

픽션의 깊이: 『몰 플랜더스』와 소설의 자의식적 재현

김혜주

이제 고전이 된 『소설의 발생』(*The Rise of the Novel*)에서 와트(Ian Watt)는 소설의 언어가 다른 어떤 문학 형식의 언어보다 지시적으로 기능한다고 역설한다(30). 그는 소설을 “인간 경험에 대한 완전하고 진솔한 보고서”(a full and authentic report of human experience)라 정의하는데, 여기서 방점은 보고서가 다루는 내용의 범주가 아닌 보고서가 갖는 형식상의 특징에 있다. 소설 장르의 특수한 형식으로서 리얼리즘은 “등장인물의 개인적 면모나 사건이 일어난 시공간의 자초지종”(the individuality of the actors concerned, the particulars of the times and places of their actions)을 “지시적 언어의 사용”(referential use of language; 32)을 통해 실감나게 재현하는 것을 일컫는다. 형식적 리얼리즘이 가장 성공적으로 구현될 때 독자는 소설의 서사가 2차원의 종이 위가 아닌 3차원 세상의 특정 장소와 시간에서 정말로 일어나고 있는 것처럼 느낀다.

지시적 언어에 대한 와트의 논의는 명백한 아이러니를 포함한다. 그가 덧붙이듯, 형식적 리얼리즘은 문학적 관습에 불과하며 리얼리즘 소설이라고 해서 다른 문학적 관습에 의거해 쓰여진 작품보다 더 진실된 것은 결코 아니다(32). 소설의 오랜 독자인 우리들은 소설의 언어가 실제로는 그 어떤 것도 ‘지시하지’ 않음을 잘 알고 있다. 상대적으로 더 납득 가능한 경험담을 들려준다 하더라도 제인 에어(Jane Eyre)는 메두사를 무찌른 페르세우스만큼이나 허구적 인물이다. 이와 같은 소설의 허구성에 초점을 맞춰 와트의 전통적 소설론을 발전시키는 갤러거(Catherine Gallagher)는 “고유명사가 특정 개인을 지시 대상으로 갖지 않는다”(the proper names do not take specific individuals as their referents; 341) 비지시성(nonreferentiality)이 오히려 소설 장르의 핵심적 특징이라 말한다(341). 소설은 특정한 개인의 삶에 대해 이야기하되 그 개인은 허구적이며, 따라서 오히려 종 전체에 대한 일반적인 지시성을 획득한다는 것이다(Gallagher 342).

드포(Daniel Defoe)의 『몰 플랜더스』(*Moll Flanders*)는 이와 같은 소설 언어, 특히 고유명사의 비지시성에 대한 자의식적 성찰을 보여주는 작품이다. 드포가 내세우는 편집자는 그의 다른 소설 『로빈슨 크루소』(*Robinson Crusoe*)나 리처드슨(Samuel Rich-

ardson)의 『파멜라』(*Pamela*) 등 동시대 소설의 편집자가 흔히 그러듯 주인공 몰 플랜더스가 실존하는 인물이라 주장한다. 소설에 등장하는 고유명사, 그 중에서도 특히 인물의 이름이 현실에 특정 지시대상을 갖지 않는다는 소설 읽기의 가장 기본적인 상식이 자리잡기 이전이기 때문이다(Gallagher 341). 그러나 로빈슨 크루소나 파멜라 앤드류스(Pamela Andrews)와 달리 몰 플랜더스는 주인공의 본명이 아닌 가명이다. 드포는 의도적으로 고유명사와 그 고유명사가 가리키는 지시대상 사이의 연결고리를 비틀어 놓는다. 독자가 기대하는 몰의 본명, 혹은 그녀의 ‘정체’는 작품의 마지막까지 지속적으로 암시만 될 뿐 끝내 속 시원히 밝혀지지 않는다. “몰 플랜더스”라는 고유명사는 계속해서 지시 대상을 가리키지만, 지시대상은 “내 진짜 이름(My True Name; 7)을 감춘 채 잡힐 듯 말 듯 독자의 손아귀에서 빠져나간다. 지시적이되 실제로 지시 대상이 존재하지 않는 소설 언어의 역설이 작품 안에서 자의식적으로 구현되는 셈이다.

드포가 『몰 플랜더스』에서 보여주는 소설 형식에 대한 자의식은 한편으로는 소설의 허구성을 드러내 보이지만 다른 한편으로는 오히려 그에 대한 분명한 인식을 바탕으로 소설이 그럴듯한 환상을 창조하는 것을 돕는다. 이 글은 『몰 플랜더스』의 소설적 공간이 소설의 제목이자 주인공의 가명인 몰 플랜더스와 그녀의 숨겨진 본명 사이의 낙차에서 발생한다고 보고, 이 공간이 어떤 위계로 구성되며 또한 그 위계가 어떻게 해체되는지 분석한다. 이를 통해 『몰 플랜더스』가 성취하는 픽진성(verisimilitude)이 개인의 경험을 모방하는 서술 기법뿐만 아니라 오히려 픽션이라는 형식과 그러한 형식이 성취하는 진실성에 대한 자의식적 성찰에서 비롯함을 주장할 것이다.

