

소설로 다시 쓰는 『한여름 밤의 꿈』 : 안젤라 카터의 『현명한 아이들』 을 중심으로

도 해 자*

차 례

- I. 셰익스피어 다시쓰기의 배경
- II. 본론
 - 1. 오베론과 티타니아
 - 2. 보텀
 - 3. 세 쌍의 결혼의 플롯
- III. 결론

I. 셰익스피어 다시쓰기의 배경

“태양아래 새로운 것은 없다”는 성경 구절(전도서 1장 9절)이 시사하듯, 완전히 새로운 글쓰기란 불가능하며, 어떻게 보면 모든 글쓰기는 기존 글에 대한 다시쓰기¹⁾라고 할 수 있다. 그래서 에드워드 사이드(Edward Side)의 말처럼,

* 한국외국어대학교

- 1) 다시쓰기에 대한 연구에서 이를 지칭하는 용어는 ‘adaptation,’ ‘alteration,’ ‘appropriation,’ ‘rewriting,’ ‘revision,’ ‘transformation’ 등 다양하게 사용된다. 1976년에 펴낸 셰익스피어 다시쓰기 연구서에서 루비 콘(Ruby Cohn)은 “느슨하면서 중립적인 단어”인 ‘offshoot’을 제안한 바 있다(3). 한편, 2000년에 다니엘 피슐린(Daniel Fischlin)과 마크 포티에(Mark Fortier)는 17세기에서 현대에 이르기까지 셰익스피어 작품을 다시 쓴 극작품 선집에서 ‘adaptation’이라는 용어는 적절치 않음에도 불구하고 알맞은 명칭이 없기 때문에 선집의 제목으로 ‘adaptation’을 사용한다고 밝힌다(2-3). 이들의 고민처럼 다시쓰기에 대한 연구에서 적절한 용어에 대한 합의는 아직 이루어지지 않은 상태이며 비평가들마다 의견은 다양하다. 본 논문은 주로 극 분야에서 사용되는 단어인 ‘각색’이나 ‘개작’이라는 다소 수동적인 의미보다

작가는 독창적인 글쓰기보다는 다시쓰기에 대해서 더 많은 생각을 한다. 즉, 글쓰기의 이미지는 기원적인 쓰기에서 병행적인 기록으로 바뀐다(135). 어떤 의미에서 “텍스트는 다른 텍스트의 흡수와 변형인 것이다”(Kristeva 37). 셰익스피어(William Shakespeare)의 글쓰기는 이런 특성이 두드러지는데, 그의 대부분들의 작품들은 기존의 글들을 부분적으로 혹은 전체적으로 참고하고 인용하고 변형시켜 씌어졌다. 그는 서사시, 산문, 극, 역사 이야기 등 다양한 장르의 글들을 자신의 방식으로 다시 썼으며, 로마 사극을 쓸 때는 플루타르크(Plutarch)의 플롯 전체를 그대로 따오기도 했다. 어쩌면 그는 현대 이전의 가장 두드러진 ‘다시쓰기 전문작가’라고 볼 수 있다. 흥미롭게도 그는 또한 후대의 작가들에게 가장 많은 영향을 미치고, 가장 많은 다시쓰기 작품을 유발해낸 작가이기도하다.

셰익스피어의 작품에 대한 다시쓰기는 17세기 후반부터 존 드라이든(John Dryden)과 내훔 테이트(Nahum Tate)에 의해 본격 시도되었다. 드라이든은 셰익스피어의 『트로일러스와 크레시다』 (*Troilus and Cressida*), 『안토니와 클레오파트라』 (*Antony and Cleopatra*) 등 여러 작품을 다시 썼고, 테이트가 희극적 결말로 다시 써서 1681년에 초연된 『리어왕』 (*King Lear*)과 1699년에 콜리 시버(Colley Cibber)가 다시 쓴 『리처드 3세』 (*Richard III*)는 많은 인기를 얻어 이후 150여 년간 셰익스피어 원작의 공연을 찾아보기 힘들게 했다. 1660년에서 1820년 사이에 셰익스피어의 37편 모든 극이 다시 씌어졌고, 전체 작품 수는 거의 123편에 이른다. 이렇게 많은 작가들이 셰익스피어의 작품을 다시 쓴 목적에 대해 데이비드 윌러(David Wheeler)는 프랑스의 영향으로 이 시기에 등장한 실질적인 문학비평이 드라마에 적용되었다는 점과, 새로운 극장의 건설로 이루어진 무대의 변화 때문이라고 지적한다(438-49). 이 설명에서 우리는 다시쓰기가 특정 시대의 분위기, 조류를 반영한다는 것을 읽어낼 수 있다. 작가들은 셰익스피어의 작품을 변화된 시대적 감성에 맞게 새롭게 해석하고, 다시 써야할 필요성을 느낀 것이다. 그래서 “진화하는 범주로서의 다시쓰기는 작품이 시대에 따라, 그리고 하나의 수용 공간에서 다른 공간으로 변해가는 것과 밀접하게 관련 있다”(Kidnie 5).

는, 창조적 변형을 내포할 수 있는 포괄적인 의미의 단어 ‘다시쓰기’(rewriting)를 사용하기로 한다.

테리 이글턴(Terry Eagleton)에 따르면, 모든 문학작품들은 무의식적이지만 그것을 읽는 사회에 의해 다시 씌어지고, 한 작품을 읽는다는 것은 늘 그것을 다시 쓰는 일이다(11). 셰익스피어 다시쓰기는 시대와 사회에 따라 새롭게 읽고 해석되어 다시 씌어지는 이런 특성을 반영하며, 단일하고 확정된 의미해석을 불가능하게 하는 셰익스피어 작품의 ‘열린 텍스트’로서의 특성이기도 하다. 신고전주의 시대에 주로 연극 분야에 집중되었던 셰익스피어 다시쓰기는 19세기 이후에 소설, 시 등 다양한 장르에서, 다양한 방식으로, 그리고 영국 외에 다른 나라들에서도 시도되었다.²⁾ 셰익스피어 다시쓰기는 이렇게 19세기와 20세기를 거치면서도 계속되어 왔는데, 양적인 면과 문학성에 있어서 20세기 후반에 들어서는 특히 두드러진다. 이유는 여러 가지가 있겠지만, 이 시기에 본격화된 페미니즘의 대두, 탈식민주의 이론, 포스트모더니즘 등 다양한 문학/문화 이론과 사회적 움직임의 영향을 받아 기존 정전에 대한 재해석과 해체, 재구성 작업이 시도되었기 때문일 것이다.

프로이트(Sigmund Freud)의 정신분석학에서, 억눌린 것들은 이후 의식이나 행동에서 다시 나타나는 경향이 있고, 억눌린 소망은 무의식에서 파괴되지 않고, 오히려 무의식의 파생물이라고 불리는 것의 형태로 계속 재-부상한다. 남정보다 사회문화적 제제를 더 많이 받아온 여성의 경우 무의식적으로 하고 싶은 말이나, 욕구, 행동의 억제를 내재화하는데, 이렇게 의식의 표면아래에 억제된 것들을 표면위로 부상하게 하고 무의식을 깨우는 활동이 다시쓰기라고 볼 수 있다. 에이드리엔 리치(Adrienne Rich)는 “여성에게 있어 다시쓰기는 우리가 흠뻑 빠져 우리 자신을 알 수 없게 만들었던 전제들을 이해할 때까지 살아남기 위한 행동”이라고 말한다(35). 셰익스피어라는 남성 정전작가의 텍스트를 여성작가가 다시 쓴다는 것은 셰익스피어 텍스트에 내재된 여성 억압적 요소나 주변적 인물로 전락하여 억눌린 목소리들을 찾아내고, 이를 전면화하여 ‘억압된 것을 회귀’시키는(the return of the repressed) 행동이다. 또한 마

2) 찰스 램과 매리 램(Charles and Mary Lamb) 남매는 1807년에 셰익스피어의 작품 중에서 20편을 어린이용 산문으로, 러시아 작가인 이반 투르게네프(Ivan Turgenev)는 1870년에 『리어왕』을 『초원의 리어왕』(*A King Lear of the Steppes*)이라는 중편소설로, 시인 오든(W. H. Auden)은 1944년에 『바다와 거울』(*The Sea and the Mirror*)이라는 시집에서 『폭풍우』를 극적독백방식의 장시로 다시 썼다.

가렛 앳우드(Margaret Atwood)의 단편소설의 제목을 빌리자면, 여성작가들의 다시쓰기는 셰익스피어의 여성인물에 대한 묘사와 결말에 대해 의문을 제기하고 ‘되받아치는’(talk back) 행동이기도 하다.

