

‘이곳은 제가 생각한 것과 딱 들어맞지 않네요’*

— 쿛씨(J. M. Coetzee)의 『포』(*Foe*)에 나타난
여성인물의 남성 공간 재현과 전유의 문제를 중심으로

오 예 지**

[초 록]

본 논문은 가야트리 스피박의 『포』 비평을 바탕으로 소설 속 여성 인물인 수잔이 남성의 공간을 반복적으로 재현하는 장면을 살펴보고자 한다. 이를 통해 그녀의 물리적, 인식론적 공간 전유 문제가 여성주의적인 관점에서 뿐만 아니라 제국주의와 문학의 공모라는 측면에서도 중요하다고 주장하고자 한다. 수잔의 남성 공간에 대한 열망은 1장과 2장에서 각각 여행기, 서신 등 기존의 영국 소설의 형식들을 차용함으로써 문서로 작성되었다. 그녀의 사적인 경험이 권위를 가진 작품으로 만들어짐으로써 수잔은 작가인 포의 방을 전유할 수 있게 되었고 또한 영국 내부에서의 새로운 정체성을 모색할 수 있었다.

* 이 논문은 서울대학교 인문학연구원이 지원한 집담회의 성과임.

** 서울대학교 영어영문학과 박사과정

주제어: 쿛씨, 『포』, 가야트리 스피박, 『탈식민이성비판』, 공간, 탈식민주의, 서발턴 침묵
J. M. Coetzee, *Foe*, Gayatri Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Space, Postcolonialism, Subaltern Silence

그러나 개인의 경험을 문학으로 각색하여 이야기하는 행위에는 제국주의적인 기획에 공모하는 측면이 분명히 존재한다. 에드워드 사이드의 주장처럼, 소설과 같은 내러티브 속에서 영토의 실질적인 점유와 그의 소유권의 문제, 나아가 미래의 계획까지도 결정되기 때문이다.¹⁾ 수잔의 글쓰기와 작가되기가 남성 공간을 반복적으로 재현하며 재의미화 하는 과정은 제국주의의 타자 공간에 대한 열망, 즉 식민지에 대한 인식론적인 재생산을 통한 지배와 정치, 경제적인 실질적 지배의 핵심이 되는 식민의 열망과 동일선상에 위치한다.

이와 같은 맥락에서 소설은 수잔의 글쓰기와 공간의 소유권을 갖고자하는 노력이 사회적인 의미와 영향력을 갖기 위해서는 그녀의 경험을 승인해줄 남성 독자와 이름을 빌려줄 남성이 필요하다는 현실을 수잔과 포의 관계를 통해 드러내고 있다.

소설은 수잔이 제국주의에 공모하게 되는 작가/화자로서의 한계를 4장의 익명의 화자를 통해 넘어설 수 있는 가능성을 찾는다. 익명의 화자가 프라이데이의 집을 두 차례 방문하는 마지막 장면을 통해 문자/음성 언어가 아닌 침묵과 감각의 언어로 타자와 나의 관계를 묘사함으로써 몸에 남아 있지만 결코 말해지지 않은 경험을 들을 수 있는 공간을 모색하는 것이다.

1.

본고는 쿛씨(J. M. Coetzee)의 『포』(*Foe*)에 나타난 여성주의와 제국의 문제를 중심으로 소설 속 주인공의 공간 재현의 정치성에 대해 논하고자 한다. 본고의 논의는 이 작품이 페미니즘과 탈식민주의가 연속적 서사 공간을 점유할 수 없다는 가야트리 스피박(Gayatri Chakravorty Spivak)의 평가로부터 출발한다.²⁾ 스피박은 탈식민주의의 서사 즉, 소설

1) Edward W. Said (1993), *Culture and Imperialism*, New York: Knopf: Random House p. xiii.

1장의 크루소(Cruso)의 섬에서의 표류 경험에서 자본주의와 식민지 개척이 틀이 되는 반면, 런던을 배경으로 하는 2, 3장에서는 어머니와 딸의 이야기가 큰 틀을 이루기 때문이라고 설명한다.³⁾ 스피박의 주장은 등장인물이 소설의 배경이 되는 공간을 점유하고 또 소유하는 문제가 빠대인 탈식민주의와 출산과 양육의 주체로서의 여성의 정체성만이 용인되는 가부장제의 문제를 다루는 페미니즘이 동시에 매끄럽게 구조화 될 수 없음을 뜻한다.

스피박은 탈식민주의적 관점에서 작품의 원작인 『로빈슨 크루소』(*Robinson Crusoe*)⁴⁾를 바라보는 비판적인 태도로 쿛씨의 소설 속 공간을 서사적 구조에 국한하여 언급하는 데 그쳤지만, 본고는 수잔의 물리적, 인식론적 공간 점유 문제가 여성주의적인 관점에서 나아가 제국주의와 문학의 공모라는 측면에서도 중요하다고 주장하고자 한다. 수잔의 공간의 문제가 중요한 까닭은 소설의 플롯이 유명 작가인 포(Foe)를 찾아 떠나는 수잔(Susan Barton)의 여정⁵⁾이라는 사실 외에도,

2) Gayatri Chakravorty Spivak (1999), *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge: Harvard UP, p. 185.

3) Spivak (1999), p. 185.

4) 이 소설은 『로빈슨 크루소』뿐 아니라 『록사나』(*Roxana: The Fortunate Mistress*)라는 디포의 다른 소설의 여주인공 이름을 빌려오고 있다.

5) 소설은 4부로 구성되어 있다. 1부는 크루소의 섬에서의 표류 경험을 토대로 한 수잔의 회고록이고 2부는 수잔이 포에게 보내는 편지글로 이루어져있다. 2부는 프라이데이와 동행하는 수잔이 런던에서 작가인 포에게 자신의 표류 경험을 그의 작품의 소재로 거래하기로 한 데에서 시작한다. 포가 빛에 쫓기며 왕래하던 서신이 중단되자 수잔은 프라이데이를 데리고 포의 행방을 좇아 여정을 떠났다. 그 와중에 수잔은 프라이데이를 아프리카로 돌려보내려다 마음을 바꾸는 데에서 2부가 끝이 난다. 수잔은 다시 만난 포에게 그동안 자신에게 일어났던 기이한 일들에 대해 설명하고, 수잔과 동일한 이름을 지니고 수잔의 아이임을 주장하는 여자아이와 그녀의 유모를 포와 함께 대면하는 것이 3부의 내용이다. 4부는 익명의 화자가 포의 집에 두 번 반복해서 진입하는 내용으로 구성되어 있다.

소설이 수잔의 관점으로 작가 포의 공간을 반복적으로 재현하고 있다는 점 때문이다. 수잔의 남성 공간을 점유하고자 하는 욕망은 제국주의의 타자 공간에 대한 열망, 즉 식민지에 대한 인식론적인 재생산을 통한 지배와 정치, 경제적인 실질적 지배의 핵심이 되는 열망과 동일 선상에 위치한다.

수잔에게 공간 소유는 존재론적인 거처를 마련하고자 하는 욕망의 등가물이 아니다. 다수의 학자들의 주장에 따르면, 장소⁶⁾가 정체성을 구성하는 데 있어서 본질적인 요소로, 특히 집은 인간 실존의 근원적 중심으로 개인이자 한 공동체의 구성원으로 자리 잡게 하는 정체성의 토대가 된다.⁷⁾ 이러한 관점에서 수잔과 프라이데이 모두 공동체에 속하지 못한 주변적 존재이지만,⁸⁾ 공간에 대한 수잔의 열망은 장소와의

6) 다수의 공간과 장소를 연구하는 학자들에 따르면 공간(空間)은 변화하고 가능성이 내재되어있지만 동시에 불안정한 곳으로 정의내리는 반면 장소(場所)는 구체적이고 고정된 의미를 가진다. 세르토(Michel de Certeau)는 장소를 분포된 요소들과 조화를 이루는 순서로, 같은 위치에 두 가지가 존재할 수 있는 가능성을 배제하는 안정성으로 정의한다(Michel de Certeau (1984), *The Practice of Everyday Life*, Trans. Steven Rendall, Berkeley: U of California P. p. 117). 이에 반해 공간은 방향의 벡터, 속도 그리고 시간을 고려할 때에서만 존재할 수 있는, 움직이는 요소들의 교차다(Certeau (1984), p. 117). 세르토는 장소를 고정된 지도이자, 대상, 즉, 의미가 고정된 것으로 여긴다. 반면 공간은 여정, 걸어가기 등의 움직임이라고 주장했다. 투안 역시도 역시 공간을 자유로 장소를 안전을 뜻한다고 정의 내린다(Yi-Fu Tuan (1977), *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: U of Minnesota P, p. 3). 공간은 정의 내리기(definition)와 의미를 부여하기(meaning)를 통해 장소로 전환된다(Tuan (1977), p. 136), 공간/장소를 정의내리는 가운데, 흥미로운 점은 인간이 의미가 고정된 장소에 대한 정서적인 유대를 통해 안정감을 느낀다는 점이다(sense of place). 이를 토대로 새로운 공간의 의미를 만들어 갈 수 있기 때문에 장소와 공간은 서로 밀접한 관련을 맺고 있다고 볼 수 있다. 인간은 어떤 공간을 장소로 (재)의미화 함으로써 (의미화는 다양한 방식일 수 있겠지만) 세계를 이해한다고 할 수 있다. 동시에 인간은 특정 장소에 고착되어 있으면서도 동시에 공간을 열망한다(Tuan (1977), p. 3).

7) Edward Ralph (1979), *Place and Placelessness*, London: Pion, p. 39.

