

『사랑하는 여인들』: 기계적 재생산과 예술의 충돌

김 경 현
(영남대학교)

Kim, Kyung-hyun. A Study on the Conflict between Mechanical Reproduction and Art in *Women in Love*. *The New Studies of English Language & Literature* 68 (2017): 23-42. People in industrial society have difficulties obtaining and representing life-reality in vital relationships with surroundings. The mechanical reproduction has loosened most relationships and ruled our life just by mechanical values. Moreover, art couldn't represent any vision in relationships with life. This study deals with the destruction of human spirit and true art caused by industrial society in *Women in Love*. Lawrence insisted art performed only in relationships with our life and nature should be artistic and moral. People have not been regarded as individuals with creativity and been treated as functional units like parts of machine in Mechanical civilization. Moreover, art in industrial society showed us the simple representation of objects and we couldn't get a vision of our life through that kind of art works. The fatal flaw of industrial society is that mechanical reproduction makes our life and art unrealistic. So this study examines the conflict between mechanical reproduction and art in industrial society by following D. H. Lawrence's viewpoint. (Yeungnam University)

Key words: D. H. Lawrence, *Women in Love*, conflict, mechanical reproduction, art

I

『사랑하는 여인들』(*Women in Love*)에 관한 기존의 연구들을 살펴보면, 발전하는 산업사회에서의 남녀관계의 변화와 여성의식을 조망하거나, 인간 존재에 대한 로렌스(D. H. Lawrence)의 치열한 탐구 등에 많은 초점이 맞추어져왔다. 『무지개』(*The Rainbow*)는 등장인물들의 삶의 터전이 마쉬 농장(Marsh farm)이라는 제한적 테두리 안에서 3세대의 삶과 의식의 변화를 보여주는 반면, 『사랑하는 여인들』은 주요 인물들이 마치 보헤미

안처럼 여러 도시들을 떠돌아다니면서 그들의 확장된 경험과 의식을 드러내고 있다. 경험의 과정이 상대적으로 포괄적이고 전승적인 가치를 가지고 있는 『무지개』와 달리, 『사랑하는 여인들』의 등장인물들은 치열한 내적 탐구와 확장된 경험을 통해서 삶과 예술의 의미를 찾아내고자 노력한다.

리비스(F. R. Leavis)는 『소설가 D. H. 로렌스』에서 두 작품이 유기적 연결의 측면에서는 공통점이 없다고 평한다(D. H. Lawrence: Novelist 113). 『사랑하는 여인들』이 완성된 시기와 등장인물들의 유사성을 토대로 『무지개』의 후속 작이라고 보는 경향이 있지만, 산업사회의 발달로 인한 다양한 인간관계의 변화와 인물들에 대한 수직적인 통찰, 그리고 기계적 삶과 예술에 대한 치열한 고민을 두고 볼 때 『무지개』와는 확연히 다르고 할 수 있다. 『무지개』는 전통사회 속에서 터의 주인이었던 인간과 자연의 관계가 비교적 파스하게 그려지고 있으며 문명의 발달과 그로 인한 인간 의식의 변화가 집중적으로 촘촘하게 다루어지고 있지 않다. 그러나 『사랑하는 여인들』은 기계화된 문명에 경도된 인간의 의식을 치밀하게 따라가며 생명력 있는 삶과 예술적 창조성의 부재를 집중적으로 파헤치면서 전체적으로 무겁고 종말론적인 작품의 분위기를 유지하고 있다. 『무지개』에서 주위를 둘러싼 자연과의 포괄적인 관계를 유지하면서 전통 사회의 순환적인 가치와 사회 변모에 따른 의식의 변화를 관찰할 수 있다면, 『사랑하는 여인들』 속에서는 ‘삶과 예술의 관계, 삶 속에서의 예술의 위치’에 대한 로렌스의 생각이 명백하게 나타나고 있다(*Thought, Words and Creativity* 73). 아무리 발달된 산업사회라고 하더라도 삶의 생명력보다 더 중요한 것이 없으며, 생명력 있는 관계들 속에서 만들어지지 않는 어떠한 예술도 의미가 없음이 이 작품을 파악하는 중요한 주제로서 파악되면서 전작과는 확연히 다른 작품으로 이해할 수 있는 것이다.

벨(Michael Bell)은 새로운 인식으로 향하는 등장인물들의 투쟁이 보다 구체적인 형식을 띠고 있고 훨씬 수사적이라는 점에서 『사랑하는 여인들』이 전작인 무지개와는 확연히 다른 작품이라고 주장한다. 즉각적인 반응

을 보이는 대화자이면서 자기모순에 곧잘 빠지게 되는 버킨(Birkin)의 취약성을, 로렌스가 경험한 수년간의 전쟁의 탓으로 일부 돌리고 있다. 수년간의 개인적인 고통과 대중으로부터의 고립이 당대의 세계에 대한 비판적인 이해를 가능하게 하였고 『사랑하는 여인들』에 영향을 미쳤을 거라고 판단하였다(101). 단순히 그러한 전쟁의 상흔이 작품 속에 그대로 녹아 있다는 것이 아니라, 등장인물들의 대화 속에서 드러나는 자기모순과 투쟁의 결과로 일어난 파국을 로렌스의 경험의 극적인 전개방식으로 이해하는 것이다. 각 등장인물들이 만들어 낸 고립된 세계에서, 자신들도 명확하게 규명해내지 못하는 내부적 실제들이 대화들 사이에서 떠돌며 막연한 비전으로 제시되고 있지만, 등장인물들 각각의 한계에 대한 인식이 또한 작품을 이해하는 도구가 될 수 있다.

