

죽음으로의 카운트다운: Sylvia Plath의 시를 읽는 한 방법

정 경 심

1. 들어가는 말: 고백시인으로서 실비아 플래스(Sylvia Plath)

고백시인들은 자신의 삶을 시대의 메토니미(환유)로 원용하는 까닭에 이성시학에서 상징을 가져오기보다는 개인적 경험의 편린에서 상징을 취하여 이에 사회적 의미를 부여한다. 엘리엇과 같은 모더니스트의 상징이 신화와 같은 집단무의식에 기반한 것이어서 어느 정도 이해하기 쉽다면, 고백시인의 상징은 시인의 삶을 알지 못하고는 시의 문맥이 통하지 않아서 해독이 어려울 때가 많다. 그리고 더러는 전기적 사실들을 숙지하였다고 해도 작가가 하나하나 설명하지 않는 한 그 의미가 애매한 채로 남아 있는 경우도 있다. 실비아 플래스에게서도 이는 예외가 아니어서 그녀의 시를 제대로 이해하려면 그녀의 삶과 시대를 먼저 이해해야 한다. 따라서 고백시를 포함한 1950년대 이후의 시를 이해하려면 우선 당시의 시대적 배경을 고려해야 한다. 고백시인들은 한결같이 그들이 처한 사회의 상황에 대한 어떤 반응의 일환으로서 시나 소설을 썼으며 그것은 시대에 대한 회의나, 그러한 시대상황을 초래한 이성중심의 문학전통이나 가부장제 등 사회전반의 이성문화에 대한 비판을 담고 있기 때문이다. 그래서 이시기의—그리고 현재에 이르는—대표적인 문학적 방식은 그 이전의 이성시학에 대한 패로디라고 말할 수 있다. 그 한 예로 로버트 로웰(Robert Lowell)의 시는 주로 후기로 갈수록 엘리엇(T. S. Eliot)가 이룬 문학전통을 패로디하는 동시에, 엘리엇의 현대작가정신(Modern spirit)은 사상한 채 문학적 기교만을 일삼는 이류모방 작가들에 대한 패로디였다. 그리고 이 글에서 다룰 실비아 플래스의 시 역시 이성중심의 문화와 가부장제 사회의 모든 억압적 기제에 대한 반발이요, 시적 패로디이다. 그러나 기법면에서 플래스는 다른 고백시인들과는 달리 신화적 방식과 전통적 상징주의—물론 궁극적으로는 그 신화적 의미를 뒤틀어놓고 상징의 의미를 변화시킴으로써 전통적 의미에서 이탈하기는 하지만—및 이미지즘을 자주 원용함으로써 모더니스트로서의 면모를 보여주고 있다. 그러므로 비교적 상징과 이미지가 덜 개인적이라는 점에서 플래스의 시는 이러한 모더니스트적 방식을 별로 사용하지 않는 다른 고백시보다 이해하기가 좀더 수월하다는 잇점이 있다. 또한 시의 형식면에서 로웰이 형식의 개혁을 통해 작가가 처한 상황의 딜렘마를 해결하려 하였다면 플래스는 19행 2운체시(villanelle), 3운구의 터자 리마(terza rima) 등을 주로 사용함으로써 모더니스트로서의 면모를 보여주고 있다. 이처럼 플래스는 가부장제를 비롯한 이성전통이 인간의 정체성을 말살시키는 시대를 살아왔다는 인식에 있어서 로웰을 비롯한 당대의 고백시인들과 감수성의 딜렘마를 공유하면서도 전통적인 방식을 고수한 점에서 포스트모던 작가이면서 모더니스트의 면모를 지닌다.

모더니스트들은 이성중심의 서구 가치관이 스스로 이룬어낸 결과인 19세기 중반 이후의 여러가지 문화적 성취들—예컨대 과학에서의 진화론, 심리학에서의 무의식의 발견, 심리적 시간

의 중요성 대두 등—로 인하여 낭만주의시기 까지 흔들림 없이 신뢰되어온 이성중심의 가치관이 그 내부로부터 드러내는 모순을 경험하였다. 그들은 상실된 가치관의 재건을 위하여 이성적 사고관을 파기하는 대신 이성이 가장자리로 밀쳐놓았던 것들을 회복시키고자 했는데 이는 궁극적으로 이성의 완전한 폐기가 아니라, 이성의 결합을 보완함으로써 이성적 가치관을 더욱 완전히 하고자 한 것이다. 이를테면 엘리엇의 상징과 이미지가 다 기본적으로는 언어가 가진 이성적 힘—의미전달 능력—에 대한 믿음을 보여주는 것이며, 그가 주로 사용한 신화적 방식과 은유도 이성중심시학에 바탕을 둔 것이다. 그러나 1, 2차 대전을 경험한 전쟁이후의 세대에게 이성의 역사는 어마어마한 괴물의 모습으로 비치기 시작했다. 아우슈비츠나 히로시마의 원자폭탄은, 비록 이성의 올바른 적용이 아니라 비틀린 것일 망정 결국은 이성적 사고가 물고간 파국의 모습이었다는 것이 그들 앞에 놓인 하나의 진실이었다. 급격한 문화적 성취 속에서 전후세대는 아인슈타인의 상대성원리, 양자 이론, 라이프니츠의 단자론, 윌리엄 제임스의 진리관, 니체적 무신론 등 삶과 우주의 진실을 하나하나 충격적으로 받아들이면서 이 세계 속에서 살아가는 인간의 모습을 푸코(Michel Foucault)의 표현대로 마치 원형감옥에 갇힌 광인으로 인식하기에 이르른 것이다. 역사는 재건될 수 없고 인간은 존재의 불합리를 벗어날 수 없다. 모더니즘 시대까지 이성이 떠받들었던 인간지성은 이러한 존재의 진퇴양난에서 인간을 벗어나게 하기에는 역부족일 뿐만 아니라 오히려 존재 자체를 지식의 참조체계에 가두어둠으로써 왜곡하였다.¹⁾ 이러한 깨달음 하에서 작가들은 반지성주의로 돌아서는 한편 이성적 시학에 반대하여 그들 나름의 포스트모던 시학을 구성하기 시작하였다. 존 바스(John Barth)가 “고갈의 문학”에서 현대작가의 이러한 모습을 비랑에 선 것으로 비유했듯 현대작가는 문학형식이 이미 다 소진되어 심미적 비랑에 섰다는 자기인식에 도달한다.²⁾ 그래서 그는 고갈한 문학형식에서 새로운 문학형식을 창조하는 것은 불가능하므로 대신 과거의 문학형식을 패로디함으로써 기존의 가치관을 효과적으로 전복하여 이성 중심의 기형적 역사가 물고간 심미적 비랑에서 탈출하고자 한다. 이리하여 패로디는 이 시기에 와서 매우 중요한 문학적 방식이 되는데 포스트모던 작품에는 거의 예외 없이 이성중심문화의 어떤 한 측면에 대한 패로디가 담겨 있다고 말해도 과언이 아니다.

