

이론의 적용과 문학 읽기

이론의 적용과 문학 읽기

Practising Theory and Reading Literature

라만 셸던 지음

김재환 옮김

한림대학교 출판부

Practising Theory and Reading Literature : An Introduction

by

Raman Selden

Copyright © Raman Selden, 1989

All rights reserved.

Korean Translation Copyright © 2000 Hallym University Press.

This translation of Practising Theory and Reading Literature,
First Edition is published by arrangement with Pearson Education Limited.

이책의 한국어판 저작권은 Pearson Education Limited와 독점 계약한
한림대학교 출판부에 있습니다.

저작권법에 의해 한국 내에서 보호를 받는 저작물이므로
무단전제와 무단복제를 금합니다.

목 차

머리말	7
감사의 말	9
서론	11

제1장 영미비평

1. 도덕비평(F. R. 리비스)	
존 번연 /	33
2. 신비평	
존 키츠 /	41
3. '소설의 수사학'	
헨리 제임스 /	48

제2장 러시아 형식주의

4. '장치의 드러내기'	
로렌스 스톤 /	57
5. '낯설게하기'	
크레이그 레인·윌리엄 골딩 /	62

제3장 구조주의

6. 자연스럽게하기	
크리스토퍼 스키트 /	73
7. 이항대립	
아서 밀러 /	82
8. 서술이론	
존 업다이크 /	90
9. 은유와 환유	
윌리엄 쇼펜하우어·찰스 디킨즈 /	99

제4장 포스트구조주의

10. 기호와 주관의 기호학	
니콜라울 호손 /	111

11. 정신분석 비평	
올리엄 셰익스피어 /	119
12. 해체론	
올리엄 위즈워스·에밀리 디킨슨 /	129
13. 신역사주의	
올리엄 셰익스피어 /	138

제5장 독자반응 비평

14. 현상학(제네바 학파) 및 해체론	
올리엄 위즈워스 /	149
15. 노먼 홀랜드 및 롤랑 바르트	
올리엄 스티븐스 /	158
16. 조나단 칼러 및 롤랑 바르트	
에드가 앨런 포우 /	166
17. 볼프강 이저	
해롤드 핀터 /	175
18. 한스 로베르트 야우스	
아놀드 웨스커·시무엘 베케트 /	182

제6장 마르크스주의 및 페미니스트 비평

19. 마르크스주의 및 페미니스트 비평(계급과 성별)	
존 말턴 /	195
20. 페미니스트 비평(여성으로서의 글읽기)	
킹슬리 에이미스 /	204
21. 페미니스트 비평(여성으로서의 글쓰기)	
앤 브래드스트리트·프릴 애드콕 /	211
22. 마르크스주의 비평(문화와 이데올로기)	
다니엘 디포우 /	223
23. 마르크스주의 및 모더니즘(루카치와 브레히트)	
제임스 조이스 /	230
24. 마르크스주의 비평	
올리엄 셰익스피어 /	238

연습문제	247
역자후기	313
참고도서 목록	315
색인	319

머리말

나는 이 책의 집필을 제의해주고 격려해준 하비스터 휘트썬프 사에 감사드린다. 이 책을 집필하는 데 있어 나는 랭카스터 대학교의 동료 교수들에게 많은 신세를 졌다. 비평의 이론과 실제를 가르치는 데 있어 그들의 협조는 항상 나의 마음을 다잡아 주었다. 특히 이 책의 각 장에 대한 유익한 코멘트를 아끼지 않은 앨리슨 이스턴(Alison Easton), 마이클 휠러(Michael Wheeler), 데이비드 캐럴(David Carroll), 토니 샤프(Tony Sharpe), 로빈 자비스(Robin Jarvis), 케이스 핸리(Keith Hanley) 제위에게 감사하고 싶다. 그리고 전체 원고에 대한 높은 식견의 소감을 피력해준 리처드 더턴(Richard Dutton) 및 피터 위도우슨(Peter Widdowson) 두 분에게 각별히 뜨거운 감사를 표하고 싶다.

감사의 말

다음 인용자료들의 게재를 허락해 주신 여러분들께 감사드린다.

Adcock, Fleur, 'The Ex-Queen among the Astronomers' *from Selected Poems* (1983).
Reprinted by permission of Oxford University Press.

Heller, Joseph, an extract from *Catch 22* (1955). Reprinted by permission of Joseph Heller and Jonathan Cape and Candida Donadio & Associates, copyright ©1955, 1961 by Joseph Heller.

Lawrence, D. H., an extract from 'The White stocking', *The Collected Short Stories*, vol. I. Copyright 1933 by the Estate of D. H. Lawrence. Copyright renewed ©1961 by Angelo Ravagli and C. M. Weekley, Executors of the Estate of Frieda Lawrence Ravagli. All rights reserved. Reprinted by permission of Viking Penguin, Inc.

Lessing, Doris, an extract from *Memoirs of a Survivor* (1974). Copyright © 1974 by The Octagon Press; reprinted by permission of Alfred A. Knopf, Inc.

Mailer, Norman, an extract from *An American Dream* (1965). Reprinted by permission of André Deutsch Ltd and The Scott Meredith Literary Agency.

Orton, Joe, an extract from *Loot* (1967). used by permission of Methuen London

and Grove Press, a division of Wheatland Corporation.

Pinter, Harold, an extract from *The Homecoming* (1965). Used by permission of Methuen London and Grove Press, a division of Wheatland Corporation.

Raine, Craig 'A Martian Send a Postcard Home' from *A Martian Sends a Postcard Home* (1979). Reprinted by permission of Oxford University Press.

Rich, Adrienne, 'Planetarium', All efforts have been made to trace the copyright holder. Grateful acknowledgement is made.

Smart, Christopher, an extract *Jubilate Agno* in *The Poetical Works of Christopher Smart* (1980). vol. I (edited by Karina Williamson). Reprinted by permission of Oxford University Press.

Stevens, Wallace, 'A High-Toned old Christian Woman' from *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Reprinted by permission of Faber and Faber Ltd. Copyright 1923 and renewed 1951 by Wallace Stevens. Reprinted from *The Collected Poems of Wallace Stevens*, by permission of Alfred A. Knopf, Inc.

Williams, Tennessee, an extract from *The Glass Menagerie*. Copyright 1954 by Tennessee Williams and Edwina Williams and renewed 1973 by permission of Random House, Inc.

서론

옛 것을 위한 새 것?

데이비드 로지(David Lodge)가 쓴 『작은 세계』(*Small World*, 1984)를 보면, 구식 교수인 필립 스왈로(Philip Swallow)가 어느 국제학회 발표 논문에서 피력한 이른바 ‘구비평’(Old Criticism)이라는 것을 다음과 같이 깔끔하게 요약한 부분이 나온다.

필립 스왈로는 첫번째 발언자였다. 그는 비평의 기능이 문학 그 자체—존슨 박사(Dr. Johnson)의 멋진 정의에 의하면, 그것은 우리로 하여금 삶을 좀 더 즐기게끔 혹은 좀 더 건디게끔 해준다—의 기능을 도와주는 것이라고 말했다. 위대한 작가는 비범한 지혜와 통찰력과 이해력을 지닌 사람들이었다. 그들이 쓴 소설, 극, 시 등은, 그것이 올바르게 이해되고 감상되었을 때, 우리에게 보다 완전하고, 보다 세련되고, 보다 강렬한 삶을 허용해 주는 가치와 아이디어와 이미지의 무진장한 보고가 되었다. 그러나 문학적 관례가 변하고, 역사가 변하고, 언어가 변하자, 이 보물들도 도서관에 처박혀 먼지를 뒤집어 쓴 채 무시되고 잊혀지게 되었는데, 그 보물들을 햇빛 속으로 끌어내는 것이 비평가의 임무였다. 이 일을 위해서는 물론 일정한 전문기술—역사에 대한 지식, 철학에 대한 지식, 일반적인 관례 및 본문 편집에 대한 지식 등—이 필요했다. 그러나 무엇보다도 필요한 것은 열정, 즉 책에 대한 사랑이었다. 이러한 열정을 행동으로 보여줌으로써 비평가는 위대한 작가와 일반 독자 사이에 다리를 놓았던 것이다. [『작은 세계』 (Penguin, Harmondsworth, 1985), p. 317]

대략 1930년에서 1960년 사이에 유행한 이른바 신비평(New Criticism)은 부분

적으로는 스왈로가 찬양했던 아마추어적인 인상주의를 바꾸어 놓으려는 시도였다. 위의 구절은 영국 문학비평의 전통적인 미덕들을 망라하는 도덕적·학문적 요소들의 멋진 결합을 포착하고 있다. 그것은, 한편으로는, 인간 사회의 모든 변화와 혁신에도 불구하고 여전히 도전 받지 않고 남아 있는 ‘보편적 인간 가치들’을 찬양하고, 보존하고, 전달하는 데 관여한다. 그리고 다른 한편으로는, 비평의 보조적 역할 때문에 그것은 정확한 텍스트를 확립하고, 언어의 발달을 연구하고, 텍스트와 그 ‘배경’ 사이의 엄밀한 연관성을 발견하는 데 많은 땀을 흘린다. 전형적인 영국의 표상인 ‘상식적’ 경험주의는 위대한 텍스트들이 계속해서 영원한 지혜를 전달하고 정서적 자양분을 공급할 수 있게끔 그것들을 보존하려고 애쓴다. 19세기에 매슈 아놀드(Matthew Arnold)는 문학이 산업 사회와 현대 과학의 물질주의에 의해 생긴 정서적 욕구—종교가 점점 더 비효율적으로 반응하고 있던—를 만족시킬 수 있다고 선언했다. 사실적 정확성에 대한 그 학자의 까다로운 관심은 상상적 문학의 신성한 걸작 텍스트들을 보존함으로써 인간성을 수호하려는 문화적 사명에 이바지한다. 그러나 텍스트적·역사적 학문 활동의 중요한 기능들(텍스트의 편집에 극히 필요한)이 반드시 그와 같이 이데올로기적으로 보수적인 목적에 이바지하는 것은 아니라는 사실이 지적되어야 한다.

내가 전통적인 문학 연구의 정신에 일어난 균열을 강조한 것은, 그 분열이 역사적 반향을 지니고 있기 때문이다. 1960년대까지의 현대비평은 18세기말과 19세기초의 낭만주의 운동에 뿌리를 두고 있었다. 낭만주의 시인들과 비평가들은 산업혁명의 가혹한 사회적·경제적 현실에 대한 항의의 내지는 보상으로서 ‘상상적’이고 ‘창조적’인 시의 세계를 제공했다. 정치·경제적 철학에서의 공리주의와 과학에서의 실증주의가 삶을 지배하여 인간성을 계산과 분석의 좁은 테두리로 축소시키는 것처럼 보였던 것이다. ‘사실’(fact)을 강조하는 그래드그라인드 [『어려운 시절』(*Hard Times*)에서의]의 공리주의적 철학은 디킨즈로부터 심장에서 우러나오는 대항의 외침을 짜냈다. 낭만적 모반은 수많은 형태를 띠었다. 그 중 한 가닥은 문학의 고립성을 보존하여 그것을 숭배의 대상(예술을 위한 예술)으로까지 끌어올리려 했으며, 또 다른 한 가닥은 문학이 인간의 감정을

위한 위안과 초점을 제공하는 것으로 보았다. 문학이 모든 사회적 상처와 계급적 갈등을 위한 집합제 내지는 진정제를 제공하기 때문에 종교의 대체물이 될 수 있다는 주장은, ‘언어의 상승세’와 결합된 비평적 운동들을 키운 낭만주의의 강력한 유산이었다. 필립 스왈로의 선언의 또 다른 측면은 초기 영국의 연구들을 형성했던 고전적 학문에서의 독일적 전통에서 비롯된다. 하지만, 신비평은 학문을 비평의 보조역으로 보고 그 역으로는 보지 않는, 철저하게 전문가적인 문학연구의 기율을 세우려고 했다. 지금까지도 ‘비평가’와 ‘학자’ 사이의 가상적 분할은 상호간에 의심과 적의를 불러일으킬 수 있다. 학자는 최근의 비평가가 진정한 연구의 기율을 결하고 있다고 비난할 수 있고, 비평가는 학자의 ‘현학적’이고 ‘상상력이 없는’ 작업을 비웃을 수 있는 것이다.

신비평

신비평가들은 문학비평이 언어적·역사적 기능과 같은 문학 외적인 장치에서 벗어나서 완전히 자족적인 기율이 될 수 있다고 주장한 영국과 미국에서의 최초의 그룹이었다. 그들은 이것이 문학 텍스트에 대한 정밀한 연구에 전념함으로써 성취될 수 있다고 주장했다. 현대적 글읽기의 습관과 방법은 신비평가들, 특히 미국의 신비평가들에 의해 성공적으로 혁신되었다. 영국에서는 ‘정독’(close reading)에 대한 요구가 1920년대에 리차즈(I. A. Richards)에 의해, 특히 그의 『실제비평』(*Practical Criticism*, 1929)을 통해 최초로 촉진되었다. ‘실제비평’은 나중에 두 리비스(F. R. Leavis와 Q. D. Leavis)에 의해 전통적인 영국적 형태로 복구되었는데, 이들의 초점은 영국문학을 문명적인 가치들의 보물창고로 보자는 것이었다. 리비스 식의 비평가(제1절 참조)에게는 텍스트의 형식·이미지·스타일의 질이 그 도덕적 통찰력의 질과 불가분의 관계를 맺게 된다. 신비평가들은 문학의 상상적 통일성과 총체성에 대한 낭만주의적 관심을 물려받았지만, 여기에 ‘과학적’ 분석의 정신을 주입했다. 그들에게는 일류의 문학 작품들이 각각 객관적으로 성취된 통일성을 지닌 ‘언어의 도상’(verbal icon)으로 보였다.

위대한 시인은 인간 경험에 대한 복합적인 반응—다른(비문학적인) 용어로써는 표현될 수 없는—을 구체화시킨 하나의 미학적 구조를 창조한다. 문학의 언어는, 달리는 표현될 수 없는 경험의 ‘구체적’ 이미지를 획득하기 위해 특정한 문학적 장치들(역설, 아이러니, 텐션, 다의성)을 동원하는, 특수한 형태의 언어로 간주되었다. 신비평은 그 전문성과 경험주의로 인해 반낭만주의적으로 보이지만, 실은 후기 낭만주의적 현상이라 할 수 있다. 예술을 자율적인 실천으로 분리하는 것은 낭만주의(특히 칸트의 미학)에 그 뿌리를 두고 있다. 예컨대 키츠는 종종 시를 독특하고 특권적인 사고의 형태로 취급한다. 신비평가들은 그들의 ‘객관적’ 시선을 시인이 아닌 시를 향해서 던지지만, 결국에는 시의 고유한 언어적 형태라는 형식 속에 시인의 특수한 감수성을 보존했다. 따라서 그것이 낭만주의적 유산과 진정한 결별을 하기 위해서는 구조주의, 마르크스주의, 페미니즘 그리고 포스트구조주의 등 현대 이론들이 나오기를 기다려야 했다.

현대 이론들

나는 위에서 낭만주의 이래의 초기 현대 문학비평의 전개 과정을 살펴보았다. 최근의 이론의 발전은 그러나 내가 기술했던 경향들과는 반대 방향으로 흐르고 있다. 대부분의 현대 이론들은 반낭만주의적, 반인문주의적, 반경험주의적이다. 그것들은 정서의 특권화, 인간 주관성의 통일성과 정체성에 대한 믿음, 지식의 유일한 원천으로서의 관찰과 경험에 대한 맹목적인 신뢰 등을 거부한다. 이 책의 주된 목적은 이러한 급진적 이론 형태들과 그 몇몇 선례들을 소개하고, 글읽기의 실천에서 그것들이 거두는 효과를 보여주는 것이다. 단순화시켜서 말하자면, 우리는 다르게 읽을 수 있고 또 읽어야 한다는 것이다.

최근에 있는 비평이론의 분출 현상이 모든 사람에게 다 환영을 받은 것은 아니다. 일부 사람들은 새로운 아이디어들의 도전에 반동적이고 속물적인 반응을 내보이고 있다. 그리고 대륙적 기원을 가진 어떤 것에, 특히 그것이 영국의 문화적 제도들이 지닌 해묵은 편견들에 의문을 던지기라도 할양이면, 거부의 반

을 보인다(이런 국수주의적 견해가 미국에는 훨씬 적게 유포되어 있다). 또 다른 일부는 그들에 비해 덜 방어적이다. 그들은 이해하기도 힘들고 자발적인 글 읽기의 활동과도 동떨어져 보이는 그 이론들을 어떻게 흡수하고 이용할 것인가 하는 문제의 해결에 순순하게 전념하고 있다. 두번째 타입의 독자가 마주치는 난점들이 바로 이 책이 풀려고 하는 것들이다. 그 난점들이 때로는 이론가들의 비타협적 태도에 의해 악화되기도 한다는 점은 인정되어야 한다. 왜냐하면 그들은 접근하기 힘든 추상성의 사적인 언어로써 서로 이야기하는 경우가 다반사이기 때문이다. 첫째 나는 개념상의 어려움을 항상 피할 수 있는 것은 아니라는 점을 말하고 싶다. 특수 용어(jargon)와 필수적인 개념들 사이에는 실제적인 구분이 존재한다. 앞의 것은 보다 쉬운 용어로 옮길 수 있지만, 뒤의 것은 지나친 단순화 없이는 그렇게 할 수가 없다. ‘기표’(signifier), ‘기의’(signified), ‘차이’(difference), ‘이항대립’(binary opposition)과 같은 구조주의자의 용어들과 ‘낯설게하기’(defamiliarization), ‘장치’(device)와 같은 형식주의자의 용어들은 그들의 비평적 담론에 필요할 뿐더러, 우리에게 익숙한 다른 개념들(상상력, 창조성, 유기적 통일성, 아이러니, 텐션 등)보다 더 어려운 것도 아니다. 새로운 아이디어는 새로운 개념을 요구한다.

필립 스왈로가 학회에서 구비평에 대한 발표를 하고 난 뒤, 그 다음 발표자들은 후기 신비평 이론들의 강점들을 공공연히 내세운다[어느 누구도 지금은 구식이 되어버린 신비평의 중경(中景)에 대해서는 언급하지 않는다]. 데이비드 로지(David Lodge)는 새로운 이론들을 깔끔하게 요약하면서 동시에 그것들은 풍자한다. 그리고 이론들 간의 경쟁도 꼬집는다. 미셸 타르뒤(Michel Tardieu)—프랑스 인들은 구조주의적 성향을 가진 그들의 자손에게 ‘Michel’이라는 이름을 갖다붙이는 것을 좋아하는 것처럼 보인다. 그리고 프랑스의 비평가들 중에는 ‘Bordieu’라는 이름을 가진 사람도 있다—는 비평이 더 이상 개별 작품들을 해석하는 데 관심이 없고, ‘그러한 작품들이 창작되고 이해되는 것을 가능하게 해주는 기본적인 법칙’을 발견하는 데 관심이 있다고 선언한다. 구조주의는 지금까지 씌어졌고 또 앞으로도 계속 씌어질 모든 텍스트들의 기초가 되는 심층적 구조의 원리들과 이항 대립들—패러다임(paradigm)과 신태그마(syntagm), 은유(metaphor)와

환유(metonymy), 모방(mimesis)과 서술(diegesis) (『작은 세계』, p. 318) —에 관한 지식을 열망한다. 독자반응 이론들을 지지하는 지그프리트 폰 투르피츠(Siegfried von Turpitz)는 문학 텍스트를 그 형식적 특성의 면에서 규정지으려는 시도를 거부한다. 왜냐하면 텍스트란 ‘그것이 독자의 마음속에 실현되기까지는, 말하자면 가상의 존재만을 지니고 있을 뿐이기’ 때문이다. 풀비아 모르가나(Fulvia Morgana)는 신 마르크스주의적 관점을 다음과 같이 진술한다. 즉 비평의 기능은

바로 ‘문학’이라고 하는 개념 그 자체와 부단한 전쟁을 벌이는 것이다. 문학이란 부르주아 해계모니의 도구, 즉 산업자본주의 하에서의 계급적 억압이라는 냉엄한 사실을 감출 목적으로 엘리트주의적 교육 체제를 통해 수립되고 유지되는 이론·미학적 가치들을 물신숭배적으로 사물화(fetishistic reification)한 것에 지나지 않았기 때문이다. (『작은 세계』, p. 318)

상기한 프랑스의 구조주의자, 독일의 ‘수용’ 이론가 그리고 이탈리아의 마르크스주의자는 각각 보다 오래된 비평적 가치들뿐만 아니라 상호간의 가치들조차도 거부한다.

서로 상이한 이론들을 내세우는 사람들 사이에 벌어지는 이데올로기적 논쟁이 충분한 지식이 없는 사람들을 낙담케 하고 당황하게 하는 것은 사실이다. 하지만, 현대 이론들이 로지의 풍자가 시사하는 것만큼 분파적인 것은 아니다. 예컨대 페미니스트, 마르크스주의, 정신분석 비평들은 모두 데리다와의 개별적인 조우를 거치면서 두드러지게 해체론적인 굴절을 겪었다. 비평 이론들은 시간의 경과에 영향을 받지 않는 석판 같은 것이 아니다. 예컨대 마르크스주의 사상은 계속해서 새로운 지식을 받아들여 창시자들의 통찰력을 예리하게 그리고 새롭게 해왔다. 마르크스주의와 프로이트 이론들도 그 유력한 수정작업을 구조주의적 언어학에 의존하고 있다.

학생들은 어느 전통이 진리, 타당성, 적절성, 또는 해석의 힘을 가장 많이 지니고 있는가를 알고 싶어할 것이다. 나는 내가 이 문제에 있어 중립적 입장이

라고는 주장하지 않는다. 어떤 이론도 결국에는 그 이데올로기적 전사(前史)를 전적으로 초월할 수 없기 때문이다. 이 책이 그리고 있는 비평 분야 지도(map)의 타당성을 보증하려는 노력 때문에 내 자신의 비평적 지향이 억압될 수도 없고 또 억압되어서도 안된다. 나는 '구'비평과 '신'비평 둘 다를 지배적인 위치에서 몰아내는 것이 몇 가지 점에서는 긍정적이고 진보적인 발전이라고 여기는 사람이다. 전통적인 '학문', 신비평 그리고 정독 운동(Scrutiny movement)은 모두 퇴역적인 이데올로기들에 그 근거를 두고 있었다. 리비스와 신비평가들은 전(前)자본주의, 즉 '유기적' 사회(본질적으로 가상적인 것이다)에 대한 향수로 후퇴했다. 구비평은 흔히 제국주의자 및 낭만주의적 문화관을 쫓았다. 공공연한 이데올로기로부터 손을 뗀 '학문'은 텍스트에 대해 반동적인 '실증주의적'(의사과학적) 태도를 취했으며, 그것의 사회적·역사적 연대를 부정했다. 이러한 언급들이 암시하듯이, 나는 마르크스주의적, 페미니즘적, 포스트구조주의적 경향들을 받아들이는 '유물론적' 입장에 공감하면서 이 책을 썼다. 왜냐하면 그 모두가 인간의 문화에 대한 주된 비판에 종사하려 하기 때문이다. 이러한 이론들은 서구의 '부르주아' 휴머니즘의 전체적인 파계를 푸는 데 그리고 개인의 자율성, '정상적' 자아의 통일성과 안정성, 본질적인 인간적 가치들의 보편성 등과 같은 개념들에 의문을 던지는 데 함께 정진하고 있다. 이 강력한 일련의 담론들은 다음 사항들에 대해 기본적인 의문을 제기한다.

1. 정체성과 주관성
2. 묘사의 성격
3. 역사의 진행과정

이 책에 논의된 모든 이론들은 어떤 식으로든 이러한 쟁점들을 다루고 있다.

비평 이론들에 의해 제공된 개념들을 숙지했다면, 그 이용법을 어떻게 습득할 것인가? 이것은 어떤 의미에서는 그릇되게 던져진 질문이라 할 수 있다. 왜냐하면 이론과 실체는 것처럼 어설프게 분리될 수 있는 것이 아니기 때문이다. 이론 연구에 저항할 두 가지 이유로 이론을 실체와 독립된 것으로 취급하는 이

론가들의 습관 그리고 모든 실제에는 이론이 현존한다는 사실을 보지 못하는 실제 비평가들의 맹목을 들 수 있다. 한 이론을 현장에서 관찰함으로써 그 잠재적 가치를 파악하는 것이 더 현명한 일이다. 하지만, 학생들은 여러 개념들이 현장에 투입되는 것을 보기 전에 짧은 소개의 글이라도 읽어보는 것이 필요하다. 『이론의 적용』(*Practising Theory*)은 현대의 여러 문학이론들이 어떻게 해서 글읽기의 실재를 발전시키고 확장시키는가를 보여주려 하기 때문에, 이 책은 내가 일찍이 집필했던 『현대 문학이론의 길잡이』(*A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 1985)의 짝이라고 생각하면 된다. 내가 첫번째 책을 썼던 이유는 그 분야가 그 진정한 의의를 잃지 않고서 명쾌하고도 단순하게 소개될 수 있다고 생각해서였다. 그 결과 교사들이 나에게 보다 직접적으로 실재를 지향하는 보충적인 연구를 제공해 달라는 제의를 해왔다. 나는 『길잡이』가 항상 옆에 대기하고 있으리라는 법이 없다고 생각되어, 특정한 글읽기에 들어가기 전에 이론에 대한 간단한 일별을 집어넣었다. 독자들은 그 두 책이 유사한 구조를 가졌음을 알게 될 것이다. 나는 독자들이 것처럼 빈약한 소개를 적절한 준비라고 생각하지 않기를 바란다. 그들은 이론들을 가지고 실제 작업에 임하면서 동시에 이론에 대한 탐구도 계속해야 한다. 이와 같은 이론적 실천(theoretical practice)에 대한 전념이 없다면, 그에 따른 비평적 실재는 찢기 없고 틀에 박힌 것이 되고 말 것이다. 이론적 난해성이라는 것이 존재하기 때문에, 비평가들은 이론의 세련화가 실습(praxis)의 정신에서 행해지는 한, 그것에 대한 자신의 욕망을 부끄러워할 필요가 없다. 실습이라고 하는 이 마르크스주의 용어는 몇 가지 함축을 지니고 있다. 첫째, 이론적 작업은 항상 ‘현실 세계’를 향해 말을 걸어아지, 실제적인 인간 사회를 넘어서는 성취권 지대를 날아서는 안된다. 둘째, 이론이란 어떠한 경우에도 항상 사회적·정치적 관심 내지는 책임을 소유하게 된다. 나는 이따금씩 각 이론들이 지고 있는 이데올로기적 짐을 지적하게 될 것이다. 모든 이론들이 똑같은 이데올로기적 짐을 지고 있다거나 심지어는 그것들이 용케도 천국의 도시에 가까이간 번연(John Bunyan)의 크리스천(Christian)처럼 자신의 짐을 벗어 던진다는 인상을 주지 않기 위해서이다.

어느 이론?

입문서를 쓰는 사람들은 그들의 연구분야가 깔끔하게 통일되어 있다는 인상을 주고 싶어한다. 여러 이론들에 대한 체계적이고 소화하기 쉬운 설명을 할 수 있다면 그리고 이 장에서 저 장으로 매끄럽게 흐르도록 그것을 응용할 수 있다면 기분 좋은 일이 될 것이다. 리비스와 신비평가들이 오래 확립시켜 온 ‘헤게모니’가 끝나기는 했지만, 어떤 단일한 한 덩어리의 비평적 전통도 그 자리를 메우지 못하고 있다. 옛 헤게모니는 구조주의, 정신분석, 신마르크스주의, 해체론, 신형식주의, 독자반응, 페미니즘 등 제 비평 학파들에 의해 도전 받고 있다(가장 두드러진 것들만 들먹여 보더라도). 이렇게 끼어든 이론들 중 그 어느것도 독자적으로는 비평적 실재를 재형성하는 데 결정적이지 못했고, 문학비평의 초점을 근본적으로 옮겨놓기 위해서는 서로 힘을 합쳐야 했다.

사실상의 다원론을 상정한다면, 이러한 다양성을 탐구하는 현대 비평의 이론과 실재를 소개하는 것이 이치에 맞을 것이다. 내 체제의 위험은 그것이 현명하면서도 기만적인 중립성을 시사하는 것처럼 보일 수 있다는 것이다. 나는 일정한 비평적 호기심과 작금의 전세계적 분위기를 수용하는 개방성을 유지하려 했지만, 특정한 비평방법에 대한 내 자신의 평가를 억누르지는 못했다. ‘많은 꽃들이 피도록 놓아두어라’라고 말해 버린 후 충만한 이론들을 풍요의 빨—개미있게 즐기고 맛보아야 할—로 취급하는 것이 최선일는지도 모른다. 하지만, 나는 판매원도 브로커도 아니다. 나는 비평이론에 대한 ‘시장 경제적’ 태도를 거부한다. 어떤 이론들은 다른 이론들보다 덜 파괴적이어서, 다소간 인습적인 글읽기의 방법들에 성공적으로 적응해 왔다. 예컨대 데리다의 해체론과 철학은 많은 미국인의 사고와 감정을 사로잡았다. 신비평의 방법과 개념들을 이 새롭고 자극적인 비평적 담론으로 옮기는 것이 매우 수월했기 때문이다. 해체론은 신비평이 미국에서처럼 정통적이 될 수 없었던 영국에서는 보다 덜 매력적인 구혼자였다. 그러나 크리스토퍼 노리스(Christopher Norris)의 『폰타나 대가들의 데리다 연구』(*Fontana Masters study of Derrida*, 1988)는 보다 ‘정치적’이고 심지어는 ‘객관적’인 형태의 해체론을 향하는 길을 제시하고 있다. 나는 일부

마르크스주의 및 페미니즘 비평가들이 형식주의, 구조주의, 정신분석 및 해체론을, 그 정치적·사회적 관련에 대한 부정 없이, 약탈하고 잡아먹는 방식을 보고 깊은 인상을 받았다. 어떤 사람들은 테리 이글턴(Terry Eagleton)과 프레더릭 제임슨(Frederic Jameson)이 정치적 순수성을 희생하면서까지 대륙의 이론들에 대해 유행적이고 기회주의적인 약탈을 감행한다고 비난했다. 하지만, 어떤 역사적 사고형태도 변화하는 역사적 현실에 연루되지 않고서는 그리고 신선한 개념적 음식을 분별 있게 소화하지 않고서는 그 최초의 성숙기를 맞이한 적이 없다는 사실을 염두에 두어야 한다.

이 시점에서 나는 윌리엄 블레이크(William Blake)의 『아메리카』(America)에서 따온 한 구절에 대한 네 가지의 간단한 읽기를 시도해 봄으로써 다양한 이론들을 전경화해 보려 한다. 이 시는 아메리카 독립전쟁을 낳게 된 조지 3세 하의 아메리카 식민지들의 반란에 관한 알레고리적 환상이다. 반동적인 영국 정부[‘앨비언의 천사’(Albion's Angel)]는 대서양 건너에서 혁명이 일어나고 있는 것을 바라본다.

앨비언의 천사는 밤의 돌 옆에 서서, 해성과 같은,
 아니 한때는 방랑하는 무서운 해성들을 제 구체(球體) 속에 끌어넣었던
 붉은 행성과 같은 공포를 보았다.
 그대 우리의 중심인 화성이여, 그대의 진홍빛 원반 주위로
 세 개의 행성이 선회했다. 태양은 일찍이 그대의 붉은 구체에서 떨어져 나왔다.
 유령이 피의 광선으로 길게 사원을 물들이며 무시무시한 몸뚱이를 빚었다.
 그러자 한 목소리가 울려 나와 온 사원을 뒤흔들었다.
 「아침이 오고, 밤이 거하도다. 야경꾼은 초소를 떠나도다.
 무덤이 파열되고, 향료가 쏟아지고, 아마포가 감겼도다.
 죽음의 뼈, 덮어 가린 살 그리고 오그라들고 말라버린 근육들,
 소생의 떨림, 고무의 움직임, 숨쉬기, 잠깨기 등은
 끈과 막대에서 풀린 구체된 포로들처럼 벌떡 일어나서도다.
 방아를 돌리던 노예를 풀어 들판을 달려가게 하라.
 그로 하여금 천국을 바라보고, 눈부신 공기 속에서 웃게 하라.
 어둠 속에 갇혀서 한숨 쉬며, 넌더리나는 삼십 년 동안

한번도 웃음을 보인 적이 없는, 사슬에 묶인 영혼이 일어나서
 바깥을 내다보게 하라. 그의 사슬은 풀렸고, 그의 지하감옥의 문은 열렸도다.
 그의 아내와 자식들을 압제자의 채찍으로부터 돌아오게 하라.
 그들은 한 발자국 땀 때마다 뒤를 돌아다보고, 이것이 꿈이거니 생각하며
 노래 부르는도다. 『태양은 암흑을 벗어나 신선한 아침을 찾았네.
 아름다운 달님은 맑고 구름 한 점 없는 밤을 기뻐하네.
 이제 제국은 존재하지 않고, 사자와 늑대는 사라졌나나.』

(제프리 케인즈 편, 『아메리카—시와 산문』에서)

Albion's Angel stood beside the Stone of night, and saw
 The terror like a comet, or more like the planet red
 That once enclos'd the terrible wandering comets in its sphere.
 Then, Mars, thou wast our center, & the planets three flew round
 Thy crimson disk: so e'er the Sun was rent from thy red sphere.
 The Spectre glow'd his horrid length staining the temple long
 With beams of blood; & thus a voice came forth, and shook the temple:
 'The morning comes, the night decays, the watchmen leave their stations;
 'The grave is burst, the spices shed, the linen wrapped up;
 'The bones of death, the cov'ring clay, the sinews shrunk & dry'd
 'Reviving shake, inspiring move, breathing, awakening,
 'Spring like redeemed captives when their bonds & bars are burst.
 'Let the slave grinding at the mill run out into the field,
 'Let him look up into the heavens & laugh in the bright air;
 'Let the inchained soul, shut up in darkness and in sighing,
 'Whose face has never seen a smile in thirty weary years,
 'Rise and look out; his chains are loose, his dungeon doors are open;
 'And let his wife and children rerun from the oppressors scourge.
 'They look behind them at every step & believe it is a dream,
 'Singing: "The sun has left his blackness & has found a fresher naming,
 "' And the fair Moon rejoices in the clear & cloudless night;
 "'For Empire is no more, and now the Lion & Wolf shall cease."

(from *America, Poetry and Prose*, ed. Geoffrey Keynes (Nonesuch Press,

London, 1961, pp. 202-3))

형식주의적 접근

나는 이 표제 하에 미국 형식주의와 러시아 형식주의를 둘 다 포함시킨다. 형식주의자가 주목하는 것은 블레이크의 언어의 '문학성'(literariness)이다. 서사시적 장엄함을 특징으로 하는 밀턴의 문체와 의식적(儀式的) 소박함을 특징으로 하는 성경의 문체를 뒤섞는 그 언어는 형식주의적 관점에서 자세한 분석을 요구한다. 서사시적 직유('해성과 같은')의 사용은 밀턴을 상기시킨다. 성격적인 요소는 병렬('무덤은 파열되고, 향료는 쏟아지고, 아마포는 감겼도다')에 의해 연결된 짧은 절들과 반복되는(지시조용적인) 구조('...하라...하라...하라', '그의 사슬...그의 지하감옥의 문...그의 아내') 속에 나타나고 있다. 신비평가들은 '유령'(혁명)과 연관된 두 가지 함축 사이의 텐션에 유의할 것이다. 그것은 겉모습이 호전적인 화성을 닮았지만, 맑은 하늘을 말하고, 부활을 말하고, 압제와 전쟁의 종식을 말한다. 전쟁의 이미지와 평화의 이미지 사이의 텐션은 시적으로 이해되어야 할 것이다. 압제와 제국을 종식시키고자 하는 욕망이 엘비언의 천사에게는 위협이 된다. 그의 가혹하고 위선적인 통치가 착취를 감수하는 미국인의 의지에 의존하고 있기 때문이다. 유령은 평화를 말하고 있음에도 불구하고 적의에 찬 천사에게는 호전적으로 보인다. 형식주의자들은 다음과 같은 것들을 찾는다.

1. 일상 언어의 변형
2. 자동화된 관례와 지각작용을 '낯설게하는' 시적 장치들
3. 시인이 경험의 복잡성을 파악하게 되는 텐션, 다의성, 역설

엄격하게 형식주의적인 관점은 그 정신이 '과학적'이다. 그것은 예술 형식의 표현을 다른 의미체계들로서 파악하려는 이론에 문호를 개방하지 않으려 한다. 신비평가들은 이 점에 있어서는 보다 덜 순수했다고 할 수 있다. 그들은 시인의 기법과 자신의 '경험'에 대한 이해 사이에 어떤 연결을 유지하기를 원했다. 이 경우 블레이크의 기법은 그것이 삶의 긴장과 갈등에서 오는 풍부한 감각을 성공적으로 구현하고 있다는 점에서 높이 평가된다.

마르크스주의적 접근

마르크스주의 비평가들은 통상, ‘문학’이 어떤 이데올로기의 연구에서도 특별한 의의를 지닐 수 있다는 점을 인정하면서도, 그것을 특권화된 담론의 범주로 취급하기를 거부한다. 마르크스주의 관점에서 보면 블레이크의 시는 전복적인 텍스트이면서 동시에 그 전복성을 억누르는 (통제하고 제한하는) 텍스트이기도 하다. 그것의 ‘변증법적인’ 통찰력은 제국주의적 이데올로기의 단일한 환상을 파헤치는 데 성공하고 있다. 블레이크는 ‘천사’라는 말과 ‘돌’이라는 말을 부정적인 의미에서 사용한다. 제국주의의 ‘독선적’이고 자기만족적인 도덕성은 왜곡된 정의 위에 세워진 것이다. 모자이크로 된 ‘돌’은 하느님의 서판에서 압제적인 법률로 변형되었다. 나중에 ‘유령’은 ‘나는 그 돌같은 법률을 분쇄하여 먼지로 만든다’고 선언한다. 또 혁명의 목소리는 압제를 속박과 강요된 노동의 이미지들로써 비유한다(‘방아를 돌리는 노예’, ‘사슬에 묶인 영혼’). 블레이크는 이런 식으로 제국의 종식을 동경하는 억압받는 대중들에게 목소리를 부여하는 것이다. 하지만, 마르크스주의 관점에서 보면 블레이크는 자신의 ‘비전’을 신비적 형태로 캡슐화함으로써 지배계급의 이데올로기에 대한 자신의 전복적인 질문의 자족성을 확보했다. 이 시의 변증법적 유형들은 역사의 진행과정을 눈부시게 포착하고 있지만, 동시에 역사는 냉혹한 추상성과 현실로부터의 우의적 후퇴로 인해 구체성과 특수성을 잃어가게 된다. 역사에 보다 큰 역점을 두는 마르크스주의 비평가는 국가의 억압적 기구가 가장 강력했던 때인 1793년에는 블레이크의 급진주의가 주변화되고 희박하게 되는 것이 불가피했을 것이라고 주장할 수도 있다.

독자반응적 접근

독자반응 비평의 유형은 몇 가지가 있지만, 그 대부분은 텍스트를 읽는 행위에서의 독자의 경험에 의문을 던지는 데서 시작한다. 독자는 그 시의 장르 파악부터 해야 할 것이다. 그것을 알레고리적 서사시로 읽음으로써만이 우리는 천사, 유령, 사원을 흔드는 우주적 목소리 등에 대한 기본적인 서술담론을 이해할 수 있다. 만약 위의 구절을 그 시의 첫머리로 취급한다면, 시작 부분에 대한 우

리의 첫 반응은 그 다음 부분에 의해 정정될 것이라고 말할 수 있다(우리가 이미 블레이크의 시적 방법들에 익숙해져 있지 않다면). ‘천사’는 긍정적인 함축을 가지고 있지만, ‘공포’는 부정적인 함축을 가지고 있다. ‘그대 우리의 중심인 화성 이어’에서 독자는 전통적인 천문학과는 상충되는 하나의 진술을 마주하게 된다. 이 진술을 ‘자연스럽게하는’ 한 가지 길은 그것을 작가의 사적인 ‘신화’로 치부하는 것이다. 다른 독자반응 비평가는 블레이크의 시가 그의 당대와 후대에 수용되는 과정을 연구하는 데 관심을 가질 수 있다. 이것이 아주 재미있는 결과를 낳을 것은 명백한 일이다. 블레이크는 매우 작은 집단에 의해서 알려지고 예찬되었던 시인이었다. 그가 주요한 낭만주의 시인으로 여겨져서 마침내 1960대 말에 ‘비트’ 세대의 우상적 인물이 된 것은 예이츠(W. B. Yeats)의 유명한 판이 나온 이후의 점진적인 현상이었을 뿐이다. 이러한 유형의 수용이론은, 그것이 역사적 변화를 고려하기 때문에, 그 구절에 대한 마르크스주의적 관점과 더 어울린다고 할 수 있다.

구조주의적 접근

구조주의자는 이 시의 담론의 비유적인 차원에 전력을 기울이게 될 것이다. 로만 야콥슨(Roman Jakobson)은 언어학적인 구조가 개방된 문학적 구조를 열어주기 위한 열쇠로 사용될 수 있음을 보여준다. 예컨대 ‘이항대립’은 우리로 하여금 한 담론의 개별적 특징들을 의미 있는 것으로 정의할 수 있게끔 해준다. ‘은유’와 ‘환유’ 사이의 대립은 언어의 중심적인 이원적 면모—계열적(수직적) 차원과 통합적(수평적) 차원—를 반영하고 있다. 은유는 계열적(paradigmatic) 집합체 및 체계로부터 유사물들을 선택해 댈으로써 작용하는 데 반해서, 환유는 통합적(syntagmatic) 연쇄 속에 있는 개별적 요소들에 초점을 맞추므로써 작용한다. 은유는 문맥을 떠나지만, 환유는 문맥에 둘러싸인다. 은유는 낭만주의 및 상징주의 시를 대표하고, 환유는 사실주의 소설을 대표한다고 야콥슨은 말한다. 우리가 예상하듯이, 블레이크의 시구에서는 은유가 승하다. 특정한 문맥을 대표할만한 모든 요소들은 실제로 끊임없이 다른 문맥들에 길을 열어주고 있다. 예컨대 ‘사슬에 묶인 영혼’은 실제 죄수일 수도 있고, 어떤 억압받는 사람(은유적

사슬에 묶인)일 수도 있다. 이 시의 개방성은 물질적 용어와 정신적 용어의 보기 드문 결합 속에 잘 드러나고 있다. ‘영혼’이 ‘사람’을 표상하는 것은 그에게 ‘얼굴’ 및 ‘아내와 자식’이 있기 때문이다. 앨비언의 천사가 돌 옆에 서있는 것은 그것이 영국 정부와 그 법률을 가리키는 것으로 알려져 있기 때문이다. 이러한 유형의 구조주의적 분석은, 그것이 엄격하게 비역사적이기는 해도(은유와 환유는 보편적 비유이니까), 역사적 ‘경향’을 떨 수 있다고 나는 믿는다. 특정하게 역사적인 문학 형식들을 정의하고자 하는 비평가에게는 그것이 하나의 귀중한 개념적 장치가 된다. 특정한 예술형식은 이 비유 또는 저 비유로 기울어지게 마련이라는(낭만주의 시는 은유로, 사실주의 산문은 환유로) 로만 아콕슨의 인식 속에 이러한 가치의 싹이 드러나 있다.

위에서 우리는 블레이크의 시구에 대한 네 가지 가능한 접근방법을 살펴보았다. 이 책의 말미에 있는 연습문제들이 독자로 하여금 서로 다른 글 읽기를 시도할 수 있게 해줄 것이다. 어쩌서 우리는 것처럼 이질적인 이론적 준거틀들을 궁리하려 해야 하는가? 그것을 종합하려 해야 하는가? 최선의 통찰력들을 절충주의적 입장에서 단일한 종합적 글 읽기로 조화시키려 해야 하는가? ‘최선의’ 이론을 선택해야 하는가? 선택이 불가피할 것이라고 생각되는 것은 무엇보다도 모든 이론들이 다 정치적, 도덕적 그리고 형이상학적 언질을 위한 심오한 의미를 지니고 있기 때문이다. 우리는 중심적이고 긴급한 질문들을 제기하는 것으로 보이는 접근법들을 적용 내지 적응시키고 싶어하는지도 모른다. 블레이크의 인용구에 대한 나의 네 가지 글 읽기는 유물론자나 역사적 비평형식에 어울리는 가치를 끌어내고자 일정한 방식으로 강조점이 주어져 있다. 독자들은 어느 질문이 자신의 삶을 뒷받침하는 에너지의 흐름을 올바른 방향으로 이끌어갈 수 있을지를 결정해야 한다. 그렇다고 해서 전체 분야에 대한 포괄적 이해로부터는 아무런 소득이 없을 것이라는 말은 아니다. 어찌되었건 간에 많은 우수한 비평가들이 자신이 선택한 이론적 담론들 속에 넓은 범위의 개념들을 결합시키고 있는 것은 사실이니까.

대륙에서의 마르크스주의적·구조주의적 글쓰기의 쇄도, 러시아 형식주의자

텍스트들의 번역 그리고 페미니스트 이론의 성행 등이 비평의 교육과 실제에 결정적인 변화가 시작되었음을 알려 주었다. 구조주의 '운동'은 데리다, 라캉, 푸코, 바르트 등 포스트구조주의의 개입에 의해 빠르게 대체되었다. 마르크스주의와 페미니스트 비평가들은 이러한 전환기를 적지 않은 창의력을 가지고 헤쳐 나왔다. 우리는 아직도 1960년대의 유산과 씨름하고 있는 것이다.

이 책은 나의 『현대 문학이론의 길잡이』(1985, 2판 1989)에서 논의되었던 이론들의 순서를 대충 따라가는 일련의 글읽기에 새로운 이론들을 적용하고 있다. 1940년대와 1950년대에 지배적이었던 비평방법들의 몇몇 예를 필두로 형식주의, 구조주의, 포스트구조주의, 독자반응이론, 페미니즘, 마르크스주의 등 가장 영향력 있는 경향들을 망라했다. 마지막 장에서는 세미나에서의 논의를 위한 연습문제들을 제시했다. 나는 교사들과 학생들이 탐구할만한 다수의 문제들을 제기했다. 다른 문학적 예들로 대체하는 것도 무방할 것이다. 물론만한 가치가 있어 보이는 문제들에 대한 답을 내놓는 가운데, 논의의 초점이 특정한 이론들의 가치와 범위에 맞추어지기를 기대한다. 나 자신은 이 책에서 논의된 모든 이론들을 다 채택할 것을 권하고 싶지는 않다. 예컨대 러시아 형식주의의 개념들은, 내가 보기에는, 하나의 전체적인 사회조직 내에서의 담론의 갖가지 차원과 유형들을 밝혀주는 이론체계 안에 갖다놓을 때만 그 가치를 지닌다. 그럼에도 불구하고 현대 비평을 통해 하나의 의미 있는 길을 개척하려는 사람은 누구나 그 이론들의 전반적인 범위를 다 이해해야 한다. 연습문제들은 독자로 하여금 다양한 이론들이 제기하는 의문과 주어진 해답 사이의 차이들을 파악할 수 있도록 도움을 줄 것이다. 교사들은 우리가 문학 텍스트들을 놓고 던질 수 있는 질문들에 우선 순위를 매기는 방법을 학생들이 스스로 찾아낼 수 있도록 도움을 주고 싶을 것이다. 예를 들면, 독자반응이론은 문학과 이데올로기에 대한 유물론적 연구에 도움이 되는 유용한 개념들과 방법들을 제공해 줄 수 있다. 아무튼 이데올로기가 텍스트적 차원에서 작용하기 위해서는 독자의 동의를 얻어낼 수 있어야 한다. 이 예를 보면 독자의 반응에 대한 질문들은 이데올로기에 대한 질문들에 종속되어 있음을 알 수 있다.

나는 문학이론에 대한 두 권의 짧은 입문서를 썼다. 그 주된 이유는 문학을

연구하는 모든 학도들은 이제 현대이론들의 지적인 도전을 받아들일 필요가 있다고 믿기 때문이다. 리비스, T. S. 엘리엇, 클리언스 브룩스(Cleanth Brooks), 리차즈 등의 비평문들을 뒷받침하던 용어와 가치들은 오래 전에 그 성가(聲價)를 상실했다. 이 책은 독자들이 문학텍스트 연구를 위한 새로운 입장과 새로운 개념들을 숙달하는 데 도움을 주려는 겸손한 시도이다. 그 이론들은 우리가 문학비평의 토대를 떠나지 않은 채, 철학, 정치학, 언어학, 심리학 등에 접근할 수 있는 길을 열어준다. 문학도들은 이제 자신들이 문학적 의사소통의 기초적 어구들을 탈신비화시킬 수 있는 기술들을 개발해 낼 수 있다. ‘작가’, ‘작품’, ‘재현’, ‘표현’, ‘의도’ 등의 개념들은 한때 이론적 정밀조사를 거부하는 이음매 없이 통합된 비평이론의 일부였다. ‘기호’, ‘주체’, ‘차이’, ‘담론’, ‘언명’, ‘텍스트성’ 등과 같은 새로운 개념들은 보다 오래된 개념들을 붕괴시킬 뿐 아니라, 적합하게 표현된 이론들의 일부를 형성하기도 한다. 이 책은 독자들에게 이론화되지 못한 일련의 후기낭만주의적 가설로부터 포스트구조주의적(혹은 포스트모던한) 가설로 전환할 것을 권한다. 나중의 것은 그야말로 입장에 불과한 것이지만, 독자들을 편협하고 검증되지 않은 비평적 인습으로부터 해방시켜 줄 수 있다. 내 자신의 입장은 새로운 개념들에 지지를 호소해야 하는 유물론적·역사적 이론 형식에 결부되어 있다. 하지만, 이 책은 이러한 사형에 엄격한 지배를 받고 있지 않기 때문에, 다른 비평적 전략의 발전을 촉진시킬 수가 있다.

독서 길잡이

다음은 문학이론 분야에 유용한 입문서들이다.

Belsey, Catherine, *Critical Practice* (Methuen, London, 1980).

Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics* (Routledge & Kegan Paul, London, 1975).

Davis, Robert Con, ed., *Contemporary Literary Criticism: Modernism through Poststructuralism* (Longman, London and New York, 1986). 양호하지만 난해한 정신분석 선집.

Eagleton, Terry, *Marxism and Literary Criticism* (Methuen, London and New York, 1976).

- Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction* (Blackwell, Oxford, 1984). 유패한 책.
- Ellmann, Mary, *Thinking about Women* (Macmillan, London, 1968; Virago Press, London, 1979).
- Erllich, Victor, *Russian Formalism: History-Doctrine* (3rd edn, Yale University Press, New Haven and London, 1981).
- Fokkema, D. W. and E. Kunne-Ibsch, eds, *The Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics* (C. Hurst, London, 1977).
- Frow, John, *Marxism and Literary History* (Blackwell, Oxford, 1986).
- Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics* (Methuen, London, 1977).
- Holub, Robert C., *Reception Theory: A Critical Introduction* (Methuen, London and New York, 1984).
- Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton University Press, Princeton and London, 1972).
- Jefferson, Ann and David Robey, eds, *Literary Theory: A Comparative Introduction* (Batsford, London, 2nd edn, 1986). 훌륭한 도서 목록.
- Lambropoulos, V. and D. N. Miller, eds, *20-Century Literary Theory: An Introductory Anthology* (State University of New York Press, Albany, NY, 1987). 신비평과 러시아(및 체코) 형식주의를 집중 탐구.
- Lentricchia, Frank, *After the New Criticism* (Athlone Press, London, 1980).
- Lodge, David, ed., *20th-Century Literary Criticism* (Longman, London, 1972).
- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and The Typology of Modern Literature* (Arnold, London, 1977).
- Lodge, David, ed., *Modern Criticism and Theory* (Longman, London and New York, 1988). 구조주의와 마르크스주의 비평을 제외하고는 권위 있는 독본(1960년 이후의 이론들).
- Machin, Richard and Christopher Norris, eds, *Post-structuralist Readings of English Poetry* (Cambridge University Press, Cambridge, London and New York, 1987).
- Moi Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (Methuen, London and New York, 1985).
- Newton, K. M., *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader* (Macmillan, Basingstoke and

- London, 1988).
- Norris, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice* (Methuen, London, 1982). 명쾌함.
- Rice, Philip and Patricia Waugh, eds, *Modern Literary Theory: A Reader* (Arnold, London, New York, Melbourne, Auckland, 1989).
- Ruthven, K. K., *Feminist Literary Studies* (Cambridge University Press, Cambridge, London and New York, 1984).
- Rylance, Rick, ed., *Debating Texts: A Reader in 20th-Century Literary Theory and Method* (Open University Press, Milton Keynes, 1987). 양호하지만, 독자반응 비평과 마르크스주의 비평에 약함.
- Selden, Raman, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (Harvester Press, Brighton, 1985; 2nd edn, 1989).
- Selden, Raman, ed., *The Theory of Criticism From Plato to the Present* (Longman, London and New York, 1988). 비평사적 문맥에서 현대비평을 고찰.
- Showalter, Elaine, ed., *The New Feminist Criticism* (Pantheon Books, New York, 1985; Virago Press, London, 1986).
- Suleiman, Susan and Inge Crosman, eds, *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton University Press, Princeton, NJ, 1980).
- Tallack, Douglas, ed., *Literary Theory at Work: 3 Texts* (Batsford, London, 1987). 유용함. 훌륭한 도서 목록.
- Tomkins, Jane P., ed., *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Johns Hopkins University Press, 1980).
- Todorov, Tzvetan, *Introduction to Poetics*, trans. R. Howard (Harvester Press, Brighton, 1981).
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature* (Oxford University Press, Oxford, 1977).
- Wright, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice* (Methuen, London and New York, 1984).
- Young, Robert ed., *Untying the Text* (Routledge & Kegan Paul, Boston, London and Henley, 1981). 유용한 포스트구조주의 사회집.

제1장

영미비평

제 1 절

텍스트 : 존 번연, 『천로역정』

이 론 : 도덕비평(F. R. 리비스)

영국의 문학비평사에 나오는 많은 주요한 인물들이 어떤 의미에서는 ‘도덕’ 비평가들이었다. 그들 중에는 필립 시드니 경(Sir Philip Sidney), 사무엘 존슨(Samuel Johnson), 퍼시 셸리(Percy Shelley), 매슈 아놀드(Matthew Arnold), 리비스(F. R. Leavis) 등이 포함된다. 이런 이유 때문에 리비스는 자기 땅에 단단히 뿌리내린 ‘유기적 지성’의 모습을 띤다. 하지만, 그는 자신의 시대에 많은 사람들로부터 악의적인 독단가로 취급되었다. 특히 그는 우리가 문학적 ‘질서’라고 부를 수 있는 것의 비위를 건드렸다. 그의 관점에서 보면 그것은, 아마추어적이고, 신사 연하며, 또한 값싼 상업주의에 지배되고 있는 이 세계에서, 그나마 인간적 가치를 유지하기 위해 싸우는 문학의 기본적인 중요성을 전혀 인식하지 못하는 것으로 보였다. 『검토』(Scrutiny, 1932-53)는 리비스가 문화적인 가치들의 깃발을 올리기 위해 케임브리지에서 발행한 정기간행물이었다. 그는 영국에서의 글쓰기의 ‘위대한 전통’이 지닌 가치들과 그것을 동일시했다.

현대적 형식에서의 도덕비평은 비평적 실천들 중 가장 “자연스러운” 것이며, 이론적인 면에서 가장 덜 자의식적 혹은 명시적인 것이다. 아닌 게 아니라 그 개념들과 가치들은 인간의 ‘경험’과 관련된 것으로 ‘느껴져야’ 하며, 추상적인 개념이나 임시적인 이론으로 취급되어서는 안된다. 직관적인 면에서 그것의 타당성은 그것이 유효한 것인 한 자명한 것으로 나타나야 한다. 마르크스주의자들과 페미니스트들이 그들의 접근법의 토대를 억압과 지배의 이론에 두고 있다면, 도덕비평은 일반적인 도덕적 담론, 즉 ‘원숙함’, ‘진지함’, ‘완전성’, ‘신뢰

성', '성실성', '생기발랄함', '건전성' 등의 용어에 의존한다. 그 낱말들은 보편적인 의미를 지니고 있기 때문에, 초시간적·초논의적인 것으로 보인다. 하지만, 우리가 도덕비평가들의 실천을 검토하게 되면, 그들의 판단이 상호일치하지 않고 있음을 발견하게 된다. 매슈 아놀드가 사용하는 '진지한'이라는 용어는 리비스가 사용하는 그것과 다르다. 리비스는 아놀드를 예찬했지만, 아놀드의 핵심적 용어인 '고매한 진지성'(high seriousness)이 '끈덕지게 성가신 존재'라고 느꼈다. 그는 아놀드의 용어의 고전적이고 귀족적인 태도에 저항했으며, '심오한 진지성'(profound seriousness)이라는 용어를 더 좋아했다. 그 쪽이 빅토리아적 위엄 내지는 고전적 장중의 냄새를 덜 풍겼기 때문이었다. 리비스에게는 진지함이 영국의 비국교도 문화에 깊이 뿌리박고 있는 것으로 보였다. 반면에 아놀드에게는 히브리적인 '양심의 엄격성'을 지닌 청교주의가 인간적인 면을 갖기 위해서는 항상 헬레니즘적인 '아름다움과 밝은 지혜'(sweetness and light)의 문화를 필요로 하는 것으로 보였다.

이 예에서 우리는 도덕비평이 비물질적이고 직관적인 가치들의 토대로 보이는 것, 그리하여 사회적 책무의 기초가 되는 것에 크게 의존하고 있음을 알 수 있다. 이러한 유형의 비평적 입장이 갖는 강점은 그 가정들이 매우 깊은 차원에서 획득된 것이어서 언제나 의문의 여지를 남기지 않는다는 것이다. 어떤 특정하고 복잡한 가치들의 성좌와 기초적인 사회적 일체감을 공유하고 있는 사람들은 그 가정들을 검토할 필요가 없거나 혹은 잘 몰라서 그것들을 거부하는 사람들을 설득할 필요가 없는 것이다. 리비스는 그의 독자들이 텍스트의 내적 의미나 깊이에 대한 그의 섬세한 관찰에 민감하게 그리고 차질 없이 반응할 것이라고 추정하는 독특한 방식으로 그들의 흥미를 끈다. 그는 어느 특정한 텍스트가 마치 하나의 육체적 존재이기라도 한 듯이, 그 페이지 위에 존재하는 '절실한 생명력', '인간에' 혹은 '원숙함' 등에 대해서 쓴다. 직관적 차원을 떠나서 리비스의 '접근법'을 채용하는 것은 가능하지가 않다. 하나의 온전한 태도와 일련의 가치들을 초연한 자세로 점검하거나 혹은 그것들이 지닌 이론적 함의를 탐구하는 대신, 단지 그것들을 흡수하기만 해도 우리는 한 사람의 도덕비평가가 될 수 있다. 그러한 도덕비평을 일련의 이론으로 명시하는 것이 가능하다면,

그 결과는 비참한 것이 될 것이다. 직관적으로 ‘느껴져야’ 할 것이 지적으로 처리되고 추상화될 것이기 때문이다. 이런 점에서 리비스의 접근법은 도덕적 법칙이나 행동에 명시적 이론을 부과하는, 단지 도덕적이기만 한 비평과는 다르다고 할 수 있다.

비평적 실천의 ‘정확성’에 대한 이러한 강조는 리비스의 작업에 기본이 되며, 그의 문학관 자체와도 부합된다. 그는 최상의 문학 텍스트들이 추상적 요약이나 일반화된 진술로는 환원될 수 없다고 믿었다. 셰익스피어 극의 비극적 면모는 하나의 아이디어나 철학적 진술로는 표현될 수가 없는 것이다. 비극적 특성은 극의 시적 언어와 분리될 수 없는 어떤 것이다. 그것은 시에 실려서 ‘상연된다’. 키츠의 「나이팅게일 부(賦)」는 ‘비상하게 강렬한 현실성’을 지니고 있으며, 또한 ‘비상하게 적절하면서도 미묘한 촉감’을 지니고 있다. 이 특수한 연기, 이 구체적 실현을 파괴하지 않고서는 그 시로부터 의미나 진술을 뽑아낼 수가 없다. 초보적 지식이 없는 독자가 리비스의 주장의 뉘앙스를 파악하기는 힘든 일이다. 왜냐하면 그의 개념들을 엄밀히 검토되지 않은 상태 그대로 두어야 하기 때문이다. 그 판단에는 직관적으로 작용하는 ‘감수성’의 활동이 수반된다. 리비스의 직관적 형태의 실증주의는 이런 점에서 미국 신비평가들의 방법과 다르다. 신비평가들은 분석의 증거를 감수성에 의존하지 않는 ‘객관적’ 형태의 텍스트 분석에 골몰했다.

번연에 관한 한 에세이에서 리비스는 ‘크리스천’이 자기본위적이고, 세속적이며, 기회주의적인 ‘사심’과 대화하는 다음 구절을 택하여 논하고 있다.

크리스천. 실례지만, 당신 친척들은 어떤 사람들이요...? 사람이 그렇게 용감할 수가 있소나.

사심. 온 동네 사람들 거의 모두가 저의 친척이지요. 특별히 꼽아 보라면 ‘변절 경’, ‘기회주의 경’, ‘감언이설 경’... 그리고 ‘기생오라비 씨’, ‘팔방미인 씨’, ‘아무거나 씨’ 등을 들 수 있지요. 그리고 우리 교구 목사인 ‘일구이언 씨’는 저의 외삼촌이고요. 사실이지 저는 오늘날 이처럼 훌륭한 신사가 됐지만, 우리 할아버지는 이쪽을 보면서 저쪽으로 노를 젓는 뱃사공에 불과했어요. 제 유산은 그렇게 해서 번 돈이지요.

크리스천. 결혼은 하셨나요?

사심. 그럼요, 아내는 정숙한 여자의 딸로서 정숙한 여자랍니다. ‘허위 부인’의 딸이니 좋은 가문 출신이라 할 수 있지요. 어찌나 예절에 밝은지 왕자와 농부에 이르기까지 누구에게든 깍듯이 예절을 지킬 줄 알지요. 우리가 종교에 있어서 독실한 사람들과 좀 다른 점이 있는 것은 사실이지만, 두 가지 사소한 문제에 있어서만 그렇다고 할 수 있어요. 첫째 우리는 결코 시대를 거스르는 짓을 하지 않아요. 둘째 우리는 항상 종교가 순탄할 길을 걸을 때 가장 열심히 믿지요. 태양이 밝게 비치고, 사람들이 그 종교에 박수를 보낼 때만 함께 길을 걸어간답니다.

(존 번연, 『천로역정』에서)

Christian. Pray, who are your kindred...? if a man may be so bold.

By-ends. Almost the whole town; and in particular, my Lord *Turn-about*, my Lord *Time-server*, my Lord *Fair-speech*... also *Mr Smooth-man*, *Mr Facing-both-ways*, *Mr Any-thing*; and the parson of our parish, *Mr Two-tongues*, was my mother's own brother by father's side; and to tell you the faith, I am become a gentleman of good quality, yet my great-grandfather was but a waterman, looking one way and rowing another, and I got most of my estate by the same occupation.

Christian. Are you a married man?

By-ends. Yes, my wife is a very virtuous woman, the daughter of a virtuous woman; she was my Lady *Feigning's* daughter, therefore she came of a very honourable family, and is arrived to such a pitch of breeding, that she knows how to carry it to all, even to prince and peasant. It is true we somewhat differ in religion from those of the stricter sort, yet but in two small points: first, we never strive against wind and tide; secondly, we are always most zealous when religion goes in his silver slippers; we love much to walk with him in the street, if the sun shines, and the people applaud him.

(from John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (Folio Society, London 1962, pp. 94-5))

다음은 리비스의 논평이다.

이것이 전통적인 예술이라는 것은 명백한 사실이다. 그리고 그 속에 담겨져 있는 삶이 민중적이라 것도 명백한 사실이다. ... 그 이름들 그리고 감칠맛 나는 표현들은 일반적인 문체와 유기적 관련을 맺고 있다. 그 문체는 생기 있는 민중들의 어법을 융축하고 있기 때문에 민중들의 관습의 표현, 즉 원기왕성한 인도적 문화의 표현이 된다. 거기에 강력한 생명력을 표현하는 감칠맛 나는 어법적 발언과 원숙한 가치평가의 습관을 지닌 사회적 삶의 예술이 수반되어 있다. [『공동의 추구』(*The Common Pursuit*), p. 208]

리미스가 문체적인 설명과 문화적 평가의 요소들을 함께 엮어내는 방식을 주목해 보라. ‘민중들의 어법’은 ‘민중들의 관습의 표현’이며, 거기에 수반되는 것이 ‘사회적 삶의 예술’이라는 것이다. 이점에서 그는 심미적인 것과 도덕적인 것의 분리를 거부하는 아놀드의 비평적 실천을 따른다. 문체의 수월성은 언제나 가치의 수월성이 된다. 번연의 민중적 어법은 어느 특정한 문화의 표현이다. 리미스는 이 가치평가를 정당화하려 하지 않는다. 그것은 단지 그와 독자 사이의 묵계의 문제로서 강조되고 있을 뿐이다. 만약 어떤 독자가 그 판단을 절대로 수용할 수 없다면, 그는 필수불가결한 판단의 세밀함을 결하고 있는 것으로 간주될 수밖에 없다.

일찍부터 그는 그 책이 지닌 ‘풍부하고, 균형 잡히고, 원숙한 인간미’에 대해 논하고 있으며, 거기에 다음과 같은 말을 의미심장하게 덧붙인다.

그럼에도 불구하고 이것은 도처에서 벌어지는 이러저러한 사건의 우의적 의도를 통해서 우리의 존재에 감명을 준다. 그리고 번연이 명시적으로 우의화하고 있는, 이설을 용납하지 않는 신조의 비열하고 인색한 측면들과 개인적 구원의 편협한 책략을 상기시켜 준다. (p. 206)

여기서 리미스는 번연의 그 명저를 싫어해야 할 가장 강력한 이유와 정면으로 마주치게 된다. 번연은 찰스 2세 치하의 영웅적 인내의 시대에 활동한 비국교도 설교가였다. 그의 재침례교 교회가 지지하던 칼뱅주의 신학은 많은 현대 독자들에게 다소 꺼림칙한 느낌을 준다. 칼뱅은 인간의 철저한 타락과 하느님의

무한한 선을 신봉했다. 이 극단적인 대비 때문에 그는 ‘운명에정설’이라고 하는 무시무시한 교리를 주장하게 되었다. 거기에 따르면 하느님은 태초에 이미 구원이 될 일정한 사람들을 ‘선택해 놓았다’는 것이다. 하느님의 이러한 아량은 전적으로 부당한 것이었다. 인간이 아무리 선한 일을 하더라도, 하느님이 선심을 써서 일부 사람들에게 내리는 은총을 받을 자격에는 해당되지가 않는 것이다. 이러한 신념을 추종한 대부분의 청교도들은 선한 삶에 헌신할 마음의 준비가 되어 있었다. 인간의 모든 노력이 아무런 가치가 없음에도 불구하고, 그렇게 함으로써 하느님의 은총에 대한 확신을 가질지도 모른다는 믿음이 있었기 때문이다. 리비스의 언급도 이 모든 것을 얼추 비슷하게 암시하고 있지만, 그의 요점은 명백하다. 즉 도덕적인 측면에서의 칼뱅주의의 비위에 거슬리는 면이 변연의 위대한 작품 속에서는 완전하게 초월되어 있다는 것이다. 『천로역정』은 응용신학을 구현한 작품이 아니라, 하나의 전반적인 삶의 방식을 구현한 작품이다. 많은 중요한 영국 작가들과 영국 사회주의 사상의 대부분이 이 청교주의적인 ‘문화’에 깊이 물들어 있다.

‘사심’에 관한 구절은 청교도 신학의 심오한 특징을 내포하고 있다. 영국 국교회의 세속성과 타협정신이 명백하게 변연의 통찰의 대상이 되고 있는 것이다. 사회적 속물근성, 양반행세, 기회주의—이 모든 것이 변연의 청교주의적 풍자의 목표가 된다. 그 풍자는 벤 존슨[『연금술사』(Alchemist)에 나오는 ‘건전한 고난’(Tribulation Wholesome)과 『바돌로뮤 시장』(Bartholomew Fair)에 나오는 ‘땅의 열정’(Zeal-of-the-Land)이 그 유명한 예이다]에서 사무엘 버틀러[『휴디브라스』(Hudibras)]를 거쳐 변연의 당대인인 존 드라이든에게로 이어지는 신고전주의적 반(反)청교주의 풍자의 오랜 전통과 대조되면서 동시에 거기에 응답하고 있다. 변연에 대한 리비스의 진심 어린 찬탄은 공공연하게 이데올로기적인 것이 아니다. 그는 ‘그래, 변연은 지배 엘리트들의 원칙 없고 천박한 가치들에 대해 조롱을 퍼붓지. 그는 보통 사람들의 청교주의 문화를 진전시켰어. 그 문화는 조지 엘리엇, D. H. 로렌스도 공유했지. 나는 그들의 작품에 대해서도 마찬가지로 이유에서 감탄을 금치 못하지’라고 말하지 않는다. 달리 말해서 변연에 대한 리비스의 ‘도덕적’ 반응은 필연적으로 작가에 대한 신의—독자에게 직

접적으로 전달되지 않는—를 감추게 된다. 변연의 글 속에 체현되어 있는 가치들을 공공연하게 지지하는 것은 오히려 그것들을 문제화시킬 수 있고 또 정치적인 입장에서 거부감을 자아낼 수 있다. 일부 마르크스주의 및 페미니스트 비평가들은 그들의 책무에 너무 열중하다가 공공연한 이데올로기적 입장에서 나오는 거부감을 사기도 한다.

리비스의 도덕비평의 형식은 1930년대 동안 신비평의 후원하에서 개발되었던 실제비평의 전통과 양립될 수 있다. 작가의 도덕적 진지성은 항상 문학의 언어 속에 구현되는 것이므로 결코 도덕적 아이디어의 표현에만 그치는 것은 아니다. 하지만, 리비스가 영국 문화의 특정한 개념과 연관된 특정한 형태의 도덕적 비전에 반응하고 있다는 것은 분명한 일이다. 그것은 그가 그 비전을 변연에게서 찾지, 예컨대 로렌스 스톤이나 토머스 하디에게서는 찾지 않는 것을 보면 알 수 있는 일이다. 영국 문화를 아주 다른 차원에서 구현하는 것도 분명한 일인데, 그것도 마찬가지로 반(反)국교회적인 것이다. 급진적 극작가인 에드워드 본드(Edward Bond)가 그의 도덕적 비전의 기초를 밝히고 있는 것을 보면, 그 역시 청교도 전통을 간단히 척결해 버리고 있음을 알 수 있다. '세상이 불행하고 난폭한 것은 우리가 최초의 죄악 혹은 최초의 공격의 저주를 받았기 때문이 아니라, 그 죄가 부당한 것이기 때문이다. 세상은 부조리하지 않다. 세상은 궁극적으로 사람이 제정신을 가지고 사리에 맞게 살 수 있는 장소이다' [『빙고』(Bingo, 1974, p. xii)]. 이러한 일련의 배제와 가정에 기초한 도덕비평은 리비스의 그것과는 매우 다른 형태를 띌 수가 있다. 하지만, 그들에게는 한 가지 공통점이 있다. 즉 그들의 도덕적 진지성에 대한 가치없는 태도가 그 이데올로기적인 적들의 감정을 상하게 했다는 점이다. 대가급 작가들은 과연 남의 감정을 상하게 하는 일을 피할 수 있을까? 비평가나 작가의 도덕적 비전은 그 호소력에 있어서 보편적일 수 있을까? 대다수의 현대비평의 글쓰기는 도덕적 비전이 언제나 이데올로기적이라는 것(다시 말해서, '진정한' 사회적 관계에 대한, 역사적으로 결정되고 '상상적으로 존재하는' 의견이라는 것)을 시사해 준다.

이 말은 우리가 일단 도덕적 견지를 이데올로기적인 것으로 보게 되면 어떠한 타당성도 상실하게 된다는 것을 뜻하는가? 비평가로서 유능해지기 위해서는

우리 자신의 이데올로기적 참여에는 눈을 감아야 한다는 것인가? 내가 보기에 마르크스주의 및 페미니스트 비평가들은 ‘사실’과 ‘가치’ 사이의 괴리를 해소시킬 필요가 있음을 인정해 왔다. 그들은 문학비평이 결코 인간적인 가치와 이해 관계를 초월할 수 없다는 사실을 충분히 알고 있다. 다른 한편으로 그들은 용기 있게 자신들의 소신을 단행해 왔다. 그들은 자신들의 이론을 떠받치고 있는 입장들을 위장하지 않으면서 그 타당성을 주장한다. 리비스의 도덕비평은 순수하게 ‘문학적’일 수도 없고 전적으로 사심을 초월하지도 못하는 근거들 위에서 행해지는 선택과 평가와 배제에 결부되어 있다. 도덕비평은, 그것이 인간 존재에 가치 있는 것은 무엇이든지 채택하여 도덕적 비전에 대한 독자의 가장 깊은 욕구를 들어준다는 것을 믿지 않으면, 살아남을 수 없는 것처럼 보인다. 그 약점은 사심없음과 보편성을 내세우는 그 자기기만적인 주장에 있다.

제 2 절

텍스트 : 존 키츠, 「나이팅게일 부(賦)」

이 론 : 신비평

젊은 영문학도 시절에, 나는 신비평(New Criticism)의 이론적 특수성에 대한 인식도 없으면서 그 언어를 흡수했다. 나는 ‘이미저리’(imagery), ‘형식’(form), ‘어조’(tone), ‘역설’(paradox), ‘아이러니’(irony), ‘텐션’(tension), ‘다의성’(ambiguity), ‘통일성’(unity) 등의 용어를 사용했다. 내가 신비평의 입장을 이론적인 용어로 표현한 클리언스 브룩스(Cleanth Brooks), 워렌(W. K. Wimsatt), 비어즐리(Monroe Beardsley) 등의 글을 읽은 것은 나중에 가서의 일이다. 하지만 신비평이 러시아 형식주의(Russian Formalism) 식의 이로정연한 이론을 개발하려 했다고 생각하면 잘못이다. 신비평가들이 도전하려고 했던 낭만적 유산이 그들의 자신의 사고 속에 모순된 생각의 원천으로 잔존하고 있었다. 신비평의 이론화 작업에서 해결되지 못하거나 해결될 수 없는 것으로 남아 있던 것은 다음과 같은 두 가지 중심적인 주장간의 관계였다.

1. 시는 유기적 통일성과 자율성을 지니고 있다.
2. 시는 우리에게 경험에 대한 풍부하고도 ‘구체적인’ 이해를 제공한다.

『시의 이해』(Understanding Poetry, 3판 1960년, 초판 1938년)라고 하는 한 영향력 있는 텍스트북에서 클리언스 브룩스와 로버트 펜 워렌(Robert Penn Warren)은 ‘시가 어떻게 발생하는가(How Poems Come About)’에 대해서 논했다. 그들의 설명은 그 두 가지 주장을 조화시키려는 거북한 시도이다. 워즈워스

(William Wordsworth)의 수선화 시(daffodil poem)는 어떤 특정한 경험—도로 시 위즈워스(Dorothy Wordsworth)의 일기에 기록된—에 기초해 있지만, 작시의 과정은 단순한 경험의 모사가 아니다. 왜냐하면 그 시는 ‘경험’이 그 일부를 이루고 있는 많은 유형의 재료 위에 구축되어 있기 때문이다. 다른 시들도 경험과의 직접적인 연결을 가지지 않을 수 있다고 그들은 지적한다. 신비평가들에게 중요한 영향을 끼친 엘리엇(T. S. Eliot)은 최상의 시가 개인적 경험에서 나오는 것이 아니라고 믿었다. 그리고 시인의 마음은 많은 종류의(문학적·철학적·경험적) 재료가 새로운 형태를 띠게 되는, 일종의 ‘비개인적’(impersonal) 작업장이라고 믿었다. 우리는 한 편의 시를 경험의 기록으로서가 아니라, 하나의 성취된 ‘언어적 도상’(verbal icon)으로서 판단한다. 브룩스와 워렌은 시의 의미가—경험이든, 아이디어이든, 의도이든 간에—시 외적인 어떤 것으로 환원될 수 없다고 역설한다. 출발점이 무엇이든 간에 시인은 장인의 방식으로 일을 해 나간다. 여기에 그들의 설명 중 몇 대목을 소개한다.

그는 아직 해석되지 않은 것으로서의 개인적 경험, 즉 일반적인 막연한 감정, 에피소드, 메타포, 어구—상상력을 자극하는 데 성공하는 것이면 무엇이든—등과 함께 시작할 수 있다. ... 그는 시를 하나의 전체로서 그려보는 동시에 개개의 세목들을 전체와 관련지으려 한다. 그는 그 세목들을 자의적인 방식으로써는 조립할 수가 없다. 그것들은 상호간에 어떤 관련을 맺어야 한다. 그래서 그는 부분들을 가지고 작업해 나가면서, 그리고 한 부분에서 다른 부분으로 옮겨가면서, 전체에 대한 나름대로의 감각을 개발하고, 완성된 시를 예상한다. 전체에 대한 감각의 개발은 시인이 부분, 낱말, 이미지, 리듬, 국부적 아이디어, 사건 등을 선택하고 관계짓는 과정을 수정한다. ... 그것은 상호관계를 확립시켜 나가는 무한히 복잡한 과정이다. (pp. 526-7)

부분과 전체간의 이 변증법이 여기서는 경험적인 문제라기보다는 기법적인 문제로 나타나고 있다. 하지만 기법에 대한 관심의 밑바탕에는 신비평가들의 표면적 작업과 결코 동떨어지지 않은 이데올로기적 과제가 가로놓여 있다. 현대사회에 대한 비판적이고 전통적인 평가는 비평가로 하여금 사회에 나타나

있지 않은 것을 시에서 찾으려 몰아부친다. 질서에 대한 시인의 갈망, 이질적인 경험을 통합하고자 하는 노력은, 모든 신념과 의미가 사라진 혼돈된 세계 앞에서 필사적인 신앙의 행위이다. 또한 이러한 유기체설과 일정한 종류의 미국적 사회이론 사이에는 보이지 않는 조응이 이루어져 있다. 미국적 사회이론에서는 사회를 갈등이 없고, 유연하게 기능하고, 서로 순응하는 하나의 관계망으로 본다. 그러므로 신비평가들이 엄밀한 뜻에서의 ‘형식주의자들’이 아닌 것은 분명하다. 그들은 자신들의 분석적 접근법이 중국에는 인문적, 도덕적 개혁운동에 이바지하게 된다는 것을 인정하려 하지 않기 때문이다. 위대한 시인들이 위대한 것은 그들의 시가, 일상적인 낱말로서는 재표현될 수 없는 언어로, 경험의 모순되고 해결될 수 없는 긴장들을 구현하고 있기 때문이다. 여기서 전체가 되는 것은 위대한 시인들이 결코 결정적인 언질을 주지 않는다는 것, 명확한 진술을 하지 않는다는 것 그리고 갈등과 긴장의 손쉬운 해결을 허용하지 않는다는 것이다. 위대한 작가들은 한마디로 온건주의자들이다. 신비평가들은 시인의 ‘소극적 수용력’(negative capability)에 대한 키츠(John Keats)의 유명한 정의를 인용하기를 좋아한다. 즉 ‘어떤 사람이 사실과 이성을 애타게 추구하지 않고, 불확실, 신비, 의혹 속에 있을 수 있을 때’(1817년 12월 21일, G. & T. Keats에게 보낸 편지에서)라는 구절이 곧 그것이다. 모든 위대한 작가들이 이런 식으로 권력 투쟁과 이데올로기적 대결의 혼란을 뛰어넘을 수 있다고 믿는 것은 손쉬운 일이다. 하지만, 우리는 이러한 ‘비개성’(impersonality)의 이데올로기적 의미를 간과해서는 안되고, 또 신비평의 주장들이 밀턴, 번연, 블레이크, 브레히트와 같은 작가들을 주변화시킨 효과를 잊어서도 안된다. 왜냐하면 이들의 소극적 수용력은 셰익스피어, 단, 마블 그리고 엘리엇의 경우보다 덜 분명하기 때문이다.

키츠의 「나이팅게일 부」(‘Ode to a Nightingale’)라는 시는 놀라울 만큼 신비평의 ‘정독’(close reading) 기법에 들어맞는 작품이다. 클리언스 브룩스, 와서먼(Earl Wasserman) 그리고 리비스(F. R. Leavis)—어떤 점에서 그는 신비평가이다—의 글들은 그 시 전체를 통해 지속되고 있는 복잡성, 다의성, 텐션 등을 입증해 주고 있다. 본 글에서는 그 시 전체를 탐구해 볼 여유가 없어서, 제6연을

집중적으로 살펴보겠다. 시인은 그 새와의 상상적 동일시가 절정에 이르렀을 때 죽음을 회구한다. 다음 연을 보자.

어둠 속에서 나는 귀 기울인다. 몇번이고 나는
 편안한 죽음과 반쯤이나 사랑에 빠지곤 했으며,
 많은 명상적인 가락 속에서 그 이름을 다정하게 불렀다,
 내 고요한 숨결을 공기 속에 날려보내 달라고
 죽는 것이 이보다 더 화려하게 보인 적은 없었다,
 한밤중에 고통 없이 숨을 거두는 것이.
 내가 그토록 황홀하게 네 영혼을 바깥으로
 쏘아내고 있는 동안!
 너는 여전히 노래 부르겠지만, 나는 듣지 못하리라—
 나는 네 그 고상한 진혼곡에 맞춰 흠이 될 테니까.

(미리엄 엘러트 편, 『시편』에서)

Darkling I listen; and for many a time
 I have been half in love with easeful Death,
 Called him soft names in many a mused rhyme,
 To take into the air my quiet breath;
 Now more than ever seems it rich to die,
 To cease upon the midnight with no pain,
 While thou art pouring forth thy soul abroad
 In such an ecstasy!
 Still wouldst thou sing, and I have ears in vain—
 To thy high requiem become a sod.

