

풍자가의 ‘나’ :

18세기 화자 개념의 정립을 위하여

전 인 한

I

풍자문학에 있어 화자란 누구인가? 문학작품을 논할 때 우리는 흔히 역사적 실존 인물인 작가와 다른 개체성을 보여주는 작품진행자를 화자라 칭하면서 그와 역사적 작가 사이에 뚜렷한 거리가 존재함을 가정한다.¹⁾ 반대로 역사적 작가와 작품진행자를 구분지을만한 명백한 근거가 작품에서 제시되지 않을 때, 우리는 화자대신에 ‘작가’라는 용어 혹은 작가의 이름을 사용함으로써 역사적 작가와 작품진행자를 동일시한다. 이러한 이유로 우리는 흔히 『통이야기』(*A Tale of a Tub*)나 『온건한 제안』(*A Modest Proposal*)의 작품진행자는 ‘화자’라고 칭하며 비록 같은 작가의 작품이라도 ‘Markethill Poems’나 ‘Birthday Poems to Stella’의 작품진행자는 스위프트라고 명명할 것이다.

그러나 과연 이런 이분법적 사고가 작가와 작품진행자간의 다양하고 유연한 관계에 대처할 수 있는 방법론이라 할 수 있을까? 그리고 우리는 역사적 작가와 작품 내의 작가 — ‘나’ (I) — 를 (작품에서 둘의 이질성을 암시하는 힌트가 제시되지 않는 한) 아무런 유보조건 없이 동일하다고 간주할 수 있을까? 그리고 화자라는 용어는 작품진행자와 역사적 작가 사이에 도대체 어느 정도의 거리가 있을 때부터 사용할 수 있는가? 화자라는 용어가 반드시 작품진행자와 역사적 작가 사이의 이질성을 내포하고 있는 것일까? 또한 화자와 작가 사이의 거리를 인정할 때, 이 화자의 역할은 작가의 논지를 대신 그리고 효과적으로 전해주는 대변인으로서의 그것에 그쳐야할까? 화자가 작가의 객관적인 면뿐만 아니라 그의 주관적인 내면 세계에까지 우리를 안내하는 역할은 수행할 수 없을까?

1) 용어의 혼동을 피하기 위하여 필자는 역사적 작가와의 거리와 무관하게 작품을 전달하는 사람(비록 겉끄럽지만 그 중립성 때문에) 작품진행자(speaker)로 칭하였다. 따라서 작품진행자는 역사적 작가와 동일할 수도 있고 전혀 다른 인물일수도 있다. 작가(author)를 말할 때는 필자는 작품 밖의 역사적 실존 인물을 가리키며 화자(persona)는 작가와 어느 정도 거리가 있는 작품진행자를 일컫는다.

이 글에서 필자의 목적은 화자와 역사적 작가 사이의 거리 규명이 작품해석에 있어서 중요한 명제로 등장하며 작가들이 화자와 역사적 작가 사이의 가상공간을 최대한 활용했던 18세기 풍자문학의 예를 통하여 화자 개념에 대한 이분법적 사고의 단일함을 지적하고 더 나아가 18세기 풍자문학에 적용될 수 있는 화자 개념 — 특히 역사적 작가와 유사하게 제시되는 ‘나’의 개념 — 의 정립을 시도하는 데 있다. 따라서 필자는 우선 화자에 대한 오늘날의 다양한 태도를 살펴보고 그 견해들이 18세기 풍자문학의 해석에 적용되었을 때 드러내는 오류를 검토함으로써 우리가 역사적 작가와 거리가 있는 작품진행자로서의 화자 개념을 받아들여야한다는 것을 입증하고, 그 타당성을 18세기 당대 문헌의 고찰을 통해 강화하려고 한다. 그 바탕위에서 필자는 18세기 풍자가의 ‘나’는 왜 역사적 작가와의 불가피한 거리에도 불구하고 바로 그 거리 때문에 오히려 작가의 모습을 더 잘 드러내어준다고 볼 수 있는지를 제안하려한다.

18세기 문학, 특히 그 풍자문학을 논하는 데 있어서 화자 개념에 대한 오늘날의 논의는 작품을 이해하려는 독자들을 오히려 혼란스럽게 한다. 한 작품에 대한 해석이 화자의 존재를 인정하느냐 아니냐에 따라 얼마나 극적으로 달라질 수 있는가를 목격하는 것은 실로 괴로운 경험일 수 있기 때문이다. 예를 들어 스유프트(Jonathan Swift)가 당대에 악명 높던 워튼공(Lord Wharton)을 가장해 말하는 『워튼공으로부터 온 감사의 편지』(*Letter of Thanks from My Lord Wharton*)는 화자에 대한 상이한 두 가지 견해에 기인하는 판이한 해석들을 제공한다. 에렌프라이스(Irvin Ehrenpreis)는 자신들을 작품 안으로 끌어들이는 것을 피하고 악의 승리에 책임지는 것으로부터 자신들을 은근히 제외시키는 주브날(Juvenal), 몰리에르(Molière), 브레히트(Brecht) 같은 풍자가들과는 달리 이 작품에서 스유프트는 자신을 악의 최전면에 부각시키면서 악의 현장에 스스로를 몰입시키고 있다고 평한다.²⁾ 에렌프라이스는 스유프트가 이 작품에서 자신이 공격하고 있는 악행에 본인도 연루되었음을 고백하고 있다고 해석하는데, 왜냐하면 그는 스유프트가 워튼의 목소리를 채용함으로써 자신과 워튼 사이의 구분을 의도적으로 흐리고 있다고 봄으로써 작품진행자의 말을 역사적 스유프트의 고백으로 간주하기 때문이다. 그러나 엘리엇(Robert C. Elliott)은 스유프트 작품 내의 ‘나’ (I)와 역사적 스유프트간의 거리를 강조하면서 에렌프라이스의 논지를 다음과 같

2) Irvin Ehrenpreis, "Swift and the Comedy of Evil," *The World of Jonathan Swift*, ed. Brian Vickers (Oxford: Blackwell, 1968), 216-217.

이 반박한다.

Swift takes on the guise of the enemy in order to do a wrecking job from the inside; he wants to articulate and lay bare the premises, to trace out the consequences, of enemy's position. ...

But to impersonate the enemy, and even at some level of one's being to have sympathy with him, is not, as critics are saying now, automatically to take on the enemy's guilt or to admit complicity in his acts.³⁾

두 비평가 모두 이 작품의 주요 명제는 스윙프트가 워튼의 악행을 공격하는 것이라는 데에는 동의한다. 그러나 문제는 스윙프트가 워튼의 모습으로 이야기할 때 과연 그 자신도 워튼의 죄악에 연루되었다는 것을 은밀히 인정하느냐 아니냐를 독자들이 결정하는 데 있다. 우리 독자들은 이 점에 대해 단언할 수 없으니, 왜냐하면 이 문제에 대한 신뢰할만한 객관적이고도 결정적인 사료가 없기 때문이다. 에렌프라이스는, 비록 작가가 아이러니컬한 태도를 취했을 가능성을 인정함에도 불구하고, 이 작품의 해석에 있어서 작품진행자와 작가간의 거리 — 즉 이질성 — 를 인정하지 않기 때문에 스윙프트가 워튼의 악행에 본인도 연루되었음을 은밀히 고백한다고 주장하는 셈이다. 엘리엇은 비록 그 가능성을 배제하지는 않지만 스윙프트의 이러한 고백을 부인하는데, 그 이유는 그는 작품진행자와 작가간의 거리, 즉 화자의 존재를 인정하기 때문이다. 다시 말하면 엘리엇에게는 작품진행자와 작가 사이에 완충지대가 전제되는 반면에, 에렌프라이스의 해석은 이것을 인정하지 않기 때문에 작품진행자(워튼)의 죄는 작가(스윙프트)에게까지 변질 수 있다고 보는 것이다.

위에서 우리는 작가가 자신과는 전혀 다른 인물(예를 들자면 그의 적)을 가장할 때조차도 문학작품에서 일인칭 단수 '나'의 정체성을 결정하는 것이 얼마나 복잡한 문제인지 알 수 있다. 따라서 작가가 역사적 사실에 의해 뒷받침되는 자전적 언급(self-referential remark)과 함께 '나'를 사용할 때 이 '나'의 정체성을 이해하는 문제의 어려움은 상상할 수 있을 것이다. 우리는 이 '나'를 역사적 작가로 간주해야 할까? 아니면 이 경우에도 '나'와 그것의

3) Robert C. Elliott, *The Literary Persona* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 115.

창조자 사이의 거리를 인정해야 할까?

화자 개념에 대한 논의를 진행시키기 위해서 우리는 비평가들이 과연 견해를 달리하고 있는 점이 정확히 무엇인가 짚고 넘어갈 필요가 있다. 만일 화자라는 용어에 대한 확실한 문학적 정의가 존재한다면 우리는 그 정의를 기초로 비평가들의 다양한 입장을 정리할 수 있을 것이다. 그러나 불행히도 그러한 정의는 존재하지 않으며, 실제로 화자 개념에 대한 논쟁의 한 면은 바로 그 정의를 둘러싼 것이다. 이러한 점에서 엘리엇은 화자 개념에 대한 논쟁이 화자의 성격에 관한 것('substantive')이라기보다는 용어의 정의에 관한 것('terminological')이라고 제언하는데, 필자 생각에는, 이는 그가 논쟁의 성격을 제대로 파악하고 있음을 보여주는 것이다.

Writers who attack the persona are likely to think the term entails a complete separation between the author and the pose he assumes: the mask having nothing to do with the wearer of the mask. Proponents have a much more flexible idea of the relation between persona and author, mask and wearer becoming almost indistinguishable at times.⁴⁾

따라서 우리가 화자 개념을 이해하기 위해서는 우선 문학작품 — 특히 이 글의 목적으로는 18세기 풍자문학 — 의 해석이 있어서 화자 개념이 반드시

4) Robert C. Elliott, 18. 엘리엇의 이러한 견해는 화자 개념에 있어 대립된 진영의 주장을 살펴보면 그 타당성이 입증된다. 한 예로 에렌프라이스는 그의 화제의 논문 「화자들」("Personae")에서 화자라는 용어를 쓸 때 우리는 작가와 화자를 완전히 분리된 것으로 간주한다고 주장한다. "Although terminology may vary, the concept as normally invoked seems to imply certain common presuppositions. Fundamental is the principle that a literary work should be regarded not as an aspect of the author's personality but as a separate thing. As a consequence, the sentiments expressed in a literary work are not to be attributed to the author himself. In the room of the author, one is well advised to lodge an intermediate figure, the speaker or narrator created by him. It is to this persona that we may then assign the attitudes which seem implicit in a literary work. The persona again is not to be considered an aspect or revelation of the author but an independent creation, designed for its function as part of the self-contained work.", Irvin Ehrenpreis, "Personae," *Restoration and Eighteenth-Century Literature*, ed. Carrol Camden (Chicago: Chicago University Press), 26-27. 핀커스 (Philip Pinkus) 또한 에렌프라이스의 논문에 의해 촉발된 심포지움에 한 기고에서 비슷한 견해를 다음과 같이 피력한다. "The inference of the term [persona] is that there is a certain impersonality in satire, that the author assumes a pose — the persona — which is not to be identified with the actual position of the author

필요한가를 검증해야되고 그 필요성이 입증된다면 작가와 화자 사이에는 어떤 거리가 존재하는가를 고려해야 할 것이다. 이러한 이해는 바로 18세기 풍자문학을 해석함에 있어 (아직 작가와의 거리 문제가 정립되지는 않았지만 하여간 작가와 완전히 일치하지는 않는) 화자의 개념을 인정하는 것이 옳은 가를 모색하는 것이며 또한 화자 개념의 정의 — 작가로부터의 거리에 주안점을 두는 — 가 화자 개념의 반대자 혹은 주창자가 제기하는 상대방 입장의 오류로부터 자유로운가를 검토하는 것이다.

