

『포』에 나타난 몸을 통한 재현의 가능성 모색

정경서

1. 들어가며

사이드(Edward Said)는 『오리엔탈리즘』(*Orientalism*, 1979)에서 “친숙한 것(유럽, 서양, ‘우리’)(the familiar [Europe, the West, “us”]) 대 “낯선 것(동방, 동양, ‘그들’)(the strange [the Orient, the East, “them”]); Said 43)이라는 서양학자들 사이의 공공연한 이분법적 설정을 토대로 서양과 동양의 관계를 살펴본다. 그에 따르면 “서양과 동양의 관계는 힘의 관계, 지배관계, 복합적인 헤게모니의 여러 수준에 관련된 것”(The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony; Said 5)이다. 이는 기본적으로 사이드가 서양과 동양의 관계를 지배와 종속의 관계로 전제하고 있음을 의미하며 이러한 힘의 논리에 따라 동양은 서양에 의해 상대적으로 “타자 이미지”(images of the Other; Said 1)를 갖추고 서양의 부수적인 존재로서 서양을 정의하는 데까지 동원된다: 동양은 “유럽 또는 서양이 스스로를 동양과 대조되는 이미지, 관념, 성격, 경험을 갖는 것으로 정의하는 데 도움을 주었다”(The Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience; Said 2).

식민적 권력관계에서 우위를 차지한 서양은 동양을 타자로 인식하고, 사이드에 따르면 “이 동양을 표현하는 것은 곧 유럽이다. 이 구현은 꼭두각시를 조정하는 자의 특권이 아니라 진실한 창조자의 특권으로서 그의 생명을 주는 능력에 의해, 친숙한 영역 너머에 있는 위험한 침묵의 공간이 비로소 표상

되고 활성화되며 구성된다”(It is Europe that articulates the Orient; this articulation is the prerogative, not of a puppet master, but of a genuine creator, whose life-giving power represents, animates, constitutes the otherwise silent and dangerous space beyond familiar boundaries; Said 57). 즉 서구는 재현의 주체로, 동양은 재현의 타자로 역할하며, 서구는 단순히 동양을 자기 마음대로 조종하고 통제하는 데 그치지 않고 “창조자”로서 자신이 원하는 대로 동양을 그려내고 만들어 낸다. 이를 연극에 비유하자면 각본을 쓰고, 각색하고, 배우를 선정하고 무대에 올리는 것까지 모든 연출을 서양이 담당하고 동양은 그저 총 연출가의 지시에 따라 무대에 올라 연기하는 것에 불과하다. 즉 동양을 재현하는 데 있어 서구의 권위와 권한은 절대적이다. 결국 동양에 관한 재현은 서구를 위한, 서구에 의한 것이며 타자의 재현 또한 마찬가지라 할 수 있다.

재현의 도구로 쓰이는 것이 언어라고 보았을 때, 언어는 현실의 동양과 타자를 문자 그대로 옮기기 보다는 서양과 주체의 입맛에 따라 비유적으로 표현한다(Said 71). 결국 타자에 대한 모든 재현은 주체 중심적일 수 밖에 없으며, 특히 언어를 점유한 주체가 그의 관점에서 타자를 ‘번역’하고 ‘해석’한다. 이처럼 타자의 재현은 온전하지 않으며 온당하지도 않다. 그렇다면 과연 타자는 주체에 의해서가 아닌 자기 자신을 스스로 재현할 수는 없는가? 더 나아가 언어의 힘을 빌려서야만 재현될 수 있는가? 이 논문은 타자 재현에 있어 언어 외의 또 다른 가능성을 모색하는 것을 목표로 한다.

흥미롭게도 스피박(Gayatri Spivak)의 「서발턴은 말할 수 있는가?」(“Can the Subaltern Speak?”)는 타자가 스스로 말할 수 있는 가능성의 단초를 제공한다. 인도 여성들의 사례를 통해 스피박은 여성의 주체성이 그녀 자신의 것이 아니라 힘 있는 자들의 체계 내에서 읽히고 있음을 주장한다. 한 예로 스피박은 부바네스와리 바두리(Bhubaneswari Bhaduri)의 자살을 든다. 반식민 무장 투쟁에 가담한 바두리는 임무 수행의 실패로 인한 부담감에 자살하지만, 그녀의 자살은 월경 중에 이루어졌음에도 불구하고 불륜에서 비롯된 임신 탓이라고 간주된다. “부바네스와리는 자신의 육체를 여성/글쓰기의 텍스트로 바꿈으로써 ‘말하기’를 시도했[지만]”(Bhubaneswari attempted to “speak” by turning her body into a text of woman/writing; Spivak 308) 그녀의 의

도와는 다르게 자살의 실질적 이유는 그녀의 행위를 자기 식으로 읽어내는 이들에 의해 지워진다. 이에 스피박은 ‘서발턴 여성은 말할 수 없다’고 선언한다. 이들이 지배적인 재현의 체계에 있는 한 그들이 아무리 말을 해도 온전하게 전달되지 못하기 때문이다. 다시 말해 이들의 목소리는 제대로 재현되지도, 그리고 대변되지도 않는다. 비록 ‘서발턴은 말할 수 있는가?’에 대한 스피박의 대답은 ‘아니오’이지만 그렇다고 해서 바두리의 실패가 무의미하다고 볼 수는 없다. 우리는 바두리를 비롯한 서발턴 여성들이 ‘스스로 말할 수 있는’ 수단으로 ‘몸’을 택하고 있음에 주목해야 한다. 몸의 존재는 서발턴, 그리고 타자가 발화할 수 있는 공간으로 작용하며 몸의 행위에는 행위자의 의도와 의지가 깔려 있다. 바로 이와 같이 몸을 통해 타자는 재현의 주체로 우뚝 설 수 있는 것이다.

이 글은 서발턴 여성의 몸에 착안하여 쿣시(J. M. Coetzee)의 『포』(*Foe*, 1986)를 분석하고자 한다. 18세기 영국 작가 디포(Daniel Defoe)의 두 작품 『로빈슨 크루소』(*Robinson Crusoe*, 1719)와 『록사나』(*Roxana, the Fortunate Mistress*, 1724)를 다시쓰기 한 쿣시는 『포』를 통해 식민 주체가 타자를 어떻게 재현하는 지 살펴보고 기존의 재현 방식에서 한 걸음 더 나아가 어떠한 형태로 식민 타자를 재현해야 하는 지에 대해 주목한다. 작품에서 타자에 해당하는 프라이데이(Friday)는 식민 담론을 형성하는 수잔 바턴(Susan Barton)과 포(Mr. Foe)의 언어로 재현되려고 하지만 이들은 그를 온전하게 재현하지 못한다. 이 지점에서 쿣시는 과연 타자라 할 수 있는 프라이데이가 언어로 완전히 재현될 수 있는 지에 대해 의구심을 표하면서 프라이데이의 “충실한 재현”(a faithful representation; *F* 70)으로 그의 몸을 주목한다.¹⁾

『포』의 작업을 “주변성을 구성하는 것”(to constitute marginality; Spivak 174)으로 파악한 스피박은 그 주변부의 중심 인물인 프라이데이를 “전적인 타자”(the wholly other; Spivak 174)이자 “주변부의 수호자”(the guardian of the margin; Spivak 189), 그리고 “텍스트 속에 유보된 감정없는 행위자”(the unemphatic agent of withholding in the text; Spivak 190)로 칭하지만 그를 단순히 이렇게 치부하기에 그녀의 논의는 충분하지 않다. 코랑(Kwaku

1) 이후 이 작품의 인용은 *F*, 쪽수로 표기하며 번역은 조규형의 『포』를 따른다.

Larbi Korang)이 올바르게 지적하듯이 프라이데이가 만약 텍스트에서 “유보된 감정없는 행위자”라면 소설 속 그의 행위성(agency)은 어디에 있는 것인가(Korang 182)? 스피박은 정작 프라이데이를 행위자로서 살펴면서도 그의 행위성의 근간을 크게 다루지 않는다. 스피박은 오히려 프라이데이보다 원전 『록사나』에서 록사나(Roxana) 이름 이전의 수잔에 치중하여 그녀의 여성 화자 혹은 여성 작가로서의 면모와 함께 그녀의 이름을 딴 딸 수잔과의 관계를 살핀다. 원작 록사나의 개인주의를 돈을 향한 욕망에서 비롯된 위장술이라고 표현하면서 스피박은 그녀를 “극히 이례적인 기업가적 여성”(the exceptional entrepreneurial woman; Spivak 180)이자 “자기 이익 추구를 선호하는 윤리의 투사”(a combatant in the preferential ethics of self-interest; Spivak 182)로 설명할 뿐 정작 그러한 칭호를 얻기까지의 과정에서 소비되는 록사나의 몸을 간과한다. 그러나 록사나의 몸은 그녀의 주체성을 구성하는 한 요소로 작용하며, 18세기 영국 사회에서 제도권 밖으로 몰려나 타자의 위치에 있던 그녀로 하여금 자신의 행위성을 발휘할 수 있게 한다. 특히나 『록사나』에서 록사나가 터키풍 드레스를 입고 춤을 추는 장면은 『포』에서 프라이데이의 행동과 몸을 논의할 수 있는 지점을 압축적으로 마련한다. 이에 주목하여 이 글은 프라이데이의 몸이 재현 체계 내 언어의 힘을 상쇄함으로써 그 유효성에 저항하고 “타자”로서가 아니라 “주체”로서 존립할 수 있는 근거가 될 수 있다고 주장하고자 한다. 작품 속에서 프라이데이는 “완전한 타자”가 아닌 “완전한 주체”로서 자신의 정체성을 보존하고 스스로 구현하고 있다.

