

문학석사 학위논문

창조의 이면:

『유리존의 서』와 『프랑켄슈타인』의
창조 신화 다시 쓰기

2018년 2월

서울대학교 대학원
영어영문학과 문학전공
정 민 아

국문초록

본 논문은 윌리엄 블레이크의 『유리즌의 서』와 메리 셸리의 『프랑켄슈타인』이 전통적인 창조 신화를 비틀어 전능한 신의 모습을 지우고 그 자리에 인간을 창조의 주체로 그리는 방식에 주목하여, 인간의 자유 의지와 가능성에 대한 독특한 낭만주의적 의식을 드러내고 있음을 규명한다. 특히 두 작품에서 서사의 중심이 되는 창조자의 한계가 작품 안에서 드러나는 양상과 그 의미를 탐색한다.

본론 1장에서는 『유리즌의 서』가 성경의 『창세기』를 전유하여 관념적이며 추상적인 차원에서의 인간 창조를 다루고, 인류 타락의 시초로서 유리즌과 로스로 상징되는 이성과 상상력의 분열과 타락을 제시하는 방식을 탐구한다. 이 시에서 창조는 타락한 이성을 상징하는 유리즌과 시적 상상력인 로스가 태초의 무한한 에너지로부터 분열되는 과정을 수반하는데, 이는 곧 창조자의 의지에서 틀어져 자기 파멸적인 결과를 불러온다. 블레이크는 이러한 창조자의 실패를 통해 인간을 본래의 무한성으로 되돌리는 상상력의 근본적 역할과 그 한계가 가지는 의미를 제시한다.

제 2장에서는 메리 셸리의 『프랑켄슈타인』에서 빅터 프랑켄슈타인의 창조 과정과 그가 피조물과 맺는 관계를 중심으로 물질적 차원의 인간 육체의 창조에서 드러나는 창조자의 한계를 조명한

다. 프랑켄슈타인의 창조 욕망을 당대 낭만주의 예술가들이 공유했던 독창성에 대한 열망과 밀접히 관련한다. 프랑켄슈타인의 창조가 가져오는 파멸적 결과는 창조성의 핵심으로서의 책임의 문제를 강조하는데, 이는 곧 피조물의 완전한 외부자로 존재함으로써 책임을 간과하거나, 더 중요하게는 완전히 책임을 질 수 없는 인간 창조자의 근본적 한계를 드러낸다.

『유리즌의 서』와 『프랑켄슈타인』은 전통적인 창조 신화를 재창조하면서 자신의 의도를 구현시키지 못할 뿐만 아니라 궁극적으로 자기파멸적인 결과를 마주해야 하는 불완전한 창조자와 그의 한계에 초점을 맞춘다. 그러나 블레이크와 셸리는 한계로 인한 실패를 단지 신의 절대적인 영역을 탐하는 인간의 어리석은 오만으로 여기지는 않는다. 오히려 그들은 이러한 실패를 한계를 인식함에도 불구하고 그 어떤 속박에서도 진정으로 자유로운 인간 상태를 향해 끊임없이 항전하는 개혁정신이자, 그 한계를 개혁함으로써 이상으로 나아가기 위한 변증법적 과정의 일부로 인식한다.

주요어 : 윌리엄 블레이크, 메리 셸리, 『유리즌의 서』, 『프랑켄슈타인』, 낭만주의, 창조 신화

학 번 : 2015-20052

목 차

| | |
|---|-----|
| 국문초록 | i |
| I. 서론..... | 1 |
| II. 『유리존의 서』의 창세기 다시 쓰기: 창조와 타락을 중심으로 | 18 |
| III. 『프랑켄슈타인』에서 드러나는 창조자의 이상과 한계 | 60 |
| IV. 결론 | 104 |
| 인용문헌 | 108 |
| Abstract | 114 |

I. 서론

18세기 후반 무렵 영국 낭만주의 문학 사조 안에서는 성경과 그리스 로마의 신화 원형을 그들의 문학 작품 안에서 비틀어 다시 쓰는 독특한 시류가 시작된다. 낭만주의 시대의 문학에서 신화가 다시 주목받기 시작한 이유는 당대의 헬레니즘 문화의 재발견과 직결된다. 르네상스 시기부터 계속되었던 그리스에 대한 관심은 1738년 폼페이와 헤르쿨라네움 유적 발굴이 시작된 이래 본격적으로 다시 불붙었다. 18세기 초반까지 그리스의 문화는 로마의 그것에 비교해서 다소 열등하게 여겨지곤 했는데¹, 로마의 아우구스투스 황제의 지배하에 형성되었던 문화와 정신은 18세기 초반 유럽 전반에 퍼져 있던 신고전주의의 흐름 안에서 당대 유럽의 사유를 지배했다 (Gaul, *English Romanticism* 187). 낭만주의 시대에 들어서서 헬레니즘은 그 이전 세대인 신고전주의에 대항하는 반문화(counter-culture)로 자리 잡았으며, 이는 도시화된 영국에 퍼진 산업주의와 정통 종교에 대한 비판이 내재한 것이었다 (Gaul, “Roman and Romanticism” 16). 퍼시 셸리(Percy Shelley)와 존 키츠(John Keats)와 같은 소위 2세대 낭만주의 문인들도 이미 한 세기 전에

¹ 메릴린 가울(Marilyn Gaul)은 알렉산더 포프(Alexander Pope)를 그 예로 들며, 호메로스의 『일리아드』를 영웅 시격(heroic couplet)에 맞추어 번역하고, 야만적이고 사나운 그리스 전사들을 아우구스투스적인 요소를 갖춘 신사로 바꾸어 놓았다고 주장한다(*English Romanticism* 183).

유행했던 그리스의 사상과 예술, 그리고 무엇보다도 신화에 지대한 관심을 보였다. 가령 퍼시 셸리는 『사슬에서 풀린 프로메테우스』 (*Prometheus Unbound*)에서 아이스킬로스의 「사슬에 묶인 프로메테우스」 (“Prometheus Bound”)를 차용해 프로메테우스가 속박에서 풀려나는 과정을 그리며, 프로메테우스를 사랑과 용서의 주체로 재해석함으로써 낭만주의 시대가 필요로 했던 혁명의 방향에 대한 답을 제시한다. 초기 낭만주의 지식인들은 프랑스 혁명과 미국의 독립전쟁과 같은 사건이 인류가 기다려왔던 진정한 자유를 쟁취하고 황금시대의 지상 낙원을 다시금 이룩할 계기가 될 것이라 기대했다. 그러나 무력을 통한 혁명은 또 다른 혁명의 발발을 불러왔고, 그 과정은 이상사회로의 진일보가 아닌 수많은 희생으로 점철되었다. 이에 깊은 회의를 느낀 낭만주의 문인들은 정치적 혁명이 아닌 사회를 이루는 개개인의 내면 변화에서 비로소 인류의 진보가 가능하다고 보았다. 따라서 절대권력의 압제에 맞서지만 단순한 무력으로의 항거가 아니라 인간의 지성을 발달시킴으로써 본질적인 변화를 끌어낸 혁명가로서의 프로메테우스는 셸리의 작품에 꼭 들어맞는 모티브였다. 이처럼 고대 그리스의 신화가 주목받은 배경에는 당대에 산업화로 대표되는 문명에 대한 회의의 표상으로서 종말에 관심이 쏠리던 시류가 있다. 여기서 종말(apocalypse)이란 신적 역사의 완결이나 세상의 종식이 아닌 인류가 타락하기 이전의 황금시대로의 회귀를 의미했는데, 낭만주의 문학 안에서의 고대 그리스 신화의 재

등장은 물리적인 세계 안에서 이러한 이상향을 되찾으려는 시도로 해석된다.

해럴드 블룸(Harold Bloom)이 주장하듯, 종말에 대한 열망은 낭만주의 문인들을 여타 영문학 전통의 문인들과 차별화하는 요소 (*The Visionary Company* xxii)였다. 낭만주의 시대의 종말에 대한 기대는 18세기 후반부터 19세기까지 영국에 널리 퍼져 있었던 천년왕국설(Millenarianism)에 상당한 영향을 받은 것으로 보인다. 팀 풀포드(Tim Fulford)는 19세기까지 많은 영국인이 성경에 제시된 새로운 예루살렘의 도래가 임박했다고 믿었다고 지적한다. 풀포드에 의하면 1780년대에는 교파를 막론한 대부분의 영국인이 전통적인 기독교 관점에서의 천년왕국 도래가 점진적인 과정이며, 세상의 종말과 심판을 그저 먼 훗날에 일어날 일로 인지하고 있었다. 그러나 1790년대에 들어서면서 발발한 프랑스 혁명에 의해 종말에 대한 이러한 전통적인 인식은 급격히 변화되었다. 영국인들은 천년왕국의 도래가 현실 세상의 기반이 되었던 질서를 완전히 파괴함으로써 궁극적으로는 인류를 이상향으로 이끌 것이라 믿게 되었을 뿐만 아니라 그러한 변화가 임박하였다고 믿게 되었던 것이다 (Fulford 1-2). 이러한 시대적 배경에 힘입어 낭만주의 문인들은 문학 작품에 인류에게 진정한 자유를 선사할 새로운 세상에 대한 기대를 반영하는데, 대표적으로는 윌리엄 블레이크(William Blake)의 『예루살렘』(*Jerusalem*)과 같은 예언시를 꼽을 수 있겠다. 데

이빗 어드만(David. V. Erdman)은 블레이크가 미국 혁명을 궁핍과 잔혹함은 사라지고, 예술이 꽃피우는 새로운 에덴을 세울 수 있는 세속적 종말로 보았다고 지적했다(*Prophet Against Empire* 50). 초기 낭만주의 지식인들은 프랑스 혁명과 미국의 독립전쟁과 같은 혁명을 통해 인류가 기다려왔던 진정한 자유를 쟁취하고 황금시대의 지상 낙원을 다시금 이룩할 것이라 기대했다.

이후에 인류가 회귀할 황금시대를 작품 안에서 표현하기에 신화, 그중에서도 특히 창조신화는 낭만주의 문인들에게 가장 적합한 제재였다. 신의 세상 창조는 타락한 세상이 끝나고 이를 인류의 상상력으로 다시 창조한다는 낭만주의 예술가들의 정신을 투영하기에 용이했기 때문이다. 성경으로 대표되는 창조 신화가 당대 서구 사상의 밑바탕이 되는 질서였으며, 인류가 그 자신을 이해하는 기반이었음을 되짚어볼 때, 낭만주의 문인들이 창조 신화를 재창조하려는 시도는 단순한 회귀가 아닌 개혁적 움직임이었다. 이러한 맥락에서 『창세기』와 이를 재해석한 존 밀턴(John Milton)의 『실낙원』(*Paradise Lost*)은 낭만주의 시대에서 빈번히 재창조되는 원형으로 자리 잡았다.

18세기 프랑스 혁명은 세상을 이루는 질서를 읽는 방식에 커다란 사상적 변동을 가져왔는데, 이러한 시류 안에서 낭만주의 문인들은 그들의 상상력을 기반으로 한 예술을 기존의 억압적 질서에 저항하며 새로운 가치관과 세계관을 창조해내는 통로로 인식했다.

퍼시 셸리의 「시의 옹호」(“A Defense of Poetry”)는 이러한 낭만주의적 사고를 잘 나타내는데, 그는 언어를 통해 새로운 관념과 관계성을 창조하는 시인을 실제 사회를 구성하고 조율하는 입법자들, 사회의 설립자, 종교 지도자 등과 동일 선상에 놓는다. 이로써 셸리는 예술가의 창조 의의가 단순한 예술품의 창조에서 그치는 것이 아니라 사회를 이루는 정신적인 토대를 만들고, 개혁하는 데 있다고 주장한다(5). 셸리가 주장한 바와 같이 형태 없는 상상력과 이를 구현하는 시인의 언어가 궁극적으로는 물리적인 세상을 형성하고 변화시키는 원동력이 되듯 낭만주의 사조에서 예술가는 이 세상의 또 다른 창조자였다. 이러한 예술가의 본원적 역할은 가장 원형적인 창조의 주체인 인류의 창조주에 빗대어지는데, 따라서 물질세계를 구성하는 창조 서사는 이상세계를 구성하는 과정에서 가장 먼저 재고되고, 또 전복되어야 할 원형이었다.

따라서 창조 신화를 다시 쓰는 행위는 창조자로서의 예술가라는 자의식이 투영된 행위로 해석된다. 신화에서 나타나는 전형적인 창조, 특히 세상의 창조는 그 자체로 신의 영역이다. 신의 본질적 특성이 인류를 둘러싼 유한한 물질세계를 형성한다는 관점에서도 그러하지만, 피조물이라는 새로운 존재를 탄생시킴과 동시에 창조자-피조물 간의 이분법적이며 수직적인 관계성이 형성된다는 관점에서 창조는 초월적 절대자의 것이다. 무에서 유를 끌어내는 신의 창조를 본뜬 인류의 창조는 상상력을 예술을 통해 발현시킴으로써

이루어진다. 다양한 창조 서사를 재창조함으로써 낭만주의 문인들은 그들만의 방식으로 시인의 상상력을 통한 창조가 신들의 창조 능력을 모방함을 드러낸다. 린다 루이스(Linda Lewis)가 프로메테우스 서사가 예술적 상상력을 복돋는 원천이라는 점을 지적하면서 예술가들을 “궁극적인 불의 도둑”(ultimate thief of fire; 2)으로 비유한 바와 같이 예술가는 신으로부터 불, 즉 창조성을 훔쳐와 끊임없이 새로운 세상을 재생산해내는 도둑인 셈이다. 오토 커츠(Otto Kurtz)와 에른스트 크리스(Ernst Kris)는 프로메테우스와 같이 신들의 시샘을 낳는 사건에 대한 신화는 모두 예술가와 관련된 서사임을 지적하는데(Kris and Kurtz 84), 이는 곧 보편적으로 예술가들의 창조가 신의 고유의 속성과 가장 흡사해지는, 다시 말해 인간이 신의 영역에 가까워지는 행위로 인식되고 있음을 암시한다.

기독교적 관점에서 창조 신화는 종말 이후에 도래할 새로운 세계의 모델이기도 하다. 창조 신화는 보편적으로 인류의 기원과 이상을 내포한다. 특히 기독교 전통에서 에덴으로 상징되는 태초의 상태는 신의 완전한 창조의 결과물이며, 타락하기 전 인류가 누렸던 완전한 행복의 형태이다. 고대 그리스 신화의 황금시대도 같은 맥락에서 이해될 수 있는데, 헤시오도스(Hesiod)는 『일과 날』(*Works and Days*)에서 황금시대를 인류가 타락하기 전 신들과 다를 것 없이 살던 상태로 지칭한다. 노스롭 프라이(Northrop Frye)는 통시적인 신화 원형 중 특히 서구 문학의 정신적 기반을 이루는 그리스로

마의 고전과 성경을 통해 문학을 분석한다(133). 프라이는 미토스(mythos), 즉 플롯이 변형되는 방식에 따라 신화 원형이 신화, 로맨스, 상위모방, 하위모방, 아이러니로 전이된다고 주장한다. 그의 이론에 따르면 성경이나 그리스 신화에서와 같은 전통적인 낙원은 선과 악의 뚜렷한 대조가 있는 전이되지 않은 순수한 신화이다. 또한, 이러한 낙원은 “묵시적”(apocalyptic, 또는 종말론적) 이미지의 원형인 신의 세계로서 인류의 여러 본원적 욕망을 반영한 형태로 나타난다(*Anatomy of Criticism* 141).

그러나 낭만주의 사조 안에서 낙원은 더 이상 프라이가 제시한 전형적인 묵시적 이미지로만 그려지지 않는다. 낭만주의 시대의 창조 서사는 태초의 낙원의 아름다움과 창조주의 선함보다는 창조 과정 안에서의 갈등과 창조주의 선한 동기를 부정하는 데 초점을 맞춘다. 따라서 프라이의 이론에 따르면 본래 묵시적이었던 신의 세계가 낭만주의 문학 안에서는 신들이 자신들의 특권과 행복을 위해 인간에게 희생과 도덕률을 강요하는 전형적인 “악마적 이미지”(Demonic Imagery)의 원형으로 뒤바뀌며 아이러니로 전이된다(Frye, *Anatomy of Criticism* 147). 이처럼 기존 창조 서사에서 신의 질서를 부정하고, 사탄(Satan)으로 대표되는 신들에 대한 반역을 정의로운 것으로 재해석하는 낭만주의 문학의 독특한 시류는 인간을 억압하고 종교 조직에 절대적인 힘을 부여하는 창조자로서의 신을 부정하고, 개개인의 신성함과 내면의 깨달음에 초점을 맞추는

18세기 영지주의 사상에 영향을 받은 것으로 보인다(Cantor x). 블룸은 낭만주의 문학에서 나타나는 창조 신화와 영지주의의 연관성을 지적하며 영지주의자들이 유대교의 신이나 성경의 규율 등에서 벗어나 자유를 찾듯, 낭만주의 문인들 역시 시적 전통의 “영향에 대한 불안”(anxiety of influence)에 대한 대항으로 영지주의적 해석을 선택했다고 주장한다(*Poetry and Repression* 11-12). 창조주의 창조 행위와 규율을 비판적인 시각에서 재해석함으로써 낭만주의 문인들은 인류가 되찾아야 할 태초의 이상적 상태를 기존 사회의 틀을 만들었던 기독교적 창조 질서가 아닌 더 자유로운 인간 상태에서 찾는다.

이는 당대의 인류의 본원적 정체성에 대한 인식의 변화와도 관계된다. 스투어트 커른(Stuart Curran)은 영국 낭만주의가 18세기 후반기에 일어난 산업주의와 정치의 격동과 같은 역사적 사건들에 의해 자아와 세계를 읽는 새로운 관점의 탄생과 동시에 발생했다고 주장한다(Curran, *Poetic Form and British Romanticism* 14). 프랑스 혁명과 미국 독립전쟁을 통해 고착된 권력 구조의 억압으로부터 해방되는 경험은 개인이 단순히 안정과 질서를 유지하기 위한 부분적 요소가 아닌 하나의 독립되며 자유로운 개체로 인식하는 데 힘을 실어주었다. 가령 바이런(Lord Byron)은 1821년 발표한 시극 『카인』(*Cain*)을 통해 『창세기』에서 타락 이후 인류의 첫 범죄를 그리는 카인과 아벨 서사를 철저히 악인 카인의 입장에서 재조

명한다. 카인은 인간에게 무지와 순종을 요구했던 신의 뜻과는 반대로 알고자 하는 인간의 의지가 결국 죽음이라는 극단적인 처벌로 돌아오는 창조자의 질서에 분노한다. 바이런은 이를 통해 자유의지를 억압당한 인간 존재의 부당함을 강조하며, 인간을 옥죄으로써 그 권위를 유지하는 악한 신을 그림으로써 창조주와 그의 창조 행위를 절대선으로 해석했던 전통적 담론을 정면으로 반박한다.

바이런의 작품처럼 낭만주의 사조에서 다시 그려지는 창조 신화는 당연하게 받아들여지던 기존 질서의 부정을 전제한다. 특히 창조자를 전능하며 전선한 존재로만 받아들였던 전통적인 해석의 틀이 깨지고, 인간의 자유의지를 억압하는, 대항해야 할 대상으로 상정하는 급진적인 관점이 그 자리를 대신한다. 성경의 『창세기』로 대표되는 전통적인 창조 신화는 인류를 완전하고 조화로운 질서 안의 피조물로 상정한다. 또한 이는 선한 창조주와 신의 질서라고 일컬어지는 모종의 종교적 규율에 대한 마땅한 순종을 끌어내는 사상적 배경이었다. 그러나 낭만주의 문인들은 이러한 전통적 창조 신화를 비틀어 새로운 창조 담론을 만듦으로써 신의 섭리나 절대적 권위가 아닌 인류의 의지와 가능성에 초점을 맞춘다. 이러한 관점에서 인류는 절대자에 종속된 피조물의 위치에서 자신의 해방가이자 창조자로 거듭난다. 낭만주의 사조에서 새롭게 쓰인 창조 신화는 인류의 근원에 대한, 더 나아가서는 그들의 정체성과 본성에 대한 독특한 낭만주의적 의식을 드러낸다. 창조 신화에 대한 열렬한 관심은

완전히 뒤바뀐 세상을 새롭게 형성할 인류의 가능성에 대한 기대로 이어졌다. 특히 낭만주의 문인들에게 이는 보이지 않는 인식의 변화를 통해 세상을 형성하는 힘인 시적 상상력의 가능성을 의미했다. 그러나 이들은 상상력을 세상을 이상향으로 돌려놓는 만능 해결책으로 이해하지는 않았다. 마치 프로메테우스가 선사한 불이 인간을 여타 동물들보다 우월한 존재가 되게 해주지만 동시에 수많은 재앙을 떠 안겨 주듯, 부당한 질서를 만드는 신처럼 인류의 상상력 역시 그 의도와 상관없이 비참한 결과를 불러올 수 있는 한계와 위험성을 인지하고 있었기 때문이다. 셸리의 주장대로 시적 상상력이 단순히 예술 작품의 창작을 넘어서서 현실 세계의 정신적인 토대가 되어 세상을 창조하는 원동력이 된다고 할지라도 이때의 창조 행위의 한계와 위험성은 낭만주의 예술가들에게 간과되지는 않았던 것이다.

그럼에도 불구하고 낭만주의 문학 안에서 창조자로서 인류가 가지는 한계는 단순히 그들의 무능이나 실패가 아닌 자유 의지의 발현이며 억압에 대한 저항 정신의 표상이다. 다시 말해 한계는 영원한 실패의 전제가 아니라 인류가 그들을 속박해왔던 운명이나 신의 섭리 따위의 질서를 거부하기 위해 거쳐야 할 단계이며, 개혁해야 할 요소이다. 윌리엄 블레이크의 『경험의 노래』 (*Songs of Experience*)에 수록된 '호랑이' ("The Tyger")는 이제 자신의 조물주가 세운 질서의 본원인 창조에 다가가려 하는 인간의 도전을 함축적으로 드러낸다. 이 시는 전통적인 기독교 관점에서 신의 창조와

스스로 피조물과 같아진 그의 사랑을 예찬하는 『순수의 노래』
 (*Songs of Innocence*)의 ‘양’ (“The Lamb”)의 대응이다. ‘호랑이’의
 화자는 ‘양’의 창조자를 언급하며 기독교의 창조 전통을 환기한다.
 “그가 그의 작품을 보고 미소 지었나? / 양을 만든 그가 그대[호랑
 이]의 창조자인가?” (Did he smile his work to see? / Did he who
 made the Lamb make thee?; 20)라고 묻는 화자는 성경에 등장하는
 자신의 창조물들을 보고 흠족해하는 신을 호랑이의 조물주로 제시
 한다. 그러나 교리문답 형식으로 이루어진 ‘양’과 달리 이 시는 호
 랑이의 창조자의 정체를 묻는 형식으로만 이루어져 있으며, 그 정체
 는 끝까지 명확한 답으로 밝혀지지 않는다. 그러나 창조자가 명시되
 어있지 않은 이 시에서 화자는 오히려 신의 피조물인 “무시무시한
 균형” (fearful symmetry; 4)을 가진 호랑이를 “감히” (dare) 따라 만
 들 수 있는 주체의 창조 과정에 초점을 맞춘다.

그리고 어떤 어깨와 어떤 예술이,
 그대의 심장의 힘줄을 비틀 수 있었는가?
 그리고 그대의 심장이 뛰기 시작할 때,
 어떤 무서운 손이? 그리고 어떤 무서운 발이?

어떤 망치가? 어떤 사슬이?
어떤 용광로에 그대의 뇌가 있었는가?
어떤 모루가? 어떤 무서운 움켜잡이
그 극도의 공포를 꼭 잡을 수 있었는가?

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet?

What the hammer? what the chain?

In what furnace was thy brain?

