

## 히치콕의 카메라로 엘리엇과 프로스트 응시하기

-- ‘응시’(Gaze)<sup>1)</sup>의 관점에서 본 모더니즘의 두 풍경

구 태 헌

(상지대 영미어문학부)

### I

애초에 하나의 시선이 있었다. “포르노적인 시선”(the pornographic eye)이. 가령, 홍상수 감독의 2004년 작 <여자는 남자의 미래다>에서 두 남자 주인공이 중국집에 앉아 있는 장면을 보자. 중국집의 커다란 창문으로 묘령의 여인이 보이고, 두 남자는 등을 돌리고 그 여자를 보고 있다. 마치 자신의 창조물을 내려보듯 창밖의 여자를 보고 있는 두 남자의 시선. 그러나 두 남자가 흘린 듯 바라보던 창밖의 여자는 곧 사라지고, 이어 중국집 여종업원은 그들의 누드모델 제안을 거절한다. 창문의 저쪽 또는 스크린 위의 여자는 잡힐 듯 잡히지 않고, 창문의 이쪽 또는 현실 속에서 여종업원은 두 남자가 알아들을 수 없는 말, 중국어로 다른 여자와 대화를 시작한다. 손가락 하나만 까닥해도 금방 알몸을 드러낼 것 같았던 여자(들)이 갑자기 이해할 수 없는, 불가해한 대상으로 두 남자 앞에 나타난 것이다. 그리고 로라 멀비(Laura Mulvey)의 고전적인 논의대로, 여자라는 이 불가해한 대상 앞에서 두 남자의 회상 또는 남성 주체의 서사가 시작된다. 말 그대로, “여자는 남자의 미래다.” 그렇다면 남자는? 영화 속 성현아의 한마디. “남자들은 다 똑같애 . . . 개새끼들이야.”

### II

“관음증”(voyeurism) 또는 “포르노적 시선”을 서구 문화의 다양한 양상들을 결정지은 주요한 요소로 분석한 제럴다인 핀(Geraldine Finn)은, 성의 한 도착된 상태나 성 해방을 위한 전복적 행위로 생각되던 포르노에서, 철학과 과학 등 오랜 인류의 지적 유산을 떠받치고 있는 위계적 성차 구조의 가장 순수한 표현을 본다.<sup>2)</sup> 즉 여성이 시선의 대상 또는 “광경”(spectacle)으로만 제시되는 포르노는, 남성 주체를 응시의 이상적인 위치로 추상화시킴으로써 유지되는, 서구의 이성주의 또는 개인주의 문화를 그대로 반영하고 있다고 할 수 있다. 그리고 핀은, 이런 위계적 성차의 구조 안에서 남성은 “알고 있는 자”(The one who knows)로서 이상화된 “관찰자”(spectator) 또는 “통제자”(controller)의 위치를 차지하는 반면에, 여성은 “남성이 만든 대상”(man-made object) 또는 “남성 관념의 객체화”(The objectification of his idea)로서만 존재하게 된다는, 익숙한 이분법을 제시한다.

우리는 이런 시선의 구조의 구체적인 예를, 로라 멀비나 최근의 지젝까지 응시에 대한 많은 이론가들이 인용하듯, 히치콕(Alfred Hitchcock)의 영화들서 쉽게 발견할 수 있다. <현

1) “시선과 응시의 분리”(the split between the eye and the gaze)에 대한 라캉의 논의에 따르면, ‘시선’(the eye)은 “모든 것을 보는” 대타자와 동일시한 주체가 보는 형식이라면, ‘응시’(the gaze)는 그런 주체의 시선을 벗어난 “낯선”(strange) 것과의 대면 또는 “보여지는”(being looked at) 상태를 지칭한다. 즉 응시는, “주체가 무너진 곳에서”(where the subject falls) 그 “결핍”(lack)을 바라보는, 또는 ‘대상 소타자’(object a)와 동일시하는 시선이다. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. (New York: Penguin Books, 1991) 73-8 참조. 주체 또는 주관성의 형성과 한계를 설명하기 위해 다양하게 사용되는 이런 시선과 응시의 구별을 이 글 또한 빌리고 있으나, 그저 바라본다는 의미일 때는 시선이나 응시라는 말이 별 구별 없이 사용되고 있음을 밝혀둔다.

2) Gerald Finn, "Patriarchy and Pleasure: The Pornographic Eye/I," *Canadian Journal of Political and Social Theory* 9 (1985) 81-9.

기증>이나 <이창> 또는 <오명>이나 <마리> 등 히치콕의 대표작들은 한결같이 바라보는 남성과 그 시선의 대상이 되는 여성이라는 구조 속에서 이야기가 전개되고 있는 것이다. 가령, 히치콕의 1941년 작 <의혹>의 한 장면을 보자. 이 영화에서 남편이 사기꾼이며 살해 혐의를 받고 있다는 것을 뒤늦게 알게 된 리나(Lina)는 남편의 일로 형사들의 방문을 받게 되는데, 이 장면에서 특히 우리의 흥미를 끄는 것은 거실과 그녀의 방에 걸려있는 두개의 그림이다. 기하학적 모양의 추상화와 아버지의 초상화가 그것들인데, 우선 거실의 추상화는 정체를 알 수 없는 남편과 형사들의 모호한 질문이 그렇듯 의미가 분명하지 않은 수수께끼 같은 세계를 상징한다고 하겠다. 하지만 리나의 방에 걸려 있는 그림은 군복을 입은 채 근엄한 얼굴로 정면을 보고 있는 아버지의 초상화이다. 남편의 비밀과 형사들의 질문 등에 위협을 느끼는 리나는, 초상화 속의 아버지의 시선 안에서 위안과 평화를 얻고자 한다. 그러나 아버지의 시선<sup>3)</sup>안에만 남으려 하는 것은, 아버지의 시선의 대상으로만 자신을 규정하고 그런 대상화에 만족하겠다는 것을 의미한다. 리나는 남편의 실체와의 대면을 끝내 거부하고, 자신을 가련한 희생자라 규정하고 결국 자살을 시도한다.

물론 바라보는 시선과 그 시선의 대상과의 관계가 <의혹>에서처럼, 순수하게 수직적 관계로만 존재할 수는 없다. 우선 바라보는 남성 주체의 자리는 <의혹>의 초상화의 아버지처럼 언제나 한 곳에 머물러 있을 수 없다. 핀은, 이상적인 통제자라는 허구적인 지위를 지속시키고 그 안에 내재한 모순을 극복하기 위해 남성 주체는 “끊임없는 추구”(an endless search)의 과정 속에 있을 수밖에 없다고 말한다.<sup>4)</sup> “응시하는 쾌락”(the viewing pleasure)을 지속시키기 위해, 남성 주체는 어떤 초월적인 자유의 순간을 찾아 고군분투할 수밖에 없는 것이다. 그리고 이렇게 남성의 이상적인 지위가 유지되지 못하는 그 순간부터, 로라 멀비의 고전적인 논의대로, 스크린 안팎에서의 남자 주인공의 서사가 시작된다.

