



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

I. 서론

서부영화(Western Film)는 미국 상업 영화의 역사와 거의 일치할 정도로 긴 역사를 가지고 있으며, 주요한 영화 장르들과 비교할 때 압도적인 제작 편수를 자랑한다. 이는 서부영화가 오랜 시간 동안 많은 변화를 겪었으며 방대한 작품들을 통해 주제의 무한한 변주를 보여주었음을 의미한다. 1920년대까지 서부의 풍경을 보여주는 데 집중했던 서부영화는 1930년대에 말을 탄 인디언과 카우보이 사이의 활극을 보여주는 서사를 발전시켰고, 1950년대에는 영웅의 내면적 고민을 서사의 중심에 놓았다. 1970년대에 이르면 장르의 역사를 돌이켜보며 백인 남성 중심의 서사에 문제를 제기하기도 한다. 하지만 이러한 변화의 과정에도 불구하고 서부영화는 쉽게 식별 가능한 안정적인 형식을 유지했기 때문에 장르의 순수성을 가장 잘 보존하고 있다고 평가받는다. 배리 랭포드(Barry Lanford)는 서부영화의 서사가 개척기의 서부라는 특수한 시간과 공간에 고정되어 있기 때문에 상대적으로 일관성을 유지할 수 있었다고 설명한다. 그것이 서사 관습에 덜 묶여 있어 일관된 형식을 발견하기 어려운 멜로드라마나 액션 모험영화와 서부영화의 차이라는 것이다.

영화 장르 연구에서 일반적으로 서부영화의 형식으로 제시하는 것은 문명(civilization)과 야성(the wilderness)의 대립 구조이다. 그런데 이 도식은 장르의 형식으로 볼 수 없다. 문명과 야성은 형식이 될 수 없는 개념에 불과하기 때문이다. 즉 문명과 야성은 서부영화 장르 고유의 주제를 이루는 내적 요소이고, 형식에 해당하는 것은 대립이라는 구도이다. 그런데 상반된 요소 간의 대립이 서부영화의 형식이라고 한다면, 서부영화는 마찬가지로 선과 악의 대립 구조를 가진 멜로드라마와 구분되지 않는다. 다시 말해 서부영화 장르를 문명과 야성의 대립으로 규정하는 기존의 논의는 장르의

외적 형식과 내적 요소를 구분하지 않는다는 결함을 가지고 있다. 그렇기 때문에 기존의 연구자들은 서부영화 장르가 가진 일관성을 강조하면서도 안정된 형식의 구조를 구체적으로 제시하지 못하고 있다. 앞서 언급한 랭포드를 포함해, 토마스 샷츠(Thomas Shatz), 에드워드 버스콤브(Edward Buscomb) 등 대부분의 연구자들은 서부영화의 일관성을 서사의 배경인 시간과 공간의 특수성에 의존하여 설명한다. 이것은 서부영화의 주제적 다양성을 논의할 때에도 마찬가지로 발견된다. 서부영화 장르에 대한 대표적인 저작 중의 하나인 리처드 슬롯킨(Richard Slotkin)의 『총잡이의 국가』(*Gun Fighter Nation*)는 서부영화의 주제가 시대에 따른 사회적 상황과 이데올로기를 반영해 변화했다고 주장한다. 그러니까 1930년대의 서부영화는 진보를 지향하는 미국의 국가적 이데올로기가, 1970년대의 서부영화는 베트남 전쟁으로 촉발된 민권운동이 개입된 결과라는 것이다. 이는 서부영화의 변화가 반드시 시간의 흐름과 일치하지 않으며 같은 시기 내에서도 상이한 성격을 가지며 불균질하게 발전되어 왔다는 사실을 설명하는 데 충분하지 못하다.

본 연구는 서부영화 장르의 형식에 대한 기존의 연구가 가진 불충분에 주목하여 서부영화를 원형적 형식과 내적 요소로 구분하여 그 장르적 특성을 탐색하고자 한다. 장르를 규명하기 위해서는 장르안의 모든 작품들이 공유하는 공통의 추상적 체계를 찾아내는 일도 중요하지만, 그와 함께 장르의 범주 안에서 다양하게 변주할 수 있는 내적 요소가 무엇인지 가려내고 범주화하는 작업이 수반되어야 한다. 이를 위해 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)의 장르 이론을 이용해 서부영화의 형식을 서술한 다음, 구체적 작품을 통해 문명과 야성이라는 서부영화의 내적 요소가 변주되는 양상을 분석하고자 한다. 분석의 대상으로 삼은 것은 소련의 감독 세르게이 에이젠슈타인(Sergei Eisenstein)이 1930년에 쓴 시나리오 <서터의 황

금>(Sutter's Gold)과 미국의 소설가 윌리엄 포크너(William Faulkner)가 1936년에 쓴 시나리오 <모호크의 북소리>이다. 두 작품은 비록 영화화되지 못했지만 1940년대 후반에 나온 것으로 여겨지는 수정주의 서부영화의 서사적 특징을 20년 가까이 빨리 예견하고 있다.¹⁾ 따라서 이는 서부영화 장르에서 내적 요소의 재구성이 일어나는 것이 시대나 사회적 조건에 대해 상당히 독립적이라는 것을 보여주는 효과적인 사례가 될 것이다.

본문의 II장에서는 바흐친의 장르 이론을 통해 서부영화를 인과성을 가진 서사의 형식으로 규정할 것이다. 바흐친의 장르 이론은 소설을 대상으로 한 것이지만 서사가 시간과 공간이 결합한 크로노토프(chronotope)를 통해 재현된다고 논의하기 때문에 서사의 범주를 영화에까지 확장시킬 수 있는 가능성을 내포하고 있다. 시간과 공간의 형식으로 보았을 때 서부영화는 순환적 시간을 가진 지역 공동체에 대해 다루고 있으므로 지방소설의 크로노토프에 해당한다. 지방소설의 형식 안에서 서부영화는 문명과 야성에 대한 가치 부여에 따라 다양한 주제를 가지게 된다. 여기에서는 문명과 야성이 각각 상징하는 구체적 가치를 요약하고, 그 의미가 고정된 것이 아니라 변화한다는 것을 수정주의 서부영화에 대한 기존의 논의를 바탕으로 설명할 것이다.

1) 에이젠슈타인과 포크너 사이에는 개인적인 인연이 존재한다. 에이젠슈타인은 1930년 유성영화기술의 연수를 위해 할리우드에 체류하는 동안 <서터의 황금>의 시나리오를 썼다. 1934년 21세기 폭스사와 계약 중이던 포크너는 에이젠슈타인이 쓴 <서터의 황금>의 시나리오를 각색하게 된다. 포크너가 각색한 시나리오는 에이젠슈타인의 시나리오에서 중요한 장면들을 그대로 살리고 있다. 당시의 포크너가 에이젠슈타인의 영화를 직접 보았는지는 확실하지 않지만, 포크너가 영화감독으로서 에이젠슈타인의 명성을 인식하고 있었던 것은 확실하다. 결정적인 증거는 1939년 발표된 포크너의 소설 『야생종려』(The Wild Palms)에 에이젠슈타인의 이름이 등장한다는 것이다. 포크너는 『야생종려』의 주인공 공들이 광산에 처음 들어가는 장면을 묘사하면서 “그들은 에이젠슈타인이나 단테에서 나온 것 같은 장면 안으로 들어갔다”(they entered a scene like something out of a Eisenstein Dante 157)는 표현을 사용한다. 포크너는 20년에 가까운 긴 시간 동안 할리우드에서 일했지만 소설에서 감독의 이름을 직접 언급한 것은 에이젠슈타인의 경우가 유일하다.

III장과 IV장에서는 각각 에이젠슈타인의 <서터의 황금>과 포크너의 <모호크의 북소리>가 지방소설의 형식 안에서 문명과 야성의 의미를 재규정하고 새로운 방식으로 구성함으로써 서부영화의 주제를 확장시켰음을 보여주고자 한다.

II장에서 다루는 <서터의 황금>은 캘리포니아 지역을 개척한 실존 인물 서터 대령을 다룬 블래즈 상드라르(Blaise Cendrars)의 소설 『황금』(*L'Or*)을 에이젠슈타인이 각색한 시나리오이다. 스위스에서 미국으로 이주한 서터(Sutter)는 역경을 극복하고 서부의 황무지를 개척하여 현재의 샌프란시스코(San Francisco) 시의 기반을 닦는다. 하지만 근처에 금광이 발견되어 금광개발자들이 몰려들면서 농장이 몰락하고 만다. 서터는 금광개발자들을 상대로 농장의 몰락에 대한 책임을 묻는 소송을 제기한다. 서터는 결국 승소하지만 이미 변해버린 샌프란시스코 시의 모습 앞에서 소송의 승리는 의미가 없다는 사실을 깨닫고 허무한 죽음을 맞이한다. 에이젠슈타인은 유럽에서 서부로 이주해 대농장을 일구고, 파멸을 맞이하는 서터의 여정을 통해 문명과 야성이라는 주제를 다루면서, 각각의 의미를 재평가한다. <서터의 황금>에서 문명과 야성은 대립하기만 하는 것이 아니라 타협을 통해 새로운 질서를 이룬다. 여기에 더해 대중들이 몰고 온 황금에 대한 물질적 탐욕이 서터의 목가적 이상을 파괴한 것으로 그려냄으로써, 자본주의 문명에 의해 희생된 서부의 진정한 이상을 성찰하도록 유도한다.

IV장에서 다루는 <모호크의 북소리>는 월터 에드먼즈(Walter D. Edmunds)의 동명 소설을 포크너가 각색한 시나리오이다. 원작소설은 모호크 지역의 개척민들이 생존을 위해 인디언과 싸우는 한편 영국과의 독립전쟁으로 역사적 격변을 경험하는 내용으로, 인물의 수가 많고 분량이 방대한데다 플롯이 명확하지 않았다. 포크너는 원작소설을 결혼과 함께 이주해 온 젊은 부부인 라나(Lana)와 길버

트(Gilbert)를 중심으로 각색했다. <모호크의 북소리>는 라나와 길버트의 결혼식으로 시작해 이들이 모호크 계곡으로 이주하면서 겪는 사건들을 다룬다. 라나와 길버트는 인디언의 공격으로 농장을 잃은 후 아이를 유산하고, 맥클리너(McClennar) 부인의 고용인으로 새로운 생활을 시작한다. 그러나 그 과정에서 부부간의 갈등이 깊어지면서 길버트의 친구인 헬머(Helmer)가 두 사람 사이에 끼어들어 삼각관계를 이루게 된다. 세 사람 사이에서 고조되었던 갈등은 헬머가 길버트를 구하고 인디언에게 목숨을 잃음으로써 끝나며, 라나와 길버트가 입양한 딸 메리(Mary)가 결혼식을 올리면서 모호크 지역은 평화를 찾는다. <모호크의 북소리>는 문명과 야성을 각각 대변하는 주체를 영웅과 악당이 아닌 영웅과 반(反) 영웅으로 이동시켜 서부영화에 결정적인 전환점을 만들어낸다. 그리고 대조적 두 영웅 사이의 관계를 한 여성을 둘러싼 삼각관계를 통해 표현한다. <모호크의 북소리>에서 가장 인상적인 것은 기존의 서부영화가 외면했던 인디언과 백인의 결혼, 거친 환경에서 여성이 겪는 신체적 고통, 하층계급의 소외 같은 서부 개척의 그늘을 드러냈다는 것이다. 포크너가 그려내는 서부의 개척민들은 선한 의지에 의해 움직이는 고통 받는 순례자로 일반화되는 것이 아니라 다양한 욕구를 가진 개별화된 존재이다.

위와 같은 문제 인식을 바탕으로 이 논문에서는 결론적으로 <서터의 황금>과 <모호크의 북소리>가 서부영화에 도입한 새로운 요소들이 장르의 역사에 있어서, 나아가 에이젠슈타인과 포크너에게 있어서 어떠한 의의를 가지고 있었는지 규명해 보고자 한다.

II. 서부영화 장르의 성격

1. 크로노토프(chronotope) 이론과 영화의 소통 체계

「교양소설과 리얼리즘 역사 속에서의 그 의미」에서 바흐친은 근대소설의 서사를 시간과 공간의 형식으로 분석한다. 시간은 사건의 배열을 결정하고 공간은 사건의 재현 양상을 결정한다. 피테를 기점으로 한 근대소설의 핵심적인 특징은 과거, 현재, 미래가 인과적으로 연결된다는 데에 있다. 바흐친의 표현에 따르면 “시간을 보고, 시간을 읽어내는 능력” (307), 바꾸어 말하자면 과거의 시간인 역사를 읽어내고 현재의 시간인 현실을 반영하며 미래의 시간인 전망을 제시하는 것이 근대소설이라는 것이다. 서사의 진행은 합리적인 질서를 기반으로 하여야 한다. 이것은 공간적인 측면에서도 동일하게 적용된다. 행위와 사건은 그것이 위치한 사회적 관계에 반응하여 일어난다. 사회적 관계는 서사의 진행을 위한 기회를 제공하는 동시에 그에 대한 제약을 가하는 환경을 창조한다. 보편적이거나 비현실적인 사건이 아니라, 환경의 특수성에 의해 결정되는 인과적인 사건이 서사를 구성하는 것이다(307-332).

바흐친은 시간과 공간의 결합을 통해 만들어진 합리적인 질서를 설명하기 위해 「소설 속의 시간과 크로노토프의 형식」에서 크로노토프(chronotope)라는 개념을 처음으로 사용한다. 크로노토프는 “문학 속에 예술적으로 표현된, 시간과 공간이 본질적으로 지니고 있는 관계의 연관성” (260)이다. 소설에서 크로노토프는 사건의 의미를 구체화할 수 있는 맥락을 제공한다. 다시 말해 크로노토프는 작가와 수용자 사이에 의미를 전달하기 위한 의사소통의 체계에 가깝다. 이런 점에서 바흐친은 러시아 형식주의자의 시각을 비판적으로 이어받고 있다고 할 수 있다. 러시아 형식주의자는 시학을 논하

는 데 있어서 진정한 대상은 텍스트 그 자체가 아니라 텍스트의 문학성(literariness)이어야 한다고 주장했다. 즉 주어진 텍스트를 하나의 문학작품으로 만드는 것은 텍스트의 내용이 아니라 형식이다. 다시 말해 양식과 관습을 전개하는 독특한 방식에 의해 텍스트의 의미가 결정된다는 것이다. 러시아 형식주의자와 바흐친이 결렬하는 지점은 형식에 대한 정의에 있다. 바흐친은 「담화 장르의 문제」에서 러시아 형식주의자의 논의가 텍스트의 문체에 국한되어 있음을 비판하며 텍스트의 구성적 특성을 결정하는 것이 문체나 내용이 아니라 의미적 과제에 있다고 주장한다. 그러면서 문장을 넘어서는 발화의 차원에 주목할 것을 요구한다. 언어단위로서의 문장은 결코 의미를 결정할 수 없고, 문장의 의미는 그것의 앞과 뒤에 따르는 맥락에 의해서만 파악할 수 있으므로, 발화 전체를 고려할 때에만 온전한 의미를 획득할 수 있다는 것이다. 그런데 형식주의자는 일차장르와 이차장르를 구분하지 않는다. 대화, 연설, 편지 등 언어의 모든 영역을 포괄하는 일차장르와 달리 문학과 예술, 과학과 같은 이차장르는 보다 복잡하고 조직화된 예술적, 학문적 소통 조건을 가지고 있다. 이차장르는 일상적 삶의 사건이 아니라 문학적 예술적 삶의 사건을 통해 실제 현실에 접근한다. 바흐친의 표현에 따르면 이차장르의 발화는 “사회의 역사를 언어의 역사로 전이시켜 주는 전동벨트” (356)이며, 현실은 장르를 통한 정련을 거친 후에야 언어 체계에 포함될 수 있다(350-359).

문학뿐 아니라 예술, 심지어는 과학까지 의미를 생산하기 위한 기호의 형식을 취하는 이차장르로서 모두 크로노토프의 형식을 가진다는 바흐친의 논의는 문학 장르의 생성과 발전을 연구하는 데 매우 유용하다. 크로노토프를 규정하는 것은 시간과 공간 자체의 특징이 아니라 시간과 공간의 결합을 통해 만들어지는 관계의 성격이다. 시간과 공간이 조화로운 관계를 맺고 있는가, 아니면 시간이

만들어내는 변화에 대해 공간이 어떻게 저항하는가에 따라 크로노토프가 구분되는 것이다. 크로노토프는 말하자면 서사가 지향하는 세계관에 가까운 개념이다. 새로운 장르의 출현은 곧 새로운 세계관의 등장을 의미한다. 이러한 관점은 문학사의 역사에서 연속적 맥락을 강하게 부각시킨다. 바흐친은 교양소설의 역사적 연원을 더듬어 가는 과정에서 그리스 로맨스, 기사도소설, 목가소설 등 근대소설의 형식과 무관한 것으로 여겨졌던 서사의 형식들을 통해 근대소설이 발전해왔음을 설명한다. 또한 바흐친의 관점은 문학 외의 장르들을 문학사 내로 포섭하여 사고할 수 있게 해주기도 한다. 장르를 생성하는 것이 새로운 세계관의 출현이라면 동일한 문제의식을 가진 다양한 이차장르를 참조해야만 장르의 의미를 온전히 이해할 수 있는 것이다. 바흐친은 크로노토프의 차원에서 여러 유형의 예술들이 얼마나 서로 비슷한지에 관해 광범위한 일반화가 가능하다고 믿었고, 이는 크로노토프 개념으로 소설과 다른 이차장르, 특히 영화를 함께 논의하는 데 크게 기여한다.

영화는 소설과 마찬가지로 시간과 공간을 통해 재현하는 의사소통 체계이다. 문자를 통해 공간을 설명하는 소설과 달리 한 눈에 알아볼 수 있는 이미지로 시간과 공간을 제시하는 영화는 오히려 크로노토프로 설명하기에 더 적합한 매체일 것이다.

2. 서부영화의 외적 형식과 내적 요소

2.1. 외적 형식으로서의 지방소설

바흐친의 말대로 장르가 시간과 공간이 결합하는 양상에 따라 결정된다면, 장르로서 서부영화의 서사를 설명하기 위해서는 사건의 종류나 인물의 성격이 아니라 그와 같은 서사 요소의 기반이 되는

시간과 공간의 성격을 먼저 밝혀야 할 것이다. 시간은 서사의 순서를 결정하는 요소이고 공간은 서사의 범위를 제한하는 요소이다. 그렇다면 서부영화는 지방소설과 동일한 크로노토프를 가지고 있다는 주장이 가능해진다. 지방소설은 공동체를 통해 정체성을 모색해 가는 개인의 이야기를 담아낸다. 지방소설에서 인물은 자신이 태어나고 자란 지역 공동체와 유기적으로 결속되어 있다. 이때 지방(province)이란 목가적인 환경을 가진 지역공동체로서²⁾ 단순히 인물이 거주하는 공간이나 사건의 배경이 아니라 언어와 신념체계, 윤리, 관습 등과 같은 사회적 요소로 이루어진 이데올로기가 물질적으로 재현된 형태인 것이다(바흐친 3: 429-434).

서부영화의 서사를 지방소설과 동일한 크로노토프 형식을 갖춘 장르로 규정하는 것은 무엇보다도 서부라는 지역의 독특한 이데올로기가 서사 전체에 걸쳐 매우 중요한 역할을 하고 있기 때문이다. 이는 곧, 서부가 이데올로기적 공동체가 아니라 불거리를 제공하는 배경으로만 존재할 경우 지방소설로서의 서부영화라고 할 수 없다는 것을 의미한다. 다시 말해 1903년의 <대열차강도>(The Great Train Robbery) 이후 대량으로 양산되었던 영웅과 무법자 사이의 활극들, 그리고 1860년대부터 출판된 서부에서의 모험 이야기들은 서부영화와 구분되어야 한다는 것이다. 에드워드 버스콤브(Edward Buscomb)가 “영화 산업이 서부영화라는 말을 영화의 새로운 유형을 가리키는 단어로 유통시키기 전까지는 서부영화가 존재했다고 말할 수 없다”(351)라고 말했던 것처럼, 서부영화는 누적된 텍스

2) ‘지방소설’의 크로노토프는 바흐친이 같은 논문의 결론 부분에서 제시한 ‘지방 소도시’의 크로노토프와 구분되어야 한다. ‘지방소설’은 ‘목가소설’의 세계관에 머물고 있는 형식이다. ‘지방’은 안정적인 삶을 보장하는 공간으로, 인물의 세계관은 ‘지방’의 범주에서 벗어나지 않고 조화를 이룬다. ‘지방 소도시’는 ‘지방’과 마찬가지로 삶의 기반이 되는 공간이지만 ‘목가소설’의 세계관은 완전히 사라져 있다. 인물을 압박하는 ‘지방 소도시’의 이데올로기에 대한 인물의 저항이 서사의 주요한 사건을 형성하기 때문이다. 바흐친이 언급하는 『보바리 부인』(Madame Bovary)이 ‘지방 소도시’의 크로노토프를 보여주는 대표적인 사례이다(바흐친 3: 455-456).

