

영어권문화연구

17권 3호, 2024년 12월

영어권문화연구소

Contents

ㅣ 권요안나·김용규 ㅣ

도나 해러웨이의 생태학적 사상:
『트리블과 함께하기』를 중심으로 5

ㅣ Jung Ju Shin ㅣ

Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) 33

ㅣ 윤연정 ㅣ

공감적 상상력에 대한 비판적 고찰:
필리핀 소설을 중심으로 77

ㅣ 이현주 ㅣ

에르나 브로드버의 『제인과 루이자는 곧 집으로 올거야』에 나타난 콧블
라 정치학 113

ㅣ 장경순 ㅣ

어슐러 K. 르 권의 『세상을 지칭하는 말은 숲』에 드러난 생태문제와 탈식
민지적 저항과 전복 143

ㅣ 정선아 ㅣ

닉 페인의 *Elegy*에 드러난 기억, 생명, 죽음 169

· 『영어권문화연구』 발간 규정	201
· 『영어권문화연구』 편집위원회 운영 및 심사 규정	203
· 『영어권문화연구』 편집 및 교정 기준	208
· 『영어권문화연구』 투고 규정	215
· 『영어권문화연구』 원고 작성 및 기고 요령	216
· 원고작성 세부 지침	219
· 영어권문화연구소 연구윤리규정	222

도나 해러웨이의 생태학적 사상: 『트러블과 함께하기』를 중심으로*

권요안나* · 김용규**

I. 서론

더불어 존재하는 것들이 어떻게 서로를 구성하고 관계하면서 잘 살아갈 수 있는가에 대한 질문에서 해러웨이의 이론은 출발한다. 그녀의 이론은 초기에서부터 후기에 이르기까지 ‘연결’(connection)이 그 중심에 있다. 조지프 슈나이더(Joseph Schneider)의 말처럼 해러웨이의 모든 글은 연결에 대한 비전을 담고 있으며, 이를 통해 우리는 세계를 한층 더 투과할 수 있고, 명확한 경계보다는 불분명함으로 특징지어지는 곳으로 바라보고 상상할 수 있다(160). 이처럼 그녀의 이론은 연결을 중심에 두고 존재의 소중함을 기억하는 아래로부터의 담론들로 구성되어 있을 뿐만 아니라 다른 존재와 공생하고자 하는 의지를 담고 있다. 해러웨이의 이론을 본격적으로 논의하기에 앞서 그녀의 이론적 흐름을 간략하게 살펴보고자 한다.

연결을 말하는 해러웨이는 인간들 간의 단절이 아닌 연대를 보여준다.

* 이 논문은 부산대학교 국립대학 육성사업(2023-2025)의 지원을 받아 연구되었음.

** 부산대학교 영어영문학과 박사수료, yoanna0624@naver.com

*** 부산대학교 영어영문학과 교수, diony63@pusan.ac.kr

독특하게도 그녀는 자신의 현재 남편 러스틴 호그니스(Rusten Hogness)와 전 남편 제이 밀러(Jaye Miller), 그리고 러스틴의 고등학교 친구이자 컴퓨터 프로그래밍 일을 함께하는 닉 폴리나(Nick Paulina)와 캘리포니아(California)주 힐즈버그(Healdsburg) 외곽지역의 토지를 매입하여 집을 짓고 서로 동료의 관계를 유지하며 함께 살았는데, 이러한 경계를 허물고 연대를 이루는 삶은 그녀의 사상이 단지 이론에 머무르는 것이 아니라 실천적 차원으로까지 나아가 새로운 관계의 확장을 도모한다. “인간들 간의 연대의 어려움은 비인간들과의 연대 가능성을 억압하고 차단”(모턴 36)하는 반면, 인간들 간의 경계를 허물고 연대를 이루는 해러웨이의 삶은 비인간들과의 긍정적인 연대 가능성의 길을 제시한다. 또한 그녀는 사이어자 니콜스 구디브(Thyza Nicolas Goodeve)와의 인터뷰에서 자신이 거주하고 있는 캘리포니아 주가 의미¹⁾하는 모순적이면서 다양한 성질을 좋아하며 그것이 자신에게 가장 큰 영향을 준 것이라 언급하면서 다양한 특성을 가진 존재가 공생하는 것에 관한 그녀의 긍정적인 관점을 보여준다(*How Like a Leaf* 43). 이처럼 해러웨이는 자신의 사상을 이론화하고 실천함으로써 그것의 의미를 세밀하게 구축하였으며, 이와 같은 그녀의 행보는 그녀가 펼치고 있는 이론에 설득력을 더한다.

해러웨이는 이전에 당연하게 생각하던 것들에 대한 비판과 전복, 그리고 새로운 연대 가능성에 대한 열망을 분명하게 보이며, 그녀의 이론은 이런 열정을 반영한다. 로널드 레이건(Ronald Reagan) 정권하의 냉전 시대, 테크노컬처(technoculture)와 스타워즈(Star wars)²⁾ 시대 속에서 해러웨

1) 해러웨이는 캘리포니아의 모순적이면서 다양한 성질에 대해서 이렇게 설명하고 있다. “캘리포니아주에는 처음부터 강력한 게이 문화가 있었고. . . 과학기술적이고, 도시적이고, 자연적이고, 농업적이고, 양자택일적이고, 직설적이면서 캘리포니아주는 이런 모든 것을 통합하여 의미한다. 샌프란시스코와 로스앤젤레스 간에도 연에 산업 대 생명과학기술 및 컴퓨터 산업의 차이가 있고, 인구 구성은 지극히 다양하고 단지 흑인과 백인으로 구성된 게 아니라 아시아, 남아메리카, 멕시코와 관련된 매우 복잡한 역사로 구성되어 있다.”(*How Like a Leaf* 41-42)

2) 조지 로커스(Georg Lucas)가 제작한 시리즈 영화를 뜻하기도 하고, 레이건 시

이는 1985년 『소셜리스트 리뷰』(*Socialist Review*)에 「사이보그 선언」(“A Cyborg Manifesto”)³⁾을 발표하였고, 세상은 주목하였다. 이 글은 그녀가 당시 사회주의-페미니즘 이론과 문화에 이바지하려는 목적을 가지고 경계 없는 세상을 상상하며 쓴 것이다. 또한 테크노컬처(technoculture)가 지배하는 시대에 인간들은 “인간과 기계의 경계를 엮게 하거나 제거함으로써 인간의 지위를 위협하는 복합적 기술 체계로 변모하면서 현대 기계 문명의 불안감과 상상력의 뿌리 깊은 원천”(홍성태 27)을 만들었다. 이러한 시대성을 반영하여 기계문명과 인간의 혼종을 상징하는 사이보그를 전유하였던 이 글은 인간과 동물의 경계, 동물-인간(유기체)과 기계, 그리고 물질과 비물질 경계의 파괴를 주장한다. 또한 해러웨이는 “단일한 시각은 이중적인 시각이나 머리가 여럿 달린 괴물의 시각보다 나쁜 환상을 만들어 낸다”(“A Cyborg” 15)고 얘기하며 사이보그 세계를 단일하게 바라보는 것을 경계한다. 그녀가 아이러니하게 묘사하며 이야기하는 사이보그는 보편화된 ‘하나의’ 사이보그 표상을 뛰어넘기 위한 노력이다(김애령 「사이보그와 그 자매들」 87). 나아가 그녀는 이를 확장하여 페미니즘 각각의 고유한 정체성을 주장하기보다는 서로의 시선을 수용하여 연대할 것을 강조한다. 그녀는 사이보그를 통해서 “경계 위반과 융합의 잠재력, 위험한 가능성을 탐색하며 진보 정치의 자원”(“A Cyborg” 14)을 찾는다. 나아가 그녀는 “사이보그는 인공두뇌 유기체로 기계와 유기체의 잡종이면서, 허구의 피조물이자 사회 현실의 피조물”(5)이라고 주장하며, 그대로 머물러 있지 않고 변화하는 사회 현실을 이해하고, 비판적으로 사유하기

대 대륙 간 탄도 미사일 방어 프로젝트인 전략 방위 구상(Strategic Defense Initiative)을 뜻하기도 한다. 그러나 실효성의 문제로 클린턴 정부는 이를 철회하였다.

3) 「사이보그 선언」은 처음 소개된 이후 1991년에 『영장류 사이보그 그리고 여자』(*Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*)에 수록되었고, 그 후에 『해러웨이 선언문』(*Manifestly Haraway*)으로 엮여 소개되었다. 본 논문에서 「사이보그 선언」과 「반려종 선언」, 그리고 「반려자들의 대화」(“Companions in Conversation”)는 『해러웨이 선언문』으로 엮어진 글을 인용하였다.

를 주장한다.

변화하는 사회 현실을 이해하고 비판하는 것은 회절(diffraction)⁴⁾의 시각을 통해 생각할 수 있는데, 이는 단순한 시선이 아니라 어떻게 변화하는가에 대한 방법론을 제시하는 것이기도 하다. 이러한 비판적 사유에는 사건의 시작점을 통과한 뒤 그 상황 속에서 사건들의 변화를 살피며 비판적 사고로 응답하는 것이 요구된다. 해러웨이는 구디브와의 인터뷰에서 회절에 대해 “빛이 작은 틈새를 통과하면 광선들이 분산되는데, 무슨 일이 일어나는지 확실히 알기 위해 한끝에 스크린을 놓으면 그 스크린 위에 광선이 지나가는 길의 기록을 얻게 되며, 이 기록은 틈새를 통과하는 그 광선들의 길의 역사를 보여주므로 반사를 얻는 게 아니라 길의 기록을 얻는 것”(How 103)이라고 설명한다. 이처럼 비판적 사고는 기록을 얻는 것이며, 동일성이 아닌 차이의 사이에서 만들어지는 이야기를 얻는 것이다. 다시 말해 빛의 반영은 동일한 이미지를 복제하지만, 회절은 빛의 진행을 휘방하고 간섭한다. 또한 흔적은 차이의 효과로 나타나며, 회절은 그 안에 휘방 기능을 포함하며 시각의 맹목적 우선성에서 벗어나게 한다(임옥희). 이처럼 맹목적인 복제가 아니라 변화 가능성 및 차이에 대한 이해와 사유를 바탕으로 이룬 연대는 새로운 가능성을 만들어 내고 더 나은 공동체를 지향한다.

그 후 해러웨이는 2003년에 「반려종 선언」(“The Companion Species Manifesto”)으로 다시 한번 세상의 주목을 받게 된다. 2001년에 집권한 조지 부시(George Walker Bush) 정부는 “탄소에 기반을 둔 예산으로 통치하겠다고 위협”(“The Companion” 97)하였다. 그녀는 시대적 변화에

4) 회절은 대표적인 파동 현상 중의 하나로, 음파나 전파 또는 광파 등이 장애물이나 좁은 틈을 통과할 때, 파동이 그 뒤편의 그림자 부분까지 전파하는 현상을 말하며, 해러웨이는 카렌 바라드(Karen Barad)가 『우주의 중간에서 만나기-양자물리학 그리고 물질과 의미의 얽힘』(*Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*)에서 말한 회절적 방법론을 제안한다.

대응하고 이론적 도구를 제작하고자 하는 마음으로 개집의 탄생을 탐사하며 “빨리 뛰어; 짹 물어!”(“Run fast; bite hard!”)의 구호를 외쳤다. 나아가 그녀는 개와 인간의 관계를 진지하게 대하는 것을 통해 소중한 타자성(significant otherness)을 확산시키는 데 보탬이 될 윤리와 정치를 배우는 것이 가능한지를 숙고하였다. 이처럼 해러웨이는 “반려견과의 개인적인 관계에서 출발하여 ‘세계를 다시 만드는’ 문제로 나아간다.”(김애령 「다른 세계화’의 가능성」 17) 또한 그녀는 개-인간 세계의 이야기를 들려주기 위해서 자연문화(natureculture)에서 역사가 중요한 이유를 이해하게 하려는 목적으로 그녀의 이론을 개진한다(“The Companion” 95). 그녀에게 자연과 문화는 분리된 것이 아니었기에 문화를 발전시키기 위해 자연을 도구 정도로 여기는 것에 대항하여 자연문화를 분리 없이 묶어서 이야기하며, 인간만이 고유한 종이 아니라 모든 종이 고유하고 서로 함께 살며 관계하기를 촉구한다. 나아가 해러웨이가 “미리 구성된 주체나 객체는 없으며, 단일한 근원이나 단일한 행위자, 최종 목적 같은 것은 없다”(98)고 이야기하는 것은 주목할 필요가 있다. 최종 목적은 없지만 개인적인 관계에서 출발하여 서로가 잘 사는 방법을 모색하며 방법을 찾고 만들어 가는 것이 지구에 사는 크리터들(ctitters)⁵⁾이 지향할 바이다.

이처럼 해러웨이는 1985년, 사이보그를 통해 기계가 일상화되는 상황 속에서 과거부터 유지된 개념들과 경계들이 변화하는 혼종의 의미들을 발견하였고, 경계를 허물고, 변화하는 것을 이해하며 서로 관계하기를 주장하였다. 그리고 2003년, 개에 대한 논의를 통해 종에 대한 이분법적 사고를 타파하는데, 여기서 그녀는 분명 개와 인간은 함께 살아가는 관계 속에서 서로 다른 역사를 물려받았기에 공동의 미래를 책임지는 것은 거의

5) 크리터(critter)는 ‘창조물creature’이나 ‘창조creation’와 같은 얼룩이 붙지 않으며, 해러웨이는 『트러블과 함께하기』(*Staying with the Trouble*)에서 미생물, 식물, 동물, 인간과 비인간, 그리고 때로는 기계까지 포함해 잡다한 것들을 의미한다고 밝힌다(169). 본 논문에서는 의미 전달을 위해 해러웨이가 사용하는 이 단어를 번역하지 않고 그대로 사용하겠다.

불가능한 일임을 언급하면서도 그것이 꼭 필요한 작업이며, 부조화한 행위 주체들과 삶의 방식을 맞추어 만들어가는 작업이기에 이는 상처받기 쉽지만(vulnerable) 또 기초적인 작업이기도 하며, 이것이 소중한 타자성이 의미하는 것이라 밝히면서 최종적으로는 공동의 미래를 꿈꾼다(100). 함께 살아간다는 것은 친족 관계와 같은 필연적 관계를 통해 꿈꾸는 것이 아닌 “우연적 기초(contingent foundations)위에”(101) 있는 것이다. 이러한 관계를 바탕으로 반려견과 훈련에서 필요한 것은 위계가 아니라 소통이며, 상황 속의 부분적 연결이며, 개와 인간의 존중이라 말한다(104). 그녀는 타자와 함께 잘 사는 더 살만한 세상을 만들기 위해 서로 관심을 가지고 역사를 통해 상대를 알아가고 존중하고 소통하며 서로의 부름에 응답할 것을 요청한다.

캐리 울프(Cary Wolfe)와의 대담, 「반려자들의 대화」를 통해 해러웨이는 「사이보그 선언」과 「반려종 선언」에서 모두 타자와 어우러져 더 잘 살아가는 것을 이야기하는데, 전자는 페미니즘, 반인종주의, 사회주의에 대한 분노에서 유래했다면 후자는 사랑에서 유래했다고 밝히고 있다(219). 그뿐만 아니라 그녀가 「사이보그 선언」에서 논의하였던 테크노문화는 「반려종 선언」에서 미즈 카옌 페퍼(Ms Cayenne Pepper)의 목덜미에 마이크로칩을 이식한 이야기로 이어지고, 해러웨이 자신은 캘리포니아 운전 면허증을 소지하고 있다는 이야기로 이어가며, 서로 다른 종이 어떻게 생명 정치 안에 포섭되었는지를 설명한다. 이를 통해 세상에 존재하는 각각에 대해 탐구하며 더 나은 세상을 향하는 그녀의 사상적인 흐름은 계속되나, 테크노문화가 인간과 기계 사이에서 논의 대상이었으나 이후에는 개에게까지 뻗친 것처럼 미국과 전 세계의 현실적 상황에 따라 그녀의 이론적 탐구의 방법이 달라진 것을 보여준다.

이후 그녀의 파격적인 행보는 계속되는데, 『종과 종이 만날 때』(*When Species Meet*, 2008)에서는 타자와 함께 살아가는 것에 대해 인간과 개를 넘어서 다른 종까지 확장하여 사고한다. 이전의 글에서도 타자와 함께

잘 살아가는 문제는 주된 논의 주제였으나, 이 글에서는 보다 다양한 비인간에 대한 해러웨이의 이야기를 들을 수 있다. 이것은 그녀의 이론적 변화에만 국한되는 것이 아니라 상황의 변화이고 이론의 확장이다. 이처럼 해러웨이는 그 시대의 상황에서 숙고 되어야 할 대상을 연구의 소재로 삼는다. 더불어 “그 시절 세계를 바라보는 한 가지 방법으로 생물을 연구하였다”(How 27)라고 말하였듯, 해러웨이는 과학을 통해서 사회를 탐구하는데, 그렇기에 그녀의 연구는 삶과 떨어져 있지 않고 굉장히 밀착된 형태를 띤다. 또한 그녀는 “합리적 지식을 상황 속에서 벌어지는 다양한 위치들 간의 권력관계와 작용에 민감한 대화와 번역의 과정”(김용규 81)에 놓고, 그것의 결과물은 복수의 종이 함께 잘 살기라는 관계의 관점으로 향하고 있다는 것을 그녀의 연구물을 통해 드러낸다. 또한 그러한 상황 속에서 일어나는 구체적 객관성은 전체가 아닌 부분적인 입장들의 상호 관계성과 연대를 통해 더 넓은 정치적 시선으로 나아간다(김애령 「사이보그」 88). 이처럼 해러웨이의 논의는 현실과 밀접하게 관계하면서 과학을 통해 사회를 탐구하는 구체적인 방법으로 이어진다.

본 논문은 앞선 이론적 계보를 따르면서도 해러웨이의 후기 사상이 집약되어 있는, 가장 최근 저서인 『트러블과 함께하기』(*Staying with the Trouble*, 2016)를 살펴보며 트러블과 더불어 보다 살기 좋은 지구 공동체의 방향성을 고찰하고자 한다. 그녀는 트러블과 함께하는 다양한 지구에 대해 논하며 그것의 실천 방안에 대한 숙고를 촉구하고, 『트러블과 함께하기』의 서문에서 그러한 실천이 중심이 된 네 가지 과제를 제시한다. 첫째로, 우리 모든 오만한 종들(bumptious kinds)이 서로 응답할 수 있게 하는 것. 둘째는 창의적인 연결망 안에서 친척(kin)을 만드는 것으로, 그것은 함께 잘 살고 잘 죽는 것을 배우는 실천이다. 셋째로, 거친 파도를 잠재우고 고요한 장소를 다시 구축할 것. 마지막으로 트러블을 만들고, 파괴적인 사건들에 강력한 응답을 불러일으킬 것. 이를 기억하며 이후 장에서는 해러웨이의 『트러블과 함께하기』에서 제시하는 지구에 존재하는 것들이 함

계 잘 살아가는 길에 대해 본격적으로 탐구해보도록 한다.

II. 세계 부수기와 지구화의 환상

지구에서 사는 인간들은 다른 종들보다 우월하다는 착각에 빠져있으며, 자신의 불편함을 해소하고 더 안락한 삶을 위해 “세계 부수기(unworlding)” (*Staying* 56)⁶⁾에 전념하고 있다. 인간종은 자신들의 이익과 관계가 없는 것들을 배제하고 훼손하는 것을 당연히 여길뿐더러 그러한 행위를 정복이라 오인한다. 자신들이 우월하다 착각하는 인간종들은 표면적으로 자신들의 이익과 관계없어 보이는 것들을 훼손하고, 그것이 자신들을 위하는 길이라 여기겠지만, 결국 인간종들도 타자들도 모두 훼손되고 만다. 지구에서 사는 우리는 경계로 구분되는 것이 아니라 서로가 연결되어 있기 때문이다. 하지만 여전히 다수의 인간들은 지구에서 지내고 있는 모든 인간들과 복수의 종들이 연결된 것을 모르는 척하고 있으며, 오만한 인간들은 지구에 살고 있는 인간들이 서로가 연결된 지구화(globalization)를 말한다.

그러나 지구화는 실재를 가린 환상이었다. 산업화로 빠르게 발전한 지구에서 살고 있는 인간들은 1990년대를 기점으로 급격한 지구화를 경험하였고, 2024년을 살고 있는 우리는 지구화를 낫설어하지 않는다. 브뤼노 라투르(Bruno Latour)가 『지구와 충돌하지 않고 착륙하는 방법』(*Down to Earth*)에서 말했듯 1990년대 초, 베를린 장벽이 무너지고 공산주의가 몰락하며 또 다른 역사가 서서히 시작되었다(Latour 1). 그렇게 장벽이 허물어지며 시작된 지구화는 생산 과정조차 전 지구화하는 생산의 초국적

6) 해러웨이는 『트러블과 함께하기』에서 지구에서 서로 잘 살기 위한 실천, 세계 만들기(worlding)와 반대되는 개념으로 세계 부수기를 사용한다. 이후 쪽수만 표기함.

화를 이루었고, 국가적 차원에서 볼 때 자본주의의 탈중심화로 중심부가 없는 도시 구성체의 강력한 네트워크를 초국적 기업을 매개로 구축하였는데, 이를 아리프 딜릭(Arif Dirlik)은 새로운 전 지구적 자본주의라고 진단한다(“The Global in the Local” 28-29). 그러나 이런 전 지구적 자본주의에서 지구화⁷⁾는 탈규제의 형태로 불평등이 폭증하였으며, 기후 변화의 실재 자체를 부정하려는 체계적인 시도가 시작되었다고 라투르는 지적한다(Latour 1). 전 지구적 자본주의 속에서 지구가 연결되어 발전하고 있는 듯 보일 수 있지만, 환경보호는 뒷전으로 하고, 기후 변화에는 아랑곳하지 않으며, 지구화와 더불어 자본과 정치, 환경과 같은 문제들로 갈등을 겪고 있다.

현재의 지구는 “공동의 지향점(common orientation)을 잃어버린 상황”(2)으로, 지구 공동체의 연대는 갈등과 단절로 변모하고 있으며, 잃어버린 지향점에 대한 이해와 앞으로 나아갈 방향성에 대한 실천적 고찰이 필요하다. 이러한 전 지구적인 갈등과 단절은 미국에서도 분명하게 나타난다. 2017년 미국 대통령으로 취임한 도널드 트럼프(Donald Trump)는 “요새 안에 나라를 고립시키고, 난민이 들어오는 것을 막고, 자신들의 영토에서 벌어지지 않는 일에는 어떠한 구호 활동도 하지 않겠다고 약속”하며 “지구화의 개념이 수명을 다하고 있음”(4)을 경고했다. 이뿐만 아니라 그는 대통령으로 취임하던 해, 6월 1일 파리기후협약(Paris Agreement)에서 탈퇴했다. 이 결정에는 트럼프 지지자들의 압박이 있었으며, 이 사건으로 인해 기후 문제는 지정학적 이슈의 핵심이고, 불의와 불평등의 문제와 직접 연관되어 있다는 것을 보여주었다. 이는 수백 기업인들의 행동과 심지어 프란치스코 교황(Pope Francis)의 노력⁸⁾도 그 연관성을 주목받게 하지 못했다(3). 이처럼 인간들은 지구에 사는 자신들을 풍요롭게 할 것이

7) 박범순은 globalization을 ‘글로벌화’로 번역하였으나 ‘지구화’로 수정하여 사용하였다.

8) 프란치스코 교황의 2015년 회칙에 따르면 가톨릭에서는 빈곤과 생태재난의 관련성을 무시하기 위해 온갖 노력을 기울여 왔다(라투르 150).

라 여기며 지구화를 신뢰하였으나 그것은 환상이었으며, 결과적으로는 권력을 지닌 인간들의 주도 아래 세계 부수기에 동참하고 있다.

공동의 지향점을 잃고 자신들의 이익을 위해 트러블이라 생각되는 것들과 단절하는 사례는 유럽에서도 발견된다. 2016년 영국이 국민투표를 통해 4년여에 걸친 협상을 끝으로 유럽연합을 탈퇴하였던 브렉시트(Brexit)를 주목할 수 있다. 이 사건은 2015년부터 유럽 내 테러의 빈도수와 피해 규모가 증가하였고, 이 기간 발생한 테러가 외부 또는 유럽 내의 이슬람 단체와 연계되어 범유럽적 현상을 보인다는 영국의 판단에 기인하여 유럽 내부-외부를 구분하는 차별 현상이 확산한 것을 원인으로 한다(강유덕 24-26). 또한 2015년부터 2016년까지 갑자기 수천 명의 난민이 몰려들자, 영국은 지구화를 중단하기로 하며 오래전에 사라진 제국을 찾아 유럽에서 벗어나려고 시도하고 있다(Latour 4). 이러한 움직임은 어떤 문제가 발생할 때 그것과 더불어 살기를 위해 노력하며 함께 더 잘 살아가자는 것이 아니라, 발생한 문제를 제거하고 해결하여 자신이 속한 집단을 구별하여 잘 살겠다는 논리를 대변한다.

이러한 불의와 불평등을 서슴지 않는 행보는 미국 역시 대동소이하다. 해러웨이는 『트러블과 함께하기』에서 블랙 메사(Black Mesa) 광산과 모하비(Mohave) 발전소, 그리고 그들이 사용한 대수층의 엄청난 물이 사용된 미국의 토착민들의 거주지, 나바호(Navajo)와 호피(Hopi) 지역을 위태로운(critical) 곳이라 지목하며, 인간종들과 다른 크리터들, 그리고 땅과 물의 장기적인 안녕은 차치하고, 석탄과 저렴한 에너지에서 만들어지는 이익조차 지역 주민과 공유되지 않는 것을 비판한다(74). 그녀의 저서가 세상에 나오고 약 4년 후 지구가 팬데믹(pandemic)에 시달리던 2020년 해러웨이는 라투르와의 화상 대담⁹⁾에서 기후 파괴(climate destruction)

9) 독일의 ZKM에서 개최한 영상 대담에서 해러웨이와 라투르의 논의가 있었다. 약 20-25분 사이에서 내용을 확인할 수 있다. 아래의 대담 영상 참조.

Storytelling for Earthly Survival < Gespräch zum Film mit Donna Haraway, Bruno Latour und Peter Weibel & Abschluss des Streamingfestivals. Critical

를 느린 재앙(slow catastrophe), 팬데믹을 빠른 재앙(fast catastrophe)이라고 말하며, 이 모든 것에 강하게 영향을 받은 나바호 지역의 디네 비케타(Dine Biketah)와 디네타(Dinetah)의 피해 규모가 미국의 다른 지역들보다 극심했다고 강조했다. 광산 개발로 위험 물질에 노출된 이 지역은 무엇보다도 물이 부족하여 팬데믹 동안 미국 최고의 사망률을 보였지만, 손을 제대로 씻을 수 없었다. 풍요로운 미국 내에서 손 씻을 물이 부족한 나바호 네이션은 미국에서 권력을 가진 이들에 의해 배제된 불평등과 갈등의 지역이다. 그렇지만 이곳은 미국의 다른 땅과 결코 연결이 끊어지고 분리된 땅이 아니며, 과거에 갇혀있는 곳도 아니다. 이곳도 다른 땅들과 마찬가지로 서로 연결되어 있고 과거의 이야기를 포함한 두터운 현재의 지구를 구성하는 일부분이다. 그리고 그 땅에 존재하는 모든 크리터들은 서로 연결되어 있으며, 오만한 인간종들 역시 지구를 구성하는 일부이다. 그렇기에 해러웨이는 인간들은 별개의 퇴비 더미 속에 있는 것이 아니며, 우리는 호모(Homo)나 인간이 아닌 퇴비(compost)라고 말한다(55). 인간들 역시 죽어서 땅으로 돌아가 퇴비가 될 다른 크리터들과 연결된 크리터일 뿐이기 때문이다. 그렇기에 우리는 그 어떤 땅도, 그 어떤 크리터도 배제할 수 없으며, 서로가 연결된 것을 기억해야 한다.

세계 부수기가 곳곳에서 일어나고 있지만, 지구의 각각의 존재들이 긴밀하게 연결되어 있다는 사실은 부정할 수 없다. 코로나바이러스 감염증으로 인간들의 신체는 상처 입기도 하였고 죽음에 이르기도 하였으며, 여전히 바이러스로부터 완전히 자유로울 수는 없는 것이 현재의 상황이다. 이러한 극심했던 팬데믹을 겪으며 지구에서 존재하는 것들이 얼마나 긴밀하게 연결되어 있는지를 다시 한번 깨닫게 되었다. 라투르가 말하였듯, 이제 우리는 태양의 열기를 즐기다가 이내 기후 온난화 문제를 떠올리지 않기로 불가능하며, 바람에 흔들리는 나무들은 말라가거나 톱 아래에서

Zones Streamingfestival <https://zkm.de/de/media/videos/storytelling-for-earthly-survival-gespraech-zum-film-mit-donna-haraway-bruno-latour>

소멸하는 과정을 목격하게 될지도 모른다는 두려움이 드는 것이 현실이다(라투르 『나는 어디에 있는가?』 11). 그러나 이것은 코로나 바이러스로 인해 시작된 것이 아니며, 인간들의 신체가 상처 입기 전, 지구는 이미 느끼게, 긴 시간 동안 상처를 받아왔으며 지구의 건강에 이상 신호들이 여러 모습으로 드러나고 있었다.

해러웨이는 이러한 위기가 코로나바이러스 감염증이 발생하기 이전부터 진행되었으며, 이와 관련하여 브라질(Brazil)의 아마존(Amazon rainforest) 지역의 경우에는 정부가 이 위기에 장기적으로 관여해 오고 있다고 본다. 브라질은 1970년대 아마존 횡단 고속 도로(Trans-Amazonian high way) 건설을 시작으로 대두 농업, 화석연료 추출, 광산업과 같은 개발을 앞세워 아마존의 산림 훼손을 방조하고 있으며, 광산업은 정부의 지지로 급성장하였고, 더불어 불법 채굴은 느슨한 공무원 단속을 뚫고 버젓이 일어났으며, 그로 인해 자이르 보우소나루(Jair Messias Bolsonaro)¹⁰⁾ 정부 마지막 해인 2022년 아마존에서 추출한 주석의 가격이 사상 최고치를 기록하였다(Sam). 그뿐만 아니라 브라질은 세계의 허파라 불리는 아마존을 개발하며 쌓인 부정부패 사건인 오데브레시(Odebrecht) 스캔들로 세상을 경악하게 했다. 브라질의 대형 다국적 건설기업인 오데브레시는 국영석유 회사인 페트로브라스(Petrobras)를 통해 브라질을 포함한 여러 국가의 정치권에 뇌물을 공여하였으며, 이 사건으로 브라질의 정치와 경제적 부패 문제는 세상에 알려졌다(곽재성 184). 또한 2021년에 보우소나루 전 대통령은 아마존을 파괴하는 행위는 “인류에 대한 범죄(crimes against humanity)”

10) 보우소나루 브라질 전 대통령은 환경보호 정책을 철회하고, 기후 변화가 마르크스주의자들의 거짓말이라고 주장하였으며, 세계 최대 열대우림을 보호하지 못했다는 국제사회의 비판을 피하기 위해 환경 단체가 불을 지른다고 비난하며 지속적으로 책임을 회피하였다. 이런 보우소나루는 환경 단체보다 벌목꾼들의 편에 서는 등 환경보호에 반하는 행보를 보였다. 이러한 보우소나루와 비교되는 인물로는 2017년 파리 기후협약에서 탈퇴하겠다고 밝혔던 도널드 트럼프가 있다. (Watts, Jonathan. “Jair Bolsonaro Claims NGOs behind Amazon Forest Fire Surge – But Provides No Evesence”. *The Guardian*)

라는 이유로 오스트리아의 비영리 단체인 올라이즈(AllRise)에 의해 국제형 사재판소에 고발당했다(Florence). 세계가 아마존을 주목하고, 해러웨이가 주장하는 것처럼 팬데믹, 지구 온난화, 그리고 추출(extraction)의 위기는 서로가 관계하고 있으며, 이는 기후 변화와 추출의 위기와의 긴밀하게 상호 관계(interrelated)하고 있고, 서로를 구성하고 있다(co-constitutive) (“In the Heart of the Storm”). 이처럼 지구에 존재하는 어떠한 것도 스스로 존재할 수 없고 서로에게 영향을 주고받으며 서로를 구성하면서 함께 존재하기에, 이러한 관계에 대한 고찰은 필요하다.

2021년 3월 멕시코 몬테레이 대학교(University of Monterrey)와 주 정부가 개최한 회상회의¹¹⁾에서 해러웨이는 「복수종 정의와 돌봄을 위한 이야기」(“Storytelling for Multispecies Justice and care”)의 제목으로 강연하는 동안 “우리는 전염병 친화적인 행성에 살고 있으며 우리는 그것을 막아야 한다.”고 강조하였다. 그녀가 강조하고 있듯 지구는 전염병이 쉽게 발생할 수 있는 환경에 처했다. 그녀가 연설을 통해 인간 중심주의에서 벗어나 복수종의 문제를 논의하는 것은 이러한 이유에서다. 그녀는 복수종을 위한 정의와 돌봄이 충분한 상황은 아니지만 이 시대에 우리가 어떻게 복수종을 위한 정의와 돌봄에 함께 할 것인가를 말한다. 지구의 상황은 여러 문제를 직면하고 있지만 해러웨이의 시선이 비판적이지만은 않다. 지구에는 분명 수많은 트러블이 있지만 그것과 함께하는 길을 찾는 것은 가능하다.

11) 해러웨이는 생물학, 경제, 정치, 문화, 과학 소설, 페미니즘, 기후 변화의 교차점에서 철학과 비전을 인정받아 테크 드 몬테레이(ITESM; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey)가 주관하고 멕시코 누에보 레온(Nuevo León) 주 정부와 대학이 수여하는 누에보 레온 알폰소 레에스(Nuevo León Alfonso Reyes Prize)을 수상하였다. 이를 기념하여 2021년 3월 23일에 회상 기념식이 있었고, 해러웨이는 『트러블과 함께하기』에서 다루고 있는 내용을 토대로 기조연설을 했다. 아래의 기사 참조. <https://conarte.org.mx/2021/03/23/advierte-donna-haraway-se-vive-en-un-planeta-amigable-a-pandemias-y-hay-que-detenerlo/>

III. 세계 만들기를 향한 여정

해러웨이는 세계 부수기에 맞서 세계 만들기(worlding)를 은유(metaphor)의 방식으로 말한다. 그녀는 생물학을 통해서 스케일 바꾸기(changes of scale)를 좋아하고, 생물학 세계는 기이한 생물학적 체계와 기제에서 발전된 상상력과 존재들이 가득하여 어떤 다른 것을 밝혀주는 은유이고, 그것을 넘어 다양하고 아이러니컬(ironical)하며 단순한 교활함과 복잡성 모두를 의미한다고 말한다(*How* 82). 이렇듯 생물학의 영역에서 지구를 이해하고 정치를 은유적으로 말하는 그녀의 이론은 단순하면서도 구체적인 방식의 사고와 복잡한 관계성을 상상할 수 있도록 이끄는 힘을 지닌다. 또한 긴급한 위기의 시기를 마주한 지금, 서로와 함께(with each other) 그리고 서로를 위해서(for each other) 잘 살고 잘 죽는 것에 관해 창의적으로 사고할 것을 요청하며, 생물학, 예술, 그리고 정치를 말하는 그녀의 목적은 서로에게 응답할 수 있는 사람들을 만드는 것이라고 더 에버그린 주립대학(The Evergreen State College) 강연¹²⁾에서 설명한다. 또한 그녀는 생물학과 정치는 동맹(alliance)의 관계라고 말하며, 그녀가 정의하는 정치는 세상을 향해 긍정적인 것을 실천하는 것인데, 우리가 해야 할 것은 추상적인(abstract) 미래에 닿는 것이 아니다. 이 정치는 과학 기술에 의해 해결될 수 없으며, 실제 세계에 참여하는 촉수적인(tentacular) 사고와 구체적인 실천을 요청한다.

그녀는 촉수적인 사유를 제안하며 캘리포니아 중북부에서 가까운 서노마 카운티(Sonoma County)와 멘도시노 카운티(Mendocino County)의 삼나무 숲속 그루터기 밑에 사는 한 마리의 거미, 피모아 크툴루(pimocacthulhu)를 통해 소개한다(31). 특정한 공간과 시간을 살고 있는 거미를 소

12) 2016년 4월 「쉴루세에서 이상한 친척 만들기」 "Making Oddkin in the Chthulucene"의 제목으로 『트러블과 함께하기』에 서술한 내용을 바탕으로 강연하였다. 약 10-13분 사이에서 확인할 수 있다. 아래의 강의 영상 참조.

<https://www.youtube.com/watch?v=fWQ2JYFwJWU&t=721s>

개하는 것은 그 어떤 크리터도 모든 공간에 살 수 없고, 하나의 공간만을 차지하기 때문이다. 그는 자신의 촉수를 뺏어 다른 무언가에 연결되는데, 모든 것에 연결되는 것은 아닐지라도 결국은 전체로 연결된다. 모든 크리터들은 특정한 공간에서 살며 각자의 촉수를 뺏어 다른 크리터에게 연결되어 그 촉수적 연결 안에서 자신의 역할을 하며 다른 크리터들과 함께 만들어가는 공-산적(sympoietic) 게임에 참여하게 된다. 다시 말해 지구 공동체의 더 나은 현재와 미래는 어느 특정한 크리터에 의한 것이 아니다. 각각의 크리터들이 자신의 역할을 해 나갈 때 피모아 크톨루의 촉수가 뺏어 닿는 것처럼, 서로가 연결되어 마침내 크리터들은 공동체의 과거를 포함한 현재와 미래를 이룰 수 있다.

지구 공동체를 구성하는 크리터들은 자신의 촉수를 뺏어 다른 크리터들에게 호기심을 갖고, 서로에게 응답하며, 상처받은 지구의 세계 만들기에 동참해야 한다. 이러한 지구 공동체를 해러웨이는 쉘루세(Chthlucene)¹³⁾라고 명명하기를 제안한다. 피모아 크톨루라는 거미의 이름은 제자리에 있고 하나의 공간을 차지하고 있지만, 다른 곳으로 호기심을 자아내는 여행을 떠나는 특징 때문에 지어졌고(31), 고대 그리스어에서 ‘땅’이라는 의미에서 나왔다(173). 쉘루세는 라틴어의 ‘더듬다’, ‘시도하다’를 의미하는 텐타레(tentare)에서 왔다(31). 그것의 이름처럼 쉘루세는 촉수를 사용해 주변을 더듬어 보고 시도하면서 다른 크리터와 연결되고 말려들게 한다. 해러웨이가 말하는 쉘루세는 신성하지도, 세속적(secular)이지도 않은, 철저히 지구에서의 세계 만들기(earthly worlding)이고, 혼란스러우며,

13) 이는 인류세도 아닌 자본세도 아닌 쉘루세이다. 인류세의 ‘anthropos’는 그리스어 aner(남자)와 ops(눈, 얼굴)의 합성어로 문자 그대로 ‘남자의 얼굴을 한’ 사람이며, 땅 아래가 아니라 하늘 위쪽을 쳐다보는 존재를 말하며 여기에는 여성과 땅 속에 사는 모든 크리터들이 배제된다(박혜영 48). 그렇기에 인류세는 지구의 중심을 남자 인간으로 보는 것이고, 자본세는 지구의 중심에 자본을 두고 있기 때문에 이를 지양하고 해러웨이는 지구의 모든 크리터들 각각이 만들어가는 공동체의 의미를 강조한다.

죽을 운명에 관한, 여전히 위태로운 시대 안에서 진행 중인 복수종의 함께 되기 이야기와 실체들로 구성된다(55). 다시 말해 그녀가 제안하는 쓸루세는 신이 주장하는 것도 아니고 인간이 정복하는 것도 아니며, 인간과 비인간의 복수종들이 촉수로 연결되어 위태로운 이 땅에서 공-산적 게임을 하며 함께 살고 잘 죽기를 추구할 공동체이다. 또한 쓸루세는 이들이 이어 온 게임의 과거와 현재이며, 이어갈 게임의 미래의 공간과 시간이다.

촉수로 서로 연결된 관계는 일시적이거나, 계획된 방향이 있어서 새로운 변화의 가능성을 달아 버리는 것이 아니며, 무한한 가능성 속에서 쉽게 이어지는 현재성에서 과거와 미래를 포함하고 있다. 해러웨이가 말하듯 촉수성(tentacularity)은 점이나 구에서 살아가는 게 아니라 무수한 선들을 따라 살아가는 삶에 관한 것이며, 이리저리 뒤엎혀 짜인 일련의 오솔길을 닦았다(32). 이와 같은 촉수적 사유는 점과 같이 일시적이거나 독립적이지 않으며, 구형과 같이 닫혀있어서 다른 가능성이 차단되어 “그것들의 경로와 결과”가 “결정론적이지 않고”(31), 연속적으로 이어지는 연결성을 지닐뿐더러 선형적인 성질을 가지며, 무한한 가능성을 기억하고 사유하고 실천하는 것이다. 이는 회절에서 말하는 어떠한 과정을 거쳤는가 에 따라 다양한 결과를 만들어 내는 과정처럼, 우리에게 주어진 전 지구적 문제를 어떻게 탐구하고 번역할 것인지, 그리고 그 문제에 어떻게 응답할 것인지에 대한 중요한 의미를 고찰하게 한다.

지구에서 공생하고 있는 복수의 종이 서로에게 응답해야 하는 지금의 시대, 쓸루세를 살아가는 인간종은 지구에서 결코 예외적인 존재가 아니지만, 그렇다고 그의 역할을 간과하기는 어렵다. 이러한 시대의 지구에서 살고 있는 인간들은 현재 지구의 상태를 바르게 인식하여야 하며 우리는 이제 저마다 자기가 초래한 오염을 책임져야 한다(라투르 『나는』 12). 지구는 “인류세, 자본세의 탐닉 속에서 화석을 태우는 인간에 의해 끔찍하게도 최대한 불확실한(precaious) 상황이 되어버린 세계 만들기를 돌보고 함께하는 실뜨기 게임(cat's cradle)”(*Staying* 55)을 하고 있다. 지구가 최

대한 빠르게 상처받기 쉬운 상황이 된 것에 대한 원인에 인간이 있으며, 이는 인간을 지구의 중심에 둔 오만함 때문이다. 이처럼 구체적 상황에 처한 실제 인간들의 행위는 자신들에게뿐만 아니라 다른 크리티들에게도 중요하다(55). 지난 긴 시간 동안 인간의 화석연료 사용은 이산화탄소 배출을 급격히 증가시켰으며, 그로 인한 해양 온난화와 산성화로 산호초들은 병들었고 백화 현상을 경험했다. 또한 심해 채굴과 천공, 그리고 연약한 이끼가 덮인 북쪽 지역에서 진행되는 수압파쇄와 파이프라인 건설로 세계 부수기의 기초를 만들었다(56). 라투르가 말했듯 연결의 출발은 자신이 위치한 지점에서 시작되어 서로에게 연결되는데, 이것은 모든 지점에서 지역적(local)이고 결국은 지구적(global)이다(We 117). 이제 지구에서 오만한 종인 인간은 시작점이 되었던 지점과 그것의 지구적 연결을 이해하고, 인간들 간의 응답 능력을 키워야 한다. 나아가 인간 예외주의를 떨쳐 버리고 복수종의 부름에 응답하는 능력을 키워 응답하여야 한다. 이를 위해 인간과 비인간 모두가 서로에게 응답하며 복수종과 변영하는 지구를 만들기 위한 생각의 전환과 그에 따른 실천이 필요하다.

하지만 서로 응답하며 인간과 비인간이 복수종과 변영하는 지구 공동체는 단순하게 이룰 수 있는 것이 아니다. 이는 끊임없는 시행착오를 거치며 예측할 수 없는 방향으로 나아가면서 더 나은 공동의 터전을 만드는 여정이다. 해러웨이는 이러한 여정을 위해 린 마굴리스(Lynn Margulis)가 설명한 ‘세포내공생(Endosymbiosis)¹⁴⁾’을 소개하며 “크리티들은 서로 깊숙이 침투하고, 서로를 빙 돌아 관통해서 원을 그리며 움직이고, 서로를 먹고, 소화불량이 되고, 서로를 부분적으로 소화하고 부분적으로 동화시켜서 공-산의 채비를 갖춘다”(58)고 주장한다. 그녀의 말처럼 하나의 크리티가 또 다른 크리티를 만나는 것은 서로에게 관심을 기울이고, 탐색하

14) 『트러블과 함께하기』 59면의 쇼새나 더비너(Shoshanah Dubiner)의 그림, 『세포내공생: 린 마굴리스에게 바치는 경의』(*Endosymbiosis: Homage to Lynn Margulis*, 2012)를 참조하라.

고, 번역하는 과정이다. 이러한 과정에서 크리터들은 서로를 수용하기도 하고, 그렇지 못하는 부분도 있지만, 결국 그 들은 융화되어 함께 살아가는 방법을 알아간다. 인간과 인간, 인간과 비인간, 그 어떤 크리터도 독립적인 존재로 지구에서 살아갈 수 없으며, 서로 관계를 맺으며 살아간다. 이러한 얽힌 관계 맺음은 마굴리스의 주장처럼 마치 지구의 크리터들이 서로의 영역을 “초월하여 동맹하는” 것과 같으며 그것이 “생명”(What is Life 191)이다. 이러한 공생적 관계는 결코 가볍거나 의식적이기만 한 것이 아니라, ‘세포내공생’에서 세포들이 함께 만나는 과정을 지나며 서로를 만들어갔던 것처럼, 지구 공동체를 구성하는 크리터들은 서로를 먹고, 소화불량을 경험하고, 부분적으로 소화하고, 동화되는 과정을 통해 서로 연결을 만들며 세계 만들기를 실천한다. 내가 아닌 다른 사람을 만나는 것이나 다른 종이나 비인간과 만나는 것은 서로와 얽힌 관계 속에서 대화하고 응답하고 트러블을 마주하며 창의적인 가능성을 상상하는 것이다.

이처럼 복수의 종이 만나서 함께 세계를 만드는 것은 순조롭지 않은 과정에서 발생하는 트러블을 내포하지만, 그 순조롭지 않은 과정을 통해 새로운 방법을 모색할 가능성을 찾을 수 있다. 해러웨이는 자신의 반려견 카옌 페퍼(Cayenne Pepper)가 자신의 세포들을 모조리 식민화(colonize)하고 있다고 말한다. 그리고 이것은 린 마굴리스가 말하는 공생발생일 것이고, 카옌과 해러웨이의 DNA를 조사하면 틀림없이 둘 사이에서 몇몇의 강력한 형질감염¹⁵⁾을 발견할 것이라 한다(When 15). 서로의 침이 오가며 각자가 가진 부분들이 관계하며 소화불량이 되고 부분적으로 소화를 하고 나아가 서로에게 부분적으로 동화된다. 처음에는 서로가 맞지 않는 것으로 불편함을 격지만 그 불편함과 지속적인 만남을 통해 소화할 수 있는 것들을 소화하고 서로에게 동화될 수 있는 지점들을 찾아가 형질감염을

15) 형질감염은 “trans”와 “infection”의 합성어로 진핵세포에 핵산을 주입하는 것을 말한다. 이는 바이러스에서 핵산만을 화학적으로 분리하고 정제하여 바이러스의 숙주 세포에 넣어 두면 핵산이 세포 안에 들어가서 감염성을 가진 정상적인 바이러스 입자를 만드는 현상을 의미한다.

만들어 가는 것이다. 내가 다른 누군가와 함께한다는 것은 좋거나 편리한 것만 있는 것이 아니라 해러웨이가 식민화된다는 표현을 사용한 것처럼 만남으로 인한 트러블이 존재하기 마련이다. 그러나 트러블이 존재함에도 상대와 함께하는 과정을 통해 관계는 건강하게 성장하고 발전할 수 있다.