로렌스는 예술가가 되기 위한 하나의 덕목으로서 ‘영혼의 어떤 순수함’을 강조하고 있다. 여기서 순수함이란, 어떠한 형식의 예술이건 간에 그 작품은 ‘살아있는 이미지’를 전달해야 한다는 의미이다. 세잔의 작품에서 로렌스가 경험한 것은, 기계적인 사실성을 뛰어넘어 작품에 동화된 비전의 발견이었다(*Selected Essays* 303). 그는 세잔이 시각적인 것도 기계적인 것도 아닌 ‘진실한 혁명’(real revolution)을 필요로 하는 무언가를 원했다고 판단하였다. 그가 정신적이고 시각적인 의식을 벗어던지고, 접촉에 의한 깨달음인 직관적인 의식의 형태로 비전을 대체하였다는 것이다(*Selected Essays* 338-39). 세잔이 자주 그랬던 정물화 속 사과들은 하나하나가 각각의 음영을 가지고 있으며, 정물화 특유의 정적인 분위기에서 벗어나 복합적인 시점과 다양한 조합을 통하여 전체적인 조화와 생동감을 부여하고 있다. 다양한 각각의 개체들이 서서히 스스로를 드러내며 하나의 장면으로 조화롭게 완성된다. 로렌스는 이처럼 하나의 고정된 이성이나 관념에 갇힌 그림이 아니라, 살아있는 각 개체들의 직관적인 조화로움을 통하여 예술을 이해하고자 하였고 그러한 예술성이 녹아있는 작품을 진정한 것으로 보았던 것이다.

『사랑하는 여인들』에서는 거드런(Gudren)과 뢰르케(Loerke), 그리고 허마이어나(Hermione) 등이 예술가의 모습으로 작품 속에 등장한다. 그러나 역설적이게도, 그들 중 누구도 진정한 예술가로 비춰지지 않는다. 로렌스는 등장인물들의 생각과 서로 주고받는 대화를 통하여 그들이 가진 예술적 의식의 허위와 모순을 드러내 보인다. 지적허영과 혼자만의 의식에 갇힌 예술가들의 모습은 기계화된 산업사회의 전형적 인물인 제럴드를 통해서 더욱 극명하게 대비된다. 거드런과 제럴드(Gerald), 어슐라와 버킨이라는 이분법적인 대비가 아니라 등장인물들 각각 다른 인물들을 바라보는 시각과 판단 등이 충돌하며 오히려 자신들의 내부적 모순과 병폐를 드러내고 있음을 밝혀내고, 로렌스에게 진정한 예술의 의미란 무엇이었는지를 살펴보고자 한다.

II

『사랑하는 여인들』의 서문은 산업사회의 발전으로 파괴된 탄광촌 벨도버(Beldover)에 대한 묘사로 시작되고 있다. 『무지개』의 시작이 자연과 교감하는 영국 농촌의 전형적 모습을 마쉬 농장을 통하여 풍요롭고 생명력 넘치는 환경을 제공함으로써 주인공들이 삶의 방향을 설정할 수 있는 운택한 터를 마련해주고 있다면, 『사랑하는 여인들』의 서문은 등장인물들의 삶이 기계문명에 매몰된 산업사회에 기반을 두고 비극적으로 전개될 것임을 암시하는 듯하다. 들판은 탄가루로 뒤덮여 있고 검은 연기가 하늘로 치솟아 올라 마치 검은 크레이프 천을 통하여 세상을 바라볼 때와 똑같은 모습을 하고 있다. 이처럼 거드런의 눈에 비친 벨도버는 누추한 모습을 감추지 못하는 전형적인 영국의 탄광촌이었다. 그녀는 눈에 고향 벨도버는 “모든 것이 유령 같은”(everything is ghostly, 12) 사람들로 가득한 진짜 세계의 복제판과 같은 모습이었다.

고향을 벗어나 오랜 도시 생활을 했던 거드런은 주위를 둘러싼 사람들

이나 자연과의 관계가 관념적인 틀에 갇혀있다. 그녀에게 타인은 실체적인 인간이라기보다 액자 속에 갇혀진 또는 박제된 생명체와 다를 바 없다. 관계를 통한 친밀함을 거부하는 거드런은 그러나 벨도버의 추악한 삶의 모습에 서서히 동화된다. 자연 속 생명체의 모습을 재료로 하는 그녀의 작품은 그저 피상적인 것에 지나지 않았고 삶의 터전을 탄광촌에 자리잡은 제럴드와 함께 산업사회의 ‘마법’(magic, 128)에 걸려들게 된다.

작품 속에서 가장 고립되고 비실체적 인물로 여겨지는 제럴드는 산업사회의 기계문명에 경도된 전형적 인물로 그려진다. 제럴드가 거드런으로부터 발견한 것은 그 자신의 본질이기도 한 공허였다. 자신을 압박하여 몰아대는 공포와 공허의 실체를 파악하지 못하고 그로부터 벗어날 피난처를 찾고자 하지만 관계맺음 속에서 삶의 의미를 파악하지 못하는 제럴드는 수직적이고 적자생존적인 산업사회의 가치에 매몰되어있다. 기차건널목에서 말을 폭력적으로 제압하던 제럴드를 향한 어슐라의 비난에서 이러한 그의 의식은 극명하게 드러난다.

“왜 그래야 하나요?” 어슐라는 걱정적으로 외쳤다. “말도 살아 있는 짐승인데, 당신이 그렇게 하고자 선택했다는 이유만으로 말이 왜 그 모든 것을 견뎌야만 하나요? 당신이 자신의 권리를 갖고 있는 것과 똑같이, 그 말도 존재로서의 권리를 가지고 있어요.”