What the anvil? what dread grasp

Dare its deadly terrors clasp? (E 25)

호랑이를 창조하는 과정은 예술가의 창작을 암시한다. 말(words)을 통해 만물을 창조하는 신과는 달리, 이 시에서 제시하는 창조자는 망치와 용광로 따위를 사용하여 작품을 손으로 직접 자신의 피조물을 만들어내는 예술가의 모습이다. 또한, 화자는 호랑이를 완전하게 형태로 지어내는 행위를 "무서운"(dread) 것으로 일컫는다. 그 과정이 무시무시할 정도로 잘 잡힌 균형의 피조물을 만들어 내는 창조

주의 절대적인 숭고함에 맞먹는 행위이기 때문이며, 신이 아닌 존재에게는 불가능해 보이는 도전이기 때문이다. 이러한 맥락에서 작품 서두의 “그는 어떤 날개로 감히 날아오르는가? / 어떤 손이 감히 불을 잡으려 하는가?”(On what wings dare he aspire? What the hand, dare seize the fire?)라는 대목은 금지되었던 절대자의 영역에 손을 뻗는 인간의 의지로 해석된다. 인간의 영역인 땅에서 벗어나 하늘로 향하고, (프로메테우스 신화에서 드러나듯) 신의 소유인 불을 움켜쥐는 행위는 인간을 절대자의 지배와 섭리에 순종하는 피조물의 위치에서 벗어나 “감히” 절대자의 영역에 도전하려는 인간 본성의 저항정신을 드러낸다. 따라서 이 시의 마지막 행인 “어떤 불멸의 손 혹은 눈이 / 감히 무시무시한 균형을 만드는가?”(What immortal hand or eye, / dare frame thy fearful symmetry?; 23-4, emphasis added)의 “감히”(dare)는 가장 핵심적인 시어이다. 창조주의 힘에는 미치지 못하는 한계를 분명히 인지하면서도 그에 도전하여 끊임없이 스스로를 해방시키려는 인간의 자유에의 열망과 의지를 함축하기 때문이다.

본 논문은 성경의 창조 신화와 프로메테우스 신화를 차용하여 새로운 창조 서사로서 『유리즌의 서』(*The Book of Urizen*)와 『프랑켄슈타인』(*Frankenstein*)을 중심으로 분석하며 그 안에서

신의 영역이었던 창조의 주체가 인간이 되는 과정이 가지는 의미와 그 한계의 양상에 대해 논하는 것을 목표로 한다. 1794년에 저술된 윌리엄 블레이크의 『유리근의 서』와 1818년에 출판된 메리 셸리(Mary Shelley)의 『프랑켄슈타인』은 시대상으로는 각각 낭만주의 시대의 초창기와 말기에 위치한 작품들이지만, 신의 창조를 본 딴 인간의 창조가 내포한 가능성과 한계에 대해서는 유사한 관점을 공유한다.

우선 두 작품은 창조의 주체인 신의 역할을 전유하는 인물들을 중심으로 전통적인 창조 서사를 재창조함으로써 인간을 절대적인 운명이나 질서로부터 해방시키려는 낭만주의 정신의 맥을 잇는다. 이와 동시에 두 작품은 창조 행위의 결과가 창조자의 의지대로 이루어지지 않을 뿐만 아니라, 창조자가 피조물의 외부자가 됨으로써 그 결과를 더 이상 손쓸 수 없는 위치에 이른다는 한계점을 공통으로 지적한다. 무엇보다 창조자의 한계성은 창조 행위가 철저히 분리된 외부 대상을 형성함과 동시에 그 결과는 결코 창조자 자신으로부터 분리될 수 없다는 역설에 있다. 블레이크와 메리 셸리는 작품 안에서 이처럼 창조가 수반하는 역설적 문제로 인해 창조 행위가 창조자 자신의 파멸을 초래하는 과정을 그린다. 『창세기』의 창조 원형을 변형한 두 작품은 전통적인 기독교 창조 서사에서는 다루어지지 않았던 측면에 초점을 맞추는데, 이는 곧 창조 결과로서 나타나는 창조자 자신의 파멸적인 변화이다. 기독교 전통에서 창조

자는 불변하며 전능한 절대자이지만, 『유리준의 서』와 『프랑켄슈타인』이 그리는 창조자는 자기 파멸의 가능성을 이미 자신의 창조 행위 안에 내포한 불안정한 존재이다. 피조물은 늘 창조자의 의도에서 벗어난 존재로 나타날 뿐만 아니라 창조자와 완전히 분리될 수 없는 존재가 되어 창조의 주체였던 그를 오히려 예측시키기 때문이다.

낭만주의 시대의 처음과 끝에서 블레이크와 셸리는 예술가의 창조성의 표상으로서 창조 신화 원형을 토대로 새로운 창조 서사를 쓴다. 그들의 시도는 곧 낭만주의 문인들이 꿈꿨던 혁명으로서의 창조라는 야심 찬 이상을 드러낸다. 그러나 그들은 이를 현실화할 수 없게 하는 한계성 역시도 분명히 지적한다. 창조의 본질을 파고들었던 두 낭만주의 문인은 우선 창조의 개념을 각기 다른 결에서 이해한다. 블레이크는 이성과 상상력으로 대표되는 관념의 형성과 변화에 초점을 맞춘 인간 내면의 추상적 창조를, 셸리는 물리적인 육체를 수반한 실제적인 의미에서의 창조를 논한다. 창조가 이루어지는 양상에는 다소 차이가 있지만, 두 작품은 모두 창조주의 위치를 인간이(그것이 이성이나 상상력 같은 인간 본연의 능력이든, 프랑켄슈타인과 같은 인간 그 자체이든) 대신함으로써 인간이 억압적 질서에서 벗어나 스스로의 자유 의지대로 자신을 변화시켜 나가는 주체가 될 가능성을 가늠해보는 시도이다.

본론 1장에서는 성경의 『창세기』의 재해석인 윌리엄 블레

이크의 『유리즌의 서』를 통해 인간 이성과 상상력을 상징하는 두 인물이 인간 내면을 창조하는 과정을 분석함으로써 인간 타락의 배경과 상상력의 한계에 대해 논한다. 특히 이 작품은 『창세기』에 나타나는 창조 서사를 부분적으로만 차용하는 것이 아니라 그 서술 구조까지도 모방하는데, 『창세기』의 기본 원리인 분리를 인류 타락의 시초로 내세운다. 『창세기』의 각기 다른 전승을 나타내는 신 야훼와 엘로힘에 각각 상응하는 두 창조자로서 타락한 이성인 유리즌(Urizen)의 유한한 세상의 창조와 시적 상상력인 로스(Los)의 유한한 육체의 창조 과정을 논의의 초점으로 삼는다. 이성이 인간 본연의 무한성으로부터 분열되는 사건은 인류 타락의 시초로서 창조에 우선하는 조건이며, 그 후에 나타나는 이성과 상상력의 창조는 결국 심화된 분열로 이어지는 자기 파괴적인 행위에 지나지 않는다. 또한, 로스가 시도하는 창조가 그의 의도에서 벗어나 유리즌의 세상 뿐만 아니라 자신마저도 타락시키는 결과로 이어진다는 점에 초점을 맞추므로써, 인간 내면을 창조하는 힘으로서 시적 상상력의 한계를 인류의 황금시대로의 복귀를 위한 세 가지 과정에 비추어 그 의미를 탐색한다.

2장에서는 메리 셸리의 『프랑켄슈타인』을 통해 『창세기』의 조물주와 인류의 창조자 프로메테우스의 모방으로서 프랑켄슈타인의 창조 행위의 본질과 한계를 분석한다. 『프랑켄슈타인』은 창조자의 의도에서 벗어난 창조가 파멸이라는 결과를 가져오는 과정

에 주목함으로써 창조자의 한계를 가장 뚜렷이 드러내는 작품이다. 그는 이 작품의 부제를 “근대의 프로메테우스”(The Modern Prometheus)라고 명명함으로써 창조자 프로메테우스 신화를 『프랑켄슈타인』을 통해 재조명한다. 또한 조지 레빈(George Levine)이 주장한 바와 같이 프랑켄슈타인의 수동성과 책임 회피는 창조자로서 프랑켄슈타인을 이해하는 중요한 실마리이다(26). 프랑켄슈타인의 창조의 원형은 그의 가정과 어머니의 창조성이다. 이는 기존의 가족 질서를 떠나 혼자 생명을 창조하려는 프랑켄슈타인과 대조적인데, 특히 물리적인 창조보다 창조 이후의 양육 과정과 책임의 부재가 매우 중요한 차이점이다. 따라서 책임의 문제는 이 작품에서 제시하는 창조자의 본질을 이해하는 데 핵심적 개념인데, 이 장에서는 이미 타자로 존재하는 피조물에 대해서 완전한 책임을 질 수 없는 인간 창조자의 본질적 한계를 분석한다. 또한 프랑켄슈타인이 실패한 프로메테우스가 될 수밖에 없는 이유를 그의 창조 과정 안에서 찾고 이를 당대 낭만주의 예술가의 독창성 개념과의 연관성을 제시한다.

II. 『유리즌의 서』의 창세기 다시 쓰기: 창조와 타락을 중심으로

1. 윌리엄 블레이크의 작품에 나타나는 창세기 모티브

윌리엄 블레이크가 라오콘(Laocoon) 판화에 새긴 다음의 경구(警句)는 그의 작품에서 성경이 가지는 중대한 의미를 압축적으로 드러낸다: “구약과 신약은 예술의 위대한 암호이다”(The Old and New Testaments are the great code of Art; E²274). 레슬리 타네바움(Leslie Tannebaum)이 주장하듯, 그의 동시대인들이 블레이크가 성경에 매우 박식했으며 그의 작품과 성경의 관계에 대해 여러 차례 언급할(Tannenbaum 4)만큼 블레이크의 작품에서 성경은 가장 핵심적인 영감의 원천이었다. 성경으로부터 여러 상징물을 차용하고, 모방하며, 무엇보다도 전통적인 해석에서 벗어나 비틀어 해석함으로써 블레이크는 성경을 그의 작품의 가장 핵심적인 단초로 내세운다. 블레이크의 성경적 전통의 차용에 대한 연구는 비교적 최근인 1980년대에 이르러 본격적으로 다루어지기 시작했다. 1947년 노스롭 프라이(Northrop Frye)가 『무서운 균형』(*Fearful*

² *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. Erdman, David V. New York: Anchor Books. 1988.

Symmetry)에서 블레이크 작품의 성경적 전통을 『유리즌의 서』와 『로스의 서』와 연결해 연구하기 시작했는데, 프라이는 블레이크 작품이 기독교 전통뿐만 아니라 이교도의 서사를 함께 다루어 제설 혼합주의의 전통을 따랐다고 주장했다. 이는 교부들의 시대에 시작되어 블레이크가 활동하던 18세기에 다시 부활한 흐름이었다(Frye 108-44). J. G. 데이비스(J. G. Davies) 역시 블레이크의 작품이 성경적 전통에 기반을 둔다고 보았는데, 특히 스웨덴보그의 교리와 정통의 기독교 전통 사이의 연관성을 중심으로 블레이크의 작품을 연구했다(Davies 31). 레슬리 타네바움(Leslie Tannebaum)이 로스와 유리즌의 원형이 창세기의 다른 두 전승인 야훼와 엘로힘으로부터 차용되었음을 주장했으며 그 후에 제롬 맥간(Jerome McGann) 역시 성경의 두 창조주와 두 창조자인 로스와 유리즌의 상응 관계에 주목했다(305).

유한한 물질세계의 창조와 그 분열을 그리는 『유리즌의 서』(*The Book of Urizen*)는 성경의 창세기가 제시하는 창조의 근본적 원리와 의미성을 전면적으로 부정한다. 창세기가 그리는 창조 행위가 무에서 유를, 혼돈에서 질서를 끌어내는 신의 선함을 강조한다면, 블레이크가 그리는 세상의 창조는 곧 타락과 직결되어 있기 때문이다. 『유리즌의 서』를 아우르는 중심적 주제인 분열로서의 창조는 블레이크가 인류의 타락을 표현하기 위해 새롭게 창작해낸 개념은 아니다. 창조의 근간으로서의 분리는 성경의 창세기에서 그 유래를

찾을 수 있기 때문이다. 가령 ‘가른다’(to separate)는 동사는 창세기의 서두인 천지창조 서사에서 다섯 번에 걸쳐 반복해 사용될 정도로 강조됨³으로써 혼돈의 상태에서 만물에 제자리를 찾아 지정하는 행위가 창조의 핵심으로 제시된다. 그러나 블레이크는 창세기의 창조 서사에서 나타나는 만물을 가르는 창조를 혼돈에 질서를 부여하는 과정이 아닌 분열과 인류 타락의 원흉으로 제시한다. 그리고 이러한 구분을 원초의 에너지를 상징하는 영원자들(Eternals)로부터 떨어져 나간 유리즌과 그의 세상으로 형상화함으로써 블레이크는 창세기를 재구성한다.

더 나아가 블레이크는 분열의 징조를 창세기를 구성하는 각기 다른 두 전승에서도 찾는다. 그는 기독교 교리전통의 핵심인 유일신의 존재가 각기 다른 두 이름과 대비되는 성격을 가진다는 사실을 포착하여 이를 대립하는 두 창조자인 유리즌과 로스로 나타낸다. 창세기의 1장을 이루는 엘로힘계 전승의 신과 2~3장을 차지하는 야훼계 전승이 묘사하는 각기 다른 성질의 신이 창조자 유리즌과 로스에 차용되었다는 것이다(Tannebaum 203). 『유리즌의 서』에서 인간과 거리를 유지하는 정의롭고 초월적인 신으로서의 엘로

³ 창세기의 첫 부분인 세상의 창조는 신이 “빛과 어둠”(1:4), “물과 물 사이”(1:6), “땅과 바다”(1:10), “낮과 밤”(1:14) 그리고 생명체들을 ‘제 종류대로’ 분리시켜 제 위치를 지어주는 일련의 분리하는 과정들로 이루어진다.

힘은 하나의 규율로 만물을 다스리려 했던 이성, 유리즌으로, 비교적 인격적인 자비의 신인 야훼는 시적 상상력인 로스로 형상화된다 (Tannebaum 203-7). 반면에 안젤라 에스터해머 (Angela Esterhammer)는 이러한 대응관계가 명확히 맞아떨어지지 않을 뿐만 아니라 블레이크가 창세기에서 주목했던 신적 발화의 창조적인 힘을 간과하고 있다는 반론을 제기했다. 가령 창세기의 1장에서 엘로힘이 창조의 언어(creative words)를 통해 생명을 형성하는 발화는 창조의 이상적인 모델인 반면, 2~3장에서 나타나는 야훼는 금지와 처벌과 같은 독재적이며 제한적인 신의 모습이기 때문이다 (Esterhammer 115-6).

그러나 이러한 엘로힘과 야훼 사이에 놓인 경계의 모호성은 오히려 『유리즌의 서』에서 후반부로 갈수록 진행되는 로스의 유리즌화(化)를 설명하는 단서가 된다. 타락한 유리즌에게 몸을 만들어주는 로스는 오히려 그 자신이 유리즌과 같은 타락의 경로를 밟으며 그를 닮아가고, 마침내는 모든 것을 자신의 힘 아래 제한하려는 유리즌과 같이 그의 아들 오크(Orc)를 사슬로 속박한다. 타락한 이성을 인간 본연의 성스럽고 무한한 에너지와 잇는 가교역할을 해야 했던 상상력은 절대적인 선이나 타락에 대한 완전한 해결책이 될 수 없으며, 오히려 만물을 분열시키고 제한시키는 이성의 세상을 형성하는 데 가담한다. 블레이크는 로스의 타락을 통해 상상력이 내재한 한계와 타락의 가능성을 보여준다.

2. 유리즌이 창조하는 유한한 세상과 그 분열

창세기의 창조 서사는 크게 시공간의 분리 과정과 그 분리된 공간을 채우는 생명의 창조로 나누어 진다. 블레이크는 이 과정을 이성이 분열됨으로써 인간이 본연의 신성에서 멀어지기 시작하였다는 관점으로 다시 쓴다. 『유리즌의 서』가 묘사하는 세상의 창조와 그로 인한 분리는 인간 내면의 분열을 암시하기도 하는데, 그것은 크게 두 가지 양상으로 나타난다. 즉 자신을 외부로부터 분리하는 과정과 새로운 대상을 창조하는 과정에서 이루어지는 자기분열이다. 이러한 분열의 양상은 외부를 상징하고 대상화하는 행위가 스스로를 분열시키는 행위와 동떨어지지 않음을 시사한다. 신이 이후에 만들 생명체들이 살아갈 수 있는 조건을 만들듯, 『유리즌의 서』에서는 인간의 내면이 그의 본연의 무한한 에너지에서 떨어져 유한성의 세계로 타락하는 과정은 이성과 상상력의 분열과 유한성으로의 타락으로 제시한다.

이 작품에서 나와 외부를 상징하고, 대상화하는 과정은 유리즌-영원자들, 유리즌-로스, 그리고 영원자들-로스 간의 분열이라는 세 가지 양상으로 드러난다. 그중에서도 세상의 타락의 시초가 되는 유리즌이 영원자들, 즉 인간의 무한성으로부터 멀어지는 과정은 이성의 독단적인 사용이 앎보다는 무지와 속박을 야기함을 암시한다. 『유리즌의 서』의 1장은 유리즌의 창조의 내막을 다루는데,

화자는 이성이 모든 것들 위에 홀로 우위를 점하려는 상태를 혼돈과 공포, 무엇보다도 무지의 이미지로 묘사한다. 작품의 서곡(Preludium)은 타락한 유리즌의 세계의 속성을 서두에서 함축적으로 드러낸다. 영원자들이 내쫓은 “태초의 사제”(primeval Priest)⁴ 유리즌의 세계는 “모호한, 그림자지고, 텅 빈, 외딴”(obscure, shadowy, void, solitary; 2:4) 곳으로서 태고의 통합 상태에서부터 완전히 분리된 고독함의 상징이다. 그뿐만 아니라 이는 “모호한”(obscure) 미지의 상태를 상징하는데, 블레이크는 제1장에서 특히 무지를 야기하는 유리즌의 특성을 부각한다. 우선 영원자들이 상징하는 무한한 에너지에서 벗어난 이성이 태초의 세상에 드리운 공포의 그림자의 본질은 “알 수 없고, 비생산적인듯하며 / 오히려 스스로에 갇혀 있어, 모든 것을 차단하는”(unknown, unprolific? / Self-closed, all repelling; 3:2-3) 것과 같은 철저히 배타적인 언어로 정의된다. 더 나아가 분열된 유리즌 역시 “보이지 않고, 알 수 없는”(Unseen, unknown; 3:10) 어둠의 세상을 만들고, “보이지 않는 충돌”(unseen conflicts; 3:14)을 겪으며, “수많은 세월 동안은 폐되고 알 수 없는 채로 누운”(Ages on ages he lay, clos’ d,

⁴ 이 작품에서 사용된 첫 내용어(content word)인 “primeval”은 세상의 창조가 곧 타락이라는 이 시의 핵심을 가장 함축적으로 드러내는 시어인데, “primeval”이 ‘태초의’를 의미하는 동시에 prime-evil, 즉 ‘최초의 악’의 동음이의어으로써(Ferber 49) 두 개념의 밀접함을 보여주기 때문이다.

unknown; 3:24) 모습으로 묘사되는 등 은폐된 미지의 대상으로 그려진다. 특히 이 대목에서 “보이지 않는”(unseen), 또는 “알 수 없는”(unknown) 등의 유리즌이 미지의 대상임을 나타내는 시어들은 총 여덟 번에 걸쳐 반복되는바 제1장에서 유리즌의 속성을 이해하는 핵심적인 개념이다. 유리즌은 의도적으로 자신을 은닉하며 신비화하는데, 가령 “미지의 추상화되며, 비밀을 품고 있는 어둠의 힘이 숨는다”(unknown, abstracted / Brooding secret, the dark power hid; 3:6-7)는 대목은 이성이 철저히 그 내부로만 향할 뿐 외부는 배척함으로써 태초에 그가 속해 있던 영원함으로부터 분리되었음을 암시한다. 이는 서곡에서 묘사되는 영원자들의 “어두운 비전과 고뇌를 드러내는”(To unfold your dark visions of torment; 2:7) 행위와 뚜렷한 대조를 이루며 유리즌이 상징하는 이성이 계몽주의 사상에서 주창하듯 미지의 문제를 밝혀 인류를 자유롭게 하는 역할이 아니라 오히려 진리를 숨기고, 외부 세상으로부터 차단하는 속성임을 드러낸다. 이러한 이성의 역설은 시간과 시간을, 공간과 공간을 가르고 측정하는(3:8-9) 유리즌의 새로운 창조가 가져온 변화들이 “고립된 산들이 격렬하게 / 동요하는 흑풍에 의해 분열되듯”(Like desolate mountains rifted furious / By the black winds of perturbation; 3:11-12) 이루어진다는 대목에서 명백히 드러난다. “흑풍”(black winds)은 태양을 가리는 모래와 티끌 등을 동반한 바람을 의미하는데, 유리즌이 상징하는 이성, 즉 “나누고, 측정하

는”(divided, & measure’ d; 3:8) 행위으로써 만물을 분열시키고 제한시키는 이성은 어두운 미지의 세계에 빛을 주는 계몽보다는 흑풍처럼 시각을 통해 사물을 정확히 인식하고 분별할 가능성을 차단한다. 타락한 이성이 형성한 “하나의 법”(one law) 안에서 인간 본연의 에너지는 제한되거나 잊히기 때문이다.

영원세계로부터 그 자신의 세계를 분리하면서 유리즌이 무지의 상태를 형성하는 이유는 작품의 서두에서 그려진 그의 모습과 밀접하게 연관되어 있다. “태초의 사제가 거머쥔 힘”(the primeval Priest’ s assum’ d power; 2:1)은 타인의 무지를 기반으로 한다. 신비화되어 알 수 없는 미지의 세계나 절대자의 존재는 두려움을 낳고, 두려움은 종교를 만들어 태초의 사제인 유리즌이 가진 것과 같은 권력을 부여하기 때문이다. 이러한 권력을 쥔 유리즌은 “나의 신성함”(my holiness)⁵을 앞세워 세상을 제한하고 추상화한다. 그가 제안하는 새로운 세상은 “고통 없는 기쁨”(a joy without pain; 4:10)과 “변동 없는 견고함”(a solid without fluctuation; 4:11)의, 일견 안정적인 이상세계이다. 그러나 이는 곧 만물의 역동성을 단선적이고, 제한적인 규칙에 따라 하나의 세상 안에 가두고 그 자신이 “복

⁵ 유리즌은 특히 네번째 연에서 그 자신을 깊고 어두운 고독 속에서 미래를 준비하는 성스러운 존재라고 피력하는데, 이는 타락천사들의 왕위에 오르며 자신의 걸출함을 은연중에 내비치고, 신에 대한 대항을 준비하는 사탄의 모습을 상기시킨다. 더 나아가 그가 피력하는 그 자신의 성스러움(my holiness)의 속성은 상대적 우월함을 전제로 한다.

종할 것을 명령하는 입법자”(Damon 419)로 존재하기 위함이다.

유리즌의 의도가 만물을 그의 잣대에 따라 축소하여 옴아매려는 데
 에 있음은 특히 그가 무한한 에너지로부터 선과 그와 대립하는 악
 의 개념을 도입하는 순간에 가장 두드러지게 나타난다. 유리즌은 자
 신이 일곱 가지 대죄(The Seven deadly sins)가 만들어 낸 괴물과
 맞서 싸웠다고 서술하는데, 그가 일곱 가지 죄악을 서술하는 방식은
 특히 주목할 만하다. 유리즌은 그가 정한 일곱 가지 죄악이 무엇이
 며, 왜 그것이 타파해야 할 해악이 되는지는 밝히지 않는다. 그는
 단지 그것이 “모든 이들의 가슴 속에 거주하는”(which the bosoms
 of all inhabit; 4:29) 것이라는 말만 덧붙일 뿐이다. 이 대목에서 유
 리즌에게 있어 중요한 죄악의 본질이 그 해악성보다는 만연함에 있
 음을 추측할 수 있다. 죄악은 모두가 가지고 있기에 그가 만든 하나
 의 법(one law) 아래에 모두를 복종시킬 수 있는 효과적인 올가미
 인 것이다. 그렇기에 유리즌의 법은 죄악을 품은 모든 이들의 내면
 을 대체해줄 하나의 거주지(one habitation)가 되어 존재할 수 있게
 된다. “각자가 하나의 거주지를 선택하게 하자”(Let each chuse one
 habitation; 4:36)는 유리즌의 말에서 모든 이들의 내면을 묘사하는
 데 사용된 “거주”(inhabit)한다는 표현이 똑같이 사용되고 있음은
 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 모든 이들이 가진 제각각의 다양
 한 내면의 공간은 유리즌이 세운 단 하나의 거주지, 즉 그의 세상으
 로 대체되며, 상이한 생각들과 행위들은 원천적으로 차단된다. 유리

즌은 모두가 ‘선택하게 하자’ (Let each chuse)며 자유의지의 발현을 허락하는 것 같지만, 다시 살펴보면 이는 무궁무진한 영원의 세계에서 단 하나의 진리만을 좇아야 하는 속박이다. 더불어, 선택하게 하자는 그의 말의 바로 뒤에는 유리즌이 주창하는 만물을 재단할 단 “하나”(one)의 유일한 법칙에 따른 원리들이 열거된다.