(from *The Poems*, ed. Miriam Allott (Longman, London, 1970, p. 529))

‘어둠 속에서’라는 구절은 그 앞 연[‘나는 발 아래에 어떤 꽃들이 피었는지 볼 수가 없다’(I cannot see what flowers are at my feet)로 시작된다]을 요약한 것이다. 그 연에서는 숲의 어둠이 마치 관능적 자궁의 경험처럼 보였다. 여기서 죽음에 관한 발언은 앞 연에서의 양면가치(ambivalence)를 분명하게 해준다. ‘헤아릴 수 없는 그림자’(shadows numberless)와 특히 ‘향기로운 어둠’(embalmed

darkness)이라는 구절은 이제 자궁보다는 오히려 무덤처럼 보인다. 신비평가는 시인이 죽음의 관념을 수용하는 데 수반되는 복잡한 함축들을 꼼꼼이 따져볼 것이다. 죽음은 인간 경험의 '피로와 열병과 초조'(weariness, the fever, and the fret)로부터의 도피(escape)인데, 나이팅게일의 노래는 시인으로 하여금 그것을 있게 해주는 것이다. 죽음은 '편안하고'(easeful), 부드럽고, 고통 없는 소멸을 약속해 준다. 이것은 그 시의 첫 머리, 즉 '내 가슴은 아프고, 졸리운 마비가 내 감각에 고통을 준다'(My heart aches, and a drowsy numbness pains/My sense)는 구절과 긴장관계에 있다. 삶은 죽음에 대한 전망보다 더 고통스러운 것이다. 많은 이율배반들이 삶과 죽음 사이의 이 긴장을 둘러싸고 되풀이된다. 그것들은 그 시의 마지막 질문['나는 깨있는가, 자는가?'](Do I wake or sleep?)] 속에 요약된다. 둘째, 죽음은 육체적 종말['흙이 된다'(become sod)]과 종교적 경험 양쪽으로서 실감된다. 영혼의 방출은 '내 고요한 숨결을 공기 속에 날려보낸다'는 구절 속에 구체적으로 시각화되어 있다. 죽음과 '반쯤 사랑에 빠진다'는 생각의 종교적 가능성, 다정한 이름의 사용(기도하는 사람들처럼), 그 새의 정신적 황홀의 동반('네 영혼을 쏟아낸다') 등은 '네 고상한 진혼곡'에 예리하게 집중되어 있다. 왜냐하면 그것이 제5연의 '상쾌한 방향'(soft incense)과 '향기로운 어둠'으로 우리를 되돌려 주기 때문이다. 거기에는 죽음의 종말에 대한 정직한 인식과 정신적 황홀에 대한 함축이 동시에 내포되어 있다. 그 양자택일적 관점이 미결정 상태에 있어, 우리는 그것을 허무한 절망과 종교적 황홀의 어느 한 쪽으로 결정지을 수 없는 것이다. 셋째, 죽음이 화려한 경험이라는 시인의 감각은 그 새와의 감정이입적 결합에 의존하고 있다. 그는 자신을 전혀 내세우지 않으면서 나이팅게일의 노래의 아름다움을 경청하는 데 성공하고 있다('어둠 속에서 나는 귀 기울인다'). 그러한 상태는 이미 은유적 죽음의 상태이다. 죽음 그 자체에 대한 사고는 감각적 공감의 종식에 대한 사고를 포함하고 있다('나는 듣지 못하리라'). 새소리를 듣는 행위는 그 행위의 가능성을 파괴하려 드는 여러 사고들을 불러일으킨다. 이 구절이 안고 있는 엉클어진 모순은, 그 시 전체에 울려 퍼지는 반향과 함께, 키츠 자신의 소극적 수용력 이론을 완벽하게 예증해주고 있다. 신비평적 관점에서 보면, 우리는 키츠의 모호한 태도에 당황하거나

짜증을 낼 것이 아니라, 오히려 그 환상의 풍부성, 복잡성, 양면가치성에 감흥을 받아야 한다.

이러한 타입의 ‘정독’—흔히 실제비평(practical criticism)이라 한다—은 시의 특이성과 언어적 밀도에 대한 믿음을 확인시켜 준다. 이 관점이 이론적으로 정당한 이유들 중의 하나가 클리언스 브룩스가 쓴 「의역의 이단」(The Heresy of Paraphrase)이라는 글의 제목 속에 요약되어 있다. 신비평가들에게는 시적 언어가 산문적인 상태로 번역되거나 환원될 수 없다. 우리는 키츠의 시를 끊어서 삶과 죽음에 대한 몇 개의 원자의 상태로 만들 수가 없다. 그렇게 하는 것은 모든 시적인 짜임새를 제거하는 일이 된다. 왜냐하면 시적인 짜임새란 단지 의미의 산문적 핵심을 장식할 때 얻어지는 것이 아니라, 시인이 삶에 대해서 느끼는 복잡한 인간적 반응을 전달할 때 얻어지는 것이기 때문이다. 달리 말해서, 한 편의 시를 부연 설명하는 것은 비평적 이단의 죄를 짓는 것이다. 이 이론은 비평가들에게 시적 언어를 보다 자세하게 연구할 새로운 근거를 마련해 주었다. ‘정독’의 고전적인 형태인, 시적 비유에 대한 ‘수사학적’(rhetorical) 연구는, 배열과 표현의 여러 가지 가능한 장치들의 일람표를 작성하기 위하여 어법을 분석했다. 시인들은 효과의 레퍼토리를 강화하기 위하여 수사학 서적들을 연구했다. 신비평가들은 낭만주의자들의 뒤를 쫓아 수사학을 단지 외적이고 관례적인 분석의 형식으로 간주했다. 전자는 인간 경험에 대한 반응의 형식으로서의 시적 언어의 특수성과 그 가치에 보다 큰 관심을 표명했다.

현대 비평가들은 신비평을 거부함에 있어 어떤 이유를 대는가? 위에서 본 대로, 신비평의 휴머니즘은 특수한 이데올로기적 형식을 숨기고 있는데, 테리 이글턴(Terry Eagleton)이 그 문제를 설득력 있게 설명했다.

문학 텍스트는 ... 이른바 ‘기능주의자들의’ 관점에서 파악되었다. 미국의 기능주의 사회학이 ‘모순 없는’ 사회 모델—그 속에서는 모든 요소들이 다른 요소들과 조화를 이룬다—을 개발했듯이, 시도 그 갖가지 특징적 요소들의 균형적 협력을 통하여 알력과 변칙과 모순을 없애버렸다. [『문학의 이론』(Literary Theory), p. 47)]

신비평을 공격하기 위해 내세우는 또 하나의 공통된 근거는 그것이 문학 텍스트를 사회적·심리적·상호텍스트적 문맥으로부터 형식주의적으로 고립을 시킨다는 것이다. 형식주의의 매력 중의 하나는 그것이 비평에다 연구의 명확한 대상을 제공한다는 점이다. 비평가는 언어학자, 역사학자, 사회학자 또는 심리학자가 제공할 수 없는, 텍스트에 대한 특수한 지식을 지니고 있다고 주장할 수 있다. 연구의 대상은 ‘문학적’ 언어이다. 앞으로 보게 되겠지만(제2장에서), 이미 러시아 형식주의자들이, 보다 더 엄격하고 보다 덜 주관적인 형식 속에서, 이 입장을 발전시킨 바 있다. 대부분의 최근 이론들은 형식주의의 기본적 가정을 의문시한다. ‘텍스트’ 그 자체보다는 ‘텍스트성’(textuality)이 새로운 연구의 대상이 된 것이다. 즉 텍스트를 ‘자기목적적인’(autotelic) 대상으로 고립시키는 데 대한 대대적인 거부반응이 일고 있는 것이다. 대부분의 현대 이론들은 ‘특정한 담론 형식을 가능하게 하는 구조적 조건들(언어학적, 사회적, 역사적, 심리적·성적)은 무엇인가?’라는 질문을 던진다. 개개의 문학 텍스트는 더 이상 하나의 ‘작품’으로, 혹은 예술적으로 구성된 도상으로, 혹은 명확하고 독립적인 대상으로 여겨지지 않는다. 텍스트는 이제, 그것을 통하여 모든 종류의 다른 텍스트와 문맥들이 불안정한 의미의 그물망 속에서 서로 교차되고 있는, 하나의 담론적 공간으로 간주되고 있다. 이 점에 대해서는 나중에 더 이야기하겠다.

제 3 절

텍스트 : 헨리 제임스, 『에스펜 페이지즈』

이 론 : ‘소설의 수사학’(신빙성 없는 서술자)

1940년대와 1950년대에는 신아리스토텔레스주의 비평의 시카고 학파가 신비평의 중요한 대안이었다. 크레인(R. S. Crane), 키스트(W. R. Keast), 리처드 맥키언(Richard McKeon), 엘더 올슨(Elder Olson), 버나드 와인버거(Bernard Weinberg)를 비롯한 그 대표자들은 비평이 아리스토텔레스의 단편적인 글들, 그 중에서도 특히 『수사학』(*Rhetoric*)과 『시학』(*Poetics*) 속에 이미 타당한 토대를 수립해 놓았다고 믿었다. 시카고 학파는 학구적이고, 체계적이었으며, 이론적인 면에서 정교했다. 그것은 단단한 철학적 토대 위에서 문학 장르의 전반적인 범위를 지배하는 원칙을 세우는 것을 목표로 삼았다. ‘자신의 허구적 세계를 독자에게’ 부과하려는 소설가의 기교에 대한 웨인 부스(Wayne C. Booth)의 연구는 그 학파의 가장 영향력 있는 텍스트이다.

‘서술’(narration)이 ‘모방’이나 ‘단순한 서술’ 혹은 그 둘의 혼합에 의해 진행될 수 있음을 최초로 지적한 사람은 아마 플라톤이었을 것이다. 호머가 자신의 목소리로 주인공의 행동을 묘사하게 되면 그것은 ‘단순한 서술’이고, 그가 주인공의 말을 ‘인용하게’ 되면 그것은 ‘모방’이다. 프랑스의 구조주의자 쥘네트(Gérard Genette)는 양쪽 유형이 모두 실상은 단일한 서술의 각 부분들이기 때문에 이 구분이 허황된 것이라고 지적한다. ‘모방’은 실제로 있어 또 다른 형태의 서술에 불과한 것이다. 그럼에도 불구하고 현대 문학을 놓고 보면, 극과 소설은 그 담론 양식에 있어서 명백한 차이를 두고 있음이 분명하다. 소설에서 우리가 ‘서술’을 말하는 것은 한 목소리가 우리에게 이야기를 해주고 있다는 의미에서이다. 그

러나 극에는 그러한 서술적 차원이 없다(극의 구조 내에서 한 등장인물이 어떤 이야기를 서술할 때를 제외하고는).

이러한 관찰에서 생길 수 있는 혼란은 저자와 서술자 사이를 필연적으로 구분함으로써 피할 수 있다. 저자에 의해 서술되고 있는 것처럼 보이는 소설들이 있는데[예컨대 헨리 필딩(Henry Fielding)과 조지 엘리엇(George Eliot)의 소설들], 이 경우 독자는 서술자의 ‘목소리’를 저자의 그것인양 취급한다. 그 주된 이유는 그 목소리가 저자의 모든 권위를 지니면서 모든 등장인물들에 대해 신과 같은 지식을 소유하고 있는 것으로 보이기 때문이다. 하지만, 우리는 실상 서술자—전지전능한 서술자조차도—의 태도가 저자의 그것과 일치한다는 확신을 가질 수가 없다. 그럼에도 불구하고 웨인 부스는 『소설의 수사학』(*The Rhetoric of Fiction*, 1961)에서 서술자의 주체에 대한 우리의 의식과는 상관없이 저자의 가치나 태도를 인식하게 되는 하나의 의식이 있다고 주장한다. 그는 저자의 목소리에 대한 이 의식을 ‘내포된 저자’(implied author)——‘공인된 서기’ 내지는 저자의 ‘제2의 자아’——라고 부른다. 이 ‘저자’는 실제적인 저자가 아니다. 그것은 우리가 소설에 표현된 가치들로부터 함축적으로 구성해 내는 저자이다.

이 유용한 구분을 따르게 되면, 우리는 저자의 태도에 대한 추측에 몰두하지 않고서도, 서술 그 자체에 대해 자유로이 이야기할 수 있다. 부스는 소설의 서술에 대한 연구를 묘사하는 데 ‘수사학’이라는 용어를 사용한다. 고전적 의미에서의 수사학은 보다 효과적인 말하기와 글쓰기를 위한 여러 언어적 장치들을 연구하는 학문이다. ‘소설의 수사학’은 작가가 서술의 면에서 자신의 소설을 보다 효과적으로 만들기 위해 그 구성을 어떻게 짜나가는가를 연구하는 학문이다. 저자가 채용할 수 있는 서술자들의 전체적 범위가 있다고 하자. 그 한 극단에 ‘비개인적’(impersonal) 서술자가 존재한다. 그의 목소리는 하나의 독립된 주체로서 식별되지 않으며, 삼인칭으로 말하는 것을 특징으로 한다. 스펙트럼의 다른 쪽 끝에는 ‘신빙성 없는’(unreliable) 서술자가 있는데, 그는 통상 이야기 속의 한 인물이며 흔히 일인칭을 사용한다. 언뜻 보기에 작가들은 현실을 보다 충실하게 전달해 줄 수 있는 존재로서 비개인적 서술자를 선호할 것이라

고 생각할 수 있다. 하지만, 모든 서술은 하나의 구성인 바, 그 뒤에는 서술자와 동일시될 수 없는 ‘내포된 저자’가 자리잡고 있다는 사실을 잊지 말아야 한다.

헨리 제임스의 『에스퍼 페이퍼즈』(*The Aspern Papers*, 1888)는 이야기의 중심 인물에 의해 서술되고 있는 소설이다. 작가인 그는 ‘에스퍼 페이퍼즈’를 손에 넣기 위해 베니스에 살고 있는 한 초로의 부인과 그녀의 질녀를 감언이설로 꾀어 그들의 집에 하숙생으로 들어간다(에스퍼 페이퍼즈는 초로의 나이인 미스 보르더로우가 소유하고 있는 편지들인데, 그녀는 제임스가 바이런을 모델로 해서 만들어 낸 가공의 미국 시인 제프리 에스퍼를 숭배하고 있다). 서술자는 뻔뻔스러운 만큼 ‘신빙성이 없는’ 인물이다. 그는 자신의 행동에 아무런 양심의 가책을 느끼지 않으며, 이 점을 독자에게 공공연히 시인하고 있다. 그는 자신이 살고 있는 세계에 대해 제한적이고 주관적인 관점을 지니고 있다. 헨리 제임스는 이런 유형의 서술자를 특히 좋아한다. 왜냐하면 이런 서술자는 자기 나름의 독특한 세계관을 보여줄 수 있을 뿐 아니라, 또 ‘권위 있는’(authorial) 서술자의 전지전능함보다 인간 경험에 더 가까운 ‘당혹’의 느낌을 전해 줄 수 있기 때문이다. ‘출판업계의 불한당’—그는 그 편지들이 그녀의 책상 서랍에 있을 것으로 생각하고 밤중에 그것을 뒤지는데, 그것을 목격한 미스 보르더로우가 그를 그렇게 부른다—인 우리의 서술자는 이야기 전체를 통해 불확실성의 초점이 되고 있다. 그는 자주 그릇된 추측을 하며, 상황을 잘 몰랐음을 고백하거나 혹은 생각이 왔다갔다함을 드러내 보인다. 조카딸인 미스 티나에 대한 그의 가정들도 전혀 엉터리였음이 입증된다. 그는 그녀가 본래부터 순진하고 가련한 것으로 간주하고, 그녀의 숙모를 속이는 일에 서슴지 않고 그녀의 도움을 요청한다. 수주일 동안 그 숙녀들과 사교적인 관계를 맺으려다 실패한 그는, 마침내 그녀의 숙모가 몸이 편치 않을 때 미스 티나와 대화할 기회를 잡게 된다. 서술자는 자신의 당혹감을 이렇게 전하고 있다.

나는 이 모든 것—미스 티나가 갑자기 썩썩하게 대화에 응해준 것, 나이든 여인이 인생의 끝에 다가갈수록 보살핌을 받고자 하는 욕망이 더 줄어들다는 이상한 사실 등—을 어떻게 생각해야 좋을지 몰랐다. 이야기의 앞뒤가 무심히 맞아들어 갔다. 그래서 나는 그것이 나를 잡으려고 쳐놓은 덫, 즉 내 스스로 속셈을 털어놓도록 유도하기 위한 음모의 결과가 아닌가 하고 자문해 보기도 했다. 나는 내 동반자들(관례상 그렇게 부를 뿐이다)이 어째서 이런 목적을 지녀야 하는지, 어째서 그들이 그토록 수지맞는 하숙생에게 따지를 걸려고 하는지를 이해할 수가 없었다. 나는 만일의 경우를 대비해 경계를 늦추지 않았다. 그래서 미스 티나는 내가 실제로 어떤 일을 ‘피하고’ 있는지를 물어 볼 기회를 다시 포착하지 못했을 것이다. 가벼운 여인. 밤이 되어 우리가 헤어지기 전 나는 그녀의 속셈에 대해 안심을 했다. 그녀는 실상 아무 것도 노리는 것이 없었던 것이다.

[이하 구절들은 아드리언 폴 편, 『에스펜 페이퍼즈·기타』에서 인용함]

I scarce knew what to think of all this—of Miss Tina's sudden conversation to sociability and of the strange fact that the more the old woman appeared to decline to her end the less she should desire to be looked after. The story hung indifferently together, and I even asked myself if it mightn't be a trap laid for me, the result of a design to make me show my hand. I couldn't have told why my companions (as they could only by courtesy be called) should have this purpose—why they should try to trip up so lucrative a lodger. But at any hazard I kept on my guard, so that Miss Tina shouldn't have occasion again to ask me what I might really be 'up to'. Poor woman, before we parted for the night my mind was at rest as to what she might be [up to]. She was up to nothing at all.

(This and the following passage from *The Aspern Papers and Other Stories*, ed.

Adrian Poole (Oxford University press, Oxford and New York, 1983, pp. 38-9))

서술자는 완전히 헛다리짚은 것으로 판명된다. 그는 자신의 목적을 신중하게 그리고 교묘하게 달성하는 음모자로 보이지만, 사실은 그 숙녀들이 보다 더 유능한 음모자들임이 드러난다. 그들은 용케 그 하숙생을 설득해서 터무니없이 많은 하숙비를 받아낸다. 그리고 미스 티나는 그 편지들을 내주는 대가로 일정한 값을 받아내려 하고 있다. 서술자는 그녀가 자신과 결혼하고 싶어한다는 것

을 깨닫자 불쾌감을 감추지 못한다. 그러나 거기에 대한 반응 때문에 그는 패배를 경험하게 된다. 즉 그가 불쾌한 반응을 내보이자 그녀는 그 편지들을 찢고, 그를 내쫓아 버리는 것이다.

다음 구절은 서술자의 왔다갔다하는 관점을 잘 보여주고 있다.

나는 그녀를 제프리 에스펜의 동년배로 잘못 생각하고 있음을 알았다. 그녀가 나와는 아무런 공통점이 없다는 사실 때문에 그런 오해를 했던 모양이다. 그런데 문득 그녀가 그 사람에 대해 소문조차 듣지 못했을 수도 있다는 생각이 들었다. 순진한 사람들의 눈에는 줄리아나 [보르더로우]가 그 영광의 신전[그 편지들]을 덮어 가린 베일을 걷어내는 일을 꼭 참아온 것으로 보일 수도 있었다. 실상 그녀는 그 편지의 존재에 대해 까맣게 몰랐을 수도 있는데, 나는 그 가정을 기꺼이 받아들였던 것이다. 그 편이 그녀에 대한 내 마음을 더 편안하게 해주었기 때문이었을 것이다. 그러다가 마침내 그 조카딸이 육필로 썼던 ... 그 부인(否認)의 편지[초기에 그 편지의 존재를 부인하면서 보냈던 편지]를 우리가 믿었던 사실이 기억났다.

I found myself mistakenly thinking of her too as one of Jeffrey Aspen's contemporaries; this came from her having so little in common with my own. It was possible, I indeed reasoned, that she hadn't even heard of him; it might very well be that Juliana [Bordereau] had forborne to lift for innocent eyes the veil that covered the temple of her glory [the papers]. In this case she perhaps wouldn't know of the existence of the papers, and I welcomed that presumption-it made me feel more safe with her - till I remembered we had believed the letter of disavowal [sent earlier denying the existence of the papers] ... to be in the handwriting of the niece.

제임스는 여기서 대부분의 인간 의식들을 특징짓는 어중간한 지식, 그릇된 가정, 피상적 판단 그리고 건망증 등을 모조리 환기시키고 있다. 우리는 아무 것도 놓치지 않는 그리고 사실에 대해서나 등장인물의 생각에 대해서나 결코 그릇된 판단을 하지 않는, 전지전능한 저자의 그 만물을 두루 살피는 해안에서 멀리 떨어져 있다. 여기서는 서술자의 신빙성 없음이 오히려 희극적 아이러니(그 '출판업계의 불한당'은 자신의 음모에 실패할 뿐만 아니라, 순진한 사람들에 의해 도리

어 제 분수를 알게 된다)를 자아낼 뿐 아니라, 이야기에 대한 인간의 의식을 보다 ‘진정하게’ 표출해 내는 것이다.

웨인 부스는 놀랍게도 제임스가 이 이야기에 ‘신빙성 없는’ 서술자를 동원하고 있는 데 대해 비판적이다. 그는 제임스가 자신의 서문에서 ‘명료하게 상상이 되는 방문할만한 과거’에 대한 인상을 주고 싶다는 의도를 밝힌 점에 주목한다. 부스는 이 역사적인 베니스에 대한 이야기를 들려주는 목소리가 자신의 의도적 음모를 서술하는 그 부도덕하고 자기 기만적인 ‘불한당’과 양립할 수 없다고 생각한다. 부스는 이 모순이 이야기를 실패하게 만드는 도덕적 혼란 같은 것을 초래한다고 주장한다. 이것은 과거에 대한 예술적 감상이 이 이야기에 예증된 것과 같은 양심의 가책의 결핍과 심리적으로 양립할 수 없다는 것을 전제로 삼고 있다. 이 ‘모순’이 받아들이기 힘든지 어떤지는 명확하지가 않다. 그러나 제임스에 대한 부스의 비판이 신빙성 없는 서술자를 동원함으로써 생기는 복잡성을 두드러지게 하는 것만은 확실하다. 이 경우 독자는 내포된 저자의 가치가 서술자의 그것과 분리되는 지점을 어쩔 수 없이 결정해야 한다. 베니스의 과거에 대한 관심을 우리는 제임스의 것으로 보아야 할 것인가 아니면 서술자의 것으로 보아야 할 것인가? 부스는 그것이 분명 제임의 것인데, 제임스가 그것을 예술적 원리에 맞지 않게 서술자의 것으로 돌린다고 믿는다.

서술자의 목소리의 유형들에 대한 의식은 우리로 하여금 저자의 관점과 비저자의 관점 사이의 구분을 순진하게 흐리지 않도록 미리 대비시켜 준다. 그밖에 독자의 해석을 인도해 줄 ‘신빙성 있는’ 가치들과 가정들의 초점을 정확하게 맞추어야 하는 어려운 일이 남는다(자세한 논의는 제8절 참조). 구조주의적 관점에서 보면 부스의 작업의 한계가 바로 이 영역에 존재한다.

부스의 책은 신빙성 없는 서술자를 사용함으로써 제기되는 도덕적 문제들에 대한 고민스럽고 미결정적인 명상으로 끝이 나고 있다. 부스는 특정한 기법들의 도덕적 효과에 관심이 많다는 점에서 단연코 존슨 박사의 숭배자이다. 저자란 (윤리적으로 가치 있는) 자신의 비전을 전달하는 데 신경을 써야 하며, 절조 없고, 타락되고, 비정상적이고, 노골적으로 사악한 인물들에게 너무 많은 활동영역을 허용함으로써 독자를 혼란에 빠트리려는 일이 없도록 해야 한다고 그는

주장한다. 모든 독자가 다 저자의 도덕적 의도를 파악할 수 있는 것은 아니다. 우리 자신의 예를 생각해 보는 것은 어렵지 않다. 밀턴의 사탄, 그레이엄 그린(Graham Greene)의 위스키 신부, 앨프 가네트(Alf Garnett)의 인종차별, 로즈아모니(Loads-a-money)의 탐욕 등을 예찬하는 사람들도 많이 있는 것이다. 요컨대 부스는 수사적 기법들이란 독자에게 의도된 도덕적 동일시를 초래할 때만 성공할 수 있다고 주장한다.

최근의 이론들은 글읽기와 글쓰기에 대한 부스의 일부 가설들의 실용성에 대해 의문을 던져 왔다. 저자들은 더 이상 의미에 대한 유일한 권위자가 아니다. 그들은 문화와 이데올로기의 끝없는 담론들을 낱말들에 실어서 옮겨 쓰거나 고쳐 쓰는데, 독자들 또한 어쩔 수 없이 그 낱말들을 자신의 문화적·이데올로기적 의미체계로서 다시 새기게 되는 것이다. 신뢰할 수 있는 저자와 단순히 반응하는 독자의 모델은 이제 고통스러운 것이 되고 말았다. 하지만, 부스가 공동체 진술한 서술의 수사학은 아직도 문학담론의 한 체계목은 이론을 위해서는 유용한 개념들의 원천이 되고 있다. 시점과 서술자—특히 내포된 서술자—의 문제에 관한 그의 작업은 여전히 생산적인 효력을 발휘하고 있는 것이다.

제 2 장

러시아 형식주의

제 4 절

텍스트 : 로렌스 스톤, 『트리스트럼 샌디』

이 론 : ‘장치의 드러내기’

기교를 감추는 것이 진짜 기술(*ars celare artem*)이라는 것은 오래된 고전적 격언이다. 이 관점을 따르면 가장 훌륭한 글쓰기는 거기에 부수된 수고의 흔적을 지우고 자연발생적인 창조의 모습을 보여야 한다. 끊임없는 개정과 노력에 의해 애써 성취된 것처럼 보이는 것보다는 힘들이지 않고 해치운 것처럼 보이는 것에 우리는 찬탄을 보낸다. 낭만주의 시인들은 여기에다 새로이 순수성에 대한 강조, 즉 ‘강렬한 감정의 자연발생적인 넘쳐흐름’이라는 것을 첨가했다(위즈워스의 이 구절은 흔히 소박한 낭만적 아이디어를 옹호할 때 문맥에 관계없이 인용된다). 자신의 기교에 주목하게 하는 것은 독자가 자신을 시인과 동일시할 때의 그 매력을 깨트릴 수도 있다. 왜냐하면 시를 읽는 동안 우리는 자신을 향해 말하는 시인의 목소리를 친밀하게 그리고 성실하게 듣고 있다는 느낌이 들기 때문이다.

동일한 고전적 전통의 또 다른 측면은 예술이 인공적인 것이어서 거기에 많은 습득된 기술이 들어가 있다는 점을 강조한다. 시의 기술(*art*)이라는 것이 있는 것이다. 우리는 초기의 위대한 시인들과 극작가들의 본보기를 연구함으로써 어떤 기법들을 배울 수 있고 효과의 목록을 확대시킬 수 있다. 고전시학에서는 기법에 대한 이러한 자세가 위대한 작가들의 창조력에 대한 거의 종교적이라고 할만한 찬양과 결합되어 있다. 낭만주의자들은 ‘천재’(genius)와 ‘기교’(craft)라고 하는 고전적 용어가 상호보완적이 아니라 상호모순적인 것으로 생각한다. 현대의 문학도들은 흔히 계산보다는 자발성을 선호한다는 점에서 낭만주의자들

을 따르고 있다. 벤 존슨(Ben Jonson)의 시나 알렉산더 포우프(Alexander Pope)의 시가 보여주는 열정은 그들에게 아무런 감흥도 일으키지 않는다. 그것이 지나치게 ‘기법적’이기 때문이다.

로렌스 스톤(Laurence Sterne)의 『트리스트람 샌디』(*Tristram Shandy*)는 영국 문학사에서 특별한 자리를 차지하고 있다. 그것은 흔히 최초의 모더니즘 소설, 즉 그 자체의 기법을 의식적으로 보여준 최초의 소설로 인용된다. 그것은 또한 제임스 조이스(James Joyce)와 버지니아 울프(Virginia Woolf)의 ‘주관적’ 픽션의 한 중요한 선구이기도 하다. 스톤의 소설에 대한 그의 유명한 연구 [『러시아 형식주의 비평』(*Russian Formalist Criticism*, Lemon and Reis, 1965), pp. 25-57]의 말미에서 빅토르 쉬클롭스키(Victor Shklovsky)는 이렇게 선언한다. ‘『트리스트람 샌디』는 세계문학에서 가장 전형적인 소설이다.’ 이 기묘한 언급은 그것을 러시아 형식주의자들의 문학관의 문맥 속에 갖다놓아야 비로소 뜻이 통한다. 그들은 비평가의 목표가 문학의 ‘과학’—우리가 ‘문학’이라고 부르는 것을 함께 구성하고 있는 형식적 효과들(장치, 기법 등)에 대한 완전한 지식—을 수립하는 것이라고 믿었다. 시, 소설, 희곡의 문학적 측면들은 소재(사실, 정서, 이야기 등)를 문학 작품으로 변형시키는 것과 결부되어 있다. 사람들이 문학 텍스트를 읽는 이유는 위안, 영감, 오락 등을 얻기 위해서이다. 형식주의자들이 문학 텍스트를 읽는 이유는 ‘문학성’(literariness)을 발견하기 위해서, 즉 작가들이 언어를 문학으로 만들기 위해 도입하는 장치들과 기법적 요소들을 돋보이게 하기 위해서이다. 쉬클롭스키는 문학적 장치들이 현실에 대한 우리의 지각력을 ‘낮설게 한다’고 믿었다(제5절 참조).

『트리스트람 샌디』는 여러 가지 측면에서 특별한 경우에 속하지만, 형식주의자들의 관점에서 보면 그것은 아주 전형적인 경우이다. 그것은 자신의 소설적 장치들을 ‘드러냄’으로써 가장 솔직하게 자의식적이 된다는 의미에서 모든 소설들 중에서 가장 ‘문학적’이다. 실로 그 소설의 주제는 바로 그 자신의 장치들이라 할 수 있다. 이 자의식은 이따금 패로디의 형식을 취하기도 한다. 즉 18세기 소설의 관례들이 가차없이 놀림감이 되고 있는 것이다. 스톤은 자신의 주인공의 ‘삶과 견해’를 우리에게 제공함에 있어, 그 악한의 ‘탄생에서 사망까지’의

삶을 추적해 나가려는 악한소설의 인위적인 방식을 조롱한다. 그는 과장에 의해 이 관례를 돋보이게 한다. 우리는 트리스트람이 임신되는 바로 그 순간에서부터 출발하게 되는데—그의 아버지의 사정이 저지되고 있는 것이다! 스텐은 장들(chapters)의 위치를 바꾸고, 어떤 장은 공백으로 남겨두고(독자더러 채워 넣으라고) 또 헌사와 서문을 책의 가운데쯤에 넣음으로써, 소설의 장과 서두에 대한 통상적인 순차 유형을 폐로디한다. 이렇게 함으로써 그 소설의 장치들이 ‘드러나게’ 되는 것이다. 쉬클롭스키는 아무런 사실주의적 ‘동기부여’도 없이 장치들을 제시하는 스텐의 관행을 설명하기 위해 이 개념(장치의 드러내기)을 사용한다. 그것들은 순수하게 장치로서 제시되는 것이다. 쉬클롭스키는 때때로 이 점을 과장하여 트리스트람이 펼치는 기괴한 서술의 중심적인 심리적 동기를 간과해 버린다. 그럼에도 불구하고 스텐의 소설이 현대 이론가들이 ‘메타픽션’—소설에 대한 소설—이라고 부르는 것의 한 본보기가 되는 것은 움직일 수 없는 사실이다.

다음은 그 소설의 전형적인 한 구절이다.

독자와 나 사이에 일어난 현재와 같은 이상한 사태에 대해 소견을 피력할 때까지 나는 이 글을 미치지 않을 것이다. 그것은 이 세상이 창조된 이래의 어떤 전기 작가에게도 해당되지 않고, 오직 나에게만 해당되는 그런 것이다. 그래서 그것은 이 세상이 망할 때까지 그 누구에게도 효력을 가지지 못할 것이라고 나는 믿는다. 그런고로 귀하께서는 바로 그 희소성 때문에라도 관심을 기울만한 가치가 있을 것이다.

나는 이 달 들어 열두 달 전 이맘때보다 만 일년은 더 나이가 먹었다. 그리고 보다시피 내 책의 제4권의 중간쯤에 와 있다. 그런데도 내가 태어난 첫 날에서 그다지 멀리 떠나 있지도 못한 상태이다. 하지만 내가 최초에 출발했을 때보다 지금은 삼 백 육십 사 일의 삶만큼 더 쓸 게 생겼다는 것은 분명한 사실이다. 그래서 나는 평범한 작가처럼 지금까지 내가 해온 것을 더 진척시켜나가는 대신, 오히려 그 반대로 몇 권 전의 상태로 거슬러 와 있다.

(『트리스트람 샌디의 삶과 견해』에서)

I will not finish that sentence till I have made an observation upon the strange state

of affairs between the reader and myself, just as things stand at present—an observation never applicable before to any one biographical writer since the creation of the world, but to myself—and I believe will never hold good to any other, until its final destruction—and therefore, for the very novelty of it alone, it must be worth your worships attending to.

I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume—and no farther than to my first day's life—'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back.

(From *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (Oxford University Press, Oxford and New York, 1983, p. 228))

이것을 보면 외관상의 무질서가 픽션의 장치들에 대한 관심을 끌어들이는 데 효과를 거두고 있음을 알 수 있다. 사실 소설을 쓸 때는 하루의 사건과 생각을 서술하는 데 일년이 걸리 수도 있는 것이다. 행동을 지연시킴으로써 스톤은 픽션의 장치들을 들어낼 뿐 아니라, 또한 시간을 낮설게 하기도 한다(낮설게 하기에 관해서는 제5장 참조). 서술자는 작가의 별스러운 입장에 관심을 끌어들이지만, 형식주의자의 관점에서 보면 진실은 그 역이 된다. 사태(state of affairs)라는 것은 픽션의 아주 전형적인 특징을 이룬다. 서술의 시간은 실제 시간과는 아무런 상관이 없다. 픽션이란 시간을 여러 가지 방법—단축하기, 뛰어넘기, 확대시키기, 바꿔놓기, 거꾸로 하기, 과거의 장면으로 되돌아가기 및 미래의 장면 미리 보기 등—으로 왜곡시킴으로써 작동되는 것이다. 이러한 왜곡은 픽션이 지닌 ‘문학성’의 바로 그 정수를 보여주는 본보기이다.

이 형식주의적 접근법의 한계는 무엇인가? 첫째, 쉬클롭스키나 기타 형식주의자들이 격리시킨 다수의 장치들이 전적으로 문학적인 것은 아니라는 점이 인정되어야 한다. 그것들은 훨씬 더 광범위하게 사용되고 있는 것으로 드러나 있다. 문학 텍스트가 비문학 텍스트와 것처럼 쉽사리 구분될 수는 없는 노릇인데, 이것은 중요한 문제이다. 왜냐하면 일부 비평가들과 언어학자들은 문학을 연구하는 바로 그 자체가 형식주의자들의 말이 맞는지 틀리는지의 여부를

문제삼는 일이라고 주장하기 때문이다. 나는 이것이 지나친 말이라고 생각한다. 왜냐하면 문학 연구가 오로지 형식과 기법만을 대상으로 삼는다는 형식주의자의 믿음을 우리가 액면 그대로 받아들일 필요는 없기 때문이다. 장치들에 대한 ‘과학적인’ 연구가 보다 더 넓게 적용될 수야 있겠지만, 그럼에도 불구하고 문학적 장치들 그 자체에 대한 연구는 여전히 정당화될 수 있다. 문학은 그러한 기법들의 가장 응축된 본보기를 제공해 주기 때문이다(스턴의 경우에 분명히 드러나듯이).

쉬클롭스키는 이처럼 18세기 픽션의 모든 장치들에 대한 스턴의 철저한 까발림을 예찬했다. 이것은 로만 야콥슨(Roman Jakobson)이 언어의 ‘메타언어적’ 기능이라고 일컬었던 것에 대한 최근의 관심을 예견케 해준다. 이것은 언어와 모든 기호 체계의 근간에 놓인 ‘약호’(codes)에 관한 언급이다. 18세기의 설화들이 지닌 약호를 탐구하는 것은 그 소설적인 장치들의 재고복록을 만드는 것과 관계된다. 이 메타언어적 차원에 대해 직접 언급함으로써 스턴은 현존하는 일련의 관례들에 대한 자신의 인식을 나타내 보여주고 있는 것이다. 사용되고 있는 약호에 대한 이러한 타입의 공공연한 언급은 때로 ‘자기반사’(self-reflexivity) 내지는 ‘메타픽션’(metafiction) (소설의 경우)이라 일컬어진다. 스턴은 20세기 문학에서는 매우 일반적이 될 하나의 현상을 앞질러 내다보고 있었다. 자신의 텍스트의 허구성에 대한 물두를 보여주는 소설가들로는 데이비드로지(David Lodge), 존슨(B. S. Johnson), 존 파울즈(John Fowles), 블라디미르 나보코프(Vladimir Nabokov), 커트 보네거트(Kurt Vonnegut) 등을 꼽을 수 있다. 현대적 자의식 그 자체는 고도로 자기반사적인 것이다. 우리는 흔히 ‘허구성’, 즉 우리의 담론들, 우리의 제도들 그리고 심지어는 우리의 심리적 주체들이 지닌 ‘구성된’ 특성에 마음을 빼앗긴다. 이런 의미에서 ‘장치의 드러내기’는 현대적인 면에서 볼 때 이론의 여지가 없는 행위라 할 수 있다.

제 5 절

텍스트 : 크레이그 레인, 「어느 화성인이 집으로 보낸 엽서」
 윌리엄 골딩, 『후계자들』

이 론 : ‘낮설게하기’

언어에 대한 하나의 관점은 투명성을 이상으로 여긴다. 즉 낱말들이 사물이
 나 생각을 나타낼 때 그것들 자체의 물질성(materiality), 즉 그것들이 나타내고
 있는 소재에는 관심을 두지 말아야 한다는 것이다. 과학철학자인 베이컨은 마
 음의 거울이 아무런 뒤틀림 없이 사물을 반영할 수 있다고 믿었다. 그리고 낱
 말의 사물의 완벽한 이미지를 전달할 수 있다고 믿었다. 고전적이고 문학적인
 베이컨주의도 있다. 그것 역시 언어가 길들여질 수 있고 또 길들여져야 한다고
 믿는다. 우리는 메타포를 비롯한 여러 문학적 장치들을 정복하여 ‘자연스럽고’
 다소곳하게 만들어야 한다는 것이다. 이러한 입장에서 보면 나쁜 작가들은 나
 쁜 정원사와 같다. 그들은 언어가 마음대로 자라도록 내버려둔다. 즉 문체의 잡
 초가 진리와 지식의 건강한 식물들을 압도하여 고사시키도록 내버려두는 것이
 다. 신고전주의 전성기의 시인들은, 시가 현실을 이상적으로 그리고 조화롭게
 각색해서 보여주기 때문에, 시적 언어가 전적으로 거울과 같을 수는 없다는 사
 실을 인정했다. 그러나 그들도 역시 시가 현실을 있는 그대로의 모습으로 전달
 해야 한다고 생각했다.

그러나 진실한 표현은, 언제나 변함없는 태양처럼,
 그것이 비추는 만물을 맑게 하고, 좋아지게 하며,
 모든 대상을 빛나게 하지만, 아무 것도 바꾸지는 않네.

(포우프, 『비평론』, 315-17)

But true expression, like th'unchanging sun,
Clears and improves whate'er it shines upon,
It gilds all objects, but it alters none.

(Pope, *Essay on Criticism*, 315-17)

신고전주의자들의 인위적이고 양식화된 시어(poetic diction)는 이런 식으로 거울에 대한 베이컨의 이상, 혹은 젊은 비트겐슈타인이 말한 언어의 '영상적 시각'(picture-view)을 유지해 나간다.

모더니즘의 시학은 낭만적 전통과 심미주의자의 전통에 깊은 영향을 받았으며, 언어학적인 기법에 새로운 가치를 부여했다. 러시아 형식주의자들, 특히 빅토르 쉬클롭스키(Victor Shklovsky)는 이러한 관점을 급진적으로 발전시켰다. 그들은 문학언어가 명백히 언어학적 속성을 지니고 있다고 주장했다. 즉 일상 언어는 현실에 대한 우리의 인식을 둔하게 하는 경향이 있다는 것이다. 일상 언어는 사물을 우리가 알고 있는 그대로 확인시켜줄 뿐이다. 아 그렇구나, 잎들이 나무에서 떨어지는구나. 아 그렇구나, 활이 목표를 향해 화살을 보내는구나. 모든 것이 다 익숙한 것이다. 낱말에 의해 환기되는 사고는 꿈꿈이 따지거나 심사숙고할 것을 거의 요구하지 않는다. 낱말이 환기시키는 현실은 이미 우리의 손아귀에 들어와 있다. 그것은 자세한 조사를 필요로 하지 않는다. 쉬클롭스키에 의하면 그러한 언어는 우리의 지각작용의 자동화를 촉진시킨다. 우리는 우리에게 충분히 알려져 있는 현실을 당연시하는 경향이 있기 때문이다. 그러나 문학언어를 비롯한 모든 다른 예술형식은 그 반대의 방향으로 작용한다. 즉 감각을 낯설게함으로써 감각에 관심을 끌어들이는 것이다.

쉬클롭스키가 지각작용의 내용에 관심이 있었던 것이 아니라, 그것을 예술적으로 낯설게 하는 데 관심이 있었던 것은 강조되어야 한다. 극단적인 예를 들면, 굶주리는 아프리카의 어린이들을 '낯설게 묘사한' 예술적 표현은 지각작용—클로즈업, 몽타주, 디테일—에 관심을 모으게 되지, 도덕적이거나 정치적인 쟁점에 관심을 모으지는 않을 것이다. 이 점에서 그는 연극 관중의 지각작용을 바꾸어 놓기 위해 '소격 효과'(alienation effect)를 사용한 베를톨트 브레히트(Bertolt Brecht)와 근본적으로 다르다. 쉬클롭스키가 든 많은 예는 유별난 시점이나 유

별난 서술자와 관계가 있다. 만약에 작가가 말(馬)을 서술자로 사용한다면[톨스토이가 『콜스토머』(*Kholstomer*)에서 한 것처럼], 낯설음의 효과를 확실히 보장할 수 있다. 그렇게 되면 그 어느것도 자동적으로 의미를 띠도록 할 수는 없기 때문이다. 모든 것이 숙고되어야 하고, 처음인 것처럼 묘사되어야 한다. 크레이그 레인(Craig Raine)의 「어느 화성인이 집으로 보낸 엽서」('A Martian Sends a Postcard Home')는 그 서술자가 유별나다.

잭스턴 네는 날개가 많이 달린 기계 새들인 바,
몇 마리는 그 반점 때문에 값이 나간다—

그들은 두 눈을 녹아 버리게 하기도 하고
통증없이 몸에서 비명소리가 나게 하기도 한다.

한 마리도 비상하는 것을 본 적은 없지만,
간혹 손위에 내려앉기도 한다.

안개는, 하늘이 비상에 싫증이 나서
그 부드러운 기계를 땅 위에 내려놓을 때 나타난다.

그러면 세상은 화장지 밑의 조판(彫版)처럼
둔하고 학구적이 된다.

비는 지구가 텔레비전일 때 내린다.
그것은 색깔을 더욱 짙게 하는 속성을 지니고 있다.

모텔 T는 안으로 자물쇠가 있는 방이다—
세상을 움직이기 위해

열쇠가 돌아가지만, 그 동작이 너무나 빨라서
놓친 부분을 보려면 필름이 필요하다.

그러나 시간은 손목에 매어 있거나

상자 속에 갇혀, 안달이 나서 짹짹거린다.

집안에는 귀신 붙은 기계가 잠을 자는데,
네가 집어들면 코를 곤다.

만약 귀신이 소리치면, 사람들은 그것을
입술로 가져가서 소리내어 달래어

잠을 깨운다. 하지만 그들은 일부러
손가락으로 간질여 그것을 깨우기도 한다.

젊은이들만이 공공연하게 몸을 다치는 것이
허용된다. 어른들은 물을 가지고 벌받는 방으로

가지만 아무 것도 먹지 못한다.
그들은 문을 잠그고 홀로 소음을

견디어 낸다. 모든 사람의 고통은
한 사람도 예외 없이 각기 다른 냄새를 지니고 있다.

밤에, 모든 색깔이 죽었을 때,
그들은 짙을 지어 숨고

그들 자신에 대해서 알아낸다—
색깔로써, 눈꺼풀을 닫고.

(「어느 화성인이 집으로 보낸 엽서」에서)

Caxtons are mechanical birds with many wings
and some are treasured for their markings—

they cause the eyes to melt
or the body to shriek without pain.

I have never seen one fly, but
sometimes they perch on the hand.

Mist is when the sky is tired of flight
and rests its soft machine on ground:

then the world is dim and bookish
like engraving under tissue paper.

Rain is when the earth is television.
It has the property of making colours darker.

Model T is a room with the lock inside —
a key is tuned to free the world

for movement, so quick there is a film
to watch for anything missed.

But time is tied to the wrist
or kept in a box, ticking with impatience.

In homes, a haunted apparatus sleeps,
that snores when you pick it up.

If the ghost cries, they carry it
to their lips and soothe it to sleep

with sounds. And yet, they wake it up
deliberately, by tickling with a finger.

Only the young are allowed to suffer
openly. Adults go to a punishment room

with water but nothing to eat.
They lock the door and suffer the noises

alone. No one is exempt
and everyone's pain has a different smell.

At night, when all the colours die,
they hide in paris

and read about themselves –
in colour, with their eyelids shut.

(From *A Martian Sends a Postcard Home* (Oxford University Press, Oxford, 1979))

톨스토이와 스위프트를 논한 쉬클롭스키의 글이 지니고 있는 문제점들 중 하나는 그가 그들의 도덕적 목적을 노골적으로 무시한다는 것이다. 레인의 시는 그런 일방통행을 요구하지 않는다. 톨스토이의 말(馬)이나 스위프트의 릴리퍼트 거인과는 달리, 그 화성인은 사회적 도의심이 없는 서술자이다. 그는 책읽기, 낄씨, 폭주, 손목시계 차기, 전화와 화장실 쓰기, 꿈꾸기 등, 완전히 개인적이고 사적인 세계를 진술하고 있다. 게다가 레인의 주된 관심사는 이러한 개인적 경험과 일상사에 관한 우리의 지각작용을 바꾸는 일에 있지 않다. 그는 그것들의 '낯설게하기(defamiliarization)'에 관심이 있을 뿐이다. 서술자는 책읽기를, 완전히 단절된 두 개의 준거틀—하나는 환유적이고, 하나는 은유적이다(이 비유들에 대해서는 제9절을 보라)—속에서 지각한다. '엑스턴'은 인쇄술의 발명을 통해 책과 관련되고, 새들은 움직이는 페이지와 아름다운 반점을 통해 책을 닮는다. 레인은 책이 손위에 내려앉는 것을 감지함으로써 우리의 현실감각에 뭘 보태주는 것이 아니라, 지각작용 그 자체를 예술적으로 그리고 형식주의적으로 숙고해 본다. 전화를 '낯설게하기'(전화를 아기로 보고 있다)는 무생물을 얼토당토않게 생물화하는 것과 관계가 있다. '귀신 붙은', '잠잔다', '코를 곤다', '귀신이 소리친다', '달래어 잠을 재운다', '손가락으로 간질여 일부러 잠을 깨운다' 등은 우리가 전화에 대해서 모르고 있는 것을 가르치는 데 목적이 있는 것이 아니라, 전화 사용에 대한 전혀 다르고 낯선 지각작용을 일으키는 데 목적이 있다. 그것은 우리를 잠깐 멈추게 하여, 일상적 경험에 대한 우리의 굳어진 이미지를 잊게 만든다. 그러나 관심은 어디까지나 시적인 효과에 있다. 레인은 러

시아 형식주의자들이 ‘문학성’(literariness)—문학 언어와 비문학 언어를 구분 짓는(혹은 구분 짓는 것처럼 보이는) 장치(제4절을 보라)—이라고 부른 것에 관심이 있다. 레인의 형식주의에 대한 실마리는, 그가 그 화성인의 담론에 어떤 심리학적 혹은 인식론적 일관성을 수립하는 데 전혀 관심이 없다는 데서 찾을 수 있다. 그 화성인은 어떤 물건·이름·개념(책스틴, 조판, TV, 필름, 모델 T, 별)에 대해서 알고 있는 것처럼 보이지만, 다른 것들(책, 차, 전화, 화장실)에 대해서는 무지한 것처럼 보인다. 그는 사람들이 전화로 말을 한다는 것은 모르지만, 사람들이 꿈을 꾸다는 것은 알고 있다. 그는 책임기를 이해하지 못하지만, 사람들이 ‘색깔로써 그들 자신에 대해’ 알아낸다는 개념은 가지고 있다. 그 화성인의 관점 뒤에 숨어 있는 시인의 관점을 보는 것은 가능하다. 후자의 범주적 오류는 인간의 삶이 기술의 감옥—그곳에서의 유일한 탈출은 꿈에서만 가능하다—이 되었다는 것을 시사할 수 있다. 그럼에도 불구하고 레인은 ‘오해’(misunderstanding)의 형식적 효과에 더 관심이 있는 것처럼 보인다.

윌리엄 골딩(William Golding)도 네안테르탈인을 소재로 한 그의 장편소설 『후계자들』(*The Inheritors*)에서 심리학적·인식론적 목적을 위해 낯설게하기의 장치를 사용한다. 그 소설의 제2부에서 록(Lok)과 그의 무리는 지각작용의 세계를 완전하게 수립하는데, 그들의 눈을 통해 돌연 크로마논인(‘새로운 사람’)에 대한 관점과 묘사가 제시된다. 다음은 록이 자신에게 날아온 화살을 묘사한 것이다.

그 사람은 눈 위쪽과 입 아래쪽에 흰 뼈 장식을 붙이고 있어서 얼굴이 정상보다 더 길어 보였다. 그 사람은 몸을 덤불 속에 옆으로 세우고, 어깨너머로 록을 바라보았다. 막대기 하나가 위로 솟아 있었으며, 그 중간쯤에 뼈다귀 한 통치가 보였다. 록은 그 막대기와 뼈다귀 덩어리 그리고 얼굴을 덮은 뼈 장식 틈으로 비치는 작은 눈들을 뚫어져라 쳐다보았다. 갑자기 록은 그 사람이 자기를 향해 그 막대기를 겨냥하고 있다는 사실을 깨달았다. 그러나 록이든 그 사람이든 강이 가로놓여 있어 서로 닿을 수 있는 위치가 아니었다. 머리 속에서 비명의 메아리가 울리지 않았으면, 그는 웃음을 터뜨렸을 것이다. 그 막대기는 양쪽 끝이 점점 짧아지기 시작했다. 그러더니 다시 길어지면서 뭔가가 공중으로 튀어나왔다.

록의 귓가에서 죽은 나무가 소리를 질렀다.

「팍!」

록의 귀가 썰록거렸다. 그는 나무를 향해 얼굴을 돌렸다. 그의 얼굴 곁에 새로운 나뭇가지 하나가 돋은 것 같았다. …

(『후계자들』에서)

The man had white bone things above his eyes and under the mouth so that his face was longer than a face should be. The man turned sideways in the bushes and looked at Lok along his shoulder. A stick rose upright and there was a lump of bone in the middle. Lok peered at the stick and the lump of bone and the small eyes in the bone things over the face. Suddenly Lok understood that the man was holding the stick out to him but neither he nor Lok could reach across the river. He would have laughed if it were not for the echo of the screaming in his head. The stick began to grow shorter at both ends. Then it shot out to full length again.

The dead tree by Lok's car acquired a voice.

'Clap!'

His ears twitched and he tuned to the tree. By his face there had grown a twig …

(From *The Inheritors* (Faber and Faber, London, 1955, 1961, p.106))

우리가 '새로운 사람'의 관점에서 록에 대한 묘사를 보게되는 것은 거의 소설 코트머리에 가서의 일이다. '그것은 체구가 작고, 몸을 구부정하게 하고 있는 이상한 놈이었다.' 그 이전에는 우리가 우리 스스로(새로운 사람)를 본 것은 록의 눈을 통해서였다. '그 새로운 사람들은 그가 이전에 보았던 그 어떤 것보다 다르게 움직였다. 그들은 다리로 균형을 잡고 서 있었다. … 그들은 땅을 쳐다보는 것이 아니라, 앞을 똑바로 쳐다보았다.' 마찬가지로 그 활잡이에 대한 록의 지각작용이 '얼굴이 정상보다 더 길었다'는 구절을 통해 나타난다. 낮설게 묘사된 활쏘기는, 낮설게 묘사된 레인의 책읽기와는 달리, 세계관의 확립—네안데르탈인의—과 관련된다. 상대가 자신을 향해 활을 겨누고 있는 것을 그는 단지 뭔가를 내미는 제스처로 이해할 수 있을 뿐이다. 중간에 강이 끼어 있어 그러한 제스처가 현실적이지 않다는 사실이 록을 당황하게 만든다. 록은 또한 활이 짧아진다는 시각적 환상도 제대로 이해할 수가 없다. 그에게는 공격적인

무기에 대한 경험이 없기 때문이다. 화살이 날아온 것은 나무가 말을 한 것과 갑자기 나무에 가지가 돌아난 것으로 변형되어 받아들여진다. 그 사건은 우주에 대한 신화시대적·마술적 관점의 한 부분일 뿐이다.

쉬클롭스키가 골딩의 기법에서 하나의 전형을 발견했을지는 모르겠지만, 그 이데올로기적·도덕적 목적에는 관심이 없었을 것이다. 지각작용의 줄어듦(slowing down)과 텍스트 표면의 '거칠어 짐'(roughening)은 낯설게하기의 효과를 위한 충분한 근거가 된다. 골딩은 따라서 창조적 작가가 해야 할 일—여러 가지 장치를 배치하여 문화적 담론을 생산해내는 것—을 하고 있는 것이다. 비형식주의자의 관점에서 보면, 낯설게하기에 대한 쉬클롭스키 식 접근방법은 골딩의 글보다는 레인의 글에 대해 더 완전한 해석을 제공해 준다. 형식적 효과에 대한 레인의 관심은 보다 큰 사회적·역사적 문제들을 피하려는 그의 욕망을 나타낼 수도 있다. 골딩은 네안테르탈인의 담론, 나아가서는 네안테르탈인의 세계관과 경험을 제시하려 하고 있다. 이 두 경우 모두에 있어, 형식주의자의 접근방법은 기법에 관심을 모으는 데 유용하다. 브레히트의 예를 따르면, 형식주의자의 아이디어에 도덕적 내지는 정치적 용도를 마련할 방도가 나올 수도 있다. 낯설게하기와 같은 장치를 사용함으로써 어떤 예술적 효과를 얻을 수 있는가를 묻는 대신, 우리는 그러한 장치가 어떤 이데올로기적 효과를 낼 수가 있는가를 물을 수가 있다. 환언하면, 형식주의도 단순한 기법적 제한으로부터 해방될 수가 있다는 말이다.

제 3 장

구조주의

제 6 절

텍스트 : 크리스토퍼 스마트, 『어린 양을 기뻐함』

이 론 : ‘자연스럽게하기’

한 마디의 언어는 그 어느 것도 독자나 청자에 의해 이해될 때까지는 ‘의미’를 지니지 못한다고 말할 수 있다. 우리는 낱말들과 마주치면 어쩔 수 없이 그것을 해석해야 한다. 어떤 때는 낱말이 전혀 해석의 필요성이 없는 것처럼 보일 수도 있다. 말하자면 그 의미가 그 얼굴에 쓰여져 있는 것처럼 보일 수가 있는 것이다. 영국 철도청이 화장실에 붙여놓은 그 유명한 공고문—‘신사는 변기의 앉는 부분을 들어올린다’(Gentlemen lift the seat)—을 예로 들어보자. 이 구절이 여러 가지로 해석될 수 있는 것은 너무나도 분명한 사실이다.

1. 신사는 [보다 낮은 신분의 사람들과는 달리] [소변을 볼 때 꼭] 변기의 앉는 부분을 들어올린다.
2. 신사들이여[,] 변기의 앉는 부분[만]은 들어올려 주시오!
3. 신사들이여[,] [당신의 바지의] 엉덩이 부분을 들어올리시오.
4. 상류계급의 신사는 변기의 앉는 부분을 떼어가도 좋다.

당신 자신의 해석을 한번 내려보시라! 사실 ‘정확한’ 해석을 발견하는 것은 어려운 일이 아니다. 우리가 공공적인 공고문을 해석할 때는 어떤 법칙이나 관례를 따르기 마련이기 때문이다. 물론 외국어 공고문의 영어 번역에서 이따금 나타나듯, 애매모호한 내용의 공고문이 나올 수는 있다. 그러나 그것은 언어의 그러한 용법의 전반적 목적에는 어긋나는 일이다.

다수의 구조주의 비평가에 따르면, 우리가 문학 텍스트의 해석에 임할 때도 비슷한 상황에 직면하게 된다. 한 편의 텍스트는 상이한 독자들에게 의해 많은 상이한 것들을 의미할 수 있다. 문학 텍스트는 비문학 텍스트보다 더 다양한 해석을 불러일으킬 가능성이 있다. 문학 텍스트는 흔히 독자가 풍부한 해석을 ‘생산’하도록 고안된다. 하지만, 그렇다고 해서 해석이 완전히 주관적이고 인상주의적이라는 뜻은 아니다. 왜냐하면, 영국 철도청의 공고문의 경우에서 보듯이, 해석이란 일련의 규칙이나 관례 안에서만 생산되는 것이기 때문이다. 조나단 쉐러(Jonathan Culler)는 [『구조주의 시학』(*Structurist Poetics*, 1975)에서] 구조주의 비평이론의 목적은 독자가 실제로 어떻게 해서 텍스트로부터 의미를 생산해내는지를 설명하는 것이라고 주장한다. 그는 ‘구조’가 텍스트 그 자체에 존재하는 것이 아니라, 우리가 글을 읽을 때 (아마도 부지부식간에) 따르게 되는 일련의 규칙 속에 존재한다고 믿는다.

다다이스트들(1916년에서 1920년 사이에 활동한 무정부주의적인 화가 및 작가의 그룹)은 모든 의미의 관례들을 거부하는 데 전념했다. 고전적인 다다이스트 시는 형식, 리듬 혹은 의미에서의 어떤 가능한 인습도 타파하기 위해 완전 무작위로(모자 속에서 꺼낸 낱말들로) 생산된다. 하지만, 이런 극단적인 경우에서조차도 흥미 있는 것은, 우리가 다다이스트의 시를 대할 때의 자연스러운 태도는 그것을 해석하려 든다는 것이다. 그것은 모든 것의 의미를 이해하려 드는 그리고 심지어는 난센스 속에서도 의미를 캐려 드는 독자의 습득된 반응 속으로 편입된다. 물론 문학사를 통해서 보면 대가급 작가들도 혁신적인 텍스트가 요구하는 선진적인 글읽기의 실천에 익숙하지 못한 독자들이 난센스로 여기는 작품들을 생산해 왔다. 하지만 모든 문학 작품은 원칙적으로 읽을 수 있는 것이라야 한다는 가정, 그리고 만약 어느 작품이 그것을 이해하려는 독자의 노력을 거부한다면 그것은 작가의 잘못이라는 가정은 여전히 남아 있다. 이 문제에 대한 보다 세련된 반응은 독자들이 혁신적인 글에 인내심을 가져야 한다고, 그리고 텍스트가 요구하는 양식의 글읽기를 발견해야 한다고 말하는 것이다. 다시 다다이스트의 시로 되돌아가서, 많은 독자들, 특히 쉐러의 용어를 빌어 ‘문학적 능력’(literary competence) (제16절 참조)을 획득한 독자들은 완전히 두서없는

텍스트에서조차도 뭔가 의미를 발견하려 할 것이다.

문학 텍스트들을 ‘자연스럽게하는’ 그래서 그것들을 인식 가능한 의미의 영역의 일부로 편입시키는 데는 몇 가지 방법이 있다. 첫째, 박진성에 대한 호소이다. 텍스트가 오로지 ‘실제로’ 있는 일, 즉 사물의 실제의 모습을 진술하고 있는 것으로 해석하는 것이다. 이것은 텍스트가 일반적으로 인정된 지식, 즉 보편적 지식의 일부로서의 태도와 생각(이를테면, 대학교수들은 뭔가를 골똘하게 생각하는 사람들이라는 개념)을 말하고 있다는 개념과 상통한다. 둘째, 특정한 작품이 준수하고 있는, 그래서 독자들도 그것에 따라 해석을 꾀하는 관례들을 인정하는 것이다. 공상과학소설을 읽을 때는 머리가 둘 달린 괴물이 지구를 침공해왔다는 언급을 이해하는 데 별다른 어려움을 느끼지 않는다. 보다 일반적으로 말해서, 우리는 자신이 읽고 있는 소설의 분위기와 관점을 자신도 모르게 흡수해 버린다. 텍스트가 제공하는 특수한 관점에 따라서 모든 것을 해석하려 드는 것이다. 때때로 보다 흥미 있는 것은, 작가가 어떤 일련의 관례들(전원적, 서정적, 영웅적, 사실적 등)을 취하여, 그것들을 전복시키거나 의문시하거나 패로디한다는 것이다. 독자가 그 시를 ‘자연스럽게’ 읽기 위해서는 이 이중의 차원을 파악해야 한다. 이러한 것들이 독자가 채용할 수 있는 ‘자연스럽게하기’의 몇 가지 형식들이다. 요점은 독자들이, 아무리 괴상하고 단편적인 것일지라도, 항상 어떤 종류의 일관성을 찾으려 한다는 것이다.

한 편의 텍스트가 ‘시’라는 말을 들으면, 우리는 산문에 적용하는 것과는 상이한 일련의 기대에 따라 그것을 자연스럽게 한다. ‘문학적 능력’을 획득한 독자들은 신문기사의 경우에 기울이는 것보다 훨씬 더 구체적이고 세밀한 방식으로 시에 주의를 기울이게 된다. 행말(line-endings), 유운(assonance), 반복, 어순, 내적인 행의 균형 등과 같은 요소들은 잠재적인 중요성을 띠 수가 있다. 우리는 시가 마치 한 편의 자연스러운 언어인양 그 의미를 직접적으로 산출할 것이라고는 생각하지 않는다. 시를 시로서 읽음으로써 그것을 회복시켜 자연스러운 의미의 상태로 되돌려 놓는다. 켄러가 보여주듯이, 시의 시성(poeticalness)은 시 그 자체에서 우러나오는 것이 아니라, 우리가 텍스트를 한 편의 시라는 가정 하에서 읽을 때 작용하는 그 관례들에서 우러나온다.

18세기 시인 크리스토퍼 스마트는 정평 있는 고전학자였고, 캠브리지 대학교 펨브룩 칼리지의 펠로우였으나, 1757년에서 1763년 사이에 여러 차례 감금을 당했다. 이유는 그가 종교적 광신의 형태를 띤 강박성 정신질환을 앓고 있었기 때문이었다. 그는 대중 앞에서 기도하기를 고집했고, 자신의 기도에 다른 사람들을 끌어들이려고 했다. 감금되어 있는 동안 그는 『어린 양을 기뻐함』(*Jubilate Agno*)이라는 긴 종교시를 지었는데, 여기에 그 시의 한 대목을 발췌한다.

바르사바스가 카마루스의 맛을 즐기도록 하라. 뉴턴은 무식한 사람. 사람이 날
말을 참고하지 않고 어찌 작품을 이해할 수 있으랴?
왜냐하면 창조의 모든 부분에는 생명을 유지시키기 위한 무한한 준비가 되어
있으니까.

리디아가 아틸리수의 맛을 즐기도록 하라. 물고기와 벌집을 먹는 그의 이름에
축복 있어라.
왜냐하면 공기는 저주와 사악한 언어에 의해 오염되나니.

제이슨이 알로페시아스의 맛을 즐기도록 하라. 그는 화를 내지 않는 섬세한 사람.
왜냐하면 악의에 찬 사람은 화를 내어 그것을 지니고 있다가 적에게 퍼붓나니.

디오니시우스가 알라베스의 맛을 즐기도록 하라. 그는 나일강 특유의 사람.
왜냐하면 아일랜드에는 최근까지 이러한 사람들이 없었나니. 사람들이 단순하
니까.

다마리스가 안티아스의 맛을 즐기도록 하라. 나일강의 수원은 그 물을 먹는 동
양 사람들이 알고 있다.
왜냐하면 공기는 소리내어 힘껏 기도하는 사람에 의해 정화되나니.

아폴로가 아스타쿠스의 맛을 즐기도록 하라. 하지만 성 바울은 영국의 대리인.
왜냐하면 큰 소리로 하는 기도는 약한 폐와 손상된 목구멍에 좋으니.

주스투스가 바다송어의 맛을 즐기도록 하라. 주께서 리처드 애트우드의 영혼을

보고 계신다.

왜냐하면 소리는 정신으로 그리고 사방팔방으로 전파되니까.

크리스푸스가 리바이어던의 맛을 즐기도록 하라. 하느님, 흠스의 영혼에 은총을 내리소서. 그는 무신론자가 아니라 그리스도의 종이며 주 안에서 죽었나이다. 내가 그를 중상 모략했으니 하느님 저를 용서하소서.

왜냐하면 사람의 목소리는 어느 모로 보나 완전하나니.

아퀼라가 비모스의 맛을 즐기도록 하라. 그는 예복이니, 물고기가 아니라 기어다니는 거대한 물건.

왜냐하면 사람은 머리끝에서 발끝까지 스스로에게 말하나니. (…)

가이우스가 바다거북의 맛을 즐기도록 하라. 바울과 타이키쿠스는 나의 아버지 아그리콜라와 함께 영국에 있었다.

왜냐하면 일반적으로 모든 속삭임과 비음악적인 소리는 적에 대한 것이니까.

(카리나 윌리엄슨 편, 『크리스토퍼 스마트 시전집』 제1권에서)

Let Barsabas rejoice with Cammarus – Newton is ignorant for if a man
consult not the WORD how should he understand the WORK?
For there is infinite provision to keep up the life in all the parts of
Creation.

Let Lydia rejoice with Attilus – Blessed be the name of him which eat
the fish and honey comb.
For the AIR is contaminated by curses and evil language.

Let Jason rejoice with Alopecias, who is subtlety without offence.
For poisonous creature catch some of it and retain it or ere it goes to the
adversary.

Let Dionysius rejoice with Alabes who is peculiar to the Nile.
For IRELAND was without these creatures, till of late, because of the
simplicity of the people.

Let Damaris rejoice with Anthias — the fountain of the Nile is known to
the Eastern people who drink it.
For the AIR is purified by prayer which is made aloud and with all our
might.

Let Apollos rejoice with Astacus, but St Paul is the Agent for England.
For loud prayer is good for weak lung and for a vitiated throat.

Let Justus rejoice in a Salmon-Trout — the Lord look on the soul of
Richard Atwood.
For SOUND is propagated in the spirit and in all directions.

Let Crispus rejoice with Leviathan — God be gracious to the soul of
HOBBS, who was no atheist, but a servant of Christ, and died in the
Lord — I wronged him God forgive me.
For the VOICE of a figure is complete in all its parts.

Let Aquila rejoice with Beemoth who is Enoch, no fish but a stupendous
creeping Thing.
For a man speaks HIMSELF from the crown of his head to the sole of his
feet. [...]

Let Gaius rejoice with the Water-Tortoise — Paul and Tychicus were in
England with Agricola my father.
For all whispers and unmusical sounds in general are of the Adversary.

(From *The Poetical Works of Christopher Smart*, vol. I, ed. Karina Williamson
(Clarendon Press, Oxford, 1980))

어떤 독자들은 이것을 순전한 난센스로, 아니면 기껏해야 미친 시로 여길지
모른다. 그것은 기묘하리만큼 기계적으로 유형화된 형식 속에 뒤범벅이 되어
있는, 성서적·당대적·사적 인유의 덩어리로 보인다. 하지만, 시를 읽는 것과 결
부된 기술을 터득한 독자라면 여기에서 한층 더 나아갈 것이다. 우리가 시에서
찾는 첫번째 것은 유형이다. 산문을 읽을 때는 일반적으로 하나하나 차례대로
움직여 나가지만, 시에서는 표현의 등가성(equivalence)——시에서 유사한 특징

들을 연결시키는 요소들—을 찾게 된다. 그 가장 명백한 특징은 (어떤 경우에 있어) 각운이라 할 수 있다. 각운이 서로 맞는 낱말들은 소리에 있어 등가적이다. 그런데 스마트의 시에는 각운이 없다. 물론 많은 현대시들도 이 특별한 특징을 결하고 있다. 하지만, 각운의 부재는 그 시를 현대적 의미에서의 자유시와 연결시키는 것이 아니라, 구약의 운문형식과 연결시킨다. 스마트는 자신의 시를 칸티클(canticle, 성서에 기초한 교회의 찬송가)의 형식으로 썼다. 유형의 요소는 ‘번갈아 부르는’(antiphonal) 찬미와 반응의 유형—‘하라’(Let’s)와 ‘왜냐하면’(For)—에 나타나 있다. 그런고로 우리는 각각의 ‘하라’와 각각의 ‘왜냐하면’이 그 다음의 것과 등가적인 관계에 있는 것으로 읽는다.

이러한 타입의 인식은 물론 매우 단순하며, 시적 글읽기를 묘사하는 방법으로서는 거의 부적당한 것이다. 켈러는 우리가 흔히 글읽기를 할 때 내세우는 추가적 가정들이 있음을 시사하고 있다. 세 가지 중심적인 가정은 통일성, 의의 및 몰개성이다. 다시 말해서 텍스트가 갖가지 가능한 요소들로 통합되며, 공리주의적 의미에만 머물지 않는 시적 의의로 초점화되고, 시의 화자는 시인의 사적인 목소리로 환원될 수 없다고 가정하는 것이다. 그렇다면 위에서 논의된 ‘자연스럽게하기’의 과정이 그대로 시에 적용될 수 있는가? 하나의 의미에서 보면, 시는 낱익은 산문어법에서 벗어나는 일이 매우 잦기 때문에 자연스럽게하기를 거부하는 것처럼 보인다. 그러나 또 다른 의미에서 보면, 그 일탈 자체가 사실상 자연스럽게하기를 요구한다고 할 수 있다. 시를 읽을 때 우리는 어렵고 낯선 작품들을 회복시켜주기 위해 여러 전략들을 구사한다. 그 한 중심적인 전략이 비유적 변용(figurative transformation)이다. 상식에 어긋나는 진술에 마주칠 때 우리는 은유적으로 읽거나 혹은 어떤 다른 수사적 표현을 쫓아 읽음으로써 그것을 자연스럽게하는 것이다.

하나의 텍스트를 ‘시로서’ 읽는 것과 관련된 갖가지 가정들과 전략들은 스마트의 시의 경우에는 어떤 식으로 작용하는가? 첫째, 등가성의 원리 때문에 우리는 ‘하라’ 진술들 사이의 연결과 ‘왜냐하면’ 진술들 사이의 연결이 ‘하라’ 진술과 ‘왜냐하면’ 진술 사이의 연결보다 더 중요하다는 것을 깨닫게 된다. 이것은 정상적인 문장구성에 대한 기대가 좌절된다는 것을 의미한다. ‘왜냐하면’이라는

접속사는 통상 앞선 진술에 논거를 제공하는 하나의 진술을 도입하기 때문이다. 여기서 ‘하라’ 진술과 ‘왜냐하면’ 진술 사이에 의미 있는 관련을 찾는 것은 헛된 일이지만, 등가적 진술들 사이의 연결은 매우 강력한 것이다. ‘왜냐하면’ 문장들은 생명 > 공기 > 정화 > 기도 > 폐 > 소리 등 독자적인 사고의 방향으로 나아가고 있다. 이러한 연결들을 추적해 나가면 우리는 두 개의 단순한 명제에 도달하게 된다. (1) 나쁜 언어에 오염되어 있는 공기는 열렬한 기도에 의해 정화될 수 있다. (2) 크고 음악적인 소리는 성스러운 것인 반면, 속삭임이나 불협화음의 소음은 사탄으로부터 나온 것이다. 이와는 대조적으로 ‘하라’ 진술들은 명백히 정적인 것으로서 앞으로 나아감이 없다. 그들 각각은 사람들(이 발췌문에 나오는 이름은 모두 사도행전에서 따온 것이다)에게 특별한 물고기(라틴어 이름들은 대부분 로마의 박물학자 플리니에게서 따온 것이다)를 즐기도록 권한다. ‘하라’ 진술의 앞부분의 구절들은 등가성을 강조하면서 모두가 동일한 구조(‘X’를 ‘Y’하게 하라) 위에 기초해 있다. 반면에 그 나머지 구절(들)은 구문과 음역이 비규범적이고 다양하다.

이 시의 이미지들에 비유적 변용을 적용하는 독자는 놀라운 효과를 거두게 된다. 즉 모든 은유들이 문자 그대로의 진술로 화하는 것이다. 우리는 순수하게 비유적인 의미를 마음속에 그리면서 저주가 공기를 오염시킨다고 말할 수 있다. 그러나 스마트의 ‘왜냐하면 공기는 저주와 사악한 언어에 의해 오염되나니’에서 공기는 문자 그대로 오염된다. 그 진술은 은유가 아닌 환유(제8절 참조)와 결부된다. 영혼이 발성될 때는 공기를 오염시키거나 정화시키는 낱말들에 실려 표현되기 때문이다. 발성기관의 물리적인 취약성은 그것을 통해 ‘기도’가 나오으로써 보완된다. 지배적인 비유는 어디까지나 환유이다. 의미가 문맥(정신, 기도, 낱말, 목구멍, 공기)에 의해 지배되고 있기 때문이다. 문맥에서의 한 요소가 다른 요소를 대신 나타낸다. 낱말(혹은 소리)은 정신을 대신 나타내고, 약한 폐는 결점이 있는 사람을 대신 나타낸다. ‘왜냐하면 창조의 모든 부분에는 생명을 유지시키기 위한 무한한 준비가 있으니까’라는 행은 모든 사물의 상호연관성을 강조하고 있다. 각각의 사물이 나머지 모든 것을 대신할 수 있는 것이다.

글읽기는 외관상으로만 자연발생적일 뿐이고, 사실은 난해한 텍스트의 본모

습을 회복시켜 그것을 자연스럽게하는 데 도움이 되는 전략들과 개념들을 동원하는 작업이라는 사실을 ‘문학적 능력’에 관한 나의 논의가 밝혀 주었으면 좋겠다. 이 접근법은 낯설게하기에 관한 러시아 형식주의자들의 개념과 날카로운 대조를 이룬다. 그들은 문학언어가 자동화된 지각작용을 지연시키거나 그렇지 않을 경우 혼란시킴으로써 낯익은 것을 ‘낯설게’ 만든다고 주장한다. 자연스럽게하기의 개념을 받아들이게 되면 우리는 낯설게 된 지각작용이 전혀 다른 글 읽기의 전략과 조화될 수 있음을 깨달을 수 있다.

이 개념은 또 일정한 종류의 이데올로기적 과정을 이론화하는 데 쓸모가 있다. 마르크스주의 및 포스트구조주의 비평가들은, 문학 텍스트에서 일탈적이거나 비순응적인 요소들이 지배적인 담론으로 매끄럽게 들어가서 편입되고 그리하여 진정 파괴적인 모습을 면하게 되는 방법을 묘사하는 데에, (자연스럽게하더라는 용어보다는) ‘회복시키다’(recuperate)라는 용어를 사용하는 경향이 있다. 예를 들면, 집도 없이 굶주린 채 시골구석을 부랑하는 ‘가없고 혈벗은 자들’을 위한 리어의 발언은 엘리자베스조의 사회정책에 대한 급진적인 공격으로 읽혀질 수가 있다. 그와는 달리 그 발언은 또 그것을 자선의 필요성에 대한 ‘보편적인’ 기독교적 진술로서 읽는 인도주의적 담론에 의해 ‘회복될’ 수도 있다. 이 구조주의적 개념은 특정한 방법의 글 읽기가 어떻게 해서 특정한 형태의 이데올로기를 뒷받침할 수 있는가를 이해하는 데 도움을 준다.

제 7 절

텍스트 : 아서 밀러, 『세일즈맨의 죽음』

이 론 : 이항대립

‘이항대립’(Binary Oppositions)은 구조주의적 사고의 기본이다. 그것은 또한 일반적인 인간 사고의 기본일 뿐 아니라, 어떤 경우에는 자연의 질서 그 자체에도 기본인 것처럼 보인다. 다음과 같은 이항대립을 생각해 보도록 하자.

남성의/여성의

밤/낮

흑/백

열린/닫힌

끝은/구부러진

높은/낮은

이 목록이 모두 등가적인 이항대립을 포함하고 있는 것은 아니다. 우리는 앞의 두 가지에 대해서는 자신 있게 자연의 질서라고 단정하지만, 그 나머지는 ‘자연적인’ 것이라기보다는 ‘문화적인’ 것이다. 하지만 페미니스트들은 명백히 ‘자연적인’ 남성의/여성의 이항대립을 놓고서도 그것이 문화적인 대립이라고 주장하면서 이의를 제기했다. 확실히 우리는 이 이항대립의 내용이 대부분 문화적인 것이라고 인정하지 않을 수 없다. 우리가 양쪽 항에 부여하는 속성(남성의=강한, 여성의=순종하는 등)은 보편적인 것이 아니라, 문화적인 변수이기 때문이다. 생물학적 구분인 남자/여자는 단지 문화적인 이항대립의 작은 부분에 지나지 않

는다. 그와 마찬가지로 ‘밤’과 ‘낮’이 광범위한 문화적 의미(악/선 등)를 띠고 있는 것 또한 명백한 사실이다.

이분법의 형식들은 아주 일찍부터 인간의 사고에 나타나고 있다. 철학과 종교에서의 이원론(주체와 객체, 신과 인간, 정신과 외부세계, 유기적인 것과 기계적인 것, 일시적인 것과 영원한 것 등)은 모든 세계관의 토대를 이룬다. ‘결여’(privative)라는 개념도 이 문맥에서는 중요하다. 우리는 세계를 어떤 특성의 부재라는 면에서 묘사할 수 있다. 어둠은 빛의 부재이다. 쇠는 열이 없을 때 차갑다. 물체는 움직임이 없을 때 정지상태이다. 결여 개념은 어떤 실제적인 이항대립들 속에도 파고들 수 있다. 예를 들어, 페미니스트들이 지적한 대로, ‘여성’은 흔히 어떤 남성적 특징(특히 페니스)을 결여하고 있는 것으로 정의된다. 헤체론적 비평가들은(제12절과 제14절을 보라) 서구의 담론 속에 이분법의 논리(특히 위에서 언급한 이원론)가 널리 퍼져 있음에 특별한 관심을 가진다.

구조주의자들은 이항대립이 인간의 언어와 인식과 의사소통에도 기본적인 것이라고 주장했다. 우리는 겉보기에 아무렇게나 늘려져 있는 표징들에다 어떤 차이를 표시하기 위해 이항대립을 사용하며, 그렇게 함으로써 우리의 경험에 그리고 이 우주에 형상을 부여한다. 왜 삼분법이 아닌 이분법인가? 예를 들어 교통 신호등의 경우를 보자. 그 체계는 흔히 적색/황색/녹색의 3가지 항을 요구한다. 이것은 본질적으로 삼분법적이 아닌가? 그러나 문제는 황색이 그 기능에 있어 나머지 두 색깔에 종속되어 있다는 것이다. 즉 황색은 ‘적색 혹은 녹색을 준비하라’는 것을 의미한다. 결국 기본적인 대립은 서시오/가시오의 이분법이다.

구조주의 언어학자인 로만 야콥슨(Roman Jakobson)은 우리가 (무의식적으로) 수많은 이항대립을 사용함으로써 음소(소리의 최소 의미단위)를 인지한다는 사실을 보여주었다. 이항대립은 그것이 아니면 유사하게 들릴 소리들을 구별짓게 해준다는 것이다[『언어의 원리』(*Fundamentals of Language*), 1971, Part 1, pp. 13-17, 38-44]. 우리가 ‘puck’과 ‘buck’를 구분하는 것은 이항대립 ‘유성음/무성음’이 두 개의 ‘파열음’(/p/는 ‘무성음’이고 /b/는 ‘유성음’이다)을 구별지어 주기 때문이다. 그렇지 않으면 ‘같은’ 소리로 들려야 할 것이 ‘다르게’ 들리는 것

이다. 그 후 이 통찰은 구조주의자들에 의해 문학의 구조에 적용되었는데, 음소의 수준을 넘어서서 의미의 단위들이 탐구되었다. 문학적 구조주의에서는 음소적 차이의 원칙이 구조의 일반적인 모델로서 사용되는 것이지 분석의 방법으로 사용되는 것이 아니라는 사실에 주목하는 것이 중요하다. 예를 들면, 레비-스트로스는 특정한 신화의 기초를 형성하고 있는 ‘음소적’ 유형[신화소(mythemes)의 체계]을 지적한다. 신화소란 문화적 의미체계를 형성하는 데 이분법적 한 쌍으로 작용할 수 있는, 신화 이야기 속의 독특한 사건들을 말한다[『구조 인류학』(*Structural Anthropology*), 1963, 제11장 참조]. 레비-스트로스를 비판하는 사람들은 그가 글읽기의 방법을 객관적 학문으로 끌어올리려 한다는 이유에서 그의 방법을 거부했다.

