

현대 미란다들의 『태풍』 다시쓰기: 마리나 워너의 『인디고』와 미셸 클리프의 『하늘로 통하는 전화는 없다』*

김 영 아

한성대학교

1. 글을 시작하며

셰익스피어의 『태풍』(*The Tempest*)은 여성작가와 비평가들에게 불만스러움을 넘어 불편하기까지 한 작품이었다¹. 그 이유는 작품에서 적극적이고 주체적인 여성상의 가능성을 찾기 힘들었기 때문이고, 더 나아가 유일한 여성인물인 미란다(Miranda)에게서 바로 자신들의 모습을 보았기 때문이다. 미국 페미니스트 비평가인 로리 제렐 라인너(Lorrie Jerrell Leininger)가 주조한 용어인 “미란다의 덫”(the Miranda trap)은 이 불편함의 정체를 잘 요약해주는 표현이다. 미란다는 셰익스피어의 작품 중에서도 여성인물의 부재가 매우 두드러지는 작품인 『태풍』에서 평생 여성의 얼굴을 본 기억조차 없는(3.1.48-9) 무대에 등장하는 유일한 여성이다. 유일한 여성이자 유일한 딸인 미란다에게 프로스페로(Prospero)는 자신의 모든 ‘마법’과 그 마법을 이용한 계획들이 오로지 그녀를 보살피기 위한 것이

* 본 논문은 2010년도 한성대학교 교내연구비 지원과제임

¹ Thompson 47 참조.

었다고 주장한다(1.2.16). 하지만 애니아 룬바(Ania Loomba)의 지적처럼 미란다는 아버지이자 교사인 프로스페로가 교육과 훈련을 통해 만들어낸 가장 성공적인 창조물이며, 프로스페로의 훈육은 두 가지 목적을 지닌다(154). 하나는 아버지의 뜻에 대한 순종이다. 미란다는 아버지의 명령에 따라 잠이 들고, 잠이 깨며, 말을 하고, 침묵을 한다. 프로스페로가 그 어떤 공주들 보다 더 정성을 기울여 교육한 결과물인(1.2.171-14) 순결하고 순종적인 미란다는 아버지의 가장 값진 재산이며, 결국 나폴리의 왕자 페르난드(Ferdinand)의 마음을 사로잡아 아버지가 밀라노로 복귀하는데 발판이 된다. 또 하나는 그녀를 캘리번(Caliban)과 섬에 대한 식민 지배를 정당화하는 도구이자 적극적 공모자로 만들기 위한 것이다. 프로스페로는 캘리번의 겁탈의 위험으로부터 그녀를 보호하기 위해 캘리번을 노예로 삼았다고 주장한다(1.2.345-48). 그러면서도 프로스페로는 캘리번을 “혐오스런 노예놈”(abhorred slave)이라고 부르며 그와 얼굴도 마주하기 싫어하는 딸을 또 그 앞에 세운다. 왜냐하면 캘리번은 불도 때고 나무도 해오는 등 섬의 지배에 꼭 필요한 존재이며(1.2.311-15), 프로스페로에게 미란다는 이를 위한 “성적 미끼”(sexual bait)인 셈이다(Leininger 289). 미란다에게 아버지 프로스페로의 기획이 덧인 것은 두 가지 이유에서이다. 하나는 “자신도 알지 못하는 사이에 지배에 공모하도록 강요되기” 때문이며(Leininger 292), 또 하나는 나폴리의 왕비가 되어 표면적으로는 아버지의 기획의 최대 “수혜자”처럼 보이지만 그 기획에 협조한 결과 아버지의 질서에 대한 예측이 강화되기 때문이다.

물론 이 극이 프로스페로와 그의 기획을 긍정적으로만 그리고 있는가는 논란의 대상이며 다양한 의견이 존재한다². 하지만, 라인닝거는 미란다가 “미란다의 덧”인 아버지의 이 기획을 벗어날 길이 극의 틀 내에는 없다고 진단하고, 비평문으로서의 이례적으로 극의 틀을 넘어 “수혜자처럼 보여서 자신도 알지 못하는 사이에 지배에 공모”하기를 거부하는 “현대 미란다”의 선언을 담은 『태풍』 후기를 창조한다.

² 폴 브라운(Paul Brown)은 『태풍』이 “식민주의 담론이 착취의 도구, 철저한 양면성의 장소로 작동하는 것을 보여주는 경계 텍스트”(68)라고 이야기하며, 프란시스 바커(Francis Barker)와 피터 훔(Peter Hulme)은 “프로스페로의 극과 『태풍』이 반드시 동일한 것은 아니다”(199)라고 주장한다.

나는 (캘리번을) 노예화하는 구실이 되지 않을 것이다. ... 나는 상징적으로 모든 덕목을 내 몸의 한 부분에 두는 도덕 체계에 동의할 수 없다. 내 처녀성은 풍작을 낳거나 거대한 사회정의를 이루는 힘들과는 전혀 관련이 없다.
...

사람들이 더 이상 서로를 착취하지 않는 ‘멋진 신세계’를 만드는데 성공할 수 있을까? ... 적어도 나는 수혜자처럼 보여서 나도 모르는 사이에 지배에 공모하게 되는 ‘미란다의 덫’을 빠져나오는 것으로 시작해 볼 것이다. 나는 캘리번과 협력할 필요가 있다. 착취당하고 억압받는 모든 이들과 힘을 모을 필요가 있다. 캘리번 옆에 서서 이렇게 말할 필요가 있다.

우리가 죄악을 용서받고자 한다면
서로를 자유롭게 하기 위해 힘써시다.

I will not be used as the excuse for his(Caliban's) enslavement. . . . I cannot give assent to an ethical scheme that locates all virtue symbolically in one part of my anatomy. My virginity has little to do with the forces that will lead to good harvest or to greater social justice. . . .

Will I succeed in creating my ‘brave new world’ which has people in it who no longer exploit one another? . . . I will at least make my start by springing ‘the Miranda trap,’ being forced into unwitting collusion with domination by appearing to be a beneficiary. I need to join forces with Caliban—to join forces with all those who are exploited or oppressed—to stand beside Caliban and say,

As we from crimes would pardon'd be,
Let's work to set each other free. (292)

여성작가와 비평가들은 “수혜자처럼 보여서 지배에 공모하는 미란다”가 바로 자신의 모습이기도 하기 때문에 이 극이 불편했으며, 케이트 체드조이(Kate Chedgzoy)의 지적처럼 라인너가 창조한 “현대 미란다”의 모습에는 “페미니즘을 낳은 여성억압의 경험과 인종차별담론 내에서 여성이 점하고 있는 이중적 처지를 통합하기 위해 애쓰는 백인 페미니스트의 자아상”이 반영되어 있다(98)³.

³ 로나 E. 도날드슨(Laura E. Donaldson)도 역시 태풍의 미란다라는 인물을 시작점으로 삼아 젠더와 인종문제의 복잡한 관계를 고찰하는 페미니스트 비평가이다. 그녀는 “프로스페

『태풍』은 셰익스피어 극 중 가장 빈번하게 개작이 이루어진 작품 중 하나인데, 1980년대 이후 『태풍』의 개작작업에서 두드러지는 것은 바로 이 “현대 미란다”들이 여성작가들의 다시쓰기 시도이다. “현대 미란다”들의 『태풍』 다시쓰기는 과거 제국주의 국가였던 제 1세계 뿐 아니라 제 2세계인 캐나다를 비롯해 과거 식민지였던 제 3세계 캐리비안 지역 국가들에서 활발하게 이루어지고 있다⁴. 그런데 여성작가들의 다시쓰기는 1950년대 후반에서 1970년대 초반까지 활발하게 진행된 탈식민주의적 『태풍』 다시쓰기의 전통을 잇는 것이면서, 동시에 그에 대한 반발이기도 하다. 왜냐하면 20세기 중반 제 3세계 식민지 국가들에서 작가들은 식민주의를 비판하고 탈식민화를 요구하기 위해 『태풍』 다시쓰기를 시도했는데, 이들의 초점은 주로 캘리번과 프로스페로의 관계였고, 특히 캘리번을 제국주의 권력에 대항한 저항의 중심으로 재창조하는데 관심을 쏟았다⁵. 주로 남성작가인 이들에게 미란다는 전혀 주목의 대상의 아니었고 주목할 경우에도 “복종을 통해 프로스페로의 억압적 기획에 공모”(Chedgzoy 96)하는 인물일 뿐이었다. 체드조이의 지적처럼 탈식민주의적 『태풍』 다시쓰기 작품에서도 여성은 『태풍』과 별반 다를 바 없이 가부장적이며 제국주의적인 권력의 도구이거나 아니면 희생자에

로 콤플렉스”(Prospero Complex)와 대조해서 “미란다 콤플렉스”(Miranda Complex)라는 용어를 주조해서, 가부장제와 식민주의의 담론 내에서 백인 페미니스트들이 점하고 있는 독특한 위치와 곤경(백인이기 때문에 특권을 가지지만, 여성이기에 종속적 위치에 있는)을 설명하며, 이 논리적 곤경에서 벗어나기 위해서는 식민주의의 문제를 이해하는 축을 프로스페로와 캘리번의 대립관계에서 미란다가 캘리번의 관계로 옮겨야 한다고 주장한다. Donaldson 13-31 참조.

⁴ 캐나나는 미란단의 입장에서 『태풍』 다시쓰기가 비교적 이른 시기부터 활발하게 이루어진 지역 중 하나인데, 그것은 대영제국에 문화적, 정치적으로 종속된 제 2세계로서의 캐나다의 특수한 역사적 상황과 관련이 깊다. 캐나다에서 발표된 대표적 작품으로는 여성 캘리번을 그린 연작시인 수니티 남조시(Suniti Namjoshi)의 『캘리번의 스냅사진들』(Snapshots of Caliban, 1984)과 사라 멀피(Sarah Murphy)의 캐나다인 미란단의 성장소설인 『미란단의 계산법』(The Measure of Miranda, 1987)이 있다. 그 외 미셸 클리프처럼 자메이카에서 출생했지만 미국에서 활동 중인 자메이카 킨케이드(Jamaica Kincaid)의 미란다 데이(Miranda Day)를 주인공으로 한 소설 『애니 존』(Annie John, 1983), 아프리카계 미국여성소설가인 글로리아 네일러(Gloria Naylor)의 소설 『마마 데이』(Mama Day 1988)도 『태풍』을 의식하고 그에 대한 반응으로 집필된 작품들로 평가받고 있다. Zabus 103-76 참조.

