



『레베카』에 나타난 라캉적 여성성과 양가적 여성적 구조로서의 가장(무도회)

김 일 영

I

듀 모리에(Daphne du Maurier)의 『레베카』에 대한 비평은 크게 3가지로 나누어질 수 있다. 우선 이 소설의 여주인공의 변화에 주목하면서 여주인공의 정신적 성장을 다룬 성장소설로 보는 비평적 흐름이 있다. 이름을 밝히지 않는 화자이자 여주인공이 고백한 것처럼 결혼 전에는 “수줍고 불편해 하는 망아지”(a shy, uneasy, colt, 9) 같고, “젊고 경험 없으며 . . . 너무나도 민감하고 너무나도 조야한”(young and inexperienced . . . too sensitive, too raw, 10) 그녀가 결혼 후 만들레이 (Manderley)에서의 경험을 통해 너무나도 달라졌다고 고백하기 때문이다. “처음 만들레이로 갔던 자신과 나는 너무나도 다르다”(I am very different from that self who drove to Manderley for the first time, 9). 화자의 이 말을 근거로 레이 초우(Rey Chow)는 이 작품을 “순진하고 소녀 같은 주인공”(innocent, girlish protagonist, 147)이 무지에서 벗어나 성숙한 여성으로 변모하는 성장소설로 보았고 메이어스(Helene Meyers)도 “소심하고 아이 같은 인물”(timid childlike creature,

34)이 세상에 대한 지식을 얻음으로써 자신감을 찾은 성숙한 여인이 되는 과정을 그린 소설로 보았던 것이다.

이와 더불어 이 작품을 하나의 로맨스로 보는 시각도 이 작품의 주요 비평적 흐름을 형성한다. 이 작품을 처음 출판하였던 출판업자 빅톨 골란츠(Victor Gollancz)가 “극상의 사랑 이야기”(exquisite love story, Beauman *Daphne Companion* 49)라고 칭하였다는 사실에 근거하여, 초기 비평은 이 소설을 “원형적인 로맨스 소설”(archetypal romantic novel, *Guardian*, 20 April 1989)로 평가하며 자신과 남편 사이를 갈라놓는 사악한 전처 레베카에게 정신적 승리를 거두며 남편 맥심의 사랑을 되찾은 여주인공의 전형적인 로맨스로 보았다. 하지만 여기서 주목할 점은 이 작품을 화자이자 여주인공의 로맨스로 보는 시각은 화자가 맥심으로 대변되는 가부장제를 옹호하고 있다는 주장으로 이어질 수 있다는 것이다. 화자가 가문의 명예를 위협하는 레베카를 살해한 맥심을 지지하며, 더 나아가 그의 살해행위를 정당화함으로써 남편 맥심의 사랑을 얻을 수 있었다는 점에서 이 소설은 “완벽하고, 순종적이며 동정적인 아내”(perfect, compliant companionate wife, Linkin 241)로서 가부장제에 편입된 전형적인 “중산층의 여성성”(middle-class femininity, Light 18)을 보여주는 여성의 이야기로 볼 수 있기 때문이다.

하지만 이 소설은 가부장제를 옹호하는 단순한 로맨스 소설은 분명 아니다. 이야기의 결말을 미리 제시한 작품 시작 부분에서 화자는 자신들의 안식처가 되어야 할 만들레이는 사라져 버렸고, 고향으로 돌아가지 못하게 된 자신들은 유럽의 여러 호텔을 전전하며 살 수밖에 없게 되었으며, 남편 맥심은 정서적 불안정과 트라우마적 기억에 의해 “악몽, 죽음과도 같은 삶”(another nightmare—a deathlike existence, Peterson 62)을 살고 있다고 고백하였기 때문이다. 게다가 이 소설은 로맨스 소설로서 가부장제의 승리를 보여주는 작품 또한 아니다. 아버지와 같은 권위로 화자인 아내에게 지시를 내리고, 그녀를 통제하였던 맥심이 결말에 가서는 식사하는 것에서부터 모든 것에 이르기까지 실질적으로 혹은 정신적으로 아내에게 전적으로 의존하게 되었다는 사실은 그가 가부장으로서의 권위를 완전히 상실하였다는 점을 보여주고 있기 때문이다.

이와 관련하여 이 소설을 반 로맨스 소설 더 나아가 가부장제에 저항하는 여성

의 이야기로 보는 비평적 시각이 있다. 페미니즘의 관점에서 이 작품을 보는 비평이 대표적이다. 보맨(Sally Beauman)은 이 작품은 “극상의 사랑 이야기”가 아니라, “남성적 가치에 대한 여성의 순응에 대한 의문”(questions about women’s acquiescence to male values)을 제기하는 반 가부장적인, “매우 전복적인 작품”(deeply subversive work, 60)이라고 평가하였고, 호너(Avril Homer)와 즈로스닉(Sue Zlosnik)은 결혼 뒤 아내를 살해하는 “푸른 수염”이란 별칭을 가진 인물을 중심으로 전개되는 프랑스 동화 「푸른 수염」(Bluebeard)과 이 작품의 주제상의 연계성을 거론하면서, 『레베카』를 일종의 “푸른 수염 이야기”(Bluebeard story, *Daphne du Maurier* 104), 즉 억압적인 가부장제에 대한 비판 소설로 보고 있다. 버트란디아스(Bertrandias) 또한 작가 모리외가 “여성의 관점에서 푸른 수염 신화를 다시 썼다”(rewrite the Bluebeard myth from the woman’s viewpoint, 5)고 주장하며, 이 작품을 반 가부장적 소설로 간주하였다.

이 소설을 화자의 성장소설로 보든 혹은 역경을 이겨내고 남편과의 사랑을 이룬 로맨스로 보든 혹은 여성을 억압하는 가부장제에 대한 비판 소설로 보든, 기존 비평은 화자와 화자의 남편 맥심에 초점이 맞추어져 있으며, 맥심의 전처 레베카는 비평적 관심의 변방부에 머물러 있다. 레베카가 사회적 규범을 벗어난, 따라서 맥심이 대변하는 가부장적 사회를 위협하고, 더 나아가 화자와 맥심의 사랑을 방해하고 이들을 위협하는 부수적인 존재로서만 그려지고 있는 이유는 서사의 초점이 맥심의 두 번째 아내인 화자가 결혼을 통해 얼마나 성숙해졌는지, 그리고 맥심의 아내로서 화자가 자신의 위치를 어떻게 확고히 하였는지에 맞춰져 있었기 때문이다. 게다가 레베카는 이야기가 시작되기 전에 이미 사망하였기 때문에, 우리는 레베카의 직접적인 진술을 들을 수 없으며, 항상 화자가 타자를 통해 전해 듣는 존재로서만 등장하기 때문에 레베카는 비평의 변방부, 이야기의 주변부 혹은 보조적인 위치만 차지할 수밖에 없게 되는 것이다. 하지만 작품의 제목이 레베카라는 사실이 시사하듯, 이 서사를 이끄는 화자뿐만 아니라, 화자와 맥심의 의식세계를 지배하는, 즉 부재하는 존재로서 작품의 중심을 차지하고 있는 레베카 또한 논의의 초점이 되어야 하며, 더 나아가 부재하는 레베카의 시각에서도 이 작품을 살펴볼 필요가 있다. 이 소설은 화자의 이야기이자 동시에 레베카의 이야기이기도 하기 때문이다.

부재하는 레베카와 이름을 밝히지 않는 화자 두 사람의 이야기로 작품을 접근할 때 우리는 기존의 비평적 접근에서 벗어난 보다 근원적인 작품해석의 방향을 찾을 수 있다. 하지만 화자가 전하는 혹은 화자가 타자를 통해 전해들은 레베카의 모습과 이 서사를 주도하는 화자는 모든 면에서 너무나도 대조적으로 보이기 때문에, 이 소설을 이 두 사람의 이야기로 접근하는 것이 공통적 주제로 이어질 수 있을까 하는 의문이 생길 수 있다. 세상에 대한 경험도 없고, 일해야지만 생계를 이어갈 수 있는 중 하류층 출신인 화자는 출신에 따른 콤플렉스로 남편에게 굴종적으로 보일 정도로 자신감을 상실한 여성인 반면, 교양 있고, 세련되었으며, 사교술에 능한 상류층 인물인 레베카는 남편의 권위에 굴하지 않고, 늘 당당하고 거침없이 행동하며 자신의 주장을 내세우는 인물이기 때문이다. 따라서 같은 남편을 가졌다는 사실 이외에 그 어떠한 공통점이 없는 것 같은 두 여성의 관점에서 작품에 접근한다면 이야기의 주제가 서로 상충할 것으로 보일 수도 있다. 하지만 바로 이 사실, 즉, 두 여성이 같은 남편을 가지고 있거나 가졌다는 사실이 이 작품에서 하나의 공통된 주제를 찾을 수 있는 근거가 된다. 레베카와 그녀의 남편 맥심과의 관계를 중심으로 전개되는 레베카의 이야기와 화자와 남편 맥심과의 관계를 중심으로 전개되는 화자의 이야기는 공통적으로 맥심으로 대변되는 가부장제 하에서의 여성의 모습, 더 나아가 여성성에 대한 이야기이기 때문이다. 즉 이 소설은 사회 안에서의 여성의 모습, 더 나아가 서로 대조적으로 보이지만, 레베카와 화자를 통해 공통적으로 드러나는 여성성의 본질에 대해 이야기하고 있는 것이다.

모리에가 “심리학적이며 매우 섬뜩한”(psychological and rather macabre, Beauman 48) “불길한 이야기”(sinister tale, Beauman, *Daphne Companion* 49)라고 규정한 이 소설에 나타나는 사회 안에서의 여성의 모습, 특히 레베카와 여성 화자를 통해 제시되는 여성성은 라캉의 정신분석 이론에서 말하는 “여성성”(femininity)의 관점에서 살펴볼 필요가 있다. 사회 안에서의 여성의 위치, 더 나아가 사회와 여성의 역학적인 관계를 통해 정의되는 라캉의 여성성은 맥심으로 대변되는 상징계(symbolic order)로서의 가부장적 사회에서의 여성의 상황을 적확하게 드러낼 수 있기 때문이다.