조나단 컬러(Jonathan Culler)는 『구조주의 시학』(*Structuralist Poetics*, 1975)에서 우리가 텍스트에서 이분법적 구조를 발견할 가능성에 의문을 표시하며, 이항대립이란 독자가 문학 텍스트에 의미를 부여하는 하나의 수단이라고 주장했다. 이항대립을 발견해 내는 일은 글읽기와 해석의 중심적인 전략 중의 하나이다. 현상과 실제, 천국과 지상, 귀족과 시민, 농촌과 도시, 육신과 영혼, 이성과 감정, 높음과 낮음 등은 독자가 해석의 전략으로 사용해온 많은 이항대립들 중의 일부인 것이다. 하지만, 컬러는 분류 만능주의가 이항대립의 주된 위험이라고 경고한다. 우리는 두 개의 항목이면 어떤 것이든 그 사이에서 항상 차이점을 찾아내려고 하기 때문이다. 이것은 우리가 두 개의 이항대립을 정렬시켜서 그 둘이 모두 텍스트에 나와 있다는 이유만으로 ‘상동’(homologous)으로 간주하려 할 때 특히 위험하다. 하지만, 어떤 이항대립들은 하나의 텍스트 내에서 전체적으로 관련된 일련의 대립들을 발생시킬 수 있다. 이것은, 예를 들면, 유기적인 것과 기계적인 것(D. H. 로렌스), 생물학적 자연과 신성한 자연(셰익스피어), 공상력과 판단력(알렉산더 포우프) 등에 적용된다.

아서 밀러의 『세일즈맨의 죽음』(*Death of a Salesman*, 1949)은 로먼 가에 대한 이야기이다. 윌리는 실패한 세일즈맨이며, 아들인 비프와 해피도 주로 아버지의 나쁜 영향 때문에 실패한 사람들이다. 그 극은 윌리의 자살로 막을 내린다. 위대한 미국의 꿈이 윌리의 죽은 형 벤에게 구현되어 있다. 그는 열 여덟

살에 정글로 들어가 스물 한 살에 부자가 되어 나왔는데, 극중에서 가끔 윌리에게 나타난다. 로먼가의 사업적 성공의 좌절은 도덕적 실패와 병치된다. 비프의 장래는 작은 절도사건 때문에 일찌감치 망가진다. 윌리는 그것을 가볍게 여기면서, 중요한 것은 옳은 이미지를 가지고 좋은 인상을 주는 것이라고 말함으로써 비프를 안심시킨다. 비프(서른 네 살)와 해피는 둘 다 미혼인데, 윌리는 열일곱 살 때 바람을 피웠다. 해피의 난잡한 성생활은 딴 사람들의 성공에 대한 시기심과 관련되어 있다.

해피. 그러나 오늘밤 만났던 게집애들 둘 데리고 나가. 팬찮은 애들 아니었어?

비프. 그럼, 그럼, 요 몇 년 사이에 본 가장 팬찮은 애들이었어.

해피. 원하면 언제든지 구할 수 있어, 비프. 언제든지 삶에 염증을 느낄 때면 말야. 문제는 이제 그 것이 불링 비슷하게 느껴진다는 거야. 그 애들 해치워 봤자 별 게 없다는 거야. 형은 지금도 바람 피워?

비프. 아냐. 이젠 착실하고 속이 든 처녀를 찾고 싶어.

해피. 그야 나도 애타게 바라는 바지.

비프. 웃기지 마! 너는 집에 들어오지 않을 거잖아.

해피. 오고 말고! 사람도 좋고, 기골도 있는 여자라면! 엄마 같은 여자 알지? 내 이런 말하면 개자식이라 하겠지만, 오늘밤 같이 지냈던 살로트 말야. 약혼했는데 5주일 후에 결혼하기로 돼 있어 ... 상대는 우리 매장의 부사장이 될 놈이지. 왜 그런지 나도 모르지만, 아마도 지나친 경쟁심 같은 거겠지. 아무튼 나는 그 엘 짓밟았어.

(이 부분과 이하 인용되는 부분은 『세일즈맨의 죽음』에서 발췌)

Happy. But take those two we had tonight. Now weren't they gorgeous creatures?

Biff. Yeah, yeah, most gorgeous I've had in years.

Happy. I get that any time I want, Biff. Whenever I feel disgusted. The only trouble is, it gets like bowling or something. I just keep knockin' them over and it doesn't mean a thing. You still run around a lot?

Biff. Naa. I'd like to find a girl—steady, somebody with substance.

Happy. That's what I long for.

Biff. Go on! You'd never come home.

Happy. I would! Somebody with character, with resistance! Like Mom, y'know?

You're gonna call me a bastard when I tell you this.

That girl Charlotte I was with tonight is engaged to be married in five weeks ... the guy's in line for the vice-presidency of the store. I don't know what gets into me, maybe I just have an overdeveloped sense of competition or something, but I went and ruined her.

(This and the following extracts from *Death of a Salesman* (The Viking Press, New York, 1949, pp. 24-5, 91-2, 95-6))

힘든 사업의 세계에서 버터넬 능력이 없기 때문에 해피는 섹스의 세계에서 무자비하게 성공하고 싶어한다. 이 끊임없는 '기록 경쟁'의 공허함 때문에 그는 시장의 윤리에 의문을 던진다. 섹스와 사업의 이 색다른 연결은 비프가 시험에 실패했을 때 윌리의 부정(不貞)을 알게 되었다는 사실이 밝혀지면서 성립된다. 그 충격 때문에 그는 그들에게 저항하지 못하고, 결국에는 인생에서 실패하게 되는 것이다.

윌리의 이웃인 찰리는 윌리를 재정적으로 도와주는 성공한 사업가이다. 윌리는 자존심 때문에 찰리가 마련해준 일자리를 받아들이지 못한다. 찰리의 아들인 버나드는, 비프가 학교 다닐 때는 공부벌레였고 지금은 변호사로 성공했다. 윌리는 그를 스포츠맨 같은 비프와 비교해서 '빈혈증'(anemic)이라고 불렀다. 그러나 버나드가 비프에게 시험 답안지를 보여준 사실이 드러난다(이것은 버나드의 아버지가 윌리에 돈을 주었는데, 윌리가 그것을 스스로 번 것처럼 가장하는 것과 비슷하다). 제2막에는 윌리가 찰리에게 돈을 더 얻으러 그의 사무실에 갔다가 성인이 된 버나드를 만나게 되는 장면이 나온다.

버나드 비프는 뭘 해요?

윌리. 흠, 그 동안 서부에서 큰 사업을 해 왔어. 지금은 이곳에 기반을 잡으려고 해. 대단히 큰 사업이야. 함께 저녁 식사하기로 했지. 부인이 득남했다면서?

버나드 맞아요. 둘째를 낳았죠.

윌리. 아들을 둘씩이나! 이거 놀랐는데!

버나드 비프는 무슨 사업을 하나요?

윌리. 음, 빌 올리버라고, 아주 큰 스포츠 용품점을 하는 사람인데, 그가 비프를 필요로 하고 있어. 서부에 있는 비프를 불러들인 거지. 장거리 전화, 백지 위임장, 속달 우편 등으로 부산을 떨었지. 자네 친구들은 사설 테니스 코트를 가지고 있다며?

버나드. 아저씨 아직도 옛날 그 회사에 나가시나요?

윌리. [잠시 머뭇거리다가] 난—난 말이야. 자네가 성공한 것을 보니 참 기분이 좋아, 버나드. 기분 좋다고 젊은이를 보면 힘이 생기거든—정말이야—비프에 비하면 매우 건강해 보이는군—매우—[잠시 말을 끊었다가] 버나드—[감정에 북받쳐 다시 말을 끊는다].

버나드. 왜 그래요, 아저씨?

윌리. [조그맣게 혼자 소리로] 비결이 뭐가?

Bernard. What's Biff doing?

Willy. Well, he's been doing very big things in the West. But he decided to establish himself here. Very big. We're having dinner. Did I hear your wife had a boy?

Bernard. That's right. Our second.

Willy. Two boys! What do you know!

Bernard. What kind of deal has Biff got?

Willy. Well, Bill Oliver—very big sporting-goods man — he want Biff very badly. Called him from the West. Long distance, carte blanche, special deliveries. Your friends have their own private tennis court?

Bernard. You still with the old firm, Willy?

Willy. [after a pause] I'm—I'm overjoyed to see how you made the grade, Bernard, overjoyed. It's an encouraging thing to see a young man really—really—Looks very good for Biff—very—[he breaks off, then] Bernard—[he is so full of emotion, he breaks off again.]

Bernard. What is it, Willy?

Willy. [small and alone] What—whats the secret?

윌리의 공허한 호언장담은 버나드의 겸손한 침묵 앞에서 찾아든다. 버나드도 윌리처럼 아들이 둘 있지만, 윌리의 무능한 아들들은 자식이 없다. 나중에 가면 찰리가 아들을 포옹하면서, 그가 대법원에서 사건을 변호하기 위해 워싱턴으로 비행기를 타고 갈 것이라고 말하는 대목이 나온다. 버나드가 방을 나가자, 윌리

는 ‘충격을 받아 언짢아하면서도 기뻐하는’ 반응을 나타낸다.

윌리. [찰리가 지갑을 꺼내자] 대법원이라고! 본인은 그런 말 하지도 않는데!

찰리. [책상 위에서 돈을 세면서] 그걸 말할 필요가 뭐 있어—가서 하면 되지.

윌리. 자넌 아들 녀석에게 당부의 말도 안했잖아? 관심조차 보이지 않았어.

찰리. 무슨 일이고 관심을 갖지 말자는 게 내 신조야.

Willy. [as Charley takes out his wallet] The Supreme Court! And he didn't even mention it!

Charley. [counting out money on the desk] He don't have to — he's gonna do it.

Willy. And you never told him what to do, did you? You never took any interest in him.

Charley. My salvation is that I never took any interest in anything.

로먼 가의 호언장담은 그들의 실패와 더불어 증가한다. 반대로 찰리의 아버지로서의 침묵과 버나드의 겸손은 대성공과 일치한다. ‘관심을 갖는 것’이 부정적이고, ‘관심을 안 갖는 것’이 긍정적이다. 인물들간의 대비와 유사의 유형들은 질적으로 의미 있는 어떤 이항대립들과 관계를 맺는데, 그것은 지금까지의 나의 분석에서 내내 작용해 온 것이다. 이항대립은 (1)도덕성과 성공, (2)지껄임(혹은 꿈)과 성공 사이의 상호관계에서 열쇠가 되는 것처럼 보인다. 도덕적 실패는 출세의 좌절과 상관관계를 맺는다. 각 항목은 긍정적인 가치 및 부정적인 가치를 지닌다(도덕성 혹은 부도덕성, 성공 혹은 실패, 꿈과 지껄임 혹은 그 반대). 우리는 그 이항대립들을 다음과 같이 어떤 특정한 인물들과 관련지어 표현할 수 있다.

(A) 윌리
성적 타락

비프
출세의 좌절

해피

해피

성적 타락	출세의 좌절
비프	비프
부도덕(절도)	출세의 좌절
(B) 윌리	윌리
지껄임	출세의 좌절
버나드	버나드
말없음	출세의 성공
윌리	로먼 가
꿈꾸기	출세의 좌절
찰리	버나드
꿈꾸지 않기	출세의 성공

이러한 유형들은 몇 개의 추상적인 이항대립으로 더욱 축소될 수 있다.

+부도덕		-부도덕	
+꿈	-성공	-꿈	+성공
+지껄임		-지껄임	

나는 그 극의 텍스트적 기표들로부터 의미생산이 가능한 모든 이항대립들을 다 찾아낼 수 있다고 말하지는 않겠다. 위의 논증은 단지 의미를 발견하려는 우리의 시도가 흔히 이분법적 유형에 기초해 있다는 것을 보여줄 뿐이다. 우리는 이항대립을 텍스트적 특징으로서 보다는 글읽기의 전략으로 본다는 점에서 켈러의 관점을 따랐다. 구조주의의 이러한 방향 설정은 해체론의 움직임을 예견케 할 뿐 아니라, 독자반응 비평의 여러 유형들과도 많은 공통점을 지니고 있다(특히 제16장을 볼 것).

제 8 절

텍스트 : 존 업다이크, 「마법사는 엄마를 때려야 했나?」

이론 : 서술 이론(특히 구조주의적)

다음은 존 업다이크의 단편 「마법사는 엄마를 때려야 했나?」('Should Wizard Hit Mommy?')의 서두 부분이다.

저녁마다 딸 조를 재우기 위해 그리고 오늘 같은 토요일에는 낮잠을 재우기 위해, 잭은 이야기를 꾸며내어 그녀에게 들려주곤 했다. 딸이 두 살 나던 해부터 시작된 이 습관은 그 자체가 두 돌이 다 되어 가는 바람에, 이제는 밀천이 다 떨어진 것처럼 느껴졌다. 각각의 새로운 이야기는 하나의 기본이 되는 이야기를 약간씩 변형시킨 것이었다. 대개 로저(로저 피쉬, 로저 스쿼렐, 로저 칩멍크)라는 이름으로 불리는 한 꼬마 동물에게 문제가 생기면, 그는 슬기로운 늑은 부엉이에게로 가서 도움을 청했다. 그러면 늑은 부엉이는 그를 마법사에게 보냈고, 마법사는 마술을 부려서 그 문제를 풀었다. 마법사는 그 대가로 꼬마 로저가 가지고 있는 것보다 더 많은 동전을 내놓으라고 하면서, 여분의 동전을 얻을 수 있는 곳을 가르쳐 주었다. 그러면 로저는 기분이 좋아져서 다른 동물들과 실컷 게임을 즐겼다. 그리고는 보스턴에서 아빠를 싣고 오는 기차의 기적소리가 들리는 시간에 맞추어 엄마가 있는 집으로 돌아갔다. 잭이 그들의 식사 장면을 묘사하면, 그 이야기는 끝이 났다.

(『비둘기 깃·기타』에서)

In the evenings and for Saturday maps like today's, Jack told his daughter Jo a story out of his head. This custom, begun when she was two, was itself now nearly two years old, and his head felt empty. Each new story was a slight variation of a basic tale: a small creature, usually named Roger (Roger Fish, Roger Squirrel, Roger

Chipmunk), had some problem and went with it to the wise old owl. The owl told him to go to the wizard, and the wizard performed a magic spell that solved the problem, demanding in payment a number of pennies greater than the number Roger Creature had but in the same breath directing the animal to a place where the extra pennies could be found. Then Roger was so happy he played many games with other creatures, and went home to his mother just in time to hear the train whistle that brought his daddy home from Boston. Jack described their supper, and the story was over.

(From *Pigeon Feathers and Other Stories* (Alfred A. Knopf, New York, 1963, pp.74-5))

그 단편의 나머지 부분은 이 경우 딸 조가 어떻게 청자로서의 수동적 역할에서 벗어나서 자신의 주장을 스토리 속에 반영하기 시작하는가를 보여준다. 그녀는 그 동물이 이번에는 ‘로저 스캅크’가 되어야 한다고 선언한다. 그녀는 이야기의 여러 단계(부엉이 찾아가기, 마법사에게 보내기 등)에서 한 마디씩 거들다가, 이야기의 끝머리에 가서 마침내 책의 견해를 거부해 버린다. 그 스토리를 심리적 통찰이나 ‘진리치’(truth value)의 측면에서 읽으면, 그것이 순수로부터 경험에로의 이행을 예증한다고 말할 수 있다. 즉 조는 (책 내지는 서술자가 언급하고 있듯이) ‘현실 단계’(reality phase)로 들어가고 있는 중이다. 그녀는 자신이 듣고 있는 이야기를 자신의 욕구와 욕망에 맞추고 싶어한다. 그래서 아버지의 견해(아버지의 욕구와 욕망을 반영하는)를 거부하는 것이다. 그 스토리에 대한 이러한 설명은 그 자체로는 아무런 문제가 없다. 그러나 그것을 서술이론(특히 구조주의적 유형의 이론)의 관점에서 검토해 보면, 우리는 몇 가지 더 충분한 설명을 붙일 수 있다.

구조주의자의 가정은 모든 스토리들이 어떤 본질적인 서술구조로 환원될 수 있다는 것이다. 이 개념은 그와 관련된 한 아이디어에 기초를 두고 있다. 즉 모든 특정한 언어적 발화(구어든 문어든)는 사실상 무한한 발화의 자료를 만들어 낼 수 있는 ‘언어 체계’ 내지는 문법에 근거해 있다는 것이다. 그 체계 자체는 별도의 존재를 가지고 있지 않지만, 실제의 발화에서 추론될 수가 있다. 페르디난드 드 소쉬르—그의 언어학 이론은 구조주의에 큰 영향을 미쳤다—는 그 체

계를 ‘랑그’(langue)로, 그 발화를 ‘파롤’(parole)로 명명했다. 구조주의적 서술 이론에는 많은 측면들(그리고 많은 견해들)이 있는데, 거기에는 다음과 같은 세 개의 주된 범주들이 포함된다.

1. 주제의 구조
2. 선형의 구조(행위의 연쇄)
3. 서술의 구조(스토리가 전달되는 방식)

두번째 것을 잠시 고려해 보면, 대부분의 구조주의 이론들은 행위의 연쇄를 형성하기 위해 스토리에 이용될 수 있는 서술적 ‘기능’의 수를 적당한 규모로 줄이려 한다고 말할 수 있다. 블라디미르 프로프(Vladimir Propp)는 그의 저서 『민간 설화의 형태론』(*Morphology of the Folktale*, 1928)에서 그가 연구한 러시아 설화 전체에서 서른 한 가지의 ‘기능들’을 찾아냈다. 그는 모든 설화가 그 기능들 중 몇 개를 사용하고 있고, 항상 동일한 순서를 이루고 있음을 보여주었다. 그 마지막 두 기능은 ‘악한은 처벌받는다’와 ‘주인공은 결혼하고 왕위에 오른다’이다. 구조주의자들은 나중에, 보다 일반적인 용도에 사용할 수 있는 기능의 유형학을 만들어 내려고 했다. 그 가장 단순한 공식은 서술기능들의 논리적 순서를 다음과 같이 기술한 클로드 브레몽(Claude Bremond)의 그것이다.

잠재력 (정해진 목표)	{	실현의	성공
		과정	(달성된 목표)
		(취해진 조치)	
		비실현	실패
		(취해지지 않은 조치)	(달성되지 못한 목표)

브레몽의 도식[리먼-키넨(Rimmon-Kenan)의 『서술적 픽션』(*Narrative Fiction*, 1983, p. 22)에 의해 수정된]을 사용하면, 상기한 책의 스토리들이 항상 동일한

구조를 사용하고 있음을 알 수 있다.

목표	— 취해진 조치	— 성공
(‘문제’ 해결하기)	(마법사에 자문)	(문제 해결)

그 대안(‘취해지지 않은 조치’와 ‘실패’)은 사용되지 않고 있다. 이 분석은 갈등을 배제하고 있는 책의 이야기 공식이 아주 어린 아동들에게 적합하다는 것을 분명하게 해준다. 이것은 다음과 같은 여섯 가지 행위자(actant)의 측면에서 서술 속의 인물들에 초점을 맞추는 그레마스(A. J. Greimas)의 널리 알려진 도식을 사용하면 명백해진다.

송신자	—	객체	—	수신자
조력자	—	주체	—	반대자

그레마스는 서술을 마치 문장이 있는 것처럼 간주하는, 자신이 ‘구조적 의미론’(structural semantics)이라고 부른 것을 발전시켰다[『구조적 의미론』(*Structural Semantics*, 1983) 참조]. 한 인물 또는 한 객체는 하나 혹은 그 이상의 행위자의 역할을 취할 수 있다. 그리고 한 인물 혹은 한 객체 이상의 것들이 한 행위자의 기능을 할 수도 있다. 책의 스토리 공식에서는 로저 동물이 주체(주인공)이고, ‘문제’에 대한 해답이 그의 객체이다. 송신자도 역시 로저이고, 조력자는 마법사(부영이는 보조적인 조력자)이다. 반대자(혹은 악한)는 없다.

브레몽과 그레마스의 도식들이 제대로 작용하게끔 하려면 많은 공을 들여야겠지만, 그 야심적인 목표는 분명한 바, 모든 서술의 기본적인 구조를 보여주려는 것이다. 그러한 접근법의 위험은 그 결과가 뻔하거나 진부한 것처럼 보일 수 있다는 것이다. 하지만, 책의 스토리에 대한 분석은 엥다이크의 설화의 전개 과정을 살펴보면 더욱 더 흥미를 느끼게 한다. 책은 자신이 기본적인 스토리 구조(이른바 갖가지 내용이 채워질 ‘텅 빈’ 구조)를 제공했기 때문에, 조로부터 어떻게 해서든 그것을 채우도록 강요당한다. 처음에 조는 주인공의 이름—예컨대 ‘로저 스텝크’—을 제시하여 이야기를 시작하게 해놓고는, 되풀이해서 책에게

귀뜸을 해준다. 로저의 문제는 말할 것도 없이 그의 냄새인데, 그것 때문에 그는 친구들로부터 따돌림을 받고 있다. 조는 책에게 부엉이를 찾아갈 것과 마법사를 찾아갈 것을 귀뜸해 준다. 치료가 되고, 대가가 지불된다. 이제 장미의 냄새를 풍기게 된 로저는 친구들과 함께 신나는 시간을 보낼 수가 있다. 조는 분명히 만족해하면서 그 스토리가 끝났다고 생각한다. 그러나 딸이 사물을 당연히 시하기를 원하지 않는 책은 새로운 타입의 결말을 도입한다. 집으로 돌아오자 엄마는 로저의 변신에 매우 화가 나서 로저를 다시 마법사에게로 데려간다. 그녀는 우산으로 마법사의 머리를 한 대 치고는 로저의 스텝 냄새를 도로 회복하게 만든다. 그러면 스토리는 다시 여느 때처럼 아빠의 퇴근과 맛있는 저녁식사로 이어진다. 조는 화를 내면서 아빠에게 다른 동물들이 로저를 기피할 것이라고 말한다. 책은 그러나 조의 불평(‘그건 바보 같은 엄마였어’)에 대해 완강하게 엄마 편을 들면서, 암전히 하고 잠들지 않으면 불기찍을 때려주겠다고 위협한다.

브레몽과 그레마스를 이용하면 로저 스텝의 스토리는 두 가지 방향으로 분석될 수 있다. 조의 관점에서 보면, 목표가 실현을 거쳐 성공으로 가는 움직임이 역전되어 있다. 즉 이야기는 로저가 똑같은 문제에 직면하여 친구들로부터 따돌림을 받을 위험에 처하는 것으로 끝이 나는 것이다. 조의 입장에서 보면 엄마는 적대자(악한)이다. 따라서 조의 이야기는 일종의 비극이 된다. 책의 관점에서 보면 그 플롯은 해피엔딩으로 끝난다. 목표는 엄마(그리고 아빠)와 로저 사이의 조화인데, 그것이 마법사에게로 다시 가는 엄마의 행위에 의해 실현되는 것이다. 이 경우 엄마는 조력자가 되고, 마법사는 적대자가 된다. 이로부터 우리는 똑같은 이야기에 똑같은 구조적 도식이 사용되어도 두 가지 다른 방향의 분석이 나올 수 있음을 알 수 있다.

이 서술분석은 그 스토리의 서술이론을 넘어서는 측면들에 관심을 끌어들이는 데도 도움이 되는 것처럼 보인다. 우리는 책과 조가 그 스토리에 대한 자신들의 특정한 해석에 대해 어떤 종류의 정서적·심리적 속성을 부여하고 있음에 주목하기 시작한다. 책의 해석은 그가 이야기를 하는 사람이기 때문에 옳을 수 밖에 없는 것처럼 보일 수도 있다. 하지만, 조도 그 스토리에 적지 않은 영향을

행사할 뿐 아니라, 그 스토리의 관례적 속성(conventionality)을 철저하게 의식하고 있는 것처럼 보인다. 그녀는 아빠가 로저를 ‘로저 피쉬’라고 부를 때(그녀는 각각의 스토리가 똑같은 스토리의 개작이라는 것을 알고 있다), 그의 실수를 지적한다. 그리고 슬픈 대목에서는 관례적인 슬픔으로 반응한다. ‘조는 다시 울상을 지었지만, 이번에는 진짜 같지가 않았다.’ 그녀는 그 이야기를 절대적인 현실로서가 아니라 서술구조로서 취급할 수 있기 때문에, 이야기하는 사람(‘진리의 원천’)에게 질문을 할 수도 있고, 그의 의미를 반박할 수도 있다. 그 의미에 대한 그녀의 견해는 분명 친구를 사귀고 싶어하는 그녀의 욕구와 관계된다. 잭의 이야기는 엄마-아이 간의 유대와 아버지의 권위의 중요성을 내세우는데, 조는 이것을 대담하게 반박한다. 잭은 자기 자신의 어머니의 행동(아마도 그를 그의 친구들로부터 떼어놓았을 것이다)을 옹호해야 할 필요를 느끼고 있음이 분명하다.

「그건 바보 같은 엄마였어.」

「그렇지 않아」하고 그가 매우 힘주어서 말했다. 그러면서 그녀의 표정을 보고, 자기가 자기 자신의 어머니를 옹호하고 있음을, 아니면 뭔가 이상한 것을 옹호하고 있음을, 그녀가 눈치챘다고 믿었다.

‘That was a stupid mommy.’

‘It was not,’ he said with rare emphasis, and believed, from her expression, that she realized he was defending his own mother to her, or something as odd.

이로부터 우리는 잭이 로저 스텝크의 역할에 공감하고 있음을 알 수 있다. 엡다이크의 단편은 잭이 그의 아내, 즉 조의 엄마로부터 소외감을 느끼는 것으로 끝이 난다. 그는 엄마의 역할에 대한 아이의 불쾌감과 혐오감에 공감을 느끼고 있는 것처럼 보인다(그 자신 그 스토리가 지닌 이런 식의 견해에 책임이 있음에도 불구하고). 엡다이크의 설화는 심리적 해석을 요구하는 것이 분명하다. 하지만, 서술구조에 대한 우리의 분석은, 사람들이 벌이는 심리적 게임에 수반되는 서술과정을 두드러지게 강조함으로써, 해석의 과정에 적지 않은 도움을 주었다.

러시아 형식주의자들은 ‘스토리’(추상적인 사건들)와 ‘플롯’(사건들의 문학적인

전개)을 구분해서 생각한다. 주네트는 ‘스토리’(histoire), ‘텍스트’(récit) 그리고 ‘서술’이라고 하는 보다 더 미세한 삼분법을 제시한다. ‘텍스트’가 사건들에 대한 문어적 혹은 구어적 형식이라면, ‘서술’은 ‘텍스트’에 사용된 글쓰기 혹은 말하기의 양식이다[『문학적 담론의 표상들』(*Figures of Literary Discourse*, 1982) 중 「서술의 변방」(*Frontiers of Narration*) 참조]. 업다이크의 설화의 ‘서술’을 보도록 하자. 상식적인 반응은 업다이크를 서술자로 보는 것이다. 그러나 이것은 서술자의 구성을 포함해야 하는 설화의 허구적 구성을 완전히 무시한 것이다. 작가로부터 독자에게 이르는 서술의 연결고리를 설명해 보려는 갖가지 시도가 있어 왔는데, 다음은 그 전형적인 공식중의 하나이다.

실제	-내포된	-서술자	-/- 피서술자	-내포된	-실제
저자	저자			독자	독자

구조주의자들은 실제 저자 및 독자를 서술의 텍스트적 차원에서 제외한다. 우리가 획득하게 되는 통일감 내지는 총체적 관점은 서술의 목소리에 의해 직접 우리에게 전달되는 것이 아니라, 한 무리의 간접적 신호들에 의해 암시될 뿐이다. 우리는 이 결합력을 ‘내포된 저자’라고 부른다. ‘서술자’라는 용어는 우리에게 스토리를 전해주는 목소리의 몫으로 남겨두고 있다. 서술자는 멀리 있는 신과 같은(전지전능한) 화자에서부터 전혀 신빙성이 없고 주관적인 화자에 이르기까지 많은 다양한 형태를 띌 수 있다(여기에 대해서는 제3절 참조). 업다이크의 서술자는 우리가 서술자의 존재를 거의 의식하지 못하기 때문에 전지전능한 타입에 속한다. 하지만, 로저 스토리들의 허구적 서술자인 잭으로부터 나오지 않은 것이 분명한 판단이나 분석을 수반하는 것으로 보이는 구절들은 수없이 많다. 이러한 구절들의 대부분은 그 설화의 심리적 차원과 관계된다.

잭은 자신이 어린 시절에 당한 어떤 창피한 일을 기억해 내면서, 흥미를 가지고 계속해 나갔다... [그는 다른 동물들이 로저 스컹크를 어떻게 기피했는가를 말하고 있는 중이다]

잭은 뭐든 당연히 여기는 여자들을 좋아하지 않았다... [조는 그가 그 스토리를 끝냈다고 생각한다]

Jack continued with zest, remembering certain humiliations of his own childhood ...
[he is telling Jo how the other animals shunned Roger Skunk]

Jack didn't like women when they took anything for granted ... [Jo thinks he has finished the story]

잭이 의식적으로 이러한 생각들을 하고 있다고 얼마든지 상상할 수 있을 것이다. 그러나 우리는 서술자가 이러한 생각들을 반추하는 것을 보고, 내포된 저자가 심리적 시각에 초점을 두고 있음을 깨닫는다. 그러므로 다음 사항들을 구분할 수가 있다.

1. 잭의 생각들
2. 서술자의 목소리
3. 내포된 저자의 시각

‘초점자’(focalizer)라고 하는 구조주의의 용어가 우리의 레퍼토리에 유용한 것을 추가해 준다. 초점자란 그의 지각작용이 발언(반드시 저자의 관점에서 나오는 것은 아니다)의 외양을 형성하게 되는 그런 행위자를 지칭한다. 초점자는 스토리의 내부에서 작용할 수도 있고 외부에서 작용할 수도 있다. 엥다이크의 소설에서는 초점화가 외부에서 작용하고 있다. 다른 용어로 말하면, 내포된 저자의 외적인 시각이 비개인적 서술자의 목소리를 통해서 표현되고 있는 것이다.

독자는 어찌되었는가? 겨우 글을 읽는 사람으로부터 세련된 비평가에 이르기까지, 당신이 상상할 수 있는 어떤 유형의 사람도 실제 독자가 될 수 있음은 물

론이다. ‘피서술자’는 픽션 내에 상정되어 있는 독자이다. 예컨대 서술자는 피서술자에게 직접적으로 말을 걸 수가 있다(‘친애하는 독자여’ 또는 ‘친애하는 마담’). 업다이크의 설화에는 피서술자가 없다. ‘내포된 독자’는 내포된 저자와 마찬가지로 보다 미묘한 존재이며, 갖가지 간접적인 방법으로 텍스트에 의해 상징이 되는 그런 종류의 독자를 나타낸다. 책은 몸짓을 섞어가며 마법사의 역할을 이야기하다가, 딸이 짓는 ‘뉘엿은 표정’에 깜짝 놀란다. 그것을 보고 ‘아내가 칵테일 파티에서 기쁨을 가장하던 장면’이 떠올랐기 때문이다. 서술자는 칵테일 파티에서의 가장된 기쁨이 하나의 사회적 신호임을 알아차릴 수 있는 그런 종류의 독자를 암암리에 비추고 있다. 그러한 독자는 칵테일 파티의 성격을 알고 있을 것이며, 그러한 자리에서 즐거움을 가장하는 것이 왜 필요한지를 이해하고 있을 것이다. 이것은 꽤 분명한 종류의 가정으로 보일 수도 있다. 하지만, 이 ‘내포된 독자’에게 주목을 하게 함으로써 우리는 어떻게 해서 많은 구성이 허구적 서술 속으로 들어가게 되는지를 이해하기 시작하는 것이다.

서술이론에 대한 연구는 독자들이, 서술적 픽션의 텍스트적 표면을 원활하게 (상식의 차원에서) 처리하기 위해, 어느 정도까지 무의식적으로 관례들(서술구조들)의 전체적 범위에 숙달되어야 하는가를 보여준다.

제 9 절

텍스트 : 유진 오닐, 『털북숭이 원숭이』

찰스 디킨즈, 『거대한 유산』

이 론 : 은유와 환유

독자들은 흔히 산문이 장식이 없는 언어인데 비해, 시는 정상에서 벗어난 장식적 언어라고 여긴다. 그들은 은유를 비롯한 비유들이 자주 산문에도 구사된다는 점을 인정하면서도, 수사적 표현들을 산문보다는 시에 관련시킨다. 그들은 비유적 언어를 본질적으로 ‘시적인’ 것으로 여기는 반면, 산문은 기능적이어서 주로 참조에 관계되는 것으로 여긴다. 언어에 대한 이러한 관점의 일부는 언어의 기능적인 용도를 내세우는 과학적 태도에서 비롯된 것이다. 17세기 초 프란시스 베이컨은 과학적인 글이 ‘풍부한 묘사’(copiousness)를 해서는 안된다는 주장을 폈다. 만약 과학이 자연세계에 대한 실제적이고 정확한 설명을 하려 한다면, 우선 언어의 용법을 정화하여 낱말이 보다 정확하게 사물을 반영할(*reflect things*) 수 있도록 해야 한다고 주장했다. 마찬가지로 고전 소설의 독자들도 소설을 마치 실제 세상을 내다볼 수 있는 투명한 창문인 것처럼 읽는 경향이 있다. 사실주의적 환상에 이처럼 빠지는 것의 문제점은 그것이 서술의 언어적인 중재 역할을 역지로 외면한다는 것이다. 구조주의자들은 언어가, ‘시적인’ 것이든 ‘산문적인’ 것이든, 항상 비유적이라고 주장한다.

‘실어증의 두 유형’(Two Types of Aphasia)에 관한 로만 야콥슨의 글은 이 전통에서 하나의 발생적 텍스트로 통한다. 그는 말을 하는 사람이나 글을 쓰는 사람은 누구든 정반대인 두 개의 언어적 경향 중 어느 한쪽으로 기울기 마련이라는 것을 보여준다. 모든 수준에서의 언어에는 조합(*combination*)과 선택(*selection*)이라는 두 개의 기능이 작용한다. 첫번째 것은 우리가 문장을 구성할 때 언제나 작동한

다. 우리는 주부와 술부를 연결해야 하고, 문장 속에 의미 있는 전후관계(sequence)를 형성하기 위해 대명사, 명사, 형용어구, 전치사 접속사 등을 올바른 구문적 위치에 갖다 놓아야 한다. 두번째 기능인 선택도 모든 단계에 다 적용된다. 우리가 문장 속에 동원하는 명사들은 모두가 방대한 언어사전에서의 선택과정을 통해 산출되는 것이다. 선택되는 개개의 낱말은 모두가 그것의 동의어와 반의어에 대한 거부를 암암리에 내포하고 있다. 실어증 환자(언어장애를 앓고 있는 사람들)의 경우, 한 차원의 언어 조직만 상실해도 말을 제대로 못하는 경향을 나타내 보인다. 그들은 이러한 차원들 중 오직 하나에서만 기능을 발휘한다. 즉 조합하거나 선택하거나 하나만 할 수 있지, 둘 다 할 수는 없다. 야콥슨은 더 나아가 그 두 가지 장애가 두 가지 비유, 즉 환유와 은유에 상응한다고 지적한다. 환유는 한 연속물의 어떤 요소들을 삭제하고(deletes), 한 연속물(또는 문맥)의 부분을 마치 전체인 것처럼 취급한다(왕관=군주, 적색=공산주의자). 은유는 선택의 기능을 사용하며, 한 요소를 다른 연속물이나 문맥에서 선택한 유사한 요소로 대체하는 것과 관계가 있다. 야콥슨은 또한 문학의 역사에서 어떤 문학 운동은 환유에다, 다른 문학 운동은 은유에다 각각 특권을 부여하는 경향이 있다고 주장한다.

야콥슨의 주장은 문학언어에 대한 ‘베이컨 식의’ 관점에 이의를 제기한다. 예를 들어 산문 픽션은 더 이상 명백히 비(非)비유적인 것으로 여겨질 수 없다. 만약 어떤 사실주의 픽션이 은유를 피하는 듯이 보인다면, 그것은 확실히 환유를 피하지 않는 것이다. 사실주의적 효과는 여러 세부묘사가 환유적으로 ‘그러지’는(represented) 하나의 문맥에서 그 세부묘사를 축적해 나가는 것과 관계가 있다. 야콥슨은 실제로 낭만주의는 은유적이고, 사실주의는 환유적이라고 주장했다. 다른 비평가들, 특히 데이비드 로지(David Lodge) 같은 사람은 우리가 비유의 절대적인 구분에 대해서 말할 수 없음을 보여준 바 있다. 하지만, 그 구분은 유용한 것이고, 여러 가지 방식으로 작품에 적용될 수 있는 것이지, 반드시 야콥슨이 제시한 방식대로 적용되는 것은 아니다.

유진 오닐은 『틸복숭이 원숭이』의 무대지시에서 이 세계를 ‘시적으로’(은유적으로) 표현하겠다는 의도를 명백히 나타낸다.

이 장 내지 이 극의 다른 어떤 장의 처리도 결코 자연주의적이어서는 안된다. 추구해야 할 효과는 배의 한복판에 있는, 하얀 강철로 둘러 쌓인 비좁은 공간이다. 침상들의 줄과 그것들을 받치고 있는 세로대는 마치 새장의 강철 뼈대처럼 서로 교차되어 있다. 천장은 사람 머리에 부딪힐 것처럼 낮다. 그래서 사람들은 바로 서지를 못한다. 이것은 석탄을 퍼다보니 등과 어깨가 지나치게 발달하여 자연스럽게 생긴 그들의 웅크린 자세를 강조하게 된다. 사람들 자신은 네안테르탈인의 외관에서 추측되는 그런 모습을 닮아야 한다. 모두가 털이 북슬북슬한 가슴과, 작고 사납고 원한에 찬 눈을 하고 있다.

[이하 구절들은 S. 브래들리 외 편 『털북숭이 원숭이』, 『미국 문학의 전통』 제2권에서 인용]

The treatment of this scene [1], or of any other scene in the play, should by no means be naturalistic. The effect sought after is a cramped space in the bowels of the ship, imprisoned by white steel. The lines of bunks, the uprights supporting them, cross each other like the steel framework of a cage. The ceiling crushes down upon the men's heads. They cannot stand upright. This accentuates the natural stooping posture which shovelling coal and the resultant over-development of back and shoulder muscles have given them. The men themselves should resemble those pictures in which the appearance of Neanderthal Man is guessed at. All are hairy-chested, with small, pierce, resentful eyes.

(This and the following passage from *The Hairy Ape: The American Tradition in Literature*, vol. 2, ed. S. Bradley et al. (W. W. Norton, New York, 1967, pp. 1213, 1218))

은유적 경향은 『털북숭이 원숭이』라는 제목에서도 나타난다. 제1장의 기선에서 일하는 화부들의 모습은 원숭이 같고, 살며 일하는 공간은 감옥이나 새장 같다. 그 극의 언어는 선택(selection)과 대체(substitution)의 수직선을 따라 흐른다. 문맥은 중요하지 않고, 따라서 조합의 원리는 그 의미가 약하다. 작업장의 각 부분들은 은유적 대체가 이루어지고 있는 병치된 세계들에 비해 이차적인 것이다. 갑판 밑에는 '뱃속'이 있다. 강철은 '새장'(cage)을 둘러싸서 가둔다(imprison). 사람들의 웅크린 자세는 네안테르탈인과 털북숭이 원숭이를 닮게 만든다. 주인공인 양크는 현대 세계에 대해 격렬한 증오심을 갖고 있다는 점에서 야생 원숭이와

유사하다. 그는 현대문화가 소름끼치는 기계를 통해서 구현하고 있는 폭력을 찬양함으로써 그 세계에 반응한다. 아일랜드인 패디는 노동이 보다 자연스럽고 인간적이었던 옛날을 회상한다.

그때는 사람들이 배에 소속되어 있었는데, 지금은 아냐. 그때는 배가 바다의 일부였고, 사람은 배의 일부였어. 바다는 그 모두를 묶어서 하나로 만들었지. [조롱조로]. 양크, 이곳이 그와 같다고? 굴뚝에서 나오는 검은 연기가 바다를 더럽히고, 갑판을 더럽히고—지겨운 엔진은 광광 치고, 덜덜 떨리고, 이리저리 흔들리고—한 줄기 햇빛도 맑은 공기도 없이—석탄재로 우리의 폐를 숨막히게 하고—지옥 같은 화구에서 등과 심장이 으스러지고—지겨운 아궁이에 석탄이나 집어넣고—그래서 목숨을 석탄으로 부지해 나가고, 동물원의 지겨운 원숭이처럼 하늘도 못보고 강철에 의해 갇혀 있는 데도 말야!

'Twas them days men belonged to ships, not now. 'Twas them days a ship was part of the sea, and a man was part of a ship, and the sea joined all together and made it one. [*scornfully*.] Is it one wid this you'd be, Yank—black smoke from the tunnels smudging the sea, smudging the decks—the bloody engines pounding and throbbing, and shaking—wid divil a sight of sun or a breath of clean air—choking our lungs wid coal dust—breaking our backs and hears in the hell of the stokehole—feeding the bloody furnace—feeding our lives along wid the coal, I'm thinking—caged in by steel from a sight of the sky like bloody apes in the Zoo!

‘사실주의적’ 산문에서는 풍경이 그 요소들을 조합함으로써 그리고 어떤 요소들을 위해 다른 요소들을 삭제함으로써(하나의 문맥 속에 있는 모든 요소들을 다 늘어놓을 수는 없다) 환기된다. 여기서 패디의 고향 같은 바다 풍경에 나오는 요소들(사람, 바다, 배)은 하나의 전체를 구성하는 부분으로서의 속성들을 상실하고 있다. ‘바다는 그 모두를 묶어서 하나로 만들었지’. 이것은 은유가 아니라, 환유의 거부이다. 그것은 이상적인 바다 풍경을 사실주의적으로 표현한 것이 아니다. 그 구절은 은유적 대체를 향해 꾸준히 움직인다. 화부들의 삶은 석탄과 함께 아궁이 속으로 들어간다(삶=석탄). 강철 구조물은 새장이고, 사람들은 동물원의 원숭이들이다. 문맥의 요소들(연기, 재, 아궁이)은 모두 시적으로 가공되

어 있다. 그것들은 '사실주의적' 문맥의 주된 부분이 되지 못하고, 다른 (대체된) 문맥(지옥, 동물원)의 부분들이 된다.

그 극은 제1장에서 수립된 최초의 은유들을 통해서 서술의 궤도를 발전시켜 나간다. 자본주의적 부의 공허한 산물인, 창백하게 흰옷을 입은 밀드레드는 작업을 하고 있는 짐승같은 양크를 보았을 때 공포에 질리면서, 그를 '털복숭이 원숭이'로 본다. 그는 그녀 및 그녀가 대표하는 모든 것에 복수하기를 열망한다. 나중에 맨해튼에 갔을 때 그는 여자들이 원숭이 모피에 경탄하는 것을 보고는 격분한다. 모피는 값나가는 것이지만, 그 자신의 털복숭이 원숭이가죽은 부자의 눈에 아무 쓸모가 없는 것이다. 그는 어떤 부자를 공격하고 감옥에 갇힌다. '강철. 이것이 동물원이군, 안 그래?' 다른 죄수들도 은유를 포착하여 그것을 확장시켜 나간다.

목소리들[조롱조의 웃음으로]. 너희들은 새장에 갇혔어.

닭장!

우리!

돼지우리!

개집!

VOICES [With mocking laughter.] You're in a cage aw right.

A coop!

A pen!

A sty!

A kennel!

이것은 우리에게 야콥슨의 발언을 상기시켜 준다. 즉 연속된 문장을 형성하는 능력이 결여된 실어증 환자는 짧은 혹은 '외마디' 문장으로 말을 하며, 최초의 표현에 대한 대체물을 제시할 뿐이라는 것이다.

그 극은 양크가 진짜 동물원을 방문하여 진짜 털복숭이 원숭이의 손에 죽임을 당하는 것으로 끝난다. 그는 스스로를 원시시대의 '털복숭이 원숭이'와 동일시하면서 죽는다. 극 전체는 은유적 궤도를 따라 움직인다. 부득이하게 나타나

는 환유적 세부묘사들도 온통 은유에 종속되어 있다. 이러한 분석은 그 극이 시적이거나, 사실적이 아니라는 우리의 주관적 느낌을 확인시켜 준다.

디킨즈의 소설은 화려할 만큼 비유를 많이 사용하며, 은유와 환유의 가능한 모든 용법을 예증하는 데 이용될 수 있다. 그의 작품에서는 비유의 두 축이 서로 넘나들 수 있다. 환유적 세부묘사가 은유적이 되는가 하면, 그 반대 현상도 일어난다. 환유는 『거대한 유산』(*Great Expectation*)에 구사된 디킨즈 문체의 기본이 되고 있다. 묘사의 질을 높이기 위해 개인과 장소의 세부적 특징이 면밀히 검토된다. 가장 단순한 차원에서 인물들은 그들 모습의 각 부분을 통해서 시각적으로 특징지어진다. 웅슬 씨는 매부리코, 벗겨진 이마, 낮고 굵은 목소리를 갖고 있다. 발리 영감은 통풍, 짓무른 눈, 으르렁거리는 목소리를 갖고 있다. 하지만 그러한 특징들도 때로 문맥에 얽매인다. 새티스에 있는 해버섬 양의 집에 있을 때의 핍은 ‘거친 손’과 ‘후진 부츠’로 특징 지워지지만, 매그위치의 눈에는 항상 완벽한 신사로 비친다. 물리적 상황도 인물을 규정하는 데 중요한 역할을 한다. 조우는 풀무와 부엌과 늪에서 떨어져 있을 때 정체감을 상실한다. 두 가지 비유를 보다 복잡하게 뒤섞는 디킨즈 기법의 많은 예들 중에서 제26장에 나오는 다음 구절을 보도록 하자.

웬웬이 말해 주었던 대로, 나는 일찌감치 내 후원자의 집과 그의 회계 겸 서기의 집을 서로 비교해 볼 기회를 갖게 되었다. 내가 월워스로부터 내 후원자[변호사인 제거스 씨]의 사무실로 들어섰을 때, 그는 자신의 방에서 향수비누로 손을 씻고 있었다. 그는 나를 불러서 웬웬[제거스의 회계 겸 서기]이 나를 위해 마련한 나와 내 친구들의 초대장을 건네주었다. 「허물없는 자리야」 하고 그가 초대 조건을 달았다. 「야회복을 입지 않아도 돼. 내일 보세.」 나는 우리가 어디로 가야 하느냐고 물었다(나는 그가 살고 있는 곳을 알지 못했다). 그가 「이 사무실로 오게. 내가 데리고 갈 테니」 라고 대답한 것은 남의 허락을 받고 말고 하는 것을 싫어해서일 것이라고 생각했다. 나는 그 기회를 통해 그가 마치 외과의사나 치과의사처럼 손님이 가고 나면 손을 씻는다는 것을 알았다. 그 목적 때문에 이 방에는 화장실이 있었는데, 향수가게처럼 향수비누 냄새가 났다. 문 안쪽에 있는 롤러에는 항상 커다란 회전식 타월이 걸려 있었다. 즉결재판소에서 돌아오거나 손님들을 보내고 난 후에는 언제나 그는 손을 씻은 후 이 타월에 닦

아서 말리곤 했다.

It fell out as Wemmick had told me it would, that I had an early opportunity of comparing my guardian's establishment with that of his cashier and clerk. My guardian [the lawyer, Mr Jaggers] was in his room, washing his hands with his scented soap, when I went into the office from Walworth; and he called me to him, and gave me the invitation for myself and friends which Wemmick [Jagger's cashier and clerk] had prepared me to receive. 'No ceremony,' he stipulated, 'and no dinner dress, and say tomorrow.' I asked him where we should come to (for I had no idea where he lived), and I believe it was in his general objection to make anything like an admission, that he replied, 'Come here, and I'll take you home with me.' I embrace this opportunity of remarking that he washed his clients off, as if he were a surgeon or a dentist. He had a closet in this room, fitted up for the purpose, which smelt of the scented soap like a perfumers shop. It had an unusually large jack-towel on a roller inside the door, and he would wash his hands, and wipe them and dry them all over this towel, whenever he came in from a police-court or dismissed a client from his room.

여기에는 두 가지 비유의 유형이 있음을 알 수 있다. 첫째 재거스는 방, 화장실, 향수비누, 회전식 타월, 절제된 말, 변호사로서의 신중한 태도 등 그의 정황과 개인적 특성들이 환유적으로 규정되어 있다. 선택된 세목들을 통해서 하나의 그림이 재빠르게 그려지는 것이다. 하지만 그 환유적 분야들 중 하나—타월과 비누에서 연상되는—에는 추가적(은유적) 역할이 주어지게 된다. 서술자인 핼이 적극적으로 개입하여 비유적 전환(‘나는 그 기회를 통해서 알았다’)을 도입하는 것이다. 재거스는 ‘마치 외과의사나 치과의사처럼 손님이 가고 나면 손을 씻었다’. 이리하여 ‘사실주의적’ 타입의 서술적 연속물을 발생시키는 실제적 문맥이 비서술적 은유의(시의) 차원도 발생시키게 된다. 즉 변호사인 재거스가 마치 외과의사나 치과의사와 비슷하게 되는 것이다. 향수비누는 ‘실제’ 배경을 환기시키는 환유적 세목일 뿐 만 아니라, 은유적 대체물에서의 한 기표이기도 하다. 핼은 이어서 재거스가 각별히 ‘어두운’ 사건(case)을 처리하고 난 후 화장실로 들어가는 모습을 묘사한다. 그곳에서 그는 손만 씻는 것이 아니라, 입안도

가시고, 얼굴도 씻고, ‘주머니칼을 꺼내 손톱에서 딱지(case)를 긁어내기도 한다’. ‘때’(dirt) 대신에 ‘딱지’라는 표현을 씌으로써 두 가지 비유를 재치 있게 연결시키고 있는 것이다.

디킨즈 상상력의 환유적 활력을 분명히 보여주는 마지막 예를 보도록 하자. 이 구절에서 땀은 자신이 올릭에 의해 살해될 지도 모른다고 생각한다. 땀은 올릭이, 자신의 누이를 죽이고 그랬던 것처럼, 시내에 숨어있다고 상상한다.

나의 급한 마음은 시내로 그를 추적하여, 그가 거리에 있는 모습을 그려보았다. 그리하여 그 불빛과 삶을, 내가 용해되어 들어갈 쓸쓸한 늪과 그 늪 위에 피어 오르는 수증기에 대비시켜 보았다.

그가 몇 마디 하는 동안 나는 지나간 그 많은 세월들을 개관할 수 있었는데, 그가 한 말은 나에게 낱말만이 아니라 그림까지도 제공해 주었다. 머릿속이 흥분되고 고양된 상태여서 나는 생각만 해도 장소를 볼 수 있었고, 생각만 해도 사람들을 볼 수 있었다.

My rapid mind pursued him to the town, made a picture of the street with him in it, and contrasted its lights and life with the lonely marsh and the white vapour creeping over it, into which I should have dissolved.

It was not only that I could have summed up years and years and years while he said a dozen words, but what he did say presented pictures to me, and not mere words. In the excited and exalted state of my brain, I could not think of a place without seeing it, or of persons without seeing them.

서술자의 상상력은 디킨즈의 그것과 일치한다. 죽음을 눈앞에 두고 있는 그의 사고는 다이나믹하게 그리고 환유적으로 움직인다. 올릭이 한 말들은 장소와 사람에 대한 심상뿐 아니라, 올릭의 성격에 대한 막연한 생각, 시내에 숨어 있는 그의 특정한 이미지 그리고 그와 대조적인 늪(땀이 함정에 빠진)의 이미지를 떠올려 주는 것이다.

구조주의 비평가들에 따르면 언어는 ‘사물’(things)을 ‘가리키지’(refer) 않는다. 그들의 이론은 산문 픽션이 마음의 상태나 상상된 리얼리티를 거울처럼 ‘재현한다’(represent)는 상식적인 개념을 약화시킨다. 언어는 ‘반영을 할’(reflect)

수 없다. 왜냐하면 기호는 사물이나 정신상태와 절대로 일치하는 것이 아니기 때문이다. 한 마디의 담론은 항상 유사와 상이의 관계적 체계가 작용해야 성립이 된다. 언어의 가장 기본적인 구조는 선택과 조합의 수직적 및 수평적 축과 관련된 구조이다. 은유와 환유라는 비유는 문학적 체계 속의 기본적인 이항대립(제7장 참조)을 구성한다. 데이비드 로지의 글이 입증해 주었듯이, 야콥슨의 발견은 모든 종류의 문학 텍스트를 분석하는 데 귀중한 도움을 제공했다[데이비드 로지, 『현대적 글쓰기의 양식』(*The Modes of Modern Writing*), 1977].

구조주의적 입장이, 문학으로부터 외적 현실을 재현할 능력을 박탈함으로써, 문학을 그 역사적·사회적 뿌리로부터 차단할 위험이 있는 것은 분명하다. 그러나 반드시 그런 것만은 아니다. 구조주의가 활기를 불어넣어 준 문학사회학은 모든 담론의 '텍스트성'을 인정한다. 다시 말해서 그것은 문학이 '거기 그곳에 있는' 현실을 언어의 표면 위에 직접 반영함으로써가 아니라, 이미 존재하고 있는 의미 체계를 다르게 재표현함으로써 '사회'와 관련을 맺는다고 보는 것이다. 야콥슨의 이론은 우리로 하여금 불투명한 시적 언어와 투명한 산문 언어 사이의 그릇된 구분을 와해시켜 모든 형태의 언어가 비유적으로 구성된 것임을 알게 하도록 도와준다.

제 4 장

포스트구조주의

제 10 절

텍스트 : 나다니엘 호손, 『주홍 글자』

이 론 : 기호와 주관의 기호학

페르디난드 소쉬르의 언어학 이론에서 처음 개발된 ‘기호’의 개념은 현대의 문헌이론에 폭넓은 영향을 끼쳤다. 소쉬르는 언어가 기호의 체계라고 주장했다[『일반 언어학 강의』(*Course in General Linguistics*, 1974), 제2부, 제4장 참조]. 언어적 기호의 특성에 대한 연구(‘기호학’)는 모든 기호(비언어적인 것조차도)의 구조를 이해하는 데 도움을 준다. 하나의 기호는 종이의 양면처럼 두 개의 분리할 수 없는 측면들로 구성되어 있다. 즉 ‘기표’(signifier)라고 하는 청각적 내지는 시각적 실체(의미 있는 소리 내지는 표식)와 ‘기의’(signified)라고 하는 개념(우리가 기표를 제시하거나 지각할 때 ‘생각하는’ 것)이 곧 그것들이다. 소쉬르가 표의의 모델 속에 기의에 상응하는 사물(thing) 내지는 사태를 포함시키지 않고 있는 점에 주목하라. 그의 언어학은 언어에 대한 서술에 ‘지시’(reference)라는 것을 포함시키려 하지 않는다. 기호는 사물을 지시함으로써 작용하는 것이 아니라, 기호 체계 내에서의 한 위치를 점유함으로써 작용한다. 언어 체계 내에서 표의의 최하위 수준은 ‘음소’(phoneme) (소리를 확인할 수 있는 최소 단위)이다. 이 수준에서 우리는 음소를, 어떤 것을 지시하는 언어의 단위로서가 아니라, 음소 체계 내에서의 한 요소로서 확인한다(제7절 참조). 우리가 /z/를 인식하는 것은 그것이 /s/와 비교되거나 대조될 수 있기 때문이다. 두 개의 음소가 모두 ‘치찰음’(sibilant)이지만, 하나는 유성음이고 다른 하나는 무성음이다. 낱말도 마찬가지로 방식으로 ‘차이’의 체계 내에서 기능함으로써 ‘의미’를 지니게 된다. 어떤 낱말도 그 자체의 의미를 가지고 있지는 않다. 각 낱말에는 항상,

화자에 의해 사용되는 관계에 따라, 모든 동의어와 반의어가 나타나 있기 마련이다(말하자면, 눈에 보이지 않게).

소쉬르는 또한 기표와 기의 사이의 연결이 '자의적'인 것이라고 주장한다. '개'와 우리가 상상하는 개과에 속하는 사지동물의 이미지 사이에는 아무런 자연스런 연결이 없다. 이것은 상식인 바, 그렇지 않으면 서로 다른 언어들이 존재하는 현상을 설명하기가 어려울 것이다. 하지만, 소쉬르는 한 걸음 더 나아가, 기표와 기의 사이에 일단 한번 연결이 이루어지면, 사실상 자연스러운 유대를 형성한다고 말한다. 즉 우리는 자신이 사용하는 낱말들이 그 사물에 대해서 지니고 있는 개념들과 불가분의 관계에 있는 것처럼 느끼고 행동한다는 것이다.

구조주의라는 이름으로 알려져 있는 지적 운동은 대체로 이러한 가정들을 근거로 하고 있었다. 1960대 동안 심리학, 철학, 역사, 문학비평의 수많은 이론들이 소쉬르의 기호이론을 사용했지만, 그 기능의 예측할 수 없는 성격을 강조했다. 자크 데리다, 자크 라캉, 미셸 푸코, 롤랑 바르트 등의 글쓰기는 흔히 '포스트구조주의'라고 일컬어진다. 그들을 단순히 후기 구조주의자들로 여기고 싶어하는 사람들도 있기는 하지만, 많은 포스트구조주의자들의 작업 속에서 우리는 때로 '기표의 법칙'이라고 일컬어지는 것을 향한 이동—기표와 기의의 안정된 연결로부터 기표가 지배하는 불안정성의 상태로 향하는—을 보기 시작한다. 소쉬르의 모델에서는 기표와 기의의 자의적인 연결이 실제 화자—기호가 마치 완전한 단위인 것처럼 행동하는—의 실천에서 잊혀져 버리지만, 라캉을 비롯한 다른 사람들의 경우에는 기표의 자의성이 표의의 전 작용을 결정한다. 우리가 발화를 할 때는 자신이 무엇을 말하고 있는지를 알고 있다고, 그리고 어떤 것을 의미하려는 우리의 의도가 의미의 유일한 결정인자라고 생각할지도 모른다. 하지만, 기표란 결코 그런 식으로 고정될 수 있는 것이 아니다. 모든 발화는 다르게 해석될 수 있다. 우리가 작정을 해서 고정시켰다고 생각하는 의미는 기표의 차원에서 작용하는 무의식적 과정에 의해 훼손될 수도 있고(『햄릿』에 관해서 논한 제11절 참조), 우리가 발화하는 기표들에 가해지는 서로 다른 해석들에 의해 훼손될 수도 있다.

포스트구조주의자들이 전통적인 문학비평의 가정들을 전면적으로 부정했던

것은 분명한 사실이다. 그들이 보기에는 작품의 저자가 그 의미를 통제하거나 고정시킬 힘을 가지고 있지 않았다. 작품의 기원은 저자의 마음속에 있는 것이 아니라, 저자가 텍스트를 생산해 내는 복잡한 표의의 전체 그물망 속에 있었다. 바르트는 텍스트에 대한 변화된 관점을 기술하기 위해 '저자의 죽음'이라는 구절을 만들어냈다. 바르트의 『S/Z』에서는 텍스트가 기표들의 '은하계'로 보인다. 독자가 이용가능한 서로 다른 비평적 언어들—그것들 중 어느 하나가 기표에 최종적인 기의를 부과한다 해도 표의의 과정을 '달을' 수는 없다—을 이용하면, 다양한 방법으로 그 은하계를 열어볼 수가 있다. 기표는 또 다른 의미를 생산할 수 있도록 항상 자유로움을 유지한다. 그렇게 해야 상이한 담론들로부터 나온 다른 기표들과 섞이는 것이 가능해지기 때문이다. 바르트가 기표에게 최대한의 자유를 허용해줄 수 있는 텍스트들을 좋아하고, 그 자유를 제한하려고 하는 텍스트들을 싫어하는 성향은 이해할만한 것이다.

문학작품의 검토에 들어가기 전에 기표의 법칙이 지니고 있는 또 다른 측면들이 설명되어야 한다. 언어학자인 에밀 방브니스트(Emile Benveniste)는 [『일반 언어학의 제문제』(*Problems in General Linguistics*, 1971)에서] 주관의 가능성을 제공하는 것이 바로 언어라고 주장했다. 왜냐하면 언어만이 화자로 하여금 그 자신을 '나'(문장의 주어)의 자리에 놓게끔 해주기 때문이다. 자크 라캉은 이 이론을 아동심리의 발달에 적용한다. 예컨대 '나', '남성', '아들'이라는 기표들은 화자가 들어가야 할 '주관적 위치'를 가리킨다. 이것은 원래 생물학적 필연이 아니라 문화적 과정이다. 우리는 유아기적 발달의 단계를 뒤로하고 억압과 복종의 복잡한 과정에 의해서만 가능해질 수 있는 사회적 역할로 들어가는 것이다. 우리는 기표가 자신을 위해 미리 확립시켜 놓은 입장 속으로 들어감으로써 인간적 '주체들'이 된다. 하지만, 기표('나')와 기의(나의 내면에서 작용하는 전 심적 과정) 간의 관계란 결코 고정되거나 최종적인 것이 아니기 때문에, 우리의 주체성은 결코 안정될 수 없다.

포스트구조주의자의 관점에서 보면, 나다니엘 호손(Nathaniel Hawthorne)의 『주홍 글자』(*The Scarlet Letter*)는 갈 데 없는 본보기가 된다. 그것은 실제로 기표의 사악한 과정을 다룬 소설처럼 보인다. 여주인공 헤스터 프린은 간통을

저지른 데 대한 속죄로 겉옷의 앞가슴에 주홍색으로 수놓은 ‘A’라는 글자를 달고 있다. 그녀는 청교도적 가치에 깊이 물들어 있는 뉴잉글랜드 사회에서 ‘수치심’과 더불어 살고 있다. 비록 그 글자가 스스로에 의해 부과된 것이기는 해도(그녀는 그 벌을 받아들여서 그 사회를 떠나지 않는다), 기실 그 의미를 고정시키고 있는 것은 청교도적 이데올로기이다. 목사인 딘즈데일 씨가 헤스터의 딸인 펄의 아버지로 판명되는데, 소설의 말미에 가서 그는 공개적으로 자신의 죄를 고백하고 죽는다. 헤스터의 주홍 글자는 그 소설의 핵심적인 기표이다. 그것은 전 텍스트 속을 모호하면서도 잊혀지지 않게 누비면서, 헤스터가 잠시라도 그 손아귀를 벗어나지 못하게 한다. 그 글자는 헤스터의 주관적 위치를 돌이킬 수 없게 확립시켜 놓은 것처럼 보인다. 청교도들이 그 글자에 부과해 놓은 기의는 ‘간통’인 바, 거기에 온갖 수치와 죄악이 다 함축되어 있다. 하지만 헤스터의 정체성은 그 기의에 고정되어 있지 않다. 그녀는 청교도적 이데올로기의 무시무시한 힘에도 불구하고, 언제나 불안정한 주관적 위치로 들어간다.

청교도적 담론의 기표적 기능에 대한 헤스터의 복종, 그리고 기의가 기표 속에 내리고 있는 맞을 풀려고 하는 (무의식적인?) 경향 사이에는 종종 투쟁이 벌어진다. 이 편차는 아마도 무의식적인 충동 혹은 단순한 ‘욕망’이 빚어내는 효과에서 비롯된 것일 것이다. 무의식적인 욕망은 어쩔 수 없이 이성의 억압적인 의미들을 거부하게 된다. 하지만, 이 순간들이 청교도적 이데올로기에 대한 공공연한 거부로 표현되는 것은 아니다. 헤스터의 태도는 때로 애매모호하다. 예를 들면, 숲 속의 한 장소에서 펄은 엄마에게 대중적 미신에 나오는 ‘블랙 맨’에 대한 이야기를 해달라고 요구한다. 블랙맨은 사람들로 하여금 자신의 책에 그들의 피로써 이름을 쓰게 하고는, 그들의 가슴에 자신의 표식을 남기는 사람이다. 펄은 헤스터에게 블랙맨이 실제로 존재하는지 그리고 주홍 글자가 그의 표식인지를 말해 달라고 조른다. 펄은 엄마가 매일 밤 그 사람을 만난다는 소문을 들은 적이 있기 때문이다. 헤스터는 「내 생애 단 한번 블랙맨을 만난 적이 있지! [...] 이 주홍 글자는 그의 표식이야」라고 대답한다. 헤스터는 그 글자가 자신에게 부과하는 그 주관적 위치를 수용하며 인정하는 것인가? 그녀는 자신의 죄에 대한 청교도적 견해를 수용하는 것인가? 아니면 블랙맨은 단지

자신에게 단 ‘한번만’ 표식을 남긴(자신을 사랑한) 덤즈테일(검은 성적복을 입은)에 불과한 것인가? 이 두번째 가능성은 헤스터가 (공공연하게는 아니지만) 책임을 거기에 씌우면서 청교도적 기호를 거부한다는 것을 암시한다.

청교도들에 의하면 헤스터의 딸도 다소간에 그녀 자신의 죄에 물들어 있으며, 흔히 약간은 귀신이 들려 있는 것으로 비쳐지고 있다. 어머니가 덤즈테일과 함께 도망칠 계획을 세우면서 잠시 동안 그 수치의 기호를 떼어내자, 딸은 그녀를 인정하기를 거부한다. 아이는 그 버려진 글자를 가리킨다.

「이리 가져 온!」 하고 헤스터가 말했다.

「엄마가 와서 집어가요!」

「저런 애는 처음 봤어요!」 헤스터는 목사를 향하여 혼잣말처럼 말했다. 「저 애에 대해서 말씀 드릴 것이 한 두 가지가 아니랍니다! 하지만, 이 증오스러운 표식에 관해서만은 재 말이 맞아요. 저는 그 표식이 주는 고통을 좀 더 견뎌야 해요—우리가 이 지역을 떠날 때까지 며칠만이라도 더—그러면 이곳을 꿈속에서 보았던 땅처럼 되돌아보는 날이 올 거예요. 이 숲으로는 저것을 감출 수가 없어요! 깊은 바다쯤 되어야 저걸 내 손에서 낚아채서 영원히 삼킬 버릴 거예요!」

이렇게 말하면서 그녀는 개울의 가장자리로 가서 주홍 글자를 집어들어 도로 자신의 가슴에다 달았다. [...]

「자, 이젠 엄마를 알아보겠니? 애야!」 하고 그녀가 물었다. [...] 「자 개울을 건너와서 엄마라고 불러다오. 다시 수치의 표시를 단 슬픈 엄마가 되었으니!」

「그럴 께요!」 하고 아이가 대답했다. 그리고는 개울을 건너뛰어 와서 헤스터를 얼싸안았다. 「이젠 정말 우리 엄마야! 나는 엄마의 귀여운 딸 펴이고!」(제19장)

(이하 본문은 T. C. 커널리 편, 『주홍 글자 및 단편선』에서 인용)

‘Bring it hither!’ said Hester.

‘Come thou and take it up!’

‘Was ever such a child!’ observed Hester aside to the minister. ‘Oh, I have much to tell thee about her! But, in very truth, she is right as regards this hateful token. I must bear its torture yet a little longer—only a few days longer—until we shall have left this region, and look back hither as to a land which we have dreamed of. The forest cannot hide it! the mid, ocean shall take it from my hand, and swallow it up for

ever!’

With these words she advanced to the margin of the brook, took up the scarlet letter, and fastened it again into her bosom. [...]

‘Dost thou know thy mother now, child?’ asked she [...] ‘With thou come across the brook, and own thy mother, now that she has her shame upon her – now that she is sad?’

‘Yes; now I will!’ answered the child, bounding across the brook and clasping Hester in her arms. ‘Now thou art my mother indeed! and I am thy little Pearl!’ (chapter 19)

(This and the following passages from *The Scarlet Letter and Selected Tales*, ed.

T. C. Connolly (Penguin, Harmondsworth, 1970, pp.124-5, 180, 227-8))

여기서 주홍 글자는 오로지 청교도적 의미에만 국한되는 것을 멈추고, 우정 ‘어머니’를 가리키게 되었다. 펄이 보기에 엄마와 자신의 정체성은 주홍 글자와 불가분의 관계를 맺고 있다. 엄마가 그 글자를 떼어내는 것은 그녀의 정체성을 떼어내는 것과 같으며, 따라서 그녀의 딸로서의 펄의 정체성을 지워버리는 것과 같다. 일단 주홍 글자가 다시 채용된 이상, 엄마/딸의 주관적 위치도 다시 상정될 수가 있는 것이다. 앞에서 논한 구절들을 감안해 보면 펄의 정체성은 아닌 게 아니라 엄마의 그것과는, 딸로서가 아니라 엄마의 죄에 대한 기표의 투영으로서, 밀접한 관계에 놓여 있다. 헤스터는 자신의 어리고 예쁜 아이에게 ‘환상적이고 화려한 금빛 실’로 수놓은 진홍색 벨벳의 튜닉을 입힌다. 상식적인 관점에서 보면 펄의 옷은 헤스터의 죄스러우면서도 유쾌한 면을 나타내는 하나의 상징 내지는 표현이 된다. 그러나 기호학적 관점에서 보면 ‘글자의 주장’ (insistence of the letter) (이것은 라캉의 말이다)이 크게 두드러지게 된다.

그러나 그것을 보는 사람들은 헤스터 프란이 숙명적으로 가슴에 달아야 했던 그 표식을 어쩔 수 없이 연상하게 되었다. 그것은 이 옷이 지니고 있는 그리고 실로 그 아이 전체의 외모가 지니고 있는 속성이었다. 그것은 주홍 글자의 또 다른 형태였다. 생명을 부여받은 주홍 글자라고나 할까! 그 유사성은 어머니 자신이 [...] 공들여서 만들어 낸 것이었다. 그녀는 몇 시간 동안이나 병적인 기교를 부려 자신의 애정의 대상과 자신의 죄고(罪苦)의 상징 사이에 유사성의 다리를 놓았다. 그러나 실상 펄은 그 양자를 겸하고 있었다. 그 이중의 성격 덕

분에 헤스터는 그녀의 옷차림 속에 것처럼 완벽한 주홍색 글자를 재현할 수 있었던 것이다. (제7장)

But it was a remarkable attribute of this garb, and, indeed, of the child's whole appearance, that it irresistibly and inevitably reminded the beholder of the token which Hester Prynne was doomed to wear upon her bosom. It was the scarlet letter in another form: the scarlet letter endowed with life! The mother herself [...] had carefully wrought out the similitude, lavishing many hours of morbid ingenuity to create an analogy between the object of her affection and the emblem of her guilt and torture. But, in truth, Pearl was the one as well as the other; and only in consequence of that identity had Hester contrived so perfectly to represent the scarlet letter in her appearance. (chapter 7)

기표인 'A'라는 글자는 소설 전반에 걸쳐 반복해서 나타나면서 등장인물들의 주관적 위치를 지배한다. 하지만, 그 피할 수 없는 의미에 대한 우리의 느낌은 자주 흔들리게 된다. 비록 그 글자가 거의 언제나 눈에 보이고 있지만, 그 의미를 고정시키는 것처럼 보이는 청교도적 담론은 결코 완전하게 욕망을 쫓아낼 수가 없다. 그 죄에서 차지하는 자신의 몫의 눈에 보이는 온갖 징후들을 억눌러온 목사는 청교도적 담론에 보다 깊이 길들여져 있다. 하지만, 그는 헤스터가 공공연하게 채용하고 있는 바로 그 기표를 피할 수가 없다. 소설 속의 몇몇 일화는 그의 가슴에 찍혀 있는 그 글자의 비밀스러운 존재를 시사한다. 이것이 진짜인지 상상인지는 분명치가 않다. 소설의 말미에 가면 많은 사람들은 그 글자가 그의 살에 찍혀 있음을 본다. 그러나 다른 사람들은 그것이 거기에 없었다고 주장한다. 그는 눈에 보이지 않는 기표에 의해 지배되고 있는 것이다.

기호학적 관점에서 분명해진 것은 개인의 정체성의 전과정이 지닌 이중성이다. 한편에서 보면 우리의 주관적 위치는 기호학적 체계에 의해 결정되지만, 다른 한편에서 보면 표의는 항상 불안정한 것이다. 의미를 부과하려는 모든 시도는 무의식적 저항을 낳는 경향이 있다. 주홍 글자가 아무리 끈질긴 것이라 해도, 그 기의는 결코 고정되거나 최종적이지 않다. 그 글자는 여러 단계에서 간통과 관계없는 기의들(예컨대, 'able', 'angel', 'Arthur', 'America', 'artist')과 결부

된다. 고뇌의 순간을 거치면서 헤스터는 새로운 정체성을 갖게 된 것이다.

그 수놓은 글자는 그것이 발하는 초자연적인 빛으로 그 집 사람들에게 위안을 주었다. 다른 곳에서는 죄의 표식인 그것이 이런 우환이 있는 방에서는 촛불이 되었다. [...] 그 글자는 그녀의 소명을 상징했다. 그녀의 내면에서 너무나 큰 의욕—하고자 하는 힘, 공감의 힘—이 넘쳐나는 바람에, 많은 사람들은 주홍색의 A를 그 본래의 뜻으로 해석하기를 거부했다. 그들은 그것이 유능(Able)을 의미한다고 말했다. 여성의 힘치고는 것처럼 강한 힘을 헤스터 프린은 지니고 있었던 것이다. (제13장)

there glimmered the embroidered letter, with comfort in its unearthly ray. Elsewhere the token of sin, it was the taper of the sick-chamber. [...] The letter was the symbol of her calling. Such helpfulness was found in her—so much power to do, and power to sympathize—that many people refused to interpret the scarlet A by its original signification. They said that it meant Able, so strong was Hester Prynne with a woman's strength. (chapter 13)

기호학의 기본적인 원리는 기표의 전이성(transferability), 즉 새로운 문맥이 기표와 기의 사이에 새로운 관계를 허용할 수 있다는 것이다. 해석의 가능성은 무한하다고 할 수 있다. 이처럼 두려운 힘을 가진 기표조차도 새로운 문맥에서는 새로운 기의를 부여받을 수 있기 때문이다. 이것은 어떤 최종적 진리도 결코 도달될 수 없다는 것을 보여준다. 우리는 어떤 특정한 기표나 기표들의 무리(예컨대, 하나의 완전한 문학작품)가 한번만 해석되었다고는 결코 말할 수 없다. 그것에 최종적인 의미를 부여하는 것은 (혹은 그것이 최종적인 의미를 지녔다고 가정하는 것은) 단지 다른 의미의 가능성들을 억압하는 것에 지나지 않는다. 한 차원에서 보면 우리는 헤스터와 딘즈테일을 하나의 편협하고 완고한 이데올로기에 굴복한 희생물로 볼 수 있다. 그러나 다른 차원에서 보면 주홍 글자가 그 지배적인 기의에서 풀려나고 단절되는 무한하고 복잡한 한 과정에 그들이 깊이 연루되어 있는 것으로 볼 수가 있는 것이다.

제 11 절

텍스트 : 윌리엄 셰익스피어, 『햄릿』

이 론 : 정신분석 비평

햄릿의 복수지연에 대해서는 그 동안 수많은 설명이 있어 왔는데, 그들 중 다수는 일리가 있는 것들이다. 예를 들면 그는 복수에 대해 심한 도덕적 가책—그것을 부도덕한 행위로 비난하는 기독교의 공식적인 입장과 닮았다—을 느끼고 있다는 주장이 있을 수 있다. 그와는 달리 햄릿은 천성적으로 생각이 깊은(reflective) 사람이어서 행동보다는 사고(thought)에 기울어지는 경향이 있다는 주장이 있었다. 세번째 가능성은 그가 천성적으로 우울한 성격이어서 자살에 대한 심란한 고려와 인간의 사악함에 대한 어두운 관념에 시달리고 있는 바, 이런 것들이 그를 무력하게 만들고 그의 행동을 방해한다는 것이다. 이 절에서는 심리학적인 유형의 설명을 시도해 볼 생각이다.

지그문트 프로이트는 오이디푸스의 신화가 인간심리 발달의 한 중요한 단계에 대한 심오한 통찰력을 보여주었다고 믿었다. 그는 세상의 모든 아이들이 유년시절에는 아버지를 죽이고 어머니와 결혼하고 싶은 욕망의 단계를 거치게 된다고 주장했다. 이 욕망은 무의식적인(unconscious) 것이지만, 그럼에도 불구하고 그 효력은 실제적인 것이다. 그것은 성인을 향한 어린이의 성적 발달과정에서의 초기 단계를 특징짓는다. 그때까지 오이디푸스 전 단계에서의 어린이는 오로지 어머니만을 지향했다. 그러나 새로운 단계에서는 아버지가 어머니와의 애정을 놓고 다투는 '경쟁자'가 된다. '거세'의 위협이 아들로 하여금 어머니에 대한 근친상간적 욕망(모든 것이 무의식 속에서 일어난다)을 포기하게끔 강요한다. 이제 아들은 아버지와 자신을 동일시하며, 아버지를 경쟁자로서보다는 역

할 모델(role model)로서 인지한다. 성인 생활 및 성숙한 남성 주체로의 이행이 이런 식으로 성취되는 것이다. 하지만, 프로이트의 많은 사례연구들이 보여주듯이, 오이디푸스 단계가 완전히 넘어간 것은 아니다. 어머니의 사랑을 포기하는 것은 오로지 무의식적 욕망의 억압(repression)에 의해서만 성취되는 것이기 때문이다. 억압된 욕망은 결코 사라지지 않는다. 그것은 잠재적으로 살아남아서 성인 생활에 닥쳐오는 위기의 순간들을 기다린다. 달리 말하면 성공적인 어른이 되기 위해서는 대가를 치러야 하는 것이다. 만약 오이디푸스 콤플렉스가 성공적으로 극복되지 못하면 아들은 어머니에 대한 불건전한 사랑을 간직하여 이성애로의 이행이 어려워지는 것이다.

프로이트의 오이디푸스 콤플렉스 이론을 『햄릿』에 적용시키는 것은 꽤 타당한 것으로 여겨진다. 프로이트 자신도 「연극 무대에서의 정신병질적 인물들」(Psychopathic Characters on the Stage) [1905년 경, 『예술과 문학』(Art and Literature), pp. 119-27]에서 그 점을 최초로 지적한 바 있다. 그는 주장하기를, 햄릿도 모든 성인 남성들과 마찬가지로 오이디푸스 단계를 극복함으로써 자신의 오이디푸스적 욕망을 적절하게 억제했어야 했다는 것이다. 그렇지 못했기 때문에 억눌렸던 욕망이 다시 표면으로 나타나 그의 행위 능력을 완전히 교란 시킴으로서 그의 삶에 위기가 닥쳐온 것이다. 햄릿은 자신의 내면에서 벌어지는 이 파괴적인 갈등을 의식하지 못하지만, 자신의 행동과 언어 속에 나타나는 일정한 징후들을 통해서 관객들에게 자신의 존재를 드러내게 된다. 어니스트 조운즈(Ernest Jones)는 그의 유명한 『햄릿과 오이디푸스』(Hamlet and Oedipus, 1949)에서 그 극에 대한 프로이트의 짧은 논의를 더욱 발전시켰다. 조운즈는 햄릿이 성인기에 자신의 오이디푸스적 감정을 성공적으로 억눌렀기 때문에 아버지에 대한 예찬과 사랑이 자식으로서의 정에서 가장 두드러지게 되었다고 추측한다. 극의 첫머리에서 햄릿은 유령으로부터 아버지가 타살되었다는 소식을 듣는다. 그 동안 철저하게 억제되어 왔던 아주 어린 유아기 때의 소망(아버지를 죽이고 싶은)이 이처럼 실현되자, 그의 마음속에서는 갑자기 근친상간과 부친살해를 지향하는 오이디푸스적 ‘사고’가 되살아나게 된다. 그 극에 대한 자신의 글읽기를 통해 조운즈는 햄릿의 복수지연을 심리학적 용어로 설명한다.

햄릿은 클로디어스와 자신을 동일시한다. 아들로서 무의식중에 품고 있던 욕망을 클로디어스가 실천했기 때문이다. 그는 죄의식(유령에 의해 표현된)으로 말미암아 클로디어스에게 복수할 것을 계획하지만, 그것을 단념하고 만다. 클로디어스를 죽이는 것은 곧 스스로를 죽이는 것이 된다. 왜냐하면 그 또한 무의식중에는 늙은 햄릿을 죽이고 싶어했기 때문이다. 프로이트와 조운즈의 성찰은 그 드라마의 정신역학(psychodynamic)을 강조해 주지만, 그러나 거기에는 텍스트적 초점이 결여되어 있다. 정신분석의 개념들을 텍스트 그 자체에 직접적으로 적용시키는 것이 과연 가능한 일인가?

햄릿의 행동에서 설명을 요하는 중심적인 특징은 이른바 ‘광기’(madness)이다. 문제는 그가 ‘이상아릇한 행동’을 가장하겠다는 자신의 의도를 (호레이쇼에게) 털어놓음에도 불구하고, 그 극에는 햄릿이 진짜 실성한 것처럼 보이는 장면이 있다는 것이다(특히 오페리아와 대담하는 장면 그리고 레어티즈와 마주치는 무덤 파는 일꾼들의 장면에서). 그 극의 몇몇 대목에서는 햄릿의 실성이 진짜인지 아닌지를 가리기가 불가능하게 보인다. 하지만, 그것이 어떤 종류의 광기인지(가장인지 혹은 실체인지) 하는 문제는 여전히 발생한다. 햄릿의 비범하고 독특한 담론 유형을 평범한 질병(우울증)의 수준으로 떨어트리는, 그의 ‘광기’에 대한 어떤 설명도 설득력이 없다. 게다가 햄릿의 드러난 행동을 타고난 천성으로 취급하는 것 또한 위험한 일이다. 어쨌든 그에게는 우울해할만한 직접적인 이유들(reasons)이 있고, 또 그 자신 의도적으로 기이한 행동을 할 것이라고 숨김없이 말하고 있는 것이다. 그래서 우리는 여전히 그가 극의 일정한 대목에서 실제로 실성을 할 가능성을 열어놓아야 한다.