해러웨이에 의하면 복수의 종이 함께 세계 만들기를 하는 공생적 관계가 경험하는 과정은 특정한 종을 위한 것이 아니며, 상호 이득이 되는 것이 아니다. 이는 서로가 맺는 관계를 통해 서로에게 의지하며 긍정의 힘을 지닌 서로를 소중한 타자로 여기며 공동체를 향해 나아가는 것이다. 이러한 공생적 관계는 경쟁하거나 협력하는 관계가 아니라, 역동적인 복잡계에서 다양한 내부-작용을 하는 관계 맺기(intra-active relatings)의 매듭들과 더 닮았으며, 해러웨이는 이러한 집합체를 홀로바이온트(holobiont)¹⁶⁾라고 명명한다(60). 즉 크리터들은 원을 그리며 서로와 관계하고 그러한 과정을 통해 함께 살아가는 방법을 찾아가는 공생적 집합체의 모습으로 살아가는 것이다. 해러웨이는 이러한 공생적 관계를 칼라 허스택(Carla Hustak)과 나스타샤 마이어스(Natasha Myers)가 찰스 다윈(Charles Darwin)의 글을 다시 읽은 「안으로 말림의 모멘텀」(“Involutionary Momentum”)의 끝벌과 난초의 이야기를 통해 설명한다. 해러웨이의 말처럼 “정통파 신-다윈주의자들은 이 상호작용이 곤충에 대한 꽃의 생물학적 기만과 착취에 지나지 않는다”(68)고 하지만, 이는 상호 이득을 전제한 주장이다. 난초는 끝벌에게 꿀을 제공하지 않으면서 자신에게 필요한 수분의 목적만을 이루는 것이 아니다. 해러웨이가 “공생은 상호 이득이 되는 말과 동의어가 아니”(60)라고 말하였듯 무언가를 얻기 위해서 함께 사는 것이 아니

16) 해러웨이는 ‘beings’이나 ‘units’라는 용어를 대체하는 것으로 ‘holobionts(홀로온트)’를 제안한다. 홀로바이온트는 어원학적으로 온전한 존재들(entire beings) 또는 “별 탈 없이 건강한 존재들(safe and sound beings)”이다. 홀로바이온트들은 역동적인 복잡계 속에서 다양한 내부 작용 관계들의 효과인 것으로 경계 있는 단위들, 가령, 세포, 유전자, 기관들과는 다른 것이다(60).

다. 꿀벌이 난초의 수분을 꿀이라는 대가 없이, 또 다른 즐거움을 위해 도왔듯 공생한다는 것은 상호 이득에서 자유로운 관계라 할 수 있다.

이러한 상호 이득을 통한 자유로운 관계는 어떠한 목적을 가지지 않으며, 서로의 부름에 응답하는 과정에 있는 것이며, 늘 존재하지만 과정에서 발생하는 차이와 그 차이에 존재하는 트러블 관계를 서로 나누는 것이다. 복수종이 만나고 관계를 맺을 때 따르는 문제도 많고, 결과도 보증되지 않는다. 어떠한 형태로든 행복이나 불행의 결말도 없으며, 다만 약간의 기쁨을 가지고 함께 시간을 보낼 기회를 가지는 것이다. 이때 동물/인간, 자연/문화, 유기/기술, 그리고 야생/가축과 같은 ‘대 분기’는 찌부러져서 극히 일상적이고 세속적인 차이가 된다. 그리고 그 차이와 차이 사이에서 발생하는 이야기를 발견해야 한다. 지고하고 궁극적인 목적을 향해 정점까지 오르는 것이 아니라, 결과를 낳고 존중과 응답을 요구하는 차이를 만들어 가는 것이다(When 15). 어슐러 K. 르 귄(Ursula Kroeber Le Guin)은 『캐리어 백 픽션 이론』(*The Carrier Bag Theory of Fiction*)에서 삶을 활력 있게 만드는 것은 일상에서 요리를 하고 노래를 부르는 것처럼 이야기를 만들어 가는 것이라 말하며, 사냥꾼들이 일상에서 차이를 만드는 것은 잡아온 고기가 아니라 이야기라고 한다(27). 소중한 타자와 살아가는 것은 사냥꾼이 고기를 구하는 것과 같은 목적을 향해 달려가는 것이 아니다. 행위의 과정을 통해 발생하는 차이들 사이에서 이야기를 내 주변의 소중한 타자들과 주고받으며 살아가는 것이 우리가 추구할 지구에서 살아가는 방향이다.

복수종과 함께 살아간다는 것은 나, 나의 핏줄, 나의 종족의 영원한 번영만을 위하는 것이 아니라 복수종의 친척들(kins)과 친척 맺기와 상호 이득을 통해 자유롭게 서로의 부름에 책임을 가지고 응답하는 것이다. 또한 인간이 그 중심에 있을 수 없는데, 만약 그렇다면 “인간이 인간과 비인간의 동맹을 주도한다고 생각하는 최악의 유사-동맹”(Morton 150)이며, 복수의 종과 함께하는 세계 만들기의 실천이라 할 수 없다. 해러웨이가 이야

기하듯 “바로 지금, 지구는 인간이든 아니든, 피난처 없는 난민으로 가득하다.”(*Staying* 100) 복수종과 더불어 살아간다는 것은 다양한 새로움을 만들고 이야기하며 무너진 세계를 다시 만들어가는 것임을 기억해야 한다. 우리 주변에 존재하는 피난처가 없는 그들이 어디에선가 돌아올 응답을 기다리고 있고, 우리는 상대가 어떠한 트러블을 가지고 있다 하더라도 그들의 이야기에 귀를 기울이고, 함께 살아가기 위한 진심 어린 응답을 해야 한다. 이처럼 소중한 타자에게 관심을 가지고 응답하고 행동을 실천하는 것은 우리가 지구를 공유하며 함께 살아가는 인간과 비인간을 위한 다른 종류의 책임을 발전시키기 위해 우리의 관계를 재개념화하는 실천이다(Franklin 556). 그렇기에 우리는 오만함을 버리고, 소중한 타자에게 호기심을 갖고, 서로에게 응답하며, 해러웨이가 강조하듯 추상적이지 않은 구체적인 실천으로 지구 공동체의 더 나은 삶을 상상할 수 있을 것이다.

IV. 결론

부서진 세계를 다시 만드는 것이 간단한 것은 아니지만 포기할 것은 더욱 아니다. 그렇다고 모든 것을 총체적으로 확인하고 목표와 계획을 만들어갈 수 있는 것도 아니다. 해러웨이가 말하는 생태학적 사상의 실천은 실뜨기 놀이를 하는 것처럼 일상에서 우리에게 다가온 부름을 듣고 성실하게 응답하며, 지구에서 이야기를 만들어 가는 것에서부터 시작한다. 실뜨기 놀이를 할 때 상대가 나에게 건넨 패턴을 보고 그것이 무엇을 이야기하는지 호기심을 가지고, 그 부름에 어떻게 응답할 것인지 창의적으로 생각하고 실천하는 것이 필요하다. 그리고 실뜨기 놀이를 함께하는 상대를 소중한 타자로 여기며 존중하여야 하며, 상대가 나의 패턴에 응답하기 위해 이야기를 만드는 동안 기다려야 한다. 이러한 실뜨기 놀이 같은 지구를 살아가는 이야기는 목적 지향적이지 않다. 이는 결과에 대해 서로 이야기하

는 것이며, 결과와 결과가 만들어 낸 차이의 사이에서 서로를 탐구하고 창의적인 응답을 만드는 것이다.

또한 소중한 타자는 완벽한 타자인 것을 기억해야 한다. 소중하지만 타자는 내가 아닌 타자이다. 내가 상대를 소중히 여기지만 그를 내가 원하는 대로 조종할 수 없고 때로는 소중한 타자에게 무관심이 필요하다. 개발이라는 목표 아래에 아마존과 같은 자연의 깊은 곳으로 들어가 과도한 관심을 보이는 것은 오히려 부정적인 결과를 만드는 응답이다. 인간의 편리함을 위한 목적을 가지고 쉽게 접근할 수 없는 아마존에 들어가기 위해 나무를 베고 길을 만드는 행위는 소중한 타자를 존중하는 마음의 실천이라 할 수 없으며, 소중한 자연을 훼손시키는 것이다. 아마존의 자연을 있는 그대로 두었더라면 지구의 허파로서 역할을 더 톡톡히 해내고 있을 것이다.

그렇지만 폐허가 된 상황에서도 희망을 찾을 수 있다. 해러웨이는 더에버그린 주립대학 강연에서 애나 로웬하프트 칭(Anna Lowenhaupt Tsing)을 언급하며 희망을 말한다. 칭의 저서 『세계 끝의 버섯』(*The Mushroom at the End of the World*)은 인간의 교란을 통해 자연이 폐허가 된 줄로 알았지만, 그곳에서 송이버섯이 자라 아름다운 상자에 담긴 귀한 선물이 된 이야기를 소개한다(6-7). 이 송이버섯은 폐허가 된 상황에서 예상하지 못한 즐거움이며, 새롭게 나타난 패턴이다. 이러한 새로운 패턴은 회복 가능성을 향한 즐거운 상상을 가능하게 한다.

해러웨이는 『트러블과 함께하기』에서 진지한 세속성과 회복은 목적론과 확립된 범주와 기능에 좌우되지 않고, 그것의 바깥에 있는 놀이의 영역에서 가능하다고 말하며 창의적인 사고로 응답 능력을 키우는 것을 주장한다(23-4). 지구에서 살고 있는 우리가 타자를 배제한 채 목적에 매여있고, 이전에 당연하다고 여기는 것들에 멈춰있다면 더 나은 가능성을 찾을 수 없을 것이다. 지구 곳곳에서 각자가 처한 상황에서 마주한 사건들에 적절한 응답을 하기 위한 노력은 시행착오를 포함하고 있겠지만, 계속해서 주고받으며 이어지는 응답을 통해 상처받은 지구의 회복을 가능하게 하

며, 서로가 더불어 잘 사는 더 나은 지구 공동체를 향하는 희망적인 응답을 얻을 수 있을 것이다.

(부산대학교)

■ 주제어

도나 해러웨이, 트러블과 함께하기, 생태학적 사상, 세계 만들기, 세계 부수기, 회절, 크리티, 연결, 실뜨기 게임

■ 인용문헌

- 곽재성. 「오데브레시(Odebrecht) 스캔들로 본 브라질의 정경유착형 부패」.
『이베로아메리카연구』 28.3 (2017): 183-211.
- 강유덕. 「브렉시트의 원인으로써의 이민: 역대 노동이동은 브렉시트의 결정적인 원인이 되었는가?」. 『유럽연구』 39.1 (2021): 23-63.
- 구디브, 사이어자. 해러웨이, 도나. 『한장의 잎사귀처럼』. 민경숙 옮김. 서울: 갈무리, 2005.
- 김애령. 「다른 세계화」의 가능성 해러웨이의 「반려종 선언」 읽기. 『코기토』 92 (2020): 7-35.
- _____. 「사이보그와 그 자매들: 해러웨이의 포스트휴먼 수사 전략」. 『한국여성철학』 21 (2014): 67-94. (약어 「사이보그」)
- 김용규. 『혼종문화론』. 서울: 소명출판, 2013.
- 라투르, 브뤼노. 『나는 어디에 있는가?-코로나 사태와 격리가 지구생활자들에게 주는 교훈』. 김예령 옮김. 서울: 이음, 2017. (약어 『나는』)
- _____. 『우리는 결코 근대인이었던 적이 없다: 대칭적 인류학을 위하여』. 홍철기 옮김. 서울: 갈무리, 2009.
- _____. 『지구와 충돌하지 않고 착륙하는 방법-신기후체제의 정치』. 박범순 옮김. 서울: 이음, 2021.
- 모턴, 티모시. 『인류』. 김용규 옮김. 부산: 부산대학교출판문화원, 2021.
- 박혜영. 「에코페미니즘 관점에서 본 해러웨이 인구론의 (탈)정치성」. 『영미문학페미니즘』 31.1 (2023): 41-66.
- 덜릭, 아리프. 「로컬적인 것 속의 글로벌적인 것」. 『글로벌/로컬 : 문화 생산과 초국적 상상계』. 김용규 역. 서울: 에코리브르, 2019.
- 임옥희. 「도나 해러웨이: 괴상한 친족들의 싹뜨기 놀이」. 『SEMINAR』 (1). 2019. Web. 10 Oct. 2024.

- 해러웨이, 도나. 『종과 종이 만날 때: 복수종들의 정치』. 최유미 옮김. 서울: 갈무리, 2022.
- _____. 『트러블과 함께하기: 자식이 아니라 친척을 만들자』. 최유미 옮김. 서울: 마농지, 2021.
- _____. 『해러웨이 선언문: 인간과 동물과 사이보그에 관한 전복적 사유』. 황희선 옮김. 서울: 책세상, 2019.
- 홍성태. 「사이버: 사이버네틱스와 사이버공간」. 『사이보그, 사이버컬처』. 홍성태 엮음. 서울: 문학과학사, 1997.
- Bryant, Katherine. and Erik, Wallenberg. “In the Heart of the Storm: An Interview with Donna Haraway” *Science for the People*. 23.3.(2020): Web. 10 Nov. 2022.
- Cowie, Sam. “The Lawless Mining Gangs Targeting the Amazon's Precious Green Energy Minerals” *The Guardian*. 2024. Web. 08. Oct. 2024.
- Davey-Attlee, Florence. “Brazil's Bolsonaro Accused of Crimes against Humanity at ICC for His Record on the Amazon” *CNN*. 2021. Web. 10. Oct. 2024.
- Dirlik, Arif. “The Global in the Local” *Global/local : cultural production and the transnational imaginary*. Rob Wilson and Wimal Dissanayake, editors. Durham: Duke University Press , 1996.
- Franklin, Sarah. “Staying with Trouble: Making Kin in the Chthulucene by Donna Haraway”. *American Anthropologist*. 119.3 (2017): 555-56.
- Goodeve, Thyza Nicholas. Haraway, Donna. *How Like a Leaf*. New York: Routledge, 2000. (약어] *How*)
- Haraway, Donna. *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

- _____. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke PU, 2016. (약어 *Staying*)
- _____. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. (약어 *When*)
- Latour, Bruno. *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. trans. Catherine Porter. Cambridge, Polity Press, 2018.
- _____. *We Have Never Been Modern*. trans. Catherine Porter. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1993. (약어 *We*)
- Le Guin, Ursula K. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. London: Ignota, 2019.
- Morton, Timothy. and Boyer, Dominic. *Hyposubjects: On Becoming Human*. London: Open Humanities Press, 2021.
- Margulis, Lynn. and Sagan, Dorion. *What is Life?*. Berkely and Los Angeles, California: University of California Press, 2000.
- Schneider, Joseph. *Donna Haraway Live Theory*. London, New York: Continuum, 2005.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the End of the World*. Princeton, NJ: Princeton PU, 2015.
- Watts, Jonathan. “Jair Bolsonaro Claims NGOs behind Amazon Forest Fire Surge – But Provides No Evidence”. *The Guardians*. 2019. Web. 20 Sept. 2024.

■ Abstract

Donna Haraway's Ecological Theory: *Staying with the Trouble*

Kwon, Yoanna
(Pusan National University)

Kim, Yong-gyu
(Pusan National University)

The purpose of this paper is to look at how we can live together better on the earth through Donna Haraway's ecological theory. She focuses on connection with other beings. In her latest book, *Staying with the Trouble*, published in 2016, Haraway explains how everything is connected and what trouble is. And she says that we should not eliminate the trouble, but be with the trouble and respond to each other. Humans have already destroyed much of the earth, but she says there is hope that we can make the earth a better place. And Haraway calls it worlding. It is not an abstract way to make the earth a better place. What we need is a tentacular and creative way, the ability to respond. Even if the earth is in trouble, we must work to make the earth a better place with each other and for each other.

■ Key words

Donna Haraway, *Staying with the Trouble*, ecological theory, worlding, unworling, diffraction, critter, connection, cat's cradle

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 11월 28일 ○심사일: 2024년 12월 10일 ○게재일: 2024년 12월 11일

Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023)

Jung Ju Shin*

I. Introduction: Neoliberal Postfeminism and Marketplace Feminism

“It wasn't the first time that women's liberation had been connected to our power to spend money we didn't have, and it wouldn't be the last,” writes Andi Zeisler as she introduces the history of modern feminism's co-opting by the market (3–4). This is an apt introduction to the 2006 South Korean comedy film by director Kim Yong-Hwa, *200 Pounds Beauty*. The film has been criticized by many commentators as promoting plastic surgery and commodification of the female body (Jung 162–163; Yu 255). It narrates the protagonist Hanna's (Kim Ah-Joong) success story as a pop star, which mainly involves her transformation through plastic surgery from an overweight, what is featured as an unideal body to an idealized one, which enables her (and her entertainment company) to make the most of her artistic talent. The film features Hanna's journey into Jenny, her post-surgery

* Post-doctoral fellow and lecturer at Yonsei University. hellojnj@gmail.com

personae, as that of self-acceptance and self-realization. In the end, the film declares that by accepting her shameful self as well as the new, beautified self, Hanna and Jenny are ultimately merged into an ideal version of her self. Those who analyze the film's success at the South Korean Box Office highlight the ending's affective appeal, such as “the dramatic recovery of humanity in [Hanna's] process of overcoming crisis” or “the director's compassionate perspective” in presenting Hanna's empowerment (H. Kim; Choi, translation mine). The commentators suggest that being able to provide criticisms on lookism and commodification of women as lighthearted as *200 Pounds Beauty* can be its strength. However, the film's presentation of Hanna-Jenny's liberation and empowerment through plastic surgery reflect postfeminist ideals which often equate women's empowerment with self-discipline and consumer choices. Nearly two decades after the release of *200 Pounds Beauty*, Greta Gerwig's 2023 film *Barbie* adopts a more satirical and self-aware lens in constructing Barbie's feminine subjectivity alongside Barbie's journey from Barbie Land to the real world. Gerwig's cinematic reproduction of Mattel's then 63-year-old iconic fashion doll attempts to give Barbie a new voice through the themes of liberation and empowerment. Nevertheless, the film also falls short of creating a genuinely empowering female character, its conflicting exploration of the concepts of liberation, empowerment, and beauty as confused as the film's portrayal of supposedly (post-) feminist utopia in Barbie Land. This paper argues that these narratives embody a postfeminist and neoliberal shift¹⁾ in

1) The paper identifies characteristics of neoliberalism as the exaltation of individuals as entrepreneurs, emphasis in the importance of free markets, and

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

21st-century gender discourses.

The appropriation of the feminist ideals by the market, which characterizes the two films, reveals that feminism since the late twentieth have become *marketable*. In popular media representations of femininity and the female body, postfeminism is closely aligned with neoliberal values, promoting a form of feminism emphasizing individual choice, empowerment, and self-expression without addressing structural inequalities or advocating for collective action (Elias et al. 5–6; 30–33). Advertisers and popular culture in particular utilize the rhetoric of women's empowerment and liberation to promote corporate products or brands (see Goldman et al.; Zeisler). Critics have theorized the marriage between feminism and neoliberal capitalism in various terms, such as “commodity feminism” (Goldman et al.), “marketplace feminism” or “choice feminism” (Zeisler), “popular feminism” (Banet-Weiser), and “neoliberal feminism” (Rottenberg; Elias et al.). All these observations describe marketable feminisms. Robert Goldman et al. find a tendency to repurpose and commodify feminist ideals into fashionable symbols in the media, which reduces their transformative potential to a superficial signifier:

Turning feminism into a commodity value fetishizes feminism. When appropriated by advertisers and editors, feminism has been cooked to distill out a residue—an object: a look, a style. Women's discourses are

the application of market logic into everyday lives: “neoliberalism values market exchange as ‘an ethic in itself ...’ It holds that the social good will be maximized by maximizing the reach and frequency of market transactions, and it seeks to bring all human action into the domain of the market (Harvey 2–3). Also see Elias et al., Introduction to *Aesthetic Labour* (2017) which discusses beauty politics in neoliberal society.

relocated and respoken by these named objects (e.g. Hanes hose, Nike shoes, Esprit Jeans). Such sign-objects are thus made to stand for (or made equivalent to) feminist goals of independence and professional success. Personality can be expressed, and relationships achieved, through personal consumer choices. (Goldman et al, 336)

Goldman offers the term “commodity feminism” to denote the market's insistence on reclaiming female body as a site of pleasure and as an agent of consumption in the marketplace (335). Hanna's empowerment, which is expressed through her stylish post-surgery clothes and successful career, certainly aligns with the idea that women are now able to choose to be powerful, if they possess strong enough will and enough cash.²⁾

Empowerment is one of the foundational and timeless feminist values, but the concept has been causing controversy in cultural and feminist discourses increasingly so since the turn of the 21st century. Critics noted that in the 2010s, feminism has become “popular” and “cool” in the media (Banet-Weiser; Zeisler; Orgad and Gill). Observing how feminism, which has once been shunned by the market and mainstream media, comes to be part of key selling strategies for businesses and popular culture industries, Andi Zeisler offers a critical framework with which she dissects the market appropriation of feminist ideals such as female empowerment and liberation. Unlike their predecessors in the 1970s and '80s, which directly exploited women's anxieties and sense of inadequacy to sell products,

2) *200 Pounds Beauty* also suggests that women who cannot afford to transform themselves should simply try harder, just as Hanna blackmailed the doctor to get her surgery.

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

advertisements in the “postfeminist”³⁾ 1990s began leveraging the ideas of liberation and empowerment to cultivate brand images as pro-women, aiming to appeal to female customers (Zeisler 13–18; Ji-Eun Kim 416). As Zeisler explains, postfeminism, which originally was meant to build on the earlier feminist thoughts, became decidedly against them in its mainstream use since the 1980s, representing only the narrow demographic of middle class, college- educated young white women (143–146). Through the 1990s and the 2000s, the mainstream media popularized the idea that women should liberate themselves from the feminist framing of women as victims of patriarchy, and postfeminism “offered convenient distance from past feminisms both real and imagined” (Zeisler 156–161; 161).

Such marketing strategies comprise “choice feminism,” which insists that personal consumer choices are key to female empowerment. As consumption “became elevated as a measure of liberation,” luxury products and beauty regimes became “liberatory achievements ... an advertising tactic of lightly invoking feminism in acts of exclusively independent consuming” (Zeisler 18–19). Advertisers started to promote feminist awareness and public good rather than actual products, signaling a new trend in the advertising industry such as “empowertising” or “femvertising,” both characteristic of marketplace feminism (Zeisler 23–27). Femvertising touts its brands as pro-feminist by featuring inspiring messages for self-acceptance, confidence, and challenges to conventional femininity (Ji-Eun Kim 417). Seeing femvertising as a reaction to gender stereotypes and inequality,

3) The cultural and ideological framework that views gender equality as already achieved. See Zeisler (2016).

Ji-Eun Kim notes that it can open up discussions about gender inequality and other social issues, as its promotion of women's rights has been received positively by female consumers (419-420). However, as Zeisler adds, such marketing strategies are often “ways to talk about the business of selling to women without conflating examples of that business with actual feminism” (28). Thus, marketplace feminism underestimates the gap between the commercialized use of empowerment language and the actual pursuit of feminist agendas, allowing consumers to believe that consumption makes them achieve those ideals, ultimately making them feel good about their purchase and about themselves. The “feel-good” aspect of consumption invites customers to view the brands and items more favorably. Ana Elias et al. analyze this emphasis on loving one's body while rejecting idealized body images (LYB; “love your body”) as a recent trend in neoliberal and postfeminist beauty discourses in contemporary media (30-31). In line with Zeisler's caution against the empowerment discourses, the authors point out that the LYB campaigns individualize the issues surrounding women's self-perception, suggesting that women are responsible for their feelings of inadequacy, discontent, and shame, not the culture that fetishizes the female body (Elias et al. 32-33).

Both *200 Pounds Beauty* and *Barbie* employ the language of female empowerment and liberation to appeal to the audience, even as they continue to present women in contradictory, stereotypical ways. While the film *200 Pounds Beauty* attracted heavy criticism for its stereotypical representation of female characters and overt connection between female empowerment and consumer choice, Greta Gerwig's 2023 film *Barbie* generated more mixed responses

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

about its representation of Barbie's character by more successfully adopting the strategy of marketplace feminism. *Barbie* offers a playful satire of postfeminist beliefs through its depiction of Barbie Land, a hyperreal construct where women occupy all important social positions and men (Kens) exist secondary to women. In the film, Stereotypical Barbie's (Margot Robbie) experiences of "real-world" patriarchy shatter her belief in her role and purpose, ultimately prompting her to embrace self-discovery beyond the confines of the imaginary feminist eutopia. Stereotypical Barbie's awakening to the reality of gender inequality that Barbie Land has been concealing from Barbies also signals a critical self-reflection of Barbie as a brand. Some viewers celebrate the film's self-awareness which sets it apart from other films that lack such a moment (Handyside; Delgado). Jin-Kyung Kim views Barbie's exit from Barbie Land as a liberation from constructed notions, similar to what Henrik Ibsen's Nora, from *Doll's House*, achieves (33). The film's ending features Stereotypical Barbie's choice to be "human," leaving behind the idealized Barbie Land to find her own identity and purpose. However, examined through the lens of marketplace feminism, *Barbie* stands as a promotion of Barbie, reinvented as the postfeminist subject, and Mattel, Inc. which insists on being self-reflective. While her departure from Barbie Land may be empowering to Barbie herself, it never challenges or dismantles the system of Barbie Land; it is a strictly individual journey of self-discovery. The ending suggests that eventually, women need to make these choices themselves, as empowerment is a matter of personal growth. Barbie's "feel-good" journey to selfhood also convinces the audience to buy into Mattel's updated brand image

which aligns itself with feminist principles.

Both *200 Pounds Beauty* and *Barbie* narrate a story of a female protagonist's empowerment through transformation—whether it be from a 200-pound heavy body to a slender beauty, or from a plastic doll to a flesh-and-blood woman. In these journeys, both characters embrace their weaknesses, which enables their personal growth. However, both films adopt the rhetorics of marketplace feminism to appeal to the market, insisting on embodying feminist values and messages. Upon closer look, the films' representation of the female body reveals the contradiction inherent in the notion of ideal femininity, and the societal will to control women's bodies. The paper examines how the female body, once uncontrollable, is transformed into a controllable body, the body as an object of knowledge in the two films, which eventually makes them marketable alongside the marketable feminism that these texts espouse.

II. Ideal Femininity and its Contradictions

Susie Orbach, in her foreword for the collection *Aesthetic Labour: Rethinking Beauty Politics in Neoliberalism*, addresses the contradictory and unrealistic expectations that subject women to “irresolvable pressures”:

We must affect to look young yet appear to know about the world while seeming innocent. We must decorate and transform ourselves but look as though this is neither a time, money nor labour cost. We are to appear ‘natural’ and ‘professional’ and ‘sexy’ and ‘nonchalant’ and ‘available’ and

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

'desirable' and 'cute' and 'fun' and 'capable' and 'healthy' all at the same time. (Orbach ix-x)

Both *200 Pounds Beauty* and *Barbie* attempt to achieve this impossible ideal through their protagonists, whose adherence to social norms exposes the processes of discipline. However, the films' attempts to critique these ideals clash with their simultaneous idealization of femininity, which is closely tied to the marketability of the female body.

The conversion of sexual appeal and beauty into economic value has been a timeless practice, but *200 Pounds Beauty* reflects the zeitgeist of 2000s Korea that publicly exalted good looks. In the 2000s, "plastic surgery became part of daily life, regardless of gender or age" in South Korea (Sun Yub Kim 33). A 2007 online survey result shows dominantly favorable views on cosmetic surgery, particularly by women whose majority opinion is to see it as "investment to make up for one's flaws" (Yu 238). The terms "ulzzang" and "momzzang" coined in the early 2000s became proper nouns to describe people with good-looking faces or ripped bodies in the mass media and culture. Media images and discourses encouraged everyone to strive to achieve good looks. By the mid-2000s, having a beautiful face and body was considered *good* in both senses; it was desirable, but also it was morally proper to look good.⁴⁾ As Breanne Fahs notes, a woman's "self *produced* within neoliberalism is laced with moral undertones

4) "Chakhada (착하다)," which is often translated as "good" primarily means "good-natured," "virtuous," or "well-behaved." However, during 2000s the Korean word incorporated the varied definition of its English equivalent, "good," and have added the moral assessment and judgement of something's quality, or adequacy. In the new use of "chakhada" underlies the assumption that good looks will benefit the viewer by making them feel good (Yoo).

about certain bodies as good and other bodies as morally repulsive (e.g. thin bodies as morally good versus fat bodies as morally corrupt, lazy, or bad)” (85).

In 2006, Samsung Electronics had a nationwide televised commercial campaign for its newest mobile phone featuring the pop idol Lee Hyori, which describes her face and figure as “good (*chakhan*)” (Yoo). The advertise shows Lee transforming herself from dark, hip-hop style outfit and strong make-up into a softer look, in pastel-colored clothes and surrounded by a pink background, playfully posing alongside Samsung's latest product, which also comes in pink: “Some say I'm a bad girl. Absolutely untrue—they don't know what they're talking about. My face is *good*, my personality is *good*, my figure—*totally* good. Just like my Anycall Slim&H, no matter what they say, I'm definitely a good girl” (“Anycall”; translation mine). The advertisement confirms the idea that looking good equals being a good person. Being unattractive, by the same logic, makes a person—more often a woman—bad. Dancing alongside the hot-pink Slim&H, Lee's body is advertised as a desirable commodity, her brimming confidence part of the product pack.

200 Pounds Beauty, as well as the Samsung advertisement, consolidates the connection between goodness and an attractive female body, and between woman's “good” body and a “good” commodity. The film's assessment of the female body in terms of marketability is represented in the opposition between the pre-surgery persona, Hanna, and the post-surgery persona, Jenny. Further, the division between the two personas and their eventual merge into

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

one portrays the female body as an object that must incorporate contradictory ideals of “good” and “bad” femininity.

Hanna-Jenny's character continuously moves between two opposing archetypes of femininity, the Madonna and the Whore, in the process of reconstructing her uncontrollable body into a controllable one. Controllability and marketability are intertwined in this projection of a contradictory ideals onto the female body. As a cultural framework, the Madonna-Whore dualism has shaped and consolidated perceptions of women into two types—the pure, virtuous, and nurturing figure of Madonna (the Virgin Mary), and the “fallen woman” who is seductive, sexually liberated, and morally ambiguous. Women who embrace their sexualities risk being labeled as “bad” or morally suspect, while those who conform to society's expectations of purity and nurturing are respected but become desexualized. Media representations, such as advertising and film, frequently play on this trope, showcasing women as either “good girls” or “bad girls.” This dualistic thinking pressures women to conform to unrealistic standards. The ill effects of such restrictive sociocultural discourses on femininity—women could only either be a nurturing, asexual partner, or a sexualized object of desire, but rarely both (Freud 52–55)—on social perception of femininity and female sexuality is obvious in the film.

In *200 Pounds Beauty*, Hanna/Jenny's femininity is paradoxically portrayed through conflicting expectations of purity/innocence and experience/knowledge. The film insists that her simple nature is part of her charm. It is the driving force of the film's narrative, as she not only endures injustice and countless oppression with silence but

sometimes even responds with sympathy or gratitude. Her demeanor treads a fine line between generosity and foolishness, innocence and idiocy. Her recollections show her being tricked by a crook who pretended to love her, and she is equally clueless about Han Sang-joon, her crush who treats her only as an instrument.

Throughout, the film desires to project onto Hanna-Jenny contradictory stereotypes of femininity. Hanna integrates these contradictions through her body as multifaceted roles she performs: pre-surgery, “fat” Hanna can only sing through the more attractive face and body of Ammy who benefit from her shadow-singing. As a part-time phone sex worker, Hanna is depicted as someone capable of providing sexual gratification without the risk of physical indulgence. Hanna's inexperienced body accompanies contrasting sexual knowledge, which mentally and physically prepares her to satisfy male sexual desires. In her sex-work, Hanna's voice embodies a fantastical body of a size ‘34-24-36,’ which can be turned into endless shapes and roles upon customers' request. During her phone sex, Hanna is seen knitting and combing the hair of a Barbie doll, a confusing mixture of nurturing femininity and seductive sexuality. For her senile father, Hanna assumes the role of her deceased mother, providing him with an object of sexual desire as well as a nurturing daughter. It is revealed that Hanna decided to have phone sex with strangers to support her father, who is hospitalized for dementia. The film provides this as an instance of her filial devotion, but it only highlights the exploitative nature of her social roles. Hanna's body is instrumentalized to serve the needs of those around her, without satisfactory reward—the producer Han Sang-joon, Hanna's crush

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

whose only concern is to exploit her talent, the customers whose erotic fantasies are fulfilled through her voice, and the father who projects his fantasies onto his daughter.

Eventually, Hanna–Jenny embraces the contradictory values of the Madonna and the Whore through plastic surgery—her sexual inexperience, once proof of her desexualization, compliments her newly acquired, sensual body. Her new self embodies the desirable beauty and sexuality while remaining physically “pure.” However, as the film holds onto the idea that a woman's beautiful—sexualized—body is incompatible with innocence and virtue, a woman's body is constantly depicted as inappropriate. Neither the pre–surgery Hanna nor the post–surgery Jenny can live up to their potential, whether it be spiritual or physical.

The film also insists that she must not feel comfortable in Jenny's perfect skin, as Hanna's transformation into the perfect body creates a split in her identity. To incorporate contradictory and opposing values in her body, the film splits her identity into two, assigning conflicting codes of “authenticity” and “artifice” to each character. This separation between Hanna and Jenny reveals an inherent irony of the discourses on plastic surgery, which encourages bodily transformation and self-discipline while simultaneously considering the transformed body as one that cannot contain the “essence” of an individual. Societal expectations for “authentic” beauty—as opposed to “fake” one produced by plastic surgery—dictates Jenny's behavior as she constantly struggles to keep her surgery secret from all except for her closest friend, Jeong–min, but Jeongmin also condemns Jenny's body as fake and therefore “monstrous.” Jeongmin succinctly

explains why Jenny is still socially punished after her transformation into a beautiful body: “You don't count. A body made through surgery is not a woman, it's a monster” (*200 Pounds*; translation mine).”

The inconsistent and impossible expectations for femininity and beauty materialize in both films as the figure of a Barbie doll. In *200 Pounds Beauty*, Hanna's father gives a Barbie doll to his daughter, encouraging Hanna that she “will soon look as pretty as this” (*200 Pounds*). Hanna embraces his wishes as part of her desire and subjectivity. The Barbie doll, dressed in a lavish red coat, represents an idealized image of femininity, beauty, and sexuality, serving as a promise of transformation and societal validation. This symbolic exchange between her father and Hanna establishes Hanna's father as a figure of authority who mediates her relationship with the socio-symbolic world of beauty norms. Here, his presence reflects Jacques Lacan's conceptualization of the Name-of-the-Father as representative of the paternal law, social structure, and the overarching authority that governs desire and integrates the subject—Hanna—into the symbolic order, imposing a specific understanding of femininity and success rooted in societal ideals.

Hanna's sense of filial duty to her father, highlighted throughout the film, consolidates his authority in Hanna's life: “It is in the name of the father that we must recognize the support of the symbolic function which, from the dawn of history, has identified his person with the figure of the law” (Lacan 278). His paternal and symbolic law in the film concerns two values: ideal femininity, and filial duty. Hanna's internalization of these values creates in her a desire to conform to societal norms and a lack which comes from her failure to

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

do so. By choosing to alter her body to meet the ideal, Hanna subjects herself to the terms prescribed by the symbolic order. Her father's presence not only dictates her to acquire an ideal body but also to subject herself to society's moral code. Once Hanna disavows her past self and sever all ties with it, declaring her rebirth into Jenny, her father's presence is the strongest source of guilt for her. The film continuously captures her father carrying the Barbie doll with him, watching Jenny's appearance on TV or going to her concert uninvited. His surveillant patriarchal gaze remains after Hanna's surgery, as is his obsession with the doll that represents his daughter's idealized body.

Barbie represents the inconsistent expectations of femininity and beauty which reduce women into self-contradictory beings. The Barbie doll functions as the *object petit a*, representing an idealized yet unattainable image of the female body in both films. In *200 Pounds Beauty*, pre-surgery, the doll reminds Hanna of her lack and becomes a stand-in for the fantasy of wholeness and acceptance that shapes her self-perception. Through surgery, Hanna turns herself into a doll—a *plastic* body of Jenny, perfectly constructed to accommodate all of her desires. Hanna's desires are dictated by societal standards of beauty, exemplified by the scene where the surgeon suggests popular actresses' facial features to complete Hanna's new face: "Hwang Sin-ae is for the eyes. So, who should I pick for the nose ... Go So-yeong. What about the face? Three candidates left—Sim Eun-ha, Lee Miyeon, Lee Yeong-ae. Who do you want?" (*200 Pounds*; translation mine). The scene also establishes that no one living person can achieve the state of perfect beauty. Still, the whole process of

surgery highlights the *plasticity* of the female body, presenting its malleability as the potential and obligation for constant enhancement in one's value.

The unobtainability of Barbie's idealized body and the doll's influence on women's and young girls' self-image have been the subject of scrutiny. As Goldman et al. notes of the 1980s advertisements, “[w]omen don't have to be feminists to feel oppressed by images of perfection and beauty that batter and bruise self-esteem ... growing numbers of alienated women viewers were frustrated by idealized definitions of feminine desirability that were always just beyond reach (335). Mattel, self-aware of the criticism against Barbie's impossible beauty standards, has made efforts to renew Barbie to meet changing social expectations. Mattel has continuously presented Barbie as an icon of femininity *and* female empowerment. In their advertisements for Barbie products as well as in their storybooks, Mattel promises young girls that “you can be anything” as Barbies inspire them to be (“Barbie”, “Barbie Career”; *Career Stories*). Returning to Orbach's criticism against incompatible expectations for women, the Barbie doll, just as Hanna's performance of different identities, comes in continuously diversified roles, ethnicities, and exteriors in response to varying and changing consumer demands. However, the doll's various reinventions rather reinforce the idea that Barbie is not a real woman but a representation of hypothetical possibilities that are detached from reality. While insisting that they reflect women's desires for self-fulfillment, as well as ideal beauty, the general portrayal of Barbie overlooks the lived experiences of women in the real world.

The film *Barbie's* portrayal of Stereotypical Barbie resembles that

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

of the contradictory femininity that has been imposed on Hanna-Jenny. On the one hand, Barbie's body is “sexless” as a doll, making her alien to woman's experiences and sufferings. On the other hand, Margot Robbie's Barbie exudes sensuality in her tight, hot pink Western setup pants, representing the Barbie aesthetic—her unrealistically proportioned body, heavy makeup, and often glamorous, hyper-feminized clothing—which promote beauty standards rooted in sexual desirability, emphasizing a commodified and performative femininity. The sexualized but sex-less doll's body materializes contradictory standards of sexuality and purity.

Mattel, nevertheless, presents Barbie as an aspirational role model, her successful careers—astronaut, doctor, president—showcasing values such as intelligence, competence, and confidence. Barbie's existence as a consumer product forces women into the impossible position of navigating this dualism: she is a role model and an object of sexual desire, a figure of empowerment and a symbol of unattainable standards. This duality reflects the tension women often face in reconciling endless societal expectations. The film, in line with Mattel's self-awareness, exhibits its awareness of this tension through the voice of Gloria, the *real* woman in the film: “It is literally impossible to be a woman ... Like, we have to always be extraordinary, but somehow we're always doing it wrong” (*Barbie*). However, the film's condemnation against the impossible and contradictory ideals reveals the gap between Barbie's life and women's lived experiences in the real world—this “new” reality for Barbie has been the lived experience of women for too long, and this was not the only contradiction women face in society.

In this filmic context, Barbie as an *objet petit a* is not only an object of desire but also a source of disillusionment and dissatisfaction. In both instances, she remains an object that signifies something always just beyond reach—whether it be the perfect body, the perfect life, or the resolution to gendered expectations. Barbie, as an image, is always missing something, a gap between her constructed identity and the real world she inhabits. In its attempt to create Barbie with consciousness, *Barbie* uses a similar strategy to *200 Pounds*, namely, to cram contradictory ideals into Stereotypical Barbie's character. Barbie's fun, easy-going and self-confident character comes from her state of being an ideal, however, as a product, she also needs to be relatable to its female consumers. The gap drives the central narrative tension of the film: Barbie's attempt to reconcile her manufactured, hyper-idealized existence with the messier, more complex reality of being a woman in a patriarchal world. *Barbie* suggests that it can be achieved by Barbie's self-reflection and empowering messages. The film deploys the logic of neoliberal feminism in creating the desired version of Barbie, presenting individual success instead of social change as a condition of women's empowerment. Sara Banet-Weiser introduces this as a distinct characteristic of contemporary cultural discourse on confidence: “their neoliberal vision focusing on the self—and particularly on the self as confident and assured—is offered as the panacea for gendered wage gaps, exploitative labor, and the ‘glass ceiling’ itself” (93). Similarly, Catherine Rottenberg notes how in the neoliberal feminist subject, “inequality between men and women is thus paradoxically acknowledged only to be disavowed, and the question of social

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

justice is recast in personal, individualized terms” (422).⁵⁾ The film’s representation of Barbies and Barbie Land ends up reproducing the post-feminist fantasy it initially gestures to critique, failing to provide a subversive version of Barbie or a sensible version of feminist eutopia.

III. Marketable Femininities: Docility–Utility–Marketability

The themes of contradictory femininity and embodiment can be understood through the framework of Michel Foucault’s (1975; 1995) concept of discipline and docile bodies, where he describes the processes in which individuals are disciplined by social norms into becoming utilizable. Sandra Lee Bartky proposes that the ideal feminine body, the beautified body, is constructed through disciplinary practices, which emphasizes its inferiority that must be regulated and corrected (33). The beautified body, Bartky suggests, is also a docile body, subjecting itself to constant and vigilant beauty regimes to meet the aforementioned ideals (33). The docile body, I would add, is also a commodifiable and marketable body. While portraying the characters through their journey of self-growth, *200*

5) Rottenberg suggests the ideals of “work–family life balance” and motherhood as one of key characteristics of neoliberal feminism (431). The discussion of motherhood is absent from both films, but both include the family value and women’s caring aspect in their stories. *200 Pounds Beauty* heavily depends on Confucious filial duty and her nurturing responsibilities in its creation of Hanna as a wholesome, ideal feminine subject. In *Barbie*, Barbie helps a mother (Gloria) and her teenage daughter (Sasha) reconcile, incorporating family value in her brand identity.

Pounds Beauty and *Barbie* place the characters in the entertainment business and the mass-market, justifying the commodification of these characters as a pop singer or as a toy made for women and girls. Moreover, both films portray the commodification of femininity and beauty as a choice which empowers them.

However, both films' representation of the characters' bodies as in need of discipline contradicts their argument equating self-discipline with female choice and empowerment. Through Hanna, *200 Pounds Beauty* not only reflects lookism rampant in contemporary Korean society that commodifies women's bodies and evaluates them according to their appearance, but it also reveals that contradictory expectations for women require their continuous self-discipline. At no point of her bodily existence is Hanna-Jenny considered perfectly acceptable before the film's very ending where Hanna is *reborn* as a more fully conforming person. As the pre-surgery persona Hanna, she transgresses social norms for women's ideal body shape, which is described as excess. As the post-surgery persona Jenny, her body is still in need of constant self-care and maintenance, a body that betrays its owner's intentions and desires.

200 Pounds Beauty vilifies women's oversized bodies and *bad* looks for—as proof of—their nonconformity. Hanna's body on screen works as a constant reminder for the viewer of the dangers of an “oversized” or “ugly” woman's body. In her first appearance in the film, Hanna enters the screen as a sinner, at her visit to a fortune-teller. The fortune-teller looks down upon Hanna in front of him and tells her of her fate; the verdict is that she has lived a hard life, and it will continue to be that way because “it is written on your face” (*200*

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

Pounds; translation mine). A powerful statement that unless she changes her appearance, neither will her life. The fortune-teller's view reflects the film's premise that Hanna's body is a *threat* to her success and happiness, and the only solution is to change it.

The film's portrayal of Hanna's "ugliness" reiterates the social perception of obesity as proof of one's lack of self-discipline. Susan Bordo explains how society condemns an oversized body for incompetence, "absence of all those 'managerial' abilities that, according to the dominant ideology, confer upward mobility" (191). A slender body, on the other hand, "has become a symbol of correct attitude ... suggesting willpower, energy, control over infantile impulse, the ability to 'shape your life'" (Bordo 191). Hanna, likewise, is portrayed as lazy, unhygienic, lacking intellect, and incompetent, as the fortune-teller blurts out: "Why is your hair such a mess, when did you last wash?"; "I am so curious... What are you good at, really?" (*200 Pounds*; translation mine). The film's repeated equation between good looks and competence adopts the logic of neoliberal capitalist meritocracy that disregards structural disadvantages, such as the industry's refusal to give Hanna a chance as a pop singer. Hanna-Jenny's career as a singer allows the film to reproduce the value system of the entertainment industry in which appearance is powerful currency. Her "ugly" body comes in the way of Hanna's career and her employers, as they cannot fully utilize her angelic voice in the market. In the film, Hanna acknowledges that she must hide her face to profit from her voice, while introducing her part-time work as a phone sex service worker: "You wonder why I do this? This is the work that doesn't care about my looks" (*200 Pounds*; translation mine). Even

though she finds solace in using her voice to make people happy, eventually to her customers, she is merely an object of sexual desire and exploitation. In these instances, the film insists that the body prevents her from realizing her full potential, paving the way to justifying Hanna's plastic surgery as a necessary step to self-realization.

The language of the economy is also seen in the film's assumption that a woman's oversized body will inconvenience others by consuming excessive space. Bartky argues that the expectations for women's bodies dictate that “women are forbidden to become large or massive; they must take up as little space as possible” (35). Even when Hanna is rushing out of the crowded party room, having been humiliated by her beautiful double, Ammy, her body exposes her to contempt rather than sympathy. Her massive body, as it clumsily makes its way out of the cramped party room, inevitably inconveniences others, making her apologize for her existence. Rather than commiserating with her, people only express discomfort at being jostled by her as she passes. The film argues that her body is never an object of empathy or compassion. Within the logic of the market, woman's body in an uncontrollable size is a *bad* body indeed, one that symbolizes a lack of self-discipline, and that which cannot be successfully utilized. After Hanna escapes, Han Sangjoon, Hanna's crush, threatens Ammy for picking on Hanna, not because he cares for her, but because they must keep her by their side to continue using her as a shadow singer (*200 Pounds*).

The purpose of discipline as a means of commodification is further highlighted when the female body, regardless of size, requires

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

constant surveillance in the film. While Hanna sings backstage for Ammy, the film shows that Han Sangjoon, as a producer, monitors both Hanna and Ammy, each on the other side of the stage. Confined to a small room with monitors each featuring Ammy and Han Sangjoon, Hanna is so over-excited to perform for Sangjoon that she dances to the song, and her heavy body breaks the fragile floor of the recording room. Hanna's fall to the ground due to her unbearable weight exposes her body as being out of control and being at risk. At that moment, the film also captures Ammy whose every movement is equally subject to constant monitoring by Sangjoon, who aggressively controls her movement to keep Ammy's inauthenticity hidden from the audience. Through Hanna and Ammy, the film indicates that a woman who has it all—beauty, talent, and character—is an impossible ideal. However, it also suggests, through Hanna's transformation, that with a series of “right” choices, women can finally become successful both in their career and in their love life. Hanna's consumer choice, which had been exploited by romance scammers, becomes a good choice when she chooses to purchase her body, the choice that can enhance her market value.

The division between the “natural” beauty of Hanna's mind, and the “unnatural” beauty of Jenny's body underlines woman's body as an object of discipline and as a commodity. It is worth noting that Hanna's body, which is nonconforming to society's beauty standards, and Jenny's body, which hides a secret that threatens her career, are both seen as in need of continued discipline. Jenny's body, which had been made into a form that meets social expectations and norms, is not *enough* still in terms of its docility–utility–marketability. She must

continue to subject herself to the extreme practices of disciplining one's body, to be “subjected, used, transformed and improved” (Foucault 136) in response to the expectations of patriarchal and capitalist society, represented by Sangjoon's gaze. As Foucault writes of the mechanisms of discipline, only through “the meticulous control of the operations of the body, which assured constant subjection of its forces and imposed upon them a relation of docility–utility” is one's body fully disciplined and made utilizable (Foucault 137). Jenny's body, which hides its inauthenticity from the scrutinizing gaze of Sangjoon and society, is seen as an unregulated body that dupes social expectations for a fully docile one.

Jenny's body in the film is represented as a body that is yet to be disciplined. After the transition to Jenny, her behaviors betray Hanna's personality and habits, which are seen as unfitting for her appearance. Her kindness, sympathy, and low self-esteem all go against social expectations for a beautiful woman. The portrayal of Jenny's discomfort with her body reveals both the film's and society's desire to discipline the female body. To highlight Jenny's body as inauthentic and unnatural, Jenny must always move and behave awkwardly. The regulation of Jenny's “superficial” body manifests not only as her inner turmoil but also as physical constraints. She cannot open her mouth as much as she would like, the doctor warns her: “You can't move your mouth that much, your jaw will drop,” and silicone and other implants in her body prevent her from tanning her skin—so she will maintain her body exactly as molded by the surgeon (*200 Pounds*). Her plastic body also interrupts her sex life as she is startled whenever Sangjoon touches her nose, hips, or breasts on their date

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

night lest his touches bend her prosthesis (*200 Pounds*). The film also insists that Jenny's ideal body be a target of envy and resentment to other women, such as Ammy or even her friend Jeongmin who continuously harass her for being “fake” (*200 Pounds*).

While both Hanna–Jenny and Barbie struggle with their roles as commodities within the neoliberal, patriarchal society, *Barbie's* self-aware humor acknowledges Barbie's position within a global consumer market and popular culture from the beginning of the film. This awareness enables a satirical portrayal of Barbie Land and its inhabitants to a degree. The film explicitly reflects on Barbie as an idealized product that represents both aspirational ideals and problematic social standards for women. Barbie Land's adoption of Barbie aesthetics provides an image of a hyperfeminine and hyper-commercialized advertisement with the Barbies' bubbly laughter, the dominant color pink, and Barbies (and Kens) enjoying themselves all day and night. By contrasting Barbie Land's superficial brightness and idealization with the imperfect realities of the human (real) world, the film points out the ways in which Barbies promote unrealistic ideals.