감정적인 유대를 바탕으로 개인으로 존재하는 것 이상이다. 수잔은 공간을 적법하게 소유하고자 한다. 다시 말해 법적인 주체가 되고자 하는 것이다. 수잔이 자신만의 공간을 직접적으로 언급한 장면에서 공간 소유권에 대한 열망을 엿볼 수 있다. 수잔은 크루소의 섬을 회고하며 교묘하게 “바위 틈새에서 바람을 피해 누워서 바다를 바라볼 수 있는 우묵한 땅”(a hollow in the rocks where I could lie sheltered from the wind and gaze out to sea)을 “섬에서의 유일한 자신만의 장소”(the one place reserved for me on an island)라고 소개한 다. 이때에도 “이 섬은 포르투갈 왕의 것도 아니고 프라이데이나 아프리카 식인종의 소유도 아닌 만큼 크루소의 것도 아니라”(the island no more belonged to Cruso than to the King of Portugal or indeed to Friday or the cannibals of Africa)는 말을 덧붙임으로써 공간을 적법하게 소유해야 만이 자신의 공간이 된다는 데에 자의식이 있음을 알 수 있다.⁹⁾

수잔의 남성 공간에 대한 열망은 소설 속에서 여행기, 서신 등 기존의 영국 소설의 형식들을 차용함으로써 문서로 구체화된다. 나아가 수잔은 글쓰기를 통해 남성 공간을 전유함으로써 영국 안에서의 새로운 정체성을 모색할 수 있는 발판을 마련한다. 우선 수잔은 실체가 없는 크루소의 섬을 여행기로 재현한 1장을 근거삼아 스스로를 크루소의 부인으로 속여¹⁰⁾ 영국으로 들어올 수 있었다. 또한 이 회고록을 동봉한 포에게 보내는 편지 쓰기로 포의 집과 서재를 재현하는 공간을 확보한다. 이를 근거로 포와 가족의 관계 안에 자리매김할 수 있게 된다. 수잔의 글쓰기는 남성 공간 즉, 계급의 근거가 되는 재산을 확보함으

8) 수잔과 프라이데이(Friday)가 런던 어디에도 자신들의 장소를 갖지 못한다는 공통 점이 있지만, 오직 수잔만이 자신의 집도, 공간도 소유하지 못한다는 점이 인상적이다. J. M. Coetzee (2010), *Foe*, London: Viking, p. 47.

9) Coetzee (2010), p. 26.

10) 2장에서 런던에 도착한 수잔은 스스로를 크루소 부인이라고 소개한 뒤에 거처를 마련한다. Coetzee (2010), p. 47.

로써 가부장제의 테두리 안으로 진입하고, 나아가 이를 뒷받침 해 줄 사적인 문서를 직접 작성함으로써 작가가 되는 것이다.

수잔의 글쓰기는 언어를 매개로 자신의 경험을 있는 그대로 재현하는 것이 아니라, 창작이 현실 세계를 의미화 하는 힘을 이용하여 스스로의 정체성을 쓰고 있는 것이다.¹¹⁾ 이는 여성의 사회정체성이 모두 남성의 목소리에 의해 규정된다는 가부장제 담론의 대전제와 그 구조 안에서 여성의 목소리는 파편적으로 흐트러질 수밖에 없다는 사실이 수잔의 글을 통해 드러나고 있다.¹²⁾ 말하자면 “윤리적 주체로서의 기독교인 이성애 백인 자산가”(the straight white man of property as the ethical subject)¹³⁾를 만들어내는 디포의 작품을 다시 쓰기를 통해 수잔이 글을 쓸 수 있는 공간을 만들어냄으로써 타자로서의 여성의 문제에 목소리를 부여했다는 점은 충분히 높이 살만하다.

그럼에도 불구하고 소설은 가부장제에서 주변인인 수잔이 만들어내는 글조차도 권위를 획득하기 위해서는 침묵의 타자를 적극적으로 전유하지 않고서는 불가능하다는 것을 보여주고 있다. 이는 수잔이 가부장적 권위에 대항하는 여성의 목소리를 찾는 와중에도 그 권위와 공모함으로써 자신만의 목소리를 찾는 것이 어렵다는 것을 뜻한다.¹⁴⁾

11) 쿛씨는 디포의 작품들의 문체적 특징과 작품의 인물과 플롯을 모두 차용하고 있다. 쿛씨의 전략은 디포가 영문학뿐 아니라 현실에 영향력을 행사할 수 있는 권위의 소유자임을 보여주고, 텍스트 자체에 대한 다양한 질문을 제기한다. Dominic Head (1997), *J. M. Coetzee*, London: Cambridge UP, p. 113.

12) 이러한 주장은 남성 개인이나 집단으로서의 남성이 가장 중요한 조건이 되는 이야기 구조에서 여성/들은 남성주의 구조에 매끄럽게 맞아 떨어질 수 없다는 뜻으로 해석된다 (Spivak (1999), p. 176). 남성이 쓴 문서가 아무런 의심 없이 절대적 권위를 갖게 되면 그 안에서 무수히 많은 소서사들은 권위를 갖지 못하고 사적인 목소리로 남게 된다.

13) Spivak (1999), p. 176.

14) Susan Kossew (1998), “‘Women’s Words’: a Reading of J. M. Coetzee’s Women Narrators”, *Critical Essays on J. M. Coetzee*, Ed. Susan Kossew, New York: GK

공간을 법적으로 소유하고자 하는 열망과 글쓰기를 통해 이를 실현시키고자 하는 그녀의 야심은 사회에서 남성과 같은 법적인 지위를 갖고자 하는 마음의 발로다.¹⁵⁾ 하지만 수잔의 글쓰기가 남성의 옷을 입고, 남성의 공간에서 남성의 펜으로, 남성의 이름을 쓰는 행위로 이어진다는 점에서 문제적이다. 특히 수잔이 제국주의에 공모한다는 필자의 의심은 소설 전체에서 수잔이 쓰는 글의 형식을 통해 보다 명확히 드러난다. 수잔은 1장에서 크루소 섬에서의 경험을 재현하며 여행기 형식을 사용하였고, 2장에서는 포에게 보내는 편지 형식과 일기 형식을 취한다. 여기서 남성 주인공들의 공간과 목소리는 오로지 글의 작가인 수잔에 의해 조절된다. 이 형식은 영국 문학에서 18세기와 19세기의 제국을 형성하는 데에 핵심적인 역할을 했던 장치다. 1인칭 관점의 제한된 시점이 두 장의 형식 모두에 핵심이 되는데, 이 형식을 통해 영국 소설 독자들은 제국의 심장에서 제국의 “내부 주체”(domestic subject)¹⁶⁾가 되는 경험을 할 수 있었다. 따라서 수잔의 가부장제와 제국을 뒷받침하는 소설의 구조를 이용하여 남성 공간 점유하기는 수잔을 수잔의 제국주의의 복무하는 개인주의자로 제국주의에 공모하는 위치시킨다.

수잔의 전략, 자신에 대해 이야기하는 과정에서 타자와 타자의 공간을 전유하는 행위는 앞서 언급한 문학의 제국주의의 공모와 궤를 같이 한다. 사이드(Edward W. Said)의 주장처럼, 제국주의의 주요한 쟁점이 영토의 실질적인 점유의 문제이지만 이 문제와 더불어 “누가 그 땅

Hall, p. 168.

15) 영국에서 이혼법이 1857년에서야, 기혼여성재산법이 1870년이 되어서야 통과되었다는 역사적 사실을 비추어 보았을 때 18세기를 배경으로 하는 디포의 작품을 되받아 쓴 이 작품에서 수잔이 정상가족의, 법의 테두리가 없이는 사회에서 결코 존립할 수 없다는 사실에서 기인한 것이다.

16) Mary Louise Pratt (1994), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge, p. 4.

을 소유하고 누가 거기 정착해서 경작할 수 있는가 그리고 누가 그것을 지속시키고 탈환하며 미래를 계획할 수 있는가 하는 문제”(who owned the land, who had the right to settle and work on it, who kept it going, who won it back and who now plans its future)는 소설과 같은 “내러티브에서 결정”(these issues were ... decided in narrative)¹⁷⁾기 때문이다.

공간에 대한 말하기와 그 권리의 문제에 있어 스피박의 주장을 생각해 볼 필요가 있다. 사이드가 공간이라는 말하기 주제에 대해 방점을 찍고 있다면, 스피박은 말하기의 권리에 대해 논하고 있기 때문이다. 스피박은 “서발턴은 말할 수 있는가?”(Can the Subaltern Speak?) 라는 수사적인 질문을 통해 대문자 담론 구조 하에서 말할 수 없는 서발턴들의 침묵에 대해 얘기했다. 스피박은 사티라는 과부 희생이 제국주의와 식민지 가부장제 구조 하에서 이중 구속되어 있다고 주장한 바 있다. 여성들의 선택을 스피박은 “드러내며 동시에 지우는”(effacement in disclosure)¹⁸⁾ 행위라고 묘사함으로써 여성들의 선택이 가시화되지 않고 또한 기호로 고착되지 않음으로써 해독불가능 한 것으로 남고 있다고 설명한다. 이러한 맥락에서 서발턴의 발화하기는 제국주의와 가부장제라는 거대 담론이 써내려간 역사에서 성차적, 계급적, 인종적 타자들이 음성을, 기호를 통해 자신들의 이야기를 말할 수 있다기보다는 구조적으로 이 가능성들이 어떻게 지워지고 있는지를 보여주고 있는 것이라 하겠다.¹⁹⁾ 이와 같은 맥락에서 수잔의 공간에 대해 말하기는 그녀 자신을 말하고 쓰는 주체로서 입증하는 동시에, 필연적으로

17) Edward W. Said (1993), p. xiii.

18) Spivak (1999), p. 310.

19) 물론 이 작품이 단순히 기존의 사회문화적 담론 내에서 서발턴들의 목소리를 허용해야 한다고 주장하지 않는다(Derek Attridge (1996), “Oppressive Silence: J. M. Coetzee’s *Foe* and the Politics of Canonisation”, *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*, London: Macmillan).

발화불가능한 타자들을 전유할 가능성을 내포하고 있는 것이다.

쿣씨의 소설은 수잔과 프라이데이의 침묵을 비교함으로써 서발턴이 이 구조에서 말할 공간이 없음을 보여주고 있다. 스피박의 지적처럼 소설에서 수잔의 전략적인 침묵과 프라이데이의 절대적인 침묵은 그 효과가 다르다.²⁰⁾ 수잔의 침묵은 자신이 되고자 하는 정체성 구축이라는 목표를 향해 사회적으로 “자연스러워 보이는” 이야기를 만들기 위한 선택적인 침묵²¹⁾이다. 반면 프라이데이는 혀가 없다는 신체적 한계와 제국의 음성언어와 문자언어 습득을 거부하고 있기 때문에 언제나 언어적 재현에서 주변화 될 수밖에 없다. 물론 수잔 또한 가부장제에서 프라이데이처럼 복화술적인 발화를 요구받기 때문에 자신이 원하는 사회적 자아를 구성하기 위해서는 선택적 침묵을 선택할 수밖에 없다. 그녀가 여성이라는 사실과 그녀의 글을 읽는 독자로서

20) 스피박의 프라이데이 분석 이후 많은 의견들이 쏟아졌다. 베니타 패리(Benita Parry)를 비롯한 몇몇 학자들은 스피박의 독해가 프라이데이를 타자화 시킨다고 주장한다(Benita Parry (1996), “Speech and Silence in the Fictions of J. M. Coetzee”, *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. London: Macmillan, p. 44). 콰쿠 라비 코랑(Kwaku Larbi Korang)은 스피박이 프라이데이를 단순히 서사적 호기심으로 축소하여 무신경하게 재현하고 있다고 주장한다(Kwaku Larbi Korang (1998), “An allegory of Re-Reading: Post-colonialism, Resistance, and J. M. Coetzee’s *Foe*”, *Critical Essays on J. M. Coetzee*, New York: GK Hall, p. 183).

