



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사 학위논문

시선과 접촉:

D.H. 로렌스의 『연애하는 여인들』 속
구드룬과 어술라

2018년 2월

서울대학교 대학원
영어영문학과 문학전공
송첫눈송이

국문초록

본 논문은 D.H. 로렌스의 『연애하는 여인들』(*Women in Love*, 1920)에 등장하는 구드룬과 어슐라 자매가 서로 다른 인식 방법에 따라 대상을 바라보고 있음을 살피고, 이를 통해 소설이 당대 서구의 주류적 대상 인식 방법에 대한 로렌스의 비판 및 그에 대한 대안을 제시하고 있음을 주장하고자 한다. 구드룬과 어슐라의 대상 인식은 각각 시각적인 것과 비시각적인 것으로 나뉠 수 있다. 로렌스는 작품을 통해 이 두 자매들의 인식 방법을 비교·대조하여 자매들의 연애가 어떻게 실패하고 성공하는지를 그 결과로 제시하는 일종의 실험과정을 수행한다.

우선 I장에서는 논의를 본격적으로 전개하기 위해 왜 『연애하는 여인들』을 이해하기 위해 두 자매를 비교하여 보는 것이 중요한가를 설명하고, 로렌스의 인식론에 대한 그간의 연구사를 검토한다. 또한 로렌스의 편지들과 에세이를 중심으로 로렌스의 미학적 사유를 살펴보고, 이에 따라 구드룬과 어슐라의 인식론을 구별한다.

이어 II장에서는 구드룬 및 그녀가 대변하는 대상을 지적·의식적으로 파악하는 시선을 다룬다. 구드룬은 작품에서 모더니스트 예술가로서 서구 전통의 지적인 시선을 답습하는데, 그녀의 시선은 대상을 정형화할 뿐만이 아니라 자기 자신의 모습을 점검하고 재단한다. 구드룬은 시각적인 정보를 통해서만 타인을 이해하고 자신의 견해를 제시하기에 관능을 통한 총체적인 대상 인식을 이끌어내는 것에 실패한다. 일례로 그녀는 시선으로 제대로 파악할 수 없는 “어둠”에 큰 두려움을 품으며, 타자와의 관계형성에 있어서도 시선이 작용할 수 있는 거리를 언제나 유지해야만 한다. 그녀의 연인 제럴드는 서구 기독교 전통의 빛과 연결되는데, 시선을 통한 인식과정에서 대상의 색을 나타내고 모양이나 형태를

인식시키는 매개가 곧 빛이라는 점에서 두 사람의 관계는 그 자체로 시각적 인식의 운명을 대변한다. 삶의 본질을 그저 시각에 의존해 바라보기만 하는 관찰자(onlooker)적 인식 방법에서 탈피하지 못한 둘의 사랑은 결국 설산 한 가운데에서 파멸을 맞는 제럴드의 죽음으로 좌절된다.

III 장에서는 구드런의 시선과 대비되는, 특히 촉각과 접촉을 중점으로 어슐라의 비시각적 대상 인식을 다룬다. 어슐라는 육체성의 중요함을 인지하는 삶의 관여자(partaker)로서 로렌스의 직관적 인식론을 실천한다. 그녀는 내면의 눈을 통해 대상을 바라보는 모습을 보임으로써 로렌스가 주장하는 “뿌리 시각”을 지닌 인물이다. 그녀는 대상을 지식적으로 소비하고 정형화하는 대신 인식을 공감각적으로 확장시키며 종반에는 대상에 가까이 다가가 접촉한다. 구드런과는 달리 그녀는 “어둠”에 익숙한데, 작품에서 어둠은 서로 다른 것들 간의 경계를 허물어 만물을 접하고 품을 수 있는 커다란 용기로서의 성격을 갖는다. 어슐라는 지식과 논리에 기반 하여 대상을 바라보려는 정신적 인식 방법과 본능적이고 감각적인 인식 방법 사이에서 크게 고뇌하는 연인 버킨을 본능적 직관의 영역으로 끌어내며 함께 충만한 관계를 형성한다.

주요어 : D.H. 로렌스, 『연애하는 여인들』, 시각과 비시각, 시선, 촉각, 접촉, 지식, 직관, 본능.

학 번 : 2010-20016

목 차

국문초록	i
I. 서론	1
II. 구드룬의 시선 혹은 지성적 인식	26
III. 어슐라의 비시각적 대상 인식과 접촉	54
IV. 결어	78
Works Cited	81
Abstract	87

I. 서론

본 논문은 『연애하는 여인들』(*Women in Love*), 1920)의 두 인물, 즉 어슐라와 구드런 자매에 대한 읽기를 통해 D. H. 로렌스가 어떻게 시각적 인식론을 비판하고 대안적인 인식론을 제시하는가를 살펴보고자 한다. 로렌스의 미학적 사유의 핵심에 어떻게 대상을 인식하고 그와 관계맺을 수 있는가에 대한 문제의식이 있다면, 소설에서 이를 뚜렷이 드러내는 것이 바로 주인공 자매들인 어슐라와 구드런, 그들의 연인인 버킨과 제럴드 간에 존재하는 대비다. 어슐라가 비시각적인 방식으로 대상과 소통하고 궁극적으로는 접촉을 통해 대상과의 거리를 좁히는 인식 방법을 구현한다면, 구드런은 대상을 시각적인 정보로 분석, 그것을 더 이상 움직일 수 없이 축적되는 지식으로 고착시키는 모습을 보인다. 로렌스는 구드런의 시각적 인식으로 인해 결국 그녀와 연인 제럴드와의 소통이 실패하고 둘의 관계가 잔혹하게 파괴되는 모습을 그림으로써 후자의 인식 방법을 비판한다. 무엇이든 대상을 정형화하고 완결지으려는 (finalise) 구드런과는 달리 어슐라는 연인인 버킨과의 대화를 통해 지속적으로 서로의 의견을 수정하고 이해하려는 노력을 보이며, 둘은 “삶과 자유가 가득한” (full of life and liberty, WL 436) 관계로 발전하게 된다. 감정, 직관, 그리고 본능 등이 지식과 조화를 이루어 살아있는 대상을 인식하는 어슐라의 방법은 로렌스가 추구한 대안적 인식론을 체현한다고 할 수 있다.

서론에서는 이러한 논의를 본격적으로 전개하기 위한 두 가지 사전작업을 수행하고자 한다. 첫 번째로 왜 『연애하는 여인들』을 이해

1) 이 후부터는 편의상 WL로 표기한다.

하기 위해 두 자매가 중요한가를 설명하고, 소설에서 인물들이 어떻게 구분될 수 있는지를 논하는 그간의 연구사를 검토 및 정리한다. 두 번째로는 로렌스의 다른 작품들, 편지들과 에세이를 중심으로 당시 로렌스의 미학적 사유를 살펴보고, 이에 따라 구드런과 어슐라의 인식론이 시각적인 것과 비시각적인 것으로 구별되며, 이러한 구별이 작품의 핵심적인 문제의식과 닿아있음을 제시한다.

훗날 『무지개』(*The Rainbow*, 1915)와 『연애하는 여인들』로 나누어지는 초고의 본래 제목이 『자매들』(*The Sisters*)이었다는 사실은 어슐라와 구드런 자매가 작품의 주제와 매우 밀접한 위치에 있음을 시사한다. 로렌스가 가넷에게 언급했듯 “그녀의 버킨씨를 만나기 이전에 엘라[훗날의 어슐라]에게 [이성] 경험이 필요해 보인다”(I must have Ella get some experience before she meets her Mr. Birkin. Sagar, *D.H. Lawrence: A calendar of his works*, 47로부터 재인용)는 이유로 집필한 『무지개』와는 달리, 『연애하는 여인들』에서 그녀의 자매 구드런의 존재는 매우 중요하게 자리하고 있다.²⁾ 전작에서 곧잘 “어슐라를 따르던”(she followed Ursula's lead, *The Rainbow*³⁾ 204), 그리고 작품 종반까지 아직 예술가를 꿈꾸는 유망한 학생으로만 등장하던 구드런은 『연애하는 여인들』에 오면, 첫 장면부터 분명한 자신만의 언어를 가지고 어슐라와 대등한 대화를 나누는 인물이 되어 있다.

흥미로운 점은 이 장면이 작품의 1916년의 초고에서 이미 거의

2) 세이거(Keith Sagar)는 로렌스의 주요 편지와 에세이들을 그의 연대기에 따라 정리한 『D.H. 로렌스: 그의 작업의 기록』(*D.H. Lawrence: A Calendar of His Works*, 1979)에서, 로렌스가 『자매들』을 집필하던 1914년의 편지들을 참고할 때, 로렌스가 『무지개』보다 『연애하는 여인들』의 첫부분을 먼저 집필했다고 본다. 『연애하는 여인들』의 전개상 필요에 의해 『무지개』가 집필되었을 수 있다는 것이다. 베크트(Fiona Becket)은 『연애하는 여인들』이 『무지개』의 어슐라로부터 이야기가 이어지며, 이 연장된 이야기를 위해 구드런을 소개한 것이라는 주장을 펼치기도 한다(Becket 57).

3) 이 후부터는 편의상 R로 표기한다.

완성된 상태로 발견되며 이후 출간된 소설에서도 몇몇 단어를 제외하고는 거의 바뀌지 않은 몇 안 되는 대목이라는 사실이다.⁴⁾ 『연애하는 여인들』은 『첫번째 ‘연애하는 여인들’』(*The First ‘Women in Love’*)과 마찬가지로 어딘가에 “내몰려진듯한”(as if brought to bay, WL 10) 공통점을 지닌 두 자매의 상황묘사에서 시작한다.⁵⁾ 현대 이 소설의 완성작과 초고를 비교하는 것에서 한가지 더 눈에 띄는 부분은 크게 다른 두 작품의 결말이다. 『첫번째 ‘연애하는 여인들’』의 결말이 제럴드와 버킨의 이어지지 못한 사랑에 초점을 맞추는 것과 달리, 『연애하는 여인들』에선 구드룬의 퇴장이 분명하게 제시되며(Gudrun went to Dresden, WL 481), 살아남은 연인 어슐라와 버킨이 동성애라는 새로운 주제에 관해 대화하는 장면으로 결말이 난다. 이는 로렌스의 의도가 같은 조건에서 출발한 두 자매의 연애를 제시하여 하나는 실패하여 퇴장하고 다른 하나

4) 베CKET에 따르면 로렌스의 『연애하는 여인들』은 빈번하게 이루어진 수정에 큰 의의가 있다. 이 시기의 로렌스는 완전히 갖추어지고 완결된 소설을 추구하지 않았고, 언제나 새로운 아이디어를 품을 준비가 되어 있는 열린 소설을 준비했다. (Becket 62)

5) 『연애하는 여인들』은 여타 리얼리즘 소설들과 마찬가지로, 집 안에서 결혼을 고민하는 20대 중반의 “여성들”로 시작한다. 각기 교사로서, 또 예술가로서의 전문적인 직업을 지니는 두 자매는, 전통적인 여성의 삶으로부터 벗어나려는 본인들 스스로의 의지를 가지고 있거나 벗어나야만 하는 상황을 가지고 있으며, 세련된 교육을 받은, 근대의 여성들이기에 이들은 자신들이 자라왔던 고향인 벨도버의 탄광촌과 유리되는 것으로 묘사되나, 동시에 새롭고도 분명한 계급에 온전히 속하는 것도 불가하고, 허프(Graham Hough)가 지적하듯, 어떠한 계층으로부터 해방되어 “스스로를 원하는대로 배치할 수 있”(free to dispose of themselves as they like, Hough 73)는 인물들이라는 점이 기존의 소설들과 달리 두 자매에게 공통적으로 주어진 독특한 설정이다. 이러한 상황 속에서 두 자매는 큰 “공허와 끔찍한 균열”(a void, a terrifying chasm, WL 10)을 발견하데, 이들이 어떠한 방향성을 찾으려는 노력도 없이, “아무것도 물질화되지 않는다”(Nothing materializes!, 원문강조 8) 삶에 “결혼”과 같은 강제적인 굴레는 교육지책일 뿐임을 알기 때문이다. 결혼이 “피할 수 없는 다음 단계”(the inevitable next step, 9)일지도 모른다는 점을 인지하고 있으나, 그럼에도 불구하고 결혼의 일상성이, 그리고 “남성들”이 과연 자신들의 삶에 이전과 같은 하나의 성취가 되어줄 수 없다는 회의감을 공유한다는 점에서, 이 두 자매의 이야기는 같은 상황에서 출발한다고 볼 수 있다.

는 생존하는 대비적 구도를 선명히 하는데 있었음을 분명히 보여준다. 이러한 사실을 고려할 때 어슐라와 구드런, 그리고 그들의 연애를 구별하고 양자의 어떠한 차이가 생존과 퇴장을 가르는지에 대한 이해가 작품의 독서에서 중요한 과제가 된다고 말해도 무리는 아닐 것이다.

그러나 특히 초기 비평가들 중에는 두 인물의 비슷한 출발점에 너무 많은 비중을 두어 어슐라와 구드런을 사실상 구분하기 어렵다는 오해가 있었다. 그 가운데 머리 (J. M. Murry)는 로렌스가 “열정적 격렬함”(passionate vehemence, Draper 168)을 통해 예언자가 된 듯 시대의 새로운 개인성(individuality)을 제시하고자 했다고 분석하면서도, 결국 변화의 과도기에 놓인 독자들을 이끌지 못하고 “로렌스 세상의 거주민들로부터 어떠한 개인성도 분간해낼 수 없음” (we can discern no individuality whatever in the denizens of Mr. Lawrence’s world, 170)을 야기했다고 비판했다. 그는 특히 『토요 웨스트민스터 가제트』(*Saturday Westminster Gazette*)에 실린 다른 비평에서 어슐라와 구드런이 “구분되지 않는 성질”(indistinguishable in character, Draper 167)을 지녔다는 주장을 남긴다.

초기 비평가들과는 달리 이 소설의 인물들을 다층적으로 해석하는 경향이 생기게 된 것은 리비스(F.R. Leavis) 이후이다. 리비스는 특히 어슐라-버킨 연인과 구드런-제럴드 연인을 나누어 각각의 관계를 규범적으로 설정함에 따라 두 자매를 분리해서 보기 시작했다. 이때 리비스의 기준은 “삶의 뿌리”(roots of life, WL 428)의 유무다. 리비스가 보기에 구드런은 어슐라와는 달리 “깊이 통합된 삶의 총체성”(profoundly unified totality of life, TWC⁶⁾ 73)을 가지지 못한 채, 자신의 중심이 견고하게

6) 리비스의 저서, 『사고, 언어, 그리고 창의력』(*Thought, Words and Creativity: Art and Thought in Lawrence, 1976*)

박혀있지 않아 삶을 표류할 수밖에 없는 인물이다.⁷⁾ 그러나 그 역시 이 작품의 “드라마적이고 시적인 요점의 대다수”(large part of its dramatic and poetic point, *Novelist* 180)가 곧 브랭웬 자매가 전통적인 결혼에 어울리지 않는 인물들이라는 것을 증명해내는 것에 있다고 언급한다는 점에서, 이들 자매의 차이점을 발견해내는 것보다는 공통적인 시대적 과제에 우선 집중했다고 할 수 있다. 그는 자매가 살아가는 세상이 더 이상 “결혼이 상당한, 의심할 여지없는 위치를 차지한 장소”(in which (say) marriage has its significant and unquestionable place, 180)가 아니지만, 혼인을 제쳐두고 독립하려는 여성들의 불안감을 채워줄 수 있는 것—혹은 적어도 안보이도록 덮어버릴 수 있는 것—에 대해 그럴듯한 대안이 없는 상황이기에 이들이 공통적인 불안감과 문제의식을 공유한다고 본다 (TWC 71). 또한 그가 언급한 두 자매의 근본적인 차이점인 “뿌리”의 기준이 무엇인지에 대한 분석은 여전히 후대 비평가들에게 남겨진 숙제였다.

로렌스의 전기적 배경을 토대로 두 자매의 공통점과 차이점을 찾는 시도 역시 있었다. 예를 들어, “어슐라와 구드룬이 본래 [로렌스의 아내] 프리다”(Ursula and Gudrun were originally Freida, D.H. Lawrence, *Kermode* 66)로부터 발생한 두 인물이라 주장하는 커모드(Frank Kermode)가 여기에 속한다. 하지만 그는 버킨이 위협조의 설교자인 로렌스의 목소리를 내는 것과 마찬가지로 그러한 목소리를 정당하게 비판하는 두 자매를 함께 묶는 바람에 아쉬움을 남긴다. 뒤이어 세이거(Keith

7) 구드룬은 스스로 이 표류에서 오는 자유로움을 갈망하기도 한다. 구드룬이 자신이 이미 잘 이해하고 있는 런던으로 다시 가는 것보다 상트-페테르부르크로 떠나고 싶어 하는 것도 같은 맥락이다 (WL 211). 그녀가 그 새로운 장소에 매혹된 것은 “감정적인, 러시아인들의 다소 뿌리 없는 삶이 그녀의 흥미를 이끌었”(The emotional, rather rootless life of the Russians appealed to her, 211)기 때문이다.

Sagar)는 자신의 책, 『D. H. 로렌스: 삶을 예술로』(*D. H. Lawrence: Life into Art*, 1985)에서 『연애하는 여인들』의 이야기 구조와 언어의 복잡성에서 오는 작품 이해의 어려움을 해결하기 위해 작중 등장인물들과 연결이 되는 로렌스 주변의 인물들을 제시한다. 그녀는 어슐라가 프리다의 일부와 옛 약혼녀 루이즈 버로우(Louise Burrow)의 일부를 토대로 한 인물이고, 구드룬은 에텔레다 버로우(Ethelreda Burrow)와 프리다의 여동생들이 토대라는 주장을 펼치기도 한다. 그러나 커모드와 마찬가지로 세이저 역시 어슐라와 구드룬의 차이점이 어떤 의의를 가지는지에 대해서는 함구한다.

두 자매의 차이가 지니는 의의에 대한 논의가 좀 더 본격적으로 이루어진 것은 이후의 일이다. 워든(John Worthen)은 같은 시대적 배경을 공유하는 어슐라와 구드룬 둘 모두가 사회적 전통을 비판하는 인물이라고 본다. 그러나 그는 구드룬이 사회의 전통 전부를 통째로 부정하기에 그 어떤 “장소에[도] 정착하지 않는다”(remains unattached to place, *D.H. Lawrence and the idea of the Novel*, Worthen 102)는 점을 특이하게 생각한다. 그에 따르면 구드룬은 일말의 여지도 없이 사회 전부를 부정하면서도 “관계나 삶의 방식에 대한 이상을 가지고 있지 않”(no vision of ideal relationship, or a way of life)는다. 이상향을 적극적으로 그리지 않는 인물이기에 그녀는 스스로 부정하는 전통 사회를 떠나려는 근본적 변화 역시 꾀하지 않는다. 따라서 그녀가 전통을 비판하는 방식은 “완전하게 냉소적”(perfectly cynical)이면서도 “살아남기”(surviving)에 집중하는 태도로 나타난다. 작품 속 구드룬은 자신에게 요구되는 전통적인 역할에 대한 반항심을 드러내는 방법으로 대상과의 거리 좁히기를 차단한 상태에서 자신만의 “완벽한 순간들”(perfect moments, WL 419)을 만들어 침묵 속에 시선만이 남도록 한다. 신여성이자 예술가로서 구드룬의 반항

은 아름답고도 조용하게 이루어진다. 어슐라와 버킨이 주로 서로의 거리를 좁히는 감각들을 활용하여 그 의견을 드러내면서 수정하고 정립하는 모습과는 분명 대조된다.

그렇기에 비교적 최근의 비평가들은 『연애하는 여인들』의 인물들 중 특히 어슐라와 버킨이 주로 대화적 관계를 맺는다는 사실에 집중하는 가운데, 구드런은 이와 대조적으로 시각적인 자극을 이용하여 타자를 대하려는 인식론을 보임을 지적한다. 스튜어트(Jack Stewart)는 작가인 로렌스가 어슐라를 묘사해내는 데에 있어 대화와 행동을 통한 “의식의 이동”(movements of consciousness)을 보여준다는 주장을 하면서, 『연애하는 여인들』에서 “언어”(language)가 바로 “능동적이고 직관적인 충동의 존재를 가장 친밀하게 드러내는 매체”임을 강조한다(Stewart 95). 같은 시기에 사빈(Margery Sabin) 역시 생생한 시각적 장면들을 그려내는 것에 더 이상 관심이 없다고 선언한 로렌스의 『연애하는 여인들』로부터 “더 많은 사회적 만남과, 사건들, 그리고 대화의 경우들”이 제시되고 있음을 짚어낸다(Sabin, 109). 로렌스가 시각적 인물 제시의 대안으로 주인공들을 개별적이고 대화적으로 표현한다고 말하며 이 소설 속 인물들의 생동감과 변화무쌍함을 인정하는 벨(Michael Bell)은, 소설 속 인물들의 상황이나 성격은 사전에 규정되고 완결되어 있지 않으며 실제로는 그들이 그 속에서 다양한 가능성을 모색하고 갈등하는 모습을 보인다고 주장한다(107). 블룸(Harold Bloom)은 『연애하는 여인들』의 전개가 실재하는 느낌 없이 꿈결같은 이유로 소설에 빈번하게 등장하는 토론을 꼽는다. 이 소설이 인물들을 표현하는 것에 있어, 인물들의 의식과 독립성이 부딪히는 토론 장면을 주로 통하기 때문이라는 설명이다. 구드런이 충분히 다루어지지 않는다는 점에 있어 이들의 논의는 아쉬움이 남는다. 그러나 어슐라를 이해하는 데에 있어 꽤나 중요해 보이는 논의임

은 사실이다. III장에서 자세히 살펴보겠지만, 어슐라는 버킨과의 관계를 발전시키기 위하여 적극적인 청자 역할을 자처한다. 이는 궁극적으로 버킨과의 거리감을 무너뜨리고 서로에 대한 호기심을 발전시키며 나아가 궁극적으로 버킨과 접촉하는 토대를 만든다.

이후의 연구에서는 구드룬을 제외한 『연애하는 여인들』의 다른 인물들이 시각적이지 않은 방식으로 표현된 이유를 당대 사회상에 대한 로렌스의 인식과 연결 지으려는 노력이 있었다. 피아게순트(Peter Fjagesund)는 그의 책 『D. H. 로렌스의 종말론적 세계』(*The Apocalyptic World of D. H. Lawrence*, 1991)를 통해, 로렌스가 이 소설에서 서구 전통적인 시각적이고 정보적인 인물 제시를 회피한 것의 이유를 전쟁의 한 가운데에 있던 유럽에 대한 좌절감과 직결된 로렌스의 종말론적 사고 때문이라 다룬다. 그는 로렌스가 서구 문명 몰락에 대해 공포에 가까운 확신을 지니고 있었으며 이러한 감정이 특히 『연애하는 여인들』에서 잘 드러난다고 주장한다. 구드룬과 제럴드 커플은 어슐라와 버킨 커플과는 달리 서구 문명을 그대로 “구현하고”(embody, Fjagesund 35) 있고 그에 따라 작품 내에서도 두 사람은 죽음의 그림자를 벗어나지 못한다는 것이다.

그간의 비평가들이 『연애하는 여인들』 속 인물들을 구분하려는 노력 속에서 구드룬이 종종 시각적인 것에 이어져 있는 인물로 정리되었으며, 어슐라는 시각적이지 않은 것에 이어진 것으로 정리되었음을 살펴보았다. 그런데 이때 빠질 수 없는 물음은 로렌스가 과연 두 자매 중 어느 쪽에 더 공감하고 반대하는가에 대한 판단이다. 이에 대해서는 굴지의 비평가들조차 의견이 분분하다. 로렌스의 인물들은 분명히 평면적이고 이분법 적으로 나뉠 수 있는 인물들은 아니기 때문이다.

일례로 대표적인 로렌스 비평가 중 하나인 길버트 (Sandra

Gilbert)는 소설에서 작가와 구드룬을 동일시하는 주장을 펼친다. 그는 주로 로렌스의 시를 다루는 자신의 저서에서 『연애하는 여인들』을 직접 언급하면서, “주요한 의식의 양식 두 가지”(two principal modes of consciousness, Gilbert 147)를 발견할 수 있다고 논한다. 첫째는 “피(血)의 자아”(blood-self)로 치환될 수 있는 어둠, 본능 혹은 직관적 의식이고, 다른 하나는 “뇌-신경 자아”(nerve-brain self)로 표현될 수 있는 분명하고 지식적인 의식이다. 길버트는 “피의 자아”를 다시 말해 “은유적으로 눈이 보이지 않는”(metaphorically blind, 148) 상태라 일컫는다. “최소한 르네상스 때부터 서구에서 전통이 되어왔던 관찰과 논리의 과학적 과정”(scientific process of observation and ratiocination that has been traditional in the west at least since the Renaissance)을 로렌스가 대체하려는 시도가 “피의 자아”를 통한 것이라 말하며 앞서 논의되었던 비평의 일련을 잘 정리하는 듯 보인다. 문제는 길버트가 이 “피의 자아”를, 수초를 그리는 구드룬의 “관능적 시각”(sensuous vision, WL 119)과 동일시하면서 구드룬이 대상을 “지성적 의식”(intellectual consciousness)으로 인지하는 것이 아니라 대상과의 합일을 통한 감각으로 인지하는 인물이라고 해석한다는 점이다.

