를 마련한 것이다. 또한 클라라 역시 남편과의 관계 실패를 통해 생긴 “자기불신”(self-mistrust 405)을 극복하고 자기자신에 대한 신뢰를 회복하게 된다.

이러한 성취와 관련된 타자에 대한 감수성은 또 다른 장면에서도 드러난다. 그것은 그가 성장하는 동안 사회생활의 경험과 클라라와 같은 인물들과의 교류 속에서 커온 것으로 노동계급의 활력에 대한 감수성이다. 가족의 형편이 점점 나아지고 풀이 화가로서 성공할 가능성이 엿보이는 시점에서 그와 어머니가 나누는 대화는 그가 가진 노동계급의 활력에 대한 감수성을 드러낸다.

“그래 좋다. 그렇다면 서민들 이야기는 왜 하니?” “왜냐하면, 사람들 사이의 차이는 계급이 아니라 그들 자신에게 있기 때문이죠. 다만 중산계급으로부터는 사상을 얻고, 노동계급으로부터는 삶 그 자체, 온기를 얻지요. 미움과 사랑을 느낄 수 있죠.” “애야, 다 좋다고 치자. 그렇다면 넌 왜 네 아버지 친구들에게 가서 이야기하지 않니?” “하지만 그 사람들은 좀 달라요.” “조금도 다르지 않다. 그들이 서민이지. 결국 넌 지금 서민들 중 누구와 사귀니? 중산계급처럼 사상을 교환하는 사람들하고 어울리잖아. 나머지 사람들엔 넌 관심이 없어.” “하지만, 거기엔 삶이 있어요.” “난 네가 모어튼양 같은 교육받은 처녀에게서보다 미리엄에게서 더 삶을 얻는다고 털끝만큼도 믿지 않아. 계급에 대해 속물적인 건 바로 너야.”

“Very well then - then why talk about the common people.” “Because - the difference between people isn't in their class, but in themselves. - Only from the middle classes, one gets ideas, and from the common people - life itself, warmth, You feel their hates and loves -” “It's all very well, my boy - but then why don't you go and talk to your father's pals?” “But they're rather different.” “Not at all. They're the common people. After all, whom do you mix with now, among the common people?”

Those that exchange ideas, like middle classes. The rest don't interest you." "But - there's the life -" "I don't believe there's a jot more life from Miriam than you could get from any girl - say Miss Moreton. It is you who are snobbish about class." (298)

중산계급으로 진입할 가능성이 크며 노동계급의 지위에서 어느 정도 벗어나 있는 아들 폴이 노동자 계급에 대해 애착을 갖는 것에 대해 어머니는 못마땅하다. 이에 반해 “사람들 사이의 차이는 계급이 아니라 그들 자신에게 있기 때문”이라는 폴의 발언은 “삶”(생명)이라는 기준으로 개개인을 볼 수 있다는 의미이다. 아들은 한 개인의 계급보다는 그의 “따뜻한 삶”에 긍정적 평가를 할 수 있다는 것이다. 반면 어머니는 “행복하게 해줄 수 있는 좋은 여자”를 만나 “생계를 안정시키는 것”을 바란다. 이러한 의견의 차이는 자연스럽게 대립으로 이어진다.

“그건 네가 판단할 문제야, 애야. 하지만 널 행복하게 만들 수 있는 좋은 여자를 만나서, 생활을 안정시키기 시작한다면, 네게 수단이 있을 때 말이다. 그래서 내가 이렇게 초조해하지 않고 일할 수 있다면, 그게 훨씬 더 좋을 거야.” 폴은 얼굴을 찌푸렸다. 어머니는 미리엄에 의해 생긴 폴의 상처를 건드렸다. 폴은 이마에 내린 머리를 쓸어 올렸고 그의 눈은 고통과 분노로 가득 찼다. “그 행복이 편안함을 말씀하는 것이죠, 어머니.” 그가 외쳤다. . . . “걱정하지 마세요, 어머니!” 그가 중얼거렸다. “삶이 하찮고 비참한 것이라고 어머니가 느끼시지 않는 한 행복하든 불행하든 그건 문제가 되지 않아요.” 어머니는 아들을 꼭 껴안았다. “하지만 난 네가 행복하기를 바란다.” 그녀가 애처롭게 말했다. “아, 어머니, 제가 살기를 원한다고 말씀하세요.”

“That's for you to judge, my lad. But if you could meet some good woman who would make you happy - and you began to think of settling your life - when you have the means - so that you could work without all this fretting - it would be much better for you.” He frowned. His mother caught him on the raw of his wound of Miriam. He pushed the tumbled hair off his forehead, his eyes full of pain and fire. “You mean easy, mother,” he cried. . . . “Never mind, Little!” he murmured. “So long as

you don't feel life's paltry, and a miserable business, the rest doesn't matter, happiness or unhappiness," She pressed him into her; "But I want you to be happy," she said, pathetically. "Eh my dear - say rather you want me to live." (299-300)

폴이 노동계급으로부터 체득한 삶의 활력, 생명력은 이처럼 어머니가 제시하는 “영혼의 편안함과 육체적 안락”을 넘어서는 것이다. 그러므로 어머니에게 “제가 살기를 원한다고 말씀하세요”라고 말하는 것은 중산계급의 허위의식적인 “행복”을 넘어서진 진정한 삶에 대하여 탐구할 수 있고 그것을 성취할 수 있다는 아들의 의지인 것이다. 이러한 인식수준의 향상은 작품 전체적으로 이어져 온 주인공의 성장 과정에 따른 성취라고 할 수 있을 것이다.

V. 결론

로렌스는 작품과 관련한 주요한 주제로 육체성의 문제를 중시했다. 이는 「머리말」(“Foreword to *Sons and Lovers*”)에서도 확인되는데, 육체(flesh)에 대한 말(word)의 우위성을 비판하고 경시되어온 육체의 중요성을 강조하며 이 두 가지 요소의 관계를 논하는 서문의 취지는 『아들과 연인』의 문제와 직결된다. 로렌스는 “말씀이 육신이 되었다”(The Word was made Flesh)는 요한(St. John)의 말이 실상을 뒤집은 것이라고 주장한다. 그는 ‘육체’가 ‘말’보다 더 “무한하며” 그것의 진정한 원천임을 강조하면서 서구의 관념주의를 비판한다. 이 글에서 그는 여성은 그 자신이 육신(the Flesh)이되, 남자라는 매개체를 포함한 다른 모든 육신들의 생산자로서의 위치를 갖는다고 말한다. 남성은 삶의 재료를 통해 사상과 ‘말씀’을 만들어내는 매개체일 수는 있으나 그것들이 ‘극치’가 되는 순간 ‘아버지’로서의 생식(생산)의 가능성이 없어진다고 한다. 서구관념주의가 남성중심주의

의 역사라는 관점에서 본다면 남성은 지식체계와 종교의 세계를 만들어 온 주체이며, 그러한 과정을 통해 “극치”에 도달할 수 있을 지언정 아버지로서의 생산(생식)의 기능을 잃어버린 과정과도 같다는 주장인 것이다.

이러한 작가의 생각은 “지성보다 더 잘 아는 무엇으로서의 피, 육신에 대한 믿음이 나의 큰 신조”(Letter I 502)라는 말과 연결되는데, 이 말은 육체에 대한 강조로 인해 반지성주의라는 오해의 소지를 크게 남긴 로렌스의 발언 중에 대표적인 경우이다. 그러나 이러한 오해의 가능성에도 불구하고 인간 존재의 모태인 육체성의 회복에 대한 희구는 오히려 21세기에 들어서 새롭게 해석될 여지가 많을 것이다.

이렇게 작품의 전개 과정과 그 내적 논리를 살펴본다면 폴의 육체성 회복이라는 성장의 과정은 해명이 가능한 것이다. 그러므로 어머니로부터, 혹은 삶으로부터 “버려진”(derelict) 듯한 최종 장면에서 그가 죽음의 손길을 거부하고 결연히 생명의 방향으로 전환한 것은 타당한 결과인 것이다. “소멸될 수 없는” 자신의 존재에 대한 폴의 자각은 미리엄과 어머니라는 두 여성으로부터 시작된 육체적 억압으로부터의 해방, 그리고 클라라와의 관계 속에서 얻은 육체성에 대한 인식의 확장, 노동을 통한 육체적 온기를 간직한 노동계급과의 유대감 속에서 꾸준히 확충되어온 그의 ‘생명력’ 등에 근거한 것이다.

(동국대학교)

■ 주제어

로렌스, 『아들과 연인』, 관념주의, 생명력, 육체성, 타자성

■ 인용문헌

- Becket, Fiona. *The Complete Guide to D. H. Lawrence*. New York: Routledge, 2002.
- Bell, Michael. *D. H. Lawrence: Language and Being*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Black, Michael. *D. H. Lawrence: Sons and Lovers*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Chatterji, Arindam. "Sons and Lovers: Dynamic Sanity: a Post-Freudian Interpretation." *Panjab University Research Bulletin* 16.2 (October 1985): 3-21.
- Daleski, H. M. *The Forked Flame: A Study of D. H. Lawrence*. London: Farber and Faber, 1965.
- Holderness, Graham. *D. H. Lawrence: History, Ideology and Fiction*. Dublin: Gill and Macmillan, 1982.
- Lawrence, D. H. *Apocalypse*. New York: Penguin Books, 1995. (약어 A)
- _____. *The Letters of D. H. Lawrence*. Vol. 1. Ed. James T. Boulton. Cambridge: Cambridge UP, 1979. (약어 Letter 1)
- _____. *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. Ed. Edward D. McDonald. Harmondsworth: Penguin, 1978. (약어 P)
- _____. *Psychoanalysis and the Unconscious and Fantasia of the Unconscious*. Ed. Bruce Steele. Cambridge: Cambridge UP, 2004. (약어 PUFU)
- _____. *Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays*. Ed. Michael Herbert. Cambridge: Cambridge UP, 1988. (약어 RDP)

_____. *Sons and Lovers*. Ed. Helen Baron and Carl Baron.
Cambridge: Cambridge UP, 1992.

Leavis, F. R. *D. H. Lawrence: Novelist*. 1955. Harmondsworth: Penguin,
1976.

Milton, Colin. *Lawrence and Nietzsche: a Study in Influence*.
Aberdeen: Aberdeen UP, 1987.

Willams, Raymond. *The English Novel from Dickens to Lawrence*.
Frogmore: Granada, 1974.

오영진. 『귀향 - D. H. 로렌스의 자전적 에세이』. 파주: 열화당, 2014.

윤영필. 『D. H. 로렌스의 소설과 타자성』. 서울: 동인, 2009.

■ Abstract

The Restoration of Bodyness in *Sons and Lovers*

Choi, Jinbeom
(Dongguk Univ.)

D. H. Lawrence's *Sons and Lovers* deal with the oppression of “the Body” and the liberation from it. Paul, the main character, grew up according to his mother's middle class values and puritan moral principles. This leads to a rejection of his father, a miner, and a close relationship with his mother. The mother's excessive attachment to her son and her will of possession are a major obstacle to the growth of her son's physical restoration. Another factor in Paul's physical oppression is his relationship with Miriam. Miriam is a person who devotes himself to spiritual and idealistic thinking and intense religious character. These characteristics greatly interfere with the protagonist, Paul, to establish a full relationship. Paul himself has limitations in his perception of physical oppression. However, he grows up free from the experience of oppression of his mother and Miriam. He learns about the vitality of life through the experience of Jordon Company and through the recognition of ‘otherness’ through physical union with Clara. Through this process, he was finally able to change from death to life, which can be said to be a valid conclusion

in the overall flow of the work.

■ Key words

D. H. Lawrence, *Sons and Lovers*, Body, Idealism, Otherness, Vitality

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 3월 31일 ○심사일: 2024년 4월 9일 ○게재일: 2024년 4월 12일

Under a Stifling Sky: Samuel Beckett, Albert Camus and the Existential Predicament of Absurd Man

Ha, Yoojin*

I. Introduction

World War II (1939–1945) demonstrated the valuelessness of human existence through blind genocide. The atomic bombing of Hiroshima heightened the sense of crisis and anxiety over a coming apocalypse, and the accusations and testimonies of people imprisoned in Auschwitz caused a loss of faith in human dignity (Vinen, 221–255). The citizens who experienced war thought that the absolute value of the human being which God used to grant was lost. The power of reason, which was the exclusive property of humans, brought skepticism. People who went through the genocide were no longer able to believe others and thought they could not communicate with them. The only truth left after the war was the existential despair of man abandoned in chaos and emptiness caused by the absence of God. Those whose sense of individual value which was undermined in societies which attacked human dignity sought to affirm their own

* A master's graduate of the University of Leeds, yoojinha94@naver.com

existence, but all that they were able to affirm was an existence that appeared to lack all significance. As a result, they came to think that life was worthless, that life was absurd (Von Stein, 219).

Michael Bennett identifies World War II as the origin of the Theatre of the Absurd and absurd literature, explaining that absurd literature was created as a literary response to war (1). This response does not consist in trying to communicate the reality of war to audiences and readers but rather in seeking to stimulate in them the feeling of absurdity (Khalighi and Anahita, 238). In other words, absurd literature is not simply an expression of feelings about the consequences of war, but it also raises the question of the value of human existence itself, a value which seemed to have been lost or abandoned during the war.

Authors of absurd literature express the awareness of those who experienced the war and cannot easily affirm the worth of human existence. For example, in *The Myth of Sisyphus*, Camus states that humans have always questioned the value of existence, and will continue to question it, writing that, “Judging whether life is or is not worth living amounts to answering the fundamental question of philosophy” (Camus 2005, 1). Questioning the value of one's existence is inevitable for every human being. However, Camus also states, “Between the certainty I have of my existence and the content I try to give to that assurance, the gap will never be filled. For ever I shall be a stranger to myself”(Camus 2005, 18). Despite the desire to discover the meaning or value of existence, human beings are never able to find a purpose justifying their existence, and therefore cannot escape a sense of emptiness. Samuel Beckett also argues that humans can

never overcome the futility of life which makes our existence absurd (112).¹⁾

In the field of Camus's studies, scholars such as Frank Chouraqui and Patrick Hayden have analyzed Camus's philosophical ideas and the concept of absurdity. Chouraqui emphasizes the importance of “lateral reading” which suggests that the reader should focus on the relationship between the writer(Camus) and the protagonist (Meursault) rather than solely on the protagonist and his predicament (100). Hayden, on the other hand, examines Camus's political and philosophical views, presenting the complex political situations in his era (1-128).

Scholars such as Ruby Cohn and Enoch Brater have delved into various aspects of absurdity in Samuel Beckett's works. Cohn, in her book, explores the existential subjects in Beckett's plays, focusing on the absurdity inherent in human existence (9-10). Brater, meanwhile, focuses on the interplay between language and meaninglessness in Beckett's oeuvre, emphasizing the linguistic strategies employed to convey the absurd (3-36).

Existing studies on Beckett and Camus can be categorized into several subjects, including existentialism, absurdity, language, and the human condition. Within this framework, this dissertation positions itself within the intersection of existentialism and linguistic analysis in the works of Beckett and Camus. By examining how language serves as a tool for expressing and confronting the absurdity of existence in their works, this dissertation aims to contribute to a deeper understanding of the philosophical underpinnings of their literary

1) See Cormier and Janis (1977).

creations.²⁾

While both Camus and Beckett are eminent figures in the realm of absurd literature, their treatments of the concept of absurdity exhibit notable distinctions. Camus elucidates the notion of absurdity extensively within the framework of *The Myth of Sisyphus*, delineating its philosophical implications. In contrast, Beckett conveys the sensation of absurdity through the thematic content of his oeuvre, eschewing explicit definitions. Considering that the Beckett scholar Martin Esslin categorized Beckett's work as “absurd literature” after its publication, the lack of an exact definition of absurdity in Beckett's literary works is understandable.

Martin Esslin, who established the idea of “The Theatre of the Absurd,” explains that absurdity means “out of harmony with reason or propriety; incongruous, unreasonable, illogical (5).” However, the concept of the absurd has been treated variously for around sixty years by authors such as Eugène Ionesco and Franz Kafka. Such various treatments have been possible because there is no “single answer” to the question of what absurdity is (2).³⁾ Accordingly, absurdity can be expressed in various ways according to the author's own understanding of it.

This dissertation focuses on absurdity as it is treated in the works of Camus and Beckett. By comparing the concepts of absurdity presented in the works of the two authors, the dissertation seeks to shed light on the authors' intentions implied in their works. In

2) This thesis is a revision of the writer's master's dissertation: “*The unreasonable silence of the world: The Theme of Absurdity in Works by Samuel Beckett and Albert Camus*”

3) See Bennett (2015).

addition, this research seeks to propose its own definition of absurdity by way of an analysis of Camus's *The Outsider and Beckett's Waiting for Godot* and *Happy Days*, an analysis based on Camus's *The Myth of Sisyphus*. As Thomas Pözler acknowledges that Camus's works offer logical explanations of absurdity but lack descriptions of “the feeling of the absurd (478),” this dissertation sees the comparison between two authors is complementary. Unlike Camus who especially focuses on philosophical explanations of absurdity, Beckett allows the audiences who watch his plays to witness humanity's existential pain and to experience the feeling of absurdity directly. Therefore, this dissertation anticipates that comparing the two authors will provide a more comprehensive understanding of absurdity, both theoretically and emotionally.

Although there is no clear definition of absurdity, Bennett argues that the common vehicle by which Beckett and Camus express absurdity in their works is paradox. This is because the absurdity of life as communicated by Camus and Beckett is “perfectly intelligible and perfectly inexplicable (3). This dissertation agrees with Bennett's notion of paradox, suggesting its own inquiry: ‘What gives rise to paradox in the work of Camus and Beckett?’ This dissertation answers this question by addressing two themes: death, and the meaning of life.

By exploring the concept of death, which makes human life finite, this dissertation will examine how the main characters spend their given time. In addition, it considers why humans do not commit suicide, even though they recognize themselves as absurd beings and know that death is the only method to reconcile the absurd. In

addition, this dissertation explores the main characters' attempts to find value in their lives as absurd beings.

II. Absurdity and Death

That idea that 'I am', my way of acting as if everything has a meaning ... all that is given the lie in vertiginous fashion by the absurdity of a possible death. [...] But at that moment I am well aware that that higher liberty, that freedom to be, which alone can serve as basis for a truth, does not exist. Death is there as the only reality. After death the chips are down (Camus 2005, 55).