트의 총체가 아니라 텍스트들을 규정하고 차별화하기 위한 시도의 결과물이다. 서부영화의 시작은 서부를 배경으로 한 모험소설이나 불거리를 중심으로 한 영화들이 아니라, 식별가능한 특유의 서사 형식을 지닌 영화들인 것이다. 따라서 서부영화 장르를 이야기할 수 있는 것은 서부가 이데올로기를 공유하는 삶의 공간으로 그려지기 시작한 1920년대부터이다. 1910년대에 미국의 영화산업이 제작비 절감을 위해 서부로 이주하기 시작하면서 서부의 자연을 배경으로 한 영화들이 대량으로 제작되었지만, 이 시기의 영화들은 서부의 야성과 동부의 문명을 대립하는 구도를 보여주는 데서 그친다. 스콧 사이먼(Scott Simmon)이 지적한 것처럼 서부를 촬영한 초기의 영화를 지배하는 시선은 여행자의 시선, 즉 방금 서부를 발견하고 놀라움이 가득한 시선이다(40). 그러나 1920년대에 이르러 서부를 일탈적 모험의 공간이 아니라 개척을 통해 이룩한 삶의 터전으로 묘사하기 시작하면서, 야성과 문명적 공동체의 대립이라는 서부영화의 특징이 뚜렷해진다.³⁾

서부를 배경으로 한 모험 이야기와 장르로서의 서부영화를 구분하는 또 다른 기준은 시간의 성격이다. 1920년대 이전 고유의 서사를 갖추지 못한 서부활극은 바흐친이 말하는 모험소설의 크로노토프에 해당한다. 모험소설의 크로노토프의 특징은 사건들이 과거나 미래와의 논리적 관련, 즉 인과성을 가지지 못하고 현재의 시간 안에서만 존재한다는 데 있다. 그러니까 모험소설의 크로노토프 안에서는 다양한 사건들이 존재하지만 사건들의 순서를 바꾸어 놓아도 서사 전체의 의미에는 아무런 영향을 미치지 않는다. 그러나 지방소설로

3) 예를 들어 1923년의 <포장마차>(The Covered Wagon)은 1840년대의 서부 이주에 대한 이야기를, 1924년의 <철마>(The Iron Horse)는 1869년의 대륙횡단철로에 관한 이야기를 다루면서, 서부가 개척되어 질서를 갖춘 삶의 공간이 형성되는 순간에 주목한다. 개봉 당시 제작사는 두 영화를 설명하기 위해 서사시라는 표현을 사용했다. 관객들이 <포장마차>와 <철마>에서 불거리가 아닌 서사에 초점을 두어 관람하기를 기대했기 때문이다. 아직 서부영화라는 표현은 등장하지 않았지만, <포장마차>와 <철마>를 무성영화시대의 서부 활극들과 차별화시키기 위해 노력한 흔적이 엿보인다(버스콕브 354).

서의 서부영화에 등장하는 사건들은 분명한 인과관계를 가지고 있다. 서사 안에서 경험하는 사건들로 인해 인물은 변화와 성장을 겪으며, 그 결과 공동체와 보다 확고한 유대를 맺게 된다.

그런데 인물이 변화를 통해 도달하는 지점이 지방의 전통적 이데올로기이기 때문에, 지방소설의 시간관은 순환적인 것으로 설명된다. 다시 말해 지방소설에서 현재는 과거의 반복이며, 미래는 현재의 반복이 될 것이다. 물론 지방이 다른 지역이나 새로운 문명으로부터 완전히 고립되어 있는 것은 아니다. 지방소설의 인물은 지방의 바깥에서 온 다양한 기회와 선택의 가능성 앞에서 고민하며, 때로는 지방을 벗어나 낯선 곳에서 방황의 시간을 보내는 경우도 있다. 하지만 어떠한 경우에도 인물이 지방의 이데올로기의 영향에서 완전히 벗어나는 경우는 드물다. 인물은 그가 태어나고 자란 곳에서 습득한 이데올로기에 의해 사고하고 행동한다. 그렇기 때문에 일탈을 시도했던 인물이라 할지라도 방황을 거쳐 그가 태어난 지방의 질서에 적응하고 결국에는 앞 세대와 같은 유형의 삶을 살게 된다.

이러한 순환적 시간관은 서부영화 장르에서 중요한 특징이다. 서부영화는 평화로운 서부의 마을이 외부의 습격을 받는 것으로 시작하여, 다시 안정을 찾는 것으로 끝난다. 그 과정을 통해 지방이 가지고 있던 전통적 이데올로기가 더욱 공고해지고 인물은 그것을 내면화하게 된다. 인물은 공동체의 안위를, 나아가서는 공동체가 공유하는 가치를 보호함으로써 영웅으로 인정받으며, 결혼을 통해 공동체 안에 정착하는 것으로 그가 보호한 이데올로기를 내면화했음을 증명한다. 이러한 과정에서 변화하는 것은 인물의 성격뿐이며 공동체는 기존의 가치체계를 굳건히 유지한다는 점이 중요하다. 서부영화가 지방소설의 크로노토프에 해당하는 것은, 공동체의 이데올로기를 내면화하는 것이 곧 인격의 성숙과 발전을 의미하는 서사의 성격 때문인 것이다.

2.2. 내적 요소로서의 문명과 야성의 대립

지방소설의 서사는 지역 공동체와 외부의 대립을 바탕으로 구조화된다. 지역 공동체의 안정된 질서에 상반된 가치를 가진 외부의 힘을 극복하는 주인공의 투쟁이 서사의 중심이 되는 것이다. 일반적으로 서부영화에서 주인공을 위협하는 외부는 인디언이나 무법자로 표상되는 야성적 서부이다. 인디언이나 무법자는 이기적인 목적을 위해 서부의 개척민들이 일군 마을 공동체를 혼란에 빠뜨린다. 그런데 문명과 야만의 대립이라는 서부영화의 내적 요소에는 도덕적 모순이 내포되어 있다. 불안정한 서부 지역에 질서를 보장할 수 있는 것은 법률 뿐이지만 법의 힘을 행사하기 위해서는 범법자를 제압할 만한 물리적 힘이 필요하다. 다시 말해 공권력의 대표자로서의 영웅이 법을 실현하기 위해 범법자를 때려눕힐 만큼 힘이 세거나, 무법자보다 더 빨리 총을 쏘아야 한다(바쟁 291-292). 법과 질서를 수호하고자 하는 주인공은 공동체를 지키기 위해 살인이라는 비도덕적 행위를 저지름으로써 범법자와 유사한 속성을 가지게 될 수밖에 없는 것이다.

이러한 모순은 서부영화가 지방소설이라는 원형적 형식을 유지하는 가운데 풍부한 주제를 가지게 만들었다. 문명과 야성의 구체적인 속성을 재규정하거나 둘 사이의 대립관계를 다시 구성하는 방식에 따라 주제의 무한한 변주가 가능해지는 것이다. 하여 1950년대에는 문명과 야성이라는 내적 요소의 변용이 서부영화 장르에서 주류적 경향으로 자리잡게 되었는데, 이를 일컬어 수정주의 서부영화(revisionist Western)라고 부른다.⁴⁾ 수정주의 서부영화에서는 문

4) 수정주의 서부영화는 제2차 세계대전이 끝난 후인 1940년대 후반부터 나타나기 시작해 1960년대와 1970년대에는 서부영화 장르에서 주요한 경향이 된다. 서부영화에 일어난 변화가 전후 미국 사회의 변화한 이데올로기를 반영한 것이라는 점을 강조하기 위해 전후 서부영화(post-World War II Western)라는 표현이 사용되기도 한다(Simmon 95). 또한 인물의 심리적 갈등을 중심으로 하였기 때문에 심리적 서부영화(psychological

명과 야성의 대립구도를 형성하는 것이 영웅과 외부가 아니라 영웅과 반(反)영웅(anti-hero)이다. 다시 말해 공동체에 대한 의무를 우선시하는 공적 영웅(the official hero)과 명예와 같은 개인적 가치를 중시하는 반영웅으로서의 무법자 영웅(the outlaw hero) 사이의 갈등이 서사의 중심을 이루는 것이다. 짐 키츠(Jim Kiteses)는 수정주의 서부영화에서 야성과 문명이 가지는 의미를 일목요연한 도식으로 정리한다.

야성 (THE WILDERNESS)	문명 (CIVILIZATION)
개인(The Individual)	공동체(The Community)
자유(freedom)	구속(restriction)
명예(honour)	제도(institutions)
자각(self-knowledge)	환상(illusion)
고결함(integrity)	타협(compromise)
이기주의(self-interest)	사회적 책임(social responsibility)
유아론(solipsism)	민주주의(democracy)
자연(Nature)	문화(Culture)

키츠는 무법자 영웅이 대변하는 ‘야성’이 중시하는 가치는 개인과 자연, 서부의 가치이며, 공적 영웅이 대변하는 ‘문명’이 중시하는 가치는 공동체와 문화, 동부의 것이라고 요약한다(11). 수정주의 서부영화에서는 공동체의 가치를 내면화하는 공적 영웅보다는 무법자 영웅이 더욱 매력적으로 그려지고 공동체를 보호하는 데 있어서 핵심적인 역할을 담당한다.

그런데 수정주의 서부영화의 특징은 무법자 영웅이 결코 서부 공

Western)라 불리기도 한다. 여기서는 수정주의 서부영화(revisionist Western)라는 표현을 사용하고자 하는데, 서부영화에 일어난 변화가 장르의 관습을 재구성하는 데서 출발하였다는 점을 강조하기 위해서이다.

동체 안에 정착하지 않는다는 것이다. 무법자 영웅은 공동체를 지키기 위해서 목숨을 걸고 때로는 명예를 희생하기도 하지만, 희생에 대한 보답을 요구하는 대신 스스로 공동체 밖으로 떠난다. 이것은 수정주의 서부영화가 지방소설의 형식을 벗어난 것이 아니냐는 의문을 품게 할 수 있다. 그러나 무법자 영웅이 공동체를 떠나는 것은 공동체의 질서를 보존하기 위한 행동이다. 왜냐하면 무법자 영웅이 공동체 안에 정착할 경우 지도자로서의 지위를 둘러싸고 공적 영웅과 충돌하는 상황을 피할 수 없기 때문이다. 이처럼 수정주의 서부영화는 야성의 가치에 대한 애정을 보이지만 궁극적으로는 문명의 가치를 선택한다. 수정주의 서부영화는 문명이 표상하는 공동체의 가치를 외부의 시선에서 성찰하지만, 궁극적으로는 공동체의 질서가 중요하다는 결론에 이르는 것이다. 하지만 이러한 약간의 수정만으로도 수정주의 서부영화는 서부영화의 서사를 풍부하게 만들었고, 덕분에 서부영화는 오랜 기간 동안 생명력을 잃지 않고 변성할 수 있었다. 이로써 장르를 지속시키는 힘은 형식의 반복이 아닌 차이로부터 생성된다는 것이 확인된다.

Ⅲ. 문명과 야성의 조화:

에이젠슈타인의 <서터의 황금>(Sutter's Gold)

1. 에이젠슈타인의 작품세계와 서부영화의 재구성

<서터의 황금>을 쓴 1930년은 에이젠슈타인에게 있어서 중요한 미학적 전환의 시기였다. 1920년대 중반까지 에이젠슈타인은 영화를 만드는 데 있어서 대상에 대한 불간섭의 원칙을 고수했다. 개개인의 성격이나 역사적 사건을 왜곡시키지 않고 있는 그대로 전달하기를 바랐던 것이다. 에이젠슈타인은 영화에서 대상과 대상의 대조를 통해 의도적인 변형을 가하지 않고도 의미를 만들어냈다. 예를 들어 영화 <파업>(Strike)은 군대에 의해 학살되는 노동자들의 모습과 도살되는 소의 모습을 번갈아 보여준다. 죽어가는 노동자들의 모습에는 잔인함을 강조하기 위한 어떠한 과장이나 왜곡도 없지만, 피 흘리며 죽어가는 소의 시체와 대조되면서 군대의 잔혹성이라는 의미를 전달할 수 있는 것이다. 그런데 이러한 견인몽타주(attraction montage)의 방법에는 한계가 있었다. 견인몽타주는 오히려 현실을 변형시키고 왜곡시키는 데 유용한 수단으로 변질되기 쉬웠다. 이미지 간의 교묘한 대조를 통해 환상을 만들어낼 수 있기 때문이다. 보다 근본적인 한계는 이미지들을 대조하여 만들어내는 순간적인 인상은 단순한 개념밖에 전달하지 못한다는 것이었다. 따라서 에이젠슈타인은 1920년대 후반에 이르러 관객의 사고를 유도할 새로운 구조가 필요하다는 결론에 이른다. 대상에 대한 관조적 시선보다는 인물을 성격화하고 인물의 성격이 발전하는 과정 속에서 사건의 인과성을 설명하는 방법, 즉 서사의 필요성을 인식하게 된 것이다(248-252).

서부영화의 구조는 두 가지 점에서 에이젠슈타인이 원하는 바를 실현 가능하게 하는 특징을 가지고 있다. 첫 번째는 이미지가 아닌 서사의 차원에서 대조를 통해 의미를 만들어낸다는 것이다. 서부영화에서 문명과 야성이라는 내적요소는 단순한 이미지가 아니라 가치가 함축된 개념으로서, 둘 사이의 관계를 묘사하는 방식에 따라 다양한 주제를 전개시킬 수 있다. 두 번째는 사회구조가 개인의 성격을 결정하는 지방소설의 형식이다. 에이젠슈타인은 <서터의 황금>에서 “인간 성격의 복잡한 형성 과정에 진력” (255)하기 시작했다고 밝히지만, 이때 성격화라는 것은 인물의 내적 갈등에 초점을 맞추는 것을 의미하지 않는다. 에이젠슈타인은 서사에서 인물의 성격과 사건의 개별적 부분을 결정하는 것은 사회적 관계라고 인식했다. 지방소설의 형식을 가진 서부영화의 서사는 사회구조가 개인의 성격을 결정한다는 에이젠슈타인의 세계관을 표현하기에 가장 적합한 장르였던 것이다.

하지만 서부영화와 에이젠슈타인의 영화 사이에는 중요한 차이가 있었다. 지방소설에서 지방은 삶의 터전인 동시에 전통적 이데올로기를 공유하는 제도로서 기능한다. 마찬가지로 서부영화에서 서부는 특정한 지리적 공간을 지칭하는 것이 아니라 이데올로기를 공유하는 공동체로서의 성격을 지닌다. 서부 공동체가 지향하는 이데올로기는 일반적으로 질서와 안정이라는 문명의 가치이다. 그러나 에이젠슈타인은 <서터의 황금>에서 서부 공동체의 이데올로기를 새롭게 규정한다. 에이젠슈타인은 야성적 서부에 질서를 부여할 문명의 필요를 인정하면서도, 야성을 공동체의 질서를 위협하는 외부의 힘으로 인식하지 않는다. 그것은 문명이 반드시 야성을 축출할 만한 정당성을 가지는 것이 아니기 때문이다. 서부영화의 공동체가 추구하는 안정과 질서는 종종 동부나 유럽의 구(舊) 문명을 단순히 반복하는 데에 그친다. 그 경우 서부는 동부나 유럽이 겪은 사회 문제나

도덕적 타락 역시 반복해서 경험하게 되는 것이다. 에이젠슈타인은 문명의 한계를 야성을 통해 해결할 것을 제안한다. 다시 말해 에이젠슈타인은 서부영화에 나타난 문명과 야성의 대립을 한쪽의 일방적 승리로 해결하는 것이 아니라, 변증법적 합일을 통한 조화에 다르고자 한 것이다.⁵⁾

에이젠슈타인이 <서터의 황금>에서 이상적 서부의 상(象)으로 제시하는 것은 문명과 야성이라는 대립적 구조에서 각각의 장점을 취합한 제3의 가치인 목가성(pastorality)이다. 일반적인 의미에서의 목가성은 산이나 숲, 또는 그 옆의 작은 마을과 같이 자연과 가까운 곳에서 행복을 찾는 가치관을 말한다. 서부영화에서 목가적 가치관을 내포한 장면들, 이를테면 노동에서 기쁨을 느끼는 농부들이나 소박한 농장 생활, 자연 속에서 사랑을 나누는 연인들의 모습을 발견하는 것은 어렵지 않다. 목가적 삶을 살아가는 개인이나 집단의 모습은 서부영화의 주인공들이 도덕적으로 선하다는 의미를 전달하는 데 유용한 표상이었다.⁶⁾ 그러나 <서터의 황금>에서 목가적 가치는 공동체나 인물의 성격을 표현하기 위한 부수적 장치가 아니라 공동체의 형성과 유지를 가능하게 하는 이데올로기적 기반으로 발전한다. 목가성은 문명적 질서를 추구하면서도 야성의 자유를 잃지 않고, 자연과의 조화를 중시하면서도 삶을 편리하게 하는 수준

5) 에이젠슈타인은 대조적 개념들의 대립으로 이루어진 서사의 구조가 서부영화를 포함한 미국 영화 전반의 특징이라고 주장했다. 에이젠슈타인이 미국의 영화와 자신의 영화 사이의 근본적인 차이로 지적한 것은 서사의 결말에서 대립항이 해결되는 방식이었다. 미국영화는 주류 이데올로기에 부합하는 개념이 일방적으로 승리하는데, 에이젠슈타인에 따르면 이것은 부르주아지의 사회적, 역사적 이데올로기를 반복적으로 재생산하는 결과를 초래한다. 에이젠슈타인의 자신의 영화가 대립항의 변증법적 합일을 추구함으로써 역사적 진보를 재현할 수 있다고 믿었다(Deleuze 150).

6) 사실 목가적 세계를 자본주의적 세계에 대한 대항으로 재현하는 것은 에이젠슈타인이 소련에서 영화를 만들던 시기부터 즐겨 사용하던 방법이었다. 예를 들어 <파업>(Strike)에서 기계와 총으로 대표되는 기계 문명과 노동자들의 목가적 세계는 뚜렷한 대조를 이룬다. 기계로 가득 찬 공장에서 부당한 착취에 항의하고 돌아온 후 노동자들은 아이와 가족들이 있는 농가로 돌아온다. 노동자와 가족들이 농장에서 보내는 평화로운 일상은 총을 든 군인들에 의한 학살로 파괴된다.

의 인위적 변형은 허락하는 가치관으로, 서부의 공동체가 지향할 이데올로기로 기능하게 되는 것이다.

2. 목가성 추구하고 공동체의 이상

2.1. 이데올로기로서의 목가성

에이젠슈타인은 문명과 야성이 공존 가능한 타협의 지점을 찾아야 하는 당위성을 제시하기 위해 문명과 야성이 단독으로 존재할 때 발생하는 문제들을 제시하는 데 주력한다. <서터의 황금>은 먼저 문명이 가진 문제를 제시하는 것으로 서사를 시작한다. <서터의 황금>의 첫 장면은 구 문명인 유럽을 대표하는 스위스 마을의 일상적 풍경을 묘사하면서 시작한다. 석양을 배경으로 술과 노래를 즐기는 시골 마을의 풍경은 평화롭다. 마을사람들은 해가 지거나 여섯 시를 알리는 종소리처럼, 매일 반복되는 시간의 흐름 안에서 일상을 영위하고 있다. 마을의 시간은 미래를 향해 흘러가는 것이 아니라 어제와 같은 삶을 되풀이하는 순환적인 성격의 것이다.

분수에서 나온 작은 물줄기가 졸졸 소리를 내며 아래에 있는 그릇의 표면으로 떨어져 작은 물거품을 일으킨다. 물 안에 오래된 스위스 교회 하나가 비친다. 종이 아름다운 가락으로 6시를 친다.

종 치는 소리와 함께 카메라가 뒤로 빠지면서 분수광장과 작은 스위스 마을이 나타난다.

집 앞에 나이든 남자가 파이프를 들고 앉아 있고, 나이든 여자는 뜨개질을 하느라 바쁘다. 꿈결같고 졸린 분위기.

술집 계단에 사람들이 앉아 큰 백랍 잔으로 술을 마시고 있다.

좁 떨어진 언덕에서 소녀와 활기찬 젊은이들이 입을 모아 요들 같은 스위스 노래를 부르는 목소리가 들린다. / 해가 지고 있다.

…남자[서터]는 주머니를 뒤져 동전을 끄집어내 소년에게 건넨다. 그리고 건물 안으로 들어간다.

모두가 닫힌 문을 지켜본다. 한 무리의 소녀들이 얼굴을 붉히며 차림새를 가다듬는다. 젊은이들은 소녀들을 쳐다본다.

노인이 입술을 오므리며 소년을 부른다. “쯔쯔.”

소년이 노인에게 방금 받은 은화를 보여준다. 구경꾼들이 둘러서서 동전을 주시한다.

A tiny stream emerges from a fountain to gurgle down upon the surface of the bowl beneath, raising little bubbles. In the water is reflected and old Swiss church. Bells melodiously strike Six.

With the striking, the camera tracks back, disclosing the fountain square and church of a little Swiss town.

Before the house sit old men with pipes, and old women busy with their needlework. An atmosphere of dream and sleep.

On the steps of a wine shop are folk drinking from large pewter mugs.

From some distant hill the voice in chorus of girls and vigorous young men are heard singing Swiss songs, perhaps yodelling. / The sun is setting.

…The man[Sutter] fumbles in his pockets, bring out a coin, hands it to the boy and enters the building.

Everyone gazes at the closed door. A group of girls blush and adjust their bodices. The youngsters look at the girls.

The old man purses his lips and beckons to the boys: "Tss-Tss."

The boy shows him the thaler he has just received, several crowd round and look at it. (151-152)

그런데 평화로워보이던 풍경은 서터가 등장하면서 변화를 맞이한다. 서터가 경찰서의 위치를 알려준 아이에게 은화를 건네자 광장의 고요한 풍경이 동요하기 시작하는 것이다. 사람들은 반복적인

일상을 멈추고 은화를 구경하기 위해 몰려든다. 마을사람들의 유유자적한 모습 이면에는 돈에 대한 욕망이 숨어 있었던 것이다. 겉으로 보이는 것과 달리 이 마을은 이미 물질문명의 침입으로 인해 과거로부터 지속되어 온 전통적 이데올로기가 훼손되고 있는 상태이다. 낮선 이의 시선을 끌기 위해 옷매무새를 가다듬는 소녀들과 그러한 소녀들을 바라보는 청년들의 모습은 외부로부터 흘러들어온 변화의 조짐들로 인해 마을이 도덕적 타락과 혼란을 경험하고 있음을 암시한다.

그렇다고 해서 서터가 공동체의 타락에 대항할 만한 인물인 것은 아니다. 서터의 아내와 아들이 서터의 얼굴이 그려진 수배 전단을 발견하는 장면을 통해 서터가 모종의 범죄를 저질렀으리라는 사실을 짐작할 수 있다(156).⁷⁾ 서터가 공동체로부터 배제된 것은 일차적으로 그가 저지른 잘못 때문일 것이다. 그런데도 서터가 가족을 버리고 떠나는 행동을 어느 정도 납득하게 하는 것은 서터와 그의 가족을 둘러싼 공동체가 가진 억압적 성격 때문이다. 서터의 수배 전단을 본 마을의 주민들은 서터의 가족을 “우월감과 경멸에 찬”(some supercilious, some contemptuous 156) 시선으로 대한다. 마을 공동체가 “비밀스럽게 짙어진 도덕”(the morals of the town securely rest 156)은 가장을 잃은 가족을 보호하기는커녕 공동체의 바깥으로 밀어낸다. 공동체의 관습이 공동체의 구성원을 보호하거나 올바른 정체성을 형성하도록 이끄는 것이 아니라 약자를 배제하는 배타적 질서로 기능하고 있는 것이다.