길버트의 해석은 시각적 대상 인식을 단순히 옳지 못한 인식론으로 바라보는 평면적 작품 해석에 제동을 걸고, 시각에 보다 다층적인 의미를 부여한다는 점에서 작품의 깊은 이해에 중요하게 살펴볼만한 역할을 한다. 그럼에도 길버트는 작품의 첫 장면부터 탄광촌의 “어둠”(darkness)을 두려워하고 표면적 시각적 대상 인식이 필요로 하는 “빛”을 꾸준히 갈망하는 구드룬이 어떻게 “눈이 보이지 않”아야 하는 “피의 자아”와 맞닿아 있는지에 대하여 충분한 설득을 하지 못한다. 이에 대해서는 구드룬을 다루는 II장에서 보다 상세히 살펴보기로 한다.

베켓(Fiona Becket)은 길버트와 대조적인 입장을 펼친다. 그는 한편으로 길버트와 마찬가지로 로렌스가 『무의식의 환상곡』(*Fantasia of the Unconscious*, 1923)에서 묘사하는 “피(血)의 의식”(blood-consciousness)-길버트의 “피의 자아”에 상응하는-을 재조명한다. 즉, 베켓 역시 “뿌리-시각”(root-vision)-길버트의 “관능적 시각”-이 눈을 통해 표면만을 보는 시각과는 달리 어둠 속에서 ‘보지 않는’ 시각이라는 점에서 “피의 의식”과 거의 동등한 지위를 지니는 것으로 본다(it is sufficient to say here that ‘root-vision’ is a form of ‘blood-consciousness’, 80). 그러나 베켓은 소의 시선 앞에서 춤을 추는 구드룬을 두고 “그녀 또한 (모더니즘적인) ‘하얀 형태’”(She is also a (modernist) ‘white form’, 152)라고 평가한다. 베켓의 분석은 시각적인 것과 결부된 구드룬을, 진정한 “뿌리-시각”(root-vision)을 보유하여 무의식 중에 내면을 인지하는 어슬라와 분명히 구별한다.

지금까지의 살펴본 바에 따르면 로렌스가 『연애하는 여인들』을 통해 인물 간의 어떠한 인식론적 대비를 꾀하였음이 분명해 보이는데, 여전히 이를 통해 로렌스가 얻고자 하는 논지가 무엇이었는지를 살펴보는 것이 필요해 보인다. 여기에서 짚어야 할 점은 이같은 인식론적 대비가 단순히 여러 종류의 감각 중 일부를 택하는 것의 문제가 아니며 좀 더 근본적인 수준의 차이와 연결되어 있다는 점이다. 여기에 대해 로렌스가 뜻하는 바를 보다 잘 이해하기 위해서는 우선 그의 편지, 에세이, 단편들을 살펴보고, 로렌스의 미학적 사유 및 그와 결부된 인식론을 살필 필요가 있다.

로렌스는 『아들과 연인』(*Sons and Lovers*, 1913) 이후 ‘시각적’인 집필 방식과 점차 거리를 두었다. 『연애하는 여인들』의 인물묘사 방식이 이전의 서구 리얼리즘 소설과는 달리 인물의 시각적인 면모 및

지식으로서의 정보를 거의 제공하지 않는 것은 『아들과 연인』을 탈고한 직후인 1913년 봄부터 이듬해까지 로렌스가 에드워드 가넷(Edward Garnett) 및 다른 동료들에게 보낸 일련의 편지를 볼 때 다분히 의식적인 선택인 듯싶다. 로렌스는 이 시기의 편지들에서 『무지개』와 『연애하는 여인들』의 두 작품으로 나뉘게 되는 『자매들』의 서술 방식이 “새로운 스타일”(new style, *Letters II* 132)에 입각함을 분명히 한다. 이 글쓰기에는 “뚜렷한 윤곽이 없”(It hasn't got hard outlines, Sargar 38, 로부터 재인용)으나, “구성 방식에 있어 [로렌스에게는] 꽤 정돈되어 있다”(it's pretty neat, for me, in composition, 38). 그가 작품 집필을 시작하며 가넷에게 “『아들과 연인』과는 매우 다르게 모든 것이 분석적이고 조금도 시각화되어있지 않다.”(It is all analytical—quite unlike *Sons and Lovers*, not a bit visualized, *Letters I* 526)고 언급한 부분과 함께, 이전과 같이 “감각과 표상으로 가득 차 딱딱하고 난폭한 방식”(hard, violent style full of sensation and presentation, 526)의 글쓰기를 더 이상 하지 않을 것임을 선언한 것은 이 시기의 로렌스를 논의할 때 자주 인용되는 대목이다.

“뚜렷한 윤곽도 없”고, “조금도 시각화되어있지 않는” 이 새로운 작품 서술 방식은 로렌스가 작품 내에서 인물들을 통해 제시하고자 하는 대상 인식 방법과도 맞닿아 있었다. 이 문제는 1914년 『자매들』을 절반 정도 집필한 시점에 헨리 새비지(Henry Savage)에게 보낸 편지에서 조금 더 설명이 된다. 그는 “내 새 작품에선 라오콘⁸⁾ 식의 몸부림과 비명이 없어졌”(The Laocoon writhing and shrieking have gone from

8) 로렌스가 다른 그리스 조각에서 변치 않는 몰개인성(impersonality)이 표현된다 생각한 것과는 달리, 그에게 바티칸의 라오콘 동상은 격렬한 몸부림과 순수한 괴로움의 개인성을 표현한 상징적인 예술품으로, 에세이 “예술과 개인”(Art and the Individual)을 비롯하여 편지들에도 몇 번 언급이 된다.

my new work, *Letters II* 137)으며 대신 “크고 정적이며 뜨고도 보지 않는 밀로의 비너스의 눈과 같은 정적인 성격”(stillness, like the wide, still, unseeing eyes of a Venus of Melos, 137)을 가지게 되었다고 썼다. 여기에서 로렌스가 지적하는 “정적임”은 앞서 표현된 “시각화”와는 달리 표상의 변화와 움직임의 견어냈을 때 드러나는 근본, 즉 부패하지도 않고 (incorruptible) 고갈되지도 않는(inexhaustible) 기원을 파악하는 힘을 나타낸다(138). 이는 “변화와 몸부림보다 깊은”(It is deeper than change, and struggling, 138) 층위에서 대상에 대한 직관적인 본질을 표현할 수 있는 서술 방식이라는 것이다. 물론 표면적인 개인성의 표현을 거부한 로렌스의 새로운 기법은 역으로 당대 비평가들에 의해 그의 소설이 제대로 받아들여지지 못하는 가장 큰 이유가 되기도 했지만 말이다.⁹⁾

『연애하는 여인들』 이후의 에세이와 단편에서도 이 문제가 로렌스에게 중요했음이 드러난다. 앞서 언급된 길버트와 베켓이 주목하기도 했던 『무의식의 환상곡』 중 「오감」(“The Five Senses”) 장을 자세히 살펴보면, 로렌스의 서구 문명에 대한 비판이 그것이 타자에 대해 갖는 “시각”(vision)에 있음을 뚜렷이 볼 수 있다. 흥미롭게도 이 글에서 로렌스는 서로 대비되는 두 가지 “시각”이 있다고 말한다. 한편으로는 모더니즘이 선택한 “근대의 목적 없이 비판적이고 분석적인, 그리고 마침내 의도적으로 추해지는 시각”(endless modern critical sight, analytic, and at last deliberately ugly, 66)이, 다른 한편으로는 “열중한 미개인의 어둡고, 보이지 않도록 응시하는”(dark, glancing sightlessness of the intent savage, 65) 시각이 있으며 우리는 후자를 선택해야 한다고 주장한다. 로렌스가 주창하는 “보이지 않도록 쳐다보는”은 시각이란 감각 기

9) 『자매들』의 첫 원고를 본 에드워드 가넷이 로렌스의 새로운 작품 서술 방식을 이해하지 못하자 로렌스가 가넷에게 몇 달간 편지를 쓰지 않는 일화가 있을 정도이다. (Sagar, 48)

관으로서의 눈을 통한 물리적 시각이 아니다. 눈을 통한 시각이 분석적이며 대상에 대한 정보를 활용한 지성적인 시각이라면, 그와 다른 시각은 정보를 보는 것이 아닌, 대상에 대한 본능적인 인식을 지칭한다.

로렌스는 눈을 통한 시각적 대상 인식을 『연애하는 여인들』과 비슷한 시기의 단편소설들을 통해서도 지속적으로 실험하고 비판한다. 대표적으로 「맹인」(“The Blind Man,” 1920)과 「당신이 나를 만졌잖아요」(“You Touched Me,” 1920)을 들 수가 있는데, 두 작품 모두 시각과 대비되는 감각으로서 촉각을 제시한다는 점이 흥미롭다. 로렌스가 언급하는 대상에 대한 본능적인 인식이 특히 촉각을 이용한 대상과의 접촉으로 이루어지는 것이다.

「맹인」의 경우, 전쟁 이후의 사고로 눈이 보이지 않게 된 머리스(Maurice Pervin)가 아내 이사벨(Isabel Pervin)의 먼 친척이자 친구인 버티(Bertie Reid)와 접촉하는, 그리고 그 접촉에 의해 형성되는 즉흥적이고도 묘한 관계에 대한 묘사가 작품의 핵심이다. 어둠 속에 묻혀 살면서도 온갖 감각이 예민하게 깨어있는 머리스는 지성이 돋보이는 “문인”(man of letters, *England, My England* 48) 버티와는 달리 “땅을 아는 것만 같은 힘있는 다리와 무거운 사지를 가진”(with heavy limbs, powerful legs that seemed to know the earth, 53) 육체성이 돋보이는 인물이다. 그들이 보이는 세상에 대한 인식 방법 또한 대조적이다. 머리스가 촉각을 통해 세상을 “느낀다면”(Maurice was feeling, 56) 버티는 시각을 통해 “고정된 형태를 바라본다”(watched the static figure, 56). 로렌스가 이 단편에서 촉각의 우위를 천명한다. 머리스는 버티를 제대로 인지하고 이해하기 위해 허락을 받고 그의 얼굴을 세심하게 만지기 시작한다. 서로의 거리가 사라진 이 친밀한 접촉에 놀라고 그 결과로 자신의 지성적인 세계가 무너진 쪽은(mollusc whose shell is broken, 63) 버티이

다. “시각적 의식의 끼어듦을 원치 않던”(he wanted no intervention of visual consciousness, 54) 그리고 “피의 접촉의 순전한 무매개성”(sheer immediacy of blood-contact, 54)을 실천하던 머리스는 이 접촉으로 버티에 대한 사랑과 우정으로 가득한 즐거움을 맛보게 된다(He was indeed so glad, 63).

로렌스의 소설에서 촉각의 감각과 그를 매개로 일어나는 대상과의 접촉이 어둠, 육체성, 즉흥성, 그리고 (로렌스의 에세이에서 뜨거운 내면을 상징하는) 피(blood)와 관련이 있다는 것은 「당신이 날 만졌잖아요」에서도 잘 드러난다. 양자인 헤이드리언(Hadrian)은 낮에는 자신의 양아버지의 딸인 마틸다(Matilda Rockley)를 응시하고 그녀가 보이는 모습을 평한다. 그러나 그가 마틸다와 결혼해야겠다는 강렬한 마음을 먹게 된 계기는 마틸다가 “어둠 속에서 그의 이마를 만졌”(her hand in the darkness to touch his forehead, *England, My England* 99)을 때이다. “놀라움에 [내면이] 뒤흔들리는”(surprise stirred her, 99) 경험을 한 마틸다도, “영혼으로부터 무언가가 놀라서 튀어나온”(startled something out of his soul, 99) 헤이드리언도 접촉의 경험을 통해 강렬한 결속을 맺게 되고 둘의 관계는 결혼으로 발전하게 된다. 시각적 인식을 통해서만 무미건조했던 관계를 어둠 속의 접촉으로 전복한 「당신이 날 만졌잖아요」는 이렇게 로렌스 소설 내에서 시각보다 우위를 점하는 촉각의 모습을 보여준다.

위 작품들에서 촉각이 시각에 우위를 점하는 감각으로 제시된 것은 사실이나, 그렇다고 로렌스가 촉각과 시각을 평면적으로 비교하는 것은 아니다. 로렌스가 “코닥 시각”(Kodak vision)의 평면성을 거부하고 그 대안으로서 촉각을 내세운 것은 후자가 사실 대상과의 거리를 좁히고 “접촉”을 통한 진정한 의미에서 대상을 인식하기 위한 매개로서 기능할 수 있기 때문이다. 다음은 로렌스의 미학적 관점을 살필 수 있는 그가 말

년에 쓴 에세이 「이 그림들에 대한 소개」(“Introduction to These Paintings”, 1929)의 한 단락이다.

[다음의] 요지가 매우 중요하다. 모든 창조적 활동은 한 인간의 총체적 의식을 점거한다. 이는 예술 뿐만 아니라 위대한 과학적 발견에서도 사실이다. 진정으로 위대한 과학적 발견과 진정한 예술 작업들은 조화와 일체성 속 인간의 총체적 의식에 의해 만들어진다. 본능, 직관, 지성이 모두 하나의 완전한 의식으로 융합되어 우리가 완전한 진실 혹은 완전한 시각, 완전한 계시의 소리라 부를 수 있을 무언가를 붙잡아낸 상태 말이다. 예술적인 것이든 다른 무엇이든, 하나의 발견은 다소간 직관적인, 다소간 정신적인 것이다.

The point is very important. Any creative act occupies the whole consciousness of a man. This is true of the great discoveries of science as well as of art. The truly great discoveries of science and real works of art are made by the whole consciousness of man working together in unison and oneness: instinct, intuition, mind, intellect all fused into one complete consciousness, and grasping what we may call a complete truth, or a complete vision, a complete revelation in sound. A discovery, artistic or otherwise, may be more or less intuitional, more or less mental. (*D. H. Lawrence: Late Essays and Articles* 207)

로렌스는 여기서 “총체적 의식”(whole consciousness)의 개념을 설명한다. 지식적인 정신의 인식과 직관적인 육체의 인식을 총체적으로 포괄한 새로운 영역의 인식 방법을 제시하는 것이다. 그는 “모든 창의적인 활동은 인간의 총체적 의식을 점유한다”(Any creative act occupies the whole consciousness of a man)고 하면서, “본능, 직관, 정신, 지성” (instinct, intuition, mind, intellect)이 “하나의 완전한 진실, 혹은 완전한 시각, 완전한 계시의 소리”(a complete truth, or a complete vision, a complete

revelation in sound)를 잡아낸다고 믿는다. 로렌스가 추구했던 세잔(Paul Cézanne)의 “[사과의] 사과다움”(Applyness, *D.H. Lawrence: Late Essays and Articles* 212)을 보는 시선은 결국 감각기관으로서의 눈을 통한 시각만을 요하는 것도, 감각으로서의 촉각만을 요하는 것도 아니다. 로렌스가 주창하는 좀 더 직관적이고 총체적인 인식 방법은 대상과의 거리를 무너뜨리고 접촉·합일함으로서 대상을 온전히 이해하는 방법에서 나온다. 따라서 촉각보다는 다양한 감각으로 이뤄낼 수 있는 “접촉”에 집중하는 것이 본 논문의 요지에 보다 부합할 것이다.

재닉(Del Ivan Janik)은 서구 전통에서 이상주의와 육체성에 대한 공포에 의해 탄생한 “영혼적-두뇌적인 것”(spiritual-mental, Janik 120)을 경계하는 데에서 로렌스의 결론이 나온 것임을 짚어낸다. 눈앞의 피조물을 있는 그대로를 받아들이기보다 스스로가 그 동안 습득해온 전통의 눈으로 재단하는 인식론은 서구 전통의 시각적 감각과 궤를 같이한다. 전통 혹은 사회에서 요구하는 기준에 따른 측정이라는 점에서 객관성을 띠는 듯 보이는 이 인식 방식은 반면 전통을 따르지 않는 어느 누구에게도 객관적인 효력을 갖지 못한다.¹⁰⁾ 이러한 인식방법은 사회의 통념으로 구성된 “지식”(knowledge)에 매이며, 그 지식은 바라보는 시선의 주관에 내재되기에 결과적으로 대상은 주어진 틀에 의해 규정된 객체로 전락하여 타자에 대한 진정한 인식은 불가능해진다. 이는 또한 로렌스가 대상에 대한 기존의 지식과 정신적 가치를 중시하는 예술론이 서양 예술사에서 답습되는 상황에 답답함을 느꼈던 바와도 무관하지 않다. 「이 그림들에

10) 로렌스의 저서 『무의식의 환상곡』(*Fantasia of the Unconscious*, 1922)에서 로렌스는 서구 전통적인 분석적 시선과 이집트인의 내면으로부터 나온 시선을 비교하며, “주관과 객관은 완전히 자신의 관점에 의지한 단어들”(objective and subjective are words that depend absolutely on your starting-point, 66)이라는 말을 남기며, “객관”에 대한 집착을 버리기를 촉구한다.

대한 소개」를 통틀어 로렌스는 당시 서구 예술을 지탱하고 있던 과거의 정신이 내세의 삶에 대한 철학적 이상주의에 얽매어 진정한 대상을 인지하지 못해왔음을 지적한다.

사실 촉각과 접촉에 대한 로렌스의 비상한 관심은 시선을 중시하는 서구 전통에 대한 로렌스의 반성이었으며 이는 저명한 철학자들과 거의 같은 시대에 이루어진 고찰이기도 했다.¹¹⁾ 베크은 하이데거(Martin Heidegger, 1889-1976)의 『존재와 시간』(*Being and Time*, 1927)이 서구 철학적 전통에서 가장 중요한 감각이 시각이었음을 논하고 있음을 주목하는데, 로렌스의 시각에 대한 논의는 이와 의견을 공유하는 개념이다.¹²⁾ 같은 맥락에서 차우두리(Amit Chaudhuri)는 로렌스의 시에 사용된 언어를 분석하며, 로렌스가 워즈워스(William Wordsworth)로 대변되어 온 전통, 즉 “시각적 감각-인식”(visual sense-perception)의 비유를 사용하는 영국의 시인들과 분명히 선을 긋고, 한 방향에서 하나의 관점으로 바라보는 사고를 없앴다고 주장한다. 그는 이것이 훗날 데리다(Jacques Derrida)의 논지와도 유사하다고 보는데, 데리다는 과거 서구 문명이 “시각의 감각으로 인지된 것을 믿는 경향이 있어”(compelled to believe in

11) 깊은 철학적 고찰을 기반한 소설쓰기에도 로렌스는 당대 주류의 비평가들에게 환영받는 작가가 아니었고, 그를 진지하게 사상가로 생각하는 사람들은 극히 드물었다(Draper 16). 이는 『연애하는 여인들』이 출판되던 당시에도 비평가들은 그의 소설에 담긴 철학에 관심을 두기보다 우선 비춰지는 남녀 간의 애정행각 그 자체에 초점을 맞추었기 때문인데, 이에 대해 로렌스 역시 스스로의 작품이 평론가들 사이에서 도색 문학으로 평가되는 것로부터 자유롭지 못함을 인지했고, 그 적극적인 비호로써 『연애하는 여인들』의 초판본 서문에서 에로티시즘 자체를 애써 거부하지 않겠다는 자신의 입장을 밝힌다. 실제로 그가 서문에서 “관능적 열정과 신비가 정신적인 신비 및 열정과 동등하게 신성하다는 사실”(the sensual passions and mysteries are equally sacred with the spiritual mysteries and passions, WL 485)을 선언한 만큼, 『연애하는 여인들』을 읽어내는 데에 시선에 대한 비판 만큼 관능은 중요한 부분으로 작용한다.

12) 하이데거의 “시각”과 의지를 가지고 “보는 것”의 논의를 더 보기 위해서는 『존재와 시간』(*Being and Time*, 1927)의 p. 187을 참고.

the presence of a thing perceived by our sense of sight, Chaudhuri 34
로부터 재인용) “빛”을 추구하고 필요로 했으나, 해가 꼭 지고 마는 것
과 같이 빛은 어둠을 설명하기 어렵다고 말하기 때문이다.

로렌스가 「이 그림들에 대한 소개」에서 개진한 서구적 시선
비판과 그 대안으로서 접촉하는 인식론을 제시하겠다는 입장은, 이미 훨
씬 전에 쓰인 『연애하는 여인들』과 앞서 살펴보았던 단편들을 통해 실
험되었던 것으로 보인다.¹³⁾ 로렌스가 작가로서 스스로 이상적인 인식 방
법이라고 여기는 이 “총체적인 의식”을 『연애하는 여인들』에서 우선적
으로 충실히 구현하려 시도했다는 증거는 인물들을 표현하는 대목에서,
그리고 인물 간의 상호교류의 문제를 풀어나가는 곳에서 어김없이 드러
난다. 그는 자신의 인물들을 유형화할 수 없게 만들어 인물이 마치 살아
숨 쉬듯 세계의 시공간적 흐름에 맞춰 끊임없이 변화하도록 하고자 했
다. 인물들의 개성적인 의식들이 대화를 통해 팽팽히 대립하고 화합하고
또 변화하는 과정은 “총체적 의식”에 대한 로렌스의 실험과 결부되어 있
다.

무엇이든 살아있는 “변화”를 총체적으로 담아야 한다는 로렌스
의 소설론은 그의 다른 에세이, 「소설의 미래」(“Future of the Novel”,
1923)에서도 나타난다. 로렌스는 온갖 사념만이 남아버린 철학과는 달리
소설의 중요성이 앞으로 더욱 부각되어야 하는 이유로 “다음은 무엇인
가?”(What next?, *STH* 154)를 다루는 것을 꼽는다. 반면에 그는 계속해서
자신의 현재 상황을 점검하고 강박적으로 자신의 과거를 되뇌는 철학

13) 많은 비평가들은 로렌스가 종종 작품을 통해 자신의 이론을 실험하는 작가임을 지적
해왔다. 일례로 워든은 “로렌스는 그가 성숙한 소설들에서 항상 해왔듯 그의 작중 인물
들이 사상, 감정 그리고 관계를 탐구하고, 그것들을 실행함으로써 답을 알아내는 것을
할 뿐이다”(Lawrence is doing what he always did in his mature novels: using his
characters to explore ideas, feelings and relationships, and to work them out in
practice. *D.H. Lawrence*, Worthen 50)라고 평한다.

들, 혹은 그에 준하는 사념의 모습을 보여주는 조이스(James Joyce)와 같은 소설가들의 저작을 현재성에만 머무른 자기중심적 녀두리로 비판한다. 로렌스는 정말 중요한 문제를 다루고 있는 소설이라면 과거와 현재의 이야기를 바탕으로 하여 앞으로는 어떻게 변화해야 하는가를 고민해야 한다고 주장한다. 로렌스가 정체되어 있는 것보다는 좀 더 살아 숨쉬는, 미래 지향적인 사고를 보이고 있음을 대변하는 대목이다.

비슷한 시기의 「왜 소설이 중요한가」(“Why the Novel Matters”, 1925)에서도 총체성을 의식하는 듯한 발언을 찾을 수 있다. 다시 한번 로렌스는 미래지향적인 소설이 진정성을 가지려면 대상의 살아있음을 담아야 한다고 역설한다. 로렌스는 종교나 철학을 통해서 영혼 혹은 정신의 안식을 얻을 수는 있겠으나 그것이 살아있는 손가락 한 마디에 미치는 중요성조차 얻지 못할 것이라 확인한다. 이는 그가 정신적인 영역에 비해 육체를 훨씬 더 중요시한다는 뜻이 아니다. 다만 영혼과 정신, 그리고 육체가 모두 살아있음의 증표이고 총체적인 ‘나’이기 때문에, 이들 중 한 부분만이 중요한 것이라 말할 수 없을 뿐더러 한 부분만이 자신을 대표할 수도 없다는 것이다(Now I absolutely flatly deny that I am a soul, or a body, or a mind, or an intelligence, or a brain, or a nervous system, or a bunch of glands, or any of the rest of these bits of me, *STH* 195). 결국 ‘나’는 이를 모두 포괄하고 초월한 ‘살아있는 인간’이기에, 살아있다는 사실 자체가 영혼이든, 정신이든, 육체와 같은 모든 개별적인 부분보다도 우월성을 지닌다.

나는, 살아있는 인간으로서, 어울리지 않는 부분들의 매우 요상한 조합이다. 오늘 나의 야는 어제 나의 야와 이상하게도 다르다. 내일 나의 눈물은 일년 전 나의 눈물과 아무런 관련이 없다. 만일 내가 사랑하는 사람이 변하지 않았고 변하지 않을 것으로 남는다면, 나는 그녀를 사랑하는 것을 멈출 것이다. 내가 지속적으로 그녀를 사랑하는 이유는 오직

그녀가 변하고, 또 나를 변화하도록 놀라게 하면서 나의 타성으로부터 구원해주기 때문에, 또 그녀 역시 나의 변화에 의해 그녀의 타성에서 스스로 놀라게 되기 때문이다. 만약 그녀가 그저 가만히 있을 뿐이라면, 차라리 후추통을 사랑하는 것이 나을 것이다.

