

# 일반논문

---

# 메타픽션 속의 메타픽션을 찾아서

## — 존 파울즈의 소설 『만티사』 읽기

장 경 렬

(서울대 영어영문학과)

### 1. 『만티사』, 또는 하나의 메타픽션

존 로버트 파울즈(John Robert Fowles)가 자신의 소설 『만티사』(*Mantissa*, 1982)에서 옥스퍼드 사전을 인용하여 직접 밝히고 있듯이, ‘만티사’란 “별로 중요하지 않은 부가물, 특히 문학적 기도나 담론에 덧붙여진 것”<sup>1)</sup>이란 뜻을 갖는 단어이다. 그는 왜 자신의 소설 제목을 ‘만티사’로 한 것일까. 이는 필경 자신의 소설 쓰기 작업에 대한 작가의 태도를 반영하는 것이리라. 즉, 자신의 창작 작업 자체가 ‘별로 중요하지 않은 부가물’에 지나지 않는다는 암시를 통해 작가는 자신의 작업에 일정한 거리를 두고자 한 것인지도 모른다. 거리를 두다니? 어떤 의미에서 보면, 작가 측에서 소재 상으로든 주제 상으로든 대상에 대해 일정한 거리를 상정한 채 창작된 것이 바로 문학 작품이 아닌가. 그럼

---

1) John Fowles, *Mantissa* (New York: New American Library, 1982), 188쪽. 이 작품에 대한 앞으로의 인용은 본문에서 쪽수만 밝히기로 함.

에도 불구하고 굳이 거리를 의식하겠다는 이와 같은 태도가 의미하는 바는 무엇인가. 이 물음에 대한 답을 찾는 가운데 우리는 파울즈의 『만티사』가 갖는 소설사적 의미를 확인할 수 있다. 아니, 한 걸음 더 나아가서, 그가 이제까지 창작 활동을 해 왔던 시간적 공간인 20세기 후반을 풍미하던 소설 문학의 두드러진 특징 가운데 하나를 이해하기 위한 하나의 단서까지 찾을 수 있을 것이다.

거리 두기와 관련하여, 대상에 대한 인식은 크게 두 가지 측면에서 논의될 수 있음에 유의해야 할 것이다. 먼저 인식 대상이 자아 바깥의 세계일 경우, 인식 행위란 곧 프리드리히 셸링(Friedrich Schelling)이나 새뮤얼 테일러 콜리지(Samuel Taylor Coleridge)의 말처럼 주체가 객체가 되고 객체가 주체가 되는 과정일 수 있다.<sup>2)</sup> 따라서 대상과의 거리를 좁히고 대상에 보다 가까이 다가가려는 주체의 의지는 대상을 이해하는 데 필수 요건일 수 있다. 한편 인식 대상이 자아인 경우는 어떠한가. 이 경우 자아는 사유하고 존재하는 나의 일부인 이상 나와 자아 사이에는 거리 자체가 존재하지 않을 수 있다. 따라서 일정한 거리를 우선 확보하지 않으면 자아에 대한 이해 작업 자체가 불가능할 수도 있다. 바로 이 때문에 거리 확보를 위한 의식적인 노력이 선행되어야 할 수도 있다. ‘만티사’라는 소설의 제목이 암시하는 바는 바로 그런 것이 아닐까.

요컨대, 『만티사』는 일종의 ‘자기 응시’(introspection)의 결과물이다. 이때의 ‘자기 응시’의 대상은 물론 ‘소설가로서의 자아’ 또는 ‘소설가의 소설 쓰기’이다. 『만티사』의 주인공 마일즈 그린(Miles Green)이 “픽션은 단지 픽션일 뿐이고 픽션일 수밖에 없으며 픽션 이외에는 그 어떤 것일 수 없다는 사실”을 널리 인정하게 된 결과 자연스럽게 “픽션에 ‘관해서’ 쓰는 일이 픽션을 쓰는 일 그 자체보다 훨씬 중요한 것이 되고 말았지. 이게 바로 오늘날 누가 진정한 소설가인가를 알아내는 최상의 방법 가운데 하나이지. 진정한 소설가라면 중

2) Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, 제1권, eds. James Engell & W. Jackson Bate (Princeton: Princeton UP, 1983), 260쪽 참조.

이 위에 여러 이야기와 인물들을 꿰어 맞추는 일, 자동차 수리공이 하는 것과 같은 그런 종류의 번잡한 일을 하느라고 시간을 낭비하지 않을 거야”(118-119 쪽)라고 했을 때, 우리는 바로 이러한 ‘자기 응시’의 시선을 확인하게 된다. 문제는 “픽션에 ‘관해서’ 쓰는 것이 픽션을 쓰는 일 그 자체보다 훨씬 중요한 것이 되”었다는 작가의 의식일 것이다. 무엇이 이와 같은 의식으로 작가를 몰아간 것일까. 여기에는 무엇보다도 그리핀의 입을 통해 확인되는 바의 생각—“현실을 반영하는 소설은 60년 전에 죽었”으며 소설은 “반영의 매체가 아니라 ‘반성’의 매체”라는 생각(118쪽) —이 어떻게 해서 20세기 중엽 문학계를 지배하게 되었는가에 대한 이해가 요구된다.

『만티사』에서 파울즈가 에라토의 입을 빌려 말하듯이, “물론 [문학이라는] 장르 전체가 혼란 상태에 빠져 있다”는 점을 감안한다면, “소설의 죽음이라니, 그건 웃기는 얘기”(66쪽)일 수도 있다. 또한 “제발 죽어버리길 빌지”라든가 “그렇게 되면 얼마나 속시원할까”(66쪽)라는 에라토의 말이 대변하듯이 소설은 실제로 죽은 것이 아니다. 이런 의미에서 이른바 ‘소설의 죽음’ 또는 ‘소설의 종말’이라는 표현은 일종의 수사(修辭)일 수 있다. 사실 이 같은 수사가 소설가나 비평가의 입에 오르내리기 시작한 것은 1960년대의 일이다. 레슬리 피들러(Leslie A. Fieldler)나 루이스 루빈(Louis D. Rubin, Jr.), 수잔 손탁(Susan Sontag) 등의 비평가들이 당시에 이루어진 논의의 중심부에 놓이는데, 이들은 한결같이 사실주의적인 소설 양식이나 또는 그들 이전 시대의 모더니즘적인 소설 양식의 현대적 효율성에 회의를 표시하고 있다. 즉, 어떤 형태이건 이전 세대로부터 물려받은 소설 양식은 급변하는 현대 사회의 문제나 의식을 담기 어렵다는 인식을 이들은 공유하였던 것이다.

소설에 대한 비평계의 이와 같은 인식이 작가의 입을 통해 표명된 가장 대표적인 예는 1967년 존 바스(John Barth)가 발표한 「고갈의 문학」(“The Literature of Exhaustion”)이라는 에세이이다. 이 글을 통해 바스는 오늘날의 소설을 “고갈의 문학” — 좀 더 엄밀하게 말해, “가능성이 고갈된 문학” — 으로 규정<sup>3)</sup>하고 있다. 물론, 바스가 말하는 “고갈”은 사람들이 “현대”의 특징을 논할 때 종종 거론하는 “물리적, 도덕적, 또는 지적 타락”과 관계되는 것이 아니

라, “어떤 형식의 소진이나 가능성의 고갈”을 의미(Barth, 29쪽)한다. 그가 말하는 “형식의 소진”과 “가능성의 고갈”이라는 개념은, 어떤 의미에서 볼 때, 60년대와 그 이후의 소설의 흐름을 일별하는 데 중요한 단서가 되고 있다.