『소설의 발생』에서 와트는 『몰 플랜더스』가 픽진성의 구현에 있어 몇몇 치명적인 결함을 가진 작품이라 말한다. 그 근거 중 하나로 와트는 “저자의 서문’이 소위 이 소설의 ‘모태라고 여겨지는’ 몰 ‘자신의 비망록’과 소설이 맺는 관계라는 결정적 문제를 회피하는 방식”(the way his ‘Author’s Preface’ evades the crucial issue of the relation of the novel to Moll’s ‘own memorandum’, which it was allegedly ‘written from’; 116 강조는 필자)을 든다. 편집자는 몰이 직접 쓴 “처음 입수한 판본”(the Copy which first came to hand)이 점잖지 못하다고 여겨 이를 “읽기에 적합한 언어”(Language fit to be read)로 고쳐 썼다고 주장하는데, 여러 평론가들이 지적하듯 실제 어떤 부분이 다듬어지고 어떤 부분이 그대로 남았는지는 작품만 읽어서는 알 수가 없다(Olsen 471). 또한 편집자는 “몰이 처음보다는 좀 더 점잖은 언어로 말하게 된”(to tell her own Tale in modester Words than she told it at first; 1) 나중의 판본에 대해서도 슬쩍 암시하는데, 이 역시 구체적으로 작품의 어느 부분에 반영된 것인지, 편집자의 감수와는 어떻게 구분될 수 있는지 제대로 밝혀지지 않는다. 와트는 드포가 이 문제를 명확히 해결하지 않음으로써 작품 안에 드러나는 도덕적이고 종교적인 견

해 중 어떤 것이 몰 자신의 것이며 또한 그녀 인생에서 어느 시기의 것인지를 불분명하게 만들며, 이를 통해 작품을 읽는 독자에게 혼란을 가져온다고 지적한다(116). 다시 말해 몰을 실제 인물인 것처럼 그럴 듯하게 구현하는 데 실패한다는 것이다.

드포가 보여주는 이와 같은 불명확성을 선불리 소설적 재현의 실패로 치환해버리기 전에, 그러한 결과를 야기하는 서문이 어떤 구조로 이루어지는지를 좀 더 면밀히 살펴볼 필요가 있다. 이를 위해서는 드포의 전작 『로빈슨 크루소』와의 비교가 도움이 될 것이다. 『몰 플랜더스』의 서문은 『로빈슨 크루소』의 서문과 유사한 요소를 공유하면서도 한층 정교한 방식으로 소설 본문으로 가는 길을 닦는다.

두 작품의 서문은 공통적으로 소설이 전하는 이야기가 사실이라는 제스처를 취한다. 『로빈슨 크루소』에서 “편집자는 이 글이 실제 이야기라고 믿으며”(The Editor believes the thing to be a just History of Fact), 『몰 플랜더스』에서 편집자는 “이 글의 작가는 자기 자신의 이야기를 쓴 것으로 보인다”(The Author is here supposed to be writing her own History; 1)고 서술한다. 이와 같은 “사실이라는 주장”(claims to historicity; 603)은 발생기 소설에서 쉽게 찾아볼 수 있는 것으로, 18세기 말 허구적 서사의 한 종류로서 소설이라는 카테고리가 확립되면서부터는 거의 자취를 감추게 된다(McKeon 604). 근대 초 경험적이고 역사적인 사실만이 진실로서 권위를 획득하는 인식의 전환이 이루어지면서 픽션은 진실과 양립할 수 없는 것으로 여겨졌다(McKeon 611). 따라서 픽션은 “도덕성에의 봉사와 역사성의 가장, 개연성의 유지를 통해”(by its service to morality, by its guise of historicity, by its maintenance of probability; McKeon 611) 스스로의 존재를 변호하고 나름의 가치를 주장해야만 했다. 허구를 허구 그 자체로 즐길 준비가 되지 않을뿐더러 소설이 담은 개연성 및 필립성을 진실의 한 형태로 받아들일 준비조차 되지 않은 서툰 독자들을 위해 비록 허울 뿐이더라도 주인공이 실존 인물이며 그의 이야기가 사실이라는 최소한의 안내가 필요했던 것이다.

