

폴 오스터의 『뉴욕 3부작』에 나타난 상호텍스트성

박 윤 기
(배재대학교)

Park, Yunki. “Reading Paul Auster’s *The New York Trilogy* from an Intertextual Perspective.” *Studies in English Language & Literature* 46.3 (2020): 81-103. Paul Auster’s *The New York Trilogy*, a collection of three different novels, is a unique post-modern work constructed by the different literary influences. As such, intertextuality, a term coined by Julia Kristeva, is a significant literary tool in his work. Auster has been actually much influenced, especially as a translator of French poetry during his stay in France in the 1970s, by Maurice Blanchot who was a wellknown writer, philosopher, and literary theorist. His work has also been influenced by the American authors such as Henry David Thoreau, Walt Whitman, Herman Melville, and Edgar Allan Poe. In an interview with Joseph Mallia in 1987, Auster said that the influence of Samuel Beckett had been so strong that he couldn’t see his way beyond it. This paper, therefore, will present an analysis of Paul Auster’s intertextuality from a theoretical perspective. (Paichai University)

Key Words: intertextuality, text, Paul Auster, *The New York Trilogy*, Maurice Blanchot, Samuel Beckett

I. 서론

「전통과 개인의 재능」(“Tradition and the Individual Talent”)에서 T. S. 엘리엇(Eliot)은 “최고의 작품뿐만 아니라 가장 개인적인 특성을 드러내는 작품조차도 이전의 작가로부터 영향을 받지 않은 것은 없다”(48)고 주장했다. 엘리엇은 개인의 재능과 전통을 논하면서 시인의 재능이나 “독창성”이 결국은 선배들의 영향이나 문학적 전통에서 연유된 것이라는 점을 분명히 한다. 이는 20세기

포스트모더니즘 문학에서 말하는 상호텍스트성에 관한 이론을 전조하는 것이다. 이런 맥락에서 보면 폴 오스터(Paul Auster)의 재능과 작품의 특성 역시 문학적 전통에 따른 상호텍스트성의 성향을 보여주는 것이라 할 수 있다. 1980년대 포스트모더니즘의 작가로 문단에 데뷔한 “오스터는 작품을 작가의 역할이나 창작의 과정 그리고 텍스트를 통해 다른 작가/작품들과 끊임없이 대화/교류하는 메타픽션에 관한 이야기”(Laura & Álvarez xi)라고 밝힌다. 이를 말해주듯, 그의 대표작인 『뉴욕 3부작』(*The New York Trilogy*)(1987)은 「유리의 도시」(“City of Glass”), 「유령들」(“Ghosts”), 「잠겨 있는 방」(“The Locked Room”)의 모음집이며 각각의 작품은 포스트모더니즘의 특징이 되는 ‘반탐정소설’(antidetective novel)의 형식으로 구성되어 있고 작가의 역할이나 창작의 과정을 다루는 방식에 있어서는 메타픽션의 구조를 취한다. 그리고 무엇보다 이 작품은 유럽이나 미국작가들과 작품으로부터 많은 영향을 받은 상호텍스트성이 짙은 포스트모더니즘 텍스트이다. 상호텍스트성을 처음 만들어낸 사람은 불가리아 출신의 프랑스 문학이론가인 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)는 “하나의 텍스트는 또 다른 텍스트(들)에 의존해 생산되는 것이고 각각의 텍스트는 그것이 생산되는 주변/환경의 이데올로기(개인이나 사회 집단의 사상, 행동 따위를 이끄는 관념이나 신념의 체계) 문화적인 상황과 긴밀한/밀접한 관계에 있다”(Arce 12)는 것이다.

오스터는 『레드노트북』(*The Red Notebook*)에서 “내 안에 있는 모든 작가들에게 경의를 표한다”(144)고 하고 『고독의 발명』(*The Invention of Solitude*)의 「기억의 서」(“The Book of Memory”) 편에서는 “그 책에는 수십 명의 작가가 있고 나는 그들 한 명 한 명이 제 각각 자신의 목소리로 말하길 원했다”(144)고 말하는데 이는 크리스테바에 의해 정의된 개념인 두 작품에서의 상호텍스트성을 강조한 것으로 『뉴욕 3부작』에서의 특성에도 그대로 적용된다. 그는 기회가 있을 때마다 창작과정에서의 상호텍스트성을 강조하는데 그가 그 과정에서 영향을 받았다고 찬사하는 작가는 월트 휘트먼(Walt Whitman), 랄프 왈도 에머슨(Ralph Waldo Emerson), 헨리 데이비드 소로(Henry David Thoreau), 내서니엘 호손(Nathaniel Hawthorne), 에드거 알렌 포(Edgar Allen Poe), 허먼 멜빌(Herman Melville), 사무엘 베케트(Samuel Beckett), 모리스 블랑쇼(Maurice Blanchot) 등이 있다. 오스터는 이들 대부분을 『뉴욕 3부작』에서 직접 거론하거

나 그렇지 않더라도 영향을 준 이들이 누구인가를 추론할 수 있는 근거를 마련해 놓는다. 그는 『뉴욕 3부작』의 첫 번째 소설인 「유리의 도시」에서 중심인물인 대니얼 퀴(Daniel Quinn)의 ‘필명’(pseudonym)을 윌리엄 윌슨(William Wilson)으로 하는데 이는 포우의 「윌리엄 윌슨」(“William Wilson”)이라는 단편소설에 나오는 주인공의 이름과 같다. 이어 두 번째 소설인 「유령들」에서 또 다시 포를 언급하며 그의 「웨이크필드」(“Wakefield”)를 소개하는데 마지막 작품인 「잠겨 있는 방」에서도 이 소설의 플롯을 직접 차용한다. 「잠겨 있는 방」에서는 호손의 첫 번째 소설인 『팬쇼』(*Fanshawe*)에서의 팬쇼가 이 작품에서 사건을 주도하는 ‘팬쇼’(Fanshawe)라는 인물의 이름이다. 그리고 호손의 『팬쇼』에서의 플롯도 일정부분 채택한다.

이렇게 본다면 1980년대 미국의 포스트모더니즘 문학의 흐름을 결정짓는 대표적인 작품으로 간주되는 오스터의 『뉴욕 3부작』은 다른 작가들과 작품들로부터 받은 영향력의 상호텍스트성이 두드러진데 그의 이러한 특성은 1970년대 프랑스에 머물면서 다양한 작품들을 번역하면서 그들로부터 받은 문학적인 영향에 기인한다. 그 중에서도 특히 모리스 블랑쇼(Maurice Blanchot)에 대한 지식은 그의 창작과정과 작품에서의 상호텍스트성을 이해하는데 필수적이다. 블랑쇼와 오스터는 멜빌과 베케트에 대한 관심을 공유했으며 특히 오스터는 블랑쇼의 시를 번역하면서 베케트 외에 또 다른 작가들에 대해서도 관심을 갖게 된다. 블랑쇼를 통해 오스터는 『뉴욕 3부작』을 구상할 때 포의 ‘더블’이나 호손의 ‘고독’에 대한 개념을 자기 작품에서 활용할 영감을 받는다. 이렇듯 블랑쇼는 오스터의 상호텍스트성을 넓혀주는 매개자로서의 역할도 중요하다. 따라서 본 논문에서는 오스터가 작품을 창작하는 과정에서 블랑쇼를 비롯해 교류했거나 영향을 받았던 작가/작품들과의 상호텍스트성에 대해 분석할 것이다. 이를 위해서 본론에서는 『뉴욕 3부작』이 상호텍스트성이 두드러진 작품이라는 전제하에 먼저 상호텍스트성의 개념에 대해 알아보고 오스터의 상호텍스트성의 특성에 대해 서술할 것이다.

II. 본 론

2.1 『뉴욕 3부작』에서의 상호텍스트성

상호텍스트성은 1960년대 후반기에 프랑스의 후기구조주의 문학이론가인 크리스테바에 의해 처음으로 도입된 용어이다. 그녀는 「세계, 대화, 그리고 소설」(“World, Dialogue, and Novel”)이라는 에세이에서 바흐친(Bakhtin)의 대화이론 중 다성성이라는 개념에 착안하여 상호텍스트성이라는 의미를 만들어냈다. 바흐친이 말하는 다성성이란 원래 음악에 관련된 용어로 이것이 프랑스 상징주의 문학가들에 의해 문학에 적용되기 시작했고 문학에서의 다성성은 하나 이상의 다양한 목소리가 독립적인 실체로서 존재하는 것을 뜻한다. 이에 크리스테바는 문학작품은 단순히 한 명의 작가에 의해 만들어지는 것이 아니며 각각의 작품은 동시대 혹은 그 이전의 작가들이나 작품들과 밀접한 관계가 있다고 주장한다. 이런 의미에서 그녀에게 하나의 텍스트란 다른 많은 작가들이나 작품들로부터 차용한 다양한 층위의 ‘조직’(tissue)이나 모자이크로 간주될 수 있다. 그러므로 상호텍스트성은 한 가지 색깔만 가지거나 순전히 독창적인 작품은 존재하지 않는다는 원칙을 기본으로 한다.

