



저작자표시-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



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](#) 

문학석사 학위논문

스피노자적 실체와 죽음의 윤리:

『햇빛 자오선』의 판사와 소년을 중심으로

2013년 8월

서울대학교 대학원

영문학과

강동혁

스피노자적 실체와 죽음의 윤리:

『핏빛 자오선』의 판사와 소년을 중심으로

지도교수 이 동 신

이 논문을 영문학석사학위논문으로 제출함

2013년 8월

서울대학교 대학원

영 문 학 과

강 동 혁

강동혁의 석사학위논문을 인준함

2013년 6월

위 원 장 정 상 준 (인)

부 위 원 장 안 지 현 (인)

위 원 이 동 신 (인)

국 문 초 록

본 논문은 코맥 맥카시(Cormac McCarthy)의 소설 『핏빛 자오선』 (*Blood Meridian or the Evening Redness in the West*, 1985)을 작가의 존재론적, 윤리철학적 실험장으로 보고 인간이 죽음을 수용하거나 거부하는 태도가 각기 어떠한 윤리적 결과에 이르는지에 대한 작가의 철학적 질문과 대답을 탐구한다. 구체적으로 본 논문은 작품이 죽음을 거부하는 태도와 수용하는 태도의 알레고리로서 각기 제시하는 스프롤/판사와 소년의 캐릭터 분석을 통해 그들이 저마다 필연적으로 이르는 윤리적 결과를 살핀다. 서론에서는 맥카시의 작품들이 대중적인 인기를 끌고 있다는 사실과는 별개로 불가항력에 맞서는 인간의 선택이라는 철학적 주제를 지속적으로 탐구하고 있음을 지적하면서, 『핏빛 자오선』의 경우 작가의 첫 서부극이자 역사적 로맨스라는 장르적 특성으로 인해 철학적 차원의 조명을 받지 못했다는 비평사를 간략히 정리하고, 이후 수정 서부극(revisionary western)의 틀을 사용해 작품의 철학적 측면을 드러낸다는 본 논문의 방법론을 소개한다. 이후 본론의 1장에서는 『핏빛 자오선』의 세계가 스피노자적 실체로 구성된 일원론적 세계라는 점과 개물(個物)의 사멸은 그 실체의 필연적 결말이자 스피노자적 진실의 가장 근본적인 발현이라는 점을 지적한다. 이어지는 본론 2장과 3장은 스피노자적 실체로의 회귀인 자신의 죽음을

거부하는 인물과 수용하는 인물로서 스프롤/판사와 소년을 각기 제시하고 각각의 윤리적 결과를 탐구한다. 표면적으로는 매우 상이하나 죽음을 거부한다는 점에서 유사한 스프롤과 판사는 모두 죽음 거부의 필연적 결과로서 타자를 배척하며 이는 비윤리적 결과들을 초래한다. 반면 소년은 자신의 죽음을 통해 드러날 스피노자적 진실을 직면함으로써 타자를 향해 자신을 근본적으로 개방할 뿐만 아니라 스프롤/판사에게 저항할 여지를 마련하여 윤리적 가능성을 남긴다. 대부분의 기존 논문과는 달리 본 논문은 소년이 보이는 소극적 태도와 결말에서의 그의 죽음을 모두 판사에 대한 소년의 패배를 보여준다고보다 필멸이라는 운명에 대한 작가의 윤리적 해답을 보여주는 것으로 파악한다.

주요어: 스피노자, 죽음, 윤리, 『핏빛 자오선』, 코맥 맥카시, 혐오

목 차

국문초록	i
서 론	1
본 론	
본론 1. 스피노자적 실체의 일시적 현현으로서의 인간	29
본론 2. 분할된 개물에 대한 환상이 낳는 비윤리적 결과: 판사의 사례	56
본론 3. 스피노자적 진실의 수용과 그 윤리적 결과: 소년의 사례.....	95
결 론	115
참고문헌	119
영문초록	126

서론

코맥 맥카시(Cormac McCarthy)는 살아 있는 미국 작가 중 가장 대중적인 인물 중 한 명이다. 1992년 출간된 『모두 다 예쁜 말들』(*All the Pretty Horses*)을 시작으로, 맥카시가 쓴 국경 삼부작(*Border Trilogy*) 나머지 두 작품인 『국경을 넘어』(*The Crossing*, 1994)와 『평원의 도시들』(*Cities of the Plain*, 1998)은 모두 선풍적인 인기를 끌었다. 『모두 다 예쁜 말들』의 경우 출판 6개월 이내에 양장본으로만 19만권이 팔려 나갔고 『국경을 넘어』는 헐리웃 스타 브래드 피트(Brad Pitt)가 낭독을 맡아 오디오 북으로 출간되었다. 2000년에 『모두 다 예쁜 말들』이 영화화 된 데 이어 2007년에는 『노인을 위한 나라는 없다』(*No Country for Old Man*, 2005)가, 2010년에는 『더 로드』(*The Road*, 2006)가 연달아 영화화되었다. 특히 『노인을 위한 나라는 없다』는 골든 글로브(Golden Globe) 상 두 개 부문, 오스카(Oscar) 상 네 개 부문에서 수상하여 맥카시가 2007년 73세의 나이로 『오프라 북클럽』(“Ophra’s Book Club”)이라는 인기 TV 프로그램에 출연하는 데 한몫 했다.¹ 그는 제도적인 “글쓰기 교육이 괜한 법석이라고 언제나 경멸했기에”(always disdained the teaching of writing as a hustle; Lincoln 7) 테네시 대학교(the University of Tennessee)를 중퇴하고 공군에 복무하거나 자동차 정비공으로

¹ 맥카시의 작품활동 이력에 관해서는 Lincoln 참조.

일하는 등 다양한 경력을 쌓으며 “멕시코 접경지대의 대중문화를 섭렵”(spanning popular border cultures; Lincoln 1)했다. “평생 수천 권의 책을 소장한 독학자”(an autodidact with thousands in storage over a lifetime; Lincoln 5)로서 폭넓고 깊은 교양을 갖추기도 했지만 그럼에도 대중적 지향을 잃지 않았다. 오히려 맥카시는 그의 교양과 대중적 지향을 접목하여 “모험 이야기와 몹시 처참한 비극들을 섞고, 마구 신이 나서 하는 행동과 저열한 영혼들을 혼합하며, 서정시적 숭고함과 역겨운 기괴함을 융해시킬”(blends adventure tales and excruciating tragedies, mixes high jinks and low spirits, fuses the lyric sublime and revulsive [sic] grotesque; Lincoln 2) 수 있었다. 이에 따라 그는 “서부영화와 스릴러 같은 장르영화의 통속적 요소와 문명 비판의 무거운 주제를 적절히 섞어서 최근에 커다란 대중적 인기를” 누리고 있다(박인찬 59).

미국문학을 “본격문학과 대중문학 사이의 갈등과 타협의 연속”(41)으로 보는 박인찬은 맥카시의 대중적 인기와 상업적 성공에 대해 비판적인 태도를 취한다. 물론 1960년대 이후 문단의 주된 경향이 대중문학을 포용하는 방향으로 선회한 것은 사실이다.² 심지어 피들러

² 그러나 1960년대 이후 문단은 대중문학을 포용하는 방향으로 선회한다. 박인찬은 1964년 수전 손탁(Susan Sontag)이 「‘캠프’ 선언문」 (“Notes on ‘Camp’”)을 발표하면서 평단의 입장이 대중문학 포용으로 선회했다고 밝힌다. 박인찬의 정의에 따르면 캠프란 “종전과는 다른 당대의 감수성”이 지배하는 공간으로서 “유희적이고 반(反) 진지”(박인찬 53)하다. 캠프에서는 “고급문화에

같은 비평가는 “소위 ‘예술 소설’(art novel)을 비롯해 실험성과 진지함을 내세우는 고급소설은 대중이 즐겨 읽는 베스트 셀러류의 통속적인 대중소설과 만화, TV, 영화 등의 다른 대중매체에 밀려 종말을 맞고 있다”(Fiedler 170-78, 박인찬 54에서 재인용)고 주장하기도 했다. 그러나 박인찬은 순수문학과 대중문학의 경계를 넘나들며 대중문학의 형식을 적극적으로 차용한 작품들, 즉 포스트모더니즘 계열의 작품만이 문학의 가능성을 보여준다는 피들러의 주장을 반박하며 포스트모더니즘 작품들이 예술의 상업화와 자본에 대한 문학의 종속을 가속화한다고 본다. 다시 말해 박인찬은 “피들러로부터 제시된 고급문화와 대중문화를 절충한 소설의 확산”(59)은 “고급문화의 진지함과 실험성, 예술성을 자양분으로 섭취한 대중문화가 그 판세를 넓혀가는”(61) 현상을 보여줄 뿐 “그 반대로 고급문화가 대중문화의 재미와 통속성, 상업성을 취하여 그 제대로 된 영향력을 넓혀간다고 보기는”(박인찬 61-2) 어렵다고 주장한다. 고급문화와 대중문화의 절충을 대표하는 작가인 맥카시의 작품들 역시 “대중적인 형식과 진지한 사회 비평적 주제의 배합”(60)을 시도했을 뿐 대중문학의 기법을 활용한 고급문화의 영향력 확산이라는 목표를 달성하지는 못한다고 박인찬은 주장한다.

그러나 맥카시에 대한 박인찬의 주장을 선뜻 받아들이기는

속하지 않는 키치와 같은 대중문화도 충분히 즐거움, 세련미, 진지함을 줄 수”(박인찬 53) 있다고 생각된다.

어렵다. 맥카시의 작품을 이끌어가는 근본적인 추동력은 흥미를 유발하는 대중문학의 기교가 아니기 때문이다. 맥카시가 위트 있는 대사와 표현, 박진감을 강조한 구성력 있는 플롯 등 대중문학의 기법들을 활용하는 것은 사실이지만, 이 기법들은 작품에 대한 대중들의 접근성을 높여 주는 부수적 역할을 할 뿐 결코 그 자체가 목적이 아니다. 오히려 맥카시의 작품들은 기존에 고급문화의 전유물로 생각되었던 진지한 철학적 고민을 핵심으로 전개된다. 형식과 내용 양면에서 실험적인 면모를 강조하던 초기작뿐 아니라 대중문학으로 무리 없이 분류되는 후기작품까지 모두 마찬가지이다. 다시 말해 맥카시의 작품은 일종의 철학적 실험장으로서 구축되었다. 작가는 작품을 통해 철학적 질문을 던지고, 그 질문에 대하여 인간이 내놓을 수 있는 여러 형태의 응답을 실험한다. 구체적으로 볼 때, 맥카시는 자신이 던진 질문에 대한 여러 가지 철학적 응답들을 상정하고, 그 응답들을 표상할 캐릭터를 창조한다. 이후 맥카시는 풍부한 상상력과 탄탄한 자료를 바탕으로 구축한 작중 공간에 개별 캐릭터들을 투입함으로써 실험을 시작한다. 작품이 전개되는 내내 캐릭터들은 자신이 표상하는 바에 따라 주어진 환경에 반응하고 그 반응에 이어지는 타당한 인과에 의해 작품의 말미에서 모종의 결말에 이른다. 독자들은 캐릭터 각각에 대한 평가와 이입 등을 통해 작가의 실험에 동참하고, 작가가 개별 인물을 위해 마련한 결말을 이성적이거나 감정적인 방식으로 찬성 또는 거부한다. 이

과정을 통해 독자들은 작가의 철학적 고민들을 공유한다. 예를 들면 미국의 제국주의나 인종주의, 소수자 차별이나 만연한 폭력 등의 풍조 및 이 현상들이 뿌리를 두고 있는 철학적 근거가 맥카시의 작품을 통해 실험된다. 이 실험은 독자들에게 사회적 현상과 그 이면의 이데올로기를 환기시켜 독자들이 적극적인 철학적 비판 과정에 동참할 수 있는 공간을 마련한다. 이러한 철학적 주제들이야말로 맥카시 작품의 여러 요소들을 뭉치게 하는 축이자 작품을 첫 장면부터 마지막 장면까지 견인해 가는 일관적인 힘이다.

맥카시의 작품들이 철학적 실험의 장으로서 기능하는 만큼, 작가가 던지는 철학적 질문이 무엇인지 탐구하는 일은 매우 중요하다. 제국주의와 인종주의 등 역사적으로 특정한 맥락에서 제기된 이데올로기 역시 맥카시의 작품들을 통해 탐구할 수 있는 좋은 주제이지만, 맥카시가 쓴 여러 편의 작품들이 일관되게 던지는 철학적 질문은 보다 보편적이고 공시적인 성격을 띤다. 데이비스(Melissa Davis)는 “인류의 본성과 (인류가) 존재하는 목적”(the nature of mankind . . . and its questioning of God and the purpose of existence; ii)이야말로 맥카시의 주된 고민이라고 지적한다. 시공간적인 차이를 막론하고 여러 철학자들의 관심을 끌어 온 철학적 질문, 즉 인간의 ‘운명’에 대한 탐구가 맥카시에게도 작품을 쓰는 중요한 원동력인 셈이다. 다시 말해 맥카시는 인간 개인의 의지로 좌우할 수 없는 강력한 외부적 힘과 그 앞에서 수동적일 수밖에 없는

여러 인간들의 다양한 선택을 고찰한다. 또한 선택에도 불구하고 외부적 힘을 완전히 극복할 수 없는 인간의 존재 의의와 가치는 어디에서 찾을 수 있는지, 인간에게 어떠한 윤리적 가능성이 남아있는지에 대한 고민을 이끌어내는 데에 지속적인 노력을 기울인다.

인간의 존재론적 지위 및 그에 합당한 윤리에 대한 맥카시의 철학적 관심은 그의 작품 활동 초기인 남부시기(southern period)³ 저작들에서부터 이미 드러난다. 맥카시의 첫 장편소설인 『과수원지기』(*The Orchard Keeper*, 1965)를 포함하여 『바깥의 어둠』(*Outer Dark*, 1968), 『신의 아이』(*Child of God*, 1973),

³ 맥카시의 작품 활동 전기를 남부시기라고 지칭하는 이유는 단지 이 시기 작품들이 테네시와 텍사스(Texas) 등 미국 남부를 배경으로 삼기 때문만은 아니다. 남부시기의 저작들은 “맥카시가 남부의 문학과 문화에 흠뻑 젖어들었다는 점과 특히 포크너와 같은 남부 작가들이 그에게 끼친 영향을 명백하게”(he was steeped in southern literature and culture, and the influence on him of southern writers like Faulkner—especially Faulkner—is clear; Pilkington 312) 보여준다. 벨(Vereen Bell)이 “맥카시를 남부 문학의 전통 속에 위치시키는”(locate him in the southern literary tradition) 것도, “『남부문학계간』의 1992년 여름호가 온전히 맥카시의 소설만을 다루는 데 헌정된”(the summer 1992 issue of *Southern Quarterly* is devoted entirely to a consideration of McCarthy’s fiction; Pilkington 311) 것도 전부 남부 시기의 저작들 때문이다. 그러나 이 시기의 저작들은 대중적인 작가로서의 맥카시의 명성에 도움이 되지 않는 못한다. 사실 남부시기의 맥카시는 좁은 문단 내에서만 예술성을 인정받는 작가였다. 그가 26세라는 젊은 나이에 쓴 두 편의 단편소설 「수전을 위한 경야」(“Wake for Susan”)와 「익사 사건」(“A Drowning Incident”)은 잉그램-메릴 문예 창작상(Ingram-Merril creative writing award)을, 『과수원지기』는 윌리엄 포크너 재단의 소설 부문 1등상을 수상하는 등 작품성을 인정받았지만 대중으로부터는 철저히 외면 받아, 처음 인쇄한 수천 부도 완판되지 못했다.

『서트리』 (*Suttree*, 1979) 등을 검토하면서 데이비스는 다음과 같은 결론을 내린다.

맥카시는 . . . 신과 (인류의) 존재 이유에 대한 의문을 제기하는 인간의 본성에 계속해서 집중한다. 문학적으로나 실제로나 맥카시가 미국 서부로 이동하면서 그의 작품 배경 역시 바뀌었지만 소설의 내용만은 지속적으로 . . . 모든 사람들 속에 자리한 어둠을 지적한다.

McCarthy continually focuses on the nature of mankind in its questioning of God and the purpose of existence. . . . His physical and literary movement to the American West brings a change of scenery, yet the content of his novels are consistently . . . pointing to the darkness that exists within all people. (Davis ii)

데이비스가 지적한 “모든 사람들 속에 자리한 어둠”은 뤼스(Dianne C. Luce)에게 “고립과 폭력으로 가득 찬 세계와 대면하는 인간 의식의 철학적이고 종교적인 요소들”(the philosophical and religious elements at play in human consciousness as it confronts a world rife with isolation and violence; Luce)이다. 뤼스에 따르면 맥카시 외에도 영지주의(Gnosticism)와 까뮈적 실존주의가 이 ‘어둠’의 탐구에 천착한다. 즉, ‘어둠’에 대한 맥카시의

관심은 불가항력에 수동적으로 노출된 인간들에 관한 존재론적이고 윤리철학적인 관심의 소산이다.

맥카시의 철학적 고민은 그에게 대중적인 인기를 안겨준 후기 작품들에도 반영되어 있다. 예컨대 존 그래디 콜(John Grady Cole)과 빌리 파햄(Billy Parham)이라는 두 카우보이가 서부에서 겪는 지난한 분투의 여정을 그리는 그의 국경 삼부작은 주인공과 주변인물들이 아무리 노력해도 극복할 수 없는 다양한 외부적 요소들에 의해 그들의 삶이 좌절에 이르는 결말로 수렴한다. 예를 들어 『모두 다 예쁜 말들』은 알레한드라(Alejandra)라는 소녀에 대한 사랑을 이루기 위해 갖은 수난을 자청하여 겪고 용기 있게 무릅쓰는 존 그래디의 삶을 아무 보상 없는 실패로 귀결시킨다. 작품 말미에 등장하는 노파 알폰자(Alfonsa)는 존 그래디에게 인간의 무력함에 대한 길고 유려한 수사를 늘어놓는다. 알폰자가 하는 말의 요지는 “역사에서 지속적인 것이란 탐욕과 어리석음과 피에 대한 사랑뿐이고 이것은 심지어 알 수 있는 모든 것을 알고 있는 신조차 바꿀 수 없는 것처럼 보인다”(What is constant in history is greed and foolishness and a love of blood and this is a thing that even God – who knows all that can be known – seems powerless to change; *ATH* 239)는 것으로, 알레한드라와의 사랑을 이루고자 했던 존 그래디는 실패의 순간에서 “그의 모든 삶이 어떻게 이 순간으로 이어졌으며 이 순간 이후로는 어디로도 이어지지 않는다는 점을 분명히 알아차린다”(He saw very clearly

how all his life led only to this moment and all after led nowhere at all; 254)

『국경을 넘어』의 주인공 빌리 파햄은 존 그래디에 비해 운명에 대한 순응적 자세를 보이는 인물이지만 그럼에도 불구하고 자신을 둘러싼 외부적 힘에 의해 비극적인 삶을 영위하기는 마찬가지다. 예기치 못했던 범죄나 습격 등으로 부모님, 친구처럼 여기던 늑대, 끝내는 하나 남은 혈육인 동생까지 잃은 파햄은 결국 빼앗긴 말들을 멕시코에서 되찾아 오겠다는 애초의 목적마저도 포기한다. 삼부작의 마지막 작품인 『평원의 도시들』은 불가항력적 운명에 대처하는 인간의 유형을 크게 존 그래디 유형과 파햄 유형으로 나누어 대조시키되, 둘 중 하나의 우위를 주장하기보다는 모든 인간적 선택에 대해 절대적 배경으로 작용하는 외부적 힘을 부각시킨다. 이 작품에서 존 그래디는 악독한 포주에게 감금당한 채 창녀로 살아가는 막달레나(Magdalen)와 다시 한번 사랑에 빠진 뒤, 어차피 실패할 일에 목숨을 걸지 말라는 파햄의 만류에도 불구하고 또다시 자신의 운명을 시험한다. 그 결과 존 그래디는 결국 포주의 손에 살해당한다. 하지만 존 그래디의 실패가 파햄의 성공을 방증해 주지는 않는다. 왜냐하면 존 그래디를 동생처럼 여겨 지키려던 것이 파햄의 뜻이었으므로 그의 죽음은 파햄에게도 또 한번의 실패로 남기 때문이다. 이처럼 삼부작은 운명에 대한 저항이나 순응 등 어떤 선택을 하더라도 결국 삶의 비극성에서 탈출할 수 없는 인간의 무력함을 그린다.

삼부작 이후에 출간된 맥카시의 다른 작품들에서도 인간의 의지를 꺾는 외부적이고 절대적인 힘과 이에 맞서는 인간의 무력한 투쟁이 지속적으로 등장한다. 이를테면 『노인을 위한 나라는 없다』은 실존하는 범죄자인지 악의 화신인지 불분명한 안톤 쉬거(Anton Chigurh)를 잡기 위해 분투하는 늙은 보안관 벨(Ed Tom Bell)의 집요하지만 무력한 투쟁을 그린다. 악의 창궐에 도저히 맞설 수 없다고 한탄하면서도 끝내 싸움을 포기하지 않는 벨은 존 그래디와 비슷한 인물이다. 낭만적 사랑을 추구하는 존 그래디와 달리 악의 척결을 목표로 한다는 점에서 차이가 날 뿐이다. 벨의 목표가 다름 아닌 악에 대한 저항과 도덕적 질서의 회복이므로, 이 작품에서는 인간의 존재론적 문제뿐 아니라 윤리적 문제가 전면으로 부각된다.⁴ 벨의 좌절은 인간적 도덕의 좌절이기 때문이다. 이 작품은 인간의 도덕적 정당성과는 무관하게 작용하는 외부적 불가항력의 절대적 비인간성을 선명하게 드러내면서, 비인간적 세계에서 무력하게 살아가는 인간이 도덕과는 구분되는 윤리의 가능성을 찾을 수 있는지에 대한 질문을 던진다. 최근작인 『더 로드』는 불가항력에 대처하는 인간들의 다양한 결정과

⁴ 이 논문에서는 도덕과 윤리를 구분한다. 도덕은 성문화할 수 있는 규범의 의식적 체계를 말하며, 그런 만큼 어떤 상황에서도 보편적으로 적용되어야 하는 경직된 법칙들이다. 반면 윤리는 성문화되기보다 오히려 성문화에 저항하며 의식적 차원보다는 전의식적 차원에서 작동하며, 개별 상황에서 다른 형태로 발현한다.

그 윤리성에 대한 작가의 철학적 고민을 가장 뚜렷하게 보여주는 작품이다. 이 작품은 아버지와 아들이 끝도 없이 길을 걸어간다는 단순한 내용을 다룬다. 그들이 걸어가는 세상은, 핵전쟁으로 추정되는 재앙 탓에 도무지 손쓸 수 없이 망가져버린 폐허이다. 춥고 배고픈 삶조차 간신히 이어나가는 주인공들에게는 아무런 성취도 의미도 없다. 결말에 이르러서야 막연히 찾아나선 바다에 도착하지만 그조차 이미 온통 잿빛으로 변해 있어 인물들에게는 최소한의 희망조차 더 이상 허락되지 않는다. 심지어 아버지는 여행 중에 입은 부상 등으로 허약해져 죽는다. 그럼에도 불구하고 주인공 소년은 자살하지 않고 계속 살아나가기로 한다. 흥미로운 점은 소년이 살기로 결정한 삶이 단순히 연명해 나가는 삶은 아니라는 점이다. 소년은 사람을 잡아먹는 등 “나쁜 사람들”(bad people)이 하는 행동을 하지 않고 “좋은 사람들”(good people)과 한편이 되어 그들과 공존해 나가기로 한다. 『더 로드』는 인간의 삶이 극단적으로 무의미하고 무력한 경우에도 인간이 계속 살아가야 한다면 어째서 그런지, 그러한 상황에서 인간의 윤리란 무엇인지에 대한 진지한 질문을 던진다.

본 논문에서 다룬 『핏빛 자오선, 혹은 서부 저녁의 붉은 빛』 (*Blood Meridian, or the Evening Redness of the West*, 1985. 이하 『핏빛 자오선』) 역시 불가항력에 맞서는 인간의 자세를 진지하게 논의한다. 위에서 언급한 맥카시의 작품들은 대체로 인간을 좌절시키는

불가항력으로서 **인간적인 악**을 제시하거나 암시한다. 인간적 요소가 조금이라도 포함된 불가항력은 마치 인간적 노력으로 극복할 수 있을 것처럼 생각되기 쉽다. 그러나 『핏빛 자오선』의 주인공들이 맞서는 불가항력은 개선의 여지를 조금도 상상할 수 없는 궁극의 불가항력, 즉 인간의 **죽음 자체**이다. 블룸(Harold Bloom)이나 헝거포드(Amy Hungerford) 등 저명한 비평가들마저 독서를 중단하게 만드는 등 『핏빛 자오선』은 독자들이 편하게 읽을 수 있는 작품이 아니다. 본론에서 더 자세히 밝히겠지만 『핏빛 자오선』이 이와 같은 거부감을 불러오는 까닭은 작품이 난폭함과 잔인함 등 인간의 악한 측면을 아무런 여과 없이 지속적으로 폭로하기 때문만은 아니다. 오히려 작품에 대한 거부감은 인간의 죽음 자체에 대한 지속적 묘사에서 기인한다. 『핏빛 자오선』에는 인간적 요소가 전혀 개입하지 않은 상태에서 발생하는 인간의 죽음, 예를 들면 노사나 병사 등 온갖 형태의 죽음이 범람한다. 이에 비추면 인간의 폭력행위나 이로 인해 발생하는 인간의 죽음조차 그저 “자연사”(natural history; Philips 449)의 일부로 보일 정도이다. 이처럼 작품 전반을 지배하고 있는 죽음에 대한 묘사로 인해 인간의 죽음 자체, 인간이 도무지 극복할 수 없는 궁극적 불가항력이 자연스럽게 작품의 주제로 떠오른다. 앞에서 논의한 맥카시의 다른 작품들은 외부적 힘에 의해 도덕이나 낭만적 사랑 등 개개인의 목표가 좌절 당하는 모습을 그렸지만, 『핏빛 자오선』은 그러한 개인적 목표의 전제, 즉 인간 삶

자체의 필연적 종말을 그린다든 점에서 더 근원적이다.

『핏빛 자오선』이 맥카시의 저작 전체를 관통하는 존재론적, 윤리철학적 고민의 가장 근원적인 차원을 탐구하는데도 불구하고 지금까지의 비평은 대체로 작품이 제기하는 철학적 질문에 적극적인 응답을 내놓지 않았다. 그 까닭 중 하나는 『핏빛 자오선』의 장르적 특징이다. 『핏빛 자오선』은 맥카시가 쓴 첫 번째 서부극이다. 맥카시가 서부극을 쓴 까닭은 이 장르가 대중적 매력을 갖고 있기 때문이었다.

『핏빛 자오선』의 창작 배경과 관련해 맥카시의 전처 드라일(DeLisle)은 맥카시가 “위대한 미국 서부극을 쓰겠다고 언제나 생각했다”(always thought he would write the great American western; Woodward)고 증언하는데 서부극을 쓰고 싶다는 맥카시의 결심은 대중을 자기 소설의 독자로 끌어들이겠다는 열망을 반영한다. 맥카시 자신도 한 인터뷰에서 “언제나 남서부에 관심이 있었다”(always been interested in the Southwest)고 밝히고는 그 까닭에 대해 “이 세상 어디를 돌아다녀 봐도 카우보이와 인디언과 서부의 신화에 대해 모르는 곳은 없기”(There isn't a place in the world you can go where they don't know about cowboys and indians and the myth of the West; Pilkington 312) 때문이라고 부연했다. 좁은 문단에서만 예술성을 인정받는 작가에서 미국에서 가장 대중적인 작가로 변화한 맥카시의 극적 이력 때문에, 『핏빛 자오선』은 맥카시의 장르적

전환점으로서 많은 주목을 받았다.⁵ 맥카시의 장르적 전환에 흥미를 느낀 비평은 대부분 맥카시가 대중적 형식을 차용한 까닭이나 그의 이력 자체에 집중했고 그 과정에서 작품이 다루는 철학적 문제 자체에 대한 논의를 누락시켰다.