이성중심문학전통에 대한 또 하나의 반발은 이성문화의 결정체라 할 모더니즘이 자주 원용했던 메타포(metaphor)보다는 메토니미(metonymy)를 더 신뢰한 것에서도 나타난다. 이는 신화나 상징 등 집단무의식에 기반을 둔 언어의 의미 전달능력에 대한 불신과 동시에 세계관 및 진리관의 변화를 반영한다. 즉 사상과 감정이 이들과는 분리되어 있는 현상계 속의 어떤 외적 대상에 의해 전달될 수 있다고 믿은 이원론적 세계관을 거부하고, 사상은 동떨어진 것이 아니라 현상계 속의 일부인 어떤 한 경험에 담겨 있다고 하는 현상계와 사상계 미분리의 일원론적 세계관에 기초한 것이다. 한편 진리에 있어서는 모든 것은 우주를 담고 있으며 조금의 손실도 없이 “거대한 전체 속에서 서로 스며들어 포개져 있다”는 과거의 일원론을 거부하고

1) 로버트 로웰(Robert Lowell)의 “Myopia: a Night”는 바로 지식의 참조체계 속에 갇힌 퍼소나의 이야기이다. 밤이면 안경[지식의 참조체계]을 벗고 잠들었다가 아침이면 다시 안경을 써야 한다는 비유를 통해 로웰은 인간이 지식의 참조체계를 벗어나는 것은 불가능하나, 문제는 이것이 인간을 너무 지나치게 가두어 둔다는 인식을 보여주고 있다.

2) John Barth, “The Literature of Exhaustion,” *The Harper American Literature Vol. II*. (New York: Harper & Row, 1987), pp.2134-5.

윌리엄 제임스(William James)의 다원주의적 입장을 채택하기에 이른다. 제임스에 의하면 경험의 모든 작은 조각들은 “작지만 그 안에 많은 의미를 갖는 것(*multum in parvo*)”으로 서로 다원적으로 관계지워 있다.” “현실의 한 조각은 그것이 이러한 관계 중 어느 하나에 놓일 때, 자동적으로 동시에 모든 다른 관계 속에 놓이는 것은 아니다.” 그리고 그 관계는 모든 것이 서로서로 “견고하게” 연결된 것이 아니며, 한 사물은 자신의 정체성을 상실하지 않고도 다른 사물을 취하거나 분리시킬 수 있다.³⁾ 그러므로 사물의 관계란 연속적인 고리로써 연결된 것이 아니라 부분 부분이 끊어진 채로 존재하는 것인데 여기서 우리는 우리 자신의 경험을 통해 이 부분적인 사물의 간격을 좁힐 수 있다. 그러나 아무리 그 간격을 좁힌다 해도 각 고리 간에는 여전히 공간이 남는데 이 끊어진 고리를 채울 수 있는 힘은 믿음의 영역이다.

이처럼 어떤 개개인이 현상에서 겪은 경험의 모임이 진리를 연결하는 사물의 고리를 좁힐 수 있다는 견해는 자신의 자전적인 이야기로써 시의 소재를 삼은 고백시인의 태도를 설명해준다. 고백시인에게서 자전적인 사실은 단지 개인적인 의미에 머무는 것이 아니다. 한 인간으로서 시인이 경험하는 삶의 고통이 그 시대의 삶을 부분적이거나 정확히 표현할 수 있는 유일한 것이라는 인식에 설 때, 시인의 삶은 당대 삶의 메토니미이다. 그러므로 고백시인들은 자신의 삶을 “고백”함으로써 시대의 삶을 그리려 했다. 예컨대 본문에서 살펴볼 실비아 플래스의 시도 자신이 여성으로서 겪은 경험의 고백인 동시에 나아가서는 이성중심의 가부장제 사회에 대한 도전이요, 가부장제의 얼굴에 부합할만한 세계사적 사실—가령 나찌의 유대인 학살—에 대한 비판으로서 확대될 수 있다.⁴⁾

이상에서 간략히 살펴본 바대로 1950년대의 미국작가는 그들이 처한 상황에서 이성시학을 거부하는 동시에 이성시학이 사용했던 전통을 다시 비틀어 사용함으로써 이성시학을 패로디하고자 하였다. 그리고 그들은 자신의 삶을 고백함으로써 시대의 삶으로 의미를 넓히고자 하였다. 그러나 그들의 고백의 의미는 낭만주의의 그것과는 다른 것이었다. 낭만주의의 “상상력”이 삶의 긍정성을 담보하는 절대적인 신뢰의 대리자였다면 고백시인들에게 있어 “상상력”은 존재의 가변성을 잠시 잡아두어 삶을 그래도 살만한 것으로 만들어주는 소극적인 기능을 가질 뿐이다. 또한 낭만주의 시인에게서 시란 물리적 세계와 완전히 일치하는 것이 아닌 형이상학적 이상의 승화된 차원일 수 있다면 고백시인들에게서 시는 삶의 절규요, 바로 삶 자체를 언어로 옮겨 놓은 것이다. 단적으로 시와 죽음 사이의 친밀감이 낭만주의에서는 긍정적이며 종교적 정서를 불러일으키는 것이었지만, 플래스에게서는 기껏 산문적 삶의 고통을 덜어주는 것으로, 궁극적으로는 무시무시한 종말일 뿐이다.⁵⁾ 낭만적 상상력이 바로 이러한 초월적 힘 때문에 “낭만적인” 것이라면 고백시인의 상상력은 시인의 생명 자체를 지속시키는 냉혹한 현

3) William James, “Pluralism, Pragmatism, and Instrumental Truth”, *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, ed. by Richard Ellman and Charles Feidelson, Jr. (New York: Oxford Univ. Press, 1965) p. 437.

4) M. L. Rosenthal은 이를 가리켜 “사적인 것과 문화적 상징의 결합(fusion of the private and the culturally symbolic)”이라고 했다. “Sylvia Plath and Confessional Poetry,” ed. by Charles Newman, p. 70.

5) Annette Lavers, “The World as Icon: On Sylvia Plath’s themes,” ed. by Charles Newman, *The Art of Sylvia Plath: A Symposium* (Bloomington: Indiana Univ. Press), pp. 103-4.