하나의 명령, 하나의 기쁨, 하나의 열망,
하나의 저주, 하나의 무게, 하나의 척도
하나의 왕, 하나의 신, 하나의 법.

One command, one joy, one desire,

One curse, one weight, one measure

One king, one God, one Law. (4:38-40)

유리즌이 반복해서 제시하는 ‘하나의’ 원칙은 그의 제안의 본질적인 속성을 명확히 보여준다. 그의 청자가 자유의지로 선택하게 하는 것처럼 보이지만 추상화된 단 하나의 보편적인 원리만이 주어지는 유리즌의 제안은 제한적인 강요에 더 가깝다.

유리즌의 보이지 않는(unseen), 그리고 알 수 없는(unknown) 미지의 상태는 외부에서 유리즌의 세계를 인식하는, 따라서 그와 분리된 외부 대상의 존재를 전제로 한다. 원초적 에너지

로부터 이성의 분리는 영원자들에 의해 유리즌의 이름이 지어지는 행위로 상징된다. 블레이크는 이 작품에서 발화를 나타내는 따옴표를 거의 사용하지 않는데(Johnson and Grant 115), 처음으로 등장하는 발화는 바로 분열된 유리즌을 “그것은 유리즌이다”(It is Urizen; 3:6)라고 이름 지어 부르는 영원자들의 말이다. 창세기에서 만물의 이름을 짓는 행위는 신이 첫 인류인 아담에게 위임한 역할이다. “사람이 생물 하나하나를 부르는 그대로 그 이름이 되”는 (Gen.⁶ 2:19) 과정은 곧 만물에 대한 인간의 식별을 의미한다. 이름을 붙이는 것은 곧 인지자가 그것을 자신으로부터 떼어내어 대상화하고 분리하는 과정이기 때문이다. 유리즌의 분리는 영원자들에게 그의 속성을 암시하는 이름⁷으로 불려짐으로써 본격적으로 노출되기 시작한다. 일장 연설을 늘어놓기 위해 영원자들을 불러모은 유리즌은 “무한 안에서 고립된 자”(The solitary one in Immensity; 3:43), 또는 “유리즌, 그렇게 이름 지어진”(Urizen, so *nam* 'd; 3:42, emphasis added)이라고 표현된다. 유리즌의 이름이 불려짐으로써 그가 영원자들의 무한한 세상으로부터 떨어진, 그리고 “고립”이라는

⁶ 창세기(Genesis)

⁷ S. 포스터 데이몬(S. Foster Damon)은 유리즌을 무한한 에너지를 한계 짓고, 법을 만드는 이성의 상징으로 소개한다. 그의 이름(Urizen)은 “Your Reason”, 즉 ‘너의 이성’의 동음이의어(pun)이다. 한편, 캐슬린 레인(Kathleen Raine)은 “제한하다”라는 뜻의 그리스어 $\sigma\upsilon\rho\iota\zeta\epsilon\iota\nu$ 에서 파생한다고 주장한다(Damon 419).

속성으로 특징지어진 대상으로 존재하게 되었음을 의미한다. 이러한 이름 짓기는 이후에 나타날 로스의 ‘몸 짓기’를 암시한다. 영원자들이 유리즌을 외부의 대상으로서 이름을 부여하여 그의 “고립”을 심화시키듯 로스는 형태가 없어진 유리즌에게 로스 자신이 인지할 수 있는 틀인 육체를 만들어 그 안에 그를 가둔다. 로스의 의도와는 관계없이 유리즌의 육체의 형성은 그가 유한성의 세상에 갇히는, 다시 말해 그의 타락을 심화시킨다.

또한, 유리즌의 분열은 무한성과 유한성을 구분 짓는 특성을 갖는다. 시간과 시간 사이, 공간과 공간 사이를 나누고 측정하는 이성은 만물의 무한성을 추상화된 기준으로 옥죄어 유한성 안에 가둔다. 요컨대 유리즌이 창조하는 세상은 무한으로부터의 분리를 전제로 한다. 흥미로운 점은 블레이크는 이러한 유리즌의 분리를 작품 전체의 구조를 통해 형상화한다는 것이다. 유리즌이 “아홉 겹의 암흑”(ninefold darkness) 안에서 시공간을 분리하듯, 블레이크는 이 작품을 아홉 개의 장으로 나누어 분열의 서사를 그린다. 유리즌이 창조한 유한의 세계가 영원자들의 무한성과 맞부딪히는 대목은 영원자들의 불과 차가운 유리즌의 물의 속성이 대비되는 이미지로 형상화된다. 『유리즌의 서』에서 불은 영원자들의 무한하고 역동적인 에너지를 상징하며, 이로부터 분열된 유리즌은 타오르는 불길을 잠식시키는 차가운 물의 이미지로 표현된다. 가령 유리즌이 내는 천둥과 같은 소리는 “마치 출렁이는 바다”(As of swelling seas; 3:31)

와 같으며, 영원자들을 불러모은 사막은 “이제 구름과 어둠, 그리고 물로 가득 찬”(Now fill’ d with clouds, darkness & waters; 4:3)⁸ 공간이 된다. 유리준의 물이 흘러내리는 이미지는 마치 신의 이름으로 새로운 생명을 부여받고 죄가 정화되는 세례 의식을 상기시킨다. 이러한 맥락에서의 물의 상징성은 유리준의 물이 언제나 그가 새로운 세상을 창조하려 할 때 그가 주변을 변화시키며 흐르고 있음과도 연결된다. 더군다나 유리준의 물은 황량한 사막의 속성과는 대조된다. 메마르고 척박한 사막에 생명을 부여하듯, 유리준의 물은 흘러내리며 새로운 변화를 암시한다. 이는 그의 발화에서도 흡사한 방식으로 이어진다. 유리준은 그의 내면의 불(아래에서 다시 상세히 논의하겠지만)을 꺼트리는데, 그의 새로운, 또 외부로부터 차단된 세상은 타오르는 불구덩이와 같던 그 자신의 내면과는 반대로 물 위에서 솟아오른 세계이다. 유리준의 물은 변화를 암시한다. 그러나 유리준의 물이 사막의 황폐함을 없애고 불을 꺼트리는 것처럼 그의 변화는 정반합의 조화가 아닌 이전의 상태를 완전히 소멸시켜버리는 변화이다. 따라서 유리준의 물은 새로운 창조이지만, 동시에 완전한 억압이며 유한성을 만들어내는 죽음이 되는 것이다. 이는 성경

⁸ 시나이산에서 신의 계명을 받은 모세를 상기시키는 이 대목에서 “구름”과 “어둠”은 성경의 탈출기에 기록된 그대로 묘사되고 있지만, 유리준의 “물”이 그의 말과 함께 산 위에서 흘러 내려오는 장면(4:3-5)은 블레이크가 의도적으로 덧붙인 요소이다.

의 세례, 더 정확하게는 창세기의 홍수 사건을 상기시킨다. 최초의 사제인 유리즌이 주는 세례는 과거의 자신을 죽이고 완전히 새로운 생명으로 재탄생하는 과정이다. 또한, 유리즌이 여는 청동의 책과 그의 법칙들은 이러한 세례의 과정을 뒷받침하는 굳건한 규범 체계를 이룬다. 유리즌의 세상에서 용서받아야 할 일곱 가지 죄악은 앞서 논의하였듯 만들어진 해악이며 유리즌의 종교적 권력을 정당화해주는 가장 실용적인 도구이다. 따라서 사제 유리즌에게 죄악은 그에 대한 완전한 용서와 불식이 아닌 지속시켜야 할 중요한 요소이다. 이는 후에 로스가 일곱 가지 죄 중 하나인 질투로 그의 아들을 희생시킬 때 비로소 깊은 잠에서 깨어나는 유리즌의 모습과도 맞아 떨어진다.

창세기의 홍수 서사가 인류 보편적인 신화소라면 그와 짝을 이루는 불의 세례는 기독교의 독특한 목시적 신화 요소이다. 신약에서는 홍수를 통한 정화의 대응으로 “성령과 불의 세례”를 예언하는데, 이는 성령을 통해 새롭게 정화되는 탄생의 세례이기도 하지만 동시에 신의 마지막 심판에서의 처벌⁹을 의미하기도 한다. 작품에서 영원자들의 분노는 성령의 세례와 매우 흡사하게 제시되는데, 이는

⁹ “그래서 요한은 모든 사람에게 말하였다. (……) 그분께서는 너희에게 성령과 불로 세례를 주실 것이다. 또 손에 키를 드시고 당신의 타작마당을 깨끗이 치우시어, 알곡은 당신의 곳간에 모아들이시고 쭉정이는 꺼지지 않는 불에 태워 버리실 것이다.” (Luke 3:16)

불로 형상화된 영원자들의 분노가 만물을 덮어버림으로써 정화하는 유리즌의 세례에 대한 대응이자 유리즌에 대한 심판이자 처벌로 작용하기 때문이다. 영원자들의 분노는 “피와 쓸개즙의 폭포, 그리고 유황 연기의 폭풍”(In cataracts of fire blood & gall / in whirlwinds of sulphurous smoke; 4:46-7)으로 그려지며 지옥의 풍경을 암시한다. 『실낙원』에서 신에게 패배한 사탄의 무리가 영원한 지옥으로 떨어지듯, 영원자들은 유리즌을 지옥의 불길에 휩싸이게 하며 동시에 그에게서 분리되어 나간다. 이 극적인 분열의 장면은 “떠나가는, 떠나가는, 떠나가는”(departing, departing, departing)이라는 표현으로 강조되는데, 특히 영원자들과 분리된 유리즌의 “망가진 삶의 조각을 남겨두는”(Leaving ruinous fragments of life) 모습은 홀로 남겨진 유리즌의 세상의 황량하고 고독한 모습을 짐작케 한다. 영원자들의 처벌은 이성과 에너지라는 양극단의 조화가 아닌 그 균형에 균열을 내고 만다. 유리즌이 그의 내면에서 타오르는 불을 잠식시킨 바와 같이 영원자들은 불을 통해 유리즌을 완전히 무력화시키며, 그를 철저한 고립과 죽음의 상태로 이끌기 때문이다. 뒤에서 논의될 불의 속성과 달리 영원자들의 불은 생명이 아닌 죽음과 소멸을 불러온다. 따라서 블레이크가 주창했던 다양한 에너지들의 갈등과 변화를 통한 자유로운 영원의 상태는 이성과 에너지의 철저한 분리로 인해 더 이상 이루어질 수 없게 된다. 블레이크는 이러한 유리즌과 영원자들 간의 분열을 통해 물질 세상이 이성과 에너지의 철저한

이분적 분리로 시작되었다고 묘사함으로써 단일한 가치에 지배를 받는 타락의 상태가 이미 예정되어 있음을 역설한다.

3. 로스가 구현하는 유리존의 세계

마치 시나이산에서 계명을 가져온 모세와 같이 무한한 세계로부터의 유리존의 분열이 그의 유한한 세상을 틀 지을 기준들을 가져왔다면, 유리존과 로스의 분열은 본격적인 물리적 창조의 도화선이 된다. 유리존과 로스의 분열은 이 작품에서 나타나는 창세의 과정과 같이 물리적 ‘분리’로부터 시작한다. 영원자들과 유리존의 분열 역시 물리적인 거리로 묘사된다. 유리존의 세상으로부터 떨어진 영원자들의 세상에 대해 화자는 “영원함이 멀리 떨어졌기에 / 마치 별들이 지구로부터 떨어진 것처럼”(For Eternity stood wide apart, / As the stars are apart from the earth; 5:41-2)이라고 묘사함으로써 무한함으로부터 변질된 유리존의 속성을 “별과 지구 사이”라는 두 세계(즉, 유리존이 만든 유한성의 세계와 영원자들의 세계)간의 물리적인 거리로 나타낸다. 흥미로운 점은 영원자들로부터 떨어진 후에도 (비록 잠시이지만) 유리존이 로스와 연결된 관계를 유지한다는 것이다. 유리존의 완전한 타락은 이러한 로스와의 연결이 물리적으로 떨어졌을 때 이루어지며, 그것은 곧 “한 덩이의 흙”(a clod of clay; 6:9-10)으로 상징되는 유리존의 “죽음”을 의미한다.

로스는 검은 악마의 주위에서 울부짖었다:
그리고 비탄 속에서 그의 운명을 저주했다,
유리즌이 그의 곁에서 떨어져 나갔다:
그리고 깊이를 알 수 없는 공허가 그의 발에:
그리고 강렬한 불이 그의 거주지에 있었다.
그러나 유리즌은 돌 같은 잠을 자며 누워 있었다.
흐트러진 채, 영원으로부터 떨어져 나가서.

Los wept howling around the dark Demon:
And cursing his lot for in anguish,
Urizen was rent from his side:
And fathomless void for his feet:
And intense fires for his dwelling.
But Urizen laid in a stony sleep
Unorganiz' d, rent from Eternity. (6:1-8)

상상력으로부터 떨어지자 이성이 죽음을 맞이했다는 사실은 역으로 이성의 존재가 상상력에 기반을 두고 있다고 해석할 수 있을 것이다. 이는 유리즌이 분리되면서 로스가 입은 “상처”(wrenching; 7:3)는 점차 치유되지만, 유리즌의 상처는 그렇지 않았다는 서술(7:4)로

뒷받침 될 수 있다. 데이먼(Damon)의 주장에 의하면 이는 시적 상상력은 분석(이성) 없이도 존재할 수 있으나, 상상력(시)이 없는 이성(이성)은 죽음에 가까운 잠과 같기 때문이다(Damon, *William Blake* 118). 한편, “검은 악마”가 된 유리즌을 보고 울부짖고, 자신의 운명을 저주하는 로스의 모습은 유리즌의 분열이 로스의 것과 완전히 다르거나 무관한 상황이 아님을 시사한다. 본래 자신과 이어져 있었던 유리즌의 분열은 로스에게는 곧 그의 곁에서 자신의 일부가 떨어져 나가는 중대한 사건이다. 그의 일부가 외부의 대상이 될 때, 그리고 그것이 더 이상 인지할 수 있는 대상이 아닐 때, 로스의 공포는 극대화된다. 제4장에서 두드러지게 나타나는 로스의 공포는 창조의 근원이 된다. 공포는 자신의 내면으로 받아들일 수 없는 이질성이나 미지의 대상 앞에서 발발한다. 따라서 로스의 공포는 그의 일부가 더 이상 살아있는 자신과는 다른, 형태가 없는 죽음의 상태이기에 이해할 수 없는 대상으로 존재하게 될 때 생겨난다. 로스의 미지의 죽음에 대한 공포와 형태를 만들어주려는 창조적 욕망은 곧 유리즌의 몸을 만들어주는 행위로 이어진다.

로스가 유리즌의 몸을 만드는, 더 자세히는 물리적인 꼴을 갖추게 하는 과정은 추상적인 관념을 구체적 형태로 구현하는 창조의 과정이다. 로스의 창조는 두 가지 측면으로 분리하여 살펴 볼수 있는데, 시간의 창조와 유리즌의 몸의 창조가 그것이다. 그런데 이러한 창조의 두 측면이 모두 유리즌이 꿈꿨던 이상적인 세상에 합

치한다는 사실은 매우 의미심장하다. 유리즌의 분열에 비통함과 공포를 느끼던 로스는 이성간 본연의 에너지간의 분열을 더욱 심화시켜 분리된 유리즌의 창조에 일조하고 만다. 이를 명확히 드러내는 대목은 유리즌이 만들어 낸 추상화된 시간의 개념을 로스가 주기적 시간으로 구분지음으로써 구체화한다는 것이다. 먼저, 이 작품에서 무한의 세계와 유한의 세계로 나뉘어지는 대목인 시간의 창조 과정을 창세기와 비교하여 살펴보자. 창세기는 태초의 상태를 “꼴을 갖추지 못하고 비어있는” 상태, 또는 “심연을 덮은 어둠”으로 묘사한다. 만물의 창조는 시간의 분리로부터 시작된다. 어둠으로부터 빛을 ‘가르고’ 낮과 밤으로 분리하는 행위는 곧 “저녁이 되고 아침이 되니 첫날이 지났다”(Gen. 1:5)라는 구절에서 알 수 있듯 주기적인 시간을 형성한다. 공간을 비롯한 모든 물체가 이러한 시간의 질서를 전제로, 시간의 틀 안에서 존재한다는 것이다. 로스의 창조에서 시간 역시 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 유리즌이 만든 세계의 유한성이 존재하기 위해서는 가장 먼저 시간의 흐름이 전제되어야 하기 때문이다. 이 작품에서 시간의 흐름은 가장 먼저 영원자들로부터 불을 통해 응징을 당한 유리즌의 노쇠함에서 드러난다. 그가 “오랜 기간 동안”(long periods) 타오르는 불 안에서 “백발이 되고, 세월에 지치고 늙을 때까지”(Till hoary, and age-broke, and aged; 5:25-26) 견뎌야 했다는 대목인데, 영원자들로부터 유리즌이 분리되는 과정에 의한 시간의 형성이 암시된다. 그뿐만 아니라 “세월이 흐르

고 흘러 그의 위로 굴러 떨어졌다. / 돌 같은 잠 안에서 세월은 그 [유리즌]의 위로 굴러 떨어졌다”(Ages on ages roll’ d over him! / In stony sleep ages roll’ d over him!; 10:1-2)는 서술은 시간의 흐름이 로스가 그의 육체를 지어주기 전에도 꿈쩍없이 죽음의 상태로 멈춰있는 유리즌 위로 쏟아지는 불가항력의 요소임을 확인시킨다. 그러나 여기서 주목할 만한 것은 이러한 추상적인 시간을 로스가 직접 “사슬을 새롭고 새롭게 베틀어서”(forging chains new & new; 10:17)“해”와 “날”로 분리하고, 주기적 시간으로 구체화함으로써 유리즌의 세상의 유한성을 심화시킨다는 사실이다. 더불어 제4장의 첫 번째 연에서는 다섯 번에 걸쳐 “세월”(ages)이라는 시어가 나와 시간의 흐름을 표현하는 데 쓰이는데, 창세기에서 창조의 기본 원리를 일컫는 ‘가른다’ 라는 단어가 지속해서 반복된 것처럼 로스의 창조에서는 유한한 시간성이 핵심적인 요소로 작용하고 있음을 짐작할 수 있다. 시간성은 비단 유리즌뿐만 아니라 로스마저도 새로운 유한의 축으로 옮겨 놓는다. 그는 어느새 유리즌이 “시간과 시간을 나누고, 그의 아홉 겹의 어둠 속에서 공간과 공간을 측정했”(Times on times he *divided*, & measured / Space by space in his ninefold darkness; 3:8-9 emphasis added)던 바와 같이 “끔찍한 밤을 감시들로 / 나누는”(dividing / The horrible night into watches; 10:9-10, emphasis added) 행위를 통해 시간을 분리함으로써 만물을 하나의 틀로써 분리하고 분열시키는 유리즌을 닮아간다.

로스가 7일간 유리즌의 육체를 본격적으로 만드는 과정 역시 비록 완전히 같지는 않지만 큰 틀에서 창세기의 서사구조를 따라가는데, 3일간의 시공간의 분리와 3일간의 채움의 과정이 그것이다. 창세기에서 가장 먼저 시공간이 분리된 것처럼 로스는 “첫 번째 시대”에 가장 먼저 신체의 가장 큰 뼈대를 완성함으로써 구조적인 분리를 이룬다. 그런데 가장 먼저 이루어진 이 구조상의 분리는 로스의 창조에 있어 핵심적인 의미를 지닌다. 유리즌의 몸이 “생각의 원천”(the fountain of thought)이 되는 두개골과 몸을 지탱하는 중심인 척추와 갈비뼈로 분리되어 창조되는데, 첫날 함께 창조되었음에도 두개골의 창조와 뼈들의 창조는 구조적으로도 각각 다른 연으로 분리되어 있다. 이는 정신과 육체 간의, 이성과 감각 간의 원천적인 분리로 읽을 수 있다. 두 번째 시대부터는 형성된 큰 뼈대들 안에 여러 장기들이 생겨나는 ‘채움’의 과정이 시작되는데, 창조되는 신체기관들을 살펴보면, 두 번째 시대에는 심장, 세 번째 시대에는 눈, 네 번째로 귀, 다섯 번째로 코, 여섯 번째로는 소화기관과 목구멍과 혀, 그리고 마지막 시대에 팔과 다리가 창조된다. 차례로 이어지는 신체기관의 창조는 모두 “참혹한 두려움”(harrowing fear)이나 “무시무시하고 지겨운 고뇌”(ghastly torment sick) 따위의 고통을 수반하며, 각 연은 이러한 고통에 대한 묘사로 시작한다. 더 중요한 것은 이 모든 기관이 전부 외부의 감각을 인지하여 받아들이는 기능을 한다는 사실이다. 다시 말해 인간의 오감(五感)을 담당

하는 이 신체기관들은 전부 외부의 자극과 정보를 각자 갖춰진 감각의 능력에 따라 선별적으로 받아들이며, 이러한 한계는 경험론적 사고방식의 한계와 오류의 가능성을 여실히 드러낸다는 것이다. 이러한 신체기관들은 사실 유리즌이 상징하는 이성의 작동원리와 가장 흡사하며, 따라서 이성의 한계와도 가장 밀접히 맞닿아 있다. 감각으로는 인지될 수 없는 무한함과 신성을 배제하고 오직 이성으로 이해할 수 있는 잣대로만 만물을 틀 안에 가두려 했던 유리즌은 이제 한정된 감각에 갇혀 더욱 제한된 범위 내에서만 인지하며, 따라서 영원자들의 세상에서 더욱 멀어진다.

시적 상상력을 상징하는 로스의 역할은 대상에 형태를 부여하는 것이다. 로스가 유리즌에게 형태를 부여하는 방식은 유리즌이 맞았던, 결국 그를 죽음의 상태에 다다르게 했던 불로써 다시금 생명을 주는 것이다. 대장간의 불로 이룬 창조는 로스가 유리즌의 내면에서 타올랐던 불을 다시 되돌려 주고자 하는 시도의 일환으로 읽을 수 있다. 영원자들의 진노의 불이 심판이자 응징이었다면, 로스의 불은 이전까지의 죄를 씻고 새로운 생명을 부여하는 성령의 세례와 흡사하다. 그러나 문제는 “한 덩어리의 흙”에서 몸을 형성해 내는 일련의 창조가 역설적으로 이성의 분열을, 더 나아가서는 그것의 물리적인 한계를 더욱 심화시킨다는 것이다. 흥미로운 점은 이러한 로스의 시도가 유리즌이 처음 영원자들의 세상에서 분열되어 나왔을 때와 크게 다르지 않다는 것이다. 이성을 상징하는 유리즌은

그 자신이 만든 기준을 중심으로 견고하고 불변하는 가치를 이상으로 내세운다. 그는 자의대로 형성한 원칙들에 벗어나는 모든 것을 “죄가 길러낸 끔찍한 괴물들”로 칭하며 배격하는데, 이는 영원자들의 분노를 일으켜 그를 분열시키는 가장 결정적인 원인이 된다. 창조자 로스는 이러한 유리즌의 모습을 그대로 답습한다. 추상적인 대상을 형태로 만드는 상상력으로서 로스는 본의 아니게 감각으로밖에 구성되지 못한 육체에 속박하여 분열을 심화시킨다. 로스가 만든 유리즌의 몸은 지성과 감각의 분리의 위험성을 암시한다. 타락한 이성을 통해 인간은 그 본연의 에너지로부터 멀어지지만, 이성을 제한적인 인지만이 가능한 대상으로 치부한다면 그 역시 분열과 타락을 가져오는 원인이 된다.

