

『프랑스 중위의 여자』의 서사전략

김 상 구
(청운대학교)

Kim, Sang-Gu. (2001). The narrative strategy in French Lieutenant's Woman. *English Language & Literature Teaching*, 7(2), 115-127.

This study aims to investigate John Fowles's *The French Lieutenant's Woman*. This important postmodern novel is arguably the most important fiction published in England during the 1960's. John Fowles, along with Muriel Spark, Iris Murdoch and Doris Lessing is one the most influential postmodern writers. This is a study on the narrative technique, multifarious endings, parody and author intrusion. *The French Lieutenant's Woman* is metafiction - a novel about writing a novel. The author says "This story I am telling is all imagination" in chapter 13. That is to say that John Fowles subverts traditional and even modernist poetics. His own intentional attempt to depart from traditional narrative structure is itself one of the novel's central issues. Through *The French Lieutenant's Woman* John Fowles shows postmodernist writers' narrative strategy.

I.

존 파울즈(John Fowles)는 작가로서 조금은 늦은 나이인 37세에 소설을 쓰기 시작했지만 영국의 현대 소설가로서는 드물게 비평가들과 독자들로부터 동시에 인기를 누리는 작가이다. 2차 세계대전 이후의 영국소설문학은 주제나 형식에 있어서 다소 정체와 퇴보의 양상을 보여왔다. 이러한 침체기 동안에 활동한 작가들 가운데 파울즈는 인간 본질에 대한 치열한 탐구와 전통적이면서도 실험적인 서술방식을 통해 각별한 주목을 받아 왔다. 그는 과거의 소설문학 전통을 이어받으면서 동시에 그것을 패러디하고 있는 점에서 실험주의자로 보이기도 한다. 비평가들이 그를 언급할 때 사실주의 소설 양식의 유용성을 신봉하는 전통주의자로 평가하면서도 포스트모더니즘 시대의 특징적인 표현 양식인 메타픽션의 대표적인 작가로 거론하는 것은 전통적인 사실주의에 기반을

두면서도 새로움을 추구하는 그의 서술방식 때문이다.

파울즈에 대한 최초의 연구서를 발행한 윌리엄 파머(William Palmer)는 파울즈의 소설세계를 언급하면서 그의 소설을 메타픽션이라고 언급하였고(3), 『파울즈의 소설』(*The Fiction of Fowles*)에서 리얼리즘과 포스트모더니즘의 교차로에 있는 작가로 자리매김하고 있다.(29) 1982년 『존 파울즈』라는 비평서를 발간한 피터 콘라디(Peter Conradi)는 이 책에서 존 파울즈를 현대의 대표적인 메타픽션의 작가로 언급하고 있다. 로버트 쇼츠(Robert Scholes)의 『우화와 메타픽션』(*Fabulation and Metafiction*) (37-45)와 사이몬 러브데이(Simon Loveday)의 『파울즈의 로맨스』(*The Romances of John Fowles*) (58-77)에서 『프랑스 중위의 여자』(*The French Lieutenant's Woman*)를 로맨스로 정의하고 있다. 그를 이렇게 리얼리즘의 전통 위에 포스트모더니즘 소설의 요소를 가미한 메타픽션의 작가로 인정하는 것은 현대 소설가로서 그의 창작 과정에 대한 자의식적 글쓰기를 하고 있기 때문이다.

파울즈는 자신의 작품인 『컬렉터』(*Collector*)에 대해 언급하면서 “이제 우리는 영국 소설의 위대한 전통, 곧 사실주의로 복귀할 필요성이 있다”(Newquist, 220)고 역설하고 있지만 이것은 단순히 전통적 사실주의로의 귀환이 아니라 메타픽션적인 요소가 가미된 매직리얼리즘(Magic realism)이다. 매직 리얼리즘은 사실주의와 로맨스를 절충한 양식이라 할 수 있다. 19세기 사실주의 소설은 전지적 작가가 <말해주기>(telling)수법을 사용하여 독자에게 일방적으로 들려주지만 파울즈의 소설에서는 이와는 다르게 이야기를 전달하는 “나”라는 나레이터는 글쓰기의 주체인 작가의 대리인이면서 동시에 작품의 등장인물이기도 하다. 파울즈가 전통적 사실주의로의 회귀하고 있다기 보다는 전통소설의 한 형식을 비판하고 있고 주제면에서 그 시대의 이념성에 대한 허위 의식을 의문시한다. 전통소설의 양식을 수용하면서 반 모방론적 자의식적 수법을 사용하여 포스트모더니스트의 면모를 보이고 있다고 할 수 있다. 파울즈는 『만티사』(*Mantissa*)에서 픽션은 픽션일 뿐 실체와 무관하다고 언급한 것은 이런 사실을 뒷받침하고있는 셈이다. 비평가들은 파울즈를 윌리엄 골딩(William Golding), 아이리쉬 머독(Irish Murdoch), 뮤리엘 스파크(Muriel Spark), 블라디미르 나보코프(Vladimir Nabokov) 등과 더불어 전통적 리얼리즘 위에 새로움을 추구하는 실험적 작가로 평가하는 것은 그의 소설 세계에 대한 적절한 지적이라 할 수 있다.