그가 호레이쇼에게 한 말(1막 5장)에는 강조를 받을만한 추가적인 측면이 있다. 그는 ‘알송달송한’ 어법을 사용하고 ‘애매모호하게’ 굴 것이라고 선언한다. 그의 ‘광기’의 이런 측면은 ‘우울’과는 별 상관이 없다. 나중에 밝혀지겠지만, 가장 최근의 정신분석 비평은 언어의 미묘하고 유희적인 특징을 개성의 애매하고 불안정한 특징에 대한 하나의 길잡이로 취급한다. 셰익스피어는 모호함과 ‘얼버무림’(equivocation)을 좋아하는 많은 다른 인물들을 만들어냈다. 엘리자베스 시대의 작가들은 대체로 온갖 종류의 언어유희에 탐닉했다. 현대 독자들은 흔히

말장난(pun)에 둔감하여 그것을 천박한 형태의 유머로 여긴다. 셰익스피어의 바보광대들의 언어유희는 흔히 다른 사람의 말을 자기 자신의 목적에 엉터리로 갖다 맞추는 형식을 취한다. 이와 같이 불안정한 언어의 용법에는 전복적인(subversive) 구석이 있다. 그것은 흔히 일상 언어가 인정하기를 거부하는 진리들을 드러내는 데 사용된다. 셰익스피어의 모든 인물들 중에서 햄릿은 ‘얼버무림’의 대가이다. 그는 무덤 파는 일꾼들이 자신에게 얼버무림을 사용하는 데 대해 불평을 토로할 때 그 위력을 인정한다. 「정신 똑 바로 차리고(즉 모호하지 않게) 말해야겠어. 얼버무리다가는 본전도 못 찾겠는데.» 그 자신의 얼버무림은 거트루드, 클로디어스, 오페리아, 로젠크렌츠, 길덴스틴 등을 어지럽히고, 당황하게 하고, 짜증나게 한다. 하지만, 정신분석적 관점에서 덧붙여야 할 것은, 햄릿의 언어유희가 타인의 입장을 훼손할 뿐 아니라, 보다 중요하게는 햄릿 자신의 무의식적 사고를 드러낸다는 것이다.

폴로니어스는 햄릿의 언어유희에 주목하고 광기 및 충기와 말과의 관련에 대해서 이렇게 논평한다. 「이따금씩 아주 그럴싸한 대답을 하신단 말씀이야. 미치광이도 흔히 멋진 말을 할 때가 있거든.» 하지만, 자신의 순결상실과 버림받음을 되풀이하여 말하는 오페리아의 광기는 이 교묘한 언어유희와는 상관이 없다. 거트루드에게 오페리아의 정신착란을 보고하는 신사는 그녀의 지리멸렬한 담론에 중요한 의미를 부여한다.

[그녀는] 하찮은 일에도 역정을 내보았다가,
알지도 못할 말을 중얼거리기도 합니다.
말의 내용이야 아무 것도 아닙니다만,
그 되지도 않는 말에 듣는 사람은 오히려 애처로와
이런 저런 추측들, 저마다 제 생각에 맞춰 보곤 합니다.
그 눈짓 하나, 고갯짓 하나, 몸짓 하나에도,
똑똑히야 알 길이 없사오나 심한 불행이라도
있는 듯 … (IV. v. 6-13)

[She] spurns enviously at straws, spears things in doubt

That carry but half sense. Her speech is nothing,
 Yet the unshaped use of it doth move
 The hearers to collection. They aim at it,
 And batch the words up fit to their own thoughts,
 Which, as her winks and nods and gestures yield them,
 indeed would make one think there might be thought,
 Though nothing sure ... (IV. v. 6-13)

여기에 묘사된 언어적 의사소통의 모델은 햄릿의 그것과는 대조를 이룬다. 햄릿은 메시지를 받아 자신이 해석한 후 얼버무림을 통해 변형시켜 내보내지만, 오필리어의 ‘말의 내용은 아무 것도 아니다.’ 그녀의 말들은 조리가 없기 때문에, 그것들이 의미 있는 발언이 되려면 듣는 이가 짜 맞추어야 한다. 오필리어의 말은 듣는 이에게 적극적인 해석을 요구하는 반면, 햄릿의 말은 타인의 담론에 대한 자기 자신의 강력한 해석 행위가 된다. 그녀의 말은 메워야 할 틈새들로 가득 차있다. 그러나 햄릿의 말은 의미를 증가시키므로, 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 말하는 이른바 ‘쓸 수 있는’(writely) 텍스트를 닮아서 복합적인 해석을 촉진하게 된다(제15절 참조). 이 다의성(polysemy)이 햄릿의 무의식에서 나온 메시지들에 대한 해독을 가능하게 해주는 것이다.

햄릿과 클로디어스가 주고받는 다음 말들은 햄릿의 언어유희가 얼마나 파괴적인가를 보여준다.

클로디어스. 요새 어머나, 햄릿?

햄릿. 원기 왕성하죠. 카멜레온처럼 공기만 마시고요. 약속으로 헛배만 불렀거든요. 이런 먹이론 닭을 먹이지 못할 걸요.

클로디어스. 동문서답이로군. 무슨 소린지 모르겠다.

햄릿. 저도 무슨 소린지 모르겠는데요.

(III. ii. 92-6)

Claudius. How fares our cousin Hamlet?

Hamlet. Excellent, i' faith, of the chameleon's dish. I eat the air, promise-crammed. You cannot feed capons so.

Claudius. I have nothing with this answer, Hamlet. These words are not mine.

Hamlet. No, nor mine now.

(III. ii. 92-6)

햄릿은 우리가 내뱉는 말이 그 즉시 우리 자신의 소유에서 벗어난다는 사실을 암시하고 있다. 그 말들은 본래의 문맥이나 의도에서 왜곡될 수 있고, 다른 목적에 쓰일 수도 있는 것이다. 이것은 햄릿의 언어유희가 타인을 지배할 힘을 주긴 하지만, 그것도 결국에는 그 자신의 통제를 벗어나게 된다는 것을 의미한다. 프로이트주의자는 우리가 농담이나 말장난을 할 때 혹은 애매모호한 말을 할 때는 무의식적 사고를 따르기 마련이라고 말할 것이다. 즉 우리는 인습과 정상적인 교양에 의해 부과되었던 검열의 일시중지를 허용하게 되는 것이다.

햄릿이 섹스에 사로잡힌 것처럼 보이는 점도 흔히 주목되어 왔다. 그의 어머니와 클로디어스와의 근친상간적 결혼이 그의 혐오감에 불을 질렀다는 것이다. 그렇다면 햄릿의 언어유희는 오이디푸스 콤플렉스와 관계가 있는 것일까? 초기에 나온 얼버무림에 대한 두 가지 예는 주로 인척관계의 문제에 집중되어 있다.

클로디어스. 그건 그렇고, 햄릿, 내 조카요 이제는 내 아들—
햄릿. 친척치고는 좀 더 돼. 하지만 부자 취급은 안될 말.

(I. ii. 64-5)

Cladius. But now, my cousin Hamlet, and my son—

Hamlet. A little more than kin, and less than kind.

(I. ii. 64-5)

거트루드는 그가 ‘지하의 아버님만’ 찾는다고 나무란다.

왕비. 햄릿, 그대는 그대의 아버님께 매우 불손했다.

햄릿. 어머니는 저의 아버님께 매우 불손하셨소.

왕비. 그런 쓸데없는 입은 놀리지 않는 법이야.

(III. iv. 8-10)

Queen. Hamlet, thou hast thy father much offended.

Hamlet. Mother, you have my father much offended.

Queen. Come, come, you answer with an idle tongue.

(III. iv. 8 - 10)

햄릿은 그녀가 '당신 남편의 동생의 아내'라는 사실을 잊을 수 없다고 선언한다. 올바른 친족 관계의 혼란에 대한 이러한 되풀이의 핵심은 근친상간이다. 아내와 시동생간의 성행위가 이 시절에는 근친상간으로 간주되었다(클로디아어스는 공공연하게 거트루드를 두고 '한때는 형수였으나, 이제는 나의 왕비'라고 칭한다). 클로디아어스는 햄릿에게 단순한 친척('조카') 이상의 사람이다. 그는 햄릿의 어머니와 결혼함으로써 그와 거북살스럽게 가까워졌으나, 여전히 '부자 사이는 아니다' (깊은 가족애를 느끼는 친아버지가 아닌 것이다). 햄릿의 '쓸데없는' (얼버무리는) 입은 늙은 햄릿과 클로디아어스를 파괴적으로 동일시하며(그대의 아버님/저의 아버님), 그리하여 하나의 차이점에 주의를 돌린다. 그러나 그것은 또한 썩튼 '주체'로서의 햄릿의 입장이 불확실함을 말해 주기도 한다('주체'라는 용어는 현대비평 이론에서 '일인칭'—'나'를 의미하는 데 사용된다). 남성 '주체'로서의 햄릿의 완전한 주체성은 유아기의 오이디푸스적 욕망의 성공적인 억압에 달려 있었다. 이 억압이 다시 솟아나는 과정에 있으며, 나중에는 참혹한 결과를 가져오게 되는 것이다.

근친상간에 대한 햄릿의 선입견은 성행위에 대한 그의 막연한 강박관념적 관심과도 관계가 있다. 거트루드의 근친상간적 결혼에 대한 혐오감은 그로 하여금 모든 성행위, 특히 오펔리어와의 그것을 병적이고 추한 것으로 보게 만든다. 여기에서 그의 혐오감이 다시 한번 언어유희로 표현된다. 「아가씨 무릎 사이에 들어가도 될까? ... 내가 무슨 상스러운(country: cunt-ry) 짓이라도 할 줄 알았어?」

햄릿. 처녀 가랑이 사이에 눕는 것도 나쁘지 않은데.

오펔리어. 뭐라고요?

햄릿. 아무 것도 아냐.

(III. ii. 110 - 19)

Hamlet. That's a fair thought to lie between maid's legs.

Ophelia. What is, my lord?

Hamlet. Nothing.

(III. ii. 110-19)

햄릿의 이상한 언어유희는 정신분석에 의해 예증되는 하나의 차원을 포함하고 있다. 편집자들이 지적했듯이 ‘아무 것도 아닌 것’(nothing)은 “‘남성의 물건(thing)’의 결핍 또는 처녀 다리 사이의 ‘O’를 뜻할 수 있다. 그와 관련될 수 있는 것은 햄릿이 로젠크랜츠와 길덴스텐을 언어유희로 어리둥절하게 하는 구절이다. 시체(폴로니아스의)가 어디 있느냐는 질문에 햄릿은 「시체는 왕한테 가 있지만 왕은 시체와 같이 있지 않단 말이야. 왕이란 건 말이야—」하고 대답한다. 길덴스텐이 묻는다. 「이란 건?」 햄릿이 대답한다. 「시시한 물건이야」(IV. ii. 26-9). 클로디아스는 남성의 ‘물건’을 가졌지만, 햄릿은 그것을 거세하고 싶어서 ‘아무 것도 아닌 것’으로 만든다. 햄릿은 거트루드에게 왕이 ‘귀중한 왕관’을 (물건 훔치듯) 쓱싹해서 제 호주머니 속에 집어넣어 버렸으며, 자신의 아버지가 가진 완벽한 이미지에 비교하면 ‘거지발싸개 같은 왕’(거세의 이미지)이라고 쏘아붙인다.

현대의 정신분석 비평은 프로이트와 조운즈가 등장인물들을 마치 살아있는 사람들인 것처럼 다루는 방식을 수용하지 않는다. 정신분석이 프랑스의 이론가 자크 라캉(Jacques Lacan)을 따라 고찰해 볼 수 있는 유일한 것은 ‘텍스트성’ 그 자체 즉 무의식적 과정이 감추어질 수 있는 담론밖에 없다. 라캉은 인간의 주체가 언어 체계 내에서만 작용하는 이미 확립된 일련의 기표들(어머니—아버지—아들—딸) 내의 위치로 들어간다고 말한다. 유아기의 리비도적 충동들(항문의, 구강의 등등)은 점차 아버지의 법칙이 부과하는 억제 하에 들어가는데, 그것은 언어의 상징적 체계 속에 들어가는 것과 강력한 관련을 맺고 있다. 하지만, 억제된 욕망은 결코 사라지지 않고, 그 억제는 영구히 ‘분열된 주체’를 유지해 나간다. 무의식적 과정은 꿈, 농담, 말실수 등등을 통해서만 나타난다. 라캉은 그의 난해하면서도 자극적인 에세이 「『햄릿』에 나타난 욕망 및 욕망해석」(Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*, 1977, 11-52)에서 햄릿의 언어유희가 그 극

의 정신분석적 이해에 커다란 의의를 갖는다고 주장했다.

햄릿의 기능들 중의 하나는 그가 끊임없이 말장난, 언어유희, 이중의미(double entente)에 몰두한다는 것 즉 다의성을 이용한다는 것이다. 셰익스피어가 그의 극에서 바보광대, 궁중광대로 지칭되는 인물들에게 매우 중요한 역할을 부여하고 있는 데 주목해 보라. 자신의 위치 때문에 그들은 가장 은밀한 동기들 그리고 올바른 행실의 규범을 깨트리지 않고서는 솔직하게 논의될 수 없는 인물의 특성들을 밝혀낼 수 있게 된다. 그것은 단순한 건방짐이나 무례함의 문제가 아니다. 그들이 말하는 것은 기본적으로 다의성, 은유, 말장난, 기상(conceit), 상투어 등 내가 그 본질적 기능을 강조해 온 기표들의 대체물에 의해 진행된다. 그러한 대체물들은 셰익스피어의 연극에 스타일과 멋을 제공하는데, 그것이 그 심리적 차원의 토대가 되고 있다. 그렇다. 햄릿도 어떤 의미에서는 이 어릿광대들 중의 하나로 여겨져야 할 것이다.

무의식적인 마음은 왜곡된 형태로만 그 모습을 드러낸다. 햄릿의 억압된 욕망들도 역시 이런 식으로 표면에 떠오른다. 그는 스스로의 입으로도 표면에 드러난 슬픔보다 더 깊은 무엇이 자기 마음속에 움직이고 있음을 의식하고 있다고 말한다. 「그러나 이 가슴에 핀 것은 그 따위 걸치레와는 다른 거예요.」 슬픔의 걸치레들(검은 상복, 애도, 눈물)은 그를 ‘드러내지’ 못한다(I. ii. 83). 그를 진정으로 드러내는 유일한 것은 ‘기표들’(고정된 의미에서 떨어져 나온, 그가 실제로 내뱉는 말들) 뿐이다. 햄릿은 그의 어머니와 그녀의 죽은 남편의 동생과의 이른 결혼이 심히 거슬리고 불쾌하다는 것을 알고 있지만, ‘가슴에 핀 것’이 그를 너무 깊이 흔드는 바람에 독백에서조차도 그것을 충분히 의식의 세계로 끌어낼 수가 없는 것이다.

나는 프로이트 이론에 대한 라캉 식의 설을 따르기로 했다. 그래야 햄릿의 가족적 배경을 추측하거나 혹은 그를 실제 인물인 것처럼 취급하는 것을 피할 수 있기 때문이다. 햄릿을 정신분석가의 소파에 앉게 하여 자신의 문제들을 털어놓으라고 요청할 수는 없다. 하지만, 우리는 그가 그 극에서 내뱉는 바로 그 말들 속에서 그의 심리적 문제의 징후들을 탐지할 수 있다. 햄릿의 언어유희는 그의 무의식을 열어주는 열쇠이다. 라캉주의자는 그의 얼버무림을 연구함으로써

써 그의 마음속에 잠복해 있던 오이디푸스 콤플렉스의 외상(外傷)을 드러낼 수 있다. 이러한 유형의 정신분석은 무의식적 과정의 언어학적 징후들을 겨냥하고 있어 많은 현대 문학비평이 지향하는 텍스트적 초점과 일치될 수 있다.

제 12 절

텍스트 : 윌리엄 워즈워스, 「뒷궁리」

이 론 : 해체론

현대 비평이론은 흔히 글읽기와 해석에 대한 상식적인 태도를 깨트려 버린다. 한 편의 시는 어떤 특정한 인간의 의식에서 직접 발언된 것으로 보아야 한다는 것, 그 시의 언어는 그 의식의 유니크하고 개인적인 사고를 표현할 수 있다는 것, 그 시의 의미는 어떤 객관적 요소들(작가의 의도도 그 중의 하나이다)에 의해 결정된다는 것, 그래서 안정적인 의미가 가능하다는 것 등은 인습적인 믿음이다. 이러한 것들은 본질적으로, 세계의 본질에 대한 다른 기본적인 믿음들과 연결되는 형이상학적 믿음이다. 자크 데리다(Jacques Derrida)의 해체론적 글읽기는, 어떤 차원에서 보면, 서구적 사고 속에 있는 사실상의 모든 지적 전통의 지주를 해체해 보려는 꽤 원대한 시도이다. 그는 우리가 형이상학적 언명에 의존하지 않고서는 사회적 실재로서 존재할 수 없음을 인정한다. 하지만, 그는 우리가 언어의 *차별적(differential)* 특성을 피하거나 혹은 담론의 아포리아(모든 말뜻의 '결정 불가능한' 흐름과 반흐름)로부터 벗어나는 것이 얼마나 불가능한가를 보여주려 한다. 많은 문학비평가들이 어떤 '진리'도 또 어떤 결정적 '의미'도 남겨주지 않는 분석의 형식을 신랄히 비판해 왔다는 것은 놀라운 일이 아니다. 이 불확정성은 텍스트에게 만큼이나 비평가에게도 영향을 미친다. 우리는 판단을 내리거나 텍스트의 의미를 결정할 때 중립적 내지는 객관적 입장을 취하는 것이 불가능하다. 게다가 말하는 주체로서 담론의 피륙을 짜고, 풀고, 다시 짜는 끝없는 작업 속에 말려들어 있다.

이 짧은 글에서는 데리다 사상의 이론적 분기(分岐)들을 다 설명할 수가 없

지만, 그의 특징적 ‘방법’(그는 그와 같이 진술하는 일이 없지만)을 간단히 요약해 보는 것은 불가피한 일이다. 모든 담론은 일정한 형이상학적 틀에 비추어 자기의 위치를 확인한다. 해체론자는 한 특정한 담론의 위계적인 형이상학적 토대를 밝힘으로써 자신의 작업을 시작한다. 한 쌍의 용어들(영혼/육체, 존재/비존재, 선/악, 내용/형식, 진실/허위, 본질적/비본질적, 말하기/글쓰기, 남성적/여성적 등등)은 가치나 진리의 위계를 형성하게 되고, 그로 인해 작가는 특권적인 용어에 어긋나는 함축이나 의미를 그 담론의 장에서 배제할 수 있게 된다. ‘육체’는 일시적이고 비본질적인 것으로 제외된다. ‘형식’은 피상적이고 변하기 쉬운 것이다. ‘여성적인’ 것은 ‘남성적인’ 것의 불완전하거나 약한 형태이다. 해체론자는 그 위계를 뒤집어엎어 버린다. 그의 방법은 심술이 아니라 그 담론에서 이러한 뒤집음을 허용하는 어떤 틈을 찾아내는 것이다. 그렇게 내세워진 새로운 위계는 그 자체가 자리바꿈을 하여 새로운 ‘진리’ 혹은 구조의 정착을 봉쇄한다. 즉 불확정성의 법칙이 작용하는 것이다. 구조주의자들이 이항대립(제7장 참조)을 형식적 구조 속의 안정된 항(項)들로 취급한 데 비해, 데리다는 그것을 불안정한 불균형의 일환으로 본다.

데리다의 해체론적 글읽기에 대한 이 간단한 서술은 관념적으로 매우 긴 이론적 설명을 요한다. 그러나 데리다의 정신에서는 차라리 해체론적 글읽기를 한번 보여주는 것이 더 중요하다. 진정한 해체론적 비평의 실천은 담론의 유희가, 그 자체의 진실 여부에 의문을 던지는, 그 자체의 글읽기를 통해 이루어지도록 허용하는 것이다. 어떤 의미에서는 데리다의 ‘방법’에 대한 어떤 논증(demonstration)도 그 정신에 있어서 전적으로 반(反)데리다적인 것이다. 실제로 해체론이라는 토끼를 다룰 때 설명에 너무 급급하다 보면, 이 반(反)자기 해체적인(un-self-deconstruction) 접근이 요구되기도 한다. 이 경고는 필요하다. 왜냐하면 비평적 실천을 근본적으로 수정하지 않고서는 데리다의 이론을 채용할 수 없기 때문이다.

윌리엄 워즈워스의 시 「뒷궁리」(‘Afterthought’)를 보자.

나는 나의 파트너요 나의 안내자인 네[더턴 강]가
 가버렸다고 생각했다.—이 얼마나 헛된 공감인가!
 더턴 강이여! 눈을 뒤로 돌리니, 과거에도 있었고,
 현재에도 있고, 앞으로도 있을 네가 보인다.
 강물은 여전히 흐르고, 앞으로도 영원히 흐를 것이다.
 형식은 남게 되고, 기능은 절대 죽지 않을 것이다.
 반면에 용감하고, 힘세고, 현명한 우리는,
 청춘의 아침녘에 자연에 도전했던 우리는,
 사라져 버릴 것이다—그렇더라도 좋다!
 우리의 손에서 나온 것이
 살고, 행동하고, 미래의 시간에 봉사할
 어떤 힘을 가지고 있다면, 그것으로 충분하다.
 아, 우리가 말없는 무덤을 향해 가면서,
 사랑을 통해, 희망을 통해, 신뢰의 초월적 능력을 통해,
 자신이 생각보다 더 위대하다는 것만 느낀다면.

(E. 드 셀린코트 편 『시집』에서)

I thought of thee [the river Duddon], my partner and my guide,
 As being passed away. — Vain sympathies!
 For, backward, Duddon! as I cast my eyes,
 I see what was, and is, and will abide;
 Still glides the Stream, and shall forever glide;
 The Form remains, the Function never dies;
 While we, the brave, the mighty, and the wise,
 We Men, who in our morn of youth defied
 The elements, must vanish — be it so!
 Enough, if something from our hands have power
 To live, and act, and serve the future hour;
 And if, as toward the silent tomb we go,
 Through love, through hope, and faiths transcendent dower,
 We feel that we are greater than we know.

(From *The Poetical Works*, ed. E. de Selincourt (Oxford University Press, London,
 New York and Toronto, 1936, p. 303))

우리는 이 시에 나타난 일련의 생각을 다음과 같이 요약할 수 있다.

1. 강이 무상한 것으로 보였다.
2. 강은 실상 영원한 것이다.
3. 내용과 외관은 변하지만, 형식과 기능은 그대로 남는다.
4. 우리 인간은 무상한 것이다.
5. 두 가지 위안이 되는 점이 있다.
 - (a) 우리의 예술(‘우리의 손에서 나온 것’)이 우리보다 오래 살아남을 것이다.
 - (b) 우리가 이성적으로 알고 있는 것보다 더 많은 것이 우리에게 있다는 것을 신뢰, 희망, 사랑 등이 말해준다.

이 시에 작용하고 있는 형이상학적 위계는 영원/무상, 형식/내용, 기능/현존이다. 각각의 경우 첫번째 용어는 두번째 용어보다 더 높이 평가된다. 무상은 상설이다. 더딘에 대한 기억은 ‘가버린’ 강에 대한 것이다. 진정한(true) 더딘은 영원하다. 진정한 더딘은 어떤 것의 영원한 정신적 실체(예컨대, 모든 침대의 공통된 실체인 침대의 본질)인 플라톤의 이데아와 같은 것이다(플라톤의 이데아는 때로 형식이라고 일컬어진다). 이런 의미에서 사물의 형식과 기능은 결코 변하지 않는다. 위즈워스가 ‘내용’보다 ‘형식’에 특권을 준 것은, ‘형식’보다는 ‘내용’을 우선시하는 통념—(우리에게는) 실제로 더 유용한—을 뒤집는 것이다. 우리는 흔히 ‘형식’을, 보다 더 실질적인 내용에 덧입힌 의상으로 취급한다. 한 편의 시의 내용을 ‘형식’보다 더 중요하게 여길 수 있는 것이다. 그러나 위즈워스는 그와 상반된 전형적인 낭만적 구조를 채택한다. 즉 ‘형식’은 본질적이고 불변인 반면, ‘내용’은 일회적이고 무상하다는 것이다. 하지만, 그와 병행하는 인간에 대한 이분법(사람/예술)은 그 우선 순위가 다르다. 살아남는 것은 ‘우리의 손에서 나온 것’ 즉 우리가 만드는 것(시, 그림, 성당)이다. 강이 언제나 아름다움과 미래를 위한 목적을 제공하듯이, 사람의 예술품도 그들보다 더 오래 살아남아 미래 세대의 예술적·도덕적 목적에 이바지한다. ‘형식’이라는 용어의 역사는 그

자체가 해체론의 가능성을 열어놓기에 충분할 만큼 ‘불확정적’이다. 이 시에 재생되어 있는 플라톤의 전통에서는 ‘형식’이 내용보다 훨씬 우월했다. 모든 특정한 침대는 ‘형식’으로부터 파생된 것이다. 문학비평적 관례는 때로 이 전통적인 가치평가를 따른다. 시적인 성취가 형식적인 데 비해, 시의 ‘내용’은 보조적이라는 것이다. 하지만, 다른 사람들은 ‘내용’을 우선시하고, 문학의 형식을 시의 내용이 담겨진 빈 그릇에 불과한 것으로 여긴다.

워즈워스가 영원을 지지하는 무게는 마지막에 사랑과 희망과 신뢰를 기원하는 데서 느껴진다. 워즈워스의 시가 그렇듯, 기독교적 함축을 지니고 있는 용어는 명시적으로 종교적인 색채를 띠지 않고서도 종교의 형이상학적 깊이를 지닌다. 이 범주는 영원의 특권을 강화시켜 준다. 예술가가 만드는 것은 기독교에서 말하는 내세의 영원성을 일부 공유한다. 하지만, 그러한 통찰의 불확실성은 그 시의 제목—「뒤틀거리」—에 표시되어 있다. 첫번째 생각(무상에 대한)은 두번째와 마지막 (그리고 아마도 우연한) 생각에 의해 정정된다. 우리는 그 위계를 뒤집으라는 권고를 받는 셈이다. 즉 우리가 창조하는 것도, 비록 그것이 우리보다는 오래 살아남지만, 마찬가지로 무상한 것이다. ‘미래의 시간에 봉사하는’ 것은 또 다른(another) 목적을 수행하는 것과 관계된다. 그것이 다른 시대를 위한 다른(differnt) 의미나 기능을 띠기 때문이다. 워즈워스 시의 ‘형식’과 ‘기능’은 후세대가 그것을 읽는 방식에 의해 결정된다. 살아남는 모든 것은 빈(empty) 형식이자 영원한 플라톤의 형식이 아니다. 예술가들에게 고취되는 위대함의 느낌은 결국 전적으로 ‘신뢰’의 문제가 된다. 실제로 있어 그들은, 자신의 작품이 새로운 독자의 해석 능력을 기다리는 일련의 빈 기표들이 아닌 형태로 미래에도 ‘살고, 행동할’ 것이라는 확신 없이, ‘말없는 무덤으로’ 향하게 된다. 이러한 위계의 전도는 새로운 ‘폭력적’ 위계로서의 유효성을 계속 유지할 수가 없다. 소크라테스 이전의 희랍 철학자인 헤라클레이토스의 유명한 말(‘만물은 유전한다’)은 무상을 강조했지만, 그러나 워즈워스가 보았듯이, 그 흐름에는 무상뿐만 아니라 영원도 있을 수 있다. 그 시를 신비평적으로 읽으면 이 양면가치가 워즈워스의 통합된 감수성 및 진리에 대한 균형적 시각을 보여주는 증거가 될 터이지만, 해체론적으로 읽으면 ‘진리’의 문제를 제기하게 된다는 점은 주목할만

한 가치가 있다. 다음과 같은 추가적인 질문은 대답이 불가능하다. 이 시 자체는 위즈워스의 잔존의 증거인가 아니면 소멸의 증거인가? 우리가 읽을 때는 같은 시를 읽는 것인가, 아니면 다른 시를 생산하는 것인가? '차연'(*différance*)의 유희는 이 문제를 다른 문제들만큼이나 답변불가능한 것으로 만든다.

테리다의 미국 문학생들[제프리 하트만(Geoffrey Hartman), 폴 드 만(Paul de Man), J. 힐리스 밀러(J. Hillis Miller) 등이 포함된다]은 해체론의 변형을 개발하여 문학비평, 특히 미국의 신비평 전통에 채용해 왔다. 예컨대 드 만의 글들은 흔히 문학 텍스트가 자기 자신을 알기 때문에, 다시 말해서, 자기 자신의 전략을 의식하기 때문에, 자기해체적이 된다는 것을 보여준다. 에밀리 디킨슨의 다음 시에 대한 글읽기는 드 만의 실제적 접근법을 따른 것은 아니지만, 한편의 시가 어떻게 해서 자기해체적이 되는가를 보여주려 한다. 위즈워스의 시와 마찬가지로 이 시도 하나의 생각에 관심을 표하고 있다.

전에 한번 품은 적이 있었다가
결론을 보지 못한 생각 하나
오늘 내 마음속에 찾아왔다.
잠시 되돌아 봐도, 어느 해인지,

어디서인지, 왜 그것이
내게 다시 찾아 왔는지,
그 내용이 정확히 무엇인지,
알아낼 도리가 없다.

그러나 내 영혼 한 구석에서는 전에 내가
그 사물을 만난 적이 있음을 알고 있다.
그것이 다시 내 마음에 찾아 왔을 뿐,
그 이상은 감이 잡히지 않는다.

(T. H. 존슨 편 『전집』에서)

A thought went up my mind today
That I have had before,

But did not finish, — some way back,
I could not fix the year,

Nor where it went, nor why it came
The second time to me,
Nor definitely what it was,
Have I the art to say.

But somewhere in my soul, I know
I've met the thing before;
It just reminded me — 'twas all —
And came my way no more.

(From *The Complete Poems*, ed. T. H. Johnson (Faber and Faber, London, 1975,
p.345))

철학적인 측면에서 보면 이 시가 위즈워스의 그것보다 형이상학적인 면에서 덜 확신적이라는 것은 너무나 분명하다. '생각'의 상태가 매우 불확실하고, 그 기원과 의미도 막연하기 때문이다. '찾아왔다'는 것은 그 사고의 타자성(他者性, otherness)을 강조해 주며, 동사의 형태도 낯선 나그네가 마음속의 드라이브 길로 걸어들어 오고 있음을 시사해 준다. 이 시가 제기한 형이상학적 질문은 존재(Being)와 비존재(Non-being)에 관한 것이다. 그 생각은 존재를 가지는가? 어쨌든 그것은 '사물'이다. 그러나 다른 한편으로 볼 때 그 기원, 목적지, 의미, 성격 그리고 현존 자체가 의심스럽다. 인습적인 글 읽기는 아마 이 시를 통상적인 아이디어로 환원시킴으로써 자연스럽게 만들 것이다. 즉 우리는 때로 기시감(既視感, *déjàvu*), 즉 똑같은 경험을 두 번 겪는다는 느낌을 가진다는 것이다. 게다가 우리가 품는 어떤 생각들은 말로써 표현되지 않을 수가 있다. 하지만, 이와 같은 부연 설명은 이 시의 불확정성을 정당하게 다루는 것이 아니다. 의심스럽다는 것, 그것이 바로 그 생각의 현존(*presence*)이기 때문이다.

테리다에 따르면, 서구의 형이상학은 구두로 한 말을 사고의 구체화된 모습으로 취급한다. 말은 사고를 나타내고, 그 전(全) '현존'을 담는다는 것이다. 그러나 해체론적 관점에서 보면, 언어는 이런 식으로 사고를 나타낼 능력이 없다.

모든 담론은 ‘차연’(différance)의 작용에 지배되기 때문이다. 말은 ‘차이를 내고’(differ), ‘흩뜨리고’(disperse), ‘지연시키기’(defer) 위해 의미를 함유한다. 기표(말이나 글로 표현된 낱말)는 기의(사물의 개념)를 결코 안정시킬 수가 없다. 언어는 현존을 포착할 수 없기 때문이다. 언어는 ‘차이’의 체계이지, 의미 단위의 집합체가 아니다. 기표는 의미를 ‘흩뜨리고’, 현존을 지연시킨다.

이러한 현존의 지연이 다소 이 시에 암시되어 있다. 비존재와 존재는 일체라는 의식, 사고는 비록 비현존적(미완성적, 미정착적)이긴 해도 ‘사물’의 힘을 지니고 있다는 의식이 이 시에 나타나 것이다. 이 ‘사물’은 기실 아무 것도 없는 것(no-thing)이다. 어떤 것이 있다는 것은 반복(다시 오는 것)에 의해서만 결정된다. 그것의 돌아옴은 단순한 되풀이가 아니라, 그 존재를 표시하는 것이다. 처음에는 꿈일 수도 있지만, 두번째는 그 꿈을 ‘사물’로 만들어준다. ‘상기시켜 주었다’의 정상적인 용법이 여기서는 회화화되어 있다. 그 ‘사물’이 영혼의 어느 지정될 수 없는 부분으로 두 번씩 마음에 들어온 것이다. 이 시는 말하자면 존재와 비존재라고 하는 그 결정할 수 없는 문제를 의식하고 있다. 그것은 명확한 용어의 위계를 향한 모든 움직임에 선수를 침으로써 스스로를 해체한다. 이 시는, 그것에 대한 해체론적 글 읽기가 그렇듯, 명확한 의미를 향한 어떠한 움직임도 봉쇄하는 것처럼 보인다. 그것은 확립된 구조를 뒷받침해 줄 어떤 중심도, 어떤 용어도 갖고 있지 않다. 그것의 담론은 ‘아포리아적인’(aporetic)—냉혹하리만큼 불확정적인—것이다.

이러한 유형의 이론이 이야기하는 도전은 특히 혼란스럽다. 왜냐하면 ‘불확정성’ 및 ‘차연’이라는 개념은 지식, 객관성, 정체성, 역사적 진실 등의 모든 관념을 침식하기 때문이다. 도덕적·정치적 참여를 추구하는 일부 비평가들(예컨대 마르크스주의자, 페미니스트)은 딴 사람의 담론과 지식 형태를 붕괴시키는 데 해체론의 개념을 사용해 왔다. 다시 말해서 미국의 해체론적 비평가들의 그 엄격하게 텍스트적이고 유희적인 실천을 외면한 채 특정한 이데올로기적 목적을 위해 데리다의 전략을 이용할 수가 있는 것이다. 해체론을 (억압적인 담론을 극복할 방법으로) 정치적으로 이용할 마음이 없으면, 어쩔 수 없이 매마른 형식주의를 수용할 수밖에 없게 된다. 나 자신은 해체론이 단순히 세계에 대한 ‘자

유 유희'(free play)를 지지해줄 뿐이라는 생각을 거부한다. 그리하여 다같이 표의의 그 무한하고 불확정적인 아포리아에 몰두할 것을 요구한다.

제 13 절

텍스트 : 윌리엄 셰익스피어, 『되에는 되로』

이 론 : 신역사주의

19세기 전반에 걸쳐서 문학사를 연구하는 데 두 가지 모순된 접근법이 병존되어 왔다. 하나는 문학사를 개별적 천재들의 업적인 일련의 고립된 기념비들로서 보는 것이다. 다른 하나는 ‘역사주의적’인 것이었는데, 문학을 보다 큰 문화 운동의 일부로 보는 것이다. 후자는 흔히 헤겔적 관념주의의 영향을 받거나, 아니면 나중에 허버트 스펜서(Herbert Spencer)의 진화론적 자연주의의 영향을 받았다. ‘역사주의’의 발생은 문학을 사회사·정치사·문화사의 맥락에서 연구한 몇몇 주요 저작들을 낳았다. 역사주의는 문학사를 한 국가의 진화하는 정신을 반영하는 발전상의 총체로서 이해했다. ‘한 나라의 시의 역사는 그 나라의 역사, 정치, 과학, 종교의 정수이다’[『에든버러 리뷰』(*Edinburgh Review*, 53, no. 105, 1831)]라는 토머스 칼라일(Thomas Carlyle)의 말은 역사주의적 태도를 특징적으로 표현한 것이다.

20세기에는 틸리어드(E. M. W. Tillyard)가 『엘리자베스 시대의 세계상』(*The Elizabethan World Picture*, 1943)에서 셰익스피어 시대의 문화를 극히 영향력 있는 역사주의적 관점으로 설명했다. 그는 헤겔 식으로 그 시대의 문학이 신정 질서, 존재의 사슬 그리고 지상과 천상의 존재들 사이의 조율이라는 아이디어를 중심으로 형성된 공통된 시대정신을 표현한다고 주장했다. 틸리어드에게는 엘리자베스 시대의 문화가, 비정통파나 비국교도들의 목소리에 의해 방해받을 수 없는, 솔기 없이 이루어진 하나의 의미체계로 보였다. 그는 엘리자베스조 사람들이 ‘무질서’를 규범에서 벗어난 것으로 여겼다고 믿었다. 그래서 말로우(Christopher

Marlowe)와 같은 비정상적인 인물들이 그 시대의 정착된 세계관에 심각한 도전을 하지 못했다는 것이다.

미셸 푸코(Michel Foucault) 및 기타 포스트구조주의 사상가들에게서 깊은 영향을 받아 글을 쓴 신역사주의자들은, 그들도 톨리어드처럼 문학과 더 큰 문화 사이의 상호관계를 파악하는 데 관심이 있다는 의미에서, 구역사주의의 율타리 내에 있다고 할 수 있다. 하지만, 다른 모든 점에 있어 그들은 톨리어드의 접근법에서 벗어난다. 1960년대와 1970년대에 이루어진 포스트구조주의의 지적 혁명은 몇 가지 근거에서 옛 역사주의에 도전하고 있다.

1. '역사'라는 낱말에는 두 가지 의미가 있다. (a)'과거의 사건들'과 (b)'과거의 사건들에 대한 이야기를 말하는 것'이 곧 그것들이다. 포스트구조주의자가 생각하기에 역사란 항상 '서술되는' 것이어서 첫번째 의미를 지지할 수 없음을 분명히 한다. 과거는 결코 순수한 형태로 우리에게 이용될 수 없고, 항상 '재현'의 형태로 남아 있다.
2. 역사적 시대들은 더 이상 통합된 실체들로 여겨질 수 없다. 단일한 '역사'는 없고, 오로지 불연속적이고 모순된 '역사들'이 있을 뿐이다. 단일한 엘리자베스 시대의 세계관은 없었다. 한결같고 조화된 문화란, 역사에 부과된 그리고 지배계급이 그 자신의 이해관계를 위해 보급시킨 하나의 신화에 불과하다.
3. 역사가들은 더 이상 과거에 대한 그들의 연구가 사심 없고 객관적이라고 주장할 수 없다. 우리는 결코 우리 자신의 역사적 입장을 초월할 수가 없다. 과거는 마치 그것이 물리적인 대상인 것처럼 우리에게 다가오는 어떤 것이 아니다. 과거는 우리가 우리의 특정한 역사적 관심에 맞추어 해석하는 모든 종류의 이미 씌어진 텍스트들로부터 구성해 내는 어떤 것이다.
4. 문학과 역사간의 관계는 재고되어야 한다. 문학을 전면에 내세우기 위한 '배경'으로 취급될 수 있는 안정되고 고정된 '역사'는 없다. 모든 역사(들)는 '전경'이다. '역사'란 항상 다른 텍스트들을 우리의 상호텍스트들로 사용하면서, 과거에 대한 이야기를 말하는 일이다. 문학작품은 더 이상 '인간 정신'의

승고하고 초월적인 표현들로 취급되어서는 안되며, 다른 텍스트들 가운데 있는 텍스트들로 취급되어야 한다.

미국의 신역사주의자들과 영국에 있는 그들의 상대역인 ‘문화유물론자들’은 르네상스 시대의 문학과 사회에 대해 일련의 실질적인 작업을 해내었다. 그들의 작업에 중요한 영향을 끼친 두 사람은 미셸 푸코와 루이 알튀세(Louis Althusser)이다. 이들에게 있어 인간의 삶은 사회제도에 의하여 그리고 특히는 이데올로기적 담론에 의하여 형성되는 것이다. 두 사람은 이데올로기가 사회적 투쟁을 통해 적극적으로 구성된 것이라고 생각한다. 다른 차원에서 보면 두 사람은 또 지배적 이데올로기들이 여하히 사회적 구분들을 지탱하고 유지하는가를 보여준다. 알튀세(제22장 참조)는 이데올로기에 대한 정통적인 해석이 ‘허위 의식’에 불과하기 때문에 그것을 포기하고 다음 이론들을 옹호한다. 즉 (1)이데올로기를 물질적 기구들(정치적·사법적·교육적·종교적 등등) 내에 확고하게 위치시키는 이론과 (2)그것이 지배적일 때 개인들을 ‘주체들’(그들을 종속시킨다)로서 자리매김하는 하나의 담론적 실천 체계로 보아야 한다는 이론이 그것들이다. 모든 개인은 지배계급의 이익에 함께 봉사하는 수많은 이데올로기적 담론들에 의해 하나의 주체로서 ‘호명’(또는 환호) 받는다. 푸코 또한 담론이 항상 사회제도에 뿌리박고 있다는 점을 강조한다. 그는 사회적·정치적 권력이 담론을 통해 작용한다는 것을 보여준다. 예컨대 어떤 이분법들은 인간 존재에 어쩔 수 없는 것으로 부과되고, 사회 조직에 직접적인 영향을 끼치는 방식으로 작동한다. 담론들은 광기, 범죄, 비정상적인 성 등의 개념들이 제정신, 정의, 정상적인 성의 개념들과의 관계 속에서 정의되는 과정에서 만들어진다. 이러한 담론들은 보편적 타당성을 지니지 못하고, 단지 역사적으로 착취의 사회적 관계를 통제하고 보존하는 지배의 방식일 뿐이다.

이러한 아이디어들이 르네상스 문학비평에는 어떤 식으로 작용하는가? 스티븐 그린블래트(Stephen Greenblatt), 루이스 몬트로즈(Louis Montrose), 조나단 골드버그(Jonathan Goldberg) 등의 신역사주의자들은 엘리자베스 시대 문학(특히 드라마, 가면극, 목가)이 어떻게 해서 당시의 체계를 지탱시킨 강력한 담론들

을 재생산하고 쇠신하면서 튜더 왕조의 관심사들을 실현했는가를 탐구한다. 일부 미국인들이 이처럼 다소 기능주의적인 관점에 이의를 제기하기는 했지만, 미국의 신역사주의가 엘리자베스 시대와 제임스 1세 시대의 사회질서의 문학 적 재현들 속에 나타나는 담론적 권력을 비판적으로 이해하는 것에 결부되어 왔음은 지적되어야 한다. 셰익스피어의 많은 극들이 전복의 아이디어들을 표명하고 있지만, 지배적 사회질서에 관한 그러한 문제제기는 항상 극에 동원된 담론적 용어들 내에 '포함되어 있음'을 그들은 암시한다. 그린블래트는 흔히 전복을 내적인 필요성의 발로라고 생각한다. 왜냐하면 우리는 항상 우리의 정체성을 우리가 아닌 것과의 관계 속에서 정의하므로, 우리가 아닌 것은 '타자'로서 악마화되고 객관화되어야 하기 때문이다. 미친 사람들, 무법자들, 국외자들은 우리의 정체성을 공고히 하는 데 도움을 주는 내면화된 '타자들'이다. 그들의 존재는 오로지 기존 권력의 정당성을 입증해 주는 증거로서만 허용된다. 알뛰세(제22절 참조)와 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin, 제24절 참조)의 영향을 받은 영국의 '문화유물론자들'은 비판적 색채는 덜하지만 정치적으로는 더 급진적인 역사주의를 발전시켰다. 조나단 돌리모어(Jonathan Dollimore)를 비롯한 영국의 문화유물론자들은 레이먼드 윌리엄스의 『마르크스주의 문학』(*Marxism and Literature*)에서 발견되는, 특히 '잉여적'(residual), '지배적'(dominant), '출현적'(emergent) 문화 양상들의 구분에서 발견되는 세련된 이론의 일부를 채택했다. 문화유물론자들은 단일한 시대정신이라는 텔리어드의 개념을 윌리엄스의 보다 동적인 문화 모델로 대체시킴으로써 전복적이고 주변적인 요소들을 포함한 르네상스 사회의 총체적 복잡성을 탐구할 공간을 열어놓았다. 돌리모어를 비롯한 문화유물론자들의 한층 더 중요한 관심사는 그 시대와 그 후 시대에 발생한 문화적 재현들에 대한 '전유'(專有, appropriation)의 문제이다. 문학텍스트의 의미는 결코 어떤 보편적 기준에 의해 전적으로 고정되는 것이 아니다. 그것은 항상 유희 속에 있고, 문화유물론자들 자신들의 전유를 포함한 특수한(흔히 정치적으로 급진적인) 전유의 지배를 받는다.

셰익스피어의 『되에는 되로』(*Measure for Measure*)는 제임스 1세 치하의 두 번째 해이자 흑사병이 퇴치되고 극장이 문을 연 직후인 1604년에 초연되었다.

빈첸쇼 공작과 제임스 1세 사이에는 수많은 연결고리가 있을 수 있지만, 신역사주의의 관점에서 보면 가장 중요한 것은 그들이 권위에 대한 관심을 공유하고 있다는 것이다. 그 극은 튜더-스튜어트 왕권의 담론들이 본래부터 지니고 있던 긴장과 모순을 극화하고 있다. 이 예에 있어서의 ‘타자’는 질서를 위협하는 것으로 여겨지는 도시의 암흑가이다. 도시의 멋쟁이인 루시오는 문자 그대로 전복적인 사람이다. 그는 공작을 증상모략하고, 잠시 동안 그의 권위를 훼손한다. 공작은 자신이 법의 공포를 상실케 했음을 자인한다. ‘방종한 자들이 법을 코웃음치게 되오’(I. iii. 28). 권위는 공포와 정의 사이에 미묘한 균형이 유지될 것을 요구한다. 공포는 처벌과 용서가 번갈아 시행되어 불안정한 억제를 보존하게 되면 그 위력을 유지할 수 있다. ‘회초리’가 ‘조롱 당하는’ 것을 허용하는 바람에, 그 균형을 유지하는 자신의 능력을 의심하게 된 공작은, 자신의 권위의 재확립을 안젤로에게 맡긴다. 안젤로는 법을 가차없이, 그리고 나중에 드러나듯이, 위선적으로 집행한다.

권위는 어떤 일탈의 형태, 특히 성적 방종에 대항하여 내세워진다. 조나단 돌리모어가 그 극에 대한 한 에세이[『정치적 셰익스피어』(*Political Shakespeare*, 1985)에 수록됨]에서 주장했듯이, 통치자들은 불안과 자신의 권위를 합법화해야 할 필요성 때문에 특정한 ‘타자들’을 축출한다. 어떤 계급 내지는 그룹의 탈선을 성립시키는 이미 짜여진 이분법을 채용하게 되면, 권위는 위기의 순간에 자신을 보강하는 데 그것들을 이용할 수 있게 된다. 그 극의 첫머리는 전쟁과 역병의 기간 동안에 발생한 그러한 위기의 순간을 분명하게 표현한다. 성적 탈선을 악마화하는 것은 권위를 지닌 자들이 권력의 관계들을 거둬 내세우는 도구가 된다.

권력의 관계들을 재생하는 데 이용될 수 있는 중심적 수단은 이데올로기 그 자체이다. 그 극에서 종교는 이데올로기의 힘이 발휘되는 중요한 장소이다. 그러나 흥미 있는 것은 그 극이 또한 종교적 질문의 불안정성 그리고 끊임없이 권위를 재확립해야 할 필요성을 보여준다는 점이다. 줄리엣에게 임신을 시켰다는 이유로 안젤로에게 사형선고를 당한 클로디오는 공작(탁발승으로 변장한)의 방문을 받고, ‘반드시 죽게 된다는 각오를 하라’는 설득을 당한다. 죽음에 관한

공작의 연설은 기독교와 스토아학파의 철학에 의존하며, 클로디오를 법의 의지에 적응하게끔 복종적인 위치에 갖다놓을 것을 목표로 한다. 그 극의 초반에 이미 클로디오는 인간의 본성과 인간의 행동이 허용될 수 있는 한계를 규정짓는 지상의 정의(‘반신반인인 권위’)에 대한 신의 재가를 완전히 수용한 바 있다. 하지만, 누이동생 이사벨라의 방문을 받은 후 클로디오는 다시 악화되며(「죽음이란 무서운 것이야」), 종교적 명령에 반항한다. 이와는 다르게 공공연한 살인자인 버너다인은 권위에 대한 절대적인 반항의 가능성을 보여주고, 공작은 죽음에 대한 자신의 마음을 완전히 정하지 못함을 보여준다(「죽음의 각오가 서있지 않은 자를 죽이기는 부적당하오」). 신역사주의적 관점에서 보면, 이러한 반항과 일시적 퇴보는 모든 이데올로기적 담론의 불안정성을 나타내는 중요한 지표가 된다. 하지만, 일부 신역사주의자들(예컨대, 그린블래트)은 그 반항이 지배적 담론에 의해 규정된 것이라고 주장할지도 모른다. 그리고 버너다인의 악마화가 가납적·정상적·합법적인 것을 자의적으로 결정할 수 있는 법의 권위를 보증해 준다고 주장할지도 모른다.

그 극이 안고 있는 많은 모순은 안젤로에게 집중되어 있다. 공작은 그가 위선자라는 것을 뻔히 알면서도 그에게 권위를 주었는가(「그러니 내가 보고자 하는 것은, 권력이 사람의 마음을 변하게 한다면, 이 사람은 도대체 어떻게 변할 것인지, 그것을 보자는 거요」)? 아니면 안젤로의 엄정성이 사회의 타락을 정화시킬 것이라고 믿고서 그를 이용하는가? 한층 더 심한 모순은 정의에 대한 안젤로의 관계이다. 한편에서 그는 스스로를 ‘법’의 냉정한 도구로 여긴다(「네 오빠를 사형에 처하는 것은 법이지 내가 아니야」). 다른 한편으로 그는 자신의 욕정을 채우기 위해 법을 극악무도하게 조작하는 죄를 범한다. 신역사주의자들에게는 안젤로의 욕망이 단순한 개인적 타락이 아니라, 법의 권위주의적 담론의 일부이다. 안젤로가 욕망(그 자신과 다른 사람의)을 억제하는 바로 그 맹렬함이 그 존재의 위력을 나타낸다. 이사벨라가 오빠의 목숨을 간청하기 위해 안젤로를 찾아간 첫 면담 속에 바로 이러한 담론 유형이 포함되어 있다.

안젤로. 무엇 때문에 나한테 그런 말을 하는 거지?

이사벨라. 높은 자리에 계신 분들은, 다른 사람과 같은 잘못이 있더라도,
 껌질을 살짝 뒤집어 씌어서 감추어 버리는
 교묘한 치료법이 있지요. 자신의 가슴의 문을 두드려,
 제 오빠의 잘못과 같은 것을 자신은 생각하고 있지 않은지,
 한번 물어 보세요. 만약에 제 오빠와 같은
 그런 본능적인 나쁜 마음이 있는 것이 확실하거든,
 제 오빠의 목숨을 빼앗겠다는 그런 말쑤는
 아예 입밖에 꺼내지도 마세요.

안젤로. [방백] 저 처녀의 말은 내 마음속에
 그런 마음이 자라나고 있다는 의미였다.

Angelo. Why do you put these sayings upon me?

Isabella. Because authority, though it err like others,
 Hath yet a kind of medicine in itself
 That skins the vice o' th'top. Go to your bosom,
 Knock there, and ask your heart what it doth know
 That's like my brothers fault. If it confess
 A natural guiltiness, such as is his,
 Let it not sound a thought upon your tongue
 Against my brother's life.

Angelo. [*aside*] She speaks, and 'tis such sense
 That my sense breeds with it.

(II. ii. 134-43)

이사벨라는 권위가 자신이 비난하는 바로 그 탈선에 스스로 연루되어 있다는 사실에 눈이 어둡다는 점을 보여준다. 그녀는 또한 이러한 연루가 사실상 법의 보다 가혹한 적용에 이바지한다는 점을 알고 있다. 안젤로의 방백은 이 모든 분석을 확인시켜 준다. ‘마음’(sense)이라는 동음이의어는 특히 적절하다고 할 수 있는데, 왜냐하면 그것이 자신의 ‘타자’를 내면화하는 법의 속성에 주의를 환기시켜 주기 때문이다. 이사벨라의 순수성과 합리성은 안젤로의 욕망을 생기게 한다(*produce*). 그녀의 ‘마음’(이성)은 자신의 ‘마음’(욕망)을 낳는다. 아닌

게 아니라 그녀의 말은 사실상 모든 권위의 핵심에 숨어 있는 이러한 욕망에 대해 언급하고 있다. 나중에 그녀는 권위의 악질적 변증법을 정확하게 찌른다. 권위의 대리인은 「법을 자기 마음대로 복종시켜, 그것이 정당하건 부당하건, 제 편으로 끌려오게 낚아채어 제 정욕의 미끼로 삼지요」(II. iv. 174-6).

신역사주의적 글읽기의 방법을 통하여 우리는 그 극이, 사회 질서를 유지하는데 발휘되는 법적·종교적 담론의 위력이 어떠한가를 탐구하고 있음을 알아냈다. 일부 사람들은 지배적인 담론이 항상 저항을 저지하기(*contain*) 위해 저항을 낳아(*produce*) 스스로를 지킨다고 주장해 왔지만, 우리는 또한 저항과 이탈의 가능성도 보게 되는 것이다.

제5장

독자반응 비평

제 14 절

텍스트 : 윌리엄 워즈워스, 「여섯 살 H. C.에게」

이 론 : 현상학(제네바 학파 비평가들) 및 해체론

특별히 독자지향적이라고 할 수 있는 이론들을 살펴보기 전에, 특정한 작가들의 작품을 조직하고 있는 특이한 타입의 의식을 탐구하는, 한 영향력 있는 비평학과에 대해서 논하고자 한다. 즉 제네바 비평가들은 한 작가가 세상을 보는 방법을 경험하고 기술하는 것이 가능하다는 믿음을 가지고 있었다. 워즈워스의 시 한 편을 현상학적으로 읽은 후에, 그 이론에 대한 몇몇 비평들을 제시하고, 그 글읽기를 그 시에 대한 해체론과 대비시켜 보겠다(해체론에 대해서는 제12절 및 제15절 참조).

‘현상학’이라는 용어는 ‘현상에 대한 연구’를 의미하며, ‘phenomenon’이라는 희랍어는 ‘나타나 있는 것’을 의미한다. 현대 현상학의 아버지인 에드먼드 훗설(Edmund Husserl)은 우리가 확신할 수 있는 유일한 것은 세계에 대한 우리 자신의 의식이라고 주장한다. 우리는 대상이 우리의 마음 바깥 ‘저편에’ 존재한다고 철학적인 확신을 가지고 말할 수는 없지만, 대상이 우리의 의식에 나타난다(*appear*)고는 말할 수 있다. 세계에 대한 의식은 사물의 존재에 대한 소극적인 수용행위(대상을 비추는 거울처럼)가 아니라, 오히려 세계를 적극적으로 형성하고(*forming*), 의도하는(*intending*) 행위이다. 모든 대상은 ‘의도적 대상’이다. 이것은 실체에 대한 매우 주관적이고 불확실한 관점인 것처럼 보이지만, 사실 훗설은 개인의 의식을 세계에 대한 이해의 유일한 원천으로 간주한다. 나아가, 우리는 경험의 혼란스러운 흐름(창문을 통해 들어오는 불빛처럼 우리의 마음을 통해 지나가는 이미지들)에 한정되어 있는 것이 아니라, 우리의 의식 속에서 사물의

본질적 특성을 파악할 수 있다. 우리는 반영이라는 정신적 과정을 통해서만 이 ‘본질’을 알게 된다. 즉 하나의 대상 속에 영구적인 것이 무엇인지를 그리고 그것에 그 특정한 대상으로서의 개별적 존재를 부여하는 것이 무엇인지를 발견하게 되는 것이다.

스위스의 작가 장 루세(Jean Rousset)와 장 스타로벤스키(Jean Starobinski), 프랑스의 장-피에르 리사르(Jean-Pierre Richard) 그리고 미국의 힐리스 밀러(J. Hillis Miller) 등을 비롯한 이른바 제네바 학파 비평가들은, 현상학에 대한 훗설의 형식을 문학비평에 적용시켰다. 그 결과 어떤 일이 일어났는가? 첫째, 그들은 문학 텍스트를 믿음만한 의식의 현상으로서 취급한다. 한 편의 시는 한 작가가 의식의 대상으로서의 세계를 주관적으로 경험하는 방식을 표현한다. 이때 시의 바깥에 있는 모든 것은 ‘고려의 대상에서 제외된다’. 중요한 것은 그 속에 구현되어 있는 의식의 상태(*state of consciousness*)이지, 그것이 관계를 맺을 수 있는 사물들이 아니다.

벨기에의 비평가인 조르주 폴레(Georges Poulet)는 그의 유명한 에세이 「비평과 내면성의 경험」(*Criticism and the Experience of Interiority*) [『구조주의 논쟁』(*The Structuralist Controversy*, 1972) 중에서]에서 이러한 비평방법의 매우 명징한 공식을 제공한다. 책은, 꽃병이나 심지어는 동상과도 달리, 그 자체를 주된 외부적 대상으로 나타내는 것이 아니라, 독자에게 내면성을 옮겨주는 매개물로서 다가오게 된다. 다시 말해서 책은 의식을 담고 있는 그릇인 것이다. 책은 두 개의 의식—작가의 의식과 독자의 의식—을 함께 묶어주는 행위를 수반한다. 폴레는 이것을 낮설고 성가신 현실로 본다. 즉 독자는 다른 사람의 사고들을 생각하게끔 되어 있다(*the reader is made to think the thoughts of another*). 내가 읽는 책은 다른 사람의 피를 빨아먹고 사는 흡혈귀처럼 나를 통해 그 생명을 유지한다. 책을 읽을 때 나는 작가의 아이디어와 감정과 ‘꿈과 삶의 양식’에 직접적으로 접근하며, 나 스스로 내가 읽는 이러한 생각들을 실제로 생각하게 된다. 하지만, 책을 읽을 때 텍스트 속에 거주하면서 내 안에 들어오는 또 다른 ‘나’가 실제 작가가 아니라 작품 속에 구현되어 있는 의식(*consciousness*)이라는 점을 강조하는 것이 중요하다. 이 또 다른 의식에 대한 나의 접근은 작품을

통해서만 이루어진다. 폴레는 또한 한 작가의 다양한 글쓰기를 알게 되면, 매우 추상적인 용어가 아니고서는 규정하기가 힘든 작가의 정체성의 구조—작가의 ‘공통된 본질’—에 대한 접근이 용이해진다고 믿는다. 그것은 작가의 정신적 우주를 이루고 있는 바로 그 모습이다.

워즈워스의 「여섯 살 H. C.에게」(‘To H. C. Six Years Old’)—그가 사무엘 테일러 콜리리지(시인, 철학자 그리고 워즈워스의 친구이자 공저자)의 아들을 향해 읊은 시—는 독자로 하여금 특별히 강렬하고 복잡한 마음의 삶을 살도록 강요한다. 이 시는 화자가 그 아이에 대해서 어떻게 생각하고(think) 있는지를 매우 공공연하게 드러낸다. 이 시의 ‘나’는 매우 특이한 방법으로 그 대상(아이)을 생각한다. 이 ‘나’—이 시가 나타내고 있는 의식의 구조—의 본질을 어떻게 특징 지을 수 있을까? 시의 전문은 다음과 같다.

오 애야! 네 환상은 참 멀리서도 오는구나.
 말로 표현할 수 없는 생각
 미풍과 같은 동작과 저절로 나오는 노래에
 가장 잘 어울리는 너의 말을 누가 조롱하겠는가.
 너무나 맑은 물위를 떠다니는
 너 요정 같은 항해자여!
 너의 배는 지상의 물결이 아니라,
 차라리 공기를 타고 있는 것만 같구나.
 지상과 천국이 하나의 심상을 만드는
 하늘처럼 맑은 물결 위를 떠돌고 있는 것만 같구나.
 오 복된 환상이여! 행복한 아이여!
 지금은 것처럼 개구쟁이 노릇을 하지만,
 미래의 세월에 닥쳐올 네 운명을 생각하면
 온갖 두려움이 앞서는구나.

고통이 네 손님으로 와서
 네 집과 환대의 주인이 되는 날을 생각해 보았다.
 불안한 연인이여! 슬픔이 한시도 쉬지 않고
 네 곁에 머무는 때를 생각해 보았다.

오! 너무나 부지런한 어리석음이여!
 오! 헛되고 까닭 없는 우울함이여!
 자연이 너를 결판내든지,
 아니면, 기쁨의 시절을 연장시켜,
 너를 위해, 개인의 권리인,
 어른 양떼들 속의 한 마리 어린 양의 마음을
 보존해 주든지 할 것이다.
 슬픔이 너와 무슨 상관 있으며,
 내일의 상처가 무슨 상관 있단 말인가?
 너는 아침에 돌아나는 이슬방울이니,
 결코 무정한 충격과 마주치거나
 더러운 땅 위를 뒹굴 운명에 놓여 있지 않다.
 너는 살아 있는 동안에 뺨짝이는 보석이니,
 미리 경계할 필요조차 없다.
 그러나, 잘못 건드리면, 싸움도 못해 보고
 순식간에 생명으로부터 빠져나가 버릴 수가 있으니.

(E. 드 셀란코트 편, 『시집』에서)

O Thou! whose fancies from afar are brought;
 Who of thy words dost make a mock apparel,
 And fittest to unutterable thought
 The breeze-like motion and the self-born carol;
 Thou Faery Voyager! that dost float
 In such clear water, that thy Boat
 May rather seem
 To brood on air than on an earthly stream;
 Suspended in a stream as clear as sky,
 Where earth and heaven do make one imagery;
 O blessed Vision! happy Child!
 That art so exquisitely wild,
 I think of thee with many fears
 For what may be thy lot in future years.

I thought of times when Pain might be thy guest

Lord of thy house and hospitality;
 And grief uneasy Lover! never rest
 But when she sate within the touch of thee.
 Oh! too industrious folly!
 Oh! vain and causeless melancholy!
 Nature will either end thee quite;
 Or, lengthening out thy season of delight,
 Preserve for thee, by individual right,
 A young Lamb's heart among the full-grown flocks.
 What hast thou to do with sorrow,
 Or the injuries of tomorrow?
 Thou an a dew-drop, which the morn brings forth,
 Not doom'd to jostle with unkindly shocks;
 Or to be trail'd along the sailing earth;
 A Gem that glitters while it lives,
 And no forewarning gives;
 But, at the touch of wrong, without a strife
 Slips in a moment out of life.

(From *The Poetical Works*, ed. E. de Selincourt (Oxford University Press, London,
 New York and Toronto, 1936, p. 70))

이 시는 줄곧 영원한 것과 일시적인 것 사이를 왕래하는 사고의 기본적인 이원성에 의해 구조되어 있다. 화자(시인 자신인 것처럼 보인다)는 이원적인 비전의 양극간에 벌어지는 동적인 긴장 속에 자신의 사고의 대상을 붙들어 두고 있다. 그는 이상적인 것과 현실적인 것, 천상적인 것과 지상적인 것, 영원한 것과 일시적인 것 사이를 왔다갔다한다. 본질적인 것은 이 이분법들 중 마지막 것이다. 아이의 완성을 위협하고 변화의 위협을 가져오는 것으로 보이는 것은 시간이기 때문이다. 다음은 이 시에 나타난 양극의 도표이다.

말로 표현할 수 없는 생각
 요정 같은 항해자
 공기
 환상
 어린 양의 마음

고통/슬픔
 내일의 상처
 지상
 더러운 땅
 어린 양떼들

왼쪽은 완전한 현존으로서의 그 아이의 이상적인 존재의 속성들이고, 오른쪽은 그 존재를 위협하는 결함들이다. 이상적인 속성들은 그 아이를 완성시킬 영원한 조건의 모든 측면들이고, 부정적인 속성들은 일시적인 존재와 변화의 모든 측면들이다. 환상의 아이를 확립하자마자, 시인은 미래(‘미래의 세월의 네 운명’)에 대한 생각(‘생각하면’)을 도입함으로써 잠시 동안 기어를 바꾼다. 시의 후반부에 발생하는 과거시제(‘생각해 보았다’)로의 기묘한 전이조차도 시간(현재—과거)에 대한 이러한 몰두를 가리키고 있다. 그 딜레마에 대한 해결책은 일시적인 차원을 모조리 무시하는 것—즉 시간이 존재하지 않는 것처럼 말하는 것이다. 아이의 존재가 너무나 이상적이어서 그가 일시적인 세계로부터 완전히 사라지거나(시인이 ‘죽음’에 대해서 말하지 않는 점에 주목하라. 그것은 일시적인 개념이다), 혹은 자연이 아이의 ‘기쁨의 시절’을 연장시켜 시간의 약탈행위를 피하거나 할 수가 있다. 이슬방울의 이미지는 17세기 시인인 앤드류 마블(Andrew Marvell)이 지은 「이슬방울」이라는 제목의 시에 대한 반향으로 볼 수 있다. 왜냐하면 마블도 이슬방울을 천국에 다시 들어가는(이슬은 증발함으로써 그렇게 한다!) 영혼의 한 표상으로 다루고 있기 때문이다. 위즈워스의 이슬방울은 ‘보석’으로 일컬어지고 있는데, 이것은 어떤 의미에서 이슬의 본질적으로 연약한 특성과는 배치되는 묘사이다. 그 이미지는 아이의 불변하고 영원한 완성을 다시 상기시켜 준다. 이슬과 아이는 ‘순식간에 생명으로부터’ 빠져나가 버릴 것이다. 이 구절은 죽는 것 내지는 무로 용해되어 버리는 것의 ‘지상적인’(일시적인) 함축을 가져올 수 있지만, 여기서도 다시 한번 죽음에 대한 언급의 회피가 주목되어야 한다. ‘순식간에 생명으로부터 빠져나가 버린다’는 영혼이 땅의 더러운 손길로부터 퇴각하는(*retreat*) 것을 암시하고 있다. 이것은 ‘살아 있는 동안’이라는 구절이 ‘지상의 존재를 지니고 있는 동안’으로 해석되어야 함을 의미한다. 현상학적 관점에서 보면 이 시 전편은 시종일관 경험을 형성해 나가는 특정한 의식을 기반으로 하여 펼쳐지는 하나의 일관된 비전이라 할 수 있다.

박식한 독자라면, 현상학적 비평가에 의해 발견된 의식의 유형이 흔히 신플라톤주의라 일컬어지는 것과 아주 명백하게 연관되어 있다고 주장하면서, 이러한 방식에 반대할지도 모른다. 시인은 ‘멀리서’ 오는 ‘환상’에 대해서 언급한다.

신플라톤주의자 역시 인간의 영혼은 이상적인 전생을 지니고 있는 바, 이 완전성을 지상의 상황으로 가지고 온다고 믿는다. 지상적 존재의 불완전성은 물질과 시간의 불완전성이다. 그것은 변화와 결부되어 있으며, 영원한 존재의 완전한 실체를 망가뜨린다. 위즈워스가 신플라톤주의적 시를 쓰고 있다[그의 「송시: 영생불멸의 암시」('Ode: Intimations of Immortality')에 대해서도 똑같이 말할 수 있다]고 말하는 것이 보다 단순하지 않을까? 위즈워스의 생각의 미묘한 뉘앙스는 제쳐두고, 우리는 현상학적 비평가들이 문학 작품 속에 직접 나타나 있는 의식의 구조에만 관심이 있다고 말해야 한다. 하나의 구조와 다른 구조 사이의 유사성은 요점에서 벗어나 있다고 그들은 말할지도 모른다. 풀레의 글 읽기 이론에 대해서는 또 다른 반대가 있을 수 있다. 포스트구조주의의 관점에서 보면 그의 접근법은 본질주의적인 것이다. 비록 그가 생물학적 저자와 텍스트상의 의식을 구분하고 있기는 하나, 그래도 여전히 하나의 본질적인 정신적 경향의 존재, 즉 의식의 구조를 상정하고 있기 때문이다. 그는 또한 작가의 저작의 여러 국면들 사이에서 그리고 심지어는 개개의 텍스트 내에서 일어날 수 있는 변화와 모순과 균열들은 무시하고, 작가의 전 작품을 관통하는 의식의 단위라는 것을 상정한다. 풀레는 한마디로 정신적·상상적 단위라고 하는 낭만주의적 개념들과의 연결고리를 유지하고 있는 것이다.

그 시에 대한 해체론적 글 읽기도 유사한 움직임—테리다가 ‘극단적인 위계’(violent hierarchy)라고 부르는, 지배적인 개념적 이원성을 확인하는 작업—과 더불어 출발한다. 해체론은, 그 용어가 암시하듯이, 시가 조화로운 평정을 지니고 있다는 가정 하에서 출발하는 것이 아니다. 보다 근본적으로 해체론적 비평가는 어떤 종류의 특이하고 개별적인 인식으로서의 ‘의식’이라는 개념 자체를 부인한다. 구조주의적 전통(테리다의 사상은 거기에서 유래한다)에서는 ‘텍스트성’이 의식보다 더 근본적인 것이다. 어떤 의미에서 의식은 텍스트성에 의해 창출된다. 우리가 세계를 사고 속에서 형성하는 방법은 언어를 통해 작용하는 미리 존재하는 ‘차이들’의 체계에 의해 결정되는 것이다. 위즈워스의 시는 신플라톤적인 사고를 관통하는 그리고 그 용어들 중의 하나에 특권을 부여하는 이원론적 유형을 취하고 있다. 앞에서 정리해 본 두 열의 용어들을 다시 일

별해 보면, 앞의 열은 뒤의 열의 희생을 대가로 특권을 부여받고 있음을 알 수 있다. 달리 말해서, 경험에 질서를 부여하는 시인의 기준은 용어들의 위계에 의해 결정되는 것이다. 하지만, 해체론적 비평가는 분석을 이 수준에서 머물게 하지 않고, 한 걸음 더 나아가 일련의 용어들에 대한 특권화가 불안정하다는 것을 보여준다. 우리는 그 시의 명백히 안정된 실들을 풀어내고 사실은 시간이 특권화된 용어라고 말함으로써 그 위계를 뒤집을 수 있다. 시인으로 하여금 아이가 생명으로부터 빠져나가 버리는 것으로 상상하게 만드는 것은, 그리고 아이의 이상적 존재가 '연장'될 수 있다고 가정하는 가운데 이성을 일시 정지하게 만드는 것은, 시간의 순수한 힘과 거기에 수반되는 변화이다.

만약 그 시를 논증적인 표면에서 보다 면밀하게 관찰하면, 우리는 거기에 자기해체적 징후들마저 있음을 주목하게 될 것이다. 예컨대 다음 구절을 보자.

너의 배는 지상의 물결이 아니라
차라리 공기를 타고 있는 것만 같구나.
지상과 천국이 하나의 심상을 만드는
하늘처럼 맑은 물결 위를 떠돌고 있는 것만 같구나.

아이의 은유적 배가 타고 있는 흐름은 지상이 아니라 하늘로 보인다. 공기와 땅의 이러한 대치는 언뜻 영원한/일시적 및 이상적/현실적의 이원론을 뒷받침하는 것처럼 보인다. 하지만, 이것은 이상적인 것과 현실적인 것의 융합을 제시하고 있는 그 다음의 구절('지상과 천국이 하나의 심상을 만드는')과 모순되고 있다. 갑자기 이원론과 거기에 부수되는 위계화가 무너져 버리는 것이다. '이슬방울'과 '보석'이라는 이미지들—무상과 영속의 특성이 둘 다 옹호되고 있는—을 동일시(융합)하는 작업에다 이것을 결부시키면, 우리는 그 시가 해체에 취약할 뿐 아니라 스스로 해체를 시작한다는 결론에 도달할 수가 있다. 해체론적 비평가들은 텍스트 속에 있는 그러한 비결정성의 징표들이 그들의 이론을 확실하게 해주는 경향이 있다고 생각한다.

두 접근법 사이의 대조는 뚜렷한 것이다. 첫번째 것은 그 텍스트를 독특하리

만큼 명확하게 표현된 하나의 의식—독자의 의식을 인게 받음으로써 현실화되는—의 초점으로 취급한다. 두번째 것은 텍스트에서 모든 정체성과 본질적 특성들을 비워내고, 텍스트가 스스로 확립한 법칙들을 보존하는 데 실패하는 불가피한 징표들을 찾아낸다. 둘 다 어떤 의미에서는 독자지향적이라고 할 수 있다. 그러나 폴레의 독자는 텍스트의 주인 역할을 하는 데 비해, 데리다의 독자는 텍스트의 자기파괴를 따르면서 촉진시켜 주는 역할을 하게 된다.

제 15 절

텍스트 : 윌리스 스티븐스, 「점장은 늙은 여신도」

이론 : 노먼 홀랜드(에고 심리학) 및

롤랑 바르트(다원적 텍스트)

낭만주의의 기본적인 개념들 중에서 어떤 것들은 클리언스 브룩스, 앨런 테이트(Allen Tate), W. K. 워셋트, 존 크라우 랜섬(John Crowe Ransom) 등의 신비평에서 새로운 표현을 얻었다. 이 전통의 핵심적인 용어는 통일성(unity)이다. 신비평가들은 문학비평가의 임무가 텍스트 속의 이질적인 요소들을 통합해 주는 통일성의 원리를 찾아내는 것이라고 믿었다. 좋은 시에서는 모든 세부가 전체에 공헌한다. 한 편의 시의 세부들이 잡다하고 모순되는 유형들로 묶일 때조차도 비평가는 상충되는 요소들을 통일로 이끄는 주제를 찾아내야 한다. 이 접근법은 시 속에 의미가 내재해 있으므로 비평가는 그것을 증명하기 위해 시 속에서 객관적 증거를 지적해낼 수 있다고 가정한다. 1960년대 이래 몇몇 타입의 ‘독자반응’ 비평이 유럽과 미국에서 발전해 왔다. 그것들은 모두 텍스트의 자율성에 대한 신비평의 가정에 도전하고 있다. 대부분의 독자반응 비평가들에 의하면 텍스트의 의미와 작품의 주된 특징들의 확인은 독자의 활동으로부터 독립적이지 못하기 때문에 객관적 존재를 가지지 못한다. 한 텍스트에서 우리가 보는 내용은 우리가 보는 방식과 밀접한 관계가 있다. 하지만, 미국의 독자반응 이론들은 신비평의 인문주의적 담론 내에 남아 있는 주체와 자아의 개념들을 그대로 유지하고 있다.

노먼 홀랜드(Norman Holland)의 영향력 있는 정신분석 비평[「통일성·주체성·자아·텍스트」(Unity Identity Self Text), 『독자반응 비평』(Reader-Response Criticism, 1980) 참조]은 프로이트 식 비평을 라캉 식으로 변형한 것(제11절 참

조)과는 전혀 다르다. 통일성과 개별적 주체성의 개념들에 대한 그의 강조는 미국적인 사고의 전통들과 조화를 이룬다. 그는 독자들이 텍스트 속에서 통일성을 인지한다고 믿는다는 점에서 신비평가들과 견해를 같이한다. 그러나 그는 한 걸음 더 나아가 독자들이 발견한 통일성은 자신들의 개인적인 ‘주체성 테마’(identity themes)를 반영한 것이라고 믿는다. 그는 [에릭 에릭슨(Erik Erikson)과 하인츠 리히텐슈타인(Heinz Lichtenstein)의 정신분석 이론들을 좇아서] 어머니들이 자식에게 ‘최초의 주체성’을 새겨 넣으면 그 자식들은 성장해 나가면서 스스로 최종적인 ‘주체성 테마’를 확립한다는 것이다. 성인은 그 테마로부터 떨어져 나올 수 없지만, 그러나 일정한 변화를 꾀할 수는 있다(음악에서의 변주처럼). 주체성 테마는 문학작품에서의 통일성의 원리와 같은 것이다. 홀랜드는 우리가 텍스트 속에서 발견하는 통일성은 우리의 주체성 테마와 관련이 있다고 주장한다. 달리 말하면 ‘해석은 주체성의 한 기능인 것이다.’ 그는 나아가서 이러한 해석의 과정을 세 개의 차원으로 나누어 기술한다.

1. 작품을 우리 자신의 방어적·적응적 전략의 유형에 갖다 맞추기
2. 작품 속에서 우리를 만족시키는 환상들을 찾아내기
3. 작품을 미숙한 만족의 차원에서 미학적·철학적 통일성의 차원으로 바꾸기

그의 세번째이자 마지막 차원은 신비평의 접근방법을 닮았다. 그러나 홀랜드는 그것을 제1차원과 제2차원에 묘사되어 있는 보다 심층적인 과정의 합리화라고 생각한다.

이 추상적인 요약을 부연하기보다는 그것이 윌리스 스티븐스의 「점잖은 늙은 여신도」의 글 읽기에 어떻게 적용되는지를 말해 보고자 한다.

시는 최상의 허구이지요, 부인.

도덕적 법칙을 가져다가 그것으로 본당 회중석을 만들고,

그 회중석으로부터 귀신 나오는 천당을 세워 보세요. 그렇게 하면,

양심은 찬송가를 연주하고 싶은, 바람 타는 시턴처럼

종려로 변하지요. 우리는 원칙적으로 동의합니다.

그것은 분명하지요. 그러나
 그 반대되는 법칙을 가져다가 주랑(柱廊)을 만들어 보세요.
 그리고 그 주랑으로부터 행성들 너머로
 가면극을 투영해 보세요. 그렇게 하면 비명(碑銘)에 의해
 정화되는 앓은 우리의 음탕함도 마침내 방종하고,
 색소폰처럼 비틀거리다가
 마찬가지로 종려로 변하지요. 종려에서 종려로,
 부인, 우리는 우리가 시작했던 곳에 있어요. 그러니
 인정하세요. 행성 같은 풍경 속에서,
 부인의 못미땅한, 배가 잔뜩 부른 채찍 고행자들은
 행렬을 지어 그들의 몽롱한 배들을 치면서
 짹짹 짹짹 짹짹 짹짹
 것처럼 엄숙한 광경의 진기함을 자랑으로 여기면서,
 부인, 온 하늘나라에 유쾌한 소음을
 올려댈지도, 단지 올려댈 뿐일지도 모른다는 것을.
 그러면 과부들이 질겁할 거예요. 그러나 가공의 것들은
 왕크할 거예요. 과부들이 질겁할 때, 재밌대로 왕크할 거예요.

(『윌리스 스티븐스 시선집』 중에서)

Poetry is the supreme fiction, madame.
 Take the moral law and make a have of it
 And from the nave build haunted heaven. Thus,
 The conscience is converted into palms,
 Like windy citherns hankering for hymns.
 We agree in principle. That's clear. But take
 The opposing law and make a peristyle,
 And from the peristyle project a masque
 Beyond the planets. Thus, our bawdiness,
 Unpurged by epitaph, indulged at last,
 Is equally converted into palms,
 Squiggling like saxophones. And palm for palm,
 Madame, we are where we began. Allow
 Therefore, that in the planetary scene
 Your disaffected flagellants, well-stuffed,

Smacking their muzzy bellies in parade,
 Proud of such novelties of the sublime,
 Such tink and tank and tunk-a-tunk-tunk,
 May, merely may, madame, whip from themselves
 A jovial hullabaloo among the spheres.
 This will make widows wince: But fictive things
 Wink as they will. Wink most when widows wince.

(From *The Collected Poems of Wallace Stevens* (Faber and Faber, London, 1923))

대부분의 독자들은 의심할 나위 없이 스티븐스가 시와 종교 사이를 비교하고 있는데 그것이 예기치 않은 방향으로 발전하고 있음을 주목하게 될 것이다. ‘도덕적 법칙’은 ‘그 반대되는 법칙’(미학적 혹은 쾌락주의적)과 비교된다. 시를 ‘최상의 허구’라고 함으로써 스티븐스(편의상 시 속의 화자를 시인으로 취급하겠다)는 단도직입적으로 그가 말을 걸고 있는 늙은 기독교 여신도에게 도전한다. 기독교도는 통상 ‘최상의’라는 용어를 하느님을 묘사하기 위해 아껴둔다. 기독교는 도덕적 법칙 위에 세워졌고, 그 구조(교회의 본당 회중석으로 대표된다)는 하늘을 가리킨다. 반면에 그 반대되는 법칙은 이교적이고 감각적이기 때문에, ‘주랑’(이교도의 사원들을 연상시키는 개방적이고 사교적인 건축 형태)으로 그리고 ‘찬송가’보다는 주언(‘가면극’)으로 표현된다. 천국의 낙원을 연상시키는 기독교 전통의 ‘종려’는 이교도의(지상의) ‘색소폰처럼 비틀거리는 종려’와 짝을 이룬다.

홀랜드의 이론을 채용하여 독자들이 어떻게 이 시의 해석에 착수할 것인지를 잠깐 생각해 보자. 그러면 시 해석의 상이한 전략들은 상이한 심리적 성향들(‘주체성 테마들’)과 관계될 수 있음을 눈치채기 시작할 것이다. 나는 설명의 명확성을 기하기 위해 두 가지 대비되는 독자의 타입을 만들어 보겠다. 한 독자는 예술과 세속적 경험의 관점에서 이 시가 청교도적인 도덕적 인습에 도전하고 있는 것으로 본다. 반면에 또 다른 독자는 이 시가 다음과 같은 점을 시사하고 있는 것으로 본다. 즉 시적 상상력이란 도덕적 인습으로부터 자유롭기 때문에 종교적 세계와 병렬적(parallel) 세계를 수립할 수 있고 나아가 그것과 공통적 본질조차 공유할 수 있다는 것이다. 첫째 독자의 관점에서 보면 ‘우리는 원칙적으로 동의합니다’라는 스티븐스의 언급이 완전한 눈가림 아니면 아이러

니로 보이지만, 둘째 독자의 관점에서 보면 거기에 건강부회적인 어떤 진리가 들어 있는 것으로 보인다. 그렇다면 이 시의 기본적 의미에 대한 이러한 두 가지 해석의 차이를 어떻게 설명할 것인가?—하는 의문이 생기게 된다. 그래서 홀랜드가 추천한 방법을 따라 실제적인 경우들을 한번 검토해 볼 필요가 있다. 그렇게 하면 견본 해석들을 살펴볼 수 있고, 그것들을 독자의 주체성 테마와 비교해 볼 수 있기 때문이다[그의 『다섯 독자의 글읽기』(5 Readers Reading, 1975) 참조]. 그 접근법의 토대는 개인의 생활사에 대한 임상적 연구—결국은 주체성 테마에 대한 정의로 끝나게 될—가 될 터인데, 여기서는 가설적인 예들을 제시해 볼 수 있을 뿐이다. 홀랜드의 이론을 따르면, 스티븐스의 시를 보다 전복적으로 읽는 독자는 양심의 세력(또는 법칙)과 거기에 맞서는 욕망이나 욕구 사이에 적대적 거리를 두려고 하는 그런 주체성 테마를 지니고 있다. 이런 타입의 주체성 테마는 본능적인 감정에 대한 깊은 죄책감과 이러한 감정이 도덕적 양심의 검열을 받는 것에 대한 두려움을 반영한다. 그러한 독자는 ‘도덕적 법칙’과 ‘그 반대의 법칙’ 사이에 거리를 두어 그들 사이에 오로지 적의나 소외의 관계만을 존재케 함으로써 이 시를 그 테마에 갖다 맞추려 할 것이다. 이와 반대로 이 시에서 종교적 상상력과 시적 상상력의 차이가 말소되는 현상을 발견하는 독자는, 권위의 존재를 거부함으로써 그리고 도덕적 순수성의 모든 요구를 기본적으로 부정적이고 자기기만적인 것으로 여김으로써, 죄의식과 불안감을 극복하는 그런 주체성 테마를 지니고 있을 것이다. 이런 식의 주체성 테마는 시를 갈등과 분열의 유형보다는 해결과 종합의 유형에 갖다 맞추려는 경향이 있다. 아무튼 요점은 그 양쪽 독자들이 저마다의 주체성 테마에 부합되는 의미의 유형을 찾아낸다는 것이다. 그렇게 되면 그들은 자신의 본능적 욕구가 추구하는 만족의 형태를 찾아낼 수 있고(제2차원), 마침내는 미학적이고 지적인 유형들을 통해 시의 만족스러운 통합에 이를 수가 있는 것이다(제3차원). 예를 들면 첫째 독자는 일단 자신이 권위를 경멸한다는 환상을 즐길 수가 있다(제2차원). 하지만, 제3차원에 가면 그러한 독자는 환상에 대한 미숙한 만족감을 뛰어넘어 시를 기분 좋은 통일성으로 결합시켜 주는 지적으로 조화된 타입의 대비, 대조, 아이러니 등을 발견하게 된다.

