

에밀리 디킨슨의 움직이는 시학

김 의 영*

[국문초록]

본고는 에밀리 디킨슨의 육필원고 연구의 성과를 점검하고 그 성과를 기반으로 디킨슨의 시학을 새롭게 조명한다. 기존의 디킨슨 연구자들은 디킨슨의 원고묵음을 최고의 성취로 평가했다. 그러나 육필원고 연구는 디킨슨의 창작기법이 최소한 세 단계를 거치며 변화했음을 실증적으로 도출했다. 이를 근거로 디킨슨의 시학도 변화했음을 짐작할 수 있으나, 육필원고 연구자들은 실증적 방법론에 치우쳐 원고의 물질성과 시적 의미를 연동하려는 노력이 부족하다. 디킨슨의 시학은 “움직이는 것”이라는 전제 하에 본고는 구체적인 사례를 분석하여 육필원고의 물질적 특성이 시적 의미를 강화하고 때로는 변질하는 방식을 추적한다. 우선 디킨슨이 원고를 묶는 행위를 포기한 과도기의 증폭된 자의식을 조명한다. 개별 시는 시퀀스로부터 풀려남으로써 새로운 미학적 가능성을 모색하게 된다. 그 다음 단계에서 디킨슨은 일상에서 발생하는 종잇조각에 시상을 적었는데, 이 원고에 대한 기존의 평가는 매우 부정적이다. 그러나 본고는 이 시기의 디킨슨 원고에서 완성에 대한 의식적인 거부를 읽어내고, 후기 시학을 탈맥락화에 대한 완강한 저항으

* 인하대학교 영어영문학과 조교수

로 해석한다. 해체한 편지봉투에 디킨슨이 남긴 글은 100년이 지난 오늘날에도 편지봉투의 모습으로 독자 앞에 모습을 드러냄으로써 디킨슨의 미학적 전략의 위력을 방증한다. 결론적으로 본 연구가 주장하는 바는 기존 독법을 파기해야 한다는 것도 아니고 모든 디킨슨 학자가 아카이브로 향해야 한다는 것도 아니다. 두 진영이 협력할 때 비로소 실증적 증거가 유의미한 해석으로 이어져 디킨슨의 시세계를 조명하는 통합적인 작업이 가능할 것이다.

1. 들어가며

에밀리 디킨슨(Emily Dickinson)은 생전 10편 남짓한 시를 출판했다. 그가 세상을 떠난 후 서랍 속에서 1800편에 육박하는 시고가 발견된 것은 유명한 이야기다. 워낙 방대한 양의 원고여서 초기 편집자들은 시집을 한 권씩 준비해서 발행했다. 그들은 19세기 관행에 따라 “자연,” “죽음,” “사랑”과 같은 주제를 중심으로 디킨슨의 시를 정리했다. 그 과정에서 원고를 묶는 실을 잘라 훼손하기도 했고, 무엇이 출판가능하고 무엇이 출판가능하지 않는지 검열했다.

디킨슨 시전집은 1955년이 되어서야 비로소 출판됐다. 흩어져 보관된 디킨슨 육필원고를 눈으로 직접 확인해서 전집을 펴낸 존슨(Thomas H. Johnson)은 독자에게 처음으로 디킨슨의 시세계를 전체적으로 조망할 기회를 제공했다. 존슨은 또한 꼼꼼한 서지학자이기도 했다. 그는 20세기 중반의 신비평적 편집관행에 충실하게 디킨슨의 원고를 가다듬었다. 디킨슨 본인이 출판을 염두에 두고 원고를 준비하지 않았기 때문에 이는 상당한 노고가 드는 작업이었음에 틀림없다. 하지만 이 노고의 산물인 존슨 전집도 후대 학자들에 의해 “실패”라 평가받게 된다.¹⁾

1) Jo-Anne Cappeluti (1992), “Fading Ratios: Johnson’s Variorum Edition of Emily Dickinson’s Poetry,” *The Emily Dickinson Journal* 1.2, p. 101.

그 전환점에는 1981년 영인본 발행이 있다. 영인본의 등장은 디킨슨 연구지형을 바꿔놓은 일대 사건이었다. 본고는 최근 30년간 축적된 디킨슨 육필원고 연구의 성과를 살펴본 뒤 그것을 바탕으로 디킨슨 미학에 대한 새로운 해석을 시도하고 앞으로의 연구방향을 제시하고자 한다. 디킨슨 육필원고 연구의 주요 발견 사항은 디킨슨의 미학이 언어적인 요소로만 구성되지 않았다는 것과 디킨슨의 창작기법이 단일하지 않았다는 점이다. 그러나 육필원고 연구자들은 실증적 접근법에 지나치게 경도된 나머지 디킨슨 원고의 물질성을 시적 의미와 연동하는 작업을 소홀히 했다. 본고는 육필원고 연구가 디킨슨의 개별 시의 의미에 대한 이해를 심화하는 방식을 세 가지 사례를 통해 살펴보고자 한다.

2. 디킨슨의 육필원고

1981년 디킨슨 연구는 큰 전환점을 맞이했다. 프랭클린(R. W. Franklin)이 디킨슨의 원고묶음을 복원해서 『에밀리 디킨슨의 원고시집』(*The Manuscript Books of Emily Dickinson*)이란 제목으로 세상에 내놓았던 것이다. 프랭클린은 필체 및 종이를 비교하고 구멍의 위치를 맞추는 과정을 거쳐 40개의 원고묶음을 복원했다. 그는 기존 편집자들과는 다른 구성방식을 택했을 뿐 아니라 더 나아가 『에밀리 디킨슨의 원고시집』을 영인본으로 기획했다. 영인본은 원고를 사진으로 복제해 인쇄하는 방식을 의미한다. 책이 무거워지고 비싸지는 단점과 독자가 직접 필기체를 해독해야 하는 어려움 때문에 접근성이 떨어진다. 이 결정에 대한 프랭클린의 해명은 예상외로 간단하다. 책의 서문에서 그는 영인을 선택한 이유를 “이 시인의 원고가 인쇄 매체의 관행에 잘 맞지 않기” 때문이라고 적는다.²⁾

2) Emily Dickinson (1981), *The Manuscript Books of Emily Dickinson* (ed. by R. W. Franklin), Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, p. ix.

『에밀리 디킨슨의 원고시집』의 등장은 디킨슨 연구자들에게 새로운 연구영역을 열어주었다. 비록 짧은 기간이지만 1858년부터 1864년 사이 디킨슨이 특별히 구매한 종이에 시를 옮겨 적고 초안을 파기하는 과정을 거쳐 약 800편의 시를 40개의 묶음으로 분류·제본했다는 사실은 작업 의도에 대한 호기심을 불러일으키기에 충분했다. 일군의 연구자는 디킨슨의 원고묶음이 “비록 사적 출판의 형식이긴 하지만 최종본”의 위상을 갖는다고 주장한다.³⁾ 원고묶음이 조심스럽게 기획된 완성품이라고 전제하는 순간, 연구자는 각각의 원고묶음을 관통하는 주제의식 또는 구성원리를 찾게 된다. 막상 프랭클린은 디킨슨이 단순히 정리차원에서 원고를 절했다는 설을 제안했지만, 원고묶음의 복원과 함께 묶음의 원칙 대한 연구는 이미 예견된 것이었다.⁴⁾

그런데 『에밀리 디킨슨의 원고시집』은 아무도 예견치 못한 또 하나의 연구흐름을 가능케 했는데, 그것은 영인본을 접한 한 시인이 주도했다. 수전 하우(Susan Howe)는 디킨슨과 마찬가지로 뉴잉글랜드 지역에서 태어나 자랐을 뿐 아니라 이미 디킨슨에 대한 저서를 한 권 발표했을 만큼 디킨슨의 시에 대한 애정과 조예가 깊고, 결정적으로 시각예술에서 언어 예술로 전환한 특이한 이력을 가진 시인이다. 하우는 평론집 『모반』(*The Birth-mark*)의 초입에서 이 책에 수록된 글이 『에밀리 디킨슨의 원고시집』을 접한 경험의 직접적인 결과물이라고 밝힌다.⁵⁾ 하우가 『에밀리 디킨슨

3) Sharon Cameron (1992), *Choosing Not Choosing*, Chicago: University of Chicago Press, p. 8.

