



### 저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

문학석사학위논문

# 파산의 풍경:

찰스 디킨즈의 『리틀 도릿』 연구

2014년 2월

서울대학교 대학원  
영어영문학과 문학전공  
이 상 훈



# 파산의 풍경:

찰스 디킨즈의 『리틀 도릿』 연구

지도교수 김 명 환

이 논문을 문학석사학위논문으로 제출함

2013년 10월

서울대학교 대학원

영어영문학과 문학전공

이 상 훈

이상훈의 석사학위논문을 인준함

2013년 12월

위 원 장 \_\_\_\_\_ (인)

부위원장 \_\_\_\_\_ (인)

위 원 \_\_\_\_\_ (인)



## 국문초록

이 논문은 찰스 디킨즈의 『리틀 도릿』에 그려진 파산의 문제를 탐구한다. 1850 년대에 영국은 식민지의 확장과 산업의 발전 덕분에 유례없는 번영을 누렸지만, 자유방임주의와 결합한 자본주의로 인해 파산이 일상적으로 일어날 정도의 커다란 사회적 혼란을 겪었다. 근대금융제도는 맹목적이고 무질서한 투기의 창궐을 제대로 통제하지 못하고 파산의 사회적 영향을 악화시켰다. 이러한 시기에 디킨즈는 행정개혁협회 같은 사회개혁운동에 참여했을 뿐만 아니라, 작품 활동을 통해서 사회가 변화할 수 있는 가능성을 제시하려고 시도했다.

2 장은 채무자 감옥과 파산의 관계를 다룬다. 비평가들은 『리틀 도릿』을 감옥을 다루는 소설로 읽어왔다. 하지만 파산하고 빚을 갚을 수 없는 사람들을 가두는 공간인 마샬씨는 범죄자들을 수용하는 여타의 감옥과 다르다. 디킨즈는 채무자 감옥이 고립되고 폐쇄된 공간이 아닌 사회의 축소판으로 그려내고, 이곳의 희생자인 윌리엄 도릿의 모습을 통해서 파산이 채무자 감옥에 한정되지 않는 사회의 본질적인 문제라고 주장한다.

3 장에서는 머들의 파산의 전모를 다룬다. 당대의 경제적 변화 덕분에 등장하게 된 자본가인 머들은 허구적인 신용을 유통시킴으로써 번성한다. 머들의 파산이 일어나는 과정을 그려내면서, 디킨즈는 이 사건의 원인이 개인의 능력의 문제가 아니라 이익을 위해서라면 기꺼이 허구를 받아들이는 사회에 널리 퍼져 있는 투기적 사고방식에서 비롯된다는 점을 밝힌다. 그는 머들과 에돌림칭의 공모 관계를 제시함으로써 파산의 조건을 만들어내는 사회를 비판하며, 개별 자본가를 문제의 주된 원인으로 비판하기보다 파산을 만들어내는 자본주의 사회의 작동방식을 인식해야 한다고 주장한다.

4 장에서는 아서와 에이미가 사랑을 확인하는 양상이 파산을 일으키는 사회에 대한 비판으로 나타나는 양상을 다룬다. 파산은 사회 문제를 발생시키는 조건을 보여주는 사건일 뿐만 아니라, 변화의 계기가 되기도 한다. 디킨즈는 아서와 에이미가 살기로 선택한 소박한 삶을 파산을 만들어내는 사회적 원리에 대한 급진적인 비판으로 제시한다.

비평가들은 디킨즈의 후기 장편소설들은 사회의 변화에 부정적인 태도를 취한다고 평가해왔다. 『리틀 도릿』에 나타나는 사회적 전망은 당시에 쓰여진 다른 소설들과 마찬가지로 어둡고 음울하다. 디킨즈는 사회 문제에 대한 손쉬운 해결책을 제시하기보다 그 문제들 사이에서 개혁을 위한 가능성을 찾아내려고 했다. 그는 파산을 당대의 사회 문제의 핵심이면서 동시에 변화의 계기로 그려낸다.

**주요어** : 찰스 디킨즈, 『리틀 도릿』, 파산, 채무자 감옥, 신용, 사회비판

**학 번** : 2011-20029

## 목차

국문초록	i
1. 서론	1
2. 채무자 감옥과 파산	18
3. 허구로서의 신용: 자본가 머들의 파산	35
4. 실패의 교훈: 변화의 계기로서의 파산	57
5. 결론	80
인용문헌	83
Abstract	88





# 1. 서론

찰스 디킨즈(Charles Dickens 1812-70)는 1850 년대 들어서 어두운 사회 전망을 보여주는 소설을 쓰기 시작한다. 라이오넬 스티븐슨(Lionel Stevenson)은 디킨즈가 1851 년에서 1857 년 사이에 발표한 『블리크 하우스』 (*Bleak House* 1852-53), 『어려운 시절』 (*Hard Times* 1854), 『리틀 도릿』 (*Little Dorrit* 1855-57)<sup>1</sup>에서 공통적으로 어둡고 암울한 사회적 전망이 나타난다면서 이들을 모두 묶어서 “어두운 소설들” (Dark Novels)이라고 불렀다(398). 이 시기에 발표된 작품에서 다뤄지는 사회 문제들은 『올리버 트위스트』 (*Oliver Twist* 1838)처럼 주인공의 출생의 비밀이 드러나거나, 『크리스마스 캐럴』 (*Christmas Carol* 1843)처럼 수전노의 반성을 통해서 순식간에 개인의 문제로 환원되고 봉합되지 않는다. 패트릭 브랜틀링거(Patrick Brantlinger)가 지적하듯이 디킨즈의 사회에 대한 관점은 신구빈법(New Poor Law)과 같은 “분산된 사회문제에 대한 의식” (a sense of isolated social problems)에서 사회가 일종의 “미로” (labyrinth)이며 사회악은 해결할 수 없는 “혼란” (muddle)이라는 “깊어지는 통찰” (a deepening vision)로 변화하는 것이다(31).

---

<sup>1</sup> 국내 논문을 살펴보면 『리틀 도릿』의 제목은 크게 네 가지로 옮겨진다. 작은 도릿, 꼬마 도릿, 막내 도릿, 그리고 원어 발음을 그대로 살린 리틀 도릿이다. 에이미 도릿(Amy Dorrit)이 일하는 클래넘 부인(Mrs. Clennam)의 집에서 그녀를 부를 때 사용되던 이 호칭은 처음에는 그녀가 작고, 보잘것없다는 점을 강조하지만, 이후에 아서와의 관계에서 사용되면서 친근감을 표시하는 “다정한 말” (a tender word; 183)로 쓰인다. 이 호칭이 갖는 복합적인 의미를 감안해서 “리틀”을 번역하지 않고 그대로 사용하기로 한다. 텍스트는 Charles Dickens, *Little Dorrit*, ed. Helen Small and Stephen Wall, (London: Penguin, 2003)에서 인용하고 이후로는 쪽수만 표기한다.

디킨즈의 한층 성숙한 현실 인식을 내비치기 시작한 영국의 1850 년대는 번영의 시기이자 혼란의 시기였다. 역사가 영(G. M. Young)이 “현명한 사람이라면 우리 역사의 모든 시기 중에서 청년기를 보낼 시기로 1850 년대를 선택할 것” (of all decades in our history, a wise man would choose the eighteen-fifties to be young in; 67)이라 표현할 정도로 이 시기 영국은 문화적으로 풍요를 누렸다. 또한 이 시기는 에릭 홉스봄(Eric Hobsbawm)이 『자본의 시대』 (*The Age of Capital*)에서 1850 년대의 초반 7 년만큼 영국의 경제가 급격하게 성장한 적이 없었다고 지적할 정도로(30-31), 경제적으로도 번영했다. 하지만 장밋빛 전망만 펼쳐졌던 것은 아니었다. 크림리아 전쟁(Crimean War 1853-56)이 발발하고 전개되는 과정에서 정부의 비효율성과 무능력이 드러나면서 사회적으로 거센 비판을 받았고, 이전보다 훨씬 규모가 커진 금융 자본가들의 파산이 사회적 문제로 부각되기도 했다.

복잡한 시대상황 속에서 디킨즈는 소설을 썼을 뿐만 아니라 사회문제에 깊게 관여했다. 그는 1855 년에 정부개혁을 요구하는 행정개혁협회(Administrative Reform Association)가 조직되자마자 가입해서, 그 해의 6 월 27 일에는 드루리 레인 극장(Drury Lane Theater)에서 열린 모임에서 연설을 하기도 했다(Butt and Tilotson 228). 이전에도 잡지 『하우스홀드 워즈』 (*Household Words*)를 발행하면서 다양한 사회 문제에 비판적인 목소리를 냈지만, 직접적으로 정치운동에 참여하는 것과는 거리를 두었던 디킨즈의 이러한 모습은 당대 사회 문제의 심각성을 반영한다. 또한 그는 1856 년 8 월에 『하우스홀드 워즈』에 「아무도, 누군가, 모두들」 (Nobody, Somebody, and Everybody)를 기고하고는 사회문제를 아무도 책임지지 않는 현실을 비판하면서 “책임있는 누군가” (responsible Somebody; 485)가 등장하기를 요청하기도 하였다.

하지만 디킨즈가 사회문제에 취한 태도를 제대로 살피려면 그의 사회 참여뿐만 아니라 이 시기에 쓴 작품을 살펴야 할 것이다.<sup>2</sup> 디킨즈는 1855년 12월부터 1857년 6월까지 『리틀 도릿』을 연재했다. 사회적 혼란이 점차 심화되고 개혁을 요구하는 흐름이 격렬해지고 있던 이 시기에 쓰여진 이 작품에서 주목할 점은 당시에 일어났던 파산이 주요한 소재로 사용된다는 것이다. 작품에서 파산은 에돌림청(Circumlocution Office)와 머들 씨(Mr. Merdle)로 대표되는 관료제와 자본주의의 폐해를 비롯한 사회의 문제를 집약하고 있는 사건으로 그려지며, 그 영향력은 전체에 걸쳐져 있다. 윌리엄 도릿(William Dorrit)은 파산해서 20년이 넘게 채무자 감옥에 갇혀 있으며, 그로부터 20년도 후에 발생한 머들의 자살과 뒤이은 파산은 그를 믿고 돈을 투자했었던 수많은 사람들을 단숨에 파산시킨다. 그 중에는 작품의 주인공인 에이미 도릿(Amy Dorrit)과 더불어 그녀의 연인인 아서 클래넘(Arthur Clennam)이 포함되어

---

<sup>2</sup> 클로디아 클레이버(Claudia Klaver)는 디킨즈가 당대의 행정개혁협회에 참여했지만, 이러한 운동이 갖는 한계를 인식하고 개혁운동에 참여하는 동시에 소설을 통해서 “그의 비판이 밝혀낸 한층 근본적인 사회적, 도덕적, 정치적, 경제적 문제에 대한 가능한 해결책들을 탐구” (to explore possible solutions to the more fundamental social, moral, political, and economic problems his critique has identifies)하려고 했다고 주장한다(15). 클레이버는 디킨즈가 정부, 사회, 도덕, 그리고 경제에서 비롯된 문제들의 근본적인 원인이 “자본주의 상업 체제의 기반에 있는 투기적인 경제적 관계” (the speculative economic relations at the basis on the capitalist commercial system)라고 파악했으며, 이러한 문제의 해결책이자 대안으로 리틀 도릿으로 대표되는 근본적인 가치를 제시하지만 당시의 운동이 지나치게 공적인 성격을 강조하는 것처럼, 이것 역시 지나치게 사적인 성격을 강조함으로써 결국 실패하게 된다고 본다. 하지만 이 논문에서는 문제의 중심을 파산에 놓고, 에이미가 아니라 그녀와 아서가 맺는 관계에 주목한다.

있기도 하다. 파산은 사회적 모순을 체현할 뿐만 아니라 인물들의 운명을 좌우하는 거대한 사건으로 그려진다.

이 논문에서는 『리틀 도릿』에서 나타나는 파산의 문제를 분석한다. 이 작품에서 파산은 당대 사회의 모순이 드러나는 계기이면서 개인의 운명을 변화시키는 중요한 사건이다. 하지만 기존의 비평에서는 작품이 파산이라는 사건을 통해서 현실과 맺는 관계에 주목하기보다는, 작품의 주요한 소재를 감옥으로 파악하고 이 공간이 갖는 감금의 모티프에 주목해서 작품의 보편성을 강조해왔다. 우선은 감옥을 중심으로 이뤄진 『리틀 도릿』의 비평사를 비판적으로 검토하면서, 이 작품이 당대의 현실과 밀접하게 관련되어 있는 작품이며 그 핵심이 되는 사건이 파산이라는 점을 밝히려고 한다.

『리틀 도릿』은 흔히 감옥을 다루는 소설로 여겨져 왔다. 대표적으로 에드먼드 윌슨(Edmund Wilson)은 이 작품의 주요한 상징이 감옥이며 이는 『블리크 하우스』(*Bleak House*)에서 나타나는 안개(fog)를 능가하며 작품의 주제에 중요한 역할을 한다고 본다(53). 라이오넬 트릴링(Lionel Trilling)은 『리틀 도릿』의 감옥이 “상징”(symbol)일 뿐만 아니라 그 이전에 “실재”(actuality)이기 때문에 『블리크 하우스』의 안개나 『우리 모두의 친구』(*Our Mutual Friend*)의 잿더미(dust heap)보다 훨씬 훌륭하다고 평가한다(579). 이러한 평가는 작품에서 다양하게 나타나는 감옥의 모습에서 비롯된다. 작품의 첫 장부터 등장하는 마르세유(Marseille)의 감옥에서 시작해서, 런던에 있는 채무자 감옥(debtor's prison)인 마샬씨(Marshalsea)를 비롯해서 클래넘 부인(Mrs. Clennam)의 방, 헨리 가윈(Henry Gowan)과 펫 미글스(Pet Meagles)이 사는 곳을 비롯한 다양한 공간이 감옥과 같은 모습을 하고 있다고 서술된다.

『리틀 도릿』의 비평사에서 감옥을 강조하는 흐름은 디킨즈의 개혁가적 면모를 강조하는 험프리 하우스(Humphry House)나 필립 콜린스(Philip Collins) 같은 역사적 비평가들의 작업을 공격하는 맥락에서 제시된 것이었다(Tambling

11).<sup>3</sup> 작품을 개별적인 사회적 개혁 사안을 다루는 소설로 취급하는 입장에 맞서서, 상징을 강조하는 비평은 작품이 역사적 맥락과 상관없는 보편적 의미를 갖는다고 주장한다. 예를 들어서 힐리스 밀러(J. Hillis Miller)는 앞서 언급한 트릴링의 비평이 디킨즈의 소설을 “자율적인 예술 작품”(autonomous works of art)로 읽으려는 자신의 접근 방식에 있어서 “최고의 본보기 중 하나”(one of the best examples)라고 평가하면서(viii), 이를 디킨즈 작품 전체에 대한 분석으로 확대시킨다. 밀러는 『리틀 도릿』에서 디킨즈가 “삶의 보편적인 조건에 대한 중대한 상징”(a profound symbol for the universal condition of life)을 “투옥”(imprisonment)에서 찾았다고 지적하며(229), 감옥과 관련된 또 다른 상징으로 “그림자”(shadow)를 제시하기도 한다(230).<sup>4</sup>

『리틀 도릿』에 나타나는 감옥의 분석은 80년대 들어서 미셸 푸코(Michel Foucault)의 『감시와 처벌』(*Discipline and Punish*)을 전거로 이용하면서 새로운 전기를 맞는다. 제레미 탐블링(Jeremy Tambling)은 『리틀 도릿』을

---

<sup>3</sup> 작품에 나타나는 감옥이 처음부터 주목을 받았던 것은 아니다. 『리틀 도릿』 비평사에서 감옥이 중요하게 다뤄지기 시작한 것은 20세기 중반에 들어서였다. 흥미로운 점은 감옥이 중요하게 다뤄지면서 작품의 성취에 대한 재평가가 일어났다는 사실이다. 일찍이 조지 버나드 쇼(George Bernard Shaw)의 “『자본』보다 선동적인 책”(a more seditious book than *Das Kapital*)이라는 찬사를 제외하고는 비평가들에게 높은 평가를 받지 못했던 『리틀 도릿』은 1950년대에 감옥이 새롭게 조명되면서 1960년대 들어서 정전(canon)으로 입지를 굳힌다. 감옥을 중심으로 한 비평사와 관련해서 Collins 참조. 쇼의 평가에 대해서는 Page 참조.

<sup>4</sup> 일레인 쇼월터(Elaine Showalter)는 그림자에 대한 밀러의 관심을 이어받아서 작품에 나타나는 상징을 소설의 통일성을 확립하기 위한 방법으로 사용하려고 한다(20). 특히 쇼월터가 주목하는 건 “더블링의 테크닉”(the technique of doubling)이다. 그녀는 디킨즈가 쌍이 되는 캐릭터들을 제시함으로써 “성격의 비밀을 꿰뚫으려고”(to penetrate the secrecy of personality) 했다고 지적한다(31).

다루는 비평들이 현실과 상징 중 하나만을 강조해왔다고 지적하면서, 감옥의 전모를 다루기 위해서는 푸코가 보여주었듯이 근대적 감옥의 성장이 담론과 사고의 구조에 끼친 영향을 분석해야 한다고 주장한다(11). 마찬가지로 푸코를 이론적 근거로 삼으면서 나탈리 맥나잇(Natalie McKnight)은 『리틀 도릿』에서 감옥과 투옥의 이미지가 주로 감금의 관점에서만 연구되었다면서 또 다른 중요한 측면인 “감시”(surveillance)가 제대로 다뤄지지 않았다고 주장한다(111).

하지만 『리틀 도릿』을 푸코의 관점에서 파악하는 연구는 작품에 나타나는 감옥의 구체성을 제대로 살피지 않는다. 우선 개별 인물들에게서 발견되는 일종의 심리적 감옥이 푸코의 관점과 잘 부합하지 않는 것은 물론이거니와 실제 감옥의 모습 역시도 이와 거리가 있기 때문이다. 로렌 굿래드(Lauren M. E. Goodlad)는 푸코가 『감시와 처벌』에서 제시한 틀이 일찍이 중앙집권화된 프랑스 위주로 이뤄져 있으며, 중앙정부가 상대적으로 작은 영국에는 잘 들어맞지 않는다는 것을 지적한바 있다(7-8). 이런 맥락에서 살펴보면 앞서 푸코의 이론을 통해 작품을 읽어야 한다고 주장하는 탬블링의 글은 흥미로운 지점을 제공한다. 그 글은 『리틀 도릿』의 비평사를 언급하면서 논의를 시작하지만 막상 『위대한 유산』(*Great Expectations*)<sup>5</sup>을 본격적으로 분석한다. 물론 분석할 작품을 선정하는 것은 비평가 개인의 고유한 권한이지만, 이 선택이

---

<sup>5</sup> 제목의 번역과 관련해서는 이인규, 「『위대한 유산』인가 『막대한 유산』인가?」 참조. 이인규는 근래에 영문학계에서 이 작품의 제목을 “막대한 유산”이라고 옮기는 추세를 비판적으로 검토하면서 학술적으로 가장 정확한 번역은 “커다란 기대”라고 지적한다. 하지만 그럼에도 불구하고 대중적 인지도를 비롯한 현실적인 문제를 감안했을 때 『위대한 유산』을 “작품해석에 바탕을 두고 주체적으로 붙인 문학적 번역제목”(336)으로 인정해 줄 수 있지 않겠냐고 제안한다. 이 글에서는 이인규의 제안을 따른다.

흥미로운 이유는 『리틀 도릿』의 감옥이 푸코의 이론들과 잘 부합하지 않는 공간이기 때문이다.

『리틀 도릿』에서 나타나는 감옥이 푸코적 공간이 아니라는 점은 작품에 나타나는 감옥들을 살펴보면 분명해진다. 특히 주목할 공간은 마르세유에 있는 감옥과 채무자 감옥인 마샬씨이다. 이 공간들은 상징으로 나타나는 감옥이 아니라 실제 감옥이라는 점에서 중요하다. 우선 마르세유 감옥부터 살펴보자. 이 감옥은 작품의 첫번째 장인 “태양과 그림자” (Sun and Shadow) 장에서 등장한다. 이 장의 배경인 마르세유는 태양과 시선이 전체를 뒤덮고 있으며, 살아있거나 자라나는 모든 건 눈부심에 의해서 억압되었”(Everything that lived or grew, was oppressed by the glare; 16)다고 묘사되는 공간이다. 감옥은 교회와 더불어 태양과 시선의 영향에서 예외적으로 벗어난 공간으로 제시된다. 하지만 이곳에 있는 “꽤 커다란 창문처럼 생긴 감옥의 쇠창살을 통해” (through a grating of iron bars, fashioned like a pretty large window; 16) 들어오는 빛은 죄수들을 “언제나 조사받을 수 있게 “(by means of which it could be always inspected; 16) 하는데 이용된다. 다음 문단은 마르세유 감옥의 특징을 잘 보여준다.

감옥의 얼룩이 모든 것에 묻어 있었다. 감금된 공기, 감금된 빛, 감금된 습기, 감금된 사람들은 모두 갇혀있음으로 인해 나빠졌다. 포로들이 시들고 초췌해지듯이, 철은 녹슬었고, 돌은 미끌거렸고, 나무는 썩었고, 공기는 희박했고, 빛은 희미했다. 우물처럼, 지하실처럼, 무덤처럼, 감옥은 밖의 밝음을 알지 못했다. 그리고 인도양에 있는 향신료 섬 중 하나에 있더라도 오염된 공기를 온전하게 유지하려고 했을 것이다.

A prison taint was on everything there. The imprisoned air, the imprisoned light, the imprisoned damp, the imprisoned men,



were all deteriorated by confinement. As the captive men were faded and haggard, so the iron was rusty, the stone was slimy, the wood was rotten, the air was faint, the light was dim. Like a well, like a vault, like a tomb, the prison had no knowledge of the brightness outside; and would have kept its polluted atmosphere intact, in one of the spice islands of the Indian Ocean. (16-17)

마르세유의 감옥에서 지배적으로 나타나는 양상은 바로 감금(imprisonment)이다. 사람뿐 아니라 공기, 빛, 습기까지도 포함하는 이러한 양상은 이 공간의 특성을 대변한다. 이 감옥에서는 사람과 다른 대상의 구별이 이뤄지지 않는다. 감옥에 갇혀 있는 사람들이 “시들고 초췌”해지는 모습은 철이 녹슬고 돌이 미끄러워지며 나무가 썩으며 공기가 희박해지고 빛이 희미해지는 모습과 같은 차원에서 언급된다. 다양한 행동과 양상들이 나타나지만 이를 통제하는 주체는 나타나지 않는다.

마르세유에 있는 감옥은 감시의 양상이 나타나고 감옥이라는 공간이 개인을 지배한다는 점에서 푸코의 감옥과 비슷한 측면이 나타나는 공간이다. 하지만 더 주목할 곳은 채무자 감옥인 마살씨이다. 작품에서 가장 중요한 공간인 이곳은 죄수들이 갇혀 있는 마르세유의 감옥과는 달리 상대적으로 자유로우며, 느슨한 규칙을 통해 운영되는 공간으로 그려진다.

바로 그곳은 채무자들을 수감하는 갑갑하고 비좁은 감옥이었는데, 그 안에 밀수꾼들을 수감하는 더 갑갑하고 더 비좁은 감옥이 있었다. 세법을 어겼거나, 소비세나 관세를 체납해서 지불 능력을 넘어서는 벌금을 부가 받은 사람들은 철문 뒤에 감금된 것으로 알려졌다. 이것이 튼튼한 독방 한두 개와 일 야드 반 너비의 막다른 골목으로 이루어진

두번째 감옥의 끝이었다. 마샬씨의 채무자들은 이 막다른 골목을 약식 스키텔 볼링장의 비밀스러운 종점으로 삼아 자신들의 고민거리를 굴러버렸다.