However, the film's playful satirization of the Barbie aesthetic is undermined by its acceptance of Mattel's promotional language that transforms Barbie into a relatable, realistic woman. Gerwig adopts Mattel's self-awareness to create its protagonist, Stereotypical Barbie, who notices the superficiality of Barbies' existence. The film starts by addressing the truth of Barbie as a product, never having “lived” as a human(woman). One day in Barbie Land, Stereotypical Barbie's “perfect,” plastic body develops signs of imperfection, such as bad breath, cellulite, and flat feet—as opposed to her original feet

conveniently tailored for high-heels—which all disrupt her authority as an embodiment of perfection (*Barbie*). Barbie's uncontrollable body, the film suggests, is linked to the ontological questions about death, and is a call to the real world. Weird Barbie (Kate McKinnon), a shamanic figure in the film, insists that her negative feelings and human symptoms of her body originate from her owner in the real world, and Barbie must go and “help her to help yourself” (*Barbie*). It is the calling that Barbie cannot resist, because this is part of Barbie's brand identity: “I love women, I want to help women” (*Barbie*).

Stereotypical Barbie's journey, thus, takes the opposite route from Hanna's journey to becoming the perfect body. While *200 Pounds Beauty* regulates Hanna's body to turn it into an idealized, socially conforming one, *Barbie* critiques the very ideals Barbie represents by showing Stereotypical Barbie's confrontation of her existence as an embodiment of unattainable and problematic ideals. Barbie's flawless body belies her existence as a construct and garners criticism from women for its unattainability. This realization differentiates *Barbie* from *200 Pounds Beauty* which suggests having an ideal, conforming body as a solution to inequality and discrimination. Nonetheless, both films share the goal of creating a socially acceptable, docile body out of each protagonist to maximize profit. *Barbie* is less transparent about this goal compared to *200 Pounds Beauty*, which makes it obvious that Hanna's surgery was meant to improve her market value. *Barbie* meanwhile argues that Barbie wants to overcome her existence as a mere commodity. The film complicates the idea of Barbie as a docile body by positioning her journey as one of liberation from social constraints. Barbie's

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

growth involves rejecting the notion of perfection, embracing individuality, and challenging the commodification of her identity. It argues that the transformative journey is successful, and Barbie becomes a real human being who truly understands human life.

However, Barbie's evolution into the self-aware individual exemplifies how her femininity is shaped by the intersection of docility, utility, and marketability. Although Barbie's docile body, through its complete conformity to the Barbie aesthetic, guarantees its market value, ultimately, the film's success implies that emphasizing Barbie's humanness is more profitable than selling a doll for her dollness. Seen from this angle, Stereotypical Barbie's journey involves the processes of discipline and containment, in making Barbie's body and femininity better suited for Mattel's desired brand image. To keep up with the changing expectations of contemporary consumers, Barbie must not be seen as inauthentic and superficial; she must show that she genuinely cares about women, so much so that she is even willing to become one.

The resurgence of interest in feminist storytelling within Hollywood in the 2020s provided the perfect landscape for *Barbie* to reinterpret the classic symbol of femininity through the context of self-identity and empowerment. Verity Ritchie discusses how the film successfully incorporates a postfeminist message, “bringing the franchise into the 21st century with careful nods to the sexism of the past while also appeasing the pop culture feminist standards of the present” (1:55–2:02). To meet these standards, Ritchie further argues, Barbie's humanity is emphasized in an attempt to dissociate her from Mattel's corporate identity. Thus, Stereotypical Barbie is portrayed as

a victim of Mattel's corporate capitalism *and* society's scrutinizing gaze against her body (Ritchie 2:03–2:55). This strategy is clear when Sasha, the teenage girl's words of condemnation open Barbie's eyes to the reality of her perceived identity: “You've been making women feel bad about themselves since you were invented. You represent everything wrong about our culture. Sexualized capitalism, unrealistic physical ideals” (*Barbie*). Barbie's feeble resistance fails, and she leaves in shock, bursting into tears (*Barbie*). The scene acknowledges Mattel's awareness of growing consumer dissatisfaction with Barbie's brand image, while Barbie's shock and cluelessness exempts her from such corporate perspectives. Eventually, the reality of her brand image and patriarchy in the real world helps Barbie transform into the true supporter of women by helping Gloria, Sasha's mother, reconcile with Sasha. Additionally, she saves other Barbies (and Kens) from the toxic spread of patriarchy in Barbie Land. In this light, Stereotypical Barbie's removal from Barbie Land pardons her from the simple sin of being a stereotypical Barbie and gives her the necessary role of an empowered and empowering subject.

In doing so, however, the film presents Margot Robbie's embodiment of the Barbie aesthetic through and through, not only with her perfectly made-up face and classic Barbie blonde but also with her hyperfeminine fashion and her “girly,” youthful aura. All of these emphasize her “dollness,” contrary to the film's insistence that Stereotypical Barbie overcomes it. Her “dollness” is proof of her alignment with the brand and the values that it upholds. In the film, it is signified by the absence of discipline from the screen. Barbie's idealized looks no doubt require stringent disciplinary practices to

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

beautify oneself, the “radical and extensive measures of bodily transformation” that Bartky delineates in her essay (Barsky 33; 28–33). Barbie's flawless features are sculpted to fit societal ideals of beauty and femininity, but *Barbie* eschews the portrayal of disciplinary mechanisms imposed on women by cultural norms; at no moment in the film do Barbies subject themselves to rigorous aesthetic labor. Barbie's perfect and effortless ideal body embody the neoliberal postfeminist reframing of aesthetic labor as a form of self-expression: “the serious time, skill and effort invested in beautification get re-framed as easy, enjoyable girlish fun” (52).

To mitigate the alienating effect of Barbie's looks, the film, as well as Mattel, emphasizes Barbie's vulnerability and resilience. Barbie's true market value lies in her readiness to take on various roles. During decades of her existence, Barbie has been marketed in ways that align with the needs of capitalist society: she is simultaneously aspirational, representing professionalism and independence, and consumable as a toy. The Barbie doll's ability to be anything, from a doctor to a president to an astronaut, addresses consumers' varying desires. This versatility mirrors the capitalist ideal of productivity and adaptability, which the brand seamlessly connects to consumer choices. Ritchie further highlights how Barbie's symbolic role as a versatile role model is closely tied to consumption: “You purchase Barbie's identity. She is what she owns” (5:41–5:46). All Barbie items, from a set of clothes to Barbie lifestyle products, symbolized her aspirations and expertise: “I've got clothes from every career I've ever had!” exclaims Barbie in one of *Barbie: Life in the Dreamhouse* (2012) episodes, “Closet Princess” (qtd. in Ritchie 5:47–5:49). If Barbie wears

a doctor's gown, then she is a doctor. If she wears a judge's robe, then she becomes a judge. Career aspirations become part of the aesthetic play, which is performed through a fun, youthful register: “a popular, light-hearted postfeminist identity” (Lazar 52). The connection between consumption and empowerment reflects “the history of drawing on feminist language and theory to sell products has been driven by the idea that female consumers are empowered by their personal consumer choices” (Zeisler 18).

In this way, Barbie's marketable femininity involves a specific, idealized version of femininity that is both highly desirable and profitable. Her femininity is curated to align with market demands, shifting over time to reflect and influence cultural trends. Zeisler traces how Mattel has been carefully rebranding its most popular doll to keep up with the new wave of feminism, rejecting its own repetitive, outdated advertising messages that emphasized her gendered roles (16–17). *Barbie's* 2023 revision of the doll shows that the brand is still trying to keep up with the times. In the 2020s, Barbie's perfect body no longer complies with the real-world norms of body positivity and female empowerment, nor with the market's value system. Barbie's resistance to the outdated standards of beauty is then proof of her conformity to the new social expectations, just as Barbie's evolutionary adult body, as the film's opening scenes indicate, reflected the changing expectations for and aspirations of young women from motherhood to an independent career woman. The film presents it as proof of how Barbie had always been a role model and implies that it will regain that relevance through its narrative of Barbie's further evolution. This resolution is shown also through the film's rainbow

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

casting of Barbies and Kens, attempting to include diverse ethnicities and body shapes in the Barbie pack. This parallels Mattel's continuous attempts at updating their dolls. To conform to the regulatory gazes of her critics, Barbie's new discipline involves the difficult task of transforming her plastic body into that of a human. Through Stereotypical Barbie's journey into self-awareness and authenticity, the film relieves the doll from stigma, without condemning her core aesthetic.

IV. Conclusion: Marketable Feminisms

Both films' endings emphasize the protagonists' self-acceptance as proof of empowerment through their transformative journeys. Both characters rise from their status as victims to prove their resilience and potential to transform themselves into whatever they want to be—a star, a woman. Postfeminist narratives tend to reject the notion of women as victims of patriarchy, instead promoting resilience, personal strength, and self-improvement as solutions to any perceived inequalities. In *200 Pounds Beauty*, the ending's eventual reconciliation of Hanna-Jenny's body and mind, achieved through her self-regulation and internalization of society's moral criteria, reflects neoliberal and postfeminist beauty discourses. Although Hanna-Jenny realizes that “[e]verything was nothing more than a product” to her entertainment company (*200 Pounds*; translation mine), she does not leave the industry where commodification of women is widespread practice. Instead, she manages to internalize societal norms and become a

better commodity. As Soeun Kim notes, the film punishes Hanna-Jenny for deceiving the public, while not punishing Sang-joon for capitalist desire and lookism (356). This way, the film reflects society's insistence that individuals are responsible for solving the problems of capitalism (Soeun Kim 356). Issues Hanna raised about the objectifying and commodifying entertainment industry only exist as a pretext for her self-acceptance.

By presenting Hanna's reconciliation with her past self, and her successful career in Hanna's name, the film smoothly creates a connection between self-acceptance and market value. Elias et al. write:

beauty is recast as 'a state of mind', but we do not see a loosening of the grip of punishing appearance standards for women, but rather a move of beauty into the arena of subjectivity, an extension of its force into psychic life as well. ... This highlights the complexity of contemporary beauty discourses, entangled as they are with exhortation to self-love, confidence, gratitude and anti-beauty messages (in the service of selling beauty products) in a context of neoliberal and postfeminist governmentality and capitalism's move to colonise all of life—including our deepest feelings about ourselves. (Elias et al. 33)

The film's ideological and capitalist messages are clearly noted by critics as well. Sangmin Son notes this spectacle as an “advertisement that thoroughly upholds the capitalist ideology, offering the fantasy of an integrated subject capable of achieving an impossible dream” (79). Through her acceptance of her self and the audience's acceptance of Hanna's confession, the film acknowledges that women's choice to transform their appearance for love and success is not demoralizing—

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

as long as one complies to societal norms.

Barbie suggests that Barbie with her perfect female body also has been a victim of idealized femininity, which deprived her of her agency and the right to be taken seriously. The film challenges Barbie stereotypes and proves that Barbie as a brand is self-critical of its own product. *Barbie* argues that the doll, with this awareness, can be a symbol of resistance to oppressive gender expectations. This critical self-awareness positions Barbie as a complex cultural artefact representing feminist thought. The film invites audiences to reconsider the role of Barbie as she experiences sexism and objectification in the real world, offering a version of a more relatable and relevant Barbie through her imperfection and vulnerability. In the film, Stereotypical Barbie eventually sheds her tainted self-image, reclaiming her strength. Barbie's narrative of transformation suggests that she is able to challenge the roles that have defined her for decades.

However, the film's solution to the problem of real-world sexism and patriarchy falls short of the feminist agenda it claims to examine. Its vision of resistance is individualistic and easy to digest, something as simple as returning things to how they had been before in Barbie Land, and daughters reuniting with their mothers to share their newfound love for Barbie. There are some apt commentaries on postfeminism, as Stereotypical Barbie realizes that Barbie Land's feminist utopia is an illusion. In this revision of *Paradise Lost*, Barbie sets out on a journey to enlightenment where she and Ken witness the reality of patriarchy that still dominates the world (Handyside 2-3). However, the film's portrayal of patriarchy is no more than a childish role-playing, paralleling Barbies' role-playing of female

empowerment. The lighthearted portrayal of Ken's enjoyment of patriarchy reduces patriarchy to simplistic male dominance. Patriarchy is represented by products—Ken's fur coat, boxing gloves, sports cars, fridge full of beer bottles, and Ken's “Mojo Dojo Casa House”—just as feminism is represented by pink and girly products in Barbie Land.

Similarly, the film's solution to patriarchy in Barbie Land is simply to reverse the gender dynamics to what it was, turning Kens into a class of subordinate gender who must be guided and regulated by Barbies. Barbie Land returns to what it was—an illusion of feminist achievements. Barbie Land exists as what Marjorie Ferguson terms a hyperreal materialization of the “feminist fallacy,” the belief that representations of powerful women in media reflect empowerment for women in general (Zeisler 32). Wittingly or unwittingly, the film exhibits Stereotypical Barbie as a new neoliberal feminist subject, who “willingly and forcibly acknowledges continued gender inequality but ... her feminism is so individuated that it has been completely unmoored from any notion of *social* inequality and consequently cannot offer any sustained analytic of the structures of male dominance, power, or privilege” (Rottenberg 424–25; emphasis in original).

Stereotypical Barbie is happy to declare herself a woman, which sets her apart from other “dolly” Barbies who still live in Barbie Land, their bodies plastic. Barbie's choice to become a real woman provides endless possibilities that she never had. However, the film ends there, leaving more pressing issues than Barbie's self-acceptance, such as the lack of women's representation in high-ranking social positions,

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

solely to the realm of Barbie Land. After all, Barbie did not change much of her identity when she became human, she always had been a feminist, the film implies. Barbie already knew her purpose beyond her appearance: to empower women, to help them to be happy. The film's ending proves that counter to the common argument that she does nothing, actually Barbies do help women and help make the world a better place.

During Barbie's journey of growth and self-awareness, Barbie becomes more wholesome as she now is self-critical. Barbie and Hanna's transformation is depicted as that of re-birth, into a more acceptable feminine ideal, suggesting that if women feel inadequate or rejected, they could try transforming themselves—their bodies. *Barbie's* audience is given the same choice as the audience in Hanna-Jenny's concert: to support Barbie's transformation and forgive her for her inauthentic past. Barbie has finally reconciled her body with her beautiful mind. Just as Hanna's albums were flying off the shelf in *200 Pounds Beauty*, it is not difficult to understand *Barbie's* appeal to consumers. Barbie doll remains to be a fashionable symbol of girlpower/female empowerment, to be purchased at no risk of surrendering one's feminist aspirations. As long as Barbies can continue to embody the era's feminine ideal, they will continue to be women's friends. Barbie is now part of *us*.

However much the two films claim to reflect real social issues, such as plastic surgery and toxic body image, both reproduce the rhetoric and strategies of empowertising, undermining the potential of having a more productive dialogue. In emphasizing empowerment and self-realization as the ultimate solution to women's sufferings,

the films do not acknowledge larger structural inequalities. One example would be the discussion of labor, which is at best fleetingly mentioned in *200 Pounds Beauty*. While Hanna's multiple roles and careers involve emotional, sexual, and aesthetic labor, the film fails to make a meaningful connection between her responsibilities and her alienation as a laborer. In *Barbie*, work is largely absent, despite Barbies' statement that Barbies can do anything. Barbies simply *have* a job, without working. Gloria is worn out from juggling her work and her role as a mother, but in the film, her daughter's rejection is the only problem to be solved. Not only are real-life experiences of women irrelevant to Barbies, but Mattel also overlooks their own, mostly female workers' inhumane, unsafe working conditions (Ritchie 18:52–20:06). China Labor Watch, who investigated Mattel factory in China, notes the alienation of workers that “[t]he factors that contribute to the growth of toy companies is not only the purchasing power of consumers but also the workers who work overtime and earn meagre wages” (China Labor Watch). Psychological abuse, sexual harassment, occupational health and safety violations, and a lack of a proper worker's union continue to be unaddressed.

Unlike classic liberal feminism which provided a critique of liberalism and its systemic inequality, neoliberal feminism “seems perfectly in sync with the evolving neoliberal order. Neoliberal feminism, in other words, offers no critique—immanent or otherwise—of neoliberalism” (Rottenberg 420). *200 Pounds Beauty's* and *Barbie's* feel-good portrayal of empowered women work to offer empowerment and confidence as products that can be purchased. As Zeisler notes, “[t]here is a difference between a movie offering a clear

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

feminist lens on a subject—a way to ‘read’ its text as something that reflects or is informed by feminism –and the film itself being feminist” (33). The films, while providing some self-critical insights into gender inequality and commodification, also reproduce marketable feminine ideals and marketable femininity in their portrayal of the new feminist subject.

(Yonsei Univ.)

■ Key words

Postfeminism, marketplace feminism, neoliberal feminism, body image, discipline, *200 Pounds Beauty*, *Barbie*

■ Works Cited

- 200 Pounds Beauty*. Directed by Yong-Hwa Kim, Showbox, 2006.
- “Anycall Slim&H Advertisement Magic Pink Episode.” *Youtube*, uploaded by CF Clip, 20 Apr. 2019. Accessed 10 Nov. 2024. <www.youtube.com/watch?v=JBIPtaJjhJM.>
- Banet-Weiser, Sara. *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Duke UP, 2018.
- Barbie*. Directed by Greta Gerwig, Warner Bros. Pictures, 2023.
- “Barbie Career Dolls.” *Mattel*. Accessed 22 Nov. 2024. <shop.mattel.com/collections/career-dolls?srsId=AfmBooroOsS-Mvogd5v9TJD8En3fu0Pu3vgrvvzwwlaqlyS6DLYU0qV.>
- “Barbie™: You Can Be Anything.” *Sony Pictures*. Accessed 22nd Nov. 2024. <www.sonypictures.com/games/barbieyoucanbeanything.>
- Barbie: You Can Be Anything 5-Minute Stories (Career Stories)*, Mattel, 2024.
- Bartky, Sandra Lee. “Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power.” *The Politics of Women's Bodies: Sexuality, Appearance, and Behavior*, edited by Rose Weitz, Arizona State UP, 1998. 25–45.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. U of California P, 1993.
- Choi, Jaewook. “200 Pounds Beauty: ‘Lookist’ Human Nature and Duplicity.” *Sports Kyunghyang* 13 Dec. 2006. Accessed 12 Nov. 2024. <sports.khan.co.kr/article/200612132222123.>
- Elias, Ana Sofia et al, editors. *Aesthetic Labour: Rethinking Beauty*

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

Politics in Neoliberalism, Palgrave Macmillan, 2017.

- Elias, Ana Sofia et al. "Aesthetic Labour: Beauty Politics in Neoliberalism." Elias et al, 3–50.
- Fahs, Breanne. "Mapping 'Gross' Bodies: The Regulatory Politics of Disgust." Elias et al, 83–99.
- Ferguson, Marjorie. "Images of Power and the Feminist Fallacy." *Critical Studies in Mass Communication* 7.3 (1990): 215–230.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan, Vintage Books, 1975; 1995.
- Freud, Sigmund. "The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life." *Sexuality and the Psychology of Love*, Simon&Schuster, 1963; 1997, 48–59.
- Goldman, Robert et al. "Commodity Feminism." *Critical Studies in Media Communication* 8,3 (1991): 333–351.
- Handyside, Fiona. "Barbie as Eve: Feminist Theology and Greta Gerwig." *Feminist Media Studies*, Jul, 2024, doi: 10.1080/14680777.2024.2372012.
- Jung, Sung-il, "Pounded by *200 Pounds Beauty*." MAL 248 (2007): 160–165.
- Kim, Hwee-yeong. "Uncovering the Blockbuster Code to Conquer the Global Film Market." *Media Watch* 25 Oct. 2007. Accessed 12 Nov. 2024. <www.mediawatch.kr/news/article.html?no=180342>
- Kim, Ji-Eun. "Factors Affecting the Attitude of Femvertising: Focusing on the Differences according to 'Gender,' 'Age,' 'Attitude to Feminism.'" *Journal of Digital Convergence* 19.5 (2021): 415–421.
- Kim, Jin-Kyung. "Exploring the Evolution of the Feminist Narrative in

- A Doll's House and Barbie 2023: A Speculative Realism Perspective.” *The Journal of English Cultural Studies* 17.1 (2024): 33–60.
- Kim, So-eun. “Study on Corresponding to the Logic of Actuality in Transformation's Story: Mainly due to the *D-War*, *200 Pounds Beauty*, *Transformer*, *A Record of the Taewang-Four Ghosts*.” *The Studies of Korean Literature* 40 (2013): 331–380.
- Kim, Sun Yub. “A Paradox of Plastic Surgery Reinforcing One's Substance: *200 Pounds Beauty*, *Cinderella*, *Time*.” *Cinema Studies* 44 (2010): 33–63.
- Lacan, Jacques. *Écrits: The First Complete Edition in English*. Translated by Bruce Fink. W.W. Norton & Company, 1996; 2005.
- Lazar, Michelle M. “‘Seriously Girly Fun!’: Recontextualising Aesthetic Labour as Fun and Play in Cosmetic Advertising.” Elias et al. 51–66.
- Ritchie, Verily. “The Plastic Feminism of Barbie.” *YouTube*, 25 July 2023, Accessed 24 Nov. 2024. <www.youtube.com/watch?v=RT0UZJ0l7Pk>
- Rottenberg, Catherine. “The Rise of Neoliberal Feminism.” *Cultural Studies* 28.3 (2014): 418–437.
- Son, Sang-min. “Analysis of Contemporary Korean Women's Agency around the Body: focusing on Cinematic Style of *Time*, *200 Pounds Beauty*.” *Cineforum* 9 (2008): 57–81.
- “Workers in Misery: An Investigation into Two Toy Factories, *China Labor Watch*, 3 Dec. 2020. Accessed 24 Nov. 2024. <chinalaborwatch.org/workers-in-misery-an-investigation-into-two-

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

toy-factories.>

Yu, Gi Na. "Study on Women's Body Representation: *301·302 and 200 Pounds Beauty*." *Film Studies* 34 (2007): 237–260.

Yoo, Shinjae. "Good Body, Good Coffee... The Word that Really 'Fits': An Essay on the Surprising Transformation of the Adjective "Good (착하다)." *Hankyoreh* 21 Dec. 2006. Accessed 10 Nov. 2024. <www.hani.co.kr/arti/society/society_general/179683.html.>

Zeisler, Andi. *We Were Feminists Once: From Riot Grrrl to Covergirl®, the Buying and Selling of a Political Movement*. Public Affairs, 2016.

■ Abstract

**Marketable Femininity and Marketable
Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and
Barbie (2023)**

Jung Ju Shin
(Yonsei University)

200 Pounds Beauty (2006) directed by Yong-Hwa Kim, and *Barbie* (2023) by Greta Gerwig, despite the nearly two decades between their release dates, employ similar strategies to appeal to their audiences. Each film portrays the protagonist's journey toward a new subjectivity characterized by self-acceptance and empowerment. Their transformation is also a journey toward social acceptance, as they succeed in becoming an ideal self that rejects their previously stigmatized identity. While both films offer some critique of the commodification of women and body image, they ultimately fail to present a genuinely empowering female character. Their portrayals of empowerment through physical transformation reflect postfeminist ideals that often equate women's empowerment with self-discipline and consumer choices. The paper argues that these narratives embody a postfeminist and neoliberal shift in 21st-century gender discourses.

- Marketable Femininity and Marketable Feminism in *200 Pounds Beauty* (2006) and *Barbie* (2023) | Jung Ju Shin

■ Key words

Postfeminism, marketplace feminism, neoliberal feminism, body image, discipline, *200 Pounds Beauty*, *Barbie*

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 11월 29일 ○심사일: 2024년 12월 10일 ○게재일: 2024년 12월 11일

공감적 상상력에 대한 비판적 고찰: 필리핀 소설을 중심으로

윤연정*

I. 서론

1. 문제 제기

현재 한국에 거주하는 해외노동자 및 결혼 이주자들은 약 53만 명이며, 여기에 약 45만 명의 불법 체류자까지 더하면, 한국에 거주하는 해외 출신 거주자는 약 100만 명에 이른다(법무부 31). 그럼에도 여전히 한국 사회에서 해외이주자에 대한 혐오와 문화적 차별이 심각한 상황이며, 특정 지역의 게토화 현상까지 더해 이들을 범죄와 가난의 대상으로 동일시하는 사회 분위기가 팽배해있다. 올해 8월부터 유입되는 서울시의 필리핀 돌봄 및 가사 관리사의 도입은 필리핀 보모들의 가사 분담 영역과 임금에 대한 논쟁은 촉발시켰고, 노동재로서 투입되는 그들의 가정 내 위치와 역할, 임금 수준에 대한 논의는 시민들의 공감을 얻지 못하고 있다.

지금까지 외국인들의 노동 이주나 결혼 이주, 유학과 이민 등으로 촉발되는 문화 간의 충돌 및 갈등의 문제에 대해 타자에 대한 공감과 공감적 상상력을 통한 이해 및 연대를 구축하는 것이 대안으로 제시되어 왔다.

* 부산가톨릭대학교 강사, tesha@hanmail.net

“혐오는 타인을 완전한 인격적 존엄성을 갖추지 못한 저열한 존재, 동물이나 악마와 같은 존재로 보이게 만듦으로써 타인을 격하”시키는 것이라고 주장한 마사 누스바움(Martha C. Nussbaum)을 포함하여(2016, 91), 타자에 대한 이해와 공감의 인종 간, 문화간, 국가 간 나타나는 사회적 갈등과 혐오, 적대 등의 문제를 해결하는 근본적인 방식이라 여겨지고 있다. 버락 오바마(Barack Obama)의 “현대 사회에서 가장 큰 부족은 공감 부족(empathy deficit)이며, 우리는 상대의 입장에서 생각하고 세상을 바라보는 사람들이 절실히 요구된다”라는 말은 공감 논의를 정치, 과학, 교육 및 돌봄 현상의 확대와 유행을 강조하는 사례이기도 하다.¹⁾ 이러한 사회 분위기를 반영하듯, 아마존 사이트에서는 공감을 키워드로 한 출판물은 4만 건이 넘고, 국내 공감 관련 연구들은 2024년 현재 1,200건이 넘고 있다. 이로 보아, 현재 우리 시대에는 문화적 충돌과 갈등을 겪는 영역을 포함하여, 생태적 공동체, 사회적 약자와 소수의 돌봄 논의, 언어 심리치료 등 수많은 영역에서 해결책으로 제시되며 소위 ‘공감 서클’이 형성되고 있다.

그럼에도 인간주의적, 감성적 호소를 통한 타자에 대한 공감이 과연 이상적인 방향으로 상대와의 소통과 연대를 필연적으로 생성하는지는 논의해 볼 필요가 있다. 연대(유대)의 구성은 “고통으로 촉진될 수 있어도 고통에 의해 인도되지 않는다”는 한나 아렌트(Hannah Arendt)의 지적처럼(2024, 177), 연민과 고통에 대한 타자와의 공감은 사회적 약자에 대한 호소와 공감을 불러일으키는 강력한 감정이지만, 사회적 갈등은 계급적, 인종적, 국가적 환경과 조건의 차이에서 발생하기 때문이다. 또한, 공감이 과도한 감정이입과 상상력, 이기주의와 결합될 경우 남혐/페미/맘충을 비롯하여 세대 간, 지역간, 성차 간, 빈부 격차 간 혐오와 배제가 심각해질 수 있다는 것을 우리는 목격하고 있다. 그러므로 사회 연구 모든 영역을 가로

1) Barack Obama “Empathy Deficit” 2006 - YouTube. 버락 오바마를 비롯하여 공감 논의에 대한 서적과 논의는 <EMPATHY: All About Empathy: A portal for information: articles, definitions, links, videos, etc. about Empathy and Compassion>에 정리되어 있다.

질러 유행처럼 제시되는 공감과 공감적 상상력에 대해 우리는 비판적으로 검토할 필요가 있다. 본 연구는 이러한 문제의식을 계기로, 공감적 상상력과 타자에 대한 이해 방식을 이론적으로 접근하여, 공감의 강조가 불러오는 폭력과 편견 등의 부작용도 고찰해 볼 것이다.

구체적으로 이 글은 공감 논의를 바탕으로, 영문학에서 필리핀 가사 노동자를 다룬 작품에서 나타난 공감의 문제를 살펴보고, 공감을 통한 타자의 상상력이 가져오는 언어적, 계급적 폐해를 살펴볼 것이다. 이러한 공감의 논의는 필리핀 가사 관리사의 도입으로 드러난 한국의 현실 상황에 적합한 인문학적 논의이자 유의미한 문화적 및 문학적 접근이 될 것이다. 본 논의를 위해 언급될 소설은, 미국 식민지 및 해방기에 발표된 네스토 곤잘레스(N.V.M. Gonzalez)의 단편 “따뜻한 손”(A Warm Hand)과 2000년대 필리핀 가정부 수출 문제를 다룬 호세 달리세이(Jose Dalisay)의 『솔리다드의 여동생』(Soledad's Sister)이다. 이들 작품은 공감과 타자와의 연대가 다양하고 독특한 방식으로 전개되고 있는 사례를 보여준다. 스페인과 미국 식민지를 거쳐 현재 초국가적 자본주의 노동시장에서 필리핀 가정부들은 가정 내의 계급적 위계와, 국가 간의 문화적 충돌과 소외, 언어의 부재 등을 경험한다. 주인공들에게 공감과 소통의 시도는 계급적 억압과 언어의 부재로 인해 폭력과 편견 그리고 침묵의 강요를 초래한다. 또한 공감적 상상력의 부재와 단절이 인물들 간의 독특한 연대와 이해를 구성해 내는 사례를 제시하고 있다. 이러한 내용을 토대로, 본 논문은 현재 무분별하게 제기되는 공감의 이해를 비판적으로 접근하고, 대안으로서의 공감 논의가 이상화 및 낭만화되는 것을 경계한다. 이 과정에서 제기되는 여러 대체적인 소통방식의 사례들은 공감 논의를 재고찰해 보는 시도가 될 것이다.

2. 선행연구 및 차별성

타문화 그리고 타자에 대한 조우와 갈등으로 인한 해결 방식으로, 학제 영역을 초월하여 수많은 국내외 논문이 공감을 키워드로 사용하고 있다. 대다수의 선행연구는 공감을 사회적 연대와 공동체 구성의 전제로 보고, 이 공감적 상상력을 타자와의 이해 및 소통의 중요한 과정으로 인식하고 있다. 이러한 공감의 긍정적 가능성은 인문 사회 영역뿐만 아니라 의료 및 복지 영역에서도 제시되는 개념이다. 최근의 연구를 살펴보면, 공감을 치유 서사로 적용하는 임지연(2018), 국어교육에서의 공감적 이해를 다룬 선주원(2012)과 문학적 리더십 교육에 접목하는 김지혜(2019), 공감적 상상력을 통한 문학비평(백진 2017) 등이 있다. 공감에 대한 철학적 논의도 수행되었는데, 혐오 표현에 맞서 “불편부당한 위치에서 경험하고 그것을 알아가는” 공감을 통한 이해를 주장하는 윤은주(2019), 레비나스의 타자의 얼굴을 소외된 사람들의 얼굴로 이해하며, 공감적인 방식의 타자 윤리가 소통의 근거라고 주장하는 정영기(2018), 박성희의 「공감, 공감적 이해」(1996) 등이 있다.

문화 및 문학 영역에서 공감적 상상력에 대한 해외논문도 같은 맥락에서 논의되고 있다. 미국 인종 문제와 관련해 혼혈집단에 대한 흑인들의 공감과 선택을 대안으로 주장한 아날리아 알부자(Analia Albuja 2023), 문화적 인식과 상호문화적 공감을 주장한 사라 에커트(Sara Eckert 2023), 공감의 문화적 역사와 이를 심리학과 과학영역에 접목시키는 것의 효과를 논의한 리아나 베헤러(Riana Betzler 2019), 공감을 개인적 차원이 아닌 관계중심적 차원으로 확장한 ‘포용적 문화적 공감’을 주장한 폴 페더슨(Paul Pedersen 2009) 등 공감적 상상력에 대한 강조는 지금도 여전히 많은 학술적 결과물에 나타나고 있는 실정이다.

이러한 수많은 국내외 해외 연구 역시 공감을 주제로, 문학비평과 언어 치료, 다문화 교육, 환자 돌봄에 대해 다루고 있으며, 공감을 통한 타자 이

해와 소통방식을 강조한다. 이러한 학문적 대유행이라고 보여지는 공감 연구들은, 그러나 ‘공감’ 개념에 대한 비판적 접근과 이론적 논의가 여전히 취약하다. 또한 공감이 어떻게 정치적 연대와 소통이란 대안을 필연적으로 유도하게 하는지에 대한 논리적 과정이 모호한 채로, 인간의 도덕 윤리적 혹은 인류애적 감성에 기대고 있다. 개인적인 공감을 통해 타자에 대한 열린 태도를 주장하는 것은 윤리적이고 도덕적인 규범이 될 수 있지만, 검토될 수 없는 감정과 공감의 차원에서 이를 공동체 윤리로, 사회적 법적 의무로 여기기엔 타당한 제어수단도 법칙도 불가하다. 이러한 필요성을 토대로 아래에서는 먼저 공감에 대한 이론적 고찰과 분석을 비교하는 작업을 수행한다. 현대의 대표적인 공감 이론들에서 출발하여, 공감에 대한 두 가지 대조적인 이론들의 주장을 살펴보며 공감 문제에 대한 이론적 토대를 제시한다.

II. 본론

1. 공감적 상상력에 대한 이론적 고찰

1) 누스바움의 공감 옹호

공감에 대한 철학사적 논의는 아리스토텔레스부터 시작되어 오랜 철학사적 논의를 지니지만, 본 글에서는 현대에 공감 논의를 주도하는 이론가를 중심으로 공감에 대한 비판적 논의를 시작한다. 먼저 공감적 상상력의 필요성을 주장한 누스바움과 그녀가 제시하는 연민과 사회 제도간의 상호관계론을 살펴보자.

누스바움은 공감(empathy)에 대한 논의에 앞서, 기존의 여러 용어들에 대한 구분이 혼재되어 구분이 불명확하게 사용되어 왔음을 지적한다. 즉,

‘pity,’ ‘sympathy,’ ‘empathy’ 등이 공감 또는 동정의 감정을 나타내는데 사용되어 왔고, 이들은 또한 연민(compassion)이라는 것과 명확히 구분되지 않는다고 지적한다. 그러면서 이중 ‘pity’는 고통을 겪는 사람에 대해 생색을 내고 그보다 우월한 듯한 뉘앙스를 가지며, ‘sympathy’는 ‘compassion’과 마찬가지로 다른 사람의 고통이 나쁜 것이라는 판단을 포함한다(2019, 552). 그러나 이러한 용어들은 여러 사상가들에게서 명확히 구분되지 않았다.

한 예로, 『도덕감정론』의 저자 애덤 스미스는 공감을 ‘sympathy’라고 표현하며, 우리가 상상을 통해 고통을 받는 자와 입장을 바꿔봄으로써 그가 느끼는 것을 느낄 수 있거나 또는 그가 느끼는 것에 의해 영향을 받는 동료의식(fellow-feeling)의 감정이라고 설명하였다(스미스 5). 그러나 이러한 감정은 순간적인 것에 지나지 않으므로, 자신의 걱정을 관찰자가 공감할 수 있도록 억제하여 ‘공평무사한 관찰자’가 되기 위한 훈련이 필요하다(30). 또한, 타자가 자신에 대해 공감할 수 있는 행위가 가장 정의로운 행동이며, 공감의 원리를 토대로 사회 정의와 법의 필요성을 주장하였다.²⁾ 스미스가 타인에게 행한 상상력을 통한 공감이라는 의미의 ‘sympathy’는 누스바움이 표현한 ‘empathy’와 같은 의미인데, ‘empathy’는 타인의 감정에 대한 비판하거나, 다른 사람의 경험을 어떤 식으로든 특별히 가치평가하지 않고 상상적으로 재구성하는 것을 가르킨다(2019, 553). 이와 같은

2) 누스바움은 아담 스미스와 홉스를 예로 들면서 용어 간의 혼용이 있다고 지적한다. “스미스는 ‘pity’와 ‘compassion’은 타자의 슬픔에 대한 우리의 고통을 가리키는 것, ‘sympathy’는 어떤 대상이 직접 당사자에게 불러일으키는 열정이 무엇 이건 동류의식[동정심]을 가지려는 일반 성향을 가리키는 것으로 사용된다. ... 홉스는 타인의 재난에 대한 슬픔은 연민 pity이며, 이는 그와 같은 재난이 자신에게도 일어날 수 있다는 생각에서 생긴 감정이므로, 동정(compassion)이라고 하기도 한다. 다시 말해, 시철타르는 공감 즉 동류의식(fellow-feeling)인 것이다 (2019, 555-56). 이후 누스바움은 스미스의 ‘pity’와 ‘compassion’에 대해, ‘pity’는 고통받는 사람에 대한 일정한 거리감과 함께 생색내기를 포함한다고 설명한다 (2019, 568).

맥락에서, 본 연구는 김지혜의 ‘sympathy’와 ‘empathy’의 구분을 따른다(209). 김지혜는 ‘공감’을 타인의 감정을 함께 느끼는 것으로 이해하고, ‘empathy’를 공감과 감정이입의 두 의미가 함축된 것으로 파악한다(209).

그렇다면 누스바움은 왜 공감을 강조하며, 왜 사회 질서를 준수하기 위해 공정한 규칙과 사회제도를 창조하기보다는 감정을 함양하고 그것에 호소해야 한다고 주장하는가? 누스바움은 연민이나 동정의 논의가 아리스토텔레스의 『수사학』에서 비롯되어 이후 루소, 쇼펜하우어, 스미스 같은 옹호자들과, 그리스와 로마의 스토아학파, 스피노자, 칸트, 니체 같은 감정의 적대자들로 발전되었다고 밝힌다. 동정을 비판하는 이들 철학자들의 공통적인 의견은 공감이 비합리적이라는 이유인데, 누스바움은 다섯가지 범주로 공감에 대한 비판을 정리하고 있다.³⁾

한 예로, 아리스토텔레스와 루소는 공감이 “다른 사람의 고통은 나 자신과 타자의 어떤 공통성을 인정할 때만, [그리고] 그러한 고통에 직면하는 것이 내게는 어떨지를 이해할 때만” 발휘되는 유사성을 기반으로 하기 때문에(580), 특정 대상들만이 관심의 대상이 된다고 지적한다. 스토아 학파는 공감이 가족에 대한 애착과 관심에 연결되므로 질투심과 적대감을 양산한다고 비판한다. 이러한 공감은 스토아 학파가 중시하는 ‘평등주의적 코스모폴리타니즘’을 수행하기 위한 범인류애적 관심과 인간성의 위엄을 무너뜨리는 감정이다. 니체 역시도 이웃에 대한 사랑은, 자신의 존재 이유를 사랑하고 위버멘쉬를 행하지 않고 도피하는 행위라고 비판한다. 다시 말해, 동정은 이웃사랑이라는 미덕을 핑계로 스스로를 미화하고 예찬하는 행위라는 것이다. 또한, 이웃을 돕는 행위는 이웃에게 재물과 재화

3) 누스바움은 이들 주장을 다섯 가지로 요약하였다. 그들의 비판은 첫째, 공감은 그 어떤 종류의 생각이나 추론과도 무관한 비인지적인 힘이며, 둘째, 규범적 의미에서는 나쁜 생각으로 귀결될 수 있기 때문이다. 셋째, 공감은 편파적이며 대상의 협소성을 보이고, 넷째, 공감은 대상자에 대한 분노 및 복수로 연결되기 쉽다는 것이다. 또한 다섯째, 공감을 다른 두려움, 불안감, 슬픔과 연관되기 쉽다는 것이다(2019, 648-55).

가 그의 존재 이유에 매우 필수적인 것임을 확인시키며, 그 상대가 창조자로서의 강하고 자족적인 인간이 아님을 나타내는 경멸적 행위이다. 그래서 니체는 “연민의 정”을 경계하라고 주장하며, 고통받는 “[상대]를 도움으로써 그의 궁지에 깊은 상처를 내는” 어리석은 행위를 하지 말아야 한다고 말한다(니체 146-9).

이들의 비판에 대해 누스바움은 공감은 이러한 동일성과 유사성을 토대로 하는 관계성에 초점을 맞추는 것이 아니라, 필멸자인 인간의 고통과 범인류적인 불운에 관심을 두는 “행복주의적 판단”이자 인간적 관심이라 주장한다(2019, 583).⁴⁾ 누스바움은 인간적 공감은 타인과 같은 처지에 놓이게 될 상상을 함으로써 우리의 사고 범위를 확대시키는데, 왜냐하면 공감은 우리의 상상력을 근거로 “행복주의적인 구조와 우리의 강력한 관심”을 결합시키기 때문이다(2019, 702). 이 행복주의적 판단을 토대로, 인간은 공감을 바탕으로 한 관심을 행하고, 이로 인해 타인에 대한 이타주의적 사고가 가능해진다는 것이다. 그러므로, 누스바움은 준칙과 제도로만 이루어진 사회가 아니라, “연민[공감]을 가진 개인의 상상을 구현하는 제도를 만들고, 제도가 역으로 개인에게 연민[공감]에 영향”을 미치는 쌍방 통행적 작용을 해야 한다고 주장한다(2019, 731). 그리고 이 과정은 공감적 교육과 윤리교육을 통해서 이뤄지는 사회 정치제도를 의미한다. 누스바움에게 공감의 테두리는 개인의 영역에서 점차 이웃과 사회, 인종과 국가로 확장해 갈 수 있는 상상적 영역이며, 이러한 테두리의 확대가 혐오를 해소하는 사회가 될 수 있다.

누스바움에게 공감은 이처럼 매우 중요한 인류적 동질의식이며 상호교류적 에이전시로서, 그녀는 공감을 바탕으로 한 사회제도와 소통의 중요성을 강조하고 있다. 아래에서는 누스바움의 입장과는 반대로 공감과 동

4) 행복주의적 판단은 “이 사람 또는 생명체는 내가 세우고 있는 목표와 기획의 중요한 요소, 목적으로 그에게 좋은 일을 촉진해야 한다”는 판단을 의미한다(2019, 587).

정을 경계하고 공감의 과잉을 병적 증상으로 해석하는 논의를 살펴본다. 이후 논의는 공감을 거부하고 정치 행위로서의 대화와 토론의 법적 인격을 요구하는 아렌트, 공감이 과도하게 작용하여 편협한 사회적 관계와 욕망을 발전시키므로 ‘인지적 공감’을 확대해야 한다고 주장하는 폴 블룸(Paul Bloom)과 초민감자(empath)의 문제를 다룬 주디스 올로프(Judith Orloff)의 논의가 포함될 것이다.

2) 아렌트의 공감 비판

하나 아렌트는 연민 혹은 동정을 통해 구성되는 연대의 한계를 지적하며, 고통받는 타자에 대한 연민으로는 정치적 자유를 획득하지 못한다고 주장한다. 아렌트는 『혁명론』에서 프랑스 혁명과 미국혁명을 비교하며, 정치체계를 구상하는 미국혁명과는 달리 프랑스 혁명과정은 ‘말’을 가지지 못하며, 법과 정치의 설득, 협상, 타협과 같은 과정을 통한 제도를 수립하지 못했다고 지적한다.

아렌트에 따르면, 프랑스 혁명은 빈민들의 인간적 권리, 즉 도시 빈민들인 상퀼로트(San-Culottes)들이 생존을 위해 요구하는 음식, 옷, 재생산물들의 획득을 얻을 권리로 인식되었다. 당시 ‘인민’ 개념은 하층민과 불행한 사람들을 지칭하는 용어로 여겨졌으며, 이들에 대한 동정(compassion)은 사회구상과 계급통합을 위한 혁명의 추동력으로 여겨졌다. 이로 인해 빈민들의 경제적 결핍과 불행을 해결하려는 요구는 생존을 위한 신체의 절대 명령, 즉 생명의 필연성이라는 절대명령을 최우선시하게 만들었다. 아렌트는 프랑스 혁명에서 상퀼로트들이 정치무대에 등장하면서 인민들이 생존의 “필연성, 생존 과정 자체의 절박성 때문에 자유를 포기하게” 만들었고(140), 결국 전제정으로부터의 자유를 획득하고자 하는 혁명의 목적이 인간의 행복 추구라는 목표로 변모되었다고 밝힌다.

아렌트는, 그러므로, 동정과 공감 행위를 비판하면서, 동정은 인간들 사

이의 차이와 거리를 없애고, “인간들 사이의 세계적인 공간”을 무화시켜, 결국 정치행위를 부적절하고 무가치한 것으로 만든다고 주장한다(174). 프랑스 혁명에서 빈민들의 고통과 동정은 직접적인 행위와 폭력으로 분출되었고, 이 과정에서 냉정하고 이성적인 타자화와 ‘말’을 통해서 이뤄지는 법과 정치의 설득, 협상, 타협과 같은 행위를 할 수 없게 만들었다. 그러므로 동정을 감정적인 상태로 표출하는 것은, 새로운 사회를 위한 ‘지속적인 제도’를 확립할 수 없게 만들고(169), ‘자유’의 문제를 생존의 필연성 앞에 폐기하는 것을 정당화시켰다는 것이다.

아렌트는 ‘유대’를 연민과 동정보다 냉정한 관계이자 더 포괄적인 관심 공동체를 구성하는 방식임을 확인한다. 유대는 동정과 같은 감정 및 “고통으로 촉진될 수 있어도” 정작 사회구성을 위한 법, 제도의 확립은 이러한 “고통에 의해 인도되지 않으며” 수행되지 않는다(177). 동정과 공감 대신, 정치 공간에서는 개인과 집단 간의 결사와 공동의 목적을 위해 정치 공간에 나서는 ‘법적 인격’인 ‘페르소나(persona)’가 활동한다. 마치 고대 그리스 비극에서 배우들이 자신의 얼굴과 표정을 은폐하고, ‘목소리’를 통해 극을 이끄는 것처럼, 법과 정치의 영역에서 개인의 행위는 자신의 감정을 은폐하고 감춘 채, 말과 논리만을 가지고 법의 무대 안에서 논쟁하는 것처럼 말이다(200). 이 법적 페르소나는 가면으로 ‘자연인’으로서의 감정과 땀/식량이라는 생존의 필연성을 극복하고, 정치 영역에 재탄생되는 역할이다. 아렌트는 이러한 법적 인격의 정치적 의무를 강조하며, 개인의 연민과 분노를 자제하고 자유를 얻기 위한 사회제도를 구성해야 한다고 주장한다.

이런 점에서 볼 때, 미국혁명은 프랑스 혁명과는 달리 인간적 고통과 비참함이 침투하지 않는 헌법을 설립하는데 집중하였고, 혁명 과정을 “동정의 시험대”로 여기지 않았다(185). 그러므로 아렌트가 미국혁명을 “동정이 행위자들의 동기에 아무런 역할을 하지 않았던 유일한 혁명”이라고 극찬한다(154). 이러한 논의에서 보듯이, 아렌트는 동정과 공감은 폭넓은 유

대를 형성하지 못하고, 직접적이고 폭력적이어서 정치적, 공공 영역을 형성할 수 없는 파괴적 감정으로 여긴다. 그러므로 아렌트는 공감을 최대한 배제하고 누구나 공평하게 참여하여 정치 행위를 수행할 수 있는 법적, 정치적 공공 영역을 형성해야 함을 강조한다.

3) 심리학에서의 공감 논의

심리학 분야에서 공감을 비판하는 학자 폴 블룸은 『공감의 배신』에서 공감은 특정 대상에게만 수행되는 근시안적 성격을 지니므로, 지역이기주의와 인종차별주의와 같은 비극적인 결과를 초래한다고 주장한다. 그는 공감은 “편견과 똑같은 방식으로 우리의 도덕적 판단을 왜곡”시키므로, 공감은 특정인에게만 초점을 맞추는 제한적 특징이 있다고 지적한다(48). 블룸은 마사(Abigail Marsh)와 동료들의 실험을 예로 들면서, 신장 기증과 같이 이타적인 자비를 베푸는 사람들의 공감 능력은 일반인들과 크게 다르지 않았다고 주장한다(68). 다시 말해, 이타적 행위를 수행하는 데에 인간의 공감 능력은 큰 영향을 주지 않는다는 것이다. 블룸의 이와 같은 지적은, 누스바움을 포함하여 공감을 인간의 당연한 유전적 요인으로 여겼던 논의에 흥미로운 반론을 제기한다.⁵⁾

블룸은 더 나아가 공감이 과연 신뢰할 만한지 의문을 표하면서, 공감은 상대방이 속해있는 집단에 따라 영향을 받고 반응한다고 주장한다. 우리는 같은 팀이나 집단에 속한 대상에게 더 공감을 느끼며, 그 밖의 상대에게는 기존에 가지고 있던 편견과 선호, 판단이 반영된다는 것이다. 마약

5) 또한 공감이 우리 진화의 일부이며 선천적인 인류 보편적 능력으로 집단 내의 협동을 촉진하기 위해 형성되었다는 프랜스 드 발(Frans De Waal)의 주장이나, 연민과 이타주의적 행위에는 강한 연관성이 있다는 배슨(C.D. Batson)의 주장과는 반대되는 실험 결과를 제시한다. 누스바움은 이 배슨의 연구를 예로 들며 연민이 이타적 행동에 동기를 부여한다고 설명한다(2019, 616-7; “Is Empathy-Induced Helping Due to Self-Other Merging?” by C.D. Batson).

