

상호텍스트성과 스토파드의 연극세계*

김 태 우
국민대학교

I. 서론

1960년대 후반 루마니아 출신 프랑스 비평가이자 사상가인 크리스테바(Kristeva)가 처음 도입한 이래 상호텍스트성(intertextuality)은 포스트구조주의, 조금 더 넓게는 포스트모더니즘 문학 비평의 핵심적 비평 용어로 자리 잡았다. 상호텍스트성이라는 이 신조어에는 소쉬르(Saussure) 이후 20세기 전반부에 축적되어 온 텍스트의 본질과 해석에 대한 연구의 핵심을 포착하는 명쾌함이 있는 것처럼 보인다. 그러나 상호텍스트성의 개념이 명백하게 규정되어 있거나, 이에 입각한 비평이 광범위하게 이루어진 것은 아니다. 무수한 비평가들이 상호텍스트성을 언급하고 있는 현실에 비추어볼 때 이런 상황은 오히려 놀라움을 자아낼 정도이다. 그러나 여기에는 몇 가지 이유를 생각해 볼 수 있다. 우선 표면적인 명쾌함과 대조적으로 상호텍스트성은 사실 해답이 있을 수 없는 문학의 본질적인 측면과 관련되어 있다는 것이다. 상호텍스트성은 텍스트와 관련된 모든 요소, 즉 저자와 독자의 역할, 텍스트의 생산과 해석, 현실과 텍스트 사이의 관계를 포함한 텍스트의 본질 문제 등과 두루 얽혀 있는 까닭에, 상호텍스트성에 대한 연구는 미로와 같은 문학의 핵심 영역을 두루 아우르는 연구가 되어야 한다. 더욱이 상

* “이 논문은 2003년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음”

호텍스트성은 비단 문학 텍스트만의 문제가 아니라, 건축, 회화, 영화 등 그 외연이 거의 무한대로 확장될 수 있기 때문에 개념의 정의와 연구에 또한 어려움이 따른다. 그리고 이러한 어려움 이외에도 상호텍스트성은 텍스트의 의미와 관련하여 명쾌하고 단일한 해석이 불가능하다는 비평적 입장과 이론의 와중에서 생겨난 개념인 까닭에 그 개념을 분명하게 정의하는 것이 상호텍스트성이 대변하는 어떤 정신이나 태도에 배치되는 것 같은 느낌을 주기도 한다.

상호텍스트성에 대한 정확한 개념 규정이 없는 상태에서 상호텍스트성에 초점을 맞춘 텍스트 분석이나 해석은 자칫 비평가의 취향이나 이해에 따라 텍스트 사이의 영향 관계를 따지는 일로 축소되거나 의미의 다양성만을 추구하는 가운데 자유로운 언어의 유희로 전락할 위험성을 다분히 내포하고 있다. 그러므로 비평적 합의가 이루어지지 않은 상태에서 상호텍스트성을 이용하여 문학 작품 비평을 하는 경우라면, 각각의 경우마다 상호텍스트성에 대한 비교적 명확한 개념 규정과 그것을 작품 해석에 적용하는 기준이 제시되어야 할 것이다. 이러한 연구가 축적될 때, 상호텍스트성의 개념 규정이 더욱 충실해지고, 그 적용의 유용성도 다양하게 확보될 수 있을 것이다. 이러한 점을 염두에 두고 본고에서는 상호텍스트성의 개념이 전개된 역사를 간략하게 살펴보고, 그 개념을 규정한 후, 나아가 상호텍스트성의 적용 기준 따위를 밝히고, 스토파드의 주요 작품들을 대상으로 상호텍스트성을 이용한 실제 비평을 시도하고자 한다.

사실 텍스트는 모두 상호텍스트(intertext)인 까닭에 어떤 작가의 어떤 작품을 선택해도 상호텍스트성과 관련한 논의는 가능할 것이다. 그러나 현재 영국의 연극계를 대표하는 극작가의 한 사람인 스토파드를 특히 연구의 대상으로 선택한 이유는 그의 작품들이 거의 모두 상호텍스트성과 관련된 제 측면들을 모범적이라고 할 정도로 자의식적으로 드러내고 있기 때문이다. 비록 실제 논의는 그의 대표작이라고 할 수 있는 『로젠크란츠와 길덴스턴은 죽었다』(*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*)와 그의 주요 작품들에 해당하는 『트라베스티즈』(*Travesties*)와 『진짜』(*The Real Thing*)를 대상으로, 그것도 제한적으로 이루어지겠지만, 그럼에도 불구하고 제목을 ‘스토파드의 작품 세계’로 넓게 잡은 것은 이 작품들에서 논의되는 제

반 측면들을 그의 다른 작품들에서도 풍성하게 찾아볼 수 있기 때문이다.

II. 상호텍스트성 이론 개요

상호텍스트성은 텍스트의 성격 자체에 대한 자의적 인식에서 비롯된 개념인 까닭에 아무래도 현대의 개념이라고 보아야 할 것이며, 특히 스위스의 언어학자 소쉬르(Saussure)로부터 비롯되었다고 할 수 있다. 그러나 여기에서 상호텍스트성이 소쉬르에서 비롯되었다는 것은 그의 언어 이론에 대한 발전적 계승과 발전적 비판 모두의 측면에서 그렇다는 의미이다. 주지하다시피 20세기 인류학, 심리학, 문학 등의 분야에 거대한 영향을 끼쳤던 구조주의는 그의 언어 이론을 기반으로 가능했으며, 특히 소쉬르의 영향을 받은 러시아 형식주의자와 문학의 구조주의자들은 문학을 엄밀한 학문으로 정립하고자 시도하였다. 이러한 과정에서 그들은 개별적 작품의 내용, 독창성보다는 작품들 사이의 공통적인 요소들을 추출한다든가, 작품 구성의 법칙 같은 것을 이끌어내려고 노력하였는데, 이처럼 그들이 매개자로서의 인간 주체를 가급적 배제하고, 작품들 사이의 관계에 주목했음을 감안하면, 이미 구조주의자들의 노력 속에 상호텍스트성이 도입될 소지가 충분했다고 할 수 있다. 다른 한편 소쉬르 언어학의 비판은 러시아의 사상가 바흐친(Bakhtin)과 포스트구조주의자들에 의해서 이루어졌다. 바흐친은 이미 1920년대 후반 소쉬르 언어학을 추상적 객관주의(abstract objectivism)로 비판하면서 언어의 대화적 성질을 강조하였고, 포스트구조주의자들은 특히 기표와 기의의 불안정성에 주목하였는데, 이들의 주장과 성과는 실질적으로 상호텍스트성 이론의 내용을 이루고 있다. 이처럼 상호텍스트성의 기본적 개념 규정이 소쉬르에서 출발하여 구조주의로의 발전의 과정에서 축적된 성과와 바흐친과 포스트구조주의의 소쉬르 비판을 통하여 이루어졌음을 감안한다면, 구조주의의 토양 위에서 성장하였으며, 러시아어 원전을 통해 바흐친을 직접 접했던 포스트구조주의자 크리스테바가 1960년대 후반 상호텍스트성이라는 신조어를 만들면서 상호텍스트성의 중

요한 이론가로 등장했던 것은 결코 우연이라고 할 수 없을 것이다.

소쉬르 언어학에서는 기표(signifier)와 기의(signified), 랑그(langue)와 파롤(parole), 공시대(synchronic system)와 통시대(diachronic system), 통합적(paradigmatic) 관계와 계열적(syntagmatic) 관계와 같은 몇 가지 이분법적 개념이 주요한 역할을 하고 있다. 특히 소쉬르는 언어기호를 정의하면서 기표와 기의의 관계가 자의적(arbitrary)이라는 거의 혁명적인 주장을 하였는데, 이 주장이 낯설게 느껴지는 것은 우리가 젖어 있는 정신적 습관의 막강한 힘을 보여주는 증거라고 할 수 있다. 사실 그의 설명은 지극히 간단하고 분명하다. 즉 ‘나무’라는 언어기호는 그것이 나무의 어떤 외형이나 속성을 반영해서가 아니라 ‘나무’나 ‘고무’와 다르기 때문에 언어기호로서 기능한다는 것이다. 그러므로 어떤 의미에서 ‘나무’라는 언어기호가 지시하는 것은 구체적 대상이라기보다는 하나의 언어 체계를 구성하는 다른 기호들이라고 할 수 있다. 차이를 바탕으로 하는 이러한 언어기호들 사이의 관계성은 언어의 결합 방식을 살펴보면 더욱 분명해진다. 언어는 통합적 축과 계열적 축을 따라서 결합되는데, 예를 들어, ‘철수가 책을 읽었다.’라는 문장에서 ‘철수가’, ‘책을’, ‘읽었다’라는 연속적 연결 관계가 통합적 관계라면, ‘책을’, ‘신문을’, ‘논문을’과 같은 일련의 똑같은 기능을 갖고 있지만 현재 문장에서 배제된 단어들은 계열적 관계를 맺고 있다. 이처럼 독립적으로 쓰인 것 같은 언어기호는 사실 선택과 연상을 바탕으로 다른 언어기호들과 무수한 관계를 맺고 있다. 소쉬르는 또한 구체적 발화인 파롤이 아니라 언어의 체계라고 할 수 있는 랑그를, 그리고 변화하는 언어의 모습을 다루는 통시대가 아니라 주어진 시점에서의 체계를 의미하는 공시대를 올바른 언어 연구의 대상으로 지정하였다. 파롤이 갖는 거의 무한한 다양성과 끊임없이 변화하는 언어의 속성을 고려할 때 공시적 언어 체계인 랑그는 일종의 방법론적 필요에 의해 도입된 개념이겠지만, 이로 인해 소쉬르 언어학은 언어 사용의 주체인 인간과 역사를 배제했다는 점에서 추상적이라는 비판에 노출되었다고 할 수 있다.

텍스트 자체가 언어의 조합임을 고려할 때 소쉬르의 언어학은 상호텍스트성과 관련하여 많은 것을 암시하고 있다. 우선 언어기호의 자의성이라고 하는 개념은 텍스트를 통한 현실의 재현이라는 문제에 대한 심각한 도전이 되고 있다. 전

통적으로 문학 텍스트는 작가의 경험과 지식을 매개로 재현된 현실을 담고 있다고 이해되었으며, 해석은 그 텍스트를 통하여 작가가 전달하고자 하는 무엇을 찾는 행위였다. 그러나 언어 기호가 현실을 지칭하지 않는다면, 과연 확신을 갖고 언어 기호의 집합인 텍스트가 현실을 재현한다고 말할 수 있는가? 텍스트 또한 언어 기호와 마찬가지로 넓게는 모든 텍스트와 문화 일반, 좁게는 문학으로 분류되는 무수한 다른 텍스트들과의 관계, 차이, 연상에 의해서 기능하는 것은 아닌가? 만약 그렇다면 텍스트는 결코 독립적으로 존재할 수 없게 되고, 무수한 다른 텍스트가 중첩으로 교차하는 공간으로서의 상호텍스트로 인식되어야 하는데, 텍스트를 이와 같은 상호텍스트로 이해하게 되면 저자, 독자, 재현, 해석과 같은 문학과 관련된 주요하고도 복잡한 문제들을 과거와는 달리 새롭게 이해해야 하는 문제가 생기게 된다. 상호텍스트성은 바로 이러한 텍스트의 변모와 그에 따른 문제들을 다루는 개념이자 이론으로 볼 수 있다. 또한 언어를 하나의 닫힌 체계로 인식하는 소쉬르 언어학은 주지하다시피 구조주의의 토대가 되었는데, 구조주의적 관점에서의 문학 연구 또한 상호텍스트성을 문학 연구 안으로 포섭하는 중요한 계기가 되었다.

20세기 문학, 철학 등의 부분에 심대한 영향을 끼친 바흐젠은 이미 1920년대 후반에 소쉬르의 영향을 받은 러시아 형식주의와 소쉬르의 언어학 자체를 비판하면서 새로운 시각의 언어학을 제창하였다. 어떤 면에서 보면 언어학이라기보다는 수사학이라는 표현이 더 어울릴 것 같은 바흐젠의 언어학은 ‘대화’라는 개념에 주목하면서 소쉬르가 무시하였던 개인의 발화를 언어학 연구의 핵심적 요소로 인식하였다. 발화가 다양하고 혼란스럽게 보이는 것은 사실이지만, 발화가 대화를 전제로 하고 있음을 감안한다면, 발화에 어떤 규범성이 내재해 있음을 쉽게 추론할 수 있다. 다시 말해 발화가 발화자에 의해서 대화의 상대를 전적으로 무시하고 자의적으로 이루어질 수는 없다는 것이다. 소쉬르는 이러한 발화의 규범성을 전적으로 무시하였지만, 사실 사람들 사이에 언어를 매개로 해서 의사소통이 이루어진다는 사실 자체가 발화가 전적으로 혼란스러운 것이 아니라는 명백한 반증이라고 할 수 있다. 그리고 나중에 바흐젠이 스피치 장르(speech genre)라고 명명하

는 이 발화에 내재한 규범성으로 인하여 발화는 언어학의 기본 단위가 될 자격을 갖추게 된다. 발화가 대화를 전제로 하고 있다는 것은 한 개인의 발화가 끊임없이 대화 상대의 반응을 염두에 두며 이루어진다는 의미이다. 즉 발화는 대화 상대로서의 타자를 반영할 수밖에 없으며, 그것이 바흐찐이 말하는 ‘타자성’(otherness)이다. 바흐찐에 따르면 언어의 절반은 이미 남의 것이며,¹⁾ 이러한 언어의 근본적인 대화적 성격을 지칭하는 타자성은 독백이나 지극히 독백적인 텍스트, 예컨대 학술 논문 같은 경우에도 예외 없이 적용된다. 따라서 언어는 화자의 의도를 마음대로 표현할 수 있는 진공이 아니며, 언어에 내재해 있는 대화적 성질, 즉 그 타자성은 언어가 다른 사람의 언어와 또 언어 안에 내재한 전통과 규범, 발화자의 계급적 이해관계 및 세계관 등이 복잡하게 얽혀 있는 실체라는 의미이다. 누구도 아담처럼 새로운 언어를 말할 수 없으며, 발화는 이미 무수하게 발화되었던 것을 이미 무수하게 사용되었던 형식을 통해 다시 말하는 것이다.