이른바 “거세 공포”(castration anxiety)를 불러일으키는 대상으로서의 여자와 대면할 때, 남자 주인공의 서사가 구체적으로 어떻게 진행되는가에 대해 로라 멀비는 크게 두 가지 길을 제시한다.<sup>5)</sup> 우선 남자 주인공은 이 불가해한 대상으로서 여자를 조사하고 심문하여 처벌하거나 구원함으로써 그 대상이 주는 위협에서 벗어나고자 한다. 흔히 느와르 필름(the film noir)에서 전형적으로 나타나는 이 방식은, 죄의식을 가하며 쾌락을 느끼는 '사디즘'(sadism)과 결합하여 선과 악 또는 승리와 패배라는 단선적 이야기를 만들어낸다. 또 다른 길은 불가해한 대상의 모습 자체를 의미 있는 것으로 만듦으로써 그 대상이 주는 위협에서 벗어나고자 하는 경우다. 로라 멀비가 “페티시적 절시증”(fetishistic scopophilia)이라 명명한 이 길은, 인식 행위의 실패 자체를 이념이 존재한다는 증거로 삼는 칸트의 “부정적 승고”(negative sublime)처럼, 불가해함 자체를 무언가를 의미하는 기호로 삼는다. 따라서 이 순간 남성 주체는, 세속의 시간에서 벗어나 어떤 초월적 지점에 위치하게 된다. 말하자면 종교와 형이상학이 탄생하는 것이다.

선과 악 또는 처벌과 구원이라는 이야기 속에 밀어 넣든, 경외의 대상으로 어떤 초월적

3) 이렇게 규율과 권위를 상징하는 초상화 속의 아버지의 시선과 대조되는 시선은, 거실의 추상화를 뉘놓고 바라보는 맨손 형사의 응시일 것이다. 히스는 맨손의 멍한 응시가 아버지의 수직적 시선과 대조될 뿐만 아니라, 영화 전체의 서사의 동일성에 어긋나는 “분실된 광경”(missing spectacle)으로 기능하며 서사를 한층 풍요롭게 하고 있다고 지적한다. Stephen Heath, "Narrative Space," *Questions of Cinema* (London: Macmillan, 1981) 19-24.

4) Finn., 89.

5) Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* ed. Leo Braudy and Marshall Cohen. 840-3.

지점에 올려놓든, 이 두 길은 일견 상반된 듯 보이지만, 서로 뒤섞이고 변주되며 남성 주체가 여자라는 불가해한 대상을 대상화 또는 주관화하는 방식이 된다. 로라 멀비는 이 두 가지 방식이 모호하고 복잡하게 뒤섞인 인물로 역시 히치콕의 <현기증>의 남자 주인공, 스코티(Scottie)를 인용하고 있다. 우선 주디(Judy)이자 메들린(Madeleine)인 여자를 훑쳐보며 뒤를 쫓는 전직 형사인 스코티와, 그의 시선의 대상으로만 그려지는 여자의 관계는 앞서 살펴본, 사디즘과 결합된 ‘관음증’의 전형적인 예라 할 만하다. 스코티는 여자를 훑쳐보며 매혹/불안이 교차되는 묘한 감정을 느끼지만, 그녀를 계속 뒤쫓으며 조사하고 때론 심문한다. 또한 영화의 후반부에서 스코티는 이미 이 세상에 없는 메들린을 주디를 통해 똑같이 복원시키려 한다. 메들린이라는 경외의 대상 또는 그 최초의 쾌락의 순간을 현실의 시공간 속에 원형 그대로 지속시키려 또는 박제하려 한다는 점에서, 이 순간의 스코티는 로라 멀비가 “페티시적 절시증”이라고 부른 것의 전형적인 예라고 할만하다.

히치콕 영화 안의 응시의 문제에 주목해온 지젝은 이런 스코티의 행동에 “플라톤적 기획”(The Platonic project)이라는 이름을 붙이며, 히치콕의 <현기증>은 결국 오래 서구의 문화 전반에 영향을 끼쳐온 남성적 시선의 해체를 꾀하는 영화라고 지적한다.<sup>6)</sup> 즉 메들린이자 동시에 주디인 여자라는 모호한 대상을 응시하는 스코티의 모습은, “모든 것을 보는 대타자”(the big Other which see everything)와의 상징적 동일시를 통해 형성된 주체 또는 주관성의 한계를 잘 그려내고 있다고 할 수 있다. 따라서 지젝이 지적하듯, 영화 속에서 결국 주디가 메들린이었음이 드러나는 순간의 스코티는, 원본 또는 이데아 자체가 “복사”(a copy) 또는 그림자였음을 알게 된 “기만당한 플로톤주의자”(the deceived Platonist)의 모습에 다름 아니다. 말하자면, 원본과 복사의 구별이 애초부터 없었다는 것을 알게 되는 이 순간은, 주디를 뒤쫓고 심문하던 스코티의 우월적 지위가 또는 위계적 성차에 기반한 남성적 시선의 지배가 무너지는 순간인 것이다. 그렇다면 이렇게 남성적 시선의 지배가 무너지는 순간에 주체의 응시는 어떤 모습을 띄게 될까? 물론 주체의 형성은 동일시를 통해 “모든 것을 보는” 대타자 또는 상징 질서 속으로 “소외”(alienation)/“소멸”(aphanisis)되는 것이라는 라캉의 주체 이론을 상기한다면,<sup>7)</sup> 시선의 지배의 해체는 새로운 형태의 주체의 출현을 의미한다고 하겠다. 우리는 다시 히치콕 영화의 한 장면을 통해, 남성적 시선의 지배가 무너지는 순간에 경험되는 “낮선” 형태의 응시를 살펴볼 것이다.

지젝은 히치콕의 <사이코>에서의 한 살인 장면을 분석하며, 대상을 주관화하는 주체의 시선과는 다른 종류의 응시가 발생하는 순간을 “절대적인 낯설음의 불가능한 지점”(an impossible point of absolute Strangeness)이라고 말한다. 지젝이 인용하고 있는 영화 속 장면은 탐정 아보가스트(Arbogast)가 살인자의 집을 혼자 탐색하는 장면이다. 이 장면에서 숨은 살인자의 칼이 아보가스트의 얼굴을 벨 때, 우리는 살해당하는 아보가스트의 얼굴을 그 존재 자체가 “불가능한” 살인자 또는 “살인하는 것”(murderous Thing)의 눈으로 보게 된다고 지젝은 말한다.

살인자가 보고 있는 것을 찍은 그 주관적인 쇼트는 ‘신의 관점’의 객관성을 ‘부정한다.’ 이 주관적인

6) Slavoj Zizek, *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences* (New York: Routledge, 2004) 157.

7) "Alienation consist in this *vel*, which -if you do not object to the word *condemned*, I will use it - condemns the subject to appearing only in that division which, it seems to me, I have just articulated sufficiently by saying that, if it appears on one side as meaning, produced by the signifier, it appears on the other as *aphanisis*," Lacan., 210.

쇼트는 장면의 처음에 아보가스트가 보는 것을 찍은 주관적인 쇼트의 '부정의 부정'이 된다. 그것은 주체로의, 그러나 주관성을 넘어선 주체로의 귀환이다. 그것과의 어떤 동일시도 가능하지 않은 것은 그런 이유에서이다. 장면의 처음에 아보가스트의 탐문하는 시선과 우리가 동일시했던 것과는 반대로, 우리는 이제 절대적인 낯설음의 불가능한 한 지점에 들어서게 된다.

The subjective shot of what the murderer sees 'negates' the objectivity of 'God's view'. This subjective shot is the 'negation of negation' of the subjective shot of what Arbogast sees at the beginning of the scene: it is a return to the subject, yet to the subject beyond subjectivity, which is why no identification with it is possible.- in contrast to our identifying with Arbogast's inquisitive glance at the beginning, we now occupy an impossible point of absolute Strangeness.<sup>8)</sup>

아보카스트를 죽인 살인자는 이 세상의 것이 아니다. 그것은 이미 죽은 어머니의 모습을 하고 마치 무덤 안에서 나온 듯 뛰쳐나와 아보가스트를 죽이고 사라진다. 그리고 그 순간 우리는 이 세상 것이 아닌 살인자 또는 귀신의 눈으로 죽어가는 아보가스트의 얼굴을 보게 된다. 살아 있는 인물의 주관적 시점이나 “모든 것을 보는” 대타자 또는 전지적 신의 시점이 아니라, 현실에서 누구도 경험할 수 없는 “절대적인 낯설음”의 시선으로 보이는 장면이 스크린 위에 펼쳐지는 것이다. 지젝은 이 낯선 시선의 주체를 “그것과 어떤 동일시도 가능하지 않는,” ”주관성을 넘어선 주체“라는 이름으로 부르고 있다.

