

## 바다의 신화적 상상력과 ‘다른 우리’의 출현 -위티 이히미에라, 『웨일라이더 Whale Rider』를 중심으로-

최영호  
(해군사관학교)

### 1. 현대 사회와 신화적 사고

신화적 사고는 현대 첨단 과학 사회에서도 여전히 중요한 의미를 갖고 있다. 과학의 엄밀성과 과학자의 상상력을 아름다운 조화로 본 프리먼 다이슨(Freeman Dyson)의 사고는 과학과 신화의 접점을 생각하는 데도 적지 않은 시사점을 제공한다. 그는 인간의 역사에 폭넓게 자리 잡고 있는 각종 신화들이 비록 불품없고 하찮은 것에서 비롯되었을지라도 그 세계를 올바르게 이해하려면 먼저 신화 자체를 원시적 사고의 산물로 보서는 안 된다고 보았다. 첨단 물리학자이자 미래학자의 결론은 “우리가 먼 미래에도 살아남으려면 우리의 긴 과거와 계속 관계를 맺어야만 한다.”(프리먼 다이슨 2000, 141)는 것이었다. 레비-스트로스(Levi-Strauss) 또한 신화와 과학을 서로 건널 수 없는 단절된 영역으로 보지 않았다. 오히려 과학적 사고는 신화의 본질을 이해하는 능력의 제공처로 간주했다. 신화와 과학을 논리적인 이항대립의 관계로 보지 않고, 양적인 전망에만 맞추어 서로를 저울질하는 차원을 넘어 신화와 과학의 질적 측면을 인정하고 통합적인 안목으로 접근해야 함을 제안했다.(레비 스트로스 2000, 53)

이러한 관점에서 본 연구는 신화의 세계를 무의미하고 부조리한 것으로 보던 눈을 거두고, 일상과 때려야 뗄 수 없는 그 세계가 왜 은유와 관념적 사고를 필요로 하고 있고, 왜 우리의 삶은 각종 경험들에서 차용한 여러 ‘이미지

들images'을 요구하고 있는지를 위티 이히마에라(Witi Ihimaera)의 『웨일라이더』(Whale Rider)(2004)<sup>4)</sup>를 통해 살펴보고자 한다. 과학적 사고, 현대 문명적 관점으로는 쉽게 이해하기 힘든 세계를 신화적 상상력으로 다가가는 이 작품은 현대 문명 속에서 살아 있는 바다의 신화를 다루면서, 원래 세상은 하나로 현실과 비현실, 자연과 초자연, 현재와 과거, 과학과 환상이 처음부터 나누어진 게 아니라 우리 인간이 경계를 구분지은 것에 불과하다는 것을 보여주고 있다. 작가 위티는 바다나 고래와도 대화 가능한 마오리족 조상신 파이키아를 등장시켜 집단 정체성의 관점에서 전통적으로 축적된 원주민 마오리족의 원시적 감정들을 새롭게 해석한다. 이는 원시적 감정들을 도구적 개념이 아닌 가치 합리적 개념으로 수용하는 작가의 창조적 시도로서, 이를 통해 작가는 자연과의 끊임없는 대화를 시도하며, 지속가능한 삶을 추구하는 현대인들에게 자연스럽게 형성된 문화적 차이를 함부로 착취하지 않으면서 각 민족성의 경계를 뛰어넘어 사유할 줄 아는 존재의 필요성을 제안하고 있다. 이해의 지평을 넓혀, 어쩌면 우리는 이 작품에서 레비나스(E. Levinas)가 말한, “자기 자신의 이익을 위해 사는 삶이 아니라 타인의 고통을 고려하고 이웃을 사랑하는 책임적인 삶”(강영안 2006, 41~42)을 사는 인간과도 만나게 될지도 모른다.

## 2. 바다의 신화적 창조성

예나 지금이나 세상에는 탐구된 것 너머에 탐구되지 않은 것이 즐비하다.

4) 위티 이히마에라는 1944년 뉴질랜드 기즈번에서 마오리족으로 태어나 영어로 창작 활동을 하는 작가다. 그의 단편집으로는 『포우나무 포우나무』(Pounamu Pounamu)(1972)와 『탕기』(Tangi)(1973)가 있다. 이 두 권은 마오리족이 쓴 최초의 작품이다. 위티는 다작의 작가로서 이 두 권 외 아홉 권의 소설, 다섯 권의 단편집과 다수의 논픽션이 있다. 무대극과 오페라 대본도 집필하는 등 다방면으로 창작 활동을 하는 위티의 작품들 가운데서 문학적·상업적으로 크게 성공한 작품은 『스페인 정원의 밤』(Nights in the Gardens of Spain)으로 평가되고 있다. 오랜 외교관 활동 경험도 갖고 있는 그녀는 현재 오클랜드 대학에서 영어와 창작 수업을 병행하고 있다.

그 수는 셀 수 없이 많으며, 바다도 그중 하나다. 물론 지금은 마음만 먹으면 첨단과학의 힘을 이용해 어디든 가지 못할 곳이 없지만 바다는 만만한 대상이 아니다. 바다는 지금도 자기 변신을 거듭하며 깨어지지 않는 수수께끼로 가득하고, 걸보기엔 잔잔하다가도 성난 파도가 몰아치면 전혀 다른 모습을 보여준다. 이러한 바다는 새로운 생물학을 주창해온 로버트 어그로스(Robert Augros)와 조지 스텐시우(George Stanciu)가 자연 속의 지혜를 찾기 위해 내세운 “자기-창조적인”(어그로스와 스텐시우 1995, 40) 세계의 모습일 수 있으며, 심광현이 말하는 “비인간적인 자연의 이미지를 걷어버리고 인간과 공명하는 자연이라는 새로운 이미지”(심광현 2005, 68)일 수도 있다.

<비너스의 탄생><sup>5)</sup>으로 유명한 보티첼리(S. Botticelli)의 경우, 그에게 있어 ‘바다’는 새로운 인간을 탄생시키는 신화적 공간이었다. 엘리아데(M. Eliade)의 말대로, “물은 잠재성의 보편적 총체를 상징 한다”(미르치아 엘리아데 1998, 165)면, 보티첼리가 창조한 ‘바다’는 생명의 근원이자 원천일 뿐 아니라 존재의 존재됨의 가능성을 저장한 하나의 거룩한 성소였다. 바다로의 침수(沈水)는 “결정적 소멸을 의미하는 것이 아니며, 무형태와의 일시적 재통합”(엘리아데 1998, 166)이며, 이런 재통합 과정에서 바다는 “새로운 창조, 새로운 생명, 새로운 인간”(엘리아데 1998, 166)을 출현시켰다.

