

패러디 시학의 이데올로기

구 모 통*

차 례

- | | |
|--------------------|------------------|
| 1. 시학의 확장 | 4. 타자의 담론, 열린 시학 |
| 2. 본질 시학과 패러디 시학 | 5. 패러디 시학의 이데올로기 |
| 3. 아이러니의 수사학과 정애주의 | |

1. 시학의 확장

현대시의 변화는 시학의 '확장'을 예고하고 있다¹⁾. 여기서 다루려 하는 패러디는 기존의 시적 인식들을 바꾸어 놓고 있어 시학의 확장과 함께 새로운 시학의 한 '양상'이 된다. 패러디는 현대 시학에 있어서 변화의 핵이다. 그렇기 때문에 패러디 시학에 대한 검토는 현대 시학의 본질에 접근하는 길을 제공한다. 나는, 이 글로써 패러디 시학의 이념적 지평을 살펴 시적 인식들의 변화와 전환의 양상을 보이고자 한다.

* 한국해양대학교 교수

- 1) 여기서 시학이란 우리의 문화적 지식과 비평 절차 모두를 통어하면서 끊임없이 변화하는 개방적인 이론적 구조를 가리킨다. 이것은 구조주의가 말하는 의미에서의 시학이 아니라, 문화적 실천과 이론의 연구에 관한 문학적 담론 행위를 모두 포함하는 시학이다. 즉 이것은 사고를 포함하는 담론의 문화적 과정을 뜻한다.

예술 상호간의 담론인 패러디는 오래된 역사를 지닌 예술 양식이다. 패러디가 이전의 예술 작품을 재편집하고, 재구성하며, 전도시키고, 초맥락화하는 통합된 구조적 모방의 과정²⁾이라는 점에서 이것은 미학사에서의 모방의 개념만큼이나 오래된 것이라 할 수 있다. 또한 이것은 모방과 창조라는 상반된 미학적 가치의 문제가 꾸준히 논란의 대상이 되도록 한 개념이기도 하다. 그래서 예술을 순수한 개인적 주체의 산물로 보는 낭만주의나 본질주의적 관점에 의해서 종종 '기생적인 것'으로 비판되었다. 그러나 창작 근원의 순수성, 독자성을 부정하는 관점에서 패러디에 대한 옹호의 역사도 깊은 것이다. 패러디스트들은 패러디가 타자를 향해 열려 있는 텍스트라 말한다. 이럴 때 패러디는 텍스트의 자유를 의미한다.

문학사의 많은 시대들이 패러디의 시대로 불릴 수 있을 것이다. 영향과 전복, 권위에 대한 숭배와 도전이 문학사를 이루는 줄기라면 패러디는 그것에 공급되는 주된 영양소의 하나라고 할 수 있다. 그렇기 때문에 과감하게 말해서 문학사를 패러디사라고 해도 지나침이 없을 것이다. 그런데 문제는 그 어느 시대보다 현대에 와서 이것이 가장 일반적인 양식이 되었다는 것이다. 이러한 점에서 현대의 패러디는 과거의 패러디와 차별성을 지닌다. 이것이 패러디 시학에 대한 새로운 접근의 필요성을 제기한다. 그리고 과거의 패러디와 다르게 이것이 일반화되는 이면을 살펴보아야 하는 것이다.

이러한 이면은, 우선 몇가지 원인 분석으로 설명이 가능할 것이다. 가령, 과학 기술의 발달과 매체 변동을 들 수 있다. 기술 복제나 영상 및 전자 매체의 발달로 인한 전시 가치³⁾의 증대가 패러디를 가능하게 한 외적인 배경이라 할 수 있는데, 이것은 전시 가치의 증대가 예술에 대한 본질적인 질적 변화를 가능하게 했기 때문이다. 그러나 무엇보다 패러디를 보편화시킨 내적 원인은 근대의 문화인 모더니즘의 회의주의적 경향에서 찾을 수 있다고 생각한다. 근대에 대한 회의주의로부터 자아지시적 성격과 정당성에 대한

2) Linda Hutchen, *A Theory of Parody* (김상구 외 공역, 문예출판사, 1992), p. 23.

3) W. Benjamin, 「기술복제시대의 예술작품」, 『발터 벤야민의 문예이론』(반성환 편역, 민음사, 1983), pp. 207-209.

의문이 일반화되었기 때문이다⁴⁾. 이념적인 불안정성과 규범에 대한 도전의식은 오늘날 패러디를 더욱 번창하는 양식으로 만드는 요인들이다.

근대의 모더니즘 문화는 위기의 산물이다. 이러한 위기는 구체적으로 전통과 부르주아 문명과 자아에 대한 위기이다⁵⁾. 패러디가 일반화된 이면에도 위기가 있다. 그런데 이것은 근대적인 주체 개념에 대한 전반적인 위기이다. 패러디가 직면하고 있는 위기는, 모더니즘이 다시 세우고자 한 주체에 대한 위기를 포함하기 때문에 보다 그 범위가 넓다. 모더니즘 이후(포스트모더니즘)의 문화 현상에서 패러디가 매우 광범하게 나타나고 있는 것은 이러한 주체 위기에서 그 원인을 찾을 수 있을 것이다. 이러한 점에서 패러디는 포스트모던 문화 양식을 대표하게 된다. 패러디는 근대성(modernity)에 관한 위기 의식을 반영한다.

현대의 패러디는 문화의 전 장르에 걸쳐 일반화되어 있다. 영화와 연극은 물론이고 문학, 음악, 회화 그리고 건축 등 모든 문화 영역에서 두루 나타난다. 문학의 경우 패러디 현상은 소설 장르에서 잘 드러난다. 소설 장르 고유의 개방성이 패러디의 수용을 더욱 가능하게 하고 있기 때문이다⁶⁾. 그러나 시 장르에서의 패러디는 소설에 비해 그리 일반적인 것이 되고 있지는 않다. 시학에서의 낭만주의적, 본질주의적 경향은 여전히 주류를 이루고 있다. 그만큼 시는 보수적인 장르이다. 이러한 점에서 현대 시학에서의 패러디 수용은 퇴폐적이거나 전위적이라는 양가성으로 비칠 가능성이 높다. 그러나 어느 경우의 입장이든 패러디가 현대시의 변화를 야기하고 있으며, 따라서 그 이데올로기적 기능 또한 커지고 있음을 반증한다⁷⁾. 패러디 시학의 현대적 수용은, 본질 시학의 경계를 해체하고 시학의 범주를 확장한다는 관점에서 필연적이라고 보아야 될 것이다.

4) Linda Hutcheon, 앞의 책, p.8.

5) M. Calinescue, *Five Faces of Modernity* (Duke Univ. Press, 1987), p.10.

6) 바흐친에 의하면, 소설만이 유일하게 발전하고 있는 장르이다. 소설은 고유의 개방성을 통하여 다른 장르들을 패러디하고 자기화한다. 따라서 가장 현대적이고 가장 우세한 장르인 것이다. M. Bakhtin, *Dialogical Imagination* (전승희 역, 창작과비평사, 1988), pp.18-29.

7) 김준오, 『도시시와 해체시』(문학과비평사, 1992), pp.156-157.