중독자들이나 노숙자들을 대할 때처럼, 자비와 동정을 베푸는 행위에서도 공감은 상대에 대한 자신의 ‘도덕적 판단’에 따라 달라지며, 결국 상대에 대한 자신의 도덕적 평가가 공감 행위를 할지 여부를 결정한다는 것이다(98-99). 그렇기 때문에 블룸은 “공감은 관심과 도움이 필요한 곳을 환히 비추는 스포트라이트”라고 표현하며, 공감의 대상과 범주가 좁다고 지적한다. 즉, 공감은 우리의 관심과 편견을 반영하고 도덕적 판단을 왜곡시키므로, “동정심이야말로 가장 위험한 감정”이 된다(140).⁶⁾ 그러므로 타인의 고통을 덜어주고 선을 행하는 과정에는, 공감이 아닌 이성적 판단이 필요하다는 것이다.⁷⁾

정신의학자이자 감정 치유 전문가인 주디스 올로프는 공감이 극한까지 이입될 경우의 부작용에 대해 언급한다. 『나는 초민감자입니다』(*The Empath's Survival Guide*, 2017)는 타인의 에너지와 감정에 대해 공감을 넘어 과도하게 느끼며 반응하는 초민감자들의 유형을 제시한다. 초민감자(empath)는 타인의 감정을 지나치게 감정 이입하여 자신의 것으로 느끼며 고통받는 사람들을 지칭하는데, 이들은 단순히 공감 능력이 뛰어난 HSP(Highly Sensitive Person)들보다 더 과도하게 “필터 없이 다른 사람의 감정, 에너지, 신체적 증상을 몸에서 감지”한다(20). 보통 공감자들은

6) 이는 인권운동가인 우 비락(Ou Virok)의 표현으로, 그는 동정으로 비롯된 행위들의 경우 - 개발도상국에 원조를 하거나, 구걸하는 불쌍한 아이를 도와 범죄조직을 돕는 행위 - 공감이 동기가 된 친절은 오히려 세상을 더 악화시키는 나쁜 결과를 가져온다고 지적한다.

7) 폴 블룸은 공감 논의에 비판적 태도를 보이는 연구자들을 간략히 소개하고 있다: “공감 비판자들로는 리처드 데이비드슨(Richard Davidson), 샘 해리스(Sam Harris), 제시 프린츠(Jesse Prinz), 피터 싱어(Peter Singer)처럼 공감에 대한 논리적 설명한 사람들. 마이클 린치(Michael Lynch)와 마이클 셔머(Michael Shermer)는 이성의 중요성을 옹호. 공감의 한계를 기술하고 공감능력을 세밀히 구분하는 작업을 수행한 장 데세티(Jean Decety), 데이비스 데스테노(David DeSteno), 조슈아 그린(Joshua Greene), 마틴 호프먼(Martin Hoffman), 래리사 맥파쿼(Larissa MacFarquhar), 마사 누스바움, 스티븐 핑커(Steven Pinker)가 있다(22).”

사물을 느낀 다음 생각하는데 반해, 이들은 세상과 분리되는 벽이나 거리감 없이 외부 자극과 소리, 빛, 냄새에 매우 민감하며, 이들 주변에 흐르는 인간의 감정이나 주변의 미세 에너지를 매우 심도 있게 경험한다(21). 그러므로 이들은 타인의 슬픔과 기쁨, 목소리와 신체 움직임에 매우 민감하게 반응하고, 말로 하지 않는 비언어적인 침묵을 통해 소통하는 것을 선호하기도 한다. 초민감자들은 자신과 타인의 고통을 구별하거나, 외부로부터 유입되는 감정과 에너지를 차단하기 힘들다. 그리고 여타의 자극에도 쉽게 에너지를 소모하여 다시 차분하고 침착한 상태로 돌아가는 데 오랜 시간이 걸린다. 대부분의 초민감자들은 외부의 스트레스로부터 자기 자신을 지키는 법을 학습하지 못하고, 자신을 투명 인간으로 여기기도 한다.⁸⁾

올로프는 이러한 초민감자들의 증상을 ‘공감적 질병(empathic illness)’이라 규정한다(84). 이들은 과도한 외부 자극과 감정에 둘러싸이게 되면 ‘감각 과부화’를 겪기 때문에, 사람들과의 거리를 유지하고 자신을 고립시켜 관계 맺기를 거부한다. 그러므로, 이들이 경험하는 정서적 탈진 상태와 외부의 자극 - 불빛, 소리, 기계음, 폭발음, 향, 추위, 폭풍우나 폭설 - 등은 공감을 요구하는 것이 아니라, ‘과도한 관심’을 쏟지 않는 법을 배우고 익힐 것을 요구한다. 초민감자들은 공감을 위한 환경과 관계를 차단하여 안전한 피난처를 위한 방패막을 치듯, 자신들의 감정적 피난처를 구축하기 위해 외부와 접촉을 차단한다. 그리고 에너지 회복을 위해 지구나 땅에 자신을 접지시켜 자연의 치유력과 에너지를 몸으로 흡수한다(42). 타인과

8) 올로프는 이 초민감자들을 신체적, 정서적, 직관적 초민감자들로 세분화하며, 그들이 관계를 맺는 방식을 내향적인 유형과 외향적인 유형으로 나눈다. 내향적인 유형은 사고 행위나 잡담을 인내하는 능력이 거의 없고, 타인에게 의존해야 하는 상황이나 모임에서 과잉 자극을 받기 때문에 이를 피하려고 한다. 반면 외향적 초민감자들은 남들과 교제할 때 활발해지고 적극성을 띄며, 모임에서도 비교적 오래 머물 수 있다고 한다(23-4). 초민감자들의 기질 원인으로는 선천적 기질과 유전으로 인한 가능성이 있으며, 양육 과정에서 정서적 혹은 신체적 학대를 경험하면서 나타난다고 한다.

나를 연결하는 관계를 단절시키고 스스로 외부와의 거리와 공간을 만드는 이들의 태도에서 보듯이, 공감은 초민감자들에게 차단되고 거부되어야 하는 악(惡)이자 생명의 자살행위와도 같다. 올라프는 이 초민감자들이 외부의 위협과 감정적 탈진을 막을 수 있도록 명상과, 섭생, 치료법과 마음가짐을 제안한다.

초민감자들에 대한 공감의 거부와 관계 단절을 지적하며, 이들을 위한 치유법과 명상을 제안하는 올라프의 논의에서 알 수 있듯, 인간에게 타인과 사물에 대한 공감은 늘 긍정적으로 작용하지 않는다는 것이다. 공감은 인지적으로 제어되고 관계를 차단해야 하는 과도한 감정이며, 병리학적으로 신체 건강을 해하고 정신적 스트레스와 호르몬 악영향을 유발하는 요인일 수 있다. 초민감자들에게는 그러므로 공감을 거부하고, 외부환경과 사람들에 대한 차단과 고립 및 방어 전략을 취하는 것이 그들의 필수적인 생존전략인 것이다.

아렌트와 블룸, 그리고 울로프의 시각은 유행처럼 제기되는 공감과 공감적 상상력을 통한 대안들을 비판적으로 다루고 있다. 이들의 논리적이고 심리학적인 논의는 현재 진행되는 공감에 대한 낭만적 태도를 재고찰하게 만들며, 이 논의가 간과하고 있던 공감이 초래하는 폭력, 도덕적 판단의 왜곡, 그리고 과잉상태를 논의하게 한다는 점에서 의미가 있다.

2. 문학 작품에서 나타난 공감적 상상력

지금까지의 공감과 공감적 상상력에 대한 이론적 논의는 공감에 대한 무조건적인 긍정적 시각을 비판하고, 공감에 대한 다양한 접근과 논의가 비판적으로 숙고되어야 함을 보여준다. 이러한 논의를 바탕으로 아래에서는 문학 작품에서 공감이 재현되는 방식을 살펴본다. 작품에서 나타나는 인물들 간의 공감은 다양한 사회 계급적, 인종적, 권력적 위계질서에서 재현되고 있으며, 이는 단순히 긍정적인 방식으로 해석될 수 없는 다양한

폭력적 현상들을 초래한다. 이러한 논의를 위해 필리핀 가정부를 소재로 다른 두 작품을 통해, 인물들간의 공감과 소통행위가 어떻게 작동하고 있는지를 살펴볼 것이다.

1) 억압과 강요로서의 공감 행위

공감이 발생하는 사람들 간의 관계에서 고려되어야 할 점은 경제·사회적 위계뿐만 아니라 공감과 상상력을 수행하는 개인의 ‘말’과 표현의 억압성 또한 중요하다. 아렌트가 동등한 공적 영역을 토대로 정치 행위를 구성할 수 있는 ‘말’과 설득의 중요성을 고려해 본다면, 공감을 행하는 대상들간의 합리적이고 이해 가능한 약속된 언어의 구성은 평등한 소통 관계와 유대관계로 나아가기 위한 필요조건이다. 네스토 곤잘레스(N.V.M. Gonzalez)의 작품 “따뜻한 손”은 공감과 관심을 토대로 한 ‘말’의 행위가 결국 상대에게 일방적인 폭력과 억압으로 작용하는 사례가 됨을 보여준다.

“따뜻한 손”은 도시에 옷 가게를 차리려는 마님을 모시고 도시로 배를 타고 나가는 하녀 엘레이(Elay)를 묘사한다. 엘레이는 활달하고 강단있게 행동하는 마님과 대비되는 매우 내성적이며 수동적인 인물로, 지금까지 풍랑으로 흔들리는 배에서 줄을 겨우 잡고 버티듯 매일매일 위태롭고 불안한 처지를 견뎌내고 있다(16). 애나(Ana)는 거리낌 없이 배 갑판으로 나가 돌아다니는 당당한 여성으로, 고지식한 고모가 강조하는 신실하고 조신한 여성상과는 반대되는 인물이다. 그녀는 외양적으로도 화려하고 자신감 있는 옷차림과 태도를 드러내고 있어, 조용한 엘레이와 대비되고 있다.

애나의 자신감 있는 태도는 작품 전반에서 나타난다. 항해하던 중, 비바람이 거세지자 애나와 엘레이는 항구에 있는 어부의 오두막에서 하루를 보낸다. 다른 여인들이 정숙함이란 주제로 이 일이 적당한지 아닌지를 정신없이 논할 때, 애나는 이런 일쯤은 별거 아니라는 듯한 태도를 보였다.

또한 애나는 발작적으로 기도문을 외우며 종교에 기대는 고모를 웃어 무시하고, 그 외중에 립스틱으로 얼굴을 꾸미는 등 자유분방한 기질과 거침 없는 태도를 보인다(19). 이와는 대비되어, 엘레이는 마닐라에서 시작될 도시 생활에 대한 불안감과, 북적거리는 배 위의 다양한 손님들 때문에 매우 소심하게 말하고 행동한다. 오두막에 가기까지 엘레이는 마치 초민감자들처럼 모든 감각이 포화되어 사로잡힌 것처럼 매우 힘겹게 버티고 있다. 이런 엘레이가 잠들어 의식과 무의식의 구분이 모호해지는 상태에서 지른 비명은 애나와 엘레이의 단절을 더욱 극명하게 드러내는 순간이 된다.

나중에 그녀가 깨어났을 때 그녀는 공포에 떨고 있었다. 그녀는 비명을 질렀다는 희미한 생각만 했다. 잠들기 전에 그녀의 의식 속에 있었던 흐릿함은 깨어난 후에 있었던 것에 비하면 아무것도 아닌 것 같았다, 비록 그녀가 많은 일을 기억하고 등불도 사라졌지만. . . . “무슨 일이에요?” 엘레이는 오브레가노가 자신에게 말하고 있다고 생각했다. 그녀는 대답하려고 했지만, 무슨 말을 해야 할지 전혀 몰랐다. 그녀 옆자리에 앉아 있던 애나가 갑자기 말했다. “여기 누가 있었어요. 불을 높이 들어주세요.” “여기 누가 있었어요”라고 엘레이는 혼자 중얼거리며, 애나의 어깨 뒤로 숨어버렸다.

When later she awoke she was trembling with fright. She had only a faint notion that she had screamed. What blur there had been in her consciousness before falling asleep was as nothing compared with that which followed her waking, although she was aware of much to-do and the lantern light was gone. . . . “What happened?” Elay thought it was she whom Obregano was speaking to. She was on the point of answering, although she had no idea of what to say, when Ana, sitting upon the mat beside her, blurted out, “Someone was here. Please hold up the light.” “Someone was here,” Elay repeated to herself and hid her face behind Ana's shoulders. (23-4)

엘레이가 어부의 오두막에서 잠결에 비명을 지르는 순간 그녀의 의식

과 무의식의 경계는 사라져 버리고, 잠들기 전과 후의 명확한 의식도 이제 의심스러워지는 상태에 처하게 된다. 엘레이는 단지 방금전 오두막의 매트 위에서 애나와 고모 사이에서 잠들었고, 잠들기 전 등불이 희미하게 매달려있는 것만 기억한다. 엘레이는 본인이 꿈 속에서 비명을 질렀다는 사실을 느끼지만, 정작 왜 무슨 꿈에서 비명을 질렀는지, 그리고 오두막에서 언제 잠들었는지 모든 것에 대한 판단이 흐려진 상태이다. 의식과 무의식, 기억과 사실, 감정과 착각 등등이 혼재되고 공존해 있는, 규정 불가능한 상태인 것이다.

엘레이는 비명을 지른 자신에게 ‘무슨 일이 일어났는지’를 물어보는 애나와 사람들에게 언어로 이 감정을 설명할 것을 요구받는다. 그러나 소설의 처음부터 조용히 침묵을 지켰던 엘레이는 내적 상태에서만 발현되고 폭발하는 감정에 집중했기에, 타인에게 이를 설명할 능력도, 표현할 ‘말’도 가지고 있지 않았다. 그리고 본인조차도 왜 비명을 질렀는지, 진짜 비명을 지른 것이 맞는지도 확신하지 못하고 있다.

엘레이를 대신해 그녀의 감정과 상황을 정리하는 것은 주인 애나이다. 애나는 말을 하지 못하고 우물쭈물하는 엘레이를 대신해서 ‘누가 있었다’고 말을 해버린다. 이로 인해 오두막의 사람들은 누가 잠든 애나의 옆에다가가서, 몰래 그녀의 몸을 만지고 이에 놀란 엘레이가 소리를 지른 성추행 사건으로 여기기 시작한다. 학생 한 명은 떨리는 목소리로 자신은 움직이지 않았다고 주장하고, 또 다른 사람은 깊게 잠들어서 코고는 소리가 들렸을 꺼라 변명한다. 또 한 상인은 이럴수록 침착하게 편견없이 판단해야 한다면서, 엘레이에게 “이제 우리에게 말해 주세요”라며 사실 확인을 요구한다(24). 여전히 자신의 기억과 감정을 말하지 못하는 엘레이는 이러한 압박과 사람들의 시선에 억눌려 말을 할수 없다. 이에 애나가 나서서 마치 자신이 엘레이의 성추행 사건을 잘 알고 있는듯 설명한다. 애나는 “내가 잠을 자고 있었는데, 내 하녀 엘레이가 소리를 질렀어요. . . . 이 하녀는 20살도 되지 않았고, 무지하고 글자도 모르는 소녀예요” (25). 이러

한 애나의 설명으로, 엘레이는 상황분간 못하는 무지랭이 하녀가 되고, 마치 애나는 전 상황을 판결하고 대변하는 권위자로서의 자신의 입지를 사람들에게 확인시킨다. 그리고 아무말도 못하고 애나의 팔을 애처럼 꼭 쥐고 최대한 얼굴을 가리는 엘레이에게 애나는 “그들에게 말해. . . . 이제, 자, 말해!”라고 소리친다(25). 사람들의 시선과 애나의 강요 속에서 엘레이는 더욱더 몸을 숨기고 있다.

이 장면에서 애나가 엘레이를 대신해서 나서는 장면은 분명 엘레이의 상황과 감정을 누구보다도 잘 알고 있다는 생각에서였다. 그러나 애나가 보여주는 공감의 방식은 엘레이와의 소통과 이해를 토대로 하며, 그녀들 끼리의 유대감을 형성하는 방식으로 작동되지 않는다. 애나는 사건을 규정하고 해석하는, 이성적이고 논리적인 ‘말’로 엘레이를 다그친다. 애나는 심적으로 엘레이의 생각과 감정에 공감하지 않으면서, 그저 자신의 추측과 논리를 엘레이에게 투여하고 그 상황을 공표해버림으로써 성추행을 실제 사건으로 만들어버렸다. 그리고 자신은 객관적이고 권위 있는 심판자이자 하녀를 보호하는 주인으로 다시 자리매김한다. 이에 반해 엘레이는 모르는 남자에게 성추행을 당한 속수무책의 피해자이며 자신의 언어와 주장 그리고 생각을 명백히 밝히지 못하는 수동적인 하녀로 위치 지어진다. 그러므로 애나의 표현방식과 그녀 나름의 ‘공감’에서 비롯된 이러한 행위는 엘레이에게 자신의 생각과 판단을 강요하고 수용하게 만드는 폭력행위로 보여진다. 그리고 애나를 수동적이며 주인에게 의존하는 하녀이자 피해자로 낙인찍는다. 이처럼 엘레이를 성추행의 희생자로 만들고, 그녀의 하녀 신분과 무지함을 폭로하면서, 엘레이의 감정을 억압하여 더 말을 하지 못하게 만드는 애나의 폭력적이고 강압적인 공감 행위가 그려지고 있다.

애나의 공감 행위에서 드러나는 사실은, 공감적 상상력은 사람들 간의 권력적, 위계적, 성적 질서와 관계를 기반으로 수행된다는 점이다. 애나가 엘레이를 위해서 대신 ‘말’하는 행위는, 엘레이가 ‘말할 줄 모르는’ 하층민

이기도 하지만, 엘레이 자신조차도 표현하기 어려운 감정과 생각 사이의, 혹은 의식과 무의식 사이의 양가적인 상황을 표현할 적절한 언어를 찾지 못했기 때문이다. 스스로 표현하고 말하기를 기다리는 대신, 타인의 감정과 상황을 재단하고 그것을 예측하여 ‘말’이라는 상징으로 공포해버리는 순간, 그것은 원래의 의도와는 다른 상황과 해석을 만들어낸다. 그리고 이렇게 일방향적으로 제공되는 공감과 언어적 규정은 타자의 주체성을 말살하고 위계질서를 재확인시킨다.

결국 엘레이는 애나의 판단대로 성추행을 인정하고 자신을 피해자로 인식한다. 엘레이는 확신에 찬 애나의 해석을 받아들이며, “따뜻한 손이 내-내-내 뺨을 쓰다듬는 것을 느꼈어요. . . . 따뜻한 손이요, 맹세해요” (26)라고 말한다. 엘레이가 느낀 ‘따뜻한 손’은 그녀가 잠들기 전에 느낀 오두막의 훈훈함과 노부부의 온정과 편안함일 수도 있었다. 또한, 큰 도시로 향하는 그녀의 불안하고 두려운 상황에 대한 대비로, 풍랑 속에 안식처를 제공해 준 허름한 오두막의 소박함과 온기일 수도 있다. 그러나 그녀는 자신의 감정과 불안함 등을 표현할 언어가 없기 때문에, 자신의 ‘말’을 기다리는 다른 손님들에게 상황을 되묻거나 항변할 수도 없다. 엘레이는 내가 “어떻게 손님들에게 말하라고 자꾸 시킬수 있겠는가”라고 생각하며 “누군가 나를 만졌어요”라고 애나의 말을 따라 한다. 이제 엘레이가 성추행을 당한 사건은 기정사실화 되었고, 엘레이는 애나의 공감에서 유발된 언어적 폭력 구도에 완전히 매몰된다.

이 작품에서 엘레이의 언어와 감정을 강탈하는 공감의 언어는 그녀를 억압하고 자아 주체성을 빼앗는 역할을 하고 있다. 이 작품이 쓰여진 1950년대는 2차세계대전 후 독립을 획득한 필리핀이 자국민적 이데올로기와 정체성을 강조하여 독립국을 건설하던 시기이다. 식민지배자들이 식민지 국민들에 우호적 ‘공감과 배려’로 행해진 지배 행위는 필리핀 자국민의 고통과 현실적 상황을 고려치 않는 수탈 행위일 뿐이었다. 천연자원과 곡물, 사탕수수의 수탈을 위한 행정관료들의 교육이 스페인 지배 기간 내에 중

점적으로 이뤄졌고, 이후 미국의 해외원조는 필리핀을 수출 의존국가로 전락시키며 국내 기반시설의 부재와 해외원조에 의존한 국가의존도를 상승시킬 뿐이었다. 이러한 400년에 이어진 식민지 지배상황을 고려해볼 때, 애나의 언어적 공표행위는 필리핀 민중에게 강요되어 온 법과 사회질서, 그리고 언어수탈의 형태를 상징한다. 전쟁과 식민지 국가들의 지배, 그리고 가부장적 질서 아래 필리핀 하층민들과 여성들은 자신들의 감정과 언어를 표현하지 못하고, 애나처럼 주인의 언어와 감정으로 재현될 뿐이다. 이 작품에서 보듯 독단적으로 강요된 공감적 상상력은 철저한 소통의 부재와 이해 단절, 그리고 반복적인 예측과 억압의 굴레를 만들어낸다. 애나의 설명과 확신에 엘레이가 수긍하듯이, 이들은 자신의 감정을 드러내는 '말'을 가질 기회를 빼앗겼고, 강요된 공감에 스스로를 감춰버리게 되었다.

2) 공감의 부재와 단절

두 번째 문학 사례는 호세 달리세이(Jose Dalisay Jr.)의 『솔리다드의 여동생』(*Soledad's Sister*)으로, 이 작품에서 연대는 공감을 통해서가 아니라, '기록과 판단'을 통한 사실관계의 이해로 형성된다. 작품의 내용을 간략히 요약하면 다음과 같다.

약 8백만 명의 해외 필리핀 근로여성(OFW; Overseas Filipino Workers)을 수출하는 필리핀에서는 매년 약 600여 구의 해외 취업 노동자들 시신이 공항 수하물로 도착한다. 경찰 월터(Walter)는 마닐라 국제공항에 도착한 한 시신에서 오로라(Aurora)라는 이름을 확인하고, 가족을 수소문해 찾아간다. 시신의 진짜 이름은 솔리다드(Soledad)로, 그녀는 노래 클럽에서 일하는 동생 오로라의 여권을 가지고 사우디아라비아에 가정부로 위장 취업한 인물이었다. 솔리다드는 화재 사건으로 부모님과 남동생을 잃은 후, 부모의 죽음을 본인 탓이라 자책하며 희생을 자처하는 인물이다.

그녀는 여동생 오로라의 대학 교육을 위해 홍콩의 한 가정으로 해외 취업을 나간다. 그곳에서 노파의 병수발을 들다, 주인집 아들과 관계를 하여 임신을 하고 필리핀으로 돌아온다. 자신의 여권으로는 해외 취업이 힘들기 때문에 그녀는 오로라에게 아들을 맡기고 사우디아라비아의 왕족 가정부로 일하러 떠난다. 경찰이 여동생 오로라를 만나 언니의 죽음을 알리자, 오로라는 언니의 시신을 보기 위해 경찰과 동행하여 냉동 시체 보관소를 찾아온다. 솔리다드는 사우디아라비아의 다른 가정부와 외출하였다 실종되고 강에서 시신으로 발견되었다. 오로라와 월터가 시신을 신고 돌아가던 중 잠시 식당에 배를 주차해 놓았고, 이때 갱단과 일하던 조마(Jomar)가 차를 훔쳐 달아난다. 조마는 트렁크의 관을 발견하고 접선 장소에서 관을 강물에 밀어넣다가, 밭에 끈이 묶여 자신도 익사하게 된다. 시신이 발견되었다는 뉴스로 마무리되는 이 작품은 솔리다드가 사우디아라비아에서 어떻게 살해되었는지, 그리고 얼굴이 심하게 손상된 시체가 솔리다드인지, 마지막으로 강에서 오로라가 언니의 시신을 인도 받았는지 모호한 상태로 남아 있다.

필리핀의 현대 작가이자 필리핀 대학 창작교수인 달리세이는 글의 서문에서, 주인공 솔리다드를 희생자가 아닌 “어떤 에이전시를 가진 인물로 탐구하고 싶었다”고 밝혔다(ix). 분명 고통당하고 피해를 입은 희생자가 아닌, 여성 내적인 욕망과 의지가 있는 인물로 그리고자 하였으나, 작가의 의도대로 작품 속에서 재현되는지 의문이다. 주인공 솔리다드는 자신의 삶과 내적 욕망을 좌시하면서, 스스로 욕망으로 인해 고통받고 자책하는 삶을 살아가기 때문이다.9)

9) 『솔리다드의 여동생』을 분석한 그레이스 친(Grace Chin)은 자본주의적 착취와 욕망의 대상으로 필리핀 해외 가정부의 몸을 분석하며, 제 3세계 여성의 취약한 경제적, 성적 불평등 상황에 집중한다. 솔리다드가 보이는 여성의 욕망과 성적 쾌락은 자본주의적 상품으로 포섭하기 힘든 탐험과, 쾌락, 일탈을 가져오는 동기로 작동하며, 해외 취업을 통해 가부장적 규제들을 일탈하면서 “필리핀 여성의 몸의 변형 가능성과 전복적 잠재력”을 가능케 하는 제3의 공간을 창출한다는

솔리다드[솔리]는 작품 내내 자신의 감정을 억누르고, 욕망을 드러내는 것에 자책한다. 맨 처음 솔리다드가 자신의 욕망을 드러냈던 사건은 결국 가족의 사망을 가져왔기 때문이다. 평소 종교에 헌신하는 수동적인 태도를 보이던 그녀가 처음 어머니의 오르골에 대해서 “욕망의 폭발”을 드러낸다(75). 그러나 동생 오로라[로리]를 편애하는 어머니는 솔리다드가 갖고 싶어했던 오르골을 로리에게 주며 질책하였다(77). 이에 솔리다드는 답들을 견어차며 자신의 분노를 표출한다. 아버지도 자신의 첫사랑(솔리다드의 친모)를 회상하며 달래주려 하지만, 정작 그는 회한에 빠져 지나치게 감상적이게 되고, 이런 그의 감정은 솔리다드에게 전달되지 못하는 “무의미하고 무감각한” 것일 뿐이다(78). 결국 솔리다드의 분노는 가스 스토브에 공기를 충분히 채워놓지 않게 만들며 가족들은 화재로 사망하게 된다. 솔리다드는 이를 계기로 인물들과 전혀 공감 혹은 감정 이입을 하지 않았고, 자신의 “깊은 열망과 갈망”에 대해 “그런 감정을 가지는 것을 마치 범죄인 것처럼” 여기고 있다(88). 솔리다드는 자신의 실수로 화재가 나서 부모님과 남동생이 사망했기 때문에, 강박적일 정도로 참회를 하고 금식하거나 손목에 자해를 한다. 자신이 대신 죽었어야 했다고, “왜 내가 아니냐고” 울부짖는 솔리다드는 욕망을 표현하는 것을 “기증스러운 죄”로 여겨 벌과 속죄의 대상이라고 생각하기 때문이다(72). 그녀에게 모든 욕망과 쾌락은 고통으로 되돌아오는 감정들이다.

따라서, 솔리다드가 홍콩에서 주인집 고등학생에게 성추행과 폭행을 당할 때도, 그녀는 체념하며 어떠한 거부도 항변도 하지 않는다. 마치 순교자처럼 신은 모든 일을 계획하고 일어나게 하므로, 가족이 화재로 사망한 일과 홍콩으로 그녀를 가게 된 것, 그리고 성폭행을 당하는 모든 일은

것이다(125). 친의 분석은 여성의 몸에 잠재한 에이전시에 주목하여, 솔리다드가 표현할 수 없었던 욕망과 쾌락에 주목했다는 데 의의가 있다. 그러나 솔리다드의 내적 욕망은 부모님과 남동생의 죽음을 유발하였으므로, 외부로 분출되면서 동시에 억압과 자책, 고통의 원인이 된다. 이로 인해 욕망을 고통으로 속죄하는 솔리다드의 모습이 본문에서 보여지고 있다.

신의 의지이자 계획이므로, 인간은 이를 감내할 뿐이다(93). 솔리다드는 자신의 규칙과의 의무 속에 스스로를 고립시키고, 그 어떤 공감적 관계를 맺지 않는다. 솔리다드의 이러한 태도는 공감과 여성적 욕망이 어떤 에이전시로서 삶을 풍부하게 하거나 긍정하게 하는 힘이 아니다. 욕망과 감정은 자신을 파괴시키는 악의 힘이며 자기부정과 고통의 원인일 뿐이다.

공감의 부재는 로리와 관계에서도 드러난다. 로리에게 언니 솔리다드는 집안일을 도맡아 하며 혼자 성경책만 읽는 존재로 마치 “자매라기 보다는 하녀”에 가까웠고, 그 존재감은 “흰 벽에 묻은 얼룩이나 다름없는 사람” 수준이었다(89). 홍콩에서 솔리다드가 임신해서 돌아왔을 때, 솔리다드는 자신의 임신을 신이 내린 처벌이자 속죄로 생각하였다. 이런 솔리다드와 로리의 관계에서 공감과 소통은 불가능했고, 동생 로리는 솔리다드가 홍콩에서 누구와 어떤 상황에서 아이를 가져 돌아왔는지 알지 못한다. 그리고 솔리다드가 필리핀에서 여타의 미혼모들처럼 스스로를 수치스러워하거나 이웃의 시선으로부터 위축되지도 않는 모습에 의아해할 뿐이다.

솔리다드가 ‘의무’와 ‘책임’을 증시하는 인물인 것과 반대로, 동생 로리는 자신이 스스로 성적 결정권을 가지며, 더 나은 운명을 개척해 미래를 대비하는 인물이다. 이러한 로리와 솔리다드의 차이는 작가 달리세이가 작품에서 “그 둘은 서로 누구도 닮고 싶어하지 않았다. 한 명은 더 많은 고통 속에서 위안을 찾고, 한 명은 짧은 즐거움, 음악, 유머, 콜라, 정상적인 삶을 다시 갈망했다”라고 묘사하는 부분에서 잘 드러난다(80). 로리에게 삶은 자신이 주도하고 개척해야 하는 대상이었고, 그녀는 스스로를 “더 나은 일을 위해 운명지어졌다”고 여기고 있다(81). 이런 로리에게 자신을 자해하고, 홍콩에서 아이를 임신해 돌아온 언니 솔리다드와의 공감적 행위는 불가능하다. 주변의 눈초리와 친구들의 놀림에 맞서, 로리가 “솔리다드는 중국인 고용주에게 폭행”을 당했다고 거짓을 꾸며내는 장면에서 보듯이(127), 로리에게 모든 사건과 결과는 명확하게 이해되고 설명할 수 있는

성질의 것이어야 했다. 그러므로 로리 본인이 알지 못하는 솔리다드의 임신에 대해 로리는 허구로 재구성 해내어, 자신이 납득할 만한 이성과 논리의 이야기로 바꿔버린다.

감정적 공감보다는 이성적 행위와 언어로 이해하는 로리의 태도는 솔리다드의 죽음에 대해서도 같은 태도를 보인다. 로리는 솔리다드의 부고를 매우 차분하고 냉정한 태도로 받아들인다. 그녀에게 언니의 죽음은 슬픔과 혼란스러움과 같은 감정적 경로가 아니라, 여권 사진과 사망 서류로 제시되는 사실 기록이자 증거 자료로 전해지기 때문이다. 로리는 경찰관 윌터와 언니의 시신을 인양하러 가면서도, “그녀[로리]의 상황이 얼마나 힘든지, 그리고 누군가가 그녀의 고통을 느끼고 공유하거나 그 심각성을 인식”하는 것에 대해, 왜 그렇게 해야 하는지, 그게 가능한지를 되묻는다(64). 로리에게 슬픔과 고통의 감정은 타인과 공유될 수 없는 개인적인 것이며, 따라서 상대방은 자신의 상황과 생각을 완전히 이해할 수 없다고 여기기 때문이다. 그러므로 로리는 “자신의 사적인 슬픔에 대해 대중에게 공개”할 수 없으며, 이 방식이 결과적으로 언니 솔리다드를 위한 것이라 생각한다(83). 그래서 언니의 시신을 안치한 관을 트럭에 옮겨 실을 때에도, 타인들이 기대하는 “쇼”를 하지 않고, 본인의 감정을 극도로 자제하며 주변인들 앞에서 통곡하거나 울부짖지 않는다(100). 이처럼 로리는 솔리다드와 단절되고, 개별적인 관계를 유지하고 있었으며, 언니의 죽음에 대해서 매우 냉정하고 이성적으로 행동하며 공감이 불가능하며 또한 불필요한 것이라고 치부한다.

3) 공감을 배제하는 냉정한 연대방식

『솔리다드의 여동생』에서 로리가 보여주는 연대의 방식은, 공감과 공감적 상상력 혹은 감정이입의 과정을 거치지 않은 채 형성되는 독특한 관계에서 드러난다. 이 작품에서 솔리다드의 시체를 인수하려고 동행하는

경찰관 월터와 로리는 서로에 대해 감정이입을 하지도 공감을 하지도 않으며, 각자 자신의 감정과 생각에 몰두하는 독자적이고 고립된 인물들이다. 이들은 공감의 필요성도, 그렇다고 공감 부족으로 인해 결핍과 고립감을 느끼거나, 자신이 공동체에서 배제되었다고 자책하지도 않는다.

월터는 도시 파에즈(Paez)에서 누구와도 사귀지 않고 가족들과의 왕래도 잘 하지 않는다. 그는 솔리다드의 시신을 인도하기 위해 로리와 마닐라로 동행하지만, 차 안에서 아무것도 묻지 않고 관심도 없다. 솔리다드의 죽음이 “본인의 사건이 아니고, 자신은 장의차 운전자”이며, 솔리다드는 그저 누군가의 죽은 누이동생일 뿐이라고 생각한다(63). 솔리다드의 시신이 도난당한 것을 알고 우는 로리를 보자, 그는 어떻게 대처할지 몰라 당황해한다. 그에게 감정이란 공유될 수 없는 성질의 것이므로, 로리의 진짜 슬픔을 마주하게 되자 그저 침묵을 지킨다. 그리고 그 자신도 죽은 사람에 대한 감정을 불러일으키는 것이 “어렵고 명백히 거짓이라는 것”을 알기에, 공감적 행위를 어려워하고 있다(62). 또한 월터는 솔리다드의 시신을 도단당한 로리에게 무관심하게 대한다. 그는 경찰서에서 슬퍼하는 로리에게 공감하고 위로하는 대신, 자신에게 아무 말도 없이 떠나버린 어머니와 누이의 주소를 찾는데 몰두한다(134). 이러한 태도만 보더라도, 월터는 타인에 대한 상실감과 슬픔에 대해 관여하지 않으며, 공감적 상상력을 발휘하거나 여타의 공감 행위를 시도하지 않고 감정이입 행위를 차단한다.

로리가 솔리다드를 이해하는 순간은 언니에 대한 공감이 아니라, 도시의 활기찬 생명력과 삶의 기회들이 풍부하게 펼쳐져 있는 상황을 마주하면서 발생한다. 시신을 인도하기까지 냉정하고 차분하게 솔리다드의 죽음을 받아들인 로리는 마닐라 시내의 활기차고 생동감 있는 공간에서 갑자기 눈물을 흘린다.

... 하지만 세, 네 개의 도시 구역을 다니며 서류들을 준비하는 동안, 그녀는 이곳에서의 일반적인 리듬과 진동, 땅 위의 광활하고 힘찬 대양의 용기와

넘침을 받아들일 수 있었다. 도시와 죽음을 동시에 생각하는 것은 너무나 이상한 일이기도 했는데, 그 활기참과 그 끈질김이 둔한 방문객의 - 거의 턱을 붙잡고 있는 것처럼 관심과 존경심을 너무나 강력하게 움켜쥐었다. ... 로리는 자신에게 불어오는 조수의 격류에 사로잡혀 눈물을 터뜨렸다. 그녀는 솔리다드가 한순간 너무나 불쌍하게 여겨졌고 또 바로 너무나 어리석은 짓을 해서, 그녀가 파에즈 밖의 세상에서 자신을 발견했을지도 모르지만, 그것보다 더 할 것도 볼 것도 많은 이 순간에, 죽어버린 것을 비난했다.

. . . . but in the few minutes that it took to cover three or four city blocks and what they had to offer, she could absorb only the general rhythm and the vibrancy of things, the surge and swell of a vast and mighty ocean aboveground. It was almost absurd to think of the city and of death in the same breath, so adamant was its vitality, its insistence on the attention and respect-almost as if it had grabbed and held you by the jaw-of the slow-witted visitor. . . . Rory burst out in tears, caught in the rip of opposing tides, feeling badly for Soli one minute and cursing her the next for having done something so grievously stupid as to end up lifeless when there was so much more to see and do, whatever she may have found herself in the bustling universe outside of Paez. (84)

로리가 위에서 느낀 감정은 솔리다드에 대한 분노와 안타까움이었다. 비록 솔리다드의 삶과 행동을 모두 이해하고 공감하지 못하지만, 로리는 도시의 생명력과 사람들의 열기, 그리고 땅과 바다가 주는 거대한 생명력 속에서 솔리다드의 소외를 알게 된다. 그리고 그녀가 이러한 생명과 삶의 의지와 에너지를 알지 못하고, 자학하는 삶을 산 것에 슬퍼한다. 비로소 로리는 솔리다드가 죽은 이후, 그녀의 부재를 낫선 도시에서 절감한다. 로리에게 솔리다드의 공감은 이처럼 대상의 부재와 낫선 공간의 순간에 발생하는 지극히 개인적이고 우연적인 순간에 이루어진다.

로리와 월터간의 연대는 이처럼 상대에게 자신의 감정을 투여하거나 상대에게 감정이입을 하지 않는 인물들 간에 발생한다는 점이 흥미롭다. 이 작품에서 두 인물은 서로에 대한 공감과 공감적 행위가 부재한 상황이

다. 그럼에도 이 둘은 비참하고 절망적인 순간에 서로를 응시하고 대화를 주고받는다.

심지어 응급 차량의 솟아오르는 사이렌 소리와 배수관에서 흘러나오는 빗물 소리, 천막에서 튀어 오르는 소리조차도 일종의 음악을 만들기 시작했다. 그녀의 목구멍에서 형태 없는 단어들이 걸렸습시다. “나는 산다” 또는 “나는 원한다”와 같은 무언가였을 것이다. 그녀는 월터가 말하는 것을 거의 듣지 못했다. 그가 그녀를 쳐다보지 않았고, 대신 그녀가 먹던 수프의 남겨진 것을 보았기 때문인데, 그건 마치 그가 수프를 먹고 싶지만 차마 부탁할 수 없는 것처럼 보였다.

그는 “나는 그들이 어디 있는지 몰라요”라고 말했다. “이사갔어요. 어디로 갔는지도 나는 몰라요.”

Even the soaring sirens of emergency vehicles and the thrum of rainwater coming off the downspouts and trampolining off the awning began to make a kind of music. Unformed words caught in her throat - something that might have said “I live” or “I want” - and she almost failed to hear Water speaking, also because he wasn't looking at her but at the meager remains of her soup, as if he wanted to have them but couldn't bring himself to ask.

“I've lost them,” he said. “They moved, I don't know where.” (111)

위의 장면은 월터가 로리와 함께 경찰서에서 나와 식당에 마주하는 상황을 보여준다. 이때 로리는 자신이 수천 개의 음악홀과 카페가 있는 도시에서 사는 삶을 상상하고, 도시가 주는 생명력과 열정 속에서 자신의 미래를 상상한다. 로리는 어느 누구에게도 말하지 않았던 가수가 되어 성공하고 행복하게 누리는 생각을 월터에게 전하고 있다. 이 순간 월터도 말하지 않았던 어머니와 여동생의 이사를 이야기하며, 자신도 가족들과 소통을 하거나 친밀한 유대관계를 형성하지 않고 있음을 드러낸다. 월터는 로리에게 그녀의 식구들이 “다 어디 갔냐고” 묻는다(112). 월터의 질문은 가족들이 모두 사망하고 혼자 살아남은 로리에게 삶과 외로움과 존재에 대한

근원적인 질문이었고, 이는 바로 자신에게 향하는 질문이기도 하다. 아내와 아들, 어머니와 여동생 모두 떠난 자신에게 월터는 자신이 어떠한 관계와 삶의 여정을 살고 있는지 되묻고 있는 것이다. 수많은 삶의 다채로운 기회들과 도시의 생명력을 마주하면서, 월터와 로리는 자신의 처지와 주변 인물들의 관계를 되짚어본다. 그리고 서로가 각자 삶에서 유사한 외로움과 관계적 단절을 경험하고 있음을 자각하게 되고, 이때 이들은 공감이란 이해와 동료의식을 느끼게 된다.

로리와 월터가 형성하는 이러한 종류의 유대관계는 각자의 슬픔과 괴로움을 인정하면서도, 자신의 외로움과 처지를 솔직하게 터놓은 독특한 유대감을 형성하게 해준다. 이 순간은 이 둘은 서로에게 동정과 공감의 대상이거나 희생자가 아니며, 사건을 해결하고 이를 해석해 주어야 하는 일방적 관계를 구성하는 것도 아니다. 월터와 로리가 형성하는 이 냉정하면서도 독립적이고, 자신의 감정과 가치관을 유지한 채로 상대에게 ‘열리는’ 관계성은 단절되어 있으면서도 소통을 가능케 하는 모순적인 상황을 재현하고 있다.

이러한 부분에서 우리는 아렌트의 말과 정치 행위를 통한 법적 정치제도를 연상할 수 있다. 감정적 유대관계로 구성되지 않는 이 둘은, 경찰관과 가수라는 자신의 역할을 ‘페르소나’로 잘 수행하고 있다. 개인적인 감정은 설불리 꺼내지 않은 채, 의무와 예의를 차리며 상대를 대하고 혹시나 상대의 감정과 상황을 침범할까 매우 조심하고 있다. 그러나 소설에서 이 둘이 주도적으로 사건을 해결하고 언니의 시신을 찾고 이를 고향으로 데려오는 일의 진행을 맡는다. 감정적인 것을 일체 배제하고 드러나는 사건의 진실과 현재 상황만으로도, 월터와 로리는 서로 암묵적으로 협력하여 솔리다드의 시신을 인양하고 장례를 치루고자 노력하기 때문이다. 로리가 타인들 앞에서 보이지 않는 눈물 바람과, 월터가 드러내지 않는 가족의 해체 등은 서로 쉽게 해결해 주거나 공감될 수 없는 문제들이다. 이러한 개인적인 고통과 단절을 이해하는 계기는 삶의 거대한 가능성과 활기찬

에너지를 마주하는 공간에서였다. 마치 커다란 무대에서 배우들이 자신의 역할을 자유롭게 수행하고, 하나의 극을 완성하듯이 생명력이 가득 찬 도시의 무대에서 솔리다드와 어머니와 누이가 새로운 이야기를 구성하지 못하고 있다는 이해를 가져온다. 로리와 월터의 관계에서 드러나듯이, 갈등과 사회적 모순은 개인적 감정을 억제하고 공감을 자제하며, 주어진 상황에서 냉정한 이성적 유대관계를 형성하게 만들고 있다.

이 작품에서 유일하게 로리의 처지를 이해하고, 인도적 차원에서 그녀에게 쉴 곳을 제공하는 인물이 월터라는 점이다. 로리가 일하던 노래주점의 사장과 동료들, 애인들은 정작 로리의 불행에는 관심이 없고, 그로 인해 입게 될 주점의 수입과 본인들의 이익을 계산한다. 그에 반해 작품에서 로리에게 항상 무관심하고 무뎠던 태도를 보이던 월터가 선뜻 로리를 돕고 도난당한 시신을 찾을 때까지 거처를 제공하려 한다. 소설에서 그가 어머니의 집으로 로리를 데리고 가는 장면이 상징하는 것은 타인에 대한 친절과 자비가 공감이 아닌 선의에 의해 이뤄진다는 점이다. 월터가 아는 것이라고는 솔리다드의 죽음에 관한 사실적 기록과 로리가 처한 현실 상황뿐이지만, 이러한 객관적이고 인지적인 조건에서도 타인에게 인간적 대우와 친절함은 가능하다는 것을 소설은 보여주고 있다.

결과적으로 달리세이는 이 작품에서 인물들의 감정은 서로 공유되지 못한 채, 개인의 내부에서 작동하고 발휘됨을 보여준다. 이렇게 서로 고립되어 있는 타자들 사이에서의 공감은 불가능할 뿐만 아니라, 소통과 이해와 같은 효과를 발휘하지 못하고 있다. 그러나, 월터와 로리의 특별한 유대관계와 서로에 대한 배려는 그들이 감정적 이입과 공감을 기반으로 하지 않아도 가능해짐을 제시한다. 이들이 서로의 처지를 짐작할 수 있는 외적 조건과 사실 및 기록은 오히려 냉정한 사실 판단을 통해 각자의 역할을 수행하게 하게 만든다. 이 과정에서 발생하는 냉정한 유대감은, 공감을 위시한 질투와 분노, 고통과 외로움의 부정적 결과물을 직시하게 만들고 미래를 대비하게 만든다.

결론

누스바움은 준칙과 제도로만 이루어진 사회가 아니라, “연민[공감]을 가진 개인의 상상을 구현하는 제도를 만들고, 제도가 역으로 개인에게 연민[공감]에 영향”을 미치는 쌍방 통행적 작용을 해야 한다고 주장한다 (2019, 731). 이 과정은 공감적 교육과 윤리교육을 통해서 이뤄지는 사회정치제도를 의미하며, 누스바움의 주장에 동조하는 공감 연구가 현재 학계의 유행으로 자리잡고 있다. 그러나 이러한 공감을 기반으로 하는 사회제도의 변화는 공감의 대상자들 간의 여러 상이한 계급적, 정치 역학적 관계에서 수많은 차별과 이해 불가능성 또는 특정 집단과 계급을 대변하는 폭력으로 작동할 수 있다. 이러한 이유로 공감과 동정을 비판하고 순수 정치체를 구상하는 아렌트의 시각은 의미가 있다.

공감에 대한 아렌트와 블룸, 울로프의 비판은 무비판적으로 제시되는 공감과 공감적 상상력에 대한 이론적 논의들을 제공한다. 그리고 곤잘레스와 달리세이의 작품에서 보듯이, 타자와의 소통과 이해, 연대의 구성은 개인들이 처한 다양한 권력적 상황과 사회적 위상에 의해 달라진다. 개인들의 계급적, 경제적 위계 상황에서 대상들 간의 공감은 소통 불가능성과 폭력으로 이어질 수 있으며, 타인에 대한 존재의 부정과 언어소통의 한계를 드러낸다. 달리세이의 애나와 엘레이의 관계에서 보듯이 공감적 시도는 개인들 간의 권력적, 경제적, 문화적 토대가 다름을 드러내며 공동체감 형성의 불가능성을 확인하는 계기가 된다. 더 나아가 개인에 대한 사회경제적, 문화적 위치에 대한 이해 없이 수행되는 공감적 상상력은 당사자에 대한 폭력과 침묵의 강요로 귀결될 수 있음을 드러낸다.

그러므로 공감을 통한 비판적인 접근이 필요하며, 공감적 상상력을 통한 낭만적인 대안을 제시하는 현 상황에 대해 경계하여야 한다. 달리세이의 로리와 월터가 형성하는 냉정한 유대관계는, 서로 다른 타자들이 감정 이입을 통해서가 아닌, 현실 상황에 대한 판단과 기록에 의존하며 인간적

인 의무와 자비를 충분히 행할 수 있다는 것을 보여준다. 이러한 객관적이고 냉정한 유대 관계는 상대가 처한 조건과 상황에 대한 이해, 그리고 각자의 소통불가능한 고통과 슬픔을 인정하는 데서 시작한다. 상대에 대한 완전한 공감을 강조하는 대신, 이러한 소통불가능성을 인정하는 유대감의 형성은 상대에 대한 가치판단이나 권력관계의 순간을 개방하며 삶의 가능성과 생명력을 갈구하게 만든다. 또한 상대의 처지를 이해하고 결국 타자에 대한 배려와 자비의 순간으로 이어진다. 이러한 과정은 공감의 부재상황에서도 소통가능하게 만드는 상황적 이해와 언어적 합의, 그리고 인간적 자비의 실행은 수행될 수 있음을 보여준다. 필리핀 소설을 통해 본 공감에 대한 비판적 논의가 향후 공동체의 공존과 소통의 논의에서 공감의 부재상황에서도 작동하는 언어적 합의와 자비의 실천 논의에도 기여할 것이라 생각된다.