라깡과 지젝의 논의에 따르면, 주체가 형성되고 대타자에 종속되는 것은 상징 질서 속의 “어떤 특징적인 기호”(some signifying feature) 또는 “자아 이상”(the ego-ideal)과의 동일시를 통해서라 할 수 있는데, 지젝은 이 상징적 동일시를 “우리가 관찰되고 있는 장소와의 동일시”(identification with the very place from where we are being observed)라고 표현하기도 하다.<sup>9)</sup> 즉 아이가 언제나 부모의 눈을 의식하듯이, 기호로 응고된 주체는 기호들의 사슬인 대타자에 의해 늘 관찰되고 있는 것이다. 따라서 어떤 동일시도 가능하지 않는 “절대적인 낯섬”의 응시를 경험하는 것은, 우리의 일거수일투족을 감시하고 있는 대타자의 시선에서 벗어나, 주체로 소외되기 이전의 “존재”(being)의 눈으로 “사물 자체”(The Thing)를 응시하게 되는 것을 의미한다. 모든 것을 보고, 규정하며, 답을 가지고 있는 듯했던 상징 질서 또는 대타자가 무너진 구멍을 통해, 어떤 설명도, 재현도 가능하지 않는 “사물 자체”와의 기괴한 대면이 일어나는 것이다. 원래 복사본에 불과한 원본을 억지로 복원하려 하거나, 이상적인 통제자의 위치를 유지하려 고군분투하는 남성 주체의 시선의 구조는 무너지고, 어떤 위계적 성차나 의미화도 들어서지 않은 “텅 빈 공간”(empty space)에서, 우리는 응고된· 주체의 시선이 아닌 존재의 응시로 사물을 볼 수 있는 기회를 얻게 되는 것이다.<sup>10)</sup>

8) Slavoj Zizek ed. *Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)* (New York: Verso, 1992) 253-4.

9) Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*. (New York: Verso, 1989) 105.

10) 이 낯선 응시의 경험을 라깡은 “각성”(awakening)이나 “분리”(separation), “실재계로 귀환”(the return to the real) 등으로 부르고 있지만, 지젝의 “살인하는 것”(murderous thing)이라는 표현처럼 기존의 주체가 무너지고 어떤 의미화도 가능하지 않은 이 공간은 “죽음 박동”(death-drive)만이 있는 곳이기도 하다. 라깡과 지젝의 “환상”(Fantasy) 논의가 중요해지는 것은 이 지점인데, 가령, 대타자의 실패를 가리는 장치로서 환상의 역할에 대해 지젝은 다음과 같이 말한다. “Fantasy conceals the fact that the Other, the symbolic order, is structured around some traumatic impossibility, around something which cannot be symbolized.”

### III

리차드 포이어(Richard Poirier)는 모더니즘과 함께 연상되는 여러 감정들인 노스텔지어, “뒤늦은 감”(belatedness), 그리고 언어에 대한 불신 등이 어떤 특정한 시대에 속하는 것이 아니라, “인간 조건 자체의 일부분”(part of the human condition itself)이라고 말하며, 동시대 삶의 급격한 변화와 예외성을 지나치게 강조하는 여러 모더니즘 논의들을 비판한다.<sup>11)</sup> 가령, “형이상학과 시인들”(The Metaphysical Poets)들에서의 엘리엇(T. S. Eliot)의 다음과 같은 주장은 현대의 역사적/사회적 상황의 예외성을 강조하는 가운데, 그런 “현대적 상황”(modernist situations)에 맞서는 “현대적 시”(modernist poetry) 또는 시인이라는 예외적 지위를 만들어내고 있다고 할 수 있다.

말하자면, 현재 모습대로의 우리 문명 속에서 시인은 난해해야 할 것 같다. 우리 문명은 거대한 다양성과 복잡성을 품고 있어, 이러한 다양성과 복잡성이 예민한 감성에 작용하면, 다양하고 복잡한 결과를 낳게 될 것이다. 언어를, 필요하다면 굴절시켜서라도, 의미로 강요해내기 위해서 시인은 더욱 포괄적이고, 더욱 암시적이고, 더욱 우회적이어야 한다.

We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing on a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning.<sup>12)</sup>

따라서 예외적인 시대의 감성을 예외적인 방식으로 담아내는 예외적 시인들의 모더니즘이, 포이어의 지적대로, 낭만주의 문학의 소위 “평민”(common man) 또는 “일반 독자”(common reader) 경향에서 몸을 돌려 도시와 고대 신화와 프랑스 문학 동인 등에 기댄 것은 그리 이상한 일이 아니라 하겠다. 또한 파운드의 이미지즘의 “갑작스런 해방”(sudden liberation)이나 엘리엇의 “신화적 방법,”(the mythical method) 예이츠의 “상징”(symbol) 등이 구체적인 현실의 삶을 “거대한 혼란과 무용의 파노라마”(the immense panorama of futility and anarchy)나 “불모와 소란스런 폭력”(sterility and noisy violence)으로 바라보며, 그 혼란에서 벗어나거나 그것에 “의미와 형체“(a shape and a significance) 또는 “오묘한 지혜의 빛과 그림자“(lights and shadows of an indefinable wisdom)를 부여하는 예외적 위치를 전제하고 있는 것도 자연스런 일이라 할 수 있다. 즉 어떤 시대에도 있으며 누구도 벗어날 수 없는 삶의 곤란이 예외적인 시대 상황의 예외적인 산물로 그려짐으로써, 그 곤란에서 벗어나 마치 자신과는 아무 상관없는 듯 바라보는 허구적인 지위가 생성되는 것이다.

그러나 응시에 대한 여러 논의들을 통해 살펴봤듯이 이런 이상적인 관찰자로서 응시의 위치는 언제나 한곳에 머물러 있을 수 없고, 그런 허위적인 구조를 지속시키기 위한, 주체의 끊임없는 회의와 추구의 과정이 동반될 수 밖에 없다. 따라서 우리가 이 시선의 지배 구조

---

Zizek 1989, 123.

11) Richard Poirier, *The Renewal of Literature: Emerson Reflections*. (London: Faber and Faber, 1987) 98.

12) T. S. Eliot, *Selected Prose*. ed. John Hayward (Penguin Books, 1953) 118.

에서 만나게 되는 주인공은 <의혹>의 초상화 속의 아버지처럼 근엄한 시선의 이상적인 관찰자가 아니라, <현기증>의 스코티처럼 끊임없이 대상(여성)을 심문하고 스스로 회의에 빠지는 인물에 가깝다 할 수 있다. 그러나 끝없는 심문과 회의가 결국 대상(여성)을 내려다보는 어떤 초월적인 자유(지위)에 대한 회구에서 비롯된다는 점에서, 이 고뇌하고 회의하는 인물은 결국 위계적 성차에 기반한 시선의 지배 구조를 지속시키는데 기여하게 될 뿐이다. 따라서 <현기증>에서 메들린이 주디라는 것을 알게 된 후의 스코티의 애처로운 표정에 동화되는 그 순간에도, 관객은 이 시선의 지배 구조를 한층 더 강화하며 주디를 한 걸음 더 성당의 망루 밖으로 밀어내고 있는 셈이 된다. 엘리엇의 “프루프록의 사랑노래”(The Love Song of J. Alfred Prufrock)나 “한 여인의 초상”(Portrait of a Lady)등에서 화자의 고뇌에 찬 독백에 동화되는 것이 경계되는 것은 이 때문이다.