2. 본질 시학과 패러디 시학

패러디 시학은 전통 시학의 확장이거나 전복이다. 전통 시학은 본질주의적이다. 그것은 시의 본질이라고 할 수 있는 시성(poeticity)과 시장르의 고유한 성격인 서정성에 이론적인 관심을 둔다⁸⁾. 스타이거의 현상학적 시학은 물론이고 노드롭 프라이의 인류학적 시학 그리고 로만 야콥슨의 구조주의적 시학 등은 모두 본질주의의 시학이라 할 수 있다. 스타이거에 의하면 서정은 합리성의 제 한계를 뛰어넘어 주체와 객체가 조화되는 시혼의 본성에 동화되는 양식이다. 마찬가지로 프라이는 서정을 탁선적(託宣的) 리듬에 의해 원초적인 체험의 영역에 도달하는 것을 추구하는 것이라고 말한다. 둘다 본성 혹은 원초성과 시성을 등가로 보고 있다. 이들과 다르게 과학적 문예학을 추구한 야콥슨의 경우도 언어의 다양한 기능 가운데 시적 기능을 분리함으로써 본질주의적인 입장을 보인다. 그는 시성의 현존방식을 다음과 같이 말하고 있다.

그러면 시성은 어떻게 표현되는 것인가? 그것은 말이 지사된 사물의 표상이나 감정의 분출물이 아니라 말 자체로 지각되며, 말과 그것들의 배열, 그것들의 의미, 그것들의 외적 내적 형식이 그저 무연하게 현실을 지시하는 것이 아니라 그들 나름대로의 무게와 가치를 획득할 때 현존하게 된다⁹⁾.

이처럼 야콥슨의 시성은 '말 자체'의 본성에서 발현된다. 그것은 언어 자체의 물질성과 다르지 않다. 야콥슨의 경우, 스타이거나 프라이가 시성을 혼 또는 원초적 경험에서 찾은 것과 달리 언어에서 찾았다는 점에 차이가 있으나 본질주의에 속함에 틀림이 없다. 이러한 본질주의의 시학은 본질 혹은 초월적인 시적 주체를 지향하는 것이므로 그 입장과 관심에서 변화보다 지속, 창조보다 보존의 가치 지향을 드러낸다. 따라서 이들의 시학적 입장

8) E. Steiger, *Grundbegriffe der Poetik* (이유영 역, 삼중당, 1978), pp. 17-127., N. Frye, *Anatomy of Criticism* (임철규역, 한길사, 1982), pp.381-398., 그리고 R. Jakobson, 『문학 속의 언어학』(신문수 역, 문학과 지성사, 1989), pp.55-61. 등 참조.

9) R. Jakobson, 위의 책, pp.158-159.

이 현대시의 변화에 부정적임은 쉽게 이해할 수 있는 것이다. 본질 시학은 변화를 자기 동일성의 위기로 인식한다.

클라우스-미하엘 보그달은 현대 문예학에서 이러한 본질 시학과의 단절이 요청된다고 하였다. 그는 본질주의의 오류와 과학주의의 '잘못된 정확성'으로부터 벗어나야 하며 그렇기 때문에 문예학 역시 메타언어 없이는 더 이상 지탱해 나갈 수 없다고 지적한다¹⁰⁾. 이러한 지적에서처럼 본질 시학은 현대시의 변화를 수용하기 위해 확장될 필요가 있는 것이다. 디히터 램핑에 의하면 야콥슨의 시적 기능은 더 이상 중요한 것이 되지 못한다. 그것이 그것만을 충족하거나 그것만으로 존재할 수 없으며, 그것이 다른 언어의 일반적 기능의 어떤 것을 지배하거나 배제할 수 없기 때문이다. 그것은 단지 하나의 '강조'에 지나지 않는다. 그래서 램핑은 시적 기능은 시라는 것이 시행 발화이기 때문에 시적이라고 말할 수 있는 정도의 의미밖에 없다고 말한다.

그러나 시적 기능이 홀로 어떤 발화도, 어떤 시도 만들어 내지 않는다면 사실 '순수한' 문학은 존재하지 않는다는 것, 그러니까 문학 이외에 아무것도 아닌, '순수한 문학'으로서의 문학은 존재하지 않는다는 결론이 내려지는 것이다. 시라는 것은 시행의 발화이기 때문에 그것은 또한 언제나 시적이다. 그것이 시행발화이기 때문에 단지 시적인 것만은 아닌 것이다. 오히려 서정적 시에 있어서 언어의 다른 보편적 다섯가지 기능의 각개가 드러날 수도 있을 것이며, 그때마다 어떤 기능이 다른 기능을 지배하느냐에 따라서 지시적·감정표현적·능동적·친교적 혹은 메타시적 서정시에 대하여 언급할 수 있을 것이다¹¹⁾.

이러한 램핑의 지적에 시성의 본질 규명에 치우쳐 있던 전통 시학을 해체하는 일면이 있음을 알 수 있다. 그는 서정시를 열린 장르로 봄으로써 전통적인 서정시뿐만 아니라 현대 서정시를 이해하는 새로운 틀을 만들어 놓고 있는 것이다. 이러한 점에서 그는 바흐친이 소설 장르에서 발견하였던 가능성을 시에서도 찾아내었다고 하겠다. 아울러 바흐친이 시를 단성적인

10) K.-M. Bogdal, *Neue Literaturtheorien* (문학이론연구회 역, 문학과지성사, 1994), pp.11-32.

11) D. Lamping, *Das lyrische Gedicht* (장영태역, 문학과지성사, 1994), pp.178-181.

문학으로 규정하여 그 범주를 한정하였던 것을 해소하고 있다. 바흐친에게 있어서 시는 언어 고유의 대화성이 예술적으로 활용되는 일이 일어나지 않는 '절대적 담론'의 세계이다. 이것은 '신들의 언어'라는 관념과 장르들의 유토피아적 철학소(哲學素)를 지니고 있는 장르로 규정된다¹²⁾. 바흐친의 경우에 있어서도 시에 관한 한, 본질주의적인 관점을 보이고 있는 것이다.

아도르노가 서정시는 근대성을 부정하는 객관적인 힘을 지녔다고 했듯이¹³⁾, 또한 옥타비오 파스가 현대시를 현대성에 반대되는 원칙 위에 그 기반이 있다고 했듯이¹⁴⁾ 시는 일반적인 근대성과 대립된다. 본질 시학이 지향하는 시적 본질도 근대성 일반에 대한 부정과 무관하지 않다. 이러한 부정성과 관련하여 우리는 두 가지 자율성과 만나게 된다. 그것은 전통 서정시학의 자율성과 모더니즘 시학의 자율성이다. 이들 자율성은 세계 인식의 관점에서나 미학적인 차원에서 유사한 지향을 나타낸다. 둘 다 본질적으로 동일성을 지향하고 있기 때문이다. 흔히 모더니즘 시학을 복합성의 개념으로 설명한다. 그러나 이러한 복합성의 목적이 동일성의 확인에 있다는 사실을 간과해서는 안될 것이다. 모더니즘 시학의 복합성이나 그것이 추구하는 미적 자율성 개념은 근대 물질 문명에 대한 회의와 과거의 유기적 사회에 대한 동경이 결합되어 형성된 것이다¹⁵⁾.