먼저 바스는, “사용하는 언어는 다소간 20세기 중엽의 것이고 현대인과 현대적인 주제를 다루고 있긴 하지만, 기교적인 면에서 19세기 또는 20세기 초엽의 작품을 쓰는 작가”(Barth, 32쪽)에 대한 비판을 통해, 형식상의 새로운 시도가 갖는 의미에 주목한다. 결국 그가 제기하는 문제는, “마치 고전적 비극이나 그랜드 오페라, 쇼넬트 양식의 ‘시대’가 지나가고 말았듯이, 중요한 예술 형식으로서의 소설의 시대가 끝나고 있음”(Barth, 32쪽)이 확실한 이 때, 조이스나 카프카의 형식상 실험에 대응하는 새로운 형식상의 실험이 오늘날에는 어떤 형태로 가능한가이다. 이 물음과 관련하여 우리가 주목해야 할 점은, 바스가 현대의 소설 작가들을 미로 속을 헤매고 있는 메넬라우스의 모습으로 파악하고 있다는 사실이다. 즉, 그에 의하면, 작가란 “세계라는 보다 거대한 미로 속에서 길을 잃은” 메넬라우스이며, 변신(變身)에 능한 “프로테우스”가 “자신의 ‘진정한’ 모습으로 돌아갈 때 그 신으로부터 길을 알아내기 위해” 그를 놓치지 말고 “꼭 붙들고 있어야”만 한다는 것(Barth, 34쪽)이다. 여기에서 미로는 소설 기법상의 가능성이 이미 고갈된 상태를 암시하며, 변신에 능한 프로테우스는 위장된 현실을 암시한다고 볼 수 있다.

요컨대, 작가가 미로 속에서 길을 잃음은 소설 기법상의 새로운 가능성이 보이지 않는다는 의미로 이해될 수 있다. 그렇다고 해서, 작가는 “19세기 말 또는 20세기 초의 기법”으로 돌아갈 수는 없다. 이제 작가는 현실이 진정한 본연의 모습을 드러내고 출구를 일러 줄 때까지 그 현실을 꼭 붙들고 놓치지 않는 이외에는 별다른 방법이 없다는 것이 바스의 진단이다.

현실과의 힘 겨루기를 통해 미로에서 빠져나오려는 노력은 작가마다 다른 양상을 띠고 있고, 미로 속을 헤매던 작가들이 찾아낸, 또는 찾아냈다고 확신

3) John Barth, “The Literature of Exhaustion,” *The Atlantic Monthly* 220 (August 1967), 29쪽. 이 글에 대한 앞으로의 인용은 본문에서 “Barth”로 밝히기로 함.

하는 출구도 작가마다 다르다. 그러나 그들은 대체로 전통적인 ‘모방 문학’의 논리를 거부하고 소설의 형식이나 창작 과정 그 자체를 소설의 주제나 소재로 삼았다는 점에서 공통점을 갖는다. 그들의 작품 경향을 1970년 미국의 소설가 윌리엄 개스(William Gass)는 ‘메타픽션’(metafiction)으로 규정한 바 있는데, 그 외에도 ‘반소설’(antifiction), ‘초(超)소설’(surfiction)로 규정되기도 한다. ‘메타’(meta-), ‘반’(anti-), ‘초’(sur-) 등의 명칭이 암시하듯이 ‘픽션’(fiction) 자체를 대상화하고 대상화된 픽션을 사유, 비판, 반성의 소재로 삼고 있음에 유의해야 할 것이다. 소설가가 자신의 소설 쓰기 행위를 대상화하고 나아가서 이를 사유, 비판, 반성의 소재로 삼고 있다는 점에서 메타픽션은 무엇보다도 자기 반성의 매체라고 할 수 있다.

이와 같은 자기 반성적 소설로서의 메타픽션을 패트리샤 워(Patricia Waugh)와 같은 이는 크게 세 종류로 분류한 바 있다.<sup>4)</sup> 워는 먼저 특정한 창작 관습을 문제삼아 전통적으로 소설이 어떤 방식으로 구성되어 왔는가를 뒤집어 보여 주는 메타픽션이 있음에 주목하면서, 그 대표적인 예로 파울즈의 『프랑스 중위의 여인』(*The French Lieutenant's Woman*, 1969)을 들고 있다. 이 소설의 경우, 화자가 이야기의 진행 중간에 끼여들어 소설 쓰기의 어려움을 이야기하기도 하고, 작중 인물들이 화자의 뜻대로 움직여 주지 않음에 불평을 늘어놓기도 한다. 그러나 이제 시대가 변했음을, 그리하여 전지적 작가가 명령하는 대로 작중 인물들이 움직이는 이른바 전통적인 소설 전개 방식의 시대가 지났음을 화자는 인정하기도 한다. 나아가 진행 중인 이야기의 전개 가능성을 여러 각도에서 가늠해 보기도 한다. 물론 미겔 세르반테스(Miguel Cervantes)의 『돈 키호테』(*Don Quixote*, 1605), 로렌스 스텐(Laurence Sterne)의 『트리스트람 샌디』(*Tristram Shandy*, 1759~67)와 같이 작가가 작품 안에 직접 개입하던 예가 없는 것은 아니지만, 여기에서 확인되는 소설 작법은 명백히 이전 시대의 작품에서는 찾아보기 힘들다. 이어서 워는 특정 작품이나 소설

4) Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (New York and London: Methuen, 1984), 4쪽.

양식 자체에 대한 패러디 형태의 메타픽션이 있음에 주목하면서, 그 예로 존 가드너(John Gardner)의 『그렌들』(*Grendel*, 1971) 등을 들고 있다. 『그렌들』은 괴물의 입장에서 『베오울프』의 이야기를 다시 써 놓은 것이라는 점에서 위가 말하는 유형의 메타픽션이 어떤 것인지를 짐작케 한다. 마지막으로 겔으로 보기엔 메타픽션이라고 할 수 없으나 여전히 메타픽션적 요소를 지니고 있는 예로 워는 리처드 부로티건(Richard Brautigan)의 『미국에서의 송어 낚시』(*Trout Fishing in America*, 1967)를 들면서, 이 같은 유형의 소설은 전통적인 소설 언어 구조를 벗어난 일종의 새로운 대체 언어 구조를 창조하려는 노력의 결과임을 지적한다.

『만티사』는 위에서 논의한 세 유형 가운데 어디에 해당하는 것일까. 물론 이 소설을 한번 훑어본 사람에게는 자명한 사실처럼 보이겠지만, 『만티사』는 바로 두 번째 유형의 메타픽션이다. 이 작품은 특히 메타픽션이라는 소설 양식에 대한 패러디로 규정될 수 있다. 다시 말해, 『만티사』라는 메타픽션의 소재가 바로 메타픽션인 것이다. 메타픽션을 소재로 한 메타픽션이라니? 이 소설이 어떤 특정한 줄거리도 갖고 있지 않고, 거의 대부분의 지면이 그린과 그의 상대역 사이의 대화로 이루어져 있을 뿐 우리 주변의 현실 세계든 작중 인물 주변의 현실 세계든 현실 세계와는 직접적인 관련이 없어 보이는 이유는 여기에 있다. 자기 반성적 소설 쓰기에 대한 자기 반성적 소설이라는 점에서, 당연히 소설에 대한 상식적인 이해의 시선으로 『만티사』를 읽고자 하는 많은 독자들은 당혹감을 느끼지 않을 수 없을 것이며, 소설 읽기의 즐거움을 기대하고 이 소설을 집어든 독자들은 자신의 기대를 무참히 저버리는 이 낯선 소설에 배신감까지 느낄지도 모른다.