“나는 그 생각에 동의하지 않습니다.” 제럴드가 말했다. “그 말은 내가 사용하기 위해서 있는 거라고 생각합니다. 내가 그 말을 샀기 때문이 아니라 그것이 바로 자연의 질서라는 거죠. 말 앞에서 무릎을 꿇고 마음 내키는 대로 하라는 식으로 간청하거나 말의 놀라운 자연성을 완전히 발휘하라고 부탁하기 보다는, 사람이 말을 자기 좋은 대로 사용하는 편이 훨씬 자연스러운 것이지요.” (154)

어슐라의 말에 대한 변호는 한 생명체로서의 인간이 자신들의 삶을 유지할 권리가 있듯이 자연 속의 모든 생물들 역시 인간에게 방해받지 않고

그들의 존재 방식으로 생명을 이어갈 권리가 있음을 주장하고 있다. 그러나 제럴드는 말의 말다움이 인간을 위해서 존재하며 그 목적을 위해서 인간이 말을 조종하는 것이지 말의 존엄이란 재고의 가치가 없는 것으로 판단한다. 나아가 살아있는 모든 것들을 인간처럼 동일시하는 것은 잘못이라고 주장한다. 그러한 태도를 판단력과 비평의 결핍이라고 단언하며, 그러한 생각이 가장 자연스러운 것이라고 기만적으로 정당화 시킨다. 우와 열을 구분하는 주관적인 잣대를 가지고 제럴드는 우등한 인간이 열등한 생명의 권리를 빼앗는 것을 당연하게 여긴다.

인간과 다른 생명체에 대한 어슐라의 이와 같은 생각은 존재한다는 점에서 모두가 동등하다는 로렌스의 주장을 대변하고 있는데, 제럴드는 그와 같은 생각이 자연의 질서에 역행하는 것으로 본다. 에바슨은 제럴드를 그 계급과 기질상 포식자요 착취자로 간주하고 있는데, 그가 경쟁과 적자생존을 즐기는 자로서 어린 시절 우발적으로 동생을 죽인 것이나 광부들을 산업사회의 가치로 제어하는 상황들이 결코 우연이 아니라고 판단한다(105). 즉 제럴드가 토끼를 가격하고 말을 난폭하게 제압하는 사건들이 앞선 살인의 연장선상에 있는 것으로 판단하고 있다. 다윈의 적자생존의 방식이 제럴드에게 적용되어, 비실체적이고 수직적인 인간관계 속에서 의미를 찾고 생존하기 위한 그의 몸부림이 삶의 극한에 다다를 때까지 계속되고 있는 것이다. 기계화된 산업사회의 이념에 매몰되었거나 자신만의 세계에 갇혀 있던 고립과 무의식적 분노가 작품 곳곳에서 폭력적인 삶의 모습으로 드러나고 있다. 나아가 제럴드가 작품 속에서 '비극적 영웅'의 역할을 하고 있다고 주장하는데, 산업사회가 가질 수 있는 힘을 대표함으로써 스스로를 파괴시켜 자기희생적인 역할을 떠맡게 된다고 인식하는 것이다(109).

제럴드에게는 인간은 순수한 도구들 중의 하나였다. 수행하는 기능의 정도에 따라서 도구로서의 우열에 대한 판단이 가려질 뿐이었다. 마치 지배를 기다리며 태초부터 누워 있는 듯한 석탄처럼, 그에게 중요한 것은

자연 조건과의 싸움에서 자기 자신의 ‘의지’를 순수하게 관철시키는 것이었다(251). 그를 열광적으로 고취시킨 것은 자신이 건설하고 싶어 하는 세계에서 하나의 목적을 불가항력적이며 비인간적으로 달성하는 원리였다. 인간의 역사는 어차피 “한쪽이 다른 한쪽을 정복하는 역사”(the history of the conquest of the one by the other, 257)였으므로 그는 자신의 소유인 탄광촌을 지배했다.

제럴드는 삶을 순수한 수학적 원리에 예측시키는 거대하고 완전한 조직에 그들을 참가시키면서, 앞장서서 그들이 바라는 것을 주었을 뿐이다. 이것은 일종의 자유였고 그들이 진정으로 원했던 것이었다. 그것은 해체를 향한 위대한 첫 걸음이고, 혼돈의 거대한 첫 국면이었다. 그것은 유기적 원리를 기계적 원리로 대체하고, 유기적 목표와 유기적 통일성을 파괴하며, 모든 유기적 개체를 거대한 기계적 목표에 종속시키는 것이었다. (260)

제럴드에게 관계란 유기적인 순환의 개념이 아니다. 수직적인 우열의 관계이며 이 우열은 사람과 동물을 포함한 모든 생명체들에게 동일하게 적용된다. 그에게 자신을 둘러싼 모든 것들은 힘의 논리에 의해 지배해야 할 대상이며, 모든 것은 그의 의지아래 굴복당해야 하는 것들이었다. 이것이 바로 제럴드가 탄광을 통해 얻은 인식이며 그의 입을 통하여 로렌스가 드러내고자 하는 산업사회의 병폐이다. 기계적인 재생산을 통한 하나의 견고한 의지만이 지배하는 제럴드에게, 실질적 관계 속에서 타인과 공유하는 삶은 의미가 없다.

삶을 유지하는 인간적인 유대와 땅과의 접촉을 모두 잃어버린 제럴드에게 출구는 거드런이었다. 그는 막연하게 그녀 속에서 안정과 만족을 찾을 수 있으리라 희망한다. 제럴드는 막연하게 거드런을 구원자로 생각하고 있으면서도 실제적인 ‘결혼’ 앞에서는 주춤거린다. 그에게 결혼이란 일종의 유죄선고로서 지하세계로 봉인되는 것을 받아들이는 것이었다(398).

그러나 제럴드는 다른 사람과는 어떠한 관계를 맺는 것을 원하지 않았다. 자신만의 확고한 세계에서 만족해 버린 제럴드에게 다른 사람의 질서를 수용하는 것은 불가한 것이기 때문이었다. 거드런에게 매혹당하면서도 결코 삶을 함께 하고자 하지 않았던 제럴드는 그녀가 구축한 세계와 끊임없이 마찰을 일으킨다. 거드런 역시 자신의 예술세계를 견고하게 만들어 놓고 제럴드를 안으로 들이지 않는다. 로렌스는, 관계 속에서 실질적인 기쁨과 삶의 비전을 갖지 못하는 제럴드에게는 파국을 선언하고 고립된 자의적 세계에서 자기 집착적인 거드런에게는 진정한 예술가로서의 지위를 부여하지 않는 것이다.