2. 혀가 없는 프라이데이

『포』는 “더 이상 노를 저을 수 없었어요. 손에는 물집이 생기고, 등은 타들어 가고, 온몸이 아파왔지요”(At last I could row no further. My hands were blistered, my back was burned, my body ached; F 5)라는 단락으로 시작한다. 이 단락은 수잔이 크루소(Cruso)의 섬에 도착했다는 사실을 알리는 동시에 그녀의 서사 『여성 표류기』(*The Female Castaway*; F 67) 또한 시작되었음을 고지한다. 게다가 이 문단은 총 세 차례 서술되는데 이는 흡사 『로빈슨 크루소』에서 크루소가 난파되는 과정을 세 번에 걸쳐 서술한 것과 일치한다. 다

만 디포가 세 개의 각기 다른 서사로 표류 과정을 구성하는 데 반해 컷시는 수잔의 표류를 동일하게 처리한다. 이 단락은 작품의 첫머리와 1장에서 막 섬에 도착한 수잔이 크루소에게 표류 이전까지의 여정을 말할 때 다시금 쓰인다: “마침내 더는 노를 저을 수가 없었어요. 손은 다 벗겨지고 등은 타들어가고 온몸이 아파왔지요”(Then at last I could row no further. My hands were raw, my back was burned, my body ached; *F* 11). 세번째는 작품의 마지막 장에 등장하는데 이때 작가 대니얼 디포의 상자 속에 보관된 글에서 발견된다. “이는 아직까지 영국에 여자 표류자가 없었다는 것을 감안한다면 [수잔의 이야기]는 큰 반향을 일으킬”(There has been never before, . . . a female castaway of [England]. [Susan’s story] will cause a great stir; *F* 40)만함에도 불구하고 남성 작가인 디포의 권위에 의해 그녀의 표류기의 출간이 무산되었음을 알려준다. 디포와 다르게 난파 과정을 서로 비슷하게 서술함으로써 컷시는 내러티브를 구성하는 주체에 따라 하나의 사실이 의도적으로 달리 서술될 수 있음을 은연중 암시한다. 그러나 이 문단에서 크게 주목해야 할 부분은 다름아닌 수잔의 행위와 몸이다. 이 문단은 단순히 수잔이 도착했다라는 사실을 말할 뿐만 아니라 수잔이 어떻게 도착했는 지를 말하고 있으며 “손”, “등”, “몸”과 같이 수잔의 신체 부위를 두드러지게 기술한다. 그리고 이 신체 부위들은 온전한 형태가 아닌 더 이상 움직이지 못하고 상처입은 연약한 몸을 보여주는 데 이는 컷시의 작품을 전반적으로 아우르는 것이 몸임을 시사한다.

앞서 스피박의 글에서 예시된 몸은 공교롭게도 살아있는 자가 아닌 죽은 자의 것이었다. 반면 프라이데이의 몸은 살아있는 자의 것이지만 그는 말할 수 없다. 그의 혀가 잘렸기 때문이다. 프라이데이의 혀는 작품에서 가장 중요한 신체 부위로 작품에서 소리를 내고 언어를 구사하는 필수적인 기관이자 재현의 수단일 뿐만 아니라 주체와 타자를 가르는 기준이 된다. 바바(Homi K. Bhabha)는 주체-타자 구성에서 타자의 모습을 특정한 이미지에 고착시키는 “정형화에서 문화적, 그리고 인종적 차이를 드러내는 주요한 기표는 피부색으로, 피부색은 가장 뚜렷이 눈에 보이는 페티시이다”(Skin, as the key signifier of cultural and racial difference in the stereotype, is the most visible of fetishes; Bhabha 112)라고 말한 바 있다. 흥미롭게도 컷시는 바바의 피부색에서 한 걸음 더 나아가 피부색과 함께 “혀”도 기표로 설정함으로써 정형화

를 구축하고 이를 통해 작품 내 인물간의 주체·타자의 관계를 형성한다.

저는 이제 신체가 절단된 사람들을 대할 때 어쩔 수 없이 갖는 공포감을 갖고 그를 쳐다보지 않을 수 없었지요. 그의 절단된 부위가 비밀스럽고 입 뒤에 감춰져 있다는 것(어떤 경우 절단된 신체 부위를 옷으로 감추듯이), 겉으로 그는 여느 흑인과 다를 게 없다는 사실은 위로가 되지 않았어요. 사실 제가 그의 앞에서 움츠러드는 것은 그것이 감춰져 있다는 사실 때문이었죠. 그가 제 곁에 있을 때, 저는 제 입 안에서 혀가 얼마나 생기 있게 움직이는지를 의식하지 않고서는 말을 할 수가 없었어요.

[But] now I began to look on him – I could not help myself – with the horror we reserve for the mutilated. It was no comfort that his mutilation was secret, closed behind his lips (as some other mutilations are hidden by clothing), that outwardly he was like any Negro. Indeed, it was the very secretness of his lost that caused me to shrink from him. *I could not speak, while he was about, without being aware how lively were the movements of the tongue in my own mouth.* (F 24, 강조는 필자)

크루소로부터 프라이데이의 혀에 관한 믿기 어려운 내막을 듣고 난 후 수잔은 프라이데이의 혀를 크게 의식한다. 혀의 부재는 수잔과 프라이데이 간의 차이를 확연히 나타내는 증거물로 그녀는 이 명백한 증거 앞에서 양가적인 감정을 갖는다. 우선 수잔은 혀의 부재에 불안함을 느끼고 그의 혀가 잘려나가는 장면을 상상하면서 무서움에 “몸소리친다”(I shuddered; F 24). 그리고 자신의 “혀가 얼마나 생기 있게 움직이는지를 의식”함으로써 수잔은 자신의 혀가 성하게 있다는 사실에 일종의 안도감을 느낀다. 혀의 부재로부터 오는 이 양가적인 감정은 곧 프라이데이를 대하는 수잔의 양가적인 태도와도 결부된다. 먼저 이 차이를 통해 수잔은 프라이데이보다 우월적인 위치를 가짐으로써 인종적 타자에 대한 백인 주체로 위치한다. 식민 주체로서 그녀는 타자의 불완전함을 토대로 자신의 위치를 공고히 하고자 하는 한편, 서사 주체로서 타자의 불완전함을 정상화시켜 다시 말해 프라이데이의 잃어버린 목소리를 되찾아 줌으로써 그가 주체로 구성 혹은 재현할 수 있도록 하고 이로 인해 주체의 자리를 공고히 하고자 한다.²⁾ 수잔은 그를 “어둠과 침묵에서 구해내기 위해 교

2) 베감(Richard Begam)은 데리다(Jacques Derrida)의 말하기(speech)/ 글쓰기

육”[시키고자 하면서도](to educate him out of darkness and silence; *F* 60) 혀의 언어가 곧 자신을 주체로 구성할 수 있는 것이라고 생각하는 데 집착하여 프라이데이를 글쓰기와 말에 포섭하려고 한다: “제 이야기를 하면서 프라이데이의 혀에 대해 침묵한다는 것은 아무런 내용도 없는 빈 책을 팔려고 하는 것이나 다를 바 없어요. 그렇지만 프라이데이의 비밀을 말해줄 수 있는 유일한 혀는 그가 이미 잃어버린 혀지요!”(To tell my story and be silent on Friday’s tongue is no better than offering a book for sale with pages in it quietly left empty. Yet the only tongue that can tell Friday’s secret is the tongue he has lost!; *F* 67). 그의 혀는 결국 수잔의 책 집필을 위한 “글쓰기의 필수적인 조건”(the necessary condition of writing; Begam 114) 일 뿐만 아니라 “글쓰기의 주소재”(the very subject of that writing; Begam 114)로 기능한다. 이처럼 작품에서 비단 피부색뿐만이 아니라 혀는 주체와 타자의 차이를 가로지르는 기준점인 것과 동시에 재현의 도구로 이중 장치의 구실을 한다고 볼 수 있다.

