

✓ 저자의 죽음

1984년 12월 10일

발자크는 그의 중편소설 <사라진>에서 여자로 가장한 한 거세된 자에 대해 말하며, 이런 문장을 쓰고 있다. 『그녀의 갑작스런 두려움, 그녀의 이유 없는 변덕, 그녀의 본능적인 불안, 그녀의 까닭 모를 대답함, 그녀의 하세, 그녀의 섬세하고도 부드러운 감수성, 그것은 분명 여자였다』¹⁾ 누가 이렇게 말하는가? 그것은 여자 아래 감추어진 그 거세된 자를 모르는 착고자 하는 소설의 주인공인가? 아니면 자신의 개인적 체험에 의해 여성에 대한 한 철학을 가지게 된 개인 발자크인가? 또는 여성성에 대한 <문학적> 관념을 인정하는 저자 발자크인가? 보편적 지혜인가? 낭만적 심리학인가? 그것을 안다는 것은 영원히 불가능하다. 왜냐하면 글쓰기란 모든 목소리, 모든 기원의 파괴이기 때문이다. 글쓰기는 우리의 주체가 도주해 버린 그 중성, 그 복합체, 그 간접적인 것, 즉 글을 쓰는 육체의 정체성에서 출발하여 모든 정체성이 상실되는 음화(negative)²⁾이다.

* 이 글은 1968년 <망테이이Manteia>지에 발표된 것으로 <언어의 살랑거림 Le Bruissement de la langue>(Seuil, 1984)에 재수록되었다.

1) 여기에 나오는 일련의 수식어들은 전부 여성명사들로서, 그것을 환경하는 소유형용사 또한 여성이다. 따라서 이 소유형용사는 단순히 <그> 혹은 <그것의>로 풀이될 수 있지만, 계속해서 반복되는 이런 여성 소유형용사의 사용은 여성성을 강조하기 위한 것으로 받아들여지며, 따라서 이 글에서는 <그녀의>로 옮기고자 한다.

2) 여기서 바르트는 명암·흑백 등이 파사체와는 반대가 되는 음화의 이미지를 통하여, 글쓰기 언어에서의 주체의 부재와 그 반복적인 양상을 말하고 있다.

아마도 그것은 항상 그래왔던 것 같다. 하나의 사실이 현실에 직접 작용하기 위해서가 아니라, 자동사적인 목적으로 이야기되기만 하면, 다시 말해 상정을 실천하는 것 외에 다른 어떤 기능도 가지지 아니하면, 그때 이런 분리가 나타난다. 목소리는 그 기원을 상실하고 저자는 그 자신의 죽음으로 들어감에, 글쓰기가 시작된다. 그렇지만 이런 현상에 대한 감정은 매우 다양하게 나타났다. 민속학적인 사회에서의 이야기는 어떤 인간이 아닌, 엄밀히 말해 우리가 결코 그 〈천체성〉을 찬미하는 것이 아니라, 기껏해야 그 〈언어 수행〉 즉 서술적 약호의 지배)를 찬미하는 매개자·사면·낭송자에 의해 담당되어 왔다. 저자란 중세를 벗어나자마자 영국의 경험주의와 프랑스의 합리주의, 종교 개혁의 개인적인 신앙과 더불어 우리 사회가 개인(individu)의 평성을, 좀더 고상하게 말한다면 〈인격〉(personne humaine)이라는 것을 발견한 후에 생산된 현대적인 인물이다. 그러므로 문학 안에서 저자의 〈인간〉(personne)에 최대의 중요성을 부여한 것은, 자본주의 이데올로기의 요약이자 귀결인 실증주의라는 것은 지극히 논리적이다. 저자는 아직도 문학사의 교과서나 작가의 전기, 잡지의 대담, 그리고 저자의 내적 일기에 의해 그들의 인간과 작품을 연결시키려는 문학가들의 의식 속에서도 여전히 지배적이다. 일반적인 문화 안에서 발견되는 문학의 이미지는 가차없이 저자, 그 인간·생애·취향·정념에 집중되어 있다. 비평 또한 대부분의 경우, 보들레르의 작품은 인간 보들레르의 실재이며, 고흐의 작품은 곧 그의 광기이며, 차이코프스키의 작품은 그의 악덕이라고 말한다. 이렇듯 작품의 설명은 언제나 작품을 만들어 낸 사람 쪽에서 포착되어 왔다. 마치 다소간에 투명한 허구의 일체고리를 통하여 거기에 있는 결국 언제나 하나의 유일하고도 동일한 사람의 목소리가, 자신의 〈속내이야기〉를 털어 놓는 저자가 존재한다는 것처럼.