결혼에 대한 거드런과 제럴드의 생각은 닮은 것 같으면서도 다르다. 거드런과 제럴드는 서로에게 가장 중요한 존재로 인식되며 결혼을 떠올릴 때 그 대상은 그들 외에는 어느 누구도 아니었다. 제럴드도 거드런이 그에게 가장 소중한 존재임을 인정했지만, 관계 맺음 자체를 거부하기 때문에 결혼도 거부해버린다. 거드런은 언니의 결혼을 통해 질투와 불안이 겹쳐진 혼란을 겪고 자기 또한 그러한 안정을 얻기 위하여 잠시 결혼을 생각해 보지만, 제럴드의 공허와 탄광촌의 추악함을 떠올린 후 결혼을 포기해버린다. 그녀는 뿌리 내림을 거부하고 안정을 포기하며 방랑을 선택한다. 결혼이 가져올 안정성을 포기하고 방랑자가 되려는 거드런이 원하는 것은 자유였다. 자신만의 독창적인 세계를 표현해야 하는 예술가에게 자유란 필수불가결한 요소일수도 있다. 그러나 거드런의 삶은 이처럼 아무런 관계맺음의 뿌리가 없었다. 리비스는 바로 이 점에서 거드런이 예술가로서 자질이 부족하다고 판단한다. 거드런은 깊고 강력한 뿌리가 없었기 때문에 삶의 통합된 총체가 될 수 없고 창조성을 위해서 깊이 잠재해있는 근원으로 자신을 끌고 갈 수가 없는 것이다(*Thought, Words and Creativity* 73). 로렌스는 산업사회의 병폐중의 하나가 근본적인 관계들의 끊어짐이라고 생각한다. 각 개인에게 할당된 몫만을 담당하고 협력하는 노동의 구조가 느슨해지면서, 인간의 관계맺음은 점차적으로 비생산적인 것으로 치

부되고 실질적 가치가 없다고 여겨진다. 기계적인 재생산의 반복은 단속적인 인간관계를 양산할 수밖에 없고, “물질에 대한 욕구로 인해 지속적으로 강요받는 노동은 인간의 자유를 빼앗고 불안을 조장”(박경서 105)하게 되는 것이다. 따라서 관계를 통하여 삶의 의미를 파악하지 못하는 인간에게는 필연적으로 공허가 발생한다고 로렌스는 생각한다. 스스로 규명해내지 못하는 내면의 공포는 잠재적인 폭력의 상태로 남아 제럴드의 자기 파괴를 부추기게 된다.

결국 거드런에게 제럴드는 하나의 부속물에 불과한 것이었다. 거드런은 모호한 자기 존재의 실체를 깨닫게 해주고 그녀가 가진 힘을 증명해주는 사람이 필요했다. 거드런은 제럴드를 통해 자신의 냉소를 확인하고 세상을 안전하게 확인하는 방패막이로 삼은 것이다. 그녀는 이 치명적이고 생생한 금속(fatal, living metal, 446)을 통해 자신을 소모시키며 무엇이든지 알 수 있을 것이라고 느꼈다. 라둠과 같이 반짝이는 금속인 제럴드는, 거드런이 자기 존재에 보다 집중하여 본질을 이해하는 데 필요한 수단이 되고 있다. 제럴드가 가진 도구로서의 기능이 거드런을 강하게 자극하며 그녀는 마치 자기가 신이 된 것처럼 그를 도구로 쓰고자 열망한다. 제럴드가 탄광의 광부들을 인격체로 판단하지 않고 자신의 산업세계를 완성시켜주는 도구로 사용했듯이, 그러한 가치에 매몰된 제럴드 자신도 거드런에게는 도구로서 인식된다. 기계문명이 가져다 준 산업사회는 이처럼 각 개인을 기능적인 단위로 만들어버리고 아름다움을 추구하는 예술 또한 거드런에게는 일종의 도구적 역할을 하게 되는 것이다.

III

로렌스는 에세이 「도덕성과 소설」(“Morality and Novel”)에서 사물의 단순한 재현이나 시각화는 아름다움의 세계와는 먼 것으로 파악한다. 해바라기를 그린 고흐 작품의 위대함이 단순하게 그 해바라기를 사실적으로

그려냈다는 점에 있지 않다는 것이다. 그런 면에서라면 카메라가 고흐보다 훨씬 더 완벽하게 해바라기를 형상화 시킬 수 있다(*A Selection from Phoenix* 175). 로렌스는 또한 「예술과 도덕성」(“Art and Morality”)에서도 단순한 시각적 형상화를 ‘비도덕적인 것’으로 간주하고 있다. 모든 것을 시각화에 치중하는 습관에 지나치게 길들여지면 인간은 객관적인 실체가 되어버리고 나머지 것들은 그저 배경에 지나지 않게 된다(*Study of Thomas Hardy* 165). 자신이 중심이 되는 그림 속에서 주위의 자연은 단순한 무대로서 존재할 뿐이다. 세간의 사과 그림과 고흐의 해바라기 그림에서 로렌스가 발견한 것은 마치 카메라의 렌즈처럼 단순한 사물의 시각화가 아니라, 주위를 둘러싸고 있는 것들이 서로 관계를 형성하며 보여주는 생생한 조화로움이었다. 그에게 예술작품이란 서로 다른 관계들 속에서 그 사물의 의미를 전해주는 것이었다.

런던에 함께 가게 된 버킨과 제럴드는 보헤미안들과 어울리게 되는데, 그들의 아파트에서 나체로 아침을 보내던 제럴드가 남미에서 보낸 경험을 바탕으로 보내는 삶의 예찬에는 원시적 삶에 대한 동경이 담겨 있다.