혀가 없는 프라이데이를 위해 수잔은 그에게 일상생활에 필요한 영어 단어를 가르치는 등 그를 언어의 세계로 인도한다. 프라이데이의 침묵을 깨트리지 못한 수잔은 이번에는 프라이데이의 혀가 구사하는 언어로 재현을 시도하며 “프라이데이가 사용할 수 있는 언어가 있다면 그것은 바로 음악이라는 언어”(if there were any language accessible to Friday, it would be the language of music; *F* 96)라고 파악한 후 음악을 통해 그와 소통하고자 한다. 그녀는 프라이데이의 단조로운 가락과 함께 “제가 듣기에 더 음악적인 다른 한 두 가락”(one or two others, to my ear more melodious; *F* 96, 강조는 필자)을 익히고 프라이데이의 연주에 동참한다.

마침내 나는 참지 못하고 가락에 변화를 줄 수 밖에 없었어요. 처음에는 첫 음을 받음 둘로 나누고, 그 두음을 완전히 다른 음으로 바꾸자 새롭고도 아

(writing) 이분법 해체를 활용하여 컷시가 작품에서 “흑색 말하기”(black speech)와 “백색 글쓰기”(white writing)를 해체하고 있다고 주장한다. 그에 따르면 프라이데이의 혀 절단(mutiliation)은 그의 침묵을 낳으며 결국 그의 이야기는 들리지 않고 수잔과 포의 백색 글쓰기를 통해서 쓰여져야만 한다(Begam 118).

름다운 음이 만들어졌어요. 그 음은 **제 귀에는** 무척 신선하게 느껴져 프라이데이가 제 가락을 따라오리라 확신했지요. 그러나 아니었어요. 프라이데이는 오래된 가락만을 고집해, 그와 함께 연주하는 두 가락은 균형을 이루기는 커녕, 귀에 거슬리는 불협화음이 되고 말았어요.

Thus at last I could not restrain myself from varying the tune, first making one note into two half- notes, then changing two of the notes entirely, turning it into a new tune and a pretty one too, so fresh *to my ear* that I was sure Friday would follow me. But no, Friday persisted in the old tune, and the two tunes played together formed no pleasing counterpoint, but on the contrary jangled and jarred. (F 97-8, 강조는 필자)

여러 번의 합주 끝에 프라이데이와 그럭저럭 괜찮은 화음을 이룬다고 생각한 그녀는 단조로운 멜로디에서 벗어나 새로운 곡 구성을 시도한다. 그러나 이내 합주는 조화롭지 못하며 엉망진창이 된다. 그녀는 “[프라이데이가] 자신에게 전혀 관심이 없었던 거예요”(Friday had been insensible of me; F 97)라고 이야기하며 프라이데이가 자신과의 소통에 무관심하다고 지적하지만 여기서 문제는 수잔에게 있다. 사실 이 연주에서도 알 수 있듯이 프라이데이의 언어는 “육 음조 가락”(a tune of six notes; F 28)에 불과하다. 그럼에도 불구하고 그녀는 “[**자신이**] **듣기에** 더 음악적인”(to my ear more melodious) 가락들로 자기만의 언어를 구성하여 그의 언어에 덮쓸을 뿐만 아니라 “[**본인의**] **귀에**”(to my ear) 걸맞다는 이유로 기존의 연주와 다른 연주를 강요한다. 비록 수잔이 이 합주를 통해 “일종의 만족”(a kind of contentment; F 96)을 느꼈다 할지언정 그녀는 끊임없이 자신의 이해 방식으로 프라이데이를 대하며 프라이데이의 언어마저도 빼앗고 있는 것이다. 수잔은 음악의 언어로 말하는 프라이데이의 모습마저도 자신의 관점으로만 이해하고자 하기 때문에 그를 재현하는 데 한계를 가질 수 밖에 없다.

실바니(Roman Silvani)가 주장하듯이 “프라이데이와 소통하고자 하는 수잔의 지칠 줄 모르는 노력에도 불구하고 그는 헤아릴 수 없고 침묵하는 다른 이이다”(Despite Susan's tireless efforts to communicate with Friteday, he remains inscrutable, silent and other; Silvani 85). 언어를 통해 프라이데이를 재현하려는 수잔의 노력이 번번이 실패로 돌아가자 포는 프라이데이

가 직접 자신을 재현할 수 있도록 문자를 가르치게끔 한다.³⁾ 포에 따르면 “말은 언어가 발설되는 수단일 뿐, 언어 자체는 아니[며] 프라이데이는 말을 할 수 없으나 손가락이 있으니, 손가락이 그의 언어 수단이 될 수 있[다]”(Speech is but a means through which the word may be uttered, it is not the word itself, Friday has no speech, but he has fingers, and those fingers shall be his means; *F* 143). 포의 방안대로 수잔은 프라이데이에게 문자 교육을 하고 프라이데이는 짐짓 그녀의 교육을 잘 따라하는 것처럼 보이지만 그가 석판에다가 쓰는 것은 “각각에는 발이 달려 있는 눈, 크게 뜬 눈들: 줄줄이 발이 달린 눈들: 걸어나는 눈”(eyes, open eyes, each set upon a human foot: row upon row of eyes upon feet: walking eyes; *F* 147)이다. 프라이데이가 문자가 아닌 그림을 그렸다는 사실은 엄밀히 말해 포의 문자 교육마저도 실패했음을 뜻하며, 프라이데이의 침묵은 어떠한 문자 언어로도 침투될 수 없음을 다시 한번 확인시켜준다. 이 때 프라이데이의 그림이 “발이 달린 눈들”이라는 것은 매우 독특하다. 그는 자신에게 부족한 “혀”를 대신해 “발”과 “눈”을 그림으로써 자신의 세계가 혀로 대변되는 언어가 아닌 몸으로 구성되어 있음을 밝히며 본인을 표현하는 바 또한 몸이라는 것을 몸소 보여주는 것이다. 요컨대 그의 담론은 언어로 포섭되지 않는 몸의 담론이라 할 수 있다. 게다가 “눈”은 수잔과 포 못지 않게 프라이데이 또한 관찰 능력이 있음을 알려준다. 그는 수잔과 포의 무력한 관찰 대상으로 존재하면서도 동시에 자신의 “눈”을 통해 그간 그들을 응시해온 관찰자이기도 하다. 가령 수잔이 자신이 그녀의 딸이라고 단언하는 소녀와 실랑이를 벌이는 동안 프라이데이의 시선을 의식하는 모습은 그의 눈이 그녀를 줄줄 따라다니고 있음을 보여준다. 또한 그의 그림에서 눈에 띄는 점은 “발”이다. “눈”에 “발”이 달린 모습은 프라이데이가 작품 내내 맨발로 지낸다는 점에서 매우 눈여겨 볼만하다.⁴⁾ 프라이데이의

3) 포는 수잔의 표류생활을 대필해 주기로 한 작가이다. 그는 그녀의 표류 생활만으로는 글의 내용이 충분치 않으므로 어머니가 딸을 찾아 나서는 여정을 포함한 플롯을 넣고 주장한다. 포의 집필 방향과 자신의 것이 다르다고 여긴 수잔은 프라이데이의 입을 통한 섬의 이야기를 고집하고 그의 입에 집착한다.

4) 프라이데이에 반해 수잔은 ‘신발’에 집착한다. 크루소의 섬에 도착하자마자 그녀는 신발을 신고 돌아다니기를 희망하고, 크루소의 신발 제작이 지지부진하자 직접 신발을 만들기까지 한다. 비록 그녀는 크루소의 섬에서 섬을 증명할 만한 그 어떠한 것도 가

받은 혀 못지 않게 남들과 자신을 가르는 기준이면서 자신의 존재를 확연하게 드러내는 신체 부위이다. 『로빈슨 크루소』에서 크루소가 섬에서 타인의 존재를 확인하는 것이 발자국이라는 점을 상기한다면 프라이데이의 발은 수잔과 그 외의 사람들에게 자신이 그 자리에 있다는 것을 확인시켜주며 자신의 견고한 존재를 증명하는 한 부분이다. 컷시는 이처럼 그림을 통해 수동적일 것만 같은 프라이데이가 그렇지 않다는 인물임을 상징적으로 나타내며 그 역시 능동적인 주체로 나아가고 있음을 엿볼 수 있게 한다.

3. “검은 기둥” 프라이데이

컷시는 『록사나』에 대한 다시 쓰기로서 주로 『록사나』의 후반부를 『포』에서 다루지만 프라이데이의 몸의 담론과 재현은 상당 부분 『록사나』에서 록사나가 가장무도회에서 화려한 터키풍 드레스를 입고 춤을 추는 장면에서 기인한다.⁵⁾ 그럼 우선 록사나가 고급 매춘부로서 정점을 이루는 무도회 장면을 살펴보자.