기존 여성작가들의 셰익스피어 다시쓰기 작업은 비극작품을 중심으로 이루어졌다. 셰익스피어의 희극에서는 적극적으로 목소리를 내며 플롯을 형성해가거나 사건해결에 주도적 역할을 하는 여성인물들이 많이 등장하는 반면, 비극에서는 주로 소극적 역할에 머물거나 목소리를 억압당하며 비참한 죽음을 맞이하는 경우가 많기 때문이다. 여성작가들은 비극에서 목소리가 억눌린 여성 인물에게 목소리를 부여하거나, 죽음을 맞이하는 여성인물을 되살리는 방식으로 원작에 대한 다시쓰기를 하였다.³⁾ 그러나 셰익스피어의 희극 역시 가부장

3) 현대 미국소설가인 제인 스마일리(Jane Smiley)의 『천 에이커』(*A Thousand Acres*, 1991)가 대표적이다. 스마일리는 셰익스피어의 『리어왕』(*King Lear*)을 처음 읽었던 고등학생 시절부터 대학, 대학원을 거치는 동안 코딜리아(Cordelia)와 리어 왕에 대해 늘 냉담했고, 연극과 영화 등 그녀가 본 작품들에서 어떤 배우도 리어 왕에게 공감과 연민을 느끼게 만들지 못했으며, 코딜리아 역시 그녀의 마음에 들지 않았다고 한다. 반면에, 전통적으로 완전한 악인으로 그려지는 코딜리아의 언니들은 친숙하게 다가왔는데, 특히 리어의 행동에 대해 둘이 얘기 나눌 때, 그리고 후에 리어의 통제불능의 기사들을 다룰 때 그러했다고 한다(Smiley 1999: 160-61). 그래서 스마일리는 『리어왕』에서 악인으로 처벌받는 두 딸 고너릴(Goneril)과 리건(Regan)에게 목소리를 부여하여 아버지의 관점이 아닌 두 딸의 관점에서 다시 쓴다. 원작과는 달리 이 소설의 서술자인 큰 딸은 살아남아 자신의 이야기를 들려준다.

레슬리 페리스(Lesley Ferris)가 지적하듯 셰익스피어의 모든 작품들 중에서 『리어왕』은 가장 활발한 공연제작과 논쟁의 중심에 있는 극으로, 다시쓰기가 많이 시도된 작품이다. 1973년에 설립되어 런던을 중심으로 활동하는 여성극단(Women's Theatre Group)은 1987년에 발표한 『리어의 딸들』(*Lear's Daughters*)이라는 제목의 다시쓰기작업을 통해 딸들의 관점을 보여주고, 부재하면서도 동시에 딸들의 삶에 현존하는 어머니에 대해 생각하게 한다. 또한 이 극은 지배적인, 그리고 본질적으로 위험한 남성적 권위라는 문화, 역사적 틀에서 여성의 역할에 대해 의문을 제기한다(98-108).

한편, 캐나다의 극작가인 앤-마리 맥도널드(An-Marie MacDonald)는 『잘자 데스테모나(잘 잤니 줄리엣)』(*Goodnight Desdemona(Good Morning Juliet)*, 1988)에서 셰익스피어 비극 『오셀로』(*Othello*)와 『로미오와 줄리엣』(*Romeo and Juliet*)에서 죽음을 맞이하는 두 여주인공 데스테모나와 줄리엣을 되살려 희극으로 바꾼다. 학계의 평가와 대중적 인기를 동시에 얻은 이 희극은 작품의 여주인공 콘스탄스(Constance)가 르네상스 시대로 돌아가 셰익스피어의 여주인공들을 되살리는 동시에, 그들과의 조우를 통해 여성적 수동성에 억눌려 있던 진정한 자아를 발견하는 것으로 마무리된다.

적 한계를 벗어나지 못한 채 전통적 여성상에서 벗어나는 인물이 처벌받거나 그에 준하는 대가를 치르고, 결국 순종적인 여성으로 길들여지는 플롯을 가진 작품들이 있는데, 『한여름 밤의 꿈』 (*A Midsummer Night's Dream*)이 그러하다.

표면적으로 보면 이 작품은 젊은 연인들의 사랑이 시련에 부딪치지만 요정의 세계, 꿈의 세계를 지나며 문제가 해결되고 마침내 결혼에 이르기 때문에 대표적 낭만희극으로 분류된다. 그러나 영국의 현대 소설가 안젤라 카터 (Angela Carter, 1940-1992)는 이 극을 낭만적으로 해석하려는 경향을 비판하며 극중 여성인물들에게 있어 한 여름밤의 ‘꿈’은 ‘악몽’이었음을 읽어낸다. 본 논문은 『현명한 아이들』 (*Wise Children*, 1991)의 제 3장을 중심으로, 카터가 셰익스피어 텍스트에서 읽어낸 가부장적 권위주의와 여성 억압적 요소들을 다룬다. 먼저 『한여름 밤의 꿈』에서 오베론(Oberon)과 티타니아(Titania)의 요정세계가 보여주는 가부장적 요소에 대한 다시쓰기를 논한 뒤, 극에서 현실세계와 요정세계를 넘나드는 인물인 보텀(Bottom)을 통해 가부장제와 제국주의를 연계시키는 카터의 전략을 살펴보고, 마지막으로 세 쌍의 결혼플롯의 변형을 다룬다.

II. 본론

1. 오베론과 티타니아

카터의 소설 『현명한 아이들』은 서술자인 도라 찬스(Dora Chance)와 쌍둥이 자매 노라 찬스(Nora Chance)의 75회 생일이면서, 아버지 멜키오 해저드(Melchoir Hazard)와 쌍둥이 형제 페레그린(Peregrine)의 100회 생일인 4월 23일 하루의 일을 다루고 있다. 그래서 주인공이 아버지의 생일파티에 가기 위해 준비를 하는 장면에서 시작하여 파티를 마치고 집으로 돌아가는 장면에서 소설은 끝나지만, 주인공의 회상을 통해 이 자매의 지난 75년의 삶과, 19세기에서 20세기 후반에 이르는 해저드 가문의 가족사가 그려진다. 우연히도

첸스 자매와 해저드 형제의 생일이 일반적으로 기념되는 셰익스피어의 생일과 같고, 첸스 자매가 르네상스 시대에 극장들이 있던 템즈강 남쪽 브릭스톤(Brixton)의 셰익스피어 거리(Bard Road)에 살고 있으며, 해저드 가문이 전통적 셰익스피어 연극배우 집안이라는 점에서 이 소설과 셰익스피어의 연관성은 예견된다. “셰익스피어에 대한 지식을 복습”(brushed up my Shakespeare, *Wise Children* 149)⁴⁾하는 도라처럼 독자들의 셰익스피어 지식을 확인이라도 하듯, 이 소설은 셰익스피어, 셰익스피어의 작품, 셰익스피어 작품의 등장인물들을 비롯한 셰익스피어에 관한 온갖 언급으로 가득 차 있다.

『현명한 아이들』에는 셰익스피어의 소네트에서 희극, 사극, 비극, 로맨스에 이르기까지 모든 장르들과 많은 작품들이 언급되지만, 카터의 인터뷰에서도 확인되듯, 무엇보다 그 중심에 있는 작품은 희극 『한여름 밤의 꿈』이다. 카터는 “『한여름 밤의 꿈』이 아름답고 웃기며 또한 기상천외하고, 매력적이면서도 냉소적이기 때문에 지나칠 정도로 이 극을 좋아한다”고 말한바 있다(Sage 187). 카터는 또한 1985년에 「『한여름 밤의 꿈』을 위한 서곡과 반주음악」(“Overture and Incidental Music for *A Midsummer Night's Dream*”)이라는 단편소설을 발표하여 이 희극에 대한 특별한 관심을 표하며, 『현명한 아이들』에서 이 단편의 모티프를 확장한다. 『현명한 아이들』은 5막 구성 연극처럼 5장으로 이루어져 있고, ‘등장인물’(Dramatis Personae) 소개란이 있으며, 주로 연극의 3막에서 사건이 절정을 이루듯 3장은 소설 전체의 핵심 사건을 담고 있다. 이 부분은 1930년대에 멜키오 가족들이 할리우드로 가서 『한여름 밤의 꿈』을 영화로 만드는 에피소드를 다루는데, 『한여름 밤의 꿈』에 대한 언급과 해석이 집중적으로 이루어진다.⁵⁾

4) 소설의 제사(epigraph)에도 등장하는 “Brush up your Shakespeare”라는 구절은 1948년에 콜 포터(Cole Porter)가 곡을 쓰고 제작한 뮤지컬 <Kiss Me, Kate>에 등장하는 노래의 제목이다. 이 노래가사의 각 연은 “Brush up your Shakespeare, Start quoting him now”라는 반복어구로 시작하여 셰익스피어의 여러 작품들을 소개한다. 셰익스피어의 『말괄량이 길들이기』(*The Taming of the Shrew*)를 바탕으로 한 이 뮤지컬은 대성공을 거두었고, 토니상(Tony Award)에서 최고의 뮤지컬상, 최고의 뮤지컬 작가상, 최고의 작곡가와 작사가상 등 여러 상을 수상하였다.

5) 셰익스피어의 극 『한여름 밤의 꿈』과 소설에서의 영화버전인 『한여름 밤의 꿈』은 혼동을 초래할 수 있는데, 앞으로 작품을 언급할 때 『한여름 밤의 꿈』은 모두 셰익스피어의 극을 말하는 것이며, 필요시 영화 『한여름 밤의 꿈』을 언급할 때는

소설의 3장에서 『한여름 밤의 꿈』의 영화화 작업이 소개되기 때문에 기존의 연구에서 『한여름 밤의 꿈』에 대한 카터의 다시쓰기를 논할 때 대부분의 비평가들은 3장을 분석의 틀로 삼는다. 로저 애피플봄(Roger Apfelbaum)은 소설에서의 화려하지만 졸작으로 드러난 영화제작과 셰익스피어의 극에 대한 할리우드의 영화해석, 즉 1935년에 맥스 라인하트(Max Reinhardt)와 윌리엄 데텔리(William Dieterle)가 감독한 할리우드 영화에서 드러나는 극 해석의 유사성에 주목한다(183-93). 크리스토퍼 에임즈(Christopher Ames)는 카터가 영화제작 에피소드를 통해 영국의 문화적 ‘식민화’ 전략과 할리우드 영화산업에 대해 비판과 풍자를 가하면서, 동시에 셰익스피어의 숲(wood)에서 드러나는 꿈-욕망과 할리우드(Holly wood)의 꿈-욕망의 유사성을 이끌어낸다고 주장한다(410-27). 줄리 샌더스(Julie Sanders) 역시 셰익스피어 극의 할리우드 영화버전에 대한 카터의 비판을 중심으로 논한다(51-57). 할리우드 세트장에 대한 세부묘사들은 라인하트와 데텔리의 1935년 영화에서 빌어 왔으며, 전성기의 할리우드가 마법의 숲으로 인식되었음을 지적한 카터의 인터뷰(Sage 193)는 이들 비평가들의 논의에 근거를 제공해준다.