“음, 사람은 자연을 단순히 눈으로 보는 것 대신에 느낄 수 있게 돼. 나는 공기가 내게로 움직이는 것을 느낄 것이고 단지 사물을 보는 것 대신에 내가 접촉하는 것들을 느낄 거란 말이오. 나는 삶이 너무나 시각적이기 때문에 잘못이라고 확신하오. 우리는 들을 수도, 이해할 수도 없고, 오직 볼 수밖에 없소. 이건 전적으로 잘못이라고 생각하오.” (86)

로렌스는 제럴드의 입을 빌어 우리의 삶이 시각에 너무 의존하고 있음을 질타하고 있다. 단순히 사물을 보이는 대로만 관찰할 뿐 ‘접촉’에 의한 이해가 없음을 비판한다. 로렌스는 접촉을 토대로 파악되지 않고 이해되지 않는 것은 진정한 예술이라고 판단하지 않았다. 그러한 작품을 가짜라고 생각했으며 그러한 재현에 집중하는 예술가 역시 진정하게 받아들이지 않

았다. 『사랑하는 여인들』에서는 로렌스가 허위의 인물로 설정한 예술가들이 등장하는데, 그들 중의 하나가 허마이어나이다.

결혼식의 하객 중 허마이어나에 대한 로렌스의 묘사는 벨도버의 자연을 그려낼 때의 음울함을 그대로 재현해 낸다. 로렌스는 사회적으로도 성공했고 세련된 예술적 취향을 가진 허마이어나를 “갑옷 속에 숨겨진 균열이 있는”(a secret chink in her armour, 18) 여성으로 묘사하는데, 그녀를 확고한 자아가 결핍된 사람이라고 단언한다. 허마이어나는 그동안 쌓아올린 미학적 지식이나 세계관으로도 결함을 막을 수 없는 여자로 설정되어, 그녀가 가지지 못한 자연스러움을 가진 어슐라와 종종 대비된다. 자신의 공허를 감추고자 광적인 격론으로 자신을 쏟아 붓는 허마이어나의 말에서, “본질과 그림자를 혼동하는 것이” 바로 그녀 자신임이 드러난다.

“우리가 지식을 가지게 되면 지식 외의 모든 것을 잃어버리지 않겠어요?” 그녀는 애처롭게 물었다. 내가 꽃에 대해서 알게 되면, 그땐 난 그 꽃을 잃어버리고 그 꽃에 대한 지식만 갖게 되는 게 아니겠어요? 우리들은 본질과 그림자를 혼동하거나 죽어버린 지식에게 삶을 몰수당하고 있는 건 아닐까요? 결국 그런 것들이 나에게 무슨 의미가 있겠어요? 알고 있는 이 모든 것들이 나에게 무슨 의미가 있는 거죠? 아무런 의미도 없는 거예요.” (45)

허마이어나는 어슐라가 가진 정열과 활력 넘치는 아름다움을 부러워하면서도, 오직 자신의 의식 속에서 삶의 의미를 추상적으로만 파악하려 하고 그 의식 행위에 대한 자만심과 의지를 키워나간다. 그러나 자신의 그러한 공허함과 추상성은 오히려 자신의 말에서 극명하게 드러난다. 인간과 예술에 대한 ‘지식’만을 최고의 가치로 판단하는 자신의 실체를 스스로 고발해 낸다. 로렌스는 허마이어나의 이러한 지식 의존적 허상이 그녀의 내밀한 관능을 빼앗고 생명체로서의 활력을 빼앗았다는 데 집중하고 있으며, 모든 것을 가장된 의식 속에 매몰시키는 허위를 비난하고 있다. 자발적인

창조성이 결여된 지적 의도성이 허마이어나의 비극을 초래하는 중요한 원인인 것이다. 삶의 다양한 관계 속에서 가질 수 있는 실질적인 기쁨을 느끼지 못한다면 창조적인 자극을 받거나 창의성을 발현할 기회란 줄어들 수밖에 없다. 따라서 로렌스는 오직 지식만으로 사람과 사물을 관찰하는 허마이어나를 아무리 미학적 관점이 훌륭하다 하더라도 참된 예술가로서 인정하지 않는다.

로렌스가 작품 속에서 허위의 예술가로 설정한 또 다른 인물은 조각가 퇴르케이다. 퇴르케는 산업이 우리의 임무임을 인정함으로써 연적인 제럴드와 기계문명에 대한 인식을 공유하는 것처럼 보인다. 그러나 그는 과거에 예술이 종교를 해석했듯이 “예술이 산업을 해석해야 한다”(Art should interpret industry, 477)고 주장한다. 그는 인간의 노동 행위가 단순히 기계화되는 것을 거부하고 노동을 예술의 경지로 끌어올리고자 한다. 기계적인 노동에 매몰되어 아름다움에 대한 참된 감각을 잃어버릴 때를 문명의 종말이라고 인식하는 퇴르케는, 기계문명에 대한 로렌스의 비판적 시각을 드러내는 대변자라고 할 수 있다. 그러나 말 위에 앉은 소녀의 나상을 만든 청동작품 속에서 읽을 수 있는 퇴르케의 예술관은 로렌스의 그것과는 확연하게 다른 것이다.

“그것은 어디까지나 예술작품이지 절대로 무언가를 묘사한 것이 아닙니다. 그것은 그 자체를 제외하고는 어떠한 것과도 관계가 없으며 그들 사이에는 절대적으로 어떠한 상관도 없단 말입니다. 그것들은 서로 절대적으로 다르며 두 개의 다른 차원에 속하는 존재들이므로 한쪽을 다른 쪽으로 번역한다는 것은 지독하게 어리석은 일이어서, 모든 충고들을 어렵게 만들고 모든 곳을 혼란스럽게 만들 겁니다. 아시겠어요, 상대적인 행동의 세계와 절대적인 예술의 세계를 혼동해서는 안 됩니다. 그건 절대로 안 됩니다.” (484)

퇴르케는 말에 올라탄 어린 소녀의 나상을 표현하면서 말과 소녀 사이의

관계는 엮두에 두지 않는다. 아직 성숙하지 않은 소녀의 별거벗은 모습과 꾀잡도 하지 않고 달려가는 것처럼 온몸을 쭉 뻗고 있는 말의 형상을 표현할 뿐이다. 말과 그 위에 타고 가는 사람과의 교감이나 호흡의 맞춤 따위에는 관심이 없고 그저 자기가 표현하려는 피상적인 모습을 단순히 재현할 뿐이다. 너무나 섬세하고 예민한 말과 아직은 수줍고 연약한 소녀의 부끄러움은 예술의 표현 대상에서 제외시키는 것이다. 뢰르케는 자신이 만든 작품 세계에 갇혀서 일상 세계와는 아무런 관련이 없는 예술의 절대성을 고집하고 있을 뿐이다. 로렌스는 사물의 단순한 재현에 불과한 작품은 가짜 예술이라고 생각했다. 뢰르케의 예술에 대한 시각은 모든 다양한 관계들을 조화롭게 표현해 내는 것을 예술의 임무 또는 도덕성이라고 주장했던 로렌스의 예술관과는 정면으로 배치되는 것이었다.

