

## 근대적 자아와 낭만적 자서전: 「틴턴사원」 다시 읽기

내가 누구인지를 말할 수 있는 그는 누구인가?

(리어왕, 1 막 4 장, 226-30)

### 1. 낭만적 자아의 근대성

그 여명기에 살아있었다는 것, 그것만으로도 큰 기쁨이었다.

게다가 젊은이었다는 것은 실로 엄청난 환희였다!

(『서곡』 1850, 10 권 108-109 행)

워즈워스(William Wordsworth)는 프랑스혁명의 열기 속에서 보낸 자신의 젊은 시절을 회고하며 이렇게 말했다. 워즈워스의 이 감격 어린 회고는 낭만주의의 근대성을 규정하는데 좋은 출발점이 된다. 워즈워스는 자신이 살았던 삶의 역사적인 성격을 명확하게 알고 있었다. 그는 자신이 과거에 목격했던 사건들이 완전히 새로운 역사를 만들어 가는 계기였으며, 20 대 초반의 자신이 바로 그 시발점에 서있었음을 분명히 인식하고 있었던 것이다. 또한 워즈워스는 역사를 한 개인의 삶에 비유하고, 자신의 삶을 그것과 동일시했다. 워즈워스에게 역사는 이미 정해진 대로 그 의미가 실현되는 것이 아니라 한 개인의 삶처럼 여명기에 태어나서 성장하고 변화하는 과정이었다. 한 개인의 인생이 그러하듯이 역사는 하나의 모범답안에 따라 답안이 채워지는 시험문제지가 아니라 문제를 스스로 내고 스스로 대답하는 창조적인 과정이었다. 한편 역사에 비유되는 한 개인의 삶도 더 이상 해변의 모래알 같이 무시해도 좋은 개체가 아니라 하나 하나가 그 자체로서 가치있는 역사의 한 부분이었다. 워즈워스의 이러한 회고는 사실상 근대적 개인의 탄생을 알리는 기념비적 선언이었다. 근대적 개인은 역사를 알기 위하여 성경이나 역사책을 읽는 것이 아니라, 자신의 과거와 거기에 새겨진 자신의 내면을 들여다본다. 자신이 곧바로 역사임을 자각한 근대적 개인은 자신의 삶의 의미를 구축해나가면서 역사를 실현하는 것이다. 프랑스혁명에 대한 워즈워스의 이 짙막한 언급은 개인을 역사의 중심으로 놓는 근대적 자아의 자기표현이었다.

『자아의 원천: 근대적 정체성의 형성』을 쓴 찰스 테일러(Charles Taylor)는 근대적 자아의 형성과정을 서구철학의 전통 속에서 규명하는데, 근대적 정체성의 발생조건을 소설의 발생과 관련지어 설명한다(1989, 285-302). 그에 의하면 소설은 일상생활을 “평등주의적으로 옹호” 하고, “구체적 사실을 중시” 하며, 역사를 순차적인 사건의 연속으로 파악하는 “물리적 시간관”에 입각하여 이야기를 구성한다는 점에서 근대적 인간경험을 그 형식 안에 반영하고 있다.

어떠한 시기의 어떠한 다른 인간과도 마찬가지로, 그(소설의 화자)는 자기-서술 안에서만 자신의 정체성을 발견할 수 있다. 삶은 하나의 이야기로 살아져야 한다. 그러나 이제 정전적 모범이나 원형에 근거하여 미리 만들어진 이야기를 그대로 가져오기는 점점 더 어려워진다. 이야기는 삶에 등장하는 구체적인

사건들과 상황들로 만들어져야 한다. 이러한 삶의 서술이야말로 본원적인 의미에서 근대적인 것이며, 구속받지 않는 특정한 자아의 경험과 부합하는 것이다(288-9).

테일러가 주목하는 자아의 근대성은 삶의 의미가 외부에 있는 일정한 체계에서 주어지는 것이 아니라 스스로 인식하고 스스로 서술하는 자신의 삶 안에서 발견된다는 점이다. “구속받지 않는 특정한 자아”의 자기-서술은 사실상 18 세기의 소설뿐만 아니라 르네상스 이후 이미 여러 가지 형태로 존재해왔지만(Coleman 2000) 테일러가 말하는 자아의 근대성은 소설의 화자보다는 그보다 조금 늦게 나타난 낭만주의문학의 일인칭 화자를 통해서 보다 전형적으로 구현된다고 할 수 있다.

테일러의 설명대로 자신의 삶을 이야기로 구성하여 서술하고, 바로 그렇게 함으로써 그 삶의 의미를 만들어내는 낭만적 화자의 기본적인 충동은 “나”를 “남”과 구분하여 “나”의 독창성을 확보하는 것이다. 루소(J. J. Rousseau)의 『고백록』의 유명한 첫 대목은 그 전형적인 표현이다.

나는 전례없는 작품을 쓰기로 했다. 그것은 아무도 따라 할 수 없을 것이다. 나는 본성을 가장 진실하게 드러낸 하나의 인간을 다른 사람들에게 보여주고 싶다. 그리고 그 인간은 바로 나 자신이다. 나 자신만을 말이다. 나는 인간에 관해 알고, 나의 마음을 느낀다. 나는 내가 아는 어떤 사람들과도, 아마 존재하는 어떤 다른 사람들과도 다르게 만들어졌을 것이다. 그들보다 더 낫지 못할지는 몰라도 적어도 나는 그들과 다르다. 그리고 자연이 나를 빚어낸 거푸집을 부숴 버린 것이 잘 한 일인지 아닌지는 이 책을 다 읽고 나서 판단해 주기 바란다(Rousseau 2000, 5).