비록 저자의 제국이 아직도 무척 강력하기는 하지만(신비평은 자주 그 제국을 공고히 했을 뿐이다), 벌써 오래 전부터 몇몇 작가들이 그것을 붕괴

하려고 시도해 온 것은 자명하다. 프랑스에서는 아마도 말라르페가 그 첫번째일 것이다. 그는 지금까지 언어의 소유주라고 여겨져 왔던 자를 언어 자체로 대체할 필요성을 광범위하게 인식하고 예견했다. 그에게서 또 우리에게서도 마찬가지이지만, 말하는 것은 언어가 저자가 아니다. 쓴다는 것은 선행적인 불개성(impersonnalité) — 사실주의 소설가들의 그 거대한 관공생과는 결코 혼동될 수 없는 — 을 통하여 〈자아〉가 아닌, 오직 언어만이 작업하고 〈수행하는〉 바로 그 지점에 도달하고자 하는 것이다. 말라르페의 모든 시화는 글쓰기를 위해 〈저자를 제거하는 데에 있었다(뒤에서도 살펴보겠지만, 이것은 독자의 자리를 회복시키고자 함이다). 발레리는 자아의 심리학으로 인해 조금은 혼란한 상태에서 말라르페의 이론을 약화시키기는 하였지만, 그의 고전주의적 취향에 의해 수사학의 가르침을 준수하면서도 계속해서 저자를 의문시하고 조롱하였고, 자신의 활동의 언어학적이고도 〈모험적인〉 성격을 강조하였으며, 전 산문 저술을 통하여 문학의 본질적인 예술적 조건을 위해 투쟁하였다. 그 조건 앞에서, 작가의 내제성에 대한 모든 의의는 순전히 미신적인 것으로 보였던 것이다. 프루스트 자신도 그의 분석(analyse)이라 불리는 것의 외관상 심리적 성격에도 불구하고, 작가와 작중인물의 관계를 지극히 정교한 수법으로 가차없이 뒤섞어 놓는 일에 몰두하였다. 그는 저자를 보고 느끼고 쓰는 자가 아니라, 이제 글을 쓰려고 하는 자로 만들었다(소설의 그 젊은이, 그런데 사실 그는 몇 살일까? 누구일까? 글을 쓰고 싶어하지만, 글을 쓸 수 없는 그 그리고 소설은 드디어 글쓰기가 가능해질 때 끝이 난다). 프루스트는 현대적인 글쓰기에 그 서사시를 부여했다. 근본적인 뒤집음에 의해 그는 사람들이 자주 말하는 것처럼 그의 삶을 소설 속에 투여한

3) 여기서 거세적이라고 옮긴 프랑스어의 castratrice는, 거세라는 1차적 의미에서 더 확대되어 신체의 다른 부위를 절단하거나 훼손시킨다는 의미를 가지고 있다. 따라서 〈거세적인 객관성〉이란 모든 반응이나 다양한 해석을 차단시키는 불구의, 풍요롭지 않은 그런 직접적인 객관성으로 해석될 수 있을 것이다.

것이 아니라, 그 자신의 삶을 작품으로, 그가 쓰는 책은 그 작품의 모델이 되는 그러한 작품으로 만들었던 것이다. 사를뤼가 몽테스키외를 모방한 것이 아니라, 바로 그 일화적이고 역사적인 현실 속에서의 몽테스키외가 사를뤼에서 파생된 2차적인 단편에 지나지 않는 것이다.” 그리고 현대성의 선사시대라 할 수 있는 초현실주의에 국한시켜 생각해 보아도, 그것은 분명 언어에 최상의 자리를 부여할 수는 없었다. 왜냐하면 언어는 체계이나 이 운동이 목표표로 하는 것은 낭만적이기도 — 게다가 환상적인, 왜냐하면 약호는 파괴될 수 없으며, 단지 <유희하는> 것만이 가능하므로 — 약호의 직접적인 전복이었기 때문이다.) 그렇지만 초현실주의는 기대하던 의미를 감작스레 좌절시킬 것을 권유하면서(이것이 초현실주의의 저 유명한 <돌발 비약>(saccade)이다), 머리가 의식하지 못하는 것을 손에게 되도록 빨리 쓰는 임무를 맡김으로써(이것이 사를뤼 기술이다), 또 여러 사람이 함께 쓰는 글쓰기의 체험과 원칙을 인정함으로써, 저자의 이미지를 탈신성화하는 데 공헌하였다. 그리고 마지막으로 문학 밖에서도(사실 이런 구별은 이제 낡은 것이다), 언어학이 언술행위 전체가 대화자들이라는 인간에 의해 채워지지 않고서도 완벽하게 기능하는 하나의 텅 빈 과정이라는 것을 보여 주면서, 저자의 파괴에 귀중한 분석 도구를 제공하기에 이른다. 언어학적으로 말한다면, 저자는 마치 다가가 나가고 말하는 자에 지나지 않는 것처럼, 글을 쓰는 사람 외에 다른 아무것도 아니다. 언어는 <인간>이 아닌 <주어>를 알 뿐이다. 그리고 이 주어는 그것을 명시하는 언술행위 자체를 떠나서는 텅 빈 것으로서, 언어를 <말하는 데>, 다시 말해 언어를 고갈시키는 데에 그친다.

