

碩 士 學 位 論 文

指導教授 高 靜 子

Sylvia Plath의 시 연구

A Study on Sylvia Plath's Poems

2 0 0 1 年 2 月 日

漢城大學校 大學院

英語 英文學科

英 文 學 專 攻

李 春 姬

碩 士 學 位 論 文

指導教授 高 靜 子

Sylvia Plath의 시 연구

A Study on Sylvia Plath's Poems

위 論文을 文學 碩士學位 論文으로 提出함

2 0 0 1 年 2月 日

漢城大學校 大學院

英語 英文學科

英 文 學 專 攻

李 春 姬

李春姬의 文學 碩士學位論文을 認定함

2001年 2月 日

審査 委員長 印

審 査 委 員 印

審 査 委 員 印

목 차

I. 서 론	1
II. 플라스의 삶에 따른 시의 분류	10
1. Colossus를 만들어 가는 시기	10
2. Mirror를 통한 자아 각성의 시기	35
3. Ariel로 승화되는 성취의 시기	46
III. 경험과 상상력의 결합으로서 상징과 이미지의 변화	62
1. 아버지와 남성, 그 절대적 힘의 상징	63
2. 신화창조를 통한 여성으로서의 정체 모색	74
3. 자아의 성취와 시쓰기의 완성으로서의 죽음	83
IV. 결 론	95
참고문헌	101
ABSTRACT	103

I. 서 론

본 논문은 실비아 플라스(Sylvia Plath)의 시에 대한 연구로서 그녀의 시들에 나타난 상징과 이미지들이 어떻게 변화하는지를 탐구하고자 한다. 플라스는 1963년, 31세로 자살하기 직전까지 “피의 분출이 시(The blood jet is poetry)”라는 자신의 말 그대로 삶의 고통과 시련을 투영시킨 많은 시들을 남겨 놓았다. 플라스의 평범하지 않은 죽음은 그녀의 작품들을 자살의 예고로 보게 만들며, 작품들에서 절망과 죽음의 원인이나 결과를 탐색하도록 유도한다. 그러나 본 논문은 작가의 자살로 인해 작품들을 단지 죽음에 대한 추구나 불행한 삶에 대한 절규로만 보는 것을 반대하는 입장에서 출발한다. 따라서 플라스의 작품 속에서 자살의 원인과 결과 등을 추적해 내는 것을 지양하고, 그녀의 삶의 경험들이 어떻게 상상력과 결합되어 상징과 이미지들로 짜여지고 얹혀져 나타났는지를 고찰할 것이다.

플라스는 문단에서 로버트 로웰(Robert Lowell), 앨런 긴스버그(Allen Ginsberg), 스노드그라스(W. D. Snodgrass), 존 베리만(John Berryman) 그리고 앤 섹스톤(Anne Sexton) 등과 같이 ‘고백파’라는 범주로 분류된다. 이것은 플라스가 당시의 고백파들이 즐겨 다루는 극단적이며 자전적인 특징인 “사적이며 금기시 된” 주제들을 자신의 작품들 속에 나타냈기 때문이다.

플라스의 작품들을 그녀의 삶과 연결하여 해석해내는 것은 아주 쉬운 작업일 것이다. 플라스의 삶의 모습들이 극적이기도 하고, 작품 속에 드러나는 감정의 고백이 시인의 삶과 잘 연결되기 때문이다.

게다가 플라스 만큼 전기적 사실이 작가의 작품을 이해하는 데에 영향을 미친 작가는 흔하지 않을 것이다. 그녀는 8살 때 보스턴 대학의 생물학자였던 아버지 오토 플라스(Otto Plath)의 죽음으로 정신적 외상을 겪는다. 짧은 생애 동안에 플라스는 아주 탁월한 학업 성취도를 보이고, 대학 졸업 후 장학생으로 영국 유학 길에 오른다. 플라스는 대학 재학 중 약물로 인한 자살 미수로 정신과 치료를 받은 병력이 있다. 그 후 다시 자동차로 자살을 시도한 적이 있으며, 결국은 가스로 삶을 일찍 끝내버린다. 이로 인해 그녀는 죽음을 끊임없이 추구한 인물로 고착되어 이해되어져 왔다고 해도 과언이 아니다.

플라스가 택한 죽음의 방식은 결국 문학적 평가에도 상당한 영향을 미쳐서 전설 혹은 신화와 같은 맥락으로 그녀의 삶과 작품들을 이해하게 만들었다. 일부 연구가들은 그녀의 삶의 궤적에서 죽음을 추구하는 성향에 작품을 대입하고, 분석하며, 페미니즘적 혹은 정신분석학적 시각으로 플라스의 작품에 접근하는 경향을 보여 준다. 플라스와 남편인 영국 시인 테드 휴즈(Ted Hughes)와도 친분이 있던 알프레드 앨버리즈(Alfred Alvarez)는 플라스가 마지막으로 시도한 자살이 실수라고 말하며, 그녀의 죽음을 신화의 희생 제물로 보고 있다. 그는 플라스의 자살이 운명적으로 빚나간 “도와달라는 외침(a cry for help)”이며, 자살은 그녀가 시들 속에서 불러내었던 죽음을 쫓아내려는 마지막 필사적인 시도였으나 이를 실패함으로써 하나의 완전한 신화가 자라났다고 주장한다.¹⁾ 엘리자베스 제인웨이

1) Alfred Alvarez, *The Savage God: A Study of Suicide* (New York: Random House, 1972), pp. 53-55.

(Elizabeth Janeway)는 “플라스의 시와 삶이 새로운 페미니스트 의식이 나타나기 이전에 완성되었으나 그녀의 작품은 여성 운동의 시금석이 되었다(Plath’s poetry, and her life, were completed before the new feminist consciousness had begun to find expression, but her work has become a touchstone for the women’s movement)”고 말하며 페미니즘적 시각으로 그녀의 시를 해석한다.²⁾ 로빈 마아색(Robin Marsack)은 정신분석학적 접근에 대해 “일부 비평가들, 특히 데이빗 홀브룩(David Holbrook) 같은 이는 그녀의 시들을 ‘병든 마음’에서 나오는 ‘병든 산물’로 읽고 있다 (Several critics, notably David Holbrook, have read Plath’s poetry as the sick product of a sick mind.)”고 지적하고 있다.³⁾

위와 같은 접근 방식들은 시에 대한 올바른 이해라기보다는 한 인물에 대한 주관적 접근이 될 수 있다. 그러므로 먼저 작품 자체에 주목해야 한다. 사실 플라스의 작품들 중 특히 후기 시들에는 걱정이나 절제, 종말을 향한 듯한 집중력과 죽음에 대한 암시 등이 아주 강하다. 이러한 사실들은 자살이란 사실을 염두에 두고 읽고자 하는 이에게 작가의 비극적인 삶의 증거를 충분히 찾을 수 있도록 해준다. 게다가 플라스가 몇몇의 시에서 자신의 분노와 절망감

2) Elizabeth Janeway, “Women’s Literature”, *Harvard Guide to Contemporary American Literature*, ed. Daniel Hoffman (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1961), p. 371. 제인웨이는 또 같은 페이지에서 플라스와 앤 섹스턴은 여성운동의 첫 번째 단계에서 문화적 정체성의 중심이 되는 시적 경향을 나타내고 있다고 말한다.

3) Robyn Marsack, *Sylvia Plath* (Buckingham: Open Univ. Press, 1992), p. 72.

그리고 죽음에 대한 생각 등을 토로했던 것도 사실이다. 그러나 작가로서의 성공을 꿈꾸고 일찍부터 시를 써온 한 여성이 자살을 했다고 해서 작품 전체에서 그 증거나 원인을 추리함으로써 작품을 이해하려 하는 것은 문제가 있다. 더구나 “내 생애의 최고의 시들”⁴⁾이란 자신감에 차있는 시들에서조차 자살의 기미를 찾는다는 것은 올바른 접근 방법이 아니다.

시인이란 그 마음 속에 스치는 수많은 감정이나 심상 또는 충동 그리고 외부의 대상물에 대한 인상 등을 글로 표현하는 사람들이다. 시인으로서 플라스가 절망적이고 암울한 외부적 상황으로 인해 불행하였다 하더라도, 그녀가 격정적으로 써 내려간 모든 시들을 세상에 대한 절규라고 단정하기 어렵다. 오히려 시인으로서 자신이 처한 부정적 상황을 인식하고, 그것을 열정적으로 돌파하려는 움직임, 혹은 자아를 확인하고 정체감을 회복하려는 의식으로도 바라보아야 한다. 더구나 플라스가 삶을 자살로 결말지었으므로 세상에 대한 시각이 온통 부정적이었다고 여기며, 그녀의 작품들에 접근하는 것은 출발부터 대단히 불공정한 것이다.

T. S. 엘리엇(T. S. Eliot)은 “정직한 비평과 예민한 감상은

4) Aurelia Schober Plath, ed. *Letters Home* (New York: Harper & Row, 1975), p. 468. 플라스는 1962년 10월 16일자 편지에서 “새로운 삶을 만들기 위해서. 나는 작가인데 . . . 재능 있는 작가 중의 하나지요; 나는 내 안에 그 것을 갖고 있어요. 나는 내 생애 최고의 시를 쓰고 있어요; 그것들은 내게 명성을 줄 거예요(To make a new life. I am a writer. . . I am a genius of a writer; I have it in me. I am writing the best poems of my life; they will make my name.)”라고 썼다. 이후에 이 책에서 인용 할 경우 LH로 약칭하며 괄호 안에 페이지 수를 표기하기로 한다.

시인이 아니라 시 자체에 향해져야 한다 ”라고 말했다.⁵⁾ 이것은 1930년대 초에 일어난 신비평이 지향했던 “작품만을 보라”는 논조와 통하는 것이다. 그러나 형식주의 비평에서 상징을 어떻게 다룰 것인가에 대한 문제가 제기되었던 것처럼 어느 한 작가의 작품을 논할 때 작품의 외적인 요소들, 특히 작가의 전기적 사실이나 그 작품을 배태하고 영향을 준 역사적, 사회적, 심리적 상황을 완전히 무시할 수 있는가 하는 문제가 제기된다. 오로지 작품을 구성하고 있는 기본적 세부 사항만을 분석하여 논한다면 작품내의 요소들과 작가의 경험이 유기적으로 결합된 총체적 의미뿐만 아니라 작품의 외적 세계로 연결하는 상징을 포함한 확대된 의미망을 놓쳐버리게 되기 때문이다.

문학 작품은 작가 자신의 시대적, 역사적, 사회적인 경험과 관조의 결과물로서 세상에 드러낸 한 개인의 고백이라고 할 수 있다. 그러한 작가의 작품 세계를 들여다본다는 것은 그 사람의 내면을 보는 것과 같다. 작품들 속에 나타난 주관적 이미지들과 정서의 방향들을 탐색하다 보면 어느 시점에서는 그 정서들을 여과해내는 막까지 투명하게 볼 수가 있기 때문이다. 마찬가지로 플라스의 작품들은 삶과 세상에 대한 시인으로서의 개인적 사유(思惟)가 두드러지게 드러나 있는 내면 세계의 고백이다. 그녀의 작품들은 일련의 삶의 기록처럼 상호 관련성을 갖는다. 따라서 작품 전체에 대한 체계적인

5) T. S. Eliot, “ Tradition and the Individual Talent ”, *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1932), p. 17. “Honest criticism and sensitive appreciation are directed not upon the poet but upon the poetry.”

해석과 이해가 뒤따라야 한다. 이것은 플라스의 시들에 나타난 이미지와 상징들의 변화를 제시하기 위한 필수 조건이다.

휴즈는 “그녀의 시 세계는 상징적이고 몽상적인 사건들, 수학적 대칭과 투시와 변형들의 세계 (The World of her poetry is one of emblematic visionary events, mathematical symmetries, clairvoyance and metamorphoses.)”라고 지적한다.⁶⁾ 이것은 플라스의 작품 세계가 단지 죽음에 대한 어떤 감정적 몰입만이 아님을 분명히 하는 것이다. 그러므로 그녀의 작품 세계를 조망하기란 그리 단순한 작업이 아니다.

플라스의 시집들은 『거상(The Colossus)』⁷⁾(1960), 『에어리얼(Ariel)』(1965), 『호수를 건너며(Crossing the Water)』(1971), 『겨울 나무들(Winter Trees)』(1971) 등이다. 이 중에서 『거상』을 제외한 나머지는 모두 사후에 발간된 것들로서 그녀의 작품들을 해석하고 접근할 때에 편집자의 편집 혹은 배열 방식의 영향을 고려하지 않을 수 없다. 휴즈는 플라스 사후에 발간된 『에어리얼』도 플라스의 원래 의도와는 달리 일부가 가감되었다고 말한다.⁸⁾

6) Ted Hughes, “Notes on The Chronological Order of Sylvia Plath’s Poems”, *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*, ed. Charles Newman (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1971), p. 187. 이 후에 뉴먼이 편집한 이 책에서 인용할 경우에 저자와 제목만 밝히고 출처의 책명은 ASP로 약칭하여 괄호 안에 페이지 수와 함께 표기하기로 한다.

7) ‘거상’으로 표현되는 낱말은 플라스에게 아주 중요한 의미를 지니는 것으로 남편과 아버지를 상징하는, 글자 그대로 거대한 상이며 시집과 시 제목인 거상(The Colossus)과는 구별되는 낱말이다.

8) Sylvia Plath, *The Collected Poems*, ed. Ted Hughes (New York: Harper & Row Publishers, 1981), p. 295. 주석(Notes)에 따르면 플라스가 원래 의도한 『에어리얼』의 목록은 「아침노래(Morning Song)」로 시작하여 「겨울나기(Wintering)」까지 총 41편의 시들이라고 밝히고 있는데, 1965년 Faber & Faber(영국)와 1966년 Harper & Low Publisher Inc. (미국)에서 출판된 『에어리얼』에 수록된 시들은 일부가 가감되었다.

언젠가 1962년 크리스마스 무렵에 그녀는 대부분의 시들 혹은 '에어리얼'로 알려진 시들을 스프링으로 처리한 검은색 책표지에 모았고, 그것들을 주의 깊게 배열하였다. (이 때 그녀는 그 시들이 '사랑'이란 단어로 시작해서 '봄'으로 끝난다고 지적했다.)

Sometime around Christmas 1962, she gathered most or what are now known as the 'Ariel' poems in a black spring binder, and arranged them in a careful sequence (At the time, she pointed out that it began with the word 'love' and ended with the word 'spring'.⁹⁾

휴즈에 의해 플라스의 사후에 발간된 『시선집(*The Collected Poems*)』(1981)은 그녀의 작품들이 연대 별로 수록되었을 뿐 편집에 다른 의도가 개입되지 않은 작품집이므로 그 의미에 대한 해석과 분석에 비교적 객관적 시각을 갖게 한다. 따라서 본 연구의 주요 대상은 『시선집』에 들어 있는 시들이 될 것이다. 그리고 플라스의 유일한 소설 『종 모양 단지(*The Bell Jar*)』는 자전적 특징으로 인해 본 연구에서 그녀의 시들을 해석하는데 중요한 참고 자료가 되었다. 그리고 플라스의 서한집인 『집으로 보낸 편지들(*Letters Home*)』 역시 시를 이해하고 해석하는 데 보조 자료로서 사용하였음을 밝혀둔다.

플라스의 비평들 대부분이 그녀의 주요시들을 남편과 별거 이후 부터 자살하기 직전까지의 시들로 보고 있다. 그러나 본 논문에서 그녀의 시가 일련의 삶의 방향처럼 전개되었다는 점에서 삶의 주요

9) *Ibid.* 14-15.

사건들이며 의미 있는 변화로 볼 수 있는 결혼, 출산, 별거의 과정이 모두 들어있는 1956년 이후부터 1963년의 마지막 작품까지를 주요 주제군으로 분류하기로 한다. 이에 따라 플라스의 시들을 세 단계의 시기로 나누면 다음과 같다. 첫 단계는 1956년 휴즈와 결혼 후 미국으로 건너가 영문학 강사를 하는 동안 로웰의 시 강의를 청강하고 영국으로 돌아오는 1959년까지의 시기로서 주로 첫 시집 『거상』에 실린 시들이 쓰인 기간이다. 두 번째 단계는 1960년 첫 딸을 출산한 후 1962년 자신에 대한 각성 즉 자아의 확인이 보이는 시들을 썼던 시기이다. 마지막 단계는 1962년 8월 이후 플라스의 결혼 생활이 파경을 맞으며, 남편 휴즈와 별거가 시작되면서 마지막 작품인 「가장자리(Edge)」가 씌여진 때까지이다.

본론에서는 먼저 시들을 세 단계로 분류한 다음에 각 시기에서 중요한 의의를 가진 시들을 해석하고 분석하며, 다시 이들을 세 가지 주제별로 모아 분류하기로 한다. 세 가지 주제 중 첫 번째는 ‘아버지와 남성, 그 절대적 힘의 상징’에 대한 것이며, 두 번째는 ‘신화 창조를 통한 여성으로서의 정체 모색’이다. 마지막으로 ‘자아의 성취와 시쓰기의 완성으로서의 죽음’으로 정하였다. 이에 따라 작품들에 나타난 상징들과 이미지, 암시들의 연결고리를 탐색하여 관련된 작품들의 변화가 갖는 의미를 밝히기로 한다. 그리고 각 주제별 논의에서는 작가의 자전적이고 경험적인 요소로 분리될 수 있는 부분들에서 경험들이 어떻게 통제되고 조작되어 묘사되어 있는지 제시할 것이다. 이 부분에서 경험의 조작이란 “나의 시들은 감각적이고 정서적인 경험들로부터 직접적으로 나온다(my poems immediately come out of the sensuous and emotional experiences)” 라고 말한 피터 오(Peter

Orr)와의 인터뷰에서 밝힌 것을 기초로 한다. 플라스는 “광기처럼 가장 무섭고 고통받는 그러한 종류의 경험조차 박학하고 지적인 정신으로 조작할 수 있어야 한다(One should be able to control and manipulate experiences, even the most terrifying, like madness, being tortured, this sort of experience, and one should be able to manipulate these experiences with an informed and an intelligent mind.)”고 말하고 있다.¹⁰⁾ 광기나 고통 같은 그런 극단적 경험들을 통제하고 조작할 수 있어야 한다는 것은 시인으로서 플라스 자신의 글쓰기 방식에 대한 표현이다. 그러므로 그러한 경험들은 과연 어떻게 채색되고 각색되어서 또 다른 정서들과 연결되어 펼쳐져 있는지 탐색하게 될 것이다.

이제 본 논문은 플라스라는 한 인물에 대한 비평이 아니며 그녀의 작품을 자살이나 정신적 외상 혹은 여성의 문제로서의 접근이 아닌 한 시인의 삶의 과정을 통해 나온 작품들에 대한 해석적 접근임을 다시 강조한다. 그리고 문학의 감상과 이해란 모든 방향으로 열려있음을 인식하고, 한 시인의 삶에서 개인적 인상과 경험들이 보편적 경험이나 정서로 어떻게 정제되어 나타나는지 살펴보기로 하자.

10) Peter Orr, ed, *The Poet Speaks* (London: Routledge & Kegan Paul, 1966), p. 169.

II. 플라스의 삶에 따른 시의 분류

플라스는 짧은 생애에도 불구하고 많은 작품들을 썼는데, 이들은 서로 얹혀서 몇 개의 영역으로 묶을 수 있거나 의미 있는 관계로 나열해도 좋을 만큼 상호 관련되어있다. 그렇게 연결된 시들은 다시 주제와 상징과 암시 등에서 서로 관련되어 있으므로 배경과 상황을 이해하려는 접근이 필요하다. 본 장에서는 그러한 플라스의 작품들을 생애의 주요 사건별로 나누어 분류하고자 한다. 플라스에게 생애의 주요 사건들은 결혼과 아이의 출산 그리고 남편 휴즈와 불화로 인한 별거였다. 플라스는 자신의 일기와 편지 혹은 기타 작품들을 통해 이 사건들에 대하여 어떻게 반응하고 어떤 생각들을 가지고 있는지 잘 드러내고 있다.

1. Colossus를 만들어 가는 시기

앞에서 분류한 작품들의 첫 단계의 시작인 1956년에 플라스는 영국에 유학 중이었다. 1956년 6월에 휴즈와 결혼을 하고, 1957년에는 미국으로 건너와서 모교인 스미스 대학에서 강사를 하다가 창작에 전념하기 위해 강사직을 그만둔다. 1958년에 보스턴 대학에서 로웰의 시 강의를 청강하면서, 앤 색스튼과 조지 스타벅(George Starbuck) 등을 만나는데 이들에게서 시쓰기 방식에 영향을 받는다. 1959년 12월에 영국으로 돌아와 1960년 1월에 런던으로 이사를 하게 되고, 그 해 4월에 첫 출산을 하게 된다.

플라스는 1960년 가을에 첫 시집 『거상』을 출간하는데 그녀의 초기 시들은 주로 첫 시집에 실린 시들이다. 이 시기에 쓰여진 시들의 특징은 대체로 앨버리즈가 말한 바와 같이 아직은 일관되고 명확한 자신의 색깔을 갖지 못하고 있다.

『거상』을 통하여 그녀는 얼마간 거리를 두고, 마음의 동요를 유지하기 위하여 자신의 예술을 사용하고 있다. 그녀는 마음의 동요로부터 시를 만들었던 것이다. 마치 그녀는 스타일을 가졌으나 예술가로서 자신의 주제를 아직 파악하지 못한 것처럼 보인다. 그녀는 스타일을 가졌으나 정확히 자신의 스타일을 갖지 못했다.

Throughout *The Colossus* she is using her art to keep the disturbance, out of which she made her verse, at a distance. It is as though she had not yet come to grips with her subject as an artist. *She has style, but not properly her own style.*¹¹⁾ (Italics mine)

플라스 자신도 초기 시들 가운데 「추격(Pursuit)」이 블레이크(Blake)의 영향을 받았음을 1956년 5월 9일자 편지에서 스스로도 밝히고 있다.

「추격」은 나의 다른 어떤 형이상학적인 시들보다 더 나의 옛 문체로 씌여졌으나, 더 크고, 내가 생각하기로는 (호랑아, 호랑아)블레이크에게서 약간의 영향을 받았으며 힘있는 시이다. 역시 큰소리로 읽어 보라. 그것은 물론 죽음의 소름끼치는 아름다움을 상징하며 자신을 소진하는 것이다. 여기서 죽음은 사랑의 개념을 포함하고 그것의 한 부분인 단순한 사랑보다 더 크고 풍요롭다.

11) Alfred Alvarez, "Sylvia Plath", (ASP 58).