크리스테바의 상호텍스트성은 롤랑 바르트(Roland Barthe)의 ‘저자의 죽음’(the death of the author)이라는 개념과도 맞닿아 있는데, 바르트에게 “텍스트는 그 어느 것도 독창적이지 않은 다양한 글들이 융합되고 충돌하는 다층적 공간”(185)이나 전위의 장이다. 따라서 상호텍스트성의 정의로 볼 때 하나의 문학작품은 한 작가의 의식이나 무의식의 단순한 반영이 아니라 수많은 작가나 수없이 많은 텍스트들/과/사이의 관계나 조합이라 할 수 있다. 무엇보다 상호텍스트성에서 강조하는 바는 문학텍스트를 해석하는 독자들의 참여와 역할이라 할 수 있다. 즉 어떤 하나의 텍스트가 다른/이전의 작품들과의 관계로부터 만들어진 결과물이라 한다면 독자들이 읽은 기존의 작품들이 어떤 식으로든 현재의 작품을 해석하는데 영향을 줄 것이기 때문이다. 작품해석에 있어서는 독자의 독서경험 뿐 만 아니라 그가 성장한 문화적인 환경도 중요하다 할 수 있다. 그러므로 문학에서의 상호텍스트성은 작가나 텍스트간의 관계만을 나타내는 것이 아니라 그

텍스트가 내포하고 있는 문화적인 맥락도 함께 포함하는 것이다.

그렇다면 결국 상호텍스트성이란 작가뿐 만 아니라 독자들 쪽에서도 텍스트에 존재하는 가시적/비가시적 혹은 외연적/내재적 상호연관성을 의미하는 것으로 볼 수 있다. 반탐정소설의 양식으로 미국의 포스트모더니즘문학을 대표하는 『뉴욕 3부작』은 제목의 의미처럼 「유리의 도시」, 「유령들」, 「잠겨 있는 방」이라는 세 개의 작품이 하나로 연결된다. 각각의 작품들은 독립되어 있으면서도 구성이나 내용면에서 상호간 긴밀한 관계를 이루고 있으며 그 결과 상호텍스트성의 특징이 두드러진다. “창작은 작가에 의해 이루어지는 것이지만 작가도 글쓰기 이전엔 다른 사람들의 책을 읽는 독자이고 그로인해 자신이 작품을 쓸 때는 어떤 식으로든 영향을 받게 된다”(Worton & Still 1). 오스터 역시 콜롬비아 대학 졸업 후 프랑스에 머물던 1970년대에 상징주의 작가들과 그들의 작품들을 접하고 번역하면서 문학적인 측면에서 영향을 받는다. 이렇듯 번역가로서의 오스터의 경험은 문학적인 감각을 발전시키거나 창작활동을 하는데 큰 도움이 되었다.

그 중에서도 작가이자 철학자이며 문예비평가인 블랑쇼의 역할은 두드러진다. 오스터는 첫 번째 부인이었던 리디아 데이비스(Lydia Davis)와 「목가」(“The Idyll”), 「마지막 말」(“The Last Word”), 「진실을 쫓아서」(“After the Fact”)를 번역한다. 그리고 그 후 에드먼드 야베스(Edmund Jabés)에 관한 에세이인 「질문의 서」(“The Book of Questions”)를 번역하면서 비평이론가로서의 블랑쇼에 대한 이해를 넓힌다. 이렇듯 상호텍스트적인 관점에서 보면 블랑쇼로부터 오스터가 받은 영향은 소설과 에세이 그리고 비평이론에 까지 다양하고 번역가로서의 역할로부터 비롯된다. 그는 『고독의 발명』에서 번역가에 대해 말하는데, 그는 “다른 사람의 작품을 번역하는 것은 그 사람의 고독을 자기 것으로 만드는 일”이며 “다른 사람의 유령이 되어 존재하지만 동시에 존재하지 않는 사람이 되는 것”이며 “혼자 있지만 동시에 혼자 있지 않는 것이 가능하다”(136)고 말한다. 그는 “번역하는 과정은 다른 작가를 그대로 따라하는 유령과 같은 존재가 되는 일이며 그러한 모방은 자신이 직접 창작활동을 할 때 그림자가 되어 지속적으로 영향을 준다”(Laura & Álvarez 110)고 주장한다.

이러한 맥락에서 보면 번역은 창조적인 일로 여겨지는데, 실제로 “번역가는 처음 독자의 입장에서 텍스트를 접하지만 그 다음으론 다시쓰기 작가로 결국엔

다른 언어를 이용해 (원작을) 재창조하는 작가로 변모한다”(Bassnett & Bush 174). 바스넷(Bassnett)의 관점에서 번역가는 재창조자로서의 작가이고 번역하는 행위는 원작과 창의력의 관계를 조율하면서 글쓰기의 재능을 익히는 일이다. 결국 번역은 단순한 기교 이상의 창조적인 행위이고 번역가에게 필연적으로 문학적인 영감을 불어넣는 과정이다. 그러므로 번역하는 과정에서 작가와 번역가/또 다른 작가 사이에는 자연스럽게 상호텍스트성이 존재하기 마련이다. 실제로 “번역가는 기존의 텍스트를 번역하는 과정에서 원본을 재창조하면서 상호텍스트적인 관계를 형성한다”(Venuti 165). 번역은 통상 자모와 음성, 어휘와 통사, 문체와 담화 등등의 모방에서 시작되는데 처음의 이러한 모방은 번역의 과정을 거치면서 새로운 종류의 글쓰기가 되고 번역가가 자신의 책을 집필하는 과정에서는 상호텍스트적인 관계로 이어진다. 이러한 현상은 『뉴욕 3부작』에서 그대로 이어진다. 그런데 이 작품이 중요한 이유는 블랑쇼로부터 받은 영향이라든가 기타 작가/작품들과의 관계를 통한 오스터의 상호텍스트성이 유독 두드러지기 때문이다.

실제로 이 작품은 작가와 작가/들 그리고 작품과 작품/들과의 “유통성 없는 구조적인 교류가 아닌 역동적인 관계”(Varvogli 19)를 보여주는 상호텍스트성의 텍스트이다. 알리키 바르보글리(Aliki Varvogli)의 경우 오스터의 상호텍스트성을 “개별 작가나 작품으로부터 정치, 역사, 신화적인 범위로까지 그 영향을 확장”(19)시킨다는 점을 들어 그것을 ‘텍스트간의 주제화’(thematization of the intertext)라는 특징으로 설명한다. 여기서 텍스트간의 주제화는 작품의 주제와 형식에 관한 연구에서는 상호텍스트성이 전제가 되어야 한다는 것을 말한다. 바르보글리는 “오스터가 자신의 작품에서 포, 호손, 베케트, 프란츠 카프카(Franz Kafka)를 지속적으로 언급한다면 과연 그의 작품에서 진정한 작가는 누구인가?”(18)라는 논의를 제기하는데, 이것은 하나의 작품에서 작가의 목소리가 여럿이고 내레이터의 개입이 노골적이라면 이야기를 끌어가는 서술방식은 다층적이고 복합적일 수밖에 없다는 말이다. 그런데 오스터 작품에 대한 그녀의 이 말은 결국 메타픽션의 특징이자 상호텍스트성 텍스트의 성격을 이야기 하는 다른 방식이다.