이를 살펴보기 위해선 우선 사회의 또 다른 이름인 라캉의 상징계와 주체의 관

계에 주목하여야 한다. 라캉에 따르면 주체가 되기 위해선 상징계에 진입하여야만 하는데, 남성과 여성은 상징계에 진입할 때, 라캉이 “거세”(castration)라고 칭하는, 욕망의 포기를 겪게 된다고 한다. 상징계는 상징계에 진입하는 구성원들로 하여금 상징계의 원활한 작동을 방해할 수 있는 구성원들의 욕망을 포기하도록 하기 때문이다. 하지만 거세를 요구하는 상징계에 진입하는 남성과 여성은 각기 다른 양상을 보인다. 남성은 상징계가 허용하지 않는 자신의 욕망 혹은 자신의 일부를 포기함으로써, 즉 완전히 거세당함으로써 상징계에 스스로를 전적으로 종속시키는 반면, “여성의 어떤 부분은 상징계의 거세를 피하거나, 상징계의 법에 전적으로 굴복하지 않는다”(something of woman may thus escape symbolic castration, or does not entirely submit to the symbolic law, Sheperson 139)는 것이다. 따라서 여성은 남성과는 달리 상징계에 종속되면서도 상징계 너머의 세계, 즉 상징계가 배척하고 허용하지 않는 자신의 욕망, 혹은 자신의 일부인 실재(the real)에 대한 갈망을 여전히 갖게 되는 것이다. 즉 상징계에 전적으로 종속됨으로써 상징계 안에서 주체로서의 정체성을 확보하는 남성과는 달리 여성은 자신에게 정체성을 부여하는 “상징계에 전적으로 종속되지 않고”(not altogether subject to the symbolic order, Fink 107), 상징계 너머 혹은 상징계 내에 결핍의 형태로 존재하는 실재 또한 추구한다는 것이다. 따라서 라캉의 말처럼 “여성성은 그곳[상징계]에 전혀 없는 것은 아니며, 그곳에 완전히 존재하지만, 무엇인가가 더 있는 것이다”(She is not not at all there. She is there in full. But there is something more, 74).

여성과 남성의 이러한 차이는 라캉의 주이상스(jouissance)라는 개념을 통해서도 설명될 수 있다. 어머니가 욕망하는 팔루스(phallus)를 갖고 있다고 여겨지는 (상징적) 아버지의 세계, 즉 팔루스적인(phallic) 상징계에 전적으로 종속된 남성은 상징계 안에서만 획득할 수 있는, 즉 상징화 혹은 언어로 표현될 수 있는 “남근적 주이상스”(phallic jouissance)만을 누릴 수 있는 반면, 상징계에 완전히 종속되지 않은 여성은 남근적 주이상스뿐만 아니라, 상징계 밖에 있는 언어로 표현될 수 없는 “타자 주이상스”(Other jouissance)도 누릴 수 있다는 것이다. 즉 상징계에 의해 완전히 거세되지 않아 “(상징계 내에서) 완전하지 않기 때문에, 여성은 남근의 기능이 지정한 주이상스와 다른 보충적인 주이상스를 갖는다”(being not-whole, she has a

supplementary jouissance compared to what the phallic function designates by the way of jouissance, Lacan, Lacan 73)는 것이다. 이것이 바로 라캉이 말하는 여성성의 본질이기 때문에, 여성성이 가진 이러한 모순적이며 동시에 양가적인, 라캉이 말하는 “여성적 구조”(feminine structure)는 상징계, 즉 사회 안에서의 여성의 위치 혹은 상징계와 여성의 관계를 명확히 보여줄 수 있다.

II

작품이 시작할 때 레베카는 이미 사망하였기 때문에, 레베카에 대한 평가는 과거에 레베카를 만났거나 목격한 사람들의 진술에 전적으로 의존할 수밖에 없다. 즉 레베카는 전적으로 타자에 의해 묘사되고 재현되기 때문에, 독자는 화자를 통해 전달되는 타자들의 진술과 시각을 통해 레베카가 어떤 인물인지 짐작할 수밖에 없는 것이다. 우선 맥심의 친구이자 만달레이의 관리인 프랭크(Frank)에 따르면 레베카는 “내가 내 평생 보았던 가장 아름다운 사람”(the most beautiful creature I ever saw in my life, 134) 이다. 이는 프랭크만의 생각은 아니다. 맥심의 할머니를 위시하여 많은 사람들이 레베카의 미모에 대해 이야기하기 때문이다. 하지만 레베카의 미모와는 별도로 레베카를 부정적으로 생각하는 사람들도 있다. 레베카의 보트 하우스 근방에서 레베카를 종종 보았던 벤(Ben)에게 레베카는 “뱀의 느낌”(feeling of a snake, 154)을 주는 두려운 사람이며, “남편은 아버지와 크게 다르지 않다”(A husband is not so very different from a father after all, 202)고 생각하는 가부장적인 맥심에게 자신의 통제를 벗어나, 자신의 권위를 비웃듯이 자유분방하게 행동하는 레베카는 “사악하고 저주받을 만한”(vicious, damnable, 271), “심지어 정상적이지 않은”(not even normal, 271), “악마”(devil, 273)와 같은 존재이기 때문이다.

레베카를 가까이서 보아왔던, 따라서 그녀의 감추어진 성향에 대해 누구보다도 잘 알고 있다고 판단되는 맥심의 레베카에 대한 이러한 부정적인 견해와 진술에 따라 많은 비평가들은 레베카를 “억제되지 않은 에로티시즘”(unbridled eroticism, Smith 303), 혹은 “여성의 성욕”(female sexuality, Light 11)을 상징하는 인물, 심지어

어 주변 남성을 유혹하여 파멸로 이끄는 “팜 프탈의 표상”(femme fatale figure, Horner and Zlosnik 112), “치명적 여성의 진정한 화신”(true avatar of the Fatal Woman, Bertrandias 5)으로 보았다. 여기서 더 나아가 몇 비평가들은 레베카를 “사악한 귀족”(evil aristocrats, Frank 240)을 대변하는, “시대의 타락”(decadence of the period, Wisker 94)을 전형적으로 보여주는 인물로 보았다.

하지만 레베카는 단순히 상류사회의 타락과 부도덕성을 드러내는 인물이 아니며, 더 나아가 가부장적 사회를 위협하는 여성의 성욕을 상징하는 인물도, 단순한 팜 프탈도 아니다. 레베카를 살해하고도 이를 가문을 지키기 위한 행동으로 정당화하는 맥심과 달리 레베카는 범죄를 저지르거나 구체적으로 부도덕한 행위를 저지르지 않았으며, 어느 특정 남성을 유혹하여 파멸로 이끌지도 않았다. 또한 레베카는 가부장적 사회에 대해 단순히 적대적인 태도를 보이지 않으며, 의도적으로 가부장적 사회를 붕괴시키려 하거나 위해를 가하려 하지도 않는다. 오히려 레베카는 가부장적 사회로 구현되는 라캉적 상징계를 수용하며 스스로를 이에 종속시키고자 하는데 그것은 바로 결혼을 통해서다.

“맥심은 레베카를 사랑하지 않았다. 그는 결코, 결코, 그녀를 사랑한 적이 없었다. 그들은 한 순간의 행복도 결코 느끼지 못했다”(Maxim did not love Rebecca. He had never loved her, never, never. They had never known one moment's happiness together, 273)는 화자의 말에서 드러나듯이, 레베카와 맥심 사이엔 그 어떠한 애정을 찾아보기 힘들다. 결혼 전 레베카와 맥심은 서로에 대한 사랑을 표명한 적이 없었으며, 결혼 후에는 오히려 서로에 대해 증오에 가까운 감정만 가졌기 때문이다. 그럼에도 불구하고 맥심이 레베카와 결혼하기로 결심한 이유는, 맥심의 고백처럼, 그의 할머니가 아내로서의 자격조건으로 건 세 가지 요소 즉 “혈통, 두뇌, 미모”(breeding, brains, and beauty, 272)를 상류층 출신의 아름다운 외모를 지닌 레베카가 갖추고 있다고 믿었기 때문이었다.

맥심에 대해 그 어떠한 애정도 품지 않던 레베카가 맥심과 결혼한 이유에 대해선 레베카 자신이 구체적인 진술하지 않았기 때문에 직접적으로 알 수는 없다. 하지만 결혼한 지 5일째 되던 날, “살아있는 사람에게 내[맥심]가 결코 말할 수 없는 것들”(things that I shall never repeat to a living soul, 272), 즉 자신의 충격적인

본 모습에 대해 맥심에게 알려준 뒤, 레베카가 제안한 거래에서 그 실마리를 찾아 볼 수 있다.

“그녀[레베카]는 절벽 저쪽에서 나[맥심]와 거래를 하었소.” 그[맥심]가 말했다. “난[레베카] 당신[맥심]을 위해 당신의 집을 꾸려나갈게요. . . . 당신을 위해 당신의 그 소중한 만드레이를 돌볼 거예요. . . . 그리고 당신이 원한다면 그 곳을 이 나라에서 가장 유명한 명소로 만들 거예요. 사람들은 우리를 찾아와서 우리를 부러워할 거고, 우리에게 대해 이야기하게 될 거예요. 그들은 우리가 영국에서 가장 운이 좋고 행복하고 아름다운 부부라고 이야기하게 될 거예요.”

“She made a bargain with me up there, on the side of the precipice,” he said. “I’ll run your house for you,” she told me, ‘I’ll look after your precious Manderley for you, make it the most famous show-place in all the country, if you like. And people will visit us, and envy us, and talk about us; they’ll say we are the luckiest, happiest, handsomest couple in all England.” (273)

가부장적인 맥심에게 자신과 가문의 명예는 그 무엇보다도 소중하기 때문에 가문에 불명예를 안겨다 줄 이혼은 생각할 수 없었고, 게다가 만드레이를 “가부장적 시스템”(patriarchal system, Bertrandiass 2)의 완벽한 표본으로서 “가장 유명한 명소”로 만들고, 모든 사람들이 부러워하는 완벽한 부부로서의 모습을 보여주겠다는 레베카의 제안 혹은 거래는 받아들일 수밖에 없던 것이었다. 하지만 레베카의 이러한 제안은 맥심만을 위한 것은 아니었다. 맥심과의 결혼은 레베카에게 가부장적 사회, 즉 상정계 내에서의 자신의 위치와 정체성을 확보해 줄 수 있기 때문이다.