홀랜드의 이론은 동일한 텍스트가 낳을 수 있는 다양한 해석들에 대한 설명을 제공하여 텍스트의 내재적 의미를 고집하는 신비평의 주장을 꺾어 놓는다. 하지만, 그는 단지 그 골치 아픈 통일성의 개념을 또 다른 차원에다 재도입하고 있을 뿐이다. 그의 접근법은 모든 독자들이 텍스트 속에서 통일성을 탐색하고 발견하여 그것을 자신의 개인적 주체성 테마에 갖다 맞추는 가정 위에서 있다. 통일성이 주체성 테마의 투사물이 되는 것이다. 포스트구조주의자들은 이러한 가정을 기본적으로 거부한다. 그들은 통일성을 찾아내려는 글읽기가 항상 의미의 지배, 폐쇄 그리고 자의적 한정을 수반한다고 주장한다. 그들은 인간의 심리가 자아심리학이 부여하는 그런 종류의 통일성을 소유하고 있지 못하다고 주장한다. 예컨대 라캉은 ‘주체’를 하나의 분열된 구조로서 본다. ‘나’는 완전한 ‘현존’의 파악이 전혀 불가능한 분열된 존재로서 기표와 기의의 축 위에서 있다. 이것은 통합적 기능의 ‘주체성 테마’라는 아이디어가 신기루임을 의미한다. 우리는 분열적인 무의식 과정들에 대한 강력한 억압을 통해서만이 그것을 발견할 수 있을 뿐이다.

롤랑 바르트의 포스트구조주의 단계는 글쓰기의 불안정하고 예측할 수 없는 면모들을 탐구하는 데 바쳐졌다. 그의 접근법은 라캉의 그것을 닮았지만, 그러나 심리학적 과정들이 아닌 텍스트적(textual) 과정들을 지향하고 있다. 그는 말하자면 텍스트의 ‘무의식’에 관심이 있는 것이다. 바르트 같으면 아마도 스티븐스의 시를, 독자로 하여금 기표의 좁은 길을 따라가면서 의미를 생산하게끔 북돋우는, 전형적인 아방가르드 텍스트로 보았을 것이다(제10절 참조). 이상적인 아방가르드 텍스트는 ‘기의들의 구조가 아니라 기표들의 은하계이다. 거기에는 시작이 없다. …우리는 몇 개의 입구를 통해 거기에 접근할 수 있는데, 그 중 어느 것도 주된 입구라고 단호하게 주장할 수가 없다’(바르트, 『S/Z』, 1975, p. 5). 스티븐스의 시는 이 이상을 향하고 있는 것이다.

기표는 어떤 의미에서 이 시의 지배적 요소가 되는가? 바르트가 말하는 이른바 ‘읽을 수 있는’(또는 사실주의적인) 텍스트에서는 기표들이 어쩔 수 없이 명확한 의미개진을 하게 된다. 모든 기표는 저마다의 고유하고 단일한 기의를 가지게 되는 것이다. 그러한 텍스트의 세계는 독자에게 순종만을 요구하는 것처럼

럼 보인다. 이와는 달리 스티븐스의 시는 ‘쓸 수 있는’ 텍스트이다. 그것은 독자에게 생산적이기를 권하고, 기표들의 유혹적인 개방성에 반응하기를 권한다. 독자는 시를 ‘즐길’ 수가 있다. 바르트가 말하는 ‘텍스트의 즐거움’이란 의미를 생산해내는, 그리고 어떤 의미에서는 텍스트를 ‘쓰는’ 독자의 이러한 자유에서 비롯된 것이다. 예컨대 ‘종려’라는 기표를 보자. ‘종려로 변하지요’라는 반복되는 구절은 언뜻 ‘종려’에다 단일한 기의를 부여하는 것처럼 보인다. 그러나 스티븐스가 ‘우리의 음탕함’도 ‘마찬가지로 종려로 변하지요’라고 썼을 때, ‘마찬가지로’라는 말은 사실 익살맞고 비비꼬인 의미로 사용된 것이다. 종교적인 종려와 음탕한 종려 사이에는 아무런 등가성이 없다. 두번째 종려는 ‘색소폰처럼 비틀거린다’. 여기서 우리는 욕망의 자유로운 표현이라는 이미지를 얻게 되는데 (squiggles는 제멋대로 구부러진 선을 말한다), 그 이미지는 실제로 기표의 자유라는 아이디어를 강화시킨다. 독자는 어쩔 수 없이 기표들의 유희로부터 의미를 ‘생산하지’ 않을 수 없다. 보다 통제된 의미의 유희는 ‘converted’나 ‘project’의 말장난에서 명백히 드러난다.

이 시의 마지막 부분에는 ‘못마땅한 채찍 고행자들’의 이미지가 도입되어 있다. 심리학자들은 흔히 일부 광적으로 금욕적인 신도들이 자해 속에서 찾는 야릇한 쾌감에 대해 언급해 왔다. 시인은 채찍 고행자들을, 실제로는 방종한 것이고 결국에는 잠재적 웃음거리가 되고 말 자신들의 ‘엄숙한’ 행동(‘최상의’와 비교해 보라)에 긍지를 느끼는, 종교적 위선자들로 보고 있다. 시의 이 부분에 나오는 기표들은 대단히 ‘미결정적’이어서 몇 가지 (때로는 상호모순적인) 해석을 요구한다. ‘못마땅한’, ‘배가 부른’, ‘치면서’, ‘몽롱한 배들’, ‘행렬’, ‘픽픽 픽픽 피익 피익 피익’ 등을 생각해 보자. 무엇 때문에 ‘못마땅해’ 하는가? 우리는 통상 채찍 고행자들을 수척한 금욕적 타입의 인간으로 알고 있다. 그렇다면 왜 ‘배가 부른가’? ‘치는 것’은 장난스러운 행위인가 아니면 진지한 행위인가? ‘배들’은 과음으로 ‘몽롱한’ 것인가 아니면 도덕적 혼란으로 몽롱한 것인가? 게다가 마지막 기표들(‘픽픽 픽픽’ 등)은 관례적인 기의들조차 지니고 있지 않다. 그것들은 의성어로서 배를 치는 것(채찍질)을 가리키지만, 채찍질 소리와는 거리가 멀고 오히려 보다 일반적인 어의—못마땅한 사람들의 자유로운 표현, 상상력의 두서

없는 유희—를 시사한다. 채찍 고행자들이 치르는 외관상의 ‘엄숙한’ 의식들은 확고부동한 의미나 한정된 어의가 없기 때문에 ‘온 하늘나라에 유쾌한 소음’을 울려댈 뿐이다(경건한 찬송의 음악이 결코 아닌).

마지막 2행연구도 그에 못지 않게 ‘쓸 수 있는’ 텍스트이다. 기표들의 유희는 음성학적으로 유사한 ‘wink’와 ‘wince’(‘will’ 또한)에 직접 나타나고 있다. 그 단어들의 상식적인 함축은 완전히 대립되어 있다. ‘윙크하다’라는 낱말은 익살 맛고 유쾌한 방종을 시사하는 ‘음탕함’, ‘가면극’ 그리고 ‘배들’과 어울린다. 반면에 ‘질겁하다’라는 낱말은 그러한 행동을 언짢아하는 도덕적 반응을 시사한다. ‘Wink’와 ‘wince’는 사실상 동일한 기표이다. 시의 앞부분에도 하나의 기표(‘palm’)에 두 가지 다른 기의가 부여되면서 그 유사성이 허용된 구절이 있다(‘종려에서 종려로’). 또 다른 차원에서 보면 기표들(wince/wink) 사이의 유사성은 기의들의 시적 유사성을 강화시킨다. 즉 종교와 시는 공히 행동의 상부구조와 신체적 표현의 범위를 제시하는데, 그 구조가 동일한 것이다(‘우리는 원칙적으로 동의합니다’, ‘종려에서 종려로/ 부인, 우리는 우리가 시작했던 곳에 있어요’). 기표의 차원에서 이 시의 관대한 유희성은 이런 의미에서 그 의미의 일부가 된다. 상반된 것들이 동일하고 또한(*and*) 상이한 것이다.

우리가 고찰해 본 이 시에 대한 두 가지 접근법은 분명 서로 상충관계에 있다. 첫째 것은 독자와 시가 공히 ‘통일성’—비록 시의 통일성은 독자의 주체성의 부산물이기는 하지만—을 지니고 있다고 가정한다. 바르트도 역시 독자를 시의 생산자로 취급하기는 하지만, 그러나 그의 경우 텍스트와 독자의 어느 쪽도 주체성과 통일성을 소유하지 못한다. ‘쓸 수 있는’ 텍스트는, 기표들이 허용하는 의미의 가능성에 대한 제한을 거부한다는 점에서, 모든 표의의 과정이 지니는 특성에 충실하다 할 수 있다. 홀랜드의 접근법은 독자로 하여금 텍스트 속에서 통일성을 찾아내게끔 지시하는 심리학적 주체성 테마의 탐색을 장려한다. 바르트의 이론은 텍스트가 어떻게 통일성을 소유할 수 없는가를 설명하고 있다. 두 비평가는 모두 텍스트의 ‘객관성’을 거부하며, 독자가 텍스트 ‘속’에 있지 않은 의미나 어의를 스스로 생산해 낸다고 주장한다.

제 16 절

텍스트 : 에드가 앨런 포우, 『어서가의 몰락』

이론 : 조나단 컬러(구조주의 독자) 및
롤랑 바르트(악호)

신비평가들은 문학 텍스트를 객관적으로 분석이 가능한 유기적 형식으로 취급한다. 그들은 주관적인 글읽기의 행위를 고려의 대상에서 제외한다(I. A. 리차즈와 윌리엄 엠프슨은 예외). 이 ‘객관주의자’의 태도에 대해서는 항상 상식적인 반응이 있어 왔다. 정녕 우리는 텍스트에 대한 개인적인 반응을 일축해 버릴 수 있는가? 우리는 독자 자신의 연상, 혹은 글을 읽는 순간의 마음의 상태를 배제할 수 있는가? 이러한 의의는 자연스럽게 특별히 전문적인 비평가들의 신경을 긁어 놓는다. 왜냐하면 그들은 순전히 개인적이거나 사적인 차원의 글읽기는 정당한 연구의 대상될 수 없다고 생각하기 때문이다. 독자반응 이론의 심리학적 유형들은 이따금 독자들이 글을 읽을 때 일으키는 순전히 개인적인 반작용에 주의를 기울인다. 예를 들면 데이비드 블라이치(David Bleich)는 문학에 대한 우리의 이른바 객관적 진술은 모두가 주관적인 반응—우리가 공식적으로 표명하는 모든 후속의 비평적 판단에 동기를 부여하는—에 토대를 두고 있다고 믿는다. 문학이론에 있어서의 구조주의적 전통은 독자의 반응을 단지 개인적인 것으로서가 아니라, 본질상 법칙에 지배되는 것으로서 취급한다. 글을 읽을 때 우리는 말없이 (그리고 아마도 무의식적으로) 일정한 공유의 절차를 따른다.

조나단 컬러(Jonathan Culler)의 『구조주의 시학』(*Structuralist Poetics*, 1975)과 『기호의 연구』(*The Pursuit of Signs*, 1981)는 ‘해석’보다는 ‘시학’을 탐구한 이론서이다. 그는 구조주의자의 임무가 보다 많은 해석들을 제공하거나 현존하

는 해석들을 판정하는 것이라고 믿지 않는다. 특정한 텍스트의 유일한(*the*) 구조란 없다고 그는 주장한다. 왜냐하면 독자들은 자신이 읽은 것에서 각기 다른 구조를 발견해 내는 것이 분명하기 때문이다. 우리가 알 수 있는 것은 독자가 해석 활동을 하는 가운데 ‘문학적 능력’(언어적 능력과 유사한 것이다)을 발휘하게 된다는 사실이다. 켈리의 첫번째 책은 문학적 능력이 통합적이고 보편화된 현상이라는 인상을 준다(『구조주의 시학』 제6장 참조). 그의 두번째 책은 서로 다른 ‘해석 공동체들’(interpretive communities)의 존재를 인정한다. 일련의 서로 다른 법칙과 작용이 서로 다른 종류의 해석을 낳는다는 것이다(『기호의 연구』, p. 51). 켈리는 동일한 텍스트를 놓고 독자들이 내보이는 서로 다른 반응을 구조주의 시학이 설명해 주어야 한다고 생각한다. 그는 서로 다른 해석은 서로 다른 해석의 법칙과 관례에 의해 설명될 수 있다고 가정한다. 그는 글읽기의 관례를 결정짓는 역사적 요소에 대한 고려를 피한다. 그것이 온전한 구조주의적 노력을 위협할 수 있기 때문이다. 언어체계와 해석구조 사이의 유사성은 구조가 일련의 기능적 법칙으로서 비역사적으로 이해되어야만 성립될 수 있다. 이런 이유 때문에 구조주의자들은 독자를 역사적으로 조건지워진 개인으로서가 아니라, 하나의 이상적인 구조물로서 취급해야 하는 것이다. 아래에서 켈리의 이론을 적용할 때는 이러한 문제들을 무시할 것이다.

논의를 위해 우리가 고른 구절은 에드가 앨런 포우(Adgar Allen Poe)의 「어서가의 몰락」(‘The Fall of the House of Usher’, 1840)의 첫 문단이다.

그해 가을, 구름이 내리누르듯 낮게 깔린 어느 흐리고, 어둡고, 고요한 날이었다. 나는 유난히도 음산한 어느 시골구석을 온종일 혼자서 말을 타고 가고 있었는데, 땅거미가 드리워지자 마침내 음침한 어서 저택이 보이는 곳에 이르게 되었다. 어찌된 셈인지 그 저택을 처음 본 순간, 견딜 수 없는 침울한 기분이 나의 정신을 엄습했다. 견딜 수 없다고 말한 것은 그 기분이, 우리가 쓸쓸하고 무서운 자연의 경치를 대할 때 그 가장 황량한 이미지에서조차 시심(詩心)으로 느끼게 되는, 그 어중간한 즐거움 가지고는 완화될 수 없는 그런 것이었기 때문이다. 나는 내 앞에 펼쳐진 광경들—단 한 채의 집과 그 집안의 보잘 것 없는 풍경들, 황폐한 담장들, 멍한 눈길 같은 창들, 몇 줄의 무성한 사초들, 썩은 나

무의 허연 몸통들—을 참담한 심정으로 바라보았다. 그것은 이 세상의 감정이 라기보다는, 아편의 환락에 빠진 자의 몽환후유증—아편기가 떨어져 일상생활로 돌아올 때의 그 쓰라린 상실감, 소름끼치는 장막이 드리워지는 느낌—에 더 잘 들어맞는 감정이었다. 마음이 싸늘해지고, 기운이 빠지고, 속이 메스꺼워지는 것 같았다. 그것은 어떤 상상력을 동원해도 고상한 마음으로 돌려놓지 못할 돌이킬 수 없는 적막감이었다. 무엇 때문인가? 나는 숨을 돌리며 생각했다. 어서 저택을 바라보는 내 마음을 이토록 낙담케 하는 것은 도대체 무엇인가? 그것은 도무지 풀 수 없는 수수께끼였기에, 그것을 생각할 때 떼지어 물려드는 어두운 환상들을 물리칠 수가 없었다. 거기에는 의심할 나위 없이 우리에게 영향력을 행사하는 매우 단순한 자연의 물상들이 뒤엉켜 있을 테지만, 나는 이 힘을 분석하는 것이 우리의 능력 밖이라는 불만족스러운 결론에 도달할 수밖에 없었다. 그 풍경의 세목들, 그 그림의 세부들을 약간 다르게만 배열해도, 슬픈 인상을 주는 그 힘을 완화시키거나 혹은 아주 없애는 것이 가능하지 않을까 하는 생각이 들기도 했다. 이런 생각에서 나는 집 옆의 물결도 없이 빛나는 시커멓고 으스스한 늪의 짙아지른 듯한 가장자리로 말을 몰고 가서 내려다보았다. 잿빛 사초와 무시무시한 나무 줄기와 멍한 눈길 같은 창들이 재구성되어 거꾸로 비친 이미지들은 나를 더욱 더 꼼서리쳐지게 했다.

(『시와 단편 전집』에서)

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was—but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me—upon the mere house, and the simple landscape features of the domain—upon the bleak walls—upon the vacant eye—like windows—upon a few rank sedges—and upon a few white trunks of decayed trees—with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium—the bitter lapse into every-day life—the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart—an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination

could torture into aught of the sublime. What was it—I paused to think—what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered. I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there are combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression; and, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down—but with a shudder even more thrilling than before—upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows.

(From *The Complete Stories and Poems* (Doubleday, Garden City, New York, 1966, pp. 177-8))

이 모든 것을 읽기 위해 독자들은 기본적인면서도 대부분은 무의식적인 어떤 가정들을 해야 한다. ‘그해 가을’이라는 구절은 당장 시간 서술의 관례에 적응할 것을 요구한다. ‘그해’는 명기되어 있지 않은 당해(當該)의 해이다. 그것은 서술자가 이야기를 하고 있는 그때—불특정의 허구적인 시간—의 해이다. 그 구절은 ‘가을’이라는 계절 이상의 것을 말하고 있지 않다. 그러나 만일 ‘그해’가 빠졌더라면 그 관례적인 불특정의 시간의 돌연함이 보다 충격적이었을 것이고, 따라서 진행이 덜 순조로웠을 것이다. 그렇게 되면 우리는 ‘어느 가을?’이라는 의문을 가졌을 것이기 때문이다. 그러나 실제로 우리는 특정한 해가 제시되어 있지 않아도 별 문제 없이 ‘그해 가을’을 넘어가 버린다. 현대의 독자들은 자신이 역사소설(과거를 배경으로 한)을 읽고 있거나 작가가 자동차 시대 이전에 글을 쓰고 있다고 상정함으로써 ‘말을 타고’라는 구절에 직접 적응해야 한다. 독자들은 그 말 탄 사람이 현대인이고 단지 스포츠나 운동을 위해서 혹은 자동차가 고장나서 그만한 거리를 여행하고 있다고 상정하지는 않을 것이다. 이러한 유형의 독자의 적응은, 비록 지적은 할 필요가 있지만, 더 이상 논의할 가치는 없다. 모든 글읽기, 특히 픽션 읽기에는 수많은 데이터 처리의 활동이 수반되기

때문이다.

글읽기를 지배하는 하나의 공통된 가정은 문학 텍스트가 항상 통일성(unity)을 겨냥하고 있다는 것이다(이러한 관점의 비평에 대해서는 제15절을 참조할 것). 우리는 흔히 텍스트 속의 다양한 요소들이 단지 장식적이거나 임의적인 것이 아니라, 어떤 종류의 통일성을 형성할 것이라는 기대 속에서 글을 읽는다. 독자 지향 구조주의자들은 그 통일성이 텍스트 속에 나타나 있는 어떤 것이 아니라, 독자들이 텍스트를 해석하려 할 때 사용할 수 있는 전략 내지는 관례라고 상정한다. 예를 들면 우리는 포우의 첫머리 묘사가 전체 스토리에 걸쳐 작용하는 테마적(thematic) 통일성의 기초를 마련한다고 주장할 수 있다. 모든 요소가 우주의 신비하고 불길한 통일성이라고 하는 테마에 공헌하고 있는 것이다. 이 테마는 『어서가의 몰락』이라고 하는 제목 자체에 이미 형상화되어 있다. 그 지방의 농민들에 의하면 ‘어서가’는 ‘그 가족과 그 가족의 저택 모두’를 포함한다. 이 첫머리는 자연의 사건들이 인간의 사건들을 반영한다는 낯익은 문학적 관례, 즉 ‘감상적 허위’(pathetic fallacy)를 사용하고 있다. ‘호리고, 어둡고’, ‘내리누르듯 낮게’, ‘유난히도 음산한’ 등의 우울한 감정을 불러일으키는 형용어구들이 가치없이 겹쳐 쌓인다. ‘황폐한 담장들’, ‘시커멓고 으스스한 늪’, ‘무시무시한 나무줄기’ 등 그 저택과 주변 풍경도 똑같은 분위기를 자아낸다. 저택 그 자체도 인간의 용모—‘멍한 눈길 같은 창들’—을 지니고 있다. 우울은 서술자 자신의 의식에 가장 강하게 집중되어 있다. 그는 그 풍경이 어째서 그런 년더리나는 인상을 주는지를 이해할 수가 없다. 분명한 것은 하늘과 풍경과 저택과 인간을 연결해주는 신비한 통일성이다. 모든 것은 어서 그 자신이 죽고난 후 저택이 붕괴하여 늪 속으로 가라앉는 모습을 묘사하는 그 이야기의 마지막 문장에서 절정을 이룬다. 가족과 풍경과 집은 붕괴의 자연적(가을의)·물리적 함축들을 결합시켜주는 ‘몰락’이라는 단어 속에서 하나가 된다.

텍스트의 놀랍거나 갑작스런 요소들에 의해 야기된 글읽기의 장애물들에 마주쳤을 때, 독자들은 다른 전략을 채용할 필요가 있다. 포우의 문단에는 두 가지 명백한 장애물들이 모습을 드러내고 있다. 첫째, 서술자는 ‘참담한 심정’을 ‘아편의 환락에 빠진 자의 몽환후유증—아편기가 떨어져 일상생활로 돌아올 때의

그 쓰라린 타락감, 소름끼치는 장막이 드리워지는 느낌'에 비유한다. 우리는 우선 '몽환후유증'이 아편중독자의 악몽을 묘사하리라고 기대한다. 하지만, 이 '몽환'은 아편중독자가 '일상생활'로 돌아오는 각성으로 바뀐다. 비교를 다루는 하나의 전략은 비교 대상이 되는 요소들 사이에서 의미 있는 유사성을 찾아내는 것이다. 이것은 한 가지 이상의 결과를 낳을 수 있다.

1. 아편몽환	대	몽환후유증
정상	대	참담한 심정
2. 아편몽환의 환락	대	일상생활로의 쓰라린 타락감
정상	대	참담한 심정

우리는 '자연스러운' 의미('자연화'에 대해서는 제6절을 참조할 것)를 가장 잘 생성해줄 것처럼 보이는 유사성을 택하는 데 도움이 될 추가적 전략을 사용할 필요가 있다. 만약 '환락'과 '쓰라림' 사이의 대조를 취하게 되면, 우리는 행복(환락)으로부터 우울(쓰라린 타락감)로의 전환이라는 측면에서 그 유추를 보게 된다. 달리 말해서 우리는 어색함을 제거해 줄 하나의 전략을 발견하게 되는데, 그렇게 함으로써 아편중독과 정상 사이의 유사성이라는 난점을 극복할 수가 있는 것이다.

또 다른 장애물은 서술자가 풍경의 세목들을 눈 속에 비추어 바라봄으로써 그것들을 재배열하려고 하는 시도를 기술하고 있는 구절이다. 반사된 이미지들은 공포를 제거하기는커녕 '더욱 더 몸서리쳐지는' 전율을 낳는다. 이 예기치 않은 효과에 대해서는 아무런 설명이 없다. 어째서 반사된 이미지가 이미지 그 자체보다 더 무서워야 하는가? 이 서술적 수수께끼에 대처하기 위한 하나의 전략은 그 '시커멓고 으스스한 늪'에서 아직은 분명하지 않은 의미가 분명해질 것이라고 생각하는 것이다. 달리 말해서 설명되지 않은 것이 설명이 될(will) 것이라고 가정하는 것이다. 이 전략은 마침내 이야기의 마지막 문장—'내 발밑의 깊고 습한 늪은 어서 저택의 파편들을 삼킨 채 소리도 없이 음침하게 그 수면

을 닫았다'—에 의해서 입증된다. '깊고 습한 늪'은 '시커멓고 으스스한 늪'과 공명을 이루어 독자의 기대를 실현시킨다. 물론 그 전략은 실패할 수도 있는데, 그럴 경우엔 다른 전략이 필요할 것이다.

프랑스의 구조주의자 롤랑 바르트는 그의 유명한 『S/Z』(1975)에서 '약호'(codes) 이론을 발전시켰다. 약호란 독자가 텍스트에 대한 반응에서 활성화시키는 의미의 체계들을 가리킨다. 그 체계들은 통합되거나 총합되어 있지 않다. 그것은 '이미 쓰여진 것'의 '흔적' 내지는 자국이라 할 수 있다. 약호의 사용은 텍스트의 구조(structure)를 드러내는 것이 아니라, 오히려 '구조화'(structuration)—텍스트가 소유한 기표들의 활성화—라는 결과를 가져온다. 이 글읽기의 과정이 텍스트에 대한 반응을 통해 이루어지기는 하지만, 그것이 의미의 해석 내지는 고정화라는 결과를 가져오지는 않는다. 텍스트는 단지 독자가 그것을 '일반적인 텍스트'에 병합시켜 주기를 기다리는 '이미 씌여진 것'의 일부일 뿐이다. 약호에는 해석학적(hermeneutic) 약호, 기호소적(semic) 약호, 상징적(symbolic) 약호, 행위적(proairetic) 약호, 문화적(cultural) 약호 등 다섯 가지 종류가 있다. 우리는 그 중 세 가지를 포우의 텍스트에 적용시킴으로서 바르트의 방법을 예증하고자 한다. 해석학적 약호는 '수수께끼'(enigma), 즉 서술자가 서술을 시작할 때마다 생겨나는 문제 혹은 퍼즐 혹은 답변되지 않은 질문에 관계된 것이다. 이 약호는 포우의 단편에 직접 주제화된다. '그것은 도무지 해결될 수 없는 수수께끼였다'. 모든 탐정소설과 추리소설('Whodunits')은 이 약호를 주제화함으로써 작동한다. 포우의 단편에서의 수수께끼는 몇 가지 질문을 제시한다. '그 풍경은 왜 무서움을 자아내는가?' '늪에 비친 그림자는 왜 실물보다 더 공포감을 주는가?' 나중에 그 질문은 어서 자신의 운명으로 향한다. 그는 무엇을 두려워하며 그에게 무슨 일이 일어날 것인가? 그 약호는 그릇된 실마리의 제공, 부분적인 해답의 제시, 모호한 말의 사용, 이해의 방해 등의 방법을 사용하여 해결을 지연시킴으로써 작동한다. 서술자가 '어떻게 된 셈인지는 몰라도...', '그것은 도무지 해결될 수 없는 수수께끼였다', '우리의 이해가 미치지 못하는... 분석' 등의 표현을 사용했을 때, 그는 수수께끼에 대한 해결을 방해하고(jamming) 있는 것이다. 늪에 비친 몸서리쳐지는 이미지들의 신비스런 일화는 해석학적 약호

를 모호하게(*equivocating*) 사용하고 있다. 그 수수께끼에 대한 해답은 반쯤 힌트가 주어져 있다. 즉 높은 그 저주받은 저택의 최종적인 종착지가 되는 것이다. 이것이 우리에게 직접 전달되고 있지는 않지만, 그러나 반쯤은 그 소설의 대단원을 예견케 해준다.

상징적 약호는 존재의 일정한 기본 원리들—인간의 몸, 성별, 경제적 구분 등—을 연상시키는 이항대립(제7절 참조)과 관계된다. 『S/Z』에서 논의되고 있는 발자크의 중편 『사라진』(*Sarrasine*)에서 잠비넬라는 어릴 때 거세된 남성 가수인데, 그의 모호한 성의 정체성이 많은 상징적 행위의 중심을 이루게 된다. 상징적 약호는 흔히 ‘자연적인’ 경계의 침해에 관심을 기울인다. 포우의 단편에서는 인간과 비인간 사이의 경계가 침해되고 있다. 이 특징은 인간과 비인간의 병합을 지향하고 있는 저택의 ‘눈길 같은 창들’에서 두드러진다. 저택은 지붕에서 땅까지 균열이 가 있다. 그것은 어서가 땅에 넘어질 때 상처처럼 벌어진다. 어서는 그 건물의 ‘몸매’가 풍기는 풍기문란적 효과에 대해서 언급한다. 저택의 이러한 의인화는 ‘모든 식물들이 지니고 있는 감각성(*sentience*)’에 대한 그의 믿음과 관계가 있다. 그는 집 주위의 유니크하고 소름끼치는 ‘분위기’가 이러한 ‘감각성’을 공유하고 있다고 생각한다. 이 이야기는 ‘인간의’ 범주와 ‘무생물의’ 범주 사이의 경계를 완전히 무너뜨리는 데 관련되어 있다.

문화적 약호는 상투적 지식, 판에 박은 생각, 속담, 격언 그리고 사회에서 당연시되고 있는 모든 지혜에 대한 언급들과 관계가 있다. 포우의 서술자는 ‘그 기분이, 시심으로 느끼게 되는 그 어중간한 즐거움으로는 완화될 수 없었다’고 말할 때 이 약호를 끌어들인다. 그 언급은 ‘고상한 마음(몇 줄 뒤에 나온다)의 문학적·미학적 개념에 관한 것이다. 그것은 ‘그(*that*) 어중간한 즐거움’이라는 말투를 사용함으로써 마음속에 ‘문화적인’ 것으로 새겨지게 된다. 여기서 ‘*that*’라는 낱말은 독자가 인식할 수 있을 것으로 상정하는 한 언급(*reference*)을 두드러지게 해준다.

바르트의 접근법은 의미의 명확한 구조가 텍스트와 독자 그 어느 것에서도 확립될 수 없는 것으로 믿는다는 의미에서 ‘포스트구조주의적’이다. 독자의 전략에 대한 쥘리의 개념은 반쯤은 ‘포스트구조주의적’ 관점으로 향해 있다고 할

수 있다. 그 역시 텍스트의 구조라는 아이디어를 거부하는 사람이기 때문이다. 켈러가 보기에 글읽기는 독자들이 읽는 법을 알고 있기 때문에 작동된다. 즉 그들은 문학적인 능력을 소유하고 있는 것이다. 그의 접근법은 문학적 능력의 제도적·이데올로기적 토대들에 대한 질문을 던짐으로써 급진적이 될 수 있다(그는 최근에 이러한 질문들을 하기 시작했다). 바르트에게는 글읽기가 일종의 글쓰기가 된다. 그것은 텍스트의 기표들을 약호의 그물망으로 건져 올림으로써 그것들을 ‘생산하는’ 행위를 수반하기 때문이다. 바르트의 약호 이론은 문학에 대한 그리고 통합된 의미에 대한 전통적인 개념들을 와해시키는 것으로 보이는 갖가지 급진적 유형의 비평에 채용되어 왔다.

제 17 절

텍스트 : 해롤드 핀터, 『귀가』

이 론 : 볼프강 이저(수용이론)

신비평가들(제2절 참조)은 문학 텍스트의 자율성을 신봉한다. ‘의도론적 오류’(Intentional Fallacy)와 ‘영향론적 오류’(Affective Fallacy)에 관한 유명한 에세이들에서, 워새트(W. K. Wimsatt)와 비어즐리(M. C. Beardsley)는 텍스트의 발단을 작가의 의도 속에서 그리고 독자의 반응을 통한 텍스트의 성과 속에서 찾으려는 데 반대하는 강력한 주장을 전개했다. 그들은 독자들이 자신이 읽은 것에서 정서적 반응을 경험한다는 점은 인정했지만, 그러나 문학작품의 정서적 효과는 텍스트가 지니고 있는 객관적 특징들에 의해 결정되기 마련이라는 주장을 덧붙였다. 우리가 절망, 의기양양, 환희, 평온 등을 경험한다면, 이러한 반응들은 작품의 문체적 혹은 다른 기교적 측면들에 의해 규명될 수가 있다는 것이다. 우리의 반응은 작품 속에 성취되어 있는 정서의 미학적 구조에 근거한다고 그들은 주장한다. 따라서 그들은 비평가의 직무가 내재적·객관적 ‘정서’를 고찰해 보는 것이지, 아주 부적절하거나 잘못 인도될 수도 있는 독자의 주관적 경험이 아니라는 결론을 내렸다.

1960년대 동안 이러한 관점에 대한 반작용이 일어나서 광범위한 독자반응 이론들이 개발되었다. 그 이론들은 서로 상이한 이론적 기반에 근거를 두고 있었지만, 모두가 텍스트의 의미와 의의는 독자의 활동과 밀접한 관계를 맺고 있다는 신념을 공유하고 있었다. 문학 텍스트란 독자가 일견해서 간단하게 파악할 수 있는 일련의 고정된 특성들을 가진 기념물 내지는 객관적 실체와 다르다고 그들은 주장한다. 텍스트는 빈틈, 공백, 모호성, 불확정성 등으로 가득 차있

고, 독자는 그것들을 채우고, 메우고, 발전시킨다. 일부 독자반응 비평가들은 텍스트의 의미에 대한 독자의 기여를 강조하는 반면, 다른 비평가들은 텍스트 속에 독자의 해석활동을 이끌어 가는 ‘유인장치들’(trigger)이 있음을 인정한다. 볼프강 이저(Wolfgang Iser)는 ‘내포 독자’(implied reader)와 ‘실제 독자’(actual reader)를 구분함으로써 이 문제를 해결한다. ‘내포 독자’란 텍스트가 어떤 식으로 읽으라고 미리 조처해 놓은 ‘반응-유인 구조들’(response-inviting structures)을 통해 스스로 창조한 독자를 말한다. 그리고 ‘실제 독자’란 독서의 행위에 다 글읽기의 과정에 영향을 미치는 일군의 경험들을 끌어들이는 독자를 말한다.

해롤드 핀터(Harold Pinter)의 『귀가』(*The Homecoming*)는 일흔 살 난 홀아비 이자 세 아들의 아버지인 맥스와 그의 서른 살 난 둘째 아들 레니가 대화를 나누는 장면에서 시작된다. 분실한 가위에 레니의 관심을 끄는데 실패한 맥스는 두서없는 뉘두리를 늘어놓는다.

담배 한 대 피웠으면 좋겠어. 담배 한 대 줘.

(사이)

이 잡동사니들 좀 봐.

(호주머니에서 꾸글꾸글해진 권련을 한 대 꺼낸다.)

맹세코, 나도 늙어 가고 있는 거야.

(담배에 불을 붙인다.)

내가 빌빌하는 늙이있는 줄 알아? 이래봐도 너의 둘을 키워온 사람이야. 나는 아직도 튼튼해. 내가 어떤 사람이었는지 너의 삼촌 톰에게 물어 봐. 하지만, 언제나 고운 마음을 지녀 왔어. 언제나.

(사이)

맥그레거라는 친구를 때려 누이곤 했지. 맥이라는 친구 말야. 맥 생각 나지? 응?

(사이)

허! 우리는 런던의 웨스트 엔드에서 가장 미움받는 놈들 중 두 명이었어. 아직도 흉터가 있어. 우리가 술집에 들어가면, 모두가 일어서서 길을 터해주었지. 숨막힐 듯한 침묵이 흘렀어. 알겠니, 그는 덩치였어. 키가 육 피트가 넘는 친구였으니. 그의 가족은 모두 맥그레거네였어. 모두 아버지단에서 온 사람들이야. 하지만, 그들이 맥이라고 부른 것은 그

친구 하나 뿐이었어.

(사이)

그는 네 엄마를 무척 좋아했어. 맥 말이야. 무척 좋아했지. 그녀에게는
항상 좋은 말만 했어.

(사이)

알겠니, 그녀는 나쁜 여자가 아니었어. 그녀의 썩은 악취나는 얼굴을 쳐
다보는 것이 역겨웁긴 했어도, 못된 여자는 아니었어. 아무튼 내 생애
가장 끔찍한 세월을 그녀에게 바쳤으니까.

레니. 입 좀 닦쳐. 이 바보 같은 영감탱이야. 신문 좀 읽게.

맥스. 잘 들어! 너 그 따위로 말하면, 등뺨를 부러트려 놓을 테야! 알아들겠어?
네 형편없는 더러운 예비에게 그 따위로 말하다니!

레니. 치매가 되어 가면서 뭘 그래.

(사이)

치매 치료를 받아 보는 게 어때?

맥스. 어디서?

레니. 샌다운 병원.

(『귀가』 중에서)

I think I'll have a fag. give me a fag.

Pause.

Look what I'm lumbered with.

He takes out a crumpled cigarette from his pocket.

I'm getting old, my word of honour.

He lights it.

You think I wasn't a tearaway? I could have taken care of you, twice over. I'm
still strong. You ask your Uncle Sam what I was. But at the same time I
always had a kind heart. Always.

Pause.

I used to knock about with a man called MacGregor. I called him Mac. You
remember Mac? Eh?

Pause.

Huhh! We were two of the worst hated men in the West End of London. I tell
you, I still got the scars. We'd walk into a place, the whole room'd stand up,
they'd make way to let us pass. You never heard such silence. Mind you, he

was over six foot tall. His family were all MacGregors, they came all the way from Aberdeen, but he was the only one they called Mac.

Pause.

He was very fond of your mother, Mac was. Very fond. He always had a good word for her.

Pause.

Mind you, she wasn't such a bad woman. Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life anyway.

Lenny. Plug it, will you, you stupid sod. I'm trying to read the paper.

Max. Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that!

Lenny. You know what, you're getting demented.

Pause.

What do you think of Second Wind for the three-thirty?

Max. Where?

Lenny. Sandown Park.

(From *The Homecoming* (Methuen, London, 1965, pp. 8-9))

처음에는 어느 특정한 독자반응 이론을 채택하지 않고, 단지 그러한 접근법들의 유용성만 지적하겠다. 드라마를 논함에 있어 독자는 물론 관객이 되어야 한다. 우선 사이들(pauses)을 생각해 보자. 형식주의자—예를 들면, 신비평가나 러시아 형식주의자—는 이 사이들을, 그 효과가 객관적으로 평가되는 것이 가능한, 극적인 텍스트의 구조적 요소로 취급할 것이다. 이 관점에서 보면, 우리는 핀터(아니 텍스트)가 어떤 말해지지 않은 사고나 감정이 하위 텍스트로서 존재한다는 것을 암시하려(*implies*) 한다고 말할 수 있다. 따라서 우리는 관객이 그 사이들을 해석할 때 이 의미들을 파악하려 할 것이라고 기대한다. 독자반응 비평의 관점에서 보면, 이 태도는 부조리한 것이다. 사이들은 명백히 불확정적이다. 우리가 심사숙고함으로써 파악될 수 있는 객관적 의미란 없다. 그러한 침묵의 순간들의 바로 그 특성 때문에 관객은 적극적으로 그것들을 의의나 의미로 채워 넣어야 한다.

한 가지 예를 들어, 그 사이들 중의 하나는 죽은 아내 제시에 대한 맥스의 두

언급들을 잘라놓고 있다. (1) 맥은 「그녀에 항상 좋은 말만 했어.」 (2) 「알겠니, 그녀는 나쁜 여자가 아니었어.」 첫번째 진술은, 맥과 맥스가 동지였음을 고려하면 아주 긍정적인 것이며, 제시가 좋은 여인이었음을 암시하고 있다. 반면에 두번째 진술은 제시를 비판으로부터 방어해 줄 필요성이 있음을 암시하는 것처럼 보인다. 오직 관객만이 그 두 진술들 사이의 공백을 메울 수가 있다. 예를 들어, 우리는 사이 동안의 맥스의 사고를 「나는 맥이 어째서 그녀를 좋아했는지 상상이 안가」라는 말로 고쳐 넣을 수가 있는 것이다. 이것은 어조가 명백히 변화하는 쪽으로 바뀐 이유를 설명해 준다. 맥스의 「알겠니」를 하나의 색다른 문법으로 취급하면, 두번째의 가능성이 떠오를 수 있다. 즉 그 구절은 대조의 의의가 아니라, 단순히 「게다가」의 의미를 나타낼 수도 있는 것이다. 그보다 앞서 사용한 구절(「알겠니, 그는 덩치였어」)도 대조의 효과를 거두고 있는 것처럼 보이지 않는다. 따라서 우리는 그 「사이」를 「맥의 이 호의는 충분히 이해가 가는 것이었어」라는 생각을 전하는 대목으로 해석해도 무방할 것이다. 관객이 이 빈틈을 채울 수 있는 다른 방법들은 분명 또 있을 것이다.

이제 독자들과 관객들은 마치 제 마음 내키는 대로 공백을 채울 수 있는 것처럼 보이기 시작한다. 과연 그럴까? 글썄, 분명 그렇지 않다. 내가 제시한 ‘실현들’(actualizations)은 둘 다 텍스트의 ‘반응-유도 구조들’과 매우 엄밀한 관계를 맺을 수가 있다. 그것만이 아니다. 그 극을 처음 읽거나 관람할 때 등장인물들(그리고 심지어는 사이들)에 대한 해석을 내리기 위해서는, 장면들이 하나씩 이어져 나감에 따라 펼쳐지는 전망들(unfolding vistas)에 의존하지 않을 수가 없다. 우리가 논의해 온 사이는, 극의 마지막에 가서 제시가 맥과 간통을 저질렀다는 말을 듣게 되면, 다시 거슬러 올라가 다른 시각에서 보일지도 모른다. 맥스가 이 사실을 알았다고 가정하면, 죽은 아내에 대한 그의 명백한 이중적 감정이 설명될 수 있다. 그 사이를 채워 넣는 첫째 방법(「나는 맥이 어째서 그녀를 좋아했는지 상상이 안가」)은 「그 새끼가 내 개 같은 마누라한테 항상 좋은 말만 한 것은 이상한 일이 아냐」와 비슷한 것으로 변형될 것이다. 이 해석은 또한 그 다음에 이어지는 맥스의 말 속에 표현되어 있는 기이한 혐오감에도 들어 맞는다. 지금까지의 우리의 논의에서 분명한 것은 그 사이들이 여러 가지 방법

으로(비록 우리 마음대로는 아니지만) 채워질 수가 있다는 것, 그리고 변화하는 극의 시각이 우리의 해석을 거슬러 올라가 바꿔 놓을 수도 있다는 것이다.

나는 독일 이론가 볼프강 이저에 의해 제안된 한 접근법을 사용해 왔다. 그는 『글읽기의 행위』(*The Act of Reading*, 1978)에서 ‘독자와 텍스트와의 의사소통은, 독자가 끊임없이 변경되는 기의들을 조직하면서 이루어지는, 자동 수정의 동적인 과정이다’라고 주장한다. 우리는 자신이 읽은 것을 변화하는 관점들의 연속으로서만 파악한다. 글읽기의 어떤 단계에도 등장인물들과 그들이 처한 상황에 대해 임시적인 해석을 내릴 수 있는 많은 방법들은 있는 법이다. 어떤 단계에서는 나중에 재평가되어야 할지도 모르는 상황의식을 갖기도 한다. 독자는 언제나 앞을 내다보고 뒤를 돌아다보는 일을 동시에 하게 된다. 의미의 구축이 애초에는 개방적이고 임시적일 수 있지만, 그러나 차차 덜 개방적, 더 한정적이 되어간다. 제시에 대한 맥스의 생각을 거론한 그 예로 되돌아가면, 우리는 그 극을 따라가면서 맥스의 말과 침묵에 첨부된 의미의 전망과 가능성의 수효를 줄이게 된다. 하지만, 이러한 감축의 과정을 방해하는 것이 핀터의 기교 중의 하나이다.

이저의 연구는 주로 소설에 바쳐지고 있다. 아마도 소설에서는 독자가 ‘일관성의 구축’(consistency building)을 달성하는 것이 더 용이할 것이다. 하지만 드라마에는 서술자가 없고, 등장인물들이 함축에 의하지 않고서는 묘사될 수 있는 방법이 없다. 핀터의 극은 매 순간마다 최대한의 미결정성을 유지하며, 관객으로 하여금 텍스트상의 유인 장치들의 도움을 비교적 받지 않고서 수많은 미결정성의 ‘빈틈들’을 마음대로 채우도록 내버려둔다. 맥스의 독백의 앞부분(「나도 늙어가고 있는 거야」에서부터 「아직도 흥터가 있어」까지)을 생각해 보라. 관객은 이제 막 맥스를 만났기 때문에 등장인물로서의 맥스의 ‘계슈탈트’(전체 이미지)를 구축하는 데 사용할 재료가 별로 없다. 이 구절에서 얻을 수 있는 정보는 다음과 같다.

1. 늙어서 기력이 쇠퇴한 데 대한 그의 인정
2. 기력의 쇠퇴에 대한 그의 부인(「나는 아직도 튼튼해」)

3. 고운 마음씨에 대한 그의 주장

4. 과거에 (맥과 함께) 터프했던 명성에 대한 그의 자부

연속된 발언들을 따라가면서 우리는 어쩔 수 없이 맥에 대한 우리의 이미지를 계속 변경하게 된다. 그 대사는 갖가지 진술들 사이의 연결고리를 제공해 주지 않는다. 관객만이 이 고리를 제공할 수 있다. 이저가 보여주듯이, 우리는 이러한 ‘빈틈들’을 자신의 현존하는 ‘경험의 축적’과 자신의 ‘세계관’에 따라 채워나간다. 동시에 우리는 극이 전개되면서 우리에게 제공되는 다른 관점들에 따라 맥스에 대한 자신의 시각을 조절해 나간다.

글읽기의 과정은 텍스트의 구조(작품은 일정한 방식으로 전개되어 나간다)에 대한 반응(response)과 텍스트 속의 ‘미결정성의 빈틈들’의 적극적인 ‘실현’(actualization) 둘 다를 수반한다. 우리는 텍스트의 인도를 받으면서 동시에 매순간마다 텍스트를 의미로서 실현시킨다. 이저의 ‘수용이론’은 텍스트 분석을 ‘영향론적’ 비평에 통합시키려는 시도이다. 그 힘은 글읽기의 과정에 대한 동적인 접근법에서 나온다. 텍스트는 정적인 대상으로 취급되는 것을 중지하고, 변화하는 ‘게슈탈트’가 되는 것이다. 더 이상 영원한 미적 대상이 아니게 된 하나의 텍스트는 전개되어 나가고 있는 임시적 연속물이다. 비록 독자들이 빈틈들을 채워나가는 상이한 방법들을 검토할 때 생기는 이데올로기적 문제들을 경시하는 경향이 있긴 하지만, 미세한 수준에서의 글읽기에 대한 이저의 설명은 매우 뛰어난 것이다.

제 18 절

텍스트 : 아놀드 웨스커, 『뿌리』

사무엘 베케트, 『엔드게임』

이론 : 한스 로베르트 야우스(수용이론)

몇몇 장에서 나는 문학 텍스트의 연구에 대한 신비평적 접근법을 보다 최근 이론들의 전형적인 은신마(stalking horse)로서 취급해 왔다. 때로 현대 비평가들은 자신의 접근법을 공식화할 때 생기는 적극적인 차이의 느낌을 의식적으로 즐겼다. 이것은 특히 독자반응 비평가들에게 들어맞는 말이다. 왜냐하면 비평적 연구의 적합한 대상은 작품의 내재적인 문학적 속성들이라는 신비평가들의 믿음에 반기를 든 사람들이 바로 그들이었기 때문이다. 「영향론적 오류」(The Affective Fallacy)에서 워렌와 비어즐리는 독자의 반응을, 최악의 경우 ‘개인적인 기록’에 불과한 것으로, 최상의 경우 텍스트의 형식적인 속성들로부터 구축된 하나의 반응으로 처리해 버린다. 제17절에서 우리는 이저가 글읽기의 과정을 인도하는 ‘반응-유도 구조들’을 고찰함에 있어 신비평가들의 아이디어를 전적으로 거부하지는 않는 것을 보았다. 오히려 그는 독자들이 모든 담론에서 발생하는 ‘빈틈들’을 채움으로써 텍스트의 의미를 이해하는 데 적극적으로 기여하고 있는 점을 이론화하려고 했다.

독일의 이론가 한스 로베르트 야우스는 그의 『수용미학을 위하여』(*Toward an Aesthetic of Reception*, 1982, 제1장)에서, 문학 텍스트를 기념비적인 대상으로 보거나 의미를 단 한번에 고정되는 것으로 보는 사람들에게 강력한 반발을 보인다. 그는 텍스트가 열매의 인처럼 자신의 내부에 들어 있는 의미를 캐내려는 끝없는 시도들을 기다리고 있다는 생각을 거부한다. 구주주의자들(특히 조나단 칼라)처럼, 야우스도 의미에 대한 불일치가 일어나는 사실에는 설명이

필요하다고 믿는다. 신비평가들 및 다른 형식주의자들은 독자들 중의 일부가 문학의 문학적 측면에 유의하지 않기 때문에 불일치가 일어나는 것으로 여긴다. 가장 흥미 있는 불일치는 오랜 기간을 두고 존재하는 불일치라고 아우스는 말한다. 셰익스피어에 대한 18세기의 글읽기가, 단순한 개성이나 계급의 상이함을 초월할 정도로, 20세기의 글읽기와 다르다는 것은 명백한 사실이다. 더구나 셰익스피어에 대한 18세기의 모든(all) 글읽기들 사이에는 강력한 유사성이 있다. 이것은 20세기의 멀리 떨어진 시각에서 보면 분명하게 드러나는 일이다.

아우스는 이 공유된 가정들이라는 현상을 규명하기 위해 ‘패러다임’과 ‘기대지평’(horizon of expectations)이라는 용어들을 동원했다. 과학철학자인 쿤(T. S. Kuhn)에 의하면, 일정한 시기의 과학자들은 특정한 개념과 가정의 ‘패러다임’ 내에서 작업한다. 일단 하나의 패러다임(예컨대, 뉴턴의 물리학)이 쇠진하고, 그것과 더불어 작업하던 과학자들이 너무나 많은 미해결의 문제들에 부딪히기 시작하면, 으레 새로운 패러다임이 나타나기 마련이다. 그와 마찬가지로, 일정한 시기의 독자들과 작가들도 그들의 실천을 지배하는 일련의 가정들과 관례들 내에서 글을 읽고 쓰게 된다. 그 가정들은 문학에 대한(장르, 문체, 형식 등에 대한) 것들과 문학적 상황에 대한 것들을 포함한다. 어느 특정한 텍스트에 대해 당대의 독자들은, 작가와 함께 공유할 수도 있고 안할 수도 있는 지배적인 ‘기대지평’ 내에서 그것을 읽는다. 그 지평이 공유되면, 작가는 당대인들에 의해 즉각적으로 이해되고 쉽게 해석될 것이다. 하지만, 나중의 단계에 가서 독자들은 똑같은 텍스트에다 다른 일련의 가정들을 갖다댄으로써 그것을 재미없는 것으로 여기게 된다. 물론 그 반대 현상도 발생할 수 있다. 윌리엄 블레이크(William Blake)와 같은 작가들은 자기 시대의 지배적인 문학적 패러다임의 바깥에서 작업하고 있었을 것이다. 그래서 그들의 글이 감상과 이해를 얻기 위해서는 후세대의 독자들을 기다려야 했다. 텍스트가 나중의 기대지평을 형성하는 데 기여하는 사례들이 있다. 아우스의 접근법은, 실천을 지배하는 일련의 공유된(shared) 가정들이라는 아이디어와 특정한 지평적 틀의 거부(rejection)라는 아이디어를 둘 다 허용한다. 달리 말해서, 그의 이론은 문학사에 있어서의 변화와 혁명을 설명하

는 데 도움을 주는 것이다.

마지막으로 그는 현재에 글을 읽고 있는 사람이 어떻게 해서 옛 작품을 완전하게 이해하기를 희망할 수 있겠는가 하는 문제를 제기한다. 옛 시기의 글읽기에 영향을 준 갖가지 지평들을 가려내는 것, 심지어는 자기 자신의 지평을 가려내 보려고 하는 것은 분명 가능한 일일 것이다. 그러나 그렇다면, 어떻게 최종적인 평가에 이를 수 있을 것인가? 이 문제에 대한 아우스의 접근법은 ‘해석학’의 전통, 특히 한스-게오르그 가다머(Hans-Georg Gadamer)의 작업에서 유래된 것이다. 가다머는 『진리와 방법』(*Truth and Method*, 1975)에서 과거와의 의사소통이라는 문제를 해결하려고 한다. 그가 보기에 텍스트의 의미란 작가의 의도에만 국한되지 않고, 나중의 글읽기에 의해 끊임없이 확장된다. 그는 독자가 처해 있는 역사적인 입지(*situatedness*)를 강조한다. 우리는 시간에 얽매인 자신의 정체성을 자신이 하는 모든 일에도 투영시키는 역사적 존재들이다. 그는 또 주체와 객체의 구분을 거부한다. 우리는 파르나소스적인 지혜와 객관성의 봉우리에서 과거를 개관하는, 고매한 중립적 정신의 소유자들이 아니다. 우리가 연구하는 어떤 대상도 결코 자신의 주관성과 분리될 수가 없다. 어느 특정한 텍스트의 연속된 지평들과 글읽기를 연구할 때, 우리가 성취하기를 기대할 수 있는 것은 오로지 지평의 ‘융합’ 뿐이다. 나의 글읽기는, 그 텍스트의 당대의 독자에게로 거슬러 올라가는 하나의 복합적인 지평들의 전망 속에서, 초점을 맞추고 질서를 잡는 도구가 된다. 이 융합은 독자 자신의 지평이 해석의 과정 속에 흡수되면서 부지중에 그리고 불가피하게 일어난다.

두 가지 현대적 예들을 고찰함에 있어 나는 그런 지평적 시각들의 역사적인 폭에는 한계를 둔다. 나는 아우스 이론의 일정한 측면, 특히 변화된 지평들의 효과라든지 일반적인 가정들에 도전하는 텍스트의 수용에 관심을 갖는 그런 측면들에만 논의를 집중하고자 한다. 첫번째 예는 관객들이 극을 수용하는 사회적 상황에 관계된 것이고, 두번째 예는 문학적 지평 그 자체에 관계된 것이다. 아놀드 웨스커(Arnold Wesker)의 극 『뿌리』(*Roots*)는, 1936년(파시즘에 반대하는 케이블 거의 소요)에서 1959년(노동당의 세번째 연속된 선거 패배)에 이르는 기간 동안 수많은 영고성쇠를 거치는, 칸 집안의 삶에 나타난 영국의 사회

주의를 다룬 삼부작(1958-60)의 일부이다. 『뿌리』에서 노포크의 소작농의 딸 비티는 남자 친구 로니 칸(웨스커)의 사회주의 사상에 잔뜩 부풀어 고향으로 돌아온다. 노포크의 사람들은 거칠고, 비낭만적이고, 현실적이다. 예를 들면, 그들은 많은 일에 편협한 마음씨를 가졌음에도 불구하고, 섹스에 대해서는 그다지 엄격하지 않음이 분명하다. 비티와 그녀의 동생 제니는 아기의 문제를 화제로 삼는다.

비티. 아기를 낳을 거야?

제니. 물론이지. 언니는 어떻게 생각해? 지미가 제 자식을 원하지 않을 거라고 생각해?

비티. 그는 좋은 사람이야, 제니.

제니. 그렇고 말고.

비티. 내가 아기를 낳고 나면, 너와 결혼하려는 남자들이 많지 않을 걸.

제니. 그렇겠지.

비티. 아직 아무한테도 말 안했겠지, 제니?

제니. 안했어.

비티. 그렇다면, 좋아. 상관하지 않을게!

(이하 『웨스커 삼부작』에서 발췌)

Beatie. You gonna hev another Jenny?

Jenny. Well, course I am. What you on about? Think Jimmy don't want none of his own?

Beatie. He's a good man Jenny.

Jenny. Yearp.

Beatie. Not many men would marry you after you had a baby.

Jenny. No.

Beatie. You hev'n't told no one hev you Jenny?

Jenny. No, that I hev'n't.

Beatie. Well, that's it gal, don't you tell me then!

(This and the following extract from *The Wesker Trilogy* (Penguin, Harmondsworth,

1964, pp. 96, 136))

이 구절은, 그것만 따로 분리해서 생각하면, 제니가 혼전에 사생아를 낳는 것을 매우 부끄러워한다는 것을 암시하는 것처럼 보일 수 있다. 그러나 그녀의 반응이 노포크 특유의 프라이버시와 완전한 무관심의 합작이라는 것이 분명해진다. 나중에, 로니가 모습을 드러내지 않는 그 비참한 파티에서 참석자들은 극의 앞부분에서 죽은 스텐 만 영감에 대해서 이야기한다. 그는 젊은 세대들이 지니지 못한 정력과 성적 솔직성을 대변하는 인물이다(일흔 다섯의 나이에 그는 장난으로 비티를 '냉큼' 가지겠다고 위협한다). 그들은 만 부인에 대해서도 이야기한다.

프랭크. 그 사람들 결혼도 안했다며?

제니. 그래, 안했다. 처음 꼬시자마자 그녀가 그를 찾아갔대. 그리고는 주저 않았대.

지미. 그 때문에 직장도 버렸지.

프랭크. 그래, 그랬을 거야. 아마도 국가면허 간호사인지 뭔지 그랬지? [비티에게] 당국에서 그 얘기를 듣자마자 보따리 싸서 그와 함께 살든지 일을 그만 두든지 하라고 그랬지, 아마?

제니. 뉘통 바보 같은 소리들이야. 그녀가 그와 결혼했든 안했든 무슨 차이가 있어.

Frank. They weren't even married were they?

Jenny. No they never were—she started lookin' after him when he had that first stroke and she just stayed.

Jimmy. Lost her job cos of it too.

Frank. Well, yes, she would, wouldn't she—she was a State Registered Nurse or something weren't she? [to Beatie] Soon ever the authorities got to hear o' that they told her to pack up living' wi' him or quit her job, see?

Jenny. Bloody daft I reckon. What difference it make whether she married him or not.

제니의 태도가 방종스러운 것은 분명하다. 노포크의 이데올로기는, 비록 그 자체의 편협한 면이 있기는 해도, 중산층의 인습과 어긋나 있다.

내가 성적 관습에 관한 구절을 선택한 이유는, 그 극이 초연된 시기(1959)와 1970년대의 공연들 사이—흔히 '자유방임'(permissive)의 시대로 알려져 있다—

에 유명한 성적 혁명이 일어났기 때문이다. 또 1960년대 동안에는 검열에 영향을 끼친 중요한 변화들이 있었다[『채털레이 부인』(*Lady Chatterley*)에 대한 재판과 극장검열제의 폐지]. 이러한 변화들에는 근본적인 지평의 변경이 수반되었다. 여기서는 이 변경의 문학적 측면을 자세히 논할 여유가 없지만, 모든 예술에 표현된 성적 행동에 대한 태도와 가정들이 변화된 것은 확실했다. 이 모든 것이 어떻게 해서 위에서 인용한 대화들을 수용하는 데 영향을 미칠까? 당대의 관객들은 노포크의 태도를 인습에서 벗어난 것으로, 약간은 충격적인 것으로 그리고 그 극에 나타나 있는 저속한 사람들의 ‘극단적인’(kitchen-sink) 리얼리즘의 일부로 보았을 것이다. 웨스커의 「배우와 연출가에 주는 메모」는 그러한 반응에 대한 조심스러운 답변이다. ‘내가 그린 그림은 거친 그림이다. 하지만 내 어조는 혐오의 어조가 아니다.’ 1968년 이후의 많은 관객들은 성적 인습에 대한 제니와 스탠의 태도에 아주 다른 반응을 보일 것이다. 그들은 스탠의 활기를 더 이상 비인습이라고 하는 판에 박힌 틀에 대고 보지 않을 것이다. 설사 그들이 1960년대의 ‘자유방임성’을 거부한다 하더라도, 새로운 기대지평들이 노포크적 관점의 의미를 바꾸어 놓을 것이고, 그 결과 그 메모에 표현되어 있는 웨스커의 의도가 연출에서 전달되기가 힘들 것이다. 왜냐하면 그가 지적하고 있는 ‘거칠음’의 의미가 약해지거나 사라져 버릴 것이기 때문이다. 그 극의 초연으로부터 30년을 되돌아보면, 우리는 최종적인 의미에 도달할 수 있을 것인가? 아니면 새로운 기대의 지평들이 전개됨에 따라 그 텍스트의 의미(여러 연출에서 표현되었던) 또한 변할 것이라는 가능성에 직면할 것인가? 야우스의 해결책은 우리의 역사결정론적 시각이 이전의 시각과 융합한다는 주장을 펴는 것이다. ‘융합’이라는 개념은 매우 문제가 많은 것으로, 우리가 역사에 대한 ‘지식’을 획득할 가능성을 부인하는 것처럼 보인다. 야우스가 우리에게 문학과 역사에 대한 순진한 반영주의자가 되지 말기를 경고하고 있다는 사실은 덧붙일 만한 가치가 있다. 문학작품들은, 최소한 그것들이 사회적 가치들을 반영하는 그 만큼은, 그 가치들을 방해하거나 형성할 수 있기 때문이다. 1950년대 후반의 ‘극단적인 사실주의’ 드라마가 실제로 ‘자유방임적인’ 1960대의 기반을 마련했을 가능성이 있다. 야우스의 접근법에 수반된 난점들 중의 하나는 바로 이 지

평들의 유동성과 불안정성에 관계되어 있다. 작품의 요소와 관객의 요소는 둘다, 그것들이 지배적인 기대지평과 일치하지 않는다는 의미에서, ‘때늦을’ 수가 있는 것이다.

지평적 불일치의 개념은 특히 전위적 글쓰기의 연구에 잘 들어맞는다. 한 시대에 전위적인 것으로 읽혀지는 것이 다른 시대에서는 정상적인 것이 될 수가 있기 때문이다. 사무엘 베케트(Samuel Beckett)의 극들은 관객이 처음 보았을 때는 잘 이해가 되지 않았다. 하지만, 마침내는 그 인습적인 기대로부터의 이탈이 지평적인 변화를 가져오는 데 이바지했다. 『엔드게임』(Endgame)에 나오는 두 등장인물들인 햄과 클로브는 그들 존재의 마지막 국면인 것처럼 보이는 삶을 살아가고 있다. 햄은 장님인데다 의자 신세를 져야 하는 주인이고, 클로브는 햄의 소망을 최소한으로만 수행해주는 절름발이 하인이다. 다음은 그들 사이의 전형적인 언쟁이다.

햄. 물결, 물결은 어때?

클로브. 물결이라구요? (물결 쪽으로 망원경을 돌리며) 낚 같아요.

햄. 그러면 해는?

클로브. (해를 바라보면서) 없어요.

햄. 지고 있을 텐데. 다시 한번 봐.

클로브. (해를 바라보면서) 빌어먹을 해.

햄. 그러면 이미 밤이란 말인가?

클로브. (해를 바라보면서) 아니요. [...]

(클로브는 의자 옆의 제자리로 돌아간다.)

클로브. 허구 현 날, 왜 이 웃기는 짓을 하는 거요?

햄. 정해진 일과야. 사람들은 모르지. (사이.) 어제 밤 나는 내 가슴속을 들여다보았어. 커다란 상처가 나 있더라구.

클로브. 흥! 나리 심장을 보았다구요.

햄. 아니, 그것은 살아 있어. (사이. 고뇌에 차서.) 클로브!

클로브. 예.

햄. 무슨 일이야?

클로브. 뭔가 움직였어요.

(사이.)

햄. 클로브!

클로브. (참을성 있게) 왜요?

햄. 우리는 시작도 못하고 있어 ... 무슨 ... 무슨 작정을 해야 할지?

클로브. 무슨 작정을 해요! 나라와 제가, 무슨 작정을 한단 말이에요! (잠시 웃는다.) 아 그 참 좋은 생각이군요!

햄. 하기가. (사이.) 어떤 이성적 인간이 땅으로 되돌아온다고 상상해 봐. 그가 우리를 충분히 관찰한다고 해서, 사상이 그의 머리 속에 떠오를 수 있을까? (이성적 인간의 목소리.) 아. 그래. 그것이 무언지 이제야 알겠어. 그래. 그들이 무얼 노리는지 이해가 가는군! (클로브가 몸을 움직여 망원경을 내려놓고, 두 손으로 자신의 배를 긁기 시작한다. 정상적인 목소리로.) 거기까지 갈 것 없이, 우리 스스로가 ... (감정에 겨워.) ... 우리 스스로가 ... 어떤 순간에 ... (격렬하게.) 아마도 모든 것이 허사가 될 것이라고 생각하고 있는 거야!

(『엔드게임—단막극』 중에서)

Hamm. The waves, how are the waves?

Clov. The waves? (He turns the telescope on the waves.) Lead.

Hamm. And the sun?

Clov. (looking). Zero.

Hamm. But it should be sinking. look again.

Clov. (looking). Damn the sun.

Hamm. Is it night already then?

Clov. (looking). No. [...]

(Clov returns to his place beside the chair.)

Clov. Why this farce, day after day?

Hamm. Routine. One never knows. (Pause.) Last night I saw inside my breast. There was a big sore.

Clov. Pah! You saw your heart.

Hamm. No, it was living. (Pause. Anguished.) Clov!

Clov. Yes.

Hamm. What's happening?

Clov. Something is taking its course.

Pause.

Hamm. Clov!

Clov. (*patiently*). What is it?

Hamm. We're not beginning to ... to ... mean something?

Clov. Mean something! You and I, mean something! (*Brief laugh.*) Ah that's a good one!

Hamm. I wonder. (*Pause.*) Imagine if a rational being came back to earth, wouldn't he be liable to get ideas into his head if he observed us long enough. (*Voice of rational being.*) Ah, good, now I see what it is, yes, now I understand what they're at! (*Clov starts, drops the telescope and begins to scratch his belly with both hands. Normal voice.*) And without going so far as that, we ourselves ... (with emotion) ... we ourselves ... at certain moments ... (*Vehemently.*) To think perhaps it won't all have been for nothing!

(From *Endgame, a Play in One Act* (Faber and Faber, London, 1958, pp. 267))

1950년대에 베케트의 첫 영국 관객들은 드라마의 특성에 대한 일정한 가정들, 특히 극적인 인물과 극적인 행동을 마음속에 기대하면서, 그 극을 대했다. 앞선 세대의 극들은 성격묘사와 행동에서 모두 대체로 '사실주의적'이었다. 베케트의 극들은 이러한 관례에 조금도 들어맞지 않았다. 이 극의 행동은 정적이고 반복적이었으며, 등장인물들은 각각의 개성적 인물들이 아니라, 사고와 정서를 담는 그릇에 불과했다.

'그곳에는' 자연주의적인 세계에 대한 감각이 없다. 클로브가 망원경을 통해 살피고 있는 '물결'과 '해'는 그들 세계의 다른 모든 것들과 똑같이 텅빈 무의 상태로 환원되어 있다. 등장인물들이 '이 웃기는 것', '뭔가... 움직이는 것' 그리고 '작정'의 문제에 언급할 때, 그들은 어떤 특정한 실재를 두고 말하는 것이 아니라, 일반적인 실존적 조건을 두고 말하는 것이다. 클로브가 「뭔가 움직였어요」라고 말할 때, 관객들은 이 '무엇'을 그 극에 의해 확립된 어떤 자연주의적 상황 속에도 자리매김할 수가 없다. 등장인물들은 실제의 인간으로서 말하거나 혹은 일관되고 지속된 심리적 정신상태를 표현하거나 하지 않는다. 햄의 감정들('고뇌하면서', '감정에 겨워', '격렬하게')은 아무런 개성의 연속성도 암시하지 않은 채 돌연하게 변화하는 상태이다. 관객은 사람으로서의 등장인물들과 일체가 될(*identify*) 수 없다. 초점은 오히려 인간의 곤경—무의미한 느낌, 삶에 의미가 있어야 한다는 희미하지만 끈질긴 의식, 인간 존재의 부조리함('이 웃기

는 짓')—에 맞춰져 있다.

관객은 행동이 종종 문자 그대로의 소극으로 변하는 바람에, 이 우울한 실존주의에 자신의 정서를 맞출 수가 없다. 우리가 고찰해 온 구절은 클로브가 벼룩을 발견함으로써 계속된다. 햄은 '매우 동요된' 상태이다. 그는 「인류가 처음부터 다시 시작해야 할지도 몰라!」 하면서 두려워한다. 이 그로테스크한 우주적 이론화 다음에는 연예장의 쇼 같은 행동이 뒤따른다.

클로브. 자, 살충제를 가지고 왔어요.

햄. 그 놈에게 뿌려!

(클로브는 자신의 바지춤을 풀어서 앞으로 끌어당겨 그 틈으로 가루를 뿌려 넣는다. 그는 웅크리고, 들여다보고, 기다리고, 움적이고, 열광하고, 더 많은 가루를 뿌려 넣고, 웅크리고, 들여다보고, 기다린다.)

Clov. I'm back again, with the insecticide.

Hamm. Let him have it!

Clov loosens the top of his trousers, pulls it forward and shakes powder into the aperture. He stoops, looks, waits, starts, frenzied, shakes more powder, stoops, looks, waits.

관객은 그 행동을 희극적인 것으로도 비극적인 것으로도 취급할 수가 없다. 그것은 부조리한 것이다. 부조리가 지금은 말할 것도 없이 연극비평의 한 상투형이 되어 있다. 첫 관객들이 그 극을 받아들였던 지평은 보다 최근 관객의 그것과는 매우 다르다. 물론 관객의 모든 일원들이 그 새로운 '건문의' 지평으로 들어간 것은 아니다. 하지만, 우리는 베케트의 극적 관례들이 장르에 대한 관객의 기대를 꺾어놓았을 뿐 아니라, 또한 자신의 담론 속에 대학살과 핵 시대의 아이디어들을 끌어들이는 일반적인 '포스트구조주의적' 의식의 한 부분이 되기도 했다는 사실을 기억해야 한다. 베케트가 글을 썼던 프랑스의 기대지평은 영국의 그것과는 전혀 다르다. 예컨대 자리(Alfred Jarry)와 이오네스코(Eugène Ionesco)는 이미 극장 관객의 자연주의적 기대를 교란시켜 놓고 있었다.

이런 예들을 보면, 우리가 지평에 대해서 이야기할 때, 순순하게 문학적인 기

대를 보다 큰 역사적 발전과 갈라놓기 힘들다는 것은 분명한 사실이다. 베케트의 드라마는 현존하는 지평에 도전함과 동시에 새로운 지평을 창출하는 데 도움을 준다. 아우스의 이론은 '수용'이라는 관점에서 문학적 변화를 설명해 준다. 그것은 시간의 경과에 따라 동일한 텍스트에 대해서 내려지는 해석에 있어서의 근본적인 변천 그리고 문학적 혁신의 결과로서 지배적인 규범과 관례에 생기는 변화를 설명하는 데 도움을 준다.

제6장

마르크스주의 및 페미니스트 비평

제 19 절

텍스트 : 존 밀턴, 『실낙원』

이 론 : 마르크스주의 및 페미니스트 비평
(계급과 성별의 정치학)

이 장에서는 존 밀턴의 서사시 『실낙원』(*Paradise Lost*, 1667)에서 뽑은 몇 구절에 마르크스주의와 페미니즘 비평을 적용함으로써, 그 접근법을 소개하고자 한다. 마르크스주의자와 페미니스트들은 둘 다 사회의 ‘갈등 모델’을 채용한다. 우리의 개인적인 역할과 주체성은 통합된 문화와 유기적인 사회적 과정의 소산이 아니라, 기본적으로 불공평하고 억압적인 사회 조직에 의해 생성된 것이다. 마르크스주의자들은 인간의 자기실현이 모든 차원(경제적·정치적·이데올로기적)의 계급 지배에 의해 봉쇄되고 있다고 믿는다. 페미니스트들은 여성을 사회 계급—가부장제에 의해 모든 차원(경제적·정치적·이데올로기적)에서 이용당하는—의 입장에 놓고 본다. 어떤 페미니스트들은 여성들의 억압을 설명할 때 마르크스주의적 요소를 함께 나타내기도 한다.

『실낙원』에 대한 마르크스주의적 글읽기는 여러 상이한 형태를 취할 수 있다. 그 가능성들을 꼽아 보면 다음과 같다.

1. 그 시를 17세기 계급 갈등의 표현으로 연구하는 것. 이것은 내란(1642-9)을 지배계급의 전향적인 그룹과 퇴영적인 그룹간의 투쟁으로 읽음으로써 시작될 수 있다. 마르크스주의자들은 통상 그 전쟁의 결과를 부르주아 계급의 승리로 본다(실질적으로 볼 때 그 승리는 1660년의 왕정복고에 의해서도 역전되지 않았다).
2. 그 시를 1660년 왕정복고 후 밀턴의 개인적인 입장의 표현으로 연구하는

것. 공화정에 가담한 한 국제적인 인물로서 그는 왕정복고 때 심각한 위협에 처했다. 이 관점에서 보면 그 시는 정치적 저항의 알레고리가 된다.

3. 그 시를 청교도 이데올로기의 재현으로 연구하는 것. 여기서의 '이데올로기'는 사회계급이나 그룹에 의해 의식적으로 진술된 아이디어라기보다는 오히려 그들이 스스로에게 자신의 사회를 납득시키기 위해 만들어낸 '세계관' 내지 상상적 형식들을 말한다(이데올로기에 대해서는 제22절 참조).

어떤 유형의 것이건 간에 마르크스주의적 해석에서 기본이 되는 것은 '결정인자'(determinant)의 개념이다[마르크스주의 비평의 한 유용한 입문서는 테리 이글턴(Terry Eagleton)의 『마르크스주의와 문학비평』(*Marxism and Literary Criticism*, 1976)이다]. 마르크스는 사회적·경제적 현실이 문화와 인간 의식의 궁극적 결정인자라고 믿었다. 그는 '의식이 삶을 결정한다'고 주장하는 헤겔의 역사이론을 명백하게 부인했다. 마르크스 이론에 대한 엥겔스의 재공식화를 따르는 후기 마르크스주의자들은 이데올로기와 문화의 '상대적 자율성'을 강조했다. 사회를 구성함에 있어 사회적·경제적 차원이 궁극적으로 지니는 결정적 효과를 부인하지 않은 채, 그들은 문학에다 그 자체의 형식적인 발전을 비롯한 어떤 '특별한 유효성'을 허용했다. 시를 짓기 위한 역사적 조건에는 이데올로기적, 사회적 혹은 경제적 결정인자가 포함된다. 개개의 결정인자들이 지닌 고르지 못한 구조는 궁극적으로 어떤 특수한 역사적 생산양식 내에서의 전반적인 발전으로부터 그 형태를 취하게 된다. 『실낙원』의 경우, 자본주의 생산양식의 초기 출현과 중산계급의 정치적·문화적·경제적 힘의 증대가 적절한 역사적 조건이 되어 주고 있다.

마르크스주의 이론은, 통속적인 마르크스주의 이론조차도, 그 시가 제작될 때의 직접적인 상황에 대해 특수한 종류의 질문들을 던진다. 시인 자신이 선언한 저 유명한 창작 의도, 즉 '인간에 대한 신의 섭리를 정당화하는 것'을 고려해 보면, 우리는 마르크스주의자의 역사특권화가 우리의 해석에 얼마나 큰 영향을 미칠 수 있는가를 알 수 있다. 상식적인 글읽기로는 그 구절이 신학에 있어서의 어떤 보편적인 질문을 가리키거나, 모든 신도들이 마주치는 표준적인

문제에 자신의(*his*) 해답을 주려는 밀턴의 의도를 가리키는 것으로 볼 수 있다. 그러나 작가의 의도에 대한 이 진술을 어떤 상황에다 갖다맞추게 되면, 우리는 거기에 역사적인 특수성을 부여하게 된다. 하필이면 영국에 군주제가 부활된 직후의 시기에 밀턴은 이 문제에 관심을 가지게 되었는가? 하필이면 이 중요한 때에 신의 섭리가 정당화되어야 하는가? 여기에 대한 역사적인 해답은 아주 명백하다. 공화정의 실패, 청교도 지도자들의 자유민다운 이성의 좌절, 군주제의 부활 등이 신학적 설명을 요구한다는 것이다. 왜 하느님은 자기 선민들의 희망을 내동댕이쳤는가? 이러한 질문만 던져도 문학과 사회에 대한 마르크스주의 이론은 우리의 글읽기를, 그렇지 않을 경우 주변적인 것으로 보이게 될, 그 시의 독특한 양상들 쪽으로 끌어가게 된다. 그 시는 따라서 인간의 타락에 대한 영원한 서사시가 아니라, 청교도적 관점에서 비극적인 의미를 띠는 한 입장에 대한 영웅적인 반응이 된다. 이런 유형의 문맥화는, 비록 그것이 전형적인 마르크스주의적 문학 읽기의 특징이기는 해도, 마르크스주의에게만 한정된 것은 아니라는 점이 덧붙여져야 할 것이다. 역사적인 해석은 그것이 보다 큰 사회·경제적(*socio-economic*) 발전 속에서의 문화적 실천을 자리매김하는 경우에만 '마르크스주의적'이라고 간주될 수 있다.

밀턴은 공화국 시절 외국어 비서관이라는 중요한 자리를 내놓은(부분적으로는 실명 때문에) 후에도 공화주의적 대의의 열렬한 지지자였다. 그는 인쇄물로서 자기 주장을 하는 것이 몹시 위험한 일이었던 시절에도 계속 그렇게 했다. 루이스 포터(Lois Potter)의 말을 인용하면, '밀턴이 실행한 가장 용기 있는 일은 아마도 『자유공화국을 수립할 수 있는 빠르고도 쉬운 길』(*A Ready and Easy Way to Establish a Free Commonwealth*)을 출판한 것인데, 그 재판은 왕이 돌아오기 불과 1개월 전에 나왔다'([『밀턴 서설』(*A Preface to Milton*, p. 27)). 밀턴은 공화주의적 대의의 으뜸가는 옹호자로서 침묵을 강요당하자, 어쩔 수 없이 암호화된 종교서사시의 형식으로 반응할 수밖에 없었다. 명백한 정치적 진술이나 일관된 알레고리를 기대할 수 없기 때문에, 해석은 매우 문제적이 될 수밖에 없다. 하지만, 명확한 글읽기의 실천이 어렵다고 해서 그 시를 이런 식으로 읽으려는 시도가 무효화되는 것은 아니다.

진정한 영웅주의에 대한 밀턴의 개념은 아브디엘, 에녹, 노아 등의 인물에 집중되어 있다. 1659년의 밀턴 그 자신처럼, 아브디엘은 ‘불충한 자들 속에 충실한 건 그 뿐이었기에/헤아릴 수 없는 허위의 천사들 가운데 동하지 않았다’(제5장, 897-8행). 하느님은 사탄에 대한 그의 반항을 이렇게 칭찬했다.

너 야훼의 종아, 잘 하였도다. 정녕
잘 싸웠도다. 혼자 반역의 무리에
항거하여 무장한 자들보다 더 힘센 말로써
진리의 도를 주장하고, 또한 진리를
증명키 위해 만인의 모욕을 참았구나.

(VI. 29 ff.)

Servant of God, well done, well hast thou fought
The better fight, who single hast maintained
Against revolted multitudes the cause
Of truth, in word mightier than they in arms;
And for the testimony of truth hast borne
Universal reproach...

(VI. 29 ff.)

아브디엘의 유일한 관심은 ‘온 세상이 너를 고집 센 자라 판단해도/하느님 앞에서는 옳다고 인정받는 것’이다. 이것은 왕정복고 직전의 밀턴 자신의 입장을 완전무결하게 기술하고 있다. 밀턴은 노아처럼 ‘의로운 사람’이고, 에녹처럼 ‘사악한 세상에서 유일하게 정의로운 사람’이었다. 그 시에 대한 이 접근법이 마르크스주의자의 마음을 끄는 것은 그것이 제공하고 있는 이데올로기적 전망, 즉 아브디엘이라는 인물 속에 일반적인 청교도의 이데올로기가 나타나 있기 때문이다. 또 다른 마르크스주의적 글 읽기는 특정한 유형의 청교도적인 이데올로기 속에 밀턴을 삽입시키는 것에 대한 연구를 수반한다. 크리스토퍼 힐(Christopher Hill)이 『밀턴과 영국 혁명』(*Milton and English Revolution*, 1977)에서 전통적인 청교주의와 대중적인 이교 문화 사이의 불안한 자리에 밀턴을 갖다놓는 것이

그 한 예이다(『실낙원』에 관해서는 힐의 책 제28장과 제29장을 볼 것).

마르크스주의적 글읽기는 또한 어떤 유형의 알레고리적 해석을 촉진할 수도 있다. 검열이 실시되고 있을 때는 언제나 알레고리가 글읽기의 방법과 글쓰기의 방법 양쪽에 그 역량을 발휘하게 된다. 밀턴은 흔히 왕당파에 적용할 수 있는 용어로서 타락한 천사들을 묘사한다. 가장 두드러진 경우가 벨리아르에 대한 묘사이다.

마지막으로 온 것은 벨리아르, 타락한 천사 중에서
그보다 더 음란하고, 악을 위해 악을 사랑하는
그런 야비한 영은 없다[...]
그는 궁중과 궁전에서 세력을 편다.
그리고 그 드높은 탑을 넘어
상해와 폭행의 소음이 들려오는
호화로운 도시 안에서도, 이리하여 밤이 와서
거리가 어두워지면, 벨리아르의 후예들이 나타나
오만과 술에 취해 밤거리를 헤맨다.