이렇게 카터의 『한여름 밤의 꿈』 다시쓰기에 대한 연구들은 할리우드 영화산업과의 연관성에 집중하고 있고, 극과 소설의 직접적인 비교분석을 통한 다시쓰기 방식을 연구한 논문은 거의 찾아볼 수 없다. 기존의 연구들은 『한여름 밤의 꿈』의 영화제작 에피소드를 다룬 3장에서 카터가 소설의 인물들과 셰익스피어 극의 인물을 교묘히 병치시키고 있다는 점을 간과하고 있다. 카터가 등장인물들의 병치를 통해 셰익스피어 극에 자신의 해석을 가하는 동시에 원작을 변형시키기 때문에, 이는 카터의 다시쓰기 연구에서 중요한 부분이다. 카터는 셰익스피어의 작품에 등장하는 아테네 사회의 인물들보다는 주로 요정 세계의 인물들을 중심으로 다루는데, 이는 19세기 이후 오베론과 티타니아의 요정세계를 너무 낭만화해 온 경향에 대한 비판과 연결된다.

우선 소설에 등장하는 인물들이 영화에서 맡은 배역을 살펴보면, 『한여름 밤의 꿈』에서 요정왕 오베론 역할은 델키오, 티타니아 역은 데이시 덕(Daisy Duck), 보텀 역은 일명 ‘멋진 조지’(Gorgeous George), 콩꽃(Peaseblossom)

영화버전임을 따로 밝히기로 한다.

과 겨자씨(Mustardseed) 역은 도라와 노라, 인도소년은 멜키오의 딸 사스키아(Saskia)가 맡는다. 펍(Puck) 역을 맡은 배우는 소설에서도 그냥 펍이라고 불리고, 이외에 극중 다른 인물들의 배역은 소설에 등장하지 않는다. 그러나 할리우드 영화산업을 대변하는 영화 제작자이자 데이지의 남편인 칭기즈 칸(Genghis Khan)에게는 극중 오베론과 테세우스(Theseus)의 역할이 투영되는 데, 카터는 영화에서 오베론 역을 맡은 멜키오보다는 오히려 칭기즈 칸을 오베론의 모습으로 그려낸다. 오베론, 그리고 그와 연관된 펍, 티타니아, 그리고 보텀이 소설에서 다시쓰기의 중심인물들이다.

셰익스피어 극에서의 역할과 소설에서의 역할이 가장 일치하는 인물은 펍이다. 극에서 펍은 장난으로 사람들을 놀라게 하거나 골탕 먹이는 “짓궂은 장난꾸러기 요정”(shrewd and knavish sprite, 2.1.33)이다. 소설에서의 펍 역시 짓궂기 그지없다. 그는 지나가는 사람을 보자마자 엉덩이를 찢러대 깜짝 놀라게 하거나, 교통위반 혐의를 설명하는 경찰관의 다리를 물기도 하고, 심지어 여자 화장실 벽에 구멍을 내서 엿보기도 한다. 영화제작 과정에서 펍이 하는 역할은 “세트장에서의 스파이(the spy on the set, 126)이다. 칭기즈는 펍을 통해 대본작가가 얼마나 열심히 작업을 하는지, 그리고 배우나 스탭들이 야외 촬영장에서 성관계를 맺는지를 확인한다. 셰익스피어 극에서 펍은 오베론의 어릿광대이면서, 오베론이 시키는 일들을 수행하고 또한 티타니아의 동태를 살펴 보고하기 때문에 펍이 오베론의 스파이라는 카터의 해석은 타당하다. 여기서 카터는 칭기즈에 오베론의 모습을 겹쳐 놓고 있음을 알 수 있다.

오베론으로서의 칭기즈의 모습은 공식적인 영화제작 시작행사에서도 볼 수 있다. 영화의 배역들을 소개한 뒤 멜키오가 “우리들이 친구라면 박수를 쳐주세요. 그러면 로빈은 앞으로 더 잘하겠습니다”(Give me your hands, if we be friends/ And Robin shall restore amends, 5.1.432-33)라는 극에서의 에필로그를 인용하여 박수를 유도하자, 펍이 격분하여 “이 자식아, 그것은 내 대사야”(That's my line, you bastard!, 136)라고 외친다. 이 때 칭기즈가 채찍으로 펍의 손을 내리치고는 영화에서 역을 빼버리겠다고 조용히 협박하자 곧바로 펍은 입을 다문다. 펍의 행동에 대해 처벌하는 사람이 칭기즈라는 점에서도 그에게는 오베론 역할이 부여된다. 셰익스피어의 극에서 펍이 두 번이나 실수하

여 두 쌍의 연인관계를 더 얽히게 만들자, 오베론은 “이것은 너의 부주의다. 너 여전히 실수를 하였거나 아니면 고의로 못된 짓을 저지르는구나”(This is thy negligence. Still thou mistak'st, / Or else commit'st they knaveries willfully, 3.2.345-6)라며 야단치는 것에 그치지만, 카터는 두 사람의 관계를 더 억압적으로 바꾸었다.

극에서는 표면적으로 드러나지 않지만, 명령을 내리는 왕과 이에 복종할 수밖에 없는 시동(어릿광대)의 억압적인 관계를 카터는 표면화시켰다. 극에서의 썩에게 비판적 의식이 생긴다면, 『폭풍우』에서 자신을 해방시켜달라고 재촉하는 에어리얼(Ariel)과 “더 투덜거리면 오크나무를 쪼개서 그 마디 내부에 박아 넣은 뒤 12년 동안 울부짖게 하겠다”(If thou more murmur'st, I will rend an oak / And peg thee in his knotty entrails till / Thou hast howl away twelve winters, 1.2.298-300)고 위협하는 프로스페로(Prospero)의 관계로 변모할 가능성이 있는 것이다. 카터가 썩과 오베론의 관계를 더 억압적으로 설정한 이유는 극중 오베론에게서 “지독한 독재자”(a bloody dictator, *Wise Children* 137)의 모습을 읽어냈기 때문일 것이다.

호전적이고 무자비하기로 이름난 13세기 몽고 제국의 황제 이름과 같은 칭기즈 칸은 영화 촬영장에서 지독한 독재자처럼 행세한다고 설명되는데, 『한여름 밤의 꿈』에서 오베론은 어떻게 해서라도 자신의 뜻을 반드시 이루고야 마는 인물이다. 이런 모습은 오베론이 인도소년을 빼앗는 과정에서 잘 드러난다. 티타니아는 자신을 섬기던 소년의 어머니가 출산 후 바로 죽었기 때문에 그 소년의 어머니를 생각해서 “요정나라 전부를 쥐도 그 아이를 넘겨주지 않겠다”(The fairy land buys not the child of me, 2.1.122)고 말하지만, 오베론은 질투심에서 그 소년을 자신의 시동으로 삼고 싶어 한다. 또한 오베론은 부인인 “티타니아가 남편 오베론의 말에 거역”(Titania cross her Oberon, 2.1.119)하기 때문에 화가 나고 이를 참을 수 없어한다. 티타니아가 자신의 말을 듣지 않자, 그는 팬지꽃(love-in-idleness, 2.1.168) 즙이라는 마법의 힘을 빌려 강제적인 방법으로, 그것도 수치심을 느끼게 만들어서 티타니아를 굴복시킨다.

얀 코트(Jan Kott)는 티타니아가 당나귀로 변한 보텀을 사랑하는 ‘동물 성

애'(animal eroticism)를 결코 인정하고 싶지 않겠지만 그녀가 원하고 꿈꿨던 사랑이고, 잠은 그녀를 금지로부터 자유롭게 해준 것이라고 해석한다 (180-84). 물론 이렇게 프로이트의 정신분석학에서처럼 무의식에 잠재되어 있던 욕망이 꿈에서 성취된 것이라고 볼 수도 있다. 그러나 무의식에 있을지라도 차마 표면화시킬 수 없는 사회적 금기 욕망을 실현하게 만든 이는 바로 오베론이다. 오베론은 자신에게 순종하지 않고 맞서려는 티타니아를 “이 모욕에 대한 대가로 내가 당신을 고통스럽게 만들 때까지는 당신이 숲에서 나가지 못하게 할 것이다”(Thou shalt not from this grove/ Till I torment thee for this injury, 2.1.146-47)라고 다짐한다. 곧 오베론은 꽃즙을 넣어 금기 욕망을 활성화시킨다. 이 마법의 꽃즙은 사실상 사람의 정신을 혼미하게 하고 착시를 일으키는 마약이나 다름없다. 오베론의 심부름꾼 꾀은 약에 취한 티타니아에게, 다른 것도 아닌 커다란 성기와 강한 성적 능력을 가졌다고 여겨지는 동물 당나귀를 보여준다. 오베론이 주입한 마약 때문에 티타니아는 동물 성애에 빠진 것이고, 그 틈을 타 오베론은 티타니아가 인도소년을 포기하게 한 것이다.