⁵ 톰바는 『태풍』이 이처럼 식민주의에 저항하는 제 3세계와 아프리카 작가들에 의해 전유될 수 있었던 것은 식민주의에 대한 『태풍』의 태도가 “양면적”이었기 때문이며, 그래서 식민주의를 반성하고 점검하는 거울로 전유될 수 있었다고 주장한다. Loomba 145-46 참조.

불과했다(97).

80년대 여성작가들의 『태풍』 다시쓰기는 바로 셰익스피어와 캘리번을 중심으로 한 탈식민주의적 『태풍』 다시쓰기 작품들이 공통적으로 억압하고 지워버린 여성의 목소리와 존재를 복원해서, 여성의 눈으로 『태풍』을 다시 쓰며 식민주의와 탈식민주의의 문제를 재검토하려는 시도이다. 그리고 이들은 이를 통해 자신들 역시 갈혀있는 “미란다의 뒷”에서 벗어난 탈식민적 여성주체의 가능성을 모색한다. 롭 닉슨(Rob Nixon)은 1987년 발표된 논문에서 캐리비안과 아프리카 지식인들에게 식민주의를 천착하는 거울로서 『태풍』이 가졌던 의미가 1970년대 이후 약화된 이유를 분석하며, 그 이유 중 하나가 저항의 주체로서의 여성의 역할이 점점 더 증대되고 있는 시대에 『태풍』에서 그러한 여성상을 찾기가 어려웠기 때문이라고 이야기한다(576-77). 그렇다면 토마스 카텔리(Thomas Cartelli)의 지적처럼 프로스페로와 캘리번이 아닌, 미란다를 중심으로 『태풍』을 다시 쓰며 그녀를 신/식민주의에 대항하는 주체로 세우고자 하는 80년대 이후 여성작가들의 작품들 속에서 『태풍』은 신/식민주의를 천착하는 거울로서 두 번째 삶을 시작하고 있다고 할 수 있다(119).

이 글은 여성작가들의 『태풍』 다시쓰기에 속하는 작품 중 가장 야심찬 시도가 자 뛰어난 성취라고 평가받는 두 편의 소설, 마리나 워너(Marina Warner)의 『인디고: 혹은 바다의 지도그리기』(*Indigo or, Mapping the Waters*, 1992)와 미셸 클리프(Michelle Cliff)의 『하늘로 통하는 전화는 없다』(*No Telephone to Heaven*, 1987)를 살펴보는 것을 목표로 한다. 마리나 워너와 미셸 클리프는 각기 다른 의미에서 미란다의 후예들이라고 할 수 있다. 이탈리아인 어머니와 영국인 아버지 사이에서 태어나 영국에서 활동 중인 마리나 워너는 식민지배자의 후손이다. 그의 부계 쪽 조상인 토마스 워너 경(Sir Thomas Warner)은 카리브해 식민 사업에 종사했으며, 워너는 여러 글을 통해 자신의 가족사가 『인디고』를 집필하게 된 동기가 되었음을 밝히고 있다. 미셸 클리프는 식민지였던 자메이카에서 태어났지만 그녀 역시 미국과 영국에서 공부를 하면서 이른바 프로스페로의 “학문”의 혜택을 입었으며 또 미국에서 활동 중인 소설가이다. 그녀는 한 인터뷰에서 자메이카를 떠난 후에야 글쓰기가 가능했다고 말하며, 제 1세계에서 그녀가 받은 프로스페로의 “학문”의 혜택을 인정하고 있다(“Clare Savage” 595). 그녀들의 소설에는 미란다의 후예들로서의 그녀들의 개인사가 반영되어있으며, 그녀들의 『태풍』 다시

쓰기는 바로 그녀들 자신이 간혀있는 “미란다의 덧”을 탈출하려는 시도이기도하다. 소설의 주인공은 그녀들처럼 20세기 미란다이며, 아버지의 기획을 벗어나기 위한 미란다들의 몸부림이 소설의 핵심 줄거리를 이룬다. 그리고 이것은 두 소설 모두에서 정치적 독립은 이루었지만 여전히 식민지적 상황에 처해있는 제 3세계 국가들이 정치적, 경제적으로 독립을 이루고 식민주의의 유산을 극복하기 위한 노력들과 함께 그려진다. 그런데 이들의 미란다들이 선택한 결론은 매우 대조적이다. 그것은 이 미란다들을 창조한 작가들의 현실인식의 차이를 보여주는 것 일 터인데, 이 글은 두 소설을 읽으며 그 차이와 차이의 의미를 밝혀보려는 시도이다. 그것은 여성작가의 입장에서 『태풍』을 다시 쓰며 그녀들이 찾고자 했던 새로운 미란다의 모습이 얼마나 우리에게 설득력 있게 다가오는가를 묻는 일이 될 터이고 또 『태풍』 다시쓰기로서의 이 소설들의 의의와 성취를 가늠해보는 일이기도 할 것이다.

2. 마리나 워너의 『인디고』: 미란다와 캘리번의 “마법 같은 화해”

마리나 워너는 『인디고』를 집필하게 된 동기를 다음과 같이 밝힌다.

부정되고 지워진 크리올로서의 내 가족의 과거사는 『인디고』 창작의 영감이 되었습니다. ... 우리 가족이 프로스페로의 도적질, 그 제국 수립 행위와 너무도 닮아있는 사업에 관여했기 때문에, 나는 그 사건을 점검하고 소설을 통해 시코락스와 에어리얼, 캘리번의 삶과 문화를 상상해야 해야만 한다고 느꼈습니다. ... 나는 섬의 소음들 속에서 그들의 목소리를 듣고 싶었습니다.

My family's Creole past, gainsaid, erased, became the inspiration for *Indigo*. . . . Because our family was involved in an enterprise that so resembles Prospero's theft, that foundation act of Empire, I felt compelled to examine the case, and imagine, in fiction, the life and culture of Scyrorax, and of Ariel and Caliban. . . . I wanted to hear their voices in the noises of the isle. ("Between the Colonist and the Creole" 201)

워너의 이 발언은 그녀가 『태풍』 다시쓰기에 나서게 된 배경에 “현대 미란

다”의 한사람으로서 그녀가 느끼는 죄의식과 역사적 책임감이 깊이 자리 잡고 있음을 보여준다. 따라서 그녀에게 이 소설은 바로 그녀의 가족사이기도 한 서구제국들의 식민사를 반성하고 다시 쓰는 일이면서, “미란다의 덧”을 거부하고 새로운 미란다의 이야기를 쓰는 일이기도 하다.

『인디고』는 『태풍』의 미란다의 후예인 20세기 미란다의 이야기로 시작한다. 그녀는 워너처럼 식민지 개척자의 후손이지만 워너와는 달리 식민지 원주민의 피가 섞인 혼혈로, 그녀의 신체 자체가 식민지배의 역사를 담고 있는 존재이다. 워너는 아버지의 역사의 산물인 이 미란다에게 새로운 플롯을 써주기 위해, 20세기 미란다의 이야기와 17세기 그녀의 선조들의 이야기를 병치한다. 소설은 20세기에서 시작해 17세기로 거슬러 올라가며, 다시 20세기로 돌아와 마무리된다. 워너가 이렇듯 두 시점의 이야기를 병치하는 이유는 우선 미란다의 새로운 이야기는 그녀를 만들어낸 과거를 제대로 아는 것에서부터 시작한다고 믿기 때문이며, 또 체드조이의 지적처럼 독자들이 피해자인 식민지 주민들과 손쉽게 감상적으로 동일시할 위험을 경계하기 위함이다(124). 워너는 식민지 지배의 역사가 과거 식민지 국가의 주민들뿐 아니라 가해자인 식민지 지배자의 후손들의 삶에도 어떻게 깊은 상처를 남겼는가를 보여주고자 하며, 20세기 새로운 미란다의 이야기를 통해 피해자와 가해자 모두가 이 역사의 덧에서 벗어나는 길을 찾고자 한다.

『태풍』이 프로스페로가 이미 캘리번의 섬을 장악한 상황에서 시작한다면, 워너가 새로 쓴 17세기 식민사는 프로스페로적 인물인 키트 에버라드(Kit Everard)가 섬에 도착하면서 시작한다. 워너가 그린 키트 에버라드의 식민화 과정은 파괴적이며 폭력적이다. 에버라드와 그의 일행은 돈이 되는 작물을 재배하기 위해 자연을 파괴하며, 수 천 년 간 존재해온 섬의 나무와 열대우림은 그들의 손에 의해 담배와 사탕수수를 기르기 위한 밭으로 변모한다. 식민화는 섬주민들의 삶도 파괴하는데, 소설은 “약 400년 전 그날, 그들에게 모든 것이 바뀌었다”(nearly four hundred years ago, when everything changed for them; 145-46)는 말로 유럽인들의 도착으로 섬주민들의 삶에 벌어진 급격한 변화를 강조한다. 워너가 그녀의 선조인 토마스 워너의 실제 식민지 개척사를 참조해서 그려낸⁶ 키트 에버라드

⁶ 이를테면 키트 에버라드가 식민화한 캐리비안해의 리아무이가(Liamuiga) 섬은 가공의 섬이지만 토마스 워너가 17세기 식민화한 세인트 키츠(St. Kitts) 섬과 지리적으로 거의 일치한다. 그리고 그 외에도 토마스 워너가 1622년에 세인트 키츠섬에 정착했다면, 키트 에버

일행의 폭력적인 식민지 개척과정은 그리 새로울 것이 없는 잘 알려진 이야기이다. 하지만 그렇다고 감동이 없는 것은 아니다. 워너는 섬을 셰익스피어의 인물들로 채우며 그 인물들을 재창조해서, 『태풍』이 지위버리고 침묵시킨 섬의 원주민들을 복합적이며 깊이를 지닌 인물들로 그려낸다. 20세기 중반의 탈식민주의적 『태풍』 다시쓰기가 캘리번을 재창조하는 것을 목표로 삼았다면, 워너가 특히 정성을 기울여 형상화하는 것은 여성인물인 시코락스(Sycorax)와 에어리얼(Ariel)이다.