그러한 당혹감과 배신감을 미리 계산하기라도 한 듯이 파울즈는 자신의 소설에 『만티사』라는 제목을 부여하고 있는 것이다. 말하자면, 『만티사』는 모종의 문학적 기도 또는 담론에 대한 ‘부가물’일 뿐이니 그 이상의 기대를 하지 말라는 작가의 의도를 담기 위한 것인지도 모른다. 사실 『만티사』는 파울즈 자신의 소설적 기도나 담론에 대한 일종의 부가적 담론일 수도 있고, 넓게 보아 20세기 후반을 주도해 왔던 자기 반성적 소설 쓰기에 대한 부가적 담론일

수 있다. 문제는 이 부가적 담론이 단순히 주변적이고 이차적인 ‘부가물’로 취급받기에는 너무도 진지하고 의미심장한 사유(思惟)와 사변(思辨)의 세계로 이루어져 있다는 점이다. 어떤 의미에서 보면, 메타픽션에 대한 모든 논의를 메타픽션의 방식으로 집약해 놓은 메타픽션이 다름 아닌 『만티사』인지도 모른다. 바로 이 때문에 『만티사』는 일종의 중심 또는 핵심으로도 이해될 수 있다. 말하자면, 메타픽션에 대한 모든 논의 또는 모든 메타픽션의 중심 또는 핵심의 자리에 놓이는 것이 『만티사』일 수도 있다. 이처럼 ‘부가물’이기도 하지만 그와 동시에 중심 또는 핵심일 수도 있다는 점에서 지난 20세기의 중요한 철학적 명제를 구현하고 있는 것이 바로 『만티사』가 아닐까. “별로 중요하지 않은 부가물”이라는 작가 자신의 주석<sup>5)</sup>에도 불구하고 『만티사』가 ‘중요한’ 까닭은 바로 여기에 있다.

## 2. 『만티사』, 또는 하나의 열린 텍스트

일찍이 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 텍스트를 “읽기용 텍스트”(le texte lisible, the readerly text)와 “쓰기용 텍스트”(le texte scriptible, the writerly text)로 나누는 적이 있는데,<sup>6)</sup> 전자는 단순히 읽는 과정에 그 의미를 소진하는 텍스트를 말한다면 후자는 독자 측의 능동적 참여가 없이는 단순히 그 의미를 드러내지 않는 텍스트를 말한다. 어떤 관점에서 보면, 전자를 닫힌 텍스트라고 한다면 후자는 열린 텍스트라고 할 수 있거니와, 전자와 달리 무수한 해석의 가능성에 문을 열고 있다는 점에서 그러하다. 파울즈의 『만티사』는 바로 이와 같은 열린 텍스트라는 점에서도 독자에게 당혹감과 배신감을 주기도 한다. 문제는

5) 앞서 인용한 바 있는 “Mantissa”에 대한 정의는 파울즈가 자신의 소설을 전개해 나가면서 이야기의 본문에 대한 주석의 형식으로 밝힌 것이다. *Mantissa*의 188쪽을 참조할 것.

6) Roland Barthes, *SSZ*, tr. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1975), 4-6쪽 참조.

어떤 점에서 『만티사』가 열린 텍스트인가에 있다.

『만티사』의 제1장은 그린의 의식을 회복하는 과정으로 시작된다. 의식을 회복하지만 그는 자신의 아내조차 몰라보는 기억 상실증 환자가 된 상태이다. 기억 상실증 환자가 된 그린은 곧 여의사인 텔피 박사의 손에 맡겨지게 되는데, 텔피 박사의 치료법은 놀랍게도 섹스 요법이다. 텔피 박사는 “두뇌 안에 있는 기억 신경 중추는 생식 활동을 통제하는 신경 중추와 밀접하게 연결되어 있기 때문에 “생식 활동을 통제하는 신경 중추가 정상적으로 기능을 발휘하고 있는가를 확인해 봐야” 한다(17쪽)는 논리 아래 그린의 성기를 자극한다. 이에 저항하는 그린에게 텔피 박사는 “기억 상실의 상태가 물에 빠져 혼수 상태가 된 것과 유사한 것이듯이, 이 치료법은 구강 대 구강 인공 호흡을 통해 사람의 의식을 회복시키는 치료법과 상당히 유사한 것”(27쪽)이라는 식의 설명을 하며 그를 달랜다. 결국에는 그린을 설득시켜 발기 상태에 이르게 한 다음 텔피 박사는 그와 격렬한 섹스에 몰입한다.

이 황당한 치료법에 관한 이야기가 있을 수 있는 이야기인 것처럼 느껴지는 이유는 아마도 이야기를 이끌어나가는 작가의 필력 때문일 것이다. 그러나 이야기를 읽어 나가는 동안 우리는 이 이야기가 단순히 현실 모방적인 것이 아니라는 사실을 간간히 깨닫게 되는데, 무엇보다도 “얼마나 오래 내가 여기 있었소?”라는 그린의 물음에 대한 “단 몇 페이지 동안”이라는 텔피 박사의 답변(14쪽)에 주목하기 바란다. “단 몇 페이지 동안”이라니? ‘페이지’가 시간의 개념을 대신할 수 있을까? 이런 의문과 함께 우리는 섹스의 거의 마지막 순간에 주목하지 않을 수 없다.

“멋져요. 몸을 풀었다 ... 밀어 넣어요. 있는 힘을 다해서요, 그린 씨. 풀었다가 다시 밀어 넣으세요. 한번 더. 규칙적으로 리듬을 맞추세요. 그게 비결이니까요. 너무 좋아요. 다시 한번. 좀더 빠르게. 될 수 있는 한 깊숙이. 굉장해요. 온몸으로 밀어 넣으세요. 리듬을 유지하세요. 그렇게 하는 게 당신에게도 좋고, 당신 아기한테도 좋아요.”

“내 아가라니!”

하지만 델피 박사는 그녀 자신의 치료법에 너무도 몰두해 있어서 그 말에 대꾸할 수 없어 보였다. 그는 침대 머리맡 곁에서 있는 간호사 코리를 난감한 표정으로 바라보았다.

“아기라니, 무슨 뜻이요?”

간호사가 손가락을 입에 갖다 대면서 말했다. “딴 데 신경 쓰지 마세요. 곧 끝나니까요.”

“하지만 난 남자요, 빌어먹을!”

[중략]

“제발 입 좀 다무세요, 그린 씨.” 그녀는 깊이 숨을 몰아 쉬기 시작하고는 문장마다 말을 끊어야 했다. “자, 한번만 더 힘을 쓰세요. 난 되는 것 같아요. 좋아요, 좋아. 너무너무 좋아요. 엉덩이를 움직여요. 힘껏.” 그녀는 여전히 고개를 숙인 채였다. 명백히 두 사람의 허리 움직임을 보다 강력하고 빠르게 하기 위해 그렇게 하는 것처럼 보였다. “조금만 더 … 조금만 더 … 완벽해. 완벽해요. 틀림없이 잘 될 거야. 멈추지 말고 계속해요. 마지막 음절까지. 간호사!”(41쪽)

“있는 힘을 다”하고 “리듬을 유지”해야, “당신에게도 좋고, 당신 아기한테도 좋”다니? 또한 “멈추지” 않은 채 “마지막 음절까지” 계속하라니? “당신 아기”란 무엇인가? 또 “마지막 음절”이란 무엇인가? 이 모든 의문에 답은 제1장이 끝나갈 무렵에 암시된다.