『핏빛 자오선』을 서부극보다는 역사적 텍스트로 분류한 많은 비평가들도 맥카시가 던지는 인간의 ‘운명’에 대한 철학적 질문을 간과했다. 『핏빛 자오선』은 “역사적 사실에 근거를 두고 있는데, 작품에 등장하는 특정 지명과 장소는 대부분 실존하였고 미국 남부와

⁵ 대중에게 다가가려는 맥카시의 첫 시도이기는 하지만 『핏빛 자오선』은 여전히 대중에 대한 호소력의 측면에서 볼 때 미흡한 점이 많다. 혹자는 대표적인 결점으로 단순한 플롯에 어울리지 않는 복잡한 서술 방식을 꼽는다. 『핏빛 자오선』의 플롯은 주인공이 서부로 떠나 인디언과 싸우며 모험을 계속해 나간다는 서부극의 전형적이고 쉬운 전개에서 크게 벗어나지 않으나, 플롯을 풀어내는 작가의 문장은 “지나치게 장식적인 단어나 복잡한 구문”(the baroque word choice or convoluted syntax; Hoberek 487) 때문에 가독성을 현저히 떨어뜨린다. 블룸이나 샤퍼를 비롯해 『핏빛 자오선』의 서술기법과 문장을 중점적으로 분석한 로스포크(John Rothfork), 심지어는 맥카시 소설의 폭력성을 문제 삼아 그의 예술적 성취에 대해 비판적인 입장을 취했던 쇠프팅(Inger-Anne Søfting)까지도 맥카시의 현란한 문장력과 높은 수준의 어휘력을 높이 사지만 대중적 호소력의 측면에서는 이 우수한 문장력이 거꾸로 작품의 단점이라는 주장을 반박하기는 어렵다. 헝거포드(Amy Hungerford) 같은 이는 플롯 측면에서도 『핏빛 자오선』이 많은 부분 대중성을 결여하고 있다고 주장한다. 학살 장면의 연속과 별다른 목적의식 없이 계속해서 길을 나아가는 이야기의 구조 때문에 “이야기가 어떤 방식으로, 소설 속의 특별한 언어를 통해 별 관심이 없는 독자들에게 [『핏빛 자오선』은] 반복적으로 느껴지며 심지어 독자들을 마비시킬 수도 있다”(unless you’re really interested in how the story is being told in that language, it can be repetitive and can numb you as a reader)고 그는 추정한다.

멕시코 북부 지방 특유의 문화는 사실적으로 묘사되고 있다. 주요 인물들의 재현도 실존 인물의 역사에 기초하고 있다”(김일구 5). 사실 세피치(Sepich)가 『핏빛 자오선에 대한 주석』(*Notes on Blood Meridian*)에서 치밀하게 밝히고 있듯 『핏빛 자오선』은 “글랜튼의 머리가죽 사냥꾼 무리에 가담하기 위해 정규군 직급을 버린 육군 사병 새뮤얼 챔벌린”(Samuel Chamberlain, an army private who abandoned his post to join “Glanton’s gang of scalphunters; 127)의 회고담, 『나의 고백』(*My Confession*, 1856)의 줄거리를 거의 재활용하고 있다. 세피치는 당대의 신문 기사를 인용하며 소설 속 인물들의 행적과 실제 역사적 인물들의 행적을 비교·대조하는 것은 물론이고 당대에 활용되던 화약제조법을 활용해 판사의 화약제조 장면을 분석하기까지 하면서 『핏빛 자오선』에 반영된 사실(史實)을 면밀히 추적한다. 세피치의 구체적인 수집 작업과는 달리 서부개척시대 미국의 제국주의와 팽창주의를 비판하고 탈식민주의적 관점에서 작품을 읽어내는 일련의 비평가들 역시 역사적 독해를 시도했다고 볼 수 있다. 맥브라이드(Molly McBride), 루스, 필더(Adrian V. Fielder)나 필립스(Dana Phillips), 쇼(Jonathan Imber Shaw), 김준년, 에드워즈(Tim Edwards) 등의 비평가들은 역사적이고 정치적인 실제 상황과 작품에 묘사된 상황을 견주면서 작품의 역사적, 정치적 의의를 짚어내는 데 주력한다. 이를테면 이들은 미국의 제국주의적 팽창 및 그 과정에서 일어났던 인종주의적 학살 혹은 미국적 전원이

기계문명에 의해 침습 당하는 과정 등을 작품과의 연관 하에 면밀히 분석하고 작품의 정치적 함의를 제시한다. 반면 역사적 사건보다는 사건의 배경이 되는 역사적 이데올로기의 기제를 파악하는 데 더 노력하는 비평가들도 있다. 예를 들면 미국의 제국주의적 팽창 이면에 깔려 있는 미국적 정체성을 읽어내는 파크스(Adam Parkes)나, 제국주의적 지배가 전략적으로 동원하는 역사 기술(記述)의 과정을 추적하는 야신스키(Shawn Mark Jasinski) 및 마스터스(Josha J. Masters) 등이 이데올로기적 역사 비평을 하고 있다.

저마다 차이가 있지만 역사적 비평가들은 어느 경우에도 『핏빛 자오선』을 인종주의나 제국주의에 대한 비판으로 읽어냄으로써 작품의 정치적 역량을 조명한다는 장점이 있다. 그러나 역사적 비평은 작품이 제기하는 인간의 존재론적이고 윤리철학적인 문제에 대해서는 깊은 관심을 보여주지 못한다. 문제는 이들의 철학적 무관심이 곧 역사적 비평의 한계가 될 수 있다는 점이다. 작품이 던지는 철학적 문제를 함께 고민함으로써 작품과의 거리를 좁히고 작중 세계에 참여 및 몰입하지 않는 한 독자는 작품이 전달하는 정치적 메시지로부터 도리어 멀어질 수 있기 때문이다. 역사적 비평은 사실(史實)에 의존한다는 특성 상 작품의 구체적 배경인 19세기를 강조할 수밖에 없다. 그리고 “19세기에 대한 이 강조는 [소설에 묘사된] 유희사태가 시간이 흐름에 따라 독자의 즉각적인 환경으로부터는 안전하게 빛나간 채 과거에 한정되었다고

은연중에 시사한다. [결과적으로 역사적 비평은] 현대 독자들과 소설 속 폭력 사이에 거리를 벌리는”(this emphasis on the nineteenth century distances the contemporary reader from the novel’s violence by the implicit suggestion that the passage of time confines that bloodshed to the past, safely shunted off from the reader’s immediate environs; Shaw 214) 부작용을 낳을 가능성이 있다.

『핏빛 자오선』을 역사적 기록물로 보는 비평들도 마찬가지로 부작용을 낳을 수 있다. 작중세계에 묘사된 글랜튼 일당의 폭력행위 등이 아무리 잔혹할 지라도, 그 행위와 현대 독자 간의 접점을 찾는 대신 해당 묘사가 역사적 사실을 반영했다는 점에 치중하여 19세기 멕시코 접경지대에서 일어난 일이라는 점을 강조하면 그 장면이 암시하는 바가 현대 미국의 독자들에게는 시사하는 바가 없다는 주장으로 이어질 가능성이 있다. 이 경우 역사적 비평은 처음 목적과 달리 “책의 가장 예리한 모서리들을 손상시키고 무디게 만드는”(the sharpest edges of books are sullied and dulled by such treatment; Ellis 90) 결과를 초래한다.

『핏빛 자오선』의 장르적 특성이나 역사적 성격을 논하지 않고 작품의 철학적 고민을 공유한 비평들이 없는 것은 아니지만, 이 계열의 비평은 서부극이라는 작품의 구체적 배경을 무시한 채 지나치게 보편화된 철학적 결론을 끌어내는 데에만 치중한다는 문제가 있다. 예를 들어 블룸은 “미국의 전원적 전통이 본질적으로 서부영화라면, 판사는 그 전통을 체현한다”(If the American pastoral tradition essentially is the Western

film, then the Judge incarnates that tradition; 4-5)며 『핏빛 자오선』의 역사적 특수성 및 서부극으로서의 특징을 간단하게만 언급하면서 본격적인 작품 분석에서는 판사를 “미국 문학사 전체에서 가장 무시무시한 인물”(the most frightening figure in all of American literature)이며 “이아고와 비슷하며 악마적인 셰익스피어 급의 악당”(a villain worthy of Shakespeare, Iago-like and demoniac; 1)이라고 정의한다. 이에 따라 『핏빛 자오선』은 결국 소년으로 상징되는 보편적 인간이 판사로 치환된 영원불멸의 악과 투쟁함으로써 운명에 대적해 나가는 내용을 다룬 소설이 된다. 이러한 보편화에 따라, 블룸은 『핏빛 자오선』의 교훈을 “판사는 잠들지 않고 아마 죽지도 않을 테지만, 새로운 프로메테우스가 그를 대적하기 위해 일어나고 있을지 모른다”(The Judge never sleeps, and perhaps will never die, but a new Prometheus may be rising to go up against him; 7)고 요약한다. 블룸의 독법은 독자에게 작가의 메시지를 분명히 전달하고 독자를 작품의 맥락에 직접 참여시킴으로써 역사적 비평이 범할 수 있는 잘못을 피해 간다. 그러나 블룸 식의 독법은 작품의 주제를 지나치게 보편화시킨다는 문제가 있다. 지나친 보편화는 서부라는 특수한 상황 하에서 철학적 질문이 탐구될 때의 독특한 효과를 전혀 포착하지 못하며, 맥카시가 서부극의 배경을 통해서 전달하고자 했던 특유의 메시지는 오래된 신화의 보편적 교훈으로 희석될 수밖에 없다.

그렇다면 맥카시가 제기하는 철학적 질문을 깊이 있게 고민하되

서부극이라는 독특한 배경에 비추어 작가가 던지는 메시지의 특수성을 도출해내기 위한 방법은 무엇인가? 본 논문에서는 자렛이 정의한 “수정 서부극”(revisionary western)이라는 장르를 이용해 질문에 답하고자 한다. 수정 서부극은 고전 서부극⁶이나 수정주의(revisionist) 서부극⁷과 구분되는

⁶ “전설과 구전이야기의 형태로 사람들에게 전해지다가 19세기 중반 노동자들을 위해 싸구려 이야기 거리를 제공하면서” 전형적인 틀을 갖춘 서부극의 고전적 작품들은 “주로 미국의 이상향 건설을 위한 영웅들의 모험담”(김민정 2)으로 출발했다. 고전 서부극의 전형적인 플롯에 따르면 주인공인 백인 영웅들은 언제나 자기 고향을 박차고 나와 서부로 향한다. 그들에게 “서부는 [미국인들이] 현대 산업사회에서의 삶의 조건, 이를테면 존재의 기계화라든지 경제적 궁지, 사회적 혼란과 불행한 인간관계, 정치적 부정의 같은 것들로부터 탈출할 수 있게 해주는 것처럼 보인다”([West] seems to offer escape from the conditions of life in modern industrial society: from a mechanized existence, economic dead ends, social entanglements, unhappy personal relations, political injustice; Tomkins 4, Søfting 15에서 재인용). 서부극은 그렇게 고향을 떠난 “백인 카우보이들과 방랑자들이” 주로 인디언이나 멕시코인으로 표상되는 서부의 악당들을 쓰러뜨리며 “백인 가족과 마을을 지키는”(김민정 2) 내용이다.

⁷ 수정주의 서부극은 고전 서부극의 정치적 편향에 대한 반발로 발생한 장르이다. 고전 서부극의 정치적 편향성은 명백하다. 주지하듯 백인들의 집단 이주가 시작되기 전부터 아메리카 대륙에는 수많은 사람들이 나름의 문명 체계를 이루어 살고 있었다. 서부극에서 재현하는 바와는 달리 백인들이 탈출의 공간, 황야로 생각했던 서부는 사실 텅 빈 장소가 아니라 원주민들의 생활공간이었다. 백인 이주민들은 그 공간을 차지하기 위해 선주민들을 잔인하게 학살했다(이에 관해서는 Shaw 참조). 원주민들이 백인 이주민을 상대로 행사한 폭력은 상대적으로 방어적 성격이 짙었다. 그러나 서부극에서는 정복자인 백인을 방어하는 선(善)으로, 선주민인 아메리카 인디언을 침략하는 악(惡)으로 전도하여 재현한다. 이처럼 선악이 전도된 고전 서부극의 재현은 인디언들 뿐 아니라 멕시코인들을 상대로도 벌어진다(미국의 제국주의적 팽창과 멕시코의 관계 및 이 과정에서 “명백한 운명”의 수사가 동원된 방식, “명백한 운명”의 수사와 서부극이 맺고 있는 관계에 관해서는 김준년 참조). 이 전도를 다시 뒤집고자 하는 노력이 수정주의적 서부극 창작의 동기로 이어졌다. 그리하여 “1950년대 이후로는 영웅의 모습을 한 주인공이 보다 복합적인 성격을 가진 인물로 그려지며 가볍게 상

서부극의 하위 장르로서 “기존 서부극의 재료들을 취사선택하고 수정하고 재소화”(also selects, revises, and reassimilates materials from the indigenous western; Jarrett 69)한다. 제국주의 이데올로기의 이면을 파헤치고 탈식민주의적 논의를 가능하게 만드는데도 불구하고 『핏빛 자오선』이 수정주의적 서부극으로 분류되지 않는 까닭은 고전 서부극을 비트는 방식이 수정주의적 서부극과는 상이하기 때문이다. 소년이 고향을 떠나 서부를 여행하며 인디언이나 멕시코 인과 싸운다는 기본적인 플롯은 가지고 있지만 『핏빛 자오선』은 주인공을 조금도 영웅화하거나 윤색하지 않기에 고전 서부극과 비교된다. 한편 수정주의적 서부극은 고전 서부극의 전형적 이분법을 뒤집어 적용하는 특징이 있으나 『핏빛 자오선』은 도리어 고전 서부극의 “장르 요소들을 극대화함으로써 서부극의 패턴과 전통을 이화한다”(defamiliarize the patterns and conventions of the western by magnifying its genre elements; Søfting 16)는 점에서 수정주의적 서부극과도 구분된다. 다시 말해 『핏빛

업적으로 소비되어 오던 서부영화는 변화를 겪는다. 특히 이 시기부터 1960년대에는 『부러진 화살』(Broken Arrow, 1950)에서 시작된 수정주의적 시선의 영화들이 제작된다”(김민정 3). 쇠프팅은 고전 서부극 전복을 목표로 삼는 2세대 서부극으로서 수정주의적 서부극의 가치를 높이 산다. 쇠프팅에 따르면 고전 서부극은 “서부-동부, 야생-문명, 남성적인 것-여성적인 것 등 일련의 이원적 대립에 근거를 두고 있다”(is structured around a series of visionary oppositions, like west-east, wilderness-civilization, masculine-feminine; 17). 수정주의적 서부극은 고전 서부극의 배경을 그대로 활용하되, 고전 서부극의 이원적 대립을 뒤집어 적용한다. 그렇게 함으로써 수정주의적 서부극은 고전 서부극이 담고 있는 제국주의적 이데올로기까지 전복시키려고 시도한다.

자오선』은 고전 서부극의 “이분법에서 전통적으로 지배적이던 편의 존재를 확대함으로써 미국 서부의 신화를 가장 소름끼치는 한계까지 밀고 간다”(magnifies the presence of the traditionally dominant side of the binary and thus forces the myth of the American west to its most appalling extreme; *Softing* 18).⁸ 중요한 점은 고전 서부극이나 수정주의적 서부극과는 달리 수정 서부극은 단순한 허구적 창작물이 아니라 “허구적 요소와 역사적 요소의 결합을 활용”(applies this combination of fictional and historical elements; 71)한 역사적 로맨스(historical romance)라는 사실이다. 자렛(Robert A. Jarrett)에 따르면 역사적 로맨스란 허구와 역사의 경계를 흐려놓는 “일종의 소설 형식”(a fictional mode; 71)으로서⁹ “더욱 거대한

⁸ 이분법의 극단화가 『핏빛 자오선』의 특유한 기법이라는 주장은 그 효과를 긍정적으로 평가하든 부정적으로 평가하든 대부분의 비평가가 공유한다. 예를 들어 스퍼전(Sara Spurgeon)은 “이 작품에서 맥카시의 기획은 익숙한 신화들을 그저 다시 이야기하거나 카우보이와 인디언의 상징에 『늑대와 함께 춤을』(*Dance with Wolves*)과 같은 방식으로 현대적이고 정치적으로 올바른 옷을 입히는 것이 아니라면서”(McCarthy’s project here is not simply to retell the familiar myths or dress up the icons of cowboys and Indians in modern, politically correct costumes a la *Dance with Wolves*; 76) 수정주의적 서부극과 『핏빛 자오선』을 구분하되 후자의 손을 들어준다. 반면 쇠프팅은 “맥카시의 작품이 근본적으로 비도덕적이고 어찌면 무도덕적으로 보이며, 현대의 수정주의적 프로젝트가 가진 깨끗한 양심이라고는 조금도 담고 있지 않다”(McCarthy’s novel appears profoundly immoral, or possibly amoral, and has none of the clean conscience of modern revisionist projects; 18)라고 비판한다.

⁹ 이를테면 호손(Nathaniel Hawthorne)의 『주홍 글자』(*The Scarlet Letter*, 1850)가 대표적인 예이다. 이 소설에서 호손은 실존 인물인 리처드 벨링엄(Richard Bellingham)을 작중에 등장시키고 세관에서 근무했던 자신의 실제 경

상상의 내러티브 안에 결합되어 있는 허구적 요소와 역사적 요소 간의 특별하고도 비상한 관계를 암시”(implies a special or extraordinary relation between fictional and historical elements, combined in a larger imaginative narrative; Jarrett 69)한다. 자렛이 “포스트모더니즘적 방식”(postmodern fashion)이라고 부르는 이 관계는 내러티브를 구성하는 화자의 자유로운 취사선택을 통해 독자들을 이미 완성된 역사적 기록물의 수동적 학습자로 만드는 대신 역사에 대한 작가의 허구적 재구성을 비판적으로 사유하게 함으로써, 역사를 재료로 삼은 철학적 논의를 가능하게 한다.

『펫빛 자오선』이 가진 역사적 로맨스로서의 성격은 분명하다. 위에서 밝혔듯 『펫빛 자오선』은 작품의 기본 전개에서 사료를 깊이 참조했다. 그러나 『펫빛 자오선』은 챔벌린의 회고담에 나오는 역사적 사실들의 사이사이에 글랜튼 패거리와 엘리야스(Elias)의 조우 일화 등 허구적인 사건들을 삽입함으로써(Jarrett 71-74) 역사적 기록물이라기보다는 허구적 창작물이 된다. 결국 수정 서부극으로서의 『펫빛 자오선』은 “철학적 질문과 함께 ... 플롯에 정보를 제공하며 플롯을 통해 묘사되는 역사적 움직임이라는 이중적 궤적”(the dual trajectories of the philosophical question . . . and the historical movement that both informs the

협을 작품의 도입부로 활용하되, 헤스터 프린(Hester Prynne)이나 아서 뎀즈데일(Arthur Dimmesdale) 등 허구적 인물들이 겪는 허구의 사건을 이 역사적 사실들과 매끄럽게 혼합하여 하나의 이야기로 제시한다(Jarrett 71-74).

plot and is described by it; Ellis 90)을 제공한다. 이에 따라 『핏빛 자오선』은 구체적 배경을 누락시킨 채 보편철학적 문제만을 탐구하는 추상적 창작물로도, 역사적 사실을 재현한 일종의 기록물로도 완전히 규정되지 않는다. 이처럼 불확실한 『핏빛 자오선』의 정체성은 작품의 가능성을 한정하기보다는 작품이 제기하는 철학적 문제를 서부극이라는 특수한 배경에 비추어 구체적으로 탐구할 수 있게 해준다. 작품에 반영된 역사적 사건들을 놓치지 않으면서도, 역사적 사실들을 단순 나열하기보다 그 사실들에 대한 허구적 재구성을 강조하는 수정 서부극이 제공하는 특유의 이점이다.

캠벨(Neil Campbell), 월러치(Rick Wallach), 스퍼젠, 쇠렌센(Bent Sørensen) 등은 수정서부극적 틀로 『핏빛 자오선』을 읽어내면서, 작품을 하나의 철학적 실험장으로 간주하면서도 작품이 구체적 배경으로 삼고 있는 미국 서부에 대한 역사적 관심 또한 놓치지 않는다. 다시 말해 이들은 팽창주의 시대의 미국 서부라는, 폭력적이고 불가항력으로 점철된 배경을 설정해 두고 그 환경에서 특정한 철학적 사고방식이 발현되는 방식과 그 결과를 탐구한다. 이를테면 캠벨은 죽음에 대한 불안이 서부라는 배경을 만나면 제국주의적 사고방식을 낳는다고 본다. 캠벨은 판사를 제국주의적 이데올로기의 알레고리적 구현으로 보고 그가 작중 공간에서 보이는 행적을 파악한 뒤, 판사의 표면적 성공과 명시되지는 않았지만 필연적인 파멸을 읽어낸다. 한편 월러치는

캠벨처럼 판사라는 특정 인물을 활용하는 대신 작중에 등장하는 모든 인물이 하나의 철학적 태도를 나타내는 인간 군(群)이라고 본다. 개별 인물들이 표상하는 철학적 태도를 구분하기보다 그들이 이루는 체제 자체에 관심을 가지면서 윌러치는 무사적 사고방식이 『베오울프』 (*Beowulf*)에 묘사된 게르만 사회와 『핏빛 자오선』에 묘사된 서부 시대라는 다른 실험장에서 각기 어떤 방식으로 작동하는지를 비교 및 대조하며 파헤친다. 스피전도 『핏빛 자오선』에 수정 서부극적 독법을 적용한 비평가 중 한 사람이다. 스피전은 황야로 나아가 신성한 제물을 사냥하고 개인적이거나 공동체적인 성장을 이루어 마을로 귀환하는 성스러운 사냥꾼 신화의 모티프를 탐구한다. 최초로 “성스러운 사냥꾼”은 자신의 희생을 통해 공동체의 번영을 낳는 인물이다. 성스러운 사냥꾼은 개인의 죽음과 공동체의 지속을 교환하는 방식으로 인간의 존재론적이고 윤리철학적인 문제를 극복한다. 그러나 『핏빛 자오선』의 서부극적 상황에 투입된 성스러운 사냥꾼은 다르다. 스피전은 성스러운 사냥꾼의 서부극적 변형을 판사로 본다. 판사는 근대이성주의와 과학의 표상으로 둔갑하여 자연을 정복해 나가며 미국의 팽창주의, 인간중심주의, 과학주의를 상징적으로 보여준다. 약간의 차이가 있지만 쇠렌센의 경우도 수정 서부극으로서 『핏빛 자오선』을 읽어낸 비평가라고 할 수 있다. 그는 크세노폰(Xenophon)의 『아나바시스』 (*Anabasis*)나 호메로스의 『일리아드』 (*Iliad*) 등 그리스

고전의 전형적인 퇴각 이야기(Katabasis)가 미국 서부로 무대를 옮겨오면서 발생하는 독특한 효과에 주의를 기울인다. 쇠렌센에 따르면 『핏빛 자오선』은 “신화의 렌즈를 통해 서부극을 읽음으로써 서부극을 패러디하는 동시에, 서부극의 배경에 [전통적인] 모험과 하강의 구조를 배치함으로써 이 구조를 패러디”(parodying of the Western genre by reading it through the lens of mythography, and simultaneously parodying the quest and katabatic structures by setting them in the old West; 24)한다. “지옥으로 향하는 주인공의 신화적 하강”(a mythographical descent into Hell, for the protagonist; Sørensen 17)이라는 오래된 주제는 맥카시의 지속적 관심사인 인간의 존재론적 지위와 윤리철학적 문제에 맞닿아 있는 개념이지만, 쇠렌센은 이 주제에 직접 대답하지는 않는다. 그의 관심은 퇴각 이야기가 서부극이라는 무대에 배치되었을 때 이 작품이 “서부극을 탈신화화하고, 역설적으로 서부극을 서구 내러티브 전통의 고전에 새겨 넣음으로써 재신화화하여 서부극과 서구 내러티브 전통을 모두 폭로하는”(debunks both by demythologizing the Western – paradoxically remythologizing it by inscribing it in some of the classics of Western . . . narrative tradition; 24-5) 방식에 집중되어 있다. 주인공의 신화적 하강이 암시하는 존재론적이고 윤리철학적인 질문이 그리스 신화의 세계와 서부극의 세계에서 각기 실험된 결과 어떤 대답을 낳는지에 대해서 쇠렌센은 단지 부차적인 관심만을 기울인다.

위에서 언급한 수정주의적 독법의 비평들은 작가가 제기하는 철학적 질문과 그에 대한 응답을 탐구하는 동시에 작품이 제공하는 서부극적 배경과 구체적 사실들을 놓치지 않는다는 장점이 있지만, 인간의 존재론적 위치와 그에 수반되는 윤리철학적 문제들을 탐구하지는 않는다는 한계가 있다. 캠벨이나 스퍼전은 제국주의와 과학주의 등 근대 서구사회의 특정한 이데올로기에 대한 분석에 치중하기에 보편적 인간의 존재론/윤리철학에 대한 관심을 쏟지 못한 반면 쇠렌센은 죽음과 관련된 보편적 문제에 좀 더 관심을 기울이고 있지만 수정 서부극적 특징이 야기하는 독특한 효과에 주목하는 만큼 철학적 문제에 대한 해답을 구하는 데에는 소홀하다. 따라서 본 논문은 수정 서부극적 독법을 활용하여 불가항력으로서의 죽음과 이에 맞닥뜨린 인간의 윤리 문제가 서부라는 특수한 배경을 상대로 어떻게 탐구되는지에 중점을 두고 『핏빛 자오선』을 읽고자 한다. 구체적으로 본 논문은 죽음이라는 절대적 불가항력을 수용할 경우와 거부할 경우의 결과를 각기 살펴본다. 『핏빛 자오선』에 등장하는 세 등장인물이 본 논문에서 수행할 실험의 재료가 된다. 스프롤과 판사는 죽음을 거부하는 태도의 표상으로서, 죽음의 거부가 타자에 대한 혐오와 극단적인 비윤리성으로 이어진다는 결론을 도출하는 데 활용된다. 반면 소년은 이들과 정반대의 태도를 보이는 인물로서 죽음을 수용한 결과 타자와의 교류 및 윤리성의 획득이라는 결말을 맞는다.