지금까지의 우리의 논의를 토대로, 무심한 대화 속의 짧은 답변에서 문학 적, 학문적 또는 다른 주요한 이념적 저작에 이르기까지, 한 사회적 인간의 모든 발화 안에는 다양한 다른 수단을 통해 전달되었으며, 또한 묵시적 또는 명시적으로 다른 사람의 것이라고 인정될 수 있는 상당수의 언어들을 찾아낼 수 있다고 할 수 있다.

It might be said, on the basis of our argument so far, that in the makeup of almost every utterance spoken by a social person—from a brief response in a casual dialogue to major verbal ideological works (literary, scholarly and others)—a significant number of words can be identified that are implicitly or explicitly admitted as someone else's, and that are transmitted by a variety of different means. (*The Dialogic Imagination* 354)

1) “As a living, socio-ideological concrete thing, as heteroglot opinion, language, for the individual consciousness, lies on the borderline between oneself and the other. The word in language is half someone else's” (*The Dialogic Imagination* 293).

텍스트는 발화의 일종으로서 언어의 기본적인 대화적 성격을 반영할 수밖에 없으며, 텍스트가 반영하는 대화적 성격, 그 타자성은 인용문에서 드러나듯 상호텍스트성의 내용이 된다.

바흐찐은 언어의 사회학이라고도 부를 수 있는 개념들, 예컨대 언어의 구심성과 원심성, 모노글로시아(monoglossia)와 헤테로글로시아(heteroglossia)와 같은 개념들을 동원하며 언어의 대화적 성격을 밝히려고 노력하였다. 언어의 구심성이란 사회 속에서 다양성을 인정하지 않으려는 독백적 언어, 즉 신, 법률, 정의와 관계된 언어이며, 언어의 원심성이란 그러한 독백적 언어를 거부하고 언어의 다양성, 즉 그 대화적 성격을 유지하려는 대화적 언어이다. 바흐찐은 이러한 대화적 언어의 가장 중요한 원천을 서양 중세의 카니발에서 찾았으며, 특히 도스토예프스키를 대상으로 하는 그의 소설론은 언어의 카니발적 성격, 즉 그 대화성을 가장 극명하게 드러낸 예로서의 도스토예프스키 분석이다. 바흐찐에 따르면, 도스토예프스키는 진정한 리얼리즘을 구현한 작가로서, 그의 작품에 등장하는 인물들은 모든 것을 통합하는 거대한 의식으로서의 작가의 창조물이 아니라 작가에 의해 다만 매개된 자신의 세계관을 대변하는 인물들이다. 왜냐하면 “한 인물의 말은 작가에 의해서 창조되지만, 그 말은 작가가 아닌 타인의 말로서, 마치 그 인물 자신의 말처럼 자신의 내면적 논리와 독립성을 마음껏 발전시킬 수 있게끔 창조되어 있기”(A character's discourse is created by the author, but created in such a way that it can develop to the full its inner logic and independence as *someone else's discourse*, the word of the *character himself*. *Problems of Dostoevsky's Poetics* 65) 때문이다. 다시 말하면 도스토예프스키의 소설에 등장하는 주인공의 말은 물론 도스토예프스키의 말이지만, 그것은 동시에 자신의 사회적 조건과 이념적 지향으로 충전된 타인의 사상을 포괄하고 있다는 의미에서 타인의 의식을 채우고 있는 타인의 말이다. 그렇다면 그것은 지극히 복합적인 의미에서 상호텍스트적일 수밖에 없는데, 그 이유는 누구의 의식도, 누구의 언어도 자신만의 독창적인 소유물일 수 없기 때문이다.

바흐찐은 실제 상호텍스트성을 언급하지 않았다. 그러나 그의 도스토예프스키

론은 자체로 상호텍스트성을 이용한 모범적인 문학 텍스트라고 할 수 있으며, 그런 의미에서 그는 이미 상호텍스트성 자체의 주요 이론가이자 그 개념을 이용한 비평가라고 볼 수 있다. 사실 크리스테바의 상호텍스트성은 바흐진의 소설 이론을 좀 더 세련되게 정식화하는 과정에서 등장하였다고 해도 무리가 아닐 정도이다.

불가리아 출신의 프랑스 사상가인 크리스테바는 1960년대 후반 파리에 도착해 바흐진을 서방 세계에 처음 소개하는 일련의 논문들을 발표하면서 상호텍스트성을 집중적으로 다루었다. 1969년에 발표한 “텍스트의 경계(The Bounded Text)”에서 크리스테바는 하나의 텍스트가 이미 존재하고 있는 담화로부터 구성되는 방식에 대해 관심을 기울이며, 저자는 자신의 독창적인 정신으로부터 텍스트를 창조하는 것이 아니라 이미 존재하고 있는 텍스트들로부터 자신의 텍스트를 편집하는 것이라고 주장하였다. 또 같은 해에 발표한 “단어, 대화, 소설(Word, Dialogue, Novel)”에서는 상호텍스트성이 이미 바흐진의 소설론에서 어느 정도 개념화되었음을 적시하면서,²⁾ 이를 좀 더 명쾌한 방식으로 보완하여 다음과 같이 상호텍스트성 개념을 정의하였다.

그런 까닭에 수평적 축(주체-발화의 대상)과 수직적 축(텍스트-맥락)이 교차하면서 각각의 단어(텍스트)는 적어도 하나 이상의 다른 단어(텍스트)를 읽을 수 있는 단어(텍스트)의 교차점이라는 중요한 사실이 드러난다. 바흐진의 저작에서는 그가 대화와 모호성이라고 부르는 이 두 축이 분명하게 구별되지 않고 있다. 그러나 엄밀함의 부족으로 보이는 그것이 사실은 바흐진이 문학 이론에 처음으로 도입한 통찰이다. 즉 어떤 텍스트도 인용의 모자이크로 구성되어 있으며, 어떤 텍스트도 다른 텍스트의 흡수이자 변형이라는 것이다. 상호텍스트성의 개념은 상호주관성의 개념을 대체하고, 시적 언어는 최소한 이중적으로 읽혀진다.

2) "What allows a dynamic dimension to structuralism is conception of the 'literary word' as an *intersection of textual surfaces* rather than a *point* (a fixed meaning), as a dialogue among several writings: that of the writer, the addressee (or the character) and the contemporary or earlier cultural context" (Kristeva 36).

Hence horizontal axis (subject-addressee) and vertical axis (text-context) coincide, bringing to light an important fact: each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read. In Bakhtin's work, these two axes, which he calls *dialogue* and *ambivalence*, are not clearly distinguished. Yet, what appears as a lack of rigour is in fact an insight first introduced into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*. (37)

크리스테바는 소쉬르의 공시대와 통시대 구분을 연상시키는 방식으로 텍스트에는 수평적 축, 즉 저자와 독자(또는 인물)와의 관계를 포괄하는 측면과 수직적 축, 즉 텍스트와 과거 및 현재의 다른 텍스트들과의 관계를 포괄하는 측면이 있다고 주장한다. 사실 이러한 부분만 상상해도 하나의 텍스트에는 거의 무한하다고 할 만한 텍스트들 사이의 연관 관계가 존재한다. 상호텍스트성을 전제로 생각할 때, 저자는 이미 무수한 상호텍스트성이 교차하는 의식의 주체이며, 텍스트는 그러한 무수한 상호텍스트가 의식적, 무의식적으로 짜여 있는 공간이다. 한편 개별적 독자는 또 나름의 상호텍스트성이 교차하는 의식의 주체로서 텍스트에 접근하여 작용하게 되는데, 여기서 말하는 텍스트는 문화 일반과 관련되어 있기 때문에, 상호텍스트적 관계는 무한대로 증폭된다. 그러므로 하나의 텍스트가 “인용의 모자이크”이며 “다른 텍스트를 흡수, 변형시킨 것”임은 너무나 당연한 것이다.

크리스테바가 대화로서의 텍스트를 구성하는 차원을 저자, 텍스트, 독자로 규정한 것은 전통적인 의미에서 저자가 의도한 것, 예컨대 텍스트의 의미가 텍스트를 통해서 독자에게 전달된다는 뜻의 수동적 해석을 지칭하지 않는다. 크리스테바의 저자-텍스트-독자라는 도식은 오히려 텍스트의 의미 생산에 있어 저자 못지않게 독자의 역할을 강조한 것으로서, 텍스트는 완결된 상품이 아니라 끊임없이 생산되는 과정에 있다는 그녀의 입장을 반영하고 있다. 바르트(Barthes)는 여기서 더 나아가 독자의 역할을 극단적으로 강조하였다. 그는 단일하고 신적인 의미 생산의 주체로서의 저자를 궁극적으로 배제하고, 개별적 독자를 텍스트 의미 생산의

새로운 주제로 내세웠다. 이러한 바르트 식의 텍스트 읽기는, 상호텍스트성에 입각한 의미의 연쇄가 무한대로 전개될 수 있는 만큼, 필연적으로 텍스트가 갖는 의미의 무한대적 확산과 폭발을 가능하게 만드는데, 바르트는 독자가 자유롭게 의미를 생산하는 텍스트 읽기를 해방이자 성적 쾌락으로까지 찬양하였다.

하나의 텍스트가 다양한, 거의 무한대의 의미를 갖는다는 생각은 기표의 유희와 관련되어 있다. 언어기호의 자의성과 더불어 기표와 기의의 안정성이 소쉬르 언어학을 지탱하는 기본적 전제이다. 그런데 기호의 자의성이 의미의 안정성을 위협한다는 것이 소쉬르 언어학에 대한 포스트구조주의의 비판이다. 즉 언어기호가 지시하는 의미가 다른 기호와의 변별적 기능을 통해서만 가능하다면, 언어기호의 의미는 기표와 기의 사이에 존재하는 안정적 대응관계가 아니라 거미줄 같은 망을 이루고 있는 기표들의 상호 작용을 통해서 확보된다는 것이다. 그러므로 한 기표의 의미에는 그 기표와 변별적 관계에 있는 다른 기표들의 자취가 남게 되고, 궁극적으로 이러한 상황은 의미의 결정불가능성(undecidability) 또는 기표의 유희를 가능하게 만든다. 그리고 기표의 유희는 절대적인 상호텍스트성으로서, 차이와 연상의 망을 이루고 있는 기표의 모임인 텍스트는 당연히 다른 텍스트들과 무한한 상호작용의 연쇄를 형성하게 된다. 그러나 이와 같은 바르트 식, 또는 미국의 해체주의자들이 주장하는 것과 같은 텍스트 읽기가 텍스트 해석에 실질적인 도움을 줄 수 있는지는 미지수이다. 바르트는 상호텍스트성을 이용한 비평의 한 전형이라 할 수 있는 『S/Z』(S/Z)에서 임의로 선정한 일련의 약호를 따라 마치 시행을 분석하듯 발자크(Balzac)의 『사라신』(Sarrasine) 전체를 많은 조각으로 나누어 분석하였는데, 이러한 비평이 발자크의 작품을 새롭게 조망하는 의미를 가질 수는 있겠지만, 지속적인 비평의 틀로서 작용할 수 있는지는 지극히 의심스럽다. 그런 의미에서 해체주의의 원조라고 할 수 있는 데리다가 이런 무조건적인 해석의 다양성에 동의하지 않았다는 것은 의미심장하다.³⁾ 단일한 해석이 가능하

3) “오히려 데리다의 읽기는, 텍스트가 진정으로 말하고자 하는 것 또는 텍스트의 명시적 의도가 아닌 어떤 것을 말하는 것에 대해 색다르면서도 깊은 뉘앙스를 가진 이해가 있어야 한다고 주장하는 것이다. . . . 이렇게 하여 데리다는, ‘저자의

지 않다고 해서, 무한한 해석이 가능하다는 것은 논리의 비약이며, 적어도 텍스트의 주도적 의미가 없다면 애초에 해체할 대상 자체가 사라져버린다고 할 수 있을 것이다.

지금까지 상호텍스트성의 개념과 이론이 전개된 양상을 소쉬르부터 포스트구조주의에 이르기까지 간략하게 살펴보았다. 물론 이러한 개요는 온전한 상호텍스트성 논의로는 질적으로나 양적으로 턱없이 모자라는 수준이다. 상호텍스트성은 이미 서론에서 언급한 것처럼 건축, 미술, 음악, 영화 등 문화 전반에 걸쳐 광범위하게 사용되는 개념이며, 더욱이 인터넷의 출현으로 하이퍼텍스트(hypertext)와 같은 전적으로 새로운 양식의 텍스트와 글쓰기가 등장하였음을 고려할 때 더욱 그러하다. 그러나 상호텍스트성에 대한 크리스테바의 기본적 개념 규정은 상호텍스트성과 관련된 핵심적 사항을 망라하고 있는 것으로 이해되며, 블룸(Bloom)의 ‘오독’(misreading)이나 ‘영향의 불안’(anxiety of influence)과 같은 개념들이나, 쥘레트(Genette)와 리파테르(Riffaterre) 같은 구조주의자들의 상호텍스트성 논의가 크리스테바의 개념 규정을 뛰어 넘는 새로운 지평을 개척한 것으로 보기는 힘들다. 다만 쥘레트와 리파테르에 대해서는 간략히 언급할 필요가 있는데, 이들은 모두 상대적으로 텍스트의 의미의 안정성을 추구했다는 점에서, 그리고 이들과 관련된 상호텍스트성의 측면은 주로 텍스트와 텍스트 사이의 관계로 한정시키는 측면이 있다는 점에서 공통점을 갖고 있다. 리파테르는 미국의 다른 엄격한 구조주의적 비평가와는 달리 “독자의 참여, 역사적 상호텍스트의 역할, 서구시의 기저에 깔린 체계 등에 관심을 기울임으로써 엄격한 형식주의적 실천을 개선”(데이취 312)하였으며, 나름의 해석 이론과 자세한 읽기를 바탕으로 상호텍스트성에 입각한 실제 시 비평 논문을 다수 썼다. 그리고 쥘레트는 소쉬 ‘열린 구조주의’(open structuralism)를 표방하는 『팔림프세스트』(*Palimpsests*)라는 거대한 저술에서 텍스트성을 상호텍스트성(intertextuality), 패러텍스트성(paratextuality), 메타텍스트성(metatextuality), 아

죽음이라는 명제와 그로 인해 가능하게 된 창의적 읽기의 어지러운 전망을 축하하는 후기 구조주의의 자유롭고 방종한 유행의 흐름에 참여하기를 거부했다”(원문 강조, 노리스 169).