록사나는 “터키풍 왕비 옷차림”(the Habit of a Turkish Princess; R 173)을 하고 무대에 나타난다. 그녀의 드레스의 “겉에 걸치는 로브는 페르시아 산 (아니면 인도산) 다마스크 천으로 되어 있고, 흰 바탕에 청색, 금색 꽃이 수놓아져 있었[으며]”(the Rove was a fine Persian, or India Damask; the Ground white, and the Flowers blue and gold), 안에 있는 드레스도 같은 천에 금색 수와 진주와 “터키옥”(Turquoise)이 박혀 있고, 조끼에는 “터키 복식의 허리띠”(the Turkish Mode; R 174)가 달렸다. 또한 그녀는 “실로 놀랍고 완전히 새롭고 매우 친화적이며 멋지고 화려한”(exceedingly surprising, perfectly new, very agreeable, and wonderful rich; R 175) 드레스에 터번(The Turban;

지고 나오지 못했지만 샌달 하나 만큼은 전리품 혹은 실질적 증거로 가져온다: “[가]져온] 거라곤 샌들이 전부였지요”(All I have [brought back] is my sandals; F 51). 그녀의 샌달은 그녀가 섬에 갔다 왔다는 증표로 자신의 표류기를 뒷받침하며 섬에서의 자신의 존재를 확인시켜준다.

5) 이후 『록사나』의 인용은 R, 쪽수로 표기한다. 인용시 이탤릭체는 저자 디포의 것임을 미리 밝힌다.

R 174)까지 더해 완전한 이국적인 동양의 여성으로 변모한다.⁶⁾ 록사나는 이 드레스를 입고 파리의 한 유명한 무용가가 고안한 “[그녀가] 프랑스에서 배운 춤”(a Figure which [she] learnt in France)을 추는데, “[그 춤은] 여기서는 아무도 보지 못한 새로운 것이었기 때문에 사람들은 대단한 호기심을 보이면서 모두들 터키 춤이라고 했다”(being perfectly new, [the dance] pleas'd the Company exceedingly, and they all thought it had been *Turkish*; R 175). 오리엔탈리즘과 음악 양식에 주시한 스콧(Derek B. Scott)은 서양 음악 내 오리엔탈적인 요소들을 추적하면서 오리엔탈 음악이라고 표방한 곡들이 사실은 영터리임을 밝혀낸다. 이와 같은 맥락에서 록사나의 춤도 서양의 춤이지만 버젓이 오리엔탈적인 혹은 동양적인 춤으로 둔갑하여 행사는 하되 영터리라고 볼 수 있다. 그럼에도 드레스의 동양미와 춤의 세련미를 접목시킨 록사나에게 청중은 이국적인 동양 여성의 이미지가 내포된 “록사나”라는 이름을 부여한다.⁷⁾ 그러나 그녀는 단지 청중에게 즐거움을 주기 위해서 또는 그녀의 상품성을 극대화시키기 위해서 터키풀 드레스와 춤을 연출하는 것만은 아니다. 이 화려한 연출은 제국주의적 욕망과 이국적인 여성에 대한 성적 욕망을 함께 불러 일으킨다. 사이드에 의하면 힘의 우열에 따라 서양은 동양을 지배 및 정복하고자 하는 욕구를 가진다. 이러한 측면에서 그의 시각은 록사나의 공연에 적용가능하다. 터키풀 의상과 록사나란 이름, 그리고 그녀의 춤은 묘하게 맞물리면서 여성의 모습을 한 이국적인 동양의 이미지, 더 나아가 타자의 이미지를 환기시키는 한편, 무도회에 참석한 영국인 남성들은 상대적으로 서양의 이미지를 가지고 주체로 치환됨으로써 이들에게는 여자/동양/타자를 정복하고 싶은 열망이 일어난다.⁸⁾ 이러한 록사나의 공연은 동양 대 서양,

6) 드레스의 소재부터 장신구까지 모두 동양에서 온 것임을 감안한다면 이 드레스는 그 자체로도 동양을 표방한다고 볼 수 있다.

7) ‘Roxana’란 이름의 기원과 함의를 분석한 벨라스터(Ros Ballaster)에 따르면 이 이름은 역사적으로 유명한 인물들의 이름으로 특히 동양권의 여성들이 가진다. 대표적으로 알렉산더 대왕의 아내 또는 오스만 제국의 술탄 셀레이만 1세 아내가 있으며, 이 이름은 일반적으로 사악하고 아름다우며 치명적인, 야망 있는 여성을 일컫는다.

8) 무도회에서 가장 권위 있는 자는 “유일하게 모자를 쓴 사람”(one only with his Hat on; R 186)으로 권세 높은 영국인 귀족 혹은 왕으로 유추된다. 이 무도회 이후 록사나는 그와 함께 지내며 그의 애첩 노릇을 하는데, 이 영국인 왕이 결과적으로 (가짜이

여성 대 남성, 타자 대 주체의 모습을 집약적으로 담아낸다고 볼 수 있다.

록사나의 공연은 궁극적으로 동양인 여성을 연기하는 셈인데 이는 곧 타인을 재현하는 문제와도 연결될 수 있다. 록사나가 비록 동양인 여성인 척 하지만 그녀의 본질은 서양인 여성임에 변함이 없다. 그렇기에 록사나의 “터키 춤”은 동양을 완전히 재현한 것이 아니라 어찌면 모방에 가까우며 그녀 스스로가 밝혔듯 관객 모두가 터키 춤 혹은 동양의 춤이라고 여긴 록사나의 춤은 실은 “프랑스에서 배운” 서양식 춤으로 속임수에 불과하다. 록사나는 두 번째 무도회에서 “페르시아에 여행한 적이 있는”(had been in *Persia*) “두 귀부인”(two Ladies)의 등장예 적잖이 당황한다: “나는 속으로 이젠 나 같은 것은 별 볼일 없겠구나, 어찌면 나는 이제 밀려나겠구나 하는 생각이 들었다”(I thought I shou’d have been out-done, or perhaps, baulk’d; R 178). 록사나의 이러한 생각은 그녀 또한 자신의 재현이 온전하지 않다는 것을 명백히 인지하고 있다는 것을 말해주며, 제 아무리 터키 풍의 옷을 입고 춤을 추어도 “그루지야 귀족 가문의 처녀의 의복과 아르메니아의 같은 계층 사람의 복장을 하고”([One of these Ladies] was dress’d . . . in the habit of a Virgin Lady of Quality of *Georgia*, and [the other] in the same Habit of *Armenia*; R 179) 페르시아에 직접 다녀온 두 여성 앞에서는 그녀가 이들을 당해 낼 재간이 없다는 것을 의미한다. 이처럼 록사나의 재현은 실제로 동양을 다녀 온 이들의 경험에 비하면 하나의 허상 혹은 왜곡된 이미지에 불과하고 제대로 동양과 타자를 나타내지 못한다는 점에서 한계를 가진다.

하지만 아이러니하게도 두 귀부인의 춤은 록사나의 춤과 마찬가지로 “[무도회]에 있던 어떤 사람도 생전 처음 보는 춤”(a Dance, as indeed, no-body there had ever seen in [the masquerade]; R 179)이자 동양인 본연의 재현이었음에도 불구하고 관객들에게 환영받지 못한다.⁹⁾

그들은 세 번 자기들끼리만 춤추었는데 그 춤을 함께 출 수 있는 사람이 없

지만) 터키인 여왕을 성적으로, 국가적으로 정복하고 지배했음을 의미한다.

- 9) 물론 두 귀부인의 춤 또한 록사나의 춤과 같이 그들만의 방식으로 꾸며진 것일 수 있다. 그러나 그들의 옷차림과 춤의 형태가 록사나의 춤과 명료하게 다르다는 점에서 동양을 재현하고 있다고 볼 수 있겠다.

기 때문이었다. 그 춤은 너무 신기해서 사람들이 흥미로워했지만 어딘가 거칠고 이상한 느낌이 들었다. 그 춤은 그들이 태어난 미개한 나라의 모습을 생생하게 보여주는 것 같았다. 반면에 내가 춘 춤은 마호메트 복장과 프랑스 풍의 춤사위 때문에 어느 모로 보나 못지 않게 새로웠고 그래서 사람들은 내 춤을 훨씬 더 좋아했다.