『사랑하는 여인들』에서 가장 예술가로서의 면모를 보이는 듯한 거드린 또한 로렌스가 그 허위를 드러내고자 했던 또 하나의 가짜 예술가라고도 할 수 있는데, 그녀가 가진 예술관은 뢰르케와의 대화에서 극적으로 전달된다.

예술과 인생은 그들에겐 현실이었으며 동시에 비현실이였다.

“물론”, 거드린이 말했다.

“삶이 진정으로 중요한 게 아니에요. 중심이 되는 건 그 사람의 예술인 거예요. 우리의 삶에서 하는 것이란 거의 관계가 없는 거예요. 그런 건 중요하지 않아요.”

“그래요, 정말로 그렇습니다.” 조각가가 대답했다.

“인간이 예술에서 하는 것만이 인간 존재의 호흡이라고 할 수 있니까요. 인간이 삶에서 하는 것이란 문외한들이 떠들어대는 하찮은 일입니다. (504)

예술과 삶의 의미에 대해서 거드린과 뢰르케는 같은 생각을 공유한다. 로렌스의 눈으로 본다면 바로 이러한 생각에서 그들은 진정한 예술가가 될

수 없다. 이들은 삶과 예술에 대해 철저히 이분법적 시각을 가지고 있다. 또한 삶이 비실체이고 예술이 실체라고 생각한다. 그리하여 거드린과 뢰르케에게는 삶이 중심이 되어 그 속에서 피어나는 것이 예술이 아니라, 예술이라고 그들이 부르는 것들이 중심이 되고 삶은 그저 아무런 관계가 없고 중요하지 않은 것으로 치부된다. 삶 속에 뿌리 내리지 못한 인간의 창의성은 공허한 것이라고 로렌스는 생각한다. 주위를 둘러싼 관계 속에서 삶의 의미와 조화로움을 표현할 수 있는 하나의 매개체로서 예술작품을 바라본다. 삶과 예술이 서로 다른 것이 아니라, 서로 연결되어 조화로운 비전을 보여주어야 한다고 로렌스는 주장하고 있는 것이다.

히라이(Masako Hirai)는 『문학 속의 자매들』(*Sisters in Literature*)에서, 등장인물들의 대화를 집요하게 파헤치면서 자매들의 역할이 갖는 의미를 살펴보고 있다. 그녀는 어슐라와 거드린을 소포클레스(Sophocles)의 비극 『안티고네』(*Antigone*)에서 안티고네와 이스메네(Ismene) 자매에 빗대어 설명하고 있는데, 『사랑하는 여인들』이 자매의 대화로 작품을 시작하며 서로 주고받는 대화들을 통하여 극적인 긴장을 높여가는 형식을 취하고 있다는 점에서 안티고네와의 유사점을 지적한다. 두 자매는 지적인 논의와 감정적인 언어 사용을 통하여 역설적이게도 서로의 삶을 방해하거나 갈등을 일으키는 양상을 보인다는 것이다. 히라이는 친밀하면서도 집요한 자매의 대화들은 서로의 감정과 생각의 교차 속에서 결국엔 언쟁으로 귀결되며, 그러한 작업들이 실제 삶의 어려움들을 해결하는 데에는 적절한 답이 되어주지 못한다고 주장한다. 그리하여 자매의 언쟁이 단순히 지식과 환상의 부딪힘이 아니라, 지적인 지식과 리얼리티를 희생시켜가며 얻은 공상적인 지식 사이의 싸움이라고 판단하고 있다(154-55).

『사랑하는 여인들』의 이야기를 끌고 가며 얼핏 보아 반대의 주장을 펼쳐가는 자매의 대화는, 다른 남성들과의 대화에서는 그들 스스로 내보였던 주장들과 오히려 반대의 시각을 유지하면서 두 자매가 서로를 비판했던 바로 그 생각들을 스스로 드러내 보이고 있다. 삶과 자신의 예술 세계에서

방황하는 거드런은 그 실체를 파악하는데 어려움을 겪고, 삶의 리얼리티 속에서 의미를 찾고자 하는 능동적인 어술라는 버킨의 경도된 지식의 표출 앞에서 주춤거린다. 어술라와 거드런의 대화는 삶과 예술의 세계가 서로를 조롱하듯 파괴적이고 악의적으로 전개된다. 사회적이고 정신적인 자극들이 점차 부패해가고 죽음에 대한 막연한 열망 같은 것들이 존재하는 세계에서, 자매들은 서로를 파괴적인 역할들을 자진하여 수행함으로써 비전을 통합하는데 실패한다. 어술라는 거드런과 퇴르케의 예술세계가 독창적이라기보다는 모방적이고 삶을 희롱한다고 판단하여 보다 자연스럽고 덜 공격적인 삶을 추구하고자 한다. 거드런은 자신의 예술관을 진정한 것으로 인식하지 않는 어술라를 지적 세계가 부족하다는 이유로 공격한다. 근대 예술의 관념적인 경향의 숙명을 작품의 마지막까지 끌고 가며 분명하게 드러냈다는 점이 『사랑하는 여인들』의 업적이라고 파악하는 히라이의 주장(208)은 비교적 설득력이 있어 보인다. 거드런이 가진 비예술성 또는 비도덕성은 어술라를 통해서 더욱 극적으로 드러날 수 있는 것이다.

