

거트루드 스타인의
『포스터스박사께서 전깃불을 밝히시다』
(*Doctor Faustus Lights the Lights*)에 나타난
메피스토펠레스적 배신

변 창 구*

[초 록]

이 논문은 미국의 아방가르드 작가인 거트루드 스타인의 『포스터스 박사께서 전깃불을 밝히시다』가 파우스트 전설을 바탕으로 한 아방가르드 작품으로서 이 두 상충하는 요소가 어떠한 효과를 내는지를 살펴본다. 스타인은 플롯을 지닌 드라마로서의 극적 긴장을 유발할 수 있는 요소들을 제외시켜 작품을 역동적(力動的)이 아니라 정적(靜的)으로 제시한다. 플롯의 결정적 순간의 갈등과 혼란을 제거하면서, 작중인물들의 현재의 모습에 관심을 두도록 단순하고 개성 없는 표현의 반복을

* 서울대학교 인문대학 영어영문학과 명예교수

주제어: 『포스터스박사께서 전깃불을 밝히시다』, 거트루드 스타인, 전통극, 아방가르드 드라마, 파우스트 전설
Doctor Faustus Lights the Lights, Gertrude Stein, Conventional Drama, Avant-Garde Drama, Faust Legend

통해 작중인물들의 현재에 독자의 시선이 집중되도록 한다. 작품이 진행되는 동안 부단한 움직임이 있으나, 이는 단순한 움직임으로서만 존재한다. 작중인물들이 얘기를 하지만 이 대사들은 개성을 가진 인물의 생각의 표현이 아니며 소통이라기보다는 독백성이 강하고 단조롭다. 작가는 독자들의 기대를 배신하여 작품을 전개하고 충격을 준다. 전설을 바탕으로 함으로써 전통극에 대한 기대를 유발하지만, 실제로 언어의 자기 지시적 기능, 반복성, 유희의 기능만을 작동시켜 실망시킨다. 극적 긴장을 배제하여 갈등과 서스펜스가 없다. 훌륭한 작품은 개성(identity)과 시간의 구애를 받지 않는 본질(entity)을 가지고 써야 한다고 스타인은 거듭 주장해왔다. 스타인은 메피스토펠레스처럼 자신의 의도를 숨기고 독자들을 유혹하여 전설 및 20세기 초반의 서구사회, 그리고 스타인 자신의 견해와 관련지어 의미 추구를 시도하게 유혹한다. 아방가르드 드라마답게 전통극의 요소를 미끼로 하되 전통극과는 상반되는 아방가르드적 양식으로 기술함으로써 독자를 배신한다. 이 역설적 공모가 독자에게 더 많은 것을 고민하도록 유도함은 물론 역설적으로 보다 생산적인 결과를 낳는다.

1.

독일의 파우스트(Faust) 전설은 문학, 음악 등 여러 예술분야에서 많은 창작의 모티프가 되어왔다. 거트루드 스타인(Gertrude Stein)의 『포스터스박사께서 전깃불을 밝히시다』(*Doctor Faustus Lights the Lights* (1938))는 위의 전설을 바탕으로 한 크리스토퍼 말로우(Christopher Marlowe)의 『포스터스박사의 비극』(*The Tragical History of Doctor Faustus* (1587))이나 요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang von Goethe)의 『파우스트』(*Faust* (1808, 1832))와 드라마라는 같은 장르에 속하면서도, 스타인 특유의 예술관과 드라마에 대한 시각 및 매우 독특한 서술기법과 전개과정을 보여주는 아방가르드 드라마에 속한다. 당시의 문학전통을 거부하고

19세기의 서사 방식에 저항한 미국 아방가르드 드라마의 대표작의 하나로 여겨지는 이 작품에는 지문이 대사와 구분되기 어려운 경우가 나오며, 대사를 말하는 인물이 누구인지도 불분명한 상황을 제시하여 독자들에게 그동안 낮익었던 많은 관행들을 생소하게 제시한다. 스타인은 드라마의 오래된 기본 전제를 거부함으로써 독자들에게 충격을 준다. 구두점을 대부분 생략하고, 대화와 지문을 섞어 놓기도 하며, 대본상의 대화내용이 연기자의 입장 또는 행동과 일관성을 결여하기 때문에 인물의 구별이나 언어의 의미 전달 과정이 혼란을 겪는다. 대화를 통한 작중인물의 개성 형성이나 관계설정 등도 적절히 이루어지지 않으며 플롯의 전개 또한 낯설다.

19세기 후반 서구에서 발생한 시, 소설, 드라마, 영화 등을 비롯한 여러 예술 영역에서의 아방가르드 운동은 20세기 초 서구문화의 전개 방향에 큰 테두리를 지었다. 첨단 과학기술의 산물인 대량 살상 무기가 총동원된 제1차 세계대전 및 과학기술의 발달에 따른 급격한 물질적 정신적 변화는 불확실성과 의혹, 긴장과 혼란의 그림자를 서구 사회에 짙게 드리웠다. 이러한 예측 불가능성과 기존 질서에 대한 압도적 불신의 영향으로 20세기 초반 표현의 자유를 추구하던 예술가들은 급변하는 현대 세계에서의 삶의 모습을 전달하기 위해 다양한 실험들을 시도하였다. 이미 생명을 다한 과거의 예술관과 표현방식은 아방가르드 작가에게는 더 이상 존재 의의가 없었다. 그들은 예술에 새로운 생명을 부여하고자 주제 및 표현양식의 면에서 온갖 실험을 마다하지 않았다. 이들의 끊임없는 도전 정신은 전화, 전깃불, 카메라 같은 당시의 최신 발명품들을 그들의 창작에 반영하여 예술의 전통적 개념에 문제를 제기하고 기존 예술의 한계를 뛰어넘으려 노력하는 양상을 보이기도 하였다.

스타인은 20세기 초반 파리의 당시 널리 알려진 플레뤼스가 27번지(27 Rue de Fleurus)에 위치한 자신의 거처이자 살롱에서 예술가들과 교류를 계속하였다. 파블로 피카소(Pablo Picasso), 앙리 마티스(Henri

Matisse) 등의 화가들 및 셔우드 앤더슨(Sherwood Anderson), F. S. 핏제럴드(F. S. Fitzgerald), 윌리엄 카를로스 윌리엄스(William Carlos Williams), 어니스트 헤밍웨이(Ernest Hemingway) 등 미국의 젊은 작가들과의 활발한 소통을 통해 그들의 창작열과 예술 활동에 촉매 역할을 수행함은 물론, 새로운 예술에 대한 그녀 자신의 소신과 역량을 키웠다. 스타인의 살롱은 1920년대 작품 활동을 전개한 젊은 작가들에게 창의성과 영감을 불어넣고 그들을 격려한 현대 예술의 산실이었다. 당시에는 많은 미국의 지식인들이 유럽, 특히 프랑스에서 체류하며 새로운 문물을 익히고 자유로운 문화에 자극받으며 작품 활동을 모색하던 시기였다. 스타인도 19세기 미국의 상대적으로 편협한 문화와 전통을 배격하고 표현의 자유를 찾아 이곳에서 장기간 체류하였다. 특히 헤밍웨이를 비롯한 미국의 젊은 작가들에게 커다란 영향을 끼쳤다. 그녀가 이들을 지칭한 “잃어버린 세대”(the lost generation)는 당시의 가치관과 정서를 대변하는 상징적 용어가 되었다. 제1차 세계대전 무렵 성장하며 전쟁을 목격하거나 참전한 젊은 세대들이 전쟁의 충격 속에 그동안 그들을 지탱해주던 “공유 가치”(shared values)가 사라지면서, 목적이나 방향을 잃고 방황하는 세대라는 의미에서 불리워진 용어이다. 이는 이 세대의 실상과 당시 지성인의 방향을 잘 표현해주는 문구이며,¹⁾ 당시 지식인들에게 끼친 그녀의 위상을 대변해주고 있다.

스타인은 산문, 시, 소설, 드라마 등 여러 문학 영역에서 실험적 창작 활동을 하였고, 아울러 글쓰기에 대한 자신의 생각을 적극 주장하였다. 20세기 초반의 예술적 경향을 대표하는 인물이었지만 그녀에 대한 평가는 주로 당시 예술계에 끼친 영향력을 중심으로 언급되는 반면, 그녀의 작품 활동과 업적의 면에서는 상대적으로 충분한 연구가 이루어지지 않

1) 스타인은 헤밍웨이에게 이렇게 말했다고 전해진다. “All of you young people that served in the war. You are all a lost generation.” Ernest Hemmingway (1964), *A Moveable Feast*, New York: Scribner Classics. p. 29.

았다. 스타인이 당시의 젊은 예술가 지망생들의 창작열을 돋우고 희망을 준 업적 외에도, 그녀의 글들로부터 20세기 미국의 드라마 및 예술에서의 큰 줄기가 형성되었다.²⁾ 미국 아방가르드 드라마에서 스타인의 위상은 “스타인이 창안한 언어와 드라마 형식은 궁극적으로 미국 아방가르드 연극의 현재 속에 성공적으로 자리하고 있다”(Her invention of language and dramatic form ultimately succeeded in remaining in the present of American avant-garde theatre.)³⁾고 여겨진다. 그럼에도 그녀는 아직도 미국 연극사에서 제대로 평가되고 있지 못하는 게 현실이다. 특히 드라마 분야에서 그녀의 작품이 평가 절하된 감이 높지만, 최근 스타인에 대한 연구가 조금씩 증가하고 있음은 다행이다.