Itself a close and confined prison for debtors, it contained within it a much closer and more confined jail for smugglers. Offenders against the revenue laws, and defaulters to excise or customs, who had incurred fines which they were unable to pay, were supposed to be incarcerated behind an iron-plated door, closing up a second prison, consisting of a strong cell or two, and a blind alley some yard and a half wide, which formed the mysterious termination of the very limited skittle-ground in which the Marshalsea debtors bowled down their troubles. (73)

마샬씨는 범죄의 종류에 따라 죄수를 구분해서 감금하기로 계획되어 있는 공간이다. 계획대로라면 바깥에는 채무자들이 살고 그 안에는 밀수꾼들이 있으며, 철문 뒤에는 국가가 부과한 벌금을 제대로 내지 못한 이들을 위한 감옥이 존재한다. 하지만 국가의 입장에서 봤을 때 가장 죄질이 나쁜 이들이 가둬져야 하는 공간은 오히려 채무자들의 놀이 공간으로 사용된다. 바로 다음 문단에서 다시 한번 “그곳에 구금되기로 되어 있었다” (Supposed to be incarcerated there; 73)라고 강조되지만, 이 문장은 오히려 실제로는 반대로 작동했다는 점을 보여주면서 이 공간에서는 이와 같은 경계가 지켜지지 않는다는 점이 강조된다. 그 결과 따라서 밀수꾼들은 “지속해서 채무자들과 교제했다” (habitually consorted with debtors; 73)라고 묘사된다. 이러한 모습은 에들림칭을 지칭하는 “어떤 관청” (some Office; 73)에서 사람이 오지 않는 이상 감옥의

구분이 전혀 지켜지지 않는다. 마샬씨는 사회의 통제에서 상대적으로 자유로운 공간으로 그려진다.

『리틀 도릿』에서 채무자 감옥 마샬씨는 감시와 훈육을 통해 유지되는 푸코적 감옥과 거리가 먼 공간으로 그려진다. 마샬씨를 방문한 리고가 자신이 갇혀있던 마르세유의 감옥을 언급하면서 “그 지옥 같은 오래된 감옥은 여기에 비하면 괜찮은 곳이었지. 그곳의 창살과 돌들에는 위엄이 있었어. 그곳은 사람을 위한 감옥이었지. 하지만 이곳? 하! 박약아들을 위한 병원이지!” (The infernal old jail was a respectable one to this. There was dignity in the bars and stones of that place. It was a prison for men. But this? Bah! A hospital for imbeciles!; 783)라고 말하듯이, 마샬씨는 범죄자들이 갇혀 있는 마르세유의 감옥과도 구별되는 공간이다. 디킨즈의 다른 작품을 살펴보아도 채무자 감옥의 상황은 비슷하다.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> 마곳 핀(Margot C. Finn)은 디킨즈의 소설에서 더 플릿(the Fleet), 킹스 벤치(King's Bench), 마샬씨를 비롯해 다양한 채무자 감옥들이 언급되지만, 당시 런던에서 가장 대규모이고 체계적이면서 푸코가 말하는 근대적 감옥과 가장 유사한 성격의 채무자 감옥인 화이트 크로스(White Cross)가 한번도 나타나지 않는다는 점에 주목한다. 18세기 소설의 발달과 그 서사구조가 판옵티콘(Panopticon)과 같은 근대적 감옥의 형성에 큰 영향을 끼쳤다는 존 벤더(John Bender)의 『교도소를 상상하기』(Imagining the Penitentiary)를 디킨즈의 소설을 바탕으로 반박하는 이 글에서 핀은 디킨즈가 의식적으로 규율과 훈육이 이뤄지는 감옥을 그리지 않으려고 했다고 지적한다(“Being in Debt” 222). 그 근거로 제시되는 건 『피크윅 페이퍼즈』(Pickwick Papers)의 한 장면이다. 변호사인 파커(Parker)는 고객인 피크윅에게 “선생님, 화이트크로스 스트리트 감옥에는 가시면 안됩니다 ... 절대로요! 거기에는 방 하나에 침대가 60개나 있다구요” (You can't go to Whitecross Street, my dear Sir! . . . Impossible! There are sixty beds in a ward)라고 말하는 반면에

『리틀 도릿』에서 채무자 감옥 마샬씨가 여타의 감옥과 전혀 다른 속성으로 그려지는 이유에 대한 일차적인 설명은 그의 아버지 존 디킨즈(John Dickens)가 빚을 갚지 못해서 가족이 마샬씨에 석 달간 머물렀다는 전기적 사실이다. 물론 마샬씨에 대한 서술들이 디킨즈 개인의 경험과 무관하지는 않겠지만, 이는 해석으로 충분하지는 않다. 게다가 마샬씨는 『리틀 도릿』이 연재되던 무렵에는 이미 이미 사라진 공간이었다. 이 문제에 대한 실마리는 작품의 연재가 마무리된 이후에 단행본 출간을 앞두고 디킨즈가 쓴 서문(Preface)에서 찾을 수 있다. 디킨즈는 자신이 연재가 끝난 달의 6 일에야 마샬씨가 있었던 장소를 방문했다면서, 그곳에 있는 집들이 자신이 “리틀 도릿의 전기 작가가 되었을 때 내 마음에 떠올랐던 방들” (the rooms that arose in my mind’ s eye when I became Little Dorrit’ s biographer; 6)을 보존하고 있다고 언급하고 다음과 같이 쓴다.

조금 앞으로 가자, 비좁은 내부감옥을 에워싼 더 오래된 야트막한 담장이 보였는데, 행사가 있을 때만 채무자를 수감하는 곳이었다. 하지만 엔젤 골목에서 나와 버몬지를 향해 마샬씨 광장으로 진입하는 사람이라면 사라진 마샬씨 감옥의 포장된 길을 딛고 있음을 알게 될 테고, 마샬씨가 해방되었을 때 담장이 낮아진 것을 빼면 바뀐 게 거의 없는 감옥의 좁은 마당을 좌우로 보게 될 테고, 채무자들이 살던 방들을 둘러보게 될 테고, 오랜 궁핍의 세월이 만들어낸 유령들의 무리에 사이에서 있게 될 터였다.

---

“플릿 감옥에는 가서도 돼요” (You can go to the Fleet)라고 말한다(Finn “Being in Debt” 213 에서 재인용).

A little further on, I found the older and smaller wall, which used to enclose the pent-up inner prison where nobody was put, except for ceremony. But, whosoever goes into Marshalsea Place, turning out of Angel Court, leading to Bermondsey, will find his feet on the very paving-stones of the extinct Marshalsea jail; will see its narrow yard to the right and to the left, very little altered if at all, except that the walls were lowered when the place got free; will look upon the rooms in which the debtors lived; and will stand among the crowding ghosts of many miserable years. (6)

서술이 진행되면서 디킨즈 개인이 떠올린 과거의 공간인 마샬씨는 점차 현실감을 얻는다. 마샬씨 감옥은 이미 사라졌지만 그 곳의 영향력은 여전하다. 사람들은 다른 곳을 방문하려고 마샬씨 광장을 지나가지만 이들이 밟고 지나가는 길은 마샬씨 감옥의 길이며, 그 근처에는 여전히 감옥의 흔적들이 남아있다.

‘will’ 로 시작되는 문장이 반복되면서 과거의 공간이었던 마샬씨는 점차 디킨즈의 시절로 다가온다. “알게 될” 것이며, “보게 될” 테고, “돌러보게” 되며, 결국 “서 있게 될” 것이라는 서술이 반복되면서 이러한 감옥의 존재감은 점점 강해진다. 마샬씨는 사라졌지만 그곳이 만들어낸 “오랜 궁핍의 세월이 만들어낸 유령의 무리” 는 여전히 남아 있다. 디킨즈는 반복되는 서술을 통해서 이미 사라진 공간에 현실성을 불어넣으려고 시도한다.

당시에 이미 사라진 공간인 마샬씨에 디킨즈가 현실성을 부여하는 이유는 이곳이 파산한 사람을 가두는 채무자 감옥이며 파산의 문제가 당대의 현실에서 중요하기 때문이다. 돈을 갚지 못한 사람을 감옥에 가둬두는 채무자 감옥 제도는 존 로크(John Locke)가 『통치론』(*Two Treatises of Government*)에서 주장한 인간의 자연권인 자유를 소유권을 근거로 규제하는 것이다. 노동하지 않고 시간으로 돈을 대체할 수 없다는 중세적 경제관을 토대로 만들어진 이

제도의 폐해는 감옥에 오랜 세월 동안 갇혀있지만 밖으로 나가기 위해서는 여전히 돈을 갚아야 하는 도릿의 모습을 통해서 제시된다. 디킨즈는 파산에서 재기할 여지를 없애는 채무자 감옥 제도의 불합리성을 비판한다.

『리틀 도릿』에서 파산이 갖는 중요성은 채무자 감옥 제도에만 한정되지 않는다. 표면적으로 1820년대 증반을 시대적 배경<sup>7</sup>으로 삼고 있지만, 실질적으로 1850년대를 그리는 작품인 『리틀 도릿』에서 파산은 당대의 현실의 문제를 극적인 형태로 반영하는 사건이다. 파산은 역사적으로 다른 형태를 취해오기는 했지만 자본주의 사회에서 항상 일어날 수밖에 없는 일이기도 하다. 하지만 1847-48년의 철도 열풍(Railroad Mania)에서 시작된 빅토리아 시대의 돈과 관련된 사건들은 이전보다 훨씬 격렬하고 치명적(Weiss *English* 140)이었으며, 이전의 파산이 국지적인 차원에서 개인의 파산으로 마무리되었던 반면에 이 시기의 파산은 머들의 파산처럼 훨씬 규모가 커졌으며 관련된 사람의 수 또한 비교할 수 없을 정도였다.

1850년대에 파산이 규모가 커진 이유는 실물에 기반한 전통적인 사업이 몰락하고 신용에 기반한 금융업이 발달했기 때문이기도 하다. 이 시기에 부의 기반은 전통적인 “환금성이 없는 부동산(fixities of landed property)에서 “환금성이 있는 제조업, 상업, 투기, 신용”(liquidities of manufacturing,

---

<sup>7</sup> 작품은 “30년 전”(Thirty years ago; 15)이라는 언급으로 시작되지만, 정확한 시간적 배경은 1부의 18장에서야 밝혀진다. 에이미에게 사랑을 고백했다가 거절당한 존 치버리(John Chivery)는 자신의 묘비명을 지으면서 시기를 적는데, 이는 “1826년의 말”(the end of the year one thousand eight hundred and twenty-six; 237)이다. 이로부터 따져보면 1부 1장은 1826년 8월에 시작한다. 이 시기는 1826년의 경제 위기와 겹친다. 하지만 이 작품이 1850년대의 문제를 다루고 있다는 데에는 거의 합의가 이루어져 있다. 노만 러셀(Norman Russell)은 『리틀 도릿』의 동시대성을 강조하면서, 머들을 1826년의 위기와 엮는 것은 별 설득력이 없다고 지적한다(132) 『리틀 도릿』의 시간적 배경이 철저한 계산 하에서 이뤄졌다는 점을 지적하는 논문으로 Crawford 참조.

commerce, speculation, and credit)으로 이동하고 있었다(Herbert 188). 경제가 급격하게 팽창하면서 빚이 “부와 경제적 팽창의 조건” (condition of wealth and economic expansion; Crosby 231)이 되었으며, 은행, 어음 중개소(bill broking houses), 투자 시설(investment facilities)과 같은 제도들이 경제의 양적 팽창을 지탱했다(Poovey “Economics and Finance” 389). 신용에 기반한 금융업은 당대의 경제 성장을 뒷받침했다.<sup>8</sup>

이러한 경제 구조의 변화는 작품 안에서도 분명하게 찾아볼 수 있다. 중국에서 사업을 운영하던 아서가 20 년만에 런던에 돌아와서 클레넘 부인에게 하는 말이 좋은 예이다.

어머니, 우리 상회는 지난 몇 년간 사업이 축소됐고, 거래량은 계속해서 감소하고 있습니다. 우리는 남들을 신뢰하지도 않았고, 신뢰받지도 못했습니다. 사람들을 끌어오지도 못했습니다. 우리가 가는 궤도는 시대의 궤도가 아닙니다. 그리고 우리는 한참 뒤쳐져 있습니다. 이걸 계속 말씀드릴 필요는 없으리라고 생각합니다, 어머니. 분명 알고 계실 테니까요.

'Mother, our House has done less and less for some years past, and our dealings have been progressively on the decline. We have

---

<sup>8</sup> 물론 신용에 기반한 금융업이 19 세기 중반에 처음 등장한 것은 아니다. 영국사에서 신용과 금융에 관련된 논의는 보통 잉글랜드 은행(Bank of England)이 설립되고 그 이후 사우스 시 버블(South Sea Bubble)이 발생한 17 세기 말~18 세기 초반을 기점으로 삼는다. 하지만 자본주의와 신용에 기반한 경제의 관계를 특정한 시기에 한정하기는 어렵다. 사실 화폐의 사용은 항상 신용이라는 요소를 포함하고 있기 때문이다. 김영아는 16-17 세기 영국의 도시희극에 나타나는 채무자 감옥을 신용의 문제와 연관시켜서 논의하기도 한다(43-50).

never shown much confidence, or invited much; we have attached no people to us; the track we have kept is not the track of the time; and we have been left far behind. I need not dwell on this to you, mother. You know it necessarily.' (60)

클래넘 상회가 종사하는 사업의 양상이 분명하게 밝혀지지지는 않지만 “우리의 탁송물들은 오랫동안 로빙햄스의 중개 상인들에게 보내져 왔습니다” (All our consignments have long been made to Rovinghams’ the commission-merchants; 60)는 말을 통해서 무역업이라는 사실은 유추할 수 있다.<sup>9</sup> 클래넘이 말하는 “시대의 궤도”는 직접 무역이 쇠퇴하고 대신에 투자를 통한 이윤 확보가 점차 주류를 이루게 되는 시대 상황을 가리킨다.<sup>10</sup> 이 시대에는 직접 물건을 운송하기보다는 신용을 통해서 확보한 자본을 투자함으로써 이득을 획득하는 게 주류가 되었다. 19세기 영국의 경제학자인 월터 배젓(Walter Bagehot)<sup>11</sup>은 금융제도를 다룬 『롬바드 스트리트』에서 영국에서의 상거래는

---

<sup>9</sup> 『리틀 도럿』의 수고(Manuscript)와 첫번째 교정본(Proof)에서 클래넘이 미글스 씨(Mr. Meagles)에게 “상회는 중국 차 무역을 했죠” (the house was in the China tea trade)고 이야기했다는 점(Philpotts *Companion* 84)은 이를 뒷받침한다. 다루는 품목을 특정하지 않고 무역업이라는 점만을 암시함으로써 “시대의 궤도”는 개별 상품이 아니라 사업이 작동하는 방식 자체를 의미하게 된다.

<sup>10</sup> “시대의 궤도”를 1820년대의 아편 무역과 연결시켜서 읽는 예로 Xu 참조. 하지만 그의 읽기는 작품에서 계속해서 나타나는 “시절”(time)이라든지 “시대”(age)가 머들로 대표되는 “새로운 사업들”(new enterprises)과 연관된다는 점을 충분히 해명하지 않고, 작품의 시간적 배경을 그대로 따라가지 않을 이유가 없다(57)는 식으로 넘어간다는 점에서 설득력이 부족하다.

<sup>11</sup> 국역본에서는 바지호트라고 표기하고 있으나 원어 발음과 거리가 멀고 학회에서 배젓이라고 통용되고 있으므로 배젓으로 표기한다.



이전과 비교할 수 없을 정도로 “차입된 자본”에 기반하고 있으며 지방에서 새롭게 생겨난 상인들은 차입된 자본을 통해서 “구시대의 자본가”를 “괴롭히고 압박한다”고 서술하기도 했다(27). 또한 게일 터리 휴스턴(Gail Turley Houston)도 아서가 사업을 그만두는 이유는 이 사업이 개인 은행(private banking)에서 공동출자 은행(Joint Stock Banking)으로 이동하고 있는 당대의 새로운 금융의 흐름에서 벗어나 있으며 이전만큼 번성하고 있지 못하기 때문이라고 본다(83).<sup>12</sup>

디킨즈는 경제의 성장과 금융 제도의 발달로 인해서 파산의 파급력이 커져가던 1850 년대를 염두에 두고 『리틀 도릿』에서 파산을 그려낸다. 이 시대의 파산은 작품에서 도릿과 머들의 파산을 비교해보면 바로 알 수 있듯이 이전보다 전혀 다른 종류의 사건으로 제시된다. 2 장에서는 작품의 시점에서 20 년 이상 이전에 일어난 도릿의 파산을 채무자 감옥과의 관계를 중심으로 다룬다. 상대적으로 소액 때문에 사람들이 갇히던 마샬씨에서 도릿은 여유계층이면서도 동생까지 파산시킬 정도로 커다란 사건의 희생자이고 그의 파산은 채권자로 에돌림청이 개입할 정도로 규모가 크다. 디킨즈는 채무자 감옥

---

<sup>12</sup> 『리틀 도릿』을 19 세기 중반 경제의 변화와 연결해서 읽는 시도는 적지 않다. 대표적으로 제임스 브라운(James M. Brown)은 “머들은 1850 년대에 생겨난 경제적 여건의 변화를 대변하는 인물”(Merdle is representative of the change in the economic climate which had taken place by the 1850s; 95)이라고 지적하며, 경제적 변화는 클레넘 상회와 같은 “작은 독립 기업”(small independent business)이 머들로 대변되는 “기업 자본주의”(corporate capitalism)와 “거대한 규모의 합자회사”(large-scale joint-stock companies)로 대체되어 가는 과정이라고 본다(96). 정남영은 이 시기가 산업자본주의 시대이지만 머들로 대표되는 자본주의가 “환상의 번식을 통한 사회적 잉여화폐의 흡수와 그것의 자본으로의 전환을 나타낸다는 점에서, 그리고 그 몰락을 통하여 그러한 식으로 증식된 자본의 불안정성을 반영한다는 점에서 더욱 발전된 단계의 자본주의”(173)라고 지적한다.

자체를 푸코적인 감옥으로 그려내지는 않지만, 이러한 곳에 갇힌 도릿의 경우를 통해서 이러한 마샬씨가 그에게는 감옥이며, 이것이 몸뿐 아니라 마음까지 옥죄는 감옥으로 그려낸다.

3 장에서는 도릿의 파산으로부터 20 년 이후에 일어난 머들의 파산을 다룬다. 관료제 정부와 자본가의 결합으로 인해 발생하는 머들의 파산은 도릿의 사건보다 훨씬 규모가 크며 사회 전체에 영향을 끼친다. 디킨즈는 허구를 통해서 신용을 얻고 머들이라는 사업을 만들어내는 사회의 구조를 비판하는 한편 사회의 변화를 위해서는 개별 자본가의 허구를 깨뜨리는 일이 아니라, 근본적인 차원의 모색이 필요하다는 것을 보인다.

4 장에서는 머들의 파산 이후에 나타나는 사회적 전망을 보여주는 사건으로 아서의 파산을 증점적으로 다룬다. 아서는 머들의 사업에 돈을 모두 투자했다가 파산하고 그에 대한 책임을 전적으로 지고 마샬씨 감옥에 갇히는 인물이다. 아서의 파산은 개인의 실패이기도 이로부터 변화의 가능성을 만들어내는 사건이기도 하다. 파산해서 감옥에 갇혀 있는 아서에게 이전과 같은 모습으로 돌아와서 자신의 재산을 모두 주겠다고 제안하는 에이미의 말은 개인적인 청원이면서도 파산이 반복되리라는 퍼디난드의 주장에 대한 반박으로 나타난다. 디킨즈는 아서와 에이미의 관계를 통해서 변화가 쉽지 않으리라고 예상되는 당시 빅토리아 사회의 문제점을 비판하고 이를 통해 소박하지만 작은 변화가 가능하리라는 가능성을 제시한다.

## 2. 채무자 감옥과 파산

영국에는 19 세기 중반까지만 하더라도 돈을 갚지 못하는 사람을 감옥에 가두는 제도가 있었다. 이러한 채무자 감옥 제도가 정확히 언제 생겨났는지를 특정하기는 어렵지만 그 역사는 적어도 14 세기까지 거슬러 올라간다. 채무자 감옥이 법적으로 폐지된 것은 1869 년에 시행된 파산 개혁령(Bankruptcy Reform Act) 이후였다.<sup>13</sup> 던롭(C. R. B. Dunlop)은 빚 때문에 사람을 감옥에 가두는 건 오늘날의 시각으로 봤을 땐 부당하고 잔인해 보이지만, 디킨즈의 시절까지만 하더라도 채무자가 빚을 갚을 능력을 갖추고 있으면서도 갚지 않는 경우가 있었고(29) 따라서 채무자 감옥에 가두는 일은 돈을 갚게 하기 위한 “위협”으로 더 자주 사용되었다고 지적한다(31). 하지만 용도가 무엇이든 간에 빚을 갚아야 하는 사람을 감옥에 구속하는 것은 불합리한 일이다. 숨겨둔 재산이 없거나 돈을 대신 갚아줄 사람이 없다면, 감옥에서 빠져나올 방법이 없기 때문이다.

『리틀 도릿』에서 나타나는 감옥의 불합리성의 대표적인 희생자는 도릿이다. 그는 사람들이 보통 두 세 달이면 빠져나가는 채무자 감옥인 마살씨에서 23 년이나 갇혀 지낸다. 이러한 상황은 다소 과장된 서술처럼 보이지만 당시의 제도 아래에서는 충분히 개연성이 있었고 또한 실제로 그 정도로 오래 갇혀 있는 사람도 있었다. 문제는 감옥에 그토록 오래 갇혀 있지만 그 과정에서 빚이 전혀 탕감되지 않는다는 것이다. 이러한 불합리성을 비판하는 인물은 에이미이다. 이후에 도릿이 유산을 물려받고 감옥에서 나갈 수 있게 될 때에도 여전히 빚을 갚아야 한다는 사실을 알게 되자 에이미는 아서에게 “너무한 것 같아요 ... 아버지께서 참으로 오랜 세월을 보내고 그토록 고통 받으셨는데, 결국 빚도 모두

<sup>13</sup> 18 세기 영국의 감옥과 관련해서는 Bender 11-24 참조. 영국에서 감옥이 소위 근대적인 모습을 취하기 시작한 시점은 1779 년의 교도소령(Penitentiary Act) 이후이다.

값아야 한다니요.” (It seems to me hard . . . that he should have lost so many years and suffered so much, and at last pay all the debts as well; 444)라고 호소한다. 리비스(F. R. Leavis)는 아서가 에이미의 말에서 감옥의 오점을 발견하는 모습을 두고 이는 오히려 청교도적 상업 윤리의 문제점을 드러낸다면 그를 강하게 비판한바 있다(295).<sup>14</sup> 이 장면에 대해서는 여러모로 의견이 갈리지만 에이미의 지적이 채무자 감옥 제도의 불합리성을 비판한다는 것은 분명하다.

디킨즈는 『리틀 도릿』에서 채무자 감옥인 마샬씨를 중요한 공간으로 그려내는데 그 이유는 이 공간의 불합리성을 비판하거나 개혁을 요구하는 것에 그치지 않는다. 그가 마샬씨를 그려내는 이유는 이곳이 당대 사회의 핵심적인 문제였던 파산을 대표하는 공간이기 때문이다.

땅거미가 “다른 곳보다 일찍” 지는 공간인 마샬씨는 일종의 영구적인 그림자의 세계로 그곳의 거주자들은 존 디킨즈가 아들에게 한탄했던 야망과 자아의 퇴색을 견뎠다. 또한 심리적으로 이곳은 머들과 정부가 존재하는 세계를 특징짓는 돈과, 지위, 권력에 대한 광적인 추구의 그늘진 반대편인, 빅토리아인들의 무의식의 유령같은 세계로도 작동했다.

The Marshalsea, where dusk falls "sooner than elsewhere," is a kind of permanent shadow world, whose inhabitants have endured the eclipse of ambition and ego which John Dickens so lamented to his son. Psychologically, too, it functions as a kind of spectral world of the Victorian unconscious, the shadowy other side of the frenzied pursuit of money, status, and power which

---

<sup>14</sup> 에이미의 말에 대한 아서의 평가와 관련된 논의를 정리하고 있는 논문으로 Mott 참조.

characterizes the world of Merdle and the government. (Showalter 21-22).