저자의 멀어짐은(브레히트와 더불어 우리는 그것이 진정한 <거리두기>)라고

4) 사를뤼는 포루스트의 <잃어버린 시간을 찾아서 À la Recherche du Temps Perdu>에 나오는 동성연애자의 대표적인 인물로, 당시 시인이자 귀족이며 그 오만함으로 사회에서 명성이 드높았던 몽테스키외라는 실제 인물에서 차용한 것으로 간주되어 왔다.

말할 수 있을 것이다. 저자는 문학적 무대 저 끝에 있는 단역 배우처럼 축소된 다) 하나의 역사적 사실, 혹은 글쓰기의 행위만이 아니다. 그것은 현대적인 글쓰기를 완전히 변모시킨다(혹은 같은 말이라는 하지만 텍스트는 그 속에서, 그 모든 층 위에서 저자가 부재하도록 만들어지고 임해진다). 우선 시간도 더 이상 같은 것이 아니다. 우리가 저자의 존재를 믿는 한 저자는 항상 그의 책의 과거로 간주되어 왔다. 책과 저자는 <전>(avant)과 <후>(après)로 배열된 채 동일선상에 위치한다. 저자는 책을 부양하는 것으로 여겨졌다. 다시 말해 책 이전에 존재하고, 책을 위해 생각하고, 피로워하고, 살아가는 것으로, 그는 아버지와 자식의 관계에서처럼 자신의 작품과 선행적인 관계를 가진다. 이와 반대로 현대적인 필사자(scripteur)⁵⁾는 자신의 텍스트와 동시에 태어난다. 그는 자신의 글쓰기를 선행하거나 초과하는 존재를 어떤 방식으로든 갖고 있지 아니하며, 자신의 책이 술어가 되는 그런 책의 주어가 아니다. 거기에는 단지 언술행위의 시간만이 존재하며, 모든 텍스트는 영원히 지금 여기서 씌어진다. 사실인즉(혹은 그 결과), 쓴다는 것은 더 이상 기록·확인·재현·묘사(peinture, 고전주의자들)이 말하려는 조작을 가리키는 것이 아니라, 옥스퍼드 철학의 영향을 받은 언어학자들이 수행동사(performantif)⁶⁾라고 부르는 것, 정확히 말해

5) 전기적이고 심리적인 주체로서의 저자의 개념은, 바르트의 후기 문학 실천에 이르러(필사의 개념으로 대체된다) 저자의 개념이 무엇보다도 실증주의적이고도 합리주의적인 정신에 의거한 것이라면, 저자는 그 자신의 텍스트를 결코 초월할 수 없는 언술행위 안에서만, 자신을 스도하는 자이다. 원래 프랑스어의 scripteur(라틴어 scriptor)라는 말은 작가·저자의 동의어로, <글을 쓰다>를 의미하는 라틴어 scribere에서 나온 말로, 같은 어원에서 파생된 필경사·서사·서생을 의미하는 scribe(라틴어 scriba)와는 구별된다. 그러나 바르트는 어원의 이러한 두 가지 의미를 다 수용하여, 작가란 심리적인 주체가 아닌, 신행하는 글쓰기를 배끼며 변형하는 자라는 점에서 이 말을 사용하고 있으며, 따라서 이 글에서는 필사자로 옮기고자 한다. 쓰기를 실천하는 자로서의 필사자는 말하는 자, 즉 화자(locuteur)와 대립된다.

6) 수행동사는 명령하다·선언하다·약속하다라는 동사처럼 말하는 동사에 하나의 행동을 수행하는 동사를 가리킨다. 수행동사 혹은 언어 수행이라고 불리는 이 언어학 용어는 언어 능력(compétence)에 대립되는 것으로, 『구체적인 언어의 실제적인 사용』을 의미한다. (……) 언어 능력은 추상적이고도 이상적인 것이지만, (……) 언어 수행은 구체적인, 기억의 현재,

인쇄행위가 발화하는 행위)에 어떤 내용(어떤 연표)도 가지지 아니하는, 그런 진귀한 인쇄적인 형태를 가리킨다(전적으로 1인칭과 현재 시제로 주어지는). 그것은 뭔가 왕들의 <검은 선언하노니>, 혹은 고대 지면의 <나 는 노래한다>와도 같다. 이렇게 저자를 매장하고 난 현대의 필사자는 선 배들의 비장한 관점에 따라 손이 사상이나 장념을 표현하기에는 너무 느 리며, 그 결과 필요의 법칙을 만들어 이 느낌을 강조하고 또 자신의 형 식을 무한히 <가다듬어야> 한다고는 믿을 수 없게 되었다. 반대로 그에 게서 손은 모든 목소리로부터 차단된 채 단순한 기재(inscription, 표현이 아닌)의 몸짓에 이끌려 기원이 없는 장을 그려 나간다. 또는 적어도 언어 라는 기원 외에는, 다시 말해 모든 기원을 끊임없이 문제시하는 언어 외 에는 다른 어떤 기원도 가지지 아니한다.