21) 수잔은 가부장적 담론 하에서 기혼여성에게 주어지는 어머니 되기 혹은 매춘녀라는 정체성 외에는 구성될 수 없는 존재다. 수잔이 부인도에서 문명과 동떨어진 생활을 했고, 결혼을 했음에도 불구하고 창녀처럼 바이아 거리를 활보하고 다녔으며, 포르투갈 해적선과 크루소와의 생활에서 정절을 지키지 못했음이 작품 곳곳에 암시되어 있다. 그렇지만 기혼 여성인 자신이 가장을 떠나서도 부적절한 처신을 하지 않았음을 스스로 입증해야 하는 사회적 분위기 때문에 수잔은 크루소 부인으로서의 정체성을 강조해야 할 필요성이 있었고, 이에 따라 수잔은 2부에서 그녀가 구축하려는 정체성에 부합하도록 1부의 이야기를 재구성하려 한다. 이와 같은 재구성의 핵심은 수잔이 어머니라는 정체성 대신에 작가로서 경제적 자립을 이루어낸 인물로 거듭나기 위해 그를 위해 따라오는 물음들에 대해 전략적으로 침묵해야만 가능한 것이기도 하다.

그녀의 시선과 감정에 이입하게 되는 정황 때문에 그녀의 타자 전유에 윤리적인 판단을 내리기를 단칼에 할 수 없는 것 또한 사실이다. 하지만 스피박이 지적했듯, 우리는 “여성으로서”(as a woman) 특권층에 있다는 의식을 반드시 버려야 한다.²²⁾

이러한 논의를 토대로 소설의 공간 재현을 살펴볼 때, 수잔이 포의 공간을 전유하는 경험과 그 재현, 포가 재구성하는 수잔의 과거, 나아가 프라이데이 몸²³⁾(특히 혀)과 과거에 대해 역사쓰기를 하는 두 인물의 행동은 타자에게 쏟아내는 제국주의적인 인지론적인 폭력을 뜻한다. 이는 스피박의 말처럼 이 문자와 음성 언어 구조 안에서 타자를 지식의 대상으로서 전유하는 행위다. 하지만 프라이데이는 스피박의 주장처럼 이들의 욕망이 무대화되는 3장의 포의 방에서조차도 끝까지 가장자리 위치를 지키고 있다. 이 공간은 글쓰기의 실제 효과를 두고 수잔과 포의 힘겨루기가 벌어지는 장소다. 포가 만들어내는 어머니라는 정체성에 대항하는 수잔의 말대꾸는 자신이 전유하였던 그 담론의 맹점, 즉 남성이 청자의 위치에 있을 때에만 자신의 이야기가 현실적 효과를 낼 수 있다는 조건을 드러내고 있다. 반면 프라이데이의 절대적 침묵은 이와 같은 언어 의미 체계 안에서 해석되기만을 반복할 뿐, 고정된 의미를 가질 수 없기 때문에 제국의 기표로서 작동하지 않는다.

이러한 논의를 바탕으로 본 논문은 수잔이 포의 공간을 묘사하는

22) 강조는 원문, Spivak (1998), “French Feminism in an International Frame” *In Other Worlds*, New York: Routledge p. 187.

23) 수잔이 자신의 정체성을 꾸미는 데에 남성의 옷을 입고 자신을 남성으로 보이게끔 한다는 사실은 그녀의 여성성이 몸과 의복에 근거하고 있으며, 이는 여성의 정체성이 시각적 인지에 근거한다는 사회적 조건을 드러낸다. 수잔은 경험의 주체로서의 몸(존재론적)이라는 사실을 전략적으로 이용하여 사회적 정체성으로서의 몸(인지론적인 기호)의 의미를 다시 쓰고 있다. 프라이데이도 수잔처럼 검은 피부색 때문에 타자로 인식된다. 수잔의 이야기에서 프라이데이가 흑인이라는 사실은 결코 부정될 수 없는 강력한 근거이자 선행조건이다.

장면들을 살펴본 후 프라이데이의 집을 살펴본다. 이를 통해 공간의 의미화의 과정을 바탕으로 수잔의 정체성 쓰기를 알아볼 것이다. 이때에 수잔의 관점에서도 서발턴으로서 ‘불가능’으로 남겨지는 프라이데이의 공간을 살펴보고자 한다.

2.

수잔의 공간 재현에 있어 핵심은 공간의 재의미화이다. 앞서 언급한 것처럼 공간은 구체적 의미화의 과정을 거쳐 장소로 변화하며, 의미가 고정된 장소와의 정서적 유대감을 통해 안정감을 느끼고 정체성을 구성할 수 있다. 이러한 측면에서 수잔의 공간 재현은 포의 공간으로 진입하고 또 점유하고자 하는 목적에서 진행되고 있다. 이는 수잔의 표류기가 줄곧 섬으로부터의 탈출을 목적을 두고 있다는 점과 대조적이다.

수잔은 단순히 공간을 반복적으로 제시하는 데에서 그치지 않고 편지 형식을 전략적으로 이용함으로써 적극적으로 공간을 재의미화 한다. 편지는 항상 수신인을 상정하고 쓰인다는 점에서 수신인 즉, 독자가 있을 때에서야 그 의미가 생성된다는 점에서 기호/문자의 내적 논리를 보여준다. 수잔의 글은 포라는 남성 작가를 독자로 전제하고 쓰인 글이라는 점에서 포라는 작가의 승인이 의미화에 중요한 조건이다. 그런데 수잔의 공간 재현에서 인상적인 점은 편지가 수신인인 포에게 닿을 수 있다는 것을 의식하고 있을 때와 포가 더 이상 편지를 읽을 수 없게 되었을 때에 공간 재현하는 방식에 차이를 보인다는 점이다.

우선 포가 실제로 수잔의 편지를 받아 볼 수 있었던 4월 20일에 보낸 편지를 살펴보자.

방에는 가구가 거의 없어요. 사실 그곳은 방이 아니라 당신이 조용히 있고 싶을 때 머무는 다락의 일부이지요. 책상과 의자는 창문 앞의 판자로 된 단상 위에 놓여 있지요. 다락문에서 이곳 단상까지는 판자가 깔린 좁은 회랑으로 되어 있지요. 이들을 빼면 오직 천장의 판자만이 있는데, 그 위를 걸어 다닌다는 것은 위험한 짓이고 서까래와 그 위에 회색 기와가 놓여있지요. 바닥에는 먼지가 수북하네요...

창유리에는 잔물결 무늬가 있어요. 머리를 움직여, 당신은 그 잔물결이 목장에서 풀을 뜯고 있는 소들 너머로 쟁기질이 된 저 먼 땅 너머로, 줄지어 선 포플러 나무 너머로, 그리고 하늘 위까지 여행 할 수 있게 만들 수 있어요...

당신의 원고는 책상 옆 금고에 보관되어 있어요.

‘The room is barely furnished. The truth is, it is not a room but a part of the attic to which you remove yourself for the sake of silence. The table and chair stand on a platform of boards before the window. From the door of the attic to this platform, boards are laid to form a narrow walk-way. Otherwise there are only the ceiling-boards, on which one treads at one’s peril, and the rafters, and overhead the grey rooftiles. Dust lies thick on the floor; ...

‘There is a ripple in the window-pane. Moving your head, you can make the ripple travel over the cows grazing in the pasture, over the ploughed land beyond, over the line of poplars, and up into the sky.

...

‘Your papers are kept in a chest beside the table. The story of Cruso’s island will go there page by page as you write it, to lie with a heap of other papers.²⁴⁾

이 장면은 수잔이 포에게 보내는 두 번째 편지로, 원고료로 3기니를 보내 준 데에 대한 고마움을 전하는 내용과 자신과 프라이데이를 포

24) Coetzee (2010), pp. 49-50.

의 집으로 데려가 줄 것을 요구하는 문단 다음으로 이어지는 내용이다. 수잔은 지금 클락 레인(Clock Lane)의 2층에 위치한 방에서 포에게 편지를 쓰고 있고 포의 집에, 그리고 포의 방에 들어가 본 적이 없음에도 불구하고 현재시제로 방을 묘사하고 있다. 수잔이 현재 시제를 사용한다는 점은 편지를 쓰는 지금 동시에 일어나는 일도 아니거니와 가본 적이 없는 공간에 대한 추측을 나타내는 미래도 아니며, 과거의 경험을 나타내는 과거 시제 또한 아니라는 점에서 독자에게 혼란을 야기한다. 오히려 인용문에서 현재 시제 사용은 수잔이 포의 방을 체험하는 것이 아니라 포의 방을 만들고 있는 것처럼 보인다. 마치 소설 속 인물의 공간을 작가가 구성하는 것처럼 말이다. 소설에서 인물의 방이 인물의 성격과 사회적 지위, 내밀한 취향을 보여줌으로써 인물의 사실감을 뒷받침하는 장치라는 점을 염두에 둔다면, 수잔이 구성하는 포의 방을 통해서 우리는 포라는 인물을 수잔이 어떻게 구축해 나가고 싶어 하는 지를 읽어낼 수 있다.