쇼월터는 마샬씨가 “일종의 영구적인 그림자의 세계” 이자 빅토리아인들의 무의식의 “유령 같은 세계” 라고 지적한다. 이곳이 단순히 채무자 감옥이 아니라 빅토리아 사회의 다른 측면을 보여주는 공간이라는 것이다. 하지만 도릿이 감옥에서 벗어났으면서도 마샬씨 감옥의 그림자에서 벗어나지 못하는 모습을 살펴보면 이 공간의 속성이 단순히 당대 사회의 이면이라고 보기는 어렵다. 마샬씨와 사회와의 구분은 때로 흐려지며, 어느 시점에 가서는 마샬씨가 사회의 본질을 더욱 잘 보여주는 공간으로 그려진다.

앞서 1 장에서 다뤘듯이 마샬씨는 사람을 가두고 구속하는 일반적인 감옥과는 거리가 멀다. 파산하고 빚을 갚지 못해서 이곳에 갇혀 있는 사람들은 죄수가 아니라 “컬리지언”(Collegians)이라고 지칭된다. 또한 이들은 빚을 갚지 못해서 감옥에 들어왔지만 감옥 바깥보다 훨씬 호의적인 모습을 보인다. 에이미가 춤선생(dancing-master)에게 가서 싼 가격으로 자신의 언니에게 춤을 가르쳐달라는 요청에 그가 “공짜로 가르쳐주겠다”(I'll teach her for nothing; 87)이라고 대답한다든지 여성모자제작자(milliner)가 그녀에게 바느질을 가르쳐주는 경우가 그 예이다. 이러한 호의는 경제 활동과 관련된 언어로 제시된다. 에이미가 태어났을 때에도 여성들(ladies)은 “아이 둘을 이미 소지했고/ 데리고 있었고”(had already possession of the two children; 76) “우호적으로 아이들을 파내었고/ 다뤘고”(hospitably carrying them off)고 묘사되며, 아이들을 데리고 있지 않은 다른 여성들은 “그들의 부족한 저장고에서 조금 위안을 대출해주고 있었다”(other were offering loans of little comforts from their own scanty store; 76)고 서술된다.

갇혀 있는 것을 제외하고 표면적으로 마샬씨 사람들의 삶은 외부와 별 차이가 없지만, 이들이 생각하는 방식은 감옥 밖의 사람들과 조금 다른 것처럼

묘사된다. 감옥의 수감자들이 저녁의 사교모임의 공간으로 사용하는 스너거리(Snuggery)에서 있는 사람 중 한 명은 자신에게 돈이 없는 이유는 그가 돈을 벌지 못해서가 아니라 감옥의 소장(Marshal)이 매주 월요일마다 “매주 12 펜스” (three and ninepence a week; 102)씩 돈을 빼돌려서라고 생각한다. 또한 “이 사람들의 일반적인 말투로 비춰봤을 때 지급불능을 인간의 정상적인 상태로 생각하게 되었으며, 빚을 갚는 걸 가끔씩 일어나는 전염되는 질병으로 생각하게 되었다는 것이 명백해 보였다” (It was evident from the general tone of the whole party, that they had come to regard insolvency as the normal state of mankind, and the payment of debts as a disease that occasionally broke out; 103)라고 여겨진다. 또한 감옥 안에서 사람들이 공용으로 돈을 내서 쓰는 공용 주방(common kitchen)과 뜨거운 물에 대한 장점을 언급하는 팁(Tip)의 모습은 “건강해지고 지혜로워지는 방법은 마샬씨에 오는 것” (the way to be healthy, wealthy, and wise, was to come to the Marshalsea; 103)이라고 묘사된다.

감옥 안과 바깥의 세계는 반복해서 대조되지만 그 차이가 분명한 것은 아니다. 안과 밖의 구분이 애매해지는 공간은 바로 스너거리(Snuggery)이다. 마샬씨를 방문했다가 시간을 지체해서 빠져나가지 못한 아서가 돈을 내고 하룻밤을 보내는 이곳에는 “지배인, 종업원, 여자 바텐더, 사환까지 모두” (landlord, waiter, barmaid, potboy, and all; 102) 있다고 묘사된다. 이곳에 익숙하지 않은 아서는 자연스럽게 “이곳에 있는 모든 사람이 죄수라고 자연스레 짐작” (naturally assumed everybody here to be prisoners; 102)하지만, “그들이 죄수인지는 외견상으로 나타나지 않았다” (Whether they were or not, did not appear; 102)고 묘사된다. 이들은 다만 “허약한 모습” (weedy look; 102)을 하고 있다. 빚을 지고 있는 사람이 모두 채무자 감옥에 있는 게 아니듯이, 채무자 감옥에 있는 사람이 모두가 채무자인 건 아니다.

채무자 감옥 일반의 모습과 그 곳에서 나타나는 도릿의 모습은 따로 구분해서 생각할 필요가 있다. 변호사인 러그 씨(Mr. Rugg)가 말하듯이 마샬씨는 “한 두 파운드 때문에 들어올 수 있는 곳” (where a man can come for a pound or two; 773)인데, 도릿은 상대적으로 여유가 있는 중산층이면서도 동생인 프레드릭(Frederick)까지 같이 파산시키고 정부기관인 에돌림청이 채권자 목록에 있을 정도로 커다란 빚을 지고 감옥에 들어오기 때문이다. 그곳의 주류를 이루는 하층 노동계급에 비해서 도릿은 사회적으로 높은 계급에 속하지만 금전적인 면에서 그들보다 훨씬 나쁜 상태에 있다. 이러한 초라한 자신의 모습을 기만하면서 그는 자신을 “마샬씨의 아버지” (The Father of the Marshalsea)로 위치시킨다. 처음에 그가 감옥에 왔을 때 있었던 간수가 붙여준 이 호칭을 적극적으로 이용하면서 도릿은 감옥을 찾아오는 사람들에게 “공물” (Testimonial)이라는 명목으로 돈을 갈취, 또는 구걸함으로써 생활을 유지한다.

도릿의 모습은 상당 부분 감옥에서 태어나서 “마샬씨의 아이” (Child of the Marshalsea)라고 불리는 그의 딸 에이미를 통해서 제시된다. 태어나서 한번도 감옥 밖에서 밤을 보낸 적이 없는 그녀는 순수한 인물로 그려지며 아버지를 자랑스러워한다. 감옥을 방문한 아서와의 대화에서 에이미는 감옥 밖의 사람들을 보듯이 아버지를 판단하지 말아달라고 부탁하며 감옥에 갇힌 이후로 아버지가 변한 게 틀림없다고 말하는데, 이 모습은 부끄러움이 아니라 자랑스러움으로 가득 차 있다. 그녀의 모습은 “죄가 없는 자만이 있다면, 그건 리틀 도릿이 그녀의 아버지를 자랑스러웠을 때였다” (If ever pride were innocent, it was innocent in Little Dorrit when she grew boastful of her father; 112)라고 서술된다.

“사람들은 아버지의 몸가짐이 진정한 신사의 것이라고 그래요. 꽤나 눈여겨 볼 만한 것이라고요. 감옥에서 아버지와 같은 몸가짐을 보여주는

사람을 본 적이 없어요, 아버지는 나머지 모두보다 우월하다고 인정받은걸요. 이게 사람들이 아버지에게 선물을 주는 이유예요. 사람들은 아버지가 빈궁한 걸 알거든요. 불쌍한 아버지, 돈이 없는 걸로 비난받을 수는 없어요. 누군들 사반세기 동안 감옥에 갇히고 풍요로울 수 있겠어요!”

그녀의 말은 얼마나 애정이 담겨있는가, 억누른 눈물에는 얼마나 동정이 있는가, 그녀 안의 충실함은 얼마나 위대한지, 그 주위를 터무니 없이 밝혀주는 그 빛은 얼마나 진실한지!

‘It is often said that his manners are a true gentleman’ s, and quite a study. I see none like them in that place, but he is admitted to be superior to all the rest. This is quite as much why they make him presents, as because they know him to be needy. He is not to be blamed for being in need, poor love. Who could be in prison a quarter of a century, and be prosperous!’

What affection in her words, what compassion in her repressed tears, what a great soul of fidelity within her, how true the light that shed false brightness round him! (112)

아버지를 바라보는 에이미의 말은 진실성이 가득하지만 사실과 다르다. 도릿은 보통 하층 계급들이 오게 되는 감옥인 마샬씨에서 상대적으로 상층 계급에 속하지만 오히려 그 때문에 더욱 자괴감을 느끼고 부정적으로 변하는 인물이기도 하다. 에이미는 아서에게 천진하면서도 당당하게 빈궁한 게 잘못은 아니지 않냐면서 아버지를 옹호하는데, 이 모습에서 서술자는 “애정”, “동정”, “충실함의 위대한 영혼” 을 발견하면서 감탄을 표한다. 하지만 그럼에도



불구하고 마지막으로 한 마디 더해지는 건 에이미가 아버지에게 비추는 빛이 무엇보다 “진실” 하지만 그것이 “거짓된 밝음”이라는 점이다.

에이미가 도릿을 자랑스러워하는 이유는 그녀가 감옥에서 태어나서 그 안을 너무나 당연하게 생각하고 있는 나머지 도릿의 모습에서 나타나는 그늘을 제대로 인식하지 못하기 때문이다. 그녀가 이를 인식하는 계기는 에이미가 감옥의 간수 치버리 씨(Mr. Chivery)의 아들인 존(John)의 청혼을 거절한 이후에 치버리 씨가 자신에게 냉랭한 태도를 취하자, 도릿은 에이미에게 존의 청혼을 단호하게 거절하지만 말고 결혼할 듯이 여지를 주라고 말하면서이다. 말더듬기와 얼버무리기로 특징될 수 있는 이 이야기는 이를 더 이상 참지 못한 에이미가 그의 목에 팔을 두르고 그를 안으면서 멈춘다. 이후에 정적 속에서 밥을 먹던 도릿은 갑자기 자신을 “적선과 먹다 남은 음식으로 끼니를 이어가는 불쌍한 죄수이자 비참하고, 치욕적인 불행한 사람!” (A poor prisoner, fed on alms and broken victuals; a squalid, disgraced wretch!; 245)이라 부르면서 이전까지 에이미에게 보이지 않았던 모습을 내비친다.

도릿은 감옥에 들어오기 전의 자신이 “나는 젊었고, 성공했었고, 잘 생겼었고, 독립적이었지” (I was young, I was accomplished, I was good-looking, I was independent; 245)라면서, “말하건대, 만약 너의 어머니가 날 본 것처럼 나를 볼 수 있다면, 네가 이 우리의 철창을 통해서 바라본 존재라고만 믿지 않을것이다” (I tell you, if you could see me as your mother saw me, you wouldn't believe it to be the creature you have only looked at through the bars of this cage; 245)라고 말한다. 아침까지 그를 달래고 방으로 돌아와 창밖을 바라보면서 에이미는 새로운 깨달음을 얻는다.

그녀가 가만히 창문을 열고 감옥 마당을 동쪽으로 내려다보자, 벽 위의 담장뿔은 붉은 색으로 물들었고, 하늘로 불길을 내뿜으며 떠오르는 태양이 음산한 보라색 문양을 만들었다. 그 담장뿔들이 그리 날카롭고

잔인하게, 창살이 그리 무겁게, 감옥이 그리 우울하고 날카롭게 보인 적이 없었다. 그녀는 굽이치는 강들의 물결에, 넓은 바다에, 아름다운 풍경에, 새들이 깨어나고 나무들이 바스락 소리를 내는 커다란 숲에서 태양이 떠오르는 걸 상상했다. 그리고 아버지가 이삼십 년이나 산 채로 묻혀 있던 무덤을 내려다 보고 슬픔과 동정에 북받쳐 말했다. “아니, 아니, 난 아버지를 한번도 제대로 본 적이 없어!”

As she gently opened the window, and looked eastward down the prison yard, the spikes upon the wall were tipped with red, then made a sullen purple pattern on the sun as it came flaming up into the heavens. The spikes had never looked so sharp and cruel, nor the bars so heavy, nor the prison space so gloomy and contracted. She thought of the sunrise on rolling rivers, of the sunrise on wide seas, of the sunrise on rich landscapes, of the sunrise on great forests where the birds were waking and the trees were rustling; and she looked down into the living grave on which the sun had risen, with her father in it three-and-twenty years, and said, in a burst of sorrow and compassion, 'No, no, I have never seen him in my life!' (249).

동이 틀 무렵에 에이미는 창문을 열고 감옥을 내려본다. 에이미의 눈으로 바라보는 담장뚝은 이때만큼 “날카롭고 잔인” 하며, 창살은 너무나 “무겁” 고 감옥의 공간은 “우울하고 날카롭게” 보인 적이 없었다고 묘사된다. 이러한 묘사는 에이미의 감정 상태를 반영하는 동시에 그녀가 처음으로 마샬씨 감옥이 인간에게 끼치는 영향력을 제대로 인식한다는 점을 보여준다. 해가 뜰 때가 되자 에이미는 전원적이고 평화로운 자연에서의 일출 장면을 생각하다가, 감옥으로

눈을 돌린다. 상상에서 돌아온 에이미가 현실에서 바라보게 되는 건 그녀의 아버지가 갇혀 있는 “산 채로 묻혀 있던 무덤” 인데, 이를 본 순간 에이미는 갑작스럽게 이곳에 아버지가 23 년이나 살아왔다는 사실을 깨닫는다. 그녀는 “슬픔” 과 “동정”에 북받쳐서 “난 아버지를 한번도 제대로 본 적이 없어” 라고 외치는데, 이를 통해서 그녀는 지금까지 보아왔던 아버지의 모습이 살아있는 게 아니라 죽어있는 것이며 자신은 그의 진정한 모습을 한번도 본 적이 없다는 사실을 깨닫는다.

마살씨 감옥은 앞서 다뤘듯이 상대적으로 느슨한 규율이 작동하는 공간이지만, 도릿과 같은 이에게는 그곳을 벗어나더라도 빠져나갈 수 없는 마음의 감옥으로 작동한다. 그는 이곳에 살고 있지만 이미 죽어있는 인물처럼 그려지는 것이다. 작품은 도릿의 모습을 통해서 이러한 공간이 개인에게 끼치는 영향력을 그려낸다. 예전에는 아버지의 모습을 알면서도 그 의미를 제대로 깨닫지 못했었지만, 새벽녘의 깨달음 이후에 에이미는 다른 모습을 보인다. 밖으로 외출했다가 마살씨로 돌아오는 에이미는 처음으로 감옥의 그림자가 모든 곳에 묻어 있는 것처럼 보이며, 적어도 도릿을 지칭하는 “적어도 오래된 회색 가운과 검은색 벨벳 모자를 쓰고 있는 형체” (Not least, upon the figure in the old grey gown and the black velvet cap; 264)위에 묻어 있다는 걸 알게 된다. 『리틀 도릿』은 다양한 방식으로 태양과 그림자라는 대립되는 상징을 변주해서 나타내는데, 그림자가 꼭 감옥을 둘러싸고만 나타나는 건 아니지만 태양이 감옥을 둘러싼 담장(wall)에 비추면서 만들어진다고 묘사되는 그림자는 이 공간이 개인에게 끼치는 영향을 대표한다.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> 전승혜는 그림자는 “어떤 실체를 반영한다기보다 말할 수 없는 욕망의 투사” 라고 지적하며(113), 또한 전반적으로 나타나는 응시(stare)와 연결되면서 “서술되지 않은 어떤 진실의 존재를 드러내는 일종의 기호” (114)라고 지적한다. 작품 전체로 보면 그렇다고 할 수도 있지만, 감옥의 그림자에만 한정하면 그렇다고 보기는 곤란하다.

감옥의 그림자는 아버지의 모습을 제대로 인식하게 된 에이미에게도 영향을 끼친다. 아이언 브릿지(iron bridge)에서 이뤄지는 아서와의 대화 중에 매기(Maggie)가 아버지 도릿과 오빠인 텡의 심부름으로 돈을 빌려달라는 편지를 가지고 도착한 이후에 그녀가 보여주는 모습이 좋은 예이다. 에이미는 이전에도 아버지가 아서에게 돈을 달라고 했을 때 “고통스러워했”(distressed; 281)지만 이번에는 “무언가가 그녀를 아주 더 민감하게 만들었다”(Something had made her keenly and additionally sensitive just now; 281)고 서술된다. 아서를 향한 호감과 아버지에 대한 부끄러움이 복잡하게 엮인 이 사건 이후에 서술자는 “불쌍한 아이인 리틀 도릿은 클래넘에 대해서 생각했다. 너무나 진실하게, 아, 너무나 진실하게! 마샬씨 담장의 그림자 안에서”(the poor child Little Dorrit thought of him - too faithfully, ah, too faithfully! - in the shadow of the Marshalsea wall; 281)라고 그녀를 묘사한다.

그림자는 감옥의 담장을 통해서 만들어진다고 묘사되지만 감옥 안에 있다고 해서 모두가 영향을 받지 않듯이, 반대로 감옥에서 벗어나더라도 그 영향력에서 개인이 자유로워지지는 않는다. 이를 대표적으로 보여주는 인물은 도릿이다. 아서와 팽스를 비롯한 사람들의 노력으로 그는 막대한 유산을 상속받고 마침내 감옥 생활을 정리하고 밖에 나갈 수 있게 된다. 이 때 에이미는 “아직까지 보지 못했던 아버지를 볼 수 있어. 사랑하는 이에게서 어두운 구름이 걷힌 채로 볼 수 있어. 불쌍한 어머니께서 오래전에 봤던 것처럼 아버지를 볼 수 있어.” (I shall see him, as I never saw him yet, I shall see my dear love, with the dark cloud cleared away, I shall see him, as my poor mother saw him long ago; 440)라면서 기뻐하지만 그녀의 소망은 곧 좌절된다. 감옥에서 벗어나더라도 그 그림자의 영향이 바로 사라지는 건 아니기 때문이다.

하지만 이탈리아로 향하는 여행길에서부터 아버지의 본 모습을 볼 수 있으리라는 에이미의 소망은 좌절된다. 자신이 감옥에 있었다는 사실을 수치스러워하는 도릿은 사교계의 예법에 맞추기 위해 제너럴 부인(Mrs.

General)을 고용해서 자식들을 상류층의 기준과 행동에 맞춰서 행동하려고 만들기 때문이다. 따라서 “심지어 지금도 그녀는 감옥의 시절 이전 아버지의 모습을 결코 볼 수 없을 거라는 것” (that even now she could never see him as he used to be before the prison days; 501)이라고 서술된다. 에이미가 도릿의 말에서 “잘 알려진 마샬씨 담장의 그림자” (the well-known shadow of the Marshalsea wall)를 발견하는데, 이것은 “새로운 모습” (a new shape)을 하고 있었지만, “오래되고 슬픈 그림자” (old sad shadow)였다고 묘사된다(501).

파산한 도릿에게 드리우던 마샬씨 담장의 그림자는 감옥 밖에서 다른 모습을 띠게 된다. 2 부에서 전개되는 유럽에서의 모습은 이러한 양상을 대변한다. 파산한 사람들이 가는 공간인 마샬씨와 그곳의 모습은 그 공간에 한정되지 않는다. 이탈리아로 향하는 풍경을 바라보는 에이미는 계속해서 외부의 환경이 현실적이지 않으며 꿈 같다고 생각한다. 이전보다 훨씬 부유해지고 덕분에 훨씬 상승한 사회적 지위를 누리게 되지만 에이미는 계속해서 “그녀의 현재 존재는 꿈이었다” (her present existence was a dream; 487)라든지, 그녀가 보는 건 모두 “새롭고 놀라웠” (new and wonderful; 487)지만 그건 “비현실적이지 않았다” (not unreal; 488)고 느낀다. 항상 아버지를 보살펴왔던 에이미의 관심과 노동은 부유해진 현실에서 “시종” (valet; 488)이 하는 일로 여겨지며 도릿은 에이미로 하여금 “숙녀의 지위를 유지” (to preserve the rank of a lady; 488)하기를 요청한다. 유럽의 아름다운 모습은 단순히 감탄과 숭배의 대상으로 그려지지 않고, 이를 에이미의 내면을 보여주는 역할을 한다.

에이미가 보는 모든 게 비현실적으로 보인 건 바로 이 위치에서였다. 풍경이 놀라울수록, 그 풍경들은 그녀는 내면의 삶의 비현실성을 더 닮았는데, 그녀는 그 비현실성의 텅 빈 자리들을 하루 종일 견뎠다. 심플롱의 협곡들, 그곳들의 엄청난 깊이와 천둥 같은 폭포소리, 놀라운

길, 느슨한 바퀴나 비틀거리는 말이 부서졌을 수도 있을 법한 위험한 장소들, 이탈리아로 내려가는 길, 저 아름다운 나라의 시작은 울퉁불퉁한 산의 협곡이 넓어지고 그들을 우울하고 어두운 감금에서 내보내면서 - 모두 꿈이었다 - 오래되고 보잘것없는 마샬씨만이 현실이었다. 아니, 심지어 오래되고 보잘것없는 마샬씨도 에이미가 아버지가 없는 모습을 떠올렸을 때 그 기반까지 흔들렸다. 그럴거라고 에이미가 잘 알고 있는 것처럼 죄수들이 여전히 좁은 마당에서 돌아다니고 있는지, 보잘것없는 방들이 모두 세입자로 가득 차 있는지, 그리고 여전히 간수가 대기실에 서서 사람들을 들여보내고 내보내는지 거의 믿을 수 없었다.

It was from this position that all she saw appeared unreal; the more surprising the scenes, the more they resembled the unreality of her own inner life as she went through its vacant places all day long. The gorges of the Simplon, its enormous depths and thundering water-falls, the wonderful road, the points of danger where a loose wheel or a faltering horse would have been destruction, the descent into Italy, the opening of that beautiful land, as the rugged mountain-chasm widened and let them out from a gloomy and dark imprisonment - all a dream - only the old mean Marshalsea a reality. Nay, even the old mean Marshalsea was shaken to its foundations, when she pictured it without her father. She could scarcely believe that the prisoners were still lingering in the close yard, that the mean rooms were still every one tenanted, and that the turnkey still stood in the

Lodge letting people in and out, all just as she well knew it to be.  
(488-89)

부유해지게 되면서 과거에 아버지를 돌보고 보살피는 에이미의 역할은 더 이상 그녀에게 요구되지 않는다. “할 일이 없는 건 이상했다” (To have no work to do was strange; 488)라고 묘사되듯이 항상 마샬씨에서 가족을 보살피고 부양해왔던 에이미에게 갑자기 할 일이 없어진 상황은 그곳이 마샬씨이든 어디이든 간에 비현실적인 것으로 여겨진다. 이러한 에이미의 심정은 알프스에서 이탈리아로 내려가는 풍광을 통해서 더욱 강조된다. 수많은 여행자가 감탄하고 아름답다고 느끼는 모습들은 에이미에게 별다른 감흥을 주지 못하며 오히려 그녀가 과거에 지냈던 마샬씨의 모습이 갖는 현실성을 강조하는 계기로 사용될 뿐이다.

베니스에 도착해서 그곳의 풍경을 계속해서 비현실적이라고 느끼고, 오래된 마샬씨를 떠올리던 에이미는 오히려 감옥 바깥의 삶이 감옥에서의 삶과 그리 차이 나지 않는 모습이라는 것을 깨닫는다.

리틀 도릿에게는 그들과 교체하는 사람들이 마샬씨 감옥의 상류층과 대체로 비슷해 보였다. 사람들이 마샬씨 감옥에 들어오는 것과 비슷한 이유로 수많은 사람이 해외로 나왔다. 빚을 져서, 게으름, 인간관계, 호기심 때문에, 국내에서 대충 잘 지내지 못한다는 이유로. 그들은 수형원과 지역 안내인들의 보호를 받고 외국의 도시들로 들어왔는데, 채무자들이 마샬씨 감옥에 끌려들어 오는 모습과 비슷했다. 사람들은 오래된 음울한 감옥 마당에서 그렇게 하듯이 교회와 미술관을 어슬렁거렸다. 그들은 대개 다음날이나 다음주에 떠났고, 자신이 뭘 원하는지 거의 몰랐으며, 하겠다고 말한 것을 하는 법이 거의 없었고,

가겠다고 말한 곳에 거의 가지 않았다. 이 모든 점에서 그들은 감옥에 갇힌 채무자들과 아주 비슷했다.