주제 면에서도 파울즈의 소설 세계는 예술과 인생과의 관계탐색(스티븐슨 207)이라는 현대인의 실존적 주제를 펼치고 있다. 고대 신화와 문명사에 대한 탐색, 그리고 신과 인간의 자유의지에 대한 지적 성찰, 인간을 구속시키는 절대적 지식과 힘을 파괴시키는 이념의 허구성을 나타내는데 관심을 기울이고 있다.(레몬 114)

이 논문은 소설가로서 파울즈의 여러 작품들 가운데 가장 훌륭한 작품으로 인정받고 있는(콘라디 15) 『프랑스 중위의 여자』에서 그가 전통적 사실주의 소설양식을 패러디 하여 어떻게 새로운 소설양식으로 탈바꿈하고 있는가에 중점을 두고자 한다. 특히 나레이터로 등장하는 ‘나’라는 등장인물이 작가 자신과 찰즈의 모습을 띠고 있기도 하

다. 모더니즘의 소설에서는 작가가 작품의 뒤쪽으로 사라지고 있는데 비해 이 작품에서는 작품의 표면으로 작가가 등장하고 있다. 이러한 작가는 19세기 소설에서 볼 수 있는 진지적 작가가 아니라 수사적 구조물로서의 작가이다. 이 작품에서 작가와 나레이터 사이에는 분명한 거리감이 있다. 작가는 창조자로서 인물과 사건을 조정하지만 나레이터는 사실상 치밀하게 고안된 등장인물에 불과하다. 이러한 나레이터가 자신의 소설을 44장에서 결말을 맺어 보지만 ‘너무도 전통적 결말’이라고 토로하면서 다시 복수결말로 끝맺음을 하고 있다. 또한 파울즈가 이 작품에서 각 장마다 에피그라프를 이용하고 있는데 이러한 에피그라프들이 어떻게 작품과 연관성을 이루어 내고 있는가를 분석해 보기로 한다.

II.

파울즈는 동시대 소설의 실험적인 특징과 전통적인 장르를 혼합시키는 “교차로에 있는 소설가”이다.(팔머 29) 피상적으로 읽을 때 이 소설은 주인공 찰즈(Charles)와 사라(Sarah)가 개성을 억압하는 세계에서 자아를 찾으려고 시도하는 실존적 소설처럼 보이지만, 예술과 인생의 관계 탐색에 관한 소설이다.(스티븐슨 207) 과거의 소설 장르를 의인화하여 현대적 의미를 탐색하고 있다. 단순히 과거의 소설 장르와 스타일을 모방하는 것이 아니라 그것을 패로디하고 있다. 즉 파울즈는 동시대의 미학적 주제와 연결하여 이 소설에서 자신의 소설이론을 극화하고 있다. 과거의 소설 장르, 전통적 형식, 미래에 있어서 소설의 가능성뿐 아니라 소설가와 인물들, 소설가와 독자들 사이에 존재할 수 있는 관계의 본질을 탐색하는 문학비평의 메타 연극적 성격을 보여준다.

3인칭 진지적 시점으로 서술되는 『프랑스중위의 여자』는 13장에서 작가가 소설 속에 개입하여 인물들이 살아 있는 형식으로 어떻게 만들어지는가를 설명하고 있다. 45장과 55장에서 작가는 직접적으로 자신의 글쓰기에 대한 고민을 독자에게 직접 토로하고 있다. 그러나 3인칭 서술이 진행되는 여기저기에서 아무런 예고 없이 수시로 등장하는 1인칭 작가의 간접은 서술자의 목소리를 좇아가던 독자를 당황스럽게 만든다. 소설가이자 신(神)인 파울즈는 13장에서 그의 모습을 드러내어 작가가 작가의 권위를 순간적으로 저버리기 시작하는 피란테로스쿠 메타소설(Pirandelloesque metanovel)로서 그의 소설을 정의한다. 실비오 개기(Silvio Gaggi)는 이 소설이 피란테로스쿠적이고 브레히트적인 요소가 균형을 이루고 있다고 언급하고 있다.(개기 121) 전통적인 소설가이며 전체적인 역할로부터 자신과 자신의 인물을 자유롭게 조종하고 수동적인 독자의 역할로부터 독자를 적극적으로 유도하고 있다. 즉 독자를 작품 속에 끌어들여 독자와 개입을 하는 듯한 인상을 준다. 저자인 파울즈, 찰즈, 사라, 다른 인물들, 그리고 작품에 참석하도록 강요받는 독자가 모인 위원회에서 쓰인 작품이다.

그는 메타픽션을 쓰는 포스트모던한 작가에 걸맞는 창작이론을 13장에서 장황하게 설명한다.

나는 모른다. 내가 말하고 있는 이 이야기는 모두 상상력에 의한 것이다. 내가 창조한 인물들은 결코 내 마음밖에 존재하지 않는다. 지금까지 내가 내 인물의 마음이나 깊은 사상까지 아는 체 했다면 그 이유는 내가 내 이야기의 시대에 보편적으로 수용된 관례에 따라 소설을 쓰고 있기 때문이다. 즉 소설가는 신처럼 전지적이라는 관례. 그는 모든 성을 모를 수 있지만 아는 체 하려고 한다. 그러나 작가인 나는 로브그리이에와 톨랑바르트와 같은 시대에 살고 있다. 이것이 소설이라면 그 단어의 현대적 의미에서 볼 때 소설이 될 수가 없는 것이다.