화자는 『고백록』을 진행하면서 자신의 죄를 반성하고, 때로는 세상의 오해를 해명하는 방어적인 자세를 취하지만, 그러한 과정을 통해 깨닫게 되는 자기 삶의 독특한 의미는 결코 의심하지 않는다. 자신의 독창성에 대한 루소의 입장은 자신의 삶을 외부에서 주어진 하나의 전형에 맞추고, 또 그렇게 맞춰진 자신의 삶을 또 다른 전형으로 제시하고자 하는 오거스틴(St Augustine)의 입장과 확연하게 대조적이다. 하지만 루소 이후의 낭만주의 문인들은 이러한 루소의 “겸손한” 자세를 계승하면서도 동시에 그 자신이 특별한 천재로서 다른 의미의 모범이 되고자 하는 오거스틴적인 욕구를 숨기지 않았다. 워즈워스가 일생동안 매달렸던 자서전-철학시 집필계획은 이러한 모순된 충동의 좋은 예다.

워즈워스는 끝내 완성하지 못한 철학시 『은둔자』(*The Recluse*)의 서시("Prospectus")에서 자신의 목표는 "자기만의 침범할 수 없는 은거지를 가지면서도 제한이 없는 존재로서 하나의 거대한 생명을 이루는 개인적인 정신을 묘사하는 것"이라고 천명한 바 있다(Abrams 1979, 277). 이젠버그(Gerald N. Izenberg)에 의하면 이것이야말로 낭만주의적 욕망의 핵심이다. 워즈워스에게는 "개인적 삶의 세부사항들이 단지 개별적인 것이 아니고, 낭만주의에서 개인의 개별성은 하나의 보편적인 원칙으로 승화된다"는 것이다(Izenberg 1992,

15). 이젠버그가 낭만적 자아의 이념적 원류의 하나로 꼽는 슐라이어마흐(Schleiermach)는 낭만적 자아의 이러한 모순적 충동을 다음과 같이 설명한다.

인간 영혼의 일시적이고도 영원한 기질을 보면 그것이 두 개의 반대되는 충동으로서만 존재한다는 것을 알 수 있다. 그 중 하나는 자신을 독특하고 구분된 존재로 확립하려고 노력하는 것이다. 자신을 지탱하고 또 확장하기 위하여, 인간 영혼은 그 주변의 것들을 자신의 삶 안에 옷감 짜듯 짜 넣으며 자신의 존재로 흡수하고, 자기 안으로 끌어들인다. 그와 반대되는 것은 하나의 개별적인 개인으로서 혼자서 전체와 맞서는 것을 두려워하는 것이다. 이러한 두려움은 전체에 자신을 내맡겨서 완전히 흡수되고, 그것에 주도권을 넘겨줘서 그것에 의해 (자신의 운명이) 결정되는 것처럼 느끼고 싶은 욕구를 낳는다(Ibid 18).

이젠버그는 위즈워스의 『은둔자』야말로 이러한 모순적 충동의 고전적인 예로서 “절대적 자율과 절대적 의존의 소모적 변증법” 위에 서있다고 설명한다(Ibid 142).

자아의 고립과 확산, 독립과 의존이라는 이분법은 서양철학전통에서 보다 낮은 대립항인 정신과 육체의 이분법과도 깊은 관련이 있다. 낭만적 자아가 보여주는 분리와 고립의 충동은 자아를 기본적으로 순수한 정신적 현상으로 파악하는 데카르트(Descartes)의 유아론(solipsism)에 뿌리를 두고 있다는 것이다. 낭만적 자아의 본질을 “환영적 유아론(visionary solipsism)” 으로 개념화하는 제프카(Charles J. Rzepka)는 분리와 고립을 기본적 충동으로 가진 낭만적 자아의 본질을 데카르트적 정신주의로 보면서도 그것이 자아로서 존재하기 위해서는 타자의 관점이 있어야 하고, 또 타자가 접근, 확인, 해석할 수 있게끔 자아가 “육화(embodiment)” 하는 것이 필수적이라고 주장한다(Rzepka 1986, 12-3). 타자의 관심과 기대가 때로는 자아의 자기인식을 의심스럽게 만들고 불안과 초조감을 초래한다고 해도 낭만적 자아의 자기분열, 즉 정신적 현상이면서도 그 육체적 실체를 인정해야 하는 필요성은 불가피한 것인데, 왜냐하면 “실제적인 자아는 실제적인 세계처럼 언제나 공동으로 접근할 수 있는 것이어야 하고, 그것의 확실성은 그것이 표현되는 것, 즉 그것이 말이나 상징, 심지어 손가락질 같은 몸짓으로 옮겨지는 것에 의해서만 궁극적으로 확인될 수 있기 때문이다” (Ibid 19) 제프카는 “환영적 유아론” 으로 요약되는 낭만주의자들의 존재론적 고민을 다음과 같이 요약한다.

이 낭만주의 시인들(위즈워스, 코울리지, 키이츠)은 유아론적 경향에도 불구하고 자아가 의식과 동일시될 수 있는 것만은 아니라는 것, 심지어 자아가 지각이나 감정이라는 형태로 육화되었을 때조차도 자아가 의식이기만 한 것은 아니라는 것을 알게 되었다. 자아의 정체성은 타자들이 당연히 확인해 줄 것이라고 기대하게 된 자신의 실체로부터 분리될 수 없다. 그러나 다른 한편으로는 시인이 자신의 진정성에 대한 감각을 잃지 않으려면 이러한 (타자들의) 반응에만 전적으로 의존할 수도 없다(Ibid 21-2).

낭만적 자아의 이러한 고민은 영국의 정신과의사인 랭(R.D. Laing)이 정신분열증의 증상으로 이론화한 “존재론적 불안(ontological insecurity)” 과 비슷한데, 이것은 자아와 타자간의 구분이

불분명하거나 가변적이며, 다른 사람이나 사물, 자연적 과정들이 자아 자체만큼이나 믿을 수 없고 실체 없는 상태”를(Ibid 7, 재인용) 지칭하는 것이다.

