



저작자표시-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2019년 2월

박사학위 신청논문

존 파울즈의 『에보니 타워』 연구

- 허구적 리얼리즘의 경계미학

조선대학교 대학원

영어영문학과

백 혜 진

존 파울즈의 『에보니 타워』 연구

- 허구적 리얼리즘의 경계미학

A Study on John Fowles's *The Ebony Tower*
- The Boundary Aesthetics of fictional Realism

2019년 2월 25일

조선대학교 대학원

영어영문학과

백 혜 진

존 파울즈의 『에보니 타워』 연구

- 허구적 리얼리즘의 경계미학

지도교수 임 경 규

이 논문을 문학 박사학위 신청 논문으로 제출함

2018년 10월

조선대학교 대학원

영어영문학과

백 혜 진

백혜진의 박사학위논문을 인준함

위원장	조선대학교	교수	<u>최한용</u> (인)
위원	조선대학교	교수	<u>조동걸</u> (인)
위원	조선대학교	교수	<u>김정숙</u> (인)
위원	조선대학교	교수	<u>임영</u> (인)
위원	조선대학교	교수	<u>임경주</u> (인)

2018년 12월

조선대학교 대학원

목 차

I. 서론	1
II. 『에보니 타워』에 나타난 허구적 리얼리즘의 경계미학.....	9
A. 「마법사」: 허구와 실제의 경계미학	12
B. 「에보니 타워」와 「엘리뒤크」: 중세 로맨스 서사구조를 통한 허구적 리얼리즘의 창안	17
C. 「불쌍한 코코」, 「수수께끼」, 「구름」: 열린 결말의 미학	25
III. 「에보니 타워」: 생존하지만 성공하지 못한 자아상.....	33
A. 추상주의 인습과 재현주의 예술관의 충돌.....	35
B. 추상에 굴복하여 생존에 만족한 자아.....	41
IV. 「엘리뒤크」: 켈트족 낭만의 여성 담론	48
A. 켈트족 낭만의 부활과 변주를 통한 담론.....	49
B. 여성 주인공의 자기인식에 대한 해법.....	55
V. 「불쌍한 코코」, 「수수께끼」, 「구름」: 언어와 소통.....	61
A. 「불쌍한 코코」: 계급과 세대 간 소통과 언어.....	62
B. 「수수께끼」: 이성주의의 몰락과 소통의 부재.....	70
C. 「구름」: 언어의 파편성과 소통의 단절.....	80
VI. 결론	88
【참고문헌】	96

ABSTRACT

A Study on John Fowles's *The Ebony Tower* - The Boundary Aesthetics of Fictional Realism

Baek Hye jin

Advisor : Prof. Im Kyoung-Kyu, Ph.D.

Department of English Language and Literature
Graduate School of Chosun University

John Fowles, famous for the writer of *The Collector*, *The Magus*, and *The French Lieutenant's Woman*, certainly deserves to be called a pioneer of postmodernism in novels, attacking the inauthentic lifestyle blinded by rational reason of the West in seemingly unusual ways of an author's narration, clever implication and description. Besides, his collection of stories, *The Ebony Tower*—one novella “The Ebony Tower,” one translation “Eliduc,” and three short stories, “Poor Koko,” “The Enigma,” and “The Cloud”—integrates the works in thematic and formal ways. However, the precedent studies have not covered the last three stories much compared with the first two works. It is important to analyze *The Ebony Tower* collectively because the book constitutes a watershed leading to the writer's later works such as *Daniel Martin* and *Mantissa*. This study aims at finding out the common theme of the stories and examining the writer's literary world. This analysis reveals that the three works are closely related to each other in terms of the relationship between language and communication. “Poor

Koko” emphasizes the tradition of language for connecting statuses and generations; “The Enigma” points at the collapse of linguistic rationalism which in the end works to block communication; and “The Cloud” is concerned about the fragmented language that is meant to bring about the breakdown of communication.

John Fowles’s works have unique fictional structures emphasizing mysteries and the theme of self-knowledge. In his first book *The Magus*, the protagonist achieves the self-knowledge through a fantastic game. Meanwhile, *The Ebony Tower* depicts the boundary situation where the boundaries between fiction and reality blurs out. That is, acknowledged facts and fabricated fictions are intertwined with each other without keeping a proper balance between them, only to producing mystique, one that can properly be defined as “boundary aesthetics” or “fictional realism.” This fictional realism can also work as a narrative technique by which a writer could reveal the truth implicitly without forcing central message of the text. This study observes the fictional realism used in *The Magus* and discusses how it is deployed in the short stories of *The Ebony Tower* differently. Through this analysis, this study argues that the fictional realism strengthens the medieval romantic style in “The Ebony Tower” and “Eliduc” on the one hand, and produces the effect of open ending in the three short stories such as “Poor Coco,” “The Enigma,” and “The Cloud.” These stories deserve to be studied in showing the implied boundary aesthetics, on the other. I wish this study contributes to expanding research area of postmodernist novels through Fowles’s works.

I. 서 론

본 연구는 영국의 소설가 존 파울즈(John Folwes)의 1974년 단편집 『에보니 타워』(*The Ebony Tower*)에 대한 심층 연구이다. 일반적으로 파울즈는 포스트모더니즘의 선구자로 알려져 있다. 하지만 본 연구에서는 파울즈의 미학을 “경계의 미학”이라고 정의하고 그의 예술을 포스트모더니즘과 모더니즘, 전통적인 소설과 포스트모더니즘의 혁신적 소설의 경계 지역에 위치시키고자 한다. 본 연구의 대상인 『에보니 타워』는 1960년대에 생산된 파울즈의 대표작과 1970년대 중반 이후 생산된 다소 덜 알려진 작품의 중간 지대에 존재하는 작품으로 이 작품 역시 파울즈의 예술 세계에 있어서 전기와 후기를 분할하는 경계선에 위치한 작품이라 할 수 있다. 초기 작품들의 주인공들은 성적 교감을 통해서 자기인식을 새롭게 하고 있다. 하지만 『에보니 타워』 이후의 작가의 행보는 이전의 작품세계와는 반대로 성애를 수단으로 자기인식을 확인하는 태도를 한낱 부질없는 일로 취급하고 있다. 그런 점에서 이 작품은 파울즈의 경계의 미학을 밝혀내는데 중요한 지점에 위치한다고 할 수 있다.

모더니즘이 19세기 후반과 20세기 중반을 아우르며 전위와 진보를 가치로 하는 철학적 명제를 증명하는 방법으로 인상주의에서 추상주의에 이르는 계보를 형성해 왔다고 한다면, 포스트모더니즘은 1960년대에 다원성, 탈중심화, 탈역사화의 경향성을 띠며 발생하였으나 명확한 중심적 정의가 부재한 상태에서 지금까지도 음악과 미술과 문학에 포괄적인 영향력을 행사하고 있다. 포스트모더니즘을 촉발시킨 것은 제 2차 세계대전과 1960년대의 혁명적 분위기, 그리고 폭발적으로 발전하고 팽창하기 시작한 다국적 자본주의라고 할 수 있는데, 이 속에서 유럽과 영미권의 문학과 예술 또한 이전의 예술 전통에서 벗어나고자 하는 시도를 지속적으로 보여 왔다. 아서 단토(Arthur Danto)가 말한 “예술의 종말”에서 보듯이, 예술가가 예술 자체의 본성을 탐구해야 한다는 사고에서 벗어나 예술은 전통적인 예술의 개념에 의문을 던지며 예술을 역사의 장으로부터 끌어내어 기표의 유희라는 탈역사적 공간 속에 다시 위치시켰다. 이제 예술은 자신의 역사와 전통에 대해 고민하지 않아도 되는 시대에 놓이게 된 것이다.

파울즈는 이러한 유럽 현대 예술사에서 1960년대와 1970년대 영국소설을 대표하는 핵심 인물이자 포스트모더니즘의 선구적 작가로 인정받고 있으며, 1999년에 노벨문학상 후보로 지명되었듯이 현대 영미소설 분야에 많은 기여를 한 작가이기도 했다. 그의 작품들은 역사소설, 탐정소설, 공포물, 공상과학물, 미스터리와 로맨스 등 다양한 장르의 형태를 포괄하고 있을뿐더러, 대중소설의 장르적 장치와 구조를 재활용함과 동시에 실존주의, 양성 간의 충돌, 인간과 자연의 관계, 예술가의 역할과 같은 전통적인 예술적 가치에도 관심을 잃지 않고 실험적인 시도를 했다.

또한 파울즈는 소설의 장르적 규범에 대한 문제의식을 바탕으로 포스트모던 시대에 새롭게 인식된 리얼리티를 어떻게 미학적으로 재현할 것인가 하는 문제에 관심을 가지고 있었다(배현, 「현대소설가」 48). 즉, 전통적인 재현의 문제와 새로운 리얼리티 개념을 매개할 수 있는 새로운 형식을 탐색했던 것이다. 바로 이런 이유로 브래드버리(Bradbury)는 파울즈의 소설이 전통적 기법과 현대적인 표현양식 사이의 경계에 있다고 주장한다(282). 무엇보다 그가 작품 활동을 한 시기가 모더니즘과 포스트모더니즘의 경계에 있었듯이 그의 작품 또한 두 사조를 아우르는 경계선 상에 있었던 것이다. 따라서 파울즈가 포스트모더니즘의 대표적인 작가라고 널리 알려지기는 했으나, 후세의 작가들에 비하면 그의 소설들은 하나의 실험이라는 평가를 받아야 한다. 게다가 그의 창의성은 다원주의적이며 형식적 혁명을 추구하는 포스트모더니즘적 측면 보다는 모더니즘 또는 이전의 전통적 재현 방식을 선호하는 성향을 가지고 있기에, 그의 미학은 오히려 경계 위치가 지니는 신비로움이라 할 수 있다. 실제로 그는 형식적 기교에는 큰 관심이 없었던 것으로 보인다.

나는 점점 더 스타일과 테크닉에 지나치게 몰두한 작가들에 거부감을 느낀다. 나는 그림이나 모든 종류의 다른 것들 또한 내용으로 회귀해야 한다고 생각한다. 물론 스타일은 어느 예술가에게나 필수적인 관심사이다. 하지만 나에게 필수적인 것은 아니다. 나는 기교가 뛰어나고 인간성이 부족한 예술가들을 좋아하지 않는다.

I am getting more and more hostile to people who are over-preoccupied with style and technique . . . I think we-and this goes for painting and all sort of other things-return to content. of course style is an essential preoccupation for any artist. But not to my mind the

essential thing. I don't like artists who are high in craft and low on humanity.
(*Conversations* 16)

이러한 경향은 파울즈의 개인적인 경험이 밑바탕을 이루고 있는데, 그가 유독 자연과 비이성적인 관계에 집착했다는 평가와 같이 그는 창의적인 예술가로서 개인과 예술의 자율성에 강한 신념을 가지고 있었던 반면, 그의 작품들은 제임스 조이스(James Joyce)와 같은 모더니스트 작가들을 비롯해 심지어 그 이전의 낭만주의적 작가와 더 친밀하다고 할 수 있다.

파울즈의 작품들은 특히 그의 생애와 밀접한 관련을 보인다. 그는 영국에서 태어나 세계 2차 세계대전을 겪었으며 파울즈는 이 시기에 해병대 소속 중위로 훈련을 마친다. 이후 그는 옥스퍼드 뉴 칼리지에서 공부했으며 이 기간에 그는 프랑스 문학을 전공으로 하며, 중세 프랑스 낭만주의 작품으로부터 많은 영향을 받았다. 카뮈(Camus)와 사르트르(Sartre)에 심취하여 사회의 가치와 관계없이 개인의 운명을 스스로 개척해야 한다는 사상에 깊이 감명을 받았으며 나중에는 그것이 욕망과 상실의 즐거리를 재편하는 계기가 된다.

또한 그는 그리스의 스페차이(Spetsai)섬으로 이주하여 학교에서 영어를 가르치기도 한다. 그가 최초로 출간한 시들은 스페차이섬에서 쓰인 것들로 이 섬에서 그가 경험한 것들은 사실상 그의 데뷔작품으로 볼 수 있는 『마법사』(*The Magus*)를 탄생하게 했으며 작품의 배경이 되고 있다. 이런 『마법사』에 파울즈만의 중요한 철학이 등장한다. 초기의 메모와 아포리즘을 모은 그의 두 번째 출판물인 『아리스토스』(*The Aristos*, 1964)는 서사적 꾸밈이 없는 간단한 사고들을 연결한 형태를 보이는 책으로 독자에게 자신의 철학을 전달한다. 여기에서 그는 신이 자신의 문제를 해결하기 위해서 인간을 포기한 것으로 주장하고, 이 상황을 신의 유희(The Godgame)라고 부른다. 인간이 무질서한 우주에서 자신의 운명을 개척할 자유와 책임감을 동시에 가지고 있다고 주장하며 이후 긴 시간 동안 파울즈는 이러한 사고를 견지한다. 파울즈는 『아리스토스』의 첫 번째 장에 포함된 세 번째 글의 소제목을 갖 게임(THE GODGAME)으로 하고 이에 대해 정의하고 있다.

우리는 어디든, 표면 아래에 무엇이 있는지 알지 못하기 때문에 가능한 최고의 상태에 놓여있다. 우리는 절대 이유를 알 수 없다. 우리는 절대 내일을 알 수 없다. 우리는 절대로 신이나 신이 존재하는지에 대해 알 수 없다. 심지어 우리는 우리 자신에 대해서도 알 수 없다. 이런 미스터리한 벽은 우리의 세계와 그것은 우리를 좌절시키기 위해 존재하는 것이 아니라 우리를 훈련 하여 현재로, 삶으로, 우리의 당장에 돌려보내기 위해 존재하는 우리의 인식을 둘러싸고 있다.

We are in the best possible situation because everywhere, below the surface, we do not know; We shall never know why; We shall never know tomorrow; We shall never know a god or if there is a god; we shall never even know ourselves. This mysterious wall round our world and our perception of it is not there to frustrate us but to train us back to the now, to life, to our time being. (Fowles, *Aristos* 20)

이후 마침내 그는 『마법사』를 1966년(1977년 개정) 출간하였고, 『아리스토텔레스』에서 소개된 실존주의적 사상을 탐구하고자 하는 환상을 자서적인 요소로 묘사하고 있다. 『마법사』의 주인공 니콜라스 어프(Nicholas Urfe)는 시인인 척하는 옥스퍼드 출신 젊은 남성으로서 스페차이를 모델로 하는 그리스의 한 섬에서 영어를 가르치는 교사로 등장한다. 그 곳에서 니콜라스는 외딴 저택에서 아름다운 쌍둥이 자매와 살고 있는 백만장자 노인 콘시스를 만나 기만과 욕망의 미로에 갇힌 처지에 처한다. 콘시스는 이 여성들의 성적 매력을 이용하여 니콜라스를 끊임없이 괴롭히고 끝내 좌절하게 한다.

이 신 놀이에서 니콜라스에게 등장한 사람들은 모두 역할을 맡은 배우들이고, 콘시스는 이것을 배우와 청중의 경계가 사라진 메타극(metatheatre) 즉, 갓게임(godgame)이라고 부른다. 이런 과정을 통해 마침내 니콜라스는 더 현명하고 뛰어난 사람으로 거듭나서 런던에서 그의 여자친구 앨리슨(Alison)과 재회한다. 이 작품 역시 또 한편의 베스트셀러가 되어서 1960년대에 유행하던 정신분석학과 신비주의 비평에 일조했다. 마침내 니콜라스를 교화시킨 콘시스는 숨은 신(deus absconditus)을 상징한 셈이고, 그가 제공한 미스테리는 젊은 남성이 자신의 길을 열어가야 하는 세계의 신비로운 속성을 비유한 것이다. 니콜라스와 앨리슨이 다시 관계를 회복하게 되는지를 말해주지 않은 애매한 결말은 미해결의 신비로움에 대한 작가의 관심을 반영하고 있다. 그는 삶이란 정해져 있지 않으며 알 수 없는 것이기에 너무 분명한 결론은 이야기를 망친다고 생각한 것이다. 갓 게임에서처럼 독자는 스스로 그 의미에 부딪혀서 깨달으려고 노력해야 한다는 것이다.

이후 작가는 그동안 자신이 중요하게 생각했던 낭만적 섹슈얼리티 주제를 더 이상 발전시키지 못하고, 아래와 같이 다소 다른 방향의 관심을 보여주었다. 1970년대 말에 파울즈는 논픽션에 많은 관심을 갖고 몇 편의 긴 에세이를 출간한다. 그 중 가장 중요한 작품은 『나무』(*The Tree*, 1979)로 이 책의 내용은 자연의 세계를 단지 수동적으로 묘사한 것 이상으로, 정원뿐만 아니라 지역과 국가적인 역사를 포함하고 있다. 파울즈의 관심은 창의성과 예술가와 자연에 대한 관계 그리고 환경에 대해 인간이 좀 더 폭넓게 영향을 준 것에 있다. 본 논문에서도 『나무』에서 보여준 파울즈의 많은 아이디어를 참고하였다.

하지만 파울즈 작품의 예술적 성격에 대한 담론은 1960년대에 쓰인 『수집가』(*The Collector*)와 『마법사』 그리고 『프랑스 중위의 여자』(*The French Lieutenant's Woman*)를 포함하는 초기작품들을 통해 형성된 것으로, 1970년대 이후 소설들은 상대적으로 많은 비평적 관심을 끌지는 못했다. 이는 아마도 『에보니 타워』의 단편소설들이 그의 초기작들의 주제의식과 기법을 어느 정도 반복하고 있기 때문인 것으로 보인다. 비폰(Dianne L. Vipond)은 자신이 편집한 책의 서문(Introduction)에서 다음과 같이 말한다.

『에보니 타워』는 파울즈의 단편소설집으로 그의 주제와 테크닉의 반복적인 굴레의 좋은 예이다. 「변주」라는 제목이 붙을 뻔 했던 이 작품은 어떤 면에서 그의 초기 작품의 축소판이다. 「불쌍한 코코」부터 마지막 이야기 「구름」까지 『마법사』, 『수집가』, 『프랑스 중위의 여자』의 메아리라 할 수 있다.

The Ebony Tower, Fowles's only collection of short stories, is a good demonstration of the recursive spiral of his themes and technique. Almost titled "Variations", it is in some ways a microcosm of his earlier work. From the title novella through "Poor Koko" to the final story "The Cloud", echoes of *The Magus*, *The Collector*, *The French Lieutenant's Woman* reverberate. (*Conversations* XV)

파울즈도 캠벨(James Cambell)과의 인터뷰에서 가제가 '변주'였다고 했는데 『에보니 타워』 수록 작품들 사이의 변주를 의미하는지 아니면 과거 작품의 주제와 형식에 관한 것인지를 묻는 질문에 다음과 같이 언급했다.

제 생각에는, 과거의 주제에 대해서입니다. 타이틀 스토리에서 나이 든 남자의 보호 아래에 있는

두 소녀는 『마법사』를 상기시킬 것이 분명합니다. 하지만 나는 『에보니 타워』가 단지 『마법사』의 재작업 일뿐이라고는 생각하지 않습니다.

On the past themes, I think. I mean two girls under the wing of an older man in the title story is obvious going to recall *The Magus*. But I don't think *The Ebony Tower* is only a reworking of *The Magus*, not at all. (*Conversations* 43)

즉 주제적인 측면에서는 『마법사』와 유사할 수 있지만, 다른 측면에서는 결코 초기작들의 반복에 불과한 것만은 아니라는 것이다. 파울즈 역시 새로운 글을 쓰고자 했으며 새로운 실험을 하고자 했었다. 따라서 『에보니 타워』는 파울즈의 초기 작품과 후반기 예술세계의 중간에 존재하는 작품이라 할 수 있다.

이 작품은 전기 작품들에서 공통적으로 탐구되었던 주제와 서술기법에 대한 변주를 통하여 자기발견의 실패 양상을 그려내는 데 중점을 두고 있다. 하지만 파울즈 작품들에 대한 국내 연구들도 대부분 앞서 소개한 전기 작품들에 집중되어 있으며 『에보니 타워』에 대한 소수의 연구들도 소설집의 대표작이자 첫 번째 수록작인 「에보니 타워」만을 다루고 있다.

예로 김선형(1996)은 주인공 데이비드 윌리엄즈(David Williams)가 비밀의 세계에서 겪은 경험에도 불구하고 자아인식의 기회를 상실했음에 대해 상세히 고찰하였고 김형희(2008)는 이 이야기가 중세적 로맨스에 기초하고 있음을 논하였다. 해외 박사학위의 사례로서 폴하이데(Jens Pollheide)는 파울즈의 포스트모더니즘 작품들에 나타난 재현원리에 대해 연구했으며, 렌즈(Brooke Lenz, 2005)는 파울즈의 작품들에 나타난 관음증 현상을 여성주의 입장에서 다루는 과정에서 『에보니 타워』를 언급하고 있다. 『에보니 타워』에 대해 앞서 언급한 이들의 선행연구와 비평가들의 반응을 종합해 본다면, 각각의 단편들이 어떠한 방식으로 연결이 되어있고 또 그것이 어떤 의미를 가지는가에 초점을 맞추고 있다.

『에보니 타워』의 다섯 편의 단편소설들은 공통적으로 소중한 인물이나 사물이 사라지거나 인간의 영역 밖에 위치하는 구성을 가지고 있으며, 특히 「에보니 타워」는 그의 초기 작품인 『마법사』를 각색하여 욕망과 상실의 주제를 담고 있다. 그러한 까닭에 올센(Barry N. Olshen)은 「에보니 타워」의 사상이나 주제의 면에서 거의 새로운 것이 없으며 소설집의 타이틀 스토리의 주제, 등장인물 그리고 이미지는 『마법사』와 매우 유사하다고 설명한다(To begin with “The Ebony

Tower” breaks very little new ground in terms of thought or subject. The themes, characters, and imagery of the title story of the collection are very close to those of *Magus*, 92).

따라서 본 논문은 『마법사』와 『에보니 타워』를 비교하여 허구적 리얼리즘의 관점에서 경계의 미학에 대해 논하는 것으로 시작하고자 한다. 이 연구는 파울즈의 작품세계에서 중간지점에 있다고 볼 수 있는 『에보니 타워』에 수록된 다섯 편의 이야기들에서 성애를 통한 자기인식의 주제가 어떤 방법으로 묘사되었는지를 국내외 선행 자료에 비추어 한 편씩 분석하고 정리하는 것을 목적으로 한다. 본 논문의 본론은 총 4개의 장으로 구성되어있다. 제 2장에서 『마법사』와 함께 『에보니 타워』에 수록된 전 작품을 다루었으며, 이후 제 3장에서 제 5장까지는 『에보니 타워』에 수록된 작품들을 한 편씩 각각 고찰하는 방식으로 구성했다.

제 2장에서는 작가의 대표작인 『마법사』에서 허구와 실재의 경계미학을 먼저 고찰한 후 그것이 『에보니 타워』에 수록된 전 작품들에서 어떻게 변주되고 있는지를 살펴보고 한다. 『마법사』와 관련하여 파울즈는 『에보니 타워』에서 “[그가 생각하기에] 너무나 많은 미스테리로 채워진 『마법사』의 신비를 벗겨주기를 원했다”(wanted to demystify *The Magus* which [he thinks] was altogether too full of mystery)고 말한 적이 있다(Robinson 584). 특히 『마법사』의 주제와 서술기법은 『에보니 타워』에 나타난 미스테리에 대한 결정적인 단서를 제공하고 있으므로 『에보니 타워』와 함께 『마법사』를 연구 할 필요가 있다.

제 3장에서는 첫 번째 수록작인 「에보니 타워」에서 인습을 상징하는 추상화와 자유로운 사고를 상징하는 재현주의 화풍의 대결 양상을 브리슬리와 데이비드의 언행과 데이비드와 다이애나의 로맨스적인 사건을 기반으로 하여 텍스트를 분석하고, 작가의 작품세계 중반에 심화된 포스트모더니즘 양상에 대해 알아본다.

제 4장에서는 「엘리뒤크」에 대한 자세히 읽기를 통해 자기인식의 난제에 중세적 해법을 적용시킨 작가의 의도를 분석한다. 또한 파울즈가 「개인적인 메모」에서 밝힌 켈트족 낭만의 부활이라는 저술 동기와 전반기 작품들에 대한 변주로 의도했던 담론을 구체화하고, 그 과정에 나타난 「에보니 타워」와의 연결점을 살펴본다.

제 5장에서는 「불쌍한 코코», 「수수께끼」와 「구름」 이 세 작품들이 언어와 소

통의 관계를 논하고 있다는 점에 중점을 두고 텍스트를 분석하는 방법으로 한편씩 고찰했다. 「불쌍한 코코」에서는 계급과 세대 간의 소통과 언어를 「수수께끼」에서는 이성주의의 몰락과 소통의 부재에 대해 그리고 「구름」에서는 언어의 과편성과 소통의 단절에 대해 알아본다.

이 연구에서 욕망과 상실이라는 공통적 요소가 구체적으로 어떻게 재현되는지를 살펴보고 그를 통해 국내에서 많은 연구가 이루어지지 않았던 작품인 『에보니 타워』에 나타난 작가의 숨은 예술성을 발견하게 될 것이라는 기대를 해본다.

II. 『에보니 타워』에 나타난 허구적 리얼리즘의 경계미학¹⁾

존 파울즈는 일반적으로 포스트모더니즘의 선구자로 알려져 있다. 윌리엄 파머(William Palmer)와 피터 콘라디(Peter Conradi) 그리고 존 바스(John Barth)는 파울즈를 대표적인 메타픽션(metafiction) 작가로 분류하고 현대적인 포스트모더니즘을 추구한 인물로 평가한다. 그러나 파울즈는 영국의 전통적인 리얼리즘을 끝까지 지켜내고자 했던 인물이기도 했다. 그런 이유로 어떤 비평가는 리얼리즘과 포스트모더니즘 양자의 경계적 성향을 가지고 있다고 평가하기도 한다(김정희 89). 그래서인지 파울즈의 소설들은 경계선이 만들어내는 신비와 아이러니로 넘쳐나며, 이는 환상세계와 실제세계를 뒤섞어버리는 듯한 서술기법으로서의 허구적 리얼리즘을 통해 강화된다.

이 서술기법은 일상적인 상식이 허구성과 만나는 경계선에서 적절한 균형을 이루지 못한 채 허구성이 급진적으로 확장되면서 신비로운 분위기를 형성하는 기법을 일컫는데, 이는 리얼리티에 대한 상식적 믿음을 강요하기보다는 오히려 그 믿음을 포기하게 함으로써 역설적으로 리얼리티가 온전하게 드러날 수 있도록 만든다. 이에 대하여 파울즈는 이렇게 주장한다. “리얼리티를 묘사할 수는 없다. 단지 그것의 존재를 알리는 은유만을 제공할 뿐이다”(One cannot describe reality; only give metaphors that indicate it)(“Notes” 139). 다만 이 경우의 허구적 리얼리즘은 문학적 개념으로서, 허구적으로 창조된 사물들에 존재론적 지위를 부여하려는 철학적 사고와는 무관하다.

파울즈의 작품들 중에서 허구적 리얼리즘이 가장 많이 함축된 것은 그의 단편소설집 『에보니 타워』(*The Ebony Tower*, 1974)이다. 이 작품의 원래 이름은 “변주”(Variations)였으나, 이 책에 첫 번째로 수록된 중편소설인 「에보니 타워」와 동명의 제목으로 변경되었으며, 「에보니 타워」 이외에 한 편의 번역 단편소설과 세 편의 창작 단편소설들을 포함하고 있다. 파울즈는 번역 소설인 「엘리뒤크」

1) 이 장은 「허구적 리얼리즘의 경계미학 - 『마법사』에 비추어 본 『에보니 타워』. 『인문학연구』 제55집, 303 - 332 페이지에 게재된 논문을 수정, 보완하였습니다.

(“Eliduc”)의 서문으로 활용된 「개인적인 메모」(A Personal Note)에서 다음과 같이 저작동기를 밝히고 있다.

본래 이 소설집의 가제는 <변주>였다. 그 제목을 통해 내가 이전에 낸 책들 속의 특정 주제들과 화법에 있어서의 변주에 대해 암시할 의도였다. 물론 나는 독자들이 내 작품을 낯설어하고 <이야기>와 <담론>의 차이를 도무지 알 수 없어 불편함을 느끼지 않기를 바란다. (167)²⁾

The working title of this collection of stories was Variations, by which I meant to suggest variations both on certain themes in previous books of mine and in methods of narrative presentation – though I should hate readers to feel themselves at a disadvantage because they are unfamiliar with my work or cannot swear hand on heart that they know the distinction between recit and discours. (103)³⁾

이 이야기들은 1960년대에 소개된 장편소설들에 나타난 자기인식의 주제와 마법에 가까운 유희성 그리고 미스터리적인 요소를 잃지 않으면서도 대부분 하루 또는 이틀 동안에 발생한 사건을 다루고 있다. 또한 상대적으로 긴 시간이 경과되는 「엘리뒤크」와 「수수께끼」(“The Enigma”)의 경우에도 중요 부분만을 중심으로 압축적으로 다루고 있어서 단편소설의 전형을 보여준다. 앨런(Walter Allen)은 이 글들이 “정독하면 30분에서 한 두 시간 정도만을 요구할”(requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal) 정도로 작품전체의 인상을 함축하는 전체성(totality)을 가지고 있다고 말한 적이 있다(10). 이런 압축성에도 불구하고, 피거슨(Suzanne Ferguson)이 “현대 장편과 현대 단편소설의 주된 형식상의 특징들은 똑같다”(The main formal characteristics of the modern novel and the modern short story are the same)(13-4)고 말한 바와 같이, 통일성, 줄거리를 응축하는 기술, 등장인물의 성격 변화 또는 표현, 주제, 톤과 서정성 등 『에보니 타워』에 나타난 특징들은 장편소설들의 주제와 예술적 감흥을 그대로 전달해주고 있다.

장편소설인 『마법사』(The Magus)는 물론이고, 데뷔소설인 『수집가』(The Collector)와 대표작이라 할 수 있는 『프랑스 중위의 여자』(The French Lieutenant’s Woman)에 나타난 자기인식의 주제와 허구적 리얼리즘이라는 서술

2) 정영문(역) 『에보니 타워』를 참고하였으며, 이하 『에보니 타워』의 인용은 면수만 표기함.

3) 이하 The Ebony Tower의 인용은 면수만 표기함.

기법이 『에보니 타워』에도 역시 두드러지게 나타난다. 예를 들어, 이 이야기들의 주인공인 데이비드 윌리엄즈(David Williams), 엘리뒤크(Eliduc), 66세의 한 늙은 작가, 57세의 성공한 의원인 존 마르크스 필딩(John Marcus Fielding) 그리고 우울증에 걸린 캐서린(Catherine)은 그동안 인생의 목적과 방향을 제시해 주었던 전통적 사고방식과 충돌하는 일련의 사건들을 통해 자신의 정체성을 새롭게 발견하는 가운데 그 때까지 진실인 것으로 믿었던 사람과 사물들이 허상일 수 있다는 경계적 상황에 놓인다. 또한 정도에 차이가 있을지라도 그들이 공통적으로 가지고 있는 온전한 가정생활과 사회적 지위가 허구적인 것인지 아니면 여전히 현실인지에 대한 판단의 결과는 각각 다르지만 경계미학에 기초한 허구적 리얼리즘에 의존하고 있다. 특히 『에보니 타워』에 나타난 미스터리에 대한 힌트는 『마법사』의 주제와 서술기법을 통해 알 수 있다.

「에보니 타워」와 다른 작품들은 『마법사』에서의 몽환적인 분위기를 닮았지만, 픽션과 리얼리티의 경계적 상황에 대해서 후자가 던진 의문점들을 좀 더 구체화시킨다. 그 예로 「에보니 타워」의 데이비드는 매력적인 여인 다이애나(Diana)를 만나 낭만을 느끼면서 그 동안 억압되었던 자아를 다시 발견하지만, 끝내 추상세계의 규범을 상징하는 그의 아내 베스(Beth)에게로 돌아간다. 어느 여성이 허상이고 실재인지를 구별하지 못하는 데이비드의 처지는 『마법사』의 콘시스로부터 환상수업을 받고 나서야 사랑의 진정성을 깨우치는 니콜라스와 닮아 있다. 하지만 「에보니 타워」는 보다 명확한 메시지를 전달한다.

그럼에도 불구하고 국내 연구에서는 『에보니 타워』의 수록작들에 대한 학문적 관심이 많지 않았으며, 소수의 연구에서 자기인식의 기회에 관한 작가의 주제의식을 줄거리들에 적용하는 정도에 머물러 있다. 하지만 『에보니 타워』는 리얼리즘의 자명성이 허구성과 혼재한 가운데 오히려 실재로 여겨온 상태가 반드시 논리적이지는 않을 수도 있으며 또한 비이성적일 수 있음을 우리에게 상기시켜 준다. 이 점을 감안하여 이 장에서는 먼저 『마법사』에서 사용된 허구적 리얼리즘을 분석하려고 한다. 이후 허구적 리얼리즘이 『에보니 타워』에 수록된 작품들에서 어떻게 변주되고 있는지를 각각 구체적으로 살펴보고자 한다.

A. 『마법사』: 허구와 실재의 경계미학

1965년 발표한 『마법사』는 먼저 출판된 『수집가』보다 더 일찍 쓰여진 작품으로, 파울즈의 사실상 첫 번째 작품이라 할 수 있다. 파울즈는 『마법사』의 서문에서 다음과 같이 밝히고 있다.

이 이야기는 다른 두 책이 나온 후인 1965년에 출간되었지만 단지 출판일 만을 제외한다면 모든 점에서 나의 첫 번째 소설이다. 나는 이 책을 1950년대 초에 쓰기 시작했으며 이야기와 분위기 모두 셀 수 없이 많은 변형을 겪었다.