포의 방은 크루소의 섬을 보여줄 때와 마찬가지로 독자의 기대를 충족시키지 않는 공간으로 묘사된다. 포의 방은 통상적으로 묘사되는 작가의 방과는 거리가 멀다. 오히려 이 공간은 하녀의 방처럼 보인다. 수잔이 의도적으로 가리고 있는 지금 수잔이 글을 쓰고 있는 방²⁵⁾과 크게 다르지 않을 것이라 추측된다. 시각적 인지에 기대고 있는 것처럼 보이지만 포의 방은 하나의 풍경으로 매끄럽게 재현되지 않고 조각조각 분할되어 제시된다. 첫 문장에서 방이라고 호명되었던 장소는 다시 다락의 일부로 재명명되어 장소에서 공간으로 변모한다. 이 공간은 글을 쓰는 서재라기보다는 포가 “조용히 있고 싶을 때 머무는”(re-

25) 수잔이 이때까지도 자신의 거처에 대해 구체적인 정보를 제시하지 않는다는 점은 수잔이 자신의 사회적 지위를 드러내는 것을 꺼려하고 있다고 해석할 수 있다. 자신의 표류기가 수잔의 사회적 지위에 따라 다르게 받아들여질 것이라는 것을 의식하고 있기 때문이기도 하다.

move yourself for the sake of silence) 일시적인 공간이다. 책이나 관련 서적들, 습작들이 쓰인 종이는 찾아 볼 수 없고 먼지만이 지옥하다.

공간의 왜소함과 불완전성은 창문 밖으로 펼쳐진 풍경과 대조를 이룬다. 그러나 이때에도 시각적 인지가 제대로 작동하지 않는다. 여기서 우리는 수잔이 만들어내는 작가 포의 세계가 시각적 인지를 기반으로 한 상상력의 세계라는 사실을 알 수 있다. 창밖 풍경은 “진실”(The truth)이라고 언급한 공간과 대조적으로 도시에서 볼 수 없는 이상화된 자연 풍경이 펼쳐져있다. “너머”(beyond)라는 단어가 반복되어 시각적 한계로 포섭되지 않는, 보이지 않는 공간으로 시선이 이어지는 듯 묘사하는 것이 두드러진다. 글을 쓰던 포가 고개를 들어 창밖을 바라보면 실재하는 소들을 넘어, 쟁기질이 된 이 문명을 넘고, 하늘 위까지 여행할 수 있게 포가 만들 수 있다고 수잔은 묘사하고 있다. 이와 같은 포의 방의 묘사를 통해 알 수 있는 사실은 수잔의 소망 즉, 작가인 포가 능력을 발휘하여 자신의 정체성을 자신이 원하는 방향으로 써 줄 수 있는 사람이라는 기대가 공간 상상에 반영되어 있다는 것이다. 따라서 여기의 포는 실제의 포라기보다는 수잔의 소망 충족을 위한 사회적인 대리자이다.

이어 수잔은 편지가 수신인에게 닿지 않는 조건이 되자 주인이 없는 포의 집을 적극적으로 전유하기 시작한다. 위의 4월 20일에 보낸 편지에서는 포의 방을 상상하는 데에 그쳤지만, 포가 빗쟁이에 쫓겨 도망치며 더 이상 수잔의 편지를 읽지 않게 된 4월 28일 이후의 편지에서 수잔은 포의 집에 실제로 접근하기 시작 한다.²⁶⁾ 이때 수잔은 마치 아내나 정부처럼 재산압류 집행관에게 쫓기는 포를 걱정한다. 포가 집에 없는 것이 확실해 지자, 심부름꾼으로 위장해 포의 서재에 들어간다.²⁷⁾ 집 안의 동태를 살핀 이후 거의 한 달이 지난 5월 29일, 모두

26) Coetzee (2010), p. 61.

27) Coetzee (2010), p. 62.

가 떠난 포의 집에 프라이데이와 자리를 잡는다. 수잔은 포의 집에서 하인 식기에 밥을 먹으면서도 스스로를 포의 가장 가난한 사촌, 육촌 조카라고 여겨주길 바라고, 포의 정원을 걸으며 “마치 우리가 태어난 집같이 편안하게 느끼고 있다”(but toward this house ... I feel as we feel toward the home we were born in).²⁸⁾ 이는 1장이자 이 공간에서 쓰인 회고록에서 엿보였던, 가부장제 관계 안에서 정체성을 형성하려는 욕망에 기인한 행동이다.

수잔은 포의 방을 물리적으로 점유하는 과정을 통해 포의 방에 들어 가 열흘 가량 쓰지 않았던 편지도 쓴다. 상상의 포의 방이 다시 언급된다.

이곳은 제가 상상했던 것과 딱 들어맞지 않군요. 당신이 글을 쓰는 책상이 탁자가 아니라 사무용책상일 것이라고 생각 했었어요. 창문 밖으로 나무나 목장이 아니라 정원이 내려다 보여요. 유리창에도 잔물결 무늬는 없고요. 서랍은 진짜 보존함이 아니라 송달함이더군요. 어쨌든 모든 게 거의 맞아 떨어지는군요. 이렇게 실제와 마음 속에 그려본 그림이 일치하는 것이 저는 매우 놀라운데 당신도 그런가요?

‘It is not wholly as I imagined it would be. What I thought would be your writing-table is not a table but a bureau. The window overlooks not woods and pastures but your garden. There is no ripple in the glass. The chest is not a true chest but a dispatch box. Nevertheless, it is all close enough. Does it surprise you as much as it does me, this correspondence between things as they are and the pictures we have of them in our minds?’²⁹⁾

28) Coetzee (2010), p. 66.

29) Coetzee (2010), p. 65.

위의 편지는 수잔이 실제로 경험한 물리적 공간과 수잔이 상상으로 재현한 공간 사이의 괴리를 보여준다. 이 지점에서 앞선 인용 장면이 겹쳐지면서 동시에 수정된다. 수잔은 앞선 인용문에서 “진실”(the truth)이라고 말했던 풍경을 단지 “상상했던 것”(imagined)이라고 수정한다. 크루소의 “책상”(table)은 “탁자”(bureau)로, 창문 밖 풍경은 “정원”(garden)으로, 서류를 보관하는 “보존함”(chest)은 “송달함”(dispatch box)으로 수정된다. 그럼에도 불구하고 수잔은 포의 공간이 자신이 상상했던 것에 일치한다고 설명하고 있다.

사실이라는 단어가 쓰이긴 하지만, 앞선 장면과 비교해보았을 때 두 공간은 다른 공간으로 묘사된다. 그렇다면 이 편지에서 재현되는 포의 방은 실제로 어떠한가? 나아가 수잔의 반복되는 진실에 대해 우리는 어떻게 접근해야 하는가? 수잔의 편지는 수잔이 실제 몸으로 경험한, 역사적 텍스트이지만 역사적 텍스트가 담보하는 진실성을 획득하지 못한다.³⁰⁾ 또한 자전적인 글이 담보하는 목소리의 권위도 확보하지 못하고 있다.³¹⁾ 이는 수잔의 경험과 수잔의 글이 남성의 글 구조와 공간을 통해 그 의미를 확보하기 때문이다.

여기서 주목하고 싶은 점은 첫 번째 인용 장면에서 상상이었으나 글을 쓰는 사람이 포였다면,³²⁾ 이 장면에서는 수잔이 포의 일을 대신하고 있다는 점이다. 이제 이 공간은 물리적으로는 한 때 포의 방이었지만, 수잔이 앉아 글을 쓰고 있는 지금 수잔의 방이 되었고 수잔이라는 인물의 특성을 보여주는 공간으로 자리매김 한다. 인식론적으로 공간을 상상함으로써 전유하는 것이 포라는 편지의 독자를 의식해 그 욕망을 감추었다면, 이 장면에서는 포가 물리적으로 서재에 부재하고 있기 때문에 수잔은 편지에서 보였던 심리적인 망설임을 극복한 듯한

30) Sara Mills (2004), *Discourse*, London: Routledge, p. 20.

31) Sara Mills (2004), p. 20.

32) Coetzee (2010), p. 50.

모습이다.

저는 당신 책상에 앉아 창밖을 내려다보고 있어요. 당신의 펜으로 당신의 종이 위에 글을 쓰고, 다 쓰고 나면 당신의 서랍에 보관해요. 당신은 여기 없지만 당신의 삶은 계속되고 있지요.

‘I have your table to sit at, your window to gaze through. I write with your pen on your paper, and when the sheets are completed they go into your chest. So your life continues to be lived, though you are gone.’³³⁾

위 인용문에서 작가인 포와 등장인물로서 수잔의 역할이 뒤바뀐다. 2장까지 수잔의 편지에서 수잔은 포를 전략적으로 침묵시키고 있다. 수잔은 편지가 의도적으로 목적지에 도달하지 않을 이 시점에 적극적으로 포의 집과 방을 전유한다는 사실이 이를 뒷받침 한다. 편지가 수신인에게 의미화 되려면 수신인에게 편지의 메시지가 전달되어야만 하나, 수잔의 이야기는 수신인에게 닿지 않았을 때에서야 자신이 원하는 이야기를 만들어 낼 수 있다는 점에서 구조를 벗어나서야 의미화가 가능한 이야기라는 것이 드러나고 있는 것이다. 2장까지 포는 작품 어디에도 등장하지 않지만 동시에 포는 수잔이 쓰는 이 행위 속에서 존재할 수 있다. 말하자면 첫 번째 인용글에 이어진 글을 쓰는 포를 상상하던 것이 여기서 행해짐으로써, 글의 내용뿐 아니라 글쓰기 행위 자체를 통해 작가의 공간을 전유하게 된다.

이처럼 수잔의 편지에서 유명작가로서 존재하는 포에게 실체를 부여하는 듯 보이는 수잔의 모습은 포에게 자신의 실체를 돌려달라고 말하는 장면과 겹쳐진다. 그녀의 상상의 공간이 실체가 되었다면, 그녀가 쓴 글은 실제 그녀와 얼마나 가까운가? 다시 말해 수잔이 사회적

33) Coetzee (2010), p. 65.

으로 구성된 여성성으로 만들어낸 허구적 자아와 실제의 수잔 사이를 협상해 나아가는 가운데에 수잔의 이야기는 자주 흔들린다. 이것은 작가로서 권위를 갖고자 하는 수잔이 사회적으로 허용되는 여성성과 일치하지 않는 인간적 욕망을 드러냈을 때 발생할 수 있는 일들에 대해 우려하는 수잔의 마음을 반영한 것이다.