우리는 이제 텍스트가 하나의 유일한 의미, 즉 <신학적인> 저자 — 신 의 <메시지>인) 의미를 드러내는 단어들의 행으로 이루어진 것이 아니라, 그 중 어느 것도 근원적이지 않은 여러 다양한 글쓰기들이 서로 결합하 며 반복되는 다차원적인 공간이라는 것을 알게 되었다. 텍스트는 수많은 문화의 온상에서 온 인용들의 짜임이다. 위대하고, 동시에 회극적인 저 영원한 필경사 부바르와 페뤼제처럼 — 그 우스꽝스런 심오함이 바로 글쓰기의 진실을 말해 주는 — 작가는 결코 근원적인 몸짓이 아닌 다만 이전의 몸짓을 모방할 뿐이다. 그의 유일한 권한은 글쓰기를 뒤쫓거나 대 량화게 하여, 그 중 어느 하나에도 의존하지 않게 하는 데에 있다. 그가 자신을 표현하고 싶다면, 적어도 그가 <번역하고자> 하는 내적인 <것>은

고쳐 말하는 것, 부주의 등 언어 이외의 요소에서 오는 불완전한 형식까지도 포함한다.』(정 민·배영남 <언어학 사전> 한신문화사, 1982, 557쪽)

7) 폴로베르의 미원의 작품 <부바르와 페뤼제>는, 백과사전적인 지식을 그대로 실생활에 적 용하려는 우스꽝스럽고 회화적인 두 인물의 이야기이다. 바르트는 이 작품을 페러디의 대표 적인 걸작으로 간주하고 있으며, 문학과 있어 모방이나 표절의 문제는 어쩌면 문학 언어의 특성이기도 하다는 견해를 표명하고 있다.

그 자체로서 이미 만들어진 사전일 뿐이라는 것을 알아야 한다. 사전 안 에서 낱말들은 다른 낱말을 통해서만 설명될 수 있으며, 또 그것은 무한 하다는 것을, 우리는 이런 모험의 대표적인 사례를 청년 토머스 드 린스⁸⁾에게서 찾아볼 수 있다. 그리스어에 능통한 그가 지극히 현대적인 사상 과 이미지들을 그 죽은 언어로 번역하기 위해서는 보들레르의 지적처럼 <〈인공 천국에서〉, 『그는 순전히 문학적인 주제에 대한 일반적 연구에서 유래하는 사전보다 훨씬 더 복잡적이고 확대된 항상 준비된 사전을 그 자신을 위해 창조해 냈던 것이다』> 저자를 계승한 필사자는 이제 더 이상 그의 마음속에 정념이나 기분·감정·인상을 가지고 있지 않고 다만 하나의 거대한 사전을 가지고 있어, 거기서부터 결코 멈출 줄 모르는 글 쓰기를 갈아올린다. 삶은 책을 모방할 뿐이며, 그리고 이 책 자체도 기호 들의 짜임, 상실되고 무한히 지연된 모방일 뿐이다.

이렇게 저자가 멀어지면, 텍스트를 <해독>한다는 주장은 전적으로 쓸 모 없는 것이 된다. 텍스트에 저자를 부여하는 것은 그것에 안전장치를 부과하고, 최종적인 기의(signifié)를 제공하고, 글쓰기를 봉쇄하는 것이 다. 이러한 개념은 비평에 아주 걸맞는 것이다. 비평은 작품 아래에서 저 자(혹은 그 위격(風格)에 해당하는 사회·역사·심리·자유 등을 발견하는 것을 주요 임무로 삼는다. 그리하여 저자가 발견되면, 텍스트는 <설명되 고>, 비평은 승리한다. 따라서 저자의 통치는 역사적으로 곧 비평의 통치 였으며, 그리고 이런 비평(비록 그것이 신비평이라 할지라도) 오늘날 저 차와 더불어 봉쇄되어 가고 있다는 것은 전혀 놀라운 일이 아닐 것이다. 글쓰기의 복수태 안에서 모든 것은 풀어 나가야(démeier) 하는 것이지, 해독해야(déchiffre) 할 것은 아무것도 없다. 그 구조는 연속적이며, 그

8) Thomas De Quincey(1785-1859): 영국 작가로서 <영국인 아편쟁이>의 고백 Confessions of an English Opium-Eater, <살인의 예술적 고찰> 등의 작품을 남겼으며, 보들레르에게 많은 영향을 끼쳤다.