롤랑 바르트와 같은 구조주의 이론가들이나 줄리아 크리스테바와 같은 후기구

조주의 이론가들은 작품의 상호텍스트성을 모더니즘이나 포스트모더니즘텍스트에 한정하여 설명하는데(Laura & Alvarez 9), 포스트모더니즘문학의 특성이 눈에 보이는 것이 다 진실은 아닐 수 있고 사실이라고 여겨졌던 것들이 고정되거나 안정적인 것도 아니고 사건의 설명 또한 그렇게 용이하지도 않은 것이라고 한다. 오스터의 작품이 보여주는 특성이 정확히 그렇다. 3부작 중 첫 번째 소설인 「유리의 도시」는 탐정소설이라는 형식을 따르면서도 내용이 전개되어 가는 과정에서는 탐정소설의 공식과는 아무런 상관이 없거나 오히려 전통과는 대립되는 일종의 반탐정소설로 현실과 재현이 중복/교차하는 전형적인 포스트모더니즘문학에 속한다. 포스트모더니즘문학이 절대적인 진실/사실에 대한 탐구보다는 현실에 대한 재연/재현에 역점을 두는 것이라면 「유리의 도시」는 그러한 재연/재현에 충실하다. 따라서 이 작품에서는 절대적인 진실/사실이 무엇인지 명확하지 않으며 내레이터의 역할은 무엇이고 주인공의 정체성은 또 무엇인지가 불분명하다. 그리고 무엇보다 작품을 쓴 작가가 누구인지 하는 작가의 정체성에 대한 문체까지도 의문으로 남는다. 따라서 작품에 대한 해독은 독자들의 적극적인 해석을 필요로 한다.

그러므로 「유리의 도시」에서는 서술된 내용만으로는 주인공이 누구인지 화자가 누구인지 작가가 누구인지가 불확실하며 사건의 실체나 본질이 불명확하고 결과가 어땠는지가 불분명하다. 사건의 의뢰인인 피터 스틸먼부부와 범인으로 지목된 또 다른 피터 스틸먼¹은 어느 순간 사라진다. 탐정소설에서 가장 중요한 요소라 할 수 있는 ‘살인사건’(murder case)은 일어나지 않으며 그러기에 ‘범인’(culprit) 자체가 존재하지 않는다. 사건과 범인이 존재하지 않자 탐정인 폴 오스터²도 작품에서 사라진다. 이렇듯 탐정의 범죄해결의 의무가 사라지자 작품은

¹ 「유리의 도시」에서는 여러 명의 피터 스틸먼이 나온다. 그 중에서 사건의 의뢰인인 피터 스틸먼이 있고 그의 아버지이자 잠재적 범인으로 나오는 그의 아버지 이름 또한 피터 스틸먼으로 동명이다. 이에 본고에서는 아버지를 ‘Peter Stillman Sr.’로 아들을 ‘Peter Stillman Jr.’로 표기할 것이다. 그리고 사건의 의뢰를 받은 폴 오스터라는 탐정으로 변모한 대니얼 퀸 또한 피터 스틸먼 Sr.를 만났을 때 자신을 그의 아들과 이름이 같은 피터 스틸먼 Jr.로 소개하는데 이렇게 되면 아버지와 아들 그리고 그들의 동일한 이름을 차용한 퀸 이들 모두에서 포스트모더니즘문학의 특징인 정체성의 혼란이 초래된다.

² 이름으로 인한 정체성의 혼란은 폴 오스터에서도 이어진다. 이 작품에서는 여러 명의 오스터가 등장하는데 먼저 사건의 의뢰인 부부가 찾는 탐정인 폴 오스터가 있고 그 사건의 의뢰를 맡은 퀸이

내레이터의 주체가 누구인가라는 문제로 방향이 전환되지만 이 또한 명쾌하게 드러나지 않는다. 작품의 마지막은 『레드노트북』만을 남겨 놓은 채 탐정/작가 역할을 하는 퀴인/오스터가 사라지는 것으로 끝을 맺고 지금까지 내레이터로 여겨졌던 퀴인/오스터의 자리는 또 다른 내레이터로 대치된다. 그렇다면 새롭게 등장한 내레이터는 또 누구이고 작품의 작가는 누구인가라는 문제가 또 다시 제기된다.

마리아 로라(María Laura)와 아제 알바레즈(Arce Álvarez)는 『뉴욕 3부작』에서 나타난 상호텍스트성의 특징은 대략 3가지로 요약하고 있는데, 그것은 각각 ‘명시적’(explicit)인 것, ‘함축적’(implicit)인 것, ‘내부적’(internal)인 것이 그것이다. 그들이 말하는 명시적 상호텍스트성은 작가인 오스터가 작품의 내용을 전개해 가는 과정에서 사건과 관계된 타 작가나 작품들을 직접 거론하는 경우를 말한다(Laura & Álvarez 6). 이를테면 『뉴욕 3부작』에서 작가인 오스터는 소로와 『월든』(*Walden*), 휘트먼, 포와 「윌리엄 월슨」, 호손과 「웨이크필드」 등등을 직접 언급한다. “「웨이크필드」는 웨이크필드라는 한 남자가 어느 날 사라지기로 결심한다는 것인데 이런 내용은 오스터의 「잠겨 있는 방」의 플롯에 영향을 준다”(Varvogli 52). 호손의 작품에서 웨이크필드는 별 다른 이유도 없이 갑작스럽게 가족과 부인 곁을 떠나고 20년 동안이나 나타나지 않는다는 내용의 이야기이다. 그 사이 그는 자기 집 맞은편에 살면서 줄곧 아내와 가족들을 지켜본다. 이 이야기는 20년이 지난 시점에 집으로 돌아가는 것으로 내용이 끝나는데 이러한 내용은 오스터의 「잠겨 있는 방」에서 그대로 재현된다. 오스터의 이야기에서 화자는 친구인 팬쇼의 부인으로부터 남편이 사라졌다는 편지를 받는다. 그녀에 따르면 그가 6개월 동안이나 소식이 없다는 것인데 자발적으로 가족을 떠나 어디론가 사라진 한 남자의 관한 이야기라는 점에서 이 작품은 호손의 「웨이크필드」를 반영하고 있다. 웨이크필드와 팬쇼는 두 가지 특징을 공유하고 있는데 그들은 둘 다 빈 방에 자신을 고립시키고 있으며 근거리에서 숨어 가족을 지켜보면서 가끔씩 밖으로 나와 세상과 소통하거나 자기가 누구인가를 확인하려드는 것이 그것이다. 웨이크필드는 사람들 틈에 섞여 자신을 알아보지 못하는 아내 앞에 나타나

변장한 폴 오스터가 있다. 이 문장에서 폴 오스터는 바로 퀴인 분장한 “탐정”역할의 바로 그 오스터이다. 그리고 작품 속에는 자신을 작가라고 주장하는 폴 오스터가 따로 나오는데 여기서 이들 모두의 이름은 「유리의 도시」라는 작품을 쓴 “실체”작가인 폴 오스터와 동명이다.

기도 하며 「잠겨 있는 방」에서의 팬쇼도 자기가 아내를 지켜보거나 미행까지도 했다는 사실을 인정한다. 『뉴욕 3부작』의 두 번째 소설인 「유령들」의 경우에서도 탐정 역할의 블루가 감시 대상으로부터 잠시 벗어나 방에서 나와 애인을 만나는 장면이 있는데 이를 보면 이 작품에서도 호손의 영향이 침잠되어 있음을 알 수 있다. 이를 통해 보면 3부작 중 처음 두 개의 「유리의 도시」와 「유령들」은 「윌리엄 윌슨」과 그리고 세 번째 소설인 「잠겨 있는 방」은 「웨이크필드」와 명시적인 측면에서의 상호텍스트성의 관계임을 알 수 있다.

로라와 알바레즈는 『뉴욕 3부작』에서 멜빌의 영향을 함축적이라고 보는데 이는 인물이나 플롯 그리고 상징적인 측면에서 다른 작가나 작품의 영향이 간접적인 것을 말한다. 그들은 여기에 속하는 작품으로 멜빌의 「필경사 바틀비」(“Bartleby, the Scrivener”)와 베케트의 『몰로이』(*Molloy*), 『말론 죽다』(*Malone Dies*), 그리고 『이름 붙일 수 없는 자』(*The Unnamable*)를 예로 든다. 함축적 상호텍스트성에서는 번역가의 역할도 중요한데 실제로 오스터는 모리스 블랑슈를 비롯해 프랑스의 초현실주의자나 상징주의 작가들의 작품을 번역하는 과정에서 수용하거나 습득한 것들을 작품구상이나 창작에 이용한다. 오스터의 작품에서는 이처럼 명시적이거나 함축적 것 이외에도 내부적인 특성의 상호텍스트성도 주목할 만한데 그것은 『뉴욕 3부작』에서는 동일한 인물들이 3부작은 물론 그의 다른 작품들에서까지도 경계선을 넘나들며 반복해서 등장한다는 점에서 그렇다. 일례로 첫 번째 소설인 「유리의 도시」에서의 대니얼 퀴은 마지막 이야기인 「잠겨 있는 방」에서 그대로 나오고 이 작품 이후의 『미스터 버티고』(*Mr. Vertigo*)에서까지도 그대로 등장하고 있음을 알 수 있다. 오스터의 작품에서 내부적 상호텍스트성이 가장 두드러진 것은 2006년 작인 『기록실로의 여행』(*Travels in the Scriptorium*)인데 이 작품에서는 주인공/저자인 미스터 블랭크(Mr. Blank)라는 인물이 작가의 이전작품에 나왔던 인물들을 차례로 만나는 내용이 나온다. 이를 통해 보면 오스터는 그의 대표작인 『뉴욕 3부작』은 물론 자신의 다른 작품에서도 상호텍스트성을 그 어떤 작가들보다도 다양한 방식으로 폭넓게 이용하고 있음을 알 수 있다.