『태풍』에서 이름만 등장하는 시코락스는 프로스페로에 따르면 사악한 마법을 쓰며 악마와 교접해 캘리번을 낳은 “추악한 마녀”(foul witch; 1.2.263)이며, 그녀의 존재는 프로스페로가 그녀 대신 섬의 주인이 되어 캘리번과 에어리얼을 지배하는 것을 정당화하는 역할을 한다. 워너의 『인디고』에서도 그녀는 “초자연적인 통찰력과 힘을 지닌 존재”(Sycorax was filled with *sangay*, preternatural insight and power; 86)지만 그녀의 “초자연적인 힘”, 치유력은 오랜 경험과 관찰에서 나온 것으로 그려진다. 그런데 평범하지 않은 능력을 지닌 여성인 그녀는 섬주민들에게도 두려운 존재이다. 시코락스가 해안에 밀려온 죽은 흑인여성노예의 자궁에서 둘레(Dulé, 캘리번)를 꺼내 살려낸 뒤 스스로를 추방하고 ‘마녀’적 존재가 되어가는 과정⁷, 서양인들이 도착하기 전에도 이 섬에서 여성은 가부장적 위계와 이데올로기의 굴레에 예속된 존재임을 보여준다. 캐롤라인 케이크브레드(Caroline Cakebread)는 이 일화를 근거로 워너가 시코락스와 에어리얼이라는 인물을 통해 “원주민여성들에게 식민경험은 하나의 식민형태(가부장제)에서 또 다른 식민형태(백인남성/제국주의)로의 전환에 불과함을 보여준다”고까지 주장하지만(228), 결코 두 가지 “식민형태”에서 여성인물들의 처지가 동일하다고 볼 수 없으며 또 워너가 두 가지 식민형태를 동일한 비중으로 비판하고 있다고 볼

라드는 1618년에 리아무이가 섬에 도착하며, 토마스 워너의 섬 지배가 1626년 블러디 포인트 전투(Battle of Bloody Point)에서 수천 명의 원주민 학살을 통해 이루어졌다면, 워너는 이를 약간 변형해 1620년 슬롭스 바이트 전투(Battle of Sloop's Bight)에서 수백 명의 원주민을 학살하고 키트 에버라드가 섬의 지배권을 장악하는 것으로 그리고 있다. Williams-Wanquet 269-70 참조.

⁷ 섬의 주민들은 그녀가 둘레를 구해낸 행위를 “마법”에 의한 것으로 믿으며, 몇몇 이들은 ‘그녀가 길들인 짐승 중 한 마리와 교접해서 낳은 자식이다’라고까지 수군거린다. 그리고 늙은 마누라가 썩 만족스럽지 않았던 시코락스의 남편은 이 사건을 핑계로 “여자주술사”로 판명 난 부인을 친정으로 돌려보낸다(85-87).

수도 없다. 하지만 워너가 여성인물의 눈으로 식민사를 다시 쓰며 가부장제와 식민주의를 대비하며 그 둘이 어떻게 (특히 원주민) 여성을 침묵시키고 비인간화하는 이중의 족쇄로 작용하는지를 탐구하고 있는 것은 분명하며, 그녀의 인물들이 “두개의 위계적 체계인 가부장제와 식민주의가 강요한 침묵을 극복하기 위해 다양한 방식으로 힘겹게 싸워”(Cakebread 226) 나가는 모습을 극화한다.

에어리얼의 운명은 이중의 타자인 원주민 여성이 식민지 건설과정에서 겪는 경험을 상징적으로 보여준다. 탈식민주의 평자와 작가들에게 에어리얼은 캘리본과 대조되는, 식민지 지배자들과의 “타협과 화해를 옹호하는 중재자”이자 “굴욕적 태도를 지닌 인물”로 해석되었지만(Williams-Wanquet 275), 워너는 그녀가 백인남성에게 이른바 ‘협조’하게 되는 과정을 여성의 처지에 대한 연민이 어린 시선으로 형상화한다. 워너의 소설에서 에어리얼은 백인의 노예였던 아라와크(Arawak)족이 버리고 간 이방인이며, 남다른 능력을 지닌 덕에 역시 섬주민들과 격리되어 생활하던 시코락스에게 맡겨져 고립된 채 성장한다. 에어리얼이 섬을 침탈하고 시코락스와 자신의 육체와 삶을 파괴한 키트의 여인이 되는 과정은 ‘어머니’ 시코락스의 숨 막히는 보살핌에서 벗어나 독립적 여성이 되고 싶은 그녀의 자연스러운 욕망과 맞물리고 있으며, 그녀가 키트와의 관계에서 처음으로 여성으로서의 힘을 맛보는 것으로 그려진다. 워너의 소설에서 에어리얼은 자신들의 욕망을 위해 그녀를 통제하려고 하는 두 주인(시코락스와 키트) 사이를 오고가면서 어디에도 속하지 않은 채 자유롭기를 갈망한다. 이후 그녀는 일견 무책임한 자신의 행보를 반성하고, 영국인들에 대항한 둘레의 투쟁에 동참하고자 하지만, 실패하고 다시 사로잡힌 존재가 된다. 섬이 완전히 백인들에게 넘어간 뒤, 키트와의 사이에서 난 아이와 부상당한 시코락스를 보살피며 목소리를 잃어가는 에어리얼을 작가는 “마치 그녀는 이제 목소리를 잃고, 그녀 머리는 다른 사람들이 요구를 두들겨대는 텅 빈 북이 된 듯 보였다”(indeed it seemed to her she no longer owned a voice, but only a hollow drum for a head on which others beat their summons; 173)고 묘사한다. 그리고 에어리얼의 이 모습은 케익브레드의 지적처럼 “잡종아를 부양하며, 새로운 주인들의 욕망에 따라 모습을 바꾸어가는 섬의 새로운 얼굴”, 즉 섬 원주민 여성의 모습을 상징적으로 보여준다(229).

앞서 지적한대로 이 소설은 과거의 식민사를 재구성할 뿐 아니라 그 역사가 어떻게 현재에도 계속되고 있는지, 즉 과거의 역사가 현재에 어떤 결과와 상처를

남았는지를 보여준다. 식민의 역사는 과거 식민지 국가들뿐 아니라 식민지 지배자의 후손들의 삶에도 큰 영향을 미치고 있는데, 워너의 초점은 특히 20세기 미란다의 “가족 내의 혼돈”(chaos in the family; 303)을 통해 후자를 탐색하는 것이다. 20세기의 이야기는 미란다의 가족이 잔테(Zanthe, 미란다의 고모이자 아버지 키트의 여동생)의 세례식에 참석하기 위해 준비하는 장면으로 시작하는데, 이 에피소드는 “가족 내의 혼돈”을 잘 보여주는 장면이다.

장면은 미란다의 어머니 아스트리드(Astrid)가 어린 시누이의 세례식에 입고 갈 변변한 옷 한 벌이 없다고 히스테리를 부리는 모습으로 시작한다. 키트는 아내를 달래보려 하지만 부부간의 격렬한 말다툼으로 이어지며 결국 키트와 어린 미란다만 세례식에 참석하게 된다. 표면적으로만 보자면 사소한 이유로 시작된 “가족 내의 혼돈”에는 뿌리 깊은 이유가 존재한다. 키트는 동명이인인 17세기 식민지 개척자의 후손이지만 진정한 후계자는 아니다. 키트 에버라드의 후손인 안소니 에버라드(Anthony Everard)와 원주민 여성 사이에 태어난 그는 “흑인의 피가 섞인”(a touch of tarbush; 22), 영국인도 섬주민도 아닌 중간자적 존재이며, 아버지에게 늘 실망스러운 아들이었다. 따라서 그는 늘 아버지의 세계에 반쪽뿐이 아니라 온전히 소속되기 위해—아스트리드의 표현에 따르면—“그들의 작은 개”(their little dog; 18)처럼 아버지를 기쁘게 하기 위해 안간힘을 쓰고 있다. 키트와 아스트리드의 격렬한 말다툼은 중간자적 존재로서 그가 경험해야 했던 자존감의 결여와 굴종적인 처지가 낳은 분노를 보여주며, 오빠와 달리 불순한 피가 섞이지 않은 진정한 후계자인 잔테의 탄생은 미란다 “가족 내의 혼돈”이 전면으로 터져 나오는 계기가 된다. 20세기 이야기의 중심은 식민지 개척자의 후손이지만 아버지 키트처럼 “황갈색 피부”(kind of a high yellow; 5)를 지닌 중간자적 존재인 미란다이다. 미란다는 격렬하게 싸우는 부모 밑에서 마치 부모의 갈등이 자신의 책임인 듯 죄의식을 느끼며, 서로에게만 몰두하는 부모사이에서 “보이지 않는 존재”(invisibility; 240)가 될지도 모른다는 두려움을 안고 성장한다. 부모에게서 자존감을 배우지 못한 그녀는 아버지 키트가 그랬듯이 “언제나 막대기를 쫓아가고, 막대기를 던진 사람을 기쁘게 하기 높이 뛰어 오르며, 막대기를 물고 꼬리를 흔들며 달려오곤 하는 동작을 (주인이) 원하는 만큼 되풀이하는”(always going after a stick, leaping high to please the thrower, wagglingly racing back with it and repeating the action as long as it pleased; 240) 개처럼 주위

사람들을 기쁘게 하기 위해, 그래서 세상에서 사라지지 않기 위해 애쓴다. 그런데 미란다가 이 태도는 아버지 키트와 달리 그녀가 ‘아버지의 개’이기를 거부하고 자신의 흑인성을 인정한 뒤에도 지속된다. 워너는 “가족 내의 혼돈”에서 습득한 미란다가 이 태도가 식민의 역사가 식민지 개척자의 후손이면서 “황갈색 피부”를 지닌 중간적 존재인 그녀에게 남긴 상처이며, 그를 극복하는 것이 그녀가 “미란다가의 뒷”에서 진정으로 벗어나기 위해 해결해야 할 과제임을 이야기한다.

