

『하얀 악마』에 드러난 권력의 환상성과 파상력의 힘*

한솔지

I. 서론

그리스월드(Wendy Griswold)는 르네상스 시대 영국의 복수 비극 장르가 세네카 비극에서 나타나는 스토아적 비관주의와는 달리 질서와 정의에 대한 믿음을 드러낸다고 지적한다. 그에 따르면 복수 비극은 타락한 궁정을 배경으로 삼지만, 결말에 반드시 “복구 장면”(restoration scene; 92)을 넣음으로써 극악한 세계에 대한 비전을 일종의 “확고한 정치적 낙관론”(a sturdy political optimism; 93)과 결합시킨다. 그는 웹스터(John Webster)는 ‘낙관론’과는 거리가 먼 사람이지만 『하얀 악마』(White Devil)의 마지막 장면에서 신생 군주 지오반니(Giovanni)를 등장시킴으로써 이러한 “복구의 관습”(restoration convention; 99)을 차용하고 있다고 말한다. 지오반니의 개인적 도덕성이 문제가 되더라도 어쨌든 “통치자의 죽음으로 통치는 살아남는다”(a ruler must die so the Rule could live; 99) 영국 복수비극의 전형적 패턴이 등장함으로써 작가 자신의 “회의론”(skepticism; 99)이 상쇄된다는 것이다.

군주의 죽음과 권력의 세대교체가 이루어지는 『하얀 악마』의 결말은 그리스월드의 지적대로 전형적이다. 그러나 그 또한 의식하고 있듯¹⁾ 『하얀 악마』의 결말은 순전한 ‘복구’라기에는 적합지 않은 아이러니를 함축하고 있으며, “중앙화된 권력과 개인적 정의 사이의 긴장”(the tension between centralized authority and individual justice;

* ‘우상파괴’(iconoclasm)라는 흔히 사용되는 용어 대신 김홍중의 신조어인 ‘파상력’이라는 표현을 쓴 것은 이것이 이미지를 구축하고 유토피아를 투사하는 동력으로서의 ‘상상력’과 대조되는 개념임을 강조하기에 더욱 적합해서다. 김홍중은 벤야민(Walter Benjamin)의 『파괴적 성격』(“destruktiver Charakter”)이라는 에세이에 등장하는 파괴자의 이미지를 들여오며 ‘파상력’이라는 용어를 제안한다. 그는 이를 ‘상상력’과 구분되는 개념으로서 “현존하는 존재의 가상성을 깨닫는 힘”(210)이라 정의한다. 그러나 이는 순전한 무의미로 나아가는 파괴성을 이야기하는 것이라기보다는 일종의 “인식론적 권능이자, 윤리적 에토스이자, 정치적 강령으로 기능하는 벤야민적 사유의 역능”(181)이라 할 수 있다.

1) “There is surely a heavy dose of irony in Webster’s conclusion, . . .” (99)

56)이라는 그리스울드의 복수극 틀에 잘 들어맞지 않는 지점들을 만들어 낸다. 한편, 트리코미(Albert H. Tricomi)는 웹스터의 두 복수비극이라 일컬어지는 『하얀 악마』와 『말피 공작부인』(*The Duchess of Malfi*)이 터너(Cyril Tourneur)나 마스틴(John Marston)의 극과는 달리 “개혁적 성향을 저버리”(abandon the reformist bent; 111)고 있다고 평가한다. 그는 웹스터가 그리는 세계란 개혁과 복구가 불가능한 타락한 세계임을 지적한다. 그러나 트리코미는 웹스터가 이에 대해 “풍자적 관점”(satiric approach; 111)을 유지함으로써, 순전한 비관론으로 흐르는 대신 교훈적 어조를 유지하고 있다고 말한다.

트리코미는 『하얀 악마』를 아이러니의 관점에서 조명함으로써 그리스울드보다는 이 작품을 덜 관습적인 것으로 읽는다. 그러나 작품이 그리는 조각나고 타락한 세계에 주목하면서도, 그는 『하얀 악마』가 구축하는 분명한 도덕적 교훈을 짚어내려 한다는 점에서 결국은 그리스울드 식의 ‘복구’라는 비극 서사의 틀에서 크게 벗어나지 못한다. 그는 브라치아노(Bracciano)의 죽음 장면에서 드러나는 “양심의 가책”(a torment of conscience; 115) 혹은 마르첼로(Marcello)에게서 발견되는 “가족에 대한 강조와 시민의 도덕성”(the family emphasis as well as the citizen morality; 116)에 주로 주목하며 작품이 역설하고자 하는 ‘반-궁정’(anti-court)의 가치를 확인해 낸다. 이러한 도덕적 결론은 『하얀 악마』에 나타나는 광기와 파괴의 전복적 힘을 축소하고 만다. 본고는 『하얀 악마』가 제시하는 윤리적 태도가 세계/개인, 무질서/질서, 선/악 등의 이분법에 기반하지 않고 있음을 밝히며, 작품이 나아가는 방향성이 어떠한 대안적 세계에 대한 비전을 제시해 주는 것이 아님을 주장한다. 물론, 작품이 회복되지 않는 타락한 세계를 그리고 있다고 보는 데에선 트리코미와 의견을 함께 하지만, 본고는 웹스터가 그러한 ‘타락’의 반대향으로서 코넬리아(Cornelia)나 마르첼로와 같은 ‘반-궁정’이자 시민적이고 가족적인 가치를 대변하는 인물들을 희망으로 상정한다는 데에는 동의하지 않는다.

본고가 집중할 부분은 웹스터가 그리는 타락한 세계 내에서 제시되는 윤리적 비전이 그 세계에 속한 개인들의 자기 파괴 행위, 나아가 공동체에 내재된 자멸의 경향성을 통해 역설적으로 드러나게 됨을 증명하는 것이다. 웹스터가 그리는 세계 속에서 사회 비판의 매개가 되는 개인 캐릭터들은 결코 사회를 넘어서는 별개의 것으로 제시되지 않으며, 이미 타락한 세계의 일부인 것으로 제시된다. 불평분자(malcontent)라는 용어로 설명될 법한 사회 부적응자, 혹은 소외된 인물들은 어떠한 도덕적 우위를 가진 것으로 상정되지 않는다. 이들은 오히려 세계 내에서 유리한 입지를 차지하려는 계략과, 그것의 실패에서 오는 불만 사이에서 진동하며 주변부적 위치를 점하게 됨으로써 비로소 세계에 대한 비판적 시각을 확보한다. 비토리아(Vittoria)와 플라미네오(Flamineo), 그리고 로도비코(Lodovico)의 죽음으로 종결되는 작품이 말미에 이르러 만들어 내는 비전

이 있다면 그것은 이들의 시체 위에 세워지는 지오반니의 질서라기보다는 이들의 죽음 그 자체가 드러내는 것, 즉 기존의 세계를 무너뜨리고 난 ‘폐허’의 흔적일 것이다. 이들의 존재는 공동선을 세우기 위해 공동체 밖으로 내쳐지고 단죄되어야 할 ‘악’을 표상하는 것이 아니며, 그러므로 이들의 죽음 또한 국가적 정의를 위한 ‘희생’으로 해석될 수 없다. 이들은 오히려 타락한 세계의 가치관을 내면화하고, 그것의 파괴성을 스스로 껴안음으로써 가정, 종교, 혹은 개인적 사랑의 어떠한 가치로도 덮여질 수 없는 파편화된 세계에 대한 비전을 체현해 낸다. 이러한 관점은 일견 비판적으로 보일 수도 있지만, 본고는 그러한 ‘파괴’의 힘이야말로 웹스터의 작품에서 드러나는 가장 강력한 윤리적 동력임을 주장하고자 한다.