작가되기와 딸을 찾는 어머니 되기와 성적 대상으로서의 여성 사이의 괴리를 수잔이 의식하고 있다는 것이 프라이데이의 신체와 과거에 대해 말하는 장면을 통해 드러난다. 수잔은 자신에 대해 쓸 때 혹은 자신의 경험이 독자가 좋아할만한 글로서 충분치 않다고 의식할 때마다 독자들이 궁금해 할만한, 그리고 절대로 경험 될 수 없는 프라이데이 허에 대한 역사를 쓴다. 프라이데이에 대한 이야기는 수잔이 설명 하듯 의도적인 것으로 자신을 작가로서 혹은 표류기의 주인공으로서 있는 근거이며, 프라이데이의 잘린 허는 수잔의 경험을 뒷받침하는 증표로서 존재하는 것이다.

수잔은 자신의 이야기에 말대꾸를 할 수 없는 존재인 프라이데이의 신체³⁴⁾와 그와 겪은 일들을 텍스트 속에 무대화함으로써 자신이 문자 언어를 바탕으로 작가의 권위를 유지하려고 한다. 그러나 그녀의 글은 시간과 공간이라는 구체성³⁵⁾을 지우자 그녀가 만들어냈던 의미 즉,

34) 수잔은 프라이데이의 허와 관련되어 양가적인 태도를 취한다. 수잔은 프라이데이가 직접 자신의 이야기를 할 수 있도록 자신의 언어를 모방해야 한다고 주장 하면서 동시에 수잔의 목소리로 프라이데이의 역사와 크루소의 섬 이야기를 들려주려는 자신의 욕망을 결합하여 네러티브를 구성한다. Head (1997), p. 119.

35) 수잔과 동명의 아이가 등장하며 글의 형식이 무너진다. 동명의 수잔과 대화를 나눌 때 따옴표가 없이 아이의 태어났을 때부터 지금까지의 일들이 수잔의 목소리로, 의심스러운 부분은 즉각적으로 대화문으로 처리 된다. 어린 수잔은 청자가 없는 수잔의 이야기에 처음으로 대화를 나누는 인물로, 서술자인 수잔도 통제할 수 없는 존재다. 수잔은 이 어린 수잔을 포가 쓰고자 하는 딸을 잃은 어머니라는 이야기의 징표라고 여기고 있다. 이 지점에서 텍스트는 현실과 이야기 간의 상호적 영향력을 본격적으로 논한다. 자신의 이야기를 통제할 수 없

크루소의 아내이자 표류기의 작가라는 이미지가 그녀의 몸에서 벗겨지고 만다. 그녀는 길 위에서 다시 남성복을 입어 성적인 대상이 되는 것을 가까스로 막아내야 하거나, 안전한 거처를 마련할 수 없는 집사가 되었다.

이와같은 상황에서도 수잔은 작가로서의 위치를 포기하지 않음으로써 그녀의 주체성에 프라이데이라는 국적과 인종적인 타자가 필수적이라는 사실을 드러낸다. 수잔의 마지막 선택은 노예해방증서(papers of manumission)를 작성해 프라이데이의 목에 걸어주는 것이다.³⁶⁾ 이 지점은 프라이데이를 고국으로 돌려보내야 한다는 수잔의 윤리적인 갈등이 전면에서 드러나면서 동시에 자신이 크루소 대신 프라이데이의 주인이라는 것을 독자들에게 공중 받는 장면이다. 여기서 크루소를 대신해서 노예해방증서에 크루소의 이름으로 서명을 하는 점에 주목하고자 한다. 크루소가 아닌 수잔의 서명만으로도 프라이데이의 노예해방증서가 효력을 발생한다는 사실은 글을 쓰는 주체와 상관없이 문자의 법적인 효력이 발생된다는 뜻으로, 이는 수잔이 원했던 글을 씀으로써 주체가 될 수 있다는 바람보다 더 선행 되어야 할 사실, 즉 그녀가 영국 백인이고 프라이데이가 흑인이라는 국적과 인종적 조건이 필요하다는 사실이다. 수잔은 이러한 윤리적 갈등을 촉발하는 문제를 노골적으로 드러내지는 않지만, 2장 끝 부분에 이르러서는 고민하고 있는 것으로 보인다. 수잔은 프라이데이가 배에서 다시 노예로 팔려가게 되면 자신이 쉽게 잠들지 못할 것이라고 프라이데이를 보내지 않은 것에 대해 변명을 늘어놓는다. 이는 수잔이 쓰는 글 중에서

게 된 수잔은 아주 긴 독백을 프라이데이를 부르며 겨우 이어가지만, 수잔은 낱씨를 기록하던 편지 형식마저도 폐기한다. 어제, 며칠 전과 같은 형태로 구체적인 시간성을 어그러뜨리고 파편적으로 시간을 기록기에 이르렀다. 나아가 돌연 프라이데이에게 자유를 찾아주겠다고 포의 집을 떠남으로써 구체적인 장소와 시간적 배경으로부터 탈주한다.

36) Coetzee (2010), p. 110.

프라이데이에 대한 소유권만이 유일하게 현실적 효력을 나타내는 작품이기 때문이다. 물론 이조차도 크루소의 이름을 빌리고 있다는 사실에서 수잔은 어디에도 자신의 이름을 쓰는 법적 주체가 될 수 없음이 드러나고 있지만 말이다. 따라서 “프라이데이를 사랑하지 않지만 자신의 것”([Susan] do[es] not love him, but he is mine[hers]³⁷⁾)이라는 수잔의 말은 사랑이라는 윤리적인 선택에 앞서 나를 법적 주체로 만들어줄 재산으로서의 프라이데이가 자신에게 필요하다는 사실을 고백하는 것이라고 해석할 수 있겠다.

3.

2장에서 수잔이 문자 언어를 기반으로 자신의 글을 쓰는 주체라는 정체성을 구축하기 위해 전략적으로 포의 공간을 전유하고 프라이데이 혀의 얽힌 과거를 만들어냈다면, 3장에서는 문자 언어보다 더 즉각적인 음성 언어의 세계로 넘어온다. 소설은 이제 수잔의 대필 작가로서 문자 언어를 대표하는 포와 음성언어의 세계를 상징하는 수잔을 물리적으로 한 공간에 배치한다. 포의 임시 거처인 이 공간에서 그들은 수잔의 표류기에 대한 논쟁을 벌이면서 동시에 아직은 무대화되지 않은 프라이데이와 관련된 제국의 프로젝트를 진행하고 있다. 이처럼 물리적, 서사적 공간을 동시에 점유함으로써 그들이 제국의 공간화에 공모하고 있음이 드러내는 것이다.³⁸⁾

층계는 어둡고 형편없었다. 내 노크는 텅 빈 집처럼 메아리쳤다

37) Coetzee (2010), p. 111.

38) Chris Bongie (1993), “‘Lost in the Maze of Doubting’: J. M. Coetzee’s *Foe* and the Politics of (Un)likeness”, *Modern Fiction Studies* 39.2, p. 266.

… 하나밖에 없는 창문으로 오후의 햇빛이 쏟아지고 있었다. 북향으로 화이트채플의 지붕이 넘어다보고 있었다. 가구라고는 책상 하나와 의자 하나, 싸구려 침대 하나뿐이었다. 방 한쪽 구석에는 커튼이 쳐져 있었다.

“생각했던 것과 다르네요” 라고 내가 말했다. “바닥에는 먼지가 가득하고, 어두울 줄 알았는데.”

The staircase was dark and mean. My Knock echoed as if on emptiness. … The room was lit by a single window, through which poured the afternoon sun. The view was to the north, over the roofs of Whitechapel. For furniture there was a table and chair, and a bed, slovenly made; one corner of the room was curtained off.

‘It is not as I imagined it,’ I said.’ I expected dust thick on the floor, and gloom.³⁹⁾

2장에서의 포의 공간 묘사와 비교해보았을 때 이 공간은 훨씬 더 단조롭게 묘사되고 있다. 수잔은 이 공간을 “훌륭한 도피처이자 진정한 독수리의 둥지와 같은 공간”(a fine retreat, a true eagle’s nest)⁴⁰⁾이라고 설명하고 있다. 소설 전체의 1/4의 배경이 되는 장소임에도 연극의 무대처럼 꾸며진 공간처럼 연출 되어 있다. 이 공간의 북으로 나있는 하나의 창은 앞서 살펴 본 두 장면들의 창문과 비교해보자면, 상상의 풍경을 보여주었던 것과는 다르게, 숨어있는 은신처라는 느낌이 자아낸다. 이 공간이 앞선 두 공간 재현과 다른 점은 침대와 커튼이다. 가려진 커튼 뒤는 프라이데이의 자리로, 이 공간의 가장자리를 차지하고 있다. 포가 물리적으로 거주하는 이 공간에 싸구려 침대가 있다는 사실이 포의 재정 상태를 보여주는 것 일수도 있다. 중요한 점은 포의 집 안의 방이 아니라 작가의 은신처라는 데에 방점을 찍고 있던 사실

39) Coetzee (2010), p. 113.

40) Coetzee (2010), p. 127.

이다. 이는 가부장제의 남편/아버지로서의 포의 권위에 중점을 두고 있다기 보다는 남성 작가에 더 주목해야 한다는 것을 의미한다. 더불어 이 방에 침대는 앞선 크루소의 방과 난파선에서의 선장의 짐무실과 연관지어 생각해보았을 때 수잔의 자리를 뜻한다고 할 수 있다. 수잔의 공간은 한 뼘도 되지 않은 침대 위로,⁴¹⁾ 말하자면 그녀는 남성의 공간에서 성적인 욕망의 대상일 뿐이라는 사실이 공간의 배치를 통해 드러나고 있다.

3장에서 서술자는 여전히 수잔이지만, 앞선 두 장과 비교해보았을 때 그 목소리가 확연히 바뀌었다. 문단 전체의 따옴표는 사라졌으며 수잔의 목소리가 1인칭 주인공 시점으로 바뀌고, 현재 포와 나누는 대화는 따옴표 속으로, 수잔 내면의 생각이 서술로 분리되며 전형적인 소설의 형태를 띤다. 1장과 2장의 화자와 등장인물로서의 수잔이 ‘I’라는 단어 안에서 공존할 수 있었던 것과 비교해 보았을 때 등장인물로서의 수잔과 화자로서의 수잔사이의 괴리가 더 생긴 것이다.