『태풍』과 마찬가지로 『인디고』가 제기하는 핵심적 질문은 과연 역사의 뒷에서 벗어나 화해가 가능한가이다. 『태풍』에서 그 탐색의 주체가 아버지인 프로스페로였다면, 『인디고』에서 그 질문을 던지는 이는 딸 미란다이며 소설은 그녀가 20세기의 캘리번적 존재인 조지 펠릭스(George Felix)와 사랑을 이루어가는 과정을 통해 그 가능성을 모색한다. 미란다와 조지 펠릭스의 첫 만남은 20세기의 인물인 그들에게 식민주의의 역사가 어떤 상처와 장애를 남겼는가를 잘 보여주는 장면이다. 조지 펠릭스는 시코락스의 섬에서 태어나 영국과 미국에서 교육을 받고 영국에서 활동 중인 흑인 배우이다. 둘의 첫 만남은 미란다가 대안잡지인 『블롯』(Blot)의 기자로 흑인문제를 다루는 영화를 취재하기 위해 조지가 배우로 참여한 촬영 현장을 방문하면서 이루어진다. 조지는 현장을 촬영 중인 미란다가 카메라를 빼앗으며, 타자를 이해한다고 하면서 결국 타자의 이미지를 상품화하는 백인 자유주의 부르주아지들에 대한 역겨움과 분노를 미란다를 향해 거칠게 표현한다(265). 식민역사가 낳은 캘리번들의 분노와 적대감이 조지의 입을 통해 표현되는 셈인데, 특히 미란다는 식민개척자의 후손으로서의 정체성을 부정하고 흑인들과의 유대를 인정한다고 자부해왔기에 이 경험이 그녀에게는 더욱더 커다란 충격으로 다가온다. 미란다는 이유는 있지만 그녀에겐 매우 무례하다고 할 수 있는 조지의 분노를 마주하고 화를 내기는커녕 변명하고 싶어 한다. 자신은 조지가 분노하는 백인들과는 다르며, 그녀의 몸에도 섬의 원주민의 피가 흐르고 있다고. 그리고 이후 조지가 그녀에게 사과하기 위해 찾아왔을 때 “애완견처럼 그의 분노의 입을 멈추기를 갈망하며”(all her puppyish longing to stop the mouth of anger; 279) 같이 밤을 보낸다. 워너는 미란다가의 이 행동에 대해 미란다가 “미안해하지 않는 법을 배워야 한다”(she must learn not to feel sorry for men; 281)고 작가로서의 코멘트를 덧붙이며, 미란다가 자신의 조상들이 저지른 식민역사에 대해 느끼는 죄책감에 건강하지 못한 측면이 있음을 지적한다. 왜냐하면 과거를 알고

그에 대해 죄책감과 책임감을 느끼는 것은 옳은 일이지만, 책임을 느끼는 것과 아버지의 역사의 피해자인 그들을 기쁘게 하기 위해, 마치 아버지를 기쁘게 하기 위해 애썼듯이 무슨 일이든 다 하는 것은 엄연히 다른 일이기 때문이다. 조지(캘리번)와 미란다의 화해가 가능하기 위해서는—조지의 표현대로—“우리들이 갖고 있는 지긋지긋한 질서와 너희들이 품고 있는 그 지긋지긋한 죄의식”(our fucking envy and your fucking guilt; 394)에서 벗어날 필요가 있는 것이다.

『태풍』이 미란다와 피디난드의 결혼으로 막을 내렸다면 『인디고』는 미란다와 조지(캘리번)의 결합으로 마무리된다. 둘의 재회는 미란다가 백인들이 준 조지라는 이름을 버리고 샤카 이페타베(Shaka Ifetabe)로 다시 태어난 그의 사진을 찍기 위해 그를 찾아가면서 이루어진다. 미란다는 마침 캘리번으로 분한 샤카가 동료들과 함께 『태풍』 1막 2장의 미란다와 캘리번의 분노에 찬 대화를 연습하는 장면을 보게 되며, 불현듯 “저주도 넘어서고 분노의 목소리도 넘어서신 새로운 언어를 얼마나 간절히 배우길 원하는지”(how I'd like to learn me a new language. Beyond cursing, beyond ranting; 388)를, 그래서 샤카와 새로운 언어로 새로운 관계를 만들고 싶은 갈망을 느낀다. 물론 위너는 아버지의 역사의 산물들인 20세기의 미란다와 샤카가 새로운 언어를 배우는 것이 결코 쉽지 않은 일임을 잘 알고 있으며, 위너의 이 의심은 미란다의 입을 빌어 마법 같은 화해가 일어나는 셰익스피어의 “착한 희극”들과 20세기 현실은 너무도 다르다는 인식으로 표현된다.

그녀는 셰익스피어의 착한 희극 작품들 속에, 마법 같은 화해가 일어나고 싸움을 중지하고, 양보하고, 고통이 멈추는 그의 후기작들 속에 살고 있지 않았다. ... 세기말의 진짜 세계인 그녀의 세계에서는 파손과 관계의 단절이 유일하게 가능한 결과였다.

She wasn't living inside one of Shakespeare's sweet-tempered comedies, nor in one of his late plays with their magical reconciliations, their truces and appeasements and surcease of pain. . . . In her world, which was the real world of the end of the century, breakage and disconnection were the only possible outcome. (391)

하지만, 그 모든 회의와 의심, 주저를 던지고, 미란다는 샤카와 새로운 사랑을 시작할 용기를 내며, 위너는 이 둘이 맺어지고, 또 사랑의 결실인 아이를 낳은 모

습을 통해—세익스피어가 『태풍』에서 그랬듯이—미란다와 캘리번의 “마법 같은 화해”를 꿈꾼다. 그리고 소설은 더 나아가 이 둘이 사랑을 이루어가는 과정을 캘리번의 섬이 온전한 정치적, 경제적 독립을 이루기 위해 싸워가는 모습과 병치시킨다. 소설에 등장하는 또 한명의 캘리번적 인물인 압둘 말리크(Abdul Malik)가 이끄는 ‘빛나는 순결단’(Shining Purity)은 명목상으로 독립국가가 되었지만 정치적, 경제적으로 여전히 섬을 지배하고 있는 서구와 서구의 협조자들을 섬에서 무력으로 몰아내기 위해 무장 쿠데타를 일으킨다. 바록 쿠데타는 실패하고 쿠데타를 주도했던 압둘은 사망하지만 그것을 계기로 섬은 서구의 꼭두각시였던 섬의 정치지도자들을 몰아내고 개혁을 시작할 기회를 갖게 된다. 그리고 소설은 새로 섬의 지도자가 된 아탈라 시콜(Atala Seacole)이 더 이상 우리 아이들을 백인의 하인들로 키우지 않겠다고 선언하며, 죽었지만 죽지 못한 채 섬을 떠돌던 시코락스의 영혼이 이 선언에 화답해서 그녀와 그녀의 다짐을 축복하고 그와 동시에 마침내 지난 400년간 섬을 떠돌던 모든 소음이 잠잠해지는 환상적 장면을 통해 신/식민주의를 넘어선 서구와 제 3세계간의 정말로 “마법 같은 화해”를 기원한다.

3. 미셸 클리프의 『하늘로 통하는 전화는 없다』: 흑인 여전사의 탄생과 실패, 그리고 ‘희망’

『인디고』와 달리 미셸 클리프의 『하늘로 통하는 전화는 없다』를 『태풍』의 개작으로 다루기 위해서는 설명이 필요하다. 왜냐하면 『인디고』가 『태풍』에서 등장 인물의 이름과 사건들을 빌려오고 또 플롯의 전개를 따르면서 『태풍』의 다시쓰기 임을 분명히 한다면, 클리프의 소설에서 찾을 수 있는 『태풍』에 대한 직접적 언급은 캘리번의 이름이 한번 나오는 것에 불과하기 때문이다⁸. 하지만 『하늘로 통하는 전화는 없다』는 『인디고』와 마찬가지로 20세기 미란다의 이야기이다. 소설의 주인공

⁸ 캘리번은 주인공 클레어가 『제인 에어』(Jane Eyre)를 읽던 중 자신이 제인이 아니라 버사(Bertha)임을 자각하며 자신의 흑인성을 인정하는 대목에서 등장하며, 버사와 함께 카리브인을 은유하는 이름으로 인용된다. “No, she could not be Jane. Small and pale. English . . . No, my girl, try Bertha. Wild-maned Bertha . . . Yes, Bertha was closer the mark. Captive. Ragout. Mixture. Confused. Jamaican. Caliban. Carib. Cannibal. Cimarron. All Bertha. All Clare” (116).

공인 클레어 새비지(Clare Savage)는 자메이카에서 출생했지만 식민지 주민을 지배하던 백인 크리올 농장주의 후손이다. 또한 그녀는 미국과 유럽에서 공부하며 서구 문명의 혜택을 입은 인물로, 클리프의 표현을 빌자면 “식민주의자들의 세계를 대변하고 그들의 가치를 유포하도록 … 선택된, 식민화된 아이”(“Clare Savage” 264)이다⁹. 클레어는 바로 자메이카에서 출생했지만 미국에서 활동 중인 작가 클리프의 모습이기도 하며, 클리프는 주인공 클레어가 “선택된, 식민화된 아이”로서의 모든 특권과 혜택을 버리고 아버지의 잘못을 벗어나기 위해 싸워가는 모습을 통해 20세기 미란다로서의 자신의 역사를 반성하고 새로운 미란다의 이야기를 쓰고자 한다. 따라서 『하늘로 통하는 전화는 없다』는 『인디고』와 마찬가지로 “현대 미란다”인 클리프가 “미란다의 뒷”을 거부하고 그를 벗어나는 길을 찾는 모색의 소산이며, 그런 점에서 『태풍』에 대한 거부이자 다시쓰기라고 할 수 있다.