This story appears in 1965, after two other books, but in every way except that of mere publishing date, it is a first novel. I began writing it in the early 1950s, and both narrative and mood went through countless transformations. (Fowles, *Magus* 5)

『마법사』는 비록 그가 처음으로 출판을 한 작품은 아니지만 여러 해 동안 이 책에 몰두한 끝에 1965년에 발매했고, 소설의 성공에도 불구하고 그는 12년이라는 장시간을 투자하여 1977년에 완성한 수정판을 재출간한다. 이를 통해 이 작품은 작가가 가장 심혈을 기울여 저술한 작품이라는 것을 짐작할 수 있다. 『마법사』는 파울즈의 핵심적인 생각을 담고 있고 이를 중심으로 다른 작품들이 구성되어 있으며, 파울즈의 작품세계를 이해하는데 큰 비중을 차지하고 있다(이영옥 764).

이 수정판에는 성적인 요소가 좀 더 정교해지고 주인공 니콜라스와 그의 애인 엘리슨이 재회하는 결말부분이 일부 변경되었다. 이런 『마법사』의 초판과 재판에 대해 비교분석한 이영옥은 “재출간된 『마법사』는 단순한 추리 소설요소가 강한 흥미 위주의 초판과는 달리 주인공의 교육을 통한 성장소설로 주제가 강화되었다고 평가한다(784). 하지만 관점에 따라 큰 틀에서는 별다른 차이가 없다고 말할 수도 있으며, 파울즈도 『마법사』의 서문에서 “주제나 이야기에서 주요한 변화가 있었느냐 하는 점을 기준으로 하자면 이 책은 『마법사』의 새로운 판본이라 하기는 어렵다(Though this is not, in thematic or narrative sense, a fresh version of *the Magus*)”고 말한다(5).

이야기의 첫 부분에서, 영국의 중산층 부모 밑에서 외아들로 태어난 니콜라스

는 옥스퍼드 대학을 졸업한 실존주의에 빠져든 불완전한 개인으로 등장한다. 그는 평범한 삶에 지루함을 느끼고 그저 많은 여성들과 사귀고 헤어짐을 반복하면서 자신의 존재를 증명하는데 만족한다. 특별한 목표도 갖고 있지 않다. 말 그대로 미성숙한 인간인 것이다. 이는 파울즈 소설의 주인공들이 공통적으로 가지고 있는 특징이라 할 수 있는데, 처음 소개된 니콜라스의 상태는 겉으로 보기에 별다른 이상이 없는 평범한 생활을 하면서 아직까지 자신의 진정한 실존을 경험하지 못한 순진한 모습을 보인다. 그는 새로운 땅과 인종 그리고 새로운 언어를 정복하고자 하는 욕망, 즉 타자를 향한 지극히 세속적인 욕망을 가지고 있다. 하지만 한 여성과 교제를 하더라도 깊은 관계로 들어가기를 꺼려하며 그것을 자유라고 생각한다. 반면에 현재의 애인인 엘리슨은 정직한 성격의 소유자로서 그에게 매우 잘 어울리는 여성이지만, 이 사실을 깨닫게 될 때까지 니콜라스는 프락소스(Phraxos)에서 술한 자기인식의 시련을 겪게 된다.

『마법사』는 3부로 나뉘어 구성되어 있다. 제1장에서 제9장까지의 제1부에서 니콜라스와 엘리슨이 연인 사이이며 상대적으로 감성적인 엘리슨은 차가운 이성의 소유자인 니콜라스에게 진지한 애정을 호소한다. 하지만 그는 프락소스섬에 있는 학교의 교사직에 지원하고 그녀의 곁을 떠나 그리스로 가버린다. 이후 제10장에서 제67장까지로 이어지는 제2부에서 니콜라스는 마법사로 등장한 콘시스(Conchis)가 제공하는 “신(神) 놀이”에 빠져 “허구성의 과정에 대한 은유로서 ‘대안적인’ 세계”(an ‘alternative world’ as a metaphor for the processes of fictionality)로 들어가게 된다(Waugh 111). 그것은 일종의 유희작용으로서 사티로스를 이중으로 쫓는 장면, 로버트 푸크스(Robert Foulkes) 목사의 환영, 자칼머리를 한 아누비스(Anubis)의 환영, 릴리의 망령, 독일 군인들에 의해 포위당한 그리스 게릴라의 학대 등이 가면극 형태로 펼쳐진다. 니콜라스는 실재와 허구가 구별되지 않는 혼란과 고통의 과정을 겪는다. 제68장에서 제76장까지의 제3부는 탐정소설처럼 자신이 그리스에서 겪은 일들에 대해 조사한다. 하지만 그 일들의 대부분이 거짓임을 알게 되며, 좀 더 성숙해진 모습으로 엘리슨과 재회하게 된다.

이 소설의 대부분을 차지하고 있는 제2부에서 주인공은 한 소녀의 목소리와 새의 노래 그리고 엘리엇(T. S. Eliot)의 시로부터 모험을 떠나라는 계시를 받고 존재에

대한 새로운 인식을 획득할 수 있는 기회를 부여 받는다

우리는 탐험을 중단하지 않을 것이다
 그리고 우리의 모든 탐험의 끝은
 우리가 시작했던 곳에 도착하는 것이 될 것이다
 그리고 처음으로 그 장소를 알게 될 것이다.

We shall not cease from exploration
 And the end of all our exploring
 Will be to arrive where we started
 And know the place for the first time. (Fowles, *Magus* 71)

사실 이와 같은 실존적 자기인식에 대한 추구는 사실상 파울즈의 첫 작품인 『마법사』 이후의 모든 소설들에서 찾아볼 수 있으며, 『에보니 타워』의 모든 이야기들에서는 특히 허구와 실재가 혼재한 형태로 나타난다. 대기실이라고 쓰인 팻말이 있는 보라니(Bournai) 곳으로 들어간 니콜라스는 그 곳의 주인인 콘시스를 만나게 되어 그의 안내에 따라 앞서 소개한 연극들을 관람한다. 그 과정에서 니콜라스는 관객으로서 직접 묘사의 대상이 되거나, 참관인이 되기도 하고 직접 무대에 관여하여 억압과 매료 그리고 당혹감을 모두 경험한다. 윤영필은 이 때 콘시스와 니콜라스가 가히 “신과 인간,” “저자와 등장인물 또는 독자”와의 관계에 있으며 “예술과 현실, 허구와 실재, 진실과 허구”를 넘나드는 느낌을 준다고 주장한다(111). 그래서 독자들은 주인공의 입장과 동일한 경험을 하게 되고, 주인공이 그렇듯이 작품의 내용에 적극적으로 참여하여 인생과 예술이 혼재한 경험을 가지게 된다는 것이다(Palmer 64-65).

허구와 실재의 경계가 사라진 신비로운 세계는 그가 좀 더 많은 것을 알기 원하면 원할수록 더욱 그것에 빠져들게 된다. 이 교육과정은 매우 성공적인 결과를 얻게 되어 그는 엘리슨에 대한 사랑이 진정한 것임을 깨닫게 되고, 이를 통해 삶에 대한 의지를 갖게 된다. 이 실감나는 허구의 세계에 13명의 등장인물과 가면극 그리고 어둠 속의 침입자가 동원되며 그가 흠모했던 여성인 릴리가 조와 성행위를 하는 연기를 보여주는 마지막 장면에서 니콜라스는 강한 배신감을 느낀다. 하지만 그녀를 채찍질하도록 허락받자 그는 자신이 엘리슨을 포함하여 많은 여성들에게 했던 무책임한 행동을 떠올리고 오히려 스스로를 질책한다. 배현은 “이 모든 유희가 주인공으로 하여금 릴리가 상징하고 있는 인공미에서 벗어나라

는 교훈을 가지고 있다”고 설명한다(「존 파울즈」 132). 콘시스를 통해 마법사로서 권위를 가진 작가가 절대적 위치에서 등장인물의 행동을 결정하기보다 등장인물에게 채찍의 자유의지를 허용함으로써 실존적 선택을 하도록 한 것이다.

이렇게 허구적 리얼리즘을 통한 자기인식의 기회를 부여받음으로써 니콜라스는 마침내 예측 가능한 상황에 저항할 수 있는 힘을 갖게 되고, 실재인 것으로 강요된 이성의 명령에 반하여 무의식에서 비롯된 진정한 자아의 소리를 들을 수 있는 인물이 된다. 마침내 니콜라스는 그리스에 도착한 뒤 시적 감상에 빠져 자살을 시도하려고 했던 충동은 사실 인위적이며 미학적인 행위에 불과하다는 것을 깨닫는 동시에 엘리슨이 거짓말을 하지 않았던 유일한 사람인 것을 알게 된다. 그리고 그녀의 자살 소식은 거짓이고 사실은 런던에서 생존하고 있음을 듣고 그녀의 행방을 찾아 나선다. 이 달라진 상황에 대해서 유의해야 할 것은 과거에 니콜라스가 엘리슨을 사랑했던 것이 허구였다기보다 당시 그는 자신이 누군가를 진심으로 사랑할 수 없다고 생각했지만 실제로는 그의 애정은 진실이었다는 것이다. 다시 말해서 소위 해독작용(Disintoxication)을 거친 니콜라스가 자신의 진실을 확인한 것이다. 이 경우 콘시스와 여러 배우들의 연기는 파울즈의 허구적 리얼리즘처럼 대상자에게 허구적 상황에 대한 감정이입을 방해하는 방법으로 자기인식의 실재를 발견하게 하는 치료효과를 가진다.

니콜라스는 콘시스가 말한 대부분이 거짓말임을 깨달으면서도, 그런 노력의 이유를 추론하려는 이성적 사고의 습성을 완전히 버리지 못한다. 하지만 자신이 진정으로 사랑하는 사람을 찾게 된 것이다. 그를 감쪽같이 속였던 릴리와 로즈의 어머니인 릴리 데 시타스(Lily de Seitas)는 그에게 “신 놀이는 끝났어요 … 왜냐하면 신 같은 것은 애당초 없었기 때문이지요. 그리고 그건 놀이가 아니에요.”(The godgame is ended … Because there are no gods. And it is not a game)라고 말한다(Fowles, *Magus* 625). 이 경우 신들의 유희에 대해서 배현은 그것이 일종의 갖게임의 법칙으로서 주인공을 “실존적 자각으로 이끌기 위해 픽션의 세계를 구축하고, 그가 그것을 리얼리티로 받아들이는 순간, 그것을 파괴하고 다시 새로운 픽션을 제시하는” 방식으로 행해진다고 주장한다(「존 파울즈」 134). 신 놀이 즉 “갖게임”에 대해 파울즈는 다음과 같이 설명한다.

인간 존재와 소설의 본성에 대한 직관의 (그리스적이라기 보다는 더 아일랜드적인) 뒤섞임 아래 어떤 중심이 되는 계획이 있었다면, 그것은 아마 이 책의 대안의 제목이었으나 거부되어 내가 아직도 가끔씩 아쉬워 하는 “신놀이”(The Godgame)이다. 나는 콘키스에게 초자연적인 것에서부터 전문 용어가 있는 과학 분야에 이르기까지, 하나님에 대한 인간의 개념을 상징하는 일련의 가면을 내보이게 할 의도였다. 즉, 사실 존재하지 않는 것에 대한 일련의 인간의 환상과 절대적인 힘을 보여주려고 했다. 그러한 환상을 파괴하는 것은 나에게도 아직도 인문주의자의 목표로 보인다.

If there was some central scheme beneath the (more Irish than Greek) stew of intuitions about the nature of human existence—and of fiction—it lies perhaps in the alternative title, whose rejection I still sometimes regret: The Godgame. I did intend to Conchis to exhibit a series of masks representing human nations of God, from the supernatural to the jargon-ridden scientific; that is, a series of human illusion about something that does not exist in fact, absolute knowledge and absolute power. The destruction of such illusions seems to me still an eminently humanist aim. (Fowles, *Magus* 10)

이 소설의 결말은 니콜라스가 전혀 예상하지 못한 채 리젠트 파크(Regents Park)에서 엘리슨을 목격하고 그녀와 재회하면서 끝나는 장면이다. 그리고 파울즈는 이후 그들의 관계가 어떻게 될지에 대해서 더 이상 밝히지 않는다. 다만 에필로그로 4세기 라틴어로 쓰인 시(Pervigilium Veneris)가 인용될 뿐이다.

“이전에 사랑한 적이 없는 사람은 내일 사랑을 하고
 사랑한 적이 있는 사람 역시 내일 사랑을 하기를”

“*cras amet qui numquam amavit*
quique amavit cras amet” (Fowles, *Magus* 655)

이런 열린 결말은 독자가 외부인이 아닌 내부자로서 소설 속 이야기에 참여하게 하려는 허구적 리얼리즘의 한 효과이며 일반적으로 메타픽션의 한 작법으로 이해될 수 있다. 이러한 허구적 리얼리즘의 전제조건은 독자가 소설의 주인공처럼, 아니면 그보다 더 허구와 실재의 경계영역에서 있을 수 있는 감수성과 판단력을 겸비하고 있어야 한다는 것이다.

사실 독자는 『마법사』가 일인칭 시점으로 쓰인 점에서 니콜라스가 보고 있는 시각에 의해 제한된 관점을 가질 수밖에 없고, 일반적인 독자의 경우 신비로운 콘키스의 갖게임을 신성한 의미에서 이해하기보다 주인공처럼 논리에 근거하여

이성적인 이해를 시도할 것이다. 하지만 파울즈는 각각의 독자들이 갖게됨에 대해서 모두 다른 생각과 느낌을 가지리라 확신했을 것이다. 그의 저술동기와 방법이 암시하듯이, 그의 의도는 서로 다른 경험과 생각을 가진 독자들 각자를 주인공의 경계적 상황에 서게 하는 것이다. 만약 이 의도가 성공한다면 독자는 니콜라스처럼 진정한 자기인식의 기회를 부여받은 것이며, 니콜라스와 엘리슨의 이후 행보에 나름의 해석을 하게 될 것이다. 물론 독자 자신의 인생에 대해서도 비슷한 깨달음과 각성을 얻을 수 있을지도 모른다. 바로 이것이 허구적 리얼리즘의 효과라 할 수 있다.

B. 「에보니 타워」와 「엘리뒤크」 : 중세 로맨스 서사구조를 통한 허구적 리얼리즘의 창안

앞서 언급했듯이 『에보니 타워』에 수록된 5편의 작품들은 이전 작품들의 주제와 서술기법을 변주하여 『다니엘 마틴』(*Daniel Martin*, 1977) 이후의 후기작들로 이어가는 변곡점에 위치한다. 특이한 점은 파울즈가 이 소설집보다 5년 앞서 출간한 『프랑스 중위의 여자』에서 시도했던 중세적 로맨스에 대한 추구가 더욱 강화되었다는 점이다. 이 작품들에서 공통적으로 나타난 현상들은 두 여인과 한 남성의 삼각관계에 바탕을 두고 실존적 상황이 인습적인 구속에 대항하는 양상을 띠고 있다는 것인데, 이에 대해 파울즈는 중세의 로맨스적 서사구조, 즉 모든 것을 희생하고 진정으로 사랑하는 사람을 찾아나서는 방랑기사의 모험담에 그 기원을 두고 있다고 설명한다. 불륜적인 상황에 놓인 데이비드와 엘리뒤크가 중세의 기사 역할을 하고 있다고 할 수 있다. 여기에 더하여 이 작품들이 공유하고 있는 또 다른 지점은 “오해의 신호로서 등장인물들 간 의사소통의 실패”(the failure of communication among characters as a sign of misunderstanding)라고 할 수 있는데(Loveday 87), 이에 대해서도 로맨스적 서사를 통해 세속과 인습의 가면을 벗기는 방식으로 각자의 진정한 모습을 드러낼 수 있다는 점을 부각시킨다.

하지만 현대사회가 가진 다양한 문제의 해결에 이런 중세적 로맨스 서사가 열

마나 설득력이 있는가 하는 문제에 대해 아마 대부분의 독자들은 그것이 문학적 가설에 불과하다고 여길 수도 있다.

[숲은] 처녀와 용 그리고 마법의 성에 대한 모든 믿음을 잃어버린 시대에 문학적 배경으로서 쓸모가 없을 지도 모른다. 그러나 나는 중세 초기 작가들에 의해서 처음 발견되었던 기초적인 소재들(위험과 에로티시즘과 모험)을 우리가 단지 피상적으로 관찰하고 버려버렸다고 생각한다. 우리는 단지 그 나무로 된 배경을 이제 마을과 도시의 좀 더 익숙해진 벽돌과 콘크리트 숲으로 변경해버린 것이다.

[The Forest] may be useless as a literal setting in an age that has lost all belief in maidens, dragons, and magical castles, but I think we have only superficially abandoned the basic recipe (danger, eroticism, search) first discovered by those early medieval writers. We have simply transferred the tree setting to the now more familiar brick-and-concrete forest of town and city. (Fowles and Horvat 61)

뿐만 아니라 이 작품들의 소설적 현실은 그 자체가 허구이며 환상에 가깝기 때문에 허구와 실재의 구별이 명확하지 못한 점도 규명되어야 한다. 이에 대해서 파울즈는 몸에서 비롯되는 의지와 그것을 구속하는 인습을 대립시켜 전자를 허구 구성에, 후자를 현실원리에 두고 등장인물에게 둘 중 어느 것을 선택할 것인지에 자유 의지를 허용하는 방법을 이용한다.

이 경우도 역시 『마법사』의 갖게임에서 사용된 허구적 리얼리즘을 요구한다. 중세적 로맨스는 이러한 경계적 상황에서 충분히 선택 가능한 대안이 되는 것이며, 무엇보다 5편의 이야기들을 하나로 통합할 수 있는 유용한 도구로 기능한다. 파울즈는 「개인적인 메모」를 사실상 이 책 전체의 서문으로 삼고 나머지 이야기 들에는 에필로그를 부여함으로써 형식적 통일성을 부여하고 있으며, 내적 응집성을 강화하고 작품 간의 유기적 연결과 허구적 리얼리즘의 메타픽션적 성격을 드러내는 문학적 장치를 마련해 두었다(Alderman 137). 예를 들어, 「에보니 타워」에서 등장인물인 브리슬리는 같은 책에 수록된 번역 소설인 「엘리뒤크」를 읽는 장면이 등장하는가 하면, 앤(Anne)은 『마법사』를 읽고 있고, 네 번째 이야기의 제목인 “수수께끼”라는 단어가 반복적으로 언급된다.

파울즈 서술방법의 공통된 소재인 메타픽션적 요소와 중세 로맨스는 다른 포스트모더니즘 작가들과 비교하더라도 상당히 특이한 것으로 리얼리즘의 궁극적 회귀를 의미한다고 할 수 있다. 이 요소들이 잘 나타난 두 번째 작품인 마리 드 프랑스(Marie

de France)의 「엘리뒤크」(“Eliduc”)에서 묘사하고 있는 켈트족의 낭만적 이야기를 간단하게 살펴보자. 용맹한 기사로 등장하는 엘리뒤크는 이미 혼인하여 아내가 있는 상태 이지만 다른 여성과 깊은 사랑에 빠지게 된다. 남편 몰래 이 사실을 알게 된 엘리뒤크의 아내는 남편을 양보하고 자신은 수녀의 길을 선택한다. 아마도 그녀는 젊은 처녀의 아름다운 얼굴에서 더 이상 남편의 마음을 돌이킬 수 없다는 것을 알아차리고 사랑과 의리 사이에서 고민했을 남편을 위해 자신의 운명을 담대하게 받아들인 것으로 여겨진다.

이처럼 현실 세계에서는 실현 가능성이 낮아 보이는 이 낭만적인 이야기는 20세기 후반을 사는 작가를 포함한 모든 독자들에게 진정한 자기인식의 단서를 제공한다. 중세적 전통에서는 주인공이 용과 같은 괴물이나 다른 기사들과 싸우는 유형으로 묘사되었다면, 현대적 로맨스에서는 외부의 적보다 내부의 괴물 즉 무지와 무기력을 대상으로 투쟁하는 내용으로 변화한다. 전자가 철저한 허구 속에서 벌어지는 일이라고 한다면, 후자는 허구와 실재를 뒤섞음과 동시에 그 둘 사이의 경계를 흐려버린다. 이는 허구를 실재로 대체하는 합리적 리얼리즘의 추구와는 다른 파울즈 특유의 경계미학적인 방법이라 할 수 있다.

하지만 여기에서 중요한 것은 그가 리얼리즘을 포기했다기보다는 리얼리티를 표현하는 방법을 달리했다는 것이다. 예를 들어, 『마법사』의 우화 “왕자와 마법사”에서 작가는 “모든 진실은 마법을 넘지 못한다”(There is not truth beyond magic)고 주장한다(552). 다시 말해서, 리얼리티는 오직 주관에 기초하고 언어를 매개로 한 허구를 통해서만 표현될 수 있는 것이다. 이때의 허구는 리얼리티를 실현시키는 구실을 하는 것에 불과하기 때문에, “타인의 말을 글자 그대로 받아들이지 말라”(Never take any other human being literally)는 교훈과 함께 아이러니와 역설이 리얼리티의 본질임을 주창한 것으로 이해된다(Fowles, *Magus* 231). 같은 취지에서 니콜라스는 “[보라니에서의] 모든 진리는 거짓이고, 모든 거짓은 일종의 진리다”(Every truth in [Bournai] was a sort of lie; and every lie is a sort of truth)라고 말한다(Fowles, *Magus* 294). 결국 19세기적인 의미에서의 리얼리즘은 결코 리얼리티를 전달하지 못한다. 오히려 그 관습적 리얼리즘을 로맨스의 마술적 서사와 충돌시키고 파괴시켰을 때 리얼리티가 복원되는 것이다. 그런 의미에서 파울즈의 경계미학은 일종의 리얼리즘의 복원이라 할 수 있다.

이제 이 소설집의 핵심적 위치를 차지하고 있는 「에보니 타워」를 허구적 리얼리즘의 관점에서 살펴보자. 주인공 데이비드는 파울즈의 다른 소설들의 주요 인물들처럼 현대문명의 기준으로 보면 성공적인 삶을 영위한 젊은 예술가이지만 이성의 가면을 쓴 탓으로 자신의 창의력이 극대화되지 못한 인물로 등장한다. 하지만 수도승들의 숲을 의미하는 코에트미네(Coetminais)에 들어선 순간부터 그는 그 때까지 경험해보지 못한 신비로운 로맨스적 상황에 들어가게 된다.

이 사유지를 소유한 늙은 화가 브리슬리(Henry Breasley)는 『마법사』의 콘시스가 니콜라스에게 한 것처럼 그에게 커다란 충격과 함께 자기인식의 기회를 제공한다. 그럼에도 불구하고 데이비드는 니콜라스와 다르게 자신이 믿어온 세계에서 끝내 벗어나지 못하고, 상대적으로 안정된 삶인 사랑하는 아내와 딸이 있는 가정을 선택한다. 즉, 존재라고 하는 가장 추상화된 형태의 삶을 선택한 것이다. 일종의 굴복이다.

그녀가 말한다. “당신은 어땠어요?”
 그는 남아있는 것에 굴복한다. 즉, 추상에 굴복한다.
 “살아남았지.” (164)

She says, "And you, darling?"
 He surrenders to what is left: to abstraction.
 "I survived." (99)

실제로 데이비드는 소심한 자로서 필요와 본능에 따라 잘못을 저지르는 인물이 아니다. 그로 인해 허영과 이기심 그리고 정직함과 단호함이라고 부를 만한 품성에 철저히 가두어져 있어야만 했던 자아를 발견하고 큰 상실 앞에 공포에 질린 모습으로 그려진다. 그러나 이것이 반드시 실패라고 할 수는 없다. 왜냐하면 비록 성공하지는 못했지만 경계적 존재로서 허구와 리얼리티 사이를 넘나드는 새로운 경험을 한 것이기 때문이다. 이는 예술가로서 중요한 경험이자 깨달음이 아닐 수 없다.

노인은 과도함, 무자비한 자기중심성, 생각과 감정을 분리시킬 줄 아는 능력을 갖고 태어났지만, 데이비드는 그렇지 못했다. 예술이 근원적으로 도덕과는 무관하다는 사실은 가증스럽지만 어쩔 수 없는, 공정치 못한 현실이었다. 아무리 노력해도 불구가 될 수밖에 없는 사람이 있다. [· · ·] 데이비드는 매우 강렬한 고통을 느꼈다. 인간이 잃을 수 있는 가장 무서운 것을 잃은 것 같았다. 잃은 것

은 소유물이 아니라 앎이었다. (162-63)

In the end it all came down to what one was born with: one either had the temperament for excess and a ruthless egocentricity, for keeping thought and feeling in different compartments, or one didn't; and David didn't. The abominable and vindictive injustice was that art is fundamentally amoral. However hard one tried, one was hopelessly handicapped. [· · ·] He suffered the most intense pang of the most terrible of all human deprivations; which is not of possession, but of knowledge. (98)

파울즈의 시각에서 자기만족적인 삶을 살아온 77세의 노화가인 브리슬리는 데이비드의 추상적 사고와 대립하는 재현주의 화풍에 대한 강한 믿음을 가진 자이다. 브리슬리는 당시 영국에서 유행하는 추상주의 예술관을 “흑단탑”(the Ebony Tower)이라 표현하며 영광스런 상아탑의 대척점에 위치해 있다. 그는 재현주의가 신비스럽고 원형적이며 켈트적 요소를 가진 반면 데이비드의 추상적 사고는 단지 인위적인 가공미를 추구한다고 주장한다. 반면 모범적인 젊은이인 데이비드의 눈에 브리슬리는 평생을 난봉꾼으로 살아온 괴짜이며, 특히 젊은 예술학도인 두 명의 여성 다이애나와 앤의 몸에서 얻은 성적 에너지를 예술적 동력으로 변화시키는 매우 상스러워 보이는 생활을 하고 있다고 여긴다.

또한 브리슬리는 천박한 언어를 서슴지 않고 사용하며 다이애나를 “생쥐”(Mouse)로 그리고 앤을 “변태”(Freak)로 부르며 성적 학대로 보여질만한 행동도 일삼지만, 놀랍게도 앤이 “[그와 동거하는 것은] 간호에 더 가까운 것이예요”([living with him] is more like nursing)라고 말할 만큼 그녀들은 그를 인정하고 심지어 존경하는 태도를 보인다(57). 브리슬리의 예술세계의 특징이라 할 수 있는 원시적 자연성에 관하여 의문을 던지며 데이비드가 “선생님은 왜 예술의 원천을 밝히는 것을 주저하나요?”(Why are you so reluctant to reveal resources)라고 묻자, 그는 다음과 같이 답한다.

그림을 그리기 위해서 그렸을 뿐이요. 내 평생에 걸쳐. 당신과 같은 젊고 똑똑한 녀석들이 자신을 과시할 기회를 주려고 그림을 그린 건 아니요. 그건 마치 똥을 누는 일과 마찬가지로. 알겠소? 당신은 그림을 그리는 이유를, 그리고 방법을 물었소. 결국 사람은 항문이 막히면서 죽는 법이요. 내 아이디어가 어디에서 왔는지는 전혀 상관하지 않소. 결코 그린 적도 없고. 그냥 그림을 그리는 거요. 그뿐이요. 어떻게 해서 그림을 그리기 시작했는지도 말할 수 없소. 그리고 그림을 그리는 것이 과연 무엇을 의미하는지에 대해서도. (112-113)

Painted to paint. All my life. Not to give clever young buggers like you a chance to show off. Like shitting, yes? You ask why you do it. How you do it. You die of blocked arsehole. Don't care a fart in hell where my ideas come from. Never have. Let it happen. That's all. Couldn't even tell you how it starts. What half it means. (67-68)

브리슬리의 예술적 태도는 자연의 아름다움을 반영하는 것으로 매사를 이성적이고 도덕적으로 판단해야 한다고 강요당해온 데이비드에게는 매우 난해한 명제이다. 인용문에서 보듯이 브리슬리는 자신의 사상을 구태여 남들에게 설명하려 하지 않는다. 그 이유는 브리슬리에게 그림을 그리는 일은 배변행위와 같은 것으로, 존재하는 모든 사물들이 있는 자연 그대로 재현되어야 한다고 느끼기 때문에 별다른 이론과 해명이 필요하지 않다고 생각하기 때문이다. 자연과 예술이 예술가의 직관적 재현 행위를 매개로 하나가 되기 때문에 굳이 설명할 필요가 없는 것이다. 이 주장은 창작과정과 그 결과물의 다의성과 의미론적 풍요가 논리적 해명이나 이론에 근거한 것이 아니라, 예술가의 직관적 자기인식에서 비롯됨을 의미한다.

데이비드는 아마도 브리슬리를 통하여 이러한 직관적 이해에 대해 배웠을 것이다. 그리고 그는 사랑을 통해 이것을 경험하게 된다. 그는 브리슬리가 아닌 자신의 화풍을 따르는 다이애나에게 강렬한 사랑을 느낀다. 그녀와의 사랑이 실제성을 획득하는 순간, 파리에서 만나기로 약속한 아내 베스(Beth)는 허상적인 인물이 되어버린다. 데이비드는 엘리뒤크처럼 사랑하고 신의가 있는 아내와 결혼했지만, 그는 아내에 대한 의무와 그가 사랑하는 연인에 대한 욕망 사이에서 고통 받는다. 여기에서 파울즈는 데이비드와 엘리뒤크에 대한 메타픽션적 비교를 시도한다. 「엘리뒤크」와 「에보니 타워」에 똑같은 족제비 한 마리를 등장시키는 것이다. 중세의 「엘리뒤크」에 등장하는 족제비는 마술의 빨간 꽃을 물어다가 죽은 배우자의 입에 가져다 놓아줌으로써 배우자를 살려낸다. 반면 현대의 「에보니 타워」에 등장한 족제비는 데이비드가 코에트미네를 떠나면서 운전하는 차에 치어 죽게 된다.

족제비였다. 그의 차 바퀴하나가 그것 위로 가로질러 달려간 것이 틀림없었다. 족제비가 으스스해 죽어 있었다. 오직 머리만 무사했다. 악의적인 작은 눈만이 아직도 위를 쳐다보고 있었고, 붉은 꽃 같은 핏방울이 벌어진 입에서 흘러나왔다. 그는 잠시 그것을 내려다보다가 돌아서서 차로 돌아갔다. 그 날의 일진이 정해진 것이다.

It was a weasel. One of his wheels must have run straight over it. It was dead, crushed. Only the head had escaped. A tiny malevolent eye still stared up, and a trickle of blood, like a red flower, had split from the gaping mouth. He stared down at it for a moment, then turned and went back to the car. The key of the day had been set. (93)

이 장면은 데이비드가 몸은 망가졌지만 머리는 온전한 채로 죽어있는 족제비처럼 솔직한 감정의 주체인 몸을 거부하고, 이성적 규범에 순응한 상태를 상징하는 머리만 가지고 있음을 의미한다. 실제로 파울즈는 「엘리뒤크」의 서문인 「개인적인 메모」에서 “나의 의식 속에 죽은 족제비가 있고, 훨씬 깊은 곳에는 죽은 여인이 있다”(I have a dead weasel on my conscience; and deeper still, a dead woman)고 말함으로써 그의 가슴 속에 현대의 합리적 이성이 존재하지만 그보다 더 깊고 핵심적인 곳에는 규율에 종속되지 않는 사랑이 있음을 암시한다 (103).

파울즈가 말하는 중세적 로맨스가 의미하는 것이 바로 이러한 것이다. 러브데이는 켈트족의 로맨스가 작가에게 호소력을 주었던 이유로써 중세사회의 위계적 질서, 마법을 비롯한 신화의 존재 그리고 궁정식 사랑과 함께 “위기가 극복되고 양극단이 화해하며 모순이 초월되는 방법”(the ways in which crises are overcome, opposites reconciled, and contradictions transcended)을 열거하고 있다(83). 파울즈는 이런 로맨스를 상기시키는 단어이자 배경으로 숲을 사용하고 있다.

노인은 갑자기 12세기와 13세기의 낭만적인 전설에 대한 팬이 된 것처럼 그것의 프랑스 이름을 통해 유럽 전역에 알려진 브리튼 섬(목동에게 기사가 그런 것처럼 수수께끼 같은, 야생의 북쪽 섬이었다)의 신비에 대해 되는대로 얘기를 했다. 그리고 사랑과 모험과 마술적인 것에 대한 갑작스런 도취에 대해서 얘기를 했으며, 한때 무한히 펼쳐진 숲이었던 이곳의 중요성-실제로 그들은 이제 팡퐁으로 불리는 곳을 걷고 있었으며, 크레시앵 드 트루아가 쓴 중세 8음 시구 속의 브르타뉴 숲은 그곳의 중요성을 보여주는 한 예였다-이 지금 일어나는 모든 것의 모체가 되었다는 설명도 했다. 또한 그는 다른 중세 미술이라는 폐쇄적이고 형식적인 정원에서부터의 탈출과, 방랑기사와 사라진 처녀와 용과 마법사와 트리스탄과 멀린과 랜슬롯 속에서 상징화된 놀라운 갈망에 대해서도 얘기를 했다.(80-81)

The old man explained in his offhand way the sudden twelfth- and thirteenth-century mania for romantic legends, the mystery of island Britain ('sort of Wild Northern, what, knights for cowboys') filtering all over Europe via its French namesake; the sudden

preoccupation with love and adventure and the magical, the importance of the once endless forest--of which the actual one they were walking in, Paimpont now, but the Brocéliande of the lais of Chrétien de Troyes, was an example—as the matrix for all these goings-on; the breaking-out of the closed formal garden of other medieval art, the extraordinary yearning symbolized in these wandering horsemen and lost damsels and dragons and wizards, Tristan and Merlin and Lancelot.(47-48)

파울즈의 등장인물들은 현대문명이 과학과 기술에 기초한 합리주의적 이성을 절대시하고, 종교적 규범의 기세가 여전한 상태에서 무의식적이고 도덕과는 무관한 인간 본연의 감성을 소유할 수 있는 방법으로 중세적 로맨스의 비합리주의를 선택하지 않을 수 없었을 것이다.