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts. It is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and voice of) a convention universally accepted at the time of my story : that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word.(80)

헨리 제임스(Henry James)가 비난했던 트롤로프(Trollope)식의 허구성과 작가의 개입, 그리고 거짓(making-believe)기법이 나타나지만 이 소설의 허구의식은 트롤로프처럼 간단하지 않다. 작가의 목소리는 소설이 허구의 세계라는 것을 드러내기 위해서 픽션 속에 개입한다.(맥헤일 109) 누보로망과 바르트의 시대에 살고 있기 때문에 작가는 전지전능한 신(神)의 위치에 서서 초연한 입장을 이젠 취할 수가 없으며 또한 작가자신을 추방해야 한다는 모더니즘까지의 미학이론을 조롱하고 있다. 간섭하는 소설가인 신(novelist-God)의 개념을 패로디하고 동시에 소설가이자 신으로서 그의 픽션 속에 무리 없이 끼어 들고 있다. 그는 작가가 사용하는 기법이 무엇이든지 간에 픽션에서 작가의 전지전능함을 완전히 배제한다는 것은 불가능하다고 믿지만, 믿을 만한 세상을 창조하고 싶어하는 현대 소설가들은 배후에 전지 전능한 신이 조종하고 있다고 보고 싶지 않기 때문에, 현대 소설가들이 그렇게 하는 것은 주제넘은 것으로 생각한다. 즉 쉐커리(Thackeray)의 『허영의 시장』(*Vanity Fair*)에서 “우리의 놀이가 끝났으니 이제 상자와 인형을 모두 닫습니다”라고 결론 짓는 것은 주제 넘는 것이라는 것이다. 현대의 독자들에게 19세기의 전지적이며 신적인 작가로 등장할 수는 없다는 것이다. 파울즈는 위와 같은 쉐커리의 은유를 직접적으로 반박하고 있다. 이와 같이 전지전능함의 환상을 지닌 빅토리아적인 편견과 작가는 작품에서 사라져야 한다는 생각을 하고 있다. 빅토리아시대와는 달리 물개성적 서사에 집착하는 동시대의 작가들을 조롱하고 있다. 픽션에 대한 자신의 환상을 깨는 예는 조지 엘리엇(George Eliot)의 『아담 비드』

Adam Bede 17장에서도 찾아볼 수 있다. 그러나 트롤로프는 인물들을 희생하여 독자에게 자신감을 주지만 파울즈는 인물들에게 은유적인 자유를 논함으로서 정반대의 인상을 주고 있다. 파울즈가 장난기 있게 작품 속에 개입하는 것은 필딩(Fielding)이나 스테인(Sterne)에 가깝지만, 그가 작품 속에 개입하는 것은 더 극단적이다. 빅토리아의 작가들은 독자의 면전에 나타나지만 파울즈는 독자와 거리를 두고 그의 인물들을 만나고 있다. 필딩은 탐 존스(*Tom Jones*)의 독자와 함께 마차에 기어오르고, 디킨즈(Dickens)는 시골의 여행에서 손짓으로 독자를 더 멀어지게 한다. 그러나 작가는 빅토리아 시대의 기차칸 속에 나타나기도 하며(315-16) 20세기 실제의 인물인 로제티 집의 문에 기대 흥행주의 모습으로 나타나기도 한다.(362) 이러한 전략은 인물의 정체성이란 일관적인 것도 아니며 일반적인 정의도 내릴 수 없다는 것을 암시하는 것이다. 19세기의 사실주의적 시각을 전복시키는 것이다. 제임스 조이스(James Joyce)식으로 작가는 손톱이나 깨물며 작품의 바깥에서 바라볼 수만도 없는 것이다. 이렇게 19세기 식의 전지적 작가의 관점은 아니지만 작중인물로서의 작가를 담은 목소리가 자의식적 서술에 기여하고 있는 것이다. 사라와 연루된 찰즈의 불행, 어르네스티나(Ernestina)의 성적 갈망과 억제, 샘(Sam)의 계급 의식적인 분노와 음모같은 내적 감정을 효과적으로 독자에게 전달 해주는데 이런 나레이터의 창조는 유용한 것이다.

작가는 여전히 신이지만 빅토리아 시대의 이미지를 지닌 전지 전능한 신이 아니라 새로운 신학적 이미지 속에서 자유를 제일 원칙으로 삼는 신이라고 작가는 정의를 내린다. 그는 더 이상 빅토리아시대의 전지적 이미지를 지닌 작가가 아니다. 그럼에도 불구하고 소설가는 창조하기 때문에 여전히 신적인 존재인 것이다.(82)

아무리 독단적인 성격을 가진 사람이라 할지라도 자식이나 친구, 동료, 그리고 자신조차도 마음대로 할 수 없듯이 작가 역시 인물들을 마음대로 조종할 없다고 말한다. 소설가가 글을 쓸 때 미리 정한 계획이 있어서 계획대로 써나간다고 생각되지만 실제로 그렇지 않듯이 소설의 결말도 작가가 미리 예정한 대로 결말을 맺지 못하는 것이다. 작가는 44장에서 철저하게 전통적 결말을 맺어 보지만 파울즈는 인생과 예술에 대한 그의 이론에 따라 소설을 다시 시작한다. 인생이 예상된 방식으로 항상 발전해 가는 것이 아니듯 소설가나 인물들에게도 인습적으로 적절히 인생이 끝나게 할 수 없는 것이다. 이제까지의 내용은 적절히 공상 속에서 이루어진 일이라고 화자는 말하고 있다.

찰즈도 예외는 아니다. 우리가 지금까지 읽은 마지막 페이지는 실제 일어난 것이 아니다. 그가 런던과 엑스터 사이에서 보낸 몇 시간 내에 일어날 지도 모른다고 공상하면서 보낸 시간이다. 틀림없이 그는 상세하고 일관된 서술 방식에 따라서 생각을 진행시키지 않았다.