여행의 초반에 서터가 자연 속에서 행복을 느끼는 모습은 일반적인 의미에서 목가적이라 할 만한 자연친화적 양상을 보인다. 서터

7) 서터는 실존인물이다. 스위스 출신인 서터 대령은 빛 독촉을 이기지 못해 가족을 두고 미국으로 도피한 것으로 알려져 있다. 하지만 에이젠슈타인이 쓴 <서터의 황금>은 그러한 사실을 구체적으로 언급하지 않는다. 서터가 수배 중인 것은 확실하지만 어떠한 죄목 때문인지는 밝혀져 있지 않다.

는 언덕에서 노숙을 한 후 햇볕을 쬐며 해방감을 느끼고, 소에서 젖을 짜 굶주림을 채운다(155). 그러나 여행이 계속될수록 일행의 코트를 훔쳐 입는 등 비행을 저지르기 시작한다(156). 서터의 행동은 자연에 가까운 삶이 진정한 의미에서 목가적이라고 할 수 없다는 것을 알게 해준다. 스위스의 마을이 가진 관습이 속박인 것은 분명하지만 어떠한 질서도 존재하지 않는 있는 그대로의 자연 속에서 개인은 자제력을 잃고 타락하기 쉽다. 진정한 목가적 삶을 가능하게 하기 위해서는 개인을 제어할 문명의 역할이 필요하다.

서터는 미국의 뉴욕(New York) 항에 도착해 활기에 넘치는 항구의 삶에서 새로운 문명의 가능성을 찾는다. 뉴욕 항에는 변화의 예감과 노동에 의한 활력이 넘치며, 이것은 정체된 유럽과는 다른 신세계로서 미국에 대한 희망을 품게 한다. 뉴욕 항이 서터가 떠나온 스위스의 마을과는 가장 대조적인 것은 쉴 새 없이 시간이 흐르고 있다는 것이다. 스위스의 마을에서 시간을 알리는 것은 교회의 느린 종소리였다. 교회의 종소리가 상징하는 시간은 어제와 오늘, 그리고 내일의 삶이 반복되는 순환적인 시간이다. 순환적 시간 안에서 인물은 그의 선조가 살았던 것과 똑같은 형태의 삶을 살아간다. 축적된 관습으로 정체된 삶은 서터와 그의 가족에게 그랬던 것처럼 구성원에게 억압적인 질서로 작용한다. 전통적 삶에서 조금이라도 벗어나는 경우 공동체로부터 배제 당하기 때문이다. 하지만 뉴욕 항에는 세계 각지에 있는 도시의 시간을 알리는 시계들이 걸려 있다. 시계의 초침은 미래를 향해 쉴 새 없이 움직인다. 여러 개의 시계가 암시하는 것처럼 미래는 하나가 아니라 무궁무진하게 열려 있는 것이다.

외침, 깨지는 소리, 웅성거리는 목소리, 음악.

벽면에는 많은 시계가 걸려 있다. 쉴 수 없는 방향으로 움직이는 초침들.

초침의 짹짹거리는 소리가 급박한 리듬을 만들어낸다.

문구가 쓰인 플래카드.

“지금 몇 시인가?” 바로 옆에는 시계.

“지금 몇 년인가?” 이 높이에는 1853년이라는 년도가 쓰인 깃발.

“지금 어느 도시에 있는가?” 뉴욕이라고 쓰인 꼬리표.

… 끝을 테이프로 붙인 동양 신발 한 켤레에서 출발한 카메라는 서터의 그을린 얼굴과 그의 귀에 달린 진주들, 금색 반짝이와 색칠한 깃털로 된 옷을 향해 이동한다.

… 사람들이 그[서터]를 신기하게 쳐다본다.

서터 머리 위의 플래카드.

“하지만 내일 당신은 어디에 있을 것인가?”

Shouts, cracking noises, and hubbub of voices, music. These are the sounds of a bustling, idle crowd.

On the screen a wall set with many clocks. Pendulums moving in countless directions.

The tick-tock of the pendulums gives a rapid rhythm.

A placard with an inscription:

… WHAT TIME IS IT NOW? A clock near by it.

WHAT YEAR IS IT NOW? A flag at this level with the year on it:
1853.

WHAT CITY ARE YOU IN NOW? A label: NEW YORK.

… From a pair of oriental shoes with tapering tops, the camera passes up to the blackened face of Sutter, pearls in his ears, clad in a costume of golden tinsel and painted feathers.

… People gaze curiously at him.

The placard above his head:

BUT WHERE WILL YOU BE TOMORROW? (156-157)

플래카드가 말하는 것처럼 이미 지나가버린 과거의 결과물인 현재를 말하는 것은 간단하다. 그러나 미래는 지금부터 하는 행위에 의

해 만들어지는 것이다. 미래에 어디에 있을 것인가를 결정하는 것은 개인이 가지고 있는 의지이다. 서터는 시간이 과거와 현재 뿐 아니라 미래를 향해 열려 있으며, 그것을 결정하는 것은 개인이라는 사실을 깨닫는다. 미래를 상상함으로써, 다시 말해 삶을 변화 가능한 것으로 인식하게 됨으로써 서터는 유랑을 멈추고 공동체에 정착해 생산적인 일을 하기 시작한다. 서터는 노동에서 즐거움과 성취감을 느낌으로써 변화를 향한 첫걸음을 내딛는다.

뒤편에서 대장장이가 말에 편자를 신기는 것이 보인다.

서터의 검게 그을린 얼굴, 이번엔 연기로 검게 그을렸다.

서터가 말에 편자를 신긴다.

교태를 부리는 여자의 웃음.

여자의 수줍어하는 얼굴.

서터는 여자가 단추가 많이 달린 부츠를 신도록 도와준다.

서터의 얼굴이 다시 더러워지고 머리가 또 한 번 헝클어지며, 서터는 이제 말의 이를 뽑는다.

그 다음엔 남자의 이를 뽑아낸다.

그러면서 세심하게 박자를 맞추어 깔끔한 어린 소년에게 플루트 수업을 하고 있다.

...이 모든 장면들은 단일한 멜로디의 가락 안에서 이루어진다. 시계소리, 군중의 외침, 마을의 소음이 모두 특별히 작곡된 서터의 행진곡 안에서 편곡된다.

Seen from behind, a blacksmith shoeing a horse.

The blackened face of Sutter, this time blackened with smoke.

The pluffing of the bellows, the clanging of the hammers, the sizzle of hot iron in water accompanying his work.

He is shoeing a horse.

The coquettish laugh of a woman.

Her coy face.

Sutter is helping her to try on high button-up boots.

His face dirty again, his hair once more tousled, Sutter is next pulling out the tooth of a horse.

Then tearing a tooth out of a man's mouth.

Giving with delicate step a flute lesson to an immaculate little boy.

...All these passing episodes are in sound, the tunes of one single melody. The tick-tock, the shouts of the crowd, the noises of the town are all arranged in a specially composed Sutter march.(157-158)

방랑하는 동안 햇볕에 그을렸던 서터의 얼굴은 대장장이 일을 하는 동안 썬 연기로 그을린다. 서터의 변모한 얼굴을 통해 그의 내면에 일어난 변화를 짐작하는 일은 어렵지 않다. 서터는 노동을 통해 야성의 무질서함에 따른 타락에서 벗어나고 주변 환경과 건전한 관계를 맺는다. 노동은 자연을 변화시킴으로써 삶이 있는 그대로 머물지 않고 변화를 가능하게 하는 데 핵심적인 역할을 한다. 바흐친이 말하는 미래의 시간을 가능하게 하기 위해서는, 다시 말해 현재와는 다른 미래를 만들기 위해서는 노동과 같은 인간의 인위적인 행위가 필요하다. 마르크스가 말하는 것처럼 노동은 일차적으로 인간의 욕구를 충족시키기 위해, 그리고 목적을 실현하기 위해 자연에 인위적인 작용을 가하여 자연을 변화시키는 인간 행위이다. 그러나 노동은 자연에 대한 인간의 일방적인 행위에 그치지 않는다. 노동에 의해 인간은 자연과 자기 자신을 동시에 변화시킬 수 있다. 환경을 개선하고 자신이 가진 능력을 향상시켜 자연 뿐 아니라 스스로를 진보시키는 것이다(235-236). 처음에는 말의 편자를 만드는 단순한 활동을 하던 서터가 부츠를 만들고 이를 뽑으며 플루트 연주를 가르치는 데까지 나아가는 장면은 노동을 통해 개인에게 일어나는 긍정적 변화를 압축하고 있다.

뉴욕 항은 스위스와는 달리 사회와 역사의 변혁을 가능하게 하는 새로운 질서를 가진 공간으로 보인다. 하지만 여기에는 한계가 있었다. 서터는 항구에서의 노동을 통해서만 자존감이나 사회적 인정, 권위를 만족할 만큼 성취할 수 없었던 것이다. 그것은 개인적 차원에서 이루어지는 노동이 가진 한계 때문이다.

서터는 흑인을 때려눕힌다.

…사나운 얼굴의 남자가 서터에게 돈을 건넨다.

…서터는 돈을 움켜쥐고는 등불 하나를 엎어버린다.

Sutter strikes down the Negro to the floor.

…A savage-looking man hands the money to Sutter.

…Sutter seizes the money and knocks down the one lantern. (160)

이 장면은 항구 역시 서터가 떠나온 스위스의 마을과 마찬가지로 타락한 공간임을 추론하도록 해준다. 불법적인 도박이 벌어지는 천막 안은 “야만적인 즐거움” (bestial joy 160)으로 가득 차 있다. 서터와 거인 사이의 싸움을 지켜보는 관객들 중에 서터에 대한 애정과 관심을 가진 이는 존재하지 않으며, 대중들은 서터에 대한 어떠한 정서적 교감 없이 서터를 “악마” (demon)로 대상화한다. 거대한 거인과의 싸움은 백 달러라는 돈으로 상품화된 노동에 불과하다. 그리고 서터가 받은 금액을 제외한 이득은 “잔인한 얼굴” (A savage-looking man)을 한 자본가가 가져가 버린다. 다시 말해 볼거리를 제공하는 생산수단을 가진 것은 서커스 천막의 소유자인 자본가이고, 서터는 그로부터 임금을 받는 근대 노동자의 위치인 것이다. 근대 노동자로서 서터는 자본가의 이윤 창출을 위해 수동적인 역할을 하는 데 그친다. 이것은 뉴욕 항이 표상하는 변화의 시간이 가진 한계를 암시한다. 변화가 가능하다는 상상력은 개인과 사회에 활력을 불어넣지만, 변화의 결과가 누구의 이익에 기여하느냐

냐는 해결되지 않는 문제로 남는 것이다.

스위스 마을과 뉴욕 항을 포함한 문명에서의 삶은 공통적으로 자본주의에서 자유롭지 못하다는 문제를 가지고 있다. 서터가 서커스 걸 메리(Mary)와 함께 개척되지 않은 서부로 떠나는 것은 자본의 질서로부터 완전히 벗어나 새로운 이데올로기를 시험할 공간을 필요로 했기 때문이다. 서터가 서부에서 바라는 것은 “비옥한 토지와 풍요로운 계곡”(deep rich soil and fertile valleys 161)으로 표현되는 목가적인 자연이다. 그러나 사막 한가운데서 인디언이 습격해오며, 자연은 “부, 행복, 행운”(Wealth, happiness and fortune 161)이라는 꿈을 실현 가능한 공간이 아니라 절박한 생존 투쟁의 장으로 탈바꿈하며, 야성이 가진 문제를 본격적으로 드러낸다.

[서터는] …공중에 동전을 던져 올린다.

그의 눈이 동전을 따라가 짙은 푸른색의 하늘에 반짝이는 것을 본다.

“어이!”

갑자기 일행 중 하나가 소리친다. 서터는 불시에 말에서 몸을 굽혀 날아오는 화살을 피한다.

화살은 토템 기둥에 꽂힌다.

…인디언 한 무리가 일행을 향해 달려온다.

서터와 그의 일행은 기둥 뒤에 숨어 총을 쏜다.

…그러나 인디언 전사들은 토템 기둥에 기어올라 다가오고 토템의 무섭게 생긴 얼굴 아래에서 끔찍한 육탄전이 벌어진다.

이제 비교적 소리 없고, 잔인하고, 무자비한 싸움.

乒乒거리며 싸우는 소리와 죽음의 신음만이 터져 나온다.

사막은 거대하고 발버둥치는 일행은 끝없는 사막의 무한함에 비하면 미약하다.

He[Sutter] …tosses the coin into the air.

His eyes follow the coin and he sees it glitter against the deep

blue of sky.

“Hey!”

-suddenly shouts one of his companions, and Sutter ducks abruptly down on his horse, avoiding an arrow in its flight.

The arrow lodges in a totem pole.

...A group of Indians is galloping towards them.

Sutter and his companions shelter behind the poles and shoot.

...But the warriors have contrived to reach the totem poles, and there follows a fearful hand-to-hand struggle beneath the terrible faces of the totems.

A now relatively soundless, ferocious, merciless fight.

Broken only by the grunts of struggle and the groans of dying.

The desert is enormous and the struggling group is tiny in comparison with the endless immensity of the desert. (163)

이 장면은 인디언의 모습이 확인되지 않은 상태에서 화살을 피하고 총격전을 시작하는 서터와 일행의 모습을 보여준다. 이 장면이 영화화되었을 경우 관객은 서터의 시점에서 상황을 관찰하게 되는 것이다. 관객은 날아오는 화살이 쫓히는 모습을 보면서 보이지 않는 적에 대한 서터의 공포를 공유하게 된다. 관객이 그 다음 보게 되는 것은 서터를 향해 달려오는 인디언의 모습이다. 이미 서터와 시선을 공유한 관객은 인디언을 적대적 시각에서 바라보게 된다. 이것은 서부영화에서 전투 장면을 묘사하는 일반적인 방법이다. 서부영화에서 가장 관습적인 장면 중의 하나인, 말을 탄 인디언 무리가 백인들의 마차를 쫓는 장면을 생각해보자. 마차의 창문 밖에서 말을 타고 달리는 인디언을 보여주는 쏫은 마차에 탄 인물의 공포를 전달한다. 총을 맞은 인디언이 바닥에 뒹구는 모습을 내려다보며 멀어지는 쏫은 마차의 속도감을 표현하여 위험으로부터 벗어난 인물의 안도감을 나타낼 수 있다. 서터가 인디언에게 공격받는 장

면은 이처럼 관습적인 장치를 통해 인디언을 재현한다. 인디언은 보이지 않은 위협으로서, 서터가 맞이하게 될 서부의 야성의 가혹한 일면을 표상하는 것이다.

그런데 에이젠슈타인이 서터의 일행과 인디언이 싸우는 모습을 묘사하는 장면에는 흥미로운 부분이 있다. “사막은 거대하고 발버둥치는 일행은 끝없는 사막의 무한함에 비하면 미약하다”(The desert is enormous and the struggling group is tiny in comparison with the endless immensity of the desert 163)는 묘사는 사막을 배경으로 서터와 인디언을 멀리서 내려다보는 시점을 암시하고 있다. 이것은 이전까지의 장면들이 주로 서터의 시점에서 관찰되었던 것과 대조적이다. 또한 서부영화에서 다소 예외적인 경우이기도 하다. 앞서 말했듯이 관객이 중심인물들에 감정을 이입하여 쾌감을 느낄 수 있도록 카메라의 시선은 인물의 시선을 대변한다. 다시 말해 서부영화에서 싸움을 다루는 장면은 인간의 시각 범위에서 벗어나지 않는 것이 일반적이다. 그런데 싸움이 육탄적으로 돌입하면서, 갑자기 멀리서 싸움을 관찰하는 시선이 등장하는 것이다. 이러한 시선은 인디언이나 서터의 일행 어느 쪽에도 감정을 이입하지 않는다. 이것은 서터와 인디언 사이의 대결을 바라보는 <서터의 황금>의 시각을 함축하고 있다. 넓은 사막 한 가운데에서 서터와 인디언은 똑같이 ‘미미한 존재’ 이고, 살아남기 위해 사투를 벌이는 인간의 형상은 선과 악의 구분을 넘어선다. 다시 말해 <서터의 황금>은 인디언과 백인 사이의 싸움을 개인과 개인, 인종과 인종, 문화와 문화의 대결이라기보다는 거대한 자연의 질서, 즉 야성과의 대결로 인식하고 있는 것이다.

개척되지 않은 서부의 야성이 가진 위협은 이어지는 숲 장면에서 더욱 구체화된다. 서터와 메리는 인디언으로부터 벗어나 풍요로운 숲에 도착한다. 울창한 나무와 개울이 있는 숲의 풍경은 사막과는

또 다른 서부의 얼굴을 보여준다. 목가적인 자연 안에서 두 사람이 꿈꾸었던 이상은 곧 실현될 것처럼 보인다. 그러나 벌목꾼들이 메리를 납치하면서 평화는 곧 깨어지고 만다. 벌목꾼들은 메리를 차지하기 위해 서로를 칼로 찌르며 싸움을 벌인다. 서터는 메리를 구하는 데 성공하지만 벌목꾼의 최후는 통쾌함보다는 씁쓸한 여운을 남긴다. 메리의 신발을 끌어안고 숨을 거두는 소년벌목꾼의 모습 때문이다.

어린 벌목꾼은 도망치는 여자의 발이 가까워져오는 것을 기쁨에 차 바라본다. 여자의 발에서 신발이 벗겨지는 것을 보자 그의 얼굴이 밝아진다.

여자의 꺼칠한 여행용 구두.

죽어가는 소년은 마지막 힘을 다해 신발로 몸을 끌고 가 손가락을 뺏는다. 그는 격정적으로 뺨에 신발을 눌러댄다.

힘이 빠지고 젊은이의 고개는 땅으로 떨어진다.

그는 얼굴에 웃음을 머금은 채 죽는다.

The young trapper sees with delight the feet of the woman trail past close to him. His face light up as he sees, from one foot, fall a shoe.

A woman's rough travelling shoe.

The dying boy drags himself to the shoe with his last strenth, his fingers reach for it and he presses it ecstatially against his cheek.

His strength leaves the young man, and his head falls to the earth.

He dies with a smile on his face. (168)

이러한 묘사는 벌목꾼들이 천성적으로 사악한 인간이 아니라 고립된 사회적 환경의 희생양이라는 메시지를 던진다. 서터를 향한 위협이 그저 한 악인의 돌출된 행위에 불과하다면 그를 차단하는 것으로 평화를 되찾을 수 있을 것이다. 그러나 악인의 행위가 사회의 구조적인 문제, 이를테면 여자를 보지 못한 채 살아갈 수밖에 없는

환경에서 비롯된 것이라면 벌목꾼 몇 명을 죽이는 것으로는 문제를 해결할 수 없다. 여자에 굶주린 또 다른 벌목꾼들이 계속해서 나타날 것이기 때문이다. 있는 그대로의 야성이 위험한 것은 인디언과 같이 생명을 위협하는 요소들 때문만이 아니다. 욕구를 충족할 방법이 한정된 상황에서 구성원들 사이의 욕구를 조율하고 제어하지 못할 경우 일어나는 혼란 역시 야성의 개념에 해당되는 것이다.

<서터의 황금>은 문명의 문제를 폐쇄성과 자본주의로, 야성의 문제를 생존의 위협과 무질서로 요약한다. 스위스와 뉴욕, 서부의 사막과 숲으로 이어지는 서터의 여정은 이상적 사회를 구성하기 위해서는 문명과 야성의 문제를 모두 극복한 새로운 가치, 즉 목가성이 필요하다는 사실을 역설한다. 따라서 이후 이어지는 서터의 행보가 공동체 안에서 목가성을 실현하는 데 주력하는 것은 자연스러운 일이다.

2.2. 노동을 통한 공동체 이상의 실현

그렇다면 야만적인 자연도, 억압적인 질서도 아닌 진정한 목가적 관계를 가진 공동체는 어떻게 만들어질 수 있는가? <서터의 황금>은 이에 대해 다시 한 번 노동을 핵심적인 요소로 지목한다. 이때의 노동은 자연과 인간을 동시에 변화시켜 자아실현에 기여하는 사회적 차원의 노동이다. 사막에서 탈출한 서터는 기존의 질서나 야만적 자연에 동화되는 대신 집단노동을 통해 새로운 질서를 가진 공동체를 건설하고자 한다. 수완을 발휘해 황무지의 소유권을 얻은 서터가 황무지를 개간하여 대농장을 일구는 장면은 <서터의 황금>에서 가장 탁월한 장면으로 진정한 목가성을 효과적으로 표현하고 있다.