II. 본론

트리코미가 지적하듯, 17세기 맥락 하에 있는 웹스터의 비극에서 ‘궁정’(court)이란 그 자체로 ‘세계’를 의미한다. 그러므로 궁정의 타락을 그리는 것은 곧 세계의 타락에 대해 말하는 것과 같다. 『말피 공작부인』의 도입부는 안토니오(Antonio)가 군주를 “공공의 분수”(a common fountain; 1.1.12)에 비유하는 것으로 시작된다. 그는 “만약 어떤 저주받은 본보기가 상류를 더럽힌다면 / 죽음과 질병이 온 나라에 퍼진다”(if ‘t chance / Some cursed example poison ‘t near the head, / Death and diseases through the whole land spread; 1.1.13-15)고 말한다. 그의 대사 속에서 군주는 개인이라기보다 세계 자체를 표상하는 것으로 여겨지고, 궁정에서 실현되는 가치는 마치 샘의 원천과도 같이 나라 전체로 흘러 들어가는 것으로 묘사된다. 이러한 세계관은 『하얀 악마』의 코넬리아의 대사에서도 발견된다. 그녀는 “군주의 삶은 시계바늘처럼 움직여야 한다. / 그 본보기는 너무나 강력해서 / 그들은 시간을 바르게 혹은 틀리게 가도록 만든다”(The lives of princes should like dials move, / Whose regular example is so strong, / They make the times by them go right or wrong; 1.2.279-81)고 말하며 군주의 이미지가 곧 세계적 가치의 표상임을 역설한다.

브라치아노가 군주로 있는 로마의 궁정은 영속적이고 공동체적인 미덕(virtue)이 부재하는, 일시적이며 개인적인 가치관을 지닌 자들이 권력을 휘두르는 공간이다. 브라치아노는 비록 출중한 능력을 지녔지만 국가적 임무보다는 사사로운 욕망에 휘둘리는 것으로 그려진다. 몬티첼소(Monticelso)는 브라치아노가 “유능한 손에 자유로운 왕권을 쥐고 있고 / 훌륭한 재능과 학식을 본성의 활용에 / 아주 잘 적용했지만, 혈기왕성한 나이에 / 그 경건한 왕좌를 경시하고 채울 수 없는 욕망의 침대의 / 부드러운 솜털 베개로 향한다”(With a free sceptre in your able hand, / And have to th’ use of nature

well applied / High gifts of learning, should in your prime age / Neglect your awful throne for the soft down / Of an insatiate bed; 2.1.27-30)고 비난한다. 나아가 그는 브라치아노에게 “그[지오반니]의 귀감이 되어서, / 운명이 그의 돛을 찢고 그의 돛대를 조각내더라도 / 지속될 만한 미덕의 재산을 그에게 남기”(Be his pattern then, / Leave him a stock of virtue that may last / Should fortune rend his sails and split his mast; 2.1.104-106)라고 권고한다. 권력의 세습은 단순한 지도자의 교체가 아닌, 나라 자체를 지탱하는 전통적 미덕과 가치를 보존하고 이어받는 행위로 여겨진다. 그러므로 브라치아노는 스스로 지도자다운 미덕의 상징이 되어야 하는 동시에 이를 다음 세대에 계승해 내야 할 책임이 있는 것으로 그려진다. 그러나 공동체적 책임보다는 개인의 욕망에 더 충실한 듯 보이는 브라치아노는 직계 자손인 지오반니에 대해서는 시종일관 무심한 태도를 견지하며, 비토리아에 대한 금지된 욕망을 성취하기 위해 살인도 방조하는 등 군주로서의 미덕과는 거리가 먼 모습을 보인다. 이로써 그는 집단적 가치가 수렴하는 지점으로서도, 혹은 미덕의 전승을 이끄는 매체로서도 기능하지 않는다. 그가 표상하는 것은 세계의 중심으로서의 군주상이라기보다는 오히려 세계에 대한 깊은 불만을 간직한 채 표류하는 파편화된 개인에 가까워진다.

브라치아노의 불만은 『말피 공작부인』에서의 공작부인과 일견 유사한 면을 지니고 있다. 공작부인은 자신에게 부여되고 기대되는 공적 정체성을 거부하며 안토니오(Antonio)와의 사랑을 통해 개인적 욕망과 그에 기반한 자유로운 선택에의 권리를 주장한다. 그녀의 비극적 죽음은 가족의 핏줄 및 군주의 고상한 혈통을 이어가야 한다는 공적 기대에 대항하여 자신의 개인성을 주장하고, 자신의 것이 아닌 욕망을 이행하는 단순한 도구로 이용되지 않겠다는 강한 저항의 제스처와도 같다. 그녀는 주체적 선택에 따라 안토니오와 결혼함으로써 정치적 목적에 소비되지 않는, 사적 감정과 개인적 연대에 기반한 공동체 건설을 꿈꾼다. 브라치아노 또한 강력한 가문 출신인 이사벨라(Isabella)와 원치 않는 결혼을 하였으며, 이 때문에 깊은 불만에 사로잡힌 채다. 그가 비토리아와의 관습을 벗어나는 사랑을 꿈꾸는 것은 마치 프란치스코(Francisco)로 대표되는 거대 공권력의 의지에 매몰되지 않으려는 개인의 자주성을 주장하는 것처럼 보이기도 한다.