적어도 우리는 화자가 역사적 작가와 완전히 동일시 될 수는 없다는 점에 동의할 수 있을 것이다. 왜냐하면 인쇄된 종이 위의 화자와 작품 밖의 역사적 작가 사이에는 근본적인 차이가 존재하기 때문이다. 라이트(George T. Wright)가 화자와 작가 사이의 거리를 다음과 같이 주장할 때 그는 바로 예술(art)과 인생(life) 사이에 존재하는 부인할 수 없는 차이를 적시하고 있는 것이다.

himself", "The Concept of the Persona in Satire: A Symposium," *Satire Newsletter*, 3 (1966), 126. 반대로 커닝엄(William F. Cunningham, Jr.)이나 파인버그(Leonard Feinberg) 같은 화자 개념의 옹호자들은 화자와 작가 사이의 단절될 수 없는 관계를 다음과 같이 인정한다. "The satirist cannot be considered in exactly the same relationship to his work as, say, the lyricist. Some kind of distinction seems necessary. Yet even the satirist cannot be totally removed from his work, for the artist-art relationship does continue to exist, and in a very special way.", "The Concept of the Persona in Satire: A Symposium," 93. "In spite of Mack's insistence on the detached nature of the persona, the result of the persona's actions and statements is always an attack on what the satirist himself wants attacked and a defense of what the satirist himself wants defended. After all, the personae of Swift and Horace and Juvenal and Voltaire and Thackeray do express, in various ways, the same criticism of society which each of these satirists wanted to express. The content of satire is historically identifiable material — specific individuals, institutions, issues — and it is remarkable how often the effect of the persona's behavior supports the satirist's own position.", "The Concept of the Persona in Satire: A Symposium," 109. 물론 맥(Maynard Mack) 같이 화자의 탈개인성(Impersonality)과 허구성(fictionality)을 강조하는 화자 개념 주창자도 존재한다. 그의 논문 「풍자의 詩神」("The Muse of Satire")에서 맥은 풍자가는 '선한 이'(vir bonus)나 '순진한 이'(ingénu) 같은 정형화된 태도를 취한다고 주장하고 이러한 태도를 풍자가의 정신(ethos)이라고 논하면서 이 정신을 수사적인 경우로 정의함으로써 풍자가를 둘러싸고 있는 역사적 실재성(historical actuality)을 경시한다. 좀 더 자세한 설명을 위해서는 Maynard Mack, "The Muse of Satire," *The Yale Review*, 41 (1951), 81-92 참조.

however accustomed we may be to the more direct lyric in which the thoughts or feelings of the poet, or of the characters he represents, are stated with unambiguous explicitness, art is formal, and there must always be a distance, minimized or emphasized, between the maker of the poem and the persons in the poem. Poetry, dramatic or lyric, does not present fragments of human experience, but formalized versions of it. The actions represented do not really take place, the persons, including the "I," do not exist outside the poem, or at least do not exist in the same way. Characters in literature have no extension in space or time beyond the limits of the work in which they appear;⁵⁾

아무리 작품 내의 '나'가 역사적 작가와 동일하다 하더라도 이 '나'는 역사적 작가의 육체성(physicality)이 결핍된 인쇄된 종이 위의 역사적 작가의 한 異形(version, strain)에 지나지 않는다. 문제는 우리가 작가가 이 '나'나 혹은 다른 화자를 통해 의미하는 바가 무엇인지 해석할 때에 발생한다. 이 예술과 인생의 차이 — 화자의 존재 근거가 될 수 있는 — 는 무시될 수 있는 것일까 아니면 오히려 강조되어야 하는가? 이 점에 대해서는 광범위한 견해의 스펙트럼 — 화자를 완전히 자립적인 개체로 보는 견해부터 예술과 인생의 차이를 완전히 무시할 수 있는 것으로 간주하는 견해 — 이 존재하는 바, 우리는 역사적 작가와는 구분되는 개체로서의 화자 개념이 꼭 필요한가라는 물음에 답하기 위해 우선 화자 개념에 대한 다양한 견해가 과연 18세기 문학에 적용되었을 때 어떤 결과를 가져오는가를 모색해야 할 것이다. 이 과정은 여러 견해들 — 화자의 존재를 부인하는 견해와 화자의 완전한 자율성을 주장하는 견해 — 이 노정하는 오류를 밝혀냄으로써 결국 18세기 풍자문학을 해석하기 위해서는 우리는 작가와는 다른(얼마나 다른지는 아직 밝히지 않았지만) 화자의 존재를 인정할 수밖에 없음을 보여줄 것이다.

작품진행자가 그것의 창조자인 작가와 완전히 동일하다고 주장하는 견해는 가장 먼저 문학 해석의 방법론에서 제외될 수 있을 것이다. 만일 작가가 자신의 적의 정체를 가장한다거나, 혹은 매우 아이러니컬한 포즈를 취한다면, 작품진행자와 작가의 문자그대로의 동일시는 어느 작품을 해석함에 있어 매우 심한 오류를 초래할 것이다. 예를 들어 스위프트의 『온건한 제안』을

5) George T. Wright, *The Poet in the Poem: The Personae of Eliot, Yeats, and Pound* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960), 7-8.

읽으면서 정책입안꾼(projector)이 “좀 더 검소한 사람들은 (시절이 검소함을 요구한다는 것은 나도 인정하는 바) 시체의 껍질을 벗겨도 된다. 그래서 그 껍질은, 인공적으로 잘 처리되면 귀부인을 위한 경탄할만한 장갑이 될 것이며 신사를 위한 멋진 여름 장화가 될 것이다”라고 말할 때 스위프트가 야만적인 행동을 옹호하고 있다고 해석하는 것은 이 문장의 주안점을 놓치는 것이 될 것이다.⁶⁾ 이러한 해석은 인육먹기와 또한 다른 야만적 행위조차도 당대 아일랜드의 암울한 상황과 비교하면 오히려 온건하고 자비로울 수 있다는 아이러니를 놓치는 것이다. 따라서 작가와 작품진행자의 무조건적인 동일시를 주장하는 견해는 아이러니컬한 작품에 대처할 수 없다. 아무런 주저 없이 작품진행자를 작가로 간주하더라도 우리는 적어도 작가의 아이러니를 위한 공간은 남겨두어야 한다.

화자에 대한 견해의 스펙트럼 반대쪽에는 문학작품의 탈개인성을 주장하는 견해가 존재한다. 이러한 견해는 일단 한 문학작품이 작가의 손을 떠나면 그것은 더 이상의 작가와의 관계를 상실하고 탈개인이 된다고 주장한다. 그의 저서 『빛의 평원』(*The Fields of Light*)에서 브라우어(Reuben A. Brower)는 신비평(New Criticism)의 대두에 중요한 역할을 한 탈개인적인 예술로서의 詩論을 다음과 같이 피력한다.

Every Poem is 'dramatic' in Frost's sense. ... Someone is speaking to someone else. For a poem is a dramatic fiction no less than a play, and its speaker, like a character in a play, is no less than a creation of the words on the printed page.⁷⁾

그러나, 필자 생각에는, '나'의 일시성·비역사성을 강조하는 이러한 견해는 극히 자전적인 작품의 해석에 적용되었을 때 문제점을 노정한다. 왜냐

6) *The Prose Works of Jonathan Swift*, eds. Herbert Davis et al., 16 vols. (Oxford: Basil Blackwell, 1939-1974), XII, 112. 이러한 해석이 잘못되었다고 주장할 때, 혹자는 필자가 이미 화자 개념 옹호자의 태도를 취한 것은 아닌지 의심할 수 있겠다. 그러나 앞으로 논할 에렌프라이스의 이 작품 해석의 예에서 볼 수 있듯이 위 해석의 오류를 판단할 때 꼭 화자 개념이 필요한 것은 아니다.

7) Reuben A. Brower, *The Fields of Light* (New York: Oxford University Press, 1962), 19. 워저트(W.K. Wimsatt)와 비어즐리(Monroe C. Beardsley)도 다음 구절에서 볼 수 있듯이 문학작품의 의미에서 작가를 배제시키는 비슷한 견해를 표명한다. "The meaning of a poem may certainly be a personal one in the sense that a poem expresses a personality or state of soul rather than a physical object like an apple. But even a short lyric poem is dramatic, the response of a speaker (no matter how abstractly

하면 문학작품을 궁극적으로 탈개인적으로 간주하는 이 견해가 잘 적용되지 않는 중요한 18세기 작품들이 엄연히 존재하기 때문이다. 하쓰(Phillip Harth)가 주장하는대로, “비록 상황 자체는 가상되어 따라서 가정적이지만, 작가(시인)가 자신을 작품진행자로 밝히고 자신의 친구들과 적들을 이름을 들어 언급하며 자신의 집, 직업, 추구하는 바를 거론하고 자신의 과거의 생과 업적을 회상하는” 작품들 — 예를 들면 포우프의 『어바쓰노트에게 보내는 편지』(*An Epistle to Dr. Arbuthnot*) 같은 작품 — 이 분명히 18세기에는 존재한다.⁸⁾ 이러한 작품의 해석에 있어서 작품의 탈개인성을 강조하는 것은 실제로 작품에 대한 이해를 심각히 제한한다. 왜냐하면 탈개인성과 허구성을 배타적으로 강조하는 것은 『어바쓰노트에게 보내는 편지』 같은 작품의 존재 목적 — 역사적 포우프와 그의 이전 풍자문을 옹호하려는 — 을 무시하는 것이기 때문이다. 이 작품의 진행자가 역사적 포우프이건 아니면 포우프라는 이름을 가진 가상의 인물이건 작품진행자의 목적은 역사적 포우프의 결백함을 증명하는 것이라는 점에서 대단히 개인적(*personal*)이기 때문이다. 이런 점에서, 이 작품은 그 목적이 작품 밖의 역사적 상황과 밀접히 연관되어 있으며 따라서 역사적 상황에서 독립적일 수 없다. 작품진행자와 역사적 포우프간의 연관성이 무너지면, 이 시의 존재 근거는 없는 것이다.