It appeared on the whole, to Little Dorrit herself, that this same society in which they lived, greatly resembled a superior sort of Marshalsea. Numbers of people seemed to come abroad, pretty much as people had come into the prison; through debt, through idleness, relationship, curiosity, and general unfitness for getting on at home. They were brought into these foreign towns in the custody of couriers and local followers, just as the debtors had been brought into the prison. They prowled about the churches and picture-galleries, much in the old, dreary, prison-yard manner. They were usually going away again to-morrow or next week, and rarely knew their own minds, and seldom did what they said they would do, or went where they said they would go: in all this again, very like the prison debtors. (536)

아버지를 위해 아무런 일을 할 수 없는 현실을 일종의 꿈이라 생각하고, 계속해서 마샬씨를 떠올리던 에이미는 결국 이탈리아에서 자신이 마주하는 사회가 마샬씨와 본질적에서 크게 다를 바 없는 공간이라는 점을 깨닫게 된다. 감옥에 사는 사람들이 온갖 종류의 이유로 그곳에 들어오게 되듯이 외국에 오는 사람들의 모습도 마찬가지로는 것이다. 감옥에 사람들이 붙잡혀 오는 모습과 수행원과 지역의 파라다지는 사람들에게 “구속”되어서 오는 사람들의 모습은 달라 보이지 않는다. 이들의 행동 역시도 감옥의 사람들과 거의 다르지 않다고 묘사되는 것이다. 트레이 필포츠(Trey Philpotts)는 이러한 장면을 두고 사회가 마샬씨를 닮은 게 아니라, 마샬씨라는 공간이 사회가 축소된 형태라고



지적한다(“Marshalsea” 144). 중요한 점은 에이미가 채무자 감옥에서의 삶의 모습이 바깥에서도 발견된다는 것을 인식한다는 것이다.

이탈리아에서 살아가는 사회의 모습이 마샬씨와 크게 차이가 없다는 에이미의 생각은 사회와 마샬씨가 본질에서 차이가 없는 공간이라는 점을 보여주는 동시에 빛을 지고 파산한 사람들을 감옥에 가두는 문제에 대한 비판이기도 하다. 외부의 사회는 파산한 사람들을 감옥에 집어넣음으로써, 파산의 문제를 사회의 외곽으로 몰아넣는다. 디킨즈는 이와 같은 사회의 기존 사고방식에 맞서서 마샬씨라는 공간이 정상적인 사회에 대비되는 비현실적이고 그림자 같은 공간이 아니라 자본주의 사회의 삶의 현실을 잘 보여주는 공간으로 제시한다. 결국 문제가 되는 것은 실질적으로 빛을 지거나 파산을 했는지가 아니라 내부에서의 삶의 방식이다. 이러한 측면을 대변하는 인물은 도릿이다.

도릿은 감옥에서 벗어나지만 그 영향력에서 완전히 벗어나지는 못한다. 그는 머들의 사업에 돈을 투자하려고 런던을 방문했다가 돌아오는데 그 이후로 이상한 태도를 취한다. 그 원인이 무엇인지는 분명하게 밝혀지지 않는다. 계속해서 이상한 행동을 하던 도릿은 머들 부인과 함께 하는 파티장에서 갑자기 정신을 잃고는 사람들 앞에서 자신이 “마샬씨의 아버지” 라고 이야기하는데, 이후에 쓰러져서 다시 일어서지 못한다. 그 이후로 그는 “마샬씨 너머의 것들을 알지 못했다”(knew of nothing beyond the Marshalsea; 679)라고 묘사된다. 그는 텃과 패니를 제대로 기억하지 못하는 것과는 반대로 에이미만은 절대 잊지 않는다. 이 상황에 이르러서 “그들은 다시 감옥에 있었다”(They were in the jail again; 680)이라고 묘사되며, 에이미는 그로부터 “마샬씨의 그림자보다 더 깊은 그림자”(a deeper shadow than the shadow of the Marshalsea Wall; 680)을 발견한다. 이러한 그림자가 사라지는 건 열흘 간의 간호에도 불구하고 그가 죽게 되면서이다.

소리없이, 소리없이, 거대한 성의 모든 윤곽선들이 하나 둘씩 서서히 희미해졌다. 소리없이, 소리없이, 윤곽선이 가로 세로로 자국을 남긴 얼굴이 밝아지고 깨끗해졌다. 소리없이, 소리없이, 감옥 창살과 담장 위의 톱니 모양의 담장뿔은 사라졌다. 소리없이, 소리없이, 그 얼굴은 에이미가 잣빛 머리칼 아래에서 본 적이 없는, 그녀와 닮았지만 훨씬 어린 표정으로 바뀌었다가 영면을 취했다.

Quietly, quietly, all the lines of the plan of the great Castle melted, one after another. Quietly, quietly, the ruled and cross-ruled countenance on which they were traced, became fair and blank. Quietly, quietly, the reflected marks of the prison bars and of the zig-zag iron on the wall-top, faded away. Quietly, quietly, the face subsided into a far younger likeness of her own than she had ever seen under the grey hair, and sank to rest. (680-681)

도릿의 얼굴을 둘러싸던 그림자는 처음에는 감옥의 담장의 모습을 하고 있었으나 그가 감옥 바깥으로 나오면서 “거대한 성”의 모습을 하게 된다. 이러한 공간의 설계도를 자신의 얼굴에 그리면서 그 영향하에 있었던 도릿이 이로부터 자유로워지는 것은 결국 죽음을 통해서이다. 도릿을 사로잡고 있었던 생각들은 차근차근 지워지게 되고 그 덕분에 결국 그의 얼굴을 차지하고 있었던 감옥의 흔적들 또한 없어진다. 그를 실제보다 더 늙어보이게 했었던 감옥의 그림자는 죽음을 앞두고 사라지며 그는 이전보다 “훨씬 어린” 모습으로 돌아가며, 평안을 찾는다. 그는 이를 통해서야 마음의 감옥에서 벗어날 수 있게 된다.

이처럼 오직 죽음을 통해서야 벗어날 수 있을 정도로 채무자 감옥의 그림자의 영향력은 막강하다. 『리틀 도릿』은 파산의 중요성을 채무자 감옥인 마살씨와 관련시켜서 그려낸다. 도릿의 경우에서 알 수 있듯이 채무자 감옥의

그림자는 그 공간에서 벗어난다고 해서 사라지지 않으며 결국은 감옥의 그림자를 뛰어넘는 “거대한 성”을 만들어내면서 인간을 구속하기도 한다. 중요한 것은 그림자가 단순히 빛을 지고 감옥에 갇힌 상태뿐만 아니라, 도릿의 경우처럼 부유한 상태에서도 거대한 성의 모습으로 나타날 수 있다는 점이다. 감옥의 안과 밖을 가리지 않고 개인의 마음을 옥죄는 파산의 영향력을 감옥과 연관지어서 그려내면서, 디킨즈는 파산을 사회의 본질적인 조건으로 자리매김한다.

### 3. 허구로서의 신용: 자본가 머들의 파산

『리틀 도릿』에서는 다양한 일들이 일어나지만, 그 중에서 사회적 파급력이 가장 큰 사건은 단연 머들의 자살과 그로 인한 투자자들의 파산이다. 거대 자본가 머들의 명성을 믿고 돈을 투자했던 사람들에게 머들의 자살 소식과 그보다 조금 늦게 들려온 사업의 진상은 “벼락처럼 떨어” (fall like thunderbolt; 742)진다. 막대한 이득을 기대하고 머들의 사업에 투자했던 수많은 사람이 하루아침에 파산한다. 머들의 사업에 동업자인 다니엘 도이스(Daniel Doyce)의 돈까지 모두 투자했던 아서는 파산해서 채무자 감옥인 마살씨에 갇힌다. 아서에게 투자를 권유하고 스스로도 천 파운드를 투자했던 팡스 씨(Mr. Pancks)도 돈을 모두 날린다. 또한 “모든 전문직과 상업에 종사하고 있는 수많은 남자들” (Numbers of men in every profession and trade)은 물론이고 “노인들” (old people)과 “술한 여성들과 아이들” (legions of women and children)까지도 머들에게 돈을 투자했다가 빈털터리가 된다(742). 머들의 파산은 사회를 휩쓴다.

바바라 웨이스(Barbara Weiss)는 머들이 이전까지 빅토리아 시대 문학에서 나타나지 않은 새로운 인물이라고 지적하면서, 조지 엘리엇(George Eliot)의 『플로스 강의 물방앗간』 (*The Mill on the Floss*)의 털리버 씨(Mr. Tulliver)같은 인물은 변화하는 현실에 적응하지 못해서 파산하는데 비해서, 머들이 파산하는 이유는 그의 “탐욕” (rapacity) 때문이라고 주장한다(*English* 149). 머들의 파산의 원인을 탐욕이라고 보는 웨이스의 주장이 타당한지는 조금 더 생각해봐야 할 문제이지만, 허구를 유통시킴으로써 신용을 얻고 그를 통해서 더욱 번성하는 그의 사업방식이 이전에는 나타나지 않았던 새로운 양상이라는 것은 분명해 보인다.

머들과 그의 사업은 1850 년대의 경제 상황의 산물이다. 디킨즈는 『리틀 도릿』의 서문에서 머들이 “과장된 구상”(extravagant conception; 5)이라는 비판에 답하면서, “그 인물형은 철도주식의 시대, 특정 아일랜드 은행, 여타 마찬가지로 훌륭한 한 두 가지 사업의 시대에서 따와 고안되었다”(it originated after the Railroad-share epoch, in the times of a certain Irish Bank, and of one or two other equally laudable enterprises; 5)고 분명하게 밝힌다.<sup>16</sup> 디킨즈는 머들을 1840 년대 후반에 발생한 철도 사건부터 시작해서 아일랜드 은행의 파산에 이르기까지 신용을 기반으로 한 당대의 금융업과 경제의 문제점을 드러내는 인물로 그려낸다.

머들로 대표되는 1850 년대의 경제 상황의 변화는 작품에서 분명하게 나타난다. 20 년이 넘는 시간차를 두고 일어난 도릿과 아서의 파산을 비교하면 이는 분명해진다. 도릿은 술과 단추와 같은 물품을 포함해서 “군대, 선원, 또는 누군가”(troops, or seamen, or somebody)에게 필요한 물건들을 취급하는 “꽤 규모가 큰 상사의 동업자”(partner in a house in some large way)였는데, 상사가 망하면서 같이 파산한 인물이다(591). 그의 파산에서 강조되는 것은 무능력함이다. 빚을 지고 채무자 감옥에 처음 끌려왔을 때 그는 무기력하고 유약한 인물로 그려지며, 그가 자신의 동업관계에 대해서 아는 건 “그곳에 돈을 투자하였다”(he had invested money in it; 75)는 사실

---

<sup>16</sup> 머들의 모델과 관련해서는 Weiss, “Secret Pockets”; Russell 131-48 참조. 러셀은 디킨즈가 1856 년에 파리에서 살았다는 전기적 사실과 머들이 1 부 33 장에서 “기술과 자본의 거대한 결합”(gigantic combination of skill and capital)이라는 표현을 사용한 점에 주목해서 그를 프랑스의 합자투자회사인 크레딧 모빌리에(Credit Mobilier)와 연관시킨다(141).

뿐이라고 서술된다. 또한 관련 법률 문제의 전문가들이 도와주려고 하더라도 도릿은 별다른 극복의 의지를 보이지 않는다.<sup>17</sup>

반면에 아서의 파산에서는 개인의 책임보다 상황의 불가피함이 강조된다. 머들의 양아들인 스파클러가 에돌림청에서 관직을 받으면서 사람들이 머들의 사업에 돈을 투자하려는 모습은 “도덕적 질병”(moral disease)이라고 불리기 시작하며, 이를 묘사하는 장의 제목은 “전염병의 전파”(Progress of Epidemic)이다. 영국에 온 지 얼마 되지 않은 카발레토(Cavalletto)도 머들의 사업에 돈을 투자하려고 할 정도로 그 시기에 머들에 돈을 투자하는 것은 일종의 ‘상식’ 처럼 여겨진다. 또한 아서가 머들의 사업에 돈을 투자하기로 결정하는 것은 동업자인 도이스의 발명 문제가 해결될 기미가 보이지 않는 상황에서 도이스를 위해서 돈을 투자하라는 팽스의 제안 때문이기도 하다. 이러한 양상은 “무지하지도 사악하지도 않은 피해자들에게 전달되었다”(get communicated to many sufferers who are neither ignorant nor wicked; 609-10)고 묘사된다.

20 년이 넘는 시간차를 두고 벌어지는 두 사람의 파산이 전혀 다른 방식으로 서술되는 이유는 무엇인가? 로빈 길모어(Robin Gilmour)는 디킨즈와 자조(self-help)의 관계를 다루는 글에서 디킨즈가 1850 년대 들어서 정력적이고 야심찬

---

<sup>17</sup> 브랜틀링거는 디킨즈가 1850 년대 이후 작품에서는 파산을 그릴 때 믿음직스럽지 못한 인물을 제시함으로써 이를 개인적인 문제로 환원하려는 경향이 있다고 지적하면서, 그 예로 『데이빗 카퍼필드』(*David Copperfield*)의 미코버 씨(Mr. Micawber)와 『리틀 도릿』의 윌리엄 도릿을 든다(*Fictions of State* 159). 물론 브랜틀링거도 단정지어 서술하지는 않듯이 개인의 무능력이 전적으로 파산과 연결되는 건 아니다. 채권자 중에 에돌림청이 개입되어 있기에 문제가 복잡한 건 당연한 일이다. 하지만 아서의 파산의 경우에서 알 수 있듯이 모든 파산에서 개인의 무능력이 강조되는 것은 아니다. 도릿의 파산에서 그의 책임이 강조되는 이유는 아서의 경우와 비교해서 시대적 차이로 설명하는 것이 더 적절할 것이다.

자수성가한 인물이 영국 사회를 변화시킬 수 있으리라는 생각을 버렸다고 지적한다(92). 『데이빗 카퍼필드』에서 주인공 데이빗의 성공은 그의 성실함을 통해서 가능하다는 점이 강조되고, 디킨즈 자신도 성실함을 바탕으로 성공한 인물이지만 그 이후의 작품에서 개인의 노력과 능력이 성공으로 이어지는 모습을 찾아보기는 힘들다. 『리틀 도릿』은 선량하고 성실한 개인이라고 하더라도 그 영향력에서 벗어나기 힘든 머들의 파산과 같은 사건이 나타나기 시작한 시대와 경제적 상황을 배경으로 한다.

메리 푸비(Mary Poovey)는 『신용경제의 장르』(*Genres of Credit Economy*)에서 『리틀 도릿』을 분석하면서 “완결된 소설은 독자가 범죄에 대해서 생각하거나 1850 년대에 흔했던 금융 범죄를 가능하게 했던 조건들에 대해서 사고하도록 이를 부추기지 않는다” (the completed novel does not encourage readers to speculate about the conditions that made financial crime so common in the 1850s)고 주장한다. 디킨즈는 『리틀 도릿』에서 작품의 판매량을 위해 머들을 등장시켰으며, 독자들이 금융가의 진짜 삶에 관심을 가짐으로써 그의 소설이 전달하려고 하는 “사랑의 구원적 역량에 대한 도덕적 교훈” (the moral lesson about the redemptive capacity of love; 375)을 방해하는 걸 원치 않았다는 것이다.<sup>18</sup> 머들의 사업이 그려지는 양상을 분석함으로써 디킨즈가 도덕과 사랑의 힘을 강조하려고 한다는 푸비의 주장은 나름의 설득력이 있지만, 오히려 추상적이고 분명하지 않은 묘사 자체가 금융업을 기반으로 한 머들의 사업이 성공하는 본질을 포착한다는 사실을 제대로 평가하지 않는다.

머들이 사회에서 신용을 얻는 과정에서 사업의 구체적인 양상이 나타나지는 않는다. 머들이 처음 등장하는 것은 1 부의 21 장 “머들 씨의 건강 이상” (Mr.

---

<sup>18</sup> 머들을 그려내는 디킨즈의 관심이 진지하고 탁월한 것이라고 주장하는 비평으로 Grahame and Angela Smith 참조.

Merdle' s Complaint)이다. 사회에서 머들이 머들이 누구인지 묘사되는 것은 우선 그의 거대한 저택이 언급되고, 이어서 그 저택의 반대편에 살고 있는 사교계(Society)의 모습이 서술된 후, 사교계가 “머들 부부에게 자격을 부여하자; 머들 부부를 알고 지내자” (Let us license them[Mr. and Mrs. Merdle]; let us know them[Mr. and Mrs. Merdle]고 결정한 다음이다.

머들 씨는 엄청난 부자였고, 경이로운 사업가였으며, 손대는 모든 걸 금으로 변화시키는 당나귀 귀 없는 미다스였다. 그는 은행업부터 건설업까지 모든 일에 능했다. 그는 물론 하원의원이었다. 필연적으로, 금융가에도 속해 있었다. 그는 이곳의 의장이었고, 다른 곳의 이사였으며, 또 다른 곳의 사장이었다. 최고의 주요인사들은 투자자들에게 말하기를, “자, 누가 투자한다고 하는가? 머들을 잡았나?” 그리고 부정적인 대답을 들으면 “난 관심이 없네” 라고 말했다.”

Mr Merdle was immensely rich; a man of prodigious enterprise; a Midas without the ears, who turned all he touched to gold. He was in everything good, from banking to building. He was in Parliament, of course. He was in the City, necessarily. He was Chairman of this, Trustee of that, President of the other. The weightiest of men had said to projectors, 'Now, what name have you got? Have you got Merdle?' And, the reply being in the negative, had said, 'Then I won't look at you.' (265).

머들에 대한 서술은 주로 그를 둘러싼 소문이며, 그 소문에는 확실한 근거가 별로 없다. 이러한 서술이 진행되는 과정은 머들의 허구가 어떤 식으로 확산되고 강화되는지를 잘 보여준다. 머들이 “굉장한 부자” 이자 “엄청난 사업가” 이며



마치 “미다스”와 같다는 과장되고 화려한 수사에 이어서 그가 은행업부터 건설업까지 “모든 일에 능”하고 하원의원이자 금융가에 속해 있으며 이곳저곳에서 자리를 맡고 있기 때문에 “최고의 거물”로 하여금 투자 여부를 결정할 정도의 신용을 얻는다.

허구를 유통<sup>19</sup> 시킴으로써 머들은 신용을 얻지만 그에 대해서 밝혀져 있는 것은 많지 않다. 그는 처음부터 끝까지 이름이 밝혀지지 않고 “머들 씨”(Mr. Merdle)라고 불릴 뿐이다. 그는 “은행업에서 건설업까지”(from banking to building; 265) 능한 인물이며, 최후에는 “으뜸가는 기획자이자, 설립자이자, 관리자”(he was the chief projector, establisher, and manager; 585)인 “놀라운 은행”(The wonderful Bank; 585)을 만들어낸다고 여겨지는 인물이지만, 그 사업이 무엇인지는 나타나지 않는다. “머들 씨의 사업이 무엇인지 조금이라도 아는 사람은 없었”(nobody knew with the least precision what Mr. Merdle’s business was; 417)지만, 그것은 “영국의 이름을 문명화된 지구의 모든 지역에서 더욱더 존경받게 하는 것”(causing the British name to be more and more respected in all parts of the civilized globe; 416-17)이라 불리면서 머들의 사업은 승승장구한다.

머들에게 있어서 허구는 금융업의 원활한 작동에 필수적인 신용을 유지하는 역할을 한다. 머들은 투기를 통해서 돈을 번 자본가이지만, 그가 작품에서 “잉글랜드의 세계적인 명성을 가진 자본가 중 한 명”(one of England’s world-famed capitalists; 269)라는 호칭을 얻게 되는 이유는 막대한 자본을

---

<sup>19</sup> 디킨즈가 허구를 만들어내고 퍼뜨리는 자본가를 그려낸 건 처음이 아니다. 『리틀도릿』이 연재되기 직전에 쓴 『어려운 시절』에는 자신이 “자수성가한 사람”이라는 허구를 퍼뜨리는 바운더비가 나타난다. 그는 어머니로부터 받을 수 있는 도움을 모두 받고 자라났음에도 불구하고, 스스로의 힘으로 성공했다는 허구를 퍼뜨리고 이를 근거로 노동자들의 요구를 무시한다. 바운더비에게 있어서 허구는 자신의 기득권을 유지하고 정당화시키는 도구로 작동한다.

소유하고 있기 때문은 아니다. 결정적인 비결은 머들이 허구를 통해서 자신의 사업을 포장하기 때문이다. 머들은 자신이 “누구보다 이득에 관심이 없는 사람” (the most disinterested of men; 266)처럼 보이기 위해서 노력하는 한편 머들 부인이 그의 허구를 뒷받침한다. “당신은 예의범절을 제공하고, 나는 돈을 제공하지” (You supply manner, and I supply money; 419)라는 머들의 말이 이 두 명의 공모관계를 잘 드러낸다. 바운더비가 스파짓 부인(Mrs. Sparsit)을 자신의 허구를 돋보이게 하기 위한 장식물로 집에 데려다 놓은 것과는 다르게, 머들 부인은 머들의 허구를 유통시키는데 결정적인 역할을 한다. 세계적인 자본가로서의 머들의 명성은 두 사람의 합작을 통해서 이뤄진다.

디킨즈는 실체가 알려지지 않은 머들의 사업이 허구를 퍼뜨림으로써 신용을 얻고 그로 인해서 변성하는 모습을 비판적으로 제시한다. 이러한 문제가 발생하는 이유는 신용에 의존하는 경제적 구조 때문이기도 하지만 이윤을 위해서라면 이를 상관하지 않는 사회에 일반화되어 있는 투기적 사고방식 때문이기도 하다. 그레이험 스미스(Grahame Smith)는 머들을 “일반적인 사회 질병의 구체적 현실화” (the specific realization of a general social disease; 167)로 봐야 한다고 주장하기도 한다. 이러한 문제를 가장 특징적으로 보여주는 곳은 사교계(Society)이다. 이곳에는 법조계(Bar), 외무계(Treasury), 종교계(Bishop), 의료계(Physician)라는 식으로 개성이 존재하지 않는 일종의 전형으로서의 인물들이 나타난다. 사교계의 인물에게는 각자의 개성이 존재하지 않기에 이들의 대화 역시도 자신의 의견을 드러내지 않으며 항상 소문을 전달하는 형태로 이뤄진다. 머들의 저택에서 이뤄지는 “거물들” (magnates; 267)의 대화는 이들의 특성을 잘 보여준다. 종교계 거물(Bishop magnate)이 “제가 듣기로는 … 머들 씨가 또 한번 엄청난 성공을 거뒀다더군요. 사람들이 그러기를 10 만 파운드라고 하더군요” (I am told . . . that Mr Merdle has made another enormous hit. They say a hundred thousand pounds; 267)라고 이야기를 꺼내자, 이러한 숫자는 사람들에게 의해서 계속해서 상승하며

결국 벨로우즈 형제(Brother Bellows)에 의해서 “50 만” (half a million; 267)에 이른다. 아무도 책임지지 않을 소문이 유통되면서 머들의 사업은 번성한다.

허구를 통해 유통되는 신용의 문제는 사교계에 한정되지 않고 다양한 방식으로 사회 전반에서 나타난다. 좋은 예 중 하나는 하층 노동자 계급이 모여사는 블리딩 하트 야드(Bleeding Heart Yard)의 지주인 캐스비 씨(Mr. Casby)이다. 과거에 데시머스 경(Lord Decimus)의 런던대리인(town-agent)이었던 캐스비는 외모가 “너무도 인자해서” (so supremely benignant) “누구도 그러한 사람의 관리 하에 재산이 속여지고 강탈되리라고는 생각할 수 없었” (nobody could suppose the property screwed or jobbed under such a man)을 정도의 인물이라고 서술된다(164). 그는 자비로워 보이는 외모 덕분에 사람들로부터 “원로” (Patriarch)라 불리지만, 뒤에서는 수금원인 팡스를 통해서 이들로부터 한푼이라도 더 돈을 뜯어낼 궁리를 하는 인물이다. 캐스비 앞에서 아서가 에이미를 언급하면서 캐스비가 그녀를 자신의 어머니인 클레넴 부인에게 “추천” (recommended; 291)했다고 말하자 나타나는 반응은 주목할 만하다.