4) 이 계통의 연구는 육필원고 연구에 직접적인 영향을 미쳤다고 보기 어렵다. 육필원고 자체에 대한 연구가 아니라 디킨슨이 시를 정렬한 순서에 대한 해석이기 때문이다. 이들 학자들이 원고묶음의 구성원리를 분석하기 위해 공통적으로 활용하는 개념은 “시퀀스”다. M. L. Rosenthal and Sally M. Gall (1983), *The Modern Poetic Sequence*, New York: Oxford University Press, p. 47; William Doreski (1986), “‘An Exchange of Territory’: Dickinson’s Fascicle 27,” *ESQ* 32.1, p. 55; Sharon Cameron (1992), p. 19; Dorothy Huff Oberhaus (1995), *Emily Dickinson’s Fascicles*, University Park: Pennsylvania State University Press, p. 3.

5) Susan Howe (1993), *The Birth-mark*, Hanover: Wesleyan University Press, p. 1.

의 원고시집』에서 주목한 점은 원고묶음 9번을 기점으로 디킨슨이 시행을 나누는 방식이 급변한다는 사실이다.⁶⁾ 초기 원고묶음에서 디킨슨은 시행을 분절하지 않았다. 디킨슨의 시는 일반적으로 4보격과 3보격 시행이 교차되는데, 3보격이건 4보격이건 하나의 시행은 한 줄로 처리하는 것이 관행이었다. 디킨슨도 초기 원고묶음에서는 그 관행에 따라 필사했으나, 원고묶음 9번부터 하나의 시행을 두 줄에 걸쳐 쓰는 일이 잦아졌다. 종이 크기에 변화가 없음에도 불구하고 시행을 나누기 시작했다. 뿐만 아니라 디킨슨이 대안시어(variants)를 제시하는 빈도수도 같은 시점부터 증가함을 목격할 수 있다.

하우는 시행의 분절이 우연이 아니라고 주장한다. 디킨슨이 시행을 끊어 쓴 방식, 줄표의 길이와 방향, 필체의 역동성을 포함한 모든 시각적 요소에 디킨슨의 의도가 스며있다는 주장이다. 하우와 의견을 같이하는 맥간(Jerome McGann)의 표현을 빌리자면, 우리는 디킨슨의 육필원고를 논할 때 “손으로 빚은 텍스트로서의 상태”에 주목할 필요가 있다는 것이다.⁷⁾ 일종의 시각예술로 접근하는 방식이다. 하우는 프랭클린에게 직접 편지를 보내 이 발견을 알렸는데, 이에 대한 프랭클린의 답변은 『모반』에 수록되어 있다. “디킨슨이 염두에 둔 형식이 **스텐자**라면 어떻게 하시겠습니까?”라며 그는 오히려 하우에게 반문한다.⁸⁾ 프랭클린은 영인본을 기획한 당사자임에도 불구하고 시행 분절은 그저 우연이라는 기존의 해석을 고수한다. 프랭클린이 다소 독단적이라는 인상을 주는 것도 사실이지만, 사실 그의 질문은 유효하다. 디킨슨이 19세기 운문문학의 관행을 따르지 않았겠냐는 생각은 프랭클린 혼자만의 입장도 아니거니와 하우의 가설만큼이나 유효한 가설이기 때문이다. 그렇기 때문에 이 논쟁의

6) Susan Howe (1993), p. 134.

7) Jerome McGann (1993), “Emily Dickinson’s Visible Language,” *The Emily Dickinson Journal* 2.2, p. 51.

8) Susan Howe (1993), p. 134. 원문강조.

두 진영은 첨예하게 대립하면서도 진척이 없는 것이 특징이다. 시행의 분절이 시의 의미를 극단적으로 변질시키는 예가 많지 않았기 때문에 이 논쟁은 디킨슨의 시를 원고 형태로 감상할 것인지 편집자가 다듬은 형태로 감상할 것인지 취향의 문제로 축소되기도 했다.

육필원고의 시각적 요소의 해석을 둘러싼 갈등은 평론가에 따라 다르게 평가되었다. 1980년대까지 디킨슨의 육필원고에 접근이 허용된 학자는 전부 남성이었던 반면 디킨슨에 대한 가장 열정적인 해석을 내놓았던 학자들은 여성이었다. 그래서 디킨슨 원고를 둘러싼 갈등을 성별간의 “교착 상태”로 보는 평론가가 있는가 하면,⁹⁾ 일반 독자가 디킨슨 시를 읽고 감상하는 데는 “아무런 영향도 미치지 않는” 논쟁이라 평가하는 이도 있었다.¹⁰⁾ 하우를 가장 직접적으로 비판한 학자로는 어킬라(Betsy Erkkila)를 들 수 있는데, 어킬라는 디킨슨의 의도만을 해석의 척도로 삼는 것을 문제 삼았다. 어킬라는 디킨슨의 의도를 존중한다면 “디킨슨의 원고를 원래 그녀가 원고를 보관했던 상자에 집어넣고 아예 읽지도 말아야 하는 것” 아니냐고 일침을 가한다.¹¹⁾ 즉, 육필원고 연구가 디킨슨 본인이 그랬던 것처럼 사회로부터 스스로를 고립시키는 결과를 낼 수 있음을 우려하는 입장을 대변한다. 이와 같은 강도 높은 비난에도 디킨슨 연구자들은 더 이상 다른 학자의 손을 거친 판본을 신뢰하지 않게 되었다. 1980년대를 기점으로 더 많은 연구자들이 디킨슨의 육필원고를 직접 보고 관찰하게 되었다. 연구방향을 제시하는 수준에 머물던 1990년대 논문들과는 대조적으로 새천년에 들어서는 굵직한 연구 성과가 발표되기 시작했다. 이 중 우선적으로 살펴봐야 하는 연구서가 『디킨슨의 불행』

9) Margaret Dickie (1995), “Dickinson in Context,” *American Literary History* 7.2, p. 321.

10) Cristanne Miller (2004), “Controversy in the Study of Emily Dickinson,” *Literary Imagination* 6.1, p. 47.

11) Betsy Erkkila (2004), “The Emily Dickinson Wars,” *The Cambridge Companion to Emily Dickinson* (ed. by Wendy Martin), Cambridge: Cambridge University Press, p. 26.

(*Dickinson's Misery*, 2005)이다.

『디킨슨의 불행』의 저자 잭슨(Virginia Jackson)은 앞서 살펴본 교착상태로부터의 탈출구를 제시한다. 잭슨은 하우의 해석방식이 “빠 속까지 서정적”이라고 평가한다.¹²⁾ 디킨슨의 원고에 담긴 것이 서정시라고 전제했을 때에만 가능한 독법이라는 의미이다. 실제로 하우가 쓴 표현을 자세히 살펴보면 잭슨의 분석이 일리가 있음을 알 수 있다. 『모반』에서 하우는 “시인으로서 나는 디킨슨이 스탠자 단위로 시를 썼다거나 시행의 분절을 간과했다고 생각할 수 없다. 시(Poetry)의 영역에서는 단어와 단어를 둘러싸는 공간과 글자 하나하나, 표식 하나하나, 침묵 또는 음향이 형식의 내적 법칙을 휘발한다.”고 적는다.¹³⁾ 여기서 하우가 자신이 “시인”임을 강조하는 부분과 “시의 영역”이란 개념을 동원한다는 사실에 주목할 필요가 있다. 게다가 “시의 영역”을 언급할 때 첫 글자를 대문자로 써서 “시”라는 개념을 한 단계 더 추상화함을 알 수 있다. 하우가 강조하고자 하는 의도는 개인으로서의 디킨슨의 의도가 아니라 시인으로서의 디킨슨의 의도인 셈이다. 그러니 디킨슨이 시를 상자에 담아두었다고 해서 하우도 디킨슨의 원고를 상자로 되돌릴 필요는 없다. 오히려 시인으로서 시인의 의도를 해명하고 시의 영역을 옹호할 사명감을 느낄 수 있다. 그리고 이 “시”는 형식과 법칙을 뛰어넘는 힘으로 이상화된다.