또한 우리는 이 시에서 작품 내의 ‘나’가 어떻게 역사적 포우프의 결백을 옹호하는 지에 주목할 필요가 있다. 우리는 이 옹호가 역사적 사실에 의존하면서 이루어진 것에 주의해야한다. 이 시에는 이 ‘나’가 믿는 두 가지 종류의 사실이 존재한다. 하나는 거의 모든 사람이 알고 또한 인정하는 객관적 역사적 사실 — 즉 역사적 포우프는 절친한 친구들에게 충실했고 부모님을 잘 돌보았으며 스포루스(Sporus, Lord Hervey)는 분명히 여성적인 외모를 지

conceived) to a situation (no matter how universalized). We ought to impute the thoughts and attitudes of the poem immediately to the dramatic *speaker*, and if to the author at all, only by an act of biographical inference.”, W.K. Wimsatt and Monroe C. Beardsley, “The Intentional Fallacy,” *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, ed. W.K. Wimsatt (New York: The Noonday Press, 1954), 5. 워저트와 비어즐리는 시에서의 작품진행자를 작품의 의미가 한 등장인물이 아닌 모든 등장인물들의 언행으로부터 해석되어야하는 드라마상의 인물과 동일시함으로써 작가와 작품진행자 사이의 거리를 강조한다. 따라서 신비평의 전통에서 화자는 작가로부터 완전한 독립을 향유하면서 작가의 목소리를 대체하는 개념으로 이해된다고 할 수 있다.

8) Phillip Harth, “The New Criticism and Eighteenth-Century Poetry,” *Critical Inquiry*, 7(1981), 531.

냈다는 — 이다. 다른 하나는 이 시의 쟁점인 주관적인 사실 — 즉 역사적 포우프는 오직 그가 참을 수 없을 정도로 도발되었을 때만 풍자시를 썼으며 그때에도 공공의 목적을 위해서였다 — 이라고 할 수 있다. 작품진행자인 '나'에 의한 역사적 포우프 옹호의 논법은 그의 주장들 중 어떤 것들의 부인할 수 없는 진실을 독자들에게 입증함으로써 그들로 하여금 그가 전반적으로 진실을 말하고 있다는 것을 믿게 하는 것을 그 목적으로 한다. 이 논법은 작품의 목적을 달성하는데 매우 적절한데 왜냐하면 독자들은 작품진행자의 한 주장을 신뢰하게됨에 따라 그의 다른 주장 — 즉 역사적 포우프의 결백과 도덕성 — 을 믿게 되기 때문이다.⁹⁾ 따라서 화자의 완전한 자율성을 주장하는 견해도 그 문제점을 분명히 드러내는바, 이는 이러한 견해가 일단의 문학작품에 있어서는 작품진행자와 작자, 그리고 작품의 역사적 배경간의 연관성이 작품이해에 필수 불가결하다는 것을 도외시하기 때문이다. 따라서 이 작품진행자의 정체성을 해석하는 올바른 길은 위의 두 극단적인 화자에 대한 견해들 중간에서 찾아져야만 할 것이다.

「화자들」(“Personae”)에서 피력된 에렌프라이스의 반화자적 견해는 신비평에서 극단적으로 강조되던 문학작품의 탈개인성과 허구성에 대한 반작용에서 비롯된 듯 한데, 이는 에렌프라이스가 반대하는 것이 작가와 그의 작품간의 격리에 있으며 그의 주관심사가 어느 특정 작품에서 작가가 의미하는 바가 무엇인가를 이해하는 것에 있기 때문이다.

As audience, we try to discover what the real author means in particular work. That he may possibly (without our knowing) deliver a different doctrine elsewhere, or that his life may exemplify the vices he begs us to avoid, is irrelevant. At the moment, in the poem, he says

9) 에렌프라이스도 이 작품의 역사성과 개인성을 다음과 같이 논하고 있다. "I have already suggested that if such an approach [from the extreme pro-persona view] is valid, Pope has been inept, because the speaker of the *Epistle* appeals continuously to history, resting his defence upon the verifiable truth of his data. Now this appeal seems to me anterior to the surface of rhetorical persuasion. If the author of this poem were not the great poet of his age, if his relations with his parents were not well known to have been as he testifies, if Atticus and Sporus did not belong to public life, the force of the poem would dwindle." Irvin Ehrenpreis, "Personae," 32. 즉 에렌프라이스에게는 이 작품의 성공 요인은 포우프가 당대에 잘 알려진 객관적인 사실을 자기 옹호에 성공적으로 활용한 것이며 따라서 이 작품에서 역사성을 부인하는 것은 바로 작품의 요체를 부인하는 셈이다.

what we have to accept as his assertion if no evidence appears to the contrary. (28)

그러나 비록 에렌프라이스가 작품진행자가 말한 것은 작가가 의미하는 것이라고 주장할지라도, 그의 반화자적 주장에는 아이러니를 위한 여지가 있다는 점에서 그의 견해는 위에서 논한 작품진행자와 작자를 맹목적으로 동일시하는 입장과는 확연히 구분된다는 사실에 주목해야 할 것이다.

So long as there is no hint of deceitfulness, what a man says must be precisely what he means. In suggesting that we are not to take Pope at his word when he makes a statement in a poem, an essay, or a private letter, the critic is turning a genius into a fool. It is inconceivable that a writer as sensitive to overtones as Pope should deliver a proposition from his own lips and expect the reader to doubt that he feels responsible for it. Where, on the other hand, we find suggestions that the speech is ironical, or that the reasoning is suspended, or that a remark was intended to trick a specific correspondent, an intelligent reader will, of course, take warning from the cues. (28)

He [the author] may talk ironically; he may imitate a man he despises; he may ask you to sneer at the fool he is copying; he may in mockery talk like his foolish audience. But unless we treat the material as indicating, however indirectly, what the author believes and is, we do not discover the meaning of the work. (37)

이러한 언명들로부터 우리는 에렌프라이스가 작가와 작품간의 격리뿐만 아니라 작품진행자와 그 창조자의 맹목적인 동일시에도 반대하고 있다는 것을 알 수 있다. 에렌프라이스에게 있어서 하나의 문학작품은 작가가 스스로를 드러내면서 자신을 정의하는 과정이다. 그가 화자 개념에 반대하는 이유는 작가로부터 독립적인 화자는 바로 이 과정을 왜곡시킬 우려가 있다고 보기 때문이다.

True, it would be absurd to read the whole of this poem [To *Arbuthnot*], or the imitations of Horace, or the auto-analytical poems

of Swift and Prior, as direct, literal statements of the author's principles. Through his masterpieces a man defines — not hides — himself. By reading them, we are put in touch with him, not with a series of intermediaries. (33)

에렌프라이스의 이러한 반화자적 태도가 위에서 논한 두 견해보다 훨씬 더 유효하고 또한 매력적으로 보이는 이유는 화자라는 부담스러운 개념을 사용하지 않고서도 스위프트의 『온건한 제안』같이 아이러니컬한 작품에 잘 대처할 수 있기 때문이다. 에렌프라이스가 화자 대신에 패러디같은 문학기법을 사용해서 『온건한 제안』을 해석해나가는 것을 보면 우리는 그 견해의 타당성을 인정할 수밖에 없다.

I believe, on the contrary, that *A Modest Proposal* makes sense only if we treat the voice as the author's throughout. Swift is so ambiguous that at first we think he is in earnest. At the moment of understanding, we realize that he has been speaking in parody. There is no intermediate person between the real author and us. Sur[e]ly the inference we draw when a decent, intelligent man produces an abominable scheme is that he doesn't mean it, that he is ironical, that he speaks in parody. Surely we read the *Modest Proposal* as a widely sarcastic fantasy delivered by the true author, whoever he may be. Surely the kind of literary disguise that is deliberately intended to be penetrated is a method of stating, not hiding, what one thinks. (35-36)

이렇게 볼 때, 에렌프라이스가 화자의 개념을 폐지하자고 주장하는 것에는 일견 타당성이 있는 듯 보인다. 화자 개념의 정당성은 오직 그것을 무시하고 작품을 해석하면 작품의 의미의 왜곡을 부를 때만이 제대로 입증될 수 있기 때문이다.

그러나 우리가 에렌프라이스의 견해를 주저없이 받아들일 수 없는 이유는 바로 이러한 왜곡에의 우려가 있기 때문이다. 위에서 본 바와 같이, 에렌프라이스는 독자는 부담없이 작품진행자를 역사적 작가로 간주할 수 있다고 주장하는데, 왜냐하면 그의 견해에 따르면 작가의 진실하지 않은 주장의 경우 우리는 아이러니의 힌트를 제공받기 때문이다. 따라서 아이러니나 위증

의 힌트가 없는 한, 에렌프라이스는 작품진행자는 작가로 인정되어야 하며 그가 말한 것은 작가가 의미하는 것이라고 주장하는 셈이다. 그러나 문제는 작품진행자가 역사적으로 거짓인 주장을 아무런 아이러니의 힌트 없이, 마치 그가 그 진실을 믿는 것처럼 주장하는 경우(혹은 그 진실성을 믿으면서 주장하는 경우)가 있을 수 있다는 데 있다. 이 경우 에렌프라이스의 견해를 받아들인 독자들은 혼란스러운 상황에 처할 수밖에 없다. 그의 견해는 작품진행자의 주장과 역사적 진실 사이의 관계를 지나치게 단순화하고 있다는 데에 오류를 내포하고 있다. 에렌프라이스는 이 경우 오직 두 가지 관계 — 직설적과 아이러니컬 — 만 인정하고 있기 때문에 이 두 관계 사이에 회색지대가 있다는 사실을 간과하고 있다. 이 회색지대는 어떤 문학작품이 풍자가 의 결백과 도덕성을 옹호하려할 때 가장 확연히 드러난다. 예를 들어, 스위프트의 『스위프트 박사의 죽음에 대한 시』(*Verses on the Death of Dr. Swift*)에서 ‘공정한 연사’ (impartial speaker)가 다음과 같이 스위프트의 풍자문을 옹호할 때, 우리 독자들은 이 주장이 역사적으로 사실이 아님을 안다.