그러나 『하얀 악마』에는 『말피 공작부인』에서 제시되는 것과 같은 ‘개인’, 혹은 ‘진정성 있는 감정’이 대안적 항목으로서 존재하지 않는다. 『하얀 악마』에서 적법하게 맺어져 있는 관계들은 결실을 제대로 맺지 못하고 있는 것으로 그려지며, 관습을 벗어나는 열정은 어떠한 합일과 연대의 비전도 제시해 주지 못한 채 오히려 관계 자체의 철저한 불모성을 드러낸다. 카밀로(Camilo)와 비토리아 사이에는 자식이 없다. 카밀로는 비토리아의 간통에 대한 지나친 불안감에 사로잡힌 데다 자신의 “뿔을 잘 사용하지 못하는”

(poor of horns; 2.1.324) 무능력한 남성으로 그려진다. 프란치스코는 “그녀[비토리아]의 자손은, 만약 하느님이 그걸 막지 않는다면 / 자연, 시간, 그리고 인간 모두가 그것의 탄생을 후회하게 만들 것”(Her issue, should not providence prevent it, / Would make both nature, time, and man repent it; 2.1.349-50)이라며 이들 관계가 자손을 통해 미래로 이어지는 대신 오히려 파괴력을 지니고 있음을 암시한다. 브라치아노는 “결혼 미사를 진행한 신부를 저주하고 / 내 자손마저 저주한다”(Accursed be the priest / That sang the wedding mass, and even my issue!; 2.1.190-91)며 이사벨라와의 관계 전반을 부정한다. 이사벨라의 “아 당신은 너무나 너무나 멀리까지 저주를 내린다”(O too too far you have cursed; 2.1.192)는 반응은 브라치아노의 독설이 단순히 이사벨라에 대한 혐오에 머무는 것이 아니라 그녀와의 관계가 만들어 낸 가족 공동체 자체, 나아가 지오반니로 대표되는 미래의 시간성마저 부정하는 행위임을 드러내 준다.

이와 같은 불모의 관계는 돌파구를 찾지 못하고 오히려 철저히 개인적 이득을 위한 계산적 사랑, 혹은 광기와 멜랑콜리로 규정되는 위험한 열정으로 귀결되고 만다. 잔체(Zanche)와 플라미네오의 관계는 각자의 사회적 지위 향상을 위한 도구로 여겨지며, 더욱 유리한 상황이 닥쳤을 때 얼마든지 저버릴 수 있는 진정성 없는 사랑으로 포장되어 있다. 비토리아를 향한 브라치아노의 구애는 사회적 규제를 벗어난 개인적이고 열정적인 사랑의 언어로 장식되어 있지만,²⁾ 카밀로와 이사벨라의 살해 혐의로 비토리아가 재판관을 받게 되자 그는 연인을 위해 자기희생적 모습을 보이는 대신 스스로의 처신에 더욱 골몰하는 이기적 인물로 변모하고 만다. 비토리아와 브라치아노의 관계가 플라미네오의 책략 아래에서 작동한다는 점 또한 이들 사이에 진정성이 부재함을 드러내 준다.³⁾ 비토리아는 법정에서 자신을 방어하며 브라치아노를 “멜랑콜리에 빠져 정신이 나간 어떤 사람”(some melancholic distracted man; 3.2.205)이라 부른다. 비토리아는 이 발언을 통해 브라치아노와의 관계에서 자신의 능동적 역할을 지우는 동시에 이 관계

2) I'll seat you above law and above scandal, / Give to your thoughts the invention of delight / And the fruition; nor shall government / Divide me from you longer than a care / To keep you great: you shall to me at once / Be dukedom, health, wife, children, friends and all. (1.2.252-57)

3) 브라치아노와 비토리아는 결코 단 둘이 무대에 등장하지 않으며, 대부분의 경우 플라미네오를 대동한 채다. 대체로 플라미네오는 방백을 통해 브라치아노에게 지시 사항을 내리며, 브라치아노의 구애는 상당 부분 플라미네오의 조종 하에 이루어진다. 4막 2장의 146행부터 165행까지가 대표적인 예다. 이로써 비토리아에 대한 브라치아노의 사랑이 개인적이고 자유로운 욕망의 발현의 맥락에서 이해될 수 없으며, 사랑을 통한 주체성 획득의 주제 또한 들어맞지 않는다는 사실이 드러난다.

의 성격을 브라치아노의 멜랑콜리적 환상이 투사해 낸 일방적인 것으로 규정한다.⁴⁾

한편, 『하얀 악마』에서 발생하는 개인의 몰락과 죽음들은 대체로 ‘자기 파괴’의 측면에서 제시된다. ‘자멸’의 모티브는 반복적으로 등장하는데, 예컨대 비토리아의 꿈에서 카밀로와 이사벨라는 스스로 판 무덤에 산 채로 묻힌다. 브라치아노는 법정에서 자신을 고발하는 말에 화를 내며 “네가 그토록 탁월하게 버린 칼을 / 너 자신의 배에 꽂아 넣겠다”(The sword you frame of such an excellent temper, / I'll sheathe in your own bowels; 3.2.166-67)며 위협한다. 카밀로의 죽음은 자신이 지어 놓은 거미줄에 걸려 죽는 거미의 이미지로 묘사되고, 브라치아노는 아이러니하게도 자신의 머리를 보호하려 쓴 모자에 묻은 독 때문에 죽는다. 플라미네오의 자살 소동에 대해 비토리아와 잔체가 “너는 네 자신의 계략에 걸려들었다”(Thou art caught. — In thine own engine; 5.6.124-25)고 언급하는 것은 작품을 지배하는 자멸의 모티브를 잘 드러내 준다. 이와 같이 자기애, 혹은 자기방어가 역설적이게도 자기파괴로 귀결된다는 점은 궁정이라는 세계 내에서 권력을 유지하는 동시에 삶을 지키려 하는 노력이 언제나 실패할뿐더러 파괴적 결과를 낳는다는 사실을 보여준다. 브라치아노를 암살하기 위해 모인 일행 중 하나인 페드로(Pedro)는 브라치아노가 “더욱 적절한 정도로 절망했다면 / 그 자신의 몰락을 불러내지 않을 수도 있었을 것”(He could not have invented his own ruin, / Had he despaired, with more propriety; 5.1.64-65)이라 언급한다. 버튼에 따르면 ‘절망’(despair) 상태란 구원에 대한 믿음을 총체적으로 상실하고 현세에서의 삶에 대한 깊은 불만, 그리고 자살로까지 이어질 수 있는 자기혐오를 발생시키는 종교적 멜랑콜리의 극단적 귀결점이다. ‘절망’하여 스스로 목숨을 끊는 것만이 파국을 피할 수 있는 방법이라면, 『하얀 악마』가 그리는 세계란 치유할 수 없는 멜랑콜리에 사로잡힌 공간이라 할 수 있다.