제프카는 대부분의 낭만주의적 기획을 이러한 “존재론적 불안”을 겪고 있는 낭만적 자아의 자기실현과정으로 인식한다. 이를 예시하기 위하여 제프카는 토마스 그레이(Thomas Gray)의 「시골 교회묘지에서 쓰여진 엘레지」(An Elegy Written in a Country Churchyard)를 분석하는데, 그에 의하면 이 시는 하층민에 대한 공감을 감상적으로 표현하는 당대의 많은 시들처럼 소리없이 죽어간 수많은 익명의 민중에 대한 애정을 표하고 있지만 그러한 표면적인 내용보다는 “육체적 분해, 비몽사몽의 상태, 투명한 정신이나 의식과의 일체감, 다른 정신들과의 상상적, 명상적 공감”을(Rzepka 2) 구조적으로 구현하고 있다는 점에서 획기적 의의를 가진다. 이 시의 화자는 죽음에 대한 명상을 통해 자신의 육체적인 존재를 해체하고, 현실과 꿈의 경계에서 죽은 자의 정신과 조우하는데, 이것은 명상적 서술을 통해 시간과 물질적 한계를 넘어서 자신의 존재를 타자들(죽은 자들을 포함하는 시골의 공동체)로 확산시키고, 그들의 물질적 존재를 통하여 자신이 '육화(embodiment)'되는 낭만적 자아의 자기운동을 예시한다는 것이다. 뿐만 아니라 이 시에서는 이러한 일인칭 서술이 갑자기 등장한 제 3의 화자에 의해 최초의 화자를 묘사의 주체에서 객체로 전환시키는 새로운 3인칭 서술이 끼어 드는데(97 행이후) 이것 역시 맹아기의 낭만적 자아의 “불안한” 존재론적 위상을 예증한다는 것이다. 그러나 보다 본격적인 낭만주의시는 제프카가 이 시에서 주목하고 있는 복잡한 서술구조나 화자의 전환 같은 장치보다는 서술행위 자체의 창조성을 더 중요하게 받아들인다. 화자는 1인칭화자로 고정되지만 그 낭만적 화자의 “말하기”는 타자와의 교감을 통해 자기 정체성을 확인하는 데 그치는 것이 아니라 그것을 “구성”할 수 있는 능력을 보여준다. 그런 의미에서 그들의 “말하기”는 그것을 말하는 시인 그 자체이다(Privateer 1991, 2). 낭만주의시의 낭만적 자아는 그레이의 복잡한 서술방식이 보여주는 “존재론적 불안”을 공유하면서도 그것을 1인칭 화자의 자기인식의 문제로 표현하는 경우가 많다. 낭만주의시는 의외로 전통적인 형식과 내용을 가진 경우가 많지만 그 관습적인 내용보다는 화자의 묘사대상에 대한 관계설정이나 화자의 자기인식과 같은 존재론적 문제가 더 중요하게 부각된다. 그런 의미에서 모든 낭만주의시는 자서전이다.

## 2. 낭만적 화자의 문학적 자서전 - 「틴턴사원」의 경우

낭만주의시가 일반적으로 자서전적이라는 것은 그 시의 표면적인 형식이나 주제가 무엇이든 진정한 주제는 1인칭 시적 화자의 내면이라는 뜻이다. 낭만주의시의 시적 화자는 늘 자기성찰적이며 앞에서 설명한 근대적 자아의 존재론적 고민을 치열하게 반영한다. 그의 시적 발화는 그러한 고민을 타개하기 위한, 다시 말해서 타자와의 안정된 관계를 정립하고 온전한

자기 정체성을 확립하기 위한 노력의 표현이다. 그러한 노력의 목표가 블레이크(William Blake)에게 "전인간"(the whole man)을 회복하는 것이었다면, 키이즈에게는 완전한 아름다움을 인식하는 것이었다. 위즈워스에게는 1 인칭 화자가 "철학적 지혜"를 가진 "이상적인 시인"으로 성장하는 것이 자기성찰의 목적이며, 그의 일생에 걸친 시적 창작은 모두 이러한 패러다임에 맞추어 진행되었다. 따라서 위즈워스의 경우에는 앞서 설명한 존재론적 고민이 그가 시인으로서 가지고 있었던 문학적 고민으로 "번역"되어 드러나며, 그 고민의 가장 핵심적인 내용은 "나"로 지칭되는 시적 화자를 어떻게 설정하느냐, "나"를 이상적인 시인으로 제시하는 것을 독자들에게 어떻게 설득하느냐 하는 문제로 표현된다. 위즈워스는 다른 시인의 경우보다 이 1 인칭 화자를 더 직접적으로 실제의 자기 자신과 일치시켰고 그런 의미에서 그의 시는 다른 낭만주의시들 보다 더 직접적인 의미에서 자서전적이라고 말할 수 있는 면이 있다. 바로 그런 이유로 수많은 위즈워스 학자들이 실제의 위즈워스와 1 인칭 화자 "나"를 단순하게 동일시해 왔다. 전통적 역사주의비평은 여전히 위즈워스에 대한 전기적 연구를 진행시키고 있으며, 위즈워스의 『서곡』을 낭만주의시의 전범으로 확립한 에이브람스(M.H. Abrams)도 물론 실제의 위즈워스와 이상적인 시인을 꿈꾸는 본문상의 1 인칭 화자를 구분하지 않는다(Abrams 1973). 신역사주의에서도 위즈워스의 1 인칭 화자를 기본적으로는 혁명에 대한 "변절자"로 간주하고, 시의 본문에서 역사를 "밀어내는" (displacing) 위즈워스의 무의식을 재구성하는데에만 관심을 기울여왔다(McGann 1986). 아직까지도 가장 설득력있는 위즈워스 비평으로 손꼽히는 하트만(Geoffrey Hartman)의 현상주의적 비평도 시인의 정신적 우주를 재구성하는데 몰두하면서 암묵적으로 그것이 실제 위즈워스의 내면을 반영한다는 생각을 부인하지 않는다(Hartman 1964). 신비평과 그 이후의 언어적 모델에 입각한 탈구조주의비평에서는 실제의 시인과 1 인칭 화자와의 관계는 아예 비평적 관심의 대상으로 삼지도 않고, 자아의 문제는 해체의 대상으로만 제기할 뿐이다.

