

욕망의 시학: 키츠의 “프쉬케에게 바치는 노래”와 “희랍 항아리에 부치는 노래” 읽기

이 정 호
(영어영문학과 교수)

1. 시작하는 말

키츠의 시치고 어느 것 하나 빼어나지 않은 것이 없지만, 그의 오드(odes)만큼 영문학에서 높은 평가를 받는 시들도 많지는 않을 듯하다. 그의 위대한 오드라고 불리우는 다섯 편의 시(“프쉬케에게 바치는 노래,” “나이팅게일에게 바치는 노래,” “희랍 항아리에 부치는 노래,” “우수에 부치는 노래,” “게으름에 부치는 노래,” 그리고 “가을에 부치는 노래”)가 모두 “경의의 해”(annus mirabilis)라고 불리우는 1819년에 쓰여졌으며, 더구나 이 중 “가을에 부치는 노래”를 제외하고 네 편의 시가 1819년 4월 하순과 5월 초순 사이의 2-3 주사이에 씌여졌다는 사실(Bate 498)은 더욱 더 놀라운 일이 아닐 수 없다. 이는 마치 지금까지는 아무 말도 하지 않던 어린 아이가 갑자기 말문을 열자 상상도 하지 못 하던 말을 쏟아 놓는 것과도 비견되는 사실이 아닐 수 없다. 더구나 이같이 짧은 기간 안에 쓰여진 시들이 “게으름에 부치는 노래”를 제외하고 모두 예외없이 “그의 가장 훌륭한 시”(his finest achievement, Waldoff 99)로 여겨진다는 사실은 우리 모두를 놀라게 한다. 헬렌 벤들러(Helen Vendler)는 “존 키츠의 오드들은 영어로 씌여진 가장 훌륭한 일군의 작품에 속한다”(The odes of John Keats belong to that group of works in which the English language finds an ultimate embodiment, Vendler 4)라고 그녀 자신이 쓴 “존 키츠의 오드들”(The Odes of John Keats)이라는 책을 시작하고 있다. 이 글에서는 이처럼 경이로운 그의 오드들을 구성하는 원리가 무엇인가를 살펴 보는 것을 그 첫 번째 목표로 하고 있다.

키츠의 개별 오드들을 논하기 전에 먼저 짚고 넘어가야 할 몇 가지 점들이 있다. 그 중의 하나는 개별 오드들이 하나 하나 따로 떨어져 있는 독립된 시들인가 아니면 이들은 연작이나 일군의 시들인가 하는 문제이다. 언뜻 보면 이 문제는 대단히 심각한 문제는 아닌 듯이 보이지만, 그렇다고 하더라도 이 문제를 우선적으로 다루는 이유는 그렇게 함으로써 이들을 읽는 전략을 세울수 있기 때문이다. 대부분의 비평가들은 이들을 서로 연관된 시들로 보고 있다. 특히 월도프(Waldoff)같은 비평가는 이 시들이 일단(group)의 시일뿐만

아니라 하나의 연작(sequence)을 이루는 시들이라고 보고 있다(Waldoff 99). 그가 이런 주장을 하는 데에는 다음과 같은 근거가 있다. 우선 그는 개개의 오드들을 하나의 연작시로 묶을 수 있는 근거로 각각의 시에 들어 있는 개념적인 유사성(conceptual similarity)을 들고 있다. 이같은 개념적인 유사성은 각각의 시에서 하나의 주된 상징으로 나타나는데, 프쉬케, 나이팅게일, 희랍 향아리, 우수 등의 상징이 각각의 시에서 중심적인 개념이 된다는 사실을 예로 든다. 그 다음으로 오드의 각 시들은 키츠 자신이 실험을 통해 개발한 스탠자 형식(stanzaic form)을 공통 본모로 가지고 있음을 지적한다. 물론 키츠가 각각의 오드들을 쓴 정확한 날짜를 알지 못 하기 때문에 이같은 스탠자 형식이 어떤 경로를 통해 정형화되었는지는 정확히 알 수 없는 것이기는 하다. 그럼에도 불구하고 각각의 시들을 면밀히 분석해 보면 스탠자 형식의 발전을 추적할 수 있다. 처음에는 “프쉬케에게 바치는 노래”(“Ode to Psyche,” 이 시는 1819년 4월 말경에 씌여진 것으로 추측됨)에서 보여지는 것처럼 스탠자 형태가 길고 불규칙적이었다. 그러나 뒤의 시로 갈수록 스탠자가 짧고 정형화되어 “가을에 부치는 노래”(“To Autumn,” 이 시는 1819년 9월 19일에 씌여진 것으로 가장 늦게 씌여진 시임)에 오면 오드의 스탠자 형태가 짧은 것으로 정형화되었다.

오드 시편들이 하나의 연작을 이룬다고 보는 이유는 위에서도 말한 바와 같이 각 시에 나타나는 중심적인 상징 때문이다. 이에서 더 나아가 이 중심 상징들은 모두 여성적인 것으로 묘사되어 있다는 사실도 이들을 하나의 연작으로 보게 하는 중요한 요인이 된다. 따라서 이들이 여성으로 나타난 것은 이들이 화자의 욕망의 대상으로 작용함을 의미한다. 프쉬케는 그리스 신화에서 여성으로 나오는 인물이므로 프쉬케가 여성적인 특징을 가지고 있다는 사실을 의심할 수 없다. 그러나 그외의 다른 모든 오드에서도 중심 상징은 여성이다. 우수는 “베일을 쓴 우수”(Veil'd Melancholy)로 묘사됨으로써, 여성 특유의 복잡한 베일을 쓰고 있고, 가을 또한 여성으로 묘사되어 있다. 가을은 “곡물 창고 바닥에 아무 걱정 없이 앉아/ 키질하는 바람에 머리칼을 부드러이 나부끼는 그대”(Thee sitting careless on a granary floor,/ Thy hair soft-lifted by the winnowing wind)라고 묘사됨으로써 가을을 여성으로 여실히 의인화하고 있다. 희랍 향아리 역시 “그대 아직도 더럽혀지지 않은 정적의 신부여”(Thou still unravished bride of quietness)라고 부름으로써 이것이 여성적임을 보여준다. 나이팅게일 또한 “가벼운 날개 달린 나무의 요정”(light-winged Dryad of trees)이라고 키츠는 부르고 있다. 그렇다면 이같이 여성적인 의인화를 통해 키츠가 그의 오드에서 보여주는 것은 무엇인가?

2. 판타지로서의 시쓰기: “프쉬케에게 바치는 노래”

“프쉬케에게 바치는 노래”(이하 “프쉬케”)는 그의 시작 원리를 살펴보는 데 있어 특별한 의미가 있는 시이다. 그 이유는 이 오드가 다른 오드를 쓰는데 실마리 같은 역할을 했을뿐만 아니라 이 시는 다른 시를 쓰는 데 있어 그의 시작 원칙을 아주 잘 보여 주기 때

문이다. 이 오드를 쓴 뒤 2-3주 안에 “가을에 부치는 노래”를 제외한 다른 모든 오드들이 마치 붓물 터지듯 솟구쳐 나왔다는 사실이 바로 그 이유이다. 이를 두고 베이트은 “프쉬케”가 다른 오드들을 쓰는 데 있어 “촉매제”(catalyst) 같은 중요한 역할을 했다고 말한다 (Bate 498).

“프쉬케”가 중요한 이유는 그러나 단순히 이 시가 다른 오드들보다 먼저 쓰여졌다는 사실에만 있는 것은 아니다. 그보다는 “프쉬케”에는 다른 오드들을 읽는 데 필요한 요소들이 내장되어 있다는 사실이 더 중요하다. 키츠는 첫 연에서 화자의 말을 빌어 다음과 같이 말한다.

분명히 오늘 나는 꿈을 꾸었어, 아니 생시였을까
내가 푹푹히 날개 돋힌 프쉬케를 본 것은?

Surely I dreamt today, or did I see
The winged Psyche with awakened eyes?