Yet, malice never was his aim;
He lashed the vice but spared the name.
No individual could resent,
Where thousands equally were meant.¹⁰⁾ (ll. 463-466)

이러한 주장의 오류는 이 작품 안에서도 밝혀질 수 있다. 스위프트는 작품의 전반부에서 이미 13명이나 이름을 거명해가며 공격했기 때문이다.¹¹⁾ 만일 에렌프라이스의 견해를 적용해서 이 ‘공정한 연사’를 스위프트로 간주한다면, 우리는 딜레마에 빠질 수밖에 없다. 이 행들에서 스위프트가 아이러니컬한 포즈를 취하는 것으로 간주한다면, 이 행들은 이 시의 궁극적 목적 — 스위프트의 도덕성 옹호 — 을 해치게 된다. 이 ‘공정한 연사’에 의해서 전달되는 부분을 아이러니컬하다고 간주하고 따라서 위 행들이 작품 도입부에 화두로 제기된 ‘모든 인간은 이기적이다’라는 라 로슈푸코(La Rochefoucauld)의 격언을 증명하는 것으로 이해하기에는 이 연사가 스위프트를 옹호하는 시 후반부 중 너무나 많은 부분이 역사적 사실에 의해 뒷받침

10) *Jonathan Swift: The Complete Poems*, ed. Pat Rogers (London: Penguin, 1983), 497.

11) 또한 이 사실은 스위프트가 이 주장의 비진실성을 알고 있었다는 좋은 증거가 될 것이다.

되고 있기 때문이다. 오히려 우리는 이 연사의 주장 중 위와 같은 비진실은 극히 부분적으로 국한되며 진실에 의해 파문하고 있다는 사실을 적시해야 한다. 반대로 위 행에서의 주장을 문자 그대로 받아들인다면, 우리는 이 주장과 역사적 사실간의 괴리에 당혹할 수밖에 없으며 이 경우 유일한 결과는 스위프트가 서투른 거짓말장이가 되는 수밖에 없을 것이다. 따라서 우리는 에렌프라이스의 견해가 대처할 수 없는 단도직입적인 솔직함과 명백한 아이러니 사이의 회색지대가 있다는 것을 인식해야 할 것이다. 그러나 만일 우리가 작품진행자와 작가 사이에 거리가 있을 수 있다는 것을 받아들인다면, 그래서 화자의 존재 근거를 받아들인다면, 에렌프라이스류의 견해가 노정하는 문제를 해결할 수 있다. 『스위프트 박사의 죽음에 대한 시』에서 역사적인 스위프트와 작품진행자인 ‘공정한 연사’ 간의 (얼마나 될지는 모르지만) 거리를 인정한다면, 우리는 스위프트가 역사적 실체성의 굴레에서 자유롭고 또한 그의 도덕성을 신봉하고 있는 이 ‘공정한 연사’라는 화자를 통하여 자신의 논지를 전개하고 있는 것으로 해석할 수 있다. 이러한 해석의 장점은 ‘공정한 연사’가 하는 주장의 국지적이지만 무시할 수 없는 비사실성과 작품 후반부에 강력히 대두되고 있는 사실에 입각한 스위프트 옹호간의 괴리 문제를 해결할 수 있는 데에 있다. 이 경우 스위프트는 역사적인 사실에 얽매이면서 실제의 자신만을 옹호하고 있는 것이 아니라, ‘공정한 연사’라는 다른 사람의 입을 통해 자기를 스스로 옹호해야하는 부담감과 쑥스러움을 어느 정도 경감시키면서 비록 현실에서는 못 이루었지만 자신의 이상적인 모습을 독자들에게 제공함으로써, 실제 인물 스위프트가 아닌 이상으로서의 스위프트를 옹호하고 있는 것이다. 다시 말하면 이 시의 후반부에서 스위프트는 자서전 — 사진, 인생 — 을 제공하고 있는 것이 아니라 자신의 초상화 — 예술 — 를 제시하고 있는 것이다.¹²⁾

이 경우 우리는 사실과 비사실 사이의 회색공간을 공략하는데 있어 ‘공정

12) 이 점과 관련하여 피셔(Alan S. Fisher)가 설명하고 있는 스위프트의 시에 있어서 초상 그리기(인물묘사, portrait)의 개념을 원용한다면 우리는 스위프트의 자기이상화 과정을 이해할 수 있을 것이다. "Portraits have this importance because they are a specially rich kind of metaphor. On the surface, they do not seem metaphoric at all, they seem biographical — statements based on a set of facts about a man. (Such "facts" may actually be legends, half-truths, or outright lies, but whether they are true or false, all portraits rely upon the reader's willingness not to challenge them.) Metaphors, on the other hand, deal in analogies, not in facts: the biographical character sketch becomes a portrait, in the sense I use the term, only when its details

한 연사' 라는 화자가 스위프트에게 얼마나 유용했는지 이해할 수 있다. 이렇게 볼 때, 화자는 작가가 자신의 정체를 숨기기 위한 가장이 아니라 역사적 사실의 엄밀성이라는 부담에서 벗어나 자신의 논지를 좀 더 효과적으로 전달하기 위한 문학기법이 되는 셈이다.

화자 개념에 대한 두 극단적인 견해를 배제한 다음, 그리고 에렌프라이스에 의해 주장된 반화자적 견해의 문제점을 이해한 후에, 우리는 작품진행자와 작가 사이의 불가피한 거리 — 이 거리가 때로는 거의 무시할만하던지 혹은 극단적으로 크던시간에 — 를 인정해야만 할 것이다. 이러한 거리를 인정하는 것을 바로 사진이 아닌 초상화로써의 스위프트를 받아들이는 것이며

become analogical — that is when they fall into a pattern, or concept, or essence, some entity which exists in imagination, largely free from the pressure of objective factuality. To study portraits, therefore, is to study the way an author transforms the facts of the world he inhabits into the patterns of his imagination — in short, it is to study how his mind works.”, Alan S. Fisher, “Swift’s Verse Portraits: A Study of His Originality as an Augustan Satirist,” *SEL*, 14 (1974), 343. 비록 피서는 이러한 초상 그리기의 개념을 오로지 스위프트의 풍자대상 — 「불도마뱀의 묘사」(“The Description of Salamander”)에서의 커츠공(John Lord Cutts)이나 「작고한 고명한 장군에 바치는 풍자적 애가」(“A Satirical Elegy on the Death of a late Famous General”)의 말보로 공작(Duke of Marlborough) — 해석에만 사용했지만, 필자 생각에 이 개념은 『스위프트 박사의 죽음에 대한 시』 후반부 해석에서도 유용하게 적용될 수 있다. 이러한 역사적 실제성에서 어느 정도 자유로운 예술로써의 인물묘사의 개념은 18세기 풍자문학을 대표하는 포우프도 가지고 있었던 것이었다. 포우프는 『어바쓰노트에게 보내는 편지』의 The Man of Ross의 모델로 사용된 실존 인물 킬(John Kirl)에 대한 조사를 톤슨(Tonson Sr.)에게 부탁하면서 예술과 실제 인생의 차이에 대해 다음과 같이 언급한다. “A small exaggeration you must allow me as a poet; yet I was determined the ground work at least should be *Truth*, which made me so scrupulous in my enquiries; and sure, considering that the world is bad enough to be always extenuating and lessening what virtue is among us, it is but reasonable to pay it sometimes a little over measure, to balance that injustice, especially when it is done for example and encouragement of others. If any man shall ever happen endeavor to emulate the Man of Ross, ’twill be no matter of harm if I made him think he was something more charitable and more beneficent than really he was, for so much more good it would put the imitator upon doing.”, *The Correspondence of Alexander Pope*, ed. George Sherburn, 5 vols. (Oxford: Clarendon, 1956), III, 290, Pope to Tonson Sr., 7 June 1732. 포우프가 그의 논지가 전반적인 진실성을 가지고 있는 한, 예술에서는 약간의 역사적 부정확성이 허용될 뿐 아니라 오히려 권장된다고 주장한 것은 그가 이러한 인물묘사의 개념을 ‘나’에게 적용하면서 역사적 인물로써가 아닌 허구로써의 자신을 작품진행자로서 사용하면서 자신의 논지를 강화할 수 있는 가능성을 높여준다.

따라서 예술과 인생의 차이를 작가가 활용할 수 있다는 것을 인정하는 것이다.¹³⁾ 이러한 거리를 인지하면 우리는 화자 개념의 문제에 있어서 문제점을 드러내지 않는 정의에 도달할 수 있다. 이 화자 개념은 신비평의 그것과는 달리 문학작품의 탈개인성을 강조하는 것이 아니라 화자와 역사적 작가 사이의 관계를 인정하며 따라서 이 화자는 그것의 창조자와의 유동적이고 항변하는 관계를 반영할 수 있도록 유연성을 가지고 있어야 한다. 때로는 그것은 사실상 그것의 창조자와 동일해지기도 하며 또 때로는 창조자의 목적 달성을 위해 작가와는 다른 정체성을 취할 수도 있어야 한다.

따라서 필자는, 화자는 작가가 가면(mask)을 쓰고 있는 것으로 이해되어야 한다고 제안하고 싶다.¹⁴⁾ 오늘날 화자라는 용어는 역사적 작가와 분리되어 독립된 개체성을 가지고 있는 것으로 흔히 이해되어지며, 따라서 그 어원으로부터 분리되는 경향이 있다.¹⁵⁾ persona가 배우를 위한 연극 가면을 의

13) 물론 필자는 이 견해의 정당성을 연역적으로는 확실히 증명할 수 없으며 이러한 화자관에 의해 도출된 해석만이 올바른 해석이라고 단언할 수 없다. 왜냐하면 이 경우 필자는 필자의 견해가 잘 적용되는 작품만을 골라 본인의 논지를 전개하고 있다는 비난에 신빙성있게 응답할 수 없기 때문이다. 따라서 에렌프라이스의 견해가 어떤 작품의 해석에는 잘 들어맞고 또 어떤 작품의 해석에는 그 문제점을 드러냈던 예에서 볼 수 있듯이 우리가 주목해야하는 것은 어떠한 견해의 일반적인 적용성일 것이다. 필자가 의도한 것은 우리가 화자 개념을 받아들여야만하는 이유를 위 견해 외의 입장들이 드러내는 문제점을 지적함으로써 일단은 귀납적으로 화자 개념의 필요성을 증명하고 이 견해가 18세기인들이 가졌던 화자관에 의해서 뒷받침되고 있다는 것을 입증하는 것이다.