(부산가톨릭대학교)

■ 주제어

공감, 필리핀, 가정부 소설, 조세 달리세이, N.V.M. 곤잘레스, 한나 아렌트

■ 인용문헌

- 김지혜. 「다문화 문식성 함양을 위한 소설교육 연구」. 『국어교육연구』 69 (2019. 2): 199-228.
- 마사 C 누스바움. 『혐오에서 인류애로』. 강동혁 옮김. 서울: 뿌리와 이파리, 2016.
- _____. 『감정의 격동 2: 연민』. 조형준 옮김. 서울: 새물결, 2019.
- 박성희. 『공감, 공감적 이해』. 경기: 원미사, 1996.
- 백진. 「공감적 상상력과 공존의 윤리: 울프의 『델러웨이 부인』과 쿣시의 『추락』」. 『근대영미소설』 24.3 (2017. 12): 31-49.
- 법무부. “2024년 1월호 - 출입국·외국인정책 통계월보.”
Web. 2024.08.31. <<https://www.moj.go.kr/moj/2412/subview.do>>
- 선주원. 「다문화 소설에 형상화된 이주 여성에 대한 공감적 이해와 소설 교육」. 『국어교육』 (2021): 299-329.
- 송용섭. 「공감적 정의를 향하여」. 『한국기독교신학논총』 99 (2016): 91-119.
- 애덤 스미스. 『도덕 감정론』. 박세일·민경국 공역. 서울: 비봉, 2024.
- 윤은주. 「혐오표현에 맞서는 방법으로서의 이해」. 『인간·환경·미래』 22 (2019): 229-50.
- 임지연. 「공감 개념의 확장과 다문화적 공감서사: 『이슬람 정육점』을 중심으로」. 『문학치료연구』 47 (2018): 225-54.
- 정영기. 「다문화사회의 공감적 이해를 위한 철학적 연구」. 『동서철학연구』 89 (2018): 519-40.
- 주디스 울로프. 『나는 초민감자입니다』. 최지원 옮김. 경기: 라이팅하우스, 2019.
- 폴 블룸. 『공감의 배신』. 이은진 옮김. 서울: 시공사, 2019.

- 프랑스 드 발. 『공감의 시대』. 최재천·안재하 공역. 경기: 김영사, 2020.
- 프리드리히 니체. 「연민의 정이 깊은 자들에 대하여」. 『차라투스트라는 이렇게 말했다』. 정동호 옮김. 서울: 책세상, 2023. 145-49.
- 한나 아렌트. 「폭력론」. 『공화국의 위기』. 김선욱 옮김. 경기: 한길사, 2022. 149-266.
- _____. 『혁명론』. 홍원표 옮김. 경기: 한길사, 2024.

- Albuja, Analia et al. “How Black is Biracial?.” *Cultural Diversity & Ethnic Minority Psychology* 29.3 (2023): 372-84.
- Batson, D.D., K. Sager & E. Garst, M. Kang, K. Rubchinski, and K. Dawwon. “Is Empathy-Induced Helping Due to Self-Other Merging?.” *Journal of Personality and Social Psychology* 73 (1997): 495-509.
- Betzler, Riana. “Empathy: epistemic problems and cultural-historical perspectives of a cross-disciplinary concept.” *Philosophical Psychology* 32:3 (2019): 428-32.
- Chin, Grace V. S. “Between Danger and Pleasure: Rethinking the Imperilled Filipina Migrant Body in Jose Dalisay's *Soledad's Sister*.” *KEMANUSIAAN* 25.1 (2018): 121-42.
- Dalisay, Jose. *Soledad's Sister*. Mandaluyong: Anvil, 2023.
- Eckert, Sarah Anne & Melodie Miller. “Building cultural awareness and intercultural empathy using the critical incident analysis method.” *Journal for Multicultural Education* 17.3 (2023): 304-15.
- Gonzalez, N.V.M. “A Warm Hand.” Ed. Cecilia Manguerra Brainard. *Fiction by Filipinos in America*. California: PALH, 2020.
- Obama, Barack. “Empathy Deficit.” *The Guardian*. 2013. Web. 15 Nov.

2024. <<https://www.theguardian.com/science/2013/jan/04/barack-obama-empathy-deficit>>

Pedersen, Paul, “Inclusive Cultural Empathy: A Relationship-Centred Alternative to Individualism.” *South African Journal of Psychology* 39.2 (2009): 143-56.

■ Abstract

Critical Reflections on the Empathic Imagination: Focusing on Filipino Fiction

Yun, Yeonjeong

(Catholic University of Pusan)

Hannah Arendt, Paul Bloom, and Judith Orloff provide a theoretical framework to challenge contemporary perspectives on empathy and empathic imagination. Based on their theoretical perspectives, this article shows that empathy and solidarity with others are profoundly influenced by diverse power dynamics and social hierarchies. Through the the works of N.V.M. Gonzalez and Jose Dalisay, this study demonstrates that solidarity does not arise from shared empathy or emotional identification with another's situation but rather from judgment and documentation of concrete realities. Solidarity begins with an acknowledgment of the conditions and circumstances others face, as well as the recognition of their incommunicable pain and sorrow. In addition, this approach allows for the practice of mutual human obligations and compassion as well, even in the relations without empathy. Literary examples of Gonzalez and Dalisay highlight these dynamics, evoking the possibility of understanding, linguistic agreement, and benevolence in spaces where empathy is absent. Thus, instead of emphasizing complete

empathy, forming bonds with acceptance of incommunicability opens moments of value judgment and power relations, ultimately fostering care and compassion.

■ Key words

empathy, Philippines, housekeeper novels, Jose Dalisay, N.V.M. Gonzalez, Hannah Arendt

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 11월 28일 ○심사일: 2024년 12월 10일 ○게재일: 2024년 12월 11일

에르나 브로드버의 『제인과 루이자는 곧 집으로 올거야』에 나타난 콰블라 정치학*

이현주**

I. 들어가기

카리브해 자메이카 출신의 저명한 소설가이자 사회학자인 에르나 브로드버(Erna Brodber, 1940~)는 자신의 소설 창작을 “사회학적 접근 방식의 연장선”(“Fiction” 164)으로 간주한다. 사회이론가이자 활동가로서 그녀는 서구 중심의 사회학을 넘어, 자메이카와 카리브해의 지역적 특수성을 반영한 독창적인 사회학 모델을 구축하고자 노력한다. 이는 자메이카의 지역성과 특수성을 강조하는 동시에 기존 제1세계의 학문적 패러다임을 비판적으로 재구성하려는 노력의 일환이기도 하다. 브로드버는 선진국에 비해 상대적으로 부족한 사회과학 연구 인프라—특히 방법론적, 물질적 자원의 제약—를 보완하기 위해 자메이카 지역민을 대상으로 픽션 창작을 병행한다. 그녀의 픽션과 논픽션을 포함한 모든 작품은 카리브해와 북아메리카 흑인들의 현재와 미래의 삶에 과거가 미치는 강력한 영향을 탐구하는 공통된 문제의식을 담고 있다. 특히, 브로드버는 “사회학적 노력과 그것을 보조하는 소설이 주류 사회학과 달리 활동가적 의도를 가

* 이 연구는 2024년도 광주대학교 대학연구비의 지원을 받아 수행되었음.

** 광주대학교 항공서비스학과 부교수, leehyunju@gwangju.ac.kr

진다”며, “아프리카 해변에서 배에 실려 신세계 해안에 도달했던 사람들의 후손들의 행동을 연구하고 이를 전달하는 것”(“Fiction” 164)을 자신의 과업으로 정의한다. 브로드버의 글쓰기는 흑인들, 특히 디아스포라 구성원들에게 더 큰 연대감을 형성할 수 있는 도구로 기능하며, 그들이 세계를 보다 자신감 있게 대면할 수 있도록 돕는 전략적 역할을 수행한다. 현대 카리브해에서 가장 중요한 사상가 중 한 명으로 꼽히는 카마우 브래스웨이트(Kamau Brathwaite)는 브로드버를 “오랫동안 갈망해왔던 학제간 연구의 본질을 가장 잘 구현한 인물”(“Love” 36)로 평가하며, 그녀가 카리브해 지역어와 방언을 통해 새로운 구술 역사를 창조했다고 찬사를 보낸다. 브로드버는 픽션을 통해 사회학 연구를 보다 친숙하게 전달하며, 현장에서 만난 토착민들을 픽션 속 캐릭터로 재구성함으로써 인간적 유대를 형성한다. 이러한 작업은 자메이카의 새로운 공동체주의를 달성하려는 목표와 이론적 지향점을 반영하며, 지역적 경험을 전 지구적 담론과 연결시키는 독창적 접근으로 평가된다.

1980년에 출간된 브로드버의 첫 번째 소설, 『제인과 루이자는 곧 집으로 올거야』(*Jane and Louisa Will Soon Come Home*)는 “본문에 함축되어 있는 역사, 전통, 방어기제의 관계라는 근본적인 문제를 사유하고 그 결과를 그 다음 학술 연구개요를 구성하는 행위에 적용하기 위한 도구로서 창작”(“Fiction” 167)된다. 브로드버의 픽션과 사회학의 결합은 계속 이어지는데, 1988년에 출시된 두 번째 소설, 『마이얼』(*Mya*)은 아프리카계 미국인과 아프리카계 자메이카인이라는 두 가지 형태의 흑인 디아스포라를 겪은 민족에 관한 잠재적인 탐구의 결과물에 해당한다. 브로드버의 학제간 연구에 대한 열정은 여기에서 멈추지 않는다. 그녀는 그 다음에는 “어메리칸 커넥션(American Connection)¹⁾에 좀 더 쉽게 다가갈 수 있을

1) 실제로 브로드버는 이로부터 4년 후인 1994년에 세 번째 소설, 『루이지애나』(*Louisiana*)를 발표한다. 『루이지애나』에서 브로드버는 현재 삶에 끼치는 과거의 힘과 영향력에 대해 탐색한다. 이 소설은 크리올 루이지애나(Creole Louisiana) 민속을 연구하는 카리브해 출신의 젊은 흑인 인류학자인 엘라 타운센드(Ella

것이라고 희망”하면서 본인의 “정치적인 관심거리”를 지속적으로 표현하고자 시도한다(“Fiction” 167).

브로드버의 관심은 단지 카리브의 역사적 기억을 보존하는 데 그치지 않는다. 그녀는 문학적 글쓰기와 상상력을 통해 자메이카와 카리브 지역 특유의 구전 전통과 지역어를 현대적으로 재구성하며, 서구 중심의 역사 기술로는 포착하기 어려운 공동체의 긴장감과 역동성을 문학적으로 형상화한다. 특히, 아프리카 종교와 민담, 문학적 은유를 활용하여 과거와 선조를 잇는 지속적인 연결에 주목한다. 이를 통해 브로드버는 자메이카 공동체가 오랜 서구의 식민지배로부터 벗어나 새로운 민족적 정체성과 공간을 구축할 가능성을 문학적으로 제시한다. 그러므로 이 글에서는 브로드버의 첫 번째 소설 『제인과 루이자는 곧 집으로 올 거야』에서 등장하는 독특한 카리브 어휘 콤블라(kumbla)를 중심으로, 자메이카 공동체가 식민지배의 유산에서 벗어나 새로운 민족 정체성과 로컬리티를 구축하는 과정을 분석하고자 한다. 특히 콤블라가 민담 서사와 결합하여 자메이카의 독자적 공동체성을 문학적으로 형상화하는 방식을 살펴보고자 한다. 이를 통해 브로드버의 픽션이 사회학적 방법론의 연장선상에서 자메이카의 문화적 정체성과 공동체 회복을 위한 도구로 어떻게 기능하는지를 논 의할 것이다.

II. 소설의 구조와 링 게임

현대 영어권 문학에서 독보적인 위치를 차지하는 브로드버의 소설은 난해한 작품으로 평가되며, 전공자들조차 이해하기 어려운 것으로 알려져 있다. 이러한 복잡성은 브로드버를 연구하는 일부 학자들조차 소설 속

Townsend)가 경험하는 부두교, 카니발, 산 자와 죽은 자의 세계 등에 대한 다양한 에피소드가 주를 이룬다.

등장인물 관계를 잘못 해석하는 사례로 나타난다. 예를 들어, 조이스 워커 존슨(Joyce Walker-Johnson)은 티아 마리아(Tia Maria)가 푸파 리치몬드(Puppa Richmond)와 결혼했다고 잘못 언급한다(57). 그러나 푸파 리치몬드는 티아의 딸 키티(Kitty)와 결혼한 인물로, 티아의 사위에 해당한다. 이러한 오독의 원인은 소설 텍스트 자체가 비선형적이고 파편적인 구조를 지니기 때문이다. 텍스트에는 은유, 민담, 동요, 구전 전통, 아프리카 기원의 신앙 체계와 같은 다양한 요소가 불규칙적으로 삽입되며, 등장인물들 간의 관계도 명확히 설명되지 않는다. 브로드버의 『제인과 루이자는 곧 집으로 올거야』는 1940년대 중반부터 1980년대 후반 자메이카 시골 지역을 배경으로, 혼혈 여주인공 넬리 리치몬드(Nellie Richmond)의 삶을 다룬다. 이 작품은 카리브해 전통, 민담, 콤블라 상징, 다양한 인물들의 목소리, 짧은 일화, 객관적 역사적 사실 등 다양한 요소를 결합하며, 비연대기적이고 파편화된 내러티브 안에서 역동적으로 전개된다. 또한, 표준 영어와 크레올어를 혼용하며 기존 언어의 구조를 해체하는 방식으로 독특한 서사를 구성한다.

이 소설은 약 40년에 걸친 시간을 배경으로, 주인공 넬리의 유년 시절부터 성인 여성으로서의 삶에 이르기까지 그녀의 여정을 다룬다. 사건이 발생하는 연도를 명확히 알 수 있는 힌트는 거의 없지만, 독자는 넬리가 자메이카에서 어린 시절과 청소년기를 보내고, 16세에 미국에서 공부할 장학금을 받았다는 사실을 알게 된다. 이후 몇 년이 지나 넬리는 미국에서 자메이카로 돌아와 어린 시절 친구들이 속해있는 급진적 마르크스주의 집단에 합류해 정부관사에서 몇 년간 거주한 후, 친구 바바 루독(Baba Ruddock)와 앨리스 이모할머니(Great Aunt Alice)를 통해 자신의 뿌리와 조상을 이해하는 경험을 한다. 소설의 결말부에서는 넬리가 샘(Sam)이라는 남성과 결혼해 그의 고향(아마도 미국)으로 이주한 뒤 의사로 일하게 되었다는 사실이 언급된다. 그러나 이 사건이 자메이카로 돌아온 이후의 이야기인지, 소설의 연대기적 결말인지에 대해서는 명확하지 않다.

소설은 크게 4개의 섹션으로 구성되며, 각 섹션의 제목은 서인도제도 전역에서 인기 있는 아이들의 놀이인 링 게임(ring game)의 민요 노랫말에서 가져온다. 링 게임은 한 소녀를 중심으로 원을 이루고, 플레이어들이 함께 노래를 부르며 진행된다. 이 민요의 노랫말은 소설의 구조와 긴밀히 연결되어, 작품을 이해하는 데 중요한 역할을 한다.

제인과 루이자는 곧 집으로 돌아올 거야,
곧 돌아올 거야, 곧 돌아올 거야,
제인과 루이자는 곧 이 아름다운 정원으로 돌아올 거야.
내 사랑, 나에게 장미를 꺾게 허락해 줄래?
내 사랑, 나와 함께 왈츠를 춰 줄래?
제인과 루이자는 곧 집으로 돌아올 거야.

Jane and Louisa will soon come home,
Soon come home, soon come home,
Jane and Louisa will soon come home into this beautiful garden.
My love, will you 'low (allow) me to pick a rose?
My love, will you 'low me to waltz with you?
Jane and Louisa will soon come home. (Lewin 67-68)

이 노래의 리듬은 장중한 미뉴에트(minuet)를 연상시킨다. 미뉴에트가 궁정에서 사회적 상호작용과 질서를 상징했던 것처럼, 링 게임도 일정한 리듬과 형식을 통해 플레이어들 간의 공동체적 정체성과 집단적 경험을 담아낸다. 게임은 중앙에 있는 플레이어가 “내 사랑, 나에게 장미를 꺾게 허락해 줄래?”라는 가사로 시작하는 절을 부르며 파트너를 선택하는 것으로 진행된다. 이후, “내 사랑, 나와 함께 왈츠를 춰 줄래?”라는 세 번째 절이 시작되면 선택된 파트너와 함께 춤을 추고, 다른 참가자들도 이를 따라한다. 네 번째 절은 첫 번째 절을 반복하며 하나의 사이클을 완성한다. 사이클이 끝난 뒤, 첫 번째 플레이어는 다시 링으로 돌아가고, 새로운 파트너가 중앙에 남아 게임을 이어간다.

링 게임은 단순한 아이들 놀이를 넘어 카리브해 민속문화의 중심적 서사 장치로 기능한다. 이 게임은 개인과 공동체의 관계를 탐구하고, 전통과 변화 사이의 긴장을 은유적으로 표현한다. 반복적이고 순환적인 구조는 카리브적인 시간관을 반영하며, 나선형으로 전개되는 역사적 의미를 담아낸다. 중앙에 선 플레이어는 공동체와 상호작용하며, 노랫말을 통해 관계를 형성한다. “장미를 꺾게 허락해 줄래?”라는 요청은 개인적 소망과 공동체적 연결을 동시에 탐구하는 상징적 표현으로 해석된다. 이 과정에서 나머지 참여자들은 단순한 관찰자가 아니라, 적극적으로 집단적 행위에 참여함으로써 링 게임을 공동체적 정체성과 연대를 재구성하는 도구로 만든다. 특히, 마지막 절의 반복을 통한 사이클의 완성은 변혁과 재생의 과정을 상징하며, 공동체의 역사와 문화적 기억이 지속적으로 재창조되는 과정을 반영한다. 이를 통해 링 게임은 단순한 시간의 흐름을 넘어, 끊임없이 새롭게 의미화되는 가능성을 내포하고 있음을 보여준다.

브로드버는 『제인과 루이자는 곧 집으로 올거야』에서 링 게임의 노랫말을 각 섹션 제목으로 활용하여, 이 게임의 상징성과 서사적 가능성을 텍스트에 녹여낸다. 링 게임의 반복적이고 상호작용하는 특성은 주인공 넬리가 억압된 기억과 감정을 탐구하며 자신과 공동체의 관계를 재구성하는 과정을 은유적으로 표현한다. 브로드버는 “제인과 루이저”의 노랫말을 연대기적 순서로 따르지 않고, 소설을 네 개의 섹션으로 구성한다. 각 섹션의 제목은 “내 사랑 나를 허락해 주시겠어요”(“My Dear Will You Allow Me”), “당신과 함께 왈츠를”(“To Waltz With You”), “이 아름다운 정원으로”(“Into This Beautiful Garden”), 그리고 “제인과 루이저는 곧 집으로 올거야”(“Jane and Louisa Will Come Soon Home”)로 이루어진다. 이는 2절-3절-1절-1,4절의 순서로 배열된 것으로, 링 게임의 민요에 익숙한 독자에게는 소설의 상징적 패턴을 이해할 실마리를 제공하고, 처음 접하는 독자에게는 복잡해 보이는 서사를 해석하는 단서를 제시한다. 이처럼 링 게임은 단순한 아이들 놀이를 넘어 카리브해 민속 전통을 상징적으

로 구현하며, 개인적 정체성과 공동체적 연대를 동시에 탐구하는 매개체로 작동한다. 이를 통해 소설은 구조적 정교함과 문화적 깊이를 동시에 확립한다.

소설의 네 개 섹션 중 첫 번째 섹션은 가장 파편화된 구성으로 이루어져 있어 독자에게 혼란스러움을 준다. 이 섹션은 넬리의 다양한 삶의 순간들을 비선형적으로 제시하며, 다음과 같은 에피소드를 담고 있다. 첫 번째 섹션은 6살 넬리의 어린 시절로 시작해, 그녀가 8살과 11살에 경험한 초기 사건들을 보여준다. 이어서 13세에 장학생이 된 넬리와, 16세에 바바 루독과의 데이트를 허락하지 않는 레베카 고모(Aunt Rebecca)의 이야기가 등장한다. 성인이 된 넬리의 회고를 통해 독자는 그녀의 미국 유학 시절, 현재 남편과 함께 미국에서 의사로 일하며 보내는 삶, 그리고 가족 이야기와 앨리스가 들려주는 과거의 사건들을 엿볼 수 있다. 또한, 넬리는 고향으로 돌아와 콧 로빈(Cock Robin)의 죽음을 목격하고, 주변부 여성들의 삶을 듣는 과정을 통해 자신의 민족적 정체성을 자각한다. 이 과정에서 아난시(Anancy)²⁾ 이야기와 콧블라 에피소드는 억압된 기억과 정체성 탐구를 상징적으로 드러낸다. “스파이 거울”(Spy Glass)이나 “움직이는 카메라(Moving Camera)와 같은 도구는 넬리가 자신과 가족, 그리고 자메이카 공동체를 다양한 관점에서 성찰하도록 돕는 은유로 활용된다. 첫 번째 섹션은 다양한 에피소드를 파편적으로 배치함으로써, 넬리가 자신의 정체성과 민족적 뿌리를 탐구하는 과정을 그려낸다. 이러한 구성은 브로드버의 서사적 실험성을 드러내며, 독자에게 넬리의 내면적 갈등과 성장 과정을 비선형적으로 조망할 수 있는 기회를 제공한다.

첫 번째 섹션은 총 4개의 챕터로 구성되며, 각 챕터는 다시 4-6개의 절

2) 아난시는 아산티(Ashanti)족의 거미 인간 트릭스터(trickster)로, 속이는 자이자 속는 자, 창조자이자 파괴자로 묘사된다. 그는 자메이카로 전해지며 민담과 노래에 큰 영향을 끼쳤다. 서아프리카 노예들에게는 치유책으로, 자메이카를 비롯한 카리브 민속 문화에서는 상징적인 존재로 자리 잡았다(이현주, 「카리브」 112).

로 나뉜다. 이 섹션은 영화의 단편적인 장면들을 보는 듯한 인상을 주며, 연대기적으로 가장 어린 시절인 6살 넬리와 성인이 되어 의사가 된 넬리가 같은 섹션에 공존한다.³⁾ 6살의 넬리는 아버지가 들려주는 민담을 경청하며 전통적 이야기의 영향을 받는다. 반면, 성인이 된 넬리는 미국에서 인종차별의 희생자가 되어 디아스포라 집단에 합류하지만 여전히 “고향 같지 않다”(33)는 느낌을 받는다. 이러한 파편화된 서술은 어린 시절의 회상, 현재 시점의 사건, 민담, 그리고 1인칭과 3인칭 시점이 뒤섞여 독자에게 혼란스러운 인상을 준다. 그러나 이러한 혼란은 넬리의 분열된 정체성과 심리적 갈등을 상징적으로 드러낸다. 텍스트 중간에 삽입된 민담은 표면적으로는 플롯과 무관해 보이지만, 넬리의 기억과 정체성을 탐구하는데 핵심적인 은유적 장치로 기능한다. 민담은 넬리의 개인적 경험을 보편적이고 신화적인 맥락으로 확장하며, 그녀의 정체성을 재구성하는 도구로 작용한다. 또한, 스파이 거울의 은유를 통해 텍스트를 자세히 들여다보면, 비연대기적이고 파편화된 구성은 링 게임처럼 각 에피소드가 서로 조화를 이루며 하나의 서사로 직조됨을 알 수 있다. 이를 통해 독자는 이 소설의 복잡하고 정교한 내러티브 구조와 그 상징적 의미를 깊이 이해할 수 있다.

브로드버는 링 게임을 의도적으로 활용하여 문화적 재생과 기억 복구를 위한 핵심적 도구로 삼는다. 링 게임은 영국식 카드리우(quadrille)가 자메이카로 전파된 뒤 크레올화된 놀이 양식으로 변형된다. 케네스 빌비(Kenneth Bilby)에 따르면, 자메이카 포크 음악의 멜로디와 형식은 영국 음악뿐 아니라 아프리카 기원의 리듬 구조에 많은 영향을 받는다(1). 18세기 프랑스에서 유래한 카드리우는 네 쌍의 커플이 사각형 대형을 이루고 반복적인 동작과 패턴을 수행하는 정형화된 사회적 무도(social dance)이

3) Erna Brodber, *Jane and Louisa Will Soon Come Home*. 1980. (Long Grave: Waveland Press, 2014), 32, 36쪽. 앞으로 이 작품에 대한 인용은 괄호 안에 쪽수만 표시함.

다. 이 춤은 음악과 대형의 조화를 통해 집단적 질서를 강조하며, 유럽 귀족 문화의 사회적 예식을 상징한다. 반면, 링 게임은 영국과 아프리카 문화의 단순한 혼합을 넘어, 두 문화가 상호작용하며 자메이카에서 독창적으로 재구성된 크레올화된 로컬 문화를 창조한 사례로, 새로운 민속적 정체성과 문화적 융합의 과정을 보여준다. 루이즈 베넷(Louise Bennett)은 링 게임을 “세대를 거쳐 전승된 오래된 놀이”로 묘사하며, 특히 아프리카 아산티족의 감각과 전통적 취향이 자메이카 문화에 뚜렷이 반영되어 있다고 평가한다(1). 링 게임은 아프리카 전통과 자메이카 현대 문화 사이의 다리로 기능하며, 공동체 정체성을 형성하고 문화적 연속성을 유지하는데 중요한 역할을 한다.

브로드버는 링 게임을 단순한 놀이가 아닌 정치적, 사회적 함의를 담은 서사적 장치로 활용한다. 그녀는 넬리처럼 유럽 중심적 경험을 가진 카리브 지식인들이 “민속문화를 통해 억압된 역사와 단절된 과거를 복원하고 재구성”(Cooper 281)함으로써 자신의 정체성을 재정립해야 한다고 주장한다. 즉 이러한 로컬 문화는 단순히 억압된 과거를 부활시키는 데 그치지 않고, 아프리카 민속문화와 동시대 카리브해 삶을 연결하여 새로운 문화적 혼종성을 모색하는 작업으로 확장된다. 브로드버는 이러한 회복과 재구성의 작업이 아프리카 민속 문화가 동시대 카리브 민속 삶 속에서 여전히 지속되고 있다는 전제하에서 이루어진다고 본다(Brathwaite, *Folk* 4). 그녀는 이를 통해 단절이나 파괴의 관점을 넘어, ‘중간 항로’(Middle Passage)로 대표되는 트라우마적 역사와 카리브라는 새로운 토양 위에서 진화된 문화적 혼종성을 연결하고자 시도한다. 이러한 과정에서 브로드버는 민요와 링 게임의 나선형 구조를 통해 과거와 현재를 연결하고, 새로운 가능성을 제시한다. 소설의 서사를 구성하는 민요의 나선형 구조는 이러한 브로드버의 관점을 구체적으로 드러낸다. 이 구조는 각 세대가 새로운 파트너와 함께 처음으로 돌아오되, 과거의 축적물에 기반하여 지속적으로 새로운 맥락과 가능성으로 나아가는 과정을 보여준다(Cobham 50).

즉 단순한 과거 회귀가 아니라, 문화적 기억을 혁신적으로 재해석하며 과거와 현재가 유기적으로 결합되는 방식을 통해 현재의 사회적, 정치적 현실 속에서 과거의 기억을 창조적으로 재구성하여 공동체의 정체성과 연대를 강화한다. 다시 말하자면, 링 게임은 카리브 문화와 아프리카 전통 간의 지속적 대화를 이끌어내며, 이를 통해 자메이카 공동체의 역사적 트라우마와 억압된 기억을 치유하는 강력한 문화적 장치로 기능한다.

Ⅲ. 콤블라와 민담서사

브로드버는 소설의 마지막 섹션 두 번째 챕터의 제목을 “콤블라”로 설정하며, 텍스트의 결말에 이르러서야 콤블라에 대해 보다 자세히 언급한다. 그러나 브로드버는 콤블라를 명확히 정의하거나 직접적인 속성을 제공하기보다는 은유와 비유를 활용하여 콤블라의 복합적이고 다층적인 본질을 간접적으로 드러냄으로써, 독자 스스로 콤블라의 본질을 탐구하고 상상하도록 유도한다. 콤블라는 칼라바시(calabash), 8월 벌레의 알, 낙하산, 헬리콥터, 투명 우산, 유리구슬 등 다양한 이미지로 재현되어 콤블라의 다면적 성격을 시각적으로 전달하는 도구로 작용한다. 이처럼 콤블라는 단순히 물리적 보호를 제공하는 객체가 아니라, 보호와 구속이라는 상반된 의미를 동시에 내포하는 다층적 상징으로 나타난다.

콤블라는 비치볼과 같다. 바다 위에서 튀어 오르지만 결코 가라앉지 않는다. 그것은 불굴의 특성을 지녔다. 해상 부표보다도 더 단단하다. 바다는 결코 콤블라를 덮지 못하며, 그것은 싸움을 위해 몸을 낮추지도 않는다. 바다의 명령을 따르지도 않으면서, 바다를 제한하려 하지도 않는다. [...] 그저 바다 위, 모래 위, 어디에서든 스스로의 방식대로 튀어 오른다. [...]

콤블라는 이러한 특성을 가지고 있다. 어디에서든 튀어 오른다. 부표와는 달리, 콤블라는 어디에도 묶여 있지 않다. 바람이 콤블라를 움직일 만큼 강하다면, [...] 그것은 움직인다. 그러나 콤블라는 단순히 비치볼만을 뜻하지 않

는다. 콤블라는 알 껍질과도 같다. [...] 그러나 그것은 닭이나 새의 알 껍질이 아니다. 8월 벌레의 알 껍질이다. 그것은 충격을 받아도 깨지지 않는다. 뚫친처럼 유연하다. [...] 그것은 이음새 없는 둥근 칼라마시처럼 당신을 보호하지만, 당신에게 아무런 관심도 두지 않는다.

당신의 콤블라는 낙하산과도 같다. [...] 당신의 콤블라는 헬리콥터, 투명한 우산, 유리 구슬, 만화 속 우주선이다. [...] 그리고 그 내부는 부드러운 카펫처럼 덮인 폼으로 이루어져 있으며, 자궁 같고 산소 텐트와 함께 있다. 안전하고 보호할 수 있는 시간 캡슐.

A kumbla is like a beach ball. It bounces with the sea but never goes down. It is indomitable. Moreso than the beach buoy. The sea never covers it; it never stoops to fight. It takes no orders from the sea but neither does it seek to limit it. [...] it merely bounces as it will upon the sea, the sand or anywhere. [...] A kumbla has these properties. It bounces anywhere. Unlike the buoy, it is not tethered. It blows as the wind blows it, if the wind has enough strength to move it: [...] But the kumbla is not just a beach ball. The kumbla is an egg shell, [...] It is the egg of the August worm. It does not crack if it is hit. It is as pliable as sail cloth, [...] It is a round seamless calabash that protects you without caring.

Your kumbla is a parachute. [...] Your kumbla is a helicopter, a transparent umbrella, a glassy marble, a comic strip space ship. [...] And inside is soft carpeted foam, like the womb and with an oxygen tent. Safe, protective time capsule. (123)

이러한 콤블라의 묘사는 단순한 상징적 장치로 끝나지 않는다. 콤블라는 브로드버가 자메이카 공동체의 정체성을 은유적으로 표현하는 핵심적 상징으로 작용한다. 크라이더만(Cryderman)의 분석에 따르면, 콤블라는 소설의 “미로 같은 산문을 관통하는 아리아드네의 실과 같은 역할”을 수행하며, 자메이카인의 집단적 기억과 정체성을 보호하고 연결하는 중심적인 기제로 기능한다. 콤블라는 과거 식민지 시절의 억압적 역사와 노예제로부터 비롯된 집단적 트라우마에 대한 은유로서, 억압적인 현실에서

자메이카 공동체를 지켜주는 보호막으로 작용한다. 그러나 동시에, 콤블라는 폐쇄성과 고립을 동반하며, 그 안에 갇힌 주체가 외부 세계와 단절된 상태를 은유적으로 재현하면서 콤블라가 단순히 긍정적 보호의 상징만이 아니라, 억압과 제한이라는 양가적 의미를 동시에 내포한다는 사실을 드러낸다.

이 소설 텍스트의 복잡한 구조처럼 콤블라는 익숙한 선형적 사고로는 이해할 수 없는, 변화하지 않는 근본적 정체성에 저항한다. 콤블라의 개방성과 열림은 브로드버의 텍스트를 제대로 이해하려면 독자가 내면에서부터 출발해야 하는 것과 유사하다. 콤블라는 자메이카 공동체 정체성의 보호에 대한 은유일 뿐 아니라, 알 내부로부터 출현하여 더 넓은 사회적 관계로 재탄생하는 과정을 구현한다. 이러한 재탄생은 단순히 서구 식민 지배에 대한 저항이나 독립을 의미하지 않는다. 오히려, 독립 이후 자메이카 사회가 직면한 양가적이고 모순적인 로컬리티로부터 벗어나 새로운 탄생을 모색하는 과정을 나타낸다. 콤블라는 자메이카 민족이 고유한 정체성과 문화를 보존하면서도 외부 세계와 상호작용하며 변화를 모색해야 하는 공동체 전체의 공동 프로젝트이기도 하다. 보호 장치로서 콤블라는 공동체를 외부 위협으로부터 지키지만, 과도한 보호는 외부와의 소통을 가로막고 정체성의 발전을 제한할 수 있다. 이로 인해 콤블라는 집단적 보존과 변혁적 재창조 사이에서 균형을 모색하는 복합적이고 역동적인 상징으로 자리 잡는다. 이러한 다면적 속성은 브로드버의 서사적 전략과 밀접히 연관된다. 그녀는 콤블라를 중심으로 과거와 현재, 보호와 해방, 내부와 외부를 통합하며 자메이카 공동체의 문화적 기억과 정체성을 새로운 방식으로 재구성한다. 콤블라는 단순히 과거를 회상하는 상징이 아니라, 지속적으로 진화하는 정체성을 형성하는 동력이다. 이는 마치 아난시 민담에서 나타나는 양면적 인물처럼, 보호자이자 창조자로서의 역할을 동시에 수행한다.

브로드버는 콤블라와 관련해 두 개의 자메이카 민담을 소설의 첫 섹션

과 마지막 섹션에서 다루며, 콧블라가 가진 역설적이고 복합적인 의미를 구체화한다. 첫 번째 섹션에서 언급되는 “브라더 아난시와 브라더 텀블터드”(“Brer Nancy and Brer Tumbletud”) 이야기는 실패자로서의 아난시를 보여준다. 이 민담에서는 아난시의 이기심이 함께 톱질하는 파트너인 텀블터드를 속이는 원인이 된다. 텀블터드가 더 이상 말라버린 형편없는 음식을 먹지 않겠다고 반항했을 때, 아난시는 그를 속여 상자에 넣고 불에 태워 죽인다. 이후 아난시는 자신이 저지른 일이 알려질까 두려워하며 숲속에서 “아난시가 텀블터드를 죽였다는 소식을 [누군가는] 듣게 될까”(37)라고 외치는데, 이 말은 메아리가 되어 그를 끊임없이 따라다닌다. 이제 함께 일할 파트너를 잃은 아난시는 숲속에서 거미줄 짓는 일에 몰두하며 스스로 고치 안에 갇힌다. 텀블터드 민담을 들려주는 사람은 바로 톱질꾼인 넬리의 아버지이다. 어린 넬리는 이 이야기가 노동자들에게 목소리를 부여하고, 숲속에서 파트너를 찾으려는 톱질꾼들의 삶을 상징한다고 이해한다. 그러나 아버지는 넬리에게 부끄러움과 불편함을 심어주는 존재이기도 하다. 그는 넬리의 신체적 변화를 관찰하며 “많이 컸다”(“[Y]ou have shot up, 23)고 말하는데, 이 발언은 넬리에게 자신의 성장이 “무엇인가 잘못되었다”(23)는 부정적인 인식을 심어준다. 어머니 역시 딸의 변화를 고모에게 떠넘기며 넬리에게 “부끄러움”과 “오염”의 감각을 강화한다(23). 텀블터드 이야기와 넬리의 경험은 콧블라가 보호와 억압을 동시에 상징하는 장치임을 드러낸다. 아난시가 거미줄 속에 갇힌 채 고립되듯, 넬리 역시 가족과 공동체로부터 부정적인 메시지를 받아들이며 부끄러움과 자기혐오 속에 갇힌다. 이를 통해 브로드버는 콧블라의 다층적 의미를 탐구하며, 공동체적 보호와 개인적 성장 사이의 긴장을 드러낸다.

이처럼 브로드버의 소설 초반부에서 브라더 아난시는 속임수와 거짓말로 상대를 위협하거나 해치지만, 결국 자신의 함정에 빠지는 부정적이고 실패한 패자로 묘사된다. 넬리의 신체적 성장을 오롯이 인정하지 못하고 부끄러움을 상기시키는 아버지의 모습은 마치 폴로니우스(Polonius)의

조언과 흡사하다(5). 『햄릿』의 등장인물인 플로니우스의 “네 자신에게 충실하라”(To thine own self be true)는 조언은 서구 가부장적 틀 안에서 자아 규율과 사회적 규범의 준수를 강조한다. 반면, 아난시의 “고 이나 콤블라”(Go eena kumbla, 5)는 즉흥성과 지배적 패러다임의 거부를 바탕으로 한 전복적 지시로, 상징적으로 대조된다. 이러한 병치는 두 문화적 전통이 불확실한 환경에서 생존 전략을 전달하는 방식을 비교하게 한다. 플로니우스는 유럽 중심의 경직된 도덕적 질서를 상징하는 반면, 아난시는 디아스포라적 유동성과 저항성을 구현한다. 브로드버는 이 두 전통을 병치하며, 각각의 한계를 비판적으로 탐구하는 새로운 담론을 창조한다. 따라서, 콤블라는 탈식민적 상상력을 상징하는 중요한 기제로, 식민지 지배자와 피지배자의 유산이 교차하고 협상되는 공간을 제공하기도 한다.

이와 대조적으로, 브로드버는 마지막 섹션에서 아난시를 단순한 트릭스터가 아닌 승리자로 재구성하며, 그의 속임수와 전략이 억압적 현실을 돌파하는 창의적 저항의 도구로 기능함을 강조한다. 이 섹션에서 다뤄지는 아난시 민담은 속임수와 변장을 통해 위험을 극복하고 생존을 확보하는 승자의 서사를 담고 있다. 이 민담에서 아난시는 거짓말, 도둑질, 음모를 꾸미는 비열한 존재로 묘사되지 않으며, 대신 자신보다 더 크고 강하며 풍부한 자원을 가진 상대를 상대로 재치와 위장술을 전략적으로 활용하는 존재로 그려진다. 아난시의 상대인 드라이헤드(Dryhead)는 “크고 살찌고 화려한 왕”으로 재현되며, 완전한 궁정을 갖춘 절대적 권력의 상징으로 등장한다(127). 반면, 아난시는 반복적으로 자신의 가난과 가족을 부양할 수 없는 무능력을 한탄하는 약자의 모습으로 제시된다. 이러한 대비는 강자와 약자의 구도를 명확히 하며, 아난시가 아들 투쿠마(Tucuma)에게 가르침을 주는 장면에서 더욱 강조된다. “반딧불이를 따라가지 마라, 얘야. 네 자신의 내면을 들여다보고 노를 저어라. 그것들이 네가 길을 잃게 할 것이고, 너를 길에서 벗어나게 할 것이다”(124)라는 경고와 “네 자신을 깊이 들여다보고, 신이 너에게 준 감각을 사용하여 배우거라”(125)는

가르침은 외부의 식민주의적 권위에 의존하지 않고, 내재된 지혜와 자기 성찰을 통해 현실을 극복해야 한다는 메시지를 전달한다. 이러한 민담의 재구성 은 아난시를 단순한 속임수의 화신이 아닌, 억압적 권력 구조를 넘어 생존과 저항의 가능성을 상징하는 인물로 재해석하며, 브로드버의 탈 식민적 서사를 풍부하게 확장한다.

흥년으로 아사 직전에 놓인 아난시는 식량을 구하기 위해 투쿠마와 함께 바다의 왕으로 불리는 드라이헤드의 사유지에 들어가 몰래 물고기를 잡다 붙잡힌다. 아난시는 집으로 돌아가기 위해 드라이헤드에게 자신을 놓아주고 아들 중 한 명과 배를 타고 갈 수 있도록 도와주면 나머지 4명의 아이들이 드라이헤드를 위해 열심히 일하고 봉사할 것이라고 말한다. 사실 아난시는 투쿠마만 데리고 왔기 때문에 드라이헤드에게 한 말은 거짓 말이지만, 그 앞에서 투쿠마에게 “고 이나 콧블라”(128)라는 암호와 같은 말을 한다. 아버지 아난시의 의도를 재빠르게 알아챈 투쿠마는 매번 다르게 위장을 하고 드라이헤드 앞에 나타나 마치 실제 여러 명의 아이들이 그곳에 있는 것처럼 눈속임을 한다. 이처럼 아난시는 “타고난 거짓말쟁이, 흰 고치 방적공, 아이들의 보호자”이며 “잘 만들어진 콧블라의 제작자”이다(124). 수수께끼처럼 모호하고 알 수 없는 “고 이나 콧블라”라는 관용구는 “위장”(camouflage)이라는 의미이지만 드라이헤드와 그의 신하들은 그 의미를 제대로 이해하지 못하고, 단지 “[아이들을 빼앗길 상황에 놓인] 슬픔으로 가슴이 찢어지는 사람만이 그의 아이에게 말할 수 있는 나쁜 말” 정도에 불과한 것이라고 여긴다(128). 아난시가 보여주는 위장은 “독자를 끌어당기는 동시에 독자와 거리를 두는 모호한 수수께끼 같은 방식”으로 제시되면서 “콧블라와 자메이카 정체성의 둘 모두가 고정된 것이 아니라 끊임 없이 형태를 바꾸는” “유동적이면서도 언제든지 변화가능”(Cryderman)하다는 것을 거듭 강조한다. 아난시의 이러한 위장술은 단순한 생존 전략을 넘어, 식민지적 억압 체제에서 약자가 강자를 기만하며 자신의 생존권과 자유를 확보하려는 저항의 상징으로 해석될 수 있다. 이 과정에서 투쿠마

가 아버지의 암호를 이해하고 자신의 역할을 수행하는 모습은 세대 간 전송되는 지혜와 공동체적 가치의 중요성을 드러낸다. 또한, “고 이나 콤블라”라는 구절은 단순한 도구적 지시를 넘어, 개인과 공동체가 외부의 억압적 질서 속에서 생존하기 위해 필요한 창의성과 적응력을 상징적으로 나타낸다.

이렇듯 자메이카 민담과 연관된 콤블라는 속임수와 변장의 모티프가 주를 이루지만, 콤블라의 모호성은 그보다 더 다층적인 의미를 지닌다. 예를 들어, 프레데릭 캐시디(Frederick Cassidy)에 의하면 사람들이 하는 말은 “특별한 유사성”이 있어서 어떤 어휘는 같은 종류나 혹은 다른 종류와의 소리 놀이를 포함하고 있지만, 그 단어가 항상 완벽한 형태를 유지하는 것은 아니기 때문에 “축소” 혹은 변형되면서 “원래 어휘들의 근원을 숨긴 채 나타난다”고 주장하면서, ‘콤블라’(coobla)를 ‘칼라바시’(calabash)가 축소된 것으로 간주한다(400). 칼라바시는 많은 아프리카의 전설에서는 “지식과 지혜를 담은 그릇”(Carney 12)을 의미하고, 콤블라는 어떤 것을 안전하게 감쌀 때 사용하지만 이보다 더 넓고 다양한 의미로 확대되어 나타난다. 변화무쌍한 콤블라의 형태는 창조적 행위로서 도덕적 경계를 넘나드는 아난시의 창의적 스피릿을 드러내며, 이를 통해 정당화와 변형의 기술이자 예술로 기능한다.

콤블라는 안전한 장소를 의미하면서도 감금과 속박의 장소로 작용하는 이중적 특성을 지닌다. 이는 “둘러쌌, 동봉(enclosure)은 지명된 것”이자 동시에 “수행적인 것이기도 한 원(circle)”(Roberts 96)이라는 알레고리를 통해 드러난다. 이러한 수행적 본질은 아난시가 아들 투쿠마에게 반복적으로 “고 이나 콤블라”라고 말하며, 위장과 변장을 통해 마치 다섯 명의 형제가 존재하는 것처럼 속임수를 완성하게 하는 방식에서 극화된다. “고 이나 콤블라”를 “위장하기 위해 참고로 돌아가라”는 암호로 이해한 투쿠마가 강제로 들어가게 된 지하 공간은 억압적 감옥처럼 보이면서도, 동시에 그의 색을 바꾸고 다른 아이로 가장할 수 있도록 진흙을 제공한다. 이

창고는 “수감”과 “안전 보관”(Anatol 56)이라는 이중적 기능을 수행하며, 콤블라 이미지가 지닌 보호와 억압이라는 역설적 본질을 명확히 드러낸다. 이러한 공간은 단순한 도피처가 아니라, 개인과 공동체가 억압 속에서 스스로를 재정의하며 생존과 변혁을 도모하는 장소로 작용한다. 다시 말하자면, 콤블라는 싸움과 평화, 억압과 해방의 양가적 목소리를 동시에 담아내며, 넬리를 비롯한 등장인물들과 자메이카 공동체가 자기만의 콤블라를 통해 보호와 성장을 동시에 경험하도록 한다. “모호한 구덩이이자 안식처”(13)로서의 콤블라는 숨막히는 억압의 공간이 될 수도 있지만, 개인과 공동체가 변화를 수용하고 새로운 가능성을 창조하는 변혁적 잠재력을 담고 있다. 브로드버는 이를 통해 콤블라를 단순히 보호의 상징이 아닌, 개인적 성장과 사회적 해방을 위한 역동적 상징으로 제시한다.

IV. 콤블라와 넬리의 가족 서사

넬리 가족의 가계도는 노예와 주인, 피식민과 식민이라는 상반된 요소들이 얽혀 있어, 자메이카 사회의 식민 유산을 압축적으로 보여준다. 윌리엄 알렉산더 화이팅(William Alexander Whiting)은 영국 성공회와 제국주의 이데올로기를 물려받은 백인 정착자의 후손으로, 유색인 자녀들에게 물질적 유산 대신 그의 백인성이라는 상징적 자산만을 남긴다. 그는 티아 마리아와의 관계에서 여섯 명의 자녀를 두나, 법적 결혼이나 유언을 통해 이들의 권리를 보호하지 않으며, 자신의 재산을 모두 백인 조카들에게 상속한다. 화이팅이 유색인 아이들에게 유일하게 남긴 것은 사회적 보호막이자 상징적인 콤블라가 되는 백인성이다. “윌리엄은 아이들에게 더 많은 것을 해준 것처럼 보였지만, 결국 그는 우리에게 그의 추상적인 자아와 우리가 만들어내야만 하는 고치[콤블라]만을 남겨주었다”(141). 이러한 콤블라는 자메이카 사회에서 혼혈인들에게 일종의 은신처 역할을 하는 동

시에 고립과 단절을 초래한다. 윌리엄의 자녀들에게 남겨진 밝은 피부는 상징적인 특권이 되지만, 물질적 기반 없이 뒹뒹 떠다니는 비치볼과 같은 상태에 머물게 만든다. 이것은 “계급과 피부색의 단절”(141)이 유산으로 전수된 결과이며, 혼혈성이라는 정체성의 중심적 모순으로 작용한다. 넬리의 콧블라는 백인성과 혼혈성, 자메이카 공동체의 편협함, 그리고 서구적 교육과 이데올로기가 복합적으로 얽힌 구조로 나타나며, 이는 가족과 공동체의 복잡한 관계를 통해 식민지적 유산의 지속적인 영향을 드러낸다.