“The Pursuit” is more in my old style, but larger, influenced a bit by Blake, I think(*tiger, tiger*), and more powerful than any of my other “metaphysical” poems; read aloud also. It is of course, a symbol of the terrible beauty of death, and consumes oneself; death, here, includes the concept of love, and is larger and richer than mere love, which is part of it. (LH 222)

위의 글은 플라스의 시쓰기에서 초기 시들이 삶의 원숙미를 절제와 조작된 경험으로 표현하기 이전의 단계에 있음을 시사한다. 그러나 초기 시들에서 보이는 플라스적인 특징들은 후기 시와 비교해 볼 때 더욱 두드러지며, 자연의 대상물들에 대한 간결한 표현과 연결되는 이미지들 그리고 절제된 언어의 사용 등은 설령 그녀가 남편인 휴즈의 영향을 어느 정도 받았다고 할지라도 자신만의 목소리가 분명함을 보여준다.¹²⁾ 게다가 자연과 사물들에 대한 태도는 누구에게서 영향을 받았다고보다 그러한 것들로부터 직접적인 자극을 받아 나왔다고 보아야 한다. 플라스 역시 오와의 인터뷰에서 그러한 것들은 “내적 경험이 없는” 젊은 시인에겐 “절대적 축복”이라고 말하고 있다.¹³⁾

나는 자연 즉 새, 벌, 봄, 가을 이런 모든 것들은 그것에 대해
쓸, 어떤 내적 경험을 갖지 않은 사람에게는 절대적인 선물

12) 1956년 4월 21일 편지(LH. 235)에서 플라스는 자신의 시들이 숲과 동물들과 대지의 어휘에서 나왔으며, 그것을 휴즈에게서 배웠음을 말하고 있다. “I cannot stop writing poems! They come better and better. They come from the vocabulary of woods and animals and earth that Ted is teaching me.”

13) Orr, *op. cit.*, p. 167.

이라 생각한다. 봄이 오고, 머리 위에 별들이 빛나고, 첫눈이 오는 등 이런 것들은 어린이와 젊은 시인에겐 축복이라 생각한다.

Nature, I think: birds, bees, spring, fall, all those subjects which are absolute gifts to the person who doesn't have any interior experience to write about. I think the coming of spring, the stars overhead, the first snowfall and so on are gifts for a child, a young poet.

존 프레드릭 님즈(John Frederick Nims)는 플라스의 시들에서 리듬과 각운 그리고 이미지들의 사용에 주목하고 그녀의 역량이 우연한 것이 아님을 밝히고 있다.¹⁴⁾

모든 연 형식과 전체 리듬과 운의 사용을 주목하라.
이미지들이 어떻게 선택되고 연결되었는지, 소리들은 얼마나 신중하게 사용되었는지 주목하라.

Notice all the stanza-forms, all the uses of rhythm and rhyme; notice how the images are chosen and related; how deliberately sound is used.

캐롤라인 킹 바나드(Caroline King Barnard)도 플라스의 초기 시들에서 운명과 죽음에 대한 의식과 미묘한 유머 그리고 정서적 갈등의 나열 등이 독특한 주제라고 보고 초기 시들의 중요성에 대해 다음과 같이 말한다.¹⁵⁾

14) John Frederick Nims, "The Poetry of Sylvia Plath: A Technical Analysis", (ASP 136).

15) Caroline King Barnard, *Sylvia Plath* (Boston: Twayne Publishers, 1978), p. 36. 바나드는 같은 페이지에서 플라스의 초기 시들에는 후기 시들에서 중점이 되는 비통함과 죽음에 대한 매혹과 어둠의 감각을 발견할 수 있다고 말한다.

실비아 플라스의 초기 시는 기교적, 주제적으로 중요한데 성숙한 시의 마지막 강력한 분출로 융해된 요소들의 대부분은 초기 시들에 산재해있기 때문이다. 비록 시인이 표현한 태도가 초기 시들에서는 설득력이 덜하고 덜 특이하긴 하지만 최후의 심판에 대한 의식과 분열과 죽음에 대한 매혹이 후기 시에서 대단히 중심적이 되고 있음을 보게 된다.

Sylvia Plath's early poetry is both technically and thematically significant, for scattered through the early poems are most of the elements which were later fused into the final, powerful outbursts of the mature poetry. We find in this early work the sense of doom, the fascination with disintegration and death so central to the later poems, though the poet's expressed attitudes are less cogent, less specific in the early poems.

위와 같이 플라스의 초기 시들은 시인이 되어 가는 과정의 출발점이며, 그녀만의 특징적인 시 세계가 구현되어 있는 것으로 보아야 한다. 설령 초기 시들에서 어떤 미성숙함이나 미완의 표식이 느껴진다 해도 이 초기 시들은 결국 그녀의 성숙되고 발전된 후기 시들의 밑바탕이 되기 때문이다. 그녀의 시들에 대한 많은 분석과 고찰들이 시인으로서 플라스의 발전과 성과에 대해서 잘 말해주고 있지만 본 장에서는 초기 시들에서 플라스가 보여주는 특성과 다양성 및 방향을 살펴보기로 한다.

플라스의 글쓰기에 대한 태도는 그녀가 십대인 1948년에 쓴 시가 『집으로 보낸 편지들』(34-35)에 잘 드러나 있다.

당신은 내게 왜 인생을 글 쓰면서 보내는지
내가 즐거움을 발견하는지
그것이 보람 있는 일인지

무엇보다 그것이 돈벌이가 되는지
혹 그렇지 않다면
거기에 무슨 이유가 있는지 묻고 있네.
나는 다만 내 안에 잠잠히 있지 않은
목소리가 있기에 쓸 뿐이네

You ask me why I spend my life writing?
Do I find entertainment?
Is it worthwhile?
Above all, does it pay?
If not, then, is there a reason? . . .
I write only because
There is a voice within me
That will not be still. (ll. 1-8)

이것은 이미 플라스가 내면의 울림을 일찍부터 시로 형상화하려고 했음을 보여준다. 그녀는 자신만의 목소리로 훌륭한 시를 쓰기를 희망했으며, 자신의 시에 대해 점점 확신을 갖게 된다.¹⁶⁾ 그러한 플라스 자신의 내적 목소리에 대한 인식은 1960년에 쓴 「사산아(Stillborn)」란 시에 극명하게 나타나 있다.

이 시들은 살아있지 않아: 슬픈 진단이다.
발톱과 손가락들은 아주 잘 자랐고
작은 이마들이 집중적으로 튀어나왔다.
사람들 같이 걸어다니지 못한다면
어머니의 사랑이 부족해서가 아니지.

.....

16) *Letters Home* p. 244. (1956년 4월 29일 편지)에서 플라스는 자신의 시, 즉 목소리가 형태를 갖추고 강해지고 있다고 밝히고 있다. "My voice is taking shape, coming strong."

그러나 그들은 죽어있고 그들의 어머니는 괴로워서 죽을 것 같아,
그리고 그들은 멍청히 응시할 뿐 그녀에 대해 말하지 않는다.

These poems do not live: it's a sad diagnosis.
They grew their toes and fingers well enough,
Their little foreheads bulged with concentration.
If they missed out on walking about like people
It wasn't for any lack of mother-love.

.....
But they are dead, and their mother near dead with distraction,
And they stupidly stare, and do not speak of her. (ll. 1-15)

이 시에서 시쓰기의 어려움을 아이의 사산에 비유하였다. 아이의 사산이 모성의 사랑이 부족해서 생기는 것이 아닌 것처럼 생명이 없는 시는 시인의 사랑이 모자라서가 아니라 시 자체가 취약하기 때문이다. 즉, 시가 갖추어야 할 능력이 부족하기 때문이다. 아이(시)가 어머니인 시인에 대해 말하지 않는다는 것은 그 시는 시인의 내면을 드러내지 못한 시이기 때문이다. 그러므로 시인은 자신이 쓰는 시는 자신의 내면이 담겨 있는, 살아 움직이는 시임을 밝히고 있어 자신은 생명력 있는 시를 쓸 것임을 암시하고 있다.

플라스의 초기 시들 중 1956년의 작품들에서 화자는 어떤 경험이나 사물 등에 몰입하기보다는 비교적 객관적 자세로 여러 대상을 바라보며 일정한 거리를 취하고 있음을 다음의 시 「당까마귀가 있는 겨울 풍경(Winter Landscape, with Rooks)」에서 알 수 있다.

생각 속에 검은 깃털을 달고, 당까마귀 같이 가만 가만 견네
겨울밤이 다가 올 때 골똘히 생각에 잠겨.

.....

.....어떤 위로가

바위로부터 떠올라서 심장의 불모지를 다시 초록이 되게
할 수 있을까? 누가 이 황량한 곳에서 걸을 것인가?

feathered dark in thought, I stalk like a rook,
brooding as the winter night comes on.

.....

.....what solace

can be struck from rock to make heart's waste
grow green again? Who'd walk in this bleak place? (ll. 9-15)

겨울의 호수를 그려낸 이 시에서 '검은 연못'에 갑자기 계절에 맞지 않게 나타난 백조는 화자에게 어떤 기억을 불러일으키는 자연물이다. 그러나 화자는 백조가 되어서 주변을 바라보거나 얼음 속에 새겨진 갈대를 직접 헤쳐나가지 않는다. 화자는 아직 백조의 모습을 바라보고만 있는데, 이것은 아직 대상물에 몰입되었다거나 대상물에 자신을 투영시켜서 말을 하게 하는 것이 아니어서 자연을 바라보는 시선에 거리감이 느껴진다. 세 번째 연의 “지난 여름의 갈대들은 얼음 속에 새겨져 있네, 내 눈 안에 당신의 영상이 있듯이(Last summer's reeds are all engraved in ice/ as is your image in my eye,)”는 물 속의 갈대가 그대로 얼어붙은 모습에서 자신의 내면에도 무엇인가 그렇게 갇힌 채로 남아있음을 깨달아 자신의 상처를 희미하게 의식하기 시작했음을 드러낸다. 이 시기에 등장하는 자연물 혹은 대상들은 아직 플라스의 어떤 특별한 감정이 이입되지 않은 자연 그대로의 산물들이다. 따라서 이 시기의 백조에게는 아직 화자가 자아를 주입시키거나 신화적 상상력의 옷을 입히지도 않고 보이는

그대로의 자연물로 남아있다. 이것은 변환기나 후기 시에서 나타나는 백조와 아주 다르다. 아직 그 상처가 어떤 의미를 지니는지, 화자가 말하는 당신이 누구인지는 중요한 것이 아니다. 더구나 불모지에서 초록을 자라게 하고 누가 이 황량한 곳을 걸어가는가에 대한 관심은 보여지는 대상을 뒤틀림이 없이 평정상태에서 한편으로는 냉정한 분위기로 수용하는 모습이다.

초기 시의 일부에서는 위의 시와 같이 플라스의 대부분의 시를 관통하는 긴장이 눈에 띄지 않는다. 그러나 「페르세포네의 두 자매들 (Two Sisters of Persephone)」에서 화자는 자연을 바라보던 시각을 거두고 자신에게 눈을 돌린다. 그동안 중성적 목소리로 말하던 화자는 이제 여성이라는 신분을 밝히고, 여성으로서의 자각을 시작하고 있다. 이것은 결혼을 앞둔 여성의 심리를 드러낸 시라고 할 수 있다.

자유롭게 태양의 신부가 된 여자는
씨를 받아 빨리 커지고 있다.
풀침대에 누워서 산고를 자랑하며
그녀는 왕을 낳는다. 레몬처럼

쑥쑥하고 누르께한 다른 여자는
끝까지 뒤틀린 처녀로 남아
불모의 몸뚱아리로 무덤을 향해간다.
벌레 남편을 맞았으나 여자가 되지는 못하리.

Freely become sun's bride, the latter
Grows quick with seed.
Grass-couched in her labor's pride,
She bears a king. Turned bitter

And sallow as any lemon,
The other, wry virgin to the last,
Goes graveward with flesh laid waste,
Worm-husbanded, yet no woman. (ll. 21-28)

플라스의 결혼관이 보이는 이 시는 결혼에 대한 예찬처럼 보일 수 있으나 이면에는 긴장감이 보인다. 이것은 페르세포네라는 이름의 여성이 상징하는 이중적인 암시 때문이다. 마찬가지로 두 자매들 역시 여성이 지닌 두 개의 속성을 상징한다. 일반적 여성으로서의 페르세포네를 놓고 보면 앞에 놓인 두 갈래 길 중에서 하나를 선택해야 하는 여성의 운명이 얼마나 심각한지 알 수 있다. 플라스가 아직 자신이 어느 길을 선택하리라는 것은 밝히고 있지 않지만 ‘태양의 신부’가 되리란 것은 분명하다. 이 부분은 플라스를 페미니즘적인 시각으로만 보려는 오류를 벗어나게 하는 첫 번째 시라고 해도 좋을 것이다. 이것은 또한 플라스가 시쓰기에서 경험을 어떻게 변용시켜서 생명력이 있는 시를 쓸 것인가에 대한 고민으로도 해석할 수 있다. 실제 생활의 건강한 경험의 변용은 왕처럼 위대한 시를 지을 수 있으나 생생한 경험도 없이 시인의 마음 뿐인 실내에서 자란 시야 말로 창백하게 말라죽는, 생명력이 없이 사그라드는 시라고 보기 때문이다.

한편 그렇게 자신과 글쓰기에 대해 적극적으로 사색하던 이 시기에 플라스는 장차 남편이 될 잘생기고 건장한 청년 휴즈를 만나서 그에게 몰두하게 된다.

가장 충격적인 일은 지난 두 달 동안, 단지 대단한 상처로 이끌
수 있을 뿐인 사랑에 지독하게 빠져버린 일이지요. 세상에서

가장 강한 남자를 만났어요. 캠브릿지를 다녔던 명석한 시인인데, 키가 크고 몸집이 큰 건장한 아담 같은 그를 만나기 전에, 그의 시를 좋아했어요 . . . 하나님의 천둥 같은 소리를 지닌 노래꾼이요, 이야기꾼이고 세계의 방랑자이며 절대 멈추지 않을 유랑자인. . . .

The most shattering thing is that in the last two month I have fallen terribly in love, which can only lead to great hurt. I met the strongest man in the world, ex-Cambridge, brilliant poet whose work I loved before I met him, a large, hulking, healthy Adam. . . with a voice like the thunder of God - a singer, story-teller, lion and world-wanderer, a vagabond who will never stop. . . (LH 233)

이 시기에 쓰인 시들에서 차츰 보이는 거대한 어떤 것에 대한 동경이나 외경심이 바로 휴즈를 향한 것이라고 보아야하는 것이 바로 이 편지로 설명된다. 이것은 「거상(The Colossus)」과 후기 시에 속하는 「아빠(Daddy)」등에 나타난 어떤 거대함에 대한 풀이와 연결될 수 있기 때문이다. 그리하여 후에 보이는 남편과 아버지가 혼합된 애증의 이중감정이 역시 생명력을 갖기 때문이다. 또한 플라스는 어머니에게 보낸 편지에서 그의 영향에 대해 언급하며, 그로 인해 자신의 시들이 이전 것들 보다 더 향상되었고 강해졌다고 말한다.¹⁷⁾ 그리고 어느 날 올빼미들을 보러 달빛 속으로 갔던 경험을 「변신(Metamorphosis)」이란 제목의 시로 써서 어머니에게 보내고 있다.

17) 1956년 4월 19일자 편지는 시골사람으로서 휴즈가 지닌 동물에 대한 지식에 대해 말하며 그가 그녀에게 줄 영향을 짐작할 수 있게 한다. "He knows all about the habits of animals and takes me amid cows and coots." (LH 234).

목신처럼 허리를 숙이고서, 그는 달빛이 반짝이는
 서리 내린 늪에 후-하고 소리를 내었다.
 잔가지 울창한 숲 속에서 모든 올빼미들이
 이 남자가 낸 소리를 곰곰이 생각해보려고
 어둠의 날개를 펴득거릴 때까지.

.....
 신이 일어서서
 그 모습으로 숲을 향해 질주하는 것을 들었다.

Haunched like a faun, he hooed
 from grove of moon-glint and fen-frost
 until all awls in the twigged forest
 flapped black to look and brood
 on the call this man made.

 ; heard how god rose
 and galloped woodward in that guise. (*LH*. 234)

이것은 그녀의 『시선집』에서 「목신(Faun)」으로 제목이 바뀌어 실려있는데, 14행의 “heard”라는 단어만 “marked”로 바뀌었을 뿐이다. 여기서 시인은 올빼미를 통해 한 남자의 변신을 알게 된다. 마지막 연에서 화자는 그의 변신을 올빼미의 노란 눈들이 지켜보게 한다. 화자 자신은 올빼미와 같은 시선을 갖는 것이 아니다. 자신은 거리를 두고 그 모든 것을 지켜보고만 있다. 이러한 화자가 갖는 자연과의 거리는 플라스가 사물을 통해서 묘사 대상을 바라보는 완벽한 몰입을 아직 하지 않고 있음을 보여준다. 여기서 ‘목신’은 휴즈를 의미하는데, 숲 속에서 벌어지는 그의 변신에 대한 묘사는 플라스가 자연생활에 익숙한 현실 세계의 휴즈를 숲 속의 매혹적인 지배자로 격상시킨 것이다. 이것은 그가 자연의 관찰자라기보다 사냥꾼의 모습을 가지고 있으며,

동시에 사냥꾼의 이면적 폭력성을 아직은 플라스가 모르고 있음을 시사한다. 장차 아버지처럼 그도 그녀에게 사랑과 결별이란 상처를 줄 인물이라는 데에 아이러니가 있다. 게다가 이제 그는 ‘거상’이 되어가고 있다. 그러므로 “발굽이 다리부터 굳어지고 염소뿔이 솟아 나오는 것을 보았다(saw hoof harden from foot, saw sprout/ goat horns;)”는 것은 그가 장차 ‘거상’으로 시 제목과 같이 ‘변신’ 할 인물임을 예고하는 것이기도 하다.

「한 순수주의자에게 보내는 편지(Letter to a Purist)」에서는 이제 ‘거상’이 지배자와 같은 모습으로 나타나고 있어서 그에 대한 화자의 생각이 잘 드러나 있다.

저 당당한 거상은
질투심으로 습격하는 바다에
크게 벌려 우뚝 서있었다.

.....

오 내 사랑아
오 내 위대한 바보, 당신은

The grandios colossus who
Stood astride
The envious assaults of sea
.....
O my love,
O my great idiot, who (ll. 1-9)

화자의 ‘거상’에 대한 사랑과 외경심은 자연스레 순종으로 이어진다. 화자는 여전히 자신의 내면보다 ‘거상’의 실체에 관심이 집중되어 있어서 그를 통해 세상을 보려는 것 같다. 그러나 휴즈에 대한

헌사처럼 보이는 이러한 찬탄은 아직 '거상'에 대한 철저한 순종을 보이지 않는다. 뒤이은 「유아론자의 독백(Soliloquy of the Solipsist)」에서 아직은 “나는 절대적인 힘을 갖는다(I hold/Absolute power)”고 말하고 있기 때문이다. 그러나 “나는 기분이 좋을 때 잔디에게 녹색을 주고 하늘에게 청색을, 태양에게는 황금빛을 준다(I /When in good humor,/Give grass its green/Blazon sky blue, and endow the sun/With gold)”고 하면서 “너는 내 머리에서 튀어 나왔음을 부정하고 (Denying you sprang out of my head)” 있지만 화자는 “너의 모든 아름다움, 재치는 나에게서 나온 선물(All your beauty, all your wit, is a gift, my dear,/From me.)” 이라고 주장하고 있다. 이것은 거상이 시인 자신의 상상력의 산물이며 자신이 그에게 생명을 주고 있다는 말이다.

결혼 혹은 새 생활을 준비하는 사람의 마음에 일어나기 쉬운 불안감을 플라스는 「노처녀(Spinster)」에서 나타내고 있다.

이제 이 특별한 소녀는
 최근의 구혼자와 함께
 엄숙한 4월의 산보를 하는 동안에
 새들의 불규칙한 떠들썩한 소리와
 흐트러진 나뭇잎들로 인해
 갑자기 건널 수 없이 충격을 받았다.

이런 법석으로 지친 그녀는
 연인의 몸짓이 대기를 흔들고
 그의 걸음이 이리저리 방황하는 것을 목격했다.

그때 그녀는 얼마나 겨울을 기다렸던가!-
하얗고 검은 얼음과 바위는 철저히
엄격한 질서를 지키며
각각의 감정은 제자리를 지키고,
.....

그리고 그녀는 집 주위에
불온한 날씨에 대비해
가시와 독으로 바리케이트를 쳤다.
단순히 거친 어떤 남자도
욕설이나 주먹, 협박
혹은 사랑으로 부수지 못하도록.

Now this particular girl
During a ceremonious April walk
With her latest suitor
Found herself, of a sudden, intolerably struck
By the bird's irregular babel
And the leaves' litter.

By this tumult afflicted, she
Observed her lover's gestures unbalance the air,
His gait stray uneven
.....

How she longed for winter then!-
Scrupulously austere in its order
Of white and black
Ice and rock, each sentiment within border,
.....

And round her house she set
Such a barricade of barb and check
Against mutinous weather

As no mere insurgent man could hope to break
with curse, fist, threat
Or love, either. (ll. 1-30)

위와 같이 결혼하지 않은 여자의 앞날에 대한 불안감은 이전의 시 「페르세포네의 두 자매들」에서 집안에 있는 여자를 묘사하는 것처럼 나타난다. 그러나 이것 역시 자신의 변화에 대한 자각이라고 보는 것이 타당하다. 여성으로의 자각이든지, 시인으로서 성공을 꿈꾸는 여성, 혹은 결혼을 앞둔 예비 신부이든지 그녀는 긴장과 불안감에 마음이 산란하여 엄격하게 자신을 다스리고 싶어하는 것이다. 사실 1956년 당시에 휴즈를 만난 이후 결혼에 대해 관심과 불안을 동시에 느꼈을 플라스는 한편으로는 삶의 다양한 면에 대해 당당히 맞서기를 원했다. 웬디 캠벨(Wendy Campbell)은 플라스가 「노처녀」를 쓸 때 “삶의 어떤 국면에 직면해서 물러서는 것은 끔찍한 일이고 결함을 스스로 초래하는 것(a drawing back in the face of any aspect of life was nothing less than horrible, a voluntary courting of deformity)”이라고 말했다고 밝히고 있다.¹⁸⁾ 이 예문은 플라스의 도전 의식이 확고함을 보여준다. 그러나 아직은 남성이나 바깥의 침입에 당당히 맞서기보다 네 번째 연에서 “그녀는 깔끔하게 물러난다 (She withdrew neatly)”로 표현하고 있다. 화자는 앞으로의 세상에서 자신을 지켜줄 것이 ‘가시’와 ‘독’이라고 믿는다. 아직 ‘거상’에 대한 확신이 없기 때문이다.

1957년에 들어서서 플라스의 시에는 현실의 갈등과 악몽 같은

18) Wendy Campbell, “Remembering Sylvia”, (ASP 183).