먼저 본론의 첫 장에서는 『핏빛 자오선』의 세계가 스피노자적 일원론으로 설명되는 공간임을 제시하고, 그 공간에 존재하는 인간은 스피노자적 실체의 일시적 현현으로서 필멸의 존재라는 점을 지적한다. 그 과정에서 인간의 죽음이 개물로서의 사멸일 뿐만 아니라 스피노자적 실체로의 귀환이기도 하다는 점이 보여질 것이다. 이어지는 둘째 장에서는 스피노자적 실체로의 귀환인 죽음을 거부할 때 혐오감이 발생한다는 사실과, 혐오감이 타자에 대한 배타적 감정으로서 비윤리적인 결과들을 낳는다는 점을 스프롤과 판사에 대한 분석을 통해 입증한다. 혐오감에 대한 논의를 위해 크리스테바의 비체론과 너스봄의 설명을 소개하고, 이 둘을 비판적으로 종합하며 혐오감과 스피노자적 실체의 연관성을 밝힌다. 이에 따라 스프롤이 보이는 혐오 반응이 자신의 죽음을 거부하는 태도, 즉 스피노자적 진실을 외면하는 데 따른 필연적 결과라는 점이 드러난다. 표면적으로는 매우 초월적인 존재로 그려지는 판사는 사실 스프롤과 같은 태도를 지닌 인물로서, 스피노자적 실체의 일시적 현현이라는 자신의 입장을 받아들이지 못하고 실체와 구분된 개물로서의 의식을 구축하기 위해 파괴적인 기술활동을 계속한다는 점이 지적된다. 셋째 장에서는 스피노자적 실체로의 귀환인 죽음을 수용하는 태도의 알레고리로서 판사나 스프롤과는 반대되는 인물인 소년에 대한 분석이 이루어진다. 소년이 자신의 죽음을 두려워하지 않는 이유는 그가 스피노자적 진실을 강박적으로 거부하는

대신 수용하기 때문이며, 소년은 바로 이처럼 스피노자적 진실을 수용한 까닭에 판사에게 효과적으로 저항할 수 있을 뿐 아니라 타자에게 근본적으로 개방된 윤리적 삶을 살 수 있는 존재라는 점이 작품의 여러 장면을 근거로 제시된다.

본론 1.

스피노자적 실체의 일시적 현현으로서의 인간

샤비로는 「'어둠의 바로 그 삶': 『핏빛 자오선』 읽기」("The Very Life of the Darkness': A Reading of *Blood Meridian*") 를 스피노자 전기의 한 대목에서 따온 인용문으로 시작한다. 콜레루스(Colerus)가 지은 전기문에서 스피노자는 거미줄에 파리를 던져놓고는 그 파리를 두고 여러 마리의 거미들이 싸우는 모습을 관찰하며 웃음을 터뜨린다. 이 장면의 그로테스크한 분위기는 인간의 죽음에 대한 온갖 종류의 사실적 묘사로 가득 찬 『핏빛 자오선』과 어울린다. 하지만 샤비로가 스피노자의 전기로 자신의 비평문을 연 까닭은 『핏빛 자오선』과 스피노자 전기의 분위기가 비슷하기 때문만은 아니다. 오히려 샤비로에게는 『핏빛 자오선』의 세계가 “모든 것은 단 하나의 유일한 스피노자적 실체로 이루어져 있음”(all is composed of the one unique Spinozistic substance; Shaviro 148)을 보여준다는 사실이 매우 중요하다. 샤비로가 지적하는 것처럼 스피노자적 실체의 개념은 『핏빛 자오선』을 이해하는 열쇠가 된다. 스피노자가 활동하던 당시의 풍조를 반영해 “신”(God)이라는 이름으로도 치환되는 스피노자적 실체는 “절대적으로 무한한 존재, 즉 모든 것이 각각 영원하고 무한한 본질을 표현하는 무한한 속성으로 이루어진 실체”(Spinoza 20)이다. 영원성과 무한성이

스피노자적 실체의 중요한 특징인 것은 사실이지만 그것만으로는 충분하지 않다. 스피노자는 『에티카』 (*Ethica*)에서 다양한 논증을 통해 “여러 가지 실체가 존재할 수 없고 오직 하나의 실체만이 존재할 수 있다”(24)는 점을 수 차례 밝힌다. 스피노자에 따르면 “물(物)은 **물인 한도 내에서** 분할되며 그것의 부분들이 서로 분리된다고 우리들은 파악한다. 그러나 그것이 물질적 **실체인 한도 내에서는** 분리되지도 분할되지도 않는다. 나아가서 물은 물로서 생성되고 소멸되지만 **실체로서는** 생성되지도 소멸되지도 않는다”(42, 필자의 강조). 즉, “절대적으로 무한한 실체는 분할되지 않는다”(35). 오직 **물인 한도 내에서** 개물이 분할된다는 점에도 불구하고 실체적 차원에서는 어떠한 개물도 서로 구분되지 않는다는 점이 스피노자적 실체 개념의 핵심이다.

스피노자적 실체의 개념이 개물의 광대함 이상의 것을 포괄하므로 『핏빛 자오선』의 자연이 스피노자적 실체를 보여준다는 주장은 단지 이 자연이 매우 광대하다는 것 이상의 의미를 표현한다. 물론 『핏빛 자오선』의 자연은 종종 인간의 왜소함이나 필멸과는 대비되어 아주 거대하고 영원하며 무한한 공간으로 그려지는 것은 사실이다. 예를 들어 맥카시는 주인공들의 행렬이 나아가는 장면을 묘사할 때에도 인물들에게 초점을 두기보다는 인물의 왜소함을 부각시키는 전체적 조망에 초점을 둔다. “독수리의 그림자가 아래쪽 기수들의 대오를 가로질렀고, 기수들은 눈을 들어 곧 깨질 것처럼

과랏고 티끌 하나 없는 허공을 타고 날아가는 그 새를 바라보았다”(The shadow of an eagle . . . crossed the line of riders below and they looked up to mark it where it rode in that brittle blue and faultless void; 110)는 식이다. 등장인물들에게도 자신들의 왜소함 및 이와 대조를 이루는 자연의 광대함은 명백하여 작품에는 종종 “절벽 위의 기병들은 자기 자신에게조차 매우 작게 느껴진다”(the horsemen on that promontory seemed very small even to themselves; 154)는 식의 서술이 제시된다. 몇몇 경우에는 서술자가 직접 등장인물들이 “매우 작으며 그 광대한 풍경 속에서 매우 느리게 움직인다”(they were very small and they moved very slowly in the immensity of that landscape; 59)고 적시하기도 한다. 크기가 클 뿐 아니라 『핏빛 자오선』의 자연은 인간들의 순간성과 대비되는 영원성을 간직한 공간이기도 하다. 대표적으로 사막은 인간들이 “지나갔다는 표시를 할 만한 것은 모조리 없어지고”(there was nothing to mark their progress upon [the desert]; 307) 나서도 여전히 남아있다고 묘사된다.

하지만 자연이 광대한 공간으로 묘사된다는 것보다 더 중요한 사실은 자연이 그 거대한 크기에도 불구하고 이 작품에서 자연은 물개성적인 공간으로만 머물지도 않는다는 점이다. 『핏빛 자오선』의 자연은 오직 인간의 왜소함을 부각시키기 위한 장치로 사용된 텅 비고 드넓은 공간이 아니며 오히려 저마다 개성과 생기를 띤 작은 부분들로 촘촘하고 복잡하게 구성되어 있다. “자연 안에는 공허한 공간이 존재하지

않고 모든 부분은 공허한 공간이 존재하지 않도록 서로 통일되지 않으면”(Spinoza 41) 안 된다는 스피노자의 주장을 뒷받침 하기라도 하듯, 『핏빛 자오선』의 자연은 새나 별자리, 먼지, 돌 등 자연의 소품들로 가득 메워져 있다. 물개성적 진공상태에 대한 묘사가 아니라, 바로 이 소품들에 대한 치밀하고 정교한 관심이 작품 속 자연에 절대적인 공간감을 부여한다. 자연의 소품들에 대한 작가의 지대한 관심과 그것들을 묘사하는 작가의 탁월한 능력은 괄목할 만하다. 『핏빛 자오선』에서 풍경은 획일적으로 환원되는 적이 없으며 작가의 관심은 자신이 묘사하는 자연의 가장 미세한 부분에까지 미친다. 화이트 대위의 부대가 어두운 색 화성암(traprock), 휘록암(trapdyke) 등이 단층과 배사층을 이루며 굽이굽이 뻗어 있는 길을 나아가는 장면(52), 글랜튼 일당이 “소형 앵무새나 현란한 마코앵무가 결눈질하며 울어대는 덩굴로 뒤덮인 초록색 계곡”(green gorges thick with vines where paroquets and gaudy macaws leered and croaked; 205)을 나아가는 장면 등이 좋은 예이다. 이러한 장면에는 자연의 “섬세한 세목들과 미세한 특질이 너무나도 정확히 적혀 있어 [여기에서] 인간중심주의적 시각의 편견은 실격 당한다”(Minute details and impalpable qualities are registered with such precision that the prejudices of anthropocentric perceptions are disqualified; Shaviro 153).¹⁰

¹⁰ 『핏빛 자오선』에서 인간이 차지하는 비중이 인간에게 특권적 지위를 허락하는 인간중심주의적 작품에 비해 무척 미미하다는 점은 필킹튼 역시 지적하고

복잡하고 촘촘하며 빈 공간이 없는 자연에 대한 묘사가 “인간중심주의적 시각의 편견”을 “실격”시킨다는 샤비로의 주장은 스피노자적 실체와 그 일시적 현현으로서의 인간이 맺고 있는 관계를 잘 보여준다. 쇠프팅이 말한 것처럼 『핏빛 자오선』의 자연이 단지 “인간 존재가 별 차이를 만들어낼 수 없는 자율적이고 극단적인 배경”(an autonomous and extreme setting where human beings make little difference; 24, 필자의 강조)이라면 “인간중심주의적 시각의 편견”은 여전히 유지된다. 아무리 광활하고 복잡한 공간일지라도, 그 공간이 배경으로 읽히는 한 초점은 계속 인간 등장인물들에게 머물기 때문이다. 그러나 이 작품의 자연은 인물들이 활동하는 무대, 인물의 활동을 비추는 배경으로 읽히기를 거부한다는 점에서 주목할 만하다. 자연과 인간의 평등한 관계가 가장 두드러지는 부분은 바로 “시각적 민주주의”(optical democracy)를 설명하는 대목이다. 시각적 민주주의에 대한 아래의 묘사에서 보듯, 자연은 결코 배경으로 위축되지 않는다.

그 지역의 중립적 엄격함 때문에 모든 현상은 이상한

있다. 그는 애비(Edward Abbey)의 책 『사막의 고독』(Desert Solitaire, 1968)을 분석하면서 애비가 “꽤 자주 인류의 인간중심주의, 우리 종족의 자만심을 비난한다”(often decries humanity's anthropocentrism, our species pride; 313)고 풀이하고 “맥카시 역시 비슷한 관점을 가지고 있는 것 같다”(McCarthy appears to hold a similar view; 313)고 지적한다.

평등성을 획득했고, 거미나 돌이나 풀잎이나 그 무엇도 우위를 주장할 수가 없었다. 눈이란 몇 가지 특징이나 부분으로 전체를 단정하기 마련이라 이 사물들의 명확함은 그 사물들이 주는 익숙함과 모순되었다. 이곳에는 다른 것보다 더 빛난다든지 어두운 것이 없었으며, 그러한 풍경의 시각적 민주주의 속에서는 모든 선호가 변덕스러운 것이 되었고 인간과 돌은 예측하지 못했던 친척관계를 부여 받기 때문이다.

In the neuter austerity of that terrain all phenomena were bequeathed a strange equality and no one thing nor spider nor stone nor blade of grass could put forth claim to precedence. The very clarity of these articles belied their familiarity, for the eye predicates the whole on some feature or part and here was nothing more luminous than another and nothing more enshadowed and in the optical democracy of such landscapes all preference is made whimsical and a man and a rock become endowed with unguessed kinships. (258-9)

“시각적 민주주의”로 대표되는 인간과 자연의 평등관계는 둘 모두가

스피노자적 실체라는 사실에서 기인한다.¹¹ 스피노자적 실체가 “절대적으로 무한한 존재, 즉 모든 것이 각각 영원하고 무한한 본질을 표현하는 무한한 속성으로 이루어진 실체”로 정의된다는 점에 다시 주목해야 한다. 이 정의는 자(自)와 구분되는 타(他), 혹은 타와 구분되는 자의 광대함과 무한함, 영원함을 강조하기 위해 고안된 수사적 진술이 아니다. 스피노자가 실체를 정의하면서 노린 바는 무한함과 영원함, 절대성이 자에 의해서든 타에 의해서든 개물에 의해서는 결코 획득될 수 없다는 점을 분명히 밝히는 것이다. 초점을 인간에 두든 인간 외의 다른

¹¹ 이 주장은 폭력과 인간의 죽음을 포함하여 『핏빛 자오선』에 등장하는 일련의 사건들을 “자연사”(natural history; 449)의 일부로 본 필립스의 주장과 출발점이 같지만, 그의 주장과는 결정적인 차이가 있다. 필립스에 따르면 『핏빛 자오선』은 “인간이 나머지 세계와의 관계에서 특권적 지위를 조금이라도 가지고 있는지”(whether human beings have any privileged position in relation to the rest of the world)를 질문한 뒤 “인간은 다른 존재들과 세계를 만드는 물체들 사이에서 두드러지지 않는다”(the human does not stand out among the other beings and objects that make up the world; 443)는 답을 내리는 작품으로서, 그 안의 인간과 자연은 “같은 연속체 상의 부분들이며 맥카시에 의해 시종일관 그렇게 묘사 된다”(parts of the same continuum and are consistently described by McCarthy as such; Phillips 446). 하지만 필립스는 인간과 자연을 대자적 존재로 보는 관점에서 완전히 놓여나지 못한다. 그가 보기에 『핏빛 자오선』의 인간과 자연은 “모두 똑같이 폭력적이며 서로에 대해 무관심하다”(both are equally violent and indifferent to the other; 447). “자연의 세계와 인간의 세계는 같은 세계의 부분”(the world of nature and the world of men are parts of the same world; 447)이지만, 서로 냉담할 수 있는 독립적인 부분들이다. 다시 말해, 필립스는 인간과 자연이 평등할 뿐만 아니라 실체적 차원에서 완전히 같은 존재라는 점을 간과한다. “풍경을 묘사하는데 사용된 기술은 종종 인간과 자연이 밀접하게 연결되어 있음을 나타낸다”(the techniques used to describe landscape frequently indicate that man and nature are inextricably bound; Jonathan Imber Shaw 224)는 쇼의 언급 역시 비슷한 맥락에서 해석할 수 있다.

개물에 두든 관계없이, 세계를 구성하는 모든 부분은 실체적 차원에서 아무런 차이가 없이 완전히 같은 존재들이다. 『핏빛 자오선』에 묘사된 인간과 자연의 관계는 스피노자적 사유에 의해 구성되었다. 이 작품에서 인간과 자연은 **물의 한도 내에서** 분할될 수 있다. 그러나 실체적 차원에서 볼 때에는 위계적으로 평등한 위치를 점할 뿐 아니라 사실상 전혀 구분되지 않는다.

스피노자가 논리적 연역을 통해 보여주는 세계의 일원성을 『핏빛 자오선』은 보다 감각적이고 경험적인 정보를 제시함으로써 드러낸다. 자연과 인간이 본질적으로 구분되지 않는다는 주장을 뒷받침하기 위해서는 먼저 『핏빛 자오선』이 영혼의 존재를 부정한다는 점을 분명히 해 둘 필요가 있다. 흔히 “인간중심주의적 편견”은 인간만이 영혼이나 정신이라 불리는 특징을 가졌다는 확신에서 나온다. 하지만 『핏빛 자오선』은 이 점을 부정한다. 엄격하게 3인칭 관찰자 시점을 견지하면서 작품은 동식물이나 광물의 내면만큼이나 인간의 내면도 좀처럼 표현하지 않는다.¹² 이 점은 『핏빛 자오선』의 창작에 큰 영향을 미친 것으로 알려진 멜빌(Herman Melville)의 『모비-딕』(*Moby-Dick*)과 견주어 보면 뚜렷이 드러난다. 두 작품을 비교한 한기옥은 『모비-딕』에 비해 『핏빛 자오선』에서는 “인물의 내면이 깊이

¹² 소년이 ‘두렵다’는 감정을 느끼는 경우를 제외하고는 사실상 내면 표현이 전무하며, ‘두렵다’ 등의 감정은 동물들도 느끼는 것으로 그려진다.

탐구되지 않는다”(90)고 지적하며, 전자의 “화자인 이쉬미엘은 이야기와 사색을 통해, 에이헵은 독백을 통해 자신의 속내를 자유롭게 토로하지만 [『핏빛 자오선』의] 소년과 홀튼은 직접 속내를 드러내지 않는다”(한기욱 90)고 설명한다. 이 점은 “내러티브의 삼인칭 관찰자 시점은 [소년의] 정신에 대한 어떤 통찰도 제공하지 않는다”(narrative’s third person limited perspective offers no insight into his psyche; Clement 4)고 주장하는 클레멘트에게서도 확인되는 주장이다. 커티스(Diana Curtis)는 시각적으로 가시화된 “영적이고 비가시적인 세계가, 다른 방식으로는 드러나지 않았을 맥카시의 주인공인 소년의 내면심리를 보여준다”(the spiritual invisible world is the psyche of [McCarthy’s] protagonist, the kid, whose thoughts we otherwise would not know; 112)며 『핏빛 자오선』에 묘사된 풍경을 통해 소년의 내면이 묘사된다고 주장하지만 이 역시 주인공인 소년의 내면에 대해 서술자가 아무런 직접적 정보도 제공하지 않는다는 또 하나의 방증이다. 심지어 대사가 등장하는 경우에도 대사가 인간의 고유한 특질로서의 영혼에 대한 증거라고 보기는 어렵다. 『핏빛 자오선』에서 언어를 사용하는 존재가 인간뿐이라는 점은 사실이다. 그러나 일반적인 소설에서와는 달리 작품에서 인간들이 사용하는 언어는 따옴표(“”) 없이, 자연풍광의 묘사나 사건의 진행과 마찬가지로 서술부 안에서 제시된다. 또한 “원주민이나 멕시코인들과 나누는 등장인물들의 대화는 스페인어 그대로 기술되며 번역되지 않는다”(the characters’

dialogue with natives and Mexicans is reported verbatim in Spanish and is not translated; Fielder 33). 따옴표의 미사용 및 의미전달 여부를 개의치 않는 스페인어의 음가 표기는 독자에게 반드시 전달해야 하는 중요한 사실로서 인간의 정신이 존재하며 대사란 그 정신을 따와서 표현하는 장치라는 통념을 부정한다. 이 작품에서 인간의 대사란 일차적으로 소리이다. 인간의 대사는 짐승의 우짖는 소리나 지저귀, 시냇물이 흐르고 바람이 부는 소리와 마찬가지로 간주된다.

인간의 정신적 고유성, 즉 그의 영혼이 인정되지 않는 작품의 세계에서 인간 정체성은 정신적 속성이 아닌 신체로만 규정된다. 예를 들어 토드바인과 헤어졌던 소년이 치와와의 감옥에서 그와 재회했을 때, 소년이 토드바인을 알아보는 까닭은 토드바인과의 정신적 교감 때문이 아니라 그의 독특한 신체적 특징 때문이다. 다름 아닌 신체적 특징 때문에 토드바인을 식별한 소년은 “형씨 가죽이야 가죽 공장에 있어도 알아볼 것”(The kid spat and squinted up at him. I know ye, he said. I’d know your hide in a tanyard; 77)이라고 말한다. “발꿈치에 꼬챙이가 꿰어져 나뭇가지에 걸려 있던”(hung skewered by its heels from a treelimb; 88) 배스캣(Bathcat)을 토드바인이 알아보는 까닭도 그의 “아래팔 안쪽에 문신된 숫자”(on the inside of lower arm was there tattooed a number; 87-88), 즉 그의 신체적 특징 때문이다. 작품이 스피노자적 사유에 의해 구축되었기에 신체에 비해 정신을 부차적인 위치에 놓는 접근은

당연하다. 사실 스피노자는 정신과 신체의 이분법적 구분 자체를 거부한다. 스피노자에 따르면 인간의 정신은 결국 신체적이다. “인간 정신을 구성하는 관념의 대상은 신체이며, 그것도 현실적으로 존재하는 신체”(Spinoza 96)이기 때문이다. 『핏빛 자오선』의 경우, 인간의 정신 역시 신체에 근거한다는 점은 인간의 죽음이 묘사되는 장면에서 가장 분명하게 드러난다. 인간의 죽음은 인간에게 있다고 흔히 상정되는 두 가지 측면, 즉 정신적 측면과 신체적 측면 중 정신적 측면이 완전히 삭제되는 사건이다. 인간의 본질이 그의 정신적 측면에 있다면 죽음은 그의 본질을 변화시키는 중대한 사건이다. 그러나 맥카시는 인간의 정신적 측면이 제거되는 사건이 등장인물에 어떠한 근본적 변화도 야기하지 않는다는 태도를 견지한다. 이 때문에 맥카시는 살아있는 인간은 “그(들)”(he/they)로 부르고 신체만 남았다고 여겨지는 죽은 인간은 “그것”(it)이라 부르는 관행과는 달리 살아 있는 인간이나 죽은 인간을 구분하지 않고 모두 “그(들)”(he/they)라고 지칭한다. 또한 『핏빛 자오선』에서는, 전통적으로 생명이 끝남과 동시에 끝난다고 여겨지는 인간의 여러 활동도 신체가 존재하는 한 계속되는 것으로 그려진다. 환사가 인디언을 죽이는 장면이 대표적이다. 인디언이 환사는 인디언이 “말라 가는 눈으로 재앙처럼 닥쳐오는 태양을 살펴보도록 놔두었다”(leaving him to scrutinize with his drying eyes the calamitous advance of the sun; 117)고 한다. 이 표현은 눈을 갖고 있는 이상 죽은 사람도 산

사람처럼 태양을 바라볼 수 있다는 인상을 준다. 비슷한 표현이 사막에서 표류한 마차에 타고 있던 시체를 묘사할 때에도 사용된다. 살해당한 백인 잭슨을 묘사할 때에도 작가는 산 잭슨과 죽은 잭슨을 구분하지 않는다. 백인 잭슨은 “머리가 없다는 점만 빼면 전과 똑같이”(as before save headless) “자기 생명이 사라져 버린 어둡고 연기 나는 불길 속의 구멍을 향해 몸을 기울이고 있다”(leaning toward the dark and smoking grotto in the flames where his life had gone; 112). 이 장면에서 백인 잭슨은 여전히 살아 있는 사람처럼 “그”로 표현될 뿐 아니라 말 그대로 “머리가 없다는 점만 빼면 전과 똑같이” 담배까지 “여전히”(still; 112) 들고 있다. 작가는 목숨을 잃음으로써 백인 잭슨에게 근본적인 변화가 일어났다고 이야기하는 대신 목숨을 잃기 전과 후의 백인 잭슨이 가진 유사성에 주목한다. 맥카시는 인간의 내면에 대해서도, 인간을 신체 이상의 존재로 만드는 생명활동에 대해서도 서술하지 않는다. 『핏빛 자오선』의 세계에서 인간 등장인물들에게는 신체 이상의 어떠한 신비로운 본질도 없다. 샤비로의 표현대로 “이 세계에는 어떠한 궁극의 미스터리나 본질적 차이가 없다”(this world is devoid of final mystery or essential otherness; 148)고 할 수 있다.

인간의 고유한 특질로 여겨지는 정신의 존재가 완전히 부정되는 상황에서 인간과 인간이 아닌 존재 사이를 구분 짓는 것은 신체의 차이뿐이겠으나 『핏빛 자오선』은 이조차도 부정한다. 작품에서 인간의

신체와 인간 아닌 존재들의 신체 사이에는 아무런 차이가 없는 듯이 보인다. 인간의 신체와 비인간들의 신체, 혹은 자연은 서로 병합될 수 있는 기본적으로 같은 물질로 그러지면서 근본적으로는 전혀 구분되지 않은 스피노자적 실체를 이루는 모습을 보여준다. 작품에서 인간과 비인간이 모두 스피노자적 실체를 이루는 근본적으로 같은 존재라는 점은 여러 가지 방식으로 전해진다.

첫째로 맥카시는 인간이 자연을 섭취하여 자기 신체를 구성하는 장면을 여럿 제시한다. 실제 세계에서든 그렇지만 『핏빛 자오선』의 인간들은 자연의 여러 개물들을 먹고 소화시키는 방식으로 자신의 신체를 유지한다. 사실 자연을 먹어 자기 일부로 받아들이는 일이 개물로서의 생존을 위한 기본적 조건이라는 사실은 작품 곳곳에서 드러난다. 『핏빛 자오선』의 등장인물들은 사막을 여행하고 있는 만큼 굶주림과 갈증을 자주 느끼며 작가는 등장인물들이 겪는 다분히 신체적인 고통들에 매우 큰 관심을 보인다. 나아가 작가는 등장인물들이 겪는 고통이 타자의 신체나 물질 현존의 직접적 섭취를 통해서만 해소된다는 점에도 관심을 기울인다. 인간이 오직 자기 신체 외부에 존재하는 개물을 섭취하는 방식으로만 연명할 수 있다는 사실은 물론 『핏빛 자오선』의 작중세계뿐 아니라 현실세계에서도 통용되는 법칙이지만, 대부분의 문학작품들이 이 법칙을 간과한다는 사실을 고려하면 맥카시가 음식 마련의 과정을 묘사하는 데에 기울이는 노력은

대단히 충실하다고 볼 수 있다. 많은 문학작품은 음식에 대한 이야기를 생략하거나, 음식에 대한 이야기를 하는 경우에도 음식을 사회적 교류를 위한 소품이나 등장인물들의 경제적 형편, 문화적 요소들을 보여주기 위한 소도구로 활용하며 거의 대부분의 경우 인간이 먹기 좋게 가공된 형태의 음식만을 다룬다. 사실 그 음식물이 다른 개물의 신체였다는 점에 『핏빛 자오선』만큼 천착하는 작품은 찾기가 어렵다. 실제로 작가는 작품 전반을 통틀어 인간이 무언가를 **잡아먹는** 장면을 자주 상세히 묘사하는데, 이 장면들은 해당 사냥감을 잡아먹지 않았더라면 굶주림 등으로 인간 자신이 죽었으리라는 점을 제시하는 동시에 그 사냥감이 처음부터 인간의 먹거리로 존재하지는 않았다는 점, 즉 그 ‘음식’은 사실 물질 한도 내에서 인간과는 구분되는 개물이었다는 사실에 주목한다. 이를테면 맥카시는 인간들이 무엇을 잡아먹었는지 늘 상세히 밝힌다. 예를 들어 인간들은 “사막에 사는 작은 야생 돼지”(the little wild pigs of the desert)와 “가지뿔영양”(antelope; 45), “죽은 노새”(a dead mule; 121), 다른 짐승들이 반쯤 먹은 “어린 수컷 가지뿔영양” (a young buck antelope; 135), 어린 염소 여섯 마리(a half dozen young goats; 210), 또 다른 염소(92), 투우(prime bullmeat . . . [f]rom the corrida; 81) 등 구체적인 동물들, 즉 인간과는 물질 한도 내에서 구분되는 개물들을 잡아먹는다. 자연으로부터 섭취한 요소들은 인간 신체를 직접적으로 구성하는 재료인 만큼, 자연을 섭취하는 행위는 **물질 한도 내에서** 인간과 구분되는

자연의 개물들이 **실체적 차원에서는** 스피노자적 일원론으로 인간과 합일되어 있음을 증명한다. 맥카시는 먹는 행위의 일상성 때문에 그 행위가 보여주는 스피노자적 진실에 대한 인식도 명확히 이루어지지 않을 것을 우려하여 인간이 섭취하는 자연의 개물들도 처음부터 인간의 먹거리로 존재한 것이 아니라 인간처럼 나름의 물적 현존을 가지고 있었다는 점을 한 번 더 강조한다. 이를테면 암말이 사막에서 낳은 새끼와 그 새끼의 뱃속에 들어있던 응고된 젖을 먹는(167) 장면의 묘사에서처럼, 맥카시는 음식의 연원을 구체적으로 밝혀 그 음식이 처음부터 인간의 먹거리로 존재했던 게 아니라 누군가의 신체였음을 환기시킨다. 또한 “피 천지 속에서 뒹굴며 칼질을 해대는”(laughing and hacking in a welter of gore) 피혁공들에 대한 묘사나 “보이 칼과 손도끼로 마차 바닥에서”(in the floor of the wagon with bowieknives and handaxes; 45) 창자가 빼내지고 잘라지는 사냥감에 대한 묘사에서 보듯 인간의 신체 일부로 병합되기 직전 자연의 개물이 겪는 해체의 과정을 시각적으로 강조하거나 개물로 존재하던 동물들의 몸이 이미 해체된 모습을 묘사하기도 한다. 대표적인 예가 치와와의 정육점을 묘사한 장면이다.

