

유령 이야기의 ‘공간적 형식’

- 「밝은 모퉁이 집」과 「악마 연인」을 중심으로*

김 종 경 · 조 희 정

차 례

- I. 유령의 집을 짓는 작가 - 제임스와 보웬
- II. 모더니즘 문학의 ‘공간적 형식’
- III. 「밝은 모퉁이 집」에 깃든 유령
- IV. 거리를 배회하는 「악마 연인」
- V. 유령 이야기의 ‘공간적 형식’

I. 유령의 집을 짓는 작가 - 제임스와 보웬

영미문학사에서 유령 이야기(the ghost story)의 기원을 찾는 것은 유령이라는 존재의 모호함만큼이나 쉽지 않은 일이다. 하지만 1764년 호러스 월폴(Horace Walpole)의 『오트란토의 성』(*The Castle of Otranto: A Gothic Story*) 이후 19세기의 메리 셸리(Mary Shelley 1797-1851)와 에드거 앨런 포(Edgar Allan Poe 1809-1849) 그리고 20세기의 헨리 제임스(Henry James 1843-1916)로 이어지는 고딕 장르의 계보는 유령이나 초자연적 현상이 근대적 사회의 발달 과정과 함께 문학적으로 계속 다루어져 왔음을 시사한다. 뿐만 아니라, 과학적 합리성의 세기라고 할 수 있는 20세기 초반의 모더니즘 문학 작품에서도 유령은 빈번하게 출현한다. 이성과 과학으로 자연을 모두 이해하고 관찰할 것만 같던 20세기의 모더니즘 문학에서 왜 여전히 유령이라는 비논리적이고 불분명한 존재가 출현하는 것일까? 이 질문에 대한 답은 모더니즘 작가들이 문학적 인물(literary figure)로서의 유령에 주목한 이유와 맥

* 이 논문은 2012년도 중앙대학교 연구장학기금 지원에 의한 것임.

을 같이 할 것이다. 모더니즘 문학 작품에 나타난 유령은 근대적 합리성이 지배하던 빛의 공간인 도시에서 출몰한다. 유령의 등장은 다음과 같은 일련의 질문들을 제기한다. 빛과 어울리지 않는 유령은 도시의 빛을 피해 어떤 공간에서 누구의 앞에 출몰하는가? 모더니즘 작가들은 왜 이 불명확하면서도 손에 잡히지 않는 존재를 문자로 재현하려 하는가? 결국 이러한 질문들은 모더니즘 문학에 출몰하는 유령의 의미를 규명하는 계기가 된다.

이상의 질문들에 입체적인 답을 구하기 위해서는 모더니즘 시, 소설, 희곡 나아가 영화까지 아울러 살펴보는 것이 방법이겠지만, 이 논문에서는 모더니즘 문학 중 유령의 출몰을 중심 사건으로 다루고 있는 제임스의 「밝은 모퉁이 집」(“The Jolly Corner” 1908)과 엘리자베스 보웬(Elizabeth Bowen 1899-1973)의 「악마 연인」(“The Demon Lover” 1941)을 비교하여 잠정적 답을 구해 보고자 한다. 두 작가 사이에는 시/공간적인 차이가 존재한다. 제임스가 주로 미국-영국에서 활동하였다면, 보웬은 아일랜드에서 활동하였다. 제임스의 후기 활동 시기는 모더니즘 시기(1900-1920)와 겹치지만, 보웬이 주로 활동한 시기는 1920년대부터 1960년대까지라고 할 수 있다. 또한 「밝은 모퉁이 집」이 1908년, 즉 모더니즘이 발흥하던 시기에 발표된 작품인 반면, 「악마의 연인」은 좀 더 후기인 2차 세계대전 중에 발표된 작품이다.

이러한 차이에도 불구하고 그동안 두 작가의 작품을 비교하는 연구는 적지 않았다. 일례로 테리 톰슨(Terry W. Thompson)은 자신의 논문 「「악마 연인」 - 「밝은 모퉁이 집」에 대한 보웬의 당당한 개작」(“The Demon Lover”: Elizabeth Bowen’s “Unashamed Retelling” of “The Jolly Corner”)을 통해 제임스에 버금가는 작가적 지위를 보웬에게 부여하고자 한다. 물론 톰슨이 두 작가의 모든 작품을 비교하여 이러한 평가를 내리는 것은 아니다. 보웬은 자신이 제임스와 주제나 문체 어떤 측면에서라도 비교될 때마다 좌절감을 느낀다고 고백한 바 있지만, 톰슨은 비평가들이 제임스의 작품들과 비교가 될 만한 보웬의 단편소설들에 주목하고 있음을 설명한다. 예를 들어, 클레어 휴즈(Claire Hughes)는 보웬의 「장갑을 낀 손」(“Hand in Glove” 1952)을 제임스의 첫 번째 유령 이야기인 「어떤 오래된 옷들에 대한 로맨스」(“The Romance of Certain Old Clothes” 1868)의 “부끄럽지 않은 다시 말하기”라고

평가한 바 있다는 것이다(57).

2차 세계 대전 중에 독일군의 런던 공습 이후를 배경으로 여자 주인공 드로버 부인(Mrs. Drover)이 등장하는 「악마 연인」과 19세기 말 유럽에서 뉴욕으로 돌아온 중년의 남자 주인공 스펜서 브라이든(Spencer Bryden)이 등장하는 「밝은 모퉁이 집」에는 몇 가지 설정 상의 차이가 있다. 그러나 톰슨은 보웬이 「악마 연인」에서 「밝은 모퉁이 집」의 주제, 분위기, 심지어 애처로운 어조까지 면밀하게 반영해 보여 준다고 주장한다. 톰슨에 의하면, 보웬의 단편 소설은 “빈 집이 이전에 그 곳에 살던 사람에게 미치는 초월적인 영향에 대하여 이미 유명한 제임스의 해석에 뒤지지 않게 다시 이야기 하고 있다”(57). 톰슨의 평가는 두 작품 모두가 유령과 등장인물들의 심리 문제를 섬세하게 다루고 있다는 점을 환기시키면서 이 둘의 비교가능성을 옹호하고 있다고 할 수 있다.

톰슨의 주장에 동의한다면 「악마 연인」을 「밝은 모퉁이 집」에 대한 훌륭한 개작의 결과물로 평가할 수 있겠다. 하지만 톰슨의 분석은 모더니즘 작가로서 두 작가가 유령 이야기를 어떠한 양식으로 재현하고 또 이러한 재현이 두 작품 모두에서 유령을 이해하는데 어떻게 유용한지에 대해서는 자세히 다루고 있지 않다. 이 논문은 이 지점에서부터 시작해 유령 이야기의 ‘공간적 형식’(spatial form)과 유령의 정체에 대해 살펴보고자 한다. 문학 작품에서 유령의 역할, 즉 유령의 의미작용을 이해하고자 할 때 유령의 행동방식인 ‘출몰’(haunting)은 중요한 단서를 제공한다. 흔히 유령은 이승과 저승의 사이 공간에 존재하거나 저승에서 다시 이승으로 돌아와 출몰하는 것으로 묘사되는데, 이는 유령의 시공간적 존재 방식에 대해 관심을 불러일으킨다. 이에 이 논문은 조셉 프랭크(Joseph Frank 1918-2013)가 모더니즘 문학의 특징으로 제시한 ‘공간적 형식’이라는 개념을 적용하여, 제임스의 「밝은 모퉁이 집」과 보웬의 「악마 연인」이 유령의 출몰을 어떠한 방식으로 재현하고 두 소설에서 유령은 어떠한 의미를 구성해 내고 있는지 살펴볼 것이다.