이때 가장 두드러지는 것은 시제의 사용이다. 위의 인용 장면에서 보듯, 수잔은 포의 은신처의 모습을 묘사할 때에 2번째 인용문과 달리 과거 시제를 사용하고 있다. 현재 시제가 동작의 수행성을 강조하고 문장을 통해 그 의미가 생겨나는 데에 그 효과가 있다면, 과거 시제는 이미 종료된 동작과 그 의미를 재확인 하는 효과가 있다. 또한 따옴표 안에서 현재 시제의 대화가 이어지는 동안 따옴표 바깥의 과거시제가 공존하게 된다. 이 때문에 공간과 인물의 입체성이 시간적인 동시성을 통해 확보할 수 있다.⁴²⁾ 수잔이 과거시제로 공간을 묘사하고 있기 때문에 앞선 공간 묘사들보다 훨씬 단순하고, 명료할 뿐 아니라 그녀의

41) Coetzee (2010), p. 144.

42) Marion Fries-Dieckmann (2010), “‘Castaways in the Very Heart of the City’: Island and Metropolis in J. M. Coetzee’s *Foe*”, *Local Natures, Global Responsibilities*, p. 170.

욕망이 개입될 틈을 찾을 수 없다.

이와 같은 공간에서 포와 수잔이 나누는 설전은 따옴표 안에 현재 시제로 쓰여 수행성이 강조될 뿐만 아니라 수잔의 목소리와 포의 목소리가 분리되어 제시되기 때문에 2장에서 생겨났던 진실성에 대해 본격적으로 논할 수 있는 공간을 만들어낸다.

“그렇지만 마침내 당신이 있는 이 같은 방에서 바로 코앞에 제가 있고 당신은 장님이 아니니 제 모든 행동을 일일이 설명할 필요는 없지만 계속 설명할게요. 들어보세요! 깜깜한 층계, 텅 빈 방, 커튼이 쳐진 한 구석. 저보다는 당신에게 천 배나 더 친숙한 여러 자세한 사항들을 설명하지요. 당신의 외모와 제 외모에 대해 말하고, 당신의 말과 저의 말에 대해서도 이야기해요. 말할 필요가 없는데, 왜 저는 말하고 있고, 누구에게 말을 하고 있는 건가요?

‘Yet, in the same room as yourself at last, where I need surely not relate to you my every action—you have me under your eyes, you are not blind—I continue to describe and explain. Listen! I describe the dark staircase, the bare room, the curtained alcove, particulars a thousand times more familiar to you than me; I tell your looks and my looks, I relate your words and mine. Why do I speak, to whom do I speak, when there is no need to speak?’⁴³⁾

이 장면에서 수잔은 반복해서 등장했던 포의 방을 음성으로 묘사하고 있다. 수잔은 자신이 몸으로 겪은 경험이 언어로 재현되는 와중에 자신이 작가로서 글재주를 부린 것(art of writing) 때문에 경험의 진위 여부를 의심받는다라는 사실에 분노하고 있다. 앞서 인용한 3장면 중에 위의 인용 장면에서의 포의 방 묘사에 사용된 수잔의 언어가 가장 파편적으로 제시 되고 있다. 공간에 대한 수잔의 평가는 없어졌으며, 방

43) Coetzee (2010), p. 133.

을 구성하는 특징적인 요소들 즉, “계단”, “방”, “커튼이 쳐진 구석” 등으로 단어들만 나열되어 있다. 이렇게 단어들만을 나열하더라도 의미가 통할 수 있는 까닭은 청자인 포와 수잔이 이 공간에 동시에 존재하며 방의 전경을 함께 보고 있고 이를 곧바로 말로 전달하고 있기 때문이다. 바로 시각과 청각이라는 감각을 통해 재현의 대상을 인지하고 있기 때문에 수잔의 재현이 사실이 될 수 있는 것이다.

그럼에도 불구하고 수잔의 외침은 인지의 주체인 자신의 존재의 의미가 남성의 시선과 귀에 닿아야지 만이 의미를 맺을 수 있는 존재라는 사실을 역설하고 있다. 수잔이 자의식적으로 자신의 기록이 진실하다고 언급하는 까닭도 여기에 있다. 수잔의 편지가 수신자의 대답을 필요로 하지 않는다는 조건 하에 쓰일 수 있단 사실이 수잔으로 하여금 남성의 공간과 역할을 전유할 수 있게 하는 틈을 찾을 수 있었지만, 동시에 이 수신자의 부재 때문에 독자인 우리로 하여금 그녀의 존재와 경험을 의심하게 하며, 그녀로 하여금 더 많은 설명과 이해를 구하기 위해 자신의 삶을 살살이 뒤져야 하는 필요를 촉발한다. 수잔이 느끼는 위기의식은 독자들이 추측할 수 있는, 이 소설이 갖고 있는 구조적 한계 즉, 수잔이 바꿀 수 없는 결말 때문이 아니라, 바로 이 시선에 숨겨진 포가 느끼는 소유자라는 감각 때문이다.

이러한 구조에서 스스로의 말의 권위를 가질 수 없는 수잔의 음성 언어는 말해질 필요도 없음에도 말을 함으로써 끊임없이 자신을 승인해 줄 것을 청자인 포에게 요구 한다. 수행성이 강조되는 말을 하는 수잔은 종국에 포의 말대로 움직이는 인물이 되고 만다. “내일은 ‘ α ’를 가르치세요”⁴⁴⁾라는 말로 3장이 끝나는 장면은 크루소가 프라이데이에게 말로 명령하던 장면을 떠올리게 한다. 수잔은 결국 포가 하는 말대로 움직이는 그의 소설 속 인물이 되어버린 것이다.

44) Coetzee (2010), p. 152.

이처럼 수잔이 제국주의에 공모하게 되는 작가/화자로서의 한계가 4장에서 익명의 화자를 통해 넘어설 수 있는 가능성을 찾는다. 1, 2장의 작가로서의 I와 등장인물로서의 수잔 사이의 거리가 3장의 형식을 통해 분리됨으로써 독자들이 수잔으로부터 떨어져 수잔을 객관적으로 볼 수 있게 되었다면 4장에서는 수잔을 비롯한 작중 인물들의 시선으로부터 떨어져 나와 자유롭게 포의 방을 돌아다닌다. 4장의 처음도 앞선 2, 3장의 시작과 유사한 공간으로 진입한다. 4장을 구성하는 목소리는 초현실적이며 동시에 몽환적이다. 그렇지만 이 공간이 소설이 줄곧 다루어 온 포의 방, 수잔이 일시적으로나마 전유했던 방을 묘사 하던 문장이 재등장하기 때문에, 이 장면은 그 공간들을 다시 쓰고 있다고 필자는 생각한다. 이어 맞닥뜨리게 되는 것들도 비슷하다. 계단을 오르고, 화자의 발에 걸린 성인여성인지 어린 여자아이인지 알 수 없는 한 몸뚱어리, 남자와 여자, 그리고 분명한 프라이데이. 두 번 반복되는 듯 보이는 결말 부분은 이 소설에서 공간이 갖고 있는 중요성을 다시 한 번 강조하고 있다. 앞선 장들과 4장의 목소리는 분위기가 완전히 다르다. 수잔의 편지와 포와의 대화로 이루진 3장과 비교해 보았을 때 구체적인 공간 묘사를 통해 담보할 수 있는 핏진성을 구성하려는 노력이 엿보이지 않는다. 두 번째 결말을 보자.

그 집의 모퉁이, 사람 키 높이만큼 되는 곳의 벽면에 문패가 붙어 있었다. ‘다니엘 디포, 작가,’ 파란 바탕 위에 하얀 글씨로 그렇게 적혀있었다. 다른 글씨도 있었지만 너무 작아 읽기 어려웠다.

안으로 들어섰다. 화창한 가을날이었지만 그 눈부신 가을 햇살도 벽을 뚫고 들어오지는 못했다. 층계참에서 지푸라기처럼 가벼운 어느 여인, 아니 어린 여자아이의 몸뚱어리에 걸려 넘어질 뻔 했다. 방은 어느 때보다 더 어두웠다. 그러나 벽난로 주변을 더듬어 가던 나는 초 동강이를 하나 찾아내어 불을 켰다. 초는 푸른 불빛을 내며 힘없이 타올랐다.

들은 침대 위에 얼굴을 마주보고 누워있었다. 여자는 남자의 팔을 베고 있었다.

프라이데이는 한쪽 모퉁이에서 벽을 보고 누워있었다. 그의 목둘레에는 마치 목걸이를 두른 것처럼 흉터—전에는 보지 못한 흉터였다—가 남아있었다. 밧줄이나 사슬이 남긴 흔적이었다.

At one corner of the house above head-height, a plaque is bolted to the wall. Daniel Defoe, Author, are the words, white on blue, and then more writing too small to read.

I enter. Though it is a bright autumn day, light does not penetrate these walls. On the landing I stumble over the body, light as straw, of a woman or a girl. The room is darker than before; but groping along the mantel, I find the stub of a candle and light it. It burns with a dull blue flame.

The couple in the bed lie face to face, her head in the crook of his arm.

Friday, in his alcove, has turned to the wall. About his neck—I had not observed this before—is a scar like a necklace, left by a rope or chain.⁴⁵⁾

두 번째 결말은 2장⁴⁶⁾과 3장이 혼재 되어 제시된다. 명패에는 “디포의 집”이라고 명시되어 있다. 글자로 쓰인, 문자의 세계다. 2장에서 스토크 뉴잉턴(Stoke Newington)에 있는 포의 집에 들어가던 장면이 다시 환기 된다. 포의 집은 수잔이 일시적으로 점유했던 문자의 세계이자 가부장의 세계, 남성작가의 세계이다. 첫 번째 결말의 비슷하게 시작하지만, 두 번째 결말에서 또한 익명의 화자⁴⁷⁾는 첫 번째 결말에서

45) Coetzee (2010), p. 155.

46) 두 번 반복되는 결말에 대해 4장의 화자가 프라이데이의 이야기를 들어야 한다는 입부에 부적합하다는 견해도 존재한다. Head (1997), p. 124.

47) 4번째 장의 화자의 정체에 대해서 학자들마다 다양한 견해가 존재한다.

걸림돌이 되었던 몸을 가뿐히 지나친다. 화자 발끝에 차인 몸뚱이는 “그것”에서 “성인 여성”과 “소녀”로 바뀌어 지칭되고 있다. 첫 번째 결말에서 이 몸뚱이가 비인칭으로 지칭되며 정체를 규명하지 않았던 것과는 대조적이다. 화자가 명확하게 여인과 소녀에서 그리고 몸뚱이로 제시된다는 점에서 화자가 이 몸을 명확하게 응시하고 있다는 것을 알 수 있다.