4. 자기 분열과 창조의 파괴성

유리즌과 로스는 창세기의 두 창조자와 같이 각기 다른 창조 행위의 주체로 자리한다. 지금까지 논의된 바와 같이 외부를 대상화하는 분열은 새로운 변화를 일으키고, 새로운 존재를 생성하는 과정과 맞닿아있다. 다시 말해 이 작품은 새로운 존재의 창조가 늘 분열을 전제로 하고 있음을 제시한다. 그런데 이 작품에서 나타나는 창조는 그것을 형성했던 외부의 분열과 결이 다른 또 하나의 분열을 불러온다. 창조는 자신과 외부 대상, 창조자와 피조물을 구분함으로써 분열을 일으킬 뿐만 아니라 창조자 자신을 스스로 분열시키

는 결과로 이어진다. 먼저 유리즌의 자기 분열은 그의 내면의 에너지와 그것을 말살시키는 그의 모습으로 드러난다. 유리즌은 영원자들에게 그가 꿈꾸는 세계를 창조하기 위해 가장 먼저 한 일로 그의 내면에서 타오르는 ‘불’¹⁰과 맞서 싸워야 했음을 밝힌다. “첫 번째로 나는 불과 싸웠다; / 내면으로, 그 안의 깊은 세상 속으로 타오르는” (First I fought with the fire; consum’ d / Inwards, into a deep world within; 4:14-5)이라는 유리즌의 서술은 그의 내면에 영원자들의 역동적인 에너지가 잠재한다는 사실과 더불어 그가 창조를 위해 자신의 내면과 충돌해야 했음을 시사한다. 불은 그의 역동적인 에너지가 존재하는 내면세계를 비추어 보게 만드는 동력이며, 따라서 영원자들과의 분리 이후 확고하고 제한된 이상과 가치를 내세우게 되는 유리즌에게는 고통의 원흉이다. 4연에서 유리즌은 마치 실낙원의 사탄(Satan)이 그의 새로운 거주지인 판데모니움(Pandemonium)에서 연설을 하듯 그가 만들 세상의 정당성을 설교한다. “고통 없는 기쁨”(4:10)과 “변동 없는 견고함”(4:11)을 지향하는 그의 세상과는 반대로 영원자들의 세상은 “꺼지지 않는 불길”(unquenchable burnings; 4:13)을 감내하며 기쁨을 그치게 하는 고통과 안정된 상태를 흔드는 변화들이 존재하는 곳이다. 그렇기에

¹⁰ 이 작품에서 불은 분열과 창조에 증추적인 역할을 하는 상징물이다. 『천국과 지옥의 결혼』에서 블레이크는 불을 무의식의 힘이며, 영감의 원천으로 나타낸다(Damon 138)

그의 타오르는 불은 유동성 없이 차갑고, 단적인 유리준과 그가 만드는 세상의 이미지와는 사뭇 대조적인데, 주목할 만한 점은 이 작품에서 불의 이미지가 반복해서 역동적인 생명의 창조와 연결되고 있으며, 이는 외부로부터 분리되어 유동성 없는 유리준의 내면에도 잠재하고 있다는 사실이다.

후반에서 논의할 대장장이 로스가 상징하는 불의 창조성도 그러하지만, 특히나 불은 유리준의 내면으로 흘러 들어가 타오르며 그의 내면을 적나라하게 노출시키는 역할을 수행한다. 유리준은 그 자신의 안으로 타들어가는 불로 인해 “거대하고, 황폐하며, 어둡고 깊은 공허”(A void immense, wild, dark and deep; 4:16)로 묘사되는 그의 내면을 들여다보게 된다. 유리준에 의하면 그의 내면은 “아무것도 존재하지 않는”(4:17) 공간, “자연의 넓은 자궁과 자신만이 허공에 펼쳐져 있는”(4:18) 공간이다. 자신의 내면에서 유리준은 “나 혼자, 나 조차도!”(I alone, even I!) 라며 고독하게 분리된 자신의 처지를 강조한다. 스스로를 ‘나’ (I)라고 칭함으로써 유리준은 그 자신을 영원자들에게서 분리해 낼 언어를 만들어 낸다. 뿐만 아니라 발화를 통해 선포함으로써 유리준은 그의 자의식을 그의 내면이 아닌 외부로 표출한다. 그러나 이는 곧 유리준 자신의 분열로 이어진다. 혼자임을 주장하는 내면 세계에 존재하는 타오르는 불과 역동적인 바람은 이성 안에 내재하는 역동적인 에너지이다. 열과 빛을 동시에 가지는 불은 블레이크의 작품 안에서 빈번히 분노와 파괴,

창조와 정화와 같은 양가적 상징물로 나타난다. 그러나 무엇보다도 일정한 형태 없이 끊임없이 변화하며 타오르는 불은 블레이크에게 세상에 대한 새롭고 자유로운 관점을 열어주는 시적 상상력의 원천이었으며, 동시에 프로메테우스의 불과 같은 억압에 대한 저항의 에너지였다(강옥선 193-9). 이러한 맥락에서 억압하고 제한하는 이성인 유리즌이 자신이 바라던 세상을 창조하기 이전에 그의 내면에서 끓어오르는 불을 먼저 꺼트려야 했음은 당연한 이치이다. 단일한 법칙에 끼워 맞춰진 정적인 유리즌의 세상에서는 이성과 에너지가 공존하고, 이와 같은 대조적 속성들에 의해 끊임없이 변화하는 상태는 유지될 수 없기 때문이다. 자신 안에 잠재한 역동적인 에너지를 “싸워” 없애고, 그로부터 완전히 분리됨으로써, 다시 말해 그의 내면의 일부를 없애야 할 것으로 대상화함으로써 비로소 유리즌은 그의 “넓고 굳건히 차단된 광활한 세계”(A wide world of solid obstruction; 4:23)를 창조할 수 있다.

한편, 로스가 미지의 공포를 해결하는 방식은 그것에 일정한 형태를 부여하는 것이다. 그러나 이러한 로스가 이러한 행위를 통해 점진적으로 유리즌의 모습을 닮아가고 있음은 그가 만드는 유리즌의 신체에 고스란히 드러난다. 불로써 유리즌을 응징하는 영원자들은 타락한 천사인 사탄의 신성을 되찾아주고 태초의 상태로 되돌리기보단 그를 지옥 불에 빠뜨려 선과 악의 분열과 타락을 심화시키는 『실낙원』의 신과 흡사하다. 흥미로운 점은 창조자가 된 로

스가 창조 행위를 통해 그의 피조물인 유리즌 뿐만 아니라 그 자신을 속박한다는 사실이다. 두려움에 창조를 시작한 로스의 몸을 요동치는 불의 폭풍이 휩싸며(9:5-6) 로스는 그물과 덩을 형성해 그의 주변에 던진다. 그가 일으킨 불과 “그물”과 “덩”은 이 작품에서 로스가 처음으로 형성한 대상들인데, 세 대상이 모두 창조자인 로스의 몸을 속박하는 이미지로 묘사되고 있음은 매우 의미심장하다. 자신 안에 갇혀 분열된 이성을 구원하기 위해 파수꾼으로 나선 상상력이 오히려 스스로가 만든 덩에 걸린 채 창조를 시작한다는 사실은 로스 역시도 제 안에 갇혀 타인으로부터 분리되었으며 이로써 시적 상상력의 본위에서 벗어나 있음을 암시한다. 더군다나 로스는 공포에 싸인 채 모든 변화들을 바라보고, 그것들을 못으로 “구속”(bound)해버린다. 로스는 그물로 자신만의 방어막을 둘러싼 채 외부의 시선에서 유리즌의 변화들을 그저 지켜보다가 그가 가진 가변성을, 즉 무한히 다양하게 존재할 수 있는 가능성을 끝내 구속함으로써 사실상 유리즌의 타락을 완전히 확정시킨다. 속박된(그것이 자의이든 타의이든) 창조자는 그 피조물 역시도 임의로 만들어진 좁은 틀 안에 가두어 타락시킬 뿐이다.

유리즌의 몸을 창조하고 난 후 로스가 맞닥뜨리는 엄청난 충격과 공포는 사실 그 자신의 자의식과 관계한다. 『유리즌의 서』의 창조는 명확히 창세기의 창조 원형을 따르지만, 가장 뚜렷한 차이점을 꼽는다면 창세기가 창조의 하루가 지날 때마다 모든 창조물

이 신의 눈에 “보기 좋았”음을 강조하는 반면, 로스의 창조 서사는 이 모든 것을 “비참한 고뇌의 상태”(a state of dismal woe)로 칭한다는 것이다. 로스의 창조행위 안에서 피조물은 창조자의 의지나 욕망을 충족시키기지 않으며 오히려 그에게 비탄만을 안겨준다. 이러한 맥락에서 로스의 창조는 창세기의 신의 창조와 같은 일방적인 생명의 부여와는 결이 다르다. 그것은 피조물 유리즌 뿐만 아니라 창조자인 로스 자신마저도 변화시키고 타락으로 이끄는 자기 파괴적인 행위에 가깝다. 가령, 5장의 5연은 “세월이 흐르고 흘러 그들 위로 쏟아져 내렸다”(Ages on ages rolled over *them*; 13:41, emphasis added)고 서술하는데, 이는 앞서 4장에서 창조 전에는 세월이 유리즌 위로 쏟아져 내렸지만 이제 이 모든 변화를 로스는 유리즌과 “그들”(them)이라는 이름 아래 함께 받아들여야 하는 운명에 처해있음을 부각한다. 유리즌과 로스가 본래 하나의 존재였음을 고려할 때, 유리즌을 육체의 한계성 안으로 가두는 행위가 곧 로스를 고뇌와 공포의 상태로 연결됨은 충분히 이치에 맞아 보인다. 이러한 맥락에서 로스의 창조는 “그의 곁에서 떨어진” 본래 그의 일부를 자신의 손으로 형상화하는 과정이다. 요컨대 창조의 대상과 과정이 모두 로스 자신의 일부라는 것이다. 그리고 그것은 창조자인 로스가 가지는 기본적인 속성이다. 상상력으로 만들어내는 것은 그 대상과 창조의 원동력이 쉽게 분리되지 않는다.

로스 본연의 창조성은 창조주의 속성과 가장 가깝다. “당신

의 모습으로 사람을 창조하셨다”(Gen. 1:27)는 구절에서도 나타나
 듯, 창세기의 신은 자신의 모상을 피조물에 구현한다. 창조자를 닮
 은 피조물은 창조자의 상상력에서 외부로 현현되어 나온 그의 일부
 이기도 한 것이다. 이와 같은 이상적인 신의 창조력은 블레이크의
 초기시인 『순수의 노래』에 수록된 ‘양’에 잘 나타난다. 당대의 교
 리문답 형식을 활용한 이 시는 어린 양(Little Lamb)에게 “누가 너
 를 만들었나”(who made thee)는 질문을 던지면서 피조물에게 생명
 을 비롯한 온갖 좋은 것들을 선사한 선하고 이상적인 창조자의 원
 형을 부각한다. 신은 “너에게 생명을 주고 물가와 초원에서 먹게 해
 준”(Gave thee life & bid thee feed, / By the stream & o’er the
 mead; 3-4) 바와 같이 피조물에게 생명을 부여할 뿐만 아니라 “기
 쁨의 옷”(clothing of delight; 5)과 “부드러운 목소리”(tender voice;
 7)와 같이 외부의 여타 존재들과 구분 되는 특성들도 함께 줌으로
 써 완전한 창조를 이룬다. 그러나 이상적인 창조자가 가장 두드러지
 는 지점은 그가 “그가 너[양]의 이름으로 불리”(He is called by thy
 name; 13)거나, “그가 작은 아이가 됨”(He became a little child; 16)
 으로서 창조자가 피조물과 동화되는 대목이다. 이 시에서 그려지는
 이상적인 창조자는 창조 후에 피조물에게서 분리되어 제 3자의 입
 장에서 그들을 방관하는 대상이 아니다. 화자인 어린아이가 “우리는
 그의 이름으로 불린다”(We are called by his name; 18)고 말하며
 창조자 신과 양과 작은 아이 사이의 경계가 흐려지듯, 블레이크는

이상적인 창조의 원형으로서 피조물을 그 자신의 일부로 받아들이고, 더 나아가서는 동일화하기까지 하는 신의 모습을 제시한다. 즉, 그가 제시하는 창조는 창조자와 피조물을 두 대상으로의 분리보다는 창조자가 그 피조물의 일부가 되는 과정에 가깝다.

하지만 그렇기에 그가 창조가 끔찍한 결과로 나타날 때, 창조자 로스의 고뇌는 더욱 깊어질 수밖에 없다. 자신의 일부가 유한한 세상에 속박된 타락한 양태를 보일 때, 그리고 그를 몰고 간 원동력이 다름 아닌 자기 자신임을 인지할 때 로스의 창조자로서의 자의식은 갈 길을 잃는다. 로스의 본질은 시적인 상상력, 즉 창의력인데 그 자신의 본질을 스스로 훼손하고 억압하게 되었기 때문이다. 이러한 로스의 황망한 상태는 “그의 거대한 망치가 그의 손으로부터 떨어졌다”(His great hammer fell from his hand; 13:21)는 상징적 상황으로 묘사된다. 창조력을 상징하는 그의 본원적 성질을 나타내는 “망치”는 대장장이 로스의 의지를 실현하는 데 있어 가장 중심적인 신체 기관이었던 “손”에서 떨어지며 창조하는 상상력이었던 그의 본질이 마침내 훼손되었음을 드러낸다. 더불어 그의 창조력의 원형인 불 역시 쇠퇴하며 사그라드는 이미지로 그려진다. 로스의 자기 파괴적인 창조가 그를 무기력한 공허의 상태로 전락시켰음은 자명하다. 그는 창조해냈음에도 역설적으로 마치 죽음을(그것이 그의 창조력의 죽음인지 유리준의 죽음인지는 알 수 없지만) 맞이한 듯 슬퍼하며 “애도”한다. 이러한 로스의 자기 파괴적 행위와 고뇌는 또

다른 차원의 새로운 타락으로 이어진다.

창조력을 잃어버린 로스는 까맣게 죽어버린, 그가 만든 사슬에 묶인 유리즌을 응시한다. 그리고 그의 마음에 유리즌을 향한 연민의 감정이 싹튼다. 연민의 감정은 사실 유리즌이 주창한 이상 세계에서 거론되었던 동정심, 용서와 같은 덕목 중 하나이며, 유리즌의 발화 이후로 이 대목에서 처음으로 다시 등장한다. 문제는 로스가 연민을 느끼는 상황이 무척 이상하다는 것이다. 대장장이였던 로스는 처음으로 불과 망치로 상징되는 그 자신의 본질을 잃는다. 불과 망치가 단순한 소유물이 아닌 시적 상상력을 상징하는 로스의 정체성의 일부분임을 따져볼 때, 이들을 잃은 로스는 더 이상 온전한 자신으로 존재할 수 없으며, 이는 그가 “한숨으로 지진 난 가슴”을 가지고 애도할 만큼 절망적인 이유이다. 그런데 로스는 바로 이 상황에서 오히려 유리즌에게로 눈을 돌린다. 속박되어 죽음의 상태에 놓인 유리즌을 자신과 비교할 때 본질을 잃은 자신보다 더 가없는 존재로 치부함으로써 로스는 자신의 심적 만족을 위해 유리즌을 대상화하며 수단화한다. 더불어, 이러한 연민의 감정이 다름 아닌 그를 속박하는 상황을 만든 창조자로부터 발생한다는 사실도 매우 의미심장하다. 이러한 ‘연민’의 감정에 대한 블레이크의 관점은 ‘인간 추상’ (“The Human Abstract”)에 구체적으로 드러난다.

연민이 더는 없을 것이다,

만약 우리가 누군가를 가난하게 만들지 않는다면:
그리고 자비는 있을 수 없다,
만약 모든 것들이 우리처럼 행복하다면;

Pity would be no more,
If we did not make somebody Poor:
And Mercy no more could be,
If all were as happy as we; (1-4)

‘인간 추상’에 따르면 연민과 자비는 타자의 고통을 전제로 하는 감정이다. 화자는 여기서 더 나아가 그 전제를 만든 주체가 바로 ‘우리’라고 밝힌다. 즉, ‘우리’가 베푸는 연민과 자비는 다른 이들을 타자로 설정하고 불행을 조성함으로써 우리가 누리는 감정이라는 것이다. 이러한 블레이크의 관점은 유리즌의 “연민의 법”과 로스가 유리즌에게 느끼는 연민의 의미를 이해하는 데 중요한 표지가 된다. 유리즌이 제시하는 연민의 법은 그가 정한 일곱 가지 죄악을 위시로 하는, 그의 법칙과 기준에 맞지 않는 수많은 죄와 오류들을 전제로 한다. 유리즌의 연민은 그가 임의대로 정한 죄와 그의 법칙들을 분리하고 계층화시킴으로써 세상의 분열에 가담하는 감정이다. 로스가 유리즌에게 느끼는 연민 역시 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있다. “생명과 빛으로부터 단절되어, / 흉측한 기형으로 얼

어”(Cut off from life & light, frozen / Into horrible forms of deformity; 17:42-3) 버렸다는 표현은 이제 타락한 유리즌이 아닌 로스를 묘사하기 위해 사용된다. 그의 불과 같이 쇠퇴하는 로스는 “걱정스러운 열망”(anxious desire)으로 뒤를 돌아보며 후회하지만, 이미 떨어져 버린 영원자들의 세계, “존재함으로 분열되지 않은 공간”(the space undivided by existence)은 그의 영혼에 공포만을 가져올 뿐이다. 그리고 그 자신 안에서 더 이상 희망을 찾지 못하는 로스는 유리즌에게로 시선을 돌려 그를 자신과 비교하기 시작한다. 유리즌을 연민의 대상으로 만듦으로써 그 자신을 시혜를 베풀 수 있는 비교적 나은 상태로 상정할 수 있기 때문이다. 그 자신을 절망에서 구원하기 위해 다른 누군가를 대상화시켜 비교하는 연민은 곧 분열을 낳는다. 이는 유리즌이 영원자들로부터 분열되었을 때 “떠나가는”(departing)이라는 시어가 세 번에 걸쳐 반복되었던 바와 같이 “분열하며”(dividing)라는 시어는 반복되어 나타나며 강조되는 대목에서 확인된다. 로스가 유리즌에게 느끼는 연민은 곧 “비탄 속에서 분열하고, 분열하는”(In anguish dividing; 13:52) 상황으로 이어진다.

연민으로 인한 분열은 비단 로스에 의한 유리즌의 대상화만을 의미하지 않는다. 블레이크는 연민이 그 자신의 “영혼을 갈라놓기 때문에”(For pity divides the soul; 13:53) 생겨나기에 위험하다는 사실을 역설한다. 연민은 상대뿐만 아니라 연민을 느끼는 자신도

대상화시키는 감정이기 때문이다. 연민의 감정을 자아내기 위해서는 자신과 외부 대상 간의 분리가 필요한데, 이 과정에서 자신을 타자의 관점에서 객관화하여 판단해야 하기 때문이다. 이는 로스와 유리즌의 관계에서도 상징적으로 드러나는데, 로스가 유리즌을 연민의 대상으로 대상화하지만, 사실은 유리즌이 그의 일부였으며 또한 로스 자신의 의지와 능력으로 창조한 대상임을 생각해 볼 때, 그의 연민은 곧 그 자신에게로 향한다. 따라서 연민은 로스의 영혼을 갈라 놓고 그에게서 첫 번째 여성을 탄생시킴으로써 로스를 둘로 분화시킨다. 에니사르몬(Enitharmon)의 탄생은 로스의 시선이 아닌 영원자들의 시선으로 옮겨가 묘사된다. 이 대목은 당사자가 아닌 외부의 시선에서 묘사됨으로써, 하나였던 로스가 로스와 에니사르몬으로, 남성과 여성으로 각기 다른 성(性)을 가지게 되는 과정은 더욱 커다란 분열로 부각되어 드러난다. 너무나 낮설고 새로운 존재이기에 영원자들은 에니사르몬에게 “공포”(fear)와 “놀람”(astonishment)의 감정과 동시에 “경탄”(wonder)과 “경의”(awe; 18:13)를 느끼지만, 이내 그의 본질이 연민이라는 분열의 감정임을 깨닫고 로스의 세계로부터 더 멀리 달아나며(18:16) 분열을 더욱 심화시킨다. 로스의 “분리된 이미지”로서 첫 여성인 에니사르몬의 탄생은 이 작품의 많은 대목이 그러하듯, 창세기의 첫 여성의 탄생 서사를 모방한다. 창세기에 등장하는 첫 여성 하와는 이 작품에서 드러나는 바와 같이 첫 인류인 아담의 “뼈에서 나온 뼈, 살에서 나온 살”(Gen.

2:23)로부터 창조된, 그로부터 분리된 개체이다. 흥미롭게도 창세기의 이러한 분리 역시 “연민”의 감정으로부터 발발한다. 창세기에서 신은 아담으로부터 그의 짝을 만들어주는데 이는 “사람이 혼자 있는 것이 좋지 않”(Gen. 2:18)기 때문이다. 다시 말해 신이 아담에게 그의 짝인 여성을 선사한 것은 그의 상황에서 “좋지 않은 것”, 또는 부족한 것을 포착하고 이를 채워주고 싶어 하는 연민에서 비롯한다는 것이다. 신의 연민으로 성이 없었던 아담은 비로소 남자가 되며 그의 육체 안의 갈비뼈는 그로부터 분리된 여자가 된다. 다음장에서 논의할 메리 셸리의 『프랑켄슈타인』에서도 피조물에 대한 창조자의 연민은 창조자-피조물 문제의 중심에 있다. 피조물(Creature)은 창조자의 연민을 마땅한 의무로 여기며 자신을 흠찬 모습으로 창조한 프랑켄슈타인을 저주한다. 피조물은 “신은 연민에서 그 자신의 모습대로 인간을 아름답고 매력적으로 만들었어요. 그러나 내 모습은 당신의 추악한 모습을 닮았고, 그 표본보다도 더 흉측하죠.”(God, in pity, made man beautiful and alluring, after his own image; but my form is a filthy type of yours, more horrid even from the very resemblance; *Frankenstein* 133)라고 말하는데, 창세기의 신과 달리 그의 피조물에게 조금도 연민을 갖지 않고 오히려 혐오하기까지 하는 창조자로서의 프랑켄슈타인을 강하게 비난한다. 블레이크는 로스의 연민으로 인한 타락을 성경의 인류 창조 서사와 날카롭게 대조함으로써 로스의 타락을 암시하는데, 로스를

창세기의 아담의 자리에 두고 비교해봄으로써 이 대목에서 나타나는 두 가지 핵심적인 주제를 살펴보겠다.

첫 번째로 로스가 아담이 되는 구조는 그 자체로 창조주였던 로스의 격하이며 타락을 읽을 수 있다. 앞서 유리즌을 흙으로 그에게 신체를 창조해 주었던 로스는 이제 그 스스로가 새로운 창조의 원료가 되어 자신의 일부를 또 다른 개체에게 내어준다. 점진적으로 유리즌의 모습을 닮아갔던 로스가 마침내 유리즌이 그러했듯, 새로운 창조의 원료로서의 ‘흙’인 아담으로 격하되는 순간은 그가 유리즌을 자신으로부터 분리시켜 시혜적인 입장에서 우위를 점하려 할 때다. 본래 영원자들 안에서 하나였던 이성, 유리즌을 태초의 조화 상태로 되돌리려 했으나 실패한 로스는 연민이란 감정을 통해 유리즌을, 그리고 자신을 대상화한다. 이렇듯 스스로를 분리한 로스의 변화는 자기 본위에 빠져 그 자신을 끊임없이 재생산하는 모습으로 나타난다. 로스의 연민의 대상은 유리즌으로 끝나지 않는다. 그는 연민으로 분리된 에니사르몬조차도 연민하며, 그로부터 도망치는 에니사르몬을 강압으로 “그의 닮은꼴을 잉태하게”(begetting his likeness) 만든다. 창세기의 아담과 하와가 “결합하여 한 몸이 된”(2:24) 것과는 대조적으로 로스에게 에니사르몬은 자신의 욕구를 충족시킬 수 있는 타자일 뿐이다. 그 자신의 분리된 자아를 향해 “뒤틀리고 잔혹한 욕망”(perverse and cruel delight)을 풀어내는 타락한 로스의 폭력성은 이러한 자기 재생산을 통해

지속되며 대물려진다. 로스의 “닮은 꼴”(his likeness; 19:14)인 오크가 에니사르몬의 자궁에서 태아로 성장하는 모습은 이를 명확히 드러낸다. 에니사르몬의 태 안에서 오크는 처음에는 무력한 “벌레”이지만 점차 그 존재를 키워나가 비통한 소리를 내며 독을 품은 “뱀”으로 성장한다. 벌레가 존재로 “빚어지는”(be moulded) 과정은 로스의 “닮은꼴”을 잉태하는 과정이 그러했듯, 에니사르몬의 육체적 고통과 희생을 수반한다. 그러나 에니사르몬이 로스의 또 다른 자아라는 사실을 고려해 볼 때 이는 또 다른 자기 파괴적 행위에 지나지 않는다. 이처럼 타락한 상상력의 자가 재생산은 로스를 완전히 타락시키는데, 이는 오크가 태어난 후 영원자들의 세계와 더욱 멀어져 로스가 더 이상 영원자들을 볼 수 없었다(20:2)는 표현을 통해 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 이성이 만든 유한한 세상 속에서 상상력은 그 자신이 만든 좁은 틀 안에 갇혀 끊임없이 그 자신을 재생산해내며, 이는 상상력의 본원적 역할인 새로운 창조로 이어지지 않는다.