그리고 나중에 인도소년을 되돌려달라고 하거나, 남편에게 반항하는 일이 없이 고분고분하게 만들기 위해 오베론은 확실한 후속조치를 취한다. 티타니아가 약의 효과에서 깨어나 제정신으로 돌아왔을 때, 오베론은 “저기 당신이 사랑했던 이가 누워 있소”(There lies your love, 4.1.74)라며 그녀가 사회적 금기사항인 동물성애에 빠져있었음을 본인에게 확인시켜준다. 오베론은 자신의 목적인 인도소년을 넘겨받은 후에 곧바로 보팀의 모습을 되돌려놓을 수도 있었지만, 그렇게 하지 않고 티타니아에게 ‘괴물’ 당나귀 보팀을 보여준 후에야 해독제로 “그녀 눈의 혐오스런 착시”(This hateful imperfection of her eyes, 4.1.60)를 없애준다. 티타니아는 자신이 저지른 수치스러운 행위 때문에 더 이상 예전의 “거만한 티타니아”(proud Titania, 2.1.60)로 돌아갈 수 없다. 그녀는 요정나라 전부와도 바꿀 수 없이 소중한 아끼던 인도소년을 이제 찾지도 않고, 오베론이 시키는 대로 고분고분하게 따른다. 오베론에게 굴복당하는 방식에 있어서 티타니아의 경우는 테세우스가 “겁탈한 페리지니아”(Perigenia, whom he ravished, 2.1.78)나, 테세우스가 칼로 정복하여 결혼하는 히폴리타(Hippolyta)의 경우와 다를 바 없는 것이다.

전통적인 성 역할에 어긋나는 여성인 아마존의 여왕 히폴리타를 칼로 제압하는 테세우스가 아테네의 엄격한 가부장제 사회를 대변한다면, 오베론은 요정세계, 나아가 자연계의 가부장제 사회를 대변한다. 테세우스는 드미트리어스(Demetrius)가 자신을 사랑하도록 만든 헬레나를 버리고 허미아(Hermia)와 결혼하고자 한다는 것을 알면서도, 그녀의 “아름다운 형상을 창조한 신”(a god, one that composed your beauties, 1.1.47)인 아버지의 뜻대로 드미트리어스와 결혼하라고 명한다. 그러나 ‘아버지의 법’에 반항하는 여성 허미아가 라이산더(Lysander)와 함께 숲으로 도망치자, 가부장제 사회에 위협한 ‘말괄량이를 길들이는 것’(taming of the shrew)은 오베론의 역할로 맡겨진다. 허미아는 사랑하던 라이산더에게서 “가버려, 검누런 타타르인, 가버리라구! 꺼져, 혐오스런 약! 아, 가증스런 독약”(Out, tawny Tartar, out!/ Out, loathed med'cine! O hated potion, 3.2.263-64)이라는 가혹한 말을 들으며 버림받는 ‘악몽’을 통해, 아버지의 법을 어긴 벌을 받는다.

가부장제 사회의 역할에 어긋나는 여성은 헬레나도 마찬가지이다. 헬레나는 남자가 여자에게 구애하는 관례에 어긋나게 드미트리어스를 따라다니며 구애한다. 그녀는 “언제든지 도망가세요. 이야기는 거꾸로 바뀌겠군요. 아폴로는 달아나고, 오히려 다프네가 쫓으니까요”(Run when you will. The story shall be changed:/ Apollo flies and Daphane holds the chase, 2.1.230-231)라며 계속 드미트리어스를 쫓아가겠다고 다짐한다. 하지만 이 모습을 본 오베론은 “남자가 이 숲을 나가기 전에 네가 달아나고 그가 너의 사랑을 추구하도록 해 놓겠다”(Ere he leave this grove/ Thou shalt fly him, and he shall seek thy love, 2.1.245-46)라며 그들을 전통적 남녀관계로 회귀시킨다. 가부장적 질서에 또 다른 위협 요소였던 허미아와 헬레나의 동성애적 우정도 이 숲에서 깨짐으로써 이제 두 여성은 전통적 여성으로 변모하여 아테네 사회로 돌아갈 준비를 한다. 숲에서 바뀐 사람은 라이산더와 드미트리어스라기 보다는, 오히려 허미아와 헬레나라고 볼 수 있다. 여성에게 있어, 이 극 내의 이동은 “약간 덜 가혹하기는 하지만, 억압적인 아테네 문화에서 숲이라는 해방공간으로의 이동이 아니라, 하나의 전제정치사회에서 또 다른 전제정치사회로의 이동이다”(Macdonald 38).

픽, 티타니아, 그리고 두 연인의 변화에서 드러나는 오베론의 모습에서 카터는 억압자이자 가부장적 권위를 고수하는 ‘지독한 독재자’를 읽어냈고, 자신이 해석한 오베론을 『현명한 아이들』에서 칭기즈 칸이라는 인물을 통해 그려내며 셰익스피어의 극을 다시 쓴다. 극의 오베론이 독재자처럼 모든 일들을 자신의 뜻대로 이루도록 만들어주는 힘이 마법의 좁에 있다면, 칭기즈가 독재자로 행사할 수 있게 해주는 것은 돈을 가진 영화제작자로서의 권력이다. 칭기즈는 어느 날 뜻밖에 노라를 그의 “지성소”(the holy of holies)인 사무실에 불러 의자에 앉힌다. 그는 이미 상의를 벗고 있는 상태이다. 그가 “내 어머니의 이름이 레오노라여서 나의 아이를 낳을 사람으로 너를 선택했어”(My mother's name is Leonora, I've chosen you to bear my child, 145)라고 말하고는 버튼을 누르자 노라의 의자가 뒤로 넘어가며 긴 안락의자로 변한다. 넘어지면서 우연히 노라가 심심해서 만지작거리던 자신의 작은 총이 발사되고 문에 박히면서 다행히 다른 여배우들이 겪는 일을 당하지는 않지만, 칭기즈의 태도는 ‘지독한 독재자’라고 불리기에 충분하다.

셰익스피어의 극에서 오베론은 성공적으로 티타니아를 굴복시키지만 소설에서 카터는 결말을 역전시킨다. 영화제작에서 티타니아 역을 맡은 데이지는 최고의 인기를 누리는 영화배우이자 칭기즈의 부인이다. 영화 제작자 칭기즈는 “그가 만든 요정나라를 흠족한 듯이 바라보았다”(gloated upon the fairyland that he had built, 130)고 묘사되는 부분이 있는데, 극에서의 티타니아가 요정세계의 여왕이면서 오베론의 부인이라면, 소설에서 데이지는 할리우드의 인공 요정나라에서의 여왕이자 그 세계에서 ‘왕’인 칭기즈의 부인인 것이다. 그러나 데이지가 그를 저버리고 다른 남자를 선택하자 칭기즈는 복수심이 불타오른다. 오베론에게 마법의 꽃즙이 있었다면, 칭기즈에게는 영화제작자로서의 막강한 권력이 있었다. 그러나 성공적으로 그녀에게 복수하지 못하는 것으로 드러난다. 그들은 다시는 재결합하지 않았고, “그는 그녀의 배우생활을 끝장내버리려 했지만, 그녀는 조금도 개의치 않았다”(though he tried to ruin her career, she didn't give a damn, 161). 데이지는 80세가 되었지만 아름답고 멋지게 배우생활을 계속하는 것으로 그려진다.

카터는 『현명한 아이들』의 서곡이라 할 수 있는 단편 「『한여름 밤의

꿈』을 위한 서곡과 반주음악』에서도 오베론이 티타니아를 굴복시키지 못하는 것으로 그린다. 이 단편은 『한여름 밤의 꿈』에서 티타니아와 오베론 사이의 갈등의 원인이지만 무대에는 등장하지 않는 인물인 인도소년을 주인공으로 다시 쓴 작품이다. 이 단편이 실린 모음집 『검은 비너스』(*Black Venus*, 1985)에서 대다수 작품들은 정전 작가들에 대한 다시쓰기를 하는 동시에 침묵당한 역사와 전기들을 조명하는데(Munford 8), 「『한여름 밤의 꿈』을 위한 서곡과 반주음악』 역시 셰익스피어의 작품에서 목소리가 없는 인물에게 목소리를 부여하는 다시쓰기 전략을 취한다. 이 인도소년/소녀의 이름은 험(Herm, Hermaphrodite)으로, 이름이 나타내듯 실제 자웅동체의 인물이다. 극에서처럼 이 단편에서도 티타니아와 오베론은 이 소년/소녀를 차지하기 위해 다툰다. 게다가 꺾도 험에게 반해버리는데, 셰익스피어의 극에서처럼 자유자재로 변신하는 꺾은 자신도 모르게, 자신이 너무나 갈망하는 험의 모습으로 변해 있다. 마침 험으로 변신한 꺾을 본 오베론이 험인줄 알고 그를 데려가고, 험은 티타니아의 품에 머무는 것으로 이야기는 마무리된다. 험은 자웅동체인 자신을 인도 ‘소년’으로 부르는 것에 대해 “가부장적 버전”(patriarchal version, Carter 1997: 274)이라고 말하는데, 카터는 가부장적 버전의 극을 소설에서 전복시키고 있다.