실의 힘이었고 이는 실비아 플래스의 죽음에서 명확하게 드러난다. 이 글의 목적은 기법과 형식의 도움을 얻어 실비아 플래스의 시를 이해하면서 1950년대 이후 포스트모던 작가가 처한 상황적 딜레마를 지닌 고백시인의 한사람으로서 실비아 플래스가 전달하고자 한 시적 진실과 삶의 관계를 살펴보고자 하는 것이다.

II. "The Colossus"를 통해 살펴본 초기시의 세계: 존재의 부조리에 대한 명상

플래스의 시는 초기시와 전이적 시기의 시, 후기시로 나뉘는 것이 보통이다. 초기시는 그녀의 첫시집인 *The Colossus*(1960)에 대부분 실려 있는데 폴브라이트 장학생으로서 영국에 건너간 1955년에서 부터, 테드 휴즈(Ted Hughes)와 결혼, 미국에 거주했다가 다시 영국으로 영구히 돌아가기 위해 미국을 여행했던 1959년 까지에 쓰여졌다.⁶⁾ 전이기의 시는 초기시의 진솔함도 후기시의 강력한 힘도 없지만 이 시들이 실린 시집의 이름인 *Crossing the Water*(1971)가 암시하듯 초기시에서 후기시로 넘어가는 다리 역할을 하는 시들로서 플래스의 두번째 영국방문 이후 3년 간, 즉 주로 1960년에서 1962년 초기 까지 쓰여진 시들이다. 그리고 후기시는 *Ariel*(1965)과 네번째 시집 *Winter Trees*에 주로 실린 시로서 1962년 1월 아들 니콜라스가 태어난 이후, 그해 여름 테드 휴즈와의 결별, 그리고 1963년 2월 자살까지의 시기에 쓰여졌다. 여기서는 초기시에 해당하는 "The Colossus"를 통해 초기시세계를 간략히 살핀 후, 플래스 시의 정수라 할 후기시로 넘어가 삶에 대한 그녀의 태도를 이해하고자 한다.

실비아 플래스의 초기시는 기교와 주제면에서 매우 중요한데, 그 이유는 성숙기라 할 수 있는 후기시의 강력한 시적 요소가 대부분 초기시에도 산재해 있기 때문이다. 예를 들어 초기시에는 후기시의 중심주제인 파국감이나 해체, 죽음에의 열광, 성문제 및 아내로서의 본분, 모성에 대한 애매한 태도, 악몽으로의 편향 등이 이미 나타나고 있다. 플래스 시를 전체적으로 조망할 때 초기시는 후기시의 자연스럽고 다듬지 않은 힘과는 달리 자의식적이고 실험적이며 대체로 관례를 따르고 있지만 후기시처럼 초기시 모두가 죽음지향적이며 압박한 파국감을 담은 고딕적 풍경을 보여주고 있으며, 자연은 인간에 대해 악의적으로 묘사되어 있다.

"The Colossus"의 주된 이미지는 아폴론 신의 거대한 동상인 콜로수스를 복원시키면서 명상에 빠진 퍼소나이다. 아폴론은 이성신(理性神)으로서 이성중심사회와 가부장제를 의미하며, 플래스의 개인적 경험에서는 아버지를 의미한다. 로웰에게서는 이성문화가 주된 문제였다면 플래스에게는 이것에 더하여서 여성의 정체성 위기라는 문제가 중첩되어 있다. 비록 "The Colossus"에는 이러한 의미가 분화되어 나타나 있지 않지만 "아버지"라는 표현을 통해 가부장제로 의미가 확대되고 있음을 알수 있다. 결보기에는 부쉬진 고대의 동상에 대한 이야기 같지만, 이 시에 나타나 있는 거대한 이성신의 상징은 후기시인 "Daddy"를 준비하고 있는 것이다.

"나귀들의 떠들썩한 소리, 돼지같은 이의 불평과 음란한 소리"들이 흘러나온 조상의 위대한

6) 여기서 시기의 구분은 Ted Hughes, "The Chronological Order of Sylvia Plath's Poems", in *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*(Bloomington: Indiana Univ. Press, 1970)의 도움을 받아 Caroline King Barnard, *Sylvia Plath*(Boston: Twayne Publishers, 1978)에서 구분한 방식을 대체로 따르고 있다.

입은 혀간의 촉사보다 더 더러운 현대문명을 상징하는데, 그 거대한 동상의 “목으로부터 진흙덩이를 훑어내고자 30년간 애쓴” 화자는 “나는 결코 당신을 완전히 복원시킬 수는 없습니다”라고 선언하면서도 “폴통과 리졸 소독약통을 들고” 작은 사다리에 올라, “그 거대한 두개골을 고쳐주고 벗겨진 눈두덩을 깨끗이 함”으로써 문명에 대해 교정작업을 시도한다. 화자는 인간이 맹신했던 이성의 모든 제도들을 제1연에서 날카롭게 비판하면서도 왜 이를 완전히 깨 부수지 못하고 오히려 복원하려 하는가? 그것은 아마도 그러한 제도를 벗어날 수 없다는 자기인식 때문일 것이다. 그래서 화자는 마치 “장례식에 참석한 개미처럼 그 거대한 잡초 같은 눈썹 [제도적 굴레] 사이에서 기어가고 있다.” 에머슨은 전통이 주는 부담을 벗어나기 위해 현재로 눈을 돌리고 인간의 능동적 사고를 신뢰함으로써 새로운 출발을 이룰 수 있었지만 플래스의 눈에 비친 현대는 에머슨과 같은 출발을 불가능하게 한다. 왜냐하면 아버지=아폴론의 세계가 너무 거대하여 이미 모든 것을 소진시켰기에 제정신으로는 이러한 상황을 벗어날 수 없기 때문이다. 그러므로 탈출이 불가능한 대신 이를 수리함으로써 플래스는 이세상을 최소한 살만한 곳으로 만들고자 하는 것이다.

플래스의 초기시는 후기시가 가지는 숙명감과 파국감을 모두 보여주지만 전적으로 절망적인 진 않다는 점에서 후기시와 다른데 이는 “The Colossus”에 나타난 작가의 교정의지를 통해 잘 나타나 있다. 그러나 희망의 어조가 비친다고 해서 이를 과대 평가해서는 안된다. 왜냐하면 아가멤논의 복수를 가능케 했던 “오레스테이아(Oresteia)의 하늘”—이 혼돈의 세계를 넘어서는 세계—밖에 서 있는 창공이 우리들 머리 위에 드리워져 있을 뿐, 아버지의 거대한 모습은 마치 “로마의 포럼처럼 힘차게 역사적인” 존재로서 그의 유물을 온 데 흩어 놓아 화자는 이것의 본질에서 벗어날 수 없기 때문이다. 그래서 “풍요의 빨처럼” 여겨져온 이 밤의 세계에 갇혀 그녀는 생명의 “바람 밖에” 웅크리고 앉아 희망적 세계의 “붉은 별”을 헤아리지만 더 이상 탈출의 배가 도착하는 소리에 귀를 기울이지 않는다. 태양이 떠오른다 해도 그것은 로고스의 상징인 이성신의 “허기둥” 밑에서 솟아 오르는 또다른 로고스의 모습인 “태양”일 뿐이며 그녀의 시대는 이미 이성문화에 의해 정체성을 완전히 상실하고, “그림자와 결혼해 있기” 때문이다.