잭슨은 하우의 논의에서 극단적인 형태로 발현되는 이 독법을 “서정적 독법”(lyric reading)이라 칭하며, 이는 프랭클린과 같은 학자가 재생산하는 서정시의 이상적 모델에서 크게 벗어나지 않는다고 지적한다. “서정적 독법”이라는 표현에는 우리가 공유하는 서정시의 정의가 역사적 구성물이란 주장이 담겨 있다. 잭슨에 따르면, 우리가 알고 있는 서정시 개념은 20세기 영문학이 학문분과로 제도화되는 과정에서 형성된 것이다. 그 과정에서 서정시는 점점 더 다양한 형태의 시를 포섭하게 되었으

12) Virginia Jackson (2005), *Dickinson's Misery*, Princeton: Princeton University Press, p. 37.

13) Susan Howe (1993), p. 145.

며 시 그자체로 격상되었다. 이처럼 추상화된 서정시는 초월적이고 비역사적이며 완전하게 고립된 발화로 개념화된다.¹⁴⁾ 서정적 독법의 역사적 뿌리는 시인을 어둠 속에서 홀로 노래하는 나이팅게일로 정의했던 영국의 낭만주의 시학에 있다. 하지만 디킨슨이 미국문학에서 최고의 서정시인의 위치를 점한 과정을 설명하기 위해서는 미국적 맥락에 대한 이해가 동반되어야 한다. 디킨슨의 첫 시집이 출판된 시점은 시인이 사망하고 4년이 지난 1890년이였다. 1890년은 미국의 도금 시대의 한가운데였고, 도금 시대의 미국사회는 자본주의의 급속한 성장으로 인한 문화적 혼란을 겪었다. 무엇보다도 “거대자본의 등장과 그에 따른 상업매체의 확산은 그 자체가 문학지식인이 주도하는 공공영역에 대한 위협”으로 인식됐다.¹⁵⁾ 그렇기 때문에 물질주의적 가치관과 대중문화와 확연히 구분되는 무언가에 대한 수요가 있었고, 디킨슨의 초기 편집자들은 바로 이 수요를 표적으로 삼았다. 디킨슨 시집은 처음부터 서정시로 편집되고 기획되고 소비되었으며, 디킨슨 시집은 미국의 정신문화를 지키는 수호신의 역할을 수행했다. 그 명성은 20세기로 이어져 신비평의 시대에 디킨슨은 미국문학사상 최고의 서정시인으로 정전화되기에 이른다.

그 후 디킨슨이 남긴 모든 흔적이 서정적 독법의 대상이 되었다. 가장 대표적인 예로 디킨슨이 쓴 산문에서 시를 도출해내는 작업이 있다. 물론 디킨슨의 산문이 시를 품고 있는 경우도 있고, 그런 경우에는 그것을 디킨슨의 시로 인정하는 것이 학계의 관행이다. 그런데 명백히 산문인 부분에서 시를 도출하는 일이 발생한다. 가령 1993년 셔(William Shurr)는 디킨슨이 쓴 시 489편을 추가로 “발굴”했다고 주장하며 『에밀리 디킨슨의 신작시집』(*New Poems of Emily Dickinson*)을 출간했다.¹⁶⁾ 그러나 이는 디

14) Virginia Jackson (2005), pp. 92-100.

15) 유희석(2007), 『19세기 미국의 문학지식인과 대중문화: 휘트먼의 『민주주의의 전망』과 연관하여』, 『영미문학연구』 13, 영미문학연구회, p. 141.

16) William Shurr (1993), *New Poems of Emily Dickinson*, Chapel Hill: University of North

킨슨의 편지에서 운율이 느껴지는 대목을 시의 형식으로 편집한 것에 불과했다. 디킨슨의 산문에서 도출한 시를 버젓이 책으로 내는 경지에는 못 미치지만, 디킨슨이 남긴 모든 흔적을 시로 간주하는 사례는 쉽게 찾아볼 수 있다. 예를 들어 베넷(Paula Bennett)은 다음과 같이 주장한다. “디킨슨이 남긴 운문 파편이라면 - 편지에 박혀있는 부스러기부터 종이 조각에 대강 적어둔 글귀까지 - 그것이 아무리 조그맣다고 해도 보존할 가치가 있다. 아무리 작은 파편이라 하더라도 그 자체를 ‘시’로 내세울 만하다.”¹⁷⁾ 이쯤 되면 디킨슨의 필체로 되어 있다면 도넛 레시피도 시로 읽을 기세다. 왜냐하면 이들은 눈앞에 있는 것이 시가 아닐 때도 그것을 ‘시’로 읽어내는 서정적 독법의 마법에 빠져있기 때문이다.

중요한 것은 『디킨슨의 불행』에서 잭슨이 서정적 독법을 해체하기 위해 디킨슨 육필원고로 회귀한다는 사실이다. 잭슨은 서정적 독법으로 해명되지 않는 디킨슨 원고의 특징을 끈질기게 들춰냄으로써 서정적 독법 이전의 디킨슨을 재구성한다. 잭슨은 특히 디킨슨의 원고와 함께 발견되는 여러 사물에 주목한다. 귀뚜라미를 소재로 한 시를 지인에게 보내면서 귀뚜라미 한 마리를 종이로 싸서 동봉한 경우, 소식이 뜸한 지인에게 연필이 없어서 편지를 쓰지 않는 것이냐며 몽당연필을 핀으로 고정해 보낸 경우, 잡지에서 오려낸 조각을 풀로 원고에 붙인 경우 등등. 이와 같은 사물을 살피면서 잭슨이 주목하는 점은 디킨슨이 추상적인 독자를 대상으로 집필했다기보다 오히려 너무나도 구체적인 독자와의 통신을 전제로 집필한 정황이다.¹⁸⁾

다양한 물체를 동봉하거나 지면에 부착함으로써 디킨슨은 서정적 초

Carolina Press, p. 10.

17) Paula Bennett (1998), *Nineteenth-Century American Women Poets*. New York: Oxford University Press, p. 177.

18) 방법론은 다르지만 디킨슨 “텍스트 근처에 자리잡고 있는 타자성의 구조”에 주목하는 손혜숙의 논지와도 닿아있다. 손혜숙(2004), 『죽음과 타자성-에밀리 디킨슨의 시를 중심으로』, 『영어영문학』 50.1, 한국영어영문학회, pp. 189-190 참조.

월과는 상반되는 방향으로 움직였다. “죽은 귀뚜라미, 꽃 또는 꽃의 일부, 오려놓은 인쇄물, 우표, 그리고 천 조각들이 아카이브에 보존되어 있다. 그러나 디킨슨이 이런 것을 지인들에게 보내는 글에 동봉했던 이유는 보존하기 위해서가 아니라 찰나의 인정(ephemeral recognition)을 위해서였다”고 잭슨은 주장한다.¹⁹⁾ 이 물체들이 남아있는 것은 우연일 뿐, 실제로 이 물체들은 보는 이로 하여금 복원할 수 없는 과거의 어떤 시점, 그 복원불가능성을 상기하게끔 한다. 잭슨의 작업은 하우의 작업과 비슷해 보이거나 근본적으로 다르다. 두 사람 모두 남다른 예리함으로 디킨슨 원고를 주시하지만, 한 사람은 서정적 독법의 렌즈를 통해서 “시의 영역”을 옹호하려 하고, 한 사람은 서정적 독법의 지배에서 벗어나 있는 그대로의 원고를 직시하려 노력한다. 『디킨슨의 불행』은 디킨슨 육필원고 연구가 배출한 가장 이론적인 결과물이다. 육필원고 연구를 통해 “우리는 무엇을 시로 읽는가?”라는 이론적 질문을 제기하는 데 성공함으로써 육필원고 연구의 폭을 확장했다.

