한국동서비교문학학회&세계문학비교학회

2016년 가을 공동학술대회

동·서·세계: 문학과 문화의 충돌과 창발

- 일시: 2016년 10월 15일 (토) 13:00 ~ 18:00
- 장소: 한국외국어대학교 미네르바 콤플렉스 국제회의실
- 주최: 한국동서비교문학학회&세계문학비교학회
- 후원: 한국연구재단&한국외국어대학교

NRF

The Korean Society of East-West Comparative Literature

세계문학비교학회

한국외대 Hankuk University of Foreign Studies

한국동서비교문학학회·세계문학비교학회
2016년 가을 공동학술대회

동·서·세계:
문학과 문화의 충돌과 창발

- 일시: 2016년 10월 15일 (토), 13:00 ~ 18:00
- 장소: 한국외국어대학교 미네르바 콤플렉스 국제회의실
- 주최: 한국동서비교문학학회·세계문학비교학회
- 후원: 한국연구재단·한국외국어대학교

한국동서비교문학학회·세계문학비교학회

이 발표논문집은 2016년도 정부재원(교육부)으로
한국연구재단의 지원을 받아 발간되었음

<학회 일정>

■ 12:30 ~ 13:00 등록

■ 13:00 ~ 13:30 개회식

■ 13:30 ~ 14:00 특별강연 1

■ 14:00 ~ 15:30 세션 동시진행

* 서양문학 및 비교문학
* 동양문학 및 비교문학
* 서양문학 및 비교문화
* 동양문학 및 비교문화
* 세계문학 번역 및 수용

■ 15:30 ~ 16:00 휴식

■ 16:00 ~ 17:30 세션 동시진행

* 서양문학 및 비교문학
* 동양문학 및 비교문학
* 서양문학 및 비교문화
* 동양문학 및 비교문화
* 세계문학 번역 및 수용

■ 17:30 ~ 18:00 특별강연 2

■ 18:00 ~ 18:30 연구윤리교육 및 폐회식

■ 18:30 ~ 20:00 환영만찬

<학술대회 세부 일정>

■ 개회식 (13:00 ~ 13:30 / 국제회의실)
◇개회사: 신원철 (한국동서비교문학학회장)
◇축　사: 김인철 (한국외대 총장)
◇사　회: 정윤길 (동국대)

■ 특별강연 1 (13:30 ~ 14:00 / 국제회의실)
◇제목: "Translation and World Literature"
◇발표: 김영민 (동국대)
◇사회: 정윤길 (동국대)

■ 서양문학 및 비교문학 (14:00 ~ 17:30 / 국제회의실)
◇사회: 1부 원종익 (한국외대), 2부 손동호 (한국외대)

○ 14:00 ~ 14:30 "소설쓰기로서 문화적 정체성 찾기:
Nick Farewell의 소설 『Go』를 중심으로"
◇발표: 박치완 (한국외대)
◇토론: 임소라 (한국외대)

○ 14:30 ~ 15:00 "아이스퀼로스의 『자비로운 여신들』과 에우리피데스의 『메데이아』 비교:
『개구리들』 의 결말에 나타난 정치적 함의를 중심으로"
◇발표: 박윤영 (연세대)
◇토론: 김성규 (동국대)

○ 15:00 ~ 15:30 "바실리 숙쉰 단편 「인생은 사냥이다」 영상화 연구"
◇발표: 홍상우 (경상대)
◇토론: 정미숙 (가톨릭관동대)

○ 휴식 (15:30 ~ 16:00)

○ 16:00 ~ 16:30 "자살과 죽음, 반연극적 유희의 방식:
『세일즈맨의 죽음』 부조리 텍스트로 다시 읽기"
◇발표: 박정만 (한국외대)
◇토론: 윤선경 (한국외대)

○ 16:30 ~ 17:00 "도스토옙스키와 카뮈"
◇발표: 김성일 (청주대)
◇토론: 장혜진 (건국대)

○ 17:00 ~ 17:30 "아체베와 응구기 소설에 나타난 문화 충돌:
『모든 것이 산산이 무너지다』와 『사이로 흐르는 강』을 중심으로"
◇발표: 박정경 (한국외대)
◇토론: 윤서영 (한국외대)

■ 동양문학 및 비교문학 (14:00 ~ 17:30 / 세미나실 B1-12)
◇사회: 1부 권호종 (경상대), 2부 김덕환 (동양대)

○ 14:00 ~ 14:30 “1930년대 한국 아방가르드 시 연구"
◇발표: 이성혁 (세명대)
◇토론: 박정호 (한국외대)

○ 14:30 ~ 15:00 “충돌과 출현: 태국 작가 아깟담껑 라피팟의 「사춘기」를 중심으로”
◇발표: 최난옥 (한국외대)
◇토론: 천현순 (이화여대)

○ 15:00 ~ 15:30 “따밀 상감문학 아함 시에 나타난 자연 상징 연구:
프라이(N. Frye)의 원형 비평을 중심으로”
◇발표: 이동원 (한국외대)
◇토론: 이석광 (경상대)

○ 휴식 (15:30 ~ 16:00)

○ 16:00 ~ 16:30 “기형도와 하이즈 시 비교 연구:
‘죽음’을 통한 주체형성과 자연으로부터의 구원”
◇발표: 이미옥 (서울대)
◇토론: 김정현 (광운대)

○ 16:30 ~ 17:00 “김석송의 시에 나타난 휘트먼 시론의 영향 고찰”
◇발표: 맹문재 (안양대)
◇토론: 설태수 (세명대)

○ 17:00 ~ 17:30 “19세기 프랑스와 조선의 상도(商道) 비교:
발자크의 『세자르 비로토』와 최인호의 『상도』를 중심으로”
◇발표: 김중현 (한국외대)
◇토론: 김모세 (한국외대)

■ 서양문학 및 비교문화 (14:00 ~ 17:30 / 세미나실 B1-13)
◇사회: 1부 신정환 (한국외대), 2부 이석광 (경상대)

○ 14:00 ~ 14:30 “엘리엇과 동양 그리고 종교"
◇발표: 양재용 (강원대)
◇토론: 김성현 (서울과기대)

○ 14:30 ~ 15:00 “미국과 중국에서 재조명되는 펄 벅: 미국 문학사 속의 이방인”
◇발표: 심상욱 (전주대)
◇토론: 노동욱 (서울대)

○ 15:00 ~ 15:30 “구스타프 마이링크의 『골렘』에 나타나는 동양의 신비주의와 판타지의 만남”
◇발표: 서유정 (한국외대)
◇토론: 신혜선 (서울대)

○ 휴식 (15:30 ~ 16:00)

○ 16:00 ~ 16:30 “규율사회와 성과사회 사이: 층계참 난간에 가만히 앉아 있는 바틀비”
◇발표: 성창규 (목원대)
◇토론: 방인식 (성결대)

○ 16:30 ~ 17:00 “도스토예프스키 소설 『죄와 벌』의 각색 연구:
국내 공연 대본을 중심으로”
◇발표: 안숙현 (단국대)
◇토론: 송정수 (중앙대)

○ 17:00 ~ 17:30 “영미 전통 살인민요 장르 분석 및 세계 현대가요에 미친 영향 연구”
◇발표: 이노신 (호서대)
◇토론: 이삼출 (경희대)

■ 동양문학 및 비교문화 (14:00 ~ 17:30 / 세미나실 B1-14)
◇사회: 1부 이윤섭 (안양대), 2부 송윤미 (강원대)

○ 14:00 ~ 14:30 “배우로서의 인형"
◇발표: 김영아 (상명대)
◇토론: 서지영 (중앙대)

○ 14:30 ~ 15:00 “문학을 통해 본 식민주의 공간: 한국과 우크라이나의 사례”
◇발표: 올레나 쉐겔 (Olena Shchegel, 한국외대)
◇토론: 루드밀라 아타나소바(Ludmila Atanasova, 한국외대)

○ 15:00 ~ 15:30 “최근 한국영화에 나타난 기억의 문제:
최근 5년간 개봉된 영화에 나타난 순응기억과 대항기억”
◇발표: 김형래 (한국외대)
◇토론: 조수진 (한양대)

○ 휴식 (15:30 ~ 16:00)

○ 16:00 ~ 16:30 “梁柱東과 梁啓超의 詩와 詩論의 관련 양상”
◇발표: 문대일 (아세아연합신학대)
◇토론: 박정훈 (한국외대)

○ 16:30 ~ 17:00 “불교문학의 프로파간다”
◇발표: 원혜영 (동국대)
◇토론: 백원기 (동방대학원대)

○ 17:00 ~ 17:30 “일본에 대한 두 프랑스인 학자의 시선: 레비스트로스와 바르트의 경우”
◇발표: 송태현 (이화여대)
◇토론: 이상빈 (POSTECH)

■ 세계문학 번역 및 수용 (14:00 ~ 17:30 / 세미나실 B2-28)
◇사회: 1부 김순영(동국대), 2부 권영탁 (세명대)

○ 14:00 ~ 14:30 “아이칭(艾靑) 시의 서구 문화번역과 수용”
◇발표: 박남용 (한국외대)
◇토론: 정호준 (한국외대)

○ 14:30 ~ 15:00 “한강의 『채식주의자』에 나타난 번역의 문제들"
◇발표: 김대중 (강원대)
◇토론: 김영신 (안양대)

○ 15:00 ~ 15:30 “『채식주의자』에 대한 영미권 수용 방식”
◇발표: 임경규 (조선대)
◇토론: 송지연 (우송대)

○ 휴식 (15:30 ~ 16:00)

○ 16:00 ~ 16:30 “자연의 번역은 과연 자연스러운가?”
◇발표: 이홍필 (전남대)
◇토론: 이다현 (백석예술대)

○ 16:30 ~ 17:00 “『주홍글자』와 「벌레 이야기」에 나타난 종교와 도덕성의 문제”
◇발표: 강준수 (안양대)
◇토론: 이영애 (한라대)

■ 특별강연 2 (17:30 ~ 18:00 / 국제회의실)
◇제목: “Motion Movements: On Digital Technology, New Media, Video Poetry, and Lyrical Tradition”
◇발표: 핀 하버 (Finn Harvor, 한국외대)
◇사회: 박정만 (한국외대)

■ 폐회식 (18:00 ~ 18:30 / 국제회의실)
◇폐회사: 장은수 (세계문학비교학회장)
◇사 회: 박남용 (한국외대)

분과	시간	발 표 및 내 용	비 고
	13:00~13:30	등록 및 개회식 개회사: 신원철(한국동서비교문학학회장) 축 사: 김인철(한국외대 총장)	사회: 정윤길 (동국대)
	13:30~14:00	<특별강연> “Translation and World Literature" 발표자: 김영민(동국대)	사회: 정윤길 (동국대)
서양 문학 및 비교 문학	14:00~14:30	<발표1> 소설쓰기로서 문화적 정체성 찾기: Nick Farewell의 소설 『Go』를 중심으로 발표자: 박치완(한국외대) 토론자: 임소라(한국외대)	사회: 원종익 (한국외대)
	14:30~15:00	<발표2> 아이스퀼로스의 『자비로운 여신들』과 에우리피데스의 『메데이아』 비교 『개구리들』의 결말에 나타난 정치적 함의를 중심으로 발표자: 박윤영(연세대) 토론자: 김성규(동국대)	
	15:00~15:30	<발표3> 바실리 숙쉰 「인생은 사냥이다」 영상화 연구 발표자: 홍상우(경상대) 토론자: 정미숙(가톨릭관동대)	
	15:30~16:00	휴식	
	16:00~16:30	<발표4> 자살과 죽음, 반연극적 유희의 방식: 『세일즈맨의 죽음』 부조리 텍스트로 다시 읽기 발표자: 박정만(한국외대) 토론자: 윤선경(성균관대)	사회: 손동호 (한국외대)
	16:30~17:00	<발표5> 도스토옙스키와 카뮈 발표자: 김성일(청주대) 토론자: 장혜진(건국대)	
	17:00~17:30	<발표6> 아체베와 응구기 소설에 나타난 문화충돌: 『모든 것이 산산이 무너지다』와 『사이로 흐르는 강』을 중심으로 발표자: 박정경(한국외대) 토론자: 윤서영(한국외대)	
동양 문학 및 비교 문학	14:00~14:30	<발표1> 1930년대 한국 아방가르드 시 연구 발표자: 이성혁(세명대) 토론자: 박정호(한국외대)	사회: 권호종 (경상대)
	14:30~15:00	<발표2> 충돌과 출현: 태국 작가 아깟담껑 라피팟의 「사춘기」를 중심으로 발표자: 최난옥(한국외대) 토론자: 천현순(이화여대)	
	15:00~15:30	<발표3> 따밀 상감문학 아함 시에 나타난 자연 상징 연구: 프라이(N. Frye)의 원형 비평을 중심으로 발표자: 이동원(한국외대) 토론자: 이석광(경상대)	
	15:30~16:00	휴식	
	16:00~16:30	<발표4> 기형도와 하이즈 시 비교 연구: ‘죽음’을 통한 주체형성과 자연으로부터의 구원 발표자: 이미옥(서울대) 토론자: 김정현(광운대)	사회: 김덕환 (동양대)
	16:30~17:00	<발표5> 김석송의 시에 나타난 휘트먼 시론의 영향 고찰 발표자: 맹문재(안양대) 토론자: 설태수(세명대)	
	17:00~17:30	<발표6> 19세기 프랑스와 조선의 상도(商道) 비교: 발자크의 『세자르 비로토』와 최인호의 『상도』를 중심으로 발표자: 김중현(한국외대) 토론자: 김모세(한국외대)	

서양 문학 및 비교 문화	14:00~14:30	<발표1> 엘리엇과 동양 그리고 종교 발표자: 양재용(강원대) 토론자: 김성현(서울과기대)	사회: 신정환 (한국외대)
	14:30~15:00	<발표2> 미국과 중국에서 재조명되는 펄 벅: 미국 문학사 속의 이방인 발표자: 심상욱(전주대) 토론자: 노동욱(백석대)	
	15:00~15:30	<발표3> 구스타프 마이링크의 『골렘』에 나타난 동양의 신비주의와 판타지의 만남 발표자: 서유정(한국외대) 토론자: 신혜선(서울대)	
	15:30~16:00	휴식	
	16:00~16:30	<발표4> 규율사회와 성과사회 사이: “층계참 난간에 가만히 앉아 있는 바틀비” 발표자: 성창규(목원대) 토론자: 방인식(성결대)	사회: 이석광 (경상대)
	16:30~17:00	<발표5> 도스토예프스키 소설 『죄와 벌』의 각색 연구: 국내 공연 대본을 중심으로 발표자: 안숙현(단국대) 토론자: 송정수(중앙대)	
	17:00~17:30	<발표6> 영미 전통 살인민요 장르 분석 및 세계 현대가요에 미친 영향 연구 발표자: 이노신(호서대) 토론자: 이삼출(경희대)	
동양 문학 및 비교 문화	14:00~14:30	<발표1> 배우로서의 인형 발표자: 김영아(상명대) 토론자: 서지영(중앙대)	사회: 이윤섭 (안양대)
	14:30~15:00	<발표2> 문학을 통해 본 식민주의 공간: 한국과 우크라이나의 사례 발표자: 올레나 쉐겔 (Olena Shchegel, 한국외대) 토론자: 루드밀라 아타나소바(Ludmila Atanasova, 한국외대)	
	15:00~15:30	<발표3> 최근 한국영화에 나타난 기억의 문제: 최근 5년간 개봉된 영화에 나타난 순응기억과 대항기억 발표자: 김형래(한국외대) 토론자: 조수진(한양대)	
	15:30~16:00	휴식	
	16:00~16:30	<발표4> 梁柱東과 梁啓超의 詩와 詩論의 관련 양상 발표자: 문대일(아세아연합신학대) 토론자: 박정훈(한국외대)	사회: 송윤미 (강원대)
	16:30~17:00	<발표5> 불교문학의 프로파간다 발표자: 원혜영(동국대) 토론자: 백원기(동방대학원대)	
	17:00~17:30	<발표6> 일본에 대한 두 프랑스인 학자의 시선: 레비스트로스와 바르트의 경우 발표자: 송태현(이화여대) 토론자: 이상빈(POSTECH)	

세계 문학 번역 및 수용	14:00~14:30	<발표1> 아이칭(艾青) 시의 서구 문화번역과 수용 발표자: 박남용(한국외대) 토론자: 정호준(한국외대)	사회: 김순영 (동국대)
	14:30~15:00	<발표2> 한강의 『채식주의자』에 나타난 번역의 문제들 발표자: 김대중(강원대) 토론자: 김영신(안양대)	
	15:00~15:30	<발표3> 『채식주의자』에 대한 영미권 수용 방식 발표자: 임경규(조선대) 토론자: 송지연(우송대)	
	15:30~16:00	휴식	
	16:00~16:30	<발표4> 자연의 번역은 과연 자연스러운가? 발표자: 이홍필(전남대) 토론자: 이다현(백석예술대)	사회: 권영탁 (세명대)
	16:30~17:00	<발표5> 『주홍글자』와 「벌레 이야기」에 나타난 종교와 도덕성의 문제 발표자: 강준수(안양대) 토론자: 이영애(한라대)	
	17:30~18:00	<특별강연> Motion Movements: On Digital Technology, New Media, Video Poetry, and Lyrical Tradition 발표자: 핀 하버(Finn Harvor, 한국외대)	사회: 박정만 (한국외대)
	18:00~18:30	연구윤리교육 및 폐회식 - 폐회사: 장은수(세계문학비교학회장)	사회: 박남용 (한국외대)

목 차

■ 특별강연

◎ Translation and World Literature
김영민 (동국대) ····· 1

◎ Motion Movements:
On Digital Technology, New Media, Video Poetry, and Lyrical Tradition
핀 하버 (Finn Harvor, 한국외대) ····· 13

■ 서양문학 및 비교문학

◎ 소설쓰기로서 문화적 정체성 찾기: Nick Farewell의 소설 『Go』를 중심으로
박치완 (한국외대) ····· 22

◎ 아이스퀼로스의 『자비로운 여신들』과 에우리피데스의 『메데이아』 비교:
『개구리들』 의 결말에 나타난 정치적 함의를 중심으로
박윤영 (연세대) ····· 37

◎ 바실리 숙쉰 단편 「인생은 사냥이다」 영상화 연구
홍상우 (경상대) ····· 45

◎ 자살과 죽음, 반연극적 유희의 방식:
『세일즈맨의 죽음』 부조리 텍스트로 다시 읽기
박정만 (한국외대) ····· 51

◎ 도스토옙스키와 카뮈
김성일 (청주대) ····· 59

◎ 아체베와 응구기 소설에 나타난 문화 충돌:
『모든 것이 산산이 무너지다』와 『사이로 흐르는 강』을 중심으로
박정경 (한국외대) ····· 67

■ 동양문학 및 비교문학

◎ 1930년대 한국 아방가르드 시 연구
이성혁 (세명대) ····· 76

◎ 충돌과 출현: 태국 작가 아깟담껑 라피팟의 「사춘기」를 중심으로
최난옥 (한국외대) ····· 77

◎ **따밀 상감문학 아함 시에 나타난 자연 상징 연구: 프라이(N. Frye)의 원형비평을 중심으로**
이동원 (한국외대) ····· 83

◎ **기형도와 하이즈 시 비교 연구: '죽음'을 통한 주체형성과 자연으로부터의 구원**
이미옥 (서울대) ····· 93

◎ **김석송의 시에 나타난 휘트먼 시론의 영향 고찰**
맹문재 (안양대) ····· 107

◎ **19세기 프랑스와 조선의 상도(商道) 비교: 발자크의 『세자르 비로토』와 최인호의 『상도』를 중심으로**
김중현 (한국외대) ····· 109

■ **서양문학 및 비교문화**

◎ **엘리엇과 동양 그리고 종교**
양재용 (강원대) ····· 120

◎ **미국과 중국에서 재조명되는 펄 벅: 미국 문학사 속의 이방인**
심상욱 (전주대) ····· 126

◎ **구스타프 마이링크의 『골렘』에 나타나는 동양의 신비주의와 판타지의 만남**
서유정 (한국외대) ····· 132

◎ **규율사회와 성과사회 사이: 층계참 난간에 가만히 앉아 있는 바틀비**
성창규 (목원대) ····· 133

◎ **도스토예프스키 소설 『죄와 벌』의 각색 연구: 국내 공연 대본을 중심으로**
안숙현 (단국대) ····· 141

◎ **영미 전통 살인민요 장르 분석 및 세계 현대가용에 미친 영향 연구**
이노신 (호서대) ····· 151

■ **동양문학 및 비교문화**

◎ **배우로서의 인형**
김영아 (상명대) ····· 155

◎ **문학을 통해 본 식민주의 공간: 한국과 우크라이나의 사례**
올레나 쉐겔 (Olena Shchegel, 한국외대) ····· 161

◎ **최근 한국영화에 나타난 기억의 문제:**
최근 5년간 개봉된 영화에 나타난 순응기억과 대항기억
김형래 (한국외대) ····· 170

◎ **梁柱東과 梁啓超의 詩와 詩論의 관련 양상**
문대일 (아세아연합신학대) ····· 182

◎ **불교문학의 프로파간다**
원혜영 (동국대) ····· 189

◎ **일본에 대한 두 프랑스인 학자의 시선: 레비스트로스와 바르트의 경우**
송태현 (이화여대) ····· 196

■ **세계문학 번역 및 수용**

◎ **아이칭(艾靑) 시의 서구 문화번역과 수용**
박남용 (한국외대) ····· 201

◎ **한강의 『채식주의자』에 나타난 번역의 문제들**
김대중 (강원대) ····· 208

◎ **『채식주의자』에 대한 영미권 수용 방식**
임경규 (조선대) ····· 220

◎ **자연의 번역은 과연 자연스러운가?**
이홍필 (전남대) ····· 227

◎ **『주홍글자』와 「벌레 이야기」에 나타난 종교와 도덕성의 문제**
강준수 (안양대) ····· 231

■ 특별강연

TRANSLATION AND WORLD LITERATURE[1)]

Youngmin Kim
(Dongguk University)

Walter Benjamin, in his famous essay "The Task of the Translator," describes translation itself as standing outside a work's original language, facing a wooded ridge that each of us will forest with our own favorite trees:[2)]

> Unlike a world of literature, translation does not find itself in the center of the language forest but on the outside facing the wooded ridge; it calls into it without entering, aiming at that single spot where the echo is able to give, in its own language, the reverberation of the work in the alien one.

Benjamin assumes ambiguously that "translation does not find itself in the center of the language forest," "[u]nlike a world of literature." His main argument is that translation touches the tangential point ("the wooded ridge") of "the language forest" from "the outside" and attempts to represent the "reverberation" of the inside (the source language). In short, translation deals with "the translability" (reverberation) of the in-between space of the source and the target language. Whereas the specialist attempts to enter as fully as possible into the source culture, the student of comparative literature stands outside of the world of literature, very much as in translation. Immersion in a single culture represents a mode of relatively direct engagement with it, aptly symbolized by efforts to acquire "near-native fluency" in the culture's language. Reading and studying comparative literature, by contrast, is inherently a more detached mode of engagement from the outside.[3)]

I. Distant Reading and World Literature

Reading world literature beyond comparative literature becomes even more distant engagement of reading process. According to David Damrosch, "world literature

---

1) This presentation is a modification of a paper which has been accepted and to be published in the forthcoming Comparative Literature Studies 2017.

2) Walter Benjamin, "The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*," *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books,1968), 76.

3) At a session on "Comparative Literature: Global Practice," chaired by Eugene Eoyang and Gang Zhou, at the 2016 ICLA-Vienna Convention, presenters touched on the current trend in comparative literature studies in Soviet and Post-soviet Georgian Universities, Trans-Persian/Arabic-Gulf area in GCC, Kuwait and Iran, Aotearoa-New Zealand, China, Japan, Korea, Francophone Morocco, and France. Here, Eoyang commented on the nature of comparative literature as "revolutionary" and "discontent." This aspect of the nature of comparative literature in terms of either the detached mode or the revolutionary mode tellingly represents the necessity of the spectrum of the potential world literature beyond comparative literature. In this presentation, I am focusing more on positive and constructive understanding of translation and world literature.

is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time."[4] This detached mode of reading has been previously elaborated by Franko Moretti who sums up the nature of "distant reading" in his "Conjectures on World Literature." According to Franco Moretti, "Less is more." Quoting Marc Bloch's "years of analysis for a day of synthesis," Moretti sees that "literary history will become second hand: a patchwork of other people's research, without a single direct textual reading," and argues that world literature becomes "directly proportional to the distance to the text: the more ambitious the project, the greater the distance must be" (57).[5] Moretti supports his argument by criticizing the traditional mode of close reading from the new criticism to deconstruction, the mode which "depends upon an extremely small canon," thereby becoming a "very solemn treatment of very few texts taken very seriously" (57-58). Despite the predominant negative evaluation of Moretti's distant reading, Amir Khadem provides a balanced perspective, arguing that distant reading "has never been a case of denying close reading in its entirety," but "an advancement of it, being designed to function in reverse direction."[6] I would agree with Khadem's argument that Moretti's idea of distant reading is "a concentrated development of close reading, stressing on one aspect of the text and ignoring others, on the basis of macroscopic model."[7] In order to be a practitioner of distant reading, one is already expected to have mastered close reading as Moretti has directed us to do: "we know how to read texts, now let's learn how not to read them."[8]

Moretti's concept of distant reading in tandem with Damrosch's detached mode of reading will be rhetorically powerful for understanding world literature if supplemented in the visibility of David Damrosch's topology of elliptical refraction and Pascale Casanova' topography of the Persian carpet. In his *What is World Literature?* David Damrosch provides a topology of elliptical refraction, the oval shape of cat's eye which can read into the double refraction in world literature. Unlike the round shape of human's apple of eye, this cat's eye reveals the double refraction. Metaphorically, this represents the interaction between national literature and world literature.[9]

> The ellipse of world literature may seem comprehensible enough when we are thinking of only a single text of group of texts, but as we begin to look more widely we soon find ourselves amid a multitude of partially overlapping ellipses, all sharing one focus in the host culture but with their second foci distributed ever more widely across space and time. (284)

Damrosch recognizes "the vital presence of the national within the life of world literature" (284) and argues that if a national literature defines space of foreign culture in terms of the host culture's national tradition and the present needs of its own writers, then works become world literature because even "a single work of world

---

4) David Damrosch, *What is World Literature?* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003), 281.
5) Franco Moretti: "Conjectures on World Literature," *New Left Review,* no. 1 (Jan-Feb 2000): 57.
6) Amir Khadem, "Annexing the unread: a close reading of distant reading," *Neohelicon* 39 (2012): 412.
7) *Ibid*.
8) Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary Theory* (London: Verso, 2005), 2.
9) David Damrosch, *What is World Literature?* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003), 284.

literature is the locus of a negotiation between two different cultures" (283).

Pascale Casanova' topography of the Persian carpet from her book, *The Republic of World Letters,* contextualizes the meaning of world literature and close/distant reading. Henry James's short story, "The Figure of the Carpet," presents the image of "The Republic of Letters" in a Persian rug which reveals "an ordered set of motifs which can only be understood in relation to each other, and which only become visible when perceived in their totality, in their reciprocal dependence and mutual interaction" (73)[10] In fact, what Casanova's metaphor tells us is that just as one begins to see the overall pattern of the designs of the carpet after one understands each motif, each color in its most minute detail, one can grasp their relative position within the immense structure of world literature after one can understand each text, each individual author of national literature. This way of seeing the global structure or "The World Republic of Letters" can be possible only when one takes the farthest distant point to look at the object of observation and returns to the texts by way of a new tool for what Moretti calls "distant reading" (73).

Franco Moretti explains this dual position, inextricably national and international, in terms of tree and wave. Moretti explains that "the tree represents the passage from unity to diversity" and "the wave observes uniformity engulfing an initial diversity." Moretti's argument of the tree-wave metaphor can be summarized as follows, implying the relationship between national literature and world literature: "Trees need geographical discontinuity; waves dislike barriers, and thrive on geographical continuity. Trees and branches are what nation-states cling to; waves are what markets do."[11]

When the technique of the detached mode of distant reading (Damrosch and Moretti) is put together in collaboration with the structuration of world literature (Moretti and Casanova) in a dynamic interplay, one can be prepared to breaking into "the wooded ridge" of "the language forest" of world literature from the outside into "that single spot." But how? In "comparative literature/world literature: a discussion with gayatri chakravorty spivak and david damrosch," Damrosch in his answer to a question from the audience provides a succinct rendering of "a dynamic interplay" among national literature, comparative literature, and world literature, which can help reframe the study of comparative literature:

> I also think you have a kind of figure/ground reversal between world literature and national literature, because, in one sense, world literature is prior to the creation of most national literatures, but in another sense, world literature exists only *within* a national space for any given reader. So in this sense world literature is actually a function of national systems and needs to be thought about that way. National literature, comparative literature, world literature exist in a dynamic interplay, and not one of these can eat the others up.[12]

10) Pascale Casanova, "Literature As A World," *New Left Review*, no. 32 (2005): 73.
11) Moretti, *Ibid*., 67.
12) This debate between Gayatri Spivak and David Damrosch was delivered at The American Comparative Literature Association (ACLA) Convention in Vancouver, Canada, on 2 April, 2011, and the transcription of the discussion was published in *Comparative Literature Studies*48, no 4 (2011): 481.

This dynamic interplay can be demonstrated effectively when we are provided with the concept of "cultural translation" which positions comparative literature and world literature from the perspective of Damrosch's "elliptical refraction" of double othering.

II. Cultural Translation: A Model of Distant Reading for World Literature

In an attempt to suggest a model of cultural translation, the author will provide a case of a "distant reading" of a famous exemplary fragment of the canonized text of T. S. Eliot's *The Waste Land.* The process of understanding this canonized Ur-text ironically requires a mode of close reading in an attempt to represent "a broken heaps of images" of world literature, thereby reading into the potential opening toward the network toward which a wave of world literature can be reaching. The purpose of this close reading into the distant mode is to provide a context of discussing the recent development of cultural translation and the world literature studies beyond comparative literature in Korea. To cut it short, what happened in Korea between 2003 and 2010 and thereafter manifest the dynamic interplay of national, comparative, and world literature in terms of cultural translation.

The concept of "cultural translation" has belatedly arrived in the 1990's and is still controversial. Harish Trivedi, in his 2005 essay "Translating Culture vs Cultural Translation," provides an intriguing context for the definition of "cultural translation":

> [Homi] Bhabha brings in Derrida's deconstruction of Benjamin's concept of translation as an after-life or survival, in order to deploy it in a wholly new context *unintended* by either Benjamin or Derrida, i.e., the context of Rushdean migrancy and hybridity [Rushdie was quoted as "a translated man," because "he had been borne across, presumably by an aeroplane, from India and Pakistan to the United Kingdom"] [. . .] A little later Bhabha says: "Translation is the performative nature of cultural communication," and he goes on, in another new configurative equation, to speak of the *residual cultural unassimilability* of the migrant as an instance of what Benjamin called "*untranslability*." What is nevertheless clear and indisputable in Bhabha's formulations of what he calls *cultural translation* is firstly, that he does not at all by this term mean literary translation involving two texts from two different languages and cultures, and secondly, that what he means by [cultural] translation instead is the process and condition of human migrancy.[13] (italics and brackets are mine)

In fact, cultural translation is what Trivedi calls "the process and condition of human migrancy," which include both textual and linguistic "literary translation" and "non-textual and non-linguistic"[14] "cultural translation" in grappling with the "unintended" "untranslability" of the "residual cultural unassimilability." Ironically, unless the translator is endowed with the linguistic insider's integral cultural translation, the cultural translator will be only the migrant who has to cross the bridge of the untranslatability. What one has to do to accomplish the proper and authentic cultural

---

13) Harish Trivedi, "Translating Culture vs. Cultural Translation," in *In Translation: Reflections, Refractrions, Transformations,* ed. Paul St-Pierre and Prafulla C. Kar. (Delhi: Pancraft International, 2005), 257.
14) *Ibid.*

translation is to bring closeness and remoteness together by balancing the distance toward each other's languages and cultures in order to liberate the language for cross-cultural and transnational exchange of human emotion and understanding.

I would argue that the locus for this untranslability to be crossed over is simply placed in the original language ready to be translated culturally. When translating from one language to another culturally, there are blocked meanings in the contact zone or border zone of untranslatable original language to be transgressed, transmigrated, transported, and translated. One needs the unblocking technique to reach the authorial "unintended" intention of the original language so that the untranslatable can reveal its visibility and representability in the mind of the reader who is ready to perform the act of cultural translation. The aesthetics and the ethics of cultural translation creates the proper distancing as well as the free linguistic displacement based upon mutual respect and equivalence in every aspect.

T. S. Eliot's fragments in the last section, entitled "What the Thunder Said," of *The Waste Land* will demonstrate such a case of cultural translation.[15] The text itself is highly obscure because there are six different languages and cultures involved, including India, United Kingdom, Italy (including Roma), Spain, and France. And even footnotes themselves do not provide the clues for understanding.

This fragment of "What the Thunder Said," of T. S. Eliot's *The Waste Land*, has been interpreted immensely among the critics such as Lyndall Gordon, F. L. Luc, Harish Trivedi, and Jahan Ramazani. However, all the critics have misread and misinterpreted these obscure fragments because of their lack of insider's linguistic and cultural understanding.[16] Even Harish Trivedi who famously names this as "an interpretive mirage" of "erroneous popular misreading," in his article, entitled "'Ganga was sunken . . .' T. S. Eliot's Use of India," and interprets this poem from the insider's perspective of cultural translation, fails to reach the ideal translation which is impossible and unapproachable. Only an Iranian-American Jahan Ramazani's interpretation is noticeable for a positive value of cultural translation.[17] In his essay, "Modernist Bricolage, Postcolonial Hybridity," Ramazani argues that *The Waste Land* positions Eastern and Western texts in "dialogic relation" with one another. It is my contention that this "double-voicedness," in fact, is derived from the elliptical refraction in the shape of a cat's eye which is located in what Ramazani succinctly rephrases as "the seams between the pieces of the trans-hemispheric collage, in the cross-cultural slippage between text and embedded text." In fact, what's at stake here is the misinterpretation/misreading or untranslatbility of the tour de force of modernism, if this long poem is to be read without Eliot's allusive notes. The readers confront and come to grapple with the impossibility of translation, and some serious readers will challenge against the untranslatability for the purpose of understanding the poem, and will contact the conditions of the possibility of communicating the untranslatability into cross-cultural understanding. That is why Eliot invokes the collaborative spirit from his readers, by

15) T. S. Eliot, "The Waste Land," *Norton Anthology*, ed. M. H. Abraham and Stephen Greenblatt (New York: W. W. Norton & Co., 2003), 487.

16) For further discussion of this cultural mistranslation, see my essay "A Prolegomenon to Transcultural Poetics and Poetry," *English Language and Literature* 54, no 6 (2008): 995-999. Trivedi's insider's cultural translation is a solid example with some reservation which I am going to discuss.

17) See Jahan Ramazani's "Modernist Bricolage, Postcolonial Hybridity," *Modernism/modernity* 13, no.3 (2006): 445-463.

providing the bridging allusive footnotes. If we have a chance of dealing with multiple linguistic and cultural exchange as in Eliot's fragmentary text, cultural translation will be reaching towards the Benjaminian ideal translation. In order to excavate the thickness of poetic text, one needs the collaborative shovel from the specialist of the original language, such as Harish Trivedi, as well as a sincere cultural translator such as Jahan Ramazani.

Eliot himself proposes that one can really get the original through the ethical cultural translation, based upon the mutual correspondence, meaning Ezra Pound's good translation. Elsewhere, I argued that there exists in Pound's translation a certain cultural untranslatability which stems from a certain stubbornness or ignorance or errors. However, this untranslatability across the East/West divide manifests deeper implication than those errors or ignorance. As Eliot recognizes, the "sheer force" of Pound's language recreates its China, Italy, Anglo-Saxon, and Provence in the inventive "cultural translation" from the perspective of the interpretive, transcultural, transnational conversations.[18] In fact, Pound has dedicated himself to translate into English from Chinese, Japanese, Egyptian, Hindi, Anglo-Saxon, French, Italian, Latin, and Provençal. The rationale behind this dedication to cultural translation comes from the understanding the nature of the Other represented by the languages of world literature. In the space of the internal otherness of the language, there is something unfamiliar to the reader, although that something is within the reader himself/herself. If we consider the external communicable nature of the otherness of the language, in which the I speaks to whoever hears, the listener/reader in the form of the Other decides to hear what is said by the one being already the reply, whether the one has or has not spoken. The tradition of discourse is the fundamental structure that regulates culture and simultaneously the symbolic order which gives unconscious impact upon the subject. Therefore, as far as the otherness of language is situated within the reader/listener, the linguistic structure has always already existed in the form of the unconscious, and the unconscious is not a purely interior psychic system but an intersubjective structure. In short, the unconscious which is structured like a language is already out there in the form of other languages. The Other is something strange to me, although it is at the heart of me. The center of the speaking/writing I is out there in the form of language.

The purpose of this case of cultural translation has been to provide a rationale for the context of the present Korean world literature studies. What cultural translation can do is to let the readers understand the foreign cultures and literatures which appear to be untranslatable, by engaging dynamically with the newness and the strangeness, as well as by encountering transcultural initiation beyond the monocultural closure, as Trivedi's and Ramazani's Gayatri Spivakian "supplementation"[19] reveal of

---

18) See my essay, "Ethics of Cultural Translation: Ezra Pound and Walter Benjamin," *Foreign Literature Studies* 36, no. 6 (2014): 7-17.

19) In the debate between Gayatri Spivak and David Damrosch, the transcription of which was published in *Comparative Literature Studies* (2011), Gayatri Spivak unintentionally in a fragmentary mode, expresses the exact nature of "cultural translation" in relation to "world literature." The keyword for her discussion is "supplementing." See This debate published in *Comparative Literature Studies* 48, no 4 (2011): 455-485: "We might, then, as a globally dispersed and diversified collectivity, supplement that seemingly practical will to hold the world in a grid. I don't mean survey courses; I mean the presuppositions of world literature. Supplementing, remember, is to figure out the exact shape of a place that is empty in what is to be

Eliot's own allusive footnotes. Footnotes in the context of kind explanation leave open the space of the Otherness of language, construct the stairwell of the Homi Bhabhaian liminal space of transnational identities, and perform an insurgent and/or passionate, entertaining, differential act of cultural translation in such transnational texts as T. S. Eliot's *The Waste Land,* which will be a fragmentary model of world literature, if we reflect upon what Franco Moretti says "Less is more."[20] The logic behind this way of dealing with fragments comes from Walter Benjamin's famous notion of "ideal translation." According to Benjamin, "all translation is only a provisional way of coming to terms with [domesticating] the foreignness of languages," and that the ideal translation "may be achieved, above all, by a literal rendering of the syntax which proves words rather than sentences to be the primary element of the translator. For if the sentence is the wall before the language of the original, literalness is the arcade." My contention includes the following two points which is closely related to what world literature has been concerned with: 1) Benjamin claims that translation should allow the pure language to lay bare "literal translation" of words and syntax rather than that of sentences so that readers can construct "the arcade" of literal meaning by linking the words and syntax organically rather than covering or blocking its revelatory meaning by setting up "the wall" of sentences; 2) Benjamin's visual image of "fragments of a vessel which are to be glued together must match one another in the smallest details, although they need not be like one another" will present and represent the same way as "a translation, instead of resembling the meaning of the original, must lovingly and in detail incorporate the original's mode of signification, thus making both the original and the translation recognizable as fragments of a greater language, just as fragments are part of a vessel."

In short, what's at stake is "fragments," the Eliotic "broken heap of images." These visual fragments, which represent conscious parts on the surface as well as unconscious ones under the sea level, are to be "glued together," to be liberated from the prison-house of language in the dynamic interplay of recreating the works of world literature.

III. Comparative Literature Studies in Korea

Damrosch's 3 models of reception of the foreign material represent the developmental stages for the past two decades in the discussion of comparative literature studies in Korea, although the first and second model gather together and belong together as a double process in Korea's case: 1) as a positive model for the future development of its own tradition; 2) as a negative case of a primitive, or decadent, strand that must be avoided or rooted out at home; 3) or, more neutrally, as an image of radical otherness against which the home tradition can more clearly be defined.[21]

In the fifties and sixties after the colonial rule (1910-1945) and the Korean War (1950-1953), KCLA (Korean Comparative Literature Association) was established in 1959, four years after the foundation of ICLA in Venice, Italy, in 1955. After the war, Korea

---

supplemented, zooming out, but not in competition with zooming in." (468)

20) See Franco Moretti, "Conjectures on World Literature," *New Left Review* 1 (Jan-Feb 2000), 57.

21) David, *Ibid.*, 283.

revealed a rapid progress in economic development, and Korean comparatists made every effort to fill the mental/spiritual void left by its rapid economic growth, bringing about a belated initiating reception of western literature and culture, unlike Japanese comparatists who initiated the process much in advance in 19th century Meiji period. Critics such as Woo-Chang Kim, Yoon-sik Kim, Yong-jik Kim, and Jong-ho Ryu, who are mainly English and Korean literature specialists, belong to this first generation comparatists. Before late 1990's, 3 organizations with long-standing journals in the field of comparative literature studies were established: The Korean Association of Comparative Literature (KCLA, the Korean Chapter of ICLA, 1959), The Korean Society of East-West Comparative Literature (KEASTWEST, focusing on east and west comparison, 1997), and The Comparative Study of World Literature (COWOL, focusing on world literature, 1994). Along with these comparative studies associations, a majority of the members of The English Language and Literature Association of Korea (ELLAK, 1954), The Korean Association of Translation Studies (KATS, 1999), and even the Korean Literature Studies Associations in Korea played important roles to disseminate the cause of the comparative literature studies.[22)]

The first and second models of Damrosch sustains its duration until late 1990's when the comparatists from diverse disciplines, including Korean, English, German, French, Spanish, Japanese, and Chinese literatures, participated in the enhancement of comparative literature studies in Korea.

Damrosch's third stage of radical otherness began in 2010, when the ICLA Congress was held in Seoul, Korea, and the local organizers were successfully granted with huge funds from the government and corporations. At this stage, the field of comparative literature studies has arrested great attention from all parts of the literatures including both western and eastern literary disciplines in Korea. The significance of this ICLA 2010 Seoul Congress has been demonstrated in detail in *Journal of Korean Comparative Literature* by the chair (Jung-ho Chung) and the executive director (Sung-won Cho) of the organizing committee.[23)] This event marks the watershed in the history of comparative literature studies in Korea, and the Korean comparatists began to provide the critiques on the assumptions of the traditional approaches of comparative literature. In fact, world literature emerges as the result of the interactive relationship between the host culture's values and needs and a work's source culture. However, what is at stake is sustainability.

IV. Cultural Translation and World Literature in Korea

Ironically, the International Association for Translation and Intercultural Studies (IATIS) was established and the first International Convention of IATIS was held in Seoul

---

22) For the information about these representative associations in relation to comparative literature, please click the following websites:
KCLA, the Korean Chapter of ICLA (http://www.kcla.org)
KEASTWEST, focusing on east and west comparison (http://www.keastwest.or.kr)
COWOL, focusing on world literature (http://cowol.cafe24.com/2006_cowol/main.php)
ELLAK, comprehensive English studies (http://www.ellak.or.kr)
KATS, translation studies association, focusing on translation (http://www.kats.or.kr)

23) See Jung-ho Chung, "A Report on 2010 19thICLASeoulInternationalCongress," *Korean Journal of Comparative Literature* 54 (2011): 295-348; and Sung-won Cho, "ICLA 2010 Seoul Congress and the Task of Korean Comparative Literature," *Korean Journal of Comparative Literature* 66 (2015): 192-222.

in 2004, after Gayatri Spivak declared "the death of a discipline" of comparative literature in her *Death of a Discipline* (2003). Having recognized the misrepresentation of the interests of academics and researchers in these rapidly growing fields, the purpose of IATIS was a world-wide forum designed to enable scholars from different regional and disciplinary backgrounds to debate issues pertinent to translation and other forms of intercultural communication, including comparative literature, translation studies, anthropology, and other forms of transcultural representations. The 2004 IATIS convention in Seoul symbolically marked the new era of Korean comparative literature studies from the perspective of translation and intercultural studies, thereby initiating the unsaid hailing of the birth of "cultural translation" and "world literature" studies in Korea. Five years later in 2009, The Korean Association of Translation Studies (KATS) organized a conference to celebrate its 10th anniversary in October under the theme of *Translation and Globalization*.

In the same year in 2010 when ICLA Congress was held in Korea, The English Language and Literature Association of Korea (ELLAK), which is the largest association in Korea which deals with languages, literatures, and cultures in English, held a large scale global conventions in relation to cultural translation, transnationalism, and world literature. The conference theme of 2010 ELLAK Global Convention (Dec. 2-4, Daejeon), "Languages, Literatures, and Cultures of the World in English: Crossing Borders and Building Bridges in Glocal and Transcultural Contexts," is significant in that it initiates and invokes the future orientation of the Korean literary scholarship in terms of cultural translation, transnationalism, and world literature. And the themes of subsequent ELLAK international conference are also intriguing to be listed fully:

<Conference Themes of ELLAK International Conventions after 2010>

2016: The Interface of Literature and Economy (Dec. 13-15, Daejeon)

2015: Spaces/Spatialities: Practices, Encounters, and Articulations (Dec. 10-12, Busan)

2014: Traveling Contexts: Cosmopolitanisms Old & New, East & West (Nov. 20-22, Seoul)

2013: Micro versus Macro Literatures in English: Aesthetics, Politics, and Ethics of Distant Reading in Literatures, Cultures, Languages, and the Humanities (Nov. 7-9, Seoul)

2012: Border, Translation, and What Then?: Mapping Convergence in English Language and Literature and the Humanities (Dec. 11-14, Busan)

2011: Cultural Studies and Its Discontents: Reconsidering Cultural Studies for the Twenty-First Century (Nov. 17-19, Onyang)

In this regard, ELLAK has served as a bridge between Korean culture and literature and Western counterpart for the past decade. And as the field of English Studies has grown to encompass interdisciplinary approaches to the historical, political, and economic study of a now global "English" literature and culture, ELLAK members have been active not only in research but also in establishing cultural links with Great Britain and the United States, as well as with Australia, Canada, New Zealand, South Africa, and countries of the Caribbean and South East Asia. Not only is an individual

member purveyor of bilateral culture, the Association as a whole has been serving as an important working partner with cultural organizations and embassies representing many of these nations in Korea.

It has to be mentioned that comparative literature studies in the field of Korean literature, as well as in other foreign literature associations including French, German, Spanish, Chinese, Japanese, and other minor languages are active, although the focus of this presentation is on the four major comparative studies organizations: KCLA, ELLAK, KEASTWEST, ann COWOL.

In fact, the year 2010 marks the turning point of comparative/world literature studies in Korea. Before 2010, most prominent research topics from the journals of comparative associations of Korea, including KCLA, KEASTWEST, and COWOL, were as follows: East-West comparative literature; Eastern literature seen from the western perspective; Western literature seen from the perspective of Buddhism; Western literature seen from the philosophy of Lao-tze and Zhuangzi; Comparative analysis of East-West philosophy; and Comparative cultural studies. Most of these papers employed the traditional mode of close reading, thereby by revealing in-depth analysis of the literary works in tandem with the critical theory of comparative literature.[24] However, research topics of the papers which were published after 2010 tend to practice Moretti's "distant reading" of macroscopic model with Damrosch' elliptical refraction of "one focus in the host culture but with their second foci distributed over more widely across space and time." The following leading articles concerning "world literature" beyond comparative literature demonstrate such tendency: Sung Chang Park, "Beyond Orientalism and Occidentalism: Theoretical Implications of East-West Comparative Literature"; Sangjin Park "The New Problem of Comparative Literature: from Hybridity to Hybridization"; Myung Soo Suh, "A Methodological Investigation for the Study of East-West Comparative Literature"; Eui-Yeong Kim, "The Oriental Renaissance: A Study of Oriental Influences on the Western World from the 17th Century to the 19th Century"; Chunsik Kim, "Western concept on Aesthetic Modernity and construction of Munhak-jang(文學場, literary sphere) in 1920s," to name a few.[25] These articles also employ the practice of "cultural translation," encountering "the process and condition of human migrancy" with "proper distancing" as well as invoking "the collaborative spirit" from the reader and "the collaborative shovel" from the specialists.

One needs a rationale for an interactive map of world literature studies in Korea since 2010. The concept of "scale" can provide a context. In his essay "Scale," Richard Howitt constructs the scale politics of spatiality which represents the scale of

---

24) To check the trend of the scholarly papers of each comparative literature associations, see the website of KCLA (http://www.kcla.org), KEASTWEST (http://www.keastwest.or.kr), and COWOL (http://cowol.cafe24.com/2006_cowol/main.php.

25) Because of the limited space, the author bypasses the close analysis of each article to show their distinctive feature of cultural translation and distant reading. See Sung Chang Park, "Beyond Orientalism and Occidentalism: Theoretical Implications of East-West Comparative Literature," *The Korean Studie*s 28 (2008): 5-41; Sangjin Park, "The New Problem of Comparative Literature: from Hybridity to Hybridization," *Comparative Literature* 39 (2006): 211-251; Myung Soo Suh, "A Methodological Investigation for the Study of East-West Comparative Literature," *Journal of East-West Comparative Literature* 28 (2013): 151-171; Eui-Yeong Kim, "The Oriental Renaissance: A Study of Oriental Influences on the Western World from the 17thCenturytothe19thCentury," *Comparative Literature* 68 (2016): 43-69 ; Chunsik Kim, "Western concept on Aesthetic Modernity and construction of Munhak-jang(文學場, literary sphere) in 1920s," *Journal of East-West Comparative Literature* 12 (2006): 171-196.

engagement in terms of the relationship between scales vs jumping between scales, thereby revealing the politics of representation. He argues that glocalization is "the simultaneous and contested shift up-scale towards the global and down-scale to the local as a response to changing economic, political and cultural pressures."[26] This concept of glocalization from the perspective of "up-scale" and "down-scale" is in fact zooming-in and zooming-out of the object of observation which ironically turning closely and going away distantly. Howitt contends further about the paradoxical/double positions of local, national, and global for the sake of the critical discourse:

> The image of geographic scale as a set of distinct platforms upon which geopolitics and other social phenomena are performed. World-systems theory posits the global sphere as the most important scale. Locality studies have privileged the local as the scale at which meaning or lived-experience is constructed. The paradoxical positions taken on local, national, and global scales was a starting point for much of the critical discourse on scale.
> (145)

The rationale for the logic and perspective of this scale comes from the poetics of "cultural translation" in world literature. The wall of untranslability across languages and cultures will be left open if the reader/writer engages with the difficulties and strangeness in endurance and suffering in the act of cultural translation

V. Conclusion: Potentiality of Korean Literature as World Literature

From the double perspective of "cultural translation" and "glocalization" as well as the dynamic interplay of comparative, world literature, and translation studies in a convergent way as I have explained in the above, world literature studies beyond comparative literature emerges as a discipline in Korea since 2010.

When Gayatri Spivak gives a voice to the death of the comparative literature as a discipline, she simultaneously articulates in her typical supplementing way her figuring out of "the exact shape of a place that is empty in what is to be supplemented, zooming out, but not in competition with zooming in" "always crossing the border" in the newly resurrected form of "world literature." In this context, world literature beyond comparative literature studies in Korea has already hailed "the birth of a new Comparative Literature" beyond the Korean literature as national literature, and has crossed over the convergent "trans" area. In fact, the comparative literature studies in Korea has enhanced the literary ecological environment for reexamining our inherited Korean literature as national literature in the context of cultural translation and world literature, as recent popularity of Korean fictions as Han Kang's Booker T. Prize winning *Vegetarian* manifests as an example. Korea has encountered three waves: first wave of pop culture, including drama, pop songs, and film; second wave of Hyndai car and Samsung mobile; and now the third wave of the humanities. Korean literature in the context of world literature will be part of this third wave.

---

26) See Richard Howitt, "Scale," *A Companion to Political Geography,* ed. Agnew, Mitchell, and Toal, Malden. (MA: Blackwell Publishing, 2003), 142.

Short Bio:

Youngmin KIM has received his Ph. D. in English at the University of Missouri-Columbia in 1991 and has been teaching poetries in English, comparative literature, world literature, and critical theory as Professor of English at Dongguk University, Seoul, Korea, since 1991. In 2016, he received the title of Distinguished Research Professor in the field of the humanities for the past 10 years' scholarly achievement at Dongguk University. He was visiting professor of Korean Studies at Cornell University (1998-1999), of British and Irish poetry at Sapporo Gakuin University in Japan (2009 Fall), and visiting scholar at the University of Virginia. He has been researching and writing books and articles on modern and contemporary poetry in English, Lacanian psychoanalysis, and comparative literature, transnationalism, cultural translation, and the humanities. His current interest is Digital Humanities and Cultural Translation & World Literature. He was the President of Yeats Society of Korea (2000-2002); Jacques Lacan and Contemporary Psychoanalysis (2008-2010) and English Language & Literature Association of Korea (ELLAK: 2012-2013). He is now the vice president of International Association for the Study of Irish Literatures (IASIL:2009-present); International Association of Ethical Literary Criticism (IAELC: 2011-present); advisory committee member of CISLE (Center for International Study for Literatures in English)-Innsbruch University, Austria (2010-present), and the Institute of World Literature-Harvard University (2013-present), and currently he is serving as the Editor-in-chief of Journal of English Language and Literature (JELL: 2013-present).

Motion Movements:
On Digital Technology, New Media, Videopoetry, and Lyrical Tradition

Finn Harvor
(Hankuk University of Foreign Studies)

Abstract: Videopoetry is one of the most vital and innovative of 21st Century artistic movements: new festivals geared specifically to showing movies from this genre keep be established, while already-existent festivals grow in stature. Yet at the same time, there is a certain degree of unease in poetry communities about the phenomenon. Is it poetry in the "true" sense – that is, does it focus on language? Or is it primarily the manifestation of the "seduction of the visual"? The author of this paper has practice-based experience in both camps, and will give an overview of videopoetry as an experimental cultural movement, allowing audience-members at the conference to glean a concise overview of the history of the movement and its present state, then offer some theoretical questions for discussion, so that conference attendees can consider the questions of what poetry "is", and whether its literary/belletristic qualities can be defined as purely linguistic, or as something more based in other traditions that well pre-exist the invention of digital technologies (for example, song, oral epic, and illustrated/illuminated texts).Finally, the presentation will contexualize videopoetry within trends that are occurring in Korean literature and filmmaking.

* * *

When discussing videopoetry, it is important to remind ourselves of what poetry is: it is an artistic form based on words – specifically, lyrical language. The Oxford online dictionary defines it as "Literary work in which the expression of feelings and ideas is given intensity by the use of distinctive style and rhythm; poems collectively or as a genre of literature", and the Merriam-Webster defines it as "writing that formulates a concentrated imaginative awareness of experience in language chosen and arranged to create a specific emotional response through meaning, sound, and rhythm".

These quotes may seem as if they are stating such obvious concepts that they are almost unnecessary. But it is the literary foundation of poetry – its essential characteristic of being an artiform expressed through written and spoken language – that is key both to understanding the phenomenon of videopoetry, and also to understanding some of the debates that are likely to surround it. This paper will return to these points somewhat later.

At the same time, the advent of videopoetry is, if one thinks about the dual

histories of technology and culture, inevitable. Thinkers from Marshal McLuhan to Jean Baudrillard have written extensively on the degree to which culture and technology are intertwined. And since we live, as the cliché has it, in a digital age, we are obliged to acknowledge that we are surrounded by "new media", and it will affect many aspects of culture. Why shouldn't literature be strongly affected in this way as well? More to the point, why shouldn't literature evolve as a result of new media, and develop into hybrid forms that combine language and image? Insisting that *only* the text is poetic, and that *only* printed poetic forms are real representatives of the essence of poetry is both, one could argue, short sighted and rather Euro-centric; after all, the combination of word and image has a much stronger tradition in Asia than it does in the West. As a Westerner, I have been struck by this many times. But this did not really sink in for me on a conscious level until my wife and I visited an extensive exhibit at the Yongsan National Museum about the work of Kang Se-whang [강세황] and his contemporaries. Historically in Asia, the forms of poetry and painting have merged seamlessly through the medium of ink painting. Analogously, in both East and West, the forms of lyric writing and music have merged - in traditional forms such as folk music, opera and pansori, and, very obviously, in popular forms of music by songwriters who also have reputations as poets (Bak In-hee [박인희], Leonard Cohen, and Bruce Springsteen).

But of course, digital technology and new media also represent something else to literature: they represent both opportunity and threat. Opportunity because *all* technologies that can be adapted to creative projects constitute opportunity. And threat, because - well, one need look no farther than a cafe, subway train, or bus to see how many people these days are glued to their digital devices. As a wide-spread social phenomenon, this change in behaviour began in earnest around 2008, with the introduction of smart phones. It existed before with MP3 players, etc., but not to the same degree. The result has been devastating for the publishing industry. In the US, publishing companies have been successful in maintaining their profitability by increasing profit margins on e-books (McIlroy). But this pattern has not been global. And if book publishing is to go through another agonizing paroxysm of instability, bankruptcy, and very low sales for authors, then how can literature continue as a culturally central enterprise? Posting work (including poetry) online is fine. But how will poets survive?

This paper will give a brief overview of videopoetry as an emerging form, but it will also allude to some of these rather thorny practical and theoretical problems that are resulting from technological and social-cultural change. Since space is limited, I will only give an overview of these issues. But I hope that what is here will be of interest and lead to further discussion.

* * *

ONE

Poetry, it hardly needs saying, is one of the oldest artistic forms in existence. It has been created not only for centuries but millennia. And filmmaking, it also hardly needs saying, is one of the newest, going back a little over a century, with the advent

of video (rather than film) going back to the post-World War Two period.

Combining video and poetry is a development that occurred naturally, and rather un-self-consciously. In the 1950s, 60s, and 70s, it was possible to encounter TV programs in which a poet read his or her work. This work could have been canonical, or it could have been contemporary, such as a broadcast of the Michele Lalonde Quebec-nationalist poem "Speak White" on Radio Canada in early 1970 [Lalonde]. But this, too, did not constitute videopoetry as a distinct form of poetry/video hybrid.

This hybridization began in the the late 1970s/early 1980s. Tom Konyves, a poet and artist working in Montreal, began utilizing video cameras in order to record poems (Konyves, YouTube [manifesto]). On a technical level, these were rather simple experiments. And furthermore, because there were no festivals devoted specifically to this new artistic form, the experiments were screened at galleries, or not at all.

Beginning in the 1970s and, particularly, the 1980s, video art was a powerful force in parallel galleries and other venues specializing in contemporary art. However, video art, which was influenced by – and, in many respects, ran parallel to – the development of experimental film, was not focused on poetry. It was a much more visual medium. The work of filmmakers of influential experimental filmmakers of the time like Stan Brakhage and Bruce Elder, was either highly visual with little or no accompanying text (Brakhage), or with a text that was so over-layered with experiments in sound multi-screens that it was difficult to treat the text in the coherent, two dimensional form it had on the page (Elder). Videopoetry, lacking its own festivals, and therefore its own self-conscious community, somewhat languished. (However, utilizing video as a means of film-making did not: it gained very substantial power within popular culture in the form of music videos. This last genre of movie-making might, at first glance, seem utterly separate from experimental work. But it had its effect, too.)

This is not to say that experiments with poetry languished: there were plenty of those, both in terms of printed work and a form that was termed "spoken word" that revolved around events termed "poetry slams". Poetry slams were events where poets read their work on stage, frequently in a very emotional, theatrical manner – somewhat akin to hip-hop. This development was significant in poetry. On the surface, it did not seem to have much connection to videopoetry. However, as these slams grew in popularity, it became natural enough to videotape them. This idea – that poetry was something that could be videotaped and archived as a visual/verbal medium, rather than exclusively printed on the page – ultimately had an effect on the re-emergence of videopoetry in the late 1990s and early 2000s, as festivals devoted specifically to videopoetry such as Visible Verse in Canada and Zebra in Germany began to establish themselves, and a community of video-makers who were interested in adapting poems emerged, along with a smaller number of poets who wanted to make movies of their own work (this latter grouping deserves its own essay, really, since significant evolutions are still happening with this type of creation). As critic/poet Dave Bonta remarks, videopoetry is "a hybrid genre" (Bonta, Mainstreaming).

And as Konyves remarks in more detail:

> Attributing the variety of designations to the novelty of a genre in its early stages of development, I returned to the word I had used 30 years earlier to

> describe my multimedia work.... [While viewing] the non-verbal films that bore traces of the purists... I came across a notable exception: Jerrold Levinson's 1984 essay, Hybrid Art Forms, in which he identifies three "varieties" of hybrid art forms, "which can be labeled juxtaposition (or addition), synthesis (or fusion), and transformation (or alteration)." While all three 'varieties' can be distinguished in hybrid art works that use combinations of text, image and sound, transformation best describes the form of videopoem examined in the Manifesto and further developed here. My response was: Videopoetry is one word; it is not separated or hyphenated. As one word, it indicates that a fusion of the visual, the verbal and the audible has occurred, resulting in a new, different form of poetic experience. [Konyves, Manifesto]
>
> https://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf

There are two observations I would like to emphasize at this point: first, that experimental filmmaking had its own deliberately, self-consciously "non-verbal" forms (the work of Brakhage in particular comes to mind here, but earlier work — such as the animation experiments of Norman McLaren — also fits); and that Konyves feels the need (with, possibly, a certain amount of defensiveness) to underline that videopoetry is, yes, a hybrid, but that it has also become its own arena — its own world — of visual/literary creation. These observations of Konyves — especially the latter — are ones I will return to shortly.

The experimental filmmaking of the 1960s and 70s mentioned above also had an effect on the development of video poetry, as the aesthetic experiments of filmmakers such as Brakhage, Elder, Kenneth Anger, Andy Warhol, etc., influenced the aesthetic of moviemakers such as Marc Neys in Belgium, Marie Craven and Jutta Pryor in Australia, and Martha McCollough in the United States. And the visually powerful, theatrical imagery of music videos found its way into the work of video poetry directors such as Eduardo Yaguë.

* * *

TWO

As video poetry began to develop its own body of work, and as new festivals at which to screen this work established themselves, a very important development occurred at the level of technology: that was the introduction in 2008 of DSLR cameras that could shoot high definition (HD) images, along with computers that were powerful enough to process these images, and software that was sophisticated enough to edit this data into an aesthetically pleasing and interesting result.

Several strands started to converge: that of the traditional of avant-gardist experimental cinema, the growing popularity of spoken word and poetry slams, the pop cultural influence of music videos, the institutional support of video poetry festivals, and the development of affordable technology that allowed filmmakers on tight budgets to create movies that were aesthetically "whole", and, in this regard, successful examples

of hybridization. And along with these trends was an increase in experimental animation that — like music videos — borrowed from popular culture yet was also self-consciously poetic. As theorist and experimental filmmaker Steve Reinke has pointed out, animation may be a defining characteristic of experimental movie-making in the 21st Century. Citing the work of film theorist Villem Flusser, Reinke remarks that drawing, unlike shooting images with a camera, side-steps the "indexical" quality of film-making, and therefore some of the theoretical presuppositions that mainstream film trades in without serious philosophical thought (Reinke). (Animation, by interesting coincidence, has proved popular in videopoetry, with movies such as a collaboration between poet Mab Jones and animator Lauren Orme entitled "Millionaire"; animation, for whatever set of reasons, has proven popular at videopoetry festivals, and because these festivals are hard to get into yet essential for building one's artistic reputation, and therefore will continue, I think, to be a key ingredient of videopoems to come.)

Yet, despite this flowering of artistic activity and institutional approbation, one needs to ask some elementary questions of videopoetry as a form: is it poetry in the "true" sense - that is, does it focus on language? Or is it primarily the manifestation of the "seduction of the visual"?

For theorists like Reinke, the debate of the future of experimental film is one of narrative strategies, and how these are shaped by visual-image-making technologies; the "indexical" camera which shoots, as Paul Levinson describes it, "a literal energy configuration from the real world" (that is, which bases its images on light traveling through a lens onto a photo-sensitive medium), and the art of drawing and animating, which can free the filmmaker from the surface of perceived reality. Reinke is fond of citing the example of Emile Cohl's *Fantasmagorie* - an early exercise in cartoon-style animating in which objects change shape and magically transform before the viewer's eyes. Cohl's work is much more in line with that of Walt Disney than Stan Brakhage, and Reinke, himself an avant-gardist filmmaker, can more sensibly be grouped with the latter. But for Reinke, Cohl's work holds a *potential* for experimental filmmaking in the 21st Century, in part because animated images help one escape the "seduction of the (indexical) camera" (Reinke, 14).

Given that the camera-as-it-is yields images and footage of film/video that are so powerful that they must be countered with fully articulated theory, we might ask in an analogous fashion: what happens to the text? What happens to words? If videopoetry is, a la Konyves, a hybrid of the visual and the verbal, do the two elements exist in balanced harmony? Or does one tend to overwhelm the other, and create a sort of mini-hegemony in its world of new media, so that the visual swamps the verbal the way a tidal wave washes over a low-lying house.

There is no settled answer to these questions, and I do not raise them to presume I can can answer them. However, it is worth noting that as videopoetry becomes more culturally recognized and successful, the sheer weight of power of capital begins to exert itself on the kinds of videopoems that receive attention. In a very recent recent essay, critic/poet Dave Bonta remarks:

> As poetry films and videos enter the cultural mainstream, they are being put to a variety of political and commercial uses. But this growing relevance

> brings into sharper relief questions that have always dogged them, given how difficult and expensive it can be to produce them: Who gets to make videopoems and poetry films? Whose stories get told? Whose creative license is at stake?

He continues:

> Exhibit A: a recent, widely circulated poetry video about the plight of refugees featuring no actual refugee poets or speakers.
>
> Most coverage led with variations on this headline from The Guardian: "Cate Blanchett leads celebrities in UN video poem for refugees."

For Bonta, this particular videopoem was, along with some others made with celebrities, proof that videopoetry has arrived in the mainstream. But this, then, raises questions: if experimental cinema is, at its root, a form of "counter cinema", then how can it also be mainstream? (The term counter-cinema here defined as: "the plethora of genres of movies which stand in opposition to the mainstream formalistic and ideological domination of Hollywood cinema" [Filmtheory]).

Second, if videopoetry can be embraced by (absorbed into) mainstream aesthetics, does this not also suggest that its textual element — the poem — can be placed at risk? One already finds a rather heavy-handed employment of music in videopoetry; are these above all poems in movie form? Or are they music videos?

The most logical conclusion is that, at this point in its development, the ideas of counter-cinema are not intrinsic to videopoetry. Since it has "arrived" and is attracting the involvement of celebrities and, consequently, large production budgets, the claim that videopoetry might make to being counter-cultural becomes diluted. Therefore, is it just as fair to fasy videopoetry's future course will be mainstream as to say it will be counter-cinematic?

What videopoetry requires as a form is a clearly thought-out literary/aesthetic ideology. But to have this, it also needs to prove that is a fundamentally literary form. And it is here that the merging of visual media with text needs careful thinking, not just cheerleading.

Recall that when Barthes was developing his theories of photography, especially his idea of the punctum - that special moment when the image resonates within us in a profound way ("that accident which pricks, bruises me." [Barthes]) - he was accused of sentimentalizing photography's seductive power. The photograph may be, as its sterner critics claim, a superficial medium. But no one claims it is a powerless one. How, then, are we to maintain a balance, and protect the videopoetry that *is* poetry? On a practical level, one needs to foreground the poem - ideally, the text - in a videopoem. As well, what is required is not only a network of festivals but also a body of criticism.

One of the telling characteristics of the videopoems that do win attention from the festivals is their heavy utilization of photo-digital layering: split-screen, double-layering, and keying (knitting two live images together). Why all this visual hyper-activity? Is it really called for by the poem? Or is it on occasion somewhat gimmicky - a visual trick one does because sophisticated software like Final Cut Pro allows one to? Lev Manovich

has pointed out about keying that it creates a hybrid reality. But why have this in the first place? Does it not risk *detracting* from the poem? Adorno was prescient in this regard: "[T]the culture industry has developed in conjunction with the predominance of the effect, the tangible performance, the technical detail, over the work, which once carried the idea and was liquidated with it." [Adorno, Horkheimer, *Enlightenment,* 99]

And it is worth keeping I mind that while festivals and prizes for videopoems have their place, they do have a similar effect as festivals and prizes for text-only literature: they create a lottery-like atmosphere that is wonderful for the winners, but unfair to other talented artists who are overlooked.

I do not raise these issues in a scolding fashion; some music videos have artistic worth. But from point of view of genre classification, the issues need to be thought out. It is likely that we need to think a little more rigorously about the concept of authorship; that is, the question of what it means to create a literary artifact, whether it be in prose or lyrical form. Poetry, after all, was spoken-lyrical or calligraphic-lyrical long before it was print-lyrical; it is not the printed page which holds a unique claim on "pure" poetic creation. Yet, because collaborations between film-makers and writers often lead to an overwhelming amount of credit being lent to the film-maker (think of how things work in feature film-making, where the screenwriter is often near-invisible), it may be that we need even newer forms than simple videopoetry. It may be that we need forms that are hybridized but are the work, above all, of the poet; that is, a movie in which the author of the poem is also, directly and clearly, the author of the "new media" creation. In this way, poetry can retain its position of importance.

* * *

THREE

Finally, it may have struck some members of this audience that the focus has been on videopoetry production in North America and Europe. Where does Asia movie production and poetry fit into this? Again, this is a complicated question I cannot answer in such a brief paper. However, a few points are worth making: the first is, as all the attendees of this conference know, Asia has a particularly rich history of poetry. Moreover, it has a history of combining the textual and the visual in calligraphic ink paintings that is far, far more varied and advanced than that which exists in the West. This is true throughout northeast Asia, and Korea alone has a remarkable body of work to its credit. As well, since the 1960s and 70s, South Korean cinema has developed to the point where it is producing, in the words of Martin Scorcese, "some of the best movies in the world". And new poets keep creating work all the time that is often experimental. Yet, at this point in time, the videopoetry "scene" is not particularly active in South Korea, and this is probably because of the factor mentioned earlier: the necessity of institutions – such as (but not limited to) videopoetry festivals – in order to provide a "safe space" in which this kind of work can evolve. As I remark above, festivals have their place. But they themselves have pitfalls. One of the great benefits of the "post-digital" world we live in (more accurately thought of as "hyper-digital"), is the ease with which online art can be accessed. Why not simply pay more careful critical

attention to work that is there?

In other words, all the elements are there: a rich historical tradition, plenty of contemporary activity, and an internationally recognized movie industry that produces shorts as well as features. I think it is therefore only a matter of time before videopoetry also establishes itself in the Korean arts. As some of the theoretical issues surrounding the creation of videopoetry are debated, there will most likely be a noticeable increase in creative activity.

Sources

Adorno, Theodor. *The Culture Industry.* London: Routledge
full text available online
https://archive.org/stream/TheodorW.AdornoCultureIndustry/Theodor%20W.%20Adorno%20-%20Culture%20Industry#page/n13/mode/2up

Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. *Englightenment as Mass Deception: Philosophical Fragments.*
translated from Volume 5of Max Horkheimer, Gesammelte Schriften: Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950, edited by Gunzelin Schmid Noerr, ©1987by S. Fishcher Verlag GmbH, Frankfurt am Main.
Online version:
https://ia801409.us.archive.org/8/items/pdfy-TJ7HxrAly-MtUP4B/Dialectic%20of%20Enlightenment%20-%20Theodor%20W.%20Adorno,%20Max%20Horkheimer.pdf

Barthes, Roland, *Camera Lucida.* Trans. Richard Howard. NY: Hill and Wang (Farrar, Straus & Giroux), 1980.

Bonta, Dave. "The UN, Beyoncé, Volvo, and Dareen Tatour: What's at stake in the mainstreaming of poetry videos", *Motion Poetry Magazine*, published: September 25, 2016, Accessed: september 29, 2016.
http://discussion.movingpoems.com/2016/09/the-un-beyonce-volvo-and-dareen-tatour-whats-at-stake-in-the-mainstreaming-of-poetry-videos/

Film Theory Org. "Counter Cinema". Published: October 28, 2016. Accessed: Oct. 1, 2016. http://filmtheory.org/counter-cinema/

Konyves, Tom. "Videopoetry: a manifesto". Published May 14, 2016. Accessed: September 29, 2016. https://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf

Lalonde, Michele. "Speak White". La Nuit de la Poesie. "Speak White" by Michele Lalone. Radio-Canada, 1970, directed by Ljean-Claude abreque and Jean-Pierre Masse, YouTube post, May 11, 2011, accessed: September 12, 2016.

https://www.youtube.com/watch?v=sCBCy8OXp7I

Manovich, Lev. "Compositing: From Image Streams to Modular Media". *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema.* Gehman, Chris and Reinke, Steve, eds. Toronto: YYZ Books, 2005.

Reinke, Steve. "The World is a Cartoon: Stray Notes on Animation". *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema.* Gehman, Chris and Reinke, Steve, eds. Toronto: YYZ Books, 2005.

University of Washington. counter-cinema (also "oppositional cinema") Accessed: Oct. 1, 2016. https://faculty.washington.edu/mlg/courses/definitions/counter-cinema.htm

소설쓰기로서 문화적 정체성 찾기: Nick Farewell의 소설 『Go』를 중심으로

박치완 (한국외대)

"사실 삶은 이런 게 아닐까? 무한한 가능성 속에서 한 단어를 구성하는 글자, 한 문장을 구성하는 단어, 이어 문장은 한 문단을, 한 페이지를, 한 장을, 결국 인생이라는 커다란 책이 되어 위대한 삶에 대한 이야기를 구성하게 되는 것 아닐까?" -『GO』, p.304.

"『GO』는 내게 단순한 한 권의 책이 아닙니다. 『GO』는 내 배움의 증거이자 내가 인생에서 정말 중요하다고 맏는 것들에 대한 일종의 논문과도 같습니다. (…) 우리를 인간으로 결정짓는 것은 단 하나의 재능, 바로 사랑하는 능력입니다. 소설 『GO』는 나의 이타주의와 브라질사람들이 내게 가르쳐준 것을 돌려주려는 시도로 시작되었습니다." -『GO』 (작가의 말), p.12.

I. 작품의 재형상화로서 비평

비평의 관점에서 볼 때 한 편의 소설을 읽고 해석하는 방법은 다양할 수 있다. 마르크스주의적 접근, 기호학적 접근, 탈식민주의적 접근, 언어분석철학적 접근, 현상학적 접근, 해석인류학적 접근 등. 하지만 이를 작가의 입장에서 재고해 본다면, 소설은 필경 그가 '말하고자 하는 바(vouloir dire, viser, signifier)'가 무엇인지를 파악하는 것이 우선되어야 하지 않을까. 물론 작가가 자신의 소설을 통해 말하고자 하는 바가 단일한 욕망의 소산이라고 할 수 있는지는 여전히 의문이다. 왜냐하면 작가들은 대개 복수적 욕망을 그의 작품 속에 중첩시켜 놓는 것이 현실이고, 다양한 메시지가 감추어져 있는 것 또한 부인할 수 없기 때문이다. 단편소설도 그렇지만 대하장편소설의 경우라면 더더욱 그렇다. 이는 곧 모든 소설은 하나의 생명체, 우주를 담고 있다는 말과 크게 다르지 않다. 따라서 한 편의 소설을 읽고 비평하는 방법이 다를 수 있는 것은 어쩌면 당연한 것인지 모른다. 따라서 어떤 비평가가 자신의 관점을 앞세워 모든 작품을 같은 방식으로 분석한달지 또는 비평의 대상이 된 작품을 하나의 방법만이 독일무이하다고 주장하는 것은 어불성설이라 할 수 있다. 그런즉 기본적으로 비평은, 어떤 방법론을 선택하건, 소설의 구조적 복합성과 작품에 투여된 작가의 욕망을 단순화시키는 오류를 태생적으로 가지고 출발하는 것 아닌가 싶다.

이렇듯 전문 독자라 할 수 있는 비평가의 독서 관심과 목표는 이미 출발부터 작가의 의도나 욕망과 다른 길을 걸을 수 있다. 라깡이 독서(lire le texte)를 "타자의 욕망에 대한 욕망(le désir du désir de l'Autre)"[27]이라 정의한 것도 분명 이런 취지에 근거해서 일 것이다. 독자의 타자인 작가의 욕망을 해석하는 것이 정신분석학에서 말하는 비평의 핵심이란 뜻이다. 작가와 비평가와의 관계는 이런 점에서 이미 '불편한 조우'가 예비되어 있는지 모른다. 그렇다면 이 불편한 조우를 피할 수 있는 방법은 없을까? 감히 말하지만 이 불편함을 피할 수 있는 방법은 없는 것 같다. 그리고

27) Jacques Lacan, *Le Désir et son interprétation*(Séminaire 1958~1959), Association freudienne internationale, 2000, p.535.

그 '원인'은 주지하듯 작가의 작품, 즉 텍스트를 매개로 해서 생긴 문제라는 게 주지의 사실이다.

텍스트가 존재하지 않았다면 비평은 행해지지 않을 것이다. 아니 역설적으로 말해 텍스트가 존재하기 때문에 비평은 불가결한 것이다. 지난한 물음 같긴 하지만, 해서 우리는 이 자리에서 묻지 않을 수 없다. 독자의 손에 이미 넘어온 작품, 즉 텍스트는 그렇다면 '누구'의 것인가? 우문 같지만, 많은 사람들은 텍스트를 여전히 작가(저자)의 창작물이라 여긴다. 독서 과정에서 "'저자의 의도'를 파악하는 것"이 "전통적으로 문학 작품 읽기, 해석, 비평에 있어 결정인 요소"라 생각하는 이유가 여기에 있다.[28] 그렇다. 상식적으로 볼 때 작품은 작가의 창작물이다. 그런데 현대의 신비평에 따르면 작가보다 독자에게 비평의 무게중심을 두는 경향이 있다.[29] 롤랑 바르트의 '작가의 죽음' 선언도 이러한 배경에서 탄생한 것이라 할 수 있다. 바르트에 따르면, 문학은 이제 더 이상 작가(l'auteur)의 목소리에 기원을 두고 있는 것이 아니라 언어 그 자체(langage lui-même)가 기원이란다. 다시 말해 텍스트 내에서 '말하는 것'은 언어(c'est le langage qui parle)이지 더 이상 작가가 아니라는(ce n'est pas l'auteur)라는 것이다.[30] 이로부터 작가는 더 이상 '새로운 예술세계를 창작하는 자'가 아니라 단지 '언어가 말한 바를 '받아 적는 자(scripter)'로 전락하게 된다. 작가의 '나'는 작가 자신이 아니라 "그가 말한 나(ce1ui qui dit *je*)"일 뿐이라는 것이다.[31]

따라서 독자가 텍스트를 통해 만나는 것은 독자 위에 마치 '아우라'처럼 권위를 자랑하고 있는 작가가 아니라 '그의 나'가 된다. '그의 나'로 독자가 접하는 작가는 따라서 비평 상황에 전혀 개입할 수 없고, 개입해야 할 이유도 없다. 3인칭화된 '나', 즉 '그'는 이제 "더 이상 자기 작품, 아니 자기 텍스트에 대해 예전과 같은 무소불위의 권리를 행사하지 못하게 된다."[32] 이렇듯 단위 텍스트와 언어의 발화적 기능에 독서 또는 비평의 우선권이 부여되면서 '작품쓰기(l'écriture)'는 하나의 중성적 공간(un espace neutre) 안에서 수행되는 기호들의 조합으로 그 위상이 변질되기에 이른다. 다시 말해 바르트에게 있어 '텍스트'는 이제 "하나의 직물"이자 "인용"일 뿐이다.

바로 이것이 바르트가 그의 「작가의 죽음」에서 역설한 핵심 주장이다. 이렇게 텍스트가 근대적 의미의 '작가의 작품(le produit d'un écrivain)'이라는 벽견(僻見)이 약화되고 '텍스트'로 이동하게 되면서 마침내 텍스트는 그 어떤 기원에 얽매이지 않는 자유로운 의미 수행의 공간이 된다. 요인즉 독자가 읽고 이해하는 작품은 바로 이러한 의미수행이 진행되는 텍스트를 말하는 것이며, 여기서 '독자'는 텍스트의 다양한 의미가 집결된 장소(le lieu où la multiplicité du texte se rassemble)를 대표하게 된다. 이런 까닭에 소위 '독자'는 이제 더 이상 작가의 권위에 밀려 작품의 '뒤에' 머물러야 있어야만 하는 수동적 존재가 아니라 텍스트 '내에서' 그리고 텍스트 '밖에서' 적극적으로 의미수행 과정에 개입할 수 있다는 것이다. 한마디로 텍스트는 이제 독자의 개입 없이 '생산(production)'될 수 없다는 것![33]

바르트는 이렇게 '텍스트 생산'에 있어 독자의 역할을 자신이 직접 수행하기도 한 비평작업의 핵심에 두었던 것이며, 소위 "텍스트의 운동(le mouvement du texte)"을 통해 "기존의 형식적이고 합리적인 비평적 규명작업(l'élucidation formelle ou rationnelle)"에서 놓치기 쉬웠던 것들, 다시 말해 "비사유된 부분(une part d'impensé)"을 새롭게 밝혀보고자 애썼던 것이다.[34] 푸코의 '비사유

---

28) 변광배, 「저자의 죽음과 귀환: R. 바르트를 중심으로」, 『세계문학비교연구』 제45호, 2013, p.213.

29) 물론 바르트가 전제한 독자는 일반 독자가 아니라 "자신의 역사도 생물학도 심리학도 가지고 있지 않은" 그런 독자이다. 다시 말해 텍스트 앞에 아무런 편견 없이 존재하는 독자를 일컫는다. "그는 단지 모든 행위의 장 안에서 씌여진 것을 재조립하는 어떤 자(quelqu'un)일 뿐이다." - Roland Barthes, "La mort de l'Auteur", *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p.67.

30) *Ibid.*, p.62.

31) *Ibid.*, p.63.

32) 변광배, *op. cit.*, p.215.

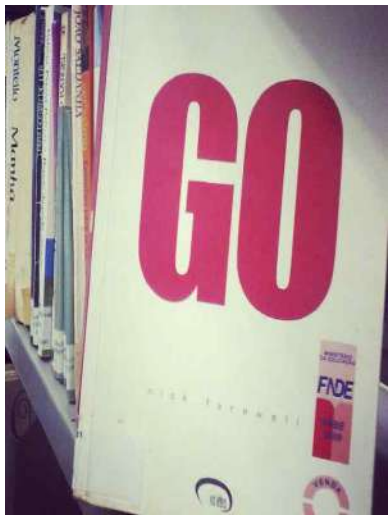
33) *Ibid.*, p.216 참조.

34) Vincent Joly, "La mort de l'Auteur ou l'utopie d'une écriture infinie", *Herbé*(Site consacré à Roland Barthes), 2009. 푸코는 바르트의 이러한 주장을 이어받아 "작가란 무엇인가?"에서 참고로 다음 두 주제를 확립한다: i) 글쓰기의 자기 지시성(l'auto-référentialité de l'écriture), ii) 죽음과 글쓰기의 관계. 결국 푸코도 글쓰기를 "일종의 기호의 유희(un jeu de signes)"로 보았던 것이다. 따라서 바르트에게서와 마찬가지로 작가(le sujet écrivant)는 텍스트라는 공간에서 사라져야 한다는 것이다. 이로부터 작품은 "그의 작가를 죽일 권리(le droit de tuer son auteur)"를 갖게 되며, 이런 문맥에서 '죽음'은 '작가의 개성

(l'impensé)' 개념은 주지하듯 그의 고유 개념으로, 이성/진보/역사/문명이라는 서구의 이데올로기에 의해 비이성적·비합리적이라 평가받아 온 '것들' 전반을 기존의 철학적 범주 밖에서 재사유할 것을 우리에게 요청하고 있다. 소위 '기존의 철학적 범주들 밖에서의 사유'가 곧 푸코가 의도한 비사유의 본질이라 할 수 있다.[35] 리쾨르의 『기억, 역사, 망각』이란 책에서 '망각' 개념도, 푸코가 말한 것과 맥락은 다소 다르다 할 수 있지만, 우리에게 환기시키려는 것은 크게 다르지 않은 것 같다.[36] 이성이든 기억이든 그것이 지나치면, 다시 말해 정도(juste raison, juste mémoire)를 벗어나면, 리코르의 말대로 당연 재조정이 필요하다. 어쩌면 우리가 사는 이 시대가 학문적으로 '재조정의 시기'가 아닌가 싶다. 이성/진보/역사/문명 등의 이데올로기가 되레 불평등, 불균형, 불공정을 야기하고 양산하는데 일조했다면, 이와 같은 재조정은 불가피하다 할 수 있으며, 자연스러운 내맥(來脈)이라 하겠다.[37]

라캉, 바르트, 푸코, 리쾨르까지 인용해가며 필자가 이렇게 감히 현대비평(론)을 약술해본 것은 닉 페어웰(이규석)의 소설 『GO』를 읽고 필자가 받은 인상·감동을 자유롭게 비평해보겠다는 일종의 포석이라 이해해주었으면 한다. 단적으로 말해 "이규석의 '나'"를 필자 나름의 방식대로 재형상화시켜보겠다는 것! 여기서 '재형상화'란 어떤 작가 또는 저자가 일차적으로 형상화해 놓은 텍스트를 독자 또는 비평가의 관점에서 재구성한 것을 의미한다. 따라서 필자가 재구성한 『GO』는 독자로서 필자가 이 텍스트에서 발견한 가치와 의미를 뜻한다. 이는 결국 필자의 비평이, 문두(文頭)에서도 언급한 바 있듯, '작가가 말하고자 하는 바'를 단순화시킬 수 있다는 점을 십분 인정한다는 말이기도 하다.[38]

본고에서 우리는 이러한 관점 하에 물설고 바람설은 이국 땅에서 대한민국을 빛내는 예술가로 활동 중인 브라질 이민자 2세인 이규석의 소설 『GO』에 다가서볼까 한다.[39] 이규석의 『GO』는, 필자가 판단하기에, 한국과 브라질이라는 두 문화권을 동시에 경험한 작가의 작품이기에 기본적으로 '문화적 정체성 찾기'가 배면에 어떤 형태로든 작용하고 있다고 판단된다. 그런데 일종의 성장소설이요 자전적 소설임에도 이 작품에는 이국 땅 브라질에서 그가 느꼈음직한 문화적 차별 의식, 이방인으로서의 문화적 갈등, 정체성의 혼동과 같은 주제는 명시적으로 거의 드러나 있지 않다. 어쩌면 그 스스로 한국어판 <작가의 말(Go Back)>에서 밝히고 있는 바 대로, "딱히 한국 사람이라거나 브라질 사람이라거나 하는 인식 없이, 그저 브라질에 사는 한 인간"(11)을 이야기하고 싶었기 때문에 이러한 문제가 표면적으로 드러나지 않은 것인지 모른다. 그에게 고향, 고국에 대한 그리움은 정말 없는 것



<그림 1>: 브라질의 한 도서관에 비치된 이규석의 소설

(caractères individuels)을 지운다'는 의미를 갖게 된다 - Michel Foucault, "Qu'est ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 3, 1969(Rééd. *Dits et écrits*, Tome I, Gallimard, 1994, pp.789-821).

35) Michel Foucault, *La Pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1966 참조.

36) Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, coll. ≪L'ordre philosophique≫, 2000 참조.

37) 물론 최근에는 후기구조주의나 포스트모더니즘에 대한 재평가도 시도되고 있다는 점에 대해서도 주목할 필요가 있다 - 박치완, 「동일성의 폭력과 차이의 허구」, 『철학과 현상학 연구』 제23집, 2004. 같은 맥락에서 근년 들어 국외에서도 비판이론, 철학, 문학, 문화연구, 건축 등의 분야에서 Tom Turner의 'post-postmodernism', Mikhail Epstein의 'trans-postmodernism', Vermeulen and Van den Akker의 'metamodernism', Garry Potter and Jose Lopez의 'After Postmodernism', Christophe의 Néo et post-mordernisme 등 소위 '프랑스의 니체주의자들'에 대한 비판이 다각도로 제기되고 있다.

38) 특히 정치적 이데올로기가 강하게 작용하는 사회에서 텍스트 자체를 벗어나 작품이 과잉 해석되거나 폄하되는 경우를 우리는 종종 목격하곤 한다. 어느 나라에나 있는 소위 '금서' 등이 그렇다 하겠다.

39) 참고로 『GO』는 브라질 교육부 추천도서로 선정되어 브라질에서 전국 고등학교에서 읽히고 있는 화제작이기도 하다. 국내에는 2013년 번역·출판되었다. 자전적 소설이기도 한 이 작품은 글쓰기(소설쓰기)를 통해 자신의 정체성을 찾아가는 한 청년의 좌절과 희망의 과정을 그리고 있다. 본고에서 인용은 괄호 속에 페이지를 표시하는 것으로 대신하기로 한다.

일까? 우리는 이규석의 한국출판의 변을 곧이곧대로 믿어야 할까? 하지만 다른 페이지에서는 그도 다음과 같이 고백하고 있지 않은가, "한국을 방문한 나 역시 정체성을 찾고 있다"고. "여기가 내 집이고 내 부모가, 선조가 피와 땀과 눈물을 흘렸던 곳"이라고(13). 그의 이 두 번째 변이 중요하다고 생각한다면, 이는 비평 과정에서 독자인 우리가 염찰(廉察)해서라도 밝혀야 하는 것 아닌가?

본고에서 우리는 바로 이런 이유 때문에 『GO』의 안과 밖을 하나의 고리로 연결시키는 작업을 해보려 한다. 『GO』의 안과 밖을 동시에 추적해야만 이 소설이 갖는 진정한 의의가 밝혀지리라 믿기 때문이다. 그리고 그 때 작가 이규석과 "이규석의 '나'"가 정체성 문제를 단순히 한 개인의 차원 아닌 사회·문화적 차원에서 어떻게 실현시키는지를 이해할 수 있다고 판단하기 때문이다.

II. 『GO』의 주인공 '나'의 정체성 찾기로서 소설쓰기

모든 인간의 실존, 삶의 여정은 존재론적으로 곧 정체성 찾아가기에 다름 아니라고 할 수 있다. 그런데 주지하듯 실존의 진 자리에는, 많은 실존철학자들이 천명하고 있듯, 번민과 고통, 불안과 공포, 절망과 좌절 등이 꿈과 비전 그리고 희망 등과 함께 웅크리고 있다. 모든 인간은 근본적으로 이러한 실존의 근본 감정들과의 대결을 통해 자신의 삶을 살아내고 개척해가기 마련이다. 그런 점에서 인간의 삶은 무엇보다도 자기와의 끝없는 쟁투를 통해 자신의 삶터에서 온전한 인간으로 뿌리내리게 되는 것인지 모른다. 자기와의 쟁투 또는 '전쟁'은 삶이 지속되는 한 인간이면 누구에게나 계속될 것이다.

인간의 정체성(l'identite *ipse*, selfhood, Selbstheit)은 이런 점에서, 리쾨르에 따르면, 사물의 정체성(l'identite *idem*, sameness, Gleichheit)과 다르다. 인간의 정체성은 특히 '시간 연관적'이라는 점이 사물과 근본적인 차이이다.[40] 주지하듯, 사물은 시간의 흐름과 무관하게 늘 '같은 상태'로 머무는 즉자와 같다. 반면 의식적 존재요 대자적 존재인 인간은 자신의 정체성을 자기 안의 타자(또 다른 자아, l'altérité du moi)와 자기 밖의 타자(일반적 의미의 타자, l'autre en général)와의 대면을 통해 형성하고 완성해간다. 타자와의 대면은, 그것이 자기 안의 것이건 자기 밖의 것이건, 이런 점에서 한 인간에게 있어서는 피할 수 없는 숙명이라 할 수 있다. '타자와 함께 살아가야 함(l'être *avec*)'이 윤리적 요청이기에 앞서 이미 인간의 존재/실존론적 토대라고 정의하는 것도 이 때문이다.[41]

그런데 리쾨르는 인간의 정체성과 사물의 정체성을 구분한 이후 인간의 "자기 유지(le maintien de soi)"는 한결같음의 논리(logique de l'ipse)를 따르는 것이 아니라 같은 것(logique de l'idem)의 논리를 따른다는 다소 상식 밖의 주장을 개진한다.[42] 이렇게 되면 '같음(자체동일성)'이 '한결같음(자기동일성)'보다 인간의 정체성(identité personelle)을 규명하는데 있어 더 본질적인 요소라는 말이 되고 만다.[43] 그의 해명대로 신분증이나 여권의 이름에소 보듯 '나'의 정체성은 '갑돌이', '갑순이'와 같이 한 사람의 인격체로서 비단절적 연속성(une continuité ininterrompue de la personne)"을 유지하는 게 사실이다. 하지만 인간은 사물과 달리 시간 속에서 끝없이 변화하는 존재라는 점 또한 결코 부인할 수 없고, 바로 이것이 앞서 언급한 실존의 진의(眞意)다. 정의상 '나'를

---

40) Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, coll. ≪L'Ordre Philosophique≫, 1990.

41) 물론 윤리적 맥락의 타자는 인간-주체에게 갈등을 야기하기도 하고, 심한 경우 제3자 배제의 논리에서와 같이 상반(相反)의 상황을 만들기도 한다. 타자가 자아의 적으로 희생되는 경우가 대표적일 것이다. 유대인 학살과 같은 에스닉 문제의 발단도 타자를 적으로 여긴데서 생긴 것이라 할 수 있다. 자아, 자국가, 자문화를 위해 적을 생산하고 희생양으로 삼는 예는 허다하다. 특히 개인의 정체성이 국가의 정체성을 유지해야 하는 상황과 맞부딪칠 때 그렇다. 이러한 반인륜적 사태는 오늘날에도 계속되고 있으며, 자신과 다른 집단을 희생양 삼아 집단적으로 폭력을 행사하고, 이를 정당화하는 것이 문제라 하겠다 - René Girard, *Le Bouc émissaire*, Grasset & Fasquelle, 1982 참조.

42) Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.195.

43) 윤성우는 <identité>가 특히 <personne>과 결합하면 '동일성' 또는 '정체성'이란 국역이 적절한지 의문을 제기하고 있다. 필자는 이를 십분 이해하면서도 본고의 문맥상 <identité>를 부득이 '정체성'으로 통일을 기하기로 한다 - 윤성우「리쾨르의 자기 동일성 이론, 그 의의와 한계」,『불어불문학연구』제56권 1호, 2003, pp.331~336.

‘나’로 확립시켜주는 것이 ‘정체성’이라 한다면, 물론 후자(시간 속에서 끝없이 변화하는 것)보다 전자(시간의 흐름과 무관하게 변화하지 않는 것)가 ‘나를 나이게 한다’고 말할 수 있다. 리쾨르는 이런 이유 때문에 ‘한결같음의 같음(l’idem de l’ipse)’이라는 변증법적 응대를 하는 것인지 모른다.[44] ‘자기’를 ‘같음(무엇임)’과 ‘한결같음(누구임)’이라는 서로 이질적인 토대 위에 세워 그 ‘이중적 양상(double face)’을 동시에 설명하기 위해서다. 각인(chaque personne)의 정체성이 각색(singulier)을 띠는 까닭도 필경 여기에 기인할 것이다.

그런가 하면 리쾨르는 한 발 더 나아가 “나는 누구인가?”라는 실존-존재론적 물음은 “나(너)는 어디에 있는가?”라는 윤리적 물음과 분리되지 않는다고 부언한다.[45] “나는 어디에 있는가?”는 결국 인간 “존재의 ‘장소성’”에 대한 물음이라 할 수 있다.[46] 주지하듯 모든 인간은 진공 상태의 공간에 또는 허공중에 탈지리적·탈경계적으로 존재하지 않고 늘 ‘어디’인가에 타자오하 함께 존재한다. 이 ‘어디’는, 몰푸와의 해석에 따르면, “개인의 ‘어디’에서” 사회·문화적 공간, 윤리적 공간으로 확장될 수 있다.[47] 사회·문화적 공간, 윤리적 공간 안에서 인간 주체는 제 홀로만 고고하게(le propre) 존재하는 자가 아니라 늘 타인(l’autrui), 이웃(le procain), 심지어는 자신을 위협하는 적(l’ennemi)과도 함께 살아가야 하는 존재이다.

<그림 2>: 소설 속의 ‘나’로 형상화된 이규석의 이미지

그렇다. 모든 개별자에게 있는 타자(더 구체적으로 타인)는 피할 수 없는 “‘나’의 공동운명체”이며, 그런즉 나-타자라는 관계적 삶은 이미 인식론적으로 변수가 아니라 상수인 것이다. 따라서 하나의 사회, 공동체는, 그 규모 및 숫자와 관계 없이, 각인의 각색을 지탱시켜주는 삶의 근본토대라 할 수 있다. 공동체를 위해 ‘개인의 자유(personal freedom)’가 ‘사회적 자기제어(social self-control)’의 경로를 비켜갈 수 없는 것도 이 때문이다.[48]

---

44) Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.138.

45) 물론 몰푸와가 그렇듯 대개의 경우 사람들은 ‘나의 정체성’을 ‘같음’보다 ‘한결같음’에서 찾는다: “결국 인간 존재의 정체성은 시간을 통해 그 자신의 한결같음(semblable à lui-même)을 발견함으로써 형성되는 것이며, 〔역설적으로 말해〕 시간이 인간의 정체성을 한결같지 않게 하는 〔결정적〕 요인(facteur de dissemblance)이기도 하다.” - Jean-Michel Maulpoix, “Note sur l'identité”, Adieux au poème, éd. José Corti 2005. 반면 인간의 정체성에 관한 논의는 단순히 한 사람이 물리적으로 같은 신분증(la même feuille physique)’을 소유하고 있다거나 여러 사람이 형식적으로 같은 신분증(la même espèce de feuille)을 소유하고 가지고 있다는 것으로 는 것으로 설명될 수 없다는 주장도 있다. 데콩브는 대표적인데, 그는 리코리의 『타자로서 자기 자신』에 대한 논평에서 이와 같이 주장을 편다. 그에 따르면 ‘시간 속에서의 영속성(permanence dans le temps)’이라는 칸트적 독단으로부터 벗어나 정체성은 인간이라는 ‘유(類) 속에서의 개인(un individu *dans son genre*)’으로 설명해야 한다는 것이다. 이러한 데콩브의 주장은 결국 리쾨르의 <l’identite *ipse*>와 <l’identite *idem*>을 동시에 겨냥하는 것이라고 볼 수 있다. 자갈돌의 정체성이나 전나무의 정체성을 인간의 정체성(l'identité personnelle)을 설명하는데 연계시키는 것은 어불성설이라는 것! - Vincent Descombes, “Le pouvoir d’être soi. Paul Ricoeur. Soi-même comme un autre”, *Critique*, nos 529~530, 1991, édition électronique(par Jean-Marie Tremblay, 2013), pp.28~30 참조. “사물이 〔인간처럼〕 인격을 소유하고 있지 않다면, 사물은 ‘자기’, 즉 <ipséité>가 없다는 말과도 같다. 역으로 사물이 자기를 가지고 있다면 우리는 그것을 존중해야 한다. 다시 말해 우리는 사물을 더 이상 〔사사롭게〕 이용해서는 안 된다.”(*ibid.*, p.30)

46) 물론 리쾨르에게 있어 ‘어디’는 필자가 해석한 것처럼 ‘장소성’에 관한 물음이 아니라 “너는 어디에 있느냐(Où es-tu?)”의 형식을 띤 타자의 물음에 대한 나의 현전을 그에게 알리는 대답(Me voici!)과 관계된 것으로, 리쾨르는 바로 여기서 ‘책임’이란 주제가 등장한다고 말한다. 부언하면 “나 여기 있소”라는 대답은 결국 나를 필요로 하는 타자(타인) 앞에서 내가 할 수 있는 윤리적 행위의 본질이라는 것이다. 리쾨르에게 ‘자기유지’는 이렇듯 그 개념 속에 타자와 타자에 대한 책임의 문제를 포함하고 있다는 것이 특징이다.

47) Jean-Michel Maulpoix, “Note sur l'identité. En hommage à Paul Ricoeur”, *Adieux au poème*, éd. José Corti, 2005 참조.

48) ‘국가’란 기본적으로 이와 같이 개인이 사회(공동체) 속에서 자신을 실현(self-realization)할 때 안정을 꾀할 수 있으며, 국가적 정체성 및 국가적 존엄 또한 공고해진다고 볼 수 있다. 돌려 말해 ‘우리라는 관심의 공유(common we-intention)’ 없이 국가는 자신의 문화 전통을 창신(創新)할 수 없으며, 더더욱 글로벌사회에서 보편적 공공선을 위해 책임을 다할 수 없다. 이런 점에서 국가는 대내외적으로 ‘지속가능한 가치를 담는 그릇(sustainable value container)’이라 할 수 있다 - Jos de Beus, “The Value of National

본고에서 우리가 분석하려고 하는 소설 『GO』에서도 '나'는 결코 '타자'와 분리해서 논할 수 없다. 오히려 타자들(음악클럽에 함께 일한 동료들, 두 명의 일용직 고용주, 다니, 진저 로저스나 쟈크린느와 같은 연인들, 주인공에게 '독서와 작문 교실' 수업을 듣는 학생들, 아버지, 어머니 등)을 통해 자신의 정체성을 찾아가는 "한 영웅의 현대적 우화"(작가의 말, 13)를 그리고 있는 것이 『GO』라고나 할까. 이렇게 소설의 화자 '나', 아니 작가 이규석은 자신의 고유한 정체성(l'identité propre)을 타자들과의 대면을 통해 탐색한다.'그를 그일 수 있게 하는 것', 다시 말해 그가 계획하고 있는 『쿠비코바』[49]를 완성할 수 있었던 것도 바로 이들과 만나고 헤어지면서, 싸우고 화해하면서, 배신하고 사랑하면서 발현된 그의 '강철 같은' 삶에의 '의지'가 있었기에 가능했던 것이다.[50]

다크 사이드		라이트 사이드
고독, 좌절, 실패, 〔아버지의〕부재, 결핍, 비극, 작별, 배신, 배반, 변덕, 질투, 상처, 슬픔, 불안, 절망, 우울, 빈곤, 트라우마, 불행, 고통, 비참, 거짓, 환영, 루저, 가난, 자살, 부적응, 무능력, 자포자기, 이기주의, 구멍, 묘지, 사막, 쓴 커피, 알콜, 하수구, 마약, 깨진 거울, 일용직, 200헤알/ 클럽에서 만난 콜걸들 그리고 클럽 주인 파울라웅과 에두 및 그곳에서 종업원으로 일하는 다니, 지미트리, 파트라시아 등	⇔	진실, 희망, 행복, 꿈, 이상, 축복, 출구, 치유, 은총, 구원, 만남, 사랑의 재회, 사랑, 보상, 회복, 기대, 가족, 희생, 이타주의, 배려, 등대, 친구/ 독서와 작문 교실 수업을 듣는 아이들, 사랑하는 연인 진저, 친구 찰리, 아버지(어머니)

<표 2>: 작품 속에 등장하는 주제 관련 주요 개념과 등장인물을 정리한 도표

그에게 만일 이와 같은 자기발견 및 자기발명의 의지가 없었다면 그는, 위 표에서 보듯, 다크 사이드에 침혹(沈惑)한 채 삶의 낙오자, 사회의 주변부인, 익명인으로 전락하고 말았을 것이다. 하지만 소설의 주인공에게는 자신의 실존적 상황을 극복하려는 강한 '의지'가 발동되고 있다.

> "인생에 대한 유일한 충고. 두 글자로 이루어진 단어. 글자. 넌 이미 알고 있지. 모든 게 엉망일 때 두 글자로 된 이 단어를 기억해. GO. 글을 써, 그림도 그려, 사진 찍어, 춤춰. 연기해, 노래해. 그렇지만 모든 게, 모든 게 잘못될 때는 두 글자로 된 단어 하나만 기억해. GO. 가, 앞으로 가. 한 번 해보는 거야."(337~338)

그에게 이 삶에의 의지는 음악클럽의 일용직 디제이라는 자신의 실존적 운명을 극복하게 해주는 에너지이자 "볼펜으로 빛나는 〔자신의〕 미래"(171)를 현재화하는, 실현시키는 원동력이다.[51] 그

Identity", Arjo Klamer(ed.), *The Value of Culture. On the relationship between economics and arts*, Amsterdam Univ. Press, 1996, p.179.

49) 『쿠비코바(Kubikova)』는 화자가 『GO』에서 계획하고 있는 소설의 제목이자 '존재하지는 않지만 그가 언젠가 브라질에서 만나기를 꿈꾸는 여주인공의 이름이기도 하다(26). "그녀는 체코, 폴란드 혹은 우크라이나 가튼 동유럽 국가 출신이다. 신비스럽고 활력이 넘치는 여자다. 그리고 나 같은 루저가 그녀를 만난다. 나머지는 말 그대로 '이야기'이다."(25) - 소설 속에서 '쿠비코바'는 푸른 눈을 가진, 매력적인 인류학 석사 출신의 진저 로저스가 그 대역을 하고 있다(76 이하 참조). 이 책은 화자 '나'의 부연에 따르면, 이에 대해 "그 어떤 사람도 쓴 적이 없는" 작품으로 "불가능한, 증명할 수 없는 사랑"과 "완전히 다른 세계에 속한, 외로운 두 사람이 사랑하고 부딪치며 서로를 받아들이는" "두 사람의 고독"과 "만남"에 관한 책(224)이다.

50) 이규석에게 행복은 아리스토텔레스가 말한 것처럼 '정신 상태'가 아니라 '의지의 상태'이다. 그래서 그는 행복해지고 싶은 의지, 현재의 불행한, 비참한, 고통스런 삶을 바꾸려는 의지가 중요하다고 스스로에게 주문한다. 이런 의지가 있을 때 꿈도 희망도 사랑도 가능하다고 본 것이다(181 참조)

51) 다음 인용문에서도 우리는 주인공의 '의지'가 구체적으로 무엇인지 재삼 확인할 수 있다: "내가 원하는 건 노래가 아니다. 난 갑자기 인생에서 선택을 배웠다는 사실을 깨닫게 되었다. 바로 그걸 하고 싶다, 조금씩 내 인생을 의지라는 원석으로 변화시키고 싶다. 사람들에게 이해받지 못할 위험이 도사리고 있겠지. 단번에 고독한 길을 걸어가야 하는 위험 또한 만나게 될 거다. 사물의 본질에을 만나는 위험에도 부딪힐 거다. 하지만 난 그 길(『쿠비코바』를 완성시키는 일)을 갈 것이다."(262~263)

에게는 “아버지가 열세 살 때 집을 나가셨기에”(173) “아버지에 대한 감정이 열여섯 해 동안 잠들어 있고”(189), 그래서 마치 ”“부재의 박물관”(155)과도 같았던 그를 용서할 수 있었던 것도, 진저와의 사랑의 재회도, 그리고 『쿠비코바』의 완성도 바로 이러한 그의 의지가 일궈낸 결실이다.

이런 점에서 작가 이규석에게 『GO』는, 아니 『GO』 속의 『쿠비코바』는 분명 자기를 완성하는 무대이자, 리쾨르가 말한, 자기를 (되)찾은 순간이라 할 수 있다. 그가 일상의 삶에서 대면하게 되는 모든 심리적이고 현실적인 갈등들은 이렇게 그의 실존적 기투(企投)와 글쓰기라는 행위를 통해 사랑과 소통으로 변한다. “모든 소설은 본질적으로 자서전적 성격을 지닌다”고 했던가![52] 『GO』는 특히 그렇다. 이렇게 이규석은 자신의 정체성 찾기를 이야기 공간인 『GO』라는 작품 속에 풀어헤쳐 놓아 객관화시킴으로써 그에게 주어진 실존적 갈등과 고통을 상쇄시킨 것이다. 독자가 전제된 이야기 공간 안에 이렇게 자신의 과거와 현재 그리고 미래를 투영시킴으로써 자신을 제3자화시키는 것이 ‘자전적 소설(auto-fiction)’의 특징이라는 것은 부연설명이 필요치 않을 것이다. 소설 『GO』의 주인공인 ‘나’와 작가 이규석은 이렇게 하나의 이야기를 공유공작(公有公作)한 것이 분명하다. 글을 쓰는 순간만큼은 ‘나’는 이규석이 되고, 이규석은 분명 ‘나’가 된다. 단적으로 말해, 하나의 이야기를 둘이서 창작해간 것이라고나 할까. 이것이 바로 자전적 소설의 또 다른 특징이라 할 수 있다. 그렇다면 ‘나’, 아니 이규석에게 글쓰기란 무엇인지, 『GO』 의 속을 더 깊이 들여다보도록 하자.

글쓰기란 무엇인가? “마음이 부서진 사람”, “자신하고만 이야기하는 인생이 독백인 사람”(118)”, “가슴에 깊은 구멍이 난 사람(159)”, “자유롭고 자발적인 의지로 외로운 사람(158)”, “고독이 자신의 본성이라고 말하는 사람(114)”, “소비하기에 부적절하게 엉긴 유유”(310)라고 스스로를 비유하고 있는 ‘그(이규석)의 나(소설의 화자)’에게 글쓰기는 무엇보다도 자기정체성을 찾고 또 완성해가는 과정이라 할 수 있다. 글쓰기에 대한 열망이 오죽했으면 헤밍웨이가 쓴 소설의 주인공이 즐겨 마셨다는 브랜디 푼다도로를 마시며 스스로를 ‘헤밍웨이’라고까지 기망(欺罔)하겠는가. 한마디로 글쓰기는 그가 자신의 실존상황을 대자적으로 표현(표출)하는 유일한 통로라 할 수 있으며, 그의 과거와 현재를 미래로 견인하는 동력이라 할 수 있다. 또한 그에게 글쓰기는, 자신을 포함해 ‘루저’로서의 삶을 살아갈 수밖에 없는 자들에게 자기실현을 위한 희망의 등불이자(80, 141), 실존적 삶의 고통들을 잊게 하는 자기반영적 거울, 이상이기도 하다. 단적으로 말해 글쓰기는 그에게 주어진 현실의 삶에서 그가 하지 못하고 말하지 못하는 것을 감히 행동에 옮기고 표현하게 하는 ‘경계 넘나듦’의 자기화의 공간 확보라 할 수 있다.

소설 『GO』 에서 “GO(가, 앞으로가. 그냥 해봐)”(128)가 궁극적으로 지향하는 의미가 바로 여기에 있다. 설사 재능이 모자란다고 할지라도 일단 먼저 시도하는 것, 오뚜기처럼 언제고 다시 일어나 “새로운 삶”, “새로운 이야기”에 대해 쓰는 것(120), 이것은 화자 ‘나’와 이규석에게는 단순한 자기인식이 아니라 일종의 자기채근이다. 그 스스로를 위해 외치는 ‘GO’라는 구호는 그러니까 “열여섯 살이라는 이름의 나라(205)”에 갇혀 있는 그가 과거의 상처와 트라우마를 치유하고, 아버지와의 결별과 부재의식을 메꾸고, 자신을 『쿠비코바』안에 담아내는 과정에 있어 일종의 ‘유토피아’를 전제한 자기확언인 셈이다.

> “아무도 날 모르는 곳으로 가고 싶다. 내 정체성을 수도 없이 바꿔보고 싶다.[53] 새로운 인격체를 만들어보고 싶다. 이것은 새로운 이야기이다. 콤플렉스에 맺힌 트라우마가 없는 사람. (…) 새로운 인물. 새로운 정체성. 그리고 새로운 장소. 새로운 어린 시절, 새로운 십대 시절, 새로운 학교, 새로운 삶, 새로운 사랑.”(119~120)

스스로에게 주문한 삶의 목표가 이렇게 분명하기 때문에 ‘헤밍웨이’로 빙의된 ‘나’는, 마치 ‘문학적인 자폐증 환자’라도 되는 냥, 삶과의 접촉을 ‘자기-쓰기’로 ‘완성’한다.[54] 그렇게 글로 표현된

---

52) 이규현, 「폴 리쾨르의 이야기 정체성」, 『불어불문학연구』 제38집, 1999, p.259.

53) 실제 화자 ‘나’는 소설 속에서 자신을 ‘파렌하이트’, ‘파게나이찌’, ‘주니오르’, ‘헤밍웨이’, ‘스테펜 데달루’, ‘파트리시아’, ‘트뤼포’, 그레고리 잠자, 포레스트 검프 등으로 명명되기도 한다.

54) 이규석의 글쓰기에 대한 열정은 『GO』 에 등장하는 다음 작가와 작품들에서도 간접적 형태로나마 잘 표현되고 있다고 생각된다 - 제임스 조이스의 『율리시스』, 샐린저의 『호밀밭의 파수꾼』, 토마스만의 『마의 산』

자기, 다시 말해 이야기의 공간 안에서 객관화된 자기는 『쿠비코바』에 마침표를 찍게 될 그 순간까지 멈추지 않고 계속 된다.

> "삶과의 유일한 접촉은 글을 쓸 때뿐이다. 최근에는 사람들과의 대화, 그러니까 이야기를 나누는 것을 할 수가 없다. 이제 난 종일 침묵하고 있다. 집에 오면 어떤 음악도 틀지 않는다. (…) 이제 나는 글을 통해서만 나 자신을 표현하고 있다. (…) 나는 현실의 삶에서 하지 못하고 말하지 못한 것을 글을 통해서 〔진저에게〕 대답한다. 나는 문학적인 자폐증 환자다. 〔내가 쓰고 있는〕 내 책하고만 대화한다. 그게 좋은지 나쁜지는 모른다."(223)

자기-쓰기, 정체성 찾기에 성공하느냐 실패하느냐 또는 자신의 삶이 세속에서 성공하느냐 작가로서 성공하느냐는 그가 평가할 사항이 아니다. 그가 스스로에게 부여한 책무(責務)는 오직 '자기를 쓰는 것'이다. 그에게 소설쓰기는 자기를 자신의 경험과 방식대로 표현할 수 있는 유일한 길이요 안식처다. 이렇듯, 자기-쓰기가 본질인 자전소설에 있어 쓰기는 단지 가상의 공간에서 전개되는 주관적이고 허구적 이야기 창작과는 구분할 필요가 있다. 자전소설은 작가의 '삶 그 자체'가 직조된 소설을 말한다. 따라서 쓰기의 결과가 타인들, 독자들 앞에서 성공적인 작품이라 회자되느냐 볼품없는 작품이라 단죄받느냐의 문제 역시 그가 고려해야 할 사항이 아니다. 방황하던 시절 서로를 이해하며 친구로 지냈던, 형제라고까지 여긴(327) 찰리 브라운의 유품을 건네받고서[55] 그가 자신의 소설을 마무리 지어야겠다는 생각을 다잡으며 테이블에 앉아서 대학입학시험을 떠올리며 늘어놓는 다음 묘사를 보자.

> "펜을 잡는다. 재능, 지성, 지식, 무엇도 중요하지 않다. 내 모든 걸 글로 써야 할 뿐이다. (…) 그게 인생에서 배운 전부다. 실패냐 성공이냐는 그리 중요하지 않았다. 내 삶 그 자체를 옮겨 쓰는 것. 내 방식대로. '내 독특한 방법으로'. 네 목소리와 내 경험으로. 세상은 내 방식대로의 나를 받아들여야만 할 것이다. 재능이나 지성의 차이를 말하는 것은 아니다. 지식은 더더욱 아니다. 그 모든 건 의지에 있었다. 무언가 하고 싶은 의지, 재능, 지성 또는 지식 중 무언거가 부족할 때는 하고자 하는 의지로 채워야만 한다. 리처드 링클레어터의 <Walking Life>가 생각난다."(334)

소설의 주인공 '나'에게 글을 쓴다는 행위는 이미 그 자체로 '새로운 삶', '새로운 정체성'을 갖기 위한 유일한 방법이라는 점은 앞선 인용문에서도 살펴본 바 있다. 'GO'의 도달목적지인 『쿠비코바』는 이렇게 그의 자기완성을 향한 의지로 마무리된 작품이다. 이러한 자기암시와 불국의 의지를 통해 전개되는 글쓰기 과정에서 주인공은 자신의 주어진 실존적 고통과 미래에 대한 불안으로부터 벗어나는 것은 물론이고 그와 같은 처지에 있는 아이들에게 희망의 등불이 되어야 겠다는 다짐으로 승화되기도 한다. 그가 "삶은 길 위에 있다"(32), "오직 사람만이 사람을 구한다"(175)는 깨달음을 얻게 된 것도 『쿠비코바』를 모델삼아 자신의 삶을 객관화시킴으로써 발견한 것이다. <독서와 작문 교실> 수업을 하면서 그가 아이들에게 건넨 "볼펜으로 빛나는 미래를 쓰자", "우리의 삶을 가치 있도록 만들자"는 '사랑의 훈화(訓話)' 또한 그 스스로를 향한 위로이자 다짐이라 할 수 있다.

> "하나만 기억해주길 바래. 이 볼펜. 볼펜은 하나의 상징이야. 표현력의 상징. 너희 목소리와 생각과 의지의 힘이지. 아무도 관찰하지 못한 걸 관찰해봐. 아무도 너희를 막을 수 없어. 볼펜이 칼보다 더 힘이 센지 모르겠어. 하지만 볼펜을 잡은 사람은 그럴 수 있다는 걸 알아. 그러니 우리 강

과 『잘못 바꾼 목』, 보들레르의 『악의 꽃』, 세익스피어의 『햄릿』, 세르반테스의 『돈키호테』, 뒤마의 『몬테크리스토 백작』과 『철가면』, 생텍쥐페리의 『어린 왕자』, 스티븐 킹의 『캐리』, 마리오 보르톨로토의 『우리 삶은 시보레만도 못해』, 오스카 와일드의 『행복한 왕자』, 오 헨리의 『마지막 잎새』, 마르케스의 『백년 동안의 고독』, 조나단 스위프트의 『걸리버 여행기』, 헨리 부코스키의 「도시의 가장 아름다운 아가씨」, 클라리스 리스펙토르, 니체, 에즈라 파운드, 도스토옙스키, 기마랑이스 호자, 조르지 안드라지, 아서 밀러, 사드, 바타이유, 제임스 알렌, 카프카 등.

55) 찰리 브라운은 15세에 부모님이 살해당해 혼자서 "지하철 위조 승차권을 만들어" 연명하고 있는(아니 그렇게 번 돈을 술집 등에서 탕진해버리는) 마약쟁이 친구로 "헌책방에서 구입한 보들레르의 시집 『악의 꽃』을 마치 자신의 출생증명서처럼 가지고 다니는 친구"다(29, 37).

해지자, 단호해지자, 용감해지자. 볼펜으로 빛나는 미래를 쓰자. 그게 내가 바라는 거야."(171)

"우리에게 필요한 건 단 한 번의 기회야. 그 기회를 어디서 어떻게 잡을지 솔직히 나도 잘 모르겠구나. 그렇지만 계속 해 나가는 거야. 믿어보는 거야. 어느 날 불가능한 일들이 가능하게 될 거야. 우리 손으로 기회를 만들게 될 거야. 서로 영감을 주고, 서로 지지하고, 서로 믿으면서 말이다. 우리, 다 같이 훌륭한 이야기를 쓰자. 우리의 삶이 가치 있도록 만들자. 진심으로 이를 부탁하고 싶어. 부디, 네 삶을 특별하게 만들어줘."(180)

이러한 자기 위로와 다짐은 '나'의 글쓰기를 단지 자신이 겪은 실존적 고통, 부재, 결핍을 치유하는 수준에 그치지 않고 "다른 이들을 비추는" 차원으로까지 확장된다. 이점이 바로 『GO』에 명시된 이규석의 예술관이자 철학이고 미덕이다. "삶의 고통들이 위성이 되어", "스스로 빛나는 천체"가 되어, "주위의 모든 것을 밝히는" 글쓰기, 이는 작가 이규석이 꿈꾸는 작가로서의 궁극 자화상이 아닐까 싶다. 그리고 여기서 중요한 것은 그의 자화상은 이렇게 그에게 속한, 그의 일상과 결코 분리될 수 없는 다크 사이드와 라이트 사이드가 변증법적으로 종합되어 있다는 사실이다. 다시 말해 그의 작가상은 기본적으로 타자와 함께(être *avec*), 자신의 삶을, '훌륭한 이야기로' 탄생시키는 것을 목표로 하고 있다. 따라서 <표 1>에서 보았듯, 주인공의 '자기-쓰기'는 '타자'가 전제되지 않은 여느 철학적 유아론이나 예술적 나르시시즘과는 분명히 구분된다는 점에 주목할 필요가 있다. 타자와 이렇게 자기-쓰기라는 이념이 공속(公屬)됨으로써 그에게 쓰기는 그가 속한 사회-문화적 세계 안에서 타자와의 함께-쓰기를 지향하게 된 것이다. 그렇게 함께 "도서관을 채울 만큼의 책을 쓰는 것", "온 세상에 대해 쓰는 것"(106), 이점이 바로 주인공의 정체성 찾기가 개인 차원에 그치지 않고 사회·문화적 정체성 찾기로 확대된 증거라 할 수 있다. 이는 '나'의 글쓰기를 향한 의지가 타자들(특히 <독서와 작문 교실> 수업을 듣는 학생들)의 의지로 전이되어 '함께 별이 되는' 것을 구상하고 있다는 말과 다르지 않으며, 메를로 퐁티의 용어를 빗대 이야기하면, 이렇게 그는 마침내 타자와 함께 '세계 속의 존재(l'être au monde)'로 거듭나게 된다.