간호사 코리가 탁자 앞에서 몸을 일으킨 다음 서류를 끌어 모아 정리하였다. 그녀가 돌아섰을 때, 그녀는 야단을 맞았던 사실을 이제는 잊은 듯 명량하고 활기차 보였다. 침대 쪽으로 다시 다가와서 그녀는 정리한 서류를 품에 안고 어르면서 그에게 눈길을 주었다.

“이보세요, 그린 씨. 참, 똑똑하게도 생긴 아기네요. 참 복도 많지.”

“복이라니?”

그녀는 침대 쪽으로 한두 걸음 다가와 옆에 선 다음 오른팔에 안겨 있는 서류 뭉치를 내려다보았다. 그리고는 고개를 들어 다소곳하게 그러나 장난기 어린 표정으로 미소를 지어 보였다.

“정말 멋진 이야기예요. 이걸 다 당신 혼자 힘으로 해내셨어요.”(44쪽)

간호사가 “폼에 안고 어르”는 동작은 곧 아기가 출산한 이후의 정경을 연상시키거나, 결국 여기에서 “똑똑하게도 생긴 아기”란 바로 그린의 창작해 낸 “이야기”를 뜻하는 것이 아닐까. 이런 맥락에서 보면, 그린의 어쩔 수 없이 빠져드는 섹스가 무엇을 의미하는지도 명백해진다. 그것은 바로 이야기를 만들어 내는 과정 또는 소설 창작의 과정이 아니겠는가. 다시 말해, 이 이야기에서 소설 쓰기는 섹스 행위에 비유되고 있는 것이다. 한 걸음 더 나아가, 소설 쓰기란 현실 세계에 대한 기억 상실의 상태에서 진행해 나가는 작업과도 같은 것이라는 암시를 읽을 수도 있지 않을까. 이쯤 되면 우리는 왜 작가가 시간의 개념을 “페이지”나 “음절”로 표현하고 있는가를 이해할 수 있을 것이다. 즉, 현실적 시간 개념이 망각된 채 텍스트 쓰거나 언어 사용의 진행이 시간의 흐름으로 인식되는 언어 세계, 현실과 다른 차원에서 존재하는 또 하나의 세계가 소설의 세계인 것이다.

요컨대, 그린과 델피 박사의 섹스 행위는 소설 또는 이야기라는 “아기”의 탄생을 위한 것이다. 그렇다면 이 “아기”란 구체적으로 무엇을 가리키는가. 다음의 인용이 암시하고 있듯이, “아기”는 이제까지 이야기된 기억 상실증 환자 그린과 그를 치료하는 여의사 델피 박사 사이의 관계 맺음에 대한 이야기를 가리킨다. 말하자면, 이제까지 우리가 읽은 이야기의 결과가 곧 이제까지 우리가 읽은 이야기가 되는 셈이다. 또는 이제까지 서술된 소설 쓰기의 결과물 또는 “아기”는 곧 이제까지 서술된 이야기 자체인 것이다.

“저, 그린 씨. 한번 들어 보세요.” 그녀[간호사 코리]는 캡을 쓴 예쁜 머리를 숙이고, 갓난아기의 코나 주름진 작은 입술을 건드리듯이 손가락 하나로 글자 한자 한자를 짚어 가면서 맨 위에 있는 페이지의 내용을 읽어나갔다. “그것은 밝게 빛나는, 끝없이 펼쳐진 안개를 의식했다. 마치 알파오메가인 신이 구름의 바다 위를 떠돌며 …” 그녀는 언뜻 그에게 환한 미소를 던졌다. “발음이 맞나요, 그린 씨? 그리스어죠, 그렇죠?” 그녀는 대

답도 기다리지 않은 채 다시 읽기를 계속했다. “알파요 오메가인 신이 구름의 바다 위를 떠돌며 아래를 내려다보기라도 하는 양 …”(44-45쪽)

이와 관련하여, 이 소설의 제1장이 “그것은 밝게 빛나는, 한없이 펼쳐진 안개를 의식했다. 마치 알파요 오메가인 신이 구름의 바다 위를 떠돌며 아래를 내려다보기라도 하는 양”(3쪽)으로 시작됨에 유의하기 바란다. 파울즈가 『만티사』에 앞서 발표했던 『다니엘 마틴』(*Daniel Martin*, 1977)에서도 확인되듯이, 이는 파울즈 특유의 기법이기도 하다. 즉, 『다니엘 마틴』에서도 이 소설의 첫 문장이 마지막에 가서 되풀이되는데, 이로써 소설 속의 작중 인물 다니엘 마틴이 쓰고자 하는 소설이 바로 『다니엘 마틴』 그 자체임을 암시한다. 이런 기법은 우선 작중 인물과 작가 사이의 구분을 무화(無化)함으로써 작가가 소설적 응시의 대상으로 삼고 있는 것이 바로 자기 자신임을 암시하는 효과도 갖지만, 그와 동시에 작품 속의 세계가 우리들이 몸담고 있는 현실 세계를 지시하는 것이 아니라 ‘자기 지시적’(self-referential)인 것임을 암시하는 효과도 갖는다. 이는 두 개의 거울을 마주 세워 놓은 상황에도 비유될 수 있는데, 두 거울이 서로의 거울 면을 반사하는 것과 같은 상태가 바로 『만티사』의 제1장인 것이다. 이는 명백히 현실이라는 대상 앞에 세워 놓은 거울과 같은 것일 수 없다. 바로 이 점에서 우리는 메타픽션의 세계에서 전통적인 ‘모방 문학’의 논리가 어떻게 거부되고 있는가의 한 단면을 확인하게 된다.

파울즈가 이처럼 전통적인 ‘모방 문학’의 논리를 거부하는 일차적인 이유는 물론 “픽션에 ‘관해서’ 쓰는 일이 픽션을 쓰는 일 그 자체보다 훨씬 중요한 것”이었다고 믿기 때문이라고 할 수 있다. 그렇다면 어떤 동기에서 파울즈는 “픽션에 ‘관해서’ 쓰는 일이 픽션을 쓰는 일 그 자체보다 훨씬 중요한 것”이라는 믿음을 갖게 된 것일까. 이와 관련하여 우리는 파울즈가 어느 자리에서 “작가가 소설을 쓸 때 그의 마음 안에서 어떤 일이 일어나고 있는가에 항상 흥미를 느껴 왔”음을 고백하면서 다음과 말한 적이 있음에 유의할 수 있을 것이다.

그리고 내가 보기에 소설을 쓰려는 충동은 주로 프로이트적인 것이라고

생각합니다. 아무튼 모든 남성 소설가들은 사실 무언가 잃어버린 형상을 뒤쫓는다고 할 수 있지요. 말하자면, 그들은 획득할 수 없는 여성에 대한 생각에 사로잡혀 있는 셈이지요. 물론 획득할 수 없는 여성 가운데 가장 으뜸이 되는 것은 언제나 어머니입니다. 대부분의 남성 소설가들이 자신들의 여주인공에 대해 갖는 태도는, 내가 생각하기엔, 무언가 어머니에 대한 태도를 항상 실질적으로 반영한다고 봐요.<sup>7)</sup>

위의 인용은 리비도에 대한 프로이트의 설명을 충실하게 반영하고 있다. 프로이트에 의하면, 성적 욕망을 추구하기 위한 리비도적 욕망은 바로 삶의 근원이자 예술 창작의 원동력이다. 한편 리비도는 이드의 에너지 또는 무의식의 주요 부분으로서, 프로이트에 의하면 예술적 창조란 바로 이 이드의 에너지를 다른 방향으로 표출한 것이다.