Charles was no exception; and the last few pages you have read are not what happened, but what he spent the hours between London and Exeter imagining might happen. To be sure he did not think in quite the detailed and

coherent narrative manner I have employed; ---(226)

찰즈도 인생살이가 예외가 아니듯 첫 번째 결말은 런던에서 엑스터로 오는 도중에 공상 속에서 일어난 일이라고 하면서 전통적 소설의 결말의 입장으로는 당연하겠지만 찰즈의 삶을 두 번째 결말로 다양하게 끌고 간다. 44장까지 찰즈는 사라가 있는 엑스터(Exteter)역에서 기차를 내리지 않고 약혼자인 어르네스티나에게 돌아간다. 부드럽게 순결한 키스를 받는 찰즈는 모든 사람이 그렇듯 시야에서 사라진 사라를 점점 잊어가고 이들 부부는 남달리 행복하지는 않지만 일상적 삶이 주는 안락한 인생을 살아가게 된다. 그러나 이 결말은 다음 장에서 곧 부정된다. 나레이터는 이것을 마치 찰즈가 기차에서 꿈을 꾸 듯 처리하고 이 맺음은 너무도 전통적 결말이라고 불만을 토로한다. 그래서 그는 이런 맺음을 준비했던 실체는 자신이 아니며 찰즈에게는 신이라고도 여겨질 수 있는 냉혹한 힘이 의인화된 것이라고 주장한다. 실존적 선택의 순간 찰즈는 너무도 낱아빠진 결말을 거부하고 사라를 찾아 나선다. 이런 보물찾기의 게임 도중 그는 런던 행 기차 속에서 이야기를 어떻게 맺을까에 대해 궁리하는 나레이터와 마주친다. 이 둘의 만남은 결코 호의적이지 않다. 그의 눈에 비친 나레이터는 턱수염이 난 예언자적 용모를 지닌 그래서 독자에게는 파울즈의 실제 모습을 생각나게 하는 인물로서 자신감이 넘치는 아주 기분 나쁜 분위기를 풍긴다. 전지 전능한 신의 눈길로 찰즈에게 눈을 떴지 않는 나레이터는 그러나 과거의 작가와는 달리 주인공의 선택권을 존중한 두 개의 결말을 준비했다고 밝힌다. 그리고 동전을 던져 두 가지 결말의 순서를 정한다.

첫 번째 결말은 많은 행동이 지방도시 라임 레기스 주변에서 이루어지는데, 찰즈가 어르네스티나를 만나는 도시가 억압적이고 보수적이며 사라를 만나는 이웃 동네인 언더클리프(Undercliff)는 도덕적으로 무질서한 지역이다. 또한 런던은 성적 위선과 사회적 불안정을 보여주는 타락한 곳이며 엑스터는 사회적 도덕적 위기가 일어나는 곳이다. 어르네스티나와 결혼을 포기한 찰즈는 엑스터의 사라에게 달려가 그녀와 성 관계를 갖는다.(46장) 성적묘사 부분은 로렌스(D.H Lawrence)를 능가하는 포르노적인 대담한 묘사를 보여준다.

그녀와 성 관계를 가진 후 사라와 헤어져 찰즈는 그녀를 찾아 나선다. 이러한 구성은 로맨스적 성격을 잘 나타내 주고 있다. 포스트모더니스트인 블라디미르 나보코프의 『로리타』(*Lolita*)에서도 로맨스적인 특징이 잘 나타나 있다. 주인공 험버트가 로리타를 찾아 미국전역을 여행하는 것처럼 찰즈는 사라를 찾아 유럽전역을 돌아다니지만 찾지 못하고 미국으로 떠난다. 찰즈가 사라를 찾아 런던 행 열차를 탈 때 그는 ‘턱수염이 덩수룩한’(a massively bearded face) 낯선 남자를 만난다. 약간 공격적이면서도 마음이 놓이는 데가 있었지만 그가 설사 이야기를 걸어 올지라도 거절하고 싶은 빅토리아시대의 전형적인 인물처럼 보인다. 그가 응시하는 시선은 전지 전능한 신이 가지고 있는 시선이지만 비열하고 의심이 많은(누보로망의 이론가들이 지적한대로) 도덕적 시선을

지냈다. 나레이터인 나는 턱수염이 덩수룩한 남자의 시선을 보이지만 이제 나는 그 남자인척 하지 않겠다고 말한다.

그것은, 항상 내게는 그렇게 느껴졌듯이, 바로 전지전능한 신 - 그런 어리석은게 있다고 한다면 - 이 가지고 있다고 생각되는 시선이다. 우리가 신의 시선이라고 생각하는 것과는 전혀 다르고, 분명 비열하고 의심 많은(누보로망의 이론가들이 지적한 대로) 도덕적 성질을 가진 시선이다. 나는 이 시선을, 유감스럽게도 내가 너무 잘 알고 있는 얼굴이지만, 찰즈를 바라보는 턱 수염 난 남자의 얼굴에서 너무도 분명히 볼 수 있다. 그리고 난 이제 더 이상 그 남자인 척 가장하지 않겠다.

It is precisely, it has always seemed to me, the look an omnipotent god --- if there were such an absurd thing --- should be shown to have. Not at all what we think of as a divine look: but one of a distinctly mean and dubious (as the theoreticians of the *nouveau roman* have pointed out) moral quality. I see this with particular clarity on the face, only too familiar to me, of the bearded man who stares at Charles. And I will keep up the pretense no longer. (317)

화자인 <나>는 차알스를 어떻게 처리 할 것인가에 고민하면서 스스로 자문해 본다. 사라를 찾아 런던으로 가는 열차에서 찰즈의 종말을 고하고 싶었지만 현대의 화자로서 <나>는 자유로울 수밖에 없어서 딜레마에 빠진다. 빅토리아 소설의 관례대로 여기서 결말을 맺어도 되지만 1867년으로 살짝 돌아간 것처럼 위장한 <나>는 현대의 화자로서 <나>이기 때문에 프록코트의 호주머니에서 플로린이라는 은화를 꺼내어 손톱 위에 올려놓고 결말을 정한다.