14) 지금까지 필자가 화자에 대한 세 가지 견해의 모순점을 지적하는 것을 보고 혹자는 필자의 견해가 엘리웃의 견해와 동일하지 않느냐고 물을 수 있겠다. 필자는 화자에 대한 기존의 견해들 중 엘리웃의 견해가 가장 타당하다고 생각하며 역사적 작가와 화자 사이의 유연한 거리를 주장하는 그의 견해에서 큰 문제점을 발견하지는 않는다. 그러나 필자는 엘리웃이 18세기 풍자가의 (역사적 작가와 별다른 개체성을 보여주지 않는) '나'를 이해하는데 있어서 이 '나'에게 작가로부터의 자유를 너무 많이 주고 있다고 보는 데에서 그와 견해를 달리한다. 엘리웃은 18세기인들이 역사적 작가와 이 '나'라는 화자가 동일할 것을 (혹은 적어도 최대한 유사할 것을) 요구하고 있었다는 사실을 간과하고 화자 개념을 정립했기 때문에 (이 화자가 작가로부터 때로는 독립적일 수 있다고 봄으로써) 필자가 인정하고 싶은 것보다 많은 유연성을 이 '나'에게 부여하고 있으며 이것이 18세기 문학 해석에 적용될 때 당대 문헌의 검증이 결여된 그의 견해가 가진 한계라고 할 수 있다. 필자가 18세기 문학에 있어서 가면을 쓴 작가라는 화자 개념을 제안한 것은 가면과 가면을 쓴 이 사이의 육체적 접촉을 강조함으로써 엘리웃이 이 '나'에게 부여한 자유를 제한하고 (비록 작가와 완전히 동일하지는 않지만) 이 '나'를 작가에게 끌어당기고자 하는 이유에서이다.

미했다가, 배우의 역할 자체를 의미하게 되는 과정에서 *persona*(화자)와 그것의 창조자간의 관계가 점점 멀어져간 역사는 부인할 수 없는 사실이다.¹⁶⁾ 필자가 이러한 어떻게 보면 현재의 의미와는 거리가 있는, 가면을 쓴 작가로서의 화자 개념을 제언하는 것은 이러한 개념이 18세기 영국 풍자문학을 해석하는 데 있어 가장 적절할 뿐더러, 무엇보다 중요한 것은 18세기 영국인들이 가졌던 화자관과도 부합한다고 판단하기 때문이다. 지금까지 필자는 18세기 화자 개념을 논하면서 현대의 비평 논의만을 다루었다. 그러나 만일 어떤 사람의 목적이 역사적 작가가 그의 작품에서 무엇을 의미하는가를 이해하는 데 있다면, 즉 당대성이 그의 문학 해석의 근간이라면, 그에게 있어 당대의 견해와 부합하지 않는 화자의 정의는 그 유효성을 상실할 수밖에 없다. 따라서 밑에서 필자는 18세기 화자 개념에 있어서 화자와 작가 사이의 밀접한 관계(더 나아가 둘 사이의 유사성 요구)를 증명하는 것을 통해 위에서 필자가 제언한 18세기 화자의 정의를 뒷받침하고자 한다.

II

18세기의 화자관을 고찰해보는 데 있어서 필자의 목적은 다음의 물음에 답하는 것이라 할 수 있다. 첫째는 당대에 과연 화자의 개념이 존재했느냐이고, 둘째는, 필자 생각에는 18세기 작품의 의미 이해에 훨씬 더 중요하다고 보는데, 만일 화자의 개념이 존재했다면 당대인들이 작가와의 관계에서 화자에게 얼마나 많은 자유를 주었느냐이다. 다른 말로 하면 이는 당대인들이 작

15) 비록 학자들간에 *persona*라는 용어가 어디에서 연유했는지 — 그것이 *prospôn* (Greek for mask) 으로부터인지, *personando* (sounding through) 부터에서인지, *peri sona* (around the body) 부터인지, *personare* (to sound through) 에서인지, 아니면 *Phersu* (masked Etruscan gladiator) 에서부터인지 — 의견이 분분하지만, 한 가지 사실은 분명하다. 즉 *persona*는 어원상 그것의 창조자와 밀접한 관계, 심지어 육체적 접촉까지 내포했다는 것은 분명한 것이다. *persona*의 어원에 대한 자세한 설명을 위해서는 Robert C. Elliott, 19-20과 George T. Wright, 8-9를 참조할 것. *The Oxford Dictionary of English Etymology*, eds. C.T. Onions et al. (Oxford: Clarendon, 1966) 또한 *persona*에 대해 비슷한 근원을 제시하고 있다. "L. *persona* mask used by a player, one who plays a part, character acted ('dramatis persona'), ... f. Etruscan *phersu*, and used to render Gr. *prospôn* face, mask, dramatic part, person (f. *pros to*, towards, *ops* face)."

16) *persona*라는 용어의 변천에 대한 상세한 설명을 위해서는 Robert C. Elliott, 19-32, George T. Wright, 6-21을 참조할 것.

품진행자와 작가 사이에 얼마나 많은 거리를 인정했느냐를 탐구하는 것이며 당대의 화자가 최근의 비평이론들이 주장하는 것처럼 독립된 존재였는지 아니면 작가의 정체를 거의 가리지 않는 또한 작가와의 불가분의 관계를 내포하는 가면이었는지를 고찰해보는 것이다.

첫번째 물음에 답하자면, 오늘날과 마찬가지로 당대에도 화자 개념에 대한 전반적인 동의는 존재하지 않았던 것처럼 보인다. 우리는 화자의 존재를 인정하지 않는 당대문헌이 화자의 존재와 그 필요성을 역설한 문헌과 혼재하고 있음을 알 수 있다. 반화자적 견해의 한 예로 우리는 스틸(Richard Steele)이 『수다장이』(*The Tatler*) 242호(1710)에 기고한 다음 문장을 들 수 있다.

When I had ran over several such in my Thoughts, I concluded, (however unaccountable the Assertion might appear at first sight) that Good-Nature was an essential Quality in a Satyryst, and that all the Sentiments which are beautiful in this Way of Writing must proceed from that Quality in the Author. Good-Nature produces a Disdain of all Baseness, Vice, and Folly, which prompts them to express themselves with Smartness against the Errors of Men, without Bitterness towards their Persons. This Quality keeps the Mind in Equanimity, and never lets an Offence unreasonably throw a Man out of his Character.¹⁷⁾

스틸은 위 문장에서 풍자문을 쓰는 데 있어서 풍자가의 사적인 정신(그의 실제 객관적 자질·천성)과 그의 공적인 예술(풍자문) 사이에는 부정할 수 없는 인과관계가 있어야한다고 주장한다. 왜냐하면 풍자가에게 필요한 자질을 논하면서 그는 풍자가의 수사법이나 기교를 논하기보다는 그의 도덕성을 강조하고 있기 때문이다. 풍자가의 도덕성을 풍자문학에 있어서 가장 중요한 요소로 규정함으로써, 스틸은 작가에 의해 창조된 화자가 작가의 역사적 실체성의 부담에서 벗어나 작가 대신에 그의 명분을 옹호할 가능성을 부인하는 셈이다. 풍자가 자신의 도덕성이 강력히 강조되는 상황에서는 작품진행자와 작자 사이에 거리를 둘 수 있는 가능성은 사라지기 때문이다.

우리는 이와 비슷한 논지의 또 다른 예를 영(Edward Young)의 『포우프에

17) *The Tatler*, ed. Donald F. Bond, 3 vols. (Oxford: Clarendon, 1987).

게 보내는 두 서한』(*Two Epistles to Pope, 1730*)에서 찾을 수 있다.

No Mortal can write well, but who' s *sincere*:
 In all that charms or strongly moves, the Heart
 Must aid the Head, and bear the greater part.
 Can they, tho' tong' d as Angels sweet, persuade
 The Soul to day, who Yesterday *betray' d*?
 Wit in a *Knave*, my Brethren! is no more
 Than Beauty, in a rank, abandon' d *Whore*.¹⁸⁾

작가의, 특히 풍자가의, 언행일치를 강조함으로써, 영은 작가는 머리 — 기교·수사 — 가 아닌 가슴 — 솔직함 — 으로 작품을 써야만 한다고 표방한다. 솔직함을 작가의 재능이나 기교보다 우위에 두는 그의 견해는 작가와 작품진행자 사이의 공간 창조를 불가능하게 만든다고 할 수 있다.

그러나 우리는 이러한 반화자적인 문헌에 대하여 18세기에 화자 개념이 인식되고 있었다는 것을 입증할 수 있는 문헌 또한 충분히 찾을 수 있다. 한 예로 『수다장이』 242호에서 풍자문의 성공이 풍자가의 도덕성에 달려있다고 주장했던 스틸 자신이 3년 후에 『영국인』(*The Englishman*) 7호(1713)에서 다음과 같이 화자의 가능성, 더 나아가 필요성을 인정하고 있는 것을 발견한다.

An Heroick Poet assumes a Character manifestly distinct from a Writer of Pastoral; a Complainer in Elegy is under a different Inspiration from that which breaks out in an Ode. The same Man, under these various Denominations, is, in effect, so many different Persons. If he speaks, if he thinks, in one Kind, as he doth in the others, he confounds two or three Characters: It is not the Muse, the Lover, the Swain, or the God, but *Bavius* at hard Labour in his Study.¹⁹⁾

문학작품에서 작가는 여러 다양한 명칭 하에서 다른 사람이 될 수 있다고 인

18) Edward Young, *Two Epistles to Pope, Concerning the Authors of the Age* (London, 1730), 29.

19) *The Englishman: A Political Journal by Richard Steele*, ed. Rae Blanchard (Oxford: Clarendon, 1955), 32-33.

정하면서 스틸은 화자 개념에 문을 연다. 『수다장이』 242호에서와 다른 점은 여기에서 그는 작품진행자(Lover 혹은 Swain 등등)를 작가(Bavius)와 구분한다는 사실이다.

비슷한 논지는 1725년 12월 4일자 『런던 저널』(*The London Journal*)에서도 찾아볼 수 있다. 이 정기 간행물의 기고자는 화자의 존재와 그것의 일시적인 성격을 다음과 같이 주장한다. "Are not poets allowed to personate all Characters fit to be presented; and ought they not always to write in that character which they personate for the Time being?" 화자가 어느 특정 순간('character which they personate for the Time being')을 위해 채택된다는 인식은 작품진행자와 작가 사이의 거리를 인지하는데 중요한 요소이다. 왜냐하면 작가의 개성이나 성격은 영속적이거나 혹은 짧은 시간에는 쉽게 바뀌지 않는 반면에 그가 작품에서 가정하는 성격은 그 작품에서만 지속되며 따라서 영원한 저자(permanent author)와 일시적인 작품진행자(temporary speaker) 사이에는 쉽게 부정할 수 없는 차이가 존재하기 때문이다.