마지막으로 살펴볼 성과는 2012년에 출판된 소카리디스(Alexandra Socarides)의 『풀려난 디킨슨』(*Dickinson Unbound*)이다. 소카리디스는 잭슨의 영향을 받아 장르에 대한 선입견을 철저히 배제한 상태에서 육필원고 연구에 임한다. 소카리디스는 실증적 관찰을 통해 디킨슨의 작업방식을 유추하는데, 가장 중요한 관찰사항은 다음과 같다. 우선 디킨슨의 원고 묶음에 대해서는 기존의 비평가들이 이를 책에 비유하거나 일종의 책으로 접근했던 관행을 문제시한다. 디킨슨이 원고묶음을 제작하기 위해 구입한 종이는 제조업체에서 이미 반으로 접어서 생산한 것이었다. 그 당시 손수 책을 제작한 다른 경우들을 보면 반으로 접힌 지점을 맞춰 여러 장을 겹쳐 끼운 다음 철하는 것이 일반적이었다. 디킨슨은 특이하게도 우선 반으로 접힌 종이에 시를 차례대로 적어 넣고, 이것이 여러 개 완성

19) Virginia Jackson (2005), p. 198.

된 시점에 차례대로 포개고 왼쪽에 구멍을 뚫어 실과 바늘로 묶었다. 결국 이 시기 디킨슨 시 창작의 기본단위는 원고묶음이 아니라 반으로 접힌 종이였던 셈이다.²⁰⁾ 뿐만 아니라 디킨슨은 1864년을 기점으로 원고를 묶는 일을 그만두게 되는데, 소카리디스는 이를 의식적인 선택으로 해석한다.²¹⁾ 원고묶음에서 이미 발현된 미학이 심화되면서 디킨슨의 글이 “풀려”난다. 소카리디스는 『풀려난 디킨슨』의 결론에서 디킨슨의 후기 미학 연구의 필요성을 강하게 피력한다.

3. 원고묶음 이후의 디킨슨

앞서 프랭클린의 『에밀리 디킨슨의 원고시집』이 촉발한 육필원고 연구의 궤적을 살펴보았다. 그 궤적은 결국 “디킨슨 시란 무엇인가?”라는 질문에 대한 답을 찾는 과정이었고, 그 과정에서 디킨슨 학자들은 『에밀리 디킨슨의 원고시집』의 범주를 넘어선다. 그도 그럴 것이, 디킨슨이 남긴 시는 1800편에 육박하는데, 원고묶음에 포함된 것은 800편에 불과하다. 디킨슨의 작품세계를 원고묶음으로 한정짓기에는 포섭되지 않는 작품의 수가 너무 많다. 원고묶음만 분석해서는 디킨슨의 시학에 대한 총체적인 논의의 진행이 불가능하다. 반면 디킨슨의 미학을 “움직이는 것”으로 정의하면 원고묶음 이후의 디킨슨의 원고를 해석하는 작업의 필요성이 새롭게 대두된다. 이는 디킨슨 육필원고 연구가 이루어낸 가장 중요한 성과이기도 하다. 존슨의 전집의 경우 디킨슨 원고의 물질성을 배제함으로써 마치 디킨슨이 처음부터 끝까지 똑같은 창작기법을 사용한 듯한 인상을 준다. 프랭클린이 편집한 영인본은 영인본만이 보여줄 수

20) Alexandra Socarides (2012), *Dickinson Unbound*, New York: Oxford University Press, p. 35.

21) Alexandra Socarides (2012), pp. 110-111.

있는 시각적 요소를 부각하는 장점이 있으나, 원고묶음과 낱장의 구분을 어렵게 하고 후기 원고는 수록하지 않는 한계가 있다.

원고묶음 40번 이후에도 디킨슨은 한동안 반으로 접힌 종이에 시를 옮겨 적었다. 원고묶음을 만들기 위해 준비된 것 같이 보이는 이 원고들은 그러나 영원히 제본되지 않는다. 디킨슨 학자들은 이 원고를 디킨슨의 15개의 세트라고 부른다. 각각의 세트에는 많게는 129편의 적게는 1편의 시가 담겨있다. 실은 디킨슨이 세트를 묶은 적이 없기 때문에 원래 순서가 무엇이었는지, 15개의 덩어리로 나뉘어져 있었는지조차 알 수 없어서 세트의 번호 자체는 큰 의미가 없다. 다만 중요한 것은 1870년대 초반까지도 디킨슨은 반으로 접힌 종이에 시를 옮겨 적었지만 더 이상 이를 모아서 실로 제본하지 않았다는 점이다. 그 이유에 대한 디킨슨 본인의 설명은 남아있지 않다. 그러나 그는 1864년에 작성한 것으로 추정되는 세트 2번에 다음 시를 남겼다.

나는 나의 정신이 갈라지는 것을 느꼈네—
 마치 뇌가 찢어지기라도 한 듯이—
 나는 그것을 다시 맞추려 했지— 솔기솔기—
 그러나 맞출 수가 없었어—

뒤에 있는 생각을 이어붙이려 노력했어
 앞에 있는 생각에—
 그러나 시퀀스는 소리로부터 풀려났네—
 바닥 위의 공들처럼—

I felt a Cleaving in
 my Mind—
 As if my Brain had
 split—

I tried to match it—
 Seam by Seam—
 But could not make
 them fit—

The thought behind, I
 +strove to join
 Unto the thought before—
 But Sequence ravelled
 out of +Sound—
 Like Balls—upon a
 Floor—
 + tried + reach—²²⁾

이 시는 자아분열을 소재로 하는 디킨슨의 다른 시들과 함께 논의되는 것이 일반적이는데,²³⁾ 디킨슨의 미학이 변화하는 맥락에서 새롭게 해석될 수 있다. 우선 이 시는 비유를 통해 정신의 갈라짐을 표상한다. 첫째 연에서는 정신의 갈라짐을 뇌의 찢어짐에 빗댄다. 정신의 갈라짐이 신경조직의 파열에 기인한다는 말인 것 같지만, 곧 이어 디킨슨은 이 찢김이 실밥이 터진 상태임을 드러낸다. 원상복구하려는 노력을 묘사하는 대목에서 찢어진 부분을 솔기라고 부르기 때문이다. 뇌는 정신과 달리 물질성을 지니기 때문에 찢어질 수 있지만, 시인은 곧바로 은유를 통해 신체 기관으로서 뇌가 지닌 물질성을 다른 종류의 물질성으로 환원한다. 1연

22) 본고에서 에밀리 디킨슨의 시를 영문으로 인용할 때는 육필원고를 기준으로 한다. 이 시는 프랭클린의 『에밀리 디킨슨의 원고시집』1012면에 수록되어있다. 번역은 필자의 것인데, 번역할 때는 일반적인 시의 형식을 따르기로 한다. 영어와 한글의 어순이 달라 시행의 분절의 효과를 살리기 어렵다는 판단에서이다.

23) Robert B. Sewall (1974), *The Life of Emily Dickinson*, Cambridge: Harvard University Press, p. 502.

이 끝나는 시점에서 정신은 바느질품이 되어있다.

2연에서는 바느질의 재료가 “생각”이고, “생각”을 기워놓은 형태가 시퀀스였음을 알 수 있다. “생각이 꼬리에 꼬리를 문다”는 우리나라 표현을 떠올리면 쉽게 이해가 되는 대목이다. “앞”에 있는 생각과 “뒤”에 있는 생각이란 표현을 통해 화자는 생각이 줄지어 있음을 형상화하고, 파열 이전의 정신상태에 “시퀀스”라는 이름을 부여한다. 그런데 원래의 정신상태에 대한 묘사가 영 미미하다. 바느질이 전통적으로 여성의 노동임과 동시에 예술적 표현의 영역이었음을 떠올리면 화려한 공예품을 기대하게 되기 때문이다. 실용적인 옷가지라 하더라도 여기에서 묘사되는 시퀀스보다는 훨씬 복잡한 형태를 갖추기 마련이다. 그런데 파열 이전의 정신상태는 그저 생각을 줄줄이 꿰매놓은 것에 불과하다. 화자도 기존의 바느질품에 대한 특별한 애정이 없는 듯하다. 정신이 찢기고 나서 풀려난 생각들이 바닥 위의 공 또는 실뭉치와 같았다는 비유에서 새로운 정신상태의 역동성에 매료된 모습을 보여준다. 옷가지건 바느질품이건 찢어지고 나면 냅마가 되어야 하는데, 화자는 이 부분에서 냅마를 공의 이미지로 대체한다.