티아는 식민주의가 강조한 흑백의 이분법적 사고, 즉 “지배와 피지배의 대립이라는 마니교적 질서”(Roberts 97)에 의해 조장된 자아혐오와 자멸적 열등감의 굴레에 빠진 인물이다. 이러한 사고는 그녀의 정체성과 자아 존중감을 무너뜨리는 핵심적인 요인이다. 그녀는 자녀들의 사회적 성공을 위해 자신의 정체성을 희생하지만, 동시에 후손들에게 심리적 갈등과 정체성 혼란을 유발하는 선례를 남긴다. 특히 백인 남편 윌리엄이 흑인 자녀들을 공식적으로 인정하지 않고 물질적 유산을 남기지 못한 것은 가족 내 단절과 혼란을 더욱 심화시키는 요소가 된다. 티아는 식민주의가 강화한 이원론적 사고를 내면화하며, 선조들과의 영적 연결인 스피릿을 후손들에게 전승하지 못한다. 그녀의 자손들은 오비어(Obeah)의 부정적이고 악의적인 측면은 알고 있지만, 마이얼(Myal)⁴⁾의 치유적이고 긍정적인 가능성은 전혀 인지하지 못한다. 넬리와 달리, 티아와 그녀의 자손들은 윌리엄의 “하얀 피부”라는 콧블라 안에서 피난처를 찾지만, 이 또한 아프리카

4) 마이얼은 서아프리카 하우스(Hausa)족의 단어 “마예”(maye)에서 유래한 것으로 추정되며, 이는 영적 황홀경, 빙의 상태, 도취, 또는 주술적 행위를 의미한다. 아프리카 마이얼은 열정적이고 황홀한 춤인 마이얼 댄스(Myal dance)를 동반하며, 이는 스피릿 지도자의 이끌림 아래 공동체 전체가 참여하는 집단적 의식으로 이루어진다. 이와 같은 특징은 개인적 성격이 강한 오비어와 달리, 마이얼이 더 강한 공동체적 성격을 지니고 있음을 보여준다. 특히 마이얼은 사악한 흑마술과는 달리, 주로 긍정적인 치유와 회복을 목적으로 실천된다(이현주, 「에르나」 152).

적 뿌리와 감각을 되찾아 정체성을 회복할 기회를 잃게 만든 요인으로 작용한다. 바바와 같은 라스타파리안(Rastafarian)⁵⁾ 마이얼 수행자들이 가진 치유적 가능성에 접근하지 못한 티아의 자손들은 결국 식민주의적 체계가 만들어낸 문화적 단절 속에서 고립된다. 이들은 스피릿적 재구성의 가능성을 차단함으로써, 자신들의 정체성을 회복할 기회를 상실한다.

티아 마리아는 자녀들을 보호하기 위해 “말로 [부지런히] 굴러 머리 윗 부분에서 자라나 순수하게 돌아가는 콤블라를 짜기 시작함으로써”(138) 희생적인 어머니로서의 역할을 수행한다. 그러나 이러한 콤블라는 단순한 보호의 장치가 아니라, 그녀 자신을 억압하고 희생시키는 이중적 의미를 지닌다. 티아는 “피부색, 복장, 냄새” 등 “자기 자신을 전멸시키기 위해” 모든 것을 포기함으로써(139), 자신의 정체성을 부정하면서도 자녀들에게 하얀 피부라는 상징적 자산을 남긴다. 그러나 이러한 콤블라는 자녀들과 그녀를 더욱 단절시키며, 그녀를 자녀들의 세계에서 고립된 존재로 만든다. “윌리엄의 백인 피부를 물려받은 혼혈 자녀들의 콤블라가 하얀 강철 헬멧으로 굳어져 각각 [자녀들과] 그녀[티아]를 갈라놓을수록, 그녀는 더 평화롭게 쉬었고, 그녀는 그들[자녀들이] 윌리엄이 속한 기성 세계, 그녀에게 이국적인 세계, 안전하고 성공적인 세계에서 그들의 자리를 찾았다고 더욱 확신한다”(139).

티아의 바람을 가장 잘 활용한 인물은 그녀의 외손녀이자 키티의 딸인 넬리의 고모, 레베카이다. 다른 형제들과 달리 유독 밝은 피부를 지닌 레베카는 교사와의 결혼을 위해 흑인 연인인 매스 태니(Mass Tanny)의 아이를 낙태시킨다. 그녀는 백인 중산층이 다니는 영국성공회 교회 대신 매

5) 라스타파리 운동(Rastafari Movement)은 1930년대 자메이카에서 시작된 종교적, 철학적, 정치적 운동으로, 아프리카계 디아스포라의 정체성과 해방을 중심으로 발전한 신앙 체계다. 이 운동은 에티오피아 황제 하일레 셀라시에 1세(Haile Selassie I)를 메시아로 보고, 흑인의 정신적 해방과 아프리카 복귀를 이상으로 삼는다. 라스타파리아니즘(Rastafarianism)은 종교적 교리, 문화적 실천, 정치적 의식을 모두 포함하며, 아프리카 중심적 세계관을 강조한다.

스 매히아(Mass Mehiah)가 주관하는 초가지붕의 허름한 교회에서 매스 테니를 위한 기도를 올리며 자신의 과거와 여전히 연결된 모습을 보인다. 그러나 교사 피녹(Pinock)과의 결혼 후 불임 상태에 놓인 레베카는 개인적 고통과 갈등을 겪으며, 성공적 삶의 기반이 된 콤블라가 동시에 소외와 내적 갈등의 원인이 되었음을 드러낸다. 레베카는 중산층의 삶을 유지하며, 특히 넬리에게 서구적 교육과 에티켓을 지나치게 강요하는 속물적인 인물로 그려진다. 그녀의 콤블라는 하얀 피부와 이를 통해 얻은 신분 상승으로 정의되지만, 그 대가는 개인적 희생과 고립이다. 이처럼 티아와 레베카의 콤블라는 각기 다른 방식으로 백인성과 혼혈성을 활용하면서도, 모두 억압과 보호라는 콤블라의 이중적 의미를 잘 보여준다.

티아와 레베카의 콤블라는 넬리의 정체성 형성에 중요한 영향을 끼친다. 레베카의 백인성을 기반으로 한 속물적 교육과 티아의 희생적 콤블라는 넬리의 초기 성장 과정에 흔적을 남기며, 이는 그녀가 정부관사에서 급진주의자들과 함께한 시기에도 내면적 갈등으로 작용한다. 해외 유학을 마치고 자메이카로 돌아온 넬리는 정부관사의 공공주택에서 사회주의 단체와 함께 생활하며 새로운 공동체적 콤블라를 경험한다. 이 시기에 야심 많은 남편 록 로빈(Cock Robin)은 철학과 문학을 읽으며 자메이카 국민을 새로운 시대로 이끌 준비를 하지만, “자신을 강하게 몰아붙이는 검은 영혼”(46)을 지닌 그는 미스터리한 죽음을 맞이한다. 그의 죽음은 “더치 냄비에 잡힌 쇠기름처럼 타버린”(52) 것으로 묘사되며, 실질적인 원인은 밝혀지지 않는다. 그러나 이 사건은 넬리에게 공동체적 콤블라의 한계를 깨닫게 하는 중요한 계기로 작용한다. 대릴 컴버 댄스(Daryl Cumber Dance)는 로빈을 넬리의 부활을 방해하며 그녀가 자신의 여정을 시작하기 전에 극복해야 할 존재로 해석한다(26). 그는 로빈이 넬리의 불안정한 정신 상태에서 비롯된 허구적 인물이며, 그의 미스터리한 죽음은 넬리 내면의 죽음을 상징한다고 주장한다(32). 이러한 해석은 로빈과 넬리의 관계를 상징적 차원에서 재조명하며, 넬리의 여정에서 로빈의 역할을 보다

깊이 이해하게 한다. 넬리는 로빈의 죽음을 극복하며 공동체 생활과 정치적 활동을 계속하지만, 점차 “가루로 부스러질 수밖에 없는 말라비틀어진 새”(53)와 같은 삶의 한계를 느낀다. 육체적, 정신적으로 병든 그녀는 사회주의 이론과 급진적 사상에만 경도된 공동체적 콥블라 속에서 혼란을 겪는다. 공공주택에서의 집단적 삶은 자메이카 민중의 의식을 개선하기 보다는, 이론적 담론에 갇힌 또 다른 형태의 콥블라로 작용하며, 넬리의 고통을 심화시킨다. 브로드버는 이를 통해 공동체적 콥블라의 보호와 구속이라는 양가적 속성을 강조한다. 이러한 서사는 공동체적 이상이 개인에게 미치는 긍정적 효과와 동시에 그 이상이 어떻게 새로운 억압의 형태로 작용할 수 있는지를 입체적으로 드러낸다.

마이얼리스트(Myalist)이자 라스타파리안인 바바는 최면술을 통해 넬리를 라스타파리안 콥블라 상태로 인도하며 치유를 시작한다. 유년 시절부터 친구였던 바바는 마이얼을 통해 넬리의 병을 고치며, 그녀가 자메이카 민속 공동체와 다시 연결될 수 있도록 돕는다. 바바의 치유 과정은 단순한 육체적 회복을 넘어 넬리가 자메이카 공동체의 민속적 뿌리와 재결합할 수 있는 계기를 마련한다. 그는 북미 대도시나 급진적 마르크스주의의 표면적 담론이 아닌, 아프리카 중심적이고 지역 공동체에 뿌리를 둔 삶의 방식을 제안한다. 바바는 반소비주의와 반유물론적 태도를 통해 자본주의적 가치와 수입된 서구 이론에 대한 대안을 제시한다. 그의 심플한 삶의 철학은 라스타파리아니즘에 의해 강화되며, 이를 통해 “대안적, 잠재적, 영적인 아름다움”(Roberts 96)을 드러낸다. 넬리는 바바의 영향을 받아 급진적 마르크스주의에 의존하던 과거를 벗어나 자메이카 민속 공동체와 새로운 방식으로 연결되며, 자신의 정체성을 재구성할 수 있는 가능성을 발견한다.

바바는 마이얼 의식을 통해 넬리를 자메이카 선조들과 공동체의 토착민들과 다시 연결시킨다. 이를 통해 넬리는 자신의 유년 시절, 아름답고 순수했던 에덴동산과도 같은 기억을 떠올리게 된다. 넬리의 과거 어린 시

절은 공동체의 사회적 관습 중 하나인 지역 박람회에서 공연된 카드리우 춤과 연결된다. 이 춤과 함께 묘사된 링 게임은 자메이카 사회의 구조와 계층화를 알레고리적으로 드러낸다. 링 게임의 형식적 특징인 원형 배치와 중심 인물의 반복적 전환은 집단적 참여를 강조하면서도, 공동체 내에서의 계층적 역할과 권력 역학을 상징적으로 나타낸다. 특히, 원의 중심에 서는 플레이어는 단순한 주목의 대상이 아니라, 공동체의 기대와 긴장을 몸소 표현하며, 자메이카 사회에서 식민주의 유산과 계층화된 구조를 반영한다. 이처럼 링 게임은 놀이의 형태를 넘어, 자메이카의 역사적 순환과 사회적 긴장을 동시에 재현하는 상징적 장치로 기능한다. 또한 이 춤과 함께 묘사된 링 게임은 넬리가 개인적 기억과 공동체의 과거를 재탐구할 수 있는 계기를 제공한다. 특히 조상의 스피릿과 교감하는 엘리스 이모할머니와의 만남은 넬리에게 또 다른 영적 경험을 선사한다. 엘리스를 통해 넬리는 콤블라라는 상징적 공간으로 다시 들어가며, 이는 그녀에게 보호와 안정의 장소가 될 뿐 아니라, 과거와 현재, 미래를 통합하는 통로로 작용한다. 이 시점에서 넬리가 마주하는 콤블라는 단순한 피난처 이상의 의미를 가지며, 자메이카 민속 공동체와 연결된 정체성의 재구성 과정을 암시한다.

“움직이는 카메라” 챕터에서는 넬리의 가족사를 한데 묶어 조각난 이야기와 기억을 통합하며 넬리의 재구성된 정체성을 드러낸다. 이 장면은 영화적 서사 기법을 통해, 넬리가 자신의 과거와 화해하고 이를 통해 통합에 가까운 상태에 도달하는 과정을 보여준다. 하지만 이 통합은 완전한 승리라기보다는, 끊임없이 자신과 과거를 탐구하려는 결심의 산물이라는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 이 과정에서 넬리가 자신을 감싸고 있던 콤블라와의 관계를 재조명하게 된다는 점에서, 단순히 과거를 회상하는 행위를 넘어, 콤블라의 양면성을 탐구하고 극복하려는 넬리의 내적 여정과 깊이 연결된다. 콤블라는 보호와 속박이라는 양면성을 지니며, 넬리가 가족의 식민 역사를 통해 자신의 과거를 재구성하는 과정에서 이를 더욱 분명

히 자각하게 된다. 지나친 방어는 스스로를 가두는 파멸로 이어질 위험을 내포한다. 이는 넬리가 경험한 콧블라의 역설을 드러내며, 지속적 생존을 위해 콧블라를 깨부수고 나와야 한다는 메시지를 전달한다. “콧블라의 괴로움은 콧블라로부터 벗어나야 한다는 것”(130)은, 이러한 역설을 상징적으로 보여준다. 이것은 단순히 생존을 위한 행위가 아니라, 자기 정체성과 공동체의 지속적인 발전을 위해 필수적인 과정임을 시사한다.

그러나 콧블라는 단순히 개인의 구속 장치가 아니라, 집단적 생존을 위한 부적의 역할을 수행하기도 한다는 점에서 더 복잡한 기능을 가진다. 이러한 이중적 속성은 콧블라가 단순히 보호를 넘어 집단적 정체성을 강화하는 상징으로 작용하는 방식을 보여준다. “어떤 것이 성공적으로 보호한다면, 그것은 당신의 부적이 될 것이고, 당신의 개인적인 문화의 일부분이 될 것”(142)이라는 것은, 콧블라가 단순한 보호막이 아니라, 집단적 생존 전략으로서의 역할을 수행한다는 점을 강조한다. 콧블라는 개인의 안전을 보장하는 동시에, 공동체적 정체성을 구축하는 과정에서 중요한 기제로 작용한다. 그러나 이러한 부적의 역할은 그 자체로 모순적이다. 지나친 보호는 “너무도 민감하게 되도록” 만드는 잠재성을 지니며(130), 이는 개인과 공동체 모두의 성장과 지속 가능성을 위협할 수 있다. 콧블라는 단순히 과거의 유산을 보존하는 역할을 넘어, 미래로 나아가기 위한 전환점으로 작용하는 동시에, 공동체의 생존과 진화를 위한 필수적인 상징으로 자리 잡는다. 그러나 콧블라가 지닌 보호와 구속의 이중적 속성은, 개인과 공동체가 이를 어떻게 활용하고 극복하느냐에 따라 해방의 도구가 될 수도, 새로운 억압의 형태로 작용할 수도 있음을 시사한다.

V. 나가기

넬리의 여정은 가족, 조상, 그리고 그녀 자신과의 관계를 재정립하는 과

정으로 귀결된다. 베카 고모와 앨리스 이모할머니는 각기 상반된 방식으로 넬리의 정체성 형성에 영향을 미치며, 콧블라의 다층적 의미를 심화한다. 베카의 억압적 여성성과 가부장적 구조는 콧블라의 속박적 속성을 상징하지만, 앨리스는 조상의 지혜를 통해 넬리가 콧블라를 비판적으로 재해석하고, 이를 넘어서는 과정을 지원한다. 이 여정의 끝에서 넬리는 “우리 앞에는 길이 없었어. 우리가 길을 만들어야 했어”(146)라는 선언을 통해 억압과 불확실성을 넘어 새로운 가능성을 창출하는 주체로 거듭난다. 브로드버는 콧블라와 링 게임을 통해 개인적 정체성과 공동체적 연대를 동시에 탐구한다. 콧블라는 개인과 공동체를 보호하면서도, 구속의 잠재성을 내포한 이중적 공간으로 작동한다. 링 게임 또한 반복적이고 순환적인 구조를 통해 공동체의 지속성과 변화 가능성을 상징하며, 새로운 질서를 형성하는 서사적 장치로 기능한다. 이 두 상징적 요소는 넬리의 여정과 밀접히 연결되며, 그녀가 억압적 구조에서 벗어나 새로운 정체성을 형성하고, 공동체의 미래를 위한 토대를 마련하는 과정을 드러낸다. 특히, 링 게임의 중심적 노랫말인 “제인과 루이자는 곧 집으로 올거야”는 단순한 아이들 놀이를 넘어, 서사의 전환점이자 공동체적 변화의 가능성을 상징한다. 과거 링 게임에서 넬리는 중심 플레이어로서 공동체의 상징적 질서를 유지하는 역할을 수행한다. 그러나 여정의 끝에서 넬리는 중심에서 물러나고, 그 역할은 사촌인 제인과 루이자에게 계승된다. 제인과 루이자는 새로운 플레이어로서 넬리로부터 baton을 이어받아, 자메이카 공동체의 미래를 이끌어갈 주체로 등장한다. 이와 같은 과정은 콧블라의 이중성을 재해석하며, 억압적 구조를 넘어 새로운 공동체적 가능성을 구체화하는 계기가 된다.

브로드버의 『제인과 루이자는 곧 집으로 올거야』는 콧블라와 링 게임의 상징적 의미를 결합하여 탈식민적 상상력과 민담적 서사를 탐구한다. 콧블라는 억압적 사회 구조에 맞서는 보호막이자 전략적 공간으로 기능하며, 역사적 상처를 치유하고 새로운 정체성을 창조하는 매개체로 자리

잡는다. 링 게임은 순환적 서사를 통해 공동체의 연속성과 혁신을 상징하며, 새로운 세대의 역할을 강조한다. 넬리, 그리고 제인과 루이자의 역할 변화는 단순한 개인적 각성을 넘어, 집단적 정체성과 사회적 구조의 재창조를 위한 서사적 전략으로 확장된다. 브로드버는 콤블라와 링 게임이라는 상징적 장치를 통해 억압적 사회 질서를 해체하고, 새로운 공동체적 연대를 구축하려는 문학적이고, 문화적인 비전을 담아낸다. 콤블라는 과거와 현재, 억압과 해방, 개인과 공동체를 연결하는 교차점으로 자리 잡으며, 브로드버의 내러티브는 이를 통해 카리브해 공동체의 새로운 상상적 가능성을 독자에게 제시한다.

(광주대학교)

■ 주제어

에르나 브로드버, 『제인과 루이지는 곧 집으로 올거야』, 콤블라, 자메이카 정체성, 아프리카-카리브해 구술 전통, 링 게임, 아난시 민담

■ 인용문헌

- 이현주. 「에르나 브로드버의 『마이얼』에 나타난 자메이카 공동체와 마이얼리즘」. 『현대영미소설』 26.3 (2019): 149-73.
- _____. 「카리브 여성 교양소설 다시 읽기: 멀 호지의 『크릭 크랙, 몽키』」. 『영어권문화연구』 15.3 (2022): 107-31.
- Anatol, Giselle Liza. “Anansi the Trickster: Contesting Eurocentric knowledge Production in the Americas.” *The Routledge Companion to Inter-American Studies*. Ed. Wilfried Raussert. New York: Routledge, 2017. 150-59.
- Bennett, Louise. “Children's Jamaican Songs and Games.” New York: Folkways Records, Album No. FC 7250, 1957.
- Bilby, Kenneth. “Bongo, Backra & Coolie Jamaican Roots.” New York: Folkways Records, Album No. FE 4232, 1975.
- Brathwaite, Edward Kamau. *Folk Culture of the Slaves in Jamaica*. London: New Beacon Books, 1970.
- _____. “The Love Axe(I): Developing a Caribbean Aesthetic, 1962-1974.” *Reading Black: Essays in the Criticism of African, Caribbean and Black American Literature*. Ed. Houston Baker. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1975. 20-36.
- Brodber, Erna. “Fiction in the Scientific Procedure.” Cudjoe 164-68.
- _____. *Jane and Louisa Will Soon Come Home*. (1980) Long Grave: Waveland Press, 2014.
- _____. *Myal*. (1988) Long Grave: Waveland Press, 2014.
- _____. *Louisiana*. (1994) Jackson: University of Press Mississippi, 1997.

- 에르나 브로드버의 『제인과 루이지는 곧 집으로 올거야』에 나타난 콤블라 정치학 | 이현주

- Carney, Judith Ann and Richard Nicholas Rosomoff. *In the Shadow of Slavery: Africa's Botanical Legacy in the Atlantic World*. Berkeley: University of California Press, 2011.
- Cassidy, Frederick. *Jamaica Talk*. London: Macmillan-Institute of Jamaica, 1971.
- Cobham, Rhonda. "Revisioning Our Kumblas: Transforming Feminist and Nationalist Agendas in Three Caribbean Women's Texts." *Callaloo* 16,1 (1993): 44-64.
- Cooper, Carolyn. "Afro-Jamaican Folk Elements in Erna Brodber's *Jane and Louisa Will Soon Come Home*." *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature*. Eds. Carole Boyce Davies and Elaine Savory Fido. Trenton: Africa World Press, 1990. 279-88.
- Cryderman, Kevin Arthur. "The Language of *Jane and Louisa*." 2000. Retrieved. 10 Aug. 2022. <<http://www.postcolonialweb.org/caribbean/brodber/kcry2.html>>
- Cudjoe, Selwyn R. *Caribbean Women Writers: Essays from the First International Conference*. Ed. Wellesley: Calaloux Publications, 1990.
- Dance, Daryl Cumber. "'Go Eena Kumbla': A Comparison of Erna Brodber's *Jane and Louisa Will Soon Come Home* and Toni Cade Bambara's *The Salt Eaters*." Cudjoe. 169-84.
- Lewin, Olive. *"Rock It Come Over": The Folk Music of Jamaica*. Kingston: The University of the West Indies Press, 2000.
- Roberts, June E. *Reading Erna Brodber: Uniting the Black Diaspora through Folk Culture and Religion*. Westport: Praeger Publishers, 2006.

Walker-Johnson, Joyce. "Autobiography, History, and the Novel: Erna Brodber's *Jane and Louisa Will Soon Come Home*." *Journal of West Indian Literature* 3.1 (1989): 47-59.

■ Abstract

**The Politics of Kumbla in Erna Brodber's
*Jane and Louisa Will Soon Come Home***

Lee, Hyun-Ju
(Gwangju University)

This paper analyzes the symbolism and political significance of the “kumbla” in Erna Brodber's *Jane and Louisa Will Soon Come Home*. The kumbla is a multifaceted metaphor, embodying protection and confinement and reflecting the complexities of Jamaican identity formation and communal history. Brodber employs the kumbla as a central narrative device to critique colonial legacies and explore the tensions between individual growth and collective survival in a postcolonial context. The novel's fragmented structure and integration of African-Caribbean oral traditions, such as ring games and Anancy folktales, highlight the dynamic interplay between past and present, tradition and transformation. The kumbla also features prominently in familial narratives, revealing the lasting impact of colonial hierarchies on personal and communal identities. In its exploration of the kumbla's dual role as both a protective space and a site of potential entrapment, the novel offers a nuanced commentary on the challenges of negotiating heritage and modernity. By situating the kumbla within broader cultural, historical, and sociopolitical frameworks, this paper

argues that Brodber redefines the boundaries of postcolonial literature, crafting a narrative that emphasizes both individual and collective agency. Through its innovative use of symbolism, structure, and folklore, *Jane and Louisa Will Soon Come Home* serves as a powerful testament to the resilience of Jamaican culture and the possibilities of cultural recovery and renewal.

■ Key words

Erna Brodber, *Jane and Louisa Will Soon Come Home*, Kumbla, Jamaican identity, African-Caribbean oral traditions, Ring games, Anancy folktales

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 11월 28일 ○심사일: 2024년 12월 11일 ○게재일: 2024년 12월 11일

어슐러 K. 르 귄의 『세상을 지칭하는 말은 숲』에 드러난 생태문제와 탈식민지적 저항과 전복

장경순*

I. 서론

어슐러 K. 르 귄(Ursula K. Le Guin)은 예술이 추구하는 바가 “자유”이지만 예술가가 자신의 작품으로 타인에게 영향력을 끼치려 하게 되면 “자유를 추구하는 길”에서 벗어날 수도 있게 된다고 주장한다(『밤의 언어』 279). 르 귄은 소위 헤인(Hain) 시리즈라 불리는 일련의 작품들에 속해있는 『세상을 지칭하는 말은 숲』(*The Word for World Is Forest*)이라는 SF 소설을 쓰면서 자신이 원래 의도했던 “자유와 꿈”을 추구하는 것에서 벗어나 작품으로 다른 누구를 가르치려는 설교조가 될 수 있는 위험에 놓이게 되었다고 고백한다(『밤의 언어』 279-80). 르 귄은 1960년대에 핵무기 실험이나 미국의 베트남전쟁 참전에 반대하는 시위에 꾸준히 참여했으나, 그럼에도 지속된 전쟁과 이로 인한 살상과 자연 파괴에 그녀는 무력감을 느꼈다. 그리고 『세상을 지칭하는 말은 숲』이라는 작품을 쓰게 되는데, 이 작품을 쓰게 된 동기 중 하나가 이러한 무력감에 대항하기 위한 것으로 보인다. 부조리한 현실이 변화되도록 시위 등을 통해 노력했으나 변하지 않는 세상으로 인해 현실에 대한 르 귄의 저항 정신은 그대로 유지

* 신라대학교 영어교육과 부교수, changks@silla.ac.kr

된다. 따라서 작가 자신 속에 있는 해소되지 않은 저항 정신은 “내면화된 압박”을 받아 이야기가 되어 『세상을 지칭하는 말은 숲』이라는 작품으로 완성되었고, 그 작품 안에는 세상을 바꾸고자하는 작가의 의지가 교조적인인인 요소로 남아 있을 수 있다는 것이다(『밤의 언어』 282). 르 권의 주장과 같은 맥락에서 프레드릭 제이머슨(Fredric Jameson)도 『세상을 지칭하는 말은 숲』은 “미국이 베트남에서 자행한 집단학살에 대한 공공연한 비난”을 르 권이 SF 장르로 표현한 작품이라고 말한다(65).

이와 같이 작가 자신뿐만 아니라 권위 있다고 여겨지는 비평가들도 르 권의 작품 안에 있는 교조적인 요소를 인지하는 것은 사실이다. 그러나 작품에 관해서 르 권 자신의 교조적인 부분에 대한 자의식적이고 예민함에도 불구하고 작가는 그 작품 속에서 예술의 특성인 자유를 향한 갈망을 놓치지 않고 있다. 수잔 우드(Susan Wood)는 르 권이 추구한 예술 속에서의 역할을 “진실을 발견”하려는 것으로 보았고 르 권은 그 진실을 “최대한 명확하고 아름답게 표현”하려는 노력을 했으며 『세상을 지칭하는 말은 숲』에서도 그 노력은 지속된다는 것이다(우드 376). 작가 자신만의 고유한 시각으로 문제 있는 세상에 대한 진실을 찾으려고 애쓰는 몸짓이 독자에게 전달되었을 때 그러한 노력은 감동으로 다가 오고 우리가 처한 세상의 현실적인 문제를 뒤돌아 볼 수 있게 하는 내면의 힘으로 작용한다. 르 권에 따르면, 예술가가 “타인의 내면에 닿으려면 자신의 내면으로 들어가야 한다. 예술가는 이성을 사용해서 자의로 비이성 속으로 들어간다. 자신의 내면으로 더욱 깊숙이 들어갈수록 타인에게 더 가까워질 수” 있다는 것이다(『밤의 언어』 188). 개인이 혼자 겪어야 하는 고통과 같은 것을 인지하고 참아내는 경험은 타인의 고통에 공감할 수 있게 되고, 이러한 여정을 누비고 걸어온 예술가들이 자신의 내면 안으로 들어가 솔직해질 때 그들의 작업은 예술로 승화되고 타인에게 감동을 줄 수 있으며 세상을 보는 시각을 더 넓혀갈 수 있는 줄탁동기로 작용한다. 르 권은 자신이 살아가던 세상의 시대적 부조리와 문제에 맞서서 저항할 때 자신에게 솔직했

으며 자신의 작품에 드러난 교조적인 요소도 냉정하게 뜯어보면서 작가가 예술에서 추구하는 “자유”에 대한 갈망도 여전히 지닌 채 진실에 더 가까이 다가서려고 한다.

『세상을 지칭하는 말은 숲』은 작가가 처한 부조리한 세상에서 지속적으로 저항한 베트남전쟁이나 그로 인한 생태계의 파괴를 넘어서서 오늘날 인류가 안고 있는 생태, 환경, 자본, 사회 문제들을 포괄적으로 살펴볼 수 있게 한다. 즉 이 작품은 베트남 전쟁이라는 시대를 반영하고 있지만 그 시대에 국한하지 않고 그 시대를 초월해 현재 우리가 안고 있는 문제를 제기하여 보편성을 띠게 된다. 『세상을 지칭하는 말은 숲』에 대한 몇 안 되는 기존 연구들 중의 몇몇을 살펴보자면 다음과 같다. 더글러스 바버(Douglas Barbour)는 도교 사상에 바탕을 두고 “삶의 방식으로 균형”과 조화를 “예술적으로 다룬”(Barbour 27) 면을 살펴보고 있고 이언 왓슨(Ian Watson) 또한 미국의 베트남전 개입에 대한 것을 언급한 비평가 중 하나이며 더불어 『세상을 지칭하는 말은 숲』과 「제국보다 광활하고 더 느린」(“Vaster Than Empires and More Slow”)이라는 르 귈의 단편 소설을 비교 분석하며 두 작품에 공통된 숲을 마음에 대한 은유로 탐색한다. 그리고 데이비드 랜디스 반힐(David Landis Barnhill)은 르 귈의 『세상을 지칭하는 말은 숲』과 영화 <아바타>(Avatar)의 내러티브 특성들을 비교분석한다. 각각의 연구들에서 침략적이고 제국주의적 서구 세계를 비판하거나 생태 파괴를 지적하는 부분들이 다소 있으나 자본주의로 인한 폐해나 폭력적인 제국주의에 맞서는 애쉬워인(Athshean)들에 대한 심층적인 분석은 없는 것으로 보인다. 이 논문에서는 제이슨 W. 무어(Jason W. Moore)의 자본주의 이론과 프란츠 파농(Frantz Fanon)의 제국주의 비판 이론을 차용한다. 우선, 무어의 이론을 근거로 하여 『세상을 지칭하는 말은 숲』에서 자본주의와 생태 환경 파괴와의 관계를 알아본다. 다음으로, 파농의 이론에 근거하여 『세상을 지칭하는 말은 숲』에서 자본주의에 기초를 둔 제국주의의 식민지 지배와 이에 대한 식민지인들의 탈식민지적 저항이 어떻

게 진행되고 탈식민지적 전복이 어떻게 일어나는 지에 대해 살펴보고자 한다.

II. 자본주의와 생태 문제

제이슨 W. 무어(Jason W. Moore)는 자연과 사회를 분리하는 데카르트적인 이분법으로 환경과 세상을 파악하는 것과는 달리 자연과 사회가 긴밀하게 상호 연결된 관계이며 인간과 자연도 상호의존적이어서 “자연-속-인류”와 “인류-속-자연”이 불가분의 관계를 맺고 있다고 한다(무어 25). 데카르트적 자연관에서는 인간이 “자연의 주인이자 소유주인 것처럼” 행동하고 자연을 “외부적이고 제어 가능하며 환원될 수 있는” 것으로 여기며 착취의 대상으로 상품화 시키고 “환경 악화”는 경제 발전의 어쩔 수 없는 부산물로 생각한다(무어 20, 50). 이와는 차별적으로 무어는 “우리 내 부로서의 자연”을 인식해야 하며 자연과 인간이 서로 독립적이지 않고 상호의존적이며 “생명의 그물” 안에 서로 얽혀 있는 것으로 본다(20). 무어는 나아가 자연과 인간의 다층적인 관계를 “세계생태론”(world-ecology)으로 설명한다. “세계생태론”은 “생명의 그물/인간/비인간 관계-미생물 군계에서 생물권에 이르기까지 모든 것을 포함하는 다면적이고 중층적인 관계-를 경계 짓고 다발로 묶는 방법”으로 자본주의를 “생명의 그물” 안에서 설명한다(무어 62-63). 더욱이 현재 기후 위기를 비롯한 다양한 생태 환경 문제의 원인을 자본주의에서 기인한다고 보고 있다.

“생명의 그물”이란 프리초프 카프라(Fritjof Capra)가 자신의 동명 저서에서 주창하는 것으로 지속 가능한 생태계에 대한 이치를 설명하고 있다. 지속가능한 생태계를 유지할 수 있는 원리 중 하나는 생태적 공동체의 모든 존재들이 살아나가기 위해 서로 의존하고 있는 “상호의존성”이라는 것이다(389).

- 어슐러 K. 르 쿤의 『세상을 지칭하는 말은 숲』에 드러난 생태문제와 탈식민지적 저항과 전복 | 장경순

생태적 공동체의 모든 구성원들은 거대하고 복잡한 관계들의 연결망, 즉 생명의 그물 속에 상호연결되어 있다. 그 구성원들은 자신들의 본질적인 특성, 실제로는 그 본질자체를 다른 것과의 관계에서 획득한다. 상호의존성-생명과정들 상호 간의 의존성-은 모든 생태적 관계의 본질이다. 생태계에 포함되는 모든 생물구성원들의 행동은 수많은 다른 구성원들의 행동에 의존한다. 전체 공동체의 성공은 그 개별 구성원들의 성공에 의존하며, 개별 구성원들의 성공은 공동체 전체의 성공에 의존한다. (카프라 389-390)

건강한 “상호의존성”이 생태계 공동체에서 활발하고 자연스럽게 작동하고 생태계 구성원들이 밀접하게 관계를 잘 맺고 있을 때 건강한 공동체가 유지되고 지속가능할 수 있다. 그러나 이러한 자연의 관계적 내적 동인이 무시되고 자본주의를 내세운 외적인 힘으로 자연이 착취되고 이용될 때 자연스러운 관계와 “상호의존성”이 무너지고 지속가능한 생태계 공동체는 와해될 수 있는 것이다.

“생명의 그물” 안에는 당연히 인간이 한 구성원으로 들어가고 자연의 일부가 되며 다른 구성원들을 존중하고 긴밀한 관계를 맺어야 한다. 무어는 이러한 “생명의 그물”과 자본주의의 관계를 탐색한다. 그는 자연과 사회를 이분법으로 나누지 않고 “인간 자연, 지구적 권력과 생산, 그리고 생명의 그물 사이에서 새로운 연결 관계”를 찾는 시도를 하고 “인간 자연”과 “비인간 자연”이 서로 끈끈하고 중층적 관계를 맺고 있음을 보여주려 한다(무어 28). 결국 무어는 인간이 “생명의 그물”인 자연 안에 긴밀한 관계로 연결되어 있고 더불어 인간 사회도 같이 연결되어 있다고 하는 것이다. 현재 인간 사회의 “에너지, 기후, 식량과 농경, 노동시장, 도시화, 금융화, 그리고 자원 추출”과 같은 자본주의의 인간 사회 문제는 자연과도 긴밀하게 관련이 있다(무어 28). 무어는 자본주의와 자연이 밀접하게 연결되어 있고 사실 자본주의는 자본 축적을 위해 자연 환경을 착취하는데 이러한 이해는 자본주의가 “대규모의 삼림 벌채와 오염, 식량 불안정, 자원 고갈” 등을 수반한다는 것을 깨닫게 한다는 것이다(무어 50).

자본주의는 인간의 역사와 생태환경이 매우 긴밀하게 연결되어 있는

시스템으로 이해해야 하며 인간이 단순하게 자연을 착취하는 대상으로 여기는 것 보다 “자본주의가 자연을 통해서 작용하는 방식”을 취하는 “자연-속-자본주의”로 파악할 필요가 있다(무어 66). 인간과 자연은 “생명의 그물”로 다층적으로 얽혀 있고 이러한 “생명의 그물” 안에 속해있는 자연은 자본주의의 발전과 팽창에 적극적인 동인이 되는데 이는 “저렴한 자연”이 자본주의를 이끄는 중요한 구성 요소이다. 따라서 값싼 노동력이나 값싼 원자재와 같은 자연의 자원이 고갈되었을 때 자연은 자본주의 체제에 커다란 영향을 끼치게 된다. 자본주의는 “생명의 그물” 속에서 “인간 자연과 비인간 자연이 공동 생산한 것”이며, 자본주의는 자본의 축적을 위해 “저렴한 자연”에 의지하는 것이기 때문이다(무어 39-40). 무어가 주장하는 “저렴한 자연”은 저렴한 “식량, 노동력, 에너지, 원료”를 포함한다(99). 자본을 축적하여 자본주의를 팽창하기 위해서는 “저렴한 자연을 전유해야 하기에 자본은 저렴한 노동력과 식량, 에너지, 원료의 새로운 원천을 부득이하게 찾아 나설 수밖에” 없는 것이다(무어 65). “저렴한 자연”에 의지하여 자본을 축적하고 팽창시키는 자본주의는 한 곳에서 지속가능성을 유지하기가 어렵고 결국 또 다른 “저렴한 자연”을 찾아 나서게 되는데 이는 제국주의와 식민주의를 구성하는 바탕이 된다. 자본주의를 운영하기 위해서는 새로운 프론티어를 찾아서 식민지 건설을 하고 자본주의를 추동하는 방식대로 행동하게 된다.

어슐러 K. 르 퀴의 『세상을 지칭하는 말은 숲』에서 자본주의는 유멘(yumen), 즉, 지구인을 애스쉬(Athshe) 행성으로 불러들이게 된 동력으로 작동한다. 반힐이 언급하듯이 르 퀴는 『세상을 지칭하는 말은 숲』에서 “기업 자본주의의 생태 파괴와 사회적 부정의에 대한 신랄한 비판”을 한다(Barnhill 479). 지구행성은 이미 인간들에 의해 숲이 완전히 파괴되고 황무지로 변했는데 애스쉬라는 행성을 지구인 마음대로 뉴 타히티(New Tahiti)라고 명명하고 식민지로 삼아 지구에서 행한 자본주의 방식을 그대로 적용해서 새로운 행성을 길들이려 한다. 지구인들이 이 새로운 행성에

은 이유는 지구에서 더 이상 구할 수 없는 원자재인 목재를 벌채하기 위한 것이다. 지구상에 목재가 더 이상 남아있지 않자 자본주의를 지탱한 “저렴한 자연”의 원자재를 찾아서 지구인들이 식민지 개발에 나선 것이다. 이 식민지를 관리하는 돈 데이비드슨(Don Davidson)은 전형적인 가부장적 사고를 지닌 지구인이고 자본주의 경제논리로 무장된 사람이다. 이미 지구에서 환경 파괴의 경험을 했으나 그의 자본주의적 사고방식은 전혀 변한 것이 없다. 그는 “토지가 정말 과학적으로 잘 관리가 된다면 콩 농장을 일구는데 왜 나무들에 그 넓은 공간을 낭비할 필요가 있는지 아직도 이해할 수 없었다. 오하이오(Ohio)에서는 이렇지 않았다. 옥수수를 원한다면 옥수수를 키우고 나무와 같은 것에 낭비할 공간은 없다”¹⁾ 것이다. 데이비드슨은 자본주의적 경제 논리에 대한 한 치의 의심도 없이 애스쉬 생태계를 지구와 지구인의 편리를 위해 활용하고, 나아가 자신을 “세상을 길들이는 자”로 칭하면서 지구의 잣대로 유토피아를 건설하겠다고 생각한다.

뉴타히티라는 이 세계는 문자 그대로 인간을 위해 만들어 진 곳이다. 깨끗하고 깔끔하게 치우고 정리되었다. 곡식을 재배하기 위한 톱 트인 밭을 조성하기 위해 어두운 숲이 잘려 넘어지고, 원시적 어두컴컴함과 야만적이고 무지함은 짝 제거되어 이곳이 낙원, 참 에덴동산이 될 것이다. 낡아 빠진 지구보다 더 좋은 세상이 될 것이다. 그리고 이곳은 그의 세상이 될 것이다.

For this world, New Tahiti, was literally made for men. Cleaned up and cleaned out, the dark forests cut down for open fields of grain, the primeval murk and savagery and ignorance wiped out, it would be a paradise, a real Eden. A better world than worn-out Earth. And it would be his world. (12)

1) Le Guin, Ursula K. *The Word for World Is Forest*. New York: A Tom Doherty, 1972. 10. 이후 이 작품의 인용 출처는 괄호 안에 쪽수로만 표기함.

데이비드슨이 애스쉬를 길들이고자 하는 방식은 지구행성에서 서구유럽인들이 제 3세계 국가들에 행했던 식민지 정책과 같다. 지구인들은 자신이 이주한 행성에 살고 있던 원주민들을 비하하며 그들을 야만으로 치부하고 자신들의 방식으로 길들이려 하고 이 새로운 행성에서 원주민들의 존재 자체와 그들이 유지하던 질서를 무시하거나 무너뜨리고 또 다른 지구인 세상으로 바꾸려고 한다. 지구인들에게 애스쉬의 숲은 비문명과 혼돈 상태인 야만과 어둠으로 인식되어 정돈하고 의미를 부여해야 할 대상으로 본다. 지구인들에게 “나무로 뒤엎켜” 킴킴한 숲은 지구인의 문명의 손길을 받아 상품가치가 높은 “말끔하게 손질된 목재”로 재탄생한다(16). 지구 행성에서 목재는 “바닷물이나 북극의 얼음”에서 구할 수 있는 금보다 더 귀한 대상으로 목재는 오직 나무에서만 구할 수 있는 원자재이다(16). 자연이 이미 파괴된 지구에서 목재는 구하기 어려운 자재로 “정말 필요한 사치품”으로 여겨진다(16). 그럼에도 불구하고 그들은 식민지 행성에 와서 야생의 숲을 해치고 나무를 베어 목재로 만들어 강탈하는 것을 야만을 제거하고 문명을 애스쉬에 들이는 것으로 간주하는 것이다. 특히 데이비드슨은 파괴적인 지구인을 대표하는 인물로 “제국적 지배”(Latham 115)로 가득 찬 자신의 생각과 행동에 대한 의구심을 전혀 갖지 않고 지구인이 내세우는 이익과 가치를 앞장서서 내세우고 대변하며 옹호한다.

애스쉬의 생태를 연구하는 지구인인 키즈 반 스텐(Kees Van Sten)이 애스쉬에서 “희귀한 토종 동물인 붉은 사슴들을” 벌목꾼들이 무더기로 밀렵하는 것을 멈추게 해달라고 데이비드슨에게 부탁할 때 데이비드슨은 그들에게 “오락거리”를 주어야 한다고 주장한다(13). 일반적인 지구인들과는 달리 식민지의 자연을 보호하려 하고 식민지인들을 존중하려는 키즈에 맞서 데이비드슨은 단칼에 그의 말을 자르며 “중요한 것은 사람들”이지 “동물들”이 아니라고 하면서 타지인 식민지에서 스트레스 해소를 위해 지구인들이 재미로 희귀동물 사냥을 하는 것에 대한 면죄부를 준다(13). 이 낯선 행성에서 지구에 필요한 나무를 벌목하느라 애쓰는 벌목꾼

들에게 오락이 필요하며 이를 위해 그들이 애스쉬의 생태를 파괴하더라도 어쩔 수 없는 일로 치부하며 오히려 키즈가 지구의 이익을 최우선으로 생각하지 않는 것에 대해 비난을 한다.

데이비드슨은 지구인이 가장 우위에 있고 애스쉬에 존재하는 나머지 생명체는 모두 하위에 있다는 논리를 내세워 철저하게 위계질서를 지키고 그것을 당연하게 여긴다. 그는 애스쉬 행성을 착취의 대상으로만 보고 애스쉬 행성에 있는 자연의 여러 생명체의 안위나 생태계의 파괴에 대해서는 신경을 쓰지 않는다. 더불어 데이비드슨은 “우리가 지금 여기에 있고 그래서 이 세계는 우리 방식으로 진행될 것”이라고 단호하게 말한다(14). 그는 철저하게 자본주의에 입각하여 인간중심적이고 지구인 중심적이며 식민지 점령군의 태도로 일관한다. 무어가 주장하는 “자본주의 문명의 발흥과 더불어 지구적 정복과 끝없는 상품화, 가치 없는 합리화를 추진하는 그 문명의 대범한 전략”(무어 278)이 애스쉬에서도 그대로 전개된다. 기업가적 사고를 하는 지구인들은 “일 년에 네 번” 애스쉬에 “로봇 화물선을” 보내어 “매번 약 3000만 뉴 달러 가치의 최고급 목재를 지구로 가져간다. 확실히 개발부 사람들은 이러한 수천만 달러가 되는 돈을 원했다. 그들은 사업가들”이다(90-91). 식민지 착취와 자연 파괴는 모두 비즈니스와 관련이 있고 돈의 문제이다. 지구인들은 제국주의적 침략을 통해 식민지 행성에서 문명의 이름으로 애스쉬의 숲을 망가뜨리고 고급 원목의 목재라는 상품을 “저렴한 자연”에서 획득하여 자본주의를 유지할 수 있게 되는 것이다.

식민 자본주의 정책은 자본의 축적을 위해 “자연이 착취당할 수” 있게 하여 “저렴한 자연”을 “전유”하도록 허용한다(무어 308). 애스쉬 식민 행성에서는 자본축적이라는 자본주의 원칙에 따라 “착취당할 이 행성에 대한 충분한 지식이나 그곳의 생명 체계, 또는 그곳의 토착 거주민에 대한 충분한 지식 없이 지구에서 작성한 개발 계획”을 따르게 된다(84-85). 결국 이러한 개발은 어느 “큰 섬에 있는 토착 생명 체계를 회복불능으로 망

가뜨렸고 소놀(Sonol) 아대륙에 막대한 피해를 입혔으며 이런 속도로 벌목을 계속 한다면 10년 이내에 주요 거주지들이” 버려지는 곳이 될 것이라고 몇몇 지구인들은 각성하지만 여전히 대부분의 지구인들은 “개발 계획”을 옹호하며 지구에서 이미 자행했던 숲 파괴의 전철을 그대로 밟으려한다(84-86). 그리고 “세계를 지칭하는 애스쉬 말은 숲을 나타내는 애스쉬 말”과 같은데 (86) 이 사실에 따르면 지구인들은 숲을 없애으로써 애스쉬 세상을 직접적으로 파괴하는 결과를 가져오는 것이다. 더욱이 식민지 추진 “개발 계획”은 지속가능성이 없는 방법이고 결국 비참한 생태계 파괴로 전락하게 되어있으며 그곳의 원주민들도 착취의 대상이다.

무어가 지칭하는 “저렴한 자연”에는 값싼 노동력이 포함된다. 지구인들은 침략한 식민지 행성인 애스쉬에서 애스쉬인들을 노예로 다스리며 그들의 노동력을 착취한다. 애스쉬인들이 지구인들을 “인간으로, 그들 종의 일원으로 인정한 것”과는 달리(75) 지구인들은 애스쉬인들을 인간 보다 열등한 존재로 규정한다. 애스쉬인들이 “원숭이로부터 발전”되어 키가 약 “일 미터 정도이고 초록색 털로 뒤덮여” 있어 “외계인으로는 표준”이나 인간으로서는 “망친” 것이라 하며 경멸과 조롱을 섞어 기어 다닌다는 의미인 “크리치”(creechie)라고 그들을 칭한다(17). 데이비드슨은 “크리치들이 게으르고 멍청하며 믿을 수 없다고”(20) 폄하한다. 또한, 데이비드슨은 애스쉬인들이 매우 “강하고, 엄청난 인내심을 갖고” 있지만 “인간처럼 고통을 느끼지 않는” 것으로 보여 “로봇”과 같으며 인간으로 여기지 않는다(19). 그는 그들이 고통을 느끼지 않으므로 거칠게 대해야 한다고 주장하고 지구인들보다 낮은 위치에 있는 존재들이라며 애스쉬인들을 인간으로 인정하지 않고 단지 식민지의 저렴한 노동력으로 활용하여 착취하고 이용할 대상으로 간주한다.

III. 탈식민지적 저항과 전복

애스쉬 행성의 숲에는 애스쉬인들과 다른 비인간들이 “생명의 그물” 안에서 함께 공동체를 이루며 조화롭게 살고 있었다. “애스쉬 비인간 유기체들은 같은 공동체를 함께 공유하는 주체로 서로 상호작용을 한다”(Barnhill 481). 애스쉬 숲은 “나무와 물, 그림자와 햇빛이 섬세하게 생태적 균형”을 이루고 있고 애스쉬인들도 숲과의 조화를 이루며 “건전한 정신”을 유지한다(Wood 194). 앞서 언급한 바와 같이 애스쉬의 “숲이라는 말은 세상이라는 말”과 같으므로 애스쉬 세상은 지구인들의 제국주의적 침략 전에는 조화와 균형을 이루며 건강한 생태계를 유지하고 있는 것이다. 애스쉬 행성의 원주민인 애스쉬인들에게 숲은 그들의 삶을 지탱하는 기반이며 지구인들이 숲을 생각하는 것과는 달리 자본형성을 위한 착취의 대상이 아니다.

더불어 애스쉬인들은 지구인들이 이해할 수 없는 “세상-시간”과 “꿈-시간”에(45) 살며 균형이 잡힌 삶을 영위한다. 이는 “빛과 어둠이 혼합되어 전체를 나타내고 이러한 전체를 반영하는 세상-시간과 꿈-시간”(Barbour 30) 안에서 의식과 무의식 그리고 음과 양의 조화를 이루며 살아가는 것으로 볼 수 있다. 애스쉬인들의 “꿈꾸기는 잘 때에만 국한되어 있지 않고 하루 종일 주기적으로 일어난다”(Clifford 221). 마음의 평정이 있고 균형이 잡혔을 때 보통의 애스쉬들은 자신들의 의지대로 꿈을 꾸며 문제 해결의 실마리를 찾기도 하면서 의식과 무의식 그리고 음과 양의 조화를 유지하며 삶을 꾸려간다. 지구인의 제국주의적 침입은 이러한 애스쉬 행성의 균형을 깨뜨리고 생태환경을 파괴한다.