이처럼 “The Colossus”의 시세계는 완전히 절망적이지도 않고 그렇다고 활기를 줄만한 적극적인 희망의 의지도 내비치지 않는다.⁷⁾ 이 시가 후기시의 암울한 세계에 비하면 다소 덜 짓눌린 듯한 인상을 줄지는 모르나, 존재의 감옥에 갇힌 현대인의 모습은 작가가 경험하는 진퇴양난을 보아도 알 수 있듯이 탈출구를 찾지 못한 채 시의 배경이 되는 밤의 칠흑 만큼이나 어둡게 묘사되어 있다.

III. “Lady Lazarus”와 “The Jailer” 그리고 “Ariel”: 탈출을 향한 반항의 몸짓과 자기 내부에 드리워진 가부장의 그림자에 갇힌 자아에의 성찰

스티븐 스펜더(Stephen Spender)의 지적처럼 후기시에 오면 플래스의 시는 “드러나지 않는 신화적 외곽선(the dark outlines of a mythology)”을 갖는다.⁸⁾ 이러한 외곽선으로는

7) Caroline King Barnard, 앞의 책, p.47.

8) “Warnings from the Grave,” *New Republic*, 154(June 18, 1966), p.23. C.K. Barnard의 앞의 글, p.77.

오레스테스, 외디푸스, 에어리얼, 메두사 등의 신화적 인물과 성경의 인물뿐 아니라, 독일인 아버지상, 고딕적 분위기의 달, 주목나무 등이 원용되고 있는데 후자의 경우는 어린 시절에 아버지의 요양을 위해 한 때 바닷가에서 살았던 당시의 정경이 투사된 것이다. 이것들은 시인이 거기서부터 이미지리와 상징, 그리고 의미의 참조체계를 꼬집어 낼 수 있게 하는 저장고의 구실을 한다. 그런데 플래스에게서는 외적 대상물이 그 자체로서 갖는 의미와 시 속에서 획득하는 내적 의미가 함께 녹아 있는데 이러한 내적 외적 세계의 융합은 시인이 외부의 대상을 통하여 내면세계의 비틀린 자아를 비출 수 있는 거울을 제공함으로써 유사성에 근거한 은유를 창조해 낸다. 한편 플래스가 스스로 언급했듯이 거의 매일 새벽, 평균 하루에 한 편씩 썼다는 후기시는 마치 죽음을 예견한듯이 쫓기며 써내려간 느낌을 주지만 그 때문에 애써 형식적 틀에 담지 않아 오히려 흐름이 자연스럽고 원시적 힘을 느끼게 한다. 또한 후기시가 매일 매일의 연속된 다작이었기에 시 전체가 일관된 이미지의 연결을 보여주는데 하나의 이미지가 유사한 다른 이미지로 대체되면서 창조되는 새로운 리얼리티는 이전의 은유를 다각적으로 만드는 동시에 더욱 분명하게 해준다.⁹⁾ 다음에서는 플래스 후기시가 보여주는 이러한 은유의 양상과 함께 심화되어 가는 주제에 대해 살펴보고자 한다.

후기시집 *Ariel*에 실린 “Lady Lazarus”에 이르면 “The Colossus”에 나타나 있는 인간을 가두고 있는 악몽과 같은 존재의 이미지는 더욱 명료한 표현으로 바뀐다. 그리고 존재의 부조리에 대한 인식이 더욱 첨예하게 되어 시인은 증오를 느끼며 이성문명에 대해 적극적으로 도전하고자 한다. 그것은 로젠탈(M. L. Rosenthal)이 지적하듯 이상한 공포감과 히스테리를 느끼는 한 가운데 파국을 보다 명백하게 인식함으로써 오히려 의기양양할 수 있는 기분으로 쓰여진 것이다.¹⁰⁾ 우선 라자루스에 대한 성경의 의미는 두가지인데, 예수의 기적에 의해 손과 발이 수의에 묶여 있고 얼굴은 붕대로 감긴 채 무덤에서 일어나 부활한 나사로(John 11: 14)와 개가 활아주는 상처로 가득한 문둥병 거지 라자루스(Nuke 16: 19-26)가 있다. 거지 라자루스는 부자에게 도움을 요청하나 거절당하는데 이들이 둘다 죽었을 때 신은 라자루스에게는 천국행을 부자에게는 지옥행을 명령한다. 이 시에는 두가지 라자루스의 의미가 중첩되어 있는데, 묘사 상으로는 요한복음의 라자루스 대목처럼 복음을 말하고 있는듯이 보이지만 그 이면에는 존재의 딜레마를 벗어나려는 도움의 요청과 이를 거절하는 자에 대한 저주적 응징이 포함되어 있다.

“Lady Lazarus”의 화자는 존재의 딜레마에서 탈출하여 다시 부활하고자 요한복음의 나사로처럼 “10년마다 한 번씩” 자살 의식을 치룬다. 그래서 부활하여 나사로를 살린 예수의 기적처럼 “걸어다니는 기적의 나의 살갓은 마치 나찌의 살갓램프처럼 밝다.” 그러나 예수가 행한 기적과는 달리 시인의 부활은 생명의 획득이 아니다. 다시말해 죽음을 통해 이전의 정체성을 버리고 새로운 정체성을 획득하였다. 그 자아 또한 세상인들에게 위안을 주는 것이 아니라 그들을 “공포에 질리게”하며 자신을 또다시 죽음으로 향하게 한다는 점에서 이 시의 라자루스는 성경적 의미의 패로디이다. 이처럼 무시무시하게 새로 태어난 여성의 정체성은 세상사를 조롱하며 “미소짓는 여성”이다. 그녀가 이세상에서 가졌던 모든 제도적 찌꺼기들인 “손과 발의 붕대를 벗겨내면” 화자는 “별거벗고 스트립쇼를 한다.” 그러나 그녀의 정체성은 그 본질에

9) 예컨대 “Mary’s Song”에서는 유대인—그리스도—플래스가 유산한 아기—플래스 자신 등으로 이미지의 연결이 이루어지면서 의미가 심화, 확장되고 있다.

10) “Sylvia Plath and Confessional Poetry”, ed. by Charles Newman, 앞의 책, p. 70.