나는 프로코우트 호주머니에서 지갑을 꺼내, 플로린 한 님을 집어내어, 오른 쪽 엄지손가락 손톱 위에 올려놓고, 그것을 튀겨서 두 피이트 정도 공중에 던져 올렸다가 왼손으로 받았다.

I take my purse from the pocket of my frock coat, I extract a florin, I rest it on my right thumbnail, I flick it, spinning, two feet into air and catch it in my left hand.(318)

디킨즈는 『위대한 유산』(*Great Expectations*)에서 핼(Pip)과 에스텔라(Estella)가 이별하는 모습도 비극적 결말로 맺을 예정이었는데 여성 독자들의 압력으로 두 사람의 결함을 암시하는 낙관적 결말로 끝나게 결말을 변경해야 했다. 이러한 변경은 구성상의 무리가 따르게 마련이다. 그러나 파울즈는 『프랑스 중위의 여자』에서 복수결말을 제시함으로써 이러한 무리함을 극복한다. 즉 첫째 결말에서 행복한 결말로 맺어보지만 둘째 결말에서는 비극적 결말로 끌고 간다. 이것은 독자로 하여금 복수결말을 경험함으로써 작가가 제시하는 즐거움을 수동적으로 향유하는 입장에서 적극적 참여의 능동

성을 강조하는 것이다. 미국에서 돌아와 사라를 만났을 때 그녀의 이름은 사라 러프우드(Sarah Ruffwood)로 변해 있었고 언더클리프에서 만났을 때, 약간은 미친 듯한, 가정교사였던, 오갈 곳 없던 이미지의 여성이 아니라 모든 형식적 개념을 거부하는 신여성(New Woman)으로 옷을 갈아입고 있었다. 사라는 찰즈와의 성 관계로 낳은 딸을 보여주며 그리이스 말로 시냇물처럼 졸졸 흐른다는 뜻을 설명한다. 제61장에서 화자는 소설의 결말에 가서 대단하지 않은 소설의 인물들을 등장시키지 말라는 것이 역사가 증명해 주는 소설가의 철칙이라면서 라라지(Lalage)의 이름을 잃어 버리길 바란다고 말한다. 그러나 그렇지 않은 사람이 있는데 그 사람은 런던으로 가는 기차간에 찰즈와 같이 탔던 텍수염이 덩수룩한 사람인데 이제 그 사람은 수염을 깨끗하게 다듬어 약간 멋을 부리고 있는 모습을 하고 있다. 그는 이제 오페라의 흥행주 같은 모습으로 파울즈의 자화상 같은 모습을 한 사나이인데, 이번 흥행을 명상하면서 사륜마차를 타고 사라진다. 찰즈도 그 집을 나와 템즈강 변을 따라 걸어간다.

고대 이래로 종교적이고 극적인 픽션은 닫힌 결말이 특징적이었다. 주인공이 죽으면 그의 패배는 비극적 결함에서 오는 것이고, 승리한다면 그것은 그가 선을 행한 보상으로 신에게서 나오는 것이다. 빅토리아 소설만 보더라도 닫힌 결말로 이루어져 있다. 해피 엔딩으로 끌고 가기 위하여 작가는 종종 그럴듯한 우연의 일치에 의존하고 있다. 기차역에 버려진 아이가 상속권을 주장하기 위하여 몇 년 후에 다시 나타난다든가 잃어버린 가족들이 대륙이나 태평양을 횡단하다 제회 한다든가, 주인공들이 있을 법하지 않은 부자가 된다든가 하는 우연의 일치를 보여준다. 그러나 빅토리아 소설 이후에는 이것을 회피하고 있다.(후혜커 107) 파울즈는 해피엔딩으로 끝나는 빅토리아적인 결말을 거부하고 다양한 결말(multiful ending)을 사용하고 있다. 첫째 결말은 현재 속의 과거를 보여주고 있다. 찰즈는 아르네스티나에게 돌아가 그녀의 아버지가 하는 사업에 종사하는 행복한 결말이다. 찰즈는 빅토리아시대의 폐쇄된 이념으로 되돌아온다.(43-44장). 둘째 결말은 찰즈가 사라를 찾아와 그녀와 결합해서 가정을 꾸리는 결말로서 의무나 책임보다는 헌신과 사랑에 기인하는 결말이다. 둘째 결말은 현재 속의 미래를 보여주고 있다. 찰즈 자신의 개인적 성장에 기인하는 결말로서 찰즈는 사라와 아르네스티나에게서 벗어나 독립된 인간으로서 자아발견에 이르는 결말이다. 세째 결말은 사라의 삶이 대개 과거의 흔적으로 인하여 그녀의 삶을 비극적 운명으로 받아들이게 찰즈와 연결되어 있다. 그러나 세째 결말에서 사라는 현재로부터 앞을 내다보고 그녀의 삶 속에 찰즈의 미래를 찾아볼 수 없다. 사라가 빅토리아 사회를 거절하듯이 남편으로서 찰즈를 거절하는 것이다. 즉 첫째 결말에서 사라는 찰즈에게 화해하려 하지만 둘째 결말에서는 그들의 다른 길을 간다.(알렉산더 109). 조지 엘리엇(George Eliot)의 『미들마치』(Middlemarch)에 나오는 캐소본(Casaubon)은 이미 다른 사람이 다 이루어놓은 신화 연구에 곱팡내 나는 도서관에서 일생을 바쳐 연구하지만 그의 연구는 인류 발전에 별 도움을 주지 못한다. 빅토리아시대의 신사를 대변하는 찰즈는 캐소본과

흡사한 이미지이다.