그러나 위즈워스가 18 세기말의 다른 시인들처럼 근대적 자아의 존재론적 고민을 공유하고 있고, 그것을 자신의 실제 경험을 제재로 하여 자서전 형식으로 작품화했다고 해서, 그의 시적 화자의 목소리를 단순하게, 또는 과도하게 실제 위즈워스의 목소리(실제로는 비평가가 추정한 그의 목소리)와 연관시키는 것은 재고해 보아야 한다. 그것은 그러한 명시적인 혹은 암묵적인 전제가 그의 문학적 기율과 관습적 장치의 기술적 활용을 부당하게 실제 시인의 무의식이나 내면의 반영으로만 해석하게 하는 부작용을 가져오고, 그것은 시인 위즈워스가 본문상에서 (성공적으로!) 하고 있는 일을 제대로 평가하는 것이 아니라, 모든 것을 내면적 갈등과 좌절감의 증상으로만 받아들이는 경향을 가져왔기 때문이다.

이 글에서는 『서곡』을 제외하고는 가장 실제 위즈워스의 목소리를 많이 담고 있다고 말할 수 있는 「틴틴사원」을 앞서 설명한 근대적 자기인식의 전형적인 표현으로 파악하면서, 일견 단순해 보이는 자서전적 1 인칭 화자가 실상은 얼마나 다양한 1 인칭 화자들의 집합인지, 그리고

그러한 복잡성이 그 자체로 낭만적 자아의 “불안한” 존재론적 위상을 얼마나 여실하게 반영하는지, 그런 의미에서 그것이 어떻게 낭만적 화자의 근대성을 지시하고 있는지, 그리하여 이 시가 어떤 의미에서 근대적 개인의 “자서전” 일 수 있는지를 설명해보기로 한다.

2. “풍경이 장님에게 그러하듯...” - 회화적(picturesque) 화자

3.

5년이 흘러갔다. 다섯 번의 여름과  
다섯 번의 긴 겨울을 지나서! 그리고 다시 나는 듣는다  
이 물소리를.(1-3)

「틴턴사원」의 첫 세 줄은 5년이라는 시간을 사이에 두고 “틴턴사원”이라는 아름다운 폐허를 마주하고 있는 화자를 설정한다. 화자가 아름다운 자연의 풍경을 마주보고 있다는 것은 이 시가 기본적으로는 풍경시(The Landscape Poetry)의 서술양식을 따르고 있음을 말해준다. 잘 알려져 있다시피 「틴턴사원」은 이 당시에 이미 길핀(William Gilpin)의 기행문으로 더욱 유명해진 회화적 아름다움을 전형적으로 갖춘 명소였고, 이 시의 시적 서술이 풍경시의 관습에 입각하여 이루어진다는 것이 분명하다. 일정한 시간을 사이에 두고 같은 장소를 방문하여 그 세월의 의미를 묻는다는 것도 풍경시에서는 낯익은 관습인데, 워즈워스가 방문할 당시에 길핀의 책을 소지했다는 사실은 그가 풍경을 그냥 감상하는 것이 아니라 길핀을 비롯한 여러 사람들이 이론화한 “회화성” 미학을 의식하고 그에 입각해서 바라보고 있음을 알 수 있다(Davies 1997, 320-21). 5년의 시간이 유난히 강조된다는 사실에 주목하여 워즈워스학자들은 이 화자(혹은 실제 워즈워스)가 5년 전의 자신을 회고하면서 진짜 마음속에 떠올린 것이 무엇이나에 관하여 많은 의견을 흥미롭게 제시해왔다. 그러나 이 대목과 관련하여 가장 확실하게 말할 수 있는 그의 “과거”는 1793년 여름 이곳을 방문하기 전에 회화성의 미학에 입각한 풍경시 『저녁산책』 (*An Evening Walk*)과 『소묘』 (*Descriptive Sketches*)를 자신의 데뷔작으로 출판했다는 사실이다. 워즈워스는 풍경시의 저자로 5년 전에 세상에 자신의 이름을 처음으로 선보였으며 여기에서는 1인칭 화자가 5년 전의 풍경시의 화자로 다시 돌아간다. 풍경시의 관습을 고려해볼 때, 23행까지 계속되는 풍경묘사에서 그렇게 새로울 것은 사실상 별로 없다. 레빈슨을 비롯한 신역사주의자들이 지적하는 “역사의 부재”도 당시의 회화성의 원칙 자체를 돌이켜보면 별로 특이한 일도 아니다. 하지만 꼭 역사를 “밀어내려는” 무의식의 발동은 아니라 하더라도 화자는 5년 전 자신이 채용했던 풍경시 화자의 시각에 서려고 대단히 의식적으로 노력하는 것은 사실이다. “보다”라는 동사가 3번이나 반복되는 것("behold" 5행, "view" 10행, "see" 15행)에서 알 수 있듯이 자연풍경의 회화적 형태를 세세하게 인식하고 그것이 가진 아름다움을 최대한 느끼려고 노력한다. 이때 워즈워스가 본 풍경이 당시의 “틴턴사원”의 진짜 풍경과 일치했느냐 아니냐는 별로 중요하지 않다. 어차피 풍경시의 화자는 풍경을 기계적으로 묘사하는

것이 아니라 가장 아름다운 형태로 인식하게 되어 있기 때문이다. 풍경시의 화자가 자연의 아름다운 형태를 인식하려고 노력하는 것은 자연이 그 자체로 가장 완벽한 질서와 아름다움을 구현하고 있다는 고전주의적인 믿음과 관련이 있다. 그러한 질서를 인식하고 그 아름다움을 느낀다는 것은 화자의 자아를 그러한 자연적 세계의 일부로 보고 싶다는 뜻이다. 자연은 하나님의 말씀이 육화된 것이고, 그 자체로 완벽한 조화와 질서가 이루어져 있으며, 모든 예술적 목표는 그것을 제대로 인식하는 것이라는 생각은 기본적으로 근대 이전의 것이다. 그런 뜻에서 이 「틴턴사원」의 화자는 5년 전의 회화적 시각을 의식적으로 표방함으로써 고전주의적 취향을 드러내는 셈이다.