그런데 드포의 서문은 단순히 독자를 안심시키는 데서 멈추지 않는다. 『로빈슨 크루소』의 편집자가 자신이 소설 내용이 사실임을 “믿으며”(believes), 독자가 이를 사실 혹은 허구로 “어떻게 생각하든 간에”(however thinks) 그 효과는 같으리라 여겨진다는 애매한 표현을 고집하는 데서 알 수 있듯, 드포의 서문은 소설의 본문이 사실이라고 주장하는 동시에 그러한 주장을 배반하고 소설의 허구성을 노출한다. 『몰 플랜더스』에서 이러한 암시는 한층 더 적극적이고 복잡한 형태로 발전한다. 첫째로 몰 플랜더스는 주인공의 진짜 이름이 아니다. “요즘같이 소설과 로맨스가 판을 치는 세상에서 사람의 이름과 제반 여건을 숨겼을 때 개인적인 이야기가 진실로 받아들여지기는 어려운 일일 것”(The World is so taken up of late with Novels and Romances, that it will

be hard for a private History to be taken for Genuine, where the Names and other Circumstances of the Person are concealed; 1)이라는 편집자의 염려에서 드러나듯, 가명 사용은 텍스트가 갖는 권위를 약화시킬 수밖에 없다. 둘째로 편집자는 본문의 내용이 주인공의 글을 그대로 옮긴 것이 아니라 상당 부분 편집되고 다시 쓰여진 것임을 밝힌다. 교훈적인 목적에서 “경솔함과 방탕함”(Levity, and Looseness; 3)을 제거한 것이라고는 하나, 독자는 원본이 담고 있으리라 예상되는 있는 그대로의 사실이 훼손되었다고 느낄 수밖에 없다.

드포는 이처럼 편집자의 페르소나를 이용해 소설의 허구성에 대한 작가적 자의식을 드러내는데, 이러한 장치는 흥미롭게도 독자의 몰입을 저해하기보다는 오히려 독려하는 방식으로 작용한다. 검열은 필연적으로 검열 이전 원본의 존재를 상정하기 때문이다. 편집자는 몰이 쓴 텍스트가 검열되었다고 말함으로써 거꾸로 몰의 실존을 가정하고 독자의 호기심을 북돋는다. 와트는 몰의 연애사에 대한 정보가 턱없이 부족하여 “그녀가 ‘열 세 명의 남자와 잠자리를 가졌다’고 자책할 때 우리는 그녀가 약 여섯 명의 애인을 다섯 번째 남편뿐만 아니라 우리로부터도 숨겼다는 사실에 더욱 용서할 수 없다 느끼며 분개하게 된다”(When she accuses herself of having ‘lain with thirteen men’, we cannot but resent the fact that some six lovers have been hidden not only from her fifth husband, but, much more unforgiveably, from us; 109)고 말하며 리얼리즘 소설가로서 드포의 치밀하지 못함을 규탄하는데, 이는 역설적으로 원본을 향한 독자의 욕망이 작동하는 방식을 보여준다. 독자는 알 수 없기 때문에 알고 싶은 것이다. 다소 불분명한 구석이 있는 몰의 회계를 투명하게 정리하려는 로갈(Samuel J. Rogal)의 시도 역시 이와 유사한 욕망의 발로라고 할 수 있다.

드포의 전략은 검열의 과정을 옷을 입히는 비유를 통해 형상화하는 데서 두드러진다. “원래 이야기를 새로 쓰는 것”(that the original of this Story is put into new Words; 1), 혹은 “점잖은 언어로 전할 수 없는 그녀 인생의 사악한 부분을 들어내거나 몇몇 부분을 크게 생각하는 것”(the vicious part of her Life, which cou’d not be modestly told, is quite left out, and several other Parts, are very much shortn’d; 2)은 사실 원본에 무언가를 덧씌우는 삼차원적인 작업이라기보다는 원본의 일부를 삭제하거나 다른 말로 대체하는 이차원적 작업에 가깝다. 그러나 드포는 벗은 몸에 의복을 덧입히는 입체적인 비유를 사용해 평면적인 텍스트에 가상의 깊이를 부여한다.

그녀의 이야기를 완성해 지금 당신이 보는 형태로 만들기 위해 사용된 펜은 그 이야기를 비추지기 적당하도록 옷 입히는 것에, 그리고 읽히기 적당한 언어로 말해지게 하는 것에 상당한 어려움을 겪었다. 일찍이 타락한 여인이, 아니 타락과 부도덕을 타고났다고 말할 수 있을 여인이 자신의 모든 사악한 행동에 대해 특

히 처음에 어떻게 타락했고 30년 동안 어떤 범죄를 이어갔는지 특정한 때와 상황까지 명시하며 설명할 때, 작가로서 이를 완전히 감싸 나쁜 독자들이 자신의 입맛에 맞춰 해석할 여지를 남기지 않는 것은 굉장히 어려운 일이다.