작품 속에서 여러 번에 걸쳐 발생하는 죽음과 반복적으로 등장하는 ‘자멸’의 모티브는 『하얀 악마』가 그리는 ‘죽음’의 의미에 대해 숙고할 지점을 마련해 준다. 작품 속에서 발생하는 죽음들은 공적 정의 구현을 위한 희생도 아니고, 그렇다고 던(John Donne)

4) 버튼(Robert Burton)은 ‘사랑의 멜랑콜리’(love-melancholy)를 “오류가 있는 판단 및 욕망 대상에 대한 계속적인 숙고 때문에 상상력과 이성 모두가 잘못되어 있는 상태”(both imagination and reason are misaffected; because of his corrupt judgment, and continual meditation of that which he desires; 62)라고 설명한다. 그는 사랑의 멜랑콜리에 사로잡힌 사람은 성취하지 못한 욕망 대상에 대해 끊임없이 환상을 투사하고 그 대상에 대한 주관적 이미지들을 생산해 내며, 계속해서 대상에 대해 숙고하게 된다고 말한다. 버튼이 묘사하는 멜랑콜리로 이루어진 사랑 관계는 욕망 주체의 환상에 기반하는 바 크기 때문에 기본적으로 자기애적(Narcissistic)이다.

이 『자살론』(Biathanatos)에서 말하는 차원에서의 주체적 자살도 아니다.⁵⁾ 이사벨라와 카밀로의 죽음은 제대로 규명되지 않은 채 서사 밖으로 사라지고, 이들에 대한 복수를 행하는 복수자들의 동기는 뚜렷하지 않은 채로 남는다. 프란치스코의 사주를 받아 브라치아노를 암살한 일당은 살인을 이행한 ‘이후’에서야 그들의 행위의 정당성을 알게 된다(now our action's justified; 5.3.256). 이에 더하여 프란치스코는 애초부터 ‘정의’ 따위는 중요하지 않았다는 식으로 반응함으로써,⁶⁾ 복수와 죽음을 통한 정의 구현을 향해 이동하는 여느 복수 비극의 패턴과는 다른 양상을 보인다. 몬티첼소는 “복수를 위해 내 형제의 생명을 걸겠다”(For my revenge I'd stake a brother's life; 2.1.387-88)며 카밀로를 파두아로 보내면서 사실상 그의 죽음에 계기를 제공한다. 몬티첼소의 복수 동기가 친족 카밀로의 죽음이라면, 위와 같은 그의 대사는 혼란스럽게도 마치 복수가 복수의 동기에 우선한다는 것처럼 보인다. 또한 이사벨라의 복수에 대해 강력한 동기를 가지고 있는 것처럼 묘사되는 로도비코의 사랑 고백은 거의 등장하지 않으며, 그러므로 그의 “복수에 대한 굶주림”(he famine of our vengeance; 5.6.200)은 정당하다기보다는 의미 없는 가학 증세처럼 보인다.

집단 죽음을 이끌어 내는 폭력의 궁극적 주체는 복수 대리인들 뒤에 숨어 있는 프란치스코라 할 법한데, 그의 복수가 이룩해 내는 세계는 사회적 정의와는 거리가 멀다. 이사벨라의 죽음 이후 프란치스코는 “나는 오직 그녀의 무덤일 뿐이다 / 그리고 나는 그녀의 축복받은 기억을 / 천 개의 묘비명보다 더 오래 기억하리라”(I am nothing but her grave, / And I shall keep her blessed memory / Longer than thousand epitaphs; 3.2.341-43)는 무시무시한 발언으로 그의 복수 의지를 표명한다. 포커(Charles R. Forker)가 역설하듯 여기서 프란치스코는 “궁극의 공포”(the ultimate horror; 264)를 상징하며, 그의 존재는 사실상 극중 거의 모든 인물들의 삶을 지배하는 “일종의 죽음의 수장”(a sort of death's-head; 264)과도 같다. 그가 만들어 내는 공포는 그 비인격적이고 비인간적인, 그리고 무심한 듯한 마키아벨리적 태도에 상당 부분 기인한다. 그의 명령에 의해 연쇄적으로 발생하는 살인들에는 이사벨라의 죽음에 대한 프란치스코의 개인적 감정이나 그녀를 살해한 것에 대한 죄과를 묻고 정의를 복원하려는 동기가

5) 던은 『자살론』에서 주체적 선택으로서의 자살 개념을 논증하며, 자살을 절망의 산물이자 죄악 시된 우울의 극단적 형태로 보는 당대의 사고에 대항한다. 자연법, 이성법, 신의 법의 세 가지 차원에서 이루어지는 그의 논리는 법의 임의성을 지적하며, 개인의 단죄에 있어 스스로의 판단과 선택이 허용됨을 주장한다. 그의 논의 속에서 자살이란 인위적 제도로서 결코 압제될 수 없는 개인의 주체성의 발현과 연결된다.

6) Tush for justice. / What harms it justice? We now like the patridge / Purge the disease with laurel: for the fame / Shall crown the enterprise and quit the shame. (5.3.266-69)

완전히 사라져 버린 채다. 베일 뒤에 가려진 프란치스코의 존재가 암시하고 기억하는 것은 ‘이사벨라의’ 죽음이 아닌, 공허한 ‘죽음’ 그 자체의 암울한 그림자다.

이와 같이 폭력, 살인, 그리고 타락과 멸망 등 『하얀 악마』에 등장하는 파괴적 동력들이 작동하는 양상은 국가 공동체가 스스로의 의미와 정체성을 규정하는 과정이 상당 부분 자기애적 환상에 기반해 있음을 보여준다. 다시 말해, 국가 공동체의 자기 보존에의 시도는 악의 형상들을 스스로 생산해냄으로써 오히려 파괴의 동력을 만들어 내는 방식으로 이루어진다. 3막 2장의 유명한 법정 장면은 국가 권력과 폭력에 대한 비토리아의 일침으로 이루어져 있다. 그리스울드가 지적하듯 16세기는 영국의 공권력이 중앙 집권화 되고, 범죄에 대한 처벌권이 국가에게 위임되기 시작한 시기다(71). 벤야민 또한 「폭력 비판」(“Critique of Violence”)에서 국가가 행사하는 ‘합법적’ 폭력에 대해 서술하며, 그러한 “폭력의 독점”(a monopoly of violence; 281)은 법이 궁극적으로 이룩하고자 하는 ‘목적’을 위한 것이라기보다는 기존의 법 자체의 ‘보존’을 위한 것이라 말한다. 비토리아는 이러한 표면적이고 형식적인 정의 구현의 양상을 꿰뚫는 날카로운 통찰력을 보여준다. 그녀는 “내게 유죄를 선고하고, 목을 베면— / 우리는 좋은 친구로서 헤어지게 되겠지”(Fine me but guilty, sever head from body— / We’ll part good friends; 3.2.137-38)라며 자신을 처형하는 것이 국가 차원에서는 편리한 질서 세우기 방편일 것임을 비꼰다. 그녀를 불륜과 살인을 저지른 악마라 비난하는 몬티첼소와 프란치스코에게 비토리아는 “당신들의 / 창녀와 살인범이라는 이름들은 당신에게서 나온 것이어서 / 마치 자신에게로 불어오는 바람에 침을 뱉는 사람처럼, / 그 오물은 그의 얼굴로 되돌아올 것”(For your names / Of whore and murderess, they proceed from you, / As if a man should spit against the wind, / The filth returns in his face; 3.2.148-151)이라 쓰아붙인다.