스타인을 본격적으로 연구한 초기 예로서 앨러그러 스투어트(Allegra Stewart)는 스타인의 새로운 글쓰기에 대한 이론과 그녀의 세상을 보는 시각이 잘 조화를 이루고 있다고 평가하면서, 그녀가 지속적으로 추구한 주제를 “자유의 실행을 통한 인간 정신의 탈개성적 실현”(the selfless realization of the human mind in an act of freedom)이라고 결론지었다.⁴⁾ 아놀드 아론슨(Arnold Aronson)은 『미국 아방가르드 연극사』(*American Avant-Garde Theatre: A History*)에서 스타인을 미국 아방가르드 예술의 영감의 원천으로서 “미국 아방가르드에 가장 큰 영향력”(the greatest influence on the development of the American avant-garde)⁵⁾을 행사하였다

2) Sarah Bay-Cheng (2004), *Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theater*, New York: Routledge. p. 1.

3) Sarah Bay-Cheng (2005), “Famous Unknown: The Dramas of Djuna Barnes and Gertrude Stein”, *A Companion to Twentieth-Century American Drama* (ed. by David Krasner), Malden, MA: Blackwell Publishing, p. 140.

4) Allegra Stewart (1967), *Gertrude Stein and the Present*, Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, p. 213.

5) Arnold Aronson (2000), *American Avant-Garde Theatre: A History*, London: Routledge, p. 20, p. 31.

고 평가한다. 베티나 L. 냅(Bettina L. Knapp)은 아방가르드 드라마의 효시라고 평가되는 앨프레드 제리(Alfred Jarry)의 『우부 왕』(*King Ubu* (1896)) 및 기욤 아폴리네르(Guillaume Apollinaire)의 『티레시아스의 젖가슴』(*The Breasts of Tiresias* (1917))과 더불어 스타인의 드라마를 예로 들면서 그 특징을 다음과 같이 전통드라마와의 차별화에서 찾는다.

그녀의 동시대 작가들과 마찬가지로 스타인은 공연예술에서의 반자연주의를 옹호했다. 플롯 없이 방향성 없는 일이 일어난다. 인물도 없고, 비지시적인, 그리하여 자기 충족적 운동이 일어난다. 일련의 사건에서 논리가 배제되며 추이도, 연결도, 진행의 감각도 없다.

Like her contemporaries, she[Stein] advocated anti-naturalism in the performing arts: no plot; directionless happenings; no characters; non-referential, and therefore self-contained movement; no logic in the sequence of events; no transitions; no connections; no sense of progress.⁶⁾

또한 제인 팔러티니 바우어스(Jane Palatini Bowers)는 스타인의 드라마가 “언어연극”(theatre of language)의 특징을 지닌다고 주장하고, 연극에 관한 연극, 즉 메타드라마(metadrama)의 관점에서 그녀의 작품세계를 조망한다.⁷⁾ 바우어스에 의하면 스타인은 언어의 수명이 다하여 새로움이 사라진 진부함을 타파하고 언어의 고유한 가치를 소생시키기 위해 언어의 본질적 가치를 강조하였다. 스타인은 총 70여 편의 극작품을 발표하였지만, 생전에는 오직 『3막으로 된 4인의 성인들』(*Four Saints in Three Acts* (1927))만이 공연되었다. 하지만 최근 들어 위 작품과 더불어 『포스터스박사께서 전깃불을 밝히시다』 등은 꾸준히 무대에 올려지고 있다.

6) Bettina L. Knapp (1990), *Gertrude Stein*, New York: Continuum Publishing Co., pp. 136-137.

7) Jane Palatini Bowers (1991), *They Watch Me as They Watch Us: Gertrude Stein's Metadrama*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, p. 2.

만면 그녀와 그녀의 작품 세계를 매우 다른 시각으로 본 비평가도 있다. 마틴 에슬린(Martin Esslin)은 그의 『부조리극』(*The Theatre of the Absurd*)에서 스타인이 연극이라고 명명한 작품들이 드라마의 형식을 표방하고 있지만, 사실상 추상적 산문시에 속한다고 평가했다.

거트루드 스타인은 스스로 ‘희곡’이라 묘사한 작품을 다수 썼으나, 대부분은 짧고 추상적인 산문시들로 개별 문장이나 짧은 단락에 제 1막, 2막 등의 꼬리표가 붙어 있다. 심지어 『3막으로 된 4인의 성인들』은 … 본질상 추상적 산문시로서 이 작품에 ‘순수 연극’의 요소들이 다소간 자의적 방식으로 부여될 수 있다.

Gertrude Stein wrote a number of pieces she described as ‘plays’, but most of them are short abstract prose poems in which single sentences or short paragraphs are labelled act I, act II, and so on. Even a work like *Four Saints in Three Acts* … is essentially an abstract prose poem on which elements of ‘pure theatre’ can be imposed in a more or less arbitrary fashion.⁸⁾

스타인은 그녀의 초기작에서 전통적인 극의 요소들 — 플롯, 인물, 대사, 지문 등 — 을 전혀 고려하지 않는 방식으로 작품 활동을 하였기 때문에 그녀의 독특한 실험과 도전을 제대로 인정받지 못하고 에슬린의 경우처럼 다른 시각에서 평가를 받는 경우가 발생하였다. 스타인의 작품들은 다다이즘, 초현실주의 등의 산물로 평가될 요소를 다분히 갖고 있었고, 전통적인 장르의 구분을 불가능하게 할 정도로 파격적인 실험을 계속하였기 때문이다.

예를 들어 스타인의 첫 번째 극작품인 『무슨 일이 있었나, 5막극』(*What Happened, A Five Act Play* (1913))은 드라마에 대한 고정관념을

8) Martin Esslin (1968), *The Theatre of the Absurd*, revised & enlarged edition. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, pp. 386-387.

완전히 버리라고 경고한다. 스타인 자신이 지인들과의 저녁 모임에 참석하고 돌아온 직후, 그 파티의 내용이나 사연이 아닌 그 분위기를 전달하고 싶어서 썼다고 한다. 스타인은 당시를 다음처럼 말한다. “그리고 무슨 일이 있었나에 대한 착상을 시작했다. 이 희곡은 무슨 일이 벌어지는지는 말하지 않으면서 이것을 표현하는, 다시 말해 하나의 희곡 자체를 발생한 일의 진수로 만드는 작업이었다.”(And the idea in *What Happened, A Play* was to express this without telling what happened, in short to make a play the essence of what happened.)⁹⁾ 제목이 명시하는 것처럼 5막으로 구성은 되어 있지만 막 구분의 의미를 찾기 힘들며, 극적 관행을 전혀 따르고 있지 않다. 작중인물의 이름도 제시되지 않는다. 플롯, 지문, 사건, 대사 등도 없다. 전형적인 극적 사건의 진행이 아닌 편안하고 자연스러운 분위기만이 전달될 뿐이다. 이야기가 존재하지 않는다. “무슨 일이 있었나?”(*What Happened*)? “아무런 일도 없었다”가 답일 수 있으며, 보니 마랑카(Bonnie Marranca)가 지적하듯이 “무슨 일이 있었는지가 바로 연극적 경험 그 자체였다. 다시 말해, 경험의 창출이 사건의 재현보다 더 중요했던 것이다.”(What happened was the theatre experience itself. In other words, the creation of an experience was more important than the representation of an event.)¹⁰⁾ 그녀가 다룬 주제는 특정 대상을 소재로 하는 게 아니며, 오로지 “발생한 일의 진수”를 철저히 새로운 글쓰기 방식으로 기술하는 것이다. 그녀의 이러한 실험 정신은 미국의 아방가르드 예술에 대한 관심을 지속시키는 결정적 요인으로 작용하였다.

글쓰기 과정에 대한 관심과 이미 생명을 다한 기존 연술 방식에 대한

9) Gertrude Stein (1994), “Plays”, Gertrude Stein, *Last Operas and Plays* (ed. by Carl van Vechten), Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, p. xlv. 대본의 인용은 이 책의 면수로 대체함.

10) Bonnie Marranca (1994), “Introduction: Presence of Mind”, Gertrude Stein (1994) p. ix.

스타인의 비판적 시각이 창작과정에서 실험에 몰두하게 만들었다. 잘 알려진 스타인의 구절, “장미는 장미이고 장미이며 장미이다”(a rose is a rose is a rose is a rose)는 언어가 관습의 노예처럼 오랫동안 사용되면서 진부해졌으며, 따라서 죽은 언어가 되었다고 보고 언어의 내재적 가치에 대해 고민하는 시구다. 언어의 고유한 가치를 발견하기 위해, 즉 언어의 본질적인 가치를 찾아주기 위해서 그녀는 부단히 노력하였다. 그녀의 작품은 대상을 두고 이를 설명하거나 그리는 게 아니라 이를 둘러싼 글쓰기 과정을 보여 주려했다. 인과 관계, 이성, 합리, 과학적 논리로는 이해나 설명이 불가능한 현실에 직면해서 아방가르드 드라마는 인간이 방향을 잃고 혼란과 이해 불가능한 우주 속에서 헤매는 과정을 새로운 방식으로 표현하고자 하였다. 신의 섭리에 대한 의문과 객관적 사고의 불가능은 객관적 실체를 적절히 표현하는 언어의 지시적 기능을 박탈하게 만들었다. 아방가르드 작가에게 언어는 더 이상 종전 방식의 의사소통의 수단으로 여겨지지 않았다.

19세기 사실주의와 자연주의의 사망을 선언한 아방가르드 예술은 기존의 모든 것에 저항하고자 태동하였다. 1878년 스위스에서 발행된 무정부주의자들의 잡지, 『아방가르드』(*L'Avant-Garde*)가 그 잡지의 제목을 군대용어에서 빌려와 사용하면서 아방가르드(*avant-garde*)라는 용어가 문화계에 도입된 사실이 이 용어의 배경을 잘 말해준다. 19세기 전반에 걸쳐 서구사회의 면모를 전혀 다른 세상으로 바꾼 산업화의 결과 발생한 사회의 분열과 파편화 현상에서 비롯된 예술과 문화계의 여러 움직임들 중 대표적인 예가 바로 아방가르드 운동이다.