The Pen employ'd in finishing her Story, and making it what you now see it to be, has had no little difficulty to put it into a Dress, fit to be seen, and to make it speak Language fit to be read: When a Woman debauch'd from her Youth, nay, even being the Off-spring of Debauchery and Vice, comes to give an Account of all her vicious Practises, and even to descend to the particular Occasions and Circumstances, by which she first became wicked, and of all the progression of Crime which she run through in threescore Year, an Author must be hard put to it to wrap it up so clean, as not to give room, especially for vitious Readers to turn it to his Disadvantage. (1)

편집자의 수사는 명백하게 “옷을 다시 입힐 필요가 있는, 자꾸만 빠져나가고 통제 불가능한 여성 육체의 형상”(the figure of an elusive and ungovernable female body in need of sartorial rehabilitation; Pollak, “Gender and Fiction in *Moll Flanders* and *Roxana*” 146)을 가정한다. 가상의 원본 텍스트는 의복의 두께 아래 감춰진 비밀스런 여성 육체로 구현된다.

의복의 비유는 부재하는 원본 텍스트를 옷 사이에 가리워 언뜻 내비치는 육체로, 더 나아가 거짓된 표면 이면의 진실로 자연스럽게 전이시킨다. 이는 세지윅(Eve Kosofsky Sedgwick)이 초기 저서 『고딕 소설 관습의 통일성』(*The Coherence of Gothic Conventions*)에서 고딕 소설 장르가 특유의 “이차원적인 관습”(the two-dimensional conventions; 165)을 통해 급진적으로 해체한다고 말하는 “깊이에 대한 공간적 비유”(the spatial metaphor of depth; 11)의 정확한 용례다. 세지윅에 의하면 고딕 소설의 급진성은 표면과 이면이 동질하다는 것을 보여줌으로써 안과 밖, 핵심과 주변부 사이의 암묵적 위계를 전복하는 데 있다. 자아를 심층에 위치시키고 이를 둘러싼 외피를 부수적인 것으로 치부하는 전통적인 심리학적 관점과 반대로, 고딕 소설에서는 표면 그 자체가 중요하다는 것이다. 그리하여 고딕 소설에서 베일이 숨기는 것은 주로 “무(蕪) 혹은 죽음, 특히 부재나 대체를 의미하는 가짜”(Nothing, or death, or, in particular, some cheat that means absence and substitution; 146)에 불과하다. 세지윅의 논의를 적용하자면 드포는 역으로 의복, 즉 베일의 수사를 통해 부재하는 핵심을 소환한다고 볼 수 있을 것이다.

드포가 유도하는 가상의 깊이가 표면과 이면의 이분법적 위계를 통해 실제로는 존재하지 않는 진실을 생산해낸다면, 그 중심에는 원본 텍스트뿐만 아니라 드러날 듯 결코 드러나지 않는 물의 정체가 있다. 앞서 언급했듯 편집자는 물의 본명을 밝힐 수 없음에

대한 양해를 구하며, 소설의 본문 역시 진짜 이름을 명시하지 못하는 데 대한 몰 자신의 변명으로부터 시작한다.

나의 진짜 이름은 뉴 게이트와 올드 베일리의 기록이나 명부에 굉장히 잘 알려져 있다. 다만 그곳에 아직 내 특정 행동에 관련한 꽤나 중요한 이러저러한 일들이 남아 있기 때문에, 이 글에는 내 이름이나 가족 내력은 밝히지 않기로 한다.

My True Name is so well known in the Records, or Registers at *New-gate*, and in the *Old-Baily*, there are some things of such Consequence still depending there, relating to my particular Conduct, that it is not to be expected I should set my Name, or the Account of my Family to this Work; (7)

애매하고 회피하는 듯한 뉘앙스에서 알 수 있듯 중요한 것은 왜 본명을 밝힐 수 없는지가 아닌 본명이 밝혀질 수 없다는 사실 자체이며, 동시에 그럼에도 불구하고 진짜 이름이 존재한다는 강력한 암시다. 몰의 인생사 전반에 대한 서술이 이루어지는 가운데 결코 밝혀지지 않는 그녀의 정체는 가명에 가려진 상태로 역설적인 존재감을 과시한다.

몰 플랜더스는 독자에게 알려진 몰의 가명이기도 하지만 소설 속 인물 사이에서 통용되는 그녀의 이름이기도 하다. 몰은 두 번째 남편과 헤어진 이후 민트(Mint)에서 최초로 플랜더스 부인이라는 가명을 사용하기 시작하며, 이 이름은 “그녀의 진짜 이름이나 전에 사용하던 다른 이름과는 마치 검은색과 흰색처럼 아무런 연관성이 없는데도 불구하고”(for it was no more of affinity with my[her] real name or with any name I had ever gone by, than black is of kin to white; 214) 후에 런던의 도둑들 사이에 퍼져나가게 된다. 소설 속에서 그녀를 마주치는 대부분의 사람들은 그녀가 가장하는 겉모습에 감쪽같이 속아 넘어가며 그 이상의 진실에 접근하지 못한다. 결혼 시장에 나설 때 그녀는 절대로 구혼자들에게 자신의 본명과 재정 상황을 터놓지 않으며, 새로 이사한 곳에서 자신이 1500파운드의 재산을 가진 과부라는 소문이 “아주 빈약한 근거”(so slender a Foundation; 78)에도 불구하고 엄청난 확신과 함께 퍼져나가는 것을 만족스럽게 방관한다. 거리에서 도둑질을 할 때도 몰은 언제나 “새로운 모습”(new Figures)과 “새로운 생김새”(new Shapes; 262)를 가장함으로써, 때로는 숙녀를, 때로는 거지들, 때로는 남자를 연기함으로써 불패의 신화를 쌓는다.