소설에서 카터가 오베론에게 굴복하지 않는 티타니아를 그린다고 해서 티타니아를 무조건 긍정적인 인물로 묘사한다는 것은 아니다. 단편 「『한여름 밤의 꿈』을 위한 서곡과 반주음악』에서 티타니아가 험의 엄마와 절친한 친구여서 티타니아에게 험을 맡겼지만 사실 티타니아는 친구와의 우정 때문이라기 보다는, 오베론과 마찬가지로 험에 대한 성적 욕망 때문에 오베론에게 빼앗기지 않으려 한다.⁶⁾ 『현명한 아이들』에서 티타니아의 모습이 투영된 데이지 역시 부정적인 면들이 자주 언급되는데, 무엇보다 그녀의 난잡한 성생활에 대

6) 단편에서 보여주는 카터의 이러한 해석은 기존에도 있어왔다. 르네상스시대 미소년 배우에 대한 딘프나 켈러헨(Dympna Callaghan)의 연구에 따르면, 이 소년은 남자와 여자 모두가 욕망을 느끼고, 또한 남자 역할과 여자 역할을 모두 할 수 있는 배우의 원형이다. 소년의 남성성에 대한 성인의 심취는 복장도착 무대의 독특한 특징이라 할 수 있다. 엘리자베스 여왕(Queen Elizabeth)과 윌리엄 세실(William Cecil)은 1566년 옥스퍼드 공연에서 여성 역할을 한 14세 소년 피터 캐루(Peter Carew)에게 둘 다 대단히 매력을 느꼈다고 한다(152).

해 여러 차례 풍자된다. 테세우스와 관련된 신화에는 뒷받침할 만한 기록이 없지만(Desmet 318) 『한여름 밤의 꿈』에서 오베론은 티타니아가 테세우스와 사랑을 나누었다고 주장하는데, 이에 대해 티타니아는 “질투가 만들어낸 허위 사실”(forgeries of jealousy, 2.1.81)이라고 반박한다. 그러나 카터는 이 극에서 티타니아의 욕망을 읽어냈고, 『현명한 아이들』에서 데이지를 남자관계가 복잡한 인물로 그려낸 것이다.

2. 보텀

오베론에 이어 『한여름 밤의 꿈』의 인물들 중 카터가 아주 비판적으로 그려낸 사람은 보텀이다. 해롤드 블룸(Harold Bloom)은 보텀이 폴스타프(Falstaff) 이전 셰익스피어의 가장 매력적인 인물이라 평하는데(148), 각 인물들의 변별적 특성이 별로 드러나지 않고 사건 중심인 이 극에서 보텀은 유일하게 개성이 살아있는 인물이다. 『현명한 아이들』에서 이러한 보텀 역을 맡은 이는 멜키오가 개인적으로 잉글랜드에서 데려온 조지이다. 극에서의 보텀과 소설 속 영화제작에서 보텀 역을 맡은 조지는 서로 유사한 점들이 있다.

보텀이 대사를 말했다. ‘시스비, 역겹고 달콤한 주전부리들’ ‘향이 난다! 향기가 난다!’ 멜키오가 확성기로 소리쳤다.

‘꽃향기가 달콤하게 나는데—’

그는 이 부분에서, 염병할!, 엉뚱한 생각이 났음에 틀림없다. 갑자기 진정한 조지의 번뜩임이 이제 창백한 그의 얼굴에 빛을 더했기 때문이다. 그의 눈썹이 실룩거렸고, 그는 ‘보텀’의 의미를 강조하기 위해 엉덩이를 흔들었다. 그는 웅장한 스타일로 대사를 외쳤고, 풍자를 위해 ‘향’이라는 그 단어에 그의 재능의 모든 힘을 쏟아냈다.

‘Thisbe’, said Bottom, ‘the flower of odious savouries sweet—’ ‘Savours! Savours!’ bellowed Melchior through his

megaphone. (151)

‘Thisbe, the flower of odours savours sweet -’

He must have thought, to hell with it! Because, suddenly, a flicker of authentic George illuminated his now cadaverous features. His eyebrows worked and he gave bum a wiggle to ram home to the idea of ‘Bottom.’ He sang out his line in grand style and he gave that ‘odours’ the full force of all his genius for innuendo. (152)

셰익스피어의 극에서 보텀은 리허설 때 ‘odors’를 ‘odious’로 잘못 말해 퀴스(Quince)로부터 지적을 받는데, 소설에서 조지는 다른 단어이지만 극과 같은 장면에서 대사를 틀리게 말해 감독 펠키오로부터 지적받는다. 그리고 극에서 보텀은 극중극에서의 사자 역할, 자살 장면, 달, 돌담 등 배역에 대한 해석이나 연극공연에서 제기되는 각종 문제들에 대한 해결책에 있어 항상 과도한 방향으로 흘러가는데, 위의 인용에서 보듯, 조지 역시 보텀 역을 하는데 있어 과장된 연기를 보여준다. 또한 극중 펠키오가 보텀에 대해 “천한 직공들”(rude mechanicals, 3.2.9) 중에서도 “가장 우둔한 녀석”(The shallowest thickskin, 3.2.13)이라고 말하고, 소설에서 조지도 “잉글랜드에서 가장 무례한 남자”(the rudest man in England, 150)라고 설명된다. 또한 소설의 서술자인 도라가 조지를 처음 만났던 때와 이후 할리우드에서의 재회를 떠올리는 부분에서 “물론 그럴 수도 있지만, 그는 연기를 했는데, 보텀 역이 아니면 누구겠어요”(he played, of course he would, what else, Bottom, 64)라는 말에서 조지와 보텀의 유사성은 확인된다.

이렇게 극에서의 보텀과 소설에서 보텀 역을 하는 조지는 유사하게 그려지지만, 두 사람은 각각 다른 결말을 맞는다. 극에서 펠키오의 평가와는 달리 보텀의 동료 직공들은 보텀을 “아테네의 직공들 중 최고의 재능”(he hath simply the best wit of any handcraft man in Athens, 4.2.9-10)을 가진 인물로 평가한다. 그러나 소설에서 조지의 보텀 연기는 보는 사람의 얼굴을 붉히게 만들고, 그의 연기는 아무도 웃게 만들지 못하여 “그는 할리우드에 절대 오지 말았어야

했다”(he should never have come to Hollywood, 152)고 평가받는다. 그래서 그가 맡은 부분은 많이 잘려나가고, 할리우드에서 보텀으로서의 몇 달간은 그에게 비참함과 치욕만을 남겼다. 극에서 직공들의 극중극과, 소설에서 전체구조상 극중극과 같은 영화제작 역시 상반된 결과를 가져온다. 극에서 직공들이 연기한 피라무스(Pyramus)와 시스비(Thisbe) 이야기는 그들이 소망했던 대로 테세우스 공작의 결혼식 축하연에 초대되고, “가장 어이없는 이야기”(silliest stuff, 5.1.210)이라는 반응에도 불구하고 그들이 목표했던 하루 6펜스의 평생연금을 하사받는다. 그러나 소설에서 영화는 실패작으로, 그리고 “아무리 얼간이라도 영화 『한여름 밤의 꿈』의 흥행실패를 쉽게 예견할 수 있었을 것이다”(Not that it would have taken a cat of more than average intelligence to foresee the cash *The Dream* would lose, 150)고 묘사된다.⁷⁾

할리우드에서의 참혹한 실패이후 조지는 결국 노년에 알콜중독의 거지로 전락하고 만다. 보텀이라는 이름처럼 삶의 가장 밑바닥으로 떨어진 것이다. 그래서 조지는 아주 희극적인 소설 『현명한 아이들』에서 가장 비극적인 결말을 맞는 인물이다. 그렇다면 소설에서 극중 보텀의 모습을 띤 조지가 비극적 결말을 맞도록 설정한 작가의 의도가 궁금해진다. 극에서의 보텀과 소설에서의 조지는 앞에서 언급한 것 외에 또 다른 공통점이 있는데, ‘보이지 않는 손’에 이용된다는 것이다. 극과 소설에서 두 사람의 다른 결말은 그들이 그것의 목적에 부합할 의지가 있었는지 없었는지의 차이 때문에 발생한다. 극에서 보텀을 이용하는 ‘보이지 않는 손’은 남편의 권위에 맞서는 아내를 길들이는 가부장적 요정왕 오베론이다. 오베론의 의도대로 약에 취한 티타니아가 당나귀로 변한 보텀에게 사랑을 고백하며 유혹하자, 보텀은 “그럴만한 이유가 거의 없는 것 같은데요”(you have little reason for that, 3.1.137-38)라는 말로 티타니아의 사랑이 터무니없음을 지적한다. 그리고 “제가 이 숲에서 벗어날 재주가 있다면, 그것으로 제 목적을 이루기에 충분합니다”(If I had wit enough to get out

7) 카터의 소설에서 라인하트와 데털리의 1935년 영화는 부정적으로 묘사되지만 사실 일반적인 영화비평가들의 평가는 다르다. 물론 당시 박스 오피스에서 흥행은 실패했지만, 1999년에 케니스 로스웰(Kenneth Rothwell)은 이 영화를 할리우드의 셰익스피어 영화중에서 최고의 작품으로 꼽는 등 많은 비평가들은 이 영화에 대해 높게 평가하고 있다(Hindle 27).

of this wood, I have enough to serve mine own turn, 3.2.143-45)라고 말한다. 보텀은 오베론이 계획한 티타니아의 터무니없는 사랑놀이에 동참할 의사가 없는 것이다.

소설에서 ‘보이지 않는 손’은 영국 제국주의의 부활을 위한 기획이라고 볼 수 있고, 조지는 극에서의 보텀과는 달리 그 기획에 가담할 의지가 있다. 그는 브라이언트 휴양지의 무대에서 코미디언 경력을 시작하여 이후 갑자기 유명해지는데, 이 공연에서 그는 처음에 저속한 성적 개그를 하여 사람들을 폭소하게 만든다. 관중이 조용해지자 온통 분홍빛으로 만든 무대에서 애국심을 고취시키는 노래를 부른 후 감정이 복받친 목소리로 “왕이시여 만수무강 하소서”(long live the King)를 외치고, 또 다른 애국적 노래가 울려 퍼지자 개그에 이용했던 골프채를 총인 양 어깨에 메고 무대를 행진한다. 여기서 조지는 단순한 “코미디언이 아니라 엄청난 성명서”(not a comic at all but an enormous statement, 66)라고 묘사된다.