They danc'd three times all-alone, for no-body indeed, cou'd dance with them: the Novelty pleased, truly, but yet there was something wild and Bizarre in it, because they really acted to the Life the barbarous Country whence they came; but as mine had the French Behaviour under the Mahometan Dress, it was every way as new, and pleas'd much better, indeed. (R 179)

두 부인이 춘 “진짜” 동양 춤은 관객들에게 너무나 이질적이고, 낯설며 야만적인지라(something wild and Bizarre) 관객의 여흥을 불러 일으키지 못한다.¹⁰⁾ 반면에 록사나의 “가짜” 혹은 “유사” 버전의 춤은 록사나를 방문한 모든 이들에게 큰 여흥과 즐거움을 준다. “진짜” 동양 춤과 타자가 오히려 관객들과의 교감을 형성하지 못하는 것이다. 이러한 사실은 비록 진실의/진짜의 동양이 재현되더라도 이를 받아들이는 사람에 따라 달리 인식 될 수 있음을 드러낸다. 진실이 무엇이든 간에 그 재현은 누가 행하고 누가 받아들이느냐에 따라 왜곡된 이미지로 남으며 재현의 진위 여부는 불투명해진다.

록사나의 터키풍 춤 장면은 록사나의 자기 상품화의 정점을 보여주며 그녀가 여전히 못 남성들의 아름다운 욕망의 대상이라는 점을 확연히 하지만 그 과정에서 재현의 문제가 개입된다. 비록 그녀가 ‘타자’ 또는 ‘동양인’ 인 것처럼 보이지만 실제로 이를 온전한 재현이라 할 수 있을 지 의문이 남는다. 그럼에도 여기서 좀 더 새롭게 볼 수 있는 부분은 그녀가 ‘타자’ 또는 ‘동양인 여성’으로 자리매김한다고 해서 그녀가 결코 타자로 남아 있지 않다는 점이다. 왜

10) 그루지야와 아르메니아가 동양이라고 엄격히 말할 수 있는지는 사실 생각해 볼만한 문제이다. 세계 지도를 살펴보면 이 두 지역은 동유럽에 해당하는데 그렇다면 이 두 부인은 인종적으로 현재 동유럽과 북아시아의 주된 주민인 슬라브족이라고 일컬을 수는 있어도 동양인이라고 정의하기에는 어려움이 따른다. 그러나 달리 보면 같은 백인 내에서도 앵글로 색슨 족과 슬라브 족 사이에 차별 문제가 있었다는 것을 제기할 수 있으며, 유럽 내에서도 서유럽을 기준으로 동유럽을 동양으로 여기는 당대 유럽인들의 지역적 차별 인식이 있었다는 것을 유추해 볼 수 있다.

냐하면 록사나는 타자이면서 한편으로는 능동적인 주체이기 때문이며 이렇게 그녀가 타자이자 주체로 설 수 있는 것은 그녀의 몸에서 비롯된다. 록사나의 몸은 상품 시장에서 거래의 대상이자 상품으로 기능한다. 때문에 자신의 상품적 가치를 높이기 위해서 그녀는 동양의 분위기를 자아내는 온갖 옷과 장신구로 치장하고 타자의 이미지를 갖춤으로써 자신의 몸을 소비한다. 하지만 이 거래에서 록사나는 몸의 실질적 소유자이자, 상인, 그리고 행위자이기에 자신을 위해, 공정한 거래를 위해서 자신의 몸을 완전히 위장하지 않는다. 즉 그녀는 자신의 본연의 모습 또한 보존하고 있으며 바로 그녀의 얼굴이 그 예시이다. 록사나는 여타 귀부인들과 달리 자신의 얼굴을 꾸미지 않는다: “나는 마스크를 쓰지 않았고 화장도 하지 않았다”(I had no Mask, neither did I Paint; R 180). 꾸밈없는 그녀의 얼굴은 고유한 자신의 모습이자 그녀가 대상이기 이전에 주체임을 명시한다. 이처럼 록사나는 자신의 몸을 거래의 대상으로 삼음으로써 흡사 자신을 타자의 위치로 고정시켜 놓은 것처럼 보이나 여전히 자신의 몸을 통해 주체로서 존립한다. 이러한 록사나의 모습은『포』에서 춤을 추는 프라이데이에게서도 발견된다.

록사나와 마찬가지로 『포』의 프라이데이 역시 몸을 자신을 구현할 수 있는 수단으로 삼고 있으며 이를 효과적으로 보여주는 장면은 다름아닌 그가 춤을 추는 대목이다.

그가 예복을 입고 춤을 추는데, 이제껏 그의 이런 모습은 한 번도 본 적이 없어요. 아침에는 동쪽으로 창이 난 부엌에서 춤을 춰요. 해가 빛나면 부서지는 햇빛 속에서 춤을 추지요. 팔을 벌리고 원을 그어 돌고, 눈을 감은 채 몇 시간을 피곤해하지도 어지러워하지도 않아요. 오후에는 서쪽으로 창이 난 거실로 가, 거기서 춤을 추지요.

The robes have set him dancing, which I had never seen him do before. In the mornings he dances in the kitchen, where the windows face east. If the sun is shining he does his dance in a patch of sunlight, holding out his arms sand spinning in a circle, his eyes shut, hour after hour, never growing fatigued or dizzy. In the afternoon he removes himself to the drawing-room, where the window faces west, and does his dancing there. (F 92)

프라이데이는 포의 예복과 가발을 갖춰 입고 해의 움직임에 따라 동쪽에서 서쪽으로 춤을 추는 데 이때 그의 움직임은 평소의 움직임과 다르다. 수잔이 “그는 잘 보이는 곳이 아니라 항상 구석에서 있어요. 그는 트인 곳을 싫어해요”(he stands always in corners, never in the open: he mistrusts space; *F* 77)라고 진술했듯이 그는 항상 “정원의 구석진 코너”(a far corner of the garden; *F* 27) 또는 어둠 속에 있다. 그런 그가 밝은 곳으로, 게다가 포의 의복을 입고 춤을 추면서 나온다는 점은 특기할 만한 사항이다. 프라이데이가 보통 어두운 곳에 물러나 있거나 웅크리고 있다면 포와 수잔은 밝은 공간에 있다. 이러한 인물들 간의 대비되는 공간 설정은 쿿시가 공간마저도 힘의 우열에 따라 분리되어 있으며 타자와 주체가 한 자리에 같이 있지 못함을 은연중 드러내고 있는 것으로 볼 수 있다. 게다가 수잔과 포와 같이 식민 주체가 일정 영역을 차지하고 있다는 사실을 내비치고 있음을 알 수 있다. 그런데 이제 프라이데이가 어둠 밖으로 춤추며 나와 이들의 공간에 발을 들이민다. 이는 프라이데이가 춤이라는 자신만의 신체 행위를 통해 주변부에서 중심으로 공간을 이동하여 이들의 공간을 점유한다고 볼 수 있다. 더욱이 프라이데이가 수잔의 손길과 부름에 닿지 않는 즉, 그 어떤 “인간의 손이 미치지 않는”(beyond human reach; *F* 92) 자기만의 공간을 확보함으로써 그 공간에서 행위자이자 주체로 위치하는 것을 의미한다.¹¹⁾

춤추는 프라이데이를 보며 수잔은 “그는 춤에 사로잡혀 여느 때의 그가 아니에요”(In the grip of dancing he is not himself; *F* 92)라고 말한다. 여기서 평소의 프라이데이가 아님을 인지한 수잔의 말이 의아스러운 점은 춤추는 그가 프라이데이가 아니라면 그는 과연 누구란 말인가? 그렇다면 춤추지 않는 “여느 때의 그”가 프라이데이의 본모습인 것일까? 쿿시는 수잔의 반응을 통해 그녀가 직감하듯 프라이데이의 춤이 가벼운 오락이 아닌 온 몸으로 무언가를 발산하는 표현의 한 형태임을 넌지시 알린다. 브리스톨(Bristol)로 가는 여정 중 수잔은 추위를 녹이기 위해 프라이데이의 춤을 따라하고 다음과 같이 서술한다: “왜 프라이데이가 집에서 온종일 춤을 추었는지 이해하게 되었죠.

11) 비슷한 맥락에서 스피박의 용어를 빌려오자면 프라이데이가 춤을 추는 동안의 공간은 그만의 “주변부”(the marginal)이며 그는 이 공간의 “수호자”(guardian; Spivak 189)로 그는 이 자리를 지키고 있는 것이라고도 볼 수 있다.

그것은 자신, 혹은 자신의 영혼을 뉴잉턴이나 영국에서 그리고 저한테서 떼어놓기 위한 것이었지요”(I understood why Friday had danced all day in your house: it was to remove himself, or his spirit, from Newington and England, and from me too; *F* 104). 이 말을 살펴보면 그의 춤은 단순한 유희가 아니라 자신을 뉴잉턴이나 영국, 그리고 수잔에게서 규정당하고 통제당하는 틀로부터 벗어나게 하기 위한 자기 보존의 성격임을 알 수 있다. 다시 말해 춤을 추는 동안만큼은 그 누구에 의해서 정의 및 재현되는 것이 아니라 스스로를 발현하고 온전한 자신으로 존재할 수 있는 것이다.¹²⁾ 그러므로 프라이데이에게 있어 춤은 그만의 재현 방식으로 프라이데이는 자기 스스로를 대변할 능력이 없다고 생각하는 수잔과 포에게 정면으로 반박할 뿐만 아니라 언어나 자기의 세계를 구축함으로써 스스로를 대변한다.