드포가 구축하는 『몰 플랜더스』라는 픽션 속 몰 자신의 픽션에서 의복의 비유는 진짜 의복으로 대체된다. 플랜더스가 수입이 금지된 플랜더스 지방의 레이스를 지칭하는 속어라는 사실은 몰 플랜더스라는 이름과 의복 사이의 특별한 관계를 암시한다(Pollak, “*Moll Flanders, Incest, and the Structure of Exchange*” 10). 가짜 이름 몰 플랜더스가 그녀의 정체를 숨기듯, 육체를 감싼 의복 또한 그녀의 정체를 효과적으로 감춘

다. 어렸을 때부터 “고운 옷을 세상에서 제일 좋아하고”(I lov'd nothing in the World better than fine Clothes; 112) 결국에는 “꽃무늬 비단 두 장”(Two Pieces of flower'd Silks; 272)을 훔치다 감옥에 갇히는 몰은 무엇보다 의복을 자유자재로 다루는 능력을 통해 자신을 둘러싼 픽션을 구축한다. 전날 레이스를 훔친 거리는 옷만 바뀐 입고 당당히 활보한다거나(257), 남장을 하고 물건을 훔친 다음에는 금세 여자 옷으로 갈아입고 추적망을 벗어나는 식이다(217).

소설의 독자는 여타 작품 속 피해자들에 비해 상대적으로 몰에 대한 일관된 인식에 도달하며, 따라서 그녀에 대해 더 ‘깊이’ 안다는 느낌을 받는다. 전기(biography) 형식으로 이루어진 작품의 구조는 파편에 머무를 수 있는 각 에피소드를 하나로 묶어 일관된 정체성의 개인이 존재한다는 환상에 기여한다. 이를테면 독자는 몰이 남자인 줄 알고 동업하다 뒷통수를 맞는 도둑과 달리 그녀가 여자이며 가브리엘 스펜서(Gabriel Spencer)라는 이름은 남장시 사용하는 가명에 불과함을 미리 알고 있다. 독자는 몰과 살을 맞대고 사는 남편이나 연인보다도 그녀의 과거를 잘 알며, 그녀가 어머니라고 부를 정도로 가까운 사이인 산파(Mother Midnight) 혹은 선생님(Governess)과 비교해서도 그녀에 대한 지식에서는 우위에 선다. 최초의 경계태세를 풀고 몰은 이 연상의 조력자에게 자기 비밀을 하나둘 털어놓기 시작하지만, 그럼에도 불구하고 그녀의 가장 내밀한 비밀이라 할 수 있을 근친상간 경험에 대해서만큼은 굳게 입을 다물기 때문이다.

식민지 버지니아(Virginia)에서의 근친 결혼은 독자가 몰의 정체에 가장 깊숙이 다가가는 사건이다. 세 번째 결혼 상대가 사실은 남동생이었다는 것이 밝혀지면서 몰은 잃어버린 모친과 극적으로 다시 만난다. 평론가들은 대체로 다소 갑작스럽게 밝혀지는 이 근친상간 관계의 핵심이 몰과 남동생-남편보다는 몰과 생모 사이의 관계에 있다는 데에 동의한다(Kitsi-Mitakou 84; Pollak, “*Moll Flanders, Incest, and the Structure of Exchange*” 16). 젊은 시절 “창녀이자 도둑”(both WHORE and THIEF; 89)이었으며 뉴 게이트에서 신대륙으로 이송된 후 누우친 죄인이자 성공적인 농장경영인으로 살고 있는 그녀의 인생역정은 몰의 그것을 빼닮았다. 혹은, 몰이 그녀의 어머니를 쫓 빼닮았다고 해야 맞을 것이다. 소설 전반에 걸쳐 몰의 부친에 대한 언급은 전무하며, 따라서 그녀의 태생은 오롯이 어머니의 핏줄에 놓인다. 가장 외설적인 범죄이자 가장 심원한 비밀로서, 근친상간 에피소드는 독자에게 마침내 몰의 정체를 손에 쥌 수 있다는 기대감을 불어넣는다.

몰이 어머니에게 자신의 정체를 밝히는 장면은 이러한 기대감을 한껏 고양시킨다. 시 어머니의 인생사와 런던에서 사용한 이름을 듣고 그녀가 자신의 생모임을 확신한 몰은 그녀 앞에서 자신의 “가장 중요한 비밀”(a Secret of the greatest Importance; 95)을 밝힌다.