키텍스트성(architextuality), 그리고 하이퍼텍스트성(hypertextuality)로 구분하여 논의를 진행하는데, 상호텍스트성과 특히 관련된 부분은 마지막 하이퍼텍스트성이다. 하이퍼텍스트성은 한 텍스트(hypotext)가 의미를 생산하기 위한 주요한 수단으로 의식적으로 과거의 텍스트(hypertext)를 이용하였을 때 이 두 텍스트 사이에 존재하는 관계를 의미한다. 비록 주네트의 하이퍼텍스트성이라는 개념이 지금까지 논의한 상호텍스트성을 포괄하는 개념은 결코 아니지만, 실제 비평의 출발점으로 는 지극히 유용한 개념이라고 할 수 있을 것이다.

III. 상호텍스트성 이론 적용의 문제

컬러(Culler)는 “전제와 상호텍스트성”(Presupposition and Intertextuality)이라는 유명한 글에서 상호텍스트성 개념은 작업하기에 힘든 개념이라는 점을 반복적으로 강조하고 있다.⁴⁾ 또한 그는 상호텍스트성을 이용한 비평이 영향 관계를 드러내는 선에서 머물고 있음을 안타까워하며, 상호텍스트성을 이용하여 텍스트가 문화를 배경으로 의미를 갖게 되는 방식 자체에 대한 연구가 이루어지기를 기대하지만, 그의 제안은 기존 비평에 대한 비판보다는 강도나 구체성이 현저하게 떨어진다. 상호텍스트성 이론에 대한 탁월한 입문서를 쓴 알렌(Allen) 역시 상호텍스트성 적용의 어려움을 강조하면서, 상호텍스트성과 관련하여 상호텍스트성이 통제할 수 있는 용어인가 아닌가, 상호텍스트성의 중심은 저자인가 독자인가 아니면 텍스트 자체인가, 상호텍스트성이 해석에 도움이 되는가 아니면 해석이라는 개념에 저항하는가 하는 등등의 해결할 수 없는 의문을 제기하고 있다 (Allen 59).⁵⁾

상호텍스트성을 이용한 비평의 어려움은 무엇보다도 텍스트 해석의 문제와

4) 예를 들면, 다음 인용은 그 점을 명시적으로 밝힌 대목이다: “The concept of intertextuality is thus central to any structuralist or semiotic description of literary signification, but it proves somewhat difficult to work with.” (Culler 104).

5) 같은 쪽에서 알렌은 상호텍스트성에 대하여 6개의 질문을 던지고 있다.

관련되어 있다. 다시 말해서 바르트가 말하는 저자의 죽음을 문자 그대로 받아들여서 저자의 역할을 전면적으로 부인하게 되면, 텍스트 해석은 일종의 문학적 부정부주의를 초래하게 될 것이다. 반면에 저자의 의도를 지나치게 강조하면 텍스트의 의미가 갖는 다양성이 위축될 위험성이 농후해진다. 그러므로 텍스트의 해석은 기본적으로 이러한 극단적 입장을 지양하고, 어느 정도 절충적 입장에서 이루어져야 할 것이다. 예컨대 저자의 죽음을 전통적인 의미의 저자의 역할을 부정하는 것, 즉 단선적이고 절대적인 텍스트 해석을 부정하는 것으로 이해하게 되면, 해석의 다양성을 받아들이면서도 일정 정도 저자의 역할을 고려할 수 있을 것이다. 사실 매개자로서의 인간 주체인 저자를 전적으로 거부하는 것은 문학뿐만 아니라 인문학 일반에 걸쳐 받아들이기 힘든 제안이다. 문학 텍스트가 자체의 구성 원리와 특정한 효과나 메시지를 전달하려는 장치 등에 의해 통제되며, 나름의 통일성을 지향한다는 사실을 고려하면 더욱 그러하다.

텍스트의 해석과 관련된 절충적 입장으로서 바흐전의 구심성과 원심성 개념을 비유적으로 원용할 수 있다는 것이 필자의 생각이다. 즉 하나의 텍스트는 하나의 발화로서 그 안에 원심적 힘과 구심적 힘을 동시에 갖고 있다는 것이다. 여기에서의 원심적 힘이 바르트 식의 상호텍스트성에 입각해서 의미의 폭발을 이루려는 측면이라면, 구심적 힘은 특정한 효과와 메시지의 전달을 목표로 하는 의식으로서의 저자의 의도를 반영하는 측면으로 이해될 수 있다. 그렇다면 텍스트의 의미는 텍스트 내의 구심적 힘과 원심적 힘의 긴장과 균형 위에서 존재하며, 해석은 텍스트의 구심적 힘이 지향하는 주도적 의미를 추구하는 가운데, 텍스트의 원심적 힘에서 비롯되는 다양성과 깊이를 동시에 고려할 수 있을 것이다.

또한 상호텍스트성을 이용한 텍스트의 해석은 먼저 재현성에 대한 의문 제기, 직접적 또는 간접적 인용의 적극적 활용, 플롯이나 인물의 차용과 같은 패로디 등, 텍스트가 자의식적으로 상호텍스트성을 드러내는 측면들에 주목한 후, 실질적으로는 이런 측면들을 출처나 영향 관계의 관점에서가 아니라 주네트가 의미하는 하이퍼텍스트와 하이포텍스트 사이의 유의미한 관계, 특히 하이포텍스트의 주도적 의미를 추출, 해석함에 있어서 하이퍼텍스트의 생산적 기여를 밝히는 방식으

로 진행될 수 있을 것이다. 이하 스토파드 작품의 개략적인 분석은 이와 같은 점들을 전제로 해서, 스토파드의 텍스트가 다양한 텍스트가 교차하는 공간으로서 의미의 증폭으로 인한 원심성을 명백하게 드러내지만, 동시에 구조적, 주제적 통일성으로 인하여 구심성을 구현하는 텍스트의 주도적 의미가 존재한다는 것, 그리고 그 주도적 의미를 추출, 해석함에 있어서 상호텍스트성이 생산적 기여를 하고 있다는 점을 밝히고자 하였다.

III. 스토파드의 작품 분석

스토파드의 작품 세계는 상호텍스트성의 세계이다. 그것은 스토파드의 거의 모든 텍스트가 자의식적으로 상호텍스트적 성격을 드러낼 뿐만 아니라, 상호텍스트성의 관점을 도외시하고는 텍스트의 해석 자체가 불가능하다는 의미에서 그렇다. 스토파드의 유일한 소설인 『말퀴스트 경과 미스터 문』(*Lord Malquist and Mr Moon*)은 ‘런던 『율리시스』’(London Ulysses)라고 할 수 있을 정도로 조이스(Joyce)와의 관계가 긴밀하며, 동시에 와일드(Wilde)와 엘리엇(Eliot)의 영향이 광범위하게 감지된다. 『로젠크란츠』와 『트라베스티즈』는 각각 『햄릿』(*Hamlet*)과 『어니스트 놀이』(*The Importance of Being Earnest*)의 플롯과 인물을 차용한 작품이며, 다른 다양한 텍스트들과 긴밀한 관계를 맺고 있다. 『곡예사들』(*Jumpers*) 같은 경우는 기본적으로 플롯이 없이, 단편적인 이미지, 에피소드, 철학적 또는 도덕적 담론들을 모아 놓은 것 같은 인상을 주며, 사실주의 경향을 보이는 『밤과 낮』(*Night and Day*)도 워(Waugh)의 『특종』(*Scoop*)에 기본적으로 의존하고 있다. 또 TV극 『고의적 반칙』(*Professional Foul*)은 카타스트로피 이론(Catastrophe Theory), 축구, 집단 윤리와 개인 윤리에 관련된 담론들이 중요한 역할을 하며, 『진짜』는 제임스(James)의 단편과 제목이 같은데다가 예의 거울 구조를 통하여 현실과 환상이 끊임없이 서로를 반영하는 동시에 다양한 텍스트들과 관련되어 있다. 『헵굿』(*Hapgood*)은 소립자 물리학 이론 자체를 시각적으로 극화해 보이려고 시도했던 작품이며, 『이상향』

(Arcadia)에서는 19세기 초와 현대를 배경으로 카오스 이론(Chaos Theory), 뉴턴(Newton) 역학, 열역학, 낭만주의와 고전주의, 바이런(Byron), 원예사 등 다양한 맥락이 절묘하게 얽혀 있다. 이처럼 스토포드의 연극 세계는 전통적인 극뿐만 아니라 일반적인 현대의 극과도 뚜렷한 차이를 보이고 있으며, 상호텍스트성이 작품 전체를 관통하고 있다. 그리고 어떤 면에서는 바로 그 이유로 해서 그의 극작품들은 지극히 난해하고, 복잡한 구조를 이루고 있다. 이런 상황을 고려할 때 특히 그의 후기 작품들이 대단한 정서적 반응을 불러일으킨다는 사실은 극작가로서 그가 진정 성숙한 경지에 이르렀다는 증거가 될 것이다. 본고에서는 이런 여러 작품들 중에서, 그의 출세작이자 대표작인 『로젠크란츠』, 세 번째 주요 작품인 『트라베스티즈』, 그리고 사실주의 경향을 보이는 중기의 대표작 『진짜』에서 상호텍스트성이 드러나는 측면을 각 작품의 주도적 의미와의 관련 속에서 간략하게 검토하고자 한다.⁶⁾

1967년 에딘버러 페스티벌(Edinburgh Festival)에서 처음 무대에 오른 이후 『로젠크란츠』는 많은 비평적, 학문적 관심의 대상이 되었다. 이러한 관심이 모두 호의적인 것은 아니었지만, 무엇보다도 비평적 다양성 그 자체가 이 작품이 갖는 예사롭지 않은 폭과 깊이에 대한 반증이라고 할 수 있을 것이다. 『로젠크란츠』에 대한 가장 유명한 혹평은 아마도 『로젠크란츠』가 셰익스피어와 베케트와 피란델로의 기생물이라는 브루스타인(Brustein)의 비평일 것이다(25). 그러나 브루스타인의 발언은 그 타당성을 떠나 일단 『로젠크란츠』의 표면적인 상호텍스트성을 명쾌하게 요약하고 있다. 『로젠크란츠』가 『햄릿』의 플롯과 인물을 차용하고 있기 때문에 셰익스피어와의 관련은 필연적인 것이다. 또한 로젠크란츠와 길던스턴만 무대에 남게 되는 경우에는 거의 예외 없이 『고도를 기다리며』(Waiting for Godot)의 두 부랑자를 연상시키는 놀이와 말장난을 일삼는 까닭에 베케트와의 관

6) 이하 각 작품은 각각 “Rosencrantz and Guildenstern Are Dead에서 드러나는 다양한 컨텍스트”(『현대영미드라마』 14권 1호), “Against Radical Revolutionaries: The Treatment of Lenin and Tzara in Tom Stoppard's *Travesties*”(『현대영미드라마』 17권 1호), “『진짜』의 동적 구조와 정적 이념”(『Sesk』 5권 2호)에서 비교적 광범위하게 다루었으며, 현재의 연구는 상호텍스트성의 관점에서 일부 내용을 수정, 보완하였음.

런도 이론의 여지가 없다. 다만 피란델로의 경우는 약간 복잡해서 현실과 환상의 역설적 관계라는 주제적 측면을 제외하고는 직접적인 관계를 이끌어내기가 쉽지 않다(Kelly 77).