아방가르드의 개념은 매우 모호하다. 이 용어는 하나로 정의되지 않고 여러 개다. ... 상이한 예술 운동에 참여하는 예술가들과 비평가들이 이 용어를 다양한 방식으로 정의해왔다. 많은 저자들은 이 용어로 거의 모든 예술 운동을 지칭하지만, 다른 이들은 일반적으로

주류적 사회 가치와 기존의 예술 관행에 대항하는 특정 예술 양식에
에만 적용한다.

The concept of the avant-garde is highly ambiguous. There is not a single definition of this term but many. ... members of different art movements and their critics have defined it in a variety of ways. Many authors use the term to refer to almost any art movement while others apply it to certain types of art styles rather than others, generally those that are in opposition either to dominant social values or to established artistic conventions.¹¹⁾

아방가르드 예술의 전제 혹은 실체가 너무 다양해서 이를 정의하기가 어려운 것은 사실이지만, 주류 사회 가치와 기존 예술 관행에 반대하는 예술들의 총체라고 할 수 있다. 형태의 면에서 반전통(反傳統)을 지향하는 아방가르드는 부르주아 사회의 병적으로 고착된 틀에서 탈피하려는 몸부림이었다.

전반적으로 아방가르드는 다음과 같은 것들에 대항한다는 측면에서는 일치하는 것 같다. 기성의 사회 제도, 확립된 예술 관행, 기존의 질서를 대변하는 “일반 대중”의 취향과 가치관 등.

[T]he avant-garde as a whole may seem united in terms of what it is against: accepted social institutions and established artistic conventions, or the tastes and values of the “general public” as that represents the existing order.¹²⁾

시는 물론 드라마의 경우에도 스타인은 언어의 지시기능을 무시하고

11) Diana Crane (1987), *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985*, Chicago: Univ. of Chicago Press, p. 11.

12) Bert Cardullo (2001), “Introduction: En Garde! The Theatrical Avant-Garde in Historical, Intellectual, and Cultural Context”, *Theater of the Avant-Garde 1890-1950: A Critical Anthology*, (eds. by Bert Cardullo & Robert Knopf), New Haven: Yale Univ. Press, p. 5.

언어 자체의 기능 — 소리로서의 언어, 감각적 면에서의 언어, 운율 — 을 중심으로 표현할 것을 주장하였다. 그런데 스타인의 작품 중 가장 자주 공연되는 『포스터스박사께서 전깃불을 밝히시다』는 그녀의 다른 작품들에 비해 전통극적 요소를 많이 지니고 있어 “스타인류”(Steinese)에서 많이 벗어나 있다. 우선 인물, 이야기, 형식 등에서 전통적인 면을 찾아볼 수 있다. 가장 두드러진 차이는 예전 작품들과 달리 이야기가 바탕이 되었다는 점이다. 그럼에도 이 작품 또한 그녀 특유의 실험적 시도를 하는 과정을 보여준다. 독자들이 이미 익히 알고 있는 전설을 기반으로 하기 때문에 독자들은 플롯의 전개 과정에 대해 기대를 갖고 작품을 접하게 된다. 이 작품에서는 작중인물들의 대사와 행동을 파악할 수 있으며, 사건이 전개되는 플롯을 갖고 있는 것처럼 보인다.

[스타인의 말기 희곡]은 해석을 거부하지 않으며, 오히려 관습적 상징, 역사적 문화적 언급, 공공연한 주제 등을 충분히 활용함으로써 그것을 촉진한다.

They [Stein's last plays] do not defy interpretation; on the contrary, they facilitate it by ample use of conventional symbolism, historical and literary allusions, and overt thematic content.¹³⁾

그렇지만 이 작품은 스타인 특유의 실험적 요소들도 여전히 많이 지니고 있다. 언어는 아직도 반복성과 형식을 강조하며, 언어의 정보전달 또는 지시 기능보다 소리 자체를 중요시하는 경우가 자주 드러난다. 플롯을 지닌 드라마를 시도하면서 동시에 극적 긴장을 유발할 수 있는 요소들을 제외시키거나 무화시켜 긴장감을 없애고, 극을 역동적(力動的)이 아니라 정적(靜的)으로 제시하여 사건의 진행이 주는 긴장감을 없앴다. 플롯이 존재한다는 것은 이야기의 전개를 전제하는 것인 데 반해, 그녀

13) Jane Palatini Bowers (1991), p. 97.

의 작품은 과거나 미래를 상정하지 않고 인과관계에서 벗어난 현재 시점에서 비진행적 관점으로 기술된다. 이는 내용과 형식사이의 조화가 아닌 긴장관계를 상정한다. 이야기의 진행과정을 전달하지 않고 발생한 일의 진수만을 전달하려는 시도는 전통극의 기승전결의 구조에 따르는 인과관계에 저항하는 자세이다. 스타인에 따르면, 늘 무언가 일이 발생하므로, 굳이 시작과 끝이 있는 이야기를 할 필요가 없다고 생각했다. “발생한 일”을 말할 때, 스타인은 현재 시점에서 이를 수행했다.

만약 어떤 희곡이 하나의 풍경과 꼭 같다면, 그 희곡의 뒤나 앞에서 그 희곡을 바라보는 인물의 정서에 대해서는 아무런 어려움이 없을 것 같다. 왜냐하면 풍경은 아는 사이가 될 필요가 없기 때문이다.

I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance.¹⁴⁾

전통적으로 드라마는 시작과, 중간, 그리고 끝이 있는 인과관계 중심의 기승전결의 구조로 진행된다. 갈등을 해결하기 위해서 우리는 우리가 지나온 과거를 돌이켜 보며 나아간다. 스타인에 따르면 이러한 드라마의 맹점은 현재 순간에 우리가 있지 아니한 이야기를 기억하거나 예측해야 한다는 점에 있다. 늘 무언가 일이 발생하고 있으므로 우리는 현재에 충실해서 지나간 일에 대해서는 전혀 개의할 필요도, 앞으로의 일에 대해서 예측할 필요도 없다는 주장이다. 어떤 대상과 “아는 사이가 되기 위해서”는 대상의 과거, 현재, 미래 등을 기억하고 예상해야 하는 바 스타인은 그러할 필요가 없는 형태의 드라마를 시도하였다. 스타인은 드라마의 여러 요소들 — 언어, 공간, 플롯, 인물, 막(acts), 장(scenes) — 이 서로

14) Gertrude Stein (1994), p. xlvi.

독립적으로 공존하는 관계여야 한다고 보았으며, 개별 요소의 자율성을 확보하고자 했다.

그녀의 초기극들은 기승전결의 플롯이 상징하는 시간의 흐름에서 벗어나 현재의 시점에서 “발생한 일의 진수”를 제시하고자 하였다.¹⁵⁾ “발생한 일의 진수”를 전달할 때, 스타인은 현재의 시점을 유지했다. 영화가 단편적인 장면을 계속 연결시켜 반복함으로써 하나의 동작과 이미지를 만들어 가며 관객이 현 순간에 몰두하도록 유도하듯이, 글쓰기에서도 단편적인 사실을 표현하는 단어 또는 문장을 지속적으로 반복시켜 독자의 관심을 모으고, 또는 약간의 변화를 주어 순간순간 발생한다는 느낌을 주도록 표현함으로써 현재화시키는 방법이다. 이를 통해 주어진 공간 속에 발생하는 상황의 과정을 현재형으로 이미지화시킨다.

드라마에서 사건은 현재 시점으로 진행되는 반면, 전통극의 경우 직선적 플롯(linear plot)을 전개해갈 때처럼 과거를 바탕으로 현재가 진행되고 나아가 미래의 상황이 예측되므로 이는 관객에게 극중 시점과 관객의 마음속의 시점 사이에 차이를 일으켜 관객의 마음을 불안하게 한다는 것이 스타인의 주장이었다. 전통적인 스토리텔링 전략이자 여전히 대중적으로도 선호되고 있는 서스펜스(suspense) 극작법에서 벗어나고자 했던 것이다. 스타인은 이러한 시점의 차이가 초래하는 독자/관객의 불안을 해소시키기 위해 극중 사건을 인과관계에 의한 전개가 아닌 단순히 현재의 시점의 관점에서 보여줄 것을 주장하였다. 이를 위해 그녀는 현재 진행형의 어휘를 선호하였다. 즉 “다시 시작하고 다시 시작하는”(beginning

15) “어떤 일이든 항상 일어난다. 누구든 사람들에게 언제나 일어나는 많은 이야기를 알고 있으며, 그런 이야기는 신문에서도 충분히 읽을 수 있다. ... 모든 사람이 그토록 많은 이야기를 알고 있는데, 또 다른 이야기를 말하는 게 무슨 소용이 있겠는가?” (Something is always happening. anybody knows a quantity of stories of people's lives that are always happening, there are always plenty for the newspapers. ... Everybody knows so many stories and what is the use of telling another story (Gertrude Stein (1994), p. xliv)).

again and again) 형태로 지속된다는 의미를 통해 정적(靜的)인 상태의 현재화를 추구했던 것이다.

2.

아방가르드 극작가의 작품임에도 불구하고 『포스터스박사께서 전깃불을 밝히시다』는 파우스트 전설을 바탕으로 하고 있다는 점에서 관객으로 하여금 이야기 전개에 대한 기대를 가지게 한다. 드라마의 관행을 상당히 보여주는 이 작품은 3막 6장으로 구성되었다. 제 1막은 포스터스 박사(Doctor Faustus)를 중심으로, 제 2막은 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨(Marguerite Ida and Helena Annabel)이라는 이름의 여성을 중심으로 제시하며, 제 3막은 둘의 이야기를 적절히 배분하고 있다.