Me, man alive, I am a very curious assembly of incongruous parts. My year of today is oddly different from my year of yesterday. My tears of tomorrow will have nothing to do with my tears of a year ago. If the one I love remains unchanged and unchanging, I shall cease to love her. It is only because she changes and startles me into change and defies my inertia, and is herself staggered in her inertia by my changing, that I can continue to love her. If she stayed put, I might as well love the pepper pot. (196-97)

이 대목은 로렌스가 살아있는 것 혹은 ‘삶’을 스스로 어떻게 정의하고 있는지를 단적으로 보여준다. 그의 ‘살아있는 인간’은 매끈하게 한 가지 이론으로 설명될 수 없다. 끊임없이 대화하고 변화한다는 점이 정의내릴 수 있는 유일한 특징일 뿐, 심지어 그 변화의 유형도 알 수 없다. 살아있음을 규정 지으려는 순간, 그리고 그 틀 속에 머물게 되는 순간 인간 또한 후추통과 같은 무생물과 다름이 없는 것이다.

살아있음이 영혼 및 정신과 육체를 분절시키지 않고 포괄하는 것이자 또한 지속적인 변화를 동반하는 것이라면 소설은 이 같은 변화와 총체성을 어떻게 붙잡을 수 있을까? 로렌스는 변화하는 인간이 다른 변화하는 인간, 물질, 혹은 자연을 만나 순간적인 그들만의 다른 차원을 만들어내 영원성을 획득하는 것을 “도덕”(morality)이라 부른다. 「도덕과 소설」 (“Morality and the Novel”, 1925)에서 로렌스는 “예술의 목적은 인간과 그 주변 만물 사이 관계의 생동하는 순간을 드러내는 데에 있다”(The business of art is to reveal the relation between man and his

circumambient universe, at the living moment, *Phoenix* 527)고 말한다. 소설 쓰기란 살아있음과 그에 따른 변화를 쓰는 것이기에 앞서 관계를 서술하는 것이며, 이 관계 역시 각각의 인물들처럼 변화하는 생동 그 자체로 나타난다. 궁극적으로 “영원히 진동하고 변화하는 균형”(for ever trembling and changing balance, 528 원문강조)을 이루게 되는 소설은 곧 인간의 관계가 존재하는 곳이라면 어디든, 시공간을 초월하여 살아있는 공감을 얻을 수 있다는 것이다.

사전트와 왓슨(Sargent and Watson)은 로렌스가 두 주체의 관계 속에서 만들어지는 살아있는 균형을 표현할 때, 윤리적(ethical) 단어인 “도덕”을 이용한다는 점을 강조한다. 로렌스가 두 인물의 관계 혹은 갈등을 서술할 때 이를 현실 세계에서의 경쟁 또는 논쟁처럼 해석한다면, 충분히 윤리적인 단어를 활용하여 소설 쓰기의 과정을 표현할 수 있다. 어떠한 인물을 편애하지도, 한 편을 더욱 깎아내리지도 않는 공평함을 보여야 하는 것이 바로 로렌스적 “도덕”이다. 만약 그 어떠한 대화 서술에 있어서 “둘 중 어느 한 편에게 부당한 이익이 주어질 시, 그 소설가는 비도덕적이지요, 부정한 경기의 책임을 져야”(411) 하는 것이다.

작가가 소설에의 도덕적인 책임을 알아야 하고, 그것에 맞추어 엄정한 토의를 감독하는 정도의 역할만을 하는 것이 로렌스의 뜻이라면 그의 작품 속에서 유형화하기 어려운 다양한 인물들에 대해 어느 정도 설명이 가능하다. 모든 인물들은 어느 정도는 공정하게 작가의 생각을 조금씩 품으면서도 동시에 그 누구도 혼자서 정확하게 작가를 대변할 수 없다. 예를 들어 『연애하는 여인들』에서 가장 대표적으로 작가의 대변인(spokesman)으로 알려진 버킨(Birkin)을 살펴보면, 그는 단순히 ‘로렌스의 분신’이 아닐 뿐더러 역으로 작가의 의도를 담고 있지 않다고 말하기도 어렵다. 그는 다만 유기적인 생명체와 같이 시간에 따라 변화하는 모

습을 보이는데, 가령 허마이오니(Hermione)와의 관계에서 생성되는 모습과 어슐라(Ursula)와의 관계에서 드러나는 모습, 그리고 제럴드(Gerald)와 함께 있을 때 형성되는 버킨은 모두 다르다. 그는 분명 시공간에 따라, 그리고 마주하는 사람과의 관계에 따라 시시각각 카멜레온처럼 변모하는 인물처럼 보인다(“He is not a man, he is a chameleon, a creature of change.” WL 92).

지금까지의 논의를 살펴보았을 때 『연애하는 여인들』을 올바르게 이해하기 위해서는 소설의 주제를 유형화된 인물 파악이나 줄거리에서 발견하는 것에 머무르지 말아야 한다. 오히려 작가의 공정한 심판하에 소설 속 다양한 인물들이 대변하는 서로 다른 입장들, 여기서는 고정된 지식과 정보에 집중하는 시각적 대상 인식, 그리고 로렌스가 그 대안으로서 제시하고자 하는 비시각적 대상 인식 간의 대면이 어떻게 진행되는지, 그리고 그 갈등에 따라 끊임없이 이어지는 변화 그 자체를 실험하는 장(場)으로서 소설을 읽는 것이 깊이 함축된 주제를 이끌어낼 수 있다. 실제로 소설의 인물들은 서로 말다툼 혹은 토론을 하는 과정에서 대화하는 대상에 따라 자신의 입장을 바꾸거나 앞서 스스로 했던 말을 번복하는 등 지속적으로 이전의 자신과 이후의 자신 사이의 차이를 생성해낸다. 버킨을 비롯한 다른 인물들은 물론이고 심지어 작품 내에서 가장 안정적인 인물로 그려지는 어슐라 역시 이 같은 변화를 보이는데, 일례로 허마이오니에 대한 그녀의 마음은 계속해서 갈팡질팡한다. 남성적 세상에 도취되어 살고 있는 허마이오니에 대한 어슐라의 평가는 처음부터 일관적이진 않다.

어슐라는 허마이오니를 결혼식장에서 처음 보았을 때 그 화려한 당당함에 매혹이 되었고(WL, 15), 그 후 「교실」(Class-room) 장에서는 버킨에 의해 철저히 짓밟히는 그녀의 모습에 묘한 동정심을 느끼며 잠시

그녀와 여성 간의 연대를 보여주기도 했으나(43), 버킨의 집을 새로 꾸미는 것을 허마이오니가 맡는다는 것을 알고 불편함을 느끼게 되자 “그녀는 거짓인 것 같다”(I think she is a lie, 132)고 평가를 내린다. 하지만 또 「카펫 깔기」(“Carpeting”) 후에 그녀와의 깊은 대화를 나누고 나서는 허마이오니에게서 남자들과의 관계에서는 느끼지 못했던 깊은 감동과 유대감을 가지기도 하는 것이다(143). 이처럼 빈번한 판단 전환은 분명 작품 속 인물 간의 관계를 평면적으로 파악하기는 어렵게 만들지만, 그렇다고 하여 작품 속 인물의 인성을 탓하거나, 작품의 모자람에 대한 거부감을 느낄 필요는 없다. 어슐라와 허마이오니의 관계를 지속적인 여성 연대의 가능성이나, 연인을 둔 라이벌 관계 등 하나의 고정된 유형으로 파악하기보다 이처럼 상황에 따라 가변적인 관계로 받아들이고 그것의 의미를 읽어내는 쪽이 낫다. 『연애하는 여인들』은 이처럼 상호 관계 속 등장인물들의 끊임없는 변화를 통해 올바른 대상에의 인식이란 무엇인가를 찾아가는 소설이기도 하다. 어떻게 대상의 본질, 혹은 진리에 보다 가까이 도달할 수 있을 것인가라는 주제를 어슐라, 구드룬, 버킨, 제럴드, 허마이오니 등의 다섯 인물을 통해 구성해나가는 것이다.

『연애하는 여인들』의 서문에서 로렌스는 “감각적인 열정과 신비가 정신적인 신비와 열정만큼 동등하게 중요하다”(WL 485)는 이야기를 하며, 대상에 대한 올바른 인식과 사고 과정을 방해하는 기존 서구 문명의 지식적, 정신적 족쇄에서 벗어나야 한다고 암시한다. 기존에 존재하는 이론이나 상황으로부터 강요된 운명을 거짓 운명으로 규정하고, “창의적이고 즉흥적인 영혼이 제시하는 열망”을 진정으로 채우려 해야 한다는 그의 말은 예술가의 존재론적인 성찰까지 포괄하며 이 작품이 예술가로서의 사명을 지키기 위한 분투(struggle)에서 나왔음을 분명히 하고 있다.

지금까지 살펴본 로렌스의 인식론과 미학적 사유에 기초하여 본 논문은 우선적으로 『연애하는 여인들』 속에 드러나는 주요 인물들의 인식방식에 초점을 맞춘다. 로렌스 소설의 인물들을 그 자체로 유형화하는 일은 물론 어려우나, 그들이 대상을 파악하는 방식 자체는 변화무쌍한 심리 변화와는 달리 어느 정도 파악이 가능하다. 더불어 인물 간의 상호 작용을 통해 각자의 대상 인식 방법이 어떻게 변화하고 또 각 인물의 운명에 어떤 영향을 주는지 분석하는 시도 또한 중요한 실마리가 될 것이다.

먼저 II 장에서는 구드런의 대상을 정형화하는 시선과 그 시선 속에서 틀 지워지는 제럴드를 다룬다. 구드런은 자신이 파악하려는 대상이면 무엇이든 정형화시키고 완결하려는(finalize) 모습을 보이는데, 이는 정복적인 그녀의 기질을 잘 드러내는 부분이기도 하다. 그녀는 세상이 정해 놓은 균형의 가치를 받아들여 그 균형 잡힌 틀을 한 치의 오차도 없이 꼭 채우는 대상을 갈망한다. 그녀의 연인이자 “빛”과 “백색”의 이미지로 그려지는 제럴드, 그리고 정형성의 극치를 만들어내는 조각가 로 오키는 구드런의 인식방법이 어떠한 문제와 이어져 있는가를 잘 보여준다. 대상의 색을 나타내고 모양이나 형태를 인식시키는 매개가 곧 빛이라는 점에서 “빛”은 구드런의 “시선”과 좋은 짝을 이루는데, 본 논문에선 제럴드의 날카로울 정도로 하얀 빛, 답답할 정도로 주변에 틀을 지우는 속성의 빛이 서구의 예술론과 연결될 수 있다는 점을 지적한다. 이들의 사랑은 삶의 본질을 그저 바라보기만 하는 관찰자(onlooker)적 인식 방법에서 탈피할 수 있는 작은 희망을 잠시 안겨주지만 결국 좌절되고 만다.

III 장에서는 구드런의 시선과 대비되는 어슐라의 비시각적 대상 인식 방법을 특히 촉각, 점촉에 대한 이야기를 중점으로 분석한다. 그녀

의 육체성은 직관적 인식론과도 연결되는데, 대상을 멀리서 바라보며 객관성을 가장한 주관적인 잣대로 재단하지 않기에 그녀는 남들의 시선에 자신을 끼워 맞추려는 성향이 없는 자유를 지닌다. 직접적인 삶의 관여자(partaker)로서 충실하게 자신의 본능을 이행하는 그녀는 종종 지식만을 열거한 채 진실을 보는 것에 실패하는 버킨이 제대로 삶을 느낄 수 있도록 이끌어준다. 제럴드의 “빛”과는 달리 그녀가 “어둠”으로 표현될 수 있다면, 이때 어둠이란 모든 것의 경계를 허물고 또 만물을 만져내고 또 품을 수 있는 큰 용기(容器)가 된다. III장에서는 어슐라와 함께 종종 로렌스의 대변인으로 불리는 버킨의 인식 방법 또한 역시 다룬다. 버킨은 지식과 논리를 기반 하여 대상을 바라보려는 정신적 인식 방법과 본능적이고도 감각적인 인식 방법 사이에서 크게 고민한다. 그는 지식적 인식 방법을 보여주는 제럴드나 허마이오니와 함께 있을 때는 본능을 강조하는 모습을 보이지만, 온전히 자신의 직관을 대상과 합일시키며 타오르는 어슐라와 함께 있을 때는 스스로 감정의 소용돌이에 휘말리지 않으려 의식적으로 대상을 파악하는 논리를 추구한다. 그러나 그의 ‘균형 잡기’는 결국 어느 한 쪽에 매몰되지 않으려 애쓰다가 상황을 있는 그대로 받아들이는 데 실패하는 원인이 되기도 한다.

로렌스가 이 작품을 통하여 바랐던 이상적인 인식 방법을 그의 에세이에 따라 “총체적 의식”(whole consciousness)으로 본다면, 우리는 어슐라와 버킨이 상호작용을 가능하게 하는 양자의 ‘관계맺음으로서의 인식론’을 그에 가장 가까운 것으로 볼 수 있다. 하지만 이는 언제까지나 둘 사이에 적절한 균형이 존재했을 때의 이야기이다. 작품의 열린 결말과 메시지는 두 사람 사이의 지속적인 대화와 논쟁을 통한 균형 잡기가 중요함을 암시한다.

II. 구드런의 시선 혹은 지성적 인식

로렌스가 예술과 미학에 상당한 관심을 갖고 비평가로서, 또 화가로서 활동하기도 했음을 고려할 때 소설에서 예술가로 등장하는 구드런이 연구자들의 주목을 받은 것은 당연하다. 올드릿(Keith Alldritt)은 『D.H. 로렌스의 시각적 상상력』(*The Visual Imagination of D.H. Lawrence*, 1971)에서 예술가로서의 구드런을 통해 모더니즘 예술에 대한 로렌스의 동조와 반박을 함께 엿볼 수 있음을 논한다. 가령 구드런이 위니프레드의 애완견 “루루”(Looloo)를 그리면서 “우리가 그의 루 다운 면을 잡아낼 수 있는지 보자”(see if we can get his Looliness, WL 235)고 말하는 대목은 로렌스가 높게 평한 세잔의 “[사과에 내재한] 사과다움”(appleyness)을 상기시킨다. 헤이우드(Christopher Heywood)는 로렌스가 작품 전반에 걸쳐 “구드런에 대한 존중을 전달하고”(Lawrence communicates a respect for Gudrun, 38) 있으며 어술라-버킨 뿐만 아니라 구드런 또한 소설의 이해에서 중요한 인물이라 말한다. 『연애하는 여인들』에서 구드런을 중심으로 한 예술가들의 중요성은 “『연애하는 여인들』은 분명히 예술과 미학에 관한 소설”(Women in Love (1920) is very much a novel about art and aesthetics, Fernihough 2)이라 말하는 앤 퍼니하우(Anne Fernihough)에게서도 다시금 강조된다. 비록 “로렌스가 ‘미학’이라는 단어를 언제나 경멸조로 사용하였으나”(Lawrence almost always uses the term ‘aesthetic’ pejoratively, 1) 소설의 예술가들이나 미학가들이 “자의식예의 침잠”(fall into self-consciousness, 3)을 벗어나 “구원을 찾는 길도 예술을 통한다는”(it is through art that Lawrence seeks redemption, 3) 것이다. 실제로 서술자가 작품 내에서 구

드룬에 동조하는 모습을 보이는 대목들을 감안할 때 구드룬을 단순히 어술라와 버킨이라는 주인공(protagonist)의 반대자(antagonist)로만 보기는 어렵다.

그 중에서도 주목할 만한 지점은 소설이 구드룬을 그릴 때 다른 예술가들과 달리 ‘시선을 던지는 예술가’로서의 측면을 더 부각시킨다는 점이다. 어술라와 버킨이 대화로서 자신들을 표현하고 드러낸다면, 구드룬의 마음은 다른 이들과의 대화를 통해 발화되는 대신 서술자를 통해 직접적으로 서술된다. 이때 그녀는 한편으로 시각에 기초하여 대상을 관찰하고 해석하는 인물이면서 동시에 그 자신이 시각적인 묘사를 통해 기술되는 대상이기도 하다. 소설의 다른 인물들이 각자의 대화 속에서 그리고 경험하는 사건들 속에서 드러나고 표현된다면, 구드룬은 시각적이거나 지식적인 정보를 통해 묘사되면서 서술자가 제시하는 정보 외에 다른 의미로 해석할 여지가 별달리 남지 않는다. 이는 마치 시선을 던지고 정보를 거두어 대상을 정형화된 상태로 파악하는 구드룬의 대상 인식 방법과 유사하다. 실제로 미코(Stephen J. Miko)는 구드룬이 오감 중 시각과 밀접하게 연관되는 인물이기 때문에 작품 속 구드룬에 대한 시각적인 묘사 역시 중요하다고 언급한다(217). 그는 어술라와 구드룬의 구별을 강조하면서 두 자매가 동시에 그려지는 장면에서도 “구드룬은 시각적으로 제시되는 반면, 그녀의 언니[어술라]는 책의 거의 모든 다른 단락들에서 그러하듯 마찬가지로 보일 수 없다”(Gudrun is presented visually; her sister cannot, in these and nearly all other passages in the book, be “seen” in the same way)고 말한다(218).

실제로 『연애하는 여인들』에는 구드룬의 외양을 묘사하는 대목이 적지 않다. 그녀의 외양은 특히 옷차림을 통해 자주 표현되는데, 이는 예술가로서의 구드룬이 시선으로 대상을 파악하는 것뿐만 아니라 시

각적으로 눈길을 끄는 옷을 입음으로써 스스로 시선의 대상이 되는 일에, 그리고 그 시선의 거리감에 익숙한 인물이기 때문이다. 초기 비평가들 이후로, 사실상 크게 주목받지 못하던 『연애하는 여인들』의 옷 묘사는 1970년대와 80년대의 비평가들에 의해 다시 조명을 받았다.¹⁴⁾ 대표적으로 워든(John Worthen)은 소설 중간 중간에 갑작스레 등장하는 옷차림에 대한 자세한 묘사가 “인물을 세상으로부터 [떨어트려] 개별화하는”(They individualise the characters against the world. Worthen 93)기 위한 로렌스의 장치임을 짚어낸다. 이는 일견 “전통적인 리얼리즘의 틀에 맞춰”(in the mould of conventional realism, 92) 활용된 소설의 장치처럼 보이나 전통적인 방식과 달리 인물에 대한 정보를 전달하는 대신 “인식된 세상의 비현실성”(unreality of the perceived world, 92) 및 “우리가 그 세상과 맺는 관계에 깃든 폭력”(violence of our relationship with it, 92)를 드러낸다. 이에 따르면 특히 “구드룬의 옷차림이 가장 빈번하게 묘사되며”(Gudrun's clothes are, ... the most often described. Worthen 93) 이는, 그녀가 스스로를 타인과 구별되는 하나의 시각적 “형태”로 제시하는 것과 마찬가지로, “항상 그녀를 고립시키고 불안정하게 떨어트려 놓는”(always isolates her and keeps her disturbingly separate. 93) 효과

14) 구드룬의 옷에 대한 묘사는 특히 작품 전반에 걸쳐 빈번히 이루어지고 있다는 점에서 보다 자세하게 분석해 볼 필요가 있다. 초기 비평가들은 작품 속 옷차림으로부터 구드룬의 특징을 잡아낼 수 있을만한 정보를 찾아내지 못했는데, 일레로 머리(Murry)가 주인공 자매들인 어슐라와 구드룬이 비슷해보인다고 주장하는 대목에서 지적한 것이 바로 “그들의 옷차림”(their clothing, Draper 167로부터 재인용)의 유사성이다. 『연애하는 여인들』을 읽는 데에 있어 그는 기존 리얼리즘 소설 분석에서와 같이 인물에 대해 제시할 수 있는 시각적이고 지식적인 정보 중 하나가 될 수 있는 옷차림을 활용하여 구드룬과 어슐라의 “개인성”을 분간해내려 하였으나 실패한다. 초기 비평가인 웨스트(Rebecca West) 또한 “여성의 옷을 범상치 않게 묘사하는 것의 순전히 의미없는 이상함”(‘Sheer meaningless craziness’ of the ‘extraordinary descriptions of women’s clothes.’ Worthen 93로부터 재인용)으로 치부하며 옷차림의 과도한 시각적 정보가 사실상 어떠한 역할도 하지 못함을 의아하게 여긴다.

를 낳는다. 올드릿은 구드룬의 옷차림이 “[스스로를] 과시하듯이 유행을 거부하는 것”(ostentatious denial of the modish, Alldrit 207)이기에 그녀가 사실상 타인의 시선을 의식하고 있음을 시사한다.

스스로를 타인을 향한 시각적 대상으로 제시하는 구드룬의 옷차림은 예술활동의 도구이기도 하다. 구드룬에 처음 묘사되는 대목을 살펴보자.

구드룬은 아주 아름답고 수동적인 데가 있었으며 부드러운 피부에 나긋나긋한 팔다리를 갖고 있었다. 그녀는 목과 소매가 파란색과 녹색 리넨 레이스로 장식된 짙은 파란색 비단 드레스에 선명한 에메랄드그린 스타킹을 신었다. 자신감과 망설임이 동시에 담긴 그녀의 표정은 예민한 기다림에 찬 어슐라의 모습과 대조적이었다. 구드룬의 냉정함과 사람을 가려 사귀며 관례적 매너라고는 차리지 않는 냉랭한 모습에 기가 질린 이곳 사람들은 그녀를 가리켜 ‘똑똑한 여자’라고 불렀다.¹⁵⁾

Gudrun was very beautiful, passive, soft-skinned, soft-limbed. She wore a dress of dark-blue silky stuff, with ruches of blue and green linen lace in the neck and sleeves; and she had emerald-green stockings. Her look of confidence and diffidence contrasted with Ursula's sensitive expectancy. The provincial people, intimidated by Gudrun's perfect sang-froid and exclusive bareness of manner, said of her: "She is a smart woman." (WL 8)

갑작스럽게 등장하는 이 문단에서 서술자는 마치 독자가 구드룬에 대한 그 어떤 상상이나 사고조차 발전시키지 못하도록 황급히 막아버리듯이 맨 앞에 “아주 아름답고, 수동적” (very beautiful, passive)이라는 수식어

15) 『연애하는 여인들』의 인용문 번역은 손영주 역의 을유문화사 판 『사랑에 빠진 여인들』을 바탕으로 참고하였으며, 논지를 보다 잘 드러내기 위해 필요한 부분을 일부 수정하였다. 본래 역에서는 구드룬의 이름이 “구드룬”으로 표기되어 있으나, 이 역시 “구드룬”으로 수정하였다.

를 붙여 틀 지운다. 짧고 단정적인 평가에 옷차림을 포함한 그녀의 외양에 대한 설명이 뒤따른다. 이 독특한 대목에서 우선 구드런은 “부드러운 피부를 지니고, 부드러운 팔다리를 가진”(soft-skinned, soft-limbed) 여인으로 그려지고, 그 위에 “비단 같이 부드럽”(silky)고 하늘하늘한 “레이스”(lace)와 “루쉬 장식”(ruches)이 달린 드레스가 언급된다. 우리가 붙잡을 수 없는 초현실적인 부드러움으로 가득 차 손 끝만 대도 금방 망가질 듯한 외양과 대조적으로 복식의 색상이 그녀에게 분명한 현실성을 부여한다. “어두운 파란색”(dark-blue)과 “파란색”(blue), “초록색”(green), 그리고 “에메랄드빛”(emerald-green)의 옷과 스타킹은 그녀의 존재를 각인시키는 시각적 정보다¹⁶⁾. “자신감과 망설임이 함께하는 외양”(look of confidence and diffidence)은 이처럼 대조되는 두 특성의 구도를 요약한다.

다가가서 만질 수는 없으나 떨어졌을 때에야 시각적으로 파악할 수 있는 인물인 구드런은 감히 가까이 하지 못할 만큼 거리감을 주는 인물이기도 하다. 시각적으로 분명히 주변과 구별되는 그녀의 옷차림은 거리감을 조성한다. “수동적”이라는 처음의 평가는 곧 구드런이 “완벽한 냉정함”(perfect sang-froid)을 갖추었다는 지역민들의 대조적인 평가로 이어진다: “관례”(manner)를 개의치 않는 그녀는 “영리”(smart)하다. 사람들은 그녀를 보며 주눅이 들고 “겁을 낸다”(intimidated). 그녀는 다른 것들과 거리를 두며 직관에 의한 소통보다는 그 거리감을 통해 스스로를 시각적으로 대상화하면서도, 타인 역시 그녀의 시각으로 냉랭하게 인식하는 인물이다.