로스의 질투는 타락한 이성의 세상이 만들어 낸 가장 큰 폐해로서, 상상력의 타락의 종착점을 잘 보여준다. 그의 “닮은꼴”이자, 그가 자신의 몸으로부터 재생산한 오크가 태어나자, 로스는 변화를 겪는다. 로스의 가슴 위로 그를 고통스럽게 옥죄는 띠가 낮마다 자라나기 시작하는데, 이는 코카서스 산 위에서 제우스의 독수리에게 재생되는 간을 쪼아 먹혀야 하는 프로메테우스의 벌을 상기시킨다.

가슴을 짓누르는 고통은 오크의 탓으로 돌아간다. 4연에서는 로스가 느끼는 고통의 실체가 드러나는데, 그것은 “질투의 사슬”이라는 시어에서도 드러나듯 자신의 아들인 오크를 향한 질투심이다. 질투는 타인을 자신과 비교하는 과정에서 타인과 자신을 향한 타자화가 이루어진다는 점에서 연민과 흡사하다. 그러나 로스의 질투는 조금 다른 맥락에서 이해될 필요가 있다. 그가 질투를 느끼는 대상이 그의 “닭은꼴”인 오크에게 향하고 있기 때문이다. 1장에서 논의하였듯, 그리스 신화에서 왕권을 지키기 위한 아버지의 친자살해는 그 아버지가 아들로 대체되어 전복당하지 않기 위한 대책으로 나타난다. 이와 같은 맥락에서 로스에게 오크는 또 다른 자신이지만, 동시에 그와는 다른 타자로 존재한다. 로스의 일부로부터 나온, 그와 꼭 같은 “닭은 꼴”이기에 오크는 언제든지 로스의 자리를 차지할 가능성을 내재한다. 로스는 언제든지 대체될 수 있는 자신의 자리를 지키기 위해 그의 자리를 위협하는 상대에게 칼을 겨누어야 한다. 그러나 그 상대가 또 다른 자신이라는 사실로부터 그의 질투는 곧 자기 혐오와 연결된다. 오크가 창조된 순간부터 로스는 그의 일부이자 피조물인 오크와 분리될 수 없는 존재가 되어버리는데, 앞서 논의한 ‘양’의 창조주와는 다르게 로스는 철저히 오크를 그에게서 분리하여 타자화하려 애쓴다. 끊어오르는 질투심을 주체할 수 없는 로스가 결국 오크를 산에 속박함으로써 저지르는 모종의 친자살해는 이러한 타자화의 명백한 표출이다. 그러나 자신의 가슴을 조이던 고통을 오크

에게 대신 짊어 지우려는 로스의 시도는 로스 자신의 일부인 에니사르몬을 깊은 슬픔에 빠트리게 한다. 자신의 피조물인 오크와의 분리가 그를 자기파괴로 이끄는 행위임은 에니사르몬의 슬픔에서뿐만 아니라 억압하는 이성인 유리즌과 더 이상 구분되지 않을 정도로 닮게 되어버린 로스의 모습에서 읽어낼 수 있다. 이러한 관점에서 오크의 울음소리가 마침내 잠자던 유리즌을 깨운 대목은 로스의 타락을 극적으로 드러낸다. 로스의 창조와 그 이후에 따른 행위들이 점차적으로 더욱 심화된 분열을 일으키고, 마침내 유리즌이 깨어나 그의 분열된 세상을 완성할 수 있는 조건을 갖추게 된 것이다. 이는 곧 로스가 유리즌의 분열된 세상을 형성하는 데 의도치 않게 가담하게 되었음을 의미한다.

5. 나가며: 에덴으로의 복귀

폴 캔터(Paul Cantor)은 밀턴이 전통적인 타락의 해석에 시적인 형태를 부여함으로써 낭만주의 문인들이 신화를 변형할 수 있는 기반을 제공하였다고 지적한다. 그가 제시한 창조에서 타락, 그리고 회귀로 이르는 낙원(paradise), 실낙원(paradise lost), 그리고 복낙원(paradise regained)으로 구성된 일련의 과정은 낭만주의 창조 신화를 구성하는 기본적인 프레임이 되었다(Cantor 1). 이 구조에 적용한다면 유리즌의 서에서 나타나는 낙원과 타락은 곧 낙원으로의 복귀를 위한 과정이며 전제이다. 『창세기』의 또 다른 변주인

『천국과 지옥의 결혼』에서 블레이크는 상충하는 존재들이 변증법적 과정을 거쳐 끊임없이 변화되고, 발전되어 나간다고 주장한다.

상반됨 없이는 진보가 없다. 인력과 척력, 이성과 에너지, 사랑과 증오는 인간의 존재에 필수적이다. 이런 상반됨으로부터 종교가 선과 악이라고 부르는 것들이 생겨난다. 선은 이성에 복종하는 수동적인 것. 악은 에너지로부터 나오는 능동적인 것. 선은 천국, 악은 지옥.

Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From These Contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell. (E 34)

상반된 두 힘인 이성과 에너지, 선과 악은 이분법적으로 나누어 무조건적으로 타파하거나 수용할 요소가 아니라, 모두 인간존재에 반드시 필요한 조건이라는 것이다. 같은 맥락에서 『유리존의 서』는 낙원을 회복하기 위한 과정의 전제로 이성과 상상력의 타락을 제시한다. 진정한 인간 본연의 역동적인 에너지와 신성함으로 돌아가기

위해서 인류는 태초의 낙원과 더불어 그들의 타락의 이유와 본질 역시 인지하고, 그로부터 변화되는 과정을 거쳐야 하기 때문이다.

따라서 블레이크는 이 작품에서 인간을 본연의 무한한 에너지로 연결하는 시적 상상력 로스의 타락을 서사에 중심에 둔다. 이상적인 창조의 원형으로서 선한 신의 창조를 시적 상상력으로는 완전하게 모방할 수 없다는 사실은 무엇보다 유리즌과 로스가 모두 그의 의도에 부합하는 결과물을 내놓지 못하는 실패한 창조자로 그려진다는 점¹¹에서 반증 된다. 로스와 유리즌이 각각 야훼와 엘로힘으로, 이름이 다르지만 같은 신을 상징한다는 사실은 창조자의 한계의 핵심을 드러낸다. 유리즌과 철저히 분리된 타인으로서 유리즌의 몸을 만드는 창조자가 된 로스는 역설적이게도 창조 후에 자신의 피조물인 유리즌의 습성에 점차 동화되기 때문이다. 창조자로서 로스가 그의 닳은꼴이자 피조물인 오크와 완전히 분리될 수 없듯, 억압하고 제한 짓는 이성을 변화시키는 상상력은 타락한 이성으로 언젠가 변질될 수 있는 위험을 내포한다. 이처럼 블레이크는 타락한 이성의 세계에서 온전히 기능하지 못하고 오히려 세상을, 그리고 그 자신을 더 큰 타락으로 이끄는 상상력의 한계를 그린다. 특히 그 스스로가 판화를 만드는 장인이었던 블레이크와 마찬가지로 로스는

¹¹ 이 대목은 물질 세계가 전능한 창조주가 아닌 하급신, 데미우르고스(Demiurgos)에 의해 창조되었다는 영지주의 사상에 영향을 받은 것으로 보인다.

(말로 만물을 창조하는 『창세기』의 신의 방식과는 달리) 그의 손으로 직접 “벼리”(forge)는 대장장이로 시적 창조자의 전형이다. 그러나 타락한 이성인 유리즌이 만든 “하나의 법”에 갇힌 세상에서 상상력은 무한한 세상과 자기 자신마저도 속박하는 “마음이 벼리 만든 사슬”(mind-forg’ d menacle)을 만들 수 있을 뿐이다. 블레이크는 이성이 지배하는 인간의 내면과 현실 세계에서 인류를 그 본연의 완전한 영원의 상태로 이끌 수 있는 상상력은 힘을 그 자신의 의도와는 달리 변질되어 오히려 인간을 유한성에 속박되게 할 수 있음을 경고한다.

Ⅲ. 『프랑켄슈타인』에서 드러나는 창조자의 이상과 한계

1. 실패한 창조자 프로메테우스로서의 프랑켄슈타인

메리 셸리(Mary Shelley)는 그의 첫 소설 『프랑켄슈타인』(*Frankenstein*)에 “근대의 프로메테우스”(The Modern Prometheus)라는 부제를 붙임으로써 낭만주의 문학 안에서 프로메테우스를 작품의 주제로 채택하는 흐름의 맥을 잇는다. 나오미 헤더링튼(Naomi Hetherington)이 주장하듯 낭만주의 문학사조에서 가장 변화무쌍하며 논란의 여지가 많은 작품으로 손꼽히는 이 소설에 셸리가 부제로 명명한 프로메테우스라는 이름은 작품을 해석할 몇 가지 유의미한 방향을 제시한다(Hetherington 1). 그중에서도 주인공 빅터 프랑켄슈타인(Victor Frankenstein, 이하 프랑켄슈타인)을 ‘근대의 프로메테우스’, 특히 낭만주의 시대의 프로메테우스 전형으로서 해석하는 방식은 그 모순과 한계를 통해 작품의 저변에 깔린 낭만주의 창조 담론의 현실적 한계를 드러낸다. 이러한 해석은 두 가지 차원에서 창조자로서의 프랑켄슈타인의 한계를 가시화하는데, 이는 첫 번째로 프랑켄슈타인이 창조자¹²로서 프로메테우스가

¹² 프로메테우스는 인류를 위해 신들의 불을 훔친 대가로 영원히 코카서스 산에 묶여 간을 쪼이는 형벌을 받는 인류의 스승이자 구원자일 뿐만 아니

그러하였던 것처럼 인류 창조나 계몽을 온전히 모방하지 못하며, 두 번째로는 설령 그가 프로메테우스적인 면모를 일부 가진다 해도 프로메테우스가 그 자체로 허점과 한계가 있는 불완전한 창조자이기 때문이다.

제목으로 쓰인 “프랑켄슈타인”이라는 이름에 붙은 “근대의 프로메테우스”라는 부제는 일견 평범한 인간이지만 생명창조라는 신의 고유의 영역에 침범한 프랑켄슈타인을 창조자이자 반역자인 프로메테우스와 동일시 한 듯 보인다. 그러나 두 이름의 병치는 이처럼 당연한 치환으로 이어지기에는 무리가 있다. 프랑켄슈타인과 프로메테우스의 동일화가 두 가지 중대한 문제에 봉착하기 때문이다. 우선 작품 안에서 드러나는 프랑켄슈타인은 분명 프로메테우스적인 특징들을 가지기는 하지만 단일한 프로메테우스 전형이라고 해석하기엔 무리가 있을 정도로 다양한, 심지어는 그것과 모순되는 면모를 보인다. 퍼시 셸리의 ‘사슬에서 풀린 프로메테우스’로 대표되는, 당대의 많은 낭만주의 문학에서 표방된 프로메테우스의 전형이 아이스킬로스적인 혁명가, 인류의 스승이며 예언자이거나 오비디우스(Ovid)의 전통을 따른 창조자로서의 프로메테우스라면, 메리 셸리가 프랑켄슈타인을 통해 드러내는 프로메테우스는 어느 하나의

라, 오비디우스 등의 전승에서는 흠으로 인간을 빛은 인류의 창조자이기도 하다.

전승이나 특징으로 이해하기 곤란하다. 또한 메리 셸리는 프랑켄슈타인의 반대축에 선 작중 인물인 피조물(Creature)에게도 프로메테우스적인 특성을 부여함으로써 프랑켄슈타인이 (적어도 그 혼자만은) 부제가 가리키는 ‘근대의 프로메테우스’가 아닐 수 있음을 시사한다. 오늘날 빅터 프랑켄슈타인보다 그의 피조물이 ‘프랑켄슈타인’이라는 이름으로 더 잘 알려져 있다는 사실을 차치하고서라도, 자신의 창조주에게 그의 행복할 권리를 요구하는 ‘혁명가’로서의 면모는 피조물이 프로메테우스에 알맞은 모델이라는 주장에 힘을 실는다. 캐서린 스와임(Kathleen M. Swaim)이 주장한 바와 같이 『실낙원』의 세 중심인물에 각기 다른 프로메테우스의 원형이 혼합되어 녹아 들어가있는 것¹³처럼(Swaim 147) 이 작품에도 두 프로메테우스가 존재한다는, 다시 말해 프랑켄슈타인과 피조물이 동시에 각기 다른 프로메테우스적 요소를 가지고 병존한다는 주장도 언뜻 타당해 보인다. 그러나 두 인물이 모두 프로메테우스와 완전히 반대되는, 정확히 말하자면 프로메테우스의 원형이 수호하는 가치에 충돌하는 면모를 명확히 보여준다는 점을 고려해본다면 오히려 이 작품에 그 어떤 ‘완전한’ 프로메테우스도 존재하지 않는다는 주

¹³ 캐서린 스와임 (Kathleen M. Swaim)은 밀튼이 세 중심인물들을 통해 인간과 가치의 창조주, 제우스의 절대권력에 대항하는 도둑이자 반역자, 생각하는 자이자 고난당하는 자, 그리고 구원받은 자라는 프로메테우스의 네 가지 면모를 드러낸다고 주장했다(Swaim 147).

장이 보다 설득력 있게 다가온다. 자연과학의 힘을 빌려 새로운 생명을 창조하는 프랑켄슈타인이나 자신의 창조자에 대한 반역자로서의 피조물 모두 ‘근대의 프로메테우스’로 명명된, 창조도 혁명도 온전히 이루지 못하는 불완전한 프로메테우스가 될 뿐이라는 것이다.

더 나아가, ‘근대’라는 표현은 고대(ancient)의 프로메테우스와의 모종의 거리를 함의한다. ‘근대’(modern)가 메리 셸리의 작품 집필 당시를 지칭한다는 점을 되짚어 볼 때, 『프랑켄슈타인』의 ‘근대의 프로메테우스’는 당대의 낭만주의 예술가들이 꿈꿨던 이상적 예술가로 해석된다. 다시 말해 프로메테우스가 인류에게 불을 전달하여 그들의 물질적인 삶뿐만 아니라 세상과 그 자신을 인식하는 틀을 완전히 바꾸어 놓았듯, 이상적인 예술가는 새로운 관념과 사상을 변화시킴으로써 새로운 세상을 창조하는 주체라는 것이다. 메리 셸리는 근대의 창조자들이 겪어야 할 창조 이후에, 더 정확히는 그들이 마주치게 될 한계에 주목한다. 고대의 프로메테우스 전승은 프로메테우스가 인간에게 불을 전달하거나 그들을 창조한 과정과 결과에 방점을 찍는다. 인간을 사랑한 프로메테우스는 신들의 불을 훔친 대가로 벌을 받으며, 인간들은 그로 인해 신들의 저주를 받는다. 문제는 프로메테우스의 서사가 그 지점에서 끝나고 만다는 것이다. 인간들에게 전달한 불이나 그들에게 나누어준 생명은 더 이상 프로메테우스의 것이 아니며, 따라서 그 어떤 전승에서도

프로메테우스는 자신의 영향력과 그에 대한 결과에 대한 책임을 지지 않는다. 더 정확히 말하자면 그는 더 이상 책임을 질 수 없다. 이는 프로메테우스를 표방하는 창조자로서의 프랑켄슈타인의 또 다른 한계를 환기한다. 신화 속의 프로메테우스는 타인의 시선에서 인류에 대해 연민을 느껴 그들을 구원해주려 하지만, 그의 도움이 초래한 결과¹⁴에 대해서는 책임을 질 수 없는 철저한 외부자인 창조자이기 때문이다. 그의 행위로 인한 결과에 대해 그가 질 수 있는 유일한 책임은 간을 쪼아 먹히는, 지극히 그 자신에게 국한된 처벌을 받는 일뿐이다. 프로메테우스를 영웅적으로 그림으로써 많은 낭만주의 작품의 모티프가 된 아이스킬로스의 작품에서마저 프로메테우스의 이야기는 그가 인간에게 문명을 형성할 온갖 기술을 전수해준 대가로 고행을 겪는 것으로 마무리된다. 프로메테우스가 가져온 변

¹⁴ 인간에게 선사된 프로메테우스의 불은 인류 문명의 시작이라는 축복과 더불어 저주를 동시에 가져오는 양가적 속성을 가진다. 신들의 불로 상징되는 지식과 이를 통해 인류가 일구고자 하는 인간 중심적인 문명의 위험성에 대한 비유로서 헤시오도스는 최초의 여성이 인류에게로 보내지는 과정을 그린다. 그 이름부터 아이러니를 내포하는 판도라(Pandora)는 신의 능력을 소유하게 된 인간에게 내린 신의 징벌이지만, 신들로부터 갖은 능력을 부여 받아 인류에게는 ‘선물’로 내려온다. 이는 프로메테우스의 반란을 신들의 그것과 비교한 재치 있는 패러디로, 헤시오도스는 반란을 일으켜 질서를 재정립할 자격과 능력을 갖춘 신들과, 그렇지 않은 인류를 명확히 대조한다. 작품 안에서 최초의 여성 판도라는 인간들을 신들에게 맞설 능력을 갖추어 그들의 영향과 질서를 벗어나게 하려는 프로메테우스의 선물을 비꼬고 그 허상을 꼬집는 상징물이다. 인류의 안녕을 위해 신에게서 훔친 불을 전달하는 호혜는 프로메테우스에게는 인간에게 베푼 희생과 사랑의 증거물이지만, 인류에게는 전혀 뜻밖의 결과를 가져오기 때문이다.

화의 결과를 짊어져야 하는 주체는 인간이며, 결과에 대한 책임자로서 프로메테우스는 서사에서 완전히 지워진다.

메리 셸리는 인간이 창조자가 되어 현실에서 실질적인 창조를 끌어냈을 때 신화 서사에서는 배제되지만 현실에서는 반드시 고려되어야 할 요소들을 지적한다. 이는 곧 현실에서의 창조에 내재한 예측 불가능한 결과와 이에 대한 창조자의 책임을 의미한다. 피조물이라는 물리적인 형태의 결과물과 그가 일으킨 작중 인물들의 억울한 죽음은 이러한 한계에 대한 인식이 선행되지 않았을 때 닥쳐올 재앙적 결과를 극적으로 보여준다. 메리 셸리는 『프랑켄슈타인』을 통해 새로운 생명을 창조하고 싶어 하는 욕구에 사로잡힌 창조주가 앞을 보지 못하는 불완전한 프로메테우스임을 스스로 인지하지 못할 때 불러올 비참한 결과와 그 과정을 그린다. 더 나아가, 그는 창조자가 내어놓은 예견치 못한 결과물에 대해 아무런 책임을 지지 않는 행위에 대한 비판과 더불어 창조자가 결과물을 통제할 수 없는 상황에 대한 우려도 함께 드러낸다.

2. 생명 창조의 원형으로서의 가정

창조자 프랑켄슈타인을 지배하는 의식의 중심에는 자연계에서의 생명 창조의 원형으로서 출산의 주체인 어머니가 있다. 어머니의 부재는 프랑켄슈타인이 제네바의 가정을 떠나 자연과학이라는 새로운 지식과 질서의 주인이 되는 과정에서도 여전히 그의 의식

저편에서 그의 창조과정에 영향력을 행사한다. 수년간 많은 학자가 논의해왔듯 이를 프랑켄슈타인의 오이디푸스적 욕망으로 해석하지 않더라도, 어머니에 대한 프랑켄슈타인의 인식은 많은 부분 자신을 창조한 근원에 대한 본능적인 호기심에 기인한다. 다시 말해, 프랑켄슈타인을 모종의 ‘피조물’로 만든 존재에 대한 의식은 ‘창조자’ 프랑켄슈타인의 내면을 지배하는 기제로 작동한다. 그렇기에 프랑켄슈타인의 이야기를 선행하는 서사는 ‘피조물’로서의 프랑켄슈타인의 과거로, 이는 곧 예술가 그 자신보다 선행했던 창조 신화를 통해 기존의 질서를 타파하고 그들이 해석한 새로운 담론으로 만들어 내려는 낭만주의 시인들과 프랑켄슈타인이 겹쳐지는 지점이다. 창조 신화는 그들의 문학을 형성하는 근원이지만 동시에 그들이 신화를 사용하여 서술하는 주체가 되어 신화에 형태를 부여함으로써 전복을 일으킨다는 상징적 아이러니가 내재한다. 새로운 창조자가 된 프랑켄슈타인이 모방하는 창조의 원형은 그의 부모, 특히 그의 어머니이다. 프랑켄슈타인은 누구보다 행복했던 그의 어린 시절을 추억하며, 그의 부모를 “그들의 변덕에 따라 우리의 운명을 결정 짓는 독재자”(the tyrants to rule/our lot according to their caprice; 39)가 아니라 “우리가 즐겼던 모든 다양한 기쁨의 관리자이자 창조자”(the agents and creators of all the many delights which we

enjoyed; 39)¹⁵였다고 회상한다. 프랑켄슈타인의 회상에서 그의 부모가 베풀었던 온정은 두 가지 차원에서 이해될 수 있는데, 하나는 그를 세상에 내어놓은 ‘창조자’의 역할이며 다른 하나는 그의 성장 과정 안에서 행복과 필요를 채워주는 ‘양육자’로서의 역할이다. 프랑켄슈타인은 특히 후자로서 그의 부모가 자식에 대해 가졌던 책임감에 방점을 찍는다. 양육자로서 그의 부모는 프랑켄슈타인을 “그들의 장난감이자 우상, 그리고 더 이상—그들의 자식”(their plaything and their idol, and something better—their child; 35)으로 여겼다고 서술되는데, 이는 그들에게 자식이 그들 멋대로 손쓸 수 있는 단순한 소유물이 아닌 그들이 양육하도록 부여받은 모종의 신성한 의무였음을 보여준다. 이어지는 프랑켄슈타인의 묘사는 이러한 양육자로서의 부모의 책임의 속성을 보여주는 좋은 예이다.

나는 하늘에서 그들에게 내려준 순진하고 무력한 피조물¹⁶이자, 잘 길러내야 하는 그들의 자식이었다. 그리고 그들이 나

¹⁵ 타인의 운명을 그의 변덕대로 바꾸어 버리는 참주는 아이스킬로스의 작품에서 나타나는 절대자신의 전형적인 모습이다. 메리 셸리는 프랑켄슈타인의 부모를 의도적으로 선한 보호자로 설정함으로써 빅터의 프로메테우스적 반란을 합리화할 단초를 배제시킨다.

¹⁶ 여기서 ‘creature’은 일반적으로 ‘사람’이나 ‘생명’ 정도로 해석할 수 있겠으나, 본고에서는 이어서 논의될 프랑켄슈타인의 부모와 프랑켄슈타인과의 관계와 프랑켄슈타인과 그의 피조물(Creature)의 관계와의 연관성을 고려해 ‘피조물’로 옮긴다.

에 대한 의무를 이행하는 것에 따라 그들의 손안에 내 미래가 행복할지, 또는 불행할지가 걸려 있었다.

I was [...] their child, the innocent and helpless creature *bestowed on them by Heaven*, whom to bring up to good, and whose future lot it was in their hands to direct to happiness or misery, according as they fulfilled their *duties towards me*. (emphasis added, 35)

위의 서술에 의하면 그들의 자식인 프랑켄슈타인은 그들의 창조의 결과물보다는 하늘로부터 받은 선물로서의 의미를 갖는다. 또한, 그 자신의 운명이 전적으로 부모의 행위에 달린 그들의 중대한 의무를 프랑켄슈타인은 “나에 대한 책임”으로 일컬으며 그의 부모의 역할이 출산으로 표상되는 생명의 창조 그 자체뿐만 아니라 그를 사랑으로 길러내는 의무까지도 포함하고 있음을 분명히 드러낸다. 흥미로운 점은 막상 프랑켄슈타인이 창조자가 되었을 때 그가 인지하고 있던 창조자로서의 양육의 책임이 그 스스로의 모습에서는 오간 데 없이 사라진다는 것이다. 심지어 피조물이 그에게 “나의 권리로서 요구하” (demand it of you [Frankenstein] as a right; 147)는 창조

자의 의무를 프랑켄슈타인 역시 명확히 인지하고 있는데¹⁷(148) 그럼에도 불구하고 결국 피조물의 요구를 들어주지 않는 프랑켄슈타인 모습은 그의 부모와의 대조를 더욱 뚜렷이 드러내며, 이는 곧 그의 창조가 내포한 중대한 허점으로 드러난다.