모든 이름새나 모든 단계에서 (풀려 나갈 수 있지만) 마치 스타킹 풀이 나
 갔다고 말하는 것처럼, 거기에는 바타이 없다. 글쓰기의 공간은 답사하는
 것이지 꿰뚫는 것이 아니다. 글쓰기는 끝없이 의미를 상징하지만, 그러나
 그것은 언제나 의미를 증발하기 위해서이다. 글쓰기 의미를 체계적으로
 비워 나간다. 이렇게 해서 문학은(이제부터는 글쓰기라고 부르는 편이 더 나
 을 것이다) 텍스트에 (그리고 텍스트로서의 세계에) 하나의 <비밀>을, 최종
 적인 의미를 부여하기를 거부하면서, 이른바 반신학적이라고 할 수 있는
 활동을, 진정으로 혁명적인 그런 활동을 분출시킨다. 왜냐하면, 의미를 고
 장시키는 것을 거부하는 것은, 결국 신과 그 삼위일체 위격인 이성·과
 학·법칙을 거부하는 것이기 때문이다.

발자크의 문장으로 돌아가 보자. 아무도(어떤 <인간>도) 그 문장을 말하
 지 않는다. 그 근원이며 목소리는 글쓰기의 진정한 장소가 아니다. 그 진
 정한 장소는 바로 글 읽기이다. 하나의 정확한 사해가 이 사실을 보다 분
 명히 해줄 것이다. 최근의 한 연구⁹⁾는 그리스 비극의 구성상의 모호성을
 밝혀 주었는데, 그 텍스트는 이중적인 의미의 단어들로 짜여져 있어 각
 각의 인물들은 그 말들을 일방적으로 이해한다는 것이다(이 지속적인 오
 해가 바로 <비극적>인 것이다). 그렇지만 거기에는 각각의 말들을 그 이중
 성 속에서 이해하는 누군가가 있는데, 다시 말해 자기 앞에서 말하는 인
 물들의 귀머슴까지 이해하는 누군가가 있는데, 이것이 바로 독자라는 것
 이다(혹은 이 경우엔 청자). 이렇게 해서 글쓰기의 총체적 존재가 드러
 난다. 텍스트는 수많은 문화에서 온 복합적인 글쓰기들로 이루어져 서로
 대화하고 풍자하고 반박한다. 그러나 기에는 이런 다양성이 집결되는 한
 장소가 있는데, 그 장소는 지금까지 말해 온 것처럼 자자가 아닌 바로

9) Jean - Pierre Vernant et Pierre Vidal - Naquet, <고대 그리스의 신화와 비극 Mythe et tragédie en Grèce ancienne>, Paris, 1972를 말한다.

죽자이다. 독자는 글쓰기를 이루는 모든 인용들이 하나로 상실됨 없이
 기체되는 공간이다. 텍스트의 통일성은 그 기원이 아닌 독적지에 있다.
 그러나 이 독적지는 더 이상 개인적인 것일 수는 없다. 독자는 역사도
 전기도 심리도 없는 사람이다. 그는 썩어진 것들을 구성하는 모든 흔적
 들을 하나의 동일한 장 안에 모으는 누군가일 뿐이다. 그러므로 위선적
 으로 독자의 권리의 대변자인 양 자처해 온 인본주의라는 이름하에 이
 새로운 글쓰기를 비난한다면, 그것은 가소로운 일일 터이다. 고전 비평은
 결코 독자를 다룬 적이 없다. 고전 비평에서는 글을 쓰는 자 외에 문학
 에서 어떤 사람도 존재하지 않는다. 상류사회 자체가 배척하고 무시하고
 은폐하고 파괴해 온 것을 이제서야 마치 위하는 양 뻔뻔스럽게 글쓰기
 를 비판하고 나선다면, 우리는 그런 반어적인 수법에 더 이상 속아 넘어
 갈 수 없다. 이제 우리는 글쓰기에 그 미래를 되돌려 주기 위해 글쓰기
 의 신화를 전복시켜야 한다는 것을 안다. 독자의 탄생, 독자의 죽음, 이
 라는 대기를 치러야 한다.

머 리 말

이 책은 원래 1956년 토론토대학에서 행해진 5개의 강연(Alexander 강연회)의 한 시리즈로 나온 자료로 구성되어 있다. 그 자료들은 이어서 1957년 영국과 캐나다에서 수정되어지고, 출판되어졌으며, 미국에서 이제 처음으로 출판하려 하는 것이 다시 수정되어진 이 책이다.

내가 강연에 초청되었을 때 나는 이 강연들이 전적으로 전기——문학전기(literary biography)의 문체에만 기여하도록 하고 제안했다. 전기의 이 갈래는 결코 전기예술(biographical art)의 일반적인 논의로부터 완전히 분리시켜진 적이 없었다고 나는 생각했다. 그 목적을 위해서 한 중요한 문학적 자——헨리 제임즈——의 생애를 정리하고 재창조하려는 나의 노력은 내가 스스로 적용해 보려 하는 그 이론들과 아울러 개인적인 체험에 토대되는 것을 허용할 수 있으리라고 생각했다.