식민 주체인 록사나가 터키풍 드레스를 통해 동양의 이미지를 획득하고 타자를 재현했다면, 그녀와 반대로 인종적 타자인 프라이데이는 포의 남성적 권위의 상징물이라 할 수 있는 예복과 가발을 입음으로써 식민 주체를 흉내낸다. 패리(Benita Parry)의 지적처럼 포의 흉내내기는 마치 식민 주체인 포의 권위에 도전하고 작가적 권위를 전유하는 측면이 있지만(Parry 155) 쿷시는 좀 더 다른 의미에서 그려내고 있다.

프라이데이가 당신의 예복과 가발을 찾아내어 입고는 자기 나름대로 몸을 돌리고 춤을 추고 노래를 부르며 온종일을 보내더군요. 당신에게 말하지 않았지만, 춤을 출 때 그는 예복과 가발 외에는 아무것도 입지 않았어요. 예복은 가만히 있을 때는 무릎까지 덮이지만 빙빙 돌 때면 옆으로 팽팽하게 퍼져, 밑에는 아무것도 입지 않았다는 것을 보여주는 것이 춤의 목적인가 하고 생각될 정도였지요.

...

빙글빙글 돌아가는 예복은 프라이데이의 어깨에 달린 **자주색 종**이 되어 그

12) 수잔에 의하면 프라이데이는 춤을 추면서 동시에 “목으로 흥얼거리는 소리를 내는데 평소 그가 내는 소리보다 더 깊고, 노래를 부르는 것 같[다]”(All the while he dances he makes a humming noise in his throat, deeper than his usual voice; sometimes he seems to be singing; *F* 92). 춤과 노래를 함께 하는 프라이데이의 행위는 일종의 종합예술과 비슷하다. 이처럼 그는 춤과 노래를 통해 자기 자신을 표현하는 그만의 예술을 완성한다고 볼 수 있다.

를 감싸고 있었죠. 프라이데이는 **그 중심에 있는 검은 기둥**이었어요. 이제까지 감춰진 것이 제 눈앞에 펼쳐진 것이지요. 저는 보았어요. 아니, 바로 앞에 펼쳐진 것에 제 눈이 열렸다고 해야겠네요.

After Friday discovered your robes and wig and took them as his livery, he would spend entire days spinning and dancing and singing, after his fashion. What I did not tell you was that for his dancing he would wear nothing but the robes and wig. When he stood still he was covered to the ankles; but when he spun, the robes would stand out stiffly about him, so much so that one might have supposed the purpose of his dancing was to show forth the nakedness underneath. (F 118; 강조는 필자)

...

The whirling robe was a scarlet bell settled upon Friday's shoulders and enclosing him; Friday was the dark pillar at its centre. What had been hidden from me was revealed. I saw; or, I should say, my eyes were open to what was present to them. (F 119; 강조는 필자)

수잔의 눈에 프라이데이의 몸짓은 미친 것이다. 그녀의 “저는 그에게서 옷을 뺏어 정신을 차리게 해야겠다고 마음먹었어요”(I decided I would take the robe away from him, to bring him to his senses; F 92)라는 말은 프라이데이가 온정신이 아니라는 사실을 이야기할 뿐만 아니라 옷의 주인은 따로 있는데 다름 아닌 타자가 주체를 따라하는 형상에 그녀가 불편한 기색을 내비치는 것이라 볼 수 있다. 그렇기에 포의 남성성과 권위를 대변하는 예복을 입음으로서 프라이데이는 포의 식민주체이자 작가로서의 권위를 무너뜨리고 그의 언어와 글쓰기를 조롱하는 행태를 선보인다고 할 수 있다. 그리고 보다 재미있는 점은 프라이데이의 춤의 목적이 옷 “[안]에 아무것도 입지 않았다”는 것이다. 프라이데이의 춤은 자신의 알몸을 가리고 보호하기 위해서가 아니라 “아무것도 입지 않았다”는 것을 보여주기 위해 행해진다. 프라이데이의 맨몸은 록사나의 민낯과 일맥상통한다. 앞서 록사나가 자신의 주체성이자 행위성을 자신의 맨 얼굴에서 찾는 것과 같은 이치에서 프라이데이는 옷을 입지 않는 것이다. 록사나가 터키풍 드레스를 입고 있다 하더라도 자신의 민낯을 통해 그녀의 몸의 주인이자 주체인 것처럼 프라이데이 또한 포의 옷을 입고 있을지언정 자신의 알몸을 전면에 내세움으로써 자신이 몸의 주인이자 주체임

을 앞세운다. 이렇듯 프라이데이는 자신의 본 정체성과 주체성은 자신의 검은 몸에서 오는 것임을 시각적으로 주장한다. 프라이데이를 통해 컷시는 옷이란 그 사람의 사회적 위치와 지위를 나타내는 하나의 포장에 불과할 뿐이며 옷을 입고 있어도 그 사람의 근간은 바로 꾸미지 않은 몸에 있다는 것을 주장한다. 그 밖에도 컷시는 수잔의 입을 빌려 예복은 “자주색 종,” 프라이데이는 “그 중심에 있는 검은 기둥”이라고 비유한다. 이 검은 기둥, 즉 그의 몸은 프라이데이를 지탱하고 지킨다. 종의 핵심은 소리를 내는 것인데 그 울림은 종 내부의 추가 담당하며, 이 추가 종 안의 벽을 때리지 않는 이상 종소리는 들을 수 없다. 바로 이 “검은 기둥” 없이는 “자주색 종”은 기능하지 못한다. 때문에 검은 기둥 혹은 검은 몸은 자주색 종과 프라이데이가 설 수 있는 바탕이라 할 수 있겠다. 이처럼 컷시는 옷의 기능을 비틀으로써 프라이데이에 관한 진실은 그 옷 밑에 있는 몸에 있음을 함축적으로 담아낸다.

4. 난파선 속 프라이데이

3장에서 포와 수잔은 이야기의 핵심이 무엇인지에 대해 논의하면서 이야기의 핵심은 각자 눈과 입이라고 이야기한다. 수잔은 침묵의 소리를 듣기 위해서 “우리는 그 입으로 내려가야 하구요. . . 프라이데이의 입을 열어 거기에 담긴 것을 들어야 하는 것은 우리죠”(It is for us to descend into the mouth . . . It is for us to open Friday’s mouth and hear what it holds; F 142, 강조는 필자)라고 말한다. 그녀는 “우리”가 해야 한다고 거듭 강조하면서도 정작 “누가 그 일을 하나요? . . . 누가 그 난파선으로 잠수해 들어가나요?”(But who will do it? . . . But who will dive into the wreck?; F 142)라고 반문하며 이에 대한 책임을 회피한다. 결국 마지막 장에 이르러서야 이름도, 성도, 나이도, 국적도, 심지어 인종 마저도 알 수 없는 화자가 주저하지 않고 수수께끼 같았던 프라이데이를 향해 움직인다.

첫 방문에서 프라이데이를 발견한 화자는 제일 먼저 프라이데이의 발을 포착한다: “그의 발을 만져보았다. 나뭇조각처럼 딱딱했다”(I touch his feet, which are hard as wood; F 154). 프라이데이의 발은 작품 전반에 걸쳐 빈번하게 지적된다. 수잔도 여러 번 프라이데이가 신발 신기를 극구 거부하고, “그

는 차가운 마루에서도 맨발이지요. (그는 신발을 신지 않을 거예요)”(his feet bare as ever on the cold floor [he will not wear shoes]; *F* 56)라고 말한다. 그가 맨발임을 알면서도 수잔이 프라이데이의 발을 가만히 두는 이유는 아마 그녀가 무의식적으로 그의 발을 자신과 그를 가르는 또 다른 기준으로 인지하기 때문일 것이다. 문명을 받아들인 백인인 그녀는 샌달이라는 것을 신고 생활하기에 신발이 필요하지만 원주민 혹은 야만인인 그는 맨발로 지내기에 신발은 쓸모없다. 따라서 수잔은 그가 맨발로 지내는 것을 프라이데이가 야만적인 습성을 버리지 못한 데서 온 것으로 파악하기 때문에 애써 그의 맨발을 무시한 것이라고 볼 수 있다. 수잔의 “프라이데이의 발가락이 마룻바닥이나 조약돌 위에서 꼬부라지는 것을 지켜보면서 저는 그의 발이 부드러운 땅을 밟기를 간절히 바란다는 것을 알게 되었죠”(I watch his toes curl on the floorboards or the cobblestones and know that he craves the softness of earth under his feet; *F* 59)란 말은 이를 뒷받침한다. 또한 이 맨발은 앞서 록사나의 민낯처럼 프라이데이 자신의 고유한 존재를 알리는 하나의 중요한 방식이다. 프라이데이는 자신의 존재를 드러내고 그만의 정체성을 잃지 않기 위해 작품 내내 수잔과의 차이를 허뿔만이 아니라 맨발로서 고집하는 것이다. 컷시는 마지막 장에서 다시 한번 맨발을 지적함으로써 프라이데이의 몸과 그의 주체성을 다시 확인할 수 있게 한다.