보티첼리의 <비너스의 탄생>이 자아내는 신비로운 분위기는 비너스의 눈부신 나신(裸身) 때문만은 아니다. 비너스를 둘러싼 바람의 신 제피루스와 요정 호라이도 한몫 하며 보티첼리가 재창조한 파도도 가세한다. 특히나 비너스의 발밑을 파고드는 파도는 일상적인 실물의 파도가 아닌, 보티첼리가 브이(V)자 형태로 창조한 파도다. 바로 여기에 비너스라는 새로운 인간을 탄생시킨 바다가 신들의 세계임을 말하려는 보티첼리의 의도가 반영되어 있다. 보티

5) 산드로 보티첼리가 그린 <비너스의 탄생>은 278.5 x 172.5cm 크기로 제작되었으며, 현재 피렌체 우피치 미술관에 전시되어 있다. 보티첼리는 거의 전생애를 자신이 태어나고 자란 피렌체에서 보냈으며, 단지 고향을 떠난 것은 1481-1482년에 시스티나 성당을 장식하는 일을 맡았을 뿐이었다. 이런 일을 맡을 정도로 살아생전 명성이 자자했으나 진즉 그의 명성이 부활된 것은 19세기 후반이라고 한다.

첼리의 바다에는 어떠한 창조적 비밀이 깃들어 있는가? 비너스는 로마 신화에서는 베누스, 그리스 신화에서는 아프로디테로 명명된다. 고대 신화에서 비너스만큼 매혹적인 여신은 없다. 사랑, 아름다움, 웃음, 결혼의 여신인 그녀의 고향은 바다다. 하지만 비너스가 태어난 바다에는 무시무시한 전설이 들어있다.

땅의 여신 가이아와 하늘의 신 우라누스는 부부였다. 그런데 우라누스는 평소 아내를 몹시 박해했다. 마침 우라누스와 교접해 티탄이란 최초의 인간을 낳자, 가이아는 더 이상의 분을 참지 못한다. 가이아는 자신의 또 다른 아들 이자 시간의 신 크로노스를 끌어들이 아버지 우라누스와 싸우게 만든다. 어머니의 말에 화가 난 크로노스는 낫으로 아버지의 남근을 거세한 후 정액을 바다에 뿌린다. 그러자 파도에 떠다니던 정액이 물거품으로 변하고, 그 바다에선 마침내 아름다운 비너스가 조개껍질을 열고 탄생한다. 뱀이 물을 마셔 독을 만들고, 소가 풀을 뜯어 우유를 만든다면, 바다는 정액을 빨아들여 새로운 인간을 출산시키고 있다. 보티첼리는 회화성이 짙은 이런 전설을 화폭에 담았고, 그의 그림을 보는 사람들마다 몽환적 세계로 빨려들었다.

경쟁과 투쟁을 지나치게 강조하던 신화적 자연의 아름다움이 과학적으로는 아무런 가치도 없는 것일까? “자연은 공학자보다는 예술가에 가깝다. (...) 따라서 자연을 이해하기 위해서는 기본적으로 예술가의 태도를 가져야 한다.”(심광현 2005, 67)고 주장하는 어그로스과 스텐시우는 이를 전면 부정한다. 그들은 이런 생명의 활달한 진행을 끊임없이 새로움을 확인하는 새로운 역동적인 체제로의 이행으로 보았다.

### 3. 『웨일라이더 Whale Rider』의 바다와 새로운 인간 탄생

작가 위티 이히마에리는 뉴질랜드 원주민 마오리족 출신으로, 자신의 고향인 기즈번 왕가라(Wangara) 마을을 무대로 작품을 전개한다. 고래를 타고 온 마오리족 조상신 파이키아 아피라나, 다시 말해 뉴질랜드 마오리족에 전해내려 오는 천년 신화는 이 작품의 중심 내용이다. 작가의 창작 동기는 다소 엉뚱하다고

할 수 있다. 위티는 한때 허드슨 강변이 내려다보이는 뉴욕의 아파트에 살았다. 그러던 어느 날 허드슨 강가까지 올라와 물을 뺏는 고래를 목격하는데, 이것이 그의 작품의 외면적 창작 동기였다. 그러나 우리는 이 작품이 나오기까지 그의 조상의 삶에 깃든 고통과 분노의 역사를 기억해야 한다. 과거 금광을 노린 유럽의 이민자들과 조상 대대로 살던 땅을 내줄 수밖에 없던 원주민 사이의 치열한 전쟁, 땅은 물론 문화와 언어, 자존심까지 모두 박탈당한 그들 조상들의 비참했던 삶이 그것이다. 다행히 1차 세계대전에 동참한 마오리 원주민들이 용맹을 떨침으로써 자신들의 상처받은 자긍심을 회복해나가는데, 이러한 노력이 바로 마오리족의 부흥운동이었다(위티 2004, 220).

소설 『웨일라이더』는 프롤로그와 에필로그 사이에 4개의 장으로 이루어져 있다. 봄, 여름, 가을, 겨울로 구분된 각각의 장은 다시 작은 프롤로그를 시작으로 저마다 펼쳐지며, 각 장마다 현실과 신화의 세계를 넘나드는 작가의 신비로운 이야기는 고래와 인간이 어떻게 어우러져 오늘에 이르렀는지를 환상적으로 들려준다.

소설의 가장 첫 ‘프롤로그’는 작품의 전체적인 흐름을 파악하는데 핵심인데, 마오리족의 조상신 파이키아와 인간 탄생의 비밀도 바로 여기서 말해진다.

먼 옛날, 사람들이 출현하기 전, 뉴질랜드의 육지와 바다가 생명의 씨앗을 기다린다. 그러던 어느 날 수평선 위로 영원한 노래가 퍼지면서 신의 선물을 지닌 거대한 고래가 솟아오른다. 고래의 이마에는 신성성을 나타내는 소용돌이 문신이 새겨져 있고, 바로 그 위에 웨일라이더란 한 남자가 타고 있다. 그가 바다와 육지를 향해 작은 마오리(생명의 씨앗)를 던지자 하늘을 날던 마오리는 숲속의 비둘기로, 바다에 내려앉은 마오리는 뱀장어로, 바다에서 울려 퍼지던 노래는 영원한 음악으로 변한다. 그러자 대지와 바다는 가슴을 열고 그 남자를 받아들인다. 그가 바로 탕가타, 인간이었다. 그런데 웨일라이더는 아직 던지지 않은 마오리가 하나 남았다는 걸 알고 간절히 애원한다. 그것은 마지막 마오리는 장차 사람들이 곤경에 빠지면 꽃피워달라는 기도였다. 그러자 마지막 마오리는 웨일라이더의 손에서 기쁜 듯 뛰어 올라 하늘로 날아갔고, 수천 년의 시간을 건너뛰어 마침내 땅에 내려앉은

그 마오리는 사람들이 자신을 필요로 할 때까지 다시 백오 십 년을 기다린다. 그 후 고래는 하늘을 향해 위엄 있게 꼬리를 내젓는데, ‘후이 에, 하우미 에, 타이키 에’, 풀이하면 ‘다 이루었도다’는 마오리족의 말이 울려 퍼진다.  
(위티 2004, 19~24)

이러한 ‘프롤로그’를 시작으로 작품은 본격적인 신비의 세계로 돌입한다. 고래들이 모여 짝을 짓고, 우두머리 영감 고래와 할멈 고래가 그 무리를 지켜 보며 웅장하게 노래하고, 음파 속에서 영감 고래는 자신의 추억과 대화하고, 젊은 시절 그랬던 것처럼 주인의 플루트 소리를 들은 영감 고래는 먹는 일을 멈추고 힘차게 솟구치며 행복한 추억을 되새기는 광경이 모두 그러하다.