그녀의 이러한 독설은 ‘국가’라는 총체적 개념이 성립하기 위해서 사회악을 스스로 생산해 내야만 한다는 역설을 지적해 낸다. 사회가 ‘정의’의 대행자로서 기능하며 그러한 권위의 지배하에 있는 공동체 구성원의 범위를 한정할 때, 그 과정에서 필연적으로 만들어져야 하는 것이 바로 범법자들인 것이다. 『하얀 악마』가 로도비코의 추방으로 시작되지만 다시 프란치스코에게 고용되었다가 자신의 행위에 “영광”(glory)을 부여하는 그의 대사로 끝난다는 점은 국가 정의의 실현에 있어 로도비코가 궁극적으로 제거해야 할 근본적 악이라기보다 ‘선’이라는 가치를 세우는 데 아주 유용하게 쓰일 수 있는 도구라는 점을 보여준다. 던은 『자살론』에서 국가 정의란 결코 최종적으로 보편적(universal)일 수는 없으며, 실정법이 엄격하게 처벌하는 죄는 바로 그 사회가 지니고 있는 ‘취약점’(infirmity)을 징후적으로 드러내는 지점이라 말한다(74). 이 때 처벌의 목적은 그 자체로서의 정의 실현보다는 공권력의 전시를 통해 차후의 범법 행위를 통제하려는 데

있다. 다시 말해, 국가적 정의는 본래부터 존재한다기보다 그 반대항으로서의 범법 행위와 언제나 쌍을 이룬 채 존재할 수밖에 없는 것이다. 던의 분석과 비토리아의 주장을 종합하여 생각해 본다면, 웹스터가 그리는 작품 속 세계는 국가가 ‘절대선’의 수호자로 기능하는 공간이라기보다는 수많은 ‘악’의 이미지들을 생산해 내어 이를 경계 밖으로 밀쳐냄으로써 스스로의 정체성과 의미를 확보하는 장소라 할 수 있다.

한편 브라치아노의 죽음을 바라보며 플라미네오는 군주의 권력이 지닌 환상적인 속성을 지적한다. 그는 “아침꾼들이란 군주의 몸의 그림자와도 같아서 가장 얇은 구름도 그들을 보이지 않게 만들 수 있다”(Flatterers are but the shadows of princes’ bodies; the least thick cloud makes them invisible; 5.3.44-45)고 말한다. 그의 대사 속에서 군주의 권력이란 본래 존재하는 미덕으로부터 자연스럽게 부여되는 것이 아니라, 그 스스로가 드리우는 그림자 및 환상에 의존해 있다. 이러한 환상은 군주의 죽음과 함께 모두 스러져 버린다. 그러므로 플라미네오는 브라치아노의 죽음이 길게 애도되지 않을 것이라 예상하며, 죽음으로써 드러나는 권력의 허상을 지적해 낸다. 로도비코 또한 “그들은 가장 행복하게 살지만, 가장 잘 죽는 것은 아니다”(Though they live happiest, yet they die not best; 5.3.74-75)라며 플라미네오와 같은 통찰력을 내보인다.

브라치아노의 죽음은 “가장 미친 언어”(the most brainsick language; 5.3.71)로 구성되면서 “무시무시한 종말”(a fearful end; 5.3.73)이라 묘사된다. 그는 마치 정치 업무를 보듯 통치와 처벌에 대해 헛소리를 늘어놓다가 저녁 식사로 메추리를 먹을지 뚝발상어를 먹을지의 주제로 넘어가다가 하면, 꼬리의 꼬리를 잡고 의미 없는 이미지의 연쇄를 늘어놓는다. 그의 죽음은 마치 『하얀 악마』의 궁정 세계를 지탱하고 있던 국가의 자기예적 ‘상상’ 혹은 ‘환상’이 스스로의 허구성을 드러내면서 크리스테바(Julia Kristeva)가 말하는 “죽음 그리고/혹은 무의미”(death and/or nonmeaning; 103)가 드러나는 순간을 표시하는 듯하다. 크리스테바는 ‘기독교’라는 틀을 통해 발현될 수 있었던 “서구의 상상 능력”(The imaginative capability of Western man; 103)은 바로 의미가 상실된 바로 그 지점 위에 의미를 생성시키는 방식으로 이루어졌다고 설명한다. 이는 “의미화의 생존”(a survival of idealization; 103)임과 동시에 “그 자체의 분해, 즉 자기 환각, 꿈과 말, 말, 말... 일 뿐인 것”(its shattering; a self-illusion, nothing but dreams and words, words, words...; 103; 말줄임표는 원저자)으로 설명된다. 그녀는 여기서 상상력이 만들어 내는 두 가지의 움직임(움직임)을 지적하고 있는데, 그것은 끊임 없는 상상 작용을 통해 무신론과 총체적 회의주의에 빠지지 않을 수 있는 지속적인 의미화가 가능하다는 아리스토텔레스적 “창조성”의 한 측면과,⁷⁾ 그렇게 생성되는 의미 자

7) 아리스토텔레스는 멜랑콜리의 한 측면을 예술적 창조력에서 찾는다. 그는 멜랑콜리가 “지성의 자리 근처에”(near the seat of the intellect; 24) 자리 잡는다면 “사이빌과 예언자들이

체의 인위성, 근본적 일시성과 환상성이 바로 역설적이게도 근본적인 ‘의미 없음’의 상태를 지시하게 된다는 측면을 말한다. 크리스테바는 멜랑콜리가 지닐 수 있는 건설적인 성격을 이러한 ‘무의미’와 끊임없이 싸우는 “일시적 주체성”(temporary subjectivity; 103)의 연속적 획득에서 찾고 있다.

그러나 브라치아노의 죽음은 의미의 근본적 부재 위에 창조적 의미를 덧붙이는 상상력의 역할을 보여주는 대신, 그 이면에 내재해 있는 무의미성을 고스란히 드러내 준다는 면에서 벤야민이 말하는 ‘파상력’과 좀 더 궤를 같이 한다. 김홍중은 벤야민을 인용하며 “파상력은 상상계의 와해 속에서 나타나는 실재(real)와 조우하는 체험을 가리”(181)키는 것이라 서술한다. 그에 따르면 “파상력은 부재하는 대상을 현존시키는 힘인 상상력과는 반대로, 현존하는 대상의 비실체성 혹은 환각성을 깨닫는 힘”(181)이다. 브라치아노의 죽음이 세계에 발생시키는 것은 그의 광기에 찬 분절적 언어뿐 아니라, 플라미네오에게 찾아드는 유령의 형상에서도 드러나는 일종의 ‘실재’ 혹은 순전한 ‘죽음’의 현현이다. 코넬리아가 마르첼로의 죽음을 기리며 행하는 종교 의식을 보고 플라미네오는 자신의 죽음에 대해 숙고하며 잠시 각성과 참회의 순간을 맞이하려는 듯 보인다. 줄곧 다양한 가면을 쓰고 “형태를 바꾸어 가며”(varying of shapes; 4.2.239) 감정을 연기해 오던 플라미네오는 잠시 자신을 “실제로는 울고 있지만 노래하고 있는 것처럼 보이는 새장에 갇힌 새”(We think caged birds sing, when indeed they cry; 5.4.119)에 비유하며 내면의 고뇌를 드러낸다.