『로젠크란츠』 비평에는 『햄릿』이 언급되지 않을 수 없다. 그리고 이 작품의 성공도 셰익스피어의 위명에 큰 도움을 입은 것이 사실이다. 그러나 『로젠크란츠』를 『햄릿』의 관점에서만 보았을 때에는 지극히 해석의 폭이 제한된다. 다시 말해서 『로젠크란츠』와 『햄릿』 사이의 상호텍스트적 관계는 그다지 핵심적이지 않다는 것이다. 『햄릿』에서는 전혀 주목받지 못하는 주변인물인 로젠크란츠와 길던스텐이 주인공이 되고, 햄릿이 오히려 주변인으로 전락했다는 점에서 『로젠크란츠』는 『햄릿』을 거꾸로 쓴 작품이라고 할 수 있으며, 이러한 설정이 시사하는 것은 비극적 영웅이 현대에는 어울리지 않는다는 인식 정도가 될 것이다. 다만 『로젠크란츠』가 『햄릿』과 상호텍스트성의 관점에서 중요하게 관련되는 부분은 재현의 문제라고 할 수 있다. 『햄릿』이 셰익스피어의 순수한 창작물이라기보다는 이미 있었던 이야기를 재구성한 것으로서, 키드(Kyd)의 작품으로 추정되는 ‘원-햄릿’(Ur-Hamlet)이 있었던 상황을 고려한다면, 『햄릿』자체가 현실의 재현은 결코 아니다. 그러나 햄릿이 유랑극단을 접견하면서 상당한 수준의 예술가적 식견을 보이며 연극이란 자연을 비추는 거울이라는 유명한 모방론적 연극론을 개진하고, 햄릿이 “쥐덫”(Mousetrap)이라고 부르는 극중극이 선왕의 암살을 통한 클로디우스의 왕위 찬탈과 거트루드(Gertrude)와의 결혼에 이르는 과정을 사실 그대로 재현함으로써, 결과적으로 『햄릿』은 모방론을 강력하게 옹호하고 있다. 반면에 『로젠크란츠』는 모방론과는 지극히 거리가 먼 작품이다. 플롯과 인물을 『햄릿』에서 차용했기 때문에, “원-햄릿”까지 고려한다면 『로젠크란츠』는 현실에서 이중, 삼중으로 떨어져 있다. 더욱이 길버트(Gilbert)의 『로젠크란츠와 길던스텐』(*Rosencrantz and Guildenstern*)까지 염두에 두면 『로젠크란츠』는 『햄릿』과의 관계에서만 보더라도 지극히 다층적인 상호텍스트적 관계를 맺고 있다. 그렇다면 『로젠크란츠』는 ‘자연을 비추는 거울’이라기보다는 ‘다른 텍스트를 비추는 거울’로서 상호텍스트성이 대변하는 텍스트에 대한 달라진 인식을 충실하게 보여주고

있다고 할 수 있다.

『로젠크란츠』는 『고도를 기다리며』와도 명백한 상호텍스트적 관계를 맺고 있지만, 『햄릿』과의 경우와 마찬가지로 텍스트의 해석과 관련해서 긴밀하고 유기적인 관계를 맺고 있는 것은 아니다. 대체로 그 관계가 시사하는 것은 로젠크란츠와 길던스틴이 블라디미르(Vladimir)와 에스트라공(Estragon)과 마찬가지로 현대에 있어서의 실존적 허무를 드러내는 인물이라는 것이다. 그러나 한 가지 주목할 점은 로젠크란츠와 길던스틴이 특히 그들을 연상시키기 때문에, 극중 다른 인물들과 달리 현대적인 친근한 느낌의 인물로 다가온다는 것이다. 그리고 그것은 극의 마지막 장면에서 이들이 부지불식간에 무대에서 사라져버릴 때 관객이 그 죽음에 정서적으로 반응할 수 있는 계기를 제공한다고 볼 수 있다. 그러나 전체적으로 보았을 때 『로젠크란츠』의 세계는 『고도를 기다리며』의 세계와 근본적으로 다르다. 『고도를 기다리며』의 세계는 시간이 거의 정지되어 있고, 의미 있는 사건도 없고, 현실을 파악하려는 주인공의 의지조차 거세된 절대적 허무의 세계이다. 그러나 『로젠크란츠』에서 특히 길던스틴은 비록 실패하지만 무의미를 극복하고자 끊임없이 노력하고, 집으로 돌아가자는 로젠크란츠의 호소에도 불구하고 자신의 운명을 끝까지 확언하기 위하여 영국에까지 따라 나선다. 또한 길던스틴이 편지가 바뀐 것을 확인하고, 자신의 무의미한 죽음을 어쩔 수 없이 받아들이는 좌절의 순간에 플레이어를 칼로 찌르는 행위는 『고도를 기다리며』와 같은 진공의 세계에서는 있을 수 없는 의미로 충전된 순간이라고 할 수 있다.

『로젠크란츠』는 현실과 허구의 문제를 축으로 로젠크란츠와 길던스틴, 그리고 플레이어와의 사이에 벌어지는 토론극(play of idea)으로서의 메타드라마로 보았을 때 가장 일관성 있는 구조를 갖추고 있으며, 이 문제가 궁극적으로 『로젠크란츠』의 주도적 의미가 드러나는 부분이라고 할 수 있다. 실제 이 부분은 『햄릿』에는 없는 스토파드의 창작으로서 로젠크란츠와 길던스틴이 유랑극단의 플레이어를 만나 대결하는 장면들로 구성되어 있는데, 1막, 2막, 3막의 가장 중요한 대목에 해당된다. 그리고 이들 사이의 대결은 시작부터 예사롭지 않지만, 점점 더 격렬해지면서 마지막에 소품용 칼을 진짜 칼로 착각한 길던스틴이 플레이어를 찌르

는 장면에서 절정에 이르게 된다. 스토파드는 일각수(Unicorn)와 머리에 화살을 맞은 말의 우화, 장자의 호접몽(胡蝶夢) 따위를 동원하면서 현실과 허구의 문제를 보강하고 있지만, 극 전체를 통해서 보았을 때 이 주제는 실제의 죽음과 죽음의 연기의 문제로 극화되어 제시된다. 즉 로젠크란츠와 길던스톤은 자신들의 운명과 관련해 죽음을 가장 두려워하지만, 플레이어에게는 실제 죽음이 아니라 죽음의 연기가 가장 중요한 문제가 된다. 그러나 플레이어가 배우임을 감안할 때 성공적인 연기는 그의 정체성을 규정하는 핵심적 요소가 되고, 따라서 그에게는 죽음의 연기가 죽음 못지않은 절박한 문제라고 할 수 있다. 이들은 대결 중에 토론극의 모범이라고 할 정도로 각자의 입장을 설득력 있게 피력하는데, 대결의 요체가 현실과 허구의 문제이니만큼 그 역설적 관계가 중요할 뿐 궁극적 해답은 주어지지 않는다고 할 수 있다.

『로젠크란츠』의 핵심적 맥락에 해당하는 현실과 허구의 문제와 관련해서는 직접적인 상호텍스트적 관계를 찾기가 어렵다. 예컨대 피란델로의 작품들과 관련해서는 전체적으로 주제적인 측면에서의 영향이 감지되지만, 직접적인 관계를 드러내는 확실한 증거는 없다고 할 수 있다. 그러나 피란델로와 『로젠크란츠』 사이의 ‘잃어버린 고리’(missing chain)라고 할 만한 작품이 쏘더스(Saunders)의 『다음에는 노래를 불러 드리리』(*Next Time I'll Sing to You*)라고 할 수 있다.⁷⁾ 브라셀(Brassell)은 이 두 작품 사이에 “어떤 형식상의 유사성”(a certain similarity of style, 65)을 넘어서서 광범위하게 비교할 수 있는 토대가 없다고 논평하였는데, 사실 두 작품 사이의 상호텍스트적 관계는 훨씬 더 핵심적이다.

『다음에는』은 영국에서 실재했던 한 은둔자의 이야기에서 영감을 받은 작품인데, 쏘더스는 이 이야기를 바탕으로 연극의 속성과 배우의 역할 등과 관련하여 배우들과 연출자/작가를 등장인물로 하는 등장인물로 하는 탁월한 메타드라마를 창조하였다. 『다음에는』이 시작되면 관객은 무대에 있는 메프(Meff)와 더스트(Dust)가 앞으로 공연할 연극을 연습하고 있는 것 같은 인상을 받게 된다. 그러나

7) 이하 『다음에는』으로 줄임.

결과적으로 보면 이 도입부는 연극 준비가 아니라 실제 연극이고, 그런 까닭에 『저자를 찾는 6인의 등장인물들』(*Six Characters In Search of an Author*)에서 처음 배우들이 공연 준비를 하고 있는 상황에서 6인의 인물들이 등장하는 방식을 더 세련되게 변형시킨 것이라고 할 수 있다. 또 은둔자 역할을 맡은 허밋(Hermit)은 극이 진행됨에 따라 더욱 더 자신을 극중 인물과 동일시하게 되는데, 이것은 피란델로의 『엔리코 4세』(*Enrico IV*)와 흡사한 상황이라고 할 수 있다. 그런데 반복적으로 쓰이는 사소한 표현들이 겹치는 것 이외에도, 『다음에는』과 『로젠크란츠』가 상호텍스트적으로 의미심장하게 연결되는 것은 연기를 중심으로 현실과 허구의 문제를 다루는 기본적인 설정, 그리고 작품 속에서, 특히 『로젠크란츠』에서, 지속적으로 유지되는 아이러니가 발생하는 방식이다.

『다음에는』이 시작되고 곧 리지(Lizzie)가 등장해서 자신의 쌍둥이 자매인 리지(Lizzie)를 대신해서 연기하러 왔다고 말한다. 그 후 이루어지는 일련의 대화에는 쉽사리 감지하기 힘든 극적 아이러니가 함축되어 있다.

리지: 나를 뭐로 보는 거예요?

더스트: 거기에 누워서 아무 것도 하지 않으려고 해봐. 한번 해 보란 말이야.

리지: 당신과 같은 종류의 인간을 나는 잘 알아요. 나에게 손대지 말아요.

더스트: 우리는 안에 들어와 있는 거야, 알겠어? 우리는 무대 안에 있는 거

라고 그런데 안에 있으면서 아무 것도 안할 수 있다고 생각한다면,

여기 이 친구가 말하는 것처럼, 곧 다른 친구가 대신하러 올 거야.

리지: 불쾌한 상황이 된다면 계속 있지 않을 거예요.

더스트: 이봐, 아가씨, 당신은 대본에서 사라질 때까지 머물게 되는 거야.

LIZZIE: What do you take me for?

DUST: Lie there and try to do nothing. I defy you to.

LIZZIE: I know your sort. Don't you touch me.

DUST: We're hemmed in, you see. We're in the arena. And if you think you can stay in it and do nothing you have, as this fellow would say, another fink coming.

LIZZIE: I'm not staying if it gets unpleasant.

DUST: You'll stay until you're written out, my girl. (11)

인용된 대화는 특히 극의 초반부라서 단순하고 아무 문제도 없어 보이지만, 상당한 아이러니를 내포하고 있는데, 그것은 더스트와 리지가 각각 서로 다른 전제에서 대화하기 때문이다. 즉 더스트는 연극 안의 인물(배우)로서 동료 인물(배우)에게 말하고 있는데 비하여, 리지는 아직 연극이 시작되기 전의 일반인으로서 말하고 있다는 것이다. 이런 대화가 가능한 것은 『다음에는』이라는 극은 시작되었는데, 『다음에는』 안에서 인물들이 준비하고 있는 극은 아직 시작되지 않았기 때문에, 두 사람의 말이 다 부분적으로 옳기 때문이다. 이와 같은 아이러니가 『로젠크란츠』를 일관해서 유지되는 아이러니이며, 플레이어가 로젠크란츠와 길턴스턴을 처음 만나 그들을 위한 공연을 시작하기 전에 나누는 대화는 서로 다른 전제에서 비롯되는 아이러니를 비교적 뚜렷하게 보여주고 있다.

갈: 그런데 . . . 의상을 갈아입지 않을 것인가?
 플레이어: 나리, 저는 의상을 벗는 법이 없습니다.
 갈: 언제나 인물로서 있다는 말이군.
 플레이어: 바로 그렇습니다.
 (휴지)
 갈: 그런데 제대로 연기를 시작하지 않을 거야?
 플레이어: 이미 시작하였습니다.

GUIL: Well . . . aren't you going to change into your costume?
 PLAYER: I never change out of it, sir.
 GUIL: Always in character.
 PLAYER: That's it.
 (Pause.)
 GUIL: Aren't you going to - come on?
 PLAYER: I am on. (25-26)

플레이어는 현실의 세계를 연극과 연기라는 뒤집힌 관점에서 본다. 그리고 엄밀한 의미에서 그는 현재 『로젠크란츠』라는 연극 안에서 이미 인물로서 공연을 하고 있는 중이다. 로젠크란츠와 길턴스턴 또한 연기하고 있는 것이 사실이지만, 연극 안에서 현실의 원리를 대변하기 때문에, 그들의 말은 자신들이 처한 현실을

바탕으로 이루어진다. 이렇게 해서 플레이어와 이들 사이의 대화에는 의미의 엇갈림이 생겨나게 된다.

『다음에는』이 끝날 무렵 허밋은 자신을 연극 속의 인물과 점점 더 동일시하게 됨에 따라 연기를 할 수 없는 상태가 된다. 이때 더스트가 나서 허밋에게 조언을 한다.

더스트: 자연스럽게 반응하라는 거야. 이보게, 긴장을 풀라고. 자네는 이 세상에 딱 들어맞지 않는다고 느끼는 거야, 자신에게 뭔가 특별한 것이 있다고 말이야. 마치 세상이 잘 맞지 않는 옷처럼 아주 불편하다고 느끼는 거지. 그러나 내가 장담하는데 그렇지 않아. 자네가 어울리지 않는 곳에 있는 것처럼 느끼는 것은 빌어먹을 긴장 때문이라고 그것을 없애 버려. 아름다운 것들을 생각해 봐. 아무도 듣지 않는 한 밤중에 숲의 한 가운데에서 노래하고 있는 나이팅게일을 생각해 봐. 그런 일이 일어날 수 있다니 얼마나 완벽한 장치냐 말이야. 자네도 그 장치의 일부분이야. 결코 틀릴 수 없는 시계의 정밀하게 균형이 잡힌 톱니바퀴라고. 이 친구야, 긴장을 풀어. 긴장을 풀라고. [. . .] 이 친구가 . . .

메프: 치료가 되었네.

더스트: 보았지? 바로 그렇다고.

DUST: The natural reaction. Relax, my dear fellow—you feel that you don't quite fit into the world, that there's something special about you; you think you feel a friction, as though the world is a badly fitting jacket. But it's not true, I assure you—it's all those nasty tensions that make you feel out of place. Get rid of them; think of beautiful things—think of a nightingale singing in the middle of a wood in the middle of the night with no one to hear it—how perfect a machine it is, that such a thing can happen. You too are part of this machine—an exquisitely balanced cog in a clock that can never go wrong. Relax, my dear fellow—relax. [. . .] He's . . .