그런데 작품에 등장하는 사건 하나 하나는 단순한 것 같지만 매우 중층적 의미를 가진다. 마오리 족의 장자(長子) 상속제도 하나만 보더라도 그렇다. 이 제도는 작품의 문제적 상황을 제기하고 수렴하는 구실을 한다. 장자 포루랑기의 아내 레후아가 계집아이를 낳자 부족장 아피라나 할아버지는 플라워즈 ‘할멈의 음기’ 탓으로 돌린다. 그러면서 마오리 족장과 마나에 대한 자신의 전통적인 믿음과 계집아이가 카후가 태어났다는 사실 모두를 부정한다. 그러자 할멈은 자기 자신이 ‘위대한 무리와의 딸이자 부족의 훌륭한 스승’임을 자부하며 부족장을 설득한다. 카누를 타고 뉴질랜드로 온 무리와의 오빠들과 함께 육지 탐사를 나갔다가 갑작스럽게 닥치는 풍랑의 위험을 직감한 순간, “에- 이! 테나, 키아 와카타네 아케 오 아이 아후(이제 나는 남자가 되었노라!)”(위티 2004, 39)라는 기도를 올려서 위기를 극복한 전통을 증시한다.

이는 ‘상황에 따라’ 여성도 남성처럼 ‘길을 인도할 책임과 권한’이 있음을 자각하게 한 중대 사건으로서, 무리와의 숭고한 전통으로 자리를 굳혔다. 바로 이런 전통을 이어받은 터라, 플라워즈 할멈은 부족장 아피라나가 거부하는 부족의 승계권을 손녀에게 넘기길 원한다. 그리고 부족의 창시자이자 남자인 ‘카후티아 테 랑기’란 이름에서 유래한 ‘카후’란 이름을 손녀에게 붙여준다. “영감, 그 애는 포루랑기와 당신의 핏줄이에요(...) 카후도 이곳 마리아에 자기 땃줄을 묻을 권리”(위티 2004, 41)<sup>6)</sup>가 있다는 할멈의 거듭된 요구에도 불구하고 부족장 아피

라나는 창시자의 권위에 어긋나는 일이라며 완강히 거부한다. 그러나 할멈은 둘째 아들 라위리와 카후를 데리고 마라에를 찾아가 카후의 땃줄을 묻으며 기도한다. 할멈의 기도는 부족장의 고착된 생각을 바꾸기 위한 기도였고, 기도가 끝나자 고래의 노랫소리가 들린다.

두 번째 장에서 작가 위티는 고래의 노랫소리를 따라 고래와 인간의 이채로운 만남, 그 원초적 세계로 독자들을 안내한다. 그곳은 이스터 섬으로부터 이천 킬로미터 떨어진 테 피토 오 테웨누아(육지의 끝), 말하자면 태평양 바닷속 ‘아기고래의 요람’이다. 이곳은 과거 인간과 고래의 “대화가 발전하면서 서로에 대한 이해와 사랑”(위티 2004, 50)을 나누던 시절이 있었지만, 지금은 그런 대화가 단절되어 고래가 인간을 피해 몸을 숨긴 ‘세상의 중심’이다. 작가는 이런 신비로운 이야기를 그 자체로 가두지 않고 카후의 비극적인 탄생과 예사롭지 않은 현실적 삶과 연결시킨다. 이를테면, 카후를 낳은 어머니 레후아가 이내 숨을 거두자 부족장의 강요로 카후는 외할머니에게로 보내지고 이를 본 플라워즈 할멈이 “어린아이가 자라는 모습을 직접 보지 못하면 그 애의 특별함을 나타내는 작은 상징이나 신호 같은 것을 눈치 챌 수 없게 마련”(위티 2004, 56)이라고 경고하는 대목이 그것이다. 단절된 인간과의 대화만 풀리면 고래 때가 돌아오듯이, 플라워즈 할멈은 카후의 땃줄이 자신들의 땅에 묻힌 이상 그가 반드시 돌아올 것이라 확신한다.

할멈의 확신은 무엇보다 생명의 힘에 기초한다. 마오리족의 선조와 신들의 땅, 뉴질랜드와 하와이키 섬 사이의 테 모아나 누이 아 키와, 즉 ‘어둠의 바다’인 거대한 해양 대륙에는 하와이키 섬의 추장 카후티아 테 랑기가 살던 아름다운 시절이 있었다. 그 시절은 인간이 육지와 바다의 모든 피조물을 마음대로 부릴 수 있는 힘 있는 시절이었다. 고래 등에 올라타고 바다의 신 카후티아 테 랑기가 가져온 것은 바로 이 ‘생명의 힘’을 지닌 마오리였다.

---

6) 마라에는 마오리족 마을의 가장 성스러운 장소를 의미한다.

그가 가져온 마오리는 우리 부족이 세상의 일부로 대화하며 살 수 있도록 해주었다. 그가 가져온 마오리는 각각 테 와케로에로, 테 라웨로, 랑기테인, 타페레 누이 아 와통가라고 불리는 배움의 집에서 나왔다. 마오리는 하와이키에 있는 배움의 집들이 신대륙에게 주는 선물이었다. 마오리는 인간에게 바다에 사는 온갖 짐승과 생명체들과 대화하는 방법을 가르쳐주었고, 그렇게 해서 모든 생명이 서로 도우며 조화롭게 살 수 있도록 해 주었다. 마오리는 하나가 되는 법을 가르쳐 주었다. 한마디로 마오리는 매우 특별한 선물이었다.

(위티 2004, 54)

인간과 바다가 함께 살며 서로 대화하는 법을 가르쳐준 마오리. 작가는 이 마오리를 가지고 온 카후티아 테 랑기가 아후아후에 도착하기까지의 과정을 ‘파이키아로 이름 짓고, 그 땅을 ‘왕가라 마이 타휘타’로 부른다. ‘왕가라’는 파이키아의 운명이 닮을 내린 곳이고, 파이키아는 모든 부족을 통일시키는 존재였다.

그런 까닭에 부족장에겐 마오리 지식을 전수하는 일이 중대할 수밖에 없다. 부족장은 아들 포루랑기를 가르쳐 족장으로 추대하려 한다. 그러나 아내의 죽음 후 외로움에 시달린 포루랑기는 자신보다 딸 ‘카후’가 더 적격이라 말한다. 플라위즈 할멈의 의견도 같다. 이를 거절하는 부족장은 마오리족의 생존과 영토 수호는 오직 장손에게 있음을 고집한다.

부족회의를 거쳐 남자들에게만 부족의 역사와 전통을 배울 정식 교육 과정이 개설되고, 갖가지 도전을 요하는 통과시험들이 실시된다. 부족의 긴 가계도를 외워야 하는 기억력 테스트, 손재주, 체력, 정신력 시험, 특히 깊은 물속으로 잠수하여 사체가 떨어뜨린 돌조각을 되찾아오는 시험도 소개되고, 영문도 모른 채 이런 시험들을 해야만 하고 무조건 따라해야 했던 할아버지의 슬픈 고백도 더해진다. 더욱이 오늘날 마오리족 조상들이 잃어버린, “바닷속 동물들과의 대화 능력”(위티 2004, 61) 상실에 대한 부족장의 가슴 아픈 사연까지 날날이 제시된다.