이 작품에서는 파우스트(Faust), 포스터스(Faustus), 포스터스 박사(Doctor Faustus)라는 세 가지 이름으로 불리는 사람이 메피스토펠레스(Mephistopheles)의 도움을 받아 전깃불을 만들어냈다.¹⁶⁾ 그는 자신이 만들어낸 것에 대해 실증을 느끼지만, 이미 자신의 영혼을 팔아버린 상태이다. 그의 주위에는 메피스토펠레스, 개(A Dog), 소년(A Boy) 등이 따라다닌다. 그리고 정체를 알 수 없는 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨이 나타나 독사에 물린 그녀를 구해줄 것을 청한다. 그녀를 볼 수 없어 그는 그녀를 치료할 수 없다. 하지만 어느 순간 그녀는 독사의 독에서 치유되

16) 스투워트는 『포스터스박사께서 전깃불을 밝히시다』를 스타인의 파우스트 전설의 사용 관점에서 보고 이를 융(Jung)의 시각으로 해석하였다. 포스터스의 세 가지 (Faust, Faustus, Dr Faustus)로 쓰이며, 일관성이 결여됨은 한 인간의 심리가 자기 (self), 자아(ego), 페르소나(persona) 등 셋으로 분열되어 나타나는 현상이라고 보았다. “모든 성격은 하나의 인간 정신 안에서 나타나는 기능 또는 콤플렉스이다”(all the characters are functions or complexes within [that]one human psyche”(Allegra Stewart (1967), p. 159).

어 있다. 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨은 촛불을 만들어내고 성자처럼 자세를 하고 곁에 인공 독사를 들고 앉아 많은 사람들의 주목을 받는다. 그녀가 밤을 낮으로 바꿀 수 있는 능력이 있다고 주장하는데 포스터스는 그 능력을 자신만이 가지고 있다고 믿어왔다. 이제 포스터스는 그 힘을 가진 유일한 존재가 아니다. 그가 만든 전깃불은 오로지 낮 밖에 만들 수 없다. 이제 포스터스는 지옥으로 가고 싶어 한다. 메피스토펠레스에 의하면 지옥에 들어가려면 죄를 지어야 한다. 누구든 살해를 하면 지옥에 갈 수 있다는 말에 그의 곁을 지키는 개와 소년을 죽인다. 그러자 메피스토펠레스는 그를 젊어지게 해주는 조건으로, 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨을 데리고 같이 지옥에 갈 것을 유혹한다. 하지만 그녀는 포스터스의 청을 거절하고 바다 건너온 남자(the man from over the seas)의 품에 안긴다. 메피스토펠레스가 포스터스를 데리고 캄캄한 지옥으로 내려가면서 막이 내린다.

우선 첫 장면을 보자. 스타인에게는 이례적일 정도로 전통적인 지문을 볼 수 있다.

파우스트가 그의 방문에 서 있다. 두 팔을 문 상인방(上引枋)에 올리고 바깥을 바라보고 있으며, 그의 뒤로는 전깃불이 일렁이고 있다.

바로 그때 메피스토가 다가와 문 앞에 나타난다.

포스터스가 으르렁거린다. — 이 악마 오 악마 맏소사 악마가 나타났다고 내가 신경을 써야 하나.

메피스토가 말한다. 하지만 친애하는 포스터스박사여 내가 여기에 왔노라.

포스터스박사. 여기 없든 저기 없든 내가 무슨 상관이야. 난 나야. 난 포스터스 박사 모든 걸 아는 사람 모든 걸 할 수 있는 사람이니 당신은 그게 당신 덕분이라 말하지만 전혀 안 그래, 내가 서두르지만 앉았더라면 내가 내

시간을 충분히 사용했더라면 난 하얀색 전기 불빛과 낮의 빛과 밤의 빛을 만드는 법 그리고 내가 뭘 했는지를 알았을 거야 난 당신 지독한 악마를 봤어 난 당신을 봤고 난 속았어 난 지독한 악마를 믿었어 난 당신이 필요하다고 생각했어, 그리고 난 내가 악마에게 유혹받고 있다고 생각했지. ...

Faust standing at the door of his room, with his arms up at the door lintel looking out, behind him a blaze of electric light.

Just then Mephisto approaches and appears at the door.

Faustus growls out. — The devil what the devil what do I care if the devil is there.

Mephisto says.

But Doctor Faustus dear yes I am here.

Doctor Faustus.

What do I care there is no here nor there. What am I. I am Doctor Faustus who knows everything can do everything and you say it was through you but not at all, if I had not been in a hurry and if I had taken my time I would have known how to make white electric light and day-light and night light and what did I do I saw you miserable devil I saw you and I was deceived and I believed miserable devil I thought I needed you, and I thought I was tempted by the devil. ... (89)

지문과 대사가 아주 명확한 수준은 아니더라도 어느 정도 구별이 가능하게 표기되어 있다. 이 작품은 전통극의 형식을 따라 총 3막 6장의 구조를 취하고 있다. 정리가 가능한 플롯, 비록 정체성의 분열을 암시하듯 여러 이름으로 불리긴 하지만 확정적인 인물을 비롯하여 지문과 상징 등의

활용은 파우스트 전설을 기본으로 하는 작품의 열개와 함께 이 작품을 소위 “스타인류”에서 매우 일탈한 작품으로 보이게 만든다.

파우스트는 자기 영혼을 파는 조건으로 전깃불을 얻었기 때문에 메피스토펠레스의 통제 하에서 항상 그를 의식할 수밖에 없는 상황이다. 첫 대사에서 바로 메피스토펠레스에게 유혹받아 속았다는 불만과 동시에 자신의 삶에 대한 회의의 심정이 드러난다. 곧 우리는 그가 전깃불을 발명하고 싶어 초조해했으며, 이를 위해서 악마의 도움을 받으라고 자신을 설득했음도 알 수 있다. 과거를 되짚어보며 그는 곧 어쩔 수 없는 자신의 딜레마를 깨닫고 비록 자신을 위해서였지만 전깃불을 위해 자신의 영혼을 판 것이 크나큰 실수였음을 깨닫는다. 포스터스는 메피스토펠레스의 사악한 마음을 비난하지만, 동시에 일단 달성된 목표는 더 이상 신기하거나 가치 있는 소중한 게 아니라 평범한 것으로 변해버림을 또한 깨닫는다.

너를 통해 나는 모든 게 그냥 그렇다는 걸 알게 되었지. 아무리 불빛이 밝다 하더라도 불빛은 불빛 이상 그 어떤 것도 될 수 없고, 어떤 불빛이든 그냥 불빛일 뿐이고 이제는 낮도 밤도 그 어느 쪽도 될 수 없고 그저 빛일 뿐이야.

through you I begin to know that it is all just so, that light however bright will never be other than light, and any light is just a light and now there is nothing more either by day or by night but just a light.

(91)

전깃불은 그냥 빛이며, 빛은 모두 똑같으며, 이제 밤과 낮이 번갈아 오는 게 아니라 오로지 낮만 존재하게 되었다는 사실을 알고는 자신의 잘못을 후회한다. 어둠이 있어야 밝음의 가치가 드러나는 게 순리인데, 자연의 순환이치를 상실한 현실을 후회하는 것이다. 그는 이러한 현실에 구속되어있는 상황과 그를 구속하고 있는 메피스토펠레스로부터 벗어나

혼자 있고 싶어 한다. 그는 자율성을 상실한 인간이 되었다. 이제 자신이 홀로 할 수 있는 게 없다.

스타인은 그의 작품으로는 이례적으로 파우스트 전설을 바탕으로 명확한 플롯을 사용하고 있지만, 인과관계를 따라 서술하기보다는 현재성을 강조하기 위해 몇몇 순간 드러나는 파우스트의 심리상태에 초점을 맞추고 있다.

난 내가 팔아야 할 영혼이 있다는 걸 알아 악마 양반 당신은 그걸 어떻게 알았어 오 악마 양반 당신이 어떤 것도 말할 수 없다는 걸 어떻게 말할 수 있어 그리고 난 모든 걸 아는 난 여전히 빛을 가지고 있지 그 빛은 밝지 않지 그리고 결국은 그 빛을 어떻게 쓰느냐지 당신은 빛이 없어도 잘 보고 잘 걷고 잘 일어나고 자리갈 수 있지 그래서 난 그걸 만들고 싶었고 악마가 그걸 가지고 맞아 맞아 악마 당신은 그걸 원하지도 않았는데 나는 그걸 만들려고 내 영혼을 팔았어. 난 그걸 만들었어 하지만 그 대가로 팔아야 할 영혼을 내가 가지고 있는 걸까.