II. 모더니즘 문학의 ‘공간적 형식’

프랭크는 고트홀트 레싱(Gotthold Ephraim Lessing)이 『라오콘』(*Laocoön* 1766)을 통해 주장한 공간적으로 재현되는 조형 예술과 시간적으로 재현되는 문학이라는 이분법적 구분이 모더니즘 문학에서 불분명해졌음에 주목한다. 프랭크는 20세기 초의 시문학 운동인 이미지즘(Imagism)이 모더니즘 소설에도 적용될 수 있음을 주장한다. 레싱에 따르면, 문학 작품의 독자는 종이 위에 배열된 문자들의 시간적 전개를 따라가며 사건들을 시간적 서사로 경험하게 되고, 조형 예술의 관객은 시간적 서사 중 한 순간을 묘사한 조형물의 공간적 형식을 경험할 수밖에 없다(Frank, 1991, 7-8). 하지만, 프랭크는 레싱의 이런 구분이 모더니즘 문학에서 더 이상 기계적으로 적용되지 않는 경향을 띤다고 말한다. 이러한 프랭크의 주장은 20세기 초에 미학적 형식의 발전 과정에서 전통적으로 시간예술로 여겨진 문학과 공간예술로 여겨진 조형 예술이 유사성을 띠게 되었고, 문학과 조형 예술은 서로 다른 방식으로 각각의 예술적 구조에 관련된 시간 요소들을 극복하고자 한다는 판단에 근거한다. 즉 ‘공간적 형식’이라는 개념은 20세기에 이르러 조형 예술에서 뿐만 아니라 문학에서도 과거와 현재의 상황들이 새로운 질서로 병치(juxtaposition)되어 하나의 통합적인 관점에서 결합되는 현상이 이루어지고 있음을 시사한다.

프랭크의 『공간적 형식이라는 개념』(*The Idea of Spatial Form* 1991)은 프랭크가 1945년 자신의 논문 「모더니즘 문학의 공간적 형식」(“Spatial Form in Modern Literature”)에서 모더니즘 작품을 읽는 새로운 규범(norm)으로 ‘공간적 형식’이라는 개념을 처음 제시한 이후 벌어졌던 비평적 논쟁에 대한 프랭크의 답변과 이 개념을 보충하는 자신의 논문들을 담고 있다. 이 책에서 그는 T. S. 엘리엇(T. S. Eliot), 에즈라 파운드(Ezra Pound), 마르셀 프루스트(Marcel Proust), 그리고 제임스 조이스(James Joyce)의 작품에서 전통적인 시간적 서사 형식이 공간적 서사 형식으로 전환되는 장면을 목격할 수 있으며, 이러한 전환은 주나 반스(Djuna Barnes)의 소설 『나이트우드』(*Nightwood* 1936)가 성취한 독창적인 발전의 결과를 수용한 것이라고 주장한다. 이 작가들은 모두 독자들이 그들의 작품을 서사의 연속(a sequence)이 아

나라 시간의 순간(a moment of time)을 축으로 설정하여 공간적으로 이해할 수 있기를 원칙적으로 의도하고 있다는 것이 프랭크의 설명이다. 또한 미학적 형식의 이러한 변화는 특정한 문화적 시기의 감수성에 일어난 주요한 변화를 포함하고 있기 때문에, 프랭크는 '공간적 형식'이라는 개념이 당대의 정신적 태도(spiritual attitudes)의 윤곽을 그릴 수 있는 단초가 될 것이라고 기대한다(10).

프랭크가 1977년에 자신의 논문 「공간적 형식에 대해 비평가들에게 답함」(“Spatial Form: An Answer to Critics”)에서 ‘공간적 형식’이라는 개념에 가해진 그간의 주요 비판들에 대해 덧붙인 답변은 이 개념을 더 분명히 이해하는데 유용하기 때문에 살펴볼 필요가 있다. 먼저, 그는 자신이 문학적 실험주의에 편향된 것이 아닌가 하는 오해를 자주 받는다고 한다. 그런데 이러한 오해는 자신이 문학적 실험주의를 구성하는 분석적이고 현대적인 요소들(the moderns)을 자신만의 용어로 이해하려하기 때문에 발생하는 것 같다고 답한다(231). 프랭크는 자신의 논문을 통해서 일관되게 새로운 문학적 현상을 설명할 수 있는 범주들을 만들어내는 것이 ‘공간적 형식’ 개념을 제시하는 목적임을 밝히면서, 시 뿐만 아니라 소설 구조의 공간성(spatiality)을 분명히 밝히기 위해 필요한 작품의 형식적 요소들에 집중하였음을 설명한다(233). 다음으로 프랭크는 서로 다른 예술 형식들을 비교 연구하면서 발생할 수 있는 방법론적 문제를 제기한 지오반니(G. Giovannini)의 주장에 대해 반박한다. 지오반니의 짐작과 달리 자신은 공간을 언급하는 누군가의 영향을 받지 않았으며, 레싱이 주장한 언어의 자연적인 시간적 순서에 따르는 문학 언어라는 규칙에서 벗어나 현대 문학을 공간적으로 이해하고자 한다고 말한다(234). 이어서 “읽기는 연속적인 시간의 행위이므로 공간화 될 수 없다”(235)는 월터 서튼(Walter Sutton)의 주장에 대해, 프랭크는 물론 독자가 시간에 따라 독해를 진행하지만 읽는 대상이 하나의 단일체로서 이해될 수 있을 때까지 그 과정은 계속 연기되고 결국 단일체로서 이해되는 공간적 독해가 이뤄진다고 설명한다. 프랭크는 파운드와 엘리엇이 당대 현실에 민감했던 대부분의 작가들처럼 파운드와 엘리엇 역시 역사주의적 태도를 가지고 있었으나, 그들은 문학의 형식을 부정적인 것으로 생각했다는 필립 라브(Philip Rahv)의 주장과 자신의 주장이 사실은 다

르지 않으며, 최소한 자신이 제시하는 ‘공간적 형식’과 관련된 담론이 신화적 시대의 의미로 역사의 의미를 대체하려는 시도는 아니라고 설명한다(239). ‘공간적 형식’에 대한 이상의 논쟁에 적극적으로 개입하며 프랭크는 서사의 파편화와 시간의 연대기적 흐름에 영향을 받지 않는 특성을 공간적 미학의 긍정적인 특성이라고 옹호하였다. 이러한 맥락에서 그는 “20세기 문학의 어떤 작품들 자체의 실험적인 언어와 서사구조 때문에 독자들은 이런 작품들을 시간적 완결체 보다는 공간적 구성의 결과물로서 이해해야 한다”(250)고 주장한다.

윌리엄 홀츠(William Holtz)는 1977년 「현대 문학에서의 공간적 형식에 대한 재고」 (“Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration”)를 통해 프랭크의 ‘공간적 형식’ 개념의 유효함을 옹호하면서 이 개념을 확장시키고자 한다. 하지만 홀츠는 일방적으로 프랭크의 주장을 반복하지 않으며, 프랭크의 주장에 반대하는 비평가들의 입장을 전달하지도 않는다. 그는 양측의 의견이 사실은 다르지 않음을 물리학의 개념으로 설명하면서, 프랭크가 제시한 통찰력의 유효성이 다른 맥락에서도 유의미함을 주장한다. 홀츠의 주장은 소쉬르의 구조주의 언어학에서 다루는 공시적 연구 방법과 통시적 연구 방법, 랑그와 빠롤, 문화와 구체적 경험을 통합할 수 있는 새로운 지식의 성립을 위한 이론적 근거에 토대를 두고 있다. 그는 이러한 지식의 조건으로 자신이 생각하는 공시성과 프랭크가 제시한 공간적 메타포가 모두 기존의 형식주의적 독해와 구조주의적 독해를 근대의 불안한 요인들에 대한 징후로 읽고 있다고 판단한다. 결과적으로 홀츠는 프랭크의 논문이 촉발시킨 모순들에 대한 해결책을 모색할 뿐만 아니라 이러한 모순들에 대해 생각하는데 필요한 모델을 마련하는 것이 중요하다고 강조한다.