부족장으로서 할아버지는 “파이키아 후손들이 항상 그들의 조상과 고래섬



에 대한 존경심”(위티 2004, 68)을 잃지 않도록 주지시킨다. 그리고 사람들이 나누는 “신과 대화, 육지의 주민들과 바다의 주민들의 친밀한 관계”(위티 2004, 68), “인간과 바다 사이의 존경을 나타내는 의식”(위티 2004, 69) 등을 교육한다. 그럼에도 그의 눈먼 가부장적 세계관은 깨어지지 않는다. 부족의 전통적인 교육에서 여자들이 제외되었다는 소식을 들은 할멈은 “전통은 다 깨어지게”(위티 2004, 70) 된다고 주장하며 할아버지의 고답적인 태도에 항의한다.

한편, 영화관에서 상처 입은 고래가 피를 흘리며 죽어가는 장면을 보고 “끝없이 눈물을 쏟아내는”(위티 2004, 72) 카후의 모습에서 놀란 포루랑기는 스펀지베이 곳에서 거대한 육식 범고래를 보았을 때 보여준 카후의 행동거지를 본 뒤 카후의 실체를 명확히 인식한다.

거대한 육식 고래가 바다에서 소리 없이 헤엄치는 모습은 정말이지 기괴했다. 마치 이상한 꿈을 꾸고 있는 것처럼 무서우면서도 신비한 광경이었다.

계다가 카후가 목구멍으로부터 등골이 오싹할 정도로 기분 나쁜 소리를 뿜어내기 시작했다. 맹세컨대 카후가 만들어낸 기다란 비탄의 한숨과도 같은 소리는 방금 전 영화에서 보았던 고래들의 그것과 정확히 일치했다. 그것은 마치 고래에게 보내는 카후의 경고처럼 들렸다.

(위티 2004, 74)

카후의 소리에 놀라 물속으로 몸을 숨기는 범고래, 그 모습을 떠올리는 라 위리는 이때부터 카후가 바다와 하나 되고 고래와 대화를 할 정도로 비범한 존재임을 인식한다.

완고한 할아버지의 편견 앞에 “당신의 피가 내 무리와이의 피를 이기지 못한 거니, 그건 당신 책임”(위티 2004, 76)이라는 할멈의 조언은 무용지물이다. 그럴수록 할아버지의 전통 교육은 더욱 강화되며, 어장마다 붙여진 갖가지 이름과 전설, 그 어장을 지키는 수호신에 관한 이야기부터 그들이 사라진 텅 빈 바다와 침묵이 드리운 바다의 슬픔을 낱알이 이야기된다. 가까이 가서 손을 뻗어 살갓을 만져본 경이로운 고래 떼 이야기며 “작살에 찢린 고래가 몸부림

을 치며 싸우던 모습”(위티 2004, 83)도 들려준다.

그런데 할아버지로부터 “잡힌 고래의 지방질을 벗기고 눈먼 뱀장어들이 그 피를 마시러 몰려들었던 이야기”(위티 2004, 83)를 듣자 카후의 목에선 가냘픈 울음소리가 흘러나왔고, “두려움으로 온몸이 마비”(위티 2004, 84)된다. 그리고 마침내 고래의 최후 순간을 말하는 대목에 이르자 카후는 “안 돼요, 영감탱이, 안 돼요!”(위티 2004, 84)라고 소리치며 할아버지 품으로 달려든다. 사태가 진정되자 카후는 “바다를 마주하고 서서 파도 소리에 섞여 들려오는 목소리”(위티 2004, 87)를 듣는다.

작품의 세 번째 장 역시 고래와 인간의 신비로운 관계가 집중 조명된다. 뱃머리에 조각된 파키아상의 의미와 하와이키 해구, 신들의 집, 조상들의 고향과 고래들이 유영하는 황금빛 바닷속 이야기가 주를 이룬다. 그런데 앞의 두 장과 달리, 여기서는 매우 현실적인 사건들과 신비로운 이야기가 뒤섞인다. 고래와 인간이 함께 살았던, 신들의 집이 핵실험으로 파괴되는 현실, 살아 남은 새끼 고래들이 방사능에 오염되는 실제 사고 등이 그러하다. 할멈 고래가 위로하지만 이런 비극적인 기억은 영감 고래를 고통스럽게 만든다. 마침내, 영감 고래는 태곳적부터 살아온 “생명의 장소, 신들의 장소”(위티 2004, 94)를 버리고 남극해로 떠난다.

작가 위티는 이런 신비로운 이야기의 속내 사정을 현실적 삶으로 옮겨오기 위해 주인공 카후의 네 살 때 일부터 추적한다. 작품은 준비한 도로, 고층건물, 휘황찬란한 도시, 정신없이 북적대는 시드니 시내 킹스 크로스 등 소란스러운 현대 문명의 폐해를 짚는다. 뿐만 아니라 전통적인 삶을 따르지 않고 ‘스스로 원하는 방식의 삶’에 젖은 라위리와 사촌들의 가족 이야기, 앞의 다른 장들에서 주를 이루던 고래나 바다 이야기 대신 전화, 서핑보드, 하이킹, 버스, 각종 자동차 등 쾌락주의적 생활도 주목하고, 이국 땅에서의 원주민에 대한 인상도 소개한다. 자신을 원주민으로 소개하지 않은 제프의 말에 실망하는 라위리, 제프가 친구 머나드를 차로 치고 뺏소니친 일을 통해 원주민을 바라보는 사람들의 편견을 들려준다.

“세상에 어찌면 좋아. 저 사람 부족이 우리에게 당장 보복하러 올 거야.  
우리가 보복당하게 생겼어. 저 원주민 하나 때문에.”

(위티 2004, 115)

친구 버나드가 불행한 일로 죽자 이에 충격을 받은 라위리는 불현듯 죄책감에 시달린다. 라위리가 문명인 제프의 눈엔 원주민이었지만 라위리 자신에겐 그는 친구였다. 작가 위티는 이를 통해 문화적 차이가 다른 존재를 기계적으로 갈라짓는 슬픔을 토로한다. 또한 카후의 귀환은 환영받지만, 라위리의 귀환은 “왕가라에 없는 것은 바깥세상에도 없다”(위티 2004, 119)는, 자기 자신에 대한 성찰의 기회로 작용한다.

한편, 후계자에 대한 할아버지의 거부장적 강박관념은 고스란히 지속된다. 구제불능의 할아버지를 본 할멈은 어머니 부족의 조상인 아파누이의 자손 “미히의 무용담”(위티 2004, 126)을 회상하며 위안 삼는다. 부족의 지역장들은 모두 여자는 마라에에 절대로 서서 이야기할 수 없다는 금기를 미히가 깨뜨린 사건이다.

“싫소, 당신이 앉으시오! 내 서열이 당신보다 위요!”

그뿐만이 아니었다. 미히는 그에게 등을 돌리고 서서 허리를 굽히고 속치마를 올려보였다. 그리고는 말했다.

“자, 여기가 내가 태어난 곳이다!”

이런 식으로 미히는 모든 남자가 여자에게서 태어났음을 강조했다.