바로 이 프로이트적 설명을 파울즈는 『만티사』에서 델피 박사의 입을 빌어 다음과 같이 표현하고 있거니와, 무엇보다도 문제가 되는 것은 바로 앞서 말한 ‘이드’이다.

“자, 주의해서 들어 보세요, 그린 씨. 마지막으로 한번 더 설명해 볼 테니까요. 기억은 자아와 강력하게 밀착되어 있어요. 그런데 당신의 자아는 당신의 초자아와 싸우는 가운데 힘을 잃었어요. 초자아가 자아를 억누르고 검열하기로 작정했기 때문이에요. 간호사와 내가 하고자 하는 건 다만 당신의 정신 세계를 이루는 세 번째 요소인 이드의 도움을 끌어내려는 것뿐이에요. 당신의 이드는 내 엉덩이에 깔려 있는 그 흐물흐물한 녀석에 비교할 수 있지요. 잠재적으로 볼 때 그 녀석은 당신한테 최고의 친구일 수 있어요. 당신의 주치의인 나한테도 그렇고요. 무슨 말인지 알아들겠어요?” (26쪽)

7) Michiko Kakutani, “Where John Fowles Ends and Characters of His Novels Begin,” *New York Times*, 1982년 10월 5일에서 재인용.

여기에서 잠깐 프로이트의 심리학에서 말하는 이드, 자아, 초자아에 대해 알아보기로 하자. 프로이트에 의하면, 이드는 유아 시절 인간이 성적 만족을 향해 갖는 원초적인 충동이나 욕구와 관계되는 것으로, 그 어떤 논리적 법칙의 지배를 받거나 외적 현실에 속박을 받지 않는다. 이는 말하자면 육체적 본능을 직접적으로 표출하려는 정신의 원초적 측면을 가리킨다. 바로 이 이드는 인간의 성장 과정에 필연적으로 제어될 수밖에 없는데, 제어의 기능을 담당하는 것이 자아이다. 자아는 외부 세계의 사람이나 사물과 접촉을 하는 순간 형성되기 시작하며, 사회적으로 받아들일 수 없는 충동(말하자면, 이드)을 통제함으로써 인간의 행동을 교정한다. 이 과정에 기능을 발휘하는 것이 이드를 지배하는 쾌락 원리에 대비되는 현실 원리이다. 즉, 현실과 타협하는 가운데 자아는 쾌락 추구를 유보해야 할 필요성을 자각하게 되며, 이 과정에서 자아는 성장을 거듭한다. 한편 초자아란 성장 과정에 부모의 명령이나 지시와 자신을 동일화하는 과정 및 사회의 도덕적 명령을 내면화하는 과정과 관련된 정신의 측면이다. 즉, 가족적, 사회적 규범과 이상을 내면화하는 과정에 초자아가 형성된다. 이런 의미에서 볼 때, 초자아란 한 개인의 윤리적 요소라고 할 수 있는데, 이 초자아는 자아가 작동하기 위한 기본적 도덕 원리를 제공하는 일종의 검열 장치이다.

모방 문학에 대한 거부 의 논리 뒤에 놓여 있는 프로이트의 심리학과 예술론에 주목하는 경우, 우리는 왜 파울즈가 소설 쓰기의 상황을 기억의 세계로부터 일탈되어 있는 상태 — 즉, 기억 상실증에 걸린 상태 — 로 묘사하고 있는지를 이해할 수 있다. 기억이란 어떤 의미에서 보면 자아가 초자아의 검열 아래 현실에 적응하는 과정에서 얻어지는 것이다. 결혼을 하거나 직업을 갖는 다든가 등등의 사회 적응 과정이 곧 기억을 쌓아나가는 과정이 아니겠는가. 말하자면, 소설 쓰기란 기억의 굴레로부터 해방된 상태에서 이드의 도움을 받아 억압되고 왜곡된 한 인간의 정신 세계를 원래의 모습으로 되돌리는 과정일 수 있다. 이처럼 기억의 세계 또는 현실의 세계 자체를 깡그리 부정된 상태에서 이루어지는 것이 파울즈에게는 소설 쓰기 작업인 것이다. 바로 여기에서 우리는 다시 한번 메타픽션의 논리를 확인할 수 있다.

또한 그린의 받는 섹스 요법이 기억을 되찾기 위한 것이라는 점도 논의되어야 할 사항인데, 망각 상태에서 이루어지는 작업이 기억을 되찾기 위한 것이라면 굳이 망각의 상태로 빠져드는 이유는 무엇인가. 사실 파울즈의 『만티사』가 하나의 예가 되고 있듯이 현실을 망각한 상태에서 되찾는 기억의 세계는 현실 세계가 아니라 기억의 여신 므네모시네의 딸인 에라토가 상주하는 세계이다. 즉, 문학의 세계인 것이다. 그런 의미에서 볼 때, '망각'의 상태로 빠져들은 파울즈 또는 그린의 상징하는 문학 행위의 선행 조건인지도 모른다.

문제는 그린의 섹스 상대가 되어 소설 또는 이야기라는 “아기”를 만드는 작업에 참여하는 델피 박사가 암시하는 바는 무엇인가이다. 무엇보다도 델피 박사의 델피(Delfie)라는 이름이 아폴로의 신전이 있는 고대 그리스의 도시인 델파이(Delphi)를 연상시킨다는 점에서 델피 박사는 신을 부르기 위해 의식을 거행하는 여사제로 이해될 수 있다는 점에 유의하기 바란다. 말하자면, 망각의 세계에서 여신 에라토를 불러내는 여사제가 델피 박사인 것이다. 그러나 델피 박사는 에라토로 변신하거나, 바로 이 점에서 그녀는 여사제이자 시의 여신 또는 문학의 여신일 수도 있다. (이러한 해석과 관련하여, 에라토가 자신과 자신의 자매들이 “델파이의 춤추는 소녀들”[74쪽]이었다고 말하는 대목을 참조할 수도 있을 것이다.) 또한 이때의 델피 박사는 “무언가 잃어버린 형상” 또는 “획득할 수 없는 여성”을 상징하는 것일 수도 있다. 이런 의미에서 델피 박사는 오이디푸스 콤플렉스의 대상으로서의 “어머니”일 수 있는 것이다. 달리 말해, 여성적인 모든 것을 동시에 응축하고 있는 동시에 그린의 본능적으로 갈망하는 모성상 또는 모든 창조의 근원이 될 수 있는 여성상이 델피 박사일 수 있는 것이다. 그러나 델피 박사는 소설의 진행에 따라 에라토뿐만 아니라 록스타, 요부, 창녀 등으로 변신한다. 이처럼 변신에 변신을 거듭하는 프로테우스와 같은 델피 박사가 과연 “획득할 수 없는 여성”의 상징일 수 있을까. 물론 그렇다. 요부이자 어머니로서의 여성상, 이것이 바로 이드가 갈망하는 욕망 충족의 대상이 아니겠는가.