우선 프루프록은 자신의 불안감을 시선의 문제에 연결시키며 다음과 같이 말한다.

그리고 나는 그 눈들을 이미 다 알고 있으니, 모두 다-  
공식적이 문구로 너를 고정시키는 눈들,  
내가 공식화되어, 핀 위에서 허적거릴 때,  
내가 핀에 꽂혀 벽에서 꿈틀거릴 때,  
그때 어떻게 나는 일상의 모든 공포를  
뱉아 버리기 시작할 것인가?  
어떻게 내가 감행해야하나?

And I have known the eyes already, known them all-  
The eyes that fix you in a formulated phrase,  
And when I am formulated, sprawling on a pin,  
When I am pinned and wriggling on the wall,  
Then how should I begin  
To spit out all the butt-ends of my days and ways?  
And how should I presume? (From "The Love Song of J. Alfred Prufrock," 55-61)

“공식적인 문구로 너를 고정시키는 눈들”은, 앞서 살펴본 라깡과 지젝의 논의를 빌려 말하자면, 주체가 묶이게 되는 기호들의 사슬 또는 “모든 것을 보는” 대타자의 시선에 다름 아니라 하겠다. 따라서 삶의 “남은 공포”들이 이 눈들 또는 대타자의 시선에 묶여 있다는 인식이, “어떻게 나는 시작해야 하는가”나 “내 감히”(Do dare)(38)라는 반복되는 자조의 탄식을 낳는 것은 이상한 일이 아니다. 그러나 거듭된 탄식과 “나는 이미 알고 있다”(I have known them all already)(49)는 말의 반복 속에서, 우리는, “어떻게 나는 시작해야 하는가”라는 물음이 프루프록이 이미 알고 있는 것들 중 하나에 불과하다는 인상을 받게 된다. 즉 남은 생이 모두 노예의 것이라는 탄식 또한 “공식적인 문구”에 지나지 않는 것이다. “떠도는 기호들”(floating signifiers) 중에 “내 감히”라는 “특정한 기호”와 자신을 동일시함으로써, 프루프록은 그의 호들갑에도 불구하고 기호들의 그물망 속에 안착해 있는 셈이다. 따라서 이 기호들의 그물 속에 한 자리를 차지한 프루프록에게, “내 감히 우주를 흔들 수 있을까?”(Do I dare/Disturb the universe?)(45-6)라는 것은 “압도적인 문제”(an overwhelming question)(10)가 아니라, 한번 어깨를 으쓱여보는 제스처에 불과한 것일 뿐이다.

프루프록의 탄식이 자신을 박제시킨 시선을 넘어서려는 외침이 아니라, “공식화된 문구”

중의 하나라는 사실은 무엇보다 그 자신이 여자 또는 바깥 대상을 바라보는 위치에서 확인할 수 있다. 앞서 살펴본 <남자는 여자의 미래이다>에서 돌아 앉아 창 밖의 여자를 보던 두 남자처럼, 프루프록은 방 한 쪽에 자리를 잡고 “방안에 여자들이 오가는”(in the room the women come and go)(13) 것을 바라본다. “미켈란젤로를 얘기하며”(Talking of Michelangelo)(14)라고 말할 때 프루프록은 미켈란젤로를 얘기하는 여자들의 “모든 것”을 “아는 자”를 흉내 낸다. 또한 “나를 이리 황설수설케 하는 것은 드레스의 향수인가”(Is it perfume from a dress/That makes me so digress?(65-6)라고 물을 때, 프루프록은 주체로서 자신의 위치에 위협을 가하는 여자를 심문하고 단죄한다. “그런 뜻이 전혀 아니야”(That is not what I meant at all)(99)라는, 여자의 알 듯 모를 듯한 말을, “진심을 말하는 것은 불가능해!”(It is impossible to say just what I mean)(107)라는 의미가 “고정된” 명제로 바뀌어야만 프루프록은 안심한다. 즉 시간(저녁과 아침과 오후)과 공간(방과 거리) 속의 모든 것들에 대해 “이미 알고 있다”라고 반복해 말하듯이, 이렇게 프루프록은 여자와 저녁과 거리 등 “모든 것을 보는” 존재와 자신을 동일시하려는 것이다. 그러나 “나는 예언자가 아니다”(I am no prophet)(84)라는 탄식처럼, 프루프록은 이런 이상적인 관찰자의 지위를 가지는 것이 이제 더 이상 가능한 일이 아니라는 것을 잘 알고 있다. 하지만 그런 지위를 버리고 여자라는 불가해한 대상 쪽으로 가까이 간다면, 멀리서도 그를 어지럽혔던 여자의 드레스의 향이 이제 그를 질식시킬지도 모를 일이다. 이 진퇴양난의 상황에서, 프루프록이 호들갑스럽게 묻듯이, 정말 “어떻게 시작해야 하는가?”

그리하여 나는 표현하기 위하여  
 모든 변화하는 형체를 빌려야 한다, . . . 춤을 추어라,  
 춤추는 곰처럼 춤을 추어라,  
 앵무새처럼 소리치고, 원숭이처럼 지껄여라.  
 담배에 취했으니 바람이나 쏘이자.

And I must borrow every changing shape  
 To find expression . . . dance, dance  
 Like a dancing bear,  
 Cry like a parrot, chatter like an ape.  
 Let us take the air, in a tobacco trance- (From "Portrait of a Lady," 109-113)

“여인의 초상”의 화자는 프루프록에게 “모든 변화하는 형체를 빌려야 한다,” 즉 가면을 쓰라고 말한다. 이상적 관찰자의 위치에서 내려와 여자라는 불가해한 대상과 갑자기 대면하게 될 때, 또 다른 형체 또는 가면은 혼란에 빠져 황설수설 하지 않고 “표현할 수 있는” 최소한의 보호막인 것이다. 이 시에서도 여자가 좀더 친근한 관계가 되지 못한 것을 아쉬워할 때, 화자는 그런 여자의 감상적인 태도를 “침착하게”(self-possessed) 바라보며 “거울 속에 하나의 표정”(his expression in a glass)을 만들어내려 한다. 물론 프루프록에 비해 좀더 가까운 거리에서 여자와 대면하는 이 시의 화자의 태도는 좀더 복잡하다. “결국 그녀가 더 낫지 않은가?”(Would she not have the advantage, after all?)라는 물음에서 여자의 진짜 “초상”을 그려보려는 그의 마음이 엿보이기도 한다. 하지만 그 물음은 여자의 죽음에 대한 상상 후에 이어지고 있다. 여자를 죽은 대상으로 만들어 더 이상 자신의 정체성에 위협이 되지 못하는 상황이 되자, 나는 여자가 “더 낫지 않은가”하고 너스레를 떨어보는 것이다.

따라서 “우정과 공감”을 바라는 여자를 “표정”이나 “냉정함”(self-possession)을 잃은, 부정적인 모습으로 바라보는 위계적 시선은 여전히 이 시 전체를 지배하고 있다고 할 수 있다. 빌려온 형체 또는 가면을 쓰는 것은 결국 “춤추는 꿈”이나 “앵무새”가 하는 것이지 않은가?