이처럼 컷시는 그간 수잔과 포가 지나치거나 놓쳤던 부분을 알 수 없는 화자를 통해 다시 살펴보게 한다. 발에 이어 프라이데이의 머리카락과 목이 화자의 눈으로 다르게 묘사된다: “나는 가볍게 그의 머리칼을 잡아당겨보았다. 양털처럼 보드라운 머리카락이었다”(I tug lightly at his hair. It is indeed like lambswool; *F* 154). 앞 장에서 “형클어진 고수머리”(a head of fuzzy wool; *F* 5)였던 프라이데이의 머리는 손가락으로 빗겨질 만큼 보드라운 머리카락으로 변한다. 또한 그의 목은 이 이름 모를 화자의 시선을 끈다: “그의 목 둘레에는 마치 목걸이를 두른 것처럼 흉터 –전에는 보지 못했던 흉터였다–가 남아 있다. 밧줄이나 사슬이 남긴 흔적이었다”(About his neck – I had not observed this before – is a scar like a necklace, left by a rope or chain; *F* 155). 목의 흉터는 작품에서 새로이 발견되는 사실이다. 목의 흉터는 프라이데이가 노예로서 취급당하고 착취당한 명백한 증거이지만 이 사실은

어떤 연유인지 작품 마지막까지 숨겨진다. 만약 프라이데이의 상처가 작품 전반에 걸쳐 있었던 것이라면, 이는 수잔과 포가 자신들의 부정함을 가리기 위해 의도적으로 언급하지 않았다는 것을 의미하며 제 3자인 화자가 아니었다라면 끝까지 밝혀지지 않았을 지도 모를 가능성을 내비친다.¹³⁾ 프라이데이의 머리와 목에 대한 감춰져 있던 사실을 제 3자로 하여금 폭로함으로써 컷시는 수잔과 포의 프라이데이에 관한 재현이 선택적으로 이루어졌음을 드러내며 온전한 재현은 재현의 주체와 객체 못지 않게 삼자도 포함시켜 다각도로 접근해야 함을 보여준다.

앞서 수잔은 프라이데이의 침묵을 열어 프라이데이의 입이 “말하는데”(speak) 천착한 나머지 본인이 말해 놓고도 귀를 기울여 “들어야” 한다는 자세를 취하지 못한다. 그에 반해 익명의 화자는 수잔과 달리 프라이데이의 소리를 기다린다. 첫 방문에서 [수잔과 포의] “입술은 이를 드러낸 채 약간 벌어져 있[지만]”(Their lips have receded, uncovering their teeth; *F* 153) 이들은 죽은 듯이 보인다. 반면에 프라이데이는 살아 있지만 “이를 악물고 있었다”(His teeth are clenched; *F* 154). 화자는 죽은 이들을 지나 살아 있는 그의 입에 관심을 가지고 일전의 수잔과 포와 같이 굳게 닫힌 그의 입을 강제로 열고자 한다: “나는 윗니와 아랫니 사이로 손톱을 집어넣었다. 이를 벌릴려고 했다”(I press a fingernail between the upper and lower rows, trying to part them; *F* 154). 하지만 이내 프라이데이의 입을 열고자 하는 강한 욕구를 누른 채 잠시 누운 화자는 잠깐 잠에 들고 깨어나 보니 프라이데이가 몸을 돌려 입이 열린 채 누워있음을 발견한다: “딱 다물었던 이가 벌어졌다. 나는 더 가까이 몸을 밀착시켰다. 그의 입에 귀를 대고 기다렸다 . . . 잠시 후, 내 심장 박동 소리를 애써 귀에서 지우자 아주 희미한, 저 먼 곳, 아득한 곳에서 울리는 듯한 소리가 들렸다”(His teeth part. I press closer, and with an ear to his mouth lie waiting; . . . Then, if I can ignore the beating of my own heart, I begin to hear the faintest faraway roar; *F* 154). 화자는 프라이데이가 억지로 말하도록 하지 않고 입이 스스로 열릴 때까지 기다리고, 자신의

13) 프라이데이의 흉터를 발견하고 이를 묘사한 자가 화자란 사실은 흥미롭다. 물론 화자의 정체는 우리가 알 수 없지만 수잔과 포가 목과한 사실을 폭로한다는 점에서 화자가 프라이데이와 같이 비슷한 처지의 원주민 혹은 흑인이라고 유추해 볼 수도 있다.

심장 박동 소리가 프라이데이의 소리를 듣는 데 방해되자 일부러 낮추기까지 한다. 이러한 그의 노력 덕에 화자는 비로소 프라이데이의 입에서 나오는 소리, “섬의 소리”(the sounds of the island; *F* 154)를 듣게 된다. 이러한 그의 행동은 타자를 대할 때 필요한 태도가 무엇인지 알려준다는 점에서 의미가 있다. 포와 수잔은 프라이데이가 혀의 언어로 말하도록 종용하고 자신의 관점에서 프라이데이를 진두지휘하려고 하는 데 반해 익명의 화자는 프라이데이가 말을 할 때까지 기다리며 방해하지 않고 가만히 그의 말을 듣는다. 이처럼 타자의 재현에 있어 쿿시는 타자의 세계를 서술 혹은 말하기 전에 그의 세계를 받아들여야 한다는 것을 드러낸다.

이와 같은 맥락에서 첫번째 방문에서 화자가 듣게 되는 “섬의 소리”도 눈여겨 볼 필요가 있다. 화자에 따르면 “섬의 소리”는 “멀리서 들려오는 희미한 으르렁거림, 조개껍데기에서 들려오는 파도의 으르렁거림, 휘잉 부는 바람소리, 새의 울부짖음”(the faintest faraway roar, the roar of waves in a seashell. The whine of the wind and the cry of a bird)과 “참새의 지저귐, 쿵 내리치는 곡괭이 소리, 누군가가 부르는 소리”(the chirp of sparrows, the thud of a mattock, the call of a voice; *F* 154)로 구성된다. 프라이데이의 벌어진 입에서 나오는 섬의 소리는 얼핏 1장에서 수잔이 섬에 도착한 직후 그녀가 듣는 소리와 비슷하다. 섬을 설명하면서 수잔은 “하지만 이미 의미가 충분한 인간의 말에 익숙해진 어느 누가 까악까악, 짹짹하는 소리와 비명소리, 물개 짖는 소리, 웅웅대는 바람 소리에 만족할 수 있겠어요?”(But who, accustomed to the fullness of human speech, can be content with caws and chirps and screeches, and the barking of seals, and the moan of the wind?; *F* 8)라고 되물으며 여행기에 흔히 나오는 무인도와 다른 섬에 대한 실망감을 전한다. 그녀가 듣는 섬의 소리는 수잔에게 있어 별 대수롭지 않은 것이기에 그녀는 굳이 이를 묘사하지 않으며 섬보다도 인간의 말을 우선시한다. 그러나 프라이데이의 입에서 이 소리가 구현된다는 것은 자신을 표현하는 데 섬이 중요한 역할을 하고 있음을 뜻하고, 또한 진정한 재현을 하기 위해서는 제한적이고 고정적인 관점에서 벗어나 타자의 세계와 그 주위의 사소한 하나하나까지도 주의깊게 살피고 열린 자세로 있어야 함을 말한다.