경험들에 시달리는 모습이 나타난다. 황야나 방을 벗어나려 하나 좌절하고 마는 「황무지 위의 눈사람(The Snowman on the Moor)」과 「하드캐슬 바위산(Hardcastle Crag)」에 나오는 여성은 어떤 보이지 않는 힘을 만난다. 소리의 근원을 찾아 나서는 「야간 근무(Night Shift)」에서 화자인 나는 자신을 둘러싼 외부의 힘을 확인하면서 차츰 자신의 자아를 세계로 또는 어떤 역사적 사건으로 확대시키고 있다. 「야원 사람들(The Thin People)」에서는 화자 자신이 겪고 있는 고통을 나찌의 죽음의 수용소에 갇힌 유태인의 고통으로 확대해서 말한다.

그 긴 굶주림의 전쟁동안

그들은 야원 속에서 견뎌내며
후에 우리의 악몽 속에서 나타나는

재능을 발견했다. 그들의 위협은
총이나 욕설이 아니라

야원 침묵.

It was during the long hunger-battle

They found their talent to persevere
In thinness. to come, later

In our bad dreams, their menace
Not guns, not abuses,
But a thin silence. (ll. 12-17)

그 동안 숲 속의 동물들이나 자신을 둘러싼 주변에 대해 냉담하게 말하던 화자는 이제 역사 속으로 들어가고 있다. 전쟁의 잔인함이 어떻게 사람들을 처형시키고 말살시키는지, 빼만 남은 야윈 사람들이 상징하는 잔인한 폭력성에 눈을 뜨게 된 것이다. 또한 이제 그녀는 삶에 대해 거리를 두던 방식에서 벗어나 직접 들어가서 자신의 목소리를 찾기 시작하고 있다. 플라스는 차츰 자신의 갈등과 고통을 이렇게 역사적이고 세계적인 범위로 넓히면서 좌절과 음울 등을 확대해서 분산시키는 방식을 택하고 있다.

1958년의 시들에서 플라스는 확대되기 시작한 자아가 독립을 꿈꾸기 전에 그동안 잠재의식 속에 가두어 왔던 또 다른 ‘거상’이기도 한 아버지를 찾아낸다. 그래서 그 아버지에 대한 기억이 「신탁의 몰락에 관하여(On the Decline of Oracles)」에서 시작되고 있다.

내 아버지는 죽었다. 그가 죽으면서
 자신의 책들과 조개껍질을 없애라고 유언했다.
 책들은 태워졌고 바다가 조개껍질을 가져갔으나,
 난 그가 내 귀에 남긴 목소리들과
 그리고 내 눈 속에는
 뵈클린의 유령이 슬퍼하는
 보이지 않는 푸른 파도의 광경을 기억한다.

My father died, and when he died
 he willed his books and shell away.
 The books burned up, sea took the shell,
 But I, I keep the voices he
 Set in my ear, and in my eye
 The sight of those blue, unseen waves
 For which the ghost of Böcklin grieves. (ll. 9-15)

죽은 아버지를 그가 남긴 조개껍질을 통해 불러들이며 이제 화자는 자신의 과거를 보려고 한다. 남편을 ‘거상’으로 만들었던 이 시점에서 플라스는 죽어 유령이 된 아버지를 불러내고 있다. 앞의 ‘거상’과 달리 자신의 잠재의식 속에 살고 있는 아버지를 떠올려서 그의 모습을 찾으려는 것이다. 그러나 4 번째 연에서 미래를 보았으나 “현재나 과거보다 더 가치가 없는 이 미래(Worth /Less than present, past -- this future)”에서 그녀는 여전히 운명과 환경을 좌우하는 ‘거상’을 바라보아야 한다. 이렇게 등장한 아버지는 「유령의 작별(The Ghost’s Leavetaking)」에서 두 세계가 양립할 수 없다는 것을 가르쳐주고, 유령이 아니라 그녀의 시의 원천으로서 등장하려고 한다. “가라 우리 어머니와 아버지의 유령이여, 우리의 유령이여, 그리고 우리 꿈의 아이들의 유령이여. 우리의 기원과 종말을 의미하는 저 수의에 싸여있는(Go, ghost of our mother and father, ghost of us/And ghost of our dreams’ children, in those sheets/Which signify our origin and end,)” 이라고 말함으로써 아버지에게 다른 생명력을 부여하고 있음을 보여준다.

신과 같이 완벽하게 아버지가 등장하려면 이제 아버지는 완전한 형체를 찾아야 한다. 그러기 위해서 「조각가(Sculptor)」에서 그를 다듬을 손길이 필요했는데, “경쟁심 많은 혼령들은 분란이 일어나 조각가의 끌이 생명과 휴식을 줄 때까지 악몽 속으로 들어가 버리게 되었다(Emulous spirits make discord,/Try entry, enter nightmares/Until his chisel bequeaths/Them life livelier than ours,/A solider repose than death’s)”. 그러한 아버지를 「다섯 길 바다 속(Full

Fathom Five)」에서는 바다에서 건져내려고 한다.

아버지, 당신은 좀처럼 떠오르지 않네요.
그러다가 밀려오는 파도와 함께 오시네요.
바다가 차갑게 씻기고 거품

모자를 쓸 때, 하얀 머리칼, 하얀 수염 멀리 뻗치고.
예인망이 올라갔다 가라앉네요, 파도들이
물마루를 이루듯이.

Old man, you surface seldom.
Then you come in with the tide's coming
When seas wash cold, foam-

Capped: white hair, white beard, far-flung,
A dragnet, rising, falling, as waves
Crest and trough. (ll. 1-6)

어린 시절 바다가 보이는 곳에서 살았다는 플라스의 기억은 항상
물이나 바다에 닿아 있는데, 그녀에게 바다는 생명의 원천으로
아버지가 돌아올 장소이다. 플라스는 아버지가 바다에 수장되어
있다고 생각해서 다섯 길이나 깊은 곳에 있는 아버지를 불러내기를
희망하고 있다. 이것은 셰익스피어(Shakespeare)의 『태풍(*The Tempest*)』에
나오는 요정 에어리얼(Ariel)의 노래¹⁹⁾를 패러디한 시로서, 요정의

19) William Shakespeare, *The Tempest* (London: Routledge, 1987), p. 35.
『태풍』의 1막 2장에서 페디난드에게 부왕이 익사했다는 소식을 에어
리얼이 노래를 통해 거짓으로 전하는 대목. “그대 아버지진 다섯 길의 바
닷물 속에 누우셨네/ 뼈는 산호가 되고/ 눈은 진주되었네...” (“*Full
fathom five thy father lies:/ Of his bones are coral made;/ Those
are pearls that were his eyes:...*”)

‘art’에 의해 살아나야 하는 퍼디난드(Ferdinand)의 아버지는 이제 시인의 ‘art’에 의해 부활하는 플라스의 뮤즈이기도 한 그녀의 아버지 오토이다. 휴즈에 따르면 이 시기는 플라스가 미국에 간 뒤 모교인 스미스 대학에서 영문학 강의를 하는 것을 포기하고 글쓰기에만 전념하기로 한 시기이다.²⁰⁾ 시에 전념하겠다는 이 시점에 아버지에게로의 회귀는 플라스가 자신의 내면을 시쓰기로 드러낼 통로로서 ‘거상’이 필요했기 때문이다. ‘거상’은 시인으로서의 성공을 위한 자기 자신의 정체성을 확립하는 과정에서 자신을 설명해 줄 대상이다. 그녀가 추구하는 시도 바로 ‘거상’과 같이 우뚝 선 모습을 갖추길 원하므로 자신의 내면에 잠재해 있던 아버지를 ‘거상’으로 만든 것이다. 그러한 과정은 동상을 만들어 기리는 정신과 유사하다. 죽어서 이미 말이 없고, 눈에 보이지 않으므로 더 신비하고 위압적인 모습을 갖는 그에게는 무엇이든 의지 할 수 있는 것이다. 이것은 아버지가 신처럼 위대해 보이는 어린 시절에 아버지를 잃은 플라스의 경험이 시의 세계에서 뮤즈와 같은 역할을 기대하는 ‘거상으로 확대된 것이다.

1959년에 들어서면서 플라스의 시들에는 신화적인 요소가 등장하기 시작한다. 「여파(Aftermath)」에서는 메디아(Medea)가 불타버린 집의 주인으로 등장하는데, 자신은 메디아로, 주변은 가혹한 구경꾼으로 만들어 메디아인 자신을 괴롭히고 있다고 묘사한다. 아버지를 배반하고 이아손(Jason)을 따라 간 죄의 결과를 연상시키는 이 시는 결혼 생활의 갈등을 보여준다. 같은 시기에 휴즈 부부는 미국을

20) Hughes, “Note on the Chronological Order of Sylvia Plath”, (ASP 190).

여행하고 플라스는 임신을 하게 되는데 앞의 「페르세포네의 두 자매들」에서 “태양의 아이인 왕” 같은 시를 낳으려는 시인 플라스에게 임신은 중요한 변화를 가져온다. 「은유들(Metaphors)」에서는 자신의 임신을 말 그대로 수수께끼처럼 묘사하고 있다.

나는 아홉 개의 음절로 된 수수께끼,
코끼리, 무거운 집,
두 개의 덩굴손위로 거니는 멜론.

I'm a riddle in nine syllables,
An elephant, a ponderous house,
A melon strolling on two tendrils. (ll. 1-3)

자신을 “발효되느라 크게 부푼 빵 덩어리(This loaf's big with its yeasty rising.)”로 묘사한 이 시는 회화적인 표현을 씬으로서 이전의 갈등이나 죽음과 관련된 연상들을 감추고 있다. 바나드는 이 시가 낱말 게임이나 수수께끼의 장난을 환기시킨 것으로 보고 플라스의 초기 시에 대한 유머를 지적한다.²¹⁾ 이것은 플라스를 다양한 모습으로 볼 수 있게 하는 시이다.

플라스는 이제 아버지에게 서사시적 성격을 불어넣으며 「진달래 길의 일렉트라(Electra on Azalea Path)」에서 새로운 신화를

21) 바나드는 『실비아 플라스』에서 「은유들」에 나오는 임신의 답이 수수께끼이며 아홉 음절은 9개월의 임신기간일 뿐만 아니라 아홉 음절로 된 행들과 이 시를 이루고 있는 아홉 행을 가리킨다고 말하고 있다. p. 49. (The playfulness of the riddle and of the word game is evoked in “Metaphors,” where pregnancy is the answer to the riddle, and the “nine syllables” indicate both the nine-syllable lines and the nine lines of the poem as well as the nine months of pregnancy.)

만들고 있다.

당신이 죽던 날 나는 흙 속으로,
빛도 없는 동면의 집 속으로 들어갔다.
.....

순수의 옷을 입은 인형처럼 작은
나는 누워서 당신의 서사시를, 생생하게 꿈꾸었다.

The day you died I went into the dirt,
Into the lightless hibernaculum.
.....

Small as a doll in my dress of innocence
I lay dreaming your epic, image by image.(ll. 1-12)

아버지의 묘소에서 그녀는 아버지를 신화 속으로 살려내어 클리템네스트라(Clytemnestra)에 의해 살해당한 아가멤논(Agamemnon)으로 바꾸고 있다. 여기서 자신은 일렉트라(Electra)가 되어 그 비극의 일가를 무대에 재현하는 것이다. 그리고 동면에서 깨어난 화자는 아버지가 죽었다는 사실과 다시 맞닥뜨린다. 이 시에서 동면이 갖는 암시는 후에 ‘벌을 다룬 시들(Bee Poems)’이라 불리는 시들의 복선이 된다. 플라스는 이 시에서부터 벌과 아버지, 자신과의 관계를 밝히고 있다.

당신의 굶뜬 듯이 내 누이의 숨을 마셔버렸던 날
평평한 바다는 내 어머니가 당신의 마지막 귀향에 펼쳐놓았던
그 사악한 천처럼 자주색이 되었다.

*The day our slack sail drank my sister's breath
The flat sea purpled like that evil cloth
My mother unrolled at your last homecoming. (ll. 30-32)*

아버지를 신화적 존재로 다시 태어나게 하는 것은 위 시의 두 번째 연에서처럼 “그 세계는 누구도 죽거나 시들어 버리지 않기(Nobody died or withered on that stage)” 때문이다. 그러나 살해당한 비극으로 설정하여 되살려 내는 것은 비극적 장치가 갖는 정화의 힘을 바라는 것이다. 신화는 계속되어 「거상」에서는 자신이 이피게니아(Iphigenia)로 변하여 부서진 아버지를 복원하려 한다.

나는 결코 당신을 완전하게 맞추지 못할 것이다.
조각을 잇고 접착제로 붙이고 제대로 연결하여.
.....

아교 냄비와 리졸액이 담긴 양동이를 들고 작은 사다리를
기어올라 잡초가 무성한 당신의 이마를 슬퍼하면서
나는 개미처럼 기어다닌다.
.....

오레스테스 이야기에 나오는 푸른 하늘이
우리 위에 아치를 이룬다. 오 아버지, 당신 혼자만으로도
당신은 로마의 대광장처럼 힘차고 역사적이다.

I shall never get you put together entirely,
Pieced, glued, and properly jointed.
.....

Scaling little ladders with gluepots and pails of Lysol
I crawl like an ant in mourning

Over the weedy acres of your brow

.....

A blue sky out of the Oresteia

Arches above us. O father, all by yourself

You are pithy and historical as the Roman Forum. (ll. 1-18)

플라스가 신화의 바다에서 건져낸 아버지는 비록 부서졌지만 “나는 당신의 왼쪽 귀의 뿔 속에 쪼그려 앉는다(I squat in the cornucopia/ Of your left ear)”라고 표현하고 있으므로 그의 크기를 알 수 있다. 따라서 그는 기대에 어긋나지 않는 ‘거상’의 면모를 갖춘 셈이다. 여기에서 화자는 여전히 아가멤논 일가의 비극 속에 살아 있다.

1959년 말에 이르러서 플라스는 「생일을 위한 시(Poem for a Birthday)」를 연작시 형태로 썼다. 총 7편의 시들은 플라스가 디어도어 뢰트케(Theodore Roethke)의 시들을 모방한 것임을 『시선집』의 주석(Notes)(289)에서 알 수 있다.

정신병원, 자연에 대해 곰곰이 생각해보기: 연장들,
온실들. 꽃가게, 선명하고 토막난 터널들의 의미들.
모험. 결코 뛰어넘지 못하는 것. 발전. 소생. 절망.
늙은 여자들. 그 생각을 지워버려라.

To be a dwelling on madhouse, nature: meanings of tools,
greenhouses, florists' shops, tunnels vivid and disjointed.
An adventure. Never over. Developing. Rebirth. Despair.
Old women. Block it out.

「누구(Who)」에서 「돌들(The Stones)」에 이르기까지 연작시들에서 보이는 상징들과 은유는 화자의 내면의 무기력함과 자신의

현재 모습에 대한 회의, 삶의 방향에 대한 망설임 등을 여러 모습의 화자를 통해 드러낸다.

이상과 같이 훌륭한 시를 쓰고자 하는 시인으로서 플라스의 초기 시들은 영국으로의 유학과 결혼 등의 새로운 생활과 더불어 자신의 목소리를 찾아서 준비하던 열정적인 모습을 보여주고 있다. 그리고 이 시기에 자연과 사물을 대할 때 주로 어둠에 익숙한 올빼미나 검은 오리 혹은 까마귀 등으로, 작고 아담하며 여성스러운 생물들보다는 거칠고 야성적 느낌을 주는 것들을 바라보고 있음을 알 수 있다. 이것은 당시의 플라스가 아직 자연에 자신의 심적 변화나 갈등 등을 담아서 뒤틀리게 변형시키거나 다른 정서를 담아서 보지 않고 있는 그대로 바라보던 시기였기 때문이다. 플라스는 차츰 생활의 경험에서 오는 깊이 있는 시각을 통해 자신의 내면을 드러내기 시작한다. 그러한 과정에서 아버지가 지니고 있는 ‘거상’이라는 이미지에 신화적인 채색을 하고 있다. 이 시기는 플라스가 자신의 시적 감수성과 상상력을 뮤즈로서의 ‘거상’이 주는 세계에 집중시켜서 ‘거상 만들기’에 열중했던 때임을 알 수 있다.

2. Mirror를 통한 자아 각성의 시기

1960년은 플라스가 첫 딸을 출산하고 첫 시집 『거상』을 출판한 때이다. 플라스는 유일한 자전적 소설인 『종 모양 단지』를 구상하던 이 시기에 자신의 유고 시집 『에어리얼』에 실리게 될 시들을 썼으며 중요한 변화인 읽는 시로의 전환점에 들어서고 있다.

출산을 경험한 플라스의 시에는 이전과 다른 특성들이 보이고 형식적으로도 변화가 보여서 종전의 눈으로 읽는 시에서 소리내어 읽는 시로 변화가 나타난다. 이로 인해 형식적인 구조를 벗어난 들려주는 시로서 강하고 인상적이며, 감정표현이 한층 드러난 시들이 씌여졌다. 플라스는 오와의 인터뷰에서 자신의 시에서의 변화를 다음과 같이 말한다.

이것은 나의 초기 시들에서 하지 않았던 것이다. 예를 들어 나의 첫 책인 『거상』에서는 어떤 시도 지금 큰소리로 읽을 수 없다. 나는 그 시들을 큰소리로 읽게 쓰지 않았다. 그 시들은 사실 개인적으로는 나를 꽤 지루하게 한다. 내가 방금 읽은 이 시들은 매우 최근의 것들로서 그것들을 말해야 했다. 나는 그 시들을 내 자신에게 말해보고, 이것이 내 자신의 글쓰기 발전에서 내게는 아주 새로운 것이라 생각한다. 그 시들이 지니고 있을지 모를 어떤 명료성도 내가 자신에게 그것들을 말하고, 큰소리로 말한다는 사실에서 나오는 것이다.

This is something I didn't do in my earlier poems. For example, my first book, *The Colossus*, I can't read any of the poems aloud now. I didn't write them to be read aloud. They, in fact, quite privately, bore me. These ones that I have just read, the ones that are very recent, I've got to say them, I speak them to myself, and I think that this in my own writing development is quite a new thing with me, and whatever lucidity they may have comes from the fact that I say them to myself, I say them aloud.²²⁾

읽는 시로 전환한 이 시기는 플라스의 초기 시들에서 자연에 대한

22) Orr, *op. cit.*, p. 170.

시각들이 자신의 내면으로 더 기울어지는 시기임을 보여준다. ‘거상’으로서의 남편 혹은 아버지에게 기울였던 신화와 숭배의 의식이 차츰 자신의 자아로 돌려지게 된 것이다.

넴즈는 『거상』에서의 목소리가 플라스 자신의 것이 아닐 때가 많았으나, 『에어리얼』에서는 플라스의 진정한 목소리를 거의 모든 곳에서 들을 수 있으며 모방을 통한 습작기를 지나 말의 자유를 얻은 시기라고 말한다.

『에어리얼』 시집의 모든 행이 이러한 어려운 목소리 테스트를 통과하고 있는 것은 아니나, 우리가 거의 모든 곳에서 듣는 것은 실제 세계의 실제로 있는 육체 속에서 나오는 진짜 목소리를 듣는다. 『거상』에서는 목소리가 떨리지 않는다. 정말 그것은 종종 그녀 자신의 목소리가 아니다.

Not every line in *Ariel* passes this difficult voice test, but what we hear almost everywhere is a real voice in a real body in a real world. In *the Colossus*, the voice is often not vibrant; indeed, it is often not her own. 23)

한편 플라스는 이제 여성으로서 결혼과 출산을 통하여 자신에 대한 자각이 싹트게 된다. 출산을 경험하며 한결 자신감을 얻은 플라스는 작품 속에서 독특한 모성애를 구현하고 있다. 「생일을 위한 시」에서 복잡해지고 상징적인 시각을 보여주던 플라스는 「너는 (You're)」에서 아이를 임신한 엄마의 행복한 기분을 잘 나타내고 있다.

23) Nims, "The Poetry of Sylvia Plath - A Technical Analysis", (ASP 152).

어릿광대 같은 너, 손과 발은 별을 향한 채 너무 행복하구나
두개골은 달 모양,
물고기의 아가미처럼 네 주름진 턱.

안개처럼 막연한 너, 우편물 같이 기다렸지.
오스트랄리아보다 더 멀리 있구나.
너는 등이 굽은 아틀라스 신, 우리의 이리저리 지나다니는 참새우.

Clownlike, happiest on your hands,
Feet to the stars, and moon-skulled,
Gilled like a fish

Vague as fog and looked for like mail
Farther off than Australia.
Bent-Backed Atlas, our traveled prawn.(ll. 1-12)

아기를 임신한 화자는 아직 형태를 갖추지 않은 아이를 상상 속에서 보고 있다. 아이의 출산을 기다리는 모습이 「아침노래(Morning Song)」와 연결되어 플라스의 모성이 총만함을 보여준다. 태내의 아기가 웅크린 모습이 아틀라스 신으로 비유되는 것은 초기 시들에서 보여지던 플라스의 신화가 온전히 가족적인 모티브를 형성하게 된 것이다. 아이의 출산 일을 기다리는 마음이 우편물을 기다리는 마음으로 나타난 것은 많은 편지를 미국의 어머니와 남동생에게 보내며 기다렸을 모습처럼 재연된다. 그리고 드디어 「아침노래」에서는 “목소리들이 너의 도착(출산)을 찬미하며 메아리 친다(Our voices echo, magnifying your arrival.)”로 나타난다. 그런데 여기서 “새로운 조각상(New statue)”으로 아이가 표현된 것은 이제 아이가 그녀에겐 새로이 ‘거상’이 될 수 있음을 암시하는 것이다. 그리고

또한 앞의 두 ‘거상’에 대한 부정적 감정과 여전히 신화로 편입된 화자의 마음을 드러낸 것이다. 게다가 아이는 「사산아」와 「페르 세포네의 두 자매들」에서와 같이 시인의 가장 중요한 창조물인 시이기도 하다. 이렇게 아이에 대한 애정은 「팔러먼트 힐 필즈 (Parliament Hill Fields)」에서 아이를 잃은 유산의 경험으로 나타나기도 한다. 「시선집」의 주석(290-291)에는 화자가 “아이를 유산한 슬픔과 집에서 기다리고 있을 큰 아이 생각으로 일깨워진 기쁨 사이(between the grief caused the loss of a child(miscarriage) and the joy aroused by the knowledge of an older child safe at home.)”에 서있음을 밝히고 있다. 이것은 여성으로서 그녀의 치유 방식을 보여주는 것이다.

1961년에 플라스는 두 번째 아이를 유산하고 충수염 절제 수술을 받는데, 이러한 심신의 고통을 「석고 붕대를 하고(In Plaster)」, 「튤립꽃(Tulips)」, 「나는 수직적이다(I Am Vertical)」 등을 통해 나타낸다. 위의 시들은 무력해진 상태로 병원에 누워 자신의 자아를 분리하듯 바라본 시들이다. 「튤립꽃」에서는 자신이 평화를 바라고 있으나 사실 두 개의 자아가 「석고 붕대를 하고」에서 갈등하고 있다. 이어서 「나는 수직적이다」에서는 변화를 바라고 있음을 보여주는데 자신에 대한 변화를 불안감의 표현으로 말하고 있다. 이 시기에 플라스는 차츰 자신의 정체성에 대한 의문을 갖게 된다. 「달과 주목나무(The Moon and the Yew Tree)」에서 자아를 찾기 위해 나무 위에 올라갔으나 달은 그녀에게 냉정하고 주목 나무는 ‘암흑’ 밖에 전해줄 말이 없다.