시간적 순서에 따르는 서사보다 시간의 한 순간에 주목하는 프랭크의 공간성 개념은 유령 이야기를 다룬 모더니즘 작품에 효과적으로 적용될 수 있다. 이는 단순히 제임스의 「밝은 모퉁이 집」과 보웬의 「악마 연인」이 모두 집, 그리고 뉴욕과 런던이라는 구체적인 장소를 소설의 중요한 소재로 다루며 이 공간을 묘사하고 있다는 의미에 한정되지 않는다. 이때의 공간성은 각 소설의 부분 부분이 단일한 사건의 연속적인 시간적 흐름 속으로 수렴되지 않는 독립적인 이미지나 의미를 지니게 됨을 뜻한다. 따라서 이 소설들에서 ‘공간적 형

식'은 각 주인공들의 심리가 주변 대상들을 통해 더욱 첨예하게 드러나는 순간이자 이들이 유령과 만나면서 텍스트상의 불연속적인 시간성이 모습을 드러내는 순간이다.

Ⅲ. 「밝은 모퉁이 집」에 깃든 유령

「밝은 모퉁이 집」은 23살에 뉴욕을 떠나 유럽에서 살다가 33년 만에 뉴욕으로 돌아온 브라이든이 밝은 모퉁이에 위치한 자신이 살던 집에서 '자신이 살지 못 했던 시간'(his un-lived life)을 경험하는 이야기이다. 이 경험은 브라이든이 밝은 모퉁이 집에서 자신의 분신(alter-ego)을 만나기까지 그가 집을 방문하는 과정을 따라가며 이뤄진다. 브라이든이 분신과 만난 후 그의 오래된 친구 앨리스 스테이버튼(Alice Staverton)과의 로맨스가 이뤄지며 이야기는 끝이 난다. 이 간단한 서사를 이끌어 가는 힘은 브라이든 자신이 그동안 미국에서 살았더라면 어떠한 모습이 되어 있을까라는 그의 궁금증이다. 브라이든은 이 집에 자신의 가정이 투영된 분신이 존재한다고 믿기 때문에 밤마다 이 집에서 혼자 촛불을 들고 자신의 분신을 찾아다닌다. 이 소설은 총 세 부분으로 나뉘어져 있는데 각 부분을 연결하는 것은 어느 특정한 사건의 인과 관계가 아니라, 자신의 분신을 만나고 말겠다는 브라이든의 욕망이다. 브라이든의 욕망을 촉발시키는 것은 33년 만에 돌아와 더 이상 익숙하지 않은 뉴욕에 대한 그의 혐오감이다. 놀랍게 변해버려 당혹스러운 뉴욕에서 브라이든이 가장 즐겁고 편하게 피해 있을 수 있는 장소는 밝은 모퉁이의 오른쪽에 위치한 옛 집이다. 즉, 뉴욕과 밝은 모퉁이 집은 이 소설의 '공간적 형식'이 발생하는 물리적 토대이다.

33년 만에 돌아온 뉴욕을 둘러본 브라이든은 뉴욕 곳곳의 “차이, 새로움, 괴상함, 그리고 무엇보다 거대함”(313)¹⁾에 압도당한다. 생경한 뉴욕의 풍경이 그에게 무엇보다 충격적이었던 것은 그동안 유럽에서 살면서 가장 자유롭고 지적인 방식으로 모든 변화를 수용할 것만 같았던 자신의 믿음이 뉴욕의 “헤아

1) 이후 「밝은 모퉁이 집」의 원문을 인용할 경우에는 페이지 번호만 표기한다.

릴 수 없음”(313) 앞에서 무력해졌기 때문이다. 브라이든이 강조했던 뉴욕의 거대함은 한 눈에 풍경을 파악할 수 없을 정도로 압도적이어서 이를 바라보는 주체의 안정적인 시선을 위협한다. 그는 뉴욕이 “조화와 가치가 뒤죽박죽되어”(313) 있는 공간이라면, 지난 30여 년 동안 자신의 공간이었던 유럽은 뉴욕과 달리 조화와 가치가 상대적으로 잘 정돈되어 있는 공간으로 인식한다.

다시 찾은 고향을 채우고 있는 “으스대며 걷는 것들, 현대적인 것들, 괴물 같은 모습들, 유명한 것들”(314)에 브라이든은 실망한다. 새로운 뉴욕의 전체적인 풍경에 흥미를 느끼기도 했지만 브라이든은 뉴욕에서 더 훌륭한 어떤 진실을 찾을 수 없다면 이 곳이 사람들을 너무나 불안하게 만들 것이라고 생각한다. 사실 그는 이러한 “괴물 같은 것들”(314) 때문에 뉴욕에 온 것이 아니다. 33년 만에 그가 뉴욕에 돌아온 것은 자신의 재산인 집, ‘밝은 모퉁이’에 있는 그의 집을 다시 보고 싶었기 때문이다. 브라이든은 이 모퉁이의 좌우에 각각 한 채씩의 집을 가지고 있는데 이 집들에서 나오는 임대료 덕분에 유럽에서 살아갈 수 있었다. 역설적으로, 그가 흥취한 풍경이라고 묘사한 뉴욕의 거대함을 이뤄낸 대규모 도시 개발은 높은 임대료 수입을 가능하게 했고, 그는 유럽의 “고풍스러운 사회와 질서”(315) 덕분에 유럽에서 “방랑하며 쾌락을 좇고 때론 불성실하게”(316) 살면서도 안정적인 정신을 유지할 수 있었다.

브라이든은 두 집을 분명히 구분한다. 이미 고층 아파트로 재건축되면서 더 높은 수익을 남겼다는 점에서 모퉁이 서쪽에 위치한 집이 실용적인 공간을 의미한다면, 동쪽에 위치한 빈 집은 자신의 분신을 만날 것만 같아 그가 밤에 혼자 들르는 영적이고 정신적인 공간을 의미한다. 서쪽 집에서 더 이상 수입이 생기지 않더라도 그는 오른쪽 집을 그대로 지킬 것이라고 생각한다. 브라이든에게 이 집은 70년에 걸쳐 자신의 3대 가족이 살아온 장소이기에 그는 유럽에서 젊은 시절을 보내는 동안 이 집에 종종 들르지 못 한 것을 후회한다. 서쪽 집이 당시 미국 부동산 개발의 표상이라면 브라이든에게 동쪽 집은 정신적 고향이다. 기괴함이 가득한 뉴욕에 해가 지면 그는 이 집에서 더 이상 뉴욕에서 찾을 수 없는 과거로의 여행을 시작한다.

그런데 아무것도 볼 것이 없고 가스등과 전기도 모두 끊긴 이 집을 매일 들러 간단한 청소를 하는 멀둔 부인(Mrs. Muldoon)이 감지한 것처럼 이 집에는

“사람들이 볼지도 모를 어떤 것”(317, 필자 강조)의 기운이 서려있다. 브라이든 역시 이 집에서 스테이버튼과 대화를 나누던 도중에 “당연히 이 집은 유령으로 가득한 게 틀림없다”(319)고 말한다. 하지만 이때 브라이든과 스테이버튼은 서로 다른 유령을 떠올린다. 브라이든에게 유령이 죽은 자기 가족들의 환영을 의미한다면, 스테이버튼에게 유령은 브라이든이 앞으로 이 집에서 만나게 될 브라이든의 분신을 의미한다.

스테이버튼과 동쪽 집에서 유령에 대한 이야기를 나눈 뒤로 브라이든은 뉴욕에 대해서 더 이상 관심을 갖지 않는다. 이 시점에서 소설의 화자는 오로지 “허황된 이기심, ... 병적인 강박관념”(320)에 사로잡혀 “애초에 그가 미국을 그렇게 떠나지 않았더라면 개인적으로 그는 뭐가 되어 있을까? 어떻게 살았을까? 결국 어떻게 ‘되었을까?’”(320)라고 가정해 보게 된다. 이 순간부터 브라이든에게 모퉁이 동쪽의 집은 더 이상 추억을 회상하기만 하는 빈 공간이 아니다.