우리는 이러한 영원한 저자와 일시적인 작품진행자 사이의 차이를 인정하는 많은 당대문헌을 찾을 수 있는데, 이는 18세기에 화자 개념에 대한 인식이 국지적으로 제한되지 않았음을 증명해주는 것이다. 한 예로 보스웰(James Boswell)의 기록에 의하면 세인트 아자프 주교(The Bishop of St. Asaph)와의 대화에서 존슨(Samuel Johnson)은 인쇄된 페이지 위의 작가와 역사적 작가 사이의 차이를 다음과 같이 갈파했다.

The Bishop said, it appeared from Horace's writings that he was a cheerful contented man. JOHNSON. 'We have no reason to believe that, my Lord. Are we to think Pope was happy, because he says so in his writings? We see in his writing what he wished the state of his mind to appear. Dr. Young, who pined for preferment, talks with contempt of it in his writings, and affects to despise every thing that he did not despise.' 20)

18세기인들이 작품진행자와 작가 사이의 거리를 인지했다는 사실은 라틴

20) *Boswell's Life of Johnson*, ed. George Birkbeck Hill, 6 vols. (Oxford: Clarendon, 1934), III, 251. 보스웰 자신도 같은 책에서 작가와 작품진행자 사이의 거리를 인정했는데, 그 이유는 그가 '침울하고 엄격하고 자의적인' 밀턴이 어떻게 '인간의 천성이 만들어 낼 수 있는 가장 감미로운 감정'을 불러일으킬 수 있었는가를 설명하면서 멀로온(Edward Malone)이 쓴 다음의 주를 추가하고 있기 때문이다. "Mr. Malone

풍자문학에 대한 당대의 토론을 보면 더 확실히 증명될 것이다. 드라이든(John Dryden)은 페르시우스(Persius)가 본인의 어린 나이에도 불구하고 Satire III에서 어떻게 당대인들을 꾸짖고 있나를 다음과 같이 논하는데, 여기에서 그는 작품진행자와 작가 사이의 거리의 필요성, 즉 작가가 자신의 주장을 펼치는 데 있어서 자신보다 나은 위치에 있는 인물 — 즉 화자 — 을 이용할 필요성을 인정하고 있다.

Our Author has made two Satyrs concerning Study; the First and the Third: The First related to Men; This to Young Students, whom he desir'd to be Educated in the Stoick Philosophy: He himself sustains the Person of the Master, or Præceptor, in this admirable Satyr, where he upbraids the Youth of Sloth, and Negligence in learning. Yet he begins with one Scholar reproaching his Fellow Students with late rising to their Books: After which he takes upon him the other part, of the Teacher, and addressing himself particularly to Young Noblemen, tells them, That, by Reason of their High Birth, and the Great Possessions of their Fathers, they are careless of adorning the Minds with Precepts of Moral Philosophy.²¹⁾

이러한 취지의 글은 호라티우스(Horace)가 절제를 장려하기 위해서 오펬루스(Ofellus)로서, 혹은 오펬루스의 가면을 쓰고, 말하는 Satire II. ii에 대한 당대 논의에서도 발견된다. 왓슨(David Watson)은 1743년에 다시에(Dacier)를 번역하면서 호라티우스의 기법에 대해 다음과 같이 논하고 있다. “The Poet knew very well, that such Rules from his own Mouth, would appear ridiculous, who was known to be so much a Lover of good Company and good Cheer.”²²⁾ 블랙웰(Thomas Blackwell)이 10년 뒤에 호라티우스의 기법을 논

thinks it is rather a proof that he [Milton] felt nothing of those cheerful sensations which he has described: that on these topics it is the poet, and not the man, that writes.”, *Boswell's Life of Johnson*, IV, 42.

- 21) *The Works of John Dryden*, eds. H.T. Swedenberg, Jr. et al., 19 vols. (Berkeley: University of California Press, 1974), IV, 293. 홀리데이(Barten Holyday)도 그의 주브날(Juvenal) 번역에서 화자의 비슷한 용도를 인정했다고 할 수 있다. 왜냐하면 그는 Satire III에서 로마인들의 악행을 공격하기 위해 주브날은 ‘움브리티우스로서’(in the person of Umbricitus) 말하고 있다고 언급하고 있기 때문이다. Barten Holyday, *Decimus Junius Juvenalis, and Aulus Persius Flaccus* (Oxford, 1673), 56.

할 때, 그 역시 화자의 역할을 다음과 같이 강조한다. "By introducing various characters, and make them talk each in their own style, you put a PERSON *between* you and the PUBLIC, and out of *his* mouth can say many things which you could not have said so well, or possibly not said at all from your own."²³⁾

아마 위에서 예를 든 것만으로도 화자 개념이 18세기에 존재했었고, 당대인들이 어떤 역할을 그들의 화자에게 부여하고 있었나를 이해하는데 부족하지 않을 것이다. 그런데 중요한 것은 당대인들이 심지어 풍자문학에도 드라마적인 성격이 있다고 생각했고, 이 드라마적인 성격이야말로 바로 작가와 거리가 있는, 더 나아가 다른 개체로서의 화자의 입지를 강화시켜준다는 사실이다.²⁴⁾ 18세기 이전에 커저본(Isaac Casaubon)은 페르시우스의 풍자시를 논하면서 풍자문학의 드라마적 요소에 대해 다음과 같이 언급한다. "Propter affinitate quam habet cum dramaticorum fabulis, ipsa personarum mutatione perplexum. (And on account of its affinity with the plots of drama, it is complicated by the shifts of personae.)"²⁵⁾ 또한 18세기가 저물어가는 1797년에 보스카웬(Willam Boscawen)은 호라티우스 풍자시의 드라마적 요소를 다

-
- 22) David Watson, *The Satires, Epistles, and Art of Poetry of Horace* (1743), 124, from Howard Weinbrot, "Masked Men and Satire and Pope: Toward a Historical Basis for the Eighteenth-century Persona," *ELS*, 16 (1983), 274.
- 23) Thomas Blackwell, *Memoirs of the Court of Augustus* (Edinburgh and London, 1753-63), III, 71. 비록 18세기 문헌은 아니지만 기포드(William Gifford)가 페르시우스의 Satire III에 대해 한 언급은 화자의 필요성에 대한 지속적인 이해를 보여준다. "the real inconsistency rests with those who persist in bring the author on all occasions in *propria persona*. ... It is one of years and gravity who opens the third Satire; it is a preceptor who alternately seeks to shame, to alarm, and to encourage his pupil, and who concludes his admonition in a strain of indignant reproof which a youth could not with decency assume towards his fellows.", William Gifford, *The Satires of Decimus Junius Juvenalis, and of Aulus Persius Flaccus* (London, 1871), II, xii. 화자의 여러 역할에 대한 좀 더 자세한 논의를 위해서는 Howard Weinbrot, 272-279 참조.
- 24) 물론 당대인들이 드라마적인 성격을 풍자문학에 부여했다고 해서 우리는 장르로서의 드라마와 풍자문학을 혼동해서는 안되는데, 왜냐하면 당대의 장르로서의 풍자문학 즉 formal verse satire는 기껏해야 등장인물이 한 명 - 화자 - 이나 두 명 - 화자와 그의 상대방(adversarius) - 정도로 국한되기 때문이다.
- 25) Peter E. Medine, "Isaac Casaubon's Prolegomena to the Satires of Persius: An Introduction, Text, and Translation," *English Literary Renaissance*, 6 (1976), 286, 297.

음과 같이 강조하는 바, 이 두 사람의 글은 화자에게 어느 정도의 자율성을 부여하는 견해가 18세기 내내 존재해왔다는 증거가 될 것이다.

[Horace discusses topics] sometimes in his own person (introducing occasional questions or arguments from a supposed objector), sometimes in the person of another, sometimes in a Dialogue between himself and some other speaker, and some times in a Dialogue, in which the speaker are two different persons.²⁶⁾

풍자문학의 드라마적 요소를 강조함으로써 이 비평가들은 풍자문학에서 작품진행자는 작가로부터 한 단계(많은 단계는 결코 아니지만) 떨어져서 독립된 정체성을 가지고 있다고 주장한다. 드라마를 읽을 때 독자들은 등장인물 모두가 각각의 개체성을 가지고 있음을 그리고 어느 한 등장인물과 작가를 맹목적으로 동일시할 수 없음을 이해하고 있으며, 한 드라마의 의미도 모든 등장인물들의 언행의 집합적 의미로서 추구되어야 한다는 것도 받아들인다. 따라서 만일 풍자문학의 드라마적 성격을 인지한다면, 우리는 풍자문학에서의 작품진행자와 작가 사이에 거리가 있음을 시인하는 것이며, 따라서 작품진행자의 말이 작가의 말로 곧이곧대로 일치될 수는 없다는 점을 명백히 인정하면서 풍자문학의 의미를 추구해야한다는 것을 받아들이는 것이다.

필자 생각에는 당대 화자 개념에 대한 가장 확실한 예는 힐(Aaron Hill)이 『詩神의 눈물』(*Tears of Muse*, 1738)에서 독자에게 쓴 서언 부분에서 찾아진다. 힐에게 화자는 풍자가가 그의 풍자문을 좀 더 효과적으로 만들기 위해 채택할 수도 안 할 수도 있는 문학기법이 아니었다. 그에게 화자는 풍자문학을 유효하게 만들기 위해서 모든 풍자가가 반드시 채용해야만 하는 의무였던 셈이다.

I am afraid, there is another Particular, that calls aloud for the Regard of the *Satirist*: and That is, a Reflection, how for Decency may make it a *Duty* to abandon his personal self, and insinuate Opinions, with *Modesty*. I mean from the Mouth of Some *figurative Speaker*, whom He ought to *suppose* of more Consequence; and whose

26) William Boscawen, *The Satires, Epistles and Art of Poetry of Horace* (London, 1797), ix, from Howard Weinbrot, 273.

Sentiments the Reader will *be sure* to receive with less Scruple.

There is a Meaning, in the very *Name*, of a *Poet*, that shou' d seem to prescribe us this Duty: and the Use and Necessity of *Invention* can never be more manifest, than where the Subject is so invidious, as *Satire*.

Who is there, to say truth, so unguilty of the Follies of Life, that he dares, in his own proper person, stand out and *justify* the Right he assumes, of reproaching the Conduct of Others?²⁷⁾

위에서 제시된 예들로 보아, 비록 모든 사람들이 그 중요성을 인정하지는 않았지만, 우리들은 18세기에 화자 개념이 인식되고 있었다라고 결론 내릴 수 있을 것이다. 사실, 화자 개념에 반대하는 글이 존재한 것 자체가 바로 화자 개념의 존재에 대한 역설적인 증거가 될 수 있는 것이다.