쇠수들은 고깃간의 살육현장과 밀랍 냄새를 지났다.
그곳에서는 파리 떼가 검게 꼬인 창자 몇 줄이 걸려

있었는데 껍질을 벗긴 고기는 날이 밝아오면서 점차로 색이 어두워지는 거대한 붉은 시트 같았으며 지방을 들어낸, 소와 양의 별거벗은 두개골은 멍하고 푸른 눈을 사납게 부라렸고 사슴과 멧돼지와 오리와 메추라기와 앵무새 등 근방 모든 야생 짐승들의 딱딱한 몸은 머리를 아래로 해서 갈고리에 걸려 있었다.

[T]he prisoners rode past the carnage in the meatstalls and the waxy smell where racks of guts hung black with flies and flayings of meat in great red sheets now darkened with the advancing day and the flensed and naked skulls of cows and sheep with their dull blue eyes glaring wildly and the stiff bodies of deer and javelina and ducks and quail and parrots, all wild things from the country round hanging head downward from hooks. (76-7)

인간들이 죽은 뒤에도 태양을 바라보듯, 생생한 묘사 중에서도 소와 양은 살아있을 때와 똑같이 눈을 부라린다. 이에 따라 인간에게 신체 이상의 본질이 없는 것처럼 동물도 신체로만 규정되는 존재라는 사실, 즉 동물들 역시 특권적이고 신비로운 정체성을 가졌다기보다는 스피노자적 실체의 일시적 현현으로만 존재한다는 사실이 분명히 드러난다.

작품은 또한 인간이 도구를 사용함으로써 인간과 자신이 이루고 있는 스피노자적 일원성을 드러낸다는 사실에도 주목한다. 도구의 사용이 스피노자적 진실을 드러내는 방식은 자연을 직접 섭취하는 방법에 비해 간접적이고 복잡하다. 그러나 개물로서의 인간이 가지고 있는 종족적 특징을 보여준다는 점에서 흥미롭다. 도구의 사용이 인간 신체의 스피노자적 해체를 보여준다는 사실은 도구 사용에 관한 이론의 검토를 통해 드러난다. 스캐리(Elaine Scarry)는 『고통 받는 몸: 세계의 구성과 해체』(*The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*)에서 도구가 “[인간의] 행위이기도 하며 대상이기도 하여 어느 쪽으로나 동화될 수 있다”(At once act and object, it can be assimilated in either direction; Scarry 176)고 주장했다. 스캐리에 따르면 도구란 인간과 분리된 대상인 동시에 “몸에 속하며 인간 [몸]의 연장”(it belongs to the body and is an extension of the human hand; Scarry 176)이다. “여러 가지 자세를 취해야 하는 지속적인 고통으로부터 인간을 해방시키기”(freeing the person of the constant distress of moving through many small body postures) 위해 “척추를 흉내 내며 척추의 일을 대신한다”(mimes the spine, takes over its work; 144)는 의자의 예를 들며, 스캐리는 척추의 기능을 이양 받은 의자와 척추의 기능 일부를 의자에 이양한 인간의 신체 사이에 경계가 흐려진다고 주장한다.¹³ 울프(Cary Wolfe) 역시 스캐리처럼 인간의 신체와

¹³ 스캐리는 또한 인간이 사용하는 물건에 가해진 위해를 처벌함으로써 물건들

그가 사용하는 도구 사이에 경계가 없다고 주장한다. 인간중심주의에 따르면 인간은 프로스테시스(prosthesis)를 사용하는 생물로 “다양한 형태의 기술 및 물질, 근본적으로 인간이 아니면서도 인간을 인간으로 만들어주는 온갖 형태들과 공진화한 존재”(coevolved with various forms of technicity and materiality, forms that are radically “not-human” and yet have nevertheless made the human what it is; xxv)이다. 울프는 프로스테시스가 “근본적으로 인간이 아니라고” 지적하는 인간중심주의를 비판한다. 예를 들어 인공 심장을 달지 않은 상태에서는 살 수 없는 환자의 인공심장을 본질적으로 인간이 아니라고 규정할 근거를 찾기란 매우 어렵다.

『핏빛 자오선』은 스캐리와 울프처럼 도구를 인간 신체의 연장으로 보는 관점을 공유한다. 대표적인 사례는 모자이다. 글랜튼 일당으로부터 잠시 낙오했던 소년은 온갖 고생을 한 끝에 한 무리의 기수들을 발견하는데, 처음에는 그 기수들이 글랜튼 일당이라는 확신이 없다가 “기수들이 모자를 썼음을 볼 수 있게 된”(he could see that the riders wore hats; 228) 다음에야 그들을 알아본다. 모자를 쓴 사람 자신에게도

을 보호하는 여러 종류의 법률과 관습이 사유재산권에 대한 추상적 논의가 발전되기 전부터 있어 왔다고 지적한다. 스캐리에 따르면 이 법률과 관습들은 “인간이 만든 물건은 인간 존재의 감각 능력이 있는 연장이며 따라서 감각 있는 존재들과 관계되는 특권에 의해 보호받아야 한다”(human artifacts as extensions of sentient human beings and as thus themselves protected by the privileges accorded sentience; 174)는 생각의 반영으로서, 예전부터 인간은 도구와 자기 신체를 명확히 구분짓지 않았다는 방증이다.

모자는 신체처럼 여겨진다. “판사는 미소를 짓고는 이마의 시든 화관을 건드렸는데 아마도 더 이상 모자가 없다는 사실을 잊은 듯했다”(The judge smiled and touched the withered garland at his brow, forgetting possibly that he had no hat; 240)는 표현을 주목할 필요가 있다. “글랜튼은 . . . 검고 자기에게 잘 어울리는 새 모자를 썼다”(Glanton . . . wore a new hat which was black and became him; 252-3)는 문장에서 사용된 ‘became’도 일종의 언어유희로 볼 수 있다. 이 문장은 글랜튼이 검은 모자를 썼고 그 모자는 글랜튼이 되었다는 뜻으로 해석할 수도 있기 때문이다.

도구의 사용이 인간과 그 도구가 보이는 개물로서의 구분을 해체하는 만큼, 개물의 신체를 도구로 사용하는 인간은 그 개물의 신체를 자기 신체의 일부로 병합하는 셈이다. 예를 들어 소년이 물을 얻기 위해서 “뼈를 가지고 땅을 팔”(digging with a bone; 70) 때나 화이트 대위의 부대가 “가지뿔영양의 견갑골로 병들어 죽은 병사들의 무덤을 팔 때”(dig their graves with the bladebones of antelope; 46), 코만치 인디언들이 “인간의 뼈로 만든 플루트”(flutes made from human bones; 54)를 불 때에는 뼈 주인들의 몸이 소년이나 화이트 대위의 병사들, 혹은 코만치 인디언들의 신체 일부 혹은 그 연장이 된다. 두 몸의 경계는 흐려지고 두 신체는 하나로 합쳐진다. 이러한 방식의 병합은 소년이 처음으로 글랜튼 일당을 만났을 때 가장 두드러진다.

어느 날 그들은 악랄해 보이는 인간들이 편자를 씌우지 않은 인디언 조랑말을 탄 채 반쯤 취해 거리를 통과하는 것을 보았다. 그 사람들은 수염이 나 있었고 야만적이었으며 힘줄로 꿰맨 동물 가죽 옷을 입었다. . . . 그들이 탄 말의 마구는 인간의 가죽으로 만든 것이었으며 그 굴레는 인간의 머리카락으로 만들어져 인간의 치아로 장식되었고, 기수들은 바싹 말라 검어진 인간의 귀로 된 목걸이를 걸쳤다.

[T]hey saw one day a pack of vicious-looking humans mounted on unshod indian ponies riding half drunk through the streets, bearded, barbarous, clad in the skins of animals stitched up with thews and . . . the trappings of their horses fashioned out of human skin and their bridles woven up from human hair and decorated with human teeth and the riders wearing scapulars or necklaces of dried and blackened human ears, . . . (82-3)

이 장면에서 글랜튼 일당은 다른 인간의 신체를 도구로 사용하고 있다. 즉, 다른 인간의 신체를 자기 신체에 병합했다. 또한 글랜튼 일당이 타고 있는 말은 인간의 가죽과 이빨, 머리카락으로 된 마구를 장착함으로써

글랜튼 일당이 살해한 인디언들의 신체와도 병합된다.¹⁴ 모두의 신체는 확실하게 구획된 개물로 존재하는 것이 아니라 스피노자적 실체로서 섞여 들어간다.

『핏빛 자오선』에는 인간이 주체가 되어 다른 개물의 신체를 자기 신체의 일부로 병합하는 경우뿐 아니라 자연의 개물이 주체가 되어 개물로서의 인간 신체를 흡수하는 장면도 많이 등장한다. 예를 들어 사막을 걸던 소년이 침을 뱉자 “도마뱀 한 마리가 바위 밑에서 나와서는 곧추선 짧은 팔꿈치로 기어와 침 거품이 바짝 마를 때까지 마시고는 다시 바위로 돌아간다. 침이 있던 모래에는 아주 희미한 자국이 남아 있다가 거의 즉시 사라진다”(A lizard came out from under a rock and crouched on its small cocked elbows over that piece of froth and drank it dry and returned to the rock again leaving only a faint spot in the sand which vanished almost instantly;

66). 소년이 뱉은 침이 일부는 도마뱀의 몸 속으로, 일부는 증발하여

¹⁴ 따라서 말이 인간의 다리라는 말은 단순한 은유가 아니다. 사실 『핏빛 자오선』에서는 말과 글랜튼 일당이 동일시되거나 글랜튼 일당의 연장으로 여겨지는 장면이 발견된다. 예컨대 글랜튼 일당의 말들은 마치 글랜튼 일당처럼 “살인자로 널리 알려져”(known mankillers) 있다. 힐레노 대학살 당시 “한 젊은 여자가 달려와 피 묻은 글랜튼의 전투마 앞발을 끌어안았다”(a young woman ran up and embraced the bloodied forefeet of Glanton’s warhorse; 162)는 대목에서도 글랜튼의 말이 그의 연장(延長 또는 tool)으로서 활약하는 모습을 볼 수 있다. 샌본(Wallis Sanborn)은 『코맥 맥카시 소설의 동물들』(Animals in the Fiction of Cormac McCarthy)에서 『핏빛 자오선』에 등장하는 개들이 그 주인과 동일시된다는 분석을 하고 있는데, 같은 이야기를 말에게도 적용할 수 있다. 다만 동물들을 문학적 상징으로 보는 샌본의 분석과는 달리 작품에서 동물과 글랜튼 일당의 신체가 섞이고 있다.

공기 중으로 ‘사라질’ 수 있는 까닭은 침이나 침을 만들어낸 소년의 몸과 도마뱀의 몸, 또는 공기가 실제적 차원에서 구분되지 않는 스피노자적 실체이기 때문이다. 글랜튼 일당의 머릿가죽 사냥이라는 소설의 주된 줄거리와는 별 관계 없는 장면인데도 작가가 도마뱀과 소년의 짧은 조우를 세심하게 묘사하는 이유이다. 작가가 힐레노 인디언(the Gileños) 대학살 장면을 굳이 대변을 보는 인디언 노인에 대한 서술로 여는 까닭도 마찬가지이다. 이 장면에서는 “[글랜튼 일당이] 흰 소금 해변으로 종종걸음 쳐 갈 때에 한 노인이 쭈그리고 앉아 있던 덤불에서 일어나 그들을 돌아본다. 그의 대변을 서로 차지하기 위해 기다리던 개들이 짖어대며 뛰어오른다”(As they trotted out onto the white salt shore an old man rose from the bushes where he’d been squatting and turned to face them. The dogs that had been waiting on to contest his stool bolted yapping; 161). 인디언 노인의 배설물은 이 개들의 식량, 즉 개물로서의 개가 자신의 신체를 만들고 유지하기 위해 활용하는 자원이다. 이 장면은 개물로서의 인간과 스피노자적 실체로서의 인간을 동시에 드러낸다는 점에서 탁월하다. 힐레노 인디언 학살은 **물적 한도 내에서** 개물로 존재하는 인간들에게는 매우 중요한 사건이다. 학살에 대한 생생한 묘사는 독자들이 개물로서의 힐레노 인디언들에 대해 감정이입을 하거나 분노할 여지를 제공한다. 독자들 자신도 어느 정도는 개물로서의 인간인 만큼 힐레노 학살 장면에 대한 반응은 개물 인간의 도덕감정에 기초할

가능성이 높다. 하지만 학살 장면의 처음을 장식하는 배설 장면은 다른 이야기를 한다. 이 장면은 인간을 포함한 모든 개물이 오직 일시적으로만 분할될 뿐 궁극적으로는 스피노자적 실체를 이루고 있음을 환기시킨다. 다시 말해, 길고 인상적인 학살이 시작되기 직전에 제시된 짧은 배설 장면은 개물 인간이 존재한다는 환상 자체를 깨뜨린다. 문제는 인본주의적 도덕이 바로 이 환상에 근거하고 있다는 점이다. 개물 인간이 특권적 지위를 상실하고 스피노자적 실체가 전면으로 부각된 만큼 인본주의적 도덕에 의거하여 힐레노 학살을 도덕적으로 단죄하는 일은 어려워진다. 바로 이 지점에서 맥카시의 철학적 고민이 단적으로 드러난다. 작가는 인본주의적 환상에 입각하지 않은 인간, 즉, 자신이 분할된 개물로 존재한다는 환상에 매몰되는 대신 스피노자적 진실을 명백히 인식하는 인간에게 인본주의가 고안해 낸 도덕 준칙들을 강요하는 일이 타당한지, 만일 그렇지 않다면 스피노자적 실체로서의 인간에게는 어떠한 윤리적 가능성이 있는지를 진지하게 질문하는 것이다.

『햇빛 자오선』에 인간의 죽음이 그토록 많이, 압도적인 필체로 묘사된 까닭이 여기에 있다. 이 작품은 학살 장면으로 점철되어 있다. 개인을 노린 강도나 복수 혹은 기타 목적의 살인(13-4, 27, 150, 158-9, 281), “혼란과 욕설과 피”(in confusion and curses and blood; 43)로 끝나기 마련인 술집 난투극의 사례가 수도 없이 많다. 글랜튼 일당의 살육행위를 비롯해 집단 간의 싸움은 더 많은 죽음으로 이어진다. 인디언뿐 아니라

멕시코인들도,¹⁵ 백인들도(246) 글랜튼 일당의 손에 목숨을 잃는다. 글랜튼 일당만 인간을 죽이는 것도 아니다. 화이트 대위의 비정규군(filibusters)에 대한 코만치족의 학살은 구두점 하나 찾아보기 어려운 숨 가쁘고 기나긴 문장으로 장장 두 페이지에 걸쳐 묘사된다. 많은 백인들을 잔인하게 죽였다는 점에서는 글랜튼 일당의 배신을 응징한 유마 인디언들도 결코 뒤지지 않는다(285-88). 그러나 맥카시의 목적은 인간들이 저지른 악행의 참혹한 결과를 보여주고 이를 통해 독자들을 각성시키는 것이 아니다. 왜냐하면 작가는 인간의 의지와는 아무런 관계도 없이 발생하는 죽음에도 마찬가지로 많은 관심을 쏟기 때문이다. 작품이 시작하자마자 소년의 어머니는 그를 낳다가 죽는다. 사막에서는 죽은 여행자들의 시체가 여러 차례 발견되고(118, 230 등), 장례식도(149, 184-5) 시체를 실은 수레도(23) 등장한다. 전염병도(46-7), 폐결핵과 부상의 악화도(72) 인간의 죽음으로 이어진다. 사실 총

¹⁵ 글랜튼 일당이 멕시코인들을 살육하는 장면은 지면이 모자라 일일이 언급할 수 없을 정도로 많다. 그 중 하나만 꼽자면 술집에 들른 글랜튼 일당이 미국인들에 대한 “모욕을 나직이 중얼댄”(a muttered insult; 185) 멕시코인들을 상대로 살육전을 벌인 경우를 들 수 있겠다. 이 때 싸움이 어찌나 격렬해졌는지 “술집 안에는 [죽은] 멕시코인들이 스물여덟 명 있었으며 거리에는 전직 신부가 쏘아 죽인 다섯 명을 포함해 여덟 명이 더 있었다”(There were twenty-eight Mexicans inside the tavern and eight more in the street including the five the expreist had shot; 188). “그들은 뺨뺨한 점토였다가 이제는 포도주 빛 진흙이 된 바닥을 미끄러져 다니면서 죽은 자들의 가죽을 모조리 벗겨 버렸다”(They had scalped the entire body of the dead, sliding about in a floor that had been packed clay and was now a wine-colored mud; 188).

23장으로 구성된 이 작품에서 인간의 죽음이 한 건이라도 언급되지 않고 넘어가는 장은 머저리(the imbecile)가 거의 익사할 뻔하다가 판사에게 구출되는 18장뿐이며 18장은 총 351쪽짜리 작품에서 단 4쪽만을 차지한다. 더욱이 대부분의 죽음 장면은 인간 시체의 적나라한 해체를 묘사하는 장면들로 이어진다. 이 모든 장면들은 인간이 분할된 개물로 존재한다는 환상을 충격적으로 깨뜨리고, 그가 스피노자적 실체라는 점을 인상적으로 일깨운다. 분명, 맥카시는 악행을 시정하고 도덕적 준칙들을 세움으로써 죽음 등의 비극을 피해가라고 조언하지 않는다. 오히려 그 반대다. 맥카시는 인간이 어떤 행동을 하든 관계 없이 그에게 작용하는 절대적 불가항력, 죽음의 편재를 이야기한다. 『핏빛 자오선』의 세계에서 “유혈 낭자한 죽음은 단조로운 정도로 예측 가능한 운명이다. 하지만 그 죽음의 바로크적 현란함은 두려울 정도로 공범적인 기쁨을 가지고 다루어진다”(Bloody death is [our] monotonously predictable destiny; yet its baroque opulence is attended with a frighteningly complicitous joy; Shaviro 146). 작가의 메시지는 분명하다. 그는 인본주의적 도덕을 배태할 수 있다는 등의 장점에도 불구하고, 인간이 개물로서 존재한다는 환상은 결국 환상일 뿐이라는 사실을 웅변한다. 작가는 독자들에게 인간들 역시 스피노자적 실체의 일부일 뿐이라는 사실을 결코 외면하지 말라고 요구한다. “『핏빛 자오선』은 폭력의 찬송가를 부르며 작품의 매력적인 언어는 온갖 호화성과 화려함을 다해 학살을 기념한다”(Blood Meridian

sings hymns of violence, its gorgeous language commemorating slaughter in all its sumptuousness and splendor; Shaviro 145). “신비가 아닌”(not a mystery) “죽음은 축제이자 의식, 의례이며”(Death is a festival, a ceremony, a ritual; Shaviro 145) 그 축제와 의식, 의례가 기리는 바는 스피노자적 진실, 스피노자적 실체로서의 인간에 대한 재발견이다.

이 장의 서두에서 언급했던 코렐루스의 전기문에서 스피노자는 파리와 거미의 싸움과 죽음을 지켜보며 웃고 있었다. 거의 즐겁다는 듯 죽음 장면을 집요하게 묘사하는 『햇빛 자오선』의 저자 맥카시는 이 지점에서 스피노자와 비슷해 보인다. 스피노자적 실체에 대해 사유하지 않은 상태에서는, 거미를 보는 스피노자의 웃음이나 시체를 집요하게 묘사하는 맥카시의 태도가 모두 불쾌한 악취미로 보인다. 관점에 따라서는 비도덕적인 행태로까지 느껴질 수 있다. 하지만 사실은 그 반대이다. 스피노자적 실체에 대한 탐구는 스피노자의 웃음과 맥카시의 묘사가 주는 그로테스크한 인상을 지운다. 그렇게 보면 스피노자와 맥카시는 인간이 처해 있는 상황을 정직하게 나타내고 있음을 알 수 있다. 이들은 분할된 개물로서의 인간이 순간적이고 왜소한 존재라는 점을, 심지어는 개물로서의 인간이 만들어낸 도덕적 준칙을 거슬러 가면서까지 재확인 시킨다. 인본주의적 도덕 준칙이 파기된 자리에서 스피노자와 맥카시는 독자들에게 윤리적 고민을 강하게 요구한다. 두 사람은 궁극적으로 볼 때 인간은 오직 스피노자적 실체로서만

존재한다는 점을 일관적으로 강조한다. 인간의 윤리적 고민은 바로 이 지점에서 출발해야 한다. 즉, 인간은 분할된 개물로서의 자신에 대한 환상에서 벗어나 스피노자적 진실을 직시해야 한다.

본론 2.

분할된 개물에 대한 환상이 낳는

비윤리적 결과: 판사의 사례

여러 비평가들은 저마다 근거를 들어 『핏빛 자오선』에 빈출하는 인간의 죽음에 대한 세밀하고 정교한 묘사가 작품의 도덕적 결함을 보여준다고 주장해 왔다. 예컨대 쇠프팅 같은 비평가들에게 죽음의 과정과 시체에 대한 묘사는 단지 작가의 선정주의나 적어도 미학적 실패를 보여주는 비도덕적 장치이다. 『핏빛 자오선』에 지속적으로 등장하는 죽음에 대한 묘사를 단순한 선정주의적 기법으로 치부하지 않는 비평가들에게도 죽음의 장면들은 도덕적 정당화가 필요한 까다로운 대목이다. 예를 들어 탈식민주의적 입장의 비평가들은 맥카시가 죽음에 대한 정확한 묘사를 통해 미국의 제국주의적 폭력과 그 끔찍한 결과를 증언하려고 시도했다고 주장하며, 그 목적적 정당성 때문에 죽음에 대한 과도한 묘사가 도덕적 면죄부를 얻을 수 있다는 식의 논지를 편다. 대부분의 경우에 이 정당화를 거치지 않는 한 『핏빛 자오선』의 죽음 장면들은 윤리적이거나 도덕적인 의미가 없는, 유희주의적인 가치만을 갖는 장면들처럼 여겨진다. 심지어는 도덕적 정당화가 이루어진 경우에도 신체 해체 장면이 직접 인용되는 경우는

거의 없다. 예컨대 블룸은 작품에 범람하는 살육묘사의 잔인함에 대해 언급하지만 그 살육묘사가 운명의 잔학함을 표현하기 위해 동원된 기교 외의 어떤 의미를 가지는지에 대해서는 깊이 탐구하지 않는다. 윌러치 등 『핏빛 자오선』의 폭력성에 주목하는 비평가들조차 개별적인 살육장면을 면밀히 분석하지는 않는다. 이들에게 인간이 죽는 장면과 그 시체가 썩는 장면은 전부 “점증하는 폭력의 과정”(escalating process of violence; Wallach 199)으로 환원된다. 죽음에 대한 철저하고 세밀한 묘사가 작품의 도덕성에 대한 결함이 된다는 평단의 묵시적인 동의는 일기현상이나 축제장면, 산과 사막 등에 대한 맥카시의 묘사가 철저함 때문에 미학적이라고 평가되는 것과는 대조적이다. 사실 죽음을 제외한 자연과 인간사의 모든 장면들에 대한 맥카시의 묘사는 비평가들의 유쾌한 관심을 끈다. 맥카시의 유려한 문체를 애호하는 비평가들이 특히 자연 풍광에 대한 묘사를 일부 또는 전부 직접인용 하는 경우가 어렵지 않게 발견된다. 특별한 주장을 지지하기보다는 맥카시의 문체가 얼마나 훌륭한지를 보여주는 사례로서 상당한 분량의 묘사가 직접인용 되는 경우도 있다. 그러나 죽음이나 시체에 대한 묘사는 『핏빛 자오선』의 압도적 분량을 차지하고 있으며 그 섬세함이나 정교함, 문체의 유려함 측면에서도 자연 풍광의 묘사에 뒤지지 않는데도 대다수 비평가들에게 외면 당한다. 인간의 죽음 및 이에 수반되는 온갖 과정들에 대한 묘사는 더 큰 도덕적 근거에 의해 면죄부를 받는 정당화 과정을 거치지 않는 한

다루어서는 안 되는 불가침의 소재라는 암묵적 동의가 작용하는 듯하다.

더욱 흥미로운 점은 죽음과 시체를 묘사하는 장면들에 대해 비평가들이 너무 끔찍한 장면이 많아서 더 이상 인용하지 않겠다고 언급하는 데에서 그칠 뿐, 자신들이 해당 장면을 외면하는 구체적 이유나 끔찍한 장면이 끔찍하게 느껴지는 이유에 대해서는 침묵한다는 점이다. 죽음과 시체에 대한 묘사를 『핏빛 자오선』의 비도덕성(immorality) 혹은 무도덕성(amorality)¹⁶으로 간주하는 쇠프팅만이 거의 유일하게 죽음과 시체에 대한 묘사가 왜 비도덕적/무도덕적인지 이야기할 뿐이다.

[『핏빛 자오선』의] 인간 신체에 대한 묘사에서는 불경(不敬)이 드러난다. 우리 모두는 인간의 몸이 다른 모든 몸과 마찬가지로 중국에는 부패와 분해에 노출되어 있다는 사실을 알고 있음에도 불구하고 이 과정에 대한 묘사나 재현을 피한다. 분해되어 가는 인간의 몸에 대한 직접적 재현은 텍스트적 품위와 인간적 물질에 대한

¹⁶ 비도덕성은 도덕적 기준이 확립된 상황에서 그 기준을 어기는 성향을 말한다. 이에 대해 무도덕성은 도덕적 기준 자체가 확립되지 못한 아노미적 성향을 뜻한다.

존경심에 위배된다.

[I]rreverence is shown in descriptions of the human body. Although we know and accept that human bodies, like all bodies, eventually are exposed to decay and decomposition we shy away from descriptions or representations of this process. Direct representation of a decomposing human body breaks with our sense of textual decency and respect for human matter. (26)

인용문을 통해 알 수 있듯, 쇠프팅이 맥카시의 죽음/시체 묘사를 도덕적으로 저평가하는 까닭은 그러한 묘사가 실질적인 측면에서 인간에게 해악을 끼치기 때문이 아니다. 쇠프팅의 비판에는 인간의 신체는 신성한 존재이며 그 결함에 대한 묘사는 삼가야 한다는 도덕적 판단이 담겨있다.