나는 내가 놓치지 않았을지 모를 내 본성을 얼마나 멋지게, 하지만 가능한 완벽하게, 계발했을지도 모르겠다는 생각이 든다는 거요. 조그맣고 단단한 꽃망울 속에 만개한 꽃이 숨어 있듯이 그때 내 마음속 깊숙이 어딘가에 아주 낮은 나의 분신이 숨어 있었을지도 모르겠소. 그런데 문득 내가 그렇게 사는 바람에, 말하자면 내가 나의 분신을 그런 기후로 옮겨서 심어버린 바람에, 그 분신이 영원히 시들어버렸다는 생각이 드요.

It's only a question of what fantastic, yet perfectly possible, development of my own nature I mayn't have missed. It comes over me that I had then a strange *alter ego* deep down somewhere within me, as the full-blown flower is in the small tight bud, and that I just look the course, I just transferred him to the climate, that blighted him for once and for ever. (321; *my emphasis*)

자신이 떠나 있었던 33년에 대한 브라이든의 회한은 그의 옛집에 자신의 분신이 여전히 살고 있으며 그를 만나야 한다는 강박관념이 된다. 이 대목을 기점으로 브라이든은 동쪽 집을 더 이상 향수를 달래는 옛 집으로만 보지 않고, 낯선 자신의 분신이 기거하는, 즉 유령이 출몰하는 공간으로 인식한다.

이제 브라이든은 밤이 되면 은밀하게 유령의 집이자 자신의 옛집에 들러서 자신만을 위한 시간을 살아가기 시작한다. 이 집에 대한 브라이든의 인식은 청각적인 이미지로 묘사된다.

... 다시 한 번 그 집을 어떤 커다란 유리그릇처럼 느끼면서, ... 말하자면 그 크리스털 그릇에는 신비한 다른 세계가 담겨 있고, 아주 민감한 가장 자리에서 소리가 나면, 긴장한 그에게는 그것이 마치 좌절된 옛 가능성들에 대한 한숨이자 들릴 듯 말 듯 한 애처로운 울음소리 같았다.

... feeling the place once more in the likeness of some great glass bowl, ... The concave crystal held, as it were, this mystical other world, and the indescribably fine murmur of its rim was the sigh there, the scarce audible pathetic wail to his strained ear, of all the old baffled forsworn possibilities. (324)

마치 자신이 사냥꾼이고 자신의 분신인 유령을 “사냥감”(329)인 듯 생각하는 브라이든은 자신과 유령을 ‘나’와 ‘그’로 분명히 구분한다. 유령의 존재를 감지하면서 브라이든은 집을 먹기는커녕 되레 “인간이 유령의 세계를 역습해 자신이 헤아릴 수 없는 공포가 되어 유령을 겁먹게 한 적이 있었던가?”(325)라면서 유령과의 관계를 자기중심적으로 설정한다. 하지만 브라이든이 이층 방에 열려 있던 문이 닫히고 닫혀 있던 문이 열려있음을 발견하는 순간 유령이 오히려 자기를 쫓고 있음을 인지하면서 이 관계는 역전된다. 유령을 여전히 자신의 “상상 속에서 항상 아름다움의 세련된 형상으로, 가장 소중하게 간직해온 성공의 형상”(329)으로 생각한 브라이든은 막상 유령을 마주하게 될 순간이 가까워지자 유령을 피하려는 마음이 생긴다. 이때 그에게 말을 거는 것은 유령

이 아니라 유령의 존재를 암시하는 문이다. 화자는 문의 목소리를 통해 문지방 위에서 망설이는 브라이튼과 문의 모습을 묘사한다.

... 문은 공허한 표정으로 “당신이 얼마나 용기 있는지 보여주세요”라고 말하고 있었다. 문은 그에게 두 개의 대안을 제시했다. 그냥 열고 들어가야 할까? 아니면 가만 내버려두어야 할까?

... the blank face of the door to say to him was "Show us how much you have!" It stared, it glared back at him with that challenge; it put to him the two alternatives: should he just push it open or not? (330)

문을 열 것인가 돌아설 것인가라는 문의 질문에 브라이튼은 용기를 못 내고 그렇게나 만나고 싶었던 분신으로서의 유령을 만나지 않기로 마음을 정한다. 하지만 유령을 추격하는 사냥꾼이라는 마법에서 깨어난 브라이튼은 뉴욕 어느 곳에서도 자신의 분신을 찾을 수는 없을 것이라는 생각에 다시 용기를 내어 유령과 대면하기 위해 모든 방문들을 점검한다. 이 순간 그는 “이 집 전체와 맞서 싸워야 했고”(333), “그 집은 어마어마한, 정말 터무니없이 큰 공간처럼 보였다”(333).

마침내 브라이튼은 현관문을 등진 분신과 마주한다. 그는 분신과 마주하고 입이 떡 벌어질 수밖에 없었다. 그는 “유쾌한 표정으로 인생에서 성공한, 승리에 찬 모습으로 서 있는”(335) 자신의 분신을 차마 마주 볼 수 없었다. 이 순간 브라이튼은 자신의 만개한 꽃이 이리도 화려하게 피어있는 모습을 받아들으면서도 지금 자기 모습과의 괴리감 때문에 분신을 마주 볼 수 없었을 것이다. 하지만 얼굴을 가리고 있던 손가락 마디만 남은 분신의 손이 내려가자 브라이튼은 비로소 공포에 질린다.

그 유령은 그와 조금도 닮지 않았고 정말이지 괴상하기까지 했다. ... 그것은 낯선 얼굴이었다. ... 누구건 간에 낯설고, 사악하고, 혐오스럽고, 뻔뻔한, 그 천박한 남자가 공격할 듯이 다가왔다.

Such an identity fitted his at *no* point, made its alternative

monstrous. ... the face was the face of a stranger. ... for the stranger, whoever he might be, evil, odious, blatant, vulgar, had advanced as for aggression. (335; *my emphasis*)

결국 브라이든은 “자신이 굴복할 수밖에 없는 분노 앞에서 눈앞이 깜깜해지고 다리가 휘청거리다”(336) 정신을 잃는다. 브라이든은 자신이 그토록 혐오하던 미국 도시의 자본주의와 허위를 걸치고 “사악하고, 혐오스럽고, 뻔뻔한, 그 천박한” 얼굴을 한 분신을 받아들일 수 없었다. 정확히 말해, 그는 분신을 꾸미고 있는 성공한 자의 모습을 받아들일 수 있었을지언정, 이제까지 자신이 가치 있게 여겨온 고매한 ‘정신’이 결여된 분신의 얼굴을 받아들일 수는 없던 것이다.

브라이든은 쓰러진 그를 발견해 무릎에 누웠던 스테이버튼의 얼굴을 보며 깨어난다. 그 후, 이 둘이 브라이든의 유령에 대한 이야기를 나누고 서로의 사랑을 확인하면서 소설은 끝난다. 이렇게 유령이 출몰하는 집에 대한 이야기가 남녀의 로맨스로 끝나는 결론에 대해서는 다양한 해석이 가능하다. 김동수는 이 소설을 큰 틀에서 “소외, 고뇌, 내면의 여정을 그린 한편의 현대적 우화”(154)라고 보면서, 마지막 장면을 브라이든과 스테이버튼이 앞으로 함께 이 우화의 진의를 가려볼 것을 기약하는 것으로 읽는다. 브라이든과 스테이버튼이 각각 브라이든의 분신과 맺는 관계를 고려하는 입장에서 보면, 브라이든이 거부한 그의 분신을 브라이든의 연인인 스테이버튼이 동정하고 받아들였기 때문에 이들의 로맨스를 브라이든이 미국적 자아라는 그의 분신과 간접적으로 통합을 이루는 사건으로 해석하기도 한다(조애리 140-41). 브라이든과 그의 분신이 만나고 브라이든이 기절하는 집의 현관홀(vestibule)에 주목하는 린다 즈윙거(Lynda Zwinger)는 브라이든이 집의 안과 밖을 연결하는 통로인 현관홀에서 스테이버튼의 무릎 위에서 깨어나는 장면을 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)의 비체 이론(theories of the abject)으로 해석한다. 즈윙거에 따르면 비체(abject)로서의 분신을 거부했던 브라이든은 스테이버튼이라는 모성의 품에 안겨 깨어남으로써 주이상스(jouissance) 속에서 다시 태어난다는 것이다(11).