세계 속의 존재로서의 '나', 타자는 이제 더 이상 누구도 홀로 존재하지 않으며, 모두가 꿈을 가지고 '함께-살아가야 하는' 존재다. '나'는 이렇게 늘 타자가 '함께' 존재하며, 그렇게 자기 곁에 또는 앞에 공현(coprésent)한 타자들이 있기에 심지어는 "삶의 고통들"까지도 "주위의 모든 것을 비추는" 빛(별)이 될 수 있는 것이다. "현재의 〔고통, 불안, 고독의〕상태"에 머물 것인지, 아니면 "되고 싶어 하는 사람"(192)이 되기 위해 무언가를 할 것인지, 선택은 이미 정해진 것이라 해도 과언이 아니다.

"뭐든 해야 한다. 오늘은 내 인생의 결정적인 날이다. 내 마음 한가운데에 뚫린 구멍을 단번에 해결하거나 아니면 구멍이 나를 완전히 삼켜버릴 수도 있는 날이다. 남에게 넘겨줄 수 없는 개인적인 블랙홀처럼. 내 우주의 태양을 만나야 한다. 삶의 고통들이 〔…〕 위성이 되고, 내 주위의 모든 것을 밝혀서, 마침내 내가 빛날 수 있도록. 스스로 빛나는 천체를 별이라 부른다지. 나는 별이 되고 싶다. 빛나기 위해, 그리고 다른 이들을 비추기 위해."(192)

본장의 기두(起頭)에서 리쾨르의 정체성에 관해 해명하면서 우리는 자기 안의 타자와 자기 밖의 타자에 대해 언급한 바 있다. 자기 안의 타자는 스스로가 자기에게 주문한 자신의 미래 모습(像)과 연결돼 있다. 주인공의 '나'의 <ipse>는 이렇게 자신이 기획한 상에 의해 견인된다. 그리고 이렇게 스스로를 자신이 설계한 상이 견인해갈 때 비로소 자신의 <idem>은 뚜렷한 형체를 띠게 될 것이다. 바로 이점이 하이데거나 사르트르 등 여느 실존주의자들처럼 불안, 공포, 죽음 또는 타자의 시선에 의해 자기를 발견하는 것과 다른 점이다. 에드워드 사이드는 인간의 정체성을 "자신이 상상하는 주체가 (재)탄생하는 것(borning a subject as one can imagine)"이라 했다.[56] 그러면서 그는 다음과 같이 덧붙인다: "마치 종속되거나 절멸되어도 좋은 것처럼 취급되는 민족과 〔그들의〕 정

56) Edward Said, "Between Worlds", *London Review of Books*, 7 May 1998, p.7.

체성(peoples and identities)을 보호해야만 한다. 왜냐하면 그렇게 타자를 취급한다는 것은 그들을 열등한 인간으로 간주한다는 말이 되기 때문이다."[57] 이 세상에 열등한 인간은 없다. 그런 시대에 뒤떨어진 편견에 사로잡힌 무리가 있을 뿐이다. 소설의 주인공이 "오직 사람만이 사람을 구한다!"는 외침이 필자의 감정의 샘을 자극하는 이유가 여기에 있다.[58] 우리가 주인공(아니 이규석)을 '의식 있는 인본주의자'라 평가할 수 있는 것도 이 때문이다. 이규석이 구상하고 있는 '인간'은 그 "어떤 카테고리로 분류되는 것 자체를 거부"(176)하는 존재다. 그 이유를 들라며, 모름지기 '사람'은 모두 고

<그림 3>: 작품 속에 등장하는 핵심 문구

유한 존재이며, 스스로를 구원할 수 있는 의지를 가지고 태어난 존재라는 점 때문이다. 삶 속에서 대면하게 될 장벽, 편견은, 그것이 사회적인 것이건 생물학적인 것이건, 문화적인 것이건 정치·경제

57) 주지하듯, 최근 정체성에 관한 물음은 문화연구, 사회이론, 비판이론 등에서 핵심 논제라 해도 과언이 아니다. 폴 질로이의 지적대로라면 어쩌면 우리는 "정체성이 문제가 된 세계"에 살고 있는지 모른다(Paul Gilroy, "Diaspora and the Detours of Identity", Kathryn Woodward(ed.), Identity and Difference, London: Sage/Open University, 1997, p.301). 그런데 많은 학자들이 이 정체성 물음에 대해 서로 다른 목소리를 내고 있다. 본문에서 인용한 사이드(팔레스타인인으로서 미국에서 활동했던 학자로서)의 언급도 그 나름의 무의식(아니 이데올로기)이 작동되고 있다는데 이의를 제기할 사람은 없을 것이다. 스튜어트 홀이 사이드를 염두하고 다음과 같이 말한 것도 역시 그의 이데올로기가 작동된 것이라 하기에 충분하다: "상상적 재발견 행위(the act of imaginative rediscovery)의 중요성을 폄하가거나 부인하는 것은 아니다. 정체성을 '재발견된 것(a rediscovered)'의 개념으로 설명하는 것은 정체성을 논하는데 있어 본질적인 것이다. '감춰진 역사'는 이 시대의 가장 중요한 많은 사회적 운동의 탄생, 즉 페미니스트 운동, 반식민주의 및 반인종주의 운동 등에 있어 '비판적 역할'을 하고 있다."(Stuart Hall, Cultural Identity and Diaspora", Rutherford(ed.), Identity: Community, Culture, Difference, 1998, p.224) 그런가 하면 필립 헤이먼드는 홀의 주장은 '반역사적이고 반인도주의적 관점(ahistorocal and anti-humanistic view popint)'이라고 비판한다(특히 홀의 『인종: 부유하는 의미체』에서). 헤이먼드에 따르면 대부분의 정체성 담론 속에는 이데올로기가 개입돼 있고, 불행히도 "이것이 우리사회를 지배하고 있다"고 지적하고 있다(Philip Hammond, "Cultural Identity and Ideology", http://myweb.lsbu.ac.uk/philip-hammond/1999b.html - 2016.10.09). 이렇듯 정체성의 감춰진 근원을 비서구적 문맥에서 캐묻는 자(사이드, 헤이먼드)와 '차이(차별)'로부터 야기된 정체성의 문제를 여전히 서구적 관점에서 해결해보려는 자(홀) 사이의 간극은 쉽게 좁혀지지 않으리라. 본고에서 우리는 이 문제를 상세하게 다룰 수는 없다. 단지 정체성은 개인 대 사회(국가, 문화)의 관계에서 상호적으로 매개되고 규정되어야 한다는 것이 필자의 기본 입장이며, 본고의 논제에 등장한 '문화적 정체성 찾기'의 의미는 개인의 정체성은 기본적으로 그가 속한 공동체의 그것(즉 사회와 소속된 문화)과 분리되지 않는다는 소박한 전제로부터 착안된 것이라는 점을 밝힌다. 이렇게 필자가 서론에서의 의기를 누그러뜨린 것은 『GO』속에 이규석의 춘천에서의 어린 시절, 상파울루에서의 청소년기에 생활이 큰 갈등없이 봉합되고 있다는 점 때문이다. 하지만 물론 그렇다고 단서가 아예 없는 것은 아니다. 비록 가공의 기술이라고 할 수는 하지만 다음과 같은 구절이 대표적이다: "내가 지금까지 언급한 노래들은 모두 외국 음악이다. 그래. 아버지는 브라질 음악을 무척 좋아했다."(212) 그리고 단지 육체적 사랑을 나누는데 그친 메기와의 경험을 기술하는 다음 장면에서도 포괄적으로 보면 화자의 정체성에 관한 물음이라고 할 수 있다: "다른 사람들의 생각으로 만들어진 환영들. (…) 나는 나 자신이 겁난다. 사람들이 진정 내가 누구인지 알게 되는 게 겁난다. 하지만 오늘 친구들을 발견하게 됨으로써 조금은 더 희망적으로 변했다. 사람들이 나를 이해하지 않아도 될 것 같다. 이러한 차이와 더불어, 말로 표현할 수 없는 내 세계와 더불어 우리가 살아가야만 하는 걸까. 그렇지만 사람들이 날 이해해준다면 얼마나 좋을까. 다만, 날 아프게 하는 것을 조금 나누고 싶다."(294)

58) 이 문장은 주인공의 수업을 들었던 루시아노에게 부모님이 얼마나 소중한 분인가를 깨우쳐주는 장면에서 등장하며, 본인에게는 할아버지가 해 준 말이라고 고백한다. 전문은 이렇다: "나는 설명하는 걸 싫어한다. 나 자신을 설명하는 걸 특히 싫어한다. (…) 어떤 사람은 날더러 미쳤다고 한다. 다른 사람들은 날 보고 진지하다고 한다. 나는 미친 사람도 진지한 사람도 아니다. 내가 어떤 카테고리로 분류되는 것 자체를 거부한다. 할아버지(현자셨다)께서는 언젠가 이렇게 말씀하셨다 <너는 인간으로 태어났다. 그리고 인간으로 태어났다면 복잡해져야 한다. 너무 복잡해, 정말 너무 복잡해져서 아무도 너를 이해할 수 없을 정도로.> 그날 이후 나는 그렇게 되려고 노력해왔다."(176~177) 주인공에게 할아버지는 늘 현자로 비쳤다. "돈이 사람을 평가하는 기준은 아니니 부자가 되려고 애쓰지 마라"는 교훈도 마찬가지다. '사람', '좋은 사람'이 되라고 가르친 할아버지에 대한 고백은 116 참조.

적인 것이건, 언어적인 것이건 종교적인 것이건, 이규석에 다르면, 모두 극복될 수 있다. 물론 우리 모두는 '사람'으로 태어났지만 그렇다고 해서 같은 류(類)는 물론 아니다. 각인의 타고난 각자성은 각인이 그가 속한 공동체 내에서 실현해야 한다. 공동체 내에서의 자기실현을 과학적이고 객관적인 방법으로 설명해보려는 시도도 있지만, 각자성은 이들이 애쓰는 것처럼 그렇게 보편의 이름으로 측정되거나 범주화될 수 없다. '되어가는 존재(a Becoming Being)'로서의 실존 개념이 갖는 의미가 바로 여기에 있다.[59] 우리 모두는 '되어가는 존재'다. '되어가는 존재'는 'GO'가 삶의 원동력이자 지향이다. 모든 인간에게 주어질 삶의 다크 사이드와 라이트 사이드는 'GO'로 인해 제3의 세계로 전화(轉化)될 수 있다. 바로 '그곳'이 '나'의 새로운 정체성이 정립되는 장소이며, 『GO』에서는 『쿠비코바』다. 『쿠비코바』는 소설쓰기를 통해 완성된 '나'의 분신이자 '이규석'이다.

III. 자전소설 『GO』: 정체성 찾기에서 사회 · 문화 속에서의 자기 구원으로

자기정체성(identité personnelle) 찾기는 끝없이 탐색하고 모색하는 것이라고 일반적으로 정의된다. 또 그 때문에 '목표'보다 '과정'을 중시하는 것도 사실이다. 하지만 이규석의 소설 『GO』에서는 이 보다 한 발 더 나아간다. 주인공이 『쿠비코바』를 마무리해가면서 회상하고 있는 아래 장면을 보자.

> "글을 쓰는 동안 어머니가 생각난다. 내가 아이들에게 했던 말들이 전부 생각난다. 진저와 가졌던 대화, 메기와의 불행한 만남, 아버지와의 만남, 아버지가 내게 그려준 책 표지, 패신저 클럽의 모든 사람들이 해준 선물, 찰리의 메모.... 멈추지 않고 계속 글을 써내려간다. 정신없는 사람처럼 써내려간다. 하루가 지났지만 나는 계속 써내려간다. 배고픔도 갈증도 느끼지 않는다. (…) 이런 속도로 계속 써나간다면 아마 오늘 새벽 무렵이면 끝맺을 것 같다. 모든 이야기가 이미 머릿속에 있다. 정오쯤, 내일 할 디제잉을 생각한다. 처음으로 패신저 클럽에서 'The Passenger'를 틀 거다. (…) 왜냐하면 내가 머물 수 있다는 것을 이제 깨달았기 때문이다. 멈춰있어도 지나가는 사람이 되는 방법을 마침내 나는 이해하게 됐다. 그 안에 속하는 것이다. 이제 나는 속해 있다. 글을 써 내려가며 나는 어머니와 찰리의 존재를 느낀다. 두 사람은 내 어깨너머로 내가 글을 쓰는 걸 보며 미소 짓고 있다. 동시에 상상의 벽을 찾으러 떠난 내 천상의 육체를 생각한다. 난 그 벽에다 삶에서 배운 유일한 말인 '오직 사람만이 사람을 구할 수 있다(Just people can save people)'라고 쓴다. 그 밑에 똑같은 글씨로 '그러나 너만이 너 자신을 구원할 수 있다(but just you can save yourself)'라고 덧붙인다. (…) 이렇게 해서 나는 삶으로 돌아온다."(336~337)

물론 '나'에게 『쿠비코바』는 "찢겨도 구겨져도 (…) 존재해야만 한다."(56) "존재해야만 할 내 책", "존재해야만 할 내 장소"(53)가 바로 『쿠비코바』이기에 그렇다. 그런데 바로 '그 책'이 완성을 코앞에 두고 있다. 주인공에게 삶의 대도(大道)를 깨닫는 순간이 오는 것도 이 때이다. '구원'은 본래적 삶에로의 귀환에 있다는 역설! 이 순간이 오기까지 "이규석의 '나'"의 삶의 여정은 결코 순탄치 않았다. 탈출하기 힘든 진흑탕에 가까웠다. 하지만 마침내 "내 장소", 즉 "브라질, 상파울루, 그곳"(58)에서 "꿈속의 여자"(58) 쿠비코바를 '종이 인간'에서 주인공과 '현실을 공유하는 순간이 되기에 이른다. 그리고 이 과정에서 그 역시도 마침내 '세계 속의 존재'로 재탄생한다. 세계 속의 존재가 되었기에 '멈춰있어도 지나가는 사람'이 될 수 있는 법이다. 이는 곧 '나'의 글쓰기의 완성이라는 불굴의 목표가 자기를 구원하는 것은 물론이고 그가 타자들 앞에서 떳떳이 '자기를 구원해보라'고 요청할 수 있게 되었다는 말과 같다.

그가 "쓴다는 것"을 "종이가 매개체인" "책이 없는", "정처없이 거리를 쏘다니는" "수많은 도시의 외로운", "할 일도, 갈 곳도, 무엇보다도 이야기할 사람이 없는" 하층민들과의 "가장 순수한 대화의

59) 그렇다고 해서 필자가 스튜어트 홀처럼 각자성을 '부유하는 존재'로 이해하는 것은 물론 아니다. 『GO』에서처럼 삶의 목표가 있는 인간에게 실존의 부유성은, 본문의 인용문에서도 확인할 수 있듯 (192), 더 이상 방황의 원인이 아니라 미래의 원재료이기 때문이다 - Stuart Hall, *Race: The Floating Signifier*, Media Education Foundation, 1996

시도"(157)라고 정의한 이유가 여기에 있다. 이들에게는 "하루를 구원하는 사람"도 있을 것이고, "삶을 구원하는 사람"도 있을 것(69)이다. 하지만 소설의 주인공, 이규석에게 중요한 것은 그들의 삶까지도 구원하는 '이타주의'에 있다. 더 정확히는 그들의 자발적 의지로 스스로를 구원할 수 있도록 격려하고, 그들을 '사랑'하는 것!, "우리 모두가 인간이라는 대전제"(작가의 말, 12, 14)를 모토로 서로를 이해하고 받아들이는 것!

"사람만이 사람을 구할 수 있다."(337) "세상은 누군가와 함께 있을 때 훨씬 더 나아진다."(158) 앞서 우리가 이규석을 "의식 있는 인본(人本)주의자"라고 평가했는데, 독자들은 그 이유를 이제는 이해하리라 본다. 여기서 우리는 이규석의 문학이 추구하는 이상이 무엇인지를 직감할 수 있다. 이규석의 『GO』와 재일한국인 3세인 가네시로 가즈키(Kaneshiro Kazuki)의 동명 소설이 일군 성과가 다른 점이 여기에 있다. 가즈키의 『GO』에서 주인공 스기하라는 자신이 일본인과 일본사회로부터 받은 신초(辛楚)를 끝내 내박차지 못한다. 그는 단지 아버지와 모래사장에 앉아 바다를 건너는 탈출의 꿈을 꿀 뿐이다. 스기하라는 사랑하는 동갑내기 연인 사쿠라이에게 내가 살 곳은 일본이 아니라고, 국적 따위가 뭐 대수냐고 외칠 뿐 그와 그의 재일한인 또래들이 겪어야 하는 차별의 문제는 아무 것도 해결하지는 못한다.[60] 역설적으로 말하면, 가즈키의 『GO』에서는 이규석의 『GO』에서와 같이 실존적 투쟁의 목표가 분명하지 않다. 하지만 이규석은 그의 실존적 방황의 귀착지를 소설쓰기의 완성을 통해 삶에서 되찾는다. 그가 되찾은 삶은 단순한 자기-정체성-찾기에 그치지 않고, 앞서도 보았듯 '우리관심(we-intention)'으로까지 확대된다. 여기서 '우리'는, 아주 간단하게 정의해, 나, 너, 그들이 함께 구성한(된) 공동체라는 의미이다. 재삼 강조하지만 이규석의 문학적 관심은 자신의 글쓰기의 완성을 그가 소속된 사회·문화의 타자들과 함께 추구한다. 이런 점에서 이규석에게 자전소설쓰기는 결코 단순한 통과의례에 그치지 않는다. 주인공은 자신이 기획했던 소설 『쿠비코바』가 완성되자 다시 그에게 '헤밍웨이'의 꿈을 꾸게 해준 여자, 자신의 가슴에 난 구멍을 진심으로 이해해준 진저 로저스를 위해 '새로운 계획'을 세우는 것도 같은 이유에서다. 'GO'는 이렇게 '멈춤'과 '앞으로 가기'를 반복하며 새로운 미지로의 여행을 겁 없이 행하는 것을 그 본질로 한다.

> "이제 내 이야기는 끝났다. 아, 포르셰 이야기가 빠졌다. 언젠가 나는 포르셰를 가진 여자애의 꿈을 꾼 적이 있다. 빨간색 몸체에 까만 시트. 그녀는 내가 세상에서 만난 가장 슬픈 여자였다. 가끔 그녀는 내가 차를 몰도록 해주었다. (…) 그녀의 고독 또한 내 고독이라는 걸 깨달았다. 깨어나서 그것에 대한 시를 썼고, 오래, 아주 오래 그녀를 생각하게 되었다. 그래서 그 꿈을 꾼 후 빨간 포르셰를 갖기로 작정했다. 검은 시트가 있는 포르셰. 내 책을 팔아 번 돈으로 사려고 한다."(340)

제사에서부터 수차 언급한 바 있듯, "GO. 가, 앞으로 가!"는 분명 '나', 아니 이규석에게는 일종의 정언명령과도 같은 것이다. 정언명령은 주지하듯 행위의 목적, 결과와 상관없이 '무조건 따라야 하는' 삶의 절대 지도리와 같은 것이다. 'GO'는 삶의 도정에서 보자면 선(善) 그 자체와 다르지 않다. 삶의 도정에서 멈춤이란 곧 죽음이나 다름없다. 따라서 앞으로 나아가면서 그는 늘 그에게 주어진 모든 장벽, 장애, 편견 등을 타파해가는 것이다. "한 번, 두 번, 열 번"에 안 되는 일이 있다면, 그는 "백 번, 천 번, 필요하다면 수백만 번이라도" "제대로 될 때까지."(338) 이러한 주인공의 불굴의 이미지에서 우리는 "포기하는 건 인생에서 맞이할 수 있는 가장 나쁜 형태의 죽음"(338)이라는 주장이 결코 선소리가 아니라는 것을 확인할 수 있다. 『GO』를 읽다 보면 마치 한 편의 인생역전드라마를 보는 것 같은 느낌이 드는 것도 이 때문이다.[61]

---

60) 박치완, 「코드화된 문화적 주체들의 타자와의 공감 문제: 가네시로 가즈키의 『GO』를 중심으로」, 『해석학연구』 제36집, 2015 참조.

61) 실제로도 『GO』 속에는 많은 영화가 등장하며, 그 스스로 상황에 따라 영화 속의 주인공 입장이 되기도 한다. ≪이해받지 못한 사람들≫, ≪파리 텍사스≫, ≪베를린 천사의 시≫, ≪시네마 천국≫, ≪라스베이거스를 떠나며≫, ≪집으로 가는 길≫, ≪매트릭스≫, ≪스누피≫, ≪플래시 댄스≫, ≪금지된 키스≫, ≪화씨 451≫, ≪포레스트 검프≫, ≪죽은 시인의 사회≫, ≪시민 케인≫, ≪사랑의 도피≫, ≪가라테 키드≫, ≪라 노테≫, ≪오즈의 마법사≫, ≪블레이드 러너≫, ≪로코와 형제들≫, ≪101 마리의 달마시안≫, ≪프리티 우먼

『GO』는 분명, 리쾨르의 정체성 개념과 다시 연결시켜 해석해보자면, '같음'보다 '한결같음'에 비중이 있는 작품이라 할 수 있다. 같음의 논리는 한결같음의 실천 없이는 지탱될 수 없다. '나'가 '나'일 수 있는 것은 그의 사회·문화적 실천력에 의해서만 담보될 수 있다는 뜻이다.[62] 주인공이 스스로를 감히 "실용주의자(193)"라고 말할 수 있는 것도 같은 이유에서다. 글쓰기와 생존은 그에게 선택지가 아니다. 당연 생존이 우선이고, 그래서 앞서도 언급했듯, 그에게 글쓰기는 삶에서 되찾은 자기실현/완성인 것이다.

> "나뭇잎이 전부 떨어지면 나무들이 어떻게 살아갈까. 나뭇잎이 우리의 손과도 같다면. 손이 없어진다면 어떻게 글을 쓸 수 있을까? 사실 1주일 전부터 나는 전혀 쓰지 못하고 있다. 그럴 필요조차 느끼지 못한다. 이제 알겠다. 나무들은 잎을 잃어도 생존할 것이다. 나 또한 글 쓰는 걸 멈춘다 해도 생존할 것이다."(311)[63]

> "인생이란 무엇인가? 우리를 계속 살아가도록 이끄는 건 무엇인가? 책을 출판하는 게 뭐 그리 중요한가? 누가 신경이나 쓸까? 나는 그래서 뭘 바라는가? 갑자기 모든 확신이 사라져버렸다. 기억을 상실한 것처럼 내 모든 동기를 잊어버린다. 깜박이는 커서를 말끄러미 바라본다. 내 의도의 기원을 찾으려고 애쓴다. 무엇 때문에 모두가 좋아하는 책을 쓸 수 있다고 생각했는가? 무엇 때문에 내 보잘 것 없는 삶에서 좋은 것을 꺼낼 수 있다고 생각했는가? 〔delete키를 누르기 위해〕 원고 전체를 선택한다. 거의 1년간의 작업. 그걸 믿게 한 건 내 삶이었다. 이 모든 게 사라진 후에도 내가 존재할 거라는 건 위대한 진실이다."(313~314)

결국 이규석에게 『GO』, '나'에게 『쿠비코바』는 실존적 가능태가 현실태로 전환된 자기-쓰기인 것이며, 이렇게 탄생한 그(들)의 삶-이야기는 "루저로 태어난" 한 인간, "삶이 영원한 패배"라 여기는 한 인간(141)을 "새로운 인물"로 거듭나게 하며, 종국에는 "새로운 정체성"(120)까지 부여하게 된다. 삶의 이야기는 누구에게나 고유한(authentique) 것이다. 그러나 모든 인간의 삶이 이야기가 될 수 있는 것은 아니다. 한 편의 소설로 형상화된 이야기는 이런 점에서 아주 특별하다. 그리고 그렇게 형상화된 이야기만이 독자와 만나 감동을 줄 수 있다.

"작가가 말하는 것이 아니라 언어가 말한다는" 바르트의 주장을 언급하면서 우리는 본고의 서문을 열었다. 이는 전통의 절대적 권위를 가진 작가의 개입을 배제한 채 독자가 문학 텍스트들을 자유롭게 마주하라는 포괄적 해석을 허용하리라 본다. 그런데 바르트는 독자(비평가로서 자신)의 권리를 작가의 권리처럼 수립하기 위해 이렇게 작가를 죽이고 언어(기호)에 그 절대권을 양보한 감이 없지 않다. 하지만 이를 조금만 더 깊이 생각해보면 독자 앞에 하나의 작품으로 주어진 텍스트는 그 어떤 경우도 바르트가 말한 것처럼 순수기호처럼 중성적인 것일 수 없다고 생각된다. 더더욱 '작가 없는 문학장(un champ sans origine)'에서 오직 언어(기호)가 주인이라는 주장은 꽤나 상식의 궤를 벗어나 있다고 볼 수 있다. 게다가 그의 주장대로라면, 언어-기호-텍스트가 작가-인간-(심지어는)독자 위에 군림한다는 말로 변색될 수도 있다. 초월적 기의(le signifié transcendental)를 시니피앙의 유희로 대체한 데리다의 해체주의처럼, 결국 바르트도도 근대적 의미의 '작품'에서 작가를 제각시킴으로써 독자 또는 그를 포함한 비평가들에게 '텍스트'를 대하는 자유판리((自由辦理)의 권한을

≫ 등.

62) 최근 정체성에 관한 논의는 핫 이슈 중 하나다. 물론 그 중심에 리쾨르가 있다. 본고에서 필자가 강조한 '사회·문화적 정체성'은 특히 부르디외를 중심으로 한 사회학자들의 의견임을 밝힌다. 보다 상세한 논의는 다음 글 참조: Pierre Bourdieu, "L'illusion biographique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62/63, 1986; R. Brubaker, "Au-delà de l'*identité*, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 139, 2001; Gérôme Truc, "Une désillusion narrative? De Bourdieu à Ricoeur en sociologie", *Tracés*(Revue de Sciences humaines), n° 8, 2005; J.-F. Bayart, *L'illusion identitaire*, Fayard, 1996.

63) 다음의 지미와의 대화에서도 거의 같은 의견이 제시되고 있다: "내가 말하고 싶은 건 내 우월성 콤플렉스와 부적응에 대한 죄책감으로 인해 고통받지 않을 것이라는 거다. 나는 그냥 생존하기로 결정했다. 그래서 행복해지기를. (…) 그냥 생존하는 거다. 그 이상은 없다. 나는 그걸 원한다. 그리고 모든 결과를 받아들여야만 한다."(315~316)()

부여했는지 모르지만, 독자(비평가)가 작가의 자리를 차지하고 들어선 것은 논리적으로 동일한 모순을 범한 것이 분명하다. 텍스트의 자율성(l'espace autonome du texte)을 작가의 '목소리'가 아닌 스크립터의 '손'에서 찾고자했던 바르트의 주장은[64] 그렇다면 오늘날과 같은 디지털 시대에는 컴퓨터의 프로그래머나 자판기 위의 손가락에게 그 역할을 일임해야 한다는 말인가?[65] 마리 질이 『삶과 단절된 롤랑 바르트』에서 일반적으로 "독자는 작가의 전기적 관점(à partir de la vie)에 준해 텍스트를 대하는 것이 아니라 텍스트 속에, 글쓰기 속에 감춰진 진리(une vérité enfouie)를 찾고자 한다"고 했다.[66] 질이 이렇게 '바르트의 신화'에 도전장을 던진 것은 바르트의 전기적 비평에 대한 상식 밖의 폄하가 재고될 필요가 있다는 점을 환기시키기 위해서일 것이다. 소위 바르트의 '텍스트의 오락성(la plaisir du texte)'이 작품에 배어 있을 수밖에 없는 작가의 자아(비록 그것이 작품 속에 파편화되어 나타난다고 해도)를 결코 대체할 수 없다고 판단해서 질이 딴지를 걸고 있는 것이다. 부아예도 이에 대해 부언하고 있듯, 전기소(biographème)는 기본적으로 텍스트의 오락성과 작가의 자아가 융화된 것이라야만 설득력을 얻을 수 있다.[67]

이러한 관점에서 보면, 독서는 결코 바르트가 폭만(暴慢)하게 주장한 것처럼 작가의 전기가 배제된 채 언어-기호-텍스트에로 중심이 이동 할 수 없다. 독자가 할 수 있는 것은 "삶을 기록한 글쓰기로서 텍스트(un Texte, une écriture qui écrit la vie)"에 다가서 이를 얼마나 자기화하느냐에 달려 있다. 물론 독자의 자기화는 작가와 시공간적 거리가 전제된 것이며, 작가의 연대기 또한 결코 독자의 자유로운 독서를 방해할 수 없다. 하지만 『GO』에서처럼 작가의 삶〔더 정확히는 화자인 '나'의 삶〕이 텍스트로 재현된 '전기적 글쓰기(l'écriture biographique)'의 경우는 사정이 다르다. 이 경우라면 독서 과정에서 작가의 삶과의 대면에 대해 독자는 주의를 게을리 해서는 안 된다. 한 작가의 전기는 (탈)구조주의자 바르트가 말한 대로 단순히 텍스트라는 '공간과 삶에 대한 시도(un essai sur l'espace et la vie)'가 아니라 '텍스트라는 공간을 점유한(une occupation de l'espace) 작가의 고유한 삶의 증험(證驗)'이다. 그렇다면, 『GO』에서 표현된 이유석의 삶은, 비록 소설적 대리인인 '나'를 통해 제시되고는 있지만, 그 어떤 사람의 삶과도 대체 불가능할 것이다. '전기'에서 작기의 삶은 가히 '절대적'이라 해도 과언이 아니다. 비록 그것이 "긁힌 시디 같은"(263) 것일지라도, "비옥한 토양을 결코 만나지 못할 꽃가루 같은"(304) 것일지라도 말이다.

이렇게 하나의 전기로 완성된 『쿠비코바』라면, 이유석에게 『GO』는 "단순히 인생〔삶〕을 정리하는 것 이상의 무엇"(166)이다. 그렇다. 『쿠비코바』는 "진심으로, 더 많이 말해준다."(166) 바로 이 '더'를 밝히는 작업이 비평이 해야 할 몫이다. 작가에 의해 '형상화된 나(un *Je* figuré par auteur)'가 독자, 비평가에게서 재형상화(le Je refiguré par lecteur)될 수 있는 길도 바로 여기에 예비되어 있다. 리쾨르의 표현대로, '삶의 이야기'는 이렇게 "어떤 타자와의 동일화"를 유도한다.[68] 한 편의 훌륭한 전기, 한 편의 감동적인 이야기가 작품 속의 '그'를 구원하고 나아가 다양한 독자들에게 전이되어(필자도 그중 한 사람이다) '이야기꽃'을 피우게 되는 것도 이 때문인지 모른다. 텍스트, 그 속의 이야기를 가운데 놓고 작가와 독자는 만난다. 그 순간 독자는 작가와 공동작가(coauteur)로 거듭난다.[69] 독서가 '누군가의 자기〔le soi de quelqu'un(d'auteur)〕'를 탐문하는 것으로 마감되지 않는 이유가 여기에 있다. 독서는 독자의 자기(le soi de lecteur)를 찾을 때 비로소 완성된다고나 할까. 독서(비평. 해석)에 의해 재구성된 비평은 결국 서로 이질적인 두 개의 정체성이 면대(面對)하면서 형성된 공통세계에 그 핵심이 있다고 할 수 있다. 여기서 '두 개의 정체성'이란 물

64) 우연의 일치인지 모르지만 데리다도 『목소리와 현상』에서 후설의 '현전의 형이상학'을 비판하고 있다 - Jaques Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, 1967 참조.

65) 이런 점에서 앞서 인용한 변광배의 논문은 매우 시사적이고 유의미한 연구라 할 수 있다; "바르트는 '새로운 삶'이라는 제목의 소설을 집필할 구상을 하면서 자기 입으로 죽음을 선언했던 저자를 되살려야 하는 입장에 처하게 된다. 이것은 바르트 자신이 그때까지 주로 문학이론가, 문학비평가의 입장에 있다가 저자로의 입장 선회에 따른 당연한 결과가 아닌가 한다."(변광배, *op. cit.*, pp.227~228)

66) Marie Gil, *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Flammarion, coll. ≪Grandes bibliographies≫, 2012.

67) May-li Boyer, "Roland Barthes ou la structure fait peau neuve", *Mediapart*(Bookclub, 2012), 2016.

68) 윤성우, *op. cit.*, p.350 참조.

69) *Ibid.*, p.349 참조.

론 하나는 작가가 화자를 통해 형상화해 놓은 것이고, 다른 하나는 독자가 텍스트의 독서 후 재형상화시킨 것이다. 작가가 자신의 '작품세계'를 '형상화한 자'라면, 독자는 그의 세계를 '자기화한 자'라 할 수 있다. 이런 점에서 두 개의 주체, 두 개의 정체성은 텍스트 안과 밖에 각기 따로 그리고 동시에 존재한다고 할 수 있다. 재형상화된 이야기는 이제 더 이상 작가의 것도 아니며 더더욱 독자의 것도 아니다. 작가와 독자가 함께 만든 텍스트, 독서의 진정한 역할이 여기에 있다. 독서는 이렇게 텍스트를 매개로 두 주체를 하나의 새로운 세계로 인도하는 징검다리 역할을 한다.

소설의 주인공, 스스로를 파렌하이트, 파게나이찌, 주니오르, 헤밍웨이, 스테펜 데달루, 파트리시아, 트뤼포, 그레고리 잠자, 포레스트 검프, 외로운 사람 등으로 칭해가면서까지 '나'를 탐색하고 채문했던 그가 자신의 정체성의 혼동을 겪을 때마다 자주 들었다고 언급하는 노래, <지금 나를 막지 마>의 가사 일부를 소개하며 이 글을 마칠까 한다.[70] 이 곡을 들으며 필자는 텍스트를 눈으로 대하며 느낄 수 없었던 새로운 감동을 가슴으로 응접(應接)할 수 있었다. 아니 필자도 필자 스스로를 위해 'GO, GO!'를 외치며 필자만의 새로운 삶이야기, 새로운 정체성을 재창조하기 위해 미지의 세계에 도전하고픈 충동이 일었다.

<그림 4>: 그룹 Queen의 1979년 Paris Tour에서의 공연장면

"나는 간다, 떠난다(내가 꿈꾸는 세계를 향해)/ 나를 막을 수 있는 것은 이 세상에 아무것도 없지/(…) 그것이 바로 나를 미스터 파렌하이트라고 부르는 이유/ 나는 빛의 속도로 여행을 하고 있다네/ (…) 지금 나를 막지 마, (…)/ 나를 지금 멈추게 할 순 없어"

70) <옮긴이의 말>에서 역자 김용재는 "『GO』를 읽다보면 한 편의 음악 영화 같다는 인상도 받게 된다"며, 이규석의 "새로운 형태의 내러티브"를 "음악과 함께 읽어보기"를 독자들에게 권하고 있다. 실제 이 소설에는 다음과 같이 무수한 가수 및 밴드 그리고 이들의 음악이 소설의 내러티브를 보조하고 있다. 등장하는 가수 및 그룹명: The Strokes, Los Hermanos, Chet Baker, Nina Aimone, Kent, Tim Fletcher, Iggy Pop, The Smiths, New Order, The Jet, The Vines, Norah Jones, Weezer, Manic Street Preachers, The Killers, Primal Scream, The Beatles, Prodigy, Flaming Lips, Ismael Silva, Mutantes, Cartola, Queen, DuranDuran, The Cure, Bowie, Rolling Stones, Sonic Youth, Kaiser Chiefs, Arctic Monkeys, Bloc Party, Ethan, Lauryn Hill, Nada Surf, Trail of Dead, Guillemots. 등장하는 곡명: <Mississipi Golddamn>, <Trains to Brazil>, <Heaven Knows>, <Every time I see you falling>, <Are you Gonna be my girl>, <Ride>, <Reptilia>, <Revolt III>, <Little Baby Nothing>, <The Good Life>, <The Game is Not Over>, <Jaqueline>, <Miss Lucifer>, <I've got to see you again>, <To Sir with Love>, <Do you realize>, <Bizarre love triangle>, <O Mundo é um Moinho>, <Dancing with myself>, <Don't stop me now>, <Jet Stream>, <Ruby Tuesday>, <Life is crazy>, <Here comes your man,> <Trenderly>, <In my heart>, <Juliet>, <Can't Take My Eyes Off You>, <Inside of Love>, <And You will Know us>. 문학과 음악의 매체적 상호성에 대한 연구로는 Calvin S. Brown, Music and Literature: A Comparison of the Arts, Hanover: Univ. Press of New England, 1948/1987 참조. - 베르너 울프는 그동안 음악-문학 연구(musico-literary research)는 특히 문학비평에 의해 좌우되었으며, 결과적으로 강한 문학적 편견(a strong literary bias)이 작용했다고 비판하고 있다. 역설적으로 말해 문학작품 내에서의 음악이 기능이 제대로 평가받기 위해서는 상호예술적 연구(interart studies)가 진행되어야 한다는 것이다. 요인즉 문학작품 속의 음악(music in literay - explicit reference/ intermedial thematization)인지 음악작품 속의 문학(literay in music - implicit reference, intermedial imitation)인지에 따라 연구를 통해 밝혀내야 할 내용이 달라진다는 것이다 - Werner Wolf, "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality", Word and Music Studies, Edited by S. M. Lodato, S. Aspden, and W. Bernhart, 2002, pp.14, 28 참조. 이런 관점에서 볼 때 본 연구는 내러티브 속에 언급되고 있는 음악에 대해, 필자의 능력 부족으로, 충분히 설명하지 못한 한계를 안고 있다는 점을 고백하지 않을 수 없다.

아이스퀼로스의 「자비로운 여신들」과 에우리피데스의 「메데이아」 비교: 「개구리들」의 결말에 나타난 정치적 함의를 중심으로

박윤영 (연세대)

들어가면서

기원전 405년, 아리스토파네스에게 레나이아(Lenaia)에서 우승의 영광을 안겨준 것은 「개구리들」(*Frogs*)이었다. 아이스퀼로스에 이어 406년에 소포클레스와 에우리피데스마저 죽음을 맞은 당시의 실상황을 바탕으로, 아테나이에 더 이상 뛰어난 비극 시인이 없는 상황을 한탄하던 연극의 신 디오니소스가 하계로 내려가 에우리피데스를 데리고 오겠다는 계획을 짜고 이를 시행에 옮기기 위해 하데스로 가는 것이 극의 주요 흐름을 이룬다. 디오니소스가 도착해보니 비극의 왕좌 자리를 놓고 아이스퀼로스와 에우리피데스가 다투고 있었는데 플루톤의 제안으로 디오니소스는 두 사람의 아곤(agon)을 심판하게 된다. 두 사람의 팽팽한 접전 끝에 아이스퀼로스를 승자로 정한 디오니소스는 애초에 에우리피데스를 데리고 오려던 계획을 접고 아이스퀼로스와 함께 아테나이로 돌아간다.

펠로폰네소스 전쟁이 431년부터 404년까지 지속되었으므로 「개구리들」은 디오니소스를 기리는 레나이아 축제에서 전쟁기간 중에 상연되었다고 할 수 있다. 테아트로크라티아(theatrocratia), 즉 극장정이라고 비판한 플라톤의 말이 시사하듯 대 디오니소스 제전을 비롯한 도시국가의 축제는 시민으로서의 의식을 강화시키고자하는 정치적 이데올로기를 수반하고 있었다. 축제의 개막식은 도시에 명예가 되는 시민들의 공로를 치하하고, 전쟁에서 아버지를 잃은 고아들의 행진 의식과 함께 시작되었는데, 이 때 아이들의 아버지가 도시를 위해 희생하였음을 칭송하고 아들들도 시민으로서의 의무를 다해주기를 청하는 낭독이 이어졌다. 이같은 의식을 통해 구성원들의 공동체 의식을 고양시키고 공동체의 일원으로서 책임의식을 부과하고자 한 것이 축제의 주요 목적인 것이다. 때문에 아테나이가 추구하는 국가 이데올로기에 부합하지 않는 비극을 상연한 경우에 곤란을 겪기도 하였는데 프리니코스의 「밀레토스의 함락」이 이런 경우에 해당한다 할 수 있다. 그는 밀레토스가 페르시아에 의해 함락되는 참상을 묘사하였는데 아테네와 우호적 관계에 있었던 밀레토스를 너무나 피폐하게 재현하였다는 죄목으로 벌금형에 처해졌다. 따라서 비극을 통한 하나의 교훈과 훈몽이 의도되었던 것도 사실이며, 당시의 연극이 국가의 연중행사였다는 점과 상관되는 것을 간과할 수 없다.[71]

비극 상연 저변의 정치적 맥락과 더불어 전쟁이라는 특수 상황이 개인을 공동체원으로 동일화하는 전면적인 과정임을 상기하여 본다면, 펠로폰네소스 전쟁 중에 상연된 희극 「개구리들」의 결말에 정치적 함의를 전제하고 두 작가의 극에 접근하는 것은 유의미하다 할 수 있을 것이다. 이러한 관점에서 아이스퀼로스의 오레스테이아 3부작의 「자비로운 여신들」과 에우리피데스의 「메데이아」 분석을 통해 두 작가의 변별점을 조명하고 이를 「개구리들」의 결말과 연계하여 이해하고자 한다. 두 작품은 각각 모친 살해와 자식 살해 등 공통적으로 '친족 살해' 행위를 중심으로 인물 각자의 논리들이 첨예하게 대립하지만 전혀 다른 양식으로 극을 전개해 나감으로써 도시국가 이데올로기를 수호하는 대 디오니시아 담론 장에서의 상이한 반향을 예상할 수 있다.

---

71) 차범석,「그리스 극의 재평가」, 『그리스 희곡의 이해』, (서울: 현암사, 2007), p168

펼치면서

"여기 이 돌 아래 에우포리온(Euphorion)의 아들, 아테나이의 아이스퀼로스가 잠들도다. 그는 곡식이 풍성한 겔라(Gela)의 들판에서 죽음에 제압되었으나, 그의 힘과 용맹은 마라톤의 숲이 말해 줄 것이며, 또한 이를 시험해 본 더벅머리의 페르시아인들이 전해주리라."[72]는 묘비명은 아이스퀼로스 자신이 직접 쓴 것으로 추정되며, 이를 통해 그가 "비극 시인이 아닌 군인"[73]으로 기억되기를 원했음을 알 수 있다. 그리스는 기원전 490년에 페르시아 군의 침입을 받았으며 마라톤 전쟁에서의 승리도 같은 해에 이루어졌다. 그 뒤 기원전 480년에 페르시아 군이 재침입해 왔으나 살라미스 해전에서 참패하였고 페르시아의 육군은 이듬해 플라타이아에서 패하였다. 이 승리는 그리스인에게 무한한 사기를 고취하여 주었고 국가계획에도 막대한 자극을 주었다.[74] 어쩌면 형이 전사하고 자신은 심한 부상을 입은 마라톤 전투현장의 한 가운데 있었던 그가 "아테네 중심주의자이자 반페르시아주의자"[75]로서 자신의 정체감을 굳혀간 것은 자연스러운 귀결인지 모른다.

그는 아테네에 합리주의 사조가 유행하기 시작한 시대, 즉 이전까지 내려오던 신화적 세계관에 의문을 던지고 운명을 합리적 사유의 틀 안에서 고민해 보고자하는 계몽의 시대를 살았으며 정치구조 역시 변환을 겪어 귀족제에서 민주제로 변화하는 것을 체험한다. 「자비로운 여신들」에는 이러한 시대상이 반영되어있으며 아테나이의 이 새로운 질서를 어떻게 수호해 나갈 것인가에 대한 아이스퀼로스의 숙고를 엿볼 수 있다.

아이스퀼로스가 비극 경연대회에서 13번의 우승을 차지한 반면, 유작인 「아울리스의 이피게네이아」와 「바쿠스의 여신도들」이 포함된 4부작으로 우승한 것을 인정한다하여도 에우리피데스의 우승은 5번에 그친다. 소포클레스가 18번의 우승을 거머쥔 것과 비교해보아도 그가 국가의 후원을 받는 축제에서 크게 인정받았다고는 말하기 힘들다. 니체가 비극의 탄생에서 "항상 창작욕에 사로잡혀 있었던 재능 많은 예술가인 에우리피데스를, 가장 위대한 시인이라는 칭송의 태양이 빛나고 민중의 사랑이라는 맑은 하늘이 펼쳐져 있는 길에서 폭력적으로 몰아내 버린 것은 무엇이었을까?"[76]라며 아이스퀼로스, 소포클레스에 비해 그에 대한 시민들의 열광이 변변치 않은 것이었음을 전제하고 있듯이 그의 극이 전대의 비극 시인들의 극과 변별되는 양상을 띠고 있음은 부인하기 힘든 사실이다.

아이스퀼로스와는 달리 전세대로부터 살라미스 해전의 승리에 관하여 전해 들었을 뿐인 에우리피데스는 아테나이의 제국주의 정책으로 폴리스의 질서가 위기를 맞게 된 데다가 아테나이에 몰려 들어오기 시작한 소피스트(sophist)들의 회의주의와 상대주의의 영향을 받아 전통적 가치에 대하여 비판적 수용의 자세를 취했다.[77] 아테나이가 펠로폰네소스 전쟁에서 패배한 뒤 "전쟁의 패배로부터 시민들의 충격을 상쇄시킬 수 있는 희생양의 하나로 급진적이고 자유로운 사상을 가진 극작가 에우리피데스를 마케도니아로 귀향 떠나도록 강요"[78]했음은 그의 비극 작품들이 국가 이데올로기에 반하는 현실 비판적 성격을 지녔음을 반증하는 것이라고 할 수 있겠다.

오히려 그의 극은 오늘날 많은 사랑을 받으며 다양한 방식으로 개작되어 무대화되고 있는데, 특히 그의 「메데이아」는 여러 평론가들의 긍정적인 평가와 더불어 공연 역시 빈번하게 이루어지고 있다. 그런데 그의 대표작으로 손꼽히는 「메데이아」가 정작 기원전 431년의 대 디오니시아 축제 당시 비극 경연에서는 꼴찌를 면하지 못하였다고 한다. 비극이 "신화적 과거와 역사적 현재를 대담하게 결

---

72) 천병희, 「아이스퀼로스와 희랍비극」, 『아이스퀼로스 비극』, (서울: 단국대학교 출판부, 2007), p.287 각주에서 재인용, 이후 아이스퀼로스 「제주를 바치는 여인들」 인용은 이 책에 한정하고 행수를 괄호 안에 표기.

73) Suzanne Said, "Aeschylean Tragedy", *A Companion to Greek Tragedy*, (Blackwell Publising Ltd, 2005), p.217

74) 조의설, 「그리스 극시의 시대적 배경」, 『그리스 희곡의 이해』, (서울: 현암사, 2007), p.81

75) 최혜영, 「그리스 비극에 나타난 젠더와 아테네 제국주의」, *Foreign Literature Studies*, 29호 (2008), p.437

76) 프리드리히 니체, 『비극의 탄생』, 박찬국 역, (서울: 아카넷, 2009), p.155

77) 천병희,『그리스 비극의 이해』,(서울: 문예출판사, 2002), p.150

78) Isidore Okpewho, "Soyinka, Euripides, and the Anxiety of Empire", *Research in African Literature*, 30(Winter,1999); 최재오, 「민족지학적 글쓰기로서의 비극」, 『연극교육연구』, 제 11호에서 재인용, p.161

합하는"[79] 예술 장르임을 감안해본다면 시대를 초월하여 인정받는 높은 극적 완성도에도 불구하고 에우리피데스가 신화를 차용해 다루는 당대의 역사적 현재가 아테나이가 수용하기에 불만족스러운 일면을 내포하고 있었음을 유추해 볼 수 있다.

한편 아이스퀼로스의 오레스테스 3부작의 1부와 2부에 해당하는 「아가멤논」과 「제주를 바치는 여인들」에는 제우스의 권능과 힘이 반복되어 환기되면서 죄 지은 자에 대한 제우스의 예외 없는 처벌의 원리가 강조된다. "정의의 구현자인 제우스"의 법칙에 따르면 타인의 목숨을 빼앗은 자는 자신의 목숨도 빼앗기게 되는데 '눈에는 눈, 이에는 이'식의 동해보복원칙이 정의 구현이다. 두 작품에서는 가문의 저주로 내려오는 혈족 살해의 고리와 연관하여, 딸의 목숨을 빼앗은 아가멤논이 죽고 남편의 목숨을 빼앗은 클리타임네스트라가 죽음으로써 제우스의 정의가 실현되는 것이다. 실로 아가멤논과 클리타임네스트라 모두 살인 실행과 관련하여 신의 뜻에 의하여 이루어진 행위임을 강조하고자 한다.

「자비로운 여신들」은 앞서 두 극의 무대가 되었던 아르고스를 벗어나 델포이의 아폴론 신전에서 극이 시작하여 아테나이의 아크로폴리스 위의 아테네 신전 앞, 아크로폴리스 맞은편 바위언덕 아레오파고스로 공간적 배경을 옮겨간다. 죽음을 죽음으로써 갚는 전작들의 논리대로라면 에린뉘에스(Erinyes)에게 쫓기는 오레스테스 역시 모친 살해라는 중죄를 목숨으로 갚아야 할 테지만 아테나이에서는 아레오파고스에 의한 재판으로 죄의 진상을 살펴 시비를 가린다. 아테나 여신의 주도 하에 가장 뛰어난 아테나이 시민들로 구성된 배심원단이 투표를 하는 합리적인 방식에 의해 심판이 이루어지는 것이다.

재판의 대립구도는 사뭇 흥미롭다. 아테나이 시민들이 지켜보는 가운데 나팔 소리와 함께 복수의 여신들과 오레스테스의 공방이 이어진다. 재판에 앞서 양측은 이미 한 차례 자신들 행위의 정당성을 논했었는데, 클리타임네스트라가 "가장 가까운 혈육"인 아들 오레스테스로부터 살해당했으며 이를 벌하지 않는다면 부모들은 "무너져"내린 "정의의 집"에서 고통과 비탄에 사로잡힐 것이라는 것이 복수의 여신들이 내세우는 주요 논지이다. 여신들은 죽음을 죽음으로써 갚는 것은 두려움의 정의임에 틀림없지만 "마음속으로 결코 두려움을 느끼지 않는 자가 어찌 정의를 존중하겠는가?"라며 두려움에 의해 추동되는 질서를 옹호하고 복수의 정당성을 주장한다. 결국 분노의 여신들은 결혼으로 맺어진 부부관계보다 피로 맺어진 친족관계를 강조하면서 오레스테스의 유죄 판결, 나아가 그의 죽음을 요구하는 것이다. 그러나 정작 재판과정의 전반적인 흐름에서 보면 아폴론이 오레스테스 살해의 정당성을 긴 시간을 들여 정연하게 주장하는 것에 반해, 복수의 여신들은 질문을 던져 아폴론의 주장에 대한 시비를 따지는 정도로 변호를 대신함으로써 재판의 승패를 짐작케 한다.

『시학』을 통해 아리스토텔레스가 "클리타임네스트라가 오레스테스에게 피살된다든가 에리퓔레가 알크메온에게 피살되는 것과 같은 전래의 스토리는 그대로 보전되어야한다."[80]라고 언급하듯이 전통적으로 내려오는 이야기의 '중핵'이 파괴되어서는 안 된다. 오레스테스의 모친 살해가 해체될 수 없는 중핵이라면 모친살해 모티브는 오레스테스 3부작을 극화함에 있어서 필수적으로 수반되어야 하는 반인륜적(反人倫的) 범죄이다. 로고스에 의한 정의로운 가치관을 수립하여 아테나이 사회의 안정을 꾀하고자했던 아이스퀼로스로서는 클리타임네스트라의 악업을 부각시키는 한편 이 모친 살해의 잔혹성을 희석시키는 작업이 최대의 과제가 된다. 이후 이어지는 재판의 승패와 화합의 결말은 삼부작을 마무리 짓는 아이스퀼로스의 이러한 고민이 부각되는 지점이며 그의 극작 의도와 더불어 정치적 방향성을 확인할 수 있다.

재판에서 오레스테스가 내세우는 모친살해의 정당성은 크게 두 가지이다. 클리타임네스트라가 혼인관계로 맺어진 남편이자, 한 가정의 아버지인 아가멤논을 죽임으로써 "이중의 악행"을 저질렀다는 것이고 다른 하나는 아폴론, 나아가 제우스가 아버지의 죽음을 복수하라는 신탁을 주었다는 것이다. 또 다른 살인의 정당성은 「제주를 바치는 여인들」의 오레스테스의 대사에서 찾아볼 수 있는데, 클리타임네스트라의 아이기스토스와의 부적절한 관계, 아르고스에서의 폭정, 자신이 정당하게 물려받아

79) 김기영, 「오이디푸스 신화의 수용과 변형」, 『드라마 연구』, 제26호 (2007), p.154
80) 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역, (서울: 문예출판사,2002), p.86

야 할 왕위를 탈취하고 재산을 탕진했다는 점에서 오레스테스가 받게 되는 무죄판결의 단초들을 엿볼 수 있다. 이외에도 클리타임네스트라가 남편의 시체를 두고 스스로를 악령에 비유하거나 오레스테스를 국외로 추방하듯 보낸 것, 아가멤논을 적법한 장례의식도 없이 매장한 것은 물론, 손발을 잘라내어 시체를 훼손하는 잔인성은 아이스퀼로스가 그려내는 클리타임네스트라의 악한 면모를 강하게 부각시키면서 오레스테스의 무죄석방에 긍정적으로 작용한다. 아이스퀼로스는 전작들을 통해 이미 재판의 결과를 타당화 할 수 있는 복선들을 세밀하게 장치했던 것이다.

용납할 수 없는 범죄인 모친살해를 저지른 오레스테스의 구제방편을 마련하는 아이스퀼로스의 세심함은 오레스테스 삼부작의 2부 마지막 장면에서도 확인할 수 있다. 복수를 감행한 뒤 환호했던 클리타임네스트라와 비교하여 오레스테스는 살해 이전의 딜레마 상황, 그 자체가 강조되는 측면이 강하다. 아버지의 복수와 아폴론의 명령임을 확신하면서도 클리타임네스트라가 내보이는 젖가슴을 보며 잘 알려진 대로 "어떻게 해야 하지?"(899)라는 말을 내뱉는 것이다. 이는 서로 다른 가치관의 충돌을 은유하는 것인데 델피의 신탁으로 상징되는 사회의 규범과 인간적 가치인 부모를 향한 존경심이 그것이다.[81] 오레스테스는 이 두 가치관 사이에서 선뜻 결정을 내리지 못하고 살해를 주저하는 모습을 보이지만 결국 사회적 규범을 택함으로써 살인 행위로 복수를 수행함과 동시에 뱀의 관을 쓴 여인들과 원한에 찬 개들의 환영을 보며 자책감에 시달린다. 아이스퀼로스는 이러한 고뇌에 찬 결정 상황과 정신 착란에 이르는 극도의 괴로움을 묘사함으로써 오레스테스가 사회적 규범을 준수하면서도 인간적인 가치를 완전히 외면하지 않았음을 내비춘다. 또한 신(神)인 아폴론까지 나서서 자신의 신탁은 올림푸스의 왕인 제우스의 명령이었음을 강변한 뒤 남자이자 왕, 만인의 존경을 받는 함대의 사령관이었던 아가멤논이 여인의 손에 죽었음을 내세워 오레스테스를 옹호한다. 아폴론은 위대한 남자, 신성한 왕의 이미지로 아가멤논을 영웅화시킴으로써 클리타임네스트라의 살해를 극악한 죄로 몰아가는 한편 이런 어머니를 죽인 오레스테스 죄의 무게는 크게 경감시킨다.

한편 에우리피데스의 「메데이아」는 유모의 독백을 통해 이전 사건들의 전모를 알려주는 것으로 시작하여 메데이아가 코린토스의 공주와 결혼하려는 이아손의 배신에 분개하며 자신의 고통을 토로하는 것으로 이어진다. 크레온의 추방 명령이 내려진 가운데 이아손과 메데이아의 공방이 전개되는데, 이아손은 "그대는 야만족의 나라 대신 헬라스 땅에서 살고 있고, 정의를 배웠으며, 폭력을 멀리하고 법을 사용하는 것을 배웠소."(536-8)라며 자신이 메데이아를 정의와 법의 공간에서 살도록 해주었다는 점을 강조한다. 그는 자신의 결혼이 자식들을 궁하지 않게 살게 해줄 것이며 가문에 어울리게 양육할 수 있다는 논지를 내세워 왕녀와의 결혼을 합리화한다. 반면 메데이아는 첫째, 아르고호에서 목숨을 구해주었고 둘째로 용을 죽여 금양모피를 얻도록 하여 구원의 빚을 주었고 셋째, 펠리아스의 딸들을 죽임으로써 그의 복수를 해주었으며 넷째로 그의 아이들까지 낳아주었음을 들어 자신이 이아손을 위해 온갖 노력을 다했음을 주장한다.

이 모든 노력에도 불구하고 남편으로부터 버림받고, 폴리스로부터 추방당할 위기에 놓인 메데이아가 대변하는 정체성은 크게 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 폴리스의 '시민' 자격을 부여받을 수 없는 존재, 즉 '여성'인 동시에 '외국인'이 그것이다. 에우리피데스가 이런 폴리스의 약자들에 대해 관심을 가지고 이를 형상화했음은 「개구리들」의 아곤을 통해서도 확인할 수 있다. 에우리피데스는 자신의 극에서 "여인도 말을 했고 노예도 말을 했으며, 주인도 처녀도 노파도 말을 했지요."(949-50)[82]라며 자신이 "민주적"임을 강변한다. 아리스토파네스는 비극의 주인공이 영웅이나 왕, 귀족과 같은 높은 신분에 제한되어 있었으나 에우리피데스에 이르러 여러 주체들이 등장하여 자신의 '말'을 하고 있음을 지적하고 있는 것이다. 그의 극에 등장하는 이 새로운 인물들의 그룹은 단순히 높은 신분을 벗어난 것뿐만 아니라, 여인, 노예, 처녀, 노파에 이르는 사회적 약자들을 포함하고 있다. 에우리피데스가 「메데이아」에서 그려내는 주인공 메데이아 역시 '폴리스의 비시민권자'로서 약자의 입지가 강조된다. 그녀와 코로스의 대사에서 누차 언급되듯이, 권리는 없지만 남편에게 이행해야할 의무

81) Philip Vellacott, *The Logic of Tragedy: Morals and Integrity in Aeschylus' Oresteia,* (Durham, N.C.: Duke UP,1984), p34

82) 아리스토파네스, 「개구리들」, 『아리스토파네스 희극』, 천병희 역, (서울: 단국대학교출판부, 2008), 이후 「개구리들」의 인용은 이 책에 한정하고 괄호 안에 행수를 표기함.

는 많은 여성으로서의 삶과 이국의 땅에서 의지할 피붙이도 없는 외로운 이방인으로의 삶이 또 다른 위기에 봉착한 “불행한 여인”(358)인 그녀가 살아야 했던 삶이라는 것이다.

메데이아
생명과 분별력을 가진 모든 것들 가운데
우리들 여자들이 가장 비참한 존재들이에요.
첫째, 우리는 거금(巨金)을 주고 남편을 사서
우리 자신의 상전으로 모셔야 해요.
이 중 두 번째 불행이 첫 번째 불행보다 더 비참하지요.
그 다음, 가장 중요한 문제는 우리가 얻는 남자가
좋으냐 나쁘냐 하는 거예요. 헤어진다는 것은 여자들에게는
불명예스런 일이고 남편을 거절한다는 것도 불가능하기 때문이지요.
… …
하지만 그대는 나와 처지가 달라요.
그대에게는 여기 고향 도시와 아버지의 집과
인생의 행복과 많은 친구들이 있어요.
그러나 나는 외돌토리고, 고향 도시도 없고 야만족의 나라에서
납치되어 와서 남편에게 수모를 당하고 있어요.
나는 이런 폭풍을 대피할 수 있는 항구가 되어 줄
어머니도 오라비도 피붙이도 없어요.[83] (230-58)

에우리피데스가 형상화하는 메데이아의 성격이 “무서운 기질”을 가졌고 “끔찍한 일을 궁리”할 수 있다는 점에서 일견 아이스퀼로스의 클리타임네스트라와의 동질적 면모를 발견할 수 있을지 모른다. 실제로 두 인물의 성격은 각각 남편과 자식을 살해할 만큼 모진 마음과 강한 결단력, 행동력을 수반한다. 그러나 메데이아가 유모에 의해 “마음이 모질어 **불의**를 당하고는 못 참는 성미”(38-9)로 묘사되는 것은 자신의 나라를 정복한 아가멤논에 대해 살해 계획을 세우는 클리타임네스트라를 “더러운 암캐”(1228), “가증스런 괴물”(1232)로 묘사하는 카산드라의 명명과는 구별된다. 제 3자에 의해 형용되는 그들의 성격은 앞으로의 살해 행위를 암시한다는 것에서 공통점을 가지지만 그 내용은 상이하다. 클리타임네스트라의 경우, 계략에 동반되는 행위의 허위적 측면이 강조되어 가증스럽고 더러운 동물로서 표상되지만 메데이아는 이후의 살인이 “불의”에 대한 항거로서 의의를 지니기에 그 당위성이 인정받을 수 있는 지점이 열린다. 실제로 「메데이아」의 코로스와 유모, 가정교사 모두 이아손의 배신에 부정적인 태도를 보이며 메데이아의 편에 서서 그를 비난한다. 유모는 “그 분이 가족들에게 잘못하고 있다는 것은 확실”(84)하다 말하고 가정교사는 “아버지가 한 여인 때문에 애들을 배신”(88)했음에 한탄하며 코로스 역시 “그대가 남편에게 복수하는 것은 정당”(267)하다며 메데이아의 복수가 정의와 부합한다고 인정한다.

따라서 두 사람 모두 살인이라는 행위를 저질렀지만 클리타임네스트라의 살인은 피를 뒤집어쓰고 환호하는 이미저리와 더불어 사악하고 무도한 범죄로 규정되지만 메데이아의 살인은 추방의 위기에 처한 ‘외국인’, 남편에게 버림받은 ‘여자’라는 약자로서의 기호가 강조되며 일정의 정당성을 획득한다. 이아손이 서약을 깨고 다른 여인과 결혼하려는 행위 이면에는 “야만족의 여인과의 결혼이 노후에는 바람직하지 않다고 생각”(592-3)하는 타산적인 이기심이 깔려있음을 부정하기 어려운 까닭이다. 또한 이런 메데이아의 비난은 이아손 개인의 배신을 지적하는 것일 뿐 아니라 사회적 규범이라는 콘텍스트와도 맞닿아 있다. 이아손의 “노후”라는 것은 자식들의 장성을 전제하는 것인데, 당시의 법률에 따르면 이들은 폴리스의 일원으로서 정당한 권리를 누릴 수 없기 때문이다. 기원전 451-450

83) 에우리피데스, 「메데이아」, 『에우리피데스 비극』, 천병희 역, (경기도: 단국대학교출판부, 2008), 이후 「메데이아」 인용은 이 책에 한정하고 행수를 괄호 안에 표기함.

년 페리클레스에 의해 제정되어 시행되고 있던 시민권법률은 두 명의 아테네 시민 부모 사이에서 태어난 사람만이 시민이 될 수 있다는 법규를 포함한다. 따라서 그들의 자식에게는 시민권이 허용되지 않았던 것이다.

에우리피데스가 겨냥하는 것이 이아손 개인을 넘어선 것임은 메데이아의 복수 실행과도 연계된다. 코로스는 공주의 죽음이 야기하는 이아손의 불행은 당연한 응보이나 "이아손과의 결혼"으로 인해 하데스로 간 그녀에게는 연민을 표하는 동시에 자식을 죽인 메데이아의 행위에 대해 "아아 여인들의 고통에 찬 결혼 침상이여, 너는 벌써 인간들에게 얼마나 많은 고통을 가져다주었는가!"(1291-2)라는 말로 탄식한다. 「메데이아」의 비극이 메데이아의 불같은 성미나 이아손의 이기적인 배신이라는 개인적인 요인에서 비롯된 것일 뿐 아니라 결혼 침상으로 은유되는 남성중심주의적 결혼제도로부터 기인하는 것으로 파악하는 것이다. 여성이 아테나이 시민의 자격을 부여받지 못했던 만큼 폴리스의 구성원으로서 누릴 수 있는 권리는 극히 제한적이었다. 피륙을 짠다든가, 요리를 한다든가, 재물을 간수하고 아이들을 돌본다든가 하는 등의 가정사 이외에는 독자적인 행동을 하거나 독자적인 욕망을 추구하는 자율적 존재가 아니었다.[84] 에우리피데스는 메데이아를 내세워 여성들에게 목소리를 부여하고 있으며 이를 통해 아테나이의 법률제도가 지닌 맹점들을 은유적으로 폭로한다.

에우리피데스의 이러한 설정들은 아이스퀼로스가 아테나이의 법률제도의 일환인 아레오파고스를 찬양하는 것과 대조적인 지점이다. 아레오파고스는 작품 내에서 "나라의 보루와 도시의 구원"으로서 "잠자고 있는 자들을 위하여 나라의 불침번"으로 구체화 되며 정의의 수호기구로 상징된다. 코로스의 입을 통해 "죽음이 참주정치보다는 더 나은 운명이니까요."(1365)라며 참주정치로의 후퇴에 대한 염려를 너무나 직접적으로 드러내는 아이스퀼로스로서는 민주정을 보호하고 질서를 유지하기 위해서 법적 절차를 동반한 정의 확립의 필요성을 절감했었고 이를 극에 반영시킨 것이다. 그는 배심원 선별과 변호, 고발 발언과 반론의 기회 등 적절한 절차에 따라 "공정한 재판에 의한 심판"인 아레오파고스를 재현함으로써 법적 정의에 의해 돌아가는 정의로운 아테나이를 찬양한다.

따라서 이 아레오파고스에서의 대립 역시 치열한 공방으로 잘잘못을 가리는 것이라기보다는 '화합'이라는 대단원을 이룩하기 위한 과정의 일환으로 포섭된다. 오레스테스의 살인을 두고 분노의 여신들과 아폴론이 벌이는 논쟁의 구도는 "그대는 젊은 신으로서 연로한 여신들을 짓밟고는"(150)이라는 에린뉘에스의 대사가 증명하듯 구신인 복수의 여신들과 젊은 신인 아폴론, 아테네의 대립일 뿐 아니라 모계사회의 여성중심적 질서와 부계사회의 가부장 질서의 대립으로 확장 가능하다. 에리뉘에스가 "밤의 무서운 딸들"임을 자신의 정체성으로 내세우고, 아폴론을 제우스의 아들이 아닌 "레토의 자식"으로 모계적 혈연관계를 동원하여 자신들을 명명하는 반면에 아폴론은 물론, 여신인 아테네조차 "전적으로 아버지 편이오"라며 남성중심적 가치체계를 지지하고 있음을 분명히 하기 때문이다. 양측이 맞서며 갈등을 빚지만 아테네 여신이 재판에서 패배한 분노의 여신들을 위로하고 그녀들의 정당성을 인정해줌으로써 재앙을 내리리라던 여신들의 분노가 누그러지고 자비로운 여신들로 변모하게 된다. 따라서 반대하거나 소외되는 이 없이 모든 시민들과 함께 아테나이 폴리스에 대한 축복과 안녕을 비는 것으로 귀결하는 이상화된 엔딩을 맞는다. 삼부작이 특정 가문에 얽힌 재앙을 다루면서도 가문과 관련 없는 타인들이 시민으로서의 정체성을 획득하면서 그 재앙의 종결이 이루어지는 것이다.[85] 「자비로운 여신들」의 마무리가 구세계와 신세계, 여성중심적 질서와 가부장 질서, 오이코스(oikos)와 폴리스(polis), 혈족 관계와 사회적 관계를 아우르며[86] 대립과 갈등을 해결하고 아테나이 폴리스에 대한 축복과 안녕을 비는 것에 대해 키토는 이것이 아테나이의 정치적 형태와 무관하지 않다고 파악한다.

> The trilogy certainly makes a protest - against blind rage and violence, against both despotism and anarchy. It does not end in undiluted optimism but with a conditional

84) Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, (Princeton: Princeton UP, 2001); 임철규, 『그리스비극』, (경기도: 도서출판 한길사, 2007), p.460에서 재인용
85) Suzanne Said, 같은 논문, pp.222-3 참조
86) 그리스비극 강의리더, p.22참조

assurance: the Eumenides, ex-Erinyes, will give prosperity to a city that reveres Dike; a city that does not will expose itself to their wrath.[87]

이처럼 아이스킬로스의 「자비로운 여신들」에는 군주정치나 무정부상태의 혼란은 맹목적 분노나 폭력과 더불어 지양해야 할 것이며 균형잡힌 민주정을 통해 번영을 누릴 수 있다는 메시지가 담겨 있다. 또한 진정한 안녕은 오로지 "적절한 중재와 대립들의 조화"[88]를 통해서 추구할 수 있음을 강조하고자 한다. 이들이 대립에서 화합으로 나아가는 것은 혈연 중심적인 사회에서 민주정이 발전한 문명사회로의 이동으로 견주어볼 수 있으며 여신들이 복수를 거두고 축복을 내려주는 자비로운 여신들을 통해 아이스퀼로스가 이루고자하는 '단결된 폴리스'라는 구상이 완성되는 것이다.

그러나 아이스퀼로스의 「자비로운 여신들」은 그 화해로 점철된 아름다운 결말에도 불구하고 문제적인 지점들을 지닌다. 여성적 사회질서를 대변하는 클리타임네스트라와 복수의 여신들에 대한 편파적인 인물 설정과 가부장적 질서가 일방적으로 주도하는 사회로의 흡수통일이라는 극명한 한계점이 그것이다. 니체는 아이스퀼로스의 극을 바라보는 에우리피데스의 입장을 다음과 같이 이해한다.

윤리적 문제의 해결방식은 그에게 얼마나 의혹을 자아내었던가! 신화의 취급은 또 얼마나 이상했던가! 행복과 불행의 분배는 얼마나 불공평했던가! 고대 비극의 언어도 그에게는 많은 점에서 거슬리고 최소한 이해할 수 없는 것이었다.[89]

소크라테스의 지성주의를 표방하는 비극의 종결자로서 에우리피데스를 파악하는 니체의 개인적 견해는 차치하고서라도 니체 역시 많은 비평가들처럼 에우리피데스가 비극의 문제에 대한 접근 방식이나 정의에 대한 이해에 있어 아이스퀼로스와는 달리하고 있다는 점에서는 확실히 동의하고 있는 듯하다. 아이스퀼로스가 구현하는 정의는 사회의 통합을 이끌어내는 것인 반면 에우리피데스의 정의는 무조건적인 통합이 아니라 사회의 병폐를 지적하고 드러내는 방식이며 불의에 대해서는 응징을 가할 수 있는 성질의 것이다. 에우리피데스에게는 폴리스라는 사회의 조화와 단결도 중요하지만 개개인이 맞닥뜨리고 있는 불합리와 이에 따른 고뇌 역시 간과할 수 없는 문제였던 것이다. 따라서 「메데이아」의 결말은 모두의 환호 속에서 아테나이를 찬양하는 합창으로 맺어지는 아이스퀼로스의 결말과는 사뭇 다른 양상을 띤다. 「메데이아」에서는 '여성'이자 '이방인'으로서 폴리스에서 취약한 입지를 가진 메데이아가 '남성'이자 '왕가의 호위를 받는 권력자' 이아손에게 성공적으로 복수를 수행할 뿐만 아니라 아버지 헬리오스가 보내준 수레를 타고 운신의 자유까지 획득한다. 수모를 당했다며 괴로워하는 이아손의 한탄으로 종결될 뿐이며 찬양이나 화합적 비전, 억지스러운 화해와 용서는 없다. 이런 두 비극 시인의 성향은 「개구리들」의 아곤을 통해서 다시 한 번 확인할 수 있다.

아이스퀼로스
... ...시인이라면 사악한 것은 덮어야지
드러내어 공연해서는 안 되지요. 아이들에게 그들을 가르치는
교사가 있다면, 어른들에게는 시인이 있기 때문이오.
우리는 유용한 것만을 말해야 하는 것이오.
에우리피데스
그대가 뤼카베토스 언덕과 파르나소스 산들의 거대함을
말한다면, 그것이 곧 유용한 것을 가르치는 것인가요?
우리는 인간답게 말해야 할 것이오. (1052-58)

87) H.D.F.Kitto, *Geek Tragedy*, (New York: Methuen & Co. Ltd,1981), p.95
88) L.D.F.Kitto, 같은 책, p.94
89) 프리드리히 니체, 같은 책, p.157

「개구리들」의 아이스퀼로스는 극의 유용성을 사악한 것을 감추고, 시민들을 가르치는 것으로 이해한다. 반면 에우리피데스는 인간적 가치에 중점을 두고, 아이스퀼로스의 피상적 계몽주의를 꼬집는다. 아리스토파네스가 파악하기에 에우리피데스의 극은 설령 폴리스의 정책과 부합된다 하지 않더라도 인간 보편적인 가치를 추구하고자 하는 것으로 이해되었던 것이다. 이러한 그의 세계관은 주변적인 인물들을 무대에 오르게 하고, 이들에게 목소리를 부여하여 권력자들에 대한 저항적 전복성을 내포하는 양식이 된다. 에우리피데스는 국가 이데올로기의 사각지대를 짚어내고 이에 의해 희생될 수 있는 약자들의 애잔한 삶을 형상화함으로써 아이스퀼로스와는 상이한 비극을 창출해냈던 것이다.

나가면서

「개구리들」에서 두 비극 시인의 아곤으로 더 훌륭한 비극 시인을 가리기가 수월치 않자 플루톤은 하계에 내려온 목적을 이루기 위해 시인 한 명을 간택할 것을 종용한다.

플루톤
누구를 택하든 한 사람만 데려가시오, 그대의 이번 여행이 헛걸음이 되지 않도록!
디오니소스
복받으시기를! 자, 그대들은 내 말을 들으시오.
나는 시인(詩人)을 찾아 내려왔소. 왜냐고요?
도시가 구원받아 계속해서 코로스들을 이끌게 하기 위함이오.
... ... 도시는 지금 진통을 겪고 있기 때문이오.(1415-19)

전술하였듯이 「개구리들」의 상연 연대는 펠로폰네소스 전쟁 기간 중이다. 따라서 스파르타의 위협에 직면하여 전쟁이라는 "진통"을 겪고 있는 아테나이 인들을 동일한 정체성의 폴리스 구성원으로 엮어내는 것이 중대한 고민이었을 것이다. 이에 "도시가 구원받아 계속해서 코로스들을 이끌게"하기 위해서는 구성원들이 한 자리에 모이는 대 디오니시아 제전에서 아테나이라는 도시 국가의 이데올로기에 적극적인 찬사와 동조를 표함으로써 시민 의식을 응집시켜줄 수 있는 비극 작가가 요구되었다. 이에 국가 이데올로기에 반하는 현실 비판적 지점들을 지닌 극작을 했던 에우리피데스의 쓴 지적(指摘)보다는 아이스퀼로스의 단결과 화합의 이상(理想)이 더 적합했을 것이다. "잘 가시오. 아이스퀼로스, 가서 그대의 훌륭한 생각들로 우리 도시를 구하고 지각없는 자들을 혼내주시오"(1500-1)라는 플루톤의 당부는 아이스퀼로스 극의 교사적 성향이 국가적 위기 극복에 효과적으로 작용할 것이라는 신뢰를 기반으로 한다. 「자비로운 여신들」에서 보여지듯 아이스퀼로스의 비극은 내부 구성원 개개인의 차이를 지우고 강하고 명예로운 폴리스의 일원으로서의 단일한 정체감을 심어주고자하는 정치적 성향을 내포하고 있기 때문이다.

에우리피데스가 주체적인 의지와 고뇌를 가진 극의 인물들을 비루하고 소외된 이들을 포함하여 다양한 개인들로 상정하고 있다는 점은 당시의 아테나이로서는 마뜩치 않았을 것이다. 「개구리들」에서 처음에 디오니소스가 아테나이로 데려오고자 염두에 둔 재능 있는 시인이 에우리피데스였음을 상기시켜 본다면 그의 극적 재능은 당시에도 인정받을 만한 것이었음을 미루어 짐작할 수 있다. 그러나 뛰어난 비극 시인의 극이 지닌 아테나이 비판적 요소는 그만큼 위협적이기에 아리스토파네스는 전쟁이라는 특수상황에서 아이스퀼로스의 손을 들어줄 수밖에 없었던 것이며 이러한 결말이 국가가 주도하는 제전에 만족스러운 것이었음은 「개구리들」의 1등상의 영광과 무관하지 않다고 할 수 있을 것이다.

바실리 숙쉰 단편「인생은 사냥이다」영상화 연구

홍상우 (경상대)

I

바실리 숙쉰(Василий Шукшин)의 단편「인생은 사냥이다(Охота жить)」는 작가의 생존 시절인 1970년대 최초로 영화화된 이래 2015년까지 지속적으로 영화화되었다. 이 작품은 시골과 농촌의 대립, 탈주와 여행의 모티프, 타이가라는 극적인 공간, 극적인 반전 등과 같은 영화화에 매력적인 요소들을 담고 있다. 다시 말하자면 이 단편은 영상화를 위한 매력적인 극적 구조를 지니고 있는 원천 콘텐츠라고 할 수 있다.[90]

또한 이 작품은 장르 영화 서사의 고전적인 단계인 '노출-극적상황-위기, 갈등-전환'을 정확하게 따르고 있다.

본고의 목적은 원작 단편과 영화의 차이와 공통점을 단순 비교하기 보다는 원작의 어떤 점을 강조하면서 그것을 영화 언어로 스크린에 옮겼는지를 중심으로 살펴보고자 하는 것이다. 그후 영상화된 각각 작품들의 공통점과 차이점을 규명하면서 원작으로 단편「인생은 사냥이다」가 지니고 있는 원천 콘텐츠로서의 가치를 확인해볼 것이다.[91]

II

1. 숏-리버스 숏의 정서, 영화 〈인생은 사냥이다(Охота жить)〉[92](2014)

90) 정작 숙쉰 본인은 생전에 이 작품을 영화화하지 않았다. 그러나 그가 감독과 배우로도 활동했던 이력으로 미루어보아 그의 작품에 시나리오에 적합한 요소들이 포함되어 있음은 분명하다.

91) 60년대 러시아 문학과 영화에서 숙쉰이 차지하는 비중에 대한 엠. 아. 로스토츠카야(М. А. Ростоцкая)의 주장을 주목할 필요가 있다. 그는 문학과 더불어 영화는 60년대 문화적 콘텍스트에서 연구되고 있으며, 그 중심에 숙쉰을 비롯한 일련의 작가들이 위치해 있다는 것이다. 1960년대의 러시아 영화, 즉 "60년대 세대들"의 영화는 러시아 및 세계 영화사 전개의 중요한 단계로 간주되는데, 러시아에서 이 시기는 정신적 상승의 시기였으며, 희망과 내적인 자유, 개인의 도덕적 이상의 확인의 시기였고, 그렇기 때문에 예술에 있어서 높은 수준의 성취를 위한 절호의 시기이기도 했다. 따라서 이 시기에 많은 러시아 감독들이 걸작을 완성했으며, 새로운 총명하고도 재능있는 세대가 등장했다. 인간에 대한 관심이 의사 소통의 부재와 고독에 집중되었던 이 시기의 미국과 유럽의 영화들과는 달리, 숙쉰을 비롯한 러시아 감독들은 자기 주인공의 내적인 세계에 관심을 기울였고, 거기에서 삶의 조화로운 느낌, 사랑에 대한 열망 등을 발견했다고 그는 주장한다. 이것은 세계 영화사에서도 일종의 르네상스였으며, 아마도 20세기 최후의 인간에 대한 믿음의 발현이라는 것이다. 60년대 영화에 대한 관심은 특히, 사회에서 회의와 불신이 지배하고 있는 현대에 특히 중요하며, 관객들에게 뚜렷이 나타나는 60년대에 대한 향수는 러시아의 전통적 가치 부활에 대한 희망을 안겨다주기도 한다. 그는 이 세대의 대표적인 감독으로 숙쉰을 비롯하여, 미하일 롬(М. Ромм), 이반 프이르예프(И. Пырьев), 안드레이 타르코프스키(А. Тарковский), 마를렌 후치예프(М. Хуциев), 스타니슬라프 로스토츠키(С. Ростоцкий), 세르게이 본다르추크(С. Бондарчук), 엘렘 클리모프(Элем Климов) 등을 들고 있다. 숙쉰을 비롯한 "60년대 세대들"의 영화에 대한 자세한 사항은 Г. А. Пондопуло, М. А. Ростоцкая, Новые искусства и современная культура. Фотография и Кино, М, 1997, сс. 165-200을 참조할 것. 특히 로스토츠카야는 이 책의 сс. 190-200에서 60년대 숙쉰 영화의 사회 문화적 의미를 집중적으로 다루고 있다.

92) 본고에서 단편 영화는 〈〉로, 장편 영화는 《》로 표기하기로 한다.

쎄르게이 말류고프(Сергей Малюгов) 감독이 연출한 이 작품의 서사를 '노출-극적상황-위기, 갈등-전환' 순으로 나누어보면, 시작 부분에 해당하는 노출 부분은 원작과 마찬가지로 혹한의 겨울 타이가 숲을 배경으로 시작한다. 노인은 난방용 장작을 들고 숲속 오두막으로 들어가고, 카메라는 오두막 내부를 바라보면서, 그곳이 노인 혼자 살아가는데 익숙한 공간임을 나타낸다. 이 부분까지가 시작 부분인 '노출'에 해당된다. 이 부분에서는 카메라의 시선이 매우 중요한 역할을 하는데, 카메라가 천천히 시선을 옮기면서 바라보는 노인이 살고 있는 오두막이 노인뿐만 아니라 타이가 숲속으로 오는 사람들에게 생존의 공간임을 말하고 있다. 오두막이라는 이 생존 공간은 혹한이 지배하는 타이가 숲이라는 공간과 대조된다. 즉 '노출' 부분에서 카메라가 제시하는 대조는 타이가 숲과 오두막의 대조이다.

서사의 두 번째 단계인 '극적 상황'은 인물이 행동의 동기가 생기는 때이다. 낯선 청년이 오두막으로 들어오면서 노인은 낯선 손님에 대한 태도를 결정해야 되고, 청년 역시 한 겨울 타이가 숲속에서 어렵게 찾아낸 오두막에서 생존해야 하는 절박함이 있다. 청년과 노인이 만나는 순간 드러나는 것은 도시와 농촌의 대조 혹은 차이의 모티프이다. 노인은 청년에게 '앉으라(Садись)'고 권하는데, 정작 청년은 노인에게 도시에서는 그렇게 말하지 않고 다른 어휘로 '앉으라(Присаживайсь)'고 말한다고 응답한다. 노인은 청년의 말대로 자신이 사용하는 어휘를 바꾼다. 영화 시작 부분에서 노인 주변의 경치와 공간을 살피던 카메라는 숏-리버스 숏, 그리고 전후 투숏이 동반하는 두 인물 간의 대화를 위한 전형적인 편집 방식을 따르고 있다.

청년은 노인에게 "당신은 누구인가?", "혼자인가?" 묻고, 노인은 "나는 인간이다", "혼자이다"라고 대답한다. 이 영화에서는 작품 초반부에 노인과 청년간에 발생하게 될 위기와 갈등 상황을 예고하는데 관심이 없다. 이 두 사람간의 위기의 중요한 매개체가 되는 벽에 걸린 사냥총 역시 카메라는 영화 중반부에 이르기까지 주목하지 않으며, 탈옥한 청년이 신분의 불안감을 극도로 느끼는 순간이 지역 경찰들과의 만남도 생략하고 있다. 즉 영화에서 카메라는 노인과 청년 간의 관계에 주로 집중하면서, 독특한 편집을 하기 보다는 교과서적인 편집을 통하여 이후 전혀 다른 상황으로 종결될 두 사람의 관계를 묘사하고 있는 것이다. 두 인물이 한 화면에 동시에 등장하는 투 숏을 전후로 하는 숏-리버스 숏은 두 인물의 대화에서 소통의 느낌을 더욱 강하게 전달해주고, 영화 서사의 마지막 단계인 '전환'의 극적 효과를 높여주고 있다.

<사진 1>

<사진 2>

<사진 3>

<사진 1> 숲 속 오두막에 들어온 낯선 청년을 바라보는 노인의 숏.
<사진 2> 노인의 이야기에 대답하는 청년의 리버스 숏.
<사진 3> 두 사람이 대화하는 장면이 나오는 투숏.

영화에서 시종일관 인물의 대사 못지않게 중요한 역할을 하는 카메라의 시선은 '구원'의 모티프와 관련해서도 역설적인 상황을 묘사하고 있다. 청년이 노인이 사는 오두막에 들어오고 노인과 대사를 나누게 되는 와중에 카메라는 오두막에 있는 소위 '붉은 구석(Красный угол)'을 주목한다. 타이가 숲의 혹한에 시달리면서 생명의 위협을 받은 청년이 오두막에 을 발견하고 그곳으로 들어옴으로써 구원받은 것 처럼 보이지만, 끝내 그에게 호의를 베푼 노인을 배신한 청년은 구원받을 수 없기 때문이다.[93)]

작품 제목과 관련하여 두 사람의 대화는 원작의 그것과 동일하다. 이 대사야 말로 작품의 본질을 꿰뚫는 것이기 때문이다. 청년은 “살고 싶다(Жить охота)”라고 말하는데, 노인은 “모두가 살고 싶어 하지(“Всем охота жить)”라고 말한다.

혹한을 이겨내기 위한 수단으로 여향자 혹은 사냥꾼에게 특징적인 ‘음주’의 모티프 또한 여전하다. 청년은 술이 없냐고 물어보고, 노인은 보관해둔 술을 꺼내어 권한다. 청년과 노인간의 관계에서 위기의 매개체가 되는 사냥총은 영화가 시작된지 약 25초가 지난 다음에야 화면에 등장한다. ‘극적 상황’에서 ‘위기, 갈등’ 단계로 넘어가는 순간인 이 총이 등장하는 장면에서 청년은 노인에게 “내가 두렵지 않은가? 나는 탈옥수이고 사람을 죽일 수도 있다”라고 묻지만, 노인은 “두렵지 않다”라고 대답한다. 이 때 카메라는 여전히 가장 시각적으로 자연스러운 숏-리버스 숏으로 두 사람을 비추고 있다. 이렇게 낯선 사람을 자연스럽게 받아들이는 정서가 오두막을 지배함으로써 이후에 다가올 반전의 효과가 배가된다. 두 사람의 대화는 계속되고, 청년은 신을 부정한다.

그리고 그는 노인을 ‘아버지’라는 뜻이지만, 흔히 나이가 많은 사람을 친근하게 부르는 호칭인 “Отец” 혹은 ‘노인’이라는 의미이지만 역시 윗사람에 대한 친근한 호칭으로 사용되는 “Старик”을 번갈아 사용하고 있다. 전자의 호칭은 원작은 물론 다른 영화화된 작품에서도 강조되어서 사용되는 것인데, 유독 이 작품에서는 이 호칭이 빈번하게 사용되지 않는다. 그러나 여전히 이 영화에서도 두 사람이 부자일 수도 있다는 가능성이 은연중에 언급된다. 노인은 자신의 과거에 대해서 말하면서 젊은 시절 한 여인과의 관계에서 아이를 낳았으며, 그 아이가 이제는 이미 성장했을 거라고 말한다. 흥미로운 점은 이 때 카메라가 이 말을 듣고 있는 청년의 얼굴을 바라보지 않는다는 것이다. 즉 두 사람이 서로 얽혀 있는 운명일 수도 있다는 사실에 대해 청년은 전혀 관심이 없는 것이다. 이렇듯 카메라는 편집과 시각적 묘사분만 아니라, 대사를 통해서도 ‘낯선 지역에서 만난 대조적인 두 인물의 관계’ 본질에 집중하고 있다.

청년의 절박한 상황을 전달하는 또 다른 중요한 시각적 묘사는 청년의 발을 감싸고 있는 헝겊이다. 그리고 카메라가 강조하는 청년의 발은 그의 탈주의 모티프를 더욱 강조하고 있다. 이런 절박한 상황에서 청년은 노인이 잠든 사이에 노인의 총을 훔쳐서 탈출한다. 원작에는 밤중에 경찰들이 오두막에 찾아오는 장면이 있었으나, 이 영화에서 해당 장면은 생략되었다. 이것은 청년의 구체적인 탈주 동기와 노인 살해 동기가 배제되었다는 의미이다. 원작과 동명의 다른 영화들의 마지막 전환 장면에서는 총을 청년에게 건네준 노인이 밤중에 찾아온 손님들이 사실은 경찰이었으며, 그들과 아침에 마주했다면, 심문을 피할 수 없었을 것이라고 말한다. 이러한 노인의 언급은 탈옥수로서 불안한 심리 상태에 있던 청년에게 결정적인 살인의 계기를 제공한다.

다시 이 영화로 되돌아오면, 타이가 숲 속의 길을 청년보다 잘 알고 있는 노인이 청년을 추격하고 찾아내어서 총을 빼앗는다. 노인은 “왜 총을 훔쳤는가?”라고 묻고, 청년은 “겨울에 총 없이 마을까지 가는 것이 불가능하기 때문이다”라고 답한다. 여기서 타이가 숲에서 생존할 수 있는 조건은 바로 총이라는 것을 알 수 있다. 청년은 숲에서는 필요 없는 돈을 언급하면서 총을 팔라고 하지만 노인은 인정상 고민하다가 결국 총을 건네주게 된다. 그는 심지어 타이가를 벗어나는 길을 상세히 알려주고 마을에 총을 되돌려줄 곳을 지정하여 알려주기도 한다. 원작과 마찬가지로 영화는 무난한 종결을 원치 않는다. 청년에게 총을 빌려주고 마음 편하게 노인이 뒤돌아 서는 순간 그는 청년이 쏜 총에 맞아 쓰러진다. 이 때 카메라는 노인 앞에 위치하면서 총을 쏘는 청년의 모습을 보여주지 않는다. 노인이 쓰러진 후 총을 들고 서있는 청년을 보여줄 뿐이다. 노인에게 총을 쏜 후 청년은 “용서해달라”라고 말한다. 동명의 다른 영화에서는 청년이 이 말을 하는 장면이 없다. 그만큼 이 작품이 노인과 청년의 상호 교감을 중시하고 있다는 것이다.

---

93) 러시아 영화사에서 ‘구원’의 테마 혹은 모티프의 역설적 묘사의 대표적인 예는 에이젠슈테인의 《전함 포템킨》의 선상 반란 장면이다. 분노한 수병 바쿨린추크가 고개를 숙였다가 다시 드는 짧은 순간 그가 생각한 것들, 즉 그의 내적 독백을 묘사하는 것들은 구원의 상징물들의 나열이다. 이 때 화면에 등장하는 황제의 문장, 십자가 등은 구원을 상징하는 것이지만, 이중 그 어떤 것도 자신들을 구해주지 못했다는 냉엄한 현실을 바쿨린추크가 자각하는 것이다.

<사진 4>

<사진 5>

<사진 4> 청년이 쏜 총에 맞고 쓰러지려는 찰나의 노인. 뒤에서 총을 쏜 청년의 모습이 보이지 않는다.
<사진 5> 오두막에 있는 구원의 상징인 '붉은 구석'. 역설적으로 청년은 구원받지 못한다.

영화는 대사뿐만 아니라 영화에 고유한 시각적 표현에서도 이 점을 강조하고 있다. 청년이 직접적으로 총을 쏘는 장면을 카메라가 보여주지 않는다는 점, 오두막 안에서 숏-리버스 숏으로 두 사람의 자연스러운 소통을 강조했다는 점, 그리고 두 인물의 갈등의 상징이 되는 사냥총의 등장을 최대한 늦추고 있다는 점에서 그러하다. 그리고 다른 작품들에서와는 달리 청년은 사망한 노인을 조심스럽게 눈으로 덮어준다. 서사적인 측면에서 이 행동이 그의 살인을 정당화시킬 수는 없으나, 시각적인 측면에서는 원인을 알 수 없는 슬픔과 비통함이 이 순간 화면을 지배한다. 이후 카메라는 숲의 나무를 바라보다가 하늘로 시선을 올린다. 카메라는 이 순간 전지적 시점으로 지상의 슬픔과 이에 무심한 자연을 대비시키는 것이다.

2. 카메라 줌인(Zoom In)으로 바라보는 인물의 시선, 영화 〈인생은 사냥이다(Охота жить)〉(1991)

Экспериментальное молодежное творческое объединение

영화는 눈 덮인 타이가 숲을 한 젊은이가 스키를 타고 이동하는 장면으로 시작한다. 묘사적인 측면에서 이 장면은 앞의 작품보다 더 현실에 부합한다. 이후 청년이 오두막에 들어오고 노인과 나누는 대화 내용은 앞의 작품과 거의 동일하다. 그러나 청년이 느끼는 불안감은 더욱 강하게 묘사되어 있어서, 그는 노인에게 "혼자인가?"라고 반ㅂ복해서 묻는다. 장작이 타오르는 벽난로의 온기와 청년의 불안한 표정이 대조된다. 청년의 위기감이 더욱 강하게 느껴지며, 그의 냉정하면서도 불안에 가득 찬 눈길을 카메라는 주목한다.

이렇듯 초반부에 청년의 불안감과 냉정한 성격이 강조되면서 노인과 청년간의 위기와 갈등의 주된 매개체인 벽에 걸린 사냥총은 카메라가 오두막 내부를 바라볼 때부터 시야에 들어오도록 미장센이 구축되어 있다. 편집 방식도 앞의 작품과는 다르다. 이 영화는 주로 두 인물이 동시에 등장하는 투숏을 사용하고 있다. 총을 만지는 청년, 자기 생존 여부에 민감한 청년의 모습 등이 계속 투숏으로 화면에 등장하고 있는 것이다.

카메라는 실내에서 시선의 방향만 바꾸면서 대상을 바라보고 있는데, 이것의 앞의 방식과 다른 것이다. 즉 카메라가 시선의 방향만 바꾼다는 것은 롱테이크가 빈번하게 사용된다는 의미이며, 배우의 연기도 연속성을 중시하며, 카메라는 인물들 간의 소통보다는 연기에서 드러나는 인물 각각의 내면 묘사에 집중하는 것이다. 카메라는 커트 없이 연속적으로 투숏을 잡거나 한 인물을 화면에서 벗어나도록 하여 자연스럽게 원숏이 되는 방식을 취하고 있는 것이다.

노인은 낯선 손님에게 술과 방을 대접하지만 청년은 여전히 두려워하는 표정이다. 노인의 호의와 청년에게 숨겨져 있는 두려움과 절박한 생존 본능이 대조되는 것이다. 여기서 청년은 숙쉰 창작의 핵심 개념인 "자유 혹은 자유 의지(воля)"[94]를 언급한다. 그는 "자유(의지)"를 찾아 탈옥했다

94) 헬러에 따르면, 절대적인 의미의 사회적,정신적,존재론적 자유로서 자유의지는 숙쉰의 장편 《나는 당신들에게 자유를 주기 위해 왔다(Я пришел дать вам волю)》에서 나타났다. 동시대성에 호소하면서 숙쉰은 그의 주인공이 어떻게 변하는 가를 보여주었다. 특성이 없는, 영혼이 없는 삶에서 "자유의 대용품"과 "축제의

고 한다.

청년은 역시 작품 제목과 동일하게 “살아야 한다(Охота жить)”라고 말하고, 자유의지와 여자들을 비교하고, 도시를 찬양한다. 또한 “그는 죽음도, 그 무엇도 두려워하지 않는다”고 말함으로써 역설적으로 그가 죽음의 공포에 시달리고 있음을 드러내고 있다. 그가 이렇게 장황하게 말을 하는 것은 그만큼 그의 상황이 절박하기 때문이다. 앞의 작품에서 청년의 절박함이 발을 감싼 헝겊을 통해서 시각적으로 드러났다면, 이 작품에서는 그의 말과, 불안에 가득 찬 눈길로 인해서 나타나고 있다. 그는 계속 창밖을 바라보면서 외부인의 침입을 경계하고 있다.

청년은 먼저 잠자리에 들자고 노인에게 제안한다. 노인은 장작을 미리 난로에 넣는다. 카메라의 줌인 효과는 청년이 “내가 탈옥수인데 두렵지 않은가?”라고 노인에게 물을 때이다. 이 때 카메라는 거리를 두고 청년의 냉정한 시선을 바라보다가 줌인하여 편집 없이 연속해서 청년의 눈을 향해 접근한다. 단순 클로즈업이 아닌 이러한 카메라의 줌인은 거리를 두고 대상을 바라보았을 때의 느낌이 단절 없이 대상에 접근한 느낌으로 전환되기 때문에 당초 이미지의 변화보다는 강조 효과를 유발한다. 즉 오두막에 들어올 때부터 냉정하고 두려움에 차 있던 청년의 시선이 카메라의 줌인으로 인해 더욱 강조되고 있으며, 이후 카메라는 커트 없이 문을 바라보면서 이곳-오두막 내부-와 저곳-타이가 숲-의 경계를 넘어가야 하거나, 넘어가길 원하는 청년의 욕망을 표현하고 있다.

영화가 진행될수록 노인과 청년의 위치가 역전되는 징후가 느껴진다. 카메라는 더욱 빈번하게 청년을 줌인으로 묘사하는 반면, 노인에 대해서는 특별한 관심을 두지 않는다. 그러니까 청년이 삶을 이야기할 때 카메라는 줌인으로 그를 바라보지만, 노인은 바라보지 않거나 단순한 묘사에 그친다. 즉 이 시점에서 카메라는 노인을 줌인으로 묘사할 필요를 느끼지 않는 것이다. 노인은 절박한 상황에 처해 있지 않으며, 청년의 절박한 상황이 상황에 대한 적응력을 높이고, 노인보다 점차 우월한 위치를 점하도록 하는 것이다.

이 작품에서 경찰 역시 스키를 타고 숲 속을 이동하면서 등장한다. 이들의 등장이 생략되었던 앞의 작품에서와는 달리 청년이 가장 두려워하는 존재인 이들은 오두막에서 청년에 대해 의심을 품고 그가 누군지 밝혀내려 한다. 이때 청년은 처음 위기를 맞이하였으며, 카메라가 적절한 미장센을 통해 계속 강조했던 총이 이 위기를 벗어나게 해주는 도구가 되며, 동시에 노인과 직접적으로 갈등과 위기를 불러일으키는 요인이 되기도 한다.

경찰 일행이 오두막에 들어올 때, 노인은 총을 들고 있으려는 청년을 만류한다. 이 때 청년은 앞의 작품과는 달리 노인을 “아버지(отец)”로 칭한다. 이 호칭의 빈번한 사용은 원작에서와 마찬가지로 두 사람의 부자관계 가능성을 앞의 작품에 비해서 상대적으로 농후하게 나타내고 있다. 경찰들이 잠든 청년이 누구인지 물어볼 때 노인과 청년은 일종의 동반자 관계를 맺게 된다. 노인은 어쩐지 청년에게 알 수 없는 연민을 느끼고, 그가 위기에 처하지 않도록 도와주어야 한다는 생각을 한다.

경찰의 등장은 이 작품의 ‘탈주와 추적’의 모티프를 강화시킨다. 카메라가 지속적으로 창문을 강조하는 것도 같은 맥락이다. 그렇기 때문에 아침에 카메라가 창문을 바라볼 때 이미 청년이 도주했다는 것을 나타내고 있는 것이다. 청년이 도주한 이후인 아침에 카메라는 지금까지 전면에 내세우지는 않았지만 지속적으로 화면에서 존재를 상기시켜 왔던 사냥총이 없는 벽을 바라본다.

대용품”으로 바뀐 “자유의지”의 개념 자체가 변한 것이다. 목욕탕, 설화, 보드카 그리고 자살만이 진정한 자유 획득의 수단이 된다.

베르뜨리브(Е.Вертлив)와 플레밍그(Ле Флеминг)는 숙쉰에게서 자유란 전체주의적인 부자유 조건 속에서 작가에 의해서 확인된 정치적, 사회적, 영혼의 자유에 대한 인간의 권리이다. 체르노스비스또프(Е.Черносвистов)는 숙쉰적 자유를 역사적 시민적 필요성의 사상으로 이해하고 있다:“자유는 너의 목표의 수단이자 내용이다. 최종 목표는 너의 고향의 자유(고향, 그것은 목표를 이루기 위해 너를 탄생시켰다)이다”(Черносвитов Е.В.Пройти по краю:Васиоий Шукшин: Мысли о жизни,смерти и бессмертии.М.,1989, с.124). 바실리예바(В.Васильева)는 러시아 역사와 숙쉰 작품에서의 “자유의 숙명적인 멸망할 운명(обреченность)”에 대한 결론을 내리고 있다(Шукшин В.М.Жизнь и творчество. Вып.2.Барнаул,1992,с.42).

이그나쉐바(Диана Немец-Игнашева)는 숙쉰적 자유를 작가의 창작 자유의 문제로 해석하고 있다: “예술은 현실의 경계를 뛰어넘고,‘허구’로부터 ‘사실’을 구분해내는 공간을 따라 자유롭게 방황하고, 자유를 획득하려는 수단으로 기능한다”(Nemec Ignashev D. “Theart of Vasilij Suksin: Volja through song”, Slavic and East European Journal,1998.Vol.32.№3,c.246).

문학 작품의 영상화d에서는 동일한 서사 중에서 특정 부분을 취사선택하는 것도 중요하지만, 서사의 변형이나 취사선택에 구애되지 않고 내용을 어떻게 영화에 고유한 언어로 묘사했는지도 중요하다. 이 작품에서 추적 혹은 탈주의 서사는 모든 인물들이 혹한의 타이가 숲을 스키를 타고 이동할 때 시각적으로 더욱 강조된다. 여기서 누군가는 절박하게 탈출해야 하며, 누군가는 그를 찾아서 총을 되찾아야 하고, 또 다른 누군가는 탈옥한 그를 다시 잡아서 감옥에 보내야 한다. 인물들은 앞을 예측하기 어려운 구불구불한 길을 따라서 이동하며, 이러한 이동이야 말로 관객의 지적인 탐구 욕구를 자극한다.

도시 출신의 청년이 의외로 타이가 숲에서 능숙하게 스키를 타고 이동하며 길을 찾아 떠난다는 것은 그가 도시 출신이지만, 가혹한 삶의 경쟁에서 생존할 능력이 있다는 것을 암시한다. 그는 사실 삶의 경쟁이 각박한 도시에서 살았으며, 삼엄한 경비를 뚫고 탈옥했다는 점에서도 뛰어난 생존 능력의 소유자임을 알 수 있다. 그러나 여전히 이 숲이 그에게 낯선 공간이라는 점은 그가 탈출에 급급해 직선으로 이동하는 반면에, 숲 속의 길을 잘 알고 있는 노인은 지름길인 곡선으로 이동하여 청년보다 먼저 특정 지점에 도착하여 그를 찾아낸다.

노인은 청년에게 총탄을 꺼내고 총을 내려놓으라고 말한다. 다른 버전의 영상화에서도 이 대사는 거의 동일하다. 서사 전개 상 작품이 마지막에 '전환'을 하면서 종결되기 위한 전 단계이기 때문이다. 그러나 이 영화에서 역설적이게도 비극이 다가올수록 오두막에서 보다는 숲에서 노인과 청년의 소통이 더 잘되는 느낌을 준다. 그들은 서로에게 갈등과 위기의 순간이 왔음에도 불구하고 오히려 서로 담배를 권하면서 대화를 나눈다. 하지만 카메라는 이 순간에도 청년의 눈길에서 냉정함과 절박한 불길함을 포착한다.

노인은 청년에게서 총을 빼앗은 후에 긴장을 푼다. 그는 청년에게 "너를 감옥에 보낼 생각이 없다", "어제 밤에 오두막에 온 사람들은 경찰이었으나, 그들에게 아무 말도 하지 않았다"라고 말하면서 청년을 안심시킨다. 이제 청년은 숲 속에서의 생존 법칙을 이해하고 있다. 그는 도시에서는 소중했지만 숲 속에서는 필요 없는 "'돈'을 지불할 테니 총을 팔 것"을 제안한다. 그러나 노인 역시 숲 속에서 생존을 위해 중요한 것은 '돈'이 아니라 '총'이라는 것을 너무나 잘 알고 있다.

이후 두 사람의 행동은 대조적이다. 청년은 살아야 한다는 절박감을 더욱 강하게 느끼는 반면에, 노인은 점점 긴장을 푼다. 숲 속에서의 생존 법칙을 잘 모르던 청년은 이제 그것을 터득하기 시작하지만, 평생 숲속의 생존 논리에서 살아남았던 노인은 그것을 망각하기 시작한다. 청년의 절박한 생존 본능과 의지는 카메라가 울창한 타이가 숲과 청년의 시선을 대조하면서 더욱 두드러진다.

결국 노인은 영상화된 다른 작품에서와 마찬가지로 청년에게 총을 건네주고, 도로변 마을에 총을 맡겨놓도록 설명을 해준다. 단지 이 영화에서 특징적인 것은 노인은 청년에게 4발의 총알을 준다는 것이다. 그는 숲에서 청년이 겪을 수도 있는 위기의 경우 수를 생각해서 최소한의 생존을 위한 4발의 총알을 준 것이다. 그러나 그는 이 총알이 우선 그에게로 향하게 될 줄은 꿈에도 몰랐던 것이다.

두 사람이 헤어져 서로의 길을 떠나는 순간, 노인은 역시 청년의 살인의 구체적인 동기가 되는 말을 한다. 그는 "어제 온 사람들이 경찰이었으며, 아침에 그들을 보지 않은 것이 다행이다"라고 말한다. 이 말은 청년에게 더욱 위기감을 불러일으킨다.

여기서 카메라가 노인에게 총을 쏘는 청년의 모습을 직접 보여주지 않는다는 점에서 앞의 작품과 유사하나, 이 작품에서는 카메라의 시선과 청년의 시선이 동일하기 때문에 청년의 모습이 보이지 않는다. 즉 노인을 향해 총을 쏘는 청년의 모습이 직접적으로 보이지 않지만, 청년의 시선으로 노인의 뒷모습을 바라보기 때문에 이 순간 청년이 느끼는 심리상태가 화면에서 드러나는 것이다.

청년은 쓰러진 노인을 눈으로 덮지만, 앞의 작품에서와는 달리 발로 사용하기 때문에 그의 냉혹함이 더욱 강하게 드러난다. 역시 그러한 청년의 얼굴을 카메라는 직접 바라볼 필요가 없기 때문에 떠나는 그의 뒷모습만 바라본다.

감독은 보리스 토카레프(Борис Токарев)이고 촬영은 빅토르 쉐스토페로프(Виктор Шестоперов)이다.

자살과 죽음, 반연극적 유희의 방식: 『세일즈맨의 죽음』 부조리 텍스트로 다시 읽기

박정만 (한국외대)

I

미국 극작가 아서 밀러(Arthur Miller)의 희곡 『세일즈맨의 죽음』(*Death of a Salesman*, 1949)은 1930년대 미국의 대공황 시절을 배경으로 뉴욕 브룩클린의 평범한 가장의 실직, 좌정, 방황, 자살과 그의 가족 이야기를 그린다. 한평생 외판원으로 살다가 직장에서 해고당한 노년의 가장 윌리 로만(Willy Loman), 한때 아버지의 기대를 한몸에 받았으나 현재는 무능한 청년으로 전락한 큰 아들 비프(Biff), 제멋대로 자유분방하게 사는 철부지 둘째 아들 해피(Happy), 남편과 자식들에게 헌신적이고 이해심 깊은 아내 린다(Linda)로 구성된 한 가정의 애환과 굴곡을 다룬다. 윌리는 60세가 넘은 시대에 뒤떨어진 세일즈맨으로 여전히 집세 월부금, 보험료, 각종 세금에 쫓기면서도 화려했던 젊은 날의 꿈에서 깨어나지 못하는 시대착오적 인물이다. 그는 평생을 근무했던 회사에서 해고당하고 아들에게 걸었던 꿈도 깨어진 후, 가족을 위해 보험금을 남기려 자동차를 폭주(暴走)시켜 자살로 생을 마감한다.

기존 연구 경향은 대부분 극에 등장하는 인물들 간 관계에서 빚어지는 갈등양상과 그로 인해 유추할 수 있는 가족의 문제와 주인공 윌리의 죽음이 갖는 의미 추적에 집중된다. 일례로, 가장 윌리와 장남 비프의 충돌을 세대갈등의 측면에서 접근하여 구시대의 그릇된 가치관에 대한 신세대의 저항이라는 구도로 이 작품을 바라보는 경향이 있다. 상기한 세대갈등은 아메리칸 드림이라는 미국적 주제로 연결 및 확장되는 경향을 보이는데, 구세대의 그릇된 가치관이 변질된 아메리칸 드림으로 치환되고 비프로 대변되는 신세대의 저항이 아메리칸 드림의 진정성에 대한 갈망과 희구로 해석되는 방향으로 구체화된다. 유사한 맥락에서, 장남 비프와 차남 해피의 성격 대조를 통해 신세대 내부에서 앙등하는 이상과 현실의 괴리와 충돌이라는 구도로 이 작품을 해석하는 연구경향이 있다. 윌리의 아내 린다의 경우, 이해심 많고 가정에 헌신적인 긍정적 성격이 오히려 가정의 갈등을 적극적으로 해결하기보다 이를 방치함으로써 결과적으로 윌리의 자살을 포함한 가족의 비극을 조장했다는 방식으로 해석되기도 한다.

극중 가족의 갈등 양상을 사회적 측면으로 확장하는 경향은 『세일즈맨의 죽음』에 관한 기존 연구의 또 다른 축을 형성한다. 일례로, 윌리의 자살은 물질문명과 자본주의의 병폐와 구조적 모순 속에서 황금만능주의라는 변질된 아메리칸 드림에 철저하게 이용당하던 소시민이 쓰러져가는 인간의 존엄성을 되찾기 위해 죽음으로 맞서는 결연한 선택의 결과로 해석된다. 이 극을 한 개인의 참상에 대한 단순한 기록이 아니라 "동시대 미국 사회의 도덕기준에 대한 비판"(criticism of the moral and social standard of contemporary America) 으로 보는 브라이언 파커(Brain Parker, page)의 견해, 윌리의 자살을 "사회의 그릇된 가치와 편견 속에서 형성된 자신의 이미지에 대한 거부의 수용"(his acceptance for his rejection of an image of himself that grows out of the values and the prejudice of his society)으로 해석하는 제럴드 윌스(Gerald Weales, page)의 입

장은 상기한 연구 경향을 대표한다. 기존 연구 경향을 정리하면, 극중 주인공 윌리의 죽음은 이중적 의미로 수렴된다. 우선, 그의 죽음은 '소시민의 죽음'(death of a Low Man)이다. 윌리의 자살은 무능한 인간의 마지막 선택이며, 현실로부터의 비겁한 도피이다. 가족 외에 아무도 없는 초라한 그의 장례식은 상기한 의미들을 극적으로 표출한다. 한편 윌리의 죽음은 '현대적 영웅의 죽음'(death of a Modern Hero)이다. 그의 자살은 가족에게 보험금을 유산으로 남기기 위한 결연한 선택이자 희생이고, 추락일로의 가장의 권위와 자존심을 끝까지 지켜내려는 처절한 투쟁이며, 자신을 무능력자로 낙인찍은 물질문명에 대항한 인간존엄성의 마지막 항변이다. 인간의 대변자 윌리의 죽음은 현시대 영웅의 장엄한 죽음이며, 현대적 의미의 비극으로 여겨지는 이유이다.

기존 연구는 긍정적이건 부정적이건, 희망적이건 염세적이건, 공히 윌리에게 자살이라는 행동 선택의 의지를 부여하고, 때문에 그를 행위의 주체자로 해석하는 입장을 갖는다. 상기한 해석은 다음과 같은 의문을 촉발한다. 윌리를 진정 행위의 주체인가? 그의 자살과 죽음을 온전히 그의 의지의 소산이라 할 수 있는가? 그를 자살과 죽음으로 몰아간 불가항력적인 외적 동인은 없는가? 그의 자살과 죽음은 '의지'와 무관한 어쩔 수 없는 선택이 아니었는가? 결과적으로 그의 자살과 죽음은 의지와 주체성을 결여한 행동, 부조리극의 관점에서 말하는 '반행동'(anti action)으로 볼 수 있지는 않는가? 만일 그렇다면, 기존의 해석에 추가하여, 윌리의 자살과 죽음은 부조리적 관점에서 해석 가능성을 열어두게 된다. 이에, 본 연구는 아서 밀러(Arthur Miller)의 희곡『세일즈맨의 죽음』(*Death of a Salesman*, 1949)의 주동인물 윌리 로만(Willy Loman)의 자살과 죽음을 부조리극의 시각에서 읽고자 한다.

II

'반행동'은 부조리극에서 보여주는 행동으로 앞뒤가 안 맞고, 이해 불가하며, 조리가 없는 말 그래도 '부조리한' 행동이다. '부조리'에 대한 인식은 최소 세계대전 이전까지 지켜져 온 이성적인 존재로서 인간에 대한 믿음의 상실과 함께 한다. 세계대전을 종식시킨 원자폭탄은 당대 과학기술의 총아이자, 과학을 일구어낸 인간 이성에 대한 자부심의 표상이기도 했다. 반면, 또 다른 수많은 희생자를 낳은 원폭은 인간 실존에 대한 중대한 의문을 제기한다. 이성적인 인간이 그처럼 비이성적이고 야만적인 행위를 할 수 있을까? 인간의 삶을 윤택하게 만들어줄 것이라 믿었던 과학이 도리어 인류를 절멸할 화살이 되어 돌아왔을 때, 인간은 참을 수 없는 배신감과 절망에 직면한다. 그리고 스스로에 대한 믿음이 회의로 돌아섰을 때, 인류는 근본적인 실존의 위기에 직면한다. 이처럼 설명 불가능한 상황을 프랑스의 문호 카뮈(Albert Camus)는 부조리적 상황으로 진단했다. 그는 "이성적으로 설명되지 않는 세계상과 확실하게 이해하고자 하는 인간의 욕망 간의 충돌"(the confrontation of the irrational and the wild longing for clarity)로 부조리적 상황을 정의하면서, 결국 이렇게 부조리한 세계에서 인간은 이방인이라는 느낌 외에는 가질 것이 없다고 결론짓는다(21)

'확실성에 대한 욕망'은 이성적 존재로서 인간에 대한 표상이자 사유능력에 대한 인간의 자족적 확신이다. 그러나 이 욕망이 '알 수 없는' 이유로 좌절되어 버릴 때, 인간은 자신의 이성적 사유능력을 더 이상 확신할 수 없게 된다. 이성적 사유 근거를 상실하였기에 인간의 행동 역시 윤리적, 사회적, 법적, 도덕적 이해타당성을 결여한 부조리한 행동이 된다. 결과적으로 부조리극은 현실에 대한 반영으로서 부조리한 인간 조건에 사는 인간들의 부조리한 행동을 보여주고자 했다. 고대 그리스의 아리스토텔레스(Aristotle)가 『시학』(*Poetics*)에서 연극을 "인간행동의 모방"(imitation of human action)이라 정의하고 모방의 핵심을 '개연성'(probability)이라 정의한 이래로, '개연성 있는 행동'은 르네상스 프로시니엄 무대와 근대 사실주의 무대를 거치면서 변하지 않는 인간 행동의 연극적 재현 방식으로 군림했다. 그러나 부조리극이 제시하는 인간의 행동은 개연성(probability), 사실성(reality), 핍진성(verisimilitude)이 결여된, 비논리적인 불가해한 행위다. 기존의 행위를 연극적 '행동'이라 한다면 부조리극의 행위는 '반행동'이라 말할 수 있으며, 이런 관점에서 프랑스 부조

리극의 거장 이오네스코(Eugene Ionesco)는 부조리극을 반연극(anti-play)이라 불렀다.

오지 않는 고도를 기다리는 두 부랑아, 그가 오지 않음에 분노하지 않고, 그가 오지 않는 이유를 캐묻지 않고, 그가 올 것이라는 사실을 의심치 않은 채, 늘 그랬듯이 기다림을 연장하는 두 부랑아. 장구한 세월을 기다리는 동안 그들은 고도의 존재와 도래에 대한 믿음, 그를 기다리는 이유에 대해 무감각해진 지 오래다. 그들이 고도를 기다리는 이유는 확신과 희망에서 비롯된 것이 아니라, '기다림'이라는 판에 박힌 일상에 이미 익숙해졌기 때문이다. 여태까지 오지 않았다면, 이번에도 오지 않을 확률이 클 것이다. 십중팔구 오지 않을 거라면 기회비용을 고려했을 때 차라리 기다리지 않는 선택이 현명하다. 그것이 조리 있는 판단이고 행동이다. 그러나 고고와 디디는 오지 않을 고도를 지금 이 순간도 기다린다. 흡사 굴러 떨어질 것을 알면서도 쉼 없이 바위를 산 정상으로 끌어올리는 시지포스(Sisyphus)처럼. 두 부랑아가 반복적으로 수행하는 행동(모자 저글링, 구두 먼지떨기 등)은 고도의 도래에 아무런 영향을 미치지 못하는 무의미한 몸짓이다. 기다림의 지루함을 달래는 '시간 때우기/죽이기' 유희에 불과한 이들의 행동은 차라리 기다림이라는 일부라고 해야 좋을 것이다. 오지 않을 것에 대한 '의미 없는' 기다림의 무한 반복, 그것이 우리 삶의 넌센스이고, 부조리이며, 실존의 방식이다.

부조리적 관점에서 바라볼 때, 윌리가 처한 상황은 고고와 디디가 처한 상황과 다르지 않다. 윌리를 정신분열과 자살로 몰고 간 물질문명의 병폐와 자본주의의 구조적 모순, 그리고 그를 철저하게 이용하고 폐기한 변질된 아메리칸 드림은 카뮈가 말한 부조리적 인간 조건에 다름 아니다. 노년의 윌리가 쫓고 있는 것은 청년 시절에 꿈꾸던 아메리칸 드림이 아니다. 그의 아메리칸 드림은 어느새 변질되어 있으며, 그는 자신도 모르게 비정상적인 꿈을 쫓아왔던 것이다. 그의 아메리칸 드림을 구현시킨 것은 노동과 땀의 소중함 대신 편법과 얄팍한 상술이다. 일례로, 윌리는 수학시험에 낙제한 장남 비프에게 내실과 성실함보다 외적 가치와 요행수의 힘을 더 신뢰하는 자신의 인생관과 성공관을 전수한다.

> 비즈니스 세계에서 진출한 자, 자신의 매력을 만들어내는 자가 바로 인생의 성공자지. <u>호감을 줘야 해, 그거면 충분하지.</u> 이 애빌 봐라. 난 바이어를 만나기 위해 줄서서 기다릴 필요가 없지. "여기 윌리 로만이 왔소!" 이 한 마디면 다들 알아서 모신다니까.