조지의 공연에서 애국심을 고취시키는 노래와 총의 상징은 잠시 후 다시 등장하는데, 당시 영국이 처한 국내외적 상황에서 이 두 가지는 의미심장하다. 시기상 도라와 노라가 조지의 이 공연을 본 것은 그들이 13살 때로 1930년대 초반 즈음이다. 이 때 영국은 세계적 대공황의 여파로 경제가 어려워 실업자 수가 최대에 이르렀고, 영국의 식민지들에서 독립운동이 활발해져 결국 1931년에 ‘웨스트민스터 법령’(The Statute of Westminster 1931)을 통해 이전의 직접적인 식민지배가 아닌 영연방 자치령을 선언하기에 이른다. 대영제국은 조금씩 몰락을 향해갔지만 독일은 오히려 1933년에 히틀러가 수상이 되면서 군사력이 강대해져 영국에 위협을 주기에 이르렀다. 이런 시기에 조지의 공연은 국민들에게 애국심을 고취시켜 총이 상징하는 무력 혹은 전쟁을 통해 위기에 처한 영국 제국주의를 부활, 확산시키고자 하는 의미가 들어 있는 것이다.

이 공연의 피날레는 다른 애국적 노래가 울려 퍼지는 가운데 진행된 조지의 스트립쇼이다. 그의 온몸에는 세계지도가 문신되어 있고, 그가 근육에 힘을 주면 팔 이두박근에 영국의 식민지들이 튀어 나온다. 유니온 잭 국기로 만든 끈 팬티만 남기고 옷을 모두 벗었을 때, 조지의 배꼽부위에는 희망봉이, 엉덩이의 골 부위에는 포클랜드 제도가 보인다. 마지막으로 “대영제국이며, 지배하

라”(Rule, Britannia)라는 노래가 연주되고, “애국적인 수영복”(patriotic bathers)을 입은 조지는 다시 골프채로 총검술을 흉내 낸다. 이제 “조지와 그의 몸 자체는 살아있는 대영제국의 기표”(김영주 46)가 되고, 관중들은 환호를 보내고 몇 사람은 눈물을 보이며 “조지양반 만세! 조지 만세!”(Good old George! Hurrah for George!, 67)를 외친다. 이 외침에서 조지는 코미디언 조지인지, 잉글랜드의 수호성인 성 조지(St George)인지 모호해진다. 이 모호한 경계는 ‘멋진 조지’가 영국을 수호하는 ‘멋진’ 성 조지의 패러디임을 암시하는 부분이기도 하다.

잉글랜드의 수호성인 성 조지는 군인들의 수호성인으로 여겨졌고, 애국심의 상징이기도 했다. 그래서 셰익스피어의 사극에서 군인들이 전투 시 진격할 때 종종 성 조지를 외친다. 『헨리 5세』 (*Henry V*)에서 해리(헨리 왕)가 프랑스의 옛 영국령을 되찾기 위한 원정 전투에서 “신이시여, 해리를 도우소서! 잉글랜드와 성 조지를 도우소서!”라고 외쳐라”(Cry, ‘God for Harry! England and Saint George!’, 3.1.34)며 군사들에게 말하는데, 카터는 『현명한 아이들』에서 이 문구를 약간 바꿔 사용한다. 반세기가 더 지난 후 도라가 멜키오의 100세 생일 파티장소 앞에서 마주친 거지 모습의 조지에게 20파운드를 주며 하는 “신이시여, 영국과 해리 그리고 성 조지를 도우소서”(Cry God for England, Harry and St George, 197)라는 말에서도 조지는 성 조지의 패러디임을 보여준다. 조지는 영국에서 가장 유명한 코미디언이었지만, 할리우드에 가서는 유머가 전혀 통하지 않고, 오히려 그가 입을 열면 얼굴에 있던 웃음을 빼앗아 간다. “그는 영국 땅에서 발을 떼는 순간 웃기기를 멈추었다”(The moment he stepped off his native soil, he stopped being funny, 151)는 설명에서 카터는 영국의 수호성인 성 조지는 영국 내에서 힘을 발휘하지, 영국을 벗어나 침범한 다른 땅에서는 아무런 효력을 발휘하지 못한다고 말하는 것이다. 결국 대영제국이 무너졌듯, 제국주의적 애국심에 편승해 “대영제국 제일의 광대”(Clown Number One to the British Empire, 150-51)가 되었던 조지 역시 파멸을 맞을 수밖에 없다.

『현명한 아이들』에서 주요한 사건들은 1차 세계대전과 2차 세계대전 기간 동안 일어나고, 카터는 제국주의 침략전쟁의 피해자가 누구보다 여성임을

강조한다. 도라 자매의 생모로 알려진 ‘예쁜 키티’(Pretty Kitty)는 1차 세계대전 동안 집과 가족을 잃어 오갈 데 없는 신세가 되었다가 도라 자매를 낳은 후 사망했다. 도라 자매를 어머니처럼 길러준 찬스 할머니(Grandma Chance)는 2차 세계대전 때 사망했다. 또한 “폭격이 다시 시작되면 할머니는 밖으로 나가 하늘에 있는 늙은 남자들에게 주먹질을 하곤 했다. 할머니는 그들이 무엇보다 여성과 아이들을 가장 싫어한다는 것을 알았다”(When the bombardments began, Grandma would go outside and shake her fist at the old men in the sky. She knew they hated women and children worst of all, 29)는 설명에서도 남성들의 파괴적 욕심에서 가장 큰 희생자는 아이들과 더불어 여성임을 드러낸다. 소설에서 제국주의 침략은 도라 자매의 ‘두 어머니’를 포함한 여성들을 파괴하고, 셰익스피어의 극에서 가부장적 권력은 티타니아를 포함한 여성들을 억압한다. 카터가 극에서 가부장제 강화에 이용된 보텀을 소설에서 조지로 다시 쓰면서 영국 제국주의에 대한 비판을 담은 이유가 드러나는 지점이다. 보텀과 조지를 연결시키는 것에서 우리는 카터가 제국주의를 확장된 가부장제의 한 형태로 생각한다는 것을 확인할 수 있다. 가부장제와 제국주의는 지배적 지위를 가진 남성들이 여성이나 다른 민족을 타자화하여 주체성을 억압하는 이데올로기이다. 두 이데올로기 모두 남성적 지배욕과 파괴적 욕심에서 비롯되며, 그 결과 여성들은 가장 큰 희생자로 남는다.

3. 세 쌍의 결혼의 플롯

소설에서 카터는 극중 인물 보텀을 또 다른 측면에서 이용하는데, 『한여름 밤의 꿈』에서 가부장적인 질서로 편입시키는 세 쌍의 결혼식에 대한 패러디를 통해서이다. 영화제작 마무리 파티에서 멜키오와 데이지, 노라와 토니(Tony), 그리고 도라와 칭기즈 이렇게 세 쌍의 결혼식이 거행된다. 셰익스피어의 극에서는 세 쌍의 결혼식이 무사히 치러지고 요정들이 그들에게 축복을 내려주며 막을 내리지만, 소설에서 세 쌍의 결혼이 모두 파탄난다. 데이지와 멜키오는 신혼여행이 끝나자마자 바로 이혼하고, 토니는 어머니의 완강한 반대로 인해 노라에게서 반지를 되돌려 받는다. 그리고 도라는 자신의 외모와 같

은 모습으로 성형수술을 하고 나타난 칭기즈의 첫 부인을 자기대신 신부자리에 서게 한다. 이렇게 파탄 나는 결혼은 작가가 셰익스피어 극의 결말과는 다르게 변형시킨 듯 보이지만, 사실 표면적으로 드러나지 않을 뿐 극에서도 그럴 위험은 다분히 잠재해 있다.

극에서 이미 결혼한 부부인 오베론과 티타니아 사이의 갈등은 새롭게 결혼하는 부부들에 역설적인 전조를 제공한다(Montrose 145). 테세우스와 히폴리타, 허미아와 라이샌더, 그리고 헬레나와 드미트리어스 이 세 쌍의 결혼은 모두 카터의 소설처럼 언제든지 파탄 날 위험이 있다. 이들 중 가장 위험한 부부는 테세우스와 히폴리타라고 할 수 있다. “내 사랑, 안색이 왜 그렇소?”(What cheer, my love?, 1.1.122)라는 테세우스의 질문에서 알 수 있듯, 결혼을 나흘 앞둔 히폴리타의 표정이 밝지 않다. 사실상 전쟁의 전리품이나 다름없는 자신의 처지와, 겁탈하거나 결혼한 여성들을 쉽게 버렸던 테세우스의 전력을 잘 알기 때문일 것이다. 신화에서 테세우스는 이전의 버릇대로 이내 또 다른 여성 파이드라(Phaedra)에게 구애를 하고, 모욕당한 히폴리타는 아들 히폴리투스(Hippolytus)를 테세우스에게 남겨둔 채 아마존으로 돌아가 버린다. 피터 홀랜드(Peter Holland)가 말하듯, 『한여름 밤의 꿈』에서 오베론이 결혼한 부부들에게 내리는 다음의 축복은 신화적 맥락에서 역설적 의미를 지니게 된다(144).

그리고 태어나는 아이들은
늘 행운이 있을 것이다.
세 쌍의 모든 부부들은
늘 진정으로 사랑하고;
또한 그들의 태어날 아이들은
신체적 흠이 없으리라.