2.2 오스터와 미국작가들과의 상호텍스트성

오스터는 미국으로 돌아온 후 에머슨, 소로, 휘트먼, 멜빌, 포 등 미국의 작가/작품들에게 관심을 쏟는다. T. S. 엘리엇은 작품에서의 상호텍스트성을 인정하면서도 유능한 작가는 흠쳐오고 그렇지 않은 작가는 빌려온다고 했지만 오스터의 경우는 인물이나 플롯에서 영향을 받은 작가나 작품을 직접 거론하거나 구체적으로 명시하는 경우가 많다. 먼저 『뉴욕 3부작』 중 「유리의 도시」는 윌리엄 윌슨이라는 퀴의 필명에서 알 수 있듯 「윌리엄 윌슨」과도 상호텍스트성을 이룬다. 포의 「윌리엄 윌슨」에서 윌리엄 윌슨은 자신과 동일한 이름/모습을 한 또 다른 인물에 의해 삶이 결정되는 인물이다. 자신과 동일한 그 인물은 그가 어디를 가든 항상 따라다니며 결정적인 순간마다 개입한다. 여기서 윌리엄 윌슨을 따라붙는 또 한 명의 “윌리엄 윌슨”은 다름 아닌 바로 윌리엄 윌슨의 심리적 투사물인 ‘더블’일 수 있다”(Laura & Alvarez 31). 이는 프로이트나 라캉의 이론에 기초한 해석으로 후자인 윌리엄 윌슨은 전자인 윌리엄 윌슨의 ‘또 다른 자아’(the other)에 해당한다. 이렇듯 포의 「윌리엄 윌슨」에서의 윌리엄 윌슨/들이라는 인물/들은 오스터의 「유리의 도시」에 영향을 준다. 「유리의 도시」에서 대니얼 퀴는 폴 오스터라는 탐정으로 분하고 피터 스틸먼(Peter Stillman Jr.)에게 해를 끼칠 잠재적 범죄자로 예견되는 또 다른 피터 스틸먼(Peter Stillman Sr.)의 감시를 위해 가게 된 그랜드 센트럴 역에서 동일한 모습의 ‘더블’인 “스틸먼/들”을 만나게 된다.

그렇다면 「유리의 도시」에서는 아버지와 아들이 피터 스틸먼이라는 동일한 이름으로 하나의 더블이 되며 “탐정”인 오스터가 기차역에서 만나게 되는 “스틸먼/들”이 또 하나의 더블이다. 탐정역할의 오스터는 “범죄자” 스틸먼을 미행하던 중 그를 직접 만나게 되자 자신을 피터 스틸먼 Jr.으로 소개하는데 그렇다면 여기서 스틸먼으로 분한 오스터 역시 피터 스틸먼 Jr.와 더블이 된다. 안느 홀자펠(Anne Holzapel)은 “피터 스틸먼 Sr.의 경우도 잠재적 범인으로서의 스틸먼과 하느님의 언어를 찾아 뉴욕의 거리를 헤매고 다니는 “탐정”으로서의 스틸먼이 더블”(40)을 형성한다고 주장하는데, 이렇게 본다면 이 작품에서는 피터 스틸먼만 하더라도 총 5쌍의 더블이 존재함을 알 수 있다. 「유리의 도시」에서 “더블의 기능은 정체성의 혼란을 보여주기 위한 것인데”(Rudat 14) 오스터는 3부작의 나

머지 두 작품인 「유령들」과 「잠겨 있는 방」에서도 더블의 개념을 정체성의 문제와 연관시켜 도입한다. 프로이트에 의해 도입된 더블이라는 개념은 신비하거나 무서운 분위기를 뜻하는 ‘uncanny’ 이론에 근거한 것이다. “더블 혹은 도플갱어(Doppelgänger)는 동일한 모습의 사람에서 연유된 말인데, 이들의 관계는 텔레파시와 같은 정신적인 교류를 통해 점차로 강화되며 결과적으로 두 사람은 지식이나 감정 그리고 경험을 공유하게 된다”(Freud 141). 그러다 어느 순간 자신과 다른 사람을 구분/구별하지 못하게 되면서 자아에 대한 확신도 잃게 되면 자아는 복제/분리/교환이 이루어진다.

『폴 오스터와 포스트모더니즘의 탐구』(*Paul Auster and Postmodern Quest*)에서 일라나 샤일로우(Ilana Shiloh)는 「유령들」에서 블루(Blue)에게 부가된 일은 탐정의 역할이 아닌 인간의 실존적인 문제를 탐색하는 것이라고 주장한다(Laura & Álvarez 34). 그녀는 프랑스의 철학자인 장 폴 사르트르(Jean-Paul Sartre)와 그의 실존주의 철학의 개념을 인용하며 「유령들」은 범죄에 관한 것이 아니라 자아(self)와 복제/분리/교환된 ‘또 다른 자아’의 관계에 관한 것으로 설명한다. 화이트(White)의 의뢰를 받아 블랙(Black)을 감시하면서 겪게 되는 블루의 실존적인 문제는 포의 「윌리엄 윌슨」에서 윌리엄 윌슨이 부딪치게 되는 문제와 일치한다. 블루는 블랙과 블랙이 읽고 있는 『월든』이라는 책을 보며 자신의 자아와 정체성에 관한 문제를 생각하게 되는데 이는 「윌리엄 윌슨」에서 자신의 ‘또 다른 자아’인 윌리엄 윌슨에 의해 마음의 실체가 드러나는 주인공인 윌리엄 윌슨의 경우와 같다(Laura & Álvarez 34). 이렇게 본다면 포의 「윌리엄 윌슨」은 복제/분리/교환된 자아라는 개념을 다룬다는 측면에서 『뉴욕 3부작』에서의 「유령들」과 「유리의 도시」와 상호텍스트성이라는 관점에서 밀접한 관계에 있다고 할 수 있다. 그리고 오스터의 「유령들」은 플롯의 유사성이라는 측면에서 소로의 『월든』과도 상호텍스트성을 거론할 수 있는데 이는 텍스트들은 주제나 구조에서 서로 긴밀히 얽혀있고 영향을 주고받는다라는 바르트의 이론에 정확히 부합한다.

「유령들」에서 탐정역할의 블루는 감시대상인 블랙이 대부분의 시간을 자기만의 ‘방’(room)에서 글을 쓰며 보내자 의뢰인인 화이트의 바람과는 달리 그에게 딱히 보고할 내용을 발견하지는 못한다. 하지만 그는 블랙이 읽고 있는 책이 소로의 『월든』임을 의식하면서 그 책의 내용을 상기하며 자신의 삶을 되돌아보는

데 이때부터 그는 탐정으로서의 역할보다는 자신의 내면과 실존적인 문제에 집중/집착하기 시작한다. 블루는 그 책의 내용이 고독과 고립에 관한 것이라는 생각이 들자 자신의 삶도 고독하고 고립된 것이었다는 인식을 하게 된다. 이렇게 본다면 오스터의 「유령들」은 소로의 『월든』과도 주인공의 고독과 고립이라는 주제적인 측면에서 또 다른 상호텍스트성을 보여 준다고 할 수 있다. 그런데 오스터 소설에서 고독과 고립은 창작활동과 관련해서 작가의 역할이나 상황을 단적으로 설명해주는 단어이기도 하다. 오스터는 『뉴욕 3부작』을 예견해 주는 논픽션 작품인 『고독의 발명』에서 이미 고독과 고립이 작가의 글쓰기 과정에서 필연적으로 수반되는 상황임을 주장하고 있다. 『고독의 발명』에서의 논의의 핵심은 작가가 글을 쓰기 위해서는 고독과 고립이 전제조건이 되어야 하며 또 그러기 위한 자기만의 공간이 필요하다는 것이다. 그의 이러한 신념은 『뉴욕 3부작』에서도 그대로 이어지며 고독과 고립을 통한 작가의 글쓰기라는 측면에서 「유리의 도시」는 멜빌의 「필경사 바틀비」와 상호텍스트성을 이룬다.