> [T]he man who makes an appearance in the business world, the man who creates personal interest, is the man who gets ahead. <u>Be liked and you will never want.</u> You take me, for instance. I never have to wait in line to see a buyer. "Willy Loman is here!" That's all they have to know, and I go right through. (Act 1, 25-26)

변질된 아메리칸 드림은 윌리의 행동과 가치관뿐만 아니라 그의 무의식까지도 이미 침투해 있다. 윌리는 자주 정신분열 증세를 보이는데, 그때마다 그의 망상 속에 죽은 형 벤이 등장한다. 젊은 시절 아프리카 오지로 들어가 다이아몬드 부호가 된 그는 벤은 윌리에게 "정정당당하게 싸우지 말라"는 '정글의 법칙'을 강조한다. 결과가 과정을 정당화하고, 목적을 위해 수단과 방법을 가리지 않는 이 약육강식의 법칙은 '꿈의 공장' 미국의 달라진 현실을 폭로한다.

> <u>남과 절대 정정당당하게 싸우지 마라</u>. 그런 식으론 이 정글 같은 세상에서 결코 살아날 수 없을 테니까.

> <u>Never fight fair with a stranger</u>, boy. You'll never get out of the jungle that way. (Act 1, 38)

소시민 윌리는 태생적으로 영웅일 수 없으며, 자신이 처한 '변질된' 혹은 '부조리한' 인간 조건을 거스르거나 변화시킬 '깜'이 되지도 못하는 인물이다. 그는 거역과 변화의 필요성을 인지하지 못한 채 주어진 조건에 편승하고 혹은 이용당하면서 매일을 반복할 뿐이다. 그의 자살과 죽음은 판에 박힌 일상성의 연장선에 있다. 이처럼 사회에서 자기 위치와 존재에 대한 문제의식을 수반하지 않는 것이라면, 윌리의 자살은 물질에 의해 가치 역전된 인간의 존엄성을 되찾기 위한 결연한 선택이기라기보다 '출구 없는 실존 상황'(no-way-out situation)에 내몰린 인간에게 주어진 '선택의 여지없는' 선택으로 해석할 수 있다. 즉, 윌리의 자살은 일상화된 부조리 속에서 예정된 행위이자 주체적 동기가 결여된 '반행동'이며, 논리적 맥락과 개연성이 없는 무의미한 몸짓이자 부조리한 유희(body play)일 뿐이라는 것이다. 결과적으로 그의 죽음은 예정된 죽음, 벗어날 수 없는 실존적 상황, 결정된 죽음(영적)을 확인하는 죽음(물질)일 수 있다. 이러한 관점은 『세일즈맨의 죽음』이 죽음으로 시작해 죽음으로 끝나는 '죽음의 순환'(circulation of death) 구조를 지니는 부조리극 성격을 담지하고 있다는 해석을 견인한다.

III

주동인물 윌리의 자살과 죽음을 부조리적 관점에서 접근할 때, 극중 배경인 1930년대는 자본주의의 병폐와 구조적 모순, 변질된 아메리칸 드림이라는 요소들을 아우르는 사회적 환경으로, 미국의 '소시민' 윌리가 내던져진 '인간 조건'으로 상정된다.

1930대 미국은 모두에서 말했듯 대공황이라는 국가적 위기를 마주했다. 1929년 10월 월가(Wall Street)의 주식시장 붕괴로 시작한 경제 불황은 대규모 임금삭감과 실직의 장기화로 이어져 봉급자와 일용직 노동자가 밀집된 중하층 가정에 특히 큰 타격을 주었다. 20세기 최장기 경기침체기로 여겨지는 이 시기, 미국 시민들은 급기야 민주주의와 자본주의, 기회의 균등, 노동의 대가 등을 포함하는 '미국적 신조'(American creed)의 근본가치들, 그리고 이들을 아우르는 미래지향 가치인 아메리칸 드림(American dream)에 의문을 제기하기에 이르렀다.

아메리칸 드림은 미국적 이상 사회(ideal country; Utopia) 건설에 대한 희망과 기대를 표출하는 미국적 신조의 하나다. 여기서 말하는 미국적 이상 사회란 직업의 귀천이 없는 사회, 피와 땀과 노력에 대한 정당한 대가가 보장되는 사회, 계급·신분·인종·출신지역·종교에 상관없이 모두가 동등한 권리와 기회를 누리는 사회, 선의의 경쟁을 통해 누구나 부와 명예를 얻을 수 있는 사회를 말한다. 유럽의 국가가 전통적으로 왕과 귀족제를 중심으로 한 전제군주 국가의 형태를 지닌 반면, 짧은 건국의 역사를 지닌 미국은 애초부터 신분과 계급의 구별이 없이 모두가 평등한 '시민의 국가'의 시작했다. 아메리칸 드림은 이처럼 미국의 건국 정신에서부터 태생적으로 배태되고 있으며, 아브라함 링컨 대통령의 '국민의, 국민을 위한 국민에 의한'(of the people, for the people, by the people)이라는 유명한 연설 문구에서도 확인된다. 그러나 20세기 들어서, 특히 1차 세계대전 직후인 1920년대에 미국의 국제적 위상이 확대되고 자본주의 경제 규모가 급속도로 성장하면서 아메리칸 드림의 고유 정신과 성격이 변질되기 시작한다. 1920년대 미국 경제의 화려한 모습은 실상 미국의 신조를 구성하는 가치들, 즉 민주주의, 기회의 균등, 노동의 대가와는 거리가 먼 것이었다. 최적의 사업 환경을 악용하여, 대기업들은 자기 고유의 영역을 벗어나 타 영역을 침범하면서까지 사업의 판로를 확장하기 시작하면서 거물급 기업으로 재탄생했다. 거물급 대기업의 문어발식 사업 확장은 중소자본 중심의 지역경제까지 침해하였고, 결국 미국 산업은 소구의 대기업의 독과점 횡포로부터 자유롭지 못했다. 기실 1920년대의 활황은 결과적으로 포장만 화려했을 뿐 실제로는 소수 대기업의 독과점 체제가 양산해낸 거품 경제와 불과했으며, 1929년 월가의 주식폭락은 다름 아닌 1920년대 미국 거품경제의 실상이 폭로된 순간이었던 것이다.[95]

95) 월가의 주식폭락이 초래한 1930년대 미국 대공황의 실상은 참혹했다. 개인 수입과 기업 이윤의 감소는 국가 세수의 감소로 이어졌다. 국제무역 규모는 50퍼센트 이상 축소되었고, 실업률은 25퍼센트 증가했으며, 어느 지역에서는 33퍼센트나 증가했다(Frank and Bernanke 98). 주식투자에 크게 손해를 본 소비자의 가계 지출은 10 퍼센트 이상 감소했다. 금리는 최저치로 떨어졌고, 자동차 판매량이 급감했으며, 소비자의 구매와

한편 『세일즈맨의 죽음』은 '1950년대 미국의 가장'이라는 또 다른 시대와 부류의 인물에 대한 부조리적 조망이 가능한 작품이다. 1930년대를 배경으로 하는 이 극의 집필 시기는 1949년이다. 이 극은 2차 세계대전 직후에서 1950년대로 넘어가는 과도기에 미국의 가장이 직면한 존재론적, 인식론적 위상 변화와 그로 인한 '출구 없는' 실존적 상황을 주동인물 윌리 로만의 죽음이라는 은유와 상징을 통해 극화한다.

2차 세계대전 직후인 1950년대 미국은 미국 역사에서 손꼽히는 '최고의 시대'(the best of times), '기대로 충만한 시대'(time of expectation)이라 불리며 전후의 경제적 황금기를 구가했다. 경제적 안정의 여파는 이상적 가족의 의미와 양상에도 변화를 가져왔다. 전시경제체가 종식에 이른 내수경제의 안정은 기업 이윤과 가정 소득의 증대로 이어졌고, 이는 다시 기업 이윤 증가로 환원되는 경제 선순환을 가능케 했다. 남편의 소득만으로 생활이 가능해짐에 따라, 생계는 전적으로 남편의 몫이 되고 아내는 전업주부로서 살림과 양육의 전담자가 되는 현상이 잦았다. 삶의 질을 추구하게 되면서 교외에 베드타운이 형성되고, 자동차 통근자가 증가했다. 직장과 가정의 멀어진 간격만큼이나 일과 휴식의 구분도 분명해져서, 휴가철이면 온 가족이 패밀리카를 타고 여행을 떠나는 일이 자연스런 일상이 되었다. 세계에서 가장 부유한 국가의 시민이라는 미국인들의 자부심은 이처럼 일상의 소소한 현장에서 확인되었다. 경제적인 여유로움은 가정생활의 윤택함은 물론 정서적 부분을 풍요롭게 하는데도 일조했다. 특히 이 시기는 가족의 가치와 소중함에 대한 사회적 기대가 크게 부각된 시기로, 가정은 사회의 말단 조직이자 사회적·국가적 화목의 구심점으로 여겨졌으며, 단란한 가정의 이미지는 당대 텔레비전 드라마의 단골 소재가 되었다. 당시 미국 최고의 시청률을 기록하며 인기리에 방영되었던 텔레비전 드라마 『아빠는 척척박사』(*Father Knows Best*, 1953)는 당시 이러한 사회적 분위기를 잘 반영한다.[96]

밖에서 돈을 벌고 들어온 지친 가장을 웃으며 맞이하는 가족들, 옷 벗겨주기, 신발정리, 안마, 요리하기, 정숙하기 등 가장의 휴식을 위한 아내와 자녀들의 각종 서비스 공세와 배려. 한편, 1950년대 단란한 미국 중산층 가족의 모습 이면에서, 기계처럼 소모품으로 전락한 아버지의 모습을 발견한다. 가장의 휴식은 내일의 돈벌이를 위한 재충전 활동이며, 가장에 대한 가족들의 세심한 배려는 아버지의 재충전 및 그로 가장의 '효용성' 극대화를 위한 작업이 된다. 아버지의 '기능'은 아버지의 '존재'에 우선하며, '효용성'은 아버지로 '인정'받는 실존 조건이 된다.

한편 1950년대 경제적 번영 이면에는, 이러한 삶을 누리지 못하는 이들도 존재했다. 『세일즈맨의 죽음』에 등장하는 가장 윌리 로만과 그의 가족이 바로 번영의 사각지대에 위치한 부류다. 한때 그도 이상적인 가정의 미래를 꿈꾸던 가장이었으나, 이제 노년의 실직자가 된 윌리는 자신의 가정을 당대 이상적 가정의 기준(norm)으로 끌어올리지 못한 책임에서 자유롭지 못한 무능한 가장의 대표로 전락한다. 그러나 그를 초라하게 만드는 것은 실직이라는 물리적 요인만은 아니다. 1950년대 물

투자 심리가 위축되면서 디플레이션이 시작되었다. 설상가상으로 1930년 중반부터 시작된 가뭄이 막대한 농가 손실을 가져왔다. 1929년부터 1932년까지 미국 경제지표를 분야별로 살펴보면, 산업생산 46퍼센트 감소, 도매가격 32퍼센트 하락, 대외무역 79퍼센트 감소, 실업률은 607퍼센트 상승했다(Blum, et al. 885).

96) 『아빠는 척척박사』는 보험회사 중역인 가장과 그의 아내, 그리고 세 자녀로 구성된 앤더슨 가족(the Anderson family)의 즐겁고 화목한 삶과 소소한 일상의 좌충우돌을 그리는 가족드라마로, 백인거주지에 거주하는 중산층 가정의 이상적 모델을 소개한다. 성실한 근무태도로 직장에서 능력을 인정받는 남편, 매력적인 아내, 학교생활에 충실하고 성적도 좋은 자녀들로 구성된 이 가족에게서 근심과 걱정의 흔적은 전혀 찾아볼 수 없다. 가장은 매일 저녁 직장에서 돌아와 출근복에서 편안한 스웨터로 갈아입고서 자녀들이 털어놓는 일상의 고민을 들어주고 해결책을 함께 궁리한다. 자녀들의 고민거리는 자상한 어머니가 조언하는 간단한 상식으로 금방 해결되는 것들이다. 고민거리로 골몰하는 자녀들의 모습에 비해 일이 너무도 쉽게 해결되는 대조적 상황이 시청자들의 웃음을 자아낸다. 고민이 해결되면 남편은 아내의 집안일을 돕고 가족은 함께 식탁에 모여 하루에 있었던 이들을 공유하며 하루를 마감한다. 당시의 중산층 교양잡지 『리더스 다이제스트』(*Reader's Digest*)의 내용을 통해서도 당대 미국 가정의 기대치가 무엇인지를 가늠할 수 있다. 이 잡지에 실린 1954년도의 한 글은 "미국의 평균 남성들은 야구, 볼링, 스테이크와 감자튀김을 좋아하며, 배우자 선택에 있어 그들의 최우선 조건은 명석한 두뇌나 뛰어난 미모가 아니라 가정을 잘 건사할 자질이 있는지 여부다. 미국의 평균 여성들은 직장보다는 결혼을 선호하지만, 남편에게 '복종'하는 그런 결혼은 원하지 않는다. 미국의 평균 남녀는 공히 인생을 최대로 즐기고자 하고, 이를 위해 필요한 모든 것을 살 준비가 되어 있다"고 말한다. 이 글은 당시 중산층 미국인이 추구하는 삶의 가치가 무엇인지, 그리고 이러한 가치가 형성되기 위한 전제 조건으로 그들이 얼마나 경제적으로 풍요로운 삶을 영유하고 있는지를 여실히 반영한다.

질주의 미국 사회에서는 아버지에 대한 이상적 아우라가 아미 소실되어 버린 환경이며, 실직은 그러한 가정의 전락 환경을 구현하는 표상인 것이다. 윌리 로만은 실직 여부와 상관없이 과거 아버지의 아우라가 이미 소실되어 버린 껍데기, 혹은 영혼이 상실된 박제화 된 물질성으로 남는다. 그의 이름이 함의하는 것처럼, 현대의 '소시민'(low man) 윌리는 과거, 즉 빅토리아 시대로 대변되는 전쟁 이전의 시기에 숭상되었던 가장의 권위적 아우라가 걷혀진 '고개 숙인' 남편과 아버지, 당대 미국사회에 팽배한 물신주의와 황금만능주의 이면에서 기계 부속과 다를 바 없는 대체적 가치로 전락한 소모적 남성성에 대한 초상이다. 벤야민(Walter Benjamin)의 표현을 빌리면 윌리 로만은 "일회성과 지속성이 서로 밀접하게 엉켜" 있는 "일회적인 현존재"로서 아버지 "상"이 제거되고, 대신 "일시성과 반복성이 서로 긴밀하게 연결되어 있는" 아버지 상에 대한 하나의 복제물로 모습을 보인다(45, 184). 이처럼 윌리 로만은 가장이라는 액면 가치 이면에 '아우라'를 점차 상실해 가는 혹은 이미 상실해 버린 현대의 아버지에 대한 암울한 몽타주다.

IV

윌리 노먼이 함의하는 '상실'의 가치는 쇠락과 죽음의 이미지로 치환된다. 이와 관련하여 윌리가 직면하는 존재론적, 인식론적 위상 변화의 은유와 상징들이 극을 지배한다. 특히 윌리의 집은 아우라를 상실한 현대의 아버지에 대한 암울한 오마주로 표상된다. 윌리의 집을 자세히 들여다보면, 노부부의 거처인 1층은 사실적 디테일을 지닌 삼차원의 입체적 공간인 반면, 두 아들의 거처인 2층은 이차원 윤곽선으로만 구획 설정된 비사실적이고 평면적인 2차원 공간이다. 1층은 신혼의 꿈과 희망에 부풀었던 윌리의 과거를 상징한다. 2층은 실망과 좌절뿐인 윌리의 현재 모습에 대한 표상이다. 희망과 실망, 이상과 현실, 젊음과 쇠락 등 윌리의 집을 구성하는 이 그로테스크한 조합은 삶을 뒤로한 죽음, 이미 예정된 죽음에 한걸음 가까워가는 노년 윌리의 현존재에 대한 표상이 된다.

노년의 윌리는 급변하는 시대와 주변 모습을 한탄하면서 과거의 추억을 떠올리며 아내에게 말을 건넨다. 맑은 공기, 뒤뜰의 풀, 홍당무, 아이들과 그네를 맺던 느릅나무... 이들은 지금은 사라져 추억으로만 남은 소중한 과거의 기억들이다.

> (주변에 맑은 공기 마실 곳이 한 군데도 없거든. 뒤뜰에 풀인들 제대로 자라겠어? 홍당무라도 키울 수 있겠느냔 말야. 아파트를 진지 못하게 법이라도 만들었어야 했어. 저기 서있던 느릅나무 두 그루 생각나? 비프 녀석하고 그네를 맺었지.
>
> There's not a breath of fresh air in the neighborhood. The grass don't grow any more, you can't raise a carrot in the back yard. They shoud'v had a law against apartment houses. Remember those two beautiful elm trees out there? When I and Biff hung swing between them? (Act 1, 12)

과거와 현재의 괴리는 윌리의 오래된 주택과 이를 위압적으로 에워싸고 내려다보고 있는 주변의 고층빌딩 간의 표현주의적 대조로 효과적으로 시각화된다.

> 막이 오르면 외판원의 집과 그 집을 사방에서 둘러싸고 있는 우뚝 솟은 모가 난 형체가 보인다. 오직 푸른 저녁하늘 빛만이 집과 무대 앞부분에 깃들이고, 그 주위는 성난 듯 타오르는 오렌지 빛이다. 무대가 밝아짐에 따라 육중한 아파트의 골격과 그 앞의 곧 무너질 것만 같은 조그만 집의 모양이 뚜렷해진다.
>
> The curtain rises. Before us is the Salesman's house. We are aware of towering, angular shapes behind it, surrounding it on all sides. Only the

blue light of the sky falls upon the house and forestage; the surrounding area shows an angry glow of orange. As more light appears, we see a solid vault of apartment houses around the small, fragile-seeming home. (Act 1, 7)

낡고 초라한 윌리의 집과 이를 에워싸고 있는 고층빌딩들의 위용이 명확한 대조를 이룬다. 윌리의 집을 사방에서 에워싸고 있는 고층빌딩들은 '우뚝 솟은 모가 난 형체'로 과장되어 있으며, 실루엣 주변으로 '성난 듯 타오르는' 오렌지 빛을 발하고 있다. 반대로 윌리의 집은 푸른빛으로 침잠하면 극명한 원색 대비를 이룬다. 특히 고층빌딩의 성난 오렌지 빛은 기계문명과 물질주의 비정상적 팽창과 과열, 왜곡되고 변질된 아메리칸 드림의 현주소를 상징한다. 반대로 윌리의 집에 감도는 무거운 느낌의 푸른빛은 급변하는 세상의 속도를 따르지 못하고 시대착오적 인물로 전락해 윌리의 위축된 노년의 삶을 시각화한다. 이것은 느릅나무와 그네가 있던 윌리의 과거의 시절과 거리가 멀다. 간과하지 말 것은 이 뜨악한 장면이 윌리의 가족 등장에 앞서 극의 오프닝에서부터 부각되어 제시된다는 점이다. 이는 아메리칸 드림이 이미 변질되어 있으며, 이것이 노년의 윌 리가 처한 인간 조건임을 함의한다.

윌리의 망상 속에서만 존재하는 벤 형, 정글에 들어가 다이아몬드 갑부가 된 그는 현실 불가능한 꿈의 상징이다. 윌리는 벤을 동경하나, 정글에 뛰어들 용기가 없기에 벤과 같은 삶에 도달할 수 없다. 베케트 식으로 말하자면 그는 결코 오지 않을 고도(Godot)이고, 윌리는 오지 않을 고도를 기다리는 고고(Gogo)와 디디(Didi)이다. 삶의 목표점에 도달할 수 없는 그는 삶은 사나 의미가 없는 삶이고, 그는 숨 쉬고 있으나 이미 죽은 존재이며, 생물학적 수명이 다할 때까지 그의 삶은 예정된 죽음에 도달하기까지 '시간 때우는/죽이는' 행위일 뿐이다. 이것의 그의 부조리적 실존이고, 그의 자살은 '죽은 목숨'인 그의 실존을 가시적으로 확인시켜주는 일종의 이벤트이다. 이런 점에서, 윌리는 베케트적 인물 고고와 디디와 닮아 있으며, 두 부랑아가 극중 '시간 때우기/죽이기'로 수행하는 반복적 놀이(모자 저글링, 신발 먼지떨기 등)는 윌리의 반복되는 무의미한 '세일즈맨 놀이'와 '자살놀이'로 치환된다. 윌리의 자살은 이미 '짜인 각본'(ruled book)에 따라 이미 예정된 죽음에 도달할 때까지 그가 할 수 있는 시간 때우기/죽이기 방식이다. 아울러 어차피 죽은 영혼이기에 육신이라는 물질성을 없애려는 자살 행위는 의미 없는 행위, 반행동, 반연극적 유희, 소리 없는 아우성일 뿐이다.

쇠락과 죽음의 이미지가 가장 극명하게 가시화되는 것은 극의 마지막 윌리의 장례식 장면이다. 죽음의 이미지가 시종일관 극을 지배했다면, 극은 마지막 순간까지도 죽음으로부터 자유롭지 못한 것이다. 결국 극은 죽음으로 시작해 죽음으로 끝나는 '순환' 구조를 띤다. 이는 윌리의 죽음이 '각본처럼 짜인' 부조리적 조건과 출구 없는 상황에서 자유롭지 못함을 재확인하며, 『세일즈맨의 죽음』이 '현대적 비극'이라는 기존 해석에 추가하여 '부조리' 텍스트로 다시 읽힐 수 있는 가능성에 힘을 더한다.

인용문헌

발터 벤야민. 『발터 벤야만 선집 2: 기술복제시대의 예술작품/사진의 작은 역사 외』. 최성만 옮김. 서울: 길, 2007.

Blum, Jerone, Rondo Cameron, and Thomas G. Barnes. *The European World: A History*. Boston: Little, Brown, 1970.

Brian Parker, "Point of View in Arthur Miller's Death of a Salesman," *University of Toronto Quarterly* (January 1966). Reprinted in Corrigan, Robert W., ed. Arthur Miller: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969.

Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. 1942. Trans. J. O'Brien. New York: Vintage, 1955.

Frank, Robert, and Ben Bernanke. *Principles of Macroeconomics*. New York: McGraw-Hill, 2007.

Miller, Arthur. *Death of a Salesman*. 1949. New Dehli: Pearson Longman, 2008.

Weales, Gerald. “Arthur Miller.” *The American Theater*. Ed. Alan S. Downer. N. p.: Voice of America Forum Lectures, 1967. 95-109. Print.

도스토옙스키와 카뮈

김성일 (청주대)

I

현재 문화철학적 패러다임에서 죄와 벌의 범주는 그 자체로서 사회 존재의 윤리적 원칙을 정의하고, 작가들의 미학적 종교적 반성의 토대가 되며 세계와 인간에 대한 관념을 형성하는 한에 있어 매우 특별한 위치를 차지하고 있다. 이 점에서 위기와 전환의 시대에 이 범주와 개념의 의미는 매번 새롭게 정의된다. 러시아 문학에서 농노제 개혁후의 1860년대 시기가 바로 이러한 시기였다고 생각할 수 있다. 이 시기는 도스토옙스키 소설들의 도덕철학적 문제의 특징을 규정하였으며, 인간 존재의 근본적인 문제를 해결하려는 질적으로 새로운 태도를 요구했다. 20세기 서유럽문학에서 1930-1940년대의 시기, 즉 철학과 문학에서의 실존주의 시기는 독특한 문화적 파괴의 시기였다. 실존주의에 있어 도스토옙스키란 인물과 그의 작품은 철학적-이론적 저작과 창조적 탐색의 촉매제인, 긴장된 사유의 대상이 되었다.

그중 도스토옙스키의 『죄와 벌』과 카뮈의 『이방인』의 도덕철학적 문제에 대한 연구는 보편적인 문제(삶과 죽음, 죄와 책임 등등)에 대한 이해 속에서 러시아와 서유럽 문화 간 상호작용과 보다 넓게는 실존주의 소설의 탄생에 대한 문제 해결을 위해 특히 필요한 것으로 생각된다.

도스토옙스키 소설의 준비 자료와 초고본 분석을 통해 "죄"와 "벌" 개념에 대한 작가 구상의 변화를 추적할 수 있으며, 소설의 시학의 주된 특징인 기독교 교리의 가치에 대한 관심을 발견할 수 있다. 1856년 9월 10-15일자 비스바덴에서 M.H. 카트코프에게 보내는 편지에서 작가는 "어떤 죄에 대한 심리적 보고서"인 소설의 "사상"에 대해 언급한다: "진리의 법칙과 인간 본성은 심지어 무저항적으로 자기 확신을 갖는다. 죄인 자신은 자신의 행동을 속죄하기 위해 고통을 받아들이기를 결심한다. (...) 나의 소설에는, 그 외에도 죄에 대하여 부과된 법률적인 벌이 입법자가 생각하는 것보다 죄인을 훨씬 덜 두렵게 한다는 그러한 사상에 대한 암시가 들어 있다. 부분적으로 죄인 자신이 그 벌을 도덕적으로 요구하기 때문이다."[97] 따라서 소설작업 시 도스토옙스키는 위에서 언급된 개념의 해석에 있어 현실적이고 종교의식적인 원칙들의 이율배반적 특성과 그 결합을 처음부터 가정하였다. 현실적-일상적, 법률적 차원에서 벌은 모든 가능한 "외적인" 법률적 결과(투옥, 유형 등등)를 포함한 수행된 행위에 대한 단지 법률적 책임일 뿐이다. 작가의 견해에 따르면 이러한 차원은 내적, 정신적인 것에 대한 벌의 차원보다 덜 효과적이다. 도스토옙스키는 인간 영혼 속에 숨겨져 있으며 어떠한 사회제도에 의해서도 사라지지 않는, 악으로서의 죄를 생각하면서 『작가 일기』에서 다음과 같이 언급하고 있다: "인간 정신의 법칙은 아직 그렇게 잘 알려져 있지 않다. 학문에도 미지이며, 막연하고도 비밀스러워 심지어 의사도, 최종적인 심판자도 없으며, 또한 있을 수 없다. 다음과 같이 말하는 사람이 있을 뿐이다: '복수는 나의 것, 내가 복수 하리니.'(Мне отмщение, и Аз воздам) 그 한 분에게만이 이 세계의 모든 비밀과 인간의 결정적인 운명이 알려져 있을 뿐이다."[98]

---

97) Ф.М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т.28. Кн.2, Л., 1985. С. 137.
98) Ф.М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т.25. Л., 1983. С. 201-202.

죄와 벌의 문제에 대한 해석에 있어 도스토옙스키의 독특한 입장은 찬성만큼이나 논쟁적인 반향을 불러일으키면서 많은 관심을 끌었다. 많은 점에서 도스토옙스키 연구에 대한 본격적인 시작과 그의 작품들의 주요 사상을 규명했던 첫 번째 사람들은 19-20세기 경계의 종교철학자들(Н. 베르쟈예프, Вл. 솔로비요프, С. 프랑크, Л. 셰스토프, К. 레온찌예프, В. 로자노프 등)이었다. 특히 Н.И. 솔로비요프는 1871년 4월 4일 도스토옙스키에게 보내는 편지에서 다음과 같이 말하고 있다: "당신은 독자들 앞에서 교육받은 민감한 사람의 정신 속에서 생겨난, 온갖 다른 악의 가장 끔찍한 그 악을 폭로했다... 즉, 당신은 외적인, 단테적인 고통이 아닌 내적이고 깊이 잠복된 고통을 보여주었다."[99] 이러한 특징묘사에서 작가에게 원칙적으로 중요한 강조의 배열이 관심을 끈다: 도스토옙스키 소설들에서는 주인공의 사상이 촉매제가 되는 일상이 아닌 존재의 규범을 파괴하는 "나아감"의 과정이 제시된다. 종교철학자들의 관찰을 토대로 죄와 벌의 문제를 해석할 때 우리는 총체적으로 맞물려진 철학적 문제에 대해 말할 수 있다: 죄는 사상과 본성 간의 갈등의 해결과 긴밀하게 연결되어 있다. 또한 주어진 갈등의 전개는 독특한 심리적 요소에 대한 작가의 지향과 주인공 자신의 모순과 복잡성으로 인해 미리 예측하는 것이 불가능하다. 그럼에도 불구하고 М. 바흐찐에 따르면, 작가 자신의 정신 속에서 논쟁은 언제나 선에 유리하게 해결된다: "이상적 인간의 형상 혹은 그리스도의 형상 속에서 이데올로기적 탐구의 해결이 그에게 제시된다. 이 형상 혹은 이 고귀한 목소리는 목소리들의 세계에 상을 주고 그것을 조직하고 복종시킨다."[100]

도스토옙스키 창작에 대한 많은 연구들을 분석해볼 경우, 작가의 5대 장편소설에 대한 모든 현존하는 개념과 해석 속에 본질적으로 존재하는 독특한 "사상적 핵심"에 대한 언급이 가능하다. "사상적 핵심"은 일상적, 존재론적 기획 속에서 러시아 민중의 정신문화, 기독교적 가치에 방향을 맞춘 작가의 예술세계의 독특한 체계를 창조하는, 총체적인 도덕철학적 문제를 포함한다. 특히 Г.К. 쉔니코프는 자신의 저작 『도스토옙스키와 러시아 사실주의』에서 이 특징을 지적하고 주인공들과 저자의 다양한 목소리들의 대화는 언제나 권위 있는 정신적 힘 - 민중적 도덕적 종교적 의식 - 의 현존에서 진행된다고 언급하고 있다: "도스토옙스키는 형제애, 높은 책임감과 겸양의 민중적 도덕적 이상을 향하였다."[101] 위에서 언급한 것들에 입각하여 도스토옙스키 소설들의 모든 플롯 요소, 등장인물 혹은 시공간적 구조의 특징 등은 변함없이 이 "사상적 핵심"을 거치며, 이 문맥 속에서만이 부합되어지는 것으로 해석된다. 우리가 제기한 죄와 벌 문제에 대한 해석에서 이러한 방향은 중요한 방법론적 의미를 갖으며 연구의 벡터를 정해준다: 육체적 존재로부터 정신적 인간 존재("이데아")로, 지극히 합리적인 계산으로부터 인간본성의 심오한 토대("본성")로, 피투성이의 도끼와 죽은 시체와 더불어 실제 죄로부터 존재의 죄로(신속한 파국과 더불어 죄인에게로 돌려지는 세계관 법칙의 파괴), 도피 및 고독으로서의 죄로부터 속죄와 사람들과의 재결합으로, 주인공으로부터 저자로, 텍스트로부터 세계로. 그럼에도 불구하고 도스토옙스키는 모순되고 분산된 부조리한 세계를 제시하면서 그로부터 나오는 길을 제안한다. 소설 『죄와 벌』에서 작가는 우리에게 인간이 죄와 연관된 자신의 고립 체험과 그것을 극복하고자 하는 열망이 인간적 행동의 강력한 자극이 될 수 있다는 것을 보여주고 있다. 로지온 라스콜리니코프가 행한 살인은 그와 다른 사람들 사이의 극복될 수 없는 경계를 놓았다. 사람들과 인연을 끊는 분리, 바로 여기에 죄의 필연적인 조건과 결과가 있다. 도스토옙스키는 소설의 에필로그에서 최고의 효과를 거둔다: 파괴된 세계에 대한 지각은 극단적인 개인주의 사상이 그들을 사로잡을 경우, 필연적인 운명으로 인간이 도달하게 되는 비극적 결과를 상징한다. 라스콜리니코프는 고독과 분리의 형벌을 견디지 못하고 마르멜라도프 가족, 소냐에게로 간다. 행동하고, 살고 사랑하는 것은 오직 사람들과 함께할 때만 가능하다는 것이 판명된다. 라스콜리니코프와 달리 소냐에게는 존재의 고귀한 의미가 이해된다. 그녀에게 그 의미는 고통을 통해, 다른 사람들을 위해 "나아감"을 통해 드러났다. 부조리로부터의 출구는 단순한 원칙 속에 있다: "신 없이 나는 도대체 무엇인가?"[102] 그녀는 자기 자신에 대한 불쾌감이 아닌 신의 형상에 따라 창조된 자신의 진정한 '자아'에

---

99) *Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: В 3 томах (1821-1881)* / (Ред.) Г.М. Фридлендер. Т.2. СПб., 1994. С. 281.

100) М.М. Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского.* М., 1979. С. 164.

101) Г.К. Щенников. *Достоевский и русский реализм.* Свердловск, 1987. С. 241.

대한 확신을 느낀다. 소냐에게는 그녀의 사회적 지위와 물질적 상태에도 불구하고 신성한 가치로의 출구가 열려있었다. 그와 동시에 그녀는 신의 섭리가 "눈먼 유대인들에게" 생각되는 것보다 훨씬 더 광범위하다는 것을 이해한다. 신의 섭리는 부조리를 극복하게 해준다. 그러나 이를 위해서는 사람들에게 자기인식과 갱생의 강력한 고통의 과정이 요구된다.

이 점에서 죄와 벌의 문제에 대한 또 다른 관점이 생겨난다: 도대체 누가 죄인을 판단하고 비난할 권리가 있는가? 『작가 일기』에서 도스토옙스키는 "인간의 심판"과 "신의 심판"에 대한 문제를 제기한다. "살인하지 말라"는 기독교의 중요한 계율 중의 하나이며 그것을 파괴함으로써 지상의 죄가 증가될 뿐 아니라 죄인 자신의 개성까지도 파괴되어진다. 여기에 벌의 범주에 대한 명백한 법률적, 도덕적 해석의 차이가 있다. 법률적 관점에서는 죄인에게 공식적으로 책임을 지우는 것이 중요하며, 언급되는 것은 개인으로서의 인간이 아닌 인간들로 구성되는 재판 시스템 작용의 수동적 대상으로서의 인간이다. 이것으로부터는 반성이나 자기완성, 고통 받음 등이 요구되지 않는다. 도스토옙스키에게 훨씬 더 중요한 것은 정신적 자유로 이끄는, 러시아 민중의 본질적인 요구로 간주하는 도덕적 고통을 정화하는 사상이다. 따라서 로지온 라스콜리니코프에게 내려지는 징역형의 선고는 도덕적 고통을 통해 인간을 재생시키는 한 단계일 뿐이다. 이 점에서 신의 심판만이 정당할 수 있다. 신의 심판은 인간의 심판과 달리 절대적인 정당성을 갖고 있다. 작가의 관점에서 인간의 갱생은 파괴된 인간관계의 회복, 민중과 그의 도덕으로의 회귀에서 시작된다.

따라서 자신의 다른 위대한 장편소설들에서와 같이 도스토옙스키의 동명 소설에서 죄와 벌의 문제는 구체화된 두 가지 내용 - 기독교적 가치에 방향을 맞춘 일상과 존재 - 속에서 실현된다. 기독교적 가치는 우선 내적인 대립(법률적 - 도덕적, 일시적 - 영구적, 세속적 - 성례적 등등)을 전제로 하며 예술 텍스트의 "의미적 핵심"을 형성하는, 도덕철학의 복합적인 문제(부조리의 문제, 세계 속에서의 인간 존재의 문제, 심판의 문제 등등)와 연관되는 것으로 판명된다. 작가의 생각에 따르면, 존재의 부조리를 극복하는 것은 사람들과의 결합(이 경우 폴리포니는 소설 구성의 수단일 뿐 아니라, 오히려 조화로운 세계 구성의 수단이다)을 통해 가능하며, 자신의 고유한 "자아"의 협애함의 극복은 신에 대한 믿음을 통해 가능하다.

19세기 후반 러시아 문학의 전통에 있어 죄와 벌의 카테고리와 일상과 존재의 구체화 속에서 부조리의 의미에 대한 이해는 시대의 급변성과 위기로 인해 최고조에 달한다. 따라서 위기, 현실 부조리의 극복에 대한 문제는 극단적으로 첨예화되었지만, 마치 해결될 수 있는 것으로 생각되었다. 바로 그 시대 서유럽 문학에서 도스토옙스키의 많은 사상들은 논쟁적인 반향을 불러일으켰다. 특히 20세기 프랑스 실존주의 작가 작품들(장-폴 사르트르, 알베르트 카뮈)에서 출발 전제들의 부분적인 일치로 인해 죄와 벌 문제의 의미 이해에 대한 또 다른 변형을 발견하게 된다.

II.

키의 특별한 역할에 대해 언급했다. 카뮈가 자신의 에세이에서 주의 깊게 작업한, 도스토옙스키의 형상과 사상에 대한 구체적인 분석 덕분에 5대 장편소설의 시학의 모든 차원에서 부조리의 카테고리의 지배에 대한 추론을 할 수 있게 되었다. 카뮈가 도스토옙스키에 대한 자신의 사유 속에서 그 바탕을 두고 있는 주요한 사상은 부조리한 인간의 의식과 행동의 이율배반이다: "부조리함이란 인간이 그 자체로 진실하고 정직하며, 순수하고 고상하지만 다른 사람과 세계와의 관계 속에서는 이 모든 것을 상실하고 대신 무의미와 부조리를 얻게 된다는 것이다."

죄와 벌의 문제에 대한 해석에 있어서 카뮈는 부조리 카테고리의 특별한 역할을 강조한다. 부조리는 "모든 것이 허용된다."는 것을 의미하지 않으며 모든 행동들의 결과의 등가성을 제시한다. 인간은 선택할 권리가 있다. 하지만 그의 선택은 원칙적으로 아무 것도 바꿀 수 없으며, 결말은 단 한 가지 - 죽음일 뿐이다. 실존주의적 선택의 상황 속에서 카뮈가 선택한, 극도로 집중된 이데올로기적 힘을 갖게 되는 중요한 길은 개인으로 하여금 '타인'과의 대립 속에서 자기 '자아'의 독자성을

102) Ф.М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т.6. Л., 1973. С. 248.

느끼도록 하는 것이며, 개인에게 부조리에 반하여 사는 것을 요구하는, 판에 박힌 사회적인 틀과 규범으로부터 자신의 자유를 느끼도록 하는 것이다. 따라서 카뮈는 카테고리적으로 도스토옙스키가 제안했던 길을 허용하지 않는다: 수직 관계에 대한 지향, 신과 영혼 불멸에 대한 믿음은 긴장, 상황의 극적 성격을 제거하며 부조리와의 투쟁이 아닌 그것으로부터의 도피가 된다. 에필로그의 노골성 덕택에 도스토옙스키 소설은 카뮈의 관점에서 볼 때 세계 속에서의 존재의 의미와 목적에 대한 비밀스러운 문제에 대한 답 - "겸손" - 을 제공한다. 하지만 그와 동시에 부조리한 작품으로서 어떠한 대답도 제공하지 못한다. 왜냐하면 부조리의 세계 속에 그것은 없으며 존재할 수도 없기 때문이다. 사실 카뮈는 도스토옙스키와의 관계 속에서 "철학적 자살"의 문제를 제기한다: 그는 부조리한 세계, 부조리한 인간에 대한 방대한 지식을 갖고 있으며 심연을 뒤흔드는 관찰을 했으며 심리적인 실험을 했다. 그러나 결국 미래, 희망, 신 안에서의 위안 등에 대한 자신의 탐색을 통해 한순간 부조리의 모든 이율배반을 제거했으며 인간으로 하여금 존재의 무의미함과 고통, 죽음을 견디도록 한다.

이 점에서 소설『죄와 벌』과『이방인』의 중심인물인 - 라스콜리니코프와 뫼르소 - 의 비교는 매우 특징적인 것이라고 말할 수 있겠다. 만일 전자가 타인들과의 교제에 대한 내적 필요성을 느끼고 세계, 정신적 가치의 전락을 날카롭게 경험하면서 마지막 순간까지 "넘어설"(죄를 범할) 준비가 되어 있지 않다면, 후자는 "내겐 아무려나 좋다"라는 공식으로써 타인의 세계에 대한 자신의 태도를 나타낸다(마리와 결혼하기 위해 레몽 생테의 친구가 되는 등등). 라스콜리니코프는 소설에서 여러 차례 꿈을 꾼다. 이 꿈은 초개인적인 영역, 이상적 영역을 향한 출구의 기호가 되며 바로 그것을 통해 실제 사건을 보편적이고 신성한 면으로 투영하면서 가족과의 끊어진 접촉을 회복시킨다. 뫼르소는 특히 실제적인, 명백한 구체적인 존재의 차원에서 구현된다. 그는 꿈도 없으며 자신의 행동에 대한 후회나 의심도 없다; 그는 자신의 행동을 모두에게 동일한 어떤 이상이 아닌 세계, 선과 악에 대한 자신만의 고유한 관념과 연관시킨다: "부조리한 인간은 기독교인과 완전히 반대되며... 지옥을 두려워하지 않고... 구세주를 필요로 하지 않는다. 왜냐하면 자기 자신을 해방시켰고... "일시적 존재성"(временность)을 통해 삶을 살고 있다. 자유롭고 책임감 있는 그는 불가피한 유죄는 받아들이고 도덕을 초월하여 행동한다."

유사한 좌표 시스템 속에서 죄로 간주해야만 하는 것과 허용되어진 것들의 경계에 대한 관념이 변화된다. 카뮈의 견해에 따르면 부조리는 살인을 금지한다. 스스로에게 유사한 것을 파괴하는 것은 구체적인 인간의 얼굴을 하고 의미의 유일한 원천을 빼앗고, 다른 개인의 권리를 파괴하려는 시도를 의미한다. 본질적으로 실존주의의 중요한 논제 중 하나는 다음과 같이 공식화될 수 있다: "어떤 사람의 자유는 다른 사람의 자유가 시작되는 곳에서 끝난다."[103] 이것으로부터 타인의 경계를 파괴하는 것이나, 삶에 대한 개인의 권리와 세계에 대한 자기 이해의 권리 등을 파괴하는 것은 죄로 간주된다. 따라서 소설에서 뫼르소의 죄는 두 가지 측면에서 고찰된다: 사회적 도덕의 관점과 실존주의적 관점. 그는 아랍인 살해가 아닌 그가 어머니 장례식에서 울지 않았다는 것 때문에 비난받는다.『이방인』의 미국판 서문에서 카뮈는 자기 소설의 본질을 표면적으로 패러독스하게 보이는 진술로 정의했다: "우리 사회에서 자기 어머니의 장례식에서 울지 않는 사람은 누구나 다 사형 선고받을 위험을 무릅써야한다." ... 내 소설의 주인공은 변화되지 않았다는 이유로 유죄 선고를 받았습니다. 이러한 의미에서 그는 그가 살고 있는 사회에 낯설다." 우리들의 견해에 따르면, 여기에 죄와 벌의 문제에 대한 해결 수단이 숨겨져 있다: 사회에서 독립적인 개인은 위법을 행한 사람보다 더 큰 위험성을 일으킨다. 주인공에 대한 심리와 판결 과정에서 아랍인을 죽인 것은 중요한 역할을 하지 않는다. 사회의 관점에서 볼 때 뫼르소의 죄는 그가 보호소에 어머니를 맡기고 그녀의 장례식에서 울지 않았다는 것에 있다. 즉 사회는 그 고통의 표시자가 되어야만 하는 그러한 상황에서 인간이 어떻게 처신해야만 하는 지를 결정한다. 사회는 실제로 인간이 고통스러운지는 중요하지 않다. 중요한 것은 의식(儀式)을 준수하고 규범에 형식적으로 부합하는 가하는 점이다. 실존주의적 관점에서 볼 때 하나의 공통적인 특징이 보호소에서의 어머니의 죽음도 아랍인의 살해도 통일시킨다. 뫼르소는 실존주의의 시작의 공리 중 하나를 파괴한다: 그는 타인의 자유의 경계를 "넘었으며", 어머니가 보호소에

103) 이와 관련하여 사르트르는 희곡『닫힌 방』에서 주인공 가르생을 통해 "지옥은 타인들이야."라고 외친다.

있는 것이 더 낫다고 결정했으며(그러나 어머니 자신은 이것을 요청하지는 않았다), 그는 자기 마음대로 다른 사람의 삶의 권리를 빼앗고 그를 죽였다.

라스콜리니코프와 뫼르소의 죄를 해석함에 있어 명백한 유사한 특징에 대한 말할 수 있다. 그들의 죄는 본질적으로 실존주의적이다. 원칙적인 차이는 라스콜리니코프가 모든 사람들에게 동일한 어떤 도덕적 법칙을 파괴했으며, 그리고 사회와 "타인"(소냐, 소시민들)들이 파괴된 조화의 회복을 자신에게 요구할 권리가 있다는 사실을 의식하고 있으며 그가 세계와 그리고 타인들과 다시 접촉하기 위해 부조리를 극복하고 참회와 속죄의 길을 통과해야만 한다는 것을 의식하고 있다는 점에 있다. 뫼르소는 이와 반대로 자신이 죄인이라고 생각하지 않으며, 무엇에 대해서도 뉘우치지 않는다. 그는 도덕적 법칙 이상의 어떤 주어진 법칙도 파괴하지 않았다. 왜냐하면 실존주의자에게 있어 정의상 그것은 없으며 진정한 도덕성은 직관적이기 때문이다; 그는 부조리에 반하고 "타인"에 반하여 산다: 당면한 죽음에 대한 생각이 그를 위협하지 않는다. 왜냐하면 그는 개인으로서 스스로를 지키는데 성공했기 때문이다. 따라서 사회도 "타인"도 아닌 주인공 자신이 죄와 책임의 기준을 결정하며 부조리에 반하여 살며, 카뮈의 생각으로는 도스토옙스키의 주인공들이 하는 것과 같이 그것으로부터 도피하지 않는다.

따라서 카뮈의 작품 속에서 우리는 도스토옙스키의 죄와 벌, 이상의 문제에 대한 논쟁적인 재인식을 본다. 『죄와 벌』에서 노파의 살해는 주인공의 정신적 죽음으로 바뀌게 된다. 그것으로부터의 탈출은 오로지 참회와 순종을 통해, 일반적인 정신적 가치에로의 참여함을 통해 가능하다. 실존주의 작가 카뮈에게 있어 유사한 탈출은 받아들여질 수 없다. 왜냐하면 부조리로부터의 탈출을 전제로 하고 그에 대한 한 가지 대답은 없으며 있을 수 없는 질문에 대한 대답을 주기 때문이다. 카뮈의 중심 주제는 비극적인 고독으로 옮겨가는, 인간의 개인주의이다. 실존주의자들은 선택의 변형에 대해 생각하지 않으면서 선택의 가능성 자체를 평가했다.

III

논의를 좀 더 확장해보자. 가장 전형적인 실존주의 작품 가운데 하나인 카뮈의 『이방인』과 도스토옙스키의 『죄와 벌』의 비교를 진행할 수 있는 근거로는 도스토옙스키가 카뮈에게 미친 의심할 바 없는 영향을 들 수 있는데 이 프랑스 작가 자신이 이에 대해 강조한 바 있다. 또한 몇몇 발단 상황의 일치도 들 수 있는데 두 작품의 중심에는 살인이라는 범죄를 저지르고 사회의 심판을 받아야 하는 사람이 존재한다.

라스콜리니코프의 범죄는 오랫동안 구상되고 숙고된 것이다. 바로 그래서 이것은 예심판사 포르피리의 정의에 따르면 "환상적인", 그러나 시간의 성격으로 조건 지어진 이론이다. 라스콜리니코프는 인간이 자연적으로 정신적으로 평등하지 않다는 생각에 사로잡혀 있었다. "인간은 두 가지 부류로 나뉜다... 낮은 부류 ... 말하자면 자기 자신과 비슷한 존재들을 출생시키는 일에만 종사하는 종자(материал)와, 진짜 사람들, 즉 자기의 사회적 환경에 새로운 말을 할 재능이나 자질을 가지고 있는 사람들로."[104]

대중 위에 군림하는 사람은 그들을 지배할 권리를 갖는다. "인간은 초월해야 하는 그 무엇이다"라고 얼마 후 짜라투스트라는 말하게 된다. 도스토옙스키에게 열중한 니체는 실존주의에 적지 않은 영향을 미쳤다. "여태까지 모든 존재는 자신보다 더 나은 무언가를 만들어냈다. 인간에게 원숭이란 무엇인가? 웃음거리 아니면 고통스러운 수치이다. 따라서 초인을 위해 인간은 바로 그러한 인간이 되어야 한다."[105]

카뮈의 『이방인』의 주인공 뫼르소는 자신에게 아무 잘못도 저지르지 않은, 거의 모르는 사람을 이유 없이 살해한다. 카뮈의 구상에 따르면 세상은 뫼르소에게 복수를 하는데 그가 살인자이기

---

104) Ф.М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т.6. Л., 1973. С. 200.
105) Ф. Ницше. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. *Собр. сочинений в 2-х томах.* Т.1. М., 1990. С.70.

때문이라기보다는 "이방인"이라는 이유로 복수를 한다. 범죄 자체는 뫼르소를 사회로부터 불가피하게 추방하는 것을 단지 앞당길 뿐이다. 뫼르소의 총격은 아랍인만이 아니라 전 세계를 겨냥한 것이었다. 이것은 저항에서 비롯된 독특한 살인이다.

『이방인』에 붙인 철학적인 부록 『시지프 신화』에서 카뮈는 실존주의에 대한 자신의 이해를 처음으로 서술했다. 그는 삶의 이성적인 설계와 관련된 환상에 빠져있던 사람에게 반드시 닥치게 되는 환멸에 대한 유일한 보증으로서 부조리에 천착할 것을 요구했다. 삶은 무의미하다. 따라서 삶의 의미를 밝히고자 하는 시도는 부조리와 절망으로 나아갈 따름이다. 부조리를 파괴할 수 있는 유일한 방법은 '자신의 기투', 자신의 실존인 반항을 실현하려는 개인의 자유로운 행동이다.

뫼르소의 반항은 사회와 인류, 모든 도덕적, 윤리적 규범에 맞선 반항인데 카뮈의 구상에 따르면 이 반항이 '불안한' 세상 속에서 잃어버린 자유를 그에게 돌려주어야만 한다. 이런 관점에서 감옥 안에 있는 뫼르소는 그에게 재판을 행하는 법정 재판관 그 누구보다도, 그를 지키는 간수보다도 훨씬 더 자유롭다. 카뮈 본인과 해설가들 역시 그렇게 생각한다.

그러나 만약 뫼르소가 자유롭고 감옥의 간수가 자유롭지 않다면 이는, 뫼르소의 확신대로, 감옥이 온 세상이므로 구금을 위한 장소가 전혀 아니라는 걸 의미하는 게 아닐까. 감옥과 감옥 바깥의 세상은 동등하다. 왜냐하면 두 경우에 자유가 상대적인 성격을 갖기 때문이다. 지금 우리에게 아주 친숙하게 들리는 결론은 인간의 자유에 대한 실존주의적 개념에서 나온 것이다.

실존주의는 자유를 객관적 세계의 인과관계 외부에 존재하는, 인간의 내면적이고 창조적인 에너지로 이해한다. "따라서, 인간은 쇠고랑을 차고서도, 모닥불 위에서도 내면으로는 자유로울 수 있다. 동시에 임의의 이런 상황들 속에서 인간은 외부 세계의 노예가 될 수 있을 뿐만 아니라, 자기 자신의 저급한 본성의 노예도 될 수 있다. 따라서 자유의 실현은 외부 세계의 여러 조건에 달려 있는 것이 아니라 인간 고유의 실존이 그의 행위와 얼마나 일치하는가에 달려있다"[106]라고 베르쟈예프는 쓰고 있다.

『지하생활자의 수기』에서 도스토옙스키는 모방할 수 없는 힘과 섬세함으로 주요 주제를 전개하고 있는데 우리는 이 주제를 키에르케고르에서부터 카뮈에 이르기까지 다른 많은 실존주의자들의 작품 속에서 발견할 수 있다. 이 주제는 세상에 대한 인간의 적대성, 인간존재의 소외이다. "지하생활자의 이미지 속에는 ("나는 여러 번 벌레가 되고 싶었다.") 카프카의 『변신』으로 이어지는 단서가 있다"[107]라고 라트이니나가 지적하고 있다. 라스콜리니코프는 마치 거미처럼 구석에 들어가 틀어박혔고, 입폴리트는 『백치』 속에서 기괴한 타란툴라의 형태를, 혹은 '더 추잡하고 끔찍한' 다른 어떤 벌레의 형태를 취하는 삶을 목도하며, 스비드리가일로프는 구석마다 늘어진 거미집 속에 거미들이 득실거리는 그을음이 낀 목욕탕의 형태를 취한 영원성을 나타내고, 마지막으로 드미트리 카라마조프는 자신을 "악한 벌레"라고 부른다. 도스토옙스키의 이 타란툴라와 거미들은 모두 인간에게 적대적인 세계라는 사상을 의인화한 형태이자 세상에 적대적인 인간이라는 사상을 의인화한 형태이다. 이런 의미에서 도스토옙스키의 '벌레'에서 카프카의 '벌레'로 단서를 끌어가는 사람들은 옳다고 할 수 있다.

그러나 라트이니나는 인간-벌레 이미지의 기능이 도스토옙스키와 실존주의자들에게서 "다를 뿐만 아니라 종종 대립된다."[108]고 말한다. 예를 들어 『백치』의 입폴리트를 살펴보자. 그는 폐결핵으로 죽어간다. 이 세상의 "파리 한 마리도" 자기 자리를 알고 행복해하는데 오직 그 혼자만 이 모든 것에 소외를 느낀다. 다름 아니라 바로 죽음이 가까이 오고 있다는 사실이 그가 세계에 대해 느끼는 분리감을 비극적인 것으로 만들었다. 비극은 오직 이 모든 "삶의 향연"이 그와 상관이 없다는 데에 있다. 이에 대한 답으로 그는 세상에 등을 돌리고, 세상 또한 그에게 등을 돌렸다. "당신들의 자연, 당신의 파블롭스키 공원, 해가 뜨고 지는 것, 당신들의 푸른 하늘과 만족스런 얼굴들이 내게

---

106) Н.А. Бердяев. *Самопознание (опыт философской автобиографии).* М., 1991. С. 102.

107) А.Н. Латынина. Экзистенциалистская концепция человека и проблема отношения личности и общества у Достоевского // *Вестник Моск. Университета. Философия.* 1969. № 2. С. 68.

108) Там же. С. 73.

대체 무슨 상관이란 말이오. 끝이 없는 이 온 세상이 오직 나 하나만 불필요한 인간으로 취급하면서 시작했는데 말이오!"[109]라고 그가 절규한다. "나한테 죽음이 무슨 상관이며 ... 모성애가 무슨 상관이란 말이오. 당신들의 하느님이, 삶 자체가 그리고 자신의 운명이 무슨 상관이오, 내가 내 운명을 고른 것이 아니고 운명이, 단 하나의 운명이 나를 선택했고 수백 만 명의 '행복한 사람들을' 또 골랐는데 말이오. 언제든 다른 사람들에게도 사형선고가 내려질 것이오."[110] 뫼르소는 입폴리트의 논조를 놀라울 정도로 정확히 반복한다.

입폴리트는 세상이 두 팔을 활짝 벌리고 자신을 포옹하기를, 자신을 받아들여줄 준비를 마치기를 기다리지만 이 일은 일어나지 않으며 여기에서 세상의 무관심이 비극의 원인이 된다. 즉, 세상으로부터의 자신의 소외와 죽음 자체를 이런 냉담함으로부터의 탈피로 기꺼이 받아들일 준비가 된 것이다.

뫼르소는 모든 사람과 모든 것에 낯선 주인공이다. 세상에 대한 그의 무관심도, 그의 반항도 마찬가지로 모든 것에 대한 '낯섦'에 기인한 것이다. 그런데 바로 이러한 "국외성"이 카뮈의 생각에 따르면 '진짜가 아닌' 세계 속에서 존재의 '진정성'으로까지 뫼르소를 고양시킬 가능성을 제공하기도 한다는 것이다. 이렇게 해서 뫼르소는 병든 사회에 있는 건강한 인간의 예로 고찰된다. 입폴리트는 "삶의 향연"에서 밀려난 병자이고 자신의 낯설음에 대해 병적으로 반응한다. 우리가 카뮈의 선례에 따라 입폴리트를 건강한 사람의 예로 다룰 수 있을 것 같지는 않다. 왜냐하면 입폴리트는 이 사회의 복제품이기 때문이다. 그리고 사회로부터 끊임없이 거절당하면서도 그는 사회 없이는 존재할 수 없다. 그리고 이는 도덕성으로부터 신을 분리한다는 생각이 도스토옙스키 자신에게 불가능했기 때문에 벌어진 일이다. 도스토옙스키에게 있어서 인간성과 휴머니즘의 진리는 기독교의 진리와 분리할 수 없는 것이었다. 그러나 도스토옙스키의 그리스도는 죄인들을 죄의 대가로 위협하는 복음서의 예언자가 전혀 아니다. 처벌은 목적 자체가 아니라 악을 찾고 악의 존재를 인정한다는 자결의 첫 번째 단계이다. "무죄를 인정하라, 처벌하지 말라, 그러나 악을 악이라 칭하라."[111] 그렇다면 처벌은? "용서하는 것으로도 처벌할 수 있다."[112]

도스토옙스키는 인간의 자유의 노정을 묘사하면서, 개인과 사회의 갈등의 모든 심층부를 폭로하면서 모든 도덕적 윤리적 규범들을 전반적으로 부정하는 길에 단 한 번도 들어선 적이 없으며 개인주의적인 반란이나 무의미한 독단을 찬양한 적이 결코 없다.

개인이라는 개념을 정의하고 이해하는 데에도 도스토옙스키와 실존주의 사이에는 중요한 차이가 있다. 이와 관련해서 베르쟈예프는 "치명적이고 제거할 수 없는" 도스토옙스키의 작품상의 모순에 대해서 이야기하는데, 도스토옙스키는 한편으로는 개인에 예외적인 의미를 부여했고 이 개인의 원칙에 대한 광신자였으며, 이 점이 그의 가장 큰 강점이라고 베르쟈예프는 생각했다. 다른 한편으로 집단성과 집체성이라는 원칙이 그에게 큰 역할을 한다. 베르쟈예프는 개인적인 원칙과 집단적인 원칙을 결합하는 것은 불가능하다고 생각했고, 이를 해내려는 도스토옙스키의 시도 속에서 그의 판단에 모순이 있음을 보았다. "러시아인들 사이에서 종교적 집단성이라는 사상은 종종 민중 집단에 대한 이상화로 존재했고 인민주의의 한 형태였다. 그래서 도스토옙스키는 작품 활동의 일방에서 사회에 대한 개인의 우위성, '정신적 자율'이라는 생각을 확립했을 뿐이고, 다른 일방에서는 러시아의 민중성이라는 것으로 유혹하고 있다. 즉 그 과제의 달성을 방해하고 있는 것이다"[113]라고 베르쟈예프는 쓰고 있다.

그리하여 실존주의자들의 견해에 따르면 인간에게 중요한 것은 선택을 행하는 것이다. "인간의 실재에 있어서 존재한다는 것은 자신을 선택한다는 것을 의미한다. 자신을 선택하면서 나는 세상을 만들어간다"[114]고 사르트르는 단언한다.

---

109) Ф.М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т.8. Л., 1973. С. 446.
110) А. Камю. *Избранное: Сборник,* М., 1989. С. 337.
111) Ф.М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т.23. Л., 1981. С. 170.
112) Ф.М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т.26. Л., 1984. С. 191.
113) Н.А. Бердяев Миросозерцание Достоевского / Л.А. Андреев. Искусство, культура, сверхкультура. (Философия Н.А. Бердяева). М., *Знание.* 1991. № 6. С. 63.
114) Ж.П. Сартр. *Тошнота.* М., 1994. С, 301.

하이데거와 야스퍼스는 기독교 신학과 키에르케고르의 뒤를 이어, 인간은 죽음에 직면해서야 처음으로 자기 자신에게, 자신의 실존에 시선을 돌린다, 이 때 물질세계와 일상의 세계에 등을 돌린다고 말한다.

"그들은 오이디푸스, 키릴로프, 시지프의 이미지들을 비교하면서 모든 것이 다 결정되지 않으며, 모든 것이 결정되지 않았다라고 가르친다. 그들은 불만과 불필요한 고통에 대한 취향을 가지고 이곳에 온 신을 이승에서 쫓아낸다. 그들은 운명을 지극히 인간의 일인 것으로, 인간 스스로 잘 처리해야 하는 일로 만들어버렸다"[115]고 카뮈는 적고 있다.

그러나 만약에 카뮈의 해석대로 시지프가 자신의 운명에 말없이 만족하고 자신의 운명이 자기 손에 있다는 사실에 만족하며 매일매일 의미 없는 노동을 해낼 능력이 있다면, 도스토옙스키의 주인공들로서는 그런 종류의 자기긍정에 빠져 살아가는 것은 힘에 겨운 과제일 수밖에 없다.

카뮈가 시지프를 주인공으로 선택한 것은 우연이 아니다. 그의 무의미한 노동은 카뮈의 견해에 따르면 인생 전반의 체현이다. 돌덩어리를 영원히 산 위로 굴려 올라가는 이 시지프의 이미지만큼이나 모든 인간의 삶은 그 무의미함이 끔찍할 정도이다. 그렇지만 그러한 존재의 부조리 속에 바로 의미가 담겨있다. 바로 이 점이 카뮈 저서의 파토스이다. 시지프는 자신이 분명히 인식하고 있는 바, 자신의 노력이 아무런 가망도 없음을 적극적으로 입증하는 것에서 행복을 맛본다. "운명을 깔보면서도 그 운명을 극복할 수 없는 경우는 존재하지 않는다."[116]고 카뮈는 주장한다. 그리고 종국에 맞이하는 죽음은 우리 존재의 부조리함과 무의미함을 우리에게 보여주고 강조하며 동시에 온갖 의미를 말살한다.

도스토옙스키의 주인공들은 삶의 보잘 것 없음을 자신에게 입증하기 위해서 죽음에 나서는 것이 아니라 자신의 사상을 검사하기 위해서 죽음에 나선다. 등장인물들이 서로에게 "네가 사상을 받아들인 것이 아니라 사상이 너를 먹어치웠다"[117]라고 말하는 것은 우연한 일이 아니다. 그리고 이미 걸음을 내딛기로 결정을 내렸다면 반드시 증명해야할 것이고 모든 사람들이 이해할 수 있도록 해야 할 것이다. "사람이 자신의 인격의, 자신의 '나'의 완전한 발전의 가장 드높은 용처는 바로 이 '나'를 없애는 것이라는 것, 모든 사람들 각자에게 완전히 남김없이 헌신적으로 자신을 내어주는 것이라는 점을 발견하고 인식하고 자기 천성의 모든 힘으로 확신하도록 하기 위해서... 인류의 모든 역사는 부분적으로나 각각 개별적으로나 이 목적을 향한 발전이자 투쟁이며 지향이고 이 목적의 달성이다"[118]라고 도스토옙스키는 쓰고 있다.

의식을 "실존주의적" 현상과 "실존주의자적" 현상으로 구분하는 것은 용어 남용이 아니라 구조 및 가치론적 잠재력에 따라 질적으로 다양한 현상들에 대한 분석과 기술의 수단이다. 도스토옙스키가 전통적으로 서유럽 실존주의의 선구자 중 한 사람으로 손꼽힘에도 불구하고 이 문학적 철학적 경향에 대한 그의 영향은 차라리 논쟁적인 사상 전달의 유형 속에서 표현된다: 작가의 사상은 고유한 세계관적 미학적 시스템의 좌표 눈금 속에서 독창적인 기준점으로 등장한다.

---

115) А. Камю. *Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки.* М., 1990. С. 108.
116) Там же. С. 111.
117) Ф.М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т.10. Л., 1974. С. 501.
118) Ф.М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т.24. Л., 1982. С. 172.

아체베와 응구기 소설에 나타난 문화충돌: 『모든 것이 산산이 부서지다』와 『사이에 흐르는 강』을 중심으로

박정경 (한국외대)

I. 들어가는 말

사하라이남 아프리카의 영국 식민지에서 아프리카 작가가 영어로 쓴 소설을 발표하기 시작한 무렵, 즉 1960년을 전후하여 이 대륙은 정치적 격변을 경험하고 있었다. 1957년 가나의 독립을 필두로 아프리카 국가 대다수가 19세기 말부터 이어진 유럽 제국의 식민통치에서 벗어난 것이다. 당시 독립 운동의 사상적 근간이었던 아프리카 민족주의(African nationalism)와 반식민주의(anti-colonialism)는 아프리카 작가들에게 있어서 작품 창작의 원동력으로 작용했다.

독립 국가 수립이라는 새로운 시대를 맞이한 아프리카인들에게 시급한 과제 중 하나는 식민통치의 폐해를 극복하는 것이었다. 유럽 제국의 식민통치로 인해 아프리카 사회에 기존 정치·경제 체제가 붕괴되고 전통 의식과 종교는 사라지다시피 했으며, 서구의 문물과 제도가 도입되었다. 강압적인 지배하에 '문명화의 사명'이라는 기치를 걸고 서구 문화가 아프리카에 유입되었는데, 식민주의자들은 아프리카를 서구화시키는 것이 '백인의 책무'(the white man's burden)라는 논리를 내세우며 식민통치를 정당화하려 했다.[119] 이 과정에서 아프리카의 전통 문화는 말살되어야 할 구습으로 치부되고, 아프리카인은 미개하고 야만스러운 족속으로 비하되기 일쑤였다. 식민 치하에서 실시된 서구식 교육을 통해 아프리카인은 자신을 열등한 존재로 인식하도록 강요받으면서 인간으로서의 존엄성을 상실하게 된 것이다. 식민통치의 종식으로 유럽 제국의 정치적 지배로부터는 자유로워졌으나, 식민지 기간 중에 잃어버린 존엄성을 회복하는 것이 아프리카인에게 급선무였다.

이러한 시대적 상황에서 태동한 아프리카 현대문학의 작가들은 서구 문화와 아프리카 전통 문화 간의 충돌이라는 주제를 작품을 통해 비중 있게 다루었다. 독립을 앞두고, 피지배민이었던 아프리카인의 입장에서 식민통치 기간에 벌어진 사건과 그 의미를 되새겨보는 작업은 필수적으로 이루어져야 했다. 서구 문화의 유입으로 급격한 변화를 겪은 아프리카 사회와 그 문화충돌의 과정을 힘겹게 거쳐 온 아프리카인의 삶은 이 시기 아프리카 작가의 작품에서 다양하게 묘사되고 있다.

본 연구에서는 각각 서아프리카와 동아프리카를 대표하는 작가라 할 수 있는 나이지리아의 치누아 아체베(Chinua Achebe)와 케냐의 응구기 와 시옹오(Ngugi wa Thiong'o)의 소설 작품에 나타난 문화충돌을 고찰해보고자 한다. 나이지리아와 케냐는 19세기 말엽부터 1960년대까지 수십 년 동안 영국의 식민통치를 겪었다. 아체베와 응구기는 영국이 아프리카 식민지에 설립한 이바단대학(University College, Ibadan)과 마케레레대학(University College, Makerere) 출신으로 식민지 교육을 통해 성장한 지식인이었다. 이 두 작가는 식민종주국의 언어인 영어로 작품 활동을 시작했는데, 이들이 쓴 첫 소설이 『모든 것이 산산이 부서지다』(Things Fall Apart, 1958)와 『사이에 흐르

119) '백인의 책무'는 영국의 시인 러드야드 키플링(Rudyard Kipling)의 시, "백인의 책무: 미국과 필리핀제도"(The White Man's Burden: The United States and the Philippine islands, 1899)에서 따온 표현으로, 유색인종을 문명화시킨다는 미명하에 제국주의 세력의 강압적 식민 지배를 미화하는 문구로 사용되었다.

는 강』(The River Between, 1965)이다.[120] 아체베와 응구기는 각각 자신의 출신 종족집단(ethnic group)인 이보(Igbo)와 기쿠유(Gikuyu) 사회에서 식민통치 기간 중 벌어진 아프리카 전통 문화와 서구 문화 간의 충돌을 이 두 작품에서 다루고 있다. 본문의 논의에서는 식민통치의 역사적 소용돌이 속에서 비극적인 파멸을 맞이하는 두 주인공, 오콩크워(Okonkwo)와 와이야키(Waiyaki)의 운명을 중심으로 아체베와 응구기가 아프리카 사회에 미친 문화충돌의 결과를 어떻게 반추하고 있는지 조명해보고자 한다.

II. 『모든 것이 산산이 부서지다』의 오콩크워

아체베의 『모든 것이 산산이 부서지다』의 배경은 식민통치가 시작되기 전후의 이보족 마을 우무오피아(Umuofia)다. 대략 19세기 말부터 20세기 초까지의 수십 년 정도가 이 소설의 시대적 배경으로, 이때는 아프리카 사회가 식민통치로 인해 급격한 변화를 겪은 시기와 일치한다. 이 작품은 3부, 25장으로 구성되어 있는데, 1장부터 13장으로 이루어진 1부에서는 식민통치의 영향을 받기 전, 이보 전통 사회 내에서 주인공 오콩크워의 면모가 내용의 중심을 이룬다. 오콩크워는 우무오피아에서 사회적으로 인정받는 인물이다. 게으르고 나약한 아버지 우노카(Unoka)에게 아무 것도 물려받지 못했지만, 자수성가하여 넓은 농지를 경작하고 여러 명의 아내들과 자식들을 거느리게 되었다. 또한 그는 젊은 시절 레슬링 대회에서 우승하고, 전쟁에 임해서도 많은 공을 세웠다. 이 소설 1장의 첫 번째 단락에는 그가 레슬링 선수로 명성을 얻게 된 일화가 소개된다.

> 오콩크워는 아홉 개의 마을과 그 너머에까지 널리 알려져 있었다. 그의 명성은 견고한 개인의 업적에서 비롯되었다. 18세 때 그는 '고양이' 아말린제를 던져버림으로써 마을의 명예를 드높였다. 아말린제는 우무오피아부터 음바이노에 이르는 지역에서 칠 년 동안 한 번도 진적이 없는, 위대한 레슬링 선수였다. 등이 절대 땅에 닿지 않기 때문에 그는 '고양이'라고 불렸다. 이런 그를 오콩크워가 시합에서 던져버렸던 것이다. 노인들은 이 경기가 마을을 창건한 사람이 숲 속의 정령들과 일곱 낮과 일곱 밤 동안 싸운 이후 가장 치열한 시합 중 하나라고까지 했다(3).[121]

오콩크워는 집 안에서 무섭고 엄격한 가장이었다. 아내들이나 아이들이 조그만 잘못이라도 저지르면 그가 가차 없이 주먹을 휘두르는 통에 그의 가족들을 항상 두려움에 떨어야 했다. 그러나 정작 그의 내면은 실패와 나약함에 대한 두려움으로 가득 차 있었다. 오콩크워는 술과 음악을 즐기며 죽을 때까지 변변한 칭호 하나 받지 못했던 아버지의 전철을 밟지 않기 위해 자신을 끊임없이 채찍질하며 살아왔다. 이러한 두려움이 오콩크워가 사회적으로 성공하게 된 원동력이라고 할 수 있다.

> 오콩크워는 엄하게 가사를 통제했다. 그의 아내들은, 특히 가장 어린 아내는 그의 불같은 성미를 두려워하며 살았고, 아이들도 마찬가지였다. 아마 오콩크워는 마음 속 깊이 잔인한 사람이 아닐지 모른다. 그러나 그의 인생은 실패와 나약함에 대한 두려움으로 가득 차있었다. 그것은 악마와 변덕스러운 신, 마술, 숲... 등에 대한 두려움보다 한층 더 깊고 본질적인 것이었다. 오콩크워의 두려움은 이를 뛰어넘었다. 그것은 밖으로 드러나지 않고 그의 마음 깊숙한 곳에 자리 잡고 있었다. 그것은 그의 아버지를 닮은

120) 아체베의 *Things Fall Apart*는 국내에서 세 차례 번역 출간되었다. 이 작품의 국문 제목은 한남철에 의해 『무너져 내리다』(1979)로, 임정빈에 의해 『모든 것은 무너진다』(1994)로, 조규형에 의해 『모든 것이 산산이 부서지다』(2008)로 번역된 바 있다. 응구기의 소설 중 제일 먼저 출판된 작품은 『아이야 울지마라』(Weep Not, Child, 1964)였으나, 다수의 인터뷰에서 응구기는 『사이에 흐르는 강』이 자신이 첫 번째로 쓴 소설임을 밝힌 바 있다. 이 작품은 1987년 김윤진에 의해 『아이야 울지마라』와 함께 국내에 번역 출간되었다.

121) 본 연구에서 *Things Fall Apart* 원문 인용에는 1976년 케냐의 East African Educational Publishers에서 재조판 후 출판된 판본이 사용되었고, 이후 모든 인용은 필자에 의해 국문으로 번역되었음을 밝혀둔다.

> 자신을 발견하지 않기 위한, 그 자신에 대한 두려움이었다. 어렸을 때에도 그는 아버지의 실패와 나약함을 싫어했고...(9-10).

오콩크워는 이보 전통 사회가 만들어낸 인물이다(Palmer 1972: 53). 그가 가진 자질들은 이보 사회에서 존중되는 가치와 일치한다. 작품 속의 오콩크워는 이보족의 '위대한 남자'다. 앞서 언급했듯이 그는 사회적 성공을 위해 자신을 절제하며 이보 전통을 절대적으로 따른다. 오콩크워는 자신의 내면을 드러내 보이지 않으면서 타인들에게 위엄 있고 강인한 남자의 이미지를 유지하는데, 그의 이러한 면모는 이케메푸나(Ikemefuna)와 관련된 사건에서 잘 나타난다. 이케메푸나는 원래 다른 마을 출신의 소년으로 오콩크워의 집 안에서 수 년 동안 생활하게 된다. 그 소년은 오콩크워를 아버지라 부르고, 오콩크워는 내심 이케메푸나에게 호감을 가지고 그를 자신의 아들같이 대했다. 그러던 어느 날 우무오피아에 이케메푸나를 죽여야 한다는 신탁이 내려진다. 오콩크워는 내키지는 않았지만 마을의 법도를 거역할 수 없었다. 그는 소년을 죽이는 일행에 따라 나섬으로써 마을의 일원으로서 의무를 다한다. 이 일이 있은 후 오콩크워는 식음을 전폐하고 잠을 이루지 못할 정도로 괴로워하지만 신탁을 완수했다는 것으로 자신을 합리화한다.

이케메푸나의 죽음과 관련된 에피소드에서 아체베의 이보 전통 문화에 대한 인식의 한 단면이 드러난다. 1부에서 묘사된, 식민통치 이전의 우무오피아는 이보족의 삶의 방식, 즉 그들 나름의 사회조직, 제도, 관습, 종교, 의례 등을 통해 운영되는 '유기적 통일체'(organic whole)를 이루고 있다(Kortennar 2003: 139). 식민주의자에 의해 야만적이고 미개하며 무질서한 혼돈의 사회로 규정된 암흑의 땅이 아니라, 고유의 전통 문화가 제 기능을 발휘하고 있는 공동체가 재현되고 있는 것이다. 아체베는 "왜곡된 서아프리카의 문화를 바로잡고, 아프리카 독자에게 자신의 문화유산에 대한 자긍심을 갖도록 교육하기 위해 과거를 재창조하는 것"이 아프리카 작가의 임무라고 주장한다(1976: 117). 그러나 식민통치 이전 아프리카의 과거가 이상적인 사회로만 제시되지는 않는다. 이케메푸나의 죽음에서 엿볼 수 있듯이, 아체베는 아프리카 전통 사회의 불합리한 측면 역시 조명하고 있다. 아울러 오콩크워의 지나친 폭력성과 남성성(masculinity)이 강조되면서, 이 작품의 주인공은 전통 사회 내에서 문제적 인간으로 그려진다. 1부의 마지막에 불의의 사고로 마을에서 추방될 운명에 놓이게 된 오콩크워는 이제까지 이룩했던 것을 일순간에 잃어버리고 자신이 살던 마을을 떠나 처음부터 다시 시작해야 하는 입장이 되지만, 마을의 결정을 존중할 수밖에 없다. 그가 맹목적으로 따랐던 우무오피아의 사회규범에 의해 자신이 삶의 터전에서 소외되는 역설적인 상황에 맞닥뜨린 것이다.

14장부터 19장으로 이루어진 2부는 오콩크워의 망명 생활을 다루고 있다. 그는 외가 마을인 음반타(Mbanta)에 자리 잡고 새로운 농장을 꾸려나간다. 오콩크워가 음반타에 있는 동안 우무오피아에는 큰 변화가 일어나게 된다. 이 작품에서 오콩크워가 마을에서 추방된 시점과 마을에 서구 문화가 소개된 시점이 일치하는 점에 주목할 필요가 있다. 그가 없는 사이에 그의 마을은 커다란 역사적 전기를 맞이하고 있는 것이다. 그는 어떻게 손을 써볼 수 없는 상황에서 이러한 마을의 변화로부터 소외된다. 오콩크워는 그의 친구 오비에리카로부터 우무오피아의 소식을 간간히 듣는데, 백인의 종교가 들어와 마을의 전통을 위협하고 있으며, 마을에서 천대받는 사람들이 제일 먼저 개종자의 대열에 합류했다는 사실을 접한다.

> 이것이 씨족의 지도자들에게 큰 슬픔의 근원이었다. 그러나 많은 지도자들은 그 이상한 믿음과 백인들의 신이 오래가지 않을 것이라 생각했다. 개종자 중 어느 누구도 사람들이 모인 자리에서 그의 의견이 존중 받을만한 자는 없었다. 그들 중 누구 하나도 칭호를 가진 이는 없었다. 그들 대부분은 '에풀레푸,' 즉 쓸모없는 인간이라 불리는 사람들이었다. '에풀레푸'라는 말에서 연상되는 이미지는 자신의 칼은 이미 팔아 버리고 전쟁에 임해서 칼집을 들고 나가는 사람이다. 아그발라의 여사제 치엘로는 개종자들은 씨족의 똥이고, 새로운 믿음은 그 똥을 먹어치우려고 온 미친개라고 했다(101).

오콩크워는 마을의 전통이 백인들에 의해 도전받고 있다는 사실을 감지하지만, 백인들의 종교에 가

장 먼저 동조한 사람들이 전통 사회에서 하찮게 여겨지는 사람들이라는 것에 위안을 얻는다. 그러나 그를 절망에 빠뜨리게 한 것은 그의 아들 누워예(Nwoye)가 기독교인가 된 것이다. 오콩크워는 이보 사회의 전통적인 가치를 무시하고 개종한 아들에게서 나약한 실패자인 아버지의 이미지를 발견한다. 그 이미지는 오콩크워에게는 생각하기조차 싫은 것으로서 이 일로 그의 기독교에 대한 적대감이 증폭되었다고 볼 수 있다.

> 오콩크워는 한때 "포효하는 불꽃"으로 불렸었다. 그는 모닥불을 보면서 그 이름을 회상했다. 그는 타오르는 불꽃이었다. 그런데 어떻게 그가 누워예와 같은, 타락하고 나약한 아들을 둘 수 있을까? 아마 누워예는 그의 아들이 아닐지 모른다. 아니! 그의 아들일 리가 없다. 그의 아내가 거짓으로 그를 가지고 논 것이다. 그가 그녀를 가르쳐 놓으리라! 그러나 누워예는 오콩크워의 아버지인 그의 할아버지 우노카를 빼닮았다. 그는 머릿속으로부터 이런 생각을 몰아내려고 했다. 그는, 오콩크워는 타오르는 불꽃이라 불렸다. 어떻게 그가 여자 같은 아들을 두게 되었을까? 누워예의 나이 때 오콩크워는 이미 레슬링과 용맹성으로 우무오피아에서 유명해졌다(108).

20장부터 25장으로 이루어진 이 작품의 3부에서 오콩크워는 칠 년간의 망명 생활을 마치고 마을로 돌아온다. 그러나 오콩크워는 마을의 변화에 크게 실망한다. 우무오피아에 기독교 개종자가 증가해 있고, 영국 식민행정부 관할의 법정이 들어섰다. 마을 사람들은 위대한 전사의 귀향에 별로 관심을 갖지 않고, 새로운 종교, 정부, 상점 등에 정신이 팔려있다. 오콩크워는 이러한 현실을 탄식한다.

> 오콩크워는 깊은 슬픔에 잠겼다. 이것은 개인적인 슬픔만은 아니었다. 그는 부서지고, 무너져 내리는 것을 목격한 씨족을 위해 애도했고, 마치 여자들과 같이, 설명할 수 없을 정도로 부드러워진 우무오피아의 호전적인 남자들을 위해 애도했다(129).

오콩크워가 지닌 자질은 이보 사회의 전통 문화와 긴밀하게 연계되어 있다. 그가 칠 년의 공백을 딛고 인생에서 바라는 바를 성취하자면 마을의 전통 문화가 지속되어야만 한다. 그의 자아실현에 있어 백인들의 도래가 걸림돌이 될 것이라 인식한 오콩크워는 새로운 환경에 적응하기를 철저히 거부한다.

이 작품에서 서구 문화와 아프리카 전통 문화의 충돌이 구체적으로 묘사된 사건은 에그워그워(egwugwu) 의식과 관련된 에피소드다. 에그워그워는 이보 전통 종교에서 중요한 연례행사로 조상혼령을 상징하는 가면을 쓴 사람들이 마을 곳곳을 돌아다니며 땅의 신에게 경의를 표하는 의식이다. 이 의식이 교회에서 예배가 열리는 일요일에 치러지게 된 날, 우무오피아의 기독교 개종자 중 한 사람인 에노치(Enoch)가 에그워그워 가면을 찢어 놓는 사건이 발생한다. 조상혼령의 현신으로 여겨지는 에그워그워 가면에 위해를 가하는 것은 이보 사회에서 상상할 수도 없는 불경이다. 이보 전통 문화를 야만스럽고 미개한 풍습으로 경멸하면서 "세상은 빛의 자식들이 어둠의 자식들과의 목숨을 건 싸움에 맞닥뜨린 전쟁터"(130)라고 인식하는 백인 선교사 스미스(Smith)의 작품 속 등장은 두 세력 간 문화충돌이 폭력 사태로 발전할 것을 예견하고 있다. 우무오피아의 전통주의자들이 기독교와의 갈등을 어떻게 대처할 것인가를 논의하는 자리에서 오콩크워는 오랜만에 활기를 되찾아 마을 남자들을 부추긴다. 그리고 교회를 불태워버렸을 때 그는 승리감에 도취된다.

> 마을 남자들이 어떤 행동을 취할 것인가 결정하기 위해 시장에서 만났을 때, 그는 격렬하게 그들에게 호소했다. 그들은 그의 말을 귀담아 들었다. 이는 전사가 정말 전사였던, 마치 예전의 좋은 시절 같았다. 그들은 선교사를 죽이고 기독교도를 몰아내자는 주장에 동조하지는 않았지만, 무엇인가 실질적인 것을 하자는 데는 동의했다. 그리고 그

들은 그 일을 해냈다. 오콩크워는 다시 행복해졌다 (136).

이 사건으로 인해 오콩크워는 마을의 다른 지도자들과 함께 옥고를 치르게 되고, 백인들에 대한 복수를 다짐한다. 마을의 남자들이 일련의 사태를 논의하기 위해 모임을 가지기로 했을 때, 그는 백인들에 대한 전쟁이 선포되기를 원했고, 그의 뜻이 이루어지지 않으면 혼자서라도 싸울 것이라 마음먹었다. 백인들이 보낸 사절들이 개입하여 회의를 중지시키려 하자 오콩크워는 그 중 한 사람을 죽여 버린다. 이런 그의 행동은 다분히 돌출적이었으며 마을 사람들은 이러한 그에게 동조하지 않는다. 이 사건은 오콩크워가 이보족이 전통적으로 유지해오던 원칙에 완벽을 기하고, 그 본연의 의도에 맞게 행동하려고 노력하는 과정에서 벌어진 일이다. 그러나 소설 속 이보 사회의 현실과 오콩크워의 이상은 동떨어져 있었다. 결국 오콩크워는 자신이 속한 사회로부터 소외된 것이다. 그는 이보 사회에 밀어닥친 변화의 기운을 감지했지만, 이에 타협하지 않고 전통 사회의 가치를 무리하게 옹호하려 했다. 그러나 아바메(Abame) 사람들이 백인들에게 저항하다가 마을 전체가 파괴된 사실을 기억하는 우무오피아 사람들은 현실적인 선택을 하고 말았던 것이다.

이 소설의 결말은 오콩크워가 스스로 목을 매달아 자살하는 비극으로 끝맺는다. 자신이 소중히 여기던 과거의 질서가 회복되어 다시 한 번 우무오피아의 위대한 남자로 우뚝 서는 것이 불가능해진 상황에서 오콩크워는 삶의 의미를 찾을 수 없었을 것이다. 그의 죽음은 백인들의 도래 이전에 마을을 유지시켜왔던 전통적 가치 체계의 붕괴를 의미한다고 볼 수 있다.

III. 『사이에 흐르는 강』의 와이야키

응구기의 『사이에 흐르는 강』의 내용은 두 마을을 무대로 전개된다. 카메노(Kameno)는 기쿠유 신화 속 종족의 창시자인 기쿠유와 뭄비(Mumbi) 부부가 머물렀다고 알려진 곳으로, 이 마을 사람들은 백인과 기독교의 위협에 맞서 기쿠유 전통 문화의 순수한 원형을 고수하려 한다. 이에 반해, 카메노의 맞은 편 마을인 마쿠유(Makuyu)의 사람들은 기쿠유 전통 문화를 버리고 기독교를 받아들였다. 이 두 마을의 대립은 식민통치와 서구 문화 유입에 의한 기쿠유 공동체 내부의 갈등이다. 카메노와 마쿠유 마을 사이에 '치유, 부활'을 의미하는 호니아(Honia) 강이 위치해 있다. 지리적으로 두 마을을 하나로 묶는 호니아 강은 두 마을 사람들 모두의 생명의 근원이기도 하다. 이 소설의 제목에 언급된 이 강은 서구 문화의 유입으로 인해 발생한 기쿠유 사회의 분열을 치유하고 두 세력을 화합으로 이끌 상징으로 제시된다.

> 두 마을이 나란히 서 있었다. 그 중 한 편이 카메노, 다른 편은 마쿠유였다. 그 사이에 계곡이 있었다. 사람들은 이곳을 생명의 계곡이라 불렀다. 카메노와 마쿠유 뒤로는 수많은 계곡과 마을들이 아무렇게나 자리하고 있었다. 그것들은 마치 영원히 깨어나지 않을 잠자는 사자들 같았다...
>
> 그 생명의 계곡을 따라 강이 흐르고 있었다... 그 강은 '치유, 부활'을 의미하는 '호니아'라고 명명되었다..
>
> ... 그 두 마을은 공통의 삶의 원천에 의해 결속된 잠자는 사자이기를 포기해 버렸다. 그 둘은 서로 적이 돼버린 것이다 (1).[122]

이 소설 도입부에 카메노와 마쿠유 마을을 비롯한 기쿠유 땅은 '잠자는 사자들'(sleeping lions)에 비유되면서 원래 평화로웠던 곳으로 그려진다. 응구기는 이러한 지형 묘사를 통해 식민통치 이전의 기쿠유 사회가 '만물의 자연스러운 질서'(natural order of things)를 유지하고 있었고, 생명의 강을 따라 조화로운 삶을 영위하던 마을들이 서로 대립하게 된, 부자연스러운 상황의 원인이 식민통치

122) 본 연구에서 *The River Between* 원문 인용에 1975년 케냐의 East African Educational Publishers에서 재조판 후 출판된 판본이 사용되었음을 밝혀둔다.

에 있음을 암시한다(Amoko 2005: 37-39). 아울러 소개되는 기쿠유족의 창조신화와 종족을 이끈 선견자(seer)에 관한 전설은 기쿠유 땅이 식민주의자들이 주장하는 바와 같이 역사와 문화가 부재하는 암흑의 대륙의 일부가 아니라, 식민통치 이전에 기쿠유족 고유의 역사와 문화유산이 살아 숨 쉬는 곳이라는 점을 상기시킨다.

> "...태초에 신(Murungu)이 남자와 여자를 이곳에 데려와, 이 광활한 대지를 보여주셨다. 신은 이 땅을 그들과 그들 자식에게, 대대손손 이어질 후손들에게 영원히 물려주셨다..."
> "...거기서(무쿠루웨 와 가쌍가[Mukuruwe wa Gathanga]) 우리의 아버지와 어머니는 앞으로 많은 자손을 낳을 아홉 명의 딸을 가졌다. 그 자손들이 이 땅 전체로 퍼진 것이지. 그 중에 몇몇이 고대의 의식을 거행하고 보존하기 위해 이 마을(카메노)로 돌아왔지..."(18).

작품 속 기쿠유 전설에는 백인의 도래를 예견하는 선견자가 언급된다. 고대의 의식, 즉 기쿠유 전통 문화를 보존할 임무를 지니고 카메노로 돌아온 사람들의 후손이자 종족의 지도자인 무고 와 키비로(Mugo wa Kibiro)는 "형형색색의 많은 나비들이 이 땅 위를 날아다니며, 대지의 평화롭고 질서정연한 삶을 방해하는 것을 보고, 사람들에게 '나비 같은 옷을 입은 민족이 올 것이다...'라고 소리쳤다"(19). 이 전설에서도 백인의 도래로 인한 키쿠유 사회의 대립 발생, 즉 공동체의 분열을 초래한 식민주의의 폐해가 강조된다.

이 소설의 주인공 와이야키는 외세에 의해 갈라선 두 마을의 화해와 종족의 통합을 형상화하는 인물로 등장한다. 그는 식민주의가 기쿠유 사회에 끼친 폐해를 극복하고 종족을 다시 조화로운 삶으로 이끌 메시아적 인물로 제시된다. 어릴 적부터 비범했던 와이야키는 성인식을 치르고 얼마 지나지 않아 자신이 기쿠유 전설 속 위대한 선견자의 후손이며, 앞으로 종족의 미래를 이끌 지도자로서의 임무를 부여받았음을 아버지로부터 듣게 되었다.

> "우리는 그 분(무고 와 키비로)의 후손이다. 그 분의 피가 네 혈관에 흐르고 있지."
> "... 죽기 전에 무고는 그의 아들에게 고대의 예언을 나지막이 일러 주었다. '이 마을에서 구세주가 출현할 것이다. 내 혈통을 이어받은 아이가 태어날 것인데, 그의 임무는 사람들을 구원으로 이끄는 것이다!'... 나는 이제 늙었어, 내 시대는 갔어. 네가 이 계보의 마지막 후손임을 기억해라."
> "일어나라. 그 예언을 받들어라..."(20).

종족의 성스러운 비밀을 아들에게 알려준 아버지는 "백인의 모든 지혜와 비밀을 배워라. 그러나 백인의 악행은 따르지 말거라. 네 종족과 고대의 의식 앞에 진실해라."(20)라는 말과 함께 와이야키를 백인 기독교 선교단이 세운 학교에 보낸다. 이후 백인의 학교에서 신식교육을 마친 그는 마을 사람들에게 '선생님'(the Teacher)으로 추앙받으며 교육 지도자로서 기쿠유 독립학교를 건립에 매진한다. 와이야키에게 있어 식민행정부나 기독교 선교단의 통제에서 벗어난, 독립학교를 통한 교육은 기쿠유 전통 문화를 계승하고 주체적으로 서구 문화를 수용하게 함으로써 종족을 더 나은 미래로 이끄는 길로 인식된다. 이러한 이상의 실현을 위해서 두 마을 간의 대립은 종식되어야 했으며, 와이야키는 두 세력 간 화해를 도모하고 교육 사업을 전개하는 것이 자신에게 부여된 선견자로서의 임무를 다하는 길이라 생각했다.

> 매일 그는 카메노와 마쿠유 간 통합의 필요성을 확신했다. 두 마을의 오래된 대립은 교육의 대한 그의 노력에 방해가 되었다. 또한, 그는 조슈아(Joshua)의 추종자와 다른 이들 간 화해를 원했다. 그들 사이의 갈등은 깊어갔으며, 와이야키는 그들 화합의 매개체

가 되고 싶었다. 앞으로 있을 회의에서 그의 한 마디는 위대한 시작이 될 것이었다. 지금이 그의 의견을 피력하기 적절한 시기였다(91).

조슈아는 기독교로 개종한 마쿠유 마을 사람들의 목사이자 지도자로서, 기쿠유 전통 문화를 부정하는 광신자로 묘사된다. 가족의 붕괴를 경험하게 되는 그의 운명은 맹목적이고 무비판적으로 기독교와 서구 문화를 받아들인 피지배민이 초래하는 비극적인 결과를 암시한다. 이 작품에서 기쿠유 전통 문화와 서구 문화의 충돌은 조슈아의 둘째 딸 무도니(Muthoni)의 할례와 관련된 사건으로 형상화된다. 조슈아에게 할례 의식에 가담하는 행위는 '용서받지 못할 죄악'이며, 개종 전 자신이 할례를 받았고 할례를 치른 여인과 결혼한 사실은 "야만적이고 미개한 종족" 출신임을 증명하는 수치로 여겨진다. 그러나 기쿠유 전통 문화를 지키려는 사람들의 입장에서 할례는 개인의 삶에서 중요한 의식이다. 할례 의식 중 흐르는 피가 땅으로 스며드는 장면은 한 개인이 자신이 속한 사회와 유대를 맺는 순간이며(45), 할례가 '사람들을 하나로 묶어 종족을 통합하는, 사회 구조의 핵심이자, 개인의 삶에 의미를 부여하는 행위'(68)로 설명된다. 무도니는 마쿠유에서 기독교인으로 성장했음에도 불구하고, 종족의 일원으로서의 삶을 받아들이기 위해 아버지 몰래 카메노에서 할례를 치른다. 그녀는 와이야키보다 먼저 두 세계의 화해를 시도한 인물인 것이다.

"...그분들이(무도니의 부모) 할례를 받았다고 해서 기독교인이 되지 못한 것은 아니야. 나도 백인들의 믿음을 받아들였어. 그러나 나는 할례가 아름다운 것이라, 성인식을 통해 성숙한 여성이 되는 것이 정말 아름답다고 생각해. 언니도 종족의 생활 방식을 배웠잖아. 그래, 백인의 신은 나를 완전히 충족시켜주지 못해. 내겐 그 이상의 무엇인가가 필요해. 나와 언니의 삶은 우리가 잘 알고 있는 여기 이 땅에 있다고"(26).

두 문화 간 충돌을 몸소 극복하려 했던 무도니의 시도는 결과적으로 실패했다. 그녀가 할례의 후유증으로 목숨을 잃은 것은 식민지 상황에서 두 문화의 공존이 낳은 비극으로 볼 수 있다(Gikandi 2000: 66). 무도니의 죽음은 두 마을 간 갈등을 악화시키는 계기가 되는데, 양측은 그녀 죽음의 원인을 두고 상대방의 종교와 문화를 비방한다. 기독교인들 사이에서 그 죽음은 '기쿠유 관습의 야만성을 확증하는'(55) 것이라 여겨졌고, 전통주의자들은 "이러한 일이 일어날지 몰랐단 말인가? 새로운 종교 때문에 아버지와 딸, 아들과 아버지 사이가 멀어지는 것을 몰랐단 말인가? 이것은 조슈아에게 내려진 형벌이다."(54)라며 기독교인들의 비정함을 개탄한다. 이 사건으로 인해 두 세력 간 대립이 양 극단으로 치닫는 가운데, 종족의 통합이라는 임무를 부여받은 와이야키는 더욱 어려운 상황에 직면한다.

무도니 사건으로 인해 백인 기독교 학교에서 할례 받은 학생들이 쫓겨나고, 기쿠유 전통 문화에 대한 탄압이 심해지자, 와이야키는 독립학교 건립에 집착하게 된다. 그가 바라는 종족의 미래는 '교육 받은 아들과 딸들이 전통 의식과 아름다운 관습을 따르는 가운데, 조상들의 땅을 갈며 영원히 평화롭게 함께 사는'(87) 것이었다. 교육 사업을 메시아로서의 임무라 여기게 된 그는 기쿠유 지역 곳곳을 돌아다니며 독립학교 건립을 위해 동분서주했다.

'교육'이라는 그의 신은 그를 이끌었고, 그에게 빛을 보여주었고, 개인적 좌절과 고난을 극복하게 해주었다. 그것은 그를 언덕과 계곡으로, 숲과 밤의 어둠으로 몰아붙였다. 그는 아직 자신이 하는 이 모든 일이 어떻게 될는지, 그 자신이 불러일으킨 새로운 인식과 열정이 교육으로 충족될는지 생각해보지 않았다. 누군가 갑자기 그에게 그 방향을 묻는다면, 그는 '단결하여, 더 많은 학교를 세웁시다'라고 외칠 것이다(109).

초기의 와이야키의 교육에 대한 비전은 교육 그 자체가 목표였지, 반식민 투쟁이라는 정치적인 의미는 배제되어 있었다. 당시 와이야키는 "교육은 고유의 가치를 지니며, 학생들은 정부가 하는

일이나 정치에 관심을 두지 말아야 한다"(65)는 백인 학교 교장 리빙스턴(Livingstone)의 가르침에 동의했다. 이는 교육을 종족 문화의 순수한 원형을 보존하고 백인을 몰아낼 수단으로 여기는 카메노의 전통주의자들과 다른 생각이었다. 와이야키는 특정 정치 세력으로부터 자유로운 상태에서 교육 사업에 매진하기 위해 카메노를 이끄는 지도자들의 비밀회합, 즉 키아마(Kiama)에서 자진 사임함으로써 자신이 속한 사회와 점진적으로 소원해진다.

이 소설의 후반부에 가서야 와이야키는 자신의 궁극적인 목표가 기쿠유 공동체의 분열을 치유하고 종족을 식민주의의 폐해로부터 구원하는 것임을 깨닫게 된다. '교육에 대한 맹목적인 우상화'에서 벗어나 교육을 통해 사회 변혁을 이끄는 것이 자신에게 주어진 소명임을 뒤늦게 자각하는 것이다(Sekyi-Otu 1985: 173).

> ... 와이야키는 기쿠유 땅이 원하는 것을 깨닫게 되었다... 사람들은 지금 행동을 원했다. 마을의 동요는 현실에서의 수치와 굴욕에 대한 자각이었다... 기회가 주어진다면, 그는 이제 '단결을 위한 교육'과 '정치적 자유를 위한 단결'을 설파해야 한다는 것을 알게 되었다(143).

와이야키의 새로운 비전은 전통 문화를 고수하려는 카메노와 기독교와 서구 문화에 경도된 마쿠유 사람들이 화해와 공존을 이루는 바탕에서 실현될 수 있었다. 그는 서로 반목하는 두 세력이 극단적이고 배타적인 자세를 버리고 각자의 한계를 초월하여 상대방의 문화를 인정하게 되기를 희망했다.

> 종족의 삶의 방식을 간과하는 종교, 그들 삶의 방식의 아름다움과 진실이 드러나는 현장을 천시하는 종교는 쓸모없다. 그것은 사람들을 충족시켜주지 못할 것이다. 그것은 생동하는 경험이나 삶과 생명력의 원천이 되지 못할 것이다. 그것은 단지 인간의 영혼을 불구로 만들뿐이다... (141).

와이야키는 기쿠유 전통 문화를 배격하는 기독교인들의 편협함에 일침을 가함과 동시에, 무도니의 죽음을 초래한 할례 의식에 관해서도 "여성 할례는 물리적 시술이 아니라, 그 의식이 개인의 내면에 부여하는 의미가 중요한 것이다"(142)라며 변화된 세상에 적응하기를 거부하고 다시 돌이킬 수 없는 과거에 집착하는 전통주의자들의 과오를 지적했다. 이제 그에게 있어 교육은 두 세력의 문화 융합을 통한 단결과 종족을 식민통치로부터 해방시킬 수단임이 분명해졌다.

이러한 그의 비전이 정립될 즈음에, 와이야키는 조슈아의 첫째 딸이자, 무도니의 언니인 냠부라(Nyambura)와 서로 사랑하게 된다. 작품 속에서 이 둘의 사랑은 카메노와 마쿠유의 단결, 즉 전통주의자와 기독교인의 조화로운 삶을 상징하는 이상적인 관계로 제시된다. 그러나 두 사람은 각자의 마을에서 버림받고 비극적인 최후를 맞이한다. 냠부라는 아버지에 의해 마쿠유에서 추방당하고, 와이야키는 기독교인들과 내통했다는 혐의로 카메노의 키아마에 소환된다. 결국 두 세력은 극단주의와 비타협적인 자세를 견지하며 두 젊은 남녀를 죽음으로 내몰았다. 단결, 교육, 정치적 자유를 향한 와이야키의 비전은 실현되지 못한 꿈으로 남을 수밖에 없었던 것이다.

III. 맺음말

아체베의 『모든 것이 산산이 부서지다』와 응구기의 『사이에 흐르는 강』은 아프리카 현대문학 태동기의 대표적인 작품으로서, 문화충돌을 주제로 한 소설의 전형적인 특징을 보인다. 당시 반식민주의 텍스트에서는 우선 식민통치 이전 아프리카 사회가 고유의 전통 문화를 통해 그 나름의 삶의 방식을 유지하고 있었음이 강조된다. 아체베와 응구기는 각각 이보족과 기쿠유족의 전통 의식, 관습, 종교, 신화와 전설 등의 기술을 통해 제 역할을 수행했던 아프리카의 전통 문화를 재구성함으로써 서구 문화 유입 이전 아프리카 사회의 부정적인 이미지에 대한 해체를 시도한다.

그 다음으로는 식민통치가 아프리카 사회에 미친 영향, 즉 기존의 질서가 붕괴되고 전통 문화의 가치가 경시되는 상황이 작품 속에 제시된다. 『모든 것이 산산이 부서지다』의 공간적 배경인 우무오피아는 영국의 식민지배가 시작되면서 큰 변화를 겪는다. 백인 선교사들이 세운 교회를 통해 기독교가 유입되고 식민정부의 행정력이 마을에까지 미치면서, 이보족 전통 의식과 제도의 사회적 의미가 퇴색되어 갔다. 『사이에 흐르는 강』에서는 서구 문화 유입으로 인한 아프리카 사회 내부의 갈등이 부각된다. 조화로운 삶을 영위하던 공동체를 갈라놓은, 기독교인과 전통주의자의 대립이 식민통치가 초래한 재앙으로 묘사되는 것이다.

마지막으로 이들 작품에서는 식민주의를 극복하려는 개인의 노력이 실패로 돌아가고 마는 비극적 결말이 나타난다. 우무오피아의 위대한 남자 오콩크워는 자수성가형 영웅이다. 가난하고 나약한 아버지를 두었지만, 그는 오로지 자신의 노력만으로 부와 명예를 얻게 되었다. 이러한 성공은 오콩크워가 이보 전통 사회가 요구하는 자질들을 갖추기 위해 스스로를 채찍질하며 살아왔기 때문에 이룰 수 있었다. 따라서 그에게 있어 자아실현은 이보 전통 문화가 지속되는 전제에서만 가능했다. 서구 문화의 유입으로 자신이 평생 소중하게 여겨온 이보 전통 문화의 가치가 위협받게 되자, 오콩크워는 극렬하게 저항하지만 일련의 실패를 경험한다. 『모든 것이 산산이 부서지다』는 식민통치로 인한 사회 변화에 적응하지 못한, 이보 전통 사회의 영웅의 운명을 통해 아프리카 사회에서 벌어진 문화충돌의 한 단면을 제시하고 있다.

『사이에 흐르는 강』의 와이야키는 기쿠유 전설 속 선견자의 후손이자 앞으로 종족을 이끌 지도자로 등장한다. 그에게 부여된 임무는 기독교인의 마을인 마쿠유와 전통주의자의 마을인 카메노 간 대립을 치유함으로써 식민주의의 폐해를 극복하는 것이다. 와이야키는 독립학교 건립을 통한 교육과 문화 융합에 기반을 둔 새로운 전통의 수립이 종족 전체를 단결시키고 식민통치로부터 해방을 도모하는 길이라 생각한다. 그러나 두 진영의 갈등 봉합을 위한 그의 시도는 결실을 맺지 못하고, 와이야키는 양쪽 마을 모두에서 버림받는 존재가 된다. 문화충돌로 인한 대립을 지속하며 각자의 신념에 대한 비타협적 극단주의가 공고해져만 갔던 두 사회에서 와이야키의 비전은 빛을 볼 수 없었다.

참고문헌

응구기 와 시옹오. 김윤진 역. 『사이에 흐르는 강』. 서울: 지학사, 1987.

치누아 아체베. 한남철 역. 『무너져 내리다』. 서울: 태창문화사, 1979.

---------- . 임정빈 역. 『모든 것은 무너진다』. 서울:동쪽나라, 1994.

---------- . 조규형 역. 『모든 것이 산산이 부서지다』. 서울:민음사, 2008.

Achebe, C. *Thnigs Fall Apart*. London: Heinemann, 1958.

---------. *Morning Yet on Creation Day.* New York: Anchor Press, 1976.

Amoko, A. O. "The Resemblance of Colonial Mimicry: A Revisionary Reading of Ngugi wa Thiong'o's *The River Between*." *Research in African Literatures,* Vol. 36, No. 1: 34-50, 2005.

Gikandi, S. *Ngugi wa Thiong'o*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Kortennar, N. T. "How the Center is Made to Hold in Things Fall Apart." In *Chinua Achebe's Things Fall Apart: A casebook.* ed. I. Okpewho. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Ngugi wa Thing'o. *The River Between*. London: Heinemann, 1965.

Palmer, E. *An introduction to the African novel: A critical study of twelve book*s. London: Heinemann, 1972.

Sekyi-Otu, A. "The Refusal of Agency: The Founding Narrative and Waiyaki's Tragedy in *The River Between*." *Research in African Literatures*, Vol. 16, No. 2: 157-177, 1985.

1930년대 한국 아방가르드 시 연구

이성혁 (세명대)

‘전위성’은 모더니즘과 리얼리즘이라는 두 예술 이념을 가로지르는 개념으로, 문학의 급진성과 정치성을 복원시키는 개념이다. 하지만 문학에서의 전위적 정치성은 어떤 급진적인 입장을 ‘그대로’ 발설한다고 달성될 수는 없다. ‘그대로’ 발설한다는 것은 주체가 가진 입장이나 의식 또는 현실의 재현에 그칠 위험이 있다. 재현은 현실을, 삶을 즉시 변화시키지 못한다. 전위성은 예술 행위가 재현을 넘어 그 자체가 삶이 될 수 있어야, 즉 삶의 변화를 이끌고 변화된 삶 자체가 되어야 이루어진다고 말할 수 있다.

이러한 의미에서 근대적 삶을 구성하는 도시적 일상성을 문제 삼고 또 이로부터 새로운 삶을 구상하기 위해서는 정치적 견해 표명이나 절규로만으로는 가능하지 않다. 일상을 구성하는 언어와 일상적 경험을 재료로 삼으면서도 이 재료를 근대성의 전복을 위해 재구성하는 실험 작업을 통해 가능하다. 그리하여 아방가르드의 실험 작업은 일상성 비판을 통해 정치적인 성격을 띨 수 있는 것이다. 본 연구는 1930년대 한국의 전위적인 근대시가 이러한 ‘정치성’에 가까이 접근했다고 보고 있다.

이상의 시는 표면적으로 정치를 내세우지는 않지만 근대성에 대한 광범위하고 날카로운 비판을 선취한다는 점에서 정치성을 가지고 있었다. 근대 소비 문화, 근대적 시간, 근대 가족, 근대 도시의 거리와 방, 근대 과학, 식민성 등, 우리의 근대적 일상 삶을 구성하는 많은 것들에 대해 비판적 시선을 들이댔다. 그는 자본주의의 추상적 성격을, 그 추상성을 극도로 밀고 나감으로써 낯설고 섬뜩한 무엇으로 전복시켜 드러냈다. 그에게 도시적 일상은 낯익은 것이 아니라 섬뜩한 것(uncanny)으로 전도되어 나타나고 이를 통해 자본주의 일상 속의 전도된 삶이 충격적으로 드러나게 된다.

오장환은 『전쟁』과 『수부』를 통해 구체적인 현실 정치 상황을 직접적으로 풍자하고 비판한다. 오장환의 장시는 임화와 이상의 종합을 이루려고 한 것으로 보인다. 이상의 ‘해사(解辭)적’(김춘수) 시 쓰기를 장편화하고 정치화하려는 시도를 보여주고 있는 면에서 그렇다. 오장환의 장시 『전쟁』은 해사적 글쓰기를 통해 근대의 혼란스러운 경험을 시에 수용하면서 더 나아가 근대성-더 구체적으론 1930년대 군국주의 및 자본주의 세계-을 비판, 풍자했다. 또한 「수부」에서 볼 수 있듯이 초기 오장환의 인식은 시체처럼 살아가야 하는 프롤레타리아의 눈을 통해 이루어지고 있는 것이어서, 그의 아방가르드 장시는 1920년대 아나키즘 다다나 초기 임화의 아방가르드 시와 직간접적으로 연결된다고 하겠다.

1940년부터 만주국 도시 특유의 식민지 근대에서의 체험을 초현실주의적인 표현으로 드러낸 ‘시현실 동인’은, 당시 반식민지 만주의 도시가 내장하고 있는 여러 분열과 모순을 드러내고 그 분열과 모순을 은폐하려는 이데올로기를 전복하는 형상을 보여주었다. 이러한 ‘시현실 동인’ 시의 특질은 당시 조선인이 만주의 혼종적인 도시에서 겪어야 했던 독특한 상황과 무관하지 않다. ‘시현실 동인’의 분열적인 초현실주의 표현법은, 그 자체가 왕도와 협화를 내세우면서 차별의 실재를 마름질하려는 만주국 이데올로기에 균열을 일으키는 정치성을 가지고 있었던 것이다.

1930년대 한국의 전위적인 시작詩作에 내장된 정치성을 드러내고 그 의의를 살펴본 본 연구는, 기왕의 리얼리즘-모더니즘의 대립, 긴장, 보완, 회통 구도와는 달리 그 두 문학 이념을 가로질러 펼쳐졌던 시의 급진성과 정치성을 재조명하는 것이었다. 이러한 연구 결과에 따라, 1930년대 한국의 아방가르드 텍스트에는 서구의 아방가르드 예술운동이 추구했던 기성 예술의 비판과 자본주의 일상 비판이 표현되고 있었음이 밝혀졌다고 하겠다.

충돌과 출현: 태국 작가 아깟담껑 라피팟의 「사춘기」를 중심으로

최난옥 (한국외대)

I. 서론

태국 작가 멈짜오[123] 아깟담껑 라피팟[124]의 단편소설 「사춘기」[125](1931)에서는 사춘기를 겪을 연령에 아버지의 뜻에 따라 선택해준 남자들에게 각각 팔려가듯 결혼하게 된 자매와 주변인물 그리고 '사춘기'라는 돌인형에 얽힌 이야기가 전개된다. 이 두 자매는 공교롭게도 다른 두 명의 동일한 남자들에게 관심을 갖게 되면서 이들 대상에 대한 생각과 대상을 대하는 태도에서 서로 차이를 보인다. 이러한 사고와 행동의 차이로 인해 발생한 사건과 자매간의 의견 충돌로 이어진다.

루이스[126]는 제각기 저마다의 새로운 생명의 방식을 가진다는 점에서 출현의 경우에 해당된다고 한 바 있다. 이에 대해 모건[127]은 아님이 증명되지 않는 한 그 어느 것도 창발이라 부를 수 없다며 출현의 부정적인 특징을 지적한 바 있다. 작품 「사춘기」 에서는 이들 자매가 서로 의견 충돌을 보이는 와중에 인간관계나 인생관이 서로 달리 다양하게 표출된다.

본고의 목적은 작품에 나타난 두 자매간에 벌어지는 충돌과 그 결과로 빚어지는 인간관계나 인생관의 출현 양상에 대해 살펴보는데 있다. 이를 위해 먼저 등장인물과 배경 등의 전개 묘사에 대해 언급하고자 한다.

II. 충돌과 출현의 양상

「사춘기」에서는 사춘기의 열병을 제대로 치르지 못한 채 사춘기 나이에 결혼하게 된 펌씨와 쁘라싼 이 두 자매의 삶의 자세의 차이가 드러난다. 이 두 자매는 아버지의 뜻에 따라 아버지 또래의 남자에게 팔려가다시피 결혼하게 되면서 후유증 같은 것이 드러나는데 이에 대한 해소 방법이 각기 다르게 나타난다. 이 두 자매는 공교롭게도 두 명의 동일한 대상에 대해 애정을 느끼게 되면서 애정의 표현 방식의 차이와 이에 따른 충돌이 발생한다. 여동생 쁘라싼은 남성을 자신의 심심풀이 놀이 상대 정도로 생각하지만 언니 펌씨는 진정한 사랑은 상대를 파멸로 이끌지 않는다고 생각한다. 이러한 사고의 차이는 대상을 대하는 태도에서도 확연한 차이가 있다.

이들 두 자매와 얽힌 사연을 푸는 매개체는 '사춘기'라는 돌인형이 상징물로 작용함으로써 사춘기

---

123) 멈짜오는 왕의 2대손, 멈랏차웡은 3대손, 멈루엉은 4대손의 이름 앞에 붙이는 명칭이며, 왕실 용어는 멈짜오까지 사용한다.

124) 아깟담껑 라피팟은 1905년 11월 12일 방콕에서 출생하여 1932년 5월 18일 홍콩에서 사망한다. 그는 프라옹짜오 라피팟타나싹과 멈 언 사이에서 태어난 6남 5녀 중 여섯째이며, 그 밖에 이복동생이 2명 있다. 학력은 1924년 텝씨린 고등학교를 거쳐 외국유학을 떠났다가 1928년 귀국한다. 그가 남긴 작품은 『삶의 연극』(1929), 『누런 피부 하얀 피부』(1930), 『무너진 천국』(1931)등이 있다. Prathip Mueannin, *100 Nakpraphan Thai*(태국 작가 100), Chomromdek, 1999.

125) 이 소설은 아깟담껑 라피팟의 단편소설집 『무너진 천국』(1931)에 실린 작품 중 하나이다. 본고의 인용에 사용하는 책: Akatdamkoeng Raphiphat, Momchao, Waisawat(사춘기), *Wimam Thalai*, Prae Bhitthaya, 1962, pp. 67-123.

126) G. H. 루이스: 19세기 중엽의 과학철학자.

127) C. L. 모건: 20세기 초반 동물심리학의 창립자 중의 한 사람.

를 잘 보내야 할 필요성과 사춘기의 중요성을 강변하고 있다. 펌씨 즉 워라찐다피탁 여사의 드레스룸에 세워져있는 커다란 돌인형 하나는 골동품이며 여러 사람들의 비밀 저장고이다. 아름다운 여러 색을 교차시켜 만든 이 인형은 남녀 한 쌍이 높고 넓은 크기의 검은 돌판위에 앉아서 행복하고 즐겁게 사랑을 나누는 모습이다. 이 판의 아래 면은 밖으로 여닫이문이 있고 내부에는 물건을 보관할 수 있는 공간이 있다. 외국에서 이 인형을 가져와 '사춘기'라고 명명한 원주인은 육군 항공국 소속 찰램테낑싹 대위이다. 1928년 태국 던므엉 공항에서 인도 마드라스로 비행하던 중 죽음을 맞이한 찰램 대위는 아직 생존해 있을 때 이 인형을 아주 사랑하여 특별히 허락 받는 경우 외에는 아무도 만지지 못하게 한다. 이 인형은 그가 외국에 있는 동안 겪었던 그의 즐거운 과거를 회상시키는 단 한 가지 것이기 때문이다. 찰램 대위는 마드라스로 비행하기 전에 이 인형을 워라찐다 여사의 집에 가져가서 여사에게 전달한다.

워라찐다 여사는 나이는 26세이고 세상에 거의 모든 예술의 미의 가치를 아는 사람이다. 그녀는 당대 대부분의 숙녀들과는 거리가 먼 성격으로 홀로 자신의 세계에 머물러 있지만 그러나 실상은 그녀는 부지런하거나 가만있지 못하는 성격이다. 그녀는 그녀의 아버지뻘 정도의 나이 든 사람과 결혼한 지 거의 8년이 된다. 그녀의 남편인 프라야[128] 워라찐다피탁 소령은 아내의 선함과 아름다움을 믿는 성격이다. 이들 부부의 결혼은 프라야 워라찐다피탁이 여사를 태국 돈으로 이 만바트에 사면서 성사된다. 그녀의 아버지 프라 반쩟이 진 빚 때문에 사람들이 고소한 것이 여러 건 발생하자 빚을 탕감하기 위해 자기 딸을 팔게 된다.

태국의 결혼제도를 살펴보자면 "가정을 가진다는 것은 부모가 양육비 형태의 값을 요구하는 매매형태에서 나온 것이다. 딸은 부모에게 보답할 기회를 갖지 못하기 때문에 남자측이 재산이나 금전형태로 은혜를 보답하는 것이다."[129] 라는 것을 보면 매매혼의 속성이 있다. 이러한 점은 작품에서도 드러나는데 태국에서 딸을 매매하는 것은 일상적인 일이며 딸은 태어나면 발언권 없이 부모의 뜻에 따라야 한다는 것이다. 이것을 막기 위한 법이나 예법은 있지만 현실은 그리 되지 못하고 자식을 친구나 행불행을 함께하는 사람으로 기르지 않고 보통 자기 자신의 필요에 의해 양육한다는 것이다. 이런 내용은 "옛날 부모는 자식의 결혼을 책임지는 사람이었기 때문에 자식의 배우자도 선택하였다."[130] 라는 말보다 훨씬 더 선택의 여지가 없는 딸의 처지에 대한 현실상황을 대변한다.

프라 반쩟은 '예쁜 딸이 있는 것은 많은 재산이 있는 것과 같다.'라는 말을 확신하는 구식 태국인 중 한 명이다. 이런 그의 생각에 걸맞게 그가 고소당한 당시 예쁜 두 딸이 결혼할 나이가 찬 것이 그의 입장에서는 위기를 모면할 행운이 된다. 그의 장녀인 펌씨는 프라야 워라찐다피탁에게 팔려서 결혼하게 된 당시 18세이고 남편은 45세이다. 작은 딸 쁘라싼은 워라찐다의 남동생인 프라 나롱반 러릿에게 팔려서 결혼할 때 16세이고 남편은 43세이며 이름이 쏨싹인 만 12세 아들이 있는 홀아비이다.

쏨싹의 아버지 프라 나롱은 집이 핏싸눌록에 있으며 그곳에서 군대 통솔관의 지위에 있다. 슬하에 자식이 없는 프라야 워라찐다는 쏨싹이 어머니가 없고 아버지는 새 아내를 얻었기 때문에 행복하지 않을까 염려되어 이 조카를 무척 아낀다. 그는 남동생과 합의하기를 쏨싹이 방콕에 오면 렁므엉 도로에 있는 자기집에 와서 함께 지내도록 하라고 한다. 그래서 쏨싹은 방콕에 올 때마다 삼촌집에 머물면서 워라찐다 여사를 누나라고 부르면서 친하게 지내게 된다. 쏨싹이 학업을 마치던 20세에 삼촌인 프라야 워라찐다는 자기 돈으로 조카를 이태리로 유학 보내려고 한다. 그러나 여행 준비 중에 쏨싹은 한쪽이 마비되는 병이 든다. 핏싸눌록에는 그 병을 치료할 의사가 없어서 방콕 삼촌 집에 와서 치료를 받게 되는데 병증세가 심해서 휠체어를 타고 다니며 8개월간 그곳에 머물게 된다.

프라야 워라찐다는 태국에서 대부호 중 한 명으로 오십 남짓 된 나이이지만 사랑도 살 수 있는 돈이 있다고 믿는 인물이다. 그는 어린 아내와 지낸지 거의 8년이 되었기에 아내의 미모에 별로 신경 쓰지 않는 상태이고 거의 매일 밤 친구들과 여러 곳을 다니며 도박하다가 날이 거의 밝을 무렵

128) 귀족 작위명이며 상위부터 짜오프라야, 프라야, 프라 등의 서열이 있다.
129) 쑤팟뜨라 쑤팝, 『태국 사회와 문화』, 황규희 역, PUFS, pp. 91-92.
130) 쑤팟뜨라 쑤팝, *op. cit.*, p. 92.

집에 당도하는 삶을 산다.