기존의 가족 질서를 벗어나 홀로”나 스스로의 보호자”(be my own protector; 46)가 된 프랑켄슈타인은 그의 부모가 형성해놓은 기존의 질서¹⁸를 따르고 반복하는 것을 거부하며 “지식의 습득”(acquisition of knowledge; 46)을 통한 새로운 창조질서를 세워나간다. 문제는 부모를 벗어나 그 자신의 ‘보호자’를 자칭하고 나선 프랑켄슈타인이 엉뚱하게도 그 자신에게 해로운 선택을 한다는

¹⁷ 피조물은 자신이 아내로 맞아 들일 수 있도록 그와 똑같이 흉측한 여자 피조물을 만들어 줄 것을 요구하는데 프랑켄슈타인은 “그의 창조자로서 내 힘이 닿는 데까지는 그를 행복하게 해줄 의무가 있지 않은가?”([...] did I not as his maker, owe him all the portion of happiness that it was in my power to bestow?; 148)라고 생각하며 창조자로서의 의무가 있다는 피조물의 말에 수긍한다. 뿐만 아니라 프랑켄슈타인의 “내가 줄 수 있는 가장 작은 행복마저도 빼앗을 권리는 없다”(I had no *right* to withhold from him the small portion of happiness which was yet in my power to bestow; emphasis added 149)라는 의식은 그가 가진 권리와 의무, 그리고 반대로 그의 피조물이 가진 권리와 의무를 명확히 인지한다고 있음을 보여준다.

¹⁸ 프랑켄슈타인의 부모는 자식의 창조자로서 사랑과 보호라는 책임을 다할 뿐만 아니라 그가 후에 이런 창조의 질서를 계승할 수 있도록 엘리자베스라는 짝을 만들어 놓는다. 프랑켄슈타인의 부모는 그의 피조물인 아담의 짝으로 이브를 창조해 내려주었던 창세기나 『실낙원』의 자비로운 신과 같은 모습으로 그려지며, 이는 후에 피조물(Creature)에게 여성 짝을 만들어주기를 거부하는 프랑켄슈타인의 모습과 극적으로 대비된다.

것이다. 그의 부모가 표방하는 생명의 창조가 자애로운 보호자로서 한 생명을 기르는 데 초점을 맞춘다면 프랑켄슈타인의 생명 창조는 그의 궁극적 목표인 인류계몽의 ‘수단’으로만 존재한다. 그가 유년기에 신봉했던 연금술과 대학에서 새롭게 시작한 근대 자연 과학은 모두 죽음의 극복을 그 궁극적 목표로 삼는다. 그리하여 프로메테우스가 불로 인류를 계몽시키듯, 프랑켄슈타인은 자연에 대항하여 “어두운 세계에 밝은 빛을 비추는”(pour a torrent of light into our dark world; 53) 인류의 영웅으로 거듭나고자 한 것이다. 잉골슈타트에서 공부를 시작한 후 프랑켄슈타인은 점차 공부 외의 제네바에 있는 가족과 친지들에 대해서는 까맣게 잊어버린다(56). 프랑켄슈타인의 아버지는 가족들에게 소식을 전하는 가족 구성원의 의무와 연구자로서 연구에 전념하는 행위를 동일하게 중요시하지만 프랑켄슈타인은 아버지의 가르침을 뒤로한 채 전적으로 후자에만 몰두한다. 그리고 “가족 간의 사랑의 평온함을 해치는” 그의 선택은 그 자신을 고립시키며, 더 나아가서 자기 파괴적인 고통으로 밀어 넣는다. 그의 가족에게서 멀어져 ‘혼자서’ 생명을 창조하는 과정이 그의 육체와 정신을 피폐하게 만드는 선택이었음은 그의 회고에서 뚜렷이 드러난다.

나는 가장 좋아하는 일에 몰두하는 예술가라기보단 광산이
나, 또는 다른 불건전한 일을 하며 고생하기로 운명 지어진

노예와 같아 보였어요. 매일 밤 미열에 시달렸고 아주 고통스러운 정도로 초조해졌지요. 나뭇잎이 떨어지는 소리에도 깜짝 놀라곤 했고, 마치 죄를 지은 것 마냥 다른 사람들로 부터 피해 다녔어요.

I appeared rather like one doomed by slavery to toil in the mines, or any other unwholesome trade than an artist occupied by his favorite employment. Every night I was oppressed by a slow fever, and I became nervous to a most painful degree; the fall of a leaf startled me, and I shunned my fellow-creatures as if I had been guilty of a crime. (57)

새로운 생명의 주인이 되려는 그의 시도는 오히려 그를 창조 행위 그 자체에 몸과 마음을 모두 저당 잡히는 고통스러운 ‘노예’로 전락시키며 그를 가족으로부터, 그리고 점차 그 범위를 더 확장하여 외부 세상으로부터 철저히 고립시킨다. 이처럼 생명을 창조하는 과정은 관계 중심적이던 프랑켄슈타인의 과거의 삶을 모두 “집어삼켜”(swallowed up; 56)버리며, 그의 창조 행위는 마침내 그 자신뿐만 아니라 그의 가장 소중한 가족 구성원들을 모두 파멸로 이끄는 비참한 결과를 초래한다.

특히 이 대목에서 프랑켄슈타인이 새로운 생명을 창조하는 자신을 “예술가”에 비하고 있음을 주목해볼 필요가 있는데, 프랑켄슈타인의 꿈 꿔던 창조자로서의 이상이 창작을 통해 기존의 권위와 억압에서 벗어나고 궁극적으로는 세상을 바꾸려 했던 낭만주의의 이상적 예술가상을 암시하고 있기 때문이다. 또한, 프랑켄슈타인이 창조과정에서 느끼는 정신적, 육체적 고통은 훗날 그의 창조가 불러올 비극을 암시하는데, 이는 그가 피조물로 인해 친지를 잃고 겪는 증상과 거의 정확히 일치하기 때문이다. 가령, 그가 아주 작은 소리에도 민감해지고 “마치 죄를 지은 것 마냥 다른 사람들로부터 피해 다녔”던 바와 같이 저스틴의 죽음 후에 프랑켄슈타인은 “후회와 죄책감에 사로잡”(I was seized by remorse and the sense of guilt; 94)하며, “사람들을 만나는 것을 피했고, 온갖 즐거움과 만족스러운 소리가 내게는 고문이었다”(I shunned the face of man; all sound of joy or complacency was torture to me; 94)고 서술한다. 또한, 창조는 프랑켄슈타인을 “매일 밤 미열에 시달렸고 아주 고통스러울 정도로 초조하”게 만드는데, 이는 클레발이 살해당한 후 프랑켄슈타인은 “고열에 연속해 시달리고 두 달간 누워 거의 죽을 지경에 이르”(A fever succeeded to this. I lay for two months on the point of death; 181)는 모습으로 반복된다. 그러나 이러한 창조자 프랑켄슈타인의 비극적인 결말을 가장 잘 함축하는 대목은 그가 능동적인 창조의 주체인 “예술가”보다는 “노예”가 되어감을 의식하는 부분이

다. 자신의 피조물의 영향 아래 고통받으며, 서서히 그의 삶을 잃어 가는 프랑켄슈타인의 창조는 그 자신을 옹아매는 자기 파괴의 근원이다. 이는 작품의 후반부에 창조자-피조물 관계의 전복에서 더욱 명확히 드러난다. 피조물은 프랑켄슈타인이 그의 청을 들어주지 않자 그를 “노예”(slave)라고 부르며 그가 그의 창조자를 비참한 상태로 만들 힘을 가지고 있음을 내세운다. “너는 내 창조자이지만, 내가 너의 주인이니 복종해!”(You are my creator, but I am your master-obey!;172) 라는 피조물의 위협은 절대적이며 온전한 지배자로서의 창조자의 개념을 해체한다. 피조물이 창조자의 자리를 전복하고, 그의 ‘주인’ 자리를 찬탈하는 과정은 창조가 곧 그 창조자를 위협하는 자기 파괴적 행위가 될 수 있음을 암시한다.

한편 그의 어머니 캐롤라인(Caroline)¹⁹ 과 그의 아버지 알폰스(Alphonse)의 결합은 앞서 밝혔듯 프랑켄슈타인에게 가장 이상적인 창조자의 모범을 제시한다. 그의 부모가 “자신들이 생명을 준 존재에 대해 지고 있는 의무에 대한 깊은 인식”(deep consciousness of what they owed towards the being to which they had given life; 35)은 창조자로서의 프랑켄슈타인의 결합과 대조된다. 더 나아가, 피조물을 돌보거나, 그에게 짝을 만들어달라는

¹⁹ 프랑켄슈타인의 어머니인 캐롤라인은 “마치 정원사에 의해 보살피지는 아름다운 이국 식물”(as a fair exotic is sheltered by the gardener; 35)로 비유됨으로써 수동적인 관리의 대상으로 그려진다.

피조물의 청을 거절하는 프랑켄슈타인과 달리 그의 부모는 그에게 인내심과 자비심, 자제력과 같은 인성을 길러 줄 뿐만 아니라 그가 후대를 이을 수 있도록 그에게 “짝”(companion; 37)으로 엘리자베스를 선사한다. 엘리자베스라는 짝을 만들어 줌으로써 그들은 프랑켄슈타인이 기존의 가족 형태를 유지하고 그 대물림에 일조할 수 있도록 관심을 기울인다. 엘리자베스가 프랑켄슈타인 가족의 일원으로 받아들여지는 과정과 엘리자베스가 가족 안에서 부여받게 되는 역할은 어머니 캐롤라인의 그것과 매우 흡사하다. 예컨대 캐롤라인은 그의 남편이 고아였던 자신에게 그러했던 것처럼 “수호천사”(guardian angel; 36)가 되어 고아 엘리자베스를 가정 안으로 데려오며, 그녀를 한없이 자애롭고 희생적이며 “사랑의 화신”(living spirit of love; 40)으로 신격화되는 여성의 자리에 올려놓는다. 캐롤라인의 엘리자베스를 향한 “내 어린 아이들에게 나의 자리를 대신하여 주어야 한다”(you must supply my place to my younger children; 44)는 당부와 그의 가장 큰 기대와 소망이 둘의 결혼이었음을 강조하는 유언은 삶의 마지막 순간까지도 가정의 어머니 자리를 수호하고, 그 자리를 재생산하여 전통적 창조질서를 이어나가려는 캐롤라인의 존재의미를 드러낸다.

그러나 프랑켄슈타인은 자연철학과 기술을 사용한 창조를 통해 이상적인 창조자인 부모가 그에게 물려주려 했던 창조전통을 따르기를 거부하며, 단순한 생명의 부여에만 초점을 맞추는 자기 재

생산이라는 차원에서 그들의 방식을 비틀어 버린다. 신으로서의 프로메테우스가 지닌 불멸성은 그를 영원히 살게 하지만, 그가 영원히 살면서 감내해야 할 것은 다름아닌 그의 가장 인간적이며, 육체적인 고통이다. 제우스의 독수리에 의해 쪼아 먹혀야 하는 육체인 간은 프로메테우스가 불멸의 시간 아래서 수없이 되풀이해야 할 그의 육체적 한계의 표상이다. 이처럼 한계에 대한 인식 없이 이상만을 추구하는 창조자인 프랑켄슈타인이 감내해야 할 가장 큰 고통은 그의 가족과 친지라는 그의 가장 인간적인 요소들의 파괴이다.

3. 프랑켄슈타인의 창조과정에서 드러나는 한계

창조자 프랑켄슈타인의 인간적인 한계뿐만 아니라 그가 선택한 창조의 방식은 비극적인 귀결이 예정될 수밖에 없는 원인을 내포한다. 18세기 중반 이후에 들어와서 예술가의 상상력을 기반으로 한 문학의 독창성(originality)은 긍정적 함의를 갖기 시작한다. 테리 이글튼(Terry Eagleton)에 따르면, 낭만주의 시대에는 당대의 산업자본주의와 적대적인 개념으로서 시인의 ‘창조성’이 등장하며, 낭만주의자들은 시인의 창조적 상상력을 현실을 극복하고, 새로운 이상을 창조할 수 있는 모종의 ‘특권’으로 이해했다(Eagleton 17). 윌리엄 워즈워스(William Wordsworth)의 “강렬한 감정의 자발적인 흘러넘침”(the spontaneous overflow of powerful feelings)이라는 표현으로 상징되는 내면에서 떠오르는 상상력과 그에 기반

을 둔 독창성을 강조했던 낭만주의 예술가들에게 작품이란 하나의 세상이었으며, 예술가는 그 세상의 창조자였다. 이전까지 인류가 도달하지 못했던 새로운 차원으로의 인도자인 프로메테우스-프랑켄슈타인은 레이몬드 윌리엄스(Raymond Williams)가 주장하듯 낭만주의 시대에 강조되었던 예술작품의 상상적 진실로서의 ‘우월한 현실’을 만들어내는(Williams 32) 창조자로서의 예술가상과 꼭 닮아 있다. 낭만주의 문인의 비유로서 실패한 프로메테우스인 프랑켄슈타인에 대한 논의는 바로 이 지점으로부터 시작된다. 프랑켄슈타인은 새로운 인간 창조를 시작하면서 삶과 죽음의 경계를 “내(프랑켄슈타인)가 처음으로 무너뜨리고, 어두운 세상에 쏟아지는 듯한 빛을 부여하는”([...] I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world; 55) 존재가 되리라 기대하는데, 이는 불가항력에 귀속된 능력을 빼앗아 인간 세상에 지성을 전달하는 프로메테우스가 되기를 소망하는 그의 모습을 그대로 반영한다. 그러나 바로 그 후에 그가 천명하는 창조의 의도로 인해, 프랑켄슈타인이 표방하는 프로메테우스는 아이스킬로스적인 프로메테우스와는 동떨어진, 심지어는 대조적이기까지 한 인물이라는 사실이 드러난다.

새로운 종(種)은 나를 그것의 창조자이며 근원으로 축복하겠지; 내 덕분에 그들은 행복하고 훌륭한 본성을 많이 가지게 되리라. 그 어떤 아버지도 그 자식의 전적인 감사를 나보

다 더 마땅히 받을 자는 없을 것이다.

A new species would bless me as its creator and source;
many happy and excellent natures would owe their being
to me. No father could claim the gratitude of his child so
completely as I should deserve theirs. (54)

위의 독백에서 드러나는 바와 같이, 프랑켄슈타인은 그가 만들 피조물들이 그에게 감사하며 그를 창조자로 떠받들어 줄 것에 대한 기대에 한껏 부풀어 있다. 프랑켄슈타인의 창조 행위가 그의 창조물들로부터 찬양받는 아버지이자 유일하고도 특별한 신의 위치에 올려놓기 위함이기 때문이다. 인류에게 새로운 지평을 열어주리라는 프로메테우스적 영웅의 의지 이면에는 인류 전체를 위한다는 그럴듯한 명목 아래 그의 끔찍한 창조과정을 합리화하고, 그 자신의 영예를 얻어내려는 의도가 선행한다. 프랑켄슈타인이 어떤 모습으로 생명체를 만들지 고민하면서 정작 그가 창조할 피조물이 하나의 독립적인 인격을 가진 존재일 것이라는 사실을 망각한다는 사실도 이러한 이기적 의도와 맥을 같이 한다. 자신과 똑같은 인간을 만들지, 더 단순한 생명체를 만들지를 결정할 때에도 기준은 오로지 그가 과신하는 자신의 능력뿐이다. 성경의 창세기에 나타나는 신의 인간 창조와 똑같은, “나와 같은 존재”(being like myself; 54)를 만들기

로 한 후에도 그는 철저히 일방적이며, 그를 결코 자신과 ‘같은’, 주체적이며 자유로운 의지를 가질 수 있는 존재로 상정하지 않는다. 그는 “여러 번의 실패”와 “불완전한 결과”가 피조물에게 어떤 영향을 미칠지는 창조주 프랑켄슈타인의 관심사에서 철저히 배제되기 때문이다. 오히려 그는 “나의 현재의 노력이 적어도 미래의 성공을 위한 초석을 만들 것이라고 스스로 용기를 불어넣었다”(I was encouraged to hope my present attempts would at least lay the foundations of future success; 54)며 창조주로서의 자신의 능력과 성취에만 초점을 맞추는데, 이 대목 역시 프랑켄슈타인이 그가 만들 ‘실패’와 ‘불완전한 결과’ 들이 그와 같은 하나의 독립된 주체가 될 것이라는 사실을 전혀 인지하지 못하고 있음을 보여준다. 타자를 생성하는 창조가 역설적으로 오히려 창조자 자신의 자아와 욕망에만 집중되어 있기 때문이다.

프랑켄슈타인의 자아와 욕망을 잘 반영하는 그의 창조과정은 일반적인 생물학적인 가족의 형성 차원에서 나타나는 생명의 창조와는 두 가지 측면에서 그 결을 달리한다. 첫 번째로는 그의 창조는 새로운 생명의 탄생보다는 이미 죽어있는 것들의 부활과 더불어 죽음을 앞둔 모든 생명들이 더 이상 속절없이 죽어가지 않도록 하는데 그 목적이 있다는 것이다. 그가 피조물에 생명을 불어넣는 행위는 사실 죽은 몸에서 빠져나간 육체적 생명만을 되살릴 뿐이다. 그렇기에 프랑켄슈타인은 자연으로부터 그 창조의 비밀을 ‘파헤쳐’

인간에게는 허락되지 않았던 또 다른 창조 방식을 취한다. 프랑켄슈타인의 어머니에 대한 역설적인 욕망이 드러나는 것은 바로 이 대목이다. 프랑켄슈타인은 죽어가는 순간뿐만 아니라 죽어서조차 표정에서 사랑을 드러내는, “최고의 여성”(best of women; 44)으로 이상화된 죽은 어머니를 그리워함과 동시에, 어머니의 육체를 파헤쳐서라도 남성인 자신이 가질 수 없는 어머니의 창조력을 취하고 싶어하는 욕망을 품는다. 작품 안에서 자연에 관한 묘사는 빈번히 여성성을 수반한다. 자연과학을 무기로 삼은 인류에게 자연은 “아직 정복되지는 않았지만 순종적인”(untamed yet obedient; 24) 존재로 언제나 인류에 의해 길들여질 가능성을 내포하는 여성적인²⁰ 피지배자로 대상화된다. 그렇기에 자연을 정복하는 행위는 노골적인 성적 언어로 묘사된다. 예컨대 프랑켄슈타인은 자연에 대한 탐구를 “자연의 얼굴로부터 베일을 벗겨”(unveiled the face of Nature; 41)내는 작업으로, 그 비밀을 찾아내는 것을 “그녀의 은신처로 쫓아”(pursued nature to her hiding-place; 55)가는 과정으로 묘사한다. 또한 자연의 비밀을 이성으로 밝혀내는 행위가 반복적으로 침투(penetrate)라는 단어를 통해 표현되는데, 이를 통해 메리 셸리는 인간의 자연 정복을 남성 중심적인 성행위로 환원한다. 특히, 여성

²⁰ 이 작품에서 자연을 지칭하는 대명사가 늘 ‘she’ 나 ‘her’ 과 같은 여성형이라는 사실도 이를 반증한다.

형으로 지칭되는 자연의 은신처인 무덤으로 들어간 프랑켄슈타인은 묘지에서 시체를 파헤치는 행위를 “무덤의 더럽혀진 축축한 곳들 속을 헤집었다”(dabbled among the unhallowed damps of the grave; 55)라거나 “불경한 손가락으로 인간 신체의 엄청난 비밀들을 흔뜨려 놓았다”(disturbed, with profane fingers, the tremendous secrets of the human frame)고 묘사하는데, 이는 그의 욕망의 발현을 일방적이며 공격적인 성행위의 표현으로 읽힌다. 폴 셔윈(Paul Sherwin)은 프랑켄슈타인의 창조를 정신분석학적으로 접근하면서 프로이트 이론을 적용하는데, 특히 묘지를 파헤치는 프랑켄슈타인의 행동을 “그의 씨를 뿌리기 위해 자신을 품었던 자궁 속으로 잠입하는 기괴한 성관계”(Sherwin 885)로 정의한다. 피조물을 완성한 후 프랑켄슈타인이 낀 악몽은 그의 창조의 이면에 존재하는 창조자로서의 의식을 뚜렷이 드러낸다. 그가 성적 결합이 아닌 자연 철학과 기술이라는 새로운 방식을 통해 생명을 만들어낼 수밖에 없었던 이유는 그의 악몽에서 엘리자베스와의 포옹이 죽음을 이끌어낸다는 대목에서 드러난다. 활기 넘치던 엘리자베스는 그가 포옹하는 순간 죽은 어머니의 시신이 되고, 수의에서 기어 나온 구더기는 죽음이라는 그의 가장 근원적인 공포를 일깨운다. 프랑켄슈타인이 엘리자베스의 몸을 껴안는 행위는 그녀의 몸을 통한 육체적인 성관계로 해석된다. 그러나 엘리자베스로 표상되는 여성의 육체를 통한 창조가 곧 죽음과 연결된다는 점에서 이는 새로운 생명에 유

한성을 부여하는 행위와 동일시된다. 그가 피조물을 만들었던 의식의 저편에 존재한 어머니의 창조력에 대한 소유욕은 프랑켄슈타인이 어머니의 자리를 대신한 엘리자베스를 취하여 생명을 창조하는 행위에서 드러난다. 그러나 곧바로 그의 창조는 수의에 싸인 어머니의 시신과 구더기로 드러나는 죽음을, 다시 말해 유한한 생명만을 만들 수 있는 생물학적인 창조의 한계를 그에게 인식시킨다.

또한, 파헤쳐진 묘지는 밀턴의 『실낙원』에 등장하는 지옥의 풍경과 함의를 직접적으로 암시한다. 판데모니움(Pandemonium)을 건설하고 천사들과의 전쟁을 준비하면서 타락 천사들은 프랑켄슈타인의 표현과 흡사하게 “불경한 손으로”(with impious hands; PL 1.686) 어머니 대지의 내장을 파헤쳐 그 안에서 숨겨져 있던 금을 캐낸다(PL 1.687-90). 프랑켄슈타인의 경우와 마찬가지로, 타락천사들이 그 ‘아버지’와 같은 존재인 신의 기득권을 빼앗아 전복하려는 권력욕은 아버지의 소유인 어머니로 비유되는 땅의 장기를 파헤쳐 강간하는 빼돌어진 남성적 욕망의 발현으로 나타난다(Jooma 4). 완전한 이상향인 낙원(Eden)을 벗어나 새로운 질서로서 세상을 재건하는 사탄은 그의 힘으로 화려한 결과물을 내어놓지만, 그 저변은 패륜적 범죄로 점철된다. 프랑켄슈타인의 창조 과정은 다분히 이러한 밀턴의 사탄을 암시한다. 프랑켄슈타인은 창조의 비밀을 발견한 사건을 한 줄기 빛을 찾은 것으로 묘사한다. 여타 짐승들과 다를 바 없이 약하고 무지했던 인류가 프로메테우스가 ‘흠

쳐낸’ 불로 신들의 질서로부터 독립해 나가듯 시체 조각들과 더불어 생사의 비밀을 훑치는 프랑켄슈타인은 셔윈(Sherwin)이 지적하듯 하늘로부터 불을 끌어오고, 엄밀한 의미에서의 창조를 이룩하는 반항아 프로메테우스의 전형으로 이해할 수 있다(Sherwin 885). 그러나 과거에 이미 끝나버린 삶을 되살리기 위한, 그리고 그 자신의 존재가 언젠가 과거에 묻힐 운명을 맞이하지 않기 위한 수단으로서의 창조는 대상의 운명을 온전히 창조자의 편익에 맡기는 행위이다. 이는 자비롭다기보다는 이기적이며 폭력적인 참주의 모습에 가깝다. 프랑켄슈타인이 생명의 숨을 불어넣을 능력을 갖지만, 그가 이 생명을 부여할 몸은 스스로 만들어 낼 수 없어 이미 죽은 몸을 사용해야 한다는 사실도 무에서 유를 만들어 낼 수는 없는 창조자 프랑켄슈타인의 한계와 그의 이기적 욕망을 드러낸다. 그로 인해 새롭게 생명을 얻을 그의 피조물이 그의 의지와는 상관없이 이미 죽은 누군가의 몸을 어쩔 수 없이 받아들여야 하며, 장물인 그 육체 안에서 생명을 이어 나가야 한다는 사실은 프랑켄슈타인이 인류에게 훑친 불을 전함으로써 신들의 저주도 함께 물고 온 재앙의 시초로서의 프로메테우스 전형이라는 관점에 힘을 신는다. 육체적 생명의 연장에만 치중된 프랑켄슈타인의 창조는 역설적이며 그의 이기적 욕망을 대변한다.