따라서 이 프루프록(들)의 위계적 시선의 구조 안에서, <사이코>의 불가능한 살인자의 응시 같은, “절대적인 낮섬”의 순간은 가능하지 않다. 즉 낮섬 응시를 통해 “대상이 대타자로부터 분리되어 있고, 대타자 자신도 그것을 가지고 있지 않다”(the object is separated from the Other itself, the Other itself 'hasn't got it)<sup>13)</sup>는 것을 알게 되는 라캉의 “분리” 또는 “각성”의 순간을 기대할 수 없는 것이다. 프루프록이 얹아져가는 자신의 머리와 다리를 그토록 혐오스럽게 바라보는 것도 그런 이유에서이다. 현실의 시간 안에서 변해가는 자신의 육체와 변덕스런 여자들의 “희고 벗은”(white and bare) 팔은, 이상적인 응시의 자리와 자신을 동일시하는 프루프록에게 “혼란과 무용의 파노라마”일 뿐이다. 진정 시작하기 위해 필요한 것은, “공식적인 문구”에서 그를 풀어줄 햄릿 또는 요릭의 뼈(라는 숭고한 대상) 또는 라캉 식의 ‘대상 소타자’(object a)이지만,<sup>14)</sup> 그는 정작 늙어가는 자신의 몸을 흉한 것으로 거부하며 신비로운 인어의 환상에 빠질 뿐이다. 인어의 환상을 어떤 초월적인 해방의 순간으로 보는 일반적인 해석은, 앞서 살펴봤듯이 여자라는 불가해한 대상에 대한 남성 주체의 두 번째 서사 방식과 정확히 일치한다. 프루프록은 여자를 죄지은 대상으로 심문하거나 어떤 초월적인 의미를 가진 대상으로 만드는 것인데, 이 두 방식은 여자를 대상화 또는 주관화하여 어떤 의미로 고정시킨다는 점에서 동일한 것이라 할 수 있다. 따라서 엘리엇의 두 시들이 모두 죽음의 이미지로 끝을 맺고 있는 것은 당연해 보인다. 가령, 윌러스 스티븐스(Wallace Stevens)의 “태양”(the sun)처럼 “결코 이름붙일 수 없는 어떤 것”(something that never could be named)과의 낮섬 대면을 한사코 거부하는 이 응시의 구조에서 모든 의미는 이미 고정되어 있는 것이고, 새로운 의미 또는 시가 가능하지 않은 이곳은 바로 죽음이자 “황무지”(the waste land)인 것이다.

주름진 젖이 달린 늙은이, 나 티레지어스는  
이 장면을 보고, 나머지를 예언했다.

( . . . )

식사가 끝나고, 여자는 지루하고 피곤하니  
그녀를 애무하려 든다.

원치 않지만 내버려둔다.

얼굴 붉히며 결심한 그는 단숨에 달려든다.

더듬는 두 손이 아무 저항도 받지 않는다.

I Tiresias, old man with wrinkled dugs  
Perceived the scene, and foretold the rest.

( . . . )

The meal is ended, she is bored and tired,

13) Žižek 1989, 122.

14) 헤겔의 “골상학”(physiognomy)에 대한 논의를 인용하며 지젝은 다음과 같이 말한다. “The bone, the skull, is thus an object which, by means of its presence, fills out the void, the impossibility of the signifying representation of the subject. In Lacanian terms it is the objectification of a certain lack: a Thing occupies the place where the signifier is lacking.” 같은 책, 208.

Endeavours to engage her in caresses  
 Which still are unreprieved, if undesired.  
 Flushed and decided, he assaults at once;  
 Exploring hands encounter no defence; (From "The Waste Land," 236-40)

이 “황무지”에서 “나머지를 예언하는” 전지전능한 관찰자, 티레지어스가 지금 보고 있는 것은 무엇인가? 다 알고 있다고 말하며("have foresuffered all"), 그는 포르노 한편을 시청 중이다.

#### IV

주지하다시피, 오랫동안 프로스트는 당대의 주류 시학인 모더니즘과는 별반 관련이 없는 것으로 여겨졌었다. 가령, 엘리엇과 스티븐스 등 대표적인 모더니즘 작가들을 다룬 밀러의 *Poets of Reality*에서 프로스트는 제외되었으며, 프로스트 시를 칸트 이후의 현대 철학 및 미학과의 관련 속에서 읽어낸 최초의 연구서를 낸 램트리키아는 “논쟁적인 서문”(A Polemical Preface)이라는 제목의 서문에서 로버트 프로스트를 위대한 현대 시인 그룹에 포함시키려는 자신의 시도가 불러일으킬 반감을 우려하기도 한다.<sup>15)</sup> 물론 프로스트 자신이 파운드와 이미지즘 운동과 비판적인 거리를 유지했다는 것은 유명한 일화이다.<sup>16)</sup> 특히 프로스트의 주요 개념어 중의 하나인 “문장음”(Sentence Sounds)은 시각적 이미지와 “병치의 형식”(a form of super-position)을 통한 “갑작스런 해방”의 순간을 강조한 이미지즘과의 대응 속에서 나왔다는 견해들이 설득력을 얻고 있는 것이 사실이다. 하나의 문장 또는 시 전체를 어떤 구체적인 상황에서 발생하는 감정 전체를 전달하는 하나의 소리 또는 어조로 파악하는 프로스트의 문장음은, 구체적인 현실의 상황 보다는 사물 자체의 본질과 만나는 어떤 초월적인 순간을 강조하는 파운드의 이미지와 반대의 위치에 있다고 할 수 있는 것이다.

그렇다면 이렇게 이미지에 대응되는 개념인 문장음으로 당대의 주류 시학인 모더니즘에 반발하고 있는 프로스트는, 앞서 살펴본 응시의 여러 논의들의 틀에서 봤을 때, 모더니즘과 어떤 차이점을 보여줄까? 우선 “단 한번, 그때에, 무언가”(Once, Then, Something)는 엘리엇의 프루프록 식의 응시의 위치를 반박하는 동시에, 이런 응시의 구조를 무너뜨리는 “절대적인 낮선” 것과의 대면을 그리고 있다는 점에서 우리의 논의의 출발점으로 삼을만하다. 이 시는 “신과 같이” 이상적인 응시의 자리를 지속하려 하지만, 명확히 정의할 수 없는 “무언가”와 대면하게 되는 인물을 그리고 있다.

사람들은 나를 놀리지,  
 항상 빛을 등지고 우물 난간에 무릎 꿇고 앉아  
 반짝이는 그림 같은 수면 위로  
 신과 같이, 여름 하늘 속에 있는 내 자신을  
 되비추는 곳 말고, 우물 아래 더 깊이 보지 못한다고,

15) Frank Lentricchia, *Robert Frost: Modern Poetics and the Landscapes of Self*. (Duke UP, 1975) 3.

16) 파운드나 에이미 로웰(Amy Lowell)같은 이미지즘의 대표 시인들이 프로스트의 첫 두 시집에 대해 호의적인 서평을 써주었던 데 반해, 프로스트는 영국으로 오기 전 그 존재를 알지도 못했던 이미지즘 운동의 일원으로 자신이 오해되는 것을 탐탁치 않게 생각하였다. 이에 대해 John F. Sears, "Robert Frost and the Imagists: The Background of Frost's Sentence Sounds," *The New England Quarterly*, Vol. 54, No. 4 (Dec, 1981) 467-80면 볼 것.