Death imposes a limit to the life of a human being. When a man becomes conscious of the inevitable, he may consider his own life in one of two ways, either as a life that is meaningful due to only one life being given, or as a life that is meaningless because when death arrives, everything will come to an end. Death raises not only the question of whether there is a meaning in life, but also the question of whether one must try to find meaning in life. Camus answers both these questions in *The Myth of Sisyphus*, stating that the world does not give an answer to the question of the meaning of life, so it is only natural for humans to be unable to find the meaning of life. However, just because humans are unable to find the meaning of life does not imply that life is meaningless. In other words, Camus denies both the existence of the meaning of life, and the need to find the meaning of life. Robinson argues that life becomes absurd because death creates two separate realms, that of existence and that of absence (344). That

is, the living “I” is perceptible, but “I” after death is imperceptible to the human being. When Meursault is confronted with death, he recognizes the confrontation between existence and absence and describes it as follows.

I listened to my heart beating. I simply couldn't believe that this sound that had been with me for so long would ever end. I've never had any real imagination. But I did try to imagine the very moment when I would no longer hear the beating of my heart (Camus 2012, 102).

In *The Myth of Sisyphus*, Camus quotes the phrase “My field is time” from Goethe and explains that this best describes absurdity (64). Camus never admits a time beyond the time that is given to a human being. To Camus, a human is a free being only when he is alive, and at the point of death he becomes enslaved, as death brings an end to the perceptible world. Viggiani states that the theme of *The Outsider* is death, and through this book Camus is saying that it is because of death that humans rebel in life, and, that in the end, the meaning of life comes from the confrontation with death (879). Camus expresses Meursault's rebellion through the confrontation between life and death. But as mentioned earlier, Viggiani's argument has its limits because the meaning of life is not something that humans are able to find and thus rebellion cannot be seen as the meaning of life.

The plot of *The Outsider* can be divided into 3 parts: the death of Meursault's mother, the death of the Arab (the murder committed by Meursault), and the death of Meursault. Meursault is indifferent to the deaths of his mother and the Arab. Heffernan argues that Meursault is

trying to excuse his lack of sympathy towards the victim of the murder he committed by showing that he is a man who is indifferent and uninterested in the world around him (1-25). However, Herffernan's argument has its limitations in that it evaluates indifference to the death of others through moral standards. For Meursault, murder or the death of others is not an area of moral or empathy, but an area that is unrecognizable. On the other hand, Showalter argues that Meursault's life is carried out through impulsive and unconscious behavior, and because Camus thinks that events that occur during the life of a human are meaningless, Meursault does not attach much meaning to the murder (41-42). In *The Myth of Sisyphus*, Camus describes the death of a stranger as follows:

Yet one will never be sufficiently surprised that everyone lives as if no one 'knew'. This is because in reality there is no experience of death. Properly speaking, nothing has been experienced but what has been lived and made conscious. Here, it is barely possible to speak of the experience of others' deaths. It is a substitute, an illusion, and it never quite convinces us (Camus 2005, 14).

After the first shot that kills the Arab, Meursault shoots the Arab four more times, and later describes this incident by saying, "I had rapped sharply, four times, on the fatal doors of destiny (54)." Meursault considers the death of the Arab as the starting point of his doom. And only when Meursault is sentenced to death does he think about the absurdity of life. Therefore, from the perspective of absurdity, Meursault is a man who cannot be moved by the death of others. Given his indifferent attitude not only toward the death of the

Arab but also toward that of his mother, Meursault can be considered a character who represents Camus's philosophy: men are only able to perceive the absurdity of life when faced with death.

Death is the main theme in both Beckett's plays as well as Camus's *The Outsider*. As Feldman states, "death is in the very marrow in Beckett's literature (11)." Winnie visually presents to the audience the process of her life slowly heading towards death. Her body that gradually sinks into the ground implies that one day she will perish, but the exact time this will take place is unclear. In Act 1, Winnie spends most of her time going through the belongings in her bag. Her belongings are as battered and worn out as she is herself. Nyusztay argues that Winnie's belongings are a symbol of Winnie herself (118). For example, a flat tube of toothpaste which is difficult to squeeze, an old toothbrush with a dim letter on the handle, an almost empty bottle of red medicine, and a lipstick which is running out all represent the state of Winnie's old flesh. Winnie claims that her belongings which are fading away "can't be helped," which is a line that implies that, just like her belongings, heading towards death is an inevitable fate for every human being (Beckett 2010, 6-8).

The concept of possession is just a superficial meaning that man creates and imposes upon an object, not some invariable ground for their existence (Webb 99). To sum up, Camus and Beckett both try to portray a man who starts to ponder over his existence when he encounters death.

Although death forever removes the liberty of men, it is also the only way to escape absurdity. In some scenes of Camus and Beckett's works, death is depicted as a positive factor. For example, Meursault

sees his mother's death as a positive incident through his words, "every normal person sometimes wishes the people they love would die" (Camus 2012, 59). Also, he claims that he feels happiness when he is about to mount the guillotine. Winnie recalls her life as not a day passing without pain and sorrow. Winnie decides that she will wait for death or "the day" if she cannot accept pain anymore (Beckett 2010, 11). When Estragon claims that death is "The best thing" that can happen to him, Vladimir answers that every man must bear "his little cross" of agony until he dies (Beckett 2006, 53). Thus, the reason that death can be a positive factor for men is that it puts an end to an absurd existence.

The absurdity that Camus and Beckett both articulate is fundamentally rooted in pain. Estragon and Vladimir are unable to break free from the tree where they are supposed to meet Godot. Lucky is abused by Pozzo and Pozzo becomes blind. Through Winnie, a figure who is unable to escape from the pit, existential pain is made visible. These characters are put into a situation of extreme pain due to lack of control over their own bodies or healing power. As Eagleton argues, Beckett's plays are a proof that not being able to control one's condition is a tragedy (66-68). Camus compares the absurdity that men face to the fate of the mythical character Sisyphus. Sisyphus is sentenced to eternal punishment by Zeus for deceiving Hades, the god of the dead. He must push a huge boulder to the top of a hill, but only for it to roll back down upon reaching the summit. His punishment is to repeat this process eternally. Similarly, absurd men must live with agony until the moment of death. They are beings waiting for death to limit their lives because of the unbearable pain of the absurdity in life.

Due to the existential anguish inherent in an absurd existence, individuals opt to terminate their absurd lives through the act of suicide, perceiving death as the sole means to transcend the absurdity they endure. In the first pages of *The Myth of Sisyphus* Camus begins to discuss suicide with the following sentences.

There is but one truly serious philosophical problem and that is suicide. Judging whether life is or is not worth living amounts to answering the fundamental question of philosophy. All the rest - whether or not the world has three dimensions, whether the mind has nine or twelve categories - comes afterwards. These are games; one must first answer (Camus 2005, 1-2).

Camus explains that suicide is a philosophical issue because no one has given up his life to prove a scientific or epistemological theory, but many men who believed their lives were not worth it have done so. Camus writes that “beginning to think is beginning to be undermined” because he believes that suicide stems from “individual thought” (Camus 2005, 3). Therefore, Camus' argument is that we must follow and understand the thoughts that lead to the game of escaping to the world beyond. Camus also states that it is natural for a man with a healthy mind to feel the urge to commit suicide. In other words, for Camus it is only natural for anyone who is aware of absurdity to consider suicide as a means of escaping from absurdity.

Beckett depicts the urge to commit suicide with a revolver in *Happy Days*. On the top of the bag in which Winnie carries her belongings lies a revolver, and every time she organizes her bag, she either kisses it or polishes it. This shows that Winnie is constantly

feeling the urge to commit suicide. When she is buried up to her neck, the revolver is described as “conspicuous to her right on mound” (Beckett 2010, 29). As death creeps towards her, the urge becomes harder to contain. Winnie also says the following sentences: “Remember how you used to keep on at me to take it away from you? Take it away, Winnie, take it away, before I put myself out of my misery” (Beckett 2010, 19). This shows that Winnie's husband Willie has also been tempted to kill himself to escape the agony.

Since Estragon and Vladimir believe all will be resolved with the arrival of Godot, Godot can be interpreted as a symbol of death. However, Estragon and Vladimir suggest committing suicide instead of waiting (9). Camus argues that men consider suicide or endeavor to find hope in life to break free from the absurdity. However, Camus criticizes suicide as being a mere evasion instead of a way to dissolve the absurdity.

In a sense, and as in melodrama, killing yourself amounts to confessing. It is confessing that life is too much for you or that you do not understand it. [...] It is merely confessing that that ‘is not worth the trouble’ (Camus 2005, 4).

[D]oes that insult to existence, that flat denial in which it is plunged come from the fact that it has no meaning? Does its absurdity require one to escape it through hope or suicide [...] Does the Absurd dictate death? (Camus 2005, 7)

To Camus, the absurdity of existence lies in accepting the absurdity as it is, not in seeking to escape the absurdity. In other words, the absurd is an acceptance that existence itself is an agony

rather than an effort to escape from the absurd. Camus explains this state as “remaining on that dizzying crest” (Camus 2005, 48), which will be elaborated more specifically in the next chapter. Suicide committed to end the pain of existence is the result of failure to understand the absurdity in life. Camus admits that there are some examples of people who commit suicide to conclude their lives meaningfully. Nevertheless, he offers a critique of their logical reasoning. Camus surmises that, suicide is the result which follows from the question of whether life is meaningful or meaningless. According to Camus, however, because the meaning of life does not exist, committing suicide in answer to these questions is a logical fallacy. Therefore, suicide is the last resort of the defeated, and should be renounced.

The following is the dialogue between Estragon and Vladimir after their discussion on suicide.

Estragon: We can always try (hanging ourselves).

Vladimir: Go ahead.

Estragon: After you.

Vladimir: No, no, you first (Beckett 2006, 9).

Vladimir and Estragon are reluctant to commit the actual deed, and each tries to pass the first move over to the other. Winnie also feels close enough to suicide to give her revolver a name, Brownie, but she never pulls the trigger. She simply waits for her body to completely sink into the ground. The thesis expressed in Beckett's play concerning the life of man is that of, as Cormier and Janis mentioned, “the hell of existence” (85). The reason for not being able

to escape the hell of existence is that fear is stronger than the agony of existence. In short, Beckett's view of suicide differs from Camus's, in his works suicide is presented as an extreme terror that men are unable to face, rather than a deed that should not be committed.

Camus and Beckett both agree that absurdity brings the agony of existence, but that agony also lies in the time when humans face their death. It is natural for men who face death to experience fear and an urge to live. Men are confronted with a dilemma of wanting desperately to end the agony, but at the same time wanting to sustain the absurd life as much as possible. The problem that neither life nor death can be embraced is expressed as follows.

Estragon: Well, shall we go?

Vladimir: Yes, let's go.

[They do not move.] (Beckett 2006, 47)

Leaving the stage which is the existential space for the characters would imply death. Estragon and Vladimir pledge to leave the stage to escape the agony of waiting for Godot, but ultimately cannot leave and choose to continue to wait for Godot. Similarly, when Pozzo, who has been spending time with Estragon and Vladimir, announces his intention to leave, the three exchange farewells. However, before separating, Pozzo confesses that he is hesitant to leave, and Estragon remarks that that is how life goes on (40). To sum up, men are aware of death and the time to depart but are unable to let go of life easily. Meursault consoles himself when confronted with the terror of death as follows.

'Well then, I'll die.' Sooner than other people, that much was obvious. [...] In the end, I knew that it didn't matter much whether you died at thirty or at seventy, because in either case other men and women would of course go on living, and it would be like that for thousands of years. Nothing was more obvious, in fact (Camus 2012, 103).

Facing his sentence, Meursault comforts himself by recalling that every man dies one day or another. Instead of denying death, he endeavors to face the grave event with an objective attitude. Meursault recalls the article about the guillotine he read in the newspaper and remembers that the guillotine was much shabbier and smaller than he had imagined. Meursault thinks, "people always have exaggerated ideas about unfamiliar things. I had to admit though that in this case, everything was very simple" and through this statement explains that the terror of death arises from unfamiliarity (Camus 2012, 101). Here, Camus is not saying that one should not fear death but is attempting to question whether human beings have ever thought objectively about the event of death.

To Meursault death is an issue that he must face with a cool head despite the agony. Also, acknowledging death is an important matter for him. He recalls the story his mother told him about his father vomiting after witnessing an execution.

This story about my father disgusted me a little back then. Now, I understood; it was so natural. How could I have not realized that nothing is more important than an execution and that, all in all, it was the only thing of real interest to a man! (Camus 2005, 100)

Meursault regards death as the most important event to take

place in the life of a man, and a man should be most interested in it. For Meursault, death is important for two main reasons: firstly, because it confirms that humans are absurd beings, and, secondly, because once men are fully aware of death, they are able to work out how to live with the absurdity. During the nights awaiting the death penalty, Meursault recalls his mother and claims that he understands why she got a fiancé. Meursault realizes that despite old age, his mother vowed to live her life passionately until the end. Like his mother, Meursault, who awaits his imminent death, also develops a passion for life. Meursault also takes ‘the chance to start over again.’ Having done so, he pledges to accept the rest of his given time and not leave with any regrets.

Unlike Meursault's assertive stance, characters in Beckett's plays awaiting death exhibit more lethargy than passion. For instance, Estragon and Vladimir aimlessly await Godot, attributing delays to his deliberation over their salvation request. Despite pondering their actions during the wait, they fail to find resolution (Beckett 2006, 11). Similarly, Winnie reflects on how to occupy her remaining time, finding solace in memories that serve as coping mechanisms for the present (Beckett 2010, 34). Overall, these characters convey a sense of resignation, acknowledging the limited agency humans possess in confronting mortality.

Winnie: So little to say, so little to do, and the fear so great, certain days, of finding oneself ... left, with hours still to run,, before the bell for sleep, and nothing more to say, nothing more to do, that the days go by, certain days go by, quite by, the bell goes, and little or nothing said, little or nothing done (Beckett 2010, 20).

When faced with death, the characters in Camus and Beckett's works respond in opposite ways. To Meursault, death teaches the lesson that man should use up his life right to the limit, but Estragon, Vladimir, and Winnie find an inability to do anything in the face of death. Cormier and Janis argue that Beckett's works are pessimistic because Beckett expresses that there is no way that men can reach the truth of existence (115). Therefore, for Beckett, man is an absurd being in agony, unable to make any choice between life and death; whereas for Camus, an absurd being is one who accepts and defies existential pain.

III Absurdity and Meaning of Life

The struggle itself towards the heights is enough to fill a man's heart (Camus 2005, 119).

Camus advocates for embracing the inherent absurdity of life rather than resorting to suicide to evade it. Nonetheless, a pertinent question arises: why should individuals accept such absurdity? Camus posits that while humans cannot discover a predetermined meaning of life, this absence of inherent meaning does not equate to life being devoid of significance. Similarly, Beckett, echoing Camus, asserts in an interview that existence lacks inherent philosophical meaning (Graver and Raymond, 219).

Embracing an absurd existence, as advocated by Camus and Beckett, may deepen one's understanding of absurdity. From Camus'

point of view, Beckett's main characters can be interpreted as living evasive lives because they seek to retain hope. However, Cohn argues that these characters, rather than avoiding the reality of existence, engage in a continuous examination of life, probing both themselves and the world in search of meaning (169).

In Act 1 of *Waiting for Godot*, Pozzo's mistreatment of Lucky prompts questions from Estragon and Vladimir regarding the rationale behind Lucky's actions. Tenenbaum posits that Pozzo and Lucky symbolize contrasting aspects of existence, with Pozzo embodying societal order and Lucky representing intellectual and aesthetic culture (27-33). This interpretation suggests that Pozzo's reluctance to provide answers mirrors the world's failure to address humanity's quest for meaning, thereby contributing to the absurdity of existence.

Pozzo, who in answering Estragon's question seems to have answered in detail, retracts his words as follows.

Pozzo: [Calmer,] Gentlemen, I don't know what came over me. Forgive me. Forget all I said, [more and more his old self,] I don't remember exactly what it was, but you may be sure there wasn't a word of truth in it (Beckett 2006, 27).

Neither Vladimir and Estragon who asked the questions, not Lucky who wears the bag, nor again Pozzo who controls Lucky, can explain Lucky's carrying of the bag. Metman argues that the relationship between Pozzo and Lucky foreshadows the situation of Vladimir and Estragon (124). The fact that the characters cannot find the meaning of Lucky anticipates Vladimir and Estragon's failure to

find existential meaning.

The problem with Estragon and Vladimir is that they try to find the meaning of life but forget its existence. For example, when Estragon finally gets the chance to ask Pozzo about Lucky, Estragon forgets the question he was going to ask. Estragon and Vladimir do not only forget the question about Lucky, though, they also forget their own existence. Estragon and Vladimir forget what they asked Godot, who they had been waiting for desperately. Even though they believe everything will be solved when Godot comes, they do not know what is going to be solved or what they want to be solved. Moreover, they do not remember what happened yesterday or the name of the man they were waiting for. In other words, the problem with Estragon and Vladimir is that they cannot take hold of their own existences but only wait for the meaning of life. Robbe-Grillet argues that Godot is not a third person, but an embodiment of Vladimir and Estragon themselves, who, despite their physical existence on stage, are unaware of their own existences (113). Thus, the meaning of an absurd life for Beckett is not a life which is lacking because of humans' inability to find a hidden meaning, but rather a life which is lacking a clear sense of the self who lives it.

In contrast with the literary critics who criticized *Waiting for Godot* as incomprehensible, prisoners in San Quentin were absorbed by the play and showed great understanding of it. Quoting a prisoner's words that "if Godot finally came, he would only be a disappointment," Esslin asks what the meaning of Godot is, which has been understood by prisoners who have little literary literacy (2-3). What the inmates are waiting for is freedom. However, the prisoners

do not positively assess life after being released, that is, after meeting their Godot. According to the Boy who is living with Godot, Godot beats others and does not provide a cozy house. The Boy cannot even answer Vladimir's question of whether his life is happy. As the prisoners in San Quentin expect, life with Godot does not seem ideal or happy. In other words, the play implies that human beings' lives would not acquire value even if they were to find the meaning of their existence.