이러한 점에서 볼 때, 전통 시학과 모더니즘 시학을 포함한 본질 시학은 근대성에 관한 반동일화(counteridentification)의 담론이라 할 수 있다¹⁶⁾. 본질 시학의 반동일화 담론은 시를 통하여 자기 동일성을 확보하는 방법이 된다. 이 경우 본질 시학은 본질주의적인 경향을 지닌 모든 시 작품과 시론 그리고 시인이 쓴 시화(詩話) 등을 모두 포괄하는 담론적 실천이 된다. 그

12) M. Bakhtin, 앞의 책, pp.94-97.

13) D. Adorno, 『아도르노의 문학이론』(김주연 편역, 민음사, 1985), pp.16-22.

14) O. Paz, *Children of the Mire : Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde* (윤호병역, 현대미학사, 1995), p.53.

15) 그래서 테리 이글턴은 영미의 신고전주의 문학이론과 신비평의 문학이론을 유기론에 포함시키고 있다. T. Eagleton, *Criticism and Ideology* (윤희기 역, 열린책들, 1987), pp. 152-237.

16) Michel Pecheux, *Language, Semantics and Ideology* (St. Martin's Press, 1975), p.157.

런데 이러한 답론은 자연 / 문화의 대립 구조에서처럼 잘못된 이원 대립항을 지나게 된다¹⁷⁾. 현대시가 이러한 이원 대립항으로 설명되기에는 너무 확장되어 있기 때문이다. 현대시는 이제 동일성에 대한 순진한 향수일 수 없다. 그것은 동일성의 주체를 획득할 수 없을 뿐더러 동일성에 대체될 수 있는 새로운 개념을 추구하여야 한다는 과제를 안고 있다. 이러한 과제는, 일반적인 근대성이든 모더니즘이 추구하는 미적 근대성이든 그 자체의 가치나 개념에 대한 회의 의식에서 만들어진 것이다. 근대성의 위기가 미학적 주체의 위기로 이어지기 때문이다.

배리 스마트의 지적처럼 근대성의 위기는 이미 막스 베버의 주장 속에 혼적 기관처럼 존재하고 있었던 것이고 근대성에 대한 환멸이 탈현대적인 새로운 매혹을 만들어내고 있는 것¹⁸⁾이 사실이다. 본질 시학은 어떤 의미에서 전통을 통하여 근대성에 저항하고자 하는 환상적인 현존의 형이상학이다. 따라서 이것이 보이는 부정성이 일정한 한계를 내포하지 않을 수 없다. 또한 모더니즘적 전위성의 고갈이라는 현대적 상황에 직면하여, 탈현대적 상상력은 시학적 전통 그 자체를 재구성하지 않으면 안되게 된다. 옥타비오 파스는 이러한 시학적 사정을 다음과 같이 말한다.

오늘날 우리들은 또 다른 변화를 목격하고 있다. 현대 예술은 그 자체의 부정능력을 상실하기 시작하였다. 지금까지 수 년 동안 예술의 거부는 의례적인 반복이었다. 부정은 더 이상 창조가 아니다. 필자는 우리들이 예술의 종말을 살고 있다는 것을 말하고 있는 것이 아니라, '현대 예술의 아이디어'의 종말을 살고 있다는 것을 말하고 있는 것이다¹⁹⁾.

이러한 지적에서처럼, 현대 예술의 부정성은 고갈되고 있다. 이러한 고갈의 이면에는 근대성에 대한 환멸과 관련한 불안, 위치의 이탈, 방향의 상실 등이 놓여 있다고 할 수 있다. 다원주의적 경향, 보편적 진리에 대한 불신, 지식의 관계성 혹은 객관성의 상실 등은 현대의 일반적인 지적 상황이 되었다. 이러한 상황에 대한 반성을 탈근대성의 지적 경험이라고 할 수 있을

17) M. Sarup et al., 『데리다와 푸코, 그리고 포스트모더니즘』(이원규 편역, 인간사랑, 1991), p.28.

18) B. Smart, *Postmodernity*(이규현 · 이형권역, 현대미학사, 1995), pp. 99-100.

19) O. Paz, 앞의 책, p.180.

것인데, 이것은 세 가지 관점으로 나타나고 있다.

- (1) 모더니즘과의 연속적인 문화적 구성으로 보는 관점
- (2) 모더니즘과의 근본적인 단절로 보는 관점
- (3) 과거의 전통과의 상반적인 관점.

(1)은 모더니즘의 심미적 자아 의식, 재귀성, 동시성, 몽타쥬, 탈구조성, 탈인간성 등을 탈현대적 양식으로 받아들이는 경우이다. 반면에 (2)는 탈현대적 양식을 역사성의 약화, 정서 결핍, 소재의 세분화, 패스티쉬의 만연과 향수적 분위기의 확산, 지시물의 붕괴와 상징의 위기로 인한 상징 체계의 단절, 공간과 공간 논리에 의한 지배가 증가하는 문화로 비판한다. (3)의 경우 근대성에 대한 광범위한 미학적, 문학적 그리고 문화적 반응과 19세기 후반의 니체로부터, 나아가 하이데거의 철학에서 그 연원을 찾을 수 있는 근대성과의 오랜 접촉을 찾아간다²⁰⁾. 어느 경우이든 위기와 변화가 탈근대성의 상상력을 환기하고 있다.

패러디 시학은 이러한 변화와 위기에서 형성된 의심의 해석학이다. 이것은 전통 시학 혹은 본질 시학의 권위에 대한 도전과 단절이다. 이것은 전통 시학이 강조한 근원, 본질, 동일성 등을 부정하고 현상과 차이 들을 수용한다. 이러한 수용은 궁극적으로 존재와 세계에 대한 재해석을 동반하게 한다. 그렇기 때문에 이것은 패러디 시학을 사회 역사적이고 이데올로기적인 문맥에 위치시킨다. 그것은 불가피하게 정치적이게 된다²¹⁾.

3. 아이러니의 수사학과 정예주의

허천이 지적하고 있듯이 패러디는 아이러니를 수사학적 책략으로 사용한 다²²⁾. 그런데 야콥슨의 관점에서 이러한 사실은 벌써 ‘비시적’이다. 야콥슨은 아이러니를 환유에 포함시켜 은유와 대립적인 관계에서 설명하고 시의

20) B. Smart, 앞의 책, pp. 17-19.

21) 김준오, 앞의 책, p.174.

22) L. Hutcheon, 앞의 책, pp.84-112.

비유법에 관한 것은 은유에 속하며, 환유는 산문과 관련됨을 지적하고 있다²³⁾. 아이러니가 산문과 관련된다는 사실은 소설 장르의 발생론에서 잘 드러나 있다. 굳이 헤겔에 인원하는 루카치 등의 소설 장르의 사회학과 수사학을 들지 않더라도 소설이 세계와 주체의 단절이 만들어내는 아이러니의 산물이라는 것은 두루 알려진 사실이다. 이러한 점에서 패러디 시학의 수사학은 자기 속에 모순을 내포하고 있다. 그러나 이러한 지적은 시와 산문이라는, 또는 은유와 환유라는 이분법의 관점에서 볼 때 그러하다. 패러디 시학은 이러한 이분법적 장르론을 거부한다. 이것은 이미 야콥슨 등의 이론 체계로써 설명될 수 없는 데 있다.