스타킹을 비롯한 구드런의 옷들은 대부분이 선명한 색이 조합되

16) 본래 『첫번째 ‘연애하는 여인들’』의 같은 장면에서 구드런은 “체리 같이 빨간 스타킹”(cherry-red stockings)을 신어, 더 강렬한 색으로 구분되어 있었다. (FWL 2)

어 드러난다. 그녀는 활기와 자유로움, 혹은 당시의 전통에 반항하는 이미지로서의 자신을 남들에게 보여주기 위한 방편으로 자신을 하나의 예술작품으로 제시한다.

그러나 구드룬은 검정과 분홍, 노란색으로 된 반짝이는 굵은 장식 띠를 허리에 둘렀고, 분홍색 비단 스타킹에다, 가장자리가 약간 처질 정도의 검정과 분홍, 노란색 장식이 달린 모자를 썼다. 거기다가 팔에 노란 비단 코트까지 들고 있어서, 살롱에 걸린 한 폭의 그림처럼 눈에 띄었다. 그녀의 모습이 아버지에게는 볼썽사나웠다. ... 하지만 구드룬은 근사하고 화려해 보였고, 순전한 반항심으로 옷을 입은 것이다.

But Gudrun had a sash of brilliant black and pink and yellow colour wound broadly round her waist, and she had pink silk stockings, and black and pink and yellow decoration on the brim of her hat, weighing it down a little. She carried also a yellow silk coat over her arm, so that she looked remarkable, like a painting from the Salon. Her appearance was a sore trial to her father. ... But Gudrun looked handsome and brilliant, and she wore her clothes in pure defiance.

(WL 155)

흰 드레스를 입은 것은 어슬라와 같으나, 구드룬은 그 위에 화려하고 눈에 띄는 장식을 얹고 명도 차가 가장 높아 주목성이 강한 검정과 노랑을 배치한다. 그렇게 그녀는 “주목을 끌만하게”(looked remarkable) 차려입고 나아가 “살롱의 그림”(a painting from the Salon)처럼까지 보였다는 대목에서 그녀의 화려한 옷차림은 타인의 시선을 이끌기 위해 계산된 선택이다. 그녀의 선택이 딸의 옷차림을 바라보는 일을 “혹독한 시련”(sore trial)으로 여기는 아버지에 대한, 혹은 자신을 “쳐다보는”(stared, 156) 사람들에게 대한 “순수한 반항”(pure defiance)으로 말미암는다는 것 역시 마찬가지다.

타인의 반응까지 계산하며 웃을 입는 구드런의 모습이 하나의 예술작품이라면, 예술 작가로서의 그녀가 타인과 소통하는 방식은 매우 폐쇄적이다. 완성된 예술작품이 아니면 남에게 보이기 싫어하는 태도는 (she always hated to have her unfinished work exposed, 120) 스스로를 하나의 살아있고 완전한 예술 작품, 즉 따블로 비방(Tableau Vivante)으로 제시함으로써 더 이상 수정될 여지가 없는 메시지를 일방적으로 전달하는 것에도 이어진다. 안전한 시선의 거리를 확보한 상태에서 준비된 의견을 제시하는 구드런은 타인의 시선이 자신을 닿기 이전에 자신의 시선을 통해 스스로를 점검한다. 여기에 대해 다른 이들이 응답할 수 있는 것은 그녀를 하나의 예술 작품으로 향유하는 시선뿐으로, 구드런의 메시지는 의미 있는 대화를 일구어낼 수 없다. 그럼에도 구드런은 자신과 마주한 이가 그 어떤 반응을 보이며 직접적인 대화를 시도하는 순간 스스로를 외부와 격리시킨다. 아버지와 마을 사람들을 포함해 대다수의 사람들이 그녀의 웃을 이해하지 못하고 웃거나 말을 거는 등의 반응을 보일 때 구드런은 알아들을 수 없는 외국어로 비웃음을 날림으로써(And with the words of French in her mouth, she would look over her shoulder at the giggling party, 156) 그 어떤 소통의 가능성도 차단한다.

시각적 인식에 기반 한 구드런의 삶은 자기 자신조차도 고정되어 생동감을 상실한 대상으로 바라보는 결과에 이른다. 그녀는 기차길 앞에서 아랍산 암말을 폭력적으로 제어하는 제럴드를 보고 괴로움을 느끼다가도 그러한 자신의 모습조차도 어느 순간 하나의 정지된 그림처럼 인지하게 된다.

구드런은 눈을 돌려 말의 양 옆구리로 흐르는 피를 보고는 새파랗게 질렸다. 그런데 바로 그때, 그 피 흘리는 상처를 부자비하게 짓누르며 번쩍 박차가 가해졌다. 세상이 빙빙 돌더니 정신이 아뜩해지면서, 구드

런은 뭐가 뭔지 더 이상 분간할 수가 없었다.

그녀가 정신을 차렸을 때 그녀의 영혼은 아무 감정 없이 고요하고 냉정했다. 무개화차는 아직도 덜컹거리며 지나가고, 남자와 암말은 여전히 싸우고 있었다. 하지만 그녀 자신은 냉정하고 동떨어져, 그들에 대해 더 이상 아무런 감정도 없었다. 그녀는 정말로 무정하고 냉정하며 무심한 상태였다. ... 차장이 탄 화차가 가까워졌다가 천천히 지나갔다. 차장은 길 위에서 벌어지는 광경을 무안할 정도로 쏘아보며 지나갔다. 그러자 구드룬은 덮개 달린 화차에 탄 차장의 눈을 통해 그 전체 광경을, 마치 영원 속에 고립되어 있는 환영처럼, 동떨어진 찰나의 구경거리처럼 볼 수 있었다.

Gudrun looked and saw the trickles of blood on the sides of the mare, and she turned white. And then on the very wound the bright spurs came down, pressing relentlessly. The world reeled and passed into nothingness for Gudrun, she could not know any more.

When she recovered, her soul was calm and cold, without feeling. The trucks were still rumbling by, and the man and the mare were still fighting. But she herself was cold and separate, she had no more feeling for them. She was quite hard and cold and indifferent. ... The guard's-van came up, and passed slowly, the guard staring out in his transition on the spectacle in the road. And, through the man in the closed wagon, Gudrun could see the whole scene spectacularly, isolated and momentary, like a vision isolated in eternity. (WL 112)

평소대로 무심코 “시선을 의도적으로 던진” (looked) 구드룬은 말이 흘리는 피와 그 상처에 박차를 가하는 잔혹한 광경을 “의도치 않게 보”(saw)게 되고 충격을 받는다. 이 충격으로 그녀는 머릿속에서 장면을 통제하던 시선두기를 일순간 놓치고 (The world reeled and passed into nothingness), 더 이상 광경을 지식적으로 판단할 수 없는 상황에 처하게

된다 (she could not know any more). 시선을 거둔 구드런은 모든 감각이 차단되어 “아무것도 느낄 수 없는” (without feeling), “단단하고 차갑고 무심한” (hard and cold and indifferent) 상태에 머문다. 하지만 그녀는 이러한 고립에서 벗어나 다시금 시선의 회복을 시도한다. 이 충격적인 전후관계에서 유리되어 있는 기차 속 차장의 눈을 빌려 (through the man in the closed wagon) 자신을 포함한 기차 바깥의 상황을 한편의 완결된 “구경거리”(spectacle)로 틀 지우고, 그 광경 바깥의 관찰자가 되는 것에 성공하는 것이다. 기차의 네모난 창으로 제럴드와 암말의 사투, 그 괴로운 광경을 바라보고 있는 어슐라와 자신을 하나의 장면으로 재단했을 때에야, 그녀는 비로소 그 “영원성에 고립된 환영” (vision isolated in eternity) 속 자신의 역할을 찾아낸다. 제럴드의 폭력에 대해 본능적으로 암말을 내버려 두라 소리치던 어슐라를 혐오했던 구드런은 시선을 회복한 이후 결심한 듯 제럴드에게 다가가 울부짖는다.

“자랑스러우시겠어요!”

한 마디 한 마디가 분명하고 정형화되어 있었다.

“I should think you're proud”

The words were distinct and formed. (112)

위험을 무릅쓰고 널뛰는 말에 “갑작스럽게 튀어나가” (sprang suddenly forward, 112) 기어코 이 말을 내뱉는 구드런의 튀는 행동은 평소 옷의 색상을 활용하여 극적인 이미지를 만들어내는 모습과 상통한다. 말이 뿔칠 뻔한 위험한 상황에도 각본을 따르듯 의무적으로 발화된 그 언어는 “분명하고 정형화되어 있다” (distinct and formed).

이 사건에서 예기치 못한 충격으로 시선두기를 놓쳤을 때 자신의 다른 감각까지 모두 차단하고 세상과 괴리되면서까지 그녀가 막고자 했던 것은 스스로의 영혼적인 정신을 붙들어 “날 것” (naked, 111)의 감

정을 겉으로 표출하는 일이다. 제럴드를 말리면서 어슐라의 정신이 완전히 “[그녀의] 바깥에” (being outside, 111) 놓였던 바와 달리 제럴드에게 일침을 가하는 구드런의 행위는 철저히 계산되었다는 점에서 그 어떤 진정한 소통의 가능성마저 차단한다. 로렌스에게 진정한 소통이 내면에서 나오는 즉흥적인 감정 표현에서 출발한다면, 구드런은 그러한 길을 가로막고 대신 상황을 객관화해 굳혀버린다.

시선에 기초한 구드런의 인식은 자기 자신에게도 향하기 때문에 구드런은 삶의 바깥에서 스스로를 바라보는 관찰자(onlooker, 165)일 뿐 삶의 참여자(partaker, 165)가 아니다. 이는 구드런이 스스로의 존재에 대해 불안감을 증폭시킬 수밖에 없는 요소가 된다. 크라이치 가(家)의 물놀이 파티에 초대되었으나 너무 사람들이 많아 난처해하던 어슐라와 구드런은 버킨과 제럴드의 도움을 받아 호수의 외진 곳 한켠으로 카누를 타고 도망치게 된다. 아무도 볼 수 없는 곳에서 즉흥적으로 옷을 벗고 수영을 하는 어슐라를 따라 옷을 벗은 구드런은 무언가 계속 불편한 마음으로 어슐라를 모방하는 모습을 보인다. 남들이 보는 자신의 모습에 끊임없이 민감해 있던 그녀는 옷을 벗으면서 타인의 시선이라는 속박으로부터 벗어나고자 하지만, 결국 이 행위조차도 어슐라에게 혹은 자기 자신에게 전시하는 대상이 된다.

그러다가 아름답고 강한 목소리를 가진 어슐라가 조용히 「타라우의 안헨」을 부르기 시작했다. 나무 아래 앉아 듣고 있던 구드런의 가슴에 어떤 갈망이 밀려왔다. 자기만의 세상의 중심에서 강인하게 그리고 아무런 의구심 없이 저쪽에 앉아 무의식적으로 노래를 읊조리고 있는 어슐라가 너무나 평화롭고 스스로에게 충만해 보였다. 그러나 구드런 자신은 소외되어 있는 듯한 기분이 들었다. 어슐라는 참가자인 데 반해 자신은 삶의 바깥에 있는 방관자라는, 이런 고독하고 고통스러운 기분이 들 때마다, 구드런은 자신의 존재가 부정되는 듯한 느낌으로 고통스

러웠다. 그리하여 언제나 타인에게 자신의 존재를 의식해 줄 것을, 자신과 관계 맺어줄 것을 강하게 요청해야만 했다.

Then Ursula, who had a beautiful strong voice, began to sing to herself, softly: "Annchen von Tharau." Gudrun listened, as she sat beneath the trees, and the yearning came into her heart. Ursula seemed so peaceful and sufficient unto herself, sitting there unconsciously crooning her song, strong and unquestioned at the centre of her own universe. And Gudrun felt herself outside. Always this desolating, agonised feeling, that she was outside of life, an onlooker, whilst Ursula was a partaker, caused Gudrun to suffer from a sense of her own negation, and made her, that she must always demand the other to be aware of her, to be in connection with her. (165)

이 장면에서 어슐라는 누군가를 위한 것이 아닌 오롯이 자기 자신을 향해 “아름답고 강렬한 목소리”(beautiful strong voice)로 노래를 부르기 시작한다. 그 강렬함에 구드룬은 시각이 아닌 청각으로 노래를 “듣기”(listened) 시작하는데, 언제나 눈으로 대상을 바라보고 인식하던 구드룬에게 이 청각적인 자극은 어슐라에 대한 삶이 아닌 구드룬이 스스로에게 결핍이 있음을 느끼는 경험으로 남는다. 자신이 삶의 “방관자”(onlooker)임을 깨닫고 자기 존재를 부정하는 듯한 괴로움을 느낀 그녀는 어슐라가 자신을 인지해주었으면 하는 “열망”(yearning)을 품게 된다. 그러나 어슐라는 그녀의 춤을 눈으로 보고 인식하는 인물이 아니다. 따라서 아무도 자신을 시선으로 보아주지 않는 상황에서 자의식이 가득한 춤을 추는 구드룬은 어색하고 부자연스럽다. 자신의 내면을 충실히 (sufficient) 느끼면서 상황을 살아내는 어슐라와 달리 지속적으로 자기 자신을 바깥에서 관찰하고 느끼던 구드룬은 자의식의 속박에서 자유로워질 수 없다.¹⁷⁾

하지만 바로 다음 시선을 계속해서 던지고 받으면서도 “방관자”의 위치에서부터 벗어날 수 있는 가능성이 제시된다. 때마침 지나가던 “하이랜드 소떼”(highland cattle, 167)들을 만나 소떼들의 눈앞에서 춤을 추면서 구드런은 자의식의 텃에서 일순간 자유로워지는 모습을 보인다. 이 경험을 통해 구드런은 지식적 시선과는 다른 층위에 있는 시선의 존재와 그 의미를 깨달을 수 있음을 보여준다. 이 장면에서 다른 동물이 아닌 소떼가 등장한 것은 로렌스의 에세이 『무의식의 환상곡』(*Fantasia of the Unconscious*)을 참고하여 생각해본다면 우연이 아닌 듯 보인다. 로렌스는 서로 다른 층위의 시각에 대해 설명을 하면서 말의 빛나고 응시하는 눈빛과 소의 부드럽고 수용적인 눈빛을 비교하면서 “[소의] 시각의 뿌리는 열망하는 가슴에서 나온다”(The root of her vision is in her yearning breast, 64)고 말한다. 『연애하는 여인들』의 이 장면에 등장한 하이랜드 소떼들 역시 “이 모든 것이 무엇인지 알기 위한”(to know what it is all about, WL 167) 눈과 시선을 가진다. 그 시선은 무언가를 지식적으로 탐구하고 배우고자 함이 아니라 “보는 대상이 가진 **낯섦**에 대한 순수한 갈망”(pure desirability of *strangeness* in the object it beholds, FU 64, 원문강조)을 담는다는 점에서 구드런이 시선이 초래하는 자의식의 속박으로부터 해방될 수 있는 가능성을 제시한다.

그녀는 바로 앞에 있는 그들을 느끼게 될 수 있었다. 그들의 가슴으로부터 찌릿찌릿 전기 같은 맥박이 손을 타고 전해져 오는 듯 했다. 이제 그들을 만지게, 실제로 만져 보게 되리라.

She could feel them just in front of her, it was as if she had the electric pulse from their breasts running into her hands. Soon she would touch them, actually touch them. (WL 168)

17) 이와 대비되어 삶의 “참여자”(partaker)로서의 어슬라가 어떻게 다른지는 본론 2장에서 더욱 자세히 다뤄보기로 한다.

구드런은 소떼의 “야만의 시선”(look of a savage, 64) 앞에서 행위 예술을 하면서 시선의 거리를 넘어 진정으로 “그들을 느끼고”(could feel them) 또 그들과 거의 맞닿고 접촉할 만큼의 관계를 형성해낸다. 하지만 이같은 구드런의 열중한 모습을 갑작스럽게 깨버리는 것은 제럴드의 날카로운 외침 (“Hue! Hi-eee!”, 168)이다. 잠시 해방되었던 구드런은 암말을 제어하던 제럴드에게 “날 것”(naked, 111)의 외침을 내뱉던 어술라와 마찬가지로 “왜 온거예요-?”(Why have you come-?, 168)라는 날 것의 소리를 외친다. 실제로 구드런은 옷을 벗고 있다(naked)는 점에서 이 장면은 작품 내에서 구드런이 스스로를 가장 드러낸 순간이기도 하다. 그러나 이러한 가능성도 잠시, 구드런은 자신을 삶의 대상으로 소비하고 향유하는 서구 사회 속에서 다시금 자의식에 붙들려 지식적인 시각으로 향유되는 예술을 지속할 수밖에 없다.

이러한 의미에서 작품 내에서 가장 서구 전통 문명과 밀접하게 연결된 인물인 제럴드가 구드런의 연인이 되는 것이 두 인물 모두에게 파멸의 결과를 가져오는 당연해보인다. 그는 구드런의 따블로 비방을 서구적 시선으로 즐거이 받아들이고 향유한다. 그는 상(喪) 중인 자신의 집에 푸르고 노란 색채로 찾아온 구드런을 하나의 앵무새처럼 인식하는데, 그녀의 옷에 대해 반응하지 않고 침묵하며 감상하는 모습은 예술품을 향유하는 서구적인 태도를 보여준다.

그녀는 정말이지 앵무새 같았다! 그는 발을 땅에 끌 듯이 걸어가는 그녀를 지켜보았다. 그녀의 발목은 옅은 노란색이었고 드레스는 짙은 파란색이었다. 그런데도 그 모습에 아주 호뭇함을 느꼈다. 바로 그러한 옷차림 속에서 도전이 느껴졌다—그녀는 이 세상 전체에 도전하는 것이었다.

Like a macaw she was! He watched the lingering way she took her feet from the ground. And her ankles were pale yellow, and her

dress a deep blue. Yet it pleased him. It pleased him very much. He felt the challenge in her very attire—she challenged the whole world.
(WL 239)

온 세상에 대한 도전으로서 옷을 입은 구드런의 모습은 제럴드의 눈에 같은 말만 반복하는 관상용 앵무새처럼 보이는데, 이는 현란하면서도 천편일률적인 그녀의 본질을 가장 잘 이해하는 것이기도 하다.

제럴드는 작품 전반에 걸쳐 빛의 표상과 결부되는 인물로서, 시선을 통해 대상을 이해하는 구드런이 그를 자신의 연인으로서 쉽게 갈구하게 되는 것, 그리고 그녀의 시선이 그에 의해 완성되는 것은 당연한 듯 보인다. 차우두리는 이 소설에서 지속적으로 대비되는 빛과 어둠을 지적하며, 로렌스가 활용한 이 이분법이 “태곳적부터 내려오던 종교의 권위”(immemorial authority from religion, Chaudhuri “Introduction” xxiv)를 가져오던 이분법임을 지적한다. 차우두리는 빛을 이용한 수사가 테리다가 곧잘 언급하던 “서구적 비유”(Western metaphysics, Chaudhuri xxiv)에서 재인용)임을 짚는다. 크라이치 가문의 제럴드가 작품 내에서 그 빛의 화신으로 등장하는 것은 제럴드와 그 가문이 서구 전통을 상징한다는 것을 암시한다. 다음은 구드런이 제럴드에 마음이 끌리게 되는 계기 중 하나인, 기찻길에서 말을 통제하는 제럴드를 바라보던 구드런의 모습을 살펴보자.

긴 꼬리를 공중에 찰랑찰랑 흔들고 있는 늘씬한 붉은 암말에 부드럽게 찰싹 걸터앉아 있는 그의 모습은, 적어도 구드런의 눈에는 그야말로 한 폭의 그림 같았다. ... 구드런은 그의 그림 같은 모습에 빈정대는 듯한 미소를 짓고 있었지만 그를 쳐다보는 것이 좋았다. 그는 건장한 체격에 느긋해 보였으며, 별에 그을린 얼굴에 약간 희끄무레한 거친 콧수염은 더욱 선명해 보였고, 먼 곳을 바라보는 푸른 눈에는 날카로운 빛이 가득했다.

And he was very picturesque, at least in Gudrun's eyes, sitting soft and close on the slender red mare, whose long tail flowed on the air. ... In spite of her ironic smile at his picturesqueness, Gudrun liked to look at him. He was well-set and easy, his face with its warm tan showed up his whitish, coarse moustache, and his blue eyes were full of sharp light as he watched the distance. (WL 110)

기차길을 건너기 위해 어슬라와 함께 기다리던 구드룬은 우선 자신의 “눈”(eyes)을 통해 마침 말을 타고 나온 제럴드를 한쪽의 그림으로 재구성하고 (he was very picturesque) “바라본다”(look). 이 대목은 구드룬의 시선을 통한 시각적 묘사가 생생하고 충실하게 보인다는 점에서 매우 중요하다. 구드룬의 시선이 묘사하는 제럴드는 구드룬의 옷차림과 마찬가지로 우선 색으로 그 모습이 특정된다. 구드룬이 형형색색의 대비색들로 표현된다면 제럴드는 소설 전반에 걸쳐 채도 없이 순수한 흰색, 어둠, 암(暗)에 대비되는 “빛”(light)으로 현현한다. 그의 “적당히 탄 얼굴”(his face with its warm tan) 또한 그 자체보다는 오히려 그와 대비되는 색의 “약간 흰”(whitish) 수염을 “드러낸다”(showed up). 구드룬에게 그의 그림과 같은 모습은 “잘 짜여서”(well-set) 판에 박기 “쉬운”(easy) 것으로 다가온다. 제럴드의 “푸른 눈이 먼 곳을 바라보는 데에 있어 날카로운 빛으로 가득했다”(blue eyes were full of sharp light as he watched the distance)는 표현에서 구드룬은 비로소 제럴드가 자신에게 필요한 존재임을 느낀다. 빛은 시선과 색상으로 대상을 인식하고 구분해내기 위해 꼭 필요한 요소이듯 빛이 가득 담긴 그의 눈이 그녀에게는 필수적인 도구인 것이다. 그녀의 눈은 마치 빛의 결핍 속에서 그것을 욕망하듯 “검게 팽창되었다”(black-dilated, 111)는 묘사는 그녀가 마치 “마법에 걸린”(spell-bound, 111) 것처럼 제럴드의 속성인 빛에 홀렸음을 보여준다.

시선으로 볼 수 없는 대상에 두려움을 지닌 구드런에게 빛으로 가득한 제럴드는 어둠 속에서 느끼는 공포를 없애주는 인물이다. 오랜 런던 생활 끝에 벨도버(Beldover)로 돌아와 “미창조된” 탄광촌을 둘러보는 구드런은 어슬라와 함께 결혼식을 보러 마을을 나서면서 광부들의 무질서한 삶의 방식에 적응하지 못한다. 그녀에게 광산은 어둠(darkness) 그 자체로서 크나큰 공포의 대상이기 때문이다. 광부들의 어떤 빛도 발견할 수 없이 모든 것을 삼켜 흡수하는 검은 빛깔의 삶은 그녀에게 “형태가 없는 불모의 흙함”(shapeless, barren ugliness, WL 11)으로 다가온다. “시선 던지기”로 형태를 파악하기 위해서 “빛”이 필요하다면 그녀에게 어두운 탄광촌은 형태가 만들어지지 못하는 공간, 즉 끝없는 무(無)의 공간인 것이다. 그녀의 시선 속에서 광부들은 유형화되지 못하고 “의미 없는 사람들”(meaningless people, WL 11)로 치부되어 버린다.¹⁸⁾

따라서 구드런이 “전기 같은 힘”(electric power, WL 61)을 느끼게 하는 제럴드에게 이끌리는 것은 필연적이다. 한편으로 그의 강제적이고 폭발적인 힘은 자기중심이 부재한 그녀의 의지를 실행해낼 수 있는 원동력이 될 뿐만 아니라, 시각적인 지각을 가능하게 하는 빛을 표상하는 제럴드는 구드런이 스스로를 드러내지 않고 다른 대상을 관찰하면서도 그것과의 안전한 거리를 유지할 수 있게 하는 존재다. 작품 초반부에 구드런의 눈에 비치는 제럴드는 종종 외부에 간섭받지 않고 “자존”(自

18) 그리고 이 장면에서 구드런이 스스로를 “풀색 스타킹과 큰 풀색의 벨루어 모자, 강렬한 푸른 빛의 그녀의 풍만하고 부드러운 코트” (her grass-green stockings, her large, grass-green velour hat, her full, soft coat, of a strong blue colour. WL 12)의 옷차림으로 의식하는 것은 어둠과 대비가 되는 색을 가진 스스로를 주변과 확연하게 분리하는 모습으로 볼 수 있다. 구드런의 옷차림이 종종 우스꽝스럽고 수동적으로 묘사되는 것은, 이미 진부한 것(cliche)의 일부로 느껴지기도 하는 그녀의 현란한 옷 색상들을 통해 “새롭고 낯설며, 충격적임”(New and strange, shockingness)을 보여주고자 했던 당대 모더니즘 사조들에 대한, 로렌스의 평가의 연장이기도 하다.

存)이 가능한 단단한 힘으로 묘사된다. 「잠수부」(Diver) 장의 다음 대목을 살펴보자.