서터의 손가락이 흙을 한 줌 움켜쥔다.
 ...덤불이 베어지고 나무가 잘려 정돈된다.
 텐트와 초막, 요새를 건설하기 위한 재료가 조립되고 있다.
 인디언들이 여섯 명씩 모여 쟁기를 짚어지고 땅을 개간하고 있다.
 ...시골 마당에 북과 피리 소리가 들리는 가운데 인디언 무리들이 리듬에 맞춰 몸을 흔든다.
 경작지에는 인디언 무리들이 밀을 수확하고 있다.
 ...대규모의 인디언이 긴 여물통에 먹이를 채우고, 돌아가는 통에서 쏟아져 나오는 덩어리를 손으로 모은다.
 늪지에서 백이십 마리의 흰 소가 제분 기계를 끌어낸다.
 ...커다란 과일 더미...
 ...탈곡되지 않은 밀의 더미가 점점 더 높아진다.
 The finger of Sutter are crumbling between them a handful of earth.
 ...Bushes are being burnt down, trees being cut and cleared.
 Tents and grass huts; materials are being assembled for construction of the fort.
 Indians, yoked to ploughs in tms of six, are preparing the earth.
 ...In the courtyard sounds music of drum and the flute, and groups of Indians are drilling to its rhythm.
 In the fields group of Indians are harvesting wheat.
 ...Masses of Indians are feeding at a long trough, gathering the mush with their hands as it pours out of the rolling barrel.
 Through the swamps one hundred and twenty white oxen are dragging a machine for the mill.
 ...Tall piles of fruit...
 ...Mountains of unthreshed wheat grow higher and higher. (172-74)

황무지가 풍요로운 땅으로 변화하는 과정에서 눈에 띄는 것은 기계의 도입이다. 처음에는 쟁기를 몸으로 짚어졌던 인디언들은 기계를 사용하면서 생산수단을 발전시켜 나간다. 기계의 개입은 일견

목가적인 풍경과는 거리가 먼 것처럼 보인다. 그러나 <서터의 황금>에서는 생산수단이 인간에서 기계로 이동하는 과정은 척박한 자연이 목가적 세계로 변해가는 과정과 일치한다. 있는 그대로의 땅이 아무 것도 길러내지 못하는 황무지에 불과한 반면, 기계에 의해 개량된 자연은 인간에게 번영을 가져온다. 진정한 목가성은 물질문명을 배제한 것이 아니라 물질문명을 긍정적으로 활용함으로써 가능하다. 목가성은 인물이 자연친화적인 공간에 일방적으로 순응하는 것으로 성취되는 것이 아니다. 인간은 건전한 노동과 적극적인 활동으로 자연을 변화시키고, 스스로도 변화를 겪으며 인간과 자연이 상생의 관계를 맺어야 하는 것이다. 이러한 과정에서 노동은 음악과 춤과 어우러지며, 노동을 통한 인간과 자연의 조화로운 관계가 이루어진다.⁸⁾ <서터의 황금>은 이처럼 노동이라는 개념을 통해 목가성에 대한 새로운 정의를 시도하고 있으며, 이러한 의도를 강화하기 위해 인간이 개입하기 전의 있는 그대로의 자연이 목가적인 것과는 거리가 멀다는 사실을 부각시키고 있다.

또 공간에 일어난 변화는 인물들의 성격에 그대로 반영된다. 사막

8) 기계를 구입하기 위해서는 서터의 자본이 필요하다는 사실이 여기에서는 의도적으로 무시되고 있다. 이것은 에이젠슈타인이 미국으로 건너와 <서터의 황금>을 쓰기 직전에 연출한 <새로운 것과 낡은 것>(The Old and New)과 비교하였을 때 더욱 두드러지는 문제이다. 1929년에 발표한 <새로운 것과 낡은 것>은 기계의 도입이 자본과 무관하다는 점을 강조한다. 노동자들은 기계의 도입을 둘러싸고 토론을 벌이며 기계를 구입하는 자금은 노동조합으로부터 나온다. 소가 없어 직접 쟁기를 끌었던 여성은 조합이 구입한 기계를 사용하여 당당한 노동의 주체로 태어난다. 다시 말해, 생산수단과 노동자의 친화적 관계를 결정하는 것은 소와 기계가 가진 물질적 특성이 아니라 그것을 소유하는 주체가 누구냐에 달려 있는 것이다. 기계가 자본가에 의해 독점되지 않을 경우, 기계는 공동체의 새로운 생산수단으로 공유될 수 있다. 에이젠슈타인이 <서터의 황금>에서 생산수단의 공유를 부각시키지 않은 것은 추론컨대 정치적인 문제로 보인다. 에이젠슈타인이 미국에 도착하자 반공주의자들은 그의 입국을 반대하는 격렬한 시위를 벌였다. 또한 스튜디오는 에이젠슈타인의 작품이 가진 정치적 성격이 대중의 기호에 부합하지 않을 것이라는 우려를 나타내었다. 그러한 상황에서 사회주의적 이데올로기를 전면에 드러내는 것은 불가능했을 것이다. 하지만 정치적 신념을 가리려는 노력에도 불구하고, 이 장면에서 <새로운 것과 낡은 것>을 떠올리는 것은 어렵지 않다. <서터의 황금>에 <새로운 것과 낡은 것>과 흡사한 장면을 삽입한 것은 에이젠슈타인이 우회적인 방식으로, 다시 말해 그의 이전 작품을 감상한 사람만이 알아차릴 수 있는 방식으로 생산수단의 공유에 관해 이야기하고 싶어서라고 해석할 수 있을 것이다.

에서 인디언들은 여행객의 생명을 위협하는 야만적인 존재에 지나지 않았지만, 농장에 고용된 인디언들은 공동체의 건실한 구성원으로 다시 태어난다.

서터는 면도를 하고 머리를 정돈한다. 서터는 대령의 유니폼을 입고 거울에 비춰보며 차림새를 가다듬는다.

군사훈련에 참가한 인디언들은 이제 군복을 입고 있다.

인디언들은 뼈와 조개로 된 아슬아슬한 살바를 벗고 생애 처음으로 바지와 셔츠를 입는다.

...인디언들은 말에 올라탄다.

서터는 인디언들의 복장과 태도를 정리한다.

서터를 향한 모두의 태도는 존경과 숭배에 차 있다.

...또 다른 신호가 있자 인디언들은 행진대형을 바로잡는다.

Sutter is shaving and parting his hair. He puts on the uniform of a captain and looks in the mirror to adjust his decorations.

The Indians who were taking part in the military exercises are now clothing themselves in soldier's uniforms.

They remove their scanty loincloths of bones and shells, and, for the first time in their lives, draw trousers and shirts.

...The Indians leap on their horses.

Sutter arranges their costumes and their deportment.

The attitude of everyone toward him is full of respect and veneration.

...Another signal and they are re-formed into marching order.(174-175)

복장을 갖추고 군사조직을 만드는 서터와 인디언의 모습은 그들이 임금을 받는 노동자에서 정치적 주체로 거듭나고 있음을 보여준다. 인디언은 공동체의 구성원으로서 소속감을 느끼고, 서터는 그들을

이끌며 지도자로서의 권위와 존경을 얻는다. 이러한 과정은 항구 장면에서 제기되었던 노동의 의미에 대한 질문을 환기시키며, 사회적 차원의 노동을 통해 진정한 의미의 목가적 세계가 형성되었음을 역설한다. 서터는 서부의 공간을 변화시킴으로써 그 안에 사는 인물들의 삶을 바꾸고, 궁극적으로는 자신의 사회적 자아를 실현한다. 여기에서 인물과 공간의 조화는 인물의 일방적인 순응에 의해서 만들어지는 것이 아니라, 공간을 이상적인 형태로 만들어가는 과정에서 얻어지는 자연스러운 결과이다.⁹⁾

서터가 세운 공동체의 이름은 ‘신 스위스’ (New Helevita)이다. 그럼에도 불구하고 서터의 농장은 유럽 문명의 단순한 복제가 아니다. 서터는 멕시코 령(令)이었던 농장을 미국으로 편입시키고자 한다. 멕시코 깃발이 내려지고 미국의 깃발이 오르지만 이는 서터가 미국의 국가적 질서 안에 편입된다는 의미는 아니다. 이것은 서터가 미국의 장군 프레몽(General Fremont)를 맞이하는 태도에서 확인된다.

서터의 분대(分隊)는 프레몽 장군의 파견부대와 조우한다.

프레몽은 서터가 야만스러운 허세로 맞이하는 것에 당황한다.

…하와이 원주민 악단이 하와이 악기로 프랑스 국가를 연주해 프레몽의 가계에 경의를 표하고, 서터가 좋아하는 스위스 곡조를 연주한다.

A Sutter detachment encounters the expedition of General Fremont.

Fremont is astonished at the barbaric pomp of Sutter's greeting.

…An orchestra of Kanakas plays on Hawaiian instruments the Marseillaise—in honour of Fremont's ancestry—and Sutter's favourite Swiss air.(175)

9) 항구에서와 달리 인디언이 서터에게 직접적으로 임금을 받는 장면이 등장하지 않으며, 때문에 인디언과 서터의 관계는 이상을 공유하는 사회주의적 공동체에 가까운 것으로 묘사된다. 하지만 이러한 접근은 집단노동을 통한 목가성의 성취라는 추상적 관념을 부각시키기 위해 서터에 의한 인디언의 착취를 의도적으로 무시했다는 비판을 받을 수 있는 부분이다.

서터가 이룩한 공동체는 프랑스와 스위스, 하와이가 공존하는 것으로, 기존의 어떤 질서와도 거리를 유지하고 있다. 기성질서의 시각에서 장군을 맞아들이는 서터의 “야만스러운”(barbaric) 태도는 당황스러운 것일지 모르지만 이러한 야만성은 특정한 국가 질서에 포섭되기를 거부하고 자연과 가까운 곳에 머무르고자 하는 태도의 표현으로 읽을 수도 있다. 서터가 따르는 것은 유럽의 문명과 서부의 자연환경을 모두 포섭한 새로운 질서이며, <서터의 황금>은 독자적인 가치를 가진 서부 공동체의 모습을 제시하는 것이다.

또 서터가 서부에서 구축하고자 하는 이상사회는 인간의 질서와 자연의 조화가 실현된 공간이다. 레오 막스(Leo Max)의 표현을 빌려 말하자면 서부영화에 재현된 서부는 ‘정원’(garden)이다.¹⁰⁾ 생존을 위협하는 혹독한 자연과, 타락한 도시 문명의 사이에 놓인 대안적 질서가 실현된 공간이 곧 정원이다. 유럽에서 태동한 지방 소설에서 지역공동체는 이미 자연을 문명화한 결과로 탄생한 것이기 때문에 이를 위협하는 외부의 힘은 자본주의와 같은 새로운 문명에 의한 변화로 한정되었다. 하지만 서부영화의 공간은 길들여지지 않은 자연과 문명 가운데에 위치해 있기 때문에 공간의 성격은 보다 복합적이다. 서부영화의 인물은 생존의 위협과 맞서 싸우는 한편 기성사회와는 차별되는 목가성을 지녀야 하는 양가적 의무를 지고 있으며, 그러한 양가성으로 인해 서부는 역동성을 가지게 되는 것이다.

10) 레오 막스는 미국의 국가 이념이 지배하는 상상력을 ‘정원(garden)’과 ‘기계(machine)’로 표현했다. 유럽의 산업사회와는 달리 오염되지 않은 곳으로, 유럽이 잃어버린 목가적 이상을 실현할 공간으로서 미국을 상상한 것이 ‘정원’의 표상이다. 미국의 초기 지도자, 특히 토머스 제퍼슨은 정원으로서의 미국의 메타포를 즐겨 사용했다. 그런데 이러한 국가 표상은 시대의 흐름과 함께 ‘기계’로 서서히 대체된다. 농업을 기반으로 한 발전은 한계가 있었기 때문에 국가의 경제 규모를 키우기 위해서는 산업사회로의 이행이 불가피하다는 인식으로 전환한 것이다. 즉, ‘정원’은 유럽의 대안이 되는 새로운 문명에 대한 이상을, ‘기계’는 경제 발전을 통해 삶의 질을 향상시키고 국제사회에서의 권력을 획득하고자 하는 진보의 열망을 각각 표상한다고 할 수 있다.

에이젠슈타인은 서부의 공간이 가진 복합적 성격 안에서 변화의 가능성을 포착해내고 지방소설의 크로노토프를 새로운 모습으로 탄생시켰다.

3. 상속의 좌절과 문명으로의 회귀

지방소설의 기본적인 전제는 인물과 공간의 목가적 관계를 손상시키는 외부의 위협이 존재한다는 것이다. 내부와 외부의 대결이라는 형식을 바탕으로 인물의 성격이 형성되고 서사의 구조가 결정된다. 지방소설의 크로노토프는 말하자면 인물이 타자의 존재를 깨달으면서 시작하고 타자를 공동체 밖으로 몰아냄으로써 끝난다. 하지만 <서터의 황금>은 타자에 대하여 배타적인 태도를 취하지 않는다. 주체와 타자는 타협을 통해 새로운 질서를 공유할 수 있다는 것을 보여줌으로써 서부를 이질적인 주체들이 공존할 수 있는 공간으로 재해석하는 것이다.

그런데 <서터의 황금>은 타자와의 화해가 이루어진 것처럼 보이는 순간 서부를 위협하는 또 다른 외부를 끌어들인다. 바로 시간이다. 공간이 바깥의 다른 공간의 영향에서 벗어날 수 없는 것과 마찬가지로, 공간은 시간의 흐름에 따른 역사적 변화로부터 자유로울 수 없다. 공간적 측면에서의 타자가 동시대를 공유하면서 다른 질서를 가진 주체라면, 시간적인 측면에서의 타자는 주체가 이루어놓은 질서를 뒤집으려고 하는 새로운 세대이다. 그런데 주체는 시간적인 타자와의 대결에서 이기거나 타협에 이를 수 없다. 왜냐하면 시간은 인간의 힘으로는 극복할 수 없는 숙명인 죽음으로 주체를 몰아가기 때문이다.

<서터의 황금>에서는 목가적 세계를 위협하는 시간의 힘을 ‘골드

러시' (Gold Rush)라는 사건으로 표현한다. 서터의 농장에서 가까운 지역에서 금광이 개발되고 일확천금을 꿈꾸는 사람들이 몰려들기 시작하는 것이다. 서터는 금이 발견된 것을 알게 되자 그로 인해 도래할 엄청난 파장을 예감하고 비밀에 붙이려 하지만(178-179) 금에 대한 소문은 곧 널리 퍼져나가 엄청난 수의 사람들이 금광을 개발하기 위해 몰려든다. 그들이 만들어내는 소란으로 서터의 농장은 황폐해진다.

그리고 서터는 집에 돌아가는 길이다.

그는 번성하는 풍경의 행복한 시골마을을 통과한다.

부, 풍요, 만족이 도처에 있다.

…갑자기 그는 금 채굴을 위한 곡괭이와 쇠 냄비를 가진 노동자 무리와 마주친다.

…서터의 고용인들 한 무리가 길을 떠난다.

점점 더 많은 사람들이 일을 멈추고 그들에 합류한다.

경작지와 가정은 사막이 된다.

And Sutter is on his way home.

He passes through the prosperous landscape of a happy countryside.

Wealth, fertility and contentment are everywhere.

…Suddenly he encounters a group of working people with picks and pans for gold-washing.

…Group of Sutter's workpeople set out on the road.

Ever more and more people stop working and join them.

Fields and homes are a desert.(180)

땅이 사막으로 변하는 장면은 골드러시가 초래한 공동체 이상의 붕괴를 상징적으로 보여준다. 황금에 대한 욕망 앞에서 농부는 쟁기를 버리고, 남편은 가족을, 선생은 제자를 버린다. 삶을 풍요롭게 하기 위해 황금을 이용하는 것이 아니라 황금을 추구하기 위해

진짜 삶을 버리는 가치의 전도가 일어나는 것이다. 이러한 형태의 공동체에서 목가적인 관계는 불가능하다. 인물은 공간과의 목가적인 관계를 추구하면서 생활의 기반을 공간에 두고 있다. 대지로부터, 그리고 마을 사람으로부터 재화(財貨)를 얻을 수 있으므로 공동체와 조화로운 관계를 맺는 것은 삶에서 핵심적인 문제이다. 땅과 사람이 생산수단인 경우, 인물이 그것을 취득하기 위해서는 오랜 시간이 걸린다. 토지의 소유권이나 사람들의 신뢰를 얻기 위해서는 공동체가 인정하는 권위, 이를테면 선조로부터의 상속이나 법질서에 의한 승낙이 전제되어야 하기 때문이다. 하지만 금광 개발은 전혀 다른 생산양식에 기반한다. 금을 캐기 위해 필요한 “곡괭이와 쇠냄비”(picks and pans)는 어디서나 손쉽게 구할 수 있는 수단이다. <서터의 황금>에서 금광의 개발은 우연적인 사건이 아니라 생산양식의 전환, 다시 말해 자본주의 체제로의 이동을 의미한다. 유용한 사용가치로서의 재화가 아니라 추상적 교환가치만을 가진 황금, 즉 돈을 추구하게 됨으로써 공동체를 구성하거나 유지할 필요성은 더 이상 절실하지 않게 된다. 생산은 이제 순전히 개인의 역량에 달려 있기 때문이다. 따라서 서부라는 동일한 공간에 존재함에도 불구하고 시민들은 서터와는 다른 시간에 의해 움직인다. 서터가 꿈꾸는 서부의 미래와 황금을 찾아 나서는 사람들이 바라는 서부의 미래는 일치하지 않는다. 같은 공간에 머무는 인물들이 가치관을 공유하지 못할 때 공동체는 더 이상 존재할 수가 없다.

광산의 개발로 인해 서부에서 공동체가 와해되어가는 과정은 술집에 모여든 사람들의 행동으로 드러난다. 술집에서 도박, 춤, 다툼 등 저속한 행태가 벌어지는 모습은 샌프란시스코 시(市)에 목가적 이상이 더 이상 존재하지 않는다는 것을 보여준다. 이것은 교회 광장에 모여든 사람들에게 대한 묘사를 통해 스위스 마을 공동체의 성격을 제시한 첫 장면을 떠올리게 한다. 사람들의 일상적 모습을 통

해 그들이 속한 공동체의 이데올로기를 간결하게 전달하는 것이다.

한 소녀가 노래를 부르며 후렴구처럼 통속적이고 태평한 발놀림으로 춤을 춘다.

남자의 웃음소리가 터진다.

남자들이 개구리 경기에 돈을 건다. / 그들은 작은 금 주머니를 차고 있다.

도박의 열기, 광부들의 무모함이 방에 넘쳐난다.

술집이다. 술, 다툼, 춤, 도박이 벌어지는 장면.

주정뱅이들이 문 밖으로 던져진다.

그들은 거리로 날아가 염소와 통 사이의 더러운 오물에 처박힌다.

-sings a girl and her feet dance, tripping as carefree and as vulgar as the musical refrain.

A burst of male laughter, alike impertinent and gross.

The men are betting on frog races. / They wager little sacks of gold.

The starter stands in the middle of the room and calls the names of the gross unwinking frogs.

Gambling fever, the recklessness of the gold diggers pervades the room.

It is a saloon. The scene of drink, squabbles, dancing and gambling.

Drunkards are thrown out through the doors.

They fly out into the street and pitch in the dirt, among the goats and barrels. (191-192)

서터의 농장은 건전한 노동을 통해 삶의 기쁨을 누리는 이들이 집합해 있지만 술집은 쾌락을 추구하는 이들로 가득하다. 스위스의 마을에서는 전면화되지 않았던 물질적 욕망이 여기에서는 노골적으로 드러난다. 서터가 극복하고자 한 유럽의 자본주의 문명은 서부

에서 더욱 천박한 양상으로 반복되고 있는 것이다. 하지만 노년에 이른 서터가 이에 대응할 방법은 없다. 서터가 취할 수 있는 유일한 행동은 그가 이룩한 공동체의 이상을 이어갈 적법한 상속자를 찾는 일이다. 곧 죽음을 맞이할 주인공에게는 자신의 의지를 계승할 상속자를 선택하는 것만이 그의 이데올로기를 유지할 수 있는 유일한 방법이다. 새로운 세대로의 상속이 적합하게 이루어지려면 합법적 절차를 통해 서터와 같은 기존 영웅의 승인을 받아야 하며, 기존 영웅의 가치관을 내면화하고 지속해갈 의지가 있어야 한다.

<서터의 황금>은 상속이라는 주제를 통해 서부영화의 역사에서 최초로 공동체의 문제를 공간적 차원에서 시간적 차원으로 확장시킨다. 공동체가 법치화되면서 그와 공존하기 어려운 목가적 세계관을 가진 영웅은 새로운 세대에게 공동체를 넘겨주어야 한다. 서부영화에서 상속의 모티프를 통해 가능한 결말은 크게 두 가지로 나뉜다. 하나는 <셰인>(Shane)과 같이 영웅을 신화화하는 다음 세대의 모습을 보여줌으로써 영웅의 이상이 공동체 내부에 남을 것임을 보여주는 것이고, 하나는 <하이 Noon>(High Noon)처럼 상속에 실패하고 역사 속으로 사라지는 영웅의 모습을 통해 서부의 이상이 완전히 사라졌음을 말하는 것이다. 그러나 <서터의 황금>은 보다 복잡한 문제를 다룬다. 새로운 세대가 목가적 서부를 신화화했을 때, 그것을 진정한 상속이라고 말할 수 있는가에 대한 것이다. 공동체 밖으로 떠난 영웅들이 전설로 남았다면, 표면적으로는 진보의 물결을 받아들였을지라도 서부인의 내면에는 목가적 이상을 향한 향수와 기억이 남아 있다고 할 수 있는 것일까? 그렇지 않다면 신화란 그저 무엇인가를 감추기 위한 것, 혹은 현실을 자신에게 유리한 방식으로 왜곡하여 재생산하고자 하는 의지의 표현인 것은 아닐까?

대중들이 만들어낸 서터에 대한 신화가 황금에 대한 탐욕을 미화하는 수단에 불과하다는 것은 캘리포니아로 향하는 대중들의 노래

를 통해 드러난다. 배를 가득 채운 이주민들은 자신들이 바라는 일확천금의 꿈을 서터에게 투영하며 서터를 예찬하는 노래를 부른다.

모든 언어로 나타나는 단어.

왕 서터. / 영웅 서터. / 부자 서터. / 천재 서터. / 황제 서터.

인디언과, 중국인과, 프랑스인과, 러시아인과, 체코인과, 일본인과, 스페인인이 각각의 언어로 찬양한다.

“캘리포니아…… 금…… 서터…… 서터…….”

군중의 끝없는 목소리.

The word emerges in speech of every tongue.

Sutter the King. / Sutter the Hero. / Sutter the Rich Man. / Sutter the Genius. / Sutter the Emperor.

-proclaim Indians, Chines, Frenchmen, Russians, Czechs, Japanese and Spaniards each in their several tongues.

… “California…… Gold…… Sutter…… Sutter……”

-the infinite voice of the mob. (185)

노래 안에서 인디언, 중국인, 프랑스인 등 공통점이 없는 주체들이 황금이라는 욕망을 중심으로 하나의 목소리를 만든다. 이것은 서터가 황무지를 개척하는 장면에서 인디언, 중국인 등의 이질적 주체들이 합일을 이루는 장면과 비교된다. 공동체를 통해 이상을 실현하기 위해 인종 간의 차이를 극복하는 것이 아니라, 인종 문제를 무시할 만큼 물질적 욕망이 압도적인 것이다.