케네스 버크는 주요한 비유법으로 은유, 환유, 제유, 아이러니를 들면서, 이것들이 시적인 표현이든 산문적 표현이든 어떠한 표현에 있어서도 나타나거나 감추어진 여러 '사상 형태'라고 하였다. 그에 의하면 아이러니는 세계의 과정에 대한 이해보다는 어떤 언어적 비유를 통해서 명백히 표현되기는커녕 더욱 모호해지는 언어의 능력에 대한 이해에 비중을 두고 있음에도 불구하고 '변증법적인' 비유이다²⁴⁾. 버크의 생각을 발전시킨 헤이든 화이트는 아이러니는 비유 언어의 오용을 인식한 자의식의 각성을 통해서 발전하기 때문에, 어떤 의미에서 메타비유적인 것으로 보여지기도 하고, 언어학적 절차의 한 형식으로서 그 절차를 통해 사상적인 회의론과 윤리적인 상대론이 표현된다고 지적한다. 또한 그는 이것을 근본적으로 경험계의 특정한 설명에 대해서뿐 아니라, 언어를 통해서 사물의 본질을 바르게 파악하려는 노력에 대해서까지도 자기 비판적인 색채를 띠는 것으로 본다²⁵⁾. 이러한 아이러니의 세계관은 다음과 같은 지적에서 잘 설명되고 있다.

아이러니가 활활 피어난 세계관 속에 실존적으로 내던져질 때, 그것은 탈 이데올로기적인 것으로 나타난다. 아이러니는 자유주의 내지는 보수주의의 이데올로기적 입장을 옹호하기 위해서 전략적으로 이용되기도 하며, 그 어느 것에 의존하든 아이러니는 기존의 사회 형태나 현상을 개혁하려는 유토

23) R. Jakobson, 앞의 책, pp.50-116. 및 D. Lodge, *The Modes of Modern Writing* (Edward Arnold, 1977), p.81.

24) K. Burke, *A Grammar of Motives*(University of California, 1969), pp.503-507.

25) H. White, *Metahistory* (천형균 역, 문학과지성사, 1991), p. 54.

피아적 개혁가들에 대해서는 비판적이다. 또한 아이러니는 자유주의자나 보수주의자의 이상을 조롱하기 위해서 무정부주의자나 급진주의자들에 의해서 공격적으로 이용될 수도 있다. 그러나, 세계관의 논거로서의 아이러니는, 적극적인 정치활동의 가능성을 믿는 모든 신념을 분쇄하려는 경향이 있다. 인간 조건에 대한 근본적인 어리석음이나 불합리성에 대한 이해를 통해서 아이러니는 문명 자체의 광기를 믿는 신념을 낳고, 과학이나 예술에서 사회현상의 본질을 파악하려는 사람들에 대해서도 지식인 관료에 대해서처럼 경멸하려는 경향을 드러낸다²⁶⁾.

아이러니의 세계관이 이러하다면, 아이러니를 수사학적 책략으로 하는 패러디의 이념적 경향은 어느 정도 밝혀진 셈이다. 그것은 아이러니가 그러하듯이 이데올로기적 위상을 고정할 수 없다는 것이다. 이 점에서 허천은 패러디의 사상적 위상은 영원히 고정되거나 정의될 수 없다고 공언한다²⁷⁾. 그러나 이러한 패러디의 이념적 비고정성과 탈이데올로기성은 종종 좌파 이론가들의 비판의 과녁이 된다. 도날드 커스피트는 패러디를 독침이 없는 비판, 비판의 꺾이기, 세력이 거세된 비판이라고 논박한다. 또한 그는 패러디는 그 자체가 더 이상 효과적이지 못할 뿐만 아니라 그 자체가 부르주아적이고, 부르주아적 통제의 술책이며 부르주아적 현상을 비웃는 냉소주의적 징표라고 지적하고 있다. 그에게 패러디는 현대 부르주아 사회에서의 자동 협상의 의미를 갖는 것으로 비친다. 나아가서 그는 패러디를 회귀 본능의 게임으로 보면서 현대에 직면하여 더 이상 반역적인 자아의 확신이나 변증법적 자의식이 될 수 없는 비판적 환상이라고 말한다²⁸⁾. 이러한 커스피트의 패러디 비판보다 더욱 가혹한 비판이 프레드릭 제임슨에 의해 행해진다. 그는 후기자본주의의 물적인 토대 자체가 패러디가 불가능한 상황이라고 말한다. 그의 관점에서 후기자본주의의 소비 사회는 심미적인 딜레마를 안고 있다. 그는 오늘날 독자적 자아의 경험과 이데올로기, 고전적 모더니즘의 스타일들을 가능하게 하였던 경험과 이데올로기들의 끝남으로 그 어느 누구도, 표현할 수 있는 독특한 개인적 세계와 스타일 같은 것을 더

26) 같은 책, p.55.

27) L. Hutcheon, 앞의 책, p. 164.

28) D. Kuspit, 「포스트모더니즘의 대립적 특징」, 『포스트모더니즘』(휴 실버만역음, 윤호병역, 고려원, 1992), pp.77-105.

이상 가지지 않고 있다고 말한다. 여기에서 그가 제시한 새로운 개념인 '공허한 패러디'로서의 패스티쉬가 등장한다. 이것은, 모방을 중성적으로 수행하여 패러디의 숨어있는 동기나 풍자적 충동 혹은 웃음을 찾아볼 수 없고, 심지어 모방의 대상을 회극적으로 만드는 어떤 기준적인 것이 존재한다는 잠재적인 느낌마저 배제한 공허한 패러디이다. 그리고 이것은 스타일상의 개혁이 더 이상 가능하지 않은 세계에서 남아 있는 유일한 방법으로 죽은 스타일들을 모방하고 가면을 쓰고 가상의 박물관에 있는 스타일들의 목소리를 빌려 말하는 것이라고 세임슨은 지적한다²⁹⁾.

그런데 패러디의 이데올로기적 위상은 패러디를 담론적 실천으로 이해하는 데서 찾아져야 한다. 패러디의 담론은 이중 지시의 담론이다. 이것은 권위와 위반, 반복과 차이의 공존 양식이다. 그래서 그 이념적 위상은 역설적이다³⁰⁾. 따라서 이것은 허천의 지적과 같이 재현의 정치학(politics of representations)을 전경화한다. 이러한 재현의 정치학은 이중적으로 약호화된 정치학(double-coded politics)이다³¹⁾. 패러디 담론의 이중성은 대화성, 상호텍스트성, 메타성 등과 무관하지 않아 맥락을 중시하는 현대 문학의 지형에 열려 있다고 볼 수 있다. 따라서 그것의 담론적 실천의 가능성이 큰 것이다. 이 점은 패러디를 형식적인 측면에서보다 실용적인 측면에서 살펴야 하는 이유가 된다.

패러디를 실용적인 측면에서 이해한다는 것은 우선 패러디 담론의 개방성을 전제한다. 모든 텍스트의 본성이 그러하겠지만 특히 패러디 텍스트는 수신자를 없어서는 안될 그 자체의 의미적 조건으로 상정한다. 패러디 텍스트는 채워져야 할 빈칸들의 직물이다. 그러므로 이것은 수동적으로 읽혀지는 것이 아니라 능동적으로 다시 씌어지는 것이다. 여기서 우리는 롤랑 바르트가 말한 텍스트의 쫓개짐을 상기할 수 있을 것이다³²⁾. 바르트에 의하면 텍스트는 즐거움의 텍스트와 환희의 텍스트로 나뉜다. 전자는 행복감

29) F. Jameson, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 『반미학』(할 포스트 편, 윤호병역, 현대미학사, 1993), pp.176-197.