브라이든의 심리에 초점을 맞춘 정신분석학적 해석 이외에 문화적인 관점으

로 이 소설의 로맨스를 해석할 수도 있다. 공간적 관점에서 보자면, 이 소설은 유럽과 미국, 과거의 집과 현대의 대도시, 브라이든의 정신적 여정이 이뤄지는 동쪽 집과 개발과 투기 자본이 순환하는 대지로서의 서쪽 집이라는 구도로 나누어진다. 이 구도의 후자에 위치한 용어들은 모두 “과학적 경영을 중시하는 테일러리즘(Taylorism)과 사회적 통제와 제국주의로 특징지어지는 시어도어 루스벨트(Theodore Roosevelt)의 통치 시기”(조애리 131)인 19세기 말 미국식 자본주의의 모순이 드러나는 공간이다. 브라이든과 스테이버튼이 지난 30여 년 동안 뉴욕이라는 거대 도시가 겪은 천박한 자본주의의 충격에 맞서 신성하게 지켜온 ‘오래된 고풍스러운 사회와 질서’라는 ‘정신’을 공유하는 사이임을 떠올린다면, 이들의 로맨스는 이러한 ‘정신’에 대한 제임스의 옹호를 보여 준다고 할 수 있다.

IV. 거리를 배회하는 「악마 연인」

보웬의 「악마 연인」은 제임스의 「밝은 모퉁이 집」과 여러 면에서 비교가 가능하다. 톰슨은 두 소설 모두 초자연적인 서사 구조를 바탕으로 각 주인공공들이 예전에 살던 집에 와서 자신의 “상실된 과거의 이미지들”(57)과 마주하는 이야기를 다루고 있다는 공통점을 언급한다. 이러한 이미지들은 두 소설에서 중요한 역할을 하는 “혼령과 유령들, 허깨비와 망령들”(spirits and specters, apparitions and wraiths, Thompson 57)을 통해 재현된다. 결국 각 이야기의 주인공공들이 유령을 어떻게 인식하고, 유령과의 만남은 주인공에게 어떤 의미인가라는 문제는 두 소설을 비교하는데 있어 중요한 쟁점이 된다고 할 수 있다.

하지만 이러한 공통점에도 불구하고 두 소설의 주인공이 유령과의 관계에서 맺는 결말은 상이하다. 브라이든은 결국 자신의 미국적 자아인 유령과 하나가 되었다거나 스테이버튼과의 사랑을 확인함으로써 유령이 사는 옛집으로부터 자유로워졌다고 볼 수 있다. 하지만 드로퍼 부인은 “무자비하게 가속 페달을 밟는 택시”(665)²⁾에 갇혀 비명을 지르면서 “황량한 거리의 뒤편으로”(665)

사라진다.

「악마 연인」이 「밝은 모퉁이 집」과 비교되기에 좋은 구도를 가지고 있기는 하지만, 보웬의 소설이 제임스의 소설과 명확히 구분되는 지점들을 충분히 보여주지 못한다면 두 작품을 비교하는 작업의 의미는 많은 부분 사라질지도 모른다. 일례로 톰슨의 경우, 보웬의 소설이 제임스의 소설에 버금가는 수작이라고 평을 하면서도 이 소설에서 중요한 ‘악마’의 정체와 드로버 부인이 납치된 이유에 대해 충분히 설명하지 못 하고 있다. 그렇다면 「악마의 연인」에서 ‘악마’의 정체는 어떻게 재현되며 드로버 부인을 태운 택시가 황량한 거리로 사라지는 마지막 장면을 어떻게 해석할 수 있을까?

독자는 「악마의 연인」을 읽으면서 이야기의 마지막 단락에 이르러서야 ‘악마’라는 단어가 연상시키는 분위기를 접하게 된다. 이보다 앞서 드로버 부인이 의문스러운 편지를 발견하는 장면은 악마적인 어떤 존재와의 조우를 경험하기 전에 주어진 더 큰 사건의 전조로 읽혀진다. 돌아온 집에서 감지되는 기이함에 대한 드로버 부인의 생각을 따라가다 보면 애당초 편지가 있을 수 없는 장소에 있다는 사실에 먼저 주목하게 된다. 언뜻 보기에 정체불명의 편지인 듯 하지만 편지의 모호한 내용들이 암시하는 바를 통해 보낸 사람의 정체를 짐작할 수 있다.

캐슬린에게, 당신은 오늘이 우리의 기념일이자 우리가 이야기했던 그 날인 것을 잊지 않았을 거예요. 그동안의 시간들이 순식간에 느리고 빠르게 지나갔군요. 어떤 것도 변한 것이 없다는 사실을 생각해 보면, 나는 당신이 우리의 약속을 지킬 것이라는 것을 믿을 것이요. 당신이 런던을 떠나는 모습을 봐서 유감이었지만, 이윽고 돌아와서 만족했소. 그러니 정해진 그 시간에 당신이 나를 기다리고 있을지 모른다고 생각되오. 그럼 그 때까지...

K.

Dear Kathleen: You will not have forgotten that *today* is our anniversary, and the day we said. The years have gone by at

2) 이후 「악마의 연인」의 원문을 인용할 경우에는 페이지 번호만 표기한다.

once slowly and fast. In view of the fact that nothing has changed, I shall rely upon you to keep your promise. I was sorry to see you leave London, but was satisfied that you would be back in time. You may expect me, therefore, at the hour arranged. Until then...

K. (662; *my emphasis*)

편지의 내용으로 미루어 보아, K는 그동안 드로버 부인이 런던에 살다가 다른 곳으로 떠났고 오늘 드로버 부인이 이 집에 들릴 것을 미리 알았으며, 부인이 도착하기 전에 편지를 갖다 놓았어야 한다. 이러한 치밀함을 고려했을 때 톰슨이 자신의 논문에서 이러한 상황을 다소 단순하게 다루면서 악마적인 존재의 가능성 보다는 전쟁에서 죽지 않고 살아 있었을 법한 과거의 연인이 돌아온 것으로 설명하는 부분은 설득력이 떨어진다. 이 대목만을 근거로 K를 '악마'적이라고 할 수는 없지만, K는 실재하는 존재가 아니거나 K의 정체와 드로버 부인의 납치를 일종의 문학적 상징으로 읽어야 할 필요를 제기할 수 있다.

이 소설의 화자는 드로버 부인이 19살 때 경험한 군인과의 이별에 대해 서술하면서 당시에 “그 어린 소녀는 그의 얼굴을 한 번도 정확히 보지 못했다”(663)고 말한다. 그 이후 군인이 자신을 진정으로 사랑하지 않았을 거라고 회상하는 장면에서도 화자는 다시 한 번 드로버 부인이 그의 얼굴을 기억하지 못한다고 묘사한다. 부인은 그가 했던 말과 행동을 거의 모두 기억해냈지만 단 한 가지, 마치 “사진 위에 산(酸)이 떨어져서 하얗게 타버려 생긴 공백만 기억할 뿐 그의 얼굴만은 도저히 기억이 나지 않았다”(665). 드로버 부인이 과거에도, 그리고 의문스러운 편지를 발견한 지금도 여전히 군인의 얼굴을 기억하지 못 한다는 두 번의 언급은 마지막 장면에서 택시 기사의 얼굴을 마주하고 비명을 지르는 이 소설의 결정적인 장면에 대한 점층적인 복선으로 읽을 수 있다. 특히 사진 위에 염산이 떨어져 하얗게 타버린 빈 자국만 기억났다는 설명은 어렵풋이나마 택시 기사의 얼굴이 얼마나 그로테스크 했을지 짐작할 수 있는 대목이라고 할 수 있다. 신체는 모두 있지만 얼굴이 없거나 염산에 녹아 구멍이 난 얼굴은 악마의 얼굴이거나 악마같이 흉측한 얼굴을 의미한다.