실제로 「유리의 도시」에서의 대니얼 퀴와 「필경사 바틀비」에서의 바틀비는 둘 다 고립된 상황 속에 놓여 있거나 고독한 상태에서 글쓰기를 하고 있음을 알 수 있다. 「유리의 도시」에서 퀴는 아내와 아들을 모두 잃고 고독하게 살아간다. 가족을 잃은 그는 “자신의 일부가 죽은 것”으로 느끼며 극도의 고독 속에서 “글쓰기를 자신이 할 수 있는 유일한 일”(Trilogy 4)로 여긴다. 그는 글쓰기를 통해 가족을 잃은 상실감을 이겨보려 하지만 창작은 정신적으로도 다른 사람들로 부터 거리를 두고 고독한 시간을 가져야 되는 일인 동시에 물리적으로도 다른 사람들로 부터 “자기만의 방”이라는 공간에 자신을 고립시켜야 가능한 것이다. 「필경사 바틀비」의 경우에도 필경사인 바틀비는 자신을 철저하게 고립시킨다. 「유리의 도시」에서 퀴는 자기는 자신이 쓴 글에 대해 책임이 없다고 하는데 이는 법원서류를 베껴 쓰는 필경사 역할의 바틀비처럼 텍스트로부터 초연해 있다는 생각에서 그렇다는 것이다. 퀴에 비해 바틀비는 창작성이 결여되어 있고 기계적인 글쓰기를 하는 필경사이다. 하지만 그 역시 퀴가 그런 것처럼 타인들로부터 자신을 고립시키고 텍스트로부터 거리를 둔 채 고독한 글쓰기를 한다는 측면에서 “그 역시 작가라 할 수 있다”(Laura & Alvarez 14). 이처럼 퀴와 바틀비의 경우에서처럼 “텍스트로부터 초연한 작가의 정서적이거나 물리적인 상태는 작가에게는

고독이 반드시 필요하다”(Blanchot 21).

브렌다 마틴(Brenda Martin)에 따르면 “오스터는 고독한 글쓰기 행위를 통해 자신의 내면을 끄집어내어 들여다보고 자신이 누구인가를 밝히려 시도한다”(15). “오스터는 ‘고독’(solitude)이라는 말을 부정적인 의미가 강한 ‘외로움’(loneliness)과 구분하여 인간의 실존적인 상황을 나타내는 의미로 사용한다”(Visti 6). 결국 “인간은 궁극적으로는 혼자일 수밖에 없다. 그것은 지극히 사실이고 피할 수 없는 인간의 절대적이고 항구적인 조건이다. 비록 많은 사람들에 둘러싸여 있더라도 우리는 본질적으로 혼자서 살아간다. 따라서 진정한 삶은 내면에서 이루어지는 것이다”(Martin 71). 그렇기 때문에 작가는 무의식적으로 세상으로부터 거리를 두며 좁거나 한정된 공간에서 글을 쓰며 그러는 동안에는 외부세계와의 접촉도 철저히 차단하면서 고독한 생활을 선택한다. 실제로 오스터 작품에서의 고독은 “자신이 어디에 있는지를 알아내기 위해” 소로가 『월든』에서 그랬던 것처럼 공간적인 측면에서의 의미보다는 “자신을 볼 필요도 없고 다른 누군가에게 자신을 보여줄 필요도 없는 일종의 “칩거”(Invention 16)로써의 내면적인 의미가 강하다.

『유령들』에서 블루는 감시의 대상인 블랙을 직접 대면하게 되는데 이때 그는 호손이라는 작가가 대학을 졸업하고 나서 세일럼에 있는 어머니 집에서 12년 동안 칩거생활을 하며 글을 쓴 사실을 상기시켜준다. 감시대상인 블랙은 감시자인 블루에게 결국 “글을 쓰는 건 혼자의 일이고 그게 삶을 다 차지한다”고 하면서 “이런 의미에서 보면 작가에게는 자기 삶이 없다고 할 수 있다”고 말하며 “설령 있다고 해도 실제로는 없는 것이다”고 하는데 이에 블루는 그렇다면 작가란 “또 다른 유령이군”(Trilogy 172)이라고 응답한다. 그의 이 말은 작가란 물리적으로는 존재하지만 실제로는 타인들과의 교류가 없이 보이지 않는 존재로 살아간다는 의미에서 나온 것이다. 오스터는 『잠겨 있는 방』에서 호손의 『팬쇼』라는 작품에 나오는 팬쇼의 이름을 차용한다. 『잠겨 있는 방』에서 팬쇼는 내레이터의 가까운 친구로서 작품에서 갑자기 사라진 후 추적의 대상이 되는 인물이다. 오스터는 조셉 말리아(Joseph Mallia)와의 인터뷰에서 두 작품 사이의 상호텍스트성을 인정하면서 “이 작품은 호손의 소설을 직접 참고한 것이다”(Notebook 110)고 말한다.

그런데 『잠겨 있는 방』에 끼친 호손의 영향은 단순히 팬쇼라는 이름에 국한되

지 않는다. 오스터는 『팬쇼』의 내용을 차용해 작가와 역할과 창작의 공간으로서 “잠겨 있는 방”이라는 공간의 이미지를 활용한다. 1828년 익명으로 출간된 『팬쇼』는 호손이 세일럼(Salem)에 있는 어머니 집에서 쓴 것으로 고독과 은둔이라는 심리적 유희상태를 고립된 방의 이미지와 조화시켜 표현한 작품이다.³ 오스터는 「잠겨 있는 방」에서 고립된 삶을 선택해 고독하게 살았던 호손의 상황을 그대로 재현한다. 호손은 작가는 창작의 과정에서 다른 사람으로부터 자신을 소외시켜 은둔자로서 살아갈 필요성을 인식하고 있었다. 그리고 그의 이러한 생각이 잘 드러난 작품이 『팬쇼』이고 실제로 이 작품에서 가장 중요한 부분은 글을 쓰는 과정에서의 작가의 고독이라는 개념이다. 따라서 “호손의 『팬쇼』는 작가의 역할과 글쓰기 과정에 대한 소설화로 해석할 수 있다”(Laura & Álvarez 51). 작가가 된다는 것과 글쓰기를 한다는 것은 언제나 고독이라는 개념과 오직 자기만의 공간인 이른바 “잠겨 있는 방”인 자기만의 방이 필요하다. 호손으로부터 영향을 받은 오스터는 「잠겨 있는 방」에서 은둔자로서 자기만의 공간인 이른바 “잠겨 있는 방”에서 글을 쓰는 작가인 팬쇼에 대해 이야기 한다. 팬쇼는 작품의 마지막에 화자에 의해 발견되나 그가 화자와 말을 하는 것도 오직 방안에 고립된 채이다.

고독과 작업 활동이 이루어지는 빈 공간으로서의 방은 새롭고 순수한 문학작품이 배태되는 요소라 할 수 있다. 그런데 이 작품에서는 이야기를 전달해주는 화자 역시 작가로서의 기능을 한다. 물론 그는 팬쇼가 그런 것처럼 자신을 방안에 고립시키지 않으며 사건에 대해 직접 개입하거나 그것을 적극적으로 해석하려는 의지를 보인다. 그의 이러한 행위는 탐정의 그것과 연결되며 작가와 탐정은 서로 교환될 수 있다는 오스터의 주장에 근거한다면 그가 작가가 되는 것은 하등 이상할 것이 없다. 결국 오스터는 「잠겨 있는 방」과 호손의 『팬쇼』를 하나로 묶는 것은 고독이라는 개념인데 오스터와 호손 모두는 “은둔자로서의 작가의 개념”(Levin 36)을 주장하며 작가는 창작활동과정에서 주변인들과의 거리를 유지할 수 있는 자신만의 공간이 필요함을 강조한다. 그러므로 오스터가 「잠겨 있는

³ 호손의 경우 고독의 개념은 자신의 실제 경험으로부터 비롯된 것이다. 그는 창작활동을 하는 과정에서 세일럼에 있는 어머니의 집에서 무려 12년 동안을 다른 사람들과의 접촉을 끊고 칩거하며 살았다. 이에 그의 문학성을 숭배했던 멜빌은 호손을 가리켜 자발적인 은둔자로 칭했다. 그런데 이처럼 자발적으로 고립되거나 스스로를 격리시키는 행위는 오히려 자신에 대해 더 잘 알거나 정체성을 파악할 수 있는 기회로써 작용한다.