What Vladimir, Estragon and the San Quentin prisoners have in common is that they all wait for Godot, which implies the meaning of life, but they cannot find any passion or freedom in that waiting time. Scarre sees death as a human existential result and describes how a man facing death evaluates his own life. For Scarre, death is meeting Godot, who represents the meaning of existence; however, Godot is a man's self-assessment. Scarre argues that learning how to live takes a lifetime and it takes a lifetime to learn how to die (1085-1086). Thus, from Scarre's point of view, the moment of meeting Godot is not the moment of discovering some new meaning of life, but rather the time to draw conclusions based on accumulated life experiences. For this reason, the prisoners are pessimistic about their lives after they meet their Godots since not only are their lives filled with waiting, but they have not accumulated enough experience to evaluate their own meanings. Beckett, in other words, depicts through Vladimir and Estragon the way in which it is impossible for a man who has wasted his life by waiting for the meaning of his existence to actually find some justificatory meaning.

Robinson evaluates Winnie as a person who simply conforms to

her fate without questioning her existence since Winnie only spends her life saying meaningless things and handling the things in her bag (290). However, Robinson's argument has the limitation that it only attends to Winnie's superficial actions and words. It neglects her pauses, which can be interpreted as her opening up to existential questions. For example, in Act Two Winnie talks less and pauses frequently. Pountney points out that the function of the pauses is to show the depth of Winnie's ontological perception: she wastes time with meaningless talking but increasingly feels the absurdity of her situation, and this is expressed through silence (60). Hwang also states that Winnie's pauses serve to portray Winnie's increasing self-awareness of existential questions, as well as giving the time for the audience to ponder them (54-55). Therefore Winnie can be understood as a person who tries to find her existential meaning but could not find it.

Winnie recalls the following conversation between Mr. Shower (or Mr. Cooker) and his wife as follows.

Winnie: What's she doing? he says - What's the idea? he says - stuck up to her diddies in the bleeding ground - coarse fellow - What does it mean? he says - What's it meant to mean? [...] (with sudden violence) - let go of my hand and drop for God's sake, she says, drop! (Beckett 2010, 25)

Just as Estragon and Vladimir questioned Lucky, Mr. Shower demands a clear explanation of Winnie's absurd situation. In both plays, Beckett expresses that humans want to find meaning not only in their own existence but also in everything around them. However,

the act of seeking meaning is nothing more than a habitual gesture of continuing to attach meaning in an absurd situation, rather than the seeking of clear truths about existence. The memory of Mr. Cooker comes to Winnie as she is doing the extremely routine job of trimming her nails. Even though Mr. Cooker questioned the meaning of Winnie's existence, the question is only part of a fragmentary memory and has no effect on Winnie. Mr. Cooker's questions are no different from the trivial questions Winnie has about everything around her – for example, Winnie trying to read a letter on the toothbrush or asking Willie about the meaning of ‘hog.’

Mrs. Cooker shouts to leave Winnie as she is. According to Mrs. Cooker, the human situation or the absurd must be accepted as it is, without meaning or explanation. Webb identifies the absurd with the (non-)relationship between reality and meaning. Reality is sheer existence itself, and finding meaning is a function of the act of adding human interpretation to sheer existence. In fact, reality and meaning have no relationship. The act of trying to find meaning is nothing more than a by-product of conventional and schematic consciousness. Mr. Cooker tries to get Winnie out of the mound to discover the meaning of Winnie. However, the hole is not separate from Winnie. Rather, Winnie-in-the-mound is her absurd situation itself and she therefore cannot escape it or be pulled out of it. Cooker blinds himself to Winnie's absurd existence by searching for the meaning of Winnie's situation and tugging at her body. In Beckett's play, the essence of absurd life goes beyond the logical framework of meaning: meaning has the limitation that it prevents people from seeing the absurd. Recognizing that reality and meaning have no relationship is

recognizing absurdity.

Unlike the characters in Beckett's plays who search for the meaning of life, Meursault insists that life is meaningless and shows indifference to the question of the meaning of life. Meursault refuses to pretend that he is sad at his mother's funeral and confesses to Marie that marriage has no meaning for him. Moreover, he refuses to falsely confess faith in religion in order to escape the death penalty in a court. Even though Meursault constantly shows his indifference to himself and the people around him, Meursault has a firm belief in his existence. Meursault can be interpreted from Webb's viewpoint as an absurd man who can distinguish between reality and meaning. For Meursault, funerals, weddings, and trials are attempts to conceal actions and events behind a veil of meaning. Meursault knows that insisting on meaning is unnecessary since he has a loving heart for his mother, a longing heart for Marie and a perception of himself as an absurd being. Meursault's indifference is a refusal to conceal absurdity by attaching meaning to reality.

Camus describes the attitude of facing absurdity and accepting contradiction without trying to resolve it as a revolt (Camus 2005, 52–53). To face the absurd is to refuse to evade life through suicide or hope, and to refuse to give meaning to life and thereby hide the essence of the absurd. An absurd man knows that there is no justification for life and that the meaning of life is an illusion. Meursault recognizes the act of revolt in his mother and describes it as follows.

So close to death, Mama must have felt set free, ready to live once more.

[...] And I as well, I too felt ready to start life all over again. [...] I understood that I had been happy, and I was still happy (Camus 2012, 110-111).

Meursault recalls his life and confesses that he is happy. The reason his life is happy is because he has developed an active attitude of giving value to his own life through revolt. The freedom that both Meursault and his mother are emphasizing is the freedom of knowing that life is finite and taking responsibility for their own, finite lives. Unlike Estragon and Vladimir, who were unable to move freely while waiting for Godot, Meursault can enjoy freedom since he has refused to wait for his Godot. The moment that Meursault tries to do anything without being bound by the pain of absurd, he develops a passion for his life. Camus explains the value of the absurd life as follows.

Having started from an anguished awareness of the inhuman, the meditation on the absurd returns at the end of its itinerary to the very heart of the passionate flames of human revolt. Thus I draw from the absurd three consequences which are my revolt, my freedom and my passion. By the mere activity of consciousness I transform into a rule of life what was an invitation to death (Camus 2012, 62).

From Camus's point of view, the eternal happiness, truth or meaning that human beings are looking for does not exist in the world, but every moment is worth it to those who live in the passion of human revolt. The man who perceives himself as an absurd being can avail himself of the opportunity to live as a master of his own destiny. Camus points out the short smile of Sisyphus who watches his rock rolling down the hill again. Sisyphus' happiness is not

permanent or absolute, but a momentary respite from the pain of revolt and rolling rock. Just as Winnie cannot be separated from her mound, Sisyphus and the rolling rock cannot be separated. Sisyphus neither stops pushing the rock nor asks God for forgiveness since he does not seek to escape absurdity through evasion. Thus, Camus expresses the possibility of human life beyond the absurd through Sisyphus.

Beckett's plays present humans constant questioning the meaning of life but finding no answer. Camus also states that human beings question the meaning of their absurd lives but that the world never gives an answer. The absurd arises because of the conflict between human desire for clarity and the irrational world. The main characters in Beckett's play fill their lives with meaningless moments, seeking to find meaning in life. Meursault, by contrast, experiences the value of life by revolt without denying his true nature as an absurd being. Therefore, from the perspective of Beckett and Camus, the meaning of life is not an absolute truth that can be obtained by blindly waiting. Finding the meaning of life is nothing more than a waste of life, rejecting its essence. The true meaning of life is created at the moment when man is confronted with the pain of absurdity and rebels against it.

IV. Conclusion

So it is with the absurd: it is a question of breathing with it, of recognizing its lessons and recovering their flesh (Camus 2005, 90).

Camus's and Beckett's works describe an absurd situation in which human beings want to clearly define themselves and the world, but the irrational world does not answer to their desire for meaning. Camus explains that human reason creates “the wild longing for clarity” and the stronger this aspiration, the stronger the experience of the absurd (20). Beckett also describes the absurd that comes from human beings' essential solitude, pointing out that humans cannot achieve real communion with others either rationally or emotionally.

A person who feels absurd is given two choices. They can plan to escape from an absurd world or to stay in it in search of the meaning of an absurd life. The way to escape from the absurd world, described in Beckett's and Camus's work is suicide. A man who knows that death is the only way to end absurdity may seek to escape absurdity by committing suicide. However, Camus criticizes suicide, pointing out that suicide is nothing more than an act of confessing that one's life was worthless. Beckett, on the other hand, points out that humans are weak beings who have no choice but to choose an absurd life because fear of death is stronger than the pain of absurdity.

A man who stays in an absurd world finds meaning in his life. However, Camus argues that humans can never find the meaning of life because it does not exist. The characters in Beckett's plays constantly explore what their and others' lives mean but remain inconclusive. Camus pays attention to the myth of Sisyphus, who faces his absurd pain without rejection and continues to roll the stone. Instead of escaping from absurdity or giving meaning to one's own suffering, the moment one focuses on the tasks assigned to him, the fate of man is entirely his own. Moreover, the freedom and

passion that he feels as soon as he becomes the master of his fate is the value of an absurd life. Therefore, the meaning of human life does not exist as a fixed absolute truth, but human beings can find the value of life through the moment of revolt.

Camus and Beckett both emphasize that we must live an absurd life, not seek a solution to the absurd. Beckett's main characters are helpless beings who struggle to escape the pain of absurdity but eventually fail. The characters who focus only on solving absurdity never truly recognize what kind of life they are living and never achieve a clear awareness of their own existences. On the other hand, through Meursault and Sisyphus, Camus shows that the way to solve the pain of the absurd is to face an absurd life without evasion.

(University of Leeds)

■ Key Words

Absurd literature, Death, Meaning of Life, Albert Camus, Samuel Beckett

■ Works Cited

- Brater, Enoch. *Beyond Minimalism : Beckett's Late Style in the Theater*. Oxford University Press, 1987.
- Beckett, Samuel. *Happy Days*. Faber and Faber, 2010.
- _____. *Waiting for Godot*. Faber and Faber, 2006.
- Bennett, Michael Y. *The Cambridge introduction to theatre and literature of the absurd*. Cambridge University Press, 2015.
- _____. *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011.
- Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus*. Penguins Books, 2005.
- _____. *The Outsider*. Penguins Books, 2012.
- Cohn, Ruby. *Back to Beckett*. Princeton University Press, 1973.
- _____. "Philosophical Fragments in The Works of Samuel Beckett." *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, edited by Martin Esslin, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J, 1965, pp. 169-177.
- Chouraqui, Frank. "On the Lateral Readings of Fiction: Anti-Existentialism in Camus' Stranger." *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, vol. 8, no. 2, 2021, pp. 99-117.
- Cormier, Ramona, and Janis L. Pallister. *Waiting for Death: The Philosophical Significance of Beckett's En Attendant Godot*. University of Alabama Press, 1979.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Blackwell, 2003.

- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Eyre & Spottiswoode, 1962.
- Feldman, Matthew. "'Strange Exalted Death!' Disinterring Beckett and Death." *Beckett and Death*, edited by Steven Barfield, Philip Tew, and Matthew Feldman, A&C Black, 2009, pp. 9–21.
- Graver, Lawrence, and Raymond Federman. *Samuel Beckett, the Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Hayden, Patrick. *Camus and the Challenge of Political Thought : Between Despair and Hope*. Palgrave Mcmillan, 2016.
- Heffernan, George. "'J'ai compris que j'étais coupable' (I Understood That I Was Guilty): A Hermeneutical Approach To Sexism, Racism, And Colonialism In Albert Camus' L'Étranger/The Stranger." *Albert Camus's The Stranger: Critical Essays*, edited by Peter Francev, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 1–25.
- Hwang, Hoonsung. "Happy Days: A Woeful Actress in The Wilderness Stage." *The Journal of Modern English Drama*, vol. 17, no. 1, 2004, pp 53–65.
- Khalighi, Shadi, and Anahita Ghaemmaghani. "The Impact of World War II and Literature on the Concept of Absurdity in the Works of Boris Vian." *International Journal of Humanities and Social Sciences*, vol. 1, no. 1, 2016, pp. 237–243.
- Metman, Eva. "Reflection on Samuel Beckett's Plays." *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, edited by Martin Esslin, Prentice–Hall, Englewood Cliffs, N.J, 1965, pp. 117–139.
- Nyusztay, Ivan. "The Merry Sufferer: Authentic Being in Samuel Beckett's Happy Days." *Philosophy and Literature*, vol. 42, no. 1, Jan. 2018, pp. 112–124.

- Pountney, Rosemary. *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama 1956-1976*. Colin Smythe, Gerrards Cross, 1988.
- Pöelzler, Thomas. "Camus' Feeling of the Absurd." *The Journal of Value Inquiry*, vol. 52, no. 4, 2018, pp. 477-490.
- Robbe-Grillet, Alain. "Samuel Beckett, or 'Presence' in the theatre." *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, vol. 1, 1965, pp. 108-116.
- Robinson, James E. "SISYPHUS HAPPY: Beckett Beyond the Absurd." *Samuel Beckett today/aujourd'Hui*, vol. 6, no. 1, 1997, pp. 343-352.
- Robinson, Michael. *The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett*. Hart-Davis, London, 1969.
- Scarre, Geoffrey. "Can There Be a Good Death?" *Journal of Evaluation in Clinical Practice*, vol. 18, no. 5, 2012, pp. 1,082-1,086.
- Tenenbaum, Elizabeth Brody. "Beckett's Pozzo and Lucky: The Alternative to Waiting for Godot." *Studies in the Humanities (Indiana)*, vol. 7, no. 2, 1979, pp. 27-.
- Viggiani, Carl A. "Camus' L'Etranger." *PMLA : Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 71, no. 2, 1956, pp. 865-887.
- Vinen, Richard. *A History in Fragments: Europe in the Twentieth Century*. Da Capo Press, 2001.
- Von Stein, Juana Christina. "The theater of the Absurd and the absurdity of theater: The early plays of Beckett and Ionesco." *Theater as metaphor*, 2019, pp. 217-237.
- Webb, Eugene. *The Plays of Samuel Beckett*. Washington University Press, 1974.

■ Abstract

**Under a Stifling Sky:
Samuel Beckett, Albert Camus and the Existential
Predicament of Absurd Man**

Ha, Yoojin
(University of Leeds)

The aim of this writing is to compare the concepts of absurdity which are presented in the works of the two authors: Albert Camus's *The Outsider* and *The Myth of Sisyphus* and Samuel Beckett's *Waiting for Godot* and *Happy Days*. Both authors describe an absurd situation in which human beings want to clearly define themselves and the world, but the irrational world does not answer to their desire for meaning. A person who feels absurd is given two choices. They can plan to escape from an absurd world or choose to remain in search of the meaning of an absurd life. The method to escape the absurdity, described in Beckett's and Camus' works, is through suicide. Camus criticizes suicide, pointing out that suicide is nothing more than an act of confessing that one's life was worthless, however, Beckett points out that humans are weak beings who have no choice but to live an absurd life, because the fear of death is stronger than the pain of absurdity. A man who stays in an absurd world will try to find meaning in his life. Camus argues that humans can never find the meaning of life because it does not exist. The characters in Beckett's

plays constantly explore what their's and others' lives mean, but alas remain inconclusive. Therefore, Camus and Beckett both emphasize that we must live an absurd life, not seeking a solution to the absurd.

■ Key words

Absurd literature, Death, Meaning of Life, Albert Camus, Samuel Beckett

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 3월 26일 ○심사일: 2024년 4월 10일 ○게재일: 2024년 4월 12일

초국가적 텍스트의 상호텍스트성:

『암흑의 핵심』, 『모든 것이 산산이 부서지다』, 『지옥의 묵시록』,
『동조자』를 중심으로*

한재환**

I. 서론

본 논문의 목적은 서구 제국주의의 피해와 전쟁의 참상에 대해서 비판적인 시각을 견지하는 초국가적 텍스트(transnational text) 가운데 상호텍스트성(intertextuality)이 잘 드러나는 작품을 선택하여, 시간과 공간을 달리하는 문학 및 영화 텍스트가 어떻게 전쟁과 제국주의 문제를 새로운 방법으로 다시 다루면서 비판하는가를 살펴보는 것이다. 이를 통해 한 세기를 넘나드는 여러 문화적 텍스트들이 상호 영향 관계에 있다는 점뿐만 아니라 독자들에게 초국가적 문해력(transnational literacy)의 중요성을 제시하고 있다는 점을 증명하고자 한다. 그러기 위해서 본 논문은 세 권의 소설과 한 편의 영화를 다루는데, 그것들은 각각 영국소설 조셉 콘라드(Joseph Conrad)의 『암흑의 핵심』(*Heart of Darkness*, 1899), 아프리카

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5C2A02086917).

이 논문은 2018년 경북대학교에서 개최된 한국영미어문학회 가을 학술대회에서 “소설과 영화에 나타난 전쟁과 제국주의 비판”이라는 제목으로 발표한 내용을 수정하고 확장하였음.

** 경북대 교수, jhhan@knu.ac.kr

소설 치누아 아체베(Chinua Achebe)의 『모든 것이 산산이 부서지다』(*Things Fall Apart*, 1958), 미국 영화 프란시스 포드 코폴라(Francis Ford Coppola) 감독의 『지옥의 묵시록』(*Apocalypse Now*, 1979), 21세기 미국 소설이며 베트남계 미국소설가인 비엣 타인 응우옌(Viet Thanh Nguyen)의 『동조자』(*The Sympathizer*, 2015)이다.

초국가적 텍스트란 국가와 대륙을 넘어서 국가 간, 인종 간, 개인 간 충돌과 갈등, 그리고 이해와 화해의 중요성을 다루는 텍스트로서 제국주의와 식민주의 텍스트와 관련이 있고, 그 후유증을 타개하기 위한 탈식민주의적(postcolonial) 시도가 주로 다루어진다. 초국가적 텍스트는 자연스럽게 초국가적 문해력의 배양을 촉구하는데, 초국가적 문해력이라는 개념이 “우리가 우리 시대를 잘 이해할 수 있도록 도와주는 비판적 인식론과 문해력으로서 부상”(Lee 12) 하였듯이, 초국가적 문해력은 국가 간 지배와 피지배와 같은 갈등과 충돌을 통해서 야기된 문제를 깊이 있게 이해하고 더 나은 상황을 만들하고자 하는 인식적 노력과도 관련이 있다. 제국주의와 전쟁의 후유증은 후기 자본주의 상황에도 지속되기 때문에 가야트리 스피박(Gayatri Spivak)은 영국과 프랑스의 식민지였던 알제리와 인도 여성작가들의 작품 활동을 언급하며 초국가적 문해력이 “이런 (많은 다른) 나라에서 나오는 상이한 목소리를 이해하게 해주고, 특히 마하스웨타 데비(Mahasweta Devi) 혹은 아시아 제바르(Assia Djebar)의 작품에 나오는 개별 여성들의 목소리를 인식하게 해준다”(19)라고 말하며, 약소국 시민들의 목소리, 특히 억압받고 배제되어온 여성들의 목소리를 경청하는 것이 중요함을 역설한다.