서터는 그의 삶을 상속할 다음 세대로 유럽에 남아 있는 자신의 아이들을 선택한다. 서터가 남겨두고 온 아내와 아이들은 서부를 강타한 골드러시에 의해 변질되지 않은 전통적 가치를 대변한다. 이들은 서터의 신화화에서 자유롭다. 부와 권위를 가진 ‘왕 서터’가 아닌 이상을 가진 인간으로서의 진짜 서터를 아는 유일한 사람들이다. 특히 서터가 떠난 지 “십오 년 전과 한결같은” (Just

as 15 years before 183) 서터의 아내 안나(Anna)의 모습은 그녀가 목가적 이상을 간직한 인물이며 서터에게 힘을 실어줄 것이라는 희망을 품게 한다. 실제로 안나는 서터를 만나기 위해 캘리포니아로 향하는 배 안에서 대중들이 서터를 신화화하도록 부추기는 데에도 휩쓸리지 않는다. 서터에 대한 신화, 나아가 미국에서 이루고자 하는 ‘아메리칸 드림’을 노래하는 이주민들의 목소리에 맞서 안나는 작지만 끈질기게 서터의 진짜 이름인 ‘요한(Johann)’을 중얼거린다.

“요한……”

거의 들리지 않는 안나의 목소리, 그리고 그녀를 밀고 나가는 군중의 새로운 파도.

“서터……”

…안나는 눈을 감고 갈라진 목소리로 같은, 한결같이 같은 이름을 발음한다.

“요한……”

… “요한!”

안나는 울부짖으며 자기를 되찾는다.

“Johann……”

-the barely distinguishable voice of Anna, and a new surge of the crowd carries her futher.

“Sutter……”

…Anna closes her eyes and, in a broken voice, pronounces the same and ever the same name-

“Johann……”

… “Johann!”

-cries Anna, and comes to herself.(185-187)

하지만 여행 과정에서 쇠약해진 안나가 서터 앞에서 죽음을 맞이

하자 서터가 품은 희망은 헛된 것으로 드러난다. 서터를 신화화하려는 시민들의 시도는 점점 더 본격화된다. 금광 건설자들에 의해 만들어진 샌프란시스코 시의 시민들은 서터를 도시의 건설자로 추대하고 건물과 거리에 서터의 이름을 붙인다.

“서터, 서터, 그는 우리의 영웅. / 아버지, 우리 주(州)의 아버지. / …내일은 도시의 기념일입니다. / 당신은 기념일의 주인공이어야 합니다. / 당신에 존경이 준비되어 있습니다, 서터 대령님.”

서터는 가고 싶어 하지 않는다.

사람들은 고집을 부린다.

아들이 서터를 설득하려고 한다.

…서터는 사람들을 공포와 불신에 차 쳐다본다.

“Sutter, Sutter, he's our hero.

Father, Father of our State.

…Tomorrow is the Jubilee of the town.

You are to be the hero of the Jubilee.

Honour is in store for you, Captain Sutter. “

Sutter does not want to go.

The people are insistent.

The sons seek to persuade him.

…He[Sutter] looks at the people with fear and mistrust.(198)

서터는 축제의 열기를 미심쩍은 태도로 바라보며 거리를 둔다. 시민들은 서터를 신화화하지만 그것은 단지 도시를 결집시키기 위해 신화를 이용하려는 의도를 내포하고 있기 때문이다. 시민들이 서터가 지향한 가치를 내면화할 생각이 없다는 사실은 다음 장면에서 곧 드러난다. 서터가 마침내 소송에서 이겼다는 소식을 듣자 패소한 시민들은 서터의 집을 불태워 버린다. 서터는 결국 그의 이상을 상속할 대상을 찾지 못한다. 유럽에서 온 아들들에게도, 샌프란시

스코 시가 세워지던 해에 태어난 아이들에게도 과거의 목가적 서부에 대한 기억은 존재하지 않는다. 절망에 찬 서터는 텅 빈 법정에서 홀로 죽음을 맞이한다.

재판소의 입구.

크고 텅 빈 방. 빈 의자들.

무한히 펼쳐진 계단 위에 [서터의] 작고 검은 모습.

태양이 그 영겁의 길로 나아가고, 재판소의 거대한 그림자가 계단을 가로질러 검은 커튼처럼 드리워져 있다.

그리고 누군지 모를 목소리가 어딘가에서 이렇게 말한다.

“사람들은 죽는다. / 사실은 역사의 먼지로 덮인다. / 전설은 잊힌다.”

그림자가 슬금슬금 기어가고 기어가 점점 더 계단을 덮고, 죽은 서터가 검은 암흑 속에서 사라진다.

The entrance to the courts of justice.

A big empty room. Empty chairs.

His little black figure on the wide immensity of the flight of steps.

The sun advances on its eternal way, and an enormous shadow of the court of justice lies like a black curtain across the steps.

And a voice unknown, from a place unknown, speaks the words:

“People die. / Fact are covered with the dust of history. / Legends are forgotten.”

The shadow creeps and creeps, ever more and more covering the stairs, and in its black darkness disappears the dead Sutter.(205-206)

죽어가는 서터의 모습 위에 드리우는 검은 그림자는 서터의 긴 여정이 실패로 끝났음을 암시한다. 문명과 야성 사이에서 균형을 이르고자 애썼던 서부영화의 영웅은 문명이 완성되자 갈 곳을 잃는

다. 그가 지향한 목가적 이상은 어디에도 존재하지 않는다. 그렇기 때문에 영웅은 죽거나 공동체 밖으로 사라질 수밖에 없으며, 이는 공동체의 정당성에 대한 회의로까지 나아간다. 새로운 사회를 건설 하자는 서부 개척의 이상 뒤에 숨은 이데올로기를 생각하기 시작하는 것이다.

결국 <서터의 황금>에서 수차례에 걸친 타자와의 만남과 자아의 변화, 변증법적 합일의 반복을 통해 도착한 것은 새로운 사회가 아니라 서터가 벗어나고자 한 유럽의 자본주의 문명으로의 회귀이다. 타락한 문명을 피해 도주한 서터가 다다른 곳은 또 다른 타락한 문명에 불과하다. 서터의 노력을 기반으로 탄생한 샌프란시스코 시의 모습은 서터가 떠나온 스위스 사회의 모습과 놀라울 정도로 닮아 있다. 오래된 건물이 새 건물로, 노인이 아이들로 바뀌었을 뿐이다. 인물들은 ‘새로운’ 힘의 위협에 맞서 ‘오래된’ 목가적 공간으로 도피하는 것이 아니다. 서부에 건설하고자 하는 ‘새로운’ 목가성의 이상이 ‘오래된’ 외부의 위협을 받는다. 더 나은 삶을 위한 변화를 원하는 대중의 욕망은 새로운 사회가 아닌 기존 문명의 반복일 뿐이다. 그리고 그 과정에서, 문명과 야만의 조화를 통한 대안적 질서의 가능성을 보여주었던 목가성은 희생되고 만다. <서터의 황금>은 변화가 반드시 발전을, 진보를 의미하지는 않음을 역설함으로써, 진보라는 이데올로기에 의해 희생된 서부와 미국의 진정한 이상이 무엇인지 묻고 있다.

IV. 다양한 주체의 공존:

포크너의 <모호크의 북소리>(*Drums Along the Mohawk*)

1. 포크너의 작품세계와 분열된 서부의 공동체

포크너는 에이젠슈타인과 달리 자의로 서부영화 장르를 취한 것은 아니었다. 그를 각색자로 고용한 제작사가 <모호크의 북소리>를 선택했기 때문이었다. 하지만 포크너는 <모호크의 북소리>에서 전형적인 서부영화의 관습을 반복하는 대신 그의 작품 세계와 밀접한 관련이 있는 주제를 찾아냈다. 1930년대까지 포크너의 소설에서 중요한 주제 중의 하나는 공동체의 정당성에 대한 회의였다. 지방소설은 공동체의 결속을 중시하지만 그것은 반드시 공동체와 외부를 분리하는 배타적 태도를 동반하는 것이었다. 존 리드(John Reed)가 지적하는 것처럼 포크너는 소설을 통해 공동체의 배타성에 대해 깊은 관심을 보여주고 있었다. 포크너의 소설에서 공동체는 우리(us)와 그들(them)을 끊임없이 나누기 때문에 이데올로기를 공유하며 결속하기보다는 분열하는 경우가 많다(*Faulkner's Narrative* 278-279).¹¹⁾ 포크너의 작품들에서 공동체가 분열할 수밖에 없는 이유로 제시되는 것은 선한 이상이 법과 제도를 통해 실현되는 일이 불가능하다는 것이다. 약자를 보호하고 삶의 번영을 이루고자 하는 공동체의 이상이 법과 제도를 통해 정련되는 동안 본래의 이상은 완전히 퇴색되어 버리며, 개인이 마주하는 것은 개인의 자율성을 제한하는

11) 공동체에 의해 '그들'로 규정된 이들, 예컨대 『성역』(*The Sanctuary*)의 전과자 구드윈(Goodwin), 『팔월의 빛』(*The Light in August*)의 흑인 크리스마스(Christmas), 『음향과 분노』(*The Sound and Fury*)의 방종한 여성 캐디(Caddy)와 같은 인물들이 공동체로부터 부당하게 배척당하는 모습은 공동체의 이데올로기에 대한 포크너의 회의를 잘 보여준다.

부당한 관습적 규율일 뿐이다. 진정한 공동체주의를 성취하기 위해서는 개개인의 윤리적 고민이 바탕이 되어야만 한다.¹²⁾

공동체와 개인의 관계에서 개인의 역할을 강조하는 포크너의 시각은 지방소설로서의 서부영화에 나타난 공동체에 대한 비판적 시각을 가능하게 하였다. 서부영화에서 인물들은 외부의 위협이 도래하기 전까지는 공동체의 존재를 의식하지 못하다가, 위협에 맞서 싸우게 되면서 비로소 그 존재를 체감한다. 서부영화의 크로노토프에서 가장 특징적인 것이 바로 외부와의 대결이다. 외부와의 대결을 통해 공동체 안의 불안이나 분열은 사라지고 통합과 안정이 이루어진다. 그런데 포크너는 이 대결이 과연 공동체 안의 분열을 통합하는 역할을 하는가에 대해 의문을 제기한다. 포크너는 공동체 안에 잠재되어 있던 분열의 요소가 외부의 위협에 의해 표면화될 수 있음을 지적한다. 포크너는 서부 공동체가 상이한 욕구와 이익을 가진 개인들의 집단이라는 데 주목한다. <모호크의 북소리>의 중심인물들은 공동체의 질서를 내면화한 백인 남성이 아니며, 공동체에 반항적인 남성과 다양한 계층의 여성, 그리고 인디언으로 이루어져 있다. 평화를 유지하는 동안 이들은 문명의 가치를 대표하는 공적 영웅을 중심으로 결집하지만, 외부의 위협으로 인해 위기를 맞이하면 무법자 영웅이나 인디언을 중심으로 새로운 공동체를 구성한다. 이전까지 서부영화에서 주요한 대립구도를 이루었던 것이 서부 공동체와 외부의 대결이었다면, 포크너는 서부 공동체와 또 다른 서

12) 포크너가 묘사하는 공동체는 이상과 현실의 간극에 의해 분열된 공간이다. 『성역』이나 『팔월의 빛』에서 마을 공동체가 사람을 불에 태워 죽이며 희열을 느끼는데, 그들이 그러한 행위에 이르게 된 것은 본성적인 악 때문이 아니라 법과 제도를 유지하기 위한 수동적 행동이다. 수동적 행동에서 진실에 대한 고민은 부재한다. 『성역』에서 변호사 벤보우(Benbow)가, 그리고 『팔월의 빛』에서 목사 하이타워(Hightower)가 그러는 것처럼 공동체 밖에서 홀로 싸우는 개인은 공동체의 질서를 의심하고, 재규정하고, 도전하고자 하는 의지로 인해 고결한 인물이 되며, 공동체가 타락하지 않도록 저항한다. 다시 말해 개인주의는 공동체의 결속을 해치는 것이 아니라 공동체가 망각한 이상과 본질적 가치를 일깨워 본래의 건전한 기능을 잃지 않도록 각성시킨다. 공동체와 개인은 상생 관계인 것이다.

부 사이의 대결을 보여주고 무엇을 선택할 것인가를 질문한다.

2. 공적 영웅과 무법자 영웅이 형성하는 삼각관계

포크너는 공동체의 분열을 대조적 두 남성, 즉 공적 영웅과 무법자 영웅이 라나를 두고 형성하는 삼각관계를 통해 표현한다. 이를 위해 <모호크의 북소리>의 서사의 전반부는 공적 영웅과 무법자 영웅의 성격을 대조하는 데 중점을 두고 있다. <모호크의 북소리>에서 공적 영웅은 성실한 농부이자 공동체로부터 주어진 의무를 묵묵히 이행하는 길버트(Gilbert)이며, 외부의 위협에 대적할 실질적 힘을 가졌으면서도 공동체의 바깥에서 관망하는 태도를 취하는 무법자 영웅은 그의 친구인 헬머(Helmer)이다. 길버트와 헬머의 상반된 성격은 서사의 초반부터 제시된다. 길버트는 “북미 뉴욕 주 타이런 지방 디어필드 정착지의 길버트 마틴” (Gilbert Martin of Deerfield Settlement, Tyron Country, the State of New York, North America 113)이라고 쓰인 결혼증명서를 통해 문서화된 기록으로 처음 등장한다. 뒤따르는 결혼식 장면에서 하객들이 나누는 대화는 길버트가 농부라는 것, 그리고 라나를 보호할 의무를 가지고 있다는 것을 전달하지만, 개인으로서 길버트가 가진 성격은 뚜렷하지 않다. 길버트의 정체성을 이루는 주요한 요소는 농부나 가장, 특정 지역의 거주민이라는 역할이다. 이에 반해 헬머는 두드러지게 성격화되어 있다. 헬머는 첫 등장에서부터 “덩치가 크고, 잘생기고, 야성미를 뽐내는 전문적 안내인이자 사냥꾼” (a big, handsome, swaggering brute, a professional guide and hunter 116)으로서의 매력을 뽐낸다. 헬머는 화려한 모험담과 야성적 매력으로 정착지의 여자들이 빠져들 수밖에 없는 인물로 묘사된다. 헬

머에게 행위의 기준이 되는 것은 공동체의 규율이 아닌 개인의 자율성이다. 헬머는 첫 만남에서 라나에게 매력을 느끼지만 표현하지 않는다. 그것은 라나가 길버트와 결혼한 상태라서가 아니라 라나가 헬머에게 관심이 없기 때문이다. 헬머는 라나가 원한다면 길버트와 싸워서라도 라나를 뺏을 생각이 있음을 숨기지 않는다.

헬머는 다른 여자들에게 하듯 라나를 훑어보지만 그의 친구[길버트]를 모욕하려는 의도는 없다. 헬머가 가진 힘과 많은 모험에 대한 명성 덕분에 그는 수많은 개척지 여성들을 마음대로 가질 수 있다. 그는 길버트의 친구이기 때문에, 하려 하지는 않는다. 그러나 만약 라나가 조금이라도 부추킨다면, 그의 총이나 위스키 병이나 다른 것들을 위해 그런 것처럼 여자를 위해 길버트와 정정당당하게 싸울 것이다.

Helmer looks Lana up and down, as he does all women, but without meaning to be offensive to his friend. He has free-wheeled a lot of frontier women because of his reputation for strength and his many exploit. Because he is Gilbert's friend, he would not set out to deliberately two-time him, but if Lana were to give him any encouragement, he would just as soon fight Gilbert fair and square for his woman as for his rifle, a jug of whisky, or anything else.(116-117)

헬머에게 라나는 위스키 병이나 총에 비유되는 데, 이것은 헬머가 라나와의 관계를 공동체 안에서 사유하는 것이 아니라 순전히 개인적인 차원에서 인식하고 있음을 의미한다. 헬머는 수많은 여성들의 시선을 모을 만한 성적 매력을 가지고 있지만 여성과 가정을 꾸릴 생각은 없다. 헬머가 결혼과 같은 관습적 제도를 통해 공동체 내부에 진입할 생각이 전혀 없다는 것은 공동체의 밖에서 머무는 것이 헬머의 자발적 의지에 의한 것임을 알게 된다.¹³⁾

13) 이것은 바로 뒤에 등장하는 블루백의 지위와 특히 대조를 이룬다. 블루백은 더러운 술

헬머에 비하면 길버트는 너무 평범하다. 하지만 길버트에게는 헬머가 가지지 못한 자질이 있다. 다른 사람들을 배려하고 공동체의 규율을 존중하는 태도이다. 라나와 함께 모호크로 향하던 길버트가 머무는 여관에서 인디언 블루백(Blue Back)이 소동을 일으키자 길버트는 침착하고 합리적인 방식으로 문제를 해결한다.

그[블루백]는 죽도록 취하고 매우 더럽다. 그는 외상으로 림주를 샀다. 여관주인은 블루백의 옷을 뒤졌지만 썸을 치를 만한 돈은 찾지 못했다고 털어놓는다. 길버트는 블루백과 안면이 있다. 길버트는 썸을 치르고, 다른 사람들을 도와 블루백을 뒤뜰로 데려가 술이 깨도록 말 여물통에 던져 넣고 말을 타고 출발하게 해준다.

He[Blue Back] is dead drunk and very dirty. He has bought some rum on credit. The landlord explains that he searched Blue Back's clothes and found no money to pay the score with. Gilbert has known Blue Back for sometime. He pays the score, then helps the others carry Blue Back out into the yard and throw him in a horse trough to sober him up and start him on his journey.(117-118)

길버트는 라나와 신혼을 보낼 방값을 치르고 침대를 구입하고 나면 빈털터리가 될 정도로 가난한 형편이다. 그런데도 길버트는 여관주인이 손해를 보지 않는 수준에서 블루백이 집으로 돌아갈 수 있도록 대신 술값을 계산한다. 문제를 해결하는 과정에서 길버트는 무력이 아닌 합법적 절차를 선택한다. 공동체의 질서를 추구하는 과정에서 절차적 정당성을 중시하는 것은 공적 영웅의 주요한 특징이다. 공적영웅은 중요한 결정을 내리기 전에 공동체의 다른 구성원들과 합의의 과정을 거치며 여러 사람과 협력하여 문제를 해결한다. 그리고 그 과정에서 사적 이익이 희생당하는 것을 기꺼이 감수

주정뱅이이며 술값을 치를 경제적 능력조차 없다. 그렇기 때문에 그가 외부인이 된 것은 자발적 선택이 아니라 배제에 의한 것이다.

한다.

공동체의 문제에 대처하는 두 사람의 대조적인 태도를 잘 보여주는 것은 인디언의 공격으로 정착지가 위협에 처한 장면에서이다. 숲에서 사슴을 사냥하던 길버트와 헬머는 인디언의 공격이 시작된 것을 알고 라나를 구하기 위해 길버트의 집으로 달려간다. 길버트는 라나와 함께 요새(the fort) 안으로 피신하는 쪽을 택한다. 길버트는 인디언의 위협 앞에서 요새로 상징되는 제도화된 물리력에 의존한다. 피신하는 길버트의 눈을 사로잡는 것은 그의 집이 불타는 풍경이다(From the top of a hill Gilbert looks back and sees smoke rising above the tree. He knows it is his own cabin. 122). 길버트에게 중요한 것은 집으로 상징되는 물질적 안정의 기반이다. 그러나 그것을 지키는 일에 있어서는 무력하기만 하다. 길버트의 무능함은 요새에 도착한 라나가 유산을 하는 동안 문밖에서 무력하게 서 있는 모습에서 선명하게 부각된다(Lana has fainted. the women gather around her and carry her into a cabin, then they make Gilbert go out. ... Gilbert waiting outside the door 124).

한편 헬머는 위협에 처한 릴(Real) 부인의 가족을 구하기 위해 달려간다. 그리고 인디언에게 납치당한 릴 부인의 딸 메리(Mary)를 구하기 위해 목숨을 걸고 인디언과 맞서 싸운다.

헬머는 숲의 끝에 숨어서 인디언이 집을 공격하는 모습을 똑똑히 내려다 본다. 릴 부인이 아기를 안고 달려 나오고 메리가 뒤따른다. 인디언 둘이 그들을 따라잡는다. 인디언들은 릴 부인을 도끼질하고 아기를 죽인다. 메리는 계속 도망친다. 인디언 중 하나가 따라간다. 헬머는 인디언을 쏜 다음 메리를 만나 나무 사이로 끌어당긴다. 두 번째 인디언이 땅에 넘어진다. 인디언이 일어나서 따라온다.

장면전환:

헬머는 메리를 데리고 숲 사이로 달린다. 헬머는 멈춰서 귀를 기울이다 메리를 숨기고, 손도끼를 들고 오솔길 옆에 숨는다. 인디언이 들어선다. 헬머는 인디언을 도끼질하고 머리 가죽을 벗긴 다음, 머리 가죽을 흔들며 자기만의 승리의 함성을 지른다. 헬머는 메리를 낚아채서 다시 달린다.

Helmer hidden at the edge of the forest, looking down into a clearing at Indians attacking a house. Mrs. Real runs out, carrying a baby, and followed by Marry. Two Indians overtake them. They tomahawk her and kill the baby. Mary runs on. One of the Indians follows. Helmer shoots the Indians, meets Mary, and drags her into the woods. The second Indian has dropped to the ground. He rises and follows.

CUT TO:

Helmer running through the forest, carrying Mary. He stops, listens, conceals Mary, takes his hatchet and hides beside the trail. The Indian enters. Helmer tomahawks him and scalps him, waves the scalp and gives his own war cry. He snatches Mary and runs again.
(123)

헬머는 인디언을 제압하고 메리를 구하는 데 성공한다. 그런데 그 과정에서 헬머는 공작 깃털을 동경하는 어린 소녀가 마랏을 범한 점잖은 방식으로 행동하지 않는다. 헬머는 인디언을 죽이기 위해 총과 함께 손도끼를 사용한다. 서부영화에서 총은 기계를 다룰 수 있다는 문명화의 표지이자 영웅의 살인을 인디언의 살인에 비해 잔인하지 않게 표현해주는 도구이다. 그러나 헬머는 인디언이 털 부인을 죽이는 것과 같은 방식으로 손도끼를 사용해 인디언을 죽이며, 심지어 인디언의 머리 가죽을 벗기고 승리의 함성을 지르기까지 한다. 헬머가 메리를 거칠게 낚아채 달려가는 모습은, 그가 일상적인 생활에서도 여성에 대해 신사적인 태도를 취할 인물이 아님을 짐작하게 한다. 위험에 처한 공동체를 구하는 데 있어서 헬머는 분명 결정적인 역할을 하지만, 위험이 제거되었을 때 다정한 연인

이나 책임감 있는 아버지 역할을 수행할 수 있을지는 의문스러운 것이다.