방」에서 팬쇼가 머물고 있는 고립된 공간에서 ‘잠겨 있는 방’의 이미지를 호손의 작품에서 차용한 것도 은둔자로서의 작가의 개념이나 그가 머무는 고독한 공간의 필요성을 의식한 때문이다.

「유리의 도시」에서는 퀴 아파트라라는 공간에 자신을 고립시킨다면 멜빌의 바틀비는 좁은 책상 앞에 앉아있는 식으로 자신을 고립시킨다. 비록 바틀비의 글이 퀴의 것처럼 창의적인 글쓰기가 아닌 단순한 필사에 머물긴 하지만 글쓰기라는 점에서 큰 차이는 없다. 무엇보다 퀴와 바틀비 두 사람 모두 오직 글쓰기만을 위해 자발적으로 주변사람들과 단절되어 고독한 생활을 택한다는 점에서 긴밀한 유사성을 확인할 수 있다. 이 작품에서 작가의 글쓰기 공간인 이른바 자기만의 방이 필수적이라면 「유령들」에서도 이야기의 대부분이 방에서 이루어지고 3부작의 마지막 소설인 「잠겨 있는 방」의 경우도 방의 상징성은 크다. “이 작품에서의 방은 실제적이고 물리적인 공간일 뿐만 아니라 글쓰기의 과정에서 필요한 고독한 상태를 조성하는 이미지이다”(Laura & Álvarez 41). 이렇듯 고독과 글쓰기라는 측면에서 작가인 오스터는 방/공간의 필요성을 강조하고 있는데 특히 3부작의 마지막 소설에서는 제목 그 자체에서부터 방의 중요성을 명시하는데 결국 이들 작품에서의 방은 “자신의 내면을 발견하게 되면서 새로운 사실들을 깨닫게 되는”(Laura & Álvarez 82) 공간이자 작가가 글을 쓰기 위한 전제조건으로써 고독한 상태를 유지시켜주는 창작의 장소로써 공통적으로 반복된다.

이렇게 볼 때 『뉴욕 3부작』은 고독과 고립 그리고 창작의 공간이라는 면에서 전술한바 소로의 『월든』이나 멜빌의 「필경사 바틀비」와 긴밀히 관계되며 더불어라는 개념에서는 포의 「윌리엄 윌슨」 그리고 탐정으로서의 추적이나 중심인물의 사라짐이라는 측면에서는 호손의 「팬쇼」 등과 주제나 상징적인 부분에서 상호텍스트성의 특성을 보인다.

2.3 번역가로서의 상호텍스트성

오스터는 1987년 조셉 말리아와의 인터뷰에서 흥미롭게 생각하는 현대작가에 관한 질문을 받고 프란츠 카프카와 사무엘 베케트라고 말한다. 그는 “그들이 자기를 사로잡고 있다고 대답하면서 베케트의 경우는 그 영향력이 너무 커서 그가

없는 자신을 볼 수 없다”(Notebook 105)고 답한다. 1966년 미셸 콘타트(Michel Contat)과의 인터뷰에서도 그는 베케트와 몇 번 만났고 편지를 교류한 적을 언급하면서 그가 자신에게는 “아버지와 같은 존재”(“Manuscript” 87)라고 말한다. 이렇게 볼 때 베케트는 오스터가 작가로서 경력을 쌓아가는 과정에서 그리고 작품을 완성해 가는 과정에서 큰 영향을 준 작가라 할 수 있다. 오스터는 기회가 있을 때마다 그가 작가로서 자기에게 준 영향에 대해 말했다. 이런 측면에서 그에게 베케트의 영향은 블랑쇼처럼 함축적인 것이 아니라 상당히 명시적인 것이다. 이에 아더 살츠만(Arthur Saltzman)은 두 작가 사이의 상호텍스트성에 대해 논하면서 오스터의 『뉴욕 3부작』이 베케트의 『몰로이』, 『말론 죽다』, 『이름 붙일 수 없는 자』라는 3부작에서 영감을 얻은 것이라고 주장한다.

살츠만은 오스터의 포스트모더니즘문학을 대변하는 이른바 반탐정소설인 『뉴욕 3부작』이 정체성의 위기를 다루는 포스트모더니즘의 작품인데 이것이 베케트 작품의 주인공들이 직면하고 있는 위기의 문제와 같다는 것이다(Laura & Álvarez 62)고 주장한다. 그런데 오스터에 대한 베케트의 영향은 『뉴욕 3부작』에 한정되지 않는다. 『고독의 발명』, 『폐허의 도시』(*In the Country of Last Things*), 『달의 궁전』(*Moon Palace*) 등 많은 작품에서 베케트는 그야말로 오스터의 문학적인 아버지라고 할 수 있다. “베케트 작품의 특징인 고독과 고립, 주변적인 존재로의 소외, 굶주림 등은 오스터의 목소리로 재현된다. 그 중에서도 특히 세상으로부터 벗어나 위기에 처한 정체성에 대한 탐구로 내면으로의 여행을 떠나는 과정”(Campbell 302)이 상호텍스트성의 결과로 볼 수 있다.

베케트의 『몰로이』와 『말론 죽다』는 바다를 바라보다가 순간 계시를 받고 쓰게 된 작품인데, “이 작품들은 외부세계가 아닌 내부 세계의 어두움, 무지, 불확실성을 다룬 글이다”(쿠츠 76). 베케트는 『뉴욕 타임스』(*The New York Times*)와의 인터뷰에서 자신에게 지대한 영향을 주었던 제임스 조이스(James Joyce)와의 차이점에 대해 언급한 적이 있다. 그는 이 자리에서 조이스가 완벽을 탐구하는 전지전능한 글을 썼다면 자신의 글은 무지와 무능을 향하고 있다는 것이다. 전승화에 의하면, “프랑스 생로병원에서 전쟁으로 인한 비극적인 참상을 목격한 후 1946년 고향인 아일랜드에서 잠시 머물 때 특별한 계시를 경험하게 되는데 그는 그 순간이 자신의 한계를 인식하는 때였고 무능과 무지와 같은 어두움을 받

아들이는 글쓰기를 하도록 이끈 때였다고 말한다”(214). 실제로 베케트가 이 작품들에서 시도한 내러티브는 그때까지의 글쓰기 관습과는 상당히 다른 것이었다. 독자는 글의 흐름을 이해하기 위해서 시작과 중간 그리고 끝이 명확한 이야기를 기대한다. 하지만 “베케트는 이야기를 중간에서 시작해 끝으로 갔다가 다시 중간으로 오고 마지막에 가서야 시작을 제시하는 식으로 글을 쓰며 독자를 이해력의 극한으로 몰아붙인다”(쿠츠 77). 따라서 이런 식의 내러티브에 익숙하지 않은 독자라면 그의 작품은 상당히 혼란스럽게 느껴질 것이다.

그런데 이는 오스터의 『뉴욕 3부작』의 글쓰기 방식에도 들어맞는 상황이다. 쿠츠(Coots)는 베케트의 내러티브가 앞뒤의 내용을 파악하기가 힘들다고 주장하는데 오스터가 이 소설에서 시도한 내러티브의 경우도 마찬가지이다. 베케트는 『몰로이』의 마지막 구문에서 “모든 것이 보이는 그대로가 아닐지도 모른다”(쿠츠 77)고 하는데, 이는 『유리의 도시』에서 오스터는 “우연 말고는 진실인 것이 하나도 없다”는 말로 반향 된다. 오스터의 “문제는 이야기 그 자체이며 그것에 어떤 의미가 있느냐 없느냐는 말하고자 하는 것이 아니다”(Trilogy 3)는 내용 또한 당황시키는 구문이지만 그러면서도 작품이 흥미롭기만 하다면 독자들의 관심을 증폭시켜 이야기에 몰입하게 만들 수 있다는 내용으로 이전에 베케트가 썼던 전략임을 알 수 있다. 오스터의 『유리의 도시』는 베케트의 『몰로이』로부터 상호텍스트적인 측면에서의 영향을 하나 더 추가할 수 있는데, 그것은 『유리의 도시』는 『몰로이』가 그런 것처럼 본질적으로는 탐정소설의 장르이면서도 사건을 해결할 수 있는 실마리가 존재하지 않는다는 것과 작품에 내재하는 의문 또한 궁극적으로는 인간의 실존적인 문제에 관련된 것이라는 점이다.