클리프가 쓴 20세기 미란다로서의 클레어 이야기는 백인 크리올 농장주의 후손으로 자메이카에서 특권적 지위를 누리던 아버지 보이 새비지(Boy Savage)가 1960년 도박 빚을 피해 도망치듯 가족들을 이끌고 미국으로 이주하면서 시작한다. 『태풍』의 프로스페로나 『인디고』의 키트 에버라드가 신천지를 찾아 제 1세계에서 제 3세계를 찾았다면, 보이 가족은 새로운 삶을 꿈꾸며 제 3세계를 벗어나 다시 제 1세계를 향한다. 보이 가족의 이 이주는 클레어가 런던에서 접한 “우리가 여기 있는 것은 너희들이 거기 있었기 때문이다”(WE ARE HERE BECAUSE YOU WERE THERE; 137)라는 흑인대학생들의 구호대로 결국은 프로스페로들의 이주가 낳은 결과이다. 왜냐하면 보이가 이주를 결심하게 된 직접적 동기는 도박 빚이라는 개인적 사정이었지만, 그의 가족의 이주는 1970년대 이후 본격화된 제 3세계 중산층의 대규모 이탈의 움직임과 동일한 방향을 향하며, 중산층의 이주를 추동한 것은 프로스페로들의 식민화의 산물인 독립국가 자메이카의 무능과 가난, 그리고 폭력이기 때문이다. 자메이카는 정치적 독립을 이루었지만 프로스페로들의 지배가 남긴 피부색의 위계에 따른 엄격한 계급사회와 저개발로 곤경에 처해있으며, 클리프의 소설에서 자메이카인들은 기회만 있으면 -마치 쥐가 침

⁹ 작가는 “사이 존재”로서의 그녀의 정체성을 클레어 새비지라는 이름을 통해서도 표현한다. 하얀색을 의미하는 클레어(Clare)라는 이름은 그녀가 자메이카 백인 농장주의 후손이자 백인의 교육을 받은 인물임을 나타낸다면, 새비지(Savage)는 그녀의 하얀 피부 아래 숨겨진 자메이카 흑인의 피를 시사한다.

몰하는 배를 버리듯이—조국 자메이카를 버리고 제 1세계로 떠나고자 한다. 따라서 『인디고』에서와 마찬가지로 클리프의 소설에서도 『태풍』의 역사는 과거형이 아니라 현재진행형이다. 하지만 위너의 초점이 미란다의 “가족 내의 혼돈”을 통해 식민의 역사가 식민지 지배자의 후손들에게 어떤 상처를 남겼는가를 보여주는가에 있었다면, 클리프는 자메이카인 보이 가족의 이주와 그 실패담을 통해 수세기의 식민화가 식민지 국가 주민들의 삶을 어떻게 왜곡시켰는가를 보여주고자 하며, 또 그에 반발하는 클레어의 서사를 통해 식민지 국가 주민들이 그를 극복하기 위해 “기도하는 것 말고”(160) 무엇을 해야 하는가를 묻는다.

클레어의 가족이 미국으로 갈 수 있었던 것은 클레어 삼촌의 지적대로 그들이 모든 자메이카인들이 탈출을 꿈꾸며 바라는 “기회”(110), 즉 ‘흰 피부색과 돈’을 가진 자메이카의 특권층이었기 때문이다. 마치 프로스페로가 섬에서 새로운 세계를 꿈꾸었듯이, 보이는 미국에서 자신이 가족들에게 새로운 삶을 열어줄 수 있을 것이라고 기대하지만 그의 기회는 실패할 수밖에 없다. 미국에 도착한 보이 가족을 맞이한 것은 그들이 기대하던 자유의 여신상이 아니라, 마이애미의 한 버려진 NAACP(미국흑인지위향상협회) 사무실 창문에 적힌 “어제 한 남자가 린치를 당했습니다”(A MAN WAS LYNCHED YESTERDAY; 54)라는 경고문이다. 그들이 마주한 미국은 자메이카보다 훨씬 더 엄격한 인종차별이 지배하는 사회이다. 서구 제국주의의 필요에 따라 세계 각지에서 유입된 다양한 인종의 이주민들과 그들의 후손들로 구성된 자메이카가 피부색에 따라 사회적 지위를 나누는 정교한 인종분류법을 만들어냈다면, 미국은 순수한 백인과 그 외의 인간으로 사람을 나누는 곳이다. 미국에서 그들은 계속해서 자신의 인종적 정체성을, 즉 ‘불순한 피’가 단 한 방울도 섞이지 않았음을 증명할 것을 요구받는다. 미국에 도착한 첫날 밤 머물기 위해 찾아간 남부 모텔의 주인은 보이에게 “검둥이”가 아닌지 묻고, 확인하고자 하며, 클레어의 입학을 위해 방문한 뉴욕의 한 학교 교장은 살구 빛 피부를 가진 자메이카인이면서 백인임을 주장하는 보이를 “하얀 초콜릿”(white chocolate; 99)이라고 경멸적으로 부른다. “하얀 초콜릿”은 ‘불순한 피’가 섞였으면서 하얀 피부색으로 백인행세를 하는 흑인을 지칭하는 표현으로 이 일화는 미국사회 지배층의 인종적 순수성에 대한 편집증적 집착과 그 아래 깔린 타자에 대한 두려움을 잘 보여준다.

자메이카에선 특권층이었지만 미국에서는 그저 가난한 과거 식민지 국가에서

건너온 “하얀 초콜릿”에 불과함을 깨닫게 된 보이가 살아남기 위해 택한 전략은 그의 살구 빛 피부색에 남아있는 흑인의 피를 부정하고 백인 농장주의 후손이라는 백인성만을 인정하는 것이다. 그리고 그는 가족들에게도 ‘백인으로 행세할 것’(52)을 조언하는데, 그것은 결국 “자신을 지울 것. 섞여 들것. 위장을 할 것.”(Self-effacement. Blending in. The uses of camouflage; 100)을 의미한다. 하지만 아버지 보이와 달리 어머니 키티(Kitty)는 미국사회에 “섞여” 드는데 실패한다. 그것은 남편보다 검은 그녀의 피부색 탓이기도 했지만, 그보다는 그녀가 카리브문화에 대한 자부심이 컸고 또 흑인들의 처지에 대해 공감했던 인물이었기 때문이다. 결국 키티는 남편 보이와 아버지를 더 좋아하던 큰 딸 클레어를 미국에 남겨둔 채, 자신이 크리올로서 특권을 누렸던 자메이카로 돌아간다. 따라서 미국에서 새로운 삶을 꿈꾸었지만 결국 자신을 지우고 미국사회의 하층민으로 살아가는데 만족하는 보이의 이주는 미국의 꿈의 실패담이기도 하다

소설은 아버지의 이주가 클레어를 어떻게 어머니(고향)와 분리시키고 “분열되고 훼손되며 불안정한 존재”(Cliff, “Clare Savage” 265)로 만드는가를 보여준다. 미국에 남아 백인으로 살아가기를 선택한 아버지와 더 이상 백인행세하기를 거부하고 자메이카로 돌아간 어머니 사이에서 클레어는 극심한 정체성의 혼돈을 느끼면서 성장하며, 특히 클레어의 혼돈은 “자신을 지우기”를 요구하는 아버지에 대한 반발과 또 자신을 버리고 간 흑인 어머니에 대한 그리움과 원망으로 한층 심화된다. 조지는 클레어가 자신처럼 미국인으로, 백인으로 살아가기를 원하지만 클레어는 오히려 미국 내의 흑인민권운동에 관심을 기울이며 자신의 흑인성에 대한 의식을 키워간다. 그리고 어머니의 죽음을 계기로 마침내 아버지에게 맞서 ‘어머니도 흑인이었고 자신도 흑인이다’라고 선언하며 자신의 흑인성을 인정하기에 이른다(104).

그런데 클레어는 자신의 흑인성을 인정한 후에도 자메이카로 돌아가는 대신에 영국으로 향하며, 영국이 자메이카 크리올의 “모국”(the mother-country)이기에 “크리올의 논리”(logic of a creole)를 따른 것이라고 합리화한다(109). 이경란의 지적처럼 클레어의 영국행이 크리올이라는 특권적 정체성 뒤에 숨어 자신의 인종적 정체성의 혼란을 봉합하려는 도피적 행위라면(386), 그것은 클레어가 아직 자메이카로 돌아갈 준비가 되어있지 않으며 영국에서 배워야 할 것이 남아있음을 의미한다. 왜냐하면 백인이기를, 미국의 시민이기를 포기하고 자메이카로

돌아간다고 하더라도 ‘어떤’ 자메이카인으로 돌아갈 것인가의 문제가 남는 것이기 때문이다. 앞서 이야기했듯이 자메이카는 미국과는 다르지만, 피부색의 열고 짙음에 따라 “많은 이들이 태어나면서 자동적으로 나뉘는 것이”(many of them would have been separated at birth; 4) 당연시되는 인종적, 계급적 위계가 존재하는 사회이다. 클리프는 클레어가 이 시기에 영국과 또 방문차 들린 자메이카에서 겪은 여러 경험들을 통해 클레어에게 남겨진 과제가 크리올로서의 특권을 유지하는 것이 어떻게 현실에 눈을 감고 지배에 동조하는 일인가를 깨닫는 것임을 분명히 한다.

클레어의 이 과제를 가장 잘 보여주는 것은 클레어가 자메이카를 방문한 시기에 벌어진 크리스토퍼(Christopher) 사건이다. 크리스토퍼는 자메이카 수도인 킹스톤(Kingston) 교외에 위치한 빈민촌인 “덩글”(Dungle), 즉 “똥덩어리 정글”(dung-heap jungle) 출신이다(32). 아이들과 여자들이 거리를 뒤져 모은 함석판과 상자들로 지어진 판자집으로 이루어진 이곳, 비위생적인 환경과 영양결핍 때문에 팔과 다리가 활처럼 굽은 아이들이 먹을 것을 찾아 쓰레기통을 뒤지러 도시로 간간 엄마를 기다리는 이곳은 자메이카의 다수 흑인들이 처한 비참한 상황을 상징적으로 대변하는 장소이며, 덩글을 만든 것이 외부의 적인 서구가 아니라 바로 자메이카인들 자신, 즉 자메이카 사회의 인종적, 계급적 위계라는 점은 그 끈경을 더 절망적이며 해결하기 어려운 것으로 만든다. 덩글에서 나고 자란 크리스토퍼는 크리스마스 날 밤 고용주인 찰스(Charles)에게 죽은 할머니를 묻을 땅을 요구하다 거절당하자 가족모두를 도끼로 잔인하게 살해한다. 클리프는 한 인터뷰에서 크리스토퍼를 리처드 라이트(Richard Wright)의 소설 『토박이』(Native Son)의 주인공인 비거 토마스(Bigger Thomas)에 비유하며 그 사건을 통해 어떻게 사회가 살인자를 만들어내는지 보여주고 싶었다고 이야기한다(613-14). 클리프의 이 의도는 소설이 크리스토퍼의 살해 장면과 그 사건이 벌어지던 날 밤 찰스의 아들인 폴 H.(Paul H.)가 다른 상류층 자제들과 함께 호화롭고 난잡한 파티를 즐기는 장면을 병치하고 있는 점에서도 드러난다. 자메이카 지배층은 크리스토퍼 사건에 대해 듣고도 여전히 파티와 일광욕을 즐기며 그 사건을 자신들과 아무 관련이 없는, 그저 무례하고 술에 취한 청년의 미친 짓에 불과한 것으로 여긴다. 크리스토퍼 사건은 클레어에게 자메이카 지배층과 마치 앵무새처럼 미소 짓고 있는 대영제국인 주장인 여왕 중 누가 더 경멸을 받아야 할 존재인가라는

질문을 던지게 하는데(90), 이 질문은 클리프가 클레어의 서사를 묘사하는 중간 중간에 자메이카의 현실을 보여주며 계속해서 묻고 있는 것이기도 하다. 크리스토퍼를 만든 것은 다른 누구도 아닌 바로 “주인의 과거를 자신들(우리 자신의) 것으로” 삼은 자메이카인들이라는 자각이 담긴 이 질문을 작가를 대신해 가장 분명하게 표현하는 이는 클레어의 동지이자 친구인 해리/해리어트(Harry/Harriet)이다.