중세 로맨스는 자연의 신비를 그림 속에 온전히 담아두고자 하는 브리슬리의 재현주의를 연상시킨다. 이는 파울즈가 “독서는 거의 항상 스스로 발견하는 방식으로 행해져야 한다고”(reading should almost always be a heuristic process)라고 주장한 것과도 일맥상통한다(*Conversations* 204-205). 또한 발견의 대상으로서의 자연의 신비와 아름다움은 합리적 추상주의와도 역시 대척점에 있다고 할 수 있다. 그렇다고 추상주의가 완전히 배제되는 것은 아니어서 브리슬리는 무의식적 욕망과 의식적 행위의 균형을 강조하는 칼 융(Carl Jung)의 동시성(synchronicity)을 언급하면서 추상과 재현의 원리가 서로 대등한 관계에 있어야 한다고 주장한다(48).

이 점에서 다이애나는 재현주의의 브리슬리와 추상주의의 데이비드의 경계에 서있는 인물이라 할 수 있다. 그녀는 예술가가 자신의 작품세계가 명확하게 드러나는 것을 두려워할 때 애매한 추상주의를 표방한다고 생각하는 반면 항상 데이비드의 질서정연한 미학적 정리를 배우고자 하는 합리주의적 사고도 가지고 있다. 즉 그녀는 “코에트미네의 비도덕적인 분방함을 거부하지 못하면서도, 내면 깊은 곳에서는 중산층적 도덕관념을 떨쳐버리지 못하는 내면적 갈등”을 가진 여성으로 볼 수 있다(김선형 120).

데이비드와 다이애나의 예에서 보듯이 「에보니 타워」에서 파울즈는 허구와 실제 그리고 추상과 재현의 경계선에서 양극단을 오고 가는 “생생한 리얼리티”(living reality)를 강조한다. 하지만 양자 간 “절대적인 균형 상태를 유지하는 것은 불가능할 뿐만 아니라 환상에 불과”(fixing absolute equilibrium is impossible and illusory)하기 때문에 “위험과 기쁨을 모두 숨기고 있는”(conceal both dangers and delights) 공간을 통과하는 중세적 모험을 시도한다(Huffaker 118). 파울즈는 『마법사』에서

콘시스로 하여금 니콜라스에게 자신의 경험담을 전하면서 “마치 이야기와 서사와 역사가 사물의 본질 안에서 겹쳐있는 상태에 있듯이”(as if story, narration, history, lay imbricated in the nature of things), 인간의 실제 현실은 “기술적이고, 연습을 통해 얻어지는 리얼리즘의 문제가 되었다”(became a matter of technique, of realism gained through rehearsal)고 말한다(149-150, 127). 또한 그는 “실제로 존재하는 현실은 무의미한 개별자이고, 전반적으로는 일관되지 않으며, 그것의 고립됨이 편재하고, 보편적으로 단절되어있다”(The real reality is a meaningless particularity, a total incoherence, a ubiquitous isolation, a universal disconnection)고 주장한다 (Fowles, *Aristos* 154). 이는 곧 합리적 리얼리즘은 더 이상 리얼리티를 담보하지 못함을 의미하며, 리얼리티 역시 리얼리즘의 수학적으로 계산되고 훈련을 통해 습득된 서사구조 속에서는 존재할 수 없음을 의미한다.

이런 점에서 중세적 로맨스는 일종의 탈출구를 제공해준다. 즉, 리얼리즘의 합리성과 추상성에 마술과 우연을 더해줌으로써 리얼리즘 자체를 허구화시키고 리얼리즘에 공백을 마련해주는 것이다. 즉, 일종의 허구적 리얼리즘을 창안해낼 수 있는 토대를 중세 로맨스 서사가 제공해주는 것이다. 그러하기에 이 허구적 리얼리즘은 허구와 실제, 재현과 추상, 이성과 감성이라는 이분법을 해소할 수 있는 절호의 방법이자, 리얼리즘의 죽은 서사에 생동감을 부여할 수 있는 성공적인 서술기법이 될 수 있는 것이다.

C. 「불쌍한 코코」, 「수수께끼」, 「구름」: 열린 결말의 미학

「불쌍한 코코」(“Poor Koko”)와 「수수께끼」(“The Enigma”) 그리고 「구름」(“The Cloud”)에서도 파울즈는 허구적 리얼리즘을 집요하게 추구한다. 먼저 「불쌍한 코코」를 보면 일인칭 화자인 60대 작가가 영국 작가의 전기를 쓰는 작업을 위해 도시의 주거지를 떠나 친구의 외딴 오두막에서 지내게 되면서 시작한다. 이 집의 배경 역시 숲이라는 점도 눈여겨 볼만 하다. 오두막에 도착한 첫날 젊은 강도가 침입한다. 그는

집을 뒤지다가 늙은 화자를 발견한다. 이 젊은 강도가 노동자계급 출신의 현실적이고 도시적인 사람이라고 한다면, 화자는 지식인 계급이며 합리적 추상성을 삶의 원리로 가진 사람이라 할 수 있다.

어쨌든 예상과 다르게 강도는 화자에게 별다른 폭력을 행사하지 않은 채 단지 그가 신고를 하지 못하도록 의자에 결박을 하는 정도에 그친다. 하지만 강도는 이상하게도 화자가 지금까지 써놓은 자료를 불태워버리고는 낙심한 상대방에게 마치 축하나 응원을 하듯이 엄지손가락을 치켜들고 유유히 떠나버린다. 다음 날 화자는 경찰에 의해 발견된다. 어쩔 수 없이 화자는 책을 재구성할 수밖에 없었는데, 이 때 그는 강도가 한 행동의 의미를 어느 정도 이해하게 된다. 문제는 이것이다. 강도에게는 아무런 금전적 가치가 없는 것이었음에도 불구하고, 그는 굳이 왜 화자의 자료를 훼손한 것인가?

강도가 내준 수수께끼를 풀기 위해 화자는 고심 끝에 다음과 같이 결론을 내린다. 그 글이 이미 죽은 사람을 대상으로 한 것으로서 현실적인 사람이었던 강도에게는 아무런 가치가 없는 것으로 보였으며, 게다가 화자 역시 그 내용과 가치에 대해서 강도에게 애써 설명하지 않았던 것이다. 여기에서 강도는 아무런 이득도 얻지 못한 것에 대해 일종의 분노를 느낄 수밖에 없었고, 이를 원고를 불태워버림으로써 표현했던 것이다.

하지만 이것은 강도에게는 문제의 종결이었지만 화자에게 문제의 시발점이 된다. 결국 핵심은 원고(즉, 문자 혹은 글)를 두고 강도와 화자 사이에 의사소통의 문제라 할 수 있다. 다시 말해, 노동자와 지식인, 젊은이와 늙은이, 아들과 아버지 사이의 의사소통에 관한 문제인 것이다. 하지만 그 둘의 대화는 교차지점을 찾지 못한 채 폭력적인 결말로 끝맺고 만다. 즉, 허구적인 글을 통해 화자는 상징적인 메시지를 전달하고자 했으나 수신자인 강도는 그 속에서 아무런 가치도 찾지 못한 것이다. 이러한 의사소통의 부재는 파울즈가 정한 이야기의 제목 속에 어느 정도 표현되어 있기도 하다. 그는 이 작품의 제목을 효도(孝道)를 의미하는 일본어 “코코”(こうこう)로 정했는데, 그는 이에 대해 다음과 같이 설명한다.

사실 Koko는 코가 붉고 붉은색 가발을 쓴 Coco와는 아무런 관계가 없다. 그것은 일본어 단어로, 자식으로서의 올바른 행동, 즉 아버지에 대한 아들의 적절한 태도를 의미한다. 권두의 이해 할 수

없는 제사가 아버지와 아들 모두에 대한 판단으로서 최종적인 말이 될 것이다. 이것은 영국에서 사용되던 언어 중 하나로 지금은 사멸된 올드 코니쉬에서 나온 슬픈 통찰이다. (255-6)

Koko has in fact nothing whatever to do with Coco of the red proboscis and the ginger wig. It is a Japanese word and means correct filial behavior, the proper attitude of son to father. My incomprehensible epigraph shall have the last word, and serve as judgement on both father and son. It comes with a sad prescience from an extinct language of these islands, Old Cornish. (165)

파울즈의 설명에 따르면, 이 이야기는 아버지와 아들 사이의 관계에 대한 이야기가 된다. 따라서 강도가 불태워버린 문서는 이 이야기의 서두에 실린 제사와 마찬가지로 이미 사멸되어 없어진 언어를 상징하는 것이며, 화자는 이 사멸되어버린 언어로 만들어진 허구를 통해 강도를 향해 이야기를 한 것이다. 그러하기에 살라미(Mahmoud Salami)는 「불쌍한 코코」가 “허구성”(fictionality)과 “환상적 성격”(illumsionism)을 전면으로 내세우고 있는 작품이라고 주장한다(154). 사멸된 언어가 환상적 성격을 상징한다면, 그 언어의 구성물은 허구성을 의미하는 것이라 할 수 있다. 보통의 독자들은 불태워진 문서의 내용을 궁금해 했을 것이지만, 이 소설이 강조하는 것은 원고가 말하고자 하는 실질적인 리얼리티가 아니라, 그 원고의 근원적 허구성과 환상적 성격인 것이다. 따라서 리얼리티는 사라지고 오로지 텅 빈 허구성만이 그 자리를 대신함으로써 일종의 신비로움이 나타나게 되고, 따라서 이를 통한 양자간의 대화는 단절로 나아갈 수밖에 없는 것이다.

게다가 화자는 이를 통해 자신의 글을 반성할 수 있는 기회를 얻게 된다. 화자는 불타 없어진 원고를 재구성하는 과정에서 자신의 사고방식이 추상적 원리에 따른 진부한 언어로 점철되어 있음을 깨닫게 된다. 즉, 삶을 문자화하고 추상화하는 것이 삶 자체를 고갈시키고 무의미하게 만들 수 있음을 깨닫게 된 것이다.

무척 후회스런 일이지만, 나는 항상 나 자신의 결함이 다른 사람의 미덕보다 더 흥미로웠으며, 책들이—책을 쓰고, 읽고, 평을 하고, 활자화되는 것을 돕는 것이—삶 자체보다도 더 나의 삶에 가까웠다는 점을 부정할 수 없다. (206)

Very regrettably I have always found my own fault more interesting than other people's virtues; nor can I deny that books—writing them, reading, reviewing, helping to get them into print—have been my life rather than life itself. (131)

강도를 만난 후에서야 화자는 언어를 신뢰하고 숭배하는 측과 그것을 의심하고 분개의 대상으로 삼는 측이 서로 충돌하고 있음을 깨닫게 되었고, 또한 이 충돌 속에서 그는 상대에 대해 지적 우월성과 상대적으로 부유한 경제적 행복을 실제보다 과하게 느끼고 있었던 것이다. 결국 이 사건을 통해 그는 언어라는 허상으로 스스로를 위로해 왔음을, 혹은 언어유희에 빠져 있는 어릿광대였음을 자각하게 된 것이다. 코코가 광대의 빨간 코를 의미하기도 한다는 것은 바로 이러한 자각에 대한 암시가 될 수 있을 것이다.

다음 작품인 「수수께끼」는 또 하나의 미스터리를 다룬다. 부유하고 행복한 삶을 사는 것으로 보이는 57세 하원의원인 필딩(Fielding)이 어떤 흔적도 없이 행방불명된 것이다. 제닝스(Michael Jennings) 형사가 이 사건의 동기를 찾지만 좀처럼 그 해답을 알아내지 못한다. 필딩은 아들의 연인인 이소벨(Isobel)이 대영박물관에 들릴 것이라고 짐작하고 그녀와의 우연한 만남을 연출하려 했으나, 그 날 그녀가 그곳에 나타나지 않는다는 것을 알게 되자 서류가방만을 남겨둔 채 어디론가 사라진 것이다. 필딩이 그녀에게 어떠한 감정을 가지고 있었는지는 끝내 밝혀지지 않은 채 미스터리로 남게 된다. 하지만 파울즈가 그녀를 활력이 넘치는 23세 여성으로 그리고 있다는 점과, 후에 제닝스 형사마저도 그녀에게 강한 매력을 느끼고 육체적인 관계까지 가졌다는 점에서 이소벨의 존재는 필딩과 그의 아들 그리고 제닝스에 이르기까지 모든 남성 인물들에게 많은 영향을 미치고 있음을 추측할 수 있을 뿐이다.

「수수께끼」는 “수수께끼가 식별되고, 제시되며, 형성되어 서스펜스를 유지하다가 마침내 비밀이 폭로될 수 있는”(enigma can be distinguished, suggested, formulated, held in suspense, and finally disclosed) 상태를 강조하는 탐정소설로서의 성격이 허구적 리얼리즘에 의해 붕괴됨으로서 작품 자체가 허구와 실재의 경계에서 풀리지 않는 아포리아만을 남기게 된다(Barthes 19). 탐정소설의 “긴장감은 전적으로 미스터리의 제시를 통해 발생하고 올바른 해결책이 지연됨으로써 고조된다”(tension is wholly generated by the presentation of a mystery and heightened by retardation of the correct solution)는 데(Waugh 82), 이 이야기에서는 필딩의 알리바이에 대한 미스터리가 탐정소설로

서의 긴장을 자아내도록 만든다. 하지만 그의 행적에 대한 논리적인 단서는 전혀 제공되지 않고, 대신 그가 사라지게 된 원인이 초점으로 부각되며 탐정소설로서의 긴장효과가 다른 방향에서 나타난다. 즉, 탐정소설이 더 이상 탐정소설로서 기능하지 못하는 지점에 이르게 되는 것이다.

이런 관점에서 본다면, 「수수께끼」는 장르 간 경계에 존재한다고 할 수 있다. 특히나 허구적 리얼리즘 기법으로 인해 필딩의 행방불명이라는 미스터리는 이소벨의 성적 매력과 더불어, 그녀를 중심에 두고 필딩과 그의 아들 그리고 제닝스 형사 사이의 삼각관계 속에서 형성된다. 물론 이러한 가정들은 언어적인 암시를 통해서만 가능할 뿐 어떠한 물질적 단서도 제공되지 않는다. 즉, 작가는 메타픽션적인 방식을 통해 필딩을 “결정된 세계에서 선택권이 없는 존재”(a choiceless existence in a determined world)로서 세상이라는 무대에 올려두고는 독자들로 하여금 극 속에 참여하여 수수께끼를 풀도록 만든 것이다(Olshen 102).

독자는 필딩이 접촉했던 모든 인물들, 즉 그의 아내, 아들 피터(Peter), 딸들인 프란체스카(Francesca)와 캐롤라인(Caroline) 그리고 그의 비서인 파슨스(Parsons)와의 모든 관계를 자유롭게 상상하고 의심할 수 있게 된다. 특히 글의 중반 이후 많은 지면을 차지하고 있는 제닝스와 이소벨의 대화는 필딩이 왜 사라졌는지에 대한 또 다른 근거를 제공해주기도 한다. 하지만 모든 추론과 추측은 물질적인 힘을 얻지 못한 채, 하나의 이야기에서 다른 이야기로 전이되고, 하나의 기표에서 다른 기표로 전이되는 기표의 연쇄 속에 함몰된다.

즉, 「수수께끼」가 던지는 진정한 미스터리는 다름 아닌 언어가 지닌 미스터리이다. 언어는 세계와 인식을 매개하는 도구이지만 신비스럽게도 언어는 인간이 세계로 나아가는 길목을 가로막고 언어의 감옥 속에 가두어버린다. 그러하기에 「수수께끼」에서 생산되는 경계적 상황은 언어와 세계라는 서로 다른 차원의 경계 공간 속에서 실존적인 위기에 처한 인간의 상황이라 할 수 있다. 이 상황에서 세계와 조우할 수 있는 길은 결코 열려있지 못하다. 그런 의미에서 「수수께끼」는 언어의 자의성에 의해 만들어진 열린 결말이라 할 수 있다.

마지막 이야기인 「구름」 역시 열린 결말을 이용한 작품으로 글의 도입 부분에서 3명의 아이들을 포함한 8명의 영국인들이 조용한 프랑스 시골에서의 소풍을 즐기는 평범한 모습을 보여준다. 하지만 그들은 내면적으로 단절되어 있고 특히 최근에 남편

을 잃은 캐서린(Catherine)을 중심으로 등장인물들의 관점이 변하거나 혼재하는 복잡한 양상을 보인다. 캐서린은 내적독백의 형태로 떠오르는 상념들을 겉으로 표출하는 등 이미 주변과의 소통이 단절되어 고립된 정신병적 상태에 존재한다. 아마도 그녀의 죽은 남편만이 그녀가 살아온 삶의 기반이었으며 세상과의 연결고리였을 것이다. 하지만 이는 추론에 불과하며 일상적인 언어로는 캐서린의 심리적 상태를 설명하기 어렵다. 그녀의 우울증은 피터와의 무의미한 성관계로 이어진다. 하지만 피터는 신뢰할 수 있는 사람이 아니다. 그는 그녀의 언니 애너벨(Annabel)이 일행을 데리고 떠나는 것을 보았음에도 불구하고, 숲 속에서 애너벨을 본 적이 있느냐는 질문에 모른다고 잡아챈다. 시커먼 비구름이 몰려드는 가운데 떠날 사람들은 떠나고, 캐서린은 숲에 혼자 남게 된다. 이후에 그녀가 어떻게 행동할 것인가에 대한 단서는 아무 것도 없다. 단지 단절된 인간관계와 그녀의 치명적인 우울증만이 그녀의 행동을 짐작케 할 뿐이다.

캐서린은 허상과 실제의 경계적 인물로 『프랑스 중위의 여자』에서의 사라처럼 자신을 구해줄 남자를 기약 없이 기다리는 여성이다. 이런 상황이 효과적으로 전달되기 위해서 역시 허구적 리얼리즘이 필요하다. 이점을 극적으로 드러내는 장면은 바로 조카에게 들려주는 우화의 내용이다. 그녀는 무리에서 떨어진 곳에서 조카인 엠마에게 이야기를 해준다. 이 우화의 주인공은 캐서린 자신임을 쉽사리 짐작할 수 있다. 이야기 속 그녀는 불우한 처지에 있는 한명의 공주가 된다. 그녀는 마법사 부엉이에게 부탁해서 호화스러운 치장을 한 덕분에 부유한 왕자와 그의 부모들에게 선택을 받는데 성공한다. 하지만 화려한 궁전이 있는지를 확인하러 온 예비 시부모들에게 보여줄 궁전이 없어서 다시 부엉이에게 요청하지만 마법은 의복과 주거지 중 하나만 선택할 수 있다고 부엉이는 말한다. 어쩔 수 없이 궁전을 선택한 그녀는 찾아온 손님들을 알몸으로 맞이하며 화려한 궁전을 보여주지만 결국 그 모습을 본 왕자의 일행은 차갑게 떠나버린다.

이후 공주는 왕자가 되돌아오기만을 간절히 바라며, 두 사람은 다시 만날 때까지 늙지 않고 영원히 젊은 몸을 가지고 있게 된다. 이 우화에서 기약 없이 왕자를 기다리려야 하는 공주는 분명 캐서린 자신이 아닐 수 없다. 그녀는 결혼과 관련된 인습에 복종하고 제도의 경계를 벗어나서 못하는 유약한 여성이다. 그녀는 지적일뿐더러 햇볕을 받으며 자아에 몰입하고 있기 때문에 다른 사람들보다 과

티의 분위기에 훨씬 잘 어울리는 성적 매력을 지닌 여성처럼 보인다. 하지만 “왕자가 정말로 그녀를 사랑한다면 그녀가 공주인지 아닌지를 따지지 않을 것이다”(if the prince really loved her, he wouldn't care whether she was a princess or not)라는 부영이의 말을 순진하게 믿고 있는 수동적인 공주와 크게 다르지 않다(257).

캐서린은 검은 선글라스를 쓴 채로 도마뱀처럼 조용히 누워 있다. 햇볕에 그을린 그녀는 자기 충전을 하듯 자신에게 빠져 있는데, 다른 사람들 보다는 그날 분위기와 훨씬 더 비슷해 보인다. (339)

Catherine lies silent behind her dark glasses, like a lizard; sun-ridden, storing, self-absorbed; much more like the day than its people. (224)

하지만 피터와 애너벨과 같은 사람들의 행동에서 보듯이 그녀를 성적으로 착취하면서도 그녀의 말을 귀담아 듣는 사람은 존재하지 않는다. 결국 사람들이 떠나고 하늘에는 “모양이 기형적이고, 기상과 관련된 지식에 어긋난”(so anomalous, so uncorresponding with the weather knowledge) 어떤 신비로운 구름이 나타난다(271). 어떤 비평가는 그것이 그녀의 자살을 암시한다고 주장하기도 하지만(Sollisch 8), 이 역시 객관적으로 증명할 수 있는 진실은 아니다.

여기에서 주목해야 할 것은 파울즈가 허구적 리얼리즘을 통해 조망하는 주요 대상자가 작가나 하원의원 같은 사람들로서 모두 중산층 이상의 안정된 생활과 상대적으로 우월한 언어적 지식을 가진 사람이라는 점이다. 언어는 사물을 대신하는 것이지만, 사물 자체는 아니기 때문에 이미 허구적 구성물이라 할 수 있다. 이는 언어에 의존하는 삶을 사는 지적인 사람들이 그렇지 않은 사람보다 허구와 실재의 경계적 위치에 있을 가능성이 훨씬 클 수 있음을 의미한다. 그러기에 그들은 언제나 자신의 실존에 대해 의심할 수밖에 없는 것이다. 「구름」에서 캐서린은 가장 지적인 인물이지만 이야기를 통해 자아와 세계를 이해하는 사람이다. 즉, 언어의 허구성과 세계의 사실성 사이에 존재하는 사람인 것이다. 언어의 형이상학적인 성격은 그녀가 늙는 것을 허락하지 않고 영원히 세계의 물질성과 만나는 그 날, 결코 도래하지 않을 그 날을 기다려야 하는 사람으로 만들어버린 것

이다.

결과적으로 『마법사』와 『에보니 타워』 두 작품에서 주인공들은 허구와 리얼리티의 경계적 위치에 있으며, 파울즈는 이들에게 선택의 자유를 제공한다. 반면 「불쌍한 코코」와 「수수께끼」 그리고 「구름」은 언어와 세계 사이의 불일치에 의한 경계적 상황을 통해 허구와 리얼리티가 충돌하는 이야기를 극화한다. 이런 점에서 허구적 리얼리즘은 파울즈 특유의 경계미학을 극대화시킬 수 있는 서술기법이며, 특히 기존의 의식체계와 비정형화된 현실이 혼재한 상황에서 신비로운 해결책을 제시할 수 있는 방법이 될 수 있다.

Ⅲ. 「에보니 타워」: 생존하지만 성공하지 못한 자아상⁴⁾

「에보니 타워」의 구조는 낭만주의와 리얼리즘의 성격을 동시에 가지고 있다. 이는 두 명의 남성 등장인물을 통해 대변된다. 헨리 브리슬리가 예술가로서 낭만주의적 재현의 미학을 강조한 반면, 비평가로서 등장한 데이비드 윌리엄즈는 현대의 합리주의적 추상주의를 대표하는 사람이다. 그들의 대조를 통해 「에보니 타워」는 파울즈의 작품들에 공통적으로 나타난 온전한 자기인식의 주제와 관련하여 “이상화되었으면서도 신뢰가능한 대체물로서의 세계에 머물고자 하는 욕망”(the desire to inhabit an idealized but credible alternative world)을 잘 표현하고 있다는 평가를 받고 있다(Vipond 131).

특히 데이비드는 다른 네 편의 이야기들의 등장인물들처럼 인습적인 사고와 의식에서 벗어나 진정한 자기인식의 기회를 부여받지만, 결국 성공하지 못한다. 이 과정 속에서 나타난 좌절감은 현대인의 삶에 각인되어 있는 무의미성과 허무함을 반영하는 동시에 『에보니 타워』에 수록된 두 번째 작품인 「엘리뒤크」(“Eliduc”)에서의 12세기적 상황과 겹쳐진다. 즉, 실존의 문제에 대해 중세적 질문과 함께 작가 자신의 현대적 질문을 병치시키는 것이다. 이러한 정형성과 자유로운 사고의 대결구도 속에서 인간의 실존에 대한 물음이 파울즈가 자신의 작품 세계 전반을 통해 던지는 근본적인 질문이라 할 수 있는데, 이에 대한 해답은 대개 예술과 도덕의 일치 여부로 수렴된다. 이 때 실존적 자기인식을 방행하는 장애물이 중세 로맨스에서는 주로 마법과 괴물 등 외부적 요소였다고 한다면, 그의 작품세계에서는 주인공 내부에 존재하는 괴물, 즉 인습과 타성이라 할 수 있다.

파울즈는 자기인식을 동반하지 않은 인습의 부작용으로서 무지와 무기력을 비판하고, 올바른 자기이해를 할 수 있는 능력을 강조한다. 이러한 효과를 극대화하기 위해서 작가는 일반적인 예상과는 다르게 인습을 상징하는 인물로 31세의

4) 이 장은 「생존하지만 성공하지 못한 자아상 - John Fowles의 *The Ebony Tower*」, 『예술 인문 사회 융합 멀티미디어 논문 지』 제 8권 5호, 175-183 페이지에 게재된 논문을 수정, 보완하였습니다.

젊은 데이비드를 등장시키고 그 반대편에 자유로운 사고를 대변한 자로 77세의 늙은 화가 브리슬리를 등장시킨다. 그리고 이 둘과 20대 초반의 두 여성을 다시 병치함으로써 실존적 자기인식의 드라마를 만들어낸다.

또한 흥미로운 것은 이야기의 배경으로 등장하는 코에트미네는 브리슬리의 프랑스 내 소유지로서 ‘수도승의 숲’을 의미한다. 파울즈는 『에보니 타워』의 모든 이야기의 배경 막으로 숲을 사용하고 있는데, 그의 저서인 『나무』(*The Tree*)에서 ‘숲’에 대해 다음과 같이 언급한다.

중세 초기에 나타나기 시작한 현대 소설의 선조들이 아주 빈번하게 배경으로 숲을 등장시키고 가장 중요한 주제로 탐색을 삼은 것은 아무 이유가 없지 않다. 길가메쉬 서사 이후의 모든 소설들은 탐색이나 모험의 형태이다. [· · ·] 실제 숲이 단조로운 것이라는 것을 신경 쓰지 마라. 은유적인 숲은 끊임없는 긴장감으로 무대는 매 단계마다 영웅, 처녀, 용, 신비로운 성과 같은 배우들을 기다리고 있다.

It's not for nothing that the ancestors of the modern novel that began to appear in the early Middle Ages so frequently had the forest for setting and the quest for central theme. Every novel since the epic of Gilgamesh, is a form of quest, or adventure. [· · ·] Never mind that the actual forest is often a monotonous thing, the metaphorical forest is constant suspense, stage awaiting actors: heroes, maidens, dragon, mysterious castles at every step. (60)

「에보니 타워」의 코에트미네는 신화적 차원에서 인간의 육체에 대한 도덕적 단죄가 이루어지기 이전의 에덴동산과 같은 장소이며, 로맨스와 미스터리가 가능한 세계이자 인간의 도덕이 발생하기 이전의 세계로 그 어떤 도덕적 굴레도 존재하지 않는 곳이다. 그곳은 삶과 자연이 완벽한 조화를 이루는 세계로 브리슬리의 예술적 힘의 원천이며, 브리슬리 자신이라 볼 수 있다(김선형 113). 문화 이전의 세계를 상징하는 코에트미네는 런던이라는 문명의 중심에서 가족 중심적이고 예측 가능한 삶을 살아온 데이비드의 신념에 거대한 균열을 가져온다.

그리고 이 책의 제목인 에보니 타워(Ebony Tower)는 이성과 도덕의 세계를 상징하는 상아탑(Ivory Tower)에 대한 패러디로서, 자연의 내적 본성을 억압하고 획일적이며 이성적이며 도식적인 성격을 가진 현대의 추상화 전체를 지칭한다. 그리고 이것의 대척점에 존재하는 것이 재현주의 화풍으로 이는 자연에 내재

한 생명력을 훼손시키지 않고 있는 그대로 화폭에 옮기려는 시도라 할 수 있다.

“인내심이 강하고, 공정한 태도를 지녔으며, 호기심이 강한 청년”(a young man who was above all tolerant, fair-minded and inquisitive, 15)으로 묘사되는 데이비드는 문명의 추상화되고 도덕적이며 합리적인 세계를 대표하는 인물이라 할 수 있다. 하지만 이렇게 도덕적으로 올바른 청년인 데이비드는 미술학도 출신이며 자유분방한 아름다운 두 20대의 여인 앤(Anne)과 다이애나(Diana)의 성적 매력에 이끌리게 되고, 이로 인해 자신의 아내 베스(Beth)에게 죄의식을 느끼게 된다. 즉, 코에트미네라는 문화 이전의 공간 속에서 데이비드의 추상적 이성의 힘에 압도되어 억압되어 있던 본능이 돌출하게 된 것이다. 이야기의 결말에 이르게 되면, 데이비드는 다이애나의 유혹에서 벗어나 결국 과거의 도덕적 문명의 삶으로 회귀하고 만다. 이는 파울즈가 정조를 지킨 행위를 도덕을 고수한 것으로 묘사하여 등장인물들의 성애적 사건을 추상과 재현의 대결 구도 속에서 그리고 있음을 암시한다. 이런 점을 감안하여 이 장에서는 「에보니 타워」에 대조적으로 나타난 인습을 상징하는 추상화와 자유로운 사고의 재현주의 화풍의 대립과 긴장을 분석해보고자 한다.

A. 추상주의 인습과 재현주의 예술관의 충돌

「에보니 타워」는 이틀 동안의 상황을 제한된 전지적 시점에서 서술하고 있다. 이야기는 데이비드가 브리슬리를 만나기 위해 코에트미네에 도착하면서 시작한다. 그는 유명한 재외 영국화가 브리슬리의 전기와 작품집으로써 『헨리 브리슬리의 예술』(*The Art of Henry Breasley*)의 서문을 작성하기 위해 그를 인터뷰하러 방문한다. 데이비드가 도착한 곳은 웅장할 것이라 기대했던 그의 예상과는 사뭇 다른 모습으로, 한때 진짜 농장이었던 곳에 더 가까운 모습을 하고 있다. 그는 자신의 방문을 알리기 위해 들어간 집의 뒤편에서 알몸의 여자 둘이 나란히 잔디에 누워 여유를 즐기고 있는 모습을 발견하고 알려진 대로 늙은 주인이 난봉꾼이라고 확신한다. 이 두 여인은 일명 “생쥐”라고 불리는 다이애나와 “번태”

라고 불리는 앤으로 브리슬리와 함께 지내고 있다.

옥스퍼드와 케임브리지 대학 학생을 연상시키는 모습으로 등장한 브리슬리는 손님 대접을 위해 이 젊은 남성에게 자신의 수집품과 창작품들을 일일이 소개한다. 하지만 그 날 저녁 식사자리에서 그는 어눌한 발음으로 인해 다이애나의 통역 없이는 이해할 수 없는 말로 자신의 주장을 펼치며 데이비드가 속한 추상적이고 장식적인 예술의 경향에 신랄한 비판을 한다. 이윽고 브리슬리는 술에 취해서 두 여성들에 의해 침대로 옮겨지며 첫날의 만남이 끝난다. 다음날 그는 데이비드에게 사과를 한 후 점심식사를 야외 호숫가에서 한다. 그곳에서 그 여성들은 또 다시 별거벗은 채 수영을 즐긴다. 당황하던 데이비드는 브리슬리가 낮잠을 자러 간 사이 그녀들처럼 나체로 물놀이에 동참한다. 이 과정에서 데이비드는 두 여성들의 과거와 더불어 그들이 가지고 있는 지식의 정도가 결코 가볍지 않음을 알게 된다. 게다가 그는 다이애나에게는 성적으로 끌리기 시작한다.

그는 지금 자신의 옆에 있는 여자의 내부에서 다른 여자를 보았다. 그리고 그 여자는 그가 본 그녀의 한 작품이 암시하듯 고도로 과민하며, 자신에 대해 무척 비판적이고 과도하게 진지했다. 또한 그녀는 예술가로서 자신의 미래에 대해 너무 많은 얘기를 하지 않으려고 조심했다. 어쨌든 그것에 대한 얘기로 그를 지루하게 하지 않으려고 애를 썼다. 그들의 대화는 일반적인 미술 교육으로 옮겨갔다. 그는 그녀가 완전히 다른 사람이며, 변태라는 촉매제가 없다면 용해하기가 훨씬 어려웠으리라 생각했다. (109)

He glimpsed a different girl beneath the present one: rather highly strung, fiercely self-critical, over-conscientious as the one piece of work of hers that he had seen suggested. She was also anxious not to make too much of it, her artistic future; or at any rate to bore him with it. They slid away to art education in general. He was warned she was a different person on her own, much more difficult to dissolve without the catalyst of the Freak. (65-66)

저녁식사 이후 데이비드는 다이애나의 방에 걸려 있는 그녀의 그림들을 보게 되는데, 그 그림들은 신기하게도 자신의 화풍과 많이 닮아 있었다. 예술적 동질성에 대한 발견은 그가 다이애나에게 더욱 끌리게 만든다. 앤이 사라지자, 데이비드는 다이애나와 정원에서 함께 산책을 하고 자연스럽게 성적인 교감을 시도한다. 하지만 그 순간 데이비드를 사로잡았던 것은 다이애나를 향한 욕망이 아닌, 자신의 아내 배스에 대한 죄책감과 사회적 윤리의식이었다. 결국 다이애나가

절실하게 요구했던 사랑은 거부된다. 이후 방안으로 돌아온 데이비드는 마음을 바꾸어 다시 다이애나에게 동침을 청하지만, 이제는 그녀가 거부한다. 결국 데이비드가 떠나는 날 아침 다이애나는 그를 배웅조차 하지 않는다. 그리고 데이비드는 홀로 아내를 만나러 파리로 향한다. 지난 이틀 동안의 짧은 경험은 데이비드에게 자신의 이면에 존재하는 또 다른 자아의 모습을 확인하는 과정이었다. 그것은 코미에트네가 상징하는 원시적 자연과 욕망의 세계에 근거한 자아였으며, 또한 그러한 자연의 힘을 인간의 보잘 것 없는 이성의 힘에 굴복시켜 추상화시키는 것이 아닌 자연에 내재되어 있는 힘을 원형 그대로 온몸으로 감당하며 이를 예술로 옮기고자 했던 재현주의 예술에 근거한 자아였다. 그러기에 그 짧은 경험은 그동안 확고한 것이라 여겨졌던 자신의 모든 것에 균열을 가하고 그의 삶에 대해 근원적인 질문을 던질 수밖에 없었다. 하지만 그는 그 질문에 답하기보다는 외면한다. 그는 다시 이성과 합리성의 세계, 도덕과 추상의 세계로 향하며 자아의 껍질을 깰 수 있는 기회를 던져버린다.