Others taunt me with having knelt at well-curbs  
 Always wrong to the light, so never seeing  
 Deeper down in the well than where the water  
 Gives me back in a shining surface picture  
 Me myself in the summer heaven, godlike.<sup>17)</sup> (CF 208)

마치 프로이드가 “유년기의 자기에적 완벽함”(the narcissistic perfection of his childhood)<sup>18)</sup>이라고 말한 순간을 묘사하고 있는 듯한 이 구절에서 시의 화자는 “한때 가졌던 만족을 포기 못하는”(incapable of giving up a satisfaction he had once enjoyed) 아이처럼 우물 속에 비친 자신의 모습을 보기를 즐긴다. 반짝이는 수면 위로 자신의 모습이 비춰는 것을 보는 화자의 위치는 “신과 같이“ 하늘 위에 자리 잡고 있다. 이 순간 화자는 린이 “포로노적 시선”이라는 말로 분석한 서구 형이상학의 추상적 관찰자 또는 통제자의 위치에 있다고 할 수 있는 것이다. 그러나 화자는 “다른 사람들이 놀린다”거나 “더 깊이 보지는 못한다”고 말하며 하늘 위에 있는 자신의 유아론적 위치에 대해 불안감 또한 드러내고 있다. 유년기적 자기에의 만족과 불안감이 교차하는 이 순간에 화자는 갑자기, 분명히 설명되지 않는 무언가를 본다.

그 그림 속에, 분명치 않지만, 하얀 무엇이  
 깊은 곳에 있는 더 이상의 무엇이--그리곤 나는 그것을 놓쳤다.  
 . . . 그 하얀 것은 무엇이었을까?  
 진실? 석영 조각? 단 한번, 그 때에, 무언가.

Through the picture, a something white, uncertain,  
 Something more of the depths--and then I lost it  
 . . . What was that whiteness?  
 Truth? A pebble of quartz? For once, then, something. (CF 225)

순간적으로 뭔가 하얀 것이 잠긴 것을 보긴 했지만, 떨어진 물방울이 만든 잔물결에 그것을 놓쳐버린 화자는 그 하얀 것이 “진실”인지, “석영 조각”인지 반문한다. 카폴리티(Jo-Anne Cappeluti)는 무언가와 대면하지만, 그것의 의미를 분명히 명시하지 못하는 이 시의 화자의 경험을, 칸트의 “부정적인 숭고” 개념과 비교하기도 한다.<sup>19)</sup> 칸트의 숭고에서 “절대적으로 큰”(absolutely great) 것과의 대면이 일으키는 의식의 실패가 이성의 존재에 대한 깨달음을 불러오듯이, 자신이 본 무엇을 명확히 정의할 수 없다는 실패 자체가 그 이 순간 “더 깊은 곳에 있는 무엇”과 대면하고 있다는 증거가 된다는 것이다. 이를 응시의 관점에서 다시 기술해보자면, 화자가 보는 “무언가”는 “모든 것을 보는” 대타자의 시선이 실패함으로써 비로소 보이기 시작하는 무엇이라 할 수 있다. 즉 <사이코>의 불가능한 “살

17) 프로스트 시의 인용은 Robert Frost, *Robert Frost: The Collected Poems, Prose, and Plays*, eds. Richard Poirier and Mark Richardson (Library of America, 1995)에 준하며 앞으로 CF라 축약하고 여기에 쪽수를 병기함.

18) Sigmund Freud, "On Narcissism," 94.

19) Jo-Anne Cappeluti, "For Once, Then, Something: The Sublime Reality of Fictions in Robert Frost," *The Robert Frost Review*. 88-91.

인하는 것”의 응시처럼 “어떤 특징적인 기호”와도 동일시될 수 없는, 따라서 프록프록의 “공식적인 문구”로 고정되거나 ‘가면’으로 잠시 가릴 수 없는, “절대적인 낯선 것”과의 대면이 이 순간 일어난 것이다. 그리고 그럼으로써 이미 알고 있는 “공식화된 문구”에 묶여 있는 프루프록의 탄식과 죽음의 세계 대신, 화자는 전혀 아는 바가 없다는 점에서 바라보는 모든 것이 새롭고 놀라운, 가능성의 공간으로 들어서게 된 셈이다. 이 당혹과 놀람의 순간이 승고의 순간으로 불릴 수 있는 것은 그 때문인데, 다시 카폴리티의 말을 빌려 말하자면, 화자는 이 무엇과의 대면으로 “단지 한정되고 허구적인 사색을 넘어 불확정적인 자연의 영역으로 고양된”(be lifted above merely determinate and/or fictional considerations into the realm of the indeterminate nature) 것이다.

로라 멀비의 논의를 통해 살펴봤듯이, <현기증>의 스코티나, 엘리엇의 고뇌하는 화자들 같은 남자 주인공의 서사는, 결국 여성을 비롯해 모든 응시의 대상을 주관화하고, 이상적인 관찰자로서의 주체의 위치를 지속시키기 위한 방법이 되었다. 따라서 이런 관점에서 봤을 때, “단 한번, 그때에, 무언가”의 결말이 흥미로운 것은 무엇과의 갑작스런 대면으로 응시의 위계 구조가 무너졌음에도 불구하고, 이런 당혹스런 실패가 자연스럽고 긍정적인 무엇으로 제시되고 있다는 점일 것이다. 시인은 “진실”과 “석영 조각” 사이의 불명확한 어딘가에 화자를 놓아두고, 그 자리가 그에게 자연스러운 자리라고 말하는 듯 하다. 그리고 이를 통해 “신과 같이” 하늘에서 내려다보는 주체의 자리가 사실 허구적인 것이었음이 드러나게 되는 것이다. 달리 말해, 프로스트는 이 시에서 의미화의 실패 자체를 긍정적인 무엇으로 제시함으로써, 파운드의 “해방”이나 엘리엇의 “신화적 방법” 등이 전제하고 있는 위계적인 시선의 구조를 무너뜨리고 있다고 말할 수 있는 것이다.

그렇다면 이런 시선의 구조가 무너진 다음에, 대상의 존재 자체를 바라보는 주체의 자리는 어떠해야하고, 그럴 때 둘의 관계는 어떤 모습을 띠게 될까? 가령, 우리는 엘리엇의 “여인의 초상”를 통해 또 다른 형체 또는 가면을 가지는 것이 하나의 답이 될 수 있다는 것을 살펴봤었다. 이제 우리는 독특한 응시의 장면을 그리고 있는 두 편의 시인 “최상의 것”(Most of It)과 “둘이 둘을 본다”(Two look at Two)를 통해, 프로스트가 제시하는 답을 살펴볼 것이다. 우선 “최상의 것”의 도입부는 “단 한번, 그때에, 무언가”와 비슷하게, 대상을 바라보는 자신의 위치에 대해 불편함을 느끼는 한 인물을 그리고 있다.

그는 생각했다,  
이 우주를 자신 혼자 지키고 있다고  
대답으로 불러일으킬 수 있는 모든 소리는  
호수 건너편, 나무에 몸을 숨긴 절벽에서 나오는,  
흥내내는 메아리 뿐이었으므로,  
그는 필사적으로 외치려 했다. 원하는 것은  
모방어로 되돌아오는 자신의 사랑이 아니라,  
맞은편에서 오는 사랑, 진짜 응답이라고,

He thought he kept the universe alone  
For all the voice in answer he could wake  
Was but the mocking echo of his own  
From some tree-hidden cliff across the lake.  
Some morning from the boulder-broken beach  
He would cry out on life, that what it wants

Is not its own love back in copy speech,  
But counter-love, original response. (CF 307)

“이 우주를 자신 혼자 지키고 있다”고 생각하는 그는 얼핏 보기에 자신을 이상적인 관찰로 자리 지우는, “포로노적 시선”을 가진 인물로 보인다. 그러나 그는 “단 한번”의 화자가 더 깊은 곳을 보지 못한다고 우려하듯, 돌아오는 자신의 메아리에만 둘러싸여 있다는 것에 걱정한다. 그가 원하는 것은 수면에 비친 자신의 얼굴이나 “모방어”가 아니라, “맞은편에서 오는 사랑, 진짜 응답”이다. 그러나 그가 갈구하는 “진짜 응답”이란 것은, 결국 <현기증>의 스코티의 메들린처럼 이미 복사복에 불과한 원본이 아닐까? 또한 그의 갈구하는 외침은 엘리엇의 프루프록의 반복되는 “내가 감히”처럼, 이미 그 의미가 고정된 “문구”들 중의 하나 또는 제스처이지 않은가? 그러나 프로스트는 시의 결말에서, 그가 “진짜 응답”과 만나는 놀라운 장면을 제시한다.