워라찐다 여사는 쏨싹을 간병하면서 최고의 행복을 느낀다. 그녀는 즐거운 대화를 하며 자신의 슬픈 처지를 잠시 잊기 위해서 같은 또래의 청춘 남녀를 보길 원한다. 이 두 남녀의 상태를 보면 청년 쏨싹의 사랑이란 단지 앞에 있는 것에만 의미가 있으며 사랑할 권리가 없는 자가 많이 있다는 것을 생각지 못한다. 반면 워라찐다 여사는 쏨싹은 아직 어린 애이며 외국유학 가서 공부를 해야 하며 아직 한 푼도 벌지 못하는데 만약 이런 점들을 망각하고 사랑에 응답한다면 일평생 자신과 쏨싹의 파멸로 향하는 길임을 아는 여성이다.

형제지간인 프라야 워라찐다와 프라 나롱반르릿을 비교하면 용모와 성격이 서로 다르다. 프라야 워라찐다는 늙어 보이지만 아직 건강하고 인내심 있고 잠을 잘 참는다. 반면 프라 나롱은 형보다 젊어 보이지만 허약하고 마음이 약하고 사람을 쉽게 믿으며 질투가 심하고 아내 없이 이 세상에서 살 수 없을 정도로 빠져있다. 그러나 그는 국가의 임무를 충실히 수행하는 군인이다.

자매지간인 워라찐다 여사와 쁘라싼은 물과 불처럼 차이가 난다. 워라찐다 여사는 모든 점에서 선과 아름다움을 갖춘 사람이다. 그녀는 아름답고 하얀 피부에 키가 크고 검고 큰 눈에 행동거지가 얌전하다. 그러나 그녀의 마음에는 고통이 있으며 행복과 편안함을 찾기 어렵다. 반면 쁘라싼은 이기적이며 누구를 진정으로 사랑하지 않으며 재미를 좋아하여 쉽게 행복을 찾는다. 다소 뚱뚱하고 누런 피부이며 눈이 작은 그녀는 늙은 남편을 노예로 두고 다른 남자와 즐기는데 능수능란하다. 그녀는 수다쟁이로 남의 주목을 끌게 말을 잘하여 지난 결혼생활 7년 동안 여러 남자를 사랑에 홀리게 만든다.

이 자매가 쏨싹에 대한 태도를 보면 워라찐다 여사는 쏨싹을 남동생처럼 사랑하고자 한다. 그러나 쁘라싼은 자신의 양자인 쏨싹을 재미로 즐기거나 상심하게 만든 사람의 숫자를 추가하려는 대상으로 삼으려고 한다. 자기애가 너무 강하여 언니를 사랑한 적이 없는 그녀는 회복기에 접어든 쏨싹이 집으로 돌아가려 하지 않자 자기 언니가 쏨싹을 홀리게 만들어 쏨싹을 정부로 삼은 것이라고 본다. 그래서 남편에게 펌씨 언니와 찰램 대위가 서로 사랑하는 사이이며 '사춘기' 돌인형 속에는 이 두 남녀가 주고받은 편지가 보관되어 있다고 모함한다.

프라 나롱은 아내의 말을 그대로 믿고 사춘기 돌인형 안에서 증거가 되는 편지를 입수한다. 그리고 형수인 워라찐다 여사에게 자신의 아들을 핏싸눌록 집으로 돌려보내지 않으면 편지를 워라찐다 형에게 보일 거라고 위협한다. 그러나 워라찐다 여사는 쏨싹이 노인을 사랑하듯 자기를 사랑하는 것이며 병도 아직 다 낫지 않았다며 반대한다.

"...나의 고통스럽고, 슬프고 그리고 가장 미친 삶에서 댁의 아드님, 그 애가 내게 향한 것일 뿐인 사랑은 오늘날 제가 살아있게 도와줘요. 쏨싹은 마음이 여리고, 교양 있고, 정직해요. 그리고 저는 늘 그 애가 더 좋은 성격을 유지하도록 도우려고 애써요. 나를 향한 그 애의 사랑은 그 애에게 아주 좋은 것이에요.... 그 애가 진정한 사랑을 만나게 될 때까지 아주 좋아요...그 애에게 권리가 있는 사랑."[131)]

위에서 '나를 향한 그 애의 사랑은 그 애에게 아주 좋은 것'이라는 말은 아직 사춘기 청년의 감정이 있는 쏨싹에게는 타락하지 않고 순수한 사랑을 할 수 있게 잡아줄 사람이 필요하며 그 역할을 워라찐다 여사는 하고 있다는 의미이다. 이런 사실은 다음 대목에서도 확인할 수 있다.

"저는 쏨싹을 여기 두기 위해 희생할 모든 준비가 되어있어요. 저는 이곳은 그 애에게 위험하지 않고 그리고 그 애는 행복하다고 확실히 믿으니까요. 저는 아주버님의 아들을 사랑해요. 하지만 아주버님이 이해하는 식의 사랑은 아니에요. 그리고 좋은 사랑은 절대 파멸로 이끌지 않아요. 저는 쏨싹의 명예와 명성을 파괴할 생각을 한 적이 없어요. 저는 그 애가 외국에 갈 때까지 그 애가 위험하지 않도록 지키려고 애쓸 거예요. 그리고 여기 돌아와 처자를 가지겠죠."[132)]

---

131) Akatdamkoeng, *op. cit.*, p. 110.

워라찐다 여사의 '쏨싹을 위해 희생을 각오하겠다'는 단호한 말에서 여동생으로부터 쏨싹을 지켜내려는 강한 의지가 드러난다. 워라찐다 여사는 자신이 하는 말의 의미를 프라 나롱이 이해를 못하자 편지는 여동생 쁘라싼이 찰램 대위에게 보낸 것임을 폭로하게 된다.

"짐승의 마음을 가진 한 여자의 편지예요. 생각 없는 사람. 그녀는 제가 자신의 비밀을 지켜 줄 단 한 사람이라는 걸 잘 알아요. 그리고 그녀의 행복을 위해 저는 이 비밀을 지키려고 늘 애썼어요. 하지만 이 여자는 은혜를 모르고 오히려 거의 매일 늘 뒤에서 저를 물려고만 해요. 저는 이 사람의 비밀을 더 지키지 않겠다고 결심했어요."[133]

워라찐다 여사는 자신이 처음 사랑하는 대상이었던 찰램 대위의 죽음에 충격을 받은 적이 있다. 쁘라싼이 남편이 집에 없을 때 다른 남자와 함께 있는 광경을 목격한 찰램 대위가 충격을 받아 비행을 떠날 것을 결심하고 결국 죽음을 맞이하게 된 것을 아는 그녀는 그를 죽게 만든 여동생에 대한 분노를 드러낸다.

"그녀는 심장을 죽인, 찰램 대위를 죽인 여자예요. 저는 찰램 대위를 많이 사랑했었어요.-젊은 여자가 젊은 남자를 순수하게 사랑하듯 사랑했죠. 하지만 찰램 대위는 저를 사랑하지 않았어요. 저는 친구이자 그의 신뢰할만한 상담사이었죠. 그래도 저는 여전히 그를 사랑했어요. 저는 그 사람 때문에 행복했죠. 하지만 그 사람은 다른 사람을 사랑했어요. 찰램 대위는 자신과 그 여자 사이의 연애에 대해 저에게 모든 사실을 말할 정도로 저의 우정을 너무 믿었어요. 그녀는 독신녀가 아니었죠. 그녀는 기혼녀죠...제가 한 것 같은 결혼을...노인과 결혼을..."[134]

워라찐다 여사가 찰램 대위를 여동생에게서 벗어나도록 도와주지도 못하고 지켜주지도 못한 것은 찰렘 대위가 자신이 아닌 여동생을 사랑했기 때문이다. 이에 대한 패배의식이 있는 워라찐다 여사는 두 번째 사랑의 대상인 사춘기 청년 쏨싹을 두고 다시 여동생과 충돌하게 된다. 이번에는 여동생 쁘라싼과 찰램 대위와의 과거 관계에 대한 비밀을 여동생의 남편에게 폭로하면서까지 쏨싹을 여동생에게서 지켜내려는 의지와 적극적 행동을 표출한다. 이러한 행동으로 인해 여동생의 원성을 사게 되는데 "펌씨 언니, 난 언니가 이 정도로 짐승인 줄 전혀 생각지 못했어. 언니는 이 편지를 내 남편한테 보여줬어? 내 행복을 파괴하고 나를 죽이려고 내 과거를 세상에 떠벌리다니. 언니는 내가 언니의 여동생인 거 잊었어?"[135] 라는 말로 여동생은 언니에게 혈연관계의 우위를 내세우며 비난을 한다. 그러나 이는 자신도 이미 언니와 찰램 대위와의 관계를 모함한 바가 있기에 이중적인 태도라 할 수 있다. 이에 대한 언니의 반응은 냉정하다.

"쏨싹을 너 같은 사람에게서 벗어나게 도우려고. 찰램 대위는 너 때문에 죽었어. 그리고 언니는 그를 도울 수 없었지. 너는 기억나니. 너는 나를 한 번 이긴 적 있었지. 하지만 너는 매번 이길 수는 없을 거야."[136]

상기 대목에서 워라찐다 여사가 '너는 한 번 나를 이긴 적 있었지'라고 한 것은 찰램 대위가 언니인 워라찐다 여사 즉 펌씨가 아닌 펌씨의 여동생 쁘라싼을 사랑한 것을 두고 승패의 의미로 표현하고 있다. 이런 이유로 인해 펌씨는 그가 나락으로 떨어지는 것을 보면서도 도울 방도가 없었다고 할 수 있다. 그러나 쏨싹의 경우를 보면 쏨싹이 사랑하는 대상은 펌씨이기 때문에 펌씨는 그를 여동생

132) *Ibid.*, p. 112.
133) *Ibid.*, p. 116.
134) *Ibid.*, pp. 116-117.
135) *Ibid.*, p. 123.
136) *Ibid.*, p. 123.

에게서 벗어나도록 도울 여지가 생긴 것이다. 그래서 펌씨가 '너 같은 사람에게서 벗어나게 도우려고'라고 말한 것은 쏨싹이 여동생과의 불미스러운 일이 벌어져 타락하게 될지도 모를 일을 사전에 적극적으로 차단하려는 의지를 내비친 말이다. 이것은 '사회지도층이 마땅히 지녀야 할 도덕적•정신적 의무'라는 노블레스오블리주의 실천적 행동이라 할 수 있을 것이다. 자매지간이라는 혈연관계를 염두에 두지 않았다는 비난을 감수하면서까지 도움을 필요로 하는 사람을 구한다는 의미를 적용할 수 있기 때문이다. 또 하나 태국인의 특징 중에서 "충돌이나 간섭을 싫어하는 것에는 질문을 피하는 것이 포함된다. 이에는 타성, 타인을 너무 많이 고려함, 위험을 두려워함, 당황해 함 등 여러 가지 이유가 있을 수 있다."[137] 라는 점을 넘어서는 일면이 있다. 그러나 태국의 전통적인 싹디나제도[138]의 내용 중 일면인 상위계층이 하위계층의 후견인으로서의 역할의 현대적 계승이라는 의미도 담고 있다.

펌씨는 여동생에게 '너는 매번 이길 수는 없을 거야.'라고 말하며 승패의 의미를 적용하고 있다. 이런 표현에는 선은 언제나 악에 승리한다는 것 같은 도식적인 의미는 없다. 구원이 필요한 존재가 구원의 손길을 잡는다면 그리고 구원자가 적극적으로 벗어나도록 돕는 상황이 조성될 때 승리하는 날도 있다는 것으로 현실 가능성을 보여주는 의미를 전한다고 할 수 있다. 여동생 쁘라싼은 상대의 슬픔과 파괴 그리고 죽음에도 아랑곳하지 않고 상대를 자신의 외로움을 달래기 위한 도구로 생각하며 삶을 즐기려는 인생관을 가진 반면 언니인 워라찐다 여사 즉 펌씨는 상대의 미래를 위해 돕고자 하는 인생관을 고수한다.

III. 결론

아깟담껑 라피팟의 「사춘기」의 등장인물인 두 자매는 사춘기를 제대로 겪지 못한 채 태국 전통문화에 따라 아버지의 뜻대로 아버지 또래의 남성과 결혼함에 따른 후유증의 일환으로 각각 해소하며 살아가는 모습에서 서로 다른 차이를 보인다. 이러한 두 자매의 상반된 차이는 동일한 남성에 대해 애정을 보이면서 서로 충돌하고 승패의식으로까지 발전하여 혈연관계를 초월한 양상으로 진전된다. 여동생은 상대 남성을 자신의 유희를 위한 존재로 여기며 설혹 대상이 죽음에 이르러도 개의치 않는다. 반면 언니는 상대 남성의 의논상대가 되어주기도 하고 청년은 미래를 대비할 수 있는 인물이 될 수 있도록 후견인의 역할을 자처한다. 이런 점에서 현대 사회의 노블레스오블리주의 적극적 실천적 행동양상을 보여주고 있다고 할 수 있다.

이 작품은 또한 자칫 타락할 수 있는 시기인 사춘기 청년의 위험한 고비와 이를 무난히 넘기는 과정을 보여줌으로써 공동체사회에서의 역군으로 삶을 영위할 수 있는 길을 제시하고 있다.

---

137) Sujit Wongtes, *The Thai People and Culture*, The Public Relations Department, Office of the Prime Minister, 2000, p. 120.

138) 토지분봉제인 싹디나제도에는 토지 점유자인 상위계층이 그 토지에 소속된 하위계층의 후견인으로서의 역할을 하며 하위계층은 상위계층에게 복종한다는 내용이 포함되어 있다.

참고문헌

쑤팟뜨라 쑤팝, 『태국 사회와 문화』, 황규희 역, PUFS.

최난옥, 「태국 작가 아깟담껑 라피팟의 소설 『삶의 연극』에 나타난 가족관계의 연속성」, 『유라시아연구』11-3, 2014, pp. 91-105.

최난옥, 「디아스포라적 의식과 과제 분리의 태도: 태국 소설 『누런 피부 하얀 피부』를 중심으로」, 『세계문학비교연구』50, 2015, pp. 159-178.

Akatdamkoeng Raphiphat, Momchao, Waisawat(사춘기), *Wimam Thalai*, Prae Bhitthaya, 1962, pp. 67-123.

Chali Iamkrasin, *Lok Khong MC Akatdamkoeng Raphiphat*(멈짜오 아깟담껑 라피팟의 세계), Tonor Grammy, 1997.

Kularb Saipradit, "Chiwit Momchao Akat Nai Lok Nangsue"(작품 세계에서 멈짜오 아깟의 삶), *Lakhon Haeng Chiwit*, Bangluang, 1994.

Phonphirom Chiangkun, *Prawattisatthai Samai Mai 2475-2524*(태국현대역사 1932-1981), Odian store, 1992.

Prathip Mueannin, *100 Nakpraphan Thai*(태국 작가 100), Chomromdek, 1999.

Saichon Satayanurak, *Somdet Kromphraya Damrongrachanuphap Kansang Atalak 'Muangthai' Lae 'Chan' Khong Chaosayam*(쏨뎃 끄롬프라야 담롱랏차누팝: 태국과 싸얌인 계급의 정체성 형성), Matichon, 2003.

Tida Mosikrat, "Wannakhadi Samai Ratanakosin 2394-2475"(1851-1932 랏따나꼬씬시대 문학), *Phatthanakan Wannakhadi Thai,* Sukhothai Thammathiraj University, 1992, pp. 376-421.

Sujit Wongtes, *The Thai People and Culture*, The Public Relations Department, Office of the Prime Minister, 2000.

상감문학 아함 시에 나타난 자연 상징 연구: 프라이(N. Frye)의 원형비평을 중심으로

이동원 (한국외대)

Ⅰ. 들어가는 말

고대 인도문학은 크게 산스끄리뜨어(Sanskrit)로 대표되는 북인도문학과 따밀어(Tamil)로 대표되는 남인도문학으로 나눌 수 있다. 따밀문학은 고유의 독자성을 띠고 풍부한 문학적 결실을 맺으며 발전해왔다. 이천 년이 넘는 유구한 역사를 자랑하는 따밀문학사의 시작을 상감문학(Caṅkam Literature)으로 보는 데에 학자들 간 이견이 없다. '상감(Caṅkam)'은 따밀어로 모임, 학회, 대회를 가리킨다. 고대 따밀 지역의 문인들은 정기적으로 모여 시를 짓고 평가하는 자리를 가졌는데, 이 모임의 규모가 커지면서 대회 형식을 띠게 되었다. 이 대회를 가리켜 '상감'이라 하며, 이때 생산된 작품을 통틀어 '상감문학(Caṅkam Literature)' 혹은 '상감고전(Caṅkam Classics)', 이 시대를 '상감시대(Caṅkam Period)'라 이른다.

상감의 구체적인 규모와 운영체계를 알려주는 정확한 사료는 없다. 4-5세기 경 남인도에서 자이나교 수도승들이 의회 형식의 기관을 설립하여 종교 및 교육 서비스를 제공하였다는 기록이 남아 있다(Vardarajan, 1988: 27). 많은 학자들이 상감을 자이나교 수도승들의 의회와 유사한 성격의 학회였을 것이라고 추측한다. 상감에서는 다양한 계층 출신 시인들이 활동했고 그 중에는 여류시인도 있었다. 고대 따밀 지역에서 기원전 5세기부터 기원후 2세기에 걸쳐 총 세 개의 대회가 열렸다고 전해진다. 처음 두 상감이 열린 도시는 사라졌으며,[139] 이때 생산된 작품들 역시 남아있지 않다. 마지막 세 번째 상감은 오늘날 마두라이(Madurai)에 해당하는 지역에서 빤댜(Pāṇḍya) 왕조의 후원 아래 열렸다(Vardarajan, 1988: 28).

현존하는 상감문학은 모두 세 번째 상감에 속하는 작품들이다.[140] 당시 시인들은 자신들이 지은 시를 후손에게 전하거나 그들을 후원한 왕과 귀족들에게 남기곤 했다. 이렇게 남긴 작품들은 시인들의 고향에 따라 따밀 지역 곳곳에 흩어져 있었고, 그나마도 대부분이 야자수 잎과 같이 손상되기 쉬운 재료에 적혀 있었기 때문에 온전한 보존이 어려웠다. 그러던 2세기경 시인들의 노력과 후원자들의 지원으로 선집(選集) - 『엣뚯또하이』(*Eṭṭuttogai*, '여덟 개의 모음')와 『빳뚭빳뚜』(*Pattuppāṭṭu*, '열편의 노래')이 만들어졌다. 『엣뚯또하이』에는 3행부터 40행 사이의 비교적 짧은 시 2,371수(首)가 실렸고, 『빳뚭빳뚜』에는 100행이 넘는 장시(長詩) 10편이 실렸다.[141]

상감문학은 주제에 따라 크게 '아함'(akam, '내부의') 시와 '뿌람'(puṟam, '외부의') 시로 나눌 수 있다. '아함'과 '뿌람'은 복합적인 의미를 지닌 개념으로, 이 둘의 관계를 이해하는 것이 곧 따밀

139) 첫 번째 상감은 남(南)마두라이(Thenmadurai), 두 번째 상감은 까빠뜨뿌람(Kapatapuram)에서 각각 열렸다고 전해진다(Vardarajan, 1988: 28). 이 두 도시와 당시 쓰인 작품들의 행방을 둘러싸고 여러 설화가 전해지는데 가장 보편적인 것은 대홍수로 인해 모든 것이 사라졌다는 이야기이다(Ramanujan: 2010, x).

140) 첫 번째와 두 번째 상감에서 지어진 상감 시들은 모두 소실되었다. 다만 가장 오래된 따밀 문법서이자 시학서인 『똘깝삐얌』(*Tolkāppiyam*)이 두 번째 상감과 같은 시대의 것이라고 한다.

141) 총 2,381수의 시 중 작자 미상의 102수를 제외한 나머지는 473명의 시인의 작품이다. 이 중 반 이상을 최대 16명의 시인들이 지었는데, 까삘라르(Kapilar)의 작품이 235수로 가장 많고, 암무바나르(Ammūvaṉar)의 작품이 127수로 그 뒤를 따른다(Ramanujan, 2010: x).

시학에 입문하는 것이며 고대 따밀인들의 세계관의 핵심에 접근하는 것이다(Ramanujan, 2010: 346). 고대 따밀인들은 인간의 감정을 내부의 것과 외부의 것으로 구분했다. 아함 시가 '내부'의 감정 - 두 남녀 사이의 다양한 사랑의 양상을 노래한다면 뿌람 시는 '외부'에 존재하는 모든 것 - 전장에 나간 영웅의 승리와 영광, 혹은 죽음과 비애 등을 다룬다. 아함 시에서는 관능적인 모티프가, 뿌람 시에서는 영웅적인 모티프가 주를 이룬다. 아함 시가 남녀 주인공의 사랑이라는 하나의 심상에 집중한다면, 뿌람 시는 전장에서 벌어지는 여러 심상들을 극적으로 꿰어가며 이야기를 전개한다. 아함 시와 뿌람 시의 시적 장치들은 각각 대조적인 한 쌍을 이루며 연결된다. 아함 시가 감정을 다룬다면 뿌람 시는 외양을 다룬다. 아함 시가 자아(自我)에 주목한다면 뿌람 시는 타아(他我)에 주목한다. 아함 시에 집과 가족이 등장한다면 뿌람 시에는 가정이라는 울타리 너머의 외부인들이 등장한다. 아함 시가 자연을 그린다면 뿌람 시는 문명을 그린다. 상감시대가 막을 내린 뒤에도 '아함'과 '뿌람'이라는 고전적 개념은 따밀 시학의 핵심으로서 활발하게 맥을 이어갔다. 아함과 뿌람 전통은 산스끄리뜨 문학으로부터의 번역과 차용이 성행하였을 때에도 사라지지 않았고, 하나의 양식으로 정착되어 현대 따밀문학에 전해진다.

사랑과 전쟁을 노래한 이 고대 문학은 남인도 문화 전반의 근간을 이루었다. 고대 남인도의 의식주 문화, 신화, 관습, 민간전승, 세계관 등은 상감문학에 대한 연구가 선행되지 않고는 제대로 이해할 수 없다 해도 과언이 아니다. 상감문학은 현존하는 인도문학 가운데 가장 오래된 세속문학이다. 상감시대 이후 남인도와 북인도의 교류는 자이나교, 불교, 힌두교 등의 종교전파를 중심으로 활발해졌고, 따밀문학은 종교적인 색채를 띠기 시작했다. 특히 박띠(Bhakti) 운동 이후 권력을 잡은 힌두 학자들에 의해 18세기에 이르기까지 모든 비(非)종교적 텍스트들이 금지되기도 했다. 이처럼 상감문학 연구는 아리아 문명의 영향을 받기 전의 드라비다 문명에 관한 정보를 제공한다는 점에서도 커다란 의의를 가진다.

Ⅱ. 자연 상징에 따른 아함 시의 분류

상감 문학의 두 장르 중 아함 시는 가상의 두 남녀주인공이 느끼는 사랑을 그린다. 가장 오래된 따밀 문법서이자 시학서인 『똘깝삐얌』(*Tolkāppiyam*)는 아함 시를 사랑의 양상에 따라 꾸린지(kuṟiṅci), 물라이(mullai), 마루담(marutam), 네이달(neytal), 그리고 빨라이(pālai)로 분류한다. 이 분류법은 현존하는 상감 시선집(詩選集)과 주석서에서 거의 동일하게 적용된다.[142]

이 다섯 범주의 명칭은 남인도에 서식하는 나무와 꽃의 이름을 딴 것이다. 꾸린지는 산간지방에서 자라는 꽃이다. 방울꽃의 한 종류로 6,000피트 고도에서 자라며 12년에 한 번씩 푸른색 꽃을 피운다고 한다. 물라이는 재스민(Jasmine)의 한 종류로 숲이나 방목지에서 우기에 맞춰 피는 꽃이다. 마루담은 배롱나무의 한 종류로 강을 낀 평야에서 자라며 악어가죽처럼 보이는 나무껍질이 특징이다. 네이달은 연안 지역에서 자라는 꽃으로 백합의 한 종류이며 하얀색 꽃을 피운다. 빨라이는 은빛 잎의 나무에서 피는 꽃으로 사막이나 건조한 지역에서 볼 수 있다(Vardarajan, 1988: 31).

다섯 가지 식물들은 그들이 서식하는 장소와 꽃을 피우는 계절을 상징한다. 다섯 종류의 배경은 그에 적합한 사랑의 단계, 특정한 감정을 각각 불러일으킨다. 꾸린지 시에는 시작하는 연인들의 결합과 사랑의 기쁨인 뿌나르달(puṇartal)이 관능적으로 그려진다. 『빳뚭빳뚜』「꾸린집빳뚜」에는 남녀주인공이 부모님의 눈을 피해 사랑을 나누는 장면의 묘사가 주를 이룬다. 물라이 시에는 잠시 떨어져 지내는 연인이 돌아오기를 기다리며 곧 이루어질 만남에 설레어 하는 여자 주인공이 등장한다. 이 감정은 이룻딸(iruttal)이라고 한다. 『빳뚭빳뚜』의 「물라입빳뚜」는 남자 주인공과

142) 학자에 따라 여기에 까익낄라이(kaikkiḷai)와 뻬룬띠나이(peruntiṇai)를 포함하여 아함 시를 일곱 종류로 보기도 한다. 꾸린지부터 빨라이까지 다섯 종류의 사랑은 사회적으로 용인되고 높이 평가받는 사랑을 다루는 반면, 이 둘은 비정상적이고 부적절한 사랑을 다룬다. 까익낄라이는 짝사랑을, 뻬룬띠나이는 잘못 짝 지워진 엇갈린 사랑을 그리며, 남녀 주인공이 아닌 주변인물에게만 허락된다.

떨어져 지내는 여자 주인공의 슬픔과 남자 주인공이 집에 돌아온 뒤의 기쁨을 함께 그리고 있다.[143] 마루담 시에는 연인 간 사소한 다툼과 그로 인해 상대를 믿지 못하거나 샐쭉하게 토라진 마음인 우달(ūṭal)이 묘사되어 있다. 네이달 시에는 멀어지는 연인의 마음을 붙잡지 못하고 그저 속절없이 애태우는 여자 주인공의 모습이 바닷가의 정경을 배경으로 그려진다. 네이달 시가 그리는 감정은 이랑갈(iraṅkal)이라고 한다. 빨라이 시에는 부모님의 반대나 현실의 벽에 부딪혀 헤어지게 된 연인, 혹은 헤어지지 못한 채 사랑의 도피를 벌이지만 가족과 떨어짐으로 인해 고통스러운 마음 등이 묘사된다. 남녀 주인공의 괴로워하는 감정인 삐리달(pirital)은 사막이나 황무지에서, 그것도 태양이 가장 강하게 내리쬐는 한낮에 경험하는 타는 목마름에 빗대어 그려진다.

따밀 시학에 따르면 아함 시의 공간적 배경이 되는 장소는 땅, 물, 공기, 불, 하늘이라는 다섯 가지 요소들의 조합으로 구성된다. 『똘까삐얌』에는 아함 시의 다섯 종류를 구분 짓는 식물의 이름과 함께 각각의 장소에 주재(駐在)하는 신(神)이 언급된다. 꾸린지는 쩨욘(Ceyon)이 사는 산을 대표하는 꽃이다. 쩨욘은 '붉은 자'라는 뜻으로 붉은 창을 지닌 신이자 전쟁, 젊음 그리고 아름다움을 관장하는 신 무루간(Murukaṉ)이다. 물라이는 마욘(Māyōn)이 관할하는 숲을 대표하는 나무다. 마욘은 '어두운 자'로 검은 몸을 한 목동(牧童)들의 신 비슈누(Viṣṇu)를 가리킨다. 마루담은 벤딴(Vēntaṉ)이 관장하는 목초지를 대표하는 나무다. 벤딴은 신들의 왕이자 비를 관장하는 신인 인드라(Indra)로 확인된다. 네이달은 바루난(Varuṇan)이 관장하는 모래해변을 대표하는 꽃이다. 바루난은 바람의 신이다. 빨라이 꽃이 피는 사막 혹은 황무지에는 꼬라바이(Koṟṟavai)가 살고 있다고 전해진다. 꼬라바이는 전쟁의 여신을 가리키는데, 그녀는 악신(惡神)에 속한다고 후대의 주석가들은 설명한다(Ramanujan, 2009: 348). 아함 시에서 신은 오직 배경을 이루는 한 부분으로서만 그려진다. 신과 자연물 사이에 창조주-창조물 관계는 보이지 않는다(Ramanujan, 2009: 349). 아함 시에 등장하는 신들은 자연물 안에 깃들어 있는 모습으로 한 장소에 등장하는데, 이와 같이 신을 동.식물 혹은 인간사회와 동일시하는 것은 토템적인 상징의 기초라 할 수 있다(노스럽 프라이, 2013: 284).

아함 시는 무다릅뽀룰(mutarpporuḷ), 까룹뽀룰(karupporuḷ) 그리고 우립뽀룰(uripporuḷ)의 세 가지 요소로 구성된다. 무다릅뽀룰은 아함 시의 배경의 되는 시간과 장소 등을 가리키고, 까룹뽀룰은 시의 중심소재가 되는 동·식물군(群)의 개체를 총칭한다. 우립뽀룰은 무다릅뽀룰과 까룹뽀룰에 의해 결정지어지는 남녀 주인공의 감정 양상이다. 무다릅뽀룰과 까룹뽀룰은 우립뽀룰, 즉 사랑의 감정을 불러일으키는 장치로서 시에 적절히 배치된다.

아함 시의 다섯 종류에 해당하는 무다릅뽀룰, 까룹뽀룰 그리고 우립뽀룰을 표로 정리하면 다음과 같다.

<표 1>

	무다릅뽀룰 (시간과 장소)	까룹뽀룰 (동·식물)	우립뽀룰 (감정 양상)
꾸린지	산간지역, 구릉지 밤 시원한 계절, 이른 서리 내리는 계절, 저녁 이슬 맺히는 계절	호랑이, 곰, 코끼리, 사자 앵무새, 공작 백단향, 티크, 대나무, 아쇼까나무, 꾸린지 꽃, 벵가이(vēnkai) 꽃	뿌나르달 (사랑하는 연인들의 희열)
물라이	숲, 방목지 해 진 뒤, 늦은 저녁 우기(雨期)	가젤, 야생 토끼, 사슴 야생 닭 물라이 나무	이룻딸 (잠시 떨어져 있는 연인을 향한 그리움과 설렘을 간직한 기다림)
마루담	농경지 아침 모든 계절	물소, 사냥개 수탉, 황새, 백조, 오리 마루담 나무, 연꽃, 백합,	우달 (연인과의 작은 다툼으로 인한 토라짐, 연인에 대한

143) 물라이 시에 나타나는 연인을 그리워하는 간절한 마음의 상징들은 후대 박띠 시인들의 작품에서도 떨어져 있는 신(神)과 하나 되기를 간절하게 바라는 마음의 상징들로 사용된다.

		수생식물	불신(不信))
네이달	바닷가, 연안 지역 해거름, 해질녘 모든 계절	상어 물까마귀 네이달 꽃	이랑갈 (멀어지는 연인의 마음을 잡지 못하는 안타까움)
빨라이	사막, 황무지, 황야 한낮 한여름, 늦서리 내리는 계절, 아침 이슬 맺히는 계절	재칼 독수리, 매, 비둘기 빨라이 꽃	삐리달 (연인과의 이별로 인한 고통)

출처: Vardarajan, 1988: 35-39.

자연을 벗 삼아 지낸 고대 따밀인들의 삶에서 탄생한 상감문학이 자연과 밀접한 관계를 이루며 발전한 것은 당연한 결과라고도 볼 수 있다. 상감 시인들은 자연 깊숙이 들어가 자연과 상생하는 인간의 삶을 성찰했다. 특히 인간과 자연의 조화로운 공존을 중심적으로 다루는 아함 시에서 자연 상징들은 등장인물의 감정을 담아내는 틀로서 기능한다. 아함 시의 다섯 가지 우립뽀룰, 즉 남녀 주인공의 감정 양상은 각각의 무다릅뽀룰과 까룹뽀룰, 즉 자연 상징들에 적합한 것이어야 한다(Ramanujan, 2009: 349).

다섯 범주의 아함 시에는 각각 그에 상응하는 무다릅뽀룰, 까룹뽀룰 그리고 우립뽀룰이 적절히 배치된다. 한편 시적 효과를 위해 서로 다른 범주에 속하는 자연 상징들이 한 편의 아함 시에 같이 사용된 예도 찾아볼 수 있다.

콩의 맨 뿌리는 연분홍색으로
야생 닭의 발을 닮았다.
사슴 한 무리가 잘 익은 꼬투리에 덤벼든다.

이른 서리의 혹독함에는
다른 어떤 약이 없다.

그이의 품을 제외하곤.

(「꾸룬도하이」, 68)

이른 서리가 내리는 계절은 꾸린지 시의 시간적 배경인 무다릅뽀룰이다. 그러나 시인은 물라이 시의 까룹뽀룰인 야생 닭과 사슴을 함께 등장시킨다. 연인의 결합을 나타내는 꾸린지 시의 상징과 연인을 향한 기다림을 나타내는 물라이 시의 상징의 병용(倂用)은 시적 화자의 심정을 보다 정확히 반영한 것이다. 다시 말해 이 아함 시는 남자 주인공과 사랑을 나눴던 기억을 떠올리며 그를 기다리는 여자 주인공의 마음을 담은 것으로 꾸린지 시와 물라이 시 두 범주에 모두 해당된다고 볼 수 있다.

Ⅲ. 아함 시 자연 상징의 원형적 심상

자연 상징은 상감 문학, 그 중에서도 특히 아함 시에서 핵심적으로 기능하며, 각 유형에 상응하는 적절한 감정의 양상을 드러낸다. 이것은 “시가 인간 문명의 소산으로 존재하는 본래의 원형적인 수준에서 자연은 늘 인간을 포함하고 있다”는 프라이(2013: 286)의 말과도 연결된다. 어떤 아함 시도 자연물을 단순한 묘사의 대상으로 삼고 있지 않으며, 남녀 간의 사랑을 주제로 한 세속문학임에도 불구하고 여성의 육체적 관능미를 그리지 않는다(Mariappan, 2005: 82). 아함 시가 강조하는 것은 외양(外樣)이 아니라 사랑의 범주 아래 놓일 수 있는 모든 종류의 내적 감정이다. 아함 시가 다루는 ‘내부의’ 세계를 구성하는 자연물들은 구체적이고 특수한 단일 개체가 아닌 전형적이고 반복·순환적

인 상징 유형으로 존재한다. 태양, 빛, 어둠, 물, 불, 바람 등 생활 속에서 반복적으로 체험한 자연 현상들은 유형화되고 어떤 공통된 의미의 심상을 형성하게 된다. 아함 시의 상징 유형은 경계를 초월하여 존재하는 보편적이고 원초적인 심상인 원형이다.

프라이(1987: 41-42)는 고대인들이 주의를 기울인 자연의 원리에서 원형적 요소를 찾는다. 그는 자연의 순환이 예술의 구성원리가 되고 있다고 역설한다. "어떤 예술 작품을 만들어내려면 반복 또는 회귀의 원리를 필요로 한다. (중략) 문학은 인간 세계와 이를 둘러싸고 있는 비인간 세계를 동일화하는 것, 또는 그들 사이의 유사성을 찾아내는 것과 긴밀한 관계가 있다. **자연의 주기**(cycle)에서 볼 수 있는 가장 분명한 특징은 반복하거나 회귀하는 것이다. 태양은 하늘에 떠올라 어둠에 묻혔다가 다시 떠오른다. 계절은 봄에서 겨울을 지나 다시 봄으로 돌아온다. 물은 샘에서 나와 바다에 이르렀다가 다시 비가 되어 내려온다. 인간의 삶은 유년에서 죽음에 이르고 다시 새로운 탄생을 맞게 된다. 그리하여 많은 원시적 이야기들이나 神話들은 인간의 삶과 자연의 삶 중심에 척추처럼 뻗어 있는 이 자연의 주기에다 밀착시키려 하는 것이다."

순환적으로 되풀이되는 자연의 원리는 곧 문학의 원형적 패턴이 된다. 해가 뜨고 지는 것에 따른 하루의 주기, 계절에 따른 일 년의 주기, 그리고 인생의 유기적 주기에 담긴 일치된 의미의 패턴들은 아함 시에서도 발견된다. 아함 시의 자연 상징에 깃든 원형적 심상은 순환의 리듬감을 보여준다. 태어남에서 죽음, 그리고 다시 태어남으로 이어지는 자연의 주기는 아함 시의 다섯 범주가 각각 대표하는 사랑의 양상 - 만남과 이별 그리고 또 다른 만남이라는 순환적 구조에 상응한다. 본고에서는 아함 시에 나타나는 다양한 자연 상징 중 물의 원형적 심상과 계절과 시간의 원형적 심상을 살펴보도록 하겠다.

(1) 물

아함 시에는 다섯 범주에 따라 각각 다른 물의 심상이 나타난다(<표 2>).

<표 2>

	물의 심상
꾸린지	용천(湧泉), 용수(湧水), 샘물
물라이	시내, 개울
마루담	강, 큰 연못, 우물
네이달	바다, 바닷물을 저장한 우물
빨라이	물이 말라버리거나 아주 얕게 남아 있는 못

원형으로서의 물은 정화 기능과 생명을 지속시키는 기능을 함께 지닌 복합적 속성으로부터 보편적인 호소력을 자아낸다(필립 윌라이트, 2000: 132). 그것은 삶과 죽음, 새 생명의 탄생과 풍부하고 비옥한 성장 등을 상징한다. 물의 상징은 죽음과 재생을 모두 내포하고 있다. 물은 여러 종교집단에서 형태를 해체, 소멸시킨 뒤 다시 정화와 재생을 통해 죄를 씻어주는 기능을 한다(미르치아 엘리아데, 2005: 166). 아래의 꾸린지 시를 보자.

구릉지에서 돌아온
그녀가 친구에게 이르길
오, 얘야, 들어 보렴
우리 정원[144]에서 난 꿀을 섞은

144) 정원 역시 전통적인 원형적 이미지 가운데 하나이다. 그것은 낙원의 다른 형태로 천진난만함과 (여성의) 손상되지 않은 아름다움 등을 나타낸다.

우유보다 달콤한 것이
그의 땅에 남아있는 잔수(殘水)란다.
물웅덩이 낮은 곳에
이파리로 덮인 채
산짐승들에 의해 흙탕물이 되어 버린.

(「아인구루누루」, 203)

이 시는 산간 지방에 사는 남녀 주인공의 사랑을 담은 작품이다. 시적 화자는 여주인공으로, 시는 결혼한 뒤 오랜만에 친정을 방문한 그녀가 소꿉친구에게 자신의 신혼생활에 대해 들려주는 형식으로 진행된다. 그녀는 잘 정돈된 정원에서 마시는 꿀을 섞은 우유보다 더 달콤한 것이 산짐승들이 흙탕물을 만들어버린 물웅덩이에 남은 물이라고 말하며 사랑의 기쁨을 노래하고 있다. 산 속 깊숙이 자리한 깨끗한 물은 그녀의 처녀성을 가리킨다. 물을 마시러 온 산짐승들은 주변을 마구 어지럽히며 노닐자 잔잔한 수면에 파문이 일고 물웅덩이는 흙과 나뭇잎으로 뒤덮인다. 산짐승들의 발장구는 성적 경험을 의미하며, 깨끗한 물이 더러워지는 모습은 처녀가 순결을 잃는 것을 형상화한 것이다. 그런데 이 시에 나오는 원형적 물은 단순히 여성과 관련한 정(淨)·부정(不淨)을 가리키는 데에 그치지 않는다. 남녀의 성적 결합은 곧 새 생명의 잉태로 이어지는 행위이다. 그리고 생성과 탄생의 이미지는 이제 막 시작된 연인들 사이에 싹튼 사랑과 연결된다.

부슬부슬 내리는 소낙비,
　꽃들은 모두 시든 것 같다:
뜨겁다
　나 따위는 못 견딜 만큼
달콤한 사랑을
　뒤로 하고 떠나와
황무지의
　바싹 말라붙은 숲을 헤매고 있는.

(「아인구루누루」, 328)

이 시는 「아인구루누루」에 실린 여섯 편의 빨라이 시 연작(連作) 중 다섯 번째 작품이다. 시적 화자는 남자 주인공이다. 그는 어떤 연유에서인지 사랑하는 이와 헤어져 황무지를 지나고 있다. 부(富), 명예 혹은 학업을 위해 연인을 고향에 남겨두고 떠나온 길 위의 여정은 고통과 고난으로 가득하다. 그곳은 더위로 모든 생명이 말라버린 불모의 땅이다. 뜨거운 열기는 견디기 어렵다. 원형상징으로서의 물은 황폐하게 말라버린 세계에 새 생명을 부여할 수 있는 것이다. 그러나 이 시에서 물은 부재(不在)한다. 부슬부슬 내리는 소낙비는 이미 시들어버린 꽃들에 숨을 불어넣어 그들을 살리기엔 역부족이다. 앞에서 인용한 꾸린지 시의 생명의 물과는 반대로 죽음에 가까운 물의 이미지는 곧 사랑의 종말, 이별을 상징한다.

원형으로서의 물이 지닌 삶과 죽음이라는 상반된 의미와 연결된 성질은 물의 순환적 특성에서 기인한 것이다. 프라이(2013: 289)는 혈액이 인간의 몸속을 순환하듯 물은 우주 속을 순환한다고 보았다. 그는 물의 상징이 지닌 순환적인 형식을 비, 샘, 강, 바다나 눈의 주기로 설명한다. 그에 따르면 물의 상징은 비에서 샘으로, 샘이나 분수에서 시내나 강으로, 강에서 바다나 겨울의 눈으로, 그리고 다시 먼저의 상태로 회귀한다(노스럽 프라이, 2013: 316).

이러한 순환 형식과 이미지는 아함 시에 나타난 물의 이미지에도 적용할 수 있다. <표 2>를 살펴보면 꾸린지, 물라이, 마루담, 네이달, 빨라이의 순서로 남녀 주인공의 사랑의 단계가 달라짐에 따라 물의 이미지는 샘, 시내, 강, 바다, 그리고 말라버린 못으로 그려진다는 사실을 알 수 있다. 꾸린지 시의 풋풋한 만남으로 시작하여 물라이 시가 그리는 사랑의 결실로서의 행복한 결혼생활, 마루담 시가 그리는 연인과의 사소한 다툼의 시작, 네이달 시가 그리는 멀어지는 연인의 마음을 잡지 못하는 안타까움을 거쳐 빨라이 시의 이별까지 아함 시는 다섯 단계에 걸쳐 사랑의 시작과

끝을 모두 담고 있다. 그리고 물의 이미지는 사랑의 주기에 맞춰 작게 솟아오르는 샘, 얕게 흐르는 시냇물, 범람하는 강물, 거센 파도가 치는 바다, 그리고 말라버린 못으로 나타난다.

⑵ 계절과 시간

원형적 이미지의 순환 형식과 관련하여 프라이(2013: 316-317)는 물의 주기 외에도 세 가지 주기를 더 제시한다: 일 년의 주기는 봄, 여름, 가을, 겨울이다. 하루의 주기는 아침, 정오, 저녁, 밤이다. 삶의 주기는 청년, 장년, 노년, 죽음이다. 만물이 생동하는 봄은 새 생명의 탄생과, 녹음이 우거진 여름은 넉넉한 성장과 각각 동일한 의미를 지닌다. 열매가 익어가는 가을은 성숙과 성취를, 모든 생명이 침묵하는 겨울은 죽음을 의미한다. 프라이(2013: 315-316)는 순환의 구조를 설명하며 슈펭글러(Oswald Spengler)를 언급한다. 그는 슈펭글러가 제시한 문화의 유기적 성장이론처럼 시에서도 문명적인 생활은 종종 성장·성숙·쇠퇴·죽음 그리고 (별개의 개체로서의) 재생이라는 유기적인 주기에 동화되고 있다고 주장한다.

한편 따밀 전통에 따르면 일 년은 여섯 개의 '큰 시간 단위'로 나뉜다: 비가 내리는 계절(8월~9월), 시원한 계절(10월~11월), 저녁 이슬이 맺히는 계절(12월~1월), 아침 이슬이 맺히는 계절(2월~3월), 이른 여름(4월~5월), 그리고 늦은 여름(6월~7월). 하루는 다섯 개의 '작은 시간 단위'로 나뉜다: 아침, 한낮, 저녁, 해질녘, 한밤중. 학자에 따라 여기에 여섯 번째 단위로 새벽을 더하기도 한다(Ramanujan, 2009: 348). '큰 시간 단위'와 '작은 시간 단위'는 아함 시의 다섯 종류에 각각 적용되며, 이를 표로 정리해보면 아래와 같다.

<표 3>

	큰 시간 단위	작은 시간 단위
꾸린지	시원한 계절, 이른 서리가 내리는 계절, 저녁 이슬이 맺히는 계절	한밤
물라이	우기(雨期)	해 진 뒤, 늦은 저녁,
마루담	모든 계절	새벽, 아침
네이달	모든 계절	해거름, 해질녘
빨라이	한여름, 아침 이슬이 맺히는 계절	한낮

나무와 꽃은 계절의 변화에 따라 싹이 나고 꽃을 피운 뒤 열매를 맺었다가 다시 흙으로 돌아가며 생과 사를 반복한다. 계절과 시간에 따라 변화하는 자연에 인간적인 의의와 정서적 반응을 대응하는 것을 통해 아함 시의 원형적 패턴을 발견할 수 있다.

이 덩치 큰 계수나무들은
잘도 속는구나:
비가 내리는 계절
그가
황야의
바위산을 거쳐 돌아오겠다던 그 계절이 오려면
아직 멀었는데

이 나무들은
때 이른 비를 보고
꽃을 피웠네.
잔가지마다
길게 늘어뜨려

마치 지금이 바로 몬순(monsoon)인 것 마냥.

(「꾸룬도하이」, 66)

이 시는 물라이 시이다. 시적화자는 여주인공으로 그녀는 사랑하는 연인을 기다리고 있다. 먼 길을 떠난 그녀의 연인은 첫 번째 비가 내릴 때 돌아오겠다고 약속했다. 계수나무는 바로 그 시기에 꽃을 피우는 나무로, 계수나무의 노란 꽃은 우기(雨期)의 시작을 알리는 신호이기도 하다. 그런데 어찌된 일인지 그녀의 연인은 첫 번째 비가 내렸는데도 돌아오지 않았다. 연인의 귀가가 지연됨에 따라 여주인공은 안절부절 못하는데, 그런 그녀의 마음을 아는지 모르는지 계수나무는 속절없이 노란 꽃을 피워버린 것이다. 따라서 그녀는 남자가 약속한 계절은 아직 오지 않았는데 계수나무가 어쩌다 때를 잘못 맞춰 내린 비에 속아 꽃을 피웠다며 퉁명스레 핀잔을 한다. 그 이면에는 사랑하는 이가 약속을 어기지 않기를 바라는 마음과, 혹시 무슨 일이 생긴 것은 아닌가 걱정하는 마음이 담겨 있다. 물라이 시의 시간적 배경이 되는 비가 내리는 계절은 8월에서 9월로 이는 여름에 해당한다. 프라이의 순환 주기에 따르면 여름은 성숙의 단계, 청년기를 지난 장년기에 대응되고, 이는 다시 아함 시가 그리는 사랑의 다섯 단계 중 사랑이 한껏 무르익은 두 번째 단계에 대응되는 것이다.

나는 그와 함께 웃곤 했지
해질녘마다,

느린 파도
그의 넓은 해변에서 부서지고
팔미라야자나무
물가에서
왜가리를 닮은 꽃을 피워낼 때

내 두 눈은 연꽃과 같았다
내 두 팔은 대나무의 기품을 지녔다
내 이마는 달로 오인받기도 했다

그러나 이제는.

(「꾸룬도하이」, 226)

하루의 주기에 나타나는 원형적 시간에서도 순환의 리듬을 찾아볼 수 있다. 이 시는 네이달 시로, 공간적 배경은 연안 지역이며 시간적 배경은 해질녘이다. 이 시의 시적 화자는 여주인공이다. 그녀는 연인과 함께 보낸 지난날의 추억을 되새기고 있는데, 마지막 행(行)을 보면 이제는 그와 예전 같은 사이가 아님을 짐작할 수 있다. 시의 시간적 배경은 해질녘이다. 땅거미가 지는 때는 낮과 밤, 혹은 빛과 어둠이 혼재하는 시간이다. 이는 프라이가 논의한 순환 주기에 따르면 삶과 죽음 사이의 경계에 해당되기도 하며, 아함 시가 그리는 사랑의 다섯 단계 중 사랑의 죽음, 즉 이별에 가까운 네 번째 단계에 대응된다.

그런데 프라이의 순환적인 상징 형식이 <표3>에서 정리한 아함 시의 시간 단위와 언제나 일대일로 대응하는 것은 아니다.

태양이 작열하지 않게 해주오.
나무들로 산등성이 조금이나마 그늘이 지길
길은 푹신한 모래로 덮이길
시원한 비가 내리길
이 황무지 도로를 식혀줄.
우리를 떠나버린
망고나무 어린잎과 같은 얼굴의

그녀를 위해
반짝이는 긴 창을 지닌
한 남자를 따라!

(「꾸룬도하이」, 378)

이 시는 빨라이 시로, 시적화자는 여자주인공의 유모이다. 빨라이 시는 이별의 노래이다. 빨라이 시가 그리는 이별에는 집안의 반대 혹은 현실의 어려움에 부딪힌 연인이 결국 몰래 떠남으로써 가족친지, 친구들과 헤어지는 것도 포함된다. 이때 사랑의 도피를 감행한 연인들의 노정은 뙤약볕이 내리쬐는 한낮의 뜨거운 열기를 감내하며 물 한 방울, 풀 한 포기 찾기 어려운 불모의 땅을 지나는 것으로 표현된다. 이 시의 여자주인공은 사랑하는 남자를 따라 고향을 등지고 떠난 상태이다. 유모는 자신이 딸처럼 키워온 여자주인공이 떠나는 길이 험난하지 않길 - 타는 듯한 햇빛 대신 나무그늘, 모래가 덮인 길, 시원한 비가 함께 하길 바란다.

이 시에는 프라이(2013: 316-317)가 제시한 순환 형식의 주된 양상 네 가지 중 둘째 양상과 넷째 양상의 상징이 혼재되어 있는 것을 발견할 수 있다. 시간적 배경은 한낮, 한여름이다. 프라이의 순환주기에 따르면 한낮과 한여름은 성숙과 승리, 결혼의 단계이다. 그러나 시에서 담고 있는 사랑은 이별, 즉 죽음의 단계이다. 이는 겨울에 해당한다. 이와 같은 불일치는 인도의 기후 특성에서 기인한 것이라 생각된다. 여름이 계속되는 고대 따밀인들이 두려워한 것은 겨울의 혹한이 아니라 여름의 무더위였다. 또한 열기를 식혀주는 비가 내리는 몬순은 전통적으로 사랑의 계절이오, 더 이상 비가 내리지 않고 말라버린 여름은 고난의 계절이었다. 따라서 한여름과 한낮의 무더위는 사랑의 마지막 단계인 이별과 그에 따른 고통에 대응하는 상징이 되며, 그것이 지니는 순환의 원형성은 동일하다고 볼 수 있다.

Ⅳ. 나가는 말

본고에서는 고대 따밀 문학인 아함 시를 원형비평(原型批評) 방법을 통해 살펴보았다. 라마누잔(Ramanujan, 2010: 114)은 아함 시에 나오는 다양한 자연 상징들을 가리켜 시인들의 또 다른 언어이자 '언어 속의 언어'(a language within language)라고 했다. 이들은 하여 남녀 주인공의 감정 양상을 담아내는 도구로서 기능하며, 아함 시를 다시 꾸린지(kuṟiṅci), 물라이(mullai), 마루담(marutam), 네이달(neytal) 그리고 빨라이(pālai)로 분류하는 기준이 된다. 아함 시의 자연 상징들은 인류 보편의 원형적 심상이며, 아함 시의 다섯 범주가 각각 묘사하는 사랑의 다섯 단계는 프라이가 제시한 신화원형의 순환적·재생적 구조와 상응한다. 아함 시에 나타난 원형적 패턴의 보다 면밀한 연구를 통해 상감 문학이 문화원형으로서 지니는 가치를 증명하고, 동시에 따밀 고대문학에 세계적 보편성을 부여할 수 있을 것이다.

참고문헌

노드롭 프라이, 이상우 옮김, 1987,『문학의 구조와 상상력』, 서울: 집문당.

노스럽 프라이, 임철규 옮김, 2013(1982),『비평의 해부』, 파주: 한길사.

마르치아 엘리아데, 2014, 심재중 옮김, 2014(2003),『영원회귀의 신화』, 서울: 이학당.

신동욱 외, 1992,『신화와 원형』, 서울: 고려원.

필립 윌라이트, 김태옥 옮김, 2000,『은유와 실재』, 서울: 한국 문화사.

Bodkin, Maud, 1963(1934), *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological studies of Imagination*, Oxford: Oxford University Press.

Hart, Jonathan Locke, 1994, *Northrop Frye: The Theoretical Imagination*, London and New York: Routledge.

Mariappan, A., 2005, “Nature, Life and Literature: Interrelationship”, *Journal of the Institute of Asian Studies*, Vol.XXⅡ, No.2, March, 81-90.

Ramanujan, A. K., 2009(2002), “On Ancient Tamil Poetics”, G. N. Devy Ed., *Indian Literary Criticism: Theory and Interpretation*, 346-374, Hyderabad: Orient Blackswan (P) Ltd.

Ramanujan, M. D. Ed., 2010(2004), *The Oxford India Ramanujan*, New Delhi: Oxford University Press.

Vardarajan, Mu, 1988, E. Sa. Visswanathan Trans., *A History of Tamil Literature*, New Delhi: Sahitya Akademi.

Zvelebil, Kamil, 1973, *The Smile of Murugan: On Tamil Literature of South India*, Leiden: E. J. Brill.

기형도와 하이즈 시 비교 연구:
‘죽음’을 통한 주체형성과 자연으로부터의 구원

이미옥 (서울대)

I. ‘죽음의 시인’-기형도와 하이즈

기형도와 하이즈(海子)는 모두 요절한 천재시인으로 그들의 죽음은 문학사적으로 상징적인 하나의 사건이 되었다. 이들 죽음에 특징적인 것은 모두 젊은 시기에 죽음을 맞이했다는 것이다. 기형도는 29살에 극장에서 뇌졸중으로 갑작스럽게 사망했으며 하이즈는 기차레일에 누워 스스로 죽음을 마감했다. “요절이라는 극적인 요소와 죽음의 냄새가 강렬하게 느껴지는 이들의 시들은 시인이 살다 간 시대의 ‘신화’로 자리매김하는데 지대한 역할을 하게 한다.”[145]

이들 시에 드러난 죽음의 징후는 그들을 ‘죽음의 시인’이라고 명명할 수 있을 정도로 공통점을 갖게 한다. 기형도가 죽음에 천착하게 된 가장 큰 계기는 누이의 죽음이었다. 1975년 5월에 바로 위 누이가 불의의 사고로 죽음을 당하게 되고 이 사건은 기형도에게 깊은 상처를 남겼으며 이때부터 기형도는 시작(詩作)을 하게 된다. 사춘기에 경험한 누이의 사인이 불의의 사고라는 점에서 기형도는 죽음을 공포로 기억한다. 기형도의 시의 대부분은 죽음을 다루고 있으며 「나리 나리 개나리」, 「가을 무덤-祭亡妹歌」라는 시에서는 누이의 죽음을 직접적으로 언급한다. “살아 있는 세월을 나는 모른다”, “하나의 죽음이 얼마나 큰 죽음들을 거느리는가”[146]라고 하여 누이의 죽음을 애도하고 그 죽음이 기형도 자신에게도 큰 영향을 미치고 있음을 드러낸다. 「삼촌의 죽음-겨울 版畵4」에서는 병고에 시달리다 돌아가신 삼촌의 죽은 날 밤에 대한 기억을 서술하고 있다. 기형도의 죽음에 대한 천착은 가족, 친척의 죽음으로부터 체험되지만 점차 타인들의 죽음에로 넓혀져 간다. 「죽음 구름」에서는[147] 아무도 기억하지 못할, ‘미치광이’라고 불리는 낯선 사내의 죽음을 다루고 있으며 대표작으로 「입 속의 검은 잎」에서는 “한번도 만난 적 없는 그”의 죽음과 “그해 여름 많은 사람들이 무더기로 없어졌고…… 망자의 혀가 거리에 흘러넘쳤다.”[148]라고 하여 다수의 사람들의 죽음을 언급하고 있다. 또한 자신의 죽음을 예감한 시들, 「입 속의 검은 잎」, 「詩人1」, 「약속」이 있으며 「거리에서」, 「쓸쓸하고 장엄한 노래여2」에서는 현대인들의 도시에 던져진 “우리의 죽음”에 대해 실존주의적 관점에서 접근하고 있다.

하이즈(1964-1989) 또한 어린 시절 집안의 가난으로 인하여 두 명의 누나를 잇달아 잃게 된다.[149] 그러나 하이즈 시 속에는 가족이나 타인에 대한 죽음의 체험이 잘 드러나 있지는 않다. 오히

---

145) 김수진, 「하이즈 시의 시적 상상력과 자아 이미지」, 『비교문화연구』33, 경희대학교 비교문화연구소, 2013, 47면.
146) 기형도, 『기형도 전집』, 문학과 지성사, 2002, 100면.
147) 기형도, 『기형도 전집』, 문학과 지성사, 2002, 57년.
148) 기형도, 『기형도 전집』, 문학과 지성사, 2002, 72면.
149) 원명은 차하이성(查海生)이며 1964년 2월 안휘성 회녕현(安徽省懷寧縣高河查湾)에서 태어나 어린 시절을 농촌에서 보냈다. 하이즈는 문화대혁명이 일어나기 바로 직전 1964년에 태어났는데 이 시기의 농촌 생활은 매우 빈곤함은 말할 수 없었고 아버지는(查振全)그 곳에서 재봉 일을 하였고 어머니(操采菊)는 초등학교 5년을 다녀 그 당시의 다른 여성에 비해서 교양을 갖춘 여성이었다. 집안의 가난으로 인하여 하이즈의 두 명의 누나는 잇달아 요절하였다. 1979년 북경대학교 법학과에 입학하여 1982년부터 시를 창작하기 시작했다.

려 하이즈는 시 속에서 반 고흐, 헬델린, 예세닌 등과 같은 예술가의 죽음을 언급하고 있으며 그들을 자신과 동일시하고 죽음을 통해 인류구원과 부활을 꿈꾸고 있다. 하이즈는 기차 레일위에서의 자살하는 방식을 통하여 죽음을 자발적으로 선택하고 있으며 그는 총 "7번의 유서를 작성하게 된다."[150] 그러나 마지막 유서에서 밝힌 바와 같이 그의 자살은 타인과의 관계에서 오는 트러블에서 자극을 받았을 지언정 그것이 그의 죽음의 결정적인 이유가 되지는 않았다. 하이즈는 죽음을 기획했으며 죽음을 통해 육체의 자유를 얻고 부활을 꿈꿨다.

「육체의 자유와 구원을 죽음의 시ㅡ해바라기를 따다」라는 시에서 하이즈는 죽음의 사신인 소도둑을 통해 육체의 해방과 더불어 구원을 얻는다. 죽음에 대해 가장 많이 다룬 장편 서사시에서 하이즈는 자신을 반신반인의 대지의 아들로 설정한다. 하이즈는 인류 구원을 위해 죽음과 거래를 하게 되는데 그 대가로 '시와 생명'이라는 왕관을 내주게 되는 것이다. 또한 인류구원의 대속을 위해 하이즈는 자신을 인류의 첫 기원이기도 한 소녀에 비유하고 있다. 에로티즘과 죽음에 의해서 인류의 순수한 기원은 파괴되며 하이즈는 자신을 그 제물로 기꺼이 바친다. 그러나 하이즈의 의식 속에서 죽음은 죽음으로만 끝나지 않는다. 죽기 직전에 쓴 「봄, 열 명의 하이즈」에서는 또한 죽음을 통해서 새로운 탄생을 보았다. 하이즈는 죽음을 선택함으로 죽음을 자연의 시간에 흡수시키고자 하였다. 즉 죽음을 끝이 아닌 재생의 또 다른 시작점으로 보았고 그것이 대지를 통해 가능하다고 보았다.

참여로서의 민중시와 몽롱시가 성행하던 80년대에 기형도와 하이즈의 죽음 관련 시들은 지극히 개인적인 "죽음"이라는 체험과 인식을 바탕으로 씌어졌으며 당시 주류였던 문학사조와는 다른 예외적인 현상이었다. 그러나 역으로 이들이 내세운 독특한 죽음의 인식과 주체형성은 90년대 다양한 사조를 이끌어 내는 데 중요한 역할을 하였다.

II. 민중시와 몽롱시 이후의 또 다른 시적 주체의 형성

기형도는 한국 문학사에서 문제적 개인으로 그의 시집은 70~80년대에서 90년대로 패러다임이 전환하는 시기, 그 결절점이 보이는 시기, 그 징후가 특징적으로 드러나는 시기인 1989년에 간행되었으며 기형도 시는 그 자체로도 시대적 결절점 역할을 하게 된다.[151] 그는 리얼리즘과 모더니즘의 여파 사이에서 자기만의 개성적인 어법과 독특한 시적 주체를 내세우고 있으며 70~80년대 시인들에서 90년대 이후 시인들로 옮겨지는 데 있어서도 결정적인 역할을 하게 된다.[152]

1980년대는 산업화가 본격적이고 전면적으로 대두되어 1983년부터 도시 공장의 생산직 노동자 수가 전체 노동자 수의 반을 넘어서는 노동자 문제가 대두되었다. 외형적으로는 눈에 띌 정도의 외형적인 성장을 이룩했지만 내부적으로는 많은 문제점을 안고 있었으며 특히 노동소득 분배율은 낮았고 노동시간은 세계에서 가장 길었으며 그에 비해 임금은 현저히 낮았다. 그리하여 1980년대의

1983년 졸업 후 중국 정법대학교 철학과에서 강의를 맡았고 그 후 몇 년 동안 하이즈는 우수한 많은 시를 창작하여 河流 , 傳說 , 但是水, 水 , 麥地之翁 (西川과공동출간), 太陽, 斷頭篇 등의 시집을 출간했다. 북경대학 제1회 예술제 <5·4문학상>특별상과 제3회<十月문학상>영예상 등을 수상한 바 있다. 1989년 3월 26일에 그는 하북산하관(河北山海關)에서 자살했다. 그는 생전에 적극적으로 창작활동을 했지만 그다지 주목을 받지 못했다. 죽은 후에 그의 시는 사람들의 폭넓은 관심을 받기 시작했고 더불어 그의 이름도 중국전역에 알려지기 시작했다. 1993년부터 북경대학교는 매년 시의 축제를 열어 하이즈를 기념하고 있다. 余徐剛 ,『海子傳』, 江蘇文藝出版社, 2004, 16-17면.

150) 하이즈는 3월24일부터 유서를 쓰기 시작하여 총 7통의 유서를 쓰는데 3월24일 2통의 유서를 쓰는데 그 내용은 常x와 孫x 자기를 괴롭히며 자기의 자살은 그들에게 원인이 있다는 내용이다. 그 다음날(3월25일) 다시 3통을 유서를 쓰는데 가족들에게1통(그 내용은 常 과 孫에게 가족들이 대신 복수해 줄 것을 부탁한다.) 駱一禾 에게 1통(그 내용은 자기는 피살로 죽는데 흉측하고 사악하고 간험한 파렴치한 常에 의해서이다. 그는 나를 정신분열증에 걸리게 하여 나를 죽게 했다. 나의 시 원고는 昌平의 나무상자에 있으며 정리해주기 바란다)는 것이며 나머지 한통은 학교 교장에게 보내는 것이었다. 내용은 이전의 2통과 같은 내용으로 常은 현재 中央政法學院에 있고 孫은 지금 武漢에 있으며 그들이 나를 정신 분열증에 걸리게 했다는 내용 등으로 쓰여 졌다. 여섯 번째 유서는 原書를 찾을 수 없는데 廣東시인 袁安의 편지 속에 그 심중을 드러냈다 한다. 그리고 자살하는 3월26일 세 번째 날의 편지 즉 7통째의 편지에는 자신의 자살은 다른 사람과 관계가 없다고 밝힌다. 燎原,『海子評傳』, 時代文藝出版社, 2006, 236면.

151) 김은석,『기형도 문학 연구』, 중앙대학교 대학원 박사 논문, 2013, 159면.

152) 김은석,『기형도 문학 연구』, 중앙대학교 대학원 박사 논문, 2013, 167면.

노동운동은 사북 노동자들의 파업을 시작으로 이전 시대에 비해 규모가 컸고 빈도가 높았으며 또 과격했다.[153] 1980년대의 이와 같은 상황에서 시단의 가장 큰 특징은 사회의 흐름이 반영된 시 특히 노동시가 등장하고 확산된 점이다. 노동시는 기존의 서정시가 추구하는 비사회적 혹은 반사회적인 세계관에 대해 부정하고 시가 추구할 수 있는 사회성을 최대한 담아냈다. 그 결과 1980년대는 시가 시대와 사회의 반영물이라는 인식이 시인이나 독자에게 보편적으로 인정되었다.[154] 1980년대에 등장한 시인들은 선배 시인들의 한계점을 완전히 극복하지는 못했지만 그 나름대로 시대 인식을 담으려 했다. 시인들은 민중이 경제적으로 착취당하고 정치적으로 지배되는 것만이 아니고 이데올로기적으로도 지배당한다는 사실을 인식하고 그 극복을 위해 나름대로 나선 것이었다.[155] 이에 비해 기형도의 시는 “죽음”이라는 내적인 문제에 더 천착하고 있다.

장르적인 측면이나 주제적인 측면에서 기형도는 80년대의 특징들을 덜 갖춘 것처럼 보이며 “80년대의 때가 그의 작품에 너무도 안 묻었다는 사실”[156]에 주목할 수 있다. 그러나 기형도의 시에서는 80년대 이후 나타나는 시적 주체의 진일보된 특성이 더 자주 나타난다. 기형도는 무수한 타자들을 만나면서, 그 바깥에 자기 자신을 밀어 넣는 방식의 독특한 주체를 형성하기 때문이다. 이런 의미로 보면 그의 시는 근대성을 벗어나 있다. 이항 대립적 경계로 구분하던 관계를 벗어나 탈근대적 인식을 갖고 있다. 더불어 이러한 측면이 90년대 이후 시인들에게 커다란 영향을 미친 것으로 보인다.[157] 따라서 그의 작품을 점검하는 일은 후기산업사회에 접어들었던 당시 한국 사회의 징후들을 점검하는 일이 된다.[158]

한국에서 기형도가 80년대에서 90년대로 넘어가는 과도기적 시기에 “죽음”에 대한 인식을 통해 자신만의 독특한 주체를 형성하는 데 기여를 했다면 하이즈 또한 80년대 붐이 일었던 몽롱시에서 제3대 신생대(新生代)로 넘어간 시인들 가운데서도 ‘죽음’이라는 주제를 통해 신과 융합하고자 하는 초월적인 주체를 드러낸다.

1985년을 전후로 베이다오를 넘어서자는 구호아래 몽롱시가 쇠퇴하고[159] 新生代 이른바 제3대 시인들이 등장하였다. 문혁이라는 아픈 홍역을 치른 후 새로운 신시기 문학이라는 물결이 한 차례 휩쓸고 지나간 다음 제3대 문학이라는 조류가 밀려온 문학의 시기에 그는 활동을 하였다. 그러나 그가 제3대 신생대(新生代)의 시기에 활동을 하면서도 그는 그들과 같은 대열 속에 있지 않았으며 자기만의 독특한 색깔을 나타내게 되는데 그것은 세상을 멀리하고 자신의 개체 행복을 추구하며 그가 바라는 이상을 찾으려 한 것이다.[160] 하이즈는 시를 통해 현학적인 감응, 아름다운 은둔 속에서 정신의 낙원을 탐구하였다. 그는 "밀밭"과 "(농촌)마을"을 정신적 고향으로 삼았으며 그 기초 위에서 바람, 이슬, 달빛과 계절에 따라 끊임없이 순환하면서 밀밭 위에 푸른 생명을 전개하였다. 이것은 그가 현실을 해석하고 구성하는 제일 적합한 수단이 되었다. "월광"이라는 시에서 그는 다음과 같이 말한다. "오늘밤 아름다운 달빛이여, 너는 얼마나 아름다운가 양 무리 속에서 생명과 죽음, 고요한 소리에 나는 귀 기울이고 있다." 이것이 바로 그가 고통을 뛰어넘는 생생한 도정이다.[161]

1980년대 초까지의 작가들은 정치적인 압력을 받아 고난을 겪은 반면에 자아의식을 형성하게

---

153) 이승하, 『한국현대시문학사』, 소명출판, 2002, 324-325면. 참조.
154) 이승하, 『한국현대시문학사』, 소명출판, 2002, 326면
155) 이승하, 『한국현대시문학사』, 소명출판, 2002, 336-337면.
156) 주로 80년대 민족 문학 진영에서 활발하게 실험한 전통양식들, 가령 마당극, 굿시, 판소리 가락, 담시 등의 흔적을 찾아보기 어렵다. 유희석, 「기형도와 1980년대」, 근대 극복의 이정표들, 창작과비평사, 2007, 88면.
157) 김은석, 『기형도 문학 연구』, 중앙대학교 대학원 박사 논문, 2013, 168면.
158) 기형도는 한국 현대사의 여러 굵직한 분기점을 통과하며 궁핍과 절박함, 풍요와 세련됨을 담고 있다. 그의 시공간은 1980년대 그가 살았던 시대적 아픔과 내면적인 상처를 동시적으로 표현하고 있었다. 김은석, 『기형도 문학 연구』, 중앙대학교 대학원 박사 논문, 2013, 168면
159) 80년대 초 몽롱시는 서서히 붕괴되는데 그것은 그들의 시가 부정정신과 비판의 칼끝은 전혀 약화되지 않았지만 시대의 변천과 정치가 변하기 시작하기 때문에 시 속에서의 사회. 정치적 배경을 나타내기가 모호했던 것에 커다란 원인이 있다. 洪子誠·劉登翰, 『中國當代新詩史』, 北京大學出版社, 2006, 203면.
160) 오윤숙, 「하이즈-거마이 현상(海子-戈麥現象) 연구」, 『中國現代文學』61, 한국중국현대문학학회, 2012, 91면.
161) 朱栋霖·朱晓进·龙泉明 主编, 『中国现代文学史』, 北京大学出版社, 2006, 205면.

하였지만 1980년대 후반에 들어와서는 돈과 상품경제라는 큰 물결을 타고 온 충격 속에서 잃어가는 고향에 대한 회상들을 작품 속에 담아내게 되는데 하이즈 또한 그 중의 한 사람이라고 본다.[162] 그러나 하이즈의 고향은 단순한 고향 그 자체가 아니라 정신을 영원히 귀속할 수 있는 초월적인 세계였으며 이를 죽음을 통해 가능하다고 보았다. 하이즈가 죽음을 선택한 것은 현실에서의 도피가 아니라 인류구원과 부활을 위한 제의적인 행위로 해석되어야 한다. "죽음"을 통해 실천된 하이즈의 독특한 세계관은 또한 시대적인 상황도 반영한다. 세기말 시인들의 죽음의 배경에는 70년대 말 80년대의 문학예술의 부흥기, 『오늘(今天)』의 시인그룹이 폭발적인 활력을 불러일으켰던 1978~1980년, 뒤를 이은 몽롱시와 80년대 중반의 후기 몽롱시 시기 등, 중국 시단의 일련의 발전과정이 자리하고 있기 때문이다.[163] 그들의 죽음은 이러한 역사적 배경으로부터 결코 독립된 사건이 아니었다.

III. 기형도: 타자를 통한 죽음 예감과 자연을 통한 구원

기형도의 시에서는 다양한 타자들의 죽음이 끊임없이 관찰되고 있다. 자연물에서부터 인간에 이르기까지 그 층위가 다양할 뿐만 아니라 인간의 생은 "책", 죽음은 "입"이나 "검은 잎"으로 비유되며 기형도는 도시에서 목격한 타인들의 죽음과 "그"로 지칭되는 한 중년사내의 행적을 통해서도 죽음의 예감을 끊임없이 드러나고 있다.

> 간판들이 조금씩 젖는다/ 나는 어디론가 가기 위해 걷고 있는 것이 아니다/ ① <u>둥글고 넓은 가로수 잎들은 떨어지고</u>/ 이런 날 동네에서는 ② <u>한 소년이 죽기도 한다.</u>/ 저 식물들에게 내가 그러나 해줄 수 있는 일은 없다/ 언젠가 이곳에 인질극이 있었다/ 범인은 「휴일」이라는 노래를 틀고 큰 소리로 따라 부르며/ ③ <u>자신의 목을 긴 유리조각으로 그었다</u>/ 지금은 한 여자가 그 집에 산다/ 그 여자는 대단히 고집 센 거위를 기른다/ 가는 비……는 사람들의 바지를 조금 적실 뿐이다/ 그렇다면 죽은 사람의 음성은 이제 누구의 것일까/ 이 상점은 어쩌다 간판을 바꾸었을까/ 도무지 쓸데없는 것들에 관심이 많다고/ 우산을 쓴 친구들은 나에게 지적한다/ 이 거리 끝에는 커다란 전당포가 있다, 주인의 얼굴은/ 아무도 모른다, 사람들은 시간을 빌리러 뒤뚱뒤뚱 그것에 간다/ 이를테면 빗방울과 장난을 치는 저 거위는/ 식탁에 오를 나날 따위엔 관심이 없다/ 나는 안다, 가는 비……는 사람을 선택하지 않으며/ ④<u>누구도 죽음에게 쉽사리 자수하지 않는다</u>/ 그러나 어쩌랴, 하나뿐인 입들을 막아버리는/ 가는 비…… 오는 날, 사람들은 모두 젖은 길을 걸어야 한다[164]
>
> 기형도,「가는 비 온다」 전문

이 시에는 세 가지 유형의 죽음과 식물에서 인간에 이르는 네 층위의 타자들의 죽음이 쇠사슬처럼 연결되어 있다. 우선 죽음의 유형을 살펴보면 ①에서 "둥글고 넓은 가로수 잎"의 자연스러운 죽음이 있고 ②에서 한 소년의 이유 없는 죽음이 있으며 ③에서 자발적으로 선택하는 죽음-자살이 있다. 여기서 주목해 볼 수 있는 건 세 번째 죽음-자살인데 기형도는 이 죽음의 주체가 본인임에도 불구하고 그를 '범인'이라고 지칭한다. 이 '범인'은 누가 그의 죄를 단죄해서가 아니라 스스로 목숨을 끊는다. 그러나 이 범인은 특별한 죄를 지어서라기보다는 우리 모두가 갖고 있는 죄의 속성을 가진 자임은 마지막 세 번째 구절인 "누구도 죽음에게 쉽사리 자수하지 않는다."에서 알 수 있다. "자수"가 범인이 스스로 수사 기관에 자기의 범죄 사실을 신고하는 행위임을 감안할 때 "죽음에게 자수해야 하는" 우리는 모두가 범인인 것이다. 우리가 죄가 있다는 사실은 "죽음"에서 확인되며 죽음은 인간을 심판하고 인간의 죄를 단죄하는 역할을 한다. "죽음"은 또한 "가는 비"처럼 모두에게 예

162) 洪子誠·劉登翰, 『中國當代新詩史』, 北京大學出版社, 2006, 203면.
163) 오윤숙, 「하이즈-거마이 현상(海子-戈麥現象) 연구」, 『中國現代文學』61, 한국중국현대문학학회, 2012, 91면.
164) 기형도, 『기형도 전집』, 문학과 지성사, 2002, 65면.

외 없이 내리는데 이 시에서는 식물, 동물, 인간에 이르기까지 다양한 타자들의 죽음이 펼쳐져 있다. 가는 비에도 떨어지는 가로수 잎의 죽음에 대해여 기형도는 “저 식물들에게 내가 해줄 수 있는 일은 없다.”라고 하여 그것은 거부할 수 없는 자연스러운 것임을 고백한다. 두 번째 거위의 죽음은 인위적인 것이다. “언제 식탁에 오를지 모르는 거위”는 그런 것에는 관심이 없는 듯 빗방울과 장난을 치지만 이 거위는 언젠가는 인간에 의해서, 그것도 거위의 주인인 그녀에 의해서 죽임을 당하게 될 것임을 추정할 수 있다. 세 번째 인간의 죽음은 앞서 보았듯이 “이유 없는 죽음”과 “자발적인 죽음-자살”이 뒤섞여있다. 가는 비처럼 어디에도 내리는, 죽음을 도외시하듯 “우산을 쓴 친구들”도 있으나 그들 또한 죽음을 잠시 잊고 살 수는 있지만 결코 피할 수 없는 존재들이다.

결국 비는 예고 없이 내리는 것이며 예고 없이 내리는 비를 그 누구도 피해갈 수 없듯이 모든 층위의 존재들은 다양한 유형의 죽음을 통해서 죽음에로 흡수되어 간다. “하나뿐인 입”으로 비유되는 “하나뿐인 생명”은 우산을 쓰고 비를 피하던 그렇지 않던 모두 조금씩 죽음에 젖을 수 밖에 없는 운명이다.

> 내가 살아온 것은 거의/ 기적적이었다/ 오랫동안 나는 곰팡이 피어/ 나는 어둡고 축축한 세계에서/ 아무도 들여다보지 않는 질서
> 속에서, 텅 빈 희망 속에서/ ① 어찌 스스로의 일생을 예언할 수 있겠는가/ 다른 사람들은 분주히/ 몇몇 안 되는 내용을 가지고 서로의 기능을/ 넘겨보며 書標를 꽂기도 한다/ 또 어떤 이는 너무 쉽게 살았다고/ 말한다, 좀더 두꺼운 추억이 필요하다는
> 사실, 완전을 위해서라면 두께가/ 문제겠는가? 나는 여러 번 장소를 옮기며 살았지만/ ② 죽음은 생각도 못했다, 나의 경력은/ 출생뿐이었으므로, 왜냐하면/ 두려움이 나의 속성이며/ ③ 미래가 나의 과거이므로/ 나는 존재하는 것, 그러므로/ 용기란 얼마나 무책임한 것인가, 보라
> 나를/ 한번이라도 본 사람은 모두/ 나를 떠나갔다, ④ 나의 영혼은/ 검은 페이지가 대부분이다, 그러나 누가 나를/ 펼쳐볼 것인가, 하지만 그 경우/ 그들은 거짓을 논할 자격이 없다/ 거짓과 참됨은 모두 하나의 목적을/ 꿈꾸어야 한다, 단 한 줄일 수도 있다
> 나는 기적을 믿지 않는다[165]
>
> 기형도,「오래된 書籍」

위의 시에서 죽음이 예고 없이 “오는 비”에 비유된다면 이 시에서 그 죽음에 맞선 생을 책에 비유하고 있다. 첫 번째 구절과 마지막 구절에서 기형도는 “기적”이라 언급한다. 그런데 이때의 이 “기적”에 대해서 기형도 자신은 정작 양가적인 태도를 보여준다. 첫 구절에서는 “내가 살아온 것은 거의 기적적”이라고 하여 기적을 믿는 듯한 뉘앙스로 서술하고 있는 반면 마지막 구절에서는 “나는 기적을 믿지 않는다.”라고 하여 “기적”을 불신함을 고백한다. 기적적인 삶에 대한 불신의 선언은 곧 ‘죽음’에 대한 확고한 믿음의 반증이기도 한다. 두 번째 연에서 기형도는 “어찌 스스로의 일생을 예언할 수 있겠는가”라고 반문하지만 이미 이때부터 죽음을 예언하고 있었다. 삶을 한 권의 책에 비유한다는 것은 곧 유한한 삶을 거리를 두고 관조하고 있다는 것이며 이는 삶이 구심점이 아닌, 죽음이 구심점이 되어 삶을 바라보고 있는 초점의 이동이기 때문이다. ②에서 또한 “죽음은 생각도 못했다”라고 고백하고 있지만, 기형도는 단지 두려움으로 죽음을 직시하지 않았을 뿐 죽음에 대한 감각과 예측은 오래 전부터 이미 그의 무의식 속에 뿌리 내려 왔다. 그리하여 ③에서 “미래가 과거”가 될 수 있는 것도 결국 “죽음”에 대한 무서운 예감을 드러내 주는 고백이다.

마지막 연에서 기형도는 “나의 영혼은 검은 페이지가 대부분이다.”라고 하여 ‘죽음’을 깊숙이 드리우고 있는 자신의 의식의 정체에 대해서 서술한다. 그러나 그 검은 것이 곧 진실이며 삶의 단 하나의 목적인 ‘죽음’임은 누구도 의심할 나위가 없다. 삶의 모든 것은 한 권의 책에서 ‘죽음’에 대

165) 기형도,『기형도 전집』, 문학과 지성사, 2002, 46면.

한 한 줄의 문장으로 압축되기 때문이다. 그리하여 기형도는 마지막 구절에서 삶이라는 기적을 믿지 않는다고 서술한다. 삶의 기적으로부터 시작되는 첫 번째 문장에서 죽음의 확신에 대해 설파하는 마지막 문장에 이르는 과정은 책의 첫 페이지에서부터 마지막 페이지에 이르는 과정이며 삶에서부터 죽음에 이르는 기형도의 사유의 궤적을 잘 드러내준다.

> 휴일의 대부분은 죽은 자들에 대한 추억에 바쳐진다/ 죽은 자들은 모두가 겸손하며, 그 생애는 이해하기 쉽다/ 나 역시 여태껏 수많은 사람들을 허용했지만/ 때때로 죽은 자들에게 나를 빌려주고 싶을 때가 있다/ 수북한 턱수염이 매력적인 이 두꺼운 책의 저자는/ 의심할 여지없이 불행한 생을 보냈다, 위대한 작가들이란/ 대부분 비슷한 삶을 살다 갔다, 그들이 선택할 삶은 이제 없다/ 몇 개의 도회지를 방랑하며 청춘을 탕진한 작가는/ 엎질러진 것이 가난뿐인 거리에서 일자리를 찾는 중이다/ 그는 분명 그 누구보다 인생의 고통을 잘 이해하게 되겠지만/ 종잇장만 바스락거릴 뿐, 틀림없이 나에게 관심이 없다/ 그럴 때마다 내 손가락들은 까닭 없이 성급해지는 것이다/ 휴일이 지나가면 그뿐,/ 그 누가 나를 빌려가겠는가/ 나는 분명 감동적인 충고를 늘어놓을 저 자를 눕혀두고/ 여느 때와 다를 바 없는 저녁의 거리로 나간다/ 휴일의 행인들은 하나같이 곧 울음을 터뜨릴 것만 같다/ 그러면 종종 묻고 싶어진다, 내 무시무시한 생애는/ 얼마나 매력적인가, 이 거추장스런 마음을 망치기 위해/ 가엾게도 얼마나 많은 사람들과 흙탕물 주위를 나는 기웃거렸던가!/ 그러면 그대들은 말한다, 당신 같은 사람은 너무 많이 읽었다고/ 대부분 쓸모 없는 죽은 자들을 당신이 좀 덜어가달라고[166]
>
> 기형도,「흔해빠진 독서」전문

기형도의 시에서 휴일은 지친 일상을 쉬는 여가의 시간이 아니라 '죽음'에 대한 추억의 시간이며「가는 비 온다」에서처럼 더불어 죽음이 실행되는 시간이기도 하다. 기형도에게 있어 삶의 휴식은 곧 죽음의 시간과 긴밀하게 연결되어 있다.

①에서 기형도가 "죽은 자들에게 나를 빌려주고 싶다"라고 하는 것은 불행한 삶을 보낸 죽은 작가들에 대한 애도의 마음이기도 하지만, 죽음에 대한 강렬한 끌림을 반증하기도 한다. 이 시에서 살아있는 자와 죽은 자는 책으로 나뉜다. ②에서처럼 두꺼운 책의 저자는 이미 죽은 자이고 ③에서처럼 "몇 개의 도회지를 방랑하며 청춘을 탕진한 작가"는 살아있는 자로서 거리에 나와 있다. 이 거리라는 공간은 살아 있는 자들의 공간으로 기형도 자신 또한 거리에 뛰쳐나와 삶을 확인하기도 한다. '휴일'이라는 시간은 죽음을 사유하는 시간이며 동시에 죽음에게 강렬하게 매혹당하는 시간이지만 기형도는 "빌려주는 행위"를 통해서 죽은 자들과 기꺼이 접속하고자 한다. 죽은 자들에게 자신을 빌려주고 싶다는 것은 죽음에 대한 욕망이며 그것은 삶의 욕망과 뒤섞여 기형도에게 무시무시한 "생의 매력"으로 다가온다. 아직 씌어지지 않는 책으로 거리에 나간 휴일의 행인 또한 모두 조금씩은 죽음의 그림자를 얼굴에 드리우고 있다.

마지막 두 구절은 그 행인들이 기형도에게 던진 말을 통해서 죽음과 삶 사이에서 매개자로서 기형도의 역할을 확인할 수 있다. 행인들은 기형도에게 "죽은 자들을 덜어가 달라고 부탁한다." 죽음을 책과 같은 하나의 메시지로 인식하는 기형도에게 있어서 독서는 모든 죽은 자에 대한 리딩과 다름없다. 누구보다 많은 책을 읽어온 기형도는 죽은 자들에 대해서도 한 권의 책처럼 가치판단을 수행한다. 죽음에 직접 관여하지는 않지만 죽은 자에 대한 깊은 독해는 기형도로 하여금 죽음을 통해 타자와 접속하는 매개가 된다.

> 택시 운전사는 어두운 창밖으로 고개를 내밀어/ 이따금 고함을 친다, 그때마다 새들이 날아간다/ 이곳은 처음 지나는 벌판과 황혼, 나는 한번도 만난 적 없는 그를 생각한다

166) 기형도,『기형도 전집』, 문학과 지성사, 2002, 59면.

그 일이 터졌을 때 나는 먼 지방에 있었다/ 먼지의 방에서 책을 읽고 있었다/ 문을 열면 벌판에는 안개가 자욱했다/ 그해 여름 땅바닥은 책과 검은 잎들을 질질 끌고 다녔다/ 접힌 옷가지를 펼칠 때마다 흰 연기가 튀어나왔다/ 침묵은 하인에게 어울린다고 그는 썼다/ 나는 그의 얼굴을 한번 본 적이 있다/ 신문에서였는데 고개를 조금 숙이고 있었다/ 그리고 그 일이 터졌다, 얼마 후 그가 죽었다

그의 장례식은 거센 비바람으로 온통 번들거렸다/ 죽은 그를 실은 차는 참을 수 없이 느릿느릿 나아갔다/ 사람들은 장례식 행렬에 악착같이 매달렸고/ 백색의 차량 가득 검은 잎들은 나부꼈다/ 나의 혀는 천천히 굳어갔다, 그의 어린 아들은/ 잎들의 포위를 견디다 못해 울음을 터뜨렸다

그해 여름 많은 사람들이 무더기로 없어졌고/ 놀란 자의 침묵 앞에 불쑥불쑥 나타났다/ 망자의 혀가 거리에 흘러넘쳤다/ 택시 운전사는 이따금 뒤를 돌아다본다/ 나는 저 운전사를 믿지 못한다, 공포에 질려/ 나는 더듬거린다, 그는 죽은 사람이다/ 그 때문에 얼마나 많은 장례식들이 숨죽여야 했던가/ 그렇다면 그는 누구인가, 내가 가는 곳은 어디인가/ 나는 더 이상 대답하지 않으면 안 된다, 어디서/ 그 일이 터질지 아무도 모른다, 어디든지/ 가까운 지방으로 나는 가야 하는 것이다/ 이곳은 처음 지나는 벌판과 황혼,/ 내 입 속에 악착같이 매달린 검은 잎이 나는 두렵다[167]

기형도, 「입 속의 검은 잎」 전문

기형도에게 있어 죽음은 책으로 은유될 뿐만 아니라 '그'라는 정체불명의 중년 사내를 통해서 제시되고 암시된다. 이 시에서 기형도는 한번도 본 적 없는 사내의 죽음을 서술하고 있다. 사내가 어떤 연유로 죽었는지 시에서 밝혀지지는 않았지만 첫 번째부터 등장하는 택시 운전사는 사내의 죽음과 연결고리를 갖고 있으며 기형도를 죽음의 공포로 밀어 넣는다.

작가로 추정되는 그는 "침묵은 하인에게 어울린다."라고 써서 발언할 것을 주장했지만 정작 목소리를 냈을 때 그는 얼마 안 되어 '그 일' 즉 죽임을 당한다. 이는 첫 번째 연에서 거침없이 고함을 지르는 택시 운전사와는 대조적이다. 기형도는 택시 운전사를 죽음으로 몰아넣는 공포의 대상, 죽음의 사신과도 같은 존재로 보았다. 그런데 아이러니하게도 택시 운전사는 침묵의 세계와는 반대로 소리를 낼 수 있는 세상에 놓여 있다. 보통 소리는 살아 있는 자의 것이고 죽은 자들이야말로 침묵을 해야 하는데, 이 시에서 소리를 냈던 사내는 죽임을 당하고 죽음의 사신인 택시 운전사는 오히려 거리로 나와 고함을 지르고 있다. 기형도는 다른 시에서 침묵을 값진 것으로 보고 있지만 이 시에서 침묵은 살아있지만 억압된 자의 것으로 표현된다. 인간의 혀로 발화되는 언어는 생의 발로이자 삶의 흔적이며 살아 있는 자의 것이다. 반대로 "굳어가는 혀"는 말을 할 수 없는 상황에서, 살아남기 위한 자의 '자기 억압'이며 동시에 죽음에 대한 공포의 징후이다. 따라서 인간이 혀를 둘러싸고 있는 입은 인간의 생명과 같은 것으로 비유된다. "하나뿐인 입의 막음"은 곧 죽음에 이르는 것이다.(「가는 비 온다」 중에서) 기형도의 시에서 죽음의 대표적 이미지로 상징되는 "검은 잎"은 이 시에서 또한 생명을 위협하는 죽음의 그림자로 등장한다. 마지막 문장에서 기형도는 "내 입 속에 악착같이 매달린 검은 잎이 나는 두렵다."라고 하여 늘 도사리고 있는 죽음의 공포에 대해서 고백하고 있다. 그 공포는 비단 기형도의 것만은 아니라 우리 모두의 것이라는 점에서 주목해 볼 필요가 있다.

마지막 연에서 밝히고 있듯이 "그 해 여름 많은 사람들이 무더기로 없어졌고 망자의 혀가 거리에 흘러넘쳤기" 때문이다. 기형도가 이 시를 작성한 것이 1989년이라는 점을 감안해 볼 때, 1980년 박정희 군부 독재 아래에서 거리에서 일어난 시위와 민중들의 죽음을 연상할 수 있다.

서론에서 언급했듯이 기형도의 시에는 다양한 타자들의 죽음이 언급된다. 누이, 삼촌의 죽음에서부터 처음 본 사내의 죽음뿐만 아니라 거리에서 목격한 낯선 타자들의 죽음에까지 확장된다. 죽음의 그림자를 '검은 잎'에 비유하고 있지만 기형도의 시에서 '잎'은 생명의 상징이며 '나무'는 자

167) 기형도, 『기형도 전집』, 문학과 지성사, 2002, 72면.

아라는 개체의 상징이다. 한 일기초에서 기형도는 잎과 나무의 관계에 대해서 쓰고 있다.

> ① 인간에게도 누구나 잎이 주렁주렁 달린 가지가 서너 개 이상 있다. 그 개별적 가지들은 시간의 묶음이며 그 시차의 공간인 가지 안에는 ② 썩은 잎부터 부활해가는 잎, 돋는 잎 등이 달려 있다. 그 잎들은 나무의 물관 체관의 관다발로부터 양분 및 수분을 공급받으며 또 외적인 요소, 즉 햇빛을 이용하여 녹색 동화 작용을 일으켜 내적 에너지를 확충한다. ③ 고로 잎은 나무(自我)와 햇빛(外界)의 유기적 매체(媒體)이다. 개별 인간과 보편 세계의 이질성을 이어주는 것은 '동일인으로서의 인칭'이다. 우리는 그러한 인칭을 흔히 2인칭화(사랑, 친구, 가족)한다."[168]
>
> 기형도,「참회록 -일기 초」부분

기형도는 이 글에서 "누구나 잎이 주렁주렁 달린 가지가 서너 개 이상 있다."고 한다. 그것은 인간이 자연으로부터 부여받은 생명 에너지이며 그 가지 하나하나는 "시간의 묶음"으로 나뉜다. 그것이 서너 개 이상이라는 것으로 보아 약 20년 단위로 유아기에서 청년기, 청년기에서 중년기, 중년기에서 장년기까지를 각각 하나의 가지로 생각하고 있음을 알 수 있다. 기형도에게 있어서 생명은 곧 시간의 흐름으로 환원된다. 그러나 한 단위의 시간은 또 "잎"이라는 수많은 단위의 시간들로 분절되며 그 개개의 시간은 생명의 강약에 따라 "썩은 잎", "돋는 잎" 등으로 분류된다. 이런 비유는 계절의 흐름에 따라서 잎이 돋고 단풍이 들고 다시 잎이 떨어지는 자연의 시간과 일치한다.

기형도는 인간의 생명력을 자연에서 주어진 것으로 보았으며 이는 나무에 영양소를 공급하는 대지의 자궁에서 햇빛이라는 우주적인 에너지가 결합하여 만들어지는 것으로 보았다. ③에서 서술되듯이 잎은 "나무와 햇빛의 유기적 매체"로서 나무로 상징되는 나와 나무가 직면하고 있는 세상의 매개적 역할을 한다고 보았다. 즉 잎은 나무에서 분리되어 나온 나의 존재의 일부이면서 세상과 상호작용하는 소통의 언어이자 기호라고 볼 수 있다. 기형도는 이를 "개별 인간"과 "보편 세계"로 구분하고 있으며 서로 다른 두 층위를 이어주는 기호로 인칭을 꼽았다. 즉 나무의 잎은 존재의 일부이면서, 자아가 또 다른 타자들과 만나는 매개의 역할을 하는 존재로서 기능한다. 그 타자는 내가 사랑하는 가족에서부터 시작하여 친구, 공동체 안의 타인 등으로 넓혀지게 한다.

기형도는 죽음이 자연의 일부이듯이 생명 또한 자연의 일부로, 인간의 구원은 자연에 있다고 보았다.

> 나무가 서 있다. 자라는 나무가 서 있다. 나무가 혼자 서 있다. 조용한 나무가 혼자 서 있다. ① 아니다. 잎을 달고 서 있다. 나무가 바람을 기다린다. 자유롭게 춤추기를 기다린다. 나무가 우수수 웃을 채비를 한다. 천천히 피부를 닦는다. 노래를 부른다.
>
> 나는 살아 있다. 解永의 江과 얼음山 속을 오가며 살아 있다.
>
> 바람이 분다. 바람이 은빛 바늘 꽂으며 분다. 기쁨에 겨워 나무는 목이 멘다. 갈증으로 병든 잎을 떨군다. 기쁨에 겨워 와그르르 웃는다. 나무가 웃는다. 자유에 겨워 혼자 춤춘다. 폭포처럼 웃는다. 이파리들이 물고기처럼 꼬리치며 떨어진다. 흰 배를 뒤집으며 헤엄친다. 바람이 빛깔 고운 웃음을 쓸어간다. 淸潔한 겨울이 서 있다.
>
> 겨울 숲 깊숙이 첫눈 뿌리며 하늘이 조용히 安心한다.[169]
>
> 기형도,「잎·눈[雪]·바람 속에서」전문

여기서 나무는 자연의 일부이면서 기형도 자신의 분신이다. 기형도는 이 나무를 인간의 성장 즉 "자라는 것"에 동질성을 부여한다. 두번째 구절에서 기형도는 나무의 "홀로 있음" 즉 고독에 주목한다. 기형도는 "조용히 홀로 서 있는 나무"에 자신의 시적 자아를 투사하고 있지만 "아니다."라고

168) 기형도,『기형도 전집』, 문학과 지성사, 2002, 321-322면.
169) 기형도,『기형도 전집』, 문학과 지성사, 2002, 142면.

하여 바로 부정한다. 잎의 존재를 발견하였기 때문이다. 앞서 존재의 일부이면서, 자아가 또 다른 타자들과 만나는 매개의 역할을 하는 나무의 잎은 인간을 단절된 존재가 아니라 세상과 소통하고 함께할 수 있는 가능성의 존재로 만들어준다.

그 관계 속에서 나무는 웃기도 하고 노래를 부르기고 하고 살아 있음을 느끼는 것이다. 이 시는 기형도의 죽음으로 점철된 전체 시 가운데서 보기 드물게 생명의 기쁨을 노래한 시이다. 세번째 연은 생명의 기적과 만났을 때 존재가 기뻐하는 과정을 역동적으로 담아내고 있다. 천진한 어린아이처럼 "와그르르 웃고", "폭포처럼 웃고", "자유에 겨워 춤을 추기도 한다." 잎을 통해서 세상과 소통하는 나무는 바람, 자연에 의해 스스로 생명의 환희를 노래하는 존재로 거듭나고 있으며 그 관계 속에서 자유를 누리기도 한다.

도시에서 태어나서 자란 기형도 자신은 하이즈에 비해 자연에 대한 직접적인 체험이 적지만 인간의 구원이 결국 자연에 의해 이루어진다는 믿음이 있었다.

> "내가 존경하는 어느 교수님이 말씀하셨다. ① 삶과 존재에 지칠 때 그 지친 것들을 구원해 줄 수 있는 비유는 자연(自然)이라고. 그때 눈이 몹시 내렸다. 눈은 하늘 높은 곳에서 지상으로 곤두박질쳤다. 그러나 지상은 눈을 받아주지 않았다. 대지 위에 닿을 듯하던 눈발은 바람의 세찬 거부에 떠밀려 다시 공중으로 날아갔다. ② 하늘과 지상 어느 곳에서도 눈은 받아들여지지 않았다. 그러나 나는 그처럼 쓸쓸한 밤눈들이 언젠가는 지상에 내려앉을 것임을 안다. 바람이 그치고 쩡쩡 얼었던 사나운 밤이 물러가면 눈은 또 다른 세상 위에 눈물이 되어 스밀 것임을 나는 믿는다. 그때까지 어떠한 죽음도 눈에게 접근하지 못할 것이다. ③ 밤눈을 쓰고 나서 나는 한동안 무책임한 자연의 비유를 경계하느라 거리에서 시를 만들었다. 거리의 상상력은 고통이었고 나는 그 고통을 사랑하였다. 그러나 가장 위대한 잠언이 자연 속에 있음을 지금도 나는 믿는다. 그러한 믿음이 언젠가 나를 부를 것이다. 나는 따라갈 준비가 되어 있다. 눈이 쏟아질 듯하다."[170]
>
> 기형도, 「「밤눈」의 시작 메모」 부분

「「밤눈」의 시작 메모」란 글에서 기형도는 어느 교수님의 말을 빌어 지친 것들을 구원해 줄 수 있는 비유는 자연에 있음을 역설한다. 기형도는 하늘에서 내린 '밤 눈'을 인간에 비유한다. ②에서 "하늘과 지상 어느 곳에서도 받아들여지지 않는 밤 눈"은 내팽겨지듯이 세상에 던져진 인간 존재의 고독과 상통한다. "눈은 하늘에서 내려왔지만 지상이 눈을 받아주지 않는" 것처럼 인간의 생명도 부여된 것이지만 지상에서 발을 붙이고 사는 세상살이는 녹록치 않다. 기형도 또한 세상에 내팽겨진 인간의 운명이 얼마나 슬픈 것인지를 밤눈이 녹아 물이 되는, "세상의 눈물"에 비유한다. 태어나는 순간부터 존재론적인 고독과 치열하게 몸부림을 쳐야 하는 인간은 그러나 그 귀속은 땅에 있다.

물은 생명의 속성이지만 비, 눈, 안개 등 여러 가지 형태로 변형이 가능하다. 기형도는 그 중에서 인간의 삶을 내리는 눈에 비유한다. 하늘과 땅 사이에서 가장 아름다운 모양으로 나리다가 떨어지는 눈의 짧은 궤적을 통해 한시적인 인간의 생명을 노래하고 있다. 그러나 ③에서 고백하듯이 기형도는 자신의 이런 비유를 무책임하다고 한다. 도시에서 태어나서 자란 기형도는 현대인의 고통과 비애를 누구보다 잘 이해하고 있으며 그의 대부분 시는 자연적인 이미지보다는 도시와 거리의 이미지가 강하게 드러난다. 그러나 기형도는 현대가 인간에게 구원을 가져다주지 못함을 잘 알고 "가장 위대한 잠언이 결국 자연 속에 있음"을 믿고 있다.

170) 기형도, 『기형도 전집』, 문학과 지성사, 2002, 333면.

IV. 하이즈: 제의적인 죽음과 대지로부터의 부활

기형도가 타자의 죽음을 통해 죽음을 예감하고 인식했다면 하이즈는 자기 스스로의 죽음을 꿈꾸고 실천했다. 하이즈는 자신의 종교적 세계관에 의하여 자신을 신의 아들과 가까운 것으로 설정하고 제의적인 죽음을 통해 인류구원과 부활을 꿈꾸었다.

> 비 내리는 밤 소도둑이/ 나의 창문으로 기어 들어와/ 꿈꾸고 있는 나의 몸 위에서/ 해바라기를 딴다/ 나는 여전히 깊이 잠들어 있다/ 잠든 나의 몸 위에서/ 고운 빛깔의 해바라기가 피었다/ 꽃을 따고 있는 그 손은/ 해바라기 밭의/ 아름다우면서 아둔한 오리 같다/ 비 내리는 밤 소도둑이/ 나를 인간의 육체로부터/ 훔쳐 나간다
> 나는 여전히 깊이 잠들어 있다/ 나는 육체 밖으로/ 해바라기 밖으로 끌려 나온다/ 이 세상 최초의 어미 소죽음의 황후인 나는/ 스스로 참으로 아름답다고 느낀다/ 나는 여전히 깊이 잠들어 있다/ 비 내리는 밤 소도둑은/ 이에 너무 기뻐/ 그 자신은 고운 빛깔의 다른 어미 소로 변해서/ 나의 육체 가운데서/ 신나게 달리고 있다[171]
>
> 하이즈,「죽음의 시ㅡ해바라기를 따다」 전문

이 시는 기형도의「가는 비 온다」와「흔해빠진 독서」에서 죽음의 상징체계와 비교된다. 비 내리는 밤이, 기형도의 시에서 예고 없이 내리는 죽음의 시간이라면 하이즈의 이 시에서도 비 내리는 밤은 일상의 시간에서 벗어나 잠을 자고 있는 나의 육체를 통해 죽음과 접속하는 시간이다. 죽음의 상징인 소도둑은 하이즈의 육체로부터 생명을 훔쳐가고 있지만 정작 하이즈는 이를 즐겁게 받아들인다. 죽음의 사신과 다름없는 소도둑은 이 시에서 부정적인 존재가 아니라 하이즈를 죽음에서 해방시킴으로 육체를 벗어나 진정한 자유를 획득할 수 있는 존재로 만들어주는 신의 역할을 한다. 소도둑의 훔치는 행위는 인간의 기준으로 치부되는 범죄의 행위가 아니라 역설적이게도 '구원'의 의미를 담고 있다.

기형도가「흔해빠진 독서」에서 "빌려주는 행위"를 통해서 죽은 자들과 기꺼이 접속하고자 하였다면 하이즈는 소도둑으로 하여금 자신의 육체를 탈취케 하는 행위를 통해서 죽음과 접속하고 있다. 비록 잠에서 깨지 않았지만 소도둑으로부터 육체의 해방, 자유를 얻은 하이즈는 스스로도 "세상 최초의 어미 소죽음의 황후"라고 칭한다. "어미 소 죽음의 황후"라는 기상천외한 호칭은 그러나 여러 가지 측면에서 죽음과 상관된 상징성을 띠고 있다. "어미 소죽음의 황후"라고 하여 자신을 왕권을 지닌 여성으로 설정하고 있을 뿐만 아니라 최초라는 시간적 의미를 부여하고 있다. "스스로 아름답다 느낄 정도"라고 하여 하이즈는 죽음을 미학적인 아름다움과 동반하고 있는데 이는 하이즈가 자신을 여성성을 지닌 존재로 설정한 이유가 된다. 이 시에서 죽음은 자유와 아름다움을 성취하는 긍정적인 가치이며 소도둑은 훔치는 행위를 통해서 이를 가능하게 한다.

> 천국에 있을 때 마침 아름다운 황혼이었다/ ① <u>모든 신들은 마셨고 세 사람으로 하여금 서로 죽이게 했는데 네 사람이 죽었다</u>/ 사망은 출생보다/ 더 간단한다/ 우리 인류는 모두 셋이고/ 우리는 서로를 살해한다/ 마지막 대지 위에는/ 네 구의 시체가 쓰러져 있어/ ② <u>신들로 하여금 서로를 의아케 한</u>/ 그는 누구인가/ 왜 인간의 마을에 왔는가/ 그는 누구인가[172]

---

171) "雨夜偷牛的人/ 爬进了我的窗户/ 在我做梦的身子上/ 采摘葵花/ 我仍在沉睡/ 在我睡梦的身子上/ 开放了彩色的葵花/ 那双采摘的手/ 仍像葵花田中美丽笨拙的鸭子/ 雨夜偷牛的人/ 把我从人类/ 身体中偷走
我仍在沉睡/ 我被带到身体之外/ 葵花之外，我是世界上/ 第一头母牛死的皇后/ 我觉得自己很美/ 我仍在沉睡/ 雨夜偷牛的人/ 于是非常高兴/ 自己变成了另外的彩色母牛/ 在我的身体中/ 兴高采烈地奔跑", 「死亡之诗之三采摘葵花」

172) "在天堂這時正是美好的黃昏/ 諸神渴了 讓三個人彼此殺害却死了四個人/ 死亡比誕生/ 更爲簡單 / 我們人類一共三個人/ 我們彼此殺害/ 在最後的地上/ 倒着四具尸首/ 使諸神面面相覷/ 他是誰/ 爲什麽來到人的村庄/ 他是誰",『全编』, 566면.

하이즈의 시는 지극히 종교적인 색채를 띠고 있다. 그러나 하이즈의 시 속에 등장하는 신은 인간을 구원하고 인간에게 사랑과 자비를 베풀어 주는 구원의 신이 아니라 오히려 인간을 시험에 빠뜨리고 파괴하는 등 인간성을 지닌, 신화 속의 인물들에 가깝다. 하이즈의 이 시 에 등장하는 신 또한 몇 가지 특징을 가진다. 첫 번째는 유일신이 아니라 다수로 존재하며 군집(群集)을 이루고 인간들처럼 사회적인 관계를 유지하고 있다. 두 번째는 그들은 전능한 신이 아니라 술을 마시고 실수하며 악성을 드러내는 등 선악이 지극히 혼재된 모습을 하고 있다.

이 시에서 신들 또한 인간을 구원하는 것이 아니라 폭력과 파멸에 처하게 한다. 인간이 서로 폭력과 살해를 행하는 것은 스스로의 의지가 아닌, 신에 의해서이며 이 시에서 또한 세 명의 인간은 신에 의해 가장 가혹한 폭력과 살생을 자행한다. 불화로 가득한 인간과 신 사이에서 그러나 이를 중재할 한 명의 존재가 등장을 한다. ①에서 “신들은 세 사람으로 하여금 서로 죽이게 하였는데 네 사람이 죽게 된다.” 즉 나머지 한 명은 인간이라고 볼 수 없다. 그의 등장은 결코 인간적이라고 할 수 없다. 그러나 그는 인간의 모습을 하고 육체로 등장하며 종국에는 인간들과 똑같이 죽음을 경험하게 된다. ②에서 “신들로 하여금 서로를 의아케 한” 그 존재는 무엇인가. 등장은 신에 가까운 것이지만 물리적인 죽움을 당한다는 측면에서 반신반인(半神半人)적인 존재라고 볼 수 있다. 즉 ‘예수’처럼 성령에 잉태되지만 죄를 대속하기 위해 죽음을 자처했으므로 이는 “신의 아들”에 가깝다. 하이즈는 시에서 “그는 누구인가”라고 거듭 질문하고 있지만 신의 아들인 그는 하이즈 자신이 투사된 것이라 볼 수 있다.

노인과 왕자가 등장하는 이 시에서 그 투사는 좀 더 구체적으로 일어난다.

> 정욕의 노인이자 죽음의 노인이 묻는다: 넌 누구냐?/ 왕자: 왕자입니다/ 노인: 너는 어디에서 왔느냐?/ 왕자: 어머니, 대지의 가슴으로부터 왔습니다./ 왕자: 너는 어찌하여 나의 나라에 왔는가? 총명한 왕자여, 너는 여기가 사망뿐이라는 것을 모르는가?/ 왕자: 그녀를 놓아주세요, 집에 돌아가게 해 주세요/ 인류라고 불리는 소녀를/ 노인: 너는 무엇인간데 이를 요구하느냐? 왕자: 나는 왕위를 포기할 수 있습니다./ 노인: 무슨 왕위?/ 왕자: 시와 생명이라는 왕위 말입니다./ 노인: 좋다, 약속을 지키거라/ 나는 너의 생명과 시를 빼앗을 것이다.[173]

장편시의 연작에서 발췌한 이 시는 노인과 왕자의 대화로 이루어진다. 여기서 노인은 죽음의 사신이며 왕자는 하이즈가 투사된, 존재로 앞서 “신의 아들”과 상통하는 속성을 가지고 있다. 즉 이 시는 하이즈의 죽음에 대한 사유를 노인과 왕자의 대화를 통해서 형상적으로 풀어간 것이라 볼 수 있다. 앞서 하이즈는 신을 전능한 구원의 신으로 보지 않음을 위에서 밝힌 바 있다. 신은 인간을 죽음에 이르게 할 수는 있지만 그들의 근원에 대해서 근본적으로 밝혀내지는 못한다. 하이즈는 생의 근원을 그런 인간이 아닌, 자연 즉 대지에서 찾았다. 죽음을 관장하는 것이 신의 역할이라면, 하이즈는 이 시에서 신이 장난하듯 내린 죽음을 수동적으로 수용하는 것이 아니라, 자신이 오히려 주체적으로 죽음과 거래하고자 한다. 대지의 아들로서 자신이 가장 소중하게 여기는, ‘시와 생명’의 왕관을 내놓는 대신, 그 희생의 대가로 인류 구원을 요구하고 있는 것이다. 주체적으로 죽음을 선택하는 것은, 더 큰 가치를 얻기 위함이며 그 가치는 인류 전체의 문제가 연결이 되어 있다.

결국 노인은 하이즈의 요구조건에 응하게 되고 하이즈는 긴 연작시를 통해 자신의 죽음을 예고한다. 장차 선택하게 될 자발적인 죽음의 가치와 정당성을 "정욕과 죽음의 노인"을 통해서 마련하는 것이다. 하이즈의 시에서 죽음과 에로티즘은 동일화되며 하나로 연결되어 있다. 에로티즘과 죽음

173) 情欲老人死亡老人: 你是誰?／王子: 王子／老人: 你來自哪裏?／王子: 母親,大地的胸膛／老人: 你爲何前來我的國度? 聰明的王子，你難道不知這裏只有死亡?／ 王子: 請你放開她，讓她回家／那位名叫人類的少女／老人: 凭什麽你竟提出如此要求?／ 王子: 我可以放棄王位／ 老人: 什麽王位? ／ 王子: 詩和生命／老人: 好，一言爲定／ 我擁有你的生命和詩 『全编』, 561면

의 공통된 속성은 금기와 위반을 전제로 하고 있다는 것이다. 바타이유는『에로티즘의 역사』라는 책에서 인간의 역사는 금기와 위반의 역사이며, 금기와 위반이 인간을 만들어 왔음을 역설한다. 어떤 행위가 금기가 되는 순간 그것을 어긴 행위는 징벌에 대한 공포와 휩싸여 전과는 다른 신성한 종교적 신비감을 갖게 된다.

> 정욕의 노인이자 죽음의 노인이/ 정오의 숲속에서/ 술에 취한 채 소녀를 막았다/ 그 소녀는 바로 나이다/ 초원의 평화롭고 고요한 아들은/ 달빛 아래 스스로 나서 죽은 시 속 연인이다 중략/ 여명 아래/ 벌새의 시간/ 여러 신들의 침묵 속에서/ 나는 초원처럼 파괴되었다.
>
> 호수에는 산앵두나무가 무릎을 휘감고/ 나의 혀는 온전히 적막의 아들을 닮았다/ 이 죄 없는 골짜기에서/ 이 황금초원 위에서/ 정욕의 노인은 사망의 노인이다/ 그는 강제로 나를 덮쳤다/ 인류의 처녀는 울고 싶어도 눈물이 나지 않는다.[174]
>
> 하이즈,「태양」부분

이 시에서 또한 정욕의 노인이자 죽음의 노인은 "죄없는 골짜기"에서 인류의 처녀를 범한다. 인류의 새로운 역사는 아이러니하게도 금기에 대한 저항과 폭력으로 시작된다. 인류가 금기로 정한 가장 큰 대상은 에로티즘에 대한 것인데 에로티즘은 생명의 복제와 생산을 가능하게 해 주지만 이는 또한 죽음과 같이 파괴와 무질서를 전제로 하고 있다.

여기서 하이즈는 자신을 인류의 첫 기원이기도 한 소녀에 비유하고 있다. 이 소녀는 또한 "달빛 아래 스스로 죽은 시 속 연인"으로, 이 연인의 정체는 시인인 하이즈와도 오버랩된다. 현실에서 하이즈는 남성이지만 시 속에서 하이즈는 종종 자신을 여성으로 설정하므로 여성이 갖고 있는 상징적인 기호들을 드러내고 있다. 이 시에서 소녀는 순수성, 연약함, 자연성의 상징으로 파괴의 대상이다. 에로티즘과 죽음에 의해서 인류의 순수한 기원은 파괴되며 하이즈는 자신을 그 제물로 기꺼이 바친다.

> 나는 중국시인/ 벼이삭의 아들/ 동백꽃의 딸/ 그리고 에우로파(Europa) 시인/아들은 이탈리아/ 딸은 폴란드/나는 우환 속에서/ 씻은 듯 무일푼인 몸으로/ 어제 방랑의 길 끝에/ 페르시아 술집에 도착했다/ 사람들은 나를 일컬어/시인 예세닌/ 방랑자 예세닌이라고 부른다/ 예세닌은/ 러시아의 입술/ 라쟌(Ryazan)의 지붕/ 황혼의 얼굴/ 농민의 가슴/ ……/ <u>예세닌은/미처 예상하지 못했다 다시한번</u>/ 대지에 <u>봄이 올 줄은</u>/ 대지는 내 죽은 뒤에 사랑하게 된 여인/ 대지여/ 아름다운 것은 너/ 추악한 것은 나/ 시인 예세닌은/ 대지 가운데서 죽었다가 다시 태어났다[175]
>
> 하이즈「诗人葉賽寧」부분

이 시에서 하이즈는 러시아 농민시인인 예세닌을 빌어 죽음과 부활을 노래한다. 예세닌(1895~1905)은 "천부적인 재능의 농민시인"으로 불렸으나 예술에 대한 자신의 영감이 사라지는 것을 두려워하였고 권태로운 뉴욕생활을 견디지 못하였다. 권태와 우울증이 그를 덮쳤고 알코올 중독과 환각, 피해망상증으로 고통을 받았으며 정신병원에 들락거리다가 결국 30살의 나이에 호텔방에서 목

---

174) "情慾老人, 死亡老人/ 在這中午的森林/ 喝醉的老人攔住了少女/ 那少女本是我/ 草原和平與寧靜之子/ 一個月光下自生自滅的詩中情侶 中略
在黎明/ 在蜂鳥時光/ 在衆神沈默中/ 我像草原斷裂
湖泊上青藤繞膝/ 我的舌頭完全像寂靜之子/ 在這無辜的山谷/ 在這黃金草原上/ 情慾老人, 死亡老人/ 强行占有了我ㅡ/ 人類的處女欲哭無泪",『全编』, 558~559면.

175)"我是中国诗人/稻谷的兒子/茶花的女兒/也是欧罗巴诗人/兒子叫意大利/女兒叫波兰/我饱经忧患/一贫如洗/昨日行走流浪/来到波斯酒馆/别人叫我/诗人葉賽寧/浪子葉賽寧/葉賽寧/俄罗斯的嘴{唇/梁赞的屋顶/黃昏的面容/农民的心/……/大地是我死后爱上的女人/大地啊/美丽的是你/丑陋的是我/诗人葉賽宁/在大地中死而復生",「诗人葉賽寧」,『全编』, 328면.

을 매어 자살을 한다. 하이즈는 이런 예세닌과 자신을 동일시하였다. 예세닌이 천재 농민시인이라는 것과 방랑자적인 기질을 지녔으며 피해망상증에 시달리다가 젊은 나이에 자살을 감행했다는 것에서 자신과 큰 공통점을 찾았다.

그러나 하이즈의 의식 속에서 죽음은 죽음으로만 끝나지 않는다. 바타이유에 의하면 “죽음은 탄생과 완전한 반대편에 있다. 그러나 우리는 그 대립이 제거될 수 있는 것임을 그리고 어떤 이들의 죽음은 다른 이들의 탄생과 상관관계에 있음을 알게 된다. 죽음은 최종적으로 탄생의 조건이자 예고이다. 한걸음 더 나아가면 삶은 부패의 산물이며 삶은 결국 죽음과 두엄으로 연결된다.”[176] 하이즈 또한 죽음을 통해서 새로운 탄생을 보았다. "예세닌이 미처 예상하지 못했던" 부활을 대지 가운데서 찾고자 한 것이 예세닌과는 다르게 죽음을 직면한 지점이기도 하다. 죽음을 끝이 아닌 재생의 또 다른 시작점으로 보았고 그것이 대지를 통해 가능하다고 보았다. 즉 인간의 죽음 또한 자연과 똑같은 순환의 과정을 거친다. 모든 자연물들이 계절의 순환에 따라 죽음을 거쳐서 대지로 돌아갔다가 봄에 다시 또 다른 생명으로 탄생하듯이 인간 또한 죽음을 거쳐 대지로 귀속하지만 봄이 되면 다시 누군가의 봄을 빌어 탄생한다. 비록 예수처럼 자신의 몸을 빌어 바로 다시 태어나지는 않는다고 하더라도 그 정신은 누군가의 몸에 깃들어서 다시 시인으로 부활하는 것이다. 그리하여 하이즈는 예세닌을 자신과 분리하지 않았고 예세닌이 죽어서 다시 부활한 것, 그것이 자신이 되었음을 암시하기도 하였다. 하이즈의 부활은 자연의 순환에 대한 믿음에서 출발하지만 분열증적인 정신에서 기인한 것이기도 했다. 아래의 시는 하이즈가 자살하기 전에 쓴 시로, 하이즈의 자기분열적인 모습과 부활에 대한 믿음을 보여준다.

> 봄날, 열 명의 하이즈가 모두 다시 살아나/ 찬란한 풍경 속에서/ 이 어리석고 슬픈 하이즈를 비웃으리/ 이렇게 오랫동안 깊은 잠에서 헤어 나오지 못하는 것은 대체 왜냐고
>
> 봄날, 열 명의 하이즈는 나지막이 울부짖으리/ 너와 나를 둘러싸고 춤추며 노래하리/ 네검은 머리칼을 흩뜨리고, 너를 타고 내달리면,/ 흙먼지 바람에 일고/ 분열로 인한 너의 고통은 대지를 뒤덮으리
>
> 봄날에, 어리석고도 슬픈 하이즈는/ 겨우 하나만 남으리, 최후의 하나만/ 이는 흑암의 아들, 겨우 내 죽음을 사모하며 깊이 잠들어 있다가/ 끝내 헤어나오지 못한 채, 공허하고도 차디찬 시골마을을 사랑하게 된 아들[177]
>
> 하이즈,「봄, 열 명의 하이즈」부분

자신이 죽고 나서 부활할 것을 소망했던 하이즈는 그러나 자신의 육체는 다시 깨어날 수 없음을 잘 알고 있었다. 열 명의 하이즈가 모두 부활한다고 해도 육체의 죽음과 소멸은 깊은 슬픔과 고통을 동반한다. 하이즈는 그런 자신에 대해 "어리석고 슬프다."라고 표현하고 있다. 열 명의 하이즈가 자신의 분신으로서의 부활임에도 불구하고 육신은 깊은 잠에서 벗어나지 못하며 분열된 정신만이 남게 되기 때문이다.