그는 모든 위험을 죽였으며, 모든 도전을 거부했다. 그에 따라 그는 거짓된 남자가 되었다. 노인에게 어떤 비결이 있다면, 그것은 자아와 자아를 드러내는 표현 사이에 그 무엇도 들어서지 못하게 한다는 것이다. 그것은 예술의 표면적인 목적과 단순한 스타일과 테크닉 그리고 주제의 문제가 아니었다. 문제는 그것을 어떻게 했는가, 즉 얼마나 완전하게, 그리고 얼마나 용감하게 계속해서 탈바꿈하는 일에 맞섰는가 하는 것이었다. 데이비드는 그 전날 밤의 실패가 문제의 요점이 아니라 단순한 상징에 지나지 않는다는 것을 천천히 그리고 엄연하게 알게 되었다. 그는 생쥐라는 단어에 대한 노인의 노골적이고도 이상한 농담을 기억해냈다. 그는 거부의 진정한 본질을 보여주었다. 육체의 모험을 망친 것은 사소한 것으로, 성적 코미디의 일부였다. 하지만 그는 그보다 훨씬 더 큰 존재론적 기회인 자신을 바치는 것을 하지 않았으며, 그렇게 할 시도조차 하지 않았다. (157)

One killed all risk, one refused all challenge, and so one became an artificial man. The old man's secret, not letting anything stand between self and expression; which wasn't a question of outward artistic aims, mere styles and techniques and themes. But how you did it; how wholly, how bravely you faced up to the constant recasting of yourself. Slowly and inexorably it came to David that his failure that previous night was merely the symbol, not the crux of the matter. He remembered the old man's crude and outlandish pun on the word Mouse; if one wanted signs as to the real nature of the rejection. Bungling the adventure of the body was trivial, part of the sexual comedy. But he had never really had, or even attempted to give himself, the far greater existential chance. (95)

그렇다면 「에보니 타워」의 서사구조와 등장인물의 성격을 통해 추상주의와 재현주의의 대조된 특징이 무엇인지 보다 면밀히 살펴보자. 우선 브리슬리가 지향하는 재현주의는 인간의 본질로서 새롭게 발견된 성적 욕망의 해방이라는 프로이트적인 명제에 기초하여, 예술이 인간의 삶을 자연 상태 그대로 묘사하는 것을 추구한다. 반면에 데이비드의 추상주의는 인간의 욕망을 추상화시켜 전통과 윤리에 복종시키고자 시도하는 이성중심적 예술이라 할 수 있다. 이 경우 예술과 삶은 분리되고 예술은 이성의 시녀가 된다.

소설 속에서 재현주의를 주창하는 브리슬리는 1896년에 영국에서 태어나 스티어스와 톱크스(Steers-Tonks) 체제의 통치기간에 슬레이드(Slade) 예술 학교를 다녔고, 1916년에 전투적 평화주의자 되어 1920년 영국을 등지고 망명객이 된다. 이후 10년 동안 브리슬리는 초현실주의와 공산주의 사이에서 방황했으나, 다시 10년이 지난 후 자신의 고국인 영국에서 그의 예술에 대한 진지한 재평가를 받았다(10). 그는 데이비드에게 이렇게 말한다. “나는 학자가 아니요, 젊은이. 당신 어머니의 젖꼭지가 당신을 놀라게 한 것처럼 나의 무지함을 알게 될 것이오”(I’m not a scholar, dear boy. Ignorance of things you probably know as well as your mother’s tit would astound you, 17). 다시 말해, 그는 학문의 추상적인 언어를 통해 예술과 삶을 분리하는 현학적 예술가가 아니라 몸으로 예술을 수행하고 억압에 저항하는 실천적 예술가인 것이다. 그러기에 그의 언어는 어눌하게 끊어지고, 말하는 내용들은 단언적이기도 하고, 유보적이기도 한다.

그의 이러한 성격이 암시하듯이, 그의 예술작품들은 자연의 신비와 원형을 그대로 담아내고 있기에 가히 중세적인 기운을 가지고 있다고 해도 과언은 아니다. 나아가 그는 평생 자신의 내적 욕망에 응답하는 삶을 추구해왔기에 일견 난잡해 보일 수도 있다.

반대로 데이비드의 예술세계는 수학과 과학의 원리를 통한 정형화와 추상화를 추구했으며, 또한 아내와 딸을 둔 부르주아 가정의 가장으로서 단 한 번의 외도도 해보지 않은 도덕의식의 소유자이다. 이러한 그의 성격은 그의 언어에도 그대로 반영된다. 브리슬리의 언어가 단절되고 미완성된 문장과 사고로 가득 차 있다고 한다면, 데이비드의 언어는 완전한 문장구조와 논리를 갖추고 있음에서 구별된다.

흥미로운 것은 과편화된 브리슬리의 언어를 데이비드에게 이성적인 언어로 통역해주는 다이애나의 역할이다. 그녀는 이 소설에서 유일하게 양자의 언어를 모두 완벽하게 이해하고 있는 인물로서, 한때 데이비드가 상징하는 제도권 교육을 받았음은 물론이고 자신의 선택으로 브리슬리를 상징하는 코에트미네에서 생활하고 있기 때문이다(김선형 117). 이렇듯 브리슬리가 가진 것들은 데이비드의 부러움을 산다.

꽤 멋진 오래된 집과 스튜디오의 시설, 소장품, 그리고 자신의 집에 있는 예측 가능한 베스와 아이들과 비교되는 그곳에 스며있는 희미하게 외설스런 모호함, 외진 곳에 있는 집, 낯설, 어느 순간 내비치는 흥미로운 솔직함, 고색창연함 …… 비옥함, 노인이 시골에서 보내는 하루, 익어가고 있는 많은 사과들, 그 모든 것들에 대한 부러움일 수 있다. (45-46)

This rather gorgeous old house, the studio setup, the collection, the faintly gamy ambiguity that permeated the place after predictable old Beth and the kids at home; the remoteness of it, the foreignness, the curious flashes of honesty, a patina . . . fecundity, his whole day through that countryside, so many ripening apples. (26).

코에트미네에서의 생활을 통해 브리슬리가 상징하는 자연의 언어를 체득한 다이애나가 결국 양자 사이를 화해시킬 수 있는 인물이었으며, 데이비드에게 브리슬리의 언어를 전달해줄 수 있는 매개자로서의 역할을 할 수 있었던 인물이었다. 그러했기에 데이비드가 그녀에게 반하게 된다는 것은 다이애나의 예술적 정체성에 대한 동질감임의 확인임과 동시에 그 반대편에 있는 것, 즉 자신에게 결여된 그 무엇에 대한 각성이라 할 수 있다.

어쨌든 서로 상반된 위치에 서 있던 두 남성의 예술관은 데이비드가 방문한 첫날부터 충돌한다. 저녁식사자리에서 술에 취한 브리슬리는 현대예술을 대변하는 데이비드의 사고에 대해 불만을 표시한다. 그는 현대 예술의 대세를 이루고 있는 추상주의는 예술이라기보다는 수학에 가까운 “피타고라스의 발자취”(Footsteps of Pythagoras)이며, “종합 입체파의 말도 안 되는 것”(synthetic cubist nonsense)에 불과한 것이라고 비아냥거린다. 물론 데이비드에게 그것이 무의미할 리 없다. 그래서 그는 노예술가의 무지를 들어내고자 시도한다. “우리 대부분은 추상이라는 용어가 무의미하게 되었다고 느끼는 이유가

실제에 대한 우리의 개념이 지난 50년 동안 너무 많이 변했기 때문이다”(most of us feel abstraction has become a meaningless term. Since our conception of reality has changed so much this last fifty years, 36). 즉, 시대의 흐름에 따른 리얼리티 개념의 변화를 브리슬리가 놓치고 있음을 지적함과 동시에 브리슬리의 추상 개념의 천박함을 폭로하고자 했던 것이다.

추상 개념에 대한 그들의 논쟁은 예술과 사회의 관계에 대한 보다 큰 논의로 옮겨간다. 브리슬리는 추상은 현실 세계로부터의 관념적 이데아의 세계로 도피한 것에 불과한 것이며, 따라서 인간적이며 사회적인 책임을 회피하고자 하는 시도에 불과하다고 비난한다. 반면 데이비드는 예술의 근원적 원리로서의 추상을 강조한다. 즉, 철학에는 논리가 필요하고 응용수학에는 순수 이론이 필요하듯이, 미술도 근본적인 원리가 필요하다는 것이다. 결국 데이비드에게 추상은 예술의 원형적 규범인 것이다.

“망할 놈의 내시의 승리지.” 그는 그런 식으로 말을 이었다. “최소한 망할 놈의 독재자의 승리보다는 낫죠. 그렇지 않나요?” “말도 안 되는 소리. 누구의 용기보다도 못하지. 심지어는 히틀러의 용기보다도. 아니, 아무것도 아니지.” 데이비드를 보지 않고서 생쥐가 말했다. “헨리는 완전한 추상이 인간적, 사회적 책임으로 부터의 회피를 표현하고 있다고 느끼고 있어요.” 잠시 그녀가 브리슬리의 편을 들고 있다고 생각했다. 하지만 곧 그녀가 통역자 역할을 하고 있다는 사실을 깨달았다. “하지만 철학이 논리를 필요로 한다면요? 그리고 응용수학이 순수한 형태를 필요로 한다면요? 미술에도 분명 근본적인 것이 있어야 하는 게 아닌가요?”(62)

“Triumph of the bloody eunuch.” In that way. “At least better than the triumph of the bloody dictator?” “Balls. Spunk. Any spunk. Even Hitler’s spunk. Or nothing.” Without looking at David, the Mouse sad, “Henry feels that full abstraction represents a flight from human and social responsibility.” He thought for one moment she was taking Breasley’s side; then realized she had now set up as interpreter. “But if philosophy needs logic? If applied mathematics needs the pure form? Surely there’s a case for fundamentals in art too?” (36)

그러나 예술의 원리와 규범에 대한 데이비드의 주장은 노예술가를 다시 한 번 분노케 만든다. 브리슬리는 단호하게 말한다. “원리 따위는 필요 없소. 엉덩이만 있으면 돼요”(Not fundamentals. Fundaments). 그리고선 데이비드가 인간의 육체를 두려워하는 “패기가 없는, 말을 비비꼬아 하는 사람”(a gutless bloody

word-twister)이라고 몰아세우는가 하면, 추상적 원리는 인간의 몸에 대한 “거세”나 “파괴”에 다름 아니라는 극단적인 주장과 함께, 추상주의의 유물들로는 “내 엉덩이도 닦지 않겠다”고 선언한다(38).

브리슬리의 감정적 반응에 대해 데이비드는 보다 차분하고 이성적으로 대처하며 “증오와 분노는 우리가 더 이상 감당할 수 있는 사치품이 아니다”(Hatred and anger are not luxuries we can afford anymore)라고 반박한다(39). 사실 데이비드는 코에트미네에 오기 전부터 이러한 상황을 예상했기에, 술에 취한 브리슬리를 화나게 할 생각은 애초부터 하지 않았다. 다만 두 사람의 예술관이 근본적으로 차이가 있는 만큼 데이비드는 논리적인 추상원리에 입각하여 자신의 의견을 표출하고 자신의 감정을 통제하고자 했고, 그것을 세심하게 통제된 언어 체계에 담아내고자 했다.

이들의 예술관을 정리하자면, 브리슬리는 감각적인 몸과 본능에 토대를 둔 인간과 자연의 유기적 통합을 추구하는 반면, 데이비드는 과학적 합리성과 추상적 원리를 통해 몸과 자연을 지배하고 이를 문명의 규범 속에 통제하고 복종시키고자 한다. 따라서 이 이야기를 통하여 파울즈가 추구하고자 했던 것은 이 상반된 두 개의 세계관을 화해시키는 것이었다고 할 수 있다. 다이애나는 바로 그러한 화해를 담아내는 그릇으로 기능하고 있는데, 이 화해를 이끌어낼 수 있는 촉매제는 바로 인간의 원초적인 성적 욕망이었다.

B. 추상에 굴복하여 생존에 만족한 자아

추상주의에 재현주의 사이의 한바탕 전쟁이 지나간 후 코에트미네는 다시 이전의 에텐동산으로 돌아간다. 아름다운 호숫가에서의 한가로운 산책과 두 여성의 나체 수영, 그리고 뒤이은 즐거운 점심식사는 분명 타락 이전의 에텐동산을 상기시킨다. 그리고 이러한 분위기는 두 진영 간의 화해를 연출하기도 한다. 브리슬리가 전날 밤 술에 취해 손님에게 무례한 행동을 한 것에 사과를 한 것이다. 게다가 데이비드가 경험해 보지 못했던 이 친숙하면서도 낯선 분위기는 그를 움직

이기 시작한다. 데이비드는 스스로 문명의 옷을 던져버리고 별거벗은 채 두 여인들과 수영을 하며 문명의 세계에서와는 전혀 다른 방식으로 그녀들과 교감을 하기 시작한다. 이렇게 추상과 재현의 대결구도는 낭만적 화해와 결합의 스토리로 옮겨가게 된다. 이 과정 속에서 데이비드가 구축해왔던 추상적 원리의 규범적 세계가 서서히 균열되기 시작한다. 특히 다이애나가 유명한 영국 왕립 미술학교(Royal College of Art) 출신이라는 사실은 그로 하여금 다이애나를 전혀 다른 눈으로 보게 만드는 계기를 제공한다. 즉, 다이애나가 자신과 같이 예술의 추상적 원리를 학습하고 이를 바탕으로 예술을 창작하는 사람이라는 공통점의 발견이 그와 다이애나 사이의 동질감을 강화시키게 된 것이다.

“리즈예요. 석사학위를 받으려고요. 이후 영국왕립미술학교에서 두 학기를 보냈어요.” 그는 깊은 인상을 받은 것처럼 보였다. “그렇다면 당신은…….” “이곳에서 더 많은 것을 배우고 있죠.” 그는 시선을 떨어뜨렸다. 그것은 그가 상관할 바가 아니었다. 그럼에도 그는 소수의 선택받은 학생만이 입학할 수 있는 왕립 미술학교에서 대학원과정을 밟는 일은 가볍게 포기 할 수 있는 게 아니라는 말을 했다. “괜찮아요. 헨리는 자신이 나를 갖게 되어 행운이라는 사실을 알고 있어요.” 그녀는 또다시 미소를 지으며 그 말을 했지만 역설적으로 들리지도, 자신을 뽐내는 것으로 보이지도 않았다. 그녀는 자신에 대해 얘기를 한 것이었다. 데이비드는 이제 그녀가 전혀 다른 사람으로 보였다. [· · ·] 그는 곧 그녀가 스튜디오에서 노인에게 제공하고 있는 것이 분명 아주 실질적인 도움임을 알아차렸다. 그리고 성적 서비스는 다른 여자만이 제공하고 있을 거라는 추측을 했다. (50-51)

'Leeds. For my Dip AD. Then two terms at the RCA.' He looked duly impressed. 'Well, good God, you mustn't 'I'm learning more here. He looked down, it wasn't his business, but he managed to suggest that even so, postgraduate acceptance by the fiercely selective Royal College of Art was not something one jacked in lightly. 'It's all right. Henry knows he's lucky to have me. She said it with another smile, but it was meant neither ironically nor vainly, and David revised his opinion of the girl a step further. She had given herself a reference; and she gained an immediate stature in his eyes, a seriousness. He had obviously got things badly wrong; been in some obscure way teased on his first arrival. He saw at once the very real studio help she must be giving the old man; and made a guess—the sexual services were provided by the other girl alone. (29)

그런데 문제는 데이비드가 양 진영 간의 화해에 접근하는 방식은 철저하게 자기중심적이라는 사실이다. 그가 다이애나에게 매력을 느끼게 된 이유는 그녀가 왕립 미술학교 출신의 인재라는 사실과 그녀가 자신의 추상주의를 어느 정도 공유하고 있다는 느낌이었다. 즉, 그는 여전히 세속적인 인습과 추상적 관념의 테

두리에서 벗어나지 못한 채 타인에게 접근하고 있는 것이다.

반면 다이애나와 앤 두 여성들이 코에트미네를 떠나지 못하는 중요한 이유는 브리슬리가 유명한 화가여서가 아니었다. 오히려 그의 어눌한 언어와 시들지 않은 욕망이 그녀들을 붙잡고 있는 것이다. 게다가 브리슬리는 데이비드가 보는 가운데 앤의 젖가슴을 만지고, 낯선 사람에게 다이애나와 전날 밤 세 번 절정에 이르렀다는 말을 서슴지 않고 말한다. 즉, 그는 인습이나 전통에 매달리거나 이성적 관념을 통해 욕망을 통제하려 하지 않는다. 오히려 그녀들이 그에게 주는 성적 에너지가 자신의 예술적 에너지의 원천임을 기꺼이 밝힌다. 그런 의미에서 그는 전통적인 의미의 도덕과 윤리로는 평가할 수 없는 그 무엇인가를 가지고 있는 사람인 것이다.

일반적인 사람들의 성 윤리를 가지고 있는 데이비드는 물론이고 보통의 독자들에게 브리슬리의 이와 같은 행각은 돈으로 성적 유희를 산 것일 뿐이라고 말할 수도 있다. 하지만 이 여성들이 브리슬리와 가진 육체적 접촉은 결코 금전적 혜택을 얻기 위함이 아니었다. 다이애나가 데이비드에게 밝히듯이 그녀는 명문대학교에서보다 이곳에서 더 많은 예술적 충동을 느끼고 있었을 뿐만 아니라 심지어 브리슬리와의 결혼까지도 고민하고 있을 정도였다. 다이애나는 이 문제에 관련하여 다음과 같이 말한다.

하지만 헨리[Breasley]는 한 가지 분명하게 놀라운 자질을 가지고 있어요. 일종의 마술 같은 것이죠. 그것은 그의 그림과 별개예요. 그는 [. . .] 당신 안에 있는 무엇인가를 해체시킬 수 있어요. 그것들이 별로 중요하지 않도록 하게 하지요. 어찌면 지금 우리들처럼 말이에요. 자신의 몸에 수치스러워 하지 않는 것을 배우는 것. 그리고 자신의 인습에 대해서는 창피하게 생각하는 것. 그는 언젠가 그것을 잘 표현한 적이 있어요. 그는 예외가 규칙을 증명하지 못하지만, 단지 규칙에 예외일 뿐이라고 말했어요. [. . .] 우리는 그것을 누구에게도 설명할 수 없답니다. 그것을 이해하려면 당신이 우리의 입장이 되어야 하거든요.

But Henry's got one rather extraordinary quality. A kind of magic. Apart from his painting. The way he can . . . dissolve things in you. Make them not seem to matter. Like this, I suppose. Learning not to be ashamed of one's body. And to be ashamed of one's conventions. He put it rather well once. He said exceptions don't prove rules, they're just exceptions to rules. . . . We can't explain it to anyone. You have to be us to understand. (56-57)

브리슬리와의 성적 접촉에 대해 앤 역시 자신만의 의견을 제시한다. 그녀에게

브리슬리와 신체접촉은 일종의 “간호와 같은” 것이며(57), 또한 “그가 늙고 우스꽝스럽긴 하지만 여전히 섹시하다”고 말한다(58). 앤에게 브리슬리는 여전히 한명의 남자이며 따라서 그와의 성적 결합은 순전한 리비도의 발산이라 할 수 있다. 반면에 다이애나는 “그것이 단지 접촉이지 섹스는 아니며, 기억임과 동시에 인간적인 것”(It’s contact. Not sex. Memories. The human thing)이라고 주장한다(58). 즉, 그녀에게 성적 접촉은 육체적인 것이 아닌 정신적 행위라 할 수 있다. 결국 브리슬리와 함께 하고 있는 이 두 여인의 태도는 미묘한 차이점을 안고 있는 것이다.

그렇다면 브리슬리에게서 특히 찾을 수 있는 성욕은 추상과 재현의 관계에서 어떠한 역할을 하고 있는 것일까? 그는 자신이 가장 혐오하는 현대예술의 폐단을 모두 에보니 타워(Ebony Tower)라고 지칭한다. 인간의 자연적 생명력을 지나치게 두려워한 나머지, 그것을 이성의 합리성과 원리 속에 가두어두려 시도하는 것이 추상주의인 것이다. 예를 들어, 현대의 윤리는 성적 욕망을 억압할 것을 요구하고 정조를 지킬 것을 강조하는데, 이는 브리슬리에게 불필요한 문명의 장식이며 인습에 불과한 것이다. 따라서 억압적인 성윤리로부터의 해방은 타락이 아닌 자연의 본원적 생명력을 복원하는 일이며, 인간의 실존에 대한 자각으로 이르는 길이라 할 수 있다. 이것이 브리슬리가 데이비드에게 알려주고자 했던 삶과 예술의 진실이라 할 수 있다.

이제 코에트미네에서 데이비드에게 남은 것은 브리슬리가 전달하고자 하는 삶에 대한 어렵지만 실천적인 인식을 행동으로 옮기는 것이다. 그리고 그에게도 브리슬리의 진실을 실천할 수 있는 기회가 찾아왔다. 데이비드는 산책 이후 다이애나의 방에서 그녀의 그림들이 기술적·심미적으로 자신의 화풍과 동일함을 알고 더욱 친밀감을 느낀다. 앤이 일부러 자리를 피하자, 다이애나는 데이비드에게 야외로 산책을 하자면 데이비드를 유혹한다. 몸과 마음 모두 건강한 남성과 육체적 사랑을 나누는 경험이 적은 다이애나는 그에게 육체관계를 호소한다.

이때 데이비드와 다이애나의 성적 결합은 두 가지 의미를 갖는다. 먼저 데이비드에게 이것은 자신의 예술 속에 관념성과 추상성을 뛰어넘는 자연의 생명력을 심어줄 수 있는 기회이다. 둘째로, 이는 다이애나에게도 새로운 의미의 자유를 의미한다. 즉, 그녀는 자유를 원하면서도 자신의 육체를 아직 해방시키지 못했다.

다. 다시 말해서, 그녀에게 성적 접촉은 육체적 관계가 아닌 정신적 활동에 지나지 않았던 것이다. 그녀의 육체는 여전히 억압받고 있었던 것이다. 그런 의미에서 그녀의 육체는 정신적 뒷에 갇혀있다고 할 수 있다(김선형 120). 따라서 데이비드와의 육체적 결합은 그녀의 억압된 몸을 일깨우고 해방시킬 수 있는 기회를 제공하는 것이다. 따라서 데이비드는 최소한 그녀에게만큼은 억압된 육체를 해방시키는 사명을 가진 기사와 같은 존재라 할 수 있다. 이에 대해 김선형은 다음과 같이 말한다.

기사를 올바른 길로 인도하며 낯선 마법의 세계에서 모험의 실마리를 풀어주던 아름다운 처녀/지혜의 여신은 어느 순간 『프랑스 중위의 여자』의 사라처럼 강렬한 유혹의 이브가 되는가 하더니, 다시 『수집가』의 미란다처럼 사악한 마법사의 손에서 벗어나지 못하는 “박해받는 처녀”로 드러나는 것이다. 그리고 이러한 역할의 전이는 자연스럽게 데이비드에게 기사로써 그녀를 구출하는 사명을 부과한다. (119)

하지만 인습의 틀에 갇혀 있었던 데이비드는 무의식적으로는 그녀와의 합일을 욕망했지만, 그는 자신의 욕망을 이성적인 언어인 로고스에 복종시킨다. 그가 할 수 있는 것이라고는 고작해야 어색한 입맞춤을 하고 손을 잡는 것이었다. 그는 그 이상 나아갈 수 있는 용기가 없었다. 따라서 그와 다이애나의 만남은 추상과 재현의 화해도 만들지 못하고 다이애나의 육체를 구원하는 데도 실패한 채, 도덕적 의무감과 사회적 굴레 속에서 용해되고 만다.

데이비드의 이와 같은 갈등은 파울즈의 전반기 작품 『마법사』(*The Magus*)의 니콜라스 어프(Nicholas Urfe)와 『프랑스 중위의 여자』의 찰스 스미슨(Charles Smithson)이 겪었던 상황의 반복이라 할만하다. 즉, 데이비드 역시 앞서 인물들과 마찬가지로 자신의 경험 속에 내재하는 폭발적이고 신비로운 힘을 이성적인 차원에서만 관찰함으로써 그 경험 자체를 탈신비화시키고 만다. 따라서 그는 자신의 육체 속에서 분출되었던 생명력을 제도적 규범과 추상적 원리 속에 유폐시키는 오류를 범한다.

물론 데이비드는 자신이 실수했음을 깨닫는다. 하지만 그것은 이미 때늦은 각성에 불과했다. 집안으로 들어온 데이비드는 뒤늦게 그녀와의 동침을 원하지만, 이미 마음이 돌아선 다이애나는 문을 닫아버린다. 심지어 데이비드가 떠나는 모

습마저도 보길 거부한다. 이 상황에서 그가 할 수 있는 일은 파리로 아내 베스를
 마중하러 가는 것뿐이다. 가는 도중에 그는 지난 이틀 동안의 경험을 반추한다.
 그 속에서 그는 “잃어버린 자아를 힐끗 보는 것이 허용된 실험실의 원숭이”(the
 laboratory monkey allowed a glimpse of his lost true self)에 불과했음을 알
 게 된다(96). 결국 그는 안전하고 안정된 길을 선택했으나 그 길은 자신의 실존
 에 대한 확신으로 이르는 길이 아닌 추상의 그늘 속으로 도피하는 길이였다.

어쩌면 추상이라는 단어 자체가 그 사실을 말해주고 있는지도 몰랐다. [· · ·] 삶이 너무도 타협적
 이고, 너무도 안전한 것이 되었기 때문에 그것의 공허한 실재를 장인정신과 훌륭한 취향과 외형아래
 숨길 수밖에 없었는지도 모른다. 기하학. 안전이 무를 감춘 것이다. (158)

Perhaps abstraction, the very word, gave the game away. [· · ·] because it was so
 compromised, so settled-for-the-safe, you could only try to camouflage its hollow reality
 under craftsmanship and good taste. Geometry. Safety hid nothingness. (95)

결국 그는 『마법사』의 니콜라스나 『프랑스 중위의 여자』의 찰스와는 다르게
 자신의 실존에 대한 인식으로 이르지 못했다. 이것은 평생에 시험에 들길 거부하
 고 안정된 삶을 선택한 데이비드가 왜 위대한 화가가 되지 못했는지에 대한 알
 리바이를 제공한다. 그는 자신의 경계선을 뛰어넘을 용기가 없었으며 따라서 그
 의 예술적 창의성도 그러한 경계선 안에 갇혀 있었던 것이다.

불과 며칠 전만 해도 만족스러웠던 문장과 판단이 이제는 모두 흉하게 보였다. 진부하고, 종잡을
 수 없었으며, 권위적인 태도가 엿보였다. 결만 번지르르한 말 뒤로 코에트미네의 현실이 다시 고개
 를 들었다. [· · ·] 그의 앞에 있는 현실은 감당하기 어려운 것이었다. 마치 그림을 두서없이 그리는
 것처럼 아무것도 할 수 없다는 것을 그는 알고 있었다. 뒤는 돌아보지 않고 방에서 나가 밤거리로
 나서는 것 외에는 방법이 없었다. 이 모든 것에도 불구하고 그는 자신이 변하지 않으리라는 것을 알
 고 있었다. [· · ·] 그는 괜찮은 사람이었지만, 영원한 ‘낙오자’였다. (161-62)

Phrases and judgements that only a few days previously had pleased him . . . ashes,
 botch. The banality, the jargon, the pretence of authority. The reality of Coet rose again
 behind the tawdry words. [· · ·] Too much. Like messing on with a painting one knew was
 no good; that one could only walk away from, without looking back, to one's separate door
 in the night. Underlying all this there stood the knowledge that he would not change. [· · ·]
 [He was] a decent man and eternal also-ran. (97-98)

물론 이러한 해석은 여성과 관련하여 중요한 윤리적 문제를 제기한다. 브리슬리와 데이비드 모두에게 여성은 예술적 영감을 주는 뮤즈임과 동시에 남성의 본원적 리비도를 일깨우는 도구로서 사용되고 있기 때문이다. 데이비드와 다이애나의 관계는 다소 복잡성을 띠고 있는 것이 사실이지만, 브리슬리의 세계관은 분명 페미니즘의 비판을 피해가기 힘들다. 또한 이러한 세계관은 이야기의 전체적인 서사구조를 통해 더욱 강화되고 있기도 하다. 특히나 데이비드가 다이애나와의 성적 결합을 거부한 것을 “낙오자”로 규정짓는 것은 그의 예술적 상상력의 한계를 지칭함과 동시에 타인의 욕망에 응답하는 방식을 철저하게 남성중심적으로 해석하도록 요구하기 때문이다. 즉, 중요한 것은 타자의 욕망에 응답하는 방식이다. 데이비드는 다이애나의 요구를 자신의 관점에서 해석했으며, 서사구조 역시 그것을 요구했다. 그러했기에 이야기는 그녀의 욕망을 무화시켰고, 데이비드의 욕망마저도 인습적 관념 속에 가두어두는 결과를 가져온 것이다. 다음 장에서는 이런 여성의 문제를 「엘리뒤크」에 대한 독해를 통해 보다 면밀히 분석해보고자 한다.

IV. 「엘리뒤크」: 켈트족 로맨스와 여성 담론⁵⁾

『에보니 타워』에 실린 「엘리뒤크」(Eliduc)는 마리 드 프랑스(Marie de France)가 12세기에 저술한 이야기의 번역본이다. 「엘리뒤크」는 불과 20여 페이지에 해당하는 짧은 이야기로서 다른 작품들에 영감을 제공함과 동시에 일종의 원형서사로서 기능한다. 하지만 이 이야기는 찬사보다는 비판을 더 많이 받았다. 예를 들어, 타박스(Katherine Tarbox)는 「엘리뒤크」를 포함한 『에보니 타워』에 실린 모든 이야기들이 『마법사』와 너무 닮아서 자신의 저서 『존 파울즈의 예술』(The Art of John Fowles)에서 이에 대한 별도의 챕터를 배정하지 않았다고 말한 바가 있으며(3), 허천(Linda Hutcheon)은 작가의 전반기 작품들에서 그렇듯이 파울즈가 여성을 성적 대상으로서 삼았던 한계를 넘어서지 못한다고 비판하고 있다(Cooper VIII).

본론에 앞서 이야기의 줄거리를 간략하게 정리해보자. 프랑스 브르타뉴(Brittany)의 용맹한 기사 엘리뒤크가 착한 아내 길드뤼에크(Guildeluec)와 행복하게 살던 중, 전쟁으로 인해 본국을 떠나 영국의 엑세터(Exeter) 근처에 도착한다. 그는 그곳에서 젊고 아름다운 공주 길리아딩(Guilliadun)과 열렬한 사랑에 빠진다. 하지만 엘리뒤크는 본국으로 소환된 후 길리아딩을 다시 방문하여 그녀를 브르타뉴로 데려오려 한다. 그러나 의도치 않게 그가 유부남인 사실이 드러나고, 이를 알게 된 그녀는 치명적인 정신적 충격을 받고 기절하게 된다. 이로 인해 엘리뒤크 역시 심한 정신적 혼란 속에 빠지게 된다. 남편의 이상한 행동을 눈치 챈 아내 길드뤼에크는 남편의 뒷조사를 하던 중, 그에게 정부가 있으며 둘은 돌이킬 수 없는 사랑에 빠져 있음을 알게 된다. 그녀는 이 젊은 여인을 족제비의 약으로 구해내고, 자신은 남편의 지원을 받아 커다란 수녀원을 만들어 종교에 귀의한다. 이후 엘리뒤크는 길리아딩과 행복한 혼인생활을 누리고 나중에는 길리아딩을 길드뤼에크에게 보내 함께 지내게 한다.

「엘리뒤크」는 소설집 전체에 대한 일종의 메타픽션(metafiction)이라 할 수 있

5) 이 장은 「켈트족 낭만의 여성 담론으로서 “Eliduc”」, 『예술 인문 사회 융합 멀티미디어 논문지』, 제 8권 9호, 125 - 132 페이지에 게재된 논문을 수정, 보완하였습니다.

는데, 특히 다섯 페이지 분량의 「개인적인 메모」(A Personal Note)를 일종의 서문 형식으로 덧붙이고 있다. 이 글은 「엘리뒤크」에 대한 소개 뿐 아니라 소설집 전체에 대한 작가의 개인적 견해를 담고 있다. 이 글에서 작가는 「엘리뒤크」를 통해 중세의 로맨스적 요소를 현대적으로 재해석하여, 현대의 이성중심적 사유에 대한 대안으로 사용함으로써 도구적 이성애에 의해 지배받지 않는 삶의 순수한 의미를 되찾고자 시도하고 있음을 밝히고 있다. 몇몇 평론가들은 「엘리뒤크」가 성적 유희에 집착한다고 비판하고 있으나, 사실 여기에서의 성은 단순한 성애에 대한 집착이 아닌 일종의 진정한 자기인식의 도구라 할 수 있다. 즉, 실존에 이르기 위한 개인의 노력인 것이다. 그리고 이것은 작가의 후반기 작품들의 주제의식을 담아내고 있는 것이기도 하다.