있어 여녀 여성과 다를 바 없이 “똑같은, 동일한 여성이다.” 그래서 그녀는 두번째 죽을 때는 “다시 안돌아오리라고” 마음먹지만 세상사람들은 “조개껍데기 속에 진혼을 가두고” 고통의 “벌레들을 떼어낸다.” 이리하여 화자는 부조리의 세계 속에 살아가면서 느껴야 하는 고통조차도 상실당한 채 세상 속에서 평준화되고 만다. 그러나 화자는 이러한 개탄에 머물지 않고 인간의 존재를 평준화시키는 힘에 대항하고자 한다. 그리하여 이처럼 삶의 규격 속에 평준화되는 부활의 자살을 그만두고 존재의 부조리를 가져온 세상에 복수하기 위한 부활의 죽음을 이렇게 노래한다.

“죽음도

하나의 예술이다. 모든 다른 것처럼

나는 그것을 예외적으로 잘 할 수 있다.”

이 행에 이르러 죽음의 의미는 창조적 예술행위의 차원으로 확대된다. 즉 죽음은 육체적 죽음과 기존에 존재했던 자아의 죽음, 그리고 이성시학에 근거한 창조성의 죽음을 포괄하게 되는 것이다. “죽음”은 주제를 표현해야 하는 하나의 허구로서 “예술”이다. 악셀로드(S.G. Axelrod)는 이 대목을 가리켜 문학전통에는 가부장적 전통 뿐만 아니라 이 가부장제에 길들여진 모계적 전통도 존재하는데, 여기서 플래스는 이 양자에 다 반발해야 할 필요성에 직면해 있다고 한다.¹¹⁾ 예를 들어 과거 에밀리 디킨슨(Emily dickinson)의 경우 가부장제에 대한 저항은 너무 소극적이었는데 플래스에 와서 이러한 소극성이 극복되어야 한다는 인식에 이르렀다는 것이다.¹²⁾ 디킨슨은 그녀의 시 “1732”에서 “남성적 세계” 속에서 자아의 상실을 의미하는 죽음을 가부장제와의 절연으로서 긍정하기 보다는 생의 단절을 의미하는 부정적인 것으로 봄으로써 오히려 이 생에 대한 동경을 표현하기 위해 사용하였다. 디킨슨에게서는 천국과 지옥도 모두가 “헤어짐”인 까닭에 그녀는 죽음을 통한 남성적 세계의 상실을 아쉬워하는 어조로 노래하는 것이다. 그러나 레이디 라자루스는 자신을 길들이는 “남성을 공기처럼 잡아먹는” 복수의 화신으로 재생함으로써 존재사회 모두를 파괴하는 정체성을 획득한다. 그리하여 자신이 애써 택한 죽음의 예술로써 부활하여, 세상사람들은 그 댓가를 (이성중심사회 및 가부장제 사회의)죽음으로써 치루게 할 터이니 “주의하라, 주의하라”고 화자는 외친다.

그러나 죽은 “뼈의 재를 쭈시고 휘저어 봐야” 거기에는 옛날의 자아가 “전혀 없다”고 할 때 화자의 목소리는 죽음을 주제로 한 시를 통해 힘을 획득한 긍정의 목소리인지, 아니면 존재가 지우는 극한의 부담으로부터의 절규인지에 대한 판단이 남는다. 이의 정확한 판단은 그녀의 최후시 “Words”에 가셔야 드러나 있다.

한편 1962년 10월에 쓴 “The Jailer”에 오면 “The Colossus”에서보다 훨씬 이미지가 명확해진다. 즉 인간의 삶을 파괴하는 주체는 추상적인 신이 아니라 “간수”로서 제시되며, 세상은 감옥에 비유된다. 또한 초기시가 지녔던 파국의 불가피성에 대한 모호한 태도도 사라지고, 이 세상에 규격화 된 존재가 얼마나 잔혹한 것인가, 그리고 그러한 존재의 파국은 결국은 불

11) Steven Gould Axelrod, Sylvia Plath: *The Wound and the Cure of Words*(Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1990), p. 159.

12) 플래스의 시가 담은 비판이 가부장제에 대한 철저한 비판과 아울러 나찌로 상징되는 문명에의 비판을 포함한다는 점에서 에밀리 디킨슨의 그것보다 더 나아가고 있음이 지적되기도 한다. George Steiner, “Dying Is An Art,” ed. by Charles Newman, 앞의 책, p. 216.

가피한 것이라는 입장을 취하고 있다. “The Jailer”의 지배적인 이미지는 “간수”로 상징되는 아버지와 남편으로 표현되는 남성세계=이성세계에 의해 능욕되고 갇힌 화자의 모습이다. “하루종일 타다 남은 성냥 동강을 쌓아” 나의 영혼을 구원해 줄 교회를 만들던 화자는 드디어 “내가 없다면 나를 능욕할 그가 어떻게 있겠느냐?”고 외치며 존재의 억압/괴억압을 일방적인 것이 아니라 양자에 걸친 문제라고 인식하게 된다. 다시 말해 “Lady Lazarus”에 이르는 세계가 여성성을 억압하는 가부장적 사회에 대해 좌절하고, 이를 항변함으로써 일관적이었다면, 이제 화자는 자기 스스로가 가부장제 사회의 “그림자 속에서 나의 정량을 먹어오면서 그가 죽기를 바랬는데 이는 불가능한 일이었다”는 인식을 토로하고 있다. 이제 시인은 “you”로 지칭된 간수가 부정형의 무한의 범죄자라면 감금된 “I” 또한 “형량이 확정되지 않은 범죄자”라는 깨달음에 도달하는 한편 존재의 부조리를 타파하려면 그를 죽여서만도 안되고 나 자신이 죽어야 한다는 “Ariel”의 성찰로 향하는 것이다.