많은 자연의 생명체들이 이미 멸종된 지구에서와 마찬가지로 식민지 애스쉬 행성의 숲에서도 데이비드슨은 인간과 자연을 대결 구도에 두고 이분법적 사고를 하며 늘 인간을 우위에 두고 인간이 승리를 하는 것으로 믿고 있다. 그는 “이기는 쪽에서 경기를 해야 한다. 그렇지 않으면 지게 되지. 그리고 승리

하는 쪽은 매번 인간이다. 노련한 신대륙의 정복자(Conquistador) 말이지”라고 주장한다(15). 지구인 중 특히 유럽 남성인 “신대륙의 정복자”를 늘 최종 승리자가 될 것이라고 확신을 하고 있는 데이비드슨은 지구인이 승리를 차지한다는 것에 대한 의심의 여지를 두지 않는다. 그는 환경적으로 황폐하게 된 지구를 떠나 식민지 건설을 위해 파견되었고 도전을 좋아하는 성격으로 새로운 행성을 길들이는 것이 그의 임무인데 그는 그 임무를 즐겼다. 데이비드슨은 “자신이 무엇을 원하는지 그리고 어떻게 그것을 획득할 지도 알고 있고 항상 자신이 원하는 것”을 취하고야 마는 사람이었다(12). 그는 애스쉬인들을 “다루는 법을 알고 있고 그들 중 어느 누구도 길들이지” 못할 자는 없다고 생각한다(11). 그는 순탄하게 식민지 개발이 지속될 것이라고 전망하고 지구인 어느 누구도 애스쉬인들의 탈식민적 움직임에 대한 의심을 하지 않는다.

지구인들은 애스쉬인들이 평화를 사랑하고 폭력에도 수동적으로 반응하며 정복자들에게도 순종적이라고 생각한다. 특히 데이비드슨은 “크리치들은 싸우지 않고 죽이지도 않으며 전쟁도 하지 않았다. 그들은 같은 종 안에서 공격적이지도 않다. 즉 그 말은 그들이 어수룩한 상대라는 것이다. 그들은 맞서 싸우지 않는다”(28)고 말한다. 데이비드슨을 비롯한 지구인들은 애스쉬인들이 전혀 호전적이지 않고 대항하지 않으며 식민 상황도 그냥 무기력하게 받아들인다고 생각한다. 그러한 지구인들의 자신감과 생각은 이후에 애스쉬인들이 제국주의에 저항하고 투쟁할 때 완전히 틀린 것으로 드러나고 상황은 전복된다.

애스쉬인들의 탈식민적 움직임은 매우 극적으로 진행된다. 프란츠 파농은 “탈식민화는 결코 은근슬쩍 전개되지 않는다. 개개인에게 큰 영향을 주고 그들을 근본적으로 변화시키기 때문이다”라고 주장한다(34). 애스쉬에서 탈식민적 움직임은 누구도 예상하지 않았던 셀버(Selver)라는 한 명의 선각자 애스쉬인의 극적이며 전복적인 행동으로 시작된다. 셀버의 삶은 데이비드슨으로 인해 아내를 잃고 그가 살던 도시는 지구인들의 착

취로 인해 망가지게 된다. 지구인들은 애스쉬에 있는 나무들을 모두 베어 그들의 숲을 파괴하여 그들의 삶을 황폐하게 한다. 특히 개인적으로는 데이비드슨이 셀버의 아내를 강간하여 그녀를 죽음에 이르게 한다. 자신을 노예처럼 부리고 자신의 아내를 강간하고 죽음에 이르게 하여 자신의 가족을 해체하며 자신의 세계를 망가뜨리는 지구인을 그대로 둘 수 없다는 생각에 이르게 된 셀버는 개인적으로 촉발된 일을 바탕으로 삼아서 근본적으로 종족의 혁명을 일으킨다.

셀버의 아내가 데이비드슨으로부터 처참하고 참혹하며 비극적인 일을 당했을 때 애스쉬인들은 싸우지 않는다는 통념을 깨고 셀버는 문자 그대로 사력을 다해 데이비드슨을 공격하다가 거의 죽을 뻔 한 적이 있다. 아내를 잃은 셀버는 자신보다 거의 두 배의 몸체를 지닌 데이비드슨과 맞서 싸우는데 “계속 짓밟혀서 이미 멍개졌는데도 그것을 깨닫지 못하는 어느 딱정벌레처럼”(19) 필사적으로 끝까지 달려들어 사력을 다해 공격한 바 있다. 지구인으로 인해 비극을 겪게 되는 셀버는 결국 자신의 개인적인 분노에서 그치지 않고 식민지 상황에서 자신의 종족이 겪는 비극에 대응하여 탈식민지적 움직임을 일으킨다. 셀버는 자신의 종족에 폭력과 전쟁을 들여와 유엔들과 맞서 대항하고 공격하는 것이다. 셀버는 “많은 마을들을 방문하여 ‘새로운 것’ 즉 집단 적대감과 살해 의지를 가르친다”(Barnhill 480). 이대로 아무런 행동도 하지 않는다면 애스쉬 행성의 모든 이들이 살아남지 못할 수 있다는 위협을 전파하는 것이다. “그들[지구인]은 우리를 한 명씩 한 명씩 죽였지만 이제 그들은 나무를 죽이듯이 우리를 수백 명씩 죽이고 또 수백 명씩 수백 명씩 계속 죽일 것이다”라고 이야기하며(43-44) 점점 애스쉬인들에게 근접해오는 위협에 대해 공격으로 대응해야함을 설파한다. 데이비드슨을 포함한 지구인들의 악행은 애스쉬 행성 전체의 마을 마을로 전해지고 식민 상태에서 벗어나야 하는 타당성이 마을 곳곳으로 퍼지게 한다.

중앙집권식이 아닌 주로 부족들로 이루어진 애스쉬의 정치 체계에서

산사나무(Whitethorn) 부족의 지도자인 코로 메나(Coro Mena)는 지구인들에 의해 식민지배가 자행되는 동안 애스쉬인들은 “모두 두려워만 했고” 지구인들이 있는 도시로부터 멀리 떨어져 “숨어서” 슬쩍 살펴보려고만 했으며 “세상이 베어 넘어져 죽어간 곳을 그저 보기만” 했고 이러한 것들에 대한 “이야기를 듣는 데만” 그쳤다고 말하며 그들이 소극적으로 식민지배에 반응한 것을 셸버에게 인정한다(59).

우리 모두는 겁내고 있습니다. 아이들은 거인들로 인해 울면서 잠에서 깨어나고 여자들은 상거래를 위한 여행을 위해 멀리 가려하지 않습니다. . . . 두려움의 과실이 익고 있습니다. 그리고 나는 당신이 그것을 거둬들이는 것을 봅니다. 당신은 추수자입니다. 우리가 알기를 두려워하던 모든 것을 당신은 보아왔고 알아왔습니다. 추방, 수치, 고통, 무너져 내린 세상의 지붕과 벽들, 비참하게 죽은 어머니, 가르침도 받지 못하고 소중히 여겨지지도 못한 아이들. . . . 지금은 이 세상을 위한 새로운 시기입니다. 나쁜 때이지요.

We are all afraid. Children wake from sleep crying of giants; women will not go far on their trading-journeys. . . . The fruit of fear is ripening. And I see you gather it. You are the harvester. All that we fear to know, you have seen, you have known; exile, shame, pain, the roof and walls of the world fallen, the mother dead in misery, the children untaught, uncherished. . . . This is a new time for the world: a bad time. (59-60)

코로 메나는 식민지에서 두려움을 거둬내어 이 상황을 바꿀 수 있는 이는 결국 셸버라는 것을 말하고 있는 것이다. 계속하여 코로 메나는 셸버가 “신(god)”이라고 천명하고 성차별이 없는 애스쉬 공동체의 여성 지도자인 에보 덴덱(Ebor Dendep) 또한 셸버를 “신, 변화를 가져오는 이, 그리고 현실 사이의 다리”라고 인정한다(45, 46). 애스쉬의 지도자들은 그들이 처한 식민 현실을 새롭게 깨닫고 행동하게 된다.

코로 메나를 필두로 해서 애스쉬인들은 점차로 셸버를 신으로 여긴다. 애스쉬인들에게 신이라는 개념은 두 가지 의미가 있다. 첫째, 그들에게 신

은 새로움을 창조하는 존재이다. 신이란 이전에 없었던 것을 만들어 내는 존재이다. 셀버는 전쟁이나 싸움의 개념이 없었던 애스쉬인들에게 생존을 위해 자신을 지키고 자신들의 행성을 방어하기 위해 애스쉬인들을 설득하여 지구인들과 싸워야함을 가르치고 전쟁의 선봉에 서서 그들이 이끄는 지도자가 된다. 셀버가 애스쉬인들에게 가져온 변화로 애스쉬인들이 싸우지 않는다는 오랫동안 고수하던 가치관마저 흔드는 결과를 가져왔다. 셀버는 개인 차원의 변화를 넘어서서 종족의 변화로 확장하여 한 개인이 집단을 통째로 바꾸는 역할을 하고 식민에서 벗어나 자유로운 생존을 위해 집단에 변화를 일으킨다. 이렇게 변화를 가져올 수 있는 능력은 신의 영역에 속하고 이를 해내는 셀버는 애스쉬인들로부터 신으로 추앙받는다. 셀버는 애스쉬인들의 문화와 문명에 전쟁을 도입함으로써 혁명적인 변화를 가져오게 된다. 평범한 원주민을 극적으로 변화시켜 자신들이 사는 세상을 완전히 바꾸는 것이다.

파농에 따르면 새로운 세상을 만드는 탈식민화는 보통의 사람을 완전히 “새로운 사람”으로 바꾼다고 다음과 같이 주장한다.

탈식민화는 초라하고 보잘것없던 방관자들을 특별한 배우로 변화시키고 그들에게 역사의 밝은 조명을 비춘다. 또한 탈식민화는 그들의 존재에 새로운 인간이 가져온 자연스러운 리듬을 부여하며, 그와 더불어 새로운 언어와 새로운 인간성을 부여한다. 즉, 탈식민화는 새로운 인간의 창조인 셈이다. 그러나 이 창조는 어떤 초자연적 힘의 소산이 아니다. 그동안 식민화되었던 ‘사물’이 스스로를 해방시키는 과정을 통해 인간으로 탈바꿈하는 것이다. 그러므로 탈식민화에서는 식민지적 상황을 철저히 의문시할 것이 요구된다. (파농 34)

셀버는 “식민지적 상황”을 냉철하게 인식하고 세상의 지각을 변동시킬 만한 탈식민적 행동을 취하여 새로운 사람이 되고 이를 주변으로 확산시키는 것이다. 셀버는 “뿌리부터 철저히 변화한” 것이다(112). 그가 신의 경지에 있는 것으로 다른 애스쉬인들이 인정하는 것은 셀버가 이러한 새로운 세상을 가져다 줄 탈식민화의 최선봉에 서서 자신의 종족들을 이끄

는 것과 일목상통하기 때문이라고 할 수 있다. 파농이 주장한 바와 같이 “탈식민지화는 그들의 존재에 새로운 인간이 가져온 자연스러운 리듬을 부여하며, 그와 더불어 새로운 언어와 새로운 인간성을 부여”하는(파농 34) 것인데 셸버야말로 애스쉬인들의 문화와 언어에 없었던 타인에 대한 폭력과 살상을 그들 문화와 언어 안으로 끌어들이고 이것을 실천한다. 이러한 폭력적인 개념과 행동은 애스쉬인들 자신들의 생존과 탈식민화를 위한 것이다.

애스쉬어에서 “샤압(sha’ab)”이라는 말은 “신, 또는 신성한 실재, 강력한 존재”라는 의미를 지니고 있는데 “샤압” 즉 신이라는 단어의 또 다른 뜻은 “통역자”이다(123). 그렇다면 셸버는 무엇을 통역하는가? 그는 아마도 꿈속의 “비전이란 지배적 경험을 깨어있는 생활 속으로” 통역을 하는 것일 수 있다(123). 즉 꿈을 꾸는 것이 애스쉬인들에게 늘 익숙한 일이며 꿈속의 세계와 현실의 세계가 항상 관련이 있었고 긴밀하지만 두 세계의 관계가 완전히 명확하지 않을 수도 있는데 셸버가 그 둘을 연결시키는 일을 하는 것이다. 애스쉬인들에게는 “꿈-시간과 현실-시간이 동등하게 여겨지고 그 둘의 관계가 중요하지만 모호할 수 있는데” 셸버가 그런 두 세계를 연결시키는 연결 고리의 역할을 하는 것일 수 있다는 말이다(123). 르 권에 따르면 “무의식 속의 개념을 크게 소리 내어 말할 수 있는 자가 연결 고리”이고 그 무의식의 “언어를 말한다는 것은 행동하는 것”인데 그것이야말로 “새로운 일을 행하는 것”이다(123). 새로운 일을 하는 것은 결국 “뿌리부터 근본적으로 변화하거나 변화시키는 것”이고 애스쉬인들에게 “뿌리는 꿈”이라는 것이다(124). 결국 근본이 되는 꿈의 세계가 변화되고 이 변화된 세계의 새로운 말을 “그의 종족에게 가져다”주는데 그 말은 “살인”이고 이 “살인”이라는 말은 “살인”이라는 새로운 행동을 애스쉬인들의 현실 세계에 들이게 된다(124). 오직 신만이 이러한 변화를 주도하여 세상과 그 속에 사는 사람들을 바꾸는 역동성으로 작용한다. 셸버는 새로운 단어, 개념을 도입하여 행동으로 옮기고 그것의 당위성을 설득한 사람으로

세상을 바꾸었기 때문에 신으로 인정되는 것이다.

식민 상태를 벗어나기 위해 신으로서 셀버가 주도하는 변혁은 매우 철저하게 진행된다. 셀버에 따르면 지구인들이 “위험하기 때문에 반드시 숲을 떠나도록 만들어야 한다는 것이다. 만약 그들이 가지 않겠다하면 도시의 숲에서 쏘는 개미집이 불태워져야 하는 것처럼, 그들은 반드시 이 땅으로부터 불태워져야 한다. 만약 [애스쉬인들이] 기다린다면 피워진 연기에 내쫓기고 불탈 것은” 자신들이 될 것이기 때문이라는 것이다(56). 지구인에게 목숨을 애걸하는 한 애스쉬 여인이 지구인의 발에 짓밟혀 등이 부러지고 죽음을 당하는 것을 예로 들며(56) 자비심이 전혀 없는 지구인들을 내쫓지 않으면 결국 애스쉬인들이 내쫓기고 죽음을 당하게 될 것이므로 위험하고 잔인한 지구인들을 그들의 행성에서 제거해야한다는 주장을 셀버가 펼치고 있다. 그의 주장은 데이비슨의 입장 표명에서 확인이 된다. 데이비슨은 지구인들의 “점령을 위해 이 행성을 깔끔하게 정화”를 할 필요가 있고 “크리치들을 제거하는 것만이 지구의 생활 방식으로 세상을 안전하게 만들 수 있는 유일한 방법”이라고 강조하기 때문이다(32, 98). 결국 애스쉬인들은 어설픈 방식의 탈식민 운동보다 강력하고 식민주의의 근원을 흔들 수 있는 방법을 취하게 된다. 파농에 따르면 “식민지 세계를 무너뜨린다는 것은, 그 경계선이 철거된 뒤 두 지역을 연결하는 통로를 만든다는 의미가 아니다. 식민지 세계의 파괴는 바로 한 지역을 철거한다는 의미다. 그 지역을 땅 속 깊이 파묻거나 이 나라에서 추방해버리는 것이다”(파농 38). 셀버가 앞장선 애스쉬인들의 공격은 지구인들이 거주하는 곳을 방화로 완전히 파괴하고 초토화시킨다. 셀버는 식민주의자들인 지구인들을 자신의 행성에서 축출하기 위해 모든 수단을 동원한다. “원주민”인 애스쉬인들은 “이주민”인 지구인들을 “축출하고 그 자리를 빼앗고 자 결심”하고 실행으로 옮기는 것이다(파농 42). 이는 파농이 주장하는 탈식민화의 중요한 한 과정으로 해석할 수 있다.

애스쉬인들은 결국 자신들의 힘으로 애스쉬 행성을 식민지에서 벗어나

게 하는데 성공하게 되는데 이는 지구인들이 애스쉬인들을 자신들의 방식으로 길들일 수 있다는 고정관념을 철저하게 전복시키고 분쇄시킨 결과이다. 애스쉬인들은 “비록 억압당할지언정 길들여지지 않는다. 그는 열등한 인간으로 취급되지만 자신의 열등함을 진심으로 인정하지는 않는다”(파농 50). 특히 데이비드슨은 “원시적인 종족들은 항상 문명화된 종족들에게 항복해야만 하거나 동화되어야 한다”(21)고 주장하며 애스쉬인들을 지구인들보다 열등한 종족으로 단정 짓고 그들이 인간에 비해 열등하므로 언젠가 사라지거나 지구문명에 융화될 것이라고 주장한다. 더욱이 데이비드슨은 애스쉬인들을 쥐떼에 비교를 하여 그들을 비하하기도 한다.

말뚝을 둘러친 울타리 벽이 크리치들로 어수선하게 활기를 띠었는데 수없이 많은 크리치들이 마구 쏟아져 들어와 넘쳐나고 밀치며 득시글거렸다. 그건 마치 데이비드슨이 어린 아이였을 때 그가 자라난 오하이오주 클리블랜드의 거리들에서 마지막 기근에 보았던 대규모의 쥐 떼들과 같았다. 무엇인가가 쥐구멍에서 쥐들을 몰아내었고 그것들은 대낮에 나와 벽 위에 들끓었는데, 털, 눈들, 작은 앞발들, 이빨들로 전면을 덮는 파동 치는 덮개와 같았다.

the walls of the stockade coming alive with creechies, pouring in, pouring over, pushing, swarming, thousands of them. It was like an army of rats Davidson had seen once when he was a little kid, in the last Famine, in the streets of Cleveland, Ohio, where he grew up. Something had driven the rats out of their holes and they had come up in daylight, seething up over the wall, a pulsing blanket of fur and eyes and little hands and teeth. (170)

데이비드슨은 애스쉬인들을 쥐떼에 비교함으로써 지구인들이 무의식적으로 갖고 있는 애스쉬인들에 대한 혐오감과 적대감을 표현하며 그들에 대한 비하감을 드러낸다. 이는 전형적인 지구인 우월주의적 태도이며 인종차별적인 생각이다. 그러나 데이비드슨을 포함해 지구인들이 자신들

보다 열등하다고 일컬었던 애스쉬인들이 힘을 합쳐서 모두 봉기하고 대항했을 때 지구인들이 패배하는 상황에서 인종적 편견의 전복이 일어날 수 있다. 파농이 식민지 원주민들에 대해 언급한 바와 같이 식민 상태를 인지하고 이에서 벗어나고자 하는 원주민인 애스쉬인들의 “근육은 언제나 이주민을 공격할 수 있도록 긴장된 상태다. 그는 겁에 질리지도 않고, 심지어는 걱정조차 하지 않는다. 실제로 그는 언제나 사냥감의 역할과 사냥꾼의 역할을 맞바꿀 태세가 되어 있다. 원주민은 피해자로서 늘 가해자가 되겠다는 꿈을 간직하고 있다”(파농 50). 식민상태의 애스쉬인들은 사실상 쉐버의 지휘 하에 전혀 주눅이 들지 않고 “사냥꾼”이 되어 지구인들을 마치 사냥감처럼 몰아서 잡는 “사냥”을 하게 된다(131, 132). 또한 그들은 자신들의 수적 우위를 활용해 공격하여 지구인들을 애스쉬 행성에서 몰아냄으로써 탈식민적 전복을 극적으로 이루어내게 된다. 그럼에도 불구하고 애스쉬인들의 “불가피하고 정당화” 될 수 있는 “폭력적 항거”는 그들의 “집단적 의식에 영원히 오명”을 남긴 것도 사실이다(Debita 66). 그리고 어쩔 수 없는 폭력의 필요성에 대한 문제는 앞으로 지속적으로 숙고해 보아야 할 숙제로 남는다.

IV. 결론

르 쿨은 문학적 글쓰기를 통해 “자신과 세계의 관계를 정립”시키려 한다(Cummins 5). 그리고 자신의 문학적 자유를 추구하는 것을 무엇보다 중요하게 여긴 것이 사실이지만 타인을 비롯한 인류 전반의 자유 또한 매우 귀하게 여겨 교조적인 여지가 있다 할지라도 자신의 문학을 통해서 폭력에 희생당하고 자유를 억압받는 인간의 현존에 저항하고 비참한 현실을 폭로하여 자유의 가치를 고양한다. 특히 『세상을 지칭하는 말은 숲』이라는 SF소설은 서로 다른 문화와 종족들의 충돌이 일어나는 가상의 헤인

우주(Hain Universe)를 배경으로 하는 르 권의 작품들 중 하나인데, 르 권은 이 SF 소설에서 식민적 찬탈로 고통 받는 애스쉬인들을 통해서 자본주의에 기반을 둔 식민주의의 폭력과 어두운 모습을 적나라하게 밝히고 비판한다. 르 권은 자신이 반대하고 저항했던 베트남 전쟁을 지구인들의 애스쉬 행성으로의 침입과 식민지배에 빚대어 다양한 폭력과 자유의 억압 그리고 환경 파괴의 면면을 적나라하게 드러내는 장치로 사용하고 있다. 그리고 『세상을 지칭하는 말은 숲』이라는 SF 소설은 이 작품을 세상에 나오게 만든 동인이 된 1960년대라는 시대를 넘어서서 작금의 부조리한 세상에 만연한 생태 환경, 자본주의, 제국주의와 같은 다양한 문제들을 되돌아보게 하는 보편성을 내포한다.

특히 제이슨 W. 무어가 비판하는 자본주의 이론은 『세상을 지칭하는 말은 숲』에 나타난 자본주의로 인한 생태 환경 파괴 문제를 잘 들여다 볼 수 있도록 한다. “인간 자연”과 “비인간 자연”이 긴밀하게 연결된 “생명의 그물” 안에서 서로 상호 작용을 하며 자연과 사회는 서로 밀접하게 얽혀 있고, 자본주의는 “인간 자연과 비인간 자연이” 함께 만들어 낸 것으로 여겨진다(무어 39). 자본주의는 이러한 “생명의 그물” 하에 자연을 “무상이나 매우 저렴한 비용으로” 일하게 하는 “프로젝트를 통해 생존”해 왔다(무어 38, 39). 즉 자본주의는 자본 축적을 위해 저렴한 노동력과 저렴한 자원을 포함하는 “저렴한 자연”에 의지하는데 이는 생태와 환경 파괴로 이어진다. 더욱이 이러한 자본주의의 동력은 지속가능성이 현저히 떨어지는 구조적인 문제를 안고 있고 이를 해결하는 방법으로 식민지를 개발하는 제국주의적 찬탈로 이어진다. 앞서 살펴본 바와 같이 지구인이 애스쉬 행성을 식민지배하는 것은 결국 자본주의와 제국주의가 결합한 결과로 볼 수 있다.

이렇게 자본주의에 뿌리를 둔 지구인들의 침략적 식민주의는 애스쉬인들의 탈식민주의적 저항과 항거로 중단되고 전복된다. 애스쉬인들은 자연에 기반을 두고 착취적 자본주의와는 다르게 물질적 부와 가치에 함몰

• 어슐러 K. 르 쿤의 『세상을 지칭하는 말은 숲』에 드러난 생태문제의 탈식민지적 저항과 전복 | 장경순

되지 않고 숲을 자신들의 세계로 생각하고 평화롭고 균형 잡힌 삶을 살았으나 그들의 삶의 터전이 파괴되고 자신들이 노예로 전락하자 이러한 식민주의 폭거에 맞서는 것이다. 특히 식민지를 관리하는 데이비드슨의 폭력을 일삼던 인종차별적 행위와 생각들은 대다수 지구인들의 인간성에 의문점을 갖게 하고 식민지인들을 마음대로 길들일 수 있다는 자만심도 셀버의 뒤를 따르는 애스쉬인들의 항거와 공격으로 전복된다. 다만 탈식민 투쟁을 위해 전통적 애스쉬 문화에 없었던 폭력과 전쟁이 도입되어 디스토피아적인 결과를 낳게 되는 것도 사실이다. 즉 침략적 제국주의 식민주의자들이 애스쉬 행성에서 꿈꾸던 유토피아적 희망은 방화와 살육의 현장에서 디스토피아적 현실로 전복된다. 더불어 다른 한편으로 애스쉬인들은 숲이 자신들의 세상이었던 균형 잡힌 “생명의 그물” 속에서 평화와 안정적 사회를 유지하던 애스쉬 행성에 살다가 찬탈적 식민주의로 인하여 새롭게 그들 스스로 전쟁과 살인이라는 폭력을 행사하게 되어 디스토피아적 현실을 경험하게 된다. 숲이 그들의 세상인 자신들의 행성을 지키고 생존하기 위해 어쩔 수 없이 선택한 폭력으로 뿌리째 세상을 전복시키게 되는 것이다. 비폭력이 폭력으로, 공격 받던 상태에서 공격을 가하는 상태로, 비문명이라는 오명으로 제거되어야 한다는 편견에서 자신의 문명을 지키는 것 등으로 탈식민주의적 전복을 이루어내는 애스쉬인들을 통해 르 쿤은 현대를 사는 인류에게 많은 시사점을 남긴다.

(신라대학교)

■ 주제어

어슐러 K. 르 쿤, 『세상을 지칭하는 말은 숲』, 생태 파괴, 자본주의, 식민주의, 탈식민주의, 제국주의, 전복

■ 인용문헌

- 르 귤, 어슐러 크로버. 『밤의 언어』. 조호근 옮김. 서울: 서커스, 2019.
- 무어, 제이슨 W. 『생명의 그물 속 자본주의』. 김효진 옮김. 서울: 갈무리, 2020.
- 우드, 수잔. 「해설」. 『밤의 언어』. 조호근 옮김. 서울: 서커스, 2019. 361-75.
- 카프라, 프리초프. 『생명의 그물』. 김용정, 김동광 옮김. 고양: 범양사, 2022.
- 파농, 프란츠. 『대지의 저주받은 사람들』. 남경태 옮김. 서울: 그린비, 2024.
- Barbour, Douglas. “Wholeness and Balance in the Hainish Novels.”
Ursula K. Le Guin. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 1986. 23-33.
- Barnhill, David Landis. “Spirituality and Resistance: Ursula Le Guin’s *The Word for the World Is Forest* and the Film *Avatar*.” *Journal for the Study of Religion, Nature, and Culture* 4.4 (2010): 478-98.
- Clifford, James. “Response to Orin Starn: “Here Come the Anthros (Again): The Strange Marriage of Anthropology and Native America.”” *Cultural Anthropology* 26.2 (2011): 218-24.
- Cummins, Elizabeth. *Understanding Ursula K. Le Guin*. Columbia: U of South Carolina P, 1993.
- Debita, Gabriela. “The Otherworlds of the Mind: Loci of Resistance in Ursula K. Le Guin’s *The World for World Is Forest and Voices* (Book II of *the Annals of the Western Shore*).” *Cultural Intertexts* 9 (2019): 46-67.
- Jameson, Fredric. “World-Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative.” *Ursula K. Le Guin*. Ed. Harold Bloom.

- 어슐러 K. 르 쿤의 『세상을 지칭하는 말은 숲』에 드러난 생태문제의 탈식민지적 저항과 전복 | 장경순

Philadelphia: Chelsea House, 1986, 57-70.

Latham, Rob. "Biotic Invasions: Ecological Imperialism in New Wave Science Fiction." *The Yearbook of English Studies* 37 (2007): 103-19.

Le Guin, Ursula K. *The Word for World Is Forest*. New York: A Tom Doherty, 1972.

Watson, Ian. "The Forest as Metaphor for Mind: "The Word for World is Forest" and "Vaster Than Empires and More Slow."” *Ursula K. Le Guin*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 1986, 47-55.

Wood, Susan. "Discovering Worlds: The Fiction of Ursula K. Le Guin." *Ursula K. Le Guin*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 1986, 183-209.

■ Abstract

**Ecological Issues, and Decolonial Resistance
and Subversion in Ursula K. Le Guin's *The Word
for World Is Forest***

Chang, Kyong-Soon

(Silla University)

The Word for World Is Forest allows us to comprehensively examine contemporary issues humanity faces—such as those related to the environment, ecology, capitalism, and colonialism—beyond the 1960s, when Ursula K. Le Guin motivated herself to work on the novel. In other words, while the novel reflects the era of the Vietnam War, it transcends that period to address the problems we face today, thereby achieving universality.

This study conducts an in-depth analysis of Athsheans' resistance to the harms caused by capitalism and the violence of imperialism in *The Word for World Is Forest*. In particular, this paper incorporates Jason W. Moore's theory of capitalism and Frantz Fanon's critique of colonialism. First, based on Moore's theory, it explores the relationship between capitalism and ecological destruction as depicted in the work. Then, using Fanon's theory, it examines how colonial domination grounded in capitalist imperialism is portrayed, how the colonized resist this domination in decolonial ways, and how decolonial subversion unfolds in *The Word for World Is Forest*.

- 어슐러 K. 르 귄의 『세상을 지칭하는 말은 숲』에 드러난 생태문제와 탈식민지적 저항과 전복 | 장경순

■ Key words

Ursula K. Le Guin, *The Word for World Is Forest*, ecological destruction, capitalism, colonialism, decolonialism, imperialism, subversion

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 11월 25일 ○심사일: 2024년 12월 10일 ○게재일: 2024년 12월 11일

닉 페인의 *Elegy*에 드리난 기억, 생명, 죽음

정선아*

I. 서론

인간의 생명, 질병, 삶, 그리고 죽음에 대한 이슈는 과학기술의 발전과 더불어 사회의 다양한 측면과 관련이 깊다. 인간의 건강과 질병에 관한 문제는 생물학적 관점만이 아니고 문화적 관점에서도 파악되어야 한다. 제4차 산업혁명과 인공지능 등장의 시대에서도 존엄한 인간 가치의 회복은 중요하다. 의학기술이 발달한 현대사회에서도 질병이 있는 주체들은 특별한 취약계층으로 분류되고 그들이 사회에서 소외당하는 구조적 불평등이 존재한다. 환자의 질병을 치료하는 일은 단순히 과학기술의 발전 여부의 문제만이 아니다. 건강, 질병, 의료에서 인간의 존엄을 유지하는 일은 사회문화의 네트워크 안에서 전 지구적 차원의 창의적 마인드로 재개념화되어야 한다. 사회환경이 아날로그에서 디지털로 변화되고, ‘인간 대 인간’에서 ‘인간 대 기계’로 대체되고 있는 현재 상황에서 우리가 과학기술과 인간의 관계를 이해하는 일은 중요한 쟁점이다. 더욱이, 급속히 발전하는 의학기술과 첨단 의료 환경에서 휴머니즘에 대한 강조는 의료 실천에 있어 중요한 논의 과정 중 하나로 자리 잡고 있다.

* 목포가톨릭대학교 강사, soaring21@naver.com

2016년 런던에서 『엘레지』(*Elegy*)를 초연한 닉 페인(Nick Payne)은 과학을 무대 위로 가져와 과학의 이론에서 인간관계를 재해석하여 인간 내면의 본질을 찾고자 한 영국의 극작가이다. 페인이 극작에 영향을 받은 신경과학과 정체성에 관한 이론을 다룬 톰 스토포드(Tom Stoppard)의 『어려운 문제』(*The Hard Problem*, 2015)에서도 믿음, 도덕, 사랑을 설명하는 과학의 한계에 관한 이야기를 주제로 삼은 것처럼, 로렌스 올리비에 상(Laurence Olivier Award) 후보로 지명된 이 작품은 만약 우리가 인간 두뇌의 모든 신경을 지도처럼 만들거나 두뇌에서 작동하는 모든 작용을 해독한다면 어떤 일이 발생하는지에 대한 질문을 던진다. 인간이 하는 모든 행동이 정량화되거나 목록화하여 이해하기에는 어려움이 있어서 뇌에 관한 관심과 그곳에서 일어나는 일련의 과정에 궁금증이 존재하는 것은 어쩌면 당연한 일인 것이다.

이 연극공연에서 표현한 것처럼, 무대 중앙에 놓인 “바닥에서 천장까지 이어지는 나무가 둘로 갈라져 있고, 조명이 꺼지면 나무의 갈라진 부분이 빛을 발하는”(Clapp) 구조는 인간 뇌 부분 중 하나인 해마(hippocampus)를 의미한다. 뇌의 작용 중 “기억을 저장하고 상기하는 역할을 관장하는 중요한 중추”(Wolf)와 관련된 극에 재현된 사건의 발생은 해마의 부재로 기억을 잃는다는 그 지점에서 인간의 관계성에 궁금증을 불러일으킨다. 인간의 기억은 혼자만의 존재로는 존재할 수 없다. 인간 사이의 다양한 사건과 갈등으로 접철된 추억으로 그 기억이 존재하는 것이다. 이렇듯 이극은 인간의 기억이 가진 특징적인 성격을 중심으로 그 기억 안에서 발생하는 인간의 상보적 관계에서 삶과 죽음의 근원적인 문제에 대해 재고하게 한다. 뇌는 인체의 모든 것을 제어하는 가장 복잡한 부분이다. 생각에서 기억 저장의 능력을 관장하는 해마로 가는 특정 경로 또는 그 조직을 제거하면 기억은 영구적으로 손실되고 이는 치명적인 기억상실로 이어진다. 의학은 인간의 기억을 수술로 제거하고, 믿음을 메스로 절제하고, 중독을 외과 의사의 손길 한 번으로 치료할 수 있는 미래를 상상할 수 있게 만든

다. 이 수술은 인간의 가장 극심한 고통을 마음에서 지우는 가능성을 내포하며 이를 통해 뇌에 자리한 악성종양을 치료할 수 있는 특징이 있는데, 이 의미는 인간의 생명이 연장되는 미래가 가능할 수도 있다는 것이다.

해마가 관장하는 기억이 자신의 역사를 그대로 반영하는 거울로 인식됨에도 그 기억을 잃는다는 것은 분명히 애도해야 할 부분이다. 기억이 없다면 나는 누구이며, 나는 무엇을 위해 존재하는지에 대한 근원적인 질문이 제기되는 것인지, 아니면 기억이 손상되거나, 감소하거나, 혹은 상실되었을 때 그 문제를 해결하는 것에 더 중점을 두어야 하는지에 대한 답론은 중대한 논쟁이 된다. 생명 연장과 정체성 확립의 선택에서 무엇이 더 중요한지에 대한 의문을 가진 이 극은 신경 질환의 예방으로의 의료 치료의 진화를 심문하며, 이러한 질환을 외과적으로 치료할 수 있는 미래 사회를 묘사한다. 이를 바탕으로 본 연구는 이 극에서 재현된 주인공의 기억상실, 생명 연장, 죽음, 그리고 선택과 관련된 미래 의학의 쟁점과 그 근본적 의미를 탐구할 것이다.

최근 수십 년 전까지만 해도 자연과학과 사회과학은 괴물, 복제인간, 드론과 같은 존재를 인간이 문제 삼을 수 없는 대상으로 간주했고, 이 주체들은 작품에서 학문적 논쟁의 목적으로 만들어진 일종의 환상의 대상으로 인식되었다. 미래에 당연하게 여겨지는 이 보편적 인공지능들이 기술로 보완된 인간 생물학과의 다양한 융합으로 머지않아 대체된다면, 사회통합과 커뮤니티 참여 및 법적 보호 기준을 둘러싼 해결의 주체가 누구인지에 대한 의문 제기로 인해 사회 거버넌스에 막대한 영향을 미치게 될 것이다. 게다가 누가 혹은 무엇이 인간인가에 대해 인간에 대한 정의와 인간과 비인간의 경계를 제기하는 의문들이 인간의 생물학적 능력을 기술로 시도하여 인공지능에 맞서는 인류의 방어로 회귀하는 현상으로 발생할 수도 있을 것이다. 이처럼 미래 의료기술에 대한 이슈는 질병과 함께 살아가는 우리의 삶과 직결되어 있으며, 이를 초래하는 원인과 그 치료와 관련된 현실적인 이슈를 삶과 죽음의 시각으로 접근하여 보여주는 이 극을 분

석하는 일은 유의미하다.

반인본주의가 인류의 보편적 태도에 도전하는 시대에, 인간의 정체성을 확립하고 인간 본질주의를 옹호하려는 본 연구는 국내에서 선행 연구가 미진한 페인의 『엘레지』를 통해, 뇌의 신경 연결을 방해하여 선택적 기억상실을 유발할 만큼 신경과학이 충분히 발전한 가까운 미래를 배경으로 묘사된 연극을 중심으로 현대 의료과학 지식을 창의적으로 확장하고자 한다. 이는 미래 세계를 상상하고 미래의료기술이 삶과 죽음의 경계에서 질병을 어떻게 다루는지를 분석하는 데 중요한 의의가 있다. 또한, 이 과정은 극에 재현된 주인공의 기억과 관련된 정체성 문제에 대한 논의를 추적한다. 이를 통해 본 연구는 극 중 인물들의 관계를 중심으로 질병, 치료 및 미래의료와 관련된 학술적 해석과 이에 반하는 의료인문학의 입장을 탐구하는 데 의의가 있다. 이 시의성이 있는 이슈를 분석하기 위해, 본 연구는 심도 있는 극 텍스트 분석과 담론을 통해 질병, 생명, 그리고 죽음이 미래의료에 투영된 의미를 알아보고, 생명 연장과 기억상실 문제가 정체성에 미치는 영향을 살펴보는 데 중점을 둔다. 특히 이 작품은 의료의 발전으로 생명 연장이 가능해진 인간을 통해 본질적인 인간다움과 정체성에 대한 새로운 관점을 제시하는데, 이는 의료인문학적 시각에서 중요한 해석이 될 것이다.

II. 질병 체현과 의료인문학

의학계에서는 물리적 질병 치료보다 환자의 사회적 환경적 요건을 고려하여 판단하자는 의식이 20세기에 생겨났다(Bolton & Gillett 6). 과거에는 병의 치료를 담당할 의사들이 환자의 상태보다는 자신의 편협한 지식이나 신의 영역으로 간주하여 비과학적인 처방이 시행되었는데, 현재에는 간단한 처치나 수술이 그 당시에는 생명을 위협하는 수술이었고, 만

약 수술이 실패하면 장애를 얻거나 심각한 후유증을 남기다 결국 죽음에 이른 사례들이 흔하게 있었다. 페스트의 원인이 쥐벼룩이라는 사실도 19세기 말에 이르러서야 밝혀졌다. 근래에 인류를 위협하는 많은 바이러스성 질환에 대해서도 미래에는 새로운 해결책을 찾을 수 있을 것이다. 실제로, 환자에 대한 정확한 진단도 청진기의 발명 이후에 이루어진 것이다.

20세기 기술 발전에 의존하는 ‘기술의학’(technomedicine)은 의사가 환자를 인간 대 인간이 아닌 병의 증상에 의한 검사결과와 수치에 의해 진단하고 치료해야만 하는 대상으로 보았다. 의학에서 질병 치료제의 발전으로 병의 기술적 치료에만 집중하다 보니 환자가 의학에서 소외되는 ‘의료의 비인간화’(dehumanization of medicine) 현상을 초래하였다(Bailey 183) 이러한 의료행위에 반대하여 인간을 치료과정으로부터 회복시키려는 취지로 환자를 전인적인 인간으로 대하고 그렇게 이해하려고 하는 노력, 즉 환자의 삶 주변에 놓인 물리적이고 심리적인 요소와 더불어 사회문화적 요인까지도 고려한 인간에 대해 이해를 하려는 노력이 생겨났다.

1976년 호주의 외과 의사 앤서니 무어(Anthony Moore)가 문학 작품 읽기와 인문학적 글쓰기의 활동을 통해 환자 진료와 케어에 대한 감수성을 높이려는 취지에서 처음 ‘의료인문학’(medical humanities)의 용어를 사용하였다(Moore 28). 에드문드 펠레그리노(Edmund Pellegrino)는 ‘환자 중심 의료’(patient-centered care)를 주창하며 대부분 사람이 최선의 결정이라고 동의하는 선택을 하는 환자는 그 결정을 내리는 결론만이 아니라 그 결정 과정 역시 환자 중심이어야 한다는 점을 강조하였다(141). 환자에게 무엇이 좋고 옳은지를 논의할 때, 환자에 대한 공감의 인간적 요소가 결여된다면 환자 중심 의료 실천에 대한 의문이 제기된다. 따라서, 의료적 지식과 기술을 바탕으로 한 의사는 환자와의 지속적인 면담과 상호작용을 통해 질병의 내면적 특성까지 이해해야 하며, 이러한 과정에서 의료윤리를 고려하는 것이 중요하다는 점이 강조된다. 그 후 리타 샤론(Rita Charon)은 『내러티브 의학: 질병의 이야기를 존중하기』(*Narrative Medicine: Honoring the*

Stories of Illness, 2006)에서 의사는 환자의 질병 체현에 대한 서사를 통해 그들의 고통과 어려움을 이해해야 한다는 ‘서사의학’(narrative medicine)을 강조한다. 샤론은 문학 작품 꼼꼼히 읽기(close reading)와 창의적 글쓰기(creative writing)의 행위를 통해 타인과 자기 생각을 공유하여 환자 서사를 통해 질병을 새롭게 이해하고 정확한 해석을 하는 행위는 환자-의사 관계의 상호주관적이고 상보적인 휴머니즘과 윤리적 측면을 이해하는데 도움이 된다고 제안하였다(Charon ix). 서사의학의 핵심은 환자의 이야기를 잘 이해하고 그들의 처지에서 질병을 해석하며 다양한 사회환경과 문화를 포함한 서사를 바탕으로 의료를 수행하는 것이다. 이것은 환자 치료에서 발생하는 윤리적 측면을 환자의 이야기로 연결하여 실제 치료에 활용할 수 있는 이론적이고 방법적인 틀을 제공함으로써, 의료 휴머니즘의 인간애를 실현하는 구체적인 경로를 제시한다(황임경 130).

이 극은 환자인 로나(Lorna), 환자 보호자인 캐리(Carrie), 그리고 의사인 미리엄(Dr. Miriam) 세 명의 여성 등장인물을 중심으로 그 관계에 집중하며 극이 진행된다. 병에 걸린 당사자는 의사와 상담을 거쳐 치료를 받고, 환자의 보호자는 의사와 환자의 증세에 관해 대화하는 구도로 이 세 인물은 밀접한 관계에 놓여있다. 총 7개의 장면으로 구성된 이 연극은 수술 후인 7번째 장면부터 극이 시작되어 역순으로 진행되어 관객들에게 궁금증을 유발한다. 극의 첫 장면에서는 최근 뇌 수술을 받고 퇴원한 로나가 파트너인 캐리를 인식하지 못하고, 그녀를 완전히 낯선 사람으로 대하는 모습이 나타난다.

캐리: 원한다면 우리가 어떻게 만났는지 말해줄 수 있어.

로나: 필요하면.

캐리: 당신이 필요하면 말해줘.

로나: 내 말은 당신이 필요하다면. 글썄, 얘기하는 게.

캐리: 나한테 질문해도 돼.

로나: 질문?

캐리: 우리에게 대해, 뭐든지. 당신이 좋아하는 거, 당신이 알고 싶은 건 뭐든.
그리고 만약 내가 알면 . . .

로나: 하지만-

캐리: 알면 말해줄게. 대답할게.

Carrie: I can tell you how we met if you like.

Lorna: If it's useful

Carrie: Is it useful for you, you tell me.

Lorna: I meant if it's useful for you. To, I don't know, to talk about it.

Carrie: You could ask me questions.

Lorna: Questions?

Carrie: About us, about anything. You like. Anything you want to know.

And if I know . . .

Lorna: But-

Carrie: If I know, I'll tell you. I'll answer you. (Payne 5)

이 극의 두 여성인 로나와 캐리는 60대 전직 교사로 결혼한 지 20년이 된 부부이다. 로나는 퇴행성 뇌종양 진단을 받아, 의학적 개입 없이는 병이 치명적으로 진행될 것이라는 판정을 받는다. 뇌 수술에 대한 두려움으로 로나는 쉽게 결정을 내리지 못하며 병세는 점차 악화한다. 로나의 병세 악화로 의사, 보호자, 그리고 당사자인 로나는 수술과 그 후 발생할 일들에 대해 각기 다른 의견을 제시한다. 퇴행성으로 악화되는 뇌의 한 부분에 실리콘 칩을 이식하는 시뮬레이션을 여러 차례 시행한 미리엄은 자신이 로나의 수술에 책임자임을 강조하며, 수술하지 않을 때 환자가 겪게 될 고통을 근거로 내세우며 수술을 권유한다.

한편, 당사자인 로나는 진행되는 병으로 고통받으면서도 생명 연장을 가능케 할 수술에 대한 희망과 동시에, 부작용이나 수술 실패에 대한 불안과 걱정으로 갈등한다. 보호자인 캐리는 미리엄이 집도할 뇌 수술이 기억을 관장하는 중추인 해마를 제거하는 것임을 알게 되고, 수술로 인해 기억이 사라질 수 있다는 사실 때문에 결정을 내리기 어렵다.

미리엄: 우리 어머니는 삼키지도 못한 채 돌아가셨어요. 거의 몸을 움직일 수도 없었고, 말을 할 수도 없었고, 도움을 요청할 수도 없었죠. 생각할 수도, 주변 환경을 이해할 수도 없었어요. 이것이 노화예요. 노화는 질병이구요. 몸은 쇠퇴할 수 있어요. 그러다 분명히 죽음을 맞이할 거예요. 하지만 마음, 즉 뇌라는 이 3파운드의 덩어리, 우리는 이제 이것을 증강하고, 치료하고, 치유하고, 보존하며, 향상시킬 수 있는 방법이 있어요. 이것이 영원히 사는 것에 관한 이야기는 아니예요. 하지만 이것이 의미하는 것은, 잘 죽는 것, 이른바 삶의 질에 관한 것이죠.

캐리: 결정을 내리려면, 기다렸을 때의 결과는 어떨까요?

미리엄: 이 질병은 진행성이예요. 오래 기다릴수록, 만약 당신이 이 병은 퇴행성이 되는 거죠.

Miriam: My mother died unable to swallow. By and large unable to move. To speak. To call for help. To think. To comprehend her surroundings. This is ageing. Ageing is a disease. The body, it may decay. And it will most certainly die. But the mind, the brain, this three pounds of mass, we now have a way to augment. To treat, to cure, to preserve. To enhance. It isn't about living for ever. But what it is about, is a good death, so-called Quality of life.

Carrie: To come to a decision, what are the consequences of waiting.

Miriam: The disease is progressive. The longer, if you- It's degenerative.
(Payne 57-8)

미리엄의 발언은 질병으로 고통받은 자신 어머니의 경험을 바탕으로 한 것으로, 피상적으로는 로나의 병의 진행속도로 인한 병의 악화를 설명한 것이지만, 노화를 신체의 느린 작동이나 오작동의 증상을 증거로 내세우며 질병으로 분류한 것이다. 위에서 언급한 “노화는 질병이죠”라는 미리엄의 대사는 노화를 “신체가 손상된 사람”으로 간주하여 나이가 든다는 것을 “질병”으로 낙인찍은 것이다. 이 “의료분류”(Ciabattari)는 잠재적인 신체의 취약성, 특히 노화로 인한 신체 악화의 잠재성과 현실성을 적나라

하게 드러낸 것이다.

미리엄이 노화가 치명적 질병으로 악화된다는 사실을 언급하며 신체의 취약성을 강조한 것은 두 가지로 해석할 수 있다. 하나는 노화된 신체의 부실한 기능을 강조함으로써 로나는 수술 여부에 대한 개인적 선택의 자율성에서 벗어날 수 없게 된다. 자신이 처한 위기상황에서 악화하는 증상으로 옳은 선택을 위한 충분한 시간이 주어지지 않은 로나는 개인의 자율성을 부각할 수 있는 타당한 구실도 사용할 수 없게 되는 상황을 마주한 것이다. 미리엄이 노화를 질병으로 간주한 또 다른 이유는 치료가 가능한 질병이라는 것이다. 노화를 치료한다는 것은 약물이나 기계의 힘을 빌려 인공적인 시술이 수반된다는 것을 의미하고, 시간을 역으로 자연을 거스르는 이 행위에 대한 정당성을 부여한 것이다. 수단과 방법을 가리지 않고 노화를 치료할 수 있다는 자신감에 찬 그녀의 대사는 노화가 단순히 시간이 지남에 따라 변해가는 신체의 자연스러운 현상이 아니라 치료를 통해 복원할 수 있고, 마치 연금술사가 가진 능력으로 젊음을 찾아주는 묘약 같은 새로운 의학의 가능성을 제시한 것이다. 노화 과정은 단순히 생물학적 측면에서 신체의 모든 기능이 제대로 작동하지 않는다는 것으로만 이해할 수 없으며 생물학, 심리학, 문화가 모두 ‘나이 든다’는 의미를 구성하는 복합적인 사회 심리적 현상으로 보아야 한다. 이런 측면에서 미리엄이 노화를 질병으로 간주하는 이 의미가 로나에게는 자신의 병이 치료 가능할 수도 있다는 희망 회로를 작동시키게 하는 것이다.