방에 핵심이 되는 창문이 없어진 점이 눈에 띈다. 방은 화창한 가을 오후임에도 불구하고 햇볕이 들지 않아 어둡고 어떤 것도 “꿨을”(penetrate) 수 없을 것 같이 꽉 막힌 이미지다. 첫 번째 결말에서 최소한 “달빛이 들어오는 단 하나의 창문”(Through a solitary window moonlight floods the room)⁴⁸⁾이 있던 것과 대조적이다. 두 번째 결말의 방은 시각적인 인지가 전혀 되지 않은 암흑의 공간이다. 수잔이 자신이 글을 쓴 공간을 “창문도 없는 방”(a windowless room)⁴⁹⁾으로 창문이 없기 때문에 자신의 회고담이 재미 없다고 언급했던 사실이 겹쳐진다. 이 점은 소설에서 처음으로 재현된 비현실적인 풍경을 내다볼 수 있던 포의 창문을 연결해서 생각해볼 수 있다. 시각적인 상상력이

MacLeod는 콧씨일수도 있고 그가 만들어낸 제3의 인물이라고 추정했다(Lewis MacLeod (2006), “‘Do We of Necessity Become Puppets in a Story?’ Or Narrating the World: On Speech, Silence, and Discourse in J. M. Coetzee’s *Foe*”, *MFS* 52.1, p. 13). C. Reinfandt와 Jane Poyner 역시도 이 화자를 작중 인물이 아닌 제3의 인물이라고 칭했다(Christoph Reinfandt (2007), “The Pitfalls of a Postcolonial Poetics: J. M. Coetzee’s *Foe* and the New Literatures in English”, *Symbolism* vol.7, p. 307; Jane Poyner (2009), “Bodying Forth the Other: Friday and the ‘Discursive Situation’ in *Foe*”, *J. M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship*, p. 107). Kim L. Worthington는 이 화자를 독자가 자유롭게 감정이입할 수 있는 존재라고 주장했다(Worthington (1996), “Speaking (for) One’s Self: J. M. Coetzee’s *Foe*”, *Self as Narrative*, Oxford: Clarendon Press, p. 255). Sue Kossew의 경우는 콧씨라고 주장했다(Susan Kossew (1998), p. 174).

48) Coetzee (2010), p. 105.

49) Coetzee (2010), p. 127.

존재하는 공간은 포가 쓰는 세계이고 이는 대문자 역사와 담론의 세계라고 할 수 있을 것이다. 포의 공간에서 창밖으로 내려다보이는 풍경은 자연스럽게 자란 풀과 나무가 있는 곳이 아니라 인위적으로 만들어낸 아름답고 푸르른 정원의 모습을 하고 있는데 이처럼 포가 쓴 작품이 사실적이고 핏진성이 강해 보이는 소설 장르이지만 자세히 들여다보면 왜곡된 진실로 가득 차 있고 프라이데이에 대한 묘사도 지나치게 단순하다. 너무 말끔하게 떨어지는 이야기가 오히려 비현실적이고 실재를 왜곡하는 것이며 수잔의 암흑의 비전이 오히려 타자를 왜곡하지 않는 것을 보여주는 장면이라고 생각한다. 그럼에도 불구하고 이 방에서 수잔이 쓴 원고가 부서져버린 다는 것은 수잔이 쓴 원고가 프라이데이의 과거 추정하거나 프라이데이 신체의 흔적에 대해서 묘사하기 때문에 프라이데이의 신체와 과거를 재현 하는 게 불가능하다는 것을 의미한다.

문자의 세계에서는 프라이데이의 해방을 이룰 수 없다는 사실이 편지 형식의 제한적인 내러티브 구조에서 드러났다면, 4장의 두 번째 결말에서 프라이데이의 목에 난 상처로 다시 상징적으로 재현된다. 프라이데이의 목에 난 상처는 앞서 수잔이 크루소의 이름으로 서명한⁵⁰⁾ 노예해방증서(papers of manumission)를 넣어 그의 목에 걸어준 가방으로 인해 생긴 자국을 연상시킨다.⁵¹⁾ 이 증서는 정치적 혹은 법적으로도 그에게 목소리를 줄 수 없음을 의미한다. 그래서 이제 화자는 “깊

50) 수잔은 공적인 자리에서 자신의 이름을 쓸 수 없는 존재라는 사실이 서명을 통해 드러나고 있다. 흥미로운 점은 수잔은 소설에서 유일하게 이름과 성을 모두 갖춘 존재로 등장하는 반면 남성 인물들은 모두 성이나 이름으로만 존재한다는 사실이다. 이는 이 구조에서 완전한 존재로 자리매김할 수 있는 인물이 수잔 뿐이라는 것을 시사한다. 그럼에도 불구하고 수잔은 법적인 효력이 있는 서명을 할 수 없는 존재라는 점에서 자신만의 집을 갖지 못한다는, 즉 재산을 가질 수 없다는 여성의 현실을 반영한다고 볼 수 있을 것이다.

51) Coetzee (2010), p. 110.

은 한숨과 함께 겨우겨우 물장구를 치며 배에서 빠져 나와”(With a sigh, making barely a splash, I slip overboard), “물속에 머리를 집어넣고”(I duck my head under the water)⁵², 언어가 없는 세계, 오직 몸만이 존재하는, 프라이데이의 집으로 “침잠해간다”(descend).⁵³

물속으로 들어가는 장면은 1장에서 수잔이 섬의 소리, 특히 바람소리를 피해 잠수하던 장면과는 사뭇 다르다. 사람의 흔적이 없는, 언어가 없는 섬의 소리들을 피해 숨을 참고 물 밑으로, 음성 언어가 의미를 맺을 수 없는 곳을 찾아서가 아니다.⁵⁴ 화자는 침묵 속에 잠기기 위해 물 속으로 들어간다.

그의 부드러운 머리칼을 잡아당겨보고, 목에 감긴 사슬도 만져보았다. “프라이데이.” 그를 불렀다. 질퍽이는 모래 속에 손과 무릎으로 기어가며 이렇게 말하고 싶었다. “이 배는 무슨 배야?”

그러나 이곳은 언어의 장소가 아니었다. 한 음절 한 음절 입 밖으로 낼 때마다 그 소리가 물속에 갇히고, 물로 채워져 소리 없이 흩어지고 말았다. 이곳은 오직 몸뚱이만이 자신의 흔적이 되는 장소다. 이곳은 프라이데이의 집이었다.

I tug his woolly hair, finger the chain about his throat. ‘Friday,’ I say, kneeling over him, sinking hands and knees into the ooze, ‘what is this ship?’

But this is not a place of words. Each syllable, as it comes out is caught and filled with water and diffused. This is a place where bodies are their own signs. It is the home of Friday.⁵⁵

52) Coetzee (2010), pp. 155-156.

53) Coetzee (2010), p. 156.

54) Coetzee (2010), p. 10.

55) Coetzee (2010), p. 157.

이 배가 무엇이냐고 묻고 싶은 화자의 욕망은 물속에 갇히고, 물로 채워져 흩어진다. 프라이데이의 집이 바다 아래 가라앉은 난파선이라는 사실은 소설 속에서 언급되어 왔다. 소설에서 프라이데이의 난파선에 대한 언급은 포에게 보낸 4월 25일 편지에서다.⁵⁶⁾ 이어 3장에서 포와 이 배를 다시 언급한다. 알 수 없는 손이 프라이데이를 끌어내려 물 밑에 가라앉은 배로 들어가면 어떨까라는 포의 말의 이미저리가 위의 인용문에서의 물 밑으로 내려간다는 말과 겹쳐진다. 크루소/수잔은 이 배를 “난파선”이라고 언급하는 반면 포는 이 배를 “노예선”이라고 언급한다는 점에서, 그리고 배와 함께 가라앉은 사람들이 동료에서 노예들로 다시 재명명된다는 점에서 포가 만들어내는 프라이데이의 과거도 제국주의적인 수사임을 알 수 있다.

물 속에 들어간 화자는 “선실 속의 잔잔하고 죽은 듯한 물은 어제와도 작년과도 3백 년 전과도 똑같은 물”(In the black space of this cabin the water is still and dead, the same water as yesterday, as last year, as three hundred years ago)⁵⁷⁾이라고 말한다. 로빈슨 크루소와 포가 각각 1719년, 1986년에 출판되었다는 것을 생각해보았을 때, 3백 년 전과 똑같은 물은 이 두 작품이 쓰인 그 3백 년이라는 긴 시간 동안에도 식민의 상황은 여전히 변하지 않은 상황을 암시한다.

프라이데이 뿐만 아니라 수잔 역시도 발화하지 못하지만 존재하는 경험에 대해 침묵하고 있음이 드러난다. 첫 번째와 두 번째의 신원 미상의 몸은 이 지점에서 수잔 바턴과 죽은 선장으로 명명된다. 이 장면은 남성들의 방에서 수잔은 언제나 방의 주인과 동침하는 위치에 놓이는 상황을 보여주는 데 이는 제국주의와 남성주의를 상징하는 남성에게 생존을 위해 공모하는 수잔의 상황을 환유적으로 나타내고 있다. 침대 위 존재가 수잔과 선장이라는 묘사는 수잔이 크루소와 관계를

56) Coetzee (2010), p. 54.

57) Coetzee (2010), p. 157.

맺은 이후의 장면과 겹쳐진다.⁵⁸⁾ 낮설 정도로 조용한 섬에서 크루소의 침대 위에서 손 하나가 수잔을 더듬을 때 수잔은 순간적으로 난파선에서 포르투갈 선장의 침대를 떠올렸다. 수잔은 줄곧 남성과의 동침을 어쩔 수 없이 당연한 것으로 묘사하지만 이 장면에 이르러서는 남성과의 동침이 그녀에게는 언어화 할 수 없는 깊은 상처라고 보여준다고 필자는 생각한다. 마지막 장면에 이르러서야 이 경험이 수잔의 언어로 형상할 수 없는 경험이며 동시에 영원히 수잔의 몸에 각인된 경험은 난파선에서 선장과 동침한 경험이라는 점이 드러난다. 언어 세계 바깥에서도 수잔 바틴은 선장과의 관계 속에 묶여 있는 것이다.