이 시의 결말은 화자가 원상복구를 “못”한 것이 아니라 “안”한 것이 아닌지를 의심하게 만든다. 이 점은 정신의 분열을 소재로 한 디킨슨 초기 시와의 비교를 통해 더욱 선명해진다.

내 뇌는-웃기 시작했다-
 나는 중얼거렸어-바보처럼-
 수년 전의 일이지만-그날이-
 내 뇌는 킁킁거린다-여전히.

그리고 무언가 이상해-안에서-
 나였던 그 사람-

그리고 이 사람은—같은 느낌이 아니다—
광기인 걸까—이것이?

My Brain—begun to laugh—
I mumbled—like a fool—
And tho’ ’tis Years ago—that Day—
My Brain keeps giggling—still.

And Something’s odd—within—
That person that I was—
And this One—do not feel
the same—
Could it be Madness—this?²⁴⁾

“첫째 날의 밤이 왔다—”(The first Day’s Night had come—)로 시작하는 시의 마지막 두 연이다. 이 시는 영혼이 부서지는 고통을 두 차례나 경험한 결과를 다룬다. 마지막 두 연은 포우(Edgar Allan Poe)에 뒤지지 않는 섬뜩한 효과를 자아내는 것이 인상적이다. 뇌가 주체하지 못하고 킁킁거리는 상황도 기괴하지만, 결정적으로 이것이 광기인지 아닌지 판단할 능력을 상실한 화자의 모습을 통해 광기를 재현한다. 이 결말과 “나는 나의 정신이 갈라지는 것을 느꼈네—”의 결말 사이에는 확연한 차이가 있다. 이 시의 화자는 통제력과 판단력을 상실한 반면 “나는 나의 정신이 갈라지는 것을 느꼈네—”의 화자는 무능력을 토로하면서도 예리한 관찰력, 상황 판단력, 그리고 예술적 상상력을 발휘한다. 그렇기 때문에 “나는 나의 정신이 갈라지는 것을 느꼈네—”의 화자는 통제를 잃지 않는 한도 내에서 시퀀스로 대변되는 경직된 질서로부터 생각을 풀어놓았다고 해석할 여지가 있다.

24) Emily Dickinson (1981), pp. 309-310.

실제로 1864년 디킨슨이 그만둔 바느질은 가사로서의 바느질이 아닌 원고를 묶는 행위였다. “나는 나의 정신이 갈라지는 것을 느꼈네-”는 작업방식의 전환점에서 이를 형상화하는 시이다. 디킨슨은 이 시의 내용이 암시하듯이 끝까지 이 시가 적힌 종이를 철하지 않았다. 그리고 디킨슨은 시를 철하는 행위와 철하지 않는 행위의 차이점을 명확하게 인식했다. 바느질로 앞의 장과 뒤의 장을 묶으면 시퀀스가 형성되고 묶지 않으면 시공간적 정렬을 포기함을 의미했다. 세트를 정리한 프랭클린은 종이 종류를 기준으로 세트를 정리했다.²⁵⁾ 하지만 이것은 프랭클린이 부여한 순서이지 디킨슨이 부여한 순서가 아니다. 그런데도 디킨슨 학자들은 세트에 있는 시를 원고묶음과 다를 것이 없다고 해석하는 경우가 대부분이다. 미첼(Domhnall Mitchell)은 이 시들이 “묶이지는 않았지만 정렬되어있다”고 보고,²⁶⁾ 캐머런(Sharon Cameron)은 “실로 묶어 철하지 않았다는 사실만 빼면 원고묶음의 특징을 대부분 갖는다.”고 봤다.²⁷⁾ 이들 학자들은 프랭클린이 정렬한 순서를 디킨슨의 순서로 오해하거나 세트를 논의에서 제했다.

기존의 접근방식에서는 “나는 나의 정신이 갈라지는 것을 느꼈네-”의 시론으로서의 의의도 소실되기 마련이다. 하지만 디킨슨의 세트에 담긴 시들은 앞서 살펴보았듯이 형식에 대한 자의식이 증폭되는 경향을 보인다. 그러므로 세트에 포함된 시들은 원고묶음의 시들과 다른 미학적 효과를 갖는 것으로 재해석될 필요가 있다. 이는 세트에 담긴 시 하나하나를 감상하는 데 필수적인 인식의 전환이기도 하지만, 무엇보다도 디킨슨의 미학이 변화하는 과정에 놓여있었음을 인정하는 첫 단계다. 디킨슨의 원고묶음을 그가 남긴 최고의 성취라고 해석하는 입장에서는 낯장 상

25) Emily Dickinson (1981), p. xi.

26) Domhnall Mitchell (2005), *Measures of Possibility*, Amherst: University of Massachusetts Press, p. 185.

27) Sharon Cameron (1992), p. 7.

태의 원고가 “되다 만 원고묶음”으로 보일 수 있겠으나, 디킨슨의 미학이 변화했음을 인정하면 낱장의 원고는 “바닥 위의 공들”처럼 우리의 시선을 사로잡을 것이다. 즉, 디킨슨의 창작기법의 변화를 감안했을 때 개별 시에 대한 해석도 새로워질 수 있다. 이 점은 디킨슨 시학의 마지막 단계에서 다시 확인할 수 있다.

4. 디킨슨의 후기 시학

1876년을 기점으로 디킨슨은 더 이상 특별 주문한 종이에 시를 옮겨 적지 않았다. 디킨슨은 생애의 마지막 10년 동안 집안에서 일상적으로 발생하는 종잇조각에 시를 적었다. 메모지, 각종 포장지, 편지봉투, 책의 표지 등에 연필로 떠오르는 시상을 적었다. 상자 가득 들어 있는 종잇조각 더미를 본 편집자들은 이를 스크랩(scrap)이라 지칭했다. 스크랩은 종이나 옷감의 조각이란 일차적인 의미를 갖지만, 못쓸 물건이라는 뜻도 갖는다. 이 종잇조각에 대한 부정적인 평가는 현재에도 꾸준히 재생산되고 있다. 가령 2001년에 출판된 디킨슨 전기의 저자는 이 조각들을 시인의 창조력이 노화해간 증거로 해석한다. 그는 이 조각들에 대해 “작품성이 떨어지며, 그중 일부는 개략적이고 반복적이며 불명료하다”고 평가한다.²⁸⁾ 요컨대 시인의 작업방식을 그대로 드러내는 초안이라는 의미다. 디킨슨이 시를 깨끗한 종이로 옮겨 적던 시절에는 초고를 모두 파기했기 때문에 그 시들의 초고는 더 이상 남아있지 않다. 그러나 옮겨 적기를 그만둔 1876년 이후 원고는 대부분이 초안에 가까운 상태로 후대에 전해졌다.

아주 최근까지도 후기 원고에 대해 학계는 하나의 태도로 일관했다.

28) Alfred Habegger (2001), *My Wars Are Laid Away in Books*, New York: Random House, p. 526.