중요한 점은 드로버 부인이 얼굴을 기억하지 못 하는 존재에게 납치된다는

사실이다. 정체불명의 납치범인 ‘악마’적인 존재와 드로버 부인 사이의 관계에 대한 비평가들의 다양한 해석은 드로버 부인이 납치될 수밖에 없는 맥락과 이 ‘악마’적인 존재의 정체를 여러 가지 방식으로 설명한다. 먼저, 보웬의 「악마 연인」을 가부장제 하에서 여성들에게 편집증을 일으키며 여성들이 필연적으로 가지고 있는 두려움들 중 하나를 재현하는 텍스트로서 다루려는 경향이 있다. 나카가와 치호(Nakagawa Chiho)는 이 유령 이야기의 기본 플롯이 유럽의 여러 문화권에 있는 「악마 연인」이라는 민요와 공유하는 특성들에 주목한다. 본래 이 민요들은 정절을 지키지 않거나 사회적으로 용인된 규범들을 넘어서려는 여성들을 계도하고, 악마의 힘과 관련되는 것의 위험성을 공동체 구성원들에게 경고하려는 목적으로 활용되었다. 안전하고 정상적인 삶을 살고자 하는 사람들은 악마적인 연인을 어떻게든 피해야만 했지만 고딕 소설들은 이 악당을 이 세계 밖으로 반드시 추방할 필요가 없었다. 특히 모던 고딕 로맨스(the modern gothic romance)의 여자 주인공들은 이들로부터 도망가지 않고 이들의 진실한 내면을 이해하거나 그들과 화해를 이루어냈다(58). 악마의 연인으로서 여성의 역할에 대한 나카가와와 이러한 해석은 악마적인 연인들이 단순히 여성과 공동체를 위협하기만 하는 악이 아니라 이들이 들어 주어야 할 어떠한 진실을 표상하는 대상임을 시사한다.

여성 독자들이 모던 로맨스를 읽는 방식을 연구하는 제니스 레드웨이(Janice Radway) 또한 드로버 부인이 납치될 수밖에 없는 이유를 사회적으로 남성의 얼굴 표정을 읽어내도록 요구받았던 여성의 사회적 지위와 연관지어 설명한다. 레드웨이에게 따르면, “가부장적인 사회에서 여성은 공적인 영역에 들어갈 수 있는 남성에게 자신을 맡길 필요가 있었을 뿐 아니라, 자신이 처한 사회적 조건들을 극복하기 위해 여성과는 다른 방식으로 생각과 감정을 의식적으로 표현하는 남성을 이해해야만 하는 상황에 처해 왔다”(139). 따라서 많은 악마 연인 이야기들에서 사랑이 이뤄지기 위해서, “여자 주인공은 그녀의 악마적인 연인을 이해하기 위해 편집증에 걸린 것처럼 많은 정보들을 모으면서 그의 얼굴에 담긴 의중을 읽어내야만 하며, 이 역할을 수행하지 못 할 경우 드로버 부인과 같은 결말을 맞게 된다”(Nakagawa 59)는 것이다

더글라스 휴스(Douglas A. Hughes) 역시 드로버 부인이 편집증적 정신병을

가지고 있다고 판단한다. 그는 드로버 부인이 자신의 약혼자를 떠올리지 못하는 것을 정신병의 징후로 읽어내면서, 이 정신병의 원인인 기억 상실이 전쟁에서 연인을 잃은 것에 대한 트라우마에서 비롯되었다고 설명한다(411). 하지만 휴스의 분석은 드로버 부인과 약혼자 사이의 진실한 사랑이 어느 정도 전체되어야 성립하는데, 그의 사랑이 진실한 것이 아니었다는 드로버 부인의 독백을 고려했을 때 휴스의 분석이 갖는 설득력은 떨어진다. 오히려 편집증적이고 강박적인 군인에 의해 결국 그의 약혼녀가 될 수밖에 없던 캐슬린은 그의 얼굴이 아니라 그에 대한 두려움만을 기억하게 되었다는 나카가와와의 주장이 더 설득력을 가진다(60).

휴스와 같은 맥락에서 멜리 티모시(Melley Timothy)는 여성이 자신도 모르는 사이에 누군가의 사랑을 받거나 스토킹을 당할 때 이를 의식하는 상태를 일컬어 “여성의 편집증”(female paranoia)(132)이라고 정의한다. 나카가와에 따르면, “여성의 편집증”은 바람직하지 않은 방식으로 사랑을 받거나 사랑이 아니라 욕망의 대상이 되고 있다는 여성의 두려움에서 발생한다. 이러한 편집증을 앓고 있는 여성은 그녀가 상대 남성의 얼굴을 다시 읽어내기 시작할 때야 비로소 진정한 공포를 경험하게 된다(61). 나카가와와의 해석을 참고한다면, “여성의 편집증”을 앓고 있는 드로버 부인은 거실에서 K의 편지를 읽고 예전 연인의 귀환을 의심하는 순간 보다, 꺼림칙한 집을 나와 가족에게 돌아가려고 탄 택시에서 기사의 얼굴을 마주하고 그의 얼굴을 다시 읽어내야만 하는 순간에야 진정한 의미의 공포를 경험한다고 할 수 있다.

하지만 드로버 부인을 가부장적 사회에서 남성의 얼굴을 읽어내 남성들의 지배 언어를 이해하고 그에 복종해야만 하는 억압받고 있는 여성으로 이해한다 해도, 여전히 그 남성의 언어로 재현되는 ‘악마적인 연인’의 정체에 대한 의문이 남는다. 이와 관련해서는 드로버 부인과 그녀를 쫓는 ‘악마적인 연인’에 대해 역사적 맥락에서 접근하려는 해석이 좀 더 강력한 설득력을 가진다고 생각된다. 레이첼 메이러(Rachel Mayrer)는 보웬이 “다락방에 출몰하는 유령이라는 고딕 장르의 관습을 따르지 않고 거의 잊혀진 존재, 즉 세계 대전의 전몰장병”(33)을 유령으로 소환하고 있으며 “특정 장소에 대해 권한을 가진 남자와 도망치는 여자의 구도가 아니라 장소에 대한 여성의 권한과 쫓겨난 남성의

구도”(33)를 사용하고 있다고 설명한다. 그녀는 “보웬이 과거의 1차 세계 대전과 현재의 2차 세계 대전의 여파, 그리고 전몰장병뿐만 아니라 전쟁 동안 생중사(dead-in-life)의 상태에 있던 생존자들을 볼 수 있던 시대에 맞는 새로운 고딕 양식을 반영하기 위해서 이러한 구도를 사용하고 있다”(33)고 해석한다. 메이러는 필리스 라스너(Phyllis Lassner)를 인용하면서, “죽었는지 살았는지 명확하지 않은 군인의 존재 양식과 다시 나타나서 캐슬린을 되찾으려는 죽은 군인의 의미를 세계대전에 대한 은유”(39)로 이해한다. 정확한 원인이나 피해 규모조차 알려지지 않은 채 수많은 젊은이들을 죽음으로 몰아넣은 세계대전은 공포를 자아내는 ‘악마’적 존재로 다시 나타나 텍스트를 배회하는 것이다. 메이러의 관점에서 보자면, 편지를 발견한 후에도 약혼자였던 군인의 얼굴을 떠올리지 못 하고 애도를 하지도 않던(할 수조차 없던) 드로버 부인은 세계 대전의 전몰장병들에게 가해진 무관심과 복잡한 정황 속에 남겨진 사람들을 동시에 의미한다. 따라서 ‘악마 연인’은 이러한 기억들이 무시될 때 발생할 수 있는 비관적인 결과들을 은유적으로 보여주는 텍스트라고 이해할 수 있다.