플래스가 하나의 상징이나 이미지로써 여러가지 의미를 동시에 중첩시키는 방식은 시 “Ariel”에서도 예외가 아니다. 에어리얼은 우선 플래스가 캠브리지 시절 즐겨 탄 말의 이름이며, 매우 빠르기로 유명한 아라비아산 영양의 이름이기도 하다. 그러나 에어리얼이 상징으로서 지니는 중요성은 고전적인 것이다. 즉 셰익스피어(William Shakespeare)의 *The Tempest*에 나오는 에어리얼처럼 우리에게 현재의 억압과 좌절감, 그리고 궁극적으로는 그 억압에서 헤쳐나와 자유롭게 되리라는 의미를 전달하는 존재인 동시에 포프(Alexander Pope)의 *The Rape of the Rock*에 나오는 벨린다의 수호신 에어리얼과 같은 존재의 의미를 지닌다. 포프의 에어리얼은 어떠한 성이든, 모양새든 자유자재로 전환할 수 있는 양성성(androgyne)을 지닌 존재로서, 라자루스, 주목나무, 유대인, 모성상 등으로 변신하는 시인의 화자상과 일치한다. 에어리얼은 또한 신화에서 나오는 그리스어를 그대로 영어로 옮겼을 때 “신의 암사자(God’s lioness)”를 의미한다. 이러한 모든 의미를 지니는 상징으로서 에어리얼은, 이 시의 주된 이미지를 새벽 어둠 속의 정지 상태에서 말을 달리는 화자의 모습으로 제시하기도 하고 한편 밤의 우울함 속에서 존재의 억압과 이의 탈출을 몽상하는 화자의 모습으로 제시하기도 한다. 그러나 이 시의 화자가 궁극적으로는 셰익스피어의 에어리얼처럼 자유를 획득하지 못하고 자멸적인 비상을 한다는 점에서 이는 또한 고전에 대한 패로디이기도 하다.

이 시의 첫 3연은 말을 달리고자 하는 탈출의 소망(death wish)과 가부장제의 그림자에 대한 공포(shadow fear)가 동시에 존재하나 “The Jailer”에서 보여준 바처럼 자신의 내면 속에 잠재한 가부장제의 그림자가 자신을 너무 누르고 있어 탈출은 불가능하다는 인식이 연장되고 이는 죽음으로 향하는 전환점을 마련한다. 그리하여 이미지에 있어서도 전통적으로 그림자의 이미지였던 “검둥이의 눈”이 어둠을 던지는 “블랙베리”로, 그리고 우리를 걸어매는 “후크”의 이미지로 발전한다. 그것은 “검지만 달콤한 피빛의” 죽음이 한입 가득한 “그림자”들이다. 이제 화자는 자신의 모든 육체적인 것들을 해체하며 고디바처럼 모든 제도적 굴레인 옷을 벗고, 라자루스처럼 여태까지 그가 가졌던 “죽은 손들”과 그를 가두었던 “뿔박”을 벗어버리고, 죽음의 세계를 상징하는 “반짝이는 바다”로 나아가, ¹³⁾ “어린이의 울음소리”로 온 세상에 그 소리를 퍼뜨리고자 한다. 여기까지는 시가 재생의 비전을 보여주는 듯이 진행되었지만 바로 그다음에 반전이 이루어 진다. 왜냐하면 화자는 초월의 의지를 담은 “화살이 되어 아침

의 가마솥, 붉은 눈동자인 태양과 하나가 되고자 하는 충동으로 날아가는 아침이슬이 되지만 그 비상은 “자멸의(suicidal)” 비상이기 때문이다.

물론 이 대목에 있어서조차 “자멸의 비상”에 대한 해석은 다를 수 있다. 즉 그것을 자신의 그림자를 죽이고 구원으로 향하려는 재생의 자멸로 해석될 수 있다. 그러나 이처럼 희망적으로 해석하기가 힘든 것은 “Daddy”의 세계가 너무나 잔혹한 조소로 가득차 있고, 시인의 삶이 자살로 종결되었다는 점을 고려해서이다. 물론 시세계는 자전적인 것과 거리를 유지할 수 있다고 주장할 수도 있지만 고백시인들에게서는 이 거리가 비교적 짧으며, 만일 희망의 비전이 있었다면 최소한 예술을 통한 대리만족을 통해서라도 시인은 자살을 택하지 않았을 것이기 때문이다.

IV. “Daddy”: 여성의 아누스적 속성과 해방을 위한 자기 살해

“Daddy”는 어찌보면 지금까지의 성찰에 대한 하나의 총괄서일 수 있을 것이다. “Words”가 스스로의 죽음에 대한 예술적 에피타프라면 “Daddy”는 유연장과 같은 의미를 던진다. 그것은 어린 시절의 기억에서 시작하여 아버지의 죽음과 현재에 이르는 자신의 존재에 대한 깨달음을 아버지의 죽음에 대해 뒤돌린 애가 형식으로 회상하고 있다. 앞서 실비아 프래스의 시는 이미지가 변화하면서 의미를 새롭게 다양하게 구축하여 포괄성을 획득한다고 했는데, “Daddy”에서도 이러한 이미지의 변화가 나타난다. 가장 두드러진 이미지는 “검은 구두-조각상-독일군 나찌-악마-흡혈귀”로 다가오는 아버지의 모습인데 이는 “The Colossus”의 조상과 “The Jailer”의 구금의 이미지를 비롯하여 앞선 시의 이미지를 함축적으로 요약하고 있다. 물론 시적 이미지를 가져오는 경험의 영역에는 있는 그대로의 개인적 경험이 존재하겠지만 프래스는 이러한 사실을 대중적인 신화로 고양시켜, 그녀의 강렬한 비전에 객관성을 부여하고 있다. 프래스는 이미지의 응축과 사적/공적 의미의 결합으로써 시에 포괄적이고 객관적 어조를 주는 한편, 운율의 형식과 내용의 변증법에 의해서도 양극 사이의 균형을 주고 있다.

프래스는 초기시 “The Colossus”에서 보여준 로고스의 남성언어에 대한 반발을 “Daddy”에 와서도 보여주고 있는데 여기서 그녀는 “Achoo”와 같은 여성적 언어나 가장 원시적이고 모성적인 “자장가 운율(nursery rhyme)”을 사용함으로써 여성적 언어와 형식으로써도 시를 구성할 수 있음을 보여주고 있다. 특히 여기서 “Daddy”의 형식과 내용의 변증법은 주목할 만 하다. 프래스는 아주 단순하고 주술적인 반복에 의해 심리적으로 안정감을 주는 “자장가 운율” 형식 속에 존재의 부조리에 대한 명상의 극치를 담음으로써, 주제가 주는 통제하기 어려운 긴장감을 어느 정도 이완시키고 균형을 주어 존재의 무게를 조금은 가볍게 하고 있다. 또한 그렇게 함으로써 내용이 암시하는 뭔가 정의할 수 없는 저주에 대항하려는 힘의 존재를 느끼게 한다. 존즈(A.R. Jones)에 의하면 우선 제1연의 “You do not do, you do not do”는 *MacBeth*의 마녀들이 외는 “I’ll do, I’ll do, and I’ll do”와 엘리엇의 *Sweeney Agonistes*에서의 “And I said I do, I do”를 연상시키는 주술적 리듬을 이룬다고 한다.¹⁴⁾

양극의 균형을 초래하는 장치로는 형식과 내용의 변증법 뿐 아니라 신화적 방식도 중요한

13) “바다”의 경우 전통적으로 수장을 통한 재생의 상징인데 반해, “반짝인다”가 죽음과 연결되는 이유는 프래스 자신이 어린 시절 죽은 뱀의 몸이 반짝였다는 기억에 의한 개인적 상징이다. C.K. Barnard, 앞의 책, p.80.