30) L. Hutcheon, 앞의 책, p.173.

31) L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*(Routledge, 1989), pp.93-107.

32) R. Barthes, *Le Plaisir du texte* (김명복 역, 연세대출판부, 1990), p. 15.

을 담아서, 채우고, 전하는 텍스트로서 문화에서 나와 그것과 충돌하지 않고 안락한 독서를 행하는 것과 연결된 텍스트이다. 후자는 상실감을 부여하는 텍스트라서 마음을 불편하게 하여 독자의 역사적, 문화적, 심리학적 전제들, 그들의 기호, 가치, 기억들의 일관성을 뒤흔들어, 언어와 그 사이의 관계를 위기로 몰고 가는 텍스트이다. 그런데 패러디 텍스트는 즐거움과 환희를 함께 가져다 줄 수 있을 것이다. 그것은 환희의 텍스트에 비해 세속적이며, 즐거움의 텍스트에 비해 지적이다. 패러디 텍스트의 독자는 한편으로 전통의 공유가 주는 문화의 쾌락주의와 만나면서 다른 한편으로 그 문화의 파괴가 주는 상실을 맛보게 된다.

텍스트의 성격과 함께 다음으로 우리는 패러디 담론의 주체를 살펴볼 필요가 있을 것이다. 담론의 주체는 누구인가? 생산자인가 수용자인가. 담론의 주체는 선형적, 초월적으로 가정될 수 없고 담론의 과정과 그 결과에 의해 구성된다. 담론의 과정에는 생산과 수용의 복잡성이 내재한다. 특히 이중 지시의 담론인 패러디의 경우 그 복잡성이 더 할 수밖에 없다. 패러디 담론의 효과가 독자의 독서 행위에 있다면, 독자에게 패러디를 패러디로써 해독하는 능력이 요구된다. 이 경우 독자는 허천이 지적하듯이 독자 반응 비평가들이 주장하는 것보다 더 명백하고 복잡한 양상으로 패러디적 텍스트의 능동적 공동 창조자가 된다. 기호 부여자와 해독자 사이의 목제에 의해 모든 예술적 대화가 이루어지지만, 정확한 기호화의 의도가 수용자에게 인식되지 않을 경우, 그들 사이의 대화 행위가 완전할 수 없다는 것은 패러디와 아이러니의 독특한 전략의 일부이다³³⁾. 여기에 정예주의(elitism)의 문제가 있다.

정예주의는 수용자의 일정한 수용 능력을 전제한다는 점에서 이데올로기적이다. 가령 이것은 정보 양식의 예를 통해 설명할 수 있다. 마크 포스트에 의해 마르크스의 생산 양식에 대체하는 개념으로 쓰이고 있는 이것은 오늘날이 정보 사회임을 말해준다. 정보 사회라는 개념은 어떤 의미에서 중간 계급이 주도하는 사회를 말한다. 정보의 발신 / 수신 가능성은 일정한 경제 수준 및 지식 수준을 전제한다. 그래서 정보 양식론은 프롤레타리

33) L. Hutcheon, 앞의 책, p. 152.

아트에 대한 작별 인사와 변증법과 계급 투쟁에 관한 책을 덮어야 한다고 말한다³⁴⁾. 패러디의 정예주의도 이와 유사한 맥락의 이데올로기를 지닐 것이다. 허천은 패러디의 정예주의가 모더니즘의 폐쇄성을 나타내는 ‘잘 빚어진 항아리’와 다르게 능동적인 수행(performance)에 가까운 어떤 것이 집합적인 참여를 유도함을 강조하고 있다. 그러면서 그는 정예주의란 독자에 대한 가르침이 명백히 드러나는 은닉되어 있든, 예술의 가르침에 대한 관대함 안에서 민주적 평등주의가 결여되었다기보다는 배우려는 능력에 대한 신뢰를 더 많이 암시하고 있는 것으로 볼 수 있다고 주장한다³⁵⁾.

패러디 시학에서의 정예주의는 모더니즘적 정예주의와 구별될 필요가 있다. 모더니즘적 정예주의가 대중에 대한 혐오에 가깝다면, 패러디 시학의 정예주의는 대중의 가능성을 향해 열려 있다. 패러디 시학은 대중을 시학의 객체로 보는 것이 아니라 그것의 주체로 이해한다. 이처럼 패러디 시학은 대중을 보는 시각의 전환도 전제하고 있다³⁶⁾. 이것이 패러디 시학의 세속성이다. 패러디 시학이 지닌 정예주의 이데올로기는 폐쇄적인 것이 아니다. 이 점은 패러디와 풍자를 명백하게 구분하고자 하는 허천의 관점에서도 나타난다. 그녀는 풍자가 지닌 이데올로기적 지평을 제거함으로써 패러디 시학을 대중을 향하도록 한 것이다. 그러나 입장에 따라서, 그녀의 태도는 브레히트의 소위 효과에서 이데올로기를 제거하려는 것처럼 보일지 모른다. 에이젠슈타인의 몽타쥬 이론에서 그 이데올로기가 소거되었듯이 현대의 패러디 시학은 이데올로기가 소거된 낯설게 하기와 무관하지 않기 때문이다. 따라서 이것이 아방가르드의 죽음을 말하는 것일 수도 있다. 즉 모더니즘적 정예주의의 극복이 여러 대중적인 문화 양식에서처럼 이념적 함축성마저 소멸시키는 결과를 초래할 수도 있을 것이다. 그럴 때, 패러디는 재임슨이 말한 패스티쉬에 가까워진다.

34) M. Poster, *The Mode of Information*(김성기 역, 민음사, 1994).

35) L. Hutcheon, 앞의 책, pp.161-162.

36) 이에 대한 것은 원용진, 『신 문화산업론』, 『오늘의 문예비평』 1996년 봄호 및 박성봉, 『대중예술의 미학』(동연, 1995). 참고

4. 타자의 담론, 열린 시학

패러디의 이념적 위치는 모호하다. 그러나 이러한 모호함이 오히려 패러디의 이념적 가능성이 되는 데 역설이 있다. 그리고 이러한 역설은 패러디 시학은 또한 아이러니의 시학이라는 데 기인한다. 현대의 모순은 그 내부에서 작용하고 있으며, 따라서 아이러니적 세계 인식을 향해 열려 있다. 은유로부터 아이러니로 시학적 이동이 이루어지고 있음이 사실이다³⁷⁾. 은유는 아콕슨에게서와 같이 특별히 '시적'이라기보다 일상적인 개념 체계의 본성에 속한다³⁸⁾. 이것은 유비(類比)에 의하여 대상 사이의 유사성과 차이성을 확연하게 드러나게 한다. 이러한 기능과 역할에서 이것은 단순한 미사여구가 아니라 세계관을 형성하고 유지하게 하는 힘이 된다. 이것이 은유의 정치학³⁹⁾이다. 아이러니는 은유와 달리 차이의 정치학이다. 이것은 명백하게 의미론적 단위성을 거부한다. 이 점은 패러디가 구조상 단일 텍스트성을 거부하는 것과 같다⁴⁰⁾. 차이에 기반을 두는 아이러니의 담론은 타자를 향해 열려 있고 세계를 향해 열려 있다. 패러디 시학은 그러므로 타자성, 대화성의 열린 시학이다.