그럼에도 하이즈는 죽음을 택했으며 “만일 내가 죽는다면 나는 장차 빛나리라 나는 꽃을 더욱 만개하여 피우리”[178]이라 하여 죽음 이후에 더 만개한 정신으로 다시 부활할 것을 믿었다. 실제로 봄이 오고 바야흐로 꽃이 피는 3월 26일에 하이즈는 죽음을 선택함으로 죽음을 자연의 시간에 흡수시키고 하였다. 하이즈에게 죽음은 육체의 끝임과 동시에 죽음을 초월한 신화적 세계로의 회귀이며 궁극에 도달함과 동시에 다시 넘어서려는 제의적인 행위이다.

---

176) 조르쥬 바타유,『에로티즘의 역사』, 민음사, 1998, 108면.

177) “春天，十個海子全部復活/在光明的景色中/嘲笑这一個野蛮而悲伤的海子/你这麽长久地沉睡究竟为了什麽
春天，十個海子低低地怒{吼/围着你和我跳舞，唱歌/扯乱你的黑头发，骑上你飞奔而去，尘土飞扬/你被劈开的疼痛在大地弥漫
在春天，野蛮而復仇的海子/就剩这一個，最后一個/这是黑夜的孩子，沉浸于冬天,倾心死亡/不能/ 自拔，热爱着空虚而寒冷的乡村”,「春天，十個海子」,『全编』

178) 如果我死亡／我将明亮／我将鲜花怒放 ,『하이즈 시 전편』601면.

V. 결론

참여로서의 민중시와 몽롱시가 성행하던 80년대에 기형도와 하이즈의 죽음 관련 시들은 지극히 개인적인 “죽음”이라는 체험과 인식을 바탕으로 씌어졌으며 당시 주류였던 문학사조와는 다른 예외적인 현상이었다. 그러나 역으로 이들이 내세운 독특한 죽음의 인식과 주체형성은 90년대 다양한 사조를 이끌어 내는 데 중요한 역할을 하였다.

기형도의 시에서는 다양한 타자들의 죽음이 끊임없이 관찰되고 있다. 자연물에서부터 인간에 이르기까지 그 층위가 다양할 뿐만 아니라 인간의 생은 “책”, 죽음은 “입”이나 “검은 잎”으로 비유되며 기형도는 도시에서 목격한 타인과 “그”로 지칭되는 한 중년사내의 행적을 통해서도 죽음의 예감을 끊임없이 드러내고 있다. 기형도에게 있어 죽음은 예고 없이 다가오는 것이며 그 폭력성에 대해 인지하고 있었지만 기형도는 죽음이 자연의 일부이듯이 생명 또한 자연의 일부로, 인간의 구원은 자연에 있다고 보았다. 도시에서 태어나서 자란 기형도 자신은 하이즈에 비해 자연에 대한 직접적인 체험이 적지만 인간의 구원이 결국 자연에 의해 이루어진다는 믿음이 있었다.

기형도가 타자의 죽음을 통해 자신의 죽음을 예감하고 인식했다면 하이즈는 자기 스스로 죽음을 기획하고 실천했다. 하이즈는 자신의 종교적 세계관에 의하여 자신을 신의 아들로 설정하고 제의적인 죽음을 통해 인류구원과 부활을 꿈꾸었다. 하이즈의 부활은 자연의 순환에 대한 믿음에서 출발한다. 하이즈는 생의 근원을 대지에서 찾았으며 죽음을 수동적으로 수용하는 것이 아니라, 오히려 주체적으로 죽음과 거래하고자 했다. 대지의 아들로서 자신이 가장 소중하게 여기는, ‘시와 생명’의 왕관을 내놓는 대신, 그 희생의 대가로 인류 구원을 요구하고 있다. 주체적으로 죽음을 선택하는 것은, 더 큰 가치를 얻기 위함이며 그 가치는 인류 전체의 문제와 연결이 되어 있다.

두 시인은 문학사적으로 80년대와 90년대를 잇는 교량 역할을 했을 뿐만 아니라 구원의 문제를 자연에서 찾았다는 것에 공통점이 있다. 한국에서 기형도가 80년대에서 90년대로 넘어가는 과도기적 시기에 “죽음”에 대한 인식을 통해 자신만의 독특한 주체를 형성하는 데 기여를 했다면 하이즈 또한 80년대 붐이 일었던 몽롱시에서 제3대 신생대(新生代)로 넘어간 시인들 가운데서도 ‘죽음’이라는 주제를 통해 신과 융합하고자 하는 초월적인 주체를 드러낸다. 도시에서 자란 기형도에게 자연에 대한 체험은 없었으나 그 가능성에 대한 믿음은 있었다. 한편 시골에서 자란 하이즈는 대지로부터의 구원이 확실했던 것으로 보인다. 기형도는 타자를 통해서 죽음의 그림자를 인식하고 하이즈는 천재 예술가들을 자신과 동일시했으며 자신만의 종교적 세계관 안에서 죽음을 실행했다. 이들의 ‘죽음’에 인식이 개인적인 체험과 감각에서 출발했지만, 장차 다가올 90년대의 징후를 드러내고 있다는 측면에서 그들의 ‘죽음’에 대한 천착은 한 시대를 독해하는 열쇠가 될 것이다.

김석송의 시에 나타난 휘트먼의 시론

맹문재 (안양대)

석송(石松) 김형원(金炯元)은[179] 신경향파 시를 주도한 시인이다. 신경향파 시는 카프의 시가 등장하기 이전에 '역(力)의 시'를 추구했다는 점에서 의의를 갖는다. 3.1운동의 실패로 인해 조선의 문단은 퇴폐적이고 낭만적인 눈물이나 탄식이 노출되고 있었는데, 신경향파 시는 그 반성을 촉구하고 일제에 저항한 것이다.

석송의 '역의 시'는 휘트먼으로부터 영향 받은 것이다. 그가 『개벽』에 휘트먼의[180] 시작품 6편을 번역하면서 "월트 휘트맨! 나는 이러케 감탄적으로 그의 이름을 부르지 아니할 수 업시 그를 경앙하고 숭배한다 함은 그의 시가 美의 詩인 것보다도 力의 詩인 까닥이다. (중략) 나는 다만 민주 시인의 선구자ㅡ 종래의 규약을 함부로 무시한 대담한 자유 시인이라고 그를 부르고 십다."[181]라고 서문에서 밝힌 데서 확인된다. 석송이 추구한 '역의 시'는 조선의 봉건주의를 타파하고, 민중을 주인공으로 인식하는 것으로, 궁극적으로 일제로부터 조선의 해방을 지향한다.

석송은 자신의 '역의 시' 시론을 「민주문예소론」에서 좀 더 구체화시킨다. 다시 말해 그는 귀족적 문예, 민주주의와 문예, 나와 민주주의, 포옹과 반항, 민주주의와 향토 문예, 조선과 민주주의 등 6가지로 나누어 자신의 '역의 시' 시론을 정립한 것이다.[182] 결국 그는 귀족 문예를 반대하고, 자유와 평등의 조건을 마련하며, 전 세계 인류의 이상을 실현시키는 민주주의 문예를 추구했다. 귀족 문예에 대항해 민중들에게 공감을 줄 수 있는 실생활 문학을 창작의 방향으로 삼은 것이다.

석송은 「문학과 실생활의 관계를 논하야 조선신문학 건설의 급무를 제창함」[183]을 시작으로 휘트먼을 민중 시인으로 규정한 「휘트맨의 일생」[184], 휘트먼의 세계주의와 미래주의와 휴머니즘을 소개한 「책형(磔刑) 바든 그대에게」[185], 휘트먼에 대한 예찬을 자신의 시 작품으로 노래한 「묵은 유행」[186] 등으로 휘트먼과의 영향 관계를 밝히고 있다. "5월이 온다. 신록의 5월! 노동자의 5월! 그리고 위대한 민주시인 월트 휘트맨을 낳은 5월이 온다. 나는 이 5월이 올 때마다 이 시인을 생각하지 아니할 수 없다."[187]와 같은 태도에서 여실히 보인다. 휘트먼을 민중 시인으로 인식하고 석송 역시 따른 것이다. 그와 같은 면은 다음의 작품에서 확인된다.

---

179) 1900년 충남 논산군 강경면 황금정 514번지 봉우재산(돌산)에서 태어남. 보성고보 중퇴. 일본 유학. 매일신보, 동아일보, 조선일보, 중외일보 등의 기자. 조선일보 제3차 정간 사건으로 3개월 옥고(1926. 8. 6~1926. 11. 6). 해방 뒤 고향 논산에서 제헌국회에 출마했으나 근소하게 2번 낙선. 1948년 8월 이승만 정부의 초대 공보처 차장. 한국전쟁 때 납북.

180) 1819년 미국 뉴욕 롱아일랜드 웨스트힐스에서 태어남. 공립학교를 다닌 뒤 인쇄소 사환, 식자공으로 일함. 1855년 『풀잎』 출간 뒤 9차례 개정판을 간행함. 미국 시민들이 관대한 정신과 정치적 자유를 누리는 민족이 될 것을 촉구. 정치는 불신했지만 젊은이들이 정치에 관여해야 한다고 주장함. 1892년 타계.

181) 김석송, 「'초엽집'에서」, 『개벽』 제25호, 1922. 5. 10쪽.

182) 김석송, 「민주문예소론」, 『생장』 제5호, 1925. 5. 56~60쪽.

183) 『동아일보』, 1920. 4. 24. 제4면.

184) 김석송, 「휘트맨의 일생」『신생』, 1929. 5.

185) 『문예공론』, 1929. 5.

186) 『조광』, 1936. 5. "가루 뛰고 세루 뛰고/재주까지 넘어보네//하! 소리 꽥 지르니/거드드란 사정인가/휘트맨을 혼자 보는/나를 향해 바라보네/(중략)/오 의로운 시인이여/오 귀여운 어린이여/그대로 뛰라/그대로 노래하다/새날이 밝을 때까지/새 춤터가 열릴 때까지"

187) 『신생』, 1929. 5.

나의 가르침을 누가 완전히 배우는가?
우두머리, 장인, 견습공, 목사, 무신론자,
어리석은 자, 현명한 사상가, 부모와 자식들, 상인, 점원, 수위 (중략)
편집자, 작가, 예술가, 학생- 누구든 와서 생각해볼 일이다.
- 휘트먼, 「나의 가르침을 누가 완전히 배우는가」부분[188)]

위의 작품에서 휘트먼은 자신의 가르침을 배우는 대상들을 견습공, 목사, 상인, 점원, 학생 등으로 나열시키고 있다. 자신의 민주주의와 평등의 가치를 민중들에게 전해서 새로운 전망을 제시하고 있는 것이다. 이와 같은 면을 석송은 받아들이고 있다.

그게 누구인가 거기서 나를 부르는 이가
그대의 植字人인가, 採字人인간 整版人인가, (중략)
막차의 汽笛인가, 기관차의 火夫인가, 차에 치어 죽게된 사람인가(중략)
그대는 무산자인가 유식자인가 병신인가 건강자인가
- 김석송, 「그게 누구인가」부분

위와 같이 석송은 자신과 함께할 수 있는 민중들을 호명하고 있다. 다시 말해 식자공이나 화부나 무산자나 심지어 병신까지 차별하지 않고 함께하는 것이다. 이와 같은 민중 의식이 곧 '역의 시'의 모습이다.

석송은 휘트먼으로부터 개별적인 존재는 물론 민중을 거쳐 자연 예찬에 이르기까지 지대한 영향을 받았다. 다만 휘트먼이 제시한 전 인류적이고 전 세계적인 인식을 노래하지는 못했다. 그것은 석송의 개인적인 한계이기는 하지만 전적으로 능력의 부족이나 인식의 한계로 책임 지울 수는 없다. 석송이 살아가는 시대는 휘트먼이 『풀잎』을 노래하던 시대와는 다르게 일제의 탄압과 감시가 지배하던 시대였다. 따라서 석송은 세계 인식을 노래하기에 앞서 민족의 아픔과 민중의 고통을 우선 노래할 수밖에 없었다. 결국 석송은 신경향파 시를 통해 일제에 대항한 것이다.

188) Who learns my lesson complete?
Boss, journeyman, apprentice, churchman, and atheist,
The stupid and wise thinker, parents and offspring, merchant, clerk, porter
Editor, author, artist, and schoolboy- draw nigh and commence :
-「WHO LEARNS MY LESSON COMPLETE」

19세기 프랑스 상인과 조선 상인의 상업철학 비교
– 발자크의『세자르 비로토』와 최인호의『상도』를 중심으로

김중현 (한국외대)

서론

발자크(Honoré de Balzac, 1799-1850)의『세자르 비로토(*César Birotteau*)』(1837)의 주인공 세자르 비로토는 제1제정기와 복고왕정기, 그리고 7월 왕정기를, 이를테면 19세기 전반기(前半期)에 활동했던 인물이다. 그 시대는 산업시대로, 산업혁명이 진행되던 시대였다. 산업자본이 축적되면서 근대자본주의가 성립된 시대였던 것이다. 그로 인해 전통적인 경제 질서는 큰 변화를 맞으면서 세상은 빠르게 자본 중심의 사회로 변화한다. 산업혁명은 또한 생산과 시장의 발달을 촉진하여 시장중심의 경제를 성립시킨다. 공업화로 공장제 공업이 발달하면서 대량생산이 가능해졌을 뿐만 아니라, 도시화로 도시 인구의 증가와 함께 사람들은 일상의 소비를 공장에서 대량생산된 물건에 점점 더 의존하게 된다.

산업혁명을 거치면서 부상하는 상공인 세력은 점점 귀족 세력을 압도한다. 세상은 이제 혈통 중심의 '낡은' 귀족 사회에서 점점 돈 중심의 '새로운' 부르주아지의 사회로 변화한다. 발자크는『인간극(*La Comédie humaine*)』에서 이 같은 변화, 즉 근대자본주의의 확립과 자본의 위력, 부르주아지 계급의 부상, 그리고 그로 인한 전통 귀족 계급의 세력 약화 등 당시의 급격한 사회 변화를 누구보다도 먼저 포착하여 분석해 보여준다.[189]

『세자르 비로토』의 세자르 비로토도 당시 그러한 급격한 사회 경제적 변화에 아주 잘 적응해 나가는 향수 화장품 제조자이자 상인이다. '프랑스 사회라는 역사가의 비서로 자처하면서 사회의 악덕과 덕행들, 사회의 주요 사건과 정념들을, 이를테면 직업적인 역사가들이 소홀히 했던 당시의 사회 풍속들을 충실히 묘사하고자 했던'[190] 발자크는 이 작품에서도 세자르 비로토를 통해 당시 상공인들의 사고방식과 행태를 잘 보여주고 있다.

반면, 최인호의 실재 인물 임상옥(1799-1855)은 평북 의주에서 태어나 주로 19세기 전반 조선왕조 순조, 헌종 때에 활동했던 대표적인 의주의 만상(灣商: 중국을 상대로 무역을 했던 상인)이다. 그의 나이 마흔 때 그의 재산은 "은괴를 쌓으면 마이산(馬耳산) 만하고 비단을 쌓으면 남문루(南門樓)만"할 정도의 조선에서 이미 제일가는 부자였다. 인삼은 당시 중국과의 무역에서 조선이 자랑하는 최대의 자원[191]이었는데 바로 그 인삼을 중국에 수출하여 거부가 되었던 것이다. 그렇지만 그는 단순히 상술(商術)로 갑부가 된 거상이 아닌 상도(商道)의 달인으로, "상도를 터득한 성인"[192]으로 그려진다.

임상옥이 활동했던 무렵의 시대상은 그야말로 난세였다. 최인호에 따르면, "11세의 어린 나이로 즉위한 순조의 권위는 유명무실할 뿐 실제로는 안동김씨의 세도정치로 조정은 완전히 정치적 혼란에

189) Cf. 김중현,「발자크의 작품 속의 광고 —『세자르 비로토』,『유명한 고디사르』,『고디사르 II』를 중심으로」,『프랑스학연구』, 2016, p. .

190) Cf. Balzac, "Avant-Propos", in *La Comédie humaine I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 11.

191) 최인호,『商道』(1), 여백, 2000, p. 134.

192) *Ibid.*, p. 109.

빠져 있었으며, 이러한 혼란을 틈타 중앙에서건 지방에서건 부정부패가 만연하고 있었다. 탐관오리들은 국가의 행정이나 조세를 통해 썩어가고 있었고, 이에 따라 민생은 완전히 도탄에 빠지고 뜻하지 않은 화재, 전염병, 대기근과 같은 천재지변이 일어나고 있었다."[193] 산이 높으면 골도 깊듯이, 두 성군(聖君) 영조 정조의 인정(仁政)에 뒤이어 어둠의 골이 깊어가고 있었던 것이다.

『상도』는 그 혼란스러운 사회 상황 속에서 조선에서 제일가는 상인이 된 임상옥이라는 실재 인물의 삶을 통해 당시 의주 상인들의 활약상과 대대로 전해 내려오는 그들의 상도, 또는 상업철학을 잘 그려 보여주고 있다.

따라서 우리는 이 글에서 대륙은 다르지만 19세기 전반기라는 거의 같은 시기에 존재했던 두 인물, 즉 발자크의 세자르 비로토와 최인호의 임상옥을 통해 프랑스 상인과 조선 상인의 상업철학을 비교해보는 것을 목적으로 한다.

1. 발자크의 중국에 대한 관심

발자크는 일찍부터 중국에 관심이 많아, 그 나라에 대해 많은 책을 읽었다. 그런데 그것은 그의 아버지 덕택이었다. 그의 아버지 베르나르-프랑수아 발자크(Bernard-François Balzac)는 중국에 대해 찬미의 감정을 가지고 있었고, 그 민족의 문명에 조예가 깊었다.[194] 발자크는 친구 보르제(Auguste Borget)가 중국을 여행하고 돌아와서 쓴『중국 중국인(*La Chine et les Chinois*)』에 대해 서평[195]을 썼는데, 그곳에서 작가는 아버지의 중국에 대한 그 열정에 대해 이렇게 기술한다.

> 어린 시절에 나는, 그 이상한 민족에 대해 지대하게 찬탄하여마지 않았던 사랑하는 한 사람에게서 그 중국과 중국인에 대한 이야기를 자주 들으며 자랐다. 게다가 열다섯 살 때부터 나는 알드 사제(Père du Halde)와 아르스날(Arsenal) 도서관의 샤를 노디에(Charles Nodier)의 선임자였던 그로지에 사제(l'abbé Grosier)[196]의 저서를 읽었으며, 적지 않게 거짓말이 섞인 중국 관련 대부분의 서적을 읽었다.[197]

위의 인용에서 보듯, 그의 아버지("사랑하는 한 사람")는 중국을 사랑하고 경탄한 나머지 중국에 대해 놀랄만한 지식과 정보를 습득한다. 그런 가정에서 자란 발자크에게 중국에 관한 한 아버지의 영향이 지대했음을 쉽게 이해할 수 있을 것이다.

가정의 그러한 분위기 속에서 중국에 대해 남다른 친근감을 갖게 된 발자크는 훗날 작가가 된 뒤에도 지속적으로 중국에 대한 관심과 호기심을 보인다. 그런 작가에게 중국은 이제 어떤 먼 곳에 위치한 단순한 지리학적인 관심의 대상을 넘어선다. 그곳은 어느새 미지의 세계, 상상의 세계로 작가의 깊숙한 내부에 자리 잡는다.

---

193) *Ibid.*, (2). p. 195.

194) 발자크의 아버지의 중국에 대한 열정은『금치산자(*L'interdiction*)』(1836)의 인물 데스파르(D'Espard) 후작을 통해 들여다 볼 수 있다. '신기한 중국사'의 저자이기도 한 데스파르 후작은 자신의 아들에게까지 극동의 언어를 가르친다. 그가 25살 때부터 중국어를 배웠다는 점에서 아마도 아들에게 가르친 그 극동의 언어도 중국어일 것이다.

195) 이 서평보다 6년 전에 발표된『금치산자』에서 데스파르 후작은 이와 비슷한 내용을 언급한다. "나의 가정교사는 그로지에 사제였습니다. [...] 그 분은 중국에 대해, 이를테면 그 나라의 풍속과 풍물들에 대해 해학한 지식을 가지고 있었습니다. 사람들이 자신이 배우는 것에 열광하지 않을 수 없는 그러한 나이에 그 분은 나를 자신의 후계자로 만들었습니다. 스물다섯 살 때 나는 중국어를 배웠습니다. 나는 그 민족에 대한 무한한 찬탄을 숨길 수가 없었음을 고백해야겠습니다. [...] (그 나라의) [...] 정치는 완벽합니다. [...] 부와 산업은 너무도 앞서서 우리는 어느 분야에서도 그들을 따라 잡을 수가 없을 것입니다."(『금치산자』, 3권 p. 487)

196) 알드 사제(1624-1743)는 예수회의 신부로 극동 아시아에서 근무한 사제들의 기록을 바탕으로 하여 *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartare chinoise*(1735) 를 저술했다. 그로지에 사제(1743-1823)는 예수회 신부로 중국에 관한 자료를 오랫동안 수집하여 *L'histoire générale de la Chine*(1777-1784, 12 vol.)과 *Description générale de la Chine*(1786)을 저술했다. 이 책은 중국의 연대기를 최초로 유럽에 소개한 저서이다.

197) Balzac, *La Chine et les Chinois*, in *La Comédie humaine*, vol. 28. Club de l'honnête homme, 1963, p. 456. 이후로 이 판은 C.H.H로 표기함.

앞서 언급한 것처럼, 발자크는 친구 보르제가 중국을 다녀와서 쓴 작품에 대해 서평을 썼다. 작가가 보르제를 알게 된 경위는 이렇다. 생-시르(Saint-Cyr)는 에콜 폴리테크닉(이공과 대학)이 있었는데, 발자크의 바로 아래 여동생(로르 쉬르빌)이 그곳에 살고 있었다. 남편이 그곳 모교에서 근무하고 있었기 때문이다. 그곳에는 발자크에게 오랫동안 충실한 우정을 보여준 쥘마 카로(Zulma Carraud)라는 부인도 살고 있었다. 그녀의 남편 또한 에콜 폴리테크닉 출신으로, 그 학교에서 근무하고 있었다. 그런 연고로 작가의 여동생과 카로 부인은 가까워졌고, 발자크는 여동생을 통해 자연스레 카로 부인을 알게 되었다. 머지않아 발자크는 오귀스트 보르제라는 방랑자적인 성격의 소유자도 알게 되는데, 후에 서로에게 보여준 각별한 우정은 서로 큰 힘이 되었다. 보르제는 카로 부인의 아버지를 대부로 두고 있었기에 그녀의 집에 자주 오는 편이었다. 그는 관대하고 친절한 카로 부인의 집에서 장기간 체류하기도 했다. 보르제의 아버지는 부유한 상인으로, 아들에게 매우 호의적이었다. 그는 그런 아버지의 덕택에 자신이 하고자 하는 일을 별 어려움 없이 할 수 있었다. 그는 풍경화가인데다 여행을 좋아하는 사람이어서 작품 소재도 찾을 겸 여행을 많이 했다.

유럽의 여러 나라를 여행한 그는 마침내 1836년 10월 르 아브르 항을 출발하여 세계 일주를 떠난다. 1838년 10월, 하와이를 거쳐 마침내 그는 중국의 광둥(Canton)에 도착한다. 보르제는 여행 도중 줄곧 발자크에게 편지를 보내 자신이 여행하는 지역의 경관과 풍습들을 소개했다. 물론, 중국에 관한 편지 또한 많았는데, 그 중 한 통을 소개한다.

> 나는 중국의 해안으로부터 20-30리의 내륙까지 들어갈 수 있었습니다. 힘이 들었던 것에 대한 불평보다는 내가 갔던 여러 마을 주민들의 환대에 더 만족하고 싶습니다.[198]

그리하여 그는 그 4년 동안의 세계 여행을 바탕으로『중국 중국인』(1842)과『세계 여행에 대한 단편들』(1845), 그리고『개방적인 중국』(1845)을 출간한다. 발자크는 그중『중국 중국인』에 대한 서평을『입법지(*La Législature*)』에 4번(1842년 10월 14-18)에 걸쳐 게재함으로써 우정을 표시함과 동시에 중국에 대한 자신의 큰 관심을 재차 표명한다.

2. 중국의 상인들과 프랑스의 상인들

친구 보르제가 출판한 그 책은, 중국에 대해 남다른 관심을 가져오던 발자크에게 그만큼 더 큰 호기심을 발동했다. 발자크는 한편으로는 친구에 대한 우정의 증표로, 다른 한편으로는 그 훌륭한 여행에 대한 칭찬으로 상당히 긴 서평을 쓴다. 이 서평에서 발자크는 보르제가 언급한 것을 논평하면서 아울러 자신의 의견을 개진한다. 다시 한 번 중국에 깊이 빠져들 기회를 얻은 행복한 발자크는 중국에 관해 많은 것을 이야기한다. 도처에 새겨진 글귀들, 도덕적인 삶, 해외상권, 박대 받는 아이, 과잉인구, 양식의 부족 현상, 중국 정치, 선상의 마을, 주민들의 풍습, 차, 중국산 아편, 예술, 종교, 조상숭배, 풍수지리, 도둑과 오해받은 어린 절도범, 제조업과 무역, 사원의 교육, 공연에 대한 중국인의 열정, 그리고 마카오 사원의 전설 이야기 등이 그것들이다.

발자크가 보기에, 중국은 모든 분야에서 프랑스를 능가한다. 특히 상업에 대해서는 더 말할 필요가 없다. “아무도 중국인이 세상에서 제일가는 상인이라는 것을 부정하지 못한다!”(C.H.H., p. 472) 그 민족은 “영리보다도 훨씬 더 덕목을 애호하는”(C.H.H., p. 461) 민족이다. 작가에게는, 중국과 견줄 수 있는 나라는 오직 영국밖에 없다. 발자크의 중국에 대한 생각은 때때로 볼테르의 영국에 대한 생각과 유사하다.[199] 발자크에게, 중국의 제조업과 상업은 프랑스뿐만 아니라 유럽 여타의 나라들에 본보기가 된다.

> 중국에는 영국에서처럼 [...] 높은 도덕성이 있다. 중국과 영국에서 제조와 무역은 정직하다. 이 두 나라의 생산품은 지구상의 다른 어떤 나라의 것들에 비해 우수한데, 그들의 그 강점과 성공

198) Blazac, *Correspondance de Balzac T. IV*, Garnier, 1964, p. 166.
199) 볼테르는 영국을 이상화하여 프랑스가 그 나라를 모방할 것을 주창했다.

은 성실과 정직(probité)에 기인하고 있음에 틀림없다. 프랑스의 무역과 제조에는 반대로 서투른 솜씨와 나라를 파멸로 모는 불성실이 만연해 있다. 그가 누가 됐든 파리에 사는 프랑스인에게 -그것이 무엇이든- 중국에 물건을 하나 주문하게 해보라. 그는 주문한 물건을 만족스러운 마음으로 받아볼 수 있을 것이다. 품질에 있어서나 제조에 있어서 잘대로 속임수가 없을 것이며, 가격도 아주 적절할 것이다.(C.H.H., p. 476)

이처럼 발자크에게는, 그가 살았던 시기에 프랑스는 중국이나 영국에 뒤지고 있는 나라였다. 발자크는 위의 인용에서 제조업과 무역에서 중국인과 영국인들의 정직성과 양심을 높이 칭찬하고 있다.[200]

반면, 작가는 프랑스인들에게는 아주 비판적이다. 그는 자국인들의 상업 및 제조업에서의 부정직과 후진성을 비난한다. 프랑스 제품들에 대한 불만이 아주 큰 그는 계속해서 프랑스를 중국과 영국에 비교한다.

반대로, 프랑스에 좋지 못한 점, 미비한 점, 열등한 점이 있다면 수출이 그렇다. [...] 또 다른 한 사고(근본적인 것이다)는 소비자를 속이거나, 경쟁자들을 이기기 위해 열악한 품질과 저질성을 감추면서 상품의 외양에만 신경을 쓴다는 점이다. 그것은 곧 형편없는 것을 팔고 있는 행위로 해석될 수 있다. 우리의 제조업계에 팽배한 이러한 사고방식은 아주 역겹다. [...] 프랑스인들의 이 같은 사고방식은 우리 모두에게 유해하며 나라를 수치스럽게 하며 무역을 크게 해친다.(C.H.H., p. 476)

발자크에게 중국은 무역과 생산에서 정직의 화신이다. 그처럼, 발자크에게 중국은 자신의 내적인 힘에 의해 만들어진 한 상징이다. 그러니 발자크의 중국은 항상 현실의 중국을 능가한다. 그것은 작가의 영혼 혹에 불타는 욕망에 의해 만들어진 추상적인 한 실체인 것이다.

어쨌든 위의 인용의 적나라한 비판에 의하면, 프랑스에는 정직하게 돈을 버는 상인이나 제조업자가 별로 없다. 대량생산이 가능해진 산업혁명기에 판매에 그만큼 경쟁이 심해진 까닭도 있겠지만, 어쨌든 작가에게 프랑스 상인들은 너나할 것 없이 정직성과 신용과는 거리가 먼 사기꾼들 같다. 작가에게 현실 속의 프랑스 상인들이 그렇듯이, 그의 작품에도 소비자를 속이면서 부를 축적하는 인물들이 많이 등장하는데, 고객을 속여서 부자가 되는『소부르주아들』속의 미나르(Minard) 같은 인물은 발자크가 비판하는 전형적인 인물 중 하나이다.[201]

3. 프랑스 상인의 상업철학

당시 프랑스의 제조업과 상업에 팽배한 그 같은 부정직과 후진성을 비판한 발자크는 그와 대조를 이루는 한 인물을 창조하는데,『세자르 비로토』의 세자르 비로토가 바로 그다. 그렇기에 그 등장인물은 당시 프랑스의 사업가들의 그와 같은 사고방식과 행태를 비판하기 위해 창조한 인물인데, 결과적으로 그는 작가가 제안하는 이상적인 사업가로 작가가 생각하는 상업철학을 구현하는 인물인 것이다. 그런데 작가가 그 인물, 즉 세자르 비로토를 통해 구현하고자 했던 상업철학은 바로 '개척 정신'과 '성실과 정직(probité)'인 것이다.

3.1. 개척정신

빈손으로 파리에 올라와 자수성가한 작가 자신의 아버지처럼, 세자르 비로토도 열네 살 때 그의 고향 쉬농(Chinon)을 떠나 걸어서 파리에 올라온다. 그의 주머니에는 단 1루이밖에 없었다.

파리에 올라온 그는 먼저 마리 앙투아네트에게 향수를 공급해 주던 라공(Ragon)의 가게인 '장미의 여왕La reine des roses'에서 점원으로 일을 한다. 그는 그곳에서 냉엄한 사회 현실을 경험하면

200) Cf. 김중현,『서양문학 속의 아시아 —발작 연구』, 국학자료원, 1999, p. 69~71.
201) Cf. *Ibid.*, p. 226~231.

서 동시에 사회의 원리를 배운다. 가난했지만 아주 영리하며 현실적인 그는 성실하게 상업을 익힌다. 그는 고객들을 유심히 관찰했으며 한적한 때면 제품들에 대해 연구했다. “그리하여 그는 물건과 가격, 그리고 수치들에 대해 어느 초심자보다도 더 잘 알게 되었다.”[202]

마침내, 그는 라공의 가게(‘장미의 여왕’)의 후계자가 되는데, 사업에 타고난 재능을 가진 그는 “정직하고, 근면하며, 성실한 사람이었다.”[203] 향수 화장품 가게의 주인이 된 그는 소비자의 취향을 본능적으로 알아챘다.

어느 날, 거리를 걷다가 그는 “땅바닥의 큰 광주리 안에 널려 있는 6수짜리 책들 사이에서 먼지가 낀 책의 노란색 제목, 즉 ‘아브데케르, 혹은 미를 간직하는 기술’”[204]이라는 글씨에 시선이 멎는다. 미의 비결에 관한 내용들을 모아놓은 그 책은 1748년 파리에서 실제로 출판이 되었던 것으로, 그 책에서 영감을 얻은 세자르 비로토는 유명한 화학자 보클랭의 도움을 빌어 마침내 “피부의 다양한 성질에 적합한 효능을 발휘하는 두 종류의 화장품을 발명하는 데”[205] 성공하는데, ‘술탄 왕비의 크림(Pâte des sultanes)’과 ‘양홍(carmin) 화장수(L'Eau carminative)’가 바로 그것이다. 전자는 손에 바르는 크림이며, 후자는 얼굴에 분홍빛 생기를 주는 일종의 에센스(또는 스킨)이다. 그는 당시의 시대 정서를 반영하여 자신이 개발한 신상품의 이름(‘술탄 왕비의 크림’)을 짓는데, 당시 세상은 ‘온통 동양에 대한 이야기뿐’이었다. 주지하다시피, 나폴레옹의 이집트 원정과 그가 데리고 간 동양학자들이 출판한 동양에 대한 출판물은 동양 열풍을 불러일으키고 있었다.

> 온통 동양에 대한 이야기밖에 없는 시대에, 여성들이 술탄의 왕비가 되기를 열망하는 것만큼이나 남자이면 누구나 술탄이 되기를 갈망하는 나라에서 그는 그 말(동양)이 발휘하는 마술적인 힘을 알아채고는 화장품 이름을 ‘술탄 왕비의 크림’이라 지었다.[206]

그와 같은 열광적인 동양 유행 외에도 세자르 비로토는 신상품의 판매 촉진을 위해 광고 포스터와 광고 전단을 이용했다. “공장제 생산에 의한 물건의 대량생산은 판매에서 경쟁을 야기한다. 판매의 촉진이 필요한 이유이다. 그 목적을 위해 생산자에게 먼저 필요한 것은 소비자와의 소통인데, 대량생산 시대에 생산자와 소비자 간의 유일한 소통 방식이 바로 광고이다."[207]

> ‘술탄 왕비의 크림’과 ‘양홍 화장수’는 천연색의 화려한 광고 포스터로 [...] 광고되었다.[208]

세자르 비로토의 광고 포스터는 파리에 이어 지방 도시의 곳곳 벽들에도 붙여진다. 그는 자신이 개발한 두 향수 화장품을 홍보하기 위해 “어쩌면 야바위 짓이라고 불릴 수도 있는 ―그러나 그렇게 말하는 것은 잘못이다― 다량의 광고 포스터와 광고 전단 등의 인쇄 수단을”[209] 이용한다. 그리하여 그는 광고를 아주 효과적으로 이용한 최초의 향수 화장품 상인이 된다.

세자르 비로토가 활동하던 19세기 초에는 “향수와 화장품 제조업은 첨단 산업”[210]이었는데, ‘술탄 왕비의 크림’과 ‘양홍 화장수’를 개발한 세자르 비로토는 그리하여 그 분야의 개척자이자 선구자가 된다. 판매에서도 누구보다도 먼저 광고를 이용하여 성공한, 성실하고 정력적인 그는 마침내 “향수 화장품 상인들의 카이사르(César des parfumeurs)”[211]가 된다.

---

202) Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, in *La Comédie humaine VI*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 56.
203) Saint-Paulien, *Napoléon Balzac et l'empire de La Comédie humaine*, Albin Michel, 1979, p. 311.
204) Balzac, *op. cit.,* p. 63.
205) *Ibid.,* p. 64.
206) *Ibid.,* p. 64.
207) Cf. 발자크 작품 속의 초기 광고에 대해서는 다음의 논문 참조. 김중현,「발자크의 작품 속의 광고 ― 『세자르 비로토』,『유명한 고디사르』,『고디사르 II』를 중심으로」,『프랑스학연구』, 2016.
208) *Ibid.,* p. 64.
209) Balzac, *op. cit.,* p. 64.
210) Guise, René, *Ibid.,* Préface, p. 6.
211) Saint-Paulien, *op. cit.*, p. 310.

3.2. 성실과 정직

> 사업이 잘 될 때일수록 조심해야 해요. 또한 사업가는 지출에 현명해야 하며, 사치를 자제해야 해요. 이와 같은 법칙은 그가 지켜야 할 의무인 거예요. 그는 과도한 낭비에 빠져서는 안 되는 거에요.[212]

사업에서 전성을 구가하고 있던 비로토는 그러나 상인으로서 법칙으로 삼던 '과유불급(過猶不及)'의 법칙을 망각하고 만다. "레지옹 도뇌르 훈장 수여와 매입한 토지 인도를 축하하기 위해 친구 몇몇을 초대"[213]하려 했던 비로토의 무도회는 초대자의 수가 점점 불어나 120여명이 되어 일요일과 월요일 이틀에 걸쳐 호화롭게 행해지게 되었다. 무도회를 위해 집을 새로 꾸미는 일도 점점 리모델링에 버금가는 공사로 변하여 계획했던 예산을 크게 넘어버렸다. 설상가상으로, 딸 세자린에게 공증인 청년을 남편으로 얻어주어 지참금을 두둑이 안겨 보내려 파리의 노른자위인 마들렌 근처의 땅에 했던 투기에도 문제가 발생했다. 공증인 로갱(Roguin)의 주선으로 향수 화장품 가게의 옛 주인인 라공 부부 등과 함께 공동으로 그 땅에 투기를 했는데, 오랫동안 자신의 재산을 관리해주었기에 추호의 의심도 하지 않았던 로갱이 여러 투자자가 땅 매입을 위해 지불한 돈을 중간에서 가로채고는 도망을 가버린 것이다. 무도회 준비를 위해 끊어준 어음들에 만기일이 다가오자 그 지불을 위해 은행에 대출을 신청하지만 그의 가게의 옛 점원이었던 ―그는 성공하여 은행가가 되어 있었다― 뒤 티예(Du Tillet)의 방해로 거절을 당한다. 그는 꼼짝없이 파산을 하고 만다.『인간극』에서 은행가들은 대부분 정글 속의 맹수처럼 묘사된다. 그들은 발톱 속에 공격을 준비하고 있는 굶주린 동물 같다. 먹이가 나타나면 그들은 잔인하게 공격한다. 곧 정글의 법칙이다. 그 법칙은『인간극』속의 파리의 사업가들의 법칙이기도 하다.

비로토의 명예는 하루아침에 곤두박칠친다. 그는 샤를 그랑데의 파산한 아버지처럼 자살로써 명예를 회복할까 생각도 해보지만, 종교는 그에게 스스로의 목숨을 끊는 것을 허락하지 않는다. 그는 채권자들에게 단 한푼도 손해를 끼치지 않겠다고 맹세한다. 그리고는 그는 빚을 갚기 위해 아내와 딸과 단합하여 처절하게 살아간다.

> 그 비운의 날 이후, 세자르와 그의 아내 그리고 그의 딸은 자신들의 처지를 잘 이해했다. 그 불쌍한 점원(비로토)은 불가능하지는 않지만 적어도 엄청난 한 성과를, 이를테면 그의 채무의 완전 변제라는 엄청난 성과를 이루어내고 싶었다! 그 세 식구는 똘똘 뭉쳐 모든 것을 절약했다. 동전 한잎도 그들에게는 엄청나게 큰돈이었다. [...] 매월, 그녀(딸)는 얼마 되지 않은 봉급이지만 (아버지에게) 꼬박꼬박 가져다주었다.[214]

채무 변제를 위한 그와 그의 가족의 각고의 노력은 왕에게까지 알려진다. 왕은 비로토가 파산을 수치스럽게 여기고는 수여한 레지옹 도뇌르 훈장을 착용하지 않는다는 것을 알고 그 훈장을 다시 착용하고 다닐 것을 그의 개인 비서인 방드네스 자작(vicomte de Vendenesse)을 통해 명령하면서, 6천 프랑의 금일봉도 함께 하사한다.

> 비로토 씨, 채무 변제를 위해 당신이 바치는 노력에 대해 폐하께서 우연히 아시게 되셨습니다. 폐하께서는 매우 희귀한 그와 같은 행동에 감동하시고는 [...] 당신의 채무 이행을 돕고 싶으시다면서 폐하의 개인 금고에서 출연하신 금일봉을 당신께 하사하셨습니다. 더 많이 돕지 못함을 아쉬워하시기도 하셨습니다.[215]

과욕에 의한 파산과 그로 인한 채무 변제 문제에 왕의 도움은 우연이라는 이름으로 행해지지만, 오히려 바로 그 우연성이 작품의 이야기 구성에 부자연스러움을 가져다 줄 수 있다. 그렇지만 작가

---

212) Balzac, *op. cit.,* p. 142.
213) *Ibid.,* p. 142.
214) *Ibid.,* p. 287.
215) *Ibid.,* p. 300.

가 제시하고자 하는 상인의 도(道), 즉 정직과 성실을 강조하기 위한 상징적인 의미로 왕의 그 개입을 받아들여야 할 것이다. 당시 돈이 중심이 되는 근대자본주의 형성기에 팽배한 프랑스 사업가들의 정직하지 못한 사고방식과 행태(비로토의 채무 변제 행위를 '매우 희귀한 행동'으로 묘사한 것에서도 미루어 짐작할 수 있다)에 비판적인 작가로서는, 누구든 사업적 실패에 정직하게 책임을 다하는 모습을 보이는 사람에게는 천우신조(天佑神助)가 있을 것이라는 점을 보여주고 싶었을 것이다.

마침내 그는 길을 나설 때마다 지나가는 행인들이 자기를 알아보며 "신의가 있는 사람(un homme d'honneur)"이라고 반갑게 맞아주는 것에 감동한다. "그 말은 여러 번 반복하여 세자르 비로토의 귓전에 울려 퍼지면서 [...] '아니, 바로 그 작가가 아니야!'라고 지나가는 행인이 소리치는 것을 들으면서 한 작가가 느끼는 그런 감동을 그에게 안겨주었다."[216] 3년 가까이 불명예 속에서 살아온 그는 마침내 자신의 명예를 정직한 방법으로 회복했던 것이다.

타고난 사업적 재능과 성실성, 그리고 정직성으로 파리의 '향수 화장품 상인들의 카이사르'가 되었던 비로토는 이처럼 "사업에서의 정직의 영웅(héros de probité commerciale)"[217]이라는 별명도 얻게 되었다. 비로토는 당시 최첨단 산업이기도 했던 향수 화장품 산업에서 향수를 발명함으로써, 그리고 또 "누구보다도 먼저 광고의 위력을 인식하여 마케팅 수단으로 광고, 특히 광고 포스터와 광고 전단이라는 광고 방식을 긴요하게 이용한"[218] 향수업계의 빛나는 개척자였다. 향수업계의 선구자로서 세자르 비로토는 이어 그의 다음 세대, 이를테면 그의 사위가 되는 포피노 세대에 사업적 멘토로서의 역할을 수행한다.

4. 조선 상인의 상업철학

임상옥의 상업철학은 아주 명료하다. 임상옥의 나이 쉰네 살 때 곽산군수로 재임하고 있을 무렵 있었던 일화를 통해 그의 상업철학을 엿볼 수 있기 때문이다. 그 일화에서 임상옥 자신에 의해 소개되는 그의 상업철학은 곧 '성실'과 '남을 속이지 않음'과 '미래를 내다보는 눈'이다.

낯선 세 사람이 임상옥의 사랑방으로 찾아와 장사를 해보겠다며 돈을 빌려달라는 뜬금없는 요구에 아무 의심도 없이 그 요구에 선뜻 응했다. 이후 그 셋은 저마다의 방식으로 돈을 벌어 임상옥을 찾아와 각자 빌린 돈을 갚았다. 임상옥의 그런 이해 못할 처사에 그의 동업자 박종일이 의아해 하며 그 연유를 묻자 임상옥은 이렇게 대답하면서 그의 상업철학을 길게 피력하기 시작한다.

> 예로부터 중국에서는 외국인과 장사를 하는 행상을 고행 혹은 고흥[公行]이라고 부르고 있습니다. 이들 고행들은 장사를 하는데 있어 두 가지 철칙이 있었소. 그 하나는 '성(誠)'이며, 또 하나는 '남을 속이지 않는 것(不欺)'이었소. 중국에서 상인들은 성실과 속이지 않음을 '하늘의 길(天道)'이라 하여 중요한 덕목으로 보았소.[219]

이 두 덕목 가운데 임상옥은 '남을 속이지 않는 것'을 더 중요시 여겨 그것을 상도에 있어서의 제1조로 꼽는다. 결과적으로 그는 상도에 있어서 불기(不欺)를 다른 두 덕목, 이를테면 '성실'과 '미래를 내다보는 눈'보다 앞세우고 있는 것이다. 실제로 임상옥은 "상업에 있어서 천도는 범중업의 말처럼 '남을 속이지 않음에 있는 것이오'"[220]라고 말하고 있다. 그리고 '미래를 내다보는 눈'에 대해서는, 상업은 끊임없이 변화하는 것이기에 "끊임없이 변화하는 미래를 꿰뚫어보고, 나아갈 때와 물러갈 때를 판단하는 것"[221]이 중요하다며 간단히 언급하고 있을 뿐이다. 임상옥은 그 천도를 믿고 상업에서 실천에 옮겨 큰 부자가 된 중국 근세의 최고 거부였던 번현(樊現)의 이야기를 늘어놓은 뒤, 붓을 들어 중국 북송 시대의 학자였던 범중업의 문장을 써내려간다. 금강산 추월암에서 열다섯 살

---

216) *Ibid.,* p. 300.
217) *Ibid.,* p. 311.
218) 김중현, *op. cit.*,
219) 최인호,『商道』(3), 여백, 2000, p. 152.
220) *Ibid.,* p. 154.
221) *Ibid.,* p. 154..

때 1년간 행자생활을 하면서 문자를 익힌 그는 '웬만한 글은 볼 줄 알'았다. 아버지 임봉핵이 상인으로 큰 뜻을 이루지 못하고 자살로 생을 마감하자 홍득주의 문상(門商: 중국을 상대로 장사하는 점포)에서 3년 간 점원으로 일을 하게 되는데, 글을 아느냐는 주인의 물음에 겸손하게 그렇게 대답('웬만한 글은 볼 줄 압니다.')하지만 실제로 그의 글 수준은 상당했다.

> 惟不欺二字 可終身行之(유불기이자 가종신행지)
> 오직 속이지 않는다는 두 글자만이 일생을 마칠 때까지 행하여도 좋으리라.[222]

그런데 '가짜의 물건으로 남을 속여서는 안 된다는 것은 의주 상인들의 지켜야 할 상도의 제1조이기도 했다.[223] 남을 속여 일시적으로는 이익을 남길 수 있을지 모르나 오래 가지는 못할 것이다. 물건값을 속이고 저울을 속여 이익을 남기는 그런 상인들 때문에 예로부터 장사꾼들을 '간상배'라고 부르기도 했는데, 임상옥에 의하면, 그런 간상배들은 큰 상업은 더더욱 이룰 수 없다. 남을 속여서는 사람들로부터 신용을 얻을 수 없기 때문이며, 신용은 장사에서 최대의 자본이요 재물이기 때문이다.[224]

'남을 속이지 않는 것.' 그것은 곧 신용과 연관된 문제이다. 임상옥의 논리에 따르면, 신용이야말로 장사의 최대의 밑천, 즉 최대의 자산인 것이다. 장사에는 밑천이 필요한데, 바로 그 신용이 밑천인 것이다. 신용은 사람에게 주는 믿음이자 신의이니, 바로 사람이 장사의 밑천인 것이다. 그러니 장사는 무엇보다 사람의 마음을 얻어야 하는 것이다. 사람이 곧 자본이고 사람이 곧 이윤이기 때문이다. 이와 같은 논리는 아버지 임봉핵이 '귀에 못이 박히도록' 아들에게 해준 다음과 같은 조언의 논리에 부합한다.

> 장사란 이익을 남기기보다 사람을 남기기 위한 것이다. 사람이야말로 장사로 얻을 수 있는 최고의 이윤이며, 따라서 신용이야말로 장사로 얻을 수 있는 최대의 자산인 것이다.[225]

이 논리는 임상옥이 평생 동안 지켜나간 인생에 대한 귀중한 법도인 商卽人(장사는 곧 사람이며 사람이 곧 장사)과 맥락을 같이 한다. 큰 상인이 되기 위한 길은 오로지 이문(利文)을 남기기 위해 상술(商術)에 의존하여 눈앞의 이익만 좇는 것이 아니라, '사람으로서 지키고 행하여야 할 바른 도리', 즉 의(義)를 좇는, 결과적으로 사람을 남기기 위한 것이다. 진정한 상인은 그러므로 이(利)를 남기기보다 의(義)를 좇는 인간인 것이다. 또한 그러므로 진정한 상인은 군자(君子)의 길을 추구하는 사람이기도 하다. 그것 또한 임상옥의 아버지가 아들에게 가르쳐 준 철학인데,『논어』의 이인(異仁)편에 나오는 말, 즉 '군자가 밝히는 것은 의로운 일이요, 소인이 밝히는 것은 이익인 것이다(君子喩於義 小人喩於利)'는 구절과 그 궤를 같이 하기 때문이다.[226]

장사는 이를 추구하는 것이 아니라 의를 추구하는 것이라는 아버지의 가르침에 충실하여 평생을 통해 인의(仁義)를 중시하던 임상봉은 언제나 재물보다는 사람을 우선시하였다. 그는 마침내 財上平如水 人中直似衡(재상평여수 인중직사형)을 깨닫기에 이른다. 임상옥은 홍득주의 가게에서의 점원 시절 이희저(이후 홍경래와 함께 난을 일으키나, 실패의 길에 이르자 관군에 의해 처참하게 살해당한다.)와 함께 연경으로 인삼을 팔러갔을 때 이희저에게 끌려들어간 홍등가에서 포주에게 돈을 주고 장미령을 사서 그녀를 자유의 몸으로 살려준 적이 있었다. 타고난 장사 기질을 가진데다 성실한 임상옥을 사위로 삼으려는 마음을 품고 있었던 홍득주는 소문을 통해 그 일을 마치 젊은 놈이 버릇없이 첩을 얻은 것으로 잘못 알고 크게 노해 임상옥을 공금횡령으로 쫓아내게 되는데, 그는 장터를 전전하다가 생에 허무를 느끼고 추월암으로 다시 들어간다. 그 사이 고관대작의 첩이 된 장미령의 도움으로 환속을 결정하고 추월암에서 나올 때 큰 스님 석숭 스님은 임상옥의 앞날에 대해 점을 쳐주

---

222) *Ibid.,* p. 153.
223) *Ibid.,* (1). p. 128.
224) Cf. *Ibid.,* (3). p. 154.
225) *Ibid.,* (1). p. 202.
226) *Ibid.,* p. 201.

면서 앞길을 축복해줌과 아울러 “불도(佛道)가 아닌 상도(商道)를 통해서도 부처가 될 수 있음을 가르쳐 준”[227]다. 그 이후로 임상옥은 석숭 스님의 가르침을 따라 상업의 길을 걷고 있었는데, ‘살아가면서 네게 털끝만큼의 손해라도 나는 일이 생기면 그 때가 바로 장사의 길을 접어야 할 때’라는 스님의 가르침을 기억하며 살던 중, 임상옥은 어느 맑은 날 자신의 정원에서 평화롭게 놀고 있던 닭 한 마리를 송골매가 채어가는 모습을 보는 순간 이 때가 바로 스승이 말씀하신 그 때임을 알면서 동시에 자신만의 상업의 도를 깨우친다. “불교에서는 마침내 도를 이뤄서 깨달음을 얻는 순간 느낀 경지를 게송으로 노래하는 데 이를 오도송(悟道頌), 혹은 증도가(證道歌)라 부르고 있는데,”[228] 송골매가 느닷없이 자신의 닭을 채어가는 순간 자신의 명운을 깨닫고 대오각성하여 부처를 이루는데, 그 순간 임상옥은 자신이 깨달은 경지를 두 줄로 노래한다. 임상옥의 그 오도송이 바로 ‘재물은 평등하기가 물과 같고, 사람은 바르기가 저울과 같다(財上平如水 人中直似衡)’는 두 분구이다. 이 문구는 임상옥이 남긴 두 저서『가포집(稼圃集)』과『적중일기(寂中日記)』중 전자에 실려 있는 것으로, 최인호의『상도』의 출발점이 되어주는 문구이다. 자동차 회사를 포함한 대기업 ‘기평그룹’의 김기섭 회장이 자동차 사고로 갑작스럽게 사망한 뒤, ‘나’는 회장의 비서였던 한기철을 만나 회장의 피 묻은 가죽 지갑 유품 속에 남겨진 네 겹으로 접혀진 종이에 ‘낙서와 같은 글씨로’ 적혀 있는 이 열 자로 된 단문을 발견한다. ‘나’는 한기철로부터 바로 이 문구의 출처를 밝혀달라는 부탁을 받은 뒤 마치 탐정처럼 그 문구의 출처를 찾아 나서는데, 그 출처를 밝혀나가는 과정 속의 이야기들이 바로 이 소설의 내용을 이루기 때문이다.

임상옥의 상업철학의 결정판이랄 수 있는『가포집』속의 이 오도송에 대해 최인호는 임상옥의 입을 통해 박종일에게 이렇게 설명케 한다.

> 노자는 이렇게 말하였소. ‘최상의 선은 물과 같다. 물은 선하여 만물을 이롭게 하나 다투지 않으며 여러 사람이 싫어하는 곳에 처신한다. 고로 도에 가까워지는 것이다.’ 나는 이제야 깨달았소. 재물이란 바로 물과 같은 것이오. [...] 물은 일시적으로 가둘 수는 있지만 소유할 수는 없는 것이오. [...] 물은 그저 흐를 뿐 가질 수는 없는 것이오. 재물도 마찬가지요. 재물은 원래 내 것과 네 것이 없소이다. [...] 그런데 사람들은 내 것과 네 것이 아닌 재물을 내 것으로 소유하려 하고 있소이다. 내 손 안에 들어 온 재물은 잠시 그곳에 머물러 있는 것에 불과한 것이오. 흐르는 물을 손바닥으로 움켜쥐면 잠시 손바닥 위에 물이 고여 있는 것처럼 보이지만 곧 그 물이 사라져버려 빈 손이 되어버리는 것과 마찬가지요. 이는 사람도 마찬가지외다. 태어날 때부터 귀한 사람 천한 사람, 가진 사람 없는 사람, 아름다운 사람 추한 사람, 높은 사람 낮은 사람은 없는 법이오. 아무리 귀한 사람이라 하더라도 그는 잠깐의 현실에서 귀한 명예를 빌려 비단옷을 입은 것에 불과한 것이오. [...] 그러므로 사람은 누구나 저울처럼 바른 것이오. 저울은 어떤 사람이건 있는 그대로 무게를 재고 있소. 아무리 귀한 사람이라 하더라도 더도 덜도 어닌 정확한 무게로 저울은 가리키고 있는 것이오.[229]

‘성실(誠實)’, ‘남을 속이지 않음(不欺), 곧 신용(信用)’, ‘미래를 내다보는 눈’, ‘상즉인(商卽人)’이라는 임상옥의 상도, 또는 상업철학은 어떻게 보면 그의 오도송인 이 두 문구, 財上平如水 人中直似衡으로 수렴된다고 말할 수 있을 것이다.

추사 김정희와 임상옥은 청나라의 왕도인 연경에 파견된 사절단 일행에 끼여 함께 그곳에 가게 되는데, 그 때 서로 알게 된 후로 임상옥은 김정희를 자신보다 7살이나 어리지만 마치 스승처럼 존경하며 두터운 친분을 유지했다. 추사 김정희는 임상옥이 죽은 다음해인 1856년(철종 7년)에 숨을 거두는데, 임상옥이 죽기 2년 전에 봉은사에 머무르고 있을 때 임상옥을 주인공으로 하는 그림 ‘가포시상(稼圃是賞)’을 그에게 그려주는데, 그것은 추사가 남긴 최후의 유작으로 걸작 중의 걸작으로 꼽힌다. 그 그림 뒤에 추사는 ‘상업지도(商業之道)’라는 제발(提拔)을 남겨두었는데, 거기에 가포 임상옥의 이 오도송을 기록하면서 임상옥을 “상불(商佛)을 이루었던 상업의 부처”[230]라 칭송하고 있

227) *Ibid.,* (5). p. 178.
228) *Ibid.,* p. 179.
229) *Ibid.,* p. 180.
230) *Ibid.,* p. 243.

다.

> 따라서 그는 평생 동안 재물을 모았지만 실은 아무것도 하지 않은 사람이었다. 그는 평생 황금을 벌었으나 이는 다만 채소를 가꾼 일에 지나지 않는 것이니 그를 '채소를 가꾸는 노인'이라고 부를 만하다. 고로 그를 상불이라 부르니 이 어찌 기쁘지 않겠는가. 즐겁고 기쁜 일이다(雖生涯積財 而不拘一物 竭生平勞作 實無爲之人 盡終身蓄金伋侍蔬不綴 可謂一老菜農也 古稱其商佛於此何樂而不爲 乃幸事).[231]

결론

'성실'과 '신용'과 '미래를 바라보는 눈'을 덕목으로 삼는 임상옥의 상업철학과, '개척정신'과 '성실과 정직'을 중요한 덕목으로 삼는 세자르 비로토의 그것을 보면 유사점이 많다. 신용을 얻기 위해서는 속이지 말아야 할 것이고, 속이지 않는 것이 바로 정직하게 행동하는 것이다. 개척이라는 말이 '새로운 영역이나 운명, 진로 따위를 처음으로 열어 나가는 것'을 의미한다는 점에서 '미래를 바라보는 눈'은 그에 필수적이다. 이러한 유사점이 발생하는 까닭은 그곳이 어디든 상업행위라는 것이 사람들(상인, 소비자) 사이의 관계 속에서 이루어지기 때문일 것이다.

시대적으로 보아 산업혁명기의 인물인 세자르 비로토는 개척정신과 창조정신을 갖고 급변하는 사회 경제적 요구에 잘 대응함으로써 성공을 구가한다. 그러나 계층 상승과 허영에 대한 과도한 욕구는 그를 곧 파산의 구렁텅이로 몰아넣는다. 발자크는, 비로토가 그의 그 파산에 대해 끝까지 책임지는 모습을 보여준다. 그처럼 발자크에게는, 사업가가 파산을 할 경우 그에 대한 책임을 끝까지 지는 것이 곧 상도이다. 정직은 사업가에게 요구되는 기본 덕목이지만, 발자크에게 그것은 사업이 어려움에 처했을 더욱 더 요구된다. 사업가는 특히 그의 사업이 어려움에 직면하거나 파산했을 때 정직과 신의를 저버릴 가능성이 더 크기 때문이다. 발자크에게는, 사업가의 파산은 사업가에게 커다란 명예의 실추이기도 하다. 비로토의 정직은 그의 채권자들에게 단 한푼의 손해도 끼치지 않겠다는 의지에 기초하지만, 다른 한편으로는 채무 변제를 이행하여 자신의 명예를 회복하겠다는 강한 의지에도 또한 기초한다. 그에 비춰볼 때 비로토의 정직에서 우리는 서양인들의 개인주의적인 사고방식의 면모 또한 찾아볼 수 있다.

반면 임상옥의 신용은 보다 공동체적인 사고에서 유발된다. 그의 상업철학인 상즉인(商卽人)의 의미에서 보듯, 상업은 인간을 얻는 일로 관계를 더욱 중시한다. 그것은 이(利)를 남기기보다는 의(義)를 좇으려는 상도이며, 상생을 더 중시한다. 그런 측면에서 임상옥의 신용은 공동체 사회 속에서 인간으로서의 도리를 지키려는 면모가 더욱 크게 느껴진다.

마지막으로, 임상옥이 깨달은 財上平如水 人中直似衡(재상평여수 인중직사형)은 그의 상업철학의 결정판으로, 이 문구는 그의『가포집(稼圃集)』에 실려 있다. 그런데 이 깨달음의 바탕에는 중국의 고전들이 자리 잡고 있는 것도 사실이다. 그러니 임상옥의 상업철학은 당연히 19세기 전반기 조선인의 상업철학이지만, 다른 한편으로는 중국인의 상업철학도 포함하고 있을 것이다. 이 문제에 대해서는 좀 더 논의를 해보아도 좋을 것이다.(이를테면, '조선중화론'과 관련하여...) 또한 임상옥의 상업철학과는 달리, 비로토의 상업철학을 당시 프랑스인의 상업철학으로 보기에는 좀 무리가 있을 것이다. 앞서 기술했듯이, '정직의 상징'이기도 한 세자르 비로토는 당시 프랑스의 상인과 제조업자들의 부정직성에 대한 발자크의 불만에서 창조된 인물로 보는 것이 더 적절할 것이기 때문이다.

231) *Ibid.,* p. 257.

참고자료

김중현,『서양문학 속의 아시아 ―발작Balzac 연구』, 국학자료원, 1999.

------,「발자크의 작품 속의 광고 ―『세자르 비로토』,『유명한 고디사르』,『고디사르 II』를 중심으로」,『프랑스학연구』, 2016.

최인호,『商道』(1-5), 여백, 2000.

Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, in *La Comédie humaine VI*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

------, *La Chine et les Chinois*, in *La Comédie humaine*, vol. 28, Club de l'honnête homme, 1963.

------, “Avant-Propos”, in *La Comédie humaine I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

------, *Correspondance de Balzac T. IV*, Garnier, 1964.

Faillettaz, Emmanuel, *Balzac et le monde des affaires*, Payot et Cie, 1932.

Longaud, Félix, *Dictionnaire de Balzac*, Librairie Larousse, 1969.

Saint-Paulien, *Napoléon Balzac et l'empire de La Comédie humaine*, Albin Michel, 1979.

Zélicourt, Gaston de, *Le monde de La Comédie humaine*, Seghers, 1979.

엘리엇과 동양 그리고 종교에서의 행동과 실천

양재용 (강원대)

I

T. S. 엘리엇은 1911년 하버드 대학원에서 동양의 불교나 인도사상을 공부하면서 동양 종교에 심취하게 되었다. 엘리엇은 1927년에 조상의 종교인 유니테리언에서 앵글로 카톨릭으로 개종을 하기 전 까지 불교나 인도 종교에 전착하였다. 엘리엇은 "자신은 고대인도어를 공부했으며 자신의 시가 인도사상과 감수성에 영향을 받았다"고 『문화의 정의에 대한 소고』(*Notes Towards the Definition of Culture*)에서 밝히고 있다(113). 『시의 효용과 비평의 효용』(*The Use of Poetry and the Use of Criticism*)에서도 "나는 불교도는 아니나 몇 권의 초기 불교경전은 구약처럼 나에게 영향을 주었다"고 하면서, 「황무지에 관하 소고」("Notes on the *The Waste Land*")에서 "부다의 불의 설교가 그 중요성에는 산상설교에 해당한다"(79)는 고백은 엘리엇의 작품에 나타난 불교와 인도철학의 영향을 짐작할 수 있다.『이신을 찾아서』(*After Strange God*)에서는 엘리엇은 자신이 더 이상 동양의 형이상학에 깊이 들어 갈 수 없었던 것은 동양의 사상과 종교가 심오해서 서양인으로서의 자신의 뿌리에 한계를 느꼈기 때문이라고 고백했다(40-1). 이것은 엘리엇 자신이 서양인으로서의 종교의 정체성에 깊이 고민했었다는 증거다. 철저한 종교적인 심성을 가진 엘리엇은 동양 사상과 종교뿐 아니라 서양의 고전과 카톨릭에 깊숙이 몰입한 것에서 그가 비록 앵글로 카톨릭으로 개종했어도 그의 시를 기독교의 관점으로만 볼 수 없게 만든다. 이것은 시와 종교 그리고 개인과의 관계를 연관시켜 볼 때 그의 종교적인 생각과 신앙으로만 그의 시를 일관되게 볼 수 없게 만든다. 이런 주장은 엘리엇의 형이상학파 시의 특성을 고려해 본다면 타당한증거가 되며 또한 종교에 관한 엘리엇의 비평론의 생각도 유념할 필요가 있다.

엘리엇의 동양사상과 종교에 대한 국내외의 연구는 특히 불교와 인도사상을 중심으로 상당히 연구되어왔다. 그러나 엘리엇의 시에 대한 국내외의 동양에 대한 연구는 철학적이고 종교적인 측면의 연구에 치중되어 왔으며 실천적이며 행동적인 측면의 의미가 무엇인지 명확하게 제시하지 못하고 있다. 1920년에 발표된『황무지』조차도 시에 나타난 이론과 실천의 양면적인 의미를 명확하게 해석되지 못하고 있다. 더구나 『네 사중주』의 철학적이고 종교적이며 형이상학적인 의미가 암시하는 경전과 배경의 실천과 행동의 측면은 철저하게 연구되지 못했다. 그러나 엘리엇의 『네 사중주』는 철학적이고 종교적인 이론적인 배경이외에도 상반되는 실천적인 행동의 중요성이 내포되어있다. 특히 엘리엇이 앵글로 카톨릭으로 개종하기 전후인 1927년도의 종교적인 심성이나 신앙을 살펴볼 때 10년 후인 1936년의 『네 사중주』에는 실천과 행동의 중요성이 있는데 그것은 그의 삶에서 보여준 실천적이며 행동적인 신앙 때문이었다. 엘리엇이 불교와 인도사상과 종교에 심취해 있을 때에도 그의 관심은 늘 행동과 실천에 있었다는 것은 인도의 요가와 불교의 수행에 대한 그의 관심에서 알 수 있겠다.

본 논문은 엘리엇이 개종하기 전 후의 그의 종교적인 경험을 추적하여 그의 시가 철학적이며 종교적이 형이상학적으로 해석될 수 있지만 또한 궁극적으로 실천적이며 행동적이었다는 것을 밝히는 것이며 이것은 그의 종교적인 신앙과 생각과도 일치하는 것이다. 대승불교에서 제2의 불타로 추앙받는 용수(龍樹 Nāgārjuna)의 『중론송 中論頌』에는 "열반과 생사사이에는 전혀 차이가 없다"는 말이

있다. 이런 관점에서 사색과 행동은 차이가 있지만 지행합일이라는 측면에서 본다면 차이가 중요한 것이 아니라는 사실이다. 본 논문은 엘리엇의 시에 나타난 실천적인 행동과 철학적이고 종교적인 세계가 다르지 않다고 본다면 엘리엇의 주된 관심과 신앙은 행동적이며 실천적이었다는 것을 밝히는 것이다. 이런 접근은 엘리엇의 시나 시극에 나타난 종교의 심원한 글귀들이 철학적이고 종교의 바탕이었지만 행동과 실천을 목표로 두었다는 것이며 이런 시각은 그가 앵글로 카톨릭으로 개종한 후에도 명상과 실천의 신앙생활을 했다는 점에서 알 수 있으며 두 가지 시각을 동시에 보는 접근이 엘리엇의 시를 바르게 이해할 수 있다는 전제이다.

본 논문은 이런 가정을 입증하기 위하여 엘리엇의 『황무지』와 『네 사중주』를 중심으로 동양 종교 가운데 실천적이며 행동적인 구절을 사상이나 종교의 관점에서 엘리엇의 시를 해석하고 그가 앵글로 카톨릭으로 개종한 후에 보여준 실천적인 신앙생활과 비교하여 그가 생각한 종교에 대한 생각을 고찰하여 그가 단순한 이상이나 몽상에 싸여있지 않으며 실천을 통한 지행합일을 이룬 신앙을 지향했음을 밝히는데 있다.

Ⅱ

엘리엇은 하버드 대학원에서 2년간 인도 철학을 공부했으며, 마사하루 아네사키 일본인 교수로 부터 중국과 한국 그리고 일본의 화엄종(華嚴宗)과 천태종(天台宗)과 그리고 밀교, 즉 일본의 진언종(眞言宗)의 교리를 들었다. 엘리엇에게 동양의 종교에 대한 공부가 실천적인 행동의 중요성에 얼마나 영향을 끼쳤는지를 알 수 없으나 동양의 종교인 불교나 인도철학이 생각이나 사색보다도 행동이나 실천을 중시했다는 점에서 볼 때 엘리엇에게 상당한 영향을 끼쳤을 것으로 추정해 볼 수 있다.

인도에서 시작되어 중국과 한국을 거친 대승불교는 일본에 가서는 실천인 명상을 중시하는 선불교로 발전하였고 베트남, 라오스, 태국으로 간 소승불교는 실천적이며 행동적으로 발전하였다. 엘리엇은 임스 우드(James Wood)교수에게 산스크리트어로 『파탄잘리 요가체계』(*Patanjali Yoga system*)을 읽게 되었고, 삼매(*samādhi*)나 불교의 실천의 수행인 선정(禪定)에 깊은 관심을 가졌었다. 엘리엇이 관심을 가진 삼매나 선정은 모두 행동과 실천에 관한 것이며, 만다라 수행의 모체인 불교의 밀교도 아네사키 교수에게 배웠다. 아네사키 교수에게 배운 인도와 불교철학 강의는 엘리엇의 종교적 심성에 적지 않은 영향을 끼쳤으며 엘리엇에게 특히 불교와 인도 철학의 실천과 행동에 대한 관심을 가진 계기였다고 추정된다. 엘리엇의 이런 동양의 종교에 대한 교육체험은 그의 대작인 『황무지』와 『네 사중주』에 나타난 인도나 불교에 관한 직접적인 언급이나 상징으로 표현되었다.

엘리엇에게 특히 직접적인 영향을 끼친 행동과 실천에 관한 인도의 사상과 종교는 『네 사중주』의 「드라이 셀베이지」에 언급된 『바가바드 기타』이다. 『바가바드 기타』에는 행동에 대하여 크리슈나는 아리쥬나에게 명령한다. 친척과 스승을 죽여야 하는 전쟁에 나가는 상황에서 크리슈나는 주저하고 망설이는 아르쥬나에게 “행동의 결과를 생각하지 말라”고 명령한다. 전쟁에서 친척을 죽여야 하는 행동에 대하여 “행동의 결과를 생각하지 말라”는 크리슈나의 말은 인간이기에 행동의 결과를 생각할 수밖에 없는 아리쥬나에게는 이해될 수 없는 말이다.『바가바드 기타』는 욕망에 의하여 살 수 밖에 없는 인간에게 욕망을 억제하여 실천을 완성하라는 행동의 지침이다. 이런 크리슈나의 말씀은 행동이 의지에 의해서는 안 됨을 말하는 것이며 욕심이 없는 행동이 구원을 준다는 암시이다. 인간의 “행동은 희생(*yajña*)으로 해야 하며” 신에 대한 경외심을 가진 행동 즉 신을 사랑하는 마음에서 해야 한다고 말이다. 행동의 요가(*niskāma karma yoga*)는 박티(信愛)를 가지고 행동하라고 뜻이다. 박티를 가지고 행동하는 것은 행동할 때 욕심을 비운다는 뜻이다. 박티를 가지고 행동하라는 크리슈나의 말씀은 행동의 요가가 지(智)의 요가가(*jñanayoga*)보다 더 높은 위치라는 뜻이다(452, 126-7).

행동의 요가 즉 행동이나 실천에 대한 엘리엇의 생각이 구체적으로 드러난 부분은『네 사중주』의 「이스트 코우커」에의 ‘be still’에 대한 해석이다. ‘be still’은 고요하라의 정(靜)의 뜻이나 이명섭교수는 ‘정좌’라고 번역했다.

I said to my soul, be still, and let the darkness come upon you
Which shall be the darkness of God. . .
I said to my soul, be still, and wait without hope
For hope would be hope for the wrong thing; wait without love
For love would be love of the wrong thing; there is yet faith
But the faith and the love and the hope are all in the waiting.
Wait without thought, for you are not ready for thought:
So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing my soul,
be still, and wait without hope

여기서 "고요하라"(be still)는 "하나님의 어둠"(the darkness of God)이라는 관점에서 해석해야 된다. 이 시에서 "하나님의 어둠"은 욕망을 억제하라는 행동에 관한 지침이며 성요한이 십자가의 부정의 길이기도 하다. 이 시의 문맥으로 "고요하라"를 정좌로 본다면 실천이나 수행을 의미하며 실천의 평화로운 마음의 경지인 "고요하라"는 의미로도 해석할 수도 있다. 정(靜)해진다는 것은 영혼이 고요한 경지이며 정좌하라는 것은 정한 마음을 실천하라는 뜻이다. 이 두 가지가 가능하려면 욕망이 사라지는 '어둠의 길'(the way of darkness)을 가야한다. "하나님의 어둠"은 '어둠의 길'의 관점에서 보면 부정적인 욕망을 절제한다는 뜻이다. 이런 관점은 불교나 인도의 힌두교 그리고 노장의 사고에서 공통이다. 'be still'은 인도의 경전에서 나오는 '삼매'와 매우 비슷하다. '정좌'는 삼매에 이르는 방편으로서 인도의 경전인 『파탄잘리 요가체계』에 나온다. 정좌는 선정에 이르기 위해 방편이며 선정에 이르면 고요한 마음의 경지에 도달하는 것이며『파탄잘리 요가체계』의 1장에 나오는 삼매는 『네 사중주』의 「이스트 코우커」의 "be still"(靜하라)과 비슷한 마음이다. 이런 마음은 영과 육이 모순을 극복하는 상태로 결국 행동이나 실천이 가능해야 도달되는 마음 상태이며 신비주의의 부정의 길도 영혼과 육체가 합일되려면 욕망을 억제하여 마음과 몸이 하나가 되는 경지이다. 엘리엇은 「이스트 코우커」에서 "be still"의 경지를 '영혼의 어둔 밤'을 거치는 과정에서의 욕망의 조절이나 극복을 통한 고난의 길이나 부정의 길로서 제시하고 있다.

영혼이 고요한(靜) 욕심이 없는 행동은 크리슈나가 아르쥬나에게 한 신에 대하여 경외심을 가진 행동 즉 신을 사랑하는 마음의 행동은 마음을 비우거나 억제하는 힘든 과정으로 '어둠'으로 가는 부정의 길인데 「이스트 코우커」의 '겸손은 끝이 없다'(謙遜, humility is endless)는 마음도 같은 텅 빈 마음이다.

The wisdom only the knowledge of dead secrets
Useless in the darkness into which they peered
Or from which they turned their eyes. There is, it seems to us,
At best, only a limited value
In the knowledge derived from experience.
The knowledge imposes a pattern, and falsifies,
For the pattern is new in every moment
And every moment is a new and shocking
Valuation of all we have been. We are only undeceived
Of that which, deceiving, could no longer harm.
In the middle, not only in the middle of the way
but all the way, in a dark wood, in a bramble,
On the edge of a grimpen, where is no secure foothold,
And menaced by monsters, fancy lights,

Risking enchantment. Do not let me hear
Of the wisdom of old men, but rather of their folly,
Their fear of fear and frenzy, their fear of possession,
Of belonging to another, or to others, or to God.
The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is endless.

겸손은 머리를 땅에 쳐 박혀서 흙에 부딪힐 만큼 자아가 몰개성하거나 떨어져야 되는 욕심이 사라진 어둠의 길이다. 이런 어둠의 길은 마음이 땅에 떨어져야 도달되는 경지로 노자의 도덕경(道德經)에서 물은 항상 아래로 흘러서 겸하부쟁(謙下不爭)이며, 부드럽고 약하나 꺾이거나 부러지지 않고(柔勝剛, 弱勝剛), 정화하고 깨끗이 하는(上善若水) 물의 경지이다. 마음이 물처럼 된다는 것은 불가능하다. 물은 어떤 것이든 해체되어 사물과 하나가 되기에 언제나 욕심과는 반대의 길이며 그래서 자아도 죽어야 물처럼 된다. 그래서 "시인은 개성을 표현하는 것이 아니라, 도피해야 하며 특수한 매개체의 역할을 해야한다는 것이다"(*SE* 19-20). 『황무지』(*The Waste Land*)의 「물에 의한 죽음」("Death by Water")에서 그리스도가 십자가에서 죽지만 부활하듯이 페니시아인(the Phoenician)은 익사했지만 죽었기에 부활은 가능하며 죽는 길은 또한 부정의 길이다.

이 시의 영혼이 "고요하라(靜)"(be still)는 개념이 실천을 의미하는 정좌로 해석된다면 궁극적인 "정점"(靜點, still point)을 실현하기 위한 행동을 뜻한다. "과거와 미래가 모여서"(where past and future are gathered), "영원한 현재"(one end which is always present)인 생명을 얻는 신비로운 체험인 엘리엇의 정점은 유영모의 가온찌기 같으며 가온찌기는 "불역(不易)과 변역(變易)의 교역(交易)"(다석일지, 1955. 12. 8)이며 예수그리스도(이명섭)라고 하여 같은 개념으로 정의했다. 이 엘리엇의 "정점"은 바퀴의 중심이며 자신은 움직이지 않지만 남을 움직이는 원동력이다. 정점은 바퀴를 움직이고 바퀴는 세상으로 굴러가면서 시간이 무시간을 가능하게 만든다. 세상에 굴러 가는 바퀴가 수없이 회전하면서 원이 수없이 실천되며 그래서 영원을 상징하는 원에 가깝게 된다.

The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.
Here the impossible union
Of spheres of evidence is actual,
Here the past and future
Are conquered, and reconciled

And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of *heart of light*(my italics),
And they were behind us, reflected in the pool.

엘리엇이 1934년에 에밀리 해일과 글러세스터셔(Gloucestershire)에 있는 번트 노튼의 장미 정원을 방문했다. 여기서 엘리엇은 "정사각형 회양목"으로 이루어진 장미에 둘러싸여 있는 순간에 연꽃이 피어오르는 체험을 했던 것 같다. 번트 노튼("Burnt Norton")에는 많은 수의 정사각형과 직사각형 모양의 회양목이 가득 차 있다. 장미정원에는 큰 직 사각형의 풀이 있고 풀 안의 물은 말라 텅 비었다. 엘리엇은 장미 넝쿨로 덮여 있는 문을 지나서 정원의 텅 빈 풀에서 부처를 상징하는 연꽃이 피어오르는 체험을 했다. "정사각형 회양목"(box circle)으로 가득한 장미정원에서 예수를 상징하는 "장미"(rose)가 부처를 상징하는 "연꽃"(lotuse)을 만나려면 신비체험의 원을 경험해야 한다. 정사각형이 원이 되려면 정사각형은 무한히 원에 수렴해야 가능하다. 정사각형은 굴러갈 수 없으며 원이 되어야 세상을 움직이며 굴러갈 수 있다. 자신이라는 개성을 무한히 깎아서 원에 수렴하려면 정사각

형은 원에 무한히 수렴해야 가능하지만 이론적으로만 가능하다. 자신의 개성이 없어지고 변화되어야 하나 이것 또한 불가능하다. 자신이 없어지고 원에 수렴하려면 자신을 비우는 체험을 수없이 해야 한다. 이런 체험은 실천이 필요하며 행동이 수반되어야 한다. 그래서 동서양의 신비주의자들은 끝없는 구도의 길을 실천한다. 자신의 개성이 무한히 사라져서 원에 가까워지면 그 순간이 정점이며 시간은 영원에 접근한다. 밀교에서 정사각형 속에 정사각형이 무수히 겹쳐서 정사각형이 원에 수렴하려면 수십만의 정사각형이 겹쳐야 하며 부처를 상징하는 만다라가 된다. 원에 가까운 만다라의 경험을 하려면 수 만번의 절이 필요하며 끝없는 구도자의 행동이 실천되어야 된다. 불교에서 만다라와 연꽃은 부처를 상징한다. 한때 불교도가 될 것을 심각하게 고려할 만큼 엘리엇은 불교의 체험의 경지인 삼매의 고요한(靜)의 체험에 빠져 있음을 알 수 있으며 실천의 경지인 정좌(靜坐)에 심취했다는 것은 행동의 궁극의 경지인 인도의 파탄잘리 요가경에 엘리엇이 빠진 것으로도 알 수 있다.

엘리엇은 여기서 "빛의 핵심"(the heart of light)을 보았다. 인간이며 신인 예수의 십자가 사건인 모순의 통일이나 상반의 합일을 지향하는 상상력의 형이상학파 시를 썼던 것처럼 엘리엇은 상반되는 연꽃을 상징하는 부처조차 포용하며 장미정원에서 예수그리스도를 체험한다. 엘리엇이 빛의 핵심을 보았다는 것은 "삼위일체(三位一體)의 하나님 즉 성부와 성자와 성령의 빛을 보았다는 것이며 이 영원의 빛을 체험한 사람은 성육신한 그리스도의 대속의 은총을 믿음으로 받아들여 중생하는 근본체험을 경험한 사람만이 볼 수 있다. 이런 근본 체험을 수 없이 해야 빛의 핵심을 볼 수 있다. 이런 원천은 그리스도의 성육신(Incarnation)"(이명섭)이다.

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, there we have been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.
The inner freedom from the practical desire,
The release from action and suffering, release from the inner
And the outer compulsion, yet surrounded
By a grace of sense, a white light still and moving,
Erhebung without motion, concentration
Without elimination, both a new world
And the old made explicit, understood
In the completion of its partial ecstasy,
The resolution of its partial horror.
Yet the enchainment of past and future

정점(still point)은 육(flesh)도 아니고 비육(fleshless)도 아니며, 가는 것도 오는 것도 아니다. 정점에 춤이 있다. 정도 동도 아니다. 부동이라 부르지도 마라. 과거와 미래가 모이는 곳, 올라가지도 내려가지도 않는다. 그 점, 정점이 없다면 춤도 없으리라, 그런데 거기에는 단지 춤만 있다. 그곳에 우리가 있었지만 어디라고 말 할 수 없다. 이런 표현들은 모든 것을 부정함으로만 말할 수 있으며 모순으로만 설명할 수 있다. 모순은 육과 영이 결합되어 정신도 육체도 서로 따로 분리된다. 영과 육으로 결합된 모순된 인간처럼 하나님이면서 인간이신 그리스도는 영도 육도 서로를 포기하지 않는 인간이 되어 사랑으로 실천한다. 그래서 결단이 필요하다. 육을 버리는 결단 그것은 행동이며 실천이다. 그래서 "실제적 욕망으로부터 내적인 자유"(The inner freedom from the practical desire)

가 필요하며 “행동과 필연적인 고통에서의 해방”(The release from action and suffering)은 육인 욕망의 절제로부터 나온다. 그래서 육의 내적이며 외적인 충동(release from the inner/And the outer compulsion)에서 벗어나야 한다. 그런데 실천적이며 행동을 통한 노력만으로는 구원을 얻을 수 없다. 불교의 자력구원이 아닌 기독교의 타력구원 즉 은총에 의한 구원이 이런 모순에서 벗어난다. “정이며 동인 감각의 은총에 둘러싸인”(surrounded/By a grace of sense, a white light still and moving) 순간은 정점을 경험한 신비체험이다. 이런 정점의 도움으로 인간은 “과거와 미래의 사슬에서”(the enchainment of past and future) 해방된다. 정점은 육이며 비육이고 육도 비육도 아닌 하나님의 영이 위격 결합한 그리스도며 또한 믿음으로 중생한 이의 마음속에 그리스도가 내재하므로 정점은 그가 내재한 중생인의 평화로운 마음상태이다.

미국과 중국에서 재조명된 펄 벅 : 미국 문학사 속의 이방인

심상욱 (전주대)

I. 들어가는 말

펄 벅(Pearl S. Buck 1892-1973)은 선교사인 아버지를 따라 생후 3개월 만에 중국에 온 후 중국과 미국 두 대륙에서 파란만장한 삶을 살았다. 그녀는 중국 청나라의 마지막 황제인 5살 먹은 푸이(P'u-Yi or Puyi)가 왕위에서 물러난 것을 보면서 아버지로부터 선교사의 소명을 물려받았으나 그녀 어머니의 좌절된 삶의 모습을 보면서 여성해방의 열망을 불태웠던 페미니스트이기도 했다. 그녀는 1931년에 쓴『대지』(*The Good Earth*)로 1938년 노벨문학상을 수상하여 세계 최초의 미국여성작가가 되었다. 스필러(Robert E. Spiller)는 55명의 학자들과 함께『미국문학의 주기』(*The Cycle of American Literature*)(1945)와『미국문학사』(*Literary History of the United States*)(1948)를 편찬했는데 마지막 장을 '세계문학'(World Literature)로 하여 펄 벅을 '이방인'처럼 간단히 소개했다.

시간이 지나 1996년 피터 콘(Peter Conn)은『펄 벅의 전기』를 쓰는 과정에 그의 솔직한 심정을 다음과 같이 말했다. "나는 펄 벅에 대해 쓰고 싶으면서도 한편으로는 거리를 두고 있었다. 그녀에게 투자한다는 것은 너무 위험해 보였다. 점잖은 학계에서는 펄 벅을 각 주 수준으로 격하시켜 왔다. 나도 그런 식으로 판단하고 있었다는 말을 덧붙이지 않을 수 없다. 1989년 나는 600쪽에 달하는 미국문학사를 펴낸 바 있는데 그 책에서 펄 벅을 전혀 언급하지 않았다. 그 무렵 나는 작가로서, 인본주의자로서 펄 벅이 대단히 활발한 활동을 한 사람이라는 것을 많이 알았지만 기존에 가지고 있던 그녀에 대한 지식 때문에 확신을 갖지 못했다. 사실 펄 벅이 미국 문학사에서 사라진 이유가 분명치 않았다." 발표자 역시 노벨문학상으로 세계적인 작가가 된 펄 벅을 미국에서 그렇게 취급한 이유를 알 수 없었다. 그렇다면 중국에서는 펄 벅을 어떻게 생각하고 있는가를 살피는 과정에 중국 역시 미국과 마찬가지로 펄 벅을 좋지 않게 평가하고 있음을 알았다. 그래서 본 발표는 펄 벅이 바르게 평가되지 않은 이유가 무엇인가를 알아보고자 한 것이다.

중국의 혁명 때 성난 혁명폭도들은 펄 벅을 포함한 외국 선교사들과 함께 크리스천인 중국인 부인을 처형하는 장면을 보도록 강요했다. 이 기억은 펄 벅에게 동-서간의 피치 못한 균열을 깊이 자각케 하여 그녀의 창작의 동기가 되어 1930년에『서양과 동양』, 다음 해에『대지』를 창작했다. 1938년 스웨덴 노벨상 수상위원회는 펄 벅의『대지』(*The Good Earth*)를 "중국 농민의 실상을 풍부하고 진실하게 묘사한 했다"고 하면서 "인종을 분리하는 큰 장벽을 넘어 인류 상호간의 일체감을 일으키게 하는 위대하고 생동하는 예술을 창조했기 때문에" 노벨문학상을 수상한다고 발표했다. 그러나 이 작품은 중국내란 때 펄 벅이 묘사한『대지』의 내용이 당 간부들에 의해 좋지 않은 인상으로 인식되어 국외로 추방되어 미국으로 돌아왔다. 그 후 1970년대 초에 펄 벅은 부모의 묘가 있는 중국을 방문코자 비자신청을 했으나 혁명정부는 그녀의 작품에 묘사된 내용을 근거로 하여 중국방문을 결코 허용치 않았다.

시대의 변화에 따라 펄 벅에 대한 복고작업은 미국과 중국에서 한창 이루어지고 있다. 우리가 알고 있기로는 펄 벅이 한국에서 많은 작품이 번역되어 읽혀왔지만 그녀에 대한 연구는 별로 없는 것

같다. 한국의 영문학계에서는 1955년에 장왕록 교수가 처음으로 펄 벅을 '대중소설 작가'로 본 논문을 영어영문학회지에 발표hks 이래 김병철 교수 역시 『미국문학사』에서 대중작가로 소개하고 있을 뿐이다. 사실 펄 벅과 한국과의 관계는 훨씬 밀접한 관계를 가지고 있다. 그녀는 1963년 한국근대사를 배경으로 『살아있는 갈대』(*Living Reed*)를 창작해 미국인들에게 중국 못지않게 한국을 소개하여 좋은 반응을 얻었다. 따라서 펄 벅이 왜 미국문학사에서 가려져 왔으며, 그녀에 대한 미국과 중국의 현재 상황은 어떠하며, 한국 학계는 그녀에 대한 어떠한 반응을 보이는가를 살펴보도록 하겠다.

II. 펄 벅 문학의 성격과 미국의 반응

펄 벅은 선교사인 부모를 따라 생후 3개월 만에 중국에 건너와 진강(鎭江)에서 성장하여 미국의 메이컨 우먼스 컬리지에서 수학했다. 그 후 어머니의 병환으로 중국으로 다시 돌아와 난징대학에서 영어를 가르치면서 중국의 내전으로 고통당하는 중국인들의 삶을 직접 체험 했다. 이러한 체험을『대지』(*Good Earth*)(1931), 『아들들』(*Sons*)(1932) 그리고『붕괴된 집』(*A House Divided*)(1935)을 창작해 이 작품들은 펄 벅의 3부작이라고 부른다. 작품의 내용은 농부 왕릉을 주인공으로 하여 부부의 고난의 생활을 그리고, 그들의 집이 번창했으나 다음 세대에 이르러서 여러 종류의 인물이 태어나 복잡한 운명으로 분열해 가는 과정을 추적했다. 그녀는 이들 작품에서 전근대적인 경제 조직과 가족제도, 중국인의 인습, 봉건적 삶의 모습과 함께 민중의 생활을 풍물을 동원하여 흥미있게 묘사해 민족의 차별을 초월한 인간적인 공감을 불러일으키고 있다. 이 책이 나오기 전에는 미국은 중국에 대한 정확한 지식의 부재 속에 풍자만화 속에 악인으로 변질되어 부도덕함을 지닌 중국인으로 이해되었으나, 이 책이 나오자 중국에 대한 구체적인 사실을 궁금하게 생각해오던 미국 독자들은 환호해 거의 일억 권 이상이 팔렸으며 많은 언어로 번역되어 널리 읽혀왔다.

미국에서는 대지와 함께 1930년대의 세계경제공황으로 고통당하고 있는 미국인의 삶을 그린 존 스타인 백의 『분노의 포도』나 드라이저의 자연주의 작품들이함께 읽히고 있었다. 이때 1938년 스웨덴 노벨상 본부는『대지』를 노벨문학상 수상작으로 발표 했다. 이때 미국의 드라이저나 루이스(Sinclair Lewis)와 같은 작가들은 엉뚱한 작가에게 상이 주어졌다고 하면서 대단히 흥분했다. 펄 벅은 '이들 중 누군가가 이상을 받았더라면 좋았을 텐데'라고 말했다. 그러나 이 말은 남성작가들에 의해 그녀를 비방하는 글로 바꾸어 그녀를 괴롭혔다. 펄 벅보다 11년 후에 노벨문학상을 수상한 윌리엄 포크너는 그녀를 '차이나 핸드 벅'(Mrs. Chinahand Buck)이라고 불러 그녀의 노벨문학상 수상을 폄하했다.

펄 벅에 대한 미국인들의 적대감은 미국의 정치적 분위기에 깊은 관계가 있다. 펄 벅은 제2차 세계대전 당시 상원의원인 조셉 맥카시(Joseph McCarthy)가 주동된 반공산주의 운동의 확산으로 사회가 갑자기 얼어붙은 것처럼 되었을 때, 펄 벅은 그러한 와중에서도 당당하게 여성, 유색인종, 아동, 장애자, 식민주의와 제국주의의 철폐, 동. 서 문화 교류 등을 외쳤다. 펄 벅은 분명 이념에 짓눌리지 않았던 강인한 지식인으로 전쟁과 이념의 격동기를 온몸으로 겪으면서 맹렬하게 살아온 인물이라고 할 수 있다. 마거릿 생어(Margaret Sanger)는 이러한 펄 벅을 '우리 시대의 가장 용기 있는 여성의 한 사람'으로 정의를 위해 개혁운동을 부르짖는 인물로 역사에 길이 남을 사람'이라고 칭찬했다. 펄 벅의 이러한 사회활동은 미국의 FBI 국장 후버(Edgar Hoover)의 적대적인 관심의 대상자가 되면서 미국문학사에서 사라졌다.

펄 벅은 자신의 문학적 업적에 대한 남성작가들과 비평가들의 무시와 메카시즘 정책에 따른 감시 등에 대해 자신이 여성인 것이 자신의 자질보다 명성에 더 영향을 미쳤다고 말하며 다음과 같은 불만을 터뜰였다. "모든 여성 작가들이 알고 있듯이, 여성 작가들은 우리가 사랑해 마지않는 나라에서 좋지 않지요. 그 곳에 사는 평론가들은 모두 남성인 것 같아요. 중요한 미국 작가들을 조사한 자료에서 여성들은 언급되지도 않거나 여류 작가 항목에만 포함되지요. 정말 끔찍한 상황들이죠. 마치 하늘이 남성에게만 재능을 준 것 같잖아요!"

그렇다면 왜 펄 벅이 미국문학사에서 바르게 평가받지 못하고 있었을까? 그 이유를 살펴보자. 우

성은 펄 벅이 선교사 앱살롬의 딸로써 선교사 일보다는 중국문화에 침잠해들어갔다는 점일 것이다. 그녀의 아버지는 바쁜 선교사 일 때문에 펄 벅의 어머니를 외롭게 하여 그녀는 늘 환자와 같은 생활을 해야만 했다. 그러한 구체적인 내용은 다음에서 쉽게 이해할 수 있다. "어머니의 모든 천성이 없어져 가는 것을 지켜본 이래 나는 뼛속 깊이 사도 바울(Saint Paul)을 증오해 왔으며 그렇기 때문에 모든 참된 여성들은 그를 증오해야 한다고 생각한다. 자유로운 몸으로 태어난 자랑스러운 여성이면서도 바로 여성이기 때문에 그[펄 벅의 아버지]가 어머니에게 해왔던 것 때문에 더욱 그렇다". 1931년 아버지가 사망하자 그녀는 선교사 일을 접었다. 아버지는 죽기 전에 펄 벅에게「바울 서』를 읽도록 했으나 그녀는 성서에서 바울 선교사를 가장 싫어했다. 그 이유는 바울이 여인들을 경원시했기 때문이다. 그런가하면 당시 호킹(William Ernest Hocking)의 주도로 선교사들에 대한 평가가 실시되어 "선교사 재고"(the missionary rethinking)란 보고서가 쓰였는데 이 글에서 그녀는 선교사는 인종, 국가, 경제와 종교적 장벽을 넘어 우정관계 속에 인간을 함께 가져오는 기독교인이 되어야 한다고 썼는가 하면 1933년 부활절에 펄 벅은 그리스도와 불타를 연결하여 기독교의 도그마를 무시함으로써 필라델피아의 프린스톤 신학세미나에서 그녀는 선교사 일에서 완전히 사임했다. 선교사의 딸로써 그녀의 행동은 미국인들에게 공감을 주지 못한 것이 비평가들에게 전수되어 그녀의 작품을 경원시 하는 경향이 있었을 것이다.

다음은 펄 벅이 중국 농부의 삶을 그린『대지』로 1938년 11월 노벨문학상을 수상해 세계적인 인물이 되었을 때 미국의 메카시즘 정책과 맞물려 1938년부터 FBI의 표적이 되었다. 이로써 노벨문학상 수상한 후 그녀를 음해하는 많은 남성 비평가들은 더욱 나쁜 평을 쏟아냈다. 마쿤드(John P. Marquand)는 이들을 "deep thinkers(숨어있는 사상가들)라고 불렀다. 펄 벅은 이들에 대해 다음과 같은 말을 했다: "모든 여성 작가들이 알고 있듯이 여성작가들은 우리가 사랑하는 나라에서 환영받지 못해요. 그곳에 사는 평론가들은 모두 남성들인 것 같아요. 또한 중요한 [미국]작가들을 조사한 자료에서 여성들은 언급되지도 않거나 여류작가 항목도 없었다는 것은 정말 끔찍한 말이지요. 마치 하늘이 남성에게만 재능을 준 것 같잖아요!" 그러나 남성비평가들은 '미국 독자들이 펄 벅을 잘못 평가하고 있다고 하면서 그녀는 미국 '여성'들만의 독자라고 몰아붙였다. 이외에도 그들은 펄 벅의 창작기법을 들고 나왔다. 당시 작가들은 모더니즘 기법을 사용으로 인간의 삶을 묘사했으나 그녀의 작품은 모더니즘 양식에서 벗어난 작품이라고 말하며, 주제적인 측면에서 미국적인 것이 아닌 아시아(중국)적인 것이라고 지적했다. 그리고 당시 작가들은 국가주의(nationalism)를 채택해 미국의 정체성을 보여주어야 할 도서목록을 작성하고 있을 때 펄 벅은 '다문화성을 지닌 세계시민으로서의 세계적인 관점을 지니고 있었다. 그러한 예는 1940년대 말 앨프래드 캐이진(Alfred Kazin)은『미국의 토대 위에』(*On Native Grounds*)라는 책을 편찬하고 있었는데도 펄 벅에 대해서는 전혀 언급하지 않았다. 이와 같이 펄 벅과 같은 여성작가들이 바르게 평가되지 못하고 있음을 엘레인 쇼월터(Elaine Showalther)가 표현에서 알 수 있다. 당시 펄 벅의『대지』와 마가렛 미첼(Margaret Mitchell)의『바람과 함께 사라지다』(1936)는 베스트셀러였지만 이 작품들도 남성작가들과는 경쟁이 되지 않았다. 이러한 펄 벅의 미국문학사에서 위치사항을 콘은 '미국인의 시야에는 분명히 보이지만 은둔상태에 있는 것'처럼 보인 것으로 표현했다.

메카시즘의 영향 아래 펄 벅은 적극적인 인권활동으로 우파 정치인들로부터 공격을 받았고, 반공산주의 발언 때문에 좌파의 불신을 받아 정치에 대한 적개심을 보여 그녀의 노벨문학상은 단지 여성독자들의 잘못된 판단을 설명해 줄 뿐이라고 하면서 그녀의 명성은 점차 비평가들의 시야에서 사라졌다. 또한 남성비평가들은『대지』가 중국을 무대로 작성된 작품이라고 폄하하여 이국작가와 같이 취급했다. 이러한 상황에서 그녀는 두 세계로 나누어지게 되었음을 실감 했고 그녀 작품에서 취급하고 있는 주제는 국제상황 주제(international situation)라고 부를 수 있을 것이다. 그리하여 그녀는 "한 세계[중국]에 존재하고자 했으나 그렇지 못하고, 다른 세계에 속하고자 했으나 그렇지 못했다"(in one world and not of it, and belonged to another world and yet of it)라고 쓰고 있어 펄 벅 자신은 중국에서 자신을 포함하여 서구인 모두가 환영받지 못한 아웃사이드로 간주되고 있다는 것을 깨닫게 되었다. .

남성평론가들은 펄 벅을 폄하해 왔지만 여성 평론가들과 편집자들은 펄 벅이 독자들에게서 받은 권위를 인정하여 대중매체에 전하는 추천하는 글들을 많이 부탁했다. 노턴(W. W. W. Norton)의 부회장인 스웬슨(Eric Swenson)은 출판 예정인 여성 관련 책의 교정본을 펄 벅에게 보내 서평을 부탁했다. 이 때 스웬슨은 펄 벅에게 솔직히 털어놓았다: 우리들 문제 중의 하나는 교양 있는 미국여성들의 비참함을 다룬 책들이 요즘 많이 쓰이고 있습니다. 따라서 이 책은 덤불 속을 헤쳐 나아가야 하겠죠. 우리는 시도할 가치가 있다고 봅니다(349). 바로 베티 프리단(Betty Friedan)이 쓴『여성의 신비』(*The Feminine Mystique*)로 펄 벅은 책 앞표지에 프리단은 미국 여성문제의 핵심을 파고들면서 불합리한 여성의 신비를 폭로한 책을 출판했다고 썼다.

1992년 봄 펄 벅의 탄생 100주년을 맞이하여 그녀의 모교인 랜돌프-메이컨 우먼스 컬리지에서 열린 심포지엄의 발표된 논문들이 출간되었으며, 1993년 텔레비전 방송에서 펄 벅의 일대기를 방영했고, 벨기에 국립 라디오 방송국에서 펄 벅의 다큐멘터리를 방송했다. 피터 콘(Peter Conn)은 이러한 상황을 펄 벅을 재조명(rediscovering) 하는 것으로 보면서 그가 작성하고 있는『펄 벅의 전기』를 “그녀에 대한 재평가 단계의 하나” 라고 말했다. 펄 벅이 사망한 1973년 8월에 뉴욕 세네카 폴스(Seneca Falls)에 ‘국립여성의 명예 전당’의 문을 열었는데 에밀리 디킨슨(Emily Dickinson)과 펄 벅을 포함한 20명의 여성인물들이 등장해 있다. 미국과 중국의 관계가 정상화되었을 때 미국의 닉슨 대통령은 펄 벅을 ‘동-서문명을 잇는 다리’라고 불렀으며, 중국의 수상 주은래도 ‘펄 벅은 중국인민의 친구’라고 말했다. 재미작가 킹스턴은 ‘미국인이 중국인을 미국인과 같이 평등하게 본 첫 번째 인물로 보고 있다

III. ‘중국 작가’로 재조명되는 펄 벅

펄 벅은 선교사인 아버지를 따라 중국에서 오랜 기간 동안 살았기 때문에 그녀의 미국 삶도 결국은 중국과 관계 속에서 살펴야 할 것이다. 그녀의 중국생활에 앞서 우리가 살펴야 할 것은 중국에서 최초의 선교문제일 것이다. 처음 선교는 서구와 중국과의 전쟁에서 기원을 찾을 수 있다. 그 전쟁은 바로 아편전쟁(1839-1842)으로 이 전쟁에서 패한 중국은 영국과 난징조약을 채결했다. 이 조약은 서양인들이 중국 법의 적용을 받지 않는다는 불평등조약이 되었고, 1860년의 불평등조약은 기독교 선교사들에게 종교를 포교할 수 있는 권리를 보장해 줄 수 있었다. 이후 서양은 중국을 군사적 위협을 가해 제국주의에 복속시키면서 선교사들의 활동은 더 넓어갔다. 밀러(Stuart Creighton Miller)는 “선교사들이 군사력을 정당한 것으로 믿으면서 중국 선교의 필요함을 주장했다”고 기록했다. 이러한 시기에 중국에 있었던 펄 벅은 1900년의 의화단 운동, 1911년의 신해혁명, 1920년대와 1930년대의 내전을 직접 목격했다. 그녀는 신문화 운동과 5.4운동에 참여한 남녀인사들과 친분이 있었으며, 유교논쟁에도 참여했다. 그녀는 의화단을 무자비하게 진압한 서양의 군대를 제국주의적 해적행위라고 비난했다. 그러나 선교사들은 원하는 곳에서 살 수 있었으며, 어느 곳에서나 학교를 열고, 의료와 수술행위를 할 수 있는 병원 설립의 자유를 얻었다.

이후 중국은 혁명에서 공산주의가 승리하자 미국과 국교를 단절했다. 이로 이해서 미국인들은 중국을 방문할 수 없게 되고 펄 벅도 부모가 묻혀있는 중국을 방문할 수 없게 되었다. 1971년 미국과 중국은 핑퐁외교로 관계가 수립되자 펄 벅은 중국방문 비자를 신청했으나 1972년 5월 중국정부로부터 다음과 같은 받았다. “새로운 중국의 인민들 지도자들에 대해 당신이 작품에서 비툴린 상태로 얼룩지게 만들어 험담해 왔기 때문에 우리 정부는 당신이 중국을 방문코자 하는 요청을 받아들일 수 없다”. 이에 펄 벅은 “독을 지닌 살아있는 뱀과 같은 편지”라고 하면서 “내 인생의 대부분을 살아온 국가로 돌아가는 것이 허용되지 않는다니”라고 허통해 하다 1973년에 사망했다.

포스트(H Foster)는 펄 벅의 소설에 대해 중국의 지식인들과 학생들이 나눈 대화를 회상했다. “나는 젊은 지식인들이 그 소설을 증오하고 있는 것을 알고 놀랐다. 그녀가 그러한 겁나는 사람들 모두에 대해서 쓰지 않았어야 했다; 펄 벅이 왜 중국인들 중 문명된 사람들에 대해서는 쓰지 않았을까? 서구 교육을 받은 중국인들은 펄 벅이 쓴 소설을 증오했다. 왜냐하면 그들은 중국에 대해 달갑지 않

은 것들을 외국인들이 알기를 원치 않았기 때문이다: 그들은 그러한 진실을 숨겨왔다. 처음 나는 이러한 점을 이해할 수 없었다. 그녀가 『대지』를 썼을 때 그녀는 실제로 이러한 거짓된 상황을 부수려고 했고, 그들이 정치적 이유 때문에 덮으려고 애를 쓴 실제상황을 [펄 벅은] 들춰내려고 했다". 중국의 지식인들이나 정치가들은 정치적 이유로 그러한 것을 덮으려 했다.

이에 대해 가오(Xiongya Gao)는 의미심장한 말을 했다. "중국의 지식인들이 그녀의 진기함을 충분히 밝혀내지 못하고 있으며, 특히 그녀가 미국문학에 키친 공헌을 밝혀내지 못하고 있다"고 말한다. 특히 중국의 혁명당간부들이 펄 벅의 작품을 싫어하여 혁명 당시 국외로 추방된 이래 미국에서 오래 동안 산 후 자신의 부모가 묻힌 중국을 방문하고자 했으나 당에서 거부하여 그녀는 결코 중국을 방문하지 못하고 사망했다. 펄 벅이 『예일 리뷰』에 밝힌 바와 같이 임어당(Lin Yu-tang)과 같은 지식인들은 중국 자체를 옹호하고 나섰다. 기독교 신자인 기앙 강후(Kiang Kang-hu)는 『대지』의 주인공들인 왕릉과 오란은 전형적인 중국인이 아니라 중국 내부의 특수한 지방의 특이한 인물이라고 평한다. 그는 펄 벅이 중국의 고전 텍스트를 읽었다면 그녀가 가정교사가 들려준 정보에만 의존하지 않았을 것이라고 했다. 이러한 평을 본 펄 벅은 '기양은 중국 고전에 나타난 부유하고 건장한 중국인을 표현하기를 원하는 사람 중의 하나'라고 말하며 『대지』에 등장한 인물들은 자신이 동정적으로 프로레타리아트(proletariat)라고 부른 '다수의 사람들' 중에서 뽑아낸 사람이라고 말했다. 최근 중국계 미국작가인 킹스턴(Maxine Hong Kingston)은 "서구문학에 처음으로 아시아의 소리를 들을 수 있게 만든 인물"이란 찬사를 보냈다. 킹스턴은 이 작품으로 인해 자신의 부모를 이해했고 자신의 고향 중국을 찾게 해주었다고 했다(Conn xiii). 펄 벅이 중국에서 자신의 유모와 주변 중국인들로부터 들었던 일들이 킹스턴에게 그녀의 어머니를 통해 전수된 것이다. 중국에서 여자 이이가 태어나면 죽인다거나 노예로 판다고 함으로써 여성경시 사상이 지배적인 문화였다. 자신은 중국에 비해 미국은 논리와 질서가 지배하는 사회라고 생각하며 미국적인 것은 정산적인 것이고, 중국적인 것은 기형적인 것으로 생각하여 중국문화에서 자신의 정체성을 찾지 못하고 미국인으로서의 정체성을 추구했다. 이와 같이 자신의 왜곡된 정제성을 펄 벅을 통해 바르게 갖게 되었다. 강 리아오(Kang Liao)sms 1997년에 펄 벅은 미국인들에게 뒤틀린 중국인에 대한 이미지를 바르게 바뀐 인물이라고 말했다. 당 간부들도 펄 벅에 대해 혁명기에 보였던 격앙된 감정은 시들어져 중국의 정당은 그녀를 중국의 친구로 생각하며 중국인민을 항상 지지해온 사람으로 생각하며 180도 전향된 모습을 보이고 있다고 펄 벅의 입양 아들인 에드가 왈시(Edagar Walsh)는 말한다. 난징대 하이핑 교수는 "펄 벅이 묘사한 그러한 사회는 중국에 더 이상 없다. 그녀의 창작은 중국문화의 보관소이다. 그 시대의 작들은 펄 벅이 그린 것과 같은 묘사를 할 수 없었다". 펄 벅이 작품에 그린 훤히 드러나 보인 중국의 실상을 중국작들은 대수롭지 않게 보았던 것이다. 현재 중국에서는 많은 학생들이 펄 벅에 대해 연구하고 있으며, 그녀에 대한 국제적인 회의가 정기적으로 열리고 있다.

앞에서 본 펄 벅과 그녀의 작품에 대한 중국의 반응을 보았지만 외적으로 드러난 펄 벅의 복구작업의 구체적인 것들을 살피면 다음과 같다. 펄 벅이 20년 동안이나 살았던 진장의 중국식으로 지어진 집은 진장의 자매도시인 애리조나 템프(Tempe Arizona)의 재정지원으로 보수되어 사적지로 지정된 후 일반인들에게 공개했다. 진장 시는 시의 도시공원을 2004년에 "펄 광장"(Pearl Square)으로 명명했고, 아버지가 설교했던 교회와 루산(Lushan)의 집도 보수되었고, 펄 벅이 존 로싱(John Lossing)과 결혼 했던 안휴(Anhui)는 펄 벅 박물관이 세워질 것이다. 하이핑 교수는 난징대학에서 펄 벅이 『대지』를 창작했던 곳은 보수할 계획을 세워놓고 있으며 "펄 벅은 중국과 미국 양쪽에서 거부되었지만, 최근에 이르러 동양과 서양을 잇는 우정의 문화 다리가 되고 있으며, 미국이 동아시아와 밀접한 관계를 추구하고 있는 오늘에 있어서 더욱 의미가 큰 것으로 보고 있다. 그는 또한 펄 벅은 (1) 외국작가로 중국문화를 표현한 문학작품을 가진 유일한 미국작가로, 복잡한 문화적 정체성을 보여주는 유일한 '사례연구 대상자'로, (2) 20세기 초 중국의 농촌생활에 대한 가치 있는 역사를 기록한 작가이고, (3)펄 벅이 쓴 책들은 중화인민공화국이 수립되기 이전 중국 농민들의 고난, 투쟁, 행복 등을 이해할 수 있게 했다.

미국과 중국에서 재조명되고 있는 펄 벅에 대해 한국에서는 어떠한가? 펄 벅은 1963년에『살아있

는 갈대』를 창작했다. 이 작품은 한국과 미국이 국교를 처음으로 수립한 1883년부터 일본이 한반도를 점령하여 지배하다 종식되는 2차 세계대전 말까지 한 가문의 4대에 걸친 이야기를 다루었다. 펄 벅이 작품을 창작한 동기는 우연한 기회에 받은 한국의 인상 때문이었다. 1962년 4월 30일 미국 케네디 대통령이 그동안 여러 분야에서 노벨상 수상을 한 인사들을 만찬에 초대했는데 그때 대통령과 펄 벅이 나눈 대화에서이다. 그들은 아주 가까이 앉아 담소를 나눈 가운데 아시아 문제를 놓고 대화를 했다. 이때 케네디 대통령이 "한국을 어떻게 해야 할까요"라고 펄 벅에게 물었다. 그리고 펄 벅이 대답하기도 전에 "우리가 거기서 나와야 한다고 생각해요. 비용도 많이 들고요. 일본이 한국에서 역할을 맡도록 해야 합니다."라고 말했다. 이에 펄 벅은 너무 놀라서 말이 나오지 않았다. 이 부분은 케네디 대통령이 아시아의 정치와 역사를 전혀 모르고 있다는 것을 들어낸 것이었다. 그래서 펄 벅은 한국 정치사의 현실에 맞게 『살아있는 갈대』의 주인공들을 대부분 남성으로 배역하고 가장 두려움이 없는 혁명당원인 한이를 비롯해 몇몇 여성들을 작품에 등장시켰다.

이후 펄 벅은 일본이나 한국에서 '전후 받아들여지지 않는 혼열아'를 나타내는 '어메라시안'(Amerasians)란 신조어를 만들었다. 이 용어(coinage)는 처음에는 일본에 있는 여인들을 그리고 다음에는 한국 여성들을 지칭한 것이다(241). 이들을 위해 펄 벅은 한국전쟁의 결과로 태어난 20명의 혼혈아를 미국의 '웰컴 하우스'(Welcome House)에 입양시켰다. 펄 벅의 한국 여성에 대한 관점은 여성관에서 아시아 국가 중에서 한국은 여성들이 독립되어 있는 나라라는 평판이 나 있는 국가로 보았다. 『살아있는 갈대』에 등장한 순이라는 젊은 여인은 한국 여성들이 '자존심이 있고 일본 여성들과 달리 남편 앞에 무릎을 꿇지도 않고, 중국 여성들과 달리 전족을 하지도 않으며, 서양 여성들이 한다는 허리 조이기도 하지 않는다고 하여 한국 여성의 특질로 보아 오랜 기간 동안 작품에서 창조해온 아시아와 미국 여성들의 지평을 넓혔다.

IV. 마무리

펄 벅은 아버지의 설교가 너무 성서의 원리에 치우친 선교였으며 그 일에 너무 몰두하여 어머니를 외롭게 만들었기 때문에 자신이 신앙에서 멀어지고 있다는 것을 암시했으며, 중국의 상황을 보아온 그녀는 기독교의 구원개념을 믿지 않았으며, 특히 두 대륙의 문화를 이해하는 차원에서 기독교 교리보다는 교육(teaching)에 전념하는 세속적인 선교사가 되었다. 성경에서 바울은 결혼 관계에 대해서, 남자가 여자를 가까이 아니함이 좋으나(고전 7:1), 아내가 자기 몸을 주장하지 못하고 오직 그 남편이 하며(4), 아내 있는 자들은 없는 자 같지 아니하며(29)라는 복음서의 내용을 아버지는 바울의 표본에 따라 어머니를 그렇게 대해온 것으로 보았음을 알 수 있다. 이로써 펄 벅은 생활에서 아버지에 대한 반항적인 태도를 지니게 되었다. 펄 벅이 기독교를 거부하게 된 진정한 이유는 아버지가 내세운 전통적인 기독교적 여성관을 용납할 수 없었기 때문임을 알 수 있다. 그녀는 말했다. "어머니의 모든 천성이 없어져 가는 것을 지켜본 이래 나는 뼈 속 깊이 사도 바울을 증오해 왔으며, 모든 여성들은 그(사도 바울)을 증오해야 한다고 생각한다. 자유의 몸으로 태어나 자랑스런 여성이면서도 바로 그 여성이라는 점 때문에 억눌린 삶을 살아온 어머니에게 아버지가 바울이 했던 것처럼 해왔기 때문이다."

펄 벅은 바로 여성이라는 이유 때문에 남성중심의 미국사회에서 정당한 대우를 받지 못한 채 미국문학사에서 가려져왔다. 콘은 펄 벅에 대해 '미국인들이 잘못그린 풍자만화'에 가려져 이방인처럼 눈에 보이지 않게 되었다가 오늘에야 다시 빛을 받는 작가로 보고 있다. 중국에서는 만약 미국이 펄 벅의 평가가 정당하게 이루어지 않는다면 중국은 그녀를 중국작가로 인정해야 한다고 하며 펄 벅을 적극 옹호하고 있다. 펄 벅이 미국과 중국에서 재조명되고 있는 것과는 달리 한국에서는 대중작가라고만 소개되고 있지 구체적인 연구는 별로 없다. 최근 이창래나 차학경 같은 아시안 어메리칸 작가들의 작품들이 연구되고 있는 것처럼 미국인으로써 직접 한국의 근대사를 배경으로 『살아있는 갈대』를 쓴 펄 벅을 연구하는 것은 현재 우리 학계가 해야 할 일이 아닐까 생각해 본다.

구스타프 마이링크의 『골렘』에 나타나는 동양적 신비주의와 판타지의 만남

서유정 (한국외대)

유태인 혈통의 오스트리아 빈 출신 작가인 구스타프 마이링크(Gustav Meyrink, 1868-1932)는 (본명은 구스타프 마이어 Gustav Meyer) 20세기 초에 독특한 문학 활동을 했던 작가이다. 특히 그의 대표작인 『골렘』(Der Golem, 1915)은 독일어권 판타지 소설의 역사에서 독보적인 작품이자 20세기 초 독일을 위시한 유럽의 지성계를 풍미했던 오컬티즘과 동양적 신비주의에 대한 탐색이 잘 드러나 있는 작품이다. 20세기에 들어서면서 서구 지성과 기독교 사상의 한계에 부딪힌 서구사회는 계몽적 세계관 및 과학적 모더니즘에 대한 반발로 다양한 형태의 오컬티즘 문화(유대교 신비주의 카발라, 연금술, 몽유증, 자웅동체 사상 등)에서 자아탐색의 길을 모색한다. 이는 불교적 색채를 띠면서 동양적 신비주의 사상과 매우 밀접하게 연관되면서 동서양 문화의 통합의 형태를 취하기 시작한다. 이러한 경향은 독일문학에서도 자아분열의 문제, 자아의 통합, 개인의 내면탐색이라는 주제로 자주 형상화되었다. 특히 독일어권 작가 가운데 헤르만 헤세나 릴케 등은 이러한 주제를 진지하게 다룬 작가들로서 국내에서도 널리 수용되어 왔다. 그러나 이에 더해 판타지적 요소를 가미한 마이링크의 작품세계와 그의 작품은 그 중요성과 독특함에도 불구하고 이제까지 국내에서 거의 소개, 수용되지 못했다. 이에 본 연구에서는 작가 마이링크의 자전적 요소가 가미된 대표작 『골렘』에 나타난 오컬티즘의 요소들, 즉 카발라, 몽유증, 타로카드, 자웅동체 사상과 시공간의 이동, 꿈과 현실의 탈경계 등의 판타지적 요소와의 만남을 분석하고, 이러한 내용이 전하고자 하는 의미를 오늘날의 관점에서 성찰해 보고자 한다. 전체적으로 작품에서는 꿈의 차원과 현실의 차원이 묘사되고 있지만, 이 두 차원은 서로 넘나들면서 모호하게 섞여있다. 따라서 꿈과 현실, 그리고 의식과 무의식의 차원이 명확하게 구분되지 않아 몽환적이고 영적인 느낌을 준다. 동시에 살인과 복수, 음모 등의 범죄 모티브가 가미된 추리기법을 사용하고 있어 작품에 대한 복합적인 인상을 더해준다. 특히 자아분열과 자아통합이라는 주제를 위해 유태인의 '골렘' 전설의 모티브가 사용되고 있다. 골렘은 일종의 전설적인 인조인간이지만, 본 작품에서는 일인칭 화자의 분열된 자아로 형상화되고 있다. 골렘과의 만남의 여정은 자아통합의 과정을 상징한다고 할 수 있다. 더불어 등장하는 여러 유형의 여성인물들과의 만남도 결국에는 자웅동체 사상을 배경으로 하는 자아통합의 상징이라고 할 수 있다. 이 작품은 오늘날과 같이 자아분열을 겪고 있는 현대인의 내면을 탐색하고 자아통합 등 정신적이고 심리적인 문제, 혹은 삶의 의미를 찾는 문제를 위한 문학연구의 좋은 소재를 제공하고 있다. 한 세기 이전에 출간되어 베스트셀러가 되었던 이 작품이 21세기인 오늘날에는 어떻게 읽혀질 수 있는지 그 의미와 한계를 따져보는 것은 인간의 내면탐구라는 주제에 더욱 밀착되어야 할 현대의 문학연구에서 새로운 의미를 갖는다고 할 수 있다.

규율사회와 성과사회 사이 “층계참 난간에 가만히 앉아 있는 바틀비”

성창규 (목원대)

I

20세기 초반 허먼 멜빌(Herman Melville) 문학의 재평가 이후 한동안 바틀비(Bartleby)라는 인물이 누구를 모델로 한 것인지를 중심으로 논의가 전개되었다. 스턴(Milton R. Stern)은 「필경사 바틀비: 월가의 이야기」(“Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall-street”)를 “멜빌 작품 중에서 핵심적”(19)이라고 간주하고 맥콜(Dan McCall)은 “미국 르네상스 문학에서 핵심적인 텍스트”(10)라고 추켜세운다. 비버(Harold Beaver)는 멜빌의 장편인 『모비 딕』(*Moby-Dick*) 이후 그의 독창성이 후기 작품에 약해졌다는 주장에 반해 그의 “기법이 예리해졌으며 이미지와 사건의 상호연계가 점점 확실하고 정확하게 구사되었음”(1)을 인정한다. 「필경사 바틀비」의 독특한 언어와 절묘한 아이러니 그리고 풍부한 상징과 알레고리적 요소 등은 미국문학의 걸작으로 평가받는 요소로 생각된다.