잔디는 마치 내가 신인 것처럼 내 발에 그들의 슬픔을 털어놓는다.

.....

주목은 위를 향하고 있다. 그것은 고딕양식이다.

눈을 들어 그것을 쫓아가면 달을 만난다.

.....

그리고 주목이 전하는 말은 암흑 -- 암흑과 침묵이다.

The grasses unload their griefs on my feet as if I were God.

.....

The yew tree points up. It has a Gothic shape.

The eyes lift after it and find the moon.

.....

And the message of the yew tree is blackness - blackness and silence.

(II. 3- 28)

“내가 마치 신이라도 되는 것처럼(as if I were God)”은 아직 자신은 스스로가 누구인지 모르고 있는 상태로 7행의 “나는 단지 어디로 가야 할지 알 수가 없다(I simply cannot see where there is to get to.)”로 연결되어 끝내 암흑과 침묵으로 답을 얻게 되는데 화자의 혼란스런 내면을 보여준다.

「거울(Mirror)」이라는 시에서는 혼란 속에 갇힌 채 자신의 내면을 들여다보면서 자아를 깨닫는 화자를 만날 수 있다. 화자는 여기서 거울인 “작은 신의 눈(the eye of a little god)”으로 변한다. 아직은 작은 신이지만 이것은 진일보한 확신이기 때문에 그녀의 태도는 확고해지기 시작한다.

나는 은이며 정확하다. 내겐 선입견이 없다.

.....

작은 신의 눈은 귀퉁이가 넷이다.

.....

이제 나는 호수다. 한 여인이 내게 몸을 굽혀,
자신이 진정 누구인지 알아내려 내 영역을 탐색한다.

I am silver and exact. I have no preconceptions.

.....

The eye of a little god, four-cornered.

.....

Now I am a lake. A woman bends over me,
Searching my reaches for what she really is. (ll. 1-11)

이 시는 플라스가 처음으로 자기 자신을 시의 중심에 놓기 시작했음을 보여준다. 이후의 시들은 긍정적이든지 부정적 감정이든지 자신에 대한 분명한 확신으로부터 출발하고 있다. 이전의 초기 시들에서 화자는 자기를 직접적으로 드러내지 않았으며 다른 사물 혹은 남편, 아버지, 아이 등의 존재를 통해 듣고, 보고, 말하고 있었다. 이 시에서 화자는 첫 번째 연에서 거울이 되었다가 두 번째 연에서 호수가 된다. 이것들은 무엇인가를 비출 수 있는 것들로 화자가 자신의 자아에 대해 말하는 것임을 알 수 있다. 그런데 두 번째 연의 마지막에서 “젊은 여자를 익사시키고 내 속에서 늙은 여인이. . . . 그녀를 향해 솟아오른다. 끔찍한 물고기처럼(In me she has drowned a young girl, and in me an old woman. . . . like a terrible

fish)”은 자신의 삶이 늙은 여자의 삶과 다를 바 없음을 말하는 것이다. 그러므로 젊은 여자를 익사시키고 대신 끔찍한 물고기를 솟아오르게 하는 것은 폐쇄적인 자아의 붕괴에 대한 불안과 염려를 보이는 것이다. 로렌스 러너(Laurence Lerner)는 이 시에서 거울 위로 몸을 구부린 여성은 작가인 플라스가 아니며 자신을 향해 솟아오르는 늙은 여자를 본 때는 그녀가 아직 서른 살도 되지 않았으므로 만약 작가로 본다면 “extra irony”일 것이라 지적한다.²⁴⁾

어떤 상황에서든지 자기를 확인하고 삶의 방향을 정한다는 것은 자신의 정체감에 신뢰를 갖는 것이다. 이렇게 플라스의 시에서 자신의 확실한 자아를 찾으려는 모습을 보여주기 시작한 것은 그녀의 생활에서의 변화와도 무관하지 않다. 플라스의 자아 확인이나 여성과 어머니로서의 내면적 변화가 남편과의 불화로 시작된 것이라는 증거는 없다. 다만 플라스와 남편과의 갈등이 시작되고 있었으며, 두 사람의 별거를 결정적으로 만든 아씨아(Assia)라는 여성과 남편과의 적절치 못한 관계가 그녀의 각성에 우울과 분노 등의 감정을 더했으리라 생각된다.

일부에선 휴즈가 말한 「느릅나무(Elm)」 이전의 시기²⁵⁾, 즉 둘째 아이를 낳은 후, 그 해 봄 정도를 플라스의 두 번째 시기로 정하기도 한다. 한편으로는 그녀의 일명 “듣는 시”의 시작점이라 할 수 있는 「세 여자들: 세 목소리들을 위한 시(Three Women: A Poem for

24) Laurence Lerner, “Sylvia Plath”, *Sylvia Plath: The Critical Heritage*, ed. Linda Wagner-Martin (London: Routledge, 1997), p. 260.

25) 휴즈는 “The Chronological order of Sylvia Plath”, (ASP 193)에서 「느릅나무」를 후기 시의 첫 번째 시라고 말하고 있다.

three voices)」를 후기 시의 출발로 볼 수도 있다. 그러나 본 연구에서는 플라스의 시기를 나눌 때 읽는 시에서 듣는 시로의 시쓰기 방식의 전환점을 고려하며, 그러한 변화와 더불어 그녀의 시에서 보여주는 여성과 시인으로서의 플라스의 의식적인 변화에도 주목하였다. 그리하여 플라스와 남편의 별거가 시작된 1962년 9월 이전의 「편지들을 태우며(Burning the Letters)」라는 시까지를 두 번째 시기로 보았다. 이에 따라 「거울」에서의 각성은 이제 여성으로서 분명한 자아를 찾는 것으로 이어진다.

「세 여자들: 세 목소리들을 위한 시」에서는 플라스의 자아 찾기가 여성과 모성을 향한 것임을 나타낸다. BBC에서 낭송된 이 긴 극시는 산부인과 근처를 무대로 하여 세 명의 여성(목소리)들이 등장한다. 플라스의 두 번째 출산 이후 씌여진 이 시에는 세 여성의 출산에 대한 각기 다른 시각이 나타난다. 모성적인 여성으로 아들을 낳은 여성과 유산을 한 여성, 딸을 낳았으나 아이를 버리는 여성이 보여주는 것은 생명력과 풍요를 바라보는 여성(첫 번째 목소리)과 희망을 다시 찾으려는 여성(두 번째 목소리), 그리고 텅빈 공허감을 지닌 채 살아갈 여성(세 번째 목소리)을 대변하고 있다. 첫 번째 여성에게 플라스는 자신의 목소리를 담았다. 이것은 「페르세포네의 두 자매들」의 또 다른 변형이다. 여기서 아이는 실제의 아이라기보다 여성 자신들의 ‘자아’로 봄이 옳다. 건강한 사내아이를 갖게 된 첫 번째 목소리는 자아에 대한 확신을 갖게 된 여성이고, 두 번째는 자아를 잃어버린 여성으로, 세 번째는 자아를 가질 수 있는데도 희망이 없는, 즉 스스로 포기하는 여성이다. 이 여성은 마치 W.B. 예이츠(W. B. Yeats)의 「레다와 백조(Leda and the Swan)」에서 백조의

겉탈로 인해 헬렌(Helen)이 탄생된 것과 같은 처치를 이야기하고 있다. 일곱 번째 연에서 “나는 하얗고 차디찬 날개 그리고 커다란 백조를 기억한다(I remember a white, cold wing/ and he great swan)”고 말함으로써 자신도 겉탈에 의해 임신하였음을 암시하고 있다. 그러므로 원하지 않는 임신을 하였고, 그것이 자신이 만들어낸 자아(아이)가 아니었으므로 버리게 된 것이다. 이 시는 여성으로서 자신의 자아를 어떻게 찾아야 하는지 말하고 있다.

플라스는 「느릅나무」에서 느릅나무를 화자로 만들어 비명을 지르고 싶은 외부의 무자비함을 나무(화자)의 목소리로 대신 말한다. 따라서 이전의 화자였던 내가 청자가 된 것이다. 이 시에는 사랑이 끝나버린 비통함을 표현하고 있으며, 현실을 직시하려는 노력이 있다. 먼저 그러한 과정을 거침으로서 자신의 소속을 확인하고 자아를 탐색하게 된다.

사랑은 그림자.
 사랑이 끝난 후 그대는 얼마나 거짓말을 하고 우는가
 들어 보라, 이런 것들은 사랑의 발굽. 사랑은 말처럼 떠나 버렸다.

.....

이제 난 조각조각 부서져 곤봉들처럼 날아다닌다.
 그러한 난폭한 바람은
 방관을 참지 않으리: 난 비명을 질러야 해.

love is a shadow.
 How you lie and cry after it
 Listen: these are its hooves: it has gone off, like a horse.

.....

Now I break up in pieces that fly about like clubs.
 A wind of such violence
 Will tolerate no bystanding: I must shriek. (ll. 7-21)

두 사람의 관계를 짐작케 하는 끝난 사랑에 대한 묘사에도 불구하고 화자의 어조는 슬픔도 아닌 냉정함을 유지한다. 슬픔이나 분노를 직접 쏟아놓는 대신 자신의 마음을 투사시킬 무엇인가를 찾고 있다가 찾은 대상에게 말하도록 한 것이다. 이것은 플라스가 자연이나 사물을 볼 때 객관적인 입장으로 거리를 두던 초기 시들과 달리, 이제 그 대상에게 감정이입을 하여 대상을 화자로 만들고 자신은 청자가 된 것을 보여준다. 뉴먼은 작가의 그러한 표현은 사물을 바라보는 인식자와 그 대상 사이의 긴장이 인식자가 그 대상이 됨으로써 극복되었기 때문이라고 말한다.²⁶⁾

「토끼 사냥꾼(The Rabbit Catcher)」에서 화자는 위의 「느릅나무」에서 사랑이 끝나서 말처럼 가버린 그에게서 본 살인적인 얼굴 즉 부정적 인식을 다시 확인하고 있다. 다섯 번째 연에서 “그들이 그를 얼마나 기다렸는지, 작은 죽음들이! 그들은 연인처럼 그를 기다렸고 그들이 그를 흥분시켰다(How they awaited him, those little deaths!/ They waited like sweethearts. They excited him.)”는 것은 사냥꾼에 의해 잡힌 것은 바로 자신이고, 자신도 그

26) Charles Newman, “Candor is the Only Wile”, (ASP 33). 뉴먼은 플라스의 직접적인 인식자인 화자들은 자연을 ‘마치 사물들, 그 자체 (as things-in-themselves)’로 보는 그들의 인식 법칙에 따라 취급하고 있다고 말한다. 그는 또한 플라스를 구현하는 것은 자연으로 「개인 공원 (Private Ground)」에서 그 예를 볼 수 있다고 말한다.

의 사냥감으로 결국 자신이 토끼였음을 알게 된 것이다. 폭력의 장소와 바다, 그리고 가시금작화의 들판, 어디서고 안전하지 않은 화자는 여섯 번째 연의 마지막 행에서 “그 텃이 나도 역시 죽이고 있다(The constriction killing me also.)”며 외치고 있다. 뒤이어서 「편지를 태우며」에서는 그러한 갈등을 불로 태워 없애버리는데, 이것은 파국의 불로서 정화의 의미도 있으며 자기 자신에 대한 선고처럼 들린다. 사실 이 시들이 씌여진 뒤로 플라스는 홀로 서게 되는데, 결국 각성은 자신의 결혼이 텃(constriction)이었다는 깨달음이고 그 진행 방향은 자신의 내면을 향한 것임을 알 수 있다.

플라스의 두 번째 시기는 이와 같이 아이의 출산 이후 세상을 보는 시각의 변화와 자기 자신에 대한 각성, 그리고 시쓰기 방식의 전환이라는 특징을 갖고 있다. 이것은 첫 번째의 ‘거상 만들기’ 같은 우상의 창조적 과정에서 자신도 신의 한 부분이 되기 위한 시도로서 현실에 대한 각성이 필요했던 것이다. 이것이 비극적 신화로 오용될 수 있으나 시인에게 있어서 전환기는 성취를 위한 도약이었던 것이다.

3. Ariel로 승화되는 성취의 시기

플라스의 후기 시들은 초기 시들의 ‘거상’에 대한 몰두와 전환점을 보이는 중반기의 ‘거울’로 들여다 본 자신의 각성에 연결되어 나타난다. 그녀의 후기는 자아의 성취를 향해 ‘에어리얼’과 더불어 달려가는 모습이 나타나는 시기이다. 이것은 자신의 삶에서 고통의 승화이고 시에서는

완성을 의미한다. 이 시기에 플라스는 시들에서 한층 절제되고 힘있는 어조로 말하며, 자아와 시쓰기의 완성을 향해 집중하고 있다. 특히 후기 시들에는 죽음과 연결시킬 수 있는 분위기와 낱말들이 자주 사용되고 있다. 그리하여 마치 죽음을 향해 달려간 것처럼 보이는 시인 플라스의 삶에서 결혼 생활의 파국과 뒤이은 자살은 작품들 속에서 죽음이란 단어와 겹쳐지고 있다. 따라서 후기 시들에 대한 감상은 자살의 원인을 추리하는 감상이 되기 쉽다. 앨버리즈는 플라스의 죽음에 대해 “그녀의 마지막 스타일의 성과는 시와 죽음을 분리해 낼 수 없게 만드는 것이다. 전자는 후자가 없으면 존재할 수가 없게 되었다(The achievement of her final style is to make poetry and death inseparable. The one could not exist without the other.)”고 주장함으로써 플라스의 후기 시들에 대한 초기의 비평들에 영향을 주고 있다.²⁷⁾

플라스의 시들은 후기에 들어서면서 한층 상징적이고 암시와 예언적인 성향을 띠고 있다. 게다가 분출하는 듯한 그녀의 마지막 작품들에서는 플라스의 몽환적인 모습도 보인다. 이러한 부분들은 플라스가 많은 영향을 받은 것으로 알려진 로웰이 플라스를 “여류시인”으로서 위대한 고전적 여주인공의 성격을 부여하는 것으로 잘 요약된다.

그녀의 삶에서 마지막 몇 달간 씩여졌고 종종 하루에 두 편 혹은 세 편의 비율로 쏟아져 나온 이런 시들에서 실비아 플라스는 자기 자신이 되며, 새롭고 걱정적으로 교묘하게

27) Alvarez. “Sylvia Plath”, (ASP 67).

창조된 상상의 어떤 것이 된다. - 전혀 어떤 여성 인물이 아닌, 확실히 또 다른 “여류시인”도 아닌, 초현실적이고 최면적이며, 훌륭한 고전적 여주인공들 중의 하나가 된다.

In these poems, written the last months of her life and often rushed out at the rate of two or three a day, Sylvia Plath becomes herself, becomes something imaginary, newly, wildly and subtly created - hardly a person at all, of a woman, certainly not another “poetess” but one of those super-real, hypnotic, great classical heroines.²⁸⁾

이러한 플라스의 후기 시들의 특성을 설명하기 위한 해석과 이해에는 극적인 표현과 의미들을 편견없이 바라보는 자세가 필요하다. 플라스의 후기 시들에서는 건문이 넓고 지적인 정신으로 경험들을 조작할 수 있어야 한다는 플라스 자신의 말처럼 고통스러웠을 개인적인 경험들이 조작을 통하여 상징적이고 간접적으로 드러나 있음을 알 수 있다.

후기 시들의 시작인 「아비 없는 아들을 위하여(For a Fatherless Son)」에서 화자는 남편의 부재를 ‘죽은 나무(death tree)’로 말하고 있다. 그리하여 천진한 아이가 아무 것도 모르고 화자의 코를 잡고 노는 것을 보며 장차 “어느 날 네가 무엇인가 잘못 잡지 않을까 (One day you may touch what’s wrong)” 하며 염려하고 있다. 이것은 자신이 잘못 선택한 ‘거상’에 대한 암시이다. 아이가 그 모든 것을 알기까지는 “천진한 너의 미소는 값진 재산이 될 것(Till then your smiles are found money)”이라며 자조적인 어조로 자신의 과거를 이야기하고 있다. 자신의 선택이었던 그 고통거리는 「생일 선물(A

28) Robert Lowell, “Forword”, *Ariel* (New York: Haper & Row Publishers, 1985). p. vii.

Birthday Present)」에서 ‘베일’의 뒤에 있는 것으로 나타나 알 수 없는 고통의 깊이를 말하고 있다. “우주가 나의 옆구리에서 미끄러져 나간다(the universe slide from my side.)”는 표현은 곧 모든 것을 다 잃어버렸다는 것으로 즐겁고 반가워야 할 생일 선물이 폭탄처럼 묘사되어서 낯선 느낌을 배가시킨다. 따라서 이 시는 「형사(The Detective)」와 연결되어 여섯 번째 연에서 역시 “그 부재를 보고함으로써(its absence reported)” 상실에 대해 말하고 있다.

이 시기에 플라스는 “벌을 다룬 시들”로 알려진 연작시들을 쓰고 있다. 아버지 오토 플라스가 앵벌 연구가였던 관계로 플라스는 벌에 대해 익숙하다. 결혼 후 영국에서 플라스는 자신이 직접 벌을 기르기도 한다. 이 연작시들은 단순히 벌을 기른 경험을 묘사한 것이 아니라 자신의 내면을 벌을 치는 과정에 대입해서 묘사한 것이다. 연작시의 첫 번째인 「양봉회(The Bee Meeting)」에서 완벽한 준비를 하고 모인 마을 사람들과 대조적으로 화자는 아무런 방어 준비도 없이 소매 없는 옷을 입고 나섬으로서 위험에 노출되어 있다. 그들이 하려는 일은 분봉(分蜂)이다. 여기서 화자는 퇴출의 위기에 놓인 늙은 여왕벌에게서 자신의 운명을 자신의 삶에 대입시키고 있는데, 열한 번째의 연처럼 “나는 지쳤어, 나는 녹초가 되었어 (I am exhausted, I am exhausted)”는 늙은 여왕벌인 자신의 독백이다. 화자는 벌떼들이 옮겨질 때 자신의 죽음을 보기도 한다. “숲 속에 있는 길고 하얀 박스(Whose is that long white box in the grove)”는 바로 자신의 관(棺)을 상징한다. 그러나 벌에 관한 연작시는 전체적으로 새로운 삶을 살려는 시도로 볼 수도 있다.

자신의 모습을 찾은 화자는 「벌 상자의 도착(The Arrival of

the Bee Box)」에서 신의 위치에까지 올라 일곱 번째 연에서 “내일 난 다정한 신이 되어, 그들을 풀어주리(Tomorrow I will be sweet God, I will set them free.)”라고 하며 힘을 과시한다. 벌 상자에서 들리는 벌들의 날갯짓이 내는 소음을 “격노한 라틴어(furious Latin)”로 묘사한 것을 보면 여전히 화자는 신화의 세계에 속하고 있다. 화자는 여기서 벌의 주인이지만 걸치고 있는 것은 장례식 베일이기 때문에 자신의 우울을 보여주고 있는 것이다.

「자상(刺傷)(The Stings)」에서 화자는 되찾아야 할 자아를 말하고 있다. 열한 번째 연에서 남들은 죽음이 가치 있는 일이라 생각하지만 “나는 여왕으로 회복되어야 할 자아를 갖고 있다(I / Have a self to recover, a queen)”고 말한다. 그리하여 “이전까지의 그녀보다 무섭게 날고 있다(Now she is flying/ More terrible than she ever was).” 이것은 이전의 늙고 사라질 뻔한 여왕벌이 아니라 한층 강해지고 위엄 있는 여왕이 되겠다는 선언인 것이다. 그러한 자아의 회복은 이제 역사의식으로까지 확대된다. 「벌떼(The Swarm)」에서 워털루(Waterloo), 나폴레옹(Napoleon) 그리고 엘바(Elba) 섬은 화자의 마음이 표류하는 시발점을 나타내며, 70피트 높이로 벌들이 러시아, 폴란드, 독일 등으로 날아가는 것은 역시 화자가 겪는 고통의 크기가 역사적으로 확대됨을 보여주고 있다. 이러한 지명들은 후에 「아빠」에 나오는 폭력성의 전초 기지가 되는 셈이다. 바로 이러한 부분이 시인으로서 플라스가 지향하려 했던 ‘경험의 조작’에 속하는 것이다. 즉 그녀는 자신의 고통을 많은 아픔과 희생을 만들었던 역사적이고 폭력적인 사건들에 연결시켜서 그 깊이와 크기를 간접적으로 말하고 있는 것이다. 이것은 이전의 시들에서 볼 수 없었던 플라스의

자아 인식의 결과이면서 시쓰기의 성취라 할 수 있다.

자신의 어려움을 극복하려는 노력과 갈등은 「겨울나기(Wintering)」에서 새로운 삶을 시작하려는 준비로 나타난다. 이 시에서 벌들에 대해 “그들은 봄을 맛보고 있다(They taste the spring.)”고 표현함으로써 재생을 준비하는 삶에 대한 새로운 의지를 보여주고 있다. 연작시 모두 5행씩 한 연이 되어 의미의 연결로 기승전결을 보여주는 이 시들은 화자가 삶에 대한 성찰을 어떻게 이루어 가고있는지, 읽는 이로 하여금 화자의 자아의 세계를 예측할 수 있게 한다. 비록 힘든 삶의 모습이지만 겨울에 봄을 예측할 수 있는 것처럼 화자의 성숙한 자아를 예측할 수 있다.

자신의 삶에 대해 성찰을 이룬 사람이 자신을 덮었던 미망(迷妄)에서 깨어나는 단계가 있다. 「지원자(The Applicant)」에서 화자는 역설적인 방법으로 결혼의 불모성에 대해 말하고 있다.

우선 당신은 우리와 같은 부류입니까?

당신은

유리알 눈, 의치, 목발 하나

교정기 또는 갈고리 손

고무로 만든 가슴 혹은 고무로 된 살

무엇인가 잃었다는 것을 나타내는 껍데기 자국을 가지고 있습니까?

.....

이 옷은 어떠신지—

검고 뾰뾰하지만 맞지 않는 건 아니지요.

그것과 결혼하겠습니까?

방수에다가, 충격도 막고, 불에도

건디며, 지붕을 뚫고 들어오는 폭탄도 막지요.

.....

.....

당신이 어디를 보든지 살아있는 인형
그 인형은 바느질, 요리,
말도 할 수 있지요, 말, 말을.

이것과 결혼하실 건가요, 결혼하세요, 결혼하라구요.

First, are you our sort of a person?

Do you wear

A glass eye, false teeth or a crutch,

A brace or a hook,

Rubber breasts or a rubber crotch,

Stitches to show something's missing?

.....

How about this suit—

Black and stiff, but not a bad fit.

Will you marry it?

It is waterproof, shatterproof, proof

Against fire and bombs through the roof.

.....

.....

A living doll, everywhere you look.