원로께서 고개를 팡스 쪽으로 육중하게 돌리자, 그는 골똘히 들여다보던 공책을 치우고는 총대를 땀다.

“그녀를 추천하신 건 아니거든요,” 팡스가 말했다. “그럴 수가 없잖아요? 그녀에 관해 아시는 게 아무 것도 없었으니, 그럴 밖에도요. 이름이 언급되었고, 그걸 전달하신 거죠. **당신이** 하신 게 바로 그거죠.”

“그래요!” 클레넴이 말했다. “추천에 값할 만한 처녀니, 마찬가지 이야기죠.”

“그녀가 만족스럽다니 다행이다 싶으시죠,” 팡스가 말했다. “하지만 만족스럽지 않다고 해도 그건 당신 잘못이 될 수 없지요. 주어진

상황에서 공을 내세울 수 없듯이, 반대의 상황에서도 책임을 질 수 없죠. 보증을 서신 게 아니에요. 그녀에 대해 아는 게 아무것도 없는걸요.”  
(원문강조)

The Patriarch turning his head in a lumbering way towards Pancks, that assistant put up the note-book in which he had been absorbed, and took him in tow.

‘You didn’ t recommend her, you know,’ said Pancks; ‘how could you? You knew nothing about her, you didn’ t. The name was mentioned to you, and you passed it on. That’ s what *you* did.’

‘Well!’ said Clennam. ‘As she justifies any recommendation, it is much the same thing.’

‘You are glad she turns out well,’ said Pancks, ‘but it wouldn’ t have been your fault if she had turned out ill. The credit’ s not yours as it is, and the blame wouldn’ t have been yours as it might have been. You gave no guarantee. You knew nothing about her.’ (291-92)

이 장면은 사회에서 “추천” 과 같은 신용의 문제가 인식되고 유지되는 양상을 보여준다. 겉으로는 인자한 인물인 척 행동하는 캐스비는 그 이미지를 유지하기 위해서 팡스에게 자신의 행동의 의미를 설명하도록 신호를 준다. 그 신호를 받은 팡스는 캐스비를 대신해서 그가 그녀에 대해 “아시는 게 아무것도 없었” 으니 그건 “추천” 이 아니라 “전달” 에 불과하다는 것이다. 그렇더라도 결국 “추천에 값했” 으니 같은 게 아니겠냐고 클래넘이 대답하자 팡스는 그 둘의 차이는 결과에 상관없이 책임을 질 필요가 없다는 데 있다고 말한다. 이러한

장면은 허구를 통해서 만들어지고 유지되는 신용은 이처럼 아무런 책임을 동반하지 않는 것이라는 점을 보여준다.

조금 결이 다르기는 하지만 마찬가지로 허구를 통해서 다른 종류의 ‘신용’을 얻는 기관이 작품에서 등장하기도 한다. 이를 보여주는 건 작품의 10 장 “정부의 모든 과학”(Containing the Whole Science of Government)에 등장하는 에돌림청이다. “일을 하지 않는 법”(How Not to Do It)을 모토로 삼고 있는 이 기관은 비효율적인 관료제를 대표할 뿐만 아니라 캐스비의 경우처럼 아무런 책임이 없을 지지 않고 이야기를 전달하는 행위가 일상적으로 나타나는 기관이기도 하다. 이곳이 처음 나타나는 건 도릿의 빗문제를 해결하려고 아서가 방문하면서이다. 에돌림청을 방문했던 아서가 용무를 처리하려면 “약속”(appointment)을 잡아야 한다는 바나클의 말을 듣고 그의 집을 방문하지만 별다른 소득이 없이 다시 에돌림청으로 돌아오는 건 이 공간의 성격을 보여줄 뿐만 아니라(장남수 47), 이 기관이 작동하는 방식을 보여주는 일화이기도 하다.

에돌림청에서 일이 처리되는 방식은 사교계나 캐스비가 말하는 방식과 유사하게 나타난다. 이들은 계속해서 문제의 책임을 다른 곳에 떠넘긴다. 아서는 “알고 싶습니다”(I want to know)라는 말을 계속해서 반복함으로써 그를 떼어놓으려고 하던 젊은 바나클의 시도를 실패하게 하고 한 발짝 더 나아간다. 대신에 바나클은 워블러 씨(Mr. Wobbler)에게 책임을 미루고, 이는 또 다시 클라이브 씨(Mr. Clive)에게 넘어간다. 그 이후에도 “첫번째 사람은 그를 두번째 사람에게 언급하고, 두번째 사람은 그를 세번째 사람에게 언급해서 클레넘은 그들이 모두 그를 네번째 사람에게 언급할 때까지 세 번이나 이야기해야 했다”(As number one referred him to number two, and as number two referred him to number three, he had occasion to state it three times before they all referred him to number four; 130)고 나타나기도 한다. 이들은 어느 누구도 책임을 지고 문제를 해결하려고 하지 않고, 계속해서

다른 곳에 책임을 전가한다. 결국 이러한 문제를 모두 거쳐서 만난 페르디난드 바나클(Ferdinand Barnacle)은 클래넘에게 “그 문제로 고생을 자초하지 않기를 권합니다” (I recommend you not to bother yourself about it; 130)라고 말하고는 그 곳의 문제가 작동하는 방식을 분명하게 서술한다.

글쎄요, 답변을 받을 때까지 문의를 해야겠죠. 그리고는 이 부서에 청원서를 제출하기 위한 허가를 받으려고 저 부서에 청원서를 제출해야 할 겁니다. (나중에 알게 될 정식 서류 절차를 밝아서요). 그리고 허가를 받으면—시간이 경과하면 받을 수도 있어요—청원서를 저 부서에 제출해야 하고, 이 부서에 등록하기 위해 송부되어야 하고, 저 부서에 서명을 받기 위해 송부될 것이고, 다시 이 부서의 배서를 받기 위해 되돌아올 것이고, 그래야 저 부서에서 정식으로 심의를 시작할 겁니다. 업무의 각 단계에서 어느 지점을 통과하는지는 답변을 받을 때까지 두 부처에 문의하면 알게 될 겁니다.

“하지만 이게 일을 처리하는 방식이 아닌 건 분명합니다,” 아서 클래넘이 참지 못하고 말했다.

‘Why, you’ ll - you’ ll ask till they tell you. Then you’ ll memorialise that Department (according to regular forms which you’ ll find out) for leave to memorialise this Department. If you get it (which you may after a time), that memorial must be entered in that Department, sent to be registered in this Department, sent back to be signed by that Department, sent back to be countersigned by this Department, and then it will begin to be regularly before that Department. You’ ll find out

when the business passes through each of these stages, by asking at both Departments till they tell you.’

‘But surely this is not the way to do the business,’ Arthur Clennam could not help saying. (131)

에돌림청에서는 일을 처리하는 법은 그들의 모토인 “일을 하지 않는 법”에 충실하다. “문의”를 하려면 먼저 문의를 하기 위한 허가를 받아야 하며, 그 이후에도 서류는 계속해서 두 부서 사이를 돌아야 한다. 계속해서 서류에 대한 서명을 받아도 문제는 전혀 해결이 되지 않는다. 이곳은 캐스비의 경우에서처럼 나타나듯이 단지 이름을 “전달”하는 일이 하나의 시스템으로 확립된 공간이다. 아서는 “이게 일을 처리하는 방식이 아닌 건 분명합니다”라고 불만을 표시하지만, 에돌림청에서 책임을 미루는 방식과 머들의 사업이 변성하는 모습과 닮아 있다.<sup>20</sup>

머들은 허구를 통해서 신용을 획득하고 사회 전반에서 변성한다. 작계는 블리딩 하트 야드의 캐스비로부터 시작해서, 사교계의 거물들, 그리고 에돌림청의 바나클 가문에 이르기까지 이러한 행동은 사회 전반에서 나타난다. 사회에서 상대적으로 기득권층에 속하는 이들이 자신의 이익을 위해서 허구를 받아들이고 재생하는 양상은 비판의 대상이 된다. 웨이스는 머들과 바나클 일가가 사적인 이익을 위해서라면 허구를 받아들이는 대중의 의지를 조종한다는 면에서 공통점이 있다고 지적한다(*English* 154). 머들이 만들어내고 유통시키는 허구가 그가 믿을만한 자본가이며 그에게 돈을 투자하면 부유해진다는 것인 반면에, 바나클의 허구는 모든 것을 그대로 놔두면 괜찮아지리라는 자유방임주의

---

<sup>20</sup> 윤혜준도 에돌림청의 일하는 방식을 “말을 돌리고 사무적 미로 속에 사람을 빠지게 한 다음 쫓아 보내는 신비화 작업”이라고 표현하면서 이것이 머들의 “신비한 돈벌이”와 비슷하다고 지적한다(254).

사상을 대표한다. 이익을 위해서 허구를 받아들이는 사회에서 허구를 만들어내는 자본가가 나타날 때 이는 질병처럼 사회를 휩쓴다.

머들이 데시머스 경과 밀약<sup>21</sup>을 체결한 이후로 머들의 허구가 “도덕적 질병”(moral disease)으로 퍼져나가는 곳이 블리딩 하트 야드라는 점은 의미심장하다. 브라운이 “지배적 사회 계층들의 이데올로기적 통제 하에 있다”(under the ideological control of the dominant social classes; 102)라고 주장하는 이곳은 하층 노동자 계급이 살아가는 곳이기도 하다.<sup>22</sup> 이전까지 사회의 기득권층에서 만들어진 허구는 더욱 격렬한 양상으로 유통되고 적극적으로 재생산된다. 집세를 거두러 다니는 팽스에게 어떤 체납자(Defaulters)는 “만약 제 이름이 머들이었으면, 곧 기꺼이 집세를 낼 것인데 말입니다”(if my name was Merdle, sir - I’ d soon pay up, and be

---

<sup>21</sup> 이 거래는 정치와 자본의 유착을 보여준다. 머들은 자신이 구입한 토지의 사람들이 “그러한 목적으로 내가 보내는 누구라도 돌려보낼 것입니다”(They will return anybody I send to them for that pupose; 590)라고 말하는데, 이곳은 “이 섬의 작은 세 개의 썩은 구멍”(three little rotten holes in this Island; 591)라고 서술된다. 이게 의미하는 건 바로 토지의 주인이 그곳의 의원을 지명할 수 있는 권한을 가진 교구를 의미한다. 머들과 데시머스 경과 거래는 결국 교구에 지명자를 당선시켜준다는 약속 하에서 스파클러에게 에돌림청의 자리를 주는 것이다. 이와 같은 협상을 통해 에드먼드 스파클러가 에돌림청의 고위직(Lord) 중 하나로 임명되고, 이러한 “정부의 존경의 표시”(this mark of Government homage; 596) 덕분에 머들의 놀라운 사업들은 지속된다.

<sup>22</sup> 이곳은 머들의 투기가 가장 격렬한 방식으로 나타나고 재생산되는 나타나는 공간이기도 하지만 이후에 팽스의 외침에 사람들이 귀기울이면서 캐스비를 몰아내는 공간이라는 점에서 완전히 “통제” 하에 있다고 보기는 어렵다.



glad to do it; 598)이라고 말하는데<sup>23</sup>, 팡스가 떠난 후에 이 사람에게 주민들이 몰려들었으며 이후에 머들에 대한 “가장 과장된 소문이 그들 사이에서 돌았다” (the most extravagant rumours would circulate among them 599)고 묘사된다. 또한 학교에 다니는 학생들은 문자 ‘M’ 을 빼울 때 “머들, 수백만” (Merdle, Millions 601)이라는 어구를 통해서 배울 정도로 머들의 이름은 보통명사화가 되었다. 블리딩 하트 야드에서 머들의 허구는 노동자들의 공간에 깊숙하게 스며들 뿐만 아니라 적극적인 방식으로 재생산된다.

등장인물 중에서 누구보다 돈의 문제에 밝은 팡스도 머들의 사업의 질병에 감염된다고 묘사되는 것은 투기 열풍이 광범위하게 일어난다는 것을 보여준다. 팡스는 머들의 사업이 안전한 “투자” (investment; 608)라고 말하는 이유는 “그는 엄청난 재원, 막대한 자본, 정부의 영향을 갖춘 인물입니다” (He’ s a man of immense resources - enormous capital - government influence; 609)라는 판단이 있기 때문이다.<sup>24</sup> “만약에 내가 돈과 금액에 관련된 편견이 있다면 ... 그건 투기에 관해서이네” (If I have a prejudice connected with money and money-figures . . . it is against speculating; 704)이라고 말함으로써 유일하게 머들의 사업에 부정적인 의견을 표하는 도이스에게 “조심스러운 친구” (a cautious fellow; 704)라는 평가를 듣는 팡스까지 투기 열풍에 휩쓸리는 건 이 문제의 심각성을 보여준다.

<sup>23</sup> 자신의 “이름” 이 머들이라고 가정한다는 것은 문제의 핵심을 포착하는 부분이 있다. 머들의 사업이 번성하는 이유는 그가 자본을 많이 소유하고 있어서가 아니라 사람들이 그의 이름을 기꺼이 믿는다는 것에서 비롯된다.

<sup>24</sup> 역사적으로도 적절한 거래와 투기를 구분하기는 쉽지 않았다. 데이빗 이츠코위츠(David C. Itzkowitz)는 19 세기 영국에서는 “괜찮은 사업” (fair enterprise)과 “과장된 투기” (extravagant speculation)사이의 구별을 하기가 어려워서 사람들은 수사적인 목적을 제외하고는 둘을 구분하지 않으려고 했다고 지적한다(125).

디킨즈는 자신들의 이득을 위해서 머들의 허구를 사회에서 유통시키는 양상을 비판적으로 제시한다. 이러한 비판의 대상은 에들림청과 사교계의 인물들이다.

아니, 이런 우상숭배의 사제장들은 그들의 미약함에 대한 항의의 표시로 머들을 앞에 내세웠다. 대중은 그대로 믿고 숭배했다. 그래도 왜 그러는 지는 분명히 알았다. 하지만 제단에서 의식을 집행하는 이들은 그를 늘 눈으로 보았다. 그들은 그의 잔치에 참석했고, 그는 그들의 잔치에 참석했다. 그의 곁에 늘 붙어있는 유령이 이 사제장들에게 이렇게 말했다.

“이런 표지들--이 두상, 눈빛, 말투, 이 사람의 품격과 거동--이 너희가 믿고 기꺼이 경의를 표하는 것인가? 너희들은 에들림청의 지렛대이며 사람들의 통치자이다. 너희들 중 대여섯명이 서로 다투게 되면, 어머니 대지도 통치자들을 더 낳지 못할 것처럼 보인다. 너희들의 통치자로서의 자격요건이 인간에 대한 탁월한 지식에서 나와서, 이 사람을 받아들여 아부하고 떠받들었나? 아니면, 그가 나타날 때마다 내가 보여준 그 표지들을 너희들이 제대로 판단할 능력을 갖추었다면, 탁월한 정직성이 너희들의 자격요건인가?” 머들과 함께 런던을 떠돌아다닌 두 개의 불온한 의문이 이러했다. 그리고 이 의문들을 덮어야 한다는 암묵적인 동의가 있었다.

Nay, the high priests of this worship had the man[Mr Merdle] before them as a protest against their meanness. The multitude worshipped on trust--though always distinctly knowing why--but the officiators at the altar had the man habitually in their view. They sat at his feasts, and he sat at theirs. There was a spectre always attendant on him, saying to these high priests,

'Are such the signs you trust, and love to honour; this head, these eyes, this mode of speech, the tone and manner of this man? You are the levers of the Circumlocution Office, and the rulers of men. When half-a-dozen of you fall out by the ears, it seems that mother earth can give birth to no other rulers. Does your qualification lie in the superior knowledge of men which accepts, courts, and puffs this man? Or, if you are competent to judge aright the signs I never fail to show you when he appears among you, is your superior honesty your qualification?' Two rather ugly questions these, always going about town with Mr Merdle; and there was a tacit agreement that they must be stifled. (581).

디킨즈는 우상숭배의 책임은 대중에게 있는 게 아니라 제사장이라고 일컬어지는 사교계와 그곳의 인물들에게 있다는 점을 분명하게 밝힌다. 그들은 항상 머들을 만나면서도 그의 모습을 제대로 의심하지 않고 그 점을 무시한다는 것이다. 머들의 옆에 항상 붙어있는 유령의 입을 통해서 제시되는 이러한 비판은 머들의 본모습뿐만 아니라, 그를 숭배하는 이들의 자질까지도 문제삼는다. 그들의 자격이 “인간에 대한 탁월한 지식”에서 나온 것인지 또는 “탁월한 정직성”에서 나오는지를 묻고는 디킨즈는 이러한 질문들이 머들과 항상 같이 돌아다녔지만 이 문제들이 덮여져야 한다는 “암묵적인 동의”가 있다는 점을 강조한다.

머들이 소문만큼 대단한 인물이 아니라는 사실은 그가 등장할 때부터 계속해서 언급된다. 그는 “무리에서 부각되지 않은 사람이었” (He did not shine in company; 266)으며 “자신을 잘 드러내지 않는 사람” (a reserved man)이라고 묘사된다. 연회에서 주최자가 가장 높은 신분의 귀부인을 에스코트하는 당대의 관습에도 불구하고 머들과 함께 하는 건 “거대한 드레스의 핵심의 어딘가에 고

립되어 있는 백작 부인” (a countess who was secluded somewhere in the core of an immense dress; 268)이다. 거대한 드레스의 안쪽에 고립되어 있는 귀부인의 모습은 마치 거대한 이름을 갖고 있지만 그에 걸맞지 않는 모습을 갖고 있는 머들과 비슷하기도 하다. 또한 데시머스 경을 맞이하는 머들의 모습은 “자신의 집을 저당잡힌 사람” (like a man in possession of his house under a distraint; 585)처럼 보인다.

머들에 대한 수많은 허구들이 결국 거짓이라는 사실이 드러나는 건 머들이 결국 자살로 삶을 마무리 한 다음이다. 집에 있다가 증기탕의 일꾼으로부터 연락을 받은 의료계는 머들의 시체를 목격한다.

구석에는 물을 서둘러서 빼낸 욕조가 있었다. 그 안에는 마치 침대나 석관 안처럼 서둘러서 덮인 시트와 담요가 던져져 있었는데, 둔한 머리와 거칠고, 비열하고, 평범한 특징이 있는 거대한 크기의 몸이 있었다. 천장은 방을 채우고 있던 증기를 내보내기 위해 열렸다. 그러나 수증기가 남아서 물방울로 응축되어서 벽에 달려 있었고 욕조 안의 형태와 얼굴에 달려 있었다. 방은 여전히 뜨거웠고 욕조의 대리석은 여전히 따뜻했다. 그러나 얼굴과 육체는 만지기에 축축했다. 욕조의 바닥의 하얀 대리석은 무서운 빨간색으로 물들어 있었다. 옆의 찬장에는 텅 빈 수은 병과 거북이 껍질 손잡이가 달린 펜나이프가 있었는데 - 잉크가 아닌 것으로 더럽혀져 있었다.

There was a bath in that corner, from which the water had been hastily drained off. Lying in it, as in a grave or sarcophagus, with a hurried drapery of sheet and blanket thrown across it, was the body of a heavily-made man, with an obtuse head, and coarse, mean, common features. A sky-light had been opened to

release the steam with which the room had been filled; but it hung, condensed into water-drops, heavily upon the walls, and heavily upon the face and figure in the bath. The room was still hot, and the marble of the bath still warm; but the face and figure were clammy to the touch. The white marble at the bottom of the bath was veined with a dreadful red. On the ledge at the side, were an empty laudanum-bottle and a tortoise-shell handled penknife--soiled, but not with ink. (738)

아무것도 걸치지 않은 채로 욕조에서 손목을 그어서 자살한 머들의 모습은 주목할 만하다. 손목을 그어서 자살한 머들의 모습은 평소에 사람들이 환호하고 숭배하던 자본가의 모습과 거리가 멀다. 그곳에 나타나는 건 이전에는 한번도 언급되지 않았던 “거대한 크기”의 몸이며, “거칠고, 비천하고, 평범한 특징들”이다. 죽은 머들의 모습은 개별적인 온전한 인간이 아니라 “얼굴과 형체”로 서술된다. “빛나는 경이”(shining wonder)라고 불리면서 한 시대를 대표했었던 머들의 본디 모습은 그가 자살한 다음에야 분명하게 나타난다. 머들이 운영하던 사업의 전모가 그가 자살한 다음에야 밝혀지듯이 머들의 육체적 특징이 그가 자살한 다음에야 나타나는 것은 흥미로운 현상이다. 이는 머들의 사업이 ‘머들 씨’라는 이름에 얼마나 의존하고 있었는지를 보여준다.

머들의 파산은 에돌림청으로 대표되는 통치기구의 비효율성과 부패, 사교계에서 나타나는 모습을 비롯해서 당시 사회의 문제를 총체적으로 보여주는 사건이다. 하지만 머들이 자살하고 그의 사업에 남아 있는 돈이 하나도 없다는 사실이 드러난 이후에 사람들의 반응은 이 문제가 일어나는 원인을 적극적으로 찾으려 하지 않으며, 소문은 호기심을 끌 자극적인 방식으로 유통된다.

왜냐하면 그때에 이르자 사망한 머들 씨의 건강 이상이 위조와 강탈일 뿐이었다는 게 널리 알려졌기 때문이다. 아주 널리 퍼졌던 승배의 뻔뻔스러운 대상이요, 주요인사들이 여는 잔치의 참석자요, 대단한 귀부인들의 모임에 불가사의한 구경거리요, 배타성의 진압자요, 오만함의 평정자요, 후원자들의 후원자요, 에돌림청의 각하 자리를 놓고 장관과 밀고 당기는 협상가요, 많아야 지난 10 년 내지 15 년간 잉글랜드에서 모든 공공의 이익에 평화롭게 공헌한 사람들과, 적어도 지난 2 세기 동안 모든 예술과 학문의 선도했음을 실적으로 입증한 사람들이 받은 것보다 더 많은 감사인사를 받은 그-- 빛나는 기적이요, 선물을 갖고 오는 현자들이 길잡이로 삼은 새로운 별인 그, (이 별은 육조의 바닥의 어떤 썩은 고기 위에 멈춰서더니 사라졌다) 그는 용케 교수형을 면한 최대의 사기꾼이요 최대의 도둑에 불과했다.

For, by that time it was known that the late Mr Merdle's complaint had been simply Forgery and Robbery. He, the uncouth object of such wide-spread adulation, the sitter at great men's feasts, the roc's egg of great ladies' assemblies, the subduer of exclusiveness, the leveler of pride, the patron of patrons, the bargain-driver with a Minister for Lordships of the Circumlocution Office, the recipient of more acknowledgment within some ten or fifteen years, at most, than had been bestowed in England upon all peaceful public benefactors, and upon all the leaders of all the Arts and Sciences, with all their works to testify for them, during two centuries at least--he, the shining wonder, the new constellation to be followed by the wise men bringing gifts, until it stopped over a certain carrion at the

bottom of a bath and disappeared--was simply the greatest Forger and the greatest Thief that ever cheated the gallows. (742-43)

마치 “석간 신문이 계속 판이 바뀌어 나오듯이” (by edition after edition of the evening papers; 742) 머들에 대한 수식어들이 숨가쁘게 제시된다. 신문의 표제에 쓰일만한 수사들이 반복되어서 나타나지만 머들의 파산에 대한 소문을 재생산할 뿐이다. 머들이 자본뿐만 아니라 허구를 통해서 사교계에서 신용을 얻었고, 에돌림청과 정치적 거래를 해서 그 신용을 더 확고하게 했다는 점을 전혀 언급되지 않는다. 다만 문단의 시작과 마지막에서 두 번이나 강조되는 사실은 처음부터 언급되었던 머들의 문제가 “단순히” “위조와 강탈”이며, 그가 “최대의 사기꾼” 이자 “최대의 도둑” 에 불과하다는 것이다. 수많은 사람이 피해를 입었지만 이러한 파산이 가능하게 된 구조라든지 근본적인 원인은 문제되지 않으며, 오직 개별 자본가의 책임만이 언론의 표제 같은 어구들과 함께 유통될 뿐이다.