포스트모더니즘이 대두되는 20세기 후반에 와서 바틀비의 유순하되 비타협적인 거부 방식과 변호사의 온정적이고 타협적인 태도가 대비되면서 다양한 비평적 견해가 등장했다. 바틀비의 노동자의 모습과 변호사의 자본가적 면모를 대비하는 해석, 바틀비를 자본주의에 맞서는 예술가 혹은 소외된 근대인의 전형으로 읽는 독법, 부조리극과의 유사성이나 카프카적인 면모를 부각하는 비평 그리고 바틀비가 자본주의체제를 혁명적으로 거부하는 인물이라는 논리 등 갖가지 이론이 나왔다. 특히 포스트모던 이론가들이 「필경사 바틀비」를 언급하면서 자신의 철학적 사유와 윤리 또는 정치성을 피력한다. 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 바틀비에게서 “기원적 특이성”(original singularity)을 찾고 있고, 지젝(Slavoj Zizek)은 바틀비의 “그렇게 안하고 싶습니다”(I would prefer not to)이라는 반복의 말에서 “부정성”(negativity) 개념으로 논리를 전개하며, 아감벤(Georgio Agamben)의 경우 “순수 잠재성”(pure potentiality)으로 바틀비를 이해하려는 시도를 한다. 무엇보다도 멜빌은 특이한 인물과 그의 기이한 행동을 통해 근대 자본주의체제의 삶의 원리를 문제 삼고 있다는 것을 이론가들의 주장뿐만 아니라 작품 자체에서도 확연히 드러난다고 볼 수 있다. 이런 근본적인 발상이 철학적 사유나 종교적 이해가 아니라 흥미로운 이야기로 제시되는 것은 정교한 언어나 혁신적인 화법 또는 유머 등 멜빌의 비범한 언어예술 덕분이다. 이를 테면 온갖 상상으로 바틀비의 반응에 대해 두려움이나 우려를 드러내는 화자인 변호사의 독백 또는 자유간접화법, “그렇게 안하고 싶습니다”(I would prefer not to)라는 어구가 반복되고 변주될 때마다 미묘하게 달라지는 뉘앙스, 심각한 상황에서 슬쩍 끼어드는 블랙 유머, 월가(Wall Street) 사무실 공간을 삭막한 사물의 느낌 그대로 불러내는 멜빌의 모던한 묘사력 등이 모두 이 작품의 빼어남에 기여하는 필수요소들이다.

최근 한병철은 『피로사회』(*The Burnout Society*)에서 「바틀비의 경우」(“The Bartleby Case”)라는 소제목으로 바틀비를 분석해낸다. 우선 그는 아감벤의 바틀비에 대한 해석이 형이상학적이고 신학적인 판단에 치우쳐 있다고 비판하면서 우울과 부정성에 초점을 맞추어 바틀비를 이해한다. 아울러 그는 소설 속 공간을 현대의 성과·피로·우울·투명사회와는 달리 그 이전의 규율사회로 규정하고 그 사회 내에서 바틀비의 의욕 상실과 무감각에 주목하고 있다. 그러나 한병철의 바틀비에 대한 짤막한 견해는 결국 규율사회 내에서의 소모 내지는 탈진하는 바틀비의 이야기로 끝나고 있기 때문에,

그가 말하는 여러 특징의 사회와 그 사회 내에서의 바틀비의 거부 내지는 부정에 대한 분석의 여지를 남긴다. 이에 본 논문은 규율사회와 성과사회로 대비되는 근대 및 현대 사회의 특징들을 짚은 후에, 규율사회 내에서의 바틀비의 부정이 어떤 의미를 갖는지 구체적으로 작품 텍스트를 통해 분석하며, 그의 심리와 증상, 화자인 변호사와의 관계 그리고 주변 다른 필경사들과의 관계 등을 통해 규율사회뿐만 아니라 현재의 성과사회와 맞닿을 수 있는 지점을 추적해볼 것이다.

Ⅱ

한병철은 『피로사회』에서 「바틀비의 경우」라는 주제를 통해 소설 「필경사 바틀비」가 기존의 형이상학적 관점과 신학적 관점의 분석뿐만 아니라 현대인의 우울증과 관련되는 병리학적 독해도 가능하다고 피력한다. 소설 속 등장하는 월가는 "노동하는 동물로 전락해버린 비인간적 노동 세계"(*Burnout* 25)라고 지적하면서 고층 빌딩으로 빽빽하게 에워싸인 변호사의 사무실 그리고 음울하고 삶에 적대적인 분위기가 있음을 언급한다. 특히 "오래되고 늘 그늘져서 검게 변한 높은 벽돌벽"(5)이 사무실 창문에서 3미터도 되지 않는 거리에 우뚝 서 있고 물탱크(cistern)처럼 느껴지는 업무 공간에는 인간의 삶이 전혀 느껴지지 않는다. 그래서 이 소설에는 멜랑콜리 즉 우울한 분위기가 팽배하다.

우울은 이 소설에서 매우 자주 거론될 뿐만 아니라 작품의 기본 정조를 이룬다. 변호사의 조수들은 모두 신경성 질환에 시달리고 있다. 이를테면 터키는 "기이하고 과열된, 혼란스럽고 목표 없는 분주한 활동"으로 한시도 가만히 있지를 못한다. 과도한 공명심을 가진 조수 니퍼스는 심리적, 육체적 원인에서 오는 소화불량으로 고통 받는다. 그는 일을 할 때 이를 부득부득 갈고 끊임없이 낮은 목소리로 욕설을 내뱉는다. 신경증적인 과다활동성과 과민함을 드러내는 이들 인물은 침묵하며 돌처럼 굳어 있는 바틀비의 대척점에 놓여 있다. 바틀비는 신경쇠약의 특징적인 증상을 보인다. 그렇다면 그가 습관적으로 반복하는 문구 "그러지 않는 편이 낫겠어요"는 무위의 부정적 힘도 아니고 "정신성"에 본질적인 중단의 본능을 표현하는 것도 아니다. 그것은 오히려 아무런 의욕도 없는 무감각 상태의 징후이다. 바틀비는 결국 그러한 운명으로 몰락하고 만다.

Melancholy and gloominess are often mentioned, and they set the basic mood for the narrative. The attorney's assistants all suffer from neurotic disorders. "Turkey," for example, runs around in "a strange, inflamed, flurried, flighty recklessness of activity" (6). Psychosomatic digestive troubles plague the overly ambitious assistant "Nippers," who grinds his teeth perpetually and hisses curses through them. In their neurotic hyperactivity, these figures represent the opposite pole of Bartleby, who falls into silent immobility. Bartleby develops the symptoms characteristic of neurasthenia. In this light, his signature phrase, "I would prefer not to," expresses neither the negative potency of *not-to* nor the instinct for delay and deferral that is essential for "spirituality." Rather, it stands for a lack of drive and for apathy, which seal Bartleby's doom. (*Burnout* 25-26)

소설에 등장하는 필경사들 모두 바틀비를 포함해서 신경증과 관련된 증상이나 질병을 갖고 있다. 화자인 변호사는 자신의 직원들인 필경사들과 사환을 설명할 때 그들의 신체나 성격을 표현하면서 이름이 아닌 별명으로 부른다. 터키는 "내 또래의 말하자면 환갑이 머잖은 나이의 영국인"(10)이고 오전에는 정중하고 공손한 사람이지만 오후에는 자극을 받으면 말투가 경솔해지거나 거만해지는 인물이다. 터키라는 뜻 자체가 "칠면조(고기), 실패작, 멍청하거나 쓸모없는 인간"을 뜻한다. 또는 "터키를 말하다"(talk turkey)는 "적나라하게 말하다, 무례하게 말하다"는 뜻을 갖기도 한다. 또한 니퍼스는 현대인의 전형적인 증상인 소화불량을 겪고 있고 20대의 젊은 청년이다. 화자는 그에 대해 "두

가지 사악한 힘인 야망과 소화불량의 희생자"(12)로 표현한다. 니퍼라는 뜻 또한 "집게, 족집게, 집게발, 어린아이"이며 "물다, 꼬집다, 할퀴다" 뜻의 동사 nip에서 생긴 단어로 신경증이나 과민함과 연결될 수 있다. 물론 규율사회와 성과사회의 기준에서 바틀비의 사무실은 전형적인 규율사회이다. 또한 화자인 변호사는 그런 사회에 어울리는 전형적인 경영자 또는 감독자다. 그러나 바틀비를 비롯한 필경사들이 겪고 있는 증상이나 신경증은 규율사회보다는 성과사회의 사람들이 고통 받는 전형적인 질병이다. 성과사회에서는 스스로에 대한 한계를 규정하고 자신을 계속 뛰어넘으려는 고통에 대한 피로감으로 피로사회라고도 불린다. 소설에서 화자인 변호사가 묘사하는 사회는 규율사회지만, 바틀비를 포함한 필경사들의 군상을 오늘날의 사람들의 심리로 맞춰본다면 필경사들의 신경증은 피로사회의 일면이라 볼 수 있다. 특히 과민반응, 과다활동 그리고 소화불량은 긍정성이나 정보의 과잉으로 인한 현대 사회의 전형적인 징후이기 때문이다. 즉 현대인 바틀비는 자신 속의 또 다른 자아인 터키와 니퍼스와 경쟁하고 있는지도 모른다. 또한 규율사회에서 성과사회로의 시간적 흐름이 맞다면 사회의 징후보다 개인의 증상이 선행한다고도 볼 수 있다.

한병철은 바틀비의 공간이 규율사회라 규정하는 근거로 담장과 벽을 꼽는다. 또는 "죽음의 벽"(dead wall)이라는 표현도 소설 속에서 자주 나오는 표현이다. 이를 테면 "다음날 나는 바틀비가 아무것도 하지 않고 창가에 서서 죽음의 벽 같은 몽상에 빠져 있는 것을 보았다"(The next day I noticed that Bartleby did nothing but stand at his window in his dead wall revery, 28)는 언급이나 바틀비 자신도 칸막이 뒤에서 일하면서 "죽은 벽돌 벽"(dead brick wall)을 멍하니 쳐다본다는 표현이 그렇다. 아울러 대표적인 규율사회의 상징으로 두꺼운 담장으로 둘러싸인 교도소도 멜빌의 소설에 반복적으로 나오는 모티프임을 지적한다. 바틀비가 가게 된 감옥의 명칭은 "툼즈"(Tombs)로 죽음을 연상시킨다. 여기서 바틀비는 무덤과도 같은 감옥에서 고립과 고독을 겪으며 죽음을 맞이한다. 한병철은 바틀비를 "복종적 주체"(obedience-subject, *Burnout* 26)로 보고 현대의 성과사회의 표징인 우울증의 증상은 나타나지 않는 것으로 본다. 성과사회의 특징인 "너 자신이 될 것"(being an "I", *Burnout* 26)이라는 특수한 명령을 받은 적이 없기에 바틀비는 자기 자신이 된다는 목표를 달성하지 못해 좌절하는 것이 아니다. 또한 과도한 긍정성이나 가능성으로 바틀비가 병드는 것도 아니다. 관습과 제도의 사회 속에 살고 있는 바틀비는 우울한 자아 또는 피로를 초래하는 과중한 자아의 부담을 알지 못하기 때문에 피로사회의 압박과는 차이를 보인다. 그러나 규율사회에서 성과사회로 변모해가는 이미지로 변호사 사무실의 반투명유리 접이문(ground glass folding-doors)을 상상해 볼 수 있다.

미리 말해두었어야 하는 일이지만, 반투명유리 접이문이 내 사무실 공간을 두 부분으로 나누고 있었는데, 하나는 필경사들이 차지하고 다른 하나는 내가 차지하고 있었다. 기분에 따라 나는 이 문을 열거나 닫았다. 나는 바틀비를 접이문 옆의 한구석에 배치하되 내 공간 쪽에 두기로 했다. 자질구레한 문제를 처리해야 할 경우를 대비하여 이 조용한 사람을 내가 부르기 쉬운 곳에 두기 위해서였다... 더욱더 만족스러운 배치를 위하여 나는 바틀비 쪽에서 내 목소리는 들을 수 있되 그를 내 시야에서 완전히 격리할 수 있는 높다란 접이식 녹색 칸막이를 구입했다. 그래서 그런대로 사적인 자유와 그와의 소통을 동시에 누릴 수 있었다.

I should have stated before that ground glass folding-doors divided my premises into two parts, one of which was occupied by my scriveners, the other by myself. According to my humor I threw open these doors, or closed them. I resolved to assign Bartleby a corner by the folding-doors, but on my side of them, so as to have this quiet man within easy call, in case any trifling thing was to be done... Still further to a satisfactory arrangement, I procured a high green folding screen, which might entirely isolate Bartleby from my sight, though not remove him from my voice. And thus, in a manner, privacy and society were conjoined. (14)

변호사는 바틀비를 항상 옆에 두고 필사 작업뿐만 아니라 언제든 일을 시키기 위해 자신의 공간 옆에 바틀비의 책상을 둔다. 그리고 다른 필경사들과의 공간 구분을 위해 가루유리 접이문을 그 사이에 배치한다. 유리문은 상대편의 공간을 볼 수 있는 곳으로 규율사회의 파놉티콘의 이미지와 연결된다. 한병철에 따르면 "벤담의 파놉티콘은 규율사회의 현상"(Bentham's panopticon is a phenomenon of disciplinary society, *Transparency* 46)이다. 감옥, 공장, 정신병동, 병원, 학교가 파놉티콘의 통제 대상이 되며 교화적 기능을 한다. 파놉티콘에 갇힌 수감자들이 감독관의 지속적인 현존을 의식한다. 변호사와 같은 공간에 있는 바틀비는 물론 유리 접이문을 두고 건너편의 공간에 있는 필경사들도 감독관인 변호사의 존재를 항상 의식하며 지낸다. 소설 속의 사무실 공간은 가루유리로 반투명하지만 서로의 존재를 확인할 수 있고 움직임을 언제든지 파악할 수 있다. 또한 따로 녹색 칸막이를 두지만 언제든 부르면 올 수 있게끔 사무실 공간을 배치한다. 즉 변호사의 시선은 방의 구석구석까지 미치며 "보면서 보이지 않기 위한 가장 효과적인 장치들과 아울러 감독관의 중심적 입지가 파놉티콘의 본질을 이룬다"(*Transparency* 46)고 볼 수 있다.

21세기는 디지털 파놉티콘(digital panopticon, *Transparency* 46)이라고 한병철은 말한다. 이것은 더 이상 하나의 중심이나 전능한 독재적 시선에 의해 감시가 이루어지지 않기 때문에 비원근법적(aperspectival)이다. 모든 것이 전방위적(omnidirectional)으로 도처에서 모두에 의해 훤히 비추어질 수 있으며, 무엇보다 디지털 파놉티콘의 주민들은 자유롭다는 착각 속에서 살고 있다. 이를 테면 현대인들은 휴대전화를 통해 쉽게 연락하고 인스턴트 메시지를 통해 손쉽게 서로의 의견을 교환한다. 자신이 어디를 가든 어느 곳에 있든 의사소통의 공간에 그리 제약을 받지 않는 현대사회인 셈이다. 그러나 근무시간이 아닌 휴일에 소셜 네트워크 서비스나 메신저 프로그램을 통해 직장 상사로부터 메시지를 받거나 또는 새벽시간에 연락을 언제든지 받을 수 있음을 뜻하기도 한다. 결국 연락의 용이함이라는 과잉의 도구로 인해 근무시간뿐만 아니라 개인의 시간과 자신만의 시간이 관리자를 포함한 수많은 시선에 노출되고 있다. 또한 메시지의 확인 여부까지 상대가 알 수 있기 때문에 만일 연락을 일부러 받지 않았든 못 받았든 그에 대한 증거와 사실을 요구하는 때가 요즘이다. 결국 이전의 통제사회는 투명성 추구라는 미명하에 인간 사이의 신뢰는 점점 퇴색하고 과잉의 증빙자료를 더욱 요구하는 사회로 바뀌고 있다. 즉 인간 신뢰가 사라져가고 있는 상황이라 볼 수 있다. 한병철은 신뢰가 오직 "지와 무지의 중간 상태"(a state between knowing and not-knowing)에서만 가능하다고 말한다. 신뢰는 타인에 대한 무지에도 불구하고 그와 긍정적 관계를 맺게 한다. 이것은 타인에 대한 배려와 관련이 있어 보인다. 투명성을 주장하는 목소리가 높아진 것은 사회의 도덕적 기반이 취약해졌음을 뜻하며 책임이나 정직과 같은 도덕적 가치가 점점 퇴색되어가고 있음을 나타낸다. 결국 현대사회는 "도덕적 심급이 무너지면서 그 자리를 투명성이라는 새로운 사회적 명령이 대신한 것"(*Transparency* 47)이라는 진단은 유의미하다.

Ⅲ

최근의 「필경사 바틀비」는 출판사인 문학동네와 창비에서 번역본이 출간된 적이 있다. 이 소설의 대표적인 표현인 "I would prefer not to."에 대해 한 곳은 "안 하는 편을 택하겠습니다."로 다른 한 곳은 "그렇게 안 하고 싶습니다."로 번역하고 있다. 이에 대해 작가인 함정임은 "'안 하고 싶습니다'로 번역할 경우 영어의 독특한 화법인 '부정(否定)의 선택', 곧 '그것을 하도록 되어 있는 현실 자체를 받아들이지 않는 편을 선택하겠다'는 함의가 지워져버린다"로 지적하면서 "안 하는 편을 택하겠습니다"라는 표현에 더 의미를 둔다(신동아 2011년 7월호). 그러나 우리말 "싶다"는 보조형용사로 "앞말의 뜻하는 행동을 하고자 하는 마음이나 욕구를 갖고 있음을 나타내는 말, 앞말이 뜻하는 내용을 생각하는 마음이 있음을 나타내는 말, 앞말대로 될까 걱정하거나 두려워하는 마음이 있음을 나타내는 말"의 뜻으로 부정에 대해 생각하는 마음이 있음을 나타낸다는 말에서 "안 하고 싶습니다"라는 번역도 틀리지 않다. 또한 prefer는 "이전"(before)을 뜻하는 접두사가 결합된 단어로 미래에

대한 추측의 뜻을 함의하는데 “싶다” 또한 추측의 뉘앙스를 품고 있다. 일견에서는 “아니지 싶다”는 말이 일본어투로 간주되곤 하는데, 그렇다 하더라도 자신의 의견을 곧바로 드러내지 않으려는 일본 문화 탓에 나름 자신을 낮추어 의견을 개진한 것이지만 결국 그렇게 생각한다는 뉘앙스를 담고 있다고도 볼 수 있다. 결국 “부정의 선택”에서 행위에 초점을 맞출 것인지 아니면 마음가짐에 초점을 맞출 것인지에 따라 두 번역의 차이가 난다고 볼 수 있다.

또한 법률 적용의 의미에서 본다면 법은 인간의 모든 행동을 추정(assumption)의 원리로 설명하여 반증이 있을 때까지 추정은 한시적으로 유효한 잠정적 사실이고 상황의 변화에 따라 언제나 번복될 수 있는 한시적 진리이기도 하다. 화자인 변호사의 입장에서 볼 때 바틀비는 화자의 전후 상황을 면밀히 고려한 끝에 내린 추정을 계속해서 무력화시키는데, 이것은 자유의사로 “하지 않음”을 선택하고 불확실한 결과를 감수하는 능동적 행위다. 법적 의미에서는 지젝의 “수동적 부정성이나 공격성”과는 다르게 해석될 수 있다. 결국 “하지 않음을 택하는” 바틀비 행위의 결과는 죽음이다. 그는 삶이 무의미하다 깨닫고 죽음을 마주했다면 그 선택은 바틀비로서는 유일하고도 불가피하다고 볼 수 있다.

대부분의 바틀비 논평이 소설 전체에 반복되는 “안 하고 싶다”에 집중하지만, 소설에서 부정으로 일관하던 바틀비가 조금은 자신의 의견을 슬쩍 비춘 장면을 생각해볼 필요가 있다. 바틀비의 행동으로 결국 다른 사무실로 이사한 화자인 변호사는 이전 사무실 층계참 난간에 있는 바틀비와 화자와의 대화에서 바틀비는 계속 해왔던 부정의 선택에서 한발 물러난 것 같은 말을 하게 된다. 화자는 필사 작업, 포목상, 점원, 바텐더, 돈 수금 등의 일을 거론하며 최대한 바틀비가 스트레스를 덜 받게 되는 일을 제안하지만 바틀비는 모두 “안 하고 싶다”고 말한다.

“좋아, 그렇다면 상인들 대신 지방에 돌아다니면서 수금하는 일을 하고 싶어? 그러면 건강이 나아질 거야.”
“아니요, 뭔가 다른 일을 하고 싶습니다.”
“그렇다면 대화로써 젊은 신사를 즐겁게 해주는 말동무 자격으로 유럽에 가는 것은 어때, 그건 자네 마음에 들겠지?”
“전혀 마음에 들지 않아요. 그 일에는 조금도 확실한 면이 없는 것 같습니다. 저는 붙박이 일이 좋아요. 하지만 내가 까다로운 것은 아니에요.”

"Well then, would you like to travel through the country collecting bills for the merchants? That would improve your health."
"No, I would prefer to be doing something else."
"How then would going as a companion to Europe, to entertain some young gentleman with your conversation,--how would that suit you?"
"Not at all. It does not strike me that there is any thing definite about that. I like to be stationary. But I am not particular. (40)

이 대화에서 바틀비는 자신의 심리와는 반대로 표현하고 모순적인 이야기를 하고 있다. 화자가 일을 하는 직업을 제안했을 때는 변화를 겪고 싶지 않다는 미명하에 모든 일을 거부한다. 그러나 말동무로서 유럽에 여행하는 것을 제안할 때는 그것이 확실한 일이 아니라는 반문을 하고 있다. 뒤이어 돌아다니기보다 움직이지 않는(stationary) 것을 원한다고 말하면서 일을 하지 않겠다는 이전의 발언과 상충되는 틈을 보인다. 또한 자신이 까다롭지 않다(not particular)는 말을 반복하는데 이것은 트라우마를 지닌 사람들이 평범해 보이기 위해서 자주 하는 말이며 과거의 상흔이 반복성을 갖는 것처럼 이 말 자체 또한 그렇다. 규율사회에서 관리자로 대표되는 화자는 바틀비를 어떻게든 사회의 일원으로 배치시키기 위해 여러 직업을 제안한다. 그러나 이 대화에서 바틀비는 규율사회 일원에 대한 거부라기보다 오히려 현대의 투명사회에 대한 저항에 가깝다. 한병철에 따르면 현대사회에서의

오류가 있는데, 그것은 "인간이 자기 자신에게조차 투명하지 않다"는 것이다(human existence is *not transparent, even to itself*. *Transparency* 3). 프로이트의 말처럼 자아는 무의식이 거침없이 긍정하고 갈망하는 것을 부정하고 이드는 자아에게 거의 감추어져 있다. 따라서 "인간 정신은 균열되어 있으며, 이로 인해 자아가 자신과의 일치에 이르는 것은 불가능해진다"(a rift runs through the human psyche and prevents the ego from agreeing even with itself. *Transparency* 3). 그래서 이러한 근원적인 균열로 인해 인간은 자신에 대해 투명해질 수 없고 스스로에게 뿐만 아니라 사람들 사이에도 틈이 생긴다. 결국 서로에 대해 완벽한 투명한 인간관계란 결코 성립할 수 없다고 볼 수 있다. 바틀비의 조금은 모순적인 태도와 틈은 인간 자체의 근본적인 균열에서 기인한다고 볼 수 있다. 아울러 "붙박이"(stationary) 일을 찾고 싶다는 발언은 끊임없이 분열된 자아 내에서 정착하고 고정된 공간에 있고 싶은 소망을 표현한 것일 수도 있다.

아감벤의 경우 바틀비를 순수한 잠재력의 형이상학적 형상으로 묘사하며 바틀비는 "순수한 잠재력의 존재"(being of pure potentiality, 245)라고 언급한다. 이에 대해 한병철은 심리적 구조의 변동을 파악하지 않고 오직 존재론적이고 신학적인 아감벤의 분석은 이 소설에 맞지 않다고 반박한다. 아감벤은 바틀비를 천사와 같은 전령 또는 선포하는 천사로 "그 어떤 술어도 없는 순수한 존재"(pure being without any predicate, 257)를 구현한다고 말한다. 그러나 한병철은 바틀비가 쓰기를 거부하는 것뿐 아니라 그 어떤 심부름도 하지 않는다는 사실을 아감벤이 간과했다고 지적한다. 바틀비가 배달이 불가능한 우편물을 담당하는 관청에서 직원으로 일한 적이 있다는 소설 말미의 이야기를 통해 한병철은 "바틀비의 실존이란 죽음으로 향하는 부정적 존재"(Bartleby's Dasein is a negative being-unto-death. *Burnout* 28)이며 아감벤이 말하는 순수한 존재와는 거리가 멀다고 언급한다.

죽은 편지라니! 꼭 죽은 사람이라는 말처럼 들리지 않는가? 자신의 본성과 불운으로 인해 창백한 절망의 상태로 기울어가는 사람을 생각해보라. 죽은 편지들을 다루면서 그중에 불에 던져버릴 것을 골라내는 일보다 그런 절망감을 강화하는데 더 적합한 일이 또 있겠는가?... 삶의 심부름에 따라 이 편지들은 죽음을 향해 빠르게 달려간다.

Dead letters! does it not sound like dead men? Conceive a man by nature and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters and assorting them for the flames?... On errands of life, these letters speed to death. (46)

이에 더하여 한병철은 감옥에 갇힌 바틀비에게 화자가 위로의 말을 건네는 부분에서 아감벤과 의견을 달리한다. 변호사가 바틀비에게 "자네에게 여기 있다는 것이 비난받아야 할 죄가 되는 건 아닐세. 그리고 보라구. 여기는 사람들이 생각하는 만큼 그렇게 슬픈 곳도 아니야. 저기 하늘이 있고 여기 풀이 있어"(Nothing reproachful attaches to you by being here. And see, it is not so sad a place as one might think. Look, ther is the sky and here is the grass. 43)라고 언급하는 부분에서 아감벤은 고양된 바틀비의 이미지에 더하여 하늘과 풀도 메시아적 표징으로 해석한다. 그러나 한병철은 죽음의 왕국과도 같은 감옥 한가운데 유일한 생명의 신호로 남아 있는 작은 잔디밭은 그저 희망 없는 허무감만을 강화할 따름이며, "삶을 위한 모든 노력은 죽음으로 귀결"(All efforts to live lead to death. *Burnout* 28)된다고 지적한다. 이렇게 두 사람의 상반된 해석은 바틀비의 부정성이라는 화두를 어떻게 보느냐에 달려 있다. 규율사회에서 순응하는 인간이 피폐되고 소모되는 상황의 초월로 기존 사회를 뒤흔들어놓는다는 측면을 부각시켜 「필경사 바틀비」를 일종의 "탈-창조의 이야기"(de-creation, *Burnout* 29)로 보는 것이 아감벤이라면, 소설 마지막의 외침인 "아 바틀비! 아! 인간!"(Ah Bartleby! Ah humanity!)을 한탄인 동시에 고발로 보고 이 소설을 일종의 "탈진의 이야기"(a story of exhaustion, *Burnout* 29)로 보는 것이 한병철이라 이해할 수 있

다. 성과사회로 파악되는 현 시점에서 바틀비는 신경증과 같은 현대의 증상을 겪으면서도 규율사회의 구성원보다 진화된 사회 일원으로서 부정성을 견지한다고도 볼 수 있다.

Ⅳ

규율사회로부터 성과, 피로, 투명사회 등으로 언급되는 현재의 상황에서 한병철은 약간의 대안을 마련한다. 이를테면, "타자성에 대한 존중"(respect for Otherness, *Transparency* 4)이나 "무지에의 의지"(the will to ignorance)가 그렇다. 본질적으로 완벽히 투명한 인간관계가 설정될 수 없기 때문에 결코 완전히 제거할 수 없는 서로 다름에 대한 이해가 필요하다는 것이 "타자성에 대한 존중"이다. 개인마다의 섬세하고도 내밀한 공간이 현 사회에서 투명성이라는 이름으로 제거될 뿐만 아니라 투명사회에 환히 드러나고 철저히 이용되기 때문에 "투명한 관계란 모든 매력과 활기가 부족한 죽은 관계"(a transparent relationship is a dead one, altogether lacking attraction and vitality, *Transparency* 4)이다. 이와 관련하여 한병철이 지적하는 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche)의 언급은 획기적이고 시대를 앞선다.

"**새로운 계몽**... 인간과 동물이 어떤 무지 속에서 살고 있는지 깨닫는 것으로는 충분하지 않다. 더 나아가 무지에의 의지를 품고 습득해야 한다. 나는 반드시 깨달아야 한다. 이러한 종류의 무지가 없다면 삶 자체가 불가능하다는 것을, 그것이 살아 있는 자가 스스로를 보존하고 번성할 수 있는 필수 조건이라는 것을."

"*The new Enlightenment*... It is not enough to recognize in what ignorance man and animal lives; you must also learn to possess the will to ignorance. You must understand that without such ignorance life itself would be impossible, that under this condition alone does the living preserve itself and flourish." (*Transparency* 4, 재인용)

오늘날 불필요하게 커져버린 정보 더미 속에서 오히려 직관이나 고차원적인 판단 능력은 위축되어 간다. 오히려 생략과 망각의 부정성이 때로는 생산적인 효과를 일으킬지 모른다. 바틀비의 "안 하고 싶다"는 이유가 생략된 반응은 화자인 변호사의 심리와 판단을 뒤흔들어 놓는다. 또한 그의 반복적인 이 부정은 터키, 니퍼스, 진저 넛과 같이 직원들에게 별명을 붙여놓고 각자의 성격과 습관으로 규정짓는 화자의 생각을 뒤엎는다. 화자의 입장에서 바틀비는 새로운 깨달음을 준 부정성이자 빈틈이다. 안타깝게도 바틀비의 입장에서 화자는 그러지 못했다.

한병철이 말하는 투명사회는 "정보의 틈도 시각의 틈도 용인하지 못한다"(*Transparency* 4)고 말한다. 사실 생각이나 영감도 어떤 빈자리를 필요로 할 수 있다. 또한 행복(happiness)의 어원은 운이나 요행(hap) 또는 우연이나 기회(chance)의 뉘앙스를 가지고 있다. 사건이 발생한다는 해프닝(happening)을 떠올려보면 될 것이다. 한병철도 역시 독일어(Gelücke)의 예를 들며 "행복이란 단어는 빈틈에서 유래"(the German word for happiness [Glück] derives from this open space, *Transparency* 4)한다고 지적한다. 결국 빈틈의 부정성을 허용하지 않는 사회는 행복이 없는 억압의 사회이다. 지식의 빈틈이 없다면 생각과 삶의 가치는 계산으로 전락하고 만다. 바틀비가 다른 필경사들에게 자신의 빈틈을 보였다면, 하다못해 바틀비가 교도소에 와서 사식업자(grub-man)인 커틀릿(Mr. Cutlets)과 담소를 나눌 정도로 자신의 과거를 조금만 보여주었다면 바틀비의 운명은 크게 달라졌을 것이다. 결국 바틀비 개인의 삶은 죽음으로 치닫게 되었지만 그의 일관된 부정성으로 인해 바틀비는 소설 마지막의 "인간"(humanity) 또는 사회에게 체제의 빈틈, 의미체계로 바뀔 수 없는 존재 또는 사회 체제의 실패를 상기시켜 주는 존재로 남게 된다. 그의 끊임없는 거부는 규율사회로 볼 때 감시, 교화, 통제 대상에 대한 부정이 될 수 있고 성과사회로 볼 때 긍정과잉, 동기부여, 자기혁신, 자기소모에 대한 전조가 될 수 있다. 범죄자 취급을 당하는 바틀비는 규율사회의 부정성으로

인해 생긴 것이며 우울증과 낙오자의 이미지로 그려지는 바틀비는 성과사회의 일면을 제시한다고 볼 수 있다. 그렇게 바틀비는 규율사회라는 아래의 계단과 성과사회라는 위의 계단 사이의 층계참에서 현재의 상황에 고개 저으며 새 사무실로 이사해버린 화자를 하염없이 기다리고 있다.

Works Cited

Agamben, Giorgio. "Bartleby, or On Contingency." *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford: Stanford UP, 2000. Print.

Beaver, Harold. *Billy Budd, Sailor and Other Stories.* Harmondsworth: Penguin Books, 1970. Print.

Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical.* Trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. Print.

Ham, Jeong-im. "Bartely, Another Face of Humanity." *Shindonga* 2011. July. Website. [http://shindonga.donga.com/3/all/13/110347/2]

[함정임. "바틀비, 인류의 또 다른 얼굴" 신동아 2011. 7월호.]

Han, Byung-Chul. *The Burnout Society*. Stanford: Stanford UP, 2015. Print.

_____. *The Transparency Society*. Stanford: Stanford UP, 2015. Print.

Kim, Dae-jung. "World Literature and Poetics of Relaton: Commonplaces in The Dew Breaker". *The Journal of East-West Comparative Literature* 33 (2015): 87-111. Print.

[김대중. 「세계 문학과 관계의 시학: 에드윗지 단티켓의 『이슬을 밟는 사나이』 속에 나타난 공통 공간들」. 『동서비교문학저널』 33 (2015): 33-61.]

McCall, Dan. *The Silence of Bartleby.* Ithaca and London: Cornel UP, 1989. Print.

Melville, Herman. "Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall-street." *Melville* 's *Short Novels.* Ed. Dan McCall. New York: Norton, 2002. Print.

Noh, Dong-Wook. "(Un)translatability of Cultural Translation: A Study of Postcolonial Translation." *The Journal of East-West Comparative Literature* 33 (2015): 87-111. Print.

[노동욱. 「문화번역의 번역(불)가능성: 탈식민주의 번역 연구」. 『동서비교문학저널』 33 (2015): 87-111.]

Stern, Milton R. "Towards Bartleby the Scrivener." *The Stoic Strain in American Literature.* ed. Duane J. MacMillan, Toronto: U of Toronto P, 1979. Print.

Zizek, Slavoj. *The Parallax View.* Cambridge, Mass: MIT, 2006. Print.

_____. *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology.* London: Verso, 1999. Print.

도스토예프스키의 소설『죄와 벌』의 각색 연구 : 국내 공연 대본을 중심으로

안숙현 (단국대)

1.

도스토예프스키는 자신의 소설을 드라마로 각색하려는 오볼렌스까야(Оболенская В. Д.)에게 소설의 드라마 각색은 거의 성공할 수 없다고 말하면서도, 각색을 하려면 소설을 드라마 장르에 맞게 최대한 변화시키라고 다음과 같이 조언한다. “예술의 비밀 중 하나는, 서사 형식은 결코 드라마와의 유사성을 찾을 수 없을 것이라는 점입니다. 저는 더욱이 확신을 가지고 있는데, 다양한 예술 형식에는 그들에게 맞는 시적 착상들이 존재한다는 것을, 그렇기에 하나의 착상은 그에 맞지 않는 다른 형식으로는 절대로 표현될 수 없는 것입니다. 다른 면으로, 만약 원한다면 드라마로 각색하기 위해 소설에서 어떤 에피소드만을 남기고, 당신이 할 수 있는 한 최대한으로 소설을 변화시키고 각색하세요. 아니면 주요한 사상을 취하고 줄거리를 완전히 바꾸세요.”[232]

사실, 인물들의 말과 의식을 서술이 아닌 ‘행동’으로 드러내야 하는 드라마의 특성은 도스토예프스키의 무대화를 매우 어렵게 만든다. 바흐친이 설명했듯이, “드라마는 본질적으로 진정한 다성악과 무관하며, 드라마는 다면적이 될 수는 있어도 다세계적으로 될 수 없다.”[233] 따라서 다성악적인 도스토예프스키의 작품은 독백적 테두리에 놓여질 수 밖에 없는 극화된 대화의 특성으로 인해서 제대로 표현되기가 어렵다.

이러한 무대화의 어려움을 인식이라도 했듯이 해방 전에 한국 무대에서는 단 한 편의 도스토트예프스키 작품이 공연되었을 뿐이다. 이 무대가 바로 1938년 9월에 부민관에서 공연된 낭만좌의『죄와 벌』이다. 낭만좌의『죄와 벌』공연은 연극평론가 · 극작가로 활동했던 박향민이 각색(총13장)을 맡았지만, “각본 자체가 마치 소설을 그대로 낭독하여 들려주는 듯이 따분하고 산만하였고”[234]라는 평가를 받았다. 하지만 한국에서 도스토예프스키 작품의 첫 각색본인 이 대본은 현재 남아 있지 않다. 그 후 도스토예프스키의『죄와 벌』은 1960년 11월에 국립극장의 전속극단인 신협이 하유상 각색으로『죄와 벌』을 공연하면서 서서히 대중의 관심을 끌기 시작하면서, 지금까지 꾸준히 공연되어 왔다.[235]

그동안 한국 무대에 올린 도스토예프스키의 소설『죄와 벌』공연에서 주목할 만한 각색을 찾아보

---

232) Ф. М. Достоевский, *Об искусстве,* М.: Искусство, 1973, с.423.

233) М. М. Бахтин, *Прблемы творчество. Поэтики Достоевского,* Киев: Next, 1994, с.41.

234) 최생, “극단『낭만좌』의 공연 “죄와 벌”을 보고,”「매일신보」, 1938.9.12.

235) 한국무대에서 공연된『죄와 벌』공연은 다음과 같다; 낭만좌의『죄와 벌』(박향민 각색, 부민관, 1938.9.8~10), 신협의『죄와 벌』(하유상 각색, 국립극장, 1960.11.3~8; 서울시민회관별관, 1976.12.16~20; 세종문화회관, 1986.4.12~21), 극단 시민극장의『죄와 벌』(하유상 각색, 숭의음악당, 1982.12.13~14, 12.20~21; 문예회관대극장, 1982.12.23~31), 극단 산울림의『죄와 벌』(안제이 바이다 각색, 산울림소극장, 1993.1.12.~3.14), 극단 제5스튜디오의『죄와 벌』(강량원 각색, 대학로 인켈아트홀, 2004.9.8~19), 러시아 베르니사쥐 시립극단의『죄와 벌』(김원석 각색, 밀양여름공연예술축제, 2005.7.26~27), 명품극단의『죄와 벌, 죄를 고백함』(김원석 각색, 국립극장 별오름극장, 2008.4.2~6, 12.9~12; 2009.6.3~7; 2010.11.7~28), 명품극단의『푸르가토리움, 하늘이 보이는 감옥』(김원석 각색, 국립극장 별오름극장, 2011.4.2~17), 명품극단의『The Game 죄와 벌』공연(김원석 각색, 대학로예술극장 소극장, 2012.3.3~11, 4.17~29; 2013.2.20~28), 명품극단의『무엇을 할 것인가』(김원석 각색, 아르코예술극장 소극장, 2014.5.7~18), 사다리움직임연구소의『죄와 벌』(이수연 각색, 대학로예술극장 대극장, 2012.11.21~12.2), 극단 금강의『죄와 벌』(박준우 각색, 대전 소극장금강, 2014.12.4~23)

면, 극단 신협과 극단 시민극장의 공연 대본인 하유상의 각색과 1993년에 극단 산울림이 공연한 『죄와 벌』의 안제이 바이다의 각색 그리고 명품극단의 『죄와 벌』 시리즈 공연 중 특히 김원석 각색의 『The Game, 죄와 벌』을 들 수 있다. 따라서 본 연구에서는 이들 공연 대본을 연구하여 한국에서 도스토예프스키의 소설 『죄와 벌』이 어떻게 각색되었고, 그 특성은 무엇인지 살펴보고자 한다.

각색의 접근 방식은 원작에 충실한 각색, 원작을 바탕으로 하되 각색자의 해석에 따라서 새롭게 창작을 하는 각색, 원작을 완전히 해체해버리는 각색이 있다.[236] 하유상의 각색본과 안제이 바이다의 각색본, 그리고 김원석의 각색본은 새롭게 창작하거나 해체하는 경우이기 때문에, 특히 『죄와 벌』의 한국 무대화에 나타난 성격을 명확하게 살펴볼 수 있다. 특히 이들 각색본은 '라스콜리니코프와 포르피린과의 심리 대결'에 주목을 하여 각색한 대본으로 서로 비교가 될 수 있다는 점에서도 흥미롭다. 그 외에도 이들 각색은 도스토예프스키의 소설 『죄와 벌』의 한국 공연사에서 중요한 시점을 차지하는 공연의 대본이기 때문에, 도스토예프스키의 『죄와 벌』의 한국 무대화 과정까지도 엿볼 수 있다.

2.

1960년대부터 1980년대까지 공연된 『죄와 벌』의 무대들은 모두 하유상의 각색본을 사용하였다. 하유상의 각색본은 극단 시민극장의 『죄와 벌』 공연 대본(1982)과 신협의 『죄와 벌』 공연 대본(1986)이 '예술자료원'에 보존되어 있으며, 하유상이 1995년에 저술한 『세계명작장편소설극본선』에도 신협의 1986년 공연대본과 같은 각색본이 수록되어 있다. 신협이 1960년에 공연한 『죄와 벌』의 공연평을 살펴보면, "웅대한 원작을 조리있게 각색한 각색자의 성과가 그나마 절반 이상을 차지하고 있는데 특히 1막의 경우 무대를 넷으로 잘라서 네 집으로 형상화하여 이야기 진행을 단축처리한 것이며, 그와 반대로 검사실 장면인 2막엔 비중을 한껏 주어 악센트를 더한 것 등 선명한 솜씨를 보여주었다. 연출에 있어서 일관된 흐름을 유지하긴 했으나 자기류를 세우지 못한 채 新協류에 아부하고 말았다. 더구나 3막이 끝날 무렵 주인공과 그 어머니의 작별장면에서 관객의 눈물을 헛계산한 어거지의 3류 비극적 연출은 한마디로 메시꺼운 것이었다."[237]라고 하여, 극단 시민극장의 『죄와 벌』 공연 대본(1982)에는 없는 어머니와 여동생 두냐와의 이별 장면이 극단 신협의 『죄와 벌』 공연 대본(1986)에는 매우 감상적으로 그려져 있는 것으로 보아서, 1960년과 1976년의 극단 신협의 공연 대본은 1986년 공연과도 동일한 것으로 추정된다.

극단 시민극장의 『죄와 벌』 공연 대본(1982)은 신협의 공연 대본(1986)에서 지문과 대사의 문구가 약간 생략되는 정도였지만, 마지막 장면만은 신협의 공연 대본과 크게 다르다. 즉, 극단 시민극장의 공연 대본에서 마지막 장면은 소냐가 권유한대로 라스콜리니코프가 광장에서 '내가 죽였습니다'라고 말하며 대지에 입을 맞춘 후, 성가합창을 배경으로 라스콜리니코프가 소냐의 부축을 받으며 사라지는 모습이다. 가장 극적인 장면을 마지막 장면으로 그린 이 대본에는 시베리아 유형지에서 라스콜리니코프의 속죄와 소냐의 헌신은 삭제되었다. 하지만 신협의 『죄와 벌』 공연 대본(1986)에서는 라스콜리니코프가 어머니·여동생과 애절하게 작별 인사를 나눈 후에 소냐에게 십자가를 받고 홀로 떠난다. 이때 소냐가 떠나는 라스콜리니코프의 뒷모습을 지켜보는데, 성가 합창이 높아지면서 막이 내린다. 하지만 그 외 모든 부분은 거의 유사하기 때문에, 이들 각색본 중에서 신협의 1986년 공연 대본을 중심으로 하유상의 각색을 설명하도록 한다.

하유상의 각색은 『죄와 벌』의 기본 스토리를 그대로 두고, 한국적인 풍토에 맞게 바꿔서 고쳐 쓴 번안 각색이다.

하유상은 도스토예프스키의 말과 사상을 바탕으로 한 주제 의식보다는 소설의 주된 스토리 라인을 통해 도스토예프스키와 소설 『죄와 벌』을 알리는 것을 각색의 목적으로 삼았던 것으로 보인다. 당시 국립극장의 전속극단인 신협은 관객 동원에 목말라 했던 상황에서 서구 명작으로 관심을 끌고

236) 연구자들의 시각에 따라서, 각색에 대한 접근방식은 충실한 각색, 다원적 각색, 변형적 각색으로 설명하기도 한다.(이형식, 『문학텍스트에서 영화텍스트로』, 동인, 2004, pp.21-28 참고.)

237) "과장과 신파조 웃음 - 국립극장 금년도 최종공연 신협의 번안물 『죄와 벌』을 보고", 「경향신문」, 1960.11.12.

자 했는데, 특히 신파극과 대중극을 선호했던 관객들의 취향을 고려하여 통속적인 성향이 짙은 번안 각색으로 영화에 빼앗겼던 관객들을 공연장으로 끌어 모으고자 했다. 더욱이 도스토예프스키와 항상 대조적으로 언급되는 톨스토이의 경우에는, 『부활』이 한국에서 대표적인 대중극으로 무대화되어서 큰 인기를 끌었던 기억이 있었기 때문에, 도스토예프스키 작품의 각색도 그 영향을 받았던 것으로 보인다. 또한 각색을 맡은 하유상은 누구보다도 대중과의 소통을 창작의 기본으로 삼았던 작가였기에 대중지향적인 각색은 당연한 결과였다.

하유상은 1957년에 희곡 「딸들 자유연애를 구가하다」을 발표한 후, 연극·영화·방송을 자유롭게 넘나들면서 활발하게 극작 활동을 펼친 작가였다. 그는 1960년대 초반에 라디오·TV드라마·시나리오 작법에 관해서 저술했을 정도로 대중문화를 전파하는 데에 열성적이었으며, 그의 희곡 창작 활동도 이러한 대중 매체와의 연관성으로 인해서 대중성을 지향하는 성격을 보였다. 군부 독재시대의 체제 순응에 앞장섰던 당시 대중문화계에서 작품 활동을 했던 그는 현실에 대한 예리한 통찰이나 비판 의식을 견인하지 못한 채 기존 사회 체제의 강한 도덕성을 바탕으로 가부장적이고 중앙집권적인 이데올로기의 성격을 지닌 대중적인 글쓰기를 하였다.[238]

도스토예프스키의 『죄와 벌』을 3막6장으로 각색한 하유상의 각색본에서는 원작과는 다르게 모든 등장인물이 한 동네, 위·아래층 또는 주변 건물에 함께 거주하는 이웃으로 등장하며 서로의 사정을 잘 아는 관계로 설정되어 있다. 그리고 알료나의 여동생인 리자베타는 알료나의 딸로 변경되었으며, 루진은 상처한 후에 두냐와 재혼하려는 홀아비로 나온다. 이 대본에서 라스꼴리니꼬프[239]는 드미뜨리에게 루진을 다음과 같이 설명한다. “그 약혼자는 평판이 좋지 않은 녀석이야. 루진이라는 잔데 그 자의 동생과 내가 고등학교를 같이 다녀서 잘 알지만, 너구리같은 녀석이야. 죽은 전 부인도 그 자가 들볶아 말려죽였단 말까지 있어.”[240] 이러한 루진은 속물적인데다가 소냐를 비롯한 여자들에게 집적거리는 호색가로까지 바뀐다. 따라서 하유상의 등장인물들은 도스토예프스키의 등장인물들과 매우 다른 인물로, 하유상의 리자베따는 유로지브이(юродивый)의 성격을 상실하고, 단지 시집을 가고 싶어하며, 인정이 많은 평범한 처녀일 뿐이다.

도스토예프스키의 『죄와 벌』에서 주제를 상징적으로 담고 있는 ‘나사로의 부활’ 부분이 아예 생략되었다는 사실에서도 짐작해볼 수 있듯이, 하유상의 대본은 철저하게 당시 한국 대중의 취향을 고려한 대중극으로 각색했음을 알 수 있다. 따라서 도스토예프스키의 ‘말’과 ‘사상’은 사라지고, 멜로드라마적인 흥미로운 스토리와 등장인물들의 개성만 부각되었다.

제1막 ‘네바강가의 거리 뒷골목’에서는 라스꼴리니꼬프의 알료냐 살해하기까지 과정을, 제2막 ‘수사본부’에서는 라스꼴리니꼬프와 뽀르피리와의 심리게임을, 제3막 ‘네바강가의 거리 뒷골목’에서는 라스꼴리니꼬프와 소냐 및 가족들과의 관계를 통해서 자수하게 되는 과정을 압축하여 펼쳐낸다.

제1막에서 막이 열리면 라스꼴리니꼬프의 방이 비춰지고 ‘비범인이 돼야한다’고 다짐하는 나레이션이 들리면서 라스콜리니코프가 도끼를 든다. 그리고 무대가 밝아지면, 소냐가 방에서 봉투를 붙이고 있고 까쩨리나는 아기를 간호하고 있으며, 리자베따는 새의 모이를 주고 있다. 그 아래층 방에서는 페인트공 니꼬라이가 페인트칠을 하고 있고, 구멍가게에서는 와냐 영감이 손님에게 물건을 팔고 있다.

이처럼 한 무대에서 모든 등장인물의 행동을 동시에 관찰할 수 있도록 공간을 만들었는데, 등장인물들이 한 동네의 이웃으로 서로 엮이게 되자 이들의 가난과 알료냐의 비인간적인 면모가 대조적으로 부각되는 효과가 나타났다. 예를 들어서, 까쩨리나가 아기가 죽게 되었다고 괴로워할 때, 알료냐는 밀린 이자를 까쩨리나에게 받아오라고 리자베따에게 말하면서 “만일 오늘 안으로 3루불의 이자를 치루지 않으면 잽혀논 그 금메달을 팔아버린다구 해! (…) 끼니두 제대로 못끓이는 주제에 걸핏하면 귀족학교를 나왔느니, 도지사 상을 탔느니 어쩌구 어쩌구…… 되지 못한 것들!”라고 비꼰다. 그

238) 홍창수, 「1960년대 하유상 희곡의 대중성 연구」, 『현대문학이론연구』15권, 2001, pp.376-394 참고.
239) 공연 대본들에 따라 러시아 이름의 한국어 표기가 각각 다르게 되어 있는데, 본고에서는 대본에 있는 그대로 사용하고자 한다. 따라서 ‘라스꼴리니꼬프’ ‘라스콜리니코프’ ‘뽀르피리’ ‘포르피리’ 등과 같이 이름 표기가 통일되지 않고 혼용되었음을 미리 밝힌다.
240) 하유상, 『세계명작장편소설극본선』, 미리내, 1995, p.139.

리고 돈을 빌리러온 까쩨리나에게는 “당신 자식 죽는게 나와 무슨 상관이 있단 말이야”[241]이라고 말한다.

하유상의 각색에서는 흥미롭게도 라스꼴리니꼬프가 노파 알료냐와 그의 딸 리자베따를 살해하는 장면을 그대로 보여준다. 무대에서 잔인한 극적인 순간을 드러내지 않는 고전비극과는 달리 이 각색에서는 지문을 통해서 자세히 묘사하고 있는데, 흥미로운 점은 원작에도 없는 종소리를 살해 장면에서 활용하여 관객의 집중도를 높이고자 했다는 것이다. 그 외에도 ‘기적소리와 철교로 기차 지나가는 소리’와 같은 청각적인 이미지를 반복해서 사용하여 근대화와 산업화를 상징하는 이미지로 무대 효과를 극대화시켰다.

하유상의 각색에서는 라스콜리니코프가 노파를 살해한 바로 그 시간에 소냐가 자신의 몸을 파는 식으로 설정했다. 즉, 라스콜리니코프와 소냐는 같은 시간에 자신을 죽였던 것이다. 하지만 소냐는 단 한 번만 몸을 팔았을 뿐, 창녀 생활을 계속하지 않고 아래층 뚜슈낀의 식당에서 종업원으로 일을 한다. 따라서 하유상의 각색에서는 문제의식이 더 심화되지 않고, 멜로드라마나 통속극 수준에 머물고 말았다.

소냐와 라스꼴리니꼬프의 사랑도 신파적이다. 거룩한 창녀의 이미지가 아니라, 소냐는 가난으로 인해 단 한번 몸을 팔아 순결을 상실한 여인일 뿐이다. 3막에서 소냐와 라스꼴리니꼬프의 대화를 보면, 소냐는 순결을 잃었다는 사실에 괴로워하는 비련극의 여주인공 이미지를 보여준다. “전 단 한 번이라도 몸을 팔았어요! 그런 걸 왜 욕하지 않으세요? (…) (눈을 보며) 정말로 절 사랑하고 있어요? (…) 왜 그럼 사랑하는 제가 순결을 잃었는데 욕하지 않으세요? 전 그 후로 라스골리니꼬프 씨가 절 모욕하고 버릴 줄 각오하고 있었어요. 허지만 그런 태도가 보이지 않았어요…… 그러니까 마음속으로 욕하고 있는 게 분명해요.”[242]

제2막에서 라스꼴리니꼬프와 뽀르피리의 심리게임은 대중적인 성향이 가장 뚜렷한 부분이다. 하유상은 도스토예프스키의 원작 소설을 번안하면서 특히 추리적 요소를 극대화하는 방식을 선택하였다.[243] 그는 도스토예프스키가 치열하게 파헤쳤던 인간 본성의 선과 악 문제를 탐구하기보다는 살인자와 검사 간의 심리 싸움에 더 주목했다. 사실 1950년대 한국에서는 범죄 영화가 다수 제작되어 대중들의 관심을 이끌어냈는데, 하유상도 신협의 『죄와 벌』 공연(1960) 이후 대중들이 흥미를 갖는다는 사실에 적극적으로 추리 드라마 창작에 나서게 되었다.[244]

하유상은 라스콜리니코프와 뽀르피리 간의 심리전을 그리는 과정에서 뽀르피리의 탐정놀이에 집중하다보니, 원작에는 나타나지 않은 ‘성당의 종소리’와 ‘새장의 새’라는 소재를 다음과 같이 만들어냈다.

> **뽀르피리** : 범인은 매우 지능적인 인간야. 성당 종소리에 맞춰서 살인을 한 걸로 보면 그리고 또 세밀한 인간야. 증거물 하나 남기지 않은 걸로 봐서. 범인은 대담한 인간이야. 초저녁에 범행한 걸로 봐도. 그리고 그 집 딸 리자베따가 일수돈 받으러 간 틈을 타서 하려고 한 걸로 보면 틀림없이 범인은 피살자의 모든 내막을 잘 아는 자야 .…(중략)…
>
> 드미뜨리, 보자기를 들추니까 새장이 나온다.
> 뽀르피리가 방울을 꺼내서 흔들자 새가 호들갑스럽게 운다.
> 라스꼴리니꼬프, 훔찔한다.
>
> **드미뜨리** : 새가 아니예요?
> **뽀르피리** : (라스골리니꼬프를 힐끔힐끔 보고 미소지으며) 새지. 노파네 집에 있던 새야…… 이 새야 말로 눈으로 보고 귀로 들었건만, 다만 한 가지 말을 못하거든. 하기야 이 새가 말할 수 있었다면 살려두지도 않았겠지…… 노파 딸 리자베따처럼.
> …(중략)…
> **뽀르피리** : 왜 이게 시시껄렁한 구경이라 생각하니? 학생은 어떻습니까?
> **라스꼴** : 글쎄요, 별로…….

241) Ibid., pp.117-122.
242) Ibid., p.192.
243) 송치혁, 「하유상의 극작품과 극작술 연구」, 고려대학교대학원 석사학위논문, p.38쪽 참고.
244) 하유상, 『라디오 텔레비 드라마 작법』, 성문각, 1964, 229쪽 참고.

뽀르피리 : 어디가요. 모르는 소리! (방울을 흔들고) 이 새는 초인종 방울 소리가 나면 본능적으로 울게 마련이죠. 범인이 범행 후, 아직 그 방을 떠나지 않았을 때 꼬흐란 청년이 초인종을 울렸거든요. 범인에겐 초인종 소리도 놀랄 일인데, 게다가 새마저 호들갑스럽게 울었을 테니…… 방금 학생이 훔찔하고 놀란 건 암 것도 아닐 겁니다.[245]

그리고 두 사람의 심리싸움을 부각시키기 위해서, 하유상은 지문에 연출을 다음과 같이 지시하였다. "앞으로 뽀르피리는 라스꼴리니꼬프를 중심으로 그 둘레를 움직이되 어느 때는 천천히, 어느 때는 성급히 또는 육박하듯이 라스꼴리니꼬프에게 다가서기도 하고, 슬그머니 멀어지기도 하며, 말도 그와 마찬가지로 어느 때는 천천히, 어느 때는 성급히 또는 부드럽게 하기도 하고, 강하게 하기도 한다."[246]

극단 시민극장의 『죄와 벌』(1982) 공연 프로그램에서 하유상은 각색의 방향을 밝혔는데, 신에 대한 불인식과 인간의 오만이 잉태한 죄 문제, 종교적인 회개보다는 '휴머니즘'에 입각한 도덕적 회개에 주목하여 각색했다는 사실이 그의 설명에 다음과 같이 드러난다. "결국 그가 자신에 대하여 눈뜨게 된 때는 자기가 자기를 선택한다는 것은 온 인류를 선택하는 것이며, 온 인류에게 연대(連帶)하고, 연루(連累)하는 책임을 져야한다는 것을 깨닫는다. 그러나 그는 그 책임을 지기에는 자신에게 지나친 신념만 있었을 뿐이지 너무나 인간애와 양심이 없었다는 것도 깨닫게 된다. 그는 그 인간애와 양심의 소재(所在)를 찾기 위한 행위를 스스로 선택한다."[247]

따라서 하유상의 각색에서는 소냐와의 권유로 자수하러 가는 모습으로 끝나며, 시베리아 유형지에서의 속죄와 영적인 각성은 삭제됨으로써, 인간으로서 죄악에 대한 인식이라는 측면에서만 피상적으로 해석이 이루어졌다. 그럼에도 불구하고 하유상의 각색이 갖는 의미는 관객들의 취향을 고려하는 대중적인 방식으로 1960~80년대 산업화와 도시화가 잉태한 비인간화 문제에 대해 비판하고 인류애의 회복을 도스토예프스키의 작품을 통해서 전달하고자 했다는 사실에서 찾을 수 있다. 그리고 이러한 대중지향적인 각색은 도스토예프스키 작품의 대중화를 어느 정도 이끌어내는 역할도 했다.

3.

1990년 들어오면서 하유상의 각색본은 더 사용되지 않았고, 도스토예프스키의 잃어버렸던 '말'과 '사상'을 되살리려는 의도로 산울림 극단이 안제이 바이다의 각색본을 사용하여 채윤일 연출로 1993년 1월 12일부터 3월 14일까지 산울림 소극장에서 도스토예프스키의 『죄와 벌』을 공연하였다.

폴란드의 영화감독이며 연극 연출가이기도 한 안제이 바이다(Andrzej Wajda)는 도스토예프스키의 극화를 통해 폴란드의 역사에 대한 자신의 비판적인 시각을 적극적으로 피력한 인물이다.[248] 예술이 인간과 사회를 변화시킬 수 있다[249]는 믿음을 가지고, 그는 폴란드의 사회주의 체제에 대항하기 위해 무신론자와 유물론자들을 비판했던 도스토예프스키의 말과 사상을 적극적으로 사용하였다. 예술의 과제란 우리가 두려워하는 것을 인식하게 하는 것이며, 예술은 우리를 둘러싼 카오스적인 것을 질서정연하게 하기 위해 노력해야 한다고 안제이 바이다는 주장하였다.[250]

이 세상을 카오스적인 공포로 본 안제이 바이다는 도스토예프스키를 통해서 관객들에게 지금 인간이 어떠한 세상에 살고 있고 우리의 삶에서 무슨 일이 일어났는지 알게 된다고 말한다. 특히 사회주의 체제와 파시즘 등 세상의 공포를 질서정연하게 하기 위해 도스토예프스키를 선택한 안제이 바이다는 '어떤 에피소드만을 남기고 최대한 소설을 변화시키라'로 조언했던 도스토예프스키의 의견에

---

245) 하유상, op. cit., pp.157-170.
246) Ibid., p.171.
247) 하유상, "도착과 퇴폐와 비참, 그리고 자기상실", 『극단 시민극장 『죄와 벌』(공연프로그램)』, 극단 시민극장, 1982.
248) 도스토예프스키 소설을 각색한 작품은 다음과 같다. : 영화 『악령』(1988), 영화 『나스타시야』(도스토옙스키 작 『백치』, 1994), 연극 『악령』(Cracow, Teatr Stary, 1971), 연극 『나스타시야』(Cracow, Teatr Stary, 1977), 연극 『나스타시야』(Theatre Benisan, 1989), 연극 『죄와 벌』(Berlin Zachodni, Schaubühne, 1986), 연극 『죄와 벌』(Cracow, Teatr Stary, 1984) 등.
249) Г. Заславский, "Профилактическое средство против общественных потреясений", Независимая газета, 05.03.2004.
250) А. Вайда, *Достоевский, Театр совести*, ARCHIWUM, 2001 참고.

따라서 라스콜리니코프와 포르피리 간의 심리 싸움에 주목하고 그 나머지는 모두 버리거나 압축해버리는 선택을 한다.

하지만 도스토예프스키에게 가장 중요한 것이 '말'이라는 사실을 인식하였던 안제이 바이다는 도스토예프스키의 인물들은 무엇인가 말을 하길 원하기 때문에 다른 것들을 위해 시간을 차지해서는 안 된다[251]고 보았다. 따라서 대화의 특성을 가장 잘 살리는 연극이 도스토예프스키의 '말'을 제대로 살릴 수 있다고 보고, 도스토예프스키의 독특한 거대한 덩어리의 말을 충실하게 살리는 방향으로 각색을 했다.

사실 하유상의 각색본에서 잃어버린 도스토예프스키의 언어를 안제이 바이다의 각색본에서는 다시 온전하게 회복시켰다. 따라서 도스토예프스키의 말은 그의 사상도 제대로 살리는 효과를 가져왔으며, 그제야 도스토예프스키의 작품을 제대로 전달하는 역할을 하였다.[252]

안제이 바이다는 총 14장으로 각색되었는데, 영상적인 편집 스타일로 짧은 에피소드를 통해 무대를 이끌었다. 우선 1장('너는 살인자다')은 어둠 속에서 주민이 라스콜리니코프에게 '살인자'라고 말하며 전체 주제를 부각시킬 수 있도록 강한 포인트를 준다. 2장('코흐의 증언')에서는 코흐가 사건 현장을 본 과정을 포르피리에게 말한다. 3장('범죄에 관한 논문')에서 라스콜리니코프와 라주미힌이 포르피리에게 방문하고 논문「범죄론」에 대해 대화를 나누게 된다. 4장('나제렛의 부호라')는 소냐가 라스콜리니코프에게 요한복음서의 '나사로의 부활' 부분을 읽어주고, 5장('놀라운 사건')부터 6장('심문')·7장·8장에서는 라스콜리니코프와 포르피리 사이의 심리전이 주변인과의 관계 속에서 펼쳐진다. 9장에서 라스콜리니코프는 소냐에게 죄를 고백하고, 10장('그는 죽었다')에서 포르피리는 라스콜리니코프에게 자수를 권한다. 11장('십자가')에서 라스콜리니코프는 소냐에게서 십자가를 받고, 12장('나는 살인자입니다')에서 라스콜리니코프는 자묘토프에게 자수를 한다. 13장('지방법원')에서 라스콜리니코프는 증언대에 서서 살해과정을 자세히 설명하고, 14장('에필로그')에서는 유형지에서 손발이 쇠슬로 묶인 죄수 라스콜리니코프에게 소냐가 요한복음의 '나사레의 부활' 부분을 읽어준다.

이처럼 안제이 바이다의 각색본에서도 포르피리와 라스콜리니코프를 중심으로 이야기가 펼쳐진다. 도스토예프스키의『죄와 벌』에서는 포르피리에 대해서 라주미힌은 '제법 멋진 청년' '약간 굼뜨긴 하지만, 사교적인 사람' '똑똑한 사람' '사고방식이 유별난 사람' '의심이 많은' '회의주의자' '냉소주의자' '남을 속여 먹는 걸 좋아하는 사람' '수완이 대단한 사람'[253]으로 설명한다. 하지만 안제이 바이다의 각색본에서 포르피리는 늘 청중들에게 등을 보이면서 앉아있다. '관객에게 등을 보이며 앉아있는' 이미지는 자신의 마음을 속이는 면모보다는 사실 위엄적인, 상대에게 두려움을 일으키는 이미지가 더 강하게 전달된다. 그에 반해서 라스콜리니코프는 원작에서보다 더 비정상적인 태도가 부각된다. 원작에서는 두 사람의「범죄론」대화 후에 라스콜리니코프가 장물을 숨긴 이야기를 하지만, 이 각색본에서는 숨긴 장물에 관한 이야기를「범죄론」대화 이전과 이후에 두 차례에 걸쳐서 반복한다. 또한 포르피리가 라스콜리니코프의 무의식적인 자백을 이끌어내기 위해서 7시에 일하는 페인트공을 보았냐고 넌지시 물어볼 때, 라주미힌이 포르피리에게 "그러니까 정신을 더 똑바로 차려야지."라며 그의 착각을 지적했지만[254], 각색본에서는 라스콜리니코프가 "그러니 더욱 조심해야지."라고 포르피리에게 말하면서 그의 한 손을 잡고, 다른 손으로 그를 두들기는 행동을 한다.

즉, 안제이 바이다의 각색본에서 라스콜리니코프는 더욱 뻔뻔스럽다. 따라서 철면피가 된 라스콜리니코프와 자신의 속내를 감추는 포르피리가 '속이기' 싸움을 더 강렬하게 만들어낸다. 사실 원작에서 포르피리가 라스콜리니코프를 안거나 포옹하는 장면은 없지만, 각색본에서는 포옹을 한다는 식이다. 이렇게 각색은 두 인물의 대치와 아이러닉한 상황을 더욱 뚜렷하게 드러낸다.

---

251) Г. Заславский, op. cit.

252) 당시 공연평을 보면, "내적심리를 담은 대사위주의 심리극, 다분히 관념적이어서 시선 집중을 요하지만 대사를 통한 연극적 재미는 그런대로 괜찮다."("산울림『죄와 벌』- 원작 문학성 살린 '듣는' 연극,"「경향신문」, 1993.2.19) "지루한 사변(思辨)의 넋두리"(이상일, "산울림『죄와 벌』-지루한 게임으로 2시간 반 강행군",「한국연극」203호, 1993.4, p.99)라는 상반된 평가를 받을 정도로, 문학적인 언어는 여러모로 부각되기도 했던 것으로 보인다.

253) Ф. М. Достоевский, *Собрание сочинений в 15-ти томах*, Т.5, Л., "Наука", 1989, с.50.

254) Ibid., p.54.

4장에서 소냐는 손님과 창녀 사이로 코흐와 만난다. 하지만 화대는 플렌카가 소냐 대신에 건네받는다. 따라서 플렌카는 미래의 창녀 소냐처럼 비춰진다. 이는 비참한 환경와 사회구조의 비극을 더욱 현실적으로 부각시키는 효과를 가져온다. 또한 소냐와 플렌카는 '나사로의 부활' 속의 마르다와 마리아 자매와도 같이 라스콜리니코프에게 성경 구절들을 번갈아가면서 읽어준다. 하지만 원작에서는 소냐가 점차 '나사로의 부활' 부분을 읽어가면서 영적인 깨달음을 얻는 과정이 나오지만, 각색에서는 이런 서술과 내용은 나오지 않는다. 그리고 라스콜리니코프가 광장 한 복판에 무릎을 꿇고 대지에 입을 맞추는 내용도 없다. 즉, 각색은 영적인 부활보다는 더 현실적인 교훈 전달에 주목하고자 한다.

14장 유형지에서도 소냐가 '나사로의 부활'을 읽어주는 장면에서 역시 나사로가 수족을 베로 동인 채로 걸어나오는 장면은 읽어지지 않았고, 원작에는 없었던 "형제들이여! 흙에서 왔다가 흙으로 돌아간다"를 마지막 말로 각색을 마무리한다. 안제이 바이다가 전하고자 한 메시지가 바로 이 말인 것임을 알 수 있다.

> **소니아**: (책을 펴서 읽는다.) 예수께서 말씀하시길 "돌을 치워라"하시자 죽은 사람의 누이 마르타가 "주님 그가 죽은지 나흘이나 되어서 벌써 냄새가 납니다."하고 말씀드렸다. 예수께서 마르타에게 "네가 믿기만 하면 하느님의 영광을 보게 되리라고 내가 말하지 않았느냐?"하시자 사람들이 돌을 치웠다. 예수께서는 하늘을 우러러 보시며 이렇게 기도하셨다. "아버지, 제 청을 들어주셔서 감사드립니다. 그리고 언제나 제 청을 들어주시는 것을 잘 압니다. 그러나 이제 저는 여기 둘러선 사람들로 하여금 아버지께서 저를 보내셨다는 것을 믿게 하려고 이말은 합니다."하고 말씀하셨다. 그리고 큰 소리로 외쳤다. "형제들이여! 흙에서 왔다가 흙으로 돌아간다."[255]

즉, 안제이 바이다는 나사로의 부활을 통해서 라스콜리니코프의 영적인 부활을, 다시 새로운 인간으로 태어나는 부활을 보여주기보다는, '인간이란 흙에서 왔다가 흙으로 돌아가는' 그런 미약한 존재, 불완전한 존재, 이 땅에서는 유한한 존재임을 드러내고 싶었다는 사실이다. 이는 각종 공포의 사회와 역사를 만들어낸 인간의 오만과 폭력이 가장 큰 비극이었음을 드러내고자 한 것이다. 억압의 사회주의 체제에서 고통당하는 폴란드를 향한 안제이 바이다의 외침은 1993년 극단 산울림을 통해서 경제적 부흥으로 인해 물질적 풍요를 경험했지만, 더욱 양극화된 빈부격차와 비인간적인 물질 만능주의로 인해서 고통당했던 1990년대 한국사회를 향한 것이기도 했다.

안제이 바이다의 각색은 한국 무대에서 주제적인 측면에서는 비인간화를 비판하는 연극의 사회적 책무를 보여주었고, 무대예술적인 측면에서도 사라졌던 문학언어를 회복시키는 각색이었다고 할 수 있다.

4.

21C에 들어와서 『죄와 벌』을 비롯한 도스토예프스키 작품의 무대화에는 도스토예프스키 텍스트의 해체와 재구성의 각색을 위주로 한 실험극이 두드러졌다. 따라서 극작가가 아닌 연출가가 무대의 중심이 된 이 시대에 각색도 연극의 문학성보다는 극장주의적 연극성이 강조되는 방향으로 변화되었다.

도스토예프스키 작품의 무대화는 러시아유학 출신의 연극인들이 귀국하면서 더욱 활기를 띠기 시작하였는데, 그 대표적인 극단이 러시아 고전을 비롯한 문학의 무대화에 앞장을 서온 명품극단이다. 김원석은 명품극단의 연출가로 『죄와 벌』을 각색한 4부작 연극 작업인 『죄와 벌, 죄를 고백함』(2009)과 『푸르가토리움』(2011), 『The Game 죄와 벌』(2012), 『무엇을 할 것인가』(2014)로 극계에 주목을 받았다. 2007년 3월에 첫 연습을 시작하여 2014년까지 7년간의 장기 프로젝트로 진행한 이 공연에서 연출가 김원석은 메이에르홀드의 1926년 『검찰관』 공연을 이론적 토대로 명제를 이끌어내어[256] 소설 『죄와 벌』의 한국 무대화로 '극장주의 연극'을 실험하였다. 따라서 연기자 및 스텝들도

255) 극단 산울림, 『죄와 벌』(공연대본), 안제이 바이다 각색, 극단 산울림, 1993, p.79.
256) 김원석, "연극의 작가'로서 연출가의 드라마투르그적 수행," 「공연문화연구」제32권, 2016 참고.

공동창작가로서 도스토예프스키의 소설『죄와 벌』텍스트의 희곡화 과정과 연극 제작 과정에 적극적으로 참여하였다. 이들 작업 중에서 제3부 작업이었던『The Game 죄와 벌』공연(2012.3.3.~3.11, 4.17~4.29, 대학로예술극장 소극장)은 특히 작품성과 연출력을 인정받은 무대였다. 연출가 김원석은 이 작품으로 2012 동아연극상 신인연출가상을 수상하였으며, 이 작품은 '우수레퍼토리시리즈'에 선정되어 2013년 2월에도 재공연(2.20~2.28)이 되기도 했다.

이 공연 대본도 역시 라스꼴리니꼬프와 포르피리와의 심리 싸움의 에피소드에 주목하여 총8장으로 각색되었다. 등장인물은 라스꼴리니꼬프와 뽀르피리, 소냐, 쁠리헤리야, 자묘또프와 거미인 6명이 등장하지만, 대체적으로 도스토예프스키의 인물 성격을 바탕으로 하되, 단 뽀르피리는 '퇴임을 앞둔 검사'로 등장하고, '거미'는 김원석이 새로 창조한 등장인물이다.

다음은 프롤로그인 첫 무대이다.

> 검은 옷을 입고 시커먼 복면을 한 마임이스트가 거미처럼 기어 나와
> 무대 곳곳에 랩을 감는다.
> 우아한 몸놀림으로 현대무용을 하듯 무대 곳곳을 누비는 거미(마임이스트).
> 음악에 맞춰 춤을 추듯 곳곳에 랩을 감는다.
>
> 잠시 정적.
> 2층 발코니에서 등장하는 사람들.
>
> **쁠리헤리야** : 가난하여도 지혜로운 젊은이가 늙고 둔하여 경고를 받을 줄 모르는 왕보다 나으니 이 젊은이는 가난하게 태어났을지라도 감옥에서 나와 왕이 되었음이라.
> **자묘또프** : 이 왕의 통치를 받는 백성들이 수없이 많았을지라도 후대의 사람들은 그를 따르지 않으리니 지금의 영광은 헛된 바람일 뿐이로다.
> **소냐** : 꿈이 많으면 헛된 일들이 많아지고 말이 많아도 그러하니, 오직 하느님을 경외할지어다.
> **뽀르피리** : 내가 하늘 아래에서 보건대, 인간이 인간을 심판하는 곳 거기에도 악이 있고, 정의를 행하는 곳 거기에도 악이 있더라[257]

무대 곳곳에 랩을 감는 거미는 영적 어두움의 실체를 상징한다. 우아한 몸놀림으로 음악에 맞춰 춤을 추는 거미는 현실에서 분별할 수 없는 고상한 사상이나 이념 등으로 포장되어 인간을 옭아매는 역할을 한다. 현대에도 이러한 어두운 영적인 실체는 물질주의 · 이기주의 · 권위주의 등과 같은 문제로 무서운 영향력을 행사하고 있다.

각색에서 등장인물들의 첫 대사는 이 연극이 말하고자 하는 내용을 전해주고 있다. 먼저, '쁠리헤리야'는 도스토예프스키가 말하고자 했던 바를 말한다. 라스꼴리니꼬프는 감옥이라는 광야의 시간을 거쳐서 새사람이 되어 영광된 일을 하게 된다는 도스토예프스키의 주장을 전달한다. 영적으로 부활한 인물이 왕과 같은 제사장으로서의 역할을 담당한다는 기독교적 메시지를 말한다.

하지만 '자묘또프'는 이러한 것이 아무 의미가 없다는 허무주의적 발언을 한다. 이 모든 것이 무의미하다는 것이다. 그래서 '소냐'는 다시 하나님을 경외하는 것만이 의미 있는 것임을 강조하지만, 결국 '뽀르피리'는 인간이 있는 세상에서 악은 어쩔 수 없다는 결론을 제시한다. 즉, 김원석의 각색은 그 악을 드러내고자 하며, 그 악이 지금 우리 시대에서 어떠한 의미를 가지고 있는지 도스토예프스키의『죄와 벌』을 통해서 말하고자 한다.

'프롤로그'에서 등장인물들은 각자 자기소개를 서사극적으로 하고, 1장('못갖춘 탈바꿈')에서 라스꼴리니꼬프가 처한 현실을 연극적인 그림으로 보여준다. 그물에 감싸진 채 아래로 내려온 라스꼴리니꼬프를 소냐와 쁠리헤리야가 성경 말씀으로 위로하지만, 그물 속 라스꼴리니꼬프가 바닥에 뚫린 구멍 속으로 사라지면 거미가 철판뚜껑을 닫아버린다. 이때 어둠 속에서 들리는 성가곡의 멜로디는 성스럽기보다는 기괴하게 들린다. 즉, 성경 말씀으로 라스꼴리니꼬프를 위로하는 그들의 위로는 평온이 아니라 부조리한 면모를 더욱 드러내는 결과를 가져온다.

2장('우리는 불안을 피하려고 공포를 만든다')와 3장('살인의 클리나멘')은 리드미컬하게 울리는

257) 명품극단,『The Game』(공연대본), 김원석 각색, 명품극단, 2012, p.3.

자묘또프의 타이프 소리 아래, 지하에서 철판뚜껑을 열고 올라온 라스꼴리니꼬프와 뽀르피리의 심문과도 같은 대화가 주를 이룬다. 타이프 소리는 권위적인 법집행의 면모가 강조되는 효과를 가져온다. 4장('소냐와의 첫 만남')은 소냐가 라스꼴리니꼬프에게 '라자로의 부활' 부분을 읽어주자, 라스꼴리니꼬프는 "소냐, 라자로가 정말 부활했을까?"라는 원작에도 없는 질문을 한다. 이는 라스꼴리니꼬프의 속죄와 부활에 대한 회의적인 문제제기인 것이다.

5장('욕망은 결핍이 아니라 생산이다')에서는 목을 밧줄로 맨 소냐를 끌고 뽀르피리가 등장한다. 창녀와 손님의 관계 안에서 뽀르피리는 소냐의 신앙과 믿음을 비웃으며, "신도 버린 지옥 같은 세상에서 말끝마다 주님을 찾는 게 부끄럽지도 않아?"라며 이 세상은 신도 버린 지옥이라고 비꼰다. 6장('터널효과')에서는 어둡고 관처럼 좁은 구덩이 안에 라스꼴리니꼬프가 들어가 있지만, 후에는 뽀르피리도 맞은편 구덩이에 들어가며 결국 두 사람은 서로의 구덩이를 철판 뚜껑으로 막는 식으로 경쟁한다. 7장('근대적 니힐리즘의 극복')에서는 라스꼴리니꼬프가 소냐에게 "나는 이 거미줄 같은 세상의 미끼였을까? 아니, 먹이였을까?"라며 괴로워한다. 8장('이 사람을 보라')은 라스꼴리니꼬프의 재판 장면이다.

김원석의 각색본에서 뽀르피리는 "그 놈이 범인이라는 증거, 만들 거야. 증거는 만들기 나름이니까." "(품에서 얇은 책을 꺼내 라스꼴리니꼬프에게 던진다) 당신이 바로 범인입니다. 알겠습니까?" "솔직히 난 자네라는 사람에 대해선 별 관심 없어. 내 관심사는 오직 이바노브나 자매 살인사건의 범인을 잡는 일이야. 그런데, 자네는 말이야 범인으로 딱이야. 난 자네가 범인이었으면 좋겠어. 아냐, 니가 범인이야."라고 말하며, 의미보다는 목적 달성에 혈안이 되어 있는 인물로 등장한다.

김원석의 뽀르피리는 기득권을 대표하는 인물로 상징된다. "두 분 말씀은 다 기록되니 신중하셔야 합니다" "제가 다 기록합니다" 등과 같이 자묘또프의 말도 기득권의 비호 아래에서 권위적인 수사와 불안감을 조장하는 분위기를 반영한다. 더욱이 뽀르피리는 라스꼴리니꼬프에게 "자자, 라스꼴리니꼬프! 수건을 던져! 항복하라구!"라고 말하면서, 지금 게임을 하고 있다는 모습으로 다가온다. 따라서 뽀르피리와 라스꼴리니꼬프의 대화는 서로 경쟁을 하듯, 내가 이기고 너가 진다는 게임놀이를 벌이는 모습으로 비춰진다.

그에 반해서 뽀르피리가 쳐놓은 그물에 버둥거리지 않기 위해 허둥거리는 라스꼴리니꼬프는 마치 이 시대의 청년으로 그려진다. 이 시대의 청년들을 대변하듯, 라스꼴리니꼬프는 청년들이 기본 권리를 포기하게끔 만들고, 불안정하고 불확실한 경쟁 속으로 밀어 넣어서, 두려움 속에 하루하루를 살아가게 만들어버린 기득권자들을 향해 다음과 같이 분노한다. "조롱하지 말라니까! 이 나라 법대에서는 이 나라 법에 길들여지도록 훈련을 시키더군. 그런 교육은 이 사회 윗대가리들이 편하고자 하는 것들이지. 내 말을 들어라, 그럼 너도 나처럼 윗대가리를 시켜주마. 그 꾐에 빠지게 하는 것이 대학 공부더군. 어렵게 공부한 대가로 편한 인생을 살려고만 하고, 나의 평안을 위해서는 남의 불안을 조장하고, 그런 것들이 기득권, 기성세대, 보수로 칭해지는 그런 윗대가리들이지"[258] 그래서 라스꼴리니꼬프는 뽀르피리를 향해 "죄인들에게 사형을 선고하는 당신이야 말로 아무 거리낌 없이 살인을 선택하는 사람 아닙니까?"라고 반격한다.

결국 재판에서 라스꼴리니꼬프는 뽀르피리에게 "당신 같은 고위 관리의 직무유기 때문에, 나 같은 사람이 나설 수밖에 없었던 거야"이라고 말하면서, 이 시대 관객을 향해 다음과 같이 토로한다.

> **라스꼴리니꼬프** : 배심원 여러분! 저는, 사실 나폴레옹이 되고 싶었던 게 아닙니다. 누군가를 다스리거나 정복하는 것이 아니라 모두가 행복한 가운데 살기를 원했습니다. 그러나 탐욕은 우리를 불행하게 만들었습니다. 지식은 우리를 냉정하고 냉소적으로 만들었습니다. 우리는 지금 생각은 너무 많이 하면서도 가슴으로는 거의 느끼는 게 없습니다. 생각보다는 행동이 더욱 필요합니다. 우리는 힘을 가지고 있습니다. 행복을 창조할 힘 말입니다. 세상의 권력을 가진 자들은 훌륭한 세계를 약속하며 권력을 키웠지만 그들의 약속은 실행되지 않았으며 우리를 노예로 전락시켰습니다. 난 그들이 했던 약속을 이행하기 위해 행동했습니다. 생각만 하면서 행동하지 못하는 비겁함을 버리고 저는 용기를 냈습니다. 나는 다만 용기 있는 자일뿐입니다. …(중략)…

258) Ibid., pp.30-31.

라스꼴리니꼬프 : (깊은 심호흡을 하고) 주여! 오, 주님! 왜 저를 여기서 멈추게 하시나요? 세상에서 가장 당신을 닮은 저에게 어찌 이렇게 매정하신 건가요? 이대로 이렇게 하찮은 인간으로 남아야 합니까? 악과 맞서 싸우는 행동에 왜 두려움과 가책이 사라지지 않는 것입니까! 왜 지성과 양심은 악을 멸하는데 갑주와 무기가 되기는커녕 심장을 파고드는 가시가 되는 것입니까! 나는, 당신 다음에 있는, 사람이란 말입니다!

즉, 라스꼴리니꼬프의 비극은 이 시대의 청년의 비극을 대변한다. 냉정하고 냉소적으로 변한 지식과, 가슴을 울리지 못하는 지식인들의 사고력, 그리고 사람들을 노예로 전락시키고 있는 세상의 권력자들을 향해서, 라스꼴리니꼬프는 '행동했다'고 말한다. 따라서 이 대본에서는 라스콜리니코프가 결코 회개하는 모습은 보이지 않는다. 세상을 향한 원망과 비난을 쏟아내고 있을 뿐이다.

특히 이 대본에서는 라스꼴리니꼬프가 주님을 부르면서 "나는, 나는, 당신 다음에 있는, 사람이란 말입니다!"라고 말하는 것으로 각색을 마무리한다. '당신 다음에 있는'이라는 뜻은 자신이 예수님과 같은 위대한 비범인이라는 뜻도 되지만, 다른 한편으로는 예수님이 십자가에 못 박혀 돌아가셔서, 그 덕분에 구원을 받게 된 사람이라는 뜻도 될 수도 있다. 하지만 사실 이 문구는 문맥상으로, 실제 공연과 관련지어서 볼 때 구원의 의미는 약해질 수밖에 없다. 따라서 이런 마지막 모습은 도스토예프스키의 원작에서 보여주는 죽은 나사로의 부활인 라스꼴리니꼬프의 부활과 김원석의 대본에서 보여주는 거미줄 속에 묶여져있는 이 시대의 청년들의 모습이 교묘하게 겹쳐져서 상당히 아이러닉하게 비춰진다. 사실 실제 공연을 보면, 관객들도 심리적인 공포를 실제적으로 경험할 수 있도록 밧줄로 거대한 거미줄을 만들어서 무대와 객석을 옭아매었고, 특히 2013년에 재공연된 연극에서는 공연장 입구마저도 옭아매어서 사방 전체를 장악하는 이미지로 무대를 강렬하게 표현한 것으로 보아[259], 이 작품은 갇혀있는 이 시대의 억압의 이미지와 그 속에 갇혀있는 라스콜리니코프의 모습을 더 강조했다고 볼 수 있다.

김원석의 각색본은 가장 현실적인 문제와 이 시대의 정서를 각색에 반영하여 우리의 비극을 매우 날카로운 시각으로 드러냈다. 이와 같이 『The Game, 죄와 벌』은 도스토예프스키의 언어를 각색자만의 새로운 언어로 실험하여 이 시대에 '도스토예프스키'가 갖는 의미를 효과적으로 전달한 각색이라고 할 수 있다.

259) 당시 공연에 대해서도 호평이 이어졌다. "텍스트가 갖는 철학적 깊이와 시의성에 강렬한 밀도의 무대미학을 결합하여 극의 의미를 팽창시켜 충일하게 만들고 사색적 깊이를 가일층 심화시켜 나감으로써 정치학과 철학과 미학이 적절한 접점을 이루는 앙상블을 창출했다."(김효, "사유를 일깨우는 감각의 힘, 명품극단 『The Game-죄와 벌』", 「한국연극」429호, 2012.4, p.51)

영미 전통 살인민요 장르 분석 및 이것이 세계 현대가요에 미친 영향 연구

이노신 (호서대)

I. 서 론

살인은 인간에게 가장 극단적인 공포심을 심어주는 행위이다. 한 인간의 생명을 다른 인간이 흉기와도 같은 도구를 사용하여 강탈한다는 것은 그것을 바라보는 주변인들에게도 잊고자 하여도 평생 잊을 수 없는 장면으로 남게 된다. 수년 동안 전쟁터에서 계속적으로 참혹한 살육장면을 목격할 수 밖에 없고, 경우에 따라서는 자신의 생명을 지키기 위하여 타인의 목숨을 빼앗아야만 하는 상황에 처했던 한 개인이 종전 이후 상당히 중한 정신적 트라우마에 시달리며 살아가는 사례들은 수없이 찾아 볼 수 있다.

그런데 인간은 역사를 통하여 정치적, 인종적, 민족적, 문화적, 종교적 차이로 인하여 끊임없이 갈등을 일으키고 충돌해 왔으며, 그런 가운데 무수한 살인행위를 저질러왔다. 이와 더불어 지극히 개인적인 이성적 치정이나 경제적 갈등으로 인하여 지금도 매일같이 크고 작은, 이와 관련된 경범죄나 살인사건과도 같은 중범죄들이 뉴스의 내용을 채우고 있다.

인간의 역사, 문화 및 사회의 흐름 속에서, 따라서 살인은 일종의 금기어로써 언급하기를 꺼려하지만 엄연히 인류의 역사와 문화를 구성하는 매우 중요한 요소이다. 그리고 실제로 수많은 문화권에서 살인 장면을 민요, 민담, 전설, 신화 속에서 묘사하고 있다. 특히 영미문화권에서는 다양한 살인 장면들을 노래가사를 통하여 묘사해왔는데, 이것을 살인민요(murder ballad)라고 칭하며 민요의 중요한 한 가지 장르로서 분류해 오고 있다.

영미문화권에서 이 살인민요의 전통은 매우 오래되었으며, 수많은 살인민요들이 대중들의 사랑을 받아왔었다. 심지어는 그러한 영미문화권에서 발원한 살인민요는 20세기 중반에 이르러 세계 각국에서 자국어로 번역 또는 번안되었으며, 이와 같이 세계 각지에서 자국어화 되어 불리게 된 영미살인민요는 각국의 가요발전과 흐름의 형성에 많은 영향을 주었는데 이것은 대한민국도 예외가 아니다.

따라서 본 논문에서는 영미문화권에서 발원한 살인민요들을 탐구하며 이것들이 어떠한 과정을 통하여 세계 각국어로 번역 또는 번안되어 세계화되었으며, 세계 각국의 가요 및 대중문화 발전에 기여해 왔는지는 분석해 보겠다.

II. 본 론

1. 영미살인민요의 역사와 흐름

영국과 미국에서 살인민요로 분류되는 곡들의 숫자는 상당하다. 특히 이런 살인민요 곡들은 역사 속에서 영국과 미국의 민중 또는 대중들에 의해 상당히 애창되어져 왔다. 20세기 중반에 들어와 본격화 된 방송미디어 기술의 발달은 영미살인민요가 전 세계로 퍼져 나갈 수 있는 계기가 되었다. 이러한 영미살인민요는 그 역사적 기원을 게르만족의 발상지인 스칸디나비아반도를 포함하여 잉글랜드와 스코틀랜드 지방에 두고 있다. 시기적으로는 기원전에 이미 그 원형의 흔적을 발견 할 수 있지만 16-17세기 전후에 문자화 되고 출판되어 더욱 폭넓게 보급되었다. 때로는 스코틀랜드의 켈트족 문화와 융합하여 켈트적 요소를 보이기도 한다. 대표적인 작품이 「랜댈 경」(Lord Randal)이다. 이 곡은 켈트족의 전설을 노래한 것인데, 주인공인 랜댈 경이 사랑하는 여인에 의해 독살당하는 내용을

묘사한 것이다. 이곡은 나중에 밥 딜런(Bob Dylan)에 의해 현대적 팝송으로 개작되어 그의 대표작 중의 하나인 「거센 비가 내릴 거야」(A Hard Rain's a-Gonna Fall, 1962)로 거듭나게 된다.

20세기 중반에 이르러 영미살인민요는 그 내용의 대중성으로 인하여 서구에서는 반전 민중운동 가요로서 사용되기도 하였다. 가장 대표적인 곡이 바로 「매리 해밀턴」(Mary Hamilton)이다. 이곡은 16세기 스코틀랜드지방에서 유래되었으며, 내용의 주인공은 매리 해밀턴이라는 왕비의 시녀로서 왕비의 남편인 스코틀랜왕의 아이를 임신하고 출산하게 되었다. 그러나 주변의 눈이 두려워 출산 직후 스스로 그 아이를 살해하고[260] 말았는데, 이것이 발각되어 그만 사형을 당하게 되었다. 이 곡의 내용은 바로 그토록 자신의 낮은 신분과 약한 권력으로는 결코 돌이킬 수 없는 불가항력의 처지에 이른 매리 해밀턴의 심경을 노래한 것이다. 그리고 자신을 글래스고우 시내까지 끌려가 대중들이 보는 앞에서 부끄러운 공개처형의 상황으로 몰아넣은 왕의 무책임함과 처형 하루 전까지도 왕비의 발을 씻어주어야만 했던 시녀로서의 자신의 비참한 모습을 노래한 것이다. 다음은 이 부분을 묘사한 원곡 가사내용이다.

Last night I washed the Queen's feet
And put the gold in her hair
And the only reward I find for this
The gallows to be my share
Cast off cast off my gown she cried
But let my petticoat be
And tie a napkin round my face
The gallows I would not see
Then by them come the king himself
Looked up with a pitiful eye
Come down come down Mary Hamillton
Tonight you will dine with me
Oh hold your tongue my sovereign liege
And let your folly be
For if you'd a mind to save my life
You'd never have shamed me here

지난밤에 나는 왕비의 발을 씻겨 주었네
그리고 그녀의 머리칼을 금빛으로 만들어 주었네
그러나 나에게 돌아오는 댓가는
교수대라는 것을 알게 되었네
나의 가운을 벗겨 주세요, 그녀가 외쳤네
하지만 내 속치마는 입게 해 주세요
내 얼굴을 수건으로 가려 주세요
나는 교수대를 보고 싶지 않아요
그러자 왕이 그들 곁에 다가와서는
가련하다는 눈빛으로 나를 올려다보면서
내려와요 내려와요 매리 해밀턴
오늘 밤 나와 만찬을 함께 합시다

260) 매리 해밀턴이 그녀의 신생아를 살해하는 방법은 서로 다른 버전이 있다. 그 중에서 두 가지 대표적인 것은 아기를 작은 보트에 넣은 뒤 바다에 띄워버린 것과 물속에 빠뜨려 익사시킨 것이다. 유명한 존 보애즈(Joan Boaz)가 부르는 가사는 첫 번째 내용으로 되어있다.

오, 입을 다무세요 나의 왕이여
그래서 당신의 어리석음을 감추세요
만일 당신이 정말 나의 생명을 구하고자 했다면
나를 이토록 부끄럽게 하지는 않았을 거예요

살인민요 「매리 해밀턴」은 특히 존 바애즈(Joan Baez)가 부르면서 전 세계로 퍼져 나가게 되었는데, 그녀는 혈통적으로 멕시코계 부친과 스코틀랜드계 모친 사이에서 태어났다. 따라서 영어와 스페인어를 모두 자유롭게 구사하였으며, 그녀는 반전 반핵 운동가로서 남북 아메리카와 전 세계를 오가며 이 곡을 권력자들에게 무참하게 탄압당하는 민중의 처지를 대변하는 것으로 소개하였다.

이러한 대중운동이나 인권운동을 대변하는 살인민요의 흐름은 영국의 록 그룹 퀸의 대표작 「보히미언 랩소디」(Bohemian Rhapsody, 1975)와 같은 세계적인 대작으로 이어졌다. 이곡은 세계 최초의 상업적 판매용 뮤직비디오로 두 번 제작되어 두 번 다 100만장이 넘는 영국음악사상 전무후무한 판매기록을 남길 정도로 전 세계적인 인기를 끌었다. 이 곡의 내용은 한 소년이 총으로 한 남자를 살해한 뒤 자신의 어머니에게 고백하는 모습과 살인죄로 기소되어 법정에서 재판을 받아 사형선고를 받는 장면을 묘사하고 있다.

Mama just killed a man
Put a gun against his head
Pulled my trigger
Now he`s dead!
Mama... Life had just begun
But now I`ve gone and thrown it all away
Mama... wooo
Didn`t mean to make you cry
If I`m not back again this time tomorrow
Carry on carry on
As if nothing really matters
Too late
My time has come
Sends shivers down my spine
Body`s aching all the time
Goodbye, everybody
I`ve got to go
Gotta leave you all behind
And face the truth
Mama... wooo
I don`t want to die

엄마, 사람을 죽였어요
그의 머리를 향해 총을 들이대고
방아쇠를 당겼어요
그는 죽었어요!
엄마... 삶이 이제야 시작됐었는데
하지만 내가 모든 것을 내던져버렸어요
엄마...

당신을 울리고 싶었던게 아니었는데
내가 내일 이 시간에 이곳으로 돌아오지 못하더라도
살아가세요 살아가세요
아무 일도 없었던 것처럼
너무 늦었어
내 차례가 와버렸는걸
등골이 오싹해
몸이 계속해서 아파와
안녕히, 모두들
난 가야만 해요
모든 것을 뒤로 하고
진실과 마주서야 해요
엄마...
죽고 싶지 않아요

이 곡의 내용에서 주인공 소년이 총으로 쏴 죽인 성인 남성은 인종차별과 종교차별을 자행하는 서구의 권력을 상징한다고 볼 수 있다. 이 곡을 작사 작곡한 장본인이자 보컬그룹의 리드싱어인 프레디 머큐리(Freddie Mercury 1946-1991, 영국)는 원래 아프리카의 술탄령 잔지바르(The Sultanate of Zanzibar)에서 태어났다. 그런데 그의 부모는 인도 구자라트지방에서 거주하다 아프리카로 온 이민자들이었는데, 그들은 원래 인도인이 아니라 그들의 부모세대가 이란에서 인도로 이민을 온 페르시아인들이었다. 따라서 원래는 페르시아인의 후예로서 인도에서 살다가 다시 아프리카로 건너와 살게 된 지속적으로 이민을 해야만 했던 가족의 아들로서, 다시 초년기에 영국으로 건너와 살게 된 프레디 머큐리로서는 결코 순탄치 않은 개인적 인생의 경험을 이 곡의 내용을 통하여 풀어낸 것이라 볼 수 있다.

이와 같이 고대 스칸디나비아, 잉글랜드와 스코틀랜드지방에 기원을 둔 살인민요는 현대에 와서도 미국 팝송이나 컨츄리 음악, 로큰롤과 같은 음악장르를 통하여 그 전통을 유지하고 있다. 그리고 이러한 전통은 영어의 세계화를 통하여 세계 각국의 음악에 영향을 미치고 있다.

III. 결 론

지면의 한계 상 본 학술발표 논문에는 지금까지 연구한 살인민요에 대한 모든 내용들을 제대로 실을 수 없어서 매우 유감이다. 그럼에도 불구하고 본 내용에서는 영미살인민요의 전통과 현대적 재해석에 대하여 부분적으로나 탐구해 보았다. 국내에서도 양희은이나 조영남같은 60-80년대의 대표적 국내 가수들이 영미살인민요를 번안하여 대중적으로 널리 소개하였으며, 대부분의 곡들이 지금도 꾸준히 인기를 얻고 있다. 본 논문을 확장한 학술 소논문에서는 여기서 제대로 분석하지 못한 부분들을 기술하겠으며 그러한 분석들이 폭넓은 학술적 가치가 있도록 시도하겠다.

배우로서의 인형

김영아 (상명대)

I. 들어가는 말

인형은 인간의 형상을 가지고 있거나 사물을 의인화하는 것으로부터 출발한다. 예로부터 종교적 의식과 우리의 삶의 문화 속에서 인형은 인간과 밀접한 관계를 맺어 왔으며, 세계의 다양한 민족과 문화 속에서 친숙한 물체로 존재했다. 과거 사람과 인형의 관계는 종교적 의식이나 의술, 앞으로의 사건을 추측하는 예언자 그리고 정치적 권력을 행함에 있어 마력적 상징성을 지닌 물체였다. 최초의 인형은 일반 대중의 감상적 오락 대상이 아니라 신과 인간의 중개자로 신의 전유물이었다.

이러한 인형은 다음 세대로 이어지며 텍스트를 사용하거나 노래와 움직임을 포함하는 극으로 발전되었다. 그러다 18세기 산업혁명 이후 인형극의 주요 관객이었던 일반 성인은 많은 시간을 공장에서 일하게 되고, 그 결과 홀로 남은 어린이가 자연스럽게 인형극의 주요 관객으로 대체되었다. 뿐만 아니라 산업사회에서는 교육이 필요했고 이와 함께 등장한 계몽사상은 환상, 주술, 감성 등의 몽매함을 멀리하는 합리적 사고방식과 논리 그리고 이성을 중시했다. 따라서 상상력을 기반으로 하는 인형극은 자연스럽게 쇠퇴하게 되었고, 아동용 장난감으로 전락하였다.

하지만 이 시기에도 많은 작가와 시인들이 인형과 관련된 글을 썼다. 클라이스트(Heinrich von Kleist)는 에세이 「마리오네트에 대하여Über das Marionettentheater」를 썼고, 괴테는 장터의 인형극에서 영감을 받아 『파우스트Faust』를 창작하였으며, 마리오네트극으로도 공연하였다. 이외에도 메테를링크(Maurice Maeterlinck)와 슈니츨러(Arthur Schnitzler) 등이 인형극을 위한 작품을 썼으며, 크레이그(Edward Gordon Craig)는 '초인형Über-Marionette'을 통해 살아있는 배우의 존재를 무대에서 몰아내고 인형으로 대체할 것을 주장하였다.

20세기 이후 인형은 연극예술의 주요한 표현 요소로 사용되고 있다. 1,2차 세계대전을 거치면서 인형극은 아동의 교육뿐만 아니라 일반사회의 민중 교화 운동에도 상당한 성과를 거두게 되었다. 빵과 인형극단(Bread and Puppet Theater) 같은 단체들은 인형과 마스크를 사용하여 반전 등 사회적 문제를 쟁점화했다. 또한 정치와 경제의 흐름에 따라 예술에 대한 열망이 증가하자 인형은 교육적 측면으로 자연스럽게 연결됐다. 마스크를 착용하거나 인형으로 역할놀이를 하게 되면 행위자 자신은 인형 뒤에 숨어 있기 때문에 자신이 말하는 것이 아니라고 믿게 된다. 이때 인형은 감춰진 자신의 마음을 열어놓게 하는 대변자의 역할을 한다. 따라서 정신치료학적 측면이나 심리학 그리고 교육 분야에서도 인형을 활용하게 되었다.

이렇게 오랜 역사 속에서 인간에게 친숙한 인형은 그동안 우리나라의 예술과 학문 분야에서 하위와 비주류의 개념으로 인식되어 주목받지 못했지만 최근 민속이나 교육, 의학, 예술치료 등의 여러 학문 분야에 걸쳐 연구가 이루어지고 있다. 또한 인형의 이미지도 아동과 희극적 인물 그리고 인형극이라는 전통적인 형태에서 벗어나 연극의 중요한 표현 도구로 이용되고 있다. 우리나라의 공연에서도 인형극과 연극의 경계를 넘나드는 시도가 늘어나고 있으며 인형의 미학적 요소를 다루는 극도 많아지고 있다.

그러므로 현대연극에서 극적 요소로 사용되는 인형에 대한 연구가 필요하다. 배우에 의해 생

명력을 얻는 인형은 '살아있게 하는 과정'을 거쳐 역할을 부여받게 되고 배우와는 다른 매력을 지닌 ***또 다른 배우***가 된다.

본고에서는 인간인 배우에 의해 생명을 얻어 또 다른 배우가 되는 인형에 대해 논한다. 인형을 움직이는 것은 인간인 배우이다. 인간과 인형 사이의 관계를 호흡과 움직임 그리고 주체와 객체 사이의 자유로운 변화를 중심으로 살펴본다. 이 연구는 인형을 움직이는 배우에 초점을 맞추고 있으므로 연기 교육의 측면에도 기여할 수 있다는 점에서 의의가 있다.

II. 왜 인형인가?

인형은 아이들의 장난감에서 상연예술의 배우로 더 나아가 교육과 치료 부분에서 효과를 증진시킬 수 있는 매체이다. 인간의 삶의 의식 속에서 초자연인 힘을 지닌 물체로, 극 중에는 배우의 역할을 대변하는 대리인으로 그리고 교육과 치료의 도구로 사용되는 인형은 '삶과 죽음', '인간과 물체', '주체와 객체', '현실과 비현실'이라는 서로 상반된 속성의 경계를 넘나든다.

인형은 움직임이 없고 수동적이며 생명이 없는 물체이지만 인간의 정신과 움직임을 통해 의미를 지닌 물체로 거듭난다. 이때 인형에게 영혼이 포함되기도 하고, 경우에 따라 주술이나 불가사의한 마력이 깃들기도 한다. 사람들은 이러한 인형에 자신의 소망과 염원을 기원한다. 의인화된 인형에도 사람처럼 영혼이 있다고 믿기 때문이다. 또한 인형은 배우에 의해 움직임, 호흡, 생각이 동반하는 '살아있게 하는 과정'을 거치며 역할을 부여받는다.

예전과 달리 수많은 시각적 매체의 홍수 속에서 어린이들의 상상력과 사고력은 제한되고 있다. 오랜 시간 동안 사랑받던 물체인 인형은 선도적이고 치료적인 기능을 수행할 수 있다. 인간은 놀이와 자기표현의 욕구를 가지고 태어났다. 사람들은 인형을 가지고 혼자 또는 그룹으로 배역을 정해 역할놀이를 할 수 있다. '나'를 재료로 자신의 내면을 직접적으로 드러내거나 표현하는 작업은 다소 부담스럽고 어렵게 느껴지지만, 이를 대체하는 인형이라는 다른 존재를 내세우면 심리적으로 두려움에서 해방되어 자연스럽게 표현이 가능하다. 우리 주변에서 흔히 접할 수 있는 물체를 활용할 때 자신의 입장을 대변하는 표현의 재료로 더욱 적절하게 사용될 수 있다. 바로 이런 점이 교육과 치료에서 인형극에 관심을 갖는 이유이다.

신앙이나 종교적 역할 그리고 유희와 오락으로 기능하는 인형에 주목한 이유는 다음과 같다;

1) 인형은 의미를 지닌 ***물체***이다.

인형은 어느 나라에서나 존재한다. 세계의 많은 학자들은 인형이 공통적으로 본래 고대인이 신을 숭배하여 사람과 비슷한 형상으로 만들어 구체적으로 표현한 것이 시초라고 주장한다. 초자연적 존재인 인형은 의미 있는 하나의 물체이며, 우리는 그 속에서 인간의 삶과 의식을 살펴볼 수 있다. 인형은 민속이나 제의, 신앙 등과 관련성이 있는 문화적 산물이자 예술의 표현 도구이기도 하다.

2) 인형은 친숙한 장난감으로 ***유희***의 대상이다.

어릴 때 인형을 갖고 놀지 않은 사람이 없을 정도로 인형은 우리에게 친숙한 장난감이다. 특히 여자 어린이들은 '바비Barbie' 인형의 머리를 빗기고 옷을 갈아입히며 역할놀이를 했다. 바비 인형은 독일의 성인용 인형 '빌트 릴리Bild Lilli'를 개조하여 만든 것으로, 『빌트 차이퉁 Bild Zeitung』에 연재되었던 만화 주인공 '릴리Lilli'에서 유래되었다. 1959년 릴리를 모델로 하여 발매된 바비 인형은 지금까지도 전 세계 어린이들에게 친숙한 장난감이자 놀이의 대상으로 기능하고 있다.

3) 인형은 생명을 가진 살아있는 ***배우***로서 역할을 한다.

인형은 살아있게 하기(호흡)와 움직임을 통해 역할을 맡은 배우가 되며, 관객은 의미를 지닌 물체(배우)와 마주하게 된다. 메테를링크는 배우 대신 생명이 없으면서 생명의 모습을 가질 수 있는 인형의 존재를 강조하였다. 특히 그는 1889년 최초의 희곡『말렌 공주La Princesse Maleine』를 "꼭두각시들을 위한 극pièce pour marionettes"이라 불렀고, 자신의 초기 작품들을 "인형들을 위한 연극Un Théâtre pour marionettes"[261]으로 칭했다고 한다. 크레이그도「배우와 초인형」에서 "인형은 사원에 있던 고대 석상의 후손으로, 신의 퇴화한 이미지"[262]라고 설명하면서 많은 예술에 영감을 주었다고 언급하였다.

4) 인형은 ***교육과 치료***에 있어서도 유용한 도구로 활용되고 있다.
인형은 예술에서뿐만 아니라 교육과 상담, 치료와 같은 영역으로 범주가 확장되고 있다. '나'를 재료로 자신의 내면을 직접적으로 표현하는 작업은 다소 부담스럽고 어렵게 느껴지는 측면이 있다. 그래서 이를 대체하는 인형이나 마스크 및 다양한 물체를 표현의 재료로 이용하는 방법이 표현하는 사람에게 안정감을 주게 된다. 우리 주변에서 흔히 접할 수 있는 물체를 활용할 때 자신의 입장을 대변하는 표현의 재료로 더욱 적절하게 사용할 수 있다. 더 나아가 심리적인 상태나 성격을 자세히 관찰해볼 수 있으며, 치료의 방법으로까지 발전할 수 있다.

III. 인형과 배우

1) 인형극과 인형극 배우

'여자' 또는 '소녀'의 의미를 지닌 인형은 신앙이나 종교적 기능에서 점차 유희의 대상이 되었으며, 오락적 기능으로 변화하였다. 따라서 인형극이라는 극의 형태가 나타났다. 인형극의 발생이 언제인지 정확히 알 수는 없으나 인형극은 플라톤(Platon)의 '동굴의 비유'에 기술될 만큼 오랜 역사를 가지고 있다. 플라톤은 이데아를 설명하기 위해 동굴에 살고 있는 죄수들을 이야기하면서 참된 실체인 이데아를 태양에 비유하고, 이를 인식한 사람이야말로 다른 사람들을 다스릴 수 있는 존재로 보고 있다. 플라톤은 동굴 안은 가시적인 현상의 세계를, 그리고 동굴 밖은 지성에 의해서 알 수 있는 실재(實在)의 세계를 비유하였다.

> "그러면 다음으로 교육(paideia) 및 교육 부족(apaideusia)과 관련된 우리들의 성향을 이런 처지에다 비유해보게나. 이를테면 지하의 동굴 모양을 한 거처에서, 즉 불빛 쪽으로 향해서 길게난 입구를 전체 동굴(spēlaion)의 너비만큼이나 넓게 가진 그런 동굴에서 어릴 적부터 사지와 목을 결박당한 상태로 있는 사람들을 상상해 보게. 그래서 이들은 이곳에 머물러 있으면서 앞만 보도록 되어 있고, 포박 때문에 머리를 돌릴 수도 없다네. 이들의 뒤쪽에서는 위쪽으로 멀리에서 불빛이 타오르고 있네. 또한 이 불과 죄수들 사이에는 위쪽으로 [가로로] 길이 하나 나있는데, 이 길을 따라 담(흉장)이 세워져 있는 걸 상상해 보게. 흡사 **인형극을 공연하는 사람들의 경우에 사람들 앞에 야트막한 휘장(칸막이)이 쳐져 있어서, 이 휘장 위로 인형들을 보여주듯 말일세.**[263]"

막이 설치된 인형극 무대와 그 위로 관객들에게 인형을 보여준다는 표현에서 손인형극을 상연하는 배우의 모습도 유추해볼 수 있다. 인형극 배우는 소크라테스의 제자 크노세폰(Xenophon)의『향연Symposion』에서 언급된다. 여기에서 크노세폰은 시칠리아 출신의 '노이로스파스트Neurospast'란 인물을 설명하는데, 그리스어로 노이론(neuron)은 '줄'이나 '끈'을 뜻하고, 스파오(spao)는 '잡아

261) Corvin Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris: Bordas, 1991, p.519.
(신현숙,『20세기 프랑스 연극』, 문학과 지성사, 1997, p.25. 재인용)
262) Edward Gordon Craig, *On the art of the theatre*, London: William Heinemann, 1911, p.82.
263) 플라톤, 박종현 편저,『플라톤의 국가』, 서광사, 1997, p.448.

다니다' 또는 '끌다'를 의미한다. 그러니까 노이로스파스트는 '줄을 잡아 다니는 사람'으로 마리오네트(Marionette) 배우를 말한다.[264]

인형극에서 등장하는 인형은 생긴 모습은 보통의 인형과 별다른 차이가 없으나 개성이 있으면서 지적이고, 표현력이 강하며, 또한 운동성을 가진 '연기(蓮技)하는 인형'이라 정의할 수 있다.[265] 인형을 움직이며 연기를 가능하게 하는 것은 인간인 배우이다. 따라서 인형극의 배우는 연극의 배우와 마찬가지로 목소리, 상상력, 표현력 등을 바탕으로 연기하고, 예술적으로 완성된 손 움직임을 통해서 작품을 무대에 형상화한다. 인형의 형태와 크기 그리고 종류(줄인형, 그림자인형, 손인형, 막대인형 등)가 다양하기 때문에 인형극 배우는 고도의 훈련을 필요로 한다. 인형은 인간인 배우와는 다른 신체적 비율을 갖고 있으며, 무대의 크기나 연극의 목적에 따라 사용되는 종류가 다르다. 대부분의 인형의 종류는 인간의 중력을 거스르지만, 줄인형의 경우는 예외이다. 따라서 인간과는 다른 운동의 법칙이 적용되기 때문에 적당한 표현 방법을 찾는 것이 필요하다.

때로는 인간의 움직임으로 불가능한 것들도 인형을 사용하면 표현이 가능해진다. 연극에서 논리를 벗어날 때 관객의 몰입을 방해할 수도 있지만, 인형극에서는 논리적인 사고를 벗어날 때 오히려 색다른 매력을 느낄 수 있다. 우리는 애니메이션에서 동물이나 사물이 사람처럼 말하고 행동하는 것을 흔히 볼 수 있다. 애니메이션의 어원은 라틴어 '아니마anima'와 '아니마투스animatus'에서 유래한다. 아니마는 '영혼'을 뜻하며, 아니마투스는 '생명을 불어넣다'를 의미한다. 인형극과 영상예술의 하나인 애니메이션은 죽어있는 물체나 재료에 생명을 주어 살아있게 움직이는 과정을 통해 완성되는 예술이라는 점에서 공통점을 찾을 수 있다.

모든 인형, 동물, 물체는 각기 형태는 다르지만 표현할 때 인간의 모습을 나타낸다. 따라서 인형은 인간의 형태를 닮은 것뿐만 아니라 우리 주변의 각종 생활용품 예를 들어 주전자, 와인따개, 냄비 심지어 과일이나 야채도 인형이 될 수 있다. 인형극 배우는 물체의 특성을 알고 있는 관객의 추측을 뛰어넘어야 한다. 관객은 예상을 뛰어넘는 재료와 극의 상황에서 놀라운 상상력과 환상을 경험하게 된다. 인형은 살아있는 배우보다 움직임이나 표현의 폭이 넓다.

2) 인형과 움직임

인형은 움직임이 없고 수동적이며 생명이 없는 죽은 물체로 배우에 의해 생명력을 얻는다. 인형이 움직이지 않을 때는 하나의 물체에 불과하지만 배우에 의해 '살아있게 하는 과정'을 거쳐 역할을 부여받게 되고 배우와는 다른 매력을 지닌 ***또 다른 배우***가 된다. 이때 인형은 살과 피로 이루어진 인간보다 훨씬 더 강렬한 존재로 부각된다.

인형을 사람처럼 살아있게 하려면 호흡과 에너지가 필요하다. 그리고 동작을 정확하게 표현하기 위해서는 천천히 움직이면서 인간의 무의식적인 행동을 구체적으로 인식하는 것이 중요하다. 우리는 일상에서 자신의 신체에 대해 논리적으로 생각하지 않아도 생활에 지장이 없다. 그러나 인형을 움직일 때에는 자신의 신체가 어떤 과정을 통해 이동하는지 생각하는 시간과 움직임의 논리가 필요하다. 그렇기 때문에 인형을 움직이기 위해서는 해부학과 중심의 이동, 삶과 죽음이라는 자연의 법칙, 그리고 자신의 호흡과 동작에 대해서도 인식하는 과정이 필요하다.

인형은 20세기가 시작되면서 배우의 움직임의 한계를 극복하기 위한 도구로 인식되었다. 이미 크레이그와 슐렘머(Oskar Schlemmer), 메이어홀드(Vsevolod Meyerold) 등은 자신의 예술적 가능성을 인형에서 발견하였고, 현대의 많은 작가와 연출가들은 인형의 미학적 가능성에 주목하였다. 메테를링크, 슈니츨러, 호프만스탈(Hugo von Hofmannsthal) 그리고 빵과 인형극단 등에 의해 다양한 양식을 창조하는 실험이 계속되었으며, 칸토르(Tadeusz Kantor)와 윌슨(Robert Wilson), 프라이어(Achim Freyer) 등도 인형을 자신의 메시지를 전달하는 요소로 사용했다.

---

264) Gotthard Feustel, *Prinzessin und Spassmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt,* Leipzig: Edition Leipzig, 1990, p.10.

265) 가스똥 바티.렌네 샤방스, 심우성 옮김,『인형극의 역사』, 사사연, 1996, p.21.

인형의 예술적 의미와 표현에 대해 연구한 대표적인 사람으로는 클라이스트와 크레이그를 들 수 있다. 두 사람은 인간 배우가 할 수 없는 부분을 감정이 없는 인형이 더 잘 표현할 수 있다고 생각했으며, 인형의 움직임을 통해 미학적 가능성을 제시하였다.

클라이스트는 자신의 에세이 「마리오네트에 대하여」에서 인간은 의식의 방해를 받기 때문에 미에 도달하는데 의식이 없는 인형에게 뒤진다고 말한다. 또한 인형은 의식이 없고 하나의 중심에 의하여 움직이기 때문에 가식이 없고 자연스럽지만, 인간의 경우 중심이 다르고 의식이 동시에 작용하는 관계로 중심과 의식이 일치하기 어렵고 따라서 전체적인 조화는 더욱 힘들다고 설명한다. 클라이스트는 인형의 중심과 인형을 움직이는 사람의 혼이 일치하는 것을 최고의 이상적 상태로 가정하였다.

크레이그는 『연극예술론On the art of the theatre』의 「배우와 초인형」에서 배우는 인간이기 때문에 매 공연에서 똑같이 표현해내지 못하는 약점을 지니고 있어, 자아와 감정이 없는 물체로 대체할 것을 주장했다. 그는 자아와 감정이 없는 인형이 배우를 대신하여 집중적인 표현을 할 수 있다고 생각했다. 심지어 배우의 존재를 무대에서 완전히 추방시키고 '초인형'으로 대체할 것과 배우에게 연출가의 의지에 따르는 무조건적인 종속을 요구했다.

3) 주체와 객체의 변화

연극에서 배우는 자신의 몸을 도구로 사용하지만 인형극에서는 인형이 배우의 도구가 된다. 이때 관객의 눈에는 사람이 아닌 인형이 연기의 주체가 된다. 행위자인 배우는 집중을 통해서 극적 형상을 인형이 하는 인물에 이입시킴으로써 배우 자신은 객체가 된다. 또한 행위자인 배우가 집중을 인형에게서 풀 때 관객은 행위자를 바라보게 되고 주체는 바뀐다. 이렇게 인형극에서는 주체와 객체가 자유롭게 바뀔 수 있다. 이러한 주체와 객체의 변화는 인형극만의 독특한 매력이라 할 수 있다.

배우와 인형의 역할이 바뀌면서 인간과 물체 사이의 경계가 모호해진다. 이 과정에서 배우와 인형은 입장이 뒤바뀌어 주체와 객체의 관계를 형성한다. 인간은 동작의 양식화와 물체화를 그리고 인형은 살아있는 생명체가 된다. 사물인 인형이 배우처럼 보이기 때문에 관객은 물체와 인간 사이에서 혼란을 느낀다. 이렇듯 인형은 인물을 대신하여 현실과 관계를 맺으면서 관객에게 환상의 세계를 열어준다. 배우는 마리오네트처럼 역학적이고 정밀하게 움직이며 감정이 없는 인형처럼 보이기도 하고, 무대의 소도구나 생명이 없는 물체로 부각되어 생소한 이미지를 구현한다.

이러한 배우와 인형의 역할 변화는 사물을 원래 있던 자리에서 떼어내 전혀 다른 곳에 배치하는 '데페이즈망dépaysement' 기법으로도 설명할 수 있다. 인형과 배우를 무대공간에 함께 배치하여, 배우와 인형 간의 조화를 꾀할 수도 있고, 반대로 그로테스크하거나 낯선 느낌을 줄 수도 있다. 이렇게 되면 관객은 인형과 배우에 대한 고정관념에서 벗어나 스스로 이미지를 재조합하거나 사물을 다양한 시선으로 바라보면서 폭넓은 상상을 할 수 있다. 현실과 환상, 사실과 허구 사이의 경계선이 무너지는 것이다.

배우와 인형은 인간의 형상을 가지면서도 완전히 다르거나 때로는 같은 존재로 인식된다. 물체인 인형은 상징적이고 추상적인 형상으로 강렬하게 조명된다. 인형은 배우 자신인 동시에 배우의 타자를 의미하기 때문에 현실과 환상의 경계에 머물고, 두 세계를 모두 포함하는 이중적인 가치를 획득한다.

IV. 나가며

인형은 몸과 움직임, 시각적 메시지 전달 그리고 다양한 학문 분야와 연관성을 가지면서 통합적인 관점에서 연구가 필요한 분야다. 의미를 지닌 물체인 인형은 무대 위의 또 다른 배우로 존재하며 배우의 연기 영역을 확장시켰다. 또한 현대에 들어 교육과 상담 그리고 치료적 차원에서도 인형의 활용 가능성은 높아지고 있다. 하지만 우리나라에서 인형은 하위와 비주류의 범주로 인식되어 연

구는 미미한 상태이다. 본 연구를 통해 인형에 대한 학문적인 연구와 연기 교육의 차원으로 인형에 대한 체계적인 접근이 이루어지기를 기대해본다.