여기서 우리는 몇 가지 사실에 유의할 필요가 있다. 그 첫 번째 사실은 화자가 이런 경험을 꿈에서 했는지 또는 생시에 했는지를 그 자신이 알지 못한다는 사실이다. 그가 이런 일을 경험한 것이 꿈인지 생시인지 알지 못한다는 것은 이것이 상상의 공간에서 일어난 일임을 의미한다. 이를 좀 더 구체적으로 말하면, 이러한 일을 그가 목격한 것은 이것이 판타지(phantasy)였음을 의미한다. 판타지는 정신 분석에서 쓰이는 용어로, 이를 우리가 쓰는 또 다른 판타지(fantasy)와 구별하기 위하여 이를 phantasy로 표기한다. 전자(fantasy)는 단지 부질없는 몽상이나 백일몽을 의미하지만, 후자(phantasy)는 이와는 다르다. 후자(phantasy)는 우리가 문학에서 말하는 상상력(imagination)이나 예지(visionary notion)를 가리킨다. 따라서 이같은 판타지는 우리의 “모든 생각과 감정의 밑바탕을 이루는 상상력의 활동을 지칭한다”(It refers to the imaginative activity which underlies all thought and feeling, Rycroft 131). 그렇다면 키츠가 여기에서 묘사하는 장면은 단지 백일몽이거나 착시 현상이 아니라 그의 판타지 상태를 보여준 것이라 할 수 있다.

그 다음에 우리가 유의해야 할 것은 화자가 무엇을 봤는가 하는 문제이다. 키츠는 곧 이어 이렇게 쓰고 있다.

나는 아무 생각없이 숲 속을 거닐다가,
문득 깜짝 놀라 기절할 듯이
보았다. 아름다운 두 남녀가 눈에 잘 띄지 않는
시내가 흐르는 곳에서, 잎새와 떨리는 꽃들이
속삭이는 지붕 아래, 우거진 풀 위에
나란히 누워 있는 것을.

I wandered in a forest thoughtlessly,

And, on the sudden, fainting with surprise,
 Saw two fair creatures, couched side by side
 In deepest grass, beneath the whisp'ring roof
 Of leaves and trembled blossoms, where there ran
 A brooklet, scarce espied.

화자가 이런 광경을 보고 “문득 깜짝 놀라 기절할 듯 했다”고 쓰고 있다. 그러면 그는 이런 광경을 보고 왜 이처럼 놀랐을까? 물론 그가 아무 생각없이 숲을 걷고 있다가 뜻밖 에 이런 광경을 목격했으니 놀랄만도 하다. 그러나 그가 이처럼 소스라치게 놀라는 데에 는 또 다른 이유가 있다. 그는 프쉬케와 큐피드(Cupid)가 사랑의 행위를 하는 광경을 본 의 아니게 목격하고 이렇게 놀란 것이다. 이는 행위자가 그들을 목격하는 사람이 아무도 없으리라고 생각하면서 이런 행위를 하는 것을 목격자가 본의 아니게 몰래 보게 되었다는 의미에서 관음증적(voyeuristic)이라고 말할 수는 있다. 그러나 이 장면은 단지 관음증적인 광경을 묘사함으로써 독자의 성적 본능을 자극하는데에만 목적이 있는 것은 아니다. 화자 가 프쉬케와 큐피드의 정사 장면을 목격한 것은 어린 아이가 자신의 부모들의 성교 장면을 처음으로 목격한 것(primal scene)이라고 생각할 수는 없을는지?

키츠의 시에는 이같은 성애 장면이나 이미지가 자주 나올뿐 아니라, 이같은 성애 욕망 은 그의 시에서 중요한 동인(動因)으로 작용한다는 의미에서 이 장면 묘사를 어린 아이가 최초로 목격한 자신의 부모의 성교 장면(primal scene)과 같은 차원으로 놓을 때 이 장면 묘사는 아주 커다란 의미가 있다. 뒤에서 좀 더 자세히 언급하겠지만, 이들의 이같은 성애 장면의 목격은 시사하는 바가 많다. 화자가 이 장면을 목격한 것은 그 자신이 후에 큐피 드를 대신하여 프쉬케와 성관계를 맺음으로써 프쉬케를 자신의 시의 여신으로 삼고, 그 자신이 그녀의 신전을 지키는 사제가 되고자 함을 미리 보여 주는 것이라 하겠다. 부모의 성교 장면을 목격하거나 이를 후에 유추해서 알게 되는 어린 아이는 이같은 경험으로 인 하여 여러 가지 정신적인 장애 등 부정적인 부작용을 경험하기도 하지만, 그와는 반대로 이런 장면을 목격함으로써 오는 긍정적인 효과도 있다. 어린이가 갖게 되는 최초의 성교 장면에 대한 몽상(primal scene fantasy)은 어린 아이로 하여금 정상적인 성적 흥미를 유발시키며, 성적 동일시를 가능하게 하여 그로 하여금 정상적인 성적 발달을 하는데 도움 이 되게 하는 긍정적인 효과도 또한 있다(황익근 140).

키츠에게 있어서 시쓰기는 곧 타자의 욕망(desire of the Other)을 의미한다. 여기서 타 자의 욕망이란 “타자의 욕망의 욕망”(desire of the Other's desire)을 의미하는 것으로, 이 는 타자의 욕망의 대상이 되고자 하는 욕망과 더불어 타자로부터 인정을 받고자 하는 욕 망을 모두 의미한다(Evans 38).

우선 타자의 욕망의 대상이 되고자 하는 욕망을 보기로 하자. 이는 타자에 대한 욕망 (desire for the Other)인데, 이의 대표적인 예는 원초적인 타자인 어머니에 대한 근친상간 적인 욕망을 말한다(the incestuous desire for the mother, the primal Other, Lacan 67).

어머니는 아이에게 있어 큰 타자로서의 어머니(the M-Other, Madan 98)이다. 큰 타자로서의 어머니는 그러나 아이의 욕망의 대상이 될뿐만 아니라 아이가 인정을 받고자 하는 대상이기도 하다. 어머니는 그러나 아이의 욕구를 만족시킬 수는 없다. 이는 어머니 자신이 존재의 결여(lack)에 기반을 둔 주체이기 때문이다. 여기서 어머니가 결여하고 있는 것은 팰러스(phallus)이다. 어머니가 팰러스를 결여하고 있다는 사실을 알게 된 아이는 어머니가 결여하고 있는 상징적인 팰러스(symbolic phallus)를 자신이 대신함으로써 어머니의 욕망을 만족시키려 한다. 그러나 이같은 아이의 노력은 어머니의 욕망의 만족이 자신의 한계를 넘어선 것이라는 사실을 인식하고는 무산된다. 더구나 아이는 어머니의 막강한 힘 때문에 무력감과 불안을 느낀다. 그러나 아이는 거세의 위협을 가하는 아버지의 중재에 의하여 이같은 곤경으로부터 빠져 나올 수가 있게 된다. 결국 아이는 어머니의 욕망으로부터 벗어나 큰 타자(Other, 이는 불어의 Autre의 번역임)의 세계인 상징계로 진입할 수 있게 된다. 이같은 라캉의 설명이 “프쉬케”에서는 어떻게 작동하는지 보기로 하자.

이 시의 화자(키츠라고 해도 좋겠다)는 자신이 프쉬케를 대신해서 그녀가 결여한 팰러스가 되어 주고 싶어한다. 프쉬케가 팰러스를 결여했다는 사실은 그녀가 “옛날 같은 맹세를 받기엔 너무 늦었다”(too late for antique vows)라는 표현에서 드러난다. 다시 말하면 프쉬케는 희랍의 신화의 경배 대상이 되기에는 너무 늦게 태어났기 때문에 신화라는 상징 체계 내에서 공공연히 인정받을 수 있는 자격을 갖지 못하고 있다. 신화라는 상징 체계도 곧 팰러스에 의해 매개되는 체계라는 사실을 염두에 둔다면 프쉬케는 팰러스가 결여된 존재로 아주 불안한 위치에 있다. 이를 잘 알고 있는 이 시의 화자는 자신이 프쉬케의 상징적 팰러스가 되기를 자청한다.

그러니 나를 그대의 합창대로 삼아 주오. 그리하여 한밤중의 시간에
내가 신음 소리를 낼 수 있게 해주오.

So let me be thy choir, and make a moan
Upon the midnight hours.

여기서 신음 소리가 의미하는 것은 분명히 성적인 결합을 의미하는 것으로, 이는 곧 프쉬케와 화자의 성적인 결합을 뜻한다. 더구나 “한밤중의 시간에”(Upon the midnight hours)라는 표현이 이 시에서 두 번이나 나오는 것을 보면 이 시의 화자는 한밤중에 프쉬케와의 결합을 통하여 그녀의 욕망을 만족시키기를 간절히 바라고 있음을 알 수 있다. 이렇게 함으로써 그는 자신의 마음의 어느 인적 드문 땅에 그녀의 신전(fane)을 세우겠노라고 다짐한다. 여기서 신전은 프로이트의 해석에 따르면 분명 남성적인 팰러스를 상징한다. 화자는 그녀와의 성적 결합을 통하여 그가 그녀에게 결핍되어 있는 팰러스가 되고자 한다.