베비스(Richard Bevis)는 「개인적인 메모」가 일종의 작품 후기처럼 드라마의 커튼이 내리고 나서 작가와 만남의 시간을 가지는 효과를 가져다준다고 말한다(114-123). 하지만 이 글이 「엘리뒤크」의 서문으로 이용되고 있다는 사실과 첫 번째 작품 「에보니 타워」의 바로 뒤에 위치하고 있는 점은 많이 주목받지 않았다. 이는 「개인적인 메모」가 단순히 후일담을 전하는 이야기가 아닌 작가 자신의 예술관과 주제의식을 보여주는 선언문과 같은 기능을 하고 있음을 의미한다.

이 점을 감안하여 이 장에서는 파울즈가 「개인적인 메모」에서 밝힌 켈트 로맨스의 부활이라는 저술 동기와 전반기 작품들에 대한 변주로 의도했던 담론을 구체화하고, 그 과정에 나타난 「에보니 타워」와의 연결점을 살펴본다. 이후 「엘리뒤크」를 텍스트 위주로 분석하여 온전한 자기인식의 난제에 중세적 해법을 적용시킨 작가의 의도를 논하고자 한다. 이러한 중세로의 귀환은 파울즈의 작품세계 후반에서 포스트 모더니즘적 서사 기법의 강화로 이어지며, 특히 주제 면에서는 단순히 생존의 문제를 넘어서 어떻게 존재하는가의 문제로 넘어가는 과도기적 성격을 보여주고 있음을 설명하고자 한다. 그리고 이러한 분석을 통해 이 장이 핵심적으로 보고자 하는 것은 기법과 주제의 변주와 변화 과정 속에서 여성의 역할이다.

A. 켈트족 로맨스의 부활과 변주

파울즈는 「개인적인 메모」에서 중세 켈트족의 로맨스가 현대 영미소설의 탄생에 지대한 영향을 끼쳤음을 강조하며 이에 대한 연구의 필요성을 역설한다. 그리고 작가가 이 서문을 중편소설 「에보니 타워」의 바로 뒤에 위치시킨 이유는 따로 있다. 독자들에게 이 소설이 지니는 애매모호함과 난해함의 근원을 설명하고 이를 해석할 수 있는 방법을 제시하는 것이다. 즉, 소설 속의 전체 분위기와 주제 그리고 배경에 파편적으로 살아남아 “소외되고 잊힌”(remote and forgotten) 상태로 있었던 “설명되지 않은 신비”(unexplained mystery)를 설명하고자 했던 것이다. 나아가 이 서문에서 파울즈는 독립적 창작가로서의 저자의 지위에 대해 의문을 제기하며, 포스트모더니즘의 상호텍스트성(intertextuality)을 전면에서 부각시킨다. 이는 중세의 로맨스와 비교하여 20세기 현대 소설이 결코 독창적인 것이 아닌 로맨스에 대한 ‘다시 쓰기’의 과정과 크게 다르지 않음을 강조하기 위한 것이다. 즉, 현대문학을 발생학적 차원에서 고찰하며 중세문학이 현대문학의 핵심부에 존재하고 있음을, 그리고 「엘리뒤크」를 자신의 창작물 사이에 끼워 넣은 이유가 바로 거기에 있음을 보여주하고자 했던 것이다.

내 생각에 브리티시의—브리티시라는 단어의 본래 켈트적인 의미에서—상상력의 영향 아래에서 형성된 유럽 문화 속의 놀라운 변화는 한 번도 완전히 연구되거나 제대로 인정받은 적이 없는 것 같다. 우리는 기사도와 궁정식 연애, 십자군 전쟁을 치른 신비로운 기독교 교단, 카멜롯 신드롬 등에 대해서는 잘 알고 있다. 아니, 어쩌면 지나치게 잘 알고 있는지도 모른다. 최근 들어서는 이 이야기들이 다시 변형되어 유행하기도 했다. 하지만 나는 우리가 소설과 그 파생물들을 통해 말하고자 했던 바의 핵심적인 요소들이—최소한 정서적으로나 상상력에 있어서는—이 이상한 북유럽인들이 중세 초 사람들의 마음을 사로잡은 일에 신세를 지고 있다고 믿고 있다. 누군가는「엘리뒤크」와 같은 이야기의 순진함과 원시적인 기법에 대해 웃음을 지을 수도 있을 것이다. 하지만 나는 어떤 소설가도 그럴 수는 없을 거라고 생각한다. 그 이유는 무척 단순하다. 그는 자신의 탄생을 보고 있기 때문이다. (169)

The extraordinary change in European culture that took place under the influence of British (in the original Celtic sense of that word) imagination has never, I suspect, been fully traced or acknowledged. The mania for chivalry, courtly love, mystic and crusading Christianity, the Camelot syndrome, all these we are aware of—a good deal too aware, perhaps, in the case of some recent travesties of that last center of lore. But I believe that we also owe—emotionally and imaginatively, at least—the very essence of what we have meant ever since by the fictional, the novel and all its children, to this strange northern

invasion of the early medieval mind. One may smile condescendingly at the naiveties and primitive technique of stories such as *Eliduc*; but I do not think any writer of fiction can do so with decency—and for a very simple reason. He is watching his own birth. (104)

이 시각에서 보면 「에보니 타워」에서 주인공이 경험한 사건들이 겉으로 보인 것과 다르게 해석되어질 여지가 있다. 즉 데이비드가 20세기 후반 영국의 전형적인 젊은 화가이자 비평가로서 스스로 조국을 저버리고 브르타뉴의 코에트미네에서 고독하게 혹은 행복하게 작품 활동하는 늙은 화가 브리슬리를 취재하면서 서로의 예술관을 통한 논쟁을 펼치지만, 마침내 자유분방한 노인의 삶과 매력적인 여성들의 성적 자극으로부터 영향을 받아서 자신이 예술가이기 전에 한 남성으로서 온전한 자기인식에 도달하지 못한 자임을 깨닫게 된다는 것이 이 작품에 대한 일반적인 해석이다.

하지만 중세적 개념으로 이 이야기를 재해석하게 되면 데이비드가 괴물이자 마법사인 브리슬리에 의해 잡혀있는 다이애나(Diana)를 구출해야 하는 기사로 변하고, 코에트미네에서의 생활은 성적 시험, 켈트 민담에 나타난 시련과 도전을 의미하지만 결국 이 과업에 실패한 존재로 비추어지는 것이다. 그렇다면 데이비드가 상징하는 현대예술 또는 현대문학은 소위 “에보니 타워”로 표상된 추상주의 원리 즉 인습적 규범에 구속된 채 진정한 자아를 인식하지 못하는 퇴행적 상태를 내보이는 것이며, 파울즈의 주장대로라면 그것의 중요한 이유가 켈트의 로맨스가 후세로 이어지지 않은 탓이 된다.

이렇게 본다면, 두 번째 단편인 「엘리뒤크」는 자연스럽게 「에보니 타워」와 병치되며 비교문학적 해석을 요구하게 된다. 특히나 800년의 시차를 두고 데이비드와 엘리뒤크가 비슷한 상황에서 정반대의 선택을 하게 된다는 점이 독자들의 흥미를 유발시키는 장치가 된다. 데이비드는 진정한 자아의 실현의 기회를 회피한 반면, 엘리뒤크는 현대인이 절대 상상할 수 없는 선택을 하게 된다. 즉, 현대인은 중세인과는 다르게 자신의 실존 혹은 진실을 마주하길 거부하고 있는 것이다. 이것은 파울즈가 20세기 모더니즘의 획일적이고 전체주의적인 경향을 비판하며, 이를 넘어설 수 있는 포스트모더니즘적 자아의식을 중세의 로맨스에서 찾고 있음을 보여주는 것이며, 또한 모더니즘의 도구적 합리주의에 대항하여 인간의 자연적 본성으로 돌아가려는 시도를 하고 있음을 보여주는 것이다(Aubrey

5).

파울즈에게 데이비드는 자신이 속한 제도의 안전성 속에 자신의 존재론적 무의미와 허무함을 은폐하고 있음은 물론이거니와, “예술이 근원적으로 도덕과 무관하다”(art is fundamentally amoral)라는 사실을 거부한 채 자신의 비겁함을 오히려 상식으로 여기는 인물이며, 따라서 그에게 중세적 분위기를 상징하는 코에트미네에서의 경험이 일종의 해독제로 작용할 수 있었으나 그마저도 외면해 버린 인물이라 할 수 있다(Fowles, *Ebony Tower* 105). 데이비드에 대한 이러한 형상화는 20세기 후반 문학계의 타성을 비판하고자 했던 것으로, 파울즈는 자신의 문학관을 이렇게 정리한다. “[자아의 진정성에 대한] 비밀은 존재하는 것이지 말하는 것이 아니므로 분명하게 이름을 지을 수 없는 이 상태는 우리의 과학과 예술을 넘어선 것이다”(It, this namelessness, is beyond our science and our arts because its secret [of the authenticity of self] is being, not saying). 나아가 문학 등 예술작품에서 시도된 “대리와 복제를 통한 모든 경험은 선택된 이미지와 꾸며진 언어를 통해서 그리고 타인들의 눈과 마음을 통해서 실재하고 있는 것을 배신하거나 추방한다”(All experience of it through surrogate and replica, through selected image, gardened word, through other eyes and minds, betrays or banishes its reality) 즉, 현대 문학은 언어의 감옥 속에 갇혀 경험의 실재를 표현하지 못하며, 따라서 자연 상태의 본성은 현대 문학의 한계를 벗어날 수밖에 없다는 것이다(Fowles, *Tree* 90).

「에보니 타워」에서 브리슬리는 데이비드에게 「엘리뒤크」와 칼 융(Karl Jung)의 책을 비롯하여 인간 정신의 원형과 관련된 것을 모두 읽었음을 말한다. 즉, 파울즈에게 중요한 것은 인간과 자연의 본질에 해당하는 원형과의 매개되지 않은 접촉이 현대인이 잃어버린 자아를 되찾는 데 가장 중요한 요소임을 의미하는 것이라 할 수 있다.

“그는 마리 드 프랑스와 「엘리뒤크」에 대해 얘기를 하기 시작했다. 「아주 훌륭한 이야기요. 몇 번은 읽었지. 스위스의 그 사기꾼 이름이 뭐지? 응, 맞아? 그의 책도 읽었소. 원형적인 것 따위에 대한 모든 것을.” (81)

“Then he went off on Marie de France and Eliduc. “Damn’ good tale. Read it several

times. What's that old Swiss bamboozler's name. Jung, yes? His sort of stuff. Archetypal and all that." (48)

서사적 차원에서 보자면 중세의 로맨스가 서사의 원형이라 할 수 있는데, 파울즈는 현대인들이 “처녀들과 용들 그리고 마법의 성들에 대한 모든 믿음을 잃어버린 시대에”(in an age that has lost all belief in maidens, dragons and magical castles) 살고 있다고 주장하면서 “우리는 단지 피상적으로 위험과 에로티시즘 그리고 모험과 같은 기초적인 해법마저 포기해버렸다”(we have only superficially abandoned the basic recipe danger, eroticism, search)고 개탄한다(Fowles, *Tree* 60-61).

한편 파울즈는 「엘리튀크」의 저자 마리 드 프랑스가 처했던 상황을 예로 들어 모더니즘과 구조주의 비평가들을 비판한다. 그의 소설 『마법사』가 출판되었을 당시 학계와 비평계가 정서적인 부분보다 구조주의적인 해석에만 관심을 쏟고 있었기에, 『마법사』와 프랑스 작가 알랭 푸르니에(Allain-Fournier)의 『몬 대장』(*Le Grand Meaulnes*)이 정서적인 부분에서 매우 유사하다는 것을 발견하지 못한다고 지적한다.

내가 읽은 책 중에서 지금까지도 좋아하는 것이 있다면, 그것은 알랭푸르니에의 『몬 대장』이다. 논문을 쓰는 젊은이 몇몇이 『몬 대장』과 내 소설 『마법사』사이에서는 이렇다 할 유사점을 찾을 수 없다는 얘기를 했다. 나는 당시 내가 생각한 것 이상으로 말끔하게 탓줄—진정한 연관성에서는 그러한 은유가 필요하다—을 잘라버린 게 틀림없다. 아니면 구조적이기 보다는 정서적인 것에 훨씬 가까운 관계에 대해 현대의 대학 비평이 눈을 감고 있는지도 모르겠다. (168)

One such obstinate survivor was Allain-Fournier's *Le Grand Meaulnes*. A number of young thesis writers have now told me they can see no significant parallels between *Le Grand Meaulnes* and my own novel *The Magus*. I must have served the umbilical cord—the real connection requires such a metaphor—much more neatly than I supposed at the time; or perhaps modern academic criticism is blind to relationships that are far more emotional than structural. (104)

다시 말해서, 『마법사』가 표현하고자 했던 핵심인 신비스런 숲의 힘과 켈트족의 로맨스에 내재된 정서적 가치가 높지 않게 평가되지 못했다는 것이다(물론 여기엔 파울즈가 양자 간 형식적 연결점을 일부러 단절한 탓도 크다고 할 수 있다). 실

제로 마리 드 프랑스의 「엘리뒤크」는 일반적인 독자는 물론이고 연구자들을 위한 메타픽션 소재로 중세적 신비로움을 현대적인 감각으로 변주한 작품이다. 저자인 마리 드 프랑스는 앙주뱅(Angevin)왕가의 서녀로서 셰프츠베리(Shaftesbury)의 대수녀원장이 되기 전에 원기 왕성한 연애행각을 경험했는데, 동시대 시인인 데니스 피라무스(Denis Piramus)는 그녀의 성적 편력에 대해 신랄하게 글을 쓰기도 했다. 파울즈는 이러한 사실을 통해 「엘리뒤크」가 당시 귀족 청중들에게 외설적인 쾌감을 주었듯이 오늘날에도 켈트적 로맨스가 서사의 원형으로서 인간의 본성과 존재의 근원을 일깨울 수 있는 도구로서 부활될 수 있음을 주장하고 있는 것이다.

더 나아가서 파울즈는 마리 드 프랑스가 여성의 시각에서 솔직하게 성적 실천을 그리거나 대화와 행동을 통해 행위와 도덕의 문제를 표현할 수는 없었지만, 그럼에도 불구하고 인간의 감정이 지니는 불합리성을 보여주는 데 성공했음을 역설한다. 그리고 이것은 가히 제인 오스틴(Jane Austen)의 업적과 비견될 만한 것임을 주장하기도 한다.

당시 유럽 문학에는 성적 솔직함과 사람들이 실제로 어떻게 행동하는지에 대한 여성의 인식은 찾아 볼 수 없었다. 또한 대화와 행동 같은 것을 통해, 행위와 도덕의 문제가 표현될 수 있다는 것도 생각 할 수 없었다. 마리는 제인 오스틴이 그녀의 후세들에게 한 것과 비슷한 것을 했다. 다시 말해, 인간의 감정들과 그 감정들의 불합리함을 정확히 볼 수 있는 새로운 기준을 마련한 것이다. (171)

It was composed not least of sexual honesty and a very feminine awareness of how people really behaved—and how behavior and moral problems can be expressed through things like dialogue and action. She did for her posterity something of what Jane Austen did for hers—that is, she set a new standard for accuracy over human emotions and their absurdities. (106)

파울즈는 마리 드 프랑스와 제인 오스틴의 작품에 공통적으로 나타나고 있는 아이러니나 유머에 대해서 구체적으로 밝히지는 않는다. 다만 오스틴의 작품들에 나타난 강한 아이러니와 사회비판적 경향을 감안한다면, 「엘리뒤크」도 인간의 감정과 그것의 불합리한 면모를 묘사함으로써 마리가 살았던 중세의 남성 우월주의를 우회적으로 비판하고 있음을 짐작 할 수 있다. 이런 의미에서 파울즈는 「엘리뒤크」에서 실질적인 주인공은 남성인 엘리뒤크가 아닌 길드뤼에크와 길리아당

이며, 그러했기 때문에 당시에는 「길드뤼에크와 길리아덩」이라는 제목으로 불렸다고 주장한다.

브르타뉴에 엘리뒤크라고 불린 기사가 있었다. [· · ·] 전쟁이 일어나 엘리뒤크는 전쟁터로 갔다. 그곳에서 그는 길리아덩이라는 이름의 무척 예쁜 공주와 사랑에 빠졌다. 집에 남은 아내의 켈트식 이름은 길드뤼에크였고 그래서 이 이야기는 그들의 이름을 따 「길드뤼에크와 길리아덩」으로 불린다. 원제목은 「엘리뒤크」였지만 실제로 두 여자에 관한 것이었기 때문에 바뀌게 되었다. (175)

In Brittany there was once a knight called Eliduc. [· · ·] a war broke out and he went away to join the fighting. There he fell in love with a girl, a ravishingly pretty princess called Guilliadun. The Celtic name of the wife who stayed at home was Guildeluec, and so the story is called *Guildeluec and Guilliadun* after their names. Its original title was *Eliduc*, but it was changed because its really about the two women. (109)

이렇게 본다면 「엘리뒤크」는 남성에 의한 여성의 성적 대상화에 관한 이야기 가 아니라 남성을 매개로 한 여성 주체의 실현에 관한 이야기가 될 수 있다.

B. 여성 주인공의 자기인식에 대한 해법

「개인적인 메모」에서 파울즈는 마리의 작품을 구성하고 있던 세 가지 시스템에 대해 밝힌다. 「엘리뒤크」는 첫째 중세의 봉건 제도가 군주와 신하가 맹세한 약속을 무엇보다 중요하게 생각하고 있음을 나타내고, 둘째 기독교 사상의 영향을 당연시하고 있지만, 영원불멸한 신의 세계보다 인간의 감정을 잘 표현하는데 더 관심이 있다. 마지막으로 이 이야기는 상호신뢰와 성적 연관성을 동시에 담고 있어서 잔인한 사회에 여성적 지혜를 더한 궁정식 사랑을 표현하고 있다.

이제 내게 남은 것은 독자들에게 당시의 현실세계를 구성하고 있었던 세 가지 시스템을 상기시키는 것이다. 첫 번째 시스템은 자신과 군주사이의 맹약을 무엇보다 중시했던 중세의 봉건제도이다. 이 시스템에서 자신이 한 말을 지킨다는 개념에 토대를 두고 있었던 것은 권력의 구조만은 아니었다. 모든 문명화된 삶이 그러한 신뢰에 기반하고 있었다. [· · ·] 두 번째 시스템은 기독교로 「엘리뒤크」의 결말과 관련되어 있다. 하지만 그것 외에 별다른 의미는 없다. 마리는 분명 불멸의 영혼보

다는 인간의 마음에 더 관심이 있었다. 세 번째 시스템은 궁정의 부인에 대한 기사도적 사랑의 체계이다. 이러한 사랑에서는 성적 관계만큼이나 믿음을 유지하는 것이 중요했다. 20세기에는 거의 유행할 수 없는 관념이지만, 궁정의 사랑은 잔인한 사회에 보다 많은 문명(좀 더 여성적인 지성)을 들여오는 데 절대적으로 필요했다. (173-74)

It only remains to remind readers of the three real-life systems against which the story is anachronistically told. The first is the feudal system, which laid a vital importance on promises sworn between vassal and lord. It was not only that the power structure depended on a man being as good as his word; all civilized life depended on it. [· · ·] The second context is the Christian, which is responsible for the ending of *Eliduc*, but not much else. Marie is patently more interested in the human heart than the immortal soul. The third system was that of courtly love, where the same stress on keeping faith was applied to sexual relations. It is hardly fashionable idea in the twentieth century; but amour courtois was a desperately needed attempt to bring more civilization (more female intelligence) into a brutal society. (107)

더불어 작가는 현대적 관점에서 우스꽝스럽게 보일 수 있는 이러한 오랜 과거의 유산이 현대를 포함한 “모든 문명이 상호 신뢰에 대한 합의된 코드와 상징들에 기초하고 있음”(all civilization is based on agreed codes and symbols of mutual trust)을 강조한다(107). 그렇기 때문에 「엘리뒤크」는 단순한 번역물이 아닌 파울즈의 작품세계를 함축한 중요한 자료가 되는 것이다. 포스터(Hirsch Foster)가 파울즈를 “위장의 전문가”(a master of dissimulation)라고 말하고(19), 프린스(Peter Prince)가 이 소설집에서 충분히 밝혀지지 않지만 “[보이는] 예술 아래에 [...] 뛰어난 기교”(a hint of artfulness [...] beneath the [visible] art)와 “때로는 희미하게 나타난 의도”(at times a faintly suspect note)가 엿보인다고 말한 부분에서 그 이유를 알 수 있다(153).

「엘리뒤크」의 내용을 남성이자 기사인 엘리뒤크를 중심으로 해석하면 군주에 대한 충성과 아내에 대한 사랑, 그리고 사랑하는 여인과의 갈등이 이야기의 중심 소재가 된다. 우선 그는 브르타뉴의 영웅으로서 왕을 충실히 섬기고 자신의 군사 기술로 주군의 영토를 안전하게 지킨다. 그것으로 인해 많은 재산과 혜택을 누리게 되면서 다른 기사들로부터 시기와 질투의 대상이 된다. 그 결과 그를 시기하는 사람들의 증상모략으로 인해 궁전에서 쫓겨나 오늘날 영국인 로그레스(Logres)로 망명한다. 하지만 그는 역모의 의지를 품은 적이 없으며 특히 지조

있는 아내 길드뤼에크와 이별하는 순간에도 정조를 서약한다.

그 이후 엑시터 근처 한 왕국에서 일 년간 아름다운 공주 길리아딩을 차지하기 위해 침입하는 수많은 적들을 대신 물리치는 용병생활을 하게 되는데 그곳에서도 엘리뒤크는 함부로 그녀를 탐할 생각을 가지지 않는다. 아마도 이런 점이 그녀의 사랑을 얻을 수 있는 덕목이 되었을 것이다. 또한 길리아딩으로 부터 벨트와 반지 등을 통해 구애를 받은 엘리뒤크가 그녀와 사랑에 빠지지만 간단한 신체접촉 이외에 더 이상의 성적 관계로는 발전하지는 않는다. 시간이 흘러 상황이 좋지 않게 된 본국의 왕은 엘리뒤크를 찾기 위해 사자를 보낸다. 본국의 왕으로부터 소환명령을 받아 충성스런 기사로서 엘리뒤크는 길리아딩에게 훗날을 기약하고 브르타뉴로 떠난다. 여기까지는 서양인들에게 너무나 익숙한 기사의 믿음직한 행동으로서 만약 그가 이와 같은 약속을 어긴 경우 잔혹한 응징을 받게 되는 결말이 예상된다.

하지만 이 이야기의 주인공을 길리아딩과 길드뤼에크로 본다면 이야기는 훨씬 더 복잡해진다. 길리아딩은 애인을 따라 타국으로 가는 배를 타고 목적지 근방에 이르러 폭풍우를 만나게 된다. 풍량이 심해지자 선원들 중 한 명이 엘리뒤크가 집에 아내를 두고 부정한 짓을 한 탓이라고 말하게 되고, 그때서야 그의 결혼사실을 알게 된 길리아딩은 충격으로 기절한다. 엘리뒤크는 그 선원을 단숨에 처리하고 죽은 그녀를 위해 수도원을 세울 생각을 하며 시름에 잠긴다. 돌아온 남편의 행동을 수상히 여긴 아내 길드뤼에크는 그에게 밀정을 붙여 모든 사실을 알게 되고 그녀 역시 큰 충격을 받는다. 하지만 길드뤼에크는 예상 밖의 놀라운 판단을 하고 이 이야기의 가장 중요한 반전을 도모한다.

이 처녀가 보이느냐? 보석처럼 사랑스럽구나. 그녀는 내 남편의 정부야. 그래서 그가 그토록 비참했었구나. 어쩐 일인지 그것이 충격적이지는 않구나. 너무도 예쁜데 ... 젊은 나이에 죽었어. 그녀에게 연민밖에 느껴지지 않는구나. 그리고 나는 여전히 그를 사랑해. 우리 모두에게 비극이구나.

Do you see this girl? She's as lovely as jewel. She's my husband's mistress. That's why he's so miserable. Somehow it doesn't shock me. So pretty ... to have died so young. I feel only pity for her. And I still love him. It's a tragedy for us all. (123-34)

길드뤼에크는 죽은 처녀의 미모를 보고 앞으로도 남편과 진정한 의미의 혼인

생활이 불가능하다는 것을 알게 된다. 그래서 그녀는 족제비가 물어다 놓은 희생의 묘약으로 길리아당을 살리고 자신은 스스로 수녀가 되어 자신의 운명을 받아들인다. 이러한 일련의 과정 속에서 남성인 엘리뒤크는 철저하게 수동적인 입장에 놓인다.

족제비 한 마리가 제단 아래에서 갑자기 튀어나왔다. 하인은 그것이 시신위로 지나가지 못하도록 막대기로 쳤다. 그는 족제비를 죽인 뒤 성단소 바닥 한 가운데로 던졌다. 조금 있자 그것의 짝이 나타나 족제비가 누워있는 곳을 보았다. 살아있는 족제비가 죽은 족제비 머리 주위를 돌며 몇 번 발로 만졌다. 그것이 소용없자 족제비는 상심한 것처럼 보였다. 그러더니 갑자기 예배당을 달려 나가 수풀 속으로 들어갔다. 그곳에서 이빨로 진한 붉은색 꽃을 꺾은 다음 재빨리 다시 돌아와 하인이 죽인 족제비의 입에 넣어 주었다. 그 즉시 죽은 족제비가 되살아났다. [· · ·] 엘리뒤크의 아내는 꽃을 주워 들고 다시 돌아와 그 아름다운 붉은 꽃을 처녀의 입속에 넣었다. 1, 2초 동안은 아무 일도 일어나지 않았다. 그런데 조금 뒤, 처녀가 몸을 움직이며 한숨을 쉬더니 눈을 떴다. (197-98)

But as she sat by the death-bed with tears in her eyes a weasel darts out from beneath the altar. The servant struck at it with a stick to stop it running over the corpse. He killed it, then threw the small body into the middle of the chance! floor. It had not been there long when its mate appeared and saw where it lay. The living animal ran round the dead one's head and touched it several times with a foot. But when this failed, it seemed distressed. Suddenly it ran out of the chapel into the forest grass. There it picked a deep red flower with its teeth, then carried it quickly back and placed it in the mouth of the weasel the servant had killed. Instantly the animal came back to life. [· · ·] Eliduc's wife went and picked it up, then returned and placed the exquisite red flower in Guilliadun's mouth. For a second or two nothing happened, but then the girl stirred, sighed, and opened her eyes. (124)

물론 뒤늦게 깨어난 그 처녀가 엘리뒤크를 사기꾼이라고 원망했던 장면이 길드뤼에크의 결정에 영향을 미친 것은 사실이다. 하지만 길드뤼에크는 근본적으로 성적 본능의 힘을 이성적 규범보다 더 우위에 둘 수 있는 놀라운 선견지명을 가진 여성으로 묘사된다. 그리고 마리 드 프랑스는 나중에 엘리뒤크와 길리아당마저 길드뤼에크의 전철을 밟아 신을 섬기는 일에 헌신하도록 하게 함으로써 불륜적 상황에 대한 비난을 잠재울 수 있는 결말을 빼놓지 않는다.

이렇게 두 여성들을 중심으로 이 작품을 해석하면 엘리뒤크는 영웅적인 존재가 되지 못한다. 오로지 종교만이 이미 실패한 그의 자존심을 살려주는 유일한

길이가 된다. 또한 이러한 이야기 구조는 혼인을 비롯한 성적 주도권이 남성보다 여성에게 있다는 결론에 이른다. 즉 「에보니 타워」에서 데이비드가 그랬던 것처럼 엘리뒤크는 길리아당을 본국으로 데려가는 것 이외에 별다른 해결책을 가지고 있지 못한다. 이와 관련하여 데이비드슨(Arnold Davidson)은 길드뤼에크가 나머지 두 사람의 결혼을 허락함으로써 삼각관계의 해소를 이루어냈다고 주장한다(34). 뿐만 아니라 페리스(Ian Ferris)역시 파울즈의 소설들은 “거부되지만 또 다시 발견되어질 글에 집중함으로써”(centre on a rejected passage which may once again be found), 제2의 선택을 요구하는 이야기들을 만들고, 그런 와중에 여성이 쾌락으로 향하는 문의 열쇠를 쥐고 있다고 주장한다(5).

그렇다면 「에보니 타워」는 「엘리뒤크」의 중세적 주제와 등장인물을 현대적으로 변주한 작품으로 보이게 된다. 그리고 이 두 작품의 결론에도 약간의 변주가 존재하며 이에 대한 평가는 학자들마다 다르게 나타나기도 한다. 예를 들어, 콘라디(Peter Conradi)는 영국과 프랑스를 사이에 두고 서로 반대 방향으로 움직이는 엘리뒤크와 데이비드에게 약속된 결혼생활은 질적으로 다르며 데이비드의 그것이 윤리적으로 옳다고 주장한다(82). 즉, 엘리뒤크는 공주의 아버지와 조강지처에게 의리를 저버린 자로서 떳떳하지 못하게 은밀히 행동했던 인물일 수밖에 없으며 종교만이 그의 죄를 용서해줄 수 있다는 것이다.

이러한 견해는 시공간에 따라 정치적이거나 종교적인 판단이 상대적인 의미를 가지고 있음과 무엇보다 개인들의 자아가 가진 진정성이 각자 다를 수 있다는 것을 의미한다. 이런 점에서 보면 「엘리뒤크」에 함축된 작가의 저술 의도는 포스트모더니즘 화법의 하나로서 철저한 개인화를 전제로 한다. 즉, 『프랑스 중위의 여자』의 13번째 챕터에 소개된 작가 알랭 로브 그리에(Alain Robbe-Grillet)가 주장하듯, “불운한 교사를 지도하기 위한 비평적 신호등보다 [...] 저자와 독자가 같은 수준에서 열기 띤 논쟁”을 창출해낼 수 있는 소설 기법을 창출한 것으로, 이 경우 각각의 독자가 저자와 논쟁을 수행하며 작품의 의미를 보편성 위에서 찾는 것이 아니라 개별화되고 개인화된 기준을 통해 자신만의 의미를 찾게 된다 (Scott 3).

「엘리뒤크」는 지면의 분량만큼이나 단순한 구성을 가지고 있지만, 이 단순한 애정의 삼각관계를 누구의 관점에서 바라보고, 누구를 주인공으로 해석하느냐에

따라 다양한 담론이 가능해진다. 마리와 파울즈가 만들어낸 남성 등장인물들은 겉으로 보이는 것과 다르게 이성적인 판단을 하지 못할 만큼 복잡한 상황에 처하게 됨으로써 중요한 결정과 역할을 상대방 여성 인물이 대신하게 되는데, 바로 이것이 작가의 숨겨진 의도라 할 수 있다. 즉 「엘리뒤크」와 「에보니 타워」는 여성의 입장을 두고 이를 변주하면서, 중세와 현대 사이의 상호 대화를 이끌어냄으로써 현대의 인습적인 남성중심적 사유 체계를 비판하게 만드는 작품이라 할 수 있다.

V. 「불쌍한 코코」, 「수수께끼」, 「구름」: 언어와 소통

6)

『프랑스 중위의 여자』로 큰 인기를 얻은 파울즈는 데뷔작 『수집가』와 무려 12년에 걸쳐 완성한 걸작 『마법사』를 대표로 전반기 작품 활동을 마감한다. 이후 그는 『다니엘 마틴』(*Daniel Martin* 1977), 『만티사』(*Mantissa* 1982), 『누더기』(*A Maggot* 1985) 등 중후반기 작품들에서 포스트모더니즘 작가로서의 입지를 공고히 했다. 그의 대부분의 작품들은 사랑과 낭만을 소재로 하여 자기인식의 기회를 찾고자하는 내용으로, 여성을 통해 남성이 자신의 진정성을 발견하는 주제를 담아낸다.

나의 여성 캐릭터들은 남성을 지배하는 경향이 있다. 나는 남성을 기술적인 것으로 보고 여성을 실재와 같은 것으로 본다. 남성이 차가운 아이디어라면 여성은 따뜻한 사실이다.

My Female characters tend to dominate the male. I see man as a kind of artifice and woman as a kind of reality. The one is cold idea, the other is warm fact. (*Conversations* 59)

이런 이유로 파울즈는 장편소설뿐만 아니라 논픽션 작가, 시인, 영화작가 그리고 수필가로서 다양한 장르에서 인기를 누렸고, 그 때마다 그의 글들과 그것에 기초한 영화들은 모더니즘과 포스트모더니즘의 경계를 넘나든다는 평가를 받았다. 이러한 파울즈의 예술세계의 중간에 선 작품이 단편소설집 『에보니 타워』이다. 그는 「개인적인 메모」에서 “본래 이 소설집의 가제는 변주이며 그것을 통해 나의 이전 작품들에 나타난 주제와 화법 모두에 변주가 이루어질 것임을 의도했다”라고 언급했다(103). 하지만 지금까지의 연구들은 이 변주들이 전기 작품들에서 다루어진 논점을 재확인하는 것에 그치고 있으며 특히 「에보니 타워」 이외의 세 이야기들 즉 「불쌍한 코코」와 「수수께끼」 그리고 「구름」을 포괄할 수 있는 주제를 찾지 않았다.

6) 이 장은 「언어와 소통에 대한 메타픽션: 존 파울즈의 「불쌍한 코코」, 「수수께끼」, 「구름」」, 『국제문화연구』 Vol. 10-2, 203-232 페이지에 게재된 논문을 수정, 보완하였습니다.