유럽과 아프리카의 경계를 넘어 이중언어(bilingual)를 구사했던 콘래드의 소설은 이보(Igbo)어와 영어를 구사하며 제국주의에 저항하는 이중언어 작가 아체베의 탈식민주의적 초국가적 텍스트와 상호텍스트성을 이룬다. 또한 미국영화인 코폴라의 『지옥의 묵시록』은 미국과 베트남 그리고 캄보디아를 넘나드는 초국가적 영화 텍스트로, 콘래드의 『암흑의 핵

심』과 상호텍스트성을 이룬다. 왜냐하면 코폴라 감독은 미국의 베트남 참전을 비판하기 위해 콘래드 소설 속의 유럽의 식민주의자 커츠(Kurtz)를 미국의 군인으로 다시 등장시키기 때문이다. 또한 베트남어와 영어의 이중언어가 나타나는 초국가적 텍스트인 『동조자』는 『지옥의 묵시록』과 상호텍스트성을 이루며 베트남 전쟁에 대한 비판과 전쟁과 이데올로기 문제에 대한 새로운 이해를 요구하는 초국가적 문해력의 문제를 환기시킨다.

서구/비서구의 이분법은 선과 악의 개념만큼이나 일방적이면서도 편견으로 구성되었다. 서구 형이상학(Western metaphysics)은 유럽 중심의 문화에는 질서와 지배권을 부여한 반면, 비유럽에 대해서는 무질서와 혼돈의 이미지를 심어왔다. 그리하여 자크 데리다(Jacques Derrida)의 해체주의(Deconstruction), 미셸 푸코(Michel Foucault)의 탈구조주의(Post-structuralism), 에드워드 사이드(Edward Said)와 호미 바바(Homi Bhabha)의 탈식민주의(Postcolonialism) 이론은 서구의 지배적 인식에 대한 비판적이고도 전복적 사고의 필요성을 제시하였다. 서구와 비서구의 대립 관계는 지리적, 문화적 위치 외에도 인종적 경계와 차별 속에서 전개되었다. 서구의 백인 중심적 사고는 백인이 아닌 타 인종에 대해서 부정과 편견을 조장하였으며 서구가 아닌 아시아와 아프리카 사람들에 대한 인종적 편견이 작품 속에 투영되었다.

서구 유럽 제국주의의 문제점을 잘 보여주는 영문학의 정전(canon) 『암흑의 핵심』은 유럽 제국주의의 허상과 제국주의자들의 탐욕을 극명하게 드러낸다. 콘래드는 소설에서 서구 제국주의자 커츠가 죽어가면서 외치는 회한의 목소리인 “무서워라, 무서워라”(The horror, The horror!, 273)¹⁾를 통해 제국주의에 대한 그의 비판적 메시지를 전달한다. 그러나

1) 이하 『암흑의 핵심』의 인용 쪽수는 *Youth/Heart of Darkness*(서울: 신아사, 2010)를 사용하였고, 국문 번역은 이상옥 역(『암흑의 핵심』, 서울: 민음사, 2000)을 사용하였음.

커츠의 이 담론은 복합적인 의미가 내포되어 있기 때문에 많은 비평가들 사이에서는 콘래드의 메시지가 가지는 모호하고 다층적인 관점에 대해서 다양한 의견이 개진되었고, 특히 아프리카와 여성에 대한 묘사에 대해서는 학자들의 견해가 분분하다. 신문수가 이 작품에 대해서 “제국주의에 대한 콘래드의 비판적 시각도 특유의 복합적 양상을 띠고 있다”(67)라고 주장했듯이 콘래드의 제국주의에 대한 시각은 양가적이기 때문에 시대에 따라서 이 작품에 대한 해석이 달라져 왔다. 또한 이석호는 탈경계 시각으로 『암흑의 핵심』을 다시 읽어내며 “콘래드는 내러티브의 숨겨진 배면을 통해 당대의 지배 이데올로기를 확대재생산하는 일면을 명확하게 보여주고”(172) 있다고 주장한다.

콘래드의 소설에 관해 가장 민감하게 비판적 태도를 보인 작가는 아체베이다. 나이지리아 출신인 아체베는 아프리카에 대한 서구 작가의 왜곡된 시각과 편견에 반기를 들면서 아프리카의 진정성을 보여주기 위한 작품을 많이 썼는데, 그 중 대표적인 작품은 탈식민 소설의 고전으로 알려져 있는 『모든 것이 산산이 부서지다』이다. 아체베는 그의 소설에서 아프리카가 콘래드가 묘사한 것처럼 단선적이거나 단순하지 않고 모계 사회를 바탕으로 하는 복잡적이고 복잡한 사회임을 그려내고 있다. 하지만 아체베의 소설은 밀려드는 서구 제국주의의 물결 앞에서 적극적으로 대항하는 피식민 지도자의 강한 모습보다는 피식민지 지도자의 저항을 무기력하게 다룬다는 점에서 아쉬움이 있다.

식민주의 소설 『암흑의 핵심』은 나이지리아 소설가에만 영향을 미친 것이 아니라 미국의 전쟁 영화 『지옥의 묵시록』을 탄생시키는데 큰 역할을 하였다. 코폴라는 『지옥의 묵시록』에서 『암흑의 핵심』의 식민주의자 커츠와 같은 이름인 미국인 커츠 대령을 등장시켜 미국의 베트남 개입이 이전 유럽의 아프리카 식민주의의 침탈과 유사한 과정과 결과가 나타남을 보여준다. 코폴라의 작품은 미국의 초기 베트남 영화와 달리 미국의 전쟁 개입의 문제점을 다룬다.²⁾ 그러나 코폴라의 영화는 미국의 전쟁 참전

에 대한 비판과 전쟁의 허구성에 대한 폭로에 일조하였음에도 불구하고 미국적 시각이 두드러지게 나타나는 점을 간과할 수는 없을 것이다.

2015년도 출판된 베트남계 미국인 소설가 응우옌의 『동조자』는 베트남 전쟁을 베트남의 관점에서 다룬 소설로서 코폴라 감독의 영화를 다시 되받아치며 코폴라가 다루지 않은 베트남인들의 다양한 모습을 자세히 그려내고 있다. 코폴라의 『지옥의 묵시록』의 리덕스(redux) 편에서 프랑스인들이 보여주는 제국주의자들의 제국주의에 대한 향수를 다루듯이, 응우옌도 『동조자』에서 프랑스 제국주의의 잔재와 냉전시대의 전쟁의 피해를 겪은 베트남의 분단과 통일의 문제를 여러 각도에서 조명하고 있다는 점에서 상호텍스트성이 있다. 그러나 응우옌의 탈이념과 개인의 자유 추구의 강조점 등은 베트남계 미국인 소설가의 한계점을 보여주는 대목으로 베트남 통일에 대한 그의 시각을 재고하게 한다. 그럼에도 불구하고 응우옌의 작품은 코폴라의 「지옥의 묵시록」에 나타난 베트남 묘사에 대한 부정적 이미지를 새로운 각도에서 폭로하고 진정성 있는 시각으로 베트남 전쟁의 전후 상황을 그려내는 묘미와 가치가 있다.

위 네 편의 문화적 텍스트는 공통적으로 식민주의와 제국주의가 어떻게 약소국 또는 원주민 부족을 무력화시키는가에 대한 과정뿐만 아니라 그러한 과정 속에서 피식민자뿐만 아니라 제국주의자들의 인간성도 얼마나 황폐화되는지를 여실히 보여준다. 따라서 본 논문에서는 서구 중심적 시각을 보여주는 텍스트에서부터 피식민국가의 작가가 쓴 텍스트에 이르기까지 제국주의와 전쟁에 대한 묘사가 어떻게 전개되며, 또한 이런 작품

2) 이전의 베트남 관련 영화들 중에서 『그린 베레』(*The Green Berets*, 1968), 『람보』(*Rambo: First Blood*, 1985), 등은 미국적 관점에서 베트남 전쟁을 다루고 있다. 반면 『디어 헌터』(*The Deer Hunter*, 1978), 『굿모닝 베트남』(*Good Morning, Vietnam*, 1987), 올리버 스톤(Oliver Stone) 감독의 3부작 『플래툰』(*Platoon*, 1986), 『7월 4일생』(*Born on the Fourth of July*, 1989), 『땅과 하늘사이』(*Heaven & Earth*, 1993), 『야곱의 사다리』(*Jacob's Ladder*, 1990), 『풀 메탈 재킷』(*Full Metal Jacket*), 『위 위 솔저즈』(*We Were Soldiers*, 2002), 스파이크 리의 『오인방』(*Da 5 Bloods*, 2020) 등은 베트남 전쟁에 대한 통렬한 비판을 다룬 영화이다.

들이 어떻게 상호텍스트성을 이루는지 면밀하게 살펴보고자 한다. 그리하여 이러한 정전을 이루는 텍스트와 현대적 텍스트의 조우과정을 통해 현시대에 발생하는 전쟁과 제국주의에 대해서도 성찰하는 기회로 삼고자 한다.

II. 『암흑의 핵심』: 제국주의에 대한 비판 텍스트로서의 기여와 한계

폴란드 출신으로 영국으로 귀화한 콘래드는 이중언어를 사용하는 작가로 볼 수 있다. 20세가 되어서야 영어를 배웠던 콘래드는 러시아 식민지였던 폴란드의 국민으로 살다가 영국인이 되었기 때문에 피식민자의 입장과 제국주의자의 관점을 견지하면서 지배집단과 피지배집단의 폭력 세계를 동시에 비판한다. 제국주의의 문제와 인간 심리의 심연을 다룬 『암흑의 핵심』은 다층적인 의미를 가진 작품이다. 이 작품은 어떤 면에서는 서구 제국주의에 대한 통렬한 비판의 텍스트로서 여겨지기도 하고, 또 어떤 면에서는 식민주의와 제국주의의 어두운 측면을 비판하면서도 그 불가피성을 이야기하며 그 자체가 식민주의 텍스트로 인식되기도 한다. 제국주의를 비판하는 콘래드의 다른 소설들, 예를 들어, 『나르시스 호의 검둥이』(*The Nigger of the 'Narcissus'*, 1897), 「노스트로모」(*Nostromo*, 1904) 등은 대륙을 넘나들고 국가를 넘나드는 초국가적 텍스트에 속한다. 『암흑의 핵심』역시 초국가적 텍스트라고 볼 수 있는데, 최근 리처드 암브로시니(Richard Ambrocini)도 콘래드를 초국가적 소설가라고 칭하였다(5).

콘래드는 『암흑의 핵심』에서 화자 말로우(Marlow)의 이야기를 통해 식민주의자의 전형인 커츠의 물질주의적 사고와 서구인들의 계몽의식의 허위성을 보여준다. 콩고를 다녀온 경험을 이야기하는 말로우는 런던과 탬즈강을 통해 로마인이 바라본 영국과 영국이 바라보는 콩고를 교차시

키며 식민주의의 시대적 변화를 이야기한다. “그들은 정복자들이었어. 정복자가 되기 위해서 필요한 것은 포악한 힘뿐인데, ... 이 세계의 정복이라고 하는 것이 대부분 우리들과는 피부색이 다르고 우리보다 코가 약간 낮은 사람들을 상대로 자행하는 약탈 행위가 아닌가”(116). 고대 로마가 영국의 정복자였듯이, 영국은 콩고의 정복자였던 것이다. 조셉 슈페터(Joseph Schumpeter)가 제국주의를 “한 국가가 힘에 의해 무한정으로 팽창하고자 하는 무목적적인 성향”(배종연 재인용, Schumpeter 285)이라고 주장했듯이, 로마와 영국은 역사적으로 제국주의를 통해 발전해 왔다고 볼 수 있다.

『암흑의 핵심』은 서구의 아프리카 대륙에 대한 편견과 맹목성을 잘 보여주는 텍스트로서 아프리카가 대상화되고, 신비화되고, 또한 여성화되는 과정을 재현해 낸다. 커츠를 담론(discourse)으로 파악하는 말로우는 커츠가 아프리카인들 앞에서 신과 같은 위치에 있는 측면을 보여준다. 커츠는 “연민, 과학 그리고 진보의 사도”(223)로 소개되는데, 사실 그는 “모든 유럽이 커츠를 만드는 데 기여했다”(224)라고 말해지듯이 유럽 제국주의를 상징적으로 표상하는 인물이다. 이와 같이 계몽적 특징을 보여주었던 커츠가 아프리카에 온 후 물질적 욕망과 육체적 파멸과 정신적 피폐함으로 인해 종말을 맞이하게 된 것이다. 따라서 커츠가 임종 전에 “무서워라!”라고 말하며 자신의 콩고 식민지에서의 삶을 반추하는 과정을 보여준다거나, 말로우가 아프리카에서 돌아와 벨기에 브뤼셀 사람들의 속물적 생활방식 비판하는 점 등은 콘래드가 당대 제국주의에 대해 비판적인 시선을 견지하고 있음을 보여준다.

또한 콘래드는 소설 속에서 아프리카를 대상화하여 영국과는 대비되는 야만적, 비이성적 측면을 보여주는 한계를 보여준다. 앨런 H. 시몬즈(Allan H. Simmons)가 주장한대로 “19세기 말 제국주의 시대는 종종 ‘아프리카로의 진격’(The Scramble for Africa)으로 명명된다”(86). 물론 작품 속 어떤 장면에서는 아프리카인들이 야만적이지 않다던가, 유럽인들

보다 더 자제력이 있다고 묘사하기도 하지만, 전반적으로 아프리카와 아프리카인들은 유럽과 대비되어 부정적으로 그려진다. 그런 점에서 아체베가 그의 에세이 「아프리카의 이미지」(“The Image of Africa”)에서 콘래드를 “완전한 인종차별주의자”(15)라고 칭하며, 『암흑의 핵심』은 아프리카의 이미지를 유럽과 문명의 안티테제인 “저 다른 세계”(15)로 묘사하며 인종적 타자를 폄훼하는 글쓰기를 한다고 주장한 점은 설득력이 있다. 즉, 콘래드가 유럽 제국주의를 비판했다고 하더라도 타자로 그려지는 아프리카는 편견과 왜곡된 묘사로 인해 아프리카인들의 저항을 초래하였다.

『암흑의 핵심』이 당시의 상황 속에서는 제국주의를 비판하는 목소리가 두드러진 텍스트임에는 분명하지만 현대적 시각에서 본다면 콘래드의 아프리카에 대한 시각은 아쉬운 점이 많다. 첫째, 『암흑의 핵심』은 서구 중심적 시각을 바탕으로 아프리카 대륙과 아프리카인에 대한 묘사가 왜곡과 편견으로 차있다. 우선 말로우가 아프리카에 가기 전 상황과 아프리카에서 직접 경험하는 아프리카에 대한 이해를 살펴보면 확연하게 아프리카에 대한 타자화가 잘 나타난다. 말로우는 아프리카가 유럽인들의 정복을 기다리는 대상처럼 묘사한다. 유럽인들은 아프리카 해안에 포탄을 발사하여 위협을 가하고 있다: “언젠가 한번은 해안에서 떨어진 곳에 정박하고 있는 군함 한 척과 마주친 적이 있지. 해안에는 움막도 한 채 없었는데 군함은 숲을 포격하고 있더군”(134). 이 점은 나중에 『지옥의 목시록』에서 아무 곳이나 발사를 하는 미국 헬기 기총사격 장면을 떠올리게 한다. 또한 아프리카인이 일을 하는 모습에 대해 마치 죽어가는 사람처럼 일한다고 묘사하는 부분이나 인간이 아닌 동물처럼 보인다는 표현들이 그러하다. 예를 들어 콘래드는 아프리카 흑인들을 “검은 팔다리의 소용돌이, 집단적인 손뼉 소리, 발 구르는 소리, 흔들리는 몸통, 굴리는 눈”(81) 등으로 부정적으로 묘사한다.

둘째, 콘래드의 당시 여성에 대한 시각은 부정적이다. 이는 아프리카 여

인뿐만 아니라 서구의 여성에 대한 묘사에 있어서도 마찬가지이다. 예를 들면 콘래드는 말로우를 통해 커츠의 두 여인인 아프리카 정부(mistress)와 약혼자(Intended)에 대해서 부정적으로 묘사한다. 아프리카 정부는 “그녀는 야만적이면서도 고매했고 야성적인 눈을 하고 있으면서도 화려했었네. 그녀의 신중한 걸음걸이는 무언가 불길하면서도 당당한 데가 있더군”(76)이라고 묘사되어 야만적인 특성과 신비적인 특성을 동시에 가지고 있다고 다소 과장되게 표현하고 있다. 그래서 시몬즈가 주장한대로 그녀는 “상아 장식품으로 치장하여 에로틱한 차원에서 아프리카를 상품화하며 동시에 본질을 구현하고 반영한다”(94). 그럼에도 불구하고 이 여인은 커츠의 부속품에 불과하며 주체적인 목소리나 생각이 드러나고 있지 않다는 점이 지적되기도 한다. 또 다른 나약한 여성의 모습은 커츠의 약혼자이다. 그녀는 나약하고 수동적인 사람으로 묘사되는데, 커츠가 죽었을 때 자신의 이름을 불렀다는 말로우의 거짓말에 안도감을 보이며, 커츠의 정신을 새기며 살겠다고 한다. 여성에 대한 이러한 콘래드의 부정적인 묘사는 여성을 담론의 중심에서 배제하는 가부장적 사고를 보여준다.