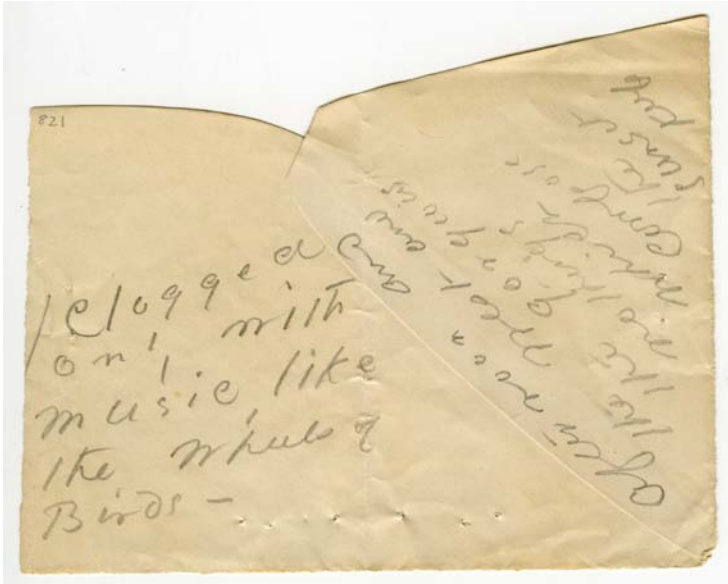
초안 상태의 글들이기 때문에 연구대상이 되지 않는다는 입장으로 압축된다. 디킨슨 시의 주요 편집자들은 후기 원고에서 시로 추정되는 글귀가 눈에 띄면 그 부분만 추출해서 디킨슨 시집에 포함시켰다. 그래서 디킨슨이 다른 시인의 글을 적어둔 것을 디킨슨이 지은 시인 것처럼 추출해서 출판하는 옷지 못 할 일이 벌어지는가 하면, 하나의 원고에서 편집자에 따라 다른 모양의 시가 추출되기도 했다.²⁹⁾ 상황이 이렇다보니 아주 최근까지도 디킨슨의 후기 원고를 직접 눈으로 본 사람의 수도 적었고, 연구하는 사람의 수는 더 적었다.³⁰⁾ 이와 같은 연구 공백은 디킨슨의 후기 원고의 문학적 가치가 떨어진다는 일반적인 통념의 자연스러운 결과였다.

이런 상황에 변화를 가져온 학자는 워너(Marta Werner)다. 워너는 하우의 제자인데, 하우가 제시하는 방향으로 꾸준히 성과를 냈다. 무엇보다도 워너는 디킨슨의 후기 원고를 일반 독자와 학자들이 볼 수 있는 상태로 전환하기 위해 끊임없이 노력해왔다. 디킨슨 전자 아카이브(Dickinson Electronic Archives) 구축의 핵심 구성원으로 활동함과 동시에 후기 원고의 영인본 출판에 힘써왔다. 1995년에는 디킨슨의 로드(Lord) 편지를, 2013년에는 편지봉투에 적은 글만 추려서 영인본으로 출판했다. 워너가 디킨슨의 후기 작품을 독자들에게 펼쳐 보이려 하는 이유는 여기에 “이론에서 만큼이나 실제로 자유로운 언어”를 발견할 수 있다고 믿기 때문이다.³¹⁾ 이 표현에서 드러나듯이 워너는 디킨슨의 후기 작품에서 그 이전에는 이론에 머물던 성향이 실제로 발현되었다고 본다. 디킨슨의 원

29) Emily Dickinson (1945), *Bolts of Melody* (ed. by Mabel Loomis Todd and Millicent Todd Bingham), New York: Harper, p. 317. 스윈번(Algernon Swinburne)의 시 두 행을 인용해 놓은 것을 편집자가 디킨슨 작품으로 수록했다.

30) 앞서 언급한 하우, 잭슨, 소카리디스 외에 홀란드(Jeanne Holland), 허버드(Melanie Hubbard), 그리고 워너(Marta Werner)가 전부다.

31) Marta Werner (1995), *Emily Dickinson's Open Folios*, Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 3.



[그림 1] 디킨슨의 편지봉투

고뫼움을 주로 연구하는 학자들도 디킨슨의 미학에는 문학적 관행과 사 고의 습관을 거스르는 힘이 있다는 데 동의한다. 워너는 바로 이런 성향 이 지면상에서 펼쳐지는 곳이 디킨슨 후기 원고라고 주장한다.

본고에서는 워너가 2013년에 출판한 디킨슨의 편지봉투 원고를 살펴 봄으로써 워너의 주장의 신빙성을 가늠해보고자 한다. 『아름다운 무』 (*The Gorgeous Nothings*)라는 제목의 책인데, 우선 책의 형식이 매우 특이하 다. 일반 단행본이라고 하기에는 매우 크기 때문이다. 막상 책을 열어보 면 왜 이런 선택을 했는지 금방 알 수 있다. 『아름다운 무』는 디킨슨이 편지봉투에 남긴 글을 원래 크기대로 컬러 인쇄해놓았다. 놀랍게도 모양 이 겹치는 편지봉투가 단 한 개도 없다. 봉투 자체의 모양과 크기도 제각 각이지만, 디킨슨이 매우 조심스럽게 쓸 면만 남기고 나머지는 잘라내는 과정에서 결정적으로 모양이 달라졌다. 덮개 부분인 삼각형만 남겨진 경

우도 있고, 덮개를 잘라내고 나머지만 펼친 경우도 있고, 주소지를 잘라내어 반쪽만 남은 편지봉투도 있다. 각각의 해체된 편지봉투를 앞면과 뒷면 모두 사진으로 찍어 인쇄한 이 책은 엄밀히 말해 화집으로 분류해야 한다. 그렇다면 과연 디킨슨이 편지봉투에 남긴 글에서 일관된 미학이 포착되는지 살펴볼 차례다.

『아름다운 무』의 173면에는 이 책의 제목을 제공한 편지봉투가 수록되어 있다[그림 1]. 이 편지봉투는 디킨슨이 재활용하려고 해체한 편지봉투 중에서도 특이한 형태를 띤다. 원래 봉투의 반의 반 정도만 남아있고, 남아있는 면마저도 두 개의 구역으로 나뉜다. 디킨슨은 왼쪽 구역에는 “회전하는 새들과 같이 음악만으로 가득 차”(Clogged / only with / Music, like / the Wheels of / Birds)라 적었고, 오른쪽 구역에는 “오후와 서향과 노을을 구성하는 아름다운 무를 간직하다”(Afternoon and the West and / the gorgeous / nothings / which / compose / the / sunset / keep)라고 썼다. 두 구역의 필체가 다르고 글씨의 방향도 다르다. 특히 오른쪽의 필체는 흘림체로 되어 있어 왼쪽의 필체보다도 더 빠르게 적어 내려간 느낌을 준다. 내용 면에서도 오른쪽 구역은 순간의 미학을 추구한다고 볼 수 있다. 시시각각 변하는 노을의 아름다움을 무엇으로도 포착할 수 없음을 디킨슨은 잘 안다. 그것은 “무”로 구성된 아름다움이기 때문이다. 노을을 담진 못했어도, 디킨슨은 특유의 감각으로 “아름다운 무”라는 표현을 탄생시켰다.

디킨슨은 노을의 아름다움을 좋아했던 것 같다. 원고묶음에서도 노을에 대한 시를 찾아볼 수 있다. 가령 원고묶음 27번에 수록된 다음의 시가 있다.

나는 두 개의 노을을 보낸다—
 낮과 나는—경주했다—
 나는 두 개나 완성했다—별도 몇 개—

그가-하나를 만드는 동안-

그의 것이 더 풍부했다-하지만 내가
친구에게 지난번에 말했듯이-
내 것이 더 용이하다-
손에 들고 다니기에-

I send Two Sunsets-
Day and I-in compe-
tition ran-
I finished Two-and several
Stars-
While He-was making One-

His own was ampler-
but as I
Was saying to a friend-
Mine is the more
convenient
To Carry in the Hand-³²⁾

이 시는 디킨슨의 재치를 느낄 수 있는 시이다. 1연은 해가 지는 동안 노을에 대한 시를 두 편이나 썼다고 선언하는 것으로 시작한다. 친구에게 보내는 편지에 노을에 관한 시를 동봉하면서, 자연이 노을을 하나 만드는 동안 자기는 시를 두 편이나 썼노라며 시인으로서의 자부심을 드러낸다. 물론 둘째 연에서 이내 자신의 창작물이 자연의 작품에 비해 초라함을 인정하지만, “내 노을은 들고 다니기 편해!”라며 다시금 자신의 작품을 자랑스러워한다. 우선 이 시는 예술의 영역이 자연의 영역에 미치