맥심 드 윈터와의 결혼을 통해 레베카가 얻게 되는 상정계 내에서의 정체성은 우선적으로 그녀가 새로 갖게 된 레베카 드 윈터(Rebecca de Winter)라는 이름을 통해 제시된다. 맥심의 새 아내인 화자가 우연히 입게 된, 레베카의 방수외투(mackintosh) 호주머니에 들어있던 손수건, 그리고 레베카의 침실에 놓여있던 잠옷과 침대보, 침대 커버에 새겨진 “R de W”란 레베카의 모노그램(monogram)은 그녀가 드 윈터의 아내로서 만드레이의 안주인임을 문자적으로 보여주기 때문이다. 하지만 레베카의 만드레이의 안주인으로서 위치가 단순히 맥심과의 결혼을 통해 얻은 이름을 통해서만 주어진 것은 아니다. 그녀는 실제적으로 드 윈터 부인으로서, 더

나아가 만들레이의 안주인으로서의 역할을 잘 수행하기 때문이다. 맥심의 표현대로, “다른 사람들에게 무엇을 말해야 하는지, 그들의 기분에 자신의 기분을 맞추는 방법”(what to say to different people, how to match her mood to theirs, 271)을 정확히 알고 있는 레베카는 사람들의 취향에 맞추어 화제를 이어가며, 그들의 기분을 잘 맞추어 주어, 모든 사람들의 칭송을 들었기 때문이다. 하지만 무엇보다도 만들레이의 안주인으로서의 그녀의 역할이 잘 드러나는 곳은 만들레이에서 열린던 파티에서다. 이 파티에 참석하였던 주교의 아내는 당시 레베카의 모습을 이렇게 말한다. “나[주교의 아내]는 그녀[레베카]가 무도회 밤에 계단 아래 서 있던 모습을 지금도 볼 수 있어요. 모든 사람들과 악수를 나누고, 아주 흰 얼굴에 검은 머리가 드리워졌었죠. 옷도 아주 잘 어울렸고요. 그래요 그녀는 진짜 아름다웠어요.” (I [bishop's wife] can see her now, standing at the foot of the stairs on the night of the ball, shaking hands with everybody, that cloud of dark hair against the very white skin, and her costume suited her so. Yes, she was very beautiful, 124). 파티에서의 레베카의 모습은 만들레이의 안주인에게서 요구되는 모든 것을 충족하고 있다. 만들레이의 안주인에게서 기대할 수 있는 미모를 갖춘 레베카는 잘 어울리는 의상을 입고, 파티에 참석한 모든 사람들에게 악수로 인사를 건넨다. 그녀의 이러한 행동은 그녀가 이 파티를 주관하고 있으며, 이 파티가 개최되고 있는 만들레이의 안주인임을 시각적으로 분명하게 보여준다. 즉 레베카는 이 파티에서 만들레이의 안주인에게 요구되는 역할을 완벽하게 수행하였던 것이며, 드 윈터 부인으로서, 더 나아가 만들레이의 안주인으로서의 그녀의 위치와 권위를 모든 사람들에게 분명하게 각인시켰던 것이다.

하지만 레베카는 이처럼 대외적으로만 만들레이의 안주인 역할을 한 것은 아니다. “만들레이에서의 삶은 질서정연하고 계획된 것이다”(life at Manderley would be so orderly and planned, 78)란 화자의 말에서도 짐작할 수 있듯이, 레베카는 만들레이의 실질적인 (안)주인으로서 치밀한 계획 하에 만들레이의 모든 것을 통제하고 나름의 규칙을 정하고 실행하였다. 아침 식사 후, 레베카는 항상 오전용 거실(morning room)로 가, 전화로 하인들에게 “그날의 지시를, 빠르고 효율적으로”(orders for the day, swiftly, efficiently, 86) 내리며, 심지어는 음식 메뉴와 음식

에 쓸 소스까지 직접 결정하는 등, 집안의 모든 대소사를 꼼꼼히 챙긴다. 이런 식으로 레베카는 만들레이에서의 차 마시는 것도, 정해진 시간에 정해진 절차에 따라 마시는 “엄격한 의식”(solemn ritual)으로 만들었던 것이다(Nigro 152).

만들레이의 (안)주인, 더 나아가 운영자로서의 레베카의 역할은 그녀의 세세한 기록과 서류 관리에서도 드러난다. 그녀는 만들레이를 방문하였던 사람들의 이름과 그들이 묵은 방, 그들에게 대접한 음식을 달별 주별로 기록하였으며, 편지를 포함한 모든 기록물을 “답신하지 않은 편지, 보관할 편지, 집안일, 사유지, 메뉴, 잡동사니, 주소”(letters-unanswered, letter-to-keep, household, estate, menus, miscellaneous, addresses, 83) 등으로 분류 정리하였다. 따라서 이러한 기록물이 보관되어 있으며 하인들에게 지시를 내리는 “사무적이며 목적이 있는”(business-like and purposeful, 83) 레베카의 오전용 거실은 모든 일을 지휘하고 통제하는 본부와 같으며, 이곳에서 모든 일을 지휘하고 관할하는 레베카는 만들레이의 총 기획자, 더 나아가 창시자와도 같았다. 즉 “오늘 당신[화자]이 보는 만들레이의 아름다움, 사람들이 말하고 사진 찍고 그림 그리는 만들레이는 모두 그녀, 레베카가 만든 것이요”(The beauty of Manderley that you see to-day, the Manderley that people talk about and photograph and paint, it's all due to her, to Rebecca, 275)라는 맥심의 말처럼 완벽한 “가부장적 시스템”의 상징으로서의 만들레이는 레베카의 작품이며 만들레이의 (안)주인으로서의 그녀의 위상과 권위를 보여주는, 그녀의 팔루스적 주이상스의 결과물이었던 것이다.

이런 점에서 가부장적 시스템의 상징물로서의 만들레이는 레베카와 적대적인 관계에 있는 것이 아니라, 레베카가 결혼을 통해 수용하고 지지하는 라캉적 상징계인 것이다. 즉 레베카는 상징계 내에서의 자신의 정체성을 확보하고, 동시에 만들레이의 안주인으로서의 역할을 통해 통제와 권위라는 상징계 내에서 남근적 주이상스를, 스스로를 상징계에 종속시키는 사회적/상징적 행위로서의 맥심과의 결혼을 통해 실현하였던 것이다.

그런데 여기서 제기될 수 있는 하나의 의문은, 레베카가 원하는 것이 상징계 내에서의 자신의 위치와 상징계 내에서의 남근적 주이상스뿐이라면, 결혼한 지 5일째 되던 날, 가부장적인 맥심과의 결혼 생활을 유지하는 데 치명적일 수 있는, 자신의

충격적인 모습에 대해 왜 말하였는가이다. 이는 결혼 뒤, 맥심의 아내로서의 역할을 완벽하게 수행한 뒤에 보인 레베카의 행동을 통해 짐작할 수 있다.

그녀[레베카]는 내[맥심]의 팔에 자신의 팔을 낀 채, 천사처럼 미소를 짓고, 이리저리 걸으면서, 후에, 모인 어린아이들에게 상을 주었소. 그리고 다음날 새벽에 일어나, 런던으로 차를 몰아, 시궁창에 있는 자신의 굴로 들어가는 동물처럼, 강가에 있는 자신의 플랫폼으로 달려갔소. 그러곤 입에 담을 수 없는 닷새를 보낸 뒤, 주말에 이곳으로 돌아왔소.

she walked about with a smile like an angel on her face, her arm through mine, giving prizes afterwards to a little troop of children; and then the day afterwards she would be up at dawn driving to London, streaking to that flat of hers by the river like an animal to its hole in the ditch, coming back here at the end of the week, after five unspeakable days. (274; 필자 강조)

맥심에 따르면 레베카는 집안 행사에서 맥심과 더불어 “사랑하는 남편과 아내의 역할”(parts of a loving husband and wife, 279)을 남들이 보기엔 흠잡을 수 없을 정도로 수행한 뒤, 다음 날 곧바로 런던으로 상경해 그곳에 머문 뒤 주말에 돌아왔다고 하는데, 이는 만드레이의 안주인으로서, 맥심의 아내로서의 역할을 충실히 한 것에 대한 대가였던 것이다. 즉 레베카는 만드레이를 “가장 유명한 명소”로, 완벽한 가정의 표본으로 만든 것에 대한 반대급부로, 만드레이를 벗어난 런던과 같은 곳에서 “입에 담을 수 없는 5일”을 보낼 수 있는 권리를 요구하였던 것이다. 하지만 맥심은 런던으로 향하는 레베카를 동물에 비유함으로써 런던에서의 그녀의 일상이 자신이 용납할 수 없는 부도덕한 것이라는 사실만 암시할 뿐, 구체적으로 레베카가 런던에서 무엇을 하였는지, 어떻게 지냈는지는 밝히지 않는다. 하지만 맥심이 말하는 그것이 어떤 삶이었는지는 만드레이 저택에 딸린 바닷가 오두막에서의 레베카의 일상을 통해 가늠해 볼 수 있다.

레베카는 런던에서 만나던, 맥심은 전혀 알지 못하는 사람들을 바닷가에 위치한 그녀의 오두막으로 초대하여, 주말 파티를 벌이기 시작하였고, 또한 맥심이 레베카의 정부라고 생각하고 있는, 레베카의 사촌 잭 파벨(Jack Favell)을 불러들여 오두막에서 밤을 같이 보내기도 하였으며, 프랭크에 따르면, 사람들을 불러들여, “달

빛 산책과 이러저러한 것”(Moonlight picnics and—and one thing and another, 128)을 하였다고 한다. 프랭크가 말하는 “이러저러한 것”이 무엇인지는 구체적으로 알 수는 없지만, 오두막에서의 레베카의 일상이 맥심이 말한 “입에 담을 수 없는 5일”로 표현된 런던에서의 일상의 연장이라는 점을 고려해 볼 때, 매우 부적절한 것처럼 보인다. 즉, 만드레이를 남들이 보기에 “가장 유명한 명소”, 가장 완벽한 가부장적 시스템의 표본으로 만든 대가로 레베카가 요구하였던 것은 만드레이의 안주인으로서의 해선 안 될, 다른 사람들과 거리낌 없이 어울리는 자유분방한, 맥심이 보기에 매우 부도덕한 삶이었던 것이다.¹⁾ 즉 “살아있는 사람에게 내[맥심]가 결코 말할 수 없는 것들”은 가부장적 세계/상징계가 허용하지 않는, 상징계 너머의 세계에 대한 욕망인, 대타자 주이상스와 관련된 것으로서, 만드레이의 안주인으로서의 역할을 하는 조건으로 레베카가 요구한 반대급부는 바로 레베카의 “대타자 주이상스”에 대해선 간섭을 하지 말라는 것이다.