패러디는 바흐친이 말한 '이중적 목소리의 담론'이다. 이것은 타자의 담론에 대한 의식으로 그것에 의해 영향을 받고 굴절되는 담론이다. 물론 바흐친에게 있어서 이러한 담론은 엄밀히 산문에 속한다. 그에게서 시적 담론은 일차원적인 발화이며 인용 부호가 없는 재현되지 않는 발화이다. 이와 달리 산문은 산문가에 의해 재현된 언어로서 이중적인 발화이다. 그렇다고 바흐친이 시와 산문을 엄격히 구분하는 이분법주의를 내세우고 있는

37) 물론 다른 한편에 재유 시학이 있음을 간과할 수 없다. 이것은 전통적인 은유 시학과 다르고 근대성의 모순을 껴안는 아이러니 시학과도 다르다. 달리 근대성에 대한 근본주의적 비판인 생태학적 상상력과 연관되고 메타-아이러니의 수사학과도 관련될 수 있다는 점에서 새로운 접근이 필요한 시학이다. 이에 관한 것은 고(稿)를 달리 하고자 한다.

38) G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By* (노양진, 나익주역, 서광사, 1995), p.21.

39) M. Sarup et al., 앞의 책, pp.43-45.

40) L. Hutcheon, 앞의 책, p.91.

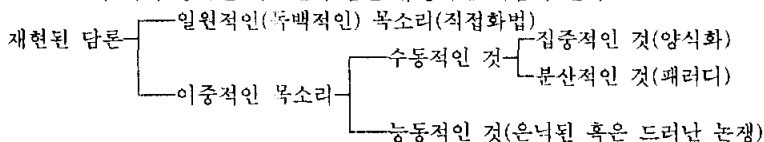
것은 아니다. 토도로프가 지적하고 있듯이 담론의 재현이나 그에 따른 발화자의 재현이 시에서는 불가능하다는 것이 아니라, 이것이 시에서는 산문에서와 달리 '미학적인 가치'가 있는 것으로 고려되지 않는다는 것이다⁴¹⁾. 그러나 현대시의 변화는 재현을 시학의 가치 속에 포함시키고 있다. 이 점에서 패러디 시학은 오히려 역설적으로 바호친적이 된다. 이것은 시와 산문, 주체와 타자 등의 이분법이 해체되는 자리에서 꽃핀다.

패러디 시는 소설이 목소리의 복수성으로 철저하게 자기반성적인 장르이듯이 자기 반성적인 양식이다. 그러므로 이것은, 앞에서 말했듯이, 시성에 모아진 본질 시학에 대한 반성을 포함하면서, 언어의 신화적인 감성 체계에 대한 신념과 이것에 바탕을 둔 문화적, 이데올로기적 뿌리를 흔든다. 그러나 바호친에게 있어서 패러디는 이중적인 목소리의 담론 가운데 '수동적인 것'으로 인식된다⁴²⁾. 그는 패러디를 패러디 작가가 타자의 담론을 그 자신의 방향을 표현하기 위해 사용하기 때문에 수동적인 형식으로 본다. 그러나 바호친과 달리 허친은 패러디가 실용적인 관점에서 이해될 때 능동적인 형식임을 강조한다⁴³⁾.

모든 문학적 양식화가 그러하겠지만 특히 패러디는 담론적 행위이다. 이것은 생산과 수용의 양면이 고려될 때 의도와 효과가 나타난다. 패러디 작가의 입장에서 이것은 자신의 고유한 맥락 속에 타자의 담론을 섞는 과정이고 독자의 입장에서 해석적 행위에 참여함으로써 패러디 텍스트의 능동적인 공동 창조자가 되는 것이다. 이러한 점에서 패러디는 바호친에게서와 같이 대화적 상상력의 소산이다. 그런데 패러디의 대화성은 바호친적인 입

41) T. Todorov, *M. Bakhtine : le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle Bakhtine*(최현무역, 까치, 1987), pp. 98-99.

42) 토도로프에 의해 정리된 바호친의 담론 유형학은 다음과 같다.



T. Todorov, 같은 책, p.106

43) L. Hutcheon, 앞의 책, p. 39.

장에서 충족되지 않는다. 바흐친의 대화주의는 종교적 경향과 낙관주의적 경향을 지녔다. 이들 두 경향은 분리되지 않는다. 그가 전제한 자아와 타자 간의 불가분리한 연관성은 조셉 프랭크에 의하면 ‘그리스도의 패러다임’과 관련된다⁴⁴⁾. 바흐친은, “나의 다른 사람에 대한 관계는 신의 나(나의 즉자적 자아)에 대한 관계와 같다”고 말한 바 있다. 이러한 그의 이타성의 인류학은 낙관주의적 경향을 지닌다. 따라서 권위와 위반이 함축된 패러디의 아이러니적 수사학이 이러한 경향과 거리가 생기고 주된 관심의 대상이 되지 못하는 것은 당연하다.

근대에 있어서 패러디의 기능들은 좁아지고 비생산적이다. 패러디는 약화되고 근대문학에서의 위치도 덜 중요하게 되었다. 우리는 오늘날 자유롭고 민주화된 언어의 세계에서 살면서 글을 쓰고 말한다. 공식적인 언어와 언어학적 의식의 전체 체계에 스며들어 있던 담론들과 형식들과 이미지들 그리고 양식들의 복잡하고 다층적인 위계는 르네상스의 언어학적 혁명에 의해 일소되었다⁴⁵⁾.

이러한 바흐친의 생각과 달리 우리는 여전히 자유롭고 민주적인 언어학적 문맥 속에서 살 수도 글을 쓸 수도 없는 것이 사실이다. 바흐친의 대화주의는 여전히 가능성으로 남아 있는 셈이다. 이러한 가능성에서 허친이 말하는 적극성을 찾을 수 있을 것이다. 그래서 패러디가 역설적으로 바흐친의 현대적 의의를 말한다고도 할 수 있다.

패러디 시학과 바흐친의 대화주의가 보이는 차별성은 전자의 아이러니한 비관주의와 후자의 낙관적 이상주의에서 찾아진다. 타자와의 완전한 합일이란 여전히 유토피아에 대한 순진한 이상을 뜻한다. 패러디에서의 타자는 이중성을 지닌다. 패러디는 타자와의 동일시에 있어서는 기준적이지만, 그 자신과 선태자(先他者)를 구별하려는 외디푸스적 욕구에 있어서는 경쟁적이다⁴⁶⁾. 즉 패러디가 바흐친이 말하는 타자의 담론이기는 하나 타자와의

44) Joseph Frank, “The Voices of Bakhtin”, 『바흐친과 문화이론』(여흥상편, 문학과지성사), pp. 27-28.

45) M. Bakhtin, “From the Prehistory of Novelistic Discourse”, *Dialogical Imagination* (the University of Texas Press, 1981), p. 71.

46) L. Hutcheon, 앞의 책, p.126.

자의식적 거리를 만드는 담론임에 틀림이 없다.