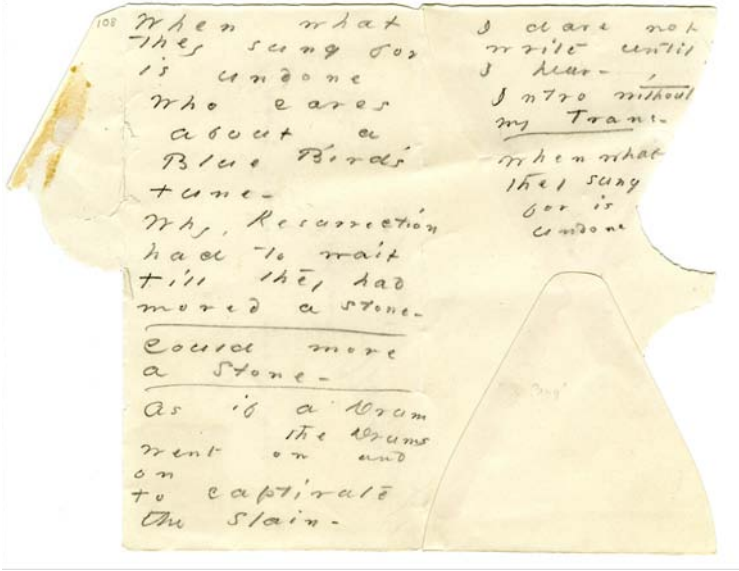
32) Emily Dickinson (1981), p. 628.

지 못함을 인정하면서도 시를 쓰는 것 또한 “노을을 완성하는” 작업이라 본다. 자연현상과는 다르게 손안에 쏙 들어온다는 점에서 예술만의 강점이 있다는 생각도 내비친다. 물론 디킨슨의 장난기를 감안할 필요가 있지만, 예술의 힘에 대한 시인의 자부심을 엿볼 수 있는 대목이다. 이에 비해 편지봉투에 적은 “오후와 서향과 노을을 구성하는 아름다운 무를 간직하다”라는 구절에서는 자연과의 경쟁의식이라든지 예술가의 우월감을 전혀 찾아볼 수 없다. 노을은 더 이상 손에 넣을 수 있는 대상이 아니다. 왜냐하면 노을을 구성하는 것이 “아름다운 무”임을 인정하기 때문이다. 디킨슨의 문장은 그 구성요소라도 언어로 포착하려 하지만, 그 노력마저도 조그만 지면 위의 날렵한 글씨라는 이전과는 다른 전략을 취한다. 디킨슨은 더 이상 노을을 “완성하는” 데 관심이 없는 듯하다.

디킨슨 후기 원고의 주된 특징은 바로 완성에 대한 의식적인 거부이다. 물론 이와 같은 경향은 디킨슨의 원고묶음 시기에도 이미 존재했다. 캐머런의 유명한 표현을 빌리자면, 디킨슨은 대안시어를 제시하는 방식과 출판의 유연한 활용으로 “선택하지 않기를 선택”했다.³³⁾ 또 스미스(Martha Nell Smith)가 밝혀내듯이, 디킨슨은 하나의 시를 여러 지인에게 보내는 과정에서 끊임없이 고치는 방식으로 완성을 유보했다.³⁴⁾ 완성에 대한 디킨슨의 유보적인 태도는 후기 원고에서 심화된 형태로 나타난다. 시의 연결고리를 확정짓지 않는다거나 대안으로 시어가 아닌 시행이 통째로 제시된다거나 하는 방식으로 미완결성을 더 극명하게 드러낸다. 일례로 『아름다운 무』 23면에 수록된 편지봉투를 보자. 재활용한 편지봉투에 연필로 쓴 글이다[그림 2].

33) 캐머런이 1992년 출판한 디킨슨 연구서 제목이다.

34) Martha Nell Smith (1992), *Rowing in Eden*, Austin: University of Texas Press, p. 73.



[그림 2] 디킨슨의 편지봉투

왼쪽 구역에는 다음과 같이 적혀있다.

그들이
노래했던 이유가
해체됐을 때
누가
파랑새의
노래에
관심 가질까—
왜, 부활이
기다려야했는가
그들이
돌을 옮길 때까지—

돌을
옮길 수 있을—

마치 북이
북들이
울리듯이 쉬지
않고
사로잡기 위해
살해된 자들을—

When what
they sung for
is undone
Who cares
about a
Blue Bird's
tune—
Why, Resurrection
had to wait
till they had
moved a stone—

Could move
a Stone—

As if a Drum
the Drums
went on and
on

to captivate
the slain—

디킨슨은 세 가지 이미지를 느슨하게 연결해놓았다. 첫 대목에서 파랑새가 등장한다. 화자가 염려하는 바는 파랑새가 노래한 이유(what they sung for)가 더 이상 존재하지 않는 시점에 과연 누가 파랑새의 노래에 귀 기울일까 하는 점이다. 노래하는 이유가 있는 새라고 하니 그냥 새가 아님이 분명하다. 파랑새를 시인으로 해석하는 일이 가능해지는 대목이다. 시인은 자신의 발화에 의미를 부여했던 상황적 맥락이 사라졌을 때 더 이상 자신의 노래가 유의미하게 인식되지 못할 것이라고 예측한다. 파랑새의 노래와 파랑새가 노래한 이유가 분리되는 순간 무언가가 소실됨을 시사한다. 그다음 이미지 역시 시간성의 문제를 다룬다. 예수가 부활하기 위해서 예수의 무덤을 막는 돌을 치워야 했다는 사실에서 화자는 신의 시간도 인간의 시간을 “기다려야”만 했음을 강조한다. 인간의 시간을 망각한 초월성은 인간에게 무의미한 일이 되어버린다. 마지막 이미지는 전쟁터를 묘사한다. 전사자들을 붙들기 위해 울리는 북소리가 비유로 제시되는데, 무엇에 대한 비유인지가 불분명하다. 부활에 대한 비유인지 파랑새의 노래에 대한 비유인지를 확정짓는 연결고리가 부재한다. 다만 전쟁터의 북소리에서도 어긋난 시간성이 주요한 요소로 등장한다. 망자에게 명분이 무슨 소용이겠는가. 행진을 알리는 북소리는 살해된 이들의 귀에는 더 이상 들리지 않는다. 그들은 더 이상 인간의 시간을 공유하지 않기 때문이다.

흥미로운 점은 디킨슨이 세 개의 이미지를 이어서 시를 완성시키는 작업을 유보했다는 사실이다. 운율도 갖추고 시의 수직적 구도도 형성했지만, 이 글은 아직 시가 아니다. 재활용 편지봉투에 연필로 적었다는 사실이 이 글의 미완성성을 물리적으로 현현한다. 더욱 놀라운 점은 디킨슨의 이 편지봉투를 이와 같은 상태로 남겼기 때문에 이 글은 지금까지도

상황적 맥락에 접합되어 있다는 사실이다. 100년이 넘는 세월 동안 사람들은 이 편지봉투를 그냥 편지봉투로 남겨두었다. 『아름다운 무』에 수록되는 순간에도 이 글은 편지봉투의 모양으로 독자 앞에 모습을 드러냈다. 디킨슨의 후기 원고에서 발견되는 점은 디킨슨이 영원과 순간의 어긋남에 대해 침예하게 고민했다는 사실이다. 그는 시가 원래의 맥락에서 분리될 때 손실되는 것들에 대해 고민했고, 그 고민이 심화될수록 시가 종이로부터 분리될 수 없는 상태로 작품을 남겼다.

또한 디킨슨이 해체된 편지봉투를 사용한 이유는 편지봉투의 특성상 자연스럽게 구역이 생기기 때문이었던 것 같다. 방금 살펴본 편지봉투의 경우 왼쪽 구역과 오른쪽 구역으로 나뉘는데, 오른쪽 면에 디킨슨은 다음과 같이 적었다.