보웬은 제임스와 마찬가지로 자신의 유령 이야기에서 로맨스를 기본적인 서사로 활용하고 있지만, 두 소설의 결말에서 로맨스가 갖는 의미는 다르다. 제임스는 「밝은 모퉁이 집」에 출몰하는 유령을 통해 20세기 초 미국의 자본주의에 대한 반성적 사유를 시도하며, 결말에서 이루어지는 로맨스는 뉴욕으로 대표되는 당대 미국의 물질주의 문화와는 대립되는 정신적 가치를 옹호한다. 보웬 역시 역사에서 잊혀져 버린 존재들의 회귀를 통해 전쟁이 지워버린 개인을 망각하고 있는 주체들에 대해 반성적 사유를 촉구하고 있다고 볼 수 있다. 하지만 보웬은 로맨스적 서사의 결말 속에서 유령이 불러 오는 두려움을 해소해 버리지 않는다. 대신, 드로버 부인의 기억 속에 불명확하게 남아 있는 희미한 존재로, 사라진 줄 알았지만 드로버 부인을 관찰하고 있던 K로, 안정적인 도시의 삶에서 너무도 일상적인 택시 기사의 모습으로, 유령은 계속해서 출몰한다. 「악마 연인」의 유령은 전쟁의 비극에 굴하지 않는 연인과의 아름다운 재회에 대한 기대를 배신하며, 전쟁 중 공습의 현장인 황량한 런던에서 영원히 일상적인 도시 공간을 부유하는 택시 기사의 모습으로 끊임없이 출몰하면서 살아있는 사람들을 기다리고 있다.

V. 유령 이야기의 '공간적 형식'

「밝은 모퉁이 집」과 「악마 연인」에서 유령의 출현을 암시하는 공통의 매개물로는 편지가 사용되고 있다. 드로버 부인은 독일군의 공습 때문에 시골로 피난을 갔다가 챙겨갈 물건들을 가지러 피난 전에 살던 런던 집에 들렀을 때 탁자 위에 놓인 편지를 발견한다. 관리인이 휴가에서 돌아오지도 않았고 우편집배원이 우편함에 편지를 넣지 않고 집에 들어와 탁자 위에 올려놓았다고 해도 편지의 위치가 의심스럽다. 하지만 결정적으로 편지의 내용은 죽은 줄 알았던 옛 연인의 귀환을 의미한다는 점에서 드로버 부인의 유령은 편지라는 짧은 서사를 통해 자신의 출몰을 암시한다. 이런 면에서 「악마 연인」은 제임스가 「밝은 모퉁이 집」에서 비유적으로 표현한 '편지'의 역할을 서사적으로 재현한 작품이라는 점을 상기할 필요가 있다. 브라이든은 분신을 만나고 싶은 자신의 욕망에 대해 말하면서 “어떤 중요한 편지를 열지 않은 채 태워 버린”(613) 느낌이고 “그 편지에 어떤 내용이 있었는지를 결코 알 수 없었다”(613) 점이 유감스러웠다고 설명한다. 브라이든이 이 장면에서 언급하는 '편지'는 자신의 과거와 현재를 아우르는 연대기적 삶의 행적을 해체할 수 있는 잠재력을 가진 매개이며, 서사의 시간적 흐름에 역행할 가능성을 보여 주면서 제임스의 단편을 구성하는 '공간적 형식'을 함축적으로 드러내는 비유라고 할 수 있다. 「악마의 연인」에서 드로버 부인이 편지를 발견하면서 시간의 흐름을 거슬러 과거와 맞닥뜨리게 되는 장면은 제임스가 비유적으로 표현한 '공간적 형식'의 매개로서의 편지를 실제 서사의 중요한 요소로 사용한다는 점에서 그 의미를 찾을 수 있겠다.

이 두 작품을 '공간적 형식'이라는 개념과 연관지어 읽을 때 또 하나 중요한 점은 브라이든과 드로버 부인이 유령에게서 경험한 공포가 모두 유령의 얼굴에서 기인한다는 사실이다. 처음부터 브라이든의 유령은 자신의 분신이었기에 브라이든에게 유령의 사연은 중요하지 않다. 브라이든은 유령을 통해 자신이 살지 못 했던 삶의 결과를 확인하고자 했기 때문에 유령의 모습을 중요하게 여긴다. 얼굴을 가린 유령이 등장했을 때 유령을 똑바로 바라보며 있는 그대로의 유령을 받아들여야 했던 브라이든은 이내 가려진 유령의 얼굴이 드러난 순간 공

포에 빠지며 유령의 존재, 즉 자신의 잠재적인 삶에 대한 기대와 다른 존재 앞에서 힘없이 기절한다. 한편, 섬뜩한 편지를 읽고 난 후 과거의 연인을 떠올리던 드로버 부인은 서둘러 짐을 챙겨 집 밖으로 나가려 한다. 짐이 많아 역까지 택시를 타고 가야겠다고 생각하던 부인은 “택시 기사를 떠올리자 대답하고 단호해졌다”(665). 집 밖으로 나와 다시 거리에서 “삶의 일상적인 흐름”(666)을 잠시 바라본 후 택시 승강장에서 마치 자신을 기다리던 것 같은 택시에 탄다. 부인이 차에 타자마자 출발한 택시는 부인이 목적지를 말하지 않았는데도 어떻게 알았는지 방향을 튼다. 부인이 기사에게 말을 하려던 순간 차는 거의 멈출 정도로 속도를 줄이고 택시 기사는 고개를 돌려 부인을 바라본다. 택시 기사의 얼굴을 본 드로버 부인은 비명을 지르며 택시 유리를 두드린다. 택시는 비명을 지르는 부인을 태운 채 무자비하게 가속 페달을 밟으며 “황량한 거리의 뒤편으로”(665) 사라진다.

그렇다면, 유령의 얼굴은 어떤 의미가 있는 것일까? 자크 데리다(Jacques Derrida)는 『마크스주의 유령들』(*Specters of Marx*) 1장에서 유령학의 주제로 ‘면갑(面甲) 효과’(visor effect)를 설명한다.

사물이 아닌 이 사물, 이 사물의 환영들 속에서 비가시적인 이 사물이 재출현할 때 우리는 이것을 살과 뼈를 가진 것으로 보지 못한다. 하지만 이 사물은 우리를 응시하고, 우리는 우리를 보는 이 사물이 거기에 있을 때조차 그것을 보지 못한다. 여기서 유령적인 비대칭성이 모든 반영 작용을 정지시킨다. 이러한 비대칭성은 동시성을 무너뜨리고, 우리가 몰시간성을 떠올리게 한다. 우리를 응시하지만, 우리가 보지 못 하는 것, 우리는 이를 면갑 효과라고 부를 것이다”

Nor does one see in flesh and blood this Thing that is not a thing, this thing that is invisible between its apparitions, when it reappears. This Thing meanwhile looks at us and sees us not see it even when it is there. A spectral asymmetry interrupts here all specularity. It de-synchronizes, it recalls us to anachrony. We will call this the visor effect: we do not see who looks at us. (6-7)