And the issue there create
Ever shall be fortunate.
So shall all the couples three
Ever true in loving be;

And the blots of Nature's hand
Shall not in their issue stand; (5.1.400-4)

아무런 흠이 없이 태어나라는 축복대로 신화에서 테세우스와 히폴리타의 아들 히폴리투스는 멋진 외모를 지녔지만, 아이러니하게도 이런 외모는 계모의 성적 욕망을 불러오고, 태어나는 아이는 늘 행운이 있을 것이라고 했지만 히폴리투스는 말에서 떨어져 죽는다. 부부들은 늘 사랑하라고 했지만 테세우스와 히폴리타의 결혼은 얼마 못 간다.

드미트리어스와 헬레나, 허미아와 라이샌더의 결혼 역시 일시적 해결책에 의한 불안한 결혼이다. 이전에 헬레나를 사랑했던 드미트리어스가 그녀를 버리고 허미아에게 구애하게 된 이유는 극에서 언급되지 않는데, 로날드 맥도널드(Ronald Macdonald)는 허미아에 대한 드미트리어스의 욕망은 라이샌더의 그녀에 대한 욕망의 영향이라고 설명한다. 허미아에 대한 라이샌더의 욕망은 드미트리어스에게 허미아가 바랄만한 가치가 있는 여성으로 보이게 만들었다는 것이다(44). “당신이 그녀를 사랑하는 것은 내가 그녀를 사랑한다는 것을 당신이 알기 때문이에요”(Thou dost love her because thou know'st I love her)라는 셰익스피어의 42번 소네트의 구절은 맥도널드의 설명을 뒷받침 해주는 듯하다. 오베론이 마법의 즙이라는 인위적 수단으로 드미트리어스의 마음을 헬레나에게로 다시 돌려놓았지만, 언제 그 약효가 떨어져 다시 변심할지 모른다. 그리고 세 쌍 중에서 허미아와 라이샌더는 서로 사랑했던 가장 이상적 부부라고 볼 수 있지만, 숲에서 라이샌더가 허미아를 버리고 헬레나에게 갔다가 다시 허미아에게로 돌아오는 과정에서 입힌 마음의 상처는 쉽게 아물 것 같지 않다.

카터가 『한여름 밤의 꿈』 에서의 결혼에 대해 어떻게 인식하는지는 소설에서 아래의 인용에 잘 드러난다.

양 당사자 모두를 위해 신속한 멕시코식 이혼이 준비되었으며, 그동안 두 번째 팀은 허미아, 헬레나, 라이샌더, 드미트리어스를 다루었고, 그런 다음 오베론과 티타니아가 그것을 합법적이게 만들 수 있었다. 그들은 그것은 “연속결혼”라고 불렀다.

A swift, Mexican divorce for both parties, to be fitted in while the second unit dealt with Hermia, Helena, Lysander, and Demetrius, and then Oberon and Titania could make it legal. They call it 'serial monogamy.' (148)

각자 이미 결혼한 상태인 데이지와 멜키오가 이혼이 간편한 멕시코에 가서 이혼절차를 밟기로 결정하는 장면인데, 카터는 여기서 이 장면이 극에서의 허미아와 라이샌더, 헬레나와 드미트리어스의 미래임을 암시한다. 극에서 오베론은 엇갈렸던 두 쌍의 젊은 연인들을 연결시켜 놓으면 “연인들이 서로 사랑하며 아테네로 돌아갈 것이고, 그들의 사랑은 죽을 때 까지 변하지 않을 것이다”(back to Athens shall the lovers wend/ With league whose date till death shall never end, 3.2.373-4)라고 예측한다. 그러나 카터는 그렇지 않을 것이라 말하고 있다. 결혼생활을 오래 유지하지 못하고 몇 년마다 이혼과 결혼을 반복하는 ‘연속결혼’이 데이지와 멜키오만의 현실이 아니라, 데이지와 멜키오의 결혼만큼이나 인위적으로 이루어지고 즉흥적인 셰익스피어의 부부들의 미래인 것이다.

카터는 극중 세 쌍의 결혼에 잠재해 있는 요소들을 『현명한 아이들』에서 부각시켜 그려낸다. 데이지는 임신했다고 생각하여 아이의 아버지라고 추측되는 멜키오와 결혼하려하고, 멜키오는 할리우드의 유명배우인 데이지와 결혼이 할리우드 영화산업 전체를 넘겨받는 것인 양 착각하며 결혼한다. 칭기즈는 이들에 대한 복수심에서 멜키오의 딸(공식적으로는 조카)인 도라와 결혼하려 한다. 극에서 허미아와 라이샌더처럼 소설에서 세 쌍 중 노라와 토니는 유일하게 서로 사랑하는 연인이지만, 토니는 잠자리를 같이 한 후 다음 날에도 여전히 온전하게 처녀성이 존재하는 “다시 태어나는 처녀”(a born-again virgin, 161)를 원하기에 이 연인들의 결혼 역시 지속되기 힘들다. 이러한 결혼은 파탄날 수밖에 없는 것이다. 소설에서 카터는 세 쌍의 코믹하면서도 한편으로 비참한 결혼식 장면을 통해 결혼의 허구성을 드러낸다.

이 결혼식은 한편의 연극과도 같다. 아서 리틀(Arthur Little)의 지적처럼, 행해진다는 점에서, 그리고 앞무대가 있고 목격하는 사람들이 있다는 점에서 기본적으로 결혼식은 연극과 유사하다(211-2). 특히 소설에서의 결혼식은 연

극성이 두드러지는데, 원래 약혼식으로 계획되었던 이 파티가 결혼행진곡이 울리면서 결혼식으로 바뀐다. 그리고 영화촬영 중간에 떠나버렸던 페레그린이 엄청나게 큰 하얀 말을 타고 카우보이 복장으로 갑자기 등장한다. 그는 혼례성사를 집전하여 하느님께 승인을 구하는 사제의 역할을 하며 반지를 던져 세 신부들의 손가락에 미끄러져 들어가게 한다. 그러나 이 때 결혼을 막기 위해 나타난 토니의 어머니가 노라에게 빨간 토마토소스를 쏟아 비워 마치 대량학살이라도 일어난 것처럼 보인다. “이 결혼식은 어떠한 진지함과 신성함도 없는, 연극과 속임수를 위한 또 하나의 장일뿐이다”(Hardin 81). 이 장면에서 카터는 현실과 환상의 경계를 교묘하게 넘나드는데, 현실과 허구의 모호한 경계는 결혼제도의 허구성을 강조해준다.

이 연극 같은 결혼식에 도라는 “니커스 바지와 당나귀 머리를 한 직공 보텀으로”(as Bottom the Weaver, in plus-fours and an ass's head, 157) 참석했다. 다른 것도 아닌, 보텀의 모습으로 자신의 결혼식을 지켜보는 것에는 중요한 의미가 있다. 보텀의 당나귀 머리는 『한여름 밤의 꿈』 에서 오베론이 티타니아를 굴복시키기 위해 사용한 장치였다. 따라서 가부장적 권위를 강화시키는데 사용된 장치를 이용하여 가부장적 질서로 편입하는 결혼식을 거부하고, 한편으로 이런 결혼식을 조롱하는 것이다. 셰익스피어의 극에서 한여름 밤의 “악몽”(the fierce vexation of a dream, 4.1.68)을 통해 티타니아가 남편의 권위를 받아들이도록 준비되고, 허미아와 헬레나가 이 악몽의 징벌을 받은 후에야 비로소 원하던 남편을 얻어 결혼식에 이른다. 그러나 도라 자매는 “악몽 같은 파티”(nightmare party, 160)에서 빠져 나와, 남편의 품이 아닌 따뜻한 할머니의 품에 안긴다. 18세에 겪은 악몽 같은 결혼식 경험 후 도라와 노라는 더 현명해진 여자로 고향 런던에 돌아가고, 이후 평생 결혼을 하지 않는다. 그들은 가부장제 유지존속을 위한 가장 기본적인 제도를 거부한 것이다.

Ⅲ. 결론

카터는 “읽기는 쓰기만큼이나 창조적인 행위이고, 대부분의 지적 발전은 기

존 텍스트들을 새로 읽어내는 것에 달려있다. 나는 낡은 병에 새로운 와인을 담는 것을 선호하는데, 특히 새 와인의 압력이 그 병을 폭발하게 만든다면 더욱 그렇다”(Carter 1998: 37)라고 말한바 있다. 이러한 견해는 카터의 글쓰기 작업의 특성을 단적으로 보여주는데, 그녀는 많은 글에서 기존 텍스트의 틀을 빌려 전복적인 새로운 내용을 담는다. “이야기를 바꿔 말하는 것을 좋아한 여성”(the woman who loved to retell stories)인 카터는 소설, 단편, 문화사에 대한 글, 심지어 저널리즘의 일부까지 모두 이야기를 다시 하는 방식으로 썼다(Eaglestone 195). 카터는 유작인 『현명한 아이들』에서도 ‘낡은 병에 새로운 와인을 담는’ 전복적 다시쓰기를 했다. 이 소설에서 이용되는 ‘낡은 병’은 서구의 주류 담론이나 서사에서 현대의 문화현상에 이르기까지 폭넓지만, 중심적인 것은 문화적 이데올로기로서의 셰익스피어이다. “카터는 ‘고급’ 문화의 아이콘이 된 셰익스피어를 구해내기를 바랬기에”(Gamble 181) 셰익스피어를 탈신화화 하는 동시에, 다른 한편으로는 셰익스피어의 개별 작품들, 특히 대표적 희극인 『한여름 밤의 꿈』에 대한 새로운 읽기를 제안한다.