It can sew, it can cook,

It can talk, talk, talk.

Will you marry it, marry it, marry it. (ll. 1-40)

마치 불구의 몸이라야 결혼을 할 수 있을 것 같은 역설은 급기야는 장례식 의상 같은 옷에 대한 풍자로 이어져 화자의 조롱이 극에 달한다. 결혼에 대한 환멸 같은 묘사는 음울한 분노를 드러내고, 다섯 번째 연의 “지붕을 뚫고 들어오는 폭탄”이란 결혼을 깨뜨리는 외부적 요소이다. 인형 같은 상대와 결혼하라는 것은 여섯 번째 연의 “실례지만 당신의 머리가 텅 비어있기 때문이다(Now your head, excuse me, is empty)”라는 악평과 연결되어 계속 결혼의 참담한 결과를 지적하는 것이다.

버나드는 이 시에서의 여성은 아내로서 완전히 인간성이 말살된 살아있는 인형, 단순한 역할로 전락한 “it”으로 나타난다고 말한다.²⁹⁾ 이것은 「페르세포네의 두 자매들」이란 시와 대조하면 작가의 의식이 변화되었음을 알 수 있다. 여성은 결혼해서 아이를 낳고 가정에 몰두하는 것만이 최고의 행복인 것처럼 말했던 페르세포네의 태도가 이 시에서는 이제 결혼의 불합리성을 말하듯이 여성을 인격이 없는 사물처럼 “it”으로 지칭하고 단순한 기능을 하는 것 또는 인형으로 전락시킨 것이다. 결혼에 대한 환상이 무너진 여성의 신랄한 풍자로서 그 속에는 상대 남성에 대한 조소를 숨기지 않는다.

투사는 「아빠」에서도 계속 이어진다. 아버지의 죽음 역시 화자에겐 회복할 수 없는 치명적인 상처가 된다. 따라서 이를 극복하기 위해 다른 “상(statue)”을 찾고 있으나 그 또한 화자의 피를 빨아먹는

29) Barnard, *op. cit.*, p 110. “In “The Applicant,” the woman being offered as a wife is totally dehumanized, a “living doll,” and “it” reduced to pure function: “It can sew, it can cook,/ It can talk, talk, talk.” 같은 페이지에서 버나드는 플라스의 작품에서 남성들에 대한 분노가 표현된 작품에 대해 「경쟁자(The Rival)」와 「나자로 부인(Lady Lazarus)」에서도 그 예를 볼 수 있다고 말한다.

흡혈귀(vampire)에 불과하다. 그것도 칠 년 동안이나 흡혈귀에게
피를 빨린 화자는 “나는 끝장(I am through)” 이라고 말할 수밖에
없는 것이다. 이것은 「메두사(Medusa)」에서 곧장 대서양 너머의
어머니에게 향하는 외침이 되어서 서로의 관계에 대해 울부짖듯이
말하고 있다.

..... 숨을 쉴 수도 없고,
죽은 몸인데다 돈도 없이,

나는 엑스레이처럼 너무 노출되어 버렸어.
.....

환관처럼 창백한 당신의 소망들이
내 죄를 비난합니다.
떼어버려, 떼어, 미끈거리는 촉수를!

우리 사이엔 아무 것도 없어요.

..... I could draw no breath,
Dead and moneyless,

Overexposed, like an X-ray.
.....

Green as eunuchs, your wishes
Hiss at my sins.
Off, off, eely tentacle!

There is nothing between us. (ll. 29-41)

화자는 자신의 삶이 너무 적나라하게 노출되어서 어머니로부터 독립

하고 싶으나 여의치 않기 때문에 지쳐 있다. 화자의 고통스럽고 지친 심정이 증오가 되어서 남편을 데려간 여성에게 묘한 애증을 품고 있는 시가 바로 「동성애 여자들(Lesbos)」이다. 화자는 “지옥의 연기(the smog of hell)”같은 분노에서 질식할 것 같다. 세 번째 연의 “이제 난 침묵한다, 증오가 설새없이, 설새없이 목까지 올라와서 나는 말하지 않는다(Now I am silent, hate/Up to my neck, Thick, thick./ I do not speak.)”는 화자가 절대 끝날 것 같지 않은 애증의 단계를 경험하고 있음을 보여준다.

화자는 「화씨 103도의 열(Fever 103°)」을 거치며, 이윽고 정화의 단계로 진입을 한다. 흡사 지옥의 연기와 불을 거치며 죄가 정화되는 것처럼 자신이 고통의 열로 인해 스스로 정화되는 체험을 말한 것이다.

내 열이 당신을 놀라게 하지 않나, 그리고 나의 빛도.
난 거대한 동백나무
혼자 힘으로 화르르 화르르 켜졌다 꺼지는.

난 위로 오르고 있는 것 같아
어쩔 난 승천하고 있는지도—
뜨거운 금속 구슬이 날아가고, 그리고 나는, 사랑, 난

순결한 아세틸렌 가스의
처녀
장미에 둘러싸인 채

.....
천국으로 향하여.

Does not my hot astound you. And my light.
All by myself I am a huge camellia
Growing and coming and going, flush on flush.

I think I am going up,
I think I may rise——
The beads of hot metal fly, and I, love, I

Am a pure acetylene
Virgin
Attended by roses,

.....
To Paradise. (ll. 40-54)

지옥과 같은 현실에서 질식 직전의 화자는 신열로 인한 가사상태에 빠져서 천국을 오르내리는 환영을 보고 있다. 고열에 시달리면서도 자신을 어디에 두어야 할지 정확히 꿰고 있는 화자는 마지막 연에서 자신의 천국행을 이끈 사람이 “당신도 그도 아닌 (Not you, nor him)” 스스로의 행보임을 밝히고 있다. 열 여섯 번째 연에서 플라스는 자신을 순수한 아세틸렌 가스에 비유하고 있다. 이것은 시에 쓰인 아세틸렌이란 화학적인 용어의 생경함과 가스가 갖는 기체의 불안정한 특성으로 인해 고열에 들떠있는 화자의 미래가 변화할 것임을 예고하는 플라스적인 방식이다. 여기에는 재생의 의미가 숨겨져 있다. 스스로 거듭난다는 의미로 받아들여야 하는 “나 스스로 용해하는(My selves dissolving)”이라는 구절 역시 화자의 재생을 기대하게 한다.

시 「에어리얼」에서 화자는 정제되고 완성되는 모습을 보인다.

화자는 이른 새벽 말을 타고 달리며, 점점 말과 혼연일체가 되어
이슬로 승화된다.

신의 암사자,
뒷발굽과 무릎이 주축이 되어
참으로 우리는 하나가 되나니!

.....

그리고 난
화살이며,

자살하듯 날아가는
이슬이다. 돌진으로 하나가 되어
새빨간

눈, 아침의 가마솥 속으로.

God's lioness,
How one we grow,
Pivot of heels and knees!—

.....

And I
Am the arrow,

The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
Into the red

Eye, the cauldron of morning. (ll. 4-31)

이 시에서 화자의 비상은 불 속으로 뛰어드는 부나방처럼 맹목적이며

처절하기까지 한 자기 소진이다. 화자는 ‘에어리얼’이란 말을 타고 달리며 옷을 벗은 고디바(Godiva)로 변하여 거룩한 희생에서 영원으로 비상하고 있다. 화자는 처음엔 밧고랑을 달리며 공기 속으로 그리고 태양 속으로 사라져 자연과 하나가 되고 있다. 이러한 이미지의 확대는 화자가 이룬 자아의 승리이며 고통을 견디어낸 정제와 몰입의 결과로서 자신의 완성을 극대화시킨다. 이 시는 플라스의 시들 중 가장 역동적인 힘을 보여준다. 시작은 정지 상태였다가 달리는 움직임으로 변하며, 다시 마지막에서는 태양을 향한 돌진으로 정지한다. 운동의 변화와 화자의 내적, 외적 변화가 동시에 나타나는 이러한 이미지는 플라스를 가장 신비롭게 만든다. 여기에는 파괴적인 힘을 통해 창조적인 승화를 이루는 시인의 정제된 자아가 있다. 처음에 말(객체)과 화자(주체)가 같은 방향과 행동의 시작점에서 출발하여 결국 둘이 하나로 융합된다. 이렇게 객체와 주체를 구별할 수 없는 완전한 합일로 완성되는 것은 초기 시들에서 대상과 거리를 두던 시각이 변화된 것을 말한다. D. F. 맥케이(D. F. McKay)는 이 시에서 화자가 “I”로부터 떠오르는 태양인 “Eye”로 이동하는 것은 본질적으로 다른 것들의 형이상학적인 결합이 나타난 것이라며 이 시가 에너지 그 자체에 관한 시라고 주장한다.³⁰⁾

화자의 절정에 이른 합일의 성취에도 불구하고 아직 분노와 좌절은 남아서 혼란스런 갈등이 「나자로 부인」에서 나타난다. “죽는 것은

30) D. F. McKay, “Aspects of Energy in the Poetry of Dylan Thomas and Sylvia Plath, Harold Bloom, ed., *Sylvia Plath* (New York: Chelsea House Publishers, 1989), p. 20. 맥케이는 또 같은 페이지에서 「에어리얼」 속에 있는 에너지는 신성한 것이며 육체적인 사건으로부터 튀어나온 신성의 육화(肉化)라고 말한다.

기술(Dying/ is an art)”이라고 말하는 것은 일단 자살의 실패가 역으로 삶의 다른 방향을 가져왔고 그것으로 일단 자아 확인의 단계를 지난 화자가 넘지 못할 벽(죽음)은 없을 것임을 보여주고 있다. 여기에선 성취의 방법이 죽음이란 걸 암시하는 것 같으나, 사실 나자로 부인은 재생의 의미도 지닌 화자의 분신이다. 강력한 힘을 소유한 빨간 머리의 나자로 부인은 남자들을 공기처럼 먹어버리겠다고 위협을 하는데, 화자를 둘러싼 세상사람들은 이방인들에 불과하다. “땅콩을 우적우적 씹어먹는 사람들(The peanut-crunching crowd)”이 보여주는 무관심과 삭막함에서 기대할 것은 별로 없기 때문이다.

여전히 화자가 가야 할 길은 아직 멀다. 「그곳에 가기(Getting there)」에서 이 세계는 아담의 편이라는 사실이 확인되는데, 여기서 아담은 보편적인 남성을 지칭한다. 화자가 가려는 곳은 “아주 조그마한 곳(It is so small)”으로 망각의 강인 “레테(Lethe)”를 넘으면 화자는 “아기처럼 정결하게 되리라(Pure as a baby)”는 희망이 있다. 이러한 희망 속에서도 화자의 내면에 잠재된 의식은 재생의 길을 방해하는 장애물이 되기도 한다. 화자의 노력에도 불구하고 과거를 잊는 끈에는 두 사람이 매달려 있음이 「죽음 주식회사(Death & Co)」에 나타나 있다. 「에어리얼」에서 이슬로 승화되었던 화자의 자아가 드디어 별이 되는 데 조종(弔鐘)이 울려 죽음을 암시한다. 여기서 두 사람은 자신을 떠난 남편과 아버지라고 볼 수 있다. 「아빠」이후에 그 둘에게 이란성 쌍둥이의 역할을 부여한 화자는 자신이 「가장자리」에서 두 세계 사이에 서있음을 발견한다.

여인은 완성되었다.
그녀의 죽은

육체는 성취의 미소를 띠고 있고,
그리스식 필연(必然)의 환영(幻影)이

그녀가 입은 토가의 소용돌이 무늬 속을 흐른다.

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity.

Flows in the scrolls of her toga, (ll. 1-5)

플라스가 죽기 직전에 쓴 시들 중에서 「안개 속의 양(Sheep in Fog)」이라든지 「타박상(Contusion)」 혹은 「토텐(Totem)」 등에서 보여주는 죽음에 대한 표현들은 마치 죽음에 대한 예찬과도 같다. 그러나 자살이 인생의 완성일 수는 없으며, 더구나 창작의 완성을 소망하는 시인으로서 이 시에서 완성은 예술적 창조로서의 완성을 의미한다. 서양의 예술에서 그리스 신화가 지니고 있는 그 비극적인 결말의 미적 가치와 고전적 세계는 항상 예술가의 정신을 붙잡는 창작의 기원임을 이해한다면 비록 이아손과 메디아의 비극을 자신의 처지에 도입했다고 해서 두 아이를 감싸안고 저승으로 향해야 하는 결말이 반드시 필요한 것은 아니다. “그리스식 필연(Greek Necessity)” 이야말로 플라스적인 시적 기법으로 시인이 건너야 할 통과 의례와 같다. 즉 죽음이란 온갖 현실적 고통이 예술적 승화

를 거쳐서 나타낸 것이다. 따라서 현실세계에서의 자살로 인해 이 시를 죽음의 예고로만 보고 다른 미적 세계로의 접근이 없다면 「가장자리」는 삶과 죽음 사이의 경계일 뿐이다. 미디어가 상징하는 바를 충분히 읽어낼 수 가 없는 것이다.

플라스는 「풍선들(Balloons)」을 「가장자리」와 같은 날에 썼는데 여기서 보여주는 세계는 자신의 말대로 “물처럼 맑은 세계(a world clear as water)”이다. 이 시에는 성탄절에 늘어놓았던 풍선들이 아직 남아서 허공에 달처럼 떠 있는 모습, 마음을 즐겁게 해주는 돌아다니는 공, 아이가 풍선을 깨무는 장난 등을 묘사하여서 절망에 가득 차 곧 세상을 등질 기미가 보이지 않는다. 이것은 화자의 다양한 시선이 자신과 세상을 어떻게 그려내고 있는지에 대한 깊이 있는 분석이 필요함을 보여주는 예이다. 그러므로 플라스의 후기 시들은 마치 유언처럼 받아들이기 보다 자아의 확인을 거친 한 시인의 성취가 시쓰기를 통해 어떻게 드러나 있는지 알아야 하는 것이다.

플라스의 후기 시들은 이상과 같이 초기 시들 이후 자신의 외적 생활과 내면적 변화를 시어를 통해서 강렬하게 표현하였으며, 특히 고통스런 경험들을 상징과 신화 그리고 역사적 사건들을 빌어서 확대시켰음을 알 수 있다. 또 다른 특징으로는 후기 시에 이르러서 화자는 초기 시들에서 자연을 바라보던 위치에서 이제 그 속에 몰입되어 하나로 되는, 즉 자연과 자신의 합일을 이루는 의식의 변화가 분명해졌다. 이것은 시인이 시쓰기를 통해 도달하려 했던 자신의 자아성취를 시적 기법으로 나타낸 결과로서 고통이나 절망이 한층 농축되어 시에서 하나의 결정(結晶)으로 승화되었음을 보여주는 것이다.

Ⅲ. 경험과 상상력의 결합으로서 상징과 이미지의 변화

플라스의 시들을 세 부분으로 나누어 접근하여 그 의미들을 파악하고 이해하려 한 것은 그녀의 시들이 보여주는 여러 상징과 이미지들의 연결 고리를 밝혀서 그녀의 시를 균형 있게 감상하기 위함이다. 이것은 또한 서론에서 밝힌 바와 같이 플라스의 모든 작품에 따라 붙는 죽음이란 망령을 배제하고 접근하려는 방식이기도 하다.

플라스는 로웰의 『인생 연구들(Life Studies)』을 통해 시쓰기의 새로운 방식을 접한다. 그녀는 무엇이든 시에서 다룰 수 있다는 주제와 소재의 다양성에 강하게 끌렸다. 플라스는 로웰과 앤 색스튼이 아주 새롭고 자극적인 정서적, 심리적 깊이를 가진 사람들(“they have a kind of emotional and psychological depth which I think is something perhaps quite new, quite exciting.”)이라고 생각한다.³¹⁾ 여기에 플라스가 자신의 시에 대해 서론에서 “나의 시는 나의 감각적이고 정서적 경험으로부터 직접적으로 나온 것”이라고 한 것을 주목해보면 플라스의 작품에 나타나는 의미들이 갖는 생생한 생동감을 느낄 수 있다.

플라스의 시에서 생명력 있는 신화로까지 진화를 거듭하는 주요 모티브는 가족이다. 특히 가족은 아이들에 대한 시를 제외하고 그녀의 시에 나타난 좌절과 갈등의 주요 요소로 등장하고 있으며, 특히 자신의 중요한 글쓰기에 대한 비유에도 이용되는 상징이다. 수전 바스넷(Susan Bassnett) 역시 플라스가 시 또는 글쓰기에 대해 말할 때

31) Orr, *op. cit.*, p. 168.

‘임신’의 은유를 되풀이하여 사용하고 있음을 지적하였다.³²⁾ 따라서 시어란 다양한 상징과 의미를 포함하고 있음을 고려할 때 플라스가 자신의 시들에 아버지 혹은 남편과 어머니 그리고 아이를 등장시켰을 때는 그 명칭이 자신의 가족들을 의미하거나 일반적인 보통 명사로서 남성 혹은 여성과 아이를 상징할 수 도 있고, 또한 시나 글쓰기의 다른 상징으로 등장할 때도 있다. 이를 해석하기 위해 우선 본 장에서는 남성으로서 아버지와 남편을 함께 포함시키고 시인으로서의 플라스와 창조적인 여성의 역할을 한데 묶어 시들의 관계를 연결시키기로 한다. 또한 플라스의 시들에서 중요한 의미를 갖는 요소로서 죽음에 대한 부분과 아이에 대한 시에서 글쓰기와 관련된 부분을 같이 분류하여 그 연결점을 찾기로 한다. 그리고 이러한 과정에서 상징들과 상징들의 변화에 따른 의미의 변화를 제시하게 될 것이다.

1. 아버지와 남성, 그 절대적 힘의 상징

플라스의 시들에서 남성은 거대한 이미지로 시작된다. 이것은 아버지에 대한 적절한 정서반응을 갖기도 전에 아버지의 부재를

32) Susan Bassnett, *Woman Writers: Sylvia Plath* (Hampshire: Macmillan, 1987), p. 64. 바스넷은 또한 플라스의 1958년 7월 7일자의 일기에 쓰인 ‘태어나지 못한 소설의 망령’을 ‘메두사의 머리’로 말하였음을 지적하고 그녀의 글 전체를 통하여 불임과 불모 그리고 글쓰기의 불능이 서로 연결되어있다고 말한다. “In her Journal, an entry dated 7 July 1958 refers to ‘the ghost of the unborn novel’ as ‘a Medusa-head, and throughout her writing the link is made between barrenness, sterility and inability to write.” p. 60.

겪었기 때문에 단편적인 그에 대한 기억들이 비정상적으로 확대된 이미지를 갖는 탓이다.

그녀의 시에 등장하는 남성은 개인이든 다수가든 그 상대인 여성 혹은 주변환경보다 우월한 위치에 있으며 지배적인 힘을 갖고 있다. 그 중에서 남편과 아버지로 등장하는 남성은 처음에 신처럼 강하고 웅장하며 비장한 아름다움을 지닌 인물로 한마디로 ‘거상’이란 말로 표현되었다. 특히 초기 시들에서 그러한 ‘거상’이 상징하고 있는 이미지는 비록 그 의미가 변할지라도 후기 시들에까지 나타나는 주요 은유라고 할 만큼 영향력을 지닌 화두(話頭)이다. 그러나 후에 ‘거상’의 이미지는 화자의 숭배의 대상에서 오히려 응징의 대상으로 추락하고 있다.

그녀의 초기 시들에 등장하는 남편 휴즈는 「테드를 위한 송시(Ode for Ted)」에서는 창세기의 아담과 같은 인물로 나타난다. “맹기물떼새를 부르고 토끼를 좇으며. . . 붉은 여우와 족제비의 뒤를 밟는(he names a lapwing, starts rabbits in a rout/ . . . stalks red fox, shrewd stoat.)” 모습은 사냥꾼이기보다는 “세상의 모든 것이 그의 소환에 응하는(all earth his words do summon)” 에덴의 아담인 것이다. 그러한 “아담의 여자가 된다는 것은 가장 즐거운 일(how but most glad/could be this adam’s woman)”이다. 이 아담은 「목신」에서는 발굽이 다리부터 굳어지고 염소뿔들이 자라나는 모습으로 주위의 환경을 지배하게 된다. 다시 말하면 완벽한 ‘거상’으로 변한 것이다. 따라서 “「한 순수주의자에게 보내는 편지」와 연결하면 “저 거상은 바다의 질투 섞인 공격에도 두 다리를 벌리고 서는(That grandiose colossus who/Stood astride/The envious

assaults of sea)” 다소 과장된 위엄을 갖는다.

찬란했던 그리스의 신상들이 무너지듯 ‘거상’은 이제 얼마 안 가서 「검은 옷 입은 남자」에서 주변을 마비시켜 버리는 부정적 이미지로 등장한다. 여섯 번째 연에서 “검은 코트, 검은 구두 그리고 검은 머리칼(Black coat, black shoes, and your/Black hair)”의 이미지는 마치 죽음의 신인 타나토스(Thanatos)를 연상시킨다. “멀리 있는 꼭대기에 소용돌이를 고정시켜서 돌과 공기와 그 모두를 함께 못박아버렸다(Fixed vortex on the far/Tip, riveting stones, air,/ All of it, together.)”는 표현은 숲 속을 달리던 목신인 그를 저승사자의 위치로 반전시킨 것이다. 그 가운데서 자신은 소용돌이에 휘말려 있는데, 이번에는 목신(木神)이었던 ‘거상’이 죽음의 신에서 다시 한낱 토끼를 쫓는 사냥꾼으로 변한다. 「토끼 사냥꾼」에서 죽음을 가져오는 그는 “나 역시 죽이고 있는 텃(The constriction killing me also.)”과 같은 존재이며, 이제 「아빠」에서는 칠 년 동안이나 자신의 피를 빨아먹은 흡혈귀로 변하고 있다.

자신이 아버지라고 하며 내피를
일년 동안 빨아먹은 흡혈귀,
아니 사실은 칠 년 동안이지만

The vampire who said he was you
And drank my blood for a year,
Seven years, if you want to know. (ll. 72 - 75)

이 시에서 ‘거상’이었던 남편과 아버지가 몰락하여 열 다섯 번째 연에서 “만일 제가 한 남자를 죽였다면 난 둘을 죽인 셈이지요.(If

I've killed one man, I've killed two—)”라는 녀두리는 이 둘은 쌍둥이 같은 존재였음을 암시하는 것이다. 이제 ‘거상’에 대한 신비가 벗겨지며 장엄한 ‘거상’은 반전도 없이 계속해서 추락하게 된다.

아버지에 대한 묘사에서는 이전의 외형적 모습에 치중하던 ‘거상’이 한층 더 구체적인 모습을 갖게 된다. 시인으로서 플라스가 아버지를 묘사하는 것은 일종의 뮤즈에게 보내는 헌사와도 같다. 특히 아버지에 대해서는 그의 부재로 인해 남편이 갖는 ‘거상’의 모습에 비장한 아름다움이 더해져서 고난과 역경을 이기는 서사시적 인물로 작품 속에서 다시 살려내고 있다. 처음 아버지로서의 ‘거상’이 갖는 ‘poetic diction’의 부피감은 압도적이지만 사랑이나 온기 혹은 생명이 없으며 단지 죽은 사람만이 될 수 있는 상(象)에 불과하다. 죽음의 세계에 있는 아버지는 비정상적으로 확대되어 있고 그렇게 ‘거상’이 되어버린 아버지를 향해 플라스의 탐색은 시작된 것이다.