그때 갑자기 보트하우스에서 하얀 물체가 달려 나오더니 무서운 속도로 오래된 부잔교를 가로질러 휙 지나갔다. 그것이 공중에 하얀 호를 그리는가 싶더니 엄청나게 요란한 침병소리가 났다. 이윽고 부드러운 물결 사이로, 희미한 파동을 일으키며 탁 트인 공간으로 헤엄쳐 나아가는 한 남자가 보였다. 그는 외딴 물의 세계를, 그 다른 세계를 통째로 차지하고 있었다. 그는 잿빛의 창조되지 않은 호수의 순수한 반투명함 속으로 헤엄쳐 들어갔다.

Suddenly, from the boat-house, a white figure ran out, frightening in its swift sharp transit, across the old landing-stage. It launched in a white arc through the air, there was a bursting of the water, and among the smooth ripples a swimmer was making out to space, in a centre of faintly heaving motion. The whole otherworld, wet and remote, he had to himself. He could move into the pure translucency of the grey, uncreated water. (WL 46)

로렌스의 독특한 어휘 사용이 두드러지는 이 단락에서 리비스는 제럴드를 분석하기 위해 “미창조된”(uncreated)이라는 단어에 집중한다.¹⁹⁾ 제럴

19) 작품 속에서 “미창조된”(uncreated)을 어떤 식으로 해석해야 할지도 관건인 가운데, 리비스는 단어의 의미에 대해 다음과 같이 설명한다.

로렌스가 사용하는 방식에서의 ‘미창조됨’은, 살아있는 개인에게 적용된다. 그는 이 어휘를 멕시코 인디언들 눈 안의 공허한 방황에 적용하는데, (라몬의 표현을 빌리자면) 그들이 ‘인간다움’에 도달하는 것을 멈춘 때나 인간다움을 달성하지 못하는 그들의 명백한 무력함이 있을 때에 해당한다. ‘인간다움’은 책임감을 가지고 스스로를 천명하려는 완전성을 수반한다. 그 책임감이란 ‘그 스스로의 충동에 따라 즉흥적으로 행위할 수 있도록’ 스스로를 ‘맞추는 것’을 의미한다.

‘Uncreated’, in the sense in which Lawrence uses it, applies to living individuals. He applies it to the empty lostness in the eyes of Mexican Indians—to their having stopped short of ‘manhood’ (to use Ramón’s word) and their obvious helplessness to achieve it. ‘Manhood’ entails the completeness that manifests itself in responsibility—the responsibility that

드의 상황을 중점적으로 표현하는 데에 사용되었다는 점에서 리비스는 이 단어를 제럴드와 밀접한 어휘로 보기 때문이다. 하지만 여기에서 사용된 “미창조된”이라는 표현이 사실 앞서 살펴본 구드런의 눈에 비친 벨도버를 묘사할 때도 사용된다는 사실을 유의할 필요가 있다. 시각적으로 거리를 두고 대상을 파악하는 습성을 지닌 구드런은 탄광촌을 지나면서 그곳을 “어둡고, 미창조된, 적대적인 세계”(a dark, uncreated, hostile world, WL 12), 비(非) 정형성의 세계로 받아들이고 자신의 영역이 위협 받는 듯한 불안감을 끊임없이 느낀다. 이후 「잠수부」에서의 “미창조된” 또한 실제로는 제럴드가 아닌 호수에 대한 표현으로서 물, 내지는 아직 형태가 갖추어지지 않은 그의 주변을 묘사하는 것이다. 여기서 구드런이 제럴드에게 매혹되는 지점이 좀 더 명확하게 드러난다. 구드런의 눈에는 제럴드가 “미창조된” 주변의 광경과 대비되어 빛을 품고 정형화된 인물로 비치는 것이다. 이 장면에서의 제럴드는 어떠한 온기나 실체가 느껴지지 않는 무채색의 무언가이며, 그의 수영 또한 주변 물의 파동이 넘실거리는 행태에 의해 간접적으로 묘사된다. 마치 한줄기 전기와 같은 “흰색의 호(弧)”가 날카롭게 공기를 가로질러 물과 충돌하고 있다는 구드런의 인상에서 제럴드는 인간이라기보다는 강력한 힘 또는 빛 그 자체다. 그녀가 제럴드의 수영을 바라보며 발견하는 강력한 자유로움에 대한 갈망은 정형성이 존재하지 않는 “젓빛의, 미창조된 물결”(the grey, uncreated water)과 같은 자신의 현실 속에서 다른 무언가에 의지하지 않은 채 자신의 길을 나아가기 위해서 그의 “힘”과 “빛”이 필요하다는 사실에서 비롯된다.

‘fits’ one to ‘act spontaneously on one’s impulses’. (TWC 69)

요컨대 리비스는 로렌스가 쓰는 “미창조됨”(uncreated)이 살아있는 개인에게서 발견할 수 있는, 형체와 의지적 행위가 있는 ‘인간다움’이 미처 충분하지 못한 때를 설명하는 단어로 본다.

구드런이 비인간적이면서도 차가운 이미지의 “기계”에서 발견하는 아름다움은 절대로 시각적인 틀을 벗어나거나 해체되지 않을 그 자체의 완결성에 있다.²⁰⁾ 그녀는 “그 관능은 마치 차갑고 단단한 기계의 것과 같았다”(The voluptuousness was like that of machinery, cold and iron, WL 115)는 대목에서 나타나듯 광부들의 육체에서 종종 단단한 철제 기계의 모습을 발견하는 등 정형적인 아름다움을 가진 존재들에 매혹된다. 특히 구드런에게 있어 제럴드는 빛일 뿐 아니라 기계와도 같은 하얗고도 차가운 결정의 이미지를 지닌 아름다움 그 자체이다. 문제는 제럴드를 관찰하는 구드런의 시선이 하나의 예술 작품을 감상하는 배타적인 것에 불과하다는 점이다. 그녀는 제럴드가 자신의 여동생을 구하고자 호수로 뛰어드는 급박한 상황에서도 “그는 삶의 최종적인 근사치였다”(he was the final approximation of life, WL 181)고 생각하며 제럴드로부터 궁극의 아름다움을 발견해낸다. 구드런은 상황의 끔찍함을 인식하지 않은 채 감상자의 입장에 스스로를 위치시킨 후 그 장면에서 제럴드의 기계적인(mechanical) 완결성이 주는 아름다움만을 받아들인다.

완전한 타자의 관점에서 대상을 바라보는 구드런의 시선은 조가인 로오키의 시선과도 상통한다. 작품 속에서 로오키가 청동으로 만든 말에 대해 설명하는 대목은 로오키의 이 같은 시선이 압축해 보여준다.

20) 『연애하는 여인들』에선 예술가인 구드런을 중심으로 모더니즘의 다양한 예술 사조들이 나타난다. 예컨대 버킨의 런던 예술가 친구들이 옷을 모두 벗은 채 불을 켜는 자유분방함이나, 자연 속에서 옷을 모두 벗고 자유를 만끽하고자 하는 브랭웬 자매들의 모습은 전통의 위계질서를 거부하고자 하는 아방가르드(avant-garde)적 예술 행위와 연관을 가진다. 이 중 로오키는 미래파(Futurism)나 소용돌이파(Vorticism) 등의 예술적 관점을 보여주며, “기계와 노동의 행위는 극적으로, 미치도록 아름답다”(machinery and the acts of labour are extremely, maddeningly beautiful, WL 424)는 입장을 보인다. 기계 문명을 예술과 접목시켜 그 아름다움에 대해 찬양하는 모습을 보이는 로오키의 미래파적인 예술 사조는 새로운 형식을 주장하며 기성세대와의 단절을 꾀하는 구드런에게 타인과 자신을 구별할 수 있는 독특함을 맛보여 준다. 실제로 구드런이 기계 문명에 대한 예술적 접근, 그리고 힘이 넘치는 기계적 특성에 매혹되는 장면은 빈번히 등장한다.

“그 말은 일정한 하나의 형식, 어떤 전체 형식의 일부입니다. 예술 작품의 일부고, 하나의 형식이란 말이오. 당신이 설탕 한 덩어리를 건네주는, 친한 말 그림이 아니란 거죠, 아시겠습니까—그건 예술 작품의 일뿐입니다. 작품 바깥의 어떤 것과도 아무 관계가 없어요.”

“that horse is a certain *form*, part of a whole form. It is part of a work of art, a piece of form. It is not a picture of a friendly horse to which you give a lump of sugar, do you see—it is part of a work of art, it has no relation to anything outside that work of art.” (WL 430, 원문강조)

어떠한 애착(attachment)을 형성하지 않은 채 정형성의 아름다움만을 강조한 로오키의 말(horse)은 그러나 어슐라가 보기엔 그저 뻣뻣한 덩어리에 불과하다(stiff as a block). 뻣뻣하다는 점에서 로오키의 작품은 어떠한 소통을 해낸 다기 보다는 다만 “운명, 그리고 아름다움, 그러한 아름다움의 끔찍한 절망”(The terrible hopelessness of fate, and of beauty, such beauty, 181)만을 양상해내는 것이다. 그러나 로오키가 표방하는 바와 같이 의도적으로 외부와의 단절을 택한 유희주의적 예술 창작·전유 방식은 예술의 도덕성이 무시된다는 반론을 차치하고서라도 창작자의 주관적인 시각에 기득권을 주게 됨으로써 자칫 일방적인 대상 해석을 불러일으킬 수 있다.

구드런의 시선 역시 대상의 시각적인 정보와 자신이 이미 지니고 있던 지식(knowledge)과 결합시켜 더 이상 움직일 수 없는 무생물로서의 이미지로 고착화시키는 것 이상이 아니기에 대상과의 소통을 차단해버릴 위험이 있다. 일례로 어슐라와 함께 물가에서 스케치를 하고 있는 장면에서 구드런의 시선은 실제 대상을 ‘보는 것’이라기보다는 ‘아는 것’ 혹은 자신의 머릿속에서 재구성 한 것을 ‘보는’ 데 지나지 않는다.

그러나 그녀는 감각적인 시각을 가진 것처럼 그 부어오른 수초의 살진

구조를 느낄 수 있었고, 수초들이 어떻게 진흙으로부터 자라나는지를 **알았으며**, 어떻게 그들 자신으로부터 잎사귀를 내미는지, 그것들이 어떻게 대기 속에 뻗뻗이 물기를 품고 있는지를 **알았다**. ... 구드룬은 물결치듯 흔들리는 수초에 대한 마비된 이해력의 상태로 멍하니 모래톱 위에 쪼그리고 앉아 한참을 고개도 들지 않고 그림을 그리다가, 푹푹하고 별거벗은 좁 많은 수초 줄기를 낮이 빠진 듯 무의식적으로 응시하고 있었다.

But she could feel their turgid fleshy structure as in a sensuous vision, she *knew* how they rose out of the mud, she *knew* how they thrust out from themselves, how they stood stiff and succulent against the air ... Gudrun, absorbed in a stupor of apprehension of surging water-plants, sat crouched on the shoal, drawing, not looking up for a long time, and then staring unconsciously, absorbedly at the rigid, naked, succulent stems. (119, 원문강조)

진흙 속에서 피어난 수초를각그리고자 하는 구드룬은 “감각적인 시각”(a sensuous vision) 안에서 대상을 “**알았다(knew)**”. 그녀는 오랫동안 고개를 들지 않은 채 대상을 바라보지 않으면서(not looking up for a long time) 내면에 이미 흡수되어 있는 지식을 통해 대상을 이해했다고 믿는다. 길버트(Sandra Gilbert)는 이 장면을 두고 구드룬이 수초를 바라보는 시각을 로렌스가 그의 저서 『정신분석과 무의식』(*Psychoanalysis and Unconscious*)에서 아이가 “모든 지식을 넘어 안다”(knows beyond all knowledge, Gilbert 148로부터 재인용)는 서술과 결부한다. 그러나 해당 대목 전후에서 길버트가 인용하지 않은 내용을 살펴보면 구드룬의 ‘대상을 압도하는 시선’을 찾아볼 수 있다.

그녀 눈에 보이는 것은 진흙, 부드럽게 물기를 머금고 스며 나오는 질척한 진흙이었다. 그 진절머리 나게 차가운 진흙에서 두툼하고 서늘하고 통통하게 살이 오른, 아주 곳곳한 부푼 수초가 직각으로 잎사귀를

내밀고는, 짙은 녹색과 흑자주, 그리고 청동빛 얼룩이 어우러져 거무스레한 색깔로 타는 듯이 빛나고 있었다.

What she could see was mud, soft, oozy, watery mud, and from its festering chill, water-plants rose up, thick and cool and fleshy, very straight and turgid, thrusting out their leaves at right angles, and having dark lurid colours, dark green and blotches of black-purple and bronze. (119)

우선 그녀가 수초를 바라보는 시선을 자세히 살펴보자. 그녀가 우선적으로 본 것은 어둠과 마찬가지로 그 형태를 좀처럼 가늠하기 어려운 “진흙”(mud)이다. 그녀가 인식한 진흙은 형태가 없이 “부드럽고, 질퍽하고, 물같”(soft, oozy, watery)다. 형태가 없는 것에 대해 불안감을 가지는 구드런에게 진흙은 “극심한 소름”(festering chill)을 가져온다. 이런 그녀의 눈에 형태가 있어 안도감을 주는 수초가 붙들린다. 형태가 없는 진흙과 대비되도록 구드런의 시각에 비친 수초는 “두터운 질감과 매우 곧고 부푼”(fleshy, very straight and turgid) 줄기에서 “잎사귀들을 뿔아내어”(thrusting out their leaves) 그녀에게 볼 것을 제공한다. 물론 그녀가 “이해의 무의식”을 통해 집중하며 보는 대상은 촉감으로 느낄 수 있는 진흙이나 진흙과 수초의 조화가 아니라 형태가 없는 진흙을 압도하고 그로부터 형태를 “탄생”(rose out)시킨 수초일 뿐이다.

노 젓는 소리에 그녀는 깜짝 놀라 무아지경에서 깨어났다. ... 그녀에게 제럴드는, 창백한 얼굴로 지하 세계에서 기계적으로 사는 광부들의 질척한 수렁으로부터의 탈출이었다—그는 진흙에서 뛰쳐나왔다. 지배자였다.

She started out of her trance, hearing the knocking of oars. ... Gerald was her escape from the heavy slough of the pale, underworld, automatic colliers. He started out of the mud. He was master. (119)

수초를 바라보던 구드런의 집중을 깨고 그녀의 시선을 이동시킨 것은 제럴드다. 어둠과 형태 없는 물을 제치고 다가오는 제럴드를 바라보며 구드런은 자연스럽게 진흙에서 피어난 수초와 제럴드를 동일시한다 (He started out of the mud). 시각으로 바라보기가 불가능한 “지하 세계”(underworld)에 빛과 형태를 가져오는 인물 제럴드에게 그녀는 시선을 계속 던질 수밖에 없다. 수초를 그리고 제럴드를 바라보는 구드런의 시선은 결국 대상을 진정으로 이해하는 “어둠 속 시각”을 활용했다기보다는 어둠을 물리치기 위한 형태와 지식을 찾는 성향의 산물이다.

제럴드는 자신의 계층적인 지위나 성적인 우월감을 그대로 담아 대상을 파악하고자 하는 다소 제국주의적인 시각을 지니는 모습도 보인다. 일례로 런던에서 버킨의 예술가 친구들과 함께 아프리카 여인상(像)을 관찰하던 제럴드는 아이를 출산하는 고통스러운 순간에 포착된 원시 여성상에서 어떠한 여타의 감정이나 사고를 배제한 순수한 진통(labour)과, 순수한 무의미성의 예술만을 발견한다.

그는 그의 영혼으로, 앞으로 쪽 내민 흑인 여자의 잿빛 얼굴을 생생히 보았다. 극도의 육체적 스트레스에 몰입해 있는 긴장된 아프리카의 얼굴이었다. 저 아랫도리가 느끼는 감각의 무게에 짓눌려 거의 무의미 속으로 넋을 놓아 버린, 공허하고 야윈 끔찍스러운 얼굴이었다. 그는 그 얼굴 속에서 푸썸의 모습을 보았다. 꿈속에서처럼 그는 그녀를 알고 있었다.

He saw vividly, with his spirit, the grey, forward-stretching face of the negro woman, African and tense, abstracted in utter physical stress. It was a terrible face, void, peaked, abstracted almost into meaninglessness by the weight of sensation beneath. He saw the Pussum in it. As in a dream, he knew her. (WL 79)

제럴드의 시선은 이 여인상을 바라보는 데에 있어서 진통의 고통 이면에

존재할 법한 어떠한 진실이나 복잡한 예술성을 바라보는 데에 실패하고, 그는 마치 로오키가 청동 말을 바라보듯 순수한 “무의미성”(meaninglessness)의 차원에서 작품을 감상한다. 대상에 대한 인종적 혹은 성적 우월감을 기반으로 아프리카 여인상에 표현된 고통에 공감을 느끼지 못하는 그는 단지 이 여인상으로부터 자신에게 창녀의 이미지로 남은 푸섬(Pussum)을 발견할 뿐이다. 푸섬은 아프리카 여인상과 마찬가지로 아기를 뱀 몸이고 또 진통(labour)을 겪을 것으로 예견되는 인물이나 제럴드는 아프리카 여인상에게서도 그녀에게서도 지속적으로 착취되고 전유되어 온 희생자(victim) 혹은 태아(fetus)만을 발견한다. 그가 푸섬과 아프리카 여인으로부터 희생자를 발견할 수밖에 없는 이유는 그 역시 그녀를 향유하고 제어하는 인물이기 때문이다(He felt that she was in his power, 65). 강자의 지배적인 시선은 약자에게서 희생자를 본다.

구드런이 소통을 닫은 채 끔찍하고도 순수한 아름다움만을 향유하는 인물이라면, 제럴드는 산업을 새롭고 끔찍한 순수함으로 전환시켜 버리는 인물이다(He had converted the industry into a new and terrible purity, WL 231). 제럴드가 진통의 본질을 간과하고 순전한 추상적인 무의미성의 진통만을 바라보는 것은 그가 아버지에게서 경영권을 물려받은 광산에서 인부들의 노동(labour)을 바라보는 시각과도 동일하다(Fernihough, 53). 제럴드는 노동력 그리고 그 연장인 인류와의 교감이나 소통을 원하지 않는다. 다만 이들을 순전한 도구성으로 파악하고 잘 짜인 효율적 시스템 내에서 순수하게 쓰이기를 원한다(Suddenly he had conceived the pure instrumentality of mankind, 223). 광부의 미망인을 위한 석탄 지급이나 오래 일을 한 광부를 우대하고 광산 관리의 일부를 맡기는 관행 등을 “낡은 감상”(old sentiment, 229)로 치부하고 그것들을 간단히 차단해버린 그의 광산은 노동을 물질화해 실제로 잡아낼 수 있을

것만 같은 공간이다. 제럴드의 정형화된 바라보기는 노동이 지닐 수 있는 여타의 의미들을 불순물로 치부, 지배적인 시선으로 이를 순수화(purify), 정형화(standardize)한다.

물론 노동력을 바라보는 제럴드의 이러한 시선은 그의 개인적인 문제만은 아니다. 기독교 교리에 따라 광부들을 인도적으로 통솔했던 것으로 묘사되는 제럴드의 아버지는 스스로를 광부들의 아버지, 가부장으로 묘사하고 또 광부들을 자신의 아이들로 여긴다(He, the father, the patriarch, was forced to deny the means of life to his sons, his people, 224). 로렌스는 토마스 크라이치(Thomas Crich)가 노동자들을 어린아이로 받아들이는 모습과 제럴드가 푸썸이나 아프리카 여인상을 어린아이로 받아들이는 모습을 병렬하며 타자를 지켜주고 보듬어야 할 대상으로 연민(sympathize)하는 것의 맹점 또한 함께 보여준다. 제럴드의 아버지에게 연민은 방패이자 안전장치이고 완전무결한 무기로 묘사된다(pity had been his shield and his safeguard, and his infallible weapon, 215). 그에게 연민은 알 수 없는 검은 공포로부터 그를 벗어나게 해줄 빛의 갑옷(armour)과도 같은 것이다. 기독교의 교리를 비정상적일 정도로 강조하며 자선을 베풀어 온 그의 광부들에 대한 시선은 사실, 제럴드의 시선과 별반 다를 것이 없다. 자신에게 도움을 청하러 오는 광부들을 바라보며 우월감을 느끼는 그의 모습은(He liked hearing appeals to his charity), 자신만의 정복을 행하고 있는 정복자의 모습이기도 하다.

이와 같이 작품 속에서 제럴드의 모습은 서구근대문명을 대표한다. 로렌스는 그의 에세이 「음악과 사랑 나누기」(“Making Love to Music”, 1927)에서, 인류의 현재 모습은 우리의 전(前) 세대가 바라왔던 모습이라 언급하며 (*D. H. Lawrence: Late Essays and Articles* 42) 인류의 문명이 변화하는 양상을 라마르크(Lamarck)의 진화론과 비슷한 관점

으로 설명을 한다. 이는 제럴드 크라이치의 권력 중심적이고 정복적인 지배자의 모습이 사실은 토마스 크라이치의 지나친 기독교 중심적 사고에서 비롯한 것임을 뒷받침한다. 아버지의 지배적 시선에 갇든 기독교적 이타주의가 세대가 변하고 시간이 지나면서 무시무시한 괴물과도 같은 제럴드의 엄청난 정복욕으로 극대화되었다고도 볼 수 있는 것이다. 실제로 토마스 크라이치는 점차 기력이 쇠해 가면서 자신이 극도로 강조했던 기독교적 가치인 연민, 사랑, 자선 등이 그에게 극히 어두운 암흑으로 다가온다는 점을 깨닫는다(Koh, 69). 이는 기독교가 중심이 된 시선 두기가 시간이 지남에 따라 제국주의적, 혹은 기계주의적 정복의 시선으로 변질된 당대의 분위기를 비판한 대목이라고도 볼 수 있다.

축적된 서구 문명의 응축적 발현으로서의 제럴드는 더할 나위 없이 완벽한 효율의 체제를, 노동력의 기계화를 완성해나갈수록 스스로가 소외되는 공허한 느낌을 받는다.²¹⁾ 노동력을 표면 그대로의 효율로만 향유하던 그는 그 자신마저도 기계적인 노동력으로 치환되는 끔찍한 결과를 마주한다(232). 대상과의 소통이 단절된 채 주관적이고 권위적인 시선으로 타자와의 관계를 맺은 그는 점점 스스로의 공허함과 마주치게 된다. 구드런 역시 마찬가지로의 공허함과 맞닥뜨린다. 그녀는 아름다움을 아름다움으로써만 향유하려는 정형화의 욕구뿐만 아니라 진정한 마음의 연결고리를 갈망하는 희망을 포기하지 않는다. 하지만 어슬라와 같이 스스로 살아 타오르는 불빛(She was enkindled in her own living fire, 130)이 되지 못하는 구드런은 자신의 불안정성을 간파 당할지 모른다는 불안감에서 자유롭지 않으며, 주변 인물들 나아가 연인 제럴드와도 접촉하기

21) 구티에레즈에 따르면 제럴드는 모든 상징적 사회 질서를 기계적 완벽함으로 축소시킨다. 구드런의 시선과 제럴드의 기계적임을 비교해보기 위해서는 구티에레즈의 『로렌스와 워즈워스에 드러나는 주체-객체 관계』 (Subject-Object Relations in Wordsworth and Lawrence, 1987)참조.

를 꺼려한다. 그녀는 다만 타자를 바라보는 시선이 보장해주는 “보이지 않는 공간”의 거리에서만 안전함을 느낄 수 있다.

구드룬이 제럴드를 자신으로부터 떨어뜨리기 위한 방편으로 시선을 사용한다는 점은 아래 대목에서도 잘 드러난다.

그러나 그녀는 듣고 있지 않았다. 결코, 절대로, 이해할 수 없는 뭔가를 바라보듯이 그를 바라보며 누워 있었다. 이해할 수 있으리란 희망 없이, 그저 복종하며 어른을 쳐다보는 어린애처럼.

그는 그녀에게 키스했다. 그녀가 더 이상 보지 못하도록 그녀의 눈에 입 맞추어 그 눈을 감게 했다. 그는 이제 뭔가를 원했다. 자신의 존재에 대한 어떤 인식을, 어떤 신호를, 모종의 승인을. 그러나 그녀는 아무 말 없이 어린애처럼, 저 멀리 떨어져 누워 있을 따름이었다. 그년 포기하며 그녀에게 다시 키스했다.

But she did not hear. She lay, looking at him as at something she could never understand, never: as a child looks at a grown-up person, without hope of understanding, only submitting.