그러나 「틴턴애비」가 이처럼 풍경시의 외관을 가지면서도 전통적인 풍경시가 아닌 이유는 화자가 곧바로 자신의 내적요구를 충족하기에는 부족하다는 것을 곧 깨닫기 때문이다. 자연풍경에 대한 회화적 응시가 목표로 하는 것이 “이러한 아름다운 형상들”이라는 것을 24행에서 곧바로 명시했을 뿐만 아니라, 23행까지의 묘사에서도, “고립된 야생의 정경에 깊은 고립의 생각들을 각인하고, 풍경을 하늘의 고요와 연결한다”(6-8행) 같은 표현에서 보면 이미 화자가 풍경을 회화적으로 인지한 것을 감각적으로 재현하는데 그치는 것이 아니라, 이미 그러한 회화적 응시의 방식 자체를 자의식적으로 대상화한다는 것을 짐작할 수 있다. “응시”의 결과로 받아들인 “감각”을 재현하는데 그치는 것이 아니라 이미 그러한 예술적 과정과 그 결과를 추상적 용어로 설명하고 있는 것이다. 그런 의미에서 자연풍경의 “아름다운 형상들”이 훗날 자신에게 “조용한 회복”을 느낌으로 가져다 주었다는 화자의 ‘낭만적인’ 주장은 공소하게 들릴 뿐이다. 풍경시의 회화적 응시가 23행에서 속절없이 끝나버렸다는 것이 그 이후 화자의 낙관적 주장을 의심하는 가장 분명한 증거인데, “아름다운 형상들”이 화자에게 더 이상 의미가 없어진 것은 화자가 물리적으로 자연의 정경을 떠나있었기 때문이 아니라, 워즈워스가 이제는 회화성 미학이 전제하는 세계관과는 공존할 수 없는 근대적 자의식을 가지게 되었기 때문이다. 워즈워스는 나중에 □서곡□에서 이러한 자신의 과거를 “피상적인 것들에 지나치게 신경 쓰면서 장면과 장면을 비교하는 것, 그리하여 색깔과 구도의 천박한 진기함을 물리도록 추구하는 것”(2권 158-161)이라고 비판한 바 있는데, 그런 의미에서 「틴턴사원」에 나오는 “풍경이 장님의 눈에 그러하듯”이라는 표현은 그냥 지나가는 비유가 아니라 워즈워스의 1인칭 화자가 가진 거쳤던 문학적 실험의 한 단계와 그것의 한계를 인식하는 화자의 예술적 의식의 성장을 정확하게 반영한다고 할 수 있다.

4. “그의 작고 이름없는 기억되지 않은 친절과 사랑의 행위” - 도덕적 화자

5.

그림에도 불구하고 「틴턴사원」의 두 번째 연에서는 화자가 자연풍경의 “아름다운 형상들”의 영향으로 자아가 입은 상실에서 회복되었다고 주장한다. “아름다운 형상들”은 “감미로운

감흥”(sensations sweet)을 불러 일으켜서 “조용한 회복”(tranquil restoration)을 가져왔다는 것인데, 정작 이것이 무엇을 회복하였다는 것인지는 분명하지 않다. 그렇다면 과거에는 자아가 자연과 조화로운 관계 속에, 자연적 질서의 일부로 있었다는 말인가? 기억 속에 남아있는 “아름다운 형상들” 이 자아와 자연의 그러한 관계를 회복했다는 말인가? 그렇게 하면 자아의 존재론적 고민이 해결되는가? 그것은 자아를 안정시키는 것이 아니라 그 독립적 존재를 부인하고 타자 속에 매몰시키는 것은 아닌가? 이러한 질문이 본격적으로 쏟아지기 전에 화자는 자아가 세계와 관계를 맺는 또 다른 방식을 시사한다.

--기억할 수 없는 즐거움의 느낌, 그것은 아마,  
 착한 사람의 삶 중에서도 제일 좋은 부분,  
 그의 작고, 이름없는, 기억되지도 않는  
 친절과 사랑의 행위들에  
 적잖은 영향을 주었을 것이다.  
 (31-36)

워즈워스는 여기에서 자선(charity), 사회적 자애(social benevolence) 같은 단어를 염두에 두고 있으며, 그것을 통해 자아를 확장하고 타자와의 관계를 정립하는 또 다른 문학적 실험을 환기하고 있다. 워즈워스는 1794년에 친구인 매슈(Matthew)와 함께 자선가(*The Philanthropist*)라는 정치적 잡지를 기획했었고, 1795년까지는 순수한 의미의 사회적 자애를 옹호한 고드윈(William Godwin)을 신봉했으며, 그에 입각하여 뿌리뽑힌 민중과 관련한 사회적 자애를 역설하는 「솔즈브리평원시편」(Salisbury Plain Poems)과 같은 시를 쓰기도 하였다.

『서정담시집』에 실린 대부분의 시들도 그렇지만 1793년부터 이 시를 쓰기 직전까지의 시기에 워즈워스의 시적 상상력을 지배한 것은 낭만주의시학 그 자체보다 고통받는 서민에 대한 도덕적 관심과 시인의 사회적 책임감 같은 것들이었다.

그러나 도덕적 열정과 사회의식을 시적으로 유효한 방식으로 표출하는 것은 쉬운 일이 아니었다. 지난 5년간 이루어진 도덕적 화자의 서술실험은 다양하게 시도되지만 「틴턴사원」의 화자의 입장에서 내리는 결론은 고통받는 사람에 대한 공감은 필요하지만 그에 대한 “직접적인” 개입은 자아의 확대나 타자와의 관계 정립과 같은 보다 심층적인 요구를 충족시키는데 오히려 방해가 된다는 것이다. 「사이먼 리」(Simon Lee)의 화자는 불쌍한 노인에게 대한 담시적(balladic) 서술을 돌연 중단하고, 화자 자신이 이야기 속으로 들어가 노인의 도끼질을 도와 나무그루터기를 단숨에 잘라주지만, 그것으로 인하여 화자의 자아가 확대되거나 노인이라는 타자와의 관계가 정립되는 것은 전혀 아니다. 노인의 감사의 눈물은 화자를 슬픔(mourning)으로 몰아넣고 그 노인과의 단절감은 오히려 더욱 깊어질 뿐이다. 이러한 슬픔은 가령 「무너진 오두막(The Ruined Cottage)」의 화자 “행상인”이 강조하는 “미덕과 가까운 힘”(a power to virtue

friendly)을 가져다 주는 "슬픈 생각"(a mournful thought)과는 전혀 다른 것이다. 오히려 그 슬픔은 "행상인"이 청자인 "시인"의 마가렛에 대한 과도한 공감을 경계하며 비판하는 "비탄이 가져오는 무력감"(an impotence of grief)에 가까우며 「사이먼 리」의 화자의 고립감은 이로 인해 더욱 깊어진다. 화자의 존재론적 요구를 충족시키는 “자선”은 그 “자선”의 대상의 현실과는 아무 상관없이, 오히려 그 대상에 대한 인간적 공감을 배반하고 그를 가장 비인간적으로 경험할 때 이루어지는 것으로 되어 있다.