그러나 이러한 그의 각성은 어떠한 초월적 의미로도 이어지지 못한다. 그가 마주하게 되는 것은 해골에 십자진 백합을 든 브라치아노의 유령이다. 죽음의 의미에 대해 묻는 플라미네오에게 아무런 대답도 하지 않은 채 흠을 던지기만 할 뿐인 브라치아노의 유령은 “멜랑콜리를 넘어서는 것”(This is beyond melancholy; 5.4.139)으로 표현된다. 브라치아노의 죽음이 갖는 참혹함은 그것의 형태가 잔인해서라기보다는 어떠한 의미로도 포괄되거나 설명되고, 또한 애도되지 못하는 무의미의 분절적 나열 때문인 동시에, 펜스키(Max Pensky)의 표현을 빌리자면 “보편적 죽음의 순전한 ‘현존성’(the sheer “thereness” of universal death; 83)을 드러내는 알레고리로 변모하기 때문이다. 브라치아노의 유령은 믿음 없는 세계 위에 창조적 이미지를 건설하는 멜랑콜리적 환상의 매개체로도 이용되지 않는 “어떠한 수수께끼 같은 지식”(some enigmatic wisdom;

생겨나고, 모든 영적인 자들이 영감을 받는 방식”(how Sibyls and soothsayers arise and all that are divinely inspired; 24)이 드러난다고 말한다. 이와 관련하여 브룩(Julia Lacey Brooke)은 불평분자라는 인물형에서 갈렌(Galen)이 묘사하는 “불유쾌한”(disagreeable; 34) 성격의 멜랑콜리와 아리스토텔레스적 “탁월함”(eminence; 34)이 함께 발견된다는 점을 아이러니로 꼽는다.

Benjamin 1994, 139)의 상정이 된다. 플라미네오의 각성은 코넬리아가 대변하는 공동체적 의미로 향하는 것이 아니라, 브라치아노의 유령이 표상하는 “신의 악명 높은 부재”(God’s infamous absence; Pensky 107)로 향한다.

플래틀리(Jonathan Flatley)는 버튼에게서 발견되는 참신한 생각은 “멜랑콜리적 나라와 국가”(melancholy states or nations; 37)에 대해서 또한 말할 수 있게 되었다는 데 있다고 말한다. 버튼의 멜랑콜리론은 르네상스 시대에 이르러 멜랑콜리 담론이 개인의 질병에 그치는 것이 아니라 어떠한 종류의 ‘세계감’으로 확장될 수 있는 지점을 부여받았다는 점을 시사한다. 공동체적 미덕의 원형이 되어 줄 군주가 부재하고, 애정에 기반한 사적 관계가 불가능하며, 과거와 미래의 연속성을 약속해 줄 자손의 존재가 부정되는 『하얀 악마』의 세계는 전반적인 가치의 상실과 관계의 단절로 이루어진 타락한 장소다. 궁극적 공권력을 대표하는 프란치스코는 사적 정의와 공적 정의의 실현 매개로서 범죄자를 고용한다. 로도비코의 활약은 역설적이게도 브라치아노에게 요구되었던 ‘본보기’의 역할을 수행하려는 것으로 말해진다. 그는 “나는 우리의 계략이 독창적이어서, / 전례를 빌려와 따르기보다는 / 앞으로 본보기로서 기록되기를 원한다”(I would have our plot be ingenious, / And have it hereafter recorded for example / Rather than borrow example; 5.1.72-74)고 말한다. 또한 프란치스코는 “네가 이 영예로운 행위로 인해 죽는다면 / 나는 너의 기억을 명예로 격상시켜 / 재가 되어서도 너의 이름이 살아있도록 만들겠다”(If thou dost perish in this glorious act, / I’ll rear unto thy memory that fame / Shall in the ashes keep alive thy name; 5.6.9-11)며 로도비코를 종용한다.

브라치아노가 의미 없는 죽음 속으로 소멸되어 버리고, 세계의 ‘본보기’가 로도비코로 표상되고 마는 『하얀 악마』의 결말은 국가나 종교, 가족이라는 어떠한 공동체적 의미로도 확장되지 않는 순전한 ‘미학적’ 풍경으로서의 집단적 폭력과 죽음의 현장으로 끝을 맺는다. 로도비코의 마지막 대사는 “나는 그러나 영예롭다 / 내가 이 행위를 나 자신의 것이라 부를 수 있어서. 내게 있어서는 / 형벌대와 교수대, 그리고 고문 도구는 / 편안한 잠과도 같다. 여기 내 휴식이 있다 / 내가 이 야경화를 그렸고, 이걸 나의 걸작이었다”(I do glory yet, / That I can call this act mine own. For my part, / The rack, the gallows, and the torturing wheel / Shall be but sound sleeps to me. Here’s my rest: / I limned this night-piece, and it was my best; 5.6.293-97)라는 독백이다. 그의 대사 속에서 살인과 죽음은 오로지 미학적 의미로만 숙고되며, 로도비코는 “궤도를 벗어난 유성”(idle meteor; 1.1.25)로 묘사되었던 자신을 이 모든 행위의 주체로 상정한 채 죽음을 맞음으로써 작품의 귀결점으로서의 파국이 공동체적 가치의 건설로 나아가는 지점을 차단한다.