He kissed her, kissed her eyes shut, so that she could not look any more. He wanted something now, some recognition, some sign, some admission. But she only lay silent and child-like and remote, like a child that is overcome and cannot understand, only feels lost. He kissed her again, giving up. (WL 402)

구드룬이 제럴드를 “보는”(looking) 행위가 수도 없이 반복적으로 묘사되고 있는 이 대목에선 구드룬의 시각 이외의 감각이 차단되어 있는 상태를 볼 수 있다. 제럴드의 이야기를 “그녀가 듣지 않”(she did not hear)고, 오로지 보는 행위만이 남아버린 상태에서, 구드룬의 시선은 대상을 인식하기 위해서라기보다는 시야 안에 들어올 수 있도록 거리를 두기 위한 훌륭한 방어막이 된다. 그녀는 마치 어른을 올려다보는 어린아이처럼, 제럴드를 이해하려는 의지도, 희망도 모두 없애 버린 상태로 내면을

비운 후, “오직 감수해내는”(only submitting) 극도의 수동적인 태도를 견지한다. 이러한 상황에서 결국 이 둘의 소통은 보는 행위로, 그리고 듣지 않는 행위로 단절된다. 이때 제럴드는 바라보는 것을 통해 자신을 밀어내는 구드런의 눈을, 키스라는 “접촉”으로 닫아버리려는 시도를 한다 (kissed her eye shut, so that she could not look any more, 402). 하지만 촉각의 관능성으로 구드런의 의식을 닫아보려는 제럴드의 노력은, 구드런의 처절한 수동성 앞에서 실패한다. 그리고 구드런의 완성된 ‘시선’두기는 결국 제럴드의 아름다움을 일정한 거리에서 향유하는 것에 그치며 “그녀가 치열하게도 원했던 결합(Strenuously he claimed her connection with him, 182)”을 불가능하게 만든다.

지금까지 로렌스가 구드런을 통해 일방적인 주관적 이해 하에 대상을 고정시키려는 시선을 정면으로 비판하고 나서왔음을 볼 수 있다. “빛”으로 표현되는, 그리고 구드런의 시선에 의해 정형화를 당하고 있는 제럴드가 구드런의 지식적인 시선을 완성시키는 서구 전통의 현현으로 드러난다는 점은 특기할만하다.²²⁾ 제럴드는 소설의 끝에 눈 속에 파묻혀 조각상과 같은 단단한 얼음이 되어 죽게 되는데, 그의 이 같은 죽음에 대한 책임이 정형화된 시선을 지닌 구드런에 있다는 것이다.

22) 특히 구드런이라는 이름에도 제럴드의 죽음이 암시되어 있음을 알 수 있는데, 북유럽 게르만족의 대표적인 설화인 니벨룽겐 이야기에서 나오는 왕비의 이름인 구드런과 작중 인물인 구드런의 이름을 같게 했다는 점에서 로렌스가 비극적인 복선을 제시하는 형태로 작중 인물의 이름을 구상했을 가능성을 배제할 수 없다. 실제 어슐라는 제럴드를 두고 “마치 니벨룽과 같아”(Like a Nibelung, WL 47)라는 말을 하기도 하는데, 게르만 출신의 구드런 왕비가 혈족의 복수를 위해 니벨룽 왕을 죽인다는 설화의 내용을 떠올려 보면, 구드런과의 연인 관계를 가지는 제럴드가 구드런에 의해 비극을 맞이할 것이라는 점은 작품의 초반에서부터 분명히 암시되고 있다.

III. 어슐라의 비시각적 대상 인식과 접촉

본 장에서는 시각적으로 대상을 주로 파악하는 구드룬과는 달리, 어슐라가 대상을 어떻게 비시각적인 방법으로 인식하고 궁극적으로는 무의식에 접촉하는지에 대해 살펴보고자 한다. 그녀는 빛을 탐하는 자매 구드룬과 대조적으로 “어둠”(darkness)과 친밀한 인물로 등장한다. 그녀가 교실에서 버킨과 처음으로 대화를 제대로 나누게 된 늦은 오후, 버킨이 갑작스럽게 교실의 불을 켜자(“It is so dark,” he said. “Shall we have the light?” And moving aside, he switched on the strong electric lights, WL 35) 어슐라는 “당혹스럽게”(bewildered, 36) “갑자기 깬”(suddenly wakened, 36) 것처럼 놀란다. 어둠 속에서 억지로 빛 아래 꺼내어진 상황은 그녀에게는 매우 폭력적으로 다가온다. “강한 전기 불”(strong electric lights, 36) 아래에서 버킨은 어슐라를 “돌아서서 호기심을 갖고 바라보는데”(turned curiously to look at Ursula, 36) 어슐라가 작품 내내 이러한 버킨의 모습을 거부한다.²³⁾ 이렇듯 어슐라는 구드룬과는 달리 시선을 통한 접촉을 즐기지 않는, 비시각적인 방식으로 대상을 파악하는 인물이다.

어슐라가 버킨과 사랑에 빠지는 장면 또한 구드룬이 제럴드를 지식적인 틀을 지우는 시각으로 바라보며 그를 “알아보는”(know) 대목과 분명한 차이점을 보여준다.

어슐라는 자기가 뭘 보고 있는지 확실히 의식하지 못한 채, 훑쳐보듯 버킨을 지켜보고 있었다. 그 남자에게는 굉장한 육체적 매력이 있었다

23) 버킨이 어슐라에게 반지를 사다주고 어슐라가 버킨에게 보이지 않게 끼워보는 아래의 장면을 예로 들어본다. 보이지 않는 영역으로 남기고 싶은 순간들마저 버킨은 보는 인물로 그려지면서 버킨은 빛과 시각으로 어둠과 비시각의 영역을 침범하는 인물로 그려진다(WL 304).

—숨어 있던 신기한 풍요로움이 깡마르고 해쓷은 그 모습을 뚫고, 그에 관한 또 다른 앎을 전해 주는 또 하나의 목소리처럼 흘러나왔다. 그것은 그의 이마와 턱의 곡선에, 풍부하고 아름다우며 섬세한 곡선에 깃든, 생(生) 그 자체의 강렬한 아름다움이었다. 그것이 무엇인지 말로 표현할 수는 없었다. 그러나 풍요와 자유의 느낌이었다.

Ursula was watching him as if furtively, not really aware of what she was seeing. There was a great physical attractiveness in him—a curious hidden richness, that came through his thinness and his pallor like another voice, conveying another knowledge of him. It was in the curves of his brows and his chin, rich, fine, exquisite curves, the powerful beauty of life itself. She could not say what it was. But there was a sense of richness and of liberty. (WL 44)

버킨에게 본격적으로 매력을 느끼기 시작하는 「교실」장의 한 장면에서 어슐라가 버킨을 바라보는 시선은 앞서 1장에서 소개하였던 로렌스의 “뿌리-시각”(root-vision)에 가깝다. 그녀는 버킨의 외적인 형상을 보는 것에서 그치지 않는다. 그녀의 “바라봄”(watching)은 시각적 인식에만 제한되는 대신 외양의 “여윈 모습”(thinness)과 “창백함”(pallor)을 뚫고 나오는 “숨겨진 풍요로움”(hidden richness)을 찾아낸다는 점에서 마주한 이에 대해 앞서 1장에서 살펴보았듯, “총체적 의식”의 이해에 도달하는 과정이기도 하다. 구드룬이 자신의 시선으로 제럴드를 하나의 고착된 “지식”(knowledge)으로 구축했다면, 어슐라는 버킨에게서 “또 다른 지식을 전달하는 다른 목소리”(another voice, conveying another knowledge of him)를 들으면서 시각적 감각을 청각으로 확장시킨다. 그녀는 그의 눈썹, 턱 등의 곡선을 바라보고 있는 와중에도 “그 곡선의 안”(in the curves)과 같은 “다른”(another) 요소들을 함께 발견하고 존재의 강력한 아름다움을 느낀다—어슐라의 바라보기는 안전한 거리를 확보하는 대신

접촉에 좀더 가까워지는 결과를 가져온다. 더불어 그녀는 버킨의 육체적인 매력을 인식하면서도 이것이 어떠한 언어를 통해서든 완전히 확정될 수 없음을(she could not say what it was) 인정하며 또 그 사실에 대해 거부감을 갖지도 않는다. 버킨을 바라보는 어슐러의 시선은 “보고 있는 것을 진정으로 의식하지 않는”(not really aware of what she was seeing) 것, 다시 말해 의식을 배제한다. 지식적인 시각이나 의식을 배제하고 다양한 감각을 활용하는 어슐러는 대상을 움직이지 않는 정형화된 형태로 인지하는대신 대상에서 “삶의 아름다움”(beauty of life)을 발견하고 “자유로움”(liberty)을 구해낸다.

이러한 ‘바라보지 않는 바라봄’은 시각에만 의존하는 대신 다른 감각들 또한 포함한다. 특히 그녀는 작품에서 청각을 가장 잘 이용하는 인물이며 종종 자신이 다양한 감각으로 느끼고 인지한 심리상태나 생각을 대화를 통해 표현하기도 한다. 스스로를 타인에게 전시하면서 자신의 의견을 제시하는 구드룬이 오로지 시각을 통해서만 관계 맺는 인물로 그려진다면, 어슐러는 상대의 말을 들으며 받아들이기 어려운 부분에는 질문을 던지고, 자신의 감정을 표출하며 즉각적인 반응을 한다는 점에서 청각적인 요소에도 익숙한 사람이다. 이러한 면모는 그녀의 연인인 버킨과의 관계를 더욱 풍부하게 만들어준다.²⁴⁾ 로렌스의 대변인이라 일컬어

24) 하지만 어슐러는 대화를 위한 대화를 계속하는 허마이오니와는 분명하게 구분된다. 말을 자신의 내면을 드러내는 용도로 사용하지 않고, 스스로의 논리를 치장하거나 남에게 보이는 것을 위해 사용하는 인물로 비판할 수 있는 여성 인물인 허마이오니는 자신의 가치를 존중하며 스스로 빛을 내는 어슐러와는 달리, 남성 중심적인 사회에서 인정받기 위해 남성의 여성(man's woman, WL 16)으로 살아간다. 그녀는 자신을 당대의 이념이나 가치, 규범 등에 맞춰내는 모습을 보이는데, 그 가장 핵심적인 방법이 대화를 통한 것이다. 그녀의 대화는 철저한 의식적 계산 끝에 대화 속에서의 자신의 위치를 “균형 잡는”(balancing, WL 40) 행동의 일환으로 제시된다. 그녀가 대화를 잠시 멈추는 것은 “위압하는”(domineering, WL 28) 태도를 취하기 위함일 뿐 상대의 이야기를 듣기 위한 것으로 제시되지 않으며, 그녀가 말을 재개하는 것 역시 자신의 이야기를 전달하기 위해서라기보다 다른 이의-특히 버킨의-동의를 받고자 하는 욕구를 기본으로 하는 것이다.

지는 버킨의 설교자와 같은 언사를 비판하고 그의 권위를 빈번하게 해체시키는 역할이 바로 어슐라에게 주어진다.²⁵⁾ 그녀는 한편으로 버킨의 “모든 것을 의식 속에 보유하며”(have it all in your consciousness, WL 42) “모든 것을 관념적으로 만드는”(make it all mental, WL 42) 습성을 경계하며 동시에 그가 관능(sensuality)에 대한 추구를 일종의 사상처럼 관념적인 언어로 전달하고 있음을 가장 잘 이해하고 비판하는 인물이다. 로렌스의 관능적 인식론이 언어를 통해 설명될 때 자칫 굳은 지식으로 고착될 수 있는 위험이 있다면, 어슐라는 이것이 살아있도록 붙들어주는 핵심적인 역할을 수행한다.

어슐라가 없는 버킨은 이성의 정형성으로부터 벗어나 “리듬이 있는 형태”(rhythmic form, *Letter II* 184)로 대상을 파악해야 한다는 로렌스의 요지를 대변하는 순간에도 언어를 이용할 수밖에 없는 한계를 보인다. 쇼러(Mark Schorer)가 지적하듯 그의 언어들은 “모두 의식적, 사회

버킨은 허마이오니의 이 같은 ‘가장하는 말하기’를 이미 파악하고 있고 또 이를 매우 혐오하는 인물로 나타난다. 지식보다 관능을 중시하는 것이 맞지 않느냐는, 다른 이의 동의를 구하기 위한 껍데기뿐인 이야기를 해나가는 허마이오니에게, 버킨은 그녀의 발화 내용과 내면의 괴리를 비판하며 쏘아 붙인다. “당신은 그 모든 것을 당신의 그 지긋지긋한 작은 골통 속에 가지고 있길 원하지만, 그건 땅콩처럼 부숴야 하는 것”(You want it all in that loathsome little skull of yours, that ought to be cracked like a nut, WL 42)이라고 강도 높은 비난을 하는 것이다. 그는 허마이오니가 자신의 진정한 관능(sensuality)과 자발성(spontaneity)을 의식적으로 만들어내고 있다고 비난한다. 그녀가 모든 행위를 자신의 의식 속에 가두어 이를 정신적인 것으로 만들어내는 과정을 단단한 껍질 속에 가두는 행위로 묘사하는 것인데, 이는 “의식”(consciousness)이 단단한 형체를 지닌 정형성과 연관이 있다는 로렌스의 생각을 반증한다.

25) 버킨이 로렌스의 사고를 실험하는 인물일 뿐 실제로 로렌스의 목소리를 그대로 전하는 자가 아니라는 의견이 있다. 위든의 저서 『D.H. 로렌스』에서는 버킨을 두고 “로렌스가 그의 완숙한 소설들에서 항상 하는 일을 하고 있을 뿐”(Lawrence is doing what he always did in his mature novels, 50)이며, “그의 작중 인물들로 하여금 사상과 느낌, 관계를 탐구하고, 실천하게 한다”(using his characters to explore ideas, feelings and relationships, and to work them out in practice, 50)고 평한다. 버킨은 어슐라 혹은 제럴드와의 관계를 통해 로렌스의 사상을 실험해보아야 할 의무가 있다는 것이다.

적인 성격과 맞닿아”(all that attaches to the conscious, social character, 37)있는 것이다. 물론 버킨 역시 자신이 표현하고자 하는 무언가가 언어를 통해서 전달되는 것의 한계를 이미 인지하고 있다.

말에는 언제나 혼란이 존재했다. 그래도 말로 표현해야만 했다. 어떤 방향으로 움직이건 간에, 앞으로 나아가려면 길을 뚫어야만 했다. 그리고 안다는 것, 입 밖으로 내어 말을 한다는 것은 아기가 자궁벽을 뚫고 나오려 애쓰듯 이 감옥의 벽을 뚫고 나오는 일이었다. 의도적으로, 제대로 아는 상태로, 빠져나오려고 몸부림치면서 낡은 몸뚱이를 부수지 않고서는 이제 새로운 움직임이란 있을 수 없다.

There was always confusion in speech. Yet it must be spoken. Whichever way one moved, if one were to move forwards, one must break a way through. And to know, to give utterance, was to break a way through the walls of the prison as the infant in labour strives through the walls of the womb. There is no new movement now, without the breaking through of the old body, deliberately, in knowledge, in the struggle to get out. (WL 186)

버킨은 어슐라와의 대화에서 자신을 돌아본 끝에 발화의 한계점을 다시 한 번 깨닫지만 그럼에도 말하기를 멈출 수 없다. 결국 “앞으로 나아가기 원한다면 길을 돌파해나가야”(if one were to move forwards, one must break a way through)하기 때문이다. 생각을 입 밖으로 내는 순간 진실과 멀어질 수밖에 없는 조건에서도 “벗어나고자 하는 몸부림”(the struggle to get out)은 여전히 필요하다.

문제는 “언어”라는 매개를 공유한다는 점에서 버킨의 이야기가 허마이오니의 그것처럼 내면과 일치하지 않는 이야기로 여겨질 수 있다는 점이다. 버킨의 노력이 언어라는 매개에 제약될 수밖에 없는 상황은 어슐라에 의해 극복 된다. 『연애하는 여인들』에서 가장 훌륭한 청자로

제시되는 그녀의 여러 면모 중 ‘듣는’ 능력이 강조되는 것은 우연이 아니다.

어슐라는 그의 말에 반쯤은 귀를 기울이고, 반쯤은 귀를 막았다. 그의 말의 취지를 알 것도 같았지만, 뒤로 물러섰다. 듣고 싶었지만, 거기에 말려들고 싶지는 않았다. 그녀는 거기, 그가 자신을 원하는 그곳에서 자신을 내주기는, 그러니까 다름 아닌 자기 자신을 내주기는 꺼려졌다. ... 그녀는 그의 말뜻을 이해하면서 듣고 있었다. 그와 마찬가지로 그녀 역시, 말 그 자체는 의미를 전달하지 않는다는 것을, 말은 그저 우리가 취하는 몸짓에 불과하며, 다른 것들과 마찬가지로 하나의 무언극이라는 것을 잘 알고 있었다. 그리고 자신의 핏속에서 그의 몸짓이 느껴지는 것 같았다. 그러나 욕망이 그녀를 앞으로 밀어 내보내는데도 불구하고 그녀는 뒷걸음질 했다.

Ursula listened, half attentive, half avoiding what he said. She seemed to catch the drift of his statement, and then she drew away. She wanted to hear, but she did not want to be implicated. She was reluctant to yield there, where he wanted her, to yield as it were her very identity. ... She listened, making out what he said. She knew, as well as he knew, that words themselves do not convey meaning, that they are but a gesture we make, a dumb show like any other. And she seemed to feel his gesture through her blood, and she drew back, even though her desire sent her forward. (WL 186)

어슐라에게 듣는 행위는 발화 행위만큼이나 복잡하고 어려운 과정으로 묘사된다. 그녀는 버킨과 마찬가지로 “단어 그 자체가 의미를 나르는 것이 아님을”(words themselves do not convey meaning) 잘 알고 있다. 언어를 의미 전달의 절대적인 수단으로 보지 않고 다른 몸짓이나 표현과 마찬가지로의 수단으로 받아들이면서 그녀는 총체적으로 ‘듣는’다. 버킨의 의식의 수면 위에서 표현되는 “말”만을 들으려 하기보다, 그가 전달하고

자 하는 “표현”에 귀를 기울이고자 “노력하는”(making out) 것이다. 이 같이 총체적인 듣기는 버킨의 발화에서 더욱 깊은 의미를 끌어내기 때문에 역으로 버킨의 말하기는 어슐라의 듣기로 완성된다 할 수 있다. 실제로 버킨이 어슐라에게 사랑을 고백하는 대목을 보면 어슐라의 적극적인 듣기가 제 역할을 해냄을 알 수 있다.

“아니, 당신은 내게 안 보여요. 나로 하여금 당신을 시각적으로 의식하도록 당신이 강제하지 않는다면 말입니다. 하지만 난 당신을 보거나 당신 목소리를 듣고 싶지 않아요.” 그가 말했다.

“그럼 왜 나더러 차를 마시자고 했어요?” 그녀가 조롱했다.

그러나 그는 그녀에게 주의를 기롱하려 들지 않았다. 그는 혼잣말을 하고 있었다.

“나는 당신이 자기 자신의 존재를 모르는 곳에서, 당신의 일상적인 자아가 완전히 부정하는 당신을 찾고 싶어요. 난 당신의 아름다운 용모도, 당신의 여성스러운 감정도 원하지 않아요. 당신의 생각이나 의견, 사상을 원하지도 않고요—그런 것들은 다 내게 하찮은 것들이거든요.”

“Yes,” he said, “you are invisible to me, if you don’t force me to be visually aware of you. But I don’t want to see you or hear you.”

“What did you ask me to tea for, then?” she mocked.

But he would take no notice of her. He was talking to himself.

“I want to find you, where you don’t know your own existence, the you that your common self denies utterly. But I don’t want your good looks, and I don’t want your womanly feelings, and I don’t want your thoughts nor opinions nor your ideas—they are all bagatelles to me.”

(WL 147)

버킨은 분명 어슐라와의 관계를 덜 정형적인 방향으로 이해하고자 하며 그녀를 고착화시킬 위험이 있는 “시선”으로 재단하려 하지 않으려는 의지를 보인다. 그러나 그녀와의 관계가 “시각적인 감상의 문제가 아

니”(not a question of visual appreciation)고 그가 찾고자 하는 것이 어술라 내면의 존재 그 자체라 말하는 순간 그는 오히려 그녀를 전혀 인지하지 않는 오류를 범한다. 어술라가 그가 자신을 “바라보지 않는다”고 지적하듯, 자신의 관념에 사로잡힌 그는 마주한 그녀가 아닌 “그 자신에게 말하는”(He was talking to himself) 폐쇄성에 빠져 버린다.

설교적 ‘발화’(speech)에 의존하는 버킨이 의식 혹은 지성의 끈을 놓지 못하는 상황에서 양자가 결국 소통에 도달할 수 있는 것은 청자(listener)로서 어술라가 수행하는 역할 덕분이다. 그녀는 끊임없이 버킨의 이야기를 듣고 이를 총체적으로 재구성하려고 노력한다. 이 과정이 정형화 될 위험을 피하기 위해 그녀는 “그가 진술하는 바의 흐름을 붙잡으려”(catch the drift of his statement, WL 186)하면서도 “뒤로 빠지는”(drew away, WL 186) 운동을 반복한다. 여기서 사용되는 “흐름”(drift)이라는 표현은 그녀가 나비와의 영적인 접촉에서 추구하던 “흘러 나가는”(drifted away, 119) 행위와 연결된다. 결국 그녀는 적극적인 듣기를 통해 버킨의 본질과 직접적으로 맞닿으려는 접촉의 과정을 행하고 있는 것이다. 서로간의 충실한 이해에 가까워지면서 마침내 버킨은 관념의 막을 한 겹 걷어내고 “그녀를 단순하고 자연스럽게 바라보기 시작한다”(began to look at her simply and naturally, WL 148). 이러한 과정을 밀고 나가는 그녀의 힘겨운 듣기는 로렌스가 서문에서 이야기하는 “파편적인 전후 운동”(frictional to-and-fro, WL 486)을 연상시킨다. 어술라의 “듣기”는 버킨의 발화뿐만 아니라 언어로 이루어진 소설을 통해 독자들에게 진리를 전달하려는 로렌스의 발화까지도 완성시킨다.

앞서 살펴보았듯 어술라는 시각과 청각뿐만 아니라 “몸”의 모든 감각 기관들을 이용한 대상 인식 방법을 보이는 인물이기도 하다. 『연애하는 여인들』의 주제를 내포하고 있다 여겨지는 「일요일 저녁」

(“Sunday Evening”) 장을 보자.²⁶⁾ 이 대목에서 어슐라는 어둠과 죽음의 공포 앞에서 스스로의 내면에 침잠하여 명상하는 가운데서 자신의 신체에 깃든 잠재력을 인지하게 된다.

일종의 무아지경 속에서 그녀는 굴복했고, 항복했으며, 모든 것이 암흑이었다. 그녀는 암흑 속에서 자신의 몸뚱이가 끔찍스럽게 그 존재를 주장하고 나서는 것을, 말할 수 없는 해체의 고통을, 오로지 극심한 고통만을, 몸속에서 시작된 해체의 아득하고 끔찍스러운 역겨움을 느꼈다. ‘육체란 것이 이렇게 즉각적으로 정신에 조용하는 것일까?’ 그녀는 자문했다. 그녀는 몸이란 정신을 명시하는 것들 중 하나라는 것을, 정신이 완전히 변하면 육체 또한 변한다는 것을, 궁극의 얕으로써 명쾌하게 알았다.

In a kind of spiritual trance, she yielded, she gave way, and all was dark. She could feel, within the darkness, the terrible assertion of her body, the unutterable anguish of dissolution, the only anguish that is too much, the far-off, awful nausea of dissolution set in within the body.

‘Does the body correspond so immediately with the spirit?’ she asked herself. And she knew, with the clarity of ultimate knowledge, that the body is only one of the manifestations of the spirit, the transmutation of the integral spirit is the transmutation of the physical body as well. (WL 192)

어슐라는 처음에 “영적인 무아지경”(spiritual trance) 안에서 자신을 온전

26) 『첫번째 ‘연애하는 여인들’』과 비교해보았을 때, 어슐라의 내면을 묘사하는 이 장은 거의 대부분이 그대로인데, 워든과 바세이(John Worthen and Vasey)는 『첫번째 ‘연애하는 여인들’』의 서문에서 로렌스가 『연애하는 여인들』을 수정하던 1916년 11월의 편지에서 “본래의 초고 중 내가 더 낫게 만들 수 없었던 부분들이 많았다”(there was a lot of the original draft that I *couldn't* have bettered, *Letters III* 25)는 언급을 했음을 짚어낸다. 작품 집필의 처음부터 로렌스가 분명하게 구상해두었던 어슐라의 모습을 엿볼 수 있다는 점에서 로렌스의 주제와 가까운 대목이라 볼 수 있다.

히 “양보하고”(yielded) “내어준다”(gave way). 스스로를 규정하고 또 주장하기를 단념하고 어둠 속의 영혼에 집중하는 명상에 들어섰을 때, 그녀는 몸의 존재를 온전히 “느끼게”(feel) 된다. 몸이 그 존재에 대해 “주장”(assertion)하는 느낌을 정신으로 고통스럽게 받아내는 과정에서 어슐라는 영혼과 몸이 “매우 즉각적으로 소통”(correspond so immediately)함을 발견한다. 이 명상을 통해 그녀가 얻은 “궁극적 지식”(ultimate knowledge)은 영혼의 변형이 물리적 신체의 변형과 별개가 아니며, 영혼만큼 몸이 중한 위치에 있다는 것이다. 이러한 깨달음은 앞서 언급되었듯 어슐라가 로렌스의 「이 그림들에 대한 소개」에서 제시된 “몸”(body)에 대한 “영적인-정신적인”(spiritual-mental) 두려움을 가지고 있지 않음과 함께 그녀가 로렌스가 피력했던 “본능적 직관”(instinctive-intuitive)을 가진 사람임을 암시한다. 그녀는 “오직 상상력만으로만 인지할 수 있는 실재하는 단단한 몸”(reality of substantial bodies can only be perceived by the imagination, *D. H. Lawrence: Late Essays and Articles* 193)을 인지한다.