자본가는 파산했지만 사회의 변화는 나타나지 않으며 파산의 모든 책임은 자본가 개인에게 돌려진다. 머들은 파산 이후에 그는 “무지한 자” (ignorant fellow)라든지 “속된 야만인” (vulgar barbarian)이라고 불린다. 항상 그를 감시하던 집사장(Chief Butler)은 머들이 자살한 이후에 그 사실을 알리러 찾아온 의료계와 법조계(Bar)에게 소식을 전해 듣고는 불쾌함을 표시하며 “머들 씨는 신사였던 적이 없습니다, 머들 씨 쪽에서 나오는 비신사적인 행동이 저를 놀라게 하지는 않습니다” (Sir, Mr Merdle never was the gentleman, and no ungentlemanly act on Mr Merdle’s part would surprise me; 740)라고 말한다. 머들의 파산은 정상적인 사회 내부에서 일어날 수 있는 사건이 아니라, 그의 무지함이라든지 속됨 또는 비신사성과 같은 속성을 강조함으로써 개인의 책임으로 여겨진다.

머들의 파산 이후에 비판의 목소리는 제대로 나타나지 않는다. 그나마 유일하게 기득권 세력이 패배하는 모습이 나타나는 건 블리딩 하트 야드이다. 인자한 모습을 하고 뒤로는 세입자들의 돈을 긁어 모으는 캐스비의 기만이 그의 수금원인 팡스에 의해서 폭로된다. 캐스비는 팡스에게 세입자들을 쥐어 짜라고 지시하고는 여느 때와 마찬가지로 세입자들에게 인자한 모습을 보여주려고 블리딩 하트 야드를 방문한다. 이곳에서 그는 팡스를 만나게 된다. 이 두 사람의 만남은 “야드의 사람들은 그 만남에 놀랐다. 왜냐하면 가장 오래된 블리딩 하트의 사람의 기억에도 그 권력은 결코 같이 보인 적이 없었기 때문이다.” (The population of the Yard were astonished at the meeting, for the two powers had never been seen there together, within the memory of the oldest; 833)라고 서술된다.

팡스는 자신이 일자리를 그만뒀다는 사실을 밝히며 캐스비가 “부끄러운 기만자” (shabby deceiver!; 833)이며 겉으로는 자비로운 척 하면서 뒤로는 돈밖에 모르는 인물이라는 사실을 폭로한다. 처음에는 팡스의 폭로는 “웃음소리” (a burst of laughter 834)밖에 끌어내지 못한다. 하지만 계속된 주장과 근거 제시에 블리딩 하트 야드의 사람들로 하여금 그의 말을 믿게 된다. 이에 힘을 얻은 팡스는 캐스비가 그가 “원로”로 사람들을 기만하는데 큰 역할을 하는 그의 “신성한 머리카락” (sacred locks)과 캐스비가 들고 있던 “넓은 창 모자” (broad-brimmed hat)을 잘라서 모자의 윗부분을 자른 다음에 이걸 캐스비의 머리 위에 씌우는 행동에까지 이른다. 머리카락이 잘린 캐스비의 모습은 이전보다 훨씬 무기력한 모습으로 제시된다. 하지만 ‘혁명적인’ 행동을 한 이후의 팡스의 모습은 기대와 다르다.

이러한 유령을 말없이 두려워하면서 바라본 이후에, 팡스 씨는 커다란 가위를 던지고, 자신이 저지른 범죄의 결과들로부터 보호받고 지낼 수 있는 은신처를 찾아 도망갔다. 비록 그를 쫓는 건 대기를 통해 파문을



이루고 다시 울리는 블리딩 하트 야드의 웃음소리뿐이었으나, 팡스 씨는 떠나기 위해 가능한 모든 수단을 사용하는 게 현명하다고 생각했다.

After staring at this phantom in return, in silent awe, Mr Pancks threw down his shears, and fled for a place of hiding, where he might lie sheltered from the consequences of his crime. Mr Pancks deemed it prudent to use all possible dispatch in making off, though he was pursued by nothing but the sound of laughter in Bleeding Heart Yard, rippling through the air and making it ring again.

팡스는 캐스비의 기만을 폭로하는데 성공하지만 그 이후의 모습이 긍정적으로 그려지지는 않는다. 그는 “말없이 두려” 워하면서 캐스비의 모습을 바라보며, 그가 찾는 은신처는 그의 “범죄의 결과들” 로부터 보호받을 수 있는 공간이라고 묘사된다. 윌리엄 마이어스(William Myers)는 팡스가 선하고 용감한 인물이지만 이와 같은 결말은 “상투적” ([t]ypically)이자 “비극적” (tragically)으로 독자에게 오직 “경미하게 섞인 즐거움” (a slightly alloyed pleasure)밖에 주지 못한다고 지적한다(98). 팡스의 반란은 캐스비라는 인물형의 거짓을 폭로하지만 이것은 일종의 해프닝으로 종료된다. 사회의 전망을 보여주는 역할은 아서와 에이미에게 맡겨진다.

## 4. 실패의 교훈: 변화의 계기로서의 파산

자본가 머들의 파산은 1850년대 영국 사회의 모순을 총체적으로 드러내는 사건이다. 정치권력과 공모를 통해 신용을 얻는 머들의 사업은 경제적 이득을 위해서라면 기꺼이 허구를 받아들이는 사람들로 가득한 사회에서 번성한다. 파산은 사회의 모순을 내재하는 사건으로 그려진다. 하지만 머들이 자살한 이후에 여론은 파산이 일어나게 된 과정과 원인을 밝히지 않으며, 자본가의 책임만을 강조한다. 디킨즈가 원래 『리틀 도릿』의 제목으로 삼으려고 했던 문구처럼 이 문제는 “노바디즈 폴트”(Nobody's Fault)<sup>25</sup>로 여겨진다.<sup>26</sup> 머들은 사라졌지만 그를 숭배하고 허구로서의 신용을 퍼뜨리는데 크고 작은 역할을 담당했던 이들의 삶에는 별다른 변화가 없다. 사교계의 인물들은 머들을

---

<sup>25</sup> 이는 ‘누구의 책임도 아님’, 또는 ‘노바디의 책임’으로 해석할 수 있다. 여기에서는 중의성을 고려해서 번역하지 않고 쓰기로 한다.

<sup>26</sup> 디킨즈가 원래 『리틀 도릿』의 제목을 “노바디즈 폴트”로 정하려고 했다는 사실은 잘 알려져 있다. 왓슨 부인(Mrs. Watson) 부인에게 보낸 편지에서 디킨즈는 “굉장한 제목(a capital name)을 떠올렸다고 말했는데, 디킨즈의 원고에 표기된 그 제목은 “노바디즈 폴트”였다. 하지만 막상 10월 13일에 이 작품은 『리틀 도릿』이라는 제목으로 광고되기 시작했다(Butt and Tilotson 223). 디킨즈 자신은 『리틀 도릿』이라는 제목이 “제 귀에 더 경쾌하게 들리고, 같은 이야기에 동일하게 적용될 수 있다”(has a pleasanter sound in my ears, and which is equally applicable to the same story; Butt and Tilotson 230에서 재인용)고 밝힌다. 이러한 제목의 변경은 흔히 크림리아 전쟁과 그 이후에 생겨난 행정개혁협회의 연장선에서 이해된다. 디킨즈는 개인들을 다루는 소설을 쓰는 것이지 정치연설을 하는 게 아니기 때문에 『리틀 도릿』이라는 제목이 “감정적이고 인간적인 호소로서 훈계조의 ‘노바디즈 폴트’보다 더 적절하다”(the pathetic, human appeal was more appropriate than the didactic ‘Nobody’s Fault’; Butt and Tilotson 232)는 설명은 그 좋은 예이다.

승배한 자신들의 잘못을 합리화하기 위해서 머들 부인이 사교계에 출입하는 걸 허용하며, 스파클러에게 에돌림칭의 관직을 제공함으로써 머들의 허구가 마치 전염병처럼 퍼져나가는 데 결정적인 역할을 한 바나클 가문의 영향력이 바뀌었다는 언급은 전혀 없다.

『리를 도릿』이 제시하는 사회 전망은 어두워 보인다. 머들의 파산으로 인해 수많은 피해자가 발생했지만 이러한 문제를 만들어내는 사회의 변화가 제시되지는 않는다. 앞서 3 장에서 살펴보았듯이 작품에서 가장 ‘혁명적인’ 사건이라고 부를 수 있는 캐스비에 대한 팽스의 반란도 일종의 해프닝으로 마무리된다. 세속적 기준에서 그나마 성공하는 인물은 아서의 동업자인 도이스인데, 그의 성공은 에돌림칭이 지배하는 영국 사회를 벗어난 외국에서야 가능한 것으로 그려진다. 국가를 위해서 기계를 발명하고 그 특허를 받으려고 했지만 에돌림칭에 의해 “공적 범죄자”(public offender; 134)로 여겨졌던 도이스의 성공이 외국이라는 우회로를 경유함으로써 가능하다는 것은 당시 영국 사회에 대한 디킨즈의 어두운 전망을 반영한다. 게다가 도이스가 외국에서 성공한 덕분에 그의 발명 문제를 해결하려고 에돌림칭과 맞섰던 아서의 시도는 무화된다.<sup>27</sup> 미글스 씨가 아서에게 말하듯이 “더 이상 에돌림칭을 귀찮게 할 일은 없다”(You won’ t have occasion to trouble the Circumlocution Office any more; 855)는 것이다. 변화를 위한 개인의 노력은 실패로 마무리되는 듯 하다.

---

<sup>27</sup> 브라운은 대부분의 19 세기 소설에서 환경에 대한 저항은 루카치의 용어로 “문제적 주인공”(problematic heroes)을 통해서 가능하다고 지적하면서, 그러한 의미에서 아서는 디킨즈의 가장 성공한 주인공 중 하나라고 본다(106). 브라운은 아서가 머들의 투자에 돈을 투자하는 것으로 인해서 “도덕적 타협”(moral compromise)을 한다고 지적하지만(106), 과거의 관계에서 벗어나서 진정한 관계를 확립하려는 그의 노력의 어려움이 예술적으로 설득력이 있다고 평가한다(107).

『리틀 도릿』은 전반적으로 사회의 변화가 쉽지 않다는 인식을 보여주지만, 작품에 나타나는 전망이 전적으로 부정적이지는 않다. 정치적, 제도적 차원에서 사회가 변화하지는 않지만 다양한 측면에서 현실 극복을 향한 인간적 성취가 이루어지기 때문이다. 이를 보여주는 대표적인 사례는 아서와 에이미의 관계이다. 파산에 모든 책임을 지고 채무자 감옥인 마샬씨에 갇힌 아서와 인생의 가장 밑바닥으로 추락한 그를 보살피는 에이미가 서로의 사랑을 확인하는 모습을 통해서 디킨즈는 어려운 사회 전망 속에서 변화의 가능성을 찾아내려고 시도한다.

새로운 삶의 전망을 제시하는데 파산은 중요한 계기로 제시된다. 흥미롭게도 아서의 파산은 그보다 20 년도 전에 일어났던 도릿의 파산의 반복처럼 나타난다. 파산해서 자신의 재산을 날릴 뿐만 아니라 동생인 프레드릭까지도 몰락하게 만든 도릿의 경우처럼 아서의 실패는 도이스의 돈까지 위협에 빠뜨릴 뻔 한다. 하지만 아서는 도릿의 궤적을 반복하지는 않는다. 디킨즈는 도릿이 살아있는 채로 묻혀있었던 마샬씨 감옥과 파산이라는 사건을 반복하면서, 이로부터 아서가 새로운 삶의 의지를 찾아내는 모습을 그려낸다. 이러한 차이는 도이스가 아서에게 말하듯이 "모든 실패는 배울 의지가 있는 인간에게 무엇이든 가르침을 주"(Every failure teaches a man something, if he will learn; 856)며, 아서는 도릿과 달리 의지를 갖고 문제를 극복하려고 하기 때문이다.

디킨즈는 전면적인 사회 개혁을 보여주지는 않지만, 실패로부터 교훈을 얻은 개인들이 살아가는 모습을 사회 문제에 대한 비판이자 가능성으로 제시한다.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> 리앤 헌터(Leeann Hunter)는 빅토리아 시대 소설에서 자주 나타나는 파산이 단순히 불행을 가져오는게 아니라, 아버지들이 파산하는 덕분에 가정에서 딸들이 이전보다 많은 자유를 얻고 사회로 나갈 수 있는 계기가 되었다고 본다. 그녀는 신뢰와 용서에 기반한 "빛의 건강한 순환" (the healthy circulation of debts; 138)이 재화의 상호의존성을 통해서 사회적으로 연결되어 있다는 관념을 도입하기에 공동체의 건강을 강화한다고 주장한다. 이 글은 파산이 갖는 가능성을 평가한다는 점에서 헌터와 비슷한 입장을 취하지만 이 초점을 딸에만 맞추지는 않는다.

하지만 기존의 비평에서는 이러한 결말의 의미를 적극적으로 평가하지 않는다.<sup>29</sup> 작품에서 나타나는 희망의 전망을 충분히 살피지 않고, 결말을 단순히 개인적인 구원으로 읽으면 사회가 변하지 않으리라는 전망을 제시하는 퍼디난드의 주장을 그대로 따르는 셈이다. 에돌림청을 지배하는 바나클 가문에서 “가장 우수하고 총명한” (the best and the brightest; 771) 인물인 퍼디난드는 아무 일도 하지 않으면 모든 것이 잘 돌아가리라는 에돌림청의 원리를 가장 잘 이해하고 있으며, 그 원리를 과장해서 제시함으로써 아서를 좌절시키는 인물이다. 아서가 도이스의 문제를 해결하기 위해서 에돌림청을 방문했을 때, 문제를 다른 쪽으로 넘기려고만 하는 여타의 바나클 가문의 인물들과 달리 퍼디난드는 “이 문제로 자신을 귀찮게 하지 않기를 추천합니다” (I recommend you not to bother yourself about it)라고 답변한다. “이처럼 새로운 관점” (such a new point of view)은 아서로 하여금 “이를 어떻게 받아들일지 말을 잃게” (at a loss how to receive it)하며 퍼디난드는 그의 목표가 실질적으로 이루기 불가능하다고 설명함으로써 아서를 포기하게 만든다(130).

내버려두면 모든 문제가 잘 해결되리라는 퍼디난드의 입장을 가장 잘 나타나는 장면은 2부 28장 “마샬씨에 나타나다/출두하다” (An Appearance in the Marshalsea)이다. 퍼디난드는 파산해서 마샬씨에 갇혀 있는 아서 앞에 갑자기 등장해서 인사를 마치자마자 “바라건대 ... 우리 에돌림청이 겪고 계시는 어려움과 관련이 없는 것이지요?” (I hope . . . our place has had nothing to do with it?; 768)라고 묻는다. 그렇지 않다는 대답을 듣자 퍼디난드는

---

<sup>29</sup> 예를 들어 “모두를 위한 구원은 없으며, 오직 개인적 은총만이 있다”(there is no salvation for all, there is only individual grace; Sadrin 94)는 평가. 또는 클레넘이 작품의 결말에서 “상대적 평화(relative peace)를 찾지만 이건 개인적 관계에서 비롯된 것이지 “사회나 경제적 정의에 대한 긍정적 전망이 아니다” (not of any kind of uplifting prospects for social or economic justice)라는 지적(Born 49).

“안심” (relief)이라면서 “그러지는 않겠지만 혹시라도 우리 에돌림청이 겪고 계시는 어려움과 관련이 있다면 유감입니다” (I should have so exceedingly regretted our place having had anything to do with your difficulties; 768)라고 말한다. 계속해서 자신의 방문이 사적이라고 강조하지만 퍼디난드는 파산의 책임이 에돌림청이 아니라 머들에게 있다는 걸 아서에게 주지시키려고 애쓴다.

퍼디난드가 감옥까지 와서 파산의 책임 소재를 확인하는 과정을 거치는 이유는 아서가 에돌림청에 방해가 되기 때문이다. 오랜 기간 영국을 떠나 있어서 자신을 “이방인” (a stranger; 130)이라 자처하는 아서는 그 덕분에 기존의 사회에 빠져 있는 사고방식에서 자유로운 인물이기도 하다. “알고 싶습니다” (I want to know)로 대변되는 아서의 태도는 젊은 바나클(Younger Barnacle)을 “실패와 무기력함의 놀라운 구경거리” (wonderful spectacle of failure and helplessness; 128)로 만든다. 하지만 퍼디난드는 이치에 맞지 않고 부당한 일에 항의하는 아서의 진실성이 “미숙함과 다혈질” (inexperience and sanguine)이자 심지어 “단순무식함” (simplicity)이라고 폄하하고, 또한 에돌림청이 “사악한 거인” (a wicked Giant)이 아니라 “풍차” (a windmill)에 불과하다면서 그를 돈키호테에 비유하며 이를 무모하고 헛된 것이라고 말한다(770).

퍼디난드는 아서에게는 과거로부터 경고를 얻음으로써 더 이상 에돌림청을 귀찮게 하지 말라고 충고하면서도, 사람들이 머들의 파산에서 교훈을 얻었으면 한다는 아서의 바람이 헛된 기대라고 일축한다. 퍼디난드는 아서에게 “과거의 일을 경고 삼아 저희를 멀리하지 않으면 저는 꽤나 괴로울 겁니다” (I shall be greatly vexed if you don’ t take warning by the past and keep away from us; 770)라고 충고한다. 하지만 아서가 “머들과 머들의 하수인들이 사람들에게 그들과 일을 많이 하지 않았으면 하는 경고가 되었으면 합니다” (I hope . . . that he and his dupes may be a warning to people not to have so much

done with them again; 771)라고 말하자, 이를 “순진한 희망” (verdant hope; 771)이라고 일축하고는 “사기를 위한 큰 능력과 진정한 취향을 갖춘 다음 사람이 뒤를 이을 것입니다” (The next man who has as large a capacity and as genuine a taste for swindling, will succeed as well; 771)라고 답하면서 대중의 속성을 길게 나열한다.

“실례의 말씀입니다만, 별떼처럼 낡은 주석 주전자를 두들기는 소리에 사람들이 몰려들게 마련이라는 걸 전혀 모르시는 분 같군요. 통치의 완벽한 교본이 이 사실에 근거하죠. 그 주전자가 귀금속으로 만들어졌다고 사람들을 믿게 만들 수 있을 때, 바로 그 사실에서 우리의 고인 같은 사람의 힘이 전적으로 나오죠. 물론 여기저기에”, 퍼디난드는 공손하게 말하기를, “예외가 있죠. 사람들이 더 훌륭한 이유로 보이는 것에 넘어가는 경우도 있어요. 그런 경우를 찾으러 멀리 갈 필요는 없습니다. 그게 이 규칙을 무효화하지는 않거든요.”

'Pardon me, but I think you really have no idea how the human bees will swarm to the beating of any old tin kettle; in that fact lies the complete manual of governing them. When they can be got to believe that the kettle is made of the precious metals, in that fact lies the whole power of men like our late lamented. No doubt there are here and there,' said Ferdinand politely, 'exceptional cases, where people have been taken in for what appeared to them to be much better reasons; and I need not go far to find such a case; but they don't invalidate the rule. (771)

퍼디난드는 요령있게 에돌림청의 역할을 드러내지 않으면서도 대중의 속성과 사회의 전망을 아서에게 제시한다. 인간들은 마치 벌처럼 주전자를 두들기는 소리가 들리는 곳에 몰려가는 속성을 지니고 있으며, 머들의 경우는 소리를 내는 주전자가 “귀금속” 이라고 “믿게” 되는 경우에 불과하다는 것이다. 이러한 인간의 속성을 들어서 “통치의 완벽한 교본” 이라고 부르면서 퍼디난드는 예외적인 경우가 있기는 하지만 결국 “규칙” 이 변하지 않는다고 자신있게 결론짓는다. 하지만 퍼디난드는 주전자를 두들기는 소리를 만들어내는 자들이 누구이며, 어떠한 방식으로 주전자가 귀금속으로 이뤄져 있다고 “믿게 되는” 모습만을 서술할 뿐이지 그 과정에서 결정적인 역할을 한 에돌림청을 비롯한 이들의 역할은 전혀 언급되지 않는다.

머들의 사건이 사회에 아무런 변화를 가져오지 못하리라는 퍼디난드의 말을 아서가 반박하는 모습이 작품에 나타나지는 않는다. 할 말을 마치자마자 퍼디난드는 자리를 떠나며 그 이후에 퍼디난드와 그의 주장은 더 이상 언급되지 않는다. 하지만 그렇다고 해서 퍼디난드의 주장이 전적으로 지지되는 건 아니다. 주목할 만한 건 아서와 퍼디난드의 대화가 이뤄진 장의 제목이 “마샬씨에 나타나다/출두하다” (An Appearance in the Marshalsea)이며 그 다음 장의 제목이 “마샬씨에서 호소하다/변론하다” (A Plea in the Marshalsea)라는 점이다. 영어단어 ‘appearance’ 와 ‘plea’ 는 각각 일상어이면서 동시에 법정에서 사용되는 말이기도 하다. 디킨즈는 법정의 비유를 통해서 퍼디난드의 주장을 반박한다. 이런 점에서 보자면 퍼디난드가 사라지자마자 등장하는 인물이 변호사인 러그 씨라는 사실은 이러한 법정의 비유의 연장선상에서 파악할 수 있다.

퍼디난드가 떠난 다음에 감옥에 등장한 블랑두아를 비롯한 인물들을 만난 이후의 아서는 감옥에 갇힌 것에 대한 우울함과 자신이 아무것도 할 수 없다는 무력감으로 병들어있다. 감옥에 대한 그의 무력감은 더욱 커져서 “그는 그 안에서 숨을 쉬는 것조차 힘들어했다” (he felt it a labor to draw his breath



in it[prison]; 787)이라고 묘사된다. 이러한 모습은 감옥에 온 사람들이 모두 겪는 것인데 시간이 지나자 감옥의 다른 사람들과 마찬가지로 아서는 낙심해서 “미열” (low, slow fever; 788)에 시달린다고 묘사된다. 감옥에 갇혀 병들어 있는 아서에게 예전과 같이 “오래된, 낡은 옷” (old, worn dress; 789)을 입고 등장하는 에이미와 그녀의 제안은 개인적인 “호소” 이면서 동시에 앞서 제시된 피디난드의 대항하는 “변론” 처럼 제시된다.

제게는 돈이 쓸모가 없어요, 갖고 싶지도 않고요. 당신을 위해서가 아니라면, 돈은 제게 아무런 가치가 없어요. 당신이 여기 있는데 제가 부자로 살 수는 없어요. 당신이 궁핍하면 전 가난보다 훨씬 나쁜 상태에 놓일 게 분명해요. 제가 가진 걸 모두 빌려드려도 될까요? 그걸 당신에게 드려도 될까요? 이곳이 제 집이었을 때 당신이 절 보호해준 걸 제가 결코 잊지 않았고, 결코 잊을 수 없다는 걸 보여드려도 될까요? 클래넘 씨, 승낙하셔서 저를 세상에서 가장 행복한 사람으로 만들어 주세요.

I have no use for money, I have no wish for it. It would be of no value at all to me, but for your sake. I could not be rich, and you here. I must always be much worse than poor, with you distressed. Will you let me lend you all I have? Will you let me give it to you? Will you let me show you that I never have forgotten, that I never can forget, your protection of me when this was my home? Dear Mr Clennam, make me of all the world the happiest, by saying Yes! (792).