MEFF: Cured.

DUST: There, you see? [. . .] (55-56)

더스트가 하는 조언의 요지는 허구의 세계를 허구로서 그대로 받아들이라는 것, 다시 말해서 배우로서 연극의 원리에 충실하라는 것이다. 그런데 『로젠크란츠』에서 로젠크란츠와 길던스틴이 플레이어를 처음 만났을 때 이루어지는 다음과 같은 대사는 위의 인용문과 주목할 만한 유사성을 띠고 있다.

플레이어: 불확실성은 정상적인 상태입니다. 나리께서는 특별한 존재가 아닙니다.

(그는 떠나려고 한다. 길은 침착함을 잃고 말한다.)

길: 그런데 도대체 우리는 무엇을 해야 하는 것인가!

플레이어: 긴장을 풀고, 반응을 보이는 것이지요. 사람들은 그렇게 합니다. 평생 자신이 처한 상황에 대해 질문하면서 살아갈 수는 없는 것이지요.

길: 그러나 우리는 무슨 일이 일어나는지도 모르고, 어떻게 해야 할지도 모른단 말이야. 우리는 어떻게 행동해야 할지 모른다고.

플레이어: 자연스럽게 행동하십시오. 적어도 여기 있는 이유는 아시니까요.

PLAYER: Uncertainty is the normal state. You're nobody special.

(He makes to leave again. GUIL loses his cool.)

GUIL: But for God's sake what are we supposed to do!

PLAYER: Relax. Respond. That's what people do. You can't go through life questioning your situation at every turn.

GUIL: But we don't know what's going on, or what to do with ourselves. We don't know how to act.

PLAYER: Act natural. You know why you're here at least. (48-49)

로젠크란츠와 길던스틴을 허밍처럼 연극 속에서 맡은 역할을 완전히 현실로 착각하는 배우들로 본다면 플레이어의 조언은 더스트의 조언과 똑같은 내용이다. 그런데 더스트의 조언은 동료 배우에게 하는 말이기 때문에 그 의미가 분명하지만, 플레이어가 하는 조언은 관객의 입장에서 배우라고 볼 수 없는 로젠크란츠와 길던스틴을 대상으로 하고 있기 때문에, 플레이어가 하는 말의 해석에 혼선이 오게 된다. 즉 플레이어와 길던스틴이 말하는 “act”는 단일하지 않은 의미로 진동하고 있는데, 그것은 이들이 서로 다른 전제에서 말하고 있기 때문이다. 이러한 의

미의 혼선과 진동이 『로젠크란츠』 전체를 통해 플레이어와 로젠크란츠와 길던스틴 사이에 지속되는 극적 아이러니의 요체라고 할 수 있는데, 그것은 『로젠크란츠』만을 분석해서는 대단히 파악하기 힘들다. 『다음에는』과의 비교를 통해서 볼 때 비로소 이러한 근본적 아이러니와 동시에 플레이어의 정체에 대해서까지 추론이 가능해지기 때문에, 『로젠크란츠』와 『다음에는』의 상호텍스트적 관계는 핵심적이라고 할 수 있다. 허밋에게 조언을 주는 더스트는 단순한 동료 배우가 아니다. 그것은 허밋이 러쥐(Rudge)에게 제발 더스트를 연극에서 빼달라고 간청할 때, 더스트가 “그는 나를 제거할 수가 없어. 왜 그런지 알아? 왜냐하면 나는 그의 창조물이고, 창조자가 자신의 창조물을 제거할 수 없는 것은, 창조물에서 인물을 제거할 수 없는 것과 마찬가지로”(He can't get rid of me. Do you know why? Because I'm his creation and a creator can no more get rid of his creation than the creation can get rid of the character. 50)라고 답변하는데서 분명해진다. 더스트는 마치 6인의 등장인물들처럼 희곡 텍스트 안에 존재하는 순수한 허구이다. 그리고 플레이어도 바로 이와 흡사한 허구의 인물이며, 플레이어를 죽이려는 길던스틴의 시도가 성공할 수 없는 것은 자명하다. 플레이어 스스로 밝히듯이 그는 연극이 존재하는 한 죽일 수도 죽을 수도 없는 존재이다.⁸⁾ 흥미로운 점은 플레이어가 펼쳐 보이는 『로젠크란츠』의 극중극이 『햄릿』의 무언극뿐만 아니라 로젠크란츠와 길던스틴의 운명까지를 다 보여준다는 점이다. 그렇다면 그는 『햄릿』의 플롯과 『로젠크란츠』의 플롯 전체를 알고 있는 인물로서 일종의 상호텍스트성의 화신이라고 할 수 있다.

『로젠크란츠』 비평에서 와일드는 거의 거론되지 않고 있다. 그것은 부분적으로 『로젠크란츠』에 와일드와의 관계가 직접적으로 드러나지 않기 때문이다. 그러나 와일드는 『옥중기』(*De Profundis*)에서 『햄릿』에서의 로젠크란츠와 길던스틴이 드라마의 역사를 통틀어서 비교할 수 없을 정도로 탁월하게 묘사되었다고 셰익스피어를 절찬하면서, 이 두 인물을 “더도 덜도 아닌 딱 그 정도만 답을 수 있

8) “PLAYER: [. . .] Do you know what happens to old actors?/ ROS: What?/ PLAYER: Nothing. They are still acting. Surprised, then?” (84-85)

는 작은 컵들”(the little cups that can hold so much and no more, 1053)이라고 간결, 명쾌하게 평가하였는데, 스토포드는 틀림없이 이것을 알고 있었을 것이다. 그리고 그는 햄릿에 대해서는 “자신의 비극을 구경하는 구경꾼”(the spectator of his own tragedy, 1053)이라고 하였는데, 이 표현을 보면 『도리안 그레이의 초상』(*The Picture of Dorian Gray*)의 서문에 나오는 “예술이 실제 묘사하는 것은 삶이 아니라 구경꾼이다”(It is the spectator, and not life, that art really mirrors. 17)라는 일반론적 경구는 햄릿을 염두에 둔 발언이었던 것으로 보인다. 그런데 로젠크란츠와 길던스틴이 엘시노어(Elsinore)에 도착해서 클로디우스와 거트루드를 만나 햄릿과 관련해 도와달라는 부탁을 받고 난 후 로젠크란츠는 자신이 “나는 구경꾼처럼 느껴지는데, 끔찍한 일이 있을 것 같아”(I feel like a spectator – an appalling prospect. 31)고 말하는 대목이 있다. 또 플레이어 극단이 극중극을 위한 리허설을 하는 도중에 길던스틴은 로젠크란츠에게 “나서지 마. 우리는 구경꾼이야”(Keep back – we're spectators. 58)라고 말하는 장면도 있다.⁹⁾ 의미 있는 행동에 참여할 능력도 없고, 또 자신들의 운명을 플레이어의 극중극을 통해 미리 다 ‘구경’하게 되는데도 결국 영국에서 처형당하는 로젠크란츠와 길던스틴이야말로 “자신의 비극을 구경하는 구경꾼”에 해당되며, 그들이 구경하는 바로 그 비극이 『로젠크란츠』라고 할 수 있다. 그러나 와일드와의 관계에서 이런 부분은 물론 지엽적인 것이다. 사실 와일드와의 관계는 『로젠크란츠』의 자매편이라고 할 수 있는 스토포드의 유일한 소설 『말퀴스트 경과 미스터 문』을 통해서 볼 때 더 뚜렷해진다. 이 소설은 처음 발표되었을 때, 비평가의 주목을 받지 못하고 그냥 잊혀져 버렸지만, 조이스, 베케트, 와일드, 엘리엇 등과 광범위한 상호텍스트적 관계를 맺고 있는 일종의 메타소설이다.¹⁰⁾ 그런데 이 소설에서 와일드의 영향을 가

9) 스토포드는 ‘구경꾼’이라는 이 단어를 지극히 의식적으로 사용한 것처럼 보인다. 『로젠크란츠』 해석에 중요한 열쇠를 제공하는 그의 소설 『말퀴스트 경과 미스터 문』에서 로젠크란츠, 길던스틴과 설정이 비슷한 인물이 미스터 문도 자신을 ‘구경꾼’으로 간주한다(114).

10) 이 소설의 메타소설적 측면에 대해서는 “실패한 예술가의 초상: Tom Stoppard의

장 뚜렷하게 보여주는 것은 말퀴스트 경이다. 그는 『도리안 그레이의 초상』의 워튼(Wotton) 경을 즉각적으로 연상시키는 인물로서 몰도덕적인 심미주의자이고, 미스터 문과 내용과 형식의 대립 쌍을 형성한다. 이들의 대립은 『로젠크란츠』에서의 길던스턴과 플레이어의 대결과 흡사하며, 특히 말퀴스트 경은 ‘스타일’(style)이라는 단일한 관념(idea)을 중심으로 형성된 인물이라는 점, 그런 까닭에 세상을 스타일의 관점에서만 본다는 점에서, 허구라는 단일한 관념을 중심으로 형성되어, 허구의 관점에서만 세상을 보는 플레이어와 아주 흡사하다. 그런데 『도리안 그레이의 초상』의 도리안은 전도된 관점을 중심으로 창조된 극단적 인물의 원형이라고 할 수 있다. 그는 워튼 경의 영향을 통해 심미적 가치관을 받아들이지만, 초상화 속의 그림과 실제의 모습을 맞바꾸었다는 점에서 ‘순수한 예술’을 현실에서 구현하고 있는 인물이다. 예술과 현실의 전도 내지는 역설적 관계는 이처럼 『도리안 그레이의 초상』의 기본적 설정을 이루고 있는데, 이 주제가 특별히 드러나는 에피소드가 도리안과 여배우 시빌(Sibyl)의 연애 사건이다. 도리안은 시빌의 세익스피어 연기에 반해서 자신보다 신분이 훨씬 낮은 시빌과 사랑에 빠진다. 그러나 시빌은 도리안과의 사랑에 빠짐으로써 그 동안 연기로만 접했던 사랑이 현실이 되자 연기를 할 수 없게 된다.

‘도리안, 도리안’ 그녀는 외쳤다. ‘내가 당신은 알기 전에는 연기만이 제 삶의 유일한 현실이었어요 저는 오직 극장에서만 살았습니다. 저는 그것이 모두 사실이라고 생각했어요 . . . 저는 그림자밖에 몰랐지만, 그것들이 모두 현실이라고 생각했어요 그런데 당신이 왔어요. 오, 아름다운 내 사랑! 당신은 저의 영혼을 감옥에서 풀어주었습니다. 당신은 저에게 진정한 현실을 가르쳐주었어요. 오늘 밤 저는 처음으로 제가 늘 연기했던 텅 빈 무대의 공허함과 거짓과 어리석음을 꿰뚫어 볼 수 있었어요 . . . 당신은 저에게 더 높은 것, 모든 예술이 다만 그 반영에 지나지 않는 어떤 것을 갖다 주었습니다.’

Lord Maquist and Mr Moon” (『영문화권연구』8호)를 참조하십시오.

'Dorina, Dorian,' she cried, 'before I knew you, acting was the one reality of my life. It was only in the theatre that I lived. I thought that it was all true. . . . I knew nothing but shadows, and I thought them real. You came — oh, my beautiful love! — and you freed my soul from prison. You taught me what reality really is. To-night, for the first time in my life, I saw through the hollowness, the sham, the silliness of the empty pageant in which I had always played. . . . You had brought me something higher, something of which all art is but a reflection. (71)

위의 인용은 와일드가 깊은 이해를 바탕으로 예술과 현실 사이의 역설을 이미 작품 속에서 형상화하고 있음을 보여준다. 시빌의 문제점은 도리안의 전도된 가치관을 파악하지 못하고, 배우임에도 불구하고 현실에 매몰되어, 현실과 허구 사이의 균형에 대한 감각을 잃어버렸다는 것이다. 도리안에게는 예술의 세계가 유일한 현실이기 때문에, 시빌이 연기를 못하게 되자, 사랑 또한 당연히 식어버리게 되는데, 이에 낙담한 시빌은 자살하게 된다. 그리고 시빌이 죽었다는 소식을 접한 도리안이 그녀의 대해 회상하는 다음과 같은 대목은 『로젠크란츠』의 핵심적인 문제에 닿아 있다.

불쌍한 시빌! 참으로 대단한 로맨스였어! 그녀는 종종 무대 위에서 죽음을 연기했었지. 그런데 죽음이 직접 그녀에게 와 그녀를 데리고 간 거야. 그녀는 그 끔찍한 마지막 장면을 어떻게 연기했을까?

Poor Sibyl! What a romance it had all been! She had often mimicked death on the stage. Then Death himself had touched her, and taken her with him. How had she played that dreadful last scene? (83)

도리안은 여기서 현실과 허구의 문제를 실제의 죽음과 죽음의 연기의 문제로 환치하여 제기하고 있다. 그리고 이 문제가 『로젠크란츠』에서 가장 핵심적인 문제임은 이미 언급한 바와 같다. 이와 같이 비록 와일드와 『로젠크란츠』 사이의 상호텍스트적 관계가 명시적으로 드러나는 것은 아니라고 할지라도, 와일드가 스토포드에 전반적인 영향을 끼쳤다는 점, 그리고 도리안 그레이의 초상이 『로젠크란

츠』의 가장 핵심적 주제를 이미 다루고 있었다는 점에서 와일드와 『로젠크란츠』 사이에 의미심장한 관계가 존재하고 있음을 충분히 유추할 수 있다고 하겠다.