화자와 프쉬케와의 성적 결합은 그러나 단지 은유(metaphor)로서의 결합으로 이는 판타지의 차원에서 이루어진다. 화자와 프쉬케와의 결합은 주체로서의 화자와 타자(other)로

서의 프쉬케와의 결합이며, 이는 화자가 프쉬케의 욕망에 동일시함으로써 가능하다. 이를 다른 말로 하면, 그것은 프쉬케를 욕망할뿐만 아니라 프쉬케의 욕망의 대상, 즉 그녀로부터 인정받기를 원함으로써 가능한 것이다. 그렇기 때문에 화자와 프쉬케와의 결합은 일방적인 것이 아니라 쌍방 모두의 욕망을 만족시키는 것이 된다. 이같은 욕망의 충족은 시인으로서의 키츠의 입장에서 보면 단지 프쉬케와의 성적 결합의 차원에 머무르는 것만은 아니다. 타자(other)로서의 프쉬케와의 결합이 판타지의 차원에서 이루어진 이상, 키츠가 궁극적으로 바라는 것은 큰타자(Other)의 세계로의 진입이다. 이는 성적 결합이 단지 개인적인 차원(parole의 차원)에서의 욕망의 실현이라면, 상징계로의 진입은 공적인 차원(langue의 차원)에서의 욕망의 실현이기 때문이다. 이렇게 볼 때 그가 이 시에서 말하는 “한 밤중의 시간에”(Upon the midnight hours) 이루어지는 작업은 두 가지의 의미를 갖는다. 그 첫째 의미는 물론 프쉬케와 판타지의 차원에서 이루어지는 성적 결합을 의미한다. 이의 또 다른 의미는 이같은 은유적인 성적 결합에 의하여 생기는 영감의 바탕 위에 가능한 시쓰기의 작업이다. 그는 이를 그가 리처드 우드하우스(Richard Woodhouse)에게 보낸 편지에서 “나의 야간 작업”(my night's labour, Letters II, 388)이라고 말하고 있다. 이같은 시쓰기의 작업은 결국 큰타자(Other)의 차원인 상징계에서의 인정을 전제로 한 것이다. 이같은 욕망이 실현됐음을 보여주는 증거는 “환한 횃불”(A bright torch)이라는 구절이다. 횃불의 역할은 어두운 밤에 만인이 볼 수 있게 하는데 있다. 물론 이 시에 나오는 횃불은 큐피드가 프쉬케를 어두운 밤에 찾아 올 때 횃불을 밝혀 그로 하여금 길을 잃지 않게 하기 위한 것이다. 그러나 또 한편에서 보면 이러한 횃불은 곧 키츠가 쓰는 시를 의미한다. 이렇게 되면 키츠가 쓰는 시는 환한 횃불이 되어 만인을 밝혀 줄뿐만 아니라 만인으로부터 인정을 받게 된다. 이렇게 되면 그가 바라는 타자의 욕망은 개인적인 차원(상상계)에서 그리고 공적인 차원(상징 체계)에서 모두 이루어지는 셈이다. 그는 타자인 프쉬케와의 결합을 판타지의 차원에서 갈망함으로써 결국 소문자 대상인 타자(objet-petit-a), 즉 프쉬케와 결합할 수 있고, 이에서 더 나아가 그의 시를 통하여 큰타자(Other)의 세계인 상징계에 진입하게 된다. 그는 이렇게 하여 섞여지는 그의 시가 어떤 것인지를 다음과 같이 말한다.

그렇다, 나는 그대의 사제가 되겠노라, 그리고 내 마음의
어느 인적 드문 땅에 신전을 짓겠노라.
거기서 즐거운 고통으로 새로 자란, 생각의 가지들이
소나무 대신 바람결에 속삭이도록 하겠노라.
저 멀리 주위에는 저 검은 울창한 나무들이
절벽 또 절벽의 거친 봉우리의 산들을 깃털처럼 겹치게 하겠노라.
그리고 거기서 산들 바람, 시냇물, 새와 벌들로
이끼 위에 누운 숲의 요정들을 잠들게 하겠노라.
그리고 이 넓은 정적의 한 가운데에
장미빛 성전을 꾸미겠노라.

활발한 두뇌가 만든 꽃다발의 격자(格子) 시령으로,
꽃봉오리, 종꽃, 그리고 이름없는 별로,
꽃을 기르면서도, 결코 똑같은 것을 기르지 않는
상상이라는 정원사가 꾸며주는 모든 것을 가지고,
그리고 거기엔 어슴프레한 생각이 줄 수 있는
온갖 부드러운 환희를 그대에게 바치겠노라.

Yes, I will be thy priest, and build a fane
In some untrodden region of my mind,
Where branched thoughts, new grown with pleasant pain,
Instead of pines shall murmur in the wind:
Far, far around shall those dark-cluster'd trees
Fledge the wild-ridged mountains steep by steep;
And there by zephyrs, streams, and birds, and bees,
The moss-lain Dryads shall be lull'd to sleep;
And in the midst of this wide quietness
A rosy sanctuary will I dress
With the wreath'd trellis of a working brain,
With buds, and bells, and stars without a name,
With all the gardener Fancy e'er could feign.
Who breeding flowers, will never breed the same:
And there shall be for thee all soft delight
That shadowy thought can win.

위의 인용에서 시인으로서의 키츠가 프쉬케에게 한 약속에서 우리는 아주 흥미있는 사실을 발견하게 된다. 그는 “즐거운 고통”(pleasant pain)으로 새로 자란 생각의 가지들이 바람결에 속삭이게 하겠다고 약속한다. 이는 “즐거운 고통”이라는 모순어법적인 표현(oxymoronic expression)이 분명히 보여주는 바와같이 노골적인 성애(erotics)를 뜻한다. 이는 그가 이 신전에서 프쉬케를 성적으로 만족시켜 주겠다고 약속하는 약속이 된다. 더구나 위에 인용한 구절의 마지막 문장은 이같은 성적인 뉘앙스를 더욱 짙게한다. 그는 “어슴프레한 생각이 줄 수 있는 온갖 감미로운 환희(delight)를 그대(프쉬케)에게 바치겠노라”고 약속한다. 여기서 “환희”(delight)는 무엇을 의미하는가? 이는 분명 라캉(Jacques Lacan)과 바르트(Barthes) 그리고 크리스테바(Kristeva)가 말하는 희열(jouissance)의 또 다른 이름일 뿐이다(Hawrhorn 102). 이같은 우리의 추측은 “어슴프레한 생각”(shadowy thought)이라는 표현에 의하여 더욱 굳어진다. 그러나 희열은 단지 성애만을 지칭하는데 그치는 것은 아니다. 라캉에 의하면 희열은 “성적이며, 정신적이고, 육체적이며, 개념적일 뿐만 아니라 또한 동시에 이 모두의 총체이다”(sexual, spiritual, physical, conceptual at one and the same time, Kristeva 16). 그렇다면 성애로서의 글쓰기(écriture as erotics)를 시작의 강령

으로 선언한 키츠에게는 이러한 글쓰기가 단지 성애의 차원에만 머무는 것이 아니라 라캉이 말한 이 모든 것(성적, 정신적, 육체적, 개념적)을 모두 포함하는 전존재적인 글쓰기가 되는 셈이다. 따라서 이같은 그의 선언은 그의 시쓰기를 다시 보게 하는 계기를 제공한다.

3. 희열로서의 텍스트 읽기: “희랍 항아리에 부치는 노래”

위에서 우리는 키츠가 “프쉬케에 바치는 노래”에서 자신의 시쓰기의 강령으로 성애(性愛)로서의 글쓰기를 선언한 것에 유의한 바 있다. 우리가 이제 읽으려고 하는 “희랍 항아리에 부치는 노래”는 그러나 이같은 성애를 시쓰기의 은유로만 쓰는 것이 아니라 텍스트 읽기의 은유로도 사용하고 있음을 보여준다. 이는 시쓰기가 단지 시쓰기로만 머무르는 것이 아니라 텍스트 읽기와도 밀접하게 연관되어 있음을 의미한다. “희랍 항아리에 부치는 노래”는 따라서 텍스트 읽기로서의 시쓰기라는 측면에서 키츠가 자신의 텍스트 읽기를 시쓰기로 보여준다는 의미에서 아주 흥미있는 시가 아닐 수 없다.