언니인 거드런과 조각가 퇴르케로부터 참을 수 없는 문외한으로 동시에 경멸의 대상이 되는 어술라는, 오히려 그들의 예술관이 가진 핵심을 꿰뚫어 보고 있다. 그녀는 예술과 현실세계의 분리에 대한 퇴르케의 생각에 정면으로 반박한다.

“당신이 말하는 예술의 세계와 현실의 세계에 관해서인데,” 어술라가 말했다. 당신은 자신의 정체를 아는 것을 견딜 수가 없기 때문에, 그 둘을 따로 떼어놓지 않으면 안 되는 거예요. 당신이 자신이 정말로 상투적이고 뻔뻔하며, 완고한 잔인함 그 자체라는 것을 자각하는 게 견딜 수 없기 때문에 ‘그것은 예술의 세계’라고 말하는 거구요. 예술의 세계라는 건 오직 현실 세계에 관계될 때에만 진리인 거예요, 오직 그것뿐이에요. 그런데 당신은 그것을 이해하지 못하는 거라구요.” (485)

어슐라의 이와 같은 비난처럼, 뢰르케는 자신이 예술가임을 증명할 수 있는 도구로서의 작품 형식을 지켜가고 있을 뿐이다. 자신의 부족과 콤플렉스를 감추고자 그 스스로 세상 속의 사람들과 분리되어 고립을 자초하는 뢰르케는, 자신이 만든 틀 속에 합당한 작품만을 만들고 스스로 만족할 뿐이었다. 어슐라는 “예술의 세계가 현실의 세계에 관계될 때에만 진리”라며 로렌스의 예술관을 대변한다. 어슐라가, 실제로 살아있는 관계들 속에서 표현해야 하는 예술의 도덕성을 외면하고 있는 뢰르케의 본질을 간파해 내는 것이다.

어슐라는 언니인 거드런의 예술관에 관해서도 비판적 태도를 취하고 있는데, 거드런이 가진 고정된 관념의 위험과 본질을 알아차린다.

“언니가 말하는 말이라는 것 무슨 뜻이지? 그녀는 언니에게 소리 질렀다. 언니는 언니의 머릿속에 있는 생각, 언니가 이렇게 표현되어야 한다고 생각하고 있는 바로 그 관념에 얽매어 있는 거야. 아주 다른, 완전히 다른 관념이 있지. 그걸 말이라고 부르든지, 말이 아니라고 부르든지 그건 언니 마음대로야. 나도, 언니가 생각하는 말은 진짜 말이 아니고 언니 자신이 만들어낸 허구라고 말할 권리를 가지고 있는 거야.” (484)

거드런은 어슐라의 말대로 하나의 관념에 갇혀 자신만의 안전한 예술적 세상을 만들어놓고, 그 속에서만 작품을 만들어 냄으로써 고립된 미적 체험을 경험한다. 로렌스는 『무의식의 환상과 정신분석과 무의식』(*Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious*)에서, 인간이 스스로 고정시킨 하나의 관념은 마치 물질적 세계의 기계와 같다고 주장한다. 나아가 기계란 물질적 세계의 능동적인 단위이므로, 가장 관념적인 사람들이 가장 완벽하게 물질적이 될 수 있음을 경고한다. 그리하여 관념이 인간의 정신에 자동적으로 작동하기 시작하여 작고 고정된 기계 속의 신이 되어버린다고 비난하고 있다(211). 거드런은 자신이 만든 관념의 예술

세계에서 마치 신처럼 절대적인 존재로 스스로를 인식하는 것이다.

어술라는 또한 거드런이 항상 새들이나 작은 동물 등 손 안에 쥘 수 있을 만큼 작은 것들만 만들어 내는 것에 의문을 품고 있는데, 그녀가 마치 오페라 극장에서 작은 망원경을 거꾸로 쓰고 보는 것처럼 세상 또한 그런 방식으로 보려든다고 비난한다(42). 스스로를 고립시키고 안전 가옥에서 고정된 관념을 통해 만들어진 거드런의 작품은, 로렌스의 시각에서는 예술적이지도 도덕적이지도 않다. 관념이 만들어 낸 허위의 작품일 뿐이며 어떠한 관계도 생생하게 드러내지 못하는 단순한 재현 사진과 다를 바 없다. 거드런은 어술라의 표현대로 ‘극장’이라는 좁은 공간에서 남들과 떨어져 앉은 채, 망원경을 거꾸로 쓰는 바라보는 것을 창의적이고 예술적인 것이라고 자위할 뿐이다. 삶이라는 전체의 무대와 그 속에서 살아 움직이는 사람들과 정신을 공유하는 것이 아니라, 자기가 생각하고 보고 싶은 것만을 배타적으로 수용한다. 그것이 거드런 자신을 독창적인 예술가의 위치로 격상시키고 싶은 허구의 관념인 것이다.

IV

로렌스에게 예술이란 소설의 중요성인 도덕성을 구현하는 또 다른 통로였고, 그러한 도덕성은 고정된 관념에서 비롯된 것이 아니라 직관과 상상력을 동원하여 몸과 정신이 함께 반응하고 공감할 수 있는 창조정신을 의미했다. 여기서 로렌스의 에세이 「도덕성과 소설」은 소설의 도덕성과 모든 관계의 중요성을 말하는 동시에 그의 예술관을 드러내는 것이기도 하다. 이 에세이에서 로렌스는 예술의 임무란 인간과 그 주위를 둘러싼 우주 사이의 살아 있는 관계를 드러내는 것이라고 천명하였다. 소설이 진실하고 생생한 관계들을 그려낼 때에 도덕적인 작품이라고 일컬을 수 있으며, 그러한 도덕성이 구현된 작품만이 예술적인 것이라고 보았다. 그가 고흐(Vincent Van Gogh)의 해바라기 그림 속에서 발견한 것은 세잔의 사

과 그림 속에서도 같은 것이었다. 해바라기의 단순한 재현이 아니라 인간과 해바라기 사이에 존재하여 시시각각 변하는 관계에 대한 비전이었다(175-76).