이러한 점에 착안하여 이 장에서는 세 작품들의 텍스트에 대한 자세히 읽기를 통해 이 이야기들이 현대인들의 의사소통의 부재와 단절에 대한 것임을 밝혀보 고자 한다. 아마도 파울즈는 20세기 후기 산업사회에 팽배한 과학적 이성 에 기초한 현대 언어가 모더니즘 문학에 등장하였지만, 인간의 실재를 사실대로 재현 하기에 역부족이라고 생각한 듯하다. 그리고 이 작품들은 켈트족의 낭만을 추구 하는 동시에 일관된 모티프, 대화에서 나타난 중세적 맥락, 예술과 삶 사이의 연 관성을 강조한다는 점에서 작가의 개성을 상징하고 있고, 이것에 중요성이 있다. 특히 등장인물들이 소통의 기회를 잃어버린 현상은 사회의 몰인간성이 언어를 통해 재현됨에서 발견되고, 이것은 어둡고 슬픈 실재를 보인다.

A. 「불쌍한 코코」: 계급과 세대 간 소통과 언어

「불쌍한 코코」는 다음에 나오는 「수수께끼」와 함께 이야기의 전개가 긴장감을 자아내며 결과를 예측할 수 없다는 점에서 표면적으로 탐정소설에 가깝다. 하지만 이 이야기는 그 부류의 작품들과 다르게 주인공에 의해서 선과 악의 대결이 드러난다거나, 선이 악을 응징하는 식의 결말을 전혀 보이지 않는다. 무엇보다 사건이 종결된 후 주인공은 잃어버린 자신의 물건들에 대한 슬픔이외에도 이해 되지 않는 강도의 행동에 더 많은 의구심을 품으며 새로운 사실을 깨닫는다.

사건의 배경으로서 66세인 화자는 19세기 영국 작가 토마스 러브 피콕 (Thomas Love Peacock)의 전기를 쓰기 위해 시끄러운 런던을 떠나 북부 도셋 (north Dorset)에 있는 친구의 오두막(cottage)에 지내게 된다. 여기에 등장하는 영국 작가 토마스 러브 피콕은 실존인물로, 파울즈는 모나한(Charles Monaghan)과의 한 인터뷰에서 영국문학에 대한 의견을 묻자(What about English Literature?) 토마스 러브 피콕이 가장 도외시된 영국작가이며 사람들에게 게 피콕을 읽으라고 계속 잔소리를 했다(I think the most neglected english writer is Thomas Love Peacock. I keep nagging at people to read peacock)고 언급한 적이 있다(*Conversations* 11).

전날 서본 역에서 출발한 택시에서 갖고 내린 여행가방 두 개 중 큰 것 속에는 메모와 처음 쓴 원고 그리고 필요한 텍스트 같은 종이들이 잔뜩 들어 있었다. 나는 평생에 걸친 야심작을 마무리 하고 있었는데, 그것은 토마스 러브 피콕에 대한 전기적이며 비평적인 책이었다. 과장이 아니라 나는 4년 전까지만 해도 진지한 작품을 시작한 적이 없었다. 하지만 내 이름으로 그런 책을 내고 싶은 욕망은 20대부터 나와 함께 해왔다. 내가 어떤 것에 더 큰 노력을 기울일 때에는 항상 상당히 실질적인 이유가 있었다. 하지만 이 책은 내 마음에 가장 와 닿는 것이었다. (206)

Of the two suitcases that had accompanied me in the taxi from the station at Sherborne the previous day, the larger had been full of paper—notes, drafts and essential texts. I was near the end of a lifetime's ambition—a definitive biography and critical account of Thomas Love Peacock. I must not exaggerate, I hadn't begun serious work until some four years previously; but the desire to have such a book to my credit had been with me since my twenties. There had always been good practical reasons why my other efforts should have had the priority they seemed to demand; but this was the closest to my heart. (131)

우연히 들른 젊은 강도가 자신에게는 재산적 가치가 없는 이 소중한 자료들을 모두 불태워버리게 되는데 그 이유와 과정에 보인 엄지손가락을 치켜세운 동작이 의미하는 것에 대해 화자에게는 물론 독자들에게도 지적 호기심을 불러일으킨다. 나아가 그는 “자기 안에 있는 무엇이 그로 하여금 그런 행동을 하게 했는지”(what was it in [him] that drove that young demon to behave as he did)에 깊은 사색에 잠긴다(159). 겉으로 보이기엔 단순한 이 이야기는 파울즈가 저술당시 데뷔 10년을 넘는 시점에 자신의 작품세계를 돌아 보는 듯한 느낌마저 준다. 특히 그의 인기작인 『프랑스 중위의 여자』는 물론이고, 20년에 걸쳐 글쓰기를 했다는 『마법사』에 나타난 메타픽션적 요소 즉 작품자체의 허구성을 상기 시킴으로써 독자로 하여금 거리를 두게 하면서도 진정한 의미의 창조에 함께 참여해주시기를 바라는 포스트모더니즘 양식이 이 단편소설에도 드러난다. 동시에 작가는 화자의 시각과 입을 통해 독자들에게 언어를 통한 자기인식의 기회를 역설하고 있다.

아마도 파울즈는 이성적 모더니즘과 더 나아가 빅토리아 시대의 인습주의에 반대하는 비이성적 실체를 담은 포스트모더니즘 가치가 자신이 추구하던 예술관임을 재확인했을 것이다. 이러한 추론이 가능한 단서는 이야기가 사건전개의 복잡함보다 심리적 대결에 중점을 두고 있는 점에서 명확하게 알 수 있다. 사건의

전반부는 강도의 긴장감에 따른 폭력과 화자의 물리적 저항이 거의 전무하고, 사건이 이성적 대화를 통해 해결될 것이라는 예측이 가능하다. 그런 합리적 사고 때문에 강도가 떠날 때 자신의 신변 안전을 위해 화자의 사지를 결박하는 행동은 지극히 타당하고 전혀 어색해 보이지 않는다. 심지어 그 강도가 나중에 경찰에 신고까지 해서 화자를 구하러 오도록 하게 만드는 것은 친절한 행동으로 보이기까지 한다. 하지만 그의 행동은 화자로 하여금 피폭에 관한 이야기를 다시 구성하도록 만들었다. 그것은 자궁 속에서 찢겨진 것과 같이 똑같아질 수가 없고, 나아가 화자가 그날 밤 사건을 아주 정확하게 재생했다고 할 수 없다고 고백한 점이 후반부에 나타난 그의 각성을 암시한다.

피폭에 관한 이야기를 다시 구성한 것이 - 비유적으로 표현하자면 - 자궁 속에서 찢겨버린 처음 구성과 똑같을 수가 없는 것과 마찬가지로, 내가 그날 밤 사건을 아주 정확하게 얘기했는지 확실치가 않다. 나는 최선을 다했지만 어떤 부분은 과장을 했는지도 모른다. 특히 나를 박해한 자의 대화를 옮겨 적는 데서 그랬을 수 있다. (246)

Just as my reconstituted Peacock cannot be quite the same as the one that was thorn, so to speak, from the womb, I cannot be sure that I have reproduced the events of the night with total accuracy. I have tried my best, but I may have exaggerated, especially in the attempts to transcribe my persecutor's dialogue. (159)

이와 관련하여 작가가 이야기의 끝부분에서 밝히듯이 “애매모호한 제목”(an obscure title)과 “이해가 되지 않은 제사”(incomprehensible epigraph)는 일종의 언어적 실험으로서 일반적으로 “빨간색 코와 붉은 색 가발”(the red proboscis and the ginger wig)을 쓴 ‘시골뜨기’의 의미를 가진 동음이의어 코코(Coco)를 연상시키지만, 실제로 그것과 전혀 관계없다(165). 한편 일본어로서 코코(こうこう)는 효도를 의미하고, 이것은 오히려 이 글의 제사와 밀접한 의미를 가진다.

혀는 너무 길고 손은 너무 짧다;
 하지만 혀가 없는 사람은 그의 땅을 잃었다. (256)

*Byth dorn re ver dhe'n tavas re hyr,
 Mes den hep tavas a-gollas y dyr.* (129, 코니쉬)

Too long a tongue, too short a hand;
 But tongueless man has lost his land. (165, 영어)

즉 파울즈는 이 제사의 동기를 지금은 사멸된 올드 코니쉬(Old Cornish)의 운명
 에서 보듯이 아버지 세대의 잃어버린 언어에 대한 책임감을 기성세대와 신진세
 대 모두에게 강조한다. 한편 「불쌍한 코코」에서 의도적으로 처리된 제목과 죽은
 언어에서 가져온 인용법은 언어를 통해 세대 간 다리를 형성해야 할 필요성을
 피력함과 동시에 언어의 의미와 기능에 대해 새로운 영감을 준다.

이제 이야기에 나타난 사건을 살펴보면 화자는 혼잡한 런던을 떠나 자신의 전
 집 10권과 피륙에 대한 전기문과 비평집 여러 개를 가지고 한적한 시골 햄프스
 테드(Hampstead)에 있는 오랜 친구 모리스(Maurice)와 제인(Jane) 부부의 별장
 에 홀로 머문다. 그러던 중 11월 어느 날 새벽 한 시를 넘은 시각에 화자는 이
 층 침실에서 20대 초반의 젊은 강도를 만나게 된다. 강도는 “그의 몸에 절반밖
 에 안되고 나이는 세 배가 되는”(half [his] size and three times [his] age)
 화자에 대해서 “이보쇼, 나는 빈집을 털지 왜소한 사람들을 공격하지는 않소”(I
 knock off empty house, friend. Not tiny people)라고 말하면서 화자의 안경
 을 어둠 속으로 던져버리지만 이외의 별다른 폭력을 행사하지는 않는다(138).

화자가 강도에게 범죄가 훌륭한 혁명가의 의무인지 묻자, 강도는 가난한 자들
 은 부자들에게서 뭔가를 뺏을 수 없고 부자들만이 가난한 사람으로부터 무엇인
 가를 뺏을 수가 있다며 마르크스(Marx)의 신조를 내세우며 필요한 것 이상을 훔
 치지는 않는다고 말하며 자신의 행위의 정당함을 주장한다.

「범죄는 훌륭한 혁명가의 의무라는 거요?」 [· · ·] 「그런데 내 집은 내가 태어난 날 이후로 도둑
 을 맞았어요. 내 말을 이해하겠어요? 체제 때문이에요, 맞죠? 마르크스가 뭐라고 한 줄 알아요? 가
 난한 자들이 부자들에게서 뭔가를 뺏을 수는 없다고 했죠. 부자만이 가난한 자들로부터 뭔가를 뺏을
 수 있어요.」 (219)

“Crime as the good revolutionary’s duty? [· · ·] My house has had burglars in since the
 day I was born. You with me? The system, right? You know what Marx said? The poor
 can’t steal from the rich. The rich can only rob the poor.” (140).

또한 부를 재분배하는 방법에 있어서 공정하지 못하다는 강도의 주장에 대해서 화자는 “모두가 당신처럼 생각한다면 사회는 살아남지 못할 것어요”(Society wouldn't survive very long if everyone shared your views, 141)라고 응수하기도 한다.

이어서 강도는 화자의 지갑의 현금 50파운드 중 45파운드를 빼앗고, 5파운드 지폐 한 장을 남겨둔다. 그 과정에서 보게 된 은행카드를 통해 화자가 탁자위에 놓인 타자된 종이에 있는 이름과 동일인임을 확인한다. 강도의 물음에 대한 답변이지만 화자는 그 글의 대상인 소설가 피콕이 “그가 들어보지 못했을 인물”(someone [he] won't have heard of)이며, 저술 의도가 피콕의 휴머니즘과 훌륭한 태도 그리고 품위와 상식에 대한 믿음 때문이라고 말한다(143). 이 바람에 강도가 자신은 다른 작가, 콘래드(Conrad)를 좋아한다고 말하며 충분히 빨리 끝낼 수도 있는 일을 느리게 처리해가면서까지 교양과 소신을 피력한다. 이 때 화자는 두려움과 짜증을 느낀 까닭인지 강도의 정신적 그리고 언어적 기벽에 흥미를 가지며 얇은 미소를 보이기도 한다.

이후 강도는 아래층으로 내려가며 화자에게 옷을 입고 아래로 내려오도록 한다. 이유는 자신이 도망을 치는 동안 의자에 묶어야 한다는 것이다. 화자는 옷을 입는 동안 강도의 인상을 통해 그가 노동 계급 출신일 가능성이 적으며 좌절감에서 비롯된 방어기제를 가진 젊은이로 생각한다. 순간 그 젊은이가 집주인의 둘째 아들 리처드(Richard)일 수 있다는 추론을 한다. 왜냐하면 그 곳 별장이 도둑질을 하기에 적합한 장소가 아닌데다 그가 집주인이 런던에 집이 있다는 것을 알고 있었고, 무엇보다 자신을 정치 철학자 정도로 생각하고 있었기 때문이다. 그러한 사실을 화자는 친구들로부터 들었고, 자신의 아들조차도 마오쩌둥의 사상을 흠모한 적이 있었기 때문이다.

모리스와 제인의 둘째 아들은 (그는 햄프스테드의 자유스런 분위기 속에서, 젊은이들의 혁명에 무척 관대한 부모를 몹시 욕되게 했다) 최근 들어 그와 비슷한 분위기를 보였으며 별로 장하지 않은 일을 했다. 케임브리지 대학에서 법을 공부하는(전적으로 유용한 일)을 그만두고-그의 아버지가 변호사라는 사실이 그것을 포기하는 것을 두 배로 그럴듯한 일로 만든 것이 틀림없다-민속 음악을 작곡하겠다고 선언했다. 몇 달 후 그 분야에서 곧 성공을 거두지 못한 것이 짜증이 난(어쨌든 그의 부모는 그렇게 말했다) 그는 사우스 켄싱턴에서 한 백만장자의 가출한 딸이 운영하는 마오쩌둥주의 공동체에 들어갔다. 나는 그가 하는 일을 약간 경솔하게 이야기 하고 있지만, 아들 리처드가 자신의

젊은 날을 망친 것에 대해 모리스와 제인이 느낀-무척 실제적이며 이해할 만한-좌절은 웃을 일이 아니었다. 나는 그가 케임브리지 대학을 떠난 날 저녁, 부모의 삶의 방식과 그것과 관련된 모든 것을 비난 했다는 얘기를 들었다. (228)

Maurice and Jane's own younger son had (to the intense mortification of his parents, who in characteristic Hampsteadliberal fashion were nothing if not tolerant to the youth revolution) recently taken to showing many of the same airs and ungraces. Having dropped out of Cambridge and the 'total futility' of studying the law--his father's being a solicitor no doubt made that renunciation doubly agreeable--he had announced that he was going to compose folk-music. After a few months of increasing petulance (or so I understood from his parents) at not achieving instant success in that field, he had retired--if that is the word--into a Maoist commune run by some property millionaire's fly-away daughter in South Kensington. I recite his career a little flippantly, but the very genuine and understandable distress of Maurice and Jane at the mess Richard was making of his young life was not a laughing matter. I had had an account of a bitter evening when he first walked out on Cambridge, in which he denounced their way of life and everything to do with it. (146)

도난당한 물건들은 “두 세 개의 그림들”(two or three paintings)과 “서랍장 위에 있던 도자기”(china on the dresser) 정도이다(148). 이 정도면 그의 행위는 “보통 사람들에게 미해결된 경범죄에 불과한”(in public terms, no more than unsolved minor crime) 것이다(158).

강도는 화자의 사지를 단단한 테이프를 의자에 묶는 동안 자신에 대해 글을 써보라고 권유한다. 이해하지 못한 것에 대해 글을 쓸 수 없다는 화자는 짐짓 대의를 위해 좌익세력에 가담해서 폭력을 행사하는 젊은이들과 다르게 그가 사적인 이익을 위해 행동하고 있음을 상기시킨다. 하지만 결박을 모두 끝낸 강도는 “이봐요, 당신의 문제는 충분히 정성을 다해 귀를 기울이지 않는다는 것이요”(Man, your trouble is you don't listen hard enough)라고 말하고, 자신이 던져버렸던 화자의 안경을 탁자위에 올려둔다(152). 또한 화자의 반대에도 불구하고 입에 테이프를 여러 번 감는다. 강도는 그 다음 화자가 चु치 않다고 했음에도 벽난로에 불을 지피주고 가겠다고 밝은 신문지들을 한 아름 든 다음, 화자의 눈도 쳐다보지 않고 그 일을 행한다.

그가 일어나서 거실로 사라질 때, 나는 알았다. . . . 아니 몰랐다. 아니면 믿을 수가 없었다. 하지

만 그가 돌아왔을 때 믿어야 했다. 내가 써놓은 기본 계획과 여러 가지 중요한 내용을 담은 원고들이 들어있는 커다란 원장의 빨간 표지를 너무나 잘 알 수 있었다; 거기에 나의 소중한 카드 색인된 참고자료를 담은 조그만 갈색 직사각형 박스도 있었다. 나는 손목과 발목부분에서 몸부림을 쳤고, 내 입 주위에 감겨진 테이프를 통해서 비명을 지르고 했다. 어느 정도의 소음이 나왔음에 틀림없지만 그는 아랑곳하지 않았다.

When he rose and disappeared through to the sitting room, I knew . . . and did not know—or could not believe. But I had to believe when he returned. I recognized only too well the red covers of the large ledger in which I had my master plan and longhand drafts of various key passages; and the small brown rectangular box that held my precious card index of references. I strained violently at my wrists and ankles, I attempted to cry out through the tape over my mouth. Some kind of noise must have emerged but he took no notice. (153)

강도는 화자에게 그 무엇보다 소중한 자료를 남김없이 하나씩 불태우고 나서야 화자 쪽으로 몸을 돌리고 적어도 5초 동안 설명할 수 없는 태도로 엄지손가락을 치켜들어 보이며 분명하지만 알 수 없는 메시지를 전달한다. 그리고 그가 떠나버린 후 아침이 지나고 오후가 되어서야 경찰이 화자를 구출한다.

이 이야기의 후반부는 이 사건이 발생한 지 일 년이 지난 후 화자가 생각한 바를 서술한다. 그가 궁금하게 여긴 점으로서 먼저 젊은 강도가 그의 책을 태운 일은, 단순히 세대 간 갈등에서 비롯된 별난 행동이 아니다. 또한 강도의 행동은 대단히 온화한 태도로 이루어졌으며 힘없는 노인에게 대한 잔인함과 거리가 먼 것이다. 다만 화자가 상대적으로 우월해 보이는 이성의 힘으로 일을 해결하겠다는 태도에 대한 비난일 수 있다. 화자는 “맨 처음에 나의 행동에 대해 보여준 분명한 비난의 태도”(that distinct air of reproach at my behavior he showed at the very beginning)이었을 것이라고 추론한다(160). 심지어 화자에게 그 강도는 “그의 언어가 암시했던 것보다 더 나은 사람이었다는 인상”(the impression of a better mind than his language suggested)을 받는다(161).

그리고 화자는 강도가 엄지손가락을 치켜든 동작에 담긴 메시지에 대해 고민한다. 그는 여러 가지 추론을 해보고 그 몸짓이 축구선수들이 한 행동과 비슷한 것으로서 용기를 함축하는 것으로 해석한다. 즉 그가 계급에서는 물론이고 언어적 측면에서도 더 우위에 있음을 그 강도가 인식했기 때문에 사건 당시 두 사람 간에 있었던 대화가 사실상 언어사용에 있어서 시합이 있었던 것이다. 미친한 언

어를 구사하는 강도는 화자가 죽은 작가에 대해 가진 관심과 젊은이에게 구태여 그것을 말하지 않으려고 했던 행동에 의해 분노를 느낀 것으로도 볼 수 있다. 하지만 어떻게 해석하더라도 그것 때문에 화자는 참담한 결과를 맛보게 된 것이다.

화자의 구체적인 분석으로서 그 젊은이가 “이봐요”(Man)라는 말과 함께 자신의 말을 들어주지 않는 화자의 태도에 대해 비난한 것은 아마도 그가 “무언의 호소”(a tacit cry for help)를 하고 있음을 반증한 것이라는 것이다(162). 또한 “맞지요”(right)라는 말을 필요하지 않은 경우에도 자주 사용한 것은 자기 확신이 부족함과 동시에 자신의 능력을 의심하고 있음이라는 것이다. 이 부분에서 파울즈는 언어를 매개로 한 사회구성원들끼리의 소통이 원활하지 않은 경우를 다음과 같이 지적한다.

내가 만약 그 날 밤 상응하는 투로 이봐요와 맞지요라는 말을 몇 마디만이라도 따라 했더라면 다른 결과가 나타났었을 수도 있겠다고 말해도 터무니없는 것이 아닐 것이다. 그러나 나는 우리들 즉 언어를 신뢰하고 존중하는 자와 그것을 의심하고 분개해하는 자 사이에 치명적인 충돌이 있다고 확신한다. 나의 죄는 내가 재정적으로 좀 더 편안하게 보일 만큼 중산층에 속하고 지적이라는 것에 있지 않고, 언어를 통해 살아간다는 것에 있다.

I won't be so absurd as to maintain that if I had interspersed my own remarks with a few reciprocal mans and rights the night would then have taken a different path. But I am convinced that the fatal clash between us was of one who trusts and reveres language and one who suspects and resents it. My sin was not primarily that I was middle-class, intellectual, that I may have appeared more comfortably off financially than I am in fact; but that I live by words. (163).

이와 같은 화자의 각성은 종이 불태워지기 전에 언어와 지적 정직성에 대해 가졌던 소신 즉 젊은이들이 “다른 많은 것들—예를 들면, 언어와 지적 정직성에 대한 존경심—을 수치스런 부르주아적인 것들로 잘못 믿고 거부하지 않기”(not reject so many other things—such as a respect for language and intellectual honesty—because they mistakenly believe them to be shamefully bourgeois, 140)를 희망한다고 한 것과 대조된다.

이 이야기의 후반부는 언어가 재현하는 표상적 순진함의 이면에 존재하는 설명이 논해지면서 화자가 강도를 용서함에 있어 자신의 단점과 잘못을 누우치는 양상을 가진다. 다시 말해서 언어의 “표상적 정확성의 문제점이 화제가 되

고”(problems of representational accuracy are thematized, 157), 화자가 “강도의 명백한 감정들 중 몇 몇을 오독했을 수 있다”(may have misread some of his apparent feelings)고 고백한 점에서 파울즈는 이 글을 통해 계급 갈등과 억압의 힘을 가진 언어에 대해 견해를 밝히고 있다(159). 무엇보다 화자는 「에보니 타워」에서의 데이비드 윌리엄스처럼 자신에게 생긴 경험을 이해하려고 노력하지만 실제로 행동으로 옮기려는 의지나 수단을 외면한다. 강도가 자신에 대해 전기를 써보라고 제안한 것은 화자의 의중을 떠보려는 것이 틀림없지만 화자는 애초부터 그것을 무의미한 농담으로만 취급한 것이다.

정리하면 「불쌍한 코코」는 전반부에서 실제 사실을 전달하는 방식으로 독자들의 이해를 요구하지만 그것이 쉽지 않도록 구성되어 있다. 하지만 후반부는 그 사실들을 새로운 관점에서 해석을 함으로써 평범한 사람들의 일반적인 경험과 논리적 추론이 전혀 도움이 되지 않는다는 것을 느끼도록 의도한다. 심지어 글의 마지막에서도 강도의 정체성과 그의 특이한 행동의 원인에 대해서 화자의 추론만 있을 뿐 아무런 과학적 근거가 제시되지 않는다.

B. 「수수께끼」: 이성주의의 몰락과 소통의 부재

포스트모더니즘 작품으로서 「수수께끼」의 가장 큰 특징은 이성에 기초한 논리적 실증주의가 철저하게 몰락하는 양상을 보인다는 점에 있다. 이 작품에서 성공한 변호사이자 하원의원인 존 마커스 필딩(John Marcus Fielding)이 실종된다. 하지만 그 이유를 전혀 알 수가 없으며, 그 일의 원인과 내막을 파헤치고자 하는 어떠한 방법도 성공하지 못한다는 점이 모더니즘 탐정소설과 구별된다. 평범해 보이는 이 실종 사건이 특히 “모든 사회적이고 통계적인 가능성을 배반하는 효과를 보인 까닭은 이 장르의 보통 작품들에 나타나는 해결의 결말을 전혀 가지고 있지 않다는 점이다.

가장 흔한 실종자는 10대 소년이고 그 다음이 사춘기 소녀이다. 이 유형의 대다수는 노동계급집안 출신이며, 거의 예외 없이 부모에게 심각한 문제가 있다. 세 번째로 많은 유형은 30대 인데, 노

동계급과는 비교적 관계가 없다. 그들은 주로 가정생활이나 가정의 상황에 싫증이 나 도망을 치려고 하는 사람들로 이루어져 있다. 40세가 넘으면 그 숫자는 가파르게 줄어든다. 더 나이트 사람이 정말로 사라지는 경우는 극히 드물며, 그것은 아주 가까운 가족이 없거나 거의 방랑자에 가까운 가난한 사람들에게 국한되어 있다. 따라서 존 마커스 필딩이 사라졌을 때, 그는 모든 사회적·통계학적 가능성을 배반했다. (259)

The commonest kind of missing person is the adolescent girl, closely followed by the teenage boy. The majority in this category come from working-class homes, and almost invariably from those where there is serious parental disturbance. There is another minor peak in the third decade of life, less markedly working-class, and constituted by husbands and wives trying to run out on marriages or domestic situations they have got bored with. The figures dwindle sharply after the age of forty; older cases of genuine and lasting disappearance are extremely rare, and again are confined to the very poor—and even there to those, near vagabond, without close family. When John Marcus Fielding disappeared, he therefore contravened all social and statistical probability. (169)

57세의 필딩은 부유하고 행복한 결혼생활을 해왔으며, 아들 한 명과 딸 두 명을 두고 시티 그룹 내 몇몇 회사의 이사를 역임하면서 이스트 앵글리아(East Anglia)에 있는 테트베리 홀(Tetbury Hall)이라 불리는 엘리자베스 시대풍의 저택과 1,800에이커에 이르는 농장을 관리하며 사냥을 즐기는 그야말로 남부럽지 않은 외양을 가진 보수당의 의원으로 소개된다. 하지만 그는 1973년 7월 13일 금요일 오후 2시 30분에 런던 나이트 브리지에 있는 그의 아파트에서 나온 후 약속한 모임에도 불참한다.

이후 이 이야기의 절반에 해당하는 분량에서 한 달이 넘는 시간동안 필딩의 실종에 대한 여러 가지 추측들이 모두 사실과 다르다는 내용이 지루할 정도로 서술됨으로써 합리적 추론과 그에 따른 해결의 원칙이 철저하게 무시됨을 강조한다. 무엇보다 파울즈가 즐겨 관찰해온 성적 뉘앙스의 면에서 필딩은 “개인적으로 스캔들을 혐오하는 것은 사실로 보였고, 그것을 수용하는 사회의 난잡함에 대해 일반적으로 경멸”(private disgust at the scandal had seemed perfectly genuine, [and it is] consonant with his general contempt for the wilder shores of the permissive society) 했던 것으로 묘사된다(171). 이외에 그의 실종에 단서가 될 만한 사실들 즉 사건 전 날인 목요일 저녁에 아들 피터와 그의 여자 친구 이소벨 도슨(Isobel Dodgson)과 식사를 했던 일 그리고 당일 그를

태운 택시가 원래 목적지인 칩사이드(Cheapside)가 아닌 대영 박물관으로 갔던 일 등이 밝혀지지만, 이것들 역시 그의 행방을 알 수 있는 유용한 정보가 되지 못한다.

어쩔 수 없이 월요일 조간신문에 이 실종사건이 대대적으로 보도되고, 이 사건을 전담한 젊은 형사 마이클 제닝스(Michael Jennings)는 약 20가지 추론을 만들고 하나씩 조사해간다. 특히 이유를 알 수 없지만 그는 이 분석 자료의 가장 밑에 “외설적인”(obscene) 이라는 글자를 써놓고 실종자의 치정관계를 의심하는데 주안을 둔다. 필딩과 18년 동안 함께 일을 해왔고 그와 가장 가까이 있었던 비서 파슨스 양이 실종자가 다른 여성과 “은밀한 관계에 빠질 사람이 결코 아니다”(was the last man to indulge in a hole-in-the-corner liaison)고 증언하지만, 제닝스는 그녀부터 “[필딩]에 대해 성적인 무엇인가를 느꼈음에 틀림없다”(There must have been something sexual in her regard for [Fielding])고 의심한다(185). 제닝스는 그녀의 평범한 외모와 점잖은 행실에서 그들 사이에서의 염분이 불가능하다고 생각하면서도 필딩을 찍은 많은 사진들에 미소를 짓는 모습이 무척 드물었다는 점에서 억압된 관능성의 조짐을 발견한다. 하지만 이것은 순전히 막연한 심중에 불과한 것이다.

제닝스의 추론이 구체화되지 못하고, 필딩의 가족들 즉 필딩 부인과 두 딸 프란체스카(Francesca)와 캐롤라인(Caroline) 그리고 피터에게서도 특이한 점이 발견되지 않는다. 심지어 그는 피터에게 실종자가 아들의 성관계에 관심을 가졌는지도 묻지만 그것마저 부인된다. 다만 피터가 자기를 가족 중 붉은 양 한 마리라고 표현함으로써 오이디푸스 콤플렉스를 연상하게 할 만큼 필딩과 대립된 바가 나타났을 뿐이다.

“내 어머니는 아무런 견해가 없어요. 그냥 체면을 차리는데 급급할 뿐이죠.”

“당신의 두 누이도 당신과 정치적으로 입장이 같은가요?”

“우리가족 중에 붉은 양은 한 마리밖에 없어요.” (291)

“My mother doesn't have views Merely appearances to keep up.”

“May I ask if your two sisters share your politics at all?”

“Just one red sheep in the family.” (191)

또한 필딩부인은 자신의 역할과 사회적 지위에 고정된 여성으로서 상상력이 부족하기 때문에, 있을 수 있는 범죄가능성에서 제외된다.

하지만 필딩 부인이 그런 범죄를 저지르기 위해서는 보이는 것과 다른 어떤 면모를 가지고 있어야 했다. [...] 그녀는 인생에서 자신의 역할과 사회적 지위에 스스로를 맞춘 여자라, 차별하긴 했지만 상상력은 부족했다. 경사는 깊이 상처 입은 허영의 냄새를 맡았다. 그녀는 악평을 견뎌야 했으며 그것에 대해 깊이 분개한 것 같았다. (297)

But to suppose Mrs. Fielding capable of such a crime required her to be something other than she so obviously was . . . a woman welded to her role in life and her social status, eminently poised and eminently unimaginative. The sergeant also smelled a deeply wounded vanity. She had to bear some of the odium; and in some inner peace she represented it deeply. (196)

마지막으로 프란체스카와 캐롤라인은 아버지의 “고독한 휴가에 대한 갈망의 증거”(the evidence of [the] yearning for a solitary retreat)에 대해서 다른 이들과 달리 적잖이 당황하지만(196), 피터가 그것을 위선적인 행위로 간주했던 것에 반해 오히려 의무감과 자기희생에 따른 것으로 파악함으로써 실종사건에 별다른 도움을 주지 못한다. 이렇게 필딩의 실종사건의 발생과 조사가 오리무중상태로 헤매는 전반부에 이어 후반부에서는 제닝스와 이소벨 사이에 낭만적인 분위기가 연출되면서 이 사건에 대한 새로운 접근법이 제시된다.

필딩의 행방이 도저히 알 수 없는 것으로서 합리적 실증주의의 한계가 드러나고 이야기의 초점이 포스트모더니즘 소설가로 분한 이소벨의 의견으로 옮겨진다. 이 방법은 사건해결의 주체인 제닝스가 신비스러운 정도로 성적 생동감을 주는 이소벨을 처음부터 사랑하게 됨에 따라 그는 물론 독자들 역시 합리적 실증주의에 따른 분석이 사실상 무너지는 형태로 이루어진다. 이소벨의 태도는 필딩의 가족들에서 느낀 통제되고 고정된 사고와 대조된다. 동시에 그녀는 실종사건과 관련하여 상상할 수 있는 가설들을 소개하면서 그것이 실제 사실일 수도 있다는 착각마저 들게 한다.

한편 이야기의 이러한 분할구도는 모더니즘 단편소설에서는 보기 드문 것으로 독자가 보기에 불필요한 글의 단절로 느껴질 수 있고 파울즈의 인위적인 노력으로 보일 수도 있다. 파울즈는 미스터리를 해결하기 위한 한 장르로서 탐정소설의

형식을 후반부에서도 계속 사용하지만 그의 작품들의 일관된 내용처럼 문제해결의 단서를 여성의 신비로운 성적 매력에서 찾으려고 함으로써 성을 통한 자기인식의 기회를 제공한다.

참으로 그는 그 심각한 사건과 관련하여 막다른 길에 이른 느낌을 받았다. 그가 만나야 할 사람들이 여전히 남아있었지만 그들이 일반적인—사실상 허무한—그림에 무엇인가를 더해줄 수 있으리라고 기대하지 않았다. 그는 애초에 도전의식을 느낀 상태에서 패배감을 느낀 것으로 빠르게 건너가고 있음을 알았다. 이제는 불필요한 일을 애써 찾는 것이 아니라 피해야 할 지경에 이를 것 같았다. 그런데 이 부분에서 그에게 피터의 여자 친구인 이소벨 도슨을 그 목록에서 삭제해야 할 이유가 충분했다. 그녀는 초동 수사 단계에서 다른 누군가에 의해 자세하게 심문을 받은 바가 있었고, 유의미한 기여를 제공하지 못했다. 그러나 그는 경찰서에서 그녀에 대한 얘기를 들은 적이 있었다. 사실 예쁜 여자는 무언가에 변화를 준다. 설령 그녀가 아무것도 아는 것이 없을 지라도, 프란체스카와 캐롤라인은 이름을 들었을 때보다 직접 만났을 때 더 예쁘지 않았다.