이 시는 이렇게 시작된다.

너 아직도 더럽혀지지 않은 고요의 새색시,
너 침묵과 완만한 시간의 수양아기.

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time.

위의 인용에서 쓰인 몇 단어는 이 시를 읽는데 있어 우리에게 중요한 실마리를 제공한다. 우선 희랍 항아리를 “너”(Thou)라고 부름으로써 이 시의 화자는 희랍 항아리와 자신이 아주 가깝고 특별한 관계에 있음을 보여준다. 더구나 이 “너”라는 호칭이 이 시의 처음에서 두 번이나 쓰인 것을 보면, 화자가 희랍 항아리를 얼마나 애뜻한 감정으로 대하고 있는가를 알 수 있다. 그런데 이같은 “너”라는 호칭 바로 다음에 “아직도 더럽혀지지 않은”(still unravish'd)이라는 희랍 항아리의 묘사는 이것이 그저 단순한 항아리의 묘사라기 보다는 시인이 화자의 입을 통해 항아리에 대해 감정을 이입한 것으로 볼 수 있다. “더럽혀지지 않은”(unravish'd)이라는 단어는 이러한 시인이 희랍 항아리에 대해 느끼는 양가적인 감정을 아주 잘 드러낸다. unravish'd라는 단어는 세 부분으로 돼있다. 이를 분석해 보면 un+ravish+ed가 된다. 우선 ravish 부분만을 보기로 하자. Ravish는 폭력에 의해 남성이 여성을 짓밟는 행위를 말한다. (1)따라서 희랍 항아리가 아직도 더럽혀지지 않았다는 것은 화자가 희랍 항아리를 겁탈하겠다는 욕망을 드러내는 것이 그 하나의 읽기이다. 그러나 우리의 읽기는 여기서 그치지 않는다. 이의 또 다른 읽기는 (2) 이 시의 화자가 이 희랍 항아리에 의하여 겁탈당하기를 욕망한다는 의미로 이해될 수 있다(Manning 132). 이 둘은 바로 화자를 통해 희랍 항아리에 투사된 시인의 양가적인 감정이다. 그러나 시인

의 양가적인 감정은 여기에서 그치는 것이 아니다. Ravish라는 단어는 겁탈하다라는 의미 말고도 이와 동등한 위치를 차지하는 의미로 “성적 희열로 열광하다”(to transport with joy or delight)라는 의미를 또한 가지고 있다. 그렇다면 이 의미도 위에서와 마찬가지로 양가적인 의미를 가지게 된다. 그 하나의 이미는 (3) 희랍 항아리가 아직도 더럽혀지지 않았기 때문에 성적희열을 모른다는 의미로 읽힌다. 따라서 이 시의 화자는 희랍 항아리로 하여금 희열을 느끼게 해 주고자 하는 욕망을 가지고 있다. (4)또 다른 측면에서 보면 화자는 희랍 항아리와의 교섭을 통하여 자신이 희열을 느끼고자 하는 욕망을 가지고 있다. 이렇게 볼 때 unravish'd라는 단어 하나가 여러 가지의 의미를 가지는 것을 알 수 있다. 더구나 희랍 항아리를 하나의 텍스트로 읽을 경우 이같은 여러 가지의 상황은 텍스트의 읽기에서 생기는 여러 가지의 다양한 관계라고 말할 수 있다. 이같이 다양한 관계는 성적 욕망의 여러 가지 양태와도 같은 것이며, 이렇게 볼 때 여기에 나타난 텍스트 읽기는 곧 욕망의 관계의 표출이라고도 할 수 있다. 여기서 특히 우리의 주의를 요하는 것은 이같은 성적인 욕망이 가학증(sadism)과 피학증(masochism)의 특성을 보여준다는 사실이다.

여기서 우리는 항아리가 여성으로 나타나며 화자는 남성으로 나타난다는 사실에 유의할 필요가 있다. 우선 “새색시”(bride)라는 지칭이 이를 분명히 해준다. 이에서 더 나아가 “수양아기”(foster-child)라는 단어는 물론 아직 성별을 표시하지 않고 쓰인 것이긴 하지만, 이 또한 여성으로 볼 수 있다. 또한 항아리(urn)가 하나의 용기(容器)라는 사실에 유의한다면, 이같은 용기는 여성의 자궁을 상징하는 것이므로(Cookson 71), 프로이트적인 해석에 따르면 항아리 자체가 여성적이 된다. 이렇게 본다면 이 시의 화자는 남성이며, 그가 이 시에서 희랍 항아리를 읽는 행위 (항아리가 하나의 예술품인 한에 있어서는 이것도 텍스트 읽기의 대상이 된다)는 어느 면에서 보면 도착적인 욕망(perverse desire)의 표출이라고 할 수도 있다. 그렇다면 텍스트로서의 희랍 항아리는 다소곳하며, 아직도 성적 경험이 전혀 없는(unravish'd) 새색시이다. 그가 텍스트(항아리)를 읽는 행위는 텍스트(항아리)를 범(ravish)하여 텍스트로 하여금 희열(ravishment)을 느끼게 함과 동시에 자신도 성적 희열을 느끼는(ravished) 과정이라고 할 수 있다. 이에서 더 나아가 화자는 시간과 침묵의 수양딸인 항아리를 시간과 침묵으로부터 단절시켜 육보이게 하려는 근친상간적(incestuous)이고 소아애적(pedophilic) 이상 심리를 노출하고 있다. 키츠가 이 시의 처음에서부터 희랍 항아리라는 텍스트 읽기를 성적 욕망의 은유로 나타낸 것은 화자(주체)와 텍스트(타자) 사이에 존재하는 역동성이 얼마나 활발하고 강한 것인가를 보여주는 하나의 방법일뿐이다. 그리고 이 시를 읽는 독자는 이같은 화자와 타자 사이에 형성되는 왕성한 역동적인 관계를 목격하는 사람(voyeur)으로서 이러한 관계의 형성에 참여하게 된다. 그러면 이같이 강한 역동성이 구체적으로 어떤 양상을 띠는지를 보기로 하자.

첫 연에서는 이같은 욕망이 서로 뒤엉켜 극도의 혼란 상태를 보여 준다. 이같은 혼란상은 첫 연에서 의문 부호가 무려 일곱번이나 쓰였다는 사실로도 뒷받침된다.

무슨 가장자리 앞으로 꾸며진, 신들 혹은 인간들 혹은 둘 다의

전설이 네 모습 둘레를 감싸고 있는가,
 템페인가 혹은 아르키디아의 계곡인가?
 이들은 무슨 사람들인가 신들인가? 무슨 처녀들이 수줍어 하는가?
 얼마나 미친듯한 추적인가? 도망치려고 얼마나 몸부림치는가?
 무슨 피리며 북들인가? 얼마나 정신없는 황홀경인가?

What leaf-fringed legend haunts about thy shape
 Of deities or mortals, or of both,
 In Tempe or the dales of Arcady?
 What men or gods are these? What maidens loath?
 What mad pursuit? What struggle to escape?
 What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

이같은 욕망의 혼란은 많은 의문 부호뿐만 아니라 불완전하고 정형화되지 않은 구문에 의해서도 드러난다. 여기에서 더 나아가 “또는”이라는 의미로 쓰이는 “or”가 위의 짧은 인용에서 모두 네번이나 쓰인 것은 이같은 욕망을 가두지 않고 맘껏 발산할 수 있게 하기 위한 시적 장치이다. 만약에 이같은 흥분과 고조된 욕망을 가두어 놓을 경우, 억압된 욕망은 분출구를 찾지 못하여 폭발할 것이기 때문이다. 이같은 불행한 사태를 방지하기 위하여 “또는”이라는 장치를 넣음으로써 욕망의 발산이 여러 방향으로 확트이게 길을 터 놓은 것이 된다.