타자의 담론이라는 관점에서 패러디는 상호텍스트성과도 유관하다. 그러나 오늘날 상호텍스트성 이론은 여러 영역에서 적용되고 있어 그 범주가 대단히 넓은 것이 사실이다⁴⁷⁾. 이러한 점에서 상호텍스트성을 중시하는 이론가들에게 있어서 패러디는 상호텍스트성 현상의 한 양상으로 받아들여지게 된다. 그러나 패러디 시학의 관점에서 이것은 상호텍스트성과 같거나 그것에 속하는 것이 아니다. 특히 이것은 생산과 수용의 맥락에서 볼 때 그러하다. 우선, 텍스트의 상호작용으로 상호텍스트성을 이해하는 것은 형식적인 관점이다. 이러한 관점은 패러디 담론을 해석하는 데 적절하지 않다. 패러디 담론을 구성하는 가장 중요한 맥락이 빠져 있기 때문이다. 다음으로 상호텍스트성을 인식의 형식성, 즉 다른 텍스트에 비추어 텍스트를 해독하는 행위로 볼 수도 있다. 이 경우에 있어서도 패러디는 해독자와 텍스트 간의 상호텍스트적 제한 관계에 덧붙여 추정된 기호 부여자의 의도와 기호학적 능력을 가정할 것을 요구하기 때문에 생산과 수용의 맥락이 상호텍스트성보다 넓다⁴⁸⁾. 이처럼 패러디는 기호화와 해독의 과정에서 복잡한 맥락을 지닌다. 따라서 상호텍스트성의 한 양상으로 일반화할 것이 아니라 그것대로의 특수한 담론적 실천이 중요한 이론적 관심의 대상이 되어야 하는 것이다.

생산과 수용의 맥락을 중시하는 패러디 담론에서 주체와 타자의 관계는 중층적이다. 우선 패러디 작가의 입장에서 다른 텍스트와의 관계가 문제된다. 그리고 이러한 관계의 문제는 결국 패러디스트의 의도나 목표와 관련된 태도의 문제로서 패러디를 회화화, 풍자 등의 수단으로 보게 한다. 그러나 패러디적 텍스트가 지니는 이중성은 통합의 문제이다⁴⁹⁾. 텍스트들 사이

47) Heinrich F. Plett, "Intertextualities", *Intertextuality*(Heinrich F. Plett ed., Walter de Gruyter & Co., 1991), pp. 3-4.

48) L. Hutcheon, op. cit., p.63.

49) 허천은 이러한 관점에서 패러디와 풍자를 구분한다. 특히 현대의 패러디가 풍자의 수단이 되었던 과거의 패러디와 다르다는 점에서 그녀의 입론이 많은 시사점을 던지고 있는 것이 사실이다. 그녀는 풍자와 패러디의 구분으로 패러디의 이데올로기적 지평을 넓힘과 동시에 그 지향을 애매하게 만들고 있으나, 어쩌면 이러한 애매성이 패러디의 현대성이 아닌가 한다. L. Hutcheon, 같은 책, pp.

의 통합이라는 점에서 패러디는 아이러니와 같은 구조를 지녔다. 둘 다 의미론적 단위성을 거부하는 구조이다. 패러디가 아이러니를 수사학적 책략으로 사용하는 것은 이러한 구조적 유사성 때문이다. 생산의 측면에서 패러디스트는 타자의 담론과 아이러니적 관계를 갖는다. 이러한 관계는 수용의 측면과 관련되면서 매우 복잡해진다. 이것은, 생산자와 수용자의 위상에서부터, 생산자가 제시하는 해석의 표지들과 수용자가 만들어내어야 하는 추론 행위가 어떠한 양상의 소통관계를 이루어내는가에 이르기까지 다양한 문제를 내포한다. 그래서 다음과 같은 의문들이 제기될 수 있다.

그런데 만일 독자가 텍스트 속의 의도를 잘못 파악한다면 어떻게 될까? 또 독자가 패러디를 놓쳐버리거나 패러디 대신에 독서에서 생긴 텍스트 상호간의 일련의 반향들로 대체해버린다면 어떻게 될까? 오늘날 패러디의 생산자들이 패러디를 단지 특수계층에 의한 하나의 제한된 문학 장르로 만들지 않을 만큼 관중의 문화적 배경을 충분히 가상할 수 있을까?⁵⁰⁾

이처럼 수용의 층위가 내포하고 있는 문제는 많다. 패러디스트에 의한 독자 무시가 있을 수 있는가 하면, 독자에 의한 오해도 있을 수 있는 것이다. 한편으로 패러디스트의 공공연한 계도와 통제가 있을 수 있고 다른 한편으로 은밀하게 독자를 긴장시킬 수도 있는 것이다. 동시에 작가의 의도를 무시하는 독자가 있는가 하면, 그것을 이해하는 지적인 독자도 있을 수 있다.

그러나 패러디는 패러디로서 이해되어야 하는 것이다. 이것은 하나의 약속이다. 앞에서 말한 정예주의 이데올로기란 이러한 약속의 수준과 관련된 것이다. 즉 패러디는 작가에게는 물론 독자에게도 일정한 능력을 요구하고 있다. 허천은 이를 아이러니가 요구하는 세 가지 능력으로 설명한다. (1)언어적 능력, (2)수사적 능력, (3)사상적 능력⁵¹⁾. 그런데 이러한 능력은 결국 문화적이고 정치적인 상황이 만들어내는 능력이다. 달리 말해서 패러디는 민주적인 문화 속에서 꽃피는 것이다. 민주적인 문화란 타자의 담론이 자유

87-112. 참고.

50) 같은 책, p.143.

51) 같은 책, pp.154-155.

롭게 섞이는 문화이다. 이러한 점에서 패러디는 문화적 지속성과 함께 변화를 꿈꾼다. 그래서 우리는 이를 열린 시학이라고 할 수 있을 것이다.

5. 패러디 시학의 이데올로기

패러디 시학은 전통 시학과 단절을 통하여 시학의 새로운 가능성으로 부각되고 있다. 이것은 전통 시학이 지닌 본질주의, 형이상학을 해체하고 전통 시학이 배제하였던 재현의 문제를 시학에 끌어들이으로써 시학을 확장시키고 있다. 이러한 시학의 확장은 현대의 문학적 지형의 변화에 상응하는 적극적인 입장을 반영한다. 이 점은 이것이 탈근대성이라는 이념적 지평과 연관함을 뜻한다. 이것은 모더니즘 이후의 시학을 대표하게 된다.

패러디 시학의 이데올로기는 그것이 수사학적 책략으로 삼는 아이러니가 그러하듯이 모호하다. 그런데 이러한 모호함이 오히려 오늘날의 삶을 잘 반영하는 것이 된다. 물론 이러한 모호함에서 이것에 대한 이데올로기적 혐의가 생기는 것이 사실이다. 이것이 지닌 이중성이나 탈이데올로기성이 부르주아 문화에 대한 자동 협상으로 비치거나 부르주아 이데올로기의 변장으로 보일 소지가 있기 때문이다. 그러나 이것은 아방가르드의 종말이라는 현대의 지적 상황 속에서 필요한 만큼의 부정성을 이끌어내고 있는 것으로 볼 수 있다. 이러한 부정성은 모더니즘적 정예주의와 다르게 타자를 수용하는 데서 생성되고 있다. 다시 말해서 패러디의 부정성은 주체가 만들어내는 것이 아니라 타자가 만들어내는 것이다. 이것은 세계를 배제하거나 맥락을 무시하지 않는다. 이러한 점에서 이것은 세속성을 담보한다.