「컴버랜드의 늙은 거지」(The Old Cumberland Beggar)에 일부였다가 훗날 「무너진 오두막」의 화자 “행상인”의 과거를 설명하는 대목으로 편입된 유명한 “기쁨의 저자”(author of delight, 99 행) 구절은 “자선”이라는 행위가 갖는 존재론적 효력을 잘 보여주고 있다. 자선의 대상인 거지가 “기쁨과 행복의 저자”로서 발휘하는 기능은 화자 자신과 같은 사람에게 “그 공감과 생각의 최초의 부드러운 촉감”(That first mild touch of sympathy and thought, 106 행)을 가지도록 함으로써 고통과 슬픔으로 가득 찬 세계와 친밀감을 갖도록 한다는 것이다. 동시에 이러한 경험은 화자의 시적 상상력을 성장시키는 첫 계기가 된다는 것인데 이것은 화자의 자아가 타자의 고통에 대해 적절한 방식으로 공감함으로써 자아의 영역도 타자들에게 넓히고 동시에 자신의 독립성과 자율성도 제고한다는 뜻이다.

호흡이 멈추고, 잠들듯 육체의 감각이 꺼지고 시각조차 마비된 상태에서 “사물의 정수를 꿰뚫어본다”(We see into the life of things, 50 행)는 선언은 자아와 세계가 결합되는 전형적인 낭만주의적 초월감의 표현이며 회화적 응시로부터 도덕적 명상으로 이어지는 시적 서술의 한 절정을 이룬다. 여기에서 세계와 물질적으로 분리된 육체는 사라지고, 일시적으로나마 자아의 존재론적 불안은 깨끗이 사라진다. 38 행부터 50 행까지 이어지는 이 대목에서 1 인칭화자 “나”가 사라지고 “우리”(43, 45, 46, 50 행)가 두드러지게 나타나는 것이 의미심장하게 시사하듯이 이러한 절정의 자아충족의 경험에는 동료인간에 대한 인간적 공감과 그것에 대한 화자의 도덕적 명상이 적지 않은 역할을 했음이 암시되며, “자연을 보는 방법을 배우고” 거기에서 “조용하고 슬픈 인간의 노래(still sad music of humanity, 92 행)”를 듣게 된 화자의 도덕적 성장이 뒷부분에서 주장되기도 한다. 그러나 고통받는 사람들에 대한 적절한 공감이 자아의 존재론적 불안을 근본적으로 해소한다는 생각은 신역사주의자들의 “역사밀어내기”를 동원하지 않더라도, 「틴턴사원」의 맥락에서는 큰 비중을 차지하지 못한다. 이 대목의 화자는 “축복받은 기분”(blessed mood)은 앞에서 잠깐 언급한 인간적 공감과는 “다른 선물”(Another gift)이며 어디까지나 자연의 “아름다운 형상들”의 덕분이라는 주장을 굽히지 않는데 이러한 수사법은 도덕적 명상이라는 예술적 방법론의 한계에 대한 위즈워스의 인식을 간접적으로 보여주는 것 같다. 「틴턴사원」의 맥락에서 도덕적 화자는 다시 되돌아갈 수 없는 “과거”일 뿐이다. “사물의 정수를 본다”는 절정감을 순간적으로 공허하게 하는 “이것이 헛된 믿음에 불과하다면”이라는

구절이 바로 다음에 나오면서 그러한 절정감을 한 순간에 무효화한다는 것은 그것을 뒷받침하는 가장 큰 증거이다.

#### 6. “마음의 그림이 다시 되살아난다” - 자서전적 화자

58 행부터 112 행까지가 하나의 독립된 구조로서 하나의 자전적 구조를 이루고 있다는 것은 많은 사람이 지적한 바 있다. 화자는 68 행의 “내가 이 언덕 사이로 처음 들어왔을 때” 라는 말을 신호로 자신의 과거 경험을 관찰하는 자전적 서술을 시작한다. 회화적 화자가 “틴틴사원” 앞의 전원적 풍경을 읽었었다면, 이 자전적 화자는 자기 가진 “마음의 그림” (The Picture of the mind, 62 행)을 읽어내는 것이다. 이러한 자전적 화자는 『서곡』을 통하여 위즈워스의 대표적인 서술방식으로 굳어지며, 자신의 마음을 들여다보는 이러한 화자의 모습은 낭만주의적 화자의 전범으로 받아들여져 왔다. 풍경이든, 고통받는 타인의 모습이든, 아니면 자기 과거를 담고 있는 자신의 마음이든, 화자가 재현하는 낭만적 자아는 자아의 실체를 확인하고, 확장시키고, 타자와 통합적 관계를 형성하려는 노력에 의해 추동 되고 있다. 이 대목에서 화자가 제시하는 “성장”의 논리는 자전적 “읽기”를 정당화하는 화자의 수사일 뿐 본문상에서 실제로 얻어지는 자아정체감 자체와는 별로 상관이 없다. 화자가 이 대목에서 읽어내는 마음의 풍경은 “높은 바위, 산, 깊고 우울한 숲, 그들의 색깔, 그들의 형태”와 같이 감각적 경험이 아니라 일련의 추상적 개념에 불과하다. 자전적 화자의 “읽기”에는 시각이나 청각에 의해 수집되는 감각적 자료는 극히 제한적으로만 사용되며, “읽기”의 대상은 “눈과 귀가 반쯤은 만들어내고, 반쯤은 받아들인 것”(107-108)이다. 이러한 창의적인 “읽기”는 그 자체가 낭만주의적 상상력의 역학으로 이론화될 뿐만 아니라 『서곡』에서 보다 큰 규모로 보다 더 자유롭게 실험된다. 이 대목에서 자전적 화자가 자전적 읽기를 통하여 주관적이면서도 객관적인 실체로 형상화한 낭만적 자아는 자기를 범우주적으로 확산시킨 장엄한 존재로 묘사된다.