레베카는 맥심과의 결혼을 통해 만드레이의 안주인으로서 만드레이를 운영하고 통제하는 남근적 주이상스를 누릴 수 있었지만, 상징계가 준 이름인 드 윈터 부인으로서의 남근적 주이상스에 전적으로 만족할 수는 없었던 것이다. 그녀는 상징계에 의해 배제된, 즉 결혼을 통해 상실한 자신의 욕망, 상징계가 금기시하는 본래의

1) 맥심은 레베카가 남자들을 자신의 바닷가 오두막으로 불러들여 문란한 행위를 하였다고 생각한다. 그가 오두막에서 레베카를 총으로 쏘 죽인 것도 레베카가 다른 남자의 아이를 임신하고 있다는 강한 암시를 하였기 때문이다. 하지만 실제로 레베카가 성적으로 문란하였다는 증거는 없다. “그녀[레베카]는 누구와도 사랑에 빠지지 않았고, 모든 남자를 경멸하였다”(She was not in love with anyone. She despised all men, 340)는 덴버스의 증언처럼, 레베카에게는 결코 사랑하는 남자가 없었으며, 레베카는 임신을 할 수도 없는 사람이었기 때문이다. 치명적 암으로 살 날이 얼마 남지 않았다는 것을 알게 된 레베카가 자신이 다른 남자의 아이를 임신한 것처럼 맥심에게 웃으면서 말하였던 것은, 자신을 부도덕하다고 생각하는 맥심을 조롱하면서 동시에 그를 살인자로 만들기 위한 것이었다. 이런 점에서 맥심은 자신의 아내가 정숙하지 못하다고 의심하여 죽인 셰익스피어 극 『오셀로』(Othello)의 주인공 오셀로와 비슷하다. 파벨은 맥심이 오셀로와 같은 질투심을 갖고 있다며 이렇게 말한다. “사랑스런 아내를 가진 모든 유부남은 질투심이 있소, 안 그렇소? 그중 누구는 오셀로 역을 할 수 밖에 없는 것이고. 그들은 원래 그렇게 생겨먹었으니 말이요”(All married men with lovely wives are jealous, aren't they? And some of 'em just can't help playing Othello. They're made that way, 326).

자신의 모습을 여전히 욕망하고 있기 때문이다. 따라서 레베카는 만들레이를 “명소”로 만들어 주는 대신, 런던과 같은 곳에서 자신만의 삶을 추구하는 것을 인정하라고 맥심에게 요구하였던 것이다. 즉 레베카는 상징계에 종속됨으로써 얻게 되는 상징계적 정체성 즉, 드 윈터 부인으로서의 정체성을 갈망하면서도, 상징계 너머의 “말로 표현할 수 없는”, 맥심의 표현대로라면 “입에 담을 수 없는” 욕망을 맥심이 인정하기를 요구하였던 것이다. 이런 점에서 레베카는 상징계에 스스로를 종속시키면서도, 전적으로 이에 종속되기를 거부하며 상징계 너머의 세계를 욕망하는 여성적 구조를 가진, 즉 여성성을 문자 그대로 실현하고 있는 것이다.

레베카는 이러한 이중적인 “여성적 구조”가 상징계로서의 가부장적 사회에서 살아가야만 하는 여성의 상황이라는 사실을 의식하고 있다. 하지만 레베카는 상징계에 종속되어야 하지만, “남근적 주이상스”만을 허락하는 상징계에 자신은 결코 만족하지 않는다는 사실을 결혼하자마자 맥심에게 밝혔고, 남의 시선에 아랑곳하지 않고, 프랭크와 시누이 베아트리스(Beatrice)의 남편 가일즈(Giles)를 자신의 오두막 집으로 불러들이려 하였던 것이다. “그녀[레베카]는 그[프랭크]를 결코 내버려 두지 않았소. . . . 그녀는 그를 오두막으로 데려가려, 그의 집으로 항상 내려갔소” (She never left him[Frank] alone. . . . she was always going down to his house, trying to get him to the cottage, 275). 레베카는 자신은 상징계 너머의 세계, 즉 상징계가 허용하지 않는 욕망을 가지고 있으며, 그런 욕망을 포기하지 않을 것임을 맥심에게 알리고, 그런 조건 하에서 결혼이라는 거래를 시도하였던 것이다.

레베카가 양가적인 “여성적 구조” 즉 라캉적 여성성을 보여준다는 사실은 레베카가 결혼을 통해 얻게 되는, “레베카 드 윈터”라는 이름 그 자체를 통해서도 제시된다. “드 윈터”라는 남편의 성과 본래 자신의 이름인 레베카²⁾가 결합된 레베카 드 윈터라는 이름은 그녀가 드 윈터라는 남편의 성이 상징하는 상징계적인 존재이며, 동시에 레베카라는, 가부장제에 의해 사라지지 않는 본래부터 갖고 있던 이름이 상징하는 상징계 너머의 욕망, 즉 대타자 주이상스를 추구하는 양가적인 “여성적 구

2) 라캉적 관점에서 레베카라는 이름도 역시 부모가 준 이름, 상징계가 준 이름으로 볼 수 있다. 하지만 이 작품에서 레베카라는 이름은 그녀가 결혼 후 얻은 “드 윈터”라는 상징계적 이름과 대립을 이룬다. 즉 드 윈터는 그녀의 상징계적 위치를 나타내는 반면, 레베카라는 이름은 결혼 이전의 그녀의 본 모습을 대변하고 있는 것으로 작가는 제시하고 있다.

조”를 가진 존재임을 나타내기 때문이다. 하지만 이와 관련하여 한 가지 주목할 점은 레베카가 맥심에게 선물한 책에 쓰인 “레베카라는 이름이 검은색으로 강하게 두드러진다”(the name Rebecca stood out black and strong, 33)는 사실과, 레베카(Rebecca)라는 이름의 첫 문자인 “알”(R)이, 그 뒤에 나오는 철자들, 특히 드 윈터로서 “그녀의 성의 첫 글자들을 무색케 한다”(eclipsing the initials of her surname, Pyrhönen 156)는 사실이다. 이는 레베카가 결혼을 통해 레베카 드 윈터라는 상징계적 이름을 얻었지만, 결코 드 윈터로 대변되는 상징계에 전적으로 종속되지 않음을 시사하며, 또한 “그녀의 성의 첫 글자들을 무색하게 하는 그녀의 기울어진 첫 글자”인 “알”(R)처럼, 레베카는 오히려 상징계를 압도할 수도 있음을 나타내는 것이다.

레베카가 보여준 여성적 구조와 라캉적 여성성은 레베카의 사망 뒤, 맥심과 결혼한 화자를 통해 다시 한번 제시된다. 이를 살펴보기 전 우선 주목하여야 할 사실은 화자의 본래 이름이 밝혀지지 않는다는 점이다. 물론 맥심의 말처럼 화자는 “매우 사랑스럽고 특이한 이름”(very lovely and unusual name, 24)을 갖고 있지만, 작품 내내 그것이 무엇인지는 실제로 언급되지 않는다. 그 이유는 그녀의 결혼 전 이름이 화자가 원하는 정체성을 담보할 수 없는 무의미한 이름이며, 그녀의 존재 의미는 오바 폰즈(Auba Pons)의 지적처럼 드 윈터의 아내로서만이 가능하기 때문이다. “화자의 이름이 드러나지 않는다는 것과 그녀가 항상 드 윈터 부인으로서 지칭된다는 사실은 그녀가 드 윈터의 아내로서만 존재한다는 것을 시사한다”(the fact that the narrator’s name is not revealed and that she is always referred to as ‘Mrs. de Winter suggests that she is no one but Mr de Winter’s wife, 70). 즉 맥심과의 결혼 전, 화자는 이름이 없는 것이나 다를 바 없으며, 레베카를 죽인 맥심에 의해 레베카로 위장되어 안장된 무연고 시체, 즉 “주인이 불명한, 어느 곳에도 속하지 않는, (이름 없는) 알려지지 않은 어떤 여인”(some unknown woman, unclaimed, belonging nowhere, 266)과 다를 바 없는 존재였던 것이다. 따라서 이름이 없어 “정체성의 불안”(anxieties of identity, Horner and Zlosnik, *Daphne du Maurier* 3)을 겪고 있는 화자에게 결혼을 통해 얻게 되는 남편의 성은 드 윈터 부인으로서의 정체성을 부여하며, 동시에 소속감을 줄 수 있는 것이다.

하지만 화자는 사소하게 보이지만 그녀에게는 너무나도 큰 심리적 압박을 주는

문제에 부딪치게 된다. 사망한 전 처 레베카에 남편이 전적으로 사로잡혀 있다는 사실을 알게 된 화자는, 맥심과의 결혼을 결심하기 전, 자신이 과연 실질적인 드 윈터 부인이 될 수 있을까 하는 두려움을 갖게 된다. 맥심이 레베카의 망령에서 벗어나지 못한다면 설령 맥심과 결혼한다 하여도 자신은 실질적 의미에서 드 윈터 부인 될 수 없으며, 상징적 의미에서 드 윈터라는 이름을 얻을 수 없다는 생각이 들었기 때문이다. 따라서 화자는 만들레이의 진정한 안주인으로서의 드 윈터 부인이 되기 위해서 레베카 드 윈터는 제거되어야 한다고 생각하게 되는 것이다. 두 명의 드 윈터 부인은 존재할 수 없기 때문이다.

화자가 레베카의 서명이 쓰여 있는 책의 종이를 태우는 장면은 이런 맥락에서 살펴볼 수 있다.

나는 책에서 그 페이지를 잘라냈다. . . . 나는 그 페이지를 여러 조각으로 찢어 휴지통에 던졌다. . . . 그 글은 제거되지 않았다. 나는 성냥갑을 꺼내 그 조각에 불을 붙였다. . . . 조각들은 회색빛 재가 되어 필러거리듯 날아갔다. R이란 글자는 맨 마지막에 사라졌다. 그것은 불꽃 속에서 뒤틀렸고 잠시 동안 바깥쪽으로 오그라들더니 더 커졌다. 그러더니 그것 역시 바스르졌다. 불꽃이 그것을 파괴하였다. 심지어 재가 되지도 않았다. 그것은 가벼운 먼지가 되었다. . . . 나는 기분이 좋아졌다. 훨씬 좋아졌다. 나는 새해가 시작되는 1월 1일, 벽에 달력을 걸었을 때 갖게 되는 깨끗하고 새로운 느낌을 받았다.