프랑켄슈타인의 창조는 필연적으로 죽음과 맞닿아 있다. 죽음에 대한 공포가 프랑켄슈타인의 연구의 원동력으로 작용하기 때

문이다. 프랑켄슈타인은 창조의 시발점인 인간의 신체구조와 생명의 근원에 대해 “생명의 발생을 탐구하기 위해서, 우리는 먼저 죽음에 의존해야 한다”(To examine the causes of life, we must first have recourse to death; 52)고 말하며 그의 창조가 (그것과 더 직접적인 연관이 있을 법한) 출생보다 죽음에 기반하고 있음을 드러낸다. 이러한 맥락에서 그가 주목한 것이 육체의 우수함보다는 자연의 법칙에 의해 속절없이 무너지는 육체의 한계성이라는 사실은 의미심장하다. 프랑켄슈타인이 묘지에서 시체를 보며 예측할 수 없는 죽음에 대해 느꼈던 공포는 인간의 자연 정복이 단순히 육체의 종말만이 아닌 존재로서의 인간 자아의 소멸에 대한 문제임을 시사하기 때문이다. 프랑켄슈타인은 “그리고 교회묘지는 나에게 그저 아름다움과 힘의 터전이었다가 지렁이의 먹이가 되어버린, 생명을 빼앗긴 육체의 저장소일 뿐이었소”(and a churchyard was to me merely the receptacle of bodies deprived of life, which, from being the seat of beauty and strength, had become food for the worm; 52) 라고 말하는데, 그에게 묘지는 죽은 사람이 기억으로 남아 산 사람들 곁에 머무를 수 있는 장소가 아닌 단순히 그들의 빈 껍데기를 저장하는 곳일 뿐이다. 그렇기에 프랑켄슈타인은 시신 자체에 대해서는 아무런 공포를 느끼지 않고 그것이 부패하는 과정을 관찰한다. 프랑켄슈타인의 관점에서 인간의 육체는 생명을 빼앗기는 순간 존엄한 인간 존재와는 영원히 분리되어 썩어가는 물질로 전락하기 때문이다.

프랑켄슈타인에 의하면 “아름다운 육체”(fine form of man; 53), “생명으로 꽃피는 뺨”(blooming cheek of life; 53), 그리고 “눈과 뇌의 경이로움”(wonders of the eye and brain; 53)으로 이루어진 존엄한 인간이 자연의 힘으로 허망하게도 한순간에 가장 보잘것없는 지렁이의 먹이로 전락한다. 이러한 형국에서 인간의 이성과 정신, 그리고 자아는 그의 육체와 함께 사라져버린다. 따라서 삶과 죽음의 비밀을 이해함으로써 자연을 정복하려는 시도는 자아의 실존을 영원히 유지하려는 인간의 생존 본능과 맞닿아 있다. 나의 삶과 죽음을 주관하는 절대자의 자연질서로부터 자아와 생명을 자신의 소유물로 천명함으로써, 프랑켄슈타인으로 상징되는 인간은 자연의 위계를 전복하고 그 스스로가 자신의 주인으로 거듭나고자 한다. 그의 어머니 캐롤라인의 죽음이 프랑켄슈타인이 새 생명을 창조하는 연구를 시작하는 데 지대한 영향을 미친다는 사실도 이와 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 프랑켄슈타인이 본격적으로 잉골슈타트(Ingolstadt)에서 지식을 탐구하는 연구자가 되는 시발점이 어머니의 죽음이기도 하지만, 그의 창조에의 욕망이 죽은 어머니에 대한 그리움과 더 나아가서는 그가 추구하는 전복의 핵심이 될 어머니의 창조성에 대한 열망에서 비롯하기 때문이다.

로버트 카일리(Robert Kiely)가 지적하듯, 약혼녀가 있는 젊은 과학자가 그녀의 도움으로 훨씬 빠르고, 즐거운 방식으로 생명을 창조할 수 있음에도 2년 동안이나 산속으로 들어가 혼자 고생하

며 생명을 창조하는 이 상황(Kiely 164)은 이치에 맞지 않는 듯 보인다. 그가 전통적인, 생물학적인 생식을 창조의 방식으로 채택하지 않는 두 번째 이유는 창조가 오롯이 그의 것이 되어야 하기 때문이다. 프랑켄슈타인은 월터에게 인류에게 새 빛이 되어줄 생명을 만들어내는 힘을 “나 혼자서만 그토록 놀라운 비밀을 발견할 수 있게 되었다”(I *alone* should be reserved to discover so astonishing a secret; emphasis added, 53)는 사실을 강조한다. 다시 말해 프랑켄슈타인에게 창조는 그 혼자만의 것이며, 그에 대한 공은 오로지 자신에게만 돌아와야 한다. 폴 칸터(Paul A. Cantor)는 프랑켄슈타인을 이해하기 위해서는 작품에서 그려지는 그의 유년시절에 대한 분석이 핵심적이라고 주장한다. 특히 그가 가장 중요한 요소로 꼽는 것은 유년기의 엘리자베스에 대한 프랑켄슈타인의 태도인데(Cantor 110), 이는 창조자로서의 프랑켄슈타인의 자의식을 해석하는 중요한 실마리가 된다. 우선 엘리자베스에 대한 프랑켄슈타인의 강렬한 소유욕은 창조과정에서 보이는 그의 강박적인 독점욕과 연결된다. 앞서 언급했듯 캐롤라인에 의해 거두어진 고아 엘리자베스는 프랑켄슈타인에게 ‘선물’로 주어진다²¹. 어머니로부터 엘리자베스를

²¹ 한편, 메리 셸리가 일부 내용을 수정하기 전인 1818년판에는 ‘선물’로서의 엘리자베스에 대한 내용이 포함되어 있지 않다. 1831년에 그는 엘리자베스를 사촌이 아니라 프랑켄슈타인가(家)로 거두어들여진 고아로 재설정하며, 그 과정에서 프랑켄슈타인의 ‘선물’로서의 엘리자베스에 대한 묘사를 추가한다. 이로써 메리 셸리는 작품 안에서 프랑켄슈타인의 유년기

선물 받은 순간부터 프랑켄슈타인은 그녀를 자신의 것으로 간주한다. 엘리자베스에 대한 프랑켄슈타인의 소유욕은 그가 과거를 회상하는 대목에서 여실히 드러나며, 엘리자베스의 ‘소유자’로서의 그의 자의식이 매우 구체적이고 뚜렷함을 짐작케 한다. 그는 윌터에게 “나는 엘리자베스를 내 것으로 간주했어요- 내가 지키고, 사랑하고, 아껴줄 나의 것으로요”(I [...] looked upon Elizabeth as mine—mine to protect, love, and cherish; 37)라고 말하며 그가 유년시절에 이미 상정해놓았던 소유자로서의 그의 역할과 소유물로 대상화된 엘리자베스의 위치를 드러낸다. 이는 곧 엘리자베스에게 쏟아지는 찬사가 마치 “내 것”인양 기뻐하는 프랑켄슈타인의 모습으로 연결된다. 프랑켄슈타인에게 엘리자베스를 소유함의 의미는 그녀가 가진 모든 장점과 타인으로부터 받는 사랑마저도 응당 자신이 받아들일 몫으로 뉘아채는 것이며, 그녀를 자신의 일부로 투영할 수 있을 정도로 완전한 지배를 의미한다. 마침내 프랑켄슈타인은 엘리자베스가 “죽을 때까지 나만의 것으로 남아있을 것이었다.” (since till death she was to be mine only; 37)면서 말을 맺는다. 그가 소유하게 된 순간부터 죽어 영원히 사라질(인간의 죽음에 대한 프랑켄슈타인의 신념에 의하면) 때까지, 프랑켄슈타인은 엘리자베스가 그에

와 창조자로서의 내면에 대한 여러 해석을 가능케 하는 단서를 제공한다.

게 의존하며 완전히 종속되어 있어야 할 존재임을 재차 강조한다.²² 엘리자베스를 묘사하는 프랑켄슈타인의 언어에는 단 네 문장 안에서 ‘my own’, ‘mine’ 따위의 소유를 의미하는 표현이 다섯 번에 걸쳐 반복됨으로써 그의 강박적이기까지 한 엘리자베스에 대한 소유욕을 드러낸다. 캔터에 의하면 이러한 프랑켄슈타인의 독점욕은 특히 낭만주의적 창조자로서의 모습을 그대로 반영한다(Cantor 111). 그리고 역설적이게도, 이는 프랑켄슈타인이 그의 소유인 엘리자베스와의 성적 결합을 피하게 되는 결정적인 요인으로 작용한다. 프랑켄슈타인은 창조에 있어 그의 공(功)이 그 누구도 아닌 자신의 완전한 소유로 하길 원한다. 그 어떤 법칙이나 믿음이 아닌 그 자신의 시적 영감을 통해 그 누구보다 높은 차원의 진리를 밝혀내는 ‘특별한’ 사람으로 예술가를 인식했던 낭만주의 시대의 문인들에게 시인의 독립적이며 자주적인 주인 의식은 필수적인 요소였다(Williams 44). 이러한 이상적 낭만주의자의 초상을 프랑켄슈타인은 그대로 따르면서, 그 창조 과정의 근원으로 오직 자기 자신을 포함함으로써 피조물의 유일한 주인이 되기를 소망한다. 그런 프랑켄

²² 그의 어머니 캐롤라인과 엘리자베스가 모두 정원에서 보살핌을 받는 아름다운 식물로 비유된다는 사실은 이러한 맥락에서 의미심장하다. 아름다운 이국 식물로 보살펴지는 캐롤라인처럼, 엘리자베스는 검은 잎의 들장미들 사이의 정원 장미의 아름다움(36)에 비유된다. 프랑켄슈타인 가정 안으로 편입된 캐롤라인과 엘리자베스에게 보살핌은 남성의 보호와 더불어 그들에게 소유됨을 의미한다.

슈타인에게 성적 결합으로 이룩한 창조는 자신의 소유권 일부를 빼앗김으로써, 더 나아가서는 그의 소유물이었던 엘리자베스를 그의 동업자이자 그와 피조물의 소유권을 두고 동등하게 겨루는 경쟁자로 바꾸어 놓음으로써 ‘완전한’ 지배권을 박탈당하는 일이다. 따라서 프랑켄슈타인은 그의 어머니의 창조력(엘리자베스가 가지는)을 대체할 대상을 그 자신의 내부에서 찾는다. 그가 가진 그러므로 창조주로서 생명과 죽음의 지배권을 얻고자 했던 프랑켄슈타인에게 그 자신의 창조자들인 부모로부터 내려온 ‘쉬운’ 길은 선택지에서 배제된다.

그러나 프랑켄슈타인이 생명의 주인이 되기 위해 취하는 창조 방식은 오히려 창조주로서의 그의 인간적 한계를 입증한다. 프랑켄슈타인의 창조 방식은 이미 생명을 빼앗긴 죽은 신체를 모아 생명으로 재탄생시키는 것이다. 이를 통해 그는 자연의 절대적 질서에 의해 빼앗긴 생명을 인류에게 다시 부여해주는 창조주로 거듭나고, 동시에 인간에게 허락되지 않았던 신의 능력을 ‘훔쳐’ 인류에게 신의 능력을 부여하는 프로메테우스로 거듭나기를 소망한다. 그러나 죽은 몸들이 생명을 되찾은 모습은 그의 예상과는 다르게 새로운 생명을 불어넣은 순간에도 여전히 죽은 몸의 외형으로 남는다. 그가 예상한 대로 피조물이 그의 몸의 부분들을 이루는 과거의 아름다웠

던 인간의 모습들²³을 복원하는 것이 아니라, 오히려 부패한 시체의 모습의 추악함을 고스란히 간직한 미지의 생명체가 된다는 사실은 의미심장하다. 프랑켄슈타인은 과거의 조각들을 기워 재생시키고 싶어하지만, 눈을 뜬 그의 피조물은 창조자 프랑켄슈타인이 계획했던 모습과는 거리가 먼, 완전한 객체로 존재한다. 다시 말해, 프랑켄슈타인에게 피조물이 자신의 운명을 송두리째 바꾸어 놓은 무시무시한 괴물이 된 이유는 과거를 기워 만든 그의 새로운 미래가 ‘예견되지 못한’ 결과를 가져왔기 때문이며 이는 프랑켄슈타인이 그 이름처럼 ‘미래를 보는 자’인 프로메테우스가 될 수 없음을 입증한다.

4. 창조자와 책임의 문제

새로운 생명의 창조를 통해 프랑켄슈타인은 프로메테우스보다는 자신의 욕망 때문에 그의 피조물의 고통스러운 운명을 모른 채하는 창조주, 프로메테우스가 반기를 들었던 폭군과 더 유사하게 그려진다. 프랑켄슈타인의 인식은 온통 창조물이 그에게 표할 감사와 그의 노고로 인류가 누리게 될 무궁한 발전으로 인해 누리게 될

²³ 프랑켄슈타인이 묘지에서 훔쳐온 신체 부위들이 긴 흑발과 새하얀 치아 등 여성적 ‘아름다움’을 상징하는 부위들로 이루어지고 있음은 매우 의미심장하다. 여성 신체를 이용한 창조는 곧 시신을 품은 자연으로 상징화된 그의 어머니의 창조력과 연결되어 있음을 추측할 수 있다.

그 자신의 영광에만 쏠려있다. 프랑켄슈타인은 인간을 창조하고, 인류의 번영을 위하는 은인으로 자신을 상상하지만, 스스로의 희생을 무릅쓰고 인간들을 위해 그들에게 더 좋은 몫을 나누어주거나 신들의 불을 전해주는 프로메테우스의 모습과는 분명 거리가 멀다. 예컨대 아이스킬로스의 작품에서는 절벽에 매달린 그의 고통을 보며 작중인물들은 인간에 대한 지나친 사랑 때문이라며 혀를 찬다. 인류에게 불행을 가져온 험잡꾼으로 프로메테우스를 해석했던 헤시오도스의 작품에서도 역시 프로메테우스는 욕신을 가진 인간을 위해 그들이 필요한 살코기를 가져갈 수 있도록 신을 속인다. 그 자신의 사사로운 욕망이나 의지를 충족시키려는 것이 아니라 오히려 철저히 그 자신을 희생하는 프로메테우스는 폭력을 통해 수많은 희생을 요구하는 참주 제우스와 대조된다. 셸리와 바이런을 포함한 낭만주의 문인들의 모티브가 되었던 아이스킬로스가 그리는 프로메테우스는 무지로 고통받는 인간을 계몽함으로써 구원하고, 신들의 욕망이 만든 가장 명확한 희생자 이오(Io)를 그의 운명에 부합하는 올바른 길로 인도하는 예언자이다. 뿐만 아니라, 프로메테우스 그 자신 역시도 자신에게 닥쳐올 고난을 예견하면서도 기꺼이 절대자에 맞선 ‘희생자’의 전형이기도 하다. 그런데 피조물을 세상에 내보낸 후 창조자 프랑켄슈타인은 인류에게 생명의 숨을 불어넣은 프로메테우스적 예언자나 희생자보다는 그를 혹독하게 억압하고 희생시키는 부당한 신, 제우스의 모습으로 자리매김한다.

메리 셸리는 프랑켄슈타인이라는 인물 안에 헤시오도스, 아이스킬로스, 그리고 밀턴의 작품으로부터 다양한 프로메테우스 전통을 반영시키는데, 프랑켄슈타인이 여느 작품과 다른 점은 가지각색의 프로메테우스적 특징을 가지고도 동시에 그가 프로메테우스가 대적하는 부당한 신의 모습에 가깝게 그려진다는 것이다. 프랑켄슈타인의 불완전한 프로메테우스적 창조는 그의 주변인들의 비극적인 희생으로 귀결된다. 그럼에도 프랑켄슈타인이 그의 의지로 일구어낸 창조 이후의 결과물에 대한 책임은 전혀 지지 않는다는, 그리고 더 이상 책임질 수 없게 되는 프랑켄슈타인의 한계는 그가 실패한 프로메테우스가 될 수밖에 없는 이유이기도 하다. 참주로서의 그의 모습은 창조 이후부터 여실히 드러나는데, 특히 누명을 쓴 저스틴(Justine)의 죽음 앞에서 아무런 행동도 취하지 않는 프랑켄슈타인은 그의 이기적인 욕정을 풀기 위해 이오를 희생시키는 아이스킬로스의 제우스와 무척 닮아있다. 메리 셸리는 『사슬에 묶인 프로메테우스』의 무력한 희생자 이오의 서사를 프랑켄슈타인의 창조의 결과로 끌어옴으로써 프랑켄슈타인과 프로메테우스의 간극을 더욱 넓혀놓는다. 이오는 사랑에 빠진 제우스의 일방적인 시선에 소비되는 대상으로, 가족과 단절되고 자신의 모습이 소로 변하는 모든 과정에서 아무런 선택도, 항변도 하지 못할 정도로 철저히 무력하다. 질투에 가득 찬 그의 아내에게 그의 잘못을 숨기기 위해 변신한 이오를 넘겨주고, 그로 인해 그가 시종일관 감시와 고행을 견디고 있어야

함에도 제우스는 그에 대해 아무런 책임을 지지 않는 부당한 절대자의 모습으로 그려진다. 결국, 이오가 그의 고통스러운 운명을 선택할 때 까지도 그가 겪어야 할 고난은 제우스의 관심에서 떨어져 있지만 프로메테우스는 이오의 운명을 일러주며 길을 제시해주는 예언자의 역할을 훌륭히 해낸다.

그를 대신해 억울한 누명을 쓰고 죽는 저스틴을 방관하는 프랑켄슈타인은 부당한 참주인 제우스의 전형으로 나타난다. 그의 자애로운 어머니를 포함한 그의 가족들이 구원했던 저스틴의 불운한 삶이 프랑켄슈타인의 무책임으로 인해 되돌아켜져 마침내 파멸에 이른다는 사실 역시 의미심장하다. 프랑켄슈타인에게 보내진 엘리자베스의 편지는 저스틴의 생애를 요약한다. 저스틴은 캐롤라인의 설득으로 그를 혹독하게 대했던 그의 어머니 모리츠 부인으로부터 분리되어 프랑켄슈타인 일가에 편입되는데²⁴, 저스틴은 자신을 보호해 준 캐롤라인의 모습과 말씨를 닮을 정도로 캐롤라인을 “거의 숭배”한다(67). 캐롤라인이 죽자, 저스틴은 또다시 모리츠 부인에게 이끌려 돌아가게 되는데 그는 형제자매들의 죽음이 저스틴의 잘못이라며 ‘누명’을 씌운다. 평생 그녀를 가혹하게 대한 자신의 어머니가 폐병으로 죽고 나서야 비로소 저스틴은 프랑켄슈타인 가(家)

²⁴ 엘리자베스는 하인을 하대하지 않는 제네바의 문화를 프랑스와 영국의 문화와 비교함으로써 저스틴을 단순히 그들보다 열등한 존재로 부리기 위해 데려온 것이 아님을 시사한다.

로 다시 돌아와 엘리자베스를 비롯한 가족들의 사랑을 받는다. 그러나 프랑켄슈타인의 가족이 두 번이나 가까스로 구원한 저스틴의 운명은 프랑켄슈타인의 부정한 욕망과 이기심의 결과로 파국으로 치닫는다. 그로 인하여 억울하게 프랑켄슈타인 가족의 은덕을 저버렸다는 오욕을 받게 된 저스틴을 적극적으로 변호하지 못하는 프랑켄슈타인은 그의 어머니나 엘리자베스와 같은 구원자적 역할과는 대조되는 비겁자로 남는다. 자신의 피조물이 저스틴을 죽음으로 몰고 갔음을 인지하고 있음에도 그는 자신이 바로 범죄자를 만든 책임자를 떳떳이 고백하지 않으며, 연거푸 자신의 증언이 미친 사람의 헛소리로 치부될 것이 뻔하다는 그럴듯한 핑계를 내세운다(79). 저스틴이 “가식적인 친구들의 비겁함 때문에 죽게 되”(about to perish through the cowardice of her pretended friends; 86)었다는 엘리자베스의 증언이 암시하듯 저스틴의 불운은 분명 부분적으로는 프랑켄슈타인의 책임회피에 기반을 둔다.

그러나 저스틴을 억울한 죽음으로 몰아넣고 프랑켄슈타인을 어쩔 수 없이 그녀를 희생시키는 제우스로 만드는 것은 불합리하고 불공정한 제네바의 법 제도이기도 하다. 프랑켄슈타인을 더욱 절망으로 이끈 것은 그가 죄 없는 저스틴의 죽음 앞에서 아무런 책임도 지지 못한다는 사실이며, 더 나아가 무고한 저스틴이 자신에게 쓰인 누명을 인정하고 자백한다는 사실이다. 저스틴에게 사형 선고를 내린 법정에 대해 “모든 판사들은 한 명의 범죄자는 탈출하게 하면서

열 명의 무고한 사람들은 고통받게 한다”(all judges had rather that ten innocent should suffer than that one guilty should escape; 87) 고 말하는 프랑켄슈타인은 공화국을 표방했던 제네바의 법의 부당함을 드러낸다. 실제로 그들의 법은 하층민 여성인 약자 저스틴을 희생양으로 만듦으로써 그들의 일견 정의로워 보이는 부조리한 법 질서를 지켜나간다. 뚜렷한 증거가 없는 상태에서²⁵ 무고한 저스틴을 고해 신부(confessor)를 통해 위협과 협박으로 다그쳐 결국 거짓 자백을 받아내고야 마는 대목은 제네바 사회의 법적 부조리를 적나라하게 들추어낸다. 또한, 이는 부당한 사회적 구조 앞에서 그의 의도와는 달리 아이스킬로스의 제우스와 같은 참주로 만들어지는 프랑켄슈타인의 무력함 역시 드러낸다. 프랑켄슈타인은 자신의 책임을 무겁게 느끼고 (비록 피조물에 대해 언급을 하지는 않지만) 법정에서 분노에 차서 간청하기도 하지만 결코 저스틴을 구해내지는 못하며, 이는 곧 프랑켄슈타인이 희생자인 저스틴보다 더 깊은 내적인 괴로움을 겪게 되는 결과로 이어진다.

또한, 부당하게 억압당하던 저스틴을 구해 단란한 가족의 일원으로 성장시켰던 어머니의 노력을 물거품으로 만드는 프랑켄슈타

²⁵ 저스틴의 품에서 나온 목걸이는 간접적으로 추정이 가능한 “정황 증거”(circumstantial evidence; 87)로 여겨지며, 그들이 이미 내린 결정을 ‘정확한’ 판결로 합리화하기 위해 판사들은 명확한 증거를 필요로 한 것이다.

인은 신의 섭리를 거슬러 타락한 『실낙원』의 사탄을 노골적으로 모방한다. 저스틴을 죽음으로 몰아넣었다는 죄책감이 그를 사로잡자, 프랑켄슈타인은 그가 “마음속에 지옥과 같은 고통을 가지고”(I bore a hell within me; 89) 있는 상태라 표현하는데, 이는 사탄이 “그의 안에 지옥이 있어 / 그가 가는 곳마다 그는 지옥을 가지고 다닌다”(for within him Hell / He brings, and round about him; PL 4, 20-1)는 『실낙원』의 묘사를 직접적으로 상기시킨다. 창조주에 대해 그의 질서를 부정하지만, 그 결과는 파멸을 가져올 뿐이며, 타인뿐만 아니라 그의 마음이 “지옥”이 될 정도로 그 자신마저도 해치는 프랑켄슈타인은 반역자로서 내면의 고통으로 실패의 결과를 감내해야 한다는 점에서 밀턴의 사탄과 맥을 같이한다. 프랑켄슈타인이 그의 쫓값을 간으로 표상되는 육체적 고통이 아닌 자아의 성찰과 그 성찰로부터 나오는 내면의 괴로움으로 치러야 한다는 사실은 프랑켄슈타인을 낭만주의 예술가의 전형으로 해석할 수 있는 좋은 예이다. 블룸은 신화 속의 프로메테우스가 가져온 의식의 증가가 곧 자아에 대한 낭만주의적 신화 안에서 우울함으로 드러난다고 주장하며, “모든 낭만주의적 공포는 과도한 의식의 병이며 자신을 견딜 수 없는 자아의 병”(all Romantic horrors are diseases of excessive consciousness, of the self unable to bear the self; 9) 이라고 지적한 바 있다. 프랑켄슈타인은 분명 그가 바랐던 죽음을 극복하는 방법을 찾아 생명 창조에 성공했지만, 동시에 그의 창조물

을 보며 “스스로 견딜 수 없는 자신”을 마주하며 죄책감과 후회로 고통 받아야 하는 낭만주의적 자의식을 소유한 창조자로 그려진다.

프랑켄슈타인의 친지들의 연속된 죽음은 철저히 프랑켄슈타인의 책임회피 속에서 이루어지기도 하지만, 동시에 그가 이미 만들어 낸 창조물의 결과물에 대해 아무런 책임도 질 수 없음을 반증한다. 클레발의 살해 이후 이루어지는 조사에서도 드러나듯, 프랑켄슈타인의 무책임하며 예측 불가능한 창조물의 결과물인 피조물(Creature)은 더 이상 그가 손을 쓸 수 있는 범위를 넘어선 자유의지를 가진 생명체로 현현한다. 메리 셸리는 프랑켄슈타인이 이상적인 프로메테우스적 창조에 실패하는 두 가지 요인, 즉 창조주가 필연적으로 얻게 될 생명에 대한 책임과 새로 만들어질 생명의 독립적인 의지와 자아를 망각하는 문제를 또 다른 프로메테우스 신화의 변주인 밀튼의 『실낙원』을 인용한 다음의 제사(題詞)로써 매우 효과적으로 드러낸다.