그것이 다가왔을 때, 인간이나  
인간에 덧붙여진 다른 어떤 것인 대신에,  
구겨진 물살을 헤치며  
커다란 수사슴으로 그것은 기운차게 나타났다.  
폭포처럼 물을 뿌리며 땅에 올라,  
딱, 딱 돌들에 채여 비틀대다  
덤불을 헤치며 나갔다-그것이 전부였다.

Instead of proving human when it neared  
And someone else additional to him,  
As a great buck it powerfully appeared,  
Pushing the crumpled water up ahead,  
And landed pouring like a waterfall,  
And stumbled through the rocks with horny tread,  
And forced the underbrush- and that was all. (CF 307)

우선 그가 갈구하는 “진짜 응답”은 “인간”이거나 “인간에 덧붙여진 다른 어떤 것”으로 나타나지 않는다. “단 한번”의 “무엇”처럼 어떤 인간의 이름도 붙여질 수 없다는 점에서, 그는 그 무엇을 단지 “그것”이라 부른다. 커다란 수사슴이 나타난 것이 아니라, “커다란 수사슴으로 그것이 나타났다”고 시인이 말하는 것도 그 때문이다. 우리는 칸트의 “절대적으로 큰 것”이나 지젝의 “불가능한 것”처럼, “그것”을 칭하는 여러 표현들과 “그것”을 바라보는 여러 위치에 대해 지금까지 살펴봤었다. 그러나 이 시의 그는 초월적인 이성의 자리를 차지하여 “그것”을 완전히 소유하거나, 불가능한 “그것”의 자리로 가 허구적인 주체의 해체와 재탄생을 기도하지 않는다. 그는 자신의 자리에 서서 “그것”이 “맞은 편”에 “멀리 떨어진 물 속에” 나타나는 것을 그저 쳐다본다. 그리고 이렇게 “멀리 떨어진” 거리를 두고 그와 “그것”이 대면하는 이 순간이 “전부라고” 말한다.

우리는 결말에서 제시되는 그와 “그것”과의 독특한 관계를 이해하기 위해, 현대의 또 다른 주요한 응시의 이론 하나를 살펴볼 필요가 있을 것 같다. 벤야민(Walter Benjamin)의 ‘아우라’(aura) 개념이 그것인데, 널리 알려진 대로 아우라는 “한 사물의 원본성”(the authenticity of a thing) 또는 “독특한 존재감”(a unique existence)을 지칭하는 말이다.

특히 자연의 사물들에 대해서 벤야민은 멀리 지평선 위의 산맥을 볼 때 그 산맥의 전체적인 모습이 나타나듯, 아우라를 "거리감을 가진 독특한 현상"(the unique phenomenon of a distance)으로 정의한다.<sup>20)</sup> 그리고 사진이나 영화 같은 현대의 복제기술들이 "비슷한 모양으로"(by way of its likeness) "사물들을 더 가까이 가져오려는 사람들의 욕망"(the desire of contemporary masses to bring things 'closer')을 충족시켜 함으로써, 한 사물의 "독특한 존재감"인 아우라를 제거하게 된다고 지적한다. 따라서 한 사물의 독특함 또는 영원성으로 표현될 수 있는 아우라는 거리를 두고 먼 산맥을 "느긋한 눈"(the unarmed eye)으로 보는 그 시선과 밀접한 관련이 있다고 할 수 있는데, 그와 반대로 대상을 가까이 끌어당겨 마음대로 조작하여 재생산하는 카메라 렌즈의 시선은 독특한 사물의 '아우라'를 파괴하게 되는 것이다. 벤야민의 카메라 렌즈는 "포르노적 시선"을 가능케 한 현대적 도구일 뿐만 아니라, 오래 서구의 철학과 문화를 지배해온 위계적 시선의 구조가 최근에 낳은 또 하나의 산물로 볼 수 있다. 따라서 아우라에 대한 이런 벤야민의 고전적인 논의를 통해 봤을 때, "최상의 것"의 결말에서 그가 "그것"을 바라보는 장면의 의미는 좀 더 분명해진다 하겠다. 즉 호수 "맞은 편"에 "멀리 떨어진 물 속에" 나타난 사슴은 이 순간 자신의 독특한 존재를 그의 눈이 온전히 볼 수 있도록 적당한 거리를 두고 나타났다고 할 수 있다. 너무 가까이 대상을 잡아 심문하거나 분해하는 카메라 렌즈와 달리, 그와 사슴 또는 "그것"은 "느긋한 눈"으로 볼 수 있는, 적당한 거리에서 위치함으로써 한 존재의 독특한 존재감 또는 원본성이 전달되는 것이다.

또한 벤야민은 어떤 대상의 아우라를 인식한다는 것은 단지 거리를 두고 보는 것 이상의 경험을 필요로 한다고 말한다. "바라보는 한 대상의 아우라를 인식한다는 것은 (우리의 응시에) 답하며 우리를 보는 능력을 그 대상에게 주는 것을 의미한다"(To perceive the aura of an object we look at means to invest it with the ability to look at us in return)는 것이다. 즉 한 대상의 아우라를 본다는 것은 주체가 대상의 독특한 존재감을 본다는 것뿐만 아니라, 주체 자신의 존재감도 바라보는 그 대상에게 전달되는 것을 말한다. 사람과 사슴이 서로 상대를 바라보는 장면을 그리고 있는 "둘이 둘을 본다"(Two look at two)는, 이런 각 존재의 아우라가 교환되는 독특한 장면을 그리고 있다.

사슴은 그들 땅에 있는 그들을 보고, 그들은 자신의 땅에 있는 사슴을 보았다.

사슴의 흐릿한 눈망울에는

두 조각으로 떨어져 내린 돌덩이처럼,

정지해 있는 것을 보는 어려움이

담겨 있었다. 그들은 그 눈에서 아무런 공포도 보지 않았다

사슴은 그렇게 두 사람 다 안전하다고 여기는 듯 했다.

She saw them in their field, they her in hers

The difficulty of seeing what stood still,

Like some up-ended boulder split in two,

Was in her clouded eyes: They saw no fear there.

She seemed to think that, two thus, they were safe. (CF 212)

암사슴과 두 연인이 서로 바라보는 이 장면의 묘사가 흥미로운 것은 바라보는 행위의 중

20) Walter Benjamin, *Illumination*. ed. Hannah Arendt (London: Pimlico, 1999) 215-7.

심에 암사슴도 있다는 것이다. 사슴과 사람이 각각의 자리에서 서로를 보고, 바라보는 상대가 안전한 존재인지 가늠하는 것 또한 둘이 동시에 하고 있다. 사슴이 동사의 주어에 위치하는 구절들을 읽으며 우리는 그 사슴의 눈으로 두 연인을 보고 있는 듯 느끼게 된다. 해석되고 의미가 부여되던 응시의 대상이 도리어 응시의 주체의 자리를 차지하고 있는 듯한 기묘한 느낌이 드는 것이다. 우리가 도리어 대상에 의해 응시되고 해석되고 있다는 낯선 느낌은, 이어지는 다른 숫사슴의 묘사에서 더욱 커진다.