퍼니하우(Anne Fernihough)는 우리를 오갈 데 없이 만드는 사회 속에서 로렌스에게 예술이란 거주할 수 있는 장소였으며 일종의 안식처였다고 생각한다. 예술작품들 사이에서 살며 함께 하는 것은 예술작품과 응답자 사이의 '접촉'(contiguity)이라는 것을 의미한다고 주장한다(169). 로렌스가 삶의 축을 인간과 그를 둘러싼 자연과의 관계에 두었으므로, 그러한 관계들 중의 하나가 예술작품과 함께 하는 인간이라는 것이다. 따라서 주위를 둘러싼 세계와 실질적인 접촉을 통한 삶 속에서만 생생한 경이로움을 발견할 수 있고, 그러한 관계들 사이에서 창조되는 작품만이 진정한 예술적인 것으로 판단한 것이 로렌스의 예술관이라고 말할 수 있다.

로렌스는 『사랑하는 여인들』에서 기계문명이 인간의 의식을 기계화시키고 관계의 단절을 가져왔음을 지속적으로 비난한다. 삶 속의 관계 속에서 정립되거나 만들어지지 않은 어떠한 것도 아름답지 않다고 로렌스는 생각하였다. 기계중심의 문명은 인간을 창의력을 가진 개별적 존재로 보지 않고 마치 기계의 부속품처럼 하나의 기능으로 취급한다. 로렌스는 제럴드를 통하여 기계적 재생산의 가치에 매몰된 인간의 비실체적 공허함을 극적으로 제시한다. 제럴드는 탄광을 통하여 자연과 인간을 통제할 힘을 획득하지만, 실제 세상 속의 모든 관계와 단절된 채 눈 속에서 죽음을 맞는다. 제럴드를 죽음으로 몰고 가는 로렌스의 생각은 어술라의 입을 통해서도 전해진다. 어술라는 삶을 기계적으로 사느니보다 차라리 죽는 게 낫다고 생각한다. 기계적인 삶 속에서는 불명예가 존재하므로 보이지 않는 세계를 향하여 죽음을 선택하는 것이다(216).

기계문명의 발달로 인한 산업화는 인간의 개성과 창의성을 말살시키고 반복적인 재생산을 추구하였다. 그리하여 인간과 인간, 인간과 자연 사이의 단절이 점차적으로 진행되어 왔다. 이렇게 고립된 삶 속에서의 인간의

감성과 상상력 역시 쉽사리 억압당하고 왜곡된다. 많은 관계들이 단속적인 것으로 바뀌고 순환적 가치를 지킬 수 없는 양상을 보이게 된다. 관계의 뿌리를 갖지 못하고 사람들 사이에서 정처 없이 떠도는 거드런과 제럴드는 이러한 면에서 동류이다. 탄광이 제시하는 기계적인 가치에 매몰된 제럴드가 참다운 예술에 접근하는 매개를 찾지 못했다면, 거드런 역시 누구와도 교감하지 못하는 공허를 감춘 채 혼자만의 예술 세계에 갇혀 자신의 본질을 파악할 수 있는 매개를 찾기 어려웠다. 그녀는 자신이 기계적으로 시계의 바늘을 ‘지켜보고 있었을 뿐 진실로 산 적이 없었다’(She never really lived, she only watched, 523)라고 고백한다. 관계를 통한 실제적인 삶 속에서 발현된 작품만이 예술적이고 도덕적이라고 주장했던 로렌스는 이러한 면에서 거드런이 가진 예술가로서의 치명적 결함을 지적해 낸다.

인간이 창조적으로 변화하고 발전하는데 실패한다면 로렌스의 표현대로 우주를 낳은 신비는 인간을 전폐시킬지도 모른다(538). 작품 속 인물들을 통하여 기계적인 재생산과 예술은 끊임없는 가치의 충돌을 겪는다. 로렌스에게 소설의 중요성과 도덕성 그리고 예술관은 순환적 생각의 연결고리 속에 있다. 인간은 생명력 있는 존재들의 실제적인 관계 속에서 삶의 의미를 추구하여야 하며 소설이 그러한 의미를 전달할 수 있을 때 비로소 도덕적이라 일컬을 수 있고 예술작품은 그러한 관계들 속에서 조화로운 인식을 보여주어야 하는 것이다.

인 용 문 헌

Bell, Michael. *D. H. Lawrence: Language and Being*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Ebbatson, Roger. *The Evolutionary Self: Hardy, Foster, Lawrence*. Sussex: Harvester, 1982.

Fernihough, Anne. *D. H. Lawrence: Aesthetics and Ideology*. Oxford: Oxford

- UP, 1993.
- Hirai, Masako. *Sisters in Literature: Female Sexuality in Antigone, Middlemarch, Howards End and Women in Love*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- Lawrence, D. H. *A Selection from Phoenix*. Ed. A. A. H. Inglis. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.
- _____. *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
- _____. *Selected Essays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1950.
- _____. *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. Ed. Bruce Steele. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- _____. *Women in Love*. Harmondsworth: Penguin Books, 1960.
- Leavis, F. R. *D. H. Lawrence: Novelist*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.
- _____. *Thought, Words and Creativity: Art and Thought in Lawrence*. London: Chatto & Windus, 1976.
- Park, Kyung-seo. "A Study on the Anxiety and the Nostalgia of Liquid Modern People in Risk Society in *Up For Air*." *The New Studies of English Language & Literature* 67 (2017): 99-120.
- [박경서. 「위험사회 속에서 유동하는 현대인의 불안의식과 노스텔지어—『숨 쉬러 나오다』를 중심으로—. 『신영어영문학』 67 (2017): 99-120.]

ellenak@hanmail.net

논문접수일: 2017. 6. 26 / 수정완료일: 2017. 11. 15 / 게재확정일: 2017. 11. 20