베케트의 『말론 죽다』는 오스터의 『유령들』과 비견될 만한데 그것은 방안에 고립된 채 글쓰기에 몰두하는 사람에 관한 이야기이다. 『유령들』에서의 블루와 『말론 죽다』에서의 말론은 정체성의 위기를 실감하며 고독한 상태에서 글쓰기에 관한 창의력을 발전시킨다는 면에서 상호텍스트성을 논할 수 있다. 따라서 이 두 작품의 공통된 주제는 공간과 창작행위로 볼 수 있는데, 말론과 블루가 빈 방에 칩거/은둔하는 행위는 창작의 이상적인 공간을 마련하는 노력이다. 그런 공간이 확보되자 말론은 죽음을 기다리며 글을 쓰고 블루의 경우엔 사건을 실마리를 푸는 행위를 하지만 그가 하는 일도 궁극적으로는 글을 쓰는 것이다. 이를 통해 보

면 앞서 오스터는 고독이 보장되는 고립된 물리적 공간으로서의 방의 상징성에 대해 호손과 멜빌 등 미국의 작가들로부터 상호텍스트성의 영향을 받았다고 논증되었는데 이들에 앞서 그는 이미 베케트 작품을 번역하는 과정에서 고독과 고립된 공간의 중요성에 대해 인식을 하고 있었다고 볼 수 있다.

『말론 죽다』에서 화자는 침대에 묶인 채 죽어가는 남자이다. 그는 자신이 처한 상황을 피할 수 없다는 것을 잘 알기에 묶여 있는 방에서 무엇을 하며 시간을 보내는가를 틈틈이 이야기한다. 이 작품은 “자아들이 제 모습을 감추고 줄거리가 뒤죽박죽이라는 점에서 『몰로이』와 비슷한 형식을 따른다”(쿠즈 80). 이 작품에서 방은 소설을 위한 공간이다. 처음부터 독자들은 방에 말론이 혼자 있음을 알게 된다. 물론 방의 구조가 어떻게 또 어떻게 해서 그가 그 방으로 오게 되었는지에 관해서는 설명이 없다. 하지만 누군가가 그를 그곳으로 데려왔고 그는 죽음을 기다리며 글을 쓴다. 외부에서의 움직임은 없지만 그는 어쨌든 일상생활을 영위해 간다. 반쯤 열려진 문으로 누군가는 손을 뻗어 그가 먹을 음식이 담긴 접시를 밀어 넣는다. 그리고 다 먹으면 빈 접시를 다시 가져간다. 그런데 이는 「유리의 도시」에서 퀴이 피터 스틸먼 Jr.가 살았던 빈 방에 머물 때 그를 위해 누군가 음식을 가져다주는 장면과 동일하다. 말론처럼 그도 레드노트북에 더 이상 쓸 곳이 없자 사라진다.

베케트의 3부작 중 마지막 소설인 『이름 붙일 수 없는 자』는 ‘침묵’(silence)이라는 개념으로 상징화된 ‘없음’(absence)을 이야기 한다. 앞서 『몰로이』와 『말론 죽다』를 통해 논의한 바처럼 이 작품 역시 글쓰기나 창작의 과정에 대한 산문이다. 『이름 붙일 수 없는 자』에서는 자신을 3부작 전체를 총괄하는 작가라고 소개한 등장인물이자 작가가 등장하는데, 그의 주된 목적은 독자들을 침묵에 이르게 해 없음의 상태에 도달시키는 것이다. 이른바 ‘이름을 붙일 수 없는 자’가 존재할 수 있는 것은 그가 하는 말에 의해서 인데, 그는 텍스트의 공간을 빌어 끊임없는 발화를 통해서 자신의 존재를 드러낸다. 그러므로 이 작품에서 내레이터는 실체가 없는 영혼이다. 작품에서 그는 자신의 몸이 유리병 속에 존재하는데 그마저도 잘 드러나지 않고 감지할 수 있는 건 결국은 그의 말뿐이다. 따라서 “이름을 붙일 수 없는 자의 공간은 실제로 그가 머무는 물리적 공간이기도 하지만 본질적으로는 언어학적인 공간이자 생존을 위한 실존적인 공간이기도 하

다”(Laura & Alvarez 104). 따라서 그에게 언어가 없다는 것은 생존할 근거가 사라지는 것을 의미한다. 작품의 말미에서 그는 자기를/창작을 위한 방이 필요함을 간절히 주장한다. 그는 “난 감옥이 필요해, 내가 맞았어, 나 혼자서 있을 만한 방, 난 그곳으로 갈 테야, 날 그곳에 들어가게 해줘, 난 이제 나 자신을 찾겠어”(Beckett 414)라고 말한다. 물론 여기서 베케트가 말하는 “감옥” 즉 ‘잠겨 있는 방’은 언어와 관련된 방을 말하는 것이다.

오스터의 「잠겨 있는 방」에서의 ‘잠겨 있는 방’도 내레이터가 머무는 공간으로 결국은 언어로 이루어진 곳이고 그 역시 언어가 존재하는 한 생존한다. 그렇다면 「유리의 도시」에서 내레이터(결국엔 다른 내레이터가 있는 것으로 판명된다)로 여겨졌던 퀴이 사라지는 이유를 해석할 수 있다. 마지막으로 가서 내레이터는 퀴이 남긴 레드노트북에서 “레드노트북에 더 이상 쓸 페이지가 없으면 어떤 일이 일어날까?”라는 글귀를 읽는데, 이는 결국 더 이상의 언어가 없다면 내레이터/작가는 더 이상 존재/생존할 수 있는 여지가 사라지게 되는 것을 의미한다. 따라서 레드노트북의 빈 페이지를 다 채웠을 때 그래서 더 이상 쓸 지면이 사라지자 작가인 퀴이는 사라질 수밖에 없는 것이다. 퀴이 사라지고 새로이 나타난 내레이터는 그가 스스로 “갇혀 있던” 빈 방에서 그가 남긴 레드노트북을 찾게 된다. 내레이터는 레드노트북에 쓰인 내용을 보면서 그것을 바탕으로 그에 대한 이야기를 쓰기 시작한다. 그는 글을 쓰면서 자기가 “이야기하는 내용에 부정확한 점이 있다면 그것은 전적으로 자신의 책임”(Trilogy 130)이라고 말한다.

그런데 여기서 그가 쓰는 내용은 퀴이 남기고 사라진 레드노트북에 근거해서 인데 그렇다면 그 또한 상호텍스트적인 글쓰기를 하는 것이다. 또한 이 작품에서는 이전 소설에 등장했던 인물들이 계속해서 언급되는데 이는 오스터가 『기록실로의 여행』과 「잠겨 있는 방」에서 이전 작품들에서 등장했던 인물들을 다시 소환시키는 것과 동일한 구성이다. 그렇다면 여기서도 베케트와 오스터의 상호텍스트성에 대해 거론할 수 있는데 무엇보다 “전자가 그의 3부작을 통해 궁극적으로 보여주고자 한 것은 창작과정에 관한 것”(쿠츠 81)이라고 한다면 후자 또한 그의 『뉴욕 3부작』의 세 편의 소설에서 다루고 있는 내용과 유사하다. 이런 점에서 보면 오스터의 작품과 베케트의 그것을 동일선상에 놓고 비교하는 것은 타당하며 그들 사이의 상호텍스트성을 검증하는 것도 어렵지 않다.

III. 결 론

상호텍스트성은 오스터의 작품을 분석하는데 매우 유용한 수단이다. 『뉴욕 3부작』에서의 등장인물들은 포나 호손과 같은 작가들의 작품에서 따온 이름을 가지고 있고 이외에도 여러 가지 측면에서 기타 많은 작가나 작품들과의 상호텍스트성을 보여준다. 바르보글리는 『책의 세상』(*The World That Is the Book*)(2001)의 머리말에서 오스터의 작품에 접근하기 위해서는 상호텍스트성에 대한 이해가 필수적이라고 말한다. 그러면서 그녀는 “어떤 면에서 상호텍스트성은 작가의 의지와는 상관없이 존재하는 것이고 그에 따라 새로운 창작물이 만들어 진다”(14). 하지만 오스터는 본론에서 확인한 바처럼 『뉴욕 3부작』을 비롯한 거의 대부분의 작품에서 상호텍스트성을 의식하고 있음을 명시하고 있다. 실제로 그는 20세기 포스트모더니즘을 대표하는 이 작품에서 ‘명시적,’ ‘함축적,’ ‘내부적’ 등 다양한 면에서의 상호텍스트성을 보여주고 있으며, 이는 그가 『뉴욕 3부작』 등의 작품을 구상할 때 등장인물이나 주제 및 내러티브 기법에 많은 영향을 받고 있다는 증거가 된다.