또한, 미리엄은 고결한, 혹은 좋은 죽음을 삶의 질의 측면에서 언급하였다. 좋은 죽음, 즉 고귀하고 평안한 죽음은 분명 삶의 질의 측면에서 중요한 부분이다. 죽음이 삶을 끝낸다는 것을 의미한다는 것은 인간만이 아니라 필연적으로 죽을 수밖에 없는 모든 생명체가 당면한 사실이다. 생명체는 진화 과정에서 항상 죽음이 개입하도록 구성되어 있다. 그 생명을 유지하기 위해 유기체는 인공기기 혹은 수많은 약물과 불가분의 관계에 놓여 수명을 연장하게 된다. 인류에게 죽음은 의학의 발전과 유기적으로 연결

된 것이다. 유기체의 죽음은 생명과 직접 연결해서 개인의 삶을 단절시키기 때문에 불연속적이다. 따라서 죽음은 실존적인 동시에 생물학적이다. 유기체가 죽음을 아름답게 맞이하는 것은 쉬운 일이 아님에도 인간은 좋은 죽음을 위한 준비가 필요하다. 그런 면에서 인간이 삶을 유지한다는 것은 단지 생물학적인 지속만이 아니라 존재의 의미가 부여된 것이다. 존재의 면에서 보면, 자신이 누구라는 정체성을 가지고 산다는 것만으로도 그 삶에 의미를 부여할 수 있다.

기억이 사라진다는 것은 자신의 정체성이 모호해진다는 의미와 상통한다. 자신의 기억이 사라진 껍데기 같은 삶을 사는 인간에게 좋은 죽음의 의미는 공허한 메아리에 불과하다. 기억을 간직하고 산다는 것은 단순히 기능적으로 환원할 수 있는 명제가 아니다. 자신의 역사를 간직한 자신만의 기억을 간직한 삶의 질은 그 어떤 정밀한 기술로도 기계적이고 수치화할 수 없기 때문이다. 삶의 질이 포함되는 정신 건강과 인간적 풍요로움이 동반한 기억의 중요성은 우리에게 더 귀중하고 미묘한 문제로 다가온다. 더불어, 내가 누구인지에 대한 확고한 정체성 확립은 그 사람이 속한 공동체 안에서 사회성을 통해 배양되고 번성한다. 개인성, 자율성, 그리고 개인에 대한 존중은, 상호 간의 인정과 지원을 바탕으로 한 사회적 상호작용 없이 무의미한 개념이다. 이러한 요소들로부터 우리의 존엄성과 긍정적인 가치의 정체성이 흘러나오며 우리가 타인의 존재를 느끼고 타인의 부재를 그리워하는 현상도 우리에게 기억이 있어서 발현되는 것이다.

기억하고 지각하는 지각 경험의 현상학에 대해 윌리엄 피시(William Fish)는 “본질적인 관계 맺음- 예를 들면, 그것은 세속적인 대상에 대한 지인의 관계로 특징”(essentially relational—i.e., it is characterized by a relation of acquaintance to worldly objects) 짓는 것이라 하였다(99). 즉, 이는 기억상실의 일차원적 현상으로서의 환각에 대해 피시가 고정된 믿음의 상태로 설명한 것이며, 이러한 상태는 기본적인 지각 경험으로 형성되는 것을 의미한다. 기억의 중대성을 인식하지만, 지난 수십 년 동안

뇌에 저장된 기억의 데이터가 삭제되는 대가를 감내하면서까지도 로나는 퇴행성 뇌 질환으로 인한 고통을 제거하는 수술이 필요하다는 것을 인지한다.

수술을 결정하기 전 로나는 미리엄에게 수술의 불안에 대한 환자의 감정을 여과없이 드러낸다. 로나는 자신의 병이 점점 악화하는 상황에서도, 수술 후 달라질 자신의 모습이 캐리에게 미칠 영향을 걱정한다. 복잡한 심경을 드러내며 선택의 갈림길에서 주저하던 로나와 캐리는 각자의 의견에 수차례 반목하고 의견이 상충하는 갈등을 겪는다. 그러면서도 로나는 갑자기 너무나 행복한 모습으로 음악을 들으며 노래를 부르고 책을 읽으며 마치 병에 걸리지 않은 사람처럼 행동한다. 캐리는 그녀의 그런 모습에 기쁨을 드러내며 진심 어린 질문을 한다. 그런 캐리의 마음과는 달리, 로나는 캐리의 관심에 갑자기 화를 내며 욕설을 퍼붓는다. 그러다 갑자기 “무슨 일인지 모르겠어”(I don't know what's happening 33)라며 절망하는 태도를 보인다. 급변하는 태도를 보이는 로나를 보며 캐리는 “당신은 병이 있고, 당신은 아파. 그게 지금 일어나고 있는 일이야. 우리는 그것을 알고 있어”(You have a disease, you're ill. That's what's happening. We know that 33)라며 상황을 설명하고 로나를 안심시키려 한다. 하지만 로나는 집에 가고 싶다며 어린아이처럼 떼를 쓰는 등 비정상적인 행동을 보인다. 이는 암세포의 점진적인 변이로 인해 뇌세포가 제 기능을 상실한 결과이다.

캐리는 로나의 상태를 “병”으로 명명한다. 캐리가 명명한 ‘병’은 미리엄이 이야기한 ‘병’과는 그 의미가 다르다. 그것은 가족으로서 로나의 뇌종양을 설명하기 위한 위로의 대사이고, 미리엄의 ‘병’은 치료해야만 하는 혹은 치료가 가능한, 의사가 환자에게 부여하는 진단이다. 서사의학에서 제안하는 바에 의하면, 환자에 대한 의사와 보호자의 역할은 환자가 병을 겪는 과정만이 아니라 병을 대하는 태도를 세밀하게 살피는 행위도 포함한다(Loy & Kowalsky). 사실, 로나는 자신의 병에 대한 두려움으로 쇼핑

을 하거나 여행 가고 싶다는 표현을 하며 현실을 회피하려는 것이다. 자신이 읽은 책에 관해 이야기하는 로나는 캐리에게 소리를 계속 지르며, 이야기를 “이해했어?”(Understood? 35), 혹은 “결말까지 말해도 돼? 제발. 미안해. 좀 음산한 이야기라는 거 알아요, 맞아요, 조금 그런 느낌이 들어, 그런데 결말—”(Can I get to the end? Please. I'm sorry. I know it's a bit morbid, you're right, it is a bit, but the ending— 35)이라며 말끝을 흐리지만 사실 그녀의 본심은 이 이야기의 주인공을 자신에게 투영한 것이다. 이 대사에서 로나는 이 이야기가 불편하게 느껴질 수 있음을 인정하면서도, 결말이 자신의 개인적인 의미를 담고 있음을 깨닫는다.

로나의 대사인 “제발”은 믿기지 않고 확실하지 않은 자신과 그들의 취약성과 중요한 선택과 결정을 캐리와 공유하고자 하는 욕망을 보여주는 것이다. 로나의 이야기는 자신이 병에 걸린 상태를 인정하는 동시에, 삶에 대한 강한 정서적 애착으로 인해 삶을 연장할 가능성에 희망을 품고, 또한 죽음을 마주할 수밖에 없는 상황의 복잡성을 암시한다. 이어서 로나의 “신이시여, 이것은 제가 가장 좋아하는 말 중 하나예요”(God, it's just one of my favorite 35)라는 대사는 자신의 종양으로 인한 슬픔이나 고통의 불편함에도 불구하고 일종의 해결책이나 감정적 해방감을 제공하는 수술의 결과에 대한 감정의 강도를 반영한 것이다. 이런 의미로 그녀는 자신이 끝까지 살 수 있는지에 대한 불안감, 그 궁금증의 집착이 병적일지라도, 삶과 죽음의 경계에서 살고자 하는 희망으로 이야기를 꺼낸 것이다. 그녀의 복합적 심경에서 비애가 숨어있다. 이 극에서 드러난 로나의 질병 체험은 심각한 병으로 죽음을 맞이할 수 있는 자신의 질병 경험에 대해 환자 대부분이 나타내는 증상과 그 결을 공유하며 고유한 의미를 부여한다. 로나가 체험한 질병은 그녀가 겪는 신체적 고통의 정도를 드러낼 뿐만 아니라 그녀가 처한 사회의 구조, 제도, 그리고 환경과 깊이 연관되어 있다.

결국, 캐리는 로나가 기억을 잃더라도 사랑하는 그녀와 관계의 끈을 잇기 위해 수술에 찬성하고 미리엄에게 설득당한 로나는 수술을 받는다. 환

자가 질병으로 인해 겪는 고통을 이해하고 임상적으로 도움을 주기 위해서는 의사가 환자의 세계로 들어가서 환자의 관점에서 그 세계를 보고 해석할 수 있어야 한다는 샤론의 주장처럼, 정확한 진단을 내리기 위해서는 미리엄은 로나의 이야기를 통해 신체 및 정신적 변화를 면밀히 관찰해야 한다. 즉, 이것은 자신의 시뮬레이션 치료 도구를 사용하려는 미리엄이 로나에 대한 의식의 재고와 자각의 필요성을 의미한다. 우리는 타인의 경험을 통해 자신을 알게 되고 타인에게 배움의 도구로서 자신을 헌신할 수 있다. 임상 진료에서 내러티브 행위는 뇌종양 수술과 같은 심각한 질병에 더욱 효과적으로 대처할 수 있게 해주므로 미리엄은 로나에 대한 공감적이고 효과적인 치료와 솔직한 피드백의 중요성을 재고해야 한다. 미리엄은 이 수술이 생명을 구하는 시술이라고 설명하지만, 로나는 자신의 기억이 사라지는 것이 생명을 살리는 것인지에 확신이 없다.

의료인문학은 의료인과 환자의 관계에서 건강, 질병, 고통받는 인간의 조건에 관심을 두고 질병과 인문학이 하나의 문맥에서 공감을 제시한다. 질병을 중심으로 연관된 이 관계성에서 의료인문학은 질병을 건강의 반대 개념으로 두고 있다. 세계보건기구(World Health Organization)의 헌장에 의하면 건강은 “단순히 질병이나 허약함이 없는 상태가 아니라 신체적 정신적, 사회적으로 완전히 안녕한 상태”(a state of complete physical, mental and social well-being and not merely the absence of disease or infirmity, WHO)로 정의한다. 건강을 학문적으로 정의한 것과는 달리, 건강과 질병, 정상과 병리는 모두 유기체 간의 상호관계라는 맥락에서 작용한다. 파올라 마라티와 토드 마이어스(Paola Marrati & Todd Meyers)는 삶을 “살아있는 것의 형태가 형성되는 것”(formation of forms of the living, xix)으로 정의한다. 삶을 바라보는 사고방식은 삶을 파괴하지 않고 삶의 경험을 되돌리며 삶이 자신과 함께, 혹은 자신 안에서, 또는 자신 밖에서 만든 것을 재생하고 반복한다는 점에서 인간의 상호보완 관계와 연관이 깊다. 질병과 건강, 정상과 병리, 삶과 죽음은 서로 유기적으로 얽혀

있다. 이러한 관계에 대한 철학적 통찰은 의료인문학의 지평을 열며, 여기에는 환자의 질병 체현을 중시하는 서사의학의 중요성이 더욱 부각된다.

미리암은 손상되어 악화하고 사라지는 뇌 조직과 신경을 복구하기 위해 로나의 머리에 실리콘 칩을 이식하고, 시뮬레이션 데이터를 바탕으로 매우 구체적인 수학 공식을 바탕으로 보철물을 프로그래밍한다. 이 과정에서 그녀는 로나의 치료를 위해 20년이 넘는 로나의 기억과 감정을 완전히 삭제한다. 기억삭제에 대한 두려움을 가진 그녀에게 미리암은 “망각은 우리가 가진 가장 유익한 과정 중 하나죠”(forgetting is one of the most beneficial processes we possess 17)라며 기억상실의 긍정적 측면을 부각한다. 기억을 잃는 것이 긍정적 성향으로 작용이 되는 특별한 경우는 홀로코스트에 대한 외상 후 스트레스 장애(post-traumatic stress disorder)를 겪거나 전쟁이나 비참한 과거의 어둡고 괴로운 기억에 대한 망각 외에는 거의 찾아보기 어렵다. 일반적으로 우리가 생각하는 기억은 단지 숫자로 계산할 수 없는 인간과의 관계 안에서 발생한 희로애락이 동반된 추억으로 여겨지기 때문이다. 이런 연유에서 기억상실이라는 명제는 누구에게나 슬픔으로 애도할 필요가 있다는 결론에 쉽게 도달할 수 있다. 그 수술은 로나의 생명을 구할 수 있었지만, 수술 후 그녀는 파트너를 알아보지 못하는 혹독한 대가를 치르게 된다. 생명 연장을 위한 수술 여부에 대한 최종 결정은 로나에게 맡겨져 있지만, 기억삭제라는 대명제를 받아들인 로나와 캐리는 위험부담을 안고 대면한다. 기억상실의 대가를 치르면서도 생명 연장과 죽음에서 벗어날 수 있다는 달콤한 결론을 기대하지만, 결국 생명과 죽음의 선택에서 벗어날 수 없는 그녀는 신기술에 의해 지배된 현실사회의 보이지 않는 폭력에 노출된 취약한 인간 본연의 모습을 드러낸다.

이 극은 수술 전후, 로나와 주변인의 관계 및 로나의 정체성과 생명 연장을 다룬 것이지만, 미리암이 환자를 대하는 태도에서 의료인문학의 전경을 재고하게 한다. 생명 연장이라는 현실적인 선택을 한 로나는 해마에

보존된 20년의 기억이 삭제된다. 그녀는 뇌종양 악화라는 육체적 고통에서 해방됨과 동시에 기억상실이라는 다른 정신적 고통을 갖게 된 것이다. 기억을 잃어버린 그녀는 자신이 누구인지, 언제 이러한 일이 발생한 것인지에 대한 아무런 정보를 가지지 못하며 파트너조차도 기억하지 못하는 상태에 놓인다. 치료는 성공적으로 이루어지지만, 정체성 혼란을 겪는 환자, 이를 대하는 의사의 태도, 그리고 이러한 혼란을 지켜보는 보호자 사이에는 갈등이 발생한다. 환자 중심의 시각에서, 정체성의 변화를 경험한 환자와 주변인의 상호작용은 의료 현장에서 그 관계의 역학이 어떻게 나타나는지를 보여준다.

III. 생명 연장과 미래 의학

수술 전, 로나의 건강이 점점 나빠지며 집안의 물건 중 컵조차도 어디에 두었는지 찾지 못하는 그녀의 상태를 지켜보는 캐리의 마음은 참담하다. 로나는 자신의 병이 캐리에게 짐이 되기를 원하지 않지만, 캐리는 자신에게는 “믿음”(faith 45)이 있으며 로나에게는 “이 수술이 필요”(I need it 45)하다는 점을 계속 주지시킨다. 캐리는 수술 후 자신이 캐리를 기억하지 못할까 봐 지속해서 “내가 누구인지 상기시켜줘”(I'm going to need you to remind me who I am 45)라며 당부한다. 캐리는 그런 로나에게 수술 후 자신을 알아보지 못하는 로나의 기억을 되살리기 위해 두 사람의 관계를 설명하지만 로나는 거부한다. 캐리를 기억하지 못하는 로나는 캐리의 관심이 귀찮아지며 그녀를 향한 분노를 터트리는 반응을 보인다. 그럼에도 캐리는 “나는 당신의 인내심 있는 격려자가 되어줄게”(I'm going to be your longanimous encourager 45)라며 로나가 평온한 상태의 감정이 되기를 기다린다. 기억을 잃는다는 것은 단순히 물리적으로 뇌의 한 부분인 해마의 사라짐으로 단순하게 무언가를 잊어버리는 건망증의 의미만이

아니라 기억할 장소가 없다는 것이다. 기억상실은 경험과 추억의 상실이 며 자신의 정체성조차 모호하게 된다는 것을 나타내기 때문이다. 미리엄의 언급대로 기억을 잃는다는 것이 이들에게는 축복으로 작용하지 않는다. 수술 후 변한 로나의 모습은, 기계적인 진단을 통해 치료만을 위한 수술을 권유한 미리엄의 모습과 대조적인 것으로, 환자의 편에서 그 감정을 헤아리는 과정이 필요하다는 점을 알 수 있게 한다.

미리엄은 로나에게 “신경학적 관점에서 보면 사랑은 분노, 두려움, 슬픔과 같이 뇌에 영향이 미치지요. 마치 코카인처럼요”(from a neurological point of view, love affects the brain like, for example, anger, or fear, or grief. Like cocaine 24)라며 기억이 삭제된 현상을 옹호하는 태도를 보인다. 기억이 삭제된 인간은 4차 산업혁명의 시대에 인공지능이나 포스트휴먼이 그 영역을 점차 확대해가는 시대의 흐름에서 “인간이란 무엇인가”(what is a human being?) 혹은 “인간이란 누구인가”(who is a human being?, 차희정 287)라는 근본적인 질문들이 재현된다. 인간은 육화된 존재로서 인간과 인간, 또는 인간과 비인간의 관계에서 자기 자신과의 관계가 완전히 재편되었다. 우리의 정체성은 지문, 치아 기록, 유전자 DNA와 연결되어 있지만, 신체는 그 어느 때보다도 더욱더 기술에 의존하게 된 상황에 놓인 것이다. 인간은 신체의 힘이나 속도, 그리고 정확성에 한계가 있지만, 산업용 로봇은 인간 대신 철거나 정밀하고 빠른 조립 등 대부분 작업을 처리한다. 게다가 인간은 신체적, 물리적으로 취약한 것만이 아니라 생명에 대한 취약성도 가진다. 예를 들어, 병원이나 바이러스에 대한 인체의 취약성, 그리고 인체의 유한성을 가진 인간의 본성에 저항하는 사람들은 자동화된 생명 유지 장치를 받아들이고 이를 자신의 신체에 주입한다.

머리에 실리곤 칩을 주입하여 생명이 연장되는 선택을 한 로나의 모습은 21세기 미래 의학의 시작을 반영하는 거울이기도 하다. 21세기 의학은 나노기술, 로봇공학과 신경과학의 발전으로 질병과 노화를 극복하는 전

통적인 치료 외에도, 인공지능의 기술적이고 의학적인 개입의 시도를 통해 인간의 생리적이고 심리적인 능력을 향상하기 위해 적극적으로 시도한다. 포스트휴머니즘은 ‘인간 증강’(human enhancement)을 위한 바이오(bio), 신경(neuron), 나노(nano)기술 등의 다양한 실험을 통해 변형된 인간 존재를 개념화한다. 현재에도 당뇨병 환자를 위한 인슐린 피아스프(Fiasp)나 심장 박동기, 에크모(ECMO: extracorporeal membrane oxygenation)를 사용하여 병을 가진 채로 살아가는 의료기술과 신체의 기능 면에서 물리적으로 발전하는 보철기술은 수명연장에 직접적 도움이 되는 요소이다. 수명연장은 단지 환자에 해당하는 것만이 아니다. 건강을 유지하기를 원하거나 건강해지기를 바라는 사람의 건강관리에도 사용되는 피트빗(fitbit) 등의 의료기술은 새로운 생명공학의 가용성을 보여준다.

이와 같은 새로운 의료기술의 탄생과 도입은 사회에서 의료화(medicalization)를 촉발하면서 인간이 생명의 탄생이나 죽음을 선택하거나 조절이 가능한 우리의 일상 영역에 실제적으로 적용된다. 앞으로 미래 의료의 급속한 기술 발전은 전통적인 질병을 다루는 시스템에서 디지털 치료의 전환을 맞이할 것이다. 이러한 변화는 의료진과 환자 모두에게 일률적이고 공통으로 행해진 객관적 데이터를 주입하는 기존의 시스템에서 벗어나, 의사와 환자 간의 동등한 파트너십을 통해 공동 의사 결정과 환자 맞춤 치료의 시스템으로 전환되는 변화를 끌어낼 것이다. 환자 중심 의료 서비스는 전자 장비의 활용을 통해 환자에게 선택권을 부여하고, 의료진과 보호자 간의 상호 협력적 파트너십을 형성하여 환자가 자신의 미래를 능동적으로 설계할 수 있도록 돕는다. 이를 통해 착용 가능한 건강 센서와 모니터링 기술이 환자와 의사의 요구를 충족시키는 이상적인 치료 환경을 현실로 구현할 수 있다. 이러한 관점에서, 뇌-컴퓨터 인터페이스나 3D 프린팅으로 제작된 의약품은 마비 환자에게 희망을 주며 미래 의학 발전에 기여할 것이다(Glannon 14). 나아가, 다가올 미래에는 환자 역량 강화를 위한 맞춤형 인공지능 치료가 자리 잡을 것이다.

트랜스휴머니스트인 닉 보스트롬(Nick Bostrom)이 포스트휴먼 미래의 전망에 대해 긍정적인 관점을 취하는 것처럼, 의사나 환자뿐 아니라 청진기, 현미경, 메스, 도플러 초음파, CT 영상 등의 비인간으로서의 행위자 모두를 의료 실천에 등장시키는 것은 실재적 질병에서 실천적 의료로 중심축을 옮긴다는 의미이다(Kass 7). 이것은 과학기술의 발달로 인해 “질병의 본질과 의료의 목표에 대한 통념이 변해가는”(황임경 136) 미래 의학을 보여주는 것이다. 아네마리 몰(Annemarie Mol)은 의료에서 비인간 행위자의 역할을 강조한다. 몰은 병원에서 수행한 동맥경화증의 실제 증상을 조사하여, 하나의 실제로 여겨졌던 질병이 전문 분과에 따라 다중적으로 존재함을 밝히면서, 몸과 의료는 단일 실재가 아닌 다중적임을 주장하였다(Mol 7). 염색된 표본과 현미경을 활용하는 병리과 의사, CT 영상을 판독하는 영상의학과 의사, 다리 저림과 맥박의 감소를 진찰하는 외과 의사는 모두 동맥경화증을 다루지만 각각의 동맥경화증은 서로 다른 시선과 개입에 따라 서로 다르게 치료된다. 질병은 이미 존재하는 것이 아니라 의료행위를 통해 여러 방식으로 행해지는 것으로, 이것은 “실재가 실천을 통해 다중화”(황임경 135)된다는 의미이기도 하다.

포스트휴머니즘과 트랜스휴머니즘의 접근 방식을 결합하여 인공지능에 직면한 인류가 어떻게 대처할 것인지에 대한 독창적인 탐구를 제시한 마크 캐리건(Mark Carrigan)은 혁신적인 기술이 인간과 맺게 될 새로운 관계에 대해 의문을 제기한다. 그는 기계 학습의 계산적 혁신으로 인해 인류가 점점 더 “인공 일반 지능”(Artificial General Intelligence, Carrigan ii)에 가까워지고 있다고 주장한다. 인류를 옹호하는 듯한 그의 주장은 일부 인간에게 인위적으로 도입된 기술적 진보가 인간의 근본적인 특성을 무효로 하지 않는다는 쟁점을 가져온 것이다. 캐리건의 논의에 의거하여 보면 인공 칩을 이식한 로나 역시 인간의 본질적인 면에서는 크게 벗어나지 않는다. 그 이유는 첨단 의과학을 장착한 의료는 신체의 모든 기능이 그 “구조에 바탕을 두고 있으며, 모든 기능의 변화는 구조의 변화와 관

제”(이진오 213)한다고 전제하기 때문이다. 나아가 그는 인간에게 발생하는 현상들을 단지 물리적 결합으로 환원하여 설명하였다.

의료공학은 인공지능의 결합으로 새로운 발견의 엔진이 장착되어 분자생물학, 유전학, 면역학에서 그 지식의 구조를 넓힌다. 과학기술은 환자의 질병이나 신체장애를 없애고 완전한 신체에 도달하기 위한 기술이 아니라 질병이 있는 완전하지 않은 삶을 긍정적으로 여기고 질병과 함께 살아가기 위한 기술로 여기게 된다. 종착점 없이 끊임없이 발전하는 의료기술은 시험관 아기의 선택이나 인공 장기 이식의 문제에서 생명윤리의 문제를 일으키게 될 것이다. 심장과 호흡이 멎는 죽음과 뇌사의 죽음에서 어느 쪽을 죽음으로 정의하는지에 대한 담론이 공론화되는 현대에, 기하급수적으로 발전하는 의료기술은 공공개입과 감시와 모니터링이 필요한 사회의 한 영역으로 탈바꿈하게 된다. 미래의료가 초래할 제반의 문제에 반항을 일으키는 지금 이 시점이 환자를 위한 의료 휴머니즘의 성찰적 인간애가 필요한 바로 그때이다. 환자의 주관적 세계를 이해하는 의료인문학의 개입은 의사가 통계에 의한 치료의 권유만이 아니라 자신이 원하는 치료에 대한 환자의 필요, 욕구, 그리고 그 바람에 적절하게 응답하는 것이고, 그것이 인간중심 의료의 핵심적인 목표이다. 환자 중심의 포스트휴먼은 단지 신체장애나 기능이 떨어지는 부위를 새로운 장기로 이식하거나 발전된 보철로 대체하는 단순한 행위 자체가 아니라, 질병의 문제를 환자의 몸에서 찾던 전통기법보다는 질병이 관여하는 환경과 사회적 요인 안에서 발병 원인을 발견하여 해결책을 찾는 것이다. 그런 측면에서 미래의 의료 개념은 환자를 더 넓은 공동체 안에 포괄하여 그 구성원으로 인식하고, 질병을 사회적 맥락에서 바라보게 하는 역할이 요구되는 것이다.

로나의 경우처럼 실리콘 칩 이식으로 인한 생명 연장 기술은 단순히 뇌가 손상된 개인에게 그 기능을 부여하고 종양을 제거하여 생명을 연장해주는 기능이다. 뇌종양을 제거하였지만, 그녀는 기억을 잃었다. 수리학적으로도 종양을 제거하면서 치른 기억상실의 대가는 본래 손상된 부위를

제거하고 상실된 기능만을 복원시키는 첨단 기술 면에서는 실패한 것이다. 이러한 문제를 극복하여 다가올 미래는 증강 의료기술의 발전으로 인해 인간에게 특정의 능력을 부여하여 생명공학, 인공지능, 생명 연장 등에 최소한의 피해로 최대의 효과를 올리는 효율적 능력이 요구된다. 피터-폴 베어벡(Peter-Paul Verbeek)은 인간 주체와 기술의 인공물을 분리하여 생각하는 것이 이론적으로도 불가능하고, 인간과 비인간의 존재를 연결하는 탈인간의 개념으로 선회하는 것이 필요함을 주지하면서 기술에 대한 매우 휴머니즘적 접근을 시도한다(364).

질병으로 인한 사망률이 높아지는 현실에서 미래의료는 죽음에 대한 두려움을 의학적인 수술과 치료로 상쇄시키는 동시에 생명 연장을 가능하게 한다. 신경과학 분야에서는 이미 이 극에서 설명한 수술과 유사한 절차가 존재한다. 생명과학자들이 쥐의 뇌 일부를 제거하여 기억을 조작하고 미로를 탐색하는 방법을 사용하는 것은 이미 잘 알려진 사실이다(Sandkuhler & Lee 345). 우리는 사랑과 두려움과 같은 감정이 뇌의 특정 부분에 의해 작동되는 것을 알지만, “사랑이라는 감정이 물리적, 화학적, 신경학적 표현에 지나지 않는다는 것을 따르지 못한다는 점”(love, say, is no more than its physical, chemical, neurological manifestation, McDonagh)에서 이 접근법의 한계를 쉽게 인지할 수 있다. 생명 연장의 선택은 종종 그에 상응하는 대가를 가져온다. 의학에서도 뇌는 신체의 복잡한 기관으로 알려져 있으며 뇌종양 진단도 복잡한 과정이다. 의사는 뇌종양을 앓는 환자에게는 과거 병력과 관련한 현재의 신체적, 신경학적 측면을 검사하고, 자기공명영상이나 생체검사 등을 포함하는 면밀한 검사를 수행해야 한다. 그럼에도 미리엄은 자신이 많은 환자의 경우를 시뮬레이션한 경험을 토대로 로나를 수술한다. 실제로 “환자의 육신이라는 공간에서”(김대중 44) 미리엄의 가상의 수술시험은 로나 안에서 시행되고, 여기에서 한 인간이 갖는 존엄성은 찾기 어려워 보인다. 이것은 의료윤리에 위배되는 행위이다.

윤리는 일반적으로 인간의 전유물로 여겨지지만, 로나의 실리콘 칩은 의사 결정 과정에서 중재 역할을 함으로써 기계나 기술적 장치와 같은 비인간적 존재도 도덕적 의미가 있을 수 있음을 보여준다. 이는 인간의 운동 능력이 신체 상태에 따라 달라지듯, “인간의 몸이 현재 우리를 결정한다”(our body determines us absolutely in the present, Rosenberger & Verbeek 88)는 관점에서 인간의 구체화된 자아가 진화의 역사 속에서 끊임없이 발전해왔음을 시사한다. 이와 마찬가지로 질병과 죽음의 불연속성에서 새로운 치료제의 개발과 인공지능은 인간의 삶을 연속성의 세계로 데려가고 인간은 미래를 예측할 수 있게 된다. 이전에는 미지의 영역에 속했던 지식에서 새로운 공식이 등장함으로써, 불치병이나 난치병으로 여겨졌던 질환들을 치료할 수 있게 되었다. 이를 통해 과거 인류의 생존을 제한했던 결핵이나 홍역과 같은 질병도 현재의 의료기술로 치료 가능한 질환으로 전환되었다. 그런데도 과거 질병이 현재에 새롭게 변이하여 힘을 되찾아 다시금 우리에게 위협이 되고 있다. 원칙적으로 이러한 질병의 확산을 막을 수 있는 바이러스의 증식이나 돌연변이를 막는 방법, 즉 질병의 지속성이 재출현을 촉발하므로 알려진 질병을 완전히 다룰 방법은 없다. 현존하는 질병이 새로운 의료기술에 의해 통제되더라도, 인류를 위협하는 미지의 새로운 질병이 출현하지 않을 것이라는 보장은 없다. 질병의 연속성과 함께 발전하는 의료기술은 인간의 질병을 치료하고 생명을 연장할 수 있지만, 죽음에 대한 인간의 인지가 죽음을 유발하는 다양한 형태의 질병이나 노화를 완전히 인식하고 이를 피하는 것은 불가능하다.

기술은 인간과는 다른 방식이지만 인간 세계에서 인간처럼, 혹은 인간보다 더 잘 행동할 수 있는 것처럼 보인다. 그렇게 함으로써 기술은 주체와 객체 사이의 근대주의적 경계를 고민 없이 넘나드는 것으로 보인다. 인간주의 윤리는 행위에 대한 인간의 정의를 기반으로 하므로 인간이 창조한 인공물의 도덕적 차원을 구별하지 못하여 도덕적 현실의 중요한 측면을 간과하게 된다. 브뤼노 라투르(Bruno Latour)는 “현대의 인간주의자

들은 행위를 소수의 권능에 귀속시키려는 환원주의자들이다. 그들은 나머지 세계를 단지 무언의 단순한 힘으로 남겨 둔다”(Modern humanists are reductionists because they seek to attribute action to a small number of powers, leaving the rest of the world with nothing but simple mute forces, 138)고 주장하며, 항상 행위성을 관계의 네트워크 일부로 접근한다. 그런 연유로 그의 관점에서 인공물은 결코 스스로 도덕적 행위를 할 수 없다. 그런데도 인공물이 사람에게 행한 행위로 인해 실제로 인간이 가지는 윤리와의 관련성을 가질 수 있다는 사실이 없어지지 않는다. 인공 장기의 신체 이식은 인간에게 편의를 제공할 수 있지만, 사람 뇌에 이식하는 인공물의 이식은 뇌의 물리적 변화만이 아니라 화학적 작용을 하도록 영향을 주는 인간의 행동과 성격을 결정짓는 데 그 영향력을 미치기 때문이다. 결국 그 결과는 의료윤리의 문제까지 연관이 되기도 한다.

실제로 죽음을 앞둔 사람들은 인공물이나 어떠한 의료기술을 동원해서라도 자신이 생명을 연장하려는 경향이 있다. 폐인은 우리 삶에서 너무나 평범하게 산재해있는 우리의 모습을 이 극에 재현하면서 수많은 선택과 실패를 겪으며 죽음을 거부하면서도 궁극적으로는 죽음을 향해가는 인간의 모습을 보여주려고 한 것이다. 이 극은 미래의료의 한 형태를 통해 인공기능이 인간에게 생명 연장의 기회를 제공할 수 있지만, 동시에 영원의 시간을 갖는 또 다른 불행의 대가를 가져올 수 있다는 메시지를 함유한다. 생명 연장으로 로나가 얻은 새로운 삶이 그녀에게 행운일지 불행일지는 모르지만, 적어도 캐리에게는 분명 찬란한 미래는 아닌 것으로 보인다. 수술 전 로나의 정체성은 더는 같은 방식으로 볼 수 없으며, 이전의 실체로 세계를 지각하고 사유하며 경험할 수 없다. 그녀는 물리적으로는 수술 후 복용하는 항바이러스제의 부작용인 매스꺼움과 세포 손상으로 인한 합병증을 감내해야 하며, 정신적으로는 급격한 감정 변화와 함께 기억상실이 라는 커다란 이중고를 짊어지게 되었다. 연명치료는 생명 연장의 긍정적

인 측면과 아울러 부작용의 부정적인 측면도 포함하는 양날의 검이다. 미래 의료기술이 모든 문제를 해결하지 않는 한, 여전히 현실적인 문제에 직면한 환자는 이러한 상황을 인지하게 되고, 그럼에도 불구하고 생명을 연장하는 치료를 계속할 것인지, 아니면 치료를 중단하고 죽음을 받아들일 것인지 선택해야 하는 순간에 직면하게 된다. 삶의 연장과 죽음 중 무엇을 선택하는 것이 로나와 캐리에게 도움이 될지에 대한 갈등의 해답은 이들의 경우에 국한되지 않고 현실 속 우리 모두에게 여전히 난제로 남아있다.

IV. 결론

페인은 “우리는 기억을 잃는다는 것을 애도해야 해요”(we need to mourn the loss of memory, McDonagh)라며 자신이 가장 좋아하는 주제 중 하나가 ‘죽음’이라고 인터뷰에서 밝혔다. 또한, 그는 자신의 조부모와 아버지의 죽음을 겪으면서 우리의 모든 인생이 죽음과 직결되는 것을 깨닫고, 현대 영국 사회는 “죽음에 관한 대화의 실패”(failure of communication about death, McDonagh)의 상태라고 지적했다. 죽음은 우리 삶과 밀접하게 연결되어 있다. 영국은 “2018년 행정 조직에서 ‘외로움 부서’(loneliness unit)를 신설하여 고독사 문제”(UK Government)를 다루며 죽음을 생활에서 접근하고 있으며, 2024년에는 의회에서 조력 죽음(assisted dying)을 허용하는 법안을 통과시키는 등 삶과 죽음에 대한 동시대인의 인식 변화를 선도하고 있다(Bancroft & Maddox). 죽음은 우리 가까이에 있고 우리는 그 죽음을 받아들이고 감정을 표현해야 한다. “우리는 슬픔에 관해 이야기하고 싶어도 그러지 못해요. 과학에 대한 전문적인 믿음을 가지고 있고 우리가 모두 분자로 되었다는 사실을 인정하더라도 임종 시에도 이런 견해를 가진다면 위안을 얻지는 못할 거예요”(we long to talk about grief, but it fails us. Even if you have a very professional belief in

science and accept that we're all molecules, if you hold that view on your deathbed, it'll bring you little or no comfort, McDonagh)라며 폐인은 죽음을 향해가는 우리에게 죽음을 수용하고 그 죽음에 대한 깊은 성찰을 강조한다.

죽음은 인간 누구나 당면하는 현실이다. 임박하고 피할 수 없는 이 비극에 대한 감각은 폐인이 극을 구성하는 방식, 즉 결말이 먼저 나오는 역순으로 극이 진행되는 데서도 드러난다. “다음에 무슨 일이 일어날지가 중요한 것이 아닙니다. 다음에 무슨 일이 일어날지 알면 ‘왜’라는 질문을 던지는 것이 극작하는 데 있어 뚜렷한 선택이죠”(It's not about what's going to happen next. When you know what happens next, the question is 'Why?', McDonagh)라며 극의 구성보다는 관객들이 극을 관람한 후 가지는 다양한 의문과 질문에 초점을 맞춘다. 덧붙여, 폐인은 “사람들이 이 연극을 동성애에 관한 이야기로 받아들인다면 제가 실패한 거죠. 오히려 이성 커플의 역학 관계에서 둘 중 한 명이 환자를 돌보는 데 더 자연스럽다는 생각을 피하려고 동성 커플로 한 거예요”(If people take that from the play, I'll have failed —it's not about homosexuality. Rather, having a same-sex couple was to get around the idea that one of them was more of a natural carer, the way the dynamic might have worked with a heterosexual couple, McDonagh)라고 밝히며, 환자와 보호자의 내면적이고 실질적인 관계에 집중하기 위해 동성 커플로 설정한 것이라는 점을 주지한다. 작가의 의도처럼 이 작품은 기억과 정체성에 초점을 맞춰 심오한 의학적 철학인 삶과 죽음의 성찰을 재고한 것이다.

인간의 생명은 유한하다. 인간은 다양하고 새로운 여러 가지 방법으로 인공적인 의료기술을 사용하여 수명을 연장하는 것으로 죽음의 가속화를 늦출 수는 있지만 불멸할 수는 없다. 자기 죽음을 받아들이고 살아가는 법을 배우는 것이 현실에서 가장 보편적인 교육으로 여긴 해럴드 블룸(Harold Bloom)은 노화로 인해 동반되는 치명적인 질병과 공생하면서도

삶과 죽음의 아이러니한 경계에서 죽음을 문학적 주제나 일상의 한 부분으로 간주하는 것에 팔복하였다(xv). 실존 철학자들이 죽음을 대하는 태도는 “죽음 철학에서 과학의 결과를 다루지 않는다”(do not address the outcomes of science in their philosophies of death, Fukuda 320)라는 것이다. 생물학의 학문적 본질에 대한 정의에서 예시된 것처럼 다른 무엇으로도 대체할 수 없는 ‘나의 죽음’은 과학으로 접근할 수 없다는 것을 뜻한다.

현재에도 질병의 증식이나 새로운 병변의 변이를 완전하게 방어하는 치료제는 없다. 이 현상은 질병의 지속성이 미지의 새로운 질병의 재출현을 유발하기 때문에 알려진 치료제로 질병을 완전히 막을 수 없다는 것을 의미한다. 게다가, 한 개의 악성 질병이나 종양을 통제하고 억제한다고 해서 인류를 위협하는 새로운 질병이 출현하지 않는다고도 보장할 수 없다. 따라서 질병의 연속성을 끊을 수 있는 궁극적인 의학적 관점은 존재하지 않으며, 그 관점을 극복할 수 있는 미지의 질병은 지속해서 재등장할 것이다. 그 의미는 인간의 지식이나 인공지능의 대체로 질병이나 불치병의 요인을 완전히 인식하고 그 대상을 파악하여 약물이나 주사의 치료로 대응하는 것이 불가능하다는 것이다. 익숙한 대상에도 항상 미지의 요소가 드러나므로 새로운 질병에 대한 우리의 인식은 무한히 지속될 수 있다. 이 인식을 과학적 지식에 적용하면, 과학에서 알려진 질병 치료에 대한 지식을 습득하는 행위는 항상 인위적인 행위로 간주될 것이다. 우리는 이제 인위적 삶과 인위적 죽음의 진정한 정의를 재고해야 하는 시점에 직면하고 있다.

모든 문학적 비극은 죽음에 대한 지연된 인식에 달려 있다. 비극적인 상황에서 죽음을 완전히 인식한다는 것은 실질적인 죽음을 맞이한다는 것이기 때문이다. 우리는 죽음을 인정하고 그 사실을 받아들이며 아름다운 진혼곡을 연주하는 죽음을 준비하여야 한다. 여기에서 의료인문학이 필요하다. 궁극적으로 의료인문학이 지향해야 하는 진정한 목표는 의료행

위에서 환자에 대한 이해와 연민을 높이자는 태도의 변화에 있다. 이 태도는 단지 의료진만이 아닌 우리 사회 모두의 태도로 정박 되어야 할 것이다. 점차 발전하는 미래의료는 질병 치료나 수술 후 환자의 물리적인 변화 및 약물적 반응에만 집중하는 것이 아니라, 환자의 감정 상태와 보호자의 고통, 그리고 이 모든 것 간의 관계까지 포괄적으로 고려해야 한다. 과학 기술에 의한 생명 연장 과정에서 간과되기 쉬운 인간 정체성과 인간 존재의 본질에 대한 성찰은 궁극적으로 의료인문학이 지향하는 의의와 관련이 있다. 따라서 환자를 전인적인 시각에서 바라보아야 하며, 우리에게 다가오는 노화와 죽음에 대한 근본적이고 휴머니즘적인 성찰도 필요하다.

(목포가톨릭대학교)

■ 주제어

닉 페인, 『엘레지』, 기억상실, 죽음, 의료인문학

■ 인용문헌

- 김대중. 「캐서린 앤 포터의 「창백한 말, 창백한 기수」 속 전염병과 전쟁 연구」. 『영어권문화연구』 16.1 (2023): 31-52.
- 이진오. 「몸, 권력, 이미지 ; 의료영역에서의 몸, 이미지, 권력 문제에 대한 비판적 고찰 - 칼 야스퍼스의 『정신병리학 총론』을 중심으로 -」. 『인문학연구』 37 (2009): 205-226.
- 차희정. 「알렉산더 웨인스테인의 SF 단편소설 「애프터 양」(“After Yang”): 탈인간과 탈인종 그리고 공존에 관한 소고」. 『영어권문화연구』 16.3 (2023): 285-304.
- 황임경. 「포스트휴먼 시대의 의료 휴머니즘: 과거, 현재, 미래에 대한 비판적 고찰」. 『의사학』 32.1 (2023): 115-145.
- Bailey, James. “Does Health Information Technology Dehumanize Health Care?” *Medicine and Society* 13.3 (2011): 181-185.
- Bancroft, Holly, David, Maddox. “Assisted Dying Bill Passes after Vote, Paving The Way for Historic Change.” *Independent*. 30 Nov. 2024. Web. 05 Dec. 2024. <<https://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/uk-assisted-dying-bill-vote-result-mps-b2656357.html>>.
- Bloom, Harold. *Bloom's Literary Themes: Death and Dying*. New York: Infobase, 2009.
- Bolton, Derek, Grant, Gillett. *The Biopsychosocial Model of Health and Disease*. London: Palgrave Macmillan, 2019.
- Carrigan, Mark. *Post-Human Futures Human Enhancement, Artificial Intelligence and Social Theory*. New York: Routledge, 2021.
- Charon, Rita. *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. New

- York: Oxford UP, 2006.
- Ciabattari, Jane. “Sigrid Nunes on the Process of Writing a Pandemic Novel: Jane Ciabattari Talks to the Author of *The Vulnerables*.” *Literary Hub*. 7 Nov. 2023. Web. 22 Feb. 2024. <<https://lithub.com/sigrid-nunez-on-the-process-of-writing-a-pandemic-novel/>>.
- Clapp, Susannah. “Elegy Review – a Fine Dilemma.” *The Guardian*. 1 May 2016. Web. 08 Dec. 2024. <<https://www.theguardian.com/stage/2016/may/01/elegy-nick-payne-zoe-wanamaker-donmar-observer-review>>.
- Fish, William. *Perception, Hallucination, and Illusion*. Oxford: Oxford UP, 2009.
- Fukuda, Manabu. “Exploring the Philosophical Concept of My Death in the Context of Biology: the Scholarly Significance of The Unknown.” *Continental Philosophy Review* 56(2023): 317–333.
- Glannon, Walter. *Bioethics and Brain*. New York: Oxford UP, 2007.
- Kass, R. Leon. *Life Liberty and the Defense of Dignity: The Challenge for Bioethics*. San Francisco: Encounter, 2002.
- Latour, Bruno. “On Technical Mediation—Philosophy, Sociology, Genealogy.” *Common Knowledge* 3.2 (1994): 29–64.
- Loy, Michelle, Rachel, Kowalsky. “Narrative Medicine: The Power of Shared Stories to Enhance Inclusive Clinical Care, Clinician Well-Being, and Medical Education.” *The Permanente Journal* 28.2 (2024). <<https://www.thepermanentejournal.org/doi/10.7812/TPP/23.116>>.
- Marrati, Paola, Todd Meyers. *Georges Canguilhem's Knowledge of Life*. Trans. by Stefanos Geroulanos and Daniela Ginsburg.

New York: Fordham UP, 2008.

McDonagh, Melanie. “Nick Payne, interview: ‘I Don't Know What My Play is or isn't About. I Know What You Put in Front of People’” *The Standard*. 21 April 2016. Web. 13 Oct. 2024. <<https://www.standard.co.uk/culture/theatre/nick-payne-interview-a3230381.html>>.

Mol, Annemarie. *The Body Multiple Ontology in Medical Practice*, London: Duke UP, 2002.

Moore, Anthony. “Medical Humanities: an Aid to Ethical Discussions.” *Journal of Medical Ethics* 3,1 (1977): 26–32.

Payne, Nick. *Elegy*, Kent: Faber & Gaber, 2016.

Pellegrino, D. Edmund. “Praxis as a Keystone for The Philosophy and Professional Ethics of Medicine: The Need for an Arch-Support: Commentary on Toulmin and Wartofsky” *Philosophy of Medicine and Bioethics a Twenty-Year Retrospective and Crotocal Appraisal*. Ed. Ronald A. Carson, New York: Kluwer Academic, 2002. 69–84.

Rosenberger, Robert, Peter-Paul Verbeek. *Postphenomenological Investigations Essays on Human-Technology Relations*. London: Lexington, 2015.

Sandkühler, Jürgen, Jonathan, Lee. “How to Erase Memory Traces of Pain and Fear.” *Trends in Neurosciences* 36,6 (2013): 343–352.

UK Government. *A Connected Society: A Strategy for Tackling Loneliness -Laying The Foundations for Change*. London: Department for Digital, Culture, Media & Sport. 2018.

WHO. “WHO Remains Firmly Committed to The Principles Set Out in The Preamble to The Constitution.” *World Health Organization*.

<<https://www.who.int/about/governance/constitution>>.

Wolf, Matt. “London Theater Review: ‘*Elegy*,’ ‘My Mother Said I Never Should’ and ‘The Suicide.’” *The New York Times*. 19 May 2016. Web. 05 Dec. 2024. <<https://www.nytimes.com/2016/05/20/theater/theater-review-elegy-my-mother-said-i-never-should-and-the-suicide.html>>.

Verbeek, Peter-Paul. “Materializing Morality: Design Ethics and Technological Mediation.” *Science, Technology, & Human Values* 31.3 (2006): 361–380.

■ Abstract

Memory, Life, and Death in Nick Payne's *Elegy*

Chung, Suna

(Mokpo Catholic University)

This study explores the themes of life extension and memory loss brought about by futuristic medical technologies, as depicted in British playwright Nick Payne's *Elegy*. It examines how the dramatized content of the play presents the medical field's interpretations of illness and death, and explores from a medical humanities perspective how evolving medical practices reflect and shape social attitudes. Additionally the study investigates how the play portrays humanity achieving life extension through the development of artificial intelligence in the context of brain tumor and seeks to re-examine the nature of human identity and humanity itself by juxtaposing views of life extension with views of death. Ultimately this paper underscores the profound value of human memory and life even in the age of future medical advances.

■ Key words

Nick Payne, *Elegy*, memory loss, death, medical humanities

■ 논문게재일

○투고일: 2024년 11월 28일 ○심사일: 2024년 12월 10일 ○게재일: 2024년 12월 11일

『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 게재’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)
- 본론부분: II, III, IV... (구체적 소제목 명기는 저자의 필요에 따른다)
- 결론부분: V. 결론 (영문논문의 경우, V. Conclusion)

(3) 필자이름

- ▶ 논문 서두 우측 상단에 위치. 한글 성명을 쓴다.

예 : 홍길동

- ▶ 논문 본문 마지막, 주제어 전에 소속 학교 명칭을 넣는다.

예 : 동국대

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

예 : Hong, Kil Dong (or Kil-Dong)

(HanKuk University)

- ▶ 영문 성명은 Hong, Kil Dong으로 한다.

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

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

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

(5) 영문 요약

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

예: Myth-seeking Journey in Brian Friel

Hong, Gil Dong

(Dongguk University)

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

Its main objective is . . .

(6) 주제어

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

(7) 본문

본문의 글자 크기는 10 포인트로 하되 줄 사이의 간격 비율은 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 서적이거나 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 정하십시오.

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 12월 31일 / 31 December 2024
17권 3호 / Vol.17 No.3

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