1연에서의 이같은 욕망의 발산은 그러나 2연에서의 욕망의 부정과 억제와 아주 큰 대조를 보인다. 1연에서는 욕망의 무절제한 발산을 위해 의문 부호와 “또는”(or)이라는 단어가 많이 쓰였다. 그러나 2연에 오면 부정적이고 회의적인 의미가 강한 “그러나”를 의미하는 but과 yet이 많이 쓰일뿐만 아니라, 부정을 나타내는 no, never, nor, not등의 단어가 이 길지 않은 연에 무려 여덟번이나 사용되었다. 이에 덧붙여, 2연은 1연에 비하여 시형이 정형을 이루고 있다는 사실은 1연에서 무제한적으로 방출되던 욕망이 2연에 와서는 억제되었음을 보여주는 확실한 증거이다. 이같은 사실은 1연과 2연의 마지막 2줄을 비교해 보면 아주 잘 알 수 있다.

얼마나 미친듯한 추적인가? 도망치려 얼마나 몸부림치는가?
 무슨 피리며 북들인가? 얼마나 정신없는 황홀경인가?

What mad pursuit? What maidens loath?
 What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

위의 인용에서 보듯이 이 길지 않은 두 줄에 의문 부호가 4번이나 쓰였으며, 네 문장 모두 불완전한 구문으로 돼 있다. 이같은 구문은 추적과 소음 그리고 무절제한 황홀경 등 욕망의 광란 상태를 여과없이 보여주기 위한 것이다. 한편 2연의 마지막 2줄은 이와는 대

조적으로 욕망의 부정과 억제를 보여준다.

비록 그대가 희열을 맛보지 못할지라도 그녀는 늙지 않고,
영원히 그대는 사랑할 것이며, 그녀는 아름다우리!

She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
Forever wilt thou love, and she be fair!

2연의 마지막 두 줄이 보여주는 것은 1연에서 무절제하게 발산된 욕망이 영원하기 위해서는 이것이 예술로서의 텍스트 형태를 취해야 되는데, 이렇게 되면 이런 욕망은 결코 충족될 수 없음을 보여준다. 더구나 여기서 우리가 유의해야 할 것은 1연과 2연에서 동일한 희랍 향아리라는 텍스트를 화자가 서로 다르게 읽었다는 점이다.

그러면 이제 키츠가 희랍 향아리라는 텍스트를 어떻게 읽고 있는지를 좀 더 자세히 보기로 하자. 키츠가 희랍 향아리를 어떻게 읽는가를 우리가 살펴 보는 이유는 이렇게 함으로써 우리는 이 시의 텍스트를 더 잘 읽는 방법을 터득할 수 있기 때문이다. 우선 키츠에게 있어서 텍스트는 무엇을 의미하는지 보기로 하자. 바르트는 “텍스트는 배물애(拜物愛, fetish)의 대상이며, 이 배물애의 대상은 [독자인] 나를 욕망한다”(The text is a fetish object, and this fetish desires me, Barthes 1975, 27)고 말한다. 이는 우리가 상식적으로 생각하듯이 독자가 텍스트를 욕망하는 것과는 정반대의 과정을 말한다. 이는 어떻게 해서 가능한가? 그것은 우리 모두의 욕망은 타자의 욕망이라는 사실에서 살펴 보면 쉽게 이해되는 바이다. 우리가 타자(이 경우 텍스트)를 욕망하는 것도 마찬가지로 타자의 욕망인데, 여기서 타자의 욕망이란 타자의 욕망의 대상이 되고자 하는 욕망이다. 이같은 사실은 키츠가 텍스트로서 읽는 희랍 향아리의 경우에도 적용된다. 키츠는 배물애의 대상으로서의 텍스트인 희랍 향아리의 욕망의 대상이 되고자 한다. 따라서 이 시는 배물애의 대상으로서의 희랍 향아리가 키츠를 어떻게 욕망하는가를 보여 준다는 측면에서 우리의 호기심을 자극한다.

따지고 보면 이 시에 나오는 희랍 향아리는 어느 특정한 향아리를 지칭하는 것이 아니라, 키츠가 본 여러 가지 종류의 희랍 향아리를 모자이크한 상상 속의 희랍 향아리이다. 그런데 이같은 상상 속의 희랍 향아리가 언어를 매개로 한 문학 작품인 시에서 묘사된다는 측면에서 본다면, 이 향아리는 “이야기”(tale)로서의 향아리이며, 그렇기 때문에 이 향아리는 텍스트로서의 향아리가 된다. 이 텍스트로서의 향아리는 키츠에게는 욕망의 대상으로서의 향아리이지만, 앞에서 인용한 바르트의 말에 따르면, 이 텍스트는 독자인 키츠를 욕망하고 있는 셈이다. 배물애의 대상으로서의 희랍 향아리는 키츠에게는 결국 ‘소문자 a’(objet-petit-a)가 되며, 이 ‘소문자 a’는 따라서 이 시의 텍스트가 되는 셈이다. 그렇다면 이 시는 희열을 “이야기”하는 텍스트가 아니라 희열을 주는 “희열의 텍스트”(the text of bliss, Barthes 1975, 55) 자체가 된다. 그렇다면 “희열의 텍스트”의 특징은 무엇인가?

이 물음에 대답하기 위해서 우리는 바르트가 말하는 즐거움의 텍스트와 희열의 텍스트의 차이를 알 필요가 있다.

우선 프랑스어에서는 즐거움(plaisir)과 희열(jouissance)이 확연히 구분되지는 않는다. 즐거움(plaisir)이라는 말이 어느 때는 희열(jouissance)을 포함하기도 하고, 또 어느 때는 이와는 반대되는 개념으로 쓰이기도 한다. 바르트가 그의 책의 제목으로 “텍스트의 즐거움”(Le Plaisir du texte)이라고 했을 때, 그는 여기서 즐거움이라는 의미를 넓은 의미로 써서 여기에 희열(jouissance)까지를 포함시키고 있다(Makaryk 607). 이처럼 바르트 자신도 즐거움과 희열을 엄밀히 구분하지 않고 쓰고 있다. 그럼에도 불구하고 그는 즐거움(plaisir)의 텍스트와 희열(jouissance)의 텍스트를 다음과 같이 구분하고 있다.

즐거움의 텍스트: 행복감을 담아서 채우고 주는 텍스트. 문화에서 생산되어 문화와 결별하지 않고 편안한 독서 행위와 연결된 텍스트. 희열의 텍스트: 무아의 경지를 유발시키는 텍스트. (어느 정도 권태감을 일으킬 만큼) 독자의 마음을 <들쭉서 놓고>, 그가 가지고 있는 역사, 문화, 심리에 대한 개념들과 일관된 취향, 가치관, 기억들을 흐트러뜨려, 그와 언어와의 관계를 위기로 몰고 간다. (Barthes 1975, 14)

Text of pleasure: the text that contents, fills, grants euphoria; the text that comes from culture and does not break with it, is linked to a comfortable practice of reading. Text of bliss: the text that imposes a state of loss, the text that discomforts (perhaps to the point of a certain boredom), unsettles the reader's historical, cultural, psychological assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, brings to a crisis his relation with language.

여기에서 보듯이 바르트가 희열이라고 말할 때 그는 여성이 성적 교섭에서 경험하는 희열을 말한다. 그는 여성이 오르가즘(orgasm)에 다다른 것(coming, Barthes 1975, v)을 희열의 은유로 씌으로써 희열의 텍스트가 주는 느낌을 여성적인 체험을 원용하여 보여주고 있다. 이는 우리가 유의해야 할 점 중의 하나이다. 그는 희열의 텍스트가 주는 기쁨이 남성적인 특질인 집약성에 있지 않고 여성적인 특질인 확산성에 있음을 강조한다. 이렇게 함으로써 우리가 일반적으로 남성적이라고 여기는 논리성과 목적성(telos)를 아예 희열의 범주에서 배제하고, 여성적인 특질이라고 여겨지는 감각성과 과정 중시성을 희열의 본질로 보고 있다. 이는 더 나아가서 희열의 텍스트는 은유의 텍스트가 아니라 환유의 텍스트임을 의미한다. 야콥슨(Jakobson)에 의하면 은유(metaphor)는 계열체적(paradigmatic)이고 환유(metonymy)는 통합체적(syntagmatic)이기 때문이다. 따라서 이같은 희열의 텍스트에서 얻어지는 의미는 이성적이 아니라 “감각적으로 산출되는 것”(sensually produced, Barthes 1975, 61)이다. 그런 의미에서 텍스트는 육체를 구성하는 직물(tissue, Barthes 1975, 64)이라고 할 수 있다.