I know that I have a soul to sell how do you know Mr. Devil oh Mr. Devil how can you tell you cannot tell anything and I I who know everything I keep on having so much light that light is not bright and what after all is the use of light, you can see just as well without it, you can go around just as well without it you can get up and go to bed just as well without it, and I wanted to make it and the devil take it yes you devil you do not even want it and I sold my soul to make it. I have made it but have I a soul to pay for it. (89-90)

사건의 진행을 통해 이야기를 전개하여 극적 긴장을 높이는 전통적 드라마 글쓰기 기법에서 벗어나 현순간과 언어 자체에만 관심을 주도록 표현하려는 것이 스타인의 글쓰기 원칙이며, 이를 위해 극히 최소한의 사실 — 영혼을 판 행동과 전깃불을 발명한 점 — 만을 계속적으로 언급하

는 대신 약간의 수정을 거듭하면서 반복하는 기법을 사용한다. 이러한 기술기법은 관객의 관심을 자극할 수 있는 위의 두 가지 중심 사건에 대한 관심을 흐리게 하여, 과거에 대한 기억 또는 미래에 대한 예상이 초래하는 심리적 갈등 또는 긴장을 흠뜨린다. 스타인은 그 대신 “전깃불의 용처” 및 “자신에게 영혼이란 게 있는가”라는 파우스트가 가진 두 가지 의문에 관객이 주목하도록 이끈다. 그 과정에서 심리적 갈등 혹은 사건의 배경에 대해서는 전혀 언급하지 않기 때문에 사건이 인과관계의 관점에서 발생하여 진전하지 않고 순간마다 계속 반복하는 느낌을 준다. 드라마의 생명인 역동성은 존재치 아니하고 오로지 정적(靜的)인 심리 상태만이 언급된다. 마랑카가 말하듯 스타인의 관심은 이미지 전달에 있었다.

당신은 조금씩 모든 것이 표현적 자질로 드러나는 것을 보고 듣게 된다. ... 스타인이 신경 쓰는 것은 이미지지 드라마가 아니다. 그녀의 작품 세계에서 보는 것은 기억하는 것과 아무런 관련이 없다. 그녀가 기억을 부정하고 현재, 즉 공간 안에서의 변화를 지속적으로 감각하는 것을 강조하는 이유는 바로 이 때문이다.

Little by little you see and hear more until everything reveals an expressive quality. ... Stein was not concerned with creating a drama but an image. In her world, seeing has nothing to do with remembering, which is why she wanted to negate memory and intensify the present, continuous sense of becoming in space.¹⁷⁾

스타인은 논리적 추론과 생각의 흐름을 반영하는 기존의 글쓰기로부터 탈피하여 전혀 다른 방식의 글쓰기를 주장하였다. 시각적, 청각적, 언어적 면이 글 속에 스며들어 과거와 기억을 수반케 하는 명사 및 지시어를 거부했다. 스타인은 「걸작품이란 어떤 것인가 그리고 왜 그리 몇 안 되는가?» (“What are Master-pieces and Why are There so Few of Them?”)

17) Bonnie Marranca (1994), p. xi.

에서 훌륭한 글은 “인간성/개성”(human nature/identity)의 산물이 아닌 “인간 정신/본질”(human mind/entity)의 산물이어야 한다고 주장한다.

참으로 걸작품은 인간성이나 개성과는 아무런 관련이 없으며, 그 자체로 존재하고 관계성 속에 있지 아니한 인간 정신 및 본질과 관련을 맺는다. ... 당신이 글을 쓰는 동안 기억하지 않는다면, 다른 사람들은 혼란스러울 수 있어도 실제로는 명확하고, 또 궁극적으로 그러한 명확성이 분명히 드러나게 된다. 그것이 바로 걸작품이다. 하지만 당신이 글을 쓰는 동안 기억한다면 그 당시에는 누구에게든 명확한 것처럼 보일지라도 그러한 명확성은 사라질 것이고 그래서 그것은 걸작품이 될 수 없다.

[I]t is true that the master-piece has nothing to do with human nature or with identity, it has to do with the human mind and the entity that is with a thing in itself and not in relation. ... If you do not remember while you are writing, it may seem confused to others but actually it is clear and eventually that clarity will be clear, that is what a master-piece is, but if you remember while you are writing it will seem clear at the time to any one but the clarity will go out of it that is what a master-piece is not.”¹⁸⁾

글의 요건에 대해 설명하면서 스타인은 인간 개성과 인간 본질에 대해 상세히 설명했다. 그녀에게 인간 개성은 개인의 특성(identity, 앞으로 ‘개성’으로 통일함)을 말한다. 개성은 우리가 세상에서 서로 어울려 살아가면서 유지하는 우리 자신에 대한 이미지, 혹은 우리의 과거, 혹은 가능했음직한 우리 모습의 이미지이다. 자신의 어린 시절을 생각해보는 어른은 과거시제로 이를 수행하며, 훗날 어른이 되었을 때를 가정해보는 소년은

18) Gertrude Stein (1936), “What are Master-pieces and Why are There so Few of Them?”, Gaslight, Mount Royal College, 2018.10.22. <<http://gaslight-lit.s3-website-ca-central-1.amazonaws.com/gaslight/masterpieces.htm>>, pp. 4-5.

이를 미래시제로 생각한다. 기억과 예측은 개인의 개성의 영역이다. 기억과 정체성의 인식은 인간 본질의 산물이 아니다. 우리 자신과 주위에 대한 생각이 개성이다. 개성은 개념, 가치판단, 다양한 주관적 생각의 구속을 받는다. 이렇기 때문에 실제에 대한 개성의 경험이 왜곡될 수 있다. 만약 “내 작은 개가 나를 알아보기에 내가 나로 존재한다면”(I am I because my little dog knows me),¹⁹⁾ 나의 존재는 개가 나의 정체성을 인식해주는 범위 내에서 존재하게 된다. 그렇다면, 나의 조그만 개가 없다면, 과연 나는 존재하는가? 이 질문은 데카르트의 “나는 생각한다. 고로 나는 존재한다”(I think therefore I am)의 스타인류의 표현이다.

이러한 그녀의 주장은 과거에 대한 기억이나 미래에 대한 기대 등에 영향을 받지 않아야 제대로 된 글을 쓸 수 있다는 뜻이었다. 이는 자동기술(automatic writing)의 전제와 유사한 면을 보인다. 생각을 의식적으로 하지 않으므로, 의식적 통제에서 벗어나 자유 연상 작용 덕분으로 구문에 구애받지 않고, 논리적이지 않으며, 일관성이나 통일성이 없는 반면 매우 자유롭다. 『포스터스박사께서 전깃불을 밝히시다』가 전통적인 극작법을 벗어나 있는 것은 개성과 본질에 대한, 그리고 글쓰기에 대한 스타인의 사유가 구체화된 결과로 이해할 수 있다. 이 작품의 대사는 발화자에 따른 개성을 전혀 구분할 수 없도록 획일적이며 유사하다. 아울러 포스터스의 대사가 그의 뇌리에 떠오르는 단편적 단상을 반복적으로 되뇌이고, 언어 자체의 속성인 놀이 및 운율의 특성을 드러내는 점은 자동기술의 특징, 또는 초현실주의의 창작 방식과 유사하다.

의식적 정신에 의한 모든 통제가 해제되었을 때 놀랍고도 무한한 무의식의 이미지 세계가 표면으로 흘러나올 수 있었다. 작가는 스스로를 그러한 통제로부터 벗어나도록 다양한 수단을 동원에 충격을 주어야 하고, 그런 다음 떠오르는 것은 그 어떠한 생각이나 이미지

19) Gertrude Stein (1936), p. 1.

라 할지라도 기록해야 했다.

[W]hen all controls by the conscious mind were released, the marvelous and boundless world of images of the subconscious could flow to the surface. The writer had only by various means to shock himself free from these controls and then automatically to record whatever thoughts and images presented themselves.²⁰⁾

의식의 구속에서 벗어나 잠재의식의 광활한 세계가 외부의 간섭 없이 이미지를 형성하도록 초현실주의는 자동기술을 강조하였다. 자아의 구속에서 벗어나야 한다는 이러한 글쓰기 자세는 다른 형태로나마 T. S. 엘리엇(T. S. Eliot)에게서도 감지된다. 그는 「전통과 개인의 재능」(“Tradition and the Individual Talent”)에서 시는 시간을 초월하고 보편적이어야 하므로 시인의 시대나 환경에서 벗어나야 한다고 주장하며 개성을 배제할 것을 강조하였다.

시는 감정을 방출하는 것이 아니라 감정으로부터 벗어나는 것이며, 개성을 표현하는 것이 아니라 개성으로부터 벗어나는 것이다. 하지만 지극히 당연히도 오직 개성과 감정을 지닌 사람만이 이들로부터 벗어나기를 원한다는 게 어떤 의미인지를 알고 있다.

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.²¹⁾

거대한 전통의 흐름에 자신을 맡기고 개성으로부터 벗어날 때 진정한

20) Herschel B. Chipp (1968), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, CA: Univ. of California Press, pp. 370-371.

21) T. S. Eliot (1982), “Tradition and Individual Talent”, *Perspecta*, Vol. 19, p. 42.

시가 태어난다는 엘리엇의 주장은 스타인이 만약 당신이 당신임을 기억한다면, 당신은 걸작을 창조할 수 없다고 말하는 것과 일면 유사하다. 당신이 개성과 정체성 속에 갇혀있어서 제약을 받기 때문이라는 것이다. 이들은 윌리엄 워즈워스(William Wordsworth)가 시를 “시는 강력한 감정의 자발적인 발로”(poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings)라고 말한 낭만주의 시 개념과 대치된다. 스타인에게 작가는 창작의 주체가 아니라 매체이다. 자동기술 또한 창의적인 생각들이 무작위적인 의식의 흐름을 통해 생각들의 결합으로 이어질 때 창의적인 걸작이 탄생할 수 있다. 하지만 대부분의 작가들은 자신의 정체성을 늘 생각하고 자신이 처한 환경의 지배를 받으므로 진정으로 독창적인 작품을 낳을 수 없다. 그래서 걸작이 잘 나오지 않는 것이다.