(위티 2004, 127)

한편, 부족장은 사내아이들을 대상으로 바닷속에 던진 “돌을 쪼아 만든 조각”(위티 2004, 137)을 되찾아오는 능력을 통해 최종 후계자를 물색한다. 그러나 바다의 깊푸른 어둠에 겁을 먹은 아이들은 깊이 잠수하기는커녕 돌조각조차 찾지 못한다. 이것을 찾아내는 것은 할멈과 라위리의 도움을 받은 카후였다. 카후의 능력은 탁월했다. 그녀는 바닷속에서 원을 그리며 도는 돌고래들과 대화하고, 고개를 끄덕이며 돌고래들과 입을 맞추기까지 한다. 더 깊숙

이 내려가 바다가재까지 잡아 수면에 올라오는 장면을 본 라위리와 할멈은 카후의 힘을 현실로 인정한다. 하지만 두 사람은 이것이 장차 “저 멀리 고래 위에 올라탄 파이키아의 조각상이 앞으로 벌어질 일을 알려주는”(위티 2004, 143) 징후로 읽는다.

작품의 마지막 장은 재차 ‘웨일 라이더’의 고향과 신성한 섬 이야기로 시작된다. 영감 고래가 왕가라 마을에서 황금빛 피부의 인간을 내린 후 한 여자와 결혼하며 세월을 보낸 이야기가 나오고, 어느 날 분노와 절망 속에서 황금빛 주인을 태우고 바닷속으로 마지막 헤엄을 쳐 들어가 자신들의 고향인 신성한 섬을 보여준 이야기 뒤 그들 서로가 다음과 같은 말로 작별 인사를 한 이야기로 이어진다.

“나는 여기서 많은 자손을 낳았다. 내 운명은 여기에 있어. 너는 탕가 로아 왕국의 네 종족들에게로 돌아가거라.”

(위티 2004, 148)

바닷속과 달리 바다 바깥은 눈보라가 몰아친다. 유연하게 헤엄치는 고래들은 얼음으로 덮인 바다 밑에서도 우아하게 유명한다. 그러나 거대한 빙벽 앞에서는 당황한 고래는 구슬픈 울음소리로 황금빛 피부의 주인에게 조언을 구한다. 바로 그때 갑자기 하늘에서 내리쬐는 햇빛 때문에 바닷속은 수많은 거울로 바뀐다. 영감 고래는 황금빛 인간에 대한 기억에 사로잡혀 그 거울 속에 반사된 빙벽의 수면 위로 오르는 것을 끝으로 마지막 여행에 접어든다. 그 여행의 끝은 죽음이다.(위티 2004, 150)

그 후 계속되는 <겨울> 장의 이야기는 와이누이 해변에 “이 백여 마리의 수컷, 암컷, 새끼 고래들이 삼 킬로미터 길이 해변에 널브러진 채 죽음을 기다리고”(위티 2004, 152) 있는 장면을 소개한다. 비극적인 현장으로 사람들이 몰리고, 헬리콥터까지 동원된다. 피를 흘리며 죽어가는 고래, 전기톱에 턱이 잘린 고래가 분출하는 피, 웃음, 고통, 승리, 피(위티 2004, 153)의 세계가 난무한다.

고래의 학살 장면은 마우리족 주민들의 슬픔과 분노를 자아낸다. 사람들 중에는 해변으로 올라온 고래를 신의 선물로 보는 측과 한때 인간의 친구였던 고래와의 사랑을 앞세우며 멸종위기를 걱정하는 측으로 나뉜다. 여덟 살의 카후가 이런 사실을 비밀로 하고 라위리는 현장으로 달려간다. 라위리는 고래 등에 탄 채 죽어가는 고래를 학살하는 남성들과 싸우는 백인 할머니를 목격하고, 동네사람들과 힘을 합쳐 사태를 수습한다. 무엇보다 고래들의 몸이 마르지 않고 질식해 죽지 않도록 노력한다. 그러나 해군지원병과 그린피스의 도움을 받아 성공은 거두지만 죽어가는 고래 모두를 살리지 못한다.

그런 가운데 사실을 인지한 카후가 절벽 위에서 바다를 향해 “예의 괴상한 울음소리”(위티 2004, 163)를 토한다. 이를 본 라위리는 울부짖는 카후를 품에 안자 “갑자기 바다 저 멀리서 거대한 문이 열리는 듯한 소리 없는 천둥의 진동”(위티 2004, 163)이 들린다.

작가는 와이누이의 고래 소동에 이어 닥칠 사건을 “그리스도의 재림”(위티 2004, 164)에 비유하며, 그 대변화의 힘과 권위를 칭송한다. 고래를 자살로 내몬 것이 무엇인지는 알지 못하나 그 일로 왕가라 마을에 무슨 일이 펼쳐지는지는 모두가 알았다. 그럼에도 불구하고 할아버지를 두 팔로 끌어안은 카후는 “괜찮아요, 영감탱이. 모든 일이 다 잘될 거예요.”(위티 2004, 169)란 말만 한다. 그런 후 먼 옛날을 돌아보듯 바다를 뚫어지게 보던 카후는 운명에 순응하는 존재의 모습으로 돌변하는데, 마침내 라위리의 눈엔 카후가 행하는 신비한 광경이 보이기 시작한다.

그때 갑자기 물 속에서 수천 년 전의 거대한 문이 열리는 듯한 둔중한 울림이 터져 나왔다. 구름 아래의 수면은 금가루를 뿌려놓은 듯 반짝였다. 그러더니 한 줄기 푸른 번개가 미사일처럼 바다 밖으로 솟아올랐다. 나는 영겁의 세월을 건너온 무언가가 허공을 날아 마라에로 들어가는 것을 보았다. (...) 그것은 고래, 레비아탄이었다.

(위티 2004, 169~170)<sup>7)</sup>

7) 레비아탄은 성서에 나오는 큰 고래를 말함.

이를 목격한 할아버지는 탄식하고, 일의 해결을 위해 과거 무리외이처럼 힘을 발휘하는 할멈을 돕는다. 할멈은 영감 고래에게 다가가 나머지 고래를 데리고 넓은 바다로 되돌아가길 노래한다. 하지만 고래는 요지부동이다. 그러자 할아버지는 고래와 대화를 시도한다.

“테나 코에, 쿠아 타에 마이 코에 키 테 마테? 아라, 키 테 오라(당신은 여기에 죽으러 왔습니까, 아니면 살러 왔습니까?)”

고래는 아무런 대답이 없었다. (...) 고래가 거대한 꼬리지느러미를 들어 올렸다.

그것은 너희가 결정할 문제다.

(위티 2004, 173~174)<sup>8)</sup>

할아버지와 사람들의 간절한 기도가 거둬지고, 몸과 마음, 영혼과 정신을 하나로 합쳐 시급히 해야 할 일을 하기 위해 심혈을 기울인다. 할아버지는 선조인 파이키아와 고래들이 어떻게 살고, 그들 서로가 어떤 대화를 하며 지냈는지, 신화적 사고와 현실의 관계를 대비시켜 설명한다. 이 부분은 작품의 주제가 가장 잘 나타나는 곳이다.