Indeed he felt near the end of his tether over the whole bloody case. There were still people he had down to see, but he hardly expected them to add anything to the general—and generally blank—picture. He knew he was fast moving from being challenged to feeling defeated; and that it would soon be a matter of avoiding unnecessary work, not seeking it. One such possible lead he had every reason to cross off his list was Isobel Dodgson, Peter's girl friend. She had been questioned in detail by someone else during the preliminary inquiry, and had contributed nothing of significance. But he retained one piece of casual gossip about her at the Yard; and a pretty girl makes a change, even if she knows nothing. Caroline and Francesca had turned out much prettier in the name than in the meeting. (197)

나중에 밝혀진 것으로서 필딩이 약속을 하지 않고 박물관에서 이소벨을 만나려고 했으나, 예상과 다르게 그녀가 그 장소에 없자 서류 가방을 그곳의 물건 보관소에 맡겨놓고 사라졌다는 정황증거는 그나마 이 사건의 유일한 단서로 등장한다. 하지만, 제닝스가 이 사실을 그녀로부터 전해들은 것은 그가 그녀에게 반한 이후이고, 앞에서 보듯이 실종사건은 두 사람의 대화와 연애감정에 촉매역할을 할 뿐 문제해결의 의지는 사라진 상태이다. 『프랑스 중위의 여자』에서 찰스와 사라, 『마법사』에서 니콜라스와 엘리슨, 그리고 심지어 「에보니 타워」에서 데이비드와 다이애나의 관계처럼 극적인 면모를 보이지는 못하지만, 그들은 실종사건을 소재로 심리적 교감을 가지며, 그들의 대화에 독자들의 동참을 적극적으로 유도한다. 이것은 적어도 저술당시에 새로운 메타픽션 작법으로 낭만적 요소에 기초

한 탐정소설 글쓰기의 전형을 구성한다.

정리하면 설득력 있는 범행 동기나 범죄 가능성이 전혀 없는 상태에서 논리적 실증주의로 해석이 불가능한 필딩의 실종사건을, 이런 경우 등장하는 신의 가능성의 도움을 받지 않고도 흥미를 더할 수 있는 심리기제로 이소벨의 성적 매력이 사용된다. 버텐스(Hans Bertens)는 원래의 미스터리가 설명되지 못하거나 독자가 기대한 방식으로 설명될 수 없는 상황에 등장하는 포스트모더니즘 탐정 이야기를 “반탐정 이야기”라고 정의한다(196). 특히 이 작품은 마지막까지 열린 결말의 형태로 제닝스가 자기인식에 훨씬 가깝게 이동할 수 있는 가능성을 발견하도록 한다. 이러한 효과를 위해서 아름다운 이소벨의 등장이 우연한 요소로 사용되고, 파울즈는 남성이 여성을 통해 자기 안에 들어있는 감정을 불러낼 수 있음을 다시 한 번 강조한다.

줄거리로 돌아가서 이소벨은 필딩과 관련하여 그로부터 부자연스런 시선을 받은 기억은 없지만, 아마도 피터에게서 들었던 것처럼 그의 기분에 동조해야 함에 불편을 느낀다. 그녀는 필딩이 “그가 싫어하는 척하면서 무언가를 하도록 설득하려는”(using something he pretends to hate to try and get me) 태도를 가지고 있으며(205), 이 점에서 피터와 충돌했음을 암시한다. 그녀가 열다섯 살 때 부모가 이혼했던 기억에 비추어 볼 때, 필딩부부는 항상 체면을 유지하는 사람들로써 그만큼 자기감정을 쉽게 표현하지 못하는 부류에 있다. 가족의 소통부재를 염두에 둔 듯 필딩은 그녀의 유머감각을 칭찬하면서 그녀가 테트베리 샴의 방식에 어울리지 않은 점을 싫어하지 않으며, 자기 스스로도 완전하지 못함을 시인했음이 이소벨의 증언을 통해 경사에게 전해진다.

“다른 사소한 것이 한 가지 있었어요. 6월에 테트베리에서요. 그는 어느 날 그곳에 지은 새 외양간을 보여주러 나를 데리고 갔어요. 사실 그것은 구실에 지나지 않았죠. 나를 칭찬하기 위해서였어요. 그는 피터가 나와 잘 지내 기쁘다는 얘기를 했어요. 그런 다음 유머감각이 있는 누군가가 필요하다고 했어요. 그리고 ‘정치적인 동물인 우리 모두처럼 말어요.’하고 말했어요.” 그녀는 그 단어들을 열거라도 하듯 천천히 말했다. “확실해요. 정확히 그렇게 말했어요. 그런 다음 사람들은 가끔 인생을 보는 다른 방법이 있다는 것을 잊는다는 식의 얘기를 했어요. 그게 다였어요. 하지만 그는 자신이 완벽하지 않다는 것을 자신도 알고 있다고 내게 말하려는 듯 했어요. 그리고 테트베리가 내 취향이 아니며, 내가 생각하는 만큼 그가 내 취향을 경멸하지 않는다는 것도 알려주려는 것 같았어요.” (311-12)

“There was one other tiny thing. Down at Tetbury in June. He took me off one day to see some new loose-boxes they’d just had put up. It was really an excuse. To give me a sort of pat on the back. You know. He said something about being glad Peter had hit it off with me. Then that he needed someone with a sense of humour. And then he said: ‘Like all us political animals.’” She spoke the words slowly, as if she were listing them. “I’m sure of that. Those words exactly. Then something about, one sometimes forgets there are other ways of seeing life. That was all, but he was sort of trying to let me know he knew he wasn’t perfect. That he knew Tetbury wasn’t my scene. That he didn’t despise my scene as much as I might think.” (205)

그렇다면 미해결 상태에 있는 필딩의 실종은 활력 있는 이소벨의 성향과 무슨 관계가 있을까? 이 사건의 원인은 이제 이소벨의 문학적 가설로 소재가 변하고, 그 과정에 제닝스는 “공적인 업무를 수행한다는 구실로”(under the cover of official duty) 그녀를 더 자세히 알고자 하는 자세로 주로 경청하는 입장에 선다 (206). 이 과정에서 제닝스는 서로 다른 문화적 배경에서 자랐음에도 불구하고 이소벨로부터 “말로 표현되지 않지만 비슷한 상황적 동질성”(a certain kind of unspoken identity of situation)을 점점 강하게 느낀다(208).

그녀와의 만남은 그의 모든 근무가 되며, 심지어 쉬는 날에도 그녀를 만나야 한다는 생각만하기에 이른다. 미남에 속하는 제닝스가 이소벨에게 이렇게 이끌리게 된 이유는 그동안 육체적으로 여성들과의 관계가 원활하지 못해서가 아니라 성적 자신감이 부족한 상태를 채우려함에 있으며 이것은 계층이나 문화적인 것이 아니라 심리적 요인이 더 크게 작용하고 있다. 그는 그녀가 자신이 가지지 못한 것을 가지고 있는 잠재력을 가진 여인이라고 생각하며 그녀가 안내하는 곳이면 언제든지 따라갈 수 있는 용기마저 든다.

그녀는 그가 결여하고 있는 뭔가를 가지고 있었다. 씨를 뿌리지 않은 땅 같은 어떤 잠재력이 씨가 뿌려지기를 기다리고 있었다. 그녀가 그것을 보여주지만 한다면 그는 그것을 향해 나아갈 수 있었다. 한마디로 솔직함이 필요했다. 그는 오랫동안 그토록 빨리, 그리고 그토록 강렬하게 누군가에게 끌린 적이 없었다. 그럼에도 그는 현명한 결정을 내렸다. (316)

Something about her possessed something that he lacked: a potential that lay like unsown ground, waiting for just this unlikely corn-goddess; a direction he could follow, if she would only show it. An honesty, in one word. He had not wanted a girl so fast and so intensely for a long time. Nevertheless, he made a wise decision. (208)

나아가 그녀의 지적 결함이 발견된 경우에는 상대적으로 우월한 그녀의 성적 매력이 그 자리를 보완할 수 있으리라고 생각한다. 흥미롭게도 제닝스는 그녀가 필딩의 실종사건처럼 풀리지 않은 수수께끼가 소설 속에서는 반드시 해결되어야 한다고 주장한 점을 지적인 어리석음으로 간주한다. 논리적 사고가 습관이 된 형사 제닝스의 눈에는 소설 속 미스터리가 이성적이고 합리적인 개념에 근거하지 않는 사고방식을 통해 작품 내에서 해석되어야 한다거나 작가의 인위적인 개입이 있어서는 안 된다는 이소벨의 주장은 작가와 독자가 서로 구별되지 않는 억지소리로 들렸을 수 있다.

“실제적인 것은 아무것도 없어요. 모든 것이 허구예요.” 그녀는 화장을 하지 않은 입술을 깨문 채 그의 반응을 기다렸다. “그것이 사건을 해결해 줄까요?” “상식이나 기존의 관념에 근거하지 않는 수평적 사고가 필요해요. 필딩가족과 관계가 있는 모든 것이 소설 속에 등장한다고 가정하는 거예요. 지금 여기 앉아있는 당신과 나까지도요. 그리고 그 소설은 탐정 소설이에요. 알았죠? 어딘가에 우리에게 대해 쓰고 있는 사람이 있어요. 우리는 실제 인물이 아니예요. 작가가 우리가 어떤 사람이며 무엇을 할지 등을 결정하죠.” (316)

“Nothing is real. All is fiction.” She bit her lips, lips without make-up, waiting for his reaction. “That solves the case?” “Lateral thinking. Let’s pretend everything to do with the Fieldings, even you and me sitting here now, is in a novel. A detective story. Yes? Somewhere there’s someone writing us, we’re not real. He or she decides who we are, what we do, all about us.” (208)

하지만, 파울즈는 이소벨의 입을 통해서 작가적 읽기를 유도하는 메타픽션 서술을 계속한다. 그녀는 창조된 등장인물이 자기만의 삶을 이미 가지고 있기 때문에 작가의 의도와 다른 결정을 내릴 수 있다고 주장한다. 그러면서 작가가 일정한 문학적 규칙 주로 논리에 입각해야 하는 객관적인 근거를 찾으려고 하는 것을 안타깝게 생각한다. 여기에서 이소벨이 가정한 내용을 간단하게 살펴보면 우선 필딩은 박물관에서 그녀를 만나려 했고, 그것은 그저 “그녀에게 무엇인가를 전하고 싶다는 것의 표현에 불과하며”(it was simply a way of saying that he’d have liked to talk to [her]), “그녀의 세계에 들어가려고”(Enter [her] world) 하지만 들어갈 수 없다는 것이다(215). 그렇지 않으면, 작가가 두 인물을

만나게 할 수도 있다. 그래서 그녀로 하여금 “그가 스스로 정리를 할 수 있을 때 까지 며칠간 숨을 수 있는 장소를 마련해 주는”(fixing up somewhere for him to hide for a few days, till he can make his own arrangements) 줄거리를 만드는 것이다(215).

또 다른 가정으로서 필딩이 테트베리 홀 뒤에 있는 숲 속에서 자살을 하는 것이다. 이소벨은 필딩에 대해 “아직 살아있지만 화석과도 같다”(He is like a fossil-While he’s still alive)고 말하며 그는 모든 것이 너무도 표준적이며 인습을 따르는 것이어서 그 어느 때 보다는 행복한 척을 할 수 밖에 없던 것이라고 한다(212). 이소벨은 “좋은 사람들은 의무감뿐만 아니라 본능도 가지고 있다”(Nice people has instincts as well as duties)는 가설을 믿는다(216). 이 모든 가정에 공통적으로 나타난 필딩의 몰락의 원인은 그는 진정한 자기인식을 가지지 않음에 따른 일종의 공포감에서 사로잡혀 있다는 것이다. 그의 지위와 돈도 그것을 대신해줄 수 없음은 물론이고 그럴수록 더욱 그는 수렁 속에 빠진 느낌을 받는다. 이소벨은 자신의 가정에 대해 다음과 같은 설명을 한다.

“실제로 그것은 일종의 공포예요. 자신이 실패했고, 아무런 자취를 남기지 못했다는 데 대한.” [· · ·] “그런데 어느 날 그는 무엇이 부패와 고통을 동시에 멈출 수 있는지 알게 되죠. 그에게 일종의 불멸을 가져다주게 될 어떤 것어요.”

“벗어나는 것이군요.”

“사람들이 결코 잊지 않는 게 한 가지 있다면 그것은 해결되지 않는 어떤 것이예요. 신비만큼 오래가는 것은 없죠.” [· · ·] “신학자들은 사라진 하나님에 대한 얘기를 하죠. 이유는 설명하지 않아요. 그 때문에 우리는 그를 잊은 적이 없어요.” (322-25)

“It’s a kind of terror, really. That they’ve failed, they haven’t registered.” ... “Then one day he sees what might stop both the rot and the pain. What will get him immortality of a kind.”

“Walking out.”

“The one thing people never forget is the unsolved. Nothing lasts like a mystery.” ... “Theologians talk about the Deus absconditus—the God who went missing? Without explaining why. That’s why we’ve never forgotten him.” (212- 13)

이런 여러 가정을 하는 상황에서도 제닝스는 그녀와 함께 보내는 상황을 상상하며 그녀가 드레스 안에 뭔가를 입었는지가 궁금할 뿐이다. 이후 제닝스는 그

해 8월 말 런던에서 발생한 폭탄테러사건을 새로 맡게 됨에 따라 필딩의 실종사건은 결국 해결되지 못하게 되고 독자들의 자유로운 해석을 유도한다. 더하여 이 이야기의 마지막에 파울즈는 제닝스로 하여금 그가 끊임없이 궁금하게 생각해왔던 이소벨의 긴 드레스를 마침내 벗게 한다.

이 부분에 대해서 렌즈(Brooke Lenz)가 “파울즈의 작품들에서 미스터리와 점점 온전해지는 시각 사이의 긴장으로부터 쾌락이 생겨난다”(pleasure results from the tension between mystery and increasing fullness of vision)고 말한 적이 있지만(*John Fowles* 35), 이것마저도 독자가 판단할 수 있을 것이다. 오히려 이 부분들은 이소벨의 성적 신비로움과 자기인식을 일치시키고 있다는 점에서 의미가 있다. 파울즈는 다음과 같이 말하면서 이 이야기가 낭만적 요소를 통해 이성과 대비되는 감성에 비롯한 자유로운 정직성을 강조하고 있음을 시사한다.

부드러우면서도 실용적인 육체에는 인간적이건 신성한 것이건, 어떤 수수께끼도 축소하거나 품위를 떨어뜨릴 수 없는 시가 있다. 사실 그것은 수수께끼를 야기한 다음 사라질 뿐이다. (331)

The tender pragmatism of flesh have poetries no enigma, human or divine, can diminish or demean-indeed, it can only cause them, and then walk out. (218)

「수수께끼」는 전통적인 탐정소설의 이성적 판단과 합리성에 따른 사건해결방법과 거리가 먼 포스트모더니즘 이야기로서 제닝스가 의존해왔던 경험적 증거가 전혀 없음에도 이소벨의 심리적 추론이 이 장르의 문학에 새로운 메시지를 던진 것으로 볼 수 있다. 물론 두 인물 간의 연애감정이 너무 급속하게 시작된 점과 필딩의 자기인식 실패양상에 대해 충분한 설명이 부족한 점이 오히려 작가의 인위성을 보이고 있다. 하지만 휴페커(Robert Huffaker)가 모든 이야기는 당대의 사회적이고 문화적인 모습을 통찰하는 것에 관한 것이라고 주장 하듯이(118), 파울즈는 이소벨을 통해서 20세기 후기 산업사회에 팽배한 휴머니즘의 상실에 대한 각성을 요구한다.

C. 「구름」: 언어의 파편성과 소통의 단절

「구름」은 『에보니 타워』의 다른 글들 중에서 가장 신비로운 작품으로서 산과 강을 배경으로 목가적인 분위기로 출발한다. 한가로운 피크닉을 하게 된 등장인물로서 주인공 캐서린(Catherine)을 기준으로 언니 애너벨(Annabell)과 형부 폴(Paul) 그리고 조카 캔디다(Candida)와 엠마(Emma)가 한 가족을 이루고, 텔레비전 제작자 피터(Peter)와 그의 아들 톰(Tom) 그리고 그의 여자친구(Sally)가 또 다른 가족을 형성하여 프랑스의 시골 브레타뉴(Bretagne)에서 소풍을 즐긴다. 하지만 강가에서 한적한 시간을 보내고 있는 외양과 다르게 마지막까지 인물들이 심리적으로 서로를 의심하고 증오하는 모습을 보인다.

이야기의 어두운 이미지는 “화려하게 위장된 덫의 발톱”(the claws of a brilliantly disguised trap)으로 표현된 먹구름처럼 글의 전면을 차지한다(272). 처음부분에 칸(Cannes)에서 흔히 보이는 화려한 오렌지색 나무 비치의자에 켈리와 캐서린은 “마치 시체처럼 뻗어있는 것으로”(stretched as if biered, 221) 묘사된 것도 이와 다르지 않다. 이 상황은 표상적 언어와 실제 삶이 단절되었음을 의미한 것으로서 특히 암울한 분위기를 주도하는 인물 캐서린이 세상 속으로 돌아갈 수 없는 막막함을 호소하지만, 그들이 말하는 언어는 그녀의 감정을 복원시키기에 역부족이다.

제목으로 사용된 “구름”이 주는 이미지는 어둡고 침잠한 색깔로서 그녀의 자살을 연상시키고, 그 조각난 형태는 섬처럼 분리된 개인들 간 심리현상을 상징한다. 파울즈는 이런 인간성의 상실과 그것으로 인한 소통단절을 의식의 흐름방식(stream-of-consciousness)으로 표현하여 묘사하고 있다. 작가는 “「구름」을 쓰면서 제임스 조이스와 엘리엇을 염두에 두었다고 했는데 어떤 점에서 그런지”(In writing “The Cloud,” you said that you had James Joyce and also T. S. Eliot in mind. In what way?)를 묻는 바넘(Carol M. Barnum)과의 인터뷰에서 “나는 특히 황무지를 염두에 두었다”(I did have *The Waste Land* in mind, particularly)라고 이야기하며 자신이 왜 조이스를 언급했는지 확실하지 않으나 아마 의식의 흐름 기법의 사용 때문일 것(I am not quiet sure why I

mentioned Joyce; perhaps because of the use of the stream-of-consciousness technique)이라고 밝힌 바가 있다(*Conversations* 112).

이러한 메타픽션 작법은 현실을 재현한다는 소설쓰기의 의도에 반해 보이지만 독자를 위한 교훈적 기능을 담고 있다(윤영필 110). 같은 취지에서 허천(Linda Hutcheon)은 메타픽션의 교훈적 기능을 인정하면서 그것이 삶과 예술을 분화시키지 않는다고 주장한다. 작가의 이런 서술 방식은 이 작품의 난제이자 포스트모더니즘 소설의 한 속성으로서 문맥의 단절을 초래한다. 그 이유로 독자들은 인물들의 산만한 심리와 그 속에 숨어있는 맥락을 이해하기 위해 적극적인 자세를 취해야만 하고, 허천은 이런 부분을 메타픽션의 교훈적인 면으로 보며 독자가 소설의 의미창조에 적극적으로 개입 할 수 있게 된다고 주장하였다.

이러한 균열(fragmentation)은 평화로워 보이는 세계를 황무지로 만들고, 캐서린의 절망상태가 재생 불가능하게 여겨지는데 유용한 장치로 쓰인다. 우선 이런 효과를 위해서 이 작품은 파편적이고 폭력적인 언어를 사용하고 있다. 예를 들어 캐서린보다 네 살 위인 애너벨이 남편을 그들의 어머니에 비유하며 똑똑하다고 하자 동생은 “끔찍한 남편과 끔찍한 집 그리고 끔찍한 아이들? 누가 그녀를 부러워하겠어?”(With her horrid husband and her horrid house and her horrid children? Who could possibly envy her?)라고 말한다(226). 이어서 가족 간 불화를 암시하듯 애너벨은 동생에게 슬픈 기억을 상기시키며 마음을 아프게 한다. 이를 통해 애너벨이 자기중심주의적인 여성임을 알 수 있다.

“캐서린! 네가 네 어머니에게 그런 식으로 말하게 내버려두지 않을 거야!” 기억을 상기시켜 마음에 사무치게 하려고 흉내 내는 사악한 벨. 분노로 흐느꼈을 때 세상에는 자신을 이해해 주는 제 정신인 사람은 하나밖에 없었다. 이제 그 사람을 향해 손을 내밀며 그 손이 짝 죄이는 것을 느낀다. [...] 한데 그 사악하고 교묘한 자기중심주의는 얼마나 전형적이며, 얼마나 값싸게 여성적인 것인가. 발가벗은 것이나 다름없는 사람을 흘깃 쳐다보고는 마치 모든 것이 농담이기라도 한 것처럼 아무 일도 없는 척을 하는 그녀를 때로 얼마나 미워했던가. (344-45)

“Catherine! I will not have you speaking to your mother like that!” Wicked Bel, mimicking to pierce, to remind; when one wept with rage, and there was only one sane and understanding being in the world. Towards whom one now reaches a hand, and feels it pressed... and then, how typical, that wicked oblique egocentricity, how cheaply feminine, oh how one hated her sometimes. (227)

하지만 이것은 단순히 인물들의 성격결함이나 자매간의 감정의 골을 지적한다기보다 그들의 온전하지 못한 언어사용이 의사소통의 단절과 매우 깊은 관계가 있음을 보여준다. 파울즈는 이와 같은 소통단절을 후기 산업사회의 슬픈 자화상으로 여기고 개인들 각자를 서로 떨어져있는 섬들에 비유한다. 즉 파편적인 언어가 작품 속 인물들을 심각하게 단절시킨 결과이자 원인으로 작용한 것이다. 나아가 파울즈는 섬처럼 고립된 개인들과 사회의 양상을 자신의 실체를 알지 못하는 즉 자기인식 부재의 한 원인으로 간주한다.

인간이 상실한 것으로서 즉 최고의 순간에 있어서도 강하게는 가지고 있지 않았던 것은 지속성에 대한 감각이다. 언제나 그렇듯이 나는 B라는 일을 해야 한다고 생각했지만, 알고 보면 그것이 A와 C라는 일의 사이에 있기 때문이었다. 그래서 지금은 모든 것이 조그만 섬들이 되어서 의사소통이 없는 상태가 되었고, 각각의 섬들은 그저 다른 곳들로 건너기 위해 필요한 징검돌에 불과하다. 작은 섬들은 자신들만의 무한한 바다에 솟아있어서 단지 1분 만에 최대로 해보아야 5분이면 건널 수 있는 곳이다. 분명히 다른 섬들이지만 사실상 똑같다. 즉 똑같은 목소리, 똑같은 가면들, 그리고 그런 언어들 뒤에는 항상 똑같은 공허함이 남아있다. 단지 기분과 상황만이 약간씩 변했을 뿐 다른 것은 변하지 않는다. (348)

What one lost, afterward, was what one had never had strongly at the best of times: a sense of continuity. Such as, I must do this, B, even though it has no apparent purpose, beauty and meaning, because it comes between A and C. So now everything became little islands, without communication, without farther islands to which this that one was on was a stepping-stone, a point with point, a necessary stage. Little islands set in their own limitless sea, one crossed them in a minute, in five at most, then it was a different island but the same: the same voices, the same masks, the same emptiness behind the words. Only the moods and settings changed a little; but nothing else. (229-30)

그는 벨을 “감지할 수 없는 여자”(subtle cow)로, 폴을 무심한 황소이자 “자신이 존재하는 이유를 정말로 알지 못한 자”(one really doesn't know why one's here)로 표현한다. 그리고 “어느 누구는 언어와 소설과 환상 그리고 말도 안 되는 상상에 몰입한다”(One is given to theories of language, of fiction, of illusion; and also to silly fancies)고 말함으로써 작가 스스로도 등장인물들의 처지에 있음을 암시하는 듯하다(230).

먼저 이야기의 줄거리는 주로 캐서린의 행동을 중심으로 진행된다. 먼저 폴과 애너벨은 피터와 샬리에게 걸으려는 상냥하고 예의바르게 대하지만, 캐서린은 그들에게 적대적이다. 물가에서 뛰어노는 세 명의 아이들을 보면서 어른들이 낮잠을 잔 후, 캐서린은 그 무리에서 벗어나 근처 숲 속으로 들어간다. 움푹하게 패인 바위에서 비밀장소를 만든 캐서린은 첫 번째로 동반한 조카 엠마에게 기약 없이 왕자가 찾아주기를 기다리는 공주이야기를 들려준다. 이후 두 번째로 찾아온 피터와 성교를 하고나서 그들을 부르는 일행들의 소리에 그가 떠나지만 그녀는 계속 그 자리에 남기로 한다. 날씨가 변하자 다른 이들은 캐서린을 찾는 것을 중단하고 그곳을 떠난다. 이 때 애너벨이 뒤늦게 내려온 피터에게 혹시 케이트를 보지 못했냐고 묻지만, 그는 신경 쓰지 말라고 하며 떠나 버린다.

“그런데 혹시 케이트는 못 봤어?” 그는 그녀 너머로 시선을 옮긴다. “아니, 그녀는...?” “상관 마. 집으로 갔을 수도 있어.” 그녀는 고개를 돌려 아래쪽에 있는 다른 사람들에게 소리친다. “이제 와. 피터가 돌아왔어.” (406)

“You didn’t see Kate by any chance? He looks past her, searching. “No, Isn’t she. . .?” “Never mind. She may have started home.” She turns and calls down to the others. “Come on Peter’s back.” (267-68)

그들이 이렇게 떠나버린 후 「구름」의 마지막 장면은 텅 빈 목초지를 묘사함으로써 소통의 단절을 암시하며 홀로 남은 캐서린을 동화 속 불운한 공주에 비유한다.

계속해서 걸어가는 세 사람은 걸음을 늦추지만 한가롭게 걷고 있지는 않다. 마치 뭔가 따라잡아야 하는 것이, 어쩌면 그것으로부터 도망쳐야 하는 어떤 것이 있는 것 같다. 그들은 포플러 나무 사이로 사라진다. 목초지는 텅 비어 있다. 강과 목초지와 절벽과 구름뿐이다. 공주가 소리를 치지만 이제 그녀가 내는 소리를 들을 사람은 아무도 없다. (416)

The three walk on, less quickly, yet not idly; as if there is something to be caught up or, perhaps, to escape from. They disappear among the poplars. The meadow is empty. The river, the meadow, the cliff and cloud. The princess calls, but there is no one, now, to hear her. (274)

여기에서 그녀가 엠마에게 들려준 동화의 내용을 간단하게 소개하자면 어느

한 왕과 왕비가 23명의 아이들을 데리고 소풍을 왔는데 돌아가는 길에 공주 한 명을 빠트린다.

아주 오래전이었고, 그래서 사람들은 숫자 세는 법을 몰랐어. 상상 할 수 있겠니? 왕 역시 스물까지만 셀 수 있었어. 그런데 아이는 모두 스물 셋이었고, 그래서 스물까지 셀 뒤 추측을 했지. 그녀를 빼버렸군. 그래서 그녀는 혼자였어. (381)

It all happened such a long time ago that people didn't know how to count. Can you imagine that? Even the king could only count to twenty. And they had twenty-three children. So they used to count to twenty and make a guess. They missed her out. So She was all alone. (251)

이튿날 아침이 되어서야 그들은 그 공주를 찾으러 왔지만 그녀의 잃어버린 신발 한 짝만 발견하고 결국 포기를 한다. 공주는 다람쥐, 곰, 여러 가지 새와 동물들로부터 도움을 받아 이제 17살이 된다. 그런 어느 날 같은 나이의 왕자 플로리오(Florio)가 그녀를 보고 반해 결혼하겠다고 하는데 문제는 그의 부모님은 옷이 없어 나체인 그녀를 좋아하지 않을 것 같다. 그래서 올빼미의 마술로 진짜 공주처럼 예쁜 옷을 입게 되었지만 이제는 왕궁이 없다.

“올빼미는 그녀 옆으로 날아와 자신이 무엇을 해줄 수 있는지 말했어. 요술을 부려서 말이야. 왕궁에 살 수 있도록 공주가 되게 해주겠다고 했어. 그는 예쁜 옷을 줄 수도 왕궁을 줄 수도 있다고 했어. 하지만 두 가지를 동시에 줄 수는 없었어.” “왜?” “그 요술은 무척 어려웠거든. 그리고 요술은 한 번에 한 가지만 부릴 수 있거든.” (386)

“Then he flew down beside her and told her what he could do. By magic. To be a princess you also have to live in a palace? Well. He could give her pretty clothes. Or he could give her a palace. But he couldn't give her both things at the same time.” “Why couldn't he?” “Because magic is very difficult. And you can only do one piece of magic at a time.” (254-55)

마법사 올빼미는 공주에게 옷과 왕궁 중 하나만 선택하게 할 수 밖에 없지만, 왕자의 부모님은 그 두 가지가 모두 있어야 결혼을 허락한다. 그래서 공주는 왕자가 진정한 사랑을 가지고 자신을 찾으러 오기를 기다리고 있다는 것이다.

이 동화는 캐서린이 간접하게 원한 바를 창조한 것으로 「수수께끼」에서 이소

벨이 행방불명된 필딩의 행적을 상상한 것과 같은 방식으로 만들어진 것이다. 필딩과 공주의 삶은 절대적 권위 즉 외부로부터의 비본질적인 조건에 무력한 상태에 있어서 자살을 선택하거나 끊임없이 기다리고만 있어야 하는 비극적인 측면을 가지고 있다. 이들과 마찬가지로 캐서린은 자신의 존재이유에 대해 많은 고민을 하고 있고 그것은 타인과의 소통단절이 주된 이유이다. 그녀는 가족인 애너벨과 폴이 자신의 자살을 걱정하고 있을 것이라고 짐작하지만 그것을 서로 확인하지 않은 상태이다. 그녀는 폴에게 당신과 벨은 신들이지만 나는 죽을 수밖에 없는 인간이라고 말하면서 좌절감을 드러내지만 그들로부터 별다른 응답을 얻지는 못한다.

“케이트 당신은 상투적인 사람이 아니야. 만약 당신이 그렇다면 죽을 수밖에 없는 운명을 타고난 불쌍한 우리는 입을 다물고 있어야 할 거야.” 그녀는 잠시 머리를 숙였다. “왜 웃어?” 그녀는 손을 내려다보았다. “당신과 벨은 신이야. 나는 죽을 수밖에 없는 운명을 타고난 불쌍한 인간이야.” “우리가 상투적인 것을 믿기 때문에?” (358)

“Kate you are not the kind of person one can inflict cliches on. Which leaves us poor mortals rather tongue-tied.” She bowed her head a moment. “Why do you smile?” She started down at her hands. “You and Bel are the gods.” “I am the poor mortal.” “Because we believe in cliches?” (236)

그러면서도 그녀는 스스로가 과거의 충격에서 탈출할 수 없는 상황에 있다는 것에 고민하면서 폴이 “현재에 묶여있고”(chained to now), “지금의 처지에”(to what [he] is)에 연연하고 있음을 지적하면서 자신의 우울증에 대한 해법이 현재에 집중하는 것임을 알고 있는 듯하다(237).

하지만 캐서린은 당장에 이러한 현실적응적인 사고를 행동으로 옮기지 못하고, 단지 타인의 애정을 통해서 삶의 의미를 찾으려는 태도를 보인다. “[자살을 하지 않는 것이] 의미하는 것은 현재의 나를 좋아하는 것이다”(what [not killing myself] must really mean is that I like what I am)라고 짐짓 노력해보지만 (237), 캐서린은 그것이 설령 부도덕한 것일지라도, 피터를 껴안는 등의 행동으로 타인에게 도움을 호소한다. 한편 피터의 아들 톰의 보모가 되기 위해서 “요조 숙녀처럼 보이고, 세심하고, 친절하려고 노력하지만 왠지 서툴러 보이

는”(gauche attempt to be unsexy, solicitous, nurselike) 샬리를 의식하기도 하고, 성숙한 언니를 보면서 “울지 말아야지”(must not cry), “집중해야지”(must concentrate)하고 여러 번 다짐하기도 한다(249).

하지만 캐서린은 자신의 우월한 지적 능력으로도 분명히 존재하고 있을 서로의 호의를 초대할 언어를 발견하지 못한다. 이런 상황에 대해서 파울즈는 그녀의 입을 통해서 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 말한 언어의 한계를 다음과 같이 설명한다. 그 내용은 가장 커다란 기호인 언어는 물론이고 모든 비언어적 기호체계가 자본주의 권력구조에 의해서 타락했고, 사회적 필요에 따라 생성된 에토스가 언어적/비언어적 구조를 형성한다는 것이다.

우리가 소통하는데 동원하는 온갖 종류의 기호가 있다는 거야. 그리고 그 가운데 가장 의심스런 것이 언어이지. 바르트가 그렇게 생각한 이유는, 언어가 자본주의 권력구조에 의해 아주 심각하게 부패되고 왜곡되었기 때문이야. 하지만 우리가 소통하는데 사용하는 다른 많은 비언어적 기호체계 역시 마찬가지야. [· · ·] 그가 에토스를 말한 것 같아. (372-73)

That there are all kinds of category of sign by which we communicate. And that one of the most suspect is language principally for Barthes because it's been very badly corrupted and distorted by the capitalist power structure. But the same goes for many other non-verbal sign-systems we communicate by.[· · ·] I think he said the ethos. (245-46)

이 글에 나타난 파울즈의 주장은 사람들의 소통이 단절되지 않기 위해서는 언어와 비언어적 기호가 아닌 사회를 변화시켜야 한다는 것이다. 사실 바르트는 저자가 언어를 통해 사실을 재현한 경우 “스스로의 죽음을 초래하고, 그 때에서야 글쓰기가 시작된다”(enters into his own death, writing begins)고 주장한다(142). 즉 저자는 자신의 말에 어떠한 주권을 행사할 수 없고, 그것의 이유는 매개가 되는 언어가 독자가 속한 사회문화에 종속되어 있기 때문이라는 것이다. 따라서 저자의 의도보다 그 글 자체가 독자의 이해를 좌우하고, 제멋대로 해석할 수 있다는 것은 아닐지라도 독자는 자발적인 행위를 요구받는다. 왜냐하면 “텍스트는 다중적인 글로 구성되어 있으며, 많은 문화에서 유래되어 대화, 패러디, 논쟁의 상호연관성에 침투해 들어가기 때문이다”(a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of

dialogue, parody, contestation)라는 것이다(Barthes 148). 그렇다면 그 다중성 또는 상호텍스트성이 집중되는 주체는 저자가 아닌 독자가 되는 것이다.