텍스트는 육체를 구성하는 직물을 뜻한다. 그러나 지금까지 우리는 이 직물을 하나의 완성품, 하나의 이미 만들어진 베일로 생각하여, 그 뒤에는 의미(진리)가 어느 정도 숨어 있는 것으로 항상 생각해 왔다. 이제 우리는 이 직물에서 텍스트가 만들어지고 끊임없이 서로 엮갈려 짜진다는 생성의 개념을 강조하고자 한다. (Barthes 1975, 64)

Text means Tissue; but whereas hitherto we have always taken this tissue as a product, a ready-made veil, behind which lies, more or less hidden, meaning (truth), we are now emphasizing, in the tissue, the generative idea that the text is made, is worked out in a perpetual interweaving.

그러나 이렇게 해서 얻어지는 희열은 그 경계선이 분명한 것이라기 보다는 미결정적인 것이다. 이는 희열 자체가 남성적이고 이성 중심적이 아니라 여성적이고 감성 중심적이기 때문이다. 따라서 이러한 “미확정적인 것에 바탕한 즐거움의 힘은 아무리 강조해도 지나치지 않다”(Pleasure's force of suspension can never be overstated, Barthes 1975, 65)고 바르트는 강조한다. 여기에 바로 희열의 텍스트의 생동감이 있다. 바르트는 텍스트의 생동감(brio)이 없으면 텍스트 자체가 존재하지 못한다고 말하면서, 이러한 텍스트의 생동감은 텍스트가 (독자를) 희열하게 만들려는 의지(will to bliss, Barthes 1975, 13)라고 말한다.

여기서 우리는 키츠도 바르트와 같은 문맥에서 텍스트의 미확정성과 생동성을 말한 바 있음을 유의할 필요가 있다. 그는 친구인 헤이든(Haydon)에게 보낸 편지에서 다음과 같이 적고 있다.

마치 달팽이의 더듬이가 미세한 떨림을 통하여 대상을 감지하듯이, 우리의 인식과 대상 사이에 수없이 많은 세움과 허물음이 있고 난 후에야 우리는 아름다움을 느끼게 되지요. (Letters I, 265)

The innumerable compositions and decompositions which take place between the intellect and its thousand materials before it arrives at that trembling delicate and snail-horn perception of Beauty.

이 시가 희열의 텍스트인 이유는 여러 가지가 있다. 그 중에서도 가장 중요한 이유는 이 시에는 많은 단절이 있다는 사실이다. 이같은 단절은 독자로 하여금 그 스스로 이 단절을 매우게 함으로써 독자 자신이 작가가 되게 만든다. 독자는 이같이 글을 새로 쓰는 과정에서 희열을 느끼게 된다. 이러한 예를 2연과 3연에서 보기로 하자. 이 두 연에서는 실제의 악기로 연주되는 음악보다는 추상적인 개념으로서의 음악을 키츠가 선호하는 것처럼 느껴진다.

2연은 이렇게 시작된다.

들리는 가락은 감미롭다. 그러나 들리지 않는 가락은

더욱 감미롭다. 그리하여 고요의 피리를 마냥 불어라.
 감각의 귀가 아니라 보다 고귀한 것,
 영혼을 위하여 곡조 없는 노래를 부르라.

Heard melodies are sweet, but those unheard
 Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
 Not to the sensual ear, but, more endear'd,
 Pipe to the spirit ditties of no tone.

그리고 3연의 처음도 2연에서와 마찬가지로 예술의 형태로 굳어진 형상들이 더 바람직한 것으로 묘사돼 있다.

아, 복된 가지여! 너는 언제까지나
 잎지지 않고 봄과 작별하지 않으리.
 그리고 복 많은 피리 부는 이여! 그대는 지치지 않고
 영원히 새로운 노래를 영원히 불으리.

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
 Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
 And, happy melodist, unwearied,
 For ever piping songs for ever new.

그러나 이같은 키츠 자신의 말이 한 입으로 두 말을 하는 것이라는 사실은 2연 중간 이후에서 드러난다.

대담한 연인이여! 그대는 언제까지나 입맞출 수 없겠구나.
 그대의 소원이 이루어질 듯 하건만---그러나 슬퍼말라.
 행복에 못 미치는 대신 그녀 또한 늙지 않으리니.
 영원토록 그대는 사랑하고 그녀 또한 아름다우리.

Bold Lover, never, never canst thou kiss,
 Thou winning near the goal---yet, do not grieve;
 She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
 For ever wilt thou love, and she be fair.

우선 이같이 예술의 형태로 영원히 굳어진 인간의 형상이 결코 바람직한 것이 아니라는 김재는 위에 인용한 시구에서 부정의 뜻을 나타내는 말이 무려 다섯 번이나 나왔을뿐만 아니라, 첫 줄에서는 never가 두 번 연속 반복되어 나왔다는 사실에서도 잘 드러난다. 위의 인용은 “영원토록 그대는 사랑하고 그녀 또한 아름다우리”로 끝나고 있지만, 여기 짚

에 이르면 독자는 이같은 시의 진술에 동의하지 않는 자신을 발견하게 된다. 이같은 진술은 3연의 마지막에서도 똑같이 반복된다.

목숨 가진 사람의 정욕이 미치지 못 하는 곳,
이승의 사랑은 높은 슬픔으로 차고 쉬이 물리며
타는 이마, 말라 붙는 입술만을 주느니.

All breathing human passion far above,
That leaves a heart high sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.

언뜻 보면 이승에서의 사랑이란 필연적으로 한 없는 슬픔, 타는 이마, 말라 붙는 입술로 끝나는 것이라는 사실을 힘주어 강조함으로써 이같이 허무한 이승에서의 사랑을 강력히 만류하는 듯이 보인다. 그러나 이 같은 묘사를 뒤집어 보면 이같이 아픈 경험 대신에 영원히 시들지 않지만 이루어지지 않는 사랑을 어느 누가 원할 것인가라는 반문을 하지 않을 수 없게 한다. (3연에서는 이같은 사랑이 이루어지지 않는 상태를 강조하기 위하여 for ever라는 표현이 모두 5회나 쓰였음을 유의할 것).

아니나 다를까! 5연에 이르면 회랍 항아리는 “아티카의 자태!”(Attic shape!), “차가운 정원시여!”(Cold Pastoral!)라고 묘사된다. 더구나 이같은 표현 뒤에 감탄사(!)가 붙어 있다는 사실은 회랍 항아리가 더 이상 경외와 선망의 대상이 아님을 나타낸다. 회랍 항아리는 훌륭한 예술 작품임에는 틀림이 없다. 그러나 이같은 예술품의 돌레에 묘사되어 영원히 남겨진 형상들은 단지 인간의 욕망을 억제(suppression of desire)함으로써만 다다르게 되는 승화(sublimation)의 경지일뿐으로, 이는 금욕적인 종교인에게 권장할 수는 있을지 몰라도 보통 사람들에게는 설득력이 부족하다. 회랍 항아리에 새겨진 이같은 형상들이 결코 바람직하지 못하다는 것을 나타내기 위하여 키츠는 회랍 항아리를 이렇게 부르고 있다.

너, 침묵의 자태여, 너는 우리의 생각을 가물가물할만큼 멀리 이끌어 가는구나,
마치 영원이 그러 하듯이.

Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity.

그러나 우리의 생각이 가물가물할 정도로 멀리 이끌려 간다면, 우리는 감질나는 조바심만을 경험할뿐 희열은 결코 경험할 수 없다. 더구나 이 시의 마지막 두 줄은 지금까지의 기나긴 묘사로 고조된 우리의 욕망을 갑자기 싸늘하게 식히기에 충분할만큼 갑자기 우리에게 나타난다.

“아름다움은 참이요, 참은 아름다움” 이것만이
그대들이 지상에서 아는 모든 것이고 또 알아야 할 모든 것이다.

“Beauty is truth, truth beauty,”---that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

여기에 이르면 이 시는 하나의 해석이 아니라 여러 가지의 해석에 노출되어 있는 열린 텍스트임을 부정할 수 없게 된다. 열려 있어 여러 가지의 해석을 가능하게 하는 텍스트에 대해 바르트는 이렇게 말한다.