참고문헌

가스똥 바티.렌네 샤방스, 심우성 옮김,『인형극의 역사』, 사사연, 1996.

플라톤, 박종현 편저,『플라톤의 국가』, 서광사, 1997.

Feustel, Gotthard. *Prinzessin und Spassmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt,* Leipzig: Edition Leipzig, 1990.

Craig, Edward Gordon. *On the art of the theatre*, London: William Heinemann, 1911.

Kleist, Heinrich von. “Über das Marionettentheater”, *Berliner Abendblätter*, 1810.

Michel, Corvin. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris: Bordas, 1991.

우크라이나와 한국문학을 통해 본 식민주의

올레나 쉐겔 (Olena Shchegel, 한국외대)

I. 들어가는 말

문학은 어떤 사회의 실제상황, 도덕, 요구에 따라 형성되는 것이다. 시기의 변환과 같이 바뀌는 사회는 문학에 영향을 주기 때문에 문학양식, 주제 등도 그전의 것에서 새로운 것으로 교체되는 일은 당연한 현상이다.

한국(조선)의 경우, 옛 생활이 흔들리기 시작한 것은 19세기 중반, 더욱 본격적으로는 19세기 말부터 이었으며 이 기간을 학계에서 '전환기' 또는 '개화계몽시대'라고 불린다. 개화계몽시대에 들어오자 조선시대의 질서, 이념, 가치 등이 무너지기 시작하며 새로운 개화계몽적인 개념이 생겨나고 강해지게 되었으며 조선시대의 가치와 미(美)의 의식을 대변했던 고전소설이 더 이상 시대적 사명을 다하지 못하고 신소설이라는 이름으로 새로운 시대의 요구에 응하는 양식이 교체되었다.

당시 러시아제국의 지배를 받고 있던 우크라이나의 경우, 역시 19세기 중반부터 많은 변화가 찾아왔다. 당시 유럽에서 강대제국으로 자리를 확립한 국가들 중 우크라이나와 직접적인 연관이 있는 국가로 러시아, 오스만과 오스트리아-헝가리 제국을 꼽을 수 있는데 이 세 제국은 19세기중반부터 다양한 내부적인 불균형으로 인해 위기감이 퍼지기 시작하자 개혁을 시도했으나 실패했다. 제국의 위기감은 피지배 민족들에 대한 더욱 강한 억압으로 표현되었지만 민족운동과 자유주의자의 입헌운동의 활발한 전개의 원인이 되기도 했고 민족 및 자유주의 주제는 우크라이나 문학에서 한층 발달하였다.

한국과 우크라이나 양국의 20세기 초 사회와 정치적 담론에 러일전쟁이라는 하나의 사건은 매우 큰 영향을 미쳤다. 러일전쟁에서 승자가 된 일본은 아시아의 강국자리를 확립했으며 제국주의적 욕망을 펼쳐나갈 수 있는 길을 뚫은 반면 패전국이 된 러시아는 그 체제의 균열이 확대되면서 1890년대 말 이후 고조된 농민 및 노동자의 사회운동이 러일전쟁의 패배를 계기로 자유주의자의 입헌운동으로 활발하게 전개되어 심한 사회적 동요를 야기했다. 이것은 1905년 1월, '피의 일요일' 사건을 계기로 혁명으로 발전하였고 10월에는 전국적인 파업으로 확대되었다. 당시 우크라이나에서는 러시아와 달리 노동자 계급이 잘 확립되어 있지 않았기 때문에 우크라이나인들의 1905년 반대 운동의 추진력은 농민과 지식인들이 되었고 그 민족주의적 색채가 진했다.[266] 그러나 1905년 혁명의 성취는 1907년 이후 제국의 반동정책으로 취소되었던 것뿐만 아니라 우크라이나 민족운동, 문화, 언어 등에 대해 더욱 거센 억압으로 돌아왔다.

본고에서 러일전쟁 이후의 한국문학에서 공간의 묘사를 통해 드러난 역사의식과 영향력을 행사하는 강대국에 대한 태도를 살펴보기로 하는데 그 범위는 이인직과 그의 소설 «혈의 누»와 «모란봉»으로 제한하기로 한다. 두 작품의 특징을 이러한 측면에서 분석한 다음 당시 한국의 역사적 상황과 우크라이나의 그것간의 공통점을 찾아보고자 한다.

266) 우크라이나인들의 요구에 따라 러시아 제국은 최초로 공식적으로 우크라이나어, 우크라이나민족을 인정했고 우크라이나에서 자치권을 요구하는 새로운 정당들이 생성되었다는 것은 그 예이다.

이인직(1862-1916)은 대표적인 신소설 작가이자 이 양식의 최초의 저자로 인정받고 있다. 문학사적 측면에서 볼 때, 이인직은 전통적인 문학 양식이 외부로부터 유입된 서구 문학의 영향권 아래에서 근대적인 문학을 변화하는 과정의 첫 머리에 놓이는 작가이다.[267] 두 작품들에서 나타난 공간을 '낡은 세계'와 '새로운 세계'로 나눠볼 수 있다. 조선은 문명하지 못한 '낡은 세계'를 뜻하고 일본이나 서양은 개화된 '새로운 세계'로 나타난다.[268] 이인직의 소설에서 조선뿐만이 아니라 청국도 '낡은 세계'로 나타난다. 세상의 모든 가치의 중심이 중국에 있다고 인식했던 중화적 사고는 개화계몽시대에 들어와서 무너지기 시작했다. 당대의 한국 사회에서 중국이라는 공간이 가치상의 특권을 더 이상 받지 못 하고 실제의 상황 속에서 화자의 입을 통해 발화되는 담론인 문학 작품들에서도 부정적인 의미를 지니게 되었다. 그것은 이인직의 «혈의 누»와 «모란봉»에서 나타나는 공간을 구분시키는 제일 중요한 것이다. 왜냐하면 '새로운 세계'와 '낡은 세계', 또는 문명한 세계와 그렇지 못한 세계의 구분은 바로 이 두 세계가 지니게 되었던 새로운 가치에 의해 되는 것이기 때문이다.

이인직이 담아내는 이념성과 가치에 따라 그의 작품들 속의 공간을 내부와 외부 공간으로 나눌 수 있다. 내부 공간은 조선이고 외부 공간은 일본과 서양인데 «혈의 누»와 «모란봉»에서 나타나는 이 두 가지의 외부 공간에 대한 작가의 의식이 똑 같지 않다. 그의 작품들에서 일본이 문명화된 세계로 나타나지만 서양의 문명이 그것 보다 더욱 높은 것으로 인식된다. «혈의 누»에서 나타나는 일본은 문명을 향하는 길에서 매개적인 단계라고 할 수 있다. 이 작품의 두 주인공들이 일본에 갔다가 곧 미국으로 건너간다. 옥련은 일본에서 학교를 다니다가 구완서로 인해서 그와 같이 미국에 가게 된다. 이러한 일본의 역할은 조선이 힘없고 혼자서 개화를 이루지 못해서 힘을 주고 새로운 문명의 길을 보여 줄 수 있는 구원자와 안내자가 필요하다는 것으로 설명 된다. 일본이 바로 이런 구원자로 그려져 있고 조선의 개화는 일본을 매개로 통하여 이루어질 수밖에 없는 사실이 암시되어 있다.

하지만 이인직의 작품들 속의 이러한 외부 공간이 문명의 세계로 나타나고 조선의 자주독립, 국력의 신장에 필요한 신교육의 공급자로 그려져 있는 것은 새로운 갈등을 일으킨다. 개화기는 '낡은 세계'의 전통질서의 극복이라는 긍정적인 측면과 함께 서구 열강의 제국주의가 새로운 침략을 시작하는 부정적 측면을 동시에 내포하고 있는 모순의 시기 이었다. 근대로 들어오면서 한 국가의 자주 독립은 자국의 역량에만 의지하는 것이 아니라 세계적 정치 판도의 한 부분으로 편입되어 국제적 정치 환경에 크게 의존하게 된다. 이것은 산업화된 서구의 독점자본주의의 모순을 해결하기 위해서 많은 식민지들이 필요하다는 사실에서 비롯된다. 서구의 식민지 대상은 남미, 아프리카, 아시아이었는데 일본도 이러한 외세의 충격을 받고 있었다.[269] 하지만 일본이 직면한 외세에 의한 위기의식에 대응하는 방법은 정치체제에서 천황을 중심으로 권력을 집중시키고 근대화를 통해 급진적인 국가의 발전을 시도하는 것이었는데 그러한 발전을 이루기 위해서 일본이 조선에 대한 침략을 시작했고 미국과 영국이 러시아의 남하정책을 막기 위해 그 침략을 묵인했다. 일본의 침략성과 그 침략성을 묵인하는 국제적 환경 아래 조선으로서는 자력으로 독립을 유지하기 어려웠는데 이러한 외적인 영향에 대해 조선 민족의 대응 방식중의 하나는 교육과 산업 발전을 통한 점진적인 애국 운동을 전개해 나가는 것이었다. 그러나 자주 독립과 근대화의 문제는 상호 모순 관계에 있다고 볼 수 있다. 근대화를 하기 위해서는 서구 열강과의 접촉을 전개해야 하는데 제국주의의 세계에서는 국력이 약한 조선은 제국주의 국가의 식민지가 될 수밖에 없었던 것은 당시의 현실 환경의 탓이었다.[270] 서로 대비되는 근대화와 자주 독립의 문제들이 "혈의 누"에서 김관일과 구완서로 인해서 밝혀진다.

---

267) 권영민, 『서사양식과 담론의 근대성』, 서울대학교출판부, 1999, 157-158면.

268) 이러한 '구/신세계'의 대비 구조는 신소설 이전에 한국문학에서 볼 수 없었던 것이다. 전대소설에서도 두 세계의 대비를 볼 수 있는데 그것은 '구/신세계' 아니라 신비로운 세계가 개입했기 때문에 '악/선 세계'의 대비로 드러난다. 하지만 신소설이 '구/신세계'의 대비 구조를 처음으로 소개했던 양식 이었지만 특히 '낡은 세계'에서 '새로운 세계'로의 길, 또는 이행 방법의 측면에서 부족한 점을 보인다. 이 문제는 문학사에서의 신소설 그 다음 단계인 «무정»에서 해결 된다. «무정»에서 조선을 '낡은 세계에서 문명한 세계로' 바꿔야 된다는 의식이 강화되고 뚜렷해지며 이러한 변화를 실현시키는 방법도 자세히 설명되어 있다.

269) 김용덕 『일본 근대사를 보는 눈』, 지식산업사, 1991, 32면; 황정현, 앞의 책, 106면에서 재인용.

270) 황정현, 『신소설 연구』, 집무당, 1997, 106-107 면.

범 같고 곰 같은 타국 사람들이 우리 나라에 와서 감히 싸움할 생각도 아니 하도록 한 후이라야 사람도 사람인 듯싶고 살아도 산 듯싶고, 재물 있어도 제 재물인 듯하리로다...(생략)...나는 이 길로 천하 각국을 다니면서 남의 나라 구경도 하고 내 공부 잘한 후에 내 나라 사업을 하리라 하고 밝기를 기다려서 평양을 떠나가니, 그 발길 가는 데는 만리타국이라.[271] («혈의 누», 10면)

구 씨의 목적은 공부를 힘써 하여 귀국한 뒤에 우리 나라를 독일국 같이 연방도를 만들고자 하는 비사맥 같은 마음이요... («혈의 누», 50면)

김관일과 구완서가 조선을 발전시키고자 하는 마음을 가지며 그 방법으로 외국에 가서 공부해야 한다고 생각하는데 그들의 의식의 바탕이 사회진화론에 있다. 대부분 당대의 지식인의 사회진화론은 유학을 통해 습득한 것으로 보인다. 그것은 조선 유학생들과 지식인들에게 폭넓게 영향을 끼친 것이었는데 신소설 작가 중 대표적인 인물이 이인직이다. 그의 «혈의 누»에서 등장하는 구완서나 김관일의 사회진화론에 입각한 근대국가 의식은 조선의 식민지적 모순을 더욱 심화시키고 당시의 조선의 현실과는 떨어진 관념적인 것에 불과하다. 신교육이 개화의 방법으로 의식되어 있는데 앞장에서 언급하였듯이 현실 반영의 문제에 있어 이러한 신교육 사상은 상당히 추상적이고 관념적이면서 제국주의 국가로 유학 가는 유학생을 통하여 얻은 것이기 때문에 오히려 제국주의적 논리를 합리화해주고 식민지적 모순을 해결하지 못하고 있다. 그러므로 «혈의 누»와 «모란봉»에서 나타난 '낡은 세계'와 '신세계'라는 두 가지의 공간을 논의할 때 그것은 낡은 도덕적 전통과 사회적 규범의 속박을 벗어나서 서양의 신교육과 새로운 문명을 향하는 것을 의미하는 것뿐만 아니라 식민지적 모순을 심화시키고 당대의 조선사회에 큰 영향을 주었던 것이라고 염두에 두어야 되는 것으로 보인다.

«모란봉» 에서의 공간이 «혈의 누» 에서의 공간과 마찬가지로 이른바 '낡은 세계'와 '신세계'로 나뉘어 있다고 할 수 있다. 우리는 이 두 세계들을 «모란봉»에서 나타나는 공간 자체의 묘사나 조선과 서양에서 일어나는 사건들의 묘사를 통해서 볼 수 있고 이 작품에서 등장하는 인물의 유형, 성격, 습관 등을 통해서도 볼 수 있다.

이인직은 «혈의 누»나 «모란봉»이나 다른 그의 작품들에서 서양이 '개화/문명의 세계'이고 조선은 '문명 하지 못 한 세계'라는 직접적으로 지칭을 쓰지 않았지만 그의 신소설들의 공간이 설치되면서 조선이 그 당대에 아직 개화하지 못했으니 일본이나 서양의 문명을 배우고 조선을 계몽시켜야 된다는 작가의 의식이 드러난다.

그러한 두 세계는 사회적, 의식적으로 여러 가지의 차이점을 보여준다. 그것은 «모란봉»의 첫 장면에서부터 찾아낼 수 있는 것이다. 이 작품의 첫 장면에서 볼 수 있는 샌프란시스코 공원의 묘사에서 미국에서 여성의 사회적 위치와 한국에서의 그것의 차이가 드러난다. 이인직은 여기서 이 문제에 자세한 주의를 기울이지 않고 짧은 한 문장으로만 설명하지만 우리는 이 한 문장에서도 미국과 조선 여성의 생활에 대한 차이를 볼 수 있다.

천기청명 한 일요일에 공원에 산보하러 모여드는 신사와 부인은 한가한 겨를 타서 한가히 놀러 온 사람들이라. («모란봉», 71면)

이것은 당대의 조선에서 여자는 집밖으로 나갈 일이 잘 없고 외부 사람들이 여자의 얼굴 보면 안 된다고 생각했을 때 그 당시에 미국에서 여성들이 자유롭게 외부 생활을 즐거워한다는 사실이 알려지는 장면이다. 이 작품의 주인공인 옥련과 그녀의 아버지 김관일이 미국에 있던 동안에 그런 사회의식을 배우고 고향에 돌아가서 조선 여성들에 대해서 바뀜 없이 그러한 태도를 취하는데 당시의 조선에서 그런 의식이 상소하고 보편적이지 않아서 여성들로부터 어색함을 받는다. 옥련 부

271) 이인직 «혈의 누», 『서울대학교 인문학연구소 고전총서7』, 서울대학교출판부, 2001

녀가 귀국하고 그 동네 사람들은 김관일을 위한 환영회를 여는데 김관일 빼고는 자기 부인이나 딸과 같이 온 사람들이 없었다.

> 평양은 조선에 제일 먼저 개화한 지방이라 하나, 말이 개화이지 그 때 평양 부내 신사가 연회에 동부인 출석한 사람은 하나도 없고, 다만 김관일이가 그 부인과 딸 옥련이를 데리고 온 터이라. («모란봉», 93면)

위의 인용문에서 19 세기 말~20 세기 초에 조선에서 여성의 사회적 위치가 어땠는지 볼 수 있고 그것에 대한 작가의 평가까지 밝혀있다 ("평양은 조선에 제일 먼저 개화한 지방이라 하나, 말이 개화이지…"). 환영회에 온 남자들은 남의 집 여성이 바깥에 나와서 생활하는 것에 익숙하지 않아서 김관일 옆에 앉아 있는 부인을 못 보는 것처럼 김관일에게만 인사하고 술을 권한다.

> 사람들이 김관일의 앞으로만 모여 앉아서 새로이 관일에게 술을 권하는데, 관일의 옆에서 앉은 사람은 부인과 옥련이라. 세 식구가 같이 받는 환영이나, 술잔은 도거리로 관일에게만 들어가는데… («모란봉», 93면)

그 당시의 조선에서 여성들은 외부 생활을 두려워하기도 하고 부끄러워했다는 사실을 이인직의 이 작품에서 알 수 있다. 김관일의 부인 최씨도 그러한 여성들 중의 하나로 봐도 된다.

> 최씨 부인도 남만 못지 아니한 완고 부인이나, 그 남편과 딸 권함에 이기지 못 하여 따라 나온 터이라. 평생에 남의 집 남자의 그림자만 보아도 피하여 달아나던 여편네가 홀지에 삼백여 명 신사 모인 곳에 와서 앉았으니, 환영 받는 흥치는 조금도 없고 부끄러운 마음뿐이라. 감기는 아니 들었으나 기침은 웬 기침이 그리 나려 하며, 새 옷을 입고 나왔으나 가려운 곳은 왜 그리 많으며, 술을 입네 대지도 아니하였으나 얼굴은 왜 그리 붉으며, 아침에 나설 때는 선선하더니 낮이 되더니 덥기는 왜 그리 더우며, 발은 왜 그리 저리며, 머리는 왜 그리 아프며, 해는 왜 그리 길며, 연회에 온 사람들이 웬 술을 그리 많이 먹던지, 권하느니 술이요 잡느니 술잔이라. («모란봉», 93면)

이인직은 이 장면에서뿐만 아니라 «모란봉»의 곳곳에서 당대 조선의 여성들에 주의를 기울인다. 그의 신소설에서 나타나는 여성인물들을 크게 신여성과 전통적인 여성 두 가지로 나눠 볼 수 있다. «모란봉»에서 신여성인 옥련과 전통적인 여성인 최씨 부인은 모녀관계라서 개화에 대한 추상적이고 개념적인 문제들뿐만 아니라 두 세대의 현실 의식의 갈등이 드러난다. 오랫동안 미국에 살았던 옥련이가 서양의 습관과 사고 방식을 배우고 남녀관계, 자유결혼 등을 자연스럽게 생각하는데 조선 밖으로 나가본 적도 없고 교육도 못 받은 그녀의 어머니는 딸의 그러한 의식을 이해하지 못 하고 받아들이지 않는다. 그들은 단순한 습관부터 차이점을 보여준다. 서양 문화에서 보편적인 인사 방법인 악수는 최씨 부인에게 낯설고 어색한 것이어서 서일순이 먼저 손 내밀며 악수를 하려고 하는데 옥련의 어머니가 당황스러워서 인사를 제대로 받지 못 하지만 옥련이 오랫동안 서양에서 살았으니 악수를 자연스럽게 받는다.

> 서씨가 홀지에 그렇게 인사가 늘었던지 가장 인사에 익달 한 체하고 부인에게 실례되는 줄도 모르고 먼저 손을 쑥 내밀며 성난 게가 엄지발로 무엇을 집으려는 것같이 부인의 손목을 붙들려는데, 부인은 평생에 남에게 손목 잡혀 보지 못하던 사람이라. 서씨가 손을 내미는 것을 보고 비슥비슥 비켜서니 눈치 빠른 옥련이가 그 모양을 보고 어찌 민망하던지 서씨 앞으로 썩 나서며 서슴지 아니하고 서씨의 손을 잡고 다정히 인사한 후에 세 사람이 서를 따라 방으로 들어간다. («모란봉», 117면)

하지만 단순한 습관보다 모녀 사이의 문제는 그들의 사고방식과 현실 의식이다. 옥련의 어머니는 불교의 개념인 윤회를 믿고 죽어서 다시 사람으로 환생하기 위해서 꼭 서이순의 은혜를 갚아야 된다고 생각하는데 그 은혜를 갚는 방법이 옥련이를 서일순의 집에 시집을 보내는 것으로만 보인다. 최씨 부인은 지금 그녀의 인생보다 후생을 더 중요하게 여겨서 사위를 고를 때도 후생에 복 많이 받을 사람을 원한다.

> 영웅호걸도 구하지 아니하고 학사 박사도 구하지 아니하고, 한 눈이 멀었더라도 마음이 작하여 하나님께 죄를 짓지 말고 사람에게 적덕을 많이 하여 후생에 복 받을 사람을 구하여 사위 삼기가 소원이니… («모란봉», 136면)

최씨 부인이 전통적인 의식이 강하지만 옥련이 그런 의식을 가지지 않고 "은혜는 은혜요, 혼인은 혼인" 이라고 생각한다. 옥련이 그것은 그녀가 서양, 또는 '문명한 세계'에서 얻었던 의식이다. 즉, 결혼은 두 사람들의 행복을 위한 것이라고 믿으며 자유결혼을 지지한다.

> 남자는 장가들고, 여자는 시집가는 것이 각기 자기 행복을 위하는 일이지, 누가 아내를 위하여 장가드는 사림이 있으며, 남편을 위하여 시집가는 사람이 있으리까? 남편 된 사람이 아내를 사랑하는 것도 자기 가정의 즐거운 마음에서 나는 것이요, 아내 된 사람이 남편을 사랑하는 것도 가정의 즐거운 마음에서 나는 것이니, 그것은 사람이 각기 행복을 구하는 분자의 단합이 완전할 뿐이라. («모란봉», 138면)

하지만 "완고 부인"으로 알려진 옥련의 어머니는 자유결혼을 받아들이지 않는다. 그녀는 사위가 부모님이 고르는 사람이고 부모의 마음에 들어야만 결혼이 가능하다고 생각하며 자식이 부모의 선택을 거부하고 자기 마음대로 남편을 고르면 안 된다고 생각한다.

> 지금 세상에는 자유결혼인지 무엇인지 우리 지난날 때는 들어 보지도 못하던 말이 있습니다만, 내 사윗감은 내 눈에 들고 내 마음에 드는 사람이 아니하면 옥련이를 시집 보내고 싶은 생각은 없소… (생략)…그러나 어미 마음에 들지 아니할 지경이면 어찌 그 어미 마음을 거스르고 제 마음대로만 하겠다고 고집 부릴 수가 있소? («모란봉», 135-136면)

교육을 받지 못 하고 조선이란 공간 밖으로 나가본 적이 없는 최씨 부인은 자유결혼을 반대하고 그녀의 딸 옥련이를 비롯해서 새로운 세대의 젊은이들이 그것을 긍정적으로 여긴다는 사실의 원인 중의 하나는 학문이라고 생각하기 때문에 학문을 거부하고 그것에 대한 부정적인 반응을 드러낸다. 최씨 부인뿐만 아니라 당대에 조선이란 공간에서 여자가 "문자를 써서 말 하면 주제넘다고 흉보느니" 라는 의식 때문에 옥련의 어머니가 자기의 딸이 자유결혼을 생각하고 자기 마음대로 결혼을 하고 싶은 것을 학문의 탓으로 돌린다.

> 학문이 무엇인지 몰랐더니 학문이 있으면 저런 지각이 (*자유결혼, 부모 선택했던 신랑감 거부 등*)나는 것이로구나. («모란봉», 139면)

옥련과 그녀의 어머니 사이에 현실의식 차이 때문에 두 세대 사이에 위에 언급한 문제들이 일어나는 것처럼 구완서와 그의 아버지도 여로 가지 문제점을 드러낸다. 구완서라는 인물이 «혈의 누»에서만큼 «모란봉»에서 자세하게 묘사돼 있지 않지만 짧은 지시에서도 그가 개화를 알아냈던 사람이라는 사실을 알 수 있고 그의 아버지 구연식은 오히려 완고형 인물로 등장한다. 부친과 아들의

의식이 정반대적인 이유는 그들이 자라오고 살고 있는 공간의 영향 때문이라고 할 수 있다. 구완서는 일본에 있다가 미국에 가서 거기서 공부하며 서양 지식과 의식을 배운 인물인데 그의 아버지는 최씨 부인처럼 조선이란 공간밖에 모르는 인물이다. 그는 평양에서도 "처함 하던 옛 시절에 원차함을 얻어 하고 큰 공명으로 아는 완고"라는 평가를 얻었다. 직품에서 아버지와 아들의 현실의식이 정반대적이라는 사실을 알 수 있다: "구완서는 구연식의 아들인데, 아비는 완고이요 아들은 개화 극정도에 이른 사람이라."[272]

하지만 구즉산을 완전히 굳어진 완고로 해석하면 안 된다고 생각한다. 그는 보수적인 사람의 영향을 받으면 그 편을 들고 개화를 배웠던 사람의 말을 들으면 그 말도 옳다고 생각하기 때문이다. 이인직은 «모란봉»에서 얼개화라는 개념을 쓴다. 그것은 개화가 완전하지 못 하고 어중간한 사람을 속되게 이르는 말인데 구즉산도 역시 이 개념에 속한다고 할 수 있다. 그는 "본래 완고라 하는 것은 굳을 고 자이나, 구즉산 같은 완고는 굳지 못한 완고이라, 개화꾼의 말을 들으면 그 말도 옳을 듯싶고, 완고 친구를 대하면 개화 좋다 하는 사람들은 버린 사람으로 돌리고, 고담준론만 하는 중모소주 완고"[273]이기 때문에 그의 아들이 옥련이란 약혼 맺었다는 편지를 읽었는데 그 약혼을 시인해야 되는지 부인해야 되는지 확실한 태도를 가지지 않고 망설이고 있다.

구연식은 개화와 그것의 상징중의 하나인 자유결혼에 대한 확실한 태도가 없으니 아들의 약혼을 반대한다는 편지를 쓸 때도 자신의 결단한 말이 없고 완고인 친구가 반대 했단 말만 쓰고 마는데 구완서가 자유결혼을 하겠다고 할 때 그 말도 틀린 말이 아니라고 생각한다. 이인직의 «모란봉»에서 나타나는 얼개화적 인물들을 두 가지 형상으로 나눠 볼 수 있다. 하나는 구완서의 아버지처럼 개화에 대한 태도가 확실하게 돼 있지 않는 인물들이고 또 다른 하나는 개화란 뭔지 제대로 모르는데 개화한 척 하는 사람들이다. 구즉산이 첫째의 형상에 해당하고 또 다른 형상의 인물들을 김관일 부녀를 위한 환영회 여는 장면에서 볼 수 있다.

> 얼개화꾼은 김관일의 앞으로 모여 앉아서 개화한 체하느라고 각기 신지식을 내어놓는다. 미국은 땅밑에 있다 하는 사람, 미국은 해가 반에 돋는다 하는 사람…독일 연방 이야기를 주워듣고 미국 역사로 이야기하는 사람. 그러한 사람들은 그러한 말일지라도 능히 관일의 앞에서 수작을 어울리는 것 같으나, 그 빤한 지식도 없는 사람의 귀에는 덕국이라 하면 떡국으로 그릇 듣고 법국이라 하면 뻐꾸기로 그릇 들리는 무식한 자도 많이 모였는데… («모란봉», 97-98면)

«모란봉»에서 나타나는 얼개화 인물들을 개화한 인물들과 대비해 볼 수 있다. 이 작품에서 위에서 살펴본 구완서 뿐만 아니라 옥련의 아버지 김관일도 새로운 지식과 의식을 가지고 있는 사람으로 등장한다. 그는 미국에 있으면서 구완서와 옥련의 약혼을 맺을 때 구완서가 부모님의 허락을 못 받으면 자유결혼을 하겠다는 견지에 긍정적인 반응을 보인다.

> 허허허 네가 미국에 오더니 조선 습관을 버리고 자유 결혼을 말하는구나. 오냐, 네 마음이 그러할진대 내가 마음을 놓고 떠나겠다. («모란봉», 75면)

위의 인용문에서 구완서와 김관일이 새로운 의식을 갖게 된 이유는 바로 미국이란 공간에 있기 때문이라는 사실을 알 수 있다. 그들은 미국에 살아봤기 때문에 자유결혼 같은 개화적인 개념도 받아들이고 조선의 옛 습관에서도 벗어나려고 한다. 이러한 맥락에서 볼 때 이인직의 «모란봉»에서 미국은 새롭고 문명한 자유공간으로 나타나고 조선은 아직 개화하지 못하고 보수적인 공간의 의미를 가지고 있다.

위의 글에서 볼 수 있듯이 "모란봉"에서 등장하는 인물들의 개화와 새로운 현실에 대한 반응

---

272) 이인직 «모란봉», 『서울대학교 인문학연구소 고전총서7』, 서울대학교출판부, 2001, 158면.
273) 위의 책, 164면.

이 다양하다. 그들은 당시의 상황에 대해 사회문화적으로 반응하는 양식을 그들이 위치하는 공간이나 그들에게 영향을 주는 공간에 따라 달리하고 있다. 따라서 같은 계몽사상이라고 하더라도 그 공간의 영향을 받고 어떤 집단의 성격이나 이해관계, 현실 의식의 다양성에 따라 '개화의 채용 - 거부 - 절충' 또는 '개화 - 완고 - 얼개화'란 층위가 구분된다. «혈의 누»에서의 사건이 조선보다 일본이나 미국의 배경에서 전개되기 때문에 이 작품의 인물들이 대부분 새로운 세계를 향하고 개화형 인물들이라고 볼 수 있다. 그러나 유학간 옥련, 김관일, 구완서와 달리 조선에 남았던 최씨 부인이 «혈의 누»에서도 완고형 인물의 특질을 보여준다.

이인직은 그의 «혈의 누»와 «모란봉»속의 공간을 '구세계'와 '신세계'로 나눠서 낡은 것을 벗어나면서 새로운 것을 향하고 조선을 '새로운 세계'로 만들어보고자 하는 인물들을 항상 긍정적으로 그려주고 구세계인 조선을 어두운 세계, 신세계인 서양을 밝은 세계로 보여준다. «모란봉»의 서두에 묘사돼있는 샌프란시스코 공원은 여유롭고 밝은 공간으로 그려져 있고 시민들은 남녀 구별 없이 이 공원에서 즐거운 주말을 보낸다. 김관일의 부녀와 구완서도 근대적인 세상을 의미하는 공원의 여유로움 속에서 한가로운 일요일을 즐기고 있다.

> a) 천기청명 한 일요일에 공원에 산보하러 모여드는 신사와 부인은 한가한 겨를 타서 한가히 놀러 온 사람들이라. 그 사람 모인 공원은 다시 열요장 되어 복잡한 사회현상이 또한 이 가운데에 보이는데, 유심한 사진가가 전 사람의 자취 비밀히 감추인 것을 후인에게 전하려고 사진 기계를 가지고 다니면서 이리저리 둘러보다가, 취미 있는 진상을 가려서 박고 있는데, 열요한 사람들은 간단없이 활동 이다. («모란봉», 71면)
>
> b) 모란봉 밑에서 총을 맞고 누웠던 옥련이가 여기 와서 있는가. 간호수 들 것 위에 담겨서 야전 병원에 들어가던 옥련이가 여기 와서 있는가. 구완서의 은혜를 입고 화성돈에 유학하던 옥련이가 여기 와 있는가. («모란봉», 72면)
>
> c) 처음에 김관일의 마음에 옥련이를 몇 해 동안만 공부를 더 시켜서 조선 부인 사회 중에 우등될 만한 학문이 성취된 후에 데리고 가려 하였더니, 일로전쟁이 일어나서, 평양 성중에서 일본 기병과 노서아 기병의 접전이 있었다는 신문을 본 후에 옥련이가 십년 전 일청전쟁 날 때에 허다한 풍상을 지내던 생각이 나서... («모란봉», 73면)

위의 인용문들에서 조선과 미국이란 두 공간들이 서로 대비하는 것들이다. a)에서 밝고 즐거운 근대의 세계가 그려져 있고 b)와 c)에서 조선의 암울한 현실이 암시적으로 드러난다. b)는 옥련이가 분수대에서 자신의 얼굴이 물에 비친 것을 보면서 그녀가 조선에 있었을 때 겪었던 고통스러운 일을 생각하는데 그것은 공원의 여유로움과 대비되는 조선의 암울한 현실을 다시금 서사의 전면에 끌어드린다.[274] 옥련이가 나중에 조선에 들어와 그 미개한 공간에서 그녀가 미국에서 얻었던 지식을 실지로 응용하지 못 하고 그녀의 조선의 개화에 대한 의지를 실행하지 못 하고 있다. c)는 김관일의 지각을 통해서 당대 조선의 상황을 보여주는 것이다. 그가 위치하고 있던 평화스러운 미국은 그가 생각하는 전쟁으로 인해서 고통스러워진 조선과의 대비 관계를 맺는다.

«혈의 누»에서도 조선은 '낡은 세계'라서 고난과 역경의 공간으로 묘사되어 있다. 그러한 고난과 역경을 암시하는 것과 관련된 장면이 «혈의 누»의 발단 부분에서 잘 그려져 있다.

> 일청전쟁의 총소리는 평양 일경이 떠나가는 듯하더니, 그 총소리가 그치매 사람의 자취는 끊어지고 산과 들에 비린 티끌뿐이다. 평양성 외 모란봉에 떨어지는 저녁볕은 뉘엿뉘엿 넘어가는데, 저 햇빛을 붙들어매고 싶은 마음에 붙들어매지는 못 하고 숨이 턱에 닿은 듯이 갈팡질팡하는 한 부인이 나이 삼십이 될락말락하고, 얼굴은 분을 따고 넣은

274) 권영민「작품 해설 - '모란봉'」,『한국신소설선집2』, 서울대학교 출판부, 2003, 214면.

듯이 흰 얼굴이나 인정 없이 뜨겁게 내리쪼이는 가을 볕에 얼굴이 익어서 선앵두 빛이 되고, 걸음걸이는 허둥지둥하는데 옷은 흘러내려서 젖가슴이 다 드러나고 치맛자락은 땅에 질질 끌려서 걸음을 걷는 대로 치마가 밟히니, 그 부인은 아무리 걸음걸이를 하더라도 멀리 가지도 못하고 허둥거리기만 한다. («혈의 누», 3면)

위의 인용문은 황폐한 어두운 삶의 현장, 절망과 좌절, 그리고 그것에 처한 인간의 우여곡절을 암시하는 것을 보여주는 것이며 봉건국가인 청국과 근대국가인 일본의 대립을 상징화한 것이다. 이것은 개편되어 가는 세계 질서 속에 봉건구가는 더 이상 존재할 수 없는 것을 의미한다고 볼 수 있다. 그러한 봉건국가 이었던 조선의 후진성이 평양에 있는 옥련의 집과 그녀가 묵었던 화성돈의 모텔의 대비적인 모습에서도 드러난다.

위에서 언급한 것과 같이 이인직의 소설 속의 '구/신세계' 대비의미는 모든 낡은 것을 벗어나서 새로운 것을 배우고 향하는 것이다. 즉, 조선의 전통, 습관, 정치제도 등에서 벗어나고자 하는 것이다. «혈의 누»에서 가족도 낡은 것으로 표상되어 있으며 그것을 벗어나면서 낡은 도덕적 전통과 사회적 규범의 속박으로부터 자유로워질 수 있다[275]는 사실이 암시되어 있다. 이 작품의 등장인물들 중에서 옥련의 아버지 김관일과 그녀의 약혼자 구완서는 그러한 경향을 보여준다. 김관일은 낡은 제도인 가족을 벗어나야만 새로운 것을 상징하는 개화를 배우게 될 수 있다. 이러한 이념성은 작품의 서사구조에 영향을 미치고 위에서 논의한 미국에 유학 가는 것에 대한 김관일의 갑작스러운 결정을 설명해 준다.

내가 우리나라에 있을 때에 우리 부모가 내 나이 열두서너 살부터 장가를 들이려 하는 것을 내가 마다하였다. 우리나라 사람들이 조혼하는 것이 옳은 일이 아니라. 나는 언제든지 공부하여 학문 지식이 넉넉한 후에 아내도 학문 있는 사람을 구하여 장가들겠다. 학문도 없고 지식도 없고 입에서 젖내가 모랑모랑 나는 것을 장가들이면 짐승의 자웅같이 아무것도 모르고 음양배합의 낙만 알 것이라…(생략)…우리가 이 같은 문명한 세상에 나서 나라에 유익하고 시회에 명예 있는 큰 사업을 하자 하는 목적으로 만리타국에 와서 쇠공이를 갈아 바늘 만드는 성력을 가지고 공부하여 남과 같은 학문과 남과 같은 지식이 나 날이 달라 가는 이 때에 장가를 들어서 색계상에 정산을 허비하면 유진한 대장부가 아니라. («혈의 누», 43면)

젊은 세대의 대표자인 구완서는 더 나은 세계를 찾게 된 것도 그가 가족에서 벗어나서부터이다. 구완서는 가족의 완고한 분위기를 견디지 못하고 부모님 모르게 혼자서 일본으로 건너갔다가 옥련을 만나고 미국으로 가서 새로운 문명개화를 배우게 된다.

이인직의 작품에서 외세가 문명개화의 상징으로 내세워져 우월한 문화와 지식의 보유자로 등장한다는 것은 그가 제국주의 및 식민주의 담론으로부터 자유롭지 못 했다는 사실을 입증해준다. 만주와 조선에 대한 지배권을 두고 외세의 싸움이었던 러일전쟁으로 인해 조선이 황폐화 되었더라도 이인직은 이에 관한 책임을 일본에 묻지 않을뿐더러 여전히 일본을 조선을 발달시켜줄 수 있는 유일한 '은인'으로 본다. 이 사실은 위에서 살펴본 그의 작품들에서도 쉽게 확인할 수 있다. 널리 알려져 있듯이 이인직은 관비유학생으로 정부관료와 정당의원, 외교관, 신문기자 등 일본정계에서 활약할 이들을 길러내는 것을 목표로 하는[276] 동경정치학교에서 공부했다. 그러면서 그는 의식으로든 무의식으로든 간에 지배자의 입장에서 피지배자를 대하는 담론의 '포로'가 될 수밖에 없었다. 이인직의 이러한 입장은 한국 지식인들에 있어서 예외적이 것이 아니었으며 한국 지식인들의 이러한 입장은 다른 피지배 국가들의 지식인들 중에도 독특한 것이 아니었다. 이는 역사상 존재했던 모든 제국들은 자신의 문명이 우월한 것이라고 주장하며 식민정책을 정당화하려고 하는 이른바 '문명화 사명'으로

275) 권영민, 『서사양식과 담론의 근대성』, 앞의 책, 164면.
276) 구장률 『신소설 출현의 역사적 배경』, <동방학지> 135권, 2006년, 266면

부터 비롯된 것이다. 우크라이나 지식인들 및 귀족들 역시 러시아지배 시기에 지배국에서 또는 지배국식 교육을 받아 식민국의 도움으로 발전을 이룰 수 있을 것이라고 착각한 경우가 적지 않았다. 19세기의 유럽식민주의는 근대화를 자신의 핵심 개념으로 내세웠고 일본은 한국을 포함한 아시아 국가들을 식민지화하기 위해 이 담론을 수용했다. 그러므로 피지배자가 지배자와 싸우려고 하기보다 오히려 그런 지배자를 닮아가려고 하며 자신들의 모든 삶을 지배자의 기준에 맞추려고 하는 것은[277] '근대문명의 유혹에' 넘어가 지배자의 우월성, 그리고 자신의 열등함을 인정하기 때문이다.

우크라이나는 피지배국가의 경험이 한국보다 길었고 20세기 초에 제국의 강압이 같은 시기의 조선보다 훨씬 강했다. 그러나 일제가 지속되면서 일본의 대 조선 제국주의적, 식민주의적 정책은 점차 러시아의 대 우크라이나 정책을 닮아가고 있었다. 일제말에 일본의 대아시아주의가 대동아공용론으로 안착되면서 한국 지식인들은 반식민주의적 상상을 펼치기 시작했다 (임화, 김기림 등). 우크라이나의 경우에 폴란드에 이어 러시아의 지배를 받았을 때 피지배 민족으로 지내온 시간이 길었으므로 반식민주의, 반제국주의 상상이 19세기 중반부터 많은 지식인들의 글을 통해서 확인할 수 있다. 시기적으로 사소한 차이가 있다 하더라도 중요한 것은 우크라이나와 한국 양국은 식민 공간에서 근대화가 진행되었고 자발적 근대화가 지연된 공간에서 새로운 민족문화가 창조되었다는 점에서 그 역사적 과정이 같은 것이다.[278]

277) 식민주의, 제국주의, 탈식민주의 등 이론은 수많은 연구자들에 의해 논의해왔다. 특히 지금까지 보편적이고 객관적인 진리로 받아져 온 이성, 계몽, 진보라는 이름을 달고 있는 서구 근대성의 담론 자체에 대해 문제제기를 하는 이론으로 파뇽, 사이드, 바바, 스피박 등 연구자들이 확립한 탈식민주의가 관심을 많이 받고 있다.

278) 우크라이나 작품의 자세한 분석은 본고의 분량관계로 후행 연구의 과제로 남기기로 한다.

한국 영화에 나타난 기억의 문제:
최근 5년간 개봉된 영화에 나타난 순응기억과 대항기억

김형래 (한국외대)

"기억의 투쟁이 권력투쟁의 핵심이다. 무관심과 망각을 넘어서 기억하고 증언하는 것. 이것이 가장 중요한 무기다." - 서경식

I. 들어가는 말

상처가 있는 곳에 기억의 문제가 있다. 그건 사람이건 어떤 사회이건 모두에게 해당한다. 행복한 사람에게 행복한 과거는 기억해도 좋고 기억하지 못해도 상관없다. 그러나 과거의 상처 때문에 불행한 사람에게 과거를 기억하는 문제는 매우 중요한다. 그에게 불행한 과거는 한편으로는 잊혀져야 할 과거이지만 다른 한편으로는 기억해야 할 과거이기도 하다. 과거를 아예 잊고 살면 행복해질 수도 있을 것이나 문제는 아픈 과거는 기억 속에서 쉽게 지워지지 않는다는 것이다. 혹은 잊었다고 하더라도 또는 잊혀진 것처럼 보인다고 할지라도 그것은 억압되어 있을 뿐 무의식 속에서 지속적으로 그 사람을 괴롭힐 것이다. 그렇다면 무작정 잊는 것이 능사는 아닐 것이다. 오히려 과거를 올바로 직시하고 그것을 다양한 방법으로 극복하려고 노력해야 할 것이다. 그래야 그 사람은 불행한 과거를 딛고 새롭게 행복한 미래를 꿈꿀 수 있을 것이다.

이것은 개인에게도 해당되는 얘기지만 한 사회나 기타 공동체에게도 해당될 것이다. 거의 운명 공동체에 가까운 한 국가 사회의 경우에도 개인과 마찬가지로 불행한 과거를 가지고 있다. 그 불행이 외부의 요인에 의해 야기된 것이든 내부의 구성원들에 의해 야기된 것이든 말이다. 따라서 사회 역시 불행한 과거를 어떻게 처리해야 할 것인가, 어떻게 극복할 것인가 하는 중요한 문제를 간과할 수 없다. 그러나 사회가 불행한 과거와 그에 대한 기억을 무정형의 형태로 방치할 경우 바로잡아야 할 과거는 쉽게 왜곡되거나 사회의 무의식 속에 억압되어 있다가 지속적으로 사회의 미래에 부정적 영향을 미칠 것이다. 따라서 사회라는 공동체는 다양한 방식으로 그러한 과거를 기록하여 기억하고자 한다. 왜냐하면 기억을 바탕으로 불행한 과거를 극복하거나 치료할 수 있기 때문이다.

따라서 이때 기억에 대한 다양한 문제의식이 발생한다. 기억은 저장 기술, 수사학, 개인 및 국가, 혹은 사회의 정체성, 심리학, 문화학, 역사학 등과 같은 다양한 분야 및 학문과 관련하여 문제의 키워드로 등장하게 된다. 본 연구는 먼저 기억과 관련한 이 모든 영역을 다 다룰 수 없으므로 몇 가지 영역에 국한하여 기억의 문제를 논하고자 한다. 특히 본 연구는 기억과 영화의 관계를 다루되 최근 5년간 한국 영화가 다루는 소재를 통해 다양한 기억의 양상을 살펴보고자 한다. 그리고 최종적으로 이 기억의 양상을 통해 우리 사회에 내재해 있는 이념 대립의 현황을 파악해 보려고 한다. 어떤 기억을 선택하고 그것을 어떻게 구현하는가는 결국 그 영화의 사상과 이념을 드러내기 때문이다.

II. 순응기억과 대항기억

1. 기억과 영화

먼저 기억은 기억술과 관련이 있다. 기억은 출생 이후부터 세상을 살아가는 데 필수적이다. 어쩌면 기록 매체가 없었던 고대에는 기억이 더 중요했을 것이다. 그래서 고래로부터 기억술에 대한 연구가 있어왔다. 예컨대 고대 그리스의 서정 시인이자 웅변가인 시모니데스(BC 557~467)는 기억술을 창안한 사람으로 유명하다. 시모니데스가 귀족의 파티에 참석할 때였다. 파티 도중 두 젊은이가 시모니데스를 찾아서 그가 잠시 자리를 비운 사이에 지붕이 무너지면서 순식간에 집안에 있는 사람들이 깔려 죽었다. 커다란 대리석 돌 더미에 깔린 시체는 형체조차 알아보기 힘든 상황이었다. 그런데 비상한 기억력을 가진 시모니데스는 파티의 참가자들이 앉았던 자리를 기억해내어 시체를 가족들에게 찾아주었다. 이것이 어떤 기억술인지는 확실하지 않지만 로마의 정치가이자 철학자인 키케로(M. Cicero)는 시모니데스의 기억술을 '장소법(method of loci)'이라는 이름으로 불렀다. 이것을 발전시킨 키케로는 연설문을 기억하는 법에 대해 이렇게 말했다. "내가 매일 산책하는 산책로는 뇌 기억의 창고이다." 실제로 키케로는 산책하면서 얻은 영감이나 철학적인 사고의 모든 내용을 산책로에 나오는 경치 속에 상상으로 기록하였다고 한다. 플라톤 역시 『파이드로스』에서 기억에 대해 언급하고 있다. 물론 그에게 기억술은 별로 중요하지 않지만 기억의 기능은 매우 중요하다. 그에게 기억은 진리 발견의 수단이기 때문이다. 그에 의하면 인간의 영혼은 이데아 세계의 참된 모습을 기억하고 있다. 따라서 플라톤에게 망각은 영혼의 추락을 의미하고 기억은 영혼의 상승을 의미한다. 즉 인간은 기억을 통해 이데아의 참된 세계에 도달할 수 있는 것이다.(조대호, 23-26)

기억의 문제에서 개인기억과 집합기억을 구분하기 시작한 것은 비로소 19세기 말 20세기 초다. 오스트리아의 시인이자 극작가인 후고 폰 호프만스탈 Hugo von Hofmannsthal이 집합기억 collective memory이라는 말을 처음 사용한 것으로 기록되어 있으며, 프랑스의 사회학자 모리스 알박스 Maurice Halbwachs에 의해 집합기억이 본격적으로 다루어졌다.(Olick and Robbins, 106) 알박스는 원래 베르그손의 제자로서 베르그손이 주관적이고 심리적인 기억을 다룬 반면에 그는 그것을 확장하여 기억의 집단적 성격을 부각시킨다. 집합 기억은 집단의 구성원들이 공유하는 기억으로서, 이 기억의 공통성을 통해 집단의 구성원들은 서로 결속감을 느끼는 것이다. 또한 이를 통해 자신이 속한 집단의 가치와 태도를 내면화한다.

그리고 이러한 집합 기억 중에서도 문화적 기억을 집중적으로 연구한 사람은 독일의 사회학자이자 고고학자인 알라이다 아스만 A. Assman으로서, 그는 기억을 문화학의 중심 테마로 삼았다. 이 이론의 전제는 모든 문화는 다양한 기억 매체에 의해 형성된다는 것이다. 그는 『기억의 공간』에서 특히 기억과 문학의 관계를 집중적으로 다루는데, 문학 텍스트를 "문화적 기억"으로 간주한다. 아스만은 먼저 기억을 기술 ars 로서의 기억과 힘/활력 vis으로서의 기억으로 나눈다. 전자는 앞서 언급한 기억술 Mnemotechnik을 말하며, 기계적 방식의 기억을 의미한다. 반면 후자는 문화적 기억을 말하는 것으로서 일종의 내면화 er-innern를 의미한다. 기술로서의 기억은 또한 시간과 망각의 구애를 받지 않지만, 힘으로서의 기억은 시간과 망각의 영향을 받아 변형과 왜곡의 현상을 동반한다. 문화학에서는 특히 힘으로서의 기억이 중요하며, 이 기억은 다시 기능기억 Funktionsgedächtnis과 저장기억 Speichergedächtnis으로 나뉜다. 즉 기능기억은 "구체적인 당파성의 관점을 지닌 살아있는 구성원에게 속하는 것"이며 저장기억은 "모두에게 속하면서 동시에 그 누구에게도 속하지 않는 것"이다. 다시 말하면 기능기억은 구체적이고 주관적인 회상으로, 저장기억은 추상적이고 객관적인 역사로도 이해될 수 있다. 하지만 좀 더 정확히 말하면 기능기억이 특정 그룹의 이데올로기적 기억이라고 한다면, 저장기억은 일종의 기록 보관소 Archiv로서 "기능기억에 대한 기억, 즉 이차적 질서의 기억"이라고 할 수 있다. 여기서 특이한 것은 기능기억이 패쇄적이며 저장기억은 개방적이라는 것이다. 저장기억은 기능기억에 대한 다른 가능성, 대안, 모순, 상대화, 비판적 이의 제기의 가능성을 열어둔다는 것이다. 얼핏 보기에 저장기억이 객관적 기억으로서 폐쇄된 것으로 볼 수 있으나, 예컨대 기록보관서의 자료는 누구나 접근할 수 있고 그 객관적 자료를 재검토할

수 있다는 점에서 개방되어 있다고 보는 것 같다. 물론 아스만은 기능기억과 저장기억의 상보관계를 강조한다. 그는 기능기억이 파시즘 시대에 오용된 사례들을 염두에 두고 있다.

반면에 미셸 푸코 Michael Foucault는 공식기억 official memory에 대비되는 반-기억 counter memory 혹은 대항기억이라는 개념을 창안한다.(Olick and Robbins, 126) 그에 의하면 반-기억은 공식적 혹은 사회적 실재로 이해되는 기억에서 배제되는 기억을 말한다. 반-기억은 "공식적인 기록에 의해 역사화되지는 않았지만 문학이나 사진, 다큐멘터리, 영화 등에서 간접적으로 표현되어왔거나, 국가의 통제 밖의 사회에서 표현되기도 하는" 것이다. 이때 푸코는 반-기억이라는 개념을 니체에 의해 고안된 역사기술, 즉 고고학이나 계보학의 특징을 나타내기 위해 사용한다. 전통적 역사기술은 체계적인 역사기술로서 역사의 발전을 연속성과 인과관계의 사슬로 파악하고자 한다면, 계보학적 역사기술은 "쓸모 있는 effectif 역사"라는 반체계적 방법으로 역사의 단절과 불연속성을 강조한다. 이것은 주로 개인의 기억과 주관적 역사기술의 특징이라고 할 수 있다. 즉 반-기억이란 개인들이 아주 다양한 방식으로 어떤 사건들을 기억하는 것을 말한다.

푸코의 기억 이론은 아스만의 기억 이론과 비교해 볼 때 유사점이 있음을 알 수 있다. 아스만의 저장기억은 푸코의 공식기억과 유사하며, 기능기억은 반-기억과 유사하다고 볼 수 있다. 다만 아스만이 저장기억의 긍정적인 측면을 부가시키는 반면 푸코는 공식기억을 권력과 지배집단의 기억으로 치부한다. 또한 아스만이 기능 기억을 주관적이고 당파적인 기억으로서 파시즘의 오용을 야기할 수 있다고 본 반면, 푸코는 그것을 대항기억의 수단으로 본다. 즉 푸코는 아스만과 달리 두 기억의 위계 관계를 부각시킨다고 볼 수 있다. 하지만 푸코가 공식기억에 대한 대립 개념으로 대항기억만을 제시한 것은 문제가 있어 보인다. 왜냐하면 공식 기억, 즉 객관적으로 지배적인 기억의 반대편에는 대항기억만 있는 것이 아니라 지배 기억을 그대로 따르고 전파하면서 미화하기까지 하는 주관적이며 순응적인 기억도 있기 때문이다. 그런 의미에서 아스만의 기능기억은 중립적이며 양자를 아우를 수 있는 개념이라고 볼 수 있다. 오히려 기능기억을 대항 기억과 순응 기억으로 나누어 고찰하는 것이 합당할 것이다.

따라서 본 연구에서는 먼저 최근 5년간 개봉된 영화들을 공식기억에 대한 순응 기억과 대항 기억의 관점에서 나누어 고찰하고자 한다. 분석 대상이 되는 영화들은 2012년부터 2016년 최근까지 개봉된 한국 영화 중 박스 오피스 10위권 내의 영화들이다. 박스 오피스 순위는 한국영화진흥위원회가 제공하는 자료에 근거한 것이며, 10위권 내의 영화들을 선택한 것은 임의적이긴 하지만 유의미한 숫자라고 할 수 있다. 그만큼 관객의 공감을 받았다는 데 의미가 있을 것이다. 이들 영화는 약 50여 편에 이른다. 이 중에서 기억과 관련된 영화를 고른다면, 결론적으로 거의 모든 영화들이 기억과 관련된 영화들이라고 할 수 있다. 사적 기억이든 공적 기억이든 영화는 기억일 수밖에 없기 때문이다. 몇몇 SF 영화들을 제외하곤 어떤 형태로든 이미 지나간 것에 대한 재현일 수밖에 없기 때문이다.

아스만이 문학 분석을 통해 문화적 기억을 설명했듯이 영화 역시 이 시대의 대표적인 문화적 기억이라고 할 수 있다. 예컨대 사적 혹은 공적 기억과는 아무 상관이 없을 것 같은 영화 <곡성>도 우리의 기억과 무관하지 않다. <곡성>은 우리의 무속 신앙에 대한 기억일 수 있으며, 무능한 경찰에 대한 기억일 수 있으며, 외지인이 일본인이라는 설정에서 과거 일본에 대한 기억일 수 있기 때문이다. 박찬욱의 <아가씨> 역시 영국 작가 새러 워터스의 『핑거스미스』와 동명의 영화를 원작으로 하기 때문에 우리의 집단 기억과 무관할 것으로 보이지만, 원작이 빅토리아 시대의 어두운 사회상을 묘사하고 있다는 점에서 기억과 관련이 있으며, 나아가 <아기씨>의 시대 배경이 일제 강점기라는 점에서 우리의 기억과 밀접하게 관련이 있다. <굿바이 싱글> 역시 그 성공 여부를 떠나 우리 사회의 미혼모 문제를 건드리고 있다는 점에서 집단 기억과 관련이 있다. 그 외에 <부산행>, <검사외전>, <인천상륙작전>, <터널>, <덕혜옹주>, <귀향>, <히말라야> 등은 명백히 집단 기억과 관련이 있다. 이렇게 2016년의 영화만을 살펴보아도 기억과 관련이 없는 영화는 없다.

2. 기억과 보수 대 진보

그런데 위에서 언급한 일정 기간의 영화들을 살펴본 결과 순응기억과 대항기억은 우리 사회에서 이념 대립의 양상으로 전개될 것이라는 가설을 세울 수 있다. 즉 영화는 진보와 보수의 이념들이 각축을 벌이는 장으로서 기능하고 있을 가능성이 있다. 영화가 의도적으로 이념성을 표방하지 않더라도 엄격히 말하자면 진보와 보수의 정치적 이념에서 자유로울 수 없다고 할 수 있다. 토마스 만이 『마의 산』에서 제템브리니의 입을 통해 한스 카스트로프에게 말하듯 "모든 게 정치"적인 것이다. 그러나 어떤 한 영화를 뭉뚱그려서 단순히 보수적이다 혹은 진보적이다라고 판단할 수는 없다. 따라서 진보와 보수를 나눌 수 있는 세부 항목을 만들어 종합적으로 판단할 필요가 있다. 그러나 그 범위가 너무 광범위하여 모든 항목을 다 다룰 수는 없고, 여기서는 우리 사회에서 보수와 진보를 나누는 현실적 기준을 몇 가지만 검토할 것이다. 친일파에 대한 입장, 북한에 대한 입장, 남녀평등에 대한 입장, 복지제도에 대한 입장, 자본주의에 대한 입장, 독재 권력에 대한 입장, 가부장적 권위에 대한 입장, 동성애에 대한 입장 등을 언급할 수 있을 것이다. 물론 이 외에도 다양한 분야에서 진보와 보수를 나누는 입장들이 있을 것이다. 하지만 본고에서는 세월호 참사 이후에 논의되는 국가 권력 및 지도층에 대한 입장, 그리고 일본과 일본군 위안부 문제와 같은 과거 일본의 잘못된 역사인식에 대한 입장, 핵무기 개발로 비난을 받고 있는 북한에 대한 입장 등을 중심으로 진보와 보수를 나누고자 한다. 그런 다음 보수적 항목이 2개 이상이면 그 영화는 순응기억의 영화로 진보적 항목이 2개 이상이면 대항기억의 영화로, 각 항목이 1개 혹은 그 이하이거나 각 항목이 동일하면 중도적 영화로 구분하고자 한다.

그러나 이를 위해 또 한 단계가 필요하다. 즉 보수와 진보에 대한 정의가 필요하다. 우리는 무엇을 진보라 하고 무엇을 보수라 하는가. 그러나 진보와 보수를 구분하는 일은 이론가마다 서로 많은 차이를 보인다. 따라서 불가피하게 여기서는 『코끼리는 생각하지마』라는 저서를 통해 세계적으로 잘 알려진 미국의 인지언어학자 조지 레이코프 George Lakoff가 정의하는 보주와 진보의 가치를 정리해 보자. 그가 말하는 모든 원칙과 원리를 언급할 수 없기 때문에 여기서는 우리의 논의에 필요한 몇 가지만 언급하고자 한다. 먼저 레이코프가 말하는 보수의 가치를 나열해보자.

1. 도덕적 질서: "인간에 대한 하나님의 우위, 자연에 대한 인간의 우위, 아이에 대한 어른의 우위, 비서구 문화에 대한 서구 문화의 우위, 다른 나라에 대한 미국의 우위." 이것은 또 "여성에 대한 남성의 우위, 비백인에 대한 백인의 우위, 비기독교에 대한 기독교의 우위, 동성애자에 대한 이성애자의 우위로 확장된곤 한다."(레이코프, 227)
2. 경제: "부유한 사람들은 선한 사람이며 자연적 엘리트가 되는 경향이 있다. 가난한 사람들은 부유해지기 위해 필요한 훈육을 받지 못했기 때문에 가난한 것이다. 따라서 가난한 사람들은 가난한 것이 당연하며 그들은 부자를 위해 일해야 한다. [...] 경쟁은 선한 것이다. 경쟁은 자원을 가장 적절하게 이용하고 훈육된 사람들을 길러내기 때문이다. ... 시장에 대한 규제는 악한 것이다. 왜냐하면 이는 자유로운 이윤 추구를 방해하기 때문이다."(레이코프, 228)
3. 정부: "사회보장 프로그램은 비도덕적이다. 도덕적인 사람이 되고 부자가 되려면 규율을 준수해야 하는데 사회보장 프로그램은 사람들에게 직접 벌지 않은 것을 공짜로 줌으로써, 규율 준수를 배워야 할 동기를 빼앗는다. 사회보장 제도는 없애야 한다."(레이코프, 229)
4. 의료보장: "자녀를 돌보는 것은 부모의 책임이다. ... 따라서 산전, 산후 검진 보장과 어린이, 노약자 의료보장은 개인이 책임질 문제이지 납세자가 책임질 문제가 아니다."
5. 동성결혼과 낙태: "동성 결혼은 엄격한 아버지 가정 모형에 들어맞지 않을뿐더러 그와 정면으로 충돌한다. ... 동성 결혼은 보수주의 가치 체계 전반에 대한 공격인 동시에, 자신의 정체성이 엄격한 아버지 가치에 있는 사람들에 대한 공격이 된다." "낙태는 보수주의 가치와 보수주의자로서의 정체성을 위협한다."

레이코프에 의하면 보수주의는 엄격한 아버지의 힘과 권위를 강조하는 반면 진보주의는 그 대신 "돌봄과 책임"을 중요시하는 가정을 강조한다. 진보는 이와 같은 가치 아래 다음과 같은 원칙을 가지고 있다.

1. 평등: "정치적, 사회적 평등을 보장하고 정치권력의 불균형을 막기 위하여 최선을 다한다." "우리는 인종, 민족, 성별, 성적 지향을 비롯한 모든 영역에서 평등한 권리를 지원한다."

2. 민주주의: “시민 참여를 극대화하고 정치, 기업, 언론의 힘이 집중되는 것을 최소화한다. 언론의 윤리 기준을 극대화한다. 선거 자금을 공적으로 지원한다. 공교육에 투자한다.”
3. 자연: “우리의 아름다운 자연 경관을 미래 세대를 위해 보존해야 하며, 낙후된 환경을 개선해야 한다.”
4. 개방성: “효율적이고 개방적이고 공정한 정부, 시민들에게 진실을 말해주고 모든 미국인들의 신뢰를 받는 정부를 만든다.”
5. 보호: “우리는 소비자, 노동자, 은퇴자, 투자자들을 위한 보호를 유지하고 확대한다.”(레이코프, 242-247)

본 논문은 이와 같은 기준을 가지고 영화가 드러내는 진보적 가치를 표방하는 영화와 보수적 가치를 표방하는 영화를 구분하고자 한다.[279)]

III. 한국영화에 나타난 순응기억과 대항기억의 갈등 양상

1. 2016년 한국영화에 대한 평가

순위	영화명	개봉일	매출액	매출액 점유율	관객수	스크린수
1	부산행	2016-07-20	92,342,768,148	14.7%	11,462,359	1,788
2	검사외전	2016-02-03	77,316,651,964	12.3%	9,706,695	1,812
3	인천상륙작전	2016-07-27	54,634,785,603	8.7%	6,987,967	1,049
4	곡성	2016-05-12	55,848,623,882	8.9%	6,878,091	1,485
5	터널	2016-08-10	52,823,131,497	8.4%	6,544,997	1,105
6	덕혜옹주	2016-08-03	42,893,557,289	6.8%	5,408,359	964
7	아가씨	2016-06-01	35,211,073,991	5.6%	4,287,777	1,171
8	귀향	2016-02-24	27,246,173,990	4.3%	3,586,548	876
9	히말라야	2015-12-16	20,703,530,567	3.3%	2,630,022	1,009
10	굿바이 싱글	2016-06-29	16,911,760,195	2.7%	2,108,098	841

<표 1> 2016년 한국영화 박스 오피스 순위(영화진흥위원회 자료, 2016년 08월 기준)

순위	영화명	국가권력 및 지배계층	일본 및 일본의 역사 인식	북한	자본주의	여성	동성애	순응기억 vs. 대항기억
1	부산행	진보	무	무	진보	진보	무	대항기억
2	검사외전	진보	무	무	진보	보수	무	대항기억
3	인천상륙작전	보수	무	보수	보수	중도	무	순응기억
4	곡성	진보	진보	무	무	보수	무	대항기억
5	터널	진보	무	무	진보	보수	무	대항기억
6	덕혜옹주	보수	진보	무	무	진보	무	대항기억
7	아가씨	진보	무	무	무	보수	진보	대항기억
8	귀향	진보	진보	무	무	진보	무	대항기억
9	히말라야	무	무	무	무	진보	무	중도
10	굿바이 싱글	무	무	무	보수	진보	무	중도

<표 2> 2016년 한국영화 박스 오피스 10위권 영화에 나타난 기억의 양상[280)]

먼저 2016년에 개봉된 영화(<표 1> 참조)를 중심으로 순응기억과 대항기억을 나누어보고자 한다.[281)] 박스 오피스 순위 중 10위까지의 영화를 살펴보면, 그 중 유일하게 <인천상륙작전>이 순응기억에 속하고 7개 영화 <덕혜옹주>, <부산행>, <검사외전>, <곡성>, <터널>, <아가씨>, <귀향> 등

279) 그리고 여성에 대한 입장의 경우 벡델테스트 통과 여부로 판단한다. 이 테스트를 통과하면 진보, 그렇지 못하면 보수로 판단할 것이다. 벡델테스트(Bechdel Test)는 1985년 엘리슨 벡델의 만화 '다익스 투 워치 아웃 포(Dykes to watch out for)'에서 비롯된 영화 성평등 테스트로서 아래 세 가지 기준을 모두 만족해야 이 테스트를 통과할 수 있다. ①이름을 가진 두 여자가 나온다. ②이 둘이서 대화를 한다. ③대화의 소재나 주제는 남자가 아니다. (http://news.chosun.com/site/data/html_dir/2015/03/15/2015031502544.html)

280) 무: 관련 사안에 대한 뚜렷한 언급이 없음. 중도: 진보와 보수의 가치가 동일한 비중으로 나타남.

은 대항기억에 속하며, <히말라야>, <굿바이 싱글> 등은 중도적 영화에 속한다. <인천상륙작전>은 지금까지 알고 있던 역사적 상식을 확인시켜주고 확장시켜주는 기억으로서 작동한다. 하지만 X-Ray라고 하는 해군 첩보부대에 대한 이야기는 지금까지 알려지지 않은 새로운 역사적 사실이지만 맥아더 장군의 인천상륙작전에 대한 상이한 평가가 이루어지는 현실을 반영하지 않은 일방적 미화에 치우치는 경향이 있다. 아울러 보수적 반공주의를 뚜렷이 내세우고 있다는 점에서 전체적으로 순응기억을 재현하고 있다고 볼 수 있다. 역사왜곡이라는 비난을 받고 있는 <덕혜옹주> 역시 기존의 역사와 지배계층에 속하는 역사적 인물을 과장되게 미화함으로써 순응기억을 확장하고 있다고 볼 수 있다. 허진호 감독은 자신의 기존의 영화에서처럼 이 영화를 통해 덕혜옹주와 장한의 멜로에 집중하고 있지만 한글학교를 세우거나 강제징용 당한 동포 앞에서 연설을 하는 등의 허구적 내용을 첨가하고 미화함으로써 심각한 역사 왜곡을 야기했다. 하지만 일본에 대한 태도와 여성을 표현하는 방식에 있어서 진보의 가치를 표방하고 있어 가까스로 대항기억의 재현에 속하는 것으로 판단할 수 있다. 그 외에 <검사외전>, <터널>, <귀향>은 아주 가까운 과거의 현실을 환기시키고 있다는 점에서 매우 의미 있는 작품들이라고 할 수 있다. <검사외전>은 진실 앞에서 물불을 가리지 않는 다혈질 검사 변재욱이 진실을 감추려는 검찰 내부의 인사들에 의해 살인 누명을 쓰고 15년 선고를 받고 감옥에 갔다가 우여곡절 끝에 누명을 벗는다는 이야기이다. <검사외전>은 철새도래지를 개발하려는 자본과 정치의 결탁을 폭로하고 권력의 입맛에 맞는 수사를 하고 거액의 뇌물을 받아 챙기는 검사에 대한 뉴스가 쏟아지는 현실을 반영하고 그것을 가볍게 비판하고 있는 영화라고 할 수 있다. 그런 의미에서 이 영화는 국가 및 지배계층에 대한 비판과 자본주의에 대한 비판을 담고 있다. 한편 <터널>은 자동차 영업사원 정수가 큰 계약을 앞두고 가는 도중 터널이 붕괴되어 갇히게 되고 그를 구하려는 구조작업을 둘러싼 각계각층의 반응을 다룬다. 언론과 정치계는 각자 자기의 이익을 위해 움직이고 정작 구조에는 도움이 되지 않는다. 영화는 구조 작업을 둘러싼, 정부기관의 총체적 난국을 보여주고 있으며, 이것은 자연스럽게 세월호 침몰 상황을 암시한다. 특히 구조 대장 대경이 마지막 구조를 위해 '다이빙 벨'과 유사한 모양의 구조장비를 타고 지하로 내려가려고 하자 주변에서 만류하는 장면은 세월호 참사 때 다이빙 벨의 투입 여부를 놓고 실랑이를 벌였던 사건을 여실히 기억나게 한다. <귀향>은 정민과 영희가 일본군 위안부로 끌려가 온갖 치욕을 겪는 과정을 그리고 있으며, 그곳에서 죽은 희생자를 씻김굿을 통해 위로하려는 의식을 통해 영화가 할 수 있는 역할에 대한 고민을 가능하게 한다. 이 영화는 일본의 역사인식에 대한 비판, 위안부 할머니들에게 아무것도 해줄 수 없는 국가권력에 대한 비판, 그리고 여성 중심의 이야기 전개 등을 통해 명백히 대항기억의 면모를 보여주고 있다. 그밖에 <부산행>, <곡성>, <아가씨>, <히말라야>, <굿바이 싱글> 등은 현실과의 직접적인 관계가 아닌 간접적인 관계를 가지고 있으며 유추를 통해 그 연관성을 파악할 수 있을 뿐이며, 또렷한 논란이 될 만한 입장을 취하지 않고 있다는 점에서 자제한 내용은 언급하지 않는다. 하지만 2016년 상반기를 종합해 보면 대체적으로 대항기억이 압도적으로 많음을 <표 2>를 통해 알 수 있다. 즉 대항기억이 7건, 순응기억이 1건, 중도가 2건이다.

2. 2015년 한국영화에 대한 평가

순위	영화명	개봉일	매출액	매출액 점유율	관객수	스크린수
1	베테랑	2015-08-05	105,168,155,250	12.2%	13,414,009	1,064
2	암살	2015-07-22	98,463,132,781	11.4%	12,705,700	1,519
3	국제시장	2014-12-17	69,823,893,034	8.1%	8,911,437	966
4	내부자들	2015-11-19	56,465,665,657	6.6%	7,055,332	1,075
5	사도	2015-09-16	48,842,902,501	5.7%	6,246,849	1,210
6	연평해전	2015-06-24	45,563,228,330	5.3%	6,043,784	1,013
7	검은 사제들	2015-11-05	42,405,282,092	4.9%	5,442,128	1,088
8	히말라야	2015-12-16	39,469,775,448	4.6%	5,129,409	1,009
9	조선명탐정: 사라진 놉의 딸	2015-02-11	30,456,879,428	3.5%	3,872,015	811
10	스물	2015-03-25	23,558,988,686	2.7%	3,044,134	926

<표 3> 2015년 한국영화 박스 오피스 순위(영화진흥위원회, 2016년 08월 기준)

순위	영화명	국가 권력 및 지배계층	일본 및 일본의 역사 인식	북한	자본주의	여성	동성애	순응기억 vs. 대항기억
1	베테랑	진보	무	무	진보	보수	무	대항기억
2	암살	진보	무	무	무	진보	무	대항기억
3	국제시장	보수	무	무	보수	보수	무	순응기억
4	내부자들	진보	무	무	진보	보수	무	대항기억
5	사도	진보	무	무	무	보수	무	중도
6	연평해전	보수	무	보수	무	보수	무	순응기억
7	검은 사제들	진보	무	무	무	보수	무	중도
8	히말라야	무	무	무	무	진보	무	중도
9	조선명탐정: 사라진 놉의 딸	진보	무	무	무	진보	무	대항기억
10	스물	무	무	무	보수	보수	무	순응기억

<표 4> 2015년 한국영화 박스 오피스 10위권 영화에 나타난 기억의 양상

어쩌면 2015년에 나온 영화들이 가장 극명하게 순응기억과 대항기억의 첨예한 대립을 보여준다고 할 수 있을 것이다.(<표 4> 참조) 특히 현실을 직접적으로 암시하는 영화들과 진보 내지 보수의 이념을 극명하게 드러내는 영화들이 가장 많이 나타난 해라고 볼 수 있다. <베테랑>, <암살>, <국제시장>, <내부자들>, <사도>, <연평해전> 등이 그것인데, 2015년 10위권 영화 중 7편이 직간접적으로 이념 대립의 양상을 보여주고 있다. <베테랑>, <암살>, <내부자들>, <사도>가 진보적 이념을 대변하고 대항기억을 재현하고 있으며, <국제시장>과 <연평해전>, <스물>은 보수적 이념을 대변하며 순응기억을 재현하고 있다. <사도>, <검은 사제들>, <히말라야>가 중도의 성향을 보이나 정치적 관점에서 보면 <사도>는 대항기억에 가깝다. <사도>는 조선시대의 영조와 사도세자의 관계를 다루고 있으므로 일본, 북한, 자본주의와는 거리가 멀기 때문이다. 이렇게 보면 2015년에는 대항기억 4편과 순응기억 4편의 영화가 개봉되어 경합을 벌인 결과가 되었다.

<베테랑>은 강력계 형사 서도철이 재벌3세 조태오가 얽힌 폭력 사건을 파헤치는 과정을 다루고 있다. 화물연대 소속 배기사가 조태오의 회사 앞에서 체불임금 지불을 요구하는 1인 시위를 하자 조태오는 그를 자신의 직무실로 불러들인다. 체불임금이 '고작' 420만원임을 알자 조태오는 어이가 없다며 하청업체 소장과 싸우게 한 후 체불임금을 지불한다. 억울한 배기사는 다시 조태오를 찾아가지만 격투기를 배운 조태오에게 두들겨 맞고 결국 혼수상태에 빠진다. 조태오는 가상의 인물이지만 뉴스에서 익히 알고 있던 인물 중 하나라는 것을 알 수 있다. 물류업체 M&M 최철원 대표는 SK 본사 앞에서 1인 시위를 하던 탱크로리 기사 유모씨를 야구방망이로 폭행하고 나서 '맷값'으로 2000만원을 건넸고, 한화그룹 김승연 회장은 2007년 3월 차남을 때린 서울 북창동 술집 종업원들을 직접 폭행하기도 했다. 그 외에도 재벌들의 폭행과 '갑질'은 잊을 만하면 터지고 있다. <베테랑>은 갑의 횡포에 대한 통쾌한 비판과 응징을 담고 있어서 2015년 최고의 흥행 영화가 되었다. 물론 여성에 관한 묘사에서 벡델테스트를 통과하지는 못하였다. 미모의 모델 다혜, 수사팀의 미스 봉, 서도철의 아내 등 세 명의 주요 여성 캐릭터가 등장하지만 다혜를 제외하고 이름이 없으며, 두 사람 이상 만나서 남자 이외의 것에 대해 이야기를 나누거나 여성 인물들끼리 이야기 자체를 하는 경우가 없다. <암살>의 시대적 배경은 1933년 일제 강점기로서, 이와 더불어 일제 강점기를 배경으로 한 최근 몇 년간 나온 영화들, 예컨대 <덕혜옹주>, <아가씨>, <동주>, <귀향> 등은 최근에 불거진 독도 영유권 문제 및 위안부 문제와 관련한 일본의 태도와 무관하지 않아 보인다. <사도>는 기존에 알려져 있던 공식 기억에서 크게 벗어나지 않지만 영조와 그의 아들 사도세자의 갈등이 중심 테마로 다루어지고 있다는 점에서 기능기억에 속하며, 영조를 자식 교육에 지나치게 엄격한 권위적인 아버지로 그림으로써 우리시대의 가부장적 권력구도와 입시교육의 문제점을 우회적으로 비판하고 있다는 점에서 대항기억에 속한다. 특히 <내부자들>은 '디렉터스컷'까지 개봉할 정도로 센세이션을 불러일으킨 작품으로서 우리 사회의 언론, 재벌, 검찰의 유착과 비리를 폭로하고 있다. 특히 <내부자들>은 <베테랑>과 마찬가지로 여러 현실적 사건들을 환기시키고 비판함으로써 대항기억으로 작동하고 있

다. 예컨대 <베테랑>은 김학의 전 법무차관의 성접대 의혹, 성접대 파문을 일으켰던 '장자연 리스트', 고 성완종 전 경남기업 회장의 '성완종 리스트' 사건을 반영하고 환기시킨다.

한편 <국제시장>은 오늘날의 발전상을 가능하게 한 대한민국의 아버지들에게 바치는 영화로서 매우 감동적인 휴머니즘적 영화로 평가받기도 하지만, 박정희, 전두환으로 이어지는 독재정권 시대를 미화한 혐의를 받고 있다. 따라서 부도덕한 국가 및 지배계층에 대한 비판이 결여되어 있다는 점에서 보수적 이념을 드러내고 있으며, 잘 먹고 잘 살기 위해 명분도 없는 베트남 전쟁에 참여하는 주인공의 모습을 통해 베트남 전쟁과 자본주의에 대한 비판적 관점이 결여되어 있음을 알 수 있다. 또한 <연평해전>은 프로파간다 영화로 많은 비난을 받은 바 있는 영화로서 2002년 6월 29일 서해 연평도 NLL 인근에서 발생한 '제2 연평해전'이라는 실화를 다룬다. 영화는 6명이 전사하고, 18명이 부상당한 이 전투를 감동적인 휴먼 드라마로 그리고 있지만 영화적 완성도나 보수적 이념 편향 때문에 비난을 받았다. 개봉 다음 날에 국회 시사회가 열렸고 이명박 전 대통령도 참모진 20여명과 영화를 관람하기도 했다. 새누리당 김진태 의원은 SNS에 이런 글을 올리기까지 했다. "어제 당원 100명과 연평해전 단체 관람. 대통령 한 번 잘못 뽑으면 이렇게 되는 겁니다. 그다음 대통령은 아예 NLL을 적에게 헌납하려 했었죠. 엔딩크레딧에 후원했던 제 이름이 나와 신기했고요."[282] 감독의 의도야 어떻든 <연평해전>은 이렇게 수용되었다.

이처럼 2015년은 대항기억과 순응기억, 진보와 보수의 대립이 영화계에서도 첨예하게 나타난 해라고 할 수 있다. 이는 2014년 4월 16일에 있었던 세월호 참사와 그 후속 조치를 둘러싼 내적 갈등들이 문화적 기억으로 나타난 현상으로 추론된다. 이를 확인하기 위해 세월호 참사 이전의 2014년과 2013년 영화들을 살펴볼 필요가 있을 것이다.

3. 2014년 한국영화에 대한 평가

순위	영화명	개봉일	매출액	매출액 점유율	관객수	스크린수
1	명량	2014-07-30	135,748,398,910	17.5%	17,613,682	1,587
2	해적: 바다로 간 산적	2014-08-06	66,370,682,706	8.6%	8,666,046	838
3	수상한 그녀	2014-01-22	62,696,639,249	8.1%	8,656,397	692
4	변호인	2013-12-18	41,918,320,800	5.4%	5,687,558	923
5	국제시장	2014-12-17	41,089,576,596	5.3%	5,345,678	966
6	군도: 민란의 시대	2014-07-23	36,987,755,999	4.8%	4,774,895	1,394
7	타짜-신의 손	2014-09-03	32,373,120,927	4.2%	4,015,361	890
8	역린	2014-04-30	29,893,297,890	3.9%	3,849,433	1,054
9	신의 한 수	2014-07-03	28,810,921,456	3.7%	3,566,336	794
10	끝까지 간다	2014-05-29	27,007,303,900	3.5%	3,450,305	645

<표 5> 2014년 한국영화 박스 오피스 순위 (영화진흥위원회, 2016년 08월 기준)

순위	영화명	국가 권력 및 지배계층	일본 및 일본의 역사 인식	북한	자본주의	여성	동성애	순응기억 vs. 대항기억
1	명량	진보	진보	무	무	보수	무	대항기억
2	해적: 바다로 간 산적	진보	무	무	무	진보	무	대항기억
3	수상한 그녀	무	무	무	무	진보	무	중도
4	변호인	진보	무	무	진보		무	
5	국제시장	보수	무	중도	보수	보수	무	순응기억
6	군도: 민란의 시대	진보	무	무	무	보수	무	중도
7	타짜-신의 손	무	무	무	보수	보수	무	순응기억
8	역린	진보	무	무	무		무	
9	신의 한 수	무	무	무	무		무	
10	끝까지 간다	보수	무	무	보수	보수	무	순응기억

<표 6> 2014년 한국영화 박스 오피스 10위권 영화에 나타난 기억의 양상

282) http://star.ohmynews.com/NWS_Web/OhmyStar/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002121940

2014년에 개봉된 영화들은 실제로 세월호 참사의 영향을 받지 않았다고 볼 수 있다.(<표 5>, <표 6> 참조) 특히 영화의 내용과 관련하여서 이 영화들은 이미 적어도 1년 전에 기획되고 촬영된 것이기 때문에 직접적인 관련이 없다. 물론 어떤 내용의 영화든 그 사건은 관객들의 반응에 영향을 주었을 것으로 생각된다. 4월 이전에 개봉된 영화로는 2013년 12월 18일에 개봉되어 2014년 초까지 상영된 <변호인>이 있으며 2014년 1월 22일 개봉된 <수상한 그녀>가 10위권에 드는 영화다. <변호인>은 1981년에 전두환 정권이 민주화 세력을 탄압하기 위해 부산지역 학생과 교사 22명을 국가보안법 위반 혐의 등으로 구속한 부림사건과 고 노무현 전대통령과의 관계를 재조명하고 있으며, <수상한 그녀>는 할머니가 우연히 20대로 돌아가 자신의 꿈을 이루어간다는 판타지 영화로서 보편적이고 주관적 기억을 소재로 하고 있다. 세월호 참사 이후인 4월 30일에는 <역린>이 개봉되었으며 약 380만 명의 관객을 동원하며 그해 한국영화 순위 8위를 차지했다. <역린>은 정조가 즉위한 이듬해인 정조 1년 7월 28일(양력 1777년 8월 30일) 경희궁 존현각에서 벌어진 정조 암살미수 사건을 24시간으로 쪼개어 시간 순서대로 보여주고 있다. 실제 역사에서는 싱겁게 끝난 사건이지만 영화는 실제 역사에 판타지를 더하여 더 극적으로 만들었다. 이후 5월 29일에는 <끝까지 간다>가 개봉되고 7월 3일에는 <신의 한 수>가, 7월 23일에는 <군도: 민란의 시대>가 개봉된다. <끝까지 간다>는 액션 영화로서 적당히 부패한 형사 고건수가 어머니의 장례식 날 음주운전을 하다 한 남자를 죽게 만들고 그것을 목격한 박창민을 자신의 목적을 위해 고건수를 궁지로 몰아넣는다. 액션 영화에 비리 경찰이 나오는 건 새삼스러운 것이 아니며 현실을 환기시키기는 하지만 그저 부차적일 뿐이다. 오락성이 강한 영화라고 할 수 있다. <신의 한 수>는 바둑을 통해 형에 대한 복수를 결행하는 태석의 이야기이다. 바둑과 액션이 결합된 영화라고 할 수 있으며, 공식 기억이나 실화에 근거한 것이 아니며 현실과의 연계성이 상대적으로 적은 영화이다. <군도: 민란의 시대>는 양반과 탐관오리들의 착취가 횡행하던 조선 철종 시대를 조망한다. 세상은 풍양 조씨와 안동 김씨가 주도하고, 삼정의 문란으로 백성들은 착취당한다. 나주 대부호의 서자로 조선 최고의 무관 출신인 조윤은 극악한 수법으로 양민들을 수탈, 삼남지방 최고의 대부호로 성장한다. 한편 소, 돼지를 잡아 근근이 살아가던 천한 백정 돌무치는 죽어도 잊지 못할 끔찍한 일을 당한 뒤 군도에 합류. 지리산 추설의 신 거성(新巨星) 도치로 거듭난다. 뭉치면 백성, 흩어지면 도적! 망할 세상을 뒤집기 위해, 백성이 주인인 새 세상을 향해 도치를 필두로 한 군도는 백성의 적, 조윤과 한 판 승부를 시작한다. 관객들은 권력자들의 부정부패와 그들의 몰락을 보면서 현실을 환기하지 않을 수 없었을 것이다. 7월 30일에 개봉한 <명량>과 8월 6일에 개봉한 <해적: 바다로 간 산적>은 두 영화 모두 바다, 물과 관련이 있는 것으로서 아이러니하게도 그해 한국영화 순위 1,2위를 차지하고 있다. <해적>은 이성계가 위화도회군과 더불어 조선을 건국한 후 국새와 국호를 명나라로부터 하사받아 돌아오던 중 수군들이 고래와 싸우다 고래에게 국새를 빼앗긴다는 전대미문의 판타지 역사극이다. <명량>은 역대 최고의 흥행작으로 전체 인구의 3분이 1일 관람한 영화다. 이순신 장군의 명량해전을 다룬 것으로서 리더십 결핍 시대에 관객들에게 대리만족감을 주고 관객들의 열망을 대변한 영화라고 할 수 있다. 그리고 9월에 <타짜-신의 손>, 12월에 <국제시장>이 개봉되었다. <타짜-신의 손>은 2006년 <타짜>의 후속편으로서 화투판을 중심으로 벌어지는 복수와 난투극을 다룬다. 잊을 만하면 등장하는 집단 도박단 뉴스를 기억나게 하는 내용이지만 특별히 사회의 이슈와는 거리감이 있는, 그 자체의 재미를 위해 만들어진 영화라고 할 수 있다.

4. 2013년 한국영화에 대한 평가

순위	영화명	개봉일	매출액	매출액 점유율	관객수	스크린수
1	7번방의 선물	2013-01-23	91,431,914,670	10.1%	12,811,206	787
2	설국열차	2013-08-01	67,010,077,500	7.4%	9,349,991	1,128
3	관상	2013-09-11	66,005,451,500	7.3%	9,134,586	1,190
4	베를린	2013-01-30	52,354,931,637	5.8%	7,166,199	894
5	은밀하게 위대하게	2013-06-05	48,700,887,413	5.4%	6,959,083	1,341
6	변호인	2013-12-18	40,953,438,500	4.5%	5,687,052	923
7	숨바꼭질	2013-08-14	39,602,987,500	4.4%	5,604,104	779
8	더 테러 라이브	2013-07-31	39,866,712,881	4.4%	5,583,596	743
9	감시자들	2013-07-03	39,380,162,179	4.4%	5,508,017	949
10	신세계	2013-02-21	34,881,330,905	3.9%	4,682,492	671

<표 7> 2013년 한국영화 박스 오피스 순위(영화진흥위원회, 2016년 08월 기준)

순위	영화명	국가권력 및 지배계층	일본 및 일본의 역사 인식	북한	자본주의	여성	동성애	순응기억 vs. 대항기억
1	7번방의 선물	진보	무	무		보수	무	
2	설국열차	진보	무	무	진보	보수	무	
3	관상	진보	무	무	무	보수	무	
4	베를린	보수	무	보수	무	보수	무	
5	은밀하게 위대하게		무	보수	보수		무	
6	변호인	진보	무	진보	진보	보수	무	
7	숨바꼭질	진보	무	무	무		무	
8	더 테러 라이브	진보	무	무	진보	보수	무	
9	감시자들		무	무	무		무	
10	신세계	진보	무	무	진보		무	

<표 8> 2013년 한국영화 박스 오피스 10위권 영화에 나타난 기억의 양상

2013년에는 상대적으로 사극의 비중이 적다. <관상>이 조선시대 수양대군(세조)이 단종을 몰아내는 과정에서 관상쟁이의 수난을 그린, 유일한 사극이다. 그리고 2013년 12월에 개봉된 <변호인> 외에는 대체로 현실 정치와는 거리가 먼 사회문제를 다루고 있다. <설국열차>는 자본주의 사회의 본질적인 문제를 설파하고 있고 <7번방의 선물>은 억울하게 감방에 갇힌, 지적 장애를 가진 아버지의 딸에 대한 애틋한 부성애를 휴머니즘적으로 다루고 있으며, <숨바꼭질>은 범죄 수사물로서 실종된 형과 아파트 문에 새겨진 낯선 기호들의 정체를 찾아 나선 성수(손현주)의 이야기를 다루고 있다. <더 테러 라이브>는 1960년대 일본보다 계급 격차와 자본주의 모순이 뚜렷해진 2013년의 한국을 날카롭게 조명한다. 영화 속 범인은 3년 전 마포대교 보수 공사에 투입되었다가 사고로 목숨을 잃은 인부들의 보상금과 대통령 사과를 받기 위해 테러를 벌인다. 그의 주장은 노량진 배수 공사현장 수몰 사고와 울산 삼성정밀화학 공장 물 폭탄 사고, 방화대교 연결 램프 공사장 붕괴 사고 중 유명을 달리한 노동자의 희생을 떠올리게 한다. <감시자들>은 경찰 내 특수 조직인 감시 전문가들의 활약상을 그린 영화이며, <신세계>는 대한민국의 경찰과 범죄조직의 치열한 공방을 경찰청 수사기획과 강과장, 신입 경찰 이자성, 그리고 국내 최대 범죄조직 '골드문'의 2인자 청정을 중심으로 다루는 액션 영화다. 2013년 말에 개봉된 <변호인>은 앞서 언급한 것처럼 부림사건과 고 노무현 전 대통령을 극화한 것으로서 점차 보수화되어가는 사회분위기에 경종을 울린 작품이라고 할 수 있다. 2013년의 이러한 보수화 경향을 대변하는 영화들로는 <베를린>과 <은밀하게 위대하게>를 들 수 있을 것이다. 두 영화 다 북한과 남한의 관계를 상징적으로 보여주는 영화로서 시대적 의미를 갖는다. <베를린>은 냉전의 상징인 베를린에서 북한 공작원과 남한의 국정원 요원들의 암투를 그린 시대착오적인 영화라면, <은밀하게 위대하게> 역시 남한에 파견된 북한 고정 간첩에 대한 이야기로서 시대착오적이긴 마찬가지이다. 2013년 1월 30일에 개봉된 <베를린>은 유엔제재에 북한의 전면대결전 돌입 선언, 미국의 핵잠수함 투입 등 전쟁분위기가 고조되고 있는 상황에서 개봉된 것이라 당시 북한에

대한 국민들의 인식을 반영하는 영화라고 할 수 있다. 반면에 6월에 개봉된 <은밀하게 위대하게>는 북한과의 갈등이 한시적으로나마 다소 해소된 양상을 반영한다.

5. 2012년 한국영화에 대한 평가

순위	영화명	개봉일	매출액	매출액 점유율	관객수	스크린수
1	도둑들	2012-07-25	93,664,808,500	11.4%	12,983,178	1,072
2	광해, 왕이 된 남자	2012-09-13	88,899,448,769	10.8%	12,319,390	810
3	늑대소년	2012-10-31	46,590,107,000	5.6%	6,654,390	706
4	바람과 함께 사라지다	2012-08-08	34,614,661,161	4.2%	4,909,937	694
5	범죄와의 전쟁: 나쁜놈들 전성시대	2012-02-02	36,538,823,500	4.4%	4,719,872	699
6	내 아내의 모든 것	2012-05-17	34,222,160,500	4.1%	4,598,583	563
7	연가시	2012-07-05	32,175,400,664	3.9%	4,515,833	759
8	건축학개론	2012-03-22	30,219,800,500	3.7%	4,110,645	593
9	댄싱퀸	2012-01-18	30,129,259,500	3.7%	4,057,546	534
10	부러진 화살	2012-01-18	25,878,110,500	3.1%	3,450,941	453

<표 9> 2012년 한국영화 박스 오피스 순위(영화진흥위원회, 2016년 08월 기준)

순위	영화명	국가권력 및 지배계층	일본 및 일본의 역사 인식	북한	자본주의	여성	동성애	순응기억 vs. 대항기억
1	도둑들	무	무	무	진보		무	
2	광해, 왕이 된 남자	진보	무	무	무		무	
3	늑대소년	진보	무	무		진보	무	
4	바람과 함께 사라지다							
5	범죄와의 전쟁: 나쁜놈들 전성시대							
6	내 아내의 모든 것							
7	연가시							
8	건축학개론							
9	댄싱퀸							
10	부러진 화살							

<표 10> 2012년 한국영화 박스 오피스 10위권 영화에 나타난 기억의 양상

6. 다이어그램으로 본 순응기억과 대응기억의 분포

IV. 결론

지금까지 순응기억과 대항기억의 관점에서 최근 몇 년간 개봉된 한국영화를 살펴보았다. 처음의 가설은 순응기억과 대항기억의 구별이 뚜렷하며 진보와 보수의 대립이 분명할 것으로 보였으나 조사 결과 반드시 그렇지 않음을 알 수 있었다. 물론 2013년 박근혜 대통령 취임식 이전과 이후, 그리고 2014년 세월호 참사 전후에 진보와 보수의 대립 양상이 좀 더 뚜렷하게 나타난다고 볼 수 있다. 하지만 그 차이가 그렇게 크지 않음을 연구를 통해 알 수 있었다. 이 시기에 개봉된 상위권 영화들은 대체로 어느 한쪽에 치우치지 않는 경향을 보였다. 한 영화에 진보적 경향과 보수적 경향이 동시에 나타나서 순응기억인지 대항기억인지가 분명하지 않은 경우가 많았다. 어쩌면 영화의 진보와 보수, 순응기억과 대항기억를 분명히 구분한다는 것은 이념대립의 양상이 희석화된 오늘날의 현실을 고려해 볼 때 쉽지 않을지 모른다.

하지만 이것이 오늘날 이념대립이 사라졌다는 것을 의미하는 것은 아니다. 이념 대립은 우리 사회를 비롯한 어느 사회에서나 보이지 않게 다른 방식으로 혹은 변형된 방식으로 나타난다고 할 수 있다. 은밀하게 진행되는 이념대립을 분명하게 확인할 수 있는 방법은 무엇일까. 어쩌면 본고의

접근 방법에 문제가 있을지도 모른다. 즉 본고가 상업영화 위주로 연구를 진행했으며, 형식이 아니라 영화의 내용만을 분석했다는 점에서 문제가 있을지 모른다. 푸코가 말하듯 대항기억은 공식적 기억과 달리 연속성이 아닌 단절과 불연속성의 역사기술이라는 특성을 보여주고 있다. 그렇다면 영화의 대항기억 역시 단절과 불연속성이라는 형식적 관점에서 다시 한 번 검토해 볼 필요가 있을 것이다. 여기서 형식에 대해 좀 더 구체적으로 말하자면 기억의 형식을 말하는 것으로서 지금까지 기억의 문제를 기억술과 개인적, 집합적 기억의 관점에서 다루어 왔다면, 다음 과제에서는 문화적 기억인 영화가 그 기억을 어떻게 재현하고 구성하고 있는지, 즉 영화의 기억 구성 및 재현 방식에 대해 구체적으로 다루어야 할 것이다. 따라서 다음의 과제는 다양성 영화를 연구 대상에 포함시킬 필요가 있으며, 동시에 상업영화라도 내용뿐만 아니라 형식에 대한 분석 또한 포함시켜야 할 것이다.

결론적으로 본 연구를 통해 그 징후가 미약하기는 하나 우리 사회에서 집합기억으로서의 문화적 기억이 어떻게 현실적 조건에 따라 좌우로 진동하는지 파악할 수 있었으며, 아울러 상업영화의 한계 또한 알 수 있었다는 데 본 연구의 의의가 있을 것이다.

梁柱東과 梁啓超의 詩와 詩論의 관련 양상

문대일 (아세아연합신학대)

I. 梁柱東과 梁啓超의『飮氷室文集』

無涯 梁柱東[283]은 國語學과 國文學을 함께 연구한 근대시기'1세대' 학자[284]이다. 그는 일찍이 漢學者 아버지로부터 영향을 받아 유년기 시절에『類合』,『三國志演義』 등을 섭렵하였으며, 후에는 독학으로『古文眞寶』,『太平廣記』,『水滸傳』,『西廂記』 등을 읽으며 한문학적 소양을 길러 나갔다.

梁柱東은 1920년 18세가 되던 해, 新學問을 배우려고 상경하여 중동학교 고등속성과에 입학하여, 1년 만에 졸업하고 장학생으로 선발되어 일본으로 유학을 간다. 早稻田高等學院 豫科에서는 프랑스문학을 수학했고, 學部에서는 영문학과를 전공하였다. 후에 이러한 문학적 소양과 전공지식을 기반으로 서양의 문학작품을 번역하고 시집을 출간하였다. 나아가 한국문학의 독창성과 세계성을 발견해내고 국문학 연구에 집중하여, 향가 연구서『朝鮮古歌硏究』(1942), 고려가요 연구서『麗謠箋注』(1947) 등 저서를 남겼다.[285]

여기서 주목해야할 사실은, 梁柱東이 新學問과 新文學을 접할 무렵 梁啓超의『飮氷室文集』을 탐독하며 서양의 근대사상, 애국구국사상, 문학 등을 학습했다는 것이다. 또한『飮氷室文集』을 통해서 문집 전반에 깔려 있는 계몽과 구국의 시대적 키워드와 함께 양계초의 문학관도 자연스럽게 영향을 미친 것으로 사료된다.[286]

梁啓超의 생졸연대(1873.02~1929.01)를 살펴보면, 梁柱東과 겹치는 시기는 약 27년 정도이며, 梁柱東이 비교적 의식적인 독서활동을 시작한 중·고등학교 시기로 따져보면 약 12년 정도 밖에 동시대에 활동하지 못했다. 그러나 그다지 길지 않은 시간임에도 불구하고, 梁柱東이 梁啓超의 문집을 집중적으로 독서한 연유는 시대적 요인이 클 것이다. 구체적으로 1905년 을사조약으로 시작하여, 1910년 한일병탄에 이르면서 일제의 식민지로 전락했던 상황 속에서, 救國과 愛國에 대한 해답을 梁啓超 문집에서 찾을 수 있었기 때문이었다. 주지하듯, 梁柱東 뿐만 아니라 그 당시 한국 지식인들은 梁啓超의 저서를 탐독했으며, 또한 적극적으로 소개하였다. 특히 안창호는 평양에 敎育救國사업의 일환으로 설립한 大成學校의 교재로『飮氷室文集』을 채택하여 사용하였으며, 한국의 근대 신문, 잡지 등에서도 梁啓超의 대부분의 글들이 轉載되었다는 것이 확인된다. 나아가 애국지사 신채호, 박은식, 이해조 등도 梁啓超의 계몽사상 및 문학관에 직간접적인 영향을 받았다는 것은 이미 여러 연구에서 밝혀졌다.

---

283) 梁柱東(1903.06.24.~1977.02.04.) 호는 無涯이다. 평양 숭실전문학교, 연세대학교, 동국대학교 교수를 역임하였다. 국어학 연구뿐만 아니라 고전문학 연구, 시가창작, 문학비평 등 다양한 활동을 한 당대를 대표하는 국문학자이다.

284) 한국문학 연구의 1세대 학자로 우리나라의 최남선, 정인보, 이광수, 방종현, 이희승, 조윤제, 이병기 등과 일본의 金澤庄三郎, 鮎貝房之進, 小倉進平 등이 그와 같은 시대의 학자였다.

285) 상술한 저서는 청나라 고증학의 영향을 받아 한국 고시가 주석에 큰 영향을 미쳤다.

286) 梁柱東은 중·고등학교 재학 시기에 梁啓超 문집을 주로 탐독하였다. 1902년에 梁啓超의 글을 모아 엮은『飮氷室文集』이 중국 상해의 廣智書局에서 발간 된 후, 1905년 전후에 한국에 전해져 광범위하게 보급되어 읽혔다. 梁柱東도 예외는 아니었다. 후에『飮氷室文集』은 일제의 금서목록에 포함된 것만 보더라도 그 내용적으로 애국과 민족사상이 많이 강조된 문집이라고 할 수 있다.

상술한 바와 같이, 梁柱東은 어렸을 때부터 漢文을 익혀『飮氷室文集』을 해독하는데 문제가 없어, 이 문집 실린 다양한 서양의 근대사상을 비롯한 문학작품을 섭렵했다. 때문에 일찍이 梁啓超의『飮氷室文集』은 梁柱東이 新文學 창작하는데 있어서 蒙學先生이 되었을 것이다. 구체적으로 그는『나의 소년시절』이라는 글에서 다음과 같이 논했다.

> 계몽사상은 필시 梁啓超(梁啓超)의 <음빙실문집(飮氷室文集)>, 특히 '중국혼(中國魂)'에서 배운 것이리라, 양씨(梁氏)의 그 계몽적 대문자(大文字) 속에서 나는 처음 '煙士披里純(inspiration)'이란 괴기한 '영길리(英吉利)'의 한 단어를 배운 외에 '盧梭'(루소)니 '孟德斯鳩'(몽테스큐)니 하는 이들의 계몽사조를 얻어들었고, '瑪志尼'(마치니)니, '林肯'(링컨)이니 하는 애국적ㆍ민주주의적 인물ㆍ사상의 일단(一端)에 접하였던 것이다. [287]

윗 글은 梁柱東이 자신이 걸어온 경력을 회고하며 기술한 것이다. 梁柱東은 『飮氷室文集』을 읽으면서 계몽사상을 배웠으며, 구국영웅들 위대한 업적을 접했다고 하였다. 기실 梁啓超는 루소, 몽테스키외, 링컨 등의 민주, 법치, 삼권분립 등 근대사상과 업적을 사설문 형식으로 기록하였지만, 마찌니, 가리발디, 카부르 등 이탈리아 구국영웅들 제재로 하여『意大利建國三傑傳』[288]을 창작하며 소설화하였다. 또한 이 소설(영웅전)은 신채호, 주시경이 각각 國漢文混用體와 純國文으로 번역하여 우리나라에 널리 소개되어 그 당시 베스트셀러가 되었다. 이러한 사실로 미루어 볼 때, 梁柱東은 단순히 서양 근대 정치가, 사상가, 구국영웅의 등 업적을 시간 순서로 나열된 글만 읽은 것이 아니라, 이러한 망국사, 건국사, 영웅사 등을 제재로 한 소설들을 즐겨 읽으면서 '민족문학'의 연구와 창작에 대한 동기가 되었을 것이다. 앞당겨 논하자면, 梁柱東은『飮氷室文集』에 게재된 세계 각국의 소설과 시를 읽으면서 서양의 근대사상과 서양문학에 대한 동경을 주었으며, 이러한 독서경험은 후에 일본에서 영국문학을 전공으로 선택하는데 있어서 큰 동기부여가 되었을 것으로 생각된다.

종합해 보자면, 梁柱東은 梁啓超의『飮氷室文集』을 통해서 간접적으로 서양의 근대사상들을 섭렵했으며, 그 가운데 자연스럽게 이 문집에 녹아있는 梁啓超의 계몽사상, 구국사상, 小說觀, 詩歌觀 등의 영향을 받았다. 따라서 梁柱東이 신문학에 관심이 높아질 시기, 즉 초기의 문학관 형성시기에 梁啓超 문학관과의 관련성을 짐작해 볼 수 있다. 때문에 본고는 그간 연구가 되지 않았던 梁柱東과 梁啓超의 문학적 관련성을 추적해 보고, 나아가 그들의 민족적 색채가 강한 詩와 詩歌論을 비교 고찰해 보고자 한다.

II. 梁啓超의 亡國, 獨立題材 작품 탐독

주지하듯, 梁啓超는 세계 각국의 건국, 망국, 애국, 독립 등의 제재에 작품에 관심을 가지고 번역 및 창작하여 소개하였다. 특히, 망국을 애도하고 동정하는 글을 대량으로 집필하였다. 예를 들면,『越南亡國史』,『朝鮮亡國史略』,『日本呑並朝鮮記』,『朝鮮哀詞』등이 대표적이다. 이러한 작품은 제국주의 열강의 침략을 받은 한국과 그 주변 국가에 관한 것으로 우리에게 비교적 익숙한 작품이다.

대표적으로 1910년 9월 4일에 발표된 그 당시 조선을 제재로 한『朝鮮哀詞』[289] 가 있다.『朝鮮哀詞』의 결론에 해당하는 부분은 다음과 같다.

> 弱肉宜強食，誰尤只自嗟。
> 幾人爭逐鹿，是處避欠蛇。

---

287) 梁柱東, 『文酒半生記』 , 서울: 범우사, 1978년. 인용문의 밑줄 친 부분은 필자가 강조한 부분이다. 이하 동일하다.

288) 『意大利建國三傑傳』은 1905년 한국에 처음 소개된 후 여러 차례 걸쳐 번역되어 단행본 혹은 신문이나 잡지에 연재되는 형식으로 한국 독자들에게 소개되었다.

289) 『朝鮮哀詞』는 『朝鮮哀詞五律二十四首』이라고도 부른다.

殷鑒何當遠，周行亦匪賒。
哀哀告我後，覆轍視前車。

약한 자는 먹히고 강한 자는 먹는다.
누구를 원망 하리오, 홀로 탄식하노라.
놓친 사슴을 잡으려고 여러 사람 싸우니
도처에서 탐욕스럽고 흉악한 뱀을 피한다
殷鑑이 어찌 멀다 하리
大路 또한 멀지 않는다
서글피 우리 후손에게 고하리니
앞 차 엎어진 자국의 前轍을 보라

윗 부분은『朝鮮哀詞』第23首에 해당한다. 梁啓超는 조선이 일본의 식민지로 전락된 것을 애통해 하며 일제를 강하게 비판한다. 또한 '약한 자는 먹히고 강한 자는 먹는다'는 구절을 통해 강대국이 약소국을 침략하는 것이 생존경쟁에서 승리한 결과라는 社會進化論적 논리가 투영되어있다. 또한 '殷鑑이 어찌 멀다 하리, 大路 또한 멀지 않는다. 서글피 우리 후손에게 고하리니, 앞 차 엎어진 자국의 前轍을 보라'구절에서 미루어 알 수 있듯이, 조선의 망국을 통해 중국민중에게 반면교사로서의 교훈을 주고 있다. 梁啓超는 조선의 모습이 가까운 미래의 중국의 모습이 될 지도 모른다는 절박함을 가지고 중국 민중을 계몽하고자 하였다.

또한 梁啓超는 서양의 興亡史를 제재로 한 문학작품에도 많은 관심을 가졌다. 그 중에서 영국시인 바이런(George Gordon Byron)의 작품을 탐독하고 적극적으로 소개하였다. 주지하듯, 바이런은 영국인이지만 그리스의 독립을 위해서 투쟁한 시인이다. 이러한 약소국의 독립과 자유를 위해 헌신한 바이런의 이러한 '민족주의' 정신은 시가창작을 통해서 구체적으로 나타난다. 대표적으로 그의 장편 서사시『돈 주앙(Don Juan)』[290]에 수록되어 있는「그리스의 섬(The Isles of Greece)」[291]를 꼽을 수 있다. 梁啓超는 바이런의「그리스의 섬」을「그리스를 애도하며(哀希腊)」라는 제목으로 編譯하여 자신의 정치소설 『新中國未來記』[292]에 삽입하였다. 이는 당시 매우 특이한 현상이라고 할 수 있는데, 그 만큼 이 시의 내용과 작품성을 중요시하고 중국민중에게 소개하고자 하는 의도가 컸던 것으로 해석된다. 梁啓超가 편역한「哀希腊」를 살펴보면 다음과 같다.

沈醉東風
咳！希臘啊，希臘啊！
妳本是和平年代的愛嬌，妳本是戰爭時代的天驕。
"撒藏波"歌聲高，女詩人熱情好，
更有那"德羅士"、"菲波士"榮光常照。
此地是藝文舊壘，技術中潮。即今在否，算除卻太陽光線，萬般沒了。
아! 그리스여! 그리스여!
그대는 본래 평화시대의 애교이자, 전쟁시대의 군주였지
사포[293]가 소리 높여 노래하고, 여시인의 열정이 대단하였지
더욱이 델로스[294]와 아폴로의 영광이 항상 비추고 있었지

290) 1819년 제1·2권을 출판한 이후 1821~24년 동안 총 6회에 걸쳐 16권까지 출간했으나 결국 완성하지 못하였다.
291) 梁啓超는 자신의 정치소설 『新中國未來記』에서 『돈 주앙(Don Juan)』의 제3편 86장 제1절과 제3절을 번역하여 실었다.
292) 『新中國未來記』는 1902년 11월 14일 『신소설』 제1호에 처음 실렸으며, 후에 1902년 12월 14일(제2호), 1903년 1월 13일(제3호), 1903년 9월 6(제7호)일에 게재되었다.
293) 그리스의 여류시인.

이곳은 예술과 문학의 보루요, 기술이 탄생한 곳
지금은 어찌 되었는가? 햇빛 이외에 모두가 사라져버렸구나![295]

如夢憶桃源
瑪拉頓後啊，山容縹緲，
瑪拉頓前啊，海門環繞。
如此好河山，也應該有自由回照！
我向那波斯軍墓門憑眺，
難道我為奴為隸，今生便了？
不信我為奴為隸，今生便了!

마라톤 평야 뒤에는 아름다운 산이 있고
마라톤 평야 앞에는 바다가 감싸듯 흐른다
이토록 아름다운 산하엔 빛나는 자유가 있어야 하지
페르시아 군인의 무덤 내려다보며
설마 노예로 한평생 사는 것 아니겠지
노예로 한평생 사는 건 믿고 싶지도 않네[296]

「哀希腊」의 원문은 본래 16절로 장편시에 속하지만, 梁啓超는 의도적으로 두 절(제1절과 제3절)만 골라 번역하였다. 이는 첫째 시의 내용이 너무 길어 자칫 소설의 흐름을 방해할 수 있을 때문이며, 둘째는 가장 중요한 그리스 독립의 중요성과 식민의 안타까움이 잘 나타난 부분만을 절취하여 소개하기 위함일 것이다. 구체적으로 살펴보면, 제1절에서'이곳은 예술과 문학의 보루요, 기술이 탄생한 곳. 지금은 어찌 되었는가?'라는 구절에서 보면, 그리스의 예전의 그리스의 찬란했던 문화를 회고하며, 현재의 현실을 안타까워하는 대목이다. 또한 제3절 '설마 노예로 한평생 사는 것 아니겠지, 노예로 한평생 사는 건 믿고 싶지도 않네'라는 구절을 통해 이전의 그리스처럼 다시 독립을 되찾고자하는 염원이 드러나 있다.

梁啓超는 바이런의「그리스의 섬」일부를 중국민중에게 소개하면서, 중국의 현실을 읽고자 한 것이다. 기실 고대시대 중국은 정치, 경제, 문화 등이 발전하여 주변국에 늘 영향을 미치는 국가였다. 이는「그리스의 섬」에서 서술한 것과 같이, 정치, 경제, 문화적으로 휘황찬란했던 그리스의 과거와 비슷하다. 그러나 현재의 중국은 제국주의 서양 열강에게 침략을 받아 반식민지로 전락한 것을 안타까워하며 국가의 독립을 염원하여 번역한 시이다.

상술한 바와 같이, 梁柱東은 新文學을 접한 초기에 梁啓超의『飮氷室文集』에 실린 亡國, 獨立제재의 작품들을 탐독하였다. 특히, 조선의 망국을 제재로 한『朝鮮哀詞』와 그리스의 독립을 염원한 바이런의「그리스의 섬」을 열독한 경험은 후에 서양문학의 연구와 민족문학 창작에 자양분이 되었을 것이다.[297] 실제로 '梁柱東 현대문학 작품 연보'[298]를 찾아보면, 梁柱東은 1924년 5월『金星』[299]에「바이론 評傳 - 그의 生涯와 作品」이란 글을 발표한다. 이 글이 의미 있는 이유는 梁柱

294) 아테네 근처의 섬.
295) 돈 주앙(Don Juan)』의 제3편 86장 제1절이다.
296)『돈 주앙(Don Juan)』의 제3편 86장 제3절이다.
297) 이 밖에 梁啓超와 바이런의 번역에 대한 견해도 상당히 비슷하다. 梁啓超는 의역보다는 직역하는 것을 추구하였고, 梁柱東도 逐字譯를 주장하면서 '글자 그대로 번역'(충실한 직역)하는 것을 주장하였다. 이에 대해서는 차후에 논하기로 한다.
298)『梁柱東 선생의 학문과 인간』,『2003년 2월의 문화인물 기념학술대회 논문집』, 서울: 동국대학교 국어국문학과, 2003. 부록 '다' 참조.
299) 梁柱東은 21세가 되던 1923년 와세다대학 예과 3학년 때, 동인 유엽·백만기·이장희 등과 더불어 시잡지『금성』을 발간하였다.『금성』이란 제호는 선생이 붙인 것인데 여명을 상징하는 샛별, 사랑의 여신 비너스의 나상이었으며, 발행은 원고검열이 성가셔서 유엽이 잘 알고 지내는 일본 여성의 이름을 빌렸다고 한다.『梁柱東 선생의 학문과 인간』,『2003년 2월의 문화인물 기념학술대회 논문집』, 서울: 동국대학교 국어국문학과,

東의 첫 번째 서양문학에 대한 글이며, 또한 그 주제로 바이런을 택했기 때문이다. 민족정신과 국가의 독립을 중요시하고, 나아가 개인의 사상적 자유를 추구한 바이런을 칭송한 것은 소년시절 梁啓超를 통해서 바이론 작품을 탐독했던 경험과 무관하지 않을 것이다.

III. 梁柱東의 亡國제제 詩歌와 詩論

한일병탄 조약 이후, 1930년대는 일본은 더욱 가혹하게 식민통치를 실시하게 된다. 또한 세계경제공항위기에 따라 타격을 받은 일본은 만주침략전쟁을 하기 위해 조선을 대륙침략을 발판으로 삼았다. 그리하여 일본은 조선에서 이전보다 더 착취를 강제적으로 집행하고, 인적·물적 자원을 강제적으로 동원하는 한편 조선민중의 민족해방운동을 가차 없이 탄압한다. 이 시기는 일제의 강압적인 탄압으로부터 민중들은 기본적인 생존을 위협받았을 뿐만 아니라, 반일감정이 거세게 일어났던 시기이다. 이러한 시대적 상황은 梁柱東의 작품도 그대로 반영되어 있다.

구체적으로 1929년 梁柱東은 「조선의 맥박」이라는 시를 발표하였고, 그 다음해인 1930년에 시집 『조선의 맥박』을 상재하였다.[300]

한밤에 불 꺼진 재와 같이
나의 정열이 두 눈에 감고 잠잠할 때에
<u>나는 조선의 힘 없는 맥박을 짚어 보노라.</u>
나는 임의 毛細管, 그의 맥박이로다.

이윽고 새벽이 되어, 훤한 동녘 하늘 밑에서
나의 희망과 용기가 두 팔을 뽐낼 때면,
나는 조선의 소생된 긴 한숨을 듣노라.
나는 임의 汽管이요, 그의 숨결이로다.

<u>그러나 보라, 이른 아침 길가에 오가는</u>
<u>튼튼한 젊은이들, 어린 학생들, 그들의</u>
<u>공 던지는 날랜 손발, 책보 낀 여생도의 힘 있는 두 팔</u>
<u>그들의 빛나는 얼굴, 활기 있는 걸음걸이</u>
<u>아아! 이야말로 참으로 조선의 산 맥박이 아닌가!</u>

무럭무럭 자라나는 갓난 아이의 긔여운 두 볼
젖 달라 외치는 그들의 우렁한 울음
작으나마 힘찬, 무엇을 잡으려는 그들의 손아귀
해죽해죽 웃는 입술, 기쁨에 넘치는 또렷한 눈동자
<u>아아! 조선의 대동맥, 조선의 폐는 아기야 너에게만 있도다.</u>[301]

「조선의 맥박」은 조국의 亡國현실을 제재로 한 梁柱東의 대표적인 시 이다. 구체적으로 '나는 조선의 힘 없는 맥박을 짚어 보노라'라는 구절을 통해서 망국의 현실을 '힘 없는 맥박'으로 비유하였다. 그러나 마지막 구절의 고백을 통해서 망국의 현실을 '아아! 조선의 대동맥, 조선의 폐는 아기야 너에게만 있도다'라는 기대로 선회시키고 있다. 이는 앞 장에서 논한, 梁啓超의 조선 망국제재시가 『朝鮮哀詞』와는 사뭇 다른 분위기를 연출한다. 1910년 한일병탄조약이 발효된 후 창작된 『朝

2003. 17쪽.
300) 『梁柱東 선생의 학문과 인간』, 『2003년 2월의 문화인물 기념학술대회 논문집』, 서울: 동국대학교 국어국문학과, 2003. 18쪽.
301) 梁柱東, 「조선의 맥박」, 1929년.

鮮哀詞』보다, 1929년 반일감정이 최고로 이르러 광주학생운동이 일어난 시점이 더욱 안 좋은 시대적 상황임에도 불구하고 「조선의 맥박」은 '소년'을 통해 긍정적인 희망을 암시한다. 이는 자국과 타국의 망국을 바라보는 당연한 시점이라고 할 수 있다.[302]

또한 梁柱東은 여러 글을 통해서 시가 창작에 대한 견해를 나타냈었다. 구체적인 내용은 다음과 같다.

> 시는 또 반드시 음률적 언어 Musical Language로 표현되어야 할 것이다. 음률적 언어로 표현한다는 것이 시의 가장 중요한 특징이올시다. 아무리 개성과 상상을 통하여 나온 것이라 하더라도, 그것이 음률적으로 표현되지 못하면, 도저히 시라고 말할 수 없습니다. 원래 사람의 감정의 격동에서 우러나오는 소리는 필연적으로 어떠한 음률적 언어가 될 것입니다. 시와 음악적 요소 - 이것이 시의 소위 리듬이라는 것이올시다. 리듬이란 요컨대 시의 숨결이외다. 감정의 활동이외다.[303]

윗 글에서 梁柱東은 시의 운률을 강조하며 나아가 음악적 요소를 결합시키는 것을 중요시 하였다. 계속해서, 梁柱東은 「三月詩壇總評」라는 글을 통해서 자신의 詩論을 개진한다.

> 시는 시다. 그 밖의 아무것도 아니다. 그러므로 시에 있어서 가장 중요한 것은 그의 그 말이요, 그 말의 음악적 효과 - 다시 말하면, 시의 운율이다. 시에는 그 내용과 형식이 온전히 물합되어야 할 것이다. 말과 운율을 떠나서 시의 사상이나 정서를 이야기함은 시의 본질을 이해치 못함이다.[304]

종합해 보면, 시는 형식과 내용이 자연스럽게 어울려야 하며 운율을 최대한 살려야 한다고 주장하고 있다. 이는 梁啓超가 주장한 '詩界革命'에서도 그 내용을 찾을 수 있다. 일찍이 梁啓超는 「夏威夷遊記」에서 시가 창작에 대한 혁명적인 의견을 내놓았다. 이 글은 『飮冰室詩話』에 수록되었고, 후에 『飮冰室文集』에서 실렸다. 그 핵심 내용은 다음과 같다.

> 第一要新意境, 第二要新語句, 而又須以古人之風格入之, 然後成其為詩.

> 첫째는 새로운 意境이 있어야 하고, 둘째는 새로운 語句를 갖추어야 하며 또한 반드시 古人의 풍격을 시 속에 담아야 한다.[305]

梁啓超가 주장한 '新意境'은 서양의 근대사상, 애국사상, 상무정신 등을 포함한다. 또한 '新語句'는 속어·구어의 활용, 민요적 요소의 수용, 음악과의 결합을 추구하는 것이다. 마지막으로 '古人의 풍격'은 일정한 운율을 결합할 수 있는 형식을 가리킨다. 또한를 黃遵憲의 시를 '구풍격에 새로운 뜻을 담은(以舊風格含新意境) 훌륭한 시'라고 극찬하였다.

여기서 중요한 점은, 梁啓超가 언급한 '新語句'와 '古人의 풍격'은 梁柱東이 주장한 '음율적 언어', '내용과 형식의 조화'등과 대응된다. 특히, 梁柱東은 리듬을 강조하였는데, 梁啓超도 시와 음악의 결합을 추구하였다. 梁啓超가 창작한 시 「愛國歌」는 민간에서 노래형식으로 광범위하게 불려졌으며, 특히 학교에서는 유행가처럼 불려졌다. 이와 같이, 초기 민족주의적 색채를 띄는 梁柱東의 詩 와 그의 詩論은 梁啓超와 적지 않은 교집합이 발견된다.