고양된 생각의 기쁨을 선사하여  
나를 어쩔 줄 모르게 하는  
그런 존재를 나는 느꼈다.  
훨씬 더 깊숙하게 퍼져있는 어떤 것을  
장엄하게 감지했다.  
그것이 사는 곳은 석양의 햇빛이고,  
광대한 바다며, 살아있는 대기,  
푸른 하늘, 그리고 사람의 마음 속이다.  
움직임이며, 정신이며, 그것은 모든 살아있는 것들을  
모든 사고의 모든 대상들을 추동하면서,  
모든 것들을 꿰뚫는다.

워즈워스의 이러한 묘사는 헤겔(Hegel)이 개념화한 정신(*Geist*)에 근접한 것으로서(Privateer 51) 주관과 객관, 정신과 육체의 이분법을 뛰어넘고자 하는 근대적 자아의 궁극적인 자기실현을 보여주며, 화자는 이 대목에서 두 번째로 자아의 존재론적 문제의 근원적 해결을 선언하는 듯이 보인다. 워즈워스의 이러한 인식의 철학적 배경에 관해서는 에이브람스의 고전적인 선례 이래 많은 연구들이 있었고 그것을 여기서 반복할 필요는 없다. 그런데 재미있는 것은 「틴턴사원」의 서술적 맥락에서는 이것이 최종적 결론이 아니라는 점이다. 위의 인용에 바로 뒤이어 나오는 “그러므로 나는 여전히 들관과 숲과 산을 사랑하는 자이다” 라는 자전적 화자의 “논리적인” 설명은 이 구절의 철학적 깊이를 이해하고 있는 사람에게는 거의 우스꽝스러울 정도로 부조리하며 이것은 자전적 화자가 실제 워즈워스의 목소리를 진지하게 반영하기보다는 하나의 등장인물로 설정된 장치임을 짐작케 한다. 화자의 주장대로라면 이 시는 102 행에서 끝났어야 했다. 하지만 이 시의 ‘자서전적 화자’는 또 다른 서술의 방식을 유도함으로써 자신의 목소리를 스스로 부정하고 있는 셈이다.

#### 7. “내가 그대의 목소리를 들을 수 없는 곳에 간다면” -엘레지적 화자

자아가 타자와 완전히 결합하는 것은 궁극적인 자기실현이지만, 동시에 그것은 자아의 죽음을 의미하기도 한다. 충만한 죽음이야말로 가장 전형적인 낭만주의적 꿈이기도 하다. 그러기에 키이츠는 “죽기에 가장 풍요로운 순간”에 죽기를 꿈꾸지 않았던가(Keats ll. 51-8). 그런 의미에서 103 행부터 시작되는 그 논란 많은 “도로시(Dorothy) 부분”은 그러한 낭만적 자아의 완성, 즉 죽음을 소재로 하는 일종의 엘레지적 성격을 가진 또 다른 화자의 시적 서술이다. 이 대목에서 「틴턴사원」은 앞서 잠시 언급했던 그레이의 시를 연상시키는데, 서술의 관점을 실질적으로 미래로 전환시키면서 미래의 “나”가 지금까지 등장하지 않았던 도로시라는 청자와 함께 지금까지 서술을 진행해온 현재의 화자 “나”의 죽음을 추모한다는 점이 그러하다. 「틴턴사원」의 엘레지적 화자 역시 이러한 “죽은 자들”에 대한 명상을 통해 삶과 죽음의 경계를 넘어서고, 죽음을 함께 마주하고 서 있는 청자와의 유대도 도모함으로써 자아의 고립을 극복하려고 한다. 시적 서술의 비문적 성격은 이후에 워즈워스가 몇 편의 산문에서 이론화하는 것이기도 하거니와 워즈워스적 낭만적 화자가 시적으로 자기를 표현하는 대표적인 방식으로 자리잡는다(Delvin, 1981).

엘레지적인 서술구조 역시 워즈워스가 여기에서 처음 시도한 것은 아니었다. 「틴턴사원」보다 좀 먼저 쓰여진 「무너진 오두막」도 마가렛이라는 전쟁미망인에 대한 엘레지였으며 거기에서도 그 사연을 서술하는 화자와 그것을 수용하는 청자의 자세, 그리고

마가렛에 대한 슬픔을 매개로 한 화자와 청자간의 연대감이 부각되었다. 그러나 「틴턴사원」의 마지막 부분의 엘레지적 서술은 방금까지도 화자였던 “나” 를 대상으로 한다는 점에서 특징이 있다. 여기에서는 엘레지의 세 가지 구성요인, 죽은 사람과 이를 애도하는 자, 그리고 그것을 듣는 자가 모두 여러 형태의 자기 자신 “나” 이다. 죽은 “나” 에는 회화적, 도덕적, 자전적 화자 같은 “과거” 의 화자들뿐만 아니라 지금 시를 쓰는 현재의 화자도 포함된다. 본문의 표면에 갑자기 등장한 청자 도로시는 분명히 화자 자신은 아니지만 자신의 육친이자 평생의 동반자로서 화자 자신의 한 부분이라고 할 만하며, 시에서도 이 점을 분명히 하고 있다.

그대, 나의 가장 친애하는 친구여,  
 나의 친애하고, 친애하는 친구여, 그대의 목소리에서 나는  
 예전의 내 마음의 언어를 감지한다, 그리고  
 그대 생생한 눈의 번뜩이는 눈빛에서  
 예전에 내 것이었던 즐거움을 읽는다.