에이미의 가치체계는 앞서 퍼디난드가 말하는 “낡은 주석 주전자” (old tin kettle; 771)가 “귀금속”(precious metals; 771)이라고 믿고 그에 몰려드는 인간들의 모습과는 전혀 다르다. 기존의 사회에서 가치 있다고 여겨지는 귀금속이나 돈은 에이미에게 아무런 쓸모도 가치도 없는 것으로 여겨진다. 에이미는 자신에게 돈은 아무런 “쓸모”도 없으며 자신은 그것을 원하지도 않는다고 말한다. 돈이 “당신을 위해서” 사용될 때야 가치가 있다고 말하는 에이미의 말은 물질적 가치와 이익에 열광하는 사람들의 모습과 분명하게 구별된다. 따라서 그녀에게 있어서 돈을 “빌려” 주는 것은 “드리는” 것과 다르지 않으며 결국은 자신이 졌던 신세를 잊지 않았다는 걸 “보여” 주는 행위와 구별되지 않고 서술된다. 사회에서 돈의 가치가 인식되고 유통되는 방식에서 완전히 어긋나는 에이미의 제안은 머들의 사업에 돈을 투자해서 이익을 얻으려는 ‘투기적 사고방식’에 대한 비판으로 나타난다.

디킨즈는 사회의 전면적인 변화를 보여주지는 않지만, 파산을 계기로 이뤄지는 아서와 에이미의 관계를 통해 파산이 일어나는 사회를 비판한다. 파산은 인물들로 하여금 과거의 속박에서 벗어나서 새로운 깨달음을 얻는 계기가 된다. 이전에도 아서가 홀로 방에서 자신의 삶을 뒤돌아보며 “무엇을 발견했는가!” (what have I found!)라고 스스로 묻자, 에이미가 “리틀 도릿입니다” (Little Dorrit)라고 말하면서 방문을 열고 들어오는 모습은 “마치 그것들이 답인 것처럼” (as if they were an answer) 다가왔다고 제시된다(181). 이인규는 이 장면이 아서에 대한 에이미의 “구원자적 존재와 의미가 계시적으로 드러나” (「Little Dorrit: 창조적 주체로서의 구원자」, 320)는 경우이지만 아서가 그를 제대로 인식하지 못한다고 지적한다. 아서가 자신에게 에이미가 갖는 의미를 깨닫는 건 파산해서 갇힌 마샬씨에서다.

그가 있는 장소와, 자유로운 몸이었을 때 처음으로 그를 그곳으로 이끌었던 관심과, 주변의 담장과 철창들과 마찬가지로 분리될 수 없으며

담장과 철창이 가둘 수 없는 그 이후의 나중의 삶의 잡히지 않는 기억으로부터 분리될 수 없는 온화한 존재를 고려하자, 그의 기억이 관련된 모든 게 그를 리틀 도릿의 근처로 다시 데려가는 건 놀랍지 않았다. 그러나 그에게는 놀라운 일이었다. 그 사실 때문에 그런 건 아니었다. 다만 이 사실이 함께 가져온 생각나게 하는 것 때문이었는데, 얼마나 그 다정하고 작은 존재가 그의 한결 나은 결단에 영향을 줬는지.

Taking into account where he was, the interest that had first brought him there when he had been free to keep away, and the gentle presence that was equally inseparable from the walls and bars about him and from the impalpable remembrances of his later life which no walls nor bars could imprison, it was not remarkable that everything his memory turned upon should bring him round again to Little Dorrit. Yet it was remarkable to him; not because of the fact itself; but because of the reminder it brought with it, how much the dear little creature had influenced his better resolutions. (752)

간수인 존은 마샬씨에 도착한 아서를 과거에 도릿이 사용했던 “오래된 방” (the old room; 751)으로 인도한다. 아서는 이 방에서 혼자 팔걸이 의자에 앉아서 생각에 빠진다. 서술자는 그가 간혀 있는 공간을 비롯해서 다양한 요소를 언급하면서 그의 생각이 에이미에게 향하는 게 놀라운 일이 아니며, 어찌보면 당연한 일이라는 점을 강조한다. 하지만 아서에게 이 일은 놀랍다고 여겨지는데 그가 그제서야 작은 존재인 에이미가 자신에게 얼마나 영향을 끼쳤는지를 인식하게 됐기 때문이다. 서술자는 아서의 이러한 깨달음에 뒤이어서 “인생이라는 굴러가는 바퀴가 뚜렷하게 멈춰서 올바르게 인식할 수 있게 되기

전에는, 누구에게 혹은 무엇에게 빚을 졌는지 분명하게 알 수 있는 사람은 없다” (None of us clearly know to whom or to what we are indebted in this wise, until some marked stop in the whirling wheel of life brings the right perception with it; 752)라고 지적하기도 한다. 파산은 아서로 하여금 에이미에 대해 다시 생각하는 계기가 된다.

아서가 에이미의 사랑을 깨닫는 과정은 과거의 부정적인 생각에서 자유로워지는 일이기도 하다. 감옥에서 존으로부터 에이미가 자신을 사랑한다는 사실을 전해 들은 아서는 반복해서 “그럴 리가 없다” (Consider the improbability; 763)고 생각하면서 이를 부인하지만 결국 자신이 에이미를 연애의 대상인 여인이 아니라 어린 아이라고 생각하게 된 이유는 펫 미글스(Pet Meagles)에 대한 사랑이 좌절된 이후라는 것을 깨닫는다. 이러한 깨달음을 얻은 이후에 아서는 과거에 에이미가 이탈리아에서 보냈던 편지 두 통<sup>30</sup>을 다시 읽어보고는 그 곳에서 “새로운 의미” (new meaning; 764)을 읽어낼 수 있게 되고, 자신이 에이미가 마샬씨를 떠났던 날에 그녀에게 입을 맞췄다는 사실도 기억해낸다. 에이미의 존재를 다시 깨닫게 되면서 아서의 삶에는 전적으로 새로운 의미가 부여된다.

자신의 불행한 이야기를 되돌아보면, 그녀는 그 소실점이었다. 그 이야기가 펼쳐놓은 풍경의 모든 것들이 그녀의 순수한 모습으로 수렴되었다. 그는 그것을 향해 수천 마일을 여행했다. 과거의 불안한 희망과 의심들은 그 앞에서 저절로 해결되었다. 그것은 그의 삶에서

---

<sup>30</sup> 이 편지는 겉으로는 안부편지의 형식을 취하고 있으나, 찬찬히 읽어보면 아서에 대한 에이미의 감정이 드러난다. 이 편지를 에이미의 적극적인 의사 표현이자 자기현신적 측면이 드러나는 것으로 해석하는 비평으로 이인규, 「Little Dorrit: 창조적 주체로서의 구원자」 323-25 참조.

관심의 핵심이었다. 그것은 그의 삶에서 선하고 즐거운 모든 것의 종점이었다. 그 너머에는 불모의 땅과 쓰레기와 어두워지는 하늘뿐이었다.

Looking back upon his own poor story, she was its vanishing-point. Everything in its perspective led to her innocent figure. He had travelled thousands of miles towards it; previous unquiet hopes and doubts had worked themselves out before it; it was the centre of the interest of his life; it was the termination of everything that was good and pleasant in it; beyond there was nothing but mere waste, and darkened sky. (766-67)

20 년간의 타지 생활을 마무리하고 고향인 런던으로 돌아가지만 “제게는 의지가 없습니다” (I have no will; 35)라고 말했던 아서의 삶은 아무런 중심이 없었다. 하지만 감옥에서 에이미의 존재가 인생에서 갖는 의미를 떠올리자 이는 마치 풍경화의 원근법의 소실점처럼 삶에 중심과 의미를 부여한다. 이전까지 아무런 의미를 찾지 못했던 중국에서 런던까지 수천 마일의 여행은 에이미를 향한 것이었으며, 이전의 불안한 희망과 의심 역시도 그 앞에서 나타난다. 하지만 에이미의 사랑을 깨닫는 일은 아서의 삶에 전적으로 새로운 의미를 부여하는 일이지만, 또한 그녀가 없는 현실의 암울함을 확인시켜주는 일이기도 하다.

파산은 아서로 하여금 과거의 정신적 속박에서 벗어나고 에이미와의 사랑을 확인하는 계기가 된다. 하지만 이들이 곧바로 결혼으로 직진하지는 않는다. 이들 연인 앞에는 해결해야 할 문제들이 산적해 있다. 아서는 여전히 빚을 갚지 못해서 감옥에 갇혀 있는 상황이며, 몸이 아플 뿐만 아니라 정신적으로도 병에 걸려 있다고 묘사된다. 감옥으로 온 에이미의 모습을 보는 아서는 “수치심” (a feeling of shame; 790)을 느끼는데 그 이유는 자신이 “돈도 없고, 파산하고,

아프고, 불명예스러운, 죄수” (He, a broken, bankrupt, sick, dishonored, prisoner; 790)라고 생각하기 때문이다. 파산이 개인의 명예를 더럽히는 행위이며 감옥은 그러한 오점이 존재하는 곳이라는 빅토리아 시대의 사고방식은 아서 안에서 강고하게 자리잡고 있다. 아서는 에이미에게 감옥이 “이곳은 더러운 공간이고, 나는 이곳의 더러움이 내게 묻어 있는 걸 안다” (This is now a tainted place, and I well know the taint of it clings to me; 794)라고 이야기하는데, 이와 같은 아서의 말에 대한 매기의 대답은 주목할 만하다.

기분이 아주 우울해진 매기가 그때 외쳤다. ‘오, 병원에 데려가요. 병원에 데려가요! 엄마! 병원에 데려가지 않으면 절대 제 모습을 찾지 못할 거예요. 그리고 언제나 물레를 돌리는 작은 여자가 공주와 함께 찬장으로 가서 왜 닭을 거기에 두는 건가요? 라고 말할 수 있을 거예요. 그러면 그걸 꺼내서 그에게 줄 수 있을 테고, 그러면 모두가 행복해질 거예요!

Maggy, who had fallen into very low spirits, here cried, ‘Oh get him into a hospital; do get him into a hospital, Mother! He’ ll never look like his self again, if he an’ t got into a hospital. And then the little woman as was always a spinning at her wheel, she can go to the cupboard with the Princess and say, what do you keep the Chicking there for? and then they can take it out and give it to him, and then all be happy! (794)

작은 여인과 공주를 언급하는 이야기는 도릿이 유산을 물려받기 전에 마샬씨에 있을 때 에이미가 매기에게 들려줬던 이야기의 연장선에서 나타나는 것이다. 플로라(Flora)가 호들갑을 떨면서 자신이 아서의 연인이라는 식으로 이야기하자,

실망한 에이미는 매기에게 그림자를 지키기 위해서 작은 단층집에서 살아가다가 결국 죽는 여인의 이야기(313-15)를 들려주면서, 자신도 마찬가지로 아서에 대한 사랑을 마음 속에 깊이 간직하고 죽으리라 생각한다. 매기가 이 이야기를 다시 꺼냄으로써 과거에는 사랑의 좌절을 표현했던 에이미의 이야기는 오히려 모두가 행복해질 수 있는 이야기가 될 가능성이 생긴다.<sup>31</sup> 감옥에서 자책하고 있는 아서를 병원에 데려가서 닭을 꺼내주기만 하면 모두가 행복해지리라는 매기의 이야기는 단순하지만, 그럼에도 불구하고 아서가 병들어 있으며 이 병이 치료가 되지 않으면 그가 원래 모습으로 돌아오지 못한다는 점을 지적한다는 점에서 진실을 담고 있다. 매기는 원래 이야기에 조금의 변화를 주기만 한다면 작은 여인이 죽는 대신에 행복한 결말로 이를 수 있다는 점을 이해하고 있다(Halevy-Wise 192).

아서는 에이미의 간호를 통해서 점차 건강을 회복하는데, 이러한 모습 덕분에 에이미는 흔히 남성을 구원하는 이상적인 여성으로 여겨진다. 에이미를 단테의 『신곡』에서 베르길리우스를 대신해서 주인공 단테를 천국으로 인도하는 베아트리카(Beatrice)와 같은 인물이라고 평가하는 트릴링의 경우가 대표적이다(293). 하지만 에이미를 가정의 영역에 속하는 인물로 파악하는 건 그녀의 가족들이 에이미의 관심과 보살핌을 단순히 “의무” (duty)라고 생각하는 모습과 다를 바가 없다. 그나마 “우리 모두는 에이미가 없었더라면 길을 잃었을 겁니다” (We should all have been lost without Amy; 108)라고 말하는 삼촌 프레드릭조차도 “에이미는 자신의 의무를 다하지요” (She does her duty; 108)라고 언급할 뿐이다. “의무” 라는 말을 통해서 에이미가 겪는 고통과 수고는 당연한 것으로 여겨진다. 아서는 사람들이 그녀에게 “게으르게

---

<sup>31</sup> 에이미의 이야기를 디킨즈의 다른 여주인공의 말하기 방식과 비교하면서 적극적인 자기 의사의 표시로 읽는 비평으로 이인규, 「Little Dorrit: 창조적 주체로서의 구원자」 323 참조.

익숙해졌다” (lazily habituated; 108)고 생각함으로써 이러한 양상에 대해서 분명히 부정적인 태도를 취한다.<sup>32</sup>

마이클 슬레이터(Michael Slater)는 에이미를 두고 “디킨즈는 오직 한번 그의 여성적 이상에 숨결을 불어넣고 이러한 불완전한 세계에서 믿을만한 자리를 제공한다” (Dickens for once manages to breathe life into his feminine ideal and give it a credible place in this imperfect world; 258)고 높게 평가한다. 에이미의 도릿에 대한 헌신이 “그의 도덕적 실패에 대한 명징하고 고통스러운 인식” (a clear and painful recognition of his moral failings)을 수반한다는 점에서 플로렌스 돔비(Florence Dombey)와 같은 이전 작품의 여성의 모습에 비해 “더 현실적으로 보인다” (seems more realistic; Slater 258)는 것이다. 에이미는 베아트리지처럼 이상적이고 종교적인 의미를 체현하는 인물형이라기보다, 아버지와 가족들을 사랑하지만 맹목적이지 않으며, 수동적으로 보이지만 정열적으로 사랑할 수 있는 한층 현실적인 인물로 그려진다.

에이미는 아서를 보살피는 역할을 자처하지만 하지만 가부장제 아래의 수동적인 인물형은 결코 아니다. 병이 거의 다 나아 가자, 아서는 자신을 위해서 에이미가 더 이상 희생하는 걸 바라지 않으며 그들은 헤어져야 한다고 강조한다. 이에 에이미는 아서에게 자신이 얼마나 “엄청난 재산” (a great fortune;

---

<sup>32</sup> 알렌 영(Arlene Young)은 트릴링의 해석이 작품의 추상적인 부분만을 다룬다고 비판하면서, 『리틀 도릿』이 “가정의 삶의 구체성” (particularity of domestic life)을 다루는 작품이며, 에이미는 “이상화된 여성의 가정성” (idealized female domesticity)을 대표하는 인물이라고 주장한다(483). 영은 에이미가 속한 계층이 중산 계급(middle class)이 아니라, “하급 사무직원” (low-level office clerk)이나 “상점 주인” (shopkeeper)으로 대표되는 하층 중간 계급(lower middle class)이라고 부연한다. (485) 하지만 하층 중간 계급이라는 단서를 달더라도 에이미를 가정의 영역에 한정시키기는 어렵다. 에이미에게 전통적인 의미의 가정이 존재하는지도 의심스럽기 때문이다.



849)을 갖고 있는지 알 준비가 되어 있냐고 묻고는 그가 여전히 그 재산을 취하지 않을 것인지를 물어본다. “절대로 취하지 않겠다!” (Never; 849)라고 대답하는 아서의 대답을 듣고 에이미는 담담하게 자신의 재산도 모두 머들의 파산과 함께 날아가버렸다면서 “이제 저와 운명을 공유하지 않으리라고 확신하나요?” (are you quite sure you will not share my fortune with me now?; 850)라고 말한다. 영어단어 ‘fortune’ 에 재산과 운명이라는 뜻이 모두 있다는 점을 이용한 에이미의 이 말장난은 과감한 청혼으로 이어진다.

절대 헤어지지 않을 거예요, 사랑하는 아서. 죽는 날까지 절대로! 이전에는 부자였던 적도, 자랑스러웠던 적도, 행복한 적도 없었어요. 당신이 날 받아들여줘서 부자가 됐어요. 당신에게 몸을 맡겨서 자랑스러워요. 당신과 이 감옥에 함께 있어서 행복해요, 내 모든 사랑과 진심으로 돌아와 당신을 보살피는 일이 행복하듯이. 어디에 있더라도, 모든 곳에서 난 당신의 것이예요! 당신을 정말 사랑해요! 이 세상 제일 가는 재산을 갖는 것보다, 가장 큰 영광을 누리는 귀부인이 되는 것보다 여기서 당신과 살아가면서 매일 나가서 일용할 양식을 위해 일하는 게 더 좋아요. 오, 내 마음이 이 방에서 얼마나 큰 행복으로 넘치는 지 우리 아빠가 아실 수만 있다면! 불쌍한 우리 아빠가 그렇게 오래 고통을 받으신 이 방에서요.”

‘Never to part, my dearest Arthur; never any more until the last! I never was rich before, I never was proud before, I never was happy before. I am rich in being taken by you, I am proud in having been resigned by you, I am happy in being with you in this prison, as I should be happy in coming back and serving you with all my love and truth. I am yours anywhere, everywhere! I

love you dearly! I would rather pass my life here with you, and go out daily, working for our bread, than I would have the greatest fortune that ever was told, and be the greatest lady that ever was honored. O, if poor papa may only know how blest at last my heart is, in this room where he suffered for so many years!’  
(850)

에이미의 청혼은 아서와 그녀와의 관계에서 가정되었던 상하관계를 역전시키는 순간일 뿐만 아니라, 가난, 행복, 불행에 대한 관념까지도 뒤집어서 제시하는 것으로 제시된다. 작품의 1 부의 제목이 “빈곤” (Poverty)이고 2 부의 제목은 “부” (Riches)라는 점은 이런 점에서 의미심장하다. 이는 처음에는 마샬씨에서 가난하게 지내는 에이미의 물질적인 가난과 이후 유산을 물려받은 후의 물질적인 부를 의미했지만, 에이미의 청혼 이후에 전혀 다른 의미로 변화한다. 이전의 삶은 돈이 없어서가 아니라 아서의 사랑이 없었기 때문에 빈곤했던 것이며, 이후의 부는 결국 아서의 사랑을 얻게 되면서 생기는 정신적인 부이다. 에이미의 아버지 윌리엄 도릿이 20 년이 넘게 갇혀서 고통을 받았던 마샬씨는 아서와 에이미가 사랑을 확인하는 공간으로 다시 탄생한다.

아서와 에이미의 관계에서 나타나듯이 파산은 개인으로 하여금 가진 모든 걸 잃게 되는 사건이면서도 동시에 새로운 시작이 가능해지는 계기가 되기도 한다. 『리틀 도릿』은 사회적 구조가 변화하기 쉽지 않은 사회에서 파산을 계기로 아서와 에이미라는 인물들이 결혼하게 되는 과정을 그려낸다. 이들이 결혼하는 과정은 사랑의 확인이기도 하면서 동시에 현재의 문제를 상징적으로나마 해결하는 과정이기도 하다. 재산을 모두 잃으면서 아서는 자신의 재산이 형성된 과정에 대한 죄책감으로부터 벗어나며, 에이미 역시도 아서와 결혼할 수 있게 된다. 파산을 통해 재산을 모두 잃어버린다는 점에서 이들은 사회 문제의

희생자이기도 하지만, 이러한 문제를 전적으로 책임지는 모습을 보여준다는 점에서 새로운 시작의 가능성을 낳고 있는 인물들이기도 하다.

파산을 통해서 서로가 인식하고 있었던 과거의 ‘유산’은 사라지지만 문제는 여전히 남아있다. 아서를 감옥에 갇히게 했었던 빛은 성공한 도이스가 돌아와서 대신 갚아줌으로써 해결된다. 하지만 아서가 인식하지 못했던 빛은 여전히 남아있다. 이걸 클래넴 부인이 에이미에게 천 파운드를 지불해야 한다는 유언보충서(codicil)의 문제이다.<sup>33</sup> 앞서 클래넴 하우스가 무너지고 제레미아 플린트윈치(Jeremiah Flintwinch)가 클래넴 상회의 재산의 상당 부분을 가지고 네덜란드로 도망간 상황에서 에이미가 이 돈을 받기는 어렵다. 자신이 아서의 진짜 어머니가 아니며 적어도 자신이 살아있는 동안에는 진실을 밝히지

---

<sup>33</sup> 유언보충서의 내용은 복잡하다. 이 문제는 아서와 에이미의 부모 세대로 거슬러 올라간다. 아서의 아버지인 클래넴 씨(Mr. Clennam)는 고아로 삼촌인 길버트 클래넴(Gilbert Clennam) 아래에서 자란다. 클래넴 씨는 극장에서 가수로 일하는 여인을 만나서 사랑에 빠지고 그 사이에서 자식을 낳는데 그게 아서이다. 하지만 클래넴 씨는 삼촌의 강요로 그가 정해준 여인과 결혼을 하게 되는데 그녀가 클래넴 부인(Mrs. Clennam)이다.

클래넴 부인은 결혼한지 얼마 지나지 않아서 클래넴 씨에게 여자가 있고 그 사이에 자식까지 있었다는 사실을 알게 된다. 그녀는 그 둘을 헐박해서 헤어지게 만들고 아서를 자신이 키우기로 결정한다. 아서의 생모는 이후에 정신병동에 갇혀 지내다 사망한다. 이후에 죽음을 앞두고 길버트 클래넴은 클래넴 씨와 아서의 생모를 헤어지게 했던 일에 미안함을 느끼고 유언보충서를 작성해서 그 집행을 클래넴 부인에게 맡긴다.

이 유언보충서에 지정된 돈은 원래 아서의 생모에게 가야했으나 그녀가 사망한 상태에서 그녀의 후원자의 딸에게 가기로 되어 있다. 그에게 딸이 없으면 그 돈은 그 후원자의 형제의 가장 어린 딸이 성년이 되었을 때 주어지게 되기로 되어 있다. 이 후원자는 프레드릭이고 그에게는 딸이 없으니 유산의 상속자는 그의 형의 가장 어린 딸인 에이미가 된다. 하지만 이 유언보충서는 집행되지 않은 상태이다. 작품의 초반부터 클래넴 부인은 에이미가 유산을 받을 대상이라는 사실을 알고 있다.

말아달라는 클래넘 부인의 부탁에 에이미는 그 문제가 “지나고, 용서되었고, 잊혀진” (all past, all forgiven, all forgotten; 845) 것이라고 생각하고 그녀를 용서한다. 우여곡절<sup>34</sup>을 거쳐서 블랑두아가 가지고 있던 유언보충서가 자신의 손에 들어오자 에이미는 “비밀은 이제 안전하다! 그녀는 이 비밀의 그녀의 부분을 그로부터 안 가게 할 수 있다; 그는 그녀의 손실을 알면 안된다” (The secret was safe now! She could keep her own part of it from him; he should never know of her loss; 845)라고 생각한다.

받을 유산이 있다는 사실을 아서에게 알리지 않겠다는 에이미의 결정은 클래넘 부인의 부탁을 들어주는 것이기도 하지만, 유언장이 집행되지 않았다는 사실을 알면 아서가 이를 결코 견디지 않으리라는 성정을 알고 있기 때문이기도 하다. 알렉산더 웰시(Alexander Welsh)는 아서와 클래넘 부인으로부터 공통점으로 발견되는 이와 같은 특징을 “클래넘의 법칙” (Clennam’s Law)이라고 이름짓고 이러한 신념은 “잘못을 바로잡는 방법은 그에 대한 배상을 하는 것” (the way to correct a wrong is to make reparations for it)이라는 원칙에 기반하고 있다고 지적한다(Welsh 113). 제프 누노카와(Jeff Nunokawa) 역시도 『리틀 도릿』이 “시장을 지배하는 등가교환이라는 철의

---

<sup>34</sup> 블랑두아가 클래넘 하우스의 잔해에 깔려서 사라지고 유언보충서의 행방은 묘연해진다. 에이미는 미글스 씨에게 이 문제를 언급하고 그는 전 유럽을 돌아다니면서 블랑두아의 행방을 추적하지만 그가 발견하는 건 돈을 사용한 흔적들뿐이다. 과거에 블랑두아와 연관이 있었던 웨이드 양(Miss Wade)이 있다는 사실을 떠올린 미글스 씨는 프랑스로 가서 그녀를 만나서 서류의 행방을 물어보지만 별 소득을 얻지 못하고 영국으로 다시 돌아온다. 하지만 웨이드 양과 함께 지내던 태티코럼(Tattycoram)이 서류가 들어있는 상자를 가지고 그를 뒤따라오는데, 덕분에 서류는 에이미에게 전달된다.