텍스트는 복수이다. 이는 단순히 텍스트가 다수의 의미를 가지고 있다는 의미에서가 아니라 텍스트는 의미의 복수성을 이룩한다는 것을 의미한다. 이는 곧 텍스트가 (단지 하나의 수긍할 수 있는 복수의 텍스트가 아니라) <하나의 이야기로 간추릴 수 없는> 텍스트의 복수성을 의미한다. 텍스트는 여러 의미들의 집적(集積)이 아니라 하나의 통행 과정이다. 따라서 텍스트는 하나의 해석(그것이 아무리 자유스러운 것일지라도)을 생산하기보다는 하나의 폭발(爆發)을 일으키며 또한 산중(散種)을 유발한다. 텍스트의 복수성은 따라서 텍스트의 모호성에서 나온다기보다는 소위 말하는 텍스트를 형성하는 기표의 교직(交織)이 가지고 있는 <입체적인 복수성>에서 나온다. (어원적으로 말하면 텍스트는 직물, 즉 직조된 천을 말한다). (Barthes 1992, 194)

The Text is plural. Which is not simply to say that it has several meanings, but that it accomplishes the very plurality of meaning: an irreducible (and not merely an acceptable) plural. The Text is not a coexistence of meanings but a passage, an overcrossing; thus it answers not to an interpretation, even a liberal one, but to an explosion, a dissemination. The plural of the Text depends, that is, not on the ambiguity of its contexts but on what might be called the stereographic plurality of its weave of signifiers (etymologically, the text is a tissue, a woven fabric)

위의 인용에서 바르트가 말하고자 하는 것은 텍스트는 여러 의미가 중층적으로 집적된 것이라는 사실이다. 텍스트는 또한 천과 어원이 같은 것임을 역설한다. 그의 이같은 말에서 우리가 유의해야 할 것은 텍스트는 하나의 해석을 생산하기 보다는 하나의 폭발, 그리고 폭발 후에 일어나는 파편같은 산중을 일으킨다는 사실이다. 위의 인용은 그러나 텍스트의 구성에 관한 것일뿐 여기에는 이러한 텍스트를 읽는 독자에 대한 언급이 없다. 그는 이러한 텍스트를 읽는 독자에 대해 다음과 같이 말한다.

텍스트를 읽는 독자는 천의 풀린 실마리의 끝을 잡고 있는 사람 (어떤 상상 체계로부터 풀려난 사람)에 비유될 수 있다. 이런 빈 주체가 어슬렁거리며 와디 (비가 많이 올 때나 흐를뿐 보통은 물이 없는 강) 계곡의 한 편 강 쪽을 걷고 있다 <이런 일이 바로 이 글을

쓴 저자 (바르트 자신)에게 일어났다. 그러자 그(바르트)에게 텍스트가 무엇인가에 대해 생생한 아이디어가 떠올랐다>. 그의 발 밑에는 와디의 물이 갑자기 불어 팔팔 흐르고 있다. (여기서 와디는 어떤 친숙하지 않은 느낌을 나타내기 위한 상징이다). 그가 이 때 인식하는 것은 서로 상충되고 이질적인 사물과 관점으로부터 생성된 다양하고 잡다한 다음과 같은 것들이었다: 빛, 색깔, 식물, 열기, 공기, 낮은 폭발음, 새의 낮은 우짖음, 계곡 저편에서 들려 오는 아이들의 목소리, 사람들의 두런거리는 소리, 몸짓, 원근의 동네 사람들이 입고 있는 옷. (Barthes 1992, 194)

The reader of the Text may be compared to someone at a loose end (someone slackened off from any imaginary); this passably empty subject strolls---it is what happened to the author of these lines, then it was that he had a vivid idea of the Text---on the side of a valley, a oued flowing down below (oued is there to bear witness to a certain feeling of unfamiliarity); what he perceives is multiple, irreducible, coming from a disconnected, heterogeneous variety of substances and perspectives: lights, colours, vegetation, heat, air, slender explosions of noises, scant cries of birds, children's voices from over on the other side, passages, gestures, clothes of inhabitants near or far away.

여기서 바르트가 보여주는 것은 무목적성을 가진(ateleological) 독자가 무심히 발견하게 되는 텍스트의 폭발적인 회열이다. 그는 그저 생각 없이 와디의 강둑을 걷다가 우연히 여러 가지의 희한한 일을 만나게 된다. 여기서 와디는 물론 갑자기 내리는 비로 인해 생기는 강으로, 이는 뜻밖의 상상력에 의해 생긴 텍스트를 발견하여 이에서 얻는 회열을 상징한다. 이같은 사건이 이 시의 4연에서 일어난다.

이 시의 다른 연은 희랍 항아리에 새겨진 그림과 연관하여, 이것의 현장성과 이에 반대되는 예술 형태로 정형화되어 경직된 (곧 죽은) 추상과의 사이에 생기는 갈등을 보여준다. 그러나 4연의 경우는 조금 다르다. 이 연에는 제단과 제주(priest) 그리고 이 제사에서 희생될 꽃수술로 장식된 소 등이 등장한다. 때는 아침, 장소는 해변의 작은 마을, 그리고 이 작은 마을은 주민 모두가 제사에 참석하느라고 피기할 정도로 텅비어 있어 조용하다. 그렇다면 이 4연에서 우리가 만나는 것은 무엇인가?

이와 관련하여 바르트는 회열과 공포는 아주 가까이 있으며, 어느 의미에서는 같은 것이라고 말한다(Proximity (identity?) of bliss and fear, Barthes 1975, 48). 바타이유(Bataille)의 경우 그는 “나는 미치지 않기 위해 글을 쓴다”(I write not to be mad)라고 말하지만 이는 “나는 두려움을 해소하기 위해 글을 쓴다”(I write not to be afraid, Barthes 1975, 48-49)라는 말과 같은 뜻으로 해석할 수 있다. 그렇다면 바타이유가 두려워하는 것은 무엇인가? 그가 두려워하는 것은 두 가지이다. 그 하나는 회열이고 또 다른 하나는 죽음이다. 죽음은 누구나 두려워하는 것이기 때문에, 바타이유가 인간인 이상 그가 죽음을 두려워하는 것은 쉽게 이해가 되지만 그가 회열을 두려워하는 것은 쉽게 이해가 되지 않는다. 그러나 그 이유는 바타이유 개인에게 있다기보다는 서양의 철학 전통에서

찾을 수 있다. 전통적으로 서양에서는 희열(bliss)은 광기(madness)와 동의어였다. 광기는 또한 플라톤 이후 서양의 이성 중심주의 철학 전통에서 금기시되어 온 항목이었다. 따라서 광기는 곧 철학이라는 상징 체제의 담론 밖에 존재하는 것이었고, 이것이 철학 담론 체제밖에 존재한다는 것은 이것에 대한 논의 자체가 없음, 곧 죽음을 의미하는 것이었다. 그런데 희열은 서양에서는 생물학적으로도 죽음(dying)과 동의어였다(Barthes 1975, vi). 이렇게 되면 왜 바타이유가 희열을 죽음과 마찬가지로 두려워했는지를 알게 된다.

이러한 전제를 깔고 이제 4연을 다시 읽어 보기로 하자. 한 마을이 온통 흥분에 들떠서 모든 주민들이 다 집을 비웠다면, 이 마을 사람들은 필시 아주 커다란 집단 무아지경(ecstasy)을 경험하는 어떤 계기를 가지고 있었음에 틀림없다. 이게 무엇인지에 대해 독자로서의 우리는 궁금하지 않을 수 없다. 여기에 묘사된 어떤 종교적인 의식에 대한 암시는 분명 이들이 어떤 종류의 집단적인 광기를 경험하는 것이 아닌가 하는 의구심을 자아낸다. (얼마 전에도 미국의 캘리포니아 주에서 “천국의 문”<Heaven’s Gate>이라는 사교 집단의 신도들이 혜성의 접근을 신호로 하여 집단 자살한 사건이 있었다. 더구나 재미있는 것은 이들이 교육 수준이 낮은 사람들이 아니라 자신들의 종교에 대한 홈 페이지를 인터넷에 가지고 있을 정도의 높은 수준을 가진 컴퓨터 전문가들이 많았다는 사실이다). 그렇다면 키츠도 바타이유나 마찬가지로 그가 가지고 있던 희열과 죽음에 대한 두려움을 해소하기 위해 이 시의 4연을 쓴 것은 아닐까? 이같은 우리의 의구심은 4연의 마지막 세 줄을 읽으면 더욱 굳어진다.

그리고 작은 읍이여, 너의 거리는 영원히
조용하리라. 그리고 왜 네가 폐허가 되었는지 말하러
올 사람은 아무도 없으리라.