제국주의에 공모했던 수잔과 다르게 익명의 화자는 프라이데이를 말하도록 만들지 않고 침묵을 자발적으로 선택한다.⁵⁹⁾ 첫 번째 결말보다 두 번째 결말에서 화자는 더 적극적으로 프라이데이에게 다가간다. 이 집에서조차 프라이데이는 수잔과 선장의 밑의 공간, “가장 구석, 중간 문설주 아래, 모래 속에 반쯤 파묻힌 채”(in the last corner, under the trasoms, half buried in sand)⁶⁰⁾ 프라이데이는 “무릎을 위로 들어 올리고 두 손을 허벅지 사이에 끼운 채 누워있다”(his knees drawn up, his hands between his thighs).⁶¹⁾ 화자와 프라이데이는 입에서 나온 게 언어가 아니고 언어를 무화시키는 물줄기고 몸에 닿는 물의 촉감으로 두 사람이 교감한다. 그의 입에서 아무런 방해도 받지 않고 흘러나온 물줄기는 “그의 몸을 통해 나(화자)에게 흘러”(flows up through his body and out upon me)와, 나(화자)의 눈꺼풀과 얼굴의 살갓을 두드린다”(it beats against my eyelids, against the skin of my face).⁶²⁾ 프라이데

58) Coetzee (2010), p. 29.

59) Head (1997), p. 126.

60) Coetzee (2010), p. 157.

61) Coetzee (2010), p. 157.

62) Coetzee (2010), p. 157.

이의 입에서 나온 물줄기가 화자의 얼굴, 눈꺼풀을 두드린다는 묘사는 화자가 눈을 감고 있어 시각을 통해 공간을 전유할 수 없다는 점을 상기 시킨다. 이전 인용문에서 빛이 없어 시야를 확보할 수 없던 것과 대조적이다. 물 아래의 프라이데이의 집에서는 빛의 유무와 상관없이 눈을 뜰 수 없다는 것이 당연하다. 그러나 프라이데이는 수잔의 눈을 두드린다. 이 장면은 수잔이 1장에서 크루소와 육체적 관계를 가진 후, 찰나의 순간을 떠올리는 장면을 상기시킨다. 수잔은 이때에도 눈을 깜박거리는 순간을 잠이 들었다 깨어나 삶의 방향을 찾을 수 없는 순간으로, 이때에 다른 목소리(*other voices*)가 말하는 틈새⁶³)라고 생각한다. 더불어 물속에서 눈을 뜨기를 요구하는 물줄기는 앞서 포와의 대화에서 수잔이 요구했던 바, 자신의 존재를 제국주의적 관찰자의 해석의 맥락이 아닌 고유한 삶, 몸이 놓여 있는 대로 봐줄 것을 요구하는 것이다. 화자가 프라이데이 입에서 뿜어져 나오는 물줄기를 “두드린다”(beats)라고 느끼는 것조차 자의적인 해석이기 때문에 그 한계점을 인식해야 하지만 그럼에도 프라이데이의 몸을 해석하지 않고 그대로 제시하고 있다는 점에서 유의미한 행동이라고 할 수 있을 것이다.

4.

지금까지 수잔의 공간 체험의 관점에서 이 소설에 재현된 포의 방을 살펴보았다. 수잔은 포에게 보내는 편지로 이론적으로 포의 방을 전유하고 또한 물리적으로 포의 방을 점유한다. 이는 수잔이 편지가 갖는 형식적 특수성 즉, 자신의 목소리에 방해가 되는 다른 목소리들이 개입하지 못하도록 통제력을 행사할 수 있었기에 가능한 일이었다.

63) Coetzee (2010), p. 30.

수잔이 매 장마다 반복해서 들어가는 포의 방이 매번 다르게 재현된다는 사실은 언어와 기호가 갖고 있는 가장 큰 힘, 다시 말해 어떤 의미도 기호 안에 영원히 머무를 수 없다는 특성을 보여준다고 할 수 있을 것이다. 이야기하기의 저변에는 자신의 몸에 쓰인 사회적인 정체성, 즉 가부장제의 테두리 바깥에 위치한 여성은 수잔이 남성들에게 성적 대상으로서만 존재한다는 사회적 의미로부터 벗어나고자 하는 욕망이 있다. 그러나 이 욕망을 남성의 세계에서 실현시키기 위해서는 필연적으로 남성작가의 구조와 방을 빌려 써야만 한다. 때문에 수잔이 포와 같은 남성 주체가 되기 위해서는 프라이데이와 같은, 영원히 침묵하는 타자를 전유해야만 가능한 것이다. 수잔은 남성의 펜과 옷으로 일시적으로 남성처럼 보일 순 있었지만 그녀가 여성이라는 존재론적인 의미를 벗을 순 없었다. 신체와 문자 언어가 모두 남성의 시각적 승인을 통해 그 의미를 만들어 가는 기호이기 때문이다. 수잔은 이 남성의 세계에 보다 즉각적으로 대항해 포와 설전을 벌임으로써 자신의 정체성을 구성해보려고 노력했지만, 이 설전은 오히려 그동안 수잔이 적극적으로 사용했던 언어 구조의 특징 즉, 말 한 대로 존재하게 되는 수행성 때문에 수잔은 포의 명령대로 움직이는 대상에 놓이게 된다. 소설은 이와 같은 한계를 4장에 이르러 새로운 구조를 통해 문자/음성 언어의 의미화가 불가능한 프라이데이의 집에 도달할 수 있었다. 나아가 작품은 계속해서 포의 방문을 열고 들어감으로써 새로운 의미를 만들어 낼 새로운 구조를 찾을 길을 모색하고 있다.

참고문헌

【자 료】

- Gayatri Chakravorty Spivak (1998), “French Feminism in an International Frame” *In Other Worlds*, New York: Routledge pp. 184-211.
- _____ (1999), *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge: Harvard UP.
- J. M. Coetzee (2010), *Foe*, London: Viking.

【논 저】

- Benita Parry (1996), “Speech and Silence in the Fictions of J. M. Coetzee”, *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*, London: Macmillan, pp. 37-65.
- Chris Bongie (1993), “‘Lost in the Maze of Doubting’: J. M. Coetzee’s *Foe* and the Politics of (Un)likeness”, *Modern Fiction Studies* 39. 2, pp. 261-281.
- Christoph Reinhardt (2007), “The Pitfalls of a Postcolonial Poetics: J. M. Coetzee’s *Foe* and the New Literatures in English”, *Symbolism* 7, pp. 299-315.
- Derek Attridge (1996), “Oppressive Silence: J. M. Coetzee’s *Foe* and the Politics of Canonisation”, *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*, London: Macmillan, pp. 168-190.
- Dominic Head (1997), *J. M. Coetzee*, London: Cambridge UP.
- Edward Ralph (1979), *Place and Placelessness*, London: Pion.
- Edward W. Said (1993), *Culture and Imperialism* New York: Knopf: Random House
- Jane Poyner (2009), “Bodily Forth the Other: Friday and the ‘Discursive Situation’ in *Foe*”, *J. M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship*, VT: Ashgate, pp. 91-109.
- Marion Fries-Dieckmann (2010), “‘Castaways in the Very Heart of the City’: Island and Metropolis in J. M. Coetzee’s *Foe*”, *Local Natures, Global*

- Responsibilities*, Leiden: Brill Academic Publishers, pp. 167-178.
- Mary Louise Pratt (1994), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge.
- Michael Marais (1989), “Interpretative Authoritarianism: Reading/Colonizing Coetzee’s *Foe*”, *English in Africa* 16.1, pp. 9-16.
- Michel de Certeau (1984), *The Practice of Everyday Life*, Trans. Steven Rendall, Berkeley: U of California P.
- Lewis MacLeod (2006), “‘Do We of Necessity Become Puppets in a Story?’ Or Narrating the World: On Speech, Silence, and Discourse in J. M. Coetzee’s *Foe*”, *MFS* 52.1, pp. 1-18.
- Kwaku Larbi Korang (1998), “An Allegory of Re-Reading: Post-colonialism, Resistance, and J. M. Coetzee’s *Foe*”, *Critical Essays on J. M. Coetzee*, Ed. Susan Kossew, New York: GK Hall, pp. 133-150.
- Kim L. Worthington (1996) “Speaking (for) One’s Self: J. M. Coetzee’s *Foe*”, *Self as Narrative*, Oxford: Clarendon P, pp. 236-275.
- Ina Gräbe (1989), “Postmodernist Narrative Strategies in *Foe*”, *Journal of Literary Studies* 5.2, pp. 145-182.
- Sara Mills (2004), *Discourse*, London: Routledge.
- Susan Kossew (1998), “‘Women’s Words’: a Reading of J. M. Coetzee’s Women Narrators”, *Critical Essays on J. M. Coetzee*, Ed. Susan Kossew, New York: GK Hall, pp. 166-179.
- Yi-Fu Tuan (1977), *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: U of Minnesota P.

원고 접수일: 2021년 7월 26일

심사 완료일: 2021년 8월 15일

계재 확정일: 2021년 8월 15일

ABSTRACT

“It is not wholly as I imagined it would be”:

Discussing on the Problem of Female Character’s Representation and
Appropriation of Male Space in J. M. Coetzee’s *Foe*

Oh, Ye Ji*

Agreeing with Gayatri Spivak’s critique on the novel, this paper argues that the female character in *Foe*, Susan Barton, tries to appropriate men’s spaces. As the author of her own writing and herself as a character, Susan seeks to rewrite her social identity and narratively reenacts the rooms of male characters. She repeatedly represents the room that belongs to Foe, a ghostwriter who writes her book, *Female Castaway*. Susan’s desire for male space is documented in Chapters 1 and 2 by borrowing the forms of British novels, such as travel narratives and epistolary novels, respectively. By making her private experiences into her authoritative works, Susan can appropriate Foe’s room as a writer and explore a new identity within England society.

However, Susan’s appropriation has an aspect of complicity in the imperialist project in the act of adapting her personal experiences into literature. As Edward Said argues, in the narrative, including novel forms,

* PhD Candidate, Department of English Language and Literature, Seoul National University

the actual occupation of the territory, the issue of his ownership, and even future plans are determined. In this context, the novel recounts the reality that Susan's writing and her efforts to take ownership of space need a male reader to approve her experience and a man to lend his name to have social meaning and impact.

The novel finds the possibility of transcending the limitations of Susan as a writer/narrator who is complicit in imperialism through the anonymous narrator in Chapter 4. Through the final scene of two visits to Friday's home, the novel finds a space to listen to the unspoken experiences that remain on the body by describing or gesturing towards the other through the language of silence and sense rather than the written/voice language.