신성성의 특징 중 하나는 그 근거가 결코 설명되지 않는다는 점이다. 이 맥락에서 쇠프팅이 “인간적 물질”이라는 단어를 사용하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 쇠프팅은 비평문의 어느 대목에서도 인간적 물질이 무엇인지 명백하게 정의하지 않는다. 하지만 만일 작품 전반에서 인간의 신체는 스피노자적 실체의 일시적 현현이라는 추정을 받아들인다면 본질적으로 “인간적”인 물질이 존재한다는 쇠프팅의

주장은 성립하기 어렵다. 인위적인 구획을 설정하여 “인간적 물질”을 구체적으로 정의한다 할지라도, 그것이 어째서 신성한 취급을 받아야 하는지에 대한 질문에 답이 되지 않는 것이다. 사실 죽음과 시체에 대한 묘사를 끔찍하게 여기면서도 그 끔찍함의 연원을 밝혀야 할 이유를 전혀 발견하지 못하는 대부분의 비평가와 마찬가지로, 쇠프팅은 인간적 물질이 신성한 까닭을 굳이 설명해야 할 필요가 없다는 전제를 가지고 있는 듯하다.

죽음/시체 묘사에 대한 거부와 그 거부를 유발하는 전제인 인간 신체의 신성함이라는 개념은 언어화되지 않으며 굳이 언어화할 이유도 없는 것처럼 여겨지는 만큼, 이성적이라기보다는 감정적인 차원의 반응이라고 볼 수 있다. 특히 인간의 신체가 해체되는 장면에 대한 감정적 거부 반응은 혐오감으로 쉽게 풀이된다. 일반적으로 악취 등 즉각적으로 싫게 느껴지는 대상을 향해 일어나며 구토 등 신체적인 반응을 유발하는 “혐오감은 특별히 본능적인 감정인 것처럼”(Disgust appears to be an especially visceral emotion; Nussbaum 87) 여겨진다. 그러나 최근의 인지심리학과 과거의 정신분석학자들이 내놓은 연구결과에 따르면 혐오감은 사실 “오염물질과의 합병이라는 생각에 초점을 맞춘 복잡한 인지적 내용을 갖고 있다”(has a complex cognitive content, which focuses on the idea of incorporation of a contaminant; Nussbaum 87). 이를테면 동일한 냄새를 풍기는 화학물질이라도 대변의 냄새로 인식하는 경우에는

혐오감을 유발하지만 발효된 치즈 냄새라고 인식하는 경우에는 혐오감을 유발하지 않는다(Nussbaum 88). 배설물, 시체, 더럽다고 여겨지는 벌레 등은 문화권을 가로질러 혐오의 대상이 되는 경향이 강하지만, 어떤 대상이 오염물질이냐에 대한 생각은 해당 사회의 문화에 따라 상이하기 때문에 한 사회에서 혐오감을 일으키는 것으로 생각되는 대상이 다른 사회에서는 기피 대상으로 여겨지지 않을 수도 있다. 예를 들어 돼지 등 몇몇 동물이나 심지어 인간의 여성들은 몇몇 문화권에서 인간의 도덕적 존엄성을 오염시킬 수 있는 존재로 여겨져 혐오 당하지만 그 외의 문화권에서는 혐오감을 유발할 이유가 없는 존재로 생각된다.

따라서 인간 신체의 해체에 대한 묘사가 역겨운 감정을 자극하는 이유를 알기 위해서는 그것이 작동하는 인지적 기제를 살펴보아야 한다. 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)는 오염에 대한 인지가 어째서 혐오감을 유발하는지에 대해서 가장 설득력 있는 설명을 제공하는 이론가 중 한 사람이다. 크리스테바는 자신의 저서 『공포의 권력』(*Powers of Horror*)에서 비체(abject)라는 개념을 정의하고 이에 근거하여 혐오감의 연원을 해설한다. 크리스테바의 정의에 따르면 비체란 “시체, 토사물, 배설물, 신체 분비물” 등 “주체와 객체의 경계선 상에 있는, 주체도 객체도 아닌 것”(김미현 36)이고 비체는 바로 그 경계적 성격으로 인하여 주체에게 혐오감을 일으킨다. 혐오감이란 “깨끗하고 선명하게 확립된 주체의 경계가 흔들리기에 위험하다고 느끼는”(김미현 36)

감정이기 때문이다.¹⁷ 즉, 주체는 자신의 경계를 흔들고 위협하는 존재를 비체로 여겨 혐오함으로써, 즉 의식적으로나 무의식적으로나 거부함으로써 주체로서의 경계를 확고히 한다.¹⁸ 크리스테바의 이론은 문화권을 가로질러 배설물이 혐오의 대상이 되는 까닭을 잘 설명한다. 배설물은 가장 대표적인 비체 중 하나이다. 배설물은 원래 개물로서의 인간이 상상적으로 설정한 신체 경계 안에 있다가 그 경계 밖으로 밀려나, 부패되거나 하수도로 흘러들거나 다른 동물들에게 먹히는 등 개물 인간의 신체와는 다른 과정을 겪기 때문이다. 이 때문에 배설물은 인간 주체의 상상적 경계선을 허물어뜨린다. 주체는 활동을 계속하기 위해 경계선을 재구축할 필요가 있고, 자신의 상상적 경계선을 공고히 하기 위해 비체인 배설물의 존재를 온전히 수용하기보다 의식적, 무의식적으로 강력하게 거부한다. 이때 주체가 비체를 의식적,

¹⁷ 김미현이 바르게 지적하는 것처럼 아메드(Sara Ahmed) 역시 크리스테바의 비체론을 받아 혐오감을 풀이한다. 아메드에 따르면 혐오감은 “내 몸 안에 들어올 수 있는 어떤 것, 내 일부로 자리 잡을 수 있는 어떤 것이라는 위협감을 내포”(Ahmed 87, 김미현 36에서 재인용)하는 감정으로서 “대상과 주체 사이의 근접성과 경계의 불분명함을 부각시키고 경계에 있는 그 어떤 것(“border object”)에 대한 인식을 나타낸다”(Ahmed 87, 김미현 36에서 재인용).

¹⁸ 본 논문이 다루는 범위에서는 벗어나지만 크리스테바는 주체가 비체에 대해 “호출과 거부의 소용돌이”(vortex of summons and repulsion; 1)에 휘말려 반응한다며 주체가 비체를 밀어내는 과정 뿐 아니라 비체에 매혹되는 과정에도 많은 관심을 기울인다. 김미현이 풀이하듯 “크리스테바의 비체론은 혐오가 단순히 배타적 감정이 아니라 주체에서 밀려나거나 거부되었지만 주체가 쉽게 밀쳐 버리지 못하는 타자적 존재에 대한 관심, 감정이라는 점을 시사한다”(36).

무의식적인 모든 차원에서 강력히 거부할 수 있도록 하는 감정이 혐오감이다.

그러나 비체에 대한 크리스테바의 정의는 수정 및 보충될 필요가 있다. 첫째, 어떤 대상들은 배설물처럼 경계적 성격을 가지고 있으면서도 혐오의 대상이 되지 않는다. 너스봄(Martha C. Nussbaum)이 드는 좋은 예는 눈물이다. “인간의 신체적 분비물 중 하나”(one human bodily secretion)이면서도 눈물은 “혐오스럽다고 느껴지지 않는다”(is not found disgusting). 둘째, 경계적 성격을 가지고 있지 않으면서도 혐오스러운 것으로 간주되는 대상도 있다. 이를테면 썩어가는 동물의 시체처럼, “혐오감은 버려진 것에 대해서뿐만 아니라 부패한 것에 대해서도 초점을 맞추고 있다”(disgust focuses on decay as well as waste; Nussbaum 89). 너스봄이 볼 때, 혐오감이 발생하는 이유는 주체와 대상의 경계가 흐려지기 때문이 아니다. 너스봄에 따르면 혐오감은 대상이 인간의 동물성을 환기시키기 때문에 일어난다. 눈물이 혐오의 대상으로 여겨지지 않는 까닭은 그것이 “독특하게 인간적이며 따라서 우리와 동물 사이의 공통점을 환기시키지 않는다고 생각되기”(thought to be uniquely human, and hence do not remind us of what we have in common with animals; Nussbaum 89) 때문이다. 처음부터 인간이 아니었는데도 불구하고 동물의 썩어가는 시체가 혐오감을 일으키는 까닭은 부패에 대한 그 취약성이 동물로서의 인간 자신이 띠고 있는 취약성을 환기시키기 때문이다. 이때

동물성이란 “우리도 부패할 수 있으며 우리 자신이 버려진 부산물이 될 수 있다는 취약성”(our vulnerability to decay and to becoming waste products ourselves; Nussbaum 89-90)을 말한다.¹⁹ 곧, “궁극적으로 혐오감의 기초는 우리 자신이다. 즉 우리가 살고 죽으며 그 과정은 우리 자신을 의심하고 우리 이웃들을 두려워하게 만드는 물질과 악취를 뿜어내는 지저분한 것이라는 사실 말이다”([U]ltimately the basis for all disgust is us— that we live and die and that the process is a messy one emitting substances and odors that make us doubt ourselves and fear our neighbors; Nussbaum 90). 베커(Ernest Becker)의 말대로 혐오의 대상들은 “인간의 비천한 한계, 그의 육체성, 그의 희망과 꿈이 실현되지 않으리라는 높은 가능성을 보여주기에 사람을 미치게 만들 수도 있는 저주이며”(the curse that threatens madness because it shows man his abject finitude, his physicalness, the likely unreality of his hopes and dreams; Nussbaum 91) 바로 그 이유 때문에 혐오된다는 것이 너스봄의 주장이다.

혐오감에 대한 너스봄의 해설은 타당하다. 분명 혐오감은 인간의 동물적 취약성을 일깨우는 대상들을 향하여 일어나며, 혐오감이

¹⁹ 동물성을 이처럼 협의로 정의하는 까닭은 혐오감의 “초점이 동물과 동물의 부산물”(the focus is on animals and animal products) 등 동물성에 맞추어져 있으나 “동물성 중에서도 힘이나 민첩성 같은 몇 가지 측면은 혐오스럽지 않은 것으로 생각되기”(some aspects of our animality— for example, strength, agility— are not found disgusting; 89) 때문이다.

일어나는 까닭은 혐오감을 일으키는 대상들이 인간에게 필멸이라는 자신의 운명을 일깨우기 때문이다. 그러나 너스봄의 이론은 크리스테바의 비체론을 통하여 조명될 경우 보다 큰 윤리적 가능성을 시사하게 된다. 크리스테바의 강점은, 비록 주체 형성의 과정에 집중하면서 혐오감을 일으키는 대상들의 특징을 몇 가지 놓치기는 했지만, 비체들의 경계적 특성을 짚어냈다는 데에 있다. 물론 너스봄이 말하는 혐오스러운 대상들과 크리스테바의 비체들이 일대일로 완전히 대응하지는 않지만, 너스봄이 혐오스러운 것으로 지적하는 대상 거의 대부분이 크리스테바의 비체론에 따라 설명된다. 다시 말해, 인간의 동물적 취약성을 일깨우는 대상들은 거의 대부분 인간 주체의 경계를 어지럽히며 바로 그 이유 때문에 주체로부터 거부당하는 과정에서 혐오감을 일으킨다. ‘인간 주체’라는 크리스테바의 용어를 앞 장에서 지속적으로 논의했던 스피노자적 개념으로 대체하는 것도 가능하다. 바꾸어 말하면, 인간의 동물적 취약성을 일깨우는 대상들은 거의 대부분 물질 한도 내에서 분할되어 존재하는 인간 개물의 경계를 어지럽히며 바로 그 이유 때문에 주체로부터 거부당하는 과정에서 혐오감을 일으킨다. 조금 더 간단하게 쓸 수도 있다. 스피노자의 용어를 활용한다면 굳이 논의의 대상을 ‘인간’ 개물로 한정 지을 필요도 없기 때문이다. 이렇게 쓰는 것이 가능하다: 동물적 취약성을 일깨우는 대상들은 물질 한도 내에서 분할되어 존재하는 개물의 경계를

어지럽힌다는 바로 그 이유 때문에 주체로부터 거부당하는 과정에서 혐오감을 일으킨다. ‘동물적 취약성’이란 물적 한도 내에서의 분할된 개물들이 해체되어 그 분할을 무효화할 수 있다는 가능성을 나타내므로, ‘동물적 취약성’이라는 말을 ‘스피노자의 일원론적 진실’이라는 말로 대체하는 것도 가능하다. 따라서 최종적으로 이렇게 말할 수 있다: 물적 한도 내에서 분할되어 존재하는 개물의 경계를 어지럽히는 존재들은 스피노자의 일원론적 진실을 일깨우는 존재들로서 주체가 그 진실을 거부하는 경우 혐오감을 일으킨다.

그러므로 『핏빛 자오선』에 대한 많은 비평 및 특히 인간의 신성함이라는 상상적 개념을 강조하는 입장의 비평이 인간의 신체 해체 장면들을 외면하는 까닭이 설명된다. 신체가 해체되는 장면들은 인간이 스피노자적 실체의 일시적 현현에 불과한 존재로 자연과 대별되는 어떠한 특권적 지위도 점유하고 있지 않다는 부정할 수 없는 사실을 일깨우고, 바로 그 이유 때문에 그 사실을 거부하는 주체로부터 혐오당한다.

『핏빛 자오선』의 특정 장면들에 대한 대한 평단의 태도뿐 아니라 작품 내에도 스피노자적 진실을 일깨우는 특정한 대상들이 스피노자적 진실을 거부하는 주체에게 혐오감을 일으키는 과정이 구체적으로 묘사되어 있다. 대표적인 사례가 스프롤(Sproule)의 경우이다.

『핏빛 자오선』에 등장하는 대부분의 인물들이 죽음의 위협에 노출되어 있기는 하지만, 스프롤은 그 중에서도 심하게 자신의 동물적 취약성을 끊임없이 환기 당한다. 대부분의 『핏빛 자오선』 속 등장인물들이 별다른 목적 없이 부랑한 끝에, 혹은 물질적인 욕망을 충족시키기 위해서부로 향한 것과는 달리 스프롤은 결핵을 치료하기 위해 사막으로 나온 인물이다(BM 53). 끊임없이 기침을 계속하면서 그는 닥쳐오는 자신의 죽음을 지속적으로 의식할 수밖에 없다. 더욱이 그는 코만치들의 공격에서 팔에 심각한 부상을 입는다. 팔의 부상은 죽음에 대한 관념적 추상으로 이어지지 않는다. 대신 팔의 부상은 스프롤의 취약한 동물성을 강조하는 방식, 곧 인간이 스피노자적 실체의 일시적 현현에 불과하다는 사실을 계속해서 환기시키는 방식으로 생생하게 재현된다. 예를 들어 스프롤은 “팔에서 냄새가 나”(My arm stinks)라고 말하고는 다시 한 번 “팔에서 냄새가 난다니까”(I said my arm stinks; 64)라고 반복한다. 악취는 부패의 조짐으로서 가장 대표적인 혐오의 대상이다. 그리고 스프롤이 셔츠를 벗는 장면에서 “셔츠는 피부에 달라붙었고 누런 고름이 흐른다. 그의 팔은 허벅지만한 크기로 부풀어 오르고 화려하게 변색된 상태이며 작은 벌레들이 벌어진 상처에서 일을 한다”(He took off the shirt. It stuck to the skin and a yellow pus ran. His arm was swollen to the size of his thigh and it was garishly discolored and small worms worked in the open wound ; 70). 분할된 개물로서의 인간 신체라는 상상적 경계는 분출되는 고름과 상처를

파고드는 벌레 때문에 스피노자적 실체의 일시적 구성물로 해체된다.

그러나 스프롤은 자신의 취약한 신체나 이미 무너진 상상적 신체 경계를 인정하고 스피노자적 진실을 수용하는 대신 스피노자적 진실을 외면하려는 무의미한 노력을 계속한다. 예를 들어 상처를 가린다고 해서 팔의 부상이 나올 가능성이 전혀 없는데도 스프롤은 팔의 부상을 가급적 노출시키지 않으려고 노력한다. 오랫동안 갈증에 시달리던 스프롤과 소년이 어느 물가에 다다르는 장면에서는 스프롤의 시도가 얼마나 무용한 것인지 분명히 드러난다. 두 사람이 도착한 물가는 수심이 너무 얇고 모래가 많아서 입을 대고 물을 마시려 하면 모래를 같이 삼키는 수밖에 없는 곳이다. 이에 소년은 망설임 없이 셔츠를 벗어 물에 담그고 셔츠 위로 고이는 깨끗한 물을 마신다. 그러나 스프롤은 “셔츠를 벗고 싶어 하지 않는다”(Sproule didn't want to take off his shirt; 70). 그는 차라리 “한 움큼의 모래를 머금는다”(he got a mouthful of sand; 70). 셔츠를 빌려달라는 부탁을 소년이 거절하고 더 이상 물을 마실 수 없는 지경이 되어서야 어쩔 수 없이 셔츠를 벗고 팔의 부상을 드러낸다.

시시각각 압박해 오는 죽음의 위협, 즉 개물로서 존재하는 인간 실체라는 환상에 대한 치명적인 공격을 외면하는 스프롤의 강박적 노력은 계속 이어진다. 이를테면 스프롤은 작품에 등장하는 인물 중 거의 유일하게 인간의 시체에 대한 경의를 보이는 인물이다. “대문간에

아이가 죽어 있고 대머리독수리 두 마리가 그 위에 앉아 있는”(In a doorway a dead child with two buzzards sitting on it) 모습을 보고 스프롤은 다치지 않은 “멀쩡한 손을 흔들며 대머리독수리들을 쫓으려 한다”(shooed his good hand at the buzzards; 64). 아이를 구하는 것이 목적이라면 스프롤의 시도는 아무런 의미가 없다. 아이는 이미 죽었기 때문이다. 스프롤의 행위는 어떠한 실익도 촉발하지 않으며 스프롤 역시 그러한 실익을 전혀 기대하지 않는다. 스프롤의 행위는 쇠프팅이 보였던 것과 같은 인간 신체에 대한 경의를 보여줄 뿐이다. 독수리를 쫓는 스프롤의 행동은 스피노자적 실체의 환기를 최대한 저지하고 인간이 실체적 차원에서도 분할된 개물로 존재한다는 착각을 일으키는 것 외에는 아무런 목적이 없다. 딱히 인간의 시체를 먹으려고 한 것은 아니지만, 마을에 동물과 인간의 시체가 널려 있는 것을 보고 “칼만 있으면 여긴 고기 천지”(There’s meat here if a man had a knife; 62)라며 스피노자적 진실을 분명히 의식하고 있는 소년과는 대조적인 모습이다.

스프롤의 시도를 부정적으로 평가할 수밖에 이유는 단지 물적 한도 내에서만 개물로 존재하는 스프롤이 아무리 저항하더라도 실체적 차원에서까지 개물로 분할된 채 존재할 수는 없기 때문이다. 스피노자적 진실을 외면하려는 스프롤의 시도는 그야말로 **외면**의 시도에 그칠 뿐, 실제로는 그의 죽음을 늦추지도, 멈추지도, 심지어 앞당기지도 못한다. 아래에 인용된 순간에서는 스프롤의 미약한 외면 시도에도 불구하고

스피노자적 진실이 그를 압도하게 된다. 그리고 그 순간이 왔을 때, 스프롤은 극단적인 혐오감을 표출한다.

흡혈박쥐와의 조우가 결정적인 계기이다. 어느 날 밤 소년과 함께 야영하고 있을 때, “무언가 검은 것이 어두운 밤 속에서 퍼덕이며 날아올라 스프롤의 가슴에 앉는다. . . . 그것은 스프롤의 목에 두 개의 가는 홈을 내고는 스프롤 위에서 날개를 접고 그의 피를 마시기 시작한다”(something black flapped up out of the night ground and perched on Sproule’s chest. . . . It crafted in his neck two narrow grooves and folding its wings over him it began to drink his blood; 69). 스프롤의 피를 마시는 흡혈박쥐 탓에 스프롤의 신체는 다시 한 번 특권적 인간의 주체적 신체라는 상상적 범위를 벗어나 스피노자적 실체로서 다른 동물들에게 개방된다. 이에 대한 스프롤의 거부 반응은 격렬하다.

스프롤은 자기 목덜미를 쥐어뜯으며 히스테리라도 부리듯 알아들을 수 없는 말을 계속 지껄였고 자기를 내려다보고 있는 소년을 발견하자 마치 그를 비난하기라도 하듯 피투성이 손을 소년에게 내밀더니 다시 그 손으로 자기 귀를 찰싹 소리 나게 틀어막고 마치 그 자신조차도 들을 수 없을 것 같은 소리를 질러댔다. 마치 세계의 맥박 속에

잠간의 단절을 꺾매 넣기라도 할 것처럼 성난 울부짖음을.

Sproule was clawing at his neck and he was gibbering hysterically and when he saw the kid standing there looking down at him he held out to him his bloodied hands as if in accusation and then clapped them to his ears and cried out what it seemed he himself would not hear, a howl of such outrage as to stitch a caesura in the pulsebeat of the world (69).

폐결핵과 팔의 부상 등으로 이미 신체가 심각하게 훼손된 사람에게 흡혈박쥐 한 마리의 공격이 심각한 물리적 위협을 새로이 제기하지는 않는다. 스프롤의 반응은 물리적 위협에 대항하는 합리적인 태도가 아니라, 실체적 차원에서 개물로 분할된 인간에 대한 상상이 급속도로 와해되는 것을 막기 위한 주체의 노력, 즉 혐오이다. 스프롤의 혐오는 그의 비명을 통해 단적으로 드러나는데, 이 비명이 설명되는 방식은 매우 흥미롭다. 작가에 따르면 그 비명은 “세계의 맥박 속에 잠간의 단절을 꺾매 넣으려는” 시도이다. 스피노자적 실체로서 존재하는 세계의 일정한 맥박을 끊으려는 스프롤의 혐오 반응은 그 맥박 속에 잠간의 단절을 꺾매 넣으려는 시도로 표현된다. 하지만 스프롤이 아무리 심하게 비명을 질러도 “세계의 맥박”은 결코 단절되지 않으며 마침내 스프롤은 죽고 만다. 죽은 이후, 스프롤은 물적 한도 내에서 개물로 존재했던

일시적 양태를 벗어나 스피노자적 실체로서 다른 개물들 속으로 순환한다. 즉, 이불로 덮여 있는 스프롤을 먹으려고 “파리들이 그 위를 기어 다닌다”(flies were crawling on him; 72). 죽은 스프롤은 “차갑고 나무 같으며”(He was cold and wooden; 72) 죽기 전과 마찬가지로 “그”(he)라고 표현되는 스프롤의 몸 위로 “파리들이 날아오르고 다시 내려앉는다”(The flies rose, then they settled back; 72).

스피노자적 진실에 대한 외면의 시도와 그 극단적 표출로서의 혐오가 무력할 뿐 아니라 비윤리적이라는 점은 더 큰 문제의 소지가 된다. 흡혈박쥐에 물린 스프롤의 혐오반응을 보고 소년은 “형씨 같은 종자를 알지.... 형씨한테 잘못된 건 완전히 다 잘못된 거야”(I know your kind, . . . What’s wrong with you is wrong all the way through you; 69)라고 말한다. 소년의 말은 첫째로 혐오의 무력함을 지적한다. “스프롤 같은 종자”에게 무언가 잘못된 점이 그의 죽음이라면 그 오류는 애초에 시정될 수 없는 것이다. 일시적인 물적 한도를 벗어난 실체적 차원에서 스프롤은 오직 일원적으로만 존재하며, 개물 스프롤을 존재하게 하는 그 일원성은 곧 개물 스프롤의 죽음을 필연적으로 촉발하기 때문이다. 둘째로 소년은 혐오의 비윤리성을 꼬집는다. 그러나 “스프롤 같은 종자”의 혐오 반응이 단지 무용할 뿐 아니라 비윤리적이라는 주장에 대해서는 추가적인 논증이 필요하다. 사실 스프롤이 표출하는 혐오감은 죽음에 당면한 사람이 자연스럽게 보일 수 있는 반응으로 여겨질 여지가

큰 만큼, 그 태도의 비윤리성을 지적하기 위해서는 논의의 확장이 필수적이다. 지금까지 논의한 장면에서 이미 스프롤이 죽어 버렸기 때문에, 맥카시는 스프롤의 야누스적 동체 역할을 하는 새로운 캐릭터를 제시함으로써 논의 확장의 가능성을 만든다. 일인이역을 하는 배우처럼, 스프롤이 등장하기 전에 등장했다가 스프롤이 등장하면서 무대 뒤로 사라지고, 스프롤의 죽음과 함께 다시 작품 전면으로 부상하는 인물은 다름 아닌 홀든 판사이다.

표면적으로 볼 때 스프롤과 판사는 유사하기보다 대조적인 인물이다. 스프롤이 임박한 죽음을 거부하며 불안정하게 죽음을 표현하는 나약한 인물이라면 판사는 죽음을 포함한 모든 인간적 한계를 초월한 존재로 보인다. 예를 들어 판사는 매우 초인적인 능력을 가진 것처럼 그려진다. 그는 “아마 백 파운드에 될 바위를 들어 올려 단박에 말의 두개골을 깨버릴”(took up a round rock weighing perhaps a hundred pounds and crushed the horse’s skull with a single blow; 215) 수 있을 정도로 힘이 세다. 토빈은 판사가 “모든 것을 할 줄 아는 사람”(a hand at anything; 117)이라고 말한다. 판사는 “가장 위대한 바이올린 연주자”(the greatest fiddler)이며 “길을 낼 줄도 알고 라이플을 쏠 줄도 알며 말을 탈 줄도, 사슴을 추적할 줄도 안다”(He can cut a trail, shoot a rifle, ride a horse, track a deer; 118). 판사는 또한 깊이 있는 정규교육을 받은 총독과 대화해도 밀리지 않을 정도로 박학한 상식의 소유자이고 지구상의 모든 언어를

자유자재로 구사할 수 있을 것처럼 보이는 언어적 천재이다(118). 판사의 능력이 외부에 미치는 영향력은 매우 커서 그는 화약 만드는 지식을 활용해 아파치족을 섬멸하기도 하고(126-130) 심지어는 자연물을 다스리는 것처럼 보이기도 한다. 예를 들어 판사가 “손을 들자 박쥐 때는 혼돈 속에 치솟아 오르더니 그가 손을 내리고 예전처럼 앉자 다시 [꽃을] 먹는다”(raised his hand and the bats flared in confusion and then he lowered it and sat as before and soon they were feeding [on the flowers] again; 142).

외모 또한 판사는 죽어가는 스프롤과 달리 매우 강하고 초월적인 인상을 준다. 먼저 판사는 “어떤 사람들은 팔꿈치조차 올려놓지 못하는 바조차 그의 허리 높이까지밖에 오지 않을”(The bar was that tall not every man could even get his elbows up on it but it came just to the judge’s waist; 5) 정도로 키가 크다. 여러 차례 묘사되는 판사의 살갓 또한 매우 희어 “어떤 대단하고 창백한 신처럼” (like some great pale deity; 86) 보인다. 마스터스는 아무런 흉터도, 문신도 없는 판사의 피부에 대해 언급하면서, “다른 모든 소설 속 등장인물들에게 역사적 과정이 새겨지는”(historical process inscribes itself on all other characters in the novel) 반면 판사만이 “시간의 밖에 남아 있음을”(The judge remains outside of time; 29) 그의 특이한 피부로 알 수 있다고 주장한다. 판사의 피부는 나아가 “털 한 가닥이 없는”(hairless; 86) 독특한 모양새 때문에 더욱 기묘한 느낌을

준다. 판사의 무모증은 작품 내내 두드러지게 부각되는 판사의 신체적 특징으로, 작품은 “그 어마어마한 몸뚱이 어디에도, 어떤 틈이나 대단히 큰 콧구멍이나 그의 가슴이나 귀에도 털 한 가닥이 없었으며, 그의 눈 위나 눈꺼풀에도 뺨뺨한 털이 전혀 없었다”(not a hair to be seen anywhere upon that vast corpus, not in any crevice nor in the great bores of his nose and not upon his chest nor in his ears nor any tuft at all above his eyes nor to the lids thereof; 162)고 여러 차례 반복한다. 판사의 신체가 보여주는 이 모든 특징들은 그를 다른 모든 등장인물과 구분되는 인물처럼 보이게 만든다. 목동들로부터 동방 왕조의 자손들을 아우르는 “모든 사람들 가운데, 그 잡다한 모임 가운데에 그들 옆에 앉아 있으면서도 혼자인”(among every kind of man. . . and in all that motley assemblage he sat by them and yet alone) 판사는 “완전히 다른 어떤 종류의 인간”(some other sort of man entire; 316)으로서, 앞의 장에서 중요하게 언급했던 시각적 민주주의의 원칙을 거스르는 유일한 인물인 듯 보인다. 예를 들어 토빈은 판사를 처음 만났을 때 판사가 “황야에서 유일한 자아로서 자기 바위 위에 앉아 있었다”(The judge on *his* rock there in that wilderness by his single self; 필자 강조, *BM* 120)고 묘사하면서 이때 그가 앉아 있던 바위는 “판사가 가져온 듯한 바위”([the judge]'d brung it with him)이자 “아무 것도 아닌 것들로부터 그를 표시하기 위한 표석”(a merestone for to mark him out of nothing at all; 120)이었다고 말한다.