『로젠크란츠』에는 이처럼 다양한 상호텍스트적 관계가 얽혀 있으며, 그러한 관계들이 각각 일으키는 연상과 의미의 확산이 서로 교차하면서 풍부하고 깊은 의미를 산출하는 한편, 극의 핵심적 주제를 추적하는 귀중한 단서를 제공하고 있다. 『다음에는』과 같은 작품은 어떤 의미에서 『로젠크란츠』보다 훨씬 더 초점이 잘 잡힌 짜임새 있는 극이라고 할 수 있으며, 발표 당시 대단한 호평을 받은 탁월한 작품이다. 그러나 『로젠크란츠』와 비교해 볼 때, 『다음에는』에는 이러한 중층적 상호텍스트성, 즉 다양한 텍스트가 어우러지며 더 큰 울림을 일으키는 측면이 결여되어 있다. 그리고 이런 점에서 상호텍스트성이 갖는 중요한 의의가 있을 것이다. 상호텍스트성은 텍스트의 핵심적 주제를 진척시키면서도 광범위한 의미의 공명을 불러일으킨다는 것이다. 상호텍스트성의 이런 측면은 스토파드의 또 다른 대표작의 하나인 『트라베스티즈』에서도 복잡한 양상으로 드러나는데, 본고에서는 『트라베스티즈』와 관련해 ‘다다’(dada)라는 단어가 갖는 상호텍스트성만을 간략하게 검토하고자 한다.

『트라베스티즈』는 차라(Tzara), 레닌(Lenin), 조이스가 제1차 세계대전 중 약간의 시차를 두고 스위스의 취리히에 함께 머물렀다는 역사적 사실을 우연히 알게 된 스토파드가 이들을 주인공으로 창조한 작품이다. 스토파드는 『어니스트 놀이』의 플롯을 빌린 후, 차라, 레닌, 조이스, 카와 같은 역사적 인물들에게 각각 그 플롯에 해당하는 역할을 할당하고, 카가 이들과의 만남을 회상하는 식으로 극을 구성하였다. 이처럼 『트라베스티즈』는 다른 극의 플롯과 인물을 차용하고, 또 카라는 허구속의 인물의 신뢰할 수 없는 기억력을 통해 구성된 연극이기 때문에 『로젠크란츠』 못지않게 직접적 현실보다는 다른 텍스트들을 반영하고 있다고 볼 수 있다.¹¹⁾

『트라베스티즈』에서의 스토파드의 주된 관심은 예술이 혁명과 양립할 수 있

11) 카가 허구인 것은 그가 실존하지 않았다는 의미가 아니라, 작품 속의 인물이 순전히 상상력의 산물이라는 의미이다.

는가 하는 문제이다. 그는 이 문제를 두 명의 혁명가, 즉 예술에 있어서의 혁명가와 정치에 있어서의 혁명가의 예술론을 점진주의적 입장이라고 할 수 있는 조이스의 예술론과 비교하는 방식을 통해서 고찰하고 있다. 그러나 이미 제목이 증언하고 있는 것처럼 역사적 인물의 회화화와 플롯의 차용을 통해 그 작업이 진행되는 까닭에 스토포드의 입장이 무엇인지 밝히는 것은 까다로운 일이 아닐 수 없다. 사실 스토포드가 최대한 객관적으로 다양한 의견을 제시할 뿐인지, 아니면 특정 인물의 입장을 지지하면서 자신의 예술론을 함께 개진하고 있는지 하는 문제는 『트라베스티즈』의 해석과 관련하여 핵심적인 문제에 해당된다. 그런데 『트라베스티즈』 비평의 강력한 한 흐름을 형성하고 있는 형식주의 비평은 스토포드가 특정한 입장을 지지한다는 견해에 전적으로 반대한다. 예컨대 “스토포드는 마치 관념들을 가지고 묘기를 부리는 것처럼 모든 아이러니를 계속 작동시킨다. 그는 관념들이 지시적 경향 속에서 휴식하도록 하지 않으며, 적어도 『트라베스티즈』에서는 결코 그것들이 무엇을 지시하도록 허용하지 않는데, 그 이유는 ‘묘기’ 그 자체에 그가 의미를 두기 때문이다”(Stoppard keeps all his ironies moving, as though he were juggling ideas. He never lets them rest in the indicative mood, never, at least in Travesties, lets them point at what they mean, for his meaning is in the act of 'juggling' itself. 131)라는 라이너(Rayner)의 주장은 그 한 예라고 할 수 있다. 이러한 해석에 따르면 스토포드는 다만 다양한 목소리를 제시할 뿐이고, 무질서한 현실 내지는 역사적 사실의 파편들을 형식적으로 구성하는 방법에만 관심을 두고 있는 셈이지만, 그것은 『트라베스티즈』를 오직 형식적인 측면에서만 보았기 때문에 가능한 주장이다. 『트라베스티즈』에 등장하는 역사적 인물들은 그들이 직접 쓴 텍스트나 그들에 대한 텍스트에 입각해서 사실적으로 묘사되고 있는 것처럼 보이지만, 스토포드의 견해에 따라 재단되어 있다는 점에서 사실적이라기보다는 스토포드가 이해하는 모습으로의 창작이다. 특히 차라와 레닌의 경우는 거부감이 일어나도록 역사적 맥락을 거세한 채 그들의 극단적인 모습이나 주장을 소개하고 있어, 스토포드가 객관적으로 묘기에만 관심을 두고 있다는 해석은 아무래도 지나치다고 할 것이다. 그런데 이 문제와 관련하여 해석에 특별한 도움을 줄 수 있는 것

이 ‘다다’라는 용어와 관련된 상호텍스트성이다.

‘다다’는 기본적으로 20세기 초반 급진적인 전위 예술을 지칭하는 무의미한 단어이다. 그래서 공연 중 차라는 ‘다다’라는 말을 34번 반복하기도 하고, 그에게 이 단어는 “자연만큼이나 의미가 없는”(without any meaning as Nature is, 38) 단어이다. 그러나 “다, 다”(da, da)라는 말은 레닌과 나디아(Nadya)의 첫 대화 장면에서 반복적으로 처음 등장한다. 관객은 2막이 되어 레닌 부부가 다시 이 장면을 반복하고, 세실리(Cecily)가 이들의 대화를 ‘yes’와 ‘no’까지 포함해서 모두 영어로 번역할 때 비로소 ‘다’(da)가 러시아어로 ‘yes’의 의미라는 것을 알게 된다. ‘다다’라는 이 단어는 또한 차라가 남겨놓은 명함을 보며 “트리스탄 차라. 다다 다다 다다. 이 사람은 말을 더듬는 버릇이 있는 모양이죠?”(Tristan Tzara. Dada Dada Dada. Did he have a stutter? 12)라고 말할 때, 희극적인 색채를 띠게 되고, ‘어린 아이의 의미 없는 소리’라는 본래의 의미를 약간 회복하는 것처럼 보이기도 한다. 그러나 ‘다다’가 가장 절묘하고 효과적으로 사용된 경우는 차라가 그웬돌린에게 구애할 때, 그웬돌린의 답변 속에서 이다.

차라: 그런데 다다에 접해 본 적이 있나요, 달링?

그웬: 전혀 없어요, 다다달링!

TZARA: But have you ever come across Dada, darling?

GWEN: Never, da-da-darling! (37)

짧은 ‘다다’라는 단어의 의미를 “예술 운동,” “yes, yes,” 그리고 “귀엽고 서정적인 애정의 표시”(endearment)라고 예시한 후, “이런 재주에 당혹감을 느낄 수도 있지만, 스토포드는 발화가 특정한 맥락 속에서만 의미를 갖게 되며, 그런 까닭에 여러 가지의 의미로 폭발할 수 있다는 심각한 문제를 제기하는 것이다” (While we may wince at such facility, Stoppard sneaks in a serious point: that an utterance gains meaning only within context, and can, therefore, explode into several meanings. 528-529)라고 주장한다. 『트라베스티즈』에서 다다라는 단어

의 의미가 폭발하는 것은 사실이다. 위에서 열거한 의미 이외에도 다다이스트들은 이 단어에 “신성한 까마귀의 꼬리,” “육면체,” “엄마,” “목마,” “유모”라는 뜻이 있음을 알고 있었다(Tzara 4). 또한 정신분석학에 조예가 있는 독자라면 ‘다다’에서 프로이트의 유명한 ‘포트-다’(fort-da)를 연상할 수도 있을 것이고, 시에 관심이 있는 독자라면 엘리엇(Eliot)의 “황무지”(The Waste Land)에서 마지막 천둥이 하는 말 “다”(da)를 연상할 수 있을 것이며, 천둥의 말 “다”는 다시 우파니샤드와 연결되면서 절대적 중요성을 갖는 궁극의 언어로 끝없이 의미를 확장시켜 나갈 수도 있을 것이다. 그러나 중요한 점은 『트라베스티즈』에서 ‘다다’라는 이 단어는 한편으로 폭발하면서 동시에 그 여러 가지 의미 중에서 가장 중요한 의미인 ‘yes’로 또한 수렴하고 있다는 것이다. 다다이스트들에게 ‘다다’라는 단어가 갖는 매력은 그 무의미함이 아니었다. 위에서 언급한 것처럼 다다이스트들은 이 단어와 관련된 다양한 의미들을 의식하고 있었는데, 리히터(Richter)는 “이 강력하게 반복되는 ‘다, 다,’ 즉 삶에 대한 긍정의 소리로서의 ‘yes, yes’보다 우리의 낙천주의와 새롭게 얻은 자유의 감각을 더 잘 표현하는 것은 없다”(Nothing could better express our optimism, our sensation of newly-won freedom, than this powerfully reiterated ‘da, da’—‘yes, yes’ to life. Hayman 126)며 ‘다다’가 갖는 이중 긍정의 암시적 의미를 특히 적절한 것으로 이해하였다. 『트라베스티즈』에서 나디아가 연극의 시작 부분에서 ‘다, 다’라고 말하는 것은 차라와 레닌 둘 다 혁명가였다는 점에서 이들 사이의 역설적 관계를 환기시키는 것이지만, 동시에 그 ‘yes, yes’는 『트라베스티즈』의 한가운데 위치하는 조이스의 발언에 등장하는 ‘yes’와 연결된다.

예술가는 불멸에 대한 인간의 변덕스런 충동을 충족시키기 위해 인간 사이에 존재하는 마법사이다. 트로이에서 플라드르의 별관에 이르기까지 그의 주변에는 계속적으로 끊임없이 사원들이 건축되고 또 무너졌다. 거기에 어떤 의미라도 있다면, 그래, 심지어는 폭군의 찬양일지라도, 그래, 심지어는 보잘 것 없는 인간의 찬양일지라도, 그것은 예술로서 살아남은 것 안에 존재하는 것이다. 예술가가 건드리지 않았다면 트로이의 전쟁은 지금 어떻게 되었겠는가? 먼지에 지나

지 않을 것이다. . . 그러나 나는 더블린 오디세이를 가지고 그 불멸성을 두 배로 만들 것이다, 그래, 정녕 아직 얼마 동안 춤추다 세상을 처음 본 그대로 남겨 두고 떠나는 송장이 있어, . . .

An artist is the magician put among men to gratify — capriciously — their urge for immortality. The temples are built and brought down around him, continuously and contiguously, from Troy to the fields of Flanders. If there is any meaning in any of it, it is in what survives as art, yes even in the celebration of tyrants, yes even in the celebration of nonentities. What now of the Trojan War if it had been passed over by the artist's touch? Dust. . . And yet I with my Dublin Odyssey will double that immortality, yes by God there's a corpse that will dance for some time yet and leaves the world precisely as it finds it — . . . (41-42)

한편 그웬돌린의 “다-다-달링”은 세실리가 카에게 하는 마지막 승낙의 “yes”를 예시하고 있으며, 그리고 그것은 『율리시즈』의 마지막 장에서 모든 것을 꺼안고 긍정하는 몰리(Molly)의 “yes”와 궁극적으로 연관된다(Joyce 933). 특히 조이스의 발언과 몰리의 독백에서 등장하는 “yes”는 그 호흡이 아주 유사해 조이스의 발언이 몰리의 독백을 의식적으로 반영하고 있음이 분명하다. 그러므로 스토파드가 ‘다다’라는 단어를 가지고 부리는 묘기는 단순한 언어의 묘기가 아니며, 스토파드가 『트라베스티즈』에서 다양한 의견만을 제시하거나, 언어의 묘기만을 목표로 했다면 이처럼 원심력과 구심력을 동시에 보여주는 진정 탁월한 묘기를 보여 주지는 못했을 것이다. 다시 말해서 『트라베스티즈』에서 ‘dada’의 의미는 그 단어가 의미하고 연상시키는 모든 것들을 상호텍스트성의 맥락 속에서 확산시키고 폭발시키는 동시에, 궁극적으로 “yes”로 또한 수렴하고 있으며, 그것은 조이스의 예술관에 대한 긍정과 혁명을 통한 급격한 변화의 추구가 아니라 ‘지금, 여기’의 세계를 당위로서 받아들이는 보수적 세계관을 암시하고 있다.

『진짜』는 무엇보다도 사실주의적 경향을 보인다는 점에서 스토파드의 이전 작품들과 구별된다. 그러나 『진짜』의 사실주의는 전통적인 의미의 사실주의와는 질적으로 다른 차원의 사실주의라고 볼 수 있다. 자세하게 검토해보면 사실주의

의 인상을 주는 것 자체가 놀라운 성취로 보일 정도로, 이 작품은 현실과 환상의 문체와 같은 추상적 문체를 다양한 상호텍스트적 관계 속에서 그려내고 있다.

『진짜』는 예술과 사랑에 있어서 ‘진짜’, 즉 진정한 사랑과 진정한 예술은 가능한가, 그것이 가능하다면 그 진정한 사랑과 예술은 어떤 것인가 하는 문제를 다루고 있다. 이 두 가지 문제는 서로 긴밀하게 얽혀 있기 때문에, 애초에 그것이 불가능하다는 결론이 아니라면, 하나는 가능하고, 다른 하나는 불가능하다는 결론은 당연히 있을 수 없다. 그런 까닭에 본고에서는 논의의 편의를 위해 사랑의 문제에만 집중하여, 『진짜』의 주도적 입장은 진정한 사랑이 가능하다는 것임을 밝히고자 한다. 그리고 이런 주도적 주제가 존재함을 밝히는 것은 『트라베스티즈』의 경우와 마찬가지로 『진짜』의 해석에 있어서도 핵심적인 문제에 해당된다.