이러한 해석을 뛰어넘어 보다 더 포괄적인 해석이 가능할 수도 있다. 파울즈의 『만티사』가 갖는 메타픽션적 성격을 감안한다면, 델피 박사는 곧 소설가

그린 또는 파울즈가 추구하는 문학—또는 소설 쓰기 작업—을 직접 지칭하는 것일 수도 있지 않을까. 이와 관련하여 소설 곳곳에서 텔피 박사의 변신에 해당하는 에라토는 작가가 ‘만들어 낸 것’ 일 뿐 ‘존재하지 않는 존재’라는 암시가 계속되고 있음에 유의할 수 있을 것이다. 그것은 말하자면 허구적인 그 무엇, 넓게 보아 문학을 암시하는 것일 수 있다. 그와 같은 문학을 만들어 내고 만들어 낸 문학에 대해 리비도적 열정을 쏟은 결과가 바로 문학 작품(파울즈의 경우, 소설 작품)인지도 모른다. 이런 의미에서 보면, 소설 쓰기 그 자체가 그린 또는 파울즈가 추구하는 “잃어버린 형상”인지도 모르고, 그의 소설 쓰기는 바로 이 “잃어버린 형상”에 대한 탐색의 과정인지도 모른다.

이와 같은 설명으로 파울즈의 이야기는 의미를 소진하는 것일까. 물론 그렇지 않다. 이 소설을 읽어 나가며 우리는 텔피 박사 이외에 무수한 기호와 만나게 되는데, 무엇보다도 소설 전편에 등장하면서 때때로 이야기를 이끌어 나가는 결정적인 동인이 되고 있는 간호사 코리와 “터무니없다고 할 정도로 정성을 들여 만든 장식이 요란한 스위스제 뼈꾸기 시계”(11쪽)를 어떻게 이해할 것인가의 문제에 접하게 된다. 그밖에 어떤 방향으로도 해석이 가능한 기호들—대상과 행위를 나타내는 기호들—을 어찌해야 하는가의 과제가 이 소설을 읽어나가면서 우리가 부딪히는 문제들이다. 그럼에도 불구하고, 이 소설의 제1부는 비교적 명료한 해석이 가능하고 이제까지 우리의 해설은 바로 이런 가정 아래 이루어진 것이다. 그러나 이 소설의 제2부, 제3부, 제4부는 제1부에 대한 이해의 시각으로는 도저히 일목 요연한 해설을 불가능하게 한다는 점에서 열린 텍스트로서의 잠재력을 더욱 더 증폭시킬 뿐이다.

소설의 제2장에서 텔피 박사의 변신인 록 스타는 험한 말로 그린을 반페미니스트요, 부르주아적 엘리트주의자라고 비난한다. 폭발 일보 직전의 록 스타는 곧 이어 머리가 텅 빈 것 같은, 전통적인 의미에서의 뮤즈 가운데 하나인 에라토로 변신하고 이어서 독립심과 진지함을 갖춘 우리 시대의 여성상으로 바뀌는데, 그들은 줄곧 소설 쓰기의 문제와 관련하여 논의를 계속한다. 제2부가 진행되는 동안 그린은 병실 바깥으로 나가려 하나 출입구가 사라진 상태이다. 이에 에라토는 “당신 자신의 두뇌 밖으로 걸어나갈 수 없”(125쪽)음을 환

기시킨다. 결국 출입구는 다시 모습을 드러내지만 출입구를 열고 내다본 세상은 어이없게도 자신이 빠져 나오려 한 병실 그대로이다. 파울즈는 출입구에 관한 이야기를 통해 문학의 세계와 현실의 세계 사이에 존재하는 단절과 불연속선을 암시하고자 한 것이 아닐까. 어쨌든, 제2부의 마지막 부분에 가서 그린은 에라토의 주먹질에 기절을 하게 되고 제3부에 가서 의식을 되찾은 그린은 다시금 델피 박사로 변신한 에라토와 만난다. 여기에서 그린은 수간호사의 모습으로 등장한 클리오(뮤즈 가운데 하나로 역사를 관장하는 여신)와 만나게 되고, 클리오가 떠난 다음 문학에 대한 논쟁이 이어진다. 이어서 제3부의 마지막 부분에서 델피 박사와 그린은 다시 격렬한 섹스를 나누는데, 그 과정에 벽은 투명해지고 모든 사람들이 그들의 섹스 행위를 응시하게 된다. 제4부에 이르러 그들은 앞서 한 이야기를 계속하는데, 그린이가 고분고분한 일본 여자를 상상하는 동안 에라토는 그를 사티로스<sup>8)</sup>로 변신시켜 버린다. 사티로스<sup>8)</sup>로 변한 그린이가 에라토에게 덤벼드는 순간 에라토는 사라지고 그린은 다시 원래의 모습을 되찾는다. 이윽고 간호사 코리와 델피 박사의 손이 나타나 그린의 몸을 시트와 담요로 덮어 준다. 그린이가 병상에 누워 있는 동안 뼈꾸기 시계의 뼈꾸기 울음소리가 들린다.

이 현란한 이야기의 즐기에 해당하는 부분 — 즉, 등장 인물의 변신과 변신 과정에 일어나는 사건들 — 에 대한 설명과 이해는 결코 쉽지 않다. 물론 소설의 내용에 해당하는 부분 — 즉, 문학에 대한 그린과 델피 박사/록 스타/에라토가 주고받는 대화 — 만을 문제삼는 경우 물론 구절 하나하나에 대한 독립적 이해와 설명이 얼마든지 가능하다. 그러나 그렇게 하는 경우 파울즈 자신의 주장대로 “재기 넘치는 일종의 문학적 정신의 유희”(a kind of literary jeu d'esprit)<sup>8)</sup>라고 할 수 있는 이 소설은 생기와 힘을 상실하고 말 것이다. 문학에 대한 단편적이고 잡다한 견해와 주장만이 남을 것이기 때문이다. 따라서 그린과 델피 박사/록 스타/에라토의 대화와 그들 사이의 만남과 갈등을 축여적 이해와 해설 안에 가두지 않은 채 있는 그대로, 말하자면 뼈와 살을 갖고 있는

8) 앞서 인용한 Michiko Kakutani의 글에서 재인용.

유기적인 열린 텍스트로 남겨 두어야 하지 않을까.

### 3. 사유와 언어, 그리고 『만티사』

아마도 『만티사』에서 가장 빈번하게 등장하는 표현 가운데 하나가 ‘존재하는/존재하지 않는’ 일 것이다. 이 소설은 르네 데카르트(René Descartes)의 『방법 서설』(*Discours de la Méthode*)과 마리보(Marivaux)의 『사랑과 운명의 장난』(*Le jeu de l'Amour et du Hasard*)에서 각각 한 대목을 뽑아 에피그라프로 삼고 있는데, 이 두 에피그라프의 핵심을 이루는 것도 바로 “존재하는/존재하지 않는”이라는 표현이다. 우선 데카르트의 『방법 서설』에서 인용한 부분을 살펴보기로 하자.

이윽고 나는 내가 무엇인지를 조심스럽게 검토하고는 다음을 깨달았다. 즉, 비록 내가 육신을 지니고 있지 않은 척할 수도 있고 외부 세계나 내가 있는 곳이 존재하지 않는 척할 수도 있지만, 그럼에도 불구하고 나 자신이 존재하지 않는 척할 수는 없음을 깨달았던 것이다. 나 자신이 존재하지 않는 척할 수 있기는커녕 그와 반대로, 내가 나 아닌 다른 대상들의 실체성을 의심할 수 있다는 바로 그 사실로부터 내가 존재한다는 결론에 명료하고도 확실하게 도달할 수 있음도 깨닫게 되었다. 한편, 내가 만일 생각하는 일을 멈춘다면, 설사 내가 이제껏 생각한 것들이 모두 참이었다고 해도 내가 아마 존재해 있을 것이라고 믿을 근거가 없음도 깨닫게 되었다. 여기에서 나는 내가 나의 본질이나 본성이 오직 생각하는 일에만 있는 존재임을 알게 되었다. 말하자면, 존재하기 위해 어떤 장소를 필요로 하거나 물질적인 것에 의존해야 하는 존재가 아님을 알게 되었다. 고로 바로 이 ‘나’ — 즉, 내가 나일 수 있게 하는 영혼 — 는 육신과 완전히 별개이고, 또 육신보다 한결 더 쉽게 이해할 수 있는 존재인 것이다. 나아가, 비록 육신이 존재하지 않는다고 하더라도, ‘나’는 여전히 ‘나’임을 멈출 수 없을 것이다(vii쪽).