I cut the page right out of the book. . . . I tore the page up in many little fragments and threw them into the waste-paper basket . . . the writing was not destroyed. I took a box of matches and set fire to the fragments. . . . The fragments fluttered to grey ashes. The letter R was the last to go, it twisted in the flame, it curled outwards for a moment, becoming larger than ever. Then it crumpled too; the flame destroyed it. It was not ashes even, it was feathery dust. . . . I felt better, much better. *I had the clean, new feeling that one has when the calendar is hung on the wall at the beginning of the year. January the 1st.* (57; 필자 강조)

레베카는 이미 사망하였기 때문에, 화자에게 레베카라는 존재는 “그녀의 글과 그녀의 기명”(her script and inscriptions of her, Horner and Zlosnik, *Daphne du*

Maurier 110)으로서, 보다 구체적으로 레베카 드 윈터라는 “멤도는 이름”(hovering name, Robbins 70)으로만 존재한다. 따라서 레베카와의 싸움은 버트란디아스의 말처럼 “그녀를 대변하는 글”(writing which represents her, 5)과의 싸움, “레베카 드 윈터”라는 “순수 기호”(pure sign, 6)와의 싸움이 되는 것이다. 화자가 레베카의 서명이 쓰인 부분을 조각내어 태우는 것은 드 윈터라는 이름을 얻고자 하는 화자에게 레베카 드 윈터라는 이름은 자신과 양립할 수 없는, 사라져야 할 대상이기 때문이다. 따라서 책에 쓰인 레베카의 이름을 태우는 화자의 행위는 드 윈터 부인으로서의 레베카에게서 드 윈터라는 이름을 빼앗으려는 시도인 것이다. 즉 실질적인 드 윈터가 되기 위한 시도이기 때문에, 레베카의 이름이 쓰인 종이를 태울 때, 화자는 새로운 삶이 시작하는 새해 첫날의 기분을 느끼며, 드 윈터 부인으로서, 그리고 만들레이의 안주인으로서의 새로운 삶을 다짐하는 것이다. “그 페이지를 태우고 조각들을 뿌릴 때, 새로운 자신감이 생겨났다. 우리 둘에게 과거는 존재하지 않을 것이다. 그와 나, 우리는 새로 시작할 것이다. 과거는 휴지통의 재처럼 날아가 버렸다. 나는 드 윈터 부인이 될 것이다. 나는 만들레이에서 살 것이다”(A new confidence had been born in me when I burnt the page and scattered the fragments. The past would not exist for either of us, we were starting afresh, he and I. The past had blown away like the ashes in the waste-paper basket. I was going to be Mrs. de Winter. I was going to live at Manderley, 59).

화자의 이런 결심에도 불구하고 결혼 후에도 맥심은 여전히 레베카에 사로잡혀 있었고, 레베카가 실질적으로 구축하고 운영하였던 만들레이의 하인들도 레베카가 정해준 루틴대로만 움직여, 화자는 여전히 레베카가 만들레이의 안주인이며, 실질적인 드 윈터 부인으로서 만들레이를 지배하고 있다고 느낀다. 따라서 오전용 거실로 걸려온, 드 윈터 부인, 즉 자신을 찾는 전화를 받았을 때, 화자는 상대방이 전화를 잘못하였다고 생각하여, “드 윈터 부인은 일 년 전에 사망하였어요”(Mrs. de Winter has been dead for over a year, 84)라고 말하였던 것이다. 화자는 자신을 만들레이의 안주인이 아니라, 레베카라는 진정한 “여주인의 귀환을 기다리면서, 나의 때를 기다리는 손님”(a guest, biding my time, waiting for the return of the hostess, 137)으로, 더 나아가 만들레이의 침입자로 여기고 있었던 것이다.

화자가 레베카가 갖고 있던 드 윈터라는 상징계적 이름을 실질적으로 얻게 되는 계기는 맥심이 진정으로 사랑한 사람은 화자 자신이며, 맥심이 레베카에게 사로잡혀 있던 이유는 그가 레베카를 사랑해서가 아니라, 레베카를 너무나도 증오했던 나머지 살해하였던 사실을 알게 되면서이다. 맥심에 의해 살해당한 레베카는 실질적으로나 상징적으로 맥심에 의해 이미 드 윈터라는 이름을 박탈당하였기 때문에 화자는 드 윈터라는 상징계적 이름을 실질적으로 얻기 위해, 보다 구체적으로, 죽은 레베카로부터 드 윈터라는 이름을 빼앗기 위해, 더 이상 싸울 필요가 없게 된 것이다. 따라서 드 윈터 부인으로서의 자신의 정체성을 위협할 수 있는 대상이 제거되었다는 사실에 화자의 마음은 “공중에 떠다니는 깃털처럼”(like a feather floating in the air, 274) 가벼워졌고, 댄버스에게 당당하게 “나는 이제 드 윈터 부인이예요”(I am Mrs. de Winter now, 290)라고 말할 수 있었던 것이다.

여기서 주목해야 할 점은 화자가 레베카의 죽음에 안도감을 느끼며, 동시에 맥심이 레베카를 살해한 뒤, 시체를 보트에 실어, 바다 한가운데서 보트에 구멍을 내어 침몰시키는 현장에 자신도 있었던 것처럼 느낀다는 사실이다. “나[화자]는 그[맥심]의 이야기를 경청하였다. 내 일부가 그가 한 일을 따라 그와 함께 갔다. 나 또한 레베카를 죽였다. 나도 역시 그곳 만에서 보트를 가라앉혔고. 그[맥심]의 옆에서 바람과 물소리를 들었다”(I had listened to his story and part of me went with him in his tracks. I too had killed Rebecca. I too had sunk the boat there in the bay. I had listened beside him to the wind and water, 284). 화자의 입장에서 보면, 드 윈터 부인으로서의 자신의 상징계적 위치를 확고히 하기 위해선 드 윈터 부인으로서의 레베카는 반드시 제거되어야 한다. 따라서 화자는 맥심이 레베카를 죽였다는 사실을 알게 되었을 때, 희열을 느꼈으며, 상징적인 의미에서 레베카가 제거되기를 바랐던 스스로를 레베카의 살해 현장에 있었던 맥심의 심적인 살인 공모자³⁾, 더 나

3) 폰즈는 화자가 맥심이 대변하는 가부장적 가치관에 동조함으로써 그의 살인 공모자가 되었음을 다음과 같이 설명한다. “그녀[화자]의 가부장적 규범과의 공모 그리고 맥심이 레베카를 살해했다는 것을 알았을 때의 그녀의 환희는, 그녀가 희생자나 여자 영웅이라기보다는, 뒤 모리에의 여자 주인공은 사실상 악당의 공범자라는 사실을 드러낸다”(her accomplice with patriarchal norms and her rapture when she finds out that Maxim murdered Rebecca reveal that, far from being a victim or a heroine, du Maurier's female protagonist is in fact the villain's accomplice, 81).

아가 “실제의 공모자”(actual accomplice, Linkin 243)로 여겼던 것이다.

하지만 레베카라는 장애물이 사라졌다는 사실을 알고 환희를 느낀 순간, 화자는 맥심의 살인을 은폐하여야 할 상황에 처하게 된다. 레베카의 시신이 들어있던 보트가 인양작업을 통해 건져졌고, 그 안에 있는 레베카의 진짜 시신이 발견되어, 일 년 전, 무연고 시체를 레베카로 위장하고 납골당에 안장하였던 맥심이 살해 혐의를 받게 되었기 때문이다. 그러자 스스로를 맥심의 살인 공모자라고 여겼던 화자는 마치 자신의 살인행각을 은폐하려는 듯이, 맥심의 범죄행위를 은폐하기 위해, 진실을 아는 사람들은 자신들 둘밖에 없다고 하면서, 레베카로 추정되는 시신을 확인하러 가던 날, 너무나도 몸이 안 좋아 실수를 하였다고 말하라고 맥심에게 거짓말을 할 것을 종용한다. 그러곤 맥심을 위해, 자신은 무엇이든지 다 할 것이라고 맹세한다. “나[화자]는 거짓말을 하고 위증을 하고 맹세도 할 것이다, 그리고 신성모독을 하고 기도도 할 것이다”(I would lie and perjure and swear. I would blaspheme and pray, 285). 따라서 레베카의 배를 만든 사람에 의해 레베카의 시신이 들어있던 배에 난 구멍이 누군가가 의도적으로 만든 것임이 드러날 상황에 이르자, 화자는 기절(하는 척까지)하여 맥심을 위기에서 구하고, 심지어 맥심을 의심하는 파벨을 총으로 쏘 죽일 생각까지 하였던 것이다.

화자가 맥심의 범행을 묵인하고, 더 나아가 맥심의 범행을 이처럼 적극적으로 은폐하려고 시도하는 것은, 린킨(Linkin)의 지적처럼 “완벽한, 순응적이며, 동반자적인 아내”(perfect, compliant companionate wife, 241)가 됨으로써 맥심의 사랑을 얻기 위한 것이 아니라, 드 윈터 부인으로서의 자신의 상징계적 위치와 정체성을 수호하기 위한 것이다. 폰즈의 말처럼 “그녀[화자]는 가부장제를 필요로 한다. 그것은 그녀에게 유일한 정체성을 확보해 주기 때문이다. 드 윈터 부인이 되는 것이 그녀가 내내 걱정하는 것이었다”(Mrs de Winter as a selfish and hypocritical character who tries to restore patriarchy and protect the patriarch for her own benefits. She needs patriarchy because it is what secures her one and only identity. Being Mrs de Winter is what has worried her all along, 78). 즉, 화자는 자신이 원하였던 드 윈터라는 이름을 레베카의 실제적, 상징적 죽음으로 얻게 되자, 남편의 이름이자 자신의 이름이 된 드 윈터라는 이름을 지키기 위해, 맥심의 범행을 은폐

하고자 하였던 것이다. 화자의 유일한 정체성의 기표인 드 윈터라는 이름을 줄 수 있는 사람은 맥심뿐이기 때문이다.

이런 점에서 “자기 인식에 대한 이기적 필요”(selfish need for self-definition, Pons 79)에 따라 상징계로서의 가부장제를 이용하는 화자는 역시 가부장제에서의 자신의 정체성을 확보하기 위해 맥심의 아내로서의 역할을 수행한 레베카와 유사하다. 즉 드 윈터라는 상징계적 기표를 얻기 위해, 보다 구체적으로 레베카 드 윈터에게서 드 윈터라는 기표를 빼앗기 위해 싸웠던 화자는 레베카와 대척점에 선 사람이 아니다. 레베카 또한 드 윈터라는 상징계적 기표를 얻기 위해 결혼이라는 희생을 치렀기 때문이다. 이런 점에서 이들은 여성적 구조의 한 축, 즉 상징계에 스스로를 종속시키는 면모를 공통적으로 가지고 있는 것이다.