첫 방문에서 프라이데이로부터 섬의 소리를 들었다면 이제 화자는 프라이

데이의 소리를 듣고자 바다 속으로 잠수한다. 드디어 화자는 “프라이데이의 고향”(the home of Friday), “말들의 장소가 아[닌]”(not a place of words) “몸이 그 자체의 기호가 되는 곳”(a place where bodies are their own signs)에 도달한다. 이 장소에서 혀의 언어는 무용지물이다: “각 음절은 나오자마자 물로 가득 차 흩어져 버린다”(Each Syllable, as it comes out, is caught and filled with water and diffused; *F* 157). 물 속은 그 어떤 언어도, 소리도, 성별도, 인종도, 권위도 통용되지 않는 공평하고 투명한 상태이기 때문에 혀의 언어는 불필요하다. 이러한 측면에서 실바니는 “프라이데이의 몸은 마치 해독할 수 없는 글자와 같은 몸”(His body are established as scripts that cannot be decoded; Silvani 85)이라 평한다. 이 장소는 오롯이 몸을 위한, 몸에 의한 곳이며 몸의 언어를 살펴야 한다. 마침내 온전한 몸으로서 읽힐 수 있는 공간에 있는 프라이데이가 입을 열어 자신의 목소리를 들려준다:

그의 입이 열린다. 안에서 물이 느리게 흘러 나온다. 숨도 쉬지 않고 끊임 없이 나오고 있다. 물은 그의 몸을 거쳐 내 위를 지나 선실을 통과하여 위로 흘러나간다. 부서진 배를 지나 섬의 절벽과 바닷가를 씻으면서 북쪽으로 남쪽으로 지구의 끝까지 흘러 나간다. 부드러우면서 차갑고, 어둡지만 끝이 없다. 내 눈꺼풀과 얼굴을 때리고 지나간다.

His mouth opens. From inside him comes a slow stream, without breath, without interruption. It flows up through his body and out upon me; it passes through the cabin, through the wreck; washing the cliffs and shores of the island, it runs northward and southward to the ends of the earth. Soft and cold. Dark and unending, it beats against my eyelids, against the skin of my face. (*F* 157)

작품의 마지막 단락에 해당하는 이 단락에서 콧시는 프라이데이의 입에서 나오는 말이 정확하게 무엇인지 서술하지 않는다. 다만 그의 열린 입에서 느린 물결이 끝없이 흘러 나와 섬을 씻겨 내고 지구 끝까지 도달하며, 만물을 잇는다. 이곳에서 프라이데이의 말은 해독될 수 없다. 이처럼 콧시는 순환적 그리고 유동적 공간에서의 프라이데이와 그의 입을 통해 나온 물결을 통해 재현이란 고정불변의 것이 아니라 하나의 흐름에 따라 변화하는 것임을 보여주면서 재현의 대상이 그만의 방식으로 스스로 재현할 수 있도록 두어야 함을 표한다.

5. 나가며

지금까지의 논의를 통해 알 수 있듯이 쿿시는 『포』를 통해 타자의 재현을 점검한다. 그는 특히 타자의 재현을 주도하는 자들과 그들이 수단으로 삼는 언어에 대해 의혹을 갖고 타자 스스로의 재현 가능성을 작품을 통해 실험하고 있다. 이 과정에서 그는 먼저 작품에서 타자라 할 수 있는 프라이데이의 혀를 제거하고 식민주체인 포와 수잔으로 하여금 그의 침묵을 깨려고 하지만 혀의 언어로 이루어진 그들의 말하기와 글쓰기는 프라이데이를 인도하지 못한다.¹⁴⁾ 프라이데이는 말로 번역되기를 부정하며 언어로 규정되기를 거부함으로써 수잔과 포의 지배적인 재현 체계가 아닌 스스로의 재현 체계를 몸을 통해 세우고자 한다.

”저는 제가 원하는 만큼 제 이야기를 함으로써 자유롭다고 주장하는 자유 여성이기 때문이죠”(for I am a free woman who asserts her freedom by telling her story according to her own desire; *F* 131)란 수잔의 말은 역으로 프라이데이에게도 통용된다. 주인 크루소가 죽은 이상 프라이데이가 더 이상 노예가 아닌 자유인이라고 그녀가 직접 밝혔듯이 프라이데이 또한 그의 욕망에 한해서 자신의 이야기를 할 수 있고 없고의 권한을 가진다. 그리고 프라이데이는 자신의 이야기를 몸으로 말하며 이 몸은 그가 주체로 설 수 있게 하는 중심축이다. 많은 비평가들이 조명하지 않았지만 이러한 그의 모습은 쿿시가 『포』의 『로빈슨 크루스』에 이은 또 다른 원전 『록사나』의 록사나에서 차용하였음을 알 수 있다. 비록 이 글에서 다루지 않았지만 록사나와 프라이데이 두 사람 다 몸을 통해 주체성과 행위성을 표현하지만서도 식민 모국의 여성인 록사나와 식민지의 하인인 프라이데이의 몸이 가지는 의미는 엄연히 달랐을 것이다. 하지만 이들 모두 몸과 자신의 행위성을 결부시키고 있으며 타자와 주체의 위치를 동시에 가지고 있다는 점에서 닮아 있다. 『록사나』의 유명한 터키 풍 드레스와 춤 공연과 같이 프라이데이는 춤이란 신체 행위를 통해 자신을

14) ‘백색 글쓰기’에 주목한 베검에 따르면 이 ‘백색 글쓰기’는 프라이데이의 말없는 말하기와 마주한 후 다른 형식의 글쓰기와 말하기, 그리고 그와 다른 존재의 한 형태가 있음에 대해 인정한다(Begam 126).

구현한다. 베감의 말처럼 “프라이데이는 스스로를 대변 혹은 재현할 수 있[으며]”(Friday will represent himself; Begam 127) 자기 만의 방식, 그의 경우 몸으로 재현할 수 있는 주체이다. 이와 같이 콧시는 재현을 타자가 스스로 재현할 수 있는 모습을 프라이데이를 통해 제시하고 재현되지 않는 자들이 있는 모습 그대로 재현되도록 추구한다. 그는 해독 불가능한 어슴푸레한 “그림자 같은 존재”(a shadowy creature; *F* 24)이면서도 단단한 육신을 지닌 “검은 기둥”이다.

인용 문헌

존 콧시. 『포』. 조규형 옮김. 책세상, 2003.

Ballaster, Ros. “Performing Roxane: The Oriental Woman as the Sign of Luxury in Eighteenth-Century Fictions.” Ed. Berg, Maxine, and Elizabeth Eger. *Luxury in the Eighteenth Century: Debates, Desires and Delectable Goods*. New York: Palgrave, 2003. 165-77.

Begam, Richard. “Silence and Mut(e)ilation: White Writing in J. M. Coetzee’s *Foe*.” *The Writings of J. M. Coetzee*. Ed. Michael Valdez Moses. Durham: Duke UP, 1994. 111-130.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

Coetzee, J. M. *Foe*. New York: Penguin, 1987.

Defoe, Daniel. *Roxana: the Fortunate Mistress*. Ed. John Mullan. Oxford: Oxford UP, 2008.

Korang, Kwaku Larbi. “An Allegory of Re-Reading: Post-colonialism, Resistance, and J. M. Coetzee’s *Foe*.” *Critical Essays on J. M. Coetzee*. Ed. Sue Kossew. New York: Hall, 1998. 180-97.

Parry, Benita. “Speech and Silence in the Fictions of J. M. Coetzee.” *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy, 1970-1995*. Ed. Derek Attridge and Rosemary Jolly. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 149-65.

Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.

Scott, Derek B. “Orientalism and Musical Style.” *Critical Musicology Journal: A Virtual Journal on the Internet*, <http://www.leeds.ac.uk/music/Info/crit>

mus/articles/1997/02/01.html. Accessed 20 June 2018.

Silvani, Roman. *Political Bodies and the Body Politic in J.M. Coetzee's Novels*. Zürich: LIT, 2012.

Spivak, Gayatri. *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge: Harvard UP, 1999.

ABSTRACT

Exploring Body and Representation of the Other in J. M. Coetzee's *Foe*

Kyung Seo Chung

This paper aims to illuminate Coetzee's experimental way of representing the Other in *Foe*. As Coetzee deals with the issues of representation within the postcolonial context in *Foe*, he carefully examines the other possible way to represent Friday, the Other of both Susan Barton and Foe. Due to his tonguelessness, it is no doubt that Friday always needs to be represented by others. However, Barton and Foe's attempt to restore the silence of Friday through writing and speaking eventually fail. By focusing on Friday's denial to be represented in the discourse of tongue, Coetzee explores the possibility that Friday can speak for himself. Although Coetzee mostly recasts the relationship between mother and daughter in Daniel Defoe's *Roxana*, his idea on representing the Other heavily relies on the scene of masquerade where Roxana dances in the Turkish dress. While the faux-Turkish dance and dress personify the Other, no make-up face of her presents her agency and subjectivity as well. Similar to Roxana's performance, Friday as the Other dances in the nakedness underneath the costume of the white man. By pointing out this non-verbal performance and other arts of Friday, this paper seeks to argue that body serves to present the agency and subjectivity of the Other in *Foe* questioning the language as the only medium to represent the Other. Indeed, like Roxana, Friday's independent speaking through his body subverts the dominant discourse of language and expresses his subjectivity, and thereby makes the body into site of rep-

resentation for the Other.

Key Words J. M. Coetzee, *Foe*, Daniel Defoe, *Roxana*, body, representation, the Other, subject