그런데 이곳에서 우리는 과거의 사람들이야. 사람들을 채찍으로 매질할 정도로 과거에 속해있지. 사람들이 노예들이 먹던 대로 옥수수가루와 마른생선만으로 살아갈 수 있을 거라고 생각해. 호텔에는 플랜테이션 인이나 상수시라고 이름을 붙이지. ... 특이한 과거지. 왜냐하면 주인의 과거를 우리자신의 것으로 받아들인 것이니까. 그게 위험한 것이지.

But we *are* of the past here. So much of the past that we punish people by flogging them with cat-o'-nine-tails. We expect people to live on cornmeal and dried fish, which was the diet of the slaves. We name hotels Plantation Inn and Sans Souci. . . . A peculiar past. For we have taken the master's past as our own. That is the danger. (127)

따라서 클레어가 마침내 자메이카로 돌아가기로 결심할 때 그것은 그녀의 어머니처럼 크리올로서가 아니다. 그것은 크리올로서의 모든 특권과 함께 “식민화된 아이”로서 그녀가 누리던 모든 혜택을 버리고, “주인의 과거를 우리자신의 것으로” 받아들여 억압과 착취의 계급체계를 만들어낸 자메이카, “그런 점에서 영국인들보다 더 영국적인”(they are more English than the English in that regard; 203) 자메이카의 지배층인 자신의 어머니와 아버지 같은 크리올들이 덩글의 희생을 토대로 특권을 유지하며 사는 자메이카를 바꾸는 여전사로서다. 그리고 그것은 동시에 자메이카를 속박하고 있는 “주인의 과거”를 벗어버리고 자메이카의 새로운 과거, 곧 역사를 쓰기 위해서이기도 하다. 클레어는 자메이카에 돌아와 자메이카 혁명을 위해 투쟁하는 게릴라 집단에 가담하며, 할머니에게 물려받은 집과 땅을 운동을 위해 헌납한다. 그렇다면 클레어는 고향으로 돌아와 분열된 자아를 회복하고 자메이카의 새로운 역사이기도 한 새로운 미란다의 이야기를 쓰는데 성공하는가. 대답은 부정적이다. 클레어의 귀환은 작가 클리프의 표현대

로 “비극적”(“Clare Savage” 265)이다. 마리나 워너가 미란다와 캘리번의 새로운 사랑을 통해 “마법 같은 화해”를 꿈꾸었다면, 클리프는 클레어의 실패와 죽음을 통해 그것이 현실에서 얼마나 어려운 일인가를 이야기한다.

클레어도 워너의 미란다처럼 캘리번과의 연대/사랑을 꿈꾼다. 하지만 클리프의 소설에서 20세기의 캘리번들은 새로운 사랑을 시작하기에는 역사가 그들에게 남긴 상처가 너무 깊다. 소설에는 두 명의 캘리번적 인물이 등장한다. 마리아 헬레나 리마(Maria Helena Lima)는 그 중 한명인 크리스토퍼의 “복수”가 “진정으로 혁명적인 몸짓”을 보여준다고 의미부여를 하고 싶어 한다(42). 하지만 그것이 앞서도 지적했듯이 차별과 억압에 기초한 사회가 만들어낸 분노이자 “복수”인 것은 맞지만 그의 살해에서 새로운 사회를 여는 긍정적 움직임을 찾기는 힘들다. 작가자신도 밝히듯이 크리스토퍼의 살해는 “자기혐오”에 기초하고 있으며(Schwartz 613) 크리스토퍼가 백인인 주인집 가족들보다 자신과 처지도 같고 피부색도 같은 하녀 마비스(Mavis)를 한층 더 잔인한 방식으로 살해한다는 점은 이를 잘 보여준다. 크리스토퍼는 마비스의 모습에서 자신을 보며 그녀를 난도질하며 결국 자신을 해하고 있는 것이다.

또 한명의 캘리번은 클레어가 런던에서 만난 흑인 미국인인 보비(Bobby)이다. 그는 베트남전에 참전해 주인인 백인들의 개가 되어 베트남 여인을 농락했으며 제초제를 뿌려 자연을 파괴하고 미국인들이 베트남인들을 도륙하는데 협조했던 탈영병이다. 베트남전에서 그가 뿌린 제초제는 그에게 아물지 않는 육체적 상처를 남겼고 또 그 경험은 그보다 더 깊은 정신적 상처를 남겼다. 클레어는 자메이카로 돌아가는 것까지 미루며 그에게 집착한다. 미란다가 “분노의 입을 멈추게 하기 위해” 조지와 밤을 보냈듯이, 클레어는 그의 곁에서 갖은 방법을 써서 그의 다리 상처를 아물게 해주고 싶어 한다. 하지만 클레어의 노력은 워너의 미란다와는 다르게 어떤 결실도 낳지 못한다. 보비는 클레어가 자신의 아이를 임신했다는 것을 알고 아무 말도 없이 클레어를 떠난다. 그의 아물지 않는 상처와 함께 그가 끝까지 자신의 상처가 생긴 경위를 클레어에게 솔직하게 털어놓지 못하는 모습은 크리스토퍼와 마찬가지로 보비가 안고 있는 역사의 짐이 새로운 희망, 관계를 꿈꾸기에는 너무도 무거움을 보여준다. 클리프는 클레어와 보비의 ‘사랑’을 클레어가 보비의 아이를 유산하고 그 결과 생식능력을 상실하게 되는 것으로 마무리하며, 그 ‘사랑’의 불가능함을 다시 한 번 강조한다.

위너가 기원하던 섬의 정치적, 경제적 독립도 클리프의 소설에서는 참으로 요원한 일로 그려진다. 소설은 클레어가 가담한 케릴라 부대가 다국적 자본의 영화 촬영현장을 공격하는 장면으로 마무리된다. 『태풍』 다시쓰기의 마지막을 소설의 주인공인 클레어가 자메이카 도착 여전사인 내니(Nanny)의 투쟁이야기를 할리우드식 삼류 사랑 이야기로 왜곡하려는 서구자본의 움직임에 맞서는 것으로 쓰고 있다는 점이 흥미로운데, 클레어의 이 싸움은 실패한다. 그것도 총 한번 쏘보지 못하고 자메이카 군대의 공격을 받아. 다국적 자본의 힘은 케릴라 내부인을 매수하고 자메이카 군대를 움직일 정도로 강력하고, “자메이카인들은 한 푼을 위해서 무슨 짓이든 다 할 정도로”(Jamaican will do anything for a buck; 202), 심지어 자신의 동료를 팔아넘길 정도로 허약하다. 이 공격으로 바로 여전사 내니의 후예인 클레어는 영화에 내니를 위협하는 야만인으로 출연한 크리스토퍼와 함께 사망한다. 그리고 자메이카 여전사를 멜로 드라마의 상투적 여주인공으로 만들려는 서구자본의 시도에 맞서는 클레어의 싸움도 실패한다.

클리프는 인터뷰에서 클레어는 실패했지만 소설의 결말이 비판적인 것은 아니라고 이야기한다. 그리고 클레어는 죽었지만, 그녀의 정신적 자메이카 동지인 해리/해리어트의 생사는 불분명하며 그것은 그들이 같이 시작한 싸움이 계속될 것임을 의미한다고 덧붙인다(Schwartz 602). 클리프가 결코 낙관적이지 않은 소설의 결말에 해리/해리어트의 존재를 희망의 근거로 남기는 것은 특별한 의미가 있다. 왜냐하면 그녀는 크리스토퍼와 보비는 물론 클레어까지도 실패한, 서구역사의 짐과 이데올로기에서 벗어난 탈식민주체의 가능성을 보여주는 인물이기 때문이다. 결국 클리프가 찾은 새로운 미란다이기 때문이다. 남성(해리)으로 태어났지만 여성(해리어트)이 되기로 선택한 그녀는 어린 시절에 백인 영국 병사에게 강간을 당한 상처를 간직한 인물이다. 그런데 그녀는 자신이 백인 병사에게 당한 강간이 백인들의 지배 아래에 있는 자메이카인들의 집단적 경험의 일부일 뿐이지 “상징”임을 거부한다.

나는 살아오면서 **상징**이라고 생각하고 싶었어. 그가 내게 한 것이 그들이 우리 모두에게 한 짓의 한 상징이며 우리 중의 누군가도, 많은 사람들이 역시 그 짓을 서로에게 하고 있다는 것을 언제나 기억하면서. 하지만 그것은 아니야. 나는 단지 내 어머니가 겪었던 일을 겪었던 것에 불과해. 그 이상도 그 이

하도 아니야. 상징도 아니고 알레고리도 아니고, 플라톤의 이야기나 대화에 나오는 그 무엇도 아니지. 오, 아니야. 나는 그저 어린 흑인 소년의 향문에 박힌 거대한 백인 남자의 부푼 성기를 느낀 사람에 불과해. 그거야. 그것이 그 일의 전부야.