제가 청했습니까, 창조주여, 흙으로부터
나를 인간으로 만들어달라고? 제가 당신께 애원했습니까,
어둠으로부터 나를 끌어내달라고?

『실낙원』

Did I request thee, Maker, from my clay

To mould me man? Did I solicit thee

From Darkness to promote me?

Paradise Lost.

『실낙원』에서 타락한 아담(Adam)이 신에게 올부짚는 위의 대목은 창조 자체의 선함을 부정한다. 신의 피조물인 아담은 그의 의지가 개입되지 않은 창조의 부당함을 꼬집는다. 자신의 의지를 반영하지 않은 삶에 대해, 피조물은 당당히 그의 고통과 실패에 대해 창조자에게 의무를 부여함으로써 철저히 수직적인 그의 질서를 뒤집는다. 프랑켄슈타인의 예상과는 반대로 피조물이 그의 불행한 운명을 결정지은 창조자를 원망하며 그의 책임을 묻는 대목은 아담의 불평을 상기한다.

오, 프랑켄슈타인, 다른 모든 이들에게는 공평하면서 나만은 깃밟으려 하지 마세요. 나아말로 당신의 정의와 관용과 애착이 가장 주어져야 해요. 내가 당신의 피조물이란 사실을 기억하세요. 나는 당신에게 아담이어야 하는데, 나는 오히려 아무런 잘못도 없는데도 당신이 기쁨으로부터 몰아내는 타락 천사와 같네요.

Oh, Frankenstein, be not equitable to every other and

trample upon me alone, to whom thy justice, and even thy
clemency and affection, is most due. Remember, that I am
thy creature; I ought to be thy Adam, but I am rather the
fallen Angel, whom thou drivest from joy for no misdeed.

(103)

아담과 같이 피조물은 그의 창조자가 그에게 마땅히 행해야 할 관용과 사랑과 같은 의무를 인식시키며, 아무런 죄를 짓지 않았음에도 그의 책임과 보호를 받지 못하는 자신의 운명의 부당함을 피력한다. 이로써 그는 창조자가 의무적으로 수호해 주어야 할 그의 권리를 요구한다. 뿐만 아니라 그는 프랑켄슈타인이 자신을 죽이려 했다는 사실을 두고 “어떻게 감히 생명을 가지고 그렇게 장난을 칠 수 있나요?”(102)라며 날카롭게 비판하기도 한다. 그의 비판은 창조자가 생명과 의지를 가진 그의 피조물의 운명을 멋대로 통제할 권리가 없음을 전제로 한다. 이는 프랑켄슈타인의 예상이 크게 틀어짐을 반증하는데, 그의 피조물은 프랑켄슈타인이 기대했던 바와는 달리 창조자의 뜻을 무조건적으로 따르고 감사하는 존재가 아닌 그 자체로 독립적인 의지를 지닐 뿐만 아니라 그것을 강하게 피력하는 주체가기 때문이다. 피조물이 독립적인 자아가 되어 그의 권리를 찾는 순간, 창조자로서 프랑켄슈타인의 책임은 이제 그의 호혜가 아닌 당연한 의무가 된다. 더군다나 프랑켄슈타인은 존경과 감사를 받을 창조

주에서 피조물의 요구대로 의무를 지키지 않았을 시에는 그의 친지들을 포함한 세상에 해악을 끼치겠노라는 겁박의 대상이 된다(103).

그러나 역설적으로 “나를 행복하게 해준다면, 나는 다시 도덕적으로 행동하겠어요”(Make me happy, and I shall again be virtuous; 103)라는 피조물의 요구, 더 정확히 그가 내거는 조건부 합의는 프랑켄슈타인의 책임이 완전하게 그의 창조가 가져올 문제들을 해결 할 수 없음을 입증한다. 왜냐하면 피조물의 ‘요구’는 그가 이미 창조주로부터 분리되어 그의 삶과 의지를 주관함을 전제로 하기 때문이다. 그의 뜻대로 그를 행복하게 해준다는 책임을 다하고 나서도 그가 약속한, 도덕적으로 행동하며 세상에 아무런 해악을 끼치지 않겠다는 의무를 시행할지는 전적으로 피조물 자신의 선택에 달려있기 때문이다. 특히, 피조물 스스로가 자신의 창조주를 포함한 일반적인 인간들보다 더 우월한 신체적 조건을 가지고 있다는 사실을 이미 인지하고 있음을 고려해 볼 때, 상호간의 신뢰와 도덕심이라는 불확실한 구속으로는 창조자로서의 완전한 통제가 불가하다. 프랑켄슈타인이 고심 끝에 결국 피조물의 요구를 들어주지 않기로 결정²⁶한 이유는 피조물이 독립적 주체로서 가지는 이러한 수

²⁶ 그가 피조물에게 짝을 만들어 주지 않은 이유 중 하나는 피조물이 그의 신부와 그들의 자손을 낳아 세상을 그들의 자손으로 번식시킬 수도 있다는 우려 때문이다. 자신의 피조물이 또 다른 창조자가 되어 그가 살아가는 세상을 망가뜨리고, 전복시킬 수도 있다는 불안은 부친을 살해하여 그의 왕권을 전복하고, 자손이 자신의 자리를 찬탈할 수 없도록 자식들을 없애버

많은 가능성에 기반한다(170). 이를 통해 그의 피조물이 바라는 바를 채워줄 수는 있지만 이미 세상에 존재하게 한 이상 그를 완전히 통제할 책임을 질 수는 없는 인간 창조자의 한계를 프랑켄슈타인은 비로소 인식한다.

5. 모방의 한계: 전복되는 창조자

이러한 한계성은 결국 프랑켄슈타인을 창조주이며 혁명가, 미래를 예견하는 예언자나 인류를 구원하는 스승으로서의 프로메테우스가 되고 싶어하는 자로만 남길 뿐이다. 사실, 프랑켄슈타인은 그의 창조 이후 인간에게 허락된 범위를 넘어서는 도전을 어리석은 오만과 과욕으로 치부하며, 여러 번 혁명가 프로메테우스의 정신에 반대되는 주장을 펼치기도 한다. 생명을 창조함으로써 신이 독점한 자연을 정복하고, 그를 통해 신의 질서를 전복하겠다는 야망을 품은 인간 프랑켄슈타인의 한계는 그가 자연 안에 있을 때 비로소 입증된다. 그에게 자연은 파헤치고 정복해야 할 대상이지만 동시에 그에게 유일한 안식처가 되기도 한다. 피로와 자괴감 속에서도 그가 유일하게 안식을 얻는 장소는 웅장한 산이나 조용히 혼자 배를 탈 수 있는 강과 같은 자연이며, 반복적으로 자연을 숭고하고 장엄한 존재로 묘사하며 경외감을 표하기도 한다(101). 창조자로서의 자연을

리는 것을 세대에 걸쳐 반복하는 신들을 상기시킨다.

정복해 프로메테우스적인 혁명가가 되겠다는 의지를 불태우지만, 자연의 거대한 숭고함 앞에서 프랑켄슈타인은 인간이 다다를 수 없는 신의 힘을 재인식한다. 예컨대 그가 처음으로 자신의 창조의 충격적인 결과를 마주했을 때, 그는 절망감을 달래기 위해 알프스로 향한다. 그의 어린 동생과 무고한 저스틴을 죽음으로 몰고 간 그의 창조의 재앙적인 결과물은 신이 창조한 “황제 같은”(imperial) 자연의 장엄함과 대조되며 그에게 경외와 절망을 동시에 느끼게 한다²⁷. 여타 짐승처럼 기본적인 본능에만 집착하지 않는 인간다움이 그들을 더욱 자유에서 멀어지게 한다고 한탄하는(100) 프랑켄슈타인은 혁명가 프로메테우스라기보다는 그의 타락을 절절히 후회하는 밀튼의 아담에 가까워진다. 더욱이 바로 이 곳에서 절대자가 되고 싶어했던 창조주 프랑켄슈타인의 자리는 그의 피조물로 인해 전복되어 버린다. 제사를 위한 향(香)이 피어 오르듯 안개가 자욱이 낀 몽탕베르산 정상에서 프랑켄슈타인은 산의 “방황하는 정령”(wandering spirit; 101)을 불러 자연에서 얻을 수 있는 안식과 행복을 허락해 줄 것을 부탁한다. 마치 그리스 고전에서 뮤즈를 소환하여 작품의 영감을 얻는 행위와도 흡사한 그의 요청은 뜻밖에도 신이 아니라

²⁷ 프랑켄슈타인은 알프스의 절경을 보며, 이러한 자연을 창조한 신보다 열등한 존재라면 그 어떤 것이라도 굴복하거나 두려움을 느끼지 않을 것이라 다짐하는데, 이는 바꾸어 말하면 그 무엇도 꺾을 수 없는 신의 힘에 대한 경외를 의미한다.

그가 창조한 피조물을 불러들인다. “초인적인”(superhuman; 101) 속도와 외형을 가지고, 자신의 짝을 만들어 줄 것을 요구하는 피조물과 그에게서 분노와 동시에 공포를 느끼는 프랑켄슈타인의 조우는 누가 신이고 누가 그에게 종속된 피조물인지의 경계를 흐려 놓는다. 도저히 넘볼 수 없는 신의 힘을 드러내는 자연의 숭고함 앞에서 프로메테우스가 되고 싶었던 인간 프랑켄슈타인은 그의 피조물로 인해 너무나 간단히 전복되며 창조자로서의 그의 한계를 적나라하게 내보인다.

『프랑켄슈타인』의 1831년판 서문에서 메리 셸리는 자신의 작품을 두고 “그리고 지금, 다시 한번, 나는 나의 끔찍한 자손이 나아가서 번성하길 바란다”(And now, once again, I bid my hideous progeny go forth and prosper; 10)라고 말한다. 이는 프랑켄슈타인의 창조가 그 영감의 뿌리를 두고 있는 창세기의 창조 장면을 상기시키는 대목이다. 즉, 성서의 신이 ‘보기에 좋은’ 그의 창조물을 바라보며 내리는 ‘자손을 많이 낳고 번성하라’(Be fruitful and increase; Gen. 1:22)라는 축복이 셸리가 작가로서 자신의 끔찍한 창조물에게 번성을 바라주는 다소 역설적인 축언(祝言)과 대응한다. 두 ‘창조자’들의 가장 큰 차이점이 있다면, 성경의 신이 그의 창조물들에게 번성하라는 명령을 내리며, 실질적으로 그들의 번성할 운명을 결정짓는 책임을 다하는 반면 인간 창조자인 메리 셸리는 그의 작품을 세상에 내어 놓으며 그저 그의 창조물의 번성을 바라

줄 뿐이라는 것이다. 세상에 내어 놓은 순간 더 이상 나의 의지대로 움직이지 않는 절대적인 타자로 존재할 창조물에 대해 예측할 수도, 아무런 조치도 취할 수 없는 창조자로서의 무능을 메리 셸리는 인지하고 있었던 것이다. 그의 역설적 축언은 서문의 “세상의 창조주의 엄청난 메커니즘을 모방하려는 인간의 노력의 결과는 너무나 끔찍할 것”(Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavor to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world; 9)이라는 메리 셸리의 우려와 맞아 떨어진다. 메리 셸리는 창조가 물질적인 유기체의 형성을 넘어 그것을 양육하고, 책임져야 하지만 동시에 인간 창조자의 의지가 미칠 수 없는 완전한 타자를 만드는 “엄청난 메커니즘”임을 강조한다. 그는 이러한 인간적인 한계에 대한 고찰없이 단순히 물리적이며 기술적인 차원에서만 창조주의 역할을 모방하려는 시도를 경계해야함을 프랑켄슈타인이라는 반면 교사를 통해 역설한다.

IV. 결론

창조 신화의 전통적인 해석에 있어 논의의 중심은 창조의 대상인 피조물에 쏠려 있었다. 예컨대 『창세기』는 인류의 탄생과 그 타락의 과정을 그리는 한편, 아이소포스(Aesop)나 오비디우스(Ovid)의 프로메테우스 서사는 인류가 지닌 본성이나 특질이 형성된 이유를 그들이 창조되는 과정 안에서 찾는다²⁸. 창조의 주체인 신은 (특히 기독교 전통에서) 완전무결한 불변성을 지닌 주체로 이해되었으며, 창조되는 순간부터 다분한 변화의 가능성을 가지는 인간과는 대조되었다. 그러나 낭만주의 시대의 문인들은 창조 신화를 재창조하면서 이러한 전통적 관점을 비틀어버린다. 18세기 영국에서 나타난 산업혁명의 폐해와 혹독한 정치적 억압에 대한 대항으로써 낭만주의 문인들은 자본주의 시장질서에 예속되지 않은 인간 고유

²⁸ 아이소포스는 프로메테우스를 인간의 창조자로 제시하는데, 프로메테우스가 인류를 짐승과 다를 바 없는 위치에서 보다 우월한 지성체로 탈바꿈함으로써 그들 외부의 자연물을 부릴 수 있는 영장(靈長)으로 거듭나게 하였다고 전한다. 아이소포스를 제외하면 프로메테우스의 창조는 당대 예술가들의 중심 소재로서는 크게 주목 받지 못하였으며 메난드로스(Menander)나 필레몬(Philemon)과 같은 희극 시인들에 의해 간략하게 언급되었을 뿐이었다(Dougherty 17). 기원전 3세기 전후로 그 동안 잊혀졌던 인간의 창조자로서의 프로메테우스의 면모가 재조명되는데, 특히 오비디우스(Ovid)는 『변신이야기』(*Metamorphoses*)에서 세상의 기원에 대한 서술과 함께 인류가 “그 나머지의 적합한 주인”(Fit master of the rest; I. 74)으로 우월하게 창조되었음을 강조한다.

의 상상력과 그 창조성에 주목한다. 테리 이글튼이 주장하듯 예술가의 상상력을 통한 창조는 “대안적 이데올로기”(alternative ideology)이며 “정치적 힘”(political power)으로 작동하였던 것이다 (Eagleton 17).

이러한 관점에서 블레이크와 셸리는 당대 서구 세계관의 근본이 되었던 두 창조 신화를 모방하여 인간의 창조라는 신의 영역을 인간 자신의 능력으로 대체한 새로운 창조 서사를 창작한다. 블레이크는 인간을 신으로부터 의식을 받은 피조물이 아니라, 이성과 상상력과 같은 본연의 능력이 분열하고 창조하는 복잡한 상호 작용을 통해 형성된 내면을 가진 존재로 그린다. 그런가 하면 셸리는 인간을 물리적인 생명 창조가 가능한 창조자로 그림으로써 인간의 정체성을 자유 의지와 능력을 갖춘 존재로 상정한다. 『유리존의 서』와 『프랑켄슈타인』은 인간의 상상력과 창조성을 낙관적인 관점으로만 받아들이지는 않았다. 그들은 창조의 가능성보다 그 이면에 존재하는 한계를 제시한다.

프라이에 따르면 신화는 “욕망의 극한에 있는 행위나, 상상할 수 있는 욕망의 극한에 대한 모방”(the imitation of actions near or at the conceivable limits of desire)이지만, 신화가 “인간 욕망의 정점”(the top level of human desire)에서 이루어지는 만큼(136)

그 욕망이 반드시 인간의 힘으로 도달할 수 있는 대상은 아니다. 두 문인은 손으로 세상을 빚어 만든 조물주와 같이 타락한 세상을 그들의 창작하는 행위로 변화시키고, 재창조하고자 하는, 혁명과 격동의 시대를 살았던 예술가들의 가장 본원적 욕망을 창조 신화를 재창조함으로써 드러낸다. 그렇기에 절대자의 피조물에서 벗어나 스스로 창조의 주체로 거듭나려는 인류의 창조 행위는 완전무결하다고 여겨졌던 신의 손에서 창조라는 절대적인 권위를 찬탈하려는 저항이다. 그러나 블레이크와 셸리는 전능한 창조자가 아닌 창조자의 의도에서 벗어나 파멸적인 결과를 불러일으키는 창조를 그린다.

중요한 것은 이러한 인간의 저항이 그들이 신을 뛰어넘는 완전한 창조자가 될 수 있다는 확신에 기반하지 않는다는 사실이다. 오히려 블레이크와 메리 셸리가 그들의 작품 안에서 분명히 드러내는 창조자의 한계는 인간의 신의 영역에 대한 도전이 단순히 그 실현 가능성에만 기반하지 않음을 반증한다. 퍼시 셸리의 「사슬에서 풀린 프로메테우스」의 프로메테우스는 이러한 저항과 도전의 정신의 표상이다. 인간에게 신의 소유인 불을 넘겨준 죄로 영원한 고통을 받게 되지만, 그는 절대자에게 굴종하기를 거부하며 “변화도, 중단도, 희망도 없다! 그러나 나는 견딘다.” (No change, no pause, no hope! Yet I endure; 1.24)고 말한다. 절대자를 무력으로 전복시킬 수 없는 자신의 한계를 분명히 인식하고 있으나, 프로메테우스는 결

과에 상관없이 부당한 억압에 대한 저항을 멈추지 않는 불굴의 의지를 보여준다. 셸리의 프로메테우스와 같이 두 작품에서 나타나는 창조자의 한계와 실패는 신의 섭리에 반하는 인간의 의지에 대해 고전 신화 전승이나 기독교 전통적 해석과 같이 어리석음이나 교만이 아니다. 이는 오히려 ‘그럼에도 불구하고’ 인간을 억압으로부터 해방해 타의에 의한 속박으로부터 자유를 피하는 저항 정신의 표상이며, 새로운 인간 본연의 정체성을 정립하기 위해 거쳐야 할 변증법적 과정인 것이다.

인용 문헌

일차 문헌

아이소포스. 『이솝 우화집』. 유종호 역. 서울: 민음사. 2012.

헤시오도스. 『신들의 계보』. 천병희 역. 서울: 숲. 2004.

Aeschylus. *Prometheus Bound*. Trans. Christopher Collard.
Persians and Other Plays. Oxford: Oxford University
Press, 2008.

The Bible. Authorized King James Version, Oxford UP, 1998.

Blake, William. *Blake's Poetry and Designs*. Ed. Mary Lynn
Johnson, and John E. Grant. New York: Norton, 2008.

---. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed.
David V. Erdman. New York: Anchor, 1988.

Hesiod. *Theogony*. Trans. Daryl Hine. *Works of Hesiod and the
Homeric Hymns*. Chicago: University of Chicago Press,
2005.

Milton, John. *The Complete Poetry and Essential Prose of John
Milton*. Ed. William Kerrigan et al. New York: Modern
Library, 2009.

Ovid. *Metamorphoses*. Trans. A.D. Melville. Ed. Kenney, Edward

John. Oxford: Oxford UP, 1998.

Shelley, Mary. *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. 1818.

Ed. Maurice Hindle. London: Penguin, 1992.

2차 문헌

강옥선. 「블레이크의 예언 시에서 불의 이미지 읽기」. 『문학과 종교』 14:3 (2009): 193-212

Bloom, Harold. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. New York: Cornell University Press, 1971.

---. *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven: Yale University Press, 1976.

---, ed. *Mary Shelley's Frankenstein*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

Butler, Marilyn. *Romantics, Rebels and Reactionaries*. Oxford: Oxford University Press. 1985.

Cantor, Paul A. *Creature and Creator: Myth-Making and English Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Curran, Stuart. Eds. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press,

- 1993.
- . "The Political Prometheus." *Studies in Romanticism* (1986): 429–55.
- . *Poetic Form and British Romanticism*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary*. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013.
- . *William Blake: His Philosophy and Symbols*. Massachusetts. Peter Smith, 1958.
- Davies, John Gordon. *The Theology of William Blake*. Connecticut. Archon, 1966. 11–40.
- Dougherty, Carol. *Prometheus*. New York: Routledge, 2006.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Erdman, David. V. *Blake: Prophet Against Empire*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Estherhammer, Angela. "Calling into Existence: The Book of Urizen." *Blake in the Nineties*. Ed. Steve Clark and David Worrall. New York: Palgrave, 1999.
- Ferber, Michael. *The Cambridge Introduction to British Romantic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

- . *The Social Vision of William Blake*. Princeton University Press. 2014.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- . *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Boston: Beacon Press. 1962.
- Gaull, Marilyn. *English Romanticism: The Human Context*. New York: Norton, 1988.
- . "Romans and Romanticism." *The Wordsworth Circle* 36.1 (2005): 15–20.
- Hetherington, Naomi. "Creator and Created in Mary Shelley's *Frankenstein*." *The Keats–Shelley Review* 11.1 (1997): 1–39.
- Jooma, Minaz. "The Alimentary Structures of Incest in *Paradise Lost*." *ELH* 63.1 (1996): 25–43.
- Kerényi, Karl. *Prometheus: Archetypal Image of Human Existence*. Trans. Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Kiely, Robert. *The Romantic Novel in England*. Mass.: Harvard University Press, 1972.
- Kris, Ernst, and Otto Kurz. *Legend, Myth, and Magic in the Image*

- of the Artist: A Historical Experiment*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- Levine, George. "The Pattern: Frankenstein and Austen to Conrad." *Mary Shelley's Frankenstein*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House. 1987, 13–26.
- Lewis, Linda M. *The Prometheus Politics of Milton, Blake, and Shelley*. Columbia: University of Missouri Press, 1992.
- Lincoln, Andrew. "From America to the Four Zoas." *The Cambridge Companion to William Blake*. Ed. Morris Eaves. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- McGann, Jerome J. "The Idea of an Indeterminate Text: Blake's Bible of Hell and Dr. Alexander Geddes." *Studies in Romanticism* (1986): 303–304.
- Schock, Peter. *Romantic Satanism: Myth and the Historical Moment in Blake, Shelley and Byron*. New York: Springer, 2003.
- Shattuck, Roger. *Forbidden Knowledge: From Prometheus to Pornography*. New York: Harcourt, 1997.
- Sherwin, Paul. "Frankenstein: Creation as Catastrophe." *PMLA* (1981): 883–903.
- Swaim, Kathleen M. "Hercules, Antaeus, and Prometheus: A

Study of the Climactic Epic Similes in *Paradise Regained*.”
SEL 18.1 (1978): 137–53.

Tannebaum, Leslie. *Biblical Tradition in Blake ’ s Early Prophecies: The Great Code of Art*. Princeton: Princeton University Press.

Thompson, E. P. *Witness Against the Beast*. New York: The New Press, 1995.

Williams, Raymond. “Culture and Society.” *Essays in Criticism* 9.4 (1959): 432–37.

Abstract

The Other Side of Creation: The Rewriting of Creation Myths in *The Book of Urizen* and *Frankenstein*

Mina Jung

Department of English Language and Literature

The Graduate School

Seoul National University

Focusing on the ways in which William Blake's *Book of Urizen* and Mary Shelley's *Frankenstein* reshape conventional creation myths by replacing God, the omnipotent creator, with human being as the agent of creation, this thesis aims to claim that Blake and Shelley critique a uniquely Romantic ideal of free will and potential of human beings within their works. More specifically, it attempts first to explore how the creators' limitations are depicted in each work and examine their significances closely.

The first chapter examines how *The Book of Urizen*, re-writing *Genesis*, deals with conceptual aspects of human creativity and suggests Urizon's and Los's creation as the root of human decadence. Creations in Blake's work are accompanied

by the process in which Urizen, the symbolic figure of corrupted reason, and Los, the poetic imagination, divide from the infinite primordial energies. Emphasizing the limitations and failure of those creations, which lead to the creator's unintentional self-destruction, Blake also suggests the fundamental role of human beings' imagination that turns human back to their original ideal state.

Focusing on the creation process and the subsequent relationship established by Frankenstein with his creature, the second chapter first explores the problems surrounding the issue of the physical creation of human body. It then explicates Frankenstein's aspiration for creating mankind is closely associated with the Romantic desire of reaching the ideal of originality. Furthermore, Frankenstein's disastrous creation highlights the inevitable limitations of human creation, in which the responsibility as the core of creativity is neglected, or rather, cannot be fulfilled.

Even though they highlight the imperfect creators and their limitations, Blake and Shelley do not brand the human failure as outright hubris against the absolute divinity. Rather, they regarded it as an essential part in the dialectical process for the genuine freedom of mankind from any restraint, which involves constant contemplation and reformation, regardless of their limits.

Keywords : *The Book of Urizen*, William Blake, *Frankenstein*, Mary Shelley, creation myth, Romanticism

Student Number : 2015-20052