「신탁의 몰락에 관하여」에서 화자는 “나의 아버지는 돌아가셨다(My father died)”라고 분명히 밝히면서 아버지의 유언대로 바다로 보낸 조개껍질을 통해 그를 만난다. 이 시에서 화자는 생과 사를 넘나들 때 바다를 통로로 이용하고 있으며, 실체가 없는 아버지는 여전히 화자의 내면에 살아있어서 자신을 붙잡는 유령이다. 그러나 세 번째 연에서 “세 명의 남자가 마당에 들어서서 계단에 올라오고 있다(But three men entering the yard,/And those men coming up the stair)”는 표현에서 그들은 마치 아버지의 사망을 알리러 온 저승사자들을 암시한다. 왜냐하면 그로 인해 자신의 내면에 살아있는 아버지에 대해 “트로이의 탑들이 붕괴하는 것을 발견했던(descried Troy's towers fall)”것처럼 깨달음을 얻게 되고 그것이 바로 신탁의

몰락(the decline of oracle)을 상징하기 때문이다.

이제 화자는 「유령의 작별」에서 어머니와 아버지의 유령들에게 가라고 외치며 “희미한 허깨비의 왕국(the kingdom of the fading apparition)”에서 벗어나려고 한다. 그리하여 환영(幻影)의 아버지가 아닌 실체를 가진 아버지를 찾기 위해서 「조각가」라는 시가 등장하고 있다.

그의 집으로 형체가 없는 것이
끝없이 온다
비전과 지혜를, 만질 수 있고
무게가 있는 그의 몸과 바꾸기 위해

.....
경쟁심 많은 혼령들이 불화를 일으키고

들어가려 애쓰다가, 악몽 속으로 들어간다.
그의 끝이 우리 것보다
더 힘찬 생명을, 죽음의 휴식보다
더 순수한 휴식을 전해줄 때까지.

To his house the bodiless
Come to barter endlessly
Vision, wisdom, for bodies
Palpable as his, and weighty

.....
Emulous spirits make discord,

Try entry, enter nightmares
Until his chisel bequeaths
Them life livelier than ours,

A solidier repose than death's. (ll. 1-24)

형체가 없는 아버지 유령에게 조각가의 힘을 빌려서 몸을 주려하나
혼령들의 내분이 오히려 악몽 속으로 그들을 인도해가서 이제 아버
지를 찾을 방법은 생명의 근원이 되는 바다에 가는 수밖에 없다.

「조각가」에서 아버지가 모습을 갖추는 것이 실패하고 「다섯
길 바다 속」이란 시에서 바다는 아버지를 건져 올리려는 무대 장치가
되었다. “혈통에 대한 오랜 신화는 생각할 수도 없고(The old myth
of origins/Unimaginable)” 화자는 오직 “당신의 재현(再現)이 소문
들의 천박함을 증명한다(your reappearance /Proves rumors shallow,)”
고 말하며 아버지의 출현을 소망한다. 그런데 여전히 그를 만날 수도,
느낄 수도 없는 화자는 「진달래 길의 일렉트라」에서 “오! 용서하세요
당신의 문 앞에서 용서를 빌며 두드리는 자 - 당신의 사냥개새끼, 딸,
친구를(O pardon the one who knocks for pardon at/Your gate,
father -- your hound-bitch, daughter, friend.)” 이라고 하면서 아버지를
불러내고 있다. 이 시는 유령처럼 떠돌던 아버지가 실체를 갖는 전환
점이 되는 것으로 아버지를 아가멤논이란 서사시적인 인물로 환생을
시킨 것이다.

「거상」에서 화자는 오레스테스의 다른 누이인 이피게니아가
되어 아버지를 복원하고 있다.

삼십 년 동안이나 저는 당신의 목에서
흙 찌끼를 걷어내려고 애썼지요.
전 조금도 더 현명해지지 못했어요.

Thirty years now I have labored
To dredge the silt from your throat.
I am none the wiser. (ll. 8-10)

아버지의 목에 걸린 것을 긁어내려던 화자는 그것이 자신이
있음을 깨닫는데 30년이나 걸렸지만 아직 자신이 아버지를 벗어날
수가 없다고 고백하고 있다. 여기서 자신을 개미에 비유하여 상대적
으로 아버지에게 거대함 이상의 의미를 부여하고 있다. 상실감에
대한 보상으로 보기에선 너무나 큰 기형적 외피를 가진 그 존재는 “세로
줄무늬가 새겨진 뼈(your fluter bones)”와 “코린트식 원기둥의
장식 같은 머리카락(acanthine hair)”으로 신전의 기둥과 같다. 그러나
복원의 손길이 필요한 ‘거상’으로 나타나고 자신 역시 죽을 뻔한
운명에서 살아나 이피게니아가 된 것이다. 여기서 이피게니아가 되어
‘거상’을 복원하려 하는 것은 후기시 「아빠」에서 오히려 ‘거상’에 대
한 증오로 복수를 하는 설정과 교차된다.

이제 이미 부서져버린 아버지의 ‘거상’은 화자의 손길이 필요
하다. 그러므로 「거상」의 세 번째 연에서처럼 아교와 리졸액으로
조각조각 이어 붙이고 닦아내야 하는, 남편과는 달리 불완전한
‘거상’인 것이다. 그러한 ‘거상’을 자신 스스로 비극적인 인물로 자칭
하여서 살려내었으나 ‘거상’이었던 남편에 대한 실체를 깨닫고 난 뒤,
분노로 이 둘을 하나로 합쳐버려 자신의 적대적 존재로 추락시켜서
결국은 다시 죽음의 길로 보낸다. 그래서 아버지는 후기시 「아빠」
에서 무시무시한 “조상(彫像)”으로 변화되어 나타난다.

아버지 , 내가 당신을 죽였어야했는데.

당신은 내가 시간을 갖기도 전에 죽어버렸고—
대리석처럼 무거운, 신(神)으로 가득한 부대자루,
샌프란시스코의 물개처럼 큰 잿빛 발가락 하나를 가진
유령 같은 조상(彫像)

Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time—
Marble-heavy, a bag full of God,
Ghastly statue with one gray toe
Big as a Frisco seal (ll. 6-10)

그토록 애를 써서 재생의 단계로 끌어낸 아버지가 추악한 모습으로
변하여 마치 시체와 같은 모습을 하고 있다. 아폴로 신전의 기둥
같은 웅장하고 신비롭던 ‘거상’이 한 개의 발가락만 가진 기형적인
모습으로 변해버렸다. 마치 기이하게 일그러진 기억 속의 모습을 꼬
집어내어 의식 밖으로 던져버린 것 같은 응징을 하고 있는 것이다.

신이 아닌 만(卍)자형 십자가는
너무나 검어서 어떤 하늘도 도망칠 수 없고.
모든 여자들은 파시스트를 숭배해요.
얼굴을 짓밟은 장화, 이 짐승
당신 같은 짐승의 잔인한 마음

.....
발 대신 턱이 갈라져있지만
그렇다고 악마가 아닌 건 아닙니다. 아니,
내 예쁜 빨간 심장을 둘로 물어뜯은

새까만 남자가 아닌 건 아닙니다.

Not God but a swastika

So black no sky could squeak through.
Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you.

.....
A cleft in your chin instead of your foot
But no less a devil for that, no not
Any less the black man who

Bit my pretty red heart in two. (46 - 56)

화자는 자신이 숭배했던 대상이 파시스트였으므로 그들에게서 얻은 것은 나찌의 군화 발자국 같은 상흔뿐이고, 이제 악마에 의해 자신의 심장은 둘로 쪼개져 버렸음을 밝히고 있다. 「검은 옷 입은 남자」에서 남편을 묘사했던 화자의 그 마음이 다시 확인되는 단계다.

이제 같은 상징을 얻게된 타락한 저 ‘거상’들은 밀턴(Milton)의 『실락원(*Paradise Lost*)』에서 사탄의 추락과 같은 길을 가는 「죽음 주식회사」에서 조종(弔鐘)을 울리는 존재들이 되어 버린다.

나는 움직이지 않는다.
서리는 꽃이 되고,
이슬은 별이 된다.
조종(弔鐘),
조종(弔鐘),

누군가가 당했구나.

I do not stir.
The frost makes a flower,
The dew makes a star,

The dead bell,
The dead bell,

Somebody's done for. (26 - 31)

처음엔 다른 이 두 '거상'이었던 인물들이 “이제 아주 자연스럽게(It seems perfectly natural now—)” 남의 죽음 뿐 아니라 화자의 죽음까지도 예고하는 타나토스가 된 것이다.

플라스의 '거상', 특히 뮤즈로서의 '거상'을 탐색하는 여정은 마치 『오딧세이(*Odyssey*)』와 같이 펼쳐졌다. 화자는 신탁을 풀듯 아버지를 찾아가는 단계에서 아스라한 조개껍질의 기억 속에서 쇠퇴한 신탁을 되살려내고, 유령의 왕국을 지나 조각가의 집에도 갔다가, 깊은 바다에도 가보고, 이제 그리스로 가서 부서진 신전이 된 그를 찾아 복원하였다. 그런데 거꾸로 아버지는 나를 죽음에 이르게 하는 저승사자로서, 비극의 서사시적 인물로 창조된 것이다.

플라스가 아버지를 찾는 여로의 한 복판에는 「여파」가 솟대처럼 서서 탐색을 안내하고 있다. 화자는 「여파」에서부터 이전의 아버지를 그리워하며 해매기만 하는 모습에서 적극적으로 자신이 이 서사시의 제물로 변하여 메디아로 등장한다. 아버지를 배반하고 이아손에게 금빛 양털가죽을 준 그녀를 희생 제물로 바치더니, 아버지 아가멤논을 탄생시키고 자신도 그의 딸로 다시 재생의 고리를 얻게 되었다. 액자소설과 같이 하나의 그림 속에 또 하나의 그림을 그려 넣은 이 의미체계들은 이렇게 서로 연결됨으로서 하나의 큰 주제를 갖게 된 것이다.

플라스는 남성인 남편과 아버지에게 환상을 심어서 목신과

아가멤논의 생명을 불어넣어 자연을 관장하게 하고, 기나긴 인생과 같은 전쟁을 다루게 하여 그들과 더불어 호흡하려고 하였다. 이런 의미에서 ‘거상’은 플라스가 창조한 서사시적 세계에서 중요한 상징이며 이상적인 존재로 현실과 상상의 세계와도 어울리는 존재이다. 그러나 그 균형이 깨지면서 ‘거상’을 둘러싼 표현들도 그 존재와 더불어 색깔과 형태가 바뀌게 된다. 앞서 진술한 바와 같이 두 ‘거상’의 외형적 변화는 신(神)과 같은 존재에서 흡혈귀 또는 저승사자로 변해 버렸다. 이에 따라 그들이 등장하는 주변의 환경들도 같은 길을 가게된다.

「목신」에서의 ‘거상’은 숲을 향해 질주함으로써 자신의 환경에 합당한 지배권을 갖고 있다. 여기서 어두운 숲은 장애가 되지 못하는데 그는 「한 순수주의자에게 보내는 편지」에서도 바다에 다리를 걸치고 서 있어서 바다마저 정복하는 힘을 보여준 바 있다. 자연을 정복하는 이 힘센 ‘거상’은 완벽한 존재로 주변을 다스리며 자연도 그에 순응하고 있는 것이다. 그래서 시들에서 자연은 거칠지만 건강하게 살아있다. “달빛이 번득이는 숲”이나 “잔가지 가득 찬 숲”이라든가 “울빼미들” 심지어 “질투 어린 바다”의 그 물결 넘치는 파도까지도 모두 ‘거상’의 빼어남에 손상을 입히는 일이 없다.

이제 화자의 각성이 시작되는 시점에서 그는 목신의 이미지를 벗고 검은 옷 입은 남자가 되어 주변을 마비시킨다. 그의 외형적 묘사에서 더 이상 ‘거대한’이란 수식어가 붙지 않는다. 그는 다만 「검은 옷 입은 남자」에서처럼 혼란한 소용돌이를 일으킬 것만 예고 될 뿐이다. 그는 「토끼 사냥꾼」에서 작은 죽음들에 흥분하는 잔인한 사냥꾼에 불과하다. 첫 번째 연에서 그가 있는 곳은 “바람이 내 갈색머리를 입에

몰아넣고, 목소리를 갈라지게 하며 바다는 그 빛으로 내 눈을 멀게 한다(The wind gagging my mouth with my blown hair/Tearing off my voice, and the sea/Blinding me with its lights,)” 고 밝히며 그의 모습을 예고하고 있다. 「아빠」에서는 “그는 아버지, 당신이라고 하였던 흡혈귀(The vampire who said he was you)”가 되어 그를 처형하는 데는 말뚝(stake)이 필요하다. 당연히 이 시에서 나타난 표현들은 이전의 ‘거상’이 지녔던 신성(神性)의 이미지 대신에 “검은 구두”, “무거운 대리석”, “유령”, “가시 철조망”, “땃”, “짐승”, “검은 심장” 등 악마적인 상징물들이다. 이러한 그의 부정적 이미지는 플라스의 작품들 속에서 화자의 힘이 강해질수록 강도를 더하고 있다. 결국 똑같은 대상에게 이렇게 다른 두 가지의 옷을 입히는 것은 일종의 뮤즈로서의 ‘거상’을 창조하고 그에게서 자신을 찾으려했으나 이제 스스로 그 환상을 깨버리려는 화자 자신의 의도이다.

플라스는 이렇게 자신의 시들에서 아버지와 남편에게 절대적인 힘을 상징하는 인물로서 ‘거상’이란 이미지를 부여하였다. 특히 아버지는 그녀의 시들에게 힘을 주는 뮤즈로서의 역할을 하였음을 알 수 있다. 그러나 그렇게 불러내었던 두 사람이 후에 부정적 이미지로 변해 그녀의 환상을 깨뜨린 것이다. 그리고 이 모든 과정에서 플라스 자신 역시 변화를 겪으며 자아를 찾는 모습으로 나타난다.

2. 신화창조를 통한 여성으로서의 정체 모색

시인 플라스의 작품들 속의 화자는 열정에 찬 처녀에서 아이를

잉태한 모성적인 여성으로 그리고 아픔과 절망에 분노하기도 하고 스스로 자신의 슬픔을 정화시키기도 하는 여성이다. 이 여성 화자는 결혼과 출산 그리고 결혼의 과정 등을 지나면서 자아 성숙을 이루어내고 있다. 그러한 과정에서 특히 시인 플라스가 만들어 내는 화자의 세상은 신화의 세계이다. 그리하여 화자는 비극적인 여주인공으로 일인칭 혹은 삼인칭으로 등장하여 신화가 갖는 상징을 통해 삶과 내면을 드러낸다. 그러한 과정에서 화자는 신화의 여주인공이 되어 씨줄과 날줄로 엮힌 작품 밖의 현실과 작품 속의 상상의 세계, 즉 무한한 시차를 가진 두 세계를 자유로이 오가며 삶을 엮어내고 있다. 이렇게 그녀의 시에서 신화가 갖는 예술적 특징은 여성만이 누릴 수 있는 색다른 창조, 곧 아이의 출산이라는 특별한 경험과 어우러져 작품 속에서 독특한 자아 성취를 구현한다. 샌드라 길버트(Sandra M. Gilbert)는 플라스 신화에 대해서 과거에 그 신화가 무엇을 의미했건 혹은 현재 무엇을 의미하건 간에 모든 사람의 정신을 통해서 위험스런 비상을 하는 여왕벌처럼 시작되었다고 말한다. 그리고 플라스의 경우에 신화의 모습은 그녀의 작품 속에서 그리고 작품을 수반하는 그녀의 삶 속에서 구별할 수 있다고 밝힌다.³³⁾

플라스의 초기 시들에서 여성은 순종적인 여성으로서 힘을 가진 강력한 것에 스스로를 맡기려는 모습을 보인다. 한 예로 「추격」에서의 여성은 “검은 약탈자(The black marauder)”인 표범의 추격을 피해 문에 빗장을 걸어 잠그지만 계단을 걸어 올라오는 그 발소리에

33) Sandra M. Gilbert, “A Fine, White Flying Myth: Confession of a Plath Addict”, *Modern Critical Views: Sylvia Plath*, ed. Harold Bloom (New York, 1989), p. 52.

한편으로 기꺼이 자신을 던질 것 같은 암시를 보여준다. 화자의 태도는 「여왕의 호소(The Queen's Complaint)」 혹은 「대식가(The Glutton)」에서도 이어져 자신을 어떤 강력한 것에 던지려는 자세와 수동적인 모습이 합쳐져서 세상의 힘 앞에서 자신을 완벽하게 조절하지 못하고 있음을 나타낸다.

여성의 삶이 나타내는 양면적 속성을 하나로 압축한 완결판이 신화 속의 인물로 시작되는 「페르세포네의 두 자매들」이다. 여기서 두 자매는 각기 다른 이중적 특성을 지닌 여성의 자아가 지닌 속성을 나타내며, 결혼이 갖는 양면성을 상징한다. 페르세포네는 지하 세계의 왕인 하데스(Hades)에게 끌려간 아내이다. 그녀는 일년에 반절은 지상으로 나와 모친인 농업의 여신 데메테르(Demeter)를 만나는데, 이것은 지상의 곡식들의 열매를 맺게 하는 땅의 풍요와도 관련이 있다. 즉 집밖의 여자 페르세포네는 태양의 힘으로 “씨를 받아서 빨리 자라는(Grows quick with seed.)” 풍요의 여신이다. 집안에 있는 여자는 지하세계에 있을 때의 페르세포네로서 그녀가 해를 못보고 안에서만 살 때는 불모의 여신인 것이다. 이것은 불모와 생산의 극명한 대비로서 “자유로이 태양의 신부가 된다(Freely become sun's bride)”는 것은 “왕을 낳는(She bears a king)” 길이며, “벌레를 남편으로 삼은(Worm-husbanded)” 그들의 여자는 여성이 되지 못한다고 화자는 말하고 있다. 이렇게 화자 자신의 내면에 숨은 불안정한 자아를 결혼과 출산에 대해 일년의 반은 지하에서 나머지는 이승에서 살아야 하는 페르세포네의 운명으로 묘사하고 있다. 여기서 화자는 기꺼이 왕을 낳을 집밖의 페르세포네가 됨을 알 수 있다. 왕은 글자 그대로 사내 아이 혹은 그냥 아기일 수도 있으나

시인 플라스에게는 시를 상징하는 것이다. 플라스 자신은 건강한 아이인 훌륭한 시를 쓰겠다고 암시하는 것이다.

플라스의 시에서 아이를 시와 연결할 수 있다는 것은 II장의 1절에서 밝힌 대로 「사산아」에서 생명력이 없는 시는 사산아임을 설명하고 있다. 두 번째 연의 “그들은 절이는 액체 속에서 아주 멋지게 앉아 있다!(They sit so nicely in the pickling fluid!)”는 표현은 생명이 없는 표본병의 아이를 죽은 시와 같다고 보기 때문이다. 이것은 플라스의 유일한 자전적 소설 『종 모양 단지』와도 연결된다. 소설의 6장에서 주인공 에스더 그린우드(Esther Greenwood)가 친구 버디(Buddy)의 시체 해부를 견학하는 장면이 나온다. 여기서 에스더가 시체들의 모습을 보고 “시체들은 뻣뻣하게 굳고 가죽 같은 흑자주색 피부와 오래된 피클병에서 나는 냄새를 풍겼다(They had stiff, leathery, purple-black skin and they smelt like old pickle jars.)”고 하는 부분과 죽은 태아들이 유리병에 담겨진 것을 보는 장면이 교차된다.³⁴⁾ 「사산아」에서 다시 그들은 돼지도, 물고기도 아닌 모습으로 묘사되는데 죽은 시 역시 아무런 감흥도 정서도 없는 흉칙한 것임을 말하는 것이다. 플라스의 아기와 시가 갖는 이러한 설명적 구도는 출산 장면에서도 이어진다. 그녀의 시에서 상징으로서 출산은 시의 탄생과도 같다. 이것은 후기 시 「친절(Kindness)」에서 네 번째 연의 “피의 분출은 시(詩)(The blood jet is poetry)”라는 급작스런 돌출

34) Plath, *The Bell Jar*, (London: Faber and Faber, 1963), p. 65. 6장에서 에스더 그린우드는 버디의 안내로 죽은 아기들이 담겨진 액체 표본실을 구경하고 있다. “Buddy took me out into a hall where they had some big glass bottles full of babies that had died before they were born. . . . he seemed to be looking at me and smiling a little piggy smile.”

같은 구절로 나타나 소설에서 아이의 출산 광경과 연결되어 에스더가 받았을 충격이 그대로 독자에게 전달된다.³⁵⁾

한편 페르세포네가 되어 스스로 신의 딸로 또 하계(下界)신의 아내로 출발한 화자는 「불안케 하는 뮤즈들(The Disquieting Muses)」에서 좀더 독립적인 존재가 될 것임을 암시한다. 이것은 조르시오 데 키리코(Giorgio de Chirico)의 그림과 같은 제목의 시라는 것을 『시선집』의 주석에서 알 수 있다.³⁶⁾ 화자는 자신의 운명을 세 여자들에게 맡기지 않고 스스로 개척하겠다는 듯이, 자신을 보호 하던 어머니에게서 독립을 선언하는 것으로 이제 좀더 자의식적인 인물이 되겠다는 예고를 한다. 그러나 「여파」에서는 이아손에게 배반당해 집을 불태우고 자식마저 죽이는 비운의 메디아로 그려져 불타버린 집을 사냥꾼 같은 사람들이 지켜보는 가운데 자신의 아파트를 뒤적이고 있다. 건질 것이 없는 숲더미 속에서 그녀가 새로운 시를 쓸 준비를 하는 것이다. 그녀는 아버지를 뮤즈로 부활시키고 자신도 다른 인물로 재생하는 동기로 아가멤논 일가를 택한다. 이것이 바로

35) 소설에서 에스더는 아기가 출산하는 모습을 보게 된다. 피부 절개를 하자마자 피가 흐르면서, 아기가 뿔어져 나오듯이 태어나는 모습을 시가 생생하게 분출되는 것으로 비유한 것이다. "I heard the scissors close on the woman's skin like cloth and the blood began to run down -- a fierce, bright red. Then all at once the baby seemed to pop out into Will's hand," P. 68.