이상에서 18세기에 작가와 다른 정체성을 가진 화자의 개념이 존재했다는 것을 고찰해보았다. 남은 과제는, 그러면 18세기인들이 화자와 작가 사이의 거리를 인지했을 때 그 거리를 어떻게 이해하고 있었던가를 살펴보는 것이겠다. 이 문제에 있어서 18세기에 화자의 존재에 반대하는 논지의 근간은, 이상하게 들릴지는 모르지만, 당대의 화자 개념 자체와 크게 모순되지 않았다는 것을 인식하는 것이 중요하다. 다시 말하면 작가의 실제 모습(작가)과 작품에서의 모습(작품인행자)사이의 구분을 부정했던 것은 화자의 개념을 인정하면서도 화자와 그의 창조자가 최대한 유사할 것을 요구했던 것과 별로 차이가 없었던 것 따라서 마치 한 동전의 양면과도 같았던 것이다.²⁸⁾

이 모순적인 사실이 필자가 각각의 경우가 요구하는 역할을 위해 작가의 정체체를 숨기기 위해서가 아니라 그의 논지를 강화시키기 위해 가면을 쓴 작가로서의 화자 개념을 강조하고 싶은 바로 그 이유이다. 아래에서 논의하겠지만, 18세기에 적용할 수 있는 화자 개념을 정립하기 위해서는 당대의 화자는, 화자와 작가 사이의 밀접한 연관관계가 요구되는 시대 상황하에서, 작가로부터의 자율권을 별로 향유하고 있지 않았다는 것을 이해해야한다.

만일 작가가 자신보다 열등한 화자를 사용하며 그 화자에 집약된 다른 사람들의 악행을 폭로한다면, 그가 독자를 설득하는데 큰 문제가 없을 것이다.

27) Aaron Hill, *Tears of Muse* (1738), vii-viii, from "The Concept of the Persona in Satire: A Symposium," 145-146.

28) 물론 작가가 그의 적을 안에서부터 파괴하기 위해서 자신과 전혀 다른 화자를 상징하는 것은 이 유사성의 요구 대상에서 제외된다.

왜냐하면 독자들은 작품진행자가 말하는 것이 작가가 의도한 것이 아니며 작가가 자신과 화자 사이의 차이를 활용하고 있다는 것을 이해할 수 있기 때문이다. 그러나 작가가 자기보다 우월해 보이는 다른 사람의 모습을 취한다면 그가 독자를 설득하기란 용이하지 않다. 이러한 경우 그는 자신의 화자가 말하는 것을 훼손하지 않으며 오히려 화자의 말은 그가 제안코자 하는 바이다. 따라서 그 자신과 화자 사이에는 불가피한 유사성이 존재하게 된다. 그러나 작가는 모든 독자들이 자신과 화자 사이의 실제 차이를 쉽게 묵인해줄 것을 기대할 수 없다. 익명으로 출판되지 않는 한, 풍자문학은 그 작가에 대한 정보와 함께 독자들에게 제시된다. 따라서 독자들은 한 풍자문학에서 두 종류의 — 첫째는 화자의, 둘째는 화자 뒤에 있는 작가의 — 목소리를 고려하게 된다. 만일 화자가 작가의 반영 — 즉 독립된 개체가 아닌 창조자의 또 다른 자아(another self) — 으로 간주된다면, (작가와 다를 수 있는) 화자 개념의 인식에도 불구하고 화자를 작가와 (비록 동일하게는 아니지만) 유사하게 인식하려는 경향이 있을 수 있다. 특히 이 경향은 작품에서 1인칭 대명사 '나'가 사용될 때 가장 강할 것이다. 이러한 경우에, 만일 화자의 도덕성이 작가의 자질에 의해서 뒷받침이 안될 때는 독자들은 화자가 하는 말을 불신할 수 있다. 화자가 작가의 반영으로 간주되어지는 한, 작가가 가상의 작품진행자(즉 화자)를 사용하더라도 현실의 부담은 그를 계속 짓누를 수 있다. 아래에서 밝히겠지만, 이러한 상황이 바로 18세기 작가 특히 (그들이 항상 적으로부터 그러한 유사성을 요구당했던 사실에서 볼 수 있듯이) 재야 풍자가(opposition satirist)들이 처한 경우였다.

작가와 화자가 유사할 것을 당대인들이 요구한 사실은 우리가 18세기에 유행한 두 가지의 가면 메타포(mask metaphor)를 조사해 보면 가장 잘 이해될 수 있을 것이다. 18세기에는 가면 메타포는 쓰는 대상으로 뿐만이 아니라 벗기는 대상으로서도 쓰였다는 사실에 주목할 필요가 있다. 우리는 풍자가의 한 기능이 위선의 가면을 벗기고 그 밑의 실체를 드러내는 데 있다는 것을 제시하는 당대 문헌을 쉽게 접할 수 있다. 예컨대 길버트(Thomas Gilbert)의 『도시에 대하여: 시골에 있는 친구에 보내는 서한』(*A View of The Town: In an Epistle to a Friend in the Country, 1735*)의 다음 행에서 그러한 점을 볼 수 있다.

Satire, like a true mirror to the fair
Shews not what we affect, but what we are;

Plucks from the splendid courtier all disguise,
And sets the real man before our eyes.²⁹⁾

그러나 우리는 이러한 가면 벗기기의 메타포가 재야풍자가 뿐만 아니라 정부나 혹은 재야풍자가의 적들에 의해서도 사용되었다는 사실에 주목해야 한다. 많은 예가 당시 정부측 관보였던 『매일신보』(*Daily Gazetteer*)에서 찾아질 수 있는데 1735년 12월 2일자 135호는 야당을 다음과 같이 공격하고 있다.

Thus modern Traytors, under PATRIOT MASK,
Rave at Corruption, and for vengeance ask
To crush VINDICTIVE MINISTERS of state,
Who shun Advice, and quit their Pow' r too late:

또한 1738년 4월 21일자 883호에는 야당의 위선(기고자의 의견에는)을 공격하는 다음과 같은 편지가 등장하고 있다. “Who are those who assume the Name of *Patriots*? A Name never abused, never brought into Contempt, but when apply' d to such as don' t deserve it, — to such as are a Shame to it, and ridiculous in wearing it.” 가면 벗기기는 풍자가들에 의해서 독점되지 않았으며, 따라서 어느 풍자가라도 위선을 고발당하며 가면 벗기기의 대상이 될 수 있었다. 또한 이러한 가면 벗기기 메타포의 대중성은 바로 당대인들이 화자를 작가의 반영으로 간주했다는 것을 보여주는 중요한 단서가 될 수 있

29) From Howard Weinbrot, 280. 이러한 가면 벗기기의 메타포는 야당(the opposition)이 그들의 정치적 간행물에서 월폴(Robert Walpole) 정권을 공격할 때 자주 사용되었다. 『장인』지(*The Craftsman*) 441호(1734)에서, 케일럽 덴버스(Caleb D'Anders)의 한 특파원은 로마의 운명을 애도하며 정부의 타락을 공격하면서 이 메타포를 사용하고 있다. “Into such a State, (the Difference of Times, and of other Circumstances consider' d) at least into a State as miserable as This, will the People of Britain both fall, and deserve to fall, if They suffer, under any Pretence, or by any Hands, *That Constitution* to be destroy' d, which cannot be destroy' d, unless They suffer it; unless They co-operate with the *Enemies* of it, by renewing an exploded Distinction of *Parties*; by electing Those to represent Them, who are hired to betray Them; or by submitting tamely, when the *Mask* is taken off, or falls off, and the Attempt to bring *Beggary* and *Slavery* is avow' d, or can be no longer conceal' d.”, *The Craftsman by Caleb D'Anvers, of Gray's-INN, Esq.*, 14 vols. (London, 1731-1737), III, 126.

다. 가면 벗기기는 가면이 쓴 사람에게 잘 어울리지 않을 때 일어나기 때문이다. 따라서 풍자문학의 독자들이 가면과 풍자가 사이의 부조화를 발견했다고 생각하면 그들은 그 부조화를 위선으로 가정하고 작가와 화자가 유사할 것을 무시한 풍자가를 거짓말장으로 혹은 위선자로 공격했다는 것을 주시해야 한다. 물론 이러한 유사성 요구는 작가가 일인칭 단수로 작품을 제시할 때 가장 강했다고 볼 수 있다. 작가가 이 '나'의 논지를 훼손하려 한 경우를 제외하고는, 이 '나'는, 작가가 자신의 본래의 성격보다 우월한 자세(posture)를 취할 가능성을 많이 제한하면서 다시 말해 그의 운신풀을 심각히 좁히면서, 역사적 작가를 닮은 것으로 간주되는 경향이 있었다.

이러한 태도는 풍자가의 반대자들의 주장을 보면 잘 드러난다. 포우프의 경우를 보면, 그의 적들은 화자와 작가 사이의 (아무리 적더라도 하여간 존재하는) 거리를 무시할 준비가 되어있었다고 할 수 있다. 그들에게는 포우프는 미덕의 가면을 함부로 쓴 교약한 천성을 가진 풍자가였으며 이러한 견해의 전형적 예를 우리는 허비공(Lord Hervey)이 포우프에게 행한 공격에서 찾을 수 있다. 그의 시 제목 자체 — 『실제 미덕과 말만의 미덕의 차이』(*The Difference between Verbal and Practical Virtue*) — 가 시사하듯, 허비의 공격은 (그가 발견했다고 확신하는) 포우프의 풍자시에서의 화자와 실제 포우프간의 불일치에 근거한다.

If then we turn our Eyes from Words to Fact,
 Comparing how Men write, with how they act,
 How many Authors of the Contrast kind
 In ev'ry Age, and ev'ry Clime we find.
 Thus scribbling *P* — who *Peter* never spares,
 Feeds on extortious Interest from young Heirs: ...
 If *Sallust*, *Horace*, *Seneca*, and *He*
 Thus in their Morals then so well agree;
 By what Ingredient is the Difference known?
 The Difference only in Their Wit is shown,
 For all their cant and Falsehood is his own.
 He rails at Lies, and yet for half a Crown,
 Coins and disperses Lies thro' all the Town:³⁰⁾

위에서 허비 주장의 근거는 풍자문에서 나타나는 포우프의 모습과 (그가 이

해하는) 실제 포우프간의 차이이다. 여기에서 주목할 것은 이 행들에서는 화자 개념에 대한 언급이 없으며 포우프의 '나'는 역사적 포우프로 직접적으로 일치된다는 점이다. 그러나 허비의 포우프에 대한 또다른 공격인 『그가 포우프에 보낸 서한에 대해 키버씨에게 보내는 편지』(*Letter to Mr. C - b - r, on his Letter to Mr. Pope* -, 1742)는 'personate'라는 단어에서 보여지듯 그가 화자 개념을 인지하고 있었음을 보여준다.