(116-120)

이렇게 보면 엘레지의 화자는 이제는 “죽고” 없는 과거의 자신을 그 과거의 자신과 동질적인 청자 도로시와 함께 애도하고 있는 것이다. 엘레지의 논리가 슬픔을 통하여 죽음과 삶의 거리를 극복하고, 산 자간의 연대감을 강화하는 것이라면, 이 경우는 엘레지를 구성하는 요소들의 성격이 이미 연대감을 넘어 동질성을 지향하고 있다고 할 수 있다. 이 대목에서 엘레지적 화자가 재현하는 낭만적 자아는 독특하게 편성된 자기지시적 엘레지의 구조를 통하여 “죽은” 일인칭 화자들을 미래의 화자와 통합하고 자신의 시적 정체성에 과거-현재-미래에 걸친 역사적 구조를 부여함으로써 낭만적 자아를 “물리적 시간관” 안에서 확립한다. 이와 동시에 서술의 현장에서 직접 확인할 수 있는 여동생 도로시의 육체적 존재에 논리적으로는 이미 죽음 이후에 있는 화자 자신의 정신적 존재를 투여함으로써 자아를 확대하고 “육화” 한다. 사실상 실제 윌리엄 워즈워스가 1795 년이래 여동생 도로시와 이루었던 가정은 훗날 호반에서 이룩했던 시인 공동체의 핵심이었고, 워즈워스적 자아의 “육화” 를 실제의 삶에서 시도할 수 있는 유일한 기반이었다. 그 때문에 “나는 본다” 라는 일인칭화자의 단순한 지각행위로 시작했던 이 시가 그 안에서 표현된 그 모든 장엄한 자아정체감에도 불구하고 단지 “우리가 함께 서 있다” (152)라는 육체적 존재에 대한 표현으로 마무리되는 것도 충분히 이해할 만한 일이다. 이들의 육체적 실존은 그레이의 시가 그랬듯이 엘레지적 서술이 이룩한 낭만적 자아의 “육화” 이며, 앞서 장엄하게 인식된 범우주적 자아와는 또 다른 차원의 역사성과 실존성을 획득한 낭만적 자아의 자기표현이라고 할 수 있다.

## 7. 문학적 자서전과 근대성

「틴턴사원」이 윌리엄 워즈워스의 현실과 경험을 반영한 자전적 요소를 가지고 있으며, 그것이 근대적 자기인식을 예시하고 있다는 것은 일종의 상식에 속하는 일이다. 그러나 그것이 어떤 의미에서 자서전이며, 어떤 의미에서 근대적이냐를 세세히 묻는다면 그 답은 다양하게 제시될 수 있을 것이다. 이 글에서는 일단 「틴턴사원」의 일인칭화자가 1798년 7월에 “틴턴사원”을 방문했던 실제의 워즈워스의 목소리와는 상당한 차이가 있다는 전제에서 출발했다. 위의 설명에서 이미 명백해진 것처럼 「틴턴사원」의 서술구조는 단일한 일인칭화자의 “강력한 감정의 자발적인 넘쳐흐름”이 아니라 대단히 의식적으로 복잡하게 연출된 복합적인 화자들의 자기표현이다. 이 시의 일인칭화자는 여러 종류의 문학적 서술방식으로 낭만적 자아의 자기탐구를 매개했다. 이러한 자아의 운동과정에서 「틴턴사원」 전체를 하나의 줄거리로 연결해주는 자연에 대한 애정의 표현이나 화자의 낙관적인 수사법은 그렇게 중요한 것이 아니다. 그것이 옳으나 그르나, 시인의 생각을 얼마나 무게있게 반영하느냐하는 문제 역시 결정적으로 중요한 것도, 또 궁극적으로 확인할 수 있는 것도 아니다. 그것은 시인의 극적인 자기표현을 위해 설정한 일인칭 화자의 수사법일 뿐이며, 아놀드, 리비스, 에이브람스처럼 완전히 믿거나, 또 신역사주의자들처럼 완전히 불신하거나 할 수 있는 것이 아니다. 그것은 워즈워스의 일인칭 화자들이 모두 그렇듯 부분적으로는 실제 워즈워스의 내면을 반영한 측면이 있고, 또 부분적으로는 인위적으로 배치한 극적 장치일 수 있다. 그러나 위의 분석에서 명확해진 것은 「틴턴사원」의 각 대목에서 등장하거나 암시된 일인칭 화자들은 이 시의 초두에서 강력하게 환기된 1793년에서 98년까지의 5년간 실제 워즈워스가 수행해왔던 여러가지 시적 실험과 실제로 관련이 된다는 점이다. 이미 언급한 대로 워즈워스는 1793년에 두 편의 풍경시를 출간하면서 시인으로 출발했고, 프랑스혁명의 여파에서 그의 상상력을 지배했던 사회정의와 시의 도덕적 책임감은 「솔즈브리 평원시편」과 「폐허된 오두막」와 같은 “참여시”를 생산케 했으며, 혁명에 대한 환멸과 자기반성은 바로 「틴턴사원」이 그 시발점을 이룬다고 할 수 있는 일련의 자서전적 기획을 촉발했다. 그리고 그 과정에서 죽음에 대한 명상을 본질로 하는 엘레지가 각 단계에서 중요한 역할을 하며 워즈워스 시학을 확립한다. 「틴턴사원」의 일인칭화자들이 그 시를 쓴 실제의 워즈워스 하고는 거리를 두는 “등장인물들”이라고 하더라도, 이들의 서술을 추동하는 것이 워즈워스가 실제로 수행해왔던 문학적 실험들이었다는 점에서 실제 워즈워스는 이 시의 서술의 중심에 여전히 존재한다고 할 수 있다. 그런 의미에서 「틴턴사원」은 여전히 하나의 자서전이며, 근대적 자아의 모순적인 충동을 다양한 화자들의 곡절많은 서술구조로 구현한 이 시적 자서전은 그 자체로 낭만적 자아의 근대성을 지시하는 하나의 전형적인 지표이기도 하다.