캐서린이 설명한 바르트 이론을 감안해볼 때 파울즈는 이 이야기를 통해 언어의 파편적 특성이 이해되길 바랄지언정 구체화하지는 않는다. “언어는—언어체계의 작용은—반동적이거나 진보적이지 않고, 단지 파시시트이기”(language—the performance of a language system—is neither reactionary nor progressive; it is quite simply fascist) 때문이다(Sontag 461). 또한 소통의 단절은 이성애 근거한 사회규범에 의해 기호화된 현상에 기인하기도 한다. 그 예로서 인물들이 낮잠을 잘 때 폴이 셸리에게 그리고 피터는 애너벨에게 성욕을 느끼면서 달콤한 상상을 하는 장면이 나열되고, 심지어 어린이인 톰마저 엄마를 닮아 생각이 뚜렷한 캔디다의 명령에 순종하는 모습을 보인다. 이 정도의 성적 유희는 흔해 보이는 현상일지라도, 앞에서 말한 피터와 캐서린의 성관계는 무의미한 성욕의 해소에 불과하다. 하지만 캐서린의 입장에서 그것은 소통의 단절을 이어주길 바라는 낭만에 가까운 것이다.

피터는 그와 캐서린을 찾고 있던 일행들에게 다시 합류하면서 많은 살무사들을 피하느라 늦었다고 변명한다. 그리고 셸리가 그의 몸에서 그녀의 선텐크림 냄새가 난다고 의심을 하자 그것을 조금 빌려 사용했다고 둘러대면서 그녀를 만난 적이 없다고 태연하게 거짓말을 이어간다. 하지만 셸리는 그 낚새를 알아차렸는지 구름을 보면서 슬퍼해한다. 그리고 그 전날까지만 해도 알지 못했던 이 사람들의 알 수 없는 무심함을 증오한다. 특히 애너벨과 캐서린은 그녀에게 “모호하게 착취당하고, 경멸당하고, 수상하고, 원해지지 않은, 지쳐있고, 햇볕에 그을린”(vaguely exploited, despised, suspicious, unwanted, tired, sunburned) 여성들로 여겨진다(273). 그녀의 이런 기분은 언어로 표현하기 어려운 소통단절의 결과로 타인과의 관계가 그 신비감을 잃게 되었을 때 느낄 수 있는 것이다. 즉 이 이야기는 그 내막을 들여다 본 순간 어둡고 비관적인 내용을 이해할 수 있고, 파편적 언어구조를 감안하여 전반적인 분위기로 읽어야 할 작품으로 여겨진다.

VI. 결 론

존 파울즈의 소설에는 한 가지 주요한 주제가 있다. 그것은 자기 인식에 대한 주인공들의 탐색이다. 애치슨(James Achson)은 『현대의 소설가 존 파울즈』(*Modern Novelists John Fowles*)의 서문에서 파울즈는 특히 실존적 진위의 성취에 관심이 있다(Fowles is particularly interested in existential authenticity)고 했으며(x), 올센(Barry Olshen)은 파울즈의 주인공들이 도달해야 할 목표는 자기인식이며 그것이 파울즈의 텍스트를 연결시키는 주제라고 했다(Self-Knowledge is the goal of life[...])It is the end toward which all of his protagonists group, 12). 이는 『에보니 타워』에 수록된 단편소설들도 예외가 아니며 특히 『에보니 타워』는 그의 장편 소설인 『마법사』에서 수많은 미스테리로 남긴 의문점들을 구체화하는 방식으로 전개 했다.

한 젊은 남자가 작은 그리스 섬으로 여행을 가서, 그곳에서 그의 안내자인 콘키스의 감시 아래서 많은 모험을 경험한다. 이 과정에서 무의미한 세상에 갇혀 인생과 사랑을 선택해야 하는 주인공을 묘사하고, 주인공의 인생에서 부족한 것을 정의하기 위해 신화와 미스터리를 사용한 작품으로 파울즈의 작품세계에서 중요한 위치를 차지하고 있다. 그리스 섬 배경은 주인공의 자기인식의 여정이 시작되는 세계로써 중요한 의미를 가지며, 마찬가지로 파울즈도 작가로서의 여정이 시작된 장소로 그에게 또한 중요한 장소이다.

특히 파울즈는 자연에 대한 관심이 많았는데 그의 소설에서 주요 장면의 대부분은 『프랑스 중위의 여자』의 라임 레지스나 언더 클리프, 『마법사』의 프락소스와 같은 자연 경관을 배경으로 하고 있으며, 이는 모두 실제 존재하는 공간의 지명이다. 소설이라는 허구적 공간에 실제 공간을 설정한 것은 그 지역을 알고 있는 독자들이 작품을 읽으면서 그 속의 모든 공간이 실제로 존재하는 것으로 착각하게하기 위한 것으로 볼 수 있으며, 독자들은 작중인물들을 따라 현실에서 허구로, 허구에서 현실로 가는 여정을 체험하게 된다(김현주 15).

제 2장에서는 이런 작가의 대표작인 『마법사』에서 사용된 허구적 리얼리즘을 고찰한 후 그것이 『에보니 타워』에 수록된 전 작품들에서 어떻게 변주되고 있는

지를 살펴보았다. 『마법사』는 신비로운 진리가 허구와 리얼리티가 공존하거나 또는 구별이 잘 되지 않은 영역에서 가장 잘 표현될 수 있음을 보여주는데, 이 경우 사용된 서술기법을 허구적 리얼리즘이라고 말할 수 있다. 허시(Barbara Hussey)도 어떤 작가가 리얼리티를 재현하기를 원하는 의도를 아무리 강하게 가지고 있을지라도 문학적인 차원에서 그것은 실재를 드러내기보다 구조화하거나 변형시킬 가능성이 더 많다는 점을 지적한다(19). 파울즈의 예술세계는 그동안 픽션과 리얼리티 또는 리얼리즘과 포스트모더니즘의 중간자적 위치에 있다는 평가를 받아왔는데, 이것은 아마도 그가 역사는 선조로부터 물려받은 추상적 개념과 새롭게 부상한 리얼리티간의 불일치를 말해준다는 점을 크게 인식하였을 가능성을 말해준다.

이렇듯 경계미학에 기초한 허구적 리얼리즘이 『에보니 타워』의 5편의 이야기들의 내외연적 합일점이자 연결고리이며, 『마법사』에서 선보인 상호텍스트성, 패러디, 가면극, 열린 결말 등의 현대적 작법과 인위적 여과작용을 거치지 않은 성애를 소재로 한 리얼리티를 그대로 재현했던 선례가 『에보니 타워』의 모든 이야기들에서는 개인과 개인 그리고 개인과 사회의 관계에까지 안정적이고 구체적인 형태로 변주되어 있음이 밝혀진다.

3장에서는 「에보니 타워」에 나타난 추상화와 재현주의 화풍이 각각 상징하는 인습과 자유로운 사고의 대결양상을 브리슬리와 데이비드의 언행과 데이비드와 다이애나 사이의 로맨스적인 사건을 기반으로 하여 텍스트를 분석하는 방법으로 조명했다. 그 결과 이 작품은 주인공의 자아가 현대예술의 한 단면인 추상성에 굴복하여 자신의 한계를 넘지 못함을 강조하며, 작가의 작품세계 중반에 심화된 포스트모더니즘 양상의 시초가 되었음이 드러난다.

「에보니 타워」는 신화의 영역에 무심코 발을 들여놓은 한 인물에 대해 묘사하고 있다. 이 다른 세계에서, 데이비드는 경직성과 감각 부족으로 인해 주어진 자기인식의 가능성을 상실하고 만다. 이런 데이비드의 문제는 니콜라스나 찰스와 같이 너무 이성과 도덕에 집착해서, 다른 사람들이나 자신의 감정을 이해하지 못한다는 것이다. 그는 당황스럽게도 이성적인 설명을 덧붙이려고 애쓴다. 그리스 정원에서 다이애나와 만난 자리에서 마침내 순수한 감정에 직면했을 때, 그는 그의 행동이 어떻게 되어야 하는지 이성적으로 생각하기 위해 망설이면서 그의 가

장 깊숙한 곳에 있는 감정에 반응할 가능성을 잃고, 그의 감정적인 면을 대표하는 여성과 하나가 되지 못한다. 그 결과 그는 신화의 풍경에서 쫓겨나게 된다. 데이비드는 그의 아내와 다이애나라는 두 여자 사이에 끼어 진정한 사랑을 할 수 없는데, 이 상황은 두 명의 여성과 마주치지만 둘 다 사랑할 수 있는 엘리뒤크와는 뚜렷한 대조를 이루고 있다.

엘리뒤크에게 사랑은 연결된 힘이며, 데이비드에게는 사랑은 분열된 힘을 상징한다. 또한 「에보니 타워」에서 브리슬리와 데이비드의 예술관이 대립된 상황과 다이애나의 유혹을 데이비드가 선택하지 못한 이야기는 예술적 감흥과 성의 관계에 대한 독자들의 판단을 요구한다. 아마도 그들의 일부는 데이비드가 다이애나와 동침하는 선택을 했었더라면 좀 더 나은 예술가가 되었을지 모른다고 생각할 것이다. 브리슬리는 데이비드와는 달리 그런 식의 죄를 오히려 삶에 대한 긍정적인 도전이라 여기고, 불합리 대신에 용기와 상상력으로 이루어진 행위에 불과하다고 믿는다.

다만 이와 같은 이성과 본능에 따른 선택의 어려움에 대해서 추상주의가 비판받는 이유는 지나치게 단순화된 원리성과 그에 따른 애매모호함이 20세기 전반에 모더니즘이라는 이름으로 대변된 탓이다. 「에보니 타워」에 나타난 자기인식에 대한 작가의 주장은 자아와 자아를 드러내는 표현 사이에 그 무엇도 간섭하지 못하게 하고자 하는 것이다. 또한 예술품들의 진정성이 표면적인 목적과 단순한 스타일과 테크닉 그리고 주제의 문제로 해석되어서는 안 된다는 것이다. 아마도 파울즈는 예술 활동의 방법과 완전하고 지속적인 탈바꿈에 대한 기여도가 추상주의에 반대하는 재현예술의 가치라고 여긴 듯하다.

실재하는 인간의 본능에 순응하고자 하는 경향의 브리슬리의 재현주의와 애정 행위를 참아야 하는 고통을 감내해야 했던 데이비드의 추상성과 대조되는 형태로 이야기가 끝이 나며, 소설의 마지막 부분에서는 브리슬리의 과도한 자기중심성과 함께 데이비드의 소심함을 비판한다. 이에 따라 적어도 예술세계에는 절대적 가치가 존재하지 않는다는 작가의 포스트모더니즘 경향이 그의 후반기 작품들에 좀 더 많이 등장하게 될 전조를 보인다.

제 4장에서는 파울즈가 「개인적인 메모」에서 밝힌 켈트족 낭만의 부활이라는 저술 동기와 전반기 작품들에 대한 변주로 의도했던 담론을 구체화하고, 그 과정

에 나타난 「에보니 타워」와의 연결점을 살펴보았다. 또한 「엘리뒤크」를 텍스트 위주로 분석하여 온전한 자기인식의 난제에 중세적 해법을 적용시킨 작가의 의도를 분석했다. 그 결과 파울즈의 작품세계 후반으로 이어진 강화된 포스트모더니즘 서사방법으로서 생존하느냐의 문제를 넘어서 잘 살 수 있는 방법에 대한 고민의 흔적이 발견할 수 있었다.

파울즈는 「개인적인 메모」의 처음 부분에 「에보니 타워」뿐만 아니라 그 전 작품들 즉 『수집가』와 『마법사』 그리고 『프랑스 중위의 여자』에 나타난 주제와 서사적 재현방법이 난해함을 인정하고, 이 소설집의 원래 이름이 “변주”였음을 말하고 있다. 그는 『에보니 타워』에 12세기 프랑스 작가인 마리 드 프랑스의 엘리뒤크를 번역한 작품을 포함시켰는데 이는 파울즈가 현대 소설의 기원을 중세기사의 모험담에서 찾았기 때문이다. 배현은 특히 파울즈가 중세의 기사도 문학에 특별한 관심을 가지고 있었고 자신의 소설의 배경으로 즐겨 사용했다고 주장하며(「로맨스문학」 37), 『수집가』, 『프랑스 중위의 여자』, 『마법사』도 로맨스 문학의 모험담(Quest Motif)을 작품의 기본구조로 채택했다고 언급했다. 또한 그는 각 작품의 주인공들은 사랑을 획득하기 위해, 자신의 진정한 실존적 정체성을 깨닫기 위해, 혹은 삶의 미스터리가 그들에게 제공하는 지혜를 얻기 위해 모험을 수행한다고 설명한다(「로맨스문학」 41).

『에보니 타워』의 다섯 가지 이야기는 파울즈가 모든 허구의 형태의 근원이라고 여기는 켈트족 로맨스의 변형으로 볼 수 있다. 중세 영웅의 여정과 파울즈의 소설 속 현대의 여정을 구분 짓는 가장 큰 차이는 그것이 내면화 되었다는 점이다. 그의 주된 사회적 관심사는 바다 속 잠재적인 화석처럼 갇혀 있는 인간의 상태로, 이것은 『프랑스 중위의 여자』에서 두드러지게 나타나는 이미지이다. 중세의 기사들은 용이나 괴물 또는 다른 기사들과 싸웠지만 현대를 사는 등장인물들에게는 그런 명백한 장애물이 없다. 대신 그들은 내면의 무지와 관성에 맞서 싸워야하기 때문에, 전투는 대부분 내적인 것이다. 따라서 현대의 여정은 자기인식에 도달하는 능력에 의해 측정되는 심리적인 것으로 볼 수 있다. 이런 점에서 파울즈는 그의 소설이 사람들의 삶에 대한 관점을 바꾸는 것을 돕는 사회적 차원의 교육적인 기능을 가지고 있다고 보았다.

그는 비평가들이 쓴 글에는 별 신경을 쓰지 않는다고 주장했지만, 그의 독자들

의 의견에 깊은 관심을 기울였다. 그리고 자신의 포스트모더니즘 경향에서 독자들이 등장인물과 동일하게 참여하기를 유도함으로써 온전한 자기인식의 기회를 부여하기를 원한다. 이것을 상징하듯이 파울즈는 「엘리뒤크」에서 “나의 의식 속에 죽은 족제비가 있고, 더 깊은 곳에 죽은 여인이 있다”고 말하고 있다(103). 이로써 그는 「엘리뒤크」에서 죽은 여성으로 등장한 길리아덩과 그녀를 살릴 수 있는 계기가 된 죽은 족제비를 언급하며 심연에 켈트족의 로맨스 즉 아름다운 여성의 사랑을 얻기 위해 자신의 모든 것을 희생할 수 있는 무모함이 자신의 작품에 있음을 강조한다.

살라미(Mahmoud Salami)는 한 남성을 두고 이루어지는 두 여성의 삼각관계와 그의 실존적 선택이 자신의 인습에 충돌되는 양상 그리고 고정된 추상원리와 소통의 부재를 자기인식에 대한 장애요소로서의 예로 삼고 여기에 그동안 잊힌 영역으로서 신비로운 숲이 상징하는 켈트적 로맨스를 더하고 있다(136). 그만큼 「엘리뒤크」에 등장한 중세적 감성과 여성적 담론이 「에보니 타워」는 물론이고 「불쌍한 코코」(Poor Koko)와 「수수께끼」(The Enigma) 그리고 「구름」(The Cloud)를 아우르는 정서적 배경을 제공하고 있음은 틀림없다. 「엘리뒤크」에 이어 세 편의 짧은 이야기가 이어지는데, 「불쌍한 코코」, 「수수께끼」 그리고 「구름」은 「에보니 타워」와 마찬가지로 자기발견을 주제로 한 변주들이며 모두 현대 생활의 수수께끼나 미스테리에 초점을 맞추고 있다.

제 5장에서는 세 작품들이 언어와 소통의 관계를 논하고 있다는 점에 중점을 두고 텍스트를 분석하는 방법으로 한 편씩 고찰했다. 그 결과 공통적으로 현대인들의 의사소통이 부재하거나 단절되었다는 것을 드러내려 함을 알 수 있었으며 또한 이 이야기들이 독립적으로 존재할 문학적 가치가 충분하는 것을 알 수 있었다. 각각의 작품에서 드러내고자 한 내용으로는 「불쌍한 코코」는 생명력이 없는 학문적 세계를, 「수수께끼」는 이성주의와 합리주의적 모더니즘 저술방식을, 「구름」은 언어의 과편성에 따른 사회의 무심함에 대한 비판이다. 이런 시각에서 파울즈가 구사해왔던 메타픽션의 특징들인 작품 속에 작가의 개입, 독자의 참여 유도, 탈이성주의 또는 탈합리주의적 읽기, 과편화된 줄거리와 대화 등이 앞에서 언급된 변주의 실체로 드러난다.

「불쌍한 코코」에서 작가인 화자에게 유일하게 가치 있는 소유물인 토마스 러

브 피콕에 대한 원고를 젊은 도둑이 불태워버린다. 도둑에게는 가치가 없는 원고를 굳이 불태우는 것에 대한 미스터리로 이 이야기는 겉으로 보기에 무의미한 도둑의 행동을 이해하려는 작가의 시도이며, 그는 결국 이 행동이 두 사람 사이의 소통의 단절에서 비롯된다는 것을 깨닫게 된다. 더 큰 의미로는, 도둑과 화자 사이의 충돌은 세대 간의 충돌이며 언어가 의미 있는 세계와 비어 있는 세계 사이의 충돌이다.

그 뒤로 이어지는 이야기인 「수수께끼」에서는 존 마커스 필딩의 실종사건과 형사 제닝스의 후속 수사에 대해 다루고 있다. 첫 번째 미스터리는 시체가 발견되지도 않고 그 어떤 원인이나 이유도 밝혀지지 않은 필딩의 실종 뒤에 있는 이유를 찾는 것에 초점을 맞춘다. 두 번째이자 더 매력적인 이 미스터리는 제닝스와 필딩의 전 여자 친구이자, 그가 사라지기 전에 마지막으로 필딩을 목격한 사람인 이소벨 사이의 로맨스 관계의 발전에서 볼 수 있다. 그들의 관계는 찰스와 사라, 니콜라스와 엘리슨, 또는 데이비드와 다이애나의 사이와 같은 차원의 신비로움을 보이지는 않지만, 좀 더 현실적인 이유로 흥미롭다.

마지막 이야기인 「구름」은 제목과 같이 가장 신비로운 느낌의 이야기로 몇몇의 남녀 등장인물들이 함께 하는 소풍장면으로 시작한다. 하지만 햇빛에 누워있는 여성들을 관 속에 누워 있는 것 같다고 한 묘사를 통해 처음부터 이곳은 낙원이 아니라는 것을 느끼게 한다. 캐서린은 사랑하는 남편을 잃고 깊은 우울증에 빠져 있다. 언어는 다리 역할을 하지 못하며, 그녀는 다시 세상으로 돌아갈 수 없을 것 같다. 그녀의 감정은 다른 사람으로부터 아무런 반응도 이끌어 내지 못한다. 이야기의 끝 무렵, 그녀는 조카를 위해 꾸며낸 이야기인 왕자에 의해 버림받은 공주에 대한 이야기에 묘사된 자신만의 신화에 들어간다. 캐서린은 숲을 떠날 때 다른 사람들이 모르게 뒤에 남아 있으며 그 위에 폭풍우를 지니고 있는 듯한 불길해 보이는 회색 소용돌이 구름이 있기 때문에 독자는 그녀가 자살했다는 추측을 하게 된다.

뒤늦게 다이애나에게 호소한 데이비드, 젊은 강도에게 엄지손가락의 메시지를 받은 작가, 행방불명된 필딩 그리고 자신을 구해줄 왕자를 기다리는 캐서린에 이르기까지 이 이야기들에 등장하는 주요 인물들은 스스로의 존재의미를 찾는 과정에서 육체적 또는 심리적인 갈등을 경험한다. 그들은 무의미한 세계에서 존재

이유를 발견하려는 과정에서 자유로운 선택을 하는 방법을 배운 자와 사회가 정한 인생경로를 따라 사는 것에 만족한 자로 나누어진다. 파울즈는 이야기의 결말을 임의로 선택하지 않고, 독자들이 상상 하도록 유도하고 있다.

파울즈는 이와 같은 주제와 형식으로 전기 작품 『프랑스 중위의 여자』에서 사고하지 않고 살아가는 독단적 상황에 사는 현대인의 모습을 그렸고, 후기 작품 『라임 레지스』(Lyme Regis 1990)에서는 경건함이라는 이름의 위선과 편견을 구체적으로 적시하였다. 그 때마다 그는 빅토리아 시대에 태동하고, 모더니즘 시대에 창궐했던 이성적이고 합리적 사고와 사실주의적 전통을 비판하기 위해서 성충동이라는 보편적 소재를 적절하게 사용했다. 당대에 가장 위대했던 사고가 항상 그 대항마를 경험하듯이, 파울즈는 언어를 기호화하여 메시지를 강요하려는 모더니즘 사고에 대하여 사실주의적 전통을 존중하되 읽기와 쓰기에 독자를 배려하기 위한 장치를 모색하려고 했고, 후기 작품으로 갈수록 그것에 대한 확신이 강해진 것으로 보인다.

특히 「불쌍한 코코」와 「수수께끼」 그리고 「구름」은 이성을 대변한 언어의 한계와 그것에 따라 인물들의 의사소통이 온전히 이루어지지 않는다는 점이 공통점이다. 비슷한 취지로 로브-그리에(Alain Robbe-Grillet)는 언어로 표현되기 어려울 정도로 신비롭고 이질적인 개념이 우리 주위에 있다고 주장하면서 “무엇인가가 거기에 있다”(things are there)고 말했다(19). 바르트는 단어만이 용도를 가질 뿐 문장은 그렇지 못하다고 말한다. 각 문형마다 그 깊숙이에는 사랑하는 사람의 구조 안에서만 용도를 갖는 하나의 문장, 즉 미지의 문장이 잠들어 있다고 주장하며 문장 깊숙이에는 프로이트나 라캉이 말하는 “언어의 환각”(hallucination verbale)같은 그 무엇이 있다고 말한다(17-18).

그 결과 발생한 소통의 단절 또는 부재는 악덕과 무심함을 특징으로 하는 물개성적 사회를 초래하고, 그 속에서 그들은 선택의 자유를 부여받지 못한다. 하지만 이 작품들은 다시 산업과 과학의 힘에 압도당했던 인물들로 하여금 언어세계를 초월해서 소통하는 삶을 살도록 유도한다. 이러한 효과를 위해서 사용된 서사방식은 포스트모더니즘의 전형으로 강력한 해설과 교묘한 암시와 묘사이며, 그것은 신비감마저 더한다. 여기에 파울즈는 열린 결말과 난해한 구성을 통해서 등장인물들에게 선택과 행동의 자유를 준다. 결국 이 작품들은 언어와 소통이 상호

불가분의 관계에 있음을 인정하고, 언어가 인간을 위해 실질적으로 봉사할 수 있도록 모두가 노력해야 한다는 교훈을 준다.

『마법사』의 니콜라스와 『에보니 타워』의 데이비드가 올바른 자기인식을 할 수 있는 기회를 평범한 방법이 아니거나 허구적인 상황에서 부여받은 점은 동일하다. 그러나 니콜라스는 성공하고 데이비드는 실패하게 된 것은 주인공들이 일방적인 추상주의에서 벗어나게 할 수 있는 환상체험의 강도에 다소 차이가 있기 때문이라고도 할 수 있다. 한편 「불쌍한 코코」의 60대 화자는 젊은 강도의 행동에 「수수께끼」의 필딩의원은 젊은 이소벨의 생기발랄한 매력에 「구름」의 캐서린은 주위 인물로부터의 무관심과 배려 없는 행동에 강한 충격을 받으며 자기인식의 기회를 갖게 되지만 그 반응은 서로 다르게 나타난다. 물론 이러한 견해도 이 작품들이 독자에게 던진 열린 결말의 한 효과에 지나지 않을 수 있다.

결과적으로 『마법사』와 『에보니 타워』의 주인공들이 자기인식에 도달하는 방법과 강도에 있어서 차이는 있을지라도 허구와 리얼리티의 경계적 위치에 서있고, 파울즈는 이들에게 선택의 자유를 제공하는 방식으로 서술한다는 점은 동일하다. 이런 점에서 허구적 리얼리즘은 경계미학을 극대화시킬 수 있는 서술기법으로 여겨진다. 특히 기존의 의식체계와 비정형화된 현실이 혼재한 상황에서 신비로운 해결책을 제시할 수 있는 방법이 될 수 있다. 착한 아내를 뒤로 한 채 진정으로 사랑하는 여인을 선택한 엘리뒤크의 중세적 낭만은 이제 타인이 아닌 자기 자신을 대상으로 할 수 있어야 한다.

본 논문은 그동안 국내에서 연구가 활발하지 않았던 『에보니 타워』의 전체 수록작에 대해 텍스트 위주의 상세한 고찰을 하였다. 파울즈는 『에보니 타워』 이후의 후기작들에서는 초기작들과는 다른, 전형적인 틀에서 벗어나는 모습을 보인다. 그러므로 『에보니 타워』는 작가의 작품세계에서는 경계에 서있는, 일종의 가교 역할을 하는 작품이라고 볼 수 있으며 본 논문이 파울즈의 후기작들의 연구로 이어지는데 기여 할 수 있기를 기대해 본다.

【참고문헌】

I. 국내문헌

- 김경희. 「리얼리즘과 포스트모더니즘 사이에서의 유희: 존 파울즈의 『마법사』」, 『새한 영어영문학회 학술발표회 논문집』 5 (2005): 89-99.
- 김선형. 「“The Ebony Tower”에 나타나는 비밀의 세계와 그 상실에 대해」, 『영학논집』 21 (1996): 105-26.
- 김현주. 『존 파울즈의 텍스트에 나타난 공간의 형상화』, 박사학위논문. 목포대학교대학원. 2007.
- 김형희. “John Fowles and the Recreation of the Medieval Romance.” 『영미어문학』 88 (2008): 1-15.
- 롤랑 바르트. 『사랑의 단상』, 김희영 옮김. 서울: 동문선, 2004.
- 배 현. 「존 파울즈의 『마법사』: 픽션과 리얼리티의 유희적 세계」, 『현대영미소설』 7.2 (2000): 123-142.
- _____. 「로맨스문학 전통과 존 파울즈의 미스터리 사상」, 『영어영문학연구』 46.3 (2004): 37-61.
- _____. 「현대 소설가들의 딜레마와 존 파울즈의 응전」, 『영어영문학』 21』 21.3 (2008): 41-71.
- 백혜진. 「언어와 소통에 대한 메타픽션: 존 파울즈의 불쌍한 코코, 수수께끼, 구름」, 『국제문화연구』 10 (2017): 203-231.
- _____. 「생존하지만 성공하지 못한 자아상: John Fowles의 *The Ebony Tower*」, 『예술인문사회융합멀티미디어 논문지』 8.5 (2018): 175-183.
- _____. 「허구적 리얼리즘의 경계미학-『마법사』에 비추어 본 『에보니 타워』」, 『인문학연구』 55 (2018): 303-329.
- _____. 「켈트족 낭만의 여성담론으로서 “Eliduc”」, 『예술인문사회융합멀티미디어 논문지』 8.9 (2018): 125-132.

- 윤영필. 「『마법사』에 드러난 존 파울즈의 교훈적 예술관」. 『영어영문학 21』, 18.1 (2005): 107-128.
- 이영옥. 「작가의 자기탐구: 존 파울즈의 『마법사』 두 번 쓰기」. 『영어영문학』, 46.3 (2000): 763-786.
- 파울즈, 존. 『에보니 타워』, 정영문 옮김. 서울: 열린책들, 2006.
- _____. 『마법사』, 정영문 옮김. 서울: 열린책들, 2010.

II. 해외문헌

- Acheson, James. *Modern Novelists: John Fowles*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- Alderman, Timothy C. "The enigma of The ebony tower: A Genre Study." *Modern Fiction Studies* 31.1 (1985): 134-147.
- Allen, Walter Ernest. *The Short Story in English*. New York: Oxford UP, 1981.
- Aubrey, James R. ed. *John Fowles and Nature: Fourteen Perspectives on Landscape*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1999.
- Barnum, Carol M. "The Quest Motif in John Fowles's *The Ebony Tower*: Theme and Variations." *Texas Studies in Literature and Language* 23.1 (1981): 138-157.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. New York: Macmillan, 1978.
- _____. *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.
- Bertens, Hans, and Douwe W. Fokkema, eds. *International postmodernism: Theory and Literary Practice*. London: John Benjamin's Publishing, 1997.
- Bevis, Richard. "Actaeon's Sin: 'The Previous Iconography' of Fowles's *The Ebony Tower*." *Twentieth Century Literature* 42.1 (1996): 114-123.
- Conradi, Peter. *John Fowles*. London: Methuen, 1982.

- Cooper, Pamela. *The Fictions of John Fowles: Power, Creativity, Femininity*.
 Ottawa: U of Ottawa Press, 1991.
- Davidson, Arnold E. "Eliduc and *The Ebony Tower*: John Fowles's Variation on
 a Medieval Lay." *International Fiction Review* 11.1 (1984)
- Eliot, Thomas Stearns. *Four Quartets*. London: Faber & Faber, 2009.
- Ellen, Pifer. *Critical Essays on John Fowles*. Boston: G. K. Hall & Co., 1986.
- Ferris, Ian. *John Fowles and the Tradition of the Novel*. Special Session. MLA
 Convention. Hilton Hotel, New York. 30 Dec. 1978.
- Foster, Hirsch. "The Ebony Tower." *America* 132 (1975): 18-19.
- Foulke, Robert and Fowles, John. "A Conversation With John Fowles."
Salmagundi, No. 68/69, *The Literary Imagination and the Sense of the
 Past* (Fall 1985 - Winter 1986): 367-384.
- Fowles, John. *The Ebony Tower*. Toronto: Little Brown and Company, 1974.
- _____. "Notes on an Unfinished Novel," *The Novel Today*, ed. Malcolm
 Bardbury, Manchester: Manchester UP, 1977. 136-150.
- _____. *The Magus*. Revised Version. Boston: Little Brown, 1978.
- _____. *The Aristos*. London: Jonathan Cape, 1980.
- _____. *The Tree*. New York: Ecco Press, 1983.
- _____. *Conversations with John Fowles*. Ed. Dianne L. Vipond. Jackson: UP of
 Mississippi, 1999.
- Fowles, John and Frank Horvat. *The Tree*. Boston: Little, Brown, 1979.
- Ferguson, Suzanne C. "Defining the Short Story: Impressionism and Form."
Modern Fiction Studies 28.1 (1982): 13-24.
- Freud, Sigmund. *The Ego and the Id*. Trans. J. Strachey. New York: Hogarth,
 1927.
- Huffaker, Robert. *John Fowles*. Boston: Twayne, 1980.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New
 York and London: Routledge, 2003.
- Hussey, Barbara L. "John Fowles's *The Magus*: The Book and the World."

- International Fiction Review* 10.1 (1983):19-26.
- Jabbar, Wisam Kh Abdul, et al. "A Freudian Reading of John Fowles's 'The Ebony Tower'." *PsyArt* 18 2014.
- Lenz, Brooke. *Voyeurism and Other Visual Pleasures in the Works of John Fowles*. Diss. U of North Carolina. Ann Arbor: UMI, 2005.
- _____. *John Fowles: Visionary and Voyeur*. Amsterdam: Rodopi. 2008.
- Loveday, Simon. *The Romances of John Fowles*. London: Macmillan, 1985.
- McSweeney, Kerry. "John Fowles's Variation in *The Ebony Tower*." *Journal of Modern Literature* 8 (1981): 303-324.
- Olshen, Barry. *John Fowles*. New York: Ungar, 1978.
- Prince, Peter. "Real Life." *The New Statesman* 11 (1974): 513.
- Pollheide, Jens. *Postmodernist Narrative Strategies in the Novels of John Fowles*. Diss. Bielefeld (Germany): Bielefeld University. 2003.
- Palmer, William J. *The fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of Selfhood. Vol. 2*. Columbia: U of Missouri P, 1974.
- Robbe-Grillet, Alain. *For a New Novel*. Trans. Richard Howard. New York: Grove Press, 1965.
- Robinson, Robert. "Giving the Reader a Choice—A Conversation with John Fowles." *The Listener* 31 (1974): 584.
- Salami, Mahmoud. *John Fowles's Fiction and the Poetics of Postmodernism*. Plainsboro: Associated UP, 1992.
- Scott, Patrick G. "John Fowles, James Anthony Froude, and the Sociology of Innovation and Traditionalism in the British Novel." *John Fowles Special Session in MLA Annual Convention*. New York (1979): 1-13.
 <http://scholarcommons.sc.edu/engl_facpub/231/>.
- Sollisch, James W. "The Passion of Existence: John Fowles's *The Ebony Tower*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 25.1 (1983): 1-9.
- Sontag, Susan, ed. *Barthes: Selected Writings*. Oxford: Fontana/Collins, 1983.
- Tarbox, Katherine. *The Art of John Fowles*. U of Georgia P, 1988.

Vipond, Dianne. “Rhizome and Romance: *The Ebony Tower on Video.*” *Filming John Fowles: Critical Essays on Motion Picture and Television Adaptations* (2015): 129.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.