36) 시선집의 Notes(p.276)에 따르면 이 시는 BBC 라디오 프로그램에서 낭송된 시로 플라스는 이 시의 제목을 조르시오 데 키리코(Giorgio de Chirico)의 그림 제목 「불안케 하는 여신들(The Disquieting Muses)」에서 가져왔음을 밝힌다. 이 그림에 그려진 수수께끼 같은 인물들은 얼굴 없는 마네킨으로 고전적인 의상을 입고 길고 강렬한 그늘을 던지는 기묘하고 밝은 불빛아래 앉거나 서있다. 이들이 암시하는 것은 운명의 세 여신과 맥베스(Macbeth)에 나오는 사악한 마녀들, 드 퀸시(De Quincey)의 작품에 나오는 미친 여자들 같은 20세기 판의 사악한 세 명의 여자를 암시한다고 말했다.

「진달래 길의 일렉트라」로 연결된다. 그녀는 어머니 클리템네스트라에 의해 살해당한 아버지 아가멤논의 복수를 하는 딸 일렉트라로 등장하기도 한다. 「거상」에서는 다시 아가멤논을 위해 희생 제물로 바쳐졌다가 구해져 아르테미스(Artemis)의 신전을 지키는 다른 딸 이피게니아로서 부서진 아폴로(Apollo) 신전(거상)의 복원을 시도하고 있는 것이다.

플라스의 상상력은 「메나드(Maenad)」에서는 화자에게 주신(酒神) 바커스(Bacchus)의 시녀 의상을 입혀 무녀의 자리에 앉히고 있다. 신전에서 기원하는 것은 뮤즈의 현신(現身)일 것이므로 그녀의 시쓰기의 상징이 여전히 생명력을 갖는다. 그러나 현세에서의 출산을 통해 새로운 시각을 갖게된 플라스가 화자에게 「아이 못 낳는 여자(Barren Woman)」에서 자신을 돌아보게 하고 있다.

비어있어, 나는 아주 작은 발자국 소리에 메아리치는
조각상들이 없는 박물관, 기둥과 주랑과 홀이 있어 웅장할지라도,
마당에서는 샘이 솟아나 제자리로 떨어진다,
수녀 같은 마음으로 세상에 대해 모르는 체. 대리석 백합들이
향기처럼 그들의 창백함을 발산하고 있다.

나는 자신이 위대한 대중을 가지고 있다고 상상한다.
하얀 나이키여신과 이글거리는 눈을 가진 아폴로신들의 어머니라고.
대신에 죽은 들이 열심히 날 괴롭히나 아무 일도 일어날 수 없지.
달은 내 이마에 손을 얹고
보모처럼 무표정한 얼굴로 말이 없다.

Empty, I echo to the least footfall,
Museum without statues, grand with pillars, porticoes, rotundas.
In my courtyard a fountain leaps and sinks back into itself,

Nun-hearted and blind to the world. Marble lilies
Exhale their pallor like scent.

I imagine myself with a great public,
Mother of a white Nike and several bald-eyed Apollos.
Instead, the dead injure me with attentions, and nothing can happen.
The moon lays a hand on my forehead,
Blank-faced and mum as a nurse. (ll. 1-10)

조상(彫像)들이 없는 빈 박물관에서 자신을 승리의 여신 나이키와 시신(詩神)인 아폴로들의 어머니로 상상하고 있는 것은 이제 더 이상 '거상'을 통한 자신의 시쓰기의 축원이 필요 없으리란 자각 때문이다. 그 증명으로 박물관에 '거상'이 치워져 있다. 달이 나의 이마를 만지고 그 달빛의 축원을 통해 시쓰기를 하리라는 암시는 시인 플라스가 허상(虛像)인 '거상'의 그늘에서 벗어나 독립된 여성으로서의 정체성을 확인하는 것이다. 이 후로 여성 화자는 차츰 비극적인 신화의 주인공에서 강력한 힘을 가진 "I"로 등장하여, 일인칭 'I'가 한층 강조되는 시들이 나타난다. "I"는 「거울」에서처럼 거울이 상징하는 강한 투시력을 갖기도 하고 신들의 나무라는 전설을 가진 「느릅나무」에서 나무의 목소리로 고백하기도 하면서 「아빠」에서는 '거상'에게 흡혈귀를 제거하는 말뚝을 박으며 저주를 퍼붓는다.

이제 신화에서도 벗어나려는 듯 화자는 「메두사」에서 자기 대신 신화의 옷을 입고 등장한 무시무시한 어머니를 떼어버리겠다는 듯이 “우리는 아무 관계가 없다(There is nothing between us)”고 선언한다. 그리고는 「나자로 부인」에서는 성서에 나오는 나자로(Lazarus)의 성(性)을 바꾸어 그의 분신이 되어 세상 특히 남자들에게

공격을 하고 있다. 더구나 “하나님 선생, 루시퍼 선생(Herr God, Herr Lucifer)”하면서 교만스레 너스레를 떨고 있어서 플라스가 시도한 시쓰기를 통한 자아 찾기에서 화자 본인의 역할은 신화적 상상을 벗어나고 있는 것 같다.

이제 플라스의 자아는 「에어리얼」에서 태양을 향해 돌진하면서 극점을 이루고 있는데, 자신의 철저한 용해를 통해 재생의 길로 들어서는 모습으로 나타난다. 이글거리는 가마솥 같은 떠오르는 태양을 향해 달려가서 이슬이 되어 사라지는 화자는 정화된 이슬(물)에서 공기로 변했다가 다시 물이 되어 지상(흙)에 나오리라는 순환적 재생(再生)을 암시하고 있다. 시 전체를 통해 화자의 육신이 기화(氣化)되는 것을 보여줌으로써 자아와 시쓰기의 완성을 동시에 보여준다. 더구나 태양은 아폴로로서 그녀의 시를 완성시켜줄 시신(詩神)이며, 시에서 화자가 돌진하는 궁극적 목적지이고, 시인으로서 플라스가 추구하는 이상향이다. 그리고 이 시에서 더욱 완벽한 승화와 자연의 합일은 시의 제목 「에어리얼」, 말의 이름 ‘에어리얼’, 시에서 자신이 공중으로 산화되는 공기 ‘에어리얼’, 그리고 요정으로서 ‘에어리얼’ 등의 동일한 이름이 주는 상징성 때문에 더욱 신비감을 띠고 있다.

플라스의 완성은 다시 마지막 작품 「가장자리」에서 미디어의 상징으로 나타난다. 이번에는 죽은 미디어로서 “여인은 완성되었다. 그녀의 죽은 육체는 성취의 미소를 띠고 있다(The woman is perfected./Her dead/Body wears the smiles of accomplishment)”로 나타나 모든 예상을 뒤엎고 있다. “아이들을 자신의 몸 속에 다시 넣은 (She has folded/Them back into her body)” 채로 죽은 모습은

신화적 의미로만 볼 때는 남편의 버림을 받은 미디어의 복수의 결과이다. 그러나 앞서 밝혔듯이 플라스의 가족이 주는 상징은 시쓰기와 관련되어 있음을 상기할 때 「뮌헨 마네킨들(The Munich Mannequins)」에서 “완벽은 끔찍한 것, 그것은 아이들을 가질 수 없다(Perfection is terrible, it cannot have children)”는 행과 대조된다. 따라서 그녀는 사산한 시를 품에 안고 사라짐으로써 절대적인 영원의 생명을 가진 시를 만들겠다는 것으로 확대 해석될 수 있다. 이것이야말로 플라스의 시 곳곳에 나타나는 죽음의 망령에서 벗어나는 방법 중의 하나로서 그녀의 시에 나타난 죽음의 이면적 상징을 찾아내야 하는 것이다.

플라스의 시에서 신화 속의 여주인공들의 상징들은 위와 같이 시인의 내면에 잠재한 의식을 끌어내는 장치로서 이용된 것이다. 아버지를 뮤즈로 여기어 자신의 잠재의식에서 불러낸 화자는 자신의 정체감을 회복하면서 시속에서 자신의 이미지를 죽음의 신의 아내로, 아가멤논의 두 딸들이며 오레스테스의 두 누이로 연출하고 있다. 그리고 또한 주신 바커스의 시녀로, 그리고 미디어로 변화를 꾀하고 있다. 이 모든 여정은 시 「석고 봉대를 하고」에서 두 명의 나(two of me)로 연결되어 시인의 탐색의 여정이 결국 자아 찾기와 시쓰기의 완성을 향한 것임을 보여준다. 이 과정은 두 남성의 상징인 ‘거상’의 변화와 맞물려서 밀접한 관련을 이루며 시적 분위기를 고조시킨다. 그 안에서 자신의 정체감을 확인하고 비극적이면서도 완성미를 갖춘 여성의 모습으로 변화되고 있음을 나타낸다.

3. 자아의 성취와 시쓰기의 완성으로서의 죽음

플라스가 보여주는 죽음에 대한 자세는 항상 부적을 달고 다니는 미신 숭배자의 그것과 같다. 그녀의 시들에서 죽음에 대한 태도와 정서적 반응들은 플라스를 죽음의 예찬자로 보게 한다. 여기에 그녀의 자살은 그것을 증명하는 것처럼 보인다. 플라스의 자전적 소설 『종 모양 단지』에서는 주인공 에스더의 죽음에 대한 강박관념이 1장에서부터 시작된다. 에스더는 로젠버그(Rosenbergs)의 사형방식 - 전기에 의해 모든 신경들이 다 살아있는 채로, 감전되어 죽는 것(being burned alive all along your nerves) -에 신경이 전부 쏠려 있다. 이것은 12장에서 에스더가 자살 실패 후 정신과 치료를 받는 중에 전기충격 시술을 받는 장면과 교차하면서 죽음에 대해 더욱 집착하는 모습을 보여준다. 플라스의 시들 속에서 보이는 죽음에 대한 의식들 역시 작가가 그것에 몰두해 있는 것처럼 보인다. 그러나 플라스의 작품들에서 볼 수 있는 것이 그러한 신경증적인 모습뿐이라면 모든 작품들이 지니는 개개의 특징들은 의미를 잃게 된다. 그리하여 그녀의 마지막 시 「가장자리」에 나오는 미디어의 죽음 하나로 작품들의 지닌 모든 것이 귀결되어 버린다. 그렇다면 플라스를 단지 현대적 미디어로 보는 것에 지나지 않으며, 그녀의 시들에 함축된 모든 상징과 이미지 그리고 의미들이 소용없게 될 것이다.

죽음은 플라스의 시들에서 중요한 알레고리이다. 그녀의 시들에서 죽음이 주제가 될 경우 순수한 종말적인 죽음의 표현 뒤에는 다른 의미가 숨어 있다. 특히 그녀의 시에 자주 등장하는 아버지의 죽음은 자신의 자아와 시에 대한 암시로 사용된다. 작품 속에서 죽은 아버지를

살려내어 뮤즈와 같이 표현함으로써 그녀의 시는 생명력을 갖는다.

플라스의 두 세계, 즉 현실 세계와 작품 세계에서 죽음은 경계가 없다. 「나자로 부인」에서 화자는 “죽는 것은 다른 모든 것처럼 예술이다. 나는 그것을 특별히 잘한다(Dying is an art, like everything else./I do it exceptionally well.)”며 역설적인 표현으로 죽음의 행위에 대해 냉소하고 있다. 이것 역시 현실 세계에서 플라스가 시도한 자살과 연결되어 예술의 완성을 위한 죽음이라는 오해를 하게 한다. 그러나 자살로 완성되는 예술은 없다.

플라스는 자신의 내면을 주로 신화의 세계를 빌어 나타냈다. 신화의 세계에서는 죽음도 신의 대열에 있어서 세상을 관장한다. 이 모든 것들은 플라스의 죽음에 대한 원형적 의식이 상징성을 갖고 있음을 말해준다. 플라스에게 죽음은 숭배의 대상이 아니라 시인의 내면에 있는 무의식의 세계와 같다. 그리하여 그것을 밝혀내려는 시인의 창조적 의식이 작품들에 나타난 것이다.

플라스가 죽음을 표현할 때 이용하는 배경은 바다 혹은 호수와 같이 물의 이미지를 갖는 곳이다. 신화를 통해 일찍 죽어버린 아버지를 불러내며 유년의 시절로 거슬러 올라가면서 건너는 곳은 언제나 바다이다. 바다는 플라스에게 비너스(Venus)의 탄생과 같은 효력을 지닌 생명의 근원지이다. 「한 순수주의자에게 보낸 편지」에서 ‘거상’이 서있는 곳이 바다이며, 「신탁의 몰락에 관하여」에서 화자가 아버지의 유언을 집행하며 조개껍질을 보내는 곳 또한 바다이다. 「검은 옷 입은 남자」에서는 타나토스 같은 남자가 서있는 곳이 바다이고, 무엇보다 아버지를 건져내려는 「다섯 길 바다 속」에서 바다는 이승과 저승의 관문처럼 나타난다. 「아빠」에서는 아버지를

기억하며 비유하는 것이 바다이고, 「에어리얼」에서는 자아의 완성이라는 극점에 도달하며, 자신이 바다의 광채로 변하고 있다. 그렇게 남편과 아버지의 배경이 되었던 바다는 이제 그 둘의 심장에 말뚝을 박아 땅속에 매장한 뒤로, 「안개 속의 양」에서는 그저 “아버지가 없는 어두운 물(fatherless, a dark water)”로만 나타나고 있다.

플라스의 소설 『종 모양 단지』에서는 주인공 에스더의 자살에 역시 바다가 관련되어 있다. 그녀는 약물로 인한 자살 실패 후 바다를 죽음의 장소로 택한다. 12장에서 에스더는 자살 실패 후 전기충격 치료를 받은 뒤 면도날로 욕조에서 자살하려고 한다. 그러나 어머니의 귀가 시간을 고려해 포기하고 찾아간 곳이 고향 바다이다. 그녀는 자살을 하려고 디어 아일랜드(Deer Island)교도소가 있는 바닷가에 왔으나 실행에 옮기지 못하고, 후에 다시 바다에서 자살하려고 하나 실패한다.³⁷⁾ 이 이야기를 플라스는 「검은 옷 입은 남자」에서 소설 속의 장면을 그대로 재현시켜 놓았다.

세 개의 심홍색
방파제가 잿빛 바다의
밑고 당김을 왼쪽으로

받아들이고, 파도는
정돈된 돼지우리
닭장과 목초지가 딸린

디어 아일랜드 감옥의

37) 13장에서도 에스더는 바다에 빠져 죽기 위해 수영을 하다가 잠수를 하지만 코르크처럼 자꾸 튀어 올라 포기하고 있다. “I dived, and dived again, and each time popped up like a cork . The grey rock mocked me, bobbing on the water easy as a lifebuoy. I knew when I was beaten. I turned back.”

암갈색 가시철조망으로 둘러진
갑을 향해 오른쪽으로

주먹을 펴고,

Where the three magenta
Breakwaters take the shove
And suck of the gray sea

To the left, and the wave
Unfists against the dun
Barb-wired headland of

The Deer Island prison
With its trim piggeries,
Hen huts and cattle green

To the right, (ll. 1-10)

소설 속에서 에스더가 죽으려고 간 곳은 유년의 추억이 있는 바다이다. 그녀가 나타내는 죽음의 이면에는 이렇게 돌아갈 고향 바다와 같은 자신의 자아가 관련된다. 위의 시에서 네 번째 연까지는 죽음과 관련된 어둡거나 절망적인 분위기를 느낄 수 없다. 파도치는 일상적인 바다와 파도를 건디는 방파제가 있을 뿐이다. 그러나 여섯 번째 연에서 갑자기 이 모든 것을 얼어붙게 하는 죽음의 상징이 나타난다. 칙칙한 검은 코트, 검은 구두, 검은 머리칼로 다가오는 ‘당신’은 죽음의 신인 타나토스와 같다. 소설 속에서는 자신이 죽으려고 간 바다를 시에서는 죽음의 신이 걸어나오는 곳으로 그렸으며, 자신의 내면에 있는 죽음을 ‘당신’ 이라는 존재와 연결시켰다. Ⅲ의 1에서 ‘당신’의

존재는 남편을 상징하는 ‘거상’과 같은 존재로 보았다. 이것은 자신의 죽음에 대한 의식을 당신(남편)에게 투사한 것으로 본 것이다. 이렇게 그녀의 시에서 바다는 어린 시절의 정서와 연결되며, 안식을 주는 곳이면서도 한편으로는 죽음이 있는 곳이며, 자기가 돌아갈 곳이다. 그 곳에서 그녀는 자기의 깊은 곳에 있는 자아를 떠올리고, 죽은 아버지를 살려낸다. 그리고 이 모든 것들은 자신의 시들을 창조하는 작업으로 연결된다.

에드워드 루시-스미스(Edward Lucie-Smith)는 플라스의 첫 시집 『거상』에는 바다와 특히 물에 의한 죽음의 개념이 중심 이미지가 되고 있으며 두 번째 시집 『에어리얼』에서도 그러한 바다와 물의 이미저리의 사용이 계속 되고 있다고 지적한다.³⁸⁾ 바나드는 바다를 “죽음의 대리자(The sea is death's agent)”로 보고 있다.³⁹⁾

필자는 바다는 “죽음의 대리자”라기보다 재생의 문으로 파악한다. 비록 죽음과 암흑 같은 절망들이 바다를 배경 삼아 묘사되었지만 시 전체에 나타난 대부분의 바다들은 파도가 치고 들끓을 때조차 위협적인 바다의 모습이 아니다. 그러한 바다의 모습은 자연적 특징이며 거기에는 화자가 가야할 곳, 혹은 아버지를 불러낼 곳이란 희망이 있기 때문이다. 그 예로써 플라스의 초기 시들에 등장

38) Edward Lucie-Smith, “Sea-imagery in the Work of Sylvia Plath”, (ASP 93-95). 같은 페이지에서 루시-스미스는 『거상』에서는 「검은 옷을 입은 남자」가 죽음이 상징하는 바다를 가장 적절하게 묘사하고 있으며 『에어리얼』에서는 「급사들(The Couriers)」, 「안개 속의 양」, 「나자로 부인」, 「튤립꽃」, 「버크 해변(Berk-Plage)」, 「타박상(Contusion)」, 「낱말들(Words)」 등에서 계속되고 있다고 밝히고 있다.

39) Barnard, op. cit., p. 42.

하는 바다는 비록 거칠고 포효하지만 위협적인 바다는 아니다. 정작 위험스런 것들은 바다를 배경으로 하여 나타난 것들이다. 「한 순수 주의자에게 보낸 편지」에서 바다는 비록 질투 섞인 공격을 하고 있으나 사실은 거상에게 위협이 되지 못하고 오히려 “물결과 파도가 자신을 파괴하는지 시험해보는(Essaying, wave by wave,/ Tide by tide,/To undo him,)” 대상에 불과하다. 「조개 캐는 사람들에 대한 꿈(Dream with Clam-Diggers)」에서도 화자가 만난 장애물은 바다가 아니라 조개 캐는 사람들이다. 바다로 가려는 시도는 “조개 캐는 사람들이 그녀의 침범에 검은 진흙에서 나와 차례차례 일어섰다(one by one /Clam-diggers rose up out of dark slime at her offense.)”는 표현으로 좌절되었음을 알 수 있다. 이것은 그녀의 주위를 둘러싼 세상의 위협을 말하는데, 여기서 젊은 여성을 위협하는 것은 바다가 아니고 오히려 그녀가 가야 할 목적지인 것이다.

「신탁의 몰락에 관하여」에서는 바다는 좀더 구체적인 역할을 맡게 된다. 이제 바다는 죽은 아버지의 목소리가 담긴 조개껍질을 보내는 장소이다. 화자는 “나의 눈 속에 보이지 않는 푸른 파도의 모습을 담고(in my eye/The sight of those blue, unseen waves)” 있어서 아버지를 그리워할 때는 마음이 바다를 향해 있음을 밝히고 있다. 이제 그러한 화자는 바다에 연결되는 시 「다섯 길 바다 속」에서 아버지를 건져 올리려 한다. 이 바다는 화자의 자아와 동일한 장소로서 작용하며, 「포인트 셜리(Point Shirley)」에서는 귀소본능이 나타난다. 그러한 바다는 「겨울배(A Winter Ship)」, 「진달래 길의 일렉트라」 「버크 해변(Berk- Plage)」 등으로 계속 이어지면서 늘 화자 가까이에 있어서 언제든지 화자의 깊은 내면을 담아낸다. 그러한

바다가 지닌 속성은 거칠고 풍량이 일지만 고요한 거울과도 같이 사물을 비추고 더러움을 가라앉혀서 정화시켜주는 신전과도 같다. 그래서 화자가 아버지를 찾는 곳도 그 깊은 바다이며 그 바다는 화자 자신의 자아가 담긴 곳이기 때문에 늘 화자가 달려가는 곳이다. 즉 화자의 깊은 내면이 바다로 표현된 것이다. 신화 속의 아버지 아가멤논이 항해하는 바다가 전쟁터라는 것과는 달리 플라스의 화자들이 찾는 바다는 생과사를 넘나드는 정신적인 관문으로 그렇게 화자의 깊은 자아와 연결되어 있는 것이다.

바다와 같이 죽음과 관련된 또 다른 상징으로 호수가 있다. 「거울」에서 호수는 첫 번째 연의 거울과 연결되는 것이다. 호수는 그저 사물을 비춰주는 거울과 달리 이 시에서는 미래의 운명을 보는 곳으로 죽음도 보이는 곳이다. 화자의 심연인 자아의 또 다른 모습이다. 「사산아」에서 마치 죽은 아이(시)가 담겨진 병처럼 화자의 죽음이 담겨져 있다가 늘고 추한 모습으로, 끔찍한 물고기로 솟아나는 것이다. 아버지가 수장되었던 바다와 달리 호수는 자신의 죽음을 담고 있다. 호수에 담긴 자신의 정신을 보는 시는 「호수를 건너며 (Crossing the Water)」이다.

검은 호수, 검은 보트, 두 개의 검은, 종으로 내려낸 사람들.
여기서 물을 마시는 저 검은 나무들은 어디로 가는가?
.....

노를 저으니 차가운 세계가 흔들린다.
어둠의 정신이 우리 안에 있다, 그것은 물고기 속에도 있다.
잠긴 나뭇가지가 작별의 창백한 손을 들고 있다.

Black lake, black boat, two black, cut-paper people.
Where do the black trees go that drink here?

.....

Cold worlds shake from the oar.
The spirit of blackness is in us, it is in the fishes.
A snag is lifting a valedictory, pale hand; (ll. 1-9)

망각의 강인 레테를 묘사하듯이 시의 장면은 모두 검은 색이다. 검은 호수 위에 떠있는 검은 보트는 영혼을 실어 나르는 관(棺)과 같다. 종지로 오려 낸 두 사람의 모습은 영혼이 없는 껍질뿐인 사람들이다. 저승과 관련된 것들에는 생명이나 영혼이 없는 공허한 모습으로 나온다. 검은 호수에 잠긴 나무도 검어서 희망 같은 것은 없는 이 세계를 노를 저어서 흔들어 보지만 역시 어둠의 정신이 도처에 있음을 확인하고 있다. 마지막 네 번째 연에서 별들이 나타나지만 “놀란 영혼의 침묵(the silence of astounded souls)이므로 여기에도 희망은 없다. 이것은 암울한 자신의 자아를 죽음의 세계로 연결하여서 마치 두 번째 죽은 유리디케(Eurydice)를 실은 배가 저승세계로 향하는 것처럼 묘사된 것이다.