(I. 490-2, 497-502)

Belial came last, than whom a spirit more lewd
Fell not from heaven, or more gross to love
Vice for itself [...]
In court and palaces he also reigns
And in luxurious cities, where the noise
Of riot ascends above their loftiest towers,
And injury and outrage; and when night
Darkens the streets, then wander forth the sons
Of Belial, flown with insolence and wine.

(I. 490-2, 497-502)

라잔(B.Rajan) 교수는 벨리아르가 청교도들에 의해 매우 왕당파다운 타입—‘윤패하고, 도락에 빠지고, 방탕하면서도 용기가 없는’—으로 여겨졌을 것이라고 지적한다. 어떤 의미에서 밀턴은 그의 청교도 독자들에게 이데올로기적 약호로서 이야

기한다고 할 수 있다. ‘궁중과 궁전’이라는 구절은 우리에게 올바른 해석을 제시해줄 만큼 충분히 명백하다. 궁중이 난잡한 성으로 이름이 나있고, 성을 다룬 희극이 인기 있는 궁중 오락이었던 시대에, 밀턴이 우의적으로 이런 유형의 도덕적 비난을 자주 사용한 것은 놀라운 일이 못된다.

넓게 보아 두 가지 종류의 페미니스트 비평이 있다. 하나는 여성의 글쓰기를 발굴하거나, 재발견하거나 혹은 재평가하는 것과 관계되고, 다른 하나는 문학을 남성의 관점이 아닌 여성의 관점에서 다시 읽어보는 것과 관계된다. [유용한 입문서로서 루스벤(K. K. Ruthven)의 『페미니스트 문학 연구』(*Feminist Literary Studies*, 1984)가 있다.] 두번째 것은 『실낙원』에 대해서 할 말이 많을 것이다. 밀턴 자신의 가부장적 관점이 그 시에 강력하게 나타나 있기 때문이다. 물론 타락에 대한 그의 설명이 창세기의 설명을 엄밀하게 본받은 것이라는 점이 지적되어야 공정할 것이다. 그리고 어떤 점에서는 여성에 대한 청교도적 관점이 왕당파적 관점보다 오히려 더 개화된 것이라는 점 또한 지적되어야 한다. 왕당파는 여성에 대해 냉소적인 모욕 혹은 정중한 아첨을 보내기를 좋아했다. 밀턴의 이혼 팸플렛은 결혼에 있어서의 상호적인 애정을 크게 강조하고 있다. 하지만, 밀턴이 공유하고 있던, 정신적 의미로 해석된 청교도적 여성관 속에는 뿌리 깊은 가부장적 태도가 남아 있다. 갖가지 유형의 페미니스트 이론을 들추지 않고서도 ‘여성으로서의 글읽기’는 ‘비평적 차이’를 낳는 것이 분명하다. 하지만, 여성들을 포함한 전통적인 학자들은, 밀턴의 작품과 같은 고전적 텍스트를 다룰 때 페미니스트들이 내리는 ‘부적절하고’ 비역사적인 가치판단에 대해 강력한 반대의사를 표시한다. 아닌 게 아니라 밀턴이 이른바 여성혐오증의 작가라는 이유 때문에 그를 간단히 처리해 버리는 것은, 이 짧은 책에서는 다룰 수 없는 문학비평의 여러 거북한 문제들을 제기한다.

그 시에 대한 페미니스트적 글읽기의 몇 가지 유형을 예시하여, 그 가부장적 문제, 이미지리, 인물 등의 형성을 보여주는 것은 가능한 일일 것이다. 예를 들면 제4권에서 사탄이 처음 낙원을 보았을 때, 그 입구는 아주 뚜렷하게 여성 생식기의 모습을 띠고 있다.

이렇게 사탄이 전진하여 에덴의 경계에
 이르니, 이제 더욱 가까워진 아름다운
 낙원은, 시골집의 토담처럼
 푸른 울타리가 황막한 산의 평범한 봉우리에
 씌워졌고, 덤불이 뒤덮인 우거진
 산비탈은 기괴하고 험해서
 가까이 갈 수가 없다.

(IV. 131-7)

So on he fares, and to the border comes,
 Of Eden, where delicious Paradise,
 Now nearer, crowns with her enclosure green,
 As with a rural mound the champaign head
 Of a steep wilderness, whose hairy sides
 With thicket overgrown, grotesque and wild
 Access denied;

(IV. 131-7)

이런 종류의 예를 몇 가지 더 제공하느니, 차라리 페미니스트적 시각을 편자들의 작업에 적용해 보는 쪽이 흥미로운 결과를 낳을 것이다. 왜냐하면 그들이 가부장적 이데올로기의 함정을 피하는 경우란 드물기 때문이다. 그 시에 대한 가장 뛰어난 현대의 편자라고 할 수 있는 파울러(Alastair Fowler)도 그 점에서는 예외가 아니다. 어떤 개인적인 이유로 여성의 순종을 강조하는 여성관을 지니게 되었는지 모르지만, 다수의 청교도들과 비교해 볼 때 밀턴은 결혼에 대해 매우 자유주의적이었고, 많은 사람들보다 훨씬 이상주의적이었다는 점은 명백히 입증되어 왔다. 그럼에도 불구하고 현대 독자들은 밀턴이 아담과 이브의 이야기를 가부장적으로 묘사하고 있다는 점을 간과하지 않는다. 파울러의 풍부한 주석은 때로 여성 독자가 편자의 주석을 가장 많이 요구할 성실은 대목에서는 침묵을 지킨다. 예를 들어 우리는 아담이 하는 다음과 같은 말에 대해서는 어떤 논평을, 아니면 최소한 권위 있는 문서의 인용을 기대하게 될 것이다.

우리는 여성에게서, 집안일을 보살피고
 남편의 좋은 일을 돕는 것보다
 더 아름다운 것을 발견할 수는 없으리라.

(IX. 232-4)

for nothing lovelier can be found
 In woman, than to study household good,
 And good works in her husband to promote.

(IX. 232-4)

이것은 물론 17세기에는 완벽하게 인정된 정설이다(그리고 아직도 많은 사람들에게 의해서 신봉되고 있다!). 파울러는 평소 가능한 경우 밀턴의 가부장적 주장을 정당화하는 태도를 취한다. 아담이 라파엘(제8권)과 미가엘(제11권)로부터 지식을 얻고 경고를 받는 그 핵심적 장면에 이브가 빠져 있는 것보다 더 명확하게 그녀의 순종을 구체화시키고 있는 대목은 없다. 제8권에서 밀턴은 이브가, 비록 지적으로는 그런 답론을 알아들을 수 있지만, 남편으로부터 그러한 내용을 전해 듣는 쪽을 더 좋아한다고 말한다. 왜냐하면 남편이 그것을 전해주는 과정에서 가끔씩 ‘부부의 애무’와 ‘기분 좋은 여담’을 곁들일 것이기 때문이다. 파울러는 이브의 지적 열등성을 지적할 의도가 전혀 없다는 시인 자신의 주장을 받아들임으로써 그를 한층 더 정당화시킨다. 밀턴은 “만일 무엇을 배우려거든 집에서 자기 남편에게 물을지니, 여자가 교회에서 말하는 것은 부끄러운 것임이라”라고 하는 고린도 전서 제14장 제35절의 말을 자신의 말과 부합시킬 필요가 있다고 느꼈을지도 모른다’는 것이다(VIII. 48-56). 어느 편인가 하면 이 인용은 이브의 따돌림이 지닌 성차별주의적 의미를 더 심화시킨다고 할 수 있다. 파울러는 제11권에서 미가엘이 이브를 잠재우고 아담을 높은 산 위로 데리고 간 것과 제8권과의 유사성은 피상적인 것이라고 말한다. 그는 제11권에서 이브가 잠자는 것과 제8권에서 아담이 잠 속에서 이브의 창조를 보는 것 사이에 오히려 진정한 대비가 이루어진다고 주장한다. 이 새로운 환상은 이브의 미래의 자손에 관한 것이기 때문이다. 다시 한번 그는 밀턴 자신의 관점을 지지하면서, 천사들이 과거와 미래에 대한 지식을 아담에게 전하는 자리에 이브를 소외시

킨 두 장면간에 뚜렷한 유사성이 있는 것처럼 보이는 것은 피상적인 관찰이라고 거부한다. 마지막으로 제9권에서 이브가 ‘아 훌륭한 사랑의 빛나는 시련’이라는 연설을 하면서 아담이 자신과 함께 죽기로 한 것을 예찬하는 대목을 보자. 파울러는 작가가 아담의 자기희생과 그리스도의 그것 사이의 유사성을 암시하는 ‘저 높은’(eminent)이라는 신학적 용어를 가지고 불경스러운 익살을 부리고 있음을 지적한다. 그렇게 함으로써 파울러는 교묘하게도 작가가 이 연설을 격하시키고 있음을 뒷받침해 주는 증거를 찾아내는 것이다. 내가 이처럼 편자의 개입과 침묵을 들먹이는 것은 그것들이 텍스트적인 정당성을 결여하고 있어서가 아니라, 그것들 모두가 밀턴에 대한 가부장적 가설들을 뒷받침해 주고 또 분별 있게 설명해 주는 경향이 있기 때문이다. 나로서는 페미니스트 비평문만이 이 점을 분명하게 밝혀줄 수 있을 것으로 보인다.

앞의 절들에서 검토되었던 이론들은 텍스트의 언어적 표면에 직접적으로 적용할 수 있는 개념과 방법들을 제시해 왔다. 그러나 마르크스주의와 페미니스트 이론은 흔히 보다 일반적인 차원에서 작용하며, 독자의 전반적인 글읽기의 전략에 영향을 미친다. ‘생산양식’, ‘이데올로기’, ‘가부장제’와 같은 중심적인 아이디어들은 경제적인 권력과 성적 권력이 과거와 현재에 함께 공유해 온 불평등에 관심을 끌어들이므로써 독자에게 기본적인 해석의 틀을 만들어 준다.

제 20 절

텍스트 : 킹슬리 에이미스, 『럭키 짐』

이 론 : 페미니스트 비평(여성으로서의 글읽기)

신비평은 우리가 몇몇 현대적 비평방법을 평가할 때 그 대비의 대상이 되어 온 정설(영국에서보다는 미국에서 더 지배적인)이다. 미국에 있어서의 페미니스트 비평은 저자와 독자의 '비개성'을 고집하는 신비평의 확고한 객관성을 흔들어 놓을 필요성을 절감하고 있었다. 페미니스트들은 성별이 문학에 나타나는 방식을 반대하고 싶었지만, 남성 저자에게 난공불락의 저자적 권위(authority)를 인정해주는 남성주도적 비평계에 중압감을 느끼고 있었다. 사실 저자의 개인적인 삶과 이데올로기는 그가 창조하는 비개성적 문학 구조와는 아무런 관계가 없다. 1971년 뉴욕에서 열린 한 유명한 대중집회('Town Bloody Hall'이라는 제목으로 텔레비전에 방영되었다)는 소설가 노먼 메일러(Norman Mailer)와 일군의 여성운동 대표들[저메인 그리어(Germaine Greer)를 비롯한] 사이의 대결을 보여주었다. 메일러는 남성적인 환상과 가부장적인 권위의 화신으로 자주 공격을 당해 왔다. 메어리 엘만(Mary Ellmann)의 글[『여성에 대해서 생각하기』(*Thinking about Women*, 1968)]과 케이트 밀레트(Kate Millett)의 글[『성의 정치학』(*Sexual Politics*, 1969)]은 메일러를 공격하는 데 풍부한 탄약을 공급했다. 밀레트는 메일러를 '남성숭배의 포로'라고 불렀다. 논의가 특별히 그의 소설로 향하자, 메일러는 그의 남성 등장인물들의 관점이 그 자신의 관점을 대변하는 것으로 몰아붙이는 데 대해 거세게 항의했다. 그는 문학비평의 주된 원칙들 중의 하나가 비평가에게 저자와 문학작품의 목소리를 갈라놓을 것을 요구하는 것이라고 날카롭게 지적했다. 그의 등장인물들 중의 하나가 격렬한 남근숭배적 이미지저리를

사용한다고 해서, 메일러 자신이 격렬한 남성적 환상에 빠져 있는 것을 의미하는 것은 아니라고 그는 주장한다. 게다가 그는 그러한 환상을 폭로하는 것이 저자의 의도가 될 수 있음을 시사했다. 하지만, 그 말에 대해서는 이렇게 대답해 주어야 한다. 만약 독자들이 자신도 모르게 그러한 환상을 저자의 것으로 돌리게 된다면, 우리는 더욱 더 텍스트의 의미에 대한 독자들의 감각을 무시하지 않도록 조심해야 한다고. 메일러의 소설이 흔히 남성들의 여성 비하에 심하게 사로잡혀 있다는 것 또한 의심의 여지가 없다[그 중에서도 특히 『미국의 꿈』(*An American Dream*)]. ‘이미 말한 것이 그 이유이다’ 혹은 ‘성별의 힘을 무시해도 소용없는 일이다’와 같은 메일러의 발언은, 페미니스트의 관점에서 보면, 쟁점의 회피에 불과한 것이다.

문학의 역사가 여러 가지 면에서 여성을 비하시킨 가부장적 권위에 지배되어 왔다는 페미니스트 비평가들의 생각이 옳다고 하면, 남성들은 사람들에게 대한 자신들의 묘사가 오만 가지 인간형을 반영하는 철저하게 비개인적인 창조 행위라고 주장하는 것만으로는 비난의 화살을 면할 수가 없다. 이러한 옹호는 저자의 표현의 의의를 결정하는 데 차지하는 독자의 역할을 무시한 처사이다(남성 작가가 여성에게 말을 거는 경우도 흔히 있는 일이다). 그것은 또한 성차별주의적 태도에 대한 단순한 설명 너머에 있는 문학 텍스트의 수많은 차원들을 무시하고 있다. 첫째, 성격묘사는 남성과 여성 공히 불가피하게 상투형의 사용(가장 정교한 사용까지도)을 수반하게 된다. 둘째, 소설에서 서술을 지배하는 시점(혹은 내포된 저자)은 가부장적일 수밖에 없는 전반적 이데올로기나 세계관을 나타내게 된다. 셋째, 여성이 남성에게 의해 씌어진 소설의 중심 인물이 되는 것은, 최근에는 좀 더 흔한 일이 되었지만, 비교적 보기 드문 일이다. 여성을 언제나 남자 주인공[혹은 반(反)주인공]의 눈을 통해서 보는 것의 효력은, 당신이 특히 남성 독자라면, 인식하기가 쉽지 않다.

여성으로서의 글읽기라는 면에서 적극적으로 생각해 보면, 우리는 글읽기가 오래 동안 남성적 시각을 띠어 왔음을, 그리고 여성의 경험과 가치가 글읽기 행위의 중심이 될 때 비로소 진정한 관점의 차이가 생기게 됨을 당장 깨닫게 된다. [유용한 입문서로는 조나단 켈러의 「여성으로서의 글읽기」(*Reading as a*

woman), 『해체론』(*On Deconstruction*, 1983), pp. 43-63]. 물론, 여성도 '남성으로서' 읽을 수가 있고—한때는 통례적으로 그렇게 했다—또 지배적인(다시 말해서, 남성적인) 입장을 채용할 수 있음은 분명한 사실이다. 이것이 가능해진 것은, 여성적 경험의 차이에도 불구하고, 텍스트의 생산이 일정한(남성적) 각도에서 독자의 경험을 구축하는(*construct the reader's experience*) 그러한 방식으로 이루어지기 때문이다. 예를 들면, 텍스트들은 전형적으로 남성적인 서술들(영웅적인 모험 끝에 남성이 결혼에 골인하는)을 생산하며, 독자를 상상적인 남성의 자리에 갖다놓는 서술들을 생산한다. 그러므로 여성으로서 읽기 위해서는 독자가 의식적으로 이러한 구조에 저항해야 하는 것이다. 여성이 되어 여성적 삶의 경험을 갖는다고 해서 곧 여성으로서 글을 읽어야 하는 것은 아니다. 여성이 여성적 경험을 조금이라도 이용하기 위해서는 텍스트가 그들을 독자로서 구축하는 방식에 적극적으로 의문을 던져야 한다.

나의 예는 킹슬리 에이미스의 소설 『럭키 짐』(*Lucky Jim*)의 한 구절이다. 짐이 재미있는 사람—그의 이력은 사고와 재난의 연속이다—이라는 것은 분명한 사실이지만, 그럼에도 불구하고 그는 중심을 이루고 있는 남성 주인공이다. 사건들과 다른 인물들은 시종일관 그의 편견을 통해 보여지고 있다. 독자는 짐의 악한적인 모험을 함께 즐기도록 그리고 그와 일체감을 갖도록 유도된다. 그는 단정치 못한 여인 마가렛—캐취포울에게 걷어 채인 뒤 자살을 기도하는—과의 쓸데없는 관계에 말려 들어가게 된다. 그러다가 뜻밖에도 매력적인 여자 크리스틴을 알게 되자, 마가렛을 버릴 결심을 한다. 거기에 대해 그녀는 히스테리적 반응을 나타내 보인다.

그녀는 기이한 소리를 내고 있었다. 그것은 마치 오장육부에서 나오는 것 같은, 여태까지 토하고 또 토했어도 아직도 토하고 싶은 것 같은, 끈질기게 반복되는 저음의 신음소리였다. ... 자기가 침대 위 그의 곁에 앉아 있다는 것을 느끼게 되자, 그녀는 몸을 앞으로 숙여 자신의 얼굴을 그의 허벅지에 위에 갖다대었다. 순간 그는 축축한 것이 자신의 피부를 타고 기어가는 느낌을 받았다. 그는 그녀를 일으키려 했지만, 무거워서 꿈쩍도 하지 않았다. 그녀의 어깨는 이런 종류의 상황에서 정상으로 보일 수 있는 정도보다도 더 빠르게 흔들렸다. 긴장 상태로

떨면서 그녀는 마침내 몸을 일으켰다. 그리고는 깊은 신음소리와 배속에서 나오는 고음의 절규를 번갈아 내지르기 시작했다. 둘 다 아주 큰 소리였다. 머리 카락이 눈 위로 흘러 내렸고, 입술이 실룩거렸으며, 이가 덜덜 떨렸다. 그녀의 얼굴은 눈물과 침으로 뒤범벅이 되었다. 마침내 그가 그녀의 이름을 부르자, 그녀는 격렬한 몸짓으로 침대 가장자리 쪽으로 나자빠졌다. 팔을 벌린 채 몸부림치면서 그곳에 누워 있는 동안, 그녀는 수차례에 걸쳐 매우 큰소리로 비명을 질렀다. 그리고 나서는 약간 조용해진 가운데 숨을 내뿜으면서 계속 신음소리를 토해 내었다. . . .

「히스테리구먼, 안 그래?」 하고 애트킨슨이 말했다. 그리고 몇 차례 손바닥으로 마가렛의 얼굴을 때렸다. 너무 세게 때리는 것이 아닌가 하고 덕슨은 생각했다. 그는 덕슨을 밀쳐내고 침대 위에 앉았다. 그리고는 마가렛의 어깨를 잡고서 격렬하게 흔들었다. 「찬장 속에 위스키가 있을 거야. 가서 가져와.」

덕슨은 밖으로 뛰어나가 계단을 올라갔다. 머리 속에 분명하게 떠오르는 유일한 생각은, 소설이나 영화 속의 히스테리에 대한 치료도 올바른 치료법에 단 한히 근거를 두어야 한다는 느닷없는 생각이었다.

[『럭키 짐』에서]

She was making a curious noise, a steady, repeated, low-pitched moan that sounded as if it came from the pit of her stomach, as if she'd been sick over and over again and still wanted to be sick... When she felt that she was sitting on the bed next to him she threw herself forward so that her face was on his thigh. In a moment he felt moisture creeping through to his skin. He tried to lift her, but she was immovably heavy; her shoulders were shaking more rapidly than seemed to him normal even in a condition of this kind. Then she raised herself, tense but still trembling, and began a series of high-pitched, inward screams which alternated with the deep moans. Both were quite loud. Her hair was in her eyes, her lips were drawn back, and her teeth chartered. Her face was wet, with saliva as well as tears. At last, as he began speaking her name, she threw herself violently backwards and sideways on the bed. While she lay there with her arms spread out, writhing, she screamed half a dozen times, very loudly, then went on more quietly, moaning with every outward breath ...

‘Hysteries, eh?’ Atkinson said, and slapped Margaret several times on the face, very hard, Dixon thought. He pushed Dixon out of the way and sat down on the bed, gripping Margaret by the shoulders and shaking her vigorously. ‘There’s some whisky up in my cupboard. Go and get it.’

Dixon ran out and up the stairs. The only thought that presented itself to him at all clearly was one of mild surprise that the fictional or cinematic treatment of hysterics should be based so firmly on what was evidently the right treatment.

(From *Lucky Jim* (Victor Gollancz, London, 1953, p.163))

히스테리 발작에 대한 묘사는 냉혹하리만큼 구체적이고, 눈에 떨 만큼 시간을 끈다. 계단을 뛰어올라갈 때의 짐의 생각도 무자비하리만큼 세부적인 상황을 강조한다. 그는 여성의 히스테리에 대한 소설적 묘사가 지나치게 세밀하다는 것을 인식하고 있다. 히스테리의 육체적 징후는 의학사전의 권위에 의해 기술되어 있다. 그 여자가 이런 식으로 남성들의 박식한 체하는 시선의 대상이 되고 있는 것은 「히스테리구먼, 안 그래?」 하고 애트킨슨이 말했다는 구절에서 엿볼 수 있다. 뿐만 아니라, 히스테리는 여기서 낯설고 이상한 것으로 제시되어 있다. 낯설게하기(제5절 참조)가 그 여자를 객관화하는 데 그리고 독자를 모든 공감으로부터 떼어놓는 데 한몫하고 있는 것이다. 에이미스가 독자에게 원하는 마지막 것은 마가렛에게 동정하라는 것이다. 그는 그녀가 고의로 히스테리를 부리고 있다는 암시마저 하고 있다. ‘자기가 침대 위 그의 곁에 앉아 있다는 것을 느끼게 되자, 그녀는 몸을 앞으로 숙여 자신의 얼굴을 그의 허벅지에 위에 갖다대었다.’ 짐은 이 구절의 말미에서 히스테리의 증상들을 알아차렸음에도 불구하고 사태의 추이를 정확하게 파악하지 못한다. 페미니스트의 관점에서 보면, 이 외견상의 모순은 확실한 동기를 지니고 있다. 애초의 어리둥절함은 부분적으로 다음과 같은 묘사 속에 숨어 있는 계산된 객관성에 말미암은 것이다. ‘이따금씩 그녀는 조용한, 거의 겁에 질린 듯한 작은 비명소리를 냈다. 그녀의 얼굴은 그의 가슴에 세게 밀착되어 있었다. 덕슨은 그녀가 기절을 했는지, 아니면 히스테리 발작을 했는지, 아니면 단순히 주저앉아 우는 건지 알 수가 없었다.’ 여자들이란 너무나 불가해한 존재여서 그들을 해석하기가 힘들다는 것이다. 그런데도 나중에 그 증상을 제대로 진단하고 있음은 이미 위에서 설명한 대로이다. 따라서 그 구절은 두 가지 모순된 상투형을 확인시켜 준다.

1. 여자는 이상한 존재이다.

2. 여자는 예측 가능한 존재이다.

마가렛의 히스테리에 대한 묘사의 신체적 특징은 그 이상의 의의를 지닌다. 메어리 엘만이 지적하듯이(『여성에 대해서 생각하기』에서) 성별 상투형에는 되풀이해서 여성을 자연과 결부시키고 남성을 예술과 결부시키는 측면이 있다. 즉 여성은 자연의 창조물로서 남성과 구분된다는 것이다. 그들의 관심, 그들의 정서, 그들의 요구는 그들의 생물학적 특성에 의해 결정된다. 그들의 ‘이상한’ 행동은 남성들이 모르는 선천적인 분비물과 신체적 과정에 기인된다. 이런 식으로 여성이 지니고 있는 불가해한 점이 여성생물학의 측면에서 설명되고 있다. 말하자면 여성은 그들의 몸의 하릴없는 희생자인 것이다. ‘히스테리’라는 단어가 자궁을 가리키는 그리스어인 *hysteron*에서 나왔다는 것은 의미심장한 데가 있다(르네상스 시대 영국에서는 ‘어머니’라는 단어가 ‘자궁의 경련’(fits of the mother)에서처럼 ‘자궁’을 의미하기도 했다). 그리스인들은 자궁을 특별히 여성적인 병의 원인으로 생각했다. 그리스적인 개념의 한 견해는 유해한 증기가 성적인 절제 때문에 자궁으로부터 올라온다는 것이다. 이런 설명이 묘하게도 『럭키 짐』에 나오는, 남자에게 버림받은 여성인 마가렛의 묘사와 잘 맞아떨어지고 있다.

짐이 마가렛에 못지 않게 에이미스의 희생물이라고 하면 반대하는 사람이 있을지도 모른다. 하지만 그는 사실 무능하고, 마가렛의 상태를 제대로 파악하지도 못하며, 애트킨슨이 들어와서 그녀의 얼굴을 때려 그 문제를 해결한 후에야 상황 파악을 하는 사람으로 비쳐지고 있다. 소설 전반을 통해 그는 세상 물정에 어둡고, 기호를 해석할 줄 모른다. 하지만, 짐을 희생으로 한 어떤 희극도, 소설 전체의 본질적으로 남성지향적인 서술 때문에, 그 효과가 상쇄되고 있다. 여성 등장인물들은 언제나 남성 시선의 대상물이고, 그 이상이 아니다. 마가렛과 크리스틴은 이런 의미에서 ‘섹스 대상물’이다. 그들은 남성의 관심의 초점으로서만 등장인물로서 존재한다. 이 역할에 있어서의 마가렛의 실패가 그녀의 핵심적인 특징이다. ‘마가렛은 기운을 되찾아 다시 말하기 시작했다. 그녀의 얼굴은 약간 홍조를 띠었으며, 립스틱은 평소보다 좀 더 정성 들여 칠해져 있었

다. 그녀는 스스로 즐기고 있는 것처럼 보였다. 최소한도이기는 하지만, 그녀 나름대로의 귀여움이 뚜렷이 드러났다.’ 여기에는 분명 남성적인 시선의 가혹함이 나타나 있다.

『럭키 짐』에서 뽑은 이 예문의 핵심적 쟁점은, 짐이 남성 제일주의자이며 따라서 에이미스도 그러하다고 단순히 주장하는 것만으로는 해결될 수가 없다. 우리는 그 텍스트가 남성의 욕망과 환상을 다룬 픽션으로서 보다 심오한 차원에 자리잡고 있음을, 그 서술적 구조가 여성을 주체가 아닌 객체로 규정하고 있음을 그리고 그 소설이 (의식적으로든 무의식적으로든) 여성을 불명의 전혀 낯선 ‘타자’(남성과의 상이함이라는 면에서만 규정되는 것)로 상투화시키는 데서 그 희극성을 찾고 있음을 보여주어야 한다. 희극이나 웃음이 가혹하게도 여성 상투형들(시어머니, 병어리 금발미녀, 바가지쟁이 마누라 등)을 먹이로 삼는다는 점은 흔히 지적되어 왔다. 에이미스의 그것과 같은 세련된 소설조차도 그와 같은 원시적인 욕망과 환상에 의지하고 있는 것이다.

제 21 절

텍스트 : 앤 브래드스트리트, 「그녀 책의 저자」

프릴 애드콕, 「천문학자들 사이의 전(前)여왕」

이 론 : 페미니스트 비평(여성으로서의 글쓰기)

‘여성의 언어’라는 것이 있는가? 여성들은 생물적, 경험적 혹은 문화적 차이의 결과로 남성들과 다르게 글을 쓰는가? 여성은 남성과 다른 몸, 다른 신체적 경험(출산, 월경), 다른 역할 모델을 가지고 있는데, 이러한 차이들이 독특하게 성별화된 담론을 낳는 것인가?

남성이 문학적 문화를 지배해 왔다는 것은 곧 역사적으로 많은 여성들이 가부장제(글자 그대로 ‘아버지의 지배’)의 압박 하에서 글을 써왔음을 의미한다. 그들은 남성의 문체를 흉내내었고, 본질적으로 남성의 것인 문화의 일반적인 관례들을 따랐다. 그들은 자신의 성별을 감추기 위해 익명으로 혹은 가명으로 글을 썼다. 한 장르(소설)가 여성의 경험을 전달할 수 있는 적절한 매체로서 인정되었을 때 비로소 여성으로서의 글쓰기에 성공하는 것이 가능해졌다. 그러나 ‘넓은 시야’와 ‘활력’이 있는 소설을 쓰고 싶으면 여전히 남성을 가장해야 했다[메어리 앤 에반스(Mary Ann Evans)는 ‘조지 엘리엇’(George Eliot)이 되었고, 에밀리 브론테(Emily Brontë)는 애매모호한 이름인 ‘엘리스 벨’(Ellis Bell)이 되었다]. 이러한 속박의 효과를 계산하기란 힘든 일이지만, 여성 작가들이 많은 불이익을 감수해온 것은 의심할 나위가 없다. 그들의 교육은 남자 형제들에게 종속되어 있었다[버지니아 울프(Virginia Woolf)는 상당한 학식을 지녔음에도 불구하고 자신이 정식 교육을 받지 못한 것을 속상해 했다]. 그들의 글은 흔히 시야가 좁고 활력이 없는 것으로 치부되었다. 이처럼 주변화되는 것에 대한 그들의 대안은 문학적 가치의 지배적 관례를 받아들이고 자기 자신의 관심을 덮어 가

리는 것이었다.

내가 말하고자 하는 것은 여성도 자유와 기회가 주어지면 달리 쓰게 된다는 것이다. 하지만, 이것은 말하는 만큼 쉽게 입증될 수 있는 일이 아니다. 물론 여성의 글쓰기가 다른 관점과 다른 내용을 가지게 될 것이라고는 쉽사리 생각할 수 있다. 그러나, 여성이 보다 큰 구조들(폴릿, 전후문맥)을 다루는 데 있어 덜 '남성적'이라는 주장이 성립될 수 있는가? 여성의 담론이 다르다는 것, 즉 여성이 창작하는 구문, 문장, 문단 등은 어느 정도 성별화되기 마련이라는 것을 보여주는 것은 더욱 더 힘든 일이다. 그러나 성차별주의자의 관례에 의해 정해진 남성의 글쓰기와 여성의 글쓰기의 상투화된 특징들을 기술하는 것은 한결 쉬운 일인 바, 다음과 같은 유형이 곧 그것이다.

남성 : 지식, 활기, 명징성, 양심, 강한 행동

여성 : 감정, 감수성, 가정적 친밀성, 소규모의 형식들, 약한 행동

이러한 가정들은 명백히 문화적으로 유래된(culturally derived) 것이며, 생물학적 토대를 가진 것으로 추정될 수 없다. 이 남성/여성의 이분법을 뒷받침해 줄 무수한 예들을 제시하는 것은 가능할 것이다. 하지만, 그것이 입증해 주는 것은 고작 가부장제 문화가 문학에다 자기 의지를 내세우는 데 어느 정도 성공했다는 정도일 것이다. 조지 엘리엇은 남성 작가의 특징들을 채용했지 않느냐는 주장이 있을 수 있다. 이것은 그녀가 소설에다 가정적 친밀성에 초점을 두는 강력하고 새로운 경향을 도입했다는 점을 제외하면 맞는 말이다. 그럼에도 불구하고 그 소설가가 여성이라고 말하는 것은 사실상 불가능했다. 어렵 짐작으로 문학 텍스트의 성별을 가리는 실험들은 모조리 부정적인 결과를 낳았다. 여성도 때로는 남성처럼 글을 쓰고, 남성도 여성처럼 글을 쓸 수 있기 때문이다.

여성의 글쓰기에 대한 포스트구조주의자의 작업은 이 반(反)본질주의적 결론을 굳혀주는 경향을 내보인다. 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)는 「기호적인 것과 상징적인 것」('The Semiotic and the Symbolic') [『크리스테바 독본』(Kristeva Reader, 1986), pp. 89-136]에서 '여성적인' 담론을, 어린아이가 언어의 '상징적'

체계(그녀는 그것을 ‘아버지’와 동일시한다) 내로 진입하기 이전에 행하는, 전(前) 언어적 ‘옹알이’와 연결시킨다. 순수한 리듬과 억양을 지닌 이 어린이의 ‘언어’는, 엄밀한 뜻에서의 ‘남성적인’ 언어(구문의 엄격성, 말의 명시적 의미와 폐쇄적 의미)가 출현하여 억압하게 되는, ‘여성적인’ 담론의 가상적 토대이다. 크리스테바는 계속해서 이 ‘기호적인’(그녀는 *le sémiotique*라는 용어를 유다르게 사용한다) 단계가 특히 아방가르드의 시와 산문에서 회복될 수 있음을 보여 주었다. 말라르메와 조이스[『피네간의 경야』(*Finnegans Wake*)에서]의 글들은 실제로 이러한 회복을 보여준다. ‘상징적’ 체계는 고정된 의미를 고집하지만, 모더니스트의 글에서는 의미가 소리의 즐겁고 리드미컬한 유희와 자유로운 표의 속에서 증식되어 나간다. 여기에서 우리는 ‘여성적인’ 언어와 ‘남성적인’ 언어가 작가의 성별과는 관계가 없다는 것을 알게 된다. 언어가 성별화되면, 한 쪽 성이 특징하게 성별화된 담론 형식을 띠지 못하도록 막아주는 생물학적 경계가 없어지게 된다.

미국의 가장 중요한 초기 시인인 앤 브래드스트리트(1612?-1672)는 영국에서 비국교도로 태어나 사이먼 브래드스트리트와 결혼한 후 미국에 정착했다. 그녀의 남편은 그녀의 아버지와 마찬가지로 마세추세츠만 상사의 중요한 인물이었다. 1650년 그녀의 시집이 본인의 허락도 없이 런던에서 출간되었고, 공인된 본은 그녀가 죽은 뒤인 1678년에 나왔다. 그녀의 시들은 전체적으로 보아 17세기의 제2분기 시대의 낯익은 스타일로 씌어졌다. 그녀의 시의 스타일과 형식은 결코 성별화되어 있지 않다. 그녀는 때로 전통적인 형식을 취해 그 방향을 다른 데로 돌린다. 예를 들면 「프롤로그」(*The Prologue*)에서 그녀는 자신의 초라한 행들이 씩씩한 서사시의 숭고한 테마들을 보잘 것 없이 흉내내고 있음을 유감스럽게 생각한다. 그러나 성급하게 잘못된 결론을 내리기 전에 우리는 이것이 ‘저급한’ 스타일에 속하는 장르들의 한 관례적 표현임을 주목해야 한다. 예컨대 로마 시인 호라티우스도 서사시의 높이에 이를 수 없는 자신의 ‘범속한 시제’에 대해 양해를 구하고 있으니 말이다. 그럼에도 불구하고 그녀의 시에 여성적인 시각이 나타나 있는 것은 분명한 일이다.

희랍인은 어디까지나 희랍인. 그 어떤 여성보다
 남성이 더 우선이고, 남성이 더 우수하다.
 부당하게 싸움을 거는 것은 헛된 일.
 남성이 최상이라는 것을 여성은 잘 알고 있다.
 당신네들은 한 사람 한 사람이 모두가 탁월하다.
 하지만 우리들의 우수성도 약간은 인정해다오.

[이하 J. 헨슬리 편 『전집』에서 인용]

Let Greeks be Greeks, and women what they are
 Men have precedency and still excel,
 It is but vain unjustly to wage war;
 Men can do best, and women know it well.
 Preeminence in all and each is yours;
 Yet grant some small acknowledgement of ours.

(This and the following poem from *The Works*, ed. J. Hensley (Harvard University Press, Cambridge, Mass. and London, 1967, pp. 16 and 224))

아이러니 안 보태고 말하지만, 이것은 정말 순종적인 생각이다. 여성은 남성과 경쟁할 수 없으므로, 자신의 작고 열등한 공로를 인정해 주기만 바라고 있다. ‘우리는 우리가 당신네들의 수준에 올라갈 수 없다는 것을 알고 있다. 하지만 최소한 우리가 우리 수준에서 일하는 것은 허용해다오’. 초기 여성 작가들이 느끼던 한계를 이보다 더 잘 보여줄 수는 없을 것이다. 브래드스트리트의 작가로서의 겸손은 의미심장한 데가 있다. 일반적으로 여성의 경험에서 나온 시를 읽어보면, 특별히 여성의 것이라고 할만한 글쓰기의 스타일(style of writing)을 가려내기가 힘들다는 것을 알게 된다. 브래드스트리트의 「출산을 앞두고」(‘Before the Birth of One of Her Children’) (남편에게 보낸 시)라는 시를 보자.

이 사라져 가는 세계의 모든 것에는 다 끝이 있어요.
 우리의 즐거움에는 역경이 따르기 마련이에요.
 어떤 강한 인연도, 어떤 다정한 친구도
 죽음이 휘두르는 이별의 타격에서 벗어날 수가 없어요...
 어보, 죽음이 얼마나 빨리 내 발걸음을 쫓아오는지,

당신은 또 친구들을 얼마나 빨리 잃게 되는지,
 우리 둘 다 모르고 있어요. 하지만 사랑이 저에게
 이 이별의 시를 당신에게 주도록 명하네요.
 우리를 함께 묶어주던 그 끈이 풀리면,
 당신의 것인 나는 결국 아무 것도 아니게 되어 버려요.
 혹 제가 수명을 반만 채우게 되는 일이 생기면,
 하느님이 당신의 수명과 당신을 보살펴 주실 거예요.
 그 경우 당신이 알고 있는 내 많은 약점은
 망각의 무덤 속에 파묻어 버리세요.
 혹 내게 쓸만한 가치나 미덕이 있다면,
 그것을 당신의 기억 속에 생생히 새겨 두세요...
 당신의 손실이 어떤 이득으로 벌충이 될 때,
 내 귀여운 아이들을 보살펴 주세요.
 당신 자신을 사랑하시고 또 저를 사랑하신다면,
 계모의 박해로부터 이 아이들을 보호해 주세요.
 혹시 우연히 이 시를 잃게 되시면,
 슬픈 한숨과 함께 내 부재의 묘를 기려주세요.
 짙은 눈물로써 마지막 이별을 했던,
 당신의 사랑인 저를 위해 이 종이에 키스해 주세요.

All things within this fading world hath end,
 Adversity doth still our joys attend;
 No ties so strong, no friends so dear and sweet,
 But with death's parting blow is sure to meet...
 How soon, my Dear, death may my steps attend,
 How soon't may be thy lot to lose thy friend,
 We both are ignorant, yet love bids me
 These farewell lines to recommend to thee,
 That when that knot's untied that made us one,
 I may seem thine, who in effect am none.
 And if I see not half my days that's due
 What nature would: God grant to yours and you;
 The many faults that well you know I have
 Let be inferred in my oblivious grave;

If any worth or virtue were in me,
 Let that live freshly in thy memory...
 And when thy loss shall be repaid with gains
 Look to my little babes, my dear remains.
 And if thou love thyself, or loved'st me,
 These O protect from step-dames's injury.
 And if chance to thine eyes shall bring this verse,
 With some sad sighs honour my absent hearse;
 And kiss this paper for thy love's dear sake,
 Who with salt tears this last farewell did take.

이것은 한 아내가 남편에게 써준 시이다. 그리고 자식을 걱정하는 어머니가 쓴 시이다. 그것은 가족 구조에 있어서의 종속적인 위치가 지닌 온갖 특징들을 다 담고 있다. 그것은 출산과 죽음이 불가피하게 결부되어 있던 초기 여성들의 경험을 특징적으로 보여 준다. 혼해 빠진 시적 토픽들조차도 그러한 시에서는 성별화된 일련의 함축을 받아들인다고 말할 수 있다. ‘사라져 가는 세계’와 ‘역경’은 보다 소원하고 숙명적인 의미를 띠고 있다. 여성의 겸손은 남성의 시에 나오는 종교적인 겸손과 다르지 않다. 하지만, 17세기의 어떤 남성이 자기 아내에게 ‘혹 내게 쓸만한 가치나 미덕이 있다면,/그것을 당신의 기억 속에 생생히 새겨주세요’라고 말할 수 있었을까? 그 행들이 이름 있는 남성 시인에 의해 쓰여진 것이라고 상상해 보자. 이 경우 ‘당신의 기억’은 교양 있는 독자나 높은 신분의 다른 남자에 건네는 말이 될 것이다. ‘당신의 손실이 어떤 이득으로 별충이 될 때’(여기서 이득은 ‘계모’를 가리키는 것으로 보인다)라는 구절은 남편의 불가피한 재혼을 조심스럽게 내비친 것으로 보인다(결국 남성의 혈통이 유지되어야 하니까). 여성의 경험(*experience*)과 순종이 지닌 이러한 특징들을 제쳐두면, 브래드스트리트의 스타일, 시어, 운율, 인유 등에는 성별화로 간주될 수 있는 요소가 하나도 없다.

현대시에서는 여성 작가들이 남성과의 관계에서 형세를 역전시키기를 좋아하고, 상투형들을 전도시키기를 좋아하고, 여성의 경험을—그것에 대한 남성의 평가를 수용함이 없이—전경화하기를 좋아한다. 그들이 여성의 경험이나 여성

의 우선권에 특권을 주려면 눈에 띄게 여성적인 담론을 만들어 내야 한다. 하지만, 여성으로서 글을 쓰려는 시도는 성차별주의자들의 상투형들을 공공연히 받아들이는 결과를 낳는다. 만약 ‘감정’이니 ‘직관’이니 ‘소규모’니 하는 것들이 두드러지게 되면, 작가는 여성 거주지역—여성들이 울분을 터트리면서 그들 자신의 일을 할 수 있는 안전한 보호지역—으로 넘겨질 위험을 감수해야 한다. 이 시나리오에서도 역시 남성이 주도권을 쥐는 것으로 비쳐질 수 있다. 프랑스의 일부 페미니스트들, 예컨대 엘렌 씨이주(Hélène Cixous)의 저 유명한 「메두사의 웃음」(*The laugh of the Medusa*) [마크스와 드 쿠르티브롱(Marks and de Courtivron) 편 『프랑스의 신페미니즘』(*New French Feminism*, 1981), pp. 245-64]이 바로 이러한 비난에 직면해 있다. 여성의 몸이 지닌 특이성—‘남근적’ 담론과 대립되는 것으로서 그것을 ‘동심적’(concentric, ‘cunt-centric’)이라고 쓴다—에 대한 강조는 남성 쇼비니스트적 해석과 구분하기 힘든 성별 양극성을 낳을 우려가 있다.

프렐 애드콕(Fleur Adcock)의 「천문학자들 사이의 전(前)여왕」(*The Ex-Queen among the Astronomers*)은 의심할 나위 없이 여성이 쓴 시이지만, 내가 위에서 말한 몇 가지 문제들을 비껴가고 있다.

그들은 휘둥그레진 눈을 굴리면서
별들의 접시에 시중들고 있다. 그들은
하늘의 느린 행진을 조립하기 위해
높이 걸린 커다란 렌즈를 대령하고 있다.

그들은 계산하고, 조정하고, 기록하고,
천체의 통과를 관측하고, 거리를 측정한다.
그들은 나다닐 때도 조사를 위해
주머니 망원경을 넣고 다닌다.

스펙트럼도 눈을 가지고 있다. 그것은
위를 바라보고, 유성을 경계하고,
바깥 우주를 위한 저장소인

작은 유리의 세계를 소중히 여긴다.

그러나 추방당하고, 내쫓기고, 폐위된
여왕이 과학자들 사이에서 맴시를 부린다.
구름 낀 하늘을 기다리며,
성좌들이 보이지 않는 밤을 기다리며.

그녀는 그가 준 반지를 끼고 있다.
그녀는 몇 년 전에 그의 승인 하에서
학습한 대로, 걸음을 걷는다.
그의 못된 얼굴은 그녀의 잠을 조롱한다.

그래서 이런 것들이 그들의 망원경을
옆으로 치워버렸을 때,
기계와 하늘 사이에 눈꺼풀이 닫혔을 때,
그녀는 걸터앉을 지상의 몸들을 찾는다.

그녀는 천문학자들 사이에서
이것 혹은 저것을 마구 잡아 뽑는다.
그리하여 그의 천개가 되고, 엄폐가 된다.
그녀는 살의 튜브들을 입에 갖다대고

꺾불과 자지와 혀를 빨아댄다. 그녀의 머리칼이
우지직거리고, 눈에서는 해성의 불뚝이 튀는다.
그녀는 그의 꿈꾸는 듯한 멍한 눈길 위로
순식간에 둘 사이의 거리를 바짝 좁혀 가고 있다.

(『선집』 중에서)

They serve revolving saucer eyes,
dishes of stars; they wait upon
huge lenses hung aloft to frame
the slow procession of the skies.

They calculate, adjust, record,
 watch transits, measure distances.
 They carry pocket telescopes
 to spy through when they walk abroad.

Spectra possess their eyes; they face
 upwards, alert for meteorites,
 cherishing little glassy worlds:
 receptacles for outer space.

But she, exiled, expelled, ex-queen,
 swishes among the men of science
 waiting for cloudy skies, for nights
 when constellations can't be seen.

She wears the rings he let her keep;
 she walks as she was taught to walk
 for his approval, years ago.
 His bitter features taunt her sleep.

And so when these have laid aside
 their telescopes, when lids are closed
 between machine and sky, she seeks
 terrestrial bodies to bestride.

She plucks this one or that among
 the astronomers, and is become
 his canopy, his occultation;
 she sucks at earlobe, penis, tongue

mouthed the tubes of flesh; her hair
 crackles, her eyes are comet-sparks.
 She brings the distant briefly close
 above his dreamy abstract state.

(From *Selected Poems* (Oxford University Press, Oxford, 1983))

에드콕은 (남성) 독자를 어리둥절하게 하기 위해 여러 가지 전략을 사용하고 있다. 예를 들면, 여기에는 조지 허버트(George Herbert)의 시 「허영」('Vanitie')의 저 유명한 첫 부분이 아이러니컬하게 인용되어 있다.

재빠른 천문학자는 그의 신속한 통찰력으로
천체들에 구멍을 내어 실에 꿰 수가 있다.
그는 그 정거장들을 바라보고, 이 문 저 문 기웃거리며,
물건이라도 살 듯이 살살이 훑어본다.
그는 그것들이 춤추는 것을 바라본다.
그는 오래 전부터 그것들의 둥그렇게 눈 뜬 모습과
비밀스러운 눈초리를 다 알고 있다.

The fleet Astronomer can bore,
And thred the spheres with his quick-piercing mind:
He views their stations, walks from door to door,
Surveys, as if he had design'd
To make a purchase there: he sees their dances,
And knoweth long before
Both their full-ey'd aspects, and secret glances.

허버트의 시에 나오는 (남성) 천문학자는 '신속한 통찰력'을 가지고 있어 온 우주의 풍경을 꿰뚫어 볼 수가 있지만, 에드콕의 시에서는 남성의 위치가 곧바로 역전된다. '그들은 휘둥그래진 눈을 굴리면서 시중을 들고', '커다란 렌즈를 대명하고 있다.' 허버트의 천문학자는 '그것들의 둥그렇게 눈 뜬 모습'을 본다. 이에 비해 에드콕의 천문학자는 휘둥그래진 눈으로 시중을 들지만, 소극적인 눈을 지니고 있다('스펙트럼들도 눈을 가지고 있다'). 문학적 인유는 흔히 남성 권위의 무기—미리 지정된 지식 분야에 통달했다는 표시—가 되어준다. 에드콕은 그 위에 전통이 수립되는 가치들을 재정의하기 위해 인유를 사용한다. 그녀는 허버트의 시에 내재되어 있는 가치들을 묵묵히 따르는 대신, 과감하게 그것들을 페미니스트적 목적에다 전환시킨다. 아이러니컬하게도 그녀의 희생물은 영국의 모든 남성 시인들 중 가장 온화하고 가장 '여성적인' 시인이다.

전문학자들이 추상적인 학문(계산하고, 측정하고, 기록하는)에 몰두하고 있는 모습이, 아이러니컬하게도, 마치 그들이 오만한 남성이 아닌 복종적인 여성의 위치에 있는 것처럼 그려져 있다. 그들의 눈은 그들이 소극적으로 시중들고 있는 최신 기술의 기계적인 눈으로 대체되어 있다. 그들은 아내나 어머니처럼 ‘시중들고’, ‘대령하고’, ‘소중히 여긴다’. 그들은 단지 ‘저장소’에 불과하다(성적인 함의를 가진 통렬한 역전). 제4연과 제5연은 ‘전여왕’을 소개하는데, 그녀는 언뜻 남성이 무시해도 좋을 대상으로 보인다. 그녀는 남성이 집에 머무는 구름 낀 밤을 기다리고 있다. 그녀는 여성의 옷을 입고(‘땀시를 부린다’), 남자들의 눈을 의식해 걸음을 걷고, 이전의 파트너가 선물로 준 보석을 끼고 있다. 그녀의 꿈은 그의 못된 얼굴에 의해 지배되고 있다. 그러나 마지막 세 연에서 비로소 시가 본격적인 궤도에 오르기 시작한다. 전여왕은 뜻밖에도 육욕적인 존재로 변모되어 있다. 그녀의 적극적인 힘은 남성의 소극성과 두드러지게 대조되어 있다. 그녀는 ‘걸터앉을 것을 찾는다’(셰익스피어의 작품에 나오는 마커스 안토니우스의 ‘그의 다리가 대양을 걸터앉았다’와 비교해 보라). 그녀는 ‘잡아 뿔고’(남성은 통상 젊은 처녀들의 정조를 잡아 뿔는다), ‘빨아댄다’. ‘지상의 몸들’에 대한 그녀의 지배는 ‘하늘’에 대한 남성의 복종과 대비되어 있다. 그녀의 눈은 남성이 찾는 유성과 비교된다. 애드콕은 ‘살의 튜브들을 입에 갖다대고/꺾불과 자지와 혀를 빨아댄다’에서 잠재적으로 도색적인 이미지들을 불러낸다. 그러나 그것은 성적인 지배에 대한 남성의 환상을 조롱하고 있을 뿐이다. 그 여성은 약탈자이고, 그녀의 생명력은 스케일이 우주적이다. 이 구절에서 애드콕은 인간의 사랑을 표현하기 위해 우주적 이미지리를 흔히 사용했던 형이상학과 시의 이미지리를 이용하고 있다. 말하자면 전여왕은 남성을 땅으로 데려옴으로써 남성(‘이것 또는 저것’)에 대한 자신의 권위를 내세우게 된다. 그녀는 그에게 ‘살의 튜브’가 ‘주머니 망원경’보다 현실과 더 많이 일치한다는 사실을 상기시켜 준다.

이 시는 어떠한 표준적 장르에도 합치하기를 거부한다. 그것은 또 여성의 지배라고 하는 전도된 질서를 주장하는 식으로 고지식하게 가부장제에 반발하는 시도 아니다. 어쨌든 여왕은 폐위된 사람이고, 권력에 대한 그녀의 주장도 ‘덧없는’ 것에 불과하다. 그 시는 결말과 종결을 피하고 있다. 그것은 성별체계의

유형들을 완화시키며, 남성의 전통이 영속화시키는 상투형들에 대해 의문—단순한 전도가 아니다—을 제기한다. 가부장적 의미의 유형들을 대체시키려면, 시를 만만한 소모품으로서가 아니라 도전적이고 난해한 것으로 만들어주는 간접성과 예측불가능성이 요구된다.

특별히 ‘여성적인 언어’라는 아이디어는 아마도 신기루에 불과할 것이다. 크리스테바가 그랬듯이 확고한 주체적 위치를 교란시키는 언어를 사용한다고 해서(제10절 참조) 반드시 여성의 언어가 되는 것은 아니다. 하지만, 여성 작가들은 흔히 진정한 관점의 차이를 획득하기 위해, 표준적인 장르와 스타일들을 눈부시리만큼 재배치하고, 재형성한다.

제 22 절

텍스트 : 다니엘 디포우, 『몰 플랜더즈』

이 론 : 마르크스주의 비평(문학과 이데올로기)

일상적 용법에서의 ‘이데올로기’는 흔히 ‘정치적 주의’, ‘사상적 체계’ 혹은 더 일반적으로는 ‘사고의 방식’을 의미한다. 마르크스주의자들은 ‘이데올로기’를 종교, 교육, 법률, 경제, 사회관계 그리고 문화의 영역을 비롯한 사회의식 일반을 포함하는 포괄적인 용어로서 사용한다. 이데올로기는 그러한 사상들의 총체적 체계이다. 마르크스주의자들은 이데올로기가 항상 어느 특정한 사회계급의 가치를 나타내며, 그 경제적 이해에 기초를 두고 있다고 주장한다. 예를 들면, ‘부르주아 이데올로기’는 역사적으로 부르주아 계급의식으로 발달해 온 이데올로기적 실천의 전체 성과를 가리킨다. 부르주아 계급을 형성하고 있는 중산층이 사회를 지배하게 되면서(그 시기는 나라마다 다르다), 그들의 이데올로기가 우위를 점하게 된 것이다.

최근에 와서 마르크스주의자들은 이데올로기의 개념을 좀 더 정교하게 다듬었다. 한 영향력 있는 정의가 프랑스의 마르크스주의자인 루이 알튀세(Louis Althusser)에 의해 제시되었다. 그는 이데올로기를 사람들이 세계와 자신과의 실제적 관계를 스스로 나타내는 상상적 방식이라고 생각한다[「이데올로기와 이데올로기적 국가 기구」(Ideology and Ideological State Apparatuses), 『레닌·철학·기타 에세이들(Lenin and Philosophy and Other Essays, 1971), pp. 123-73 참조]. 그래서 이데올로기는 ‘이론’이나 ‘정치사상’ 또는 의식적으로 공식화된 어떤 종류의 사회적 명제를 가리키지 않는다. 알튀세가 보기에 이데올로기란 우리가 마시는 공기와 같은 것이고, 인간 ‘주체’(사회적·심리적으로)로서의 우리

의 존재의식을 가능하게 해주는 표면상의 자연스러운 담론이다. 이데올로기는 우리가 ‘상식’이라고 부르는 것과 밀접하게 관계되어 있다. 알튀세의 관점은 초기 마르크스주의 사상가들과는 다르다. 그들은 이데올로기가 자본주의에 의해 생산된 일종의 ‘허위의식’이어서 과학적 지식에 의해 일소될 수 있다고 믿었다. 알튀세도 마르크스주의만이 이데올로기에 대한 ‘과학적인’ 지식을 소유하고 있다고 믿었다. 그럼에도 불구하고 그는 우리가 자신의 사회적 경험을 이해하는데 도움을 주는 어떤 상상적 묘사를 피할 길이 없음을 보여준다. 국가 기구들(종교적·문화적·교육적·사법적)은 지배적인 이데올로기를 유지해 나가는 데 그리고 인간 주체들을 ‘이데올로기의 주체들’로 자리매김함으로써 그것을 재생산하는 데 도움을 준다. 이것은 알튀세가 ‘소환’(hailing, 소리쳐 부르기)이라고 부르는 과정에 의해 수행된다. 모든 주체는 어느 특정한 국가 기구가 제시하는 담론의 부름을 받는다. 그것은 그들을 제 자신의 위치로 소환한다(예컨대, 신도들이 자신의 뒤를 따르라는 그리스도의 부름을 들을 때 야기되는 것과 같은). 지배적인 이데올로기가 그들의 우위를 어떻게 재생산해 나가는데 대한 이 설명은 그러나 저항의 차원을 빠트리고 있다. 우리는 또한 새로 나타나는 계급과 이데올로기가 어떻게 해서 지배적인 것이 되는가를 알아야 할 필요가 있다. 하지만, 신흥의 이데올로기도 그것이 찬탈하는 이데올로기적 담론과 똑같은 방식으로(즉 소환을 통해서) 작용한다.

이데올로기에 대한 마르크스주의 이론은 문학을 어떻게 설명하는가? 첫째, 문학과 이데올로기 사이의 관계에 대한 일부 마르크스주의자의 설명이 고도로 ‘환원적’이라는 데 주목하는 것이 중요하다. 그들은 문학 텍스트를 작가의 이데올로기의 혹은 작가가 그리고 있는 계급의 직접적인 표현으로 취급한다. 엥겔스가 마가렛 하크니스(Margaret Harkness)에게 보낸 편지[1888년 4월, 마르크스와 엥겔스, 『문학과 예술에 관하여』(*On Literature and Art*), 박산달과 모라브스키 편, 1974, pp. 115-7]에 피력된 발자크의 리얼리즘에 대한 그의 논의는 그러한 환원주의를 거부한다. 그는 발자크가 매우 혁신적인 왕당파였음에도 불구하고, 자신의 소설을 통해 프랑스 사회에 있어서의 부르주아의 발흥에 대한 매우 정확하고 냉정한 설명을 하고 있음을 보여준다. 문학에 있어서 이데올로기

는 ‘잠재의식적’ 차원에서 작용하는 것처럼 보인다. 알튀세는 다음과 같은 사실을 보여줌으로써 이러한 통찰을 발전시켰다. 일류의 문학은 어떤 특정한 이데올로기 내에 존재한다는 것이 어떤 것인지에 대한 의식을 심어준다. 일류의 문학이 이러한 ‘실천적’ 이데올로기의 느낌을 생산할 수 있는 것은, **문학형식(literary form)**이 일종의 **심미적 초연함(aesthetic detachment)**으로써 이데올로기의 특성을 보여줄 수 있기 때문이다. 그래서 알튀세를 비판하는 사람들은 그가 문학을 이데올로기보다 우위에 둠으로써 문화를 사회 구조보다 하위에 두는 마르크스주의의 기본을 파괴한다는 주장을 펴왔다. 마르크스주의 비평가들은 흔히 보다 더 큰 역사적 관점을 취하여, 문학형식(작가와 대립되는 것으로서, 심지어는 특정한 작품과 대립되는 것으로서)이 스스로 계급적 이데올로기를 표현한다고 주장한다. 예를 들면, 소설은 이미 바로 그 형식 자체에서(*in its very form*) 일련의 새로운 사회적 우위(중산계급의 그것)를 드러내고 있다. 소설이 ‘완성된’ 개인들의 물질적 삶에 대한 생생한 묘사를 강조하는 것은, 마르크스주의의 관점에서 보면, 부르주아 이데올로기의 바로 그 본질이다. 작가가 작업할 형식을 선택했다는 것은 이미 이데올로기적인 한계 내에 들어가 있다는 것을 의미한다.

피에르 마슈레이(Pierre Macherey)—그의 『문학생산의 이론』(*A Theory of Literary Production*, 1966)은 알튀세의 관점에 영향을 끼쳤다—는 문학형식이 이데올로기에 관한 것을 말해줄 수 있을 뿐 아니라, 이데올로기를 ‘픽션’으로 변형시켜 그 내적인 모순과 갈등을 보여줄 수 있다는 생각을 도입했다. 이데올로기의 ‘상상적인’ 현실 묘사는, 무의식적인 갈등의 억압에 의해서만 그리고 전 영역에 걸친 무언의 생략에 의해서만 가능해지는, 허울만의 일관성을 지닌다. 하지만 작가는 허구의 형식으로 이데올로기를 ‘생산함’으로써 우리로 하여금 이러한 공백, 침묵 그리고 부재들—순수하게 이데올로기적인 형식 속에서는 덜 분명하다—을 느끼도록 만든다. 나는 이 효과를, 마음속에서 아무런 모순이 없다고 여겨지는 생각들을 실제상의 낱말로써 기록하려고 하는 인간 공통의 경험과 비교해 보겠다. 이처럼 순수하게 정신적인 사고들은 기록된 형식에서는 일관성을 획득하지 못하고, 생략과 착오와 모순을 드러낸다. 마슈레이에 따르면 문학 텍스트도 똑같은 방식으로 이데올로기의 모순을 보여줄 수 있다. 텍스

트 속의 이데올로기의 존재는 침묵과 갈등 속에 분명히 나타나 있다. 텍스트는 그것이 작용하는 이데올로기의 바로 그 성격 때문에 그러한 것들을 드러낼 수밖에 없는 것이다.

이러한 생각들은 그것을 실제로 응용해 보면 한결 이해하기가 쉬워진다. 다니엘 디포우(Daniel Defoe)의 『몰 플랜더즈』(*Moll Flanders*, 1722)는 비평가들과 역사가들에 의해 많은 논쟁의 대상이 되어 왔다. 마르크스주의자들은 디포우의 작품들, 특히 『몰 플랜더즈』와 『로빈슨 크루소』(*Robinson Crusoe*)를 부르주아 이데올로기의 표현으로 여겨왔다. 우리는 이미 소설 형식—그것을 발전시키는 데 디포우가 많은 기여를 했다—그 자체가 마르크스주의적 관점에서 보면 심히 이데올로기적인 문학구조, 보다 엄밀하게 말해서 부르주아 이데올로기의 매체로서 작용함을 지적한 바 있다. 소설의 이데올로기적 의미에 대한 우리의 이해에서 한층 더 중요한 요소는, 유명한 ‘웨버 명제’ 속에 구체화되어 있는, 자본주의와 ‘프로테스탄트 윤리학’ 사이의 밀접한 관련에 대한 널리 알려진 주장이다. 웨버는 17세기의 ‘금욕적인 청교주의’가 현대 ‘자본주의 정신’의 발달의 배경이 되는 중요한 추진력이었다고 주장한다[그의 저서 『프로테스탄트 윤리학과 자본주의 정신』(*The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*)은 1930년에 출판되었다]. 웨버는 칼뱅파의 청교주의와 자본주의 정신이 수많은 공통점을 지니고 있다고 믿는다. 그 공통점에는 다음과 같은 것들이 있다.

1. 종교의 그리고 일의 직업적 윤리(‘천직’)
2. 당장의 만족을 거부하고 장기적인 이익을 선호하는 ‘금욕’ 정신
3. 합리성과 계산에 대한 강조

개인의 삶을 훗날의 목적을 위한 ‘노동’으로 보는 칼뱅 특유의 ‘내적인’ 윤리적 태도 또한 자본주의자의 이데올로기를 닮았다. 마르크스주의자는 이러한 타입의 종교적 이데올로기의 발달을 자본주의 발달의 원인으로 보기보다는 징후로 볼 것이다.

디포우 그 자신은 생애의 대부분을 기업가이면서 동시에 종교적으로는 비국

교도로 지냈다. 웨버의 명제를 그의 개인적인 삶에 엄밀히 적용하는 것에 대해서는 일부 논쟁이 있어 왔지만, 청교도/자본주의의 이데올로기적 혼합물과 그의 소설과의 관련성은 부인하기 힘든 일이다. 자신의 이야기를 일인칭으로 하고 있는 물은 성공한 도둑이자 창녀인데, 이것은 청교도적 가치에서 보면 믿기 어려운 초점이 아닐 수 없다! 하지만, 그녀의 죄많은 삶의 이야기를 정당화시켜 주는 주된 요인은 그것이 제공하는 종교적·도덕적 교훈들이다. 소설 전체를 통해 우리는 이중적인 시각이 깔려 있음을 발견하게 된다. 물은 때로는 자신의 ‘사악한’ 삶의 서술 속으로 완전히 들어가기도 하고, 때로는 한 걸음 물러서서 자신의 사악한 길을 한탄하기도 한다. 그 효과는 다소 정신분열적인 것으로 나타난다. 하지만, 웨버에 의해서 확립된, 청교도적인 정신적 가치와 기업가의 계산적이고 이익 중심적인 직업 사이의 매우 밀접한 관련을 염두에 두면, 그 이중적 시각이 한층 덜 이상하게 보인다. 그 새로 떠오르는 중산계급의 이데올로기는 종교적 담론과 세속적 담론을 특이하게 융합시킨 것이다. 모순과 갈등이 이데올로기의 ‘상상적인’ 묘사 속에 은폐되어 있다고 할 수 있다.

자신의 결점에 대해서 매우 솔직하던 물이 이야기의 끝—뉴게이트에서 옥살이를 한 후 그녀는 랭커셔 출신 남편과 함께 미국에 정착한다—에 가서는 것처럼 명백하게 자기인식을 하지 못한다는 사실이 흔히 독자들에게 기묘한 인상을 심어 왔다. 사업을 시작하기 위해 그녀는 매춘, 소매치기, 무장강도 등에서 올린 이익을 축적한 자본을 이용한다. 그녀는 쉽게 양심을 극복하고, 새로 발견된 책임과 유망한 사업적 전망 속에서 흡족한 만족감을 느끼게 된다. 다음은 그녀가 런던을 방문했을 때의 한 대목이다.

나는 주인여자에게 내 여행 이야기를 들려주었다. 그녀도 하위치 여행담을 무척 좋아했다. 서로 대화를 나누는 가운데 주인여자는 이런 말을 했다. 도둑이란 남의 잘못을 이용해먹는 사람이다. 방심하지 않고 부지런한 사람에게는 많은 기회가 오는 법이다. 따라서 당신처럼 장사 속이 밝은 사람은 어딜 가든 실패하지 않는다 등등.

아닌 게 아니라 내 이야기의 대부분은 정말 생각하면 정직한 사람들에게 도움이 될 수 있는 것들이다. 불시의 사건에 대비하려고 할 때 그리고 낮은 사람

들을 경계하면서 대해야 할 때 경종을 울려줄 수가 있다. 그럴 경우 어떤 덧 같은 것이 숨어 있지 않은 경우가 드물기 때문이다. 내 모든 이야기의 교훈은 독자의 양식과 판단에 맡기겠다. 사실 나는 독자들에게 설교를 할 자격이 없는 사람이다. 하지만, 철저히 사악하기도 하고, 철저히 불쌍하기도 한 한 인간의 경험인 그것을 읽는 독자들에게 혹시 쓸모 있는 교훈의 보고가 될지도 모르는 일이다.

(에드워드 켈리 편, 『몰 플랜더즈』 중에서)

I gave my Governess a History of my Travels; she lik'd the Harwich Journey well enough, and in Discoursing of these things between ourselves she observ'd, that a Thief being a Creature that Watches the Advantages of other People's mistakes, 'tis possible but that to one that is vigilant and industrious many Opportunities must happen, and therefore she thought that one so exquisitely keen in the Trade as I was, would scarce fail of something extraordinary wherever I went.

On the other hand, every Branch of my Story, if duly consider'd may be useful to honest People, and afford a due Caution to People of some sort or other to Guard against the like Surprizes, and to have their Eyes about them when they have to do with Strangers of any kind, for 'tis very seldom that some Share or other is not in their way. The Moral indeed of all my History is left to be gather'd by the Senses and Judgement of the Reader; I am not Qualified to preach to them. Let the Experience of one Creature completely Wicked, and completely Miserable, be a Storehouse of useful warning to those that read.

(From *Moll Flanders*, ed. Edward Kelly (W. W. Norton, New York, 1973, pp. 209-10))

첫째, 우리는 도둑질이 사업적인 윤리—‘주의 깊고 부지런한’, ‘장사 속이 밝은’—의 측면에서 묘사되고 있음을 보게 된다. 성공한 도둑은 성공한 기업가와 똑같이 사업적 시각—가차없는 기회주의, 힘든 일—을 지녀야 하는 것이다. 비슷한 시기에 씌어진 존 게이(John Gay)의 『거지 오페라』(*Beggar's Opera*)처럼 『몰 플랜더즈』는 그 시대의 냉혹한 신흥 자본주의자들이 그 가치에 있어 당시 암흑가의 범죄 세계와 닮았음을 시사하고 있다. 둘째, 몰은 그녀의 범죄 생활이 경건한 독자들에게 훌륭한 교훈(‘쓸모 있는 교훈의 보고’)이 될 수 있다고 생각한

다. 이 텍스트의 역설적이고 모순적인 특징은, 몇몇 사람들이 시사했듯이, 디포우의 예술적 재능이 부족함을 나타내는 표시가 아니라, 디포우가 자신의 텍스트에서 '생산해 낸' 이데올로기의 직접적인 효과인 것이다. 그 문학형식—특히 회고적인 서술의 사용—은 청교도적·기업가적 담론의 이데올로기적 자료에서 효력을 발휘하며, 이데올로기의 불합적이고 불안정한 특성을 드러내 준다. 물론 자신의 삶을 되돌아보면서 경건하게 설교하지만, 동시에 자신의 초기의 '범죄'생활이 지닌 전진운동—때로는 강력하게 기업가적인 맛을 풍기는 운동—의 느낌 또한 전하지 않을 수가 없는 것이다.

문학과 이데올로기에 대한 마르크스주의자들의 연구[예컨대, 조나단 돌리모어(Jonathan Dollimore)의 『급진적 비극』(*Radical Tragedy*, 1984)을 참조할 것]은 그것이 최상의 상태에 달했을 때 비평적 해방의 느낌을 창조한다. 독자는 형식주의나 낭만적 개인주의의 답답한 경직성을 피할 수가 있으며, 텍스트를 사회적으로 두드러진 담론들의 복합적인 재가공품으로 이해할 수가 있다. 문학 작품을 더 이상 개인적 재능의 표현으로서 평가할 필요가 없는 것이다. 그 대신 독자는 이데올로기적 표현의 예술적 변형에 대한 섬세한 연구에 종사할 수가 있다.

제 23 절

텍스트 : 제임스 조이스, 『율리시즈』

이 론 : 마르크스주의와 모더니즘

(게오르그 루카치와 베를톨트 브레히트)

마르크스주의 전통은, 18세기 이래 글쓰기의 지배적 전통이 중산계급적인 것이었다는 사실에서 발생하는 문제에 항상 봉착해 왔다. 이 때문에 일부 마르크스주의자들(마르크스와 엥겔스 자신을 포함해서)은 모든 사회주의 이전 문화를 반동적인 것으로 매도하기보다는, 부르주아 글쓰기의 '진보적인' 면모들을 찾아 보려는 경향을 갖게 되었다. 1930년대의 정통적인 소비에트 사회주의 리얼리즘은 19세기 부르주아 픽션을 형식적 모델로 취급한 반면, 모더니즘 작가들의 반-부르주아적 글쓰기는 퇴폐적이고 반동적인 것으로 여겼다.

1930년대에는 마르크스주의 전통의 중심적인 두 인물이 리얼리즘, 사회주의 문학 그리고 모더니즘의 실험적 글쓰기가 지닌 특징에 대해 서로 대립되는 관점을 채용했다. 브레히트-루카치 논쟁('논쟁'이라고는 하지만, 당시에는 의식적으로 수행된 것이 아니었다)은 오늘날에도 흥미진진한 것으로 남아 있다. 왜냐하면 그것이 나중에 벌어질 묘사의 특성 및 문학과 사회와의 관계에 대한 비평적 논쟁을 예견시켰기 때문이다[헨리 아번(Henri Arvon)의 『마르크스주의 미학』(*Marxist Aesthetics*, 1973), 제7장 참조]. 포스트구조주의의 발생 이래 알튀세, 마슈레이, 이글턴, 제임슨 등은 마르크스주의 유산을 포스트모던적인 형식으로 재정의하기 위해 다시 손질을 가했다. 이 시각에서 보면 브레히트의 드라마와 이론은 구조주의 이전 시대의 과학적·인문적인 태도와의 결별을 예시한 것이다. 브레히트와 루카치는 예술과 문학이 후기 자본주의의 세계를 묘사하는 방식에 대해 의견이 엇갈렸다. 모더니즘(1890년경에서 1930년경까지)이라는 이

름으로 알려져 있는 광범위하고 전 유럽적인 운동은 갖가지 하위 운동들(상징주의, 이미지즘, 미래파, 표현주의, 초현실주의 등)을 포함했는데, 그 모두는 19세기의 사실주의적이고 낭만주의적인 글쓰기에 도전했다. 모더니스트들은 이성과 진보를 확산하는 가정들에 대해 의문을 표시했다. 그들은 세계에 대한 인간의 지배의 가능성을 부인하면서, 내적인 경험 속으로 그리고 신비적이거나 심리적인 주제 속으로 퇴각해 버렸다. 루카치는 모더니스트 작가들이 이용한 형식적인 장치들에 대해 강력한 반발을 보였다. 그들이 통합적인 전망을 포기하고, 분열적 기법(몽타주, 콜라주, 다중적 시각, 르포르타주, 삽화적 구조 등)에 의지한 것은, 파시즘과 제국주의에 의해 위협받은 후기 자본주의 사회에서의 인간 존재의 소외와 파편화를 반영한 것이라고 그는 믿었다. 그러나 실험주의, 표현주의 그리고 초현실주의를 보는 브레히트의 태도는 전혀 달랐다. 그의 관점에서 보면, 사회주의 예술가들은 불공평한 사회를 변화시키는(changing) 과정에 도움이 될 수 있는 모든 가능한 장치들을 다 사용해야 하는 것이다.

루카치는 부르주아의 문화형식인 소설이 19세기초 무렵에는 고전적인 희랍 서사시의 구체성과 융합성을 일부 회복시켰다고 생각했다. 예를 들면, 그는 소설이 신흥 부르주아 계급을 완벽하게 그리고 강렬하게 ‘반영’하며, 개인과 사회 전체 구조와의 상호작용에 대한 인식을 일깨워준다고 생각했다. 루카치는 부르주아 소설을 사회발전에 대한 ‘사실주의적’ 묘사의 이상적인 형식으로 간주했다. 사회주의 리얼리즘은 새로운 내용을 요구했지만, 새로운 형식을 요구하지는 않았다. 그는 모더니즘이 주관적이고 비관적이며 형식주의적이라고 공격했다. 그가 말하는 ‘형식주의’는 모더니즘이 목적으로서의 형식적인 실험 그 자체에 빠져있는 것을 의미했다.

브레히트의 ‘서사’극은 관객들이 자신의 세계를 자기만족적으로 수용하는 것을 교란시키기(disrupt) 위해, 때로는 현대 모더니스트들로부터, 때로는 다른 문화로부터 차용한 새로운 기법적 장치들을 채택했다. 그의 극의 ‘소격효과’(alienation effects)는 관객이 등장인물들과 자기 자신을 수동적으로 동일시하여, 그들을 보편적이고 문제없는 존재로 여기지 못하도록 방해하는 것을 목표로 했다. 그는 사람들이 공감적인 정서의 물결 위에 가라앉은 대신, 그의 극이

제기하는 문제들에 반응함으로써 사회 질서를 비판하기를 그리고 정치적 행위를 위한 지적인 기반을 개발하기를 원했다. 문학형식에 대한 그의 접근법은 단호하리만큼 정치적(*political*)이다. 그의 관심은 세계를 변화시키는(*changing*) 데 있었지, 단순히 그것을 이해하는 데 있지 않았다. 반면에 루카치의 예찬은 작가의 정치적 참여와는 상관없이 사회에 대한 역사적 이해를 창출하는 그런 소설들에게까지 확대되었다. 브레히트는 19세기 소설에 대한 루카치의 언명을 일종의 ‘형식주의’—오로지 한 형식만이 부르주아 사회를 이해하기 위한 역사적 사명을 가졌다는 신념—로 여겼다. 브레히트는 지식과 이해 그 자체를 위한 지식과 이해에 대해서는 관심이 없었다. 그는 사람들의 정치적(*political*) 의식을 변화시키는 예술의 능력만을 높이 평가했다.

루카치는 리얼리즘의 두 가지 적이 ‘자연주의’와 ‘표현주의’라고 주장했다. 전자는 19세기 후반을 지배했고, 후자는 20세기초의 문학을 지배했다. 자연주의는 일방적으로 사물의 외적인 현상에만 사로잡혀 있는 반면, 표현주의 및 기타 모더니스트 운동은 일방적으로 내적이고 주관적인 경험에만 사로잡혀 있다는 것이다. ‘리얼리즘’은 외적인 것과 내적인 것을 ‘자연발생적인’ 통합으로 이끌어 간다고 그는 주장했다. 그는 19세기 소설의 통합적인 힘을 간직하고 있는 토머스 만(Thomas Mann)과 같은 새로운 민주적 부르주아 작가에게 희망을 걸었다. 그러나 도스 패서스(Dos Passos), 프루스트(Marcel Proust), 카프카, 조이스 등에 대해서는 퇴폐적인 형식주의자들과 비난했다[특히 「모더니즘의 이데올로기」(*The Ideology of Modernism*), 『현대 리얼리즘의 의미』(*The Meaning of Contemporary Realism*, 1962)를 참조할 것]. 그에게는 조이스의 『율리시즈』가 강력한 예술적 작업으로 보였지만, 그러나 그 속에서는 ‘영속적으로 진자(振子) 운동을 하는 감각 자료와 기억 자료의 유형들이 … 기본적으로 정적인 사건의 특성에 대한 믿음을 반영하는 정적인(*static*) 서사적 구조를 발생시킨다.’ 그가 반대하는 것은 그 소설 속에 내포되어 있는 세계관이지만, 그는 인간의 역사에 대한 비동적(非動的)이고 비관적인 개념들은 어쩔 수 없이 그와 유사하게 파편화되고 소외된 시각을 표현하는 문체적 장치를 낳게 된다고 생각했다.

다음은 스티븐 디덜러스[조이스의 또 하나의 나(*alter ego*)]가 다른 아일랜

드 비평가들과 『햄릿』을 논하는 도서관 삽화의 한 대목이다.

—우리가 ... 매일 자신의 몸을 짜고 풀고 할 때, 하고 스티븐이 말했다, 그 분자들이 이리저리 움직이듯이, 예술가도 자신의 이미지를 짜고 풀고 하지요. 비록 내 온 몸뚱이가 시시각각 새로운 재료들로 짜여지고 있긴 하지만, 내 오른쪽 가슴의 사마귀는 내가 태어날 때의 위치에 그대로 남아 있는 것과 같이, 동요하는 아버지의 유령 속에도 원상복귀하는 아들의 이미지가 나타나는 겁니다. 셀리가 말하기를, 상상력이 가장 강한 순간에, 마치 정신이 타서 사그라져 가는 석탄과 같을 때, 과거의 나는 현재의 내가 되고, 심중팔구 미래의 내가 된다고 했지요. 따라서 과거의 누이 격인 미래에도 나는 지금 이곳에 앉아 있는 나 자신을 보게 되겠지만, 그러나 그것은 나의 미래로부터의 반영에 의해서겠지요.

호손턴의 드루먼드가 그 어려운 처지에 있는 당신을 도와주었어.

—그래요, 베스트 씨가 옛된 이조로 말했다, 나는 햄릿이 꽤 젊다고 생각해요. 아버지 때문에 쓰라림을 겪긴 하지만, 오펔리어와 대화를 나누고 있는 장면은 확실히 자식한테서 온 거야.

영똥한 사람을 책망하는군. 그의 존재는 나의 아버지 속에 있고, 나라는 존재는 그의 자식 속에 있어.

—고놈의 사마귀는 마지막까지 남아 있거든, 하고 스티븐이 웃으면서 말했다.

존 이글린턴이 얼굴을 찡그렸다.

—만약 그것이 천재의 표시라면, 하고 그가 말했다, 천재는 시장바닥의 환악에 불과한 한 거야. 레년이 그토록 예찬한 셰익스피어의 만년의 작품들은 또 다른 분위기를 풍기고 있어.

—화해의 분위기이지, 하고 그 웨이커 교도 사서가 속삭이듯 말했다.

—분열이 없으면 화해도 있을 수가 없지요, 하고 스티븐이 말했다.

전에도 얘기된 것이다.

—『리어왕』, 『오셀로』, 『햄릿』, 『트로일루스와 크레스이다』의 지옥에 그림자를 던졌던 사건들이 어떤 것인지를 알고 싶으면, 그 그림자가 언제 어떻게 걷히는가를 관찰해 보시오. 사람의 마음을 부드럽게 해주는 것이 무엇이요? 무서운 폭풍 속에서의 난파요? 또 다른 올리시즈처럼 타이어의 왕자인 페리클리즈가 되는 것이요?

붉은 원추형의 모자를 쓴, 부딪혀, 바닷물에 장님이 된 얼굴.

—그의 팔에 안긴 소녀, 머리너.

(『올리시즈』에서)

— As we... weave and unweave our bodies, Stephen said, from day to day, their molecules shuffled to and fro, so does the artist weave and unweave his image. And as the mole on my right breast is where it was when I was born, though all my body has been woven of new stuff time after time, so through the ghost of the unquiet father the image of the unliving son looks forth. In the intense instant of imagination, when the mind, Shelley says, is a fading coal, that which I was is that which I am and that which in possibility I may come to be. So in the future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but by reflection from that which then I shall be.

Drummond of Hawthornden helped you at that stile.

— Yes, Mr Best said youngly, I feel Hamlet quite young. The bitterness might be from the father but the passages with Ophelia are surely from the son.

Has the wrong saw by the lug. He is in my father. I am in his son.

— That mole is the last to go, Stephen said, laughing.

John Eglinton made a nothing pleasing mow.

— If that were the birthmark of genius, he said, genius would be a drug in the market. The plays of Shakespeare's later years which Renan admired so much breathe another spirit.

— The spirit of reconciliation, the quaker librarian breathed.

— There can be no reconciliation, Stephen said, if there has not been a sundering.

Said that.

— If you want to know what are the events which cast their shadow over the hell of time of *King Lear*, *Othello*, *Hamlet*, *Troilus and Cressida*, look to see when and how the shadow lifts. What softens the heart of a man, Shipwrecked in storms dire, Tried, like another Ulysses, Pericles, prince of Tyre?

Head, redconecapped, buffered, brineblinded.

— A child, a girl placed in his arms, Marina.

(From *Ulysses* (Bodley Head, London, 1960, pp.249-50))

그의 미학 교육이 『젊은 예술가의 초상』(*Portrait of the Artists as a Young Man*)에 공인되어 있는 스티븐은 레오폴드 블룸의 정신적 아들이다. 스티븐이 호머의 서사시에 나오는 텔레마쿠스라면 스티븐은 율리시즈에 해당된다. 호머의 세계와 조이스의 더블린 사이를 정교하게 대응시킨 효과는 많은 논란의 대상이 되어 왔다. 그러나 그것들이 그러한 전범적인 유형들로 짜여진 복잡한 그물망

의 일부로서, (흔히 아이러니컬하게) 더블린의 구체적인 세계와 세계 전체의 문화를 연결시키고 있는 것은 사실이다. 루카치는 그 소설의 신비적 차원을 인간 역사에 대한 정적이고 비발전적인 관점의 증거로 본다. 1904년의 어느 하루가 인간의 전 역사의 축도가 되는 것이다. 더블린 생활의 평범하고 일상적인 사건들 위에 일련의 끝없는 대비들 및 아이러니컬한 대조들이 덧씌워져 있다. 존 플레처(John Fletcher)와 말콤 브래드베리(Malcolm Bradbury)의 다음과 같은 말은 그러한 모더니스트의 작품에 대한 루카치의 견해를 따르는 것이다.