『진짜』는 극작가인 주인공 헨리(Henry)가 배우이자 아내인 샤롯(Charlotte)과 헤어지고, 역시 배우인 애니(Annie)와 결혼한 후, 다시 위기를 겪게 되지만, 그 위기를 잘 수습해 진정한 사랑을 찾아가는 내용으로 구성되어 있다. 그러나 그 과정은 마치 여러 개의 거울들이 서로 반영하며 서 있는 미로처럼 다양한 극중극과 상호텍스트적 관계를 통하여 진행된다. 이 일련의 거울 중에서 첫 번째 거울은 헨리가 쓴 “카드의 집”(House of Cards)이라는 극중극이다. 이 극중극은 맥스(Max)가 아내 샤롯(Charlotte)의 부정을 확인하고 결혼 생활의 위기를 맞이한 장면으로 되어 있다. 그런데 관객은 제2장이 한참 지나서야 제1장이 극중극이었으며, 제2장에서 등장한 헨리가 샤롯의 정부가 아니라 남편이며, 맥스와 애니가 부부라는 것을 알게 된다. 제2장에서는 특히 헨리와 샤롯의 관계가 극중극이었던 “카드의 집”에서의 맥스와 샤롯과의 관계와 흡사하게 전개되는 까닭에 현실이 허구를 모방하는 상황이 되며, 동시에 헨리와 샤롯의 결혼 생활이 원만하지 않다는 사실이 암시되는 한편 헨리와 애니는 각자 배우자를 속이면서 열렬히 사랑하는 관계임이 드러난다. 제3장에서는 맥스가 애니의 부정을 알게 된다. 이렇게 해서 맥스는 현실에서 아내의 부정을 확인하게 되는데, “카드의 집”에서의 맥스의 태도와 현실에서의 맥스의 태도는 확연히 다르다. “카드의 집”에서 맥스는 감정의 동요를 드러내지 않고, 냉소적인 언어로 태연함을 가장하는데, 현실에서는 감정을

억누르지 못한 채 제대로 말을 잊지 못한다. 이러한 상황은 마치 사랑이 더 진실할수록 언어는 더 직설적으로 된다는 점을 암시하고 있는 것처럼 보인다. 그러나 맥스가 발견한 애니의 부정의 증거는 헨리의 정액이 묻은 손수건이었는데, 이 손수건은 필연적으로 오텔로(Othello)와 데스디모나(Desdemona)를 죽음으로 몰고 간 치명적 손수건을 연상시키는 까닭에 현실의 한가운데에 여전히 허구가 자리 잡고 있음을 보여준다.

제4장에서는 헨리와 애니가 결혼한 상태이다. 그러나 이 두 사람 사이에는 결혼하기 전과 같은 교감이 보이지 않는다. 더욱이 헨리는 완전히 잠에 푹아떨어진 애니와 성관계를 가졌다는 기괴한 말을 하는데, 그것은 사랑하는 사람에게서 무슨 짓이든 할 수 있다는 식의 피상적인 사랑의 관념을 갖고 헨리가 상대를 완전히 지배하려는 욕구를 드러낸 것으로 이해될 수 있다. 아른트(Arndt)는 이 부분을 인용하며, “의식이 없는 상대와의 실험’을 통해 그는 애니의 입을 완전히 틀어막고, 그녀를 성적 대상으로서 수동적으로 자신의 성욕을 받아들이는 존재로 축소시키려는 욕망을 드러낸다”(His 'experimentation with an unconscious partner' expresses his desire to entirely mute and reify Annie as his sexual object and to reduce her to a receptacle of his lust. 489)고 헨리를 강력하게 비난한다. 이 부분만을 놓고 보았을 때는 아른트의 비평이 절대적으로 옳다고 할 수 있다. 그런데 이 에피소드는 스트린드베리(Strindberg)의 『줄리 양』(*Miss Julie*)을 암암리에 반영하고 있는데, 그것은 아른트의 지적처럼 제4장이 헨리와 애니가 각각 장(Jean)과 줄리 양을 모방하는 장면으로 시작되기 때문이다.

애니: 내가 없는 것처럼 할게요. 약속해요.

.....

헨리: 정말 귀찮게 하는구먼.

애니: 미안, 미안해요, 미안해요. 착하게 있을게요. 앉아서 대본이나 외울게요.

헨리: 안 그럴 거면서.

애니: 저 방으로 들어갈게요.

헨리: 그냥 이 방에 있어.

ANNIE: I'm not here. Promise.

.....

HENRY: You're a bloody nuisance.

ANNIE: Sorry, sorry, sorry. I'll be good. I'll sit and learn my script.

HENRY: No, you won't.

ANNIE: I'll go in the other room.

HENRY: This room will do. (38)

애니가 말하는 대본은 다름 아닌 『줄리 양』의 대본이며, 대화에서 드러나는 헨리의 군림하는 태도와 애니의 수동적이고 복종적인 태도는 각각 장과 줄리 양을 연상시킨다. 이런 상호텍스트적 관계는 당연히 헨리와 애니의 사랑이 과연 진정한 사랑인가를 『줄리 양』의 장과 줄리 양의 사랑과 연관시켜 살펴보게 만드는 효과를 내고 있으며, 지배욕에 물든 사랑은 진정한 사랑일 수 없음을 이미 암시하고 있다고 하겠다. 현재의 헨리는 아른트의 비난처럼 결코 바람직한 모습이 아니다. 그러나 아른트의 비평이 지나치게 가혹한 것은 극이 진행함에 따라 헨리의 태도에도 변화가 오고, 이러한 일방적 관계가 지양된다는 것이다.

제5장은 이로부터 1년 후이다. 헨리와 애니 사이는 전혀 호전되지 않았으며, 사실 더 악화되었다. 그것은 제5장을 시작하는 이들의 대화가 제2장에서의 헨리와 샤프트의 대화의 복사판인 까닭이다.

애니: 그런데요?

헨리: 오, 음, 스트라우스군.

애니: 뭐라고요?

헨리: 스트라우스가 아니야.

애니: 그 연극 말이예요.

헨리: (대본을 가리키며) 아, 그 연극.

애니: (경멸하듯) 스트라우스라니. 그게 어떻게 스트라우스예요. 이탈리아 말인데.

헨리: 그래? (그는 주의를 기울이며 듣는다.) 그래, 그렇군.

ANNIE: Well?
 HENRY: Oh—um—Strauss.
 ANNIE: What?
 HENRY: Not Strauss.
 ANNIE: I meant the play.
 HENRY: (*Indicating the script.*) Ah. The play.
 ANNIE: (*Scornfully*) Strauss. How can it be Strauss? It's in Italian.
 HENRY: Is it? (*He listens.*) So it is. (45)

『진짜』의 세계는 현실이 반복적으로 허구를 반영하고 또 다른 현실을 반영하기도 하는 특이한 세계이다. 이 대화가 보여주는 것처럼 이제 헨리와 에니는 헨리와 샤푸이 이혼하기 직전의 상태에까지 이르게 되었다. 그리고 제6장부터 에니의 방향이 시작된다.

위의 인용에서 에니가 말하는 연극은 브로디(Brodie)라는 인물과 관련된 것인데, 에니는 브로디가 쓴 조잡한 연극을 TV극으로 고쳐달라고 헨리에게 부탁했었다. 제6장은 마치 그 TV극의 한 장면인 것처럼 열차 안에서 시작되는데, 사실은 극중극이 아니고 현실의 장면이다. 빌리(Billy)라는 젊은 연극배우가 포드(Ford)의 『그녀가 창녀라니』(*Tis Pity She's A Whore*)에서 에니가 맡은 애너벨라(Annabella) 역의 상대로 지오반니(Giovanni) 역을 맡았는데, 에니에게 매혹되어 글라스고우에서의 리허설을 마치고 런던으로 돌아오는 열차를 에니 모르게 함께 탔다. 그리고 에니와 자연스럽게 대화를 시작하기 위해 필경 에니에 대한 관심 때문에 읽었을 브로디의 연극을 이용한 것이었다. 같은 장 후반에서 우리는 다시 극중극과 비슷한 장면을 보게 되는데, 그것은 에니와 빌리가 포드의 연극에 나오는 대사를 인용해 가며 대화를 나누는 장면이다.

에니: 오, 당신은 멋진 청년이군요!
 빌리: 여기를 봐요!
 (그의 '읽기'는 점점 더 분명하지 않게 된다. 이제 그는 일어서서 웃
 웃을 열거짓한다.)
 에니: (낄낄 웃으며) 그만해요.

. . .

빌리: 정말 심각해요. 사랑할 줄 몰라요?

애니: 그만해.

빌리: 괴로운 나의 영혼은 죽음과도 같은 열기 속에서 고통을 느끼고 있다.

오, 애니벨라! 나에게서 진정 모든 것이 끝났다!

애니: 빌리!

ANNIE: O, you are a trim youth!

BILLY: Here!

(His 'reading' has been getting less and less discreet. Now he stands up and opens his shirt.)

ANNIE: (Giggling) Oh, leave off.

. . .

BILLY: Yes, most earnest. You cannot love?

ANNIE: Stop it.

BILLY: My tortured soul

Hath felt affliction in the heat of death.

Oh, Annabella, I am quite undone!

ANNIE: Billy! (59)

허구가 다시 현실과 융합하고, 빌리/지오반니는 『그녀가 창녀라니』를 이용해 자신의 사랑을 고백하고, 애니/애너벨라는 빌리에게 화답하면서 두 사람 사이의 관계가 서서히 발전한다.

제8장은 『그녀가 창녀라니』의 실제 리허설 장면이다. 짧은 리허설 장면이 끝날 무렵, 지오반니/빌리는 애니벨라/애니에게 입맞춰줄 것을 부탁한다.

빌리: . . .

내게 입 맞추주세요.

(그는 그녀에게 가볍게 입 맞춘다.)

애니: (조용히) 빌리 . . .

(그녀는 진정으로 입맞춤에 화답한다.)

BILLY: . . .

Kiss me:—

(*He kisses her lightly.*)

ANNIE: (Quietly) Billy . . .

(*She returns the kiss in earnest.*) (67-8)

애너벨라의 열정에 전염된 애니는 이제 ‘창녀’가 되어, 빌리와 사랑에 빠지게 된다. 차이프만(Zeifman)은 이 상황을 “제6장에서는 애니와 빌리가 포드의 연인들이 서로의 열정을 고백하는 장면을 연습하고, 제8장에서 그들은 애너벨라와 지오반니가 막 육체적 관계를 통해 사랑을 확인한 장면을 연기한다”(In Scene Six, Annie and Billy are shown rehearsing the scene in which Ford's lovers first declare their mutual passion; in Scene Eight, they enact the scene in which Annabella and Giovanni have just consummated their love. 144)고 깔끔하게 정리한 후, 이런 식으로 중첩되는 연극적 상황의 의미를 묻는다. 그리고 자신의 질문에 대해 이렇게 대답한다.

여기에서 사랑을 표현하고 있는 것은 애니이자 애너벨라이며, 애너벨라뿐만 아니라 애니 또한 창녀가 되었다. ‘인위적인’ 것과 ‘진정한’ 것, 연극과 삶이 서로 겹치며 합쳐지고 서로 흘러들어가고 있다. 어느 것이 ‘진짜’인가?

It is *Annie*, as well as *Annabella*, who is expressing her love here; *Annie*, as well as *Annabella*, who has become a whore. The 'artificial' and the 'real', theatre and life, have begun to overlap and merge, to bleed into one another: which is 'the real thing'? (145)

차이프만은 『트라베스티즈』에 대한 형식주의적 견해와 흡사하게 『진짜』는 결론을 내릴 수 없는 현실과 환상 사이의 끝없는 반영이라고 보고 있으며, 결국 ‘진짜’가 무엇인지는 확인할 수 없다는 입장이다. 그리고 지금까지의 진행을 보면 실제로 그런 것 같은 인상을 주기에 충분하다. 그러나 『진짜』에는 차이프만이 언급하지 않은 또 다른 극중극이 있다. 그것은 아주 짧은 제10장인데, 이 장면은 애

니와 빌리가 브로디의 TV극을 찍는 장면이다. 여기에서도 현실과 허구가 융합되는데, 애니에게는 이제 더 이상 전에 보였던 정열을 볼 수 없다.

빌리: 페리, 당신은 무솔리니를 상기시키는군요. 사람들은 무솔리니에 대해서 이야기를 했었는데, 그가 파시스트인지는 모르지만, 그러나 . . .

애니: 아니야, 그게 아니야, 그건 전번 원고야.

빌리: (작은 목소리로 욕을 하며) 로저, 미안해.

로저: (떨어져서 들리는 목소리로) 알았어, 컷.

애니: 로저, 처음부터 다시 해요?

로저: (떨어져서 들리는 목소리로) 잠깐만 시간을 줘 .

(조명이 바뀌자 배경이 TV 스튜디오 안에 있는 가짜임이 드러난다.

애니가 일어서서 걸어가자, 빌리가 따라간다. 그들은 몇 마디 말을

나누고 그녀는 그를 떼어놓은 채로 다시 돌아와 앉는다. 그들 사이에

안 좋은 느낌. . . .)

BILLY: You put me in mind of Mussolini, Mary. People used to say about Mussolini,

he may be a Fascist, but—

ANNIE: No—that's wrong—that's the old script—

BILLY: (*Swears under his breath.*) Sorry, Roger . . .

ROGER: (*Voice off*) Okay, cut the tape.