이처럼 비범한 특성들을 가지고 있기 때문에 피블스(Peebles)나 로스포크는 판사를 각기 유마 인디언 신화에 등장하는 신이나 힌두교의 시바(Shiva) 신 등 신적 존재와 연관 짓는다. 스티븐 역시 판사를 “어떠한 하나의 지시된 역할도 초월하며 시공간의 밖에 존재”(surpasses any one signified role and exists outside of time and space; 9)하는 궁극적인 주체로 본다. 작품 곳곳에서 판사가 죽음을 포함한 인간의 운명에서 벗어나 있는 인물이라고 암시되는 장면을 찾아볼 수 있다. 예를 들어 맥카시는 작품 말미에서 판사가 “그 오랜 세월이 흐른 뒤에도 판사는 거의 변하지 않았거나 전혀 변하지 않은 것처럼 보였다”(he seemed little changed or none in all these years; 316)는 언급과 함께, “판사는 절대 잠들지 않는다. 판사는 영원히 죽지 않겠다고 말한다”(He never sleeps. He says that he will never die; 238)²⁰ 고 여러 차례 언급한다.

하지만 판사의 표면적 특성들이 그의 신적 측면을 드러낸다는 여러 의견에도 불구하고 작품의 다른 대목들은 판사 역시 물질 한도 내에서만 개물로 존재할 뿐 실체적 차원에서는 일원성에 복속된 존재일 뿐이라는 점, 즉 판사 역시 죽음이라는 운명에 무방비로 노출되어

²⁰ 이 대목에서 서술자의 섬세한 단어 선택에 주목할 필요가 있다. 판사가 잠드는 지 여부에 대해서 서술자는 판사의 의견을 인용하지 않고 직접 서술한다. “그는 절대 잠들지 않는다”는 것이다. 그러나 판사의 죽음에 관해서는 판사 자신의 의견을 인용하기만 한다. “판사는 영원히 죽지 않겠다고 말한다”는 것이다. 이 차이는 판사가 주장하는 불사에 대한 서술자의 불신을 드러낸다.

있다는 점을 보여준다. 판사의 평범함은 글랜튼 일당이 마술사에게서 타로 점을 보며 캠프파이어를 하는 장면에서 두드러진다. 독자의 주의를 거의 끌지 않을 정도의 짧은 묘사로 맥카시는 판사가 실제적 차원에서는 결코 독립된 개물로 존재하지 않으며, 그렇게 존재하려고 끝없이 노력할 뿐이라는 점을 시사한다. 이 장면에서 판사는 “엄지손가락으로 털 한 가닥 없는 자신의 피부 주름에서 작은 생명들을 꺾어내다가 . . . 마침내는 보이지 않는 무언가를 자기 앞의 불구덩이에 던져버린다”(With his thumb he had been routing small life from the folds of his hairless skin. . . until he [flings] something unseen into the fire before him; 86). 이 서술은 판사의 완전무결하고 독립적으로 보이는 신체에도 주름이 있고 그 주름에는 여러 생명들이 서식하고 있음을 보여주는 동시에, 판사가 그 생명체들을 없애고 자신의 상상적 운곽선을 유지하는 데에 꽤 신경을 쓰고 있다는 점을 나타낸다.

판사가 실제적 차원에서는 결코 독립되지 않는다는 사실은 이 묘사보다도 판사가 소년과 벌이는 사막의 추격전 장면에서 가장 결정적으로 드러난다. 이 장면에서 판사는 영원할 것만 같았던 그의 두드러지는 외모가 사막이라는 환경에 침식당하는 굴욕을 경험한다. 그토록 희고 창백하던 판사의 살갓이 태양의 열기 때문에 빨갱게 익어 버리는 것이다. 화상의 정도가 매우 심하기 때문에 그는 다른 조치를 취하지 않고서는 목숨을 잃을 지경에 이른다. 그리하여 그는 “태양에

그을린 고기 탄띠를 벗어 던지는데”(The judge threw off his bandoliers of sunblackened meat) 탄띠 아래에 있던 그의 피부는 이미 “탄띠 모양으로 이상하게 분홍색과 흰색 얼룩이 저 있으며”(his skin beneath was strangely mottled pink and white in the shapes of them) 그의 허연 머리통(skull) 또한 “화상을 입어 벗겨지고 있고”(burnt and peeling) “그의 입은 갈라져있으며 그의 혀는 부푼다”(His mouth was cracked and his tongue swollen; 276). 꼭 필요한 경우가 아닌데도 자꾸만 옷을 벗으면서 자신의 독특한 나체를 과시하던(86, 140, 141, 240, 286, 306) 판사이지만 이처럼 개물로서의 신체가 침식당하는 바에야 그 역시 새로운 행동을 취하지 않으면 안 된다. 어쩔 수 없이 판사는 토드바인과 브라운에게 터무니없이 많은 돈을 주고 옷을 비롯한 여러 도구들을 구입하고 만다. 이 순간 판사의 모습은 우스꽝스럽기까지 하다.

[판사]는 브라운의 것이던 라이플 두 자루를 들고 있었으며 가슴에는 한 쌍의 물통을 십자로 걸었고 역시 브라운의 것이었을 게 틀림없는 빨 화약통과 휴대용 술병과 큰 여행가방과 천으로 된 배낭을 들고 있었다. 더욱 이상하게도 그는 끈 조각으로 묶은 갈비뼈 틀에 썩어가는 가죽 조각을 펼쳐 만든 파라솔을 들고 있었다.

파라솔의 손잡이는 어떤 동물의 앞다리였고, 판사의 몸을 담기에는 그의 옷이 너무나 헐져 있었기 때문에 다가오는 판사는 거의 색종이 가루를 걸친 것이나 다름없었다.

[The judge] carried the two rifles that had belonged to Brown and he wore a pair of canteens crossed upon his chest and he carried a powderhorn and flask and his portmanteau and a canvas rucksack that must have belonged to Brown also. More strangely he carried a parasol made from rotted scraps of hide stretched over a framework of rib bones bound with strips of tug. The handle had been the foreleg of some creature and the judge approaching was clothed in little more than confetti so rent was his costume to accommodate his figure. (290-291)

앞의 장에서 개물로서의 인간은 개물로서의 타자를 직접 섭취하는 방법 외에도 도구를 사용함으로써 자신이 스피노자적 실체의 일부라는 사실을 드러낸다는 점을 설명했다. 이를 고려하면 위의 인용문은 더욱 흥미롭게 읽힌다. 개물로서의 독립에 대한 환상을 애써 꾸며대던 판사의 신체가 사막의 열기로 해체되는 그 순간, 판사는 또 다른 형태의 해체, 즉 도구의 사용을 감수해야만 한다. 뿐만 아니라 작가는 판사가 “최근에 자신과 관련 있었던 사람들의 옷을 덧대어”(clad

in the gusseted clothing of his recent associates; 281) 입었다며, 판사가 동원하는 도구들이 실체적 차원에서 전혀 독립되지 않았음을 명시한다. 실체적 차원에서 판사는 스프롤만큼이나 독립적이지 않은 존재이다. 개물로서의 분할을 유지하려는 판사의 노력에도 불구하고 그가 결국은 해체되고 말 스피노자적 실체라는 점을 강조하고자 하는 작품의 의도는 분명하다. 위의 인용에서 보듯, 판사가 갖은 도구를 주렁주렁 매달고 있다는 사실을 우스울 정도로 과장되고 장황하게 묘사된다.

추격전에서의 판사에 대한 묘사뿐 아니라 판사와 스프롤의 공통점은 무엇보다도 스피노자적 진실을 대하는 두 인물의 태도에서 드러난다. 스피노자적 진실에 수동적으로 노출되어 있다는 처지는 『핏빛 자오선』의 모든 등장인물들에게 공통적이다. 이 점은 앞 장에서 열거한 수 없는 죽음의 사례를 볼 때 명백하다. 하지만 스피노자적 진실을 언제나 의식하면서 그 진실을 거부하기 위해 강박적 노력을 기울이는 태도는 대단히 이례적이다. 그 진실을 거부하는 인물은 스프롤과 판사가 유일하다. 스프롤이 인간의 시체를 지키거나 끔찍한 비명을 내질러 적나라하게 혐오감을 표출함으로써 시시각각 닥쳐오는 스피노자적 진실, 즉 자신의 죽음을 의식하고 거부하는 것과 마찬가지로 판사 역시 죽음을 깊이 인식하고 거부한다.

“당신은 아무것도 아니라”(You aint nothing)는 소년의 말에

수궁하면서 판사는 자기가 “무저갱의 바닥”(the floor of the pit)에서 “공포”(horror; 323)를 목격한 전사라고 주장한다. 이 외에도 분할된 개물로서의 자신이 사라지는 데 대한 판사의 두려움은 작품 곳곳에 간접적으로 드러나는데, 대부분의 경우 그 두려움은 판사의 대사를 통해 표현된다. 대표적인 대사는 장부(the ledger)를 기록하는 이유에 대한 판사의 설명이다. 판사는 작품 내내 작은 수첩을 들고 다니며 우연히 만나는 주변 사물들에 대한 정교한 기록을 남긴다. 그 까닭을 묻는 토드바인에게 판사는 “오직 자연만이 인간을 노예로 만들 수 있다”(Only nature can enslave man; 195)면서, “인간이 아는 바 없이 존재하는 저 바위 아래의 가장 작은 것”(Any smallest thing beneath yon rock out of men's knowing), “가장 작은 부스러기가 [인간을] 잡아 삼킬 수 있다”(the smallest crumb can devour [human beings]; 194)고 경고한다. 큰 것보다는 작은 것에 대한 판사의 이 경계는 앞서 논의했던 캠프장의 모닥불 장면을 상기시킨다. 판사가 큰 것보다 작은 것을 두려워하는 까닭은 작은 것들이야말로 판사의 신체에 침습하기 좋고, 그를 ‘오염’시키기 때문이다. 실체적 차원에서는 판사 역시 다른 무엇과도 구분되지 않는 일원적 존재임을 상기시키는 것들은 큰 존재가 아니라 작은 존재들이며 그렇기에 작은 존재들은 혐오감을 일으킨다.

실제로 판사는 이 “가장 작은 부스러기들”에 대해 강박적으로 집착한다. 판사는 마치 “자율적인 생명체”(autonomous life)인 이 “가장

작은 부스러기들”, 즉 “익명의 존재들”(anonymous creatures)에게 이름을 부여하고 그것들을 장부에 적어 넣는 것만이 그것들이 제기하는 위협으로부터 자신을 지킬 수 있는 유일한 방법이라는 듯, 이 존재들에 대한 자신만의 사전을 만드는 데 혼신의 노력을 기울인다. 판사는 언제나 작은 책(the ledger book)을 가지고 다니며 그 안에 자연물이나 인디언 유물에 대해 꼼꼼히 기록하는데, 그가 해질녘에 혼자서 “폐허가 되어 버린 인디언들의 키바를 헤매며 작은 물건들을 주워와 더 이상 불빛이 없을 때까지 그 물건들을 자기 책에 스케치하는”(He roamed through the ruinous kivas picking up small artifacts and . . . sketched in his book until the light failed; 134, 필자의 강조) 장면은 소설 곳곳에서 묘사된다. “판사는 심지어 아파치 족에게 추격을 당하는 중에도”(the judge, even while being pursued by Apache; Clement 11) 장부 기록에 우선적인 관심을 기울인다. 이를테면 판사는 추적자들이 따라붙거나 말거나 “식물을 채집하려고 멈추어 선 뒤 . . . 자기 책에 잎사귀들을 찍어 누르면서 [일행들을] 따라잡으려고 말을 달린다”(would stop to botanize and then ride to catch up . . . pressing leaves into his book; BM 122, 필자의 강조). 판사는 “임시변통으로 만든 화약이 건조되도록 인내심 있게 기다리는 동안에도 기꺼이 장부에 항목들을 만들어 넣기도”(while patiently waiting for his makeshift gunpowder to dry, he contentedly makes entries into [his ledger]; Clement 11) 한다. “그는 가능한 한 많은 것을 자신의 장부에 기록해야

하는”(He must record as much as possible into his ledger; Clement 6) 사람처럼 행동하며, 예시에서 보듯 그가 장부에 기록하려는 대상들은 크다기보다는 작은 존재들이다.

판사는 어떠한 존재가 자신의 “것이 되기 위해서는 [자신의] 허가 없이 어떤 일도 그 생명체에 벌어져서는 안 된다”(order for it to be mine nothing must be permitted to occur upon it save by my dispensation; 195)면서 온갖 사소한 것들을 포함한 모든 존재들, “마지막 독립체의 존재가 뿌리 뽑혀 발가벗은 채로 인간 앞에 서도록 만들어질 때에야 인간은 제대로 지상의 군주가 될 수 있다”(and only when the existence of each last entity is routed out and made to stand naked before him will he be properly suzerain of the earth; 195)고 주장한다. 다름 아닌 기록 행위가 작은 것들을 다스리려는 판사의 가장 좋은 무기가 되는 까닭은 언어, 특히 글이야말로 스피노자적 실체에 대하여 개물 인간이 쓸 수 있는 최선의 방책이기 때문이다. 먼저 글은 인간의 의식에서 기인한 것으로서, 인간의 의식 내용에 아무런 관심을 기울이지 않는 스피노자적 실체와는 근본적 성격이 다르다. 둘째로 글은 물적 한도 내에서 분할되어 존재하는 인간 개물에 비해 수명이 길다. 물론 판사가 인디언들의 옛 거주지에서 발견한 문양 몇 가지를 “깨진 규암 조각으로 문질러 지워 버리는”(with a piece of broken chert he scappled away; 168) 장면에서 보듯 인간이 남긴 기록물도 결국은 물적 한도 내에서의 분할된 개물로 존재하지 못하고

스피노자적 실체 안으로 해체되지만, 그럼에도 불구하고 인간 개인의 수명과 비교했을 때 기록물의 수명은 매우 길어 거의 영속적인 것처럼 생각된다. 인간의 의식작용을 가장 쉽게 영속화하는 방법, 즉 인간의 의식을 스피노자적 실체 속으로 해체시키는 대신 독립적 개물로 분할시켜놓는 최선의 방법이 현재로서는 기록행위라고 볼 수 있다. 다시 말해 기록이 대상을 보존한다는 통념과는 달리 기록은 대상을 **대체하기 위한** 고안물이다. 다시 말해, 인간 주체는 스피노자적 실체를 개물 인간의 의식작용으로 대체하려는 목적에서 기록을 한다.

판사의 기획은 바로 이처럼 기록을 통해 스피노자적 실체를 의식작용으로 대체하는 것이다. 판사 자신의 신체가 스피노자적 실체로 존재한다는 사실, 즉 판사의 신체가 개물로 분할된 상태는 일시적일 뿐임이 분명한 상황에서 판사는 자신의 개물적 분할을 유지할 최후의 방책으로 기록을 통한 의식의 상대적 영속화를 택한다. 그러므로 “말이 곧 사물”(Words are things; 78)이라는 판사의 선언은 사실을 표현했다기보다 판사 자신의 소망을 표현한 것이라고 보아야 한다. 판사가 “군주”(suzerain)를 “특별한 종류의 지키는 사람”(a special kind of keeper; 195)이라고 정의한다는 사실과, 영어에서 “keeper”라는 단어가 “diary keeper”의 경우에서 보듯 특정한 문서의 기록자를 의미하기도 한다는 점은 결코 우연이 아니다. 의식작용을 하는 인간에게 기록이란, 스피노자적 실체로의 해체를 완전히 방지하지는 못할 지라도 그에 가장

효율적으로 저항할 수 있게 해 주는 무기이기 때문이다. 비행능력을 가진 새들이 판사가 포착하지 못하는 스피노자적 실체의 한 단면을 상징한다는 점은 “새들의 자유는 나에게 모욕”(The freedom of birds is an insult to me; 196)이라는 판사의 대사를 통해 드러난다. 새들이 스피노자적 실체를 상기시키기에 판사는 그들을 “동물원에 가두고 싶어”(I'd have them all in zoos; 196)하는 것이다. 동물원은 일차적으로 판사의 동물원은 새들을 잡아가두어서 그들이 더 이상 자유롭게 날지 못하도록 방해하는 감옥이다. 그러나 판사가 생각하는 동물원의 진정한 기능은 이러한 물리적 제약에서 그치지 않는다. 즉, 동물원의 기능은 철창뿐 아니라, 철창 곁에 세워 둔 표지판을 통해 표현된다. 판사에게 동물원은 스피노자적 실체로 존재하는 온갖 생물들을 인간의 의식이 만들어 낸 가상의 체계 속으로 편입시키는 데 기여하는 공간으로서 의미를 가진다. 이 시점에서 판사가 생각하는 동물원과 실제 동물원의 차이를 짚어 볼 필요가 있다. 현실의 동물원은 동물의 몇몇 종에게 이름을 붙여 철창 속에 가두어 두는 데에 그친다. 그러나 판사가 상상하는 동물원은 세상의 모든 새를 잡아 가둔 동물원이다. 현실의 동물원은 스피노자적 실체의 일부를 체계화된 인간 의식으로 포착하려고 들기는 하지만 자연 전체를 대체하려는 시도로 이어지지는 않는다. 판사가 상상하는 동물원은 다르다. 판사의 동물원은 자연계에 존재하는 모든 동물을 아우르는 유일한 체계로서의 동물원이다. 모든 동물을 가둬 둔 동물원에

대한 판사의 상상은 스피노자적 실체를 의식작용으로 대체하는 일이 기록만으로 성취되지 않음을 시사한다. 판사의 동물원은 그 동물원 밖에서 존재하는 동물이 단 한 마리도 없을 때에야 제대로 된 기능을 수행한다고 볼 수 있다.

다시 말해, 대상물들을 매우 정교하게 읊기고 체계화시키려는 대체의 노력은 그 노력에도 불구하고 기록 행위를 벗어나는 스피노자적 실체의 존재 때문에 방해를 받는다. 판사의 의식작용으로 스피노자적 실체를 완전히 대체하려면, 즉, 판사의 의식을 벗어나는 한 스피노자적 실체도 없게 하려면 방법은 한 가지뿐이다. 판사는 자신이 기록한 대상을 완전히 파괴해야만 한다. 실제로 작품 곳곳에서 판사는 자신이 기록한 대상을 파괴한다. 예를 들어 그는 자기가 이미 읊겨 그린 도안들을 지워 버릴 뿐 아니라, 발 보호대를 포함한 옛 스페인 군인들의 무구를 발견하고 그 도안을 자신의 장부에 그려 넣은 뒤 원래 있었던 물건들은 “부수어서 금속 뭉치로 만들고는 불 속에 던져버린다”(crushed it into a ball of foil and pitched it into the fire; BM 134). 이처럼 늘 파괴행위를 수반하기 때문에 마스터스는 “[판사의 장부가] 종종 어떤 공예품의 존재에 대한 최종적인 기록물”(often the final document of an artifact's existence; 31)이라고 지적한다. 판사가 파괴하는 것이 반드시 공예품만인 것도 아니다. 그가 장부에 적어 넣는 자연물 역시 판사의 장부에 적히는 순간을 전후로 하여 파괴되고 만다. 예를 들어 그가 장부에 적어 넣는

새는 “[판사가] 총으로 쏜”(he'd shot) 새로서 죽은 뒤에는 판사가 “화약으로 그 피부를 문지르고 [그 뱃속을] 건초 뭉치로 채워 자기 가방 안에 집어넣는다”(rubbing the skins with gunpowder and stuffing them with balls of dried grass and packing them away in his wallets; 194). “그가 자기 장부에 대고 누른 나무와 식물의 잎”(He pressed the leaves of trees and plants into his book)은 물론 “나무와 식물”로부터 떨어져 나와 생명을 잃은 상태이다. “그가 까치발을 짚은 채 양 손에는 자기 셔츠를 펴들고 산 나비들을 따라갈”(he stalked tiptoe the mountain butterflies with his shirt outheld in both hands; 194) 때의 목적이 나비들을 잡아 장부에 기록할 목적이라는 것도 자명하다.

그러나 스피노자적 실체로부터 분할된 정신적 실체로서의 자신을 영속화시키겠다는 판사의 목적을 이루기에는 기록 대상을 파괴하는 것도 충분하지 않다. 의식작용을 하는 인간은 판사만이 아니기 때문이다. 작중인물 웹스터(Webster)가 판사에게 “그 노트와 스케치로 무엇을 하는 목적이 무엇이냐”(what he aimed to do with those notes and sketches; 135)고 물을 때 판사는 “그것들을 인간의 기억에서 말소하기 위해서”(to expunge them from the memory of man; 135)라고 대답한다. 판사의 장부는 스피노자적 실체를 대신하는 기록이어야 할 뿐만 아니라 **유일한** 기록물이어야 한다. 같은 대상을 다룬 여러 가지 관점의 기록물이 존재한다면 오직 자신의 의식만으로 스피노자적 실체를 대신하려는

판사의 시도가 그만큼 퇴색하기 때문이다. 소설의 말미에서 판사가 춤추는 꿈을 보며 한 말을 이 맥락에서 해석할 수 있다. 해당 장면에서 판사는 “무대에는 짐승 한 마리, 오직 한 마리만을 위한 공간이 있을 뿐”(There is room on the stage for one beast and one alone; 323)이라고 말한다. “다른 짐승들은 모두 하나씩 하나씩 등불 빛을 받으며 어둠 속으로 걸어 내려갈 영원하고 이름 없는 밤의 운명을 지녔다”(All others are destined for a night that is eternal and without name. One by one they will step down into the darkness before the footlamps; 323)는 것이다. 인간의식이 일시적으로나마 분할된 개물로서 스피노자적 실체를 대체하려면, 즉 무대에 올라 “영원하고 이름없는 밤의 운명”으로부터 탈출하려면 무대 위에 마련된 단 하나의 공간을 차지하는 수밖에 없다. 따라서 텍스트는 하나만 남겨져야 하고 텍스트의 작성자 역시 마찬가지이다. 그러므로 “피 흘리기”(letting of blood)는 필수적인 요소가 된다. 피 흘리기에 대한 “요구를 충족시키지 못하는 의식은 그저 가짜 의식일 뿐”(Rituals which fail in this requirement are but mock rituals; 321)이다. 마스터스는 「세상의 극단에 대한 증언: 코맥 맥카시의 핏빛 자오선 중 홀든 판사의 텍스트적 기획」 (“Witness to the Uttermost Edge of the World: Judge Holden's Textual Enterprise in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*”)에서 탈식민주의적 관점을 활용하여 『핏빛 자오선』을 비평하면서 판사의 기록행위가 원주민의 기록을 대체하면서 유일한 텍스트의 권위를 확보해 가는 과정을

추적하지만, 기록 대상에 대한 판사의 파괴 행위를 단지 제국주의적 기획으로만 볼 수 없는 까닭이 여기에 있다. 사실 대상을 기록으로 대체하고 그 기록을 유일한 것으로 만들고자 하는 욕망은 인간 주체가 스피노자적 실체로의 해체를 수용하지 못할 때, 즉, 혐오반응을 보일 때 보편적이고 필연적으로 발생하는 유아론적(solipsistic)이며 파괴적인 욕구이다.

판사의 유아론적이고 파괴적인 욕구가 위험한 이유는 그가 대상 전부를 파괴할 때까지 멈추지 않기 때문이다. 판사가 자신을 무대 위에서 춤 추는 곰으로 정의한다는 점에서 알 수 있듯 판사는 스피노자적 실체로의 해체에 저항하기 위해 기록이라는 무기를 동원하고, 유일한 기록의 작성자로서 자신의 의식을 영속화하려 시도한다. 그러나 판사는 그저 “한 마리 곰”일 뿐일 뿐 그 모든 시도에도 불구하고 판사의 의식은 스피노자적 실체와 같은 무한하고 절대적이며 영원한 속성을 획득하지 못한다. 지금은 무대 위에서 춤추지만, 언제라도 그 자리를 빼앗길 수 있으며 그 자리를 빼앗기지 않기 위해 끝없이 움직여야만 한다. 누구보다도 판사가 이 사실을 잘 알고 있다. “어떤 사람도 지상의 모든 것을 알고 지낼 수는 없다”(No man can acquaint himself with everthing[sic] on this earth; 195)는 토드바인의 지적이나 “어떤 사람도 온 세상을 한 권의 책에 남길 수는 없다”(no man can put all the world in a book; 134)는 웹스터의 문체 제기에 판사는 모두 동의한다. 그럼에도 불구하고

판사는 모든 것을 알고, 모든 것을 장부에 담으려는 시도를 그만두지 못한다. 판사의 강박증은 그로 하여금 언제나 “그래, 그렇더라도”(Yes, Even so; 196)라고 대답하도록 만든다. 그러지 않는 한 판사는 “세상의 비밀들이 영원히 숨겨져 있다고 생각하는 사람”(The man who believes that the secrets of the world are forever hidden)으로서 “신비와 공포 속에서 살”(lives in mystery and fear; 195) 수밖에 없기 때문이다. 판사는 “미신이 [그런 사람들을] 끌어내리고 말 것”(Superstition will drag him down)이며 “빗물이 그의 인생 행적을 침식시킬 것”(The rain will erode the deeds of his life; 195)이라고 생각한다. 판사가 보기에는 “[자연의] 태피스트리에서 질서의 한 가닥 실을 뽑아내려고 마음먹은 사람은 그런 결정 하나 때문에라도 세상을 떠맡은 것이고, 오직 그러한 떠맡기를 통해서만이 그는 자기 운명의 말들을 지배할 수 있다”(that man who sets himself the task of singling out the thread of order from the tapestry [of nature] will by the decision alone have taken charge of the world and it is only by such taking charge that he will effect a way to dictate the terms of his own fate; 195-6). 자신의 운명을 지배하기 위한 노력의 일환으로 판사는 영원히 성취되지 않을 목적, 즉 세상 만물에 대한 완전한 지식화와 체계화에 전적으로 봉사해야 한다. 성취가 불가능하면서도 계속해서 추구되는 이 목적은, 위에서 밝혔듯 그 추구 과정에서 타자에 대한 지속적인 파괴를

필연적으로 야기한다.²¹

그러므로 스피노자적 실체에 대한 저항을 자기 삶의 목적으로

²¹ 클레멘트는 판사의 장부와 백과사전 사업의 유사점을 지적하면서 단튼(Darnton)을 인용하는데, 그에 따르면 백과사전이란 “‘앞표지와 뒤표지 사이에 인간의 모든 지식을 포함시키려는’ 시도”(an attempt to encompass all of human knowledge" between its covers; Clement 20)였다. 사실 현대적 백과사전의 원형이자 클레멘트가 겨냥하고 있는 계몽주의적 백과사전의 전형인 『과학, 예술, 공예의 백과사전』(Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts, et des Métiers)을 집필하면서, 디드로(D. Diderot)는 백과사전의 목적을 “지구 표면에 흩어져 있는 모든 지식을 모으는 것”(to collect knowledge disseminated around the globe)으로 규정했다. 브리태니커 백과사전 또한 백과사전(encyclopedia)의 어원을 “일반 교육”(general education)이라는 뜻의 ἐγκύκλιος παιδεία(enkyklios paideia)로 지적하고 그 의미를 “전방위적인 교육, 즉 **완전한** 지식의 체계”(a circle or a *complete* system of learning—that is, an all-around education; 필자강조)라고 밝히는데, 이 단어가 백과사전을 지칭할 경우 방점은 분명 “완전한”이라는 형용사에 찍힌다.