드 윈터라는 기표를 얻기 위해, 화자는 드 윈터 부인으로서의 레베카와 경쟁 관계에 있지만, 동시에 레베카처럼 상징계의 속박으로부터 벗어나기를 욕망한다. 이는 저녁 모임 차 맥심이 런던으로 갔을 때, 화자가 느끼는 감정에서 엿볼 수 있다. “이제 맥심이 런던에 안전하게 도착했다. . . . 나는 기분이 매우 좋았고 기이하게도 행복했다. 나는 아무런 책임도 없는 것처럼 자유로움을 느꼈다. . . . 만들레이에 있는 동안 이처럼 느낀 적이 없었다. 맥심이 런던에 가서 그런 게 틀림없다. 난 몹시 충격을 받았다. 이해할 수가 없어서였다, 난 그가 가는 것을 원치 않았으니 말이다”(Now that Maxim was safe in London. . . . I felt very well and curiously happy. I was aware of a sense of freedom, as though I had no responsibilities at all. . . . I had not felt like this all the time I had been at Manderley. It must be because Maxim had gone to London. I was rather shocked at myself. I could not understand it at all. I had not wanted him to go, 150). 화자는 맥심의 부재로 인해 외로움을 느끼기는커녕 행복감을 느낀다. 그러면서 동시에 행복감을 느끼는 이유가 맥심이 부재하기 때문이라는 사실을 깨닫고는 충격을 받는데, 그 이유는 이 순간 맥심으로부터 해방되고 싶은 자신의 또 다른 모습, 즉 “숨겨진 자아”⁴⁾를 접하였기

4) 리처드 켈리(Richard Kelly)가 이 소설을 “인간 정체성과 숨겨진 자아의 해방에 대한 . . . 심오하고 매력적인 연구”(profound and fascinating study . . . of human identity, and of the liberation of a hidden self, 54)라고 규정한 것도 이와 같은 맥락에서 볼 수 있다.

때문이며, 그런 자신의 모습을 “부정하고, 사악한”(disloyal, wicked, 151) 것으로 여겼기 때문이다. 화자가 곧이어 자신은 맥심이 런던으로 가는 것을 원치 않았다고 애써 강조하는 것도 바로 이런 연유에서다.

화자는 이처럼 맥심으로 대변되는 상징계의 구속과 억압으로부터 벗어나고자 하는 강한 욕망⁵⁾을 갖고 있지만, 이런 욕망을 의식적으로 사악하다고 생각하여 이를 부인하려 한다. 따라서 그녀의 이러한 욕망은 무의식적으로 밖에는 드러날 수 없는데, 이는 상징계 너머의 세계를 욕망하던 레베카에 대한 무의식적 열망을 통해 발견된다. 레베카가 사용하던 가구와 물품이 그대로 보존되어 있는, 만들레이의 서쪽 익면에 있는 레베카의 방들은 상징계 너머의 주이상스를 추구하던 레베카의 흔적을 담고 있는, 레베카의 객관적 상관물이다. 따라서 레베카를 자신의 가부장적 세계에 대한 위협으로 여겼던 맥심은 레베카의 방들을 폐쇄하였던 것이며, 화자에게 폐쇄된 방들이 있는 서쪽 익면으로는 가지 말 것을 명령하였던 것이다. 하지만 맥심이 런던으로 저녁 모임을 간 뒤, “나[화자]는 계단을 올라 서쪽 익면으로 가서 그 방들을 직접 보고 싶은 갑작스럽고도 끔찍한 충동을 느낀다”(I had a sudden rather terrifying impulse to creep upstairs now to the west wing and go into those rooms and see for myself, 163). 맥심/상징계적 아버지의 부재를 틈 타, 맥심이 암암리에 금지한, 상징계 너머의 화자의 욕망을 실현한 레베카(의 방)를 보고 싶었던 것이다. 맥심이 부재하는 동안, 화자가 레베카가 사용하던 바닷가 오두막을 찾은 것도 같은 이유에서다. 화자는 집에서 키우는 레베카의 애완견 재스퍼(Jasper)를 따라가다, 레베카의 오두막이 있는 해변으로 우연히 가게 된 것처럼 말하지만, “나는 다른 해변 [레베카의 오두막이 있는 해변]으로 가고 싶지 않았다고 스스로에게 가장하면서”(pretending to myself I did not want to go to the other beach, 151)라는 화자의 고백에서 짐작할 수 있듯이, 레베카가 상징계 너머의 주이상스를 실현하던 오두막을 보고 싶은 강한 욕망에 화자는 의도적으로 혹은 무의식적으로 그곳을 찾아간 것이다.

5) 상징계의 속박에서 벗어나고 싶은 자신의 욕망을 부인하다가도 “다시 혼자가 되는 게 얼마나 멋진 일인가”(How lovely it was to be alone again, 151)라는 뒤이은 화자의 고백이 보여주듯이, 화자는 궁극적으로 자신의 숨겨진 욕망을 인정한다.

화자가 레베카처럼 상징계의 억압에서 벗어난 대타자 주이상스를 향유하고자 하는 욕망이 있음을 보다 극명하게 보여주는 것은, 레베카라는 이름의 첫 문자 “R”에 대해 느끼는 화자의 전율이다. 화자는 “대담하고”(bold, 43), “확신을 가진”(certain, 43). “자신감 있는”(assured, 43) 레베카의 필체, 특히 레베카라는 이름의 첫 문자인, “길고 비스듬한 R”(tall and sloping R, 33)에 매료되었으며, 레베카의 방수복 호주머니에 들어있던 손수건, 레베카의 침실에 놓여있던 잠옷과 침대보, “황금색 침대 덮개”(golden coverlet of the bed, 167) 등 “첫 드 윈터 부인의 표식, 특히 지배적인 R을 담고 있는 물체”(objects that bear the mark of the first Mrs de Winter, especially the dominant R, Robbins 74)에 대해선 압도감을 느낀다. 하지만 이는 R에 대한 거부감 때문이 아니라 라캉의 남근처럼, “레베카의 우뚝 솟은 R”(Rebecca’s towering R, Robbins 76)이 가진 당당함에서 비롯된 것이다. 즉 화자는 R이 가진 자신감과 그 어디에도 종속되지 않는 당당함에 대한 경외심으로 압도되었던 것이다. 즉 R이 상징계에 종속되지 않는 “그녀[레베카]의 상징”(symbol of herself, 43)이라는 점, 그리고 화자가 R에 대해 이처럼 경외심을 갖고 있다는 점은 화자 또한 상징계 너머의 주이상스, 즉 대타자 주이상스를 갈망하고 있음을 보여주는 것이다.

상징계를 수용하면서도 상징계 너머의 대타자 주이상스를 추구하는 레베카의 이름인 레베카 드 윈터는 상징계에 편입되면서도 상징계 너머의 자신의 욕망을 추구하는, 즉 상징계에 편입되고자 하는 욕망과 상징계 너머의 욕망을 동시에 가진 여성성의 기표다. 따라서 레베카 드 윈터라는 이름/문자에 대해 이처럼 저항과 욕망을 동시에 보이는 화자, 다시 말해, 드 윈터라는 상징계적 기표를 얻기 위해, 드 윈터로서의 레베카가 사라지기를 원하지만, 상징계 너머의 대타자 주이상스를 갈구하는 레베카(혹은 R)로서의 레베카 드 윈터가 되기를 동시에 욕망하는 화자 또한 여성성의 전형을 보여주고 있는 것이다.

라캉은 “진정한 여성성과 가장(무도회)의 융합”(conflation of genuine womanliness and masquerade, Homer 101)을 거론하면서 이 둘 간에는 차이가 없다고 말한다. 라캉의 이 진술은 진정한 여성성은 없다는 역설로 들린다. 가장(무도회)(masquerade)란 용어에 내포되어 있는 “거짓” 혹은 “위선”과 진정한 여성성이란 용어는 서로 상충되는 것 같기 때문이다. 하지만 정체성을 부여하는 상징계에 전적

으로 종속되지 않음으로써, 상징계에 의해 전적으로 대변될 수 없는 여성은 (상징계 내에서) 존재하지 않기 때문에⁶⁾, 정체성을 확보하는 수단으로서의 가장(무도회)은 여성의 숙명이다. 즉, 정체성을 부여하는 상징계의 구성원이 되면서도, 상징계 너머의 주이상스를 향유하기 위해, 여성은 이중적 구조를 근간으로 하는 “가장(무도회)”을 선택하여야 하는 것이다. 따라서 호머가 말하듯이 “여성의 문제는 그들이 여성성이라는 가면을 쓰느냐 아니냐가 아니라, 그것이 얼마나 잘 맞느냐인 것이다. 간단히 말해 여성성은 가장(무도회)인 것이다” (The problem of women, therefore, is not whether they put on the mask of femininity or not but how well it fits. In short, femininity is masquerade, 101).

양가적 “여성적 구조”가 가장(무도회)의 형태를 취한다는 사실은 레베카를 통해 이미 제시된 바 있다. 여성성에 내재한 이중적 구조를 의식하고 있는 레베카는 여성성이 근본적으로 가장(무도회)이라는 사실을 인식하고 있기에, 만들레이의 안주인으로서, 만나는 모든 사람들을 친절하고 자상하게 대하며, 다른 사람들 앞에서 “사랑하는 남편과 아내의 역할”(parts of a loving husband and wife rather, 279)을 완벽하게 수행하여 왔다. 따라서 맥심이 레베카와의 불화를 이유로 이혼을 요구한다 하여도, 레베카의 말처럼, 아무도 맥심의 말을 믿지 못하게 되었을 것이다. “당신[맥심]은 처음부터 나[레베카]에게 불리한 증거를 하나도 갖고 있지 않아요. 모든 당신 친구들, 심지어 하인들도 우리의 결혼이 성공적이라고 믿고 있어요”(you’ve never had one shred of proof against me, from the very first? All your friends, even the servants, believe our marriage to be a success, 278). 레베카가 이처럼 만들레이의 안주인으로서 헌신하는 모습을 연출하였던 이유는 맥심을 위한 것이 아니라, 만들레이의 안주인으로서의 자신의 위치를 확보하기 위한 것이다. 하지만 레베카는 만들레이의 안주인으로서의 자신의 역할은 근본적으로 하나의 가장(무도회)이라는 사실, 더 나아가 여성성의 본질이 가장이라는 사실을 “가장무도회”(masquerade)를 통해 보여준다.

6) 상징계는 전적으로 종속된 구성원에게만 정체성을 부여하며 그 존재를 인정하기 때문에, 라캉은 상징계에 전적으로 종속되지 않는 “여성 존재하지 않는다”(woman does not exist, 7)고 말한다.