다음으로 플라스가 삶을 여행에 비유할 때 그 삶들을 실어 나르는 것은 기차이다. 그녀의 시들에서 바다를 이승과 저승을 연결하는 문으로 본다면 마땅히 낭만적인 배가 등장해야 할 것이다. 그러나 「사산아」와 같이 생명이 없는 죽은 시나 또는 자신의 자아의 몰락을 상징할 때 나오는 죽음 등이 아닌 실제적 죽음을 지칭하는 것은 기차이다. 이것은 그녀의 시적 표현에서 개인적인 고통에 역사적인 사건들이 도입되면서 대량학살로 연결되는 유태인을 실어 나르는 저

승사자로 등장하고 있다. 「아빠」에서 일곱 번째 연의 다카우(Dachau)와 아우슈비츠(Auschwitz)로 벨젠(Belzen)으로 향하는 기차는 죽음을 돌이킬 수 없는 유대인의 천형 같은 관(棺)이며 아버지와 남편이 일으키는 폭력의 확장된 비유이다. 「형사(The Detective)」에서는 골짜기를 울리는 보이지 않는 기차의 비명이 죽음의 계곡을 달리고 있다. 이 기차는 「그곳에 가기」의 첫 번째 연에서 화자가 건너가야 할 곳인 전쟁 중의 러시아를 향해 간다. “난 화차(貨車)의 짚더미 위로 조용히 내 몸을 끌고 간다(I am dragging my body/Quietly through the straw of the boxcars.)”는 것은 고통을 끝내고 싶은 화자의 안식이 쉽지 않을 것임을 예고하는 것이다. 두 번째 연의 “내가 생겨난 이 땅은 아담의 편이고, 나는 고통 속에 있다. 나는 자신을 돌이킬 수 없으며 기차는 김을 뿜고 있다(It is Adam's side,/This earth I rise from, and I in agony./I cannot undo myself, and the train is steaming.)”는 표현은 기차의 긴 진행 즉 이세상과의 싸움에서 도망칠 수 없는 절망을 나타낸다. “마치 악마의 이빨처럼 김을 내뿜고 숨을 쉬면서 굴러갈 준비를 하는(Steaming and breathing, its teeth/Ready to roll, like a devil's)” 기차의 모습은 화자를 체념케 하여 이제 “레테의 검은 차에서 너를 향해 걸어가는(Step to you from the black car of Lethe)” 모습으로 나타난다.

플라스가 일부 시들에서 나타낸 죽음의 모습들은 실체가 없이 상징적인 암시로 나타난다. 따라서 그것은 보이지 않으나 강렬한 인상적 배경으로 나타나 화자와 주변을 지배하고 있다. 그녀가 설정한 신화에서 등장인물들은 죽음을 피할 수 없는 운명들을 갖는

다. 그리하여 오히려 죽음은 낯설지 않고 당연한 것처럼 설정되어 있다. 화자는 죽음을 피해가기는 커녕 자청하고 있으며 스스로 죽음의 기차에 몸을 싣는 「그곳에 가기」처럼 운명을 거부하지 않고 있다. 그러한 묘사들이 플라스가 자살에 집착한다는 근거가 되어서 그녀의 시를 죽음의 예고로 보는 것이다. 이것은 이러한 인상적인 화자의 성향이 시 전체, 특히 후기 시에서 영향력을 발휘해 화자가 말하는 죽음과 작가의 죽음을 혼동하게 하는 것이다.

「에어리얼」에서는 다른 시들에 나타난 죽음과는 다른 종말이 나타난다. 이 시에서 보이는 질주는 마지막 연에서 자아의 완성이란 영롱한 이슬 같은 승화를 가져온다. 그럼에도 불구하고 네 번째 연의 “검은 갈고리들(dark/Hooks—)”과 다섯 번째 연의 “까맣고 달콤한 피(Black sweet blood)”는 명쾌하게 파괴적인 죽음으로 몰고 가는 암시이다. 그리고 이 시에서 플라스의 상상력이 무엇이 일어날 것인지 기대를 나타내는 언어는 다섯 번째 연의 “어떤 다른 것(something else)”이다. 그래서 이 시는 “어둠 속에서(in darkness)” 시작되어 죽음 같은 명제를 향하는 것으로 상상하게 한다. 그러나 마지막 연에서 화자는 지평선의 해인 “빨간 눈, 아침의 가마솥(red/ Eye, the cauldron of morning)”으로 돌진하며 끝난다. 따라서 이 죽음이 정신세계에서 자아의 완성이며 승화라고 보는 것이다. 마치 저승에 자살하듯 돌진하는 화자는 죽음의 세계로 가는 것이라 상상하지만 이 죽음에는 어둠과 단절 같은 부정적인 암시가 없다.

「에어리얼」은 특히 그림을 그리는 것 같은 묘사들로 인해 예술적인 승화의 성취감을 부추기고 있다. 첫 번째 연의 “어둠 속의 정지(Stasis in dark)”와 네 번째 연의 “한 입 가득 검고 달콤한 피,

그림자들(Black sweet blood mouthfuls/ Shadows)” 그리고 “밀가루 거품을 일으키고 (Foam to wheat)”, “바다의 반짝임(a gletter of sea)” 등은 회화적인 인상으로 시의 의미를 살어나게 한다. 이렇게 시인 플라스가 말하는 죽음은 삶의 끝에서만 볼 수 있는 것이 아니다. 죽음은 바로 시의 완성을 향한 여정에서 만나는 고통과 좌절을 벗는 종착지이며, 재생을 위한 상징적 거쳐인 것이다. 휴즈는 “그녀의 자살의 시도가 아버지에게 되돌아가려는 노력(as a bid to get back to her father)”이라 보고, 그녀의 시들에 나타난 죽음을 궁극적으로는 재생(rebirth)을 상징한다고 본다.⁴⁰⁾

한편 플라스의 작품 속에 나타난 죽음도 변화하는 모양새를 갖추고 있다. 죽음이 비록 실체를 가지고 있지는 않지만 그녀의 작품 속에 등장하는 죽음들은 아련하고 먼 기억을 더듬는 과정을 거쳐야 한다. 죽음이라는 옷을 입은 사람들이 신화적 인물로 등장하여 필연적인 운명으로서의 죽음을 암시하고 있으며, 어린 시절 죽은 아버지의 기억은 20년 혹은 30년을 거슬러가야 한다고 묘사되어 있다. 죽음이란 단어가 주는 삭막한 이미지는 앞의 III장 1절에서 진술하였다. 그러한 삭막한 이미지는 사람의 내면에 차지하고 있는 불안과 공포를 죽음이 상징하고 있기 때문이다. 플라스의 시에서는 화자의 고통과 억압 혹은 분노의 대상을 그러한 죽음을 빌어 암시했던 것이다. 그러나 외부로 투사하던 단계에서 벗어나 후기 시들에 이르러서는 자신의 죽음을 암시하는 시들이 등장하는데, 그것은

40) Hughes. “Sylvia Plath and Her Journals”, *Ariel Ascending: Writings about Sylvia Plath*, ed. Paul Alexander (New York: Harper & Row, Publishers, 1985), p. 154.

정제되고 승화된 죽음으로 묘사되어 있다. 그 예로 「에어리얼」에서 보이는 죽음은 어둡고 두려운 것이 아니라 아침 이슬이 되어 태양이 떠오르면 건조되어 공기 속으로 사라지는 자연의 순환으로 나타난다. 이것은 화자의 죽음에 대한 생각을 알 수 있게 해준다. 따라서 자아의 완성이나 시쓰기의 완성으로 본 죽음은 마지막 시 「가장자리」에서처럼 피해가야 할 두렵고 다른 세계가 아니라 삶의 연장선에 있는 더 나은 장소로 이동하는 것임을 말하는 것이다.

IV. 결 론

지금까지 실비아 플라스의 작품들에서 그녀의 삶의 고통과 안식, 분노와 희망 혹은 좌절과 성취 사이에 나타난 모습들을 살펴보았다. 그녀의 시들은 전체적으로 연결하면 한 사람의 일생이 마치 파노라마처럼 펼쳐져서 작품들을 삶에 대한 고백으로 받아들이게 한다. 그리하여 플라스에 대한 평가는 작품들 속에서 자살의 원인을 찾으려고 하거나 삶에 대한 부정적 시각으로 작품들을 평가하는 경향이 많다. 당시의 플라스 자신의 주변상황들 - 시인으로서의 성공에 대한 압박감, 영국 시인인 남편 테드 휴즈의 외도로 인한 별거, 홀로 남겨져 두 자녀와 생활에 따르는 시련, 우울증의 발병 등 - 은 그녀의 자살을 당연한 귀결처럼 결론짓도록 유도한다. 따라서 죽음에 대한 추구를 그녀의 작품들의 주제로 보는 경향이 있으며 자연스럽게 플라스를 삶의 실패자로 바라보게 한다. 이러한 경향 때문에 플라스 연구에서 일부 균형 감각을 잃게 됨으로서 세상에 대한 부정적인 인식과 외침이 플라스가 쓴 시들의 주요 주제라고 주장되어 왔다.

본 연구는 플라스의 자살과 작품들 속에서 다루어진 죽음에 대한 주제 및 시어들로 인해서 그녀의 모든 시들이 죽음에 대한 예찬이라는 주장에 반대하는 것으로부터 출발한다. 즉, 개인적인 고통으로 인한 죽음의 추구가 아닌, 오히려 그것을 승화시킨 것으로서 그녀의 시를 평가하려는 것이다.

본 논문에서는 플라스의 『시선집』에 수록된 작품들을 그녀의 삶과 연결하여 중요한 시기에 따라 세 부분으로 나누었다. 그 결과 시인

플라스의 시적인 추구와 성취의 연결점을 발견하여 주제를 “거상 만들기”와 “자아 찾기” 그리고 시인의 “시쓰기의 성취”로 정하였다.

연구의 방법적인 면에서는 플라스의 시들에 나타난 많은 이미지와 상징들이 작품 속에서 상호 의미적 관계를 이루고 있다고 보았다. 그리하여 이들의 연결고리는 시어 뒤에 숨겨진 기호를 해석하여서 시 전체를 잇는 점들을 포착하였다. 따라서 작가의 작품들 속에 나타난 다양한 상징들과 은유 그리고 모티브 등을 전체 작품들의 흐름에 따라 파악하였다. 이 과정에서 되도록 시인의 자살이 주는 편향적 시각을 배제하기 위해 전체 작품들이 하나의 구조적인 틀로 이루어졌다고 보고 그 안에서 각 주제들이 지닌 의미를 받아들였다. 그 결과 플라스가 표현한 분노나 억압 그리고 특히 죽음에 대하여 보인 반응들은 시인 플라스의 고통이나 좌절로 인한 고백적인 외침으로만 볼 것이 아니라 시인으로서 ‘시쓰기’와 관련된 내면의 울림이며 시인의 창조 정신이 낳은 경험과 상상력의 결합임을 알 수 있었다.

플라스의 『시선집』에 실린 그녀의 초기 시들은 시인으로서 훌륭한 시를 쓰겠다는 그녀가 자연과 주변 환경을 굴절되지 않은 시각으로 묘사한 것임을 알 수 있다. 초기 시에서 남편은 ‘거상’의 이미지로 절대적 힘을 가진 자로 나타났고 중기 시에도 나타났으나, 이 이미지는 오랜 시간 자신의 내면에 숨겨져 있던 아버지에 대한 상징으로 용해되고 만다. 그러한 ‘거상’의 이미지는 시인의 작품들에서 중요한 모티브로서 여성과 시인으로서의 플라스의 자아 찾기와도 관련된다. 중기 시들에서는 자신이 바라보는 대상과 혼연

일체가 되어 자기가 말하는 대신, 그 대상의 목소리로 말하고 있음을 「달과 주목나무」 이 후의 시들에 나타내고 있다. 극적이고 분출하는 듯한 그녀의 후기 시들에서 플라스는 자아를 성취한 여성으로서 자신의 삶에 대한 시각을 세계적이며 역사적인 사건들로 확대시켜서 묘사하고 있다. 한편으로는 정제되고 완성된 자아의 성취가 정지 혹은 죽음에 비유되어 나타난다. 후기 시들에서 역사적 사건들로까지 확대된 그녀의 경험들은 「아빠」 이 후의 시들에 나타났으며, 이러한 플라스의 시인으로서의 경력에 대해 캐서 폴릿(Katha Pollitt)은 플라스가 삶의 경험들과 자아의 세계 그리고 그 사이의 간격을 없앤 것으로 요약하고 있다.⁴¹⁾

플라스의 시들에서 고백시적인 특징은 초기 시에서부터 후기 시에 이르기까지 작품들에 나타난 그녀의 삶의 모습들에서 볼 수 있다. 이것들은 그녀만의 독특한 표현으로 변형되어 나타났는데, 바로 그녀가 주장한 그 “박학하고 지적인 정신으로 조작”한 것들이다. 이 과정에서 플라스는 자아를 드러내는 방식으로 신화를 이용하였으며 일상적인 혹은 아주 생경한 시어를 사용하는 특징을 보였다. 플라스의 특별한 시어에 대하여 아네트 레이버즈(Annette Lavers)는 플라스가 지닌 특이한 방식의 삶의 경험이 독특한 것과 일반적인 것 사이에서 교차되고 있으며, 넓은 범위를 갖는 그녀의 어휘와 이미지들 속에서 그러한 표현들을 찾을 수

41) Katha Pollitt, “A Note of Triumph [*The Collected Poems*]”, Linda W. Wagner, ed., *Critical Essays on Sylvia Plath* (New York: G. K. Hall & Company, 1984), p. 70. 같은 페이지에서 폴릿은 플라스가 변형, 재생, 죽음에 의해 위협받는 자기, 자연세계에서 다른 별개의 것, 풍요와 불모 등과 관련된 것들을 단단히 연결하여 자신의 삶의 중심적인 것으로서 그녀가 경험한 것들에 그것들을 적용시켰다고 말한다.

있다고 말한다.⁴²⁾

플라스의 시에서 시어의 특징과 함께 나타난 신화는 아버지와 관련이 있으며 특히 그녀의 훌륭한 글쓰기에 대한 기원과 연결된다. 그녀는 작품 속의 아버지를 찾아가는 여정에서 자신의 시들에 신화적인 상상력을 덧입혔고, 아가멤논의 일가의 상징성을 빌어서 자신의 내면을 드러냈다. 아버지는 뮤즈로서 시인의 자아 속에 숨겨진 성취 욕구의 출발점이다. 이에 따라서 아버지는 작품들 속에서 남편과 같이 '거상'의 이미지로 구현되었으며, 특히 그녀의 대표적인 시 「아빠」에서 남편과 아버지는 명암이 분명하게 교차되어 나타나고 있다. 플라스 자신 역시 두 사람과의 관계에서 신화 속의 여성으로 등장하고, 이 과정에서 자신의 내면을 비극적 인물이 상징하는 바로 나타내었다.

플라스의 시에서는 화자가 신화적 인물로 등장하기도 한다. 화자이다. 많은 작품들 속에서 화자는 스스로 그리스 비극의 인물들로 나타난다. 그리하여 화자들은 시대와 장소를 뛰어넘으며, 글쓰기의 완성과 더불어 자아를 추구하는 모습을 보여주고 있다. 이것은 상징적이고 은유적인 모습 뒤에 숨겨진 플라스의 자아를 한층 더 생생하게 살아있게 하는 장치이다.

42) Annette Lavers, "The World as Icon on Sylvia Plath's Themes", (ASP 100). 같은 페이지에서 레이버즈는 플라스의 시어에서 터무니없는 것과 일상적인 것 그리고 시적인 것과 과학적인 것(일산화탄소, 아세틸렌, 증권시세테이프, 계산기 같은 단어들)을 병치시킨 것이 우연이 아니며 심연과 외연사이의 끊임없는 생생한 교환이라고 말한다. "The juxtaposition of the sublime and the homely, the 'poetic' and scientific (words like carbon monoxide, acetylene, ticker-tape, adding machine), is no accident: it reveals a constant and vivifying exchange between depth and surface."

또 다른 특징은 이미지들과 상징들이 많은 시들을 통해 서로 관련되어 있으면서 변화를 보이는 것이다. 이것들은 시간이 지나면서 의미가 강화되거나 혹은 정반대의 의미를 갖기도 한다. 이에 따라 이미지와 상징들의 배경 역시 변화한다. 한 예로써 ‘거상’이 갖던 초기의 이미지는 숭배의 이미지로 시작된다. 그것은 목신이 되기도 하고 아폴로 신전처럼 뮤즈의 현신을 기리는 제의적인 상징물이다. 그러나 중기 이 후에 화자의 자각을 통해서 후기 시들에서는 ‘거상’의 이미지는 부정적인 것으로 변한다. 그것은 증오의 대상이 되어 「아빠」에서는 흠혈귀로 묘사되며, 「죽음 주식회사」에서는 저승사자들로 나타난다. 이와 같은 변화는 매우 확실한 일련의 이야기처럼 전개되어 작품 전체에 나타난 삶과 시쓰기의 고통, 그리고 죽음과도 연결된다.

플라스의 초기 시들에서 화자는 사물 밖에 위치하며 자연을 객관적인 시각에서 차분하게 묘사하고 있다. 그러나 화자는 중기에 들어서서 자신의 내면에 몰두하는 양상을 보이다가 후기 시에 이르러서는 묘사하는 대상과 하나가 되는 모습을 보여주며 차츰 그 대상의 목소리 혹은 행동으로 자신의 내면을 드러내게 되었다. 플라스의 개인적인 삶의 모습들은 비유와 암시를 통해서 드러났으며, 화자가 묘사 대상으로 몰입이 되는 관계는 후기 시에 갈수록 역사의식과 성숙한 정신으로 확대되고 포장되어서 자신의 고통을 세상의 폭력성과 연결시켰음을 알 수 있었다. 그러한 부분들은 플라스의 편지나 일기를 통해 연결되고 해석되면서 작가의 자살과 더욱 깊은 관련성을 찾아내게 만들었던 것이기도 하다.

본 논문은 플라스의 작품들을 그녀의 죽음과 연결하는 것을

지양하였으며, 그녀의 작품들에서 중요한 주제를 ‘거상’과 ‘자아’ 그리고 ‘시쓰기’와 관련된 것으로 파악하였다. 그 과정에서 플라스의 작품들이 갖는 상호 연결성에서 이미지들과 상징들이 변화되어 나타남을 확인하였고 이것은 그녀의 삶의 흐름과 관계가 있으며, 그 과정에서 작가의 자아의 성취와도 깊이 관련되어 있음을 알 수 있었다. 특히 플라스의 작품들에서 상징과 이미지들은 신화를 통해 나타났고 이것은 플라스의 창조적 정신의 발로였던 자신의 창작 세계를 보여준 것이다. 이에 따라 그녀의 작품에 중요한 의미를 갖는 죽음은 시인의 좌절이나 분노의 해결점이 아니라 시의 완성을 향한 여정에서 만나는 고통과 좌절을 벗는 종착지이며, 재생을 위한 상징적 거쳐임이 밝혀졌다. 그것은 또한 자신의 내면을 회복하고 정체감을 확립하는 과정에서 시쓰기와 연결됨이 확인되었다. 그리하여 플라스의 작품들을 통해 바라본 그녀의 세상에 대한 시각과 자아의 완성의 표현 이면에는 바로 피의 분출과도 같은 시를 통해 정화되는 시인의 무의식의 세계로서 죽음이 있다고 하겠다.

참 고 문 헌

A. Primary Sources

Plath, Sylvia. *The Collected Poems* ed., Ted Hughes, New York: Harper & Row Publishers, 1981.

..... . *Ariel*, New York: Harper & Row Publishers, 1965.

..... . *The Bell Jar*, New York: Bantam Books, 1971.

..... . *Letters Home* ed., Aurelia Schober Plath. New York: Haper, 1975.

B. Secondary Sources

Alexander, Paul. ed. *Ariel Ascending: Writing about Sylvia Plath*. New York: Harper & Row Publishers, 1985.

Alvarez, Alfred. *The Savage God: A Study of Suicide*. New York: Random House, 1972.

Barnard, Caroline King. *Sylvia Plath*. Boston: Twayne Publishers, 1978.

Bassnet, Susan. *Woman Writers: Sylvia Plath*. Hampshire: Macmillan, 1987.

Bloom, Harold. ed. *Sylvia Plath*. New York: Chelsea House Publishers, 1989.

Lowell, Robert. "Foreword", *Ariel*. New York: Harper & Row Publishers, 1965.

Marsack, Robyn. *Sylvia Plath*. Buckingham: Open Univ. Press, 1992.

Newman, Charles. ed. *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*.
Bloomington: Indiana Univ. Press, 1970.

Orr, Peter. ed. *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966.

Wagner, Linda W., ed. *Critical Essays on Sylvia Plath*. Boston: G
K. Hall & Company, 1984.

Wagner-Martin, Linda. ed. *Sylvia Plath: The Critical Heritage*.
London & New York: Routledge, 1997.

ABSTRACT

A Study on Sylvia Plath's Poems

Lee, Choon-Hee

Major in English Literature

Dept. of English Language and Literature

Graduate School of Hansung University

This thesis is a study on Sylvia Plath's poems. The main purpose of this study is the analysis of symbols and imagery mentioned in Plath's poems.

Sylvia Plath was a poet who committed suicided in 1963 when she was 31 years old, leaving two children, and a body of brilliant work. She is regarded as 'confessional poet'. Her intensive aspiration to become a great poet, suicidal tendencies, and bitterness and despair of life are described in the poems she wrote throughout her life.

In chapter I, I briefly explained some criticisms, her life and the method of the study.

In chapter II, I classified Plath's poems in *The Collective Poems* according to the important turning points in her life, such as her wedding, delivery and separation from her husband, Ted

Hughes, and then dealt with the individual subjects. I found symbols and imagery in her poems very impressive. In the poems these changed and developed. One example is as follows: the most important symbol used by Plath was that of "colossus". It symbolizes her late father and husband. Plath used many signs, symbols and much imagery in her poetry. "A child" symbolizes the poetry. "Mirror" is her mind. She perfected the "I" with "Ariel's Flight" in her poem, "Ariel". She exposed her mind by using Greek mythology. In her poems her father is Agamemnon and she is his daughters, Iphigenia in "The Colossus" and Electra in "Electra on Azalea Path". In chapter III, I summarized these important points.

The subject matters of Plath's poems are very powerful, impressive, and her work is incisive, brilliant, intelligent. Her poetry expresses the release of pain and energy that occurred with the decision to break away from her emotionally damaging relationships. Savage anger and bitterness frequently appear in Plath's poems. I understand that Plath is a writer who refuses to conceal or disguise her true emotions; in articulating her aggression, hostility, and despair. She effectively illustrated her experiences of life in her poetry.

Defining symbols and images in her poetry, these Sylvia Plath's poems are very useful in expressing her true self. In the process of the writings, she used the myth to demonstrate her inner world.