그리고 나는 그녀에게 내 이야기와 이름을 털어놓았고, 내가 다름아닌 그녀의 자식임을, 그녀가 뉴게이트에서 낳은 딸임을 증명하는 이리저리한 다른 증표 또한 내놓았다. 내가 바로 배 속에 들어 어미가 교수형에 처해지는 것을 막을, 이송될 당시 이리저리한 손에 맡겨졌던 그 아이라는 것을 확인시키기 위함이었다.

Then I told her my own Story and my Name, and assur'd her by such other Tokens as she could not deny that I was no other, nor more or less than her own Child, *her Daughter* born of her Body in *Newgate*; the same that had sav'd her from the Gallows by being in her Belly, and the same that she left in such and such Hands when she was Transported. (95)

결혼 시장에서도 거리에서도 언제나 정체를 숨기고 모습을 가장해온 몰은 친모 앞에서 처음이자 마지막으로 자신을 솔직하게 드러낸다. 독자는 지금껏 그녀를 둘러싸고 있던 모든 픽션이 사라지는 순간을 목격하며 쾌감을 느낀다. 그러나 독자가 몰의 비밀에 가장 가까이 다가갔다 느끼는 이 순간은 곧 좌절의 순간이기도 하다. 기대와 달리 몰의 본명 및 출생의 비밀에 관련한 구체적 사실은 끝내 독자에게 허락되지 않기 때문이다.

드포가 독자를 몰의 태생과 관련한 결정적 정보로부터 차단하는 것과 마찬가지로, 근친상간의 금지 역시 몰로 하여금 자신의 뿌리에 머물 수 없도록 종용한다. 다시 결혼 시장으로 내몰린 그녀는 8년 만에 영국으로 돌아와 “재산이 없는 여자지만 마치 재산이 있는 여자처럼”(as it were, a Woman of Fortune, tho' I was a Woman without a Fortune; 106) 행세하여 픽션의 구축을 재개한다. 많은 로맨스가 그러하듯 『몰 플랜더스』 역시 주인공이 자신의 뿌리를 발견하고 정착하는 것으로 마무리될 수 있었을 것이다. 그러나 근원에 대한 접근 금지 명령, 계속해서 표면에 머물라는 절대적 명령은 소설이 끝나는 것을 방해하고 서사를 이어간다.

서사가 지속되기 위해서 몰이 다시 속임수와 거짓말을 일삼아야 한다는 것에서 알 수 있듯, 그녀의 속임수는 중심이 아닌 표면에 불과함에도 불구하고 오히려 소설적 사건을 촉발하는 실질적 효과를 갖는다. 『로빈슨 크루소』의 서문에서 편집자는 이야기가 사실 이든 아니든 “일단 전달될 이후에는 그것이 가져오는 이득과 재미, 독자에게 주는 재미는 같을 것”(because all such things are dispatch'd, that the Improvement of it, as well to the Diversion, as to the Instruction of the Reader, will be the same) 이라 조심스레 제안하는데, 몰이 구축하는 픽션이 소설 속에서 건실한 재산으로 실체화한다는 사실은 서사 논리의 차원에서 이와 유사한 주장을 담는다. 몰이 변장을 하고 거리에 나설 때마다 시계와 목걸이, 보석, 은식기, 유리컵, 비단, 레이스, 손수건, 현금이 생겨난다. 소설 안에서 반복적으로 등장하는 전리품에 대한 자세하고 생생한 묘사는 은연 중에 사실과 픽션 사이 위계를 위협한다.

몰이 변장을 하면 발각되고 변장을 하지 않으면 안전한 역설적인 상황에 종종 처한다는 사실 역시 표면과 이면 사이의 이분법에 의문을 제기한다. 세지윅은 고딕 소설에서 “베일과 육체의 특성은 서로 바꿀 수 있으며 교체 가능하다”(the attributes of veil and of flesh are transferable and interchangeable; Sedgwick 145)고 논하는데, 이와 유사한 일이 『몰 플랜더스』에서도 발생한다. 몰은 남장을 하고 물건을 훔치다 잡힐 뻔 한 뒤로 다시는 남장을 하지 않겠다고 결심하는데, 그 이유는 남자 옷을 입으면 “그녀 자신이 반드시 드러나고 말 것”(I[She] should certainly betray my[her] self; 218)이기 때문이다. 외양에 불과한 줄 알았던 옷이 그 안에 숨겨진 여성 육체보다도 더 내밀하고 본질적인 비밀을 발설하는 효과를 갖는 것이다. 과부처럼 꾸미고 거리에 나섰다가 도둑으로 오인 받는 에피소드에서도 이와 유사한 역설이 발생한다. 마침 과부 옷 차림을 한 다른 여자가 물건을 훔쳐 달아나는 바람에 몰은 위장에도 불구하고, 혹은 바로 그 위장 때문에 무고하게 도둑으로 몰린다. 몰이 실제로 과부이며 따라서 “과부의 복장으로 가장”(the Disguise of a Widow’s Dress; 241)한 것이 사실은 가장이 아니라는 것까지 염두에 둔다면, 몰의 겉모습은 역으로 그녀의 숨겨진 정체와 죄과를 남김없이 고백한 셈이 된다.