그러나 그가 이를 통해 어떠한 영웅적 주체성을 획득하는 것 또한 아니다. 그는 자살로써 “이 가장 숭고한 행위”(this most noble deed; 5.6.279)를 끝내고자 하지만 결국 호위병의 총에 받아 타살된다. 결국 『하얀 악마』에서 발생하는 온갖 폭력과 죽음들은 그 주체와 희생자가 혼란스럽게 뒤섞인, 결코 악의 희생과 선의 성취로 설명될 수 없는 복잡한 세계관을 드러낸다. 다만 작품이 마지막까지 로도비코의 입을 통해 견지하는 태도는 지오반니를 통해 세습될 권력이 모든 폭력과 죽음을 “제거”(remove; 5.6.298)함으로써 과거와 깔끔하게 단절된 정의로운 미래를 이룩할 것이 불가능해 보인다는 점이다. 살인을 누가 사주했느냐는 지오반니의 질문에 로도비코는 “당신”(By thine)이라 대답한다. 그는 이어서 “당신의 일부분인 / 당신의 숙부가 우리를 사주했다”(thy uncle, / Which is a part of thee, enjoined us to't; 5.6.285)라고 대답함으로써 지오반니로 대표되는 미래의 시간이 결코 프란치스코로부터 자유롭지 못할 것이라는 암시를 준다. 그러므로 지오반니의 “이 사건에 연루된 모든 사람이 우리의 정의를 맛보게 될 것”(All that have hands in this shall taste our justice; 5.6.292)이라는 명령은 역설적이게도 그의 숙부인 프란치스코뿐 아니라 자신을 심판하겠다는 의미가 되어 버린다. 이와 같이 ‘정의’라는 가치가 지켜낼 ‘선’과 배척할 ‘악’이 마지막까지 뚜렷하게 구분되지 못하고 있다는 점은 『하얀 악마』의 긍정 세계 자체가 지닌 선악의 양가적 성격을 드러내 준다.

III. 결론

국가 권력의 이기적 면모와 사랑의 불모 상태는 『하얀 악마』의 세계 속에 만연해 있는 관계의 불가능성을 지시하는 듯하다. 자기 보존을 위하여 군주로서의 책임이나 연인으로서의 열정도 쉽게 저버리거나 역이용하는 모습은 마키아벨리즘의 궁극을 보여준다. 인물들이 모두 자신의 안위만을 챙기는 모습은 『하얀 악마』 작품 자체를 하나의 파편화된 세계로 만든다. 『하얀 악마』에는 서사의 큰 축을 담당하는 영웅이 부재하고, 도덕적으로 우월해서 타의 전범이 되는 인물도 없다. 개별자들을 묶는 공동체 차원의 도덕률은 실효성이 없으며, 몇몇 공동체 지향적인 인물들은 계속해서 무대 밖으로 내쳐지거나 몹시 유약한 것으로 그려진다. 국가에 충성하는 군인 마르첼로는 “미덕에 대한 사랑이 정직한 마음을 낳고, / 모든 가장된 면모를 짓밟는다”(love of virtue bear an honest heart, / And stride over every politic respect; 3.1.56-57)고 믿는 사람이다. 그러나 그는 갑작스러운 플라미네오의 폭력으로 인해 허무하게 죽어 버린다.⁸⁾ 코넬

8) 마르첼로의 죽음 장면은 의미를 알 수 없는 갑작스러운 폭력이 연쇄적으로 일어나는 것을 보여준다. 갑작지 등장한 코넬리아(Cornelia)가 플라미네오의 연인 잔체(Zanche)를 때리고 아

리아는 마르첼로의 죽음을 종교적 의식을 통해 애도함으로써 공동체적 의미를 부여하려 하지만(Let holy church receive him duly, / Since he paid the church tithes truly; 5.4.103-104) 그녀의 이러한 행위가 세계에 다시 질서를 불러 오지는 못한다. 그녀는 첫 등장에서부터 플라미네오로부터 단호하게 배제당하며, 계속해서 무대 밖으로 쫓겨난다(I pray will you go to bed then, / Lest you be blasted?; 1.2.263-64). 플라미네오에게 ‘참회’를 통해 새로운 미래를 맞이하기를 종용하는 그녀의 권고는 효력 없이 사라져 버린다. 플라미네오에게 찾아오는 것은 미래에 대한 계시도, 종교적 환상도 아닌, 말없이 제시되는 메마른 죽음의 “끔찍한 비전”(terrible vision; 5.4.144) 뿐이다.

친족 살해로 인해 가족과의 연결 고리를 상실하고, 브라치아노와 지오반니로부터 도 내쳐지며, 코넬리아의 종교적 권고 또한 효력을 상실한 채인 플라미네오가 도달하는 종착점은 모든 인간적이고 사회적 연대를 상실한 철저한 고독의 상태다. 그에게 남은 가능성은 비토리아와 잔체와의 교감이었으나, 비토리아와 잔체의 “가장 종교적으로”(Most religiously; 5.6.100) 행해진 동반 자살에의 맹세는 허울뿐인 것으로 드러나며, 이 과정에서 플라미네오 역시 죽음을 가장했다는 것이 밝혀지면서 관계는 순전한 파국으로 치닫는다. 가족 사이의 애정, 연인 사이의 감정, 종교적 맹세는 오직 자신의 생존을 위해서 쉽게 버려지고 만다. “어느 누구의 애원 때문에 살아가거나 / 누가 부탁해서 죽지도 않을 것이다”(I would not live at any man's entreaty / Nor die at any's bidding; 5.6.47-48)라며 삶과 죽음 사이에서 주체적 선택권을 지닌 듯 숭고하고 의연했던 플라미네오의 모습이 모두 연기였다는 사실이 밝혀지면서 죽음에 대한 어떠한 종류의 초월적인 해석도 모두 무효화되고 만다.

플라미네오의 연기로 인해 ‘주체적 죽음’이라는 선택지가 우스꽝스러워지면서, 바로 다음 순간 찾아드는 ‘진짜 죽음’의 순간은 어떠한 인간적 해석 또한 벗어나는 절대적 현존성을 지니게 된다. 세상과의 모든 연결 고리가 끊어진 채 기둥에 묶인 플라미네오는 ‘무엇을 생각하느냐’는 로도비코의 질문에 대해 이렇게 대답한다.

아무것도, 아무것도. 그런 쓸데없는 질문은 하지 마라.
나는 기나긴 침묵을 숙고하러 가는 중이다.
지껄이는 일은 쓸모없다. 나는 아무 것도 기억하지 않는다.
인간의 생각만큼
무한히 성가신 일은 없을 것이다.

무 말 없이 퇴장하는가 하면, 이어 마르첼로도 잔체를 발로 찬다. 이에 화가 난 플라미네오는 마르첼로에게 시비를 걸고, 결국 그를 죽이기에 이른다. 잔체에 대한 플라미네오의 사랑이 그리 진정성 있는 것이 아니라는 점을 볼 때 이 살인 역시 동기가 충분히 납득되지 않으며, 그러므로 마르첼로의 죽음 또한 우발적인 폭력들의 연쇄 작용 이상의 의미를 갖지 못한다.