그 강연들은 결과적으로 그 강연에서 계획하고 토론했던 문제들에 대해 20년 이상의 기간 동안의 생각들을 대표하고 있다. 내가 그 강연들을 준비하려 했을 때 나는 내 책들 속에서 앙드레 모로와의 Clark 강연회에서 행한 「전기의 양상들」(*Aspects of Biography*)의 불어판(1928)이 내가 오래 전에 파리에 있으면서 읽고 표시하고 하여 남고 더럽혀져 있을 때 해롤드 니콜슨경의 Hogarth 강연회에서 행한 「영국 전기의 발달」(*The Development of English Biography*) (1927)이 위책과 비슷하게 공부했던 흔적을 남기고 있음을 알았다. 이 분야

를 개괄해 보면서 나는 최근에 이 어려운 예술의 '이론'에 대해서 몇 가지 역사적 저술과 학술잡지에서 수시로 보이는 에세이를 제의하고는 거의 출판된 것이 없었음을 발견했다. 1920년대에는 리튼 스트라치(Lytton Strachey)와 그의 친구 버어지니아 울프의 자극을 받아 전기의 형식에 관한 유익한 논의가 행해졌었다. 그러나 블룸즈버리 그룹(the Bloomsbury Group)은 사라졌다. 스트라치와 종년의 나이에 죽었고 그의 모방자들은 그의 가장 나쁜 점인 매너리즘을 인계받았다. 제2차 세계 대전의 물결은 울프 여사에게도 밀려왔고, 가장 위대하고 생생한 논의는 끝이 났다. 아울러 이 세기의 처음 10년간과는 달랐던 전기서술의 물결도 끝이 났다.

나의 강연은 전기를 이 세기 중반의 쫓점에로(mid-century focus) 옮겨갈 시기가 되었음을 느끼는 데서 출발했다. 이 세기 중반에 와서 그 논의를 재정식함에 성공했다고 말하기는 너무 이른 것일런지 모른다. 그러나 「Atlantic Monthly」(이 서문을 쓰는 시기와 같은 시기)지의 논제 속에서 Iris Origo가 나의 책에서 자극을 받아 전기에 관한 지도적인 논문을 쓴 것을 발견한 것은 매우 고무적인 일이다. 또한 몇 주일 전에 「Nation」지의 문학부분에서 이 책을 자세히 읽었을 뿐만 아니라 스스로 문학전기를 다루는 책을 쓰기 시작하려 하는 작가에 의해 써어진 한 논문이 나타났다. 그것은 아마도 4반세기 전에 스트라치에 의해 현대의 전기에 던져졌던 도전이 이제 더 넓은 이해를 얻었음을 보여주는 것일 것이다. 왜냐하면 우리는 그의 재능을 깨닫고 그의 잘못을 평가할 수 있게 될 것이기 때문이다. 그를 높이 평가할 수 있는 점은 여러 가지가 있고, 우리는 그의 명제가 완벽한 것은 아닐지라도

도 그의 방법론과 겨루어 볼 수 있다. 우리는 스트라치가 그 자신의 혐오감이라는 어두운 거울 속에 그의 주제를 놓아 놓았으며 이 방법은 우리가 전기작가로서 기대하는 재판성을 부여받을 수 없는 것임을 알고 있다. 그러나 그가 전기의 도말점에 대해서 발한 것, 또 그가 방대한 양의 자료의 처리에 대해서 가르친 것은 여전히 유용하게 연구되어지고 있다. 너무 많은 전기작가들이 너무 빈번하게 그들의 메이저 속에 빠져 들어가 버린다. 또한 너무 많은 색인 카드들이 삶의 형태로만 들어가지도 않은 채 대중의 면전에 내던져지고 있다.

이 시대의 전기의 재평가에 대해서는 다른 중요한 이유가 있다. 나는 최근에 몇몇 비평가들의 전기를 문학비평에서 제외시키려는 시도에 충격을 받았다. 그들은 우리가 문학작품을 그 창작자들과 분리시켜야만 한다고 주장한다. 이것은 매우 전제된 방법으로 나아갈 경우 작가의 텍스트의 중요성을 주장하는 것이 되는 반면, 문학작품은 우리가 쫓병이나 박물관에서 교대의 장식품을 볼 때와 마찬가지로 단순한 가공물이라는 관점에도 이끈다. 나는 문학의 그러한 비인간화를 받아들이기란 어렵다고 생각한다. 결국 문학의 소리는 "침묵의 소리"의 하나가 아니다. 그것은 생각되어질 수 있는 것처럼 쉽사리 말을 하는 사람 또는 듣고 있는 세계와 분리되어질 수 있는 것은 아니다.