개성(identity)은 세상의 모든 사물을 자신의 주관적 관점에서 본다. 개성은 기억, 타인에 의한 자신의 인정에 따라 달라진다. 개성은 미래를 계획하고, 과거에서 배우며, 현재를 조작하기도 한다. 우리가 이 세상을 살아가는 순간순간의 생활 방식은 바로 개성의 표현이다. 개성은 자신이 존재하지 않는 상황에서는 생각할 수 없는 것이다. 반면 스타인의 본질(entity)은 인간 정신(Human Mind)과 연결되어있다. 이것은 과거 경험의 실제에 종속되어있지 않아 모든 제약에서 벗어나 비어있다. 그래서 오히려 현재의 상태를 전체적으로 조망할 수 있다. 이것은 오로지 절대적 현재(absolute present)에서 현상을 관찰하는 것이다.²²⁾ 과거나 미래에 대해 관심이 없다. 이것은 세상을 철저히 객관적 시각에서 본다. 본질은 기억이나 타자를 인정하지 않는다. 자체 외에는 어떠한 것에도 의존하지 않기 때문에 늘 비어있어 작가의 의도가 간섭하지 않은 상태에서 즉각적인 경험을 자유로이 기술할 수 있다.

22) Diane Almeida (1997), “Four Saints in Our Town: A Comparative Analysis of Works by Gertrude Stein and Thornton Wilder”, *Journal of American Drama and Theatre*, 9(Fall 1997), pp. 9-10.

“공백”은 정신을 기억으로부터 자유롭게 하여 경험의 즉각성이 그 자리를 대신할 수 있도록 허락했다. 기억과 습관, 역사로부터의 자유는 스타인이 ... [그녀의] 열광적인 [삶에서] 구현한 거대 프로젝트의 기초 원리였다.

What “emptiness” allowed was a freeing of the mind from memory in order to let the immediacy of experience take over. Freedom from memory and habit and history were fundamental principles of the grand projects Stein ... realized in [her] ecstatic [life].²³⁾

다음의 예에서는 소년, 개, 여인(Woman), 합창단(Chorus)이 등장하여 대화를 진행하지만, 화자의 주관성과 개성이 거의 드러나지 않는다. 일상에서의 마음의 현재 상태를 기술한다. 그런데 이 마음은 꼭 화자의 마음이라고 할 수도 없다.

소년

독사가 그녀를 물었고 그녀도 그걸 알고 있어 독사가 그녀를 물었어 믿거나 말거나 그건 사실이야, 독사가 그녀를 물었고 만약 포스터스박사님이 그녀를 치료해주지 않으면 그녀는 그걸로 끝이야 독사가 그녀를 물었다 독사가 독사가.

개

고맙습니다

창가의 여자

독사가 그녀를 물었고 만약 포스터스박사님이 그녀를 치료해주지 않으면 그녀는 그걸로 끝이다

멀리 있는 코러스

그녀는 누구야

그녀는 지옥에 가지 않았어

잘됐군

23) Gertrude Stein (1994), p. xxv.

잘됐어

그녀는 지옥에 가지 않았어

그녀가 누구야

마거릿 아이다와 헬레나 애너벨이지

그녀에게 무슨 일이 있었어

독사가 그녀를 물었고

포스터스박사가 그녀를 치료해주지 않으면

그녀는 그걸로 끝이래

.....

나는 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨이다 이제 그만해 나는 죽지 않았어.

The boy

A viper has bitten her she knows it too a viper had bitten her believe it or not it is true, a viper has bitten her and if Doctor Faustus does not cure her it will be all through her a viper has bitten her a viper a viper.

Dog

Thank you

Woman at the window

A viper has bitten her and if Doctor Faustus does not cure her it will be all through her.

Chorus in the distance

Who is she

She has not gone to hell

Very well

Very well

She has not gone to hell

Who is she

Marguerite Ida and Helena Annabel

And what has happened to her

A viper has bitten her
And if Doctor Faustus does not cure her
It will go all through her

.....

I am Marguerite Ida and Helena Annabel and enough said I am not
dead. (102-103)

단문으로 구성된 이 대사들은 형용사 같은 수식어가 전혀 없는 단조로운 표현의 연속이다. 말투나 내용 면에서 화자의 개성(identity)을 전혀 드러내지 않고, 자동기술적 특징들을 강하게 보여준다. 이들 대화는 몇 가지 단순한 정보만을 제공할 뿐, 반복성이 매우 강해 주술적, 제의적 성격이 두드러짐을 볼 수 있다. 사건의 진행에 대해서는 언급이 없고, 상태에 대한 서술만이 반복될 뿐이다. 코러스가 주는 정보는 독사가 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨을 물었다. 포스터스는 그녀를 볼 수 없다. 그는 치료를 하지 않으려 한다. 치료가 안 되면 그녀는 죽을 것이다. 결국 치료가 되었다가 전부이다. 관객이 궁금해 할 사안들, 즉 포스터스가 마음을 바꾼 사연, 치료 장면, 치료 후의 모습 등은 전혀 언급되지도 보여주지도 않는다. 작가는 독자의 흥미를 끝만한 장면을 도외시하여 그들의 기대를 저버린다. 인과관계도 무시된다. 사건이 시작되어 중간과정의 갈등을 거쳐 결말에 이르는 과정이 전혀 제시되지 않는다. 정물화처럼 정지된 순간의 언급만이 있을 뿐이다.

마거릿 아이다와 헬레나 애너벨이 독사에 물린 이야기의 경우에도, 어떻게 물렸는지, 그 정도는 어떠한지 등에 대해서는 전혀 언급이 없고, 단지 독사에 물렸다는 사실, 치료가 필요하다는 점, 그리고 포스터스가 고쳐줄 것이라는 사실만이 언급될 뿐이다. 포스터스가 왜, 어떻게 치료해주었는지는 언급이 없다. 관객의 기대와 호기심을 충족시켜주지 않고, 사건의 흐름의 관점이 아닌 단편적 언술의 차원에 머무른다.

과학기술의 경이와 그 횡포를 경험한 스타인은 20세기 초 과학기술의 총아인 전깃불을 소재로 작품을 썼고, 그래서 빛이 이 작품의 주제가 된다. 치유가 된 마저릿 아이다와 헬레나 애너벨은 막 뒤에서 서서히 모습을 드러낸다. 그녀의 곁에는 우주의 에너지, 여성의 에너지를 상징하는 인공 독사가 같이 등장한다. 그녀의 머리 위로는 후광이 비치며 촛불이 그녀를 둘러싸고 있어 마치 성자 같은 모습이다. “웅장한 빛의 발레”(“A very grand ballet of lights”)가 시작되고, 목소리가 들린다.

누구도 그게 그런지 알지 못하네
그들은 사방으로부터 오네
땅에서 바다에서 하늘에서
그들은 사방으로부터 오네
저기 그녀를 보기 위해

.....

보라 그녀가 어떻게 점화하는지,
그 촛불들을
보라 저 뱀이 어떻게
그녀를 해하지 못하는지를

.....

그 무엇도 그녀를 파괴할 수 없네.

.....

보라 그들이 어떻게
그녀를 보기 위해 오는지를
Nobody can know that it so
They come from everywhere
By land by sea by air
They come from everywhere
To look at her there.

.....

See how she lights,
The candle lights.
See how the viper there,
Cannot hurt her.
.....
Nothing can lose her.
.....
See how they come
To see her. (106)

포스터스는 빛을 위해 영혼을 팔았다. 포스터스의 전깃불은 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨의 촛불과 비교가 되지 않는다. 영혼이 없는 그의 전깃불에는 아무도 관심을 보여주지 않는다. 반면 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨의 주위에는 사람들이 도처에서 몰려들고, 촛불이 그녀를 비추는 가운데 그녀는 인공 독사를 들고 당당한 모습으로 앉아있다. “그녀는 모자란 게 없어, 영혼도 있고”(she has everything, and her soul (106)). 제 1막은 포스터스가 중심인데 반해, 제 2막은 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨을 중심으로 기술된다. 제 3막은 포스터스가 어둠 속으로 사라지는 모습을 보여주면서, 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨은 대조적인 상태로 남아있다. 말미에서 두 중심인물의 서로 대비되는 상태를 보여주지만, 두 사람의 마지막 운명은 그리 다르지 않은지도 모른다. 포스터스도 몰락하지만, 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨도 몰락한다. 그녀는 많은 사람들의 숭상 받는 위치에 앉아있지만, 바다 건너온 남자의 유혹을 이기지 못해 그의 품에 안긴다. 그에게 굴복한 것인데 사실 그는 그녀에게 처음부터 구애를 했었다.

예쁘고 예쁜 귀염둥이
그녀는 내 모든 사랑 그리고 항상 여기 있지
그리고 난 그녀의 것 그녀는 나의 것
그리고 난 항상 그녀를 사랑하네 예쁘고 예쁘고 예쁜 귀염둥이.
Pretty pretty dear
She is all my love and always here
And I am hers and she is mine
And I love her all the time Pretty pretty pretty dear. (107)

그는 메피스토펠레스의 대리인이다. “바다 건너온 남자 뒤에는 메피스토펠레스가 있고 그의 곁에는 소년과 소녀가 서 있다”(behind the man of the seas is Mephistopheles and with him is a boy and a girl (108)). 포스터스와 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨 둘 다 메피스토펠레스와 그의 대리인에게 의지하여 삶을 지탱하는 것이다.