이와 같이 콘래드의 제국주의 비판과 타자인 아프리카와 아프리카 여인에 대한 부정적 묘사는 여러 연구에서 다루어진 바 있다. 가령, 『암흑의 핵심』에 나타난 콘래드의 인종주의와 제국주의의 비판을 다룬 저서에서 피터 에절리 퍼차우(Peter Edgerly Firchow)는 콘래드는 “그의 텍스트에서 제국주의라는 말을 사용하지 않았다”(14)라고 하며 단지 그는 식민주의자를 암시하는 말인 정복자를 사용하였을 뿐이라고 주장한다. 그럼에도 불구하고 소설은 유럽 제국주의의 전개 과정과 제국주의의 폐해를 적나라하게 다룬다. 그것은 커츠가 욕심이 지나쳐서 중앙정부의 명령을 듣지 않고 혼자서 상아를 통한 이익을 극대화하고 오지의 원주민을 희생시키며 착취하는 일이다. 콘래드는 『암흑의 핵심』을 통해 서구가 아프리카를 타자화시키지만, 결국 서구인의 사고와 행동은 그들이 미개인이라 생각한 아프리카인의 행동보다 더 야만적임을 역설적으로 보여주고 있다.

『암흑의 핵심』을 세계-생태학적(world-ecology) 관점에서 읽는 케이틀린 밴더탑(Caitlin Vendertop)은 『암흑의 핵심』에 나타난 현세의 땅이 아닌 것처럼 보인다는 의미를 “생태학적이고도 인식론적인 전지구적 자본주의의 결과를 예측”(682)하는 것으로 해석한다. 즉, 콘래드는 19세기에서 20세기로 넘어가는 시기에 아프리카에 진출하는 유럽 제국주의를 통해 앞으로 제국주의가 전지구적으로 확장되어 자연파괴와 환경파괴를 가져오는 것으로 예상하고 경계하고 있다. 이 점은 『지옥의 묵시록』에서 커츠 대령을 포함한 미군들이 베트남과 필리핀 원시림을 파괴하는 모습과 관련되어 있다.

결국 콘래드는 제국주의를 비판하고 있지만 작품에서 전체적인 묘사를 살펴보면 형식적인 측면에서 모호함을 제시하고 내용적인 측면에서도 이중적인 관점을 제시하고 있다고 하겠다. 이런 점은 나중에 아체베의 비판을 받는 지점이기도 하다. 그러나 아체베의 이와 같은 비판에도 불구하고 콘래드의 『암흑의 핵심』과 같은 초국가적 텍스트는 당시 편협한 민족주의적 관점을 극복한 점도 있다는 것을 부인할 수는 없을 것이다.

Ⅲ. 『모든 것이 산산이 부서지다』: 탈식민 텍스트의 의의와 제국주의 비판의 한계

나이지리아 출신인 아체베는 식민지국가의 지식인으로 살면서 제국주의 언어와 기독교를 배우며 토착어인 이보어의 전통을 소중히 여긴 이중 언어 작가이다. 콘래드와 유사하게 영어를 배우므로써 제국의 문화와 폐단을 동시에 경험한 것이다. 즉, 아체베는 영국의 교육제도 하에서 서구의 사상을 받아들이는 동화주의적 태도와 아프리카 대륙을 유린하는 서구 제국주의에 저항하는 문화적 민족주의적 태도를 동시에 보였다. 영국의 식민지 치하에서 기독교도로 살아온 아체베는 영국 제국주의의 문제점과

이보 부족의 한계를 동시에 잘 알고 있다. 그는 「교사로서의 소설가」 (“The Novelist as Teacher”)에서 “만약 나의 소설들이 비록 불완전하더라도 독자들에게 그들의 과거가 긴 하룻밤의 야만이 아니었음을 가르친다면 나는 만족하리라”(45) 라고 말했듯이, 소설가를 대중을 교화하는 사람으로 인식하고 있다. 그의 작품들은 영국 제국주의가 초래한 식민지 상황과 함께 식민지 전후 지식인의 이율배반적인 모습을 적나라하게 다루었다.³⁾ 그렇게 본다면 『모든 것이 산산이 부서지다』는 식민주의 관점을 구현한 콘래드에 대한 새로운 인식의 요구뿐만 아니라 피식민지의 슬픔을 경험한 이보 부족 사람들에게도 의미있는 메시지를 전달하고 있다. 그런 점에서 아체베의 소설은 콘래드의 정전 텍스트에 대한 대항 담론을 담고 있는 탈식민 텍스트이자 아프리카와 유럽의 대립관계를 다루는 초국가적 텍스트이다. 그러므로 아체베는 콘래드의 타자화된 아프리카를 주체적 관점에서 묘사하여 아프리카의 본원적 가치의 회복을 시도하며, 이러한 시도는 국가를 넘어서는 초국가적 상황속에서 초국가적 문해력의 함양에 기여한다.

아프리카 이보(Ibo) 사회가 나름대로의 법과 질서가 있음을 보여주는 아체베의 작품은 마을 대표들인 아홉 명의 조상령(egwegwu)의 현명한 판결에서 부인 음그바포(Mgbafo)를 폭력적으로 대하는 남편 우조울루(Uzowulu)를 처벌하고 가정을 올바른 위치로 돌려놓는 것과 같은 모범도 보여준다. 또한 약자를 보호하고, 전통을 유지하기 위한 정책을 쓰는 점들은 의미가 있다고 할 수 있다. 뿐만 아니라, 이보 부족 사람들의 지체를 보여주는 측면들은 여러 가지 민담과 속담에서 나타나는데, 아체베는 속담과 민담을 통해서 평화롭던 이보 부족이 제국주의에 의해 침탈당하는 과정을 보여준다. 가령, 둘째 부인 에크웨피(Ekwefi)가 딸 에진마(Ezinma)에게 들

3) 아체베의 초기 삼부작은 식민화되어가는 나이지리아 이보 사회를 다룬다. 3부작 중 『더 이상 평안은 없다』(*No Longer at Ease*, 1960)에서는 1960년대 라고스를 다루고, 다음 작품 『신의 화살』(*Arrow of God*, 1964)은 1920년대 식민상태의 이보 사회를 다룬다.

려주는 거북이 이야기는 타자의 입장은 고려하지 않고 자신의 이기심으로 배틀리는 것은 옳지 못함을 비판한다. 즉, 교활한 거북이가 자신을 “그 대들 모두”(97)⁴⁾라고 부르며 하는 것은 식민주의자가 피식민자 모두를 위해서 왔다고 하는 계몽주의를 떠올리게 한다. 여기서 거북이는 제국주의자를 암시하고, 새들은 원주민을 암시하는데, 이 점은 앞으로 제국주의가 식민지 국민들을 감언이설로 속여가며 마을을 붕괴시키는 것을 미리 알려주는 점이기도 하다. 또한 메뚜기 떼의 침입 장면 역시 제국주의의 전조를 암시하는데 작품 속에서, 처음에는 메뚜기 떼가 많지 않다가 나중에 메뚜기 떼는 “곧 하늘의 반을 덮었다”(56)라고 표현한다.

이런 점에서 이 소설의 제목이 윌리엄 버틀러 예이츠(Y. B. Yeats)의 “재림”(The Second Coming)에서 나온 것은 주목할 만하다. 예이츠의 시처럼 제국주의의 침범으로 인해 아프리카 식민지는 산산이 부서지기 시작하며 이보의 전통 중심 사회는 지탱하기 힘들게 된 것을 암시한다. 닐 텐 코테나(Neil Ten Kortenaar)가 주장하듯 “이보 세계의 몰락을 말하기 위해 그것을 사용하면서 아체베는 문화적 등가(cultural equivalence)를 다루고 있다”(126). 즉 이보 문화가 “강력한 유럽문화에 길을 열어주는 것처럼 보이나 “두 쪽 모두 산산이 부서진다”(126)고 보는 것이다. 아체베가 보기에는 이보의 아프리카가 무너지는 만큼 유럽도 제국들 간의 충돌로 인해 혼란 속에서 결국 중심을 지키기가 힘들다는 점을 암시한다. 이 점은 콘래드가 『암흑의 핵심』에서 커츠의 물질적 욕망과 정신적 피폐로 인한 죽음을 보면서 진행 중인 제국주의가 문제점이 드러나고 있음을 진단한 것에 대한 식민적 모방과 동시에 탈식민적 되받아 쓰기 전략이기도 하다.

한편, 『모든 것이 산산이 부서지다』는 제국주의에 대한 비판만큼이나 이보 사회의 문제점들도 많이 제시한다. 아체베는 이보 사회의 가부장제

6) 이하 『모든 것이 산산이 부서지다』의 인용 쪽수는 원서(*Things Fall Apart*, New York: Anchor, 1958)를 사용하였고, 국문 번역은 조규형 역(『모든 것이 산산이 부서지다』, 서울: 민음사, 2000)을 사용하였음.

를 바탕으로 주인공 오콩코(Okonkwo)를 통해 이보 사회의 가부장제 속에 나타나는 지도자의 폭력성을 다루고 있다. 오콩코는 강인한 모습을 보이기 위해 폭력을 휘두르거나 부인들에게 사소한 일에도 화를 내고 폭력을 행사한다. 그럼에도 불구하고 아체베의 소설은 아프리카 여성에 대한 묘사에 있어서는 콘래드의 소설과 다르게 복합적이며 긍정적인 면을 많이 제시하고 있다. 아체베는 우무오피아(Umuofia) 여성들의 주체적인 모습과 저항성을 보여주는데, 예를 들면, 둘째 아내 에크웨피가 오콩코와 살기 위해서 전 남편을 떠나오는 과감성을 보여준다던가, 딸 에진마가 28일간의 신랑 집 체재 조건을 어기고 오콩코가 위기에 처해 있을 때 고향으로 건너오는 용감성을 보여주는 점이 그러하다. 이러한 점은 아체베가 그의 작품에서 콘래드 작품속의 그림자와 같은 수동적인 여성과 달리 도전적이고 열정적인 모습을 보여주는 아프리카 여성 이미지를 제시함을 알 수 있다. 크리스토퍼 오콩코(Christopher Okonkwo)와 같은 학자도 “오콩코는 이케메푸나(Ikemefuna)를 죽인 후, 그리고 음반타(Mbanta)에서 돌아오자마자 에진마의 조속하고 인정 많은 강인한 사랑과 겸손과 이해심이 없었다면 그의 우울증, 펑크, 블루스를 견뎌낼 수 없었을 것이다”(123)라고 설명한다. 이것은 지도자 오콩코의 재기에는 딸의 역할과 외가의 역할이 중요했음을 설명하는 대목이다.

그러나 오콩코는 지나치게 자신의 용감함을 강조한 나머지 몇 가지 예상치 않은 행동을 한다. 첫째는 인질로 왔지만 삼년 동안 오콩코의 아들 응오웨(Nwoye)와 잘 지낸 이케메푸나를 죽이는 일이고, 둘째는 지도자 에제우두(Ezeudu)의 장례식에서 지도자의 아들을 실수로 죽여 칠년간 유배를 떠나는 것이고, 셋째는 코트마(Kotma)를 죽이고 난 후 자신이 자살에 이르게 되는 점이다. 이는 오콩코가 식민지 지도자로서의 성급한 측면을 보여줌과 동시에 식민주의의 폐단을 보여주는 것이다.

이러한 탈식민 텍스트의 장점에도 불구하고 아체베의 작품은 콘래드의 작품만큼이나 모호한 점을 보여준다. 첫째, 아체베는 콘래드의 소설에 반

기를 들었기 때문에 콘래드와 다르게 아프리카의 복잡한 사회 구조를 보여주지만, 제국주의의 침탈에 대항하는 모습보다는 무기력하고도 비극적인 지도자의 죽음을 보여줌으로써 식민 국가의 적극적인 저항성을 제시하지는 못하고 있다. 즉, 서구화된 아체베가 이보족의 장점을 애써 묘사하면서도 아프리카의 전근대적 문제점들은 버리도록 하는 글쓰기는 서구의 독자와 비평가의 관심을 끌기에 적합하다.

둘째, 여성에 대한 묘사에 있어서 콘래드와 다르게 아체베가 모성의 위대성을 강조할 뿐만 아니라 다양한 여성상을 제시하지만, 작품속의 여성들은 대체로 가부장적 체제 속에서 고통 받고 있다. 예를 들면, 아체베는 부인들에게 폭력을 행사한다. 아체베는 오콩코의 가부장적 태도를 선명하게 그리고 있는데, 그가 자신의 마음에 들지 않는 부인을 심하게 폭행하는 장면은 남성중심 가부장제 사회에 대한 비판으로 여겨진다. 예를 들어 오콩코는 평화의 주(Week of Peace)에 첫 번째 부인 오지우고(Ojiugo)를 폭행한다. 또 오콩코는 둘째 부인도 폭행하는데, 다른 부인들은 보고만 있다. 또한 오콩코는 남녀 차별을 하는데, 에진마가 오콩코에게 “제가 아빠 좌대를 가져가도 될까요”라고 말했다 때 “아니다. 그건 남자 아이의 일이지”(44)라고 말하는데서 알 수 있다. 또한 남아선호 사상으로 인해 딸을 놓거나 쌍둥이를 낳게 되면 버려야 하는 것과 같은 풍습은 전근대적인 풍습으로 그려지기도 한다.

외삼촌 우첸두는 오콩코에게 고난이 있더라도 죽지 말고 극복하라고 한다(135). 하지만 오콩코는 결전을 준비하고 자살을 감행한다. 이것은 아체베가 이보 부족이 무력하게 굴복함을 암시한다. 아체베는 오콩코의 등의 채찍과 “강력한 총과 독한 술로 노예를 잡아 바다 건너로 데려가는 백인들에 대한 예기”(141)를 언급하는데, 이는 오콩코 교수가 언급한대로 토니 모리슨(Toni Morrison)의 『빌러비드』(*Beloved*)의 한 장면을 떠올리게 한다. 『빌러비드』가 아프리카에서 백인들에 의해 포획되어 대서양을 건너와 미국 노예가 된 사람들을 다룬 초국가적 문제를 제기했듯이, 아체베도

나이지리아인들이 초국가적 노예무역의 희생자였음을 넉넉히 드러낸다.

셋째, 아체베의 탈식민 전략은 우회적이고 비적극적이다. 아체베는 오콩코가 밀려드는 제국주의의 파도에 강인한 지도자로서 부족민들의 결집을 도모하기보다는 칠년간의 부재 동안 서서히 무너져가는 부족과 부족민들에 대해 안타까움을 제시한다. 오콩코가 유배 후 고향에서 경험한 현실은 혹독하다. 우려한 바대로 아들 응오웨는 기독교화 되어 아버지를 실망시키고 있다. 마을 사람들은 점차 변해가며 고향을 지키기 보다는 새로운 물결에 휩쓸리고 있다. 오콩코는 마을 사람들과 함께 식민지배를 향의 하러 가는데, 오히려 그들은 식민주의자과 변절한 부족사람들로부터 창피를 당하고 오게 된다. 오콩코는 코트마 대표를 죽이게 되는데 이것은 그가 보여주는 최소한의 저항이다. 결국 오콩코는 자살로서 자신의 강인함과 저항의식을 보여주게 되는데, 에릭 시피뉴 응정(Eric Sipyinyu Njeng)은 아체베의 텍스트에서 “극적으로 서구 이데올로기에 저항하는 사람은 누구나 파멸을 맞이하게 된다”(2)라고 설명한다. 이는 탈식민 소설가의 딜레마를 보여주는 점이라 하겠다.

그럼에도 불구하고 아체베의 텍스트에는 아프리카 작가가 보여주는 특이한 아프리카성이 많이 제시된다. 대표적인 것으로는 이야기와 속담 그리고 민담을 곳곳에 보여줌으로써 아프리카 문화와 전통의 풍부함을 보여준다. 예를 들어 에진마에게 들려주는 거북이와 앵무새 이야기는 제국주의와 원주민의 우화로서 해석될 수 있다는 점에서 흥미롭다. 하지만 아체베는 제국주의와 과감하게 맞서 싸우는 주인공의 의지를 제시하기보다는 죽음으로 끝내는 결말을 볼 때 숙명론적인 시각이 있음을 부인할 수 없다. 이는 아체베가 서구 제국주의에 대해서 문화상대주의적 관점에서 바라보는 점과 관련이 있다: “아체베가 추구하고 있는 것은 정체된 문화의 배타성이 아니라 문화적 융합의 길이며 문화의 상대성에 따른 그 차이를 인정하는 다양성을 주장”(홍덕선 286)하는 것이다. 이러한 점은 제국주의의 침입에 대한 적극적인 저항보다는 조건적인 수용을 의미한다는 점에

서 아쉬움이 있다고 하겠다.

특히 아체베가 아쉬워하는 부분은 선교사들의 성향에 따라서 이보 부족민들이 쉽게 동화되거나 강제로 지배문화를 따를 수밖에 없는 현실이다. 오콩코가 부재한 사이 제국주의는 우무오피아 마을에 서구의 시스템을 차곡차곡 이식하고 있었다. 서구 제국주의는 시장, 종교, 학교 외에 법도 가져왔으며 서구의 법으로 아프리카 사람들을 판결하였다. 『암흑의 핵심』에서 커츠가 상아 수집에 열을 올리는 것과 달리 제국주의는 좀 더 깊숙이 식민지에 간여하고 있었다. 좋은 목사였던 브라운 목사(Mr. Brown) 다음에 새로 부임한 제임스 스미스 목사(Reverend James Smith)는 강압적인 방법으로 영국 문화를 이보 마을에 이식하려고 했다. 그는 흑백논리의 이분법적 사고와 분할 통치 방법으로 원주민을 다루었다: “그는 사물을 흑과 백으로 보았다. 그리고 흑은 악이었다”(184). 결국 오콩코는 자살을 하게 되고 이름 없는 치안판사(district commissioner)는 오콩코의 시체를 부족이 건드릴 수 없다는 이야기를 듣고 이보의 문화를 이해할 수 없다고 하며 자신이 쓰고 있는 책의 한 부분에 다룰 것이고 책 제목을 “『니제르 강 하류 원시 종족의 평정』”(209) 이라고 정한다. 이점은 바로 아체베가 저항적 특성보다는 제국주의의 접근에 대해 숙명적으로 받아들이는 측면이 강하다는 점을 보여준다.

IV. 『지옥의 묵시록』: 『암흑의 핵심』과 『동조자』와의 대화적 관계

1979년도에 제작되어 베트남 전쟁의 고전으로 알려진 코폴라 감독⁵⁾의

5) 프란시스 코폴라 감독(1939-)은 『지옥의 묵시록』 제작 이전에 『대부』(*The Godfather*, 1972) 시리즈, 『드라큘라』(*Bram Stoker's Dracula*, 1992), 『레인 메이커』(*The Rainmaker*, 1997) 등을 만든 감독으로도 유명하다.