And little town, thy streets for evermore
Will be silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.

키츠 자신이 경험한 희열/죽음의 공포(?)를 치유하기 위하여 이런 글쓰기의 치유법(writing cure)을 쓴 것은 아닐까? 독자로서의 우리가 그의 이런 글쓰기의 치유법을 보고 희열을 느끼는 것은 어쩌면 글읽기가 우리에게 대리 만족을 제공하고, 또한 관음증적이고 가학증적인 본능(voyeuristic and sadistic symptoms)을 만족시키는 것은 아닐는지?

지금까지 본 것과는 다르게 이 시의 갑작스럽고 준비할 시간을 주지않은 종결은 우리에게 여러 가지의 추측을 가능하게 한다. 그는 이렇게 이 시를 맺고 있다.

“아름다움은 참이요, 참은 아름다움” 이것만이
그대들이 이 세상에서 아는 모든 것이며, 또 알아야 할 모든 것이다.

“Beauty is truth, truth beauty,” ---that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

이같은 이 시의 종결은 정말로 키츠의 시답지 않은 예상을 뒤엎는 끝맺음이 아닐 수 없다. 더구나 이 시에서 그가 보여준 여러 가지의 묘사에 비추어 볼 때 우리는 그의 이같은 시의 종결에 전혀 준비가 돼 있지 않음을 발견한다. 라캉은 “상징은 실물의 죽음”(Symbol is the murder of the thing, Lacan 104)이라고 말한 바 있다. 여기서 라캉이 말하는 상징은 곧 추상을 뜻하는 것이다. 이 시의 종결에서 보이는 이같은 추상적 표현은 키츠가 이 시에서 보여준 모든 구체적인 묘사를 일거에 뒤엎는 결과를 가져온다. 그러나 그에게도 그 나름대로의 이유는 있을 것이다. 그 이유를 찾아 보는 것이 독자로서의 희열을 찾는 방법이기도 하다.

우리는 앞에서 이미 쾌락의 텍스트와 희열의 텍스트의 구별을 본 바 있다. 이 시가 희열의 텍스트인 한에 있어서는 이 시는 경험을 설명하는 시이기를 거부한다. 그렇게 하기 보다는 이 시는 독자로 하여금 독자 자신이 스스로 희열을 이 시에서 경험하도록 유도한다. 그렇다면 키츠가 이 시에서 쓰는 매개체로서의 언어는 희열의 텍스트에서는 아무런 소용이 없다. 이 경우 언어는 매개체로서의 자신의 한계를 드러내기 때문이다. 이것이 바로 언어도단(言語道斷)이라는 표현이 나타내는 언어의 한계점이다. 만약에 키츠 자신이 희열/광기/죽음의 공포를 경험했고 이를 치유하기 위해 이 시를 쓴 것이라면, 이 시를 읽음으로써 독자인 우리도 이같은 경험을 할 수 있다. 그렇다면 이같은 경험을 독자가 하게 하는 방법은 무엇일까? 이는 독자에게 키츠가 자신의 경험을 설명하는 것이 아니라 독자로 하여금 스스로 경험하게 하는 것뿐이다. 그렇다면 키츠는 어떻게 독자로 하여금 스스로의 희열을 경험하게 할 수 있을까? 그 한 가지 방법은 독자에게 충격을 가하는 방법이다. 이 시의 마지막에서 키츠가 구체적인 묘사를 사용하지 않고 이같이 추상적인 표현으로 끝맺은 것은 바로 그가 독자에게 스스로 텍스트의 희열을 경험하라는 초대장이 된다. 이것이 바로 키츠가 희랍 항아리라는 허구의 실체를 통하여 독자에게 전달하고자 하는 마지막 메세지인지도 모른다.

4. 맺는말

키츠의 시에는 아주 노골적이고 대담한 성애 장면이 많이 나온다. 예를 들면 “성녀 애그니스제 전야”에 나오는 포피로(Porphyro)와 매들린(Madline)의 성애 장면을 묘사한 최초의 원고는 너무나 야해서 출판인이 이 부분을 원문 그대로 실지 않고 키츠에게 수정을 부탁하여, 키츠가 이에 응하여 수정본이 출판된 것이다(Cookson 69). 키츠 시의 도처에서 발견되는 이같은 성애 장면 묘사와 성애의 주제는 그러나 그 자체로서 의미가 있는 것은 아니다. 이같은 성애 장면 묘사는 키츠가 자신의 글쓰기와 텍스트 읽기의 은유로 쓴 것이

다. 키츠는 자신의 글쓰기를 타자의 욕망(desire of the Other)의 차원에서 본다. 타자의 욕망이라는 말에는 두 가지 의미가 있는데, 그 하나는 자신이 타자의 욕망의 대상이 되고자 하는 욕망이고, 또 다른 하나는 타자로부터 인정을 받고자 하는 욕망이다. 우리가 타자의 욕망이라고 할 때, 우리는 이 두 가지 의미를 모두 포괄한다.

키츠의 이같은 성애 묘사는 그가 그의 시에서 대상과 합일함으로써 생기는 희열을 나타낸다. 이같은 희열은 두 가지로 나타나는데, 그 하나는 글쓰기이고, 또 다른 하나는 텍스트 읽기이다. “프쉬케”는 이 경우 욕망으로서의 글쓰기가 희열을 일으키는 경우이고, “희랍 항아리”는 텍스트 읽기로서의 욕망이 불러 일으키는 희열을 보여준다. 이 두 시를 살펴봄으로써 우리는 키츠의 시작 원리를 더 잘 이해할 수 있을뿐만 아니라, 그의 텍스트 읽기가 가져 오는 욕망으로서의 희열을 또한 이해할 수 있게 된다.

인용한 자료

- 황익근(번역), “정신 분석 용어 해설집.” 서울: 하나 의학사, 1988.
- Barthes, Roland. “From Work to Text” in Philip Rice and Patricia Waugh, eds. *Modern Literary Theory: A Reader*. 3rd ed. London: Arnold, 1992. Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.
- Bate, Walter Jackson. *John Keats*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1963.
- Cookson, Linda, and Bryan Loughrey, eds. *Critical Essays on Keats: Poems and Letters*. Longman, 1988.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Roudiez, Leon S. (ed.) Oxford: Blackwell, 1980.
- Lacan, Jacques. *The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959-60*. Trans. Dennis Porter. London: Routledge, 1992.
- Makaryk, Irena R., ed. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: U of Toronto P, 1993.
- Manning, Peter J. “Reading and Ravishing: The “Ode on a Grecian Urn.” In Evert, Walter H., and Rhodes, Jack W., eds. *Approaches to Teaching Keats’s Poetry*. New York: Modern Language Association of America, 1991. pp. 131-136.
- Rollins, Hyder Edward, ed. *The Letters of John Keats*. 2 vols. Cambridge, MA, Harvard UP, 1958.
- Rycroft, Charles. *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*. 2nd ed. Penguin, 1995.
- Sarup, Madan. *Jacques Lacan*. New York: Harvester Wheateleaf, 1992.
- Vendler, Helen. *The Odes of John Keats*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1983.
- Waldoff, Leon. *Keats and the Silent Work of Imagination*. Chicago: U of Illinois P, 1985.

■ Abstract

Poetics of Desire: A Reading of Keats's "Ode to Psyche" and "Ode on a Grecian Urn"

Chong-Ho Lee

We notice in Keats's poems a predominantly large number of sensuous images. These images, however, are not simply there to arouse and titillate our sexual desire; they are a kind of metaphor to call our attention to his principle of poetry-writing. In this sense, his two odes, "Ode to Psyche" and "Ode on a Grecian Urn," are important for us to understand his principle of writing and reading strategy, respectively.

In "Ode to Psyche" we become aware of how he voices his principle of poetry-writing by reviving a late-born goddess of Psyche. As the legend goes, Psyche was loved by Cupid. Keats, in the ode, reveals his intention to become her priest in the temple built in honor of her in his own mind. In this ode, we see his desire going in two directions: to love and to be loved by Psyche. Thus, this ode can be read as a metaphor for his poetry-writing.

In "Ode on a Grecian Urn" we recognize his intention to have bliss in reading a Text. The Text, in this case, is no other than the Grecian Urn itself transformed into a poetic text. Thus he becomes a reader of the Text seeking for the bliss of reading the Text. By reading "Psyche" and "Grecian Urn" we can come to understand better the element of bliss in Keats's principle of poetry-writing and text-reading.