포스터스가 영혼을 팔아 전깃불을 발명한 이후의 결과로 시작하는 이 작품은 포스터스의 메피스토펠레스와의 계약과정과 그의 결단과정에서의 갈등에 초점을 둔 게 아니라 악마에게 속아 거래를 한 후의 심경에 대해 초점을 두고 있다. 포스터스 박사의 전깃불 획득은 말로우의 포스터스가 악마와 계약을 맺고 신의 경지를 넘보는 전지전능한 힘을 갖게 된 일을 연상시킨다. 독사의 독에서 해방된 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨이 “밤을 낮으로 바꾸는”(turn night into day (113)) 능력을 갖게 된 점은 포스터스의 경우와 유사하다. 즉 포스터스 박사의 전깃불 획득, 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨의 촛불 획득은 신의 만물 창조와 연결된다. 극이 시작할 때부터 그를 “계속 따라다니는 전깃불”(behind him a blaze of electric light (89))은 그를 더욱 불편하게 만든다. 포스터스는 자신이 한 일에 대해 후회하고 있다. “내가 뭘 한 거지 아 내가 또 뭘 내가 말했지 내가 내 영혼을 내다 팔 거라고 하지만 난 알았어 난 알았다고 전깃불은 정말 진짜란 걸”(what did I do oh what did I too I said I would

sell my soul all through but I knew I knew that electric light was all true (100)). 이 세상을 밝히고 질서를 부여하기 위함이었지만 정작 포스터스 자신에게는 절망을 줄 뿐이다. 이는 인간 이성의 총화인 과학문명의 산물로부터 피해를 보는 포스터스를 현대인의 상징으로 보게 할 여지를 만들어 준다. 그럼에도 그러한 해석을 뒷받침할 더 이상의 단서를 작품은 제시하지 않는다.

전깃불의 속성인 밝음이 어둠이 없는 절대적 밝음으로 포스터스에게 다가올 때 그는 전깃불이 있음에도 앞이 안 보이는 맹인이 되어버림을 깨닫는다. 어둠이 존재해야 밝음의 의미가 살아나는데, 어둠이 사라지고 오로지 밝음만이 존재하는 상황의 딜레마이다.

당신이 거짓말을 하든 물건을 훔치든 누가 상관하랴, 발꿈치를
물 뱀이 없는데, 희망도 없고 죽음도 없고 생명도 없고 숨결도 없지,
그저 매일 항상 낮일뿐이야 그리고 낮이 없을 땐 낮도 없어

Who cares if you lie if you steal, there is no snake to grind under
one's heel, there is no hope there is no death there is no life there is
no breath, there just is every day all day and when there is no day there
is no day (90)

삶의 순환을 암시하는 여러 요소들 — 희망, 죽음, 생명, 숨결 — 이 사라짐으로써 삶의 고리가 결여된 의미 없는 세계이다. 매일이 낮으로만 구성된다면 그것은 낮이 존재하지 않는 것과 마찬가지로 낮의 의미도 사라진다. 만물의 순환 패턴이 와해되었다. 낮과 밝음만 존재하는 세계는 곧 죽음의 세계와 다를 바 없다.

낮이 영원히 지속되어 달이 사라져버린 세계를 안타까워하는 포스터스 박사가 어린 소년과 이중창을 부른다.

어린 소년
달이 오늘을 시작하네
달이
달이 날을 시작하네
포스터스박사
달이 없네 오늘은
어둠의 침묵
네가 복종하고 나도 복종하고
달이 없네 오늘은.
The little boy
The day begins to-day
The day
The moon begins the day
Doctor Faustus
There is no moon to-day
Dark silence
You obey I obey
There is no moon to-day.(93)

어린 소년은 낮과 밤이 서로 교차하는 순리의 세계를 노래하나, 포스터스 박사는 달이 사라진 변화 없는 낮의 세계를 노래할 수밖에 없다. 역설적으로 포스터스의 낮의 세계는 “어둠과 침묵”(Dark silence)의 세계이다. 개는 낮과 밤의 순환이 사라진 현실에서 예전에 달을 보고 짖어대던 그 달이 사라졌음을 그리워한다.

밝음이 없으면 밤도 없지 포스터스박사 당신이 옳아, 난 개야 그
래 난 그저 그렇게 있지 난 개야 그리고 난 달을 보고 짖지, 난 그랬
어 맞아 난 그랬어 난 그러곤 했어 난 달을 향해 짖곤 했어 난 항상
그러곤 했어 그리고 지금은 지금은 더 이상 아니야, 난 할 수 없어,

당연하지 난 할 수 없어, 전깃불 그들이 그걸 만들지 그들이 밤이 없는 것처럼 만들지 그리고 만약 밤이 없다면 달도 없어 그럼 달이 없지 그리고 달이 없으면 난 그걸 못 봐 그리고 만약 내가 그걸 보지 못하면 난 그걸 향해 짖을 수 없어.

Not bright not night dear Doctor Faustus you are right, I am a dog
yes I am just that I am I am a dog and I bay at the moon, I did yes
I did I used to do it I used to bay at the moon I always used to do
it and now now not any more, I cannot, of course I cannot, the electric
light they make it be that there is no night and if there is no night then
there is no moon then there is no moon and if there is no moon I do
not see it and if I do not see it I cannot bay at it. (111)

전깃불의 등장은 달을 사라지게 만들었다. 개가 달을 보고 짖는 일도 사라졌다. 포스터스 박사는 결국 자연의 이치를 거스르는 일을 한 셈이다. 메피스토펠레스와 이제는 거래를 하지 않겠다고 다짐을 했으나, 그는 지옥에 가기 위해 다시 거래를 한다. 살해의 죄를 저지르면, 지옥에 가게 해주겠다고 메피스토펠레스가 약속하자, 포스터스는 자신을 따르던 동반자 소년과 개를 살해한다. 그러자 메피스토펠레스는 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨을 데리고 갈 것을 유혹한다. 포스터스에게 다시 젊음을 주고 포스터스가 그녀에게 지옥에 동행할 것을 제안하지만, 그녀는 거절하면서 “혼절하며 바다 건너온 남자의 품안으로 쓰러진다”(falls back fainting into the arms of the man from over seas (118)). 포스터스는 어둠 속으로 가라앉으며 지옥으로 가고, 주위가 온통 어둠에 휩싸인다. 하지만 그녀를 품에 안은 바다 건너온 남자 역시 메피스토펠레스의 대리인이다.

포스터스가 노래한다

날 내버려 뒤 날 혼자 있게 뒤, 개야 아이야 아이야 개야 날 내버
려 뒤 날 혼자 있게 뒤

그리고 그는 어둠 속으로 내려간다 그곳은 완전히 어둡다 그리고
어린 소년과 소녀가 노래한다

제발 독사 아저씨 제 말을 들어 주세요 그는 그이고 그녀는 그녀
고 우리는 우리예요 제발 독사 아저씨 제 말을 들어주세요.

막

Faustus sings

Leave me alone let me be alone, dog and boy boy and dog leave me
alone let me be alone

and he sinks into the darkness and it is all dark and the little boy
and the

little girl sing

Please Mr. Viper listen to me he is he and she is she and we are
we please Mr. Viper listen to me.

Curtain (118)

미스터 독사(Mr. Viper), 뱀(the serpent), 바다 건너온 남자(the man from over the seas)는 모두 메피스토펠레스의 대리인 또는 분신으로 인간을 유혹하는 역할을 수행하는 것처럼 등장한다. 포스터스 박사뿐 아니라 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨의 앞날도 메피스토펠레스와 그의 대리인들 앞에서 암담하다. 그녀도 결국은 악마의 유혹을 뿌리치지 못했다. 마지막 장면에서 포스터스는 메피스토펠레스를 따라 컴컴한 지옥으로 내려간다.

사건의 결정적 순간에 갈등과 혼란이 제거됨으로써 사건의 흐름이 제시되지 않고 정지 화면을 보듯이 전혀 극적이지 아니한 서술이 제시된다. 또한 언술행위가 서로 관계를 맺어 진행되지 않고 독립적으로 존재한다. 작품의 말미는 사안에 대한 결론을 내고 종결짓는 게 아니라 잠시

중단될 뿐이다. 마크 로빈슨(Marc Robinson)은 어린 소년 소녀의 노래 “제발 독사 아저씨 제 말을 들어 주세요”가 작품을 마무리 짓는 대사가 아니라 앞으로 계속 약간의 변화 속에 반복되는 형태로 새로운 극의 시작을 예고하는 대사로 볼 것을 주문한다: “그녀의 희곡들은 종결되기 보다는 멈출뿐이다. 왜냐하면 희곡을 종결짓는다는 것은 관행에 항복하는 것을 의미하며 … 누군가가 하나의 주제를 통달했다는 것을 전제하는 것이기 때문이다.”(Her plays stop rather than end, for to end a play means to surrender to convention and … to presume that one has mastered one’s subject.)²⁴⁾ 반면 홍성주는 이 기원의 노래가 포스터스가 어둠의 지옥으로 내려가는 절망적 상황에서 아무런 희망도 없이 빈 공간을 맴돌 뿐이라고 해석한다.²⁵⁾ 포스터스의 행동을 기존의 전설에 기대어 이해하려는 시도이다. 이는 전설에서 비롯된 포스터스의 개성을 인정하는 것이며, 그의 선택과 그에 따른 운명의 변화를 보여줌으로써 이야기를 종결짓게 된다. 하지만 스타인은 진공 상태의 포스터스를 제시하고자 노력했다.

나는 내 영혼을 팔았어 전깃불로 주변을 밝히려 했지 그리고 이제 아무도 나 자신도 그녀도 그들도 그도 그것과 나와 나에게 관심 가지지 않아 난 지옥에 갈 수 없어 난 불빛을 만들기 위해 내 영혼을 팔았어 그리고 그 불빛은 밝아 하지만 내 시각에는 관심이 없지 그리고 나는 그걸 거야 오 정말 그걸 거야 난 차라리 지옥에 가겠어 만약 내 힘이 함께 한다면 그럼 지옥에 가겠어 오 그래 좋아.

I sold my soul to make it bright with electric light and now no one not I not she not they not he are interested in that thing and I and I I cannot go to hell I have sold my soul to make a light and the light

24) Marc Robinson (1994), *The Other American Drama*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, p. 23.