『지옥의 묵시록』은 콘래드의 『암흑의 핵심』의 영향을 받아 주요 등장인물과 서사 구조가 비슷하지만 장소를 아프리카 콩고에서 베트남과 캄보디아로 옮겨놓았다. 이 영화는 커츠 대령과 같은 미국의 전쟁광이자 미치광이 소영웅이 어떻게 자신을 황폐화하고 원주민을 지배하는가 하는 인간 본성과 인간의 욕망 문제를 다루면서 베트남 전쟁에 대한 미국의 지나친 개입을 문제시하고 전쟁과 제국주의를 비판한다. 그런 점에서 이 영화는 베트남 전쟁에 대한 미국적 입장을 견지한다고 보는 베트남 출신 작가 응우옌의 『동조자』와는 대화적 관계를 이룬다.

이 영화는 배경이 베트남이지만 베트남을 먼저 지배한 프랑스 가문이 나오기 때문에 주로 영어로 사용되는 점 외에 불어도 사용되고 있다는 점에서 이중언어 텍스트라고 칭할 수 있을 것이다. 그리고 미국, 프랑스, 인도차이나반도를 다루기 때문에 국가를 넘나드는 초국가적 텍스트라고 할 수 있다. 코폴라는 이 초국가적 영화를 통해 베트남 전쟁의 참상을 고발할 뿐만 아니라 프랑스와 미국의 제국주의적 패권에 대한 비판적 시각을 견지하고 역사적 교훈을 배울 것을 요구한다.

『암흑의 핵심』에서 화자 말로우가 영국 템즈강에서 콩고 오지로 향하며 아프리카의 심장과 커츠의 욕망의 심연을 따라가듯이, 『지옥의 묵시록』에서는 전쟁에 염증을 느낀 벤자민 윌러드 대위(Captain Benjamin Willard)(마틴 쉰(Martin Sheen) 분)가 군 당국의 명령에 따라 불건전한(unsound) 행동을 한다고 여겨지는 커츠 대령(Colonel Walter E. Kurtz)(말론 브란도(Marlon Brando) 분)를 제거하기 위해 어둠의 심연인 캄보디아 오지로 향한다. 그가 받은 명령은 “극단적 편견으로 종결하라”로서 『암흑의 핵심』에서 말로우가 목격했던 커츠의 문서 “모든 야만인들을 말살하라”를 연상하게 한다. 린다 코스탄조 케허(Linda Costanzo Cahir)가 “『암흑의 핵심』에서 기록하는 익명의 화자의 눈이 마치 영화의 카메라의 역할을”(181-182) 하고 있다고 말하며 『암흑의 핵심』이 영화로 만들어지기에 적합한 텍스트라고 했듯이, 코폴라의 영화 역시 화자와 주변의 목소리가

강조되며 카메라 역할이 강조된다.

『지옥의 묵시록』은 시작 부분부터 암울한 배경이 제시된다. 음악 밴드 더 도어즈(The Doors)의 “종말”(The End)이라는 노래가 흘러나오면서 베트남의 아름다운 야자수 숲이 폭격으로 인해 화염에 휩싸이는 가운데 주인공 윌러드가 호텔에서 담배를 피우며 누워있는 모습이 오버랩된다. 지옥과 같은 이 장면은 앞으로 전개될 영화 내용, 즉 전쟁으로 인한 트라우마와 공포를 압축해서 보여준다. 상징적인 내용으로 가득 찬 이 노래는 베트남 전쟁 뿐만 아니라 콘래드 소설의 콩고에서의 커츠의 파멸, 아체베의 이보 부족의 분열과 파괴, 그리고 응우옌의 『동조자』에서의 사이공(Saigon) 함락(또는 해방)과 고문으로 인한 인간성 파괴의 장면까지 떠올리게 한다.

윌러드는 군사령부의 명령에 따라 몇 명의 병사와 함께 베트남의 심연으로 떠나는데, 작전에 참여하는 병사는 치프(Chief)인 조지 필립스(George Philips)(앨버트 홀(Albert Hall) 분), 요리사 히스(Hicks)(프레드릭 포리스트(Frederic Forrest) 분), 서핑을 하는 랜스(Lance)(샘 바텀즈(Sam Bottoms) 분), 앳된 얼굴의 클린(Mr. Clean)(로런스 피쉬번(Laurence Fishburne) 분) 등이 있다. 어둠의 심연으로 가는 도중에 서핑을 하며 공격을 지시하는 빌 킬고어(Bill Kilgore) 중령(로버트 듀발(Robert Duvall) 분)의 태도, 쇼걸 공연, 프랑스 농장 등이 묘사된다. 『암흑의 핵심』에서 아무도 없는 숲을 향해 프랑스 군이 대포를 발사하듯이, 『지옥의 묵시록』에서도 화력을 자랑하는 미군이 헬리콥터에서 해안 옆 밀림을 향하여 네이팜 공격을 퍼붓는데 이때 리하르트 바그너(Richard Wagner)의 “발퀴레의 기행”(Ride of the Valkyries)이 연주된다. 커츠 대령이 있는 곳으로 가는 도중 윌러드는 선상에서 민간인 여성을 죽이고도 아무런 감정도 보이지 않는 냉혈한이 된다. 이와 같이 코폴라 감독은 영화를 통해 전쟁이 야기하는 광기를 여과없이 드러내고 있다. 『암흑의 핵심』에서 백인 제국주의자와 흑인 원주민 사이에 인간적 교감이 부재하듯이

『지옥의 묵시록』에서도 베트남 사람은 타자화되기 때문에 미국 군인들과 교감이 없다. 이런 점에서 김순식이 주장하듯 “『지옥의 묵시록』의 베트남 사람들은 주요 인물들의 실존적, 도덕적 질문의 의미의 탐색에 대한 단순한 심리적 배경으로서만 기능하고 있다.”(406)라는 설명은 설득력이 있다고 하겠다.

영화의 확장판인 리덕스(Redux)에 포함된 프랑스인 농장의 장면은 제국주의와 전쟁과의 관련성을 잘 보여준다. 코플라는 이 장면을 통해 쇠락하는 프랑스 제국주의를 보여주며 피터 브렛쇼(Peter Bradshaw)가 “나약해진 프랑스 농장주들이 미국인들에게 백인의 제국주의 부담이 얼마나 고통스럽게 느껴지는지 설명하려 한 장면”이라 주장했듯이, 미국 제국주의 역시 무모한 전쟁에 개입하면 할수록 프랑스의 과오를 반복할 수 있다는 점을 암시하며 제국주의를 비판한다. 남편을 잃은 프랑스 여자 록샌(Roxanne)은 파멜라 드모리(Pamela Demory)가 “『암흑의 핵심』의 약혼자처럼 역할을 한다”(345) 라고 주장하듯, 콘래드의 커츠 약혼자를 연상시킨다. 하지만 록샌이 프랑스의 과거에 사로잡힌 여인처럼 제시되지만 한편으로 그녀는 윌러드와의 대화에서 죽은 남편에게 동물과 인간의 특징이 모두 있다며 제국주의자를 비판하는 통찰력을 보여준다. 그런 점에서 록샌은 『암흑의 핵심』의 약혼자보다는 깨어있는 여인이다. 따라서 코플라는 베트남 전쟁 속에서 유럽 제국주의자들을 병치시키며 미국 군사행동을 제국주의의 일환으로 바라보며 비판한다. 확장판을 통해 코플라는 프랑스와 미국의 언어를 배치함으로써 이중언어가 베트남의 국가 형성에 어떠한 영향을 미쳤는가를 보여줄 뿐만 아니라 관객들이 어떻게 초국가적 문해력을 길러야 하는가에 대한 의미를 생각해보게 한다.

『지옥의 묵시록』은 기존의 베트남 전쟁에 비해 진일보한 영화 텍스트로서 미국 중심의 시각을 통렬하게 비판한다. 특히 『암흑의 핵심』의 커츠를 다시 등장시켜 제국주의와 전쟁이 얼마나 원주민에게 비극을 가져오는지뿐만 아니라 식민주의자들이 범하는 폭력과 범죄로 인해 자신들의

인간성을 황폐화 시키는지 증명한다. 즉, 『암흑의 핵심』에서 커츠가 죽어 가기 전에 자신이 “뺏속까지 공허하다”(274)로 묘사되듯이, 『지옥의 묵시록』에서도 커츠 대령이 죽어가면서 “무서워라, 무서워라”라고 말하는 점이나 엘리엇(T. S. Eliot)의 시 “텅 빈 사람들”(The Hollow Man)을 상기시키는 공허한 목소리를 내는 커츠 대령을 볼 때 잘 나타난다.

하지만 이러한 미국 정책에 대한 비판과 전쟁의 참상에 대한 비판점에도 불구하고 코폴라의 영화는 제국의 영화 텍스트로서 미국 감독의 한계가 나타난다. 첫째, 『지옥의 묵시록』은 미국이 중심이 되고 베트남이 주변화됨으로써 베트남인을 타자화시키고 그들을 부정적으로 묘사하고 있다. 예를 들면 식량과 가축을 실은 베트남 어선을 수색하면서 여성을 포함한 베트남인을 무자비하게 학살한다. 둘째, 영화는 콘래드의 어둠의 속처럼 베트남 여성을 미약한 존재로 취급한다. 이러한 점은 나중에 베트남 난민 출신 미국 작가인 응우옌에게 영향을 주었고, 응우옌은 『동조자』에서 『지옥의 묵시록』을 되받아치는(writing back) 전략을 취한다.

『암흑의 핵심』에서 커츠의 찬양자로 러시아인 “얼룩백이”(Harlequin, 231)가 있다면, 『지옥의 묵시록』에서는 커츠를 동경하고 추종하는 자로 미국인 사진사(테니스 호퍼 (Dennis Hopper) 분)가 있다. 사진사는 윌러드에게 “커츠는 대단한 사람이다”라고 찬양한다. 『암흑의 핵심』의 속의 커츠와 달리 『지옥의 묵시록』의 커츠는 원주민 아이들의 팔이 잘려진 것을 보며 그들을 동정하고 미국 정부를 비판하게 된다.

영화 마지막에 윌러드 대위는 손도끼(machete)로 커츠 대령을 살해한다. 『암흑의 핵심』에서는 커츠는 자연사하지만, 『지옥의 묵시록』에서는 윌러드가 커츠 대령의 횡포와 광기를 처단한다. 말로우는 식민주의에 염증을 느끼고 유럽으로 돌아오지만 윌러드는 엄미숙이 “윌러드가 커츠를 살해한 것은 단순히 군 지도부의 명령에 따른 것이라기보다, 광기를 회복하기에는 이미 늦었음을 간파하고 있는 커츠에게 동조했기 때문”(66)이라고 주장하듯이, 이 점은 『지옥의 묵시록』이 『암흑의 핵심』과 대화적 관

계에 있으며 포스트모더니즘의 특징인 열린 결말(open ending)의 구조를 보여줌을 알 수 있다. 하지만 예상과 달리 임무 수행 후 귀환해야 하는 월러드는 그곳에 남게 되는데, 이는 월러드에게 복종하는 원주민을 위해 그가 남아서 커츠처럼 군림하게 될 것인지에 대한 의문을 남긴다.

V. 『동조자』: 초국가적 텍스트의 의의와 한계

『동조자』⁶⁾는 현재 영문과 교수인 작가가 흑인 작가 랠프 엘리슨(Ralph Ellison)을 포함한 미국소수문학이론에 대한 배경지식과 베트남에 대한 역사 인식을 바탕으로 쓴 역작으로 베트남 전쟁에 대한 새로운 지평을 연 작품이다. 작품 도입부가 엘리슨의 『보이지 않는 인간』의 앞부분과 유사한 점은 응우옌이 엘리슨의 영향을 많이 받았음을 드러내며, 특히 그의 아들 이름을 엘리슨으로 지은 점도 그러하다. 1장 시작 부분은 다음과 같다. “나는 스파이, 고정간첩, CIA 비밀 요원, 두 얼굴의 남자입니다. 아마 그리 놀랄 일도 아니겠지만, 두 마음의 남자이기도 합니다. 만화책이나 공포 영화에 흔히 나오는, 편견에 시달리는 돌연변이 괴물은 아닙니다. 어떤 이들은 나를 그런 존재로 취급하기도 했지만 말입니다. 나는 그저 모든 문제를 양면의 관점에서 생각해 볼 수 있을 따름입니다. 이것이 일종의 재능이라고 자부하기도 합니다”(1).⁷⁾

6) 『동조자』는 박찬욱 감독과 돈 맥켈러(Don McKellar) 감독이 메가폰을 잡아 올 4월에 HBO에서 미니시리즈로 개봉할 예정이다. 호화 출연진이 선을 보이는데, 산드라 오(Sandra Oh), 로버트 다우니 주니어(Robert Downey Jr.) 등이 나오고, 호와 손데이(Hoa Xuande)가 주인공을 맡았다.

7) 이하 『동조자』의 인용 쪽수는 원서 *The Sympathizer* (New York: Grove, 2015)를 사용하였고, 국문 번역은 김희용 역(『동조자』, 서울: 민음사, 2018)을 사용하였음.

다섯 살 때 가족과 함께 미국에 온 작가는 베트남의 관점에서 베트남 전쟁의 문제점을 다루고 있지만 미국 교육을 받으며 어느 정도 미국의 이념에 동화된 점이 있기 때문에 베트남 전쟁에 대한 묘사에서 미국적 시각이 제시되기도 한다. 응우옌의 작품은 베트남어와 영어가 두드러지는 이중언어 텍스트로 볼 수 있으며, 또한 베트남에 대한 프랑스의 식민지배, 베트남인들이 겪는 식민 이후의 정신적 고통과 정체성 혼란, 그리고 미국의 전쟁 개입으로 인한 고통 등을 다룬다는 점에서 아체베의 소설과 마찬가지로 탈식민 텍스트이자 초국가적 텍스트라고 볼 수 있다. 응우옌은『동조자』에서 베트남 전쟁의 새로운 시각을 통해 다시는 전쟁이 발생해서는 안 된다는 메시지와 함께 독자로서 하여금 초국가적 문해력의 중요성을 제시한다. 하지만 응우옌의 소설은 미국의 베트남 전쟁 묘사에 대한 비판적 시각과 함께 미국 중심의 시각이 동시에 드러나기 때문에 초국가적 텍스트로서 의의와 함께 한계가 있기도 하다.

왕은철이 바오 닌(Bao Ninh)의 『전쟁의 슬픔』(*The Sorrow of War*, 1991)을 분석할 때 설명한 것처럼 “베트남전은 미국 작가들이 가진 강박관념이었다. 미국이라는 나라에게는 대단히 부끄러운 기억이겠지만, 미국 문학에 대한 총체적인 논의는 이제 베트남전을 빼고는 이야기할 수 없을 정도가 되었다”(288). 이전의 베트남 관련 작품들이 전쟁 그 자체에 대한 묘사가 주를 이루었다면 『동조자』는 전쟁의 비극과 참상보다는 베트남 전쟁 전후의 베트남의 사회상과 베트남 전쟁 이후 베트남인들이 미국에서 겪는 생활과 회고 등에 초점을 맞추며 베트남 전쟁의 트라우마를 여러 각도에서 조명하고 있다. 따라서 박진임이 『동조자』가 “미국 문화의 장에서 베트남 전쟁이 재현되어 온 방식에 하나의 전환점을 제공하는 문제적인 소설”(34)이라고 주장하였듯이, 응우옌의 작품은 베트남 전쟁과 관련하여 베트남이라는 국가에 대한 새로운 시각을 제공해준다.

『동조자』는 이름없는 주인공, 즉 남베트남에서 스파이로 활동한 북베트남 공산주의자의 고백록을 보여주는데, 여기에는 그의 인종적, 사상적

정체성의 혼란과 사랑, 그의 학교 친구 본(Bon)과 만(Man)과의 우정과 배신, 주인공의 미국생활과 자본주의적 삶의 경험, 남베트남 장군의 위선, 주인공의 베트남 영화 컨설팅 참여와 감독의 횡포에 대한 비판, 공산주의 이데올로기의 문제점 재고 등 여러 가지 주제가 다루어진다.

『동조자』에서 주인공이 보여주는 정체성 혼란은 두 가지로 나타난다. 첫째, 그는 프랑스 신부와 베트남 여자 사이에서 태어났기 때문에 혈통으로 인한 혼종적 정체성 혼란을 경험한다.⁸⁾ 주인공이 피의 혼종성 때문에 겪는 설움은 여러 형태로 나타난다. 아버지로부터 버려지는 설움과 외가 친척들로부터도 프랑스 피가 섞였다고 설움을 받는다. 뿐만 아니라 학교에서도 친구들로부터 혼혈인이라는 멸시를 받는다. 둘째, 주인공은 북베트남 공산주의자로 남베트남 스파이로 일하며 미국 CIA에도 협조를 하고 있기 때문에 사상적인 정체성 혼란에 휩싸인다. 이와 같은 이중의식(double consciousness)과 양가성(ambivalence)은 그의 모방(mimicry) 의식에도 잘 나타나는데, 주인공은 서구 교육에 노출되어 학부와 석사를 마쳤기 때문에 미국의 문화에 잘 적응하고 모방하고 있다. 이러한 점이 나중에 그가 공산당에 잡혀가서 사상검증을 받고 재교육을 받게 되는 점이다. 이와 같이 여러 가지 혼종적 특성으로 겪는 주인공의 정체성 혼란은 탈식민 텍스트가 보여주는 빈번한 사례인 것이다.

응우옌은 작품에서 베트남에 대한 미국의 왜곡과 편견이 여러 각도에서 나타남을 강조하는데, 그중에서 특히 주인공이 베트남 전쟁 영화인 『춘락』(The Hamlet)의 컨설팅에 참여하며 겪는 장면은 『지옥의 묵시록』과 같은 할리우드식의 영화를 비판하고 있음을 잘 보여준다. 응우옌은 소설 후기에서 “나는 『지옥의 묵시록』에서 미군이 베트남 민간인 배를 총으로 갈기고 마틴 윈(Martin Sheen)이 부상당한 베트남 여성을 잔인하게 쏘

8) 주인공의 인종적 정체성 혼란은 미국 인디언 작가 레슬리 실코(Leslie Marmon Silko)의 『의식』(Ceremony)에 나오는 1차 세계대전 참전용사 주인공 타요(Tayo)를 떠올리게 한다. 타요 역시 원주민 엄마와 백인 남자 사이에 태어나서 친구로부터 피부색으로 인한 따돌림을 당한다.