“그런데 언제부터가 오만해진 인간이 신의 영역을 넘어서려고 했어. 인간은 죽음조차도 정복하려다 실패했지. 오만함이 점점 커지면서 인간은 원래 하나였던 세상을 갈라놓기 시작했다. 시간이 흐르면서 인간은 세상을 자신이 믿을 수 있는 반쪽과 믿을 수 없는 반쪽으로 나누었던 거야. 현실과 비현실. 자연과 초자연. 현재와 과거. 과학과 환상. 인간은 두 세계 사이에 벽을 쌓고 자기 쪽에 있는 것들은 모두 합리적이지만 반대쪽에 있는 것들은 모두 비합리적이라고 믿기 시작했다. 마오리 신들에 대한 우리의 믿음은 비합리적인 것으로 여겨질 때가 많았다.” ... (중략) ... “이번 일은 우리에게 한때는 세상이 하나였다는 사실을 상기시켜주려는 것이다. 과거와 현재, 현실과 환상이 하나로 만나는 거야. 이젠 양쪽 모두에 속한다. 양쪽 모두.”

(위티 2004, 175~177)

8) 밑줄은 필자의 강조.

“고래는 계시다”(위티 2004, 177)는 말을 금과옥조로 삼는 할아버지는 고래를 바다로 돌려보내지 않으면 고래의 운명이 고래 자체로 끝나지 않고 곧 인간의 운명이 될 것임을 간파한다. 그래서 죽어가는 고래를 살리려고 애쓰나 실패만 거듭한다. 고래를 묶은 밧줄이 끊어지고, 사람들이 고통스럽게 울부짖는 난감한 상황은 거듭된다. 그러자 할아버지는 라위리에게 “여자들이 남자 노릇을 할 때가 됐다”(위티 2004, 174)는 최종 승인을 하기에 이른다. 이에 할멈을 비롯한 여자들이 대거 몰려나와 힘을 합치고 격려의 노래가 토해진다. 서로 화답하는 고래들은 서서히 움직이지만 그것은 바다쪽이 아닌 육지쪽이었다.

이때 카후는 ‘고래가 살면 우리도 산다’는 일념으로 파도를 헤치며 문신이 새겨진 고래에게로 접근한다. 카후는 높고 떨리는 목소리로 바다를 향해 무언가를 외친다. 고래를 향해 간다는 말이었다. 그후 카후와 영감 고래의 대화는 길지 않았다. 그렇지만 그 대화는 카후가 고래로부터 자신이 ‘카후티아 테 랑이며, 파키키아’라는 것을 인증받는 순간이었고, 고래 역시도 카후에게 ‘타쿠랑카티라(나의 주인이시여)’(위티 2004, 193)임을 확인받는 순간이었다. 그러자 모든 고래는 바다로 돌아가고, 카후와 고래는 일심동체가 되어 깊은 바닷속으로 잠수한다. ‘죽는 것이 두렵지 않다’고 자위하며 고래와 함께 바다로 사라진 카후는 ‘웨일 라이더’였다. 카후가 사라진 바다를 보며 울분을 토하는 할멈은 할아버지가 바닷속에 던진 돌을 전해준다. 마침내 할아버지는 모든 것을 이해한다.

작품의 마지막 <에필로그>도 앞의 장들이 그랬듯이, 두 부분으로 구성된다. 앞부분은 바닷속 영감 고래 코루아와 암컷 일곱 마리가 함께 살며 언제 닥칠지 모르는 위협에 전투고래의 호위를 받는 장면이다. 바닷속은 “돌고래의 수다, 크릴새우들의 떼 지어 몰려다니는 소리, 오징어가 물장구치는 소리, 상어가 물살을 가르는 소리, 새우가 허리를 쥐는 소리, 그리고 쉬지 않고 물결치는 바다의 화음”(위티 2004, 207)이 생동하는 현장이다. 그리고 첫 <프롤로그>에서 시사했듯이, 마오리가 메마른 땅과 바다에 풍요로운 생명의 씨를 뿌

리는 것도 재강조 되고, 새로운 웨일 라이더를 인간 세상으로 돌려보내자는 고래 때의 기이로운 결정도 이야기된다.

반면, <에펠로그>의 뒷부분은 신성한 문신을 지닌 고래와 함께 사라진 카후가 사흘만에 해초로 엮은 등지에 실려 바다 한 가운데서 발견되는 과정과 그 후 과정을 소개한다. 사람들이 카후를 발견하자 그때까지 주위를 지키던 돌고래들이 어디론가 사라진다. 병원에 입원해 실의에 젖었던 할멈과 카후는 극적으로 만난다. 할멈은 지난날의 잘못을 뉘우치는 할아버지에게 ‘그토록 찾아 헤매던 후계자가 바로 카후라는 것을 간파하지 못한 것을 질책한다. 그런 가운데 깊은 잠에서 깨어난 카후의 컷전에 영감 고래 코루아가 다른 고래들과 주고받는 말이 노래로 들리면서 작품이 종결된다.

“케이 테 오라 이야 (그애가 살았을까?)”(…)

“케이 테 오라 (그녀는 살아 있어요.)”(…)

“카아타히, 케이 테 오라 토누 타나 이위, 타나 쿠이아, 메테 코루아, 테 나 타마리키(그녀의 부족, 그녀의 할머니, 할아버지, 자손들은 영원히 잘 살 거야).”

(위티 2004, 219~220)

#### 4. 공경의 철학을 공유한 ‘다른 우리’의 발견

위티 이히마에라의 『웨일라이더』는 과학적 사고로는 쉽게 접근하기 힘든 세계를 바다와 신화적 상상력으로 다가간다. 이 작품의 주된 특징은 매우 환상적이고 전설적인 이야기임에도 불구하고 현대문명의 수용을 결코 거부하지 않는 점이다. 이것은 합리적인 이성의 한계를 극복하려는 작가 위티의 의지일 수 있다. ‘고래가 죽으면 인간도 죽는다’는 숭고한 생명윤리를 ‘고래 때의 죽음’이란 문제적 상황을 설정해 천착하고, 자연이 공평하듯 남녀 또한 평등하다는 공경의 철학을 견지하며 상황에 따른 믿음직한 해결책을 찾고자 하는 것이다. 이는 마오리족이 지닌 자연친화적 삶의 구체적 재현이라 판단된다. 고래와 소녀의 환상적인 영감 교차 장면과 천 년 전부터 내려온다는 파이키



아 전설은 『심청전』에 나오는 용궁을 뜬금없는 환상세계로 치부하지 않는 우리에게 이러한 광경과 전설들이 전혀 낯설지 않고, 위티의 문학적 세계관 역시 충분히 공감된다.