디드로 역시 언어를 통해 구성해 낸 객체로 실재를 대신하고자 한다. 그에겐 “이름의 정의가 사물의 정의와 다르지 않다”(the definitions of names are not different from the definitions of things). 직접 만져보고, 들어보고, 맛보는 등 사물의 실재에 다가갈 수 있는 여러 가지 방법이 많이 있지만 디드로에게 중요한 것은 이러한 실재적 접근이 아니다. “지구 표면의 모든 지식을 모으겠다”는 그는 오직 언어화된 실재, 즉 이미 주체가 개입하여 재구성한 객체에만 관심이 있다. 그는 백과사전 기획에 참여하는 사람들에게 단 한 가지, 오직 “모든 것을 예외 없이 정의하는 데 헌신할”(must oblige themselves to define everything, without exception) 것만을 요구한다.

디드로의 백과사전 역시 그것이 객체화하는 실재에 대한 유일하고 정확한 기록물이 되고자 한다. 판사의 경우 “참조대상이 사라졌다는 점에서 궁극적인 형태의 문헌 통제”(ultimate form of textual control in that the very referent has been expunged; Masters 31)에 도달하지만 디드로의 백과사전은 “정확하고 불변하며 현재 살고 있고 앞으로 살아갈 인류 전체에게 일반적 기준이 될 수 있는”(an exact, invariable, and common measure for all men now living or who shall live) “단 하나의 죽은 언어”(one dead language)의 보편성을 직접 선언하는 방식으로 문헌 통제를 이룬다는 차이점이 있을 뿐이다.

두고 있는 판사의 유아론적 속성이 그를 온갖 종류의 살육과 파괴행위로 점철된 『핏빛 자오선』의 세계에서 가장 파괴적인 인물로 만든다는 점은 사실 당연하다. 이 소설에 등장하는 인물들은 대부분 무자비한 폭력을 휘두르며 이에 대해 별다른 죄책감을 갖지도 않는다. 작품에 지속적으로 등장하는 글랜튼 일당의 경우가 특히 그렇다. 이들은 아무런 죄책감도 없이 무차별적으로 인디언이나 멕시코인들, 심지어 백인들을 죽인다. 그러나 이들이 행사하는 폭력은 스피노자적 진실의 거부라는 달성 불가능한 목적을 위해 체계적으로 동원되는 수단이 아니라는 점에서 판사의 폭력성과는 다르다. 판사가 화려한 언변으로 글랜튼 일당을 조종하기는 하지만, 글랜튼 일당이 휘두르는 폭력은 사실 소년이 띠고 있던 폭력성, 즉 “아무 생각 없는 폭력성”(mindless violence; 3)에 가깝다. 왜냐하면 앞에서 살펴보았듯 글랜튼 일당 중 어떤 인물도 죽음을 거부하며 죽을 지도 모른다는 불안감에 사로잡혀 있지 않기 때문이다. 사실 자기가 죽는다는 사실을 거부하지 않는 태도는 스피노자적 진실에 대한 의식적 수용보다 훨씬 근본적인 차원에서 개인이 스피노자적 진실을 받아들이는 방법이다. 스피노자적 진실을 증명하는 현상으로서의 개물 해체는 인간 개인에게 죽음이라는 사건을 통해 가장 극단적으로 제시되기 때문이다. 죽음과 죽음이 담고 있는 스피노자적 진실에 대한 수용은, 글랜튼 일당의 폭력 및 살육행위가 야기하는 타자에 대한 파괴적 결과에도 불구하고, 글랜튼 일당을

근본적으로 타자에게 개방한다. 간단히 말해, 글랜튼 일당은 타자에게 영향을 끼칠 수 있는 만큼 타자가 그들에게 끼치는 영향에 노출되어 있다. 가장 대표적인 예가 글랜튼이다. 글랜튼은 머릿가죽 사냥꾼들의 우두머리로서 대부분의 학살을 주도하며 단지 새로 산 총을 시험해보겠다는 생각에서 작은 동물들을 모조리 쏘아 죽이고 아무 이유 없이 인디언 노파를 살해하기도 한다. 그가 벌이는 살육 행위는 인디언들에게 가족을 잃었다는 원한을 고려한다 해도²² 도덕적으로 정당화되기 어렵다. 그러나 스피노자적 진실을 수용했기 때문에 글랜튼은 판사보다 타자로부터 영향을 더 많이 받는다. 단적으로, 글랜튼은 살육에 살육을 거듭하던 끝에 작품의 말미에서 결국 미쳐버리며 유마 인디언들의 손에 목숨을 잃는다. 다시 말해, 글랜튼은 근본적으로 타자에 대해 반응하는 존재이다. 아주 초보적인 수준이라고는 해도 글랜튼 일당은 스피노자적 진실을 수용한 결과로 타자에게 반응하기 때문에, 즉, 기초적인 차원에서나마 타자에게 개방되어 있기 때문에, 이를테면 자신들이 멸살시킨 아파치 족의 소년을 데리고 와 함께 어울릴 수 있다. 글랜튼 일당은 “그 소년과 놀고 그 소년을 웃게 만들고 그 소년에게 욕포를

²² 이 원한은 새뮤얼 챔벌린의 『나의 고백』에서 글랜튼의 살육 행위를 정당화하고 그를 서부의 영웅으로 윤색하는 중요한 근거가 된다. 그러나 『핏빛 자오선』에서는 글랜튼이 국경 너머에 두고 온 생각하며 평야 저 너머를 외로이 바라보는 모습이 제시될 뿐, 역사적 인물로서의 글랜튼이 살아온 행보를 모르는 독자에게는 인디언을 상대로 글랜튼이 갖는 어떤 원한도 전혀 암시조차 되지 않는다.

준다”(played with it and made it laugh and they gave it jerky; 158). 판사는 다르다. 판사는 이 아과치 소년을 무릎에 앉혀 놓고 있다가 아무렇지 않게 그 머릿가죽을 벗겨버린다. 판사의 이 행위는 토드바인에게 강한 적개심을 불러일으킨다. 토드바인이 반사적으로 총을 꺼내 판사에게 겨눌 정도이다. 토드바인은 살인에 대해 어떠한 성문법적 기준도 갖고 있지 않으므로 그의 분노를 유발하는 요소는 판사의 유아론적 속성과 여기에서 발생하는 타자에 대한 판사의 근본적 무반응이다. 판사의 살육과 파괴 행위는 때마다 변화하는 상황에서 기인하지 않는다. 판사는 스피노자적 진실을, 곧 죽기를 거부하며 판사의 폭력을 유발하는 원인은 스프롤의 혐오를 유발하는 원인과 같다. 광기에 사로잡히고 소리치고 울부짖고 웃음을 터뜨리는 등 표현되는 양태는 다양하지만 어떤 경우에는 『핏빛 자오선』의 등장인물들은 대부분 자신들이 벌이는 살육행위에 의해 영향을 받는다. 판사는 그렇지 않다. 판사는 『핏빛 자오선』에 등장하는 대부분의 살육행위에 가장 적극적으로 가담하면서도 언제나 침착하다. 『핏빛 자오선』의 세계에 등장하는 모든 인물 중 판사만이 유일하게 미소를 짓는다.

본론 3.

스피노자적 진실의 수용과 그 윤리적 결과: 소년의 사례

『햇빛 자오선』에서 소년과 판사의 관계는 여러 비평가들의 주목을 받아왔다. 김준년을 비롯한 많은 비평가들은 둘의 관계를 일종의 부자관계로 파악하며 그 사이에 작동하는 오이디푸스 콤플렉스를 지적했다. 한편 쇼(Patrick W. Shaw)를 비롯한 일부 비평가들은 판사와 소년의 관계에서 동성애적 함의를 읽어내면서 판사가 소년을 성적으로 굴복시킨다는 주장을 편다. 또 다른 비평가들은 소년과 판사의 관계를 라이벌 관계로 정의하고, 마지막 장면에서 판사가 소년을 살해한다는 사실에 근거하여 맥카시가 결국 판사의 손을 들어준다거나 소년의 한계를 지적한다고 주장한다(Clement). 또한 판사와 소년을 인디언 신화에 등장하는 적대적 관계의 신으로 파악하기도 한다(Peebles). 다양한 해석에도 불구하고 대부분의 비평가들은 소년과 판사의 대결을 작품의 핵심적 갈등으로 파악하고 있다.

사실 소년과 판사의 대결구도로 작품을 읽어내는 일은 자연스럽다. 판사가 소년에게 직접“오직 너만이 내게 반기를 들었다”(You alone were mutinous; 293)는 말을 건네기 때문만은 아니다. 작품은 각기 다른 방식을 적용함으로써 소년과 판사를 『햇빛

자오선』의 중요한 등장인물로 부각시킨다. 둘 중 판사가 독자들의 뇌리에 각인되는 방식은 일반적인 대중소설의 주인공과 다를 바 없다. 판사는 전형적인 대중소설의 주요 등장인물이 그렇듯 압도적 힘과 독특한 외모, 현란한 언변을 갖추고 있으며 글랜튼 일당의 원정에서 여러 결정적인 역할을 수행한다. 그러나 독자가 소년을 중요한 등장인물로 인식하게 되는 까닭은 매우 색다르다. 대부분의 문학작품에 등장하는 주요 등장인물과는 다르게 소년은 몇몇 대목에서 독자들의 관심을 도무지 받지 못한다. 그 장면에서 소년은 아예 등장하지 않기 때문이다. 롤리(James M. Rawley)가 바르게 지적하는 것처럼 소년은 이야기가 진행되는 몇몇 경우에 “한 번에 몇 페이지씩, 혹은 몇 주씩이나 발견되지 않는다”(go unnoticed for pages, or weeks, at a time; 96). 소년의 총 솜씨는 판사와 비교할 때 유별나지도 않고 그의 외모 또한 판사처럼 독특하지 않으며 그의 말솜씨 역시 화려한 언변을 자랑하는 판사와 비교하면 초라하고 무능해 보일 정도로 없을 정도이다. 작품 전반에서 소년은 아주 짧은 대사로만 이야기할 뿐이고, “우화”(parable)라는 단어를 몰라 발음하지 못할 정도로(290) 어휘력도 빈약한 데다가 문맹이다. 소년은 척박한 환경에서 살아남는 것조차 어려워 보일 정도의 인물로서 혁혁한 공로를 세우는 경우는 단 한 번도 없다. 심지어 소년은 이름조차 없다. 그는 처음에는 “소년”, 작중에서 시간이 흐른 이후에는 “남자”(the man)라는 일반명사로만 불린다. 그런

소년을 주인공으로 만들기 위해 작가는 다소 인위적인 개입을 감수한다. 장면의 전면에 내세울 수 없을 정도로 두드러지는 행동을 하나도 하지 않을 때조차 작품은 소년이 오래 있으리라 생각되는 곳과 그곳에서 벌어지는 사건을 묘사한다. 소년이 화이트 대위의 원정대를 따라갈 때에는 화이트 대위의 원정대를, 글랜튼 일당을 쫓을 때에는 글랜튼 일당을 묘사하되, 특별한 행동을 하지 않는 소년에 대해서는 언급하지 않는 식이다. 그렇게 하여 작품은 소년의 출생에서 시작하여 내내 소년의 생애를 다루다가 소년의 죽음으로 끝난다. 다시 말해, 작가는 자신이 구성해 놓은 세계를 묘사하면서 독자들이 자연스럽게 주목할 만한 특별한 인물을 창조해 내는 대신 소년에 대한 ‘편파적’ 관심을 보인다. 심지어는 독자들이 이 특색 없는 등장인물을 놓칠까 봐 염려하기라도 하는 듯, “이 아이를 보라”(See the child; 1)는 노골적인 요청을 하기도 한다.

소년과 판사의 차이점은 두 인물이 독자들에게 각인되는 방식의 차이에서 그치지 않는다. 판사와 소년은 외모의 측면에서나 곤경을 극복하고 자신의 의지를 관철시키는 행동의 방식에서 근본적인 차이를 드러내는데 이때 외모의 차이는 상징적 차원에서, 행동의 차이는 보다 직접적인 방법으로 스피노자적 진실에 대한 거부와 수용을 체현한다. 따라서 두 인물의 차이점을 분석하고, 작품의 맥락을 따라 두 인물이 맞게 되는 각각의 최후를 살펴보면 맥카시가 행하고 있는 철학적 실험의

결론을 찾아낼 수 있다.

일단 판사와 소년은 외모에서부터 확연한 차이를 보인다. 윌러치는 판사의 대머리와 무모증, 덩치에 비해 기묘할 정도로 작은 손과 발의 크기를 들어 작가가 판사에게 유아적인 외모를 일부러 부여했다고 주장한다(Wallach 126). 윌러치에 따르면 맥카시는 골상학에도 조예가 깊었는데, 비록 골상학이 과학적으로 뒷받침되는 학문은 아니지만 맥카시는 등장인물들의 외모를 설정할 때 골상학적 근거를 참조했다. 머리가 크고 손발이 작은 판사의 외관은 골상학에서 전형적으로 유아적(幼兒的)인 외모로서, 작중에서도 판사를 “기묘하게 유치하다”(oddly childish; 134)고 묘사하는 대목이 있다. 역시 골상학적 근거에서, 유아적 외모는 흔히 자기중심적이고 유아적(唯我的)인 성격적 특질을 보여주는 외모로 간주된다. 앞 장에서 보였듯 판사는 스피노자적 진실을 외면하고 자신의 죽음을 수용하지 않음에 따라 타자를 파괴적으로 배척하는 태도를 보이는데, 작가는 판사의 외모를 통해서도 바로 이처럼 유아론적이고 자기중심적인 성격을 암시한다고 볼 수 있다. 또한 통념적으로 머리가 인간의 정신적이고 의식적인 측면을 상징한다는 점을 고려하면, 머리가 지나치게 크고 손발이 작은 판사의 외모는 스피노자적 실체를 오감으로 받아들여 이에 즉각적으로 반응하기보다는 그 실체를 자신의 의식 체계로 대체하려는 판사의 성향을 상징한다고도 볼 수 있다.

소년의 외모는 판사와 정반대이다. 작가는 작품의 초입에서부터 “소년은 크지 않으나 큰 손목과 큰 손을 가졌다”(He is not big but he has big wrists, big hands; 2)고 밝힌다. 또한 소년은 현상수배를 당한 상태에서 군인들의 눈길을 벗어날 정도로 나이보다 더 늙어 보인다(they took him for an older man; 297). 소년의 외모는 골상학적 근거를 통해 구성된 것이라기보다는 판사의 특징을 뒤집어 구성한 것으로 보인다. 덩치에 비해 손발이 큰 몸이나 나이에 비해 늙어 보이는 얼굴에 대해 골상학은 특별히 언급하지 않으나, 맥카시는 소년과 판사의 외모를 의도적으로 대조시킴으로써 소년의 성격적 특질은 판사의 외모가 상징하는 판사의 성격적 특질과 정반대라는 점을 암시한다. 예컨대 판사의 커다란 머리가 스피노자적 실체에 대한 즉각적 인지보다는 의식적 체계를 중시하는 태도를 나타내는 만큼, 덩치에 비해 손발이 큰 소년의 신체적 특질은 의식적 체계보다 오감을 통한 스피노자적 실체에 대한 즉각적 인지를 중시하는 소년의 태도를 나타낸다고 볼 수 있다.

판사와 소년의 차이는 개물로서의 분할을 유지하기 위해 두 인물이 동원하는 전략의 차이에서도 드러난다. 앞 장에서 밝혔듯, 판사는 개물로서의 분할을 단지 일시적인 물적 한도 내에서 유지하는 데에서 만족하지 않고 실체적 차원에서 영속화시키고자 하며, 바로 그 목적을 위해 의식으로 실체를 대체하고자 한다. 의식에 의하여 실체를 대체하려는 판사의 노력은 앞 장에서 자세히 살핀 것처럼 기록물을 통해

가장 극적으로 드러나지만, 그가 내커도취스에서 아무 혐의가 없는 그린 목사(Reverend Green)를 근거 없는 거짓말로 몰아붙여 죽음에까지 이르게 만드는 경우에서 보듯 구어를 통해서도 그 효과가 제시된다. 그러나 판사와 달리 소년은 자신의 개물적 분할을 물적 한도 내에서 일시적으로 유지하는 데에만 노력을 기울일 뿐, 그 분할을 실제적 차원에서 영속화시키는 데에는 아무런 관심이 없다. 그러므로 소년은 분할을 영속화하기 위한 도구인 언어의 이용에도 별 관심이 없다. 사실 판사의 달변과 대조를 이루는 소년의 서툰 말솜씨는 작품 전반에서 제시된다. 상술했듯 그는 문맹일 뿐만 아니라, “내커도취스”라는 장소는 기억하더라도 그 장소를 일컫는 단어는 떠올리지 못할 정도로 놀언이다(32). 소년 역시 생존을 위해 거짓말을 하는 경우가 두 번 있지만 이 전략은 모두 실패하거나 별 소용이 없는 것으로 드러난다. 소년이 거짓말을 하는 첫 번째 경우는 화이트 대위의 원정대에 합류하기 위해서, 자신을 도와주었던 멕시코인 목동들이 자신의 짐을 도둑질해 갔다고 증언하는 경우이다. 소년은 화이트 대위가 표명하는 멕시코인들에 대한 반감을 고려하여 이 같은 대답을 하는데 정작 화이트 대위는 자신의 응변에 취해 소년이 하는 말에는 별 관심을 기울이지 않는다(32). 두 번째 경우는 판사와 벌인 사막에서의 추격전 이후 소년이 감옥에 갇힌 상황이다. 소년은 탈옥을 위해 자신을 감시하는 상병에게 바깥에 보물을 숨겨 두었으니 자신과 함께 나가자고 거짓말을 한다.

소년의 거짓말은 브라운이 일찍이 시도하여 성공했던 거짓말과 같다.

브라운은 자기가 사막에 3만 달러를 묻어두었다고 [간수에게] 말했다. 그는 실제로는 글랜튼이 맡았던 역할을 자기가 했던 것처럼 속여 나룻배[로 많은 돈을 번다는] 이야기도 했다. 그는 간수에게 다시 돈을 보여주고는 판사가 들려준 이야기를 즉석에서 지어낸 자료들로 바꾸어 자기가 어디에서 왔는지를 친근하게 말했다. 똑같이 나누자고, 그는 속삭였다. 너랑 나랑.

Brown told him how he had thirty thousand dollars buried in the desert. He told him of the ferry, installing himself in Glanton's place. He showed him the coins again and he spoke familiarly of their places of origin, supplementing the judge's reports with impromptu data. Even shares, he hissed. You and me. (262)

내용상 브라운의 것과 같은 거짓말을 하는 소년이 얼마나 서툰지를 작품은 다음과 같은 서술을 통해 보여준다.

그날 밤 소년은 하사를 불렀고 그들은 철창을 사이에 두고 앉았다. 소년은 이곳으로부터 멀지 않은 산에 숨겨진 금화와 은화 더미에 대해 군인에게 이야기했다. 그는 오랫동안 이야기했다.

That night he called the corporal to him and they sat on either side of the bars while the kid told the soldier of the horde of gold and silver coins hid in the mountains not far from this place. He talked for a long time. (300)

거짓말을 하면서도 브라운은 판사가 했던 말, 자신이 실제로 겪었던 경험을 구체적으로 들되 중요한 내용만을 바꾸는 교묘한 방법을 사용하여 간수를 속여넘기는 데 성공한다. 그러나 소년은 보물을 숨겨두었다는 말을 ‘길게’ 할 뿐, 자신이 직접 경험하지 못했던 일들을 의식적으로 꾸며내는 일에 대단히 서툴다. 이 탓에 간수는 “재잘대는 거짓말쟁이 아이를 바라보듯”(as one might watch a glib and lying child) 소년을 바라보다가 “소년이 말을 마치자 촛불을 들고 일어서 소년을 어둠 속에 남겨두고 떠난다”(When he was finished . . . rose and took the candle with him, leaving him in darkness; 300).

이처럼 언어의 전략적 활용에 서툰 소년은 판사와 구분되는

전략을 동원함으로써 물적 한도 내에서의 일시적 독립을 유지하려 시도한다. 소년이 쓰는 전략의 핵심은 개물로서의 분할을 유지하기보다는 다른 개물과 공존하는 방식이다. 예를 들어 소년은 막 여행을 시작한 『핏빛 자오선』의 초반부에서 그를 죽일 수도 있을 심각한 갈증을 경험하다가 우연히 전직 노예상인을 만나 거의 썩어가는 물을 조금 얻는다. 이때 물을 마신 소년이 노새에게도 물을 주려고 하자 노예상인은 “나는 노새가 마신 물통으로는 안 마신다”(I aint drinkin after no mule; 14)며 들통을 내주지 않는다. 노예상인이 노새에게 물 주는 것을 계속 거부하자 소년은 노새를 위한 물을 길기 위해 노예 상인의 오두막을 잠시 떠난다. 그러나 소년은 자신의 우려와는 달리, 자신보다도 먼저 우물을 찾아 기다리고 있는 노새를 발견한다(15). 소년은 이 시점에서 자신과는 다른 개물인 노새에게 자신보다 나은 능력, 곧 물을 찾는 능력이 있다는 사실을 깨닫는다. 향후 다시 갈증에 시달리는 상황이 되자 소년은 혼자 물을 찾으려고 노력하던 처음의 경우와는 달리 노새를 풀어두고 그 뒤를 따라간다.

노새는 공기를 쿵쿵대더니 골목길을 돌아내려가 광장에 이르렀다. 그 광장에는 별빛 속에 우물과 여물통, 두레박이 있었다. 소년은 노새에서 내려 갓돌에서 집어 든

들통을 우물 안으로 내렸다. 그는 두레박을 담그고 물을 마셨으며 노새가 그의 팔꿈치를 건드렸다. 물을 다 마신 뒤 소년은 들통을 거리에 놓았고 우물 갓돌에 앉아 노새가 들통에서 우물을 마시는 모습을 보았다.

The mule sniffed the air and swung down an alleyway into a square where there stood in the starlight a well, a trough, a hitchingrail. The kid eased himself down and took the bucket from the stone coping and lowered it into the well. . . . He dipped the gourd and drank and the mule nuzzled his elbow. When he'd done he set the bucket in the street and sat on the coping of the well and watched the mule drink from the bucket (20).

이 장면에서 묘사된 소년의 태도는 단지 노새를 도구로 사용하는 인간중심주의적 태도가 아니다.²³ 이 장면은 소년은 노새의 관리인이나 주인으로서 노새에게 필요한 자원을 보충한다기보다는 동반자적 관계를 맺은 노새와 소년이 함께 물을 마신다는 인상을 준다. 물을 찾는 일은 노새가, 물을 길는 일은 소년이 각각 담당한다. 노새는 소년의 팔꿈치를

²³ 물론 소년이 노새를 도구로 사용한 경우에도 도구 사용이 신체의 경계를 해체하는 만큼 소년에 의해 스피노자적 진실이 또 한 번 드러난다고 이야기할 수 있다.

건드려서 자기에게도 물을 달라고 요구하고 소년은 그 요구에 응하여 노새에게 물을 준다. 노새와 소년이 함께 물을 마시는 장면은 하나가 우위에 서서 다른 하나를 이용하는 장면이라기보다 평등한 관계를 맺고 있는 두 개물이 협력하는 장면으로 묘사된다.

소년이 순간의 생존을 위해 동원하는 공존의 전략은 스피노자적 진실을 적극적으로 수용하는 방식이다. 다시 말해, 소년은 실체적 차원이 만물의 개물적 현존이 결코 서로 구분되지 않는다는 스피노자적 진실을 적극적으로 수용함으로써 자기 주변의 개물의 협력 및 공존 가능성을 높인다. 물론 작품이 전개되는 내내 온갖 사안들에 대해 자기 생각을 늘어놓는 판사와는 달리 소년은 거의 아무런 말도 하지 않기 때문에, 그가 스피노자적 진실을 의식적 차원에서 수용하고 있는지, 심지어 그 개념을 이해라도 하고 있는지를 알 수가 없다. 그러나 단 한 가지, 소년이 결코 죽음을 두려워하지 않는다는 사실만은 확실하다. 죽음에 대한 한 소년의 용기는 작중의 어떤 인물과 비교해도 특출하다. 그는 집에서 도망쳐 나오자마자 격투장에서 싸움꾼 노릇을 하며 연명하는데 그러는 중에 칼에 찔려 목숨을 잃을 뻔하지만 그로 인해 겁쟁이가 되지는 않는다. 그는 이후 토드바인을 만나 시비를 벌일 때나 총을 들고 있는 바텐더와 술집에서 싸움을 벌일 때, 화이트 대위의 군대를 따라 코만치 원정을 떠날 때, 글랜튼 일당과 함께하며 온갖 죽을 고비를 넘기거나 산속에서의 조난으로 목숨을 위기에 처할 때 등 어떤 경우에도

죽음을 두려워하거나 물러서는 감새를 보이지 않는다. 앞 장에서 밝혔듯 인간이 스피노자적 진실에 가장 극적으로 노출되는 순간은 자신의 죽음을 마주하는 순간이며, 자신의 죽음이라는 형태로 표출된 스피노자적 진실을 수용하는 인간은 의식적 차원에서 스피노자적 진실을 인식하거나 받아들이는 인간보다 훨씬 더 근본적인 차원에서 자신이 스피노자적 실체의 일부임을 인식한다고 할 수 있다. 사실 스피노자적 진실을 그대로 인정하는 소년은 개물들과의 분할 자체를 적극적으로 부정하는 듯 여러 장면들에서 타자와 구분되기보다는 섞여 드는 모습을 보인다. 먼저 그는 이름 없이 일반명사로만 불림으로써, 다른 인물들과 확연히 구분될 특성 하나를 처음부터 결여하고 있다. 뿐만 아니라 소년은 시각적으로도 주변의 타자와 별로 구분되지 않는다. 판사와 처음으로 조우하는 내커도취스 장면에서, 소년은 “뒤쪽 벽, 자기와 비슷한 종류의 사람들 사이에 선다.”(He stood with others of his kind along the back wall; 3) 이때 작품은 “그 무리와 소년의 유일한 차이점은 소년이 무장하지 않았다는 것뿐이다”(The only thing that might have distinguished him in that crowd was that he was not armed; 3)라며 소년이 눈에 띄지 않는 존재임을 분명히 밝힌다. 소년의 비가시성은 특히 이 장면에서 등장하자마자 만인의 시선을 끄는 판사와 강한 대조를 이룬다. 실제로 판사는 처음 등장할 때부터 모든 사람들의 시선을 끌며, 이후에도 판사가 등장할 때마다 그를 바라보는 “사람들은 성별을 불문하고 . . .