첫째 결말은 빅토리아조 소설 형태의 적절한 해피엔딩으로 이야기의 흐름을 펼쳐간다. 따라서 사라는 빅토리아조 시대의 인물로 등장하게 되지만 세계 결말에서는 개인적인 인간 모습의 본질이 강조되어 사랑, 의무같은 세상의 의미에 회의를 갖게되는 현대인의 모습으로 변한다. 세계 결말이 결말성(finality)을 더 갖고 있다. 소설의 처음에 사라가 텅 빈 바다를 응시하는 모습으로 시작하듯이 템즈 강을 응시하는 찰즈의 모습을 그리는 것은 의미심장하며, 이런 결말의 순환은 서사의 형태에 새로운 감각을 준다. 맥헤일(Brain Mchale)도 『프랑스 중위의 여자』에 순환(circular)이 있다고 주장한다. (맥헤일 109) 19세기 사실주의 소설이 닫힌 결말(closed ending)의 형태이고 20세기 소설이 열린 결말(open ending)으로 맺는다면 포스트모더니즘의 소설들은 다양한 결말(multiful ending)이 두드러지게 나타난다. 맥헤일은 이러한 다양한 결말이 파울즈의 이 작품에서 좋은 예를 보여주고 있다면서 다음과 같이 지적하고 있다. “이 소설은 3가지 결말을 지니고 있는데 첫째는 전체분량의 3/4정도에서 주인공 찰즈에 의한 상상의 결말이고, 다른 2가지는 소설의 끝부분에서 나타나는데 이 소설의 실재에 속한다. 그 두 가지는 상호 배타적이어서 딸에 의해서 찰즈와 사라가 화해하는 결말과 찰즈가 영원히 사라를 떠나는 결말이다. 독자가 관례적으로 닫힌 결말이나 열린 결말을 기대하는 바로 그 지점에서 이 소설의 세계는 애매한 태도를 취하면서 의미의 열림을 상징한다.”(맥헤일 110)

파울즈는 이 소설에서 탐정소설의 형식을 취한다. 탐정소설의 형식을 취하는 것은 탐정소설의 플롯이 독자에게 예상되는 사태를 알아내게 함으로써 독자에게 만족감을 주는 유용한 형식이기 때문이다. 토도로프는 탐정소설의 형식을 취한 작품들이 대중적인 소설과 부합하기 때문에 탐정소설을 대중문학의 걸작으로 간주하고 있다.(로지 157에서 재인용) 찰즈가 여관으로 찾아갔을 때 사라는 다리가 빠져있지 않으면서 다리가 빠져있다고 붕대를 감고 있었지만 성 관계가 끝나고 다리가 빠지지 않았음에도 위장을 하고 있었고 바귀네스(Vargueness)에 의해 처녀성을 상실한 것처럼 행동해 처녀가 아니라고 찰즈는 물론 독자들까지 믿게 해놓고 성 관계에 의해 그렇지 않음을 드러내 독자와 게임하는 듯한 인상을 준다. 56장에서 찰즈는 사라를 찾기 위해 사설탐정을 고용한다.(319) 그러나 찾지 못하자 런던과 마찬가지로 라임(Lyme)과 샤모스(Charmouth)에 까지 탐정을 보낸다. 결국 찾지 못하고 외국으로 나가길 결심한다.

이 작품은 총 62개장의 서두에 한 두 개씩 사용하여 80개의 에피그래프가 있다. 이 80개의 에피그래프는 2개를 제외한 78개가 빅토리아 시대 황금기인 1840년대부터 1870년대 사이의 저작에 집중되어 있다. 이것들은 대개가 찰즈 다윈, 토마스 만, 알프레드 로드 테니슨, 매슈 아놀드, 제인 어스틴, 토마스 하디의 작품에서 발췌하고 있다. 이 인용구들은 소설의 전개와 관계가 깊거나 배경이 되고 있는데 소설을 읽어나가면서 우리 내부에 공명하여 하나의 콜라주(collage)로 작용하고 있다. 제인 어스틴의 『설복』