Nothing; of nothing. Leave thy idle questions,
 I am i'th' way to study a long silence,
 To prate were idle; I remember nothing.
 There's nothing of so infinite vexation
 As man's own thoughts. (5.6.201-204)

플라미네오가 결국 도달하는 지점은 사회적 정의를 위해서도, 종교적 희생을 위해서도, 개인적 사랑을 위해서도, 심지어는 스스로의 주체성을 지키기 위한 것도 아닌, '비워져' 버린 죽음의 의미에 대한 숙고다. 그는 운명과도 같이 닥치고 있는 자신의 죽음 위에 어떠한 인간적 의미나 환상도 덧붙이지 않는다. 이미 내적으로 모든 신뢰가 깨지고 파편화된 세계에서 무언가를 '위해' 죽는 것이 아니라, 모든 인간적 의미가 지워진 채의 절대적 죽음을 맞이하게 되는 것이다. 그 결과 그의 죽음은 종교적 수사로도, 공동체적 애도로도 덮여지지 않고, 순전한 '개체'의 죽음으로서 발생하고 만다(I do not look / Who went before, nor who shall follow me; / No, at myself I will begin and end; 5.6.255-57).

이러한 플라미네오의 마지막 코멘트는 불평분자의 멜랑콜릭적 시선이 세계에 대한 어떠한 종류의 파편적인, 그러나 보다 "진면목"에 가까운 비전을 드러내 주는지를 보여 준다.⁹⁾ 플라미네오의 죽음의 순간은 모든 공동체적 상상력으로도 애도되거나 해소될 수 없음으로 인해 일종의 무의미성을 획득하게 되지만, 그러한 '환상'에의 거부 덕분에 세계가 기반해 있는 마키아벨리적 가치관을 가장 효과적으로 드러내게 된다. 『하얀 악마』가 그리는 세계에서는 개인이 도덕적으로 고결한지의 여부는 중요하지 않다. 아무리 분투해도 이들은 프란치스코로 상징되는 우발적이며 파괴적인 세계의 법칙으로부터 자유로워질 수 없기 때문이다. 그러므로 플라미네오와 비토리아의 사회적 욕망과 상대적 박탈감은 어떠한 참회나 각성으로도 결코 채워지거나 해소되지 않은 채 그 우울한 불만감을 고스란히 남긴다. 그러나 우발적이고 부당한 방식으로 이루어지는 죽음의 순간, 이 '불평분자'들이 마지막으로 행하는 코멘트들은 세계를 향한 멜랑콜릭적 시선이 만들어 내는 파편적 비전을 잘 드러내 준다. 플라미네오가 보여주는 공허한 무의미성으로의 이행, 비토리아가 견지하는 국가 정의에 대한 신랄한 비판, 그리고 로도비코의 순전한 미학적 태도 등은 서로 섞이거나 소통하지 못한 채 각기 다른 종류의 불평으로서 잔존한다. 그러나 이러한 응집력 없는 불평분자들의 '세계'에 대한 숙고는 바로 그 응집력 결여로 인해 그 자체로 파편들이 만들어 낸 하나의 풍경을 보여주는 듯하다. 이들은 지오반니로 대표되는 미래의 시간을 위해 해소되고 치워져 버리는 것이 아니라, 그들이 살았

9) 김홍중은 벤야민이 말하는 파상력이 단순히 파괴적이고 무의미한 성격만을 지닌 것이 아닌 이 유는 이것이 "세계의 진면목을 '보는 것'"(192)과 연관되기 때문이라 말한다.

던 세계의 극악함을 표상하는 알레고리가 된다. 이들의 몰락이 결국 밝혀내는 것은 파괴된 세계를 대신할 어떠한 인식 가능한, 상상 가능한 실체로서의 유토피아가 아니라, 마치 성좌가 드러나듯 순간적으로 그려지는 세계의 진면목이다. 이와 같이 쉽사리 ‘복구’의 미래로 나아가는 대신, 세계를 환상을 걷어낸 채 제대로 바라보는 것의 윤리를 수행한다는 점에서 『하얀 악마』가 여타 복수 비극과 구별되는 지점을 발견할 수 있을 것이며, 나아가 ‘파상력’이 갖는 인식의 힘을 주장할 수 있을 것이다.

Works Cited

- 김홍중, 『마음의 사회학』, 파주: 문학동네, 2009.
- Aristotle. “Problem XXX.” *Aristotle: Problems*. Trans. W. S. Hett. Cambridge: Harvard UP, 1953. 18-29.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. London: Verso, 1994.
- _____. “Critique of Violence.” *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Ed. Peter Demetz. Trans. Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, 1986. 277-300.
- Brooke, Julia Lacey. *The Stoic, the Weal & the Malcontent: Malcontentedness on the Elizabethan & Jacobean Stage*. Richmond: Tiger of the Stripe, 2013.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. <<http://www.exclassics.com>>
- Donne, John. *Biathanatos*. Ed. Ernest W. Sullivan II. Cranbury: Associated UP, 1984.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard UP, 2008.
- Forker, Charles R. *Skull Beneath the Skin: The Achievement of John Webster*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1986.
- Griswold, Wendy. *Renaissance Revivals: City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre, 1576-1980*. Chicago: U of Chicago P, 1986.
- Kristeva, Julia. *Black Sun: Depression and Melancholia*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1992.
- Pensky, Max. *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: U of Massachusetts P, 2001.
- Tricomi, Albert H. *Anticourt Drama in England, 1603-1642*. Charlottesville: UP

of Virginia, 1989.

Webster, John. *The Duchess of Malfi and Other Plays*. Oxford: Oxford UP, 1996.

ABSTRACT

The Illusion of Authority and the Power of
Iconoclasm:
A Reading of *The White Devil*

Seolji Han

This paper explores the theme of iconoclasm expressed in John Webster's *The White Devil* to discuss the ways in which the play diverges from the conventions of Renaissance revenge tragedy and suggests an ethics of destruction as a way of depicting and criticizing the Machiavellian world. A conventional Renaissance revenge tragedy adopts a conclusion that shows faith in future restoration of order and justice. In this convention, the corruptions of court and multiple murders depicted in revenge tragedy are offset by the final scene that promises reconciliation and peace in the next generation. Some critics have analyzed *The White Devil* within such a frame. However, I argue that the play does not rest on suggesting an alternative to the corrupted world. Instead, Webster shows his ethical vision in the play ironically by revealing the world as an image of a ruin that is fragmented and beyond redemption. In *The White Devil*, the world is described as a place where any uniting virtue of community such as state, family, love and religion turns out to be mere illusions that serve to cover the ultimate law of the world: Machiavellianism. Instead of building another illusory reconciliation on the world of ruins, Webster focuses on the very places where such illusions show their limits, thereby depicting the world with a more objective point of view. In this respect, characters who can be called 'malcontents' are important and relevant subject of analysis in this paper. The consecutive deaths in the final scene of *The White Devil* open up an expanded scope of perception by displaying the deaths of malcontent characters who contemplate the world through their discontented gaze. They contribute to setting up a different ending from the conventional one in other

Renaissance revenge plays which by extirpating the 'evils' from the stage, concentrate their utopian yearning on the future sovereign.

Key Words John Webster, *The White Devil*, Renaissance drama, revenge tragedy, self-destruction, melancholia, iconoclasm