하지만 신화와 환상성이 결합된 작품의 평가는 쉽지 않다. 무엇보다 늘 있을 수 있는 사건의 단순성에 빠질 수 있다. 단순성은 작품에 나타난 몇 가지 두드러진 특징만으로 작품을 재단하는 위험에 빠지게 한다. 그로 인해, 작품의 해석은 해석대로 작품의 평가는 평가대로 치달아 논의는 결국 환원주의적 시각에서 벗어나지 못한다. 또한, 신화와 환상성이 갖든 작품을 너무 작품의 주제와 구조에만 치우쳐 이해하는 점이다. 이런 태도는 분석적일 뿐 판단은 하지 않으려는 것으로서, 여기서는 작품 자체가 펼쳐 보인 작가의 창조성과 등장인물들의 고유한 성격이 간과될 수 있다. 아울러, 작품에 갖든 시간적 흐름을 구체적인 현실과 결부시키기보다 초역사적 성격만 부각하고 미는 점도 지적할 수 있다. 이것은 작가와 작품을 당대의 현실로부터 도피하게 만들 수 있으며, 사회와 일정한 관계를 가져야 할 문학으로서의 의미를 단절함으로써 결과론적으로 무반성적 문학을 옹호하는 결과를 초래할 수 있다. 그런 점에서 볼 때, 앞서 살핀 『웨일라이더』의 가치는 주목을 요한다. 왜냐하면 이 작품에는 과거·현재·미래의 상생을 구가하는 작가의 기지가 절절히 녹아 있을 뿐만 아니라 현대를 살아가는 우리들에게 근대 문명의 질곡을 넘어 인간 존재의 뿌리가 무엇인지를 올바르게 인식시키고 있기 때문이다. 더욱이 신화적 상상력이야말로 “끊임없이 자연과 신을 찬미하면서 자기 삶을 성찰하고 그 경이로운 질서 속에 자신을 동화시키는 종교적 사고이자 전 우주와 원융화통하는 우주 철학적 사고, 우주의 다채로운 몸짓과 소리와 색채에 민감한 심미적 사고”(김현자 2004, 326)임도 일깨워주고 있다. 작가 위티는 우리가 살고 있는 지금의 삶에서 현실과 비현실, 자연과 초자연, 현재와 과거, 과학과 환상이 처음부터 둘로 나누어진 게 아니라 오히려 우리 인간이 두 세계 사이에 벽을 쌓았다는 사실을 지적하고 있으며, 이런 과오는 무엇보다 우리 인간의 잘못된 믿음의 결과임을 역설한다.

그런데 이 작품은 동명소설의 영화와는 뚜렷한 차이를 보인다. 위티가 작

품을 발표한 다음 해, 같은 뉴질랜드 출신 여성인 영화감독 니키 카로(Niki Caro)가 이를 영화로 만들었다. 이 영화에서 조상신 파이키아 아피라나 역을 맡은 12세 소녀 케이샤 캐슬-휴즈(Keisha Castle-Huges)을 포함해 작가, 감독, 주인공 모두 같은 마오리족 문화를 공유한 터라, 영화 속엔 마오리족의 전통적인 문화가 자연스럽게 녹아 있었다. 영화 제작 1년 뒤, 이 영화는 2003년 ‘시애틀 국제영화제 작품상과 감독상’, ‘토론토 영화제 관객상’, ‘로테르담 영화제 관객상’, ‘샌프란시스코 영화제 관객상’ 등 5개상을 수상했다. 영화평은 대부분 현실에서 부딪히는 전통적인 문제를 여성 특유의 섬세한 시선으로 포착하면서도 남성 문화가 조장한 인간에 대한 편견을 불식시키고 지역 주민이 누리는 신념의 문제를 따뜻하고 감동적으로 그렸다는 평가가 지배적이었다.

하지만 영화에서 소설의 중요 부분이 제대로 다루어지지 않은 점은 매우 아쉽다. 소설과 달리 영화는 천년 전설의 비밀을 풀어어나가는, 작품의 중요한 화자를 삼촌이 아닌 카후(파이키아)로 삼았다. 게다가 영화는 주인공 카후가 비밀의 세계와 만나는 성장기의 과정을 치밀하지 파고들지도 않았다. 이런 측면이 간과되면서 우리는 예기치 않은 운명을 타고난 한 소녀가 조상신의 계보를 잇기까지 겪은 ‘여성’으로서의 사회적·가족적 편견과 고통, 잘못된 고리를 끊고 새롭게 잇는 노력의 가치를 놓치게 된다. 또한, 이 영화는 현존하는 조상신으로 군림하며 계집이 아닌 사내아이, 그것도 장자 상속을 고집하는 고집불통의 할아버지를 ‘영감탱이’란 호칭으로 애살스럽게 부르면서 조금도 미워하지 않고 다가가려는 어린소녀 카후의 감동적인 포용력도 포착하지 못했다. 이 영화에는 소설 속에서 결정적인 역할을 하는 웨일라이더의 신화와 마오리족의 계보도 찾아볼 수 없다. 마오리족의 조상신인 고래들의 세계, 즉 우두머리 영감 고래와 할멈 고래들이 무리지어 ‘플루트처럼 부드럽고도 웅장한 노래’, ‘태양의 갈’이라는 바다와 ‘아기 고래를 바라보는 영감 고래의 뇌리 속 어린 시절의 잔상’, 아기 고래를 낳은 뒤 석 달 만에 상어에게 물려 세상을 떠난 어미 고래와 그 곁에서 울던 아기 고래를 구해준 ‘황금빛 피부의 인간’, 심지어 ‘음파 속에서 영감 고래가 자신의 추억과 대화를 나누곤’ 하는 장면은 전혀 등장하지 않는다.

주인공 카후가 고래들과 '환상적인' 대화를 부분들을 놓치는 바람에 영화는 어린 소녀의 가녀린 몸짓과 진솔한 나레이션 속에 담긴 신화적 세계는 단출하고 평면적으로 제시될 뿐이다. 고래와 소녀의 신비스런 대화가 단지 그 자체로 끝나지 않고 마오리족의 삶과 역사, 그들의 유구한 전통을 창조적으로 계승하려는 것이라면, 둘 다 여성이며 같은 마오리족 출신인 작가요 영화감독이라면, '드러나 있되 보이지 않는 존재'로 사는 소외된 존재에 대한 관심은 지나칠 수 없는 부분일 것이다. 어찌된 영문인지 이 영화는 소녀 카후가 부족의 신화를 계승하도록 끊임없이 용기를 불어넣고 격려하는 플라워즈 할멈의 진취적인 세계관과 태도를 전혀 보여주지 않았다.

결국, 문제의 핵심은 앞서 열거한 이러한 점들을 영화 <웨일라이더>는 전혀 짚지 못한 점이고, 애써 다루었다고 하더라도 각각의 사항을 전혀 엉뚱하게 해석한 점이다. 일례로 이따금 카메라 앵글에 할멈 플라워즈가 잡히지만 그 속에서의 그녀는 허약하기 그지없고 수동적 존재로 비칠 뿐이다. 할멈 역시 남성을 대신해 위기를 극복한 여성 무리와의 가문 출신이며, 적어도 고래와 대화를 할 능력을 갖춘 존재라는 '송고한' 사실을 놓치고 있다. 이에 덧붙여, 인간과 고래 간의 대화가 단절될 수밖에 없는 상황의 간과를 빼놓을 수 없다. 영화 <웨일라이더>는 해변에 때로 밀려든 고래들을 사람들이 잔인하게 학살하는 소설 장면을 보여주지 않고, 대신 그 고래들을 바다로 돌려보내기 위해 애쓰는 노력만 영상화한다. 이것은 이 영화가 원작의 단순화를 넘어 작가의 의도를 완전히 왜곡한 처사라 하겠다.