법칙” (the iron law of equivalent exchange that governs the marketplace)을 드러내고 강조하는 작품이라고 평가한다(20).<sup>35</sup>

결혼식을 앞두고 에이미는 아서를 불러서 내용물을 밝히지 않고 그에게 유언보충서를 불태워주기를 부탁한다.

그래서 그들은 벽난로 불 앞에 서서 기다렸다. 클레넘은 에이미의 허리에 손을 두르고 있었고, 그곳에서 종종 그랬듯이 리틀 도릿의 눈에 불빛이 빛났다. “이제 충분히 밝아?” 아서가 말했다. “이제 충분히 밝아요.” 리틀 도릿이 말했다. “마법이라면 무슨 주문이라도 외워야 하나?” 불길 위에 종이를 놓으면서 아서가 물었다. ” 괜찮다면 ‘사랑해!’ 라고 말해 주세요.” 리틀 도릿이 대답했다. 그래서 그는 그렇게 말했고, 종이는 불타 없어졌다.

So they stood before the fire, waiting: Clennam with his arm about her waist, and the fire shining, as fire in that same place had often shone, in Little Dorrit’ s eyes. ‘Is it bright enough now?’ said Arthur. ‘Quite bright enough now,’ said Little Dorrit. ‘Does the charm want any words to be said?’ asked Arthur, as he held the paper over the flame. ‘You can say (if

---

<sup>35</sup> 이와 같은 아서의 모습은 사실 이전에도 나타났었던 것이기는 하다. 앞서 2 장에서 간단하게 언급한 바 있듯이 도릿이 유산을 상속받고 감옥에서 나갈 때 에이미와의 대화가 그 예이다. 아버지가 오랜 시간 동안 감옥에서 살았는데도 빛을 “삶과 돈” 모두로 갚는 게 공정하지 않다는 에이미의 말에서 감옥의 흠집(prison speck; 444)를 발견하는 것이다. 리비스는 에이미에게서 “오점” 을 발견하는 아서 클레넘의 입장을 칼뱅주의적 상업 윤리와 연관시키면서 강하게 비판한다(295).

you don' t mind) “I love you!” ’ answered Little Dorrit. So he said it, and the paper burned away. (857)

과거의 죄책감을 상징하는 유언보충서는 에이미를 거쳐 아서의 손을 통해 태워진다. 이 유언보충서를 두고 언급되었던 “잊지 마시오” (Do Not Forget)<sup>36</sup>로 대표되는 과거의 죄책감은 에이미의 말을 통해서 “사랑해” 라는 긍정과 사랑의 언어로 덧씌워진다. 이전까지 한번도 분명하게 사랑을 고백했던 적이 없었던 아서는 이 순간에야 고백을 하는 것처럼 나타난다. 피터 가렛(Peter K. Garret)은 유언보충서를 태우는 일이 아서와 에이미의 “먼 과거로 인해서 결정된 의미를 능가하는 서로의 사랑과 신뢰로 만들어진 의미의 승리” (the triumph of the meaning created by their mutual love and trust over that determined by the remote past; 83)라고 지적하기도 한다.<sup>37</sup>

이야기의 처음부터 아서가 찾아 헤맸던 문제의 답은 결국 그의 손으로 태워지면서 사라진다.<sup>38</sup> 이러한 행동은 과거의 문제로부터 벗어나서 새롭게

---

<sup>36</sup> 이는 아서의 아버지인 클레넴 씨가 아서에게 준 시계의 안의 가죽에 써져 있는 “D. N. F.” 라는 말의 의미이다. 아서는 처음에 이 문자가 사람의 머릿글자라고 생각하지만 나중에 “잊지 마시오” (Do Not Forget)라는 걸 알게 된다. 하지만 클레넴 부인은 이 문자를 유언보충서를 집행하는 걸 잊지 말라는 뜻이 아니라, 그들의 죄를 잊지 말라는 것으로 해석한다.

<sup>37</sup> 가렛은 이러한 새로운 시작은 역시 클레넴 부인의 과거 진실을 밝히지 않는 것을 반복할 뿐이며, 에이미는 이를 아서에게 숨긴다는 점에서 그녀의 공범이 된다고 주장하기도 한다(83). 하지만 이러한 주장은 클레넴 부인이 과거의 진실을 밝히지 않는 이유가 복수와 처벌 때문인 반면에 에이미가 이를 숨기는 건 용서의 차원에서 일어난다는 점을 제대로 고려하지 않는다.

<sup>38</sup> 플롯의 측면에서 흥미로운 건 이 작품이 『올리버 트위스트』 같은 작품을 뒤집고 있다는 점이다. 과거에는 출생의 비밀이 밝혀지고 유산의 상속자가 되면서 이야기가

시작하려면 필요한 태도를 보여준다. 또한 한편으로는 이와 같은 결정이 본인에 의해 내려진 게 아니며 에이미는 그 내용을 모두 알고 있다는 점에서 과거로부터 벗어나는 일의 어려움을 보여주는 것이기도 하다. 디킨즈는 당대 사회의 개혁을 제시하지는 않지만, 파산했으면서도 그 어려움을 견디고 새로운 삶을 살아가는 개인들의 모습을 통해서 변화의 가능성을 제시한다.

그들은 수수한 삶을 쓸모있고 행복하게 누리기에 이르렀다. 때가 차자 그녀의 아이들뿐 아니라 패니의 방치된 아이들을 어머니처럼 보살피고, 그 귀부인은 날이면 날마다 사교계를 출입하게 내버려두기에 이르렀다. 혹시 갖게 되었더라면 주었을 지도 모를 재산에 대한 대가로 그녀에게 엄청난 요구를 한 것에 괴로워하는 일 없이 마샬씨와 그 말라붙은 열매를 바라보다 사랑이 깃든 눈을 감은 팁에게 다정한 간병인과 친구가 되기에 이르렀다. 그들은 축복받은 일심동체로 조용히 시끄러운 거리로 걸어가기에 이르렀다. 그리고 그들이 함께 햇빛과 그늘을 지나가자, 떠드는 이들과 열정적인 이들, 거만한 이들, 심술궂은 이들, 우쭐대는 이들, 초조하고 짜증난 이들은 늘 그렇듯 소란을 피웠다.

Went down into a modest life of usefulness and happiness. Went down to give a mother's care, in the fulness of time, to Fanny's neglected children no less than to their own, and to leave that lady going into Society for ever and a day. Went down to give a tender nurse and friend to Tip for some few years, who was never vexed by the great exactions he made of her in return for the

---

마무리되지만, 오히려 『리틀 도릿』에서는 유산의 상속자가 되는 게 이야기의 시작이 된다. 관련해서 Sadrin 80 참조.

riches he might have given her if he had ever had them, and who lovingly closed his eyes upon the Marshalsea and all its blighted fruits. They went quietly down into the roaring streets, inseparable and blessed; and as they passed along in sunshine and shade, the noisy and the eager, and the arrogant and the froward and the vain, fretted and chafed, and made their usual uproar. (859-60)

아서와 에이미가 살아가려고 하는 삶은 “쓸모있고” 과 “행복하게” 으로 누리는 삶이다. 이러한 가치의 기준은 이 둘 사이에 한정되는 게 아니라 보다 넓은 범위에서 이뤄진다. 아서와 에이미는 자신들의 아이가 아닌 패니의 아이들도 돌보며, 그들에게 재산이 아니라 “엄청난 추정금” 을 준 팁에게 상냥한 간호사와 친구를 “준다” . 이들이 내려가는 곳은 “시끄러운 거리” 이지만 그럼에도 불구하고 이들은 그곳의 영향을 받기보다는 “축복받은 일심동체” 의 모습을 하고 있다. 이들이 앞으로 나아갈 삶에는 햇살처럼 밝은 부분도, 그림자처럼 어두운 부분도 존재하고 있으며 그 앞길은 결코 평온하지 않지만 이것이 이들의 삶에 별다른 위협이 되지는 못한다.

사회의 정치적, 제도적 변화에 부정적인 전망을 가졌던 디킨즈는 전면적인 사회 변화라든지 이 공간을 벗어나는 도피자를 그려내는 대신에 다른 길을 선택한다. 자신들도 모르는 사이에 과거의 죄책감과 금전관계로 얽혀있는 이들이 파산을 계기로 과거의 ‘유산’ 을 극복하고 결혼해서 여전히 문제가 남아있는 사회로 나아가는 모습을 당대의 파산과 사회문제로 인한 혼란에 대한 비판이자 새로운 사회의 가능성을 포함하는 사건으로 제시한다.



## 5. 결론

많은 평자들이 지적하듯이 1850년대 들어서 디킨즈 소설은 암울하고 어두운 전망을 제시하며 그런 점에서 『리틀 도릿』도 예외는 아니다. 허구를 만들어내고 유통함으로써 신용을 얻는 자본가 머들과 그 사업은 결국 수많은 사람의 파산으로 마무리되지만 이러한 사건을 일으키는 사회의 변화는 제시되지 않는다. 에이미와 아서는 파산을 계기로 사랑을 확인하고 결혼해서 새롭게 출발하지만, 그들 앞에 놓여 있는 세계는 여전히 혼란스럽다는 결말은 『블리크 하우스』나 『어려운 시절』처럼 비슷한 시기에 쓰인 다른 작품들과 비교하더라도 더 어두워 보인다. 하지만 디킨즈 본인이 『리틀 도릿』을 쓰기 직전에 행정개혁협회와 같이 현실의 문제를 해결하기 위한 사회 운동에 직접 참여했다는 점을 감안하면, 그가 단순히 사회 개혁의 전망이 어렵다는 부정적인 전망을 보여줬다고 해석하기는 힘들다. 물론 작가의 삶과 문학 작품의 해석은 별개이지만, 이 글에서는 현실에서 디킨즈의 입장을 바탕으로 작품이 현실의 문제를 해결하려고 시도하는 측면을 당대의 커다란 사회적 사건인 파산을 중심으로 규명하려고 했다.

『리틀 도릿』에서 파산은 당대 사회의 문제를 총체적으로 재현하는 사건으로 제시된다. 디킨즈는 채무자 감옥, 개별 자본가의 문제, 지배계층의 무능력과 탐욕, 정부기관의 비효율성과 같은 문제들이 모두 연결되면서 자본가에 대한 열광이 전염병의 비유를 통해 나타나는 양상을 능숙하게 엮어서 제시한다. 이러한 모습은 한 두 가지 제도나 기관의 개혁을 통해서만 사회를 변화시킬 수 없다는 디킨즈의 현실인식을 보여주는 것이다. 대신에 디킨즈는 문제를 가장 근본적인 차원까지 파고들어서 그 핵심에 있는 사고방식이라든지 이념을 비판하는 걸 선택한다. 이 글에서는 흔히 감옥을 다루는 소설로 여겨졌던 『리틀

도릿』에서 파산이 중요한 사건임을 밝히며, 그 사회적 원인을 탐구하고 아서와 에이미의 관계를 파산을 만들어내는 사회에 대한 비판으로 읽어내려고 했다.

이 글에서 취한 특이하다면 특이하다고 할 수 있는 입장은 파산이 사회 전반의 문제를 드러내는 사건이지만, 오히려 특정한 인물들에게는 새로운 삶을 살아갈 수 있는 계기가 된다는 점이다. 이러한 인식은 멀리 갈 것 없이 오늘날의 상황을 인식하면서 생겨났다. 최근에 부각된 국제적인 금융위기는 전 세계인의 삶에 영향을 준 사건으로 그 밑에 있는 수많은 문제를 드러내는 사건이었지만, 다른 한편으로 이 사건은 오늘날 자본주의의 방향성에 문제를 제기하며 새로운 삶의 방식을 고민하는 주장들이 나타날 수 있는 물꼬를 틔워 준 계기가 되기도 했다. 비록 150 년도 더 된 영국의 상황과 오늘날을 그대로 비교할 수는 없겠지만, 이 글은 자본주의의 첨병이었던 영국 사회에서 일어났던 일들과 그 논란의 주변에 있었던 작품을 읽는 일에 나름 현대적 의미를 부여하려는 시도다.

파산이라는 사건의 동시대성에 주목해서 시작했던 이 글은 처음보다 더 많은 과제를 남겼다. 가장 먼저 고려되어야 할 것은 파산을 다룬 동시대의 다른 소설들을 다루는 일이다. 디킨즈의 작품 중에서는 철도 광풍의 문제를 다루고 있는 『돔비 부자』 (*Dombey and Son*)이라든지 『우리 모두의 친구』 (*Our Mutual Friend*), 그리고 엘리엇의 『플로스 강의 물방앗간』이라든지 샬롯 브론테(Charlotte Bronte)의 『셜리』 (*Shirley*), 마지막으로 이 작품과 비슷한 사건을 모티프로 쓴 앤소니 트롤롭(Anthony Trollope)의 『우리가 지금 사는 세상』 (*The World We Live Now*)과 같은 여타 소설들을 살펴보면 19 세기 영국 소설 작가들에게 파산이 갖는 의미가 무엇인지를 보다 구체적으로 다룰 수 있을 것이다. 또 다른 하나는 비평적 방법론이다. 감옥을 중심으로 나타나는 역사와 상징이라는 두 가지 비평적 조류를 해소하려고 시작했지만, 텍스트를 다루는 과정에서 이 점을 충분히 다루지는 못했다고 생각된다. 텍스트를 이론으로 ‘환원’ 하지 않는 차원에서 텍스트와 역사, 사회와 문학이 맺는 관계를 고찰해야 할 필요가 있으리라고 생각된다. 이것은 장기적인 과제가 될 것이다.

새롭게 생겨난 질문들도 있다. 19 세기 소설가들은 파산을 어떻게 재현하는가? 보다 더 나아가서 19 세기 문학에서 경제적 문제가 재현되는 방식은 어떠한가? 18 세기까지만 하더라도 다양한 종류의 글쓰기 중에서 “가치를 매개” (to mediate value; Poovey *Genres* 1)하던 상상적 글쓰기(imaginary writing)에 속하는 문학은 다른 종류의 글쓰기들과 어떤 관계를 맺는가? 이들이 이 글을 통해서 새로 얻어진 질문들이다.

# 인용문헌

## 1 차 문헌

Dickens, Charles. *Little Dorrit*. Ed. Helen Small and Stephen Wall. London: Penguin, 2003.

---. “Nobody, Somebody, Everybody.” *Selected Journalism 1850-1870*. Ed. David Pascoe. London: Penguin, 1997. 482-85.

## 2 차 문헌

김영아. 「도시 희극이 재현 혹은 생산하는 채무자 감옥: 『동쪽으로』에 나타난 신용사회와 신용을 연기하기」. 『영미문학연구』 24 (2013): 39-66

월터 바지호트. 『롬바드 스트리트』. 유종권, 한동근 옮김. 아카넷, 2001.

이인규. 「『위대한 유산』인가 『막대한 유산』인가?」. 『안과 밖』 31 (2011): 314-40.

---. 「Little Dorrit: 창조적 주체로서의 구원자」. 『어문학논총』 14 (1995): 315-35.

윤혜준. 「찰스 디킨즈의 『막내 도릿』에서의 자본의 관상」. 『외국문학』 48 (1996): 247-74.

장남수. 「Charles Dickens 의 사회비판 연구—*Little Dorrit* 의 Circumlocution Office 에 대한 비판을 중심으로—」. 『현대영미어문학』 10 (1993): 43-63

전승혜. 「『리틀 도릿』에 숨겨진 서술의 비밀」. 『근대영미소설』 7.1 (2000): 109-31

정남영. 『리얼리즘과 그 너머』. 갈무리, 2001.

- Bender, John. *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*. Chicago: U of Chicago P, 1987.
- Born, Daniel. *The Birth of Liberal Guilt in the English Novel*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1995.
- Brantlinger, Patrick. *The Spirit of Reform : British Literature and Politics, 1832-1867*. Cambridge: Harvard UP, 1977.
- Brown, James M. *Dickens: Novelist in the Market-Place*. London: Macmillan, 1982.
- Butt, John Everett, and Kathleen Mary Tillotson. *Dickens at Work*. London: Methuen, 1957.
- Collins, Philip. "Little Dorrit: The Prison and the Critics." *Times Literary Supplement* 4021. 18 (1980): 445-46.
- Crawford, Ian. "'Machinery in Motion': Time in *Little Dorrit*." *The Dickensian* 84 (1988): 30-41. Print.
- Crosby, Christina. "Financial." *A Companion to Victorian Literature and Culture*. Ed. Herbert F. Tucker. Malden: Blackwell, 1999. 225-43.
- Dunlop, C. R. B. "Debtors and Creditors in Dickens' Fiction." *Dickens Studies Annual* 19 (1990): 25-47.
- Finn, Margot C. "Being in Debt in Dickens' London: Fact, Fictional Representation and the Nineteenth-Century Prison." *Journal of Victorian Culture* 1.2 (1996): 203-26.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. London: Dent, 1966.
- Garrett, Peter K. *The Victorian Multiplot Novel*. New Haven: Yale UP, 1980.
- Gilmour, Robin. "Dickens and the Self-Help Idea." *The Victorians and Social Protest: A Symposium*. Eds. Butt, J. and I. F. Clarke. Hamden: Archon, 1973. 71-101.

- Goodlad, Lauren M. E. *Victorian Literature and the Victorian State: Character and Governance in a Liberal Society*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2003.
- Halevi-Wise, Yael. "Little Dorrit's Story: A Window into the Novel." *The Dickensian* 94.3 (1998): 184-94.
- Herbert, Christopher. "Filthy Lucre: Victorian Ideas of Money." *Victorian Studies* 44.2 (2002): 185-213.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Capital*. New York: Vintage, 1996.
- Houston, Gail Turley. *From Dickens to Dracula: Gothic, Economics, and Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Hunter, Leeann. "Communities Built from Ruins: Social Economics in Victorian Novels of Bankruptcy." *Women's Studies Quarterly* 39.3 & 4 (2011): 137-52.
- Itzkowitz, David C. "Fair Enterprise or Extravagant Speculation: Investment, Speculation, and Gambling in Victorian England." *Victorian Studies* 45.1 (2002): 121-47.
- Klaver, Claudia. "Natural Values and Unnatural Agents: *Little Dorrit* and the Mid-Victorian Crisis in Agency." *Dickens Studies Annual* 28 (1999): 13-43.
- Leavis, F.R. "Dickens and Blake: *Little Dorrit*." *Dickens the Novelist*. Harmondsworth: Penguin, 1972. 282-359.
- McKnight, Natalie. *Idiots, Madmen, and Other Prisoners in Dickens*. New York: St. Martin's Press, 1993.
- Miller, J. Hillis. *Charles Dickens: The World of His Novels*. Cambridge: Harvard UP, 1958.
- Mott, Graham. "Was There a Stain Upon Little Dorrit?" *The Dickensian* 76 (1980): 31-36. Print.

- Myers, William. "The Radicalism of *Little Dorrit*." *Literature and Politics in the Nineteenth Century* Ed. John Lucas. London: Methuen, 1971.
- Nunokawa, Jeff. *The Afterlife of Property*. Princeton: Princeton UP, 1994.
- Page, H. M. "'A More Seditious Book Than *Das Kapital* ': Shaw on *Little Dorrit*." *The Shaw Review* 20.3 (1977): 171-77.
- Philpotts, Trey. *The Companion to Little Dorrit*. Robertsbridge: Helm, 2003.
- . "The Real Marshalsea." *The Dickensian* 87.3 (1991): 130-45.
- Poovey, Mary. "Economics and Finance." *The Cambridge History of Victorian Literature*. Ed. Kate Flint. Cambridge: Cambridge UP, 2012. 388-404.
- . *Genres of the Credit Economy: Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*. Chicago: U of Chicago P, 2008.
- Russell, Norman. *The Novelist and Mammon: Literary Responses to the World of Commerce in the Nineteenth Century*. Oxford: Clarendon P, 1986.
- Sadrin, Anny. *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Showalter, Elaine. "Guilt, Authority, and the Shadows of *Little Dorrit*." *Nineteenth-Century Fiction* 34.1 (1979): 20-40.
- Slater, Michael. *Dickens and Women*. London: J. M. Dent, 1983.
- Smith, Grahame. *Dickens, Money, and Society*. Berkeley: U of California P, 1968.
- Smith, Grahame, and Angela Smith. "Dickens as a Popular Artist." *The Dickensian* 67 (1974): 131-44.
- Stevenson, Lionel. "Dickens's Dark Novels, 1851-1857." *The Sewanee Review* 51.3 (1943): 398-409.

- Tambling, Jeremy. "Prison-Bound: Dickens and Foucault." *Essays in Criticism* 36.1 (1986): 11-31.
- Trilling, Lionel. "Little Dorrit." *The Dickens Critics*. 1953. Eds. George H. Ford, and Lane Lauriat Jr. Ithaca: Cornell UP, 1961. 279-93.
- Weiss, Barbara. *The Hell of the English: Bankruptcy and the Victorian Novel*. Lewisburg: Bucknell UP, 1986.
- . "Secret Pockets and Secret Breasts: *Little Dorrit* and the Commercial Scandals of the Fifties." *Dickens Studies Annual* 10 (1982): 67-76.
- Welsh, Alexander. *The City of Dickens*. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Wilson, Edmund. *The Wound and the Bow : Seven Studies in Literature*. New York: Oxford UP, 1947.
- Xu, Wenying. "The Opium Trade and *Little Dorrit*: A Case of Reading Silences." *Victorian Literature and Culture* 25.1 (1997): 53-66.



## Abstract

# The Landscape of Bankruptcy:

## A Study on Charles Dickens' *Little Dorrit*

Sanghoon Lee

Department of English Language and Literature

Graduate School

Seoul National University

This thesis aims to analyze the problem of bankruptcy in Charles Dickens' *Little Dorrit*. The competitive industries and colonial expansion of England brought unprecedented prosperity to its people, but its laissez-faire capitalism also caused a lot of confusion, making bankruptcy part of everyday life. The rise of modern financial system could not hold a tight rein over the outbreak of blind and chaotic speculation, exacerbating the social repercussions of bankruptcy. During this period, Dickens not only participated in social reform movements such as the Administrative Reform Association, but also attempted to show a possibility of overcoming social problems through his novel.

The second chapter examines the relationship between the debtor's prison and bankruptcy. Critics have read *Little Dorrit* as a novel concerning

the prison. However, the Marshalsea, a debtor's prison holding those who are bankrupt and unable to pay their debts, differs from other prisons holding criminals. By presenting the debtor's prison as a microcosm of society—rather than as a space of confinement and isolation—and depicting William Dorrit as its victim, Dickens suggests that bankruptcy is not limited to the debtor's prison and its people but prevailing state of society.

The third chapter deals with what Merdle's bankruptcy is really like. As a product of the era's economic changes, the great financier Merdle prospers by fraudulently circulating fictions of credit. In depicting the process of his bankruptcy, Dickens suggests bankruptcy does not come from individual incompetence and mistakes, but from the speculative mindset of the contemporary society which ignores the dangers of reckless business. By dramatizing the conspiracy between Merdle and the Circumlocution Office, Dickens criticizes the social structure that creates the conditions for bankruptcy. Instead of blaming individual capitalist as a main culprit of the problem, he chooses to criticize the essential mechanism of the capitalist society.

The fourth chapter portrays how Arthur and Amy are able to achieve their love which functions as a critique of society in which nobody is free from bankruptcy and its consequences. Bankruptcy serves not only an incident revealing the conditions of social problem, but also an opportunity

for change. Dickens presents the life that Arthur and Amy choose to live as a radical critique of the social principle underlying bankruptcy.

As many critics point out, Dickens's later novels in the 1850s do hardly offer optimistic visions for social reform. The social vision embodied in *Little Dorrit* is as dark and gloomy as any other novel of the day. Rather than presenting an easy solution to social problems, Dickens attempts to find a possibility of reform within them. He presents bankruptcy not only an epitome of social problem but also an opportunity for change.

**Keywords: Charles Dickens, *Little Dorrit*, bankruptcy, debtor's prison, credit, social criticism,**

**Student Number: 2011-20029**