판사에게서 눈을 떼지 못한다”(could [not] take their eyes from the judge; 162). 반면 화이트 대위의 모병관과 만났을 때에도 소년은 나무 사이에 숨어서 눈에 띄지 않는다. 모병관은 소년과 한참 대화를 나누면서도 나뭇가지 사이에서 그를 식별해내지 못해 계속해서 그를 찾으며, 소년이 스스로 모습을 드러낼 때까지 그를 전혀 발견하지 못한다(27).

개물로서 분할되기를 포기하는 소년의 태도, 혹은 달리 말해 개물로서의 독립을 먼저 적극적으로 부정하는 소년의 전략은 개물로서의 독립을 철저히 추구하는 판사와 맞섰을 때 강한 힘을 발휘한다. 앞의 장에서 인용했던 사막에서의 추격전 장면에서 소년은 판사와 맞선다. 이때 “판사는 라이플총을, 소년은 권총을, 게다가 판사는 라이플총을 두 자루나 가지고 있기에”(him with a rifle and me with a pistol. Him with two rifles; 290) 개물로서의 분할을 전제한다면 소년에게 절대적으로 불리한 상황이다. 그럼에도 불구하고 토빈이 소년에게 분할된 개물로서 정면에서 판사와 싸울 것을 종용하자 소년은 특유의 놀옴으로 스피노자적 진실을 지적한다.

[판사]는 아무것도 아니에요. 당신이 그렇게 말했잖아요.
인간은 먼지와 흙으로 만들어져 있다고. 당신은 그게
우 ... 우 ...

우화 말이나?

네. 우화가 아니라면서요. 판사도 다른 모든 사람들과 마찬가지로 사람일 뿐이라는 게 숨김없는 사실이라고요.

He aint nothin. You told me so yourself. Men are made of the dust of the earth. You said it was no pair ... pair ...

Parable.

No parable. That it was a naked fact and the judge was a man like all men. (290)

소년이 스피노자적 진실을 지적하고 있다는 사실을 모르는 토빈은 소년의 말을 그저 판사와 소년이 동등한 개물로 존재한다는 뜻으로 받아들여 “그렇다면 [판사]와 맞서서 그를 쓰러뜨리”(Face him down then; 290)라고 조언한다. 그러나 소년은 다른 선택을 한다. 그는 죽은 노새의 뼈 등이 있는 자리에 “무릎을 꿇고 그곳에 은신처를 파면서 동쪽의 지평선을 바라본다”(here the kid knelt with a piece of board and began to scoop them a shelter, watching the skyline; 290). 소년은 자신을 둘러싼 지형지물에 큰 관심을 기울이되, 판사가 초석을 이용하여 화약을 만드는 방식과는 달리 오히려 지형지물 앞에 “무릎을 꿇고” 그 안에 파묻히는 방식으로 자신의 생존을 도모한다. 자연은 소년의 개물적 분할을 강조하기보다는 덮어버리는 방식, 즉 그가 사막을 지나쳐간 흔적을

지워버리는 방식으로 소년의 생존을 돕는다. 작품은 소년이 바라보고 있는 동안 그가 남긴 “모래 위의 희미한 자국이 사라진 것을”(Faint shapes that backed across the sands had vanished; 291) 본다. 이처럼 소년의 흔적이 지워졌기 때문에 판사는 토빈과 소년을 발견하지 못하고 지나친다(308-9). 이로써 소년은 판사의 추적을 피해 살아남는다. 물론 소년이 판사를 죽임으로써 앞으로 있을 지 모르는 목숨에 대한 잠재적 위협까지 모두 제거한 것은 아니다. 그러나 소년을 굴복시키려던 것이 판사의 목적인 만큼 추격전은 소년의 승리로 끝난 셈이다. 잠재적 위협을 제거함으로써 언제까지고 독립된 개물로서 존재하겠다는 결심이 스피노자적 진실을 수용한 소년의 의도와는 전혀 어울리지 않는다는 점을 고려한다면, 소년이 판사를 죽이느냐 마느냐를 추격전의 승패를 가르는 중요 요소로 볼 이유도 없다. 판사와 소년이 벌이는 첫 정면대결에서 맥카시는 분명 소년의 손을 들어준다.

샤비로는 소년이 주변의 개물들과 섞여 들어감으로써 오히려 개물로서의 생존을 도모하는 방식을 “운명과 주체성 둘의 요구로부터 모두 거리를 유지하는”(keeps his distance from the claims both of destiny and of agency) 태도, “세상에 대한 일종의 수동적인 저항, 모든 종국성과 모든 멜로드라마에 대한 조용하고 고집스러운 거부”(offers to the world only a sort of passive resistance, a silent, obstinate rejection of all finalities and of all melodramatics; 152)라고 부른다. 그러나 이와 같은 평가는 『핏빛

자오선』을 움직이는 핵심적 원칙으로 스피노자적 진실을 보면서도 여전히 소년이 주체이나 아니냐는 인간중심주의적 입장을 견지하기 때문에 나타나는 잘못된 판단이다. 물적 한도 내에서, 단지 일시적으로 분할되었다는 전제를 내리면 소년은 분명 주체적인 존재이다. 그는 바로 그 한계 내에서 자신의 독립성을 유지하기 위해, 즉 신체를 가진 다른 모든 개물들과 마찬가지로 신체를 가진 존재로서의 생존을 위해 여러 가지 선택을 내린다. 그러나 스피노자의 실체적 차원에서 보면 소년은 아무런 주체성을 갖고 있지 않으며, 그 사실에 대해 개물로서 어떤 불만도 갖고 있지 않다.

그러므로 비록 전면에 나서서 사람들의 관심을 끄는 인물은 판사이지만 최종적 승자는 분명 소년이다. 클레멘트가 지적하는 것처럼 판사는 끝내 소년을 굴복시켜 자신의 의견에 동조하도록 만들지 못한다. 소년은 판사가 다른 이들을 복종시키기 위해 동원할 수 있는 최후의 위협 수단은 죽음을 전혀 두려워하지도 거부하지도 않기 때문에 판사를 상대로 겁에 질리는 법이 없다. 작중인물들이 모두 판사를 두려워하는 경우에도 소년만은 판사를 두려워하지 않는 이유가 바로 여기에 있다. 예컨대 토드바인은 아파치 소년의 머릿가죽을 벗기는 판사에게 적개심을 보이다가도 판사의 위협에 놀려 결국은 물러서는 반면, 소년은 단 한 차례도 명시적으로나 묵시적으로 판사에게 굴복하는 법이 없다. 그는 토빈에게 판사가 아무것도 아니라고 말할 뿐 아니라, 판사를 만나 그의

면전에 대놓고도 “당신은 아무것도 아니라”고 선언하며 “나는 당신이 두렵지 않다”(I aint afraid of you; 299)고 말한다. 작품의 말미에서 판사가 소년을 죽여버리기는 하지만²⁴ 소년의 죽음은 그가 체현하는 스피노자적 실체의 수용이라는 태도에 아무런 영향을 주지 않는다. 이는 오히려 물적 한도 내의 개물로 일시적으로 독립된 소년이 언젠가는 만났어야만 하는 필연적 운명이며 소년은 그 운명을 거부하지 않는다. 따라서 소년의 죽음은 판사를 죽이고 살아남는 일보다도 훨씬 더 근원적인 차원에서 판사를 부정하는 태도이다. 소년은 스피노자적 진실을 거부하는 판사에 대하여 그 진실을 수용하는 방식으로 맞선다. 비록 소년이 판사의 폭력을 저지할 수는 없지만, 판사는 그가 가진 불안과 스피노자적 진실을 외면하는 태도를 소년에게로 전이시킬 수 없으며 소년은 판사가 자신을 위협하거나 말거나, 심지어는 죽이거나 말거나 자신만의 소극적 저항을 계속한다. 판사의 말대로 “오직 [소년만이] 반항한다”(You alone were mutinous; 293). 판사가 자신의 강박적

²⁴ 판사가 소년을 죽인 것이 아니라 소년이 그저 사라졌을 뿐이라는 주장을 하는 비평가도 있지만(John Vanderheide), 대부분의 비평가들은 결말에서 소년이 판사에게 살해당했다는 주장을 별로 의심하지 않는다. 본 논문은 소년이 판사와 만나 사라졌든, 판사에 의해 살해당했든 논지에 영향을 줄 만큼 큰 차이는 낳지 못한다고 본다. 본 논문에서 소년이 차지하는 중요성은 그가 스피노자적 실체를 수용한 인물이라는 사실에서 기인하는데, 그가 스피노자적 실체라는 점에 주안점을 두면 물적 한도 내에서의 개물로 존재하던 소년은 피살당하거나 다른 방식으로 주변 개물들의 물적 현존으로 흡수되어 사라지거나 별 차이가 없기 때문이다.

파괴행동을 통해 주변 사람들을 위협하거나 말거나 소년만은 “영혼의 한 구석에 이단에 대한 관용을 남겨두는”(reserved in your soul some corner of clemency for the heathen; 293) 것이다.

소년의 윤리는 바로 이 지점에서 부각된다. 죽어가는 스프롤에게 했던 소년의 한 마디를 다시 상기할 필요가 있다. 임박한 죽음을 의식하면서도 죽음과 죽음을 통한 스피노자적 실체로의 귀환을 부질없이 거부하는 스프롤에게 소년은 “형씨 같은 종자를 알지. . . . 형씨한테 잘못된 건 완전히 다 잘못된 거야”라고 말한다. 스프롤은 죽음을 앞두고 있는 만큼, 어떤 면에서든 스프롤을 위로해주지 않는 소년은 지나치게 냉정하게 보일지 모른다. 그러나 스프롤의 혐오감에 대한 소년의 단호한 거부야말로 소년이 대표하는 윤리의 핵심이다. 스프롤의 잘못은 그의 태도가 근본적으로 무력하다는 데에만 있지 않다. 그 무력한 태도를 강박적으로 유지하는 과정에서, 스피노자적 진실을 거부하는 인간은 타자로부터 자신을 완전히 차폐하고 결국 타자를 파괴하는 행동에 착수하게 된다. 소년이 “완전한 잘못”이라고 지적하는 것처럼, 결국 죽음이라는 진실에 대한 외면은 시체에 대한 묘사가 보여주는 불경이 비도덕적인 것보다도 훨씬 더 파괴적인 방식으로 비윤리적이다. 소년은 스피노자적 진실에 대한 외면을 단호히 거부하고 자신의 죽음을 담담히 수용함으로써 그 비윤리에 저항하는 윤리적 태도를 보여준다.

따라서 개물로서의 소년이 판사에 의해 살해당했다는 사실을 소년이 대표하는 윤리가 판사의 파괴적 유아론에 의해 패배했음을 보여주는 것으로 파악하는 입장은 소년이 대표하는 윤리의 핵심, 즉 자신의 죽음을 인정하는 것이야말로 윤리적인 태도라는 사실을 제대로 이해하지 못하는 입장이라고 할 수 있다. 사실 개물로서의 소년은 죽지만 스피노자적 실체로서 그는 여전히 존재한다. 이 점은 판사에게 살해당하기 직전 소년은 자신을 둘러싼 풍경을 바라보는 장면에서 극명하게 드러난다.

비는 그쳤고 공기는 차가웠다. 남자[소년]는 마당에 섰다.
별들이 무수히, 되는 대로, 하늘을 가로질러 떨어졌다.
밤이라는 그들의 기원으로부터 짧은 궤도를 따라 속도를
내며, 먼지와 무(無)의 운명을 향하여.

The rain had stopped and the air was cold. He stood in the yard.
Stars were falling across the sky myriad and random, speeding
along brief vectors from their origins in night to their destinies in
dust and nothingness (325).

작품의 첫 머리에서부터 소년은 별자리와 연관되므로 이 장면은

상징적인 차원에서 소년의 죽음을 암시한다. 하지만 별들은 또한 스피노자적 실체를 구성하는 개물로서, 소년과 근본적으로 연결된 존재이기도 하다. 물적 한도 내에서 개물로 존재하는 소년이 그 일시적 현존을 끝내고 스피노자적 실체로 귀환하듯 별들도 “먼지와 무의 운명”으로 회귀한다. 이렇게 스피노자적 실체로서 별과 소년은 서로 순환한다. 이 사실에 대한 인식은 소년을 근본적으로 개방하여 타자와 순환하도록 하며, 이 순환을 통해 소년은 판사의 유아론적이고 파괴적인 욕망에 저항할 수 있게 된다. 반면 스피노자적 실체의 무한성과 영원함에 강박적으로 저항하는 판사는, 이제 개물이 아니라 실체로서 판사를 침식해 오는 소년의 윤리에 더욱 처참하고 강박적인 방식으로 맞서는 수밖에 없다.

결론

지금까지 살펴본 것처럼 『핏빛 자오선』은 일원적인 스피노자적 실체로 존재하는 세계를 그리면서 인간이 그 세계에서 점하는 위치가 전혀 특별하지도, 특권적이지도 않음을 지적한다. 인간은 다른 모든 개물과 마찬가지로 개물로서의 일시적 생존과 필연적 사멸을 통해 스피노자적 실체로 해체되고, 오직 그 실체적 차원에서만 무한한 방식으로 영속할 수 있을 뿐이다. 이 진실을 수용하는 일은 고통스럽고 어려울 수 있다. 스피노자적 직시하기 위해 인간은 자신의 죽음을 예상하고 수용해야 하며, 죽음에 대한 수용은 인간 자신의 의지가 관철되지 않을 것이고 그의 꿈은 결국 좌절되리라는 예상을 품고 산다는 것을 의미하기 때문이다. 하지만 이 고통스러운 직시야말로 인간에게 주어진 윤리적 선택의 기본적 조건일지 모른다. 자신이 오직 스피노자적 실체의 일시적 현현으로만 존재한다는 사실, 그렇기에 언젠가는 죽을 수밖에 없다는 사실을 수용하지 않고 개물로서의 분할을 유지하려 드는 태도는 곧 스피노자적 진실에 대한 외면이며 이 외면은 무력할 뿐 아니라 타자에 대한 파괴적이고 배타적인 입장을 취하게 만든다는 점에서 위험하고 비윤리적이다. 반면 스피노자적 진실을 직시하는 태도, 즉 자신이 스피노자적 실체의 일시적 현현에 불과하다는 사실과 자신의 죽음을 수용하는 태도는 개물적 분할을 영속화하고자 하는 관사적

시도의 파괴적 힘에 맞서 저항할 수 있는 최후의 보루를 인간에게 만들어준다. 뿐만 아니라 죽음을 수용하는 태도는 인간 개개인이 개물로서 생존해 있는 동안 그를 타자에게 근본적으로 개방함으로써 그가 타자와 공존할 수 있는 윤리적 가능성을 열어준다.

『핏빛 자오선』의 한 장면은 스피노자적 실체를 수용함으로써 타자와의 공존이 일어나는 윤리적 가능성이 상징적으로 표현되어 있다. 이 장면의 소년은 눈이 오는 산 속에서 조난을 당한 채 오래 헤맨 상태라 어느 순간보다도 죽음의 위협에 강하게 노출되어 있다. 하지만 그는 개물로서의 분할을 강박적으로 고집하는 대신, 즉 스프롤처럼 죽음에 대한 혐오감에 사로잡히는 대신 추위로 고생하는 다른 생물들과 함께 불타는 나무 근처에 앉는다.

그것은 사막에서 불타는 외로운 나무였다. 지나가던 폭풍 때문에 불붙은 표식 같은 나무. 그 앞에 멈춰선 외로운 순례자는 먼 길을 여행해 왔다. 소년은 뜨거운 모래에 무릎을 꿇고 얼얼해진 자신의 손을 뻗었다. 그 동안 나무 주위에는 온갖 어중이떠중이가 모여 무질서한 하루를 시작하고 있었다. 발과 발을 맞댄 채 웅크리고 조용히 앉은 작은 부엉이들과 타란툴라 거미와 태양거미와 큰

전갈과 독이 있는 미갈레 거미와 차우차우처럼 입이 시커멓고 인간에게 치명적인 구슬도마뱀, 눈에서 피를 뿜어내는 작은 사막 바실리스크 도마뱀, 제다와 바빌론의 신처럼 조용히 모래에서 살아가는 작은 뱀. 불확실한 휴전협정 속에서 빛의 테두리에 자리 잡아 불빛을 담고 있는 눈들은 하나의 별자리였다.

It was a lone tree burning on the desert. A heraldic tree that the passing storm had left afire. The solitary pilgrim drawn up before it had traveled far to be here and he knelt in the hot sand and held his numbed hands out while all about in that circle attended companies of lesser auxiliaries routed forth into the inordinate day, small owls that crouched silently and stood from foot to foot and tarantulas and solpugas and vinegarroons and the vicious mygale spiders and beaded lizards with mouths black as a chowdog's, deadly to man, and the little desert basilisks that jet blood from their eyes and the small sandvipers like seemly gods, silent and the same, in Jeda, in Babylon. A constellation of ignited eyes that edged the ring of light all bound in a precarious truce before this torch whose brightness had set back the stars in their sockets. (211)

이 장면에서 묘사된 동물들은 인간의 의식 체계에서 늘 악한

동물로 분류되는 것들이다. 곧 죽을 지도 모르는 상황에서 소년이 이 ‘위험한’ 동물들과 “불안정한 휴전협정”을 맺은 채, 그들과 똑 같은 별자리의 일부로 앉아 불가에서 몸을 녹일 수 있는 까닭은 소년이 개물로서의 삶을 유지하는 데에 강박적으로 집착하는 대신 스피노자적 진실을 받아들이고, 위험한 것으로 분류되는 동물들 역시 자신과 실체적 차원에서 구분되지 않는다는 사실을 수용하기 때문이다. 물론 이 “휴전협정”도 결코 개물의 영속을 보장하지는 않는다. “태양이 떠올랐을 때 소년은 연기를 내뿜는 새카만 해골나무 밑에 잠들어 있으며”(When the sun rose he was asleep under the smoldering skeleton of a blackened scrog; 211) 간밤의 “휴전협정”은 해제된 뒤이다. 소년은 언제 어디에서 어떤 타자를 만나든 그 타자에게 자신을 개방할 준비를 갖추고, 언제든 죽을 수 있다는 사실을 담담히 인식하며 다시 추운 길을 떠나면 된다.

Works Cited

1. Primary Texts

McCarthy, Cormac. *Blood Meridian: or the Evening Redness in the West*. New York: Vintage, 1985.

---. *All the Pretty Horses*. New York: Vintage, 1993.

---. *The Crossing*. New York: Vintage, 1995.

---. *Cities of the Plain*. New York: Vintage International, 1999.

---. *No Country for Old Man*. New York: Vintage, 2007.

---. *The Road*. New York: Vintage Books, 2007.

Spinoza, Benedict. 강영계 옮김. 『에티카』. 서울: 서광사, 2007.

2. Secondary Texts

김미현. "혐오의 매혹"- 코맥 맥카시의 『피의 자오선』. 『미국소설』
18.2 (2011): 23-47.

김민정. "코맥 맥카시의 『피의 자오선』에 나타나는 삶의 비극성 연구:
탈신비화된 서부 신화 속의 키드와 홀든의 대립을 중심으로."
고려대학교 대학원, 2007.

김일구. 「일탈과 탈주: 코맥 매카시의 남부 소설과 서부 소설」. 『현대영미어문학』 2.3(2004): 1-21.

김준년. 「누가 실재계의 아버지를 두려워하라?: 코맥 매카시의 『핏빛 자오선』 과 국경 3부작에 나타난 아들의 콤플렉스」. 『현대영미 소설』 19.2 (2012): 24.

박인찬. 「20세기 후반 미국문학과 대중문화: 대립과 타협」. 『영미문학 연구』 21 (2011): 41-66.

한기욱. 「근대세계의 폭력성에 대하여: 멜빌의 『모비 딕』 과 매카시의 『피의 자오선』」. 『안과 밖』 30 (2011): 65-94.

Bell, Vereen M. *The Achievement of Cormac McCarthy*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1988.

Bloom, Harold, ed. *Cormac McCarthy: Bloom's Modern Critical Views*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009.

Campbell, Neil. ““Beyond Reckoning”: Cormac McCarthy's Version of the West in *Blood Meridian*.” *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 39.1 (1997): 55-64.

Curtis, Diana. “McCarthy's Blood Meridian.” *Explicator* 63.2 (2005): 112-14.

Davis, Melissa. ‘*Barren, silent, godless*’: *The Southern Novels of Cormac*

McCarthy. Clemson U, 2008.

Edwards, Tim. "The Machine (Gun) in the Garden: Et in Arcadia Ego and Cormac Mccarthy's Blood Meridian." *Publications of the Mississippi Philological Association* (2007): 59-75.

Ellis, Jay. "'What Happens to Country' in Blood Meridian." *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 60.1 (2006): 85-97.

Fielder, Adrian V. "Historical Representation and the Scriptural Economy of Imperialism: Assia Djebar's L'amour, La Fantasia and Cormac Mccarthy's Blood Meridian." *Comparative Literature Studies* 37.1 (2000): 18-44.

Hoberek, Andrew. "Cormac Mccarthy and the Aesthetics of Exhaustion." *American Literary History* 23.3 (2011): 483-99.

Hungerford, Amy. "17. Cormac McCarthy, Blood Meridian." *YouTube*. Web. 24 June 2009.

Jarrett, Robert L. *Cormac McCarthy*. New York: Twayne, 1997.

Jasinski, Shawn Mark. "Judge Holden and the Violence of Erasure: Blood Meridian's Historical Skepticism." *Modern Horizons* (2011): 1-10.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. Trans. Leon S. Roudiez . Columbia UP, 1982.

Lincoln, Kenneth. *Cormac McCarthy: American Canticles*. New York: Palgrave

Macmillan, 2009.

Luce, Dianne C. *Reading the World: Cormac McCarthy's Tennessee Period*.
South Carolina: U of South Carolina P, 2011.

Masters, Joshua J. "'Witness to the Uttermost Edge of the World': Judge Holden's
Textual Enterprise in Cormac Mccarthy's *Blood Meridian*." *Critique:
Studies in Contemporary Fiction* 40.1 (1998): 25-37.

McBride, Molly. "From Mutilation to Penetration: Cycles of Conquest in *Blood
Meridian* and *All the Pretty Horse*. *Southwestern American Literature*
25.1 (1999): 24-34.

Nussbaum, Martha C. *Hiding from Humanity: Disgust, Shame, and the Law*.
Princeton: Princeton UP, 2004.

Parkes, Adam. "History, Bloodshed, and the Spectacle of American Identity in
Blood Meridian." *Cormac Mccarthy: New Directions*. Ed. James D.
Lilley. Albuquerque, U of New Mexico P, 2002. 103-24.

Phillips, Dana. "History and the Ugly Facts of Cormac Mccarthy's *Blood
Meridian*." *American Literature: A Journal of Literary History,
Criticism, and Bibliography* 68.2 (1996): 433-60.

Pilkington, Tom. "Fate and Free Will on the American Frontier: Cormac
McCarthy's Western Fiction." *Western American Literature* 27.4 (1993):
311-22.

- Rawley, James M. "The Myth That Loses, the Truth That Wins." *Southwestern American Literature* 25.1 (1999): 92-104.
- Rothfork, John. "Language and the Dance of Time in Cormac Mccarthy's *Blood Meridian*." *Southwestern American Literature* 30.1 (2004): 23-36.
- Sanborn, Wallis R., III. *Animals in the Fiction of Cormac McCarthy*. Jefferson, NC: McFarland, 2006.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford UP, 1987
- Sepich, John Emil. "A 'Bloody Dark Pastryman': Cormac Mccarthy's Recipe for Gunpowder and Historical Fiction in *Blood Meridian*." *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Culture* 46.4 (1993): 547-63.
- . *Notes on Blood Meridian*. Rev. and exp. ed. Louisville: Bellarmine College P, 1993. Austin: U of Texas P, 2008.
- Shapiro, Steven. "'The Very Life of the Darkness': A Reading of *Blood Meridian*." *Perspectives on Cormac Mccarthy*. Eds. Edwin T. Arnold and Dianne C. Luce. *Southern Quarterly Series*. Jackson, MS: UP of Mississippi, 1999. 145-58.
- Shaw, Jonathan Imber. "Evil Empires: Blood Meridian, War in El Salvador, and the Burdens of Omniscience." *Southern Literary Journal* 40.2 (2008): 207-31.

- Shaw, Patrick W. "The Kid's Fate, the Judge's Guilt: Ramifications of Closure in Cormac Mccarthy's *Blood Meridian*." *Southern Literary Journal* 30.1 (1997): 102-19.
- Søfting, Inger-Anne. "Desert Pandemonium: Cormac Mccarthy's Apocalyptic 'Western' in *Blood Meridian*." *American Studies in Scandinavia* 31.2 (1999): 13-30.
- Sørensen, Bent. "Katabasis in Cormac Mccarthy's *Blood Meridian*." *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies* 60.1 (2005): 16-25.
- Spurgeon, Sara. "The Sacred Hunter and the Eucharist of the Wilderness: Mythic Reconstructions in *Blood Meridian*." *Cormac Mccarthy: New Directions*. Ed. James D. Lilley. Albuquerque: U of New Mexico P, 2002. 75-101.
- Stinson, Emily J. "*Blood Meridian*'s Man of Many Masks: Judge Holden as Tarot's Fool." *Southwestern American Literature* 33.1 (2007): 9-21.
- Vanderheide, John. "The Process of Elimination: Tracing the Prodigal's Irrevocable Passage through Cormac Mccarthy's Southern and Western Novels." *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac Mccarthy*. Ed. Rick Wallach. Manchester: Manchester UP, 2000. 177-82.
- Wallach, Rick. "From *Beowulf* to *Blood Meridian*: Cormac Mccarthy's Demystification of the Martial Code." *Cormac Mccarthy: New*

Directions. Ed. James D. Lilley. Albuquerque: U of New Mexico P, 2002. 199-214.

---. "Judge Holden, *Blood Meridian*'s Evil Archon." *Sacred Violence, I: Cormac Mccarthy's Appalachian Works; II: Cormac Mccarthy's Western Novels*. Eds. Wade Hall and Rick Wallach. El Paso, TX: Texas Western, 2002.

Wolfe, Cary. *What Is Posthumanism?* Minneapolis: U of Minnesota P, 2009.

Abstract

Spinozan Substance and the Ethics of Death:

This thesis examines Cormac McCarthy's novel *Blood Meridian: or the Evening Redness in the West* (1985) as the author's philosophical testing ground, in which McCarthy poses ontological and ethical questions concerning the attitude of individuals toward their own deaths. Specifically, I analyze Sproule/the Judge and the Kid as allegorical figures that represent either refusal or acceptance of one's death, and track the inevitable ethical consequences induced by each. In the introduction I summarize existing criticisms regarding *BM*, arguing that due to the work's popularity and its genre feature as the author's first western and historical romance, *BM* has not yet been read as a serious philosophical novel. I then suggest that the genre of the revisionary western as a methodology appropriate for analyzing the philosophical aspect of *BM*. In Chapter One, I argue that *BM* displays a monist world composed of Spinozan substance, in which the death of separate entities is not only the inevitable consequence but also the radical expression of the Spinozan truth. In Chapter Two and Three I present Sproule/the Judge and the Kid as figures representing the refusal or acceptance of death. Sproule and the Judge are identical in spite of their external differences, in that they ostracize the Other by refusing their own death, subsequently bringing about unethical results. On the other hand, the Kid directly confronts the Spinozan truth that is to be revealed in his death, thereby radically opening himself up to the Other. I argue that it is from this attitude that the Kid resists Sproule and the Judge, through which the Kid's

ethical potential is revealed. Unlike many existing criticisms, this thesis views both the Kid's passive attitude and his death at the conclusion of the novel as the author's ethical solution for excluding the Others, rather than the Kid's defeat against the Judge.