“좀 움직여 보는 게 어때? 살아있는 무슨 표시라도 해보라고,  
그럴 수 없는 게로군, 너희들이 보이는 것처럼 살아있는 존재인지 의심스러워“  
그렇게 묻는 듯이,  
사슴은 머리를 흔들며 그들을 쳐다보았다.  
그렇게 사슴은 그들이 거의 손을 내밀어 뺨어볼까 마음먹게 했다-마법을 부수는 일을.  
그리곤 겁먹은 기색 없이 벽을 따라 역시 지나가 버렸다.

He viewed them quizzically with jerks of head,  
As if to ask, "why don't you make some motion?  
Or give some sign of life? Because you can't.  
I doubt if you're as living as you look."  
Thus till he had them almost feeling dared  
To stretch a proffering hand-and a spell-breaking.  
Then he too passed unscared along the wall. (CF 212)

이 장면에서의 모든 행위의 중심은 숫사슴이다. 사슴은 두 연인을 이상한 듯 바라볼 뿐만 아니라, 말까지 건넨다. 사슴의 눈에 인간은 정말 살아있는지 의심스러운 대상에 불과하다. 더구나 벽 너머의 자신의 자리에서 바라보기만 하는 사슴에 비해, 두 연인이 손을 내미는 것은 사슴을 검사하고 심문하려는 행위에 다름 아니다. 대상을 해석하고 의미를 부여하는 것과 바라보는 것을 동일시하는 익숙한 응시의 습관이, 두 연인에게는 여전히 남아 있는 것이다. 시인이 손을 내미는 행위에 대해서, 시인이 응시의 주체와 대상이 바뀌는 이 순간의 “마법을 깨는 일”이라고 말하는 것은 그 때문이다. 결국 이 장면에서 마법의 순간을 만든 것도 사슴이지만, 사람이 손을 내밀어 그 마법을 깨려할 때 각자의 자리를 표시하는 “벽을 따라” 사라지는 것도 사슴이다.

우리는 다시 히치콕 영화들에서 반복되는 어떤 특정한 장면을 통해 사람이 응시의 주체가 아니라, 사슴의 응시의 대상으로 그려지고 있는 이 장면들의 의미를 살펴볼 수 있을 것이다. <도주자>나 <북북서로 진로를 돌려라> 같은 추적 영화들의 마지막 결투 장면이 그것인데, 이 장면들에서 주인공과 악당 사이의 결투는 종종 ‘자유의 여신상’이나 ‘러시모어 산’의 조각같은, 거대한 석상을 배경으로 벌어진다. 주인공의 모든 것과, 그와 동일시해온 관객의 모든 것이 걸린 이 최후의 결투는, 그러나 거대한 얼굴의 석상 앞에서 갑자기 별레의 싸움처럼 보잘 것 없는 것으로 보이기 시작한다. 거대한 석상의 얼굴이 바로 주체 또는 주관성의 시선을 무너뜨리는 “사물 자체”(The Thing) 또는 “실재계”(The Real)의 응시 자체를 대변하기 때문이다.

프로스트 시에서의 사슴의 응시 또한 히치콕 영화의 이 거대한 석상의 응시 장면과 비슷한 효과를 가진다 할 것이다. 과연, 사슴과의 대면으로 인간이 바라보는 주체일 뿐 아니라,

응시의 대상이기도 하다는 것을 알게 된 시 속의 두 연인은, 시의 마지막에서 “거대한 파도가 지나가는”(a great wave from it going over them) 듯한 회열을 느낀다. “이게 다야”(This, then, is all)고 회의하며 더 많은 것을 요구하던 두 연인은, 사슴의 응시를 경험한 후에 “이게 전부다”(This must be all)고 확신하며 마치 이 세계의 사물들 중의 하나가 된 듯 “고요히 서 있다.”(Still they stood) 히치콕 영화에서 거대한 석상의 응시가 주인공과 관객이 함께 쌓아온 허구적인 영웅 이미지 또는 주체의 의미화를 무너뜨린 것처럼, 자신들의 사랑이 더 많은 것 또는 더 큰 의미를 가져다주리라 기대했던 두 연인은, 사슴의 응시를 경험함으로써 두 존재가 소통하는 방식 즉 진정한 사랑의 방식을 깨닫게 된다. 둘만 아는 사랑의 “망각”(forgetting) 속에서 숲 깊은 곳으로 들어온 두 연인은, 이제 참으로, “지상이 자신들의 사랑에 대답해주었다”(earth returned their love)고 확신하는 것이다.

주요어: 응시, 포르노적 시선, 주체화, 모더니즘, 알고 있는 자, 아우라

## 참 고 문 헌

- Benjamin, Walter.(1999), *Illumination*. ed. Hannah Arendt. London: Pimlico.
- Eliot, T. S.(1953), *Selected Prose*. ed. John Hayward. Penguin Books.
- Finn, Gerald.(1985), "Patriarchy and Pleasure: The Pornographic Eye/I," *Canadian Journal of Political and Social Theory* 9, 81-95.
- Frost, Robert.(1995), *Robert Frost: The Collected Poems, Prose, and Plays*, eds. Richard Poirier and Mark Richardson. Library of America.
- Heath Stephen.(1981), "Narrative Space," *Questions of Cinema* London: Macmillan, 19-69.
- Lacan, Jacques.(1991), *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: Penguin Books.
- Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* ed. Leo Braudy and Marshall Cohen. 833-44.
- Lentricchia, Frank.(1975), *Robert Frost: Modern Poetics and the Landscapes of Self*. Duke UP.
- Poirier, Richard.(1987), *The Renewal of Literature: Emerson Reflections*. London: Faber and Faber.
- Sears, John F.(1981),"Robert Frost and the Imagists: The Background of Frost's Sentence Sounds," *The New England Quarterly*, Vol. 54, No. 4, 467-80.
- Zizek, Slavoy.(2004), *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_.(1989), *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso.
- \_\_\_\_\_.(1992), ed. *Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)* New York: Verso.

<Abstract>

## Gazing Eliot and Frost through Hitchcock's Camera

Taehun Ku

This paper attempts to read T. S. Eliot's and Robert Frost's poems with the help of some recent arguments on "gaze," and examine several aspects of literary modernism focusing on the hierarchial dominance of masculine eye. Some cinematic concepts such as "voyeurism" or "the pornographic eye" are discussed and used to read two major modernist poets from this new perspective. Above all, Exemplary scenes for this study are offered from Alfred Hitchcock's movies, where recent theories on the relation between subjectification and gaze, including Lacan's and Zizek's, tend to find their visual images.

Eliot's Prufrock represents the male protagonist who is in an endless agony and search to maintain his illusion of male sovereignty over female. As Gerald Finn says of pornography as the pure expression of the hierarchical difference between masculine and feminine, The representative figures in Eliot's poem such as Prufrock or the male speaker of "Portrait of a Lady" appears as "The one who knows" and present women just as "the objectification of his idea," seeing "women come and go." And Tiresias, the prophet in "the Waste Land," who "foretold the rest" and observe a pornographic scene, can be said to objectify this hierarchial dominance of masculine eye in its purest form.

Frost's poems, which deal with a variety of gazing scenes, present peculiar moments male subject's eye fails, and object's or things' gaze opens a new space of knowing. For example, the poet describes the epistemological breakdown as a positive and sublime moment we are lifted "above merely determinate and fictional considerations into the realm of the indeterminate nature" in "Once, Then, Something." That is, where male eye's hierarchy, which Eliot's "mythic method" or Pound's "sudden liberation" presuppose, collapses, new form of subjectivity emerges from experiencing the gaze from "Thing itself."

Key words: gaze, the pornographic eye, subjectification, modernism, The one who knows, aura