(*Persuasion*)이 인용되고 있는데 이 작품은 라임 레기스의 해안이 작품의 배경이 되어 찰즈와 어르에스티나의 사랑이야기 뿐만 아니라 어스틴의 등장인물들이 이 장소에서 전개한 에피소드도 함께 읽게 되는 것이다. 파울즈의 이런 인용구들은 3가지로 분류되는데 첫째 인간성의 일반적 정의에 관련된 것이다. 인간이 자유로울 때 최상의 인간이 될 수 있다는 말스의 인용구들이 5개 나타나는데 이들은 노동계급의 비인간화된 상태와, 인간조건의 본질에 대한 정의들이다. 둘째는 삶의 본질에 대한 과학적 증거로 구성되어 있는데 찰즈 다윈의 글들은 이런 모습을 대변해 주고 있다. 이런 과학적 증거를 대변해 주기 위해서 파울즈는 피크(E. Royston Pike)와 영(G.M.Young)같은 사회 과학자들, 가드너(Martin Gardner)와 같은 심리학자들도 인용을 하고 있다. 이런 인용들은 사회에 민첩하게 적응하는 신흥중간계급과 자연 발생적으로 소멸되어 가는 귀족 계급인 찰즈의 입장을 정리하는데 도움을 준다. 찰즈는 아마추어 과학자로서 화석수집을 하는데 화석의 모티프는 과학적 증거를 정의하는데 도움을 준다. 셋째 인용구들의 가장 많은 부분이 빅토리아조의 시이다. 테니슨, 클로우, 아놀드, 하디의 시에서 거의 50개를 인용하고 있다. 하디의 시 '1869년 해변 마을에서'(At a Seaside Town in 1869)는 라임의 광경을 설정하는데 도움을 주고 있고, 아놀드의 시 4편은 아놀드적인 고통을 잘 나타내 주고 있다. 이들의 시는 작품의 주제와 관련되어 찰즈가 사라에 대한 열렬한 사랑의 죄수가 되는 배경을 이룬다. 즉 찰즈는 '이별'(Parting)의 화자처럼 이별의 고통을 경험하고 '자기방어'(Self-Dependence)처럼 지친 인간의 모습으로 나타난다. 파울즈는 이 작품의 끝에서 자아의 탐색에 대한 시련으로부터 지쳐 아놀드의 충고를 받아들이고 있다. 파울즈는 빅토리아 시대에 살고 있는 인간을 정의하기 위하여 말스와 다아윈을 이용하고, 성격묘사와 플롯상황을 설명하기 위하여 빅토리아 시들을 인용하고 있는데 이것은 100년 전의 빅토리아 소설을 읽고 있다는 환상을 고양시키기 위해서도 유용하다. 즉 빅토리아 시대의 글들과 빅토리아적인 스타일의 혼합은 빅토리아 소설처럼 보이게 해준다.

인용한 에피그라프가 빅토리아 시대의 시나 소설, 철학, 과학, 경제학, 인구, 통계리포트까지 망라하고 있어서 학술적인 소설(studious novel)이라고 평하는 견해도 있다. 파울즈가 광범위한 에피그라프의 사용을 통해 자신의 풍부한 지적 편력을 과시하고 있는 것이 사실이지만 에피그라프의 내용이 단순히 작가의 빅토리아 시대 지성적 풍토에 대한 친화성을 보이기 위한 것만은 아니다. 인용된 작가와 작품들의 선택과 배열은 대단히 의도적인 것이어서 필연적으로 작가의 자의식적인 글쓰기 노력을 반영하고 있다. 많은 비평가들이 언급한 것처럼 각각의 에피그라프들은 작품 전체의 주제와 밀접한 상관 관계를 갖거나 각 에피그라프가 각 장의 특수한 상황과 연계되어 등장 인물의 처지와 심리적 상태에 대한 해설을 제공하고 있다. 그러나 파울즈가 과거의 소설가들(시인이나 철학자들)을 따른다 할지라도 그의 주요한 관심사는 인간의 삶에 관련되고 그의 소설에 관련된 미래의 예술에 있는 것이다.

III.

이상에서 살펴본 바와 같이 전통적 서술기법이 무너지고 새로운 리얼리티를 창조해 보려는 노력은 파울즈에게 전통적 기법 위에 새로운 실험 정신을 요구했다. 제임스 조이스 이후 거의 소진될 대로 소진된 기법만으로는 새로운 내용을 담아낼 새로운 그릇이 필요했다. 그러나 하늘 아래 새로운 것들이 없듯이 소설가들은 앞선 작가들을 패로디 하거나 이제까지 변두리 형식에 머물러있던 기법들을 중심화 시킨다든가, 자동화되어 버린 익숙한 기법들에서 벗어나야만 했다. 이미 고갈된 소설 형식은 소설가에게 창조자의 권위를 부여하지 않고 선배들에 의해 익숙해진 시지프스의 무한반복이라는 공포감만 남아 있게 할뿐이다. 파울즈와 같은 포스트모더니스트들은 전통적인 서술기법으로 후기 산업사회의 파편화된 인간의 모습을 드러내기에는 한계상황에 이르렀다. 그래서 이들은 허구성, 우연성, 틀 파괴(frame-breaking), 서사(narrative)의 문제를 주의를 기울였다. 린다 허치언(Linda Hutcheon)은 『나르시스적 서사』에서 모더니스트 텍스트들은 단일하고 권위적인 의미의 부여에 대항해 왔을런지 모르지만 포스트모더니스트 소설은 의미나 형식의 가능성을 좀 더 유희(play)하려 했다고 지적한다.(Xiii)

허치언의 지적처럼 포스트모더니스트들의 픽션에서는 여러 가지 서술전략들을 사용하여 리얼리티의 가능성의 세계를 드러내 보이려고 주의를 기울인다. 즉 모더니스트들에게서 볼 수 있는 에피파니아 비전을 제시하려는 것이 아니라 불확정한 삶의 리얼리티를 밝히기 위하여 존재론적(ontological)인 입장을 취한다. 맥헤일은 이러한 포스트모더니스트 소설의 존재론적 특징을 모더니스트 소설의 인식론적(epistemological)입장에 대비하여 설명하며 이러한 존재론적(ontological) 측면에서 『프랑스 중위의 여자』의 틀 파괴가 일어나고 있음을 지적하고 있다. 맥헤일이 이렇게 주장하는 것은 두 가지 이유에서이다. 모더니즘의 글쓰기의 ‘지배소’(dominant)가 인식론적인데, 그것은 이 세상에 무엇이 알려져 있고, 누가 그것을 알고, 어떤 방법으로 아는가 하는 것이고, 포스트모더니즘의 지배소가 존재론적인데, 그것은 이 세계는 무엇이고, 무슨 종류의 세상이고, 어떻게 구성되어 있고, 어떻게 다른가 이다. 맥헤일은 모더니즘에서 포스트모더니즘으로의 이동과정을 설명하면서 모더니스트들의 논리적 의문을 극단으로 몰고 갈 경우 그것은 포스트모더니즘의 의문으로 되돌아간다고 지적하고 있다.(19) 존재론과 인식론은 동전의 양면과 같은 것인지도 모른다.