우리가 한 그림을 벽에서 떼내어 우리의 눈을 그 그림의 틀 속에다 고정시키려고 노력해도 완전히 벽을 깨닫지 못하게 될 수는 없고 그와 인접한 그림들을 깨닫지 않게 될 수도 없다. 그리고 우리가 시에 아무리 몰두한다 해도 눈에 보이는 모습을 하고 있는 페이지와 프린트를 완전히 잊어버리지는 않는

다. 그러나 또한 마찬가지로 우리가 읽을 때 귀에 들리는 형식과 삶 속으로 들어오는 다양한 의미와도 연결되어진다. 그 이유는 우리가 한 순간도 우리의 내면의 시각(vision)을 조정할 수 없기 때문이다. 우리의 비평의 상상력은 비평하려 하는 작품의 주변을 떠도는 방법을 지니고 있다. 우리는 우리가 깨달을 수 있을 뿐만 아니라 조정할 수 있는 사고보다는 더 무의식적인 사고를 작용하게 한다. 이것이 비평행위의 기본이 되는 진리이다. 그 행위는 결코 우리의 “신비평가들”이 지니고 싶어하는 순수성을 지닐 수 없다. 그것은 텍스트의 단순한 해석보다는 좀더 커다란 것——문학의 진면적 연구라고 표현할 이 가장 적당한 어떤 것——의 하나로 남아 있기를 원한다.

비평가와 해설자의 마음 속에서 견지되고 있는 것은 몇몇 우리 전기작가들이 여전히 동의하고 있는 문학전기의 낡은 개념이다. 이것은 문학전기가 색인 카드의 축적과, 무엇인가가 항상 인용되고 있는 기록의 집적과, 달력과 같은 연대기로 구성되어진다는 믿음이다. 이러한 방식에 의해서 그들은 현실적으로는 그의 작품활동과 아무런 관련이 없는 한 작가의 매일 개인의 생활의 부분을 기록한다. 또한 (트비 엘레 교수와 오스틴 워렌 교수가 다음과 같이 지적하고 있는 것은 매우 타당하다. 즉 그러한 접근방식은,

“심리적인 사실을 전혀 무시한다. 예술작품은 한 작가의 현실적인 삶보다는 오히려 꿈을 구체화하고 있을 것이다. 또는 그것은 그 뒤에 실제인물이 숨어 있는 ‘가면’, ‘비자기’(antself)일 수도 있을 것이다. 또는 그것은 작가가 도피하고 싶어하는 삶을 그린 그림 일수도 있을 것이다. 더구나 우리는 예술가가 그의 예술에 의하여 삶을 다르게 경험했는지도 모른다는 것을 잊어서는 안된다. 현

실의 경험은 문학에서의 용도라는 관점에 의해서 보여지고 예술적 전통과 선입관에 의해 미리 부분적으로 형성되어져서 그에게 다가오는 것이다.”

이 훌륭한 비평가들이 결국 말하고 있는 것은 작가의 전기는 그 작가의 상상적인 삶(일상적인 삶과 구별되는)과 관계되어야 한다는 것이다. 이것은 매우 타당하다. 그러나 그들은 또한 작가의 상상력은 전기작가의 능력을 보여주는 것이며 우리는 단지 외면적인 일들——출판년월일, 작가가 편지 속에서 말한 것, 그의 일상적인 습관, 그의 애정문제(또는 그것의 결핍), 그리고 다른 ‘객관적인’ 사실들을 기록해 나갈 수밖에 없다고 가정하고 있기도 하다.

《비평이란 본질에 있어서 부분적으로는 전기적 과정(biographical process)임을 배워야만 할 것이다. 이 책에서 가장 긴 부분이 이러한 생각을 나타내 보이는 데 제공되고 있으며 나는 그것이 문학전기의 근본이라고 믿는다. 왜냐하면 나는 전기작가에 있어서 한 작가의 전기를 쓰려고 할 때 그의 내면생활 즉, 그가 쓰는 행위를 하면서 살았던 예술가로서의 삶의 부분, 문학적 관습과 예술적 신념전과 전통 속에 교묘하게 섞여 있으면서 문학으로 가장하여 나타나고 있는 부분의 탐구 없이 쓴다는 것은 불가능하다고 확신하기 때문이다. 이것을 ‘심리학적’이라 하여 배치하고 있는 것은 몇몇 학자들 사이에 알려져 있고, 나는 오히려 쓸모없고 때로는 잘못 알려지기조차 하는 비전문적인 문학의 정신분석이 많이 있음을 알고 있다. 그러나 조심스럽게 수집되어진 데이터와 작품속에서 반복되어지고 있는 패턴의 관찰에 기초하고 있는 심리학적 사고가 어찌