한 때 몰을 둘러싼 헛소문에 불과했던 것이 물질적으로 구현되는 소설의 결말은 표면의 실효성을 드러내는 결정적 사건이다. 몰은 자신이 15,000 파운드의 재산을 가진 과부라는 유언비어를 적극적으로 방치해 네 번째 남편 제미(Jemy)와의 결혼에 성공하는데, 이들은 서로가 서로를 속였음을 알게 된 후 헤어졌다가 20여 년의 시간이 흐른 뒤 뉴 게이트 감옥에서 다시 마주친다. 몰과 함께 신대륙으로 이송되어 정착하는 제미는 그녀의 숨겨놓은 재산이 속속들이 도착하는 것에 놀라 다음과 같이 반응한다.

그는 너무나 놀라 손가락으로 계산을 하며 아무 말도 않고 가만히 서 있었다. 마침내 그가 입을 열었다. 어디 보자, 그가 여전히 손가락을 세면서 말했다. 일단 엄지 손가락을 짚으며 처음에 현금으로 246파운드 가 있었고, 집게 손가락을 짚으며 금시계 두 개랑, 다이아몬드 반지, 그리고 접시, 그 다음 손가락을 짚으며 연수 100파운드에 현금으로 150파운드 가치가 있는 요크 강가의 농장이 있고, 거기다가 범선 가득한 말이랑 소, 돼지까지. 다시 엄지로 돌아와서, 이번에는 여기서 값을 두 배는 받을 수 있을 화물이 250파운드어치나 영국에서 왔더니, 그럼 이게 다 얼마지? 얼마란 말이야? 그가 말했다. 뱅카셔에서 결혼했을 때 내가 속았다고 말할 게 누구야? 난 재산, 그것도 엄청난 재산과 결혼했던 말이지. 그가 말했다.

He was amaz’d and stood a while telling upon his Fingers, but said nothing, at last he began thus, Hold lets see, says he, telling upon his Fingers still; and first on his Thumb, there’s 246 l. in Money at first, then two gold Watches, Diamond Rings, and Plate, says he, upon the

fore Finger, then upon the next Finger, here's a Plantation on York River, a 100 l. a Year, then 150 in Money; then a Sloop load of Horses, Cows, Hogs and Stores, and so on to the Thumb again; and now, says he, a Cargo cost 250 l. in England, and worth here twice the Money, well, says I, What do you make of all that? Make of it, says he, why who says I was deceiv'd, when I married a Wife in Lancashire? I think I have married a Fortune, and a very good Fortune too. Says he. (341)

제미가 깨닫는 것은 이십여 년 전 결혼이 사기가 아니었다는 것, 자신이 실제로 엄청난 지참금을 가진 여인과 결혼했다는 사실이다. 지난날의 픽션은 현금, 장물, 농장의 연소득과 매매가, 가축, 화물이라는 실질적인 재산 목록을 통해 구체화된다. 열거된 재산의 대부분이 런던에서 도둑질을 하던 시절 모은 것으로, 변장을 통해 겉모습을 가장하는 것이 그 시절 그녀의 단골 전략이었다는 점을 고려한다면 픽션은 마치 픽션의 증식을 통해 현실화하는 것처럼 보인다. 제미의 환호와 함께 표면은 이면과 마찬가지로의 정당성을 확보하며 이에 따라 진실이 과연 무엇인가에 대한 재정의가 요구된다.

그러나 픽션이 실체를 획득하는 과정에는 결정적으로 이질적인 요소가 포함된다. 물의 다른 모든 재산은 도둑질로 모은 것이지만, 단 하나 요크 강가의 농장만은 친모로부터 상속받은 것이다. 심지어 농장을 그녀에게 전달하는 것 역시 근친상간을 통해 태어난 아들의 역할이다. 물의 태생에서 비롯한 어머니의 유산 없이 물이 구축한 가짜 정체성은 결코 진짜가 될 수 없다.

제미가 자신이 물에게 속지 않았음을 선언할 때 정당화되는 것은 물의 픽션뿐만 아니라 드포의 픽션이기도 하며, 따라서 『몰 플랜더스』의 성공적인 구성 역시 물의 근원에서 비롯한 유산을 필요로 한다. 오래 전 어머니가 직접 지어줬을 물의 본명이 바로 이러한 역할을 한다. 계속해서 그 존재가 암시되지만 한 번도 제대로 드러나지 않는, 그리고 픽션의 한 범주인 소설 장르의 특성상 실제 존재할 리 만무한 이 가상의 이름은 역설적으로 『몰 플랜더스』라는 픽션을 지탱하는 진실의 한 조각으로 작동한다. 물론 이는 실제 진실이 아닌 진실이라 암시되는 텅 빈 기호이며, 가리워진 채로만 등장하는 물의 육체이자 검열된 채로만 읽히는 원본 텍스트이기도 하다. 드포는 부재하는 중심에 대한 지속적인 환기를 통해 본질과 외피 사이 암묵적 위계를 픽션의 고른 평면에 이식한다. 『몰 플랜더스』의 개인성 및 픽진성을 구성하는 것은 개인의 경험을 닮은 실감나는 서술만이 아닌 그와 같은 서술과 교묘하게 협업해 인물을 입체적으로 재현하는 깊이의 환상인 것이다.