I have been tempted in my life to think *symbol*—that what he did to me is but a symbol for what they did to all of us, always bearing in mind that some of us, many of us, also do it to each other. But that's not right. I only suffered what my mother suffered—no more, no less. Not symbol, not allegory, not something in a story or a dialogue by Plato. No, man, I am merely a person who felt the overgrown cock of a big whiteman pierce the asshole of a lickle Black bwai—there it is. That is all there is to it. (129-30)

자신이 간직한 개인적 상처가 “상징”임을 부정하는 것은 그녀가, 그리고 자메이카인들이 집단적으로 겪고 있는 침탈이 인간의 힘으로 바꿀 수 없는 고정된 것으로 인정하지 않겠다는 선언이며 또 그에 맞서 싸우겠다는 선언이기도 하다. 물론 카텔리의 지적처럼 해리어트가 그려 보이는 “어린 흑인 소년”의 모습은 “거대한 백인 남자”의 욕망과 폭력 앞에서 너무도 무력해보이며, 이 이미지는 자메이카인들이 “거대한 백인 남자”로 대변되는 것들에 맞서 싸우는 것이 불가능에 가까울 정도로 어려운 것임을 다시 한 번 상기시키는 것이기도 하다(114). 하지만 소설은 해리어트가 강간이 단지 “거대한 백인 남자의 부푼 성기를 어린 흑인 소년의 향문에 박힌” 것에 불과하다고 여겼듯이, 자메이카인들이 서구역사의 짐과 이데올로기에서 벗어나는 길은 지배와 종속의 현실을 인정하면서도 그것을 “상징”으로 인정하기를 거부할 때만, 즉 지배와 종속의 현실을 “상징”으로 당연시하지 않고 저항하기를 포기하지 않을 때만 가능하다는 것을 이야기한다¹⁰.

¹⁰ 클리프가 그녀의 소설에서 마지막 남은 희망을 담은 존재이자, 또 클레어를 계승한 진정으로 새로운 미란다라 할 수 있는 해리어트를 남성으로 태어났지만 여성으로 살아가기로 선택한 인물로 설정하는 것은 흥미롭다. 해리어트의 이 선택은 자메이카의 상황을 “상징”으로 수용하는 것을 거부하는 것과 마찬가지로 젠더 역시 생물학적으로 결정되는 것이 아니라 선택과 행동에 의해서 만들어어나가는 것이라는 레즈비안 작가 클리프의 생각을 엿볼 수 있게 해준다.

4. 글을 나오며

위너와 클리프가 자신의 분신이기도 한 20세기 미란다들에게 마련한 결말은 너무도 대조적이다. 동일한 관심사에 동일한 지역을 배경으로 삼아 불과 5년의 차이를 두고 나온 두 소설에서 발견되는 이 차이는 놀라우면서도 흥미롭다. 그 차이는 일차적으로 위너와 클리프가 서 있는 위치가 다르다는 점에서 나오는 듯하다. 마리아 위너의 미란다는 그녀의 몸속에 흐르는 카리브해 흑인의 피를 의식하고 또 그들과의 유대를 꿈꾸지만 그래도 그녀는 여전히 영국인이다. 미란다가 아버지의 기획을 벗어나기 위한 그녀의 싸움의 과정에서 얻은 가장 중요한 인식 중 하나는 그녀가 아무리 캘리번들에게 깊은 죄의식과 책임감을 느낀다고 해도 자신은 결코 흑인이 될 수는 없다는 것이다(389)¹¹. 흑인인척 하는 것이 답이 되지는커녕 자신과 세상을 속이는 일이 될 수 있다는 그녀의 깨달음은 타자를 공감의 대상으로 포섭하기를 경계하고 타자의 타자성을 인정한다는 점에서 소중한 깨달음이자 그녀가 캘리번들과 진정한 연대의 길로 나가는 첫걸음이라고 할 수 있다. 따라서 미란다는 선택은 ‘백인’으로서 이루어진 것이며 그녀의 선조의 식민사로 시작된 역사의 질곡에서 벗어나기 위해 백인인 그녀가 할 일을 찾는 것이다. 미란다는 의심과 주저가 없는 것은 아니지만 캘리번과의 “마법 같은 화해”를 꿈꾼다. 그리고 이를 통해 신/식민주의를 넘어선 서구와 캘리번의 섬 간의 화해와 공존을 기원한다. 어떻게 보면 위너의 “마법 같은 화해”는 셰익스피어의 『태풍』처럼 현실을 변화시키는 인간의 힘에 희망을 거는 것이며, 그런 점에서 『태풍』에 저항하면서도 그 정신을 이어받는 것이라고 할 수 있다. 그런데 위너가 꿈꾸는 “마법 같은 화해”가 지나치게 낙관적이지 않은가라는 의심을 지울 수가 없다. 이 의심은 특히 그녀의 소설을 클리프의 소설과 함께 읽을 때 더 증폭된다.

¹¹ 미란다는 이 깨달음이 분명하게 표현되는 것은 그녀가 샤카를 다시 만나 갑작스럽게 그에 대한 사랑을 느끼면서, 혹시 그것이 인종주의적 환상이 아닐지 주저하는 대목에서이다. 그녀는 자신이 곱슬머리를 강조하며 흑인인척 행세했던 것이 “기만”이었던 점처럼, 혹시 샤카에 대한 그녀의 욕망도 이상화된 타자를 통해 자신의 결핍을 메우려는 시도가 아닐지 의심한다. “You’re trapped in the fantasy, that someone like him could melt you and take you down to the thing you’ve lost touch with - the longed-for, missing Primitive. Light my fire! Show me paradise! Blow me away! Be an animal, show me the beast inside! I am such a fucking racist, . . . Self-hating, denying my links. But it felt like a fraud when I used to pretend to pass for black in those days. It wasn’t any kind of answer, Xanthe was right, really” (388-89).

희망이 설득력을 갖긴 위해선 희망을 방해하는 절망적 현실을 끝까지 보는 일이 먼저 필요하다. 하지만 워너가 찾은 희망이 과연 그런지는 의심스럽다. 클리프의 소설과 함께 볼 때 화해의 대상인 타자의 삶과 역사를 알려고 하는 워너의 의지와 노력이 너무 부족한 것이 아닌가라는 생각이다. 워너가 영국인이며, 작품 분석에서 지적했듯이 이 소설에서 그녀의 초점이 식민의 역사가 식민지 지배자들의 후손들에게도 남긴 상처를 살피는데 있다는 점을 인정한다고 해도, 20세기 섬의 상황에 대한 그녀의 관심은 너무 표피적인 듯 보인다. 워너는 식민지 개척 350주년 기념식에 참석하기 위해 미란다가 아버지 키트, 고모 잔테와 함께 섬을 방문하는 사건을 통해 20세기 섬의 모습을 형상화한다. 그런데 주로 미란단의 눈으로 그려지는 섬과 섬주민들의 모습은 그저 잠깐 다니러 온 관광객의 눈에 비친 그것일 뿐이다. 미국에서 공부하고 활동 중이지만 자메이카에서 나고 자란 클리프의 소설이 “주인의 과거를 우리자신의 것으로” 받아들여 “영국인들보다 더 영국적인” 계급체계를 만들어낸 자메이카의 신식민적 상황을 뒤흔들게 그려냈다면, 워너는 섬주민들의 모습을 가난하지만 선하고, 외국인을 증오하지만 또 그들을 두려워하는 하나의 낯설지만 두려운 집단으로 형상화한다. 물론 워너의 소설에서도 섬은 정치적 독립은 이루었지만 여전히 서구 자본의 지배하에 있고, 또 압둘 말리크의 쿠데타를 통해 이 서구자본의 꼭두각시 노릇을 하는 섬의 지도층과 섬 민중간의 반목과 갈등이 언급되고 있기는 하다. 하지만 그저 언급만 될 뿐이지 워너는 클리프처럼 그것을 본격적으로 문제 삼아 형상화하지 않는다. 물론 앞서도 지적했듯이 클리프와 달리 워너의 초점은 수치스런 조상의 역사와 싸우는 영국인 미란단의 이야기이며, 그런 워너의 소설에서 클리프에 맞먹는 20세기 섬의 상황에 대한 관심과 통찰을 구하는 것은 공정하지도 적절하지도 않을 수 있다. 하지만 이 질문을 던지게 만드는 것은 미란단의 성장과 섬의 독립을 병치시키는 워너 자신이다. 워너는 미란다와 샤카의 연대/사랑에 만족치 않고, 새로 섬의 지도자 된 아탈라의 선언을 축복하며 서구와 캘리번의 섬 간의 “마법 같은 화해”까지 꿈꾸는 욕심을 낸다. 하지만 그 화해가 화해의 대상인 타자의 삶과 역사에 대한 인식에 기반하고 있지 않기에 그것은 워너의 소망충족에 지나지 않게 되며, 따라서 그녀가 이야기하는 희망은 허망하다.

워너의 소설에서 미란단의 서사를 감싸고 있는 세라핀(Serafine)의 우화 증괴물 만지쿠(Manjiku)와 아마테(Amade) 이야기(217-26)는 워너가 이야기하는

‘화해’가 허망함을 넘어 매우 위험한 이데올로기가 될 수도 있음을 보여준다는 점에서 흥미롭다. 만지쿠는 섬주민들이 만들어낸 이야기 속의 바다괴물이며, 샹탈 자부스(Chantal Zabus)의 지적처럼 피부가 흰 바다괴물이 여인처럼 아이를 갖고 싶어 주로 섬 원주민 여인들을 삼키는 모습에는 섬과 섬의 여인들을 침탈한 유럽 침략자들의 모습이 담겨있다(143). 세라핀의 이야기 속에서 만지쿠는 진정한 사랑을 위해 스스로 목숨을 버리고 바다에 뛰어든 섬 원주민 여성 아마테를 삼키고, 마치 개구리가 공주의 키스로 마법이 풀려 왕자가 되었듯이 마법이 풀려 잘 생긴 청년이 되며 아마테는 그의 신부가 된다. 자부스를 비롯해서 많은 비평가들이 아마테의 모습에서 미란다의 모습을 보듯 소설은 세라핀의 이 우화를 미란다(그리고 그녀를 통해 워너가) 찾은 ‘화해’에 비추어 볼 것을 요구한다(Zabus 143; Chedgzoy 116). 그런데 자신을 버리는 진정한 사랑만이 괴물의 마법을 풀고 그를 인간으로 바꿀 수 있다는 이 우화가 전하는 메시지는 워너의 화해를 매우 위험한 것으로 느껴지게 만든다. 왜냐하면 그것은 책임을 오히려 피해자인 여인들, 그리고 섬주민들에게 돌리고 ‘사랑’이라는 허울 좋은 이름으로 자신을 버리기를, 다시 말해 또 한 번의 희생을 요구하는 것이기 때문이다.