25) 홍성주(2011), “거트루드 스타인의 *Doctor Faustus Lights the Lights*에 나타난 전기 불의 역설”, 『현대영미드라마』, 24.3, 한국현대영미드라마학회, p. 219.

is bright but not interesting in my sight and I would oh yes I would
I would rather go to hell be I with all my might and then go to hell
oh yes alright. (115)

이 작품의 주요 사항을 요약했다고 볼 수 있는 포스터스의 웅얼거림이다. 주요 사항으로써 단지 ‘영혼’, ‘전깃불’, 그리고 ‘지옥’의 세 가지를 언급하고 있다. 그 외의 극적인 사건의 전개를 배제함은 물론 자신의 개성을 통제하지 못해 파우스트, 포스터스 박사, 포스터스로 불리는 그는 전깃불을 획득했음에도 전혀 마음의 방향을 정하지 못한다. 그는 혼자서 독자적으로 할 수 있는 일이 없다. 세상의 일들을 이해하지도 못한다. 생각하는 기능도 갖고 있지 못하다: “난 생각할 수 없어/ 난 할 수 없어/ 아냐 할 수 없어”(I shall not think/I shall not/No I shall not). 죄를 짓는 것도 메피스토펠레스의 도움을 받아야 가능하고, 지옥으로의 여정도 자신의 의지로는 해낼 수 없다: “난 지옥에 갈수 없어, 영혼을 팔아버렸거든”(I cannot go to hell I have sold my soul (115)). 그리고 그는 예전의 경험을 잊어버리고 다시 메피스토펠레스의 권유에 응한다.

3.

이 작품은 파우스트 전설을 바탕으로 하면서도 이를 배제하고 작품 자체만으로 접근하도록 유도하지만, 독자들은 이미 익숙한 전설 속의 포스터스에서 벗어나 작품을 조망하기는 쉽지 않다. 작가는 독자가 기억하고 있거나 예상할 수 있는 상황을 무시하면서 이야기를 기술한다. 독자의 기억에서 자유로운 전설이나 과거 행적과 연관 없는 포스터스의 현재 모습을 그리는 것이 작가의 의도였는지 모른다.

『포스터스박사께서 전깃불을 밝히시다』는 스타인이 드라마의 성격을

풍경화로 규정했던 이전 주장에서 잠시 벗어나 전통극의 여러 요소들을 활용한다. 그 속에 부단한 움직임이 있으나, 이는 사건의 진행이 아닌 움직임을 위한 움직임으로서만 존재한다. 작중인물들이 얘기를 하지만 이 대사들은 단조롭고 인물의 생각이나 개성의 표현이 아니다. 언어가 정보를 전달하거나 의사소통의 기능을 하는 듯하지만, 변화를 가져오는 행동을 만들어내지 못한다. 작가는 독자들의 기대를 배신하여 작품을 전개하고 충격을 준다. 전설을 바탕으로 함으로써 전통극에 대한 기대를 유발하지만, 실제로는 언어의 자기 지시적 기능, 반복성, 유희의 기능을 작동시킨다. 극적 긴장이 배제되었기에 갈등과 서스펜스 또한 없다.

“날 내버려 뒤 날 혼자 있게 뒤”를 염원하는 포스터스는 어쩌면 그가 맺어온 인연들, 메피스토펠레스와의 계약, 그를 따라다니는 개와 소년, 마거릿 아이다와 헬레나 애너벨 등과의 관계를 끊고, 자신의 과거와 개성(identity)으로부터 자유롭고 싶은 심정일지도 모른다. 그는 남들과의 관계 속에서 존재해왔다. “내 작은 개가 나를 알아보기에 내가 나로 존재해.”²⁶⁾ 훌륭한 작품은 개성과 시간의 구애를 받지 않는 본질로 써야 한다고 그녀는 거듭 주장해왔다. 본질은 기억과 관계에서 자유로워져 마음이 비어있는 상태를 말하므로, 구속 받지 않는 본질의 상태에서 수행한 글쓰기여야 걸작품에 도달할 수 있다. 물론 어떤 작가가 자신의 경험과 기억 또는 시공간의 제한에서 완전히 벗어나 객관적 시각을 확보할 수 있다는 주장이 현시점에서는 다소 낭만적 발상으로 보이기도 한다. 또한 스타인 자신의 글쓰기 방법론을 따라 쓰여 졌다고 주장하지만, 『포스터 스박사께서 전깃불을 밝히시다』가 과연 그녀가 의미하는 걸작품의 차원에 도달했는지에 관해서도 이론이 있을 수 있다. 그러나 당시로서는 너무나 낯설게 느껴졌을 스타인의 극작법이 20세기 후반 아방가르드 연극에서 보편적으로 채택되는 것을 고려할 때 새로운 아방가르드 작품들의

26) Gertrude Stein (1936), p. 1.

출현에 스타인이 기여한 바를 부정하긴 어렵다.

스타인은 『포스터스박사께서 전깃불을 밝히시다』에서 메피스토펠레 스처럼 자신의 개성을 숨기고 독자들을 유혹하여 전설 및 20세기 초반의 서구사회, 그리고 스타인 자신의 견해와 관련지어 의미 추구를 시도하게 한다. 하지만 이러한 해석을 가능케 하는 단서는 정작 주지 않는다. 아방가르드 드라마에서 이탈하는 듯 전통극의 요소를 미끼로 하되 전통극에 전혀 어울리지 않는 아방가르드적 양식으로 기술함으로써 독자를 새로운 영역으로 인도한다. 이 역설적 공모가 독자에게 더 많은 것을 고민하도록 유도함은 물론 보다 생산적인 결과를 낳는다. 전통극적 요소와 아방가르드 양식의 결합 및 사람의 개성과 본성이 글쓰기과정에서 상충하는 모습을 통해 스타인의 실험적 도전은 제한적이거나 우리에게 많은 것을 시사한다. 전통극의 관행에 저항하고 아방가르드 양식에 도전할 것을 줄곧 주장해왔던 작가는 미끼만을 던진다. 의미의 창출은 독자의 몫이다.

참고문헌

【자 료】

Stein, Gertrude (1994) *Last Operas and Plays* (ed. by Carl van Vechten), Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.

_____ (1936), “What are Master-pieces and Why are There so Few of Them?”, *Gaslight*, Mount Royal College, 2018.10.22. <<http://gaslight-lit.s3-website.ca-central-1.amazonaws.com/gaslight/masterpieces.htm>>.

【논 저】

홍성주(2011), “거트루드 스타인의 *Doctor Faustus Lights the Lights*에 나타난 전기불의 역설”, 『현대영미드라마』, 24-3, 한국현대영미드라마학회, 197-223.

Almeida, Diane (1997), “Four Saints in Our Town: A Comparative Analysis of Works by Gertrude Stein and Thornton Wilder”, *Journal of American Drama and Theatre*, 9 (Fall 1997), 1-23.

Aronson, Arnold (2000), *American Avant-Garde Theatre: A History*, London: Routledge.

Bay-Cheng, Sarah (2005), “Famous Unknown: The Dramas of Djuna Barnes and Gertrude Stein”, *A Companion to Twentieth-Century American Drama* (ed. by David Krasner), Malden, MA: Blackwell Publishing.

_____ (2004), *Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theater*, New York: Routledge.

Bowers, Jane Palatini (1991), *They Watch Me as They Watch Us: Gertrude Steins's Metadrama*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.

Cardullo, Bert & Robert Knopf eds. (2001), *Theater of the Avant-Garde 1890-1950: A Critical Anthology*, New Haven: Yale Univ. Press.

Chipp, Herschel B. Chipp (1968), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, CA: Univ. of California Press.

Crane, Diana (1987), *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art*

World, 1940-1985, Chicago: Univ. of Chicago Press.

Eliot, T. S. (1982), “Tradition and Individual Talent”, *Perspecta*, Vol. 19, 36-42.

Esslin, Martin (1968), *The Theatre of the Absurd*, revised & enlarged edition. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

KNapp, Bettina L. (1990), *Gertrude Stein*, New York: Continuum Publishing Co.

Robinson, Marc (1994), *The Other American Drama*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.

Stewart, Allegra (1967), *Gertrude Stein and the Present*, Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.

원고 접수일: 2018년 10월 24일

심사 완료일: 2018년 11월 11일

계재 확정일: 2018년 11월 12일

ABSTRACT

A Mephistophelian Betrayal in Gertrude Stein's
Doctor Faustus Lights the Lights

Byun, Changku*

This paper examines how the conflict between the source (the Faust legend) and the style (an avant-gardist) affects Gertrude Stein's play *Doctor Faustus Lights the Lights*. To order to present the play in a static, and not dynamic, way, she excludes elements causing dramatic tension. By eliminating conflict and confusion in crucial moments of the plot, and then by repeating simple and uncharacteristic expressions, she invites the readers to pay attention to the present state of the characters. There is a constant movement in the play, but it is only movement for its own sake. As monologic rather than dialogic, speeches are not expressions of personal thoughts. She shocks the readers by betraying their general anticipation of the development of the play. The expectation of the traditional dramatic flow from the well-known legendary sources is disappointed by the language which only exhibits self-referentiality, repeatability and playfulness. It lacks dramatic conflict or suspense, for it excludes dramatic tension. Stein has always argued that good writing should have an entity that is without limit of identity and time. She, like Mephistopheles, hides her in-

* Professor Emeritus, Department of English Language and Literature, Seoul National University

tentions and tempts the readers to pursue meaning by themselves from the Faust legend, the western society in the early 20th century, and the ideas of herself. As an avant-gardist drama, the play deceives the readers by presenting the traditional elements in a non-traditional fashion. It is a paradoxical conspiracy to make the readers concern to achieve more productive reception.