레베카는 “홀 안 발코니”(Minstrels’ gallery)에 걸려 있는 맥심의 조상 초상화 중, 캐롤라인 드 윈터(Caroline de Winter)의 결혼 전 초상화와 똑같은 흰옷과 모자를 든 채, 일 년에 한 번씩 만들레이에서 개최되던 가장무도회에 나타난다. 레베카가 가장무도회에서 특별히 캐롤라인의 의상을 입은 이유는 순결하면서도 미모를 갖춘 사람으로 널리 알려졌던 캐롤라인은 윈터 가의 이상적 여성상을 상징적으로 보여주는 인물이기 때문이다. 그런 의미에서 “레베카는 여성성의 문화적 정의를 거부한 인물”(character who rejects cultural definitions of femininity, Horner and Zlosnik, *Daphne du Maurier* 122)이며, 여성성의 본질을 가장무도회란 실제적 상징적 공간을 통해 체현하였던 것이다. 즉 문자 그대로의 가장무도회에서 “레베카의 여성성의 가장”(Rebecca’s masquerade of femininity, Harbord 101)이 직접적 실행되었던 것이다.

레베카가 이처럼 의식적으로 여성성을 가장무도회에서 연출했다면, 화자는 무의식적으로 혹은 자신도 모르게, 가장(무도회)으로서의 여성성을 가장무도회에서 보여준다. 흥미로운 사실은 레베카와 화자 똑같이 맥심의 조상 캐롤라인의 초상화 모습을 가장무도회에서 재현하고자 하였던 점이다. 레베카가 가장무도회에서 캐롤라인 드 윈터의 의상을 입었던 것은 자신이 드 윈터 가의 여성상을 계승하겠지만, 그 여성상은 가장에 지나지 않는다는 메시지를 맥심에게 각인하기 위한 것이었다면, 화자가 캐롤라인의 의상을 가장무도회에서 입었던 것은, 댄버스 부인의 제안에 따른 것이기도 하지만, 근본적으로는 드 윈터 가에, 구성원으로서, “진정한 드 윈터 부인으로서”(real Mrs. de Winter, Pyrhönen 152) 적극적으로 편입되려는 노력의 일환이다.

하지만 문제는 화자가 캐롤라인의 의상으로 갈아입고, 머리 모양새를 초상화 속 캐롤라인과 유사하게 꾸민 뒤, 보게 된 거울 속 인물이 자신이 아닌 아주 낯선 사람이라는 점이다.

나는 거울 속에서 나를 바라보는 얼굴을 인지하지 못했다. 눈은 분명 더 컸고, 입술은 더 작았다. 피부는 하얗고 깨끗했나? 고수머리는 작은 구름처럼 머리에서 떨어져 있었다. 나는 전혀 내가 아닌 이 자이를 바라본 다음 미소 지었다. 새로운 느린 미소를.

I did not recognise the face that stared at me in the glass. The eyes were larger surely, the mouth narrower, the skin white and clear? The curls stood away from the head in a little cloud. I watched this self that was not me at all and then smiled; a new, slow smile. (212)

화자는 거울 속 사람이 분명 자신과는 다르다고 말한다. 거울 속 인물은 화자보다 눈도 크고, 고수머리도 있는, 그리고 무엇보다도 천천히 미소 지을 수 있는 노련하고 세련된 사람이다. 그것은 분명 캐롤라인의 모습도 아니다. 초상화를 통해 캐롤라인의 모습에 익숙하였기 때문에, 거울에 비친 사람의 모습이 누구인지 화자가 알아차릴 수 없지는 않았을 것이기 때문이다. 하지만 거울 속 이방인이 누구인지 화자는 짐작하고 있다. 거울 속 인물의 고수머리와 흰 피부는 레베카의 특징으로 여러 사람들이 들던 것이기 때문이다. 즉 “화자는, 의도적으로 자신을 레베카의 모습으로 변형시키고는, ‘거울 속에서 나를 바라보는 얼굴을 인지하지 못했다’고 거짓 보고를 하였던 것이다.”(the narrator, having deliberately transformed herself into her image of Rebecca, deceptively misreports that she ‘did not recognize the face that stared at me in the glass, Linkin 240). 따라서 화자가 방에서 나와 계단을 통해 아래층으로 내려갈 때, 아래층에서 그녀를 본 사람들은 모두 경악하였던 것이다. “그들은 모두 멍어리처럼 나[화자]를 응시하였고, 비어트리스는 작게 비명을 지르고는 입에 손을 가져다 댔다”(They all stared at me like dumb things. Beatrice uttered a little cry and put her hand to her mouth, 213). 그들은 모두 화자에게서 레베카를 보았던 것이다.

화자가 기획한 이 가장무도회에는 상징적 의미에서 세 명의 여성이 동시에 존재한다. 초상화의 형태로 등장하지만 재현의 대상인 캐롤라인 드 윈터, 일 년 전 가장무도회에서 초상화 속 캐롤라인의 의상을 입었던 레베카, 그리고 역시 캐롤라인의 의상을 가장무도회에 입고 등장한 화자가 그들이다. 따라서 화자는 이 가장무도회에서 캐롤라인 드 윈터과 일 년 전 캐롤라인 드 윈터로 자신을 재현하였던 레베카를 동시에 재현한 셈이 된다. 하지만 흥미로운 사실은 화자가 캐롤라인의 의상을 입은 자신의 모습 속에서 캐롤라인 보다는 한 번도 보지 못하고 말로만 듣던 레베카의 모습을 발견한다는 점, 보다 정확히 말하자면, 자신에게서 레베카의 모습을 발

건하고 싶어 한다는 점이다. 이런 사실은 화자가 가장무도회 의상을 통해 자신을 캐롤라인 드 윈터로 변형하고자 하였지만, 무의식적으로는 캐롤라인의 의상을 입었던 레베카로 변형하고 싶어 하였음을 보여준다. 즉 호녀와 즈로스닉의 지적처럼, “조상의 초상화를 고딕 풍으로 되살리면서, 그녀[화자]가 자신을 의식적으로는 레이다 캐롤라인 드 윈터로, 무의식적으로는 레베카로 변형하였던 것이다”(Bringing an ancestral portrait to life in Gothic fashion, she[narrator] transforms herself consciously into Lady Caroline de Winter and unconsciously into Rebecca, Homer and Zlosnik, “Myself When Others” 17).

거울 속의 모습이 누구인지 모르겠다고 말함으로써, 자신이 레베카를 모방하고 있다는 사실을 의식적으로는 부인하지만, 화자가 무의식적으로 자신을 레베카로 변형시키고자 하였던 이유는, 그녀가 진정 되고 싶은 사람은 드 윈터의 부인이자, 드 윈터를 벗어나 자신만의 세계를 욕망하던 레베카 드 윈터였기 때문이다. 따라서 이 가장무도회는 맥심의 조상 캐롤라인의 모습을 재현함으로써 가부장적 상징계에 편입하고자 하는 화자의 욕망과, 상징계를 벗어난 세계를 욕망하는 레베카가 되고 싶은 화자의 무의식적 욕망을 동시에 보여주고 있는 것이다. 즉, 레베카가 드 윈터가의 이상적 여성상을 가장무도회에서 의식적으로 연기함으로써, 여성의 이중적 구조를 보여주었다면, 화자는 여성의 이중적 구조를 보여준 레베카와 자신을 무의식적으로 동일시함으로써, 자신에 내재된 여성성을 실현하였던 것이다.

III

화자를 처음 보았을 때, “당신은 레베카와 너무나도 다르군요”(You are so very different from Rebecca, 105)라고 한 비아트리체의 말처럼, 레베카와 화자는 외모나 성격상 혹은 출신상 너무나도 대조적이어서 그 어떠한 공통점도 찾아 볼 수 없다. 하지만 이들이 처한 상황과 이들이 상징계로서의 가부장적 사회에 대한 태도는, 근본적으로 동일하다. 단지 대응하는 방식이 의식적인지 무의식적인지 혹은 드러내 놓고 표출하는 혹은 스스로도 인식하지 못할 정도로 은밀하게 드러내든 간의 차이

만 있을 뿐이다. 따라서 이런 측면에서 볼 때 이들은 분명, 더블 혹은 알터 이고인 것이다.⁷⁾

피터슨(Teresa Peterson) 역시 이들을 서로의 더블로 보지만, 보다 구체적으로는, 맥심에 의해 악마화되고 있는 레베카를 “화자의 괴물적인 더블”(monstrous double of the narrator, 63)로 간주한다. 하지만 레베카는 결코 악녀가 아니며 화자도 절대적으로 선한 사람이 아니다. 이들은 각기 다른 방식으로, 라캉적 여성성, 양가적 “여성적 구조”를 보여주며, 여성성의 본질로서의 “가장(무도회)”을 의식적 혹은 무의식적으로 실행하였을 뿐이다. 즉 여성성, 더 나아가 양가적 여성적 구조를 직접적으로 보여주는 “가장”으로서의 여성성은 여성의 본질이기 때문에, 선과 악의 관점에서 접근할 수 없는 것이다. “가장”은 팔루스적 상징계에서 여성이 가진 유일한 선택이기 때문이다. 이런 점에서 여성성의 본질로서의 “가장(무도회)”을 직접적으로 혹은 상징적으로 실행에 옮긴 레베카는 여성성의 기표이며, “가장(무도회)”을 통해 레베카가 된 화자 역시 여성성의 기표가 되는 것이다.

레베카와 화자가 여성성의 기표로서, 상징적 의미에서 동일한 인물이라는 사실은 작품 말미에서 분명하게 제시된다. 레베카가 죽기 전에 찾았던 베이커(Baker)란 런던에 거주하는 의사로부터 레베카가 치명적 암에 걸렸다는 사실을 알게 된 치안 판사 코넬 줄리언(Colonel Julyan)이 레베카가 자살했다는 최종 판결을 내림으로써 맥심의 살해 혐의를 벗겨주자, 이에 안도한 화자와 맥심은 차를 타고 만드레이로 향하는데, 이때 차에서 자고 있던 화자는 다음과 같은 기이한 꿈을 꾸게 된다.

나는 오전용 거실에서 편지를 쓰고 있었다. 나는 그것들을 두꺼운 검은 펜으로 직접 썼다. 하지만 그것을 보았을 때 . . . 그것은 나의 작고 가지런한 필체가 전혀 아니었다. 그것은 기이하고 뽀족한 획을 가진 길고 비스듬히 쓴 필체였다. . . . 나는 일어나서 거울로 갔다. 어떤 얼굴이 나를 쳐다보았는데, 그것은 나의 얼굴이 아니었다. 그것은 아주 창백하고 아주 사랑스러운, 검은 머리가 가장자리에 드리워진 얼굴이었다. 눈은 가늘게 떴고 미소를 지었다. 입술은 벌어졌다. 거울 속 얼굴은 나를 바라보고는 웃었다.