라나가 사산한 아이를 묻으러 가는 장면은 길버트와 헬머의 차이를 더욱 분명하게 부각시키며, 두 사람이 공동체에 대해 상반된 시각을 가지고 있음을 보여준다.

밤. 등불 옆에서 작은 무덤을 메우는 길버트의 클로즈 샷. 헬머는 라이프에 몸을 기대고 있다. 길버트는 땅을 판 흔적을 덩불과 막대, 돌로 감춘다. 헬머가 말한다. “그렇게 하면 인디언은 못 볼지도 모르지만, 늑대는 아닐 걸.” 헬머는 랜턴을 끈다. 헬머가 말한다. “그게 나아. 여기는 밤에 불을 켜고 다닐 수 있는 나라가 아니야.” 두 사람은 걷는다. 길버트가 멈춰서 밑을 내려다본다. 발치에 길버트의 소의 시체가 있다. 소는 무자비하게 죽음을 당했다. 두 사람은 다시 걷는다. 길버트는 자신의 타버린 집의 재와, 부러진 굴뚝과, 불에 탄 쟁기 따위를 바라본다. 길버트가 말한다. “저건 내 아들이었고, 이건 내 아들이 물려받을 재산이었어.” 길버트는 거슬리게 웃는다.

헬머가 말한다. “여기, 여기. 이거 한 모금 마셔.” 헬머가 술병을 건넨다.

길버트는 받지 않는다. 길버트는 말한다. “그래, 이 나라는 백인을 품는 것을 원하지 않아. 심지어 죽은 사람이라고 할지라도.”

헬머가 말한다. “젠장! 사람이 원할 수 있는 더 나은 나라가 있어? 알바니로 돌아가서 집과 횡설수설하는 정치인으로 가득 찬 그곳에서 숨을 쉬지 못할 때까지 살고 싶어? 당연히 그렇지 않잖아. 언제나 내년이란 게 있고 넌 아직 아내가 있어. 이리 와.” 두 사람이 떠난다.

Night. CLOSE SHOT of Gilbert filling up a small grave by lantern light. Helmer leans on his rifle beside him. Gilbert conceals the trace of digging with brush, sticks and stones. Helmer says, "That will hide it from the Indians, maybe, but not the wolves. Come on." Helmer douse the lantern. He says, "That's better. This ain't no country walk around at night in with a lantern." They walk on.

Gilbert stops, looks down. At his feet lies the carcass of his cow. It has been wantonly killed. They go on again. Gilbert stops, looking at the ashes of his burned cabin, the broken chimney, the burned plows, etc. Gilbert says, "That was my son. This was his patrimony." He laughs harshly.

Helmer says, "Here, here. Take a swig of this." He holds out a flask.

Gilbert doesn't take it. He says, "Yes, this country don't want white men in it. Not even dead ones."

Helmer say, "Shucks! What better country could a man want? Would you want to live back there in Albany, a place full of houses and breezy politicians till you can't breath? Of course you don't. There's always next year and you've still got a wife. Come on here." They exit. (124-126)

길버트는 불에 탄 집과 쟁기를 발견하고 그것이 죽어버린 “아이에게 상속해줄 것” (This was his patrimony 125)이었다는 이유로 비통해 한다. 농장은 길버트에게 단순한 재산이 아니라 미래의 아이에게 물려줄 가정이자 문명의 상징이다.¹⁴⁾ 길버트는 재산의 상실 때문이 아니라 “이 땅” (this country 126)으로부터 거부당했다는 것, 다시 말해 서부의 야성이 그가 품은 문명화의 이상을 좌절시켰다는 것에 대해 괴로워한다.

14) 동일한 원작을 각색한 존 포드의 영화 <모호크의 북소리>는 불에 탄 농장과 라나의 유산에 대해 전혀 다른 묘사를 보여준다. 포드에게 있어서 화재를 통해 소실된 것은 길버트가 아닌 라나의 이상이다. 라나와 길버트는 말없이 불에 탄 농장을 둘러보다 잿더미 속에서 찻주전자를 집어 든다. 찻주전자는 라나가 알바니에서 가져온 문명의 표상이자 결혼과 함께 시작된 새로운 생활에 대한 기대를 상징하는 물건이다. 잿더미 속에 놓인 찻주전자의 모습은 라나가 꿈꾸었던 이상과 서부의 가혹한 현실을 극명히 대비시켜, 동부의 문명을 서부에서 이어가고자 한 라나의 이상이 좌절되었음을 보여준다. 그런데 포드의 영화에서 라나가 겪은 좌절은 라나가 동부에서의 생활양식을 버리고 서부의 소박한 삶의 방식을 받아들이는 계기가 된다. 다시 말해 불에 탄 농장을 묘사하는 장면은 포드와 포크너가 생각하는 서부의 가치가 다르다는 것을 알게 해준다.

한편 헬머는 불에 탄 농장을 앞에 두고 길버트와 대조적인 반응을 보인다. 헬머는 어디에서라도 비슷한 종류의 고난이 있기 마련이라고 말하며, 문명화되지 않은 모호크 지역의 야성성을 긍정한다. 헬머에게 인디언이나 늑대보다 견디기 어려운 것은 알바니 시와 같은 도시의 규격화된 생활양식과 정치적 이데올로기이다. 헬머는 위험을 무릅쓰고라도 자유로운 삶을 누리기를 원한다. 하지만 헬머는 길버트가 택한 삶의 방식을 비난하지 않으며, 오히려 길버트가 좌절을 극복하고 공동체 안으로 돌아갈 수 있도록 도와준다. 이로써 헬머가 공동체의 존재 자체를 부정하는 것이 아니라는 것을 알 수 있다. 상반된 성격에도 불구하고 헬머와 길버트는 친구로서 우호적인 관계를 유지한다. 공동체에 관해 지향하는 바는 다르지만 두 사람은 모두 공동체를 보호하고 유지할 필요에 동의하기 때문이다. 헬머는 길버트가 가지지 못한 힘을, 길버트는 헬머가 이루지 못한 가정을 가지고 있다. 길버트는 공동체의 안에서, 헬머는 공동체의 바깥에서 각각의 임무를 수행하고 서로의 부족한 점을 보완하며 공존을 모색한다.

3. 대립하는 가치와 공동체의 딜레마

상반된 성격의 두 영웅이 공존하는 것은 모호크의 공동체가 공격적 영웅과 무법자 영웅의 특성을 모두 필요로 하기 때문이다. 공동체는 모호크의 척박한 자연에 질서를 부여하여 번영을 일구어내기를 원하지만, 그러기 위해서는 인디언이나 영국군의 공격으로 형상화되는 외부의 위협으로부터 신체와 재산을 보호할 강력한 힘이 필요하다. 길버트와 헬머가 사슴을 사냥하기 위해 떠난 사이 라나가 이웃들을 초대하는 장면은 이러한 공동체의 요구를 간결하게 제시한다.

길버트의 오두막집. 길버트가 새로 개간한 땅과 그와 라나가 꾸리는 간소한 생활양식이 보인다.

장면전환:

내부. 공작 깃털의 클로즈 샷. 라나는 임신해 있다. 라나는 릴 부인과 열두 살 난 메리가 포함된 그 가족에게 깃털을 보여주고 있다. 깃털은 이웃에게 호기심의 대상이다. 대부분의 사람들과 가족들이 잡지에서나 본 적 있는 물건이었다. 성지순례자처럼 사람들은 깃털을 보고 있다. 또 다른 여자, 위버 부인과 열네 살에서 열다섯 살 정도의 아들 조지도 그 자리에 있다.

Gilbert's cottage. Here we show his newly cleared land and the spartan manner in which he and Lana live.

CUT TO:

Interior. CLOSE SHOT of the peacock feather. Lana is pregnant. She is showing the feather to Mrs. Real and her family, among which is Mary, about twelve years old. The feather is a neighborhood curiosity. It is the only thing like it which most of these people have ever seen and families have been coming in periodical; pilgrimages to look at it. Another woman, Mrs. Weaver, with her son George, about fourteen or fifteen, is present.(120)

주민들은 공작 깃털로 표상되는 물질적 번영과 세련된 삶의 양식을 선망한다. 하지만 임신부, 여성, 아이들로 이루어진 이들은 그러한 발전을 이룰 때까지 스스로를 보호할 힘이 없다. 인디언이 공격을 준비하고 있다는 사실을 모른 채 깃털을 구경하고 있는 이들의 모습은 주민들이 처한 역설적 상황을 부각시킨다. 라나는 이러한 공동체의 성격을 대표하는 인물이다. 서사의 초반에 라나는 “전형적인 시골 신부” (Lana is the typical country bride 114) 로 그려진다. 문명화된 알바니 시에서 자란 라나는 서부의 거친 자

연에 두려움을 느끼지만 길버트가 그녀를 보호해 줄 것이라는 믿음을 가지고 있었다.¹⁵⁾ 그러나 길버트는 요새 안으로 피난하는 과정에서 아이를 유산한 라나가 혼잡한 임시숙소에서 몸과 마음을 추스르지 못하는 모습을 지켜만 볼뿐 아무 도움도 되어주지 못한다. 길버트가 가정을 보호할 만한 능력이 없다는 것을 깨닫자 라나는 변화하기 시작한다. 길버트와 한 방을 쓰는 것을 거부하는 것이다.

요새. 병영 같은 방에 짝 들어찬 피난민과 그들의 살림, 여자와 아이들. 길버트와 라나의 클로즈 숏. 라나는 길버트의 품에서 울고 있다. 길버트는 라나를 달래려 애쓴다. ... 길버트는 라나에게 아무것도 약속할 수 없이 그저 라나가 울다가 스스로 진정하게 둘 뿐이다.

헬머가 들어와 그들을 잠시 지켜본다. 헬머가 다가가 두 사람이 안내인용 숙소를 쓰도록 권한다. 헬머는 이제 요새 안의 유일한 안내인이니 헬머와 라나는 그곳에서 남의 눈을 피할 수 있을 것이다.

장면전환:

안내인 숙소. 전실(前室)과 침실이 있다. 길버트가 라나를 이끌어 들어온다. 라나는 정신을 차리고 사생활을 찾았음을 깨닫는다. 라나는 길버트에게 혼자 자도록 해달라고 부탁한다. 길버트는 라나가 그날 밤만이 아니라 다가올 시간들까지 의미한다는 것을 깨닫는다. 길버트는 라나가 방으로 들어가도록 하고, 그녀가 문을 잠그는 소리를 듣는다.

15) 결혼식을 끝낸 후 모호크 계곡으로 향하는 동안 라나는 서부의 거친 자연에 두려움을 느낀다. 결혼식에서 나이 많은 여성들이 경고한 서부의 야생적 환경을 최초로 인식하게 되는 것이다.

라나는 야생을 인식하게 된다. 알지 못하는 땅과 보이지 않는 위험이 그녀를 짓누른다. 길버트가 무뚝뚝하고 남성적인 태도로, 서투른 친절로 라나를 안심시킨다. 라나는 사랑에 빠졌기 때문에 기력을 되찾는다. 그녀는 길버트가 가는 곳이면 어디든 갈 것이다.

Lana is becoming aware of the wilderness. It is pressing down her, an unknown land and unseen dangers. Gilbert comforts her in a bluff, masculine way, clumsily gentle. Lana is comforted mostly because she is in love. She will go where he goes, etc. (115)

그러나 라나는 곧 두려움을 극복한다. 그것은 길버트가 라나를 보호할 수 있는 남성처럼 보이기 때문이다. 길버트는 서부의 거친 환경에 불안을 느끼는 라나를 안심시키기 위해 남자답고 다정하게 행동하고 있다.

The fort. Interior a barracklike room crowded with refugees and their belongings, women and children.

CLOSE SHOT of Gilbert and Lana. Lana is crying in Gilbert's arms. Gilbert is trying to comfort her. She wishes to return home to a safe and settled country. ... Gilbert promises her nothing, he merely lets her cry and relieve herself.

Helmer enters, watches them a while. He has come to offer them the use of the guide quarters. He is the only guide in the fort now and they will be private there.

CUT TO:

Guide quarters. An ante-room and a bedroom. Gilbert leads Lana in. She rouse, realizes that it means privacy. She asks Gilbert to let her sleep alone. He realizes she means not just for that night, but for some time to come. He lets her go into the bedroom, hears her lock the door. (126-127)

곤경에 처한 라나에게 실질적인 도움을 주는 것은 길버트가 아닌 헬머이다. 헬머는 슬픔에 빠진 라나가 사람들에게 부대끼지 않고 휴식을 취할 만한 곳을 마련해준다. 납치당한 메리를 구하면서 보여주었던 것처럼 헬머는 위기에 처한 여성이나 공동체를 구할 수 있는 실질적인 힘을 가지고 있다. 반면 길버트는 자신의 가정을 지키기 위한 현실적인 방도를 갖고 있지 않으며, 군사훈련을 위해 입대함으로써 공동체의 의무를 묵묵히 다할 뿐이다. 라나는 길버트를 문밖에 남겨두고 문을 잠금으로써 더 이상 길버트에게 기대지 않겠다는 의지를 보여준다. 이후 라나는 서사에서 핵심적인 인물로 부상한다. 길버트에게 실망한 라나가 헬머에게 접근할 여지를 열어줌으로써 라나와 헬머, 길버트 사이의 삼각관계가 서사의 중심이 되는 것이다. 헬머는 길버트와 라나 간의 불화를 눈치채자 라나에게 적극적으로 구애하기 시작한다.

헬머는 라나와 길버트 사이의 상황을 눈치챈다. 라나는 여전히 차갑고 내성적이며, 지금은 눈 때문에 묶여 있지만 봄이 오면 정착지로 돌아갈 작정이다. 이것은 헬머에게 딱 맞는 상황이었다. 헬머는 라나가 길버트를 사랑하는 한 그녀를 빼앗지 않으려 했지만, 이제 자기에게도 기회가 왔다고 생각한다. 헬머는 그의 의도를 숨기지 않지만 라나는 정신이 팔리고 불행해서 맥클리너 부인만큼 빨리 그것을 깨닫지 못한다. 맥클리너 부인은 헬머를 꾸짖는다. 헬머는 “여자를 지키지 못하는 남자란” 운운 하는 말을 하며, 헬머 자신은 그녀의 여자를 지킬 것이며 왜인지도 안다고 한다. 헬머는 빈둥거리며 거만을 떤다. 맥클리너 부인은 라나가 헬머의 의도를 알고 스스로 더 어리석은 짓을 할 수도 있다고 인정하면서도 별 움직임이 없는 것을 알고는 경고한다. 맥클리너 부인은 헬머가 라나와 함께 문명사회로 돌아갈 것이라고 생각하느냐고 묻는다.

Helmer discovers the situation between Lana and Gilbert. She is still cold, reserved, bent on returning to the settled country when spring opens, though things are at stadstill now because of the snow. ... This suits Helmer. He wouldn't try to take Lana from Gilbert as long as she loved him, but now he believes the field is open to him. He makes no bones about his intentions, though Lana, in her preoccupation and unhappiness, does not appear to recognize them as soon as Mrs. McKlennar does. Mrs. McKlennar takes Helmer to task. Helmer says, "A man who can't keep a woman," etc., indicating that he, Helmer, would keep his, or know why. He is lazily arrogant. Mrs. McKlennar warns Lana, discover that Lana knows Helmer's intentions, but is not moved a great deal, though she admits she should do worse. Mrs. McKlennar asks if she thinks Helmer would return to civilization with her.(131-132)

헬머는 길버트와의 우정이나 결혼 제도를 구성하는 관습은 전혀 고려하지 않는다. 첫 등장에서 밝혔던 것처럼 헬머는 라나와의 관

계에서 중요한 것은 라나와 자신의 의지뿐이라고 생각한다. 나아가 헬머는 라나와 자신의 관계를 정당화하기 시작한다. 길버트가 “여자를 지키지 못하는 남자(A man who can't keep a woman 131)” 인 것과 달리, 자신은 “자기 여자를 지킬 것(Helmer, would keep his 131)” 이라는 것이다. 이것은 라나가 길버트를 거부하고 헬머의 접근을 허락하는 이유를 간접적으로 전달해준다. 그러나 라나와 함께 사는 맥클리너 부인은 헬머와 라나가 결코 함께 할 수 없다고 생각한다. 그것은 헬머가 라나와 함께 “문명사회로 돌아갈”(return to civilization with her 132) 만한 인물이 아니기 때문이다. 메리를 구하기 위해 인디언과 싸우는 장면에서 드러났듯이 헬머의 강력한 야성성은 쉽게 길들여질 수 없는 것이다. 헬머는 공동체가 위기로부터 벗어났을 때 공동체 안에 머물며 주어진 책임을 다할 인물이 아닌 것이다.

헬머의 야성성이 공동체가 부과하는 의무에 대한 무책임으로 나타날 수 있음은 헬머와 낸시(Nancy)와의 관계에서 드러난다. 낸시는 맥클리너 부인의 하녀로 헬머를 향한 연정을 품고 있던 인물이다. 라나에게 완전히 거절당한 헬머는 낸시와 충동적으로 관계를 맺는다. 헬머가 떠난 후 낸시는 임신한 사실을 알고 헬머를 찾기 위해 길을 떠난다. 헬머를 찾아 떠도는 동안 임신한 낸시를 배려하거나 보호해주는 사람은 아무도 없다.

낸시가 임신했음을 알려주는 장면, 또는 그저 낸시가 정착지를 떠나버린 헬머를 찾는 장면. ... 낸시는 맥클리너 부인의 집을 떠나 길을 따라다니며 [헬머가 있는 곳을] 물으며 다니다가 한 정착민의 오두막에 멈춰 밤을 보내거나, 혹은 단지 발을 쉬거나 목으려 한다. 낸시는 갈 곳이 없고, 낸시를 신경 쓰는 사람이 없으며, 낸시가 신경 쓰는 사람도 헬머 외에는 없다. 그래서 그녀는 그곳에서 머물며 나무를 패거나 요리하는 일을 거들면서 다시 길을 떠날 기력이 생기기를 기다린다.

A scene to indicate that Nancy is pregnant, or perhaps to indicate that she is merely looking for Helmer, who has vanished from the settlement. ... She[Nancy] has left Mrs. McKlennar's and is asking along the road, has come to a settler's cabin, stopped there for the night, or to rest her feet and just stayed. Nowhere for her to go, nobody cares about her, and there's nobody that she cares about except Helmer. So she stays there, helping with the wood chopping and cooking, etc., just waiting until the spirit moves her to start out again.(138-140)

넌시가 거주지를 떠나 도움이 절실한 지경에 처해 있을 때 헬머는 맥클리너 부인의 집을 찾는다. 그리고 넌시가 없어진 것을 알고도 대수롭지 않게 여긴다.¹⁶⁾ 헬머는 넌시를 지켜줄 의무가 있음에도 불구하고 아이의 아버지로서 역할을 이행하지 않는다. 그것은 가정을 보호할 능력이 부족해서가 아니라 내키는 대로 정착지에 머물렀다가 떠나는 자유분방한 성격 때문이다. 임신한 여성과 같은 약자에게 필요한 것은 언제나 곁에서 지켜줄 울타리와 같은 공동체이다. 넌시가 무거운 몸을 이끌고 자신을 보호해 줄 헬머를 찾아 길을 나서듯 도움이 필요할 때마다 번번이 영웅을 호출해야 한다면 공동체는 지속적인 불안을 겪어야 할 것이다.

헬머가 과시하는 자기결정성과 물리적 힘은 매력적이지만 책임감과 안정성이 부족한 그의 성격은 라나가 그와 지속적인 관계를 맺는 일을 망설이게 하는 데 충분한 이유가 된다. 모호하기는 하지만 라나는 헬머의 한계를 인식하고 있다. 길버트와의 불화가 지속됨에

16) 헬머가 넌시에게 완전히 무관심한 것은 아니다. 맥클리너 부인의 집으로 돌아왔을 때 넌시에 대해 물어보기 때문이다. 그러나 넌시에 대해 질문할 때 “특유의 으스스대고 무정한 태도”(in his swaggering, pitiless way 139)를 보이는 데다, “넌시가 사라진 사실을 알고 난 후에도 웃고 만”(finds she is gone and just laughs 139)다. 이것은 라나에 대한 헬머의 사려 깊은 태도와 대조되어, 헬머가 넌시와의 관계를 진지하게 생각하지 않는다는 사실을 알게 해준다.

도 불구하고 라나는 헬머와의 관계를 본격적으로 발전시키지 않는다. 라나는 오히려 헬머에게 포로로 잡힌 길버트를 구해올 것을 요구한다. 이것은 라나가 문명과 야성이라는 대립적 가치 중에서 문명이 더욱 시급한 과제라는 판단을 내렸다는 것을 의미한다.

군대가 철수하고 적군은 아직 골짜기에 머물고 있다. 아직 나타나지 않은 길버트에 대한 라나의 불안. 그때 헬머가 돌아와 길버트가 포로로 잡혔다고 말해준다. 헬머는 이로써 자신을 위한 상황이 마련되었다고 생각한다. 헬머는 라나의 반응에 완전히 놀란다. 라나는 헬머가 길버트를 구하지 않았다고 비난한다. 라나는 이성을 잃는다. 당황하고 난처해하는 헬머에게, 라나를 데리고 나갔던 맥클리너 부인이 돌아와 말한다. “이 머리 긴 바보야, 라나는 아기를 다시 갖게 될 거야.”