널리 알려져 있듯이, 데카르트의 논리에 의하면 ‘생각하는 나’ 또는 ‘사유하는 나’는 곧 ‘존재하는 나’의 선결 조건이 된다. 말하자면, 자아의 존재에 대한 확인을 가능케 하는 확실성의 기반이 다름 아닌 ‘사유하는 나’인 것이다. 바로 그 확실성의 기반 때문에 “비록 내가 육신을 지니고 있지 않은 척할 수도 있고 외부 세계나 내가 있는 곳이 존재하지 않는 척할 수도 있지만, 그럼에도 불구하고 나 자신이 존재하지 않는 척할 수는 없”다. 말하자면, ‘사유하는 나’의 입장에서 보면, “존재하기 위해 어떤 장소를 필요로 하거나 물질적인 것에 의존해야” 할 필요가 있는 것이 아니다. 이처럼 물리적이고 시/공간적인 맥락과 관계없이 어느 한 존재의 “실체”를 확인케 하는 것이 ‘사유하는 나’라면, 나는 물리적 공간이나 시/공간적 맥락을 통해 존재하는 것이 아니라 사유를 통해 존재하는 것이다.

문제는 사유한다는 것의 본질이 무엇인가에 있다. 이는 그린의 시간의 개념을 ‘페이지’나 ‘어절’로 표현하고 있는 데에서도 확인되듯이 넓게 보아 언어 행위로 규정될 수 있다. 즉, 사유를 통해 존재하는 것은 곧 언어를 통해 존재하는 것이다. 마치 소설가 파울즈가 자신이 소유하고 있는 소설의 언어를 통해 존재하듯이, 또는 소설가 그린의 자신이 소유하고 있는 소설의 언어를 통해 존재하듯이, 문제는 소설가 그린은 또한 파울즈가 소유하고 있는 소설의 언어를 통해서도 존재한다는 데 있다. 마치 에라토가 그린의 소유하고 있는 소설의 언어를 통해 존재하듯이, 바로 이런 이유 때문에 우리는 또 하나의 에피그라프에 눈을 돌리지 않을 수 없다.

마리보의 작품에서 끌어온 또 하나의 에피그라프는 “더 이상 나에게 사랑의 감정을 갖지 마세요!”라는 실비아의 말에 대한 “당신이 존재하기를 멈춘다면”이라는 도랑트의 답변으로 끝난다(vii쪽). 물론 ‘당신이 존재하기를 멈춘다면 더 이상 당신을 사랑하지 않겠다’는 말은 너무도 쉽고 당연한 말처럼 보인다. 문제는 이때의 ‘존재’가 과연 물리적 의미에서의 존재이냐에 있다. 만일 나라는 존재가 물리적으로 존재하지 않더라도 사유하는 일을 멈추지 않는 이상 나는 여전히 ‘존재하는 나’일 수 있다면, 상대가 물리적으로 존재하지 않더라도 나의 생각 또는 사유 행위 안에 존재한다면 상대는 여전히 존재하는 것일 수

있다. 말하자면, 도랑트의 ‘마음’이 존재하고 실비아가 “[그의] 마음에 사랑을 불러일으키는”(vii쪽) 계기로서 그의 ‘마음’에 존재하는 한, 도랑트에게 실비아는 더 이상 존재를 부정할 수 없는 실체이다. 물론 실비아의 물리적 존재가 도랑트에게 실비아를 생각하도록 하는 원인이었는지도 모른다. 마치 언어 텍스트로 존재하는 문학 작품이 문학에 대해 생각하도록 하는 원인이 되듯이. 또는 에라토에 대한 언어 기록이 그린에게 에라토를 생각하도록 하는 원인이 되었던지. 그러나, 데카르트가 ‘사유하는 나’의 존재를 확인하는 순간 물리적 의미에서의 나의 존재가 아무런 의미를 갖지 않듯이, 실비아와 에라토는 도랑트와 그린의 마음 속에 들어와 있는 한 물리적 의미에서의 실비아와 에라토의 존재 여부는 아무런 의미가 없는 것일 수도 있다. 요컨대, 실비아든 에라토든 생각의 세계 또는 사유의 세계에서 언어로 충분히 존재할 수 있다면, 그들의 실존 여부와 관계없이 여전히 존재하는 그 무엇일 수 있다. 말하자면, 존재하는 동시에 존재하지 않는 것일 수도 있는 것이다. 소설 중간에 에라토는 그린에게 이렇게 항의한다.

“그게 바로 당신 논리가 얼마나 멍청한 아녀자들 논리인가를 보여 주는 완벽한 증거라니까! 처음에는 존재하지도 않는다고 했다가, 다음에는 온갖 잡놈들과 끝도 없이 놀아났다고 하다니.”(89쪽)

바로 이 모순을 가능케 하는 것이 다름아닌 사유이고 곧 언어인 것이다.

이 언어적 실체로서의 실비아의 존재 또는 에라토의 존재는 파울즈 쪽에서 생각하는 문학(또는 소설)의 존재와 다름없는 것이다. 이와 관련하여 우리는 그린과 에라토의 다음과 같은 대화에 주목할 수 있을 것이다.

“당신 같은 타입의 사람들은 오토만 제국과 함께 사라진 줄 알았는데.”

“아니면 그보다 훨씬 더 오래 전일 거야. 당신이 실재가 아닌 것처럼.”

그녀는 다시 한번 성난 눈으로 그를 올려다본다.

“내가 왜 존재하는 것처럼 보이는지 알아요? 내가 말아야 하는 역할의

인물이 실제로는 완전히 가공의 인물인데도, 그 인물이 실제로 존재하는 인물이어야 한다고 여기는 당신의 그 구역질나는 생각 때문이에요. 사실 이런 상황에 처하면 실제의 나는 물리적 세계와는 아무런 관련도 맺으려 하지 않을 거예요. 무엇보다도 나라는 존재는 애당초 어떤 상황에든 결코 말려들려고 하지 않기 때문에 그래요. 만일 나한테 선택권이 있다면 그럴 거예요. 하지만 나한테는 선택권이 없어요. 나는 존재하지 않기 때문이에요.” 그녀는 목을 길게 빼어 그에게 고개를 흔든다. “당신은 당신이 평소에 하는 일을 하고 있어요. 스스로 지어낸 이야기를 추적하는 일.”(85-86쪽)