멜빌의 「필경사 바틀비」는 『뉴욕 3부작』과는 명시적으로 영향을 준 작품인데 바틀비는 무엇보다 「유리의 도시」에서의 퀸과 작가로서 창의적이지 않거나 필명을 내세워 소극적인 글쓰기를 한다는 점에서 닮아 있다. 무엇보다 글쓰기가 끝난 후, 즉 “작가”로서의 소임/기능을 다한 후 둘 다 사라진다는 점에서도 유사성이 있다. 「유령들」에서는 포의 단편소설인 「윌리엄 윌슨」과의 상호텍스트성이 눈에 띄는데 사실 이 작품의 제목인 윌리엄 윌슨이라는 인물은 이미 「유리의 도시」에서 퀸의 필명으로 등장한 바가 있다. 포의 「윌리엄 윌슨」은 「유령들」에서 블루와 블랙의 관계를 잇는 ‘더블’이라는 개념을 생성하는데 활용되고 있다. 오스터의 3부작 중 마지막 작품인 「잠겨 있는 방」은 호손의 「팬쇼」와 상호텍스트성의 관계에 있다. 물론 호손의 또 다른 단편인 「웨이크필드」의 역할도 눈에 띈다. 그럼에도 「잠겨 있는 방」에서 팬쇼는 단순히 등장인물을 넘어 3부작 전체를 아우르는 작가로서의 기능을 한다는 점에서 중요성이 크다.

블랑쇼는 한 에세이에서 사람과 세상과의 관계는 부조리하기 때문에 결국 개인은 길을 잃게 되고 진리를 아는 것은 더욱 어려워진다(*Faux* 55)고 한 적이 있

는데 실제로 그가 쓴 이야기는 언제나 미완성으로 끝난다. 그가 작품에서 다루고 있는 이야기는 터무니없는 내용이거나 사건이 있더라도 해결되지 않으며 작품이 끝맺음되더라도 개운한 느낌이 없어 보인다. 그런데 블랑쇼의 이러한 글쓰기 기법이나 “이야기는 그 자체로 설명될 수 없다”(Arce 24 재인용)는 「진실을 쫓아서」에서의 사상은 오스터의 『뉴욕 3부작』에서 고스란히 반복되고 있는 느낌이다. 중심인물인 퀴은 오스터라는 탐정이 되어 사건 속으로 뛰어들지만 사건은 해결되지 않으며 그가 쫓던 피터 스틸먼 Sr.를 비롯해 의뢰인이었던 또 다른 피터 스틸먼 Jr. 그리고 그의 부인인 버지니아(Virginia) 스틸먼 등 등장인물 대다수도 사라져버린다. 이렇게 볼 때 오스터의 『뉴욕 3부작』은 번역가로서 그가 프랑스에 머물며 번역했던 블랑쇼의 작품으로부터 상호텍스트적인 영향을 받은 것으로 추론할 수 있다. 블랑쇼의 「마지막 말」이나 「목가」는 언어의 관념이나 고독이나 축소된 공간의 개념에 대한 것인데, 특히 그의 「목가」는 작가와 관계된 고독과 잠겨 있는 방이라는 사유/창작/의 공간에 대한 것이고 이는 『뉴욕 3부작』에서 그대로 적용된다.

무엇보다 오스터의 『뉴욕 3부작』은 그가 찬미의 대상으로 삼았던 베케트의 영향이 두드러진 작품이다. 실제로 작품의 제목이 시사하듯 3부작이라는 구성은 베케트의 『몰로이』, 『말론 죽다』, 그리고 『이름 붙일 수 없는 자』라는 3부작에서 영향을 받은 것이다. 물론 베케트의 영향은 함축적이다. 다시 말해 오스터는 자신의 작품에서 베케트라는 작가와 그가 쓴 작품을 직접적으로 언급하지는 않는다. 그럼에도 불구하고 오스터는 인터뷰 등을 통해서 그가 자기 작품에 얼마나 많은 영향을 끼쳐왔는가와 그로부터 배웠던 문학적인 기법 등에 대해 자주 강조해왔고 실제로도 『뉴욕 3부작』이 베케트의 3부작을 다시 쓰기 한 작품이라고 주장하는 비평가들도 많다. 베케트가 자신의 3부작에서 다루는 주된 내용은 언어와 글쓰기에 관한 것인데 이는 오스터의 3부작에서도 동일하게 반복된다. 따라서 지금까지 논의한 내용을 종합하면 포스트모더니즘텍스트를 대표하는 오스터의 『뉴욕 3부작』은 그가 번역가로서 그리고 작가로서 경험했던 다양한 작가나 다양한 작품으로부터 다양한 층위의 상호텍스트성의 영향에 의한 것임을 확인할 수 있다.

Works Cited

- Arce, María L. *Paul Auster and the Influence of Maurice Blanchot*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2016. Print.
- Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. London: Faber & faber, 1989. Print.
- _____, *The New York Trilogy*. New York: Penguin Books, 2006. Print.
- _____, *The Red Notebook*. London: Faber & Faber, 2003. Print.
- Barthe, Roland. "The Death of the Author." *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge. London: Longman, 1988. Print.
- Bassnet, Susan and Peter Bush. *The Translator as Writer*. London: Continuum, 2006. Print.
- Beckett, Samuel. *Samuel Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. London: Calder Publications, 2003. Print.
- _____, *L'Innommable*, Seoul: Workroom Press, 2006. Print.
- [전승화. 『이름 붙일 수 없는 자』, 전승화 옮김. 서울: 워크룸프레스, 2006.]
- Blanchot, Maurice. *Faux Pas*. Trans. Charlotte Mandel. Stanford: Stanford UP, 2001. Print.
- Bloom, Harold. *Paul Auster*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. Print.
- Campbell, Julie. "Beckett and Paul Auster. Fathers and Sons and the Creativity of Misreading." *Beckett at 100. Revolving it All*. Eds. Linda Ben-Zevi and Angela Moorjani. New York: Oxford UP, 2008. Print.
- Contat, Michel and Alyson Waters. "The Manuscript and the Book: A Conversation." *Yale French Studies* 89 (1996): 160-187. Print.
- Coots, Steve. *Samuel Beckett-A Beginner's Guide by Steve Coots*. Seoul: Random House Joong-Ang Inc. 2005. Print.
- [스티브 쿠티츠. 『30분에 읽는 사무엘 베케트』. 이영아 옮김. 서울: 랜덤하우스 중앙, 2005.]
- Eliot, T. S. *The Sacred Wood*. London: Routledge, 1989. Print.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. London: Penguin Classics, 2003. Print.
- Kuczma, Katarzyna. *Remembering Oneself, Charting the Other: Memory as Intertextuality and Self-Reflexivity in the Works of Paul Auster*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2012. Print.
- Laura, María and Arce Álvarez. *Paul Auster's Ghosts: The Echoes of European and American Tradition*. Lexington Books: Lanham & London, 2018. Print.
- Holzappel, Anne M. *The New York Trilogy: Whodunit?: Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novel*. Frankfurt: Lang, 1996. Print.
- Martin, Brenda. *Paul Auster's Postmodernity*. New York: Rutledge, 2008. Print.
- Melville, Herman. *Billy Budd and Other Stories*. New York: Penguin Books, 1986. Print.
- Rudat, Toni. *Paul Auster's "City of Glass" as a Postmodern Detective Novel*. Nordstedt:

Grin Verlag, 2006. Print.

Varvogli, Alike. *The World that is the Book. Paul Auster's Fiction*. Liverpool: Liverpool UP, 2001. Print.

Venuti, Lawrence. "Translation, Intertextuality, Interpretation." *Romance Studies* 27.3 (2009): 157-173. Print.

Visti, Amir H. Y. *Deconstructive Binaries and Dissident Reading "City of Glass" by Paul Auster*. Nordestedt: Grin Verlag, 2014. Print.

Worton, M and J. Still. *Intertextuality: Theory and Practice*. Manchester: Manchester UP, 1993. Print.

박윤기 (배재대학교/교수)

주소: (35345) 대전광역시 서구 배재로 155-40

이메일: ykpark@pcu.ac.kr

논문접수일: 2020. 06. 30 / 심사완료일 2020. 08. 12 / 게재확정일: 2020. 08. 12