서 「집이야」(Twelfth Night)의 첫번째 밤에 대한 끝없고 결론이 없는 서술 만큼 또는 플스페르(세익스피어 작품 속의 인물)가 초원에 관해 지절이도록 고안되어지기 전에 세익스피어가 실제로 썼던 것 만큼 가치가 없는 것일까? 작가가 있다면 시 속에서 그의 감정을 말하고 있는 것을 들을 때, 또는 그가 있다면 소설 속에서 그의 세계를 나타내고 있는 것을 읽을 때 그 작가에 관해 몇 가지 관찰을 해보는 것이 불가능한 것일까? —이 관찰들이 틀림이 나 여러 종류의 점진실에서 매일매일 그를 만나는 사람들의 관찰보다 진실되지 않는 것일까? “나에게 그 작가가 어떤 사람인가 말하라, 그러면 나는 너에게 그 가 무엇을 의식하고 있었는가를 말하리라” 하고, 헨리 제임스는 언젠가 말했다. 작품의 비평과 분석작업을 하는 오늘날의 전기작가는 이것을 교쳐서 말할 수 있을 것이다. “나에게 그 작가가 무엇을 의식하고 있었는가를 말하라. 그러면 나는 너에게 그가 어떤 사람인가를 말하리라.”

문학전기에서의 엄격한 연대기적 서술을 반대하는 논의 속에서 나는 우리가 우리의 힘으로는 시간 속을 앞뒤로 자유로이 다니는 프로스트적인 즐거움을 허용할 수 없다는 것을 느낀 한 동료로부터 비판을 받고 있음을 알았다. 나는 연대기적인 진행이 있음을 시인한다. 이것은 내게 있어 자명한 것이다. 그러나 나는 모로아씨의 다음과 같은 말에 찬동하기란 어렵다고 생각한다. “어떤 전기 속에서 ‘이 위대한 정치가는 조그마한 마을에서 태어났다...’고 미리 예견하고 있는 것은 언제나 잘못된 것이다. 어떠한 어린이도 위대한 정치가는 아니다. 사람은 누구나 그 삶에 알맞는 나이와 모습을 성공적으로 찾아낸다.” 모로아씨는 오히려 우리로 하여금 여지껏 된

게 하길라는 기묘한 게임을 하도록 바라고 있다. 내가 한 번의 전기를 선택할 때, 전기작가에게 흥미를 일으키게 한 군인이 아니라 소설가라든가 정치가의 생애를 다룬 것임을 그 책을 펼치기 전에 이미 나는 알고 있는 터이다. 전기를 읽어 가는 동안 가령 스트라트포드-온-에이븐(Startford-on-Avon, 세익스피어가 난 마을)에서 태어난 이 아이가 단순한 아이가 아니라 사실은 모른다고 나는 우릴 수 없다. 결국 이 아이는 「헐릿」을 쓰고자 하는 아이인 것이다. 그러므로 프로스트가 기억과 연상 속을 자유로이 왔다갔다 하듯 전기작가가 그가 가장 잘 할 수 있는 방식으로 쉽게 시간 속에 자유로이 들어와 전기를 써서는 안 된다는 깨달음 나는 알지 못한다. 내 마지막 강연부분에서 보여준 바와 같이, 이렇게 함으로써 우리는 달력과 시제에 의존하는 삶보다, 일층 생생한 한 사할을 그릴 수가 있다. 70세에 자기 초상화 앞에 앉아 있는 사나이는, 모로아씨가 말한, 그 어린이인 것이다. 그리고 그 아이는 그의 70세에 자기 초상화 앞에 앉게끔 운명지어져 자란 것이다. 하나의 전기를 읽는 우리의 출발점이 강보에서 출발할 필요가 꼭 있는 것은 아니고 그가 위업을 성취한 때 서 시작하면 그만이다. 그의 인생을 모양짓게 하는 미의 여신——또는 악마——이 지켜보는 가운데 그의 강보를 우리가 자유롭게 왔다 갔다 하면서 엿보는 것은 바로 그의 위업의 성취 그 때문인 것이다.

현체의 이 책은, 머리말과 제 3장에 덧붙인 T.S. 엘리엇에 대한 인용구를 빼면, 내용상 조금 앞에 나온 책과 같다. 이 책을 씀에 있어, 나는 1952년 시카고대학의 ‘무더특강’(Moo-

dy Lecture)에서 처음으로 전기에 대한 어떤 공식과 내 생각을 발표한 이래 그것을 「헨리 제임즈의 서한문선」(1955)의 서문과 「헨리 제임즈론——미체험된 세월」(1953)의 서문에서 확대하여 전개한 점을 그리고자 하였다. 즉, 「뉴 리퍼블릭」지에 실리고, 1955년 B.B.C. 제3방송에서 행한 논문인 ‘시간과 전기작가’가 그것이다. 또한 나의 학설 중의 어떤 것은 1956년 「뉴욕 타임즈」의 서평판에 발표된 전기에 관한 한 논문에서 구체화되어 있다. 나는 토론토대학의 ‘알렉산더 강연’(Alexander Lectures)를 하도록 초청해준 A.S.P. Woodhouse 교수와 시카고 대학 Moody Lecture를 통해 전기에 대한 나의 이론을 펴도록 고무해준 Morton Dauwen Zabel 교수에게 특별한 고마움을 표하고 싶다.

1959. 2. 14

뉴욕 대학교에서

배은 에 펠