나는 듣기 전에
쓰기를
엄두내지 못하네—
나의 트랜스
없는 서문—

그들이 노래했던
이유가
해체됐을
때

I dare not
write until
I hear—
Intro without
my Trans—

when what
 they sung
 for is
 undone

수수께끼 같은 글이다. 왼쪽 글의 메아리 같기도 하고 그림자 같기도 하다. 하지만 왼쪽에는 없는 내용이 있다. 글을 쓸 엄두가 나지 않는다고 적은 대목이다. 시인은 “트랜스 없는 서문”을 듣기 전에는 글을 쓸 수 없다고 말한다. 즉, 트랜스 없는 서문이 보장되어야만 마음 놓고 글을 쓸 수 있다는 말인데, 트랜스 없는 서문이 무엇일까? 트랜스(trans)는 이동을 나타내는 영어의 접두사이다. 운송(transportation), 변형(transformation), 번역(translation), 초월(transcendence)에서 확인되듯이 트랜스는 원래의 맥락에서 분리되어 다른 공간, 매체, 언어, 차원으로의 이동을 촉발한다. 그 의미를 확인시켜 주듯이 디킨슨은 “나의 트랜스” 밑에 줄을 긋고 그 아래에 “그들이 노래했던 이유가 해체되었을 때”를 다시 적었다. 트랜스와 “그들이 노래했던 이유가 해체되었을 때”의 연관성을 강조하려는 의도로 보인다. 결국 디킨슨은 트랜스로 대변되는 탈맥락화를 완강하게 거부했고, 미학적 실험을 통해 탈출구를 모색했다고 짐작해볼 수 있다. 분명한 것은 디킨슨의 후기 원고가 실패의 산물이 아니라는 점이다. 디킨슨의 후기 원고는 디킨슨의 참여한 시학적 고민이 남긴 흔적이라 보는 것이 조금 더 충실한 분석의 첫 단계라 생각된다.

4. 맺으며

지금까지 디킨슨 육필원고 연구의 성과를 살펴보고, 그 성과를 바탕으로 디킨슨 미학의 움직임을 추적해왔다. 디킨슨의 미학은 현존하는 원고

를 기준으로 했을 때 최소한 세 단계로 구분된다. 원고묵음의 단계, 낱장의 단계, 그리고 재활용지의 단계가 그것이다. 그리고 단계를 거듭하면서 디킨슨의 창조력은 노화하기보다 대범해졌음을 세 가지 사례를 통해 살펴보았다. 디킨슨의 실험은 원고의 물질성과 연동된 시 형식을 통해 점점 구체화되었다고 볼 수 있으며, 이런 파격적 실험에 대해 앞으로 연구될 부분이 많다 하겠다.

본고의 주장은 기존의 서정적 독법에 근거한 해석을 파기하자는 것도 아니고 모든 디킨슨 연구자가 아카이브로 향해야 한다는 것도 아니다. 오히려 각각의 접근법을 활용하는 학자 간의 불통이 현 디킨슨 연구가 직면한 문제라고 생각한다. 디킨슨의 원고를 실증적으로 연구하는 것 자체에서 의미를 찾는 태도에도 한계가 있고, 디킨슨의 창작기법이 시적 의미와는 무관하다는 입장에도 분명 한계가 있다. 본고는 세 편의 디킨슨 원고를 중심으로 물질적 특성과 시적 의미의 상호작용을 분석해봤다. 이와 같은 시도를 통해 각각의 접근법의 한계를 극복하는 길을 제시하고자 했다. 지난 30년간 육필원고 연구자들이 새롭게 발굴한 정보를 어떻게 해석할 것인가는 앞으로의 숙제다. 비록 그 과정에서 디킨슨의 시학에 대한 새로운 정의로 나아가더라도 디킨슨의 시세계를 조명하는 데 의미 있는 작업이 될 것이다.

참고문헌

【자 료】

- Dickinson, Emily (2013), *The Gorgeous Nothings* (ed. by Marta Werner and Jen Bervin), New York: Christine Burgin and New Directions.
- _____ (1981), *The Manuscript Books of Emily Dickinson* (ed. by R. W. Franklin), Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- _____ (1945), *Bolts of Melody: New Poems of Emily Dickinson* (ed. by Mabel Loomis Todd and Millicent Todd Bingham), New York: Harper.

【논 저】

- 손혜숙(2004), 「죽음과 타자성—에밀리 디킨슨의 시를 중심으로」, 『영어영문학』 50.1, 한국영어영문학회.
- 유희석(2007), 「19세기 미국의 문학지식인과 대중문화: 휘트먼의 『민주주의의 전망』과 연관하여」, 『영미문학연구』 13, 영미문학연구회.
- Bennett, Paula (1998), *Nineteenth-Century American Women Poets*, New York: Oxford University Press.
- Cameron, Sharon (1992), *Choosing Not Choosing: Dickinson's Fascicles*, Chicago: University of Chicago Press.
- Cappeluti, Jo-Anne (1992), "Fading Ratios: Johnson's Variorum Edition of Emily Dickinson's Poetry," *The Emily Dickinson Journal* 1.2.
- Dickie, Margaret (1995), "Dickinson in Context," *American Literary History* 7.2.
- Doreski, William (1986), "'An Exchange of Territory': Dickinson's Fascicle 27," *ESQ* 32.1.
- Erkkila, Betsy (2004), "The Emily Dickinson Wars," *The Cambridge Companion to Emily Dickinson* (ed. by Wendy Martin), Cambridge: Cambridge University Press.
- Habegger, Alfred (2001), *My Wars Are Laid Away in Books: The Life of Emily Dickinson*, New York: Random House.

- Howe, Susan (1993), *The Birth-mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History*, Hanover: Wesleyan University Press.
- Jackson, Virginia (2005), *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton: Princeton University Press.
- McGann, Jerome (1993), "Emily Dickinson's Visible Language," *The Emily Dickinson Journal* 2.2.
- Miller, Cristanne (2004), "Controversy in the Study of Emily Dickinson," *Literary Imagination* 6.1.
- Mitchell, Domhnall (2005), *Measures of Possibility: Emily Dickinson's Manuscripts*, Amherst: University of Massachusetts Press.
- Oberhaus, Dorothy Huff (1995), *Emily Dickinson's Fascicles: Method & Meaning*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- Rosenthal, M. L., and Sally M. Gall (1983), *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*, New York: Oxford University Press.
- Sewall, Robert B. (1974), *The Life of Emily Dickinson*, Cambridge: Harvard University Press.
- Shurr, William (1993), *New Poems of Emily Dickinson*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Smith, Martha Nell (1992), *Rowing in Eden: Rereading Emily Dickinson*, Austin: University of Texas Press.
- Socarides, Alexandra (2012), *Dickinson Unbound: Paper, Process, Poetics*, New York: Oxford University Press.
- Werner, Marta (1995), *Emily Dickinson's Open Folios: Scenes of Reading, Surfaces of Writing*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

원고 접수일: 2014년 9월 29일

심사 완료일: 2014년 10월 12일

게재 확정일: 2014년 10월 30일

ABSTRACT

Emily Dickinson's Changing Poetics

Eui Young Kim*

This essay challenges the idea that Emily Dickinson's fascicles represent a highpoint in her poetic creativity. Scholars who have studied Dickinson's manuscripts have uncovered the full trajectory of Dickinson's changing poetics. After producing forty fascicles, Dickinson gradually stopped binding the sheets of stationery on which she had transcribed her poems. Understanding this as a conscious aesthetic decision sheds new light on Dickinson's post-fascicle writing. The unbound bifolium sheets of the middle period reveal Dickinson's acute self-consciousness about her decision not to bind her poems. Poems from this period show that Dickinson was fascinated by the aesthetic possibilities and challenges presented by not binding her poems. In the final decade of her life, Dickinson dispensed with formal stationery altogether, electing to write on scrap pieces of paper. This phase of her writing is understudied because the critical consensus until recent years has been that these scraps are not quite poems. By examining two envelope poems, this essay reveals that Dickinson worked against the possibilities of abstraction and transference

* Department of English Language and Literature, Inha University

by refusing to finish her poems. In this final stage, her experimentation extended to include the very material on which she wrote. This essay concludes that the findings of Dickinson manuscript studies need to be embraced by scholars to appreciate the full scope of Dickinson's creative practice and to gain a contextualized understanding of individual poems.