Whenever he [Pope] has endeavoured to personate. ... *Benevolence, Disinterestedness, Humanity, or Virtue*, he has play'd them so ill, they have sat so awkwardly upon him, and the Mimickry has been so coarse, that all his Attempts have been constantly exploded, the Cheat seen through, and the wretched Actor despised.³¹⁾

그러나 결과는 (화자 개념을 인정하던 안하던) 똑같은 점에 주목해야 한다. 만일 가면이 쓴 사람의 진짜 얼굴과 잘 맞지 않는 것으로 간주되면, 그 가면은 즉각 벗기기의 대상이 되었으며 허비에게는 이것이 바로 포우프의 경우였다.

허비가 화자의 존재를 인정했을 경우에도 인정하지 않은 경우와 비슷한 결과를 가져온 위의 예는 18세기 화자에게 쏠린 현실성(reality)의 부담을 잘 보여주고 있다. 물론 이러한 유사성에의 요구가 오로지 자신을 풍자문학으로부터 방어하려고 한 자들로부터만 나온 것은 아닌가 의심해 볼 수는 있다. 그러나 존슨이 포우프에 대해 한 언급에서 알 수 있듯이 화자와 작가가 유사할 것을 요구하는 것은 풍자문학의 피해자에게만 국한된 것은 아니었다. 「포우프의 생애」("The Life of Pope")에서 존슨이 자신의 서한에서 세상에 무관심을 표명하는 포우프를 비판한 것은 바로 포우프의 그러한 태도('pretended discontent')는 '아직 자신과 어울리기도 전에 취한 허구적인 배역'('fictitious part which he began to play before it became him')에 지나지 않는다고 간주했기 때문이다.³²⁾ 여기에서 염두에 두어야 할 어구가 'before it became him' 이라고 할 수 있다. 존슨은 'fictitious part'라는 표현에서 알

30) John, Lord Hervey, *The Difference between Verbal and Practical Virtue* (London, 1742), 4-5, from *The Augustan Reprint Society*, 125 (1967).

31) John, Lord Hervey, *Letter to Mr. C - b - r, on his Letter to Mr. P -* (1742), 19, from Howard Weinbrot, 284.

32) *Lives of the English Poets by Samuel Johnson, LL. D.*, ed. George Birkbeck Hill, 3 vols.

수 있듯이 역사적 작가와는 다른 작품 속의 화자 — 포우프의 ‘나’ — 를 인정한 하나 이 화자와 역사적 작가가 어울려야 한다는 명제를 이 어구를 통해 요구하고 있는 것이다. 또한 그가 포우프의 서한을 다음과 같이 일반적으로 평할 때도 그는 ‘스스로에게 일시적인 자질들을 입힌다’ (invests himself with temporary qualities) 라는 어구에서 보이듯 포우프 서한에서 화자의 존재를 인정하고는 있다.

When Pope murmurs at the World, when he professes contempt of fame, when he speaks of riches and poverty, of success and disappointment, with negligent indifference, he certainly does not express his habitual and settled sentiments, but either wilfully disguises his own character, or what is more likely, invests himself with temporary qualities and sallies out in the colors of the present moment.³³⁾

그러나 위 글에서 존슨의 포우프 서한문 비판은 그가 보기에 잘못 적용된 화자에 의해 비롯된 서한문에서의 포우프의 고백과 포우프의 실제 감정 사이의 괴리에 근거하고 있다. 비슷하게, 같은 글에서 존슨이 『어바쓰노트에게 보내는 편지』의 포우프를 예찬한 것도 이 유사성의 요구에 근거하고 있다는 것에 주목해야 한다.

In this poem Pope seems to reckon with the publick. He vindicates himself from the censures; and with dignity, rather than arrogance, enforces his own claims to kindness and respect. (III, 177)

As there is no stronger motive to exertion than self-defense, no part has more elegance, spirit, or dignity than the poet's vindication of his own character. (III, 246)

‘포우프는 공중을 셈에 넣고 있는 것 같다’ (Pope seems to reckon with the publick) 라는 조심스러운 어구에서 보여지듯, 존슨은 포우프가 이 시에서 자신을 철저히 진솔하게 표현하고 있지는 않다는 것을, 즉 화자 포우프는 실제

(Oxford: Clarendon, 1905), III, 211.

33) *Lives of the English Poets by Samuel Johnson, LL. D.*, III, 211-212.

포우프와 다르다는 것을 인정한다. 그러나, 이 시에 대한 그의 판단의 근거는 여전히 현실이다. 존슨에게는, 포우프가 이 시에서 성공하는 것은 실제 포우프의 도덕성에 대한 화자 포우프의 주장이 현실에 의해 뒷받침되고 있기 때문이다. 와인브로트(Howard Weinbrot)가 다음과 같이 평하듯이 존슨이 화자 포우프 주장의 전반적인 진실성을 믿는 것은 그가 실제 포우프에 대해 알고 있는 지식에서 화자 포우프의 주장이 진실하다는 증거를 충분히 얻었기 때문이다.

in *Arbuthnot* Johnson just as clearly recognizes an idealized portrait: Pope has dignity, elegance, and spirit, and demands kindness and respect from his audience. The idealized mask is sufficiently appropriate for the real man, and the pose is, therefore, dramatically viable. Johnson — and most subsequent readers — is willing to grant that Pope the speaker may be better than Pope the man because he knows that Pope is in fact a good man to start with. Once partial goodness is granted, it is easy enough to grant the speaker's more demanding assumptions.³⁴⁾

필자가 보기에는 존슨이 1752년의 최후의 『만담가』(*The Rambler*) 에세이에서 화자에 대하여 한 언급이 18세기 당대의 화자 개념에 대한 이해를 대표하는 듯 싶다.

The seeming vanity with which I have sometimes spoken of myself, would perhaps require an apology, were it not extenuated by the example of those who have published essays before me, and by the privilege which every nameless writer has been hitherto allowed. "A mask," says Castiglione, "confers a right of acting and speaking with less straint, even when the wearer happens to be known." He that is discovered without his own consent, may claim some indulgence, and cannot be righteously called to justify those sallies or frolicks which his disguise must prove him desirous to conceal. ...

But I have been cautious lest this offence should be frequently or grossly committed; for, as one of the philosophers directs us to live

34) "The Concept of the Persona in Satire: A Symposium," 144.

with a friend, as with one that is some time become an enemy, I have always thought it the duty of an anonymous author to write, as if he expected to be hereafter known.³⁵⁾

여기에서 비록 화자의 개념은 인정되고 있지만, 그것은 작가의 실제 자아와 어울려야만 하는 작가가 쓰는 가면 정도로 이해되고 있다. 왜냐하면 존슨은 작가는 그의 화자가 말한 것을 실천해야 한다고 혹은 최소한 실천할 준비는 되어 있어야 한다고 믿고 있기 때문이다.

이렇게 본다면, 18세기의 화자는, 작가에게 역사적 실제성로부터 많은 자유는 주지 못하는, 그가 자신의 논지에 맞는 태도를 취하면서 쓰는 가면 정도로 이해되어야 할 것이다. 이런 점에서 18세기 풍자가의 가면은 마치고 대 연극에서 배우들이 썼던 가면처럼 그가 행할 역할이나 태도를 지시해주는 정도의 역할을 수행한다. 그러나 고대 연극의 가면과는 달리 풍자가의 가면은 반드시 그의 실제 모습과 연관이 있어야만 한다. 물론 그의 가면은 예술과 생의 차이에 의해서 요구되며 그로 하여금 논지를 좀 더 효과적으로 전달하게끔하는 (많지는 않지만) 어느 정도의 유연성은 부여한다. 그러나 풍자가가 아이러니컬한 목적으로 가면을 쓰지 않는 한, 그가 그의 화자에게 부여한 역할은 그가 실생활에서 행할 준비가 되어 있거나 적어도 그럴 욕구가 있는 역할이어야만 한다.

그렇다면 18세기 화자의 이런 면을 이해할 때, 우리는 18세기 작가의 자전적 작품에 등장하는 '나'에 어떻게 접근하며 이 '나'를 어떻게 이용할 수 있는지 — 이 글의 마지막 목적 — 에 답할 수 있을 것이다. 우리는 비록 이 '나'가 화자이고 작가의 객관적 모습과 일치될 수 없지만, 동시에 이 '나'는 작가의 실제에 바탕할 것을 요구받고 있었다는 것을 살펴보았다. 이렇게 볼 때 이 '나'는 작가의 실제에 근거한 그의 한 (때로는 이상화된) 異形임이 인정될 수 있을 것이다. 포우프가 *The Man of Ross*를 묘사할 때 역사적 인물 켈(John Kirl)에 대한 상세한 조사를 한 후 그를 그의 목적에 맞추어 이상화했음을 인정한 사실은 이 '나'를 작가가 긍정적인 목적으로 사용할 때 작가가 가지고 있는 자유와 그 자유의 제한 정도를 이해하는데 원용될 수 있을 것이다. 필자가 강조하고 싶은 것은 바로 이 자유에 근거해서 18세기 작가가 '나'를 통해 역사적 객관성에 제약된 좁은 의미의 자신이 아니라 이루고

35) *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, eds. W.J. Bate and Albrecht B. Strauss, 16 vols. (New Haven: Yale University Press, 1967), V, 317-318.

자하는 이상을 자신에게 투영한 광의의 자신을 독자에게 제공할 수 있었고 동시에 광의의 작가가 협의의 작가로부터 지나치게 이탈하지 않도록 역사적 실제성의 부담이 이 자유를 제한하고 있었다는 점이다. 우리가 이 '나'를 통해서 작가의 모습을 이해할 수 있다고 부담 없이 보는 이유는 바로 작가들이 당면했던 실제성의 부담 때문이며, 그럼에도 불구하고 또한 이 '나'를 통해 작가의 주관적인 세계까지 엿볼 수 있다고 믿는 것은 18세기 작가가 향유했던 이상을 자신에 투영할 수 있는 어느 정도의 자유 때문이다. 이렇게 볼 때, 위에서 필자가 행한 18세기 화자의 여러 측면에 대한 검토를 근거로 해서, 이 '나'는 작가의 객관적 모습과 일치하지는 않지만 그를 이해하는 데 큰 디딤돌이 될 수 있다는 점에 주목해야 한다. 왜냐하면 이 '나'를 통해 작가들은 (현실에서 이탈하는 것이 아니라 현실에 바탕을 두면서) 자신을 (더 나아가 역사적 현실까지도) 정의·재편하는 방법을 우리에게 드러냄으로써 그들 내면세계로의 문을 열어주기 때문이다. 따라서 (아이러니컬한 경우를 제외하고는) 18세기의 '나'는 쓰는 이를 감추지 않고 오히려 드러내주는 역설적인 가면이라고 할 수 있다.