유령적인 비대칭성이 동시성을 무너뜨리고 우리가 몰시간성을 떠올리게 만든다는 유령의 면갑 효과는 프랭크가 제안한 모더니즘 문학의 '공간적 형식'이 만들어내는 효과와 유사하다. 브라이든은 자신의 얼굴을 보고 있는 유령의 얼굴을 보았고 드로버 부인 역시 택시 기사의 얼굴을 보았다. 하지만 브라이든이 유령을 공포로 인식한 것은 유령의 얼굴을 통해 그의 과거에 대한 기대가 부정 당했기 때문이다. 드로버 부인은 유령으로 나타난 옛 연인의 얼굴을 전혀 기억하지 못 한다. 이 상황에서 부인이 택시기사의 얼굴을 보고 비명을 질렀다는 것은 택시기사가 머리는 있으나 얼굴이 없거나 택시기사의 얼굴이 산(酸)에 녹아 생긴 빈 자국과 같았다고 짐작할 수 있다. 유령은 부인의 얼굴을 보지만 부인은 유령의 얼굴을 볼 수 없는 셈이다. 브라이든과 드로버 부인에게, 그들을 보지만 그들이 볼 수 없는 유령의 얼굴은 얼굴의 주인인 유령의 역사에 대해 정확히 언술될 수 없거나 의도적으로 언술되지 않는, 비어있지만 무엇이든 될 수 있는 몰시간성을 표상한다. 이러한 유령의 얼굴은 유령을 바라보는 사람들의 기대를 배신한다고 볼 수 있다. 19세기 말 20세기 초 미국 자본주의의 충격과 비도덕성은 괴물의 얼굴로, 양차대전의 전몰장병은 비어 있거나 타버린 얼굴로 출몰하여 망각의 주체들에게 과거와 현재의 두려운 조우를 경험하게 한다.

유령의 얼굴은 「밝은 모퉁이 집」과 「악마 연인」이라는 소설을 궁극적으로 환유하는 강렬한 이미지이다. 두 소설 곳곳에 출몰하는 유령의 흔적과 얼굴은 이 소설의 서사에 몰시간성을 부여하며, 연대기적 시간의 질서를 따르지 않고 오히려 그 질서에 균열을 일으킨다. 브라이든과 드로버 부인이 유령의 얼굴과 마주하는 순간 브라이든은 자신이 상상하던 33년을 집약한 것과 다른 결과를 만나며, 얼굴조차 분명히 기억 못 하는 옛 애인과 헤어진 드로버 부인은 갑자기 자신 앞에 나타난 옛 애인의 편지와 유령 같은 택시 기사를 만난다. 이들의 과거는 그들이 유령과 마주하는 현재를 야기한 근원적 시간이 되지 못한다. 그 결과, 브라이든이 기절하고 드로버 부인이 비명을 지르는 그 강렬한 공포의 순간들은 두 소설을 더 이상 전통적인 의미의 시간 예술로서의 문학이 아니라 마치 레싱의 『라오콘』이 보여 주는 듯한 '공간적 형식'으로서의 서사로 집약해 보여 준다.

인 용 문 헌

- 김동수. 「상상을 통한 삶의 단계: 「작은 길모퉁이」 연구」. 『헨리 제임스 연구』 3 (1998): 145-56.
- 조애리. 「제임스와 미국적 자아: 「밝은 모퉁이 집」」. 『헨리 제임스 연구』 4 (1999): 129-45.
- 최정선. 「헨리 제임스의 후기 작품에 나타나는 분열적 현상으로서 자아 연구」. 『근대영미소설』 12.2 (2005): 315-36.
- Cho, Ailee, and Jin Ok Kim. "The Uncanny and the Double: Henry James's 'The Jolly Corner'." *English & American Cultural Studies* 7.3 (2007): 393-408.
- Bowen, Elizabeth. "The Demon Lover." *The Collected Stories of Elizabeth Bowen*, Anchor, 2006. 661-66.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: the state of the debt, the work of mourning, and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.
- Frank, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick: Rutgers UP, 1991.
- _____. "Spatial Form: An Answer to Critics." *Critical Inquiry* 4.2 (1977): 231-52.
- Holtz, William. "Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration." *Critical Inquiry* 4.2 (1977): 271-83.
- Hudges, Douglas A. "Cracks in the Psyche: Elizabeth Bowen's 'The Demon Lover'." *Studies in Short Fiction* 10.4 (1993): 411-13.
- James, Henry. "The Jolly Corner." *Tales of Henry James*. Ed. Christof Wegelin. New York: Norton, 2002. 313-40.
- Kang, Woosung. "Catching Reality in Its Tissue: Henry James and the Lesson of Hawthorne." *Studies in Modern Fiction* 14.1 (2007): 101-34.

- Mayrer, Rachel. "Gothic memory and forgetfulness in Elizabeth Bowen's *A World of Love* and 'The Demon Lover'." *Irish Studies Review* 16.1 (2008): 33-40.
- Melley, Tomothy. *Empire of Conspiracy: the Culture of Paranoia in Postwar America*. Ithaca: Cornell UP, 2000.
- Nakagawa, Chiho. "Fears of the Demon Lover: Female Paranoia in the Demon Lover Stories by Elizabeth Bowen and Shirley Jackson." *Journal of Gender Studies* 11 (2008): 55-71.
- Radway, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1984.
- Thompson, Terry W. "'The Demon Lover': Elizabeth Bowen's 'Unashamed Retelling' of 'The Jolly Corner'." *The South Carolina Review* 39.1 (2006): 57-65.
- Wallace, Diana. "Uncanny Stories: The Ghost Story As Female Gothic." *Gothic Studies* 6.1 (2004): 57-68.

Abstract

The Spatial Form of Ghost Stories: “The Jolly Corner” and “The Demon Lover”

Kim, Jongkyeong · Cho, Heejeong (Chung-Ang Univ.)

This paper addresses the question of why ghostly presences still haunt many modern literary texts even in the twentieth century, the period usually characterized by scientific rationality. By focusing on the comparative study of Henry James’s “The Jolly Corner” (1908) and Elizabeth Bowen’s “The Demon Lover,” (1941) this paper attempts to decipher the ghosts’ identities, employing Joseph Frank’s concept of ‘spatial form.’

Spencer Bryden’s alter-ego wanders in his old house, and the Mrs. Drover’s old flame reappears as a driver in a taxi cap. When Bryden confronts the apparition’s monstrous face, and when Mrs. Drover stares at the taxi driver’s terrorizing face, both the ghostly beings frustrate their observers’ expectations. Derrida’s notion of the visor effect epitomizes such an impact of apparitions on living beings. In the very scenes where Bryden gets frustrated with his un-lived life, and where Mrs. Drover gets kidnapped by a demonic being, the reader discovers the effect of ‘spatial form.’ The ghosts in these two stories mediate the encounter between the past and the present, allowing the texts to break away from the traditionally chronological order of literature.

Also, these apparitional beings point to the problems inherent in the modern condition represented in the texts. In “The Jolly Corner,” the romance plot leading from Bryden’s rendezvous with his alter-ego

constitutes a textual space that offers a critique of the materialistic urban world surrounding it. On the other hand, the taxi driver's burnt, or vacant face in "The Demon Lover" signifies the terror of the world war, which can make a vengeful return to the living beings at any moment.

Key Words: the ghost story, Henry James, Elizabeth Bowen, the visor effect, the spatial form

유령 이야기, 헨리 제임스, 엘리자베스 보웬, 먼갑 효과, 공간적 형식

논문접수일: 2015.11.25

심사완료일: 2015.12.27

게재확정일: 2015.12.28

이름: 김종경 (제1저자)

소속: 중앙대학교

주소: 서울시 동작구 흑석로 84 중앙대학교 인문대학 영어영문학과

이메일: tsbym@cau.ac.kr

이름: 조희정 (교신저자)

소속: 중앙대학교

주소: 서울시 동작구 흑석로 84 중앙대학교 인문대학 영어영문학과

이메일: hjcho@cau.ac.kr