서사시나 로맨스와 같은 기존의 산문 픽션 장르는 언제나 픽션이 진실을 전달할 수 있음을 알고 있었다(McKeon 611). 소설 장르는 진실이 경험적이고 역사적인 것으로 좁게 재정의된 후 다시금 이를 픽션이라는 형식과 화해시키는 역할을 했을 뿐이다. 소

설의 발생기인 18세기 초에 사람들은 아직 “그럴 듯하면서도 동시에 순전히 상상 속 인물들에 대한 것으로 받아들여지는 서사”(Stories that were both plausible and received as narratives about purely imaginary individuals; 340)의 범주에 익숙해지지 않은 상태였고, 1722년 작 『몰 플랜더스』는 이와 같은 과도기적 단계에서 나름의 방식으로 “상상 속 인물”을 “그럴 듯하게” 재현하려는 시도다. 몰 플랜더스의 입체성은 그녀가 실존 인물과 유사한 방식으로 세계를 경험한다는 것과 그녀가 실제로는 실존 인물이 아니라는 사실의 기묘한 결합을 통해 성취된다. 내핵이 부재하지만 부재하기 때문에 픽션 밖 진짜 세계라 불리는 곳에 존재할 것만 같은 역설을 통해 몰 플랜더스, 그리고 드포의 소설 『몰 플랜더스』의 성공적인 소설적 재현이 가능해진다.

인용문헌

- Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster, 1982.
- Defoe, Daniel. *Moll Flanders*. Oxford: Oxford UP, 2009.
- _____. *Robinson Crusoe*. Oxford: Oxford UP, 2007.
- Gallagher, Catherine. “The Rise of Fictionality.” *The Novel, Volume I: History, Geography, and Culture*. Ed. Franco Moretti. Princeton: Princeton UP, 2006. 336-64.
- Kitsi-Mitakou, Katerina. “Whoring, Incest, Duplicity, or the “Self-Polluting” Erotics of Daniel Defoe’s *Moll Flanders*.” *Genealogies of Identity: Interdisciplinary Readings on Sex and Sexuality*. Eds. Margaret Sönsner Breen and Fiona Peters. Amsterdam: Rodopi, 2005. 79-94.
- McKeon, Michael. “Prose Fiction: Great Britain.” *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Ed. Michael McKeon. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2000. 600-12.
- Olsen, Thomas Grant. “Reading and Righting *Moll Flanders*.” *Studies in English Literature, 1500-1900* 41.3 (2001): 467-81.
- Pollak, Ellen. “Gender and Fiction in *Moll Flanders* and *Roxana*.” *The Cambridge Companion of Daniel Defoe*. Ed. John Richetti. Cambridge: Cambridge UP, 2008. 139-57.
- _____. “*Moll Flanders*, Incest, and the Structure of Exchange.” *The Eighteenth Century Theory and Interpretation* 30.1 (1989): 3-23.

Rogal, Samuel J. "The Profit and Loss of *Moll Flanders*." *Studies in the Novel* 5.1 (1973): 98-109.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Methuen, 1986.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley: U of California P, 1957.

ABSTRACT

The Depth of Fiction: Self-Conscious Representation in *Moll Flanders*

Haejoo Kim

Just like many other eighteenth-century British novels, the editor in Daniel Defoe's *Moll Flanders* claims that the book is a historical account of a person named Moll Flanders. Its preface, however, distinguishes the novel's structure from others by insinuating that something genuine and original is missing: the editor professes that Moll Flanders is a pseudonym and that the text is a result of a censorship. The strategy that assumes the non-existent truth behind the given text provokes the readers' fancy, ironically engraving a fictional depth into the flat surface of the text. The same strategy applies to Moll's own fictions that drive the novel's narrative. While Moll disguises in various shapes and figures to profit from others, what should be her genuine identity tantalizes readers behind her dress, culminating in the episode she encounters her lost mother via her incestuous marriage to her brother—an episode that strongly implies, but never explicitly tells, her origin. As it is shown in the fact that the list of Moll's fortune in the end of the novel is completed by her inheritance from her mother, Defoe's self-conscious construction of the absent core—the original textual body, the autonym, and the body behind the dress—critically contributes to the three-dimensional fancy of verisimilitude in *Moll Flanders*.

Key Words novel, fiction, representation, verisimilitude