7) 많은 비평가들이 레베카와 화자를 알터 이고, 혹은 더블의 관계로서만 보고 있다. 로빈스는 레베카를 “유령과 같은 더블”(ghostly double, 74)로, 보맨은 레베카를 “쌍둥이”(twin), “알터 이고”(alter ego, 56)로 보고 있다.

I was writing letters in the drawing-room. I wrote them all myself with a thick black pen. But when I looked down. . . it was not my small square handwriting at all, it was long, and slanting, with curious pointed strokes. . . I got up and went to the looking-glass. A face stared back at me that was not my own. It was very pale, very lovely, framed in a cloud of dark hair. The eyes narrowed and smiled. The lips parted. The face in the glass stared back at me and laughed. (379)

꿈속에서 화자는 만드레이의 안주인으로서 하루의 일과를 시작한다. 레베카가 하던 것처럼 화자는 아침 식사 후, 오전용 거실로 가서 초대장을 쓰는데, 그것은 자신의 불품없는 “작고 가지런한 필체”가 아니라, 자신감과 확신에 찬 레베카의 “길고 비스듬한 쓴 필체”였다. 화자는 만드레이의 안주인 레베카가 되어 그녀의 필체로 초대장을 썼던 것이다. 하지만 더 놀라운 일은 책상에서 일어나 화자가 거울 앞에 섰을 때 벌어진다. 가장무도회 당시 거울 속을 바라보았을 때처럼, 화자는 자기 자신이 아닌 낯선 사람, 보다 정확히 말해, 가장무도회 때 거울 속에서 보았던 바로 그 낯선 사람을 또 다시 거울 속에서 발견하였던 것이다. 하지만 화자는 그때와는 달리, 이 “아주 창백하고, 아주 사랑스러운”, 거울 속의 낯선 사람이 자신이 되고 싶어 하던 레베카라는 사실, 즉, 자신이 레베카가 되었다는 사실을 즉각적으로 깨닫고는, 삼자의 입장에서 자신 즉 레베카를 바라보듯, 자신/레베카를 다음과 같이 묘사한다.

그때 나[화자]는 그녀[레베카]가 그녀 침실의 화장대 앞 의자에 앉아 있는 것을 보았다. 맥심은 그녀의 머리를 빗겨주고 있었다. 그는 손으로 그녀의 머리를 잡고는 그것을 빗으면서, 그것을 두껍고 긴 빗줄 형태로 천천히 감았다. 그것은 뱀처럼 (몸을) 꼬았다. 그리고 그는 양손으로 그것을 잡고 레베카에게 미소지은 뒤, 자신의 목 주위에 감았다.

I saw then that she was sitting on a chair before the dressing-table in her bedroom, and Maxim was brushing her hair. He held her hair in his hands, and as he brushed it he wound it slowly into a thick long rope. It twisted like a snake, and he took hold of it with both hands and smiled at Rebecca and put it round his neck. (379)

여성성의 기표로서의 레베카와 자신을 합치시킴으로써, 즉 레베카가 됨으로써 화자 역시 여성성의 기표가 되지만, 화자와 레베카가 완전한 동일인물로 그려지는 화자의 꿈속 장면은 그 자체로서 양가적인 여성의 구조를 시각적으로 보여준다. 꿈속에서 화장대 앞에 앉은 레베카/화자는 맥심이 빗질하도록 자신의 머리를 내맡긴다. 레베카/화자의 머리(타래)를 빗는 맥심의 모습에서 우리는 그가 여성을 통제하는/길들이는, 상징계의 가부장적인 존재라는 사실과, 맥심에게 자신의 머리를 맡긴 레베카/화자의 모습에서 레베카/화자가 상징적인 의미에서 가부장적 사회로서의 상징계에 스스로를 종속시키고 있음을 볼 수 있다.

하지만 여기서 중요한 또 하나의 사실은 레베카/화자의 머리 타래는 맥심의 빗질을 단순히 수동적으로 받아들이지만은 않는다는 것이다. 레베카/화자의 머리 타래는 맥심의 통제/빗질을 받아들이면서도, 맥심의 손안에서 “긴 밧줄”로 변하여, 공격하기 일보 직전의 “뱀”처럼 몸을 꼬기 때문이다. 맥심 스스로가 이 “긴 밧줄”을 자신의 목에 감는 장면이 시사하듯, “뱀의 머리를 가진 메두사(Medusa)의 머리털”(김일영 52)을 연상시키는 레베카/화자의 머리 타래는 맥심의 통제/빗질을 받으면서도, 동시에 언제든지 (상징계의) 통제를 벗어나 맥심/상징계의 목을 조일 수 있는 것이다. 이런 점에서 레베카/화자의 분신으로서의 머리 타래는 양가적 여성적 구조의 객관적 상관물이며, 화자가 꾸는 꿈은 화자가 갖고 있던 무의식적 욕망, 곧 억압된 여성성이 시각적으로 재현되는 무대, “가장무도화”인 것이다.

<성균관대학교 영어영문학과 교수>

인용문헌

- 김일영. 「레베카에 나타난 금지된 지식/실재의 귀환과 가부장제의 비밀」. 『근대영미소설』 25.1 (2018): 29-56.
- Beauman, Sally. "The Rebecca Notebook and Other Memories." *The Daphne Du Maurier Companion*. Ed. Helen Taylor. Virago, 2007. 47-60.
- Bertrandias, Bernadette. "Daphne du Maurier's Transformation of *Jane Eyre* in *Rebecca*." *Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-speaking World* 4.4 (2006): 22-31.
- Chow, Rey. "When Whiteness Feminizes . . . : Some Consequences of a Supplementary Logic." *Difference: A Feminist Journal of Cultural Studies* 11.3 (2000): 137-68.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject*. New Jersey: Princeton UP, 1995.
- Frank, Bernhard. "Du Maurier's *Rebecca*." *Explicator* 63.4 (2005): 239-41.
- Harbord, Janet. "Between Identification and Desire: Reading *Rebecca*." *Feminist Review* 53 (1996): 95-107.
- Horner, Avril and Zlosnik, Sue. *Daphne du Maurier: Writing, Identity and the Gothic Imagination*. London: Macmillan, 1998.
- _____. "Myself When Others: Daphne du Maurier and the Double Dialogue with 'D.'" *Women: A Cultural Review* 20.1 (2009): 9-24.
- Homer, Sean. *Jacques Lacan*. London and New York: Routledge, 2005.
- Kelly, Richard. *Daphne du Maurier*. Boston: Twayne, 1987.
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge, 1972-1973*. Ed. J. A. Miller. Trans. Bruce Fink. New York: Norton, 1988.
- Light, Alison. "'Returning to Manderley'—Romance Fiction, Female Sexuality, and Class." *Feminist Review* 16 (1984): 7-25.
- Linkin, Harriet Kramer. "The Deceptively Strategic Narrator of *Rebecca*." *Narrative Theory* 46.2 (2016): 223-53.

- Meyers, Helene. *Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience*. New York: Suny, 2001.
- Nigro, Kathleen Butterly. "Rebecca as Desdemona: 'A Maid that Paragons Description and Wild Fame.'" *College Literature* 27.3 (2000): 144-57.
- Peterson, Teresa. "Daphne du Maurier's *Rebecca*: The Shadow and the Substance." *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 112 (2009): 53-66.
- Pons, Auba Llompart. "Patriarchal Hauntings: Re-reading Villainy and Gender in Daphne du Maurier's *Rebecca*." *Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 35.1 (2013): 69-83.
- Pyrhönen, Heta. "Bluebeard's Accomplice: *Rebecca* as a Masochistic Fantasy." *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 38.3 (2005): 149-65.
- Robbins, Dorothy Dodge. "R is for Rebecca: A Consonant and Consummate Haunting." *Names* 64.2 (2017): 69-77.
- Shepherson, Charles. "Lacan and Philosophy." *The Cambridge Companion to Lacan*. Ed. Jean-Michel Rabaté. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 116-52.
- Smith, Allan Lloyd. "The Phantoms of *Drood* and *Rebecca*: The Uncanny Reencountered through Abraham and Torok's 'Cryptonymy.'" *Poetics Today* 13.2 (1992): 285-308.
- Wisker, Gina. "Dangerous Borders: Daphne du Maurier's *Rebecca*: Shaking the Foundations of the Romance of Privilege, Partying and Place." *Journal of Gender Studies* 12.2 (2003): 83-97.

Lacanian Femininity and Masquerade as the Ambivalent Feminine Structure in Du Maurier's *Rebecca*

Abstract

Il-Yeong Kim

Main criticisms of *Rebecca* have regarded the novel as its narrator's bildungsroman or a romance in which its protagonist achieves a symbolical triumph over Rebecca, Maxim's wicked former wife. The novel, however, is about Rebecca as well as the anonymous narrator, who embodies Lacanian femininity. To have identity, according to Lacan, one should enter the symbolic which disallows parts of one's desires. In entering the symbolic, a man entirely submits to the symbolic, but a woman resists entire subjugation, pursuing some desires forbidden by the symbolic. Rebecca marries Maxim de Winter to be a symbolic subject as de Winter. But, not wholly satisfied with the phallic jouissance, Rebecca pursues Other jouissance, thus revealing Lacanian femininity characterized by its ambivalent feminine structure. The anonymous narrator also realizes Lacanian femininity. She marries Maxim de Winter to have a name/identity as de Winter, and tries to conceal Maxim's murder to protect her name as de Winter. The narrator, however, also has the unconscious desire for Other jouissance, as suggested by her unconscious identification with Rebecca. The Lacanian femininity manifests itself as masquerade, which annually takes place in Manderley. While Rebecca, in the masquerade, reveals the femininity as the masquerade by masquerading herself as Caroline de Winter, the narrator realizes Lacanian femininity by unconsciously transforming herself into Rebecca.

- ▶ 주제어: 다프네 듀 모리에(Daphne du Maurier), 여성적 구조(Feminine Structure), 라캉적 여성성(Lacanian Femininity), 가장무도회(Masquerade), 대타자 주이상스(Other Jouissance), 『레베카』(*Rebecca*), 상징계(Symbolic Order)

원고 접수 일자: 2020. 11. 26.

원고 수정 일자: 2020. 12. 16.

게재 확정 일자: 2020. 12. 19.