어슐라는 상상력을 통해 자신의 몸을 인지하는 것만큼이나 마주한 대상으로부터 “살아있는 미(美)를 인지”(an acute perception of alive beauty, *D. H. Lawrence: Late Essays and Articles* 191)한다. 그녀는 대상을 지식으로 “소비”하지 않고 상상력을 활용해 대상과 합일하는 모습을 보여준다. 「스케치북」장의 수초 그리는 대목은 어슐라가 수초를 시선으로 가두는 구드런과 달리 대상의 아름다움을 지각하는 과정을 제시한다.

어슐라는 호수 가까이 날고 있는 수십 마리의 나비들을 바라보고 있었다. 자그마한 파란 나비들이 어디선가 갑자기 날아와 보석같은 생명의 빛을 발하고 있었다. 검정과 빨강이 어우러진 큼지막한 녀석 하나가 꽃

에 앉아 그 보드라운 날개로 순수하고 영묘한 햇빛을 호흡하고 있는 모습은 황홀할 지경이었다. 흰 나비 두 마리가 뒤엉켜 낮게 날고 있었는데, 그 주위로 후광이 빛났다. 가까이 날아오는 것을 보니, 아, 그 날개 끝이 오렌지 빛이었다. 그 때문에 후광이 비치는 것처럼 보였던 것이다. 어슬라는 자리에서 일어나 정처 없이 걸었다. 나비 떼처럼 아무런 의식 없이.

Ursula was watching the butterflies, of which there were dozens near the water, little blue ones suddenly snapping out of nothingness into a jewel-life, a large black-and-red one standing upon a flower and breathing with his soft wings, intoxicatingly, breathing pure, ethereal sunshine; two white ones wrestling in the low air; there was a halo round them; ah, when they came tumbling nearer they were orangetips, and it was the orange that had made the halo. Ursula rose and drifted away, unconscious like the butterflies. (WL 119)

구드런이 수초를 시각을 통해서만 바라보면서 진흙 속에 묻혀 “뻣뻣한, 별거벗은, 물기어린 줄기”(the rigid, naked, succulent stems, WL 119)를 지닌 부동의 존재만을 떠올렸다면, 어슬라는 거기에서 살아있는 나비들을 “본다”(watching). 나비의 형체와 색깔에 국한되지 않고 그들의 움직임의 인지하는 과정에서 그것들이 “천상의 순수한 햇빛을 들이마신다 고”(breathing pure, ethereal sunshine) 느낄 때 그녀는 단지 시각적인 형태만을 붙잡는 것이 아니다. 나비들의 “부드러운 날개”(soft wings), “몸싸움”(wrestling), 그리고 “오렌지빛 날개 끝”의 분주한 움직임이 만들어진 “광륜”(halo)은 모두 나비와 합일된 상태에서 느낄 수 있는 역동적인 나비 그 자체이다. 어슬라는 그들이 부동의 상태인 “무”(無, nothingness)로부터 “순간적으로 벗어나”(suddenly snapping out) “보석같은 삶”(jewel-life)이 됨을 느낀다. 그녀는 나비와 마찬가지로 무의식을 표류

하는, “홀러 나가는”(drifted away) 모습으로 발전하면서 더 이상 대상과 자아가 이분법적으로 나뉘지 않는, 합일에 가까운 접촉이 가능해진다. 이는 의식의 표면에서 벗어나 내면 깊이 무의식의 영역에서 이루어진다는 점에서 의식적인 시선을 통해 대상과의 거리가 형성되는 것과는 매우 다르다.

물론 무의식에서의 표류는 종종 인물들의 생명을 위협할 만큼 위험한 행위이기도 하다. 적극적인 대화가 『연애하는 여인들』의 인물들에게 끼치는 영향을 흥미롭게 살펴본 사빈(Margery Sabin)은 「수중파티」장에서의 익사 장면을 다루면서 익사가 무의식의 수면 아래로 내려가는 것이라면 그 역도 성립한다고 지적한다. 사빈은 다이애나 크라이치의 익사 장면 이후의 이야기들이 “심연의 상징적인 위험에 대해서 극적인 중요성을 부여한다”(give dramatic consequence to the symbolic dangers of depth, Sabin 111)고 지적하는데, 마치 우리가 가라앉지 않기 위해 생명선을 붙들고 있듯 작중 인물들 또한 의식의 수면 위에 지속적으로 있기 위해 노력한다고 주장한다.²⁷⁾ 어슐라가 익사 사건 후의 장면을 시각적이고 의식적으로 받아들이기를 거부하는 아래의 장면을 살펴보자.

간간이 들리는 불안한 사람들 소리를 제외하면, 은회색의 완벽한 밤이었다. 짙 펴쳐진 수면은 잿빛의 달빛으로 반짝였고 캄캄한 배들은 침병

27) 사빈이 지적하듯, 『연애하는 여인들』속 “생명선”(lifeline)의 가장 대표적인 종류로는 “발화와 사고의 행위”(Activities of speech and thought, Sabin 111)를 꼽을 수 있다. 의식의 끈을 계속해서 붙들고 있기 위해 발화를 하는 인물로 토마스 크라이치의 예를 들 수 있는데, 그는 다이애나의 익사 사건 이후로 더욱 “삶에 들러붙기 위해, 인간관계에 들러붙어야만 하는”(To adhere to life, he must adhere to human relationships, WL 283) 것으로 그려진다. 「발단」장에서 드러나듯 토마스 크라이치는 구드런과의 의미 없는 말 잇기를 통해 사회적인 생활의 표면에 머물러 하고, 그로써 더욱 집요하게 자신의 삶의 끈을 놓지 않으려는 인물인 것이다. 작품을 통해 로렌스는 고통스럽게 대화를 이어 나가려는 토마스 크라이치의 이 같은 노력을 “온갖 지푸라기”(every straw, WL 283)를 잡는 행위로 묘사하며 그의 말하기를 덧없음으로 환원한다.

거리며 떠다녔다. 그러나 어슐라의 마음은 이런 것들을 받아들이기를 멈추었다. 모든 것이 하찮고 비현실적이었다.

The night was silver-grey and perfect, *save for the scattered, restless sound of voices*. The grey sheen of the moonlight caught the stretch of water, dark bats plashed and moved. But Ursula's mind ceased to be receptive, everything was unimportant and unreal. (184, 필자 강조)

먼저 죽음의 끔찍함을 목도하는 순간을 마치 한 폭의 아름다운 그림과 같은 이미지가 제시되지만 어슐라는 이를 멀리서 평온히 관조하기를 거부한다. 이 상황에 참여하기를 거부하고 다만 아름답고 관조적인 감상만이 묘사된 작품 속 시선은 “흩어져 있는, 불안한 목소리들”(the scattered, restless sound of voices)과 같은 청각적 정보에 담긴 사람들의 절박함을 간단하게 빼내어(save) 버린다. 작은 것들도 안고 포용하려는 모습을 보이는 어슐라는 적극적인 이해(interpretation)의 시도를 통해 수동적인 수용(receptive)에 머물기를 거부하고 모든 시각적인 아름다움이 “중요하지도 실제적이지도 않다”(unimportant and unreal)며 떨쳐낸다. “완벽하게”(perfect) “은색”(silver-grey) “달빛”(moonlight)으로 빛나는 물 위의 시각적 내용을 차단함으로써 그녀는 스스로가 어둠과 무의식의 세계인 물 아래에 침잠하는 듯 느껴지는데, 이 무의식의 세계야말로 사태의 본질을 이해할 수 있는 곳이다.

어슐라는 구드런의 지식적인 시선이 살아있는 대상을 이해하기 위한 감각이 아닌 오히려 단절의 방편으로 사용됨을 깨닫고 있다. 삶의 진정한 “참여자”(partaker)로서 살아가기 위해서는 대상의 살아있음을 온전하게 이해하는 것이 중요함을 아는 어슐라는 구드런의 방식이 잘못되었다고 생각한다. 어슐라는 시각뿐만 아니라 청각, 후각, 미각, 그리고 궁극적으로는 시각을 제외한 모든 다른 감각을 포괄하는 촉각과 같은 오감을 이용하여 대상과 직접 맞닿는 관능적이고 총체적인 이해가 오히려

자아의 자유를 가져다줄을 알고 있는 듯 보인다. 시선을 이용하여 나와 타자 사이의 안전거리를 두는 방식으로 자신과 대상을 분리시키는 것은 오히려 스스로를 자아 안에 가두는 선택이다. 어슐라는 이야기의 진행에 따라 서서히 구드룬의 입장에 대한 반발을 드러내면서 자신의 입장을 더욱 공고히 한다.²⁸⁾ 그녀는 자신과 구드룬의 차이점을 보다 분명하게 인지하면서 더 이상 다른 사람 혹은 사물을 바라보는 데에 구드룬과 같은 실수를 하지 않기로 마음을 먹으며 한 단계 더 성숙한다.

그러다가 구드룬에 대한 혐오가 시작되었다. 그녀는 삶을 완전히 끝장내 버렸고, 매사를 너무나 추하고 돌이킬 수 없는 최종적인 것으로 만들어 버렸던 것이다. 사실 버킨에 대한 구드룬의 말이 맞다고 치더라도, 이것과 다른 진실들 또한 존재했다. 하지만 구드룬은 그 사람 밑에 두 줄 선을 긋고는 계산이 끝난 것처럼 그를 지워버리려고 했다. 그는 합산되어 지워졌고, 청산되었으며, 끝장이 난 것이었다. 그런데 그것은 거짓이었다. 구드룬의 이 같은 최종적인 언동, 즉 한마디의 선고로 사람이나 사물을 해치워 버리는 것, 그것은 모두 지독한 거짓이었다. 어슐라는 동생에 맞서 반발하기 시작했다.

Then there started a revulsion from Gudrun. She finished life off so thoroughly, she made things so ugly and so final. As a matter of fact, even if it were as Gudrun said, about Birkin, other things were true as well. But Gudrun would draw two lines under him and cross him out like an account that is settled. There he was, summed up, paid for, settled, done with. And it was such a lie. This finality of Gudrun's, this dispatching of people and things in a sentence, it was all such a lie. Ursula began to revolt from her sister. (WL 263)

28) 어슐라는 무의식 중에 자신과 구드룬이 다른 인물들이라는 것을 처음부터 알고 있었던 듯하다. 예를 들어, 허마이오니가 구드룬의 작은 동물 조각 작품들에 대해 언급할 때 에도(WL 39), 어슐라는 동생의 조각 작품들이 한 손에 들어올 정도로 작다는 것이 이상하다고 느끼고 있음을 표현한다.

버킨과의 결혼에 대해서 구드룬과 함께 이야기를 나누던 어슐라는 구드룬이 결국 자신과는 다른 인물임을 완전히 인정하게 된다. 어슐라는 모든 것을 “너무나 추하고 완결된 것으로”(so ugly and so final) 만드는 구드룬이 마치 손 안에 들어올 만큼 작은 동물을 조각하듯, 그리고 “오페라 안경의 반대쪽을 통해 세상을 바라보듯” (to look through the wrong end of the opera glasses, WL 39) 버킨을 “요약되고”(summed up) “완결된”(done with) 대상으로 인식하는 데 동의하지 못한다. 구드룬이 지적하는 버킨의 면모는 사실일 수 있다. 그러나 구드룬은 결국 자신이 타자의 다양한 부분을 모두 알 수는 없으며 타자가 변화와 움직임이 가능한 살아있는 대상이라는 것을 깨닫지 못한다. 다른 대상에 가까이 다가가다가도 객관성을 유지하기 위해 잠시 멀어지고, 또 다시 다가가는 파편적인 왕복운동(to-and-fro)의 험난한 여정을 거치는 대신 자아의 시선만을 이용하여 자신 이외의 모든 것을 판단하려는 구드룬의 습성에 어슐라는 “반발”(revolt)한다.²⁹⁾

29) 구드룬과 함께 “윌리 호수”에 있던 어슐라가 제럴드의 자유로운 힘을 향한 구드룬의 지나칠 정도의 격렬한 호응을 이해하지 못하는 장면에서 구드룬과 어슐라의 연인을 대하는 차이점을 분명히 짚을 수 있다. “움직임 없이 응시하”(motionless gazing, WL 47)며 제럴드의 외양을 파악한 후, 그의 행동을 자신의 갈망에 걸맞게 “자유로움”이라는 관념과 연결 짓는 구드룬과는 달리, 어슐라는 시각적인 정보 받아들이기 대신, 수영을 했을 때에 직접적인 접촉으로 느낄 수 있는 “추위”, “축축함” 등의 촉각을 이야기 한다.

구드룬은 돌벽 옆에 서서 가만히 지켜보았다.

“저 남자 정말 부럽다.” 그녀가 낮고 간절한 목소리로 말했다.

“으음, 정말 차가울 텐데!” 어슐라가 몸서리를 쳤다.

“맞아, 하지만 저기서 저렇게 수영을 하다니 얼마나 멋져, 정말 얼마나 근사해!”

자매는 그 남자가 자신의 자그마한 침입에 요동치는, 그리고 안개와 뿌연 숲으로 빙 둘러싸인, 잿빛 호수의 습하고 드넓은 공간 쪽으로 멀리 나아가고 있는 것을 지켜보며 서 있었다.

“저게 언니였으면 싫지 않아?” 구드룬이 어슐라를 바라보며 물었다.

“그랬음 좋겠어.” 어슐라가 대답했다. “하지만 글썄, 잘 모르겠다—너무 축축해.”

Gudrun stood by the stone wall, watching.

“How I envy him,” she said, in low, desirous tones.

동생과의 차이점을 확인한 후 어슐라는 관찰에 국한되지 않고 상상력을 통한 대상과의 합일과 접촉을 시도하기 위해 스스로의 인식을 지속적으로 반성한다. 예를 들어 그녀는 나무 위에서 노래하는 새에 대해 “공중의 작은 로이드 조지 아니니!”(Isn't he a little Lloyd George of the air!, WL 264)라며 자신의 인식체계로 대상을 명명했다가 곧 후회한다. 어슐라가 이처럼 자연물을 은유적으로 표현하는 데 구드룬은 동의를 보이지만, 어슐라는 그 이후에도 수일 동안의 관찰을 통해 자신이 생각했던 바와 달리 새를 비롯한 자연물들이 인간이 아님을 파악한다. 사실 그들은 우리에게 완벽히 알려지지 않은 존재이기에 그들을 우리와 같은 인간 문명의 잣대로 파악하는 것은 건방진 일이라는 것이다. 그녀는 구드룬이 “모든 것을 인간적 기준에 맞춰 끌어내리며, 자기 스스로를 만물의 잣대로 만들고 있음”(making herself the measure of everything, making everything come down to human standards, WL 264)을 비판한다. 여기서 “인간적 기준”(human standards)이란 수천 년간 쌓아올린 서구의 지식을 지칭하는 표현이라고도 볼 수 있는데, 리비스의 표현을 빌리면 어슐라는 이러한 지식으로서의 인식을 고집하는 “구드룬에게 내재적으로, 그리고 최소한 완전히 무의식적인 것은 아니게, 비판적이다”(implicitly,

“Ugh!” shivered Ursula. “So cold!”

“Yes, but how good, how really fine, to swim out there!” The sisters stood watching the swimmer move further into the grey, moist, full space of the water, pulsing with his own small, invading motion, and arched over with mist and dim woods.

“Don't you wish it were you?” asked Gudrun, looking at Ursula.

“I do,” said Ursula. “But I'm not sure—it's so wet.”

어슐라는 거리를 두고 대상을 파악하지 않는 인물이기에, 구드룬과 같은 관념적인 바라보기를 하지 않는다. 수영하는 제럴드의 모습을 바라보며 자신이 실제로 그 자리에 있었다면 어떤 느낌일지 충실히 생각하는 입장이 되어본 어슐라는 이 상황을 자유라는 구드룬 머릿속의 관념과 굳이 연관 지으려는 시도를 하지 않으며, 구드룬의 격렬한 흥분에 동감하지 못한다.

and at least not altogether unconsciously, critical of Gudrun. TWC 72).

어슐라가 자신의 상상력을 통한 대상과의 합일을 시도하고 주변에 적극적인 “참여자”로서 흡수되는 모습은 그녀가 대성당의 찬송가를 듣는 대목에서 잘 드러난다.

어슐라의 귀에는 이렇게, 찬송가 곡조가 보이지 않는 하늘로부터 어두운 마을로 한 방울씩 떨어지는 것처럼 들려왔다. 희미한, 지나간 시대가 내는 소리 같았다. 너무나 아득히 먼 곳에서 들려 왔다. 그녀는 지푸라기와 마구간, 그리고 가솔린 냄새가 나는 주막의 오래된 뜰에 서 있었다. 이 모든 것이 다 뭘까? 이것은 현실 세계가 아니었다. 어린 시절 꿈의 세계—줄 그어 둘러쳐진 거대한 회상이었다. 세상이 비현실적으로 변해 있었다. 그녀 자신은 기이하고 낯설고 초월적인 실재였다.

So, to Ursula's ear, the tune fell out, drop by drop, from the unseen sky on to the dusky town. It was like dim, bygone centuries sounding. It was all so far off. She stood in the old yard of the inn, smelling of straw and stables and petrol. Above, she could see the first stars. What was it all? This was no actual world, it was the dream-world of one's childhood—a great circumscribed reminiscence. The world had become unreal. She herself was a strange, transcendent reality. (WL 312)

버킨과 여행 중인 어슐라는 사우스웰 대성당(Southwell Minster) 앞에 다다라서 찬송가 소리를 듣게 된다. 아주 오래 전부터 내려오는 대성당의 찬송가는 일차적으로 “귀”(ear)를 통해 그녀에게 지각되지만, 그녀는 상상력을 통해 음조가 하늘에서 무너지듯 “떨어져”(fell out) 내려옴을 느끼면서 음악에 깃든 더 크고 깊은 영역에 온몸으로 접촉하게 된다. 그것은 “흐릿한, 지난 과거의”(dim, bygone) 소리로 시작해 “어스름한 마을”(dusky town)에 잉크처럼 “뚝뚝”(drop by drop) 떨어져내리며, 별이

뜨는 밤이 되고, 아주 옛날 “어릴적”(childhood)의 “꿈결같은 세계”(dream-world)로 나아간다. 그녀는 이어“여관의 오래된 정원”(old yard of the inn)에 들어선 뒤 마치 예수 그리스도의 탄생을 연상케하는 “지푸라기와 마구간과 석유 냄새를 맡는”(smelling of straw and stables and petrol) 후각적 이미지와 “첫 별들을 보는”(see the first stars) 시각적 이미지로 인식을 확장한다. 이런 “총체적인 인식”을 통해 어슐라는 “영혼에 새로이 눈뜨게”(New eyes were opened in her soul) 되며 이제 버킨을 “인간의 딸”(daughters of men)인 자신과 다른 세계에서 온 “하느님의 아들”(sons of God)로서, 즉 자신의 진정한 짝으로서 알아보게 된다 (312).

그러나 결국 이 역시 그녀의 상상일 뿐 그 자체로 실재의 세계는 아니다(The world had become unreal). 영혼의 눈을 뛰어넘는 대상 이해를 위해 그녀는 궁극적으로 실재하는 대상과의 접촉을 시도한다. 버킨의 앞에 무릎을 꿇고 그의 허리와 허벅지를 안고 만지면서 그녀는 버킨의 실재적 생명력을 인지하게 된다.

무의식적으로, 그녀는 섬세한 손가락 끝으로 그의 허벅지 뒤쪽을 따라가며 그곳에 있는 어떤 신비한 생명의 흐름을 찾아 더듬고 있었다. 그녀는 뭔가를, 경이로움을 넘어서는, 생명 그 자체보다 더 경이로운 뭔가를 발견했다. 그것은 거기, 옆그뤼 아래 허벅다리 뒤에 있는, 낮설고 신비한 그의 생명의 움직임이었다. 허벅다리가 아래쪽으로 곧게 흘러내리는 그 자리에 있는, 그 존재의 낮은 실재이자 존재의 원료였다. 바로 여기에서, 그녀는 태초의 신의 아들들 중 하나와 같은 그를, 인간이 아니라 뭔가 다른 그 이상의 어떤 존재로서의 그를 발견했던 것이다. ... 자기 앞에 서 있는 그의 허벅다리 뒤쪽을 두 손으로 감싼 채 고개를 들어 그를 바라보고 있는 지금, 그녀의 얼굴은 해방된, 황금빛의 눈부신 광채였다. 왕관처럼 환한 이마를 가진 그가 그녀를 내려다보았다.

Unconsciously, with her sensitive fingertips, she was tracing the back of his thighs, following some mysterious life-flow there. She had discovered something, something more than wonderful, more wonderful than life itself. It was the strange mystery of his life-motion, there, at the back of the thighs, down the flanks. It was a strange reality of his being, the very stuff of being, there in the straight downflow of the thighs. It was here she discovered him one of the sons of God such as were in the beginning of the world, not a man, something other, something more. ... Her face was now one dazzle of released, golden light, as she looked up at him, and laid her hands full on his thighs, behind, as he stood before her. He looked down at her with a rich bright brow like a diadem above his eyes. (WL 313)

그녀는 이제 상상력과 시청각적 감각을 넘어 접촉을 통해 대상인 버킨과의 진정한 합일과 이해를 꾀한다. 이 대목에서 이들의 접촉은 감각의 최상치로 그려지고, 어슐라는 버킨의 생명력을 발견한다. “비현실적”(unreal)하던 대상은 결국 어슐라가 “예민한 손 끝”(sensitive fingertips)으로 “훑음”(tracing)으로써 “기이한 삶의 흐름”(mysterious life-flow)으로 나타난다. 얼굴에 “금빛이 감돈 채로”(dazzle of released, golden light) 그녀가 그를 올려다보았을 때, 그 역시 그녀를 “눈 위의 왕관이 쓰인 밝은 이마로”(bright brow like a diadem above his eyes)³⁰⁾ 내려다보며 이들의 합일이 이루어진다. 이들의 합일은 “보는”(looked) 것을 통해 이루어졌으나 이들의 마주봄은 시각적 감각에 의한 것이 아니다. 두 사람은 빛나는 얼굴로, 그리고 빛나는 이마로, 서로를 시각보다 더욱

30) 어슐라가 느낀 것과 마찬가지로 이 묘사는 “인간의 딸”과 “하느님의 아들”이 만나는 것과 같은 이미지를 투사한다. 특히 버킨의 빛나는 왕관과 같은 이마는 입식관을 쓴 하느님의 아들인 천사의 모습을 연상케 한다.

깊은 무언가를 통해 바라본다. 어술라의 접촉은 시각과 청각, 공감각을 뛰어넘어 가장 관능적인 실재성을 인지하기에 이른다.

킨키드-위크스(Mark Kinkead-Weekes)는, 로렌스가 영향을 받았다고 알려진 프리스(James M. Pryse)의 저서 『종말의 시작』(*The Apocalypse Unsealed*, 1910)이 어술라 묘사에 큰 영향을 끼쳤다고 본다. 프리스는 인도 신경학에서 이야기하는 우주의 에너지(kundalini)가 어떻게 신경에서 발생될 수 있는지, 그리고 그로부터 감각적이고 영혼적인 온 존재가 어떻게 빛으로 가득할 수 있는지를 설명한다 (*D.H. Lawrence: Triumph to Exile*, Kinkead-Weekes 395) 따라서 킨키드-위크스는 어술라의 접촉이 살아 있는 불로 묘사되는 것이, 연인들간에 흐르는 에너지를 표현한다고 본다. 물리적 전기와 동일한 수준의 이 초자연성은, 부활과 생(生)을 발생시킨다.

시선이라는 매개로 자신과 대상을 분리시키지 않기 위해 애쓰면서, 어술라는 자신과 타자가 분리되기 이전에 접촉으로서 대상에 닿으려 시도한다. 앞서 살펴보았듯 어술라의 대상파악과정이 시각에서 시작하여 청각으로, 더 나아가 촉각으로 감각이 전이되는 여정을 거쳤다면, 이 감각의 전이는 대상에 보다 가까워지기 위한 방법의 일환이다. 대상과의 거리, 빛이라는 매개를 요구하는 시각과 달리 빛과 거리를 필요로 하지 않는 청각은 타자와 좀 더 가까워질 수 있는 감각이다. 그러나 대화를 떠올리면 알 수 있듯 청각 또한 언어라는 의식적인 매개를 요구하기에 역시도 자신과 대상의 완전한 일체감으로 이어지지 않는 못한다. 그보다 더 가깝게 맞닿을 수 있는 감각은 접촉에 의한 촉각으로, 삶에 직접 뛰어들어 느끼고 함께 생동하기를 원하는 어술라는 최종적으로 촉각을 통한 인식을 시도하게 된다.