한몫을 하고 있다. 시인은 이 시에서 화자가 엘렉트라 콤플렉스, 즉 자신을 동일시하려는 어머니에 대한 증오감과 전체군주적이며 생명을 부정하는 아버지에 대한 애정 사이에서 고전적인 심리적 갈등을 느낀다고 말한다. 그러므로 화자를 지탱시키는 원한의 감정 이면에는 아버지에 대한 증오와, 자신을 박해하는 이를 사랑하는 자기자신에 대한 증오가 동시에 존재한다. 바로 이처럼 양면적인 증오-사랑이 스스로의 삶의 핵이 된 존재로서 화자는 “아버지”를 “나의 작은 정열적인 심장을 둘로 쪼개는 바로 그 검은 인물”이라고 칭한다. 가부장제가 어린 소녀에게 내화시킨 굴종의 모습은 제1연에서 검은 구두에 갇혀 여성의 언어인 “아휴(Achoo)” 소리 한 번 못내고 살아온 모습을 발가락에 비유한 것에 잘 나타나 있다.

그러므로 화자는 이제 “아버지, 당신을 죽였어야 했어요”라고 외친다. 그러나 당시에는 그러한 인식에 도달하지 못했기 때문에, 화자가 아버지를 향한 “살해의 시간을 채 갖기도 전에” 그는 죽어버렸다. 그래서, “나는 아하(Ach), 두(du)”하고 나찌의 언어인 게르만어를 말함으로써, 즉 나 스스로 내제된 가부장적 굴레를 그대로 온존시킴으로써, “당신을 복원하고자 기도하곤 했었다.” 마치 거대한 고대의 조상을 뜯어맞출 수 있다는 환상을 가진 “The Colossus”의 화자처럼. 그러나 “아버지”의 세계가 화자에게 자양분을 주는 세계가 아니라 짓밟는 세계였음은 “허가 턱 안에 들러 붙어,” “이히, 이히, 이히”하면서 아버지의 언어인 독일어로 “I”를 만들어야 하면서도 “거의 말을 할 수 없었다”는 화자의 고백에 잘 표현되어 있다. 이처럼 모든 여성적인 것을 살해하는 “추잡한” 언어는 “The Colossus” 제1연의 “난잡한 소리”를 연상시킨다.

가부장제에 의해 억압당하는 “I”는 “다카우, 아우슈비츠, 벨젠”에서 학살당한 유대인과 동일시되면서, 시의 주제는 20세기 문명사에 대한 비판으로 넓혀진다. 이제 보니 “신이 아니라 나찌의 심벌인 당신”, “너무나 검어서 어떠한 하늘도 뚫고 나갈 수 없는” 당신을,

“모든 여인은 흠모했어요 파시스트를,
 얼굴을 걷어차는 장화를,
 당신과 같은 야수의 짐승같은, 짐승같은 마음들”.

이처럼 제10연에 와서 주제는 여성의 보편적인 자기굴종으로 확대되고 있다. 그리고 제12연에 이르러 “그들이 당신을 문었을 때 나는 열살이었지요. 스무살에 나는 죽어 당신에게 되돌아 가려고, 되돌아 가려고, 되돌아 가려고 했습니다”라는 화자의 말 속에서 시인은 삶에 대한 깨달음을 거의 완성하고 있다. 그러므로 화자는 이제 “내가 한 남자를 죽였다면 나는 둘을 죽인 것이 된다—그이며 동시에 당신이었던 그 둘을”, 즉 아버지와 아버지 속의 남성 가부장제를, 그리고 “나의 피를 일년 내내 빨아 온 흡혈귀를”¹⁵⁾ 죽였던 것이라고 되뇌인다. 여기서 우리는 안나즈(Pamela J. Annas)의 지적처럼 “Daddy”시 전체를, 이 “흡혈귀”의 가슴에 못을 박음으로써 흡혈귀→희생자로 향하는 일방적 싸이클을 깨고자 하는 마귀추방의 의식으로 이해할 수 있다.¹⁶⁾ 아버지의 “납작한 검은 가슴에는 송곳이 박혀 있고” 마을 사람들은 나귀추방의 의식으로 아버지의 무덤을 “춤추며 밟는다”는 표현은 이 세상에서 여성의 해방을 위한

14) “On Daddy”, ed. by Charles Newman, 앞의 책, p.233.

15) 피를 빨린 기간이 정확히 말해 “7년”이라고 하는 대목과, 아버지가 죽은 후 “당신의 모델을 만들었어요”라고 하는 부분에서 “아버지”는 “남편”의 모습과 겹쳐지고 있다.

16) *A Disturbance in Mirrors*(New York: Greenwood Press, 1988), p.142.

창조는 폭력을 수반할 수 밖에 없다는 시인의 또 다른 성찰을 보여 주고 있다. 그러나 이 경우 폭력의 원천은 바로 여성 자신에게서 나오는 것이다.¹⁷⁾ 그러므로 마귀추방의 의식은 자신 속의 흡혈귀의 추방, 즉 자살의 의식이기도 하다. 그래서 화자는 모든 남성적인 것을 죽이는 동시에 자기 마음 속에 길들여진 여성적인 것도 죽임으로써 “나도 마침내는 끝장나 버렸다”고 고백한다.

이로써 정말로 여성적인 정체성을 온전히 간직하려면 남성에게 의해 길들여진 스스로를 끝장내야 한다. 왜냐하면 “The Jailer”, “Ariel”에서 보았듯 이성의 참조체계는 인간을 너무나 가두고 있어서 이것을 벗어나는 것은 곧 죽음을 의미한다. 즉 죽음을 통하지 않고는 탈출이 불가능하기 때문이다. 그래서 플래스는 1963년 2월, 자신의 여성적 정체성을 해방하기 위한 유일한 방편으로 죽음의 길을 택했다. 그러나 그녀는 죽음을 통해 여성성의 해방을 얻었는가. 우리가 알 수 있는 것은 이 세상에서 해방될 수 없다면 최소한 능욕당하지 않기 위해서라도 스스로를 죽일 수 밖에 없었다는 시인의 깨달음 뿐이다.