13장에서 작가의 목소리가 허구임을 드러내기 위해 작가는 픽션 속에 개입하고 있고, 61장에서 작가는 파울즈의 실제모습을 풍자하고 있는 ‘홍행주’(impresario)로 작품세계에 뛰어 들고 있다. 이러한 메타픽션적인 틀 파괴의 순환이 한번은 허구적인 세계의 위치에서, 또 한번은 스스로를 허구임을 드러내 보이는 저자의 위치에서 일어나고 있다. 불확실한 삶의 리얼리티를 추구하기 위해서 첫째 결말에서는 전통적 결말을 맺어보지만 둘째, 세째 결말에서는 확정되지 않는 삶의 존재론적인 모습을 보여주고 있

다. 이러한 다양한 결말은 불확정한 삶의 리얼리티를 보여주는 실험적인 전략이라고 볼 수 있다. 첫째 결말에서는 찰즈가 전통적 소설의 주인공으로 등장하지만 그 이후의 결말에서는 오히려 사라가 주인공 역할을 하고 있음은 19세기의 사회적 현상에 대한 패로디를 통한 불확정성을 나타내주는 것이다. 패로디가 어떤 특정한 작품의 진지한 소재와 형식, 또는 어떤 특정한 작가의 특징적인 문체, 사회적 현상을 창조적 비판을 통하여 전복하는 것이라면 『프랑스 중위의 여자』에서는 자의식적으로 패로디를 사용하고 있다. 즉 19세기의 리얼리즘, 로맨스를 취급하고 있는데 이것은 100년 전의 사회적 상황과 현재의 모습을 대비하여 패로디 함으로서 전지적 작가의 권위와 최종결말이 권위를 전복시킴으로서 19세기적 구조를 낫설게 하고 있는 것이다. 어떻게 결말을 맺을 것인가를 나레이터는 작품 속에 개입하여 동전을 토스하여 결정한다. 즉 어떻게 쓸 것인가를 결정하는 것은 창작과 동시에 그 픽션의 창작과정을 보여주는 것이다. 메타 픽션은 자동화되고 진부한 소설 관습들을 낫설게 하고 보다 새롭고 다양한 형식을 창조한다.

즉 과거의 패러다임과 최신의 패러다임을 서로 대립시키고 그 양자에 대한 독자의 기대를 붕괴시켜 문학적 전통과 사회 관습에 근거한 독자의 단단한 선입관을 교정함으로써 텍스트의 불확실성을 탐색한다. 사라의 모습은 첫째 결말과 그 다음의 결말에서 정반대의 모습으로 드러난다. 즉 첫째 결말에서 빅토리아조의 사회적 관습으로 볼 때 추방자 이지만 그 다음의 장에서는 현재 속의 미래의 인물로 부각되고 오히려 찰즈를 거부하고 있다. 이것은 인생의 불확실성이 어떻게 존재론적으로 나타나는가를 보여주는 예이다. 이러한 존재론적 모습을 드러내기 위하여 『프랑스 중위의 여자』에서 자의식적인 패로디, 다양한 에피그라프의 선택, 다양한 결말, 탐정소설의 형식들이 서로 씨줄과 날줄처럼 엮어매어 새로운 의미와 형식의 폭을 심화 확대시키고 있다. ‘소설’(novel)의 어원인 ‘novella’의 뜻이 “a little newthing”이라는데서 암시되는 바와 같이 소설의 한 속성이 내용과 형식의 새로움의 추구라면 『프랑스 중위의 여자』에서도 이러한 속성이 유감없이 발휘하고 있는 작품이라고 볼 수 있다.

참 고 문 헌

- Barnum, Carol M. "An Interview with John Fowles." *Modern Fiction Studies* 31 (1985): 187-203.
- Conradi, Peter. *John Fowles*. London: Methuen, 1982.
- Dodson, Mary Lynn. "The French Lieutenant's Woman: Pinter and Reisz's Adaptation of John Fowles's Novel." *Literature/Film Quarterly* 26(1998): 296-303.
- Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. Boston: Little, Brown, 1981.

- _____. "Notes on an Unfinished Novel." *Afterwords: Novelists on Their Novels*. Ed. Thomas McCormack. New York: Harper & Row, 1969.
- Gaggi, Silvio. *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1989.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative*. New York: Routledge, 1988.
- _____. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- Lee, Alison. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. London: U of Nebraska, 1985.
- Lodge, David. *The Novelist at the Crossroads*. London: Routledge, 1971.
- Loveday, Simon. *The Romances of John Fowles*. London: Macmillan Co. Ltd., 1985.
- Mchale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen, 1987.
- Newquist, Roy. "John Fowles." *Counterpoint*. Chicago: Rand-McNally, 1964, 218-25.
- Palmer, William. *The Fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of Selfhood*. Columbia: U of Missouri, 1974.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: Illinois UP, 1979.
- Scruggs, Charles. "The Two Endings of *The French Lieutenant's Woman*." *Modern Fiction Studies* 31(1985): 95-114.
- Stevenson, Randall. *The British Novel Since the Thirties*. London: B.T. Batsford Ltd., 1986.
- Uffaker, Robert. *John Fowles*. Boston: Twayne Publishers, 1980.

김 상 구
 청운대학교 영어영문학과
 350-701 충남 홍성군 홍성읍
 Tel: (041) 630-3260
 Email: sangkoo@www.cwunet.ac.kr

Revised version received in January, 2002