페러디와 모방, 언어의 다원적 사용은 현대세계에 플롯과 담론이 결여되어 있음을 입증해 준다. 그 소설은 상징이 초월해야 하는 타락한 역사를 다루고 있다. 기교를 향한 강박현상은 예술의 통일성 말고는 통일성이 불가능한 세계의 특징이 되고 있다.[말콤 브래드베리, 제임스 맥파레인 공편 『모더니즘 1890-1930』(Modernism 1890-1930), 1976, pp. 405-6]

이 구절은 스티븐의 미학적인 존재관의 한 면모를 보여주고 있다. 셰익스피어 극의 유형들은 인간의 삶의 유형들이다. 그 유형들은 방랑하는 울리시즈가 페리클리즈와 프로스페로와 불륜으로, 잃어버린 아이가 피디타와 머리너로 그리고 엄격한 아들이 텔레마쿠스와 햄릿 스티븐 디덜러스로 되풀이되듯, 순환적인 방식으로 되풀이된다. 역사는 끝없이 순환하는 일련의 상징들과 이미지들[일련의 ‘토포이’(topoi), 즉 되풀이해서 사용되는 주제들]로서 파악된다. 만물은 변화하지만, 만물은 또 그대로이다. 햄릿의 아버지—유령—는 셰익스피어이고, 햄릿은 햄릿(셰익스피어의 죽은 아들)이다. 「동요하는 아버지의 유령 속에 원상 복귀하는 아들의 이미지가 나타나지요.」 스티븐은 자신의 노력 속에서 전 유럽의 전통(여기에 나오는 셀리를 포함해서)에 의존하여 자신의 예술관을 표현한다. 중심적인 개념은 시간을 이겨내어 삶에 의미를 부여하는 예술적 이미지인 ‘상징’이다. 언어유희에 대한 조이스의 선호가 위의 인용구에서는 조심스럽게 드러나 있다. 예컨대, 스티븐의 가슴에 있는 사마귀는 아버지 햄릿과 연결되고(햄릿은 무대 밑바닥 아래에서 소리칠 때의 그를 ‘늙은 사마귀’라고 부른다), ‘천재의 표시’라는 표현에서는 그 이상의 은유적 변형을 겪는다. ‘계단’(stile)에 대한

말장난에도 주목할 필요가 있다. 조이스 문체(style)의 화려함은 도서관 삽화를 다룬 그 장 전체에서 그 시기의 학자들이 사용하던 문학적인 영어에 대한 패러디 형식으로 나타나 있다. ‘존 이글린턴이 얼굴을 찡그렸다’는 구절은 의사(擬似) 셰익스피어적인 표현형식이라 할 수 있다.

루카치적인 비평가들은 탐미주의, 문체의 전경화, 주관적·심리적 경험에의 탐닉 그리고 특히 시간과 역사에 대한 상징주의적 관점 등을, 객관적 리얼리티가 시장의 비개성적 과정으로 환원되는 사회에서 발생하게 되는 개인 소외의 징후로 간주할지도 모른다. 사회적 존재의 파편화는 더블린 거리에서의 불륨의 내적 독백에 의해 훨씬 더 현저하게 환기되고 있다. 레이먼드 윌리엄스(Raymond Williams)—그의 작업은 루카치와 공통된 테마를 가지고 있다—는 그 소설을 예찬했지만, 그러나 그 특징을 눈에 떨 만큼 루카치적인 방식으로 기술한다.

『율리시즈』의 진수는 그것이 세 개의 정신—불륨, 스티븐 그리고 몰리—을 극화하고 있으며, 그들의 상호작용이 피할 수 없는 긴장을 자아내는 데 있다. 그러나 각자가 다른 사람들을 규정짓고 있는 것은 상징적 역할이다. 그들이 궁극적으로 관련을 맺어야 할 리얼리티는, 작가가 그 시점을 기어이 더블린의 그날 하루로 못박고 있음에도 불구하고, 더 이상 장소와 시간이 아니다. 그것은 남자와 여자, 아버지와 아들—서로 떨어져 있으면서, 신화와 역사를 통해 서로를 찾는, 가족이면서 가족이 아닌—의 추상화된, 아니, 보다 엄밀히 말해서 강제화된 하나의 유형이다. [『디킨즈에서 로렌스까지의 영국 소설』(*The English Novel from Dickens to Lawrence*), 1974, pp. 135-6]

루카치에게 책임을 지우면, 이 고립된 의식의 드라마를, 소외의 무의식적인 징후로서가 아니라, 적극적인 입장에서 현대사회의 한 강렬한 이미지로서 간주하는 것은 가능한 일이다. 브레히트는 작가가 리얼리티의 잘 잡히지 않는 흐름을 포착하기 위해서는 새로운 형식적 장치들을 채용해야 한다고 믿었다. 옛 형식들은, 한때 그것들이 그랬던 것처럼, 계속해서 ‘리얼한 것’을 묘사하지는 못한다. 그렇다고 해서 브레히트가 모더니즘 작가들에게서 볼 수 있는 형식적 장치

들의 이데올로기적 함축을 받아들였다는 뜻은 아니다. 오히려 그는 모더니즘의 혁명이 사회주의 작가들에게는 아무 소용이 없다는 루카치의 견해를 받아들이지 않았다. 브레히트는, 특히 반영의 단순한 개념들을 거부한다는 점에서, 발터 벤아민(Walter Benjamin) 및 프랑크푸르트 마르크스주의 학파와 더 많은 공통점을 지닌다. 브레히트는 문학형식과 리얼리즘의 이상 사이에는 단순한 등식이 성립하지 않는다는 것을 깨달았다. 동일한 텍스트가 어느 날은 리얼리즘이 되고, 다음 날은 반리얼리즘이 될 수가 있는 것이다. 모더니스트들의 실험을 돌이킬 수 없을 만큼 퇴폐적인 것으로 매도해서는 안된다. 르포르타주, 몽타주, 배경영화, 의식의 흐름, 패러디, 소격효과 등의 장치들은 모두 사회주의 작가에게 영구히 변화하는 사회의 리얼리티를 ‘반영할’ 새로운 방법을 제공했다. 의식의 파편화와 통합된 시각의 소멸은, 현대사회에 대한 효과적인 ‘묘사’를 생산하기 위해 브레히트와 같은 작가들이 사용할 수 있는, 가치 있는 형식적 자원들이다.

제 24 절

텍스트 : 윌리엄 셰익스피어, 『리어왕』 및 『십이아』

이론 : 마르크스주의 비평(문학과 계급투쟁, 바흐친의 카니발)

이 장에서 우리는 서로 관계가 있으면서도 서로 다른 두 개의 관점으로 『리어왕』의 한 구절을 살펴보고자 한다. 첫번째 관점은 명백히 마르크스주의적인 것으로, 그 극에 반영되어 있는 17세기 초 영국의 실제적인 계급갈등에 관심을 표명한다. 미하일 바흐친의 이론에 근거를 둔 두번째 관점은 그 역시 '사회학적'이기는 하지만, 그러나 언어(language)의 이데올로기적 굴절에 초점을 맞춘다(바흐친은 때로는 마르크스주의자로, 때로는 개혁된 러시아 형식주의자로 거론된다).

셰익스피어의 비극들은 흔히 '인간 조건'에 대한 심오한 이해를 구현하고 있는 거의 성스럽다고까지 할 텍스트로 여겨져 왔으며, 만인에게(universal) 적용될 수 있는 것으로 평가되어 왔다. 18세기 비평가인 존슨 박사는 그 극들이 지닌 일반적인 인간적 진실을 강조했다. 그는 셰익스피어가 그리고 있는 인물들의 개체성을 부인하지는 않지만, 그 극들이 지니고 있는 역사적 세부사항들을 무시하고 인물들의 '공통된 인간성'에 집중할 것을 강조했다. 그들은 '모든 정신이 선동되고 모든 삶의 체계가 계속해서 움직일 수 있는, 그런 일반적인 열정과 원칙들의 영향하에서 움직이고 말하는 사람들'이기 때문이다.' 역사를 '일반적 열정' 아래에 묶으로써 존슨은 셰익스피어의 극들과 그 시대의 이데올로기적·경제적 투쟁 및 갈등 사이의 관련을 효과적으로 은폐하고 있다.

17세기초의 사회적·경제적 발전에 대한 대부분의 마르크스주의적 설명[예컨대 크리스토퍼 힐(Christopher Hill)의 『혁명의 세기 1603-1714』(The Century of

Revolution 1603-1714), 제1부, 1961 참조]는 영국의 정치적·이데올로기적·문화적 삶의 밑바탕에 잠재되어 있는 두 가지 주된 특징을 감지하고 있다.

1. 중산계급 기업가의 점진적인 대두와 옛 '봉건적' 지배계급의 꾸준한 쇠퇴
2. '자본주의적' 농업의 꾸준한 증가 및 공유지의 '사유지화'(enclosure)에 의해 토지에서 쫓겨난 일용노동자 집단과 신체 건강한 유랑자 집단의 성장

『리어왕』을 이런 측면에서 보면, 주역들 사이의 분열은 첫번째 갈등의 범주에 들어맞는다. 리어와 글로스터와 켄트는 '접대'(돈 잘 쓰는 행위 및 부자와 빈자에 대한 융숭한 대접), 의무, 사회계급, 명예 등을 귀중히 여기는 옛 봉건적 질서를 대표한다. '나쁜' 인물들인 거너릴과 리건과 에드먼드는 욕심 많고 비정한 개인주의자들, 더 확대해석하면 자본주의의 경제적 세력을 대표한다. 귀족사회 그 자체는 구(봉건적) 계층과 신(진보적) 계층을 다 포함하고 있었다는 점이 덧붙여져야 할 것이다. 전자는 '사업'이라는 아이디어를 경멸했지만, 후자는 보다 나은 장원경영을 위해 투기와 모험을 일삼았다. 이런 면에 비추어 보면 셰익스피어의 그 극은 동일한 계급 내의 두 가지 상반된 경향을 그린다고 할 수 있다. 두번째 갈등범주는 그 극의 몇몇 부분에서 두드러지게 드러나는 빈곤과 방랑의 테마에 관계된다. 우리는 수많은 떠돌이 거지와 유랑자가 우글거리는 사회적 세계로 들어가는 것이다[필자가 쓴 「리어왕과 “진정한 욕구”」(King Lear and “True Need”, 1987) 참조]. 이것은 중세시대 이후의 영국에 항상 있어온 일이지만, 특히 1590년과 1610년 사이의 기간에 잘 들어맞는 현상이다. 기근, 인클로저, '접대'의 쇠퇴—이 모두가 그 문제의 원인이 되었다. 역사가들이 그 시기의 노숙과 실직의 정확한 범위를 판단하기란 힘든 일이지만, 확실한 것은 당국자들(세속 및 종교계의)이 당면 문제를 날카롭게 의식하고 있었다는 것이다.

그 극에서 리어왕은 폭풍우 장면과 그 이후에 광기의 시기를 겪게 된다. 그는 불쌍한 톱(변장한 유랑자인 에드가) 및 광대바보와 함께 어느 오두막집에 들게 된다. 그는 가난한 사람들이 얼마나 고통을 받고 있는지를 깨닫기 시작하고, 나라의 불의를 한탄한다. 눈먼 글로스터와의 혼란스러운 대화 속에서 그는 이

렇게 당국자들을 공격한다.

눈이 없더라도 이 세상이 어떻게 돌아가는 것쯤은 볼 수 있는 거야. 귀로 봐. 저기 있는 재판관이 저기 바보 같은 도둑놈을 어떻게 꾸짖고 있나 봐. 귀로 들어! 두 사람이 자리를 바꾸어 먹국놀이 하면, 어느 쪽이 재판관이고 어느 쪽이 도둑놈인가 알아내겠니? 농군의 개가 거지를 보고 짖는 것을 너는 보았지?

글로스터. 네 보았습니다.

리어. 그런데 거지는 개를 보고 달아났지? 거기서 큰 관권의 표식을 볼 수 있는 거야. 개라도 지위만 있으면 사람이 복종하니까.

이 악한 같은 순경 놈아, 그 잔인한 손을 좀 멈춰!

왜 그 갈보에게 매질을 하는 거야? 네 놈의 잔둥이나 벗겨서 매질을 해.

너는 매음했다고 저 계집을 때리고 있지만, 너 자신이 저 계집을 매음녀 모양으로 간음하고 싶은 생각이 타오르고 있어.

고리대금업자가 사기꾼을 목매달아 죽여.

누더기를 입고 있으면, 뚫어진 구멍으로 조그마한 죄악도 들여다 보이지만,

대배복이나 털가죽 댄 저고리를 입고 있으면, 모든 것이 다 감춰져.

죄악에다 금으로 만든 갑옷을 입혀 봐.

날카로운 정의의 창도 상처를 못 내고 부러져 버릴 테니.

죄악을 누더기로 무장을 해 봐. 난쟁이의 지푸라기라도 그것을 꿰뚫을 수가 있어.

(IV. vi. 151-69)

A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears: see how yond justice rails upon yond simple thief.

Hark, in thine ear: change places, and, handy-dandy, which is the justice, which is the thief? Thou has seen a farmer's dog bark at a beggar?

Gloucester. Ay, Sir.

Lear. And the creature run from the cur? There thou might'st behold

The great image of Authority:
 A dog's obey'd in office.
 Thou rascal beadle, hold thy bloody hand!
 Why dost thou lash that whore? Strip thine own back;
 Thou hotly lusts to use her in that kind
 For which thou whipp'st her. The usurer hangs the cozener.
 Thorough tatter'd clothes small vices do appear;
 Robes and furr'd gowns hide all. Plate sin with gold,
 And the strong lance of justice hurtless breaks;
 Arm it in rags, a pigmy's straw does pierce it.

(IV. vi. 151-69)

이 구절을 협소한 인문주의적 관점으로 읽게 되면(존슨 박사 및 근래의 인문주의적 비평가들의 접근법을 좇아서), 에드가의 방백—‘광기 속의 이성’—을 근거로 내세워, 미친 리어에 의해 발언되는 일반적(*general*) 진실에만 관심을 기울일 지도 모른다. 하지만, 마르크스주의적 관점에서 읽게 되면, 리어에 의해서 공격되는 불의와 셰익스피어 자신의 시대의 불의 사이의 관련을 찾으려 할지도 모른다. 줌도독들에 대한 가차없는 처리는 셰익스피어의 시대의 문서에 의해 익히 증명되고 있다. 제3막 제4장에 나오는 불쌍한 톰은 ‘열 가구도 안되는 마을[그들의 고향 교구]에서 마을[그들이 모습을 나타낸 교구]로 끌려 다니면서 매만 맞고, 발에는 차꼬가 채워지고, 감옥에 갇히는’ 부랑자들에 대한 잔인한 취급에 대해서 언급하고 있다. 상기 구절은 이 처벌을 명기한 1597년의 법령을 시사하고 있다. 이러한 종류의 비행(부랑)의 재범은 사형을 초래할 수도 있었다. 리어는 재판의 결과를 결정짓는 것은 범죄가 아니라 범인의 빈부라고 단언한다. 많은 사람들이 자신의 주인들에 의해 소작지에서 내쫓기거나 과도한 노동을 하던 시절에, 부랑은 질서유지에 심각한 위협을 가했다. 당국의 억압성은 토지가 없는 사람들에게 의해 그리고 집 없는 줌도독들에 의해 특히 강하게 느껴졌다. 『좋으실 대로』(*As You Like It*)에서는 한 신사의 아들조차도 범죄자의 삶을 살아야 할 가능성에 직면한다. 충직한 하인 아담은 올란도에게 그의 형 올리버를 피하라고 말한다. 올란도는 살아갈 방도를 잃는 것 못지 않게 형의 사

악함에 치를 떤다. 「그래 너는 내가 집을 나가 빌어먹기라도 했으면 좋겠니? 아니면 비열하고 난폭한 칼을 들고 대로상에서 강도짓을 하란 말이나?」

이 역사적 포커스는 당시의 사회적 불의에 대한 셰익스피어의 태도에 대해 어렵지만 중요한 의문들을 제기한다. 리어의 격한 토로를 순수한 사회비평의 일환으로 치부해야 할 것인가? 리어는 셰익스피어를 대변하고 있는 것인가? 만약 그렇다면, 어쩌서 그 주제가 광기의 장면이 끝난 후 그 극에서 사라지는가? 우리가 할 수 있는 답변 중의 하나는 셰익스피어가 살았던 그 사회의 불의는, 일부는 그 자신 현존하는 사회 질서에 연루되어 있었기 때문에 그리고 일부는 그 자신 해결책을 찾을 수 없었기 때문에, 그가 다룰 수 있는 성질의 것이 아니었다는 것이다. 그가 할 수 있는 일은 고작 그 문제를 그 극의 중심에다 명기하는 것뿐이었다.

일부 마르크스주의자들은 아마 이러한 유형의 접근법을 그 ‘모방적인’(mimetic) 시각 때문에 거부할 것이다. 구조주의의 영향은 다수의 마르크스주의 비평가들에게 문학 텍스트를 역사적 리얼리티의 반영으로 취급할 수 없다는 것을 확신시켰다. 언어는 세계를 거울처럼 비출 수 없고, 단지 ‘구성할’ 수 있을 뿐이기 때문이다(구조주의에 대해서는 제6절—제9절 참조). 많은 현대의 마르크스주의 비평은 문학에 대해 이데올로기적 담론의 일부로서 관심을 가진다(제22절 참조). 이 관점에서 보면 문학은 담론—이용가능한 표의의 관습들을 형성하고 재형성하는—을 반영하는 것이 아니라 오히려 생산하는 것이다.

미하일 바흐친의 작업은 매우 상이한 ‘사회학적’ 시각을 제공한다. 그의 핵심적 개념 중의 하나는 ‘카니발’(Carnival)이다. 그는 그것이 르네상스 문학을 연구하는데 특별한 중요성을 지닌다고 믿는다[그의 『라블레와 그의 세계』(*Rabelais and his World*, 1968) 참조. 카니발화(carnivalisation)에 대한 간단한 설명으로는 『도스토예프스키 시학의 제문제』(*Problems of Dostoevsky's Poetics*, 1973) pp. 100-49 참조]. 대중문화의 축제 분위기(사순절 전야의 카니발, 결혼과 관련된 축전들, 한여름 축제와 크리스마스 등)는 우리가 기록된 문화에서 완전히 벗어나 있는 것으로 여기고 싶어하던 가치들을 진작시켰다. 하지만, 바흐친은 카니발이 지니고 있는 어떤 특징들이 고급문화의 등살을 이겨내면서 거기에 스며들고 있음을 보

여준다. 카니발은 그 느낌이 집단적이면서 대중적이다. 그리고 지배계급의 이데올로기가 무시하거나 혹은 후원해 주는 경향이 있는 가치들을 반영한다. 그것의 한 핵심적 특징은 모든 계급조직들과 인습적인 태도들을 전도시킨다는 것이다. 계급조직들은 그 꼭대기가 뒤집어져서, 바보가 현자가 되고 왕이 거지가 된다. 서로 동떨어진 영역들이 함께 섞이게 되어, 사실과 환상, 천국과 지옥, 정신과 육체, 생명과 죽음 등 모든 것이 뒤죽박죽이 된다. 권위를 내세우는 모든 것, 고정되고·완고하고·심각한 모든 것이 조롱당하며, 모욕적이고 난폭한 욕설로써 매도당한다. 바흐친은 카니발에 의해 변형되는 문학을 묘사하기 위해 ‘카니발화’라는 용어를 사용한다.

카니발화는 흔히 우스꽝스럽고 상스럽지만, 또한 비극에 나타날 수도 있다. 『리어왕』의 가장 뚜렷하게 카니발적인 면모는 리어와 광대바보가 취하는 역할의 전도이다. 자신의 사악한 두 딸에 의해 무시당한 리어는 어린애 같은 무기력 상태로 그리고 갈 데 없는 거지 신세로 전락하는 반면, 광대바보는 오히려 그의 조연자이자 비판자가 된다. 광대바보는 리어에게 「이제는 내가 당신보다 낫소. 나는 광대바보고 당신은 아무 것도 아니니까」(제1막 제4장 201-2)라고 선언한다. 광대바보는 수수께끼로서 말하고, 자기 주인과 나라의 지배자들을 조롱하고 모욕한다. 그의 담론은 카니발적인 무례와 권위에 대한 의문으로 가득 차있다. 재판관들, 법정관리들 그리고 행정관들에 대한 리어의 격노도 마찬가지로 위아래가 뒤바뀐 세계를 묘사한다. 사회계급조직 내에 고정되어 있는 지위들이 서로 뒤섞여서 분간할 수 없게 된다. 「두 사람이 자리를 바꾸어 먹국놀이 하면, 어느 쪽이 재판관이고 어느 쪽이 도둑놈인가 알아내겠니?» 「먹국놀이」(handy-dandy)란 물건을 자의적인 회수만큼 이 손 저 손으로 옮긴 후 어느 쪽 손에 들어있는지를 알아 맞추는 게임이다. 이것은 모든 사회적 지위의 카드를 뒤섞은 다음 제 마음대로 뽑혀 나오게 하는 카니발의 정신을 환기시킨다. 카니발은 매우 평등주의적인 것이어서 왕과 거지가 동등하게 취급된다. 카니발의 다루기 힘든 정신과 사순절의 인색한 정신 사이의 충돌은 리어와 그의 사악한 딸들 사이의 갈등의 근간이 되어 있다. 그의 딸들은 그가 옛날 식 접대—카니발에게 그 자체의 공간을 허용해 주려는 지배계급의 방식—를 유지하기 위

해 요구하는 수행원들을 제공하지 않으려고 한다. 거너릴은 (제1막 제4장에서) ‘걸핏하면 트집을 잡으면서 참죽하고 참을 수 없는 소동을 일으키는’ ‘뻔뻔스러운 수행원들’에 대해 불평을 늘어놓는다. 리어가 ‘현명하게 굴어야 한다’는 것이다. 그의 기사들과 무사들은, 거너릴이 보기에는, 「어떻게나 방탕하고 난잡하고 무법한 지/이 저택이.../난잡한 여관같이 보여요.」 잔치분위기는 마음이 인색한 그 사순절적인 딸에 의해 갑자기 끝나게 되지만, 나중에 가서 리어의 광란과 지배계급의 정의에 대한 그의 경멸에 의해 다시 표면화된다.

이 절에 대한 하나의 종결부로서, 카니발화된 셰익스피어 드라마의 한 우스꽝스러운 형태—『십이야』(*Twelfth Night*)—에 나오는 토비 벨치 경과 말보리오 간의 충돌을 일별해 보도록 하자. 그 극의 제목은 그것이 원래 크리스마스 경축 행사의 일환이었다는 것을 시사한다. 토비 경은 ‘청교도적’ 말보리오에 의해 대표되는 사순절의 편협하고 활기 잃은 얼굴을 조롱하는 데 열중하고 있는 카니발적 정신을 대표하는 사람이다. 다음은 말보리오가 술잔치를 즐기고 있는 토비 경, 앤드루 에이규치크 경 그리고 마리아에게 비난을 퍼붓는 유명한 장면의 일부이다.

말보리오. 여러분, 정신이 도쳤소? 대체 어떻게 된 거요? 이 오밤중에 뺨장이처럼 떠들어대다니. 제정신이고 체면이고 염치고 없는 분들 아니요? 아니 아씨의 맥을 선술집으로 만들 작정이시요...?

토비 경. ... 거짓말은 작작해 뒤. 넌 뭐야? 집사 따위가. 네가 고결한 척하고 싶어서 과자와 술을 금하겠단 말씀이야?

Malvolio. My masters, are you mad? Or what are you? Have you no wit, manners, nor honesty, but to gabble like tinkers at this time of night? Do ye make an ale-house of my lady's house... ?

Sir Toby. ... Ye lie. Art any more than a steward? Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale?

토비의 소동과 말보리오의 비난은 카니발과 사순절 사이의 갈등의 전형적인 구현이다. 우리는 잔치기분에 대한 말보리오의 반응이 거너릴의 그것(「이 저택

이 ... 난잡한 여관같이 보여요」)과 정확하게 맞아떨어지는 데 주목한다. 토비는 인습, 중산계급의 '덕목' 그리고 위로부터 부과된 도덕적 금제에 대해 극심한 경멸을 내보인다. 이 점에서 그는 모든 종류의 지배 엘리트들에 의해 부과된 '계몽된' 사회질서를 수용하기를 거부하는 평민들(보통사람들)과 그 뜻을 같이한다. 이 거부감은 민중들의 집단적인 삶이 부글부글 끓어올라 이 세상을 일시적으로나마 전도시키는 때인 대중적인 축제와 휴일을 통해 표출된다. '과자와 맥주'의 삶에 빠져있는 토비에 대한 인습적인 관점은 평범한 민중의 문화가 도파적이고, 방종하고, 천박하다는 것을 암시할 수도 있다. 이 사순절적인 태도는 과거 많은 비평가들을 괴롭혔다. 그러나 카니발에 대한 강조는 비행을 눈감아 주는 태도라기보다는 오히려 지배계급의 가혹하고 억압적인 도덕적·사회적 태도에 대한 '밑으로부터의' 관점이라고 해야 옳을 것이다. 카니발화한 문화는 거의 눈에 보이지 않는 이 반문화적인 것을 보존하고 있다.

이 절에서 우리가 살펴본 접근법들은 예술의 사회적 뿌리를 재발견하는 두 가지 상이한 방법들을 제시하고 있다. 바흐친의 글쓰기는 초기 비평가들에 의해 무시되거나 아니면 봐주는 듯이 취급당하던, 고급문화 속의 그 급진적이고 대중적인 요소들을 재발견하는 방법을 모색하던 비평가들에게 강한 호소력을 발휘해 왔다. 우리는 이 주제를 떠나기 전에 다음 사항을 주목해야 한다. 즉 바버(C. L. Barber) [『셰익스피어의 축제 희극』(*Shakespeare's Festive Comedy*, 1959)에서] 및 몇몇 신역사주의자들(제13절 참조)은 카니발이 항상 귀족주의에 의해 억제되어 왔기 때문에 진정한 전복을 성취했다고는 믿지 않는다는 것이다. 아닌 게 아니라 그들은 대중적 오락이 사회적 억압을 위한 편리한 안전판으로서 적극 장려되어 왔다고 주장한다[제임스 왕의 『오락의 서』(*Book of Sports*)가 그 한 예이다]. 이 점에 비추어 보면, 우리가 거론했던 토비와 말보리오 사이의 충돌은 지배계급의 가치에서 대한 공격에서 민중의 쾌락주의에 대한 공격으로 바뀌던 청교주의의 험악한 위협을 교묘하게 비껴가고 있다. 어떤 관점을 취하든지 간에, 우리는 이러한 유형의 사회적·역사적 비평은, 셰익스피어에 대한 전통적인 브래들리(A. C. Bradley) 식의 연구나 혹은 형식주의적 연구와 비교될 때, 초점의 근본적 변화를 낳게 된다는 점에 주목하지 않을 수 없다.

연습문제

다음의 연습문제들은 여러분이 현대의 비평적 개념들과 방법들을 짧은 시들 및 극이나 소설에서 뽑은 구절들에 적용함으로써 앞선 장에 대한 이해를 공고히 할 기회를 제공하기 위한 것이다. 나는 각 구절들을 놓고 갖가지 비평적 각도에서 쟁점들을 야기할 수 있는 문제들을 포함시켰다. 하지만, 이 문제들이 결정판은 아니고, 여러분은 얼마든지 다른 관점—이 책에서 다루지 못한 몇몇 관점들을 포함해서—에서 그 구절들을 탐구해 볼 수 있을 것이다.

연습문제 1

도리스 레싱(Doris Lessing)이 쓴 『살아남은 자의 회상록』(*Memoirs of a Survivor*)의 첫 대목을 읽고서 취하게 되는 당신의 이해의 단계들에 대해 자세히 생각해 보라. 첫번째 문장의 ‘그때’(that time)를 어떻게 해석하겠는가? 글읽기가 진행됨에 따라 이야기에 대한 당신의 ‘실현’(actualization)에는 어떤 변화가 일어나는가? ‘끝나기 전에’(before the end)를 해석하는 방법에는 어떤 것들이 있겠는가? 이야기의 방향에 대한 불확실성은 짜증스러운가, 재미있는가 아니면 매력적인가? 묘사되어 있는 경험은 기괴하기도 하고 동시에 평범하기도 한 것처럼 보인다. 이 모순의 의미를 이해하기 위해 어떤 전략을 찾아낼 수 있는가(제4절, 제5절, 제15절-제18절 참조)?

이 구절에 사용된 서술기법을 설명하라. 서술자가 ‘신빙성이 있다’ 혹은 ‘신빙성이 없다’라고 생각할 증거가 있는가(제3절 및 제8절 참조)?

텍스트의 의미를 열고 기표들을 제시하는 데 바르트의 ‘약호’를 사용해 보라. 이것은 ‘다원적 텍스트’인가? 이 질문에 대한 대답은 독자에게 달려 있는가 아니면 텍스트에 달려 있는가(제10절 및 제16절 참조)?

우리 모두는 그때를 기억한다. 다른 사람들에게처럼 나에게도 그것은 전혀 이상한 일이 아니었다. 그런데도 우리는 함께 겪었던 그 사건들의 세부사항들을 서로간에 되풀이해서 이야기한다. 그 되풀이, 그 듣기는 마치 ‘너도 그랬었니? 그래, 그때는 그랬었지. 암, 그랬고 말고. 사실 그랬어야 했어. 내가 상상 속에 빠져 있었던 게 아냐’라고 말하는 것과 같다. 우리는 여행길에 진기한 것을 본 사람들처럼 의견이 일치하기도 하고 엇갈리기도 한다. ‘너는 그 커다란 푸른 물고기를 봤니? 아, 네가 본 건 노랑색이었구나!’ 그러나 우리가 여행한 바다는 똑 같았고, 끝나기 전에 길게 끄는 불안과 긴장의 기간도 누구에게나 어디에서나

똑같았다. 보다 작은 단위의 도시들—시가, 높은 아파트 단지, 호텔 등—에서도 그랬고, 대도시들·나라들·대륙에서도 그랬다 … 그래, 과장한 물고기, 큰 바다 등 문제의 사건들의 성격을 생각해 보면, 이것이 매우 과장된 심상이라는 것은 맞는 얘기다. 그러나 아마도 우리—각자 모두—가 생의 한 시기, 일련의 사건들을 되돌아보면, 당시보다 거기에서 더 많은 것을 발견하게 된다는 점을 여기에 언급한다고 해서 부적절한 일은 아닐 것이다. 이것은 공휴일이 지난 뒤에 공원에 남겨진 쓰레기만큼이나 한심한 사건들에도 해당되는 얘기다. 사람들은 그 사건들 자체가 허용치 않았던, 그렇기는커녕 그것들이 완전히 몰아낸 것처럼 보였던, 어떤 것을 확인이나 하려는 듯이 비망록들을 비교해 볼 것이다. 행복이라고? 그것은 내가 살아오면서 이따금씩 집어들고 들여다보던 단어이지만, 나는 그것이 실현되는 것을 결코 본 적이 없다. 그렇다면 하나의 의미, 즉 목적은? 아무튼 지금 상태의 기본으로 되돌아보는 과거는, 그것과는 이질적이어서 그 경험과는 아무런 관계도 없는 것처럼 보였던 어떤 실체 속에 깊이 스며들어 있는 것처럼 보인다. 이것이 진정한 기억의 재료가 되는 것이 가능한 일인가? 향수라고, 아냐. 나는 그것에 대해서, 그 갈망, 그 회한에 대해서 말하고 있는 게 아냐—그 해로운 갈망에 대해서 말하고 있는 게 아냐. 우리 각자가 그 시시한 과거에 보태려고 하는 것은 중요성의 문제가 아냐. 그것은 단지 ‘너 알지. 내가 거기 있었다는 걸. 나는 그걸 보았어’일 뿐이야.

그러나 나에게 그 환상의 은유가 허용될 수 있는 것도 우리들의 이러한 성향 때문이다. 나는 그 바다에서 물고기를 보았다. 고래와 돌고래들이 화려한 주홍색과 녹색으로 스스로를 뽐내고 있는 것처럼 보였다. 그러나 당시 나는 내가 보고 있는 것이 무엇인지를 이해하지 못했다. 내 자신의 개인적 경험이 얼마나 범상하고 얼마나 공통된 것이었는지를 정말 몰랐다. 이것이 우리가 회상을 하면서 제일 먼저 인정하게 되는 것—우리의 유사성이자, 우리의 상이성이 아니다—이다.

우리가 지금 알고 있는 것들 중의 하나는 누구에게나 해당되는 것이었다. 그 런데도 우리 각자가 사적으로 생각했다는 것은 우리가 독창적인 정신을 집요하게 유지하려 했다는 증거였다. 다시 말해서, 공식적이지 않은 방식으로 진행되는 것의 의미를 우리는 터득했던 것이다. 홀출하지가 않았다. 뉴스 방송과 신문과 공고문은 우리가 익숙해져 있던 것, 우리가 결코 경멸할 수 없는 것들이었다. 그것들이 없었다면 우리는 의기소침해지고, 걱정스러워 했을지도 모른다. 말할 것도 없는 일이지만, 기대에 따라 움직이는 것이 하나도 없던 시절에는 특히, 공식적인 것의 검인을 반드시 받아야만 되었기 때문이었다. 그러나 실상 우리들 각자는, 어떤 시점에서는, 공포된 것과는 매우 다른 그림을 형성하고 있던

사실들이 공식적인 출처에서 나온 것이 아니라는 사실을 깨닫게 된다. 연속된 낱말들이 여러 사건들을 하나의 그림 내지는 하나의 이야기로 결정화하고 있었다. 그때 이 일이 일어나서 여차여차하게 되었어. 그러나 이것들은 점점 더 자주 우리가 무심코 대화하는 동안 그리고 혼자서 독백하는 동안 내뱉었던 낱말들이 되었다. 그리하여 우리는 이렇게 생각하곤 했다. '그럼, 물론이고 말고! 바로 그거야. 나는 한동안 그걸 알고 있었어. 하지만 사실 나는 그것이 그런 식으로 말해지는 것을 들은 적이 없고, 그것을 파악하지도 못하고 있었어 ...'

(『살아남은 자의 회상록』에서)

We all remember that time. It was no different for me than for others. Yet we do tell each other over and over again the particularities of the events we shared, and the repetition, the listening, is as if we are saying: 'It was like that for you, too? Then that confirms it, yes, it was so, it must have been, I wasn't imagining things.' We match or dispute like people who have seen remarkable creatures on a journey: 'Did you see that big blue fish? Oh, the one you saw was yellow!' But the sea we travelled over was the same, the protracted period of unease and tension before the end was the same for everybody, everywhere; in the smaller units of our cities—streets, a cluster of tall blocks of flats, a hotel, as in cities, nations, a continent ... yes, I agree that this is pretty highflown imagery considering the nature of events in question: bizarre fish, oceans, and so forth. But perhaps it wouldn't be out of place here to comment on the way we—everyone—will look back over a period in life, over a sequence of events, and find much more there than they did at the time. This is true even of events as dispiriting as the litter left on a common after a public holiday. People will compare notes, as if wishing or hoping for confirmation of something the events themselves had not licensed—far from it, something they had seemed to exclude altogether. Happiness? That's a word I have taken up from time to time in my life, looked at—but I never did find that it held its shape. A meaning, then; a purpose? At any rate, the past, looked back on in this frame of mind, seems steeped in a substance that had seemed foreign to it, was extraneous to the experiencing of it. Is it possible that this is the stuff of real memory? Nostalgia, no; I'm not talking of that, the craving, the regret—not that poisoned itch. Nor is it a question of the importance each one of us tries to add to our not very significant pasts: 'I was there, you know. I saw that.'

But it is because of this propensity of ours that perhaps I may be permitted the fancy metaphors. I did see fish in that sea, as if whales and dolphins had chosen to

show themselves coloured scarlet and green, but did not understand at the time what it was I was seeing, and certainly did not know how much my own personal experience was common, was shared: this is what, looking back, we acknowledge first—our similarities, not our differences.

One of the things we now know was true for everybody, but which each of us privately thought was evidence of a stubbornly preserved originality of mind, was that we apprehended what was going on in ways that were not official. Not respectable. Newscasts and newspapers and pronouncements were what we were used to, what we by no means despised: without them we would have become despondent, anxious, for of course one must have the stamp of the official, particularly in a time when nothing is going according to expectation. But the truth was that every one of us became aware at some point that it was not from official sources we were getting the facts which were building up into a very different picture from the publicized one. Sequences of words were crystallizing events into a picture, almost a story: And then this happened. and so-and-so said ... but more and more often these were words dropped during a casual conversation, and perhaps even by oneself. 'Yes, of course!' one would think. 'That's it. I've known that for some time. It's just that I haven't actually heard it put like that, I hadn't grasped it ...'

(From *Memoirs of a Survivor* (The Octagon Press, London, 1974))

연습문제 2

당신은 조우 올턴(Joe Orton)의 『약탈』(*Loot*)에서 뽑은 다음 구절이 전통적인 가치들을 전복시키는 데 효과적이었다고 말하겠는가? 아니면 오로지 무질서하고 부도덕할 뿐이라고 말하겠는가? 이 텍스트는 ‘카니발화되어’ 있는가? 그것은 ‘견제’를 거부하고 있는가? ‘문체’는 전복의 칼날을 보다 날카롭게 하는 역할을 하고 있는가(제13절 및 제24절 참조)?

이 극에 암시되어 있는, 그래서 관객에 의해 공유되어 왔을 기대지평을 탐구해 보라. 이것은 관객이 이 구절에 대해 내렸을지도 모를 해석에 영향을 미치는가? 변화된 지평(예를 들면 우리들의 지평)이 어떻게 해서 텍스트의 의의를 바꾸게 되는지 고찰해 보라(제18절 참조).

트루스코트. 우리는 여러 해 동안 그녀를 감시해 왔어. 열세번의 치명적인 사건들과 두 건의 물고기 중독 혐의가 있었지. 이유가 밝혀지지 않은 한번의 실종이 있었고, 그녀는 십년 동안 제 나름대로의 집단 학살을 자행해 와놓고는, 그걸 간호라고 우겼지.

페이. (흥분해서 그를 쏘아보며). 나는 아무도 죽이지 않았어요.

트루스코트. 홀리헤드에 있는 조지 5세 병원에서 일주일 새 여든 일곱 명의 사람들이 죽었어. 그걸 어떻게 설명할 테야?

페이. 그건 노인 병동이었어요. 그들은 늙은이들이었고요.

트루스코트. 그 누구나 마찬가지로 그들도 살 권리가 있어.

페이. 나는 어린이 병동에 있었어요.

트루스코트. 얼마나 많은 어린 생명을 학살했어—필리스?

페이. 그런 일 없어요.

트루스코트. 나는 당신이 무엇 때문에 그 에피소드를 신비 속에 감추려 하는지 모르겠어. 피할 수가 없을 텐데 말야.

- 페이. 맥리비 부인이 자기 남편을 고발했어요.
- 트루스코트. 귀신의 증거는 받아들일 수가 없어. 일단 제기된 문제들은 그냥 넘어가기 어려울 거야.
- 페이. 당신은 내가 죄 있다는 걸 입증해야 돼요. 그건 법이에요.
- 트루스코트. 당신은 법을 몰라. 나도 법을 몰라. 그래서 법에 있어서는 당신과 내가 똑같애.
- 페이. 내가 유죄로 입증되기 전까지는 나는 무죄예요. 이 나라는 자유의 나라예요. 법은 공평해요.
- 트루스코트. 누가 당신 머리 속에 그런 쓰레기를 채워 넣었어?
- 페이. 어떤 수를 쓰더라도 나를 집어넣을 수는 없을 거예요. 증거가 없잖아요.
- 트루스코트. 조서를 작성할 때 당신이 내게 고백했다고 쓰면 돼. 내가 꾸며내면, 당신 사건에 손상을 입힐 수가 있어.
- 페이. 나는 고백한 적이 없다고 부인할 텐데요.
- 트루스코트. 위증은 중죄에 속해.
- 페이. 당신은 진실을 우습게 아는 사람이어요?
- 트루스코트. 저 푸른 램프 아래에 이런 말이 붙어 있어. 「진실에다 시간을 낭비하라. 그러면 은퇴하는 날까지 도보순찰이나 하게 될 것이다.」
- 페이. (울분을 터트리며). 영국 경찰은 성실한 사람들이 운영해 왔어요.
- 트루스코트. 그 착각은 교정된 지 오래야. 자, 빨리. 온종일 이곳에 있을 수는 없어.
- 페이. (눈물을 닦으며). 내 이름은 필리스 진 맥마흔이고 별명은 페이 진 맥마흔입니다. 나이는 스물 여덟 살이고, 직업은 간호사랍니다. 지난 12월 3일에 일자리를 구하러 상업지에 광고를 냈지요. 맥리비 씨가 연락을 해 왔어요. 자기 아내가 건강을 되찾을 수 있도록 간호해 달라는 부탁이었어요. 그러나 그것은 내가 수행할 수 없는 임무였어요. 맥리비 부인은 죽어가고 있었으니까요. 안락사가 나의 종교에 위배되지만 않았다면, 그 일을 수행했을지도 몰라요. 그 대신 나는 그녀를 살해하기로 결심했어요. 6월의 어느 날 밤 열시에 독약을 투여했지요. 아침에 그녀가 죽은 것을 보고 당국에 신고했어요. 그 이후로는 마음의 고통뿐이었어요. 나는 나의 무서운 범죄를 후회하고 있어요. (그녀가 운다.)
- 트루스코트. (수첩에서 눈을 떼며) 좋았어. 당신의 문제는 단순하고 직접적이

야. 솜씨가 못한 사람 같으면 화나게 할 주제지. (수첩을 집어넣는다.) 오래간만에 들어보는 아주 잘된 고백 중의 하나야.

(『악탈』, 『희곡전집』에서)

Truscott. We've had the tabs on her for years. Thirteen fatal accidents, two cases of suspected fish poisoning. One unexplained disappearance. She's practised her own form of genocide for a decade and called it nursing.

Fay. (staring at him agitatedly). I never killed anyone.

Truscott. At the George V hospital in Holyhead eighty-seven people died within a week. How do you explain that?

Fay. It was the geriatric ward. They were old.

Truscott. They had a right to live, same as any body else.

Fay. I was in the children's ward.

Truscott. How many innocents did you massacre—Phyllis?

Fay. None.

Truscott. I fail to see why you choose to cloak the episode in mystery. You can't escape.

Fay. Mrs McLeavy accused her husband.

Truscott. We can't accept the evidence of a ghost. The problems posed would be insuperable.

Fay. You must prove me guilty. That is the law.

Truscott. You know nothing of the law. I know nothing of the law. That makes us equal in the sight of the law.

Fay. I'm innocent till I'm proved guilty. This is a free country. The law is impartial.

Truscott. Who's been filling your head with that rubbish?

Fay. I can't be had for anything. You've no proof.

Truscott. When I make out my report I shall say that you've given me a confession. It could prejudice your case if I have to forge one.

Fay. I shall deny that I've confessed.

Truscott. Perjury is a serious crime.

Fay. Have you no respect for the truth?

Truscott. We have a saying under the blue lamp 'Waste time on the truth and you'll be pounding the beat until the day you retire.'

Fay. (breaking down). The British police force used to be run by men of integrity.

Truscott. That is a mistake which has been rectified. Come along now. I can't stand here all day.

Fay. (*drying her eyes*). My name is Phyllis Jean McMahon alias Fay Jean McMahon, I am twenty-eight years of age and a nurse by profession. On the third of December last I advertised in the trade papers for a situation. Mr Mcleavy answered my request. He wished me to nurse his wife back to health: a task I found impossible to perform. Mrs Mcleavy was dying. Had euthanasia not been against my religion I would have practised it. Instead I decided to murder her. I administered poison during the night of June the twenty-second. In the morning I found her dead and notified the authorities. I have had nothing but heartache ever since. I am sorry for my dreadful crime. (*She weeps.*)

Truscott. (*looking up from his notebook*). Very good. Your style is simple and direct. It's a theme which less skilfully handled could've given offence. (He puts away his notebook.) One of the most accomplished confessions I've heard in some time.

(From *Loot, The Complete Plays* (Methuen, London, 1976, pp. 254-5))

연습문제 3

제인 오스틴(Jane Austen)의 『엠마』(Emma)에서 뽑은 첫 구절에는 서술자의 말이 한 문장 밖에 없다. 그것의 중요성은 어느 정도인가? 그것을 읽을 때의 비평적 태도를 어떻게 설정할 것인가? 이 문장이 없다면 이 구절은 극에 나오는 대화처럼 되고 말 것이다. 대화에도 ‘내포된 저자’를 설정하는 것이 가능한가(제3절 참조)?

제인 오스틴이 두 구절 모두에서 엠마의 하층 계급에 대한 우월적 태도를 드러내고 있다면, 어떤 종류의 사회적 가치들이 긍정적인 것으로 암시되어 있는가? 그것이 사회적 관계를 묘사하는, 혹은 그것이 당대의 이념적 담론들을 재생하는 형식을 식별하기 위해서는 소설의 대부분을 읽어야 할 것이다(제22절 참조).

제인 오스틴의 아이러니의 미묘함은 자주 주목이 되어 왔다. 그러한 아이러니는 매우 정교하면서 명백한 언어의 사용을 요구한다. 아이러니란, 비록 그것이 언급되어 있지 않다 하더라도, 고정된 가치체계에 의존하기 때문이다. 현대 문학이론은 대체로 안정된 표의의 가능성에 대해 의문을 표시한다. 독자가 이 구절로부터 하나 이상의 의미를 생산해낼 어떤 방법이 있는가(제10절 및 제15절 참조)?

(a)

「우드하우스 양, 당신이 의견을 말하지 않으면, 나 혼자라도 의견을 말해야겠군요. 이제 결심이 섰고, 확실한 각오가 되었는데 - 마틴 씨를 거절하기로 했어요. 내 판단이 옳은가요?」

「옳은 판단이고 말고요. 친애하는 해리엇. 당연한 일을 하신 거예요. 당신이 망설이는 동안에는 내 느낌을 감추고 있었지만, 당신이 이제 완전한 결정을 내

렸으니, 주저 없이 동의를 하는 거예요. 친애하는 해리엇. 이렇게 되니 정말 기쁘군요. 당신이 마틴 씨와 결혼하게 되었으면, 당신과 나의 교제는 끊어졌을 테고, 그렇게 되면 나는 무척이나 슬펐을 거예요. 당신이 눈꼽만치라도 흔들리는 기색이 있는 동안에는 나는 거기에 대해 아무 말도 하지 않았어요. 내가 영향을 끼치고 싶지가 않았기 때문이에요. 그러나 그것이 나로서는 친구를 잃는 일이 되어버리거든요. 내가 로버트 마틴 부인을 만나러 에비밀 농장을 방문할 수는 없는 노릇이니까요. 하지만 이제는 마음을 영원히 놓아도 되겠군요。」

해리엇은 자신의 위험을 짐작하지도 못했지만, 그 생각이 강력하게 머릿속에 떠올랐다.

「저를 방문할 수 없었겠지요!」 하고 그녀는 아연실색한 표정으로 소리쳤다. 「절대로 방문할 수 없었겠지요. 이전에는 그것을 생각지도 못했어요. 그것은 너무나 끔찍한 일이 되었을 거예요! — 그게 무슨 도파람! — 친애하는 우드하우스 양, 나는 어떠한 일이 있어도 당신과 사귀는 기쁨과 영광을 포기하지 않을 거예요.」

「아닌 게 아니라, 해리엇. 당신을 잃는 것은 혹심한 고통이겠지만, 그렇게 되었을 것임에 틀림없어요. 당신은 좋은 사람들과 사귀는 일을 집어치웠을 테고, 나는 당신을 포기했을 것임에 틀림없어요.」

「세상에! 내가 그런 일을 감당해야 하다니! 내가 하트필드에 더 이상 못 온다면 나는 아마 죽고 말았을 거예요.」

「사랑스런 아가씨! — 아가씨가 에비밀 농장으로 사라지다니! — 아가씨가 그 무식하고 상스러운 사람들의 사회에서 평생을 갇혀 살아야 하다니! 그 젊은이가 어떻게 그런 뻔뻔스러운 요구를 해올 수 있었단. 제 자신을 높이 평가하고 있는 것이 틀림없어.」

「대체로 보아 그가 견제하는 사람은 아닌 것 같아요.」 하고 해리엇이 말했다. 그녀의 양심이 그런 비난을 용납하지 않았기 때문이다. 「아무튼 그는 좋은 사람이에요. 그에 대해서는 항상 고마운 마음과 존경하는 마음을 지닐 거예요. — 하지만 그것하고는 전혀 달라요. — 그가 나를 좋아하는 것은 다 아는 사실이지만, 그렇다고 해서 내가 무슨 의무가 있는 것은 아니에요. — 분명히 고백하지만, 여기를 방문한 이후로 나는 많은 사람들을 알게 되었어요. 사람됨, 매너 등 그들과는 비교가 되지 않아요. 매우 현숙하고 상냥하지요. 하지만, 나는 진정으로 마틴 씨를 매우 친절하고 젊은이라고 생각해요. 그를 높이 평가하고요. 그의 존재는 나에게 의미가 있어요. — 그의 편지 숨씨도 그렇고 — 그러나 당신 곁을 떠난다는 것은 절대로 있을 수가 없는 일이에요.」

「고마워요. 정말 고마워요. 나의 귀여운 친구. 우리는 헤어지지 않을 거예요.

한 남자로부터 청혼을 받았다고 해서, 그가 자기에게 의미가 있다고 해서, 그가 괜찮은 편지를 쓸 수 있다고 해서, 여자가 결혼을 하는 것은 아니지요」

(b)

그들은 이제 그 시골집으로 접근하고 있었다. 모든 한가한 화제가 무색하게 되었다. 엠마의 마음은 측은지심으로 가득 찼다. 가난한 사람들의 고통은 그녀의 지갑에 의해서 만큼이나 확실하게 그녀의 개인적 배려와 친절, 그녀의 분별심과 인쇄심에 의해서도 경감되었다. 그녀는 그들이 사는 방식을 이해했고, 그들의 무지와 유혹을 고려했으며, 교육을 거의 받지 못한 그 사람들에게 비상한 덕행을 기대하는 낭만적 생각을 버렸다. 그녀는 쉽사리 그들의 근심에 공감했고, 항상 선의 못지 않게 지성을 가지고 도움을 주었다. 이번에 그녀가 찾아가게 된 것은 절벽과 구멍이었다. 위안과 조언을 줄 수 있을 만큼 오래 그곳에 머문 후, 그녀는 그 시골집을 떠났다. 그녀는 해리엇과 함께 걸어가면서 그 풍경에 대한 인상을 이렇게 말했다.

「해리엇, 참 좋은 풍경이어요. 저 풍경을 보고 있으면 다른 온갖 것들이 다시시하게 보이게 돼요! — 나는 지금 오늘 나머지 시간에 이 가엾은 사람들만 생각하게 될 것 같은 기분이어요. 그것이 내 마음에서 쉽사리 사라질 것 같지가 않아요.」

「정말 그래요」 하고 해리엇이 말했다. 「가엾은 사람들! 그들 말고 다른 걸 생각할 수가 없어요.」

「그리고 정말 나는 그 인상이 금방 지워질 것 같지가 않아요」 하고 낮은 생나무 울타리를 지나가면서 엠마가 말했다. 그녀의 비틀거리는 걸음은 시골집 정원으로 통하는 좁고 미끄러운 오솔길을 지나 골목길로 다시 나왔다. 「지워질 것 같지가 않다고요.」 그녀는 초라하기 짝이 없는 그곳을 다시 한번 바라보고, 보다 큰 내부를 회상하기 위해 걸음을 멈추었다.

「그렇고 말고요」 하고 그녀의 벗이 말했다.

그들은 계속해서 걸어갔다. 그 골목길은 약간 구부러져 있었다. 그 휘어진 곳을 지나자마자 엘턴 씨가 눈에 들어 왔다. 그가 가까이에 있어서 엠마는 조금 더 말할 시간을 가질 수 있었다.

「아! 해리엇, 안정되어 있던 우리의 생각에 갑작스러운 시련이 오는 것 같네요. 그래, (웃으면서,) 우리의 동정심이 그 고통받는 사람들에게 분발과 위안을 주었다면, 그것이 진정으로 중요한 일을 한 거라는 사실이 인정될 수 있었으면 해요. 우리가 불쌍한 사람들에게 동정을 느끼고, 그들을 위해 할 수 있는 모든

일을 하고 나면, 그 나머지는 스스로에게 고통을 줄뿐인 공허한 공감에 불과할 뿐이지요。」

(『엠마』 중에서)

(a)

‘Miss Woodhouse, as you will not give me your opinion, I must do as well as I can by myself; and I have now quite determined, and really almost made up my mind – to refuse Mr Martin. Do you think I am right?’

‘Perfectly, perfectly right, my dearest Harriet; you are doing just what you ought. While you were at all in suspense I kept my feelings to myself, but now that you are so completely decided I have approving. Dear Harriet, I give myself joy of this. It would have grieved me to lose your acquaintance, which must have been the consequence of your marrying Mr Martin. While you were in the smallest degree wavering, I said nothing about it, because I would not influence; but it would have been the loss of a friend to me. I could not have visited Mrs Robert Martin, of Abbey – Mill Farm. Now I am secure of you for ever.’

Harriet had not surmised her own danger, but the idea of it struck her forcibly.

‘You could not have visited me!’ she cried, looking aghast. ‘No, to be sure you could not; but I never thought of that before. That would have been too dreadful! – What an escape! – Dear Miss Woodhouse, I would not give up the pleasure and honour of being intimate with you for anything in the world.’

‘Indeed, Harriet, it would have been a severe pang to lose you; but it must have been. You would have thrown yourself out of all good society. I must have given you up.’

‘Dear me! – How should I ever have borne it! It would have killed me never to come to Hartfield any more!’

‘Dear affectionate creature! – You banished to Abbey-Mill Farm! – You confined to the society of the illiterate and vulgar all your life! I wonder how the young man could have the assurance to ask it. He must have a pretty good opinion of himself.’

‘I do not think he is conceited either, in general,’ said Harriet, her conscience opposing such censure; ‘at least he is very good natured, and I shall always feel much obliged to him and have a great regard for – but that is quite a different thing from – and you know, though he may like me, it does not follow that I should – and certainly I must confess that since my visiting here I have seen people – and if one comes to compare them, person and manners, there is no comparison at all, one is so very handsome and agreeable. However, I do really think Mr Martin a very amiable

young man, and have a great opinion of him; and his being so much attached to me — and his writing such a letter — but as to leaving you, it is what I would not do upon any consideration.'

'Thank you, thank you, my own sweet little friend. We will not be parted. A woman is not to marry a man merely because she is asked, or because he is attached to her, and can write a tolerable letter.'

(b)

They were now approaching the cottage, and all idle topics were superseded. Emma was very compassionate; and the distresses of the poor were as sure of relief from her personal attention and kindness, her counsel and her patience, as from her purse. She understood their ways, could allow for their ignorance and their temptations, had no romantic expectations of extraordinary virtue from those, for whom education had done so little; entered into their troubles with ready sympathy, and always gave her assistance with as much intelligence as good-will. In the present instance, it was sickness and poverty farther which she came to visit; and after remaining there as long as she could give comfort or advice, she quitted the cottage with such an impression of the scene as made her say to Harriet, as they walked away.

'These are the sights, Harriet, to do one good. How trifling they make every thing else appear! — I feel now as if I could think of nothing but these poor creatures all the rest of the day; and yet, who can say how soon it may all vanish from my mind?'

'Very true,' said Harriet. 'Poor creatures! one can think of nothing else.'

'And really, I do not think the impression will soon be over,' said Emma, as she crossed the low hedge, and tottering footstep which ended the narrow, slippery path through the cottage garden, and brought them into the lane again. 'I do not think it will,' stopping to look once more at all the outward wretchedness of the place, and recall the still greater within.

'Oh! dear, no,' said her companion.

They walked on. The lane made a slight bend; and when that bend was passed, Mr Elton was immediately in sight; and so near as to give Emma time only to say farther.

'Ah! Harriet, here comes a very sudden trial of our stability in good thoughts. Well, (smiling,) I hope it may be allowed that if compassion has produced exertion and relief to the sufferers, it has done all that is truly important. If we feel for the wretched, enough to do all we can for them, the rest is empty sympathy, only distressing to ourselves.'

(From *Emma* (Penguin, Harmondsworth, 1966, pp. 80-1, 111))

연습문제 4

존 버거(John Berger)의 『행운의 사나이』(*A Fortunate Man*)—시골 의사 새솔을 주인공으로 한 소설—에서 뽑은 다음 구절에 대해 ‘해체’를 시도해 보라. 중심적인 이항대립은 ‘상식’과 ‘철학’인 것처럼 보인다. 상식에 대한 버거의 공격은 ‘철학’이 특권적인 용어이기를 요구한다. 그 위계를 어떻게 전도시키겠는가? 이 구절이 스스로를 해체한다고 주장할 수 있겠는가(제7절, 제12절 및 제14절 참조)? 방침을 바꾸어 이 구절을 ‘이데올로기’에 대한 기술로서 논하여 보라(제22절 참조).

대체로 그의 환자들은 새솔이 자신들의 공동체에 ‘소속된’ 것으로 생각한다. 그는 외부에 대한 관심을 나타내지 않는다 — 그런 지역에서는 외부에 대한 관심이 곧 사적인 이익의 추구를 암시한다. 그는 신뢰를 받고 있다. 그렇다고 해서 그가 동등한 사람으로 여겨지거나 취급된다는 말은 아니다. [...]

생각하고 말하는 방식 때문에 그는 특권을 누리고 있다! 그의 특권을 논리적으로 따진다면, 그 근거로서 그의 교육과 의학 수업 등을 들 수 있을 것이다. 그러나 그것은 아주 옛날의 일이었다. 그보다는 그의 사고방식—순수하게 의학적이 아니라 일반적인—에 뭔가 특이한 것이 있기 때문에, 그가 매번 그런 대우를 받는 것이다. 마을사람들이 그에게 말을 걸고, 그에게 지방소식을 전해주고, 그의 말을 경청하고, 그의 통상적인 관점의 옳고 그름을 궁금해하고, 일부 사람들이 「그는 훌륭한 의사지만, 기대했던 의사는 아니야」라고 말하고, 일부 중산층 이웃들이 그를 별난 사람이라고 부르는 이유가 바로 거기에 있다.

그의 사고가 인상적이기 때문에 마을사람들이 그에게 특권을 인정하는 것은 아니다. 눈에 금방 띄는 자신들과의 차이는 그의 사고의 스타일이다. 그들은 상식에 의존하지만, 그는 그렇지 않다.

상식은 대개 실제적인 것으로 여겨진다. 그러나 그것은 단기적인 관점에서만

실제적이다. 상식은 자신에게 먹을 것을 주는 손을 깨무는 행위는 어리석은 것이라고 선언한다. 그러나 그것은 훨씬 더 배불리 먹을 수 있다는 것을 깨닫는 순간까지만 어리석다. 장기적인 관점에서 보면 상식은 수동적이다. 가능한 것에 대한 진부한 견해를 수용하는 데 그것이 기초를 두고 있기 때문이다. 대부분의 상식은 너무 느리게 생겨날 수밖에 없다. 상식의 명제가 의심의 여지가 없는 것, 즉 전통적인 것이 되려면 수많은 입증을 거쳐야 한다. 일단 전통적인 것이 되면, 그것들은 수수께끼 같은 권위를 획득한다. 미신의 강력한 요소가 '실제적인' 상식에 나타나는 이유가 여기에 있다.

상식은 기본적인 학습을 못 받은 사람들, 무지한 상태로 살아온 사람들이 집에서 만든 이데올로기의 일부이다. 이 이데올로기는 서로 다른 출처들—종교에서 살아남아 온 항목들, 경험적 지식의 항목들, 방어적인 회의주의의 항목들, 배급받은 피상적인 학습에서 위안을 얻기 위해 추려낸 항목들—로부터 합성된 것이다. 핵심은 상식이 스스로를 가르칠 수 없다는 것, 자신의 한계를 넘어서 수 없다는 것이다. 기본적인 학습의 결여가 보충되자마자, 모든 항목들은 의심의 대상이 되고, 상식의 전 기능은 파괴된다. 상식은 탐구의 정신, 즉 철학과 구분이 될 수 있는 범주로서만 존재할 수 있다.

상식은 본질적으로 정적이다. 그것은 사회적으로 수동적인 사람들, 무엇이든 누가 현재의 자신의 위치를 만들었는가를 결코 이해하지 못하는 사람들의 이데올로기에 속한다. 그러나 그것은 그들의 특성의 일부—흔히는 작은 일부—만을 나타낼 뿐이다. 바로 그 똑같은 사람들이 자기 자신의 상식에 위배되는 많은 것들을 말하거나 행동한다. 그들은 「그것은 상식일 뿐이야」라고 말함으로써 어떤 것을 정당화하는 바릇이 있는데, 이것은 종종 자신의 가장 깊은 감정과 본능의 일부를 부인하거나 배반하는 데 대한 변명이 된다.

새솔은 자신의 가장 깊은 감정과 직관을 실마리로 이용한다. 그 자신의 자아는 흔히 그의 가장 유망한 출발점이 되어 준다. 그의 목적은 타인에게 감추어져 있을지도 모를 것을 찾아내는 데 있다.

「검열되지 않은 사고와 진술을 표현하는 것은 힘든 일이 아니에요. 그러나 힘들다고 생각될 때는 이것이 방종의 일종이 아닌가 하는 생각이 머리 속을 맴돌아요. 이 말이 다소 건방지게 들릴지도 모르지만, 그런 걸 어쩌겠어요. 그것은 적어도 나로 하여금 환자들이 단지 내 말만 듣고서도 아낌없는 감사의 뜻을 표하는 이유를 깨닫게 해주고 이해시켜 줍니다. 말하자면 그들은 자신의 그릇된 생각, 즉 자신의 방종에 대해 사과하고 있는 것이지요」

자신의 필멸성을 또 다른 출발점으로 삼음으로써, 그는 생각조차할 수 없는 미

래에서 희망 내지는 가능성의 전거를 찾아야 할 필요를 느낀다.

「이 테이블과 유리와 식물의 분자가 재배열되어 당신이나 나를 만든다는 사실에서, 그리고 사물이 나쁜 것은 아마도 분자들이 나쁘게 배열되어 있는 탓이기에 언젠가는 재조직될 수 있을 것이라는 사실에서, 나는 용기를 얻지요」

하지만 그의 사색이 아무리 환상적인 것일지라도, 그는 지금까지의 실제적인 지식의 표준으로 그것을 가늠해 보기 위해 되돌아온다. 그리고는 이 가늠으로부터 다시 사색을 시작하는 것이다.

「당신은 어떤 것에 대해 결코 확실하게 알지 못해요. 이 말이 까딱하다가는 겸손하게 그리고 진부하게 들릴지 모르지만, 그것은 거짓 없는 진실이랍니다. 대부분의 경우 당신은 옳고 또 알고 있는 것처럼 보여요. 그러나 때때로 그 법칙은 깨어지고, 그렇게 되면 당신이 알고 있다고 생각하고 또 그것이 옳은 것으로 입증되었을 때가 실은 얼마나 큰 행운이었는가를 깨닫게 되지요」

그는 사색하고, 시험하고, 비교하기를 결코 멈추지 않는다. 문제가 미해결이면 미해결일수록 그것은 그만큼 더 그의 관심을 끈다.

그러한 사고방식은 당연히 이론적이되고 일반화에 결부되기를 요구한다. 하지만 이론과 일반화는 그 특성상 항상 커다랗고 일반적인 결정이 내려지는 도시들 내지는 멀리 있는 수도에나 속하는 것이다. 게다가 일반적 결정이나 이론에 도달하기 위해서는 경험을 쌓아야 함으로 여행을 할 필요가 있다. 포리스트에서는 아무도 여행을 하지 않는다. 포리스트에서는 그 누구도 이론화할 능력이나 수단을 가지고 있지 못하다. 그들은 '실제적인' 사람들이다.

(『행운의 사나이: 한 시골 의사의 이야기』 중에서)

In general his patients think of Sassall as 'belonging' to their community. He represents no outside interest—in such an area any outside interest suggests exploitation. He is trusted. Yet this is not the same thing as saying that he is thought of or treated as an equal. [...]

He is privileged because of the way he can think and can talk! If the estimate of his privilege was strictly logical, it would include the fact of his education and his medical training. But that was a long time ago, whereas the evidence of the way he thinks—not purely medically but in general—is there every time he is there. It is why the villagers talk to him, why they tell him the local news, why they listen, why they wonder whether his unusual views are right, why some say 'He's a wonderful doctor but not what you'd expect', and why some middle-class neighbours call him a crack-pot.

The villagers do not consider him privileged because they find his thinking so impressive. It is the style of his thinking which they immediately recognize as different from theirs. They depend upon common-sense and he does not.

It is generally thought that common-sense is practical. It is practical only in a short-term view. Common-sense declares that it is foolish to bite the hand that feeds you. But it is foolish only up to the moment when you realize that you might be led very much better. In the long-term view common-sense is passive because it is based on the acceptance of an outdated view of the possible. The body of common-sense has to accrue too slowly. All its propositions have to be proved so many times before they can become unquestionable, i.e. traditional. When they become traditional they gain oracular authority. Hence the strong element of superstition always evident in 'practical' common-sense.

Common-sense is part of the home-made ideology of those who have been deprived of fundamental learning, of those who have been kept ignorant. This ideology is compounded from different sources: items that have survived from religion, items of empirical knowledge, items of protective scepticism, items culled for comfort from the superficial learning that is supplied. But the point is that common-sense can never teach itself, can never advance beyond its own limits, for as soon as the lack of fundamental learning has been made good, all items become questionable and the whole function of common-sense is destroyed. Common-sense can only exist as a category insofar as it can be distinguished from the spirit of enquiry, from philosophy.

Common-sense is essentially static. It belongs to the ideology of those who are socially passive, never understanding what or who has made their situation as it is. But it represents only a part—and often a small part—of their character. These same people say or do many things which are an affront to their own common-sense. And when they justify something by saying 'It's only common-sense', this is frequently an apology for denying or betraying some of their deepest feelings or instincts.

Sassall accepts his innermost feelings and intuitions as clues. His own self is often his most promising starting-point. His aim is to find what may be hidden in others:

'I don't find it hard to express uncensored thoughts or sentiments but when I do, it keeps on occurring to me that this is a form of self-indulgence. That sounds somewhat pompous, but still. At least it makes me realize and understand why patients thank me so profusely for merely listening: they too are apologizing for what they think—wrongly—is their self-indulgence.'

Using his own mortality as another starting-point he needs to find references of

hope or possibility in an almost unimaginable future.

'I'm encouraged by the fact that the molecules of this table and glass and plant are rearranged to make you or me, and that the bad things are perhaps are rearranged molecules and therefore capable maybe of reorganization one day.'

Yet however fanciful his speculations, he returns to measure them by the standards of actual knowledge to date. And then from this measurement begins to speculate again.

'You never know for certain about anything. This sounds falsely modest and trite, but it's the honest truth. Most of the time you are right and you do appear to know, but every now and then the rules seem to get broken and then you realize how lucky you have been on the occasions when you think you have known and have been proved correct.'

He never stops speculating, testing, comparing. The more open the question the more it interests him.

Such a way of thinking demands the right to be theoretical and to concerned with generalizations. Yet theory and generalizations belong by their nature to the cities or the distant capital where the big general decisions are always made. Furthermore, to arrive at general decisions and theories one needs to travel in order to gain experience. Nobody travel from the Forest. So nobody in the Forest has either the power or the mean to theorize. They are 'practical' people.

(From *A Fortunate Man: The Story of a Country Doctor* (Penguin, Harmondsworth, 1969, pp.101-3))

연습문제 5

존 단(John Donne)의 다음 시는 ‘주체’('나')의 죽음을 기술하고 있다. 화자는 그 숙녀의 죽음에 의해, 인식될 수 있는 ‘주체적 위치’를 박탈당했다. 이 시는 개인의 주체성의 실질적인 성격에 의문을 던지고 있는가? 일부 사람들은 단의 모든 시가 개인의 주체성에 대한 강렬한 의식을 투영하고 있다고 주장해 왔다. 이 두 가지 견해가 모두 옳을 수 있는가(제10절 및 제11절 참조)?

이 시는 어떠한 방식으로 기독교적 이념을 설득하고 있으며 (재생산하고 있으며) (특히 영혼/육체, 천국/지상, 현재/내세의 기본적인 이분법들), 또 그렇게 함으로써 그 이념의 내적인 모순들을 드러내고 있는가(제22절 참조)?

성 루시 일의 야상곡,
연중 가장 짧은 날

지금은 이 해의 한밤중이자, 이 날의,
루시 일의 한밤중이다. 그녀는 겨우 일곱 시간만 그 모습을 드러낸다.
태양은 소진되어, 이제 그의 탄약통은
폭죽 불꽃만을 터트릴 뿐, 한결같은 빛을 보내지 못한다.
세계의 모든 수액은 가라앉았다.
세상의 모든 향고를 수중에 걸린 땅이 다 마셔 버렸다.
그 쪽으로, 마치 침대다리로 향하듯이, 생명이 움츠러들어,
죽어서 매장된다. 하지만 이 모든 것은 웃는 듯이 보인다.
그들의 비명(碑銘)인 나와 비교해 볼 때.

그러니 나를 연구하라, 다음 세계 즉
다음 봄에 연인이 될 당신들은.

왜냐하면 나는 어느 모로 보나 죽은 몸이고,
 내 속에서는 사랑이 새 연금술을 사용했으니.
 사랑의 기술은 바로 무로부터,
 음울한 상실과 불모의 공허로부터,
 제5요소를 짜내었다.
 사랑은 나를 파멸시키고, 나는 재탄생되었다,
 부재, 암흑, 죽음, 즉 존재하지 않은 것으로부터.

다른 모든 것들은, 모든 것으로부터, 좋은 모든 것을 뽑아낸다,
 그들의 존재가 유래하는 생명, 영혼, 형태, 정기를.
 나는 사랑의 증류기에 의해 무인
 모든 것의 무덤이 된다. 종종
 우리들은 울어서 홍수를 이루고,
 우리 둘인 온 세계를 익사케 했다. 종종 우리는
 두 개의 혼돈이 되기도 했다, 우리가 다른 것에
 관심을 보였을 때. 종종 부재는
 우리의 영혼을 빼앗아, 우리를 송장으로 만들었다.

그러나 나는 그녀의 죽음에 의해 (이 말이 그녀를 손상시킨다)
 제일의 무의 정수가 되었다.
 내가 사람이라면, 내가 사람이라는 것을
 꼭 알아야 한다. 내가 어떤 짐승이라면,
 나는 어떤 목적, 어떤 수단을
 선택해야 한다. 그래, 식물이나 돌조차도 싫어함과
 좋아함이 있다. 모든 것에는 어떤 특성이 부여된다.
 만일 내가 그림자처럼 평범한 무라면,
 빛, 그리고 몸이 여기 있어야 한다.

그러나 나는 무이다. 나의 태양도 갱생하지 않을 것이다.
 너희 연인들이여. 너희들 때문에 더 작은 태양이
 이 시간에 새 욕정을 너희들에게 주려고
 산양좌로 달려갔으니,
 너희들의 여름을 온통 즐겨라.

그녀가 자신의 긴 밤의 축제를 즐기고 있으므로,
 나도 그녀에 대한 준비를 하게 하라. 나로 하여금
 이 시간을 그녀의 철야, 그녀의 전야라고 부르게 하라. 지금이
 이 해의, 그리고 이 날의 깊은 한밤중이기 때문이다.

(A. J. 스미스 편 『영시 전집』 중에서)

*A Nocturnal upon S. Lucy's Day,
 being the shortest day*

'Tis the years midnight, and it is the day's,
 Lucy's, who scarce seven hours herself unmasks,
 The sun is spent, and now his flasks
 send forth light squibs, no constant rays;
 The world's whole sap is sunk:
 The general balm th' hydroptic earth hath drunk,
 Whither, as to the bed's-feet, life is shrunk,
 Dead and interred; yet all these seem to laugh,
 Compared with me, who am their epitaph.

Study me then, you who shall lovers be
 At the next world, that is, at the next spring:
 for I am every dead thing,
 In whom love wrought new alchemy.
 For his art did express
 A quintessence even from nothingness,
 From dull privations, and lean emptiness
 He ruined me, and I am re-begot
 Of absence, darkness, death; things which are not.

All others, from all things, draw all that's good,
 Life, soul, form, spirit, whence they being have;
 I, by love's limbeck, am the grave
 Of all, that's nothing. Oft a flood
 Have we two wept, and so
 Drowned the whole world, us two; off did we grow
 To be two chaoses, when we did show

Care to aught else; and often absences
 Withdrew our souls, and made us carcases.

But I am by her death (which word wrongs her)
 Of the first nothing, the elixir grown;
 Were I a man, that I were one,
 I needs must know; I should prefer,
 If I were any beast,
 Some ends, some means; yea plants, yea stones detest,
 And love; all, all some properties invest;
 If I am ordinary nothing were,
 As shadow, a light, and body must be here.

But I am none; nor will my sun renew.
 You lovers, for whose sake, the lesser sun
 At this time to the Goat is run
 To fetch new lust, and give it you,
 Enjoy your summer all;
 Since she enjoys her long night's festival,
 Let me prepare towards her, and let me call
 This hour her vigil, and her eve, since this
 Both the year's, and the day's deep midnight is.

(From *The Complete English Poems*, ed. A. J. Smith (Penguin, Harmondsworth,
 1971, pp.72-3))

연습문제 6

에드나 세인트 빈센트 밀레이(Edna St Vincent Millay)의 다음 소네트에는 여성이 썼다는 표식이 나타나 있는가? 예를 들면, 남성이 그것을 ‘극적독백’으로 썼을 수가 있는가? 시인의 성별에 대한 우리의 의식이 우리의 해석에 어떤 차이를 낳는가? 여성 독자가 이 시를 남성 독자와 다르게 해석하는 경우가 상상되는가(제20절 참조)?

소네트 41

나는, 여성으로 태어나, 내 태생의
온갖 요구와 개념으로 괴로움을 당하는 바,
당신이 가까이 있어 어쩔 수 없이
당신의 아름다움을 발견하고, 당신의 몸무게를
내 가슴 위에 떠받치고 싶은 열정을 느낀다.
흥분을 정화하고, 정신을 흐리게 하여,
귀신에 홀린 듯, 다시 한번 나를 방치하기에
삶의 열기는 너무나도 미묘하게 짜여져 있다.
하지만, 이것을 예기하지 마라. 내 대담한
피의 배반이 내 멍한 두뇌를 강타하여,
그대를 사랑으로 기억하고, 내 조롱을 연민으로
길들이니. — 그 점을 분명히 하자.
우리가 다시 만나 대화를 나누려면,
이 광란이 부족한 이성이라는 것을 알게 되리니.

(『노튼 시 사화집』 제3판 중에서)

SONNET XLI

I, being born a woman and distressed
 By all the needs and notions of my kind,
 Am urged by your propinquity to find
 Your person fair, and feel a certain zest
 To bear your body's weight upon my breast:
 So subtly is the fume of life designed,
 To clarify the purse and cloud the mind,
 And leave me once again undone, possessed.
 Think not for this, however, the poor treason
 Of my stout blood against my staggering brain,
 I shall remember you with love, or season
 My scorn with pity, — let me make it plain:
 I find this frenzy insufficient reason
 For conversation when we meet again.

(From *Norton Anthology of Poetry*, 3rd edn (W. W. Norton, New York
 and London, 1983, pp. 1033-4))

연습문제 7

이 짧은 시 「갓난 슬픔」('Infant Sorrow')의 텍스트는 윌리엄 블레이크(William Blake)의 채색 도판에서 떼어낸 것이다. 이 형식에서 그 텍스트는 매우 불가사의한('미해결의') 것이다. 해석을 위한 일련의 접근법들—정신분석적, 페미니스트적, 신역사주의적, 마르크스주의적 그리고 독자반응적 등—을 생각해 보라(적당한 절들을 참조할 것).

엄마는 신음했네! 아빠는 울었네.
위험한 세상으로 나는 뛰어 들었네,
힘없이, 알몸으로, 뻥뻥 울며,
구름 속에 숨은 악마처럼.

아빠의 손에서 몸부림치며,
포대기 속에서 발버둥치며,
몹시고 지쳐서 나는 생각했네,
엄마 가슴에서 앵돌아지는 게 상책이라고.

(제프리 케인즈 편, 『시와 산문』 중에서)

My mother groaned! my father wept.
Into the dangerous world I leapt:
Helpless, naked, piping loud;
Like a fiend hid in a cloud.

Struggling in my father's hands,
Striving against my swadling bands,
Bound and weary I thought best

To sulk upon my mother's breast.

(From *Poetry and Prose*, ed. Geoffrey Keynes (Nonesuch Press, London
1961, p.76))

연습문제 8

클리언스 브룩스(Cleanth Brooks)와 로버트 펜 워렌(Robert Penn Warren)은 그들의 영향력 있는 저서 『시의 이해』(*Understanding Poetry*, 1938)에서 앤드류 마블(Andrew Marvell)의 「사랑의 정의」('The Definition of Love')가 그 시적인 이미지리를 통해 '복합적이고 풍부한 경험'을 표현했다고 주장했다. 그들은 이 시의 첫 연이 보여주는 역설이 우리로 하여금 시인의 '복합적인' 태도를 파악하는 데 도움을 준다고 시사한다. 그들의 접근법에서 어떤 한계를 엿볼 수 있는가? '복합적' 및 '경험'이라는 용어에 대해서 생각해 보라. 그들은 글읽기와 글쓰기를 어떤 의미로 생각하고 있는가? 브룩스와 워렌의 접근법을 이 시에 대한 '해체론적' 글읽기와 비교해 보라. 두 접근법의 기초가 되어 있는 아이디어, 언어, 이데올로기의 서로 다른 가정들을 생각해 보라(서문 및 제2절, 제12절 그리고 제14절 참조).

이 시에 낯설게 하거나 이항대립(예를 들면, 은유와 환유)의 개념들을 채용하여 러시아 형식주의 내지는 구조주의적 접근법을 사용해 보라(제5절, 제7절 및 제9절 참조).

나의 사랑은 이상하고 높은 사물들이 그러하듯,
희귀한 탄생으로부터 생겨났다.
그것은 절망에 의해 태어났다,
불가능 위에.

도량이 큰 절망만이
나에게 것처럼 거룩한 것을 보일 수 있었다.
거기서 연약한 희망이 날아오른다면,

겨우 그의 번쩍이는 날개를 헛되이 칠 수 있을 뿐.

하지만 나는 재빨리 도착할 수 있었으리라,
나의 확장된 영혼이 고정되어 있는 곳으로.
그러나 운명의 여신은 쇠뿔기를 박아
항상 틈새기로 자신을 밀쳐 넣는다.

운명의 여신은 시기하는 눈으로 두 개의
완전한 사랑을 보고, 그들을 못 합치게 하는 까닭에.
그들의 결합은 그녀의 멸망을 초래할 것이고,
그녀의 폭군적 권력을 폐위시킬 것이기에.

그러므로 그녀의 강철같은 법령은
우리를 멀리 떨어진 양극처럼 위치시켰다.
(비록 사랑의 완전한 세계는 우리를 축으로 하여 선화하지만)
스스로의 힘으로는 포용하지 못하도록.

아찔하게 높은 하늘이 무너지지 않는 한,
그리고 땅이 새로운 지진을 일으키지 않는 한,
그리고, 우리를 결합시키기 위해, 세계가 운통
바짝 죄어져서 평면구형도가 되지 않는 한.

사선의 사랑도 직선처럼
모든 각도에서 서로 만날 수 있을지 모른다.
그러나 우리의 사랑은, 너무도 확실하게 평행이어서,
무한하기는 하지만, 결코 만나지 못한다.

그런고로 우리를 함께 묶어주면서도,
운명의 여신이 그토록 질투하여 금하는 우리 사랑은
마음의 합이요,
별들의 충이다.

(H. M. 마르콜리어스 편, 『시와 편지』 제2권, 제3판 중에서)

My Love is of a birth as rare
 As 'tis for object strange and high:
 It was begotten by despair
 Upon impossibility.

Magnanimous Despair alone
 Could show me so divine a thing,
 Where feeble Hope could ne'r have flown
 But vainly flapped its Tinsel Wing.

And yet I quickly might arrive
 Where my extended Soul is fixed,
 But Fate does iron wedges drive,
 And always crowds itself betwixt.

For Fate with jealous Eye does see
 Two perfect Loves, nor lets them close:
 Their union would her ruin be,
 And her Tyrannic power depose.

And therefore her Decrees of Steel
 Us as the distant Poles have plac'd,
 (Though Love's whole World on us doth wheel)
 Not by themselves to be embrac'd,

Unless the giddy Heaven fall,
 And Earth some new Convulsion tear,
 And, us to join, the World should all
 Be cramped into a Planisphere.

As Lines, so leaves oblique may well
 Themselves in every Angle greet;
 But ours, so truly Parallel,
 Though infinite, can never meet.

Therefore the love which us doth bind,

But Fate so enviously debars,
Is the Conjunction of the Mind,
And Opposition of the Stars.

(From *Poems and Letters*, ed. H. M. Margoliouth, 2 vols, 3rd edn (Clarendon Press,
Oxford, New York, 1971, I. 140-1))

연습문제 9

노엄 촘스키(Noam Chomsky)는 베트남 전쟁에 대한 글을 쓰면서 미국의 군국주의를 묘사하기 위해 ‘광기의 합리성’(insane rationality)이라는 신조어를 만들어 냈다. 『막다른 골목』(Catch 22)에서 뽑은 다음 구절에 나타나 있는 바, 미국의 군국주의에 대한 당신의 인식에 영향을 주는 조제프 헬러(Joseph Heller)의 희극적 문체를 고찰해 보라. 오직 픽션만이 드러낼 수 있는 군국주의의 어떤 면모를 그가 드러내 주고 있는가(제22절 및 제24절 참조)? 이 구절은 ‘소외된’ 사회를 반영하고 있는가(제23절 참조)?