『현명한 아이들』의 3장에서 『한여름 밤의 꿈』의 영화화 에피소드를 통해 원작에 대한 다시쓰기가 이루어지는데, 카터의 관심은 아테네 궁정사회보다는 요정세계에 있다. 린든 피치(Linden Peach)가 지적했듯, 카터는 오베론과 티타니아의 요정세계가 원래는 그렇게 평온한 곳이 아니고 여러 세기를 거치면서 이상화되었다고 제시한다(146). 카터가 인식하는 요정의 세계, 숲의 세계는 노스롭 프라이(Northrop Frye)가 말하는 억압적 현실사회로부터 해방의 공간으로서의 ‘녹색세계’(Green World)라기보다는, 아테네 궁정과 다를 바 없는 또 다른 가부장적 억압의 세계이다. 그래서 카터는 숲을 지배하는 오베론을 중심으로, 오베론의 가부장제 강화를 위한 기획에 관련되는 펙, 티타니아, 보텀, 그리고 세 쌍의 연인들의 결혼플롯을 다시 썼다. 이 과정에서 카터는 셰익스피어의 극을 새로운 시각으로 바라보고, 여성 억압적인 요소들을 찾아내어 표면으로 부상하게 만든다.

카터의 셰익스피어 다시쓰기 작업을 다룬 본 논문은 원래 다음의 복잡한 질문들에서 시작되었다. 셰익스피어 산업이라고 불릴 만큼 셰익스피어가 대표적인 문화 아이콘으로 되어버린 시대에, 현대의 여성작가가 셰익스피어를 주요

모티프로 삼아 셰익스피어의 온갖 작품을 인용하고 변형시켜 다시 쓰는 것은 셰익스피어의 명성과 권위를 이용하려는 도용일까? 아니면, 다시쓰기를 통해 원작자를 부정하고 그 명성을 떨어뜨리려는 의도일까? 혹은 다양한 해석의 가능성을 열어 셰익스피어를 풍부하게 하는 작업일까? 그래서 결과적으로 문화/문학 자본으로서의 셰익스피어 증식에 기여할까? 어느 하나로 명확하게 단정 짓기가 쉽지 않지만, 작가/저자를 나타내는 영어단어 ‘author’는 ‘늘리다, 확장하다’라는 의미의 라틴어 동사 ‘augere’에서 유래했다는 사실에 주목해볼 필요가 있다. 모든 글쓰기는 기존의 텍스트를 늘리고 확장해 가는 작업이라고 볼 수 있다. 카터의 셰익스피어 다시쓰기 역시 기존 텍스트의 의미를 확장하고 늘려나가며, 고정불변이 아닌 변화하고 진화하는 텍스트를 만드는 작업이다. 그래서 이는 셰익스피어의 현재성을 확인시켜주는 결과를 가져온다.

인 용 문 헌

- 김영주. 「최근 영국문화와 영국성의 재발견: 안젤라 카터의 『현명한 아이들』」. 『현대영미소설』. 14.3 (2007): 33-64.
- Ames, Christopher. "Shakespeare's Grave: The British Fiction of Hollywood." *Twentieth-Century Literature*. 47.3 (2001): 407-30.
- Apfelbaum, Roger. "Welcome to Dreamland': Performance Theory, Postcolonial Discourse, and the Filming of *A Midsummer Night's Dream* in Angela Carter's *Wise Children*." *Shakespeare and the Twentieth Century*. Eds. Jonathan Bate, et al. Newark: U of Delaware P, 1998. 183-94.
- Atwood, Margaret. "Gertrude Talks Back." *Good Bones and Simple Murders*. New York: Nan A. Talese, 1994. 16-19.
- Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead 1999.
- Callaghan, Dymphna. *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*. New York: Routledge, 2000
- Carter, Angela. "Overture and Incidental Music for *A Midsummer Night's Dream*." *Burning Your Boats: The Collected Short Stories*. Intro. Salman Rushdie. London: Penguin, 1997. 273-83.
- _____. "Notes from the Front Line." *Shaking a leg: Collected Writings*. Ed. Jenny Uglow. London: Penguin, 1998. 36-43.
- _____. *Wise Children*. London: Penguin, 1993.
- Cohn, Ruby. *Modern Shakespeare Offshoots*. Princeton: Princeton UP, 1976.
- Desmet, Christy. "Disfiguring Women with Masculine Tropes: A Rhetorical Reading of *A Midsummer Night's Dream*." *A Midsummer Night's Dream: Critical Essays*. Ed. Dorothea Kehler. New York: Routledge, 1998. 299-329.
- Eaglestone, Robert. "The Fiction of Angela Carter: The Woman Who Loved

- to Retell Stories.” *Contemporary British Fiction*. Eds. Richard Lane and Rod Mengham. Cambridge: Polity, 2003. 195–209.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
- Ferris, Lesley. “Lear's Daughters and Sons.” *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works: Critical Essays*. Ed. Sharon Friedman. Jefferson: McFarland, 2009. 97–112.
- Fischlin, Daniel and Mark Fortier. *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. London: Routledge, 2000.
- Freud, Sigmund. *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. New York: Norton, 1995.
- Frye, Northrop. *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*. New York: Columbia UP, 1965.
- Gamble, Sarah. *Angela Carter: Literary Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Hardin, Michael. “The Other Other: Self-Definition Outside Patriarchal Institutions in Angela Cater's *Wise Children*.” *The Review of Contemporary Fiction* 14.3 (1994): 77–83.
- Hindle, Maurice. *Studying Shakespeare on Film*. New York: Palgrave Macmillan: 2007.
- Holland, Peter. “Theseus' Shadows in *A Midsummer Night's Dream*.” *Shakespeare Quarterly* 47 (1994): 139–51.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Kidnie, Margaret Jane. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. New York: Routledge, 2009.
- Kott, Jan. *Shakespeare our Contemporary*. Trans. Boleslaw Taborski. London: Methuen, 1967.
- Kristeva, Julia. “Words, Dialogue and Novel.” *The Kristeva Reader*. Ed.

- Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986. 34–61.
- Little, Arthur L. “‘A Local Habitation and a Name’: Presence, Witnessing, and Queer Marriage in Shakespeare's Romantic Comedies.” *Presentism, Gender, and Sexuality in Shakespeare*. Ed. Gajowski, Evelyn. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 207–36.
- MacDonald, Ann-Marie. *Good Night Desdemona(Good Morning Juliet)*. New York: Grove, 1998.
- Macdonald, Ronald. *William Shakespeare: The Comedies*. New York: Twayne, 1992.
- Montrose, Louis. *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*. Chicago: U of Chicago P, 1996.
- Munford, Rebecca, ed. *Re-visiting Angela Carter: Texts, Contexts, Intertexts*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Rich, Adrienne. *On Lies, Secrets, and Silence*. New York: Norton, 1979.
- Peach, Linden. *Angela Carter*. New York: St. Martin's, 1998.
- Sage, Lorna. “Angela Carter Interviewed by Lorna Sage.” *New Writing*. Eds. Malcolm Bradbury and Judy Cooke. London: Minerva, 1992. 185–93.
- Sanders, Julie. *Novel Shakespeare: Twentieth-Century Women Novelists and Appropriation*. Manchester: Manchester UP, 2001.
- Shakespeare, William. *The Complete Works of Shakespeare*. Ed. David Bevington. New York: Longman, 2003.
- Side, Edward. “On Originality.” *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983. 126–39.
- Smiley, Jane. *A Thousand Acres*. New York: Anchor, 2003.
- _____. “Shakespeare in Iceland.” *Transforming Shakespeare*. Ed. Marianne Novy Hampshire: Macmillan, 1999. 159–79.
- Wheeler, David. “Eighteenth-Century Adaptations of Shakespeare and the Example of Dennis.” *Shakespeare Quarterly* 46.4 (1985): 438–49.

Abstract

Angela Carter's Rewriting of *A Midsummer Night's Dream* in *Wise Children*

Haeja Do

Central to Angela Carter's writings are deconstruction and rewriting of the master narratives of the Western world. In her last novel *Wise Children*(1991), Carter engages in the same project. She demythologizes the English Cultural hero, Shakespeare, whom she desired to rescue from the clutches of 'high' culture. Thus she suggests of reading and interpreting Shakespearean plays in a different point of view.

This paper focuses on the third chapter of *Wise Children*, which covers the episode of filming Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* in Hollywood and rewrites the play. For Carter the wood or 'green world,' as Northrop Frye puts it, that the fairy king Oberon dominates is not free from inflexible fathers and arbitrary laws in Athens, but just an another patriarchal world. That's why Genghis Khan, in an allusion to Oberon in the play, is described as a "bloody dictator" in the novel. Whereas the fairy queen Titania becomes submissive to Oberon, Daisy Duck/Titania doesn't in the novel.

And Carter transforms the Shakespearean triple marriage plot. The triple wedding ceremony proves never to be accomplished in the novel. What's more, the narrator Dora attends her own wedding "as Bottom the Weaver and as an ass's head," by which Titania is humiliated and finally surrenders to Oberon in the play. Dora refuses marriage, the reproduction system of patriarchy, through the very device to reinforce patriarchal authority in the

play. For Angela Carter rewriting/re-visioning is to surface what has been ignored, left out or suppressed, so it is subversive.

Key words: Angela Carter, Shakespeare, Rewriting, Patriarchy, The Repressed, Subversion

안젤라 카터, 셰익스피어, 다시쓰기, 가부장제, 억눌린 것, 전복

논문접수일: 2009. 10.25

심사완료일: 2009. 11. 8

게재확정일: 2009. 12.14

이름: 도해자

소속: 한국외국어대학교 통번역대학 영어통번역학부

주소: 서울시 동대문구 이문동 255-411번지

e-mail: mtjr5437@hanmail.net