는 것을 보았다”(391)라고 하듯이, 그는 『플래툰』과 『지옥의 묵시록』과 같은 할리우드식의 영화가 보여주는 베트남 전쟁의 재현 방식에 대해 불만을 나타냈다. 응우옌은 또한 『촌락』의 감독이 오리엔탈리스트일 뿐만 아니라 거만하고 공격적이기도 함을 보여준다. 즉, 그 이름 없는 감독은 자신이 저명한 미국 학자의 저서들을 참조했으며, 또 주인공에게 영화를 만들어본 적이 있냐며 무시한다. 뿐만 아니라, 나중에 주인공을 고의적으로 다치게 하고 컨설팅을 해주었음에도 불구하고 영화 마지막에 이름도 넣어주지 않는다. 감독은 자신의 영화가 베트남 전쟁이고 역사적인 작품임을 자랑한다: “이것이 바로 우리가 이 영화를 만드는 일이 전쟁 자체였음을 입증하는 순간이에요. 손주들이 그 전쟁 기간 동안 무엇을 했느냐고 물어보면, 여러분은 이렇게 말 할 수 있을 겁니다. 나는 이 영화를 만들었다. 나는 위대한 예술 작품을 만들었어”(288). 이것은 응우옌이 베트남 전쟁이 끝났다 할지라도 영화는 남아서 미국인들을 그릇되게 인도하고 있음을 비판하는 것이다.

주인공은 영화감독의 오만함에 저항하는 모습을 보여주는데, 그 대표적인 것이 베트남인들의 비명소리에 대한 묘사이다. 감독은 비명소리는 보편적으로 차이가 없다고 주장하며 비명소리가 정확하지 않다는 점에 대해 감독은 자신은 베트남의 역사와 국민들의 특성에 대해서 아는 바가 많다고 한다. 하지만 주인공은 그것이 정확한 비명의 묘사가 아니라고 한다.

당신은 우리나라 사람들에게 다음과 같은 방식으로 비명을 지르게 합니다. 오이아아!!! 예를 들어, ‘마을 사람 3’이 베트콩의 함정에 빠져 죽창에 폭 썰릴 때, 이것이 그가 비명을 지르는 방식입니다... 하지만 수많은 내 동포들이 고통스럽게 지르는 비명소리를 들어보았기 때문에, 나는 이것은 그들이 비명을 지르는 방식이 아님을 당신에게 장담할 수 있습니다. ... 하지만 그 장면을 지켜보면서 나는 마음속으로 노인을 대신해 비명을 질렀습니다. ... 으에에에 앵!!!!... 그게 내 나라에서 우리가 비명을 지르는 방식입니다. (131)

즉, 극도로 위협을 느끼는 상황에서 나오는 비명은 다르다는 것이다. 응

우옌은 비명소리를 통해 아시아의 피해자들을 획일적으로 재현하는 미국적 시각을 비판한다. 이 점은 에빈 르 에스피리투 간디(Evin Le Espiritu Gandhi)가 비판한대로 “『동조자』는 태평양을 횡단하는 정착자 식민 상태를 더 넓은 의미의 아시아계 미국인 운동의 계보학과 1960년대 시기의 아시아계 미국문학의 동시대적 탄생 속에 자리매김 한다”(61). 따라서 『동조자』가 다루는 할리우드 영화제작 방식에 대한 비판은 코폴라 감독의 영화 텍스트에 대한 되받아쓰기이자 베트남 여성에 대한 새로운 목소리의 부여인 것이다.

작가는 남베트남 경찰에 대해서도 비판적인 시각을 보여준다. 북베트남 여성을 취조하는 과정에서 남베트남 경찰 세 명은 북베트남 여성 요원을 성폭행하는데 그러한 묘사가 비참하게 그려져서 베트남 남자들의 잔인함을 각인시키게 한다. 여자 요원은 “이름이 무엇이나”는 경찰의 질문에 “나의 성은 비엣(Viet)이고 이름은 남(Nam)”(350)이라고 말한다. 이것은 약소국가가 제국주의에 유린된 상황을 여성이 남성들에게 유린된 상황과 병치시키는 작가의 전략이라고 할 수 있다. 물론 이런 점들은 크게는 전쟁을 비판하는 점이지만 미군, 북베트남, 남베트남 모두를 비판함으로써 회의주의적으로 빠지게 하는 경향이 있기도 하다. 이와 같은 점이 백인 독자들을 끌어들이는 장점으로 작용하게 되는데 바로 이와 같은 식민적 모방이 아체베의 소설이 보여주는 것과 비슷한 성격을 보인다.

또한 주인공은 감독이 『지옥의 묵시록』에서처럼 인도차이나 지역에 사는 원주민들을 획일적으로 몬타나르드족(Montagnards)이라고 부르는데 화를 내며 만약 자신이 미국 인디언들을 구분하지 않고 획일적으로 부르면 어떻게 반응할 것이냐며 반박한다. 이 점은 응우옌이 『지옥의 묵시록』에 나타난 획일화를 비판하기 위해서 삽입한 내용이다.

응우옌은 베트남 민족지도자 호치민을 “호 아저씨”(27)라고 친근하게 명칭하면서 국가 지도자의 긍정적 이미지도 그려내지만, 베트남을 통일하는데 있어서 지나친 인명피해를 초래했다는 측면에서 비판적 시각을

보이기도 한다. 작품의 마지막에 주인공은 고문을 받으면서 “독립과 자유보다 더 소중한 것은 아무것도 없지만, 동시에 ‘아무것도 없음’이 독립과 자유보다 더 소중하다!”(375)라고 깨닫는다. 호치민의 표어를 소환하면서도 차라리 아무것도 하지 않았다면 이념과 전쟁으로 사람이 그렇게 많이 죽지 않았을 거라는 것이다. 즉, 작가는 자유와 독립이라는 거대한 담론 속에 희생되는 일반 국민들을 염두에 두고 있다. 무(nothing)가 자유나 독립보다 가치가 있다는 말은 자유, 독립, 이념이라는 고고한 이름으로 많은 사람들이 희생되었으므로 차라리 아무것도 하지 않는 것이 더 낫다는 일종의 뼈있는 농담이고 조롱조의 말이다. 주인공은 전쟁과 이념 때문에 소중한 친구들, 즉 만과 본이 말로 표현할 수 없는 정신적, 신체적 고통을 입는 것을 목격하였다. 이는 『암흑의 핵심』의 커츠와 『지옥의 묵시록』에서 커츠 대령이 외치는 “무서워라”라는 말처럼, 제국주의자가 되거나 전쟁광이 되어 자신과 원주민들을 공히 파멸하는 것보다 차라리 아무것도 하지 않았더라면 더 좋았을 거라는 아쉬움의 토로와 관련이 있기도 하다.

주인공은 “두 얼굴의 사나이”(1)이자 “두 마음의 사나이”(1)인 반면 친구만은 “얼굴 없는 사나이”(310)가 되었다. 작가는 얼굴 없는 사나이가 두 얼굴의 사나이를 도와줌으로써 이념보다 인간주의 우정의 중요성을 강조한다. 주인공은 고문의 후유증으로 고통 속에 있으며, 1975년 사이공을 떠나 태평양을 건너면서 “우리는 살아남을 것이다”(382)라고 말함으로써 삶의 희망의 끈을 놓지 않는다. 작가는 자신을 포함한 베트남 난민들이 전쟁의 고통 속에서 살아남아 끈질긴 생명력을 유지하고 있음을 암시하고 있다. 『동조자』는 아체베의 『모든 것이 산산이 부서지다』의 마지막 장면과는 다르게 주인공의 강한 생존의지를 보여줌으로써 한층 더 발전된 관점을 제시한다. 즉, 탈식민 텍스트로서 응우옌은 미국인 작가임에도 베트남 난민의 아픔 속에서 바라본 베트남의 역사와 문화에 대한 폭넓은 이해를 바탕으로 베트남 중심의 작품을 썼다고 볼 수 있다. 더구나 응우옌은 서구중심적 사고방식이 얼마나 문제가 많음을 미국대학 교수 및 유명 감독을 등

장시켜가며 여러 각도에서 보여주고 있다. 또한, 이념을 바탕으로 세계를 바라보는 것에 대한 위험성과 무모함에 대해서도 경계를 늦추지 않는다. 뿐만 아니라, 자유와 독립을 이루기 위해서 국민들을 희생해서라도 이루고자 하는 지도자의 편협한 사고를 비판하기도 한다.

그럼에도 불구하고 응우옌의 탈식민 텍스트는 다음과 같은 점에서 한계를 보여준다. 그런 점은 아체베가 그랬던 것처럼 응우옌에게도 나타나는데, 이 점은 니디쉬 로투(Nidesh Lawtoo)가 주장한 “탈식민적 미메시스”(postcolonial mimesis)로 설명이 된다. 탈식민적 미메시스란 “탈식민 작가의 식민 권력에 대한 전복적이면서도 동조적인 글쓰기”(28)를 의미한다. 따라서 초국가적 텍스트로서의 『동조자』의 한계는 다음과 같이 분석할 수 있다.

첫째, 『동조자』는 탈이데올로기를 지향하는 가운데 삶의 다원성을 강조하여 문제의 해결을 희석화시킨다. 둘째, 응우옌은 베트남 문화를 새롭게 복원하려는 노력을 보여주지만 적극적인 측면에서 베트남의 진정성을 보여주는 데에는 한계가 있다. 셋째, 응우옌은 『동조자』에서 제국주의와 전쟁뿐만 아니라 오리엔탈리즘을 비판하지만, 또한 그는 호치민의 정책을 비판하면서도 미국의 위대함을 암묵적으로 드러낸다.

『동조자』는 프랑스 식민통치와 미국과의 전쟁 후유증을 겪은 베트남 난민 작가가 쓴 소설로서 베트남 역사에서 호치민과 같은 지도자에 대한 반성과 미국의 개입을 동시에 비판한다는 점에 있어서 아체베의 소설과 유사점이 많다. 왜냐하면 아체베의 소설 역시 영국 식민 통치를 경험한 피식민 작가가 썼으며 오콩코와 같은 지도자의 죽음을 통해 피식민지 지도자의 정신적 혼돈과 유럽 제국주의에 대해서 동시에 비판하고 있기 때문이다. 따라서 『동조자』는 베트남 전쟁영화인 『지옥의 묵시록』 뿐만 아니라 아프리카 소설인 아체베의 소설과도 상호텍스트성을 이룬다고 볼 수 있다.

VI. 결론

이상에서 제국주의와 전쟁을 주요 주제로 다루는 초국가적 텍스트들, 즉 콘래드의 『암흑의 핵심』, 아체베의 『모든 것이 산산이 부서지다』, 코플라의 『지옥의 묵시록』, 응우옌의 『동조자』에 나타난 상호텍스트성에 대한 분석을 통해 각 작가들이 어떠한 관점에서 전쟁과 제국주의를 바라보고 있는가를 살펴보았다. 또한 그러한 텍스트들이 작가의 의도와는 다르게 시대적 상황의 변화에 따라 어떻게 다르게 해석되는가, 그리고 그와 관련하여 어떠한 한계점을 보여주는가도 설명하였다.

네 편의 작품을 통해 볼 때 문학과 영화가 얼마나 피식민지 국가의 비극과 참상, 그리고 제국주의의 약탈과 파괴를 효과적으로 전달하는가를 잘 알 수 있다. 이는 독자들로 하여금 20세기 초의 약육강식의 세계정세뿐만 아니라 현재에도 지구상에 진행되는 식민주의, 제국주의, 전쟁 등에 대한 이해를 도모하는 초국가적 문해력을 높이는데 일조하는 것을 파악할 수 있다.

콘래드의 『암흑의 핵심』은 19세기 제국의 “아프리카로의 진격”의 이념을 잘 반영하고 있으며 그것이 야기하는 여러 가지 문제를 드러내고 있다. 콘래드가 아무리 제국의 모순을 폭로하려 하지만 식민주의로 인해 피해를 입는 아프리카 사람들의 고통을 제대로 반영할 수는 없다. 아체베는 콘래드의 시각에 이의를 제기하며 아프리카 출신 작가로서 아프리카가 처한 현실을 진솔하고 진정성있게 제시하였다. 아체베의 노력은 탈식민적 글쓰기를 보여주며 제국의 문학을 되받아쓰는 효과가 있다. 하지만 아체베 역시 제국주의에 대한 모호한 양가적 태도가 나타나기 때문에 그의 저항성에서 한계가 있다. 한편, 미국의 베트남 전쟁 참전의 문제점을 비판하는 코플라의 『지옥의 묵시록』은 미국 정부에 대한 비판의 메시지와 전쟁 참전 미군들의 광기가 잘 드러난다. 콘래드의 제국주의와 베트남 전쟁을 병치시키는 코플라의 영화는 약육강식의 현대사에서 강대국의 논리와 그

논리에 희생되는 약소국 국민들과 참전 군인들의 전쟁 트라우마를 떠올리게 한다. 하지만 코폴라의 영화는 베트남인들이 처한 현실을 진솔하게 그려내기에는 한계가 있어서 미국적 시각을 완전히 벗어나기 힘들다. 왜냐하면 코폴라의 영화에는 베트남인에 대해 왜곡된 시각과 편견이 다분히 나타나기 때문이다. 마지막으로, 베트남 난민 출신의 미국 작가인 응우옌은 『동조자』에서 베트남 국민들의 관점에서 베트남이 처한 분단과 통일의 현실을 잘 그려내고 있다는 점에서 새로운 관점을 제시하는 베트남 전쟁 소설이라 할 수 있다. 그는 코폴라의 영화에 나타난 시각의 문제점을 지적하며 베트남인들의 관점을 진솔하게 묘사하는 노력을 한다. 이와 함께 응우옌의 소설은 베트남 전쟁의 참상뿐만 아니라 자본주의와 공산주의의 이데올로기를 넘어서는 화해와 개인의 자유의 소중함까지 강조한다. 하지만 응우옌은 미국에서 자라나고 미국 교육을 흡수한 학자이자 소설가로서 어느 정도 한계가 있는 관점에서 베트남전을 바라보고 호치민의 평가에 대해서도 아쉬움을 남긴다. 또한 『동조자』는 작품 마지막 부분에서 이데올로기의 공허함을 지나치게 강조하기도 한다. 이런 점은 아체베와 응우옌의 소설들이 탈식민주의 소설의 특징을 잘 보여주면서도 그 한계점을 나타낸다고 하겠다.

상기 작품들은 네 명의 남성 작가와 감독의 작품이라는 점에서 남성주의 시각을 반영하는 한계가 있다. 가령 『암흑의 핵심』에서는 여성은 남성의 그림자 혹은 보조로서만 역할을 한다. 콘래드의 아프리카 여성에 묘사에 비판적인 아체베는 아프리카 부족의 여성 중심의 풍습 외에도 아프리카 여성의 능동적 행동과 사고, 그리고 역할을 보여준다. 그럼에도 불구하고 주인공의 여성에 대한 폭력행위 등은 남성중심 사회에 대한 비판임과 동시에 남성작가의 한계를 보여준다. 전쟁과 제국주의의 비판을 다룬 『지옥의 묵시록』에서도 여성의 역할은 미약하다. 프랑스 농장에서 프랑스 여성의 목소리가 대두되기는 하지만 전체적으로 남성중심의 영화라 하겠다. 마지막으로 『동조자』에서는 주인공의 어머니 등 베트남 여성들

이 무기력하거나 수동적인 여성으로 나오지만 캠프에서 저항하는 북베트남 여성요원과 장군의 딸 라나(Lana) 등과 같은 적극적인 여성의 이미지가 등장하기도 한다. 그럼에도 불구하고 전반적으로는 전쟁 소설인 만큼 여성의 역할이 제한적이기도 하다.

제국이 통치하는 식민주의가 끝나고 포스트 식민상태에도 과거의 제국은 식민 향수를 가지고 또 다른 신식민적 욕망을 꿈꾼다. 스피박이 “문학 비평가와 교육가는 반드시 실패에 의해 알레고리화되어야 하는 체제 내에서 초국가적 문해력을 습득하고 전파해야 한다”(17)라고 말한 대로 그런 것을 막아주는 것이 교육이며, 그래서 초국가적 문해력을 함양하는 것이 필요하다. 현재에도 국가 간 충돌과 갈등은 지속되고 있으며, 그에 따른 국지전은 끊임없이 전개되고 있다. 현재의 동유럽과 중동에서의 전쟁 상황이 그것을 대변해 주고 있으며, 앞으로 출현하고 발생할지도 모르는 새로운 제국주의와 가공의 무기 사용의 전쟁으로 인한 인류의 비극을 막기 위해서라도 초국가적 문해력은 아무리 강조되어도 지나치지 않다고 하겠다.