이 구절에 나타나 있는 종교의 소격효과에 대해 생각해 보라(제5절 참조).

젊은 처녀의 젖가슴에 대한 언급은 성차별주의인가? 거기에 대한 당신의 답변은 자기 자신의 성적 정체성의 영향을 받고 있는가? 이 구절 전체는 명백히 남자에 의해 씌어진 것인가(제20절 및 제21절 참조)?

잠시 후 그는 자신이 줄줄이 늘어선 빨간 플럼 토마토들을 담은 통들을 응시하고 있다는 사실을 깨달았다. 빨간 플럼 토마토가 가득 담긴 상자들이 왜 대대장의 사무실에 와 있을까 하는 문제에 어찌나 골몰하고 있었든지, 그는 기도회 에기를 완전히 잊고 있었다. 그러자 캐스카이트 대령이 은근한 말투로 물었다.

「군목도 좀 사고 싶은 생각이 있어? 코온 중령과 내가 언덕 위에 소유하고 있는 농장에서 직접 가져온 거야. 한 상자를 도매가격으로 줄 수 있어.」

「아, 아닙니다, 대령님. 사고 싶은 생각이 없습니다.」

「그래, 괜찮아.」 대령은 너그럽게도 그를 안심시켜 주었다. 「자네가 꼭 살 필요는 없어. 밀로 같으면 우리의 생산품을 기꺼이 몽땅 살 거야. 이것들은 바로 어제 딴 것들이지. 처녀 젖가슴처럼 얼마나 단단하게 무르익었는지 몰라.」

군목이 얼굴을 붉히자, 대령은 당장 자신이 실수했음을 깨달았다. 그는 창피해서 고개를 숙였고, 화끈거리는 얼굴이 거추장스러워졌다. 그는 손가락들이

어색하고 짐스럽게 여겨졌다. 그는 군목에게 독기 어린 중오심을 느꼈다. 다른 상황하에서라면 재치 있고 세련되게 여겨질 농담들이 그의 군목 신분 때문에 조잡한 실수가 되어버렸기 때문이다. 그는 그 지독한 난처함에서 두 사람을 벗어나게 해줄 어떤 방법을 찾아내려고 비참하게 애를 썼다. 마침내 군목은 어디까지나 군목이라는 사실에 생각이 미치자, 그는 놀라움과 분노에 숨을 몰아쉬면서 허리를 폈다. 그는 자신과 동년배이긴 하지만 대위에 지나지 않은 자에게 조금 전 수치를 느끼는 바보짓을 했다는 사실에 격분하여 뺨이 팽팽해졌다. 그래서 그가 살기의 반감이 섞인 표정으로 복수를 하려는 듯 군목에게로 몸을 돌리자, 군목은 벌벌 떨기 시작했다. 대령은 오래 동안 눈을 부라리며 악의에 찬 중오와 침묵의 시선으로 그를 바라봄으로써 그를 웅장했다.

「우리 무슨 얘기를 하고 있었더라.」 그는 마침내 비꼬는듯이 군목에게 상기를 시켰다. 「젊은 여자의 단단하게 무르익은 젖기슴이 아니라 전혀 다른 얘기를 하고 있었어. 그래, 출격을 할 때마다 상황실에서 기도회를 갖자는 얘기를 하고 있었어. 못할 이유라도 있나?」

「아닙니다, 대령님.」 군목이 우물쭈물 말했다.

「그럼 오늘 오후출격 때부터 시작하지.」 세부 계획을 의논하기 시작하면서 대령의 적대감이 차츰 누그러졌다. 「그럼 자네가 할 기도말에 대해서 신경 많이 써주길 바래. 무겁거나 슬픈 기도는 원치 않아. 장병들이 기분 좋은 마음으로 나갈 수 있도록 가볍고 산뜻한 기도를 해 줘. 무슨 말인지 알겠나? 하느님의 왕국이니 죽음의 계곡이니 하는 얘기는 싫어. 그건 너무 부정적이야. 왜 그렇게 못마땅한 표정을 짓는 거야?」

「죄송합니다, 대령님.」 군목이 말을 더듬었다. 「그 말씀 하실 때 저는 시편 23편을 생각하고 있었습시다.」

「어떻게 나가는 건데?」

「대령님이 말씀하신 바로 그겁니다. 『하느님은 나의 목자시니 내게 부족함이—』」

「내가 말한 게 바로 그거야. 그건 안돼. 뭐 다른 거 없나?」

「『하느님이며, 나를 구원하소서. 물들이 나의 영혼까지 흘러들어 왔나이다—』」

「물은 안돼.」 청동 재떨이에 콩초를 던져 버린 후 담뱃대를 힘차게 붙어대던 대령이 결정을 내렸다. 「음악적인 건 뭐 없나? 버드나무에 걸어놓은 하프라든가?」

「그건 바빌론의 강들과 관련이 있습니다, 대령님.」 군목이 대답했다. 「『우리는 거기 앉아 시온을 기억하며 울었도다.』」

「시온이라고?」 그건 당장 집어치워. 그것이 어쩌다 끼어 들었는지 모르겠군. 물이니 골짜기니 하느님이니 하는 것과는 상관없는 뭐 재미난 거 없어? 가능하면 종교라는 문제를 멀리하고 싶어서 그래.」

군목은 미안해했다. 「죄송합니다, 대령님. 하지만 제가 알고 있는 기도는 그 어조가 다소 우울하고, 또 지나가는 말로라도 한번쯤은 하느님을 언급하게 되죠.」

「그렇다면 새 것으로 준비를 해. 하느님이니, 천국이니, 죽음이니 하는 설교로 북아치지 않아도 장병들은 내가 내보내는 출격으로 충분히 욕을 보고 있으니 말일세. 보다 적극적인 방법을 강구해 보는 게 어때? 예컨대 밀집된 탄착점 무늬 같은 뭔가 좋은 것을 위해 기도를 드릴 수는 없나? 우린 밀집된 탄착점 무늬를 위해서 기도하면 안되나?」

(『막다른 골목』 중에서)

After a while he realized that he was staring at rows and rows of bushels of red plum tomatoes and grew so intrigued by the question of what bushels brimming with red plum tomatoes were doing in a group commander's office that he forgot completely about the discussion of prayer meetings until Colonel Cathcart, in a genial digression, inquired: "Would you like to buy some, Chaplain? They come right off the farm Colonel Korn and I have up in the hills. I can let you have a bushel wholesale."

"Oh, no, sir. I don't think so."

"That's quite all right," the colonel assured him liberally. "You don't have to. Milo is glad to snap up all we can produce. These were picked only yesterday. Notice how firm and ripe they are, like a young girl's breasts."

The chaplain blushed, and the colonel understood at once that he had made a mistake. He lowered his head in shame, his cumbersome face burning. His fingers felt gross and unwieldy. He hated the chaplain venomously for being a chaplain and making a coarse blunder out of an observation that in any other circumstances, he knew, would have been considered witty and urbane. He tried miserably to recall some means of extricating them both from their devastating embarrassment. He recalled instead that the chaplain was only a captain, and he straightened at once with a shocked and outraged gasp. His cheeks grew tight with fury at the thought that he

had just been duped into humiliation by a man who was almost the same age as he was and still only a captain, and he swung upon the chaplain avengingly with a look of such murderous antagonism that the chaplain began to tremble. The colonel punished him sadistically with a long, glowering, malignant, hateful, silent state.

"We were speaking about something else," he reminded the chaplain cuttingly at last. "We were not speaking about the firm, ripe breasts of beautiful young girls but about something else entirely. We were speaking about conducting religious services in the briefing room before each mission. Is there any reason why we can't?"

"No, sir," the chaplain mumbled.

"Then We'll begin with this afternoon's mission." The colonel's hostility softened gradually as he applied himself to details. "Now, I want you to give a lot of thought to the kind of prayers we're going to say. I don't want anything heavy or sad. I'd like you to keep it light and snappy, something that will send the boys out feeling pretty good. Do you know what I mean? I don't want any of this Kingdom of God or Valley of Death stuff. That's all too negative. What are you making such a sour face for?"

"I'm sorry, sir," the chaplain stammered. "I happened to be thinking of the Twenty-third Psalm just as you said that."

"How does that one go?"

"That's the one you were just referring to, sir. 'The Lord is my shepherd; I—'"

"That's the one I was just referring to. It's out. What else have you got?"

"Save me, O God; for the waters are come in unto—"

"No waters," the colonel decided, blowing ruggedly into his cigarette holder after flipping the butt down into his combed-brass ash tray. "Why don't we try something musical? How about the harps on the willows?"

"That has the rivers of Babylon in it, sir," the chaplain replied.

"... there we sat down, yea, we wept, when we remembered Zion."

"Zion? Let's forget about that one right now. I'd like to know how that one even got in there. Haven't you got anything humorous that stays away from waters and valleys and God? I'd like to keep away from the subject of religion altogether if we can."

The chaplain was apologetic. "I'm sorry, sir, but just about all the prayers I know are rather somber in tone and make at least some passing reference to God."

"Then let's get some new ones. The men are already doing enough bitching about the missions I send them on without our rubbing it in with any sermons about God or death or Paradise. Why can't we take a more positive approach? Why can't we all pray for something good, like a tighter bomb pattern, for example? Couldn't we pray

for a tighter bomb pattern?"

(From *Catch22* (Jonathan Cape, London, 1955, pp. 206-7))

연습문제 10

『조셉 앤드류즈』(*Joseph Andrews*)에서 뽑은 다음 구절에서, ‘패션’에 기초한 사회적 차이들을 낫설게하기 위해 필딩이 사용하고 있는 장치들이 어떻게 작용하고 있는지를 고찰해 보라. 이 접근법을 그 구절에 대한 마르크스주의적 내지는 구조주의적 해석과 비교해 보라(제5, 6-9, 19, 22-4절 참조).

인간이란 족속은 대체로 두 종류의 사람들, 즉 높은 사람들과 낮은 사람들로 나뉘어져 있다. 내가 말하는 높은 사람들이란 글자대로 다른 사람들보다 고귀하게 태어난 사람들도 아니고, 비유적으로 고결한 인격과 능력을 지닌 사람들도 아니다. 따라서 낮은 사람들도 그 반대로 해석되어서는 안된다. 높은 사람들란 다름 아닌 패션이 있는 사람들을 의미하고, 낮은 사람들이란 패션이 없는 사람들을 의미한다. 이 패션이란 말은 오래 사용되다 보니 오늘날에는 그 원래의 뜻을 상실해 버려서, 현재는 매우 다른 아이디어를 떠올리게 한다. 왜냐하면 패션이 있는 인물이라고 할 때 우리는 일반적으로 거기에 대다수의 인간들보다 우월한 태생과 교양의 개념을 포함시키지 않기 때문이다. 사실상 패션이 있는 인물이란 원래 그 시대의 패션에 따라 옷을 입는 사람을 의미하는 데 지나지 않는다. 이 시대에는 그 낱말이 실제로 그리고 진실로 그 이상의 아무런 뜻도 지니지 않는다. 세상은 패션이 있는 사람들과 패션이 없는 사람들로 나누어져 있기 때문에 그 둘 사이에 격렬한 투쟁이 일어났다. 다시 말해서 한쪽 사람들이 다른 쪽 사람들에 공공연하게 말을 거는 일을 볼 수가 없게 된 것이다. 비록 사회적으로는 더러 매우 근사한 왕래를 유지하는 수가 있기는 해도 말이다. 이 투쟁에서 어느 쪽이 성공했는지를 말하기는 힘든 노릇이다. 왜냐하면 패션이 있는 사람들이 법원, 의회, 오페라, 무도회 등과 같은 몇몇 장소들을 장악하고 있는 데 비해, 패션이 없는 사람들은 폐하의 꿈 사육장과 같은 고귀한 장소 외에도 모든 출판, 시장, 술집 등의 장소를 계속해서 차지하고 있기 때문이다. 서로 합의하에 공유하고 있는 장소가 두 곳이 있는 바, 교회와 극장이 곧 그것들이다.

그곳에서도 그들은 뚜렷하게 분리가 된다. 왜냐하면 교회에서도 패션이 있는 사람들은 패션이 없는 사람들의 우두머리보다 스스로를 더 높이고, 극장에서도 패션이 없는 사람들이 같은 식으로 스스로를 낮추기 때문이다. 나는 이 차이를 설명할 수 있는 사람을 만나본 적이 없다. 그들은 서로서로를 기독교에서 말하는 형제들로 바라보는커녕, 같은 족속으로도 여기는 것 같지가 않다. 이상한 놈, 모르는 놈, 짐승 같은 놈, 불쌍한 놈 등등의 명칭들이 이 점을 분명히 해주고 있다. [...] 이 양쪽은, 특히 거의 그 중간에 있는 자들, 다시 말해서 높은 사람들 중 가장 낮은 사람들과 낮은 사람들 중 가장 높은 사람들은, 흔히 장소와 시간에 따라 그 사이를 넘나들기도 한다. 왜냐하면 한 곳에서는 패션이 있는 사람들이 흔히 다른 곳에서는 패션이 없는 사람들이 되어 버리기 때문이다. 또 시간으로 말할 것 같으면, 종속의 상황을 출세의 방편으로 생각하는 것이 기본 나쁜 일이 아닐 수도 있기 때문이다. (제2권, 제13장)

(더글러스 브룩스 편, 『조셉 앤드류즈와 샤넬라』 중에서)

Be it known then, that the human Species are divided into two sorts of People, to-wit, High People and Low People. As by High People, I would not be understood to mean Persons literally born higher in their Dimensions than the rest of the Species, nor metaphorically those of exalted Characters or Abilities; so by Low People I cannot be construed to intend the Reverse. High People signify no other than People of Fashion, and low People those of no Fashion. Now this word Fashion, hath by long use lost its original Meaning, from which at present it gives us a very different Idea: for I am deceived, if by Persons of Fashion, we do not generally include a Conception of Birth and Accomplishments superior to the Herd of Mankind; whereas in really, nothing more was originally meant by a Person of Fashion, than a Person who drest himself in the Fashion of the Times; and the Word really and truly signifies no more at this day. Now the World being thus divided into People of Fashion, and People of no Fashion, a fierce Contention arose between them, nor would those of one Party, to avoid Suspicion, be seen publicly to speak to those of the other; tho' they often held a very good Correspondence in private. In this Contention, it is difficult to say which Party succeeded: for whilst the People of Fashion seized several Places to their own use, such as Courts, Assemblies, Operas, Balls, &c. the People of no Fashion, besides one Royal Place called his Majesty's Bear-Garden, have been in constant Possession of all Hops, Fairs, Revels, &c. Two Places have been agreed to be divided between them, namely the Church and the Play-House; where they segregate themselves from each other in a remarkable Manner:

for as the People of Fashion exalt themselves at Church over the Heads of the People of no Fashion; so in the Play-House they abase themselves in the some degree under their Feet. This Distinction I have never met with any one able to account for; it is sufficient, that so far from looking on each other as Brethren in the Christian language, they seem scarce to regard each other as of the same Species. This the Terms strange persons, People one does not know, the Creature, Wretches, Beasts, Brutes, and many other Appellations evidently demonstrate; [...] these two Parties, especially those bordering nearly on each other, to-wit the lowest of the High, and the highest of the Low, often change their Parties according to Place and Time; for those who are People of Fashion in one place, are often People of no Fashion in another: And with regard to Time, it may not be unpleasant to survey the Picture of Dependance like a kind of ladder; (Book II, chapter 13)

(From *Joseph Andrews and Shamela*, ed. Douglas Brooks (Oxford University Press, London, Oxford and New York, 1971, pp. 140-1))

연습문제 11

셰익스피어의 『뜻대로 하세요』(*As You Like It*)에서 뽑은 아래의 첫 인용구에서 올란도는 형 올리버 때문에 목숨이 위험한 상황에 처해 있다. 오랜 가신인 아담은 그 위험을 그에게 경고해 준다. 그리고는 올란도의 도피를 도와주기 위해 힘들게 저축한 돈을 내놓겠다고 제안한다. 두번째 인용구에서는 로잘린드와 실리아가 아텐 숲에서 양치기 코린에게 먹을 것과 잘 곳을 청하고 있다. 그의 주인은 그를 해고할지도 모르지만, 그 숙녀들은 돈으로 그 문제를 해결할 능력이 있는 사람들이다.

경제적 관계의 묘사를 고려하여 이 구절들을 마르크스주의적 관점에서 논하라(제24절 참조).

- (a) 로잘린드. 양치기 양반, 부탁이 있어요. 혹시 이 인적 드문 곳에서
사랑이나 돈으로 환대를 받을 수는 없겠는지요?
가능하다면 우리가 쉬면서 요기할 수 있는 곳으로 안내해 주세요.
여기 이 젊은 아가씨는 여행길에 지쳐 버려서
기절할 지경에 있어요.
- 코린. 젊은 양반, 정말 사정이 딱하구려.
이 아가씨를 구해줄 수 있는 팔자라면 오죽 좋겠소.
딴 뜻 없이 오직 그녀를 위해서 말이에요.
하지만, 저는 남의 집에서 양을 지키는 머슴이라서,
제가 먹이는 양의 털도 제 손으로 깎지 못 한다오.
제 주인은 인색하기 짝이 없는 자라서,
자선을 베풀어 천당에 가고 싶은 생각은
털끝만치도 없는 작자랍니다.

게다가 양우리며, 양이며, 목장이며 모조리
 팔려고 내놓은 데다가, 주인마저 집에 없기 때문에,
 지금 이 양우리 안에는 요기할만한 것이 아무 것도 없습니다.
 혹시 뭐라도 있는지 가보기는 합시다.
 제가 할 수 있는 일이라면 성심성의껏 도와드리려다.

로잘린드. 그 분의 양과 목장을 사려고 하는 이가 누구인지요?

코린. 조금 전에 보셨던 젊은 친구데,
 사실은 살 의향이 별로 없는 모양입니다.

로잘린드. 이것이 믿을만한 거래라면,
 양우리, 목장, 양을 통틀어서
 아가씨가 사느 게 어때요?

실리아. 그렇게 하면 당신 품삯도 올려드리겠어요.
 이런 데라면 즐겁게 시간을 보낼 수 있을 것 같군요.

- (b) 아담. 어르신네 살아 계셨을 때 받은 세경에서
 아껴둔 돈이 오 백 크라운 되었읍죠.
 늙어서 수족이 말을 안 들어
 쓸쓸히 은퇴해야 할 신세가 되었을 때를 생각하여,
 후견인으로 삼으려고 모아둔 돈이오니,
 이것을 받아 주십시오. 까마귀를 먹여 살리시고,
 참새 먹이까지 염려해 주시는 그 분이시여!
 저의 노후를 보살펴 주옵소서. 여기 그 돈이 있습니다.
 모조리 드릴 테니 받아 주옵소서. 저는 도련님을 섬기려 합니
 다.
 몸은 비록 늙었지만, 기력은 왕성합니다.
 젊었을 때 공연히 혈기를 자극하는
 독주에 빠지지도 않았고,
 몸의 쇠약을 가져오는 갖가지 도락을
 찾아다니지도 않은 덕분이지요.
 그러므로 제 나이는 정력왕성한 겨울인 셈이지요.
 서리는 내렸지만, 순한 서릿발입죠. 함께 데려가 주십시오.
 도련님을 섬기겠나이다.
- 올란도. 얼마나 마음씨 고운 노인인가. 옛 사람들은

종살이를 해도 보수를 위해서가 아니라,
 의무를 위해서 땀을 흘렸다는데,
 그 봉공정신을 바로 이 노인에게서 찾아볼 수 있구먼.
 출세가 아니면 땀을 흘릴 자 없으며,
 출세하기 무섭게 봉공을 외면하는 것이 요즘 세대인데,
 영감님은 전혀 그렇지가 않구료

(a) *Rosalind.* I prithee shepherd, if that love or gold
 Can in this desert place buy entertainment,
 Bring us where we may rest ourselves and feed.
 Here's a young maid with travel much oppress'd,
 And faints for succour.

Corin. Fair sir, I pity her,
 And wish, for her sake more than for mine own,
 My fortunes were more able to relieve her;
 But I am shepherd to another man,
 And do not shear the fleeces that I graze.
 My master is of churlish disposition,
 And little recks to find the way to heaven
 By doing deeds of hospitality.
 Besides, his cote, his Backs, and bounds of feed
 Are now on sale, and at our sheepecote now
 By reason of his absence there is nothing
 That you will feed on. But what is, come see,
 And in my voice most welcome shall you be,

Rosalind. What is he that shall buy his flock and pasture?

Corin. That young swain that you saw here but erewhile,
 That little cares for buying anything.

Rosalind. I pray thee, if it stand with honesty,
 Buy thou the cottage, pasture, and the flock,
 And thou shalt have to pay for it of us.

Celia. And we will mend thy wages. I like this place,
 And willingly could waste my time in it.

(b) *Adam.* I have five hundred crowns,
 The thrifty hire I sav'd under your father,

Which I did store to be my foster-nurse,
 When service should in my old limbs lie lame,
 And unregarded age in corners thrown.
 Take that, and He that doth the ravens feed,
 Yea providently caters for the sparrow:
 Be comfort to my age. Here is the gold,
 All this I give you. Let me be your servant.
 Though I look old, yet I am strong and lusty;
 For in my youth I never did apply
 Hot and rebellious liquors in my blood,
 Nor did not with unbashful forehead woo
 The means of weakness and debility.
 Therefore my age is as a lusty winter,
 Frosty, but kindly. Let me go with you,
 I'll do the service of a younger man
 In all your business and necessities.

Orlando. O good old man, how well in thee appears
 The constant service of the antique world,
 When service sweat for duty, not for meed.
 Thou art not for the fashion of these times,
 Where none will sweat but for promotion,
 And having that, do choke their service up
 Even with the having; it is not so with thee.

연습문제 12

다음은 로렌스(D. H. Lawrence)의 단편 「흰 스타킹」(『The White Stocking』)의 첫 부분에서 뽑은 한 구절이다. 당신은 여성 독자들이 남성 독자들보다 휘스턴 부인의 표현법을 더 기분 나쁘게 여길 것이라고 생각하는가? 이 구절은 명백히 남자에 의해 씌어진 것인가 혹은 아닌가? 텍스트에 나와 있는 세부묘사들을 면밀히 참조하여 여기에 답하라(제20절 및 제21절 참조).

당신이 읽은 두 인물의 ‘게슈탈트’ 이미지를 구축함에 있어 당신이 거치게 되는 엄밀한 단계들을 기록하라. 그 단계들을 거침에 따라 당신은 어떤 조정을 하게 되었으며, 어떤 텍스트상의 특징들이 그 조정을 촉발시키는가? 그 각 단계에서 미해결이 발생할 때 당신의 마음속에는 어떤 의문들이 남는가? 당신은 이 구절에서 어쩔 수 없이 임의로 채워야 할 어떤 ‘빈틈들’을 가려낼 수 있는가? 그것들을 채우기 위한 어떤 옵션들이 당신의 머리속에 떠오르는가(제17절 참조)?

이 구절을 읽는 방법으로서 바르트의 약호들을 사용해 보라. 『S/Z』에서 바르트가 사용한 방법을 따라 텍스트를 단위들(lexias)로 나누어 보라(제16절 참조).

이 구절에는 어떤 종류의 서술이 발생하는가? ‘초점자’(focaliser)가 존재하는가? 전체 스토리를 읽고 거기에 그레마스의 행위자 체계를 적용해 보라(제8절 참조).

당신은 이 텍스트에서 ‘이항대립’의 상호작용을 찾아낼 수 있는가(제7절 참조)?

「테디링크스, 저 일어날래요」 하고 휘스턴 부인이 말했다. 그녀는 기운차게 침대에서 벌떡 일어나 앉았다.

「하노버가 뭘 갖다 주었소?」 하고 휘스턴이 물었다.

「아뇨, 그럼 일어나도 되지요?」 그녀는 활기 있게 대답했다.

일곱 시쯤 되었으나, 추운 침실은 아직도 어두운 편이었다. 휘스턴은 자리에 누운 채로 아내를 바라보았다. 그녀는 작고 예쁘장한 여자였는데, 그녀의 부드럽고 짧은 검은 머리칼이 온통 형클어져 있었다. 그는 빠른 동작으로 옷을 입고 있는 그녀를 지켜보았다. 그녀는 작고 귀엽성 있는 팔다리를 잼싸게 움직이면서 몸매다 옷을 걸쳤다. 아무렇게나 대충대충하는 그녀의 행동에 그는 별다른 신경을 쓰지 않았다. 그녀는 속치마의 끝을 잡고 집어들다가 흰 레이스의 찢어진 끈이 떨어져 나가자, 그것을 화장대 위에 집어던졌다. 그녀의 조심성 없는 자유분방한 행동이 그에게 만족감을 주었다. 그녀는 거울 앞에 서서 풍성하게 흐트러진 머리칼을 대충대충 그러모았다. 그는 그녀의 짧은 어깨의 민첩하고 부드러운 곡선을 남편답게 조용히, 음미하듯이 지켜보았다.

「일어나세요」 하고 그녀는 잼싸게 팔을 흔들면서 그를 향해 소리쳤다. - 「그리고 꺾을 내세요」

그들은 결혼한지 2년이 지났다. 그러나 그녀가 방을 나가버리자, 그는 여전히 자신의 모든 빛과 따뜻함이 빠져나가는 것처럼 느껴졌으며, 아침이 으스스하고 춥게 의식되었다. 그래서 그는 그녀가 무엇 때문에 그토록 일찍 일어났을까 궁금해하면서 자리에서 일어났다. 그녀는 대개 늦잠을 자는 편이었기 때문이다.

휘스턴은 허리의 벨트를 단단히 조이고 셔츠와 바지 바람으로 아래층으로 내려갔다. 그의 몸무게 아래서 계단들이 빠져터거리는 소리를 냈다. 그는 그녀가 홀이라고 부르는 좁고 작은 복도를 지나갔다. 그 싸구려 집은 그의 첫번째 보금자리였다.

줄린 눈을 하고 태평스런 태도를 지닌 그는 스물 여덟 살 가량의 맵시 있게 생긴 젊은이였다. 그는 주전자에 물 붓는 소리를 들었다. 그녀는 휘파람을 불기 시작했다. 그는 저녁식사 때 쓴 컵들을 아침식사에 쓰기 위해 수도꼭지에 갖다 대고 씻고 있는 날랜 그녀의 손놀림이 마음에 들었다. 그녀는 단정치 못한 왈가닥처럼 보였지만, 재빠르고 손재주가 있었다.

「테더링크스」 하고 그녀가 소리쳤다.

「왜 그래?」

「어서 불 좀 붙이세요」

그녀는 가슴에 검은 비단이 꽃혀 있는, 낡은 색처럼 생긴 짧은 화장복을 입고 있었다. 그러나 한쪽 소매가 터드져 있어서 매혹적인 핑크 빛 상박(上膊) 부분이 드러나 있었다.

「왜 소매를 감지 않았어?」 하고 그가 말했다. 그 드러난 부드러운 살을 보고

기분이 상했던 것이다.

「어디요?」 하고 자신의 옷을 둘러보면서 그녀가 소리쳤다. 그 터드진 곳을 발견하자 그녀는 「아이 귀찮아」 하고 말하면서, 그 가벼운 손가락들로 겁 췌는 일을 계속했다.

부엌은 작지 않은 크기였으나, 음산했다. 휘스턴은 죽은 불씨를 뒤적였다.

갑자기 복도 끝 문에서 쿵하는 소리가 들렸다.

「제가 가볼 게요」 하고 휘스턴 부인이 소리쳤다. 그리고는 복도 끝으로 달려갔다. [...]

그녀는 얇은 봉투를 뜯었다. 그 속에는 길쭉하고, 흉측한 그림의 만화로 된 발렌타인 카드가 들어 있었다. 그녀는 잠깐 미소짓고는, 그것을 마루바닥에 떨어트렸다. [...] 세번째의 봉투에는 또 하나의 흰 소포가 들어 있었는데 — 얼른 봐서 깨끗하게 접어놓은 먼 손수건처럼 보였다. 그녀는 그것을 흔들어서 폈다. 그것은 길고 흰 스타킹이었지만, 발꿈치 부분에 약간의 무게가 느껴졌다. 재빨리 그녀는 팔을 쭉서 넣어 스타킹의 발꿈치 부분을 손가락으로 훑어보았다. 그리고는 거기에서 조그마한 상자 하나를 꺼냈다. 그 상자 속을 들여다본 그녀는 오른 손으로 황급히 문을 열고서, 작고 추운 거실로 들어갔다. 그녀는 진지한 얼굴을 한 채 이빨로써 아래 입술을 지그시 깨물었다.

약간 의기양양한 모습으로 그녀는 그 작은 상자에서 한 쌍의 진주 귀걸이를 꺼내어 거울 앞으로 갔다. 그곳에서 그녀는 진지한 표정으로 귀걸이를 귀에다 걸고는 옆으로 서서 거울을 들여다보았다. 머리를 옆으로 기울인 채 자신의 컷 불을 어루만지고 있는 그녀의 표정은 아랫하리만큼 집중되고 골똘한 것처럼 보였다.

(『단편 선집』 제1권에 실린 「흰 스타킹」 중에서)

'I'm getting up Teddylinks,' said Mrs. Whiston, and she sprang out of bed briskly.

'What the Hanover's got you?' asked Whiston.

'Nothing. Can't I get up?' she replied animatedly.

It was about seven o'clock, scarcely light yet in the cold bedroom. Whiston lay still and looked at his wife. She was a pretty little thing, with her fleecy, short black hair all tousled. He watched her as she dressed quickly, flicking her small, delightful limbs, throwing her clothes about her. Her slovenliness and untidiness did not trouble him. When she picked up the edge of her petticoat, ripped off a torn string of white lace, and flung it on the dressing-table, her careless abandon made his spirit flow. She stood before the mirror and roughly scrambled farther her profuse little name of

hair. He watched the quickness and softness of her young shoulders, calmly, like a husband, and appreciatively.

'Rise up,' she cried, turning to him with a quick wave of her arm—'and shine forth.'

They had been married two years. But still, when she had gone out of the room, he felt as if all his light and warmth were taken away, he became aware of the raw, cold morning. So he rose himself, wondering casually what had roused her so early. Usually she lay in bed as late as she could.

Whiston fastened a belt round his loins and went downstairs in shirt and trousers. He heard her singing in her snatchy fashion. The stairs creaked under his weight. He passed down the narrow little passage, which she called a hall, of the seven and sixpenny house which was his first home.

He was a shapely young fellow of about twenty-eight, sleepy now and easy with well-being. He heard the water drumming into the kettle, and she' began to whistle. He loved the quick way she dodged the supper cups under the tap to wash them for breakfast. She looked an untidy minx, but she was quick and handy enough.

'Teddilinks,' she cried.

'What?'

'Light a fire, quick.'

She wore an old, sack-like dressing-jacket of black silk pinned across her breast. But one of the sleeves, coming unfastened, showed some delightful pink upper-arm.

'Why don't you sew your sleeve up?' he said, suffering from the sight of the exposed soft flesh.

'Where?' she cried, peering round. 'Nuisance,' she said, seeing the gap, then with light fingers went on drying the cups.

The kitchen was of fair size, but gloomy. Whiston poked out the dead ashes.

Suddenly a thud was heard at the door down the passage.

'I'll go,' cried Mrs. Whiston, and she was gone down the hall. [...]

She tore open the thin envelope. There was a long, hideous, cartoon valentine. She smiled briefly and dropped it on the floor. [...] The third envelope contained another white packet—apparently a cotton handkerchief neatly folded. She shook it out. It was a long white stocking, but there was a little weight in the toe. Quickly, she thrust down her arm, wriggling her fingers into the toe of the stocking, and brought out a small box. She peeped inside the box, then hastily opened a door on her left hand, and went into the little cold sitting-room. She had her lower lip caught earnestly between her teeth.

and she went to the mirror. There, earnestly, she began to hook them through her ears, looking at herself sideways in the glass. Curiously concentrated and intent she seemed as she fingered the lobes of her ears, her head bent on one side.

(From 'The White Stocking' in *The Collected Short Stories*, vol. I (Penguin, New York, 1933, pp.230-1))

연습문제 13

노먼 메일러(Norman Mailer)의 『아메리카의 꿈』(*An American Dream*)에서 뽑은 이 구절의 서술자는 자신의 아내 테보라를 살해한, 이 소설의 중심 인물인 로잭이다. 그는 어떤 종류의 서술자인가? 이 서술에는 어떤 가치가 내포되어 있는가(제3절 및 제8절 참조)?

이 구절은 본질적으로 ‘남성적’ 태도를 표현하고 있는가? 이 구절의 어떤 특징들—서술형식, 이미지리 혹은 인물묘사—이 ‘남성적’ 내지는 여성혐오적인 것으로 여겨질 수 있는가? 자기 인물들의 태도가 자기 개인에게 귀착되어서는 안 된다는 메일러의 주장은 옳은 것인가? 만약 그가 옳다면, 이것은 페미니스트의 이의에 대한 답변이 되는가(제20절 참조)?

정신분석은 이 구절을 어떻게 조명할 것인가(제11절 참조)?

나는 테보라를 이제는 굉장히 미워하고 있었다. 이 여자와의 생활은 그 동안 몇 번은 성공을 거두기도 했지만, 성공하기가 무섭게 실패로 돌아가 버리고 말았다. 나는 아직도 확신을 하고 있는 바, 그녀가 하나하나의 손실을 빚어내는 데 안간힘을 써왔다는 것을 알고 있었다. 테보라는 부서진 뼈의 골수를 빨아먹는 일에는 명수였다. 그녀는 가장 뛰어난 매춘부와 가장 직업적인 상속인이 공유하고 있는 재간을 지니고서 거리의 양쪽에서 일하고 있었다. 예컨대 한 번은 어느 파티에서, 그녀의 친구 중의 한 사람—나하고는 절대로 상호 호감을 가질 수 없는 남자였다—이 나를 텔레비의 <명사>라고 추겨 세우면서 신바람을 낸 적이 있었다. 그 자는 나보고 권투를 하자고 했다. 우리는 둘 다 취해 있었다. 그러나 권투로 말할 것 같으면 나는 훌륭한 <살롱의 투우사>였다. 넥 잔 정도 마시고 의자와 테이블 둘레를 빙빙 도는 일쯤은 나에게 약과였다. 그래서 우리는 여자들이 잔인하리만큼 재미있어하고 대경실색하는 앞에서 그리고 남자들이 냉정하게 심판을 보는 앞에서 서로를 때렸다. 나는 약이 올라 있었다. 나는

그 자를 확 잡아 당겨 두 번 클런치하고 잼을 퍼부은 다음, 손바닥을 활짝 펴서 그 자의 볼때기를 찰싹찰싹 때렸다. 그 자는 형편없는 바보였다. 1분쯤 후에 그 자는 양갈음을 하기 위해 온 힘을 다해(그리고 마구잡이로) 펀치를 휘두르기 시작했다. 그래서 나는 더욱 더 집중해 들어갔다. 그것은 나의 링 경험의 첫번째 보상이었다. 나는 그 자의 눈의 움직임과 주먹의 이동을 지켜보며 폭풍 전야의 고요처럼 버티고 서 있었다. 필살의 일격이 내 속에 꿈틀대고 있었다. 나는 20수 정도는 앞질러서 볼 수 있었다. 그 자는 복부에 세번쯤 강타를 맞으면 팔을 쭉 뻗을 것이었다. 그렇게 되도록 되어 있었다. 그 자의 눈은 땀 투성이가 되어 있었고, 나는 날카로워져 있었다. 바로 그때 그 자의 마누라가 횡방을 놓았다. 「그만! 절대로 안 돼요!」 하고 그녀는 악을 쓰면서 우리 둘 사이로 끼어들었다.

그 자는 질이 나쁜 타입이었다. 「왜 말리는 거야? 한참 재미나려고 하는 판인데。」 하고 씨부렁거렸다.

「제미라고요! 하마터면 죽을 뻔했어요。」 하고 그녀가 말했다.

그런데 문제는, 내가 테보라에게 윈크를 하려고 고개를 돌렸을 때—그녀는 나에게 권투 얘기를 많이 들었지만, 정작 내가 싸우는 것을 본 적은 없었다—그녀가 방을 나가고 없었다는 사실이다.

「물론 난 나와버렸지요。」 하고 나중에 그녀는 말했다. [볼 만 하더군요. 하지만 그 불쌍한 사람을 그렇게도 괴롭히다니.]

「불쌍하다고? 그 자가 나보다 덩치가 더 큰데。」

「그리고 열 살이나 나이가 더 많아요。」

이래서 입맛이 싹 가시고 말았다. 그 다음번 어느 파티에서 또 오다가다 만난 한 친구가 대결을 요청해 왔을 때—1년쯤 뒤라고 생각되는데, 모든 파티가 다 한바탕 승부로 끝나는 것은 아니다—나는 거절했다. 그는 바늘 끝이 뾰족해지도록 나를 찔러댔다. 집으로 돌아오자 테보라는 나에게 겁이 나서 그랬죠, 라고 했다.

먼저번 이야기를 해봤자 별 소용이 없었다. 「이번 사람은 적어도 당신보다는 더 젊은 사람이었는데요。」라고 그녀는 말했다.

「그 정도는 해치울 수가 있었어。」

「나는 그렇게 생각되지 않아요. 당신 말에 힘이 없었고, 땀도 흘리던데요。」

그녀의 말을 듣고 내 마음속을 들여다보니, 정말 두려움이 없었던건가에 대한 확신이 안 섰다. 그러니까 두려움이 뚜렷하게 느껴졌다. 어떻게 된 건지 도무지 알 수가 없었다.

이런 식으로 찢린 바늘 자국이 아마 천 군데는 될 것이다. 테보라는 바늘 다루는 데는 도사여서 한 군데를 두번 찌르는 법이 없다(그게 퀘앙으로 되지 않는 한). 그래서 나는 그녀를 증오했다. 정말 증오했다. 그러나 내 증오는 내 애정을 철사로 둘러친 동지였다. 나는 과연 내가 자유롭게 길을 찾아낼 힘이 있는지 의심스러웠다. 그녀와의 결혼은 내 에고(ego)를 받쳐주는 지지대였다. 그 지지대를 치워버리면 나는 진흙처럼 무너져 버렸을지도 몰랐다. 내가 혼자서 완전히 풀이 죽어 있을 때 테보라는 내가 내세울 수 있는 유일한 업적처럼 보였다—결국 나는 테보라 코프린 망가라비디 켈리와 결혼해 살았던 남자가 아닌가. 한창 때의 그 여자는 줄을 지어 선 멧쟁이 사나이들 중에서 하나를 골라잡는 것으로 악명 높았던 여자가 아닌가. 일류 정치가, 자동차 경주 선수, 실업계의 거물 그리고 그녀 자신이 단단히 한몫하고 있는 서구세계의 공인된 플레이 보이들이 그 상대였다. 그러니까 나에게는 그녀가 그 큰 리그전에 참가하기 위한 일종의 등용문이었다. 나는 내 격렬한 에고를 불사르며 그녀를 사랑해 왔다. 그리고 여전히 그런 식으로 사랑하고 있었다. 군악대의 여자 악장은 거들먹거리는 걸음걸이 하나하나에 신바람이 나기 때문에 악대의 힘을 사랑하는 법이다. 나도 그와 같이 테보라를 사랑하고 있었다. 나는 전쟁영웅이며, 전직 국회의원이며, 인기가 있으면서도 약간은 악명이 높은 대학교수이며, 이 자리에서 설명하기에는 마음이 내키지 않지만 어쨌든 텔레비 쇼의 일종의 스타이며, 그리고 (이상적으로는) 프로이드를 아연실색케 할 6권 내지는 20권에 이르는 허클리스적 노력의 소산인 실존주의 심리학에 관한 대 저술들(그러나 아직은 내 머리 속에만 들어 있는 실정이다)을 갖고 있음에도 불구하고, 정치 일선으로 돌아가고 싶은 비밀스러운 야심을 품고 있었다. 나는 언젠가는 상원의원에 입후보할 생각을 갖고 있었는데, 이것은 테보라 일문의 거대한 연고가 없으면 가늠하지 않은 작전이었다.

(『아메리카의 꿈』 중에서)

I hated her more than not by now, my life with her had been a series of successes cancelled by quick failures, and I knew so far as I could still keep any confidence that she had done her best to birth each loss, she was an artist at sucking the marrow from a broken bone, she worked each side of the street with a skill shared only in common by the best of street-walkers and the most professional of heiresses. Once, for an instance, at a party, a friend of hers, a man I was never able to like, a man who never liked me, had proceeded to beat on me so well for "celebrity" on television that he was carried away. He invited me to box. Well, we were both drunk. But when it

came to boxing I was a good *torero de salon*. I was not bad with four drinks and furniture to circle about. So we sparred to the grim amusement and wild consternation of the ladies, the sober evaluation of the gents. I was feeling mean. I roughed him up a hitch or two in the clinches, I slapped at him at will with my jab, holding my hand open but swinging the slaps in, he was such an ass, and after it went on for a minute, he was beginning in compensation to throw his punches as hard (and wild) as he could, whereas I was deepening into concentration. Which is the first reward of the ring. I was sliding my moves off the look in his eye and the shift of his fists, I had settled into the calm of a pregnant typhoon, the kill was sweet and up in me, I could feel it twenty moves away, he was going to finish with three slugs to the belly and his arms apart, that is what it would take, his eye was sweaty and I was going keen. Just then his wife broke in. "Stop!" she cried, "absolutely stop!" and came between us.

He was a bad type. "Why'd you stop it?" he asked. "It was going to be fun."

"Fun!" she said, "you were going to get killed."

Well, the point to the story is that when I turned around to wink at Deborah—she had heard me talk much about boxing but had never seen me fight—I discovered she had quit the room.

Of course I left," she said later, "it was a sight, bullying that poor man."

"Poor? He's bigger than I am."

"And ten years older."

That took the taste away. Next time some passing friend invited me to spar at a party—not until a year later I believe, not all the parties ended in a bout—I refused. He filed the needle to a point. I still refused. When we got home, she told me I was afraid.

It was worth little to refer to the first episode. "This man, at least," she said, "was younger than you."

"I could have taken him."

"I don't believe it. Your mouth was weak, and you were perspiring."

When I looked into myself I was not certain any longer that there had been no fear. So it took on prominence for me. I did not know any longer.

One could multiply that little puncture by a thousand; Deborah was an artist with the needle, and never pinked you twice on the same spot. (Unless it had turned to ulcer.) So I hated her, yes indeed I did, but my hatred was a cage which wired my love, and I did not know if I had the force to find my way free. Marriage to her was the armature of my ego; remove the armature and I might topple like clay. When I was altogether depressed by myself it seemed as if she were the only achievement to

which I could point—I finally had been the man whom Deborah Caughlin Mangaravidi Kelly had lived with in marriage, and since she'd been notorious in her day, picking and choosing among a gallery of beaux: politicians of the first rank, racing drivers, tycoons, and her fair share of the more certified playboys of the Western world, she had been my entry to the big league. I had loved her with the fury of my ego, that way I loved her still, but I loved her the way a drum majorette loved the power of the band for the swell it gave to each little strut. If I was a war hero, an ex-Congressman, a professor of popular but somewhat notorious reputation, and a star of sorts on a television show which I cannot here even bear to explain, if I also had a major work on existential psychology, a herculean endeavour of six to twenty volumes which would (ideally) turn Freud on his head (but remained still in my own head) I had also the secret ambition to return to politics. I had the idea of running some day for Senator, an operation which would not be possible without the vast connections of Deborah's clan.

(From *An American Dream* (André Deutsch, London, 1965, pp.22-4))

연습문제 14

존 바아드(John Barth)의 『키메라』(*Chimera*)의 서두에서 뽑은 다음 구절은 ‘장치의 드러내기’를 어떻게 수반하고 있는가? 특히 이 이야기의 스토리 텔링에 관한 의견에 대해서 생각해 보라. 인용 부호 속에 들어 있는 세헤라자데의 동생의 이야기를 서술자의 개입 없이 그대로 제시하는 것의 효과는 어떤 것인가(제4절 및 제8절 참조)?

독자는 이 서두에 어떻게 반응할 것인가? 당신은 이 구절을 읽어나가면서 마음속에 어떤 추론, 임시적인 가정, 불확실성 등이 일어나는가? 저자에게 독자를 끌어려는 의도가 있다고 생각하는가(제15절—제18절 참조)?

『그쯤에서 나는 어느 때처럼 이렇게 언니의 말을 가로막았다. 「세헤라자데, 언니는 정말 말쑥씨가 있어. 언니가 임금님을 모시고 이야기를 해드리는 동안 그래서 그 이야기가 요정의 눈처럼 나를 사로잡고 있는 동안 내가 언니의 침대 발치에 앉아 있는 지도 오늘이 천 일째 밤이야. 이야기가 채 끝나기도 전에 내가 이런 식으로 중단시킬 생각은 아니었어. 하지만 첫 닭이 벌써 동쪽에서 울었고, 임금님께서도 날이 새기 전에 조금은 주무셔야 하나까. 나도 언니와 같은 재주가 있었으면 얼마나 좋을까.」

『세리도 어느 때처럼 대답했다. 「너는 참 이상적인 청중이야, 던야자데. 하지만 이젠 아무 것도 아냐. 내일 밤 마지막 부분을 들을 때까지 기다려! 이 행운의 임금님께서, 요 석달 열흘 동안 그래 왔듯이, 아침 식사 전에는 나를 죽이지 않을 테니까.」

『「흠,」하고 샤리야가 말했다. 「비판자들을 당연하게 여기지 마. 나는 아직 그럴 여유까지는 없어. 하지만 그 그럴듯한 사기극, 그 영고성쇠 그리고 판 세상으로의 비상 등이 있기 때문에 이 이야기가 재미있게 된다는 동생의 말이 맞아. 나는 네가 어떻게 그런 이야기를 꾸며내는지 모르겠어.」

『「예술가들은 트릭을 부린답니다,」 하고 세리가 대답했다. 그리고 나서 우리 셋은 취침 인사를 했는데, 모두 해서 여섯번의 인사였다. 아침에 오빠는 세리의 이야기에 홀려 법정으로 갔다. 아빠는 딸의 목이 잘렸다는 말을 들으리라 예상하면서 거드랑이에 수의를 끼고 천번째로 궁전에 오셨다[...] 세리와 나는 처음 선번쥬의 밤을 지낸 후 사리아가 「알라 신을 걸고 맹세컨대, 그녀의 이야기의 마지막 부분을 들을 때까지는 그녀를 죽이지 않겠어」라고 말했을 때 비로소 안심을 했다. 그러나 아빠는 아침마다 놀라곤 했다. 아빠는 어느 때처럼 굶질거리며 감사의 뜻을 표했다. 임금님도 어느 때처럼 공식 접견으로 하루를 보내면서, 속담에 나오듯 사람들에게 명령과 금지령을 번갈아 내렸다. 임금님이 가지자마자 나는 세리와 함께 기어올라갔다. 그리고 어느 때처럼 서로 껴안고 늦잠을 자면서 우리의 하루를 보냈다.

(『키메라』 중에서)

"At this point I interrupted my sister as usual to say, 'You have a way with words, Scheherazade. This is the thousandth night I've sat at the foot of your bed while you and the King made love and you told him stories, and the one in progress holds me like a genie's gaze. I wouldn't dream of breaking in like this, just before the end, except that I hear the first rooster crowing in the east, et cetera, and the King really ought to sleep a bit before daybreak. I wish I had your talent.'

"And as usual Sherry replied, 'You're the ideal audience, Duniyazade. But this is nothing; wait till you hear the ending, tomorrow night! Always assuming this auspicious King doesn't kill me before breakfast, as he's been going to do these thirty-three and a third months.'

"Hmp,' said Shahryar. 'Don't take your critics for granted; I may get around to it yet. But I agree with your little sister that this is a good one you've got going, with its impostures that become authentic, its ups and downs and flights to other worlds. I don't know how in the world you dream them up.'

"Artists have their tricks,' Sherry replied. We three said good night then, six goodnights in all. In the morning your brother went off to court, enchanted by Sherry's story. Daddy came to the palace for the thousandth time with a shroud under his arm, expecting to be told to cut his daughters head off [...] Sherry and I, after the first fifty nights or so, were simply relieved when Shahryar would hmp and say, 'By Allah, I won't kill her till I've heard the end of her story; but it still took Daddy by surprise every morning. He groveled gratitude per usual; the King per usual spent the day in his durbar, bidding and forbidding between man and man, as the saying goes; I

climbed in with Sherry as soon as he was gone, and per usual we spent our day sleeping in and making love.

(From *Chimera* (Andr Deutsch, London, 1974, pp. 1-2))

연습문제 15

다음은 테네시 윌리엄스(Tennessee Williams)의 희곡 『유리 동물원』(*Glass Menagerie*)의 첫 부분이다. 로만 야콥슨은 영화는 환유를 지향하고 드라마는 은유를 지향한다고 믿었다. 다음 구절은 이 주장을 확인시켜 주는가? 톰의 말은 드라마가 은유적이라는 것을 암시해 주는가(제9절 참조)?

‘장치의 드러내기’(그 극에 대한 자의식적 언급)는 독자나 관객에게 어떤 영향을 미치는가(제4절 참조)?

도입부에 나오는 톰의 말은 당신에게 어떤 종류의 극을 기대케 하는가(제17절 참조)?

[해설자가 등장하는 것은 이 연극의 공공연한 관례이다. 그는 자기 목적에 부합되는 것이라면 무대상의 약속도 마음대로 할 수 있다.

해군복을 입은 톰이 무대 왼쪽 골목으로부터 걸어나와, 무대 전면을 가로질러 화재비상구 쪽으로 걸어간다. 그는 거기서 발을 멈추고 담뱃불을 붙인 다음, 관객에게 말한다.]

톰. 네, 저는 주머니 속에 요술을 많이 가지고 있습니다. 제 소매 속에도 많은 것들이 들어 있습니다. 그러나 저는 무대마술사와는 다릅니다. 미술사는 진실의 가면을 쓴 환상을 보여 주지만, 저는 즐거운 환상의 가면을 쓴 진실을 보여 드립니다.

우선 시간을 거꾸로 돌려놓습니다. 기묘하던 1930년대로 되돌아갑니다. 그때는 미국의 방대한 중산층이 맹인학교에 입학한 적이었습니다. 그들은 시력이 약했거나 아니면 스스로 시력을 약화시켰습니다. 그래서 장님이 점자판을 더듬듯 몰락해 가는 경제를 더듬고 있었습니다.

스페인에는 혁명이 일어났습니다. 거기에는 오로지 아우성 소리와 혼란만이 있었을 뿐입니다. 스페인에는 게르니카가 있었습니다. 여기에서

는 시카고, 클리브랜드, 세인트루이스 같은 평화로운 도시에서도 노동자들의 소동과 때로는 폭력사태까지 있었습니다. 이상이 이 연극의 사회적 배경입니다.

[음악]

이 연극은 회상의 연극입니다. 회상의 연극이기 때문에 조명이 어둡고, 감상적이고, 실재적이지 않습니다. 회상에서는 모든 것이 음악적인 것처럼 보입니다. 그래서 무대의 양옆에 바이올린이 있습니다.

저는 이 연극의 해설자인 동시에 극중 인물이기도 합니다. 저 외에 저의 어머니 어텐더, 누님 로라, 그리고 마지막 장면에 나타나는 신사 손님 등이 있습니다. 그 손님은 이 연극에서 가장 현실적인 인물입니다. 우리와는 동떨어진 현실 세계에서 온 사자(使者)입니다. 그러나 저는 시인들처럼 상장을 좋아하기 때문에 이 인물을 하나의 상징으로 이용하려고 합니다. 그는 바로 우리가 갈망하고 있으면서도 오래 지체되어 온, 그러나 항상 기대해 온 그런 존재입니다.

이 연극에는 다섯번째 등장인물이 있는데, 저기 벽난로 위의 실물보다 큰 사진이 곧 그입니다. 이 분은 오래전에 우리 곁을 떠나신 우리 아버님이십니다. 그 분은 전화국 직원이었는데, 먼 나라들에 반해서 전화국을 사직하고, 가벼운 환상에 빠져 이 도시를 떠나가고 말았습니다. ...

그 분의 마지막 소식은 멕시코의 태평양 연안에 있는 마자틀랜에서 보낸 그림엽서였습니다. 거기에는 두 마디 인사말이 쓰여 있었을 뿐입니다. 『잘 있었니?—잘 있거라!』 주소도 없었습니다.

나머지 이야기는 연극을 보시면 알게 될 것입니다. ...

(『유리 동물원』, 『노튼 영문학입문』 중에서)

The narrator is an undisguised convention of the play. He takes whatever license with dramatic convention is convenient to his purposes.

Tom enters, dressed as a merchant sailor and stroll across with the fire escape. There he stops and light a cigarette. He addresses the audience.

Tom. Yes, I have tricks in my pocket, I have things up my sleeve. But I am the opposite of a stage magician. He gives you illusion that has the appearance of truth. I give you truth in the pleasant disguise of illusion.

To begin with, I turn back time. I reverse it to that quaint period, the thirties, when the hue middle class of America was matriculating in a school for the blind. Their eyes had failed them, or they had failed their eyes, and so they were having their fingers pressed forcibly down on the fiery Braille alphabet of a dissolving economy.

In Spain there was revolution. Here there was only shouting and confusion. In Spain there was Guernica. Here there were disturbances of labor, sometimes pretty violent, in otherwise peaceful cities such as Chicago, Cleveland, Saint Louis. ... This is the social background of the play.

Music begins to play.

The play is memory. Being a memory play, it is dimly lighted, it is sentimental, it is not realistic. In memory everything seems to happen to music. That explains the fiddle in the wings.

I am the narrator of the play, and also a character in it. The other characters are my mother, Amanda, my sister, Laura, and a gentleman caller who appears in the final scenes. He is the most realistic character in the play, being an emissary from a world of reality that we were somehow set apart from. But since I have a poet's weakness for symbols, I am using this character also as a symbol; he is the long-delayed but always expected something that we live for.

There is a fifth character in the play who doesn't appear except in this larger-than-life-size photograph over the mantel. This is our father who left us a long time ago. He was a telephone man who fell in love with long distances; he gave up his job with the telephone company and skipped the light fantastic out of town....

The last we heard of him was a picture postcard from Mazatlan, on the Pacific coast of Mexico, containing a message of two words: "Hello—Goodbye!" and no address.

I think the rest of the play will explain itself...

(From *The Glass Menagerie*, *The Norton Introduction to Literature* (3rd edn, W. W. Norton, New York and London, 1973, pp. 1241-2))

연습문제 16

당신은 아드리엔 리치(Adrienne Rich)의 「천문대」('Planetarium')를 페미니스트 시라고 말하겠는가? 그녀의 글쓰기 방식은 여성의 글쓰기에 고유하다고 말할 수 있는 특징들을 내포하고 있는가? 예컨대 이 시의 레이아웃, 리듬 그리고 이미지리들을 고찰해 보라(제21절 참조).

이 시의 심리학적 차원에다 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)의 표의이론을 적용시켜 보라. 여성인 '나'의 표현은 크리스테바가 가리키는 '기호적' 충동의 표식들을 내포하고 있는가(제10절 및 제11절 참조)?

천문대

[윌리엄의 누이이며 천문학자인 캐럴라인 허셀(1750-1848)]

및 그 밖의 사람들을 생각하며]

괴물의 형상을 한 여인
여인의 형상을 한 괴물
하늘은 그들로 가득하고

“시계들과 기구들에 둘러 쌓인 채
혹은 막대기로 땅을 제면서
눈 속에 서 있는” 한 여인은

98세의 나이에 제8행성을
발견한다

우리들처럼 달의 지배를 받는

그녀는
윤이 나는 렌즈를 타고서
밤하늘 속을 떠돌고

성급함에 대한 참회가 행해지는
여인들의 은하계,
그 마음의 공간에서는
늑골이 시려온다

“박력 있고, 정확하고, 확신에 찬”
눈 하나가
우라니스보그의 미친 거미줄에서 온
신성(新星)과 조우한다

빛의 모든 자극은
핵심에서 폭발한다
삶이 우리에게서 날아가듯

타이초*는 마침내 이렇게 속삭인다
“내 삶이 헛되게 보이지 않도록 하소서”

*T. Brahe [천문학자]

우리는 우리가 보는 것을 보되
본다는 것은 산을 오그라들게 하고
사람을 살아 있게 하는
빛을 변화시키는 것

맥동성(脈動星)의 심장의 고동소리가
나의 몸에 땀을 흐르게 한다

타우루스에서 쏟아져 들어오는
전파의 자극이

아직도 나에게 퍼부어지고 있다 나는 견딘다

나는 우주의 가장 번역되기 힘든 언어가
가장 정확하게 전달되는
일단의 신호들을 직접적으로 받으며
내 모든 삶을 건디어 오고 있다
나는 매우 깊고 매우 복잡한
성운이어서 빛의 파장이 나를 통과하려면
15년이 걸릴 수 있는데 실제로
그랬다 나는 여인의 형상을 띤 채
몸을 구원하고 마음을 재건하기 위해
파동을 이미지로 옮기려 애쓰는
하나의 도구이다.

(『노튼 영문학입문』 제3판 중에서)

Planetarium

*(Thinking of Caroline Herschel, 1750–1848,
astronomer, sister of William; and others)*

A woman in the shape of a monster
a monster in the shape of a woman
the skies are full of them

a woman “in the snow
among the Clocks and instruments
or measuring the ground with poles”

in her 98 years to discover
8 comets

she whom the moon ruled
like us
levitating into the night sky
riding me polished lenses

Galaxies of women there

doing penance for impetuosity
 ribs chilled
 in those spaces of the mind

An eye,
 “virile, precise and absolutely certain”
 from the mad web of Uranisborg
 encountering the NOVA

every impulse of light exploding
 from the core
 as life flies out of us

Tycho* whispering at last

*T. Brahe[astronomer]

“Let me not seem to have lived in vain”

What we see, we see
 and seeing is changing
 the light that shrivels a mountain
 and leaves a man alive
 Heartbeat of the pulsar
 heart sweating through my body
 The radio impulse
 pouring in from Taurus
 I am bombarded yet I stand
 I have been standing all my life in the
 direct path of a battery of signals
 the most accurately transmitted most
 untranslatable language in the universe
 I am a galactic cloud so deep so in-
 luted that a light wave could take 15
 years to travel through me And has
 taken I am an instrument in the shape
 of a woman trying to translate pulsations
 into images for the relief of the body
 and the reconstruction of the mind.

(From *The Norton Introduction to Literature* (3rd edn, W. W.
 Norton, New York and London, 1973, pp.765-6))

연습문제 17

버지니아 울프(Virginia Woolf)의 『등대로』(*To the Lighthouse*)에서 뽑은 다음의 짧은 두 구절들을 고찰해 보라. 첫번째 구절에서는 릴리 브리스코우가 램지 부부를 발견하고는, 부부로서의 그들의 상징적 의미를 잠깐 살펴보고 있다. 두번째 구절에서는 램지 씨가 이성적 명상으로부터 실존적 고립으로 빠르게 전이되고 있다. 이 구절의 어떤 면모들이 모더니즘의 특징을 나타내는가? 그리고 그것들은 뚜렷한 이념적 함축을 지니고 있는가? 버지니아는 리얼리즘을 훼손하고 있는가, 아니면 새로운 리얼리즘을 규정짓고 있는가(제23절 참조)?

저게 바로 결혼생활이구나, 남자와 여자가 공놀이하는 딸을 바라보는 것, 릴리는 생각했다. 저것이 바로 램지 부인이 지난밤에 내게 말하려 했던 것이구나, 그녀는 생각했다. 부인은 초록색 술을 두르고 있었고, 그들은 가까이 서서 프루와 제스퍼가 공놀이하는 모습을 지켜보고 있었기 때문이다. 갑자기, 아무런 이유도 없이, 그들이 지하철에서 일어나오거나 초인종을 누를 때 느닷없이 출현하여 그들을 상징화하고 전형화하는, 그 특수한 의미가 그들에게 내려앉았다. 그리고 저녁의 어둠 속에서 무엇인가를 구경하고 서있는 그들을 결혼의 상징인 남편과 아내로 만들었다. 잠시 후 실제의 인물들을 초월했던 상징적 윤곽이 다시 가라앉았고, 그들을 만났을 때 공놀이하는 아이들을 지켜보고 있던 그 실제의 램지 부부가 되었다. (제13장)

이 골목길, 들판을 가로지르는 저 디딤대, 모두가 낮익은 것들이었다. 저녁이면 그는 파이프를 물고, 낮익은 골목길과 들판을 오르내리고 드나들면서 이렇게 시간을 보내곤 했다. 이 낮익은 골목길과 들판에는 저기 저 전투의 역사, 여기 이 정치가의 생애로 가득 차있었다. 그리고 시들과 일화들 그리고 이 사상가, 저 군인의 그림들로 가득 차있었다. 모두가 활기차고 명징했다. 그러나 마침내 는 골목길, 들판, 광장, 밤이 많이 달린 밤나무와 꽃이 피는 생나무 울타리들이

그를 계속 인도하여 더 멀리 있는 골목길에 이르게 했다. 거기에서 그는 항상 말에서 내리고, 말을 나무에 붙들어 매고, 그리고는 혼자서 계속 걸어갔다. 그는 초원의 가장자리에 당도하여 그 밑에 있는 만을 내려다보았다.

그가 이처럼 바다가 서서히 잠식해 들어오고 있는 육지의 모래톱 위에 나와 있는 것은, 처량한 바다새처럼 홀로 거기에 서있는 것은, 그가 원하던 원치 않던 간에 그의 운명이었고, 그의 특성이었다. 그것은 그의 능력이고 그의 천부적 재능이었다. 갑자기 모든 사치를 벗어던지고 움츠러들고 오그라들어서 한층 더 적나라하게 보이고 신체조차 시든 것처럼 느끼면서도, 정신의 강렬성은 전혀 잃은 것 없이 인간 무지의 암흑에 직면하면서, 우리의 무지와 우리가 서있는 육지를 바다가 잠식해 들어오는 모습에 직면하면서, 그가 작은 바위 턱 위에 서있는 것—그것은 그의 운명이고, 그의 천부적 재능이었다. (제8장)

(『등대로』 중에서)

So that is marriage, Lily thought, a man and a woman looking at a girl throwing a ball. That is what Mrs. Ramsay tried to tell me the other night, she thought. For she was wearing a green shawl, and they were standing close together watching Prue and Jasper throwing catches. And suddenly the meaning which, for no reason at all, as perhaps they are stepping out of the Tube or ringing a doorbell, descends on people, making them symbolical, making them representative, came upon them, and made them in the dusk standing, looking, the symbols of marriage, husbands and wife. Then, after an instant, the symbolical outline which transcended the real figures sank down again, and they became, as they met them, Mr. and Mrs. Ramsay watching the children throwing catches. (Chapter 13)

It was all familiar; this turning, that stile, that cut across the fields. Hours he would spend thus with his pipe, of an evening, thinking up and down and in and out of the old familiar lanes and commons, which were all stuck about with the history of that campaign there, the life of this statesman here, with poems and with anecdotes, with figures too, this thinker, that soldier; all very brisk and clear; but at length the lane, the field, the common, the fruitful nut-tree and the flowering hedge led him on to that further turn of the road where he dismounted always, tied his horse to a tree, and proceeded on foot alone. He reached the edge of the lawn and looked out on the bay beneath.

It was his fate, his peculiarity, whether he wished it or nor, to come out thus on a spit of land which the sea is slowly eating away, and there to stand, like a desolate

sea-bird, alone. It was his power, his gift, suddenly to shed all superfluities, to shrink and diminish so that he looked barer and felt sparer, even physically, yet lost none of his intensity of mind, and so to stand on his little ledge facing the dark of human ignorance, how we know nothing and the sea eats away the ground we sand on — that was his fate, his gift. (chapter 8)

(From *To the Lighthouse* (Hogarth Press, London, 1932, pp.71-2, 114-15))

역자후기

이 책은 라만 셀던의 또 다른 저서, 즉 피터 위도우슨(Peter Widdowson) 및 피터 부루커(Peter Brooker)와 그가 공동으로 집필한 『현대 문학이론의 길잡이』(*Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*)와 짝이 되는 책이다. 그 책은 오늘날 붓물처럼 쏟아져 나오는 현대 비평이론들을 초보자도 알기 쉽게 정리한 책으로 알려져 있으며, 국내에도 이미 정정호 교수 등에 의해 번역서가 나와 있다. 저자 자신은 그 책을 쓴 이유를 서문에서 ‘그 분야가 진정한 의의를 잃지 않고서 명쾌하고도 단순하게 소개될 수 있다고 생각해서였다’라고 밝히고 있다.

그러나 아무리 알기 쉽게, 요령 있게 설명한 책이라 할지라도 이론서는 어디까지나 이론서여서, 학생들은(교사들도 역시) 여전히 골치가 아플 수밖에 없다. 그래서 저자는 그 책을 읽은 학생들과 교사들로부터 ‘보다 직접적으로 실제를 지향하는 보충적인 연구를 제공해 달라는 제의’를 받을 수밖에 없었을 것이다. 실제를 지향하는 가장 확실한 길은 그 이론들을 구체적인 작품에 적용시켜 시범적으로 보여주는 것이다. 사실 이론과 실제는 동전의 양면과 같아서 그 둘을 분리해서 생각할 수 없는 일이다. 이처럼 실제 작업에 임하면서 동시에 이론에 대한 탐구도 계속하는 작업을 저자는 이론적 실천(theoretical practice)이라는 이름으로 일컫고 있다.

이 책의 또 하나의 특징은 그 말미에다 연습문제들을 제시하고 있다는 것이다. 사실 현대 비평이론을 가지고 세미나를 할 경우, 그 논의의 대상이 될 만한 작품을 선정하는 일이 쉬운 노릇은 아닐 것이다. 여기에 예시되어 있는 작품들은 어떤 이론들의 특징을 두드러지게 보여줄 수 있는 것들을 저자가 고심해서 선정한 것처럼 보인다. 저자는 이 연습문제들을 제시한 이유를 ‘독자로 하여금

다양한 이론들이 제기하는 의문과 해답 사이의 차이들을 파악할 수 있도록 도움을 주기 위해서'라고 했다. 그래서 그는 각 연습문제마다 그 접근법의 힌트를 함께 제공하고 있다.

역자가 이 책을 번역하게 된 동기는 현대 비평이론을 공부하고 싶어하는, 그러나 영어로 된 글을 읽는 데 자신이 없는 일반 독자들에게 도움을 주기 위해서이다. 일반 독자들은 저자가 시범적으로 보여주고 있는 시, 소설, 희곡 등 각 분야에 걸친 작품들에 대한 구체적인 분석작업을 통해서 난해한 이론들과 용어들에 대한 이해를 공고히할 수 있을 것이다. 그리고 신비평 이후 러시아 형식주의, 구조주의, 포스트구조주의, 독자반응 비평, 마르크스주의 및 페미니스트 비평으로 이어지는 현대비평의 흐름을 한눈에 파악해 볼 수 있을 것이다.

References

- Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and other Essays*, trans. Ben Brewster (New Left Book, London, 1971).
- Arvon, Henri, *Marxist Aesthetics*, trans. H. Lane (Cornell University Press, Ithaca and London, 1973).
- Bakhtin, Mihail, *Rabelais and his World*, trans. H. Iswolsky (MIT Press, Cambridge, Mass. and London, 1968).
- Bakhtin, Mihail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. R. W. Rotsel (Ardis, Ann Arbor, 1973).
- Barber, C. L., *Shakespeare's Festive Comedy* (Princeton University Press, Princeton, NJ, 1959).
- Barthes, Roland, *S/Z*, trans. Richard Miller (Jonathan Cape, London, 1975).
- Benveniste, Emile, *Problems in General Linguistics* (University of Miami Press, Miami, 1971).
- Bond, Edward, *Bingo: Scenes of Money and Death* (Methuen, London, 1974).
- Booth, Wayne C, *The Rhetoric of Fiction* (University of Chicago Press, Chicago and London, 1961).
- Bradbury, Malcolm and James McFarlane, ed., *Modernism 1890-1930* (Penguin, Harmondsworth, 1976).
- Brooks, Cleanth and Robert Penn Warren, *Understanding Poetry* (3rd edn, Holt, Reinhart & Winston, New York, 1960).
- Cixous, Helene, 'The Laugh of the Medusa' in *New French Feminisms*, ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (Harvester Press, Brighton, 1981).
- Culler Jonathan, *Structuralist Poetics* (Routledge & Kegan Paul, London, 1975).
- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*

- (Routledge & Kegan Paul, London and Henley, 1981).
- Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Routledge & Kegan Paul, London, Melbourne and Henley, 1983).
- Derrida, Jacques, *Positions*, trans. Alan Bass (Athlone Press, London, 1981).
- Dollimore, Jonathan, *Radical Tragedy* (Harvester Press, Brighton, 1984).
- Dollimore, Jonathan, 'Transgression and Surveillance in Measure for Measure' in *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, ed. J. Dollimore and Alan Sinfield (Manchester University Press, 1985), pp.72-87.
- Eagleton, Terry, *Marxism and Literary Tragedy* (Methuen, London, 1976).
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: an Introduction* (Blackwell, Oxford, 1983).
- Ellmann, Mary, *Thinking about Women* (Macmillan, London and Basingstoke, 1968; Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1969).
- Freud, Sigmund, *Art and Literature*, Pelican Freud Library, vol. 14 (Penguin, Harmondsworth, 1985).
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method* (London, 1975).
- Genette, Gérard, *Figures of Literary Discourse*, trans. Alan Sheridan (Blackwell, Oxford, 1982).
- Greimas, A. J., *Structural Semantics*, trans. D. McDonell (University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1983).
- Hill, Christopher, *The Century of Revolution 1603-1714* (Thomas Nelson, London, 1961).
- Hill, Christopher, *Milton and the English Revolution* (Faber, London, 1977).
- Holland, Norman, *5 Readers Reading* (Yale University Press, New Haven, 1975).
- Holland, Norman, 'Unity Identity Self Text' in *Reader-Response Criticism from Formalism to Post-structuralism*, ed. Jane P. Tompkins (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1980), pp. 118-33.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Routledge & Kegan Paul, London and Henley, 1978).
- Jakobson Roman (with Morris Halle), *Fundamentals of Language* (2nd edn, Mouton, The Hague, 1971).

- Jauss, Hans Robert, *Toward An Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Harvester Press, Brighton, 1982).
- Jones, Ernest, *Hamlet and Oedipus* (1949; W. W. Norton, New York and London, 1976).
- Kristeva, Julia, *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Blackwell, Oxford, 1986).
- Lacan, Jacques, 'Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet', *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise, Yale French Studies*, number 55/56, (1980).
- Leavis, F. R., *The Common Pursuit* (Chatto & Windus, London, 1953).
- Lemon, L. T. and M. J. Reis, eds, *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1965).
- Levi-Strauss, Claude, *Structuralist Anthropology* (Basic Books, New York, 1963).
- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and Typology of Modern Literature* (Arnold, London, 1977).
- Lukács, Georg, 'The Ideology of Modernism' in *The Meaning of Contemporary Realism*, trans. L and N. Mander (Merlin Press, London, 1962).
- Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, trans. G. Wall (Routledge & Kegan Paul, London, Henley and Boston, 1978).
- Marx, Karl and Friedrich Engels, *On Literature and Art*, ed. L. Baxandall and S. Morawski (International General, New York, 1974).
- Millett, Kate, *Sexual Politics* (Rupert Hart-Davis, London, 1971).
- Potter, Lois, *A Preface to Milton* (Longman, London, 1971).
- Poulet, Georges, 'Criticism and the Experience of Interiority' in *The Structuralist Controversy*, ed. R. Macksey and E. & Donato (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1972), pp.56-72.
- Ruthven, K. K., *Feminist Literary Studies: An Introduction* (Cambridge University Press, Cambridge, 1984).
- Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (rev. edn, Fontana, London, 1974).
- Selden, Raman, 'King Lear and "True Need"', *Shakespeare Studies*, vol. 21 (1987),

pp. 143-69.

Tillyard, E. M. W., *The Elizabethan World Picture* (Chatto & Windus, London, 1943).

Weber, Max, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, trans. Talcot Parsons (2nd edn, Allen & Unwin, London, 1976).

Williams, Raymond, *The English Novel from Dickens to Lawrence* (Paladin, London, 1974).

Williams, Raymond, *Marxism and Literature* (Oxford University Press, Oxford, 1977).

색 인

가다머, 한스-게오르그 184
 게이, 존 228
 골드버그, 조나단 140
 골딩, 윌리엄 62, 68, 70
 구조주의 비평 14-5, 24-6, 71-107,
 130, 166-70, 182, 274, 283
 그레마스, A. J. 93-4, 290
 그리스도 203, 224
 그리어, 저메인 204
 그린, 그레이엄 54
 그린블래트, 스티븐 140, 141, 143

 나보코프, 블라디미르 61
 낭만주의 12-4, 17, 24-7, 41, 46, 57,
 63, 132, 155, 158, 229
 노리스, 크리스토퍼 19

 다다이즘 74
 단, 존 266
 데리다, 자크 16, 19, 26, 112, 129-36,
 155-7
 도스 패서스, 존 R. 232
 독자반응 비평 16, 19, 23-4, 26, 89,
 147-92, 272
 돌리모어, 조나단 141, 142, 229
 드 만, 폴 134

드라이든, 존 38
 디킨슨, 에밀리 134
 디킨즈, 찰스 12, 104-6
 디포우, 다니엘 226-9
 라잔, B. 199
 라캉, 자크 26, 112, 113, 116, 126-7,
 158, 163
 랜섬, 존 크라우 158
 러시아 형식주의 22, 25, 26, 41, 4,
 55-70, 81, 95, 178, 238, 274
 레바-스트로스, 클로드 84
 레싱, 도리스 248-9
 레인, 크레이그 62-70
 로랜스, D. H. 38, 84, 236, 290
 로지, 데이비드 11, 15, 16, 61, 100,
 107
 루세, 장 150
 루스벤, K. K. 200
 루카치, 게오르그 230-7
 리만-키넨, 슬로미스 93
 리비스, F. R. 13, 17, 19, 27, 33-40, 43
 리비스, Q. D. 13
 리사르, 장-피엘 150
 리차즈, I. A. 13, 27, 166
 리치, 아드리엔 306-7
 리히텐슈타인, 하인츠 159

마르크스, 칼 196, 230
 마르크스주의 비평 14, 16, 17, 18, 20,
 23, 33, 81, 195-203, 223-9, 230, 237,
 238, 272, 283, 286
 마블, 앤드류 43, 154, 24-8
 마슈레이, 피에르 225, 230
 만, 토머스 232
 말라르메, 스테판 213
 말로우, 크리스토퍼 138
 맥키언, 리처드 48
 매일러, 노먼 204-5, 295
 모더니즘 230-7, 310
 몬트로즈, 루이스 140
 문화유물론 140, 141
 밀러, J. 힐리스 134, 150
 밀러, 아서 84-9
 밀레이, 에드나 세인트 빈센트 207
 밀레트, 케이트 204
 밀턴, 존 22, 43, 53, 195-203

 바르트, 롤랑 25, 112, 113, 123, 163-5,
 172-4, 248, 290
 바버, C. L. 245
 바아드, 존 300
 바이런, 조지 고든 50
 바흐친, 미하일 141, 238, 242-6
 발자크, 아나레이 드 173, 224
 방브니스트, 에밀 113
 버거, 존 261-2
 버틀러, 사무엘 38
 번연, 존 18, 33-8
 베이컨, 프란시스 62, 63, 99-100
 베케트, 사무엘 182-4

벤아민, 발터 237
 보네거트, 커아트 61
 본드, 에드워드 39
 부스, 웨인 48-54
 브래드베리, 말콤 235
 브래드스트리트, 사이먼 211
 브래드스트리트, 앤 211-6
 브래들리, A. C. 245
 브레몽, 클로드 92-4
 브레히트, 베를톨트 43, 63, 70, 230-2
 브론테, 에밀리 211
 브룩스, 클리언스 26, 41, 42, 43, 46,
 158, 274
 블라이치, 데이비드 166
 블레이크, 윌리엄 20-5, 43, 183, 272
 비어즐리, 먼로 41, 175, 182
 비트겐슈타인, 루트비히 63

 사회주의 리얼리즘 230-1
 성경 21, 76-9
 셸던, 라만 18, 26, 239
 셰익스피어, 윌리엄 35, 43, 84,
 119-28, 138, 141-5, 183, 221, 235-6,
 238-46, 286
 셸리, 퍼시 비쉬 33
 소쉬르, 페르디난드 드 91, 111-2
 쉬클롭스키, 빅토르 58-61, 67-70
 스마트, 크리스토퍼 74-80
 스위프트, 조나단 67
 스타로뱅스키, 장 150
 스텐, 로렌스 39, 57-61
 스티븐스, 윌리스 158-65
 스펜서, 허버트 138

시드니, 필립 33
 시카고 학파 48
 신비평 11, 13, 14, 15, 17, 19, 22, 35,
 39, 41-7, 133, 158, 159, 163, 166,
 175, 178, 182, 183, 204
 신역사주의 138-45, 245, 272
 씨이주, 엘렌 217

 아리스토텔레스 48
 아번, 헨리 230
 알튀세, 루이 140, 223-5, 230
 애드콕, 프릴 217-22
 아우스, 한스 로베르트 182-4, 187,
 192
 야콥슨, 로만 24, 25, 61-2, 83, 99-100,
 103, 107, 303
 업다이크, 존 90-8
 에릭슨, 에릭 159
 에이미스, 킹슬리 206-10
 엘리엇, T. S. 27, 42, 43
 엘리엇, 조지 39, 49, 211, 212
 엘만, 메어리 204, 209
 엠프슨, 윌리엄 166
 앵겔스, 프리드리히 196, 224, 230
 오닐, 유진 99-104
 오스틴, 제인 256
 올슨, 엘더 48
 올턴, 조우 252
 와서먼, 일 43
 와인버그, 버나드 48
 울프, 버지니아 58, 211, 310
 워렌, 로버트 펜 41, 42, 274
 위즈워스, 도로시 42

위즈워스, 윌리엄 41, 57, 130-4
 웨버, 막스 226-7
 웨스커, 아놀드 184-7
 윌리엄스, 레이먼드 141, 236
 윌리엄스, 테네시 303
 워새트, W. K. 41, 158, 175, 182
 이글턴, 테리 20, 46, 196, 230
 이오네스코, 유진 191
 이저, 볼프강 176, 180-1, 182

 자리, 알프레드 191
 정신분석 비평 16, 121-8, 158, 159,
 272, 295
 제네바 학파 149, 150
 제임스 1세 141, 142
 제임스, 헨리 50-3
 제임슨, 프레더릭 230
 조운즈, 어너스트 120-1, 126
 조이스, 제임스 58, 213, 232-6
 조지 3세 20
 존슨, B. S. 61
 존슨, 벤 38, 57
 존슨, 사무엘 11, 33, 53, 238, 241
 주네프, 제라르 48, 96

 찰스 2세 38
 춤스키, 노엄 278

 카프카, 프란츠 232
 칸트, 임마누엘 14
 칼라일, 토머스 138
 칼뱅, 존 38, 226

컬러, 조나단 74-5, 79, 84, 89, 166-7,
173-4, 182, 205
코울리지, 사무엘 테일러 151
쿤, T. S. 183
크레인, R. S. 48
크리스테바, 줄리아 212-3, 222, 306
키스트, W. R. 48
키츠, 존 14, 35, 43-6

테이트, 앨런 158
톨스토이, 레오 63, 67
탈리어드, E. M. W. 138-41

파울리, 알라스텔 201, 202-3
파울즈, 존 61
페미니스트 비평 14, 16, 17, 19, 20,
26, 34, 39, 40, 82-3, 195-203, 204-22,
272, 295, 306
포스트구조주의 비평 14, 17, 26, 27,
81, 111-45, 155, 163, 173, 191, 212,
230
포우, 에드가 앨런 167-74
포우프, 알렉산더 57, 62, 84
포터, 루이스 197
푸코, 미셸 26, 112, 139, 140
플레, 조르주 150, 151, 155, 157
프랑크푸르트 학파 237
프로이트, 지그문트 119-21, 126, 127,
158
프로프, 블라디미르 92
프루스트, 말셀 232
플라톤 48, 132-3, 154-5
플레처, 존 235

플리니(대) 80
핀터, 해롤드 175-80
필딩, 헨리 49, 283

하크니스, 마가렛 224
하트만, 제프리 134
해체론적 비평 16, 19, 20, 83, 89,
129-36, 155-6, 206, 274
허버트, 조지 220
헤겔, G. W. F. 138, 196
헤라클레이토스 133
헬러, 조제프 278
현상학 149-55
호라티우스 213
호머 48, 234
호손, 나다니엘 111-8
홀랜드, 노먼 158-65
훗설, 에드먼드 149-50
힐, 크리스토퍼 198-9, 238

■ 저자

라만 셀던(Raman Selden)

영국 선더랜드 대학교 영문학 교수 역임(1989년 작고)

저서: 『영국의 풍자시 1590-1765』(1978)

『비평의 객관성』(1984)

『존 드라이든: 「압살롭과 아키토펠」』(1986)

『비평이론 선집: 플라톤에서 현재까지』(1988)

『문학비평: 형식주의에서 포스트구조주의까지』(편, 1995)

『현대 문학이론의 길잡이』(1997)

■ 역자

김재환

서울대학교 문리과대학 영어영문학과 졸업

고려대학교 대학원 영어영문학과 수료

성심여자대학 영어영문학과 조교수

University of Florida 방문교수

현재: 한림대학교 인문대학 영어영문학과 교수

역서: 『노튼 영문학개관 I』

『노튼 영문학개관 II』

『미국문학의 전통』

논문: 「M/W: 바스의 여장부에 대한 한 해체론적 글읽기」 외 다수

이론의 적용과 문학 읽기

초판인쇄 2001년 2월 15일

초판발행 2001년 3월 1일

지 은 이 라만 셀던

옮긴이 김재환

발행인 한달신

발행처 한림대학교 출판부

우편번호 200-702 강원도 춘천시 옥천동 1번지

출판등록 1983. 3. 10 제48호

전화 (033) 240-1818

팩스 (033) 251-4846

잘못된 책은 바꾸어 드립니다.

값 10,000원

ISBN 89-87086-27-5 93840