The army has withdrawn and hostile forces are still in the vally. Lana's anxiety about Gilbert, who has not turned up. Then Helmer returns, tells her Gilbert is a captive. He think this will fix things up for him. He is absolutely astonished at Lana's reaction. Lana accuses him of not saving Gilbert. She is hysterical. Helmer is puzzled and baffled, until Mrs. McKlennar takes Lana out, then returns and says, “You long-haired fool, she's going to have another baby.” (136-137)

라나는 길버트의 군대가 철수했다는 소식에 길버트를 걱정하며, 헬머가 포로로 잡힌 길버트를 구하지 않은 것을 알고는 이성을 잃는다. 맥클리너 부인의 말처럼 임신은 라나가 길버트를 선택하는 중요한 동인(動因)이다. 헬머와 길버트 중에서 아버지로서 역할을 성공적으로 해낼 수 있는 것은 헬머가 아니라 길버트이기 때문이다. 하지만 라나의 선택에 결정적인 역할을 한 것은 임신 그 자체 보다는 임신을 하는 과정에서 길버트가 보여준 새로운 면모이다. 라나가 길버트와 같은 침실을 쓰기를 거부했을 때 길버트는 “어찌

면 이미 라나를 잃은 것일지도 모른다(perhaps he has already lost her 133)” 고 생각하며 라나와의 관계를 거의 포기한 것 같은 모습을 보였다. 그러나 마침내 봄이 와서 라나가 모호크 계곡을 떠나겠다고 하자 길버트는 라나를 제지하기 위해 남성적이고 강압적인 행동을 취한다.

봄이 온다. 훈련이 덜 된 소수의 사람들로 이루어진 지방 군대가 침입자에 맞서기 위해 떠난다. 길버트는 가기로 동의한다. 길버트는 돌아와서 라나에게 그가 갈 것이라고 말한다. 라나는 그렇다면 이것이 끝이며, 길버트가 라나를 문명지로 돌려보내기로 약속했었다고 말한다. 길버트는 그런 약속은 한 적이 없다고 말한다. 길버트가 라나가 아직 그의 아내라고 말한 것을 두고 다툼이 일어난다. 라나는 반응이 없고 냉담하다. 길버트가 수동적인 라나를 그의 아내로 살도록 강제함을 지시하는 장면. 길버트는 라나를 침실로 보내고 거기에서 라나는 옷을 입은 채 술을 쓰고 서 있는 식으로. 길버트는 라나를 따라가 술을 거칠게 벗기고 바닥에 던져버린다.

Spring comes. The local militia, a handful of more or less untrained men, departs to meet the invaders. Gilbert agrees to go. He returns and tells her that he has promised to take her back to civilization. Gilbert says he made no such promise. A quarrel to the point where Gilbert tells her she is still his wife. Lana is passive and cold. A scene in which it is indicated that Gilbert forces the passive Lana to live with him as his wife. It could be that he sends her into the bedroom where she stands still dresses, with a shawl over her head. He follows her and takes the shawl roughly from her and throw it on the floor.(133-134)

길버트가 그의 의지를 물리적인 힘으로라도 관철하겠다는 행동을 보여준 후 라나의 태도에는 미묘한 변화가 생긴다(“길버트와 라나 사이에 달라진 것이 있다 things are any different between

Gilbert and Lana” 135) 그러므로 라나가 길버트를 선택한 것은 단순히 길버트의 아이를 가져서라기보다는 앞으로 길버트가 가정을 지키기 위해 적극적인 행동을 하고 결단을 내릴 것으로 판단했기 때문이다.

라나가 길버트를 선택함으로써 <모호크의 북소리>의 주제는 분명해진다. 라나는 무법자 영웅이 위협에 처한 자신을 구하기를 원하지만 그와 함께 미래를 만들어갈 수는 없다고 생각한다. 라나가 헬머에게 원하는 것은 목숨을 걸고 아이의 적법한 아버지이자 건실한 농부인 길버트를 구해 오는 것이다. 무법자 영웅 헬머는 라나에 의해 서사 내에서 공동체 바깥으로 밀려난다. 공동체는 현재의 삶을 안정적으로 유지할 수 있기를 원하며, 그러기 위해서 무법자 영웅은 공동체를 지키는 임무를 마친 후 다시 공동체 밖으로 떠나야 한다. 이때 헬머는 라나의 요구를 무시하고 숲으로 돌아가 개인으로서의 자유와 행복을 누릴 수도 있다. 그러나 헬머는 라나의 무리한 요구를 거절하지 않고 길버트를 구하다 죽음을 맞이한다. 무법자 영웅의 정체성을 결정짓는 것은 뛰어난 힘과 명예인데, 그것을 증명하기 위해서는 공동체를 위해 그 자신을 희생하는 수밖에 없다. 헬머는 공동체의 이데올로기와 일치하지 않는 야성, 즉 개성적 자아를 가지고 있는 인물이지만, 그는 공동체의 질서와 안정을 위해 자신을 희생한다. 무법자 영웅이 공동체 안에 정착할 경우 지도자로서의 지위를 둘러싸고 공적 영웅과 충돌하는 것을 피할 수 없기 때문이다. 정체성을 완성하는 데 있어서 공동체의 인정을 필요로 한다는 점에서, 헬머는 결국 지방소설의 세계관 안에 머무는 인물이다.

이처럼 <모호크의 북소리>는 야만성의 가치에 대한 애정을 보이지만 궁극적으로는 문명의 가치를 선택한다. 문명이 표상하는 공동체의 가치를 외부의 시선에서 성찰하지만, 궁극적으로는 공동체의 질

서가 중요하다는 결론에 이르는 것이다. 삼각관계에 의해 분열되었던 모호크 지역의 공동체는 라나가 길버트를 선택함으로써 표면적으로 질서를 되찾는다. 특히 라나가 입양한 딸 메리가 결혼식을 올리는 장면은 서사의 시작에 제시된 라나의 결혼식과의 흡사한 것으로 그려지며, 공동체가 예전의 모습을 완전히 회복한 것처럼 보이게 한다.

통상적이고 격식에 맞는 조지 위버와 메리 릴의 결혼식. 길버트와 라나의 결혼식과 거의 일치한다. 여자들은 야생과, 고난과, 위험 속으로 들어갈 불쌍한 메리에 대해 이야기한다. 길버트와 라나는 물론 참석해 있다. 라나는 메리에게 어떤 어리석은 일이 생기더라도 사랑이 모든 것을 이길 것이라고 말한다. 조지와 메리는 길버트와 메리가 그랬던 것처럼 짐마차에 탄다. 짐마차 뒤에는 소 한 마리가 묶여 있고 카트 안에는 길버트가 샀던 신혼침대가 실려 있다. 메리와 조지가 짐마차를 몰고 떠난다.

The regular and proper wedding of George Weaver and Mary Real. Scene almost identical with the marriage of Gilbert and Lana. The women talking about poor Mary going into the wilderness, hardships, dangerous, etc. Gilbert and Lana, of course, are presents. Lana tells Mary whatever sappy stuff we need here about love conquers all things, etc. George and Mary get into a cart as Gilbert and Lana did. There is a cow tied behind the cart and in the cart is the wedding bed which Gilbert bought. Mary and George drive away.(151)

메리는 인디언의 공격으로 학살당한 릴 부인의 딸로, 헬머에 의해서 목숨을 구했고 길버트와 라나에게 입양되어 길러졌다. 메리는 상반된 성격의 두 영웅의 도움을 받아 살아남았으므로 공동체의 존속을 위해서는 대립적 가치가 모두 필요하다는 사실을 누구보다 잘 알고 있을 것이다. 그렇기 때문에 이 결혼식 장면에서 메리와 라나의 유사성이 강조되는 것은, 메리가 라나와 마찬가지로 상반된 성

격의 두 남성 사이에서 분열을 경험할 것임을 암시한다. 메리가 결혼하는 수줍고 다정한 성격의 조지는 서사 초반의 길버트와 겹쳐지며, 따라서 메리의 미래는 라나와 마찬가지로 공적 영웅과 무법자 영웅 사이에서 갈등하며 서부의 양면성을 조화시켜 공동체와 가정을 꾸려나가야 하는 과제를 짊어지고 있다. 다시 말해 다가올 미래의 서부에서도 두 영웅 사이의 대결은 끝없이 계속될 것이다.

메리의 결혼식은 서부영화 장르가 가진 순환적 시간관을 완성하는 장면이다. 하지만 이 장면은 결혼식의 주체가 여성이며, 메리가 결혼식을 마친 후 모호크 지역보다 더 서쪽으로 이동해 새로운 삶을 꾸린다는 점에서 서부의 공간에 대한 확장 가능성을 내포하고 있다. 서부를 지배하는 시간은 단일하지만 주체에 따라 공간은 복수로 존재할 수 있는 것이다. 이것은 바흐친이 지방소설의 한계로 지적했던, 제한된 사회역사적 범주로 인한 역사적 진보의 불가능성을 재고하게 한다. <모호크의 북소리>에서 제시되는 복수의 주체들은 각각 고유한 가치관에 따라 저마다의 사회역사적 전망을 가지고 있는 인물로 재현되기 때문이다.

4. 여성 주체와 인디언에 대한 혁신적인 시선

<모호크의 북소리>에서 여성 주체가 관계에서 결정권을 갖는 것은 서부영화 장르에서 중요한 혁신이다. 바쟁이 말하는 것처럼 1940년대에 이르기까지 서부영화에서 여성은 숙녀와 창녀로 이원화되는 것이 일반적이었다. 동부에서 온 숙녀는 혼란스러운 서부에 대비되는 새로운 질서를 상징하며, 창녀는 무법자 영웅과 연대하며 자유와 우정의 가치를 보여준다. 두 유형의 여성인물은 대조적인 것처럼 보이지만 영웅이 이상화하는 사회의 이데올로기를 대변한다는 점에서 공통된 역할을 수행한다(288-290). 숙녀와 창녀 사이에서

삼각관계를 이루는 경우 서부영화의 주인공은 일반적으로 전자를 선택하며, 이것은 숙녀가 대표하는 동부의 문명이 서부영화의 공동체의 주요한 이데올로기임을 의미한다. 영웅은 숙녀와 결혼함으로써 가정으로 대표되는 공적 질서의 영역에 편입될 수 있는 것이다.

그런데 <모호크의 북소리>에서 서부의 지역 공동체가 지향하는 양가적 가치를 대변하는 것은 여성이 아닌 두 남성 영웅이지만, 영웅을 선택하는 주체는 여성으로 이동한다. <모호크의 북소리>에는 라나, 낸시, 맥클리너 부인과 같이 다양한 개성을 가진 여성 인물들이 등장한다. 그들의 공통점은 서부의 대립적 가치를 선택하는 데 있어서 공동체의 이데올로기보다는 개인의 필요를 중시한다는 것이다. 이것은 공동체로부터 주어진 의무를 이견 없이 받아들이는 길버트의 태도와 대조적이다. 길버트가 라나와의 화해보다는 군사훈련을 우선시하는 데서 알 수 있듯이 길버트의 세계관에서 중심이 되는 것은 공동체이다. 길버트의 정체성은 남편, 아버지, 혹은 군인이라는 공동체 내에서의 역할을 받아들이는 것으로 형성된다. 반면 여성인물들은 공동체 안에서의 자신의 역할에 대해서는 무관심하다. 여성인물들의 행위의 동인이 되는 것은 개인의 욕구이며, 공동체는 욕구를 실현하는 과정에 필요한 수단에 그친다.

예를 들어 맥클리너 부인에게 가장 중요한 것은 자유롭고 개인적인 삶이다. 인디언의 공격으로 정착민들 대부분이 요새 안으로 피신한 상황에서, 맥클리너 부인은 위험을 무릅쓰고 요새에서 멀리 떨어진 자신의 농장에 남는다. “토끼우리에 갇혀서 연방군한테서 옹아 온 이한테 뜯기느니 인디언과 영국군에게 불타 죽는 것이 낫다” (would rather be burnt out by Indians and Tories than to live in a rabbit warren and be eaten by lice from Continental militia 129)고 여기기 때문이다. 맥클리너 부인은 나이가 많고 모호크 지역에서 오랫동안 살아온 기성세대에 속하지만, 지역의 관습

이나 이데올로기에는 무관심하다. 맥클리너 부인이 헬머를 평가할 때에 우선시하는 것도 라나의 실질적 이익이다. 맥클리너 부인은 라나에게 헬머를 멀리하라고 충고하면서 길버트의 아내로서 정절의 의무를 강조하는 것이 아니라 “헬머가 라나와 함께 문명 세계로 돌아갈 수 있” (Helmer would return to civilization with her 132)는 사람인지를 문제 삼는다.

한편 라나에게 중요한 것은 서부에서 동부에서 누린 것과 같은 안락한 가정을 이루는 것이다. 라나는 길버트의 아내이지만 결혼한 여성으로서의 의무에 대한 자각은 전혀 나타나지 않는다. 라나는 신체적 보호가 필요할 때는 헬머에게 접근할 여지를 열어 두지만 아이의 적법한 아버지가 필요한 경우 길버트를 구해 오라고 헬머에게 요구한다. 라나의 관심은 남성이 사적인 공간과 경제적인 안정을 제공할 능력이 있는지에만 초점이 맞추어져 있다. 길버트에게 있어서 문명이 질서와 안정이라는 가치를 모두 충족시켜야 하는 것이었다면, 라나에게 문명이란 안정과 문화만을 의미하며 제도적 질서는 포함되지 않는다.

이 중에서도 가장 인상적인 것은 인디언 블루백의 아내가 되는 낸시이다. 헬머가 라나와 길버트 사이에서 삼각관계를 이루는 동안 낸시는 헬머에게 구애하며 코믹한 장면을 만들어내는 부수적인 인물인 것처럼 보인다. 그러나 서사의 후반부에서 낸시가 헬머의 아이를 임신하면서 낸시의 비중이 상당히 커지게 된다. 임신한 몸으로 헬머를 찾으러 다니는 낸시의 모습은 동정심을 불러일으키지만, 그와 같은 고난은 스스로의 선택에 의한 것이다. 낸시가 거리를 떠도는 것은 도움을 주는 사람이 없어서가 아니라, “그녀가 헬머 외에는 아무에게도 관심이 없” (there's nobody that she cares about except Helmer 140)어서이다. 다시 말해 낸시는 예기치 않은 임신으로 인해 공동체로부터 배척된 것이 아니라, 원하는 남편을

얻지 못했기 때문에 공동체의 바깥에서 떠도는 것이다. 낸시가 블루백의 아내가 되는 것 역시 낸시의 자발적인 선택에 의해서이다. 블루백이 이끄는 인디언들이 낸시가 머무르던 집을 공격하자 낸시는 자신이 죽임을 당할 것이라고 생각한다. 그러나 예상과 달리 블루백은 낸시에게 호감을 보인다.

인디언이 낸시가 사는 집을 공격한다. 낸시는 달아나서 숲으로 들어가고 블루백에게 따라 잡힌다. 낸시는 살해당할 것이라 예상한다. 그런데 블루백은 낸시의 긴 노란 머리에 놀라며 그녀에게 서투른 친절을 보인다. 블루백은 공작 깃털을 꺼내 낸시에게 준다. 이것은 낸시 역시 본 적이 없는 물건이다. 블루백은 낸시가 이제 그의 인디언 아내가 되었으니 따라오라고 지시한다.

Indian attack on the house where Nancy is domiciled. She escapes, runs into the woods and is overtaken by Blue Back. She expects to be killed. Instead, Blue Back shows a clumsy gentleness with her, amazed at her long yellow hair. He takes out the peacock feather and gives it to her. This is the first one that Nancy ever saw, too. He indicates that she is now his squaw, for her to follow him.(143)

낸시가 블루백을 따라가는 것은 목숨을 구하기 위해서가 아니다. 낸시는 블루백이 공작 깃털을 건네며 구애를 하자 그에게서 헬머를 대체할 남편으로서의 가능성을 감지한다. 공작 깃털은 본래 라나의 것으로 알바니 시 출신인 라나가 가진 문명화된 삶에 대한 이상을 대변하는 물건이다. 그러나 블루백의 손에 들어간 공작 깃털은 낸시에게 건네지면서 단순한 애정의 증표로 기능한다. 같은 지역 공동체에 속한 라나와 낸시에게 동일한 공작 깃털이 완전히 다른 의미를 가진다. 이는 가정으로 대표되는 공동체에 대한 두 사람의 가치관이 가진 차이를 부각시킨다. 낸시는 라나와 달리 동부의 삶을 서부에서 실현하는 것에 관심이 없다. 낸시가 원하는 것은 정서적

관계를 중심으로 하는 공동체이다. 낸시는 블루백이 헬머가 주지 못한 사랑을 약속하기 때문에 기꺼이 그의 아내가 된다. 따라서 낸시는 다시 헬머를 만났을 때 백인 사회로 돌아가기를 거부한다. 인디언 사회에서 원하던 행복을 얻을 수 있다면 백인으로서의 정체성은 중요하지 않은 것이다.

낸시는 자신이 속했던 공동체를 버리고 새롭게 마주한 인디언 공동체의 질서에 기꺼이 동화되어 살아간다. 이러한 낸시의 태도는 공동체의 이데올로기에 순응함으로써 개인이 정체성을 완성한다는 지방소설의 서사에 대한 새로운 해석이다. 개인은 공동체에 대한 순응과 내면화를 통해 자아를 완성하지만, 어떠한 공동체를 선택할 것인지는 개인의 선택인 것이다. 이처럼 공동체에 대한 동화가 자기결정에 의해 이루어짐으로써 정치적 이데올로기가 인물을 강압하는 것이 아니라 인물의 정치성이 공동체의 정치성을 결정한다는 인식의 전환을 주고 있다.

헬머는 낸시를 발견하고 그녀가 블루백의 아내인 것을 알게 된다. 낸시가 임신했다면, 그녀는 헬머의 아이를 안고 있을 것이며 아이가 백인이라는 것을 헬머가 눈치챌 것이다. 헬머는 당연히 낸시가 탈출하고 싶어할 것이라고 믿지만, 그녀가 아니라고, 블루백이 그녀가 알던 사람 중 잘 대해 준 유일한 사람이라 행복하다고 하자 놀란다.

He[Helmer] finds Nancy, discovers that she is Blue Back's wife. If she was pregnant, she would have his child, a white child Helmer would recognize. He takes it for granted that she wishes to escape, is amazed to discover that she does not, that she is happy with Blue Back because he is the only person she ever known who has been good to her.(149-150)

낸시는 한때 열렬히 사랑했던 헬머를 만나지만 마음이 흔들리지 않으며, 블루백과의 결혼 생활에 만족하기 때문에 아이에게 진짜

아버지를 찾아줄 필요를 느끼지 못한다. 낸시에 대한 묘사는 인디언과 백인의 혼종성에 대한 혁신적인 시선을 보여준다. 서부영화에서 백인과 인디언의 결혼이 등장하지 않는 것은 아니다. 사이먼은 1920년대의 서부영화에서 인디언과 백인 사이의 로맨스를 두 가지로 분류한다. 우선 백인 남성과 인디언 여성이 결혼한 경우인데 이때 백인 남성은 인디언과의 결혼으로 인해 놀림감이 된다. 인디언 여성은 백인 남성의 정당한 아내로 인정받지 못하며, 그녀가 백인 여성과 동등한 미덕을 가지고 있다는 것을 증명하려면 남편의 생명을 구하기 위해 죽음을 무릅써야 한다. 한편 인디언 남성과 백인 여성의 결합은 성격이 조금 다르다. 탁월한 능력으로 인해 백인 사회의 일원으로 인정받았던 인디언 남성은 백인 여성과 사랑에 빠지면서 그동안 이룬 것을 모두 잃는다. 인디언 남성과 백인 여성은 결코 결혼에까지 이르지 못한다. 그 이유는 인디언 남성으로서의 정체성이나 의무감에 의해 인디언 사회로 돌아가기 때문이다(879-888). 두 경우에서 공통적인 것은 인종적 정체성이 아니라 명예이다. 즉 백인은 인디언과의 결합으로 인해 명예를 잃고 공동체로부터 배척당하며, 인디언은 백인 사회의 일원이 될 자격이 부족하다. 1920년대의 서부영화와 비교하였을 때 낸시와 블루백의 결합이 파격적인 것은 인디언 남성과 백인 여성의 결혼을 다루었다는 사실 자체가 아니다. 낸시는 인디언과 결혼하지만 그로 인해 도덕적으로 타락하거나 미개한 생활양식을 가지게 되지 않는다. 낸시는 오히려 헬머를 쫓아다닐 때의 우스꽝스럽고 가련한 모습을 버리고 다시 만난 헬머에게 자신의 의견을 당당하게 이야기할 수 있을 만큼 성숙한 인간으로 변모한다.

서사의 마지막에 등장한 낸시의 모습이 이처럼 당당할 수 있는 것은 <모호크의 북소리>의 서사 전체에 걸쳐 축적된 인디언 사회에 대한 관심과 존중 덕분이다. <모호크의 북소리>에 재현된 인디언들

은 백인과 다른 질서에 의해 살아가지만 그렇다고 해서 백인 문명의 대안으로 신비화되지 않는다. 인디언은 백인과 마찬가지로 장점과 단점을 모두 가진 인간일 뿐이다. 인디언과 백인은 동등한 존재인 것이다. <모호크의 북소리>는 인디언을 야만의 표상이 아닌 심리적 깊이를 가진 인물로 재현한다. 블루백은 헬머나 길버트와 마찬가지로 개성적 성격을 가지고 있다. 블루백은 헬머보다 더 정제되지 않은 야성을 대표한다. 헬머가 처음 등장하는 장면 바로 뒤에 블루백이 등장하고, 블루백이 헬머와 마찬가지로 안내인이라는 직업을 가지고 있는 것은 우연이 아니다. 블루백은 헬머가 가진 야성적 매력과 자유분방함의 인디언적 현신(現身)이기 때문이다. 따라서 헬머와 결혼하지 못한 낸시가 블루백을 택한 것은 당연한 귀결이다.

그러나 블루백의 야성과 개인주의는 헬머보다 더욱 극단적이다. 정착지가 인디언에게 공격당하는 장면에서 블루백은 라나에게 요새로 피하라고 경고해주기 위해 길버트의 집으로 향한다. 하지만 블루백은 길버트의 아내인 라나를 제외한 다른 백인들은 구하려 하지 않는다.

블루백이 나타난다. 라나는 그를 알아보고 지난달에 그가 남겨둔 사슴 뒷다리에 대해 감사하고는 그에게 깃털을 보여준다. / 털 부인과 가족이 떠난다. 그러자 블루백이 라나에게 요새로 떠나라고 말한다. 라나는 당황하지만 위버 부인은 블루백이 인디언에 대해 경고해주고 있다는 것을 즉시 깨닫는다. 라나는 블루백이 털 부인이 떠날 때까지 기다린 이유를 알고 싶어 한다. 블루백은 털 가족은 그에게 아무것도 아니고 머리 가족은 돈이 되지만 자신과 길버트는 친구라고 말한다.