단적으로 말해, 니키 카로의 영화 <웨일라이더>는 작가 위티의 소설 『웨일라이더』가 아니다. 동명소설의 영화는 작가가 공들여 찾은 마오리족 가족사에 전해지는 환상적·신화적 세계를 극히 평면적으로 소개했다. 그래서 역설적일지 모르나 영화를 본 독자가 소설을 다시 읽는다면, 영화가 찾지 못한 신화와 바다의 상상력이 만들어내는 중층적 의미를 접할 수 있을 것이다. 뿐만 아니라 이러한 과정에서 영화의 환상성이 아니라 우리 삶의 환상성 자체가 바로 신화의 형태로 이루어진 것임도 깨닫게 될 것이다. 왜냐하면 “네가 바로 그것 Thou Art That”(조셉 캠벨 2001, 10)이고, “자연은 생물들 사이의

전쟁이 아니라 협동에 기초를 둔 동맹관계를 중심으로 진화”(어그로스와 스텐시우 1995, 45)하기 때문이다.

뉴질랜드 마오리족 출신 여성 작가 위티가『웨일라이더』를 통해 던지는 메시지는 분명하다. 그것은 마오리족의 전통을 근거로 자연과 인간이 더불어 살 수 있고 전통과 현실이 함께 존재할 수 있는 최소한의 삶의 조건은 포용이란 것이다. 어느 한쪽의 일방적인 강제가 아닌 상호 존중, 차이의 존엄성을 제시한 것으로서, 이것은 ‘우리’와 ‘우리’를 형성하는 ‘우리 안의 다른 우리’의 현존을 확인시킨다. 갈등과 충돌을 넘어 종족 내적 갈등의 침예한 대립의 모순을 찬찬하게 보여주는 작가적 신념은 더불어 살아야 할 공동체의 붕괴 원인을 ‘우리’의 외부로부터 가해지는 위협 못지않게 일상적 경험을 공유하는 ‘우리 안’에서의 사랑 없음과 관용 부재라는 사실에서도 찾아내며, 나아가 ‘우리’의 삶 안팎의 현실과 정직한 만남 없이 그저 승인하고 끝나서는 인간에 대한 총체적인 이해조차 할 수 없음도 직시하고 있다. 위티의 작품은 오늘날 우리가 환경을 파괴하는 사회구조와 문화체계를 그냥 둔 채, 원인을 고려하지 않은 과학기술의 개발과 현상만 탓하고 의식에만 호소하는 치유 방식으로는 ‘우리’가 희구하는 지속가능한 삶의 위기를 결코 극복할 수 없다는 근본적인 문제를 제기하고 있는 셈이다.

수많은 신비로 가득 찬 바다를 신화적 상상력을 통해 접근하는 것이 실용성과 합리성만을 들어 과학적으로 접근하는 것보다 눈에 보이지 않는 인류유산의 존엄성을 지키는 ‘지속가능한 발전’에 얼마나 더 지혜로운지는 단언하긴 어렵다. 그러나 미래에 제기될지 모르는 위험에 대비하는 진정한 승자는 패자를 발가벗기지 않는 법이다. 완전한 누드로 존재하는 바다가 계속 희망의 저처일 수 있으려면 우리 인간이 그 맨 몸을 가릴 최소한의 옷까지 벗기지 말아야 한다. 왜냐하면 바다의 파멸은 곧 우리 인간의 소멸이기 때문이다.

## 인용문헌

- 강영안, 『타인의 얼굴 : 레비나스의 철학』, 문학과지성사, 2006.
- 김현자, 『신화, 신들의 역사 인간의 이미지』, 책세상, 2004.
- 로버트 어그로스 · 조지 스탄시우(Robert Augros & George Stanciu), 『새로운 생물학: 자연 속의 지혜의 발견』(New Biology), 오인혜 · 김희백 역, 범양사출판부, 1995.
- 미르치아 엘리아데(Mircea Eliade), 『이미지와 상징』(Images et Symboles), 이재실 역, 까치, 1998.
- 심광현, 『프랙탈』, 현실문화연구, 2005.
- 위티 이히마에라(Witi Ihimaera), 『웨일라이더』(Whale Rider), 김유진 옮김, 해나무, 2004.
- 조셉 캠벨(Joseph Cambel), 『네가 바로 그것이다』(Thou Art That), 박경미 옮김, 해바라기, 2001.
- 케너스 브라운(Kenneth Brower), 『우주선과 카누』(Starship and the Canoe), 이교선 역, 창작과비평사, 1997.
- 클로드 레비-스트로스(Claude Levi-Strauss), 『신화와 의미』(Myth and Meaning), 임옥희 역, 이플리오, 2000.
- 프리먼 다이슨(Freeman Dyson), 『상상의 세계』(Imagined Worlds), 신중섭 역, 사이언스북스, 2000.

[Abstract]

**The mythological imagination of the ocean  
and the appearance of ‘the others’**

-Focusing upon Witi Ihimaera's ‘Whale Rider’-

Young-ho Choi  
(Korea Naval Academy)

Even in this current high-tech industrial age, mythological imagination is considered important. Although each mythology scattered all across the world may have an insignificant origin, to understand that particular society fully, one must not mistakenly assume that the mythology itself is a production of a primitive mind. Ultramodern physics and futurology professor Freeman Dyson has also acknowledged this opinion. He insists that in order for human kind to survive into the far future it must keep in touch with its far past. Levi-Strauss also observes that mythology and science aren't a entirely separate domains. The scientific mind is regarded as a source of understanding the intrinsic qualities of mythology. Taking mythology and science as a binomial opposition, and only weighing their prospects, should be put to the past as we should recognize the need for mythology and science's qualitative unification.

In this new point of view, regarding mythology as a meaningless irrationality should cease, while finding out why the inevitably related world of mythology needs metaphoric, ideological consideration. By utilizing ‘Whale Rider’ by Witi Ihimaera(2004) we will discover why our lives require an ‘image’ that is borrowed from our experience.

The author, Witi Ihimaera, is originally from the Maori tribe, who approaches the world with a mythological imagination, which is not easy to understand with scientific thinking nor in modern civilization. When looking into the mythology of

the ocean which still lives in modern civilization, while noting that the world is one, the author indicates that reality and unreality, nature and the super-natural, present and the past, science and fantasy, were not divided from the beginning. However, overtime humans have divided the borders. To do this, the author interprets the ancient emotions of the Maori tribe which have been traditionally accumulated in the group identity in a new literary way by introducing the Maori tribe's ancestral god, Paikia, who can converse with the ocean and the whales.

This piece, which has been made into a movie and won awards in 5 international film festivals, including the Toronto International Film Festival, regards primitive emotions as a rational concept instead of an instrumental concept. Also these primitive emotions are continuing their attempts to communicate with nature. Furthermore, it advises contemporary human beings who seek for eternal life to not exploit the cultural differences that have been formed naturally, and it is vital for human beings to transcend the ethnic boundaries and to think rationally. In the story, we can find “the dissimilar us” that philosopher E. Levinas mentioned in his sayings, which refers to responsible human beings who devote their lives for the sake of other people instead of fulfilling their own needs.

keywords: mythological imagination, 'Whale Rider', Maori tribe, reality and unreality, nature and super-natural, present and the past, sciend and fantasy

접 수 일 : 2006년 10월 30일

심사기간 : 2006년 11월 1일-11월 20일

재 심 사 : 2006년 11월 27일

게재결정 : 2006년 12월 4일 (편집위원회)