촉각이 활발히 작동하는 때가 시각이 가장 무더지는 어둠 속이

라는 점을 떠올려 본다면, 소설에서 어둠이 가지는 의미가 조금 더 분명해진다. 구드룬이 벨도버의 탄광촌을 보며 무정형성의 “어둠”(darkness)에 굉장한 공포를 느끼는 것과 반대로 어슐라와 버킨은 시각을 제외한 다른 많은 감각들이 발달할 수 있는 어둠에 좀 더 익숙하다. “어둠”은 “빛”을 이용한 시각의, 나아가 의식(consciousness)의 반대편에 놓이며, 예컨대 의식적으로 삶을 살아가는 허마이오니가 이성을 잃고 버킨에 대한 내면의 분노와 공격성을 드러낼 때 그녀는 “어둠이 그녀를 깨뜨려 덮어버리는 듯 보인”(darkness seemed to break over her, WL 104)라고 서술된다. “어둠”은 공격을 받고 부상을 입은 버킨이 풀숲으로, 자연으로 도망치는 과정에서도 함께한다. 통증으로 인해 의식을 제대로 차리지 못한 상태에서 그가 “일종의 어둠 속에서 움직였다”(he was moving in a sort of darkness, WL 106)는 진술은 마찬가지로 어둠이 의식과 대비되는 영역으로 나타난다. 그리고 그가 의식을 회복하지 못한 채 정신적인 어둠 속에 머무르는 순간, 자연을 느끼고 만물과 접촉하고 싶어 하는 의지가 샘솟는다.

그러나 그는 뭔가를 원했다. 그는 덤불과 꽃들로 우거져 뒤덮인 축축한 산비탈에서 행복을 느꼈다. 그 모든 것들을 만지고 싶었고, 그 감촉으로 자신을 흠뻑 적시고 싶었다. 그는 옷을 훌훌 벗어 버리고 별거벗은 몸으로 앵초꽃들 사이에 앉아 꽃들 사이로 발을 살살 움직이다가 다리를, 무릎을, 그리고 겨드랑이까지, 그러다가 배와 가슴까지 꽃들이 닿도록 아예 엎드려 누었다. 너무나 부드럽고 시원하고 은밀한 접촉으로 그의 온 몸이 흠뻑 젖는 것 같았다. ... 이 얼마나 충족감이 느껴지고 행복한가!

Yet he wanted something. He was happy in the wet hillside, that was overgrown and obscure with bushes and flowers. He wanted to touch them all, to saturate himself with the touch of them all. He took off

his clothes, and sat down naked among the primroses, moving his feet softly among the primroses, his legs, his knees, his arms right up to the arm-pits, lying down and letting them touch his belly, his breasts. It was such a fine, cool, subtle touch all over him, he seemed to saturate himself with their contact. ... [H]ow fulfilled he was, how happy! (WL 106-7)

그는 갑작스런 폭력으로 공허해진 자신의 내면을 다시 가득 채우기 위해 다른 대상과의 접촉을 통한 치유를 원한다. “접촉”(touch)이라는 단어가 반복되고 그의 감각은 최고조를 이루는 이 대목에서 접촉은 단순히 대상을 이해하고 인식하기 위한 도구가 아닌 자신과 대상이 합일되는 방법임이 분명히 드러난다. 앞서 살펴보았듯 어슬라가 어둠 속에서 접촉으로 나아가는 것 역시 마찬가지다.

접촉을 통해 서로가 서로에게 닿는 것에 익숙해진 어슬라와 버킨은 어둠에도 비교적 편안하고 익숙하게 반응하는 인물들로 성장한다. 다음은 이들이 배를 타고 런던을 떠나는 유명한 장면이다.

그러나 이제 마침내, 바람이 약간 부는 칠후 같은 밤에 뱃고물에 서서 바다의 움직임을 느끼면서, 쓸쓸한 작은 불빛들이 미지의 해안처럼 보이는 영국의 해안 위에서 반짝이는 것을 바라보고 있는 지금, 깊고도 생생한 어둠 위에서 그 불빛들이 점점 더 작아지며 가라앉는 것을 지켜보고 있는 지금, 그녀는 자신의 영혼이 마취 상태와 같은 잠에서 꿈틀거리며 깨어나고 있는 것을 느꼈다. ... 그렇게 그들은 영국이라 불리는 저 아득한 미지의 땅에서 명멸하는 희미한 불빛들로부터 시선을 거두고 저 앞에 놓인 헤아릴 수 없는 밤을 향해 고개를 돌렸다. ... 그 곳은 배의 뾰족한 앞머리에, 그리고 저 앞에 놓인, 아직은 꿔뚫리지 않은 캄캄한 공간에 제법 가까웠다. 이곳에서 그들은 덮개 하나를 나누어 덮고는 서로에게 가까이, 자꾸만 더 가까이, 그래서 마치 서로가 서로의 안으로 기어 들어가 하나가 되어 버린 것 같은 때까지 꼭 껴안고 앉아

있었다. 날은 몹시 차가웠고 어둠은 만져질 듯 생생했다.

And now, at last, as she stood in the stern of the ship, in a pitch-dark, rather blowy night, feeling the motion of the sea, and watching the small, rather desolate little lights that twinkled on the shores of England, as on the shores of nowhere, watched them sinking smaller and smaller on the profound and living darkness, she felt her soul stirring to awake from its anaesthetic sleep. ... So they left off looking at the faint sparks that glimmered out of nowhere, in the far distance, called England, and turned their faces to the unfathomed night in front. ... It was quite near the very point of the ship, near the black, unpierced space ahead. There they sat down, folded together, folded round with the same rug, creeping in nearer and ever nearer to one another, till it seemed they had crept right into each other, and become one substance. It was very cold, and the darkness was palpable. (WL 387)

버킨과 어슐라가 영국을 떠나는 이 장면에서 빛과 어둠은 상징적으로 구별된다. 그들이 배에서 바라보는 런던의 작은 불빛들은 “다소 황폐한”(rather desolate) 인상을 주며, 반면 이들이 점차적으로 그 안에 파묻히는 어둠은 “심원하고 살아있는”(profound and living) 것이다. 금방이라도 무너질 듯한 런던의 황폐한 빛들은 마치 두 연인이 어둠 속에 침잠하는 것을 “바라보지만”(watched), 그것은 두 연인의 마음에 와 닿지 못하며 그저 그들의 떠남을 바라보기만 할 수밖에 없다는 점에서 무력하다. 버킨과 어슐라는 결국 빛에 의한, 또 빛을 향한 시선을 최종적으로 거두고, “깊이를 알 수 없는 밤”(unfathomed night)을 대면하기 위해 몸을 돌린다. 빛을 떠나 앞에 놓인(in front) 어둠으로 나아가는 그들의 여정은 어슐라가 이전부터 바라온 미래지향적인 것이다. 처음부터 “어둠속에서

무언가가 발생하기 위해 오고 있”(in the darkness, something was coming to pass, WL 9)음을 느꼈던 어슐라가 마지막 외피를 돌파해 한 발짝 더 내딛게 되는 곳은 바로 어둠 속이다.

어슐라와 버킨은 이 어둠 속에서 서로를 더욱 온전히 이해하는 것을 넘어 실제로 “하나의 본질”(one substance)이 된다. “어둠이 만져질 수 있었다”(the darkness was palpable)는 표현은 어둠이 결국 이 둘의 촉각을 고도로 끌어올렸고, 그렇기에 이들이 일체가 될 수 있었음을 암시한다. 버킨은 “정신, 그리고 알려진 세상이 어둠 속에 빠져들 때—모든 것이 사라져야”(when the mind and the known world is drowned in darkness.—Everything must go)하고, 그제야 “어둠의 만져질 수 있는 몸”(a palpable body of darkness)이 되는 스스로를 느낄 수 있다고 말한 바 있는데(43), 어슐라와 버킨이 어둠 속으로 침잠하는 바로 이때가 바로 지식, 이성, 시선으로부터 빠져나와 순전한 접촉과 무의식, 그리고 본질적인 관능 속에 존재하는 순간이다. 구드룬과 제럴드가 빛에 의지해서 보이는 것, 아는 것에 익숙해진 채로 흰 눈 속에서 스러지는 관계를 보여준다면, 어슐라와 버킨은 정해져있지 않은 것에 뛰어들어 더욱 깊은, 무정형성 속으로 빠져드는 모습을 보여준다. 보존적인 형태를 표현하는 빛과는 달리 어둠은 한계선을 가지지 않고 무한한 가능성만을 지닌 존재로서 관계 속에서의 자유로움, 그리고 유연함을 가져온다.

IV. 결어

앞서 살핀 대로, 로렌스는 1929년에 발표한 「이 그림들에 대한 소개」를 비롯하여 다양한 에세이와 단편을 통해 영혼·정신에 지나치게 큰 중점을 두어온 서구 전통적인 예술 사조의 흐름에 반기를 들었다. 그는 대상을 제대로 인식하고 실재를 표현하기 위해서는 감정과 직관, 본능 등이 지식과 함께 조화를 이루어 살아있는 대상 인식이 가능한 “총체적 의식”(whole consciousness)이 중시되어야 한다고 주장했다. 대상과의 거리를 요구하는 감각이라는 점에서 시각은 진정한 대상의 이해를 얻어낼 수 있는 감각이 아님에도 불구하고, 육체성에 큰 두려움을 지녔던 서구의 전통 예술가들은 지식(knowledge)으로 치환될 수 있는 감각 정보인 시각에 지나치게 의존하는 예술을 선보임으로써 “총체적 의식”의 획득에 실패했다는 것이다. 또한 우리는 로렌스가 1920년에 발표한 『연애하는 여인들』에서 이미 위에 언급한 자신의 입장, 즉 총체적인 의식과 시선에 의한 대상 인식을 함께 실험하고 있음을 살펴보았다. 우리는 로렌스가 작품의 내러티브에서부터 작중 인물의 대상 인식 방법에 이르기까지 다양한 층위에서 시각적인 인식을 배제하거나 비판하고자 했음을 확인하였고, 그가 궁극적으로 서구 리얼리즘 소설 전통의 시각적인 인물 묘사 방법을 지양함으로써 인물들이 대화적인 방법으로 자신들을 드러낼 수 있는 기법을 활용하였다는 사실도 이해할 수 있었다.

이어 우리는 로렌스의 이러한 시도를 가장 직접적으로 보여주는 사례가 바로 두 명의 여자주인공 구드룬과 어솔라 자매로 판단하고, 이들의 대조적인 대상 인식 방법을 드러냄으로써, 작가가 서구적 인식론을 비판하고 이에 대한 대안을 추구했음도 밝히고자 했다.

먼저 구드런은 로렌스가 비판하는 표면에 머무르는 시각적 인식론에 입각한 인물로, 작품 곳곳에서 일명 “코닥 시각”(Kodak vision)을 양산한다. 그녀의 시선이 만들어낸 가장 완벽한 순간은, 역설적으로 그녀 자신은 물론 대상을 시선의 틀 속에 가두어버리는 결과로 이어진다. 마치 행위예술을 하듯形形色색 다양한 의복을 입는 모더니스트 예술가로 설정된 구드런 자신이 한 폭의 그림으로서, 타인에 의해 향유되는 시각적 예술이 되어버린다. 그런 그녀에게 즉흥적이고 직관적인 삶의 본능이 들어갈 여지는 많지 않다. 그녀는 자신이 삶의 참여자가 아닌 방관자(onlooker)라는 불안감을 언제나 가지고 살아가지만 이를 벗어나지 못하는 것이다.

이러한 구드런의 시선에 함의된 속박은 연인인 제럴드에게도 어김없이 가해진다. 주로 시선을 던지는 것에 익숙하고 다른 감각을 활용할 줄 모르는 구드런은 눈으로 파악할 수 없는 어둠이나 형태가 없는 물질 등에 두려움을 가지는 존재다. 구드런은, 빛의 속성 그 자체, 기계적인 정형성 그 자체로 제시되는 제럴드를 두려움으로부터 해방시킬 수 있는 것처럼 보이기도 한다. 그러나 연인을 살아있는 대상으로 보는 방법을 알지 못하는 구드런은 결국 알프스에서 굳은 채 얼어 죽는 제럴드의 죽음과 함께 상징적인 실패에 부닥친다. 이렇듯 제럴드의 죽음은 대상을 지식으로 고착화시키는 구드런의 시선에 내재한 위험을 보여주는 것이라 할 수 있다.

이와는 대조적으로, 어슐라는 타인의 시선이 없어도 충만함을 느낄 줄 아는 인물이다. 이와 관련해서 볼 때, 시각적 묘사가 두드러진 구드런에 비해 어슐라에 대한 시각적인 묘사가 별로 없다는 것은 결코 우연이 아니다. 앞서 인용한 편지에서 로렌스가 인물을 “시각적으로 드러내지 않았다”는 것은 특히 어슐라를 두고 하는 말일 것이다. 어슐라는

주로 대화를 통해 자신을 표현할 뿐아니라, 타인이 보이는 행동에 즉각적인 반응을 내놓는 인물이라는 점에서 변화무쌍하다고 할 수 있다. 그리고 대상에 적극적으로 귀를 기울인다는 점에서 시작이 아닌 청각과도 밀접한 연관을 지니는 그녀는 나아가 촉각을 비롯한 다양한 감각을 활용하여 대상과 접촉하고자 한다. 어둠에 익숙한 어슬라는, 구드런처럼 시선을 매개로 자신과 대상을 분리시키지 않는 가운데 대상을 이해하는 면모를 보인다. 이렇듯 다양한 감각을 통해 대상과의 거리를 좁히는 인식론을 보이는 어슬라는, 구드런처럼 대상에 대해 좁은 의미의 인식에 머무르는 대신 대상과 소통 및 합일하는 것을 가능하게 하는 것이다.

인용문헌

Works Cited

I. Primary Sources

- Lawrence, D. H. *D.H. Lawrence: Late Essays and Articles*. Ed. James T. Boulton. Cambridge: CUP, 2004.
- _____. *England, My England and Other Stories*. Ed. Bruce Steele. Cambridge: CUP, 2002
- _____. *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious*. New York: Penguin, 1971.
- _____. *Phoenix: The Posthumous Papers of D.H. Lawrence*. Ed. Edward D. McDonald. New York: Viking P, 1936.
- _____. *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. Ed. Bruce Steele. Cambridge: CUP, 1985.
- _____. *The First 'Women in Love'*. Ed. John Worthen and Lindeth Vasey. Cambridge: CUP, 1998.
- _____. *The Letters of D. H. Lawrence. Vols. I, II*. Eds. George J. Zytaruk and James T. Boulton. Cambridge: CUP, 1981
- _____. *Women in Love*. Ed. David Farmer, John Worthen and Lindeth Vasey. Cambridge: CUP, 1987

II. Secondary Sources

- Alldritt, Keith. *The Visual Imagination of D. H. Lawrence*. London: Edward Arnold. 1971.
- Becket, Fiona. *The Complete Critical Guide to D.H. Lawrence*. London: Routledge, 2002.
- _____. *D.H. Lawrence: The Thinker as Poet*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1997.
- _____. *D.H. Lawrence*. New York: Routledge, 2002.
- Bell, Michael. *D. H. Lawrence: Language and Being*. Cambridge: CUP, 1992.
- Black, Michael H. *D. H. Lawrence: The Early Fiction*. Cambridge: CUP, 1986.
- Bloom, Harold, ed. *D. H. Lawrence*. New York: Chelsea House P. 1986.
- Bullen, J.B. "D. H. Lawrence and Sculpture in *Women in Love*" *The Burlington Magazine*. 145.1209 (2003): 841-46.
- Chaudhuri, Amit. *D. H. Lawrence and 'Difference'*. New York: Oxford UP, 2003.
- _____. Introduction. In D. H. Lawrence's *Women in Love*. New York: Penguin. 2007: xi-xxix.
- Daleski, H. M. *The Forked Flame: A Study of D. H. Lawrence*. Evanston: Northwestern UP, 1965.
- Draper. R.P, ed. *D.H. Lawrence: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1970.
- Fernihough, Anne. *D.H. Lawrence: Aesthetics and Ideology*. Oxford:

- Clarendon P, 1993.
- Fjagesund, Peter. *The Apocalyptic World of D.H. Lawrence*. Stockholm: Norwegian UP, 1991.
- Gilbert, Sandra M. *Acts of Attention: The Poems of D.H. Lawrence*. Illinois: Southern Illinois UP, 1990.
- _____. *D.H. Lawrence's Sons and Lovers, The Rainbow, Women in Love, The Plumed Serpent*. New York: Monarch P, 1965.
- Gutierrez, Donald. *Subject-Object Relations in Wordsworth and Lawrence*. Michigan: U.M.I Research Press, 1987.
- Hough, Graham. *The Dark Sun: A Study of D.H. Lawrence*. New York: Capricorn Books. 1956.
- Ingersoll, Earl G. and Keith Cushman, eds. *D.H. Lawrence: New Worlds*. London: Associated UP, 2003.
- Janik, Del Ivan. "Toward 'Thingness': Cezanne's Painting and Lawrence's Poetry" *Twentieth Century Literature* 19.2 (Apr. 1973): 119-128.
- Kermode, Frank. *D.H. Lawrence*. New York: The Viking Press, 1973.
- _____. "Lawrence and the Apocalyptic Types." *Critical Quarterly* 10.1 (June, 1968): 14-38.
- Kinhead-Weekes, Mark. *D.H. Lawrence: Triumph to Exile 1912-1922*. Cambridge: CUP, 1996.
- Koh, Jae-kyung. *D. H. Lawrence and the Great War: The Quest for Cultural Regeneration*. Bern: Peter Lang AG, 2007.
- Leavis, F. R. *D. H. Lawrence: Novelist*. London: Pelican Books. 1981.
- _____. *Thought, Words and Creativity: Art and Thought in Lawrence*.

- London: Chatto&Windus, 1976.
- Miko, Stephen J. *Toward Women in Love: The Emergence of a Lawrentian Aesthetic*. New Haven: Yale UP, 1971.
- Montgomery, Robert E. *The Visionary D. H. Lawrence: Beyond Philosophy and Art*. Cambridge: CUP, 1994.
- Morris. Inez R. "African Sculpture Symbols in *Women in Love*." *DHLR* 16.1 (Spring, 1983): 263-80.
- Perkins, Wendy. "Reading Lawrence's Frames: Chapter Division in *Women in Love*." *DHLR* 24.3 (Fall, 1992): 229-46.
- Richardson, John Adkins and John I. Ades. "D.H. Lawrence on Cezanne: A Study in the Psychology of Critical Intuition." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28.4 (Summer 1970): 441-53.
- Rieff, Philip. "The Therapeutic as Mythmaker." *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith after Freud*. Chicago: U of Chicago P, 1987. 189-231.
- Roberts, Neil. "Lawrence's Tragic Lovers: The Story and the Tale in *Women in Love*." *D.H. Lawrence New Studies*. Ed. Christopher Heywood. New York: St. Martin's Press, 1987.
- Sabin, Margery. *The Dialect of the Tribe: Speech and Community in Modern Fiction*. New York: Oxford UP, 1987.
- Sagar, Keith. *D.H. Lawrence: A Calendar of His Works*. Austin: U of Texas Press, 1979.
- _____. *D.H. Lawrence: Life into Art*. Athens: U of Georgia Press, 1985.
- _____. *The Art of D.H. Lawrence*. London: CUP, 1975.
- Sargent, Elizabeth and Garry Watson. "D.H. Lawrence and the

- Dialogical Principle: "The Strange Reality of Otherness." *College English* 63.4 (Mar., 2001): 409-36.
- Schorer, Mark. "Women in Love and Death." *D. H. Lawrence: A Collection of Critical Essays*. Ed. Mark Spilka. Eaglewood Cliffs: Prentice-hall Inc, 1963.
- Siegel, Carol. *Lawrence Among the Women: Wavering Boundaries in Women's Literary Traditions*. Charlottesville: UP of Virginia, 1991.
- Stewart, Jack F. "Linguistic Incantation and Parody in *Women in Love*." *Style* 30.1 (Spring, 1996): 95-112.
- _____. "The Myth of the Fall in *Women in Love*." *Philological Quarterly* 74.4 (Fall, 1995) 443-63.
- Thompson, David. "Calling in the Realists: The Revision and Reputation of Lawrence's *Sons and lovers*." *NOVEL: A Forum on Fiction* 27.3 (Spring, 1994): 233-56.
- Torgovnick, Marianna. "Pictorial Elements in *Women in love*: The Uses of Insinuation and Visual Rhyme." *Contemporary Literature* Vol. 21 (1980): 420-34.
- Watson, Garry. "D. H. Lawrence (in *Women in Love*) on the Desire for Difference and 'the Facism in Us All.'" *The Cambridge Quarterly* 26.2 (1997): 140-54.
- Worthen, John. *D.H. Lawrence*. London: Edward Arnold. 1991
- _____. *D.H. Lawrence and the Idea of the Novel*. Basingstoke: Macmillan, 1979.
- _____. "Facts in Fiction: With a Short Argument About Authorial

Intention.” *Editing D. H. Lawrence: New Versions of a Modern Author*. Eds. Charles L. Ross and Dennis Jackson. Ann Arbor: U of Michigan P, 1996. 41-57.

_____. “Reading *Women in Love*.” *The Journal of the DHL Society* 4.1 (1986): 5-12.

Abstract

Vision and Touch:

Gudrun and Ursula in D. H. Lawrence's *Women in Love*

Chunnoon Song-e Song

Department of English Language and Literature

The Graduate School

Seoul National University

This thesis explores D.H. Lawrence's *Women in Love*, to understand how the two sisters, Gudrun and Ursula, can be distinguished from each other in shaping the reality they live for their ways of perceiving others. As highly educated modern women, the two sisters share a situation where they negate traditional role in the relations between men and women. However, the visual and non-visual perceptions of the world Gudrun and Ursula respectively possess are practiced throughout the novel and distinguish the two sisters in the end with different results of their men-women relations. The analysis adheres to the belief that the novel bears Lawrence's criticism against the visual epistemology the Western tradition has had in centuries, and that it

suggests Lawrence's alternative instinctive and intuitive epistemology. Throughout the novel, Gudrun is depicted to inherit this visual sense from her society, while her elder sister Ursula seeks to cognise others by using different sensory organs. Lawrence, as he usually does with his mature novels, tests his epistemology while developing the story and comparing the two sisters. The difference in perception is also vividly depicted in the evolution of the two women's love affairs and their subsequent culmination, which showcases how perception impacts the understanding of reality and the dynamics of relationships.

Before any development of the thesis, Chapter I seeks to understand the importance of comparing the two sisters in order to understand the righteous theme of *Women in Love*. It will be followed with a synthesis on Lawrence's position in aesthetic studies of the early 20th century through analysing Lawrence's letters, essays, and short stories.

Chapter II focuses on Gudrun's use of her sight to interpret others and herself as a fixed knowledge. Depicted as a promising modernist sculptor in London, Gudrun is the embodiment of Western aesthetics which, in Lawrence's opinion, is centered around sight. She is often described as fearing darkness and instances where her sight is lost and unable to see, where her perception is lost in the vastness of the dark or the lack of light created by the closeness of objects or people. Conversely, Gudrun, is relieved when she is allowed to maintain a certain distance between herself and others, as the distance is a necessary condition to be able to cast sight upon them. These attributes of Gudrun explain her attraction towards her lover Gerald,

which flows naturally as Gerald is often described as a Northern light itself. Light is the essence of Gudrun's perception as only under light can she recognize visual information such as colours and shape, which subsequently define her interpretation of reality. However, this relation results in Gerald's death in Alps, and his freezing to death can be interpreted a culmination of Gudrun's formalizing vision. Moreover, her visual perception is not only casted over others, but also onto herself. She often expresses herself by shutting out dialogues, and instead making a conscious scenery with her act, to be seen and consumed by others. Her silent Tableau Vivant restricts herself from being spontaneous and outside her consciousness, and restrains in understanding others in a deeper level.

Chapter III explores Ursula's non-visual interpretation of others, especially obtained by the sense of touch. Her "touch" does not remain in the level of her sensory organs, and is obtained by her inner consciousness, which Lawrence explains in his word, "blood-consciousness." Her way of understanding others is different from that of Gudrun who pins up others with her knowledge gathered with her vision. Ursula, on the contrary, ultimately opens up herself to experience a synaesthetic communication with others which in the end allows her to approach to them through touch. These faculties of Ursula allow her to naturally obtain a position in life that is of a partaker, playing an active role, and not onlooker like Gudrun, who is passive, and thus earnestly practicing the Lawrentian intuitive epistemology. As the novel develops, Gudrun's emphasis on the sight

for perception never allows her to see in the dark and get accustomed with it, while Ursula's tactile approach to perception renders her comfortable with darkness. Darkness, in the novel, represents a vessel where all boundaries are demolished and everything that can be touched and incubated. Ursula's dark understanding toward others also leads her lover Birkin to obtain instinct and intuition in his interpretation of life.

Keywords : D.H. Lawrence, *Women in Love*, visual and non-visual, sight, touch, knowledge, intuition, instinct.

Student Number : 2010-20016