V. 맺는 말: “Words”—삶과 예술에 대한 마지막 성찰로서의 에피타프

플래스를 죽음으로 이끈 데는 남성적 언어에 간힌 예술행위에 대한 좌절이 중요한 몫을 하였다. “Daddy”에서 여성적 형식과 언어를 구사하기도 하였지만, 가장 여성적 형식인 자장가의 운율 속에도 남성적 언어가 들어가지 않고는 시가 성립될 수 없다는 딜레마를 통해 시인은 예술적 승화도 현실을 깨기에는 역부족임을 느꼈다. 그래서 모더니스트들처럼 상상력을 통한 순간적인 리얼리티의 변형을 꿈꾸지 못하게 된 플래스에게 있어 언어는 “고정된 운명의 별들이 삶을 통제하고 있는 동안,” “무미건조한, 기수없이 지칠줄 모르고 달리는 말발자욱”으로 이세상에 남는다. “Words”는 언어에 대한 플래스의 관점 때문에 그 어떠한 시보다도 더 후기 구조주의에 접근한 시이다. 시니피에와 시니피앙 사이에 어떤 확고한 관계가 정립되어 있지 못하다는 후기구조주의적 관점은, 여성의 해방을 위하여 언어로써 시를 만들고 나면 그 언어는 결국 남성적인 언어 속에 편입됨으로써 결국 쓸모 없어지고 만다는 인식 속에 스며들어 있기 때문이다.

악셀로드(S.G. Axelrod)는 1963년 1월 28일부터 2월 5일의 기간 동안 쓰여진 시에서 화자는 자신을 긍정적으로 실현시킬 수 없음을 인정한다고 지적한다. 그리고 감춰진 자아가 거 짓된 자아체계를 던져버리려고 하지만, 이는 단지 소망일 뿐 실현될 수 없는 것이기에 자아의 반복된 모습이 상상력을 부동으로 고착시키는 효과를 초래한다고 말한다.¹⁸⁾ 어떤 소망이나 발전이나 변형을 꾀하는 대신에 플래스의 마지막 시들은 황폐감과 운명감에 사로잡혀 있다. 두드러지는 이미지는 “Words”에서 처럼 운명의 “고정된 별”과 같은 파국의 상징이다. “Words”에서 감춰진 자아가 텍스트의 언어 속으로 도망갔을 때 삶을 얻은 것이 아니라 오히려 생명의 수액이 마르게 된다. 남성적 사회를 의미하는 “나무”를 내려치는 시인의 창조적 “도끼”—사고와 감성을 표현한 언어체계—는 질주하는 말처럼 한가운데로부터 “반향”을 불러일으켰지만, 그 창조정신의 수액이 진리의 “바위 위에서” 언어를 통하여 “스스로의 거울을 재조정

17) Margaret Dickie Uroff, *Sylvia Plath and Ted Hughes*. (Chicago, Univ of Illinois Press, 1980), p.157.

18) 앞의 책, p.233.

하고자 하는 물처럼.” 그러나 비극을 예고하는 “눈물처럼 솟아나와, 떨어지고 변하여 이끼가 푸릇하게 낀 흰 두개골이 된다.” 결국 “수년이 흐른 뒤에” 플래스는 자신의 창조정신도, 자신의 예술적으로 형상화된 언어도 황폐하게 변한 해골이 되어, “길거리에서 마주치는 것이다.”

이처럼 플래스는 자신의 운명 뿐만 아니라 예술의 운명 까지도 예언했다. 그러나 예술에 관한 한 그 예언은 맞아 떨어지지 않았다. 최소한 그녀의 시가 인구에 회자되면서 그 죽음의 의미에 대한 “반향”을 자꾸 불러일으키는 동안 만큼은 그녀의 예언이 빗나갔다고 할 수 있다.

우리는 “The Colossus”에서부터 “Words”에 이르는 시세계를 살펴보았다. 이제 플래스의 시적 삶은 이성에 기반한 지식의 참조체계에 갇힌 시인이 이러한 존재상황을 깨치기 위해 온 몸을 사르는 노력의 일환이었다고 할 수 있다. 상징과, 이미지, 신화적 방식에 이르는 모더니스트로서의 기법과 “Words”에서 보여준 후기 구조주의적인 언어관에 이르기까지 시의 형식은 존재에 대한 희망이 절망으로 기울어가는 시의 내용과 상응하고 있다. 또한 사적 경험의 편린에서 상징을 취해 이를 공적인 의미로 확장시키고, 안과 밖의 이미지를 융해시키며, 숭엄한 것과 평범한 것을 결합함으로써 시인은 애써 전통적인 방식을 수용하며 자신이 처한 상황에 의미를 부여하고자 했다. 그러나 플래스에게서 예술은 모더니즘이 어느 정도 지녔던 초월의 세계를 열어주지 못했다. 1950년대의 상황이 강요했던 인식, 즉 낭만주의적 상상력이 이미 가능하지 않다는 인식과 지식의 참조체계가 인간 존재를 꼼짝 할 수도 없게 움켜쥘 예술도 그 참조체계의 일부일 수 밖에 없다는 인식을 통해 시인은 죽음을 택하였다. 죽음도 하나의 예술이라면, 그녀의 예술은 너무나 고백적인 측면이 강하다. 플래스의 죽음이 진정 새로운 창조적 재생이었는지 아니면 “Words”에서 그랬듯이 굴러다니는 해골과 같은 의미에 그쳤는지는 알 수 없다. 다만 내릴 수 있는 결론은 비록 이성문화의 로고스인 언어로써 이루어졌지만, 그녀의 시는 후인에게 와서 그 예술적 승화를 이루고 있다는 것이다. 그리고 예술도 고통보다 삶을 전제로 하는 것이기에 시인의 죽음을 단순히 영원한 희망의 선택으로 미화해서는 안 될 것이다. 죽음은 그 자체로 완전한 사멸이라는 냉혹한 인식은 “Words”에 잘 나타나 있다. 플래스의 시와 죽음이 의미하는 바는 바로 인간으로 존재하기 위해 우리는, 그리고 여성은 어떻게 해야 하는가 하는 주제를 바로 우리 코 앞에 던져주었다는 점일 것이다. 비록 증명하기는 어렵지만 최소한 인간의 본성에 대한 믿음이 있어 이것이 우리존재의 사슬을 연결시켜 줄 수 있다고 한다면 우리는 죽음이라는 막다른 골목을 굳이 택하지 않아도 될 것이다. 그 믿음을 연장하여 우리는 현실의 벽에 부딪쳐 추락한 이카루스로서의 플래스가 아니라 데달러스로서의 ‘플래스’를 현시점에서조차 여전히 가능하다고 믿을 수 있어야 삶을 덜 고통스럽게 살아갈 수 있다. 그리고 그 새로운 ‘플래스’를 위해 우리는 최소한 데달러스의 신화 만큼은 우리의 존재상황이 패로디하지 못하도록 시인의 고통을 승화시켜 승엄화하려고 노력해야 할 것이다.