패러디 시학을 구성하는 것이 타자들이라 하여 이것이 타자를 향해 무한히 열려 있다는 것은 아니다. 수용 능력이라는 전제가 있으므로 이것 또한 모더니즘과는 다르지만 최소한의 정예주의를 필요로 한다. 이러한 점에서 패러디 시학은 중간 문학적 경향을 보인다고 할 수 있다. 정보 이해 능력과 소통의 수준에서 이것이 지니는 중간 문학적 성격은 모더니즘적 정예주의에 의해 밀려났던 대중을 다시 문학적 장으로 불러오는 효과를 만들어낸

다. 이러한 효과는 패러디 시학이 대중 문학이라는 뜻에서가 아니라 대중의 위상을 새롭게 하는 데서 찾아진다. 패러디 시학이 복원시키고 있는 대중의 위상은 패러디 독자인 그들이 그들에게 요구되는 일정한 정예주의를 수용하면서 패러디 시학의 주체가 되는 데 있다. 패러디 수용의 과정에서 전개되는 이러한 대화주의는 패러디가 문화적 민주주의를 지향함을 말해 준다.

패러디가 민주적인 문화에서 꽃핀다는 사실은 중요하다. 세계 상실과 소통의 단절을 보인 모더니즘 문화는 그것이 보인 부정의 변증법만큼 민주적인 것은 아니다. 그것은 주체의 자유에 대한 대가로 타자의 배제와 그들에 대한 억압을 전제한다. 그러나 패러디 시학은 타자를 통해 자기 존재를 증명한다. 이것의 자기 증명 방법은 타자를 대화의 장으로 끌어들이고 그들로 하여금 텍스트를 구성하게 하는 것이다. 이 점에서 우리는 패러디 시학이 지닌 이데올로기적 가능성을 찾을 수 있게 된다. 이 가능성은 타자와의 상호텍스트적 소통 관계가 무매개적으로 가능할 것이라는 낙관주의적 관점에서가 아니라 함께 의사 소통의 과정에 참여하여 공공의 장을 만들어 갈 수 있다는 참여주의적 관점에서 얻어지는 것이다.

이러한 참여주의는 패러디 시학이 독서 이론이라는 것을 의미하는 것이기도 하다. 일반적인 이론 수준에서 글쓰기와 글읽기의 과정이 서로 분리되는 것이 아니라는 것은 주지의 사실이다. 글쓰기에 있어서 무에서 유를 창조하는 일은 있을 수 없다. 그것은 글읽기의 산물이거나 글읽기 과정에 지나지 않는다. 글쓰기에 관한 한 모방은 제 2의 창조이다. 모방이 표절과 다른 것은 바로 글읽기로서의 글쓰기와 관련된다. 패러디 시학은 글쓰기가 곧 글읽기라는 등식을 확인시켜준다. 또한 단순한 확인에 그치는 것이 아니라 글읽기의 층위를 무한히 열어 놓는다. 이러한 점에서 이것은 열린 시학이다. 그러나 이러한 열림은 수동적이지 않다. 패러디 작가는 텍스트의 일정한 닫힘을 통하여 패러디 독자의 열림을 희망한다. 패러디에서 전위성을 찾는다면 이러한 데서 만날 수 있을 것이다. 패러디 시학의 전위성은 그러므로 모더니즘이 보인 정신적 귀족주의와 다른 정예주의에서 형성된다. 그리고 이러한 패러디의 정예주의는 달리 글읽기의 정예주의이다.

텍스트학에서 열린 텍스트는 닫힌 텍스트이듯이, 시학에서 열린 시학은 닫힌 시학이다. 빗장을 열려는 노력없이 진정한 열림이 있을 수 없기 때문이다. 기호 부여자와 수용자 사이에 개재되는 닫힘과 열림의 게임은 하나의 역설이다. 이러한 역설이 패러디 시학을 가능성의 시학으로 만든다. 열림과 닫힘의 반복으로 통하여 텍스트와 텍스트, 주체와 타자의 경계가 허물어지는 것이다. 이러한 경계 허물기는 지금까지의 모더니즘 문화가 만들어 놓은 삶과 문화의 구획들을 해체하는 일이라 할 수 있다. 패러디 시학은 타자들의 무한한 상호텍스트적 섞임을 지향한다. 그러나 우리가 살고 있는 세계는 여전히 정보의 독점이 이루어지고 있고 의사 결정 과정에서 민주적인 원칙이 지켜지지 않고 있다. 여전히 자유의 새로운 공간에 대한 갈망이 높다. 패러디 시학은 자유의 새로운 공간으로 가는 길을 제공하고 있다. 이것이 제시하고 있는 길이 조용한 산책길이거나 확 뚫린 고속도로인 것은 아니다. 그보다 매우 복잡한 미로에 가깝다. 패러디 시학은 삶이 미로 속에 있으며 이 미로가 역설적으로 우리의 실핏줄이 될 수 있을 것이라는 생각을 품는다. 미로에서 길찾기가 지닌 어려움과 즐거움이 패러디 시학 속에 내재해 있는 것이다.

지금까지 나는 패러디 시학의 이데올로기를 긍정적으로 보았다. 이러한 나의 입장은 이것을 가능성의 시학으로 보는 관점과 무관하지 않다. 문제는 이러한 가능성이 실제의 문학적 장에서 어떻게 관찰되고 있는가에 대한 검증이다. 이 글이 이러한 검증을 포함하고 있지 못함은 이 글이 지닌 제한성이다. 이러한 제한성은 앞으로의 검증이 뒷받침될 때 해소될 것이라고 본다. 다른 한편으로 시학의 차원에서 여전히 근엄한 본질주의가 주류를 이루고 있다는 점에서 패러디 시학의 가능성이 이해되어야 할 필요가 있다. 창조자적 오만이라는 집단 의식으로부터 시인들이 자유로워져야 하고, 이와 함께 패러디 시학의 문학적 실천을 도울 여러 창안들이 개발되어야 한다. 이러한 창안들이 구체적으로 제시되지 못한 것도 이 글이 지닌 제약성이라 할 수 있을 것이다. 아울러 패러디 시학을 문화적 장이라는 폭넓은 문맥에서 살펴보지 못한 것도 지적해 두어야 할 사항이라고 본다. 이 점은 패러디 시학이 지닌 맥락이 다른 어느 시학보다 광범위함을 의미한다.

요컨대, 패러디 시학은 기존의 시학이 강조한 주체, 동일성, 단성성, 표현 등을 대신하여 타자, 차이성, 다성성, 재현 등을 도입함으로써 새로운 시학적 지평을 열고 있다. 이러한 열림은 곧 기존의 시적 인식틀로부터의 전환을 의미한다. 이러한 전환은 다시 세계 인식의 전환이다. 이러한 인식의 전환이 패러디 시학의 의의를 높인다. 패러디 시학은 근대성의 위기로부터 탈근대성을 만들어내고자 하는 위기의 시학이자 제기의 시학이다. 이것이 새로운 힘을 부여받고 있는 것은 어쩌면 당연한 이치이다.

오늘날 패러디는 새롭게 하는 힘을 부여받았다. 반드시 새롭게 할 필요는 없지만 새롭게 할 능력을 가진 것이다. 패러디와 현실 세계 간에는 이중적 성격, 즉 심미적 사회적 견지에서 보수적 충동과 변혁적 충동이 혼합되어 있음을 결코 잊지 말아야 한다. 전통적으로 패러디라고 불리어온 것은 규범의 충동보다 우위에 있었으나, 오늘날의 예술에서는 재생시킬 수 있는 패러디의 힘의 예가 더 많다. (린다 허천, 『패로디의 이론』에서)