이처럼 에라토는 그린 — 아니, 소설가 또는 작가 — 의 “구역질나는 생각 때문”에, 또는 언어 때문에 존재하지 않으면서도 존재하게 된 그 무엇이다. 마치 실비아가 존재의 “선택권”이 없이 도랑트에게 존재하는 존재이듯이. 문제는 앞서 말한 바와 같이 사유는 곧 언어라는 데 있다. 그 이유는 언어란 본질적으로 ‘허구적인 것’ 이기 때문이다. 고틀렙 프레게(Gottlob Frege)의 표현대로 마치 저 하늘 위의 달이 언어로 표현된 달과 같은 것일 수 없듯이,<sup>9)</sup> 언어는 대상을 지칭하지만 대상 자체는 아닌 것이다. 이는 ‘한 개의 사과’라는 언어 표현이 ‘실제로 존재하는 사과’와 결코 같은 것일 수 없는 것과 같은 이치이다. 이와 관련하여, 실제로 존재하는 사과를 우리는 깨물어 먹을 수 있지만 언어 표현으로서의 사과는 그렇게 할 수 없다는 점에 유의해야 할 것이다. 말하자면, 언어 행위는 나름의 질서와 체계를 지니고 있지만, 이때의 질서와 체계는 실제 세계의 질서나 체계와 결코 같은 것일 수 없다. 이런 이유 때문에 언어 행위를 통해 세계를 제시하는 경우, 이때 제시된 세계는 실제 세계가 아니라 ‘허구적’ 진술의 세계일 뿐이다. 요컨대, 언어를 통한 세계의 제시는 결코 세계와 같은 것일 수 없는 그 무엇, 나름의 질서와 체계를 지니는 것, 따라서 세계와 일 대 일의 대응 관계를 이루는 것이 아니다. 그럼에도 불구하고 언어는 마치

9) Dagfinn Føllesdal, “Brentano and Husserl on Intentional Objects and Perception,” *Husserl, Intentionality, and Cognitive Science*, ed. Hubert L. Dreyfus (Cambridge, MA: MIT P, 1982), 32쪽 참조.

언어적 진술과 진술의 대상인 세계 사이에 일 대 일 대응 관계에 있는 것과 같은 착각을 갖도록 유도한다. 바꿔 말해, 언어는 절대적인 영향력을 갖고 우리의 인식 과정을 지배하고, 나아가서 우리의 세계 이해를 통제한다. 그리하여 언어를 통한 세계 이해가 ‘허구적’이라는 사실까지도 은폐하게 된다.

언어 예술인 문학은 언어를 통해 스스로가 허구임을 끊임없이 숨기고 또한 이를 통해 자신을 신비화하는 그 무엇일 수 있다. 문제는 『만티사』가 하나의 예가 되듯이 문학은 또한 스스로를 탈신비화하기도 한다. 즉, 자신이 만들어 내는 허구가 허구일 뿐 실재하는 그 무엇이 아님을 독자에게 끊임없이 의식케 하기도 한다. 바로 그런 예를 『만티사』는 너무도 생생하게 우리에게 보여 주는데, 여기에서 하나의 예를 들기로 하자. 소설 중간 부분에서 “혹시 담배 같은 건 상상해줄 수 없나요?ライター와 재떨이도”라는 에라토의 요청에 그린은 “얼마든지”라고 말하고는 그녀가 원하는 바를 존재하게 한다.

그는 손가락을 이용하여 재빨리 딱 소리를 세 번 낸다. 그러자 순식간에 마노로 된 재떨이와 금으로 된ライター, 은으로 된 담뱃갑이 그녀의 곁에 있는 침대 위로 모습을 드러낸다. 너무나도 빠른 순간에 벌어진 일이라 그녀는 흠칫 놀라 조금 머뭇거린다. 그리고는 담뱃갑에서 타원형의 담배를 한 개비 집어든다. 그는 몸을 굽혀 떨어져 있는ライター를 집어들고는 불을 켜서 그녀에게 내민다. 그녀는 연기를 한 모금 내뿜은 다음, 손목을 뒤로 젖혀 담배를 들고 있는 손을 얼굴에서 떼어놓는다.(99쪽)

바로 이것이 생각 또는 상상, 언어, 소설 쓰기의 세계인 것이다. 소설 속의 재떨이와ライター와 담뱃갑은 상상과 언어(여기에서는 손가락을 재빨리 세 번 튕기는 행위로 묘사되어 있는 소설 쓰기)에 의해 다만 소설 속에서나 존재하는 것임을 이 소설은 끊임없이 환기시키고 있다. 바로 이처럼 소설 쓰기에 대해 끊임없이 생각하게 한다는 점에서 『만티사』는 메타픽션인 것이다. 어떤 의미에서 보면, 이처럼 언어의 은폐 작용에 주목하도록 하는 것이 바로 메타픽션일 수 있다. 『만티사』가 공공연히 현실 세계와 거리를 둔 채 “재기 넘치는 일

종의 문학적 정신의 유희”에 탐닉하고 있는 까닭은 바로 이 메타픽션이라는 주제를 있는 그대로 탐구하고 보여 주기 위함이 아닐까. 이 물음에 대한 답이 무엇이든, 언어를 신비화 — 즉, 전통적 의미에서의 소설화 — 하는 동시에 언어의 탈신비화 — 즉, 메타픽션화 — 하고 있는 소설이 바로 『만티사』이다.

**ABSTRACT**

---

## In Search of a Metafiction within a Metafiction: A Reading of John Fowles's *Mantissa*

JANG, Gyung-ryul

John Fowles argues in his novel, *Mantissa*, that “writing *about* fiction has become a far more important matter than writing fiction itself. It’s one of the best ways you can tell the true novelist nowadays. He’s not going to waste his time over the messy garage-mechanic drudge of assembling stories and characters on paper.” And *Mantissa* itself is a fiction in which the writer is writing *about* fiction. More to the point, Fowles is using his fiction, *Mantissa*, as “a *reflexive* medium now, not a reflective one.” It’s reflexive in the sense that he is writing about “the difficulty of writing serious modern fiction,” and it’s not reflective in the sense that he is not “tempering with real life or reality.”

Critics of today generally call modern novel whose subject is “the difficulty of writing serious modern fiction” as metafiction. In particular, *Mantissa* is a metafiction *about* metafiction — a metafiction introspectively dealing not just with “the difficulty of writing . . . fiction,” but with the nature of metafictional mode itself. Thus, readers with traditional mind-set would feel embarrassed or insulted when they read *Mantissa*, which defies

every bit of their expectation. As if to appease the readers of *Mantissa*, Fowles uses the term, mantissa, as the title of his fiction. As Fowles says in *Mantissa*, using a quotation from *Oxford English Dictionary*, “mantissa” is “an addition of comparatively small importance, especially to a literary effort or discourse.” In a sense, Fowles seems to advise the reader not to expect too much, for *Mantissa* is nothing but an addition of small importance. It may be true that *Mantissa* is an addition to the whole literary endeavor for which he has staked his life, or, in a wider sense, to what all the modern writers has aspired to achieve as writers. His novel, *Mantissa*, however, cannot be made light of as a mere addition, since it is filled with serious and sincere argument and speculation on what an introspective writer would do with his novel. It may even be thought to be an arena where the dominant ideas of literature of the 20th century compete with the traditional beliefs in literature.

In short, *Mantissa* should be considered not just an addition but a center — a center of debate between the old and new ideas of literature. That’s why we want to read *Mantissa* in light of the dominant literary and critical ideas of our times. We begin our reading with the Barthesian assumption that *Mantissa* is a “writerly text” that invites its reader to produce meaning. Most of all, our reading will prove that *Mantissa* is, to use Fowles’s words, “a kind of literary *jeu d’esprit*” that unfolds its Protean aspects at its writer’s — and, of course, the reader’s — own sweet will. Also, our reading will show that it is a metafiction, which not only mystifies but also demystifies the language of literature as well as the old and new ideas of literature.