한편 클리프가 쓴 미란다 이야기는—마치 그것이 겨냥하고 있는 것이 『태풍』만이 아니라 『인디고』이기도 한 양—워너가 꿈꾸는 미란다와 캘리번 간의, 그리고 제 1세계와 제 3세계간의 화해가 현실에서 가능하지 않음을 보여준다. 이것은 클리프의 미란다인 클레어가 크리올로서의 특권과 “식민화된 아이”로서 받았던 혜택을 버리고 마주한 과제가 자메이카의 신식민적 상황이기 때문이며, 클레어의 실패는 신식민주주의의 극복이 워너가 이야기하는 무조건적 사랑’이나 타자에 대한 이해만으로는 해결할 수 없는 사회구조적 문제임을 분명히 한다. 특히 클레어가 혁명뿐 아니라 사랑에서도 실패하는 모습은 카텔리의 지적처럼 클리프가 “프로스페로뿐 아니라 정치적으로 구원되고 성공적으로 짝을 찾은 캘리번적 인물이 구현하고 있는 가부장적 권위까지도” 거부하고 있음을 보여주는 것이기도 하며 (117), 클리프의 클레어는 미란다이자 동시에 여성 캘리번으로서 흑인 여전사의 길을 택하고 있다.

그런데 클리프의 소설에 대해서는 그녀가 보는 제 3세계 자메이카의 상황이 너무 절망적이지 않은가라는 질문이 자주 제기되곤 한다. 그리고 그 질문에는 흔히 그녀가 자메이카인지만 자메이카의 특권층 출신이자 또 미국에서 작가로 활동

중인 지식인이며, 그녀의 소설이 겨냥하는 독자 역시 자메이카인들이 아니라 영어를 사용하고 서구의 문화적 전통에 익숙한 제 1세계인들이기 때문이 아니겠냐는 의심의 눈초리가 따르곤 한다¹². 이미 자메이카 사회를 떠난 지식인, 특권층의 눈으로 보기 때문에 자메이카 캘리번들의 모습에서 어떤 희망의 가능성도 찾지 못하는 것이고 또 자메이카 사회의 변화가능성에 대해서도 것처럼 부정적이지 않은 것 아닌가라는 지적이다. 클리프는 이 의문들에 대해 정면으로 반박을 하지도 않으면서 또 희망에 대해서도 이야기하지 않는다. 오히려 인터뷰에서는 소설보다 더 분명하게 현재 자메이카의 상황은 매우 절망적이며 자신은 자메이카에서 어떤 의미 있는 정치적, 사회적 변화가 가능하지 않다고 본다고 단언한다(Schwartz 611). 그리고 앞서도 지적했듯이 자신이 소설에서 보여주고자 한 유일한 희망이 있다면 그것은 헤리어트가 살아남았을 수도 있으며 그녀의 저항이 계속될 것이라는 점이라고 한다. 클리프의 이 언급은 자신의 소설쓰기를 ‘창문이라고는 없고 절대 부술 수도 없는 쇠로 된 방에 갇힌 사람들을 깨워서 갇혀있다는 사실을 알려주는 일’에 비유했던 중국 소설가 루쉰의 글을 연상시킨다(26). 19세기 초 일본 제국주의 치하 중국의 암울한 상황에 대한 현실인식을 담고 있는 이 비유에서 루쉰은 소설이 할일이 암울한 상황을 탈출할 방법을 찾아 알려주는 것이 아니라, 쇠로 된 방에 갇혀있으면서도 깊은 잠에 빠져 그 사실을 모르는 사람들을 깨워 갇혀있다는 것을 알려주는 것이라고 이야기한다. 그래서 그들이 자신이 마주한 절망적 상황을 직시함으로써 절망에 절망하게하며, 그를 통해 투쟁에 나서도록 하는 것이라는 것이다. 클리프에게도 이 소설이 바로 그런 의미가 아닐까 싶다. 그녀에게도 ‘희망’은 ‘창문이라고는 없고 절대 부술 수도 없는’ 절망적 현실에 눈을 감지 않고 직시하는 것, 곧 싸움을 멈추지 않는 것과 동의어일 뿐이고, 또 그것이 그녀가 아버지의 기획에 대항한 투쟁을 멈추지 않는 헤리어트를 새로운 미란다이자 동시에 여성 캘리번으로 창조하며 하고자 하는 이야기일 것이다.

주제어 | 식민주의, 탈식민주의, “미란다의 뒷”, 셰익스피어, 『태풍』, 마리나 워너, 『인디고 혹은 바다의 지도그리기』, 미셸 클리프, 『하늘로 통하는 전화는 없다』

¹² Schwartz 595-619, Lima 35-56 참조.

인용문헌

- 루쉰. 『루쉰전집』. 루쉰전집번역위원회 옮김. 2권. 그린비, 2010.
- 이경란. '초국가적 이주와 인종화된 포스트식민정체성의 정치학: 미셸 클리프의 『하늘로 통하는 전화는 없다』』 『안과밖』 28 (2010): 369-98.
- Barker, Francis and Peter Hulme. "Nymphs and reapers heavily vanish': The Discursive Con-texts of *The Tempest*." *Alternative Shakespeare*. Ed. John Drakakis. London: Methuen, 1985. 191-205.
- Brown, Paul. "'The Thing of Darkness I Acknowledge Mine': *The Tempest* and the Discourse of Colonialism." *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Ed. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. Manchester: Manchester UP, 1985. 48-71.
- Cakebread, Caroline. "Sycorax Speaks: Marina Warner's *Indigo* and *The Tempest*." *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*. Ed. Marianne Novy. London: MacMillan, 1999. 217-36.
- Cartelli, Thomas. *Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations*. London: Routledge, 1999.
- Chedzoy, Kate. *Shakespeare's Queer Children: Sexual Politics and Contemporary Culture*. Manchester: Manchester UP, 1995.
- Cliff, Michelle. *No Telephone to Heaven*. New York: Vintage, 1989.
- _____. "Clare Savage as a Crossroads Character." *Caribbean Women Writers: Essays from the First International Conference*. Ed. Selwyn Reginald Cudjoe. Wellesley: Calaloux, 1990. 263-68.
- Donaldson, Laura E. *Decolonizing Feminisms: Race, Gender, and Empire Building*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1992.
- Leininger, Lorie Jerrell. "The Miranda Trap: Sexism and Racism in Shakespeare's *Tempest*." *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Ed. Carolyn Ruth Swift Lenz. Urbana: U of Illinois P, 1980. 285-94.
- Lima, Maria Helena. "Revolutionary Developments: Michelle Cliff's *No Telephone to Heaven* and Merle Collin's *Angel*." *Ariel: A Review of International English Literature* 24.1 (1993): 35-56.
- Loomba, Ania. *Gender, Race, Renaissance Drama*. Delhi: Oxford UP, 1992.
- Nixon, Rob. "Caribbean and African Appropriations of *The Tempest*." *Critical Inquiry* 13 (1987): 557-78.
- Schwartz, Meryl F. "An Interview with Michelle Cliff." *Contemporary Literature*

- 34.4 (1993): 595-619.
- Sethuraman, Ramchandran. "Evidence-cum-Witness: Subaltern History, Violence, and the (De)formation of Nation in Michelle Cliff's *No Telephone to Heaven*." *Modern Fiction Studies* 43.1 (1997): 249-87.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Ed. David Lindley. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Warner, Marina. *Indigo or, Mapping the Waters*. London: Vintage, 1993.
- _____. "Between the Colonist and the Creole." *Unbecoming Daughters of the Empire*. Ed. Shirley Chew and Anna Rutherford. Hebden Bridge: Dangaroo, 1993. 199-204.
- Williams-Wanquet, Eileen. "Marina Warner's *Indigo* as Ethical Deconstruction and Reconstruction." *Critique*, 46.3 (2005): 267-82.
- Zabus, Chantal. *Tempests After Shakespeare*. New York: Palgrave, 2002.

ABSTRACT

Modern Mirandas' Rewriting of Shakespeare's *The Tempest*: Marina Warner's *Indigo or, Mapping the Waters* and Michelle Cliff's *No Telephone to Heaven*.

Yeung-ah Kim

For feminist critics and writers, Shakespeare's *The Tempest* has been an unsatisfactory as well as an embarrassing text because the contradictory position of Miranda in the play represents that of all 'white' or privileged women in the colonial project. Despite her small and comparatively passive role, Miranda is crucial to the play's dynamics of power in so far as Prospero justifies Caliban's enslavement by his attempt to rape her. Her position is contradictory in that her participation in her father's colonial project confirms her subordination to her father while she seems to be an beneficiary. What we've witnessed since 1980s is women writers' attempt to rewrite *The Tempest* to create a modern Miranda who refuses to be in 'the Miranda's trap, being forced into unwitting collusion with domination by appearing to be a beneficiary.' In placing Miranda at the center of their narrative, women writers challenge not only Shakespeare's *The Tempest* but also anti-colonial revisions of the play, which mostly focus on creating Caliban as a figure of resistance. Their rewritings can thus be described as the attempt to reconsider post/colonialism and the complex interrelations between gender and racial difference from the viewpoint of women by giving voice to female presences, which are erased and silenced alike in Shakespeare's and Caliban-centered appropriations of the play. Through this, they also strive to find themselves a way out of 'the Miranda's trap,' in which they are caught as the descendents of Miranda. Marina Warner's

Indigo or, Mapping the Waters (1992) and Michelle Cliff's *No Telephone to Heaven* (1987) are perhaps the most ambitious recent attempts by contemporary women writers' to rework *The Tempest*. In both novels, the heroine is a modern Miranda in the twentieth century and the main narrative is their struggle to escape from the father's plot. However, the new plots Warner and Cliff write for their Mirandas are distinctively different and even in contrast to each other. This article aims to examine their differences and the implications of them.

Key Words | colonialism, post-colonialism, "Miranda Trap," Shakespeare, *The Tempest*, Marina Warner, *Indigo or, Mapping the Waters*, Michelle Cliff, *No Telephone to Heaven*.