ANNIE: From the top, Roger?

ROGER: (*Voice off*) Give me a minute.

(*A light change reveals that the setting is a fake, in a TV studio.*

ANNIE gets up and moves away. BILLY joins her. They exchange

a few words, and she moves back to her seat, leaving him

estranged, an unhappy feeling between them. . . .) (74)

이제 빌리와 애니의 연애 관계는 끝난 것처럼 보인다. 그리고 다음 제11장에서 헨리와 애니가 최종적인 화해를 하게 된다. 이렇게 보았을 때, 제6장에서 제10장까지의 일련의 극중극은 삶과 극, 현실과 허구의 역설적 관계만을 드러내는 것이 아니라, 그 자체가 플롯의 일부임이 드러난다. 즉 이 장면들은 애니와 빌리 사이의 연애 사건을 처음부터 끝까지 그리고 있으며, 현실과 허구 사이의 절묘한 반영의 와

중에서도 극은 계속 진행하고 있었던 셈이다. 그리고 『진짜』과 『그녀가 창녀라니』 사이의 상호텍스트적 관계를 조금 더 살펴보면 이 점이 더욱 분명해진다.

『그녀가 창녀라니』는 『줄리 양』과 마찬가지로 사랑과 관련해서 진정한 사랑이 무엇인가 하는 문제를 다루고 있으며, 설령 지오반니와 에너벨라가 서로에 대해 품고 있는 열정이 진실한 것이라고 할지라도, 그들의 관계는 근친상간적 관계라는 점에서 결코 진정한 사랑이라고 볼 수 없다. 그런데 제6장에서의 빌리와 애니 사이의 대화는 『그녀가 창녀라니』와 미묘한 상호텍스트적 관계를 맺고 있다.

빌리: 저한테는 아무 문제 없는 것 같은데요.

애니: 나는 빌리보다도 나이가 많아.

빌리: 그건 상관없어요.

애니: 나는 훨씬 더 나이가 많아. 누나보다는 엄마처럼 보일걸.

빌리: 괜찮아요, 근친상간인 한에 있어서는 어쨌든 저는 저보다 나이 많은 여자가 좋아요.

BILLY: You seem right to me.

ANNIE: I'm older than you.

BILLY: That doesn't matter.

ANNIE: I'm a lot older. I'm going to look more like your mother than your sister.

BILLY: That's all right, so long as it's incest. Anyway, I like older women. (57)

빌리와 애니 사이의 대화에는 근친상간에 대한 암시가 들어 있고, 그것은 이들의 사랑이 지오반니와 에너벨라의 사랑처럼 애초부터 불가능하다는 것을 드러내고 있다. 사실 빌리는 성숙하지 못하고 불안정하기 때문에 애니와의 사랑에 능숙하게 대처할 능력이 없으며, “같이 있는 시간의 반을 성숙해지라고 말해야 하는 사람을 내가 원하겠느냐?”(How can I need someone I spend half my time to grow up? 76)는 애니의 말은 이들의 사랑이 태생적으로 한계를 갖고 있었다는 반증이다.

빌리와 애니 사이의 관계가 끝났기 때문에 헨리와 애니가 자연스럽게 화해하게 되는 것은 물론 아니다. 애니를 철저히 믿고 있었던 헨리는 결국 애니와 연극에서의 상대역 사이에 심상치 않은 일이 일어나고 있음을 알게 되는데, 이때 헨리는 “카드의 집”에서의 맥스보다는 훨씬 더 진솔하게, 그러나 애니와 헤어지게 되는 장면에서의 맥스보다는 훨씬 더 위엄 있게 행동하면서 자신의 진심을 애니에게 전하게 되고, 또 애니의 정서적 필요에 부응하는 인물로 변모하게 된다. 물론 헨리와 애니가 우여곡절 끝에 진정한 사랑을 찾았다고 말한다면 그것은 지나치게 단순한 결론이 될 것이다. 그러나 헨리가 다시 사랑에 대한 연극을 쓴다면 그것은 “카드의 집”보다는 『진짜』에 더 근접한 연극이 될 것이라는 점에서 『진짜』에서 헨리에게 실제 변화가 일어났으며, 그것은 진실한 사랑의 가능성을 인정하고 있는 것으로 해석될 수 있을 것이다. 비록 뛰어난 통찰력으로 『진짜』에 대해 탁월한 비평을 쓴 아른트나 차이프만은 『진짜』가 거울의 반영만이 끝없이 이어지는 정태적인 미로가 아니라는 점을 간과하고 있다. 그러나 다양한 상호텍스트적 관계 속에서 다양한 반영이 어긋거리고 의미의 진동이 이루어지지만, 『진짜』를 채우고 있는 상호텍스트적 관계는 최종적 결론을 향해 움직여 가는 동적 구조를 또한 구성하는 힘이기도 하다.

V. 결론

상호텍스트성은 소쉬르의 언어학 이론에서 출발하여, 한편으로는 그 발전적 계승으로서의 구조주의, 다른 한편으로는 그 발전적 비판으로서의 포스트구조주의와 바흐진의 대화주의를 통해 전개되었다. 1960년대 후반 프랑스에서 활동하던 불가리아 출신의 비평가이자 사상가인 크리스테바는 이 두 개의 흐름을 통합하여 ‘상호텍스트성’이라는 신조어를 만들면서 그 개념 규정을 시도하였다. 크리스테바의 개념 규정은 상호텍스트성과 관련해 결정적인 의미를 갖고 있다고 할 수 있지만, 기본적으로 상호텍스트성 자체가 문화 그 자체를 배경으로 그 외연이 무한대

로 확장될 수 있는 까닭에, 크리스테마의 규정 역시 지나치게 광범위하다는 문제점을 안고 있다. 전적으로 그런 것은 아니지만, 상호텍스트성을 적용한 비평의 어려움은 바로 이 광범위함에서 비롯된다고 할 수 있다. 그러나 상호텍스트성은 텍스트의 본질, 텍스트의 생산과 소비의 주제, 텍스트의 해석과 같은 문학의 본질적인 문제들과 관련해 과거와는 다른 인식과 이해를 요구하고 있기 때문에, 포스트모던 시대의 문학 연구에 있어 도외시킬 수 없는 중요성을 갖고 있다. 본 논문은 이러한 문제의식 하에서 상호텍스트성이 전개된 과정을 간략하게 살펴보고, 스토파드의 일부 작품들을 대상으로 상호텍스트성을 이용한 실제 비평을 시도하였다.

현재 영국의 연극계를 대표하는 극작가의 한 사람인 스토파드는 주요 작품들을 통하여 상호텍스트성과 관련된 제반 측면을 지속적으로도 모범적으로 보여주고 있다. 다른 작품으로부터의 플롯이나 인물의 차용, 명시적 또는 묵시적 인용으로 채워진 그의 작품들은 전통적인 재현의 개념으로는 도저히 접근하기 힘든 상호텍스트성의 세계이다. 그러나 바로 그 이유로 인해 그의 작품 세계는 지극히 복잡하고 난해한 세계가 되며, 그에 따라 비평적 반응도 넓은 스펙트럼에 걸쳐 다양하게 전개되었다.

스토파드의 작품 세계를 해석함에 있어서 핵심적 주제 중의 하나는 그의 작품들이 바르트가 의미하는 상호텍스트성의 폭발을 지향하는가, 아니면 다양한 의견과 비교의 대상들이 교차하는 가운데에서도 작품이 지향하는 중심적 주제를 갖고 있느냐 하는 문제이다. 본고는 그 형식적 구조나 주제적 관심에 있어서 스토파드의 작품들은 작품 전체를 가로지르는 일관되고 핵심적인 문제를 중심으로 짜여 있다는 입장에서 그의 대표작들인 『로젠크란츠』, 『트라베스티즈』, 그리고 『진짜』를 간략하게 다루었다. 그리고 그 핵심적 문제들을 각각의 작품에서 현실과 허구 사이의 역설적 관계, 혁명을 옹호하는 차라와 레닌에 맞서 ‘지금, 여기’의 세계를 당위적으로 파악하는 조이스 예술관에 대한 지지, 그리고 진정한 예술과 사랑의 가능성에 대한 긍정적 전망으로 제시하면서, 상호텍스트성이 핵심적 주제를 보강하고, 진행시키는 동력임을 확인하고자 하였다. 그러나 스토파드의 연극 세계는 단일한 주제로 닫힌 결말을 이루는 세계는 결코 아니다. ‘거울의 모

힘'(looking-glass adventure)과 같은 스토포드의 연극 세계는 여러 개의 거울이 마주보며 서로 끝없이 반영하듯, 상호텍스트적 울림을 통해 의미가 계속 확장되는 세계이다. 이런 구심적 측면과 원심적 측면을 동시에 구현했다는 점에서 스토포드 연극 세계의 남다른 성취가 있다고 하겠다.

주제어 상호텍스트성, 소쉬르, 바흐친, 크리스테바, 『로젠크란츠와 길던스틴은 죽었다』, 『트라베스티즈』, 『진짜』

인용 문헌

- 노리스, 크리스토퍼. 이종인 역. 『데리다』(*Jacques Derrida*). 서울: 시공사, 1999.
- 레이취, 빈센트. 김성곤 외 역. 『현대미국문학비평』(*American Literary Criticism*). 서울: 한신문화사, 1993.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- Arndt, Susanne. "‘We’re all free to do as we’re told’: Gender and Ideology in Tom Stoppard’s *The Real Thing*." *Modern Drama* 40. 4 (1997): 489-501.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed. & Trans. Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- _____. *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Ed. & Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Brassell, Tim. *Tom Stoppard: An Assessment*. London: Macmillan, 1985.
- Brustein, Robert. "Waiting for Hamlet." *New Republic*, no. 4 (November, 1967): 25-26.
- Cooke, John William. "The Optical Allusion: Perception and Form in Stoppard’s *Travesties*." *Modern Drama* 24. 4 (1981): 525-39.

- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. London: Routledge, 1981
- Hayman, Ronald. *Tom Stoppard*. London: Heineman, 1977.
- Joyce, James. *Ulysses*. London: Penguin, 1992.
- Kelly, Katherine. *Tom Stoppard and the Craft of Comedy: Medium and Genre at Play*. Ann Arbor: U. of Michigan, 1991.
- Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986.
- Rayner, Alice. "Stoppard's Paradox: Delight in Utopia." *Comic Persuasion: Moral Structure in British Comedy from Shakespeare to Stoppard*. Berkeley: U of California P, 1987.
- Saunders, James. *Next Time I'll Sing to You*. London: Heineman, 1965.
- Stoppard, Tom. *Lord Malquist and Mr Moon*. London: Faber and Faber, 1966.
- _____. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. London: Faber and Faber, 1968.
- _____. *Travesties*. Reprint edition with corrections. London: Faber and Faber, 1993.
- _____. *The Real Thing*. Rev. edition. London: Faber and Faber, 1986.
- Tzara, Tristan. *Tristan Tzara: Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Trans. Barbara Wright. London: John Calder, 1977.
- Wilde, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. Glasgow: Harper Collins, 1994.
- Zeifman, Hersh. "Comedy of Ambush: Tom Stoppard's *The Real Thing*." *Modern Drama* 26. 2 (1983):139-49.

Intertextuality and the Theatre of Tom Stoppard

Abstract

Kim, Tai-woo

Originating in Saussurean linguistics, the idea of intertextuality gradually formed itself amid the development of the literary structuralism which directly inherited the legacies of Saussurean linguistics on the one hand, and the development of Bakhtinian dialogism and poststructuralism which were engaged in constructive criticism of it, on the other. It was Kristeva, a Bulgarian critic and philosopher who came to Paris in the late 1960s, who newly coined the term, intertextuality, and tried to give a clear definition of it. According to her, intertextuality designates the fact that "any text is constructed as a mosaic of quotation; and text is the absorption and transformation of another." Though the definition seems clear-cut enough, what actually comprises it is so vast as to be the whole culture, and it partly explains why it is so difficult to apply the concept to practical literary criticism. Still, the significance of intertextuality as a critical method and principle in this postmodern age should not be underestimated, as intertextuality requires us to change our traditional understanding of the very nature of the text and the roles of the author and the reader.

The theatre world of Tom Stoppard, one of the representative dramatists in England, is the world of intertextuality. His various works are models of intertextuality in that they are sometimes based on borrowed plots and characters, and are usually packed with quotations and allusions, both explicit and implicit. On that account, however, his works are enormously complex and difficult to understand, fostering a whole variety of criticisms upon them.

One of the core questions in interpreting Stoppard's works is whether his works simply present conflicting ideas and opinions, and thereby fostering

Barthean explosion of meanings, or they have essential structural and thematic concerns through which the author expresses his own sympathies and opinions. The brief critical analysis here of *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, *Travesties* and *The Real Thing* in terms of intertextuality, takes the latter position, interpreting the leading polemics as the paradoxical relationship between reality and illusion, full agreement to the Joycean vision of art in opposition to the revolutionary artistic visions characterized by Tzara and Lenin, and the confirmation of the possibility that the real love can be achieved, respectively. And it also attempted to reveal intertextuality as one of the core factors which strengthens and drives forward the leading polemic in each work. However, it must be kept in mind that Stoppard's theatrical world is not a closed system which offers a neat conclusion for each work. Constructed around the core polemics, it is also a labyrinthine world where meanings are expanded and exploded indefinitely very much like the way mirrors standing opposite to one another produce numberless reflections. In a way, it is this constructive combination of centripetal and centrifugal aspects in his works that makes Stoppardian theatre uniquely his.

Key Words Intertextuality, Saussure, Bakhtin, Kristeva, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, *Travesties*, *The Real Thing*

김태우 (단독연구)

국민대학교

논문 투고일: 2006년 10월 30일

논문 심사일: 2006년 11월 2일 ~ 12월 5일

게재 확정일: 2006년 12월 11일