(경북대학교)

■ 주제어

『암흑의 핵심』, 『모든 것이 산산이 부서지다』, 『지옥의 목시록』, 『동조자』, 전쟁, 제국주의, 상호텍스트성, 초국가적 문해력

■ 인용문헌

- 박진임. 「미국 베트남 전쟁 소설의 주체와 재현 문제: 비엠탄 응웬의 『동반자』 연구」. 『현대영미소설』 27.3 (2020): 33-55.
- 배종언. 『조셉 콘라드의 문학세계』. 대구: 경북대학교출판부, 2007.
- 신문수. 「반제국주의 속의 어둠—『암흑의 핵심』에 나타난 인종주의」. 『영어영문학』 55.1 (2009): 61-82.
- 아체베, 치누아. 『모든 것이 산산이 부서지다』. 조규형 역. 서울: 민음사, 2008.
- 왕은철. 『트라우마와 문학, 그 침묵의 소리들』. 서울: 현대문학, 2017.
- 엄미숙. 「<어둠의 속>과 <지옥의 목시록>에 나타난 모더니즘과 포스트모더니즘 비교: 서술구조를 중심으로」. 『영미문화』 11.2 (2011): 51-74.
- 응우옌, 비엠탄. 『동조자』. 김희용 역. 서울: 민음사, 2018.
- 이석호. “아프리카 탈식민주의 시각으로 본 탈경계 인문학 연구의 한 사례—조셉 콘라드의 『암흑의 핵심』을 중심으로—”. 『영어권문화』 2.2 (2009): 151-76.
- 콘라드, 조셉. 『암흑의 핵심』. 이상옥 역. 서울: 민음사, 2007.
- 홍덕선. 「탈식민지 담론의 주체성: 치누아 아체베의 *Things Fall Apart*에 나타난 문화적 다원성」. 『현대영미소설』 4.1 (1997): 265-88.
- Achebe, Chinua. “An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*.” *The Massachusetts Review* 57.1 (2016): 14-27.
- _____. “The Novelist as Teacher.” London: *New Statesman*, 1965, 40-46.
- _____. *Things Fall Apart*. New York: Anchor, 1958.
- Ambrosini, Richard. “Reconceptualizing Conrad as a Transnational

- Novelist: a Research Programme.” *Studia Neophilologica* 85 (2013): 5–16.
- Bradshaw, Peter. “*Apocalypse Now* Redux Review—Still Brilliant, Still Exasperating.” *The Guardian* Nov 23, 2001.
- Cahir, Linda Costanzo. “Narratological Parallel in Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* and Francis Ford Coppola’s *Apocalypse Now*.” *Literature/Film Quarterly* 20.3 (1992): 181–87.
- Caitlin, Vandertop. “‘The Earth Seemed Unearthly’: Capital, World–Ecology, and Enchanted Nature in Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*.” *Modern Fiction Studies* 64.4 (2018): 680–700.
- Conrad, Joseph. *Youth/Heart of Darkness*. 1899. 이상옥 편주. 서울: 신아사, 2010.
- Coppola, Francis Ford, dir. *Apocalypse Now Redux*, 2001.
- Demory, Pamela. “*Apocalypse Now Redux: Heart of Darkness* Moves into New Territory.” *Literature/Film Quarterly* 35.1 (2007): 342–49.
- Firchow, Peter Edgerly, *Envisioning Africa: Racism and Imperialism in Conrad’s Heart of Darkness*. Lexington: UP of Kentucky, 1999.
- Gandhi, Evin Le Espiritu. “Historicizing the Transpacific Settler Colonial Condition: Asian–Indigenous Relations in Shown Wong’s *Homebase* and Viet Thanh Nguyen’s *The Sympathizer*.” *MELUS* 45.4 (2020): 49–71.
- Kim, Soonsik. “Vietnam as the Other in *The Distant Songba River* and *Apocalypse Now*.” *Comparative Literature* 61 (2013): 393–409.
- Kortenaar, Neil Ten. “How the Center Is Made to Hold in *Things Fall Apart*.” *Chinua Achebe’s Things Fall Apart: A Casebook*. Ed. Isidore Okpewho. Oxford: Oxford UP, 2003. 125–45.

- Lawtoo, Nidesh. "A Picture of Africa: Frenzy, Counternarrative, Mimesis." *Modern Fiction Studies* 59.1 (2013): 26–52.
- Lee, Ezra Yoo-Hyeok. "Globalization, Pedagogical Imagination, and Transnational Literacy." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.1 (2011): 1–12.
- Nguyen, Viet Thanh. *The Sympathizer*. New York: Grove, 2015.
- Njeng, Eric Sipyinyu. "Achebe, Conrad, and the Postcolonial Strain." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 10.1 (2008): 1–8.
- Okonkwo, Christopher N. "Chinua Achebe's Blue Notes: Toward a Critical Recording of *Things Fall Apart's* Blues and Jazz Sensibility." *Research in African Literatures* 47.1 (2016): 109–27.
- Shumpeter, Joseph. *Imperialism and Social Class*. Trans. Heinz Norden. Cleveland: The World Publishing Co., 1964.
- Simmons, Allan H. *Critical Issues: Joseph Conrad*. New York: Palgrave, 2006.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Teaching for the Times." *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 25.1 (1992): 3–22.

■ Abstract

**The Intertextuality in the Transnational Texts:
Heart of Darkness, *Things Fall Apart*, *Apocalypse Now*, and
*The Sympathizer***

Han, Jaehwan
(Kyungpook National Univ.)

The purpose of this paper is to make a critique of imperialism and war represented in the selected four transnational texts such as Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1899), Chinua Achebe's *Things Fall Apart* (1958), Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* (1979), and Viet Thanh Nguyen's *The Sympathizer* (2015), delving into some characteristics of intertextuality and tactics of the transnational literacy among the texts.

Conrad's *Heart of Darkness*, which sheds new lights on the criticism of colonialism in the 19th century, presents some limits in dealing with European imperialism. The novel's limits in depicting African people and women bring about the publication of Achebe's *Things Fall Apart*, which shows the dynamic representation of African culture and the positive role of African women through the strategy of fostering the transnational literacy. However, Achebe's limit is lack of the will of resistance against the European infiltration to African territory, as the suicide of the protagonist Owkonko shows Achebe's inertia in confronting European colonialism.

Meanwhile, Coppola's *Apocalypse Now*, which is much indebted by Conrad's *Heart of Darkness*, plays a role as a critique of American imperialism and its intervention in Vietnam. Though Coppola's movie is different from the previous American movies about Vietnam War, *Apocalypse Now* fails to embracing the marginalized voice of Vietnamese people. Coppola's negative portrayal of Vietnamese people brings about the publication of Nguyen's *The Sympathizer*, which is the antithesis of Coppola's depiction of Vietnamese culture and women. Nguyen's message for showing the transnational literacy is well presented because he shows his critical stance against Coppola's work in *Apocalypse Now*. However, Nguyen's limit lies in its non-ideological ending, though he attempts to recuperate Vietnamese voice and history in his text.

In conclusion, I argue that the four transnational texts are powerful in resisting the atrocity of war and imperialism in spite of their limits. By showing the characteristics of intertextuality in these novels and movie, I call for the attention on the current world situation where war and imperialism is going on even in the 21st century.

■ Key words

Heart of Darkness, *Things Fall Apart*, *Apocalypse Now*, *The Sympathizer*,
war, imperialism, intertextuality, transnational literacy

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 3월 30일 ○심사일: 2024년 4월 9일 ○게재일: 2024년 4월 12일

『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 4월 30일, 8월 31일, 12월 31일 연 3회 발간한다.
- (2) [원고 접수와 심사] 원고는 수시 접수를 원칙으로 하며 기고자에게 게재 희망호를 명시하도록 요구한다. 논문 접수 마감은 1권은 2월 28일, 2권은 6월 30일, 그리고 3권은 10월 31일로 하고 이때까지 접수된 논문에 대해 해당호 게재 여부를 위한 심사를 진행한다. 기한보다 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.

제3조 (학술지의 발간규정에 대한 심의 및 제/개정)

- (1) 학술지의 발간규정에 대한 심의 및 제/개정은 편집위원 2/3 이상의 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) 편집위원회의 임기는 최소 2년으로 하고 연임할 수 있다.
- (10) 편집위원회는 연구소에서 추진하는 기타 출판 사업과 관련하여 연구소사회의 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, 학술지와

관련하여 제반 대외 업무를 수행한다.

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

제3조 (원고 접수, 논문 심사, 사후 관리)

- (1) [접수 및 관리] 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 심사 위원회에 송부한다.
- (3) [심사위원 위촉] 각 논문의 심사위원은 그 논문에 적합한 전공분야 3인의 편집위원으로 연구 기여도, 심사경력 등을 고려하여 편집위원회의 편집회의에서 선정하여 위촉한다. (편집위원 중에 해당분야 책임자가 없을 시에는 다른 회원에게 심사를 위촉할 수 있다.)

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

(5) [심사 기준] 논문심사는 1) 논문 주제의 창의성, 2) 논문 주제의 시의성, 3) 논지의 명확성 및 일관성, 4) 논리적 논지 전개, 5) 논문의 가독성, 6) 학문적 기여도와 같은 논문의 질적 심사와 7) 논문 형식의 적합성, 8) 인용문헌의 적합성 및 정확성, 9) 논문 초록의 적절성, 10) 논문 작성법(MLA) 준수 등과 같은 형식 평가를 중심으로 평가한다. (2021년 1월 1일부터 시행)

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 판정 기준은 다음과 같다.

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

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

다) 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.

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

- (7) [심사 결정 및 보고] 편집위원장은 심사위원 3인의 논문심사 보고가 완료되면 편집위원회를 소집하여 심사보고서를 검토한 후 게재 여부를 최종 결정한다. 편집위원장은 해당 논문에 대한 편집위원회의 결정을 투고자에게 통지하며, 이때 심사위원 3인의 심사평 사본을 심사자 인적 사항을 삭제한 후 첨부한다.
- (8) [논문 수정 및 재심사] 심사위원이 ‘수정 후 게재’ 또는 ‘수정 후 재심사’로 판정한 때는 수정해야 할 사항을 상세히 적어 논문 필자에게 즉시 통보하여, 빠른 시일 내에 수정 보완 혹은 재심을 위해 다시 제출하도록 한다. 재심사는 1차 심사 위원 1인이 참여하고 2인의 신규 심사위원을 위촉하여 진행한다. 재심사의 경우 심사위원 2인 이상이 ‘수정 후 재심’이나 ‘게재 불가’로 판정하면 그 논문은 해당 호에 게재할 수 없다.
- (9) [심사결과 통보] 접수된 모든 논문은 연구소 일정에 따라 40일 이내에 필자에게 그 결과를 통보한다. 게재가 확정된 논문은 필자에게 유선이나 전자우편으로 게재 확정을 통보하고, 논문의 집필자가 학술지 발행 전에 <논문 게재 예정 증명서> 발급을 요청하면 편집위원장은 이 증명서를 발급한다. ‘게재 불가’로 판정된 논문은 집필자에게 <게재 불가 통지서>를 발송한다. ‘수정 후 게재가’나 ‘수정 후 재심사’로 판정받은 논문은 편집위원(심사위원)의 심사평과 함께 수정 후 다시 제출할 일시를 적시하여 수정제의서를 발송한다.
- (10) [심사결과에 대한 이의 신청] 논문 심사결과에 이의가 있을 경우, 편집위원장에게서 심사결과를 통보받은 후 5일 이내에 서면 혹은 전자메일로 이의신청을 할 수 있다. 논문 제출자의 이의 신청이 접수되면 편집위원회는 해당 심사위원에게 재심을 요청하고, 해당 심사위원은 5일 이내에 재심사 결과를 편집위원회에 통보한다. 단, ‘게재 불가’로 판정된 논문은 투고자가 이의를 제기하는 경우 편집위원회 ⅔이상의

동의를 얻는 논문에 한해 재심을 진행한다.

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

부 칙

본 규정은 2010년 8월 30일부터 시행한다.

본 규정은 2012년 12월 18일부터 시행한다.

본 규정은 2021년 1월 1일부터 시행한다.

『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준

1. 논문의 구성

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

예: 브라이언 프리엘의 휴머니티 이념: Translations를 중심으로

(2) 논문의 소제목

로마 숫자를 원칙으로 하고, 다음의 방법으로 표기한다.

- 서론부분: I. 서론 (영문논문의 경우, I. Introduction)
- 본문부분: 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 160으로 한다.

2. 한글 논문에서의 외국어 사용

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

3. 강조와 들여쓰기 (Indentation)

- (1) 본문 중에서 강조하고자 하는 부분이 있을 때에는 방점 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, 오늘의 등장인물들은 저급하다고 여겨질 수도 있는
열정을 통해서 자신들의 위대함을 구축한다”

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

예: “어제의 고통”(yesterday's pain, 471)

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

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

(3) 독립인용문

- 두 줄 이상의 인용의 경우 독립인용을 원칙으로 하며 이 때 독립인용
문의 위쪽과 아래쪽은 한 줄씩 비워 놓는다. 독립인용문의 첫 줄은 어
느 경우에도 들여쓰기를 하지 않으나 두 개 이상의 연속된 문단을 인
용할 경우 두 번째 문단부터 들여쓴다. 또한 독립인용문은 본문보다
작은 9 포인트의 글자를 사용하고 전체적으로 좌우를 5칸 정도 본문
보다 들어가게 한다.

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

예: 길을 가다 영희를 만났다고 그가 말했다. (15)

(4) 인용문중 논문 필자의 첨삭

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

예: 길을 가다... 만났다고 그가 말했다.

길을 가다 영희를 만났다... (뒤를 완전히 생략하는 경우에)

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

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

(5) 구두점과 인용문

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

예: 인호는 "영어," "불어"에 능통하다고 "철수가 주장했다."

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

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

6. 서지 사항

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

- (2) 단 한국어로 번역된 외국 문헌을 명기할 경우 다음의 순서에 따른다.
- 저자 항목: 원저자의 한국어 발음 이름 중 성, 성표, 이름 순으로 기재한다.
 - 번역자 항목: 번역자 이름을 쓰고 “역”을 붙인다.
 - 서명 항목: 번역된 책 명을 겹낫표 안에 쓰고 괄호 안에 원서 명을 이탤릭체로 쓴다.
 - 출판 배경 항목: 번역서의 출판 도시, 출판사, 출판 연도 순으로 쓴다.
예: 윌리엄스, 레이몬드. 이일환 역. 『이념과 문학』(Marxism and Literature). 서울: 문학과 지성사, 1982.
- (3) 하나의 문헌에 관한 서지항목의 길이가 길어서 한 줄 이상이 될 때 두 번째 줄부터 6칸 들여 쓰도록 한다.
- 예: Lewis, C. S. “View Point: C. S. Lewis.” Twentieth Century Interpretations of Sir Gawain and the Green Knight. Ed. Denton Fox. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968. 110- 22.
- (4) 외국문헌 서지목록에 국내문헌도 함께 포함시킬 때는 국내문헌을 가나다 순에 의해 먼저 열거한 다음 외국문헌을 알파벳 순으로 열거한다.
- (5) 외국대학 출판사의 경우 University는 U로 Press는 P로 줄여쓴다. 외국 출판사의 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 4월 30일, 8월 31, 12월 31일 연 3회 발행하며, 한글 논문은 앞부분에 외국어 논문은 뒷부분에 게재한다.
2. [원고 제출시한] 1권은 2월 28일, 2권은 6월 30일, 그리고 3권 10월 31일 까지 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 30만원, 전임 논문은 20만원, 비전임 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, 영문 논문은 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 미국현대어문학회(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 미국현대어문학회(MLA)의 『지침서』(MLA Handbook for Writers of Research Papers) 최근판 규정을 따르며, 한글 논문의 경우에도 미국현대어문학회 『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	글자모양
논문제목	가운데	160%	0글자	0글자	0글자	14pt	90%	0%	한글: HY신명조 영문: Times New Roman 한자: HY신명조
부-소제목	가운데	160%	0글자	0글자	0글자	12pt			
필자명	오른쪽	160%	0글자	0글자	0글자	10pt			
본문/바탕글	혼합	160%	0글자	0글자	2글자	10pt			
인용문	혼합	150%	2글자	0글자	2글자	9pt			
각주	혼합	130%	0글자	0글자	2글자	9pt			
머리말-홀수	오른쪽	150%	0글자	0글자	0글자	9pt			
머리말-짝수	왼쪽	150%	0글자	0글자	0글자	9pt			

* 2글자: 5칸 띄우기

* 인용문 들여쓰기: 두 개 이상의 연속된 문단을 인용할 경우, 두 번째 문단 부터 들여쓰기

* 논문의 시작 쪽에서는 머리말 감추기를 하시오.

접수 제 호

(심사) 호

수정·보완 의뢰서

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

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

- 수정시 필수 기입 사항

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

- 제출방법

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

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 저자들을 엄정하게 심사하여 선정하고 게재한다. 이에 따라 학술지에 게재를 희망하는 논문 저자뿐 아니라 편집위원(장)과 심사위원들의 연구윤리규정을 명확하게 아래와 같이 정한다.

제2조(적용 대상) 이 규정은 본 연구소의 학술지, 학술행사 발표문, 단행본, 영상물을 포함한 모든 간행물과 출판물 및 심사행위를 적용대상으로 한다.

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

제4조(연구부정행위의 범위) 이 규정에서 정하는 연구부정행위는 연구개발 과제의 제안, 연구개발의 수행, 연구개발결과의 보고 및 발표 등에서 행하여진 위조·변조·표절·자기표절·부당한 논문저자 표시행위·대필·이중투고 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. “대필”은 남을 대신하여 글을 쓰는 행위를 말하고, “이중투고”는 동시에 복수의 학술지에 투고하는 행위를 말한다.
7. 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 연구부정 행위를 예방하고, 연구윤리규정 준수 여부에 관한 문제제기, 조사, 심의, 판정 및 집행에 관한 업무를 총괄하기 위하여 연구윤리위원회(이하 “위

원회”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 개최하며 과반수 출석에 출석위원 과반수 찬성으로 의결한다.
2. 연구부정행위로 제보, 또는 기타 경로를 통하여 연구기관에 의해 인지된 사안이 있을 경우 위원장은 지체 없이 위원회를 소집하여야 한다.
3. 위원회는 연구부정행위로 인지된 사안에 대한 조사의 적부 판단, 조사위원회의 설치, 조사위원회의 조사결과, 사안에 대한 조치 등에 대하여 심의·의결한다.
4. 간사는 회의록을 작성하고 관리한다.

제8조(조사위원회의 설치)

1. 위원장은 위원회에서 연구부정행위라고 판단한 사안에 대하여 그 진실성을 검증하는 과정의 전문성을 고려하여 연구윤리위원과 외부전문가 약간 명으로 구성된 조사위원회를 설치할 수 있다.
2. 조사위원회는 위원회의 의결에 의해 활동을 시작하며 조사결과에 대

한 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 위원회에서 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.

본 규정은 2023년 12월 18일부터 시행한다.

영어권문화연구 The Journal of English Cultural Studies

2024년 4월 30일 / 30 April 2024

17권 1호 / Vol.17 No.1

발행인 윤재웅

편집인 노현균

발행처 영어권문화연구소/Official Publication by
Institute for English Cultural Studies
30, Pildong-ro 1-gil, Jung-gu
Seoul, Republic of Korea, 04620

(04620) 서울특별시 중구 필동로 1길 30 동국대학교
계산관B 102호
Tel 02-2260-8530
<https://english-culture.dongguk.edu/>
E-mail: esc8530@dongguk.edu

인쇄처: 동국대학교 출판문화원
(04626) 서울특별시 중구 퇴계로 36길 2 동국대 충무로영상센터
신관 105호, 106호
전화: (02) 2264-4714, 0142
팩스: (02) 2268-7851