Blue Back appears. Lana recognizes him, thanks him for the haunch of venison he left for them last month and shows him the feather. / Mrs. Real and family leave. Then Blue Back tells Lana to go to the

fort. Lana is puzzled, but Mrs. Weaver realize at once that Blue Back is warning them about Indians. Lana wants to know why he waited until Mrs. Real left. Blue Back indicates that the Reals are nothing to him, scalps are worth money, but that he and Gilbert are friends. (120-121)

구하고 싶지 않은 릴 가족이 떠난 후에야 위험을 알려주는 블루백의 행동은 그가 백인 사회에 철저하게 개인적으로 접근하고 있음을 보여준다. 블루백은 길버트의 친절에 감사하고 그에 보답하기 위해 노력하지만 백인 사회 전체로 확장되지 않는다. 블루백은 관계를 맺고 싶은 사람을 선택하며, 공동체 안에서도 자신의 가치관을 유지한다. 블루백은 백인사회에서 안내인으로서 군대에 기여하지만 이후 인디언 사회로 돌아가게 되었을 때 “백인에 대해 완전히 잊어버리” (He has completely forgotten about the white man 141)며 “순수하게 전사이자 추장” (He is now purely the warrior and the chief 141)으로서 새로운 지위에 적응한다. 블루백은 개인으로서의 정체성을 유지한 채 한 공동체에서 다른 공동체로 이동할 뿐이다.

<모호크의 북소리>에서 공동체는 이데올로기나 축적된 관습에 의해 조직된 사회라기보다는 사적 욕망을 지닌 개인들의 집합에 가깝다. 개인의 정체성은 공동체의 질서를 내면화하는 과정에서 형성되는 것이 아니며, 개개인은 공동체를 구성하기에 앞서 이미 완성된 독립적인 개인이다. 따라서 공동체는 그 자체로 완성된 무엇이 아니라 그것을 구성하는 개인의 성격에 따라 변화할 수 있는 유동적 성격을 가지게 된다. 개인들은 이해가 일치할 때는 하나의 공동체로 집결할 수 있지만 그렇지 못할 때에는 얼마든지 흩어질 수도 있는 것이다.

<모호크의 북소리>는 문명과 야성의 대립이 공동체의 본질적인

문제이자 공동체가 지속되는 한 사라지지 않을 것이라 예견하지만, 어느 쪽에 우위를 둘 것이냐는 개인에게 달려 있다는 결론에 이른다. 다시 말해 공동체와 개인의 관계에서 열쇠를 쥐고 있는 것은 개인의 의지, 자기결정성이다. 이것은 공동체를 통한 개인의 정체성 획득이 반드시 수동적 내면화를 의미하는 것이 아니라는 것, 개인이 공동체 안에 머문다고 할지라도 그것은 개인의 수 없는 고민의 결과로 인해 비롯된 능동적 선택의 결과라는 것을 의미한다. 이것은 지방소설에서 보여주는 공동체에 대한 개인의 동화가 반드시 개인의 자기결정의지를 포기함으로써 가능한 것은 아님을 보여준다.

<모호크의 북소리>에서 문명과 야성의 대립구도는 단순하게 공동체와 공동체 바깥의 침입자의 대립으로 환원되지 않으며 각 인물이 가진 가치관에 따라 다양한 양상으로 전개된다. 다시 말해 <모호크의 북소리>의 서사는 공동체의 안정과 질서의 회복을 염원하지만 이때 되찾고자 하는 질서가 반드시 단일한 공동체로 귀결되지 않는다. <모호크의 북소리>에서 공동체는 당위적으로 주어진 것이 아닌, 개인의 가치관에 따라 선택할 수 있는 대상이다. 개인이 공동체를 선택할 여지를 열어둠으로써 개인과 공동체의 조화로운 관계를 추구하는 지방소설의 형식을 유지하면서, 개인이 선택한 공동체의 성격에 의해 새로운 정치적 이데올로기를 표현할 수 있게 한 것이다.

IV. 결론

에이젠슈타인과 포크너는 서부영화가 가진 지방소설의 형식이 공동체와 개인의 관계에 대한 서사라는 것에 공통적으로 주목했다. 그리하여 서부영화를 공동체의 이데올로기에 대한 자신의 생각을 개진하고 확장시키기 위한 형식으로 삼았다. 그 과정을 통해 에이젠슈타인과 포크너는 기존의 서부영화에서 시도되지 않았던 혁신적인 주제를 서부영화 장르의 역사에 출현시켰다. 공동체의 이데올로기에 대한 두 사람의 주제의식은 주로, 서부영화의 내적 요소인 문명과 야성이라는 이분법적 가치를 중심으로 구조화되었다.

먼저 에이젠슈타인은 문명과 야성의 대립이 극복 가능한 것으로 보았고, 문명과 야성이 조화를 이룬 새로운 이데올로기인 목가성이라는 가치를 제시하였다. 에이젠슈타인의 시도는 이전까지 서부를 재현하는 데 있어서 단순한 배경으로서 부수적인 역할을 하는 데 그쳤던 목가적 가치를 이데올로기의 차원으로 끌어올렸다는 점에서 서부영화뿐 아니라 지방소설의 크로노토프에 중요한 의미를 가지고 있다. 목가성을 통해 서부는 동부의 문명을 단순히 반복하는 공간이 아니라 독자적 이데올로기를 가진 고유한 지방으로 재탄생한다. 이것은 한편으로, 공동체와 개인의 관계가 반드시 공동체에 대한 개인의 순응으로 귀결되는 지방소설의 형식을 재해석하였다는 데 의의가 있다. <서터의 황금>은 개인의 정체성이 공동체와의 밀접한 관련 하에 형성된다는 지방소설적 세계관을 견지하면서, 그것이 반드시 공동체 대한 개인의 순응을 의미하지 않을 수도 있다는 것을 보여준다. 개인은 자신이 속한 사회를 긍정적인 방향으로 변모시킬 수 있으며, 그것은 궁극적으로 공동체와 개인이 모두 발전할 수 있도록 하는 것이다. 하지만 에이젠슈타인은 이러한 공동체와 개인의

변화가 반드시 발전과 진보를 의미하지는 않는다는 것을 분명히 한다. 황금을 향한 욕망을 좇는 대중에 의해 타락해가는 서부의 모습을 통해, 개인과 공동체가 공유하는 이데올로기의 건전성이 중요하다는 사실을 강조하는 것이다.

한편 포크너는 문명과 야성의 범주를 재설정함으로써 주제의 변화를 꾀한다. 포크너에게 있어서 문명과 야성은 서부의 안과 바깥에 각각 존재하는 것이 아니라 서부의 내부에서 공존하고 있다. 포크너는 공적 영웅과 무법자 영웅이라는 대립적 성격의 두 주인공을 통해 서부 공동체 안에서 문명과 야성의 가치가 실현되는 것을 보여주고, 대립적 가치를 두고 공동체가 겪는 갈등을 인물 간의 삼각관계로 표현해내었다. 삼각관계는 헬머가 스스로 영웅적 죽음을 택함으로써 해소된다. 무법자 영웅이라는 자기결정적 개인이 스스로 공동체 밖으로 떠남으로서, 모호크 지역은 이전의 이데올로기를 그대로 유지한 채 평화를 되찾을 수 있다. 서부영화에 등장하는 영웅이 가진 도덕적 딜레마에 대한 이러한 결론은 <모호크의 북소리>가 순환적 시간관 안에 머물도록 하지만, 포크너는 다른 방법으로 서부영화의 정치적 보수성을 해결한다. 포크너는 여성이나 인디언과 같은 다양한 주체들을 제시하고, 그들이 각자의 필요에 따라 선택할 수 있는 다수의 공동체가 존재함을 역설한다. 다시 말해 <모호크의 북소리>에서 서부는 균질적인 공간이 아니라 성과 인종, 계급에 따라 다양한 층위를 가진 지역으로 재현한다.

<서터의 황금>과 <모호크의 북소리>의 결론만을 놓고 보았을 때 서부라는 지역 공동체는 변화하지 않고 과거의 모습을 그대로 유지한 채 남는다. <서터의 황금>에서 서터는 서부에 새로운 이상을 실현하고자 노력하지만 서부는 자본주의적 문명의 힘을 벗어나지 못하고 서터가 벗어나려 했던 유럽 문명과 유사한 모습으로 변질된다. <모호크의 북소리>에서는 헬머나 낸시와 같은 예외적 개인이

존재하지만 그들은 공동체의 성격을 바꾸는 대신 공동체 밖으로 떠나버린다. 공동체가 과거의 삶의 양식을 그대로 보존하는 이러한 순환적 시간관 때문에, 서부영화의 형식 안에서 역사적인 진보에 대한 성찰을 찾는 것은 불가능해보일지도 모른다. 바흐친은 과거와 현재의 반영, 그러니까 역사와 사회를 반영하면서 변혁의 가능성을 내포하고 있어야만 크로노토프로서 최상의 가치를 지닌 형식이라고 생각했다(409). 따라서 인물이 지방의 한계를 벗어나 성장하지 못하는 지방소설은 바흐친에게 있어서 사회역사적 한계를 넘어서지 못하는 미완의 장르로 평가되었다. 바꾸어 말하자면 역사적 진보를 보여주기 위해서는 지방소설의 형식은 해체해야 한다는 것이다.

그러나 에이젠슈타인과 포크너는 지방소설의 형식 안에서 주어졌던 서부에 대한 사회적, 역사적 한계를 벗어날 수 있는 가능성을 보여준다. 두 작품은 서부영화의 내적 요소를 재구성하는 동시에 각각 지방소설의 형식에 새로운 의미를 부여한다. <서터의 황금>은 시간의 차원에서 지방소설의 형식을 재해석한다. 바흐친은 지방소설에서 시간의 흐름은 순환적 시간관으로 폐쇄적 성격을 가지기 때문에 역사적 진보가 불가능하다고 평가했지만, 에이젠슈타인은 순환적 시간관이 반드시 진보를 부정하는 것이 아님을 보여준다. 바꾸어 말하면 성장, 그러니까 시간의 흐름과 외부의 힘을 받아들여 변화를 경험하는 것이 반드시 진보는 아니라는 것이다. 변화가 타락한 질서를 의미하는 경우, 특히 <서터의 황금>에 등장하는 골드러시와 같은 잘못된 구질서의 귀환을 의미하는 경우, 변화에 저항하는 서터의 시도가 오히려 진보의 가치를 옹호하는 행위가 된다. <모호크의 북소리>는 지방소설에서 공간의 형식에 대한 새로운 해석을 보여준다. <모호크의 북소리>에서 공간은 고정된 이데올로기적 기반이 아니라 개인의 결집과 해산에 의해 구성되는 유동적 성격을 지닌다. 따라서 서부는 개인의 다양한 요구에 부응하는 복수의 공동체들의 집합으

로 거듭난다. 각각의 공동체들이 순환적 시간관을 가짐에도 불구하고, 개인이 언제든지 다른 공동체를 선택할 자유를 가지기 때문에 <모호크의 북소리>에 나타난 서부는 폐쇄적인 공간이 아니다. 인물이 원하지 않는 경우 언제든지 다른 공동체로 옮겨갈 수 있기 때문에, 공동체에 대한 동화가 무조건적 순응을 의미하지 않게 되는 것이다.

에이젠슈타인과 포크너는 시간과 공간의 재구성을 통해 지방소설의 형식 안에서도 새로운 공동체의 가능성을 제시하고 역사적 진보에 대한 전망을 내포할 수 있다는 것을 보여준다. 지방소설은 바흐친이 말하는 것처럼 성장소설을 위한 예비단계가 아니라 그 자체로 공동체와 개인의 관계를 말하는 독자적인 형식으로 의의를 가진다. 이러한 시각은 시대와 사회에 따른 서부영화의 다양한 양상에 일관성을 부여할 수 있다. 이탈리아, 한국, 심지어는 우주를 배경으로 한 영화들을 서부영화라고 인식할 수 있게 하는 결정적 요인은, 인물들이 쓰고 있는 카우보이모자나 익숙한 음악이 아니라 공동체와 문명의 문제에 집중하는 서사의 특징에 있는 것이다. 다시 말해 서부영화는 공동체의 이데올로기에 대한 성찰을 가능하게 하는 지방소설의 형식과 문명과 야성이라는 내적 요소를 가진 보편적이고 독자적인 장르이다. 서부영화가 원형적 형식 안에서 새로운 생명력을 얻는 것은 문명과 야성이라는 내적 요소를 재규정하는 방식, 그리고 공동체의 내부와 외부의 재구성하는 방식에 달려 있다. 이것은 장르의 내적 변화에 있어서 외부의 사회적, 역사적 조건도 중요하지만 그것을 구체적으로 어떻게 실현할 것인가는 작가 개인의 역량이 중요한 역할을 한다는 것을 의미한다. 마이클 몽고메리(Michael Montgomery)가 말한 것처럼 장르는 세계의 특정한 측면을 해석하고 보는 형식을 만들어내어 작가에게 외적인 원형을 제공하며, 그 안에 놓인 의미론적 기능들을 발견하는 것은 작가의 몫이다(5). 다시

말해 서부영화는 서부영화 장르에 관여한 예술가들의 다양한 세계관과 미학 때문에 끊임없는 갱신을 경험하는 것이다. 에이젠슈타인이나 포크너와 같이 상이한 미학적 배경을 가진 장르 바깥의 작가들이 장르에 개입함으로써 장르의 원형이 해체되는 것이 아니라 오히려 장르의 주제가 풍부해진다. 이것은 작가가 장르를 취하는 것이 단순한 형식을 반복한다는 의미가 아니라는 것을 보여준다. 고유한 주제의식과 세계관을 가진, 차별성을 획득할 자신이 있는 작가들에게 있어서 장르는 그의 작품세계를 확장시킬 기회로 기능한다. 장르는 그에 순종하는 사람들에 의해서가 아니라 저항하고 개척하는 사람들에 의해 생명력을 얻으며, 작가는 장르를 반복하는 것이 아니라 또 한 번 그 자신에 대해 이야기하는 것이다.

참고문헌

1. 1차 문헌

Eisenstein, Sergei. "Sutter's Gold" *With Eisenstein in Hollywood: A Chapter of Autobiography*. Ivor Montague. New York: International, 1969. 151-206.

Faulkner, William. "Drums along the Mohawk" *Faulkner in Hollywood: A Study of His Career as a Scenarist*, Diss. New Mexico, 1960.

2. 2차 문헌

Bergan, Ronald. *Sergei Eisenstein: A Life in Conflict*. New York: The Overlook Press, 1997.

Blotner, Joseph. *Faulkner: A Biography*. Jackson: University Press of Mississippi, 1991.

Brooks Cleanth. *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978.

Cameron, Ian and Pye, Douglas. *The book of Westerns*. New York: Continuum, 1996.

Deleuze, Gilles. *Cinema 1*. trans. Tom linson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Faragher, John Mack. *Rereading Frederick Jackson Turner: The Significance of the Frontier in American History and Other Essays*. New Haven: Yale University Press, 1998.

Flanagan, Martin. *Bakhtin and the movies*. New York: Palgrave MacMillan, 2009.

Gleeson-White, Sarah. "William Faulkner, Screenwriter: "Sutter' s Gold" and "Drums Along the Mohawk." " *Mississippi Quarterly* 62.3/4(2009): 427-42

Kawin, Bruce. *Faulkner and Film*. New York: Frederick Ungar Publish, 1977.

Kitses, Jim. *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*. Bloomington: Indiana University Press, 1970.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press, 1964.

- Montague, Ivor. *With Eisenstein in Hollywood: A Chapter of Autobiography*. New York: International, 1969.
- Montgomery, Micjael V. *Carnivals and common places*. New York: Peter Lang, 1993.
- Ray, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. New Jersey.: Princeton University Press, 1985.
- Reed, Joseph. *Three American Originals: John Ford, William Faulkner, and Charles Ives*. Connecticut: Weseleyn University Press, 1984.
- Simmon, Scott. *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Slotkin, Richard. *Gun Fighter Nation: The Myth of the Frontier in Twenties-Century America*. Norman: Oklahoma Press, 1998.
- Stam, Robert. *Subversive pleasures*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Wollen, Peter. *Signs and the Meaning in the Cinema*. Bloomington: India University Press, 1972.
- Wright, Will. *Sixguns & Society: A Structural Study of the*

Western. Berkeley: University of California Press, 1975.

권철근, 김희숙, 이덕형, 『러시아 형식주의』, 한국외국어대학교 출판부, 2001.

랭포드, 배리. 『영화 장르: 할리우드와 그 너머』, 방혜진 역, 한나래, 2010.

리메릭, 패트리샤 넬슨. 『정복의 유산: 서부개척으로 본 미국 역사』, 김봉중 역, 전남대학교 출판부, 1998.

마르크스, 칼. 『자본론: 정치경제학 비판』, 김수행 역, 비봉, 2002.

메인, 주디스. 『사적소설/공적영화』, 강수영, 류제홍 역, 시각과 언어, 1994.

모레티, 프랑코. 『세상의 이치』, 성은애 역, 문학동네, 2005.

모슨, 게리솔. 에머슨, 캐럴. 『바흐친의 산문학』, 오문석, 차승기, 이진형 역, 책세상, 2006.

바쟁, 앙드레. 『영화란 무엇인가』, 박상규 역, 시각과 언어, 1998.

바흐친, 미하일. 1: 「교양소설과 리얼리즘 역사 속에서의 그 의미」, 『말의 미학』, 김희숙, 박종소 역, 길, 2007.

----. 2: 「담화 장르의 문제」, 『말의 미학』, 김희숙, 박종소 역, 길, 2007.

----. 3: 「소설 속의 시간과 크로노토프의 형식」, 『장편소설과 민중언어』, 박유미, 서경희, 전승희 역, 창비, 2009: 260-468.

버스콤브, 에드워드. 「서부 영화」, 『옥스퍼드 세계영화사』, 제프리 노웰-스미스 편, 김경식, 이남, 이순호, 이영아, 이유란, 전찬일, 주영상, 허인영 역, 열린책들, 2005.

샤츠, 토마스. 『할리우드 장르의 구조』, 한창호 역, 한나래, 1995.

스탬, 로버트. 『자기 반영의 영화와 문학』, 오세필, 구종상 역, 한나래, 2008.

아케트, 장 루이. 『유럽 문학을 읽다: 미술·음악·영화와의 접점을 찾아서』, 정장진 옮김, 고려대학교출판부, 2005.

에이젠슈테인, 세르게이. 『영화의 형식과 몽타주』, 정일몽 역, 영화진흥공사, 1994.

오늘, 패트릭. 『담화의 허구』, 이호 역, 예림기획, 2004.

웰렉, 르네. 『문학의 이론』, 이경수 역, 문예출판사, 2010.

지젝, 슬라보예. 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 이수련 역, 인

간사랑, 2001.

토도로프, 즈베탕. 「장르의 기원」, 『담론의 장르』, 송덕호, 조
명원 역, 예림기획, 2004.

헤이워드, 수잔. 『영화사전: 이론과 비평』, 이영기 역, 한나래,
2001.

Abstract

The Evolution of the Community's Ideal
in the Western Film:
Study of Eisenstein's *Sutter's Gold*
and Faulkner's *Drums Along the Mohawk*

Choi, Jeong-on

Interdisciplinary Program in Comparative Literature

The Graduate School

Seoul National University

Sergei Eisenstein's *Sutter's Gold* and William Faulkner's *Drums along the Mohawk* are scripts which brought revolutionary advance to Western film in 1930s. Eisenstein and Faulkner broadened the extension of the Western through adding a new meaning to the conflict between the civilization and the wilderness, and still managed to stay within the form of the Western. This functions as a main factor which enables the diversity of the themes in the Western and the reconsideration of the previous perspectives which focused on the social, historical background of the time the film was made. Eisenstein and Faulkner have different cultural backgrounds and interests in different themes, but they both find the potential for discussing the relationship between the community and individual within the form of the Western. Moreover, these two authors succeed in delivering the

distinctive theme of the Western by reorganizing the two inner factors, the civilization and the wilderness.

First, Eisenstein's *Sutter's Gold* reevaluates the value represented by the civilization and the wilderness through Sutter's journey which shows his migration to the West from Europe, his success in making his own plantation, and the tragic ending with his fall. Eisenstein considers the conflict between the civilization and the wilderness capable of overcoming, and presents pastoralism in which the civilization and the wilderness are in harmony as a new ideology in *Sutter's Gold*. *Sutter's Gold* provides an interpretation of the circular format of time that the passage of time and the following changes do not always mean advance. What one can find from Sutter's resistance to the Gold Rush is the fact that sticking to the existing order does not always mean political conservatism.

Meanwhile, Faulkner attempts to change the theme by reestablishing the range of the civilization and the wilderness in *Drums along the Mohawk*. For Faulkner, the civilization and the wilderness coexist, not existing separately inside and outside the West. He shows the realization of the value of the civilization and the wilderness through the two protagonists, the official hero and outlaw hero, and also presents the conflict between the contradicting values within the community through the love triangle between the characters. Also, *Drums along the Mohawk* succeeds in redefining the space of the Western which has been mainly confined to one community around the settlement. It gives a new meaning to the space outside of the community in the Western as a space for other communities with their own orders, not as a space of disorder. From this perspective, the West gains a new political possibility as an open space for other communities by various members such as Indians or women.

These two attempts of Eisenstein and Faulkner which provide new interpretations while maintaining the form of the Western prove that taking the typical form of the genre does not mean the repetition of the previous traditions of narrative, but the great potential for unlimited new interpretations. The Western can gain new power within the circular form through redefining the inner factors which are the civilization and the wilderness and reorganizing the inside and the outside of the community. This means that the potential of the individual author is more significant in realizing the inner change of the genre than the outside social, historical backgrounds. When a author takes a specific genre, it does not mean that he mere repeats the form, but he has the opportunity to broaden his spectrum of works.

keywords : genre, western film, provincial novel,
civilization and the wilderness, pastorality,
the official hero and the outlaw hero

Student Number: 2008-22615