Ⅳ. 小結

302) 梁啓超도 일찍이 『少年中國說』이라는 글을 통해서 소년에 대한 희망을 나타냈다.
303) 梁柱東, 『금성』 2호, 104~105쪽.
304) 梁柱東, 「三月詩壇總評」, 『조선문단』 통권 13호, 50쪽.
305) 第壹要新意境, 第二要新語句, 而又須以古人之風格入之, 然後成其為詩.

유년시절 梁柱東은 梁啓超의 『飮氷室文集』을 탐독하고 신문학을 접했다. 주지하듯, 『飮氷室文集』에는 梁啓超의 문학에 대한 견해를 담을 글들을 포함하여, 세계 각국의 興亡史를 제재로 한 작품들이 대량으로 실렸다. 그 중에서, 梁啓超는 『新中國未來記』에는 바이론이 그리스 망국을 제재로 창작한 「그리스의 섬」을 부분적으로 삽입하여 소개하였으며, 또한 조선의 망국을 제재로 한 시가 『朝鮮哀詞』를 창작해 조선의 망국을 반면교사로 하여 중국민중의 경각심을 일깨웠다.

이러한 작품의 탐독은, 후에 梁柱東의 작품창작과 초기 시가론 형성에 밑거름이 되었다. 특히 바이론에 대한 연구를 시작으로 민족주의 색채를 띈 작품 창작에서 그 연관성을 발견할 수 있다. 또한 梁柱東이 주장한 시론을 분석해 보면, 내용과 형식에 부합되는 운율을 강조하는데, 이는 梁啓超가 주장한 詩界革命의 세 가지 요건(新意境, 新語句, 古人의 풍격)과 상응되는 의견이다.

불교문학의 프로파간다
-우데나 붓다에게 투영된 변곡점-

원혜영 (동국대)

1. 불상기원에 파생된 쟁점들

핸섬하고 수려한 붓다 형상에서 우리는 세속적 탐닉과 감탄을 자아내며 미묘한 감정(?)을 뒤섞인 채로 감상한 뒤에야, 존경과 경배의 대상으로 바라보게 됨을 인정하지 않을 수 없다. 피그말리온(Pygmalion)의 여인 조각상처럼 불상 조성에도 그러한 기대와 부흥은 어느 정도 기여한다. 인체 조각 혹은 인형에서 향락적 요소가 없다면 대중들은 열광하지 않았을 것이다. 초기불교는 다양한 요인들에 의해 교세를 확장하였다. 그 중요한 요소로 불상의 영향력은 상당하다. 불상은 종교적인 신성성으로 부각되기 이전부터 원초적인 인간형상이 지닌 생동감으로 가득하다. 불상은 불교공동체 구성원을 유미주의로 이끌었다. 또한 평온하게 안주할 수 있는 힘을 부여한다. 기원논쟁은 불상 자체가 가진 색다른 모습만큼이나 흥미롭다.

불상이 가진 육체적인 특성으로 인해 논쟁은 뜨거웠다. 알프레드 푸세(Alfred Foucher)가 그리스 조각상에서 불상 유래를 찾을 수 있다는 주장[306]은 아난다 꾸마라스와니(Ananda K. Coomaraswamy)가 'The Origin of the Buddha Image'에서 마투라 불상이 원초적이라는 학설[307]을 내세우기 전까지 확고했다.

푸세는 불교문헌학에 해박한 지식을 가지면서 불교 도상학적 해석에 주력한 인물이다.[308] 간다라 불상의 이미지는 그리스 조각과 흡사하다. 굵직한 컬의 머리카락은 돋보인다. 오뚝하게 서 있는 콧대와 콧날로 인해 세련된 이미지를 풍긴다. 쌍꺼풀이 있는 커다란 눈망울과 가느다란 턱 선 아래로 야무지게 다문 입술은 얇아서 지적이다. 푸세는 초기불교 문헌의 32상 80종호와 불상 특징들을 매치시킨다. 굵직한 컬의 풍성한 머리카락은 출가한 삭발승에게는 찾아 볼 수 없지만 간다라 불상을 바라보면 그 머리카락 때문에 출가자가 아니라고 부정하기 어렵다. 이 점은 아주 놀랍다. 그리스적이지만 간다라 지역과 잘 혼합된 창조적 불상이 탄생된 것이다. 디가-니까야에서 언급한 '푸른빛이 감도는 깊은 눈빛과 황소 같은 속눈썹'[309]은 간다라 불상에서 찾을 수 있다. 불상형상과 초기텍스트에서, 붓다 혈통은 이국적인 이방인을 연상케 한다. 전형적인 인도인들의 모습은 아니지만 이질적이지 않게 인도인들에게 찬사를 받아 간다라불상의 위상을 세웠다.

꾸마라스와니는 무불상 시대 끝에 그리스의 영향을 받아 간다라 불상이 조성되었다는 푸세의 주장과

---

306) Alfred. Foucher, "The Beginnings of Buddhist Art" in The Beginnings of Buddhist Art and other Essays in Inidan and Central-Asian Archaeology, tra. L.A. Thomas and F. W. Thomas, Paris & London, 1918.

307) Ananda K. Coomaraswamy, The Origin of the Buddha Image" Art Bulletin, vo.IX. 1926-1927. pp.287-328; reprinted. University of Calcutta. 1970. ; 로마양식의 기원설, 그레코 이란 양식의 기원설 등도 불상 기원에서 거론되는 학설이지만, 여기서는 인도와 그리스 간의 불상 양식으로 논의를 펴려고 함으로 생략한다.

308) Mirsky, Sir Anurel Stein, Archaeological Explore(Chicago, 1977),pp. 410-411; 이주형.『간다라미술』, 사계절. 2003. pp.338-340; 스타인보다 먼저 아프가니스탄에 발을 들여놓은 학자로 1922년 프랑스인들이 30년간 독점권을 따낼 만큼 유적 탐사에 주력한다.

309) DN.Ⅲ.29.30.

는 다른 의견을 제시한다. 꾸마라스와니는 마투라 불상에서 인도인들의 모습을 찾았다. 그는 초창기 불상은 인도인들을 닮았을 것이라는 학설을 내세웠다. 꾸마라스와니의 주장에 대해, "인도가 낳은 대표적인 종교의 성상(聖像)이 외래문화의 영향을 받아 창안되었다는 것은 인도인의 민족적 자존심과 관련된 반발을 부를 수 있는 문제"[310]라는 일부 추측도 여기에 가세한다. 간다라불상은 백색에 가까운 회색빛으로 세련미를 더한다. 마투라 불상은 육중하고 육감적인 탄력이 돋보이는 붉은 흙빛으로 소재를 삼았기에 향토적이다. "마투라 불상이 슝가의 약사(Śuṇga yakṣa) 모델과 근접한 것"[311]이라는 꾸마라스와니의 주장은 마투라 지역 특색과 연대를 추정할 수 있을 뿐 아니라 인도본토 불상이 가진 자생적 모방성에 깊이 빠져들게 한다.

간다라와 마투라 불상에서 초기불상 기원논쟁의 토대는 대부분 붓다형상과 32상 80종호의 비교였다. 우슈니샤(uṣṇīṣa, 肉髻), 수레바퀴의 발바닥 모양, 양 미간 사이의 백호(白毫), 복장 등이 거론된다. 전래되어 온 불상들에 새겨진 명문들로 연대기는 파악 가능하다.[312] 논쟁들은 대체적으로 정리 수순으로 들어갔는데, 간다라와 마투라 불상은 길항관계에 놓여있지 않고 "각각의 지역에서 독립적으로 발생했다는 학설들"[313]로 새롭게 정리되었다. 알프레드 푸세와 아난다 꾸마라스와니 등의 학자들의 연구를 통해서, 우리는 불상과 불교문헌 사이의 선후관계를 크게 두 가지 방법으로 추정할 수 있다.

1. 불상에 따라 문헌학을 조사하는 논의
2. 불교문헌에서 추정하여 불상으로 이어지는 논의

간다라와 마투라 불상 기원은 첫 번째, '불상형상에 따라 문헌학을 조사 연구하는 논의'에서 대부분을 할애하고 거기서 출발한다. 그래서인지 간다라와 마투라 불상이 불상으로써 위상은 세웠지만 그 지역과 시대를 넘어서 폭넓게 전파되었다고 볼 수는 없다. 불상은 지역적 특성에 맞게 모습을 바꾼 것으로 간다라와 마투라 특성을 그대로 전수했다고 보기 어렵다.

> "간다라 출신 예술가들은 그들이 발명한 이 양식을 최초에는 대규모로 사용했을 가능성은 거의 없다. 그리스인들의 예술적 취향은 우상숭배와 물신숭배(物神崇拜)와는 거리가 멀었다. 그리고 명성이 있는 조각가들이 제작한 신상들은 바로 그 가치 때문에 대량복제하기에 적합하지 않았다. (…) 불상이 처음 만들어진 이래, 완벽한 고전적 기법의 혜택을 입었던 초기 양식은 쇠퇴의 원인이 되었다."[314]

간다라 예술가들의 초기 불상기법은 이러한 요인들로 인해 전파에 장애를 주었을 것으로 추측된다. 반면 지방향토색을 흡수하여 나름대로 머리모양과 복장으로 특색을 가름할 수 있다는 점에서 시각예술이 가진 유행성도 음미된다.

두 번째 '불교문헌에서 추정하여 불상으로 이어지는 논의'라면 비교학적인 맥락으로, 첫 번째 거론한 '불상에 따라 문헌학을 조사하는 논의'보다 탄탄한 기반과 신뢰를 가졌다. 예를 들어, 불교문학의 스토리는 도상학적 스타일에 변화가 있어도 세계 속으로 전파하는 속성을 가졌다. 자따까 문학이 대표적이고 그에 따른 도상들이 산재되어 있음은 이것을 증명한다.

---

310) 이주형, 『간다라미술』, 사계절, 2003. p.90

311) Ananda K. Coomaraswamy, The Origin of the Buddha Image“ Art Bulletin, vo.IX. 1926-1927. pp.287-328; reprinted. University of Calcutta. 1970. note. 1.; A. K. Narain, Studies in Buddhist Atr of south Asia, Kank Pub. New delhi India, 1985. p.30.

312) 육계에 관련하여 간다라 불상은 굵은 머리카락으로, 마투라 불상은 각각의 머리카락이 돌돌 말려 있는 형태로 삭발한 것과 같은 모습을 가지고 있어 차이가 확연하다. "연대기 기록되어 있고, 카니슈카 왕 이전의 작품으로 추정되는 마투라 좌불상(카트라 출토/ 마투라박물관 소장)은, 완성된 형태를 취하고 있어 서기 1세기 또는 그 후반 것으로 추정된다." 유근자 해설 참조.

313) 이주형, 『간다라미술』, 사계절, 2003. p.90

314) 에띠엔 라므뜨.『인도불교사』, 호진 옮김. 시공사. p.855.

그러나 루이스 랭카스터(Lewis, R. Lancaster)는 1974년 그의 논문에서 “붓다를 신격화시켜서 붓다 이미지 기원을 연결하거나 붓다를 삼신(三身)개념과 관련하여 미술사를 전체적으로 접근하는 것은 옳지 않다”[315]고 밝힌다. 단순히 불상에서 그 기원을 추정하는 것에 한계를 인정하면서, 편재된 불교문학으로 불교미술사 및 도상학을 찾는 용이함에 불교 미술사를 전체적으로 접근하는 방식이 유일한 것이 되어서는 안 된다는 뜻으로 비춰진다. 불교문학과 예술의 매체전이적인 상황은 불교전파에 주요한 특징임을 인정하지만, 불상기원에 관련된 문학을 적극적으로 활용할 수 있는 여지에 제동을 건 언급일 수 있다. 그러나 불상 기원에서 흥미진진한 서사(敍事)가 가미되지 않았다면 그 불상의 형태는 그 지역에 국한되어 세계적인 전파로 이어질 수 없다. 내레이션은 지역적 유행이나 관습에서 벗어나 보편성을 추구하기 때문이다.

우데나(Pali. Udena, Sk. Udayana 優塡王) 붓다전승은 붓다를 신격화하고 삼신개념과 연결시켜 불교미술사에서 회자된다.[316] 우데나 붓다전승은 허구적이며 마술적인 문학에 그 배경을 가졌기에 초기불상 기원과 관련 없다는 주장[317]으로 불상기원설에서 비주류에 속한다. 그러나 그 진위여부는 미지수로 남겨두더라도 폭넓게 전파되었다. 여기서 '폭넓은 전파'란 인도지역을 벗어난 중국, 일본, 티베트 등에 불상 전파와 불교문학을 일컫는다.

이 논문은 불상기원에 따른 불교문학의 매체전이성에 관련하여 우데나 붓다 전승이 문학적으로 산재되어있는 정황들을 파악함에 있다. 불교문학이 가진 프로파간다적인 성향이 불상에게도 영향을 주어 변곡점(變曲點)을 그리고 있다는 점에 치중할 것이다. 우데나 붓다의 전파는 지역을 초월하는 행보를 이어간다. 불교미술이나 도상학적인 관점이 아니라 초기불교문학이 가진 전파성으로 투영된 불상기원은 신선한 충격이다.

2. 우데나 붓다의 전승, 그리고 프로파간다의 변곡점

변곡점(point of centraflexure)은 '굴곡의 방향이 바뀌는 자리를 나타내는 곡선 위의 점'이다. '대변혁'의 전환이다. 만곡점(彎曲點) 또는 특이점이라는 말로 수학 명사이다. 중력의 영향을 받아 포물선을 그리며 떨어지는 경우와 다른 예외이다. 불교전파, 즉 프로파간다가 변곡점을 갖는 여러 이유 중에 하나는, 불교시각예술과 대중들의 주목을 끄는 내레이션에 있다. 지역 및 역사를 초월해 뻗어나가 문학과 불상 사이에 긴밀한 관계를 맺을 때 변곡점은 발생한다. 이러한 이론적 근거로, 초기불상기원의 주인공인 우데나왕이 역사 속 실존인물이라는 사실로 불전문학에 타당한 근거 제시로 전환을 모색하게 만든다.

전환 모색의 요인들 중에 하나는 역사적 인물과 개연성 있는 사건이다. 라므뜨의『인도불교사』에서 우데나왕의 연대기를 추정할 수 있는 기록을 찾을 수 있다. "기원전 7세기 말에 16지역 인접한 행정공화국(gaṇa)을 희생시키면서 확대해 가던 4대 왕국이 있었다. 아반띠, 밧사, 코살라, 그리고 마가다 왕국이다. 그 중에 밧사를 통치하던 우데나 왕은 아반띠국, 벵갈국, 꾸루국의 여인들을 아내로 삼았

---

315) Lewis R. Lancaster, “An Early Mahāyāna Sermon About the Body of the Buddha and The making if Images”, Artibus Asiae ⅩⅩⅩⅥ, 4, 1974. pp.287-291.

316) 주수완,「降下에서 來迎으로」『미술사학연구』 제 279.280호. 12. pp.321-346; 양수미, 중국 산동 청주지역 일관삼존불연구, 이화여대 석사학위논문, 2006. ; 김리나,「신라 감산사여래식 불상의 衣文과 일본불상과의 관계」1989.; 임영애,「우전왕식 불입상의 형성 복재 그리고 확산」『미술사논단』, 34. 2012.6.; 양수미,「중국산동청주지역 일광삼존불 연구」, 이화여대 석사학위논문. 2006.; 稻本泰生,「優塡王像東再考-中國初唐期を中心に」『東方學報』69.1977.3;稻本泰生, 初唐時代における優塡王像『美術史』120. 미술사학회, 1986.

317) 우전왕이 최초로 석가모니불상을 만들었다는 이야기는 후세인들이 불상에 권위를 부여하고자 상의 제작을 부처재세시의 일로 가탁시켰을 가능성이 크며, 따라서 허구에 가깝다. 실제로 인도나 간다라지역에는 우전왕이 만들었다는 최초의 불상이 전하지 않고, 보다 후대에 제작된 佛傳 부조에서일부분으로 등장하는 정도이다. 페샤와르박물관 소장 간다라 사리 바롤 출토의 쿠샨시대 우전왕 예불장면부조에서 우전왕이 부처에게 바치는 불상으로 결가부좌한 소형의 우전왕상이 등장한다(『パキスタン.ガンダーラ彫刻展』(東京國立博物館.HK, 2002), p.50의 도28); 허정욱,「中國明代 1597年 作 栴檀瑞相來儀記에 對한 考察」『石堂論集』55집. p.105. 재인용.; 高田修,『佛像の起源』(東京, 1967), pp. 9-19 ; 이주형,「불상의 기원 - 쟁점과 과제 - 」『미술사논단』3, 1996, pp. 365-396. 다사까 오사무(高田修)는 붓다가 살아 있던 당시 불상이 조성되었다는 텍스트상의 문헌을 제시한다. 그와 함께 ‘優塡王像’이라고 불리는 상들이 전해진다.

다. 그는 낭만적인 혼인동맹정책으로 다른 나라를 정복한 것으로 유명하다."[318] 문학이 아니라 역사의 기록전승이 가져다주는 신뢰는 크다. 초기불상 기원전승에 우데나왕과 함께 나오는 코살라국의 파세나디(Pali. Pasenadi, Sk. Prasenajit, 波斯匿) 왕도 "붓다와 동시대 인물로 붓다의 친구였다"[319]고 거론된다. "파세나디 왕은 붓다를 자주 방문했다. 경전들에서 그가 붓다와 가졌던 많은 대담 내용들은 간직된다."[320]『증일-아함경』은 이러한 역사적인 기록에 근거하여 불상기원의 에피소드를 전한다.

> 두 왕[우전왕과 파사익왕]은 [마야부인이 계신 도리천에 올라간] 여래를 뵙고 싶어 드디어 병을 얻었다.[321](…) 그 때 신하들은 [우전]왕에게 아뢰었다. "우리들은 여래의 형상을 만들어 공경하고 섬기며 예배하려 합니다."[322](…) 그 때 [우전]왕은 나라 안의 뛰어난 조각가에게 명령하였다. "나는 지금 여래형상을 만들려고 한다."[323] [조각가를 시켜서] 우전왕은 붉은 전단나무로 높이 다섯 자 되는 여래상을 만들었다.[324]
> 그 때 파사익왕은 우전왕이 높이 다섯 자 되는 여래상을 만들어 공양한다는 말을 들었다. 그는 나라 안의 조각가를 불러 명령하였다. "나는 지금 여래 형상을 만들려고 한다. 너희들은 곧 준비하라" 그 때에 파사익왕은 이와 같이 생각하였다. "어떠한 보배로 여래 형상을 만들까? 잠시 생각에 잠겼다. '여래 몸은 누렇기가 순금 같다. 금으로 여래 형상을 만들자' 파사익왕은 순수한 자마금(紫磨金)으로 높이 다섯 자 되는 여래상을 만들었다. 그때에 염부제 안에는 두 여래 형상이 있게 되었다.[325]

불상을 전단향나무로 만든 우데나왕과 자마금으로 만든 파세나디왕 전승은 개연성이 있다. 금불상은 32상 80종호에서 '붓다의 황금빛 피부'[326]를 연상시킨다. 더불어 등장한 금불상은 경쟁적이다. <전단서상래의기>에 의하면, 이 부분은 약간의 차이를 보인다. "우전왕은 오랫동안 부처를 우러러볼 수 없게 되자 마침내 전단불상을 조각하고 성스러움을 표현하여 근심을 달래었다. 목건련은 혹시 잘못된 점이 있을까 염려하여 신통력으로 32명의 장인을 데리고 하늘로 올라가 (붓다의) 상호를 세 번 자세히 살펴보고 돌아와서 드디어 그 참모습을 얻게 되었다."[327] 목견련이 장인들을 데리고 도리천에 올라가 붓다상호를 스케치한 후에 조각한 것이다. <전단서상래의기>은 명대(明代 1597년, 萬曆 25) 북경 취봉사(鷲峰寺)에 세운 일종의 종교적 기념비이다.[328] 이러한 이본(異本)들이 산재함은 우데나 붓다 전승의 전파력을 의미한다.
간다라와 마투라 불상이 시간적인 간극을 두고 조성된 것과, 붓다 열반 직전이라고 추론되어지는 친

---

318) 에띠엔 라므뜨.『인도불교사』, 호진옮김. 시공사. pp.42-44
319) 에띠엔 라므뜨.『인도불교사』, 호진옮김. 시공사. p.44
320) 에띠엔 라므뜨.『인도불교사』, 호진옮김. 시공사. p.45
321)『增壹阿含經』T2, 0706a05; 是時，二王思覩如來，遂得苦患。
322)『增壹阿含經』T2, 0706a09; 是時，群臣白王言. 我等欲作形像，亦可恭敬承事作禮。
323)『增壹阿含經』T2, 0706a15; 是時，王即勅國界之內諸奇巧師匠，而告之曰. 我今欲作形像.
324)『增壹阿含經』T2, 0706a17; 是時，優填王即以牛頭栴檀作如來形像高五尺。
325)『增壹阿含經』T2, 0706a18-0706a26; 是時，波斯匿王聞優填王作如來形像高五尺而供養。是時，波斯匿王復召國中巧匠，而告之曰　我今欲造如來形像，汝等當時辦之。時，波斯匿王而生此念　當用何寶，作如來形像耶斯須復作是念.　如來形體，黃如天金，今當以金作如來形像。是時，波斯匿王純以紫磨金作如來像高五尺。爾時，閻浮里內始有此二如來形像。
326) DN.Ⅲ.11. 19; Smv. 933-934. 주석서에 의하면, "청정한 믿음을 오랜 기간 행한 자는 황금빛을 가진 피부의 특징을 가진다."
327) <栴檀瑞像來儀記> 時塡王以久濶瞻依乃刻栴檀像　佛聖表以靖翹想之懷目犍連慮有缺謬　以神力攝三十二匠升天　諦觀相好三返乃得其眞旣成; 허정욱,「中國明代 1597年 作 栴檀瑞相來儀記에 對한 考察」『石堂論集』55집. pp.110-112. 재인용.; <栴檀瑞像來儀記>에 의하면, "불상이 완성되니 왕과 국인들은 불상을 마치 부처와 같이 대하였다. 부처가 다시 인간세상으로 내려오자 왕은 여러 신하들을 거느리고 가서 맞이하였고, 그 불상은 공중에 올라 부처를 알현하였다. 부처는(불상의) 머리를 어루만지며 '내가 멸도한 후 1000년이 지나 너는 震旦國(중국)에 가서 불교를 크게 일으킬 것이다'라고 수기하였다." 이런 언급들도 우데나 불상과 불교문학의 프로파간다 성향을 직접 제시한 것으로, 당시에도 유행했던 것으로 보인다.
328) 허정욱,「中國明代 1597年 作 栴檀瑞相來儀記에 對한 考察」『石堂論集』55집. p.103-104.

근한 에피소드를 가진 전단향 불상은 자연스럽게 비교된다. 법현과 현장이 여행지에서 기록한 우데나 불상의 이미지는 기록으로 남아있다.[329] 일본 세이료오지(Seiryoji, 清凉寺, Kyoto, AD. 987)에 있는 우데나 불상은 중앙아시아 호탄지역에서 그 원류를 찾을 수 있어,[330] 인도에서 중국, 일본으로 전파된 것이 분명하다. 세이료오지 불상은 청동으로 되어있지만 전단향 우데나 붓다를 연상시킨다. 간다라와 마투라 불상의 전파 지역보다 우데나 불상이 전해진 지역은 범위가 넓다. 그 이유는 어디에 있을까? 붓다가 죽어서 도리천에 있는 어머니에게 설법하기 위해 자리를 비운 사이에 우데나왕과 파세나디왕이 붓다를 대신하는 불상을 만들었다는 이야기는 복합적인 이미지를 생산한다.
전단향나무와 금으로 만들었다는 소재적인 측면도 전파요소 중에 하나이지만 스토리가 신비적이고 대륙적 정서로 부합한다.『증일-아함경』은 붓다 열반을 간접적으로 시사하면서 돌아가신 마야부인이 계신 도리천에 등장했다가 다시 7일 후에 세간으로 내려오는 드라마틱한 구성을 한다.[331] 붓다는 도리천에서 내려오면서 우데나왕에게 붓다형상을 만든 복을 찬탄한다.[332] 도리천에서 하강하는 도상학들이 유행한 것도 불교문학과의 매체전이성의 한 사례이다.

[그림] Buddha's Descent from the Trayastrimsha Heaven, India, 2nd-3rd century AD, schist. <Chazen Museum of Art> [333]

마탕가 자따까(Mātṅga Jātaka)에서 우데나왕이 붉은 개미로 사문을 괴롭히는 이야기를 시작으로 닮아있는 사건을 접한다. "마탕가 현자는 출가 후에 남겨진 아내에게 자신은 대범천이며, 7일 후에 세간에 내려오겠다고 약속한다. 범천으로 변한 마탕가 현자는 가시국과 12유순이나 되는 바라나시 수

329) 히다 로미(肥田路美), 「玄奘이 가져온 7軀의 佛像에관하여」, 『시각문화의전통과해석』靜齋 金理那 敎授 정년퇴임기념미술사논문집, 예경, 2007, pp.83-99.
330) 임영애, 「우전왕식 불입상의 형성 복재 그리고 확산」『미술사논단』, 34. 2012.6. pp.7-34; 허정욱, 「中國 明代 1597年 作 栴檀瑞相來儀記에 對한 考察」『石堂論集』55집. p.107.
331) 목견련은 <전단서상래의기>와 다른 역할을 한다. 목건련이 대표로 도리천에 올라가서 붓다에게 7일 후에 내려오겠다는 약속을 받아낸다.
332)『增壹阿含經』T2, 0708b02-0708b13; 爾時，世尊復以偈報曰：… 餘福不可計， 其福不思議，名聞遍四遠， 造佛形像福。이때 세존이 게송으로 보답하였다.…그 나머지 복도 헤아리기 어려우니 그 복은 생각하거나 말로 할 수 없어 그 이름 사방에 편재하여 붓다 형상을 만든 복이다.
333) https://commons.wikimedia.org/wiki/File. DSC01618.JPG 참조. (2016.10.8)

도를 빛으로 빛낸 뒤에, 상공을 세 번 돌았다. 향과 화환 등으로 사람들에게 범천으로써 공양을 받았다."[334] 정황적 상황들이 매우 유사하지만 차이점도 존재한다. 마탕가 자따까의 경우는 어머니 마야부인에 대한 스토리는 존재하지 않는다. 우데나 붓다 전승은 후대에 '전단향나무(sandal-wood)'를 붓다의 상징성으로 자리매김하는 역할을 한다면, 마탕가 자따까에서 '발자국(foot-print)'에 상징성을 부여한다. '마탕가 현자가 자신의 행방을 알리기 위해 발자국을 남긴 것'과 '그의 행방을 쫓기 위해 발자국을 따라 간'[335] 정황들은 개략적이지만 상징들을 확립시킨다. 우데나왕의 낭만적인 결혼정략들 중에 꾸루국 여인과 결혼하는 스토리(Dhammapada Aṭṭhakattā)가 있다. 그 곳에 붓다 발자국에 대한 에피소드가 있다. "붓다의 발자국은 자신이 발자국이 남기를 서원하고 밟은 곳에만 나타나며," 태풍이 몰아쳐도 훼손되지 않는다.[336] "발자국에 새겨진 문양에서 오욕락을 떠난 사람"[337]으로 평가된다.

탐욕이 강한 자의 발자국은 발바닥 안쪽이 보이지 않으며,
사악한 자의 발자국은 거칠게 찍히고,
우매한 자의 발자국은 끌리듯 한다.
여기 이 발자국은 번뇌의 덮개를 걷어버린 사람의 것이다.
Rattassa hi ukkuṭikaṃ padaṃ bhave,
duṭṭhassa hoti sahasanupīḷitṃ.
mūḷhassa hoti avakaḍḍhitaṃ padaṃ,
vivattachhadassa idaṃ īdisaṃ padan'ti.(Udena-vatthu. p.201)[338]

이야기를 표현하는 소박한 기법과 묘사하는 방법들은 '전단향나무, 발자국' 등의 도상학적 장식 효과만큼이나, 특정한 에피소드를 보다 우아하게 강조한다. 이것들 역시 변곡점에 해당하며 우데나왕 스토리와 밀접한 관련들이 있는 것도 이목을 집중시킨다.
붓다가 도리천에서 내려와 공양 받는 유사한 내용은『부모은중경』에도 삽입되었다. "7일 후에 여래가 하늘로부터 염부제로 내려왔고, 한량없이 많은 천신이 여래를 따라서 밝은 광명을 비추고 신통력에 감동한다. 이때 우전대왕은 대중들에게 둘러싸여 멀리까지 가서 여래를 영접했다."[339] "여래의 미묘한 음성에서 중생들은 여래가 은혜를 알고 갚아 무량한 아승기법보다 오랫동안 부모님을 효도로 봉양한 내용을 들었다"[340] 리쩌허우는 "『보부모은중경』은 남북조 이래 유불도가 서로의 단점을 들추어내며 공격하고 변론한 이후, 당대에는 점차 서로 협조하고 공존하게 되어, 종교가 정치와 윤리도덕을 위해 힘써야 한다는 유가 사상이 마침내 불교 속으로 스며들었다"[341]는 견해를 내 놓았다. "돈황본『보부모은중경』은 인도 원전에 존재하지 않으며, 695년 당나라 명전(明佺) 등이 엮은 『대주간정중경목록』에서 위경목록으로 등장한다. 5-6세기 제작된 것을 추정되며 '부모은중경변상도'도 함께 발견되어"[342] 돈황지역의 민속종교가 인도전승을 받아들여 유통된 것이다.
다시 돌아가서 인도전승 즉 원전에 속하는『증일-아함경』에서는 효를 어떻게 표현했을까?『증일-아함

334) Mātṅga Jataka. No. 497.; 마탕가 현자를 괴롭히던 만다부야는 현생의 우데나왕이며 마탕가 현자는 현생의 붓다였다. 만다부야가 마탕가를 괴롭혔던 스토리는 생략한다.
335) Mātṅga Jataka. No. 497. 10. 14.
336) The Commentary on the Dhammapada, H.C. Norman, M.A. Vol.1. PTS. Oxford. 1993. Udena-vatthu. p.200.
337) The Commentary on the Dhammapada, H.C. Norman, M.A. Vol.1. PTS. Oxford. 1993. Udena-vatthu. p.201.
338) The Commentary on the Dhammapada, H.C. Norman, M.A. Vol.1. PTS. Oxford. 1993. Udena-vatthu. p.201.; 꾸루국 마간디야의 딸은 처음에 부모들에 의해 붓다와 혼인시키려 하였으나 거절당한다. 후에 우데왕과 혼인하였다.
339) 편자미상.『父母恩重經』, 최은영 옮김. 홍익출판사. 2005. p.161.
340) 편자미상.『父母恩重經』, 최은영 옮김. 홍익출판사. 2005. p.163.
341) 리쩌허우,『미의 역정』 이유진 옮김. 글항아리. p.262
342) 편자미상.『父母恩重經』, 최은영 옮김. 홍익출판사. 2005. pp.15-21

경』은 직접적으로 효도하는 붓다를 그려내지는 않았지만, 붓다가 도리천에 있는 어머니를 생각함에 '말이 없었다(黙然)'고 압축하며 여운을 강하게 남긴다. 붓다가 '아들을 남겨두고 먼저 세상을 떠난 어머니'를 회상하는 장면은 감동적이다.

> 이와 같이 들었다. 어느 때 붓다는 사위국 제타숲 급고독원에서 대비구 오백인과 함께 있었다. 그 때에 제석천왕이 팔을 굽혔다 펴는 동안에 세존께 나아가 머리를 숙이고 그 발에 예경하고 한쪽에 앉았다.
> 여래가 말하였다. "대개 여래가 세상에 나오면 반드시 다섯 가지 일을 한다. 어떤 것이 다섯 가지인가? 법 바퀴를 굴린다. 부모를 제도한다. 믿음이 없는 이를 믿음의 땅에 세운다. 보리심을 내지 못한 이를 위해 보리심을 내게 하여 거기서 붓다의 예언을 준다. 여래가 세상에 나오면 이 다섯 가지 일을 반드시 한다."
> (제석천이 말하였다.) "지금 여래 어머니께서는 삼십삼천에 계시며 법을 듣기를 원한다. 그리고 여래께서는 지금 염부제에 있어 4부 대중에게 둘러싸여 있고 국왕과 백성들이 모두 와서 모였다. 훌륭하다. 세존이여! 삼십삼천에 가서 어머니에게 법을 설하시오."
> 이때 세존은 듣고 말이 없었다.[343]

『증일-아함경』은 "나는 이와 같이 들었다[如是我聞]"가 아니라 "이와 같이 들었다(聞如是)"로 시작한다. '아난'이라는 상정이 빠진 것으로, 경전 편집방식에 따라 수를 늘려감에 따른 민중문학 성향을 드러낸다. 아난을 통한 것이 아니라 민중들의 소통이다. 붓다를 낳고 일찍 돌아간 마야부인 에피소드는 민중들에게 감동과 영감으로 평가된다.『증일-아함경』의 이 부분은『부모은중경』에서 마야부인의 전생담과 붓다를 낳은 공덕을 칭송하는 것과도 연결된다. 마야부인은 전생의 녹모부인(鹿母夫人)으로, "자신의 어머니를 짐승 같다고 나쁜 말을 한 인연으로 사슴의 몸에서 태어났다."[344] 그래서인지 붓다를 낳고 오래 살지 못하고 절명하지만, 오백 명의 벽지불을 공양하고 한량없는 선업을 닦아 "아들을 낳아 그 세상에서 출가하여 일체지를 얻게 하소서"[345]라는 기원이 허락된다.

3. 우데나 붓다전승에서 내린 몇 가지 결론들

'우데나 붓다에게 투영된 프로파간다의 변곡점'에 관련하여 불상도상학과 관련된 불전문학들을 살펴보고 내릴 수 있는 몇 가지 결론들이 있다.
우데나 붓다 전승은 초기불상의 기원이 민중적인 요구에 의해 창작되고 전파되었다는 견해들에 충분조건을 가졌다. 그래서 그래프의 곡선은 변곡점에서 벗어나기 힘들다. 대중과 민중에게 신뢰되고 회자됨은 진실보다 강한 효과를 갖는다. 종교적/마술적인 요소들을 확인케 한다. 우데나 붓다 전승과 불상은 구체적인 에피소드 탐구가 가진 영향력으로, 마술적이고 신비적인 요소들이 적절하게 민중문학에 편승한 것으로 주요한 요소는 붓다 자체에 있다. 붓다열반 후에 다시 붓다를 보고 싶어 하는 강력한 염원들이 동경과 슬픔으로 텍스트에 배어 있었다. 인간적인 붓다가 어머니를 생각하는 마음은 중국의 대륙적 정서와 일치해서 유교적 세계관에 편입이 가능했기에, 우데나 불상도 문헌과 함께 파급되었다. 인생의 유한함과 우주적인 세계관의 무한성은 붓다가 예수의 부활을 연상시킨 복귀에서 몽환적이고 환상적으로 연출되었다. 삼신론을 주장하는 학자들의 견해에서 우데나 붓다전승은 정토사상의 끈을 연결하고 있음을 인정하게 하지만, 이 논문에서 그러한 방법들을 제외하고 초기불교 텍스트에서 파생된 서사들에 중심을 두었다.

---

343)『增壹阿含經』T2, 0703b13-0703b14; 聞如是 一時。佛在舍衛國祇樹給孤獨園。爾時世尊與大比丘眾五百人俱 爾時，釋提桓因如屈申臂頃，來至世尊所，頭面禮足，在一面坐。爾時，釋提桓因白世尊言. 如來亦說. 夫如來出世必當為五事。云何為五？當轉法輪；當度父母；無信之人立於信地；未發菩薩心令發菩薩意；於其中間當受佛決。此五因緣如來出現必當為之。今如來母在三十三天，欲得聞法，今如來在閻浮里內，四部圍遶，國王人民皆來運集。善哉. 世尊. 可至三十三天與母說法。是時，世尊默然受之。
344) 편자미상.『父母恩重經』, 최은영 옮김. 홍익출판사. 2005. pp.170-183.
345) 편자미상.『父母恩重經』, 최은영 옮김. 홍익출판사. 2005. p.181

일본에 대한 두 프랑스인 학자의 시선: 레비스트로스와 바르트의 경우

송태현 (이화여대)

19세기 말 프랑스에는 일본 문화가 유행했다. 이 유행을 불러일으킨 가장 중요한 계기는 일본 채색판화인 우키요에(浮世繪)의 발견이었다. 특히 인상파 화가들이 우키요에에 열광하여 가츠시카 호쿠사이(葛飾北斎)나 우타가와 히로시게(歌川広重) 같은 화가들의 작품을 수집하고, 일본적인 오브제나 모티프를 자신들의 화폭에 담거나, 나아가 일본 회화의 기법을 자신들의 그림 속에 용해하였다. 일본 문화 유행은 미술 뿐 아니라 다른 예술 영역에서도 전개되어 프랑스 문화계는 일본 문화를 차용하거나 모방하는 '자포네즈리(Japonaiserie)'에 이어 일본 문화를 프랑스 문화 속에 내면화하는 '자포니슴(Japonisme)'을 발전시켰다.

자포니슴은 프랑스를 넘어 전 유럽으로 확산되어 19세기 말부터 20세기 초까지 약 30년간 지속되다가 1차 대전 후에 시들고 만다. 서구세계에서 '매력적인 타자'였던 일본이 아시아의 이웃나라를 침략하는 제국주의의 길을 걸으면서 "일본은 더 이상 서구세계에서 환상적이고 이국적인 역할을 연기할 수 없게 되었다".

자포니슴이 퇴색한 이후 약 100년 동안 프랑스에서 그에 상응하는 일본문화 유행은 존재하지 않았다. 하지만 2차 대전 이후 경제 대국으로 부상한 일본의 문화는 프랑스인들에게 상당한 관심을 불러일으켰다. 일본의 만화와 만화영화, 그리고 비디오게임 등 일본의 대중문화 뿐 아니라 유도나 가라테, 합기도 등 일본 무술과 선불교로 대표되는 일본의 종교 사상도 프랑스 사회에 적잖게 수용되었다. 물론 한 세기 전 프랑스 내의 일본 문화 유행이 '자포니슴'이라는 용어로 규정되었던 것과는 달리, 이 새로운 문화 유행은 특정한 명칭을 부여받지는 못했다.

일본 문화에 대한 프랑스 지성계의 반응은 어떠한가? 현대 프랑스의 대표적인 학자들 가운데 일본 문화나 사상과 대화하면서 자신들의 주요 사상을 형성한 사람은 거의 없는 것 같다. 그렇긴 하지만 일본 문화에 관심을 가지고 자신의 사상을 확충하거나 심화하는 작업을 해온 학자들은 존재한다. 클로드 레비스트로스(Claude Lévi-Strauss, 1908-2009)와 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915-1980)가 그 대표적인 인물이다.

1. 롤랑 바르트

문예 비평가이자 기호학자인 바르트는 1970년에 『기호의 제국(*L'Empire des signes*)』이라는 제목의 일본 관련 서적을 출판한다. 사실 바르트는 일본 전문가가 아니며 심지어 그는 일본어를 알지도 못한다. 그는 1960년대 후반에 세 차례에 걸쳐 일본을 방문하였고, 모두 합해 석 달 남짓한 일본 체류 기간 동안의 경험을 토대로 이 책을 저술하였다. 일본어도 모르는 비전문가가 집필한 일본 관련 서적이지만, 수전 손택은 이 책을 기호학의 '최고훈장'이라 명명하였다.

바르트는 일본 체류 기간 동안에 일본을 하나의 '텍스트'로 읽었다. 바르트에게 일본의 모든 것은 '텍스트의 특질들과 작은 사건들'로 나타나며, 그는 일본에서 '일본 읽기' 활동을 지속적으로 수행하였다. 그는 일본 읽기라는 체험을 통해 자신이 그 동안 서양 문화의 특징이자 한계로 인식해 온 바를 넘어서는 계기를 마련한다. 바로 이 점에서 그의 '일본 읽기'는 매우 독특한 고유성을 지닌다.

일본 문화 읽기를 통해 바르트가 경험하는 것은 '텅 비어 있음'이다. 그에게 일본이라는 텍스트의 기호는 아무런 중심도 내포하지 않는 비어 있는 기호이다. 예를 들어 바르트가 일본어에 대해 말하는 바를 인용해 보자. "동사는 있는데 주어나 속사(attribut)가 없고, 그러면서도 타동사인 경우 인식하는 주체도 없고 인식되는 대상도 없는 인식 행위를 우리 서양인은 어떻게 상상할 수 있겠는가?" 이 말에 이어서 바르트는 이러한 일본어의 특질을 서양어와 비교하며 다음과 같이 말한다. "우리가 중국어 ch'an이나 일본어 zen의 기원이 되는 힌두어 dhyana를 접할 때 바로 이러한 상상력이 필요하다.[346] 이 단어를 명상(méditation)이라고 번역한다면 우리는 여기에 주어(sujet)와 신(dieu)을 추가해야 할 것이다. 서양에서는 이러한 주어와 신을 몰아내어도 이들은 되돌아와 서양어 위로 올라타고 만다.[347]"

바르트는 일본 요리에서도 중심이 존재하지 않고 그 요리는 텅 빈 기호라고 주장한다. 그에 따르면, 서양적인 개념에서는 식사를 준비하거나 음식을 장만하는 의식 안에 영양체의 중심이 존재하는 것으로 간주되는 반면에 일본 요리에서는 모든 것이 다른 장식물을 위한 장식물일 뿐이며 식탁 위 혹은 쟁반 위의 요리는 부분들의 집합체로서 그 어느 것도 영양 섭취에서 순서상으로 우월하지 않다.

일본 문화의 특징인 '텅 빈 기호'는 일본의 선물 문화에서 잘 드러난다고 바르트는 말한다. 그는 일본인의 선물이 하찮은 내용물과 호화로운 겉포장의 부조화로 특징지어진다고 본다. 그는 사탕이나 양갱이나 조악한 토산품이 보석처럼 화려하게 몇 겹으로 포장되어, 마치 그 속에 든 내용물 대신 상자 자체가 선물인 것 같다고 지적한다. 포장지에 온 정성이 다 투입되어 선물 그 자체는 자신의 존재를 상실하고 하나의 신기루가 되고 만다. "기의(signifié)는 포장지에서 포장지로 도망 다니고, 마침내 당신이 기의를 붙잡게 되면 그것은 하찮고 어처구니없으며 시시한 것으로 전락한다."

바르트가 일본 문화의 특징으로 제시하는 '텅 빈 기호'는 '하이쿠(俳句)' 읽기에서 가장 잘 드러난다. 문학 비평가 바르트가 비평의 대상으로 삼는 주된 문학 텍스트는 프랑스 문학작품이다. 그가 외국문학 작품을 비평의 대상으로 삼는 것은 드물다. 그럼에도 바르트는 하이쿠에 상당한 관심을 기울였다. 하이쿠야말로 '텅 빈 기호'의 성격을 가장 잘 보여준다고 판단하는 바르트는 에도 시대 일본의 하이쿠 시인인 요사 부손(与謝蕪村)의 하이쿠 작품을 한 예로 소개한다.

깊은 가을 밤
내게 떠오르는 건
부모님 생각

이러한 시는 얼핏 보아 누구라도 쉽게 쓸 수 있을 것이라고 생각하게 되며 충동적으로 갈겨 쓴 것으로 보인다. 바르트는 하이쿠에 대해 이렇데 말한다. "하이쿠는 쉽게 이해되지만 아무것도 의미하지 않는다. 하이쿠는 바로 이 이중적인 조건에 의해 특별히 자유롭고 편리한 방식으로 의미에 대해 개방되어 있다." 마치 친절한 집주인이 손님에게 그 집에 있는 모든 것을 자유롭게 이용하도록 배려하는 것과 같이, 하이쿠는 개방된 해석이 가능하게 한다는 것이다.

바르트는 『기호의 제국』에서 일본 문화를 프랑스 문화 혹은 서양 문화와 대비하여 그 독특성을 포착해 낸다. 그에 의하면 서양의 시가 잘 연마된 사고, 오랜 기간의 수사학적 노동을 요구한다면, 하이쿠에는 상징이나 비유 혹은 교훈이 거의 들어 있지 않고 기껏해야 몇 단어, 어떤 이미지, 어떤 정서만이 내재해 있을 뿐이다. 서양의 해석자가 시 작품을 해석하고자 한다면 그는 그 시에 내재한 (상징적) 의미를 포착하려 애쓸 것이다. 그리고 의미의 해석은 '의미를 꿰뚫는 것(percer le sens)'이며, '의미 속으로 쳐들어가는 것'이다. 바르트에 의하면 하이쿠에서는 이러한 시도가 실패할 수밖에 없다. 왜 그런가?

바르트는 하이쿠를 선(禪)의 문학적 지류로 보았다. 그리고 모든 선(禪)은 "언어(langage)를 중단

346) 중국어 ch'an이나 일본어 zen은 모두 선(禪)을 의미한다.
347) 여기서 주어(sujet)는 '주체'로도 번역될 수 있다.

시키기 위한 거대한 실습 과정"이다. 일본 선불교에서 '사토리(Satori, 悟り)'라 부르는 '깨달음'은 "언어의 갑작스런 중지"이며, "우리 안에서 모든 약호(Codes)의 지배를 지워버리는 여백"이며 "우리 인간을 구성하는 내적인 낭송(récitation intérieure)의 파괴"이며, "무언어(a-langage) 상태"이다. 그리고 선불교에서는 언어 자체가 의미의 담지자이자 모델이 되는 순환 구조를 넘어서야 할 장벽으로 파악한다.

바르트에 의하면, 하이쿠는 주체(sujet)도 신(dieu)도 없는 형이상학을 통해 진술된 것이며, 불교의 '무(無)'나 선의 '사토리'에 상응한다. 바르트는 하이쿠를 『화엄경(華嚴經)』에 나오는 '인드라의 목걸이'[348] 이미지를 활용하여 다음과 같이 설명한다. "하이쿠의 모든 집합체는 보석의 그물 조직 같아서, 각각의 보석들이 다른 보석들을 반사하는 행위가 무한히 이어진다. 여기에는 포착할 수 있는 중심부, 즉 광희의 주된 핵심부가 없다." 이와 같이 하이쿠는 의미를 촉발시키는 중심부가 없는 '텅 빈 기의'의 공간이기에, 하이쿠는 담론으로부터 의미를 면제하게 해 준다.

하이쿠의 이러한 특성은 바르트에게 일본 문학 뿐 아니라 일본 문화 전반을 이해하는 핵심이다. 바르트는 "내가 여기서 하이쿠에 대해 말하는 바를, 나는 일본이라 불리는 나라를 여행할 때 일어나는 모든 것에 대해 이야기할 때도 동일하게 이야기할 수 있다"라고 말한다. 그리고 이러한 '무'와 '깨달음' 경험은 결국 바르트 자신의 글쓰기와도 연결된다. "글쓰기는 결국 그 나름대로 하나의 깨달음(un *satori*)이다. 선(禪)의 사건인 깨달음은 지식이나 주체를 동요하게 만드는 다소 강력한 지진이다. 그것은 말의 텅 빈 상태(un vide de parole)이다. 이러한 말의 텅 빈 상태에서 나의 글쓰기가 이루어진다. 의미가 모두 배제되었을 때 선은 나에게 이런 텅 빈 상태의 특질들을 뽑아내어 정원, 몸짓, 집, 꽃꽂이, 얼굴, 폭력 등에 대해 글을 쓸 수 있게 한다."

우리는 위에서 바르트가 일본 읽기라는 체험을 통해 자신이 그 동안 서양 문화의 특징이자 한계로 인식해 온 바를 넘어서는 계기를 마련한다고 말했다. 바르트가 생각하는 서양 문화의 한계란 무엇인가? 바르트는 『목소리의 結晶(*Le Grain de la voix*)』에서 그것을 유일신(唯一神) 종교의 일원론적 구속이라 밝힌 바 있다. 서양에서 신은 기호들의 사슬을 멈추게 하는 최고의 기의(signifié)이다. 일원론적 구속 속에서 신은 그 자신 이외의 다른 것을 의미할 수 없고, 바로 그 순간에 기호들의 유희는 멈추게 된다. 최고의 기의이며, 초월적 기의이자 동시에 중심이기도 한 유일신 종교는 바르트에 의하면 서양 문명의 '구조적 구속'이다. 바르트가 일본 문화에 환호한 것은 일본에는 기호들의 사슬을 멈추게 하는 최고의 기의가 없기 때문이다. 최고 기의의 부재는 기호의 유희에서 자유를 선사한다.

2. 클로드 레비스트로스

클로드 레비스트로스는 1977년부터 1988년까지 일본을 모두 다섯 차례 방문했다. 첫 방문이 약 70세에 이루어진 만큼 그는 자신의 사상이 이미 무르익은 후에야 일본을 방문하기 시작했다. 하지만 레비스트로스는 유년 시절부터 일본문화에 매료되어 있었다. 화가였던 부친은 젊은 시절부터 수십 장의 일본 판화들을 수집해왔고, 그 중 하나인 히로시게의 판화를 아들 클로드에게 주었다. 대여섯 살의 어린 클로드는 이 그림에서 "난생 처음으로 미적 감동"을 느낀다.

그 일본 판화를 자신의 침대 위에 걸게 한 클로드는 파리에 있는 일본 수입품 전문점에서 사온 일본 미니어처 인형들과 가구들로 자신의 방을 꾸미며 어린 시절을 보내었다. 그 후 몇 해 동안 클로드의 학업 성적에 대한 보상은 일본 판화였다. 호쿠사이, 구니요시 등 우키요에 화가들을 통해 클로드는 하나의 세계를 발견하고 매료되었다. "내 어린 시절의 전부, 또 청소년 시절까지 몸은 프랑스에 있었지만 마음은, 또 내 생각은 거의 일본에 가 있었다."라고 말하는 그는 자신의 "지식과 도

348) "인드라의 궁전에는 / 진주로 장식된 그물이 있어 / 하나의 구슬을 보면 / 그 안에 다른 모든 구슬이 비친다. / 이와 같이 / 어떤 사물도 저 혼자가 아니며 / 제 안에 만물을 품을 뿐 아니라 / 실로 만물 그 자체다."

덕을 연마하는 과정에서 일본 문명만큼 영향을 준 것도 없다"라고 고백한다.

레비스트로스는 자신이 이국적인 음악에 관심을 가지긴 하지만 인류학자로서 관심을 가질 뿐 그 음악 자체에 감동하는 일은 드물다고 말한다. 그런데 일본 음악만은 예외였다. 일본 음악은 뒤늦게야 듣게 되었지만 듣자마자 이에 사로잡혔다고 고백한다. 그리고 일본 음악에 매력을 느낀 이유를 알고 싶어 전문가를 찾아 가서 일본 음악을 배우기도 했다고 한다.

레비스트로스가 일본 예술에 매료되긴 했지만 그는 일본에 전문적인 관심을 기울이진 않았다. 그 역시 롤랑 바르트와 마찬가지로 일본어를 몰랐다. 그는 자신이 일본 예술을 이해하는 방식이 어디까지나 '외부적인 타자'로서 이해하는 것임을 인정한다. 바르트가 『기호의 제국』이란 제목으로 일본에 관한 단행본을 집필한 데 비해 레비스트로스는 일본 관련 단행본을 집필하진 않았다. 대신 그가 일본에 관해 쓴 글들을 묶어 레비스트로스 사후에 쇠유 출판사(Editions du Seuil)가 『달의 이면(*L'Autre Face de la Lune*)』(2011)이란 제목으로 출간하였다.[349]

레비스트로스는 일본 문화의 독특성에 '감각적 데카르트주의'라는 명칭을 부여한다. 그는 일본 문화에는 개념적인 데카르트주의가 아닌 감각적 혹은 미학적 데카르트주의가 작용함을 지적한다. "최상으로 분해되기 위해서는 요구되는 만큼의 작은 조각들을 만들어 각 어려움을 나눌 것", "빼먹은 것이 하나도 없다는 확신이 들 만큼 온전히 세고 또 셀 것"과 같은 데카르트의 방법론이 일본 문화에 작용한다는 것이다. 그는 미술 용어를 차용하여 일본 문화의 특징을 '분할주의(divisionnisme)'라 명명한다. 그는 색조를 섞지 않고 단색 톤을 나란히 놓는 화법인 분할주의와 유사한 사례를 일본 문화에서 발견한다.

예를 들어 일본 요리는 중국이나 프랑스 요리와는 달리 자연에서 얻은 재료를 원래의 모습 그대로, 순수한 상태로 놓는다. 각각의 재료와 맛을 섞지 않는다. 이는 음악에서도 마찬가지인데, 일본 음악에서는 서양 음악과 달리 화음 체계를 가지고 있지 않다. 일본 음악은 소리를 섞는 것을 거부한다. 순수한 상태로 놓인 소리들을 조절하면서 화음 체계의 결핍을 보충한다. 음의 다양한 점진적 변화가 높낮이, 박자, 음색에 영향을 준다.

또한 레비스트로스는 동양 사고와 서양 사고의 차이점을 토대로 일본의 사고방식을 설명한다. 그에 의하면 동양 철학에는 두 가지 거부가 있다. 첫째는 '주체(sujet)'에 대한 거부이다. 힌두교, 도교, 불교 등의 사유에서는 서양 철학이 명징한 것으로 간주하는 '나(我)'를 부인한다. 동양 철학에서는 '나'라는 개념을 허구적인 것으로서 간주하고 '나'에는 지속적 요소가 없다고 가르친다. 둘째는 '언술(discours)'의 거부이다. 서양에서는 인간이 언어를 사용함으로써 세계를 포착하고, 실재와 상응하는 언술을 잘 구축함으로써 사물들의 질서에 도달하고 그것을 반영한다고 보았다. 하지만 동양 철학에 의하면, 언술은 실재와 합치하는 것이 아니며, 자연은 인간의 성찰과 표현 능력을 벗어난다. 인간은 자연에 대해 아무 것도 알 수 없고, 따라서 어떤 것도 말하지 못한다.

레비스트로스에 따르면, '주체'의 거부와 '언술'의 거부를 토대로 일본은 서양과는 다른 독창적인 사고방식을 보여준다. 일본은 주체에 서양이 부여하는 만큼의 중요성을 부여하지 않으며, 사유를 통해 세계를 재구축한다는 기획에서 철학적 성찰을 출발시키지 않는다. 하지만 일본식 사고는 주체를 완전히 소멸시키지는 않고, 주체를 원인 대신 결과로 만든다. 서양 철학이 주체에서 시작하여 세계로 나가는 '원심적' 사유라면, 일본식 사고는 주체를 구심적으로 파악하여 주체를 과정의 끝에 놓는다.

레비스트로스가 일본과 서양의 차이를 말한다고 해서 그가 양자 사이의 공통점을 부인하는 것은 아니다. 그는 다양한 문화 속에서 견지되는 '불변성'에도 관심을 가진다. 일본 신화를 연구할 때 그는 일본 신화를 '범(汎)신화의 위대한 테마들'의 맥락 속에서 연구하고, 연후에 그 맥락 안에서 일본의 독창성을 찾고자 한다. 그는 구조주의의 핵심을 다양한 차이 가운데 공통점을 찾아내는 작업으로 규정할 만큼 인류의 공통 요소에 많은 관심을 가진다.

바르트가 하이쿠를 비롯한 일본 문화에서 자신이 추구해온 '최고의 기의' 혹은 '초월적 기의'로부

349) 이 책은 레비스트로스가 1979년부터 발표한 8개의 글과 1993년에 NHK와 가진 1개의 대담을 엮은 저술이다.

터의 면제를 발견하였듯이, 칸트로부터 사르트르에 이르기까지 서양에서 전개된 주체 중심주의 사고에 대해 비판을 가해온 레비스트로스는 일본 사상에서 주체 중심의 철학을 벗어난 사례를 발견하였다. 바르트와 레비스트로스는 타 문화와의 교류를 통해 자신의 문화를 성찰하고 새로운 문화를 창조하는 계기를 만들고자 하였다.

레비스트로스는 문화 상호간의 소통이 필요함을 인정한다. 소통이 있어야 문화는 상호간에 풍부해지고 자극을 주고받게 된다. 그런데 그는 각 문화가 독창적인 요소를 지니지 않는다면 문화의 교류는 큰 의미가 없다고 보았다. 그는 차이와 독창성을 잃어버리는 현상을 경계하였다. 그리고 그는 다양성 없이는 인류가 진정으로 살아갈 수 없다고 지적하였다. 레비스트로스가 일본 문화를 높이 평가하는 이유는 전통을 존중하고 전통을 지키려는 일본인의 정신 때문이다.

아이칭(艾青) 시의 서구 문화번역과 수용

박남용 (한국외대)

I. 들어가는 말

중국 근현대문학의 시작은 서구의 충격과 중국 지식인의 대응 방식에 따라 전개되었다고 할 수 있다. 아편전쟁 이래 중국은 서구에 문호를 개방하며 서양의 과학과 민주, 사상과 문화를 본격적으로 수입하며 일본이 나아갔던 번역된 근대로서의 길을 걸어 나갔다. 여기에는 량치차오(梁啓超), 후스(胡適), 루쉰(魯迅) 등의 대 지식인이 있었고, 쉬즈머(徐志摩), 다이왕수(戴望舒), 라오서(老舍) 등의 시인과 소설가들이 여기에 해당하였다. 이들의 서구 사회와 문학에 대한 체험과 이해는 새로운 근대 중국을 형성하는데 크게 일조하였을 뿐만 아니라 민족과 국가의 위기 앞에서 중국 민중을 계몽시키고 각성시키는 중요한 수단으로 삼았다.

리쩌허우(李澤厚)는 「20세기 중국 문예 일별(20世紀中國文藝一瞥)」이란 글에서 중국 사대부 전통의 문화심리 구조가 서양의 충격에 일종의 전환의 싹을 띄우기 시작한 것으로 “바이런 열풍, 린수(林紓)의 번역소설과 쑤만수(蘇曼殊)”라는 세 가지 사례를 들고 있다.[350] 여기에서 루쉰은 그의 「악마파 시의 힘(摩羅詩力說)」에서 “바이런은 나폴레옹이 세계를 파괴하는 것을 기뻐했으며, 또한 워싱턴이 자유를 쟁취하는 것도 사랑했다. 해적이 횡행하는데 마음이 기울기도 했지만, 또한 그리스 독립을 위한 투쟁에 외로운 원군이 되기도 했다.……자유가 여기 있었고, 인도(人道)가 여기 있었다.”라고 말하였다. 즉 당시의 루쉰과 같은 중국 지식인들은 영국의 낭만주의 시인 바이런을 통해 봉건에 반항하며 자유를 쟁취해 가는 지식인의 반역적인 모습을 떠올리며 새로운 중국의 미래를 갈망하였다. 이러한 지식인적 세계의 동일시를 통해 중국의 근대 지식인들은 서구의 문화와 사상을 본격적으로 받아들이며 중국의 계몽과 구망 운동을 전개해 나갔다.

이러한 사상적 흐름 속에서 중국의 5·4시기 중국의 현대 작가들은 서양 문학의 소개와 유입 속에서 전통 문언문학을 대체하고자 하는 백화문학론을 주장하였다. 즉 후스(胡適)은 미국의 에즈라 파운드의 영향 아래 ‘팔불주의(八不主義)’를 주장하며 직접 백화시 8수를 지어 시체의 대해방을 주장하였으며, 천두슈(陳獨秀)도 “조탁과 아부만을 일삼는 귀족문학을 무너뜨리고 평이하고 서정적인 국민문학을 건설하자. 고리타분하고 늘어만 놓는 고전문학을 무너뜨리고, 신선하고 성실한 사실문학을 건설하자. 우회적이고 난삽한 산림문학을 무너뜨리고, 명료하고도 통속적인 사회문학을 건설하자”라는 문학혁명론을 주장하였다.[351] 이러한 신문학혁명기에서 중국 신문학의 탄생은 바로 서구의 과학과 민주라는 두 기치 아래 문학에 대한 혁명과 인간에 대한 발견이 이루어졌다. 이러한 흐름은 곧바로 새로운 시와 소설 문학의 창조로 연결되었으며, 서구의 낭만주의와 현실주의 문학, 모더니즘 문학의 수용되며, 서구의 니체와 마르크스주의, 그리고 프로이드 정신분석학이 수용되기 시작하였다. 따라서 중국의 신문학은 전통문학을 대체할 백화문학을 탄생시키며 새로운 지식인의 사상과 정감을 바탕으로 한 문화심리구조를 구축하였다.

---

350) 리쩌허우(李澤厚) 지음, 김형종 옮김, 『중국현대사상사론』, 한길사, 2005, 341쪽.
351) 빙심·동내빈·전리군 지음, 김태만 외 옮김, 『그림으로 읽는 중국문학 오천년』, 예담, 2008, 318쪽.

리쩌허우는 “새로운 사상·정감 방식이 어떻게 구체적으로 수입되는가, 어떻게 전통의 문화심리 구조와 충돌하면서 융합되는가 하는 점은 자세하게 연구할 만한 가치가 있는 문제이다”라고 말했다.[352] 본고에서는 리쩌허우의 이와 같은 시각의 연장선에서 아이칭(1910-1996) 시인이 서구 문화를 받아들이는 사상과 정감의 방식을 이해하는 한편, 어떻게 자기화하고 내면화하며 자신의 정체성을 획득해 나가는지 살펴보기로 한다. 특히 서구 유학을 바탕으로 서구 문화를 체험하고 서구의 상징주의와 모더니즘, 그리고 베르하렌과 예세닌, 파블로 네루다를 중국에 번역 소개하며 중국적 수용의 양상을 보여준 아이칭(艾青)의 시문학에 대한 재검토를 시도해 보고자 한다.

II. 아이칭의 생애와 서구체험

오늘날 아이칭 시인은 중국의 농촌과 대지, 그리고 태양의 시인이라고 부를 만큼 1930년대 중국의 농촌과 항전 현실을 가장 잘 대변해 준 대시인이라고 할 수 있다. 20년대의 쉬즈머의 신월파와 다이왕수의 현대파, 리진파(李金發)의 상징파 등을 이어 1930년대 현실주의 시파와 칠월파를 대표하는 대시인이 되어 1940년대의 구엽파(九葉派)와 1970년대 후반의 몽롱시파(朦朧詩派)에 큰 영향을 주었다. 아이칭은 중국 저쟝성(浙江省) 진화현(金華縣) 출신으로 대지주 가정의 맏아들로 태어나 어린 시절의 부모와 상극이라 하여 집 밖의 유모의 손에 의해 자랐다. 이러한 어린 시절의 트라우마로 인해 그의 문학 속에는 유모에 대한 사랑과 애정이 흘러넘쳤으며, 후에는 중국의 농촌과 대지, 민족과 국가를 사랑하는 단계로 확대되어 나갔다. 이러한 아이칭의 시문학적 생애 속에서 빼놓을 수 없는 것은 서구 문화에 대한 체험과 이해였으며, 서구 문학작품의 번역과 서구 시인에 대한 중국 수용이었다. 그것은 그가 항저우의 국립예술원을 다니다 프랑스 파리로 유학을 떠남으로써 그의 인생에 커다란 획을 긋게 되었다는 점이다. 이것은 그 당시 이 학교의 교장으로 있었던 유명한 화가 린펑몐(林風眠)의 권유에 의해서였다.

아이칭은 1929년 프랑스 파리로 유학을 떠나 파리에서 그림을 배우며 방랑자처럼 배회하며 낯선 이국의 풍경을 감상하였다. 이 당시의 그의 삶을 엿볼 수 있는 작품으로 「화가의 행음(畵者的行吟)」이란 작품이 있다. 그는 이 작품 속에서 “세느강을 따라 /나는 생각한다 /어젯밤 징과 북소리 둥둥 울리던 꿈속에서 /나를 낳아준 마을 광장에서, /강남과 강북을 넘나드는 유랑 극단 사람의 손안의 /그 고운 붉은 천, …… /--- 스페인의 투우장에만 있는 /이와 같은 붉은 천이 있구나! /에펠탑이 /길게 뻗어 있고 /나는 저 멀리 유년시절의 기억을 슬퍼한다……”라고 노래했다. 프랑스 파리에서의 이국적인 삶은 그에게 편안함을 가져다 주었으며 스페인의 투우와 세느강과 에펠탑의 정경 속에서 유년시절의 고향을 떠올린다. 프랑스 파리에 대한 체험은 아이칭 문학발전에 중요한 전기를 이루게 된다. 여기에서 그는 미술 외에도 서구의 새로운 사상이나 작가와 작품을 동시적으로 접하며 새로운 인생에 눈을 뜨게 되었다.

> “프랑스 유학기간에 많은 문학명저나 시인들의 작품을 접하고 배울 기회가 있었단. 아이칭은 중역본의 러시아 문학작품을 읽었는데, 예를 들면 고골리의 『외투』, 뚜르게네프의 『담배』, 도스토예프스키의 『가난한 사람들』, 안드레예프의 『가면무도회』 등이었다. 또한 프랑스어로 된 시집과 작품들도 읽었는데 예를 들면 블로크의 『열두 사람』, 마야코프스키의 『바지 입은 구름』, 예세닌의 『깡패의 고백』, 아폴리네에르의 『알코올』, 프랑스 현대시인 랭보의 시, 그리고 『프랑스현대시선』 등이었다.”[353]

이와 같이 아이칭은 파리에서의 서구 문학 체험은 루쉰이나 쉬즈머, 다이왕수 같은 앞시대의 작가들처럼 상당히 폭이 넓고 그 영향도 상당히 광범위하였다. 이러한 아이칭의 서구 문학에 대한 경도는 대다수의 중국 지식인 청년들의 사상과 정감 구조에 큰 영향을 끼칠 수 밖에 없었다. 이것은

352) 리쩌허우(李澤厚) 지음, 김형종 옮김, 『중국현대사상사론』, 한길사, 2005, 344쪽.
353) 周紅興 著, 『艾青傳』, 作家出版社, 1993, 39쪽.

서구 근대 자본주의 사회를 비판적으로 바라보고 있는 서구의 작가들을 통해 중국의 사회현실에 대한 자각과 각성에 대한 추구에서 비롯되었다고 할 수 있다.

III. 아이칭 시가 번역과 수용

아이칭의 서구 시문학 번역은 앞 시대의 쉬즈머(徐志摩)에 비하면 수량 면에서 상당히 부족하다. 쉬즈머가 약 65편의 서구시를 번역한 것에 비하면 아이칭의 시가 번역은 벨기에의 시인 베르하렌(Émile Verhaeren)[354]의 작품 9편 정도에만 한정되고 있다. 이것은 그가 서구문화와 문학에 크게 심취했으나 번역에 대한 전문가적 견해를 갖는다는 데에 한계가 있다는 것을 말해준다. 그 이유는 그가 프랑스로 유학을 간 목적이 문학보다는 미술 유학이었기 때문이며 그 당시까지만 해도 시인으로서의 의식보다는 화가로서의 의식이 더 강한 데서 이유를 찾아볼 수 있을 것이다. 하지만 아이칭 역시 서구 문학에 대한 관심과 이해도 미술 못지 않게 상당히 깊었다. 그는 「나는 어떻게 시를 썼는가(我怎樣寫詩的)」라는 글에서 자신이 서구 문학에서 받은 영향에 대해 서술하고 있다.

> "일반적으로 말해서, 나는 근대 시인들의 작품을 비교적 좋아하였다. 나는 위고, 謝尼哀(?), 바이런 같은 낭만주의 시인들의 작품을 가장 좋아하지 않았다. 감정을 문자상에 완전히 드러낸 작품들을 나는 종종 다 볼 인내심이 없었다. 괴테의 자만적 태도와 그의 설교적 태도를 나는 좋아하지 않았다. 그가 아무리 거장일 지라도. 나는 세익스피어를 좋아하여 그의 『햄릿』은 여러 번 읽었다. 『한 여름밤의 꿈』 속의 환상은 너무 사치스러웠다. 세익스피어의 연상의 풍부함, 생활 철학의 해박함, 지혜의 빛의 반짝거림, 기지가 충만한 언어, 천재적인 해학 … 등을 나는 그 이후의 시인들 속에서 발견해 본 적이 없다. 베르하렌은 내가 좋아한 시인이다. 그의 시에는 근대 사회의 풍부한 지식과 근대인의 명철한 이지와 모든 시대보다도 더욱 강렬하고 더욱 복잡한 정감이 휘황찬란하게 빛나고 있었다. 나는 랭보와 예세닌의 천진함을 좋아하였다――그러나 후자의 농민의 토지에 대한 사랑은 나로 하여금 영원히 친근감을 느끼게 하였다. 마야코프스키에 관해서 나는 그의 『바지 입은 구름』이란 장시를 좋아하였다. 그의 다른 시는 자주 지나치게 과장하였기 때문에 사상의 공허함이 드러났다."[355]

이상의 인용문을 볼 때, 아이칭의 서구 시인에 대한 영향은 주로 베르하렌과 예세닌의 영향이 비교적 지대하였다. 이러한 시인들의 영향으로부터 그가 이른바 30년대 이후의 중국의 대지와 태양을 노래한 시인이 되었다고 할 수 있다. 그는 즉 "베르하렌의 시 속에서는 도시의 흥기와 농촌의 쇠퇴 상황을 묘사하며 미래세계에 대한 흠모와 인류 행복에 대한 피안의 갈망을 선각자의 소리로 드러내었다."고 평가해 볼 수 있다.[356] 아이칭은 프랑스에서 돌아올 때 베르하렌의 시집을 가지고

---

354) 베르하렌(1855-1916) : 벨기에의 시인. 벨기에의 브뤼셀과 헨트에서 교육을 받았고, 1875~81년에는 루뱅에서 법률을 공부하면서 유력한 잡지인 〈죈 벨지크 La Jeune Belgique〉(1881)를 창간한 막스 발러와 알게 되었다. 그는 브뤼셀로 돌아가 1890년대의 문예부흥을 일으킨 작가 및 예술가 집단의 일원이 되었다. 자연주의적 색채가 강한 시들을 모은 그의 첫번째 시집 〈플랑드르 여인들 Les Flamandes〉(1883)은 대단한 반향을 불러일으켰다. 베르하렌은 시인일 뿐만 아니라 예술비평가였으므로, 그의 첫번째 시집에 실린 시들은 대부분 그림에 관한 것들이었다. 사회 문제에 점점 더 많은 관심을 갖게 된 베르하렌은 1895년에 〈환상의 마을 Les Villages illusoires〉·〈뻗어가는 도시 Les Villes tentaculaires〉를 발표했다. 그는 또한 예술에 관한 저서, 아내에게 바치는 개인적인 서정시집 2권 및 희곡들인 〈새벽 Les Aubes〉(1898)·〈수도원 Le Cloître〉(1900)·〈필리프 2세 Philippe Ⅱ〉(1901)·〈스파르타의 헬레네 Hélène de Sparte〉(1912) 등을 출판했다. 30권이 넘는 베르하렌의 방대한 시작에서 가장 눈에 띄는 특징은 강한 힘과 폭넓은 시각이다. 활력과 독창성을 갖춘 그의 보기드문 서정적 재능은 힘차고 유연성있는 참신한 언어로 표현되었다. 그가 주로 다룬 3가지 주제는 플랑드르와 인간의 힘(이것은 진보와 인간의 우애 및 노동 계급의 해방에 대한 갈망으로 표현되었음), 아내에 대한 다정하고 포용력있는 사랑이었다. 예술에 대한 그의 저서들은 렘브란트나 루벤스처럼 가장 대담하고 가장 극적이며 가장 다채로운 인생을 묘사하는 화가들에 대한 공감을 보여준다. http://100.daum.net/encyclopedia/view/b09b1989a 다음백과사전 참고 요약.

355) 艾青, 「我怎樣寫詩的---三. 我所愛的影響」, 『詩論』, 復旦大學出版社, 2005, 91-92쪽.

귀국하여 1948년 상하이 신췬출판사(新群出版社)에서 베르하렌의 시집 『들판과 도시(原野與城市』를 직접 번역하였다. 번역시는 모두 9수로, 「들판(原野)」, 「도시(城市)」, 「군중(群衆)」, 「가난한 사람들(窮人們)」, 「손님(來客)」, 「깨어나는 시간(驚醒的時間)」, 「추위(寒冷)」, 「바람(風)」, 「꼬마 아가씨(小處女)」 등이다.[357] 베르하렌은 프랑스에서 프랑스어로 시를 쓴 벨기에의 상징주의 시인으로 아이칭에게 지대한 영향을 주었다. 아이칭은 이러한 시들 속에서 자본주의 대도시의 확장과 농촌이 파괴되어 현실을 드러내었다. 그는 「들판(原野)」에서 "하늘의 슬픔과 걱정 아래에 /묶여 있는 사람들이 /들판 사방으로 걸어간다 /저 구름이 끌고 있는 /무겁게 내리 누르는 하늘 아래 /끝이 없는, 묶여 있는 사람들이 /저쪽에서 걸어가고 있다 / (생략) /여기는 들판, 드넓은 /죽어가고 있는 들판"이라고 노래하였다. 아이칭의 눈에 비친 들판의 모습은 죽어 가고 있는 가난한 사람들의 행렬이 끊이지 않는 공포와 슬픔의 들판이자 모든 대지와 강물 등 대자연이 죽어 가고 있는 세계이다. 그리하여 이 시의 끝에서 "여기는 들판, 여기는 /햇빛이 기근처럼 퇴색된 지역, /그곳에서, 외로운 강물 위에 /격랑으로 대지의 모든 고통을 휩쓸고 가고 있다."고 하였다. 또한 「도시(城市)」에서는 "모든 길은 도시로 향하고 있다 //짙은 안개 깊은 곳에서 /거기에는, 그것의 모든 층차를 가지며 /그것의 모든 큰 계단과 /하늘까지 쭉 뻗어있는 /층차와 계단의 운전, 가장 높은 층차를 향하여, /그것은 꿈같이 나타나고 있다. // (생략) 여기는 촉감의 도시, /대지와 들판의 경계에 /서 있다."고 표현하며, 시의 끝에서 "촉수처럼 뻗어가는 대도시여, /뜨거운 경건함과 /장엄한 해골과 골수여. //무수한 길이 여기에서 무한정으로 /그곳을 향해 간다."라고 노래하였다. 아이칭은 이와 같이 베르하렌의 시를 직접 번역하며 "농촌의 황량해지고 쇠퇴하며 사람들이 가난해지는 생활 장면을 속에서 자본주의 가 발달된 도시가 농촌이 유혹을 받고 인구가 대량으로 도시로 흘러들어가며 농촌이 처참한 풍경이 나타나고 있음을 반영하였다."[358] 베르하렌의 이같은 고통받는 대지와 가난한 사람들을 시적으로 묘사하며 자본주의 대도시에 대한 비판적 태도는 아이칭으로 하여금 시적 영감을 불러 일으켰고, 이후 아이칭 초기시의 주된 시적 분위기로 자리잡으며 그 역시 겨울날 눈 내리는 중국의 대지 위에서 떠도는 농촌 민중을 묘사하고 있다.

이밖에도 아이칭은 러시아의 푸쉬킨이나 상징주의 시인 블로크(Aleksandr Aleksandrovich Blok), 마야코프스키, 그리고 예세닌(Sergey Aleksandrovich Yesenin)의 시에 대한 흥미를 가졌다. 이는 그가 말하고 있듯이, "50년전, 1931년 파리에 있을 때 나는 시에 대해 흥미를 느껴 시집을 샀다. 그안에는 프랑스어로 번역된 러시아 시도 포함되어 있었다. 푸쉬킨 시선, 블로크의 『열 두 사람(十二個)』(1918), 마아코프스키의 『바지 입은 구름(穿褲子的雲)』, 예세닌의 『깡패의 고백(無賴漢的懺悔)』(1921) 등이었다. 이 시들은 모두 내가 프랑스어 학습용으로 삼았다."고 하였다.[359] 특히 러시아 10월 혁명을 보냈던 예세닌과 마야코프스키 시인의 자살소식을 접했다. 이중 아이칭은 러시아의 농민시인 예세닌의 영향을 많이 받았다. "예세닌은 이미지스트들 사이에서 나와 러시아 농민의 안목으로 푹풍설 휘날려오는 심정으로 혁명을 맞이한 것을 보았다. 그의 시에는 슬픔이 가득하여 사람들에게 잊을 수 없는 기념을 남겨 주었다."고 하였다.[360] 아이칭이 예세닌이 15살 때부터 쓰기 시작한 애정시 「연주하며(拉起來)」를 소개하고 있는데, "붉은 바이올린을 연주하며, 연주하며 /아름다운 아가씨가 목장에 가서 애인을 그리워한다 /(생략)/붉은 바이올린을 연주하며, 연주하며 /아름다운 아가씨는 애인의 목소리를 들을 수 있다"라고 노래하였다. 그는 예세닌의 시 「철공장이(鐵匠)」를 언급하며 "새로운 힘으로 태양을 향해 날아가라, 태양의 빛줄기 속에서 희망의 불이 불타올라라."라고 서술하였다. 아이칭은 "황금빛 러시아여, 높이 노래 불러라, 높이 노래 불러라, /맹렬한 바람이 끊임없이 노랫소리를 사방으로 보내리라! /환호하는 사람들이 즐거움을 /그대 같은 양치기의 고통스런 노래를 써라. /황금빛 러시아여, 노래 불러라, 노래 불러라"라 하는 예세닌의 시를 인용하며, 예세닌이 1917년 대혁명이 도래하자 혁명을 열정적으로 노래하며 "태양의 빛이 하늘에서 영원하리라"라고

356) 박남용, 「艾靑의 근대체험과 시적 이미지연구」, 한국외대 박사학위논문, 2006, 29쪽.
357) 艾靑 著, 『艾靑詩全編(下)』, 人民文學出版社, 2003, 1533-1555쪽 참고.
358) 范伯群 朱棟霖 主編, 『1898-1949 中外文學比較史(下卷)』, 江蘇敎育出版社, 1993, 1082쪽.
359) 艾靑, 「關於葉賽寧」, 『詩論』, 復旦大學出版社, 2005, 226쪽.
360) 艾靑, 「關於葉賽寧」, 『詩論』, 復旦大學出版社, 2005, 226쪽.

말하며, 혁명이 “아름다운 생활의 도래를 예시하였다.”고 말하였다.[361] 예세닌은 아이칭의 눈에서 ‘인민의 시인’ ‘조국 대지의 시인’으로 불리어졌으며, 그가 1932년 상하이의 감옥에 갇혔을 때 그의 영향이 깊게 자리하였다. 이와 같이 아이칭은 예세닌 시인으로부터 대지와 태양을 노래하는 시적 이미지의 원형을 발견하며 그의 문학의 자양분으로 삼았다.

Ⅳ. 아이칭 시의 서구 문화번역과 의미

아이칭 시는 30년대 중국의 농촌 사회 현실과 일본에 대한 항전의식을 반영하고 있다. 그의 시는 초기시부터 프랑스 상징주의와 모더니즘 시의 영향 아래 다른 현실주의 시인들과는 다르게 현실주의와 모더니즘의 상호 결합의 형태로 되어 있다. 이를테면 시인의 사상 정감은 비교적 사회 현실의 모순을 반영하는 현실주의적 의식을 지니고 있으면서 그의 시에 나타난 수법은 상징주의와 모더니즘적 수법이 많이 사용되고 있는 것이다. 그래서 그의 초기시부터 비교적 서구 문학의 영향이 자주 나타나고 있으며 중후기로 갈수록 중국적 이미지를 보여주고 있다. 이러한 그의 시창작은 결과적으로 시가 지나치게 감정을 토로하는 낭만주의에도 빠지지 않고 사상적 정감만을 지나치게 주입하는 좌익 시가들과도 상당히 거리가 있었다. 이것은 그의 대표작인 「다옌허-나의 유모(大堰河-我的保姆)」라는 시를 보아도 쉽게 알 수 있다. 이 시에서 아이칭은 서정과 서사의 절묘한 결합을 통하여 자유시 또는 산문시의 전형을 보여주고 있다. 이 시는 1932년 그가 상하이 감옥에 갇혔을 때 그의 유머 다옌허에게 바치는 헌시로써 지어졌다. 따라서 시인의 시적 정감이 상당히 애상과 그리움의 정서를 보여주고 있으며, 중국의 시대 현실과 농촌 현실의 모순을 반영해 주고 있다. 그는 이 시에서 “나는 지주의 아들 /나는 당신 다옌허의 젖을 다 먹은 후에 /나는 나를 낳아준 부모에게 이끌려 돌아갔습니다 /아, 다옌허, 다옌허, 당신은 왜 울으셨나요?”라고 표현하거나 “다옌허는 눈물을 머금고 떠나갔습니다 /사십 여 년 인생살이의 수모와 함께 /셀 수도 없는 노예의 처참한 고통과 함께 /사원짜리 관과 몇 묶음의 볏짚과 함께 /관을 묻을 몇 평의 땅과 함께 /타버린 종이돈의 한 움큼 재와 함께 /다옌허, 그녀는 눈물을 머금고 떠나갔습니다”라고 표현하거나 “다옌허, 당신의 젖을 먹고 자란 나는 /당신의 아들 /당신을 존경합니다 /당신을 사랑합니다!”라고 표현하였다. 이러한 유모에 대한 그리움과 사랑의 노래를 통하여 시인은 당대 현실의 비극적 모순을 반영하고 있다.

아이칭 시는 이와 같이 감옥체험을 통하여 자신의 정체성을 다시 확인하며 미술에서 시로 인생의 방향을 전환하였다. 따라서 30년대 그의 시에는 서구 근대도시와 도시문화에 대한 인식을 찾아볼 수 있다. 그가 프랑스 파리에 있을 때를 배경으로 한 「회합(會合)」, 「박동(搏動)」, 「파리(巴黎)」, 「마르세이유(馬賽)」 등의 시에서 서구 문화에 대한 인식을 찾아볼 수 있다. 그가 접한 서구 문화에 대한 충격과 전율에 대해 묘사하고 있다. 「회합」에서 “이 죽음의 도시---파리에서 /이 죽음의 밤에 /聖約克 거리의 61호는 활기를 띠고 있다 /우리는 마음은 타오르고 있다”라고 표현하며 도시의 카페에서 동방에서 온 젊은 청춘들의 피끓는 열정과 혁명에의 동경을 묘사하고 있다. 특히 그의 시 「파리」에서 “파리 /그대의 얼굴 앞에서 /여명을, 황혼을 /정오를, 심야를 /---나는 보았다 /그대는 그대 자신의 개성의 /분노, 환락 /비통, 유희와 격앙을 가지고 있구나 (생략) 마약, 나폴레옹의 동상, 술, 개선문 /철탑, 여자 /루브르 박물관, 오페라 극장 /중개상, 은행을 /초대한다 (생략) 파리, 그대는 --- 아 /이 음탕하고 /음탕한 /요염한 아가씨!”라고 표현하였다. 근대 도시로서의 파리 풍경을 돌아보며 시인은 서구 자본주의 문명의 부정적 인식을 드러내 주고 있다. 이러한 인식 속에는 시인의 프랑스에 대한 이중적 감정이 들어가 있다고 할 수 있다. 하나는 서구 근대문물에 대한 추구와 동경이 있으면서 이방인의 시선 속에 환상과 찬탄의 이미지가 들어 있으며, 또 하나는 거대한 도시 속에 매몰되어 가는 도시의 소시민들이란 인간 군상들을 통해 고통과 동정, 증오와 분노 등의 정감 등을 느꼈던 것이다. 이러한 사상 정감 구조는 「마르세이유」라는 작품 속에서 그대로 드러나고 있는 바, “그대는 이 낯선 도시에서 /나의 쾌락과 비애는 /똑같이 단조롭고 고독함을 느낀다! (생략) 마르세이유 그대는 도적의 고향 /무서운 도시!”라고 표현하며 자본에 간음 당한 여자라고 비유하며

361) 艾青, 「關於葉賽寧」, 『詩論』, 復旦大學出版社, 2005, 228쪽.

공장 입구에서 폐결핵 환자가 토해내는 가래를 보게 된다. 그가 이러한 작품들을 창작하게 된 배경에는 다음과 같은 정서가 포함되어 있다.

> "이 작품들은 모두 감옥에서 쓴 것이다. 「파리」는 자본주의 세계의 이름난 대도시에 착종된 복잡한 면들을 그리면서, 파리의 특징을 개괄하고 잇다. 「마르세이유」는 제국주의에 반대하는 작품으로 현실적인 시각에서 묘사한 것이다. 자연적으로 「파리」가 「마르세이유」보다도 더 잘 개괄했다고 할 수 있다."[362]

이와 같이 아이칭의 초기시에서는 주로 프랑스 파리와 마르세이유를 중심으로 서구 체험과 인식을 나타내고 있다. 하지만 서구 문화에서 빼놓을 수 없는 것은 기독교 문명에 대한 시인의 체험과 이해이다. 그는 「나사렛인의 죽음(一個拿撒勒人的死)」이란 작품에서 "예루살렘을 향하여 /"호산나! 호산나!" 하는 외침소리가 /둥지로 돌아가는 세떼들이 지저귀는 것처럼 /수천만 군중들이 /노새 등에 타고 있는 나사렛 사람을 잡고 /거대한 성문을 보며 /전진하고 있다…… "라고 표현하며 나사렛 사람 예수가 십자가에 못 박히는 장면을 성경의 요한복음 12장을 인용하며 생동감 있게 표현하고 있다. 이것은 특히 동쪽의 낯선 이방인에게 서구의 기독교 문화는 매우 색다르게 다가왔으리라고 여겨지며 기독교 문화에 대한 이해를 통해 작가의 서구 인식이 더욱 깊어졌다고 할 수 있다. 또한 「병감(病監)」이란 작품에서도 "사람들은 말하리라. "우리가 모두 /우리의 고통의 기독을 포옹하고 있다고" /우리는 두 붉은 입술을 내밀어 /우리 심장에서 흘러나오는 피를 핥는다"라고 붉은 피를 토해내는 자신의 폐결핵을 묘사하고 있다. 이와 같이 서구의 기독교 문화에 대한 이해는 고난의 상징으로 읽혀졌으며, 혁명을 위한 희생과 고통 속에서 자신의 정체성을 획득해 나가고 있다.

아이칭은 이러한 서구 문화에 대한 이해는 일종의 번역에 해당한다고 할 수 있으며 초창기의 그의 시가 창작에 큰 영향을 미쳤다고 할 수 있다. 아이칭은 이와 같이 직접적인 서구 문화 체험을 통하여 자신의 이상과 현실의 괴리를 표현했으며, 감옥에서 자신의 미래에 대한 불안과 공포의 감정을 느끼면서도 중국 민중에 대한 동정과 사랑을 시적으로 승화시켰다고 할 수 있다.

V. 나오는 말

이상으로 아이칭의 서구 문학에 대한 이해와 번역을 토대로 그의 시의 영향과 수용 관계를 살펴 보았다. 허치팡(何其芳)은 "세익스피어를 번역하려면 벤즈린(卞之琳)이 필요했다면 베르하렌을 번역하려면 아이칭이 필요했다"[363]고 말하고 있는 것처럼 서구문학을 중국에 번역 소개하는 데는 중국 지식인 시인의 노력이 필요하였다. 그만큼 중국의 젊은 지식인들을 근대 중국부터 현대 중국에 이르기까지 서구의 문화와 사상, 그리고 문학에 상당히 경도됨으로써 그들의 미래와 중국의 미래를 결부시켜 새로운 출로를 모색하고 있었던 것이다. 아이칭의 경우에도 프랑스로 가서 미술 유학을 하면서 당시에 프랑스 파리에 유행하는 서구의 상징주의 문학과 작품에 경도되어 서구의 여러 시인들의 세계를 수용하게 되었다. 그리하여 한편으로는 자신이 직접 베르하렌 같은 시인의 작품 『들판과 도시』를 직접 번역하며 소개하였으며, 그 영향관계에 대한 구체적인 서술들을 기록으로 남기고 있다. 그 외에도 아이칭은 예세닌이나 마야코프스키 등 러시아 작가들에 대한 수용과 영향 관계도 매우 많았다고 할 수 있다. 또한 한편으로는 서구 문학에 대한 번역과 영향 속에서 그의 시 작품들 속에는 서구의 문화와 사상에 대한 직접적인 영향관계가 자주 나타나고 있음을 알 수 있다. 아울러 이러한 서구에 대한 문화번역 현상은 그의 후기 생애까지에도 지속적으로 이어지고 있으며 국제적 제재의 시창작으로 연결되고 있음을 알 수 있다. 결론적으로 아이칭의 서구 문학에 대한 번역과 이해는 그의 시창작에 지대한 영향을 끼쳤다고 할 수 있으며, 서구 문화와 사상의 유입을 통하여 근대 지식인의 사상과 정감이 새롭게 형성되는 전환점이 되었다고 할 수 있다.

---

362) 박남용, 「艾靑의 근대체험과 시적 이미지연구」, 한국외대 박사학위논문, 2006, 117쪽 재인용.
363) 駱寒超 著, 『艾靑評傳』, 重慶出版社, 2000, 69쪽 재인용.

참고문헌

艾青 著,『艾青詩全編(上中下)』, 人民文學出版社, 2003

艾青 著,『詩論』, 復旦大學出版社, 2005

顧永棣 編,『徐志摩詩全集』, 學林出版社, 1997

駱寒超 著,『艾青評傳』, 重慶出版社, 2000

리디아 리우 지음, 민정기 옮김,『언어횡단적 실천』, 소명출판, 2005

리쩌허우(李澤厚) 지음, 김형종 옮김,『중국현대사상사론』, 한길사, 2005

李憲瑜 著,『二十世紀中國飜譯文學史』, 百花文藝出版社, 2009

박남용 저,『중국현대시의 세계』, 학고방, 2012

박남용,「艾青의 근대체험과 시적 이미지연구」, 한국외대 박사학위논문, 2006

范伯群 朱棟霖 主編,『1898-1949 中外文學比較史』, 江蘇教育出版社, 1993

빙심·동내빈·전리군 지음, 김태만 외 옮김,『그림으로 읽는 중국문학 오천년』, 예담, 2008

徐志摩 著, 張燁 主編,『徐志摩散文詩歌全集』, 中國致公出版社, 2001

吳小美 等著,『中國 現代作家與東西方文化』, 蘭州大學出版社, 1990

이수경,「다카무라 고타로의 시에 나타난 에밀 베르하렌의 영향 고찰」, 한국일본어문학회 학술발표대회논문집, 2011.6

周紅興 著,『艾青傳』, 作家出版社, 1993

http://100.daum.net/encyclopedia/view/b09b1989a 다음백과사전

『채식주의자』와 번역의 문제를 통해 살펴본 번역자의 과제 연구

김대중 (강원대)

I. 서론: 『채식주의자』와 *The Vegetarian*의 차이

작가 한강의 『채식주의자』가 맨부커상을 수상한 이후로 이 작품에 대한 국민적 관심은 가히 폭발적이다. 그의 책은 이전에 비해 폭발적으로 팔려나갔고 그의 작품을 영어로 번역한 번역자인 데보라 스미스(Debora Smith) 역시 유명세를 탔다. 『채식주의자』가 저명한 해외문학상을 수상한 것이 원작자와 번역자의 성과라는 것에는 이론의 여지가 없다. 영국의 가디언지(*The Guardian*)는 수상 소식에 대한 뉴스에서 맨부커 심사위원장이었던 보이드 톤킨(Boyd Tonkin)이 "이 작품은 한강과 데보라 스미스의 대단한 번역으로 이루어졌다....이 상의 요점은 저자와 번역자들 사이의 **완벽한 동등함**에 있으며 우리는 이 이상하고도 뛰어난 작품이 영어로 된 올바른 목소리를 완벽하게 찾았다고 느낀다"라는 평을 전한다(필자 강조). 즉 작품의 완성도는 번역에서 절반 정도는 왔으며 이 작품의 의의는 영어로 된 완벽한 번역에서 나왔다는 의견이다. 가디언이 전하듯 한국어를 배운 지 얼마 안 되는 영국인이 번역을 한 것도 대단하지만 그녀의 번역으로 작품이 해외독자들의 입맛을 사로잡은 것 역시 거짓은 아니기 때문에 이러한 상찬은 가능할 것이다. 뉴욕타임즈 역시 『채식주의자』 번역본은 "유연하면서도 날카로운 구문과 언어가 전혀 기계적이지 않으며 나쁜 번역들이 종종 '외래어' 느낌이 나게 만드는 그러한 뭉툭한 표현들 역시 없다"라고 극찬한다. 더구나 데보라는 여러 인터뷰에서 기존의 노벨상병에 중독된 한국인들에게 일침을 가하기도 했으며 이 작품의 번역이 일종의 창작이라고 말하거나 작품 번역이 시를 번역한 것 같다는 이야기를 했다.

물론 데보라 스미스의 번역에 대한 설왕설래는 여전히 지속되고 있다. 오역에 대한 논란은 온라인에서 무척 많이 제기되고 있으며 작품에 나타난 의역과 오역 사이의 미묘한 경계에 대한 논의도 지속되고 있다. 작품세계에 대해서 해외 평자들의 논란 역시 촉발되었다. 뉴욕타임즈는 *The Vegetarian*에 대한 평론에서 "몇몇 영국의 평론가들은 채식주의는 한국에서는 불가능하다고 본다. 이와 마찬가지로 현대 서구의 페미니스트들은 여성 비하나 '고문 포르노'와 같은 측면들로 작품에 대한 비난을 가하고 있다"라고 언급한다(Porochrista). 이러한 우려는 해외에서 이 작품에 대한 영미권에서의 수용이 작품이 전달하려는 여러 의도들을 영어로의 번역을 통해 서구의 잣대로 해석되도록 만든다는 것을 암시한다. 그리고 이러한 오해의 상당 부분은 데보라 스미스의 의역을 넘어선 과한 번역과 오역들에 기반하고 있다.

원천어와 목표어 관계의 측면에서 보았을 때 『채식주의자』의 수상은 목표어의 승리이다. 원천어인 한국어가 완벽하지 않은 번역자가 목표어(영어)에 대한 지식과 문학적 감수성으로 작품을 서구인에게 이해가 가능한, 혹은 좀더 비판적으로 말하자면 서구인 맞춤형 작품으로 탈바꿈했다. 물론 이러한 평가는 절대로 이 작품 번역의 의의를 깎아내리고자 함은 아니다. 필자의 지적 깜냥 역시 부족하다. 오히려 필자가 보고 싶은 것은 이러한 목표어의 승리가 갖는 번역이라는 문학 행위의 의의와 그 한계를 보여주고자 함이다. 번역을 해본 모든 사람들은 원문과의 100% 일치되는 번역이라는 것이 불가능함을 알고 있다. 직역과 의역의 경계라는 것이 얼마나 불분명한지도 번역자라면 피할 수 없는 질문이다. 안정효의 경우처럼 저자 자신이 한국어로 쓰고 영어로 (번역이 아닌) 다시 쓰지 않

고서는 이러한 의역과 오역의 문제를 피할 수 없다. 아마도 이러한 문제에는 번역 문제의 핵심에 있는 '언어의 전환'과 '문화의 횡단'의 문제가 숨겨져 있을 것이다. 이러한 점에서 독일 문예학자인 발터 벤야민의 이론은 번역 자체에 대한 근본 문제를 제기하고 있다. 그의 「언어 일반과 인간의 언어에 대하여」와 「번역자의 과제」나 「이야기꾼」과 같은 논문들은 이러한 번역의 근원문제에 대해 답을 내리고자 한 훌륭한 시도들이다. 본 논문은 한강의 영어번역본에 나타난 번역의 양태들을 여러 가지로 살핀 후 이러한 발터 벤야민의 번역이론과 데리다의 벤야민의 번역이론에 대한 해석을 통해 '언어의 전이'가 갖는 철학적 함의를 밝히고자 한다. 그리고 그 안에 숨겨진 이념들에 대해 다루고자 한다.

II. 『채식주의자』와 역사성

한강의 『채식주의자』는 정제된 한국어와 시적 언어로 미학적 성취를 이룬 작품이다. 한강 작가의 육체적 언어는 작가가 추구하는 미묘한 육체와 언어 사이의 경계를 잘 드러내고 있다. 작품 속 영혜의 꿈에서 비롯된 채식으로 말미암아 일어나는 한 가정 속 여러 가지 사건들은 한국 문화와 역사 속에서 식물화된 여성성에 대해 동물성으로서의 남성성이 가한 폭력과 트라우마를 내밀하게 보여주고 있다. 그러나 이러한 여성성과 남성성의 대립과 그것들이 대변하는 수동과 능동의 폭력으로 이 작품의 해석을 제한하는 것은 작품의 겉보기 평에 불과하다. 필자가 보기에 작품은 오히려 역진화(devolution)에 대한 사유에 기반하고 있다. 동물에서 식물로의 이동 속 벡터는 문명에서 원시로의 벡터이며 외설에서 자연으로의 벡터이다. 이러한 역진화는 퇴화(regression)가 아니다. 오히려 진화의 근간을 이루는 적자생존과 적응에 대한 근본적 저항이다. 그리고 이러한 역진화는 한국 사회의 문화와 역사의 맥락 속에서 진화와 진보만을 가치로 둔 한국사회와 한국 근대화 역사에 담긴 폭력에 대한 저항을 담고 있다.

필자가 해석하기로 『채식주의자』는 폭력자와 희생자의 구도로 이루어진 한국 역사에 대한 작가의 저항의식에서 천착되었다. 베트남 파병 출신인 아버지는 이러한 폭력적 역사를 대변한다. 이 역사 속에서 한국의 근대는 영혜가 거부하는 속옷과 같은 억압의 문명이었으며 여성에 대한 폭력과 이성의 제국이 이룩한 자연스러움의 외설화로 이루어진 역사이다. 따라서 작품은 작가가 속한 한국 사회와 역사의 문맥에서 벗어날 수 없다. 특히 작품 속에서 중심적인 구도를 이루는 가족의 폭력체계는 한국 사회 내부의 가정형성의 역사적 사회적 맥락에 대한 파악을 필요로 한다. 폭력적 아버지 밑에서 자란 영혜와 인혜는 일종의 더블(double)로서 영혜의 남편과 동생 영호와 아버지의 연대를 공고하게 하는 동물세계에 숨을 죽이고 살아온 식물화된 인물들이다. 이들의 헌신으로 동물세계가 이루어질 수 있었지만 결국 이 동물의 세계에서 희생자로만 남게 된다.

철학적으로 접근할 때 『채식주의자』의 세계는 조르지오 바따이유의 '에로티시즘'과 '외설'과 '희생자'담론을 보여준다. 바따이유의 인간학 속 에로티시즘은 희생과 성스러움의 세계이다. 형부가 영혜에게서 찾고자 하는 에로티시즘은 영혜의 성과 속의 경계에 있는 희생에 대한 탐구이기도 하다. 르네 지라르의 『폭력과 성스러움』에 따르면 성스러움은 라틴어 어원으로 볼 때 성스러움과 혐오스러움을 동시에 지니고 있다. 『채식주의자』에서의 혐오스러움은 생산과 소비에 대한 극단적 저항을 의미한다. 생산과 소비의 이항대립이 멈추는 지점은 '거부'이다. 먹고 배설하고 생산하고 소비하는 체계를 저항하는 극단적 방법은 먹기를 멈추는 저항이다. 폭력을 상징하는 동물섭취를 멈추는 것은 '동물 먹기'를 그만두는 것이다. 어찌보면 성스러운 이 과정은 다른 이들이 볼 때 혐오스러울 수밖에 없다. 그리고 이 혐오로 인해 영혜의 행동은 제의의 대상이 되고 희생과 제물의 대상이 되어야 한다. 작품 속 영혜는 '동물먹기에 대한 거부'를 넘어서 '먹기 자체'가 알레고리로 보여주는 모든 종류의 폭력적 생산과 소비에 기반한 생명의 체계에 대한 '완전한 거부'로서의 단식으로까지 간다. 영혜의 식물화는 한국 사회의 폭력성에 대한 제의이며 희생자 되기이며 성스러운 씻김굿이다. 성스러움과 혐오스러움은 그 기원이 같듯이 같이 일어난다.

그러나 『채식주의자』는 한국소설의 패러다임보다는 세계 문학 패러다임에 어울리는 인물형

을 제공하고 있다. 식물이 되고자 하는 사람이나 채식주의자 혹은 동물성에 대한 여성성의 반발은 이미 보편적인 주제이며 한국 문학 뿐 아니라 세계 문학에서 반복되는 주제들이다. 단식이나 먹기에 대한 거부는 이미 영미권 문학에서 보편적인 주제이며 사회적인 맥락을 가지고 있다. 가령 영혜의 채식과 그것을 넘어선 단식은 허먼 멜빌의 바틀비(Bartleby)를 떠올리게 한다. 뉴욕타임즈 역시 논평에서 이 작품이 일종의 우화(parable)로서 알레고리 형식을 가지고 있다고 보고 세르디웬 도비의 「혈연」("Blood Kin")과 허먼 멜빌의 「필경사, 바틀비」("Bartleby, the Scrivener")나 카프카의 「단식사」("Hunger Artist")와 연관된다고 본다(Porochrista). 바틀비의 필사에 대한 거부가 미국사회 전반의 자본주의적 착취 구조에 대한 완벽한 거부에서 나왔다면 영혜의 육식과 음식에 대한 거부는 한국 사회 전반에 역사적으로 중심을 점해 온 발전과 진보라는 진화론적 믿음에 대한 거부로 해석될 수 있다. 그녀의 몽고반점은 이러한 발전과 진보의 허울 속에 생산과 소비되어 온 우리 자신의 성스럽고 외설스러운 증상이다. 작품 속 인혜의 남편이자 비디오 아티스트인 형부가 이 몽고반점에 매혹된 것도 바로 이러한 이유 때문이다. 따라서 이 작품은 한국사회에 대한 진화적 관점에 대한 전복으로서의 역진화적 세계관을 보여준다고 볼 수 있으며 외설과 거부에 대한 일종의 알레고리로 해석될 수 있다.

반대로 이 소설은 전세계적인 여성성에 대한 남성성의 폭력을 그림으로써 보편성을 획득하고 있다. 또한 영혜와 인혜의 자매애나 형부의 기이한 아방가르드적 미의식 역시 서구 문학이나 문화에서 자주 목격되는 주제들이다. 문체 역시 한국문학의 토속성이 거의 발견되지 않으며 영혜의 꿈 묘사에서 보이는 의식의 흐름 기법 같은 서구 소설 기법에 상당 부분 기대고 있다. 특히 영혜와 인혜의 시적인 묘사들은 서구 모더니즘 이후의 초현실주이나 아방가르드 문학에서 자주 목격되는 스타일들을 보여준다. 한강의 작품은 한국의 역사와 한국 사회에 기반하고 있지만 그의 필체는 서구적이다. 아마 이러한 측면들이 그의 소설들을 해외에 소개하는데 도움이 되었을 거라 추측된다. 그러나 필자의 분석으로는 이 작품에 대한 데보라 스미스의 번역은 원작의 숨겨진 알레고리에 대한 오독에 기반하고 있다. 지금부터 작품 속 오역들의 사례들을 통해 작품에 나타난 번역의 문제와 그 양태를 분석하고 이에 대한 번역과 작품 해석을 제시하고자 한다.

III. 의역과 오역 사이에서

영어로 번역된 『채식주의자』는 무수한 오역 사례들을 제공하고 있다. 물론 상당수의 오역들은 의역이나 재창작으로도 볼 수 있다. 그러나 번역은 작가의 의도와 상관없는 번역자 본인의 해석들을 제공하고 있다. 우선 논문의 길이를 고려해서 작품 전체가 아닌 작품 1부에 나온 사례들만을 다루고자 하다. 작품의 오역에는 단순 오해와 문화적 맥락 무시와 번역자의 오리엔탈리즘이 드러나는 부분과 작품 속 전체 구도에 대한 몰이해의 부분들로 나뉠 수 있다. 단순 오역에는 "닭도리탕"(22)을 "chicken and duck soup"(15)으로 "한정식집"(28)을 "Korean Chinese Restaurant"(20)로 번역한 것들을 둘 수 있다. 혹은 "문턱을 넘자 *팔을 뒤로 뻗어* 조용히 문을 닫았다"(14, 필자 이탤릭체)를 "As she entered the room she *stretch out her foot* and calmly pushed the door to"(8, 필자 이탤릭체)로 한 번역에서 손이 발로 뒤바꾼 부분에서도 실수로 인한 명백한 오역들이 보인다. 또는 원문에서는 "결혼 전부터 아내는 식성이 좋았고"(21)를 번역에서는 "she had proved herself a more than competent cook"(14)이라고 번역함으로써 인혜의 식성을 그녀의 요리솜씨로 둔갑시킨다. 그러나 단순한 오역이 아닌 의역을 통해 원작의 성격을 바꾼 사례들이 상당수 있다. 등장인물의 성격을 원작과 다르게 이해하게 하거나 줄거리에 중요한 부분의 뉘앙스를 바꾸는 것이 예이다. 다음 부분은 작품의 맨 첫 부분으로서 작중 화자인 남편의 영혜에 대한 이해를 번역에서 모호하게 번역한 부분이다.

원문: "그녀는 내가 고르고 고른, 이 세상에서 가장 평범한 여자가 아니었던가....'그런 것들도 하나의 질환일 뿐이지, 흠이 아니야'라고 이야기하고 다녔다 한들 어디까지나 남의 일에 한해서였다. 정

말이지, 나에게는 이상한 일들에 대한 내성이 전혀 없었다"(26)

번역문: She really had been the most ordinary woman in the world....There's nothing wrong with her, I told myself, this kind of thing isn't even a real illness. I resisted the temptation to indulge in introspection. This strange situation had nothing to do with me.(19)

예문들 속의 번역은 원문의 의도가 번역문에서 제대로 전달되지 않는다. 우선 "내가 고르고 고른, 이 세상에서 가장 평범한 여자가 아니었던가"를 "She really had been the most ordinary woman in the world."이라고 번역하는 것은 화자인 남편이 영혜와의 연애에서 행한 주체적 선택을 삭제하고 있으며 영혜를 아내로 선택한 남편의 가부장적 선택의 의미를 축소하고 있다. 다음 문장에서 "그런 것들도 하나의 질환일 뿐이지, 흠이 아니야"를 "this kind of thing isn't even a real illness."로 번역한 부분은 신체적 질환(illness)보다 타인들의 시선속의 사회적, 도덕적 흠을 더 두려워하는 인물의 내면세계를 정반대로 해석하면서 원문의 내용을 180도 바꾸었다. 마지막으로 "나에게는 이상한 일들에 대한 내성이 전혀 없었다"를 "I resisted the temptation to indulge in introspection. This strange situation had nothing to do with me"라고 번역한 부분은 남편의 수동적인 상황인식을 적극적인 변명으로 치환하고 있으며, '내성'이라는 단어를 '내면적 반성'이라는 의미의 'introspection'으로 바꾼 문구는 원문의 내용과 의미를 곡해할 수 있는 수준의 과도한 의역을 보여준다. 이러한 오역은 인물에 대한 해석조차 바꿀 수 있다. 과도한 의역에 의한 원문 내용의 변형은 곳곳에서 목격된다. 가령 원문에는 남편에게 묻는 영혜를 "아이를 넷쯤 낳아 기른 중년의 여자처럼 방심한 목소리로 그녀가 물었다"(22)라고 한 묘사부분을 "she asked absent-mindedly, for all the world like some middle-aged woman addressing her grown-up son"(15)이라고 번역함으로써 영혜라는 인물의 "아이를 넷쯤 낳아 기른 중년의 여자"의 태도를 "다자란 아들을 꾸짖는 중년 여인으로 번형시킨다.

번역문에서의 오역이나 과도한 해석들은 다른 가족들과의 관계들이나 성격에 대한 해석을 다르게 만든다. 가령 "그 애가 왜 안 하던 짓을.....자네한테 면목이 없네."라는 장모의 대사를 "How can that child be so defiant? Oh, you must be ashamed of her"이라고 번역한다. 여기서 소극적 행동에 대한 장모의 다소 자제하는 투의 '안 하던 짓을'을 '반항하다'라는 의미의 'defiant'로 번역함으로써 장모의 반응과 그녀의 성격을 바꾸었다. 또한 "자네한테 면목이 없네"라는 장모의 사위와의 관계를 염려하는 대사를 "Oh, you must be ashamed of her"로 바꿈으로써 소극적인 장모를 적극적으로 의사를 개진하는 장모로 인물성격을 왜곡시키고 있다. 장모와 사위의 성격들과 그들간의 관계를 영어권 독자들에게 오독할 수 있게 하는 번역들은 또 있다. 가령 자해를 시도한 영혜에게 흑염소가 들어간 약을 먹이려고 시도하던 장모가 매점으로 가는 장면에서 나오는 "장모는 매점이 어디인지 나에게 묻고 황황히 병실을 나섰다"(58)은 "All the same, the old woman kept on pestering me to go and find a shop"(47)으로 번역되면서 "고통을 주다"라는 의미의 "pester"가 포함된다. 이를 통해 독자들은 장모가 사위를 귀찮게 하고 괴롭히는 존재로 인식할 가능성이 높아진다.

작품 속 가족 관계와 인물들의 성격에 대한 독자들의 오해를 부를 수 있는 번역자의 오독과 의역/오역은 여기에 끝나지 않는다. 가령 자해를 시도한 영혜를 본 처남댁이 "다음부터 형님 얼굴을 어떻게 봐"(55)라고 말한다. 여기서 형님은 영혜의 언니인 인혜를 언급한다. 그러나 번역은 "However will she look her husband in the face."(44)라고 번역되면서 마치 영혜가 어떻게 남편을 볼 수 있겠느냐로 해석될 여지를 남긴다. 또한 아버지와 영혜의 관계에 대한 처형의 설명 부분인 "더군다나 영혜가 워낙 소리 한번 안 내고 자란 딸이라, 당황도 하셨겠지"(55)라는 부분은 "Yeong-hye refused to say a single word to him, so he was bound to get upset"이라고 번역했다(43). 번역에서 조용히 순종적이던 영혜의 성격이 아버지와의 대화를 거부하는 능동적인 성격

으로 바뀌었으며 아버지의 반응 역시 '당황'에서 '분노'로 바뀌었다.

한국문화에 대한 몰이해와 번역자의 오리엔탈리즘을 보여주는 예도 있다. 가령 작품에서 영혜의 기이한 행동이 한국사회에 어떻게 비추어지는지를 보여주는 작품 속 남편의 직장동료와 상사들과의 부부동반 회식 장면이 그렇다.

원문: 이곳까지 오는 동안 줄곧 아내는 말이 없었지만, 워낙 그런 사람이었으므로 나는 개의하지 않았다. 말이 없으면 좋다. 어른들은 원래 저런 여자들을 좋아한다고, 나는 조금 불편했던 마음을 손쉽게 떨쳐버렸다.

번역문: She hadn't said a single word on the way here, but I convinced myself that this wouldn't be a problem. There's nothing wrong with keeping quiet; after all, hadn't women traditionally been expected to be demure and restrained?

위의 번역에서 "어른들은 원래 저런 여자들을 좋아한다"가 함축하는 한국 직장 문화의 상하 수직관계의 문제가 "traditionally"를 통해 전통의 문제로 환원시킨다. 또한 '말이 없다'는 표현을 '새침떨며 자제하는'로 해석되는 "demure and restrained"로 과도하게 의역함으로써 작품의 의미를 서구 독자들의 동양여자에 대한 편견을 키울 수 있게 하였다. 이러한 번역은 동양 여성의 침묵을 'demure and restrained'라고 번역자 나름으로 해석함으로써 동양여성에 대한 서구인들의 오리엔탈리즘을 담고 있다고 비판될 수 있다.

번역자의 수용자, 즉 영미권 독자들을 위한 과도한 의역과 개입은 원작의 의도를 바꾸고 있다. 영애의 채식에 과도하게 관심을 보이는 회식자리에 참석한 부인들의 이야기 부분이다.

원문: "골고루, 못 먹는 것 없이 먹는 사람이 건강한 거 아니겠어요? 신체적으로나, 정신적으로나 원만하다는 증거죠." 아까부터 아내의 젖가슴을 흘끔거리고 있던 전무 부인이 말했다. 마침내 그녀의 화살은 아내에게 직접 날아왔다.(31)

'People who arbitrarily cut out this or that food, even though they're not actually allergic to anything—that's what I would call narrow-minded,' the executive director's wife chimed in; she had been sneaking sideways glances at my wife's breasts for some time now. ' a balanced diet goes hand in hand with balanced mind, don't you think?(23)

위의 예문은 번역자의 추측에 기반한 편역을 드러낸다. "even though they're not actually allergic to anything—that's what I would call narrow-minded"의 부분은 본문에 아예 존재하지 않는다. 아마도 번역자는 이 부분을 넣음으로써 인물들간의 대화를 영어권 독자들에게 보다 쉽게 이해되도록 만들려 했을 것이라 추측된다. 그러나 '알레르기 반응'이나 '편협하다'는 표현은 작품이 담고 있는 사회적으로 배척되는 행동에 대한 인물들의 의식을 지나치게 한정시키는 경향을 가지게 된다. 또한 "아내는 웃지도, 얼굴을 붉히지도, 머뭇거리지도 않은 채 대답 없이 그 여자의 우아한 얼굴을 마주보았다"(33)를 "But the demure, apologetic smile which was the only reasonable response never came, and without even having the grace to look embarrassed, my wife simply stared badly at my boss's wife"(25)로 번역된 부분에서는 아내의 무관심한 시선이 적극적인 저항의 시선으로 바뀌어 있다. 또 하나의 사례로 영혜를 병원에 데려가면서 핏물이 물든 몸을 씻기 위해 화자는 사우나로 가는 장면을 들 수 있다. 화자는 대중 사우나에서 피가 묻은 그의 몸을 본 사람들의 시선들을 의식하며 "의심을 품은 시선들이 나를 흘끔거렸다"라고 묘사한다(55). 그러나 번역자는 이 부분을 "I looked at myself in the mirror, frowning"(44)이라고 번역한다. 번역자는 아마도 대중사우나 문화를 개인사우나로 오해했거나 여러

사람들의 시선들이라는 표현을 거울 속에 비춘 화자의 시선으로 바꾸는 것이 서구 독자들에게 더 잘 이해될 것이라 생각한 것으로 보인다. 그러나 이러한 의역 혹은 오역은 독자들에게 화자의 인물형을 자기반성이 존재하는 인물형으로 만들 뿐 아니라 작품에서 영혜의 정신병을 촉발한 원인 중 하나인 한국사회의 만연한 집단의 개인에 대한 억압적 시선들의 문제를 제거한다.

서구번역자의 과도한 개입과 의역은 내용에 대한 서구독자들의 오해를 가져올 수 있다. 영혜를 걱정하는 장모님과의 통화를 다룬 다음의 사례도 이러한 측면을 보여준다.

예문: "고기를 전혀 안 먹고 풀만 먹고 삽니다. 여러 달 됐어요." "그게 무슨 애인가? 다이어튼가 뭔갈 하는 건 아닐 테고." "글세, 아무리 제가 말려도 듣질 않습니다. 덕분에 저도 집에서 고기맛을 본 지 오래됐습니다."...."아니야. 두게. 내일 아침에 내가 전화함세. 그애가 왜 안하던 짓을.....자네한테 면목이 없네."(35)

번역문:'She's stopped eating any kind of meat at all, even fish—all she lives on is vegetables. It's been several months now. 'What kind of talk is this? Surely you can always just tell her not to follow this diet.' 'Oh, I've told her, all right, but she stil goes ahead and defies me. And what's more, she's even imposed this ridiculous diet on me—I can't remember the last time I tasted meat in this house.'....'No, leave it. I'll call. How can that child be so defiant? Oh, you must be ashamed of her!'(27)

위의 번역은 여러 가지 과도한 의역과 문화적 맥락에 대한 오해를 보여준다. 첫 번째 문장에서 번역가는 "고기를 전혀 먹지 않고"를 "She's stopped eating any kind of meat at all, even fish"로 번역한다. 이 번역은 채식주의자들이 문화적 현상이 된 서구에서 물고기까지는 먹는 채식주의자와 물고기를 포함한 어떤 육류도 먹지 않는 채식주의자가 있다는 점을 고려한 번역이라 할 수 있다. 그러나 이러한 과도한 번역은 오히려 작품이 가진 영혜의 모호한 채식의 의미를 서구문화의 문맥에서 제한하고 있다. 어머니의 답에서의 'diet'는 원문에서 체형 등을 위해 식사를 적게 하는 '다이어트'를 의미하지만 번역에서 'diet'가 일반적 식품을 의미하기도 한다는 점에서 '이러한 식사방법을 따르지 말라고 그녀에게 말했다'라고도 번역이 가능해지면서 오해의 소지를 지니게 된다. 또한 "고기맛을 본 지 오래됐습니다"를 "she's even imposed this ridiculous diet on me"로 번역함으로써 남편 역시 강제로 채식을 하고 있다는 식의 과도한 의역을 통해 남편과 영혜의 권력적 관계를 왜곡시킨다.

이러한 문제는 번역문에서 한국과 영어권 문화간의 등가성이 현저히 낮은 것에서 기인할 뿐 아니라 번역자의 비교언어 인식의 불균형에서 비롯된다. 번역자는 원천언어가 가진 문화 맥락을 고려하기보다 내용상 서구인들에게 더 이해가 잘 되고 본인이 판단한 맥락에 더 근접한 번역을 선택했다. 어떤 측면에서 이러한 접근은 세계 문화자본의 중심인 영어권 문화권으로의 상업적 접근성을 높이는 방향일 수도 있지만 이러한 번역을 읽은 영미권 독자들이 한국독자들과 전혀 다르게 작품을 이해할 소지가 커진다.

더 큰 문제는 작품이 가지고 있는 미학적 완성도의 훼손이다. 원작에서 미학적으로 모호하게 처리하는 꿈에 대한 남편의 해석에 대한 부분에서도 이러한 문제가 드러난다. 가령 퇴원수속을 하려는 남편이 "일단은 모든 것이 꿈이었다고 생각하자고 아내에게, 그리고 자신에게 타이를 생각이었다"(63)는 부분에서 "꿈"은 번역에서 "bad dream"으로 바뀐다. 사소한 차이 같지만 이러한 번역자의 판단이 들어간 첨가는 독자들에게 남편의 영혜의 꿈에 대한 모호한 태도의 의미를 번역자가 자신의 해석으로 규정시키는 번역이며 이를 통해 독자가 가질 수 있는 여러 해석을 번역자의 해석으로 제한시키는 행위이기도 하다. 영혜의 꿈에 대한 번역가의 번역은 이러한 문제를 더욱 심각하게 만들고 있다. 1장 초반에 나오는 영혜의 꿈 장면에 대한 묘사이다.

원문: "*어두운 숲이었어. 아무도 없었어. 뾰죽한 잎이 돋은 나무들을 헤치느라고 얼굴에,* ***팔에 상처가 났어. 분명 일행과 함께였던 것 같은데, 혼자 길을 잃었나봐****. 무서웠어. 추웠어. 얼어붙은 계곡을 하나 건너서, 헛간 같은* ***밝은 건물****을 발견했어.* ***거적때기를 걷고 들어간 순간*** *봤어. 수백 개의, 커다랗고 시뻘건 고깃덩어리들이 기다란 대막대들에 매달려 있는 걸.* ***어떤 덩어리에선*** *아직 마르지 않은 붉은 피가 떨어져내리고 있었어. 끝없이 고깃덩어리들을 헤치고 나아갔지만 반대쪽 출구는 나타나지 않았어.* ***입고 있던 흰옷이 온통 피에 젖었어.***"(18, 원문 이탤릭, 필자 강조)

번역문: "*Dark woods. No people. The sharp-pointed leaves on the trees, my torn feet. This place, almost remembered, but I am lost now. Frightened. Cold. Across the frozen ravine,* ***a red barn-like*** *building.* ***Straw matting flapping limp across the door****. Roll it up and I'm inside, it's inside. A long bamboo stick strung with great blood-red gashes of meat,* ***blood still dripping down****. Try to push past but the meat, there's no end to the meat and no exit.* ***Blood in my mouth, blood-soaked clothes sucked onto my skin.***"(12, 원문 이탤릭, 필자 강조)

위의 문장은 작품에서 중요한 역할을 담당하는 영혜의 첫 꿈 장면이다. 이 번역은 결정적으로 오역의 범주에도 들 법한 몇 가지 과도한 의역들을 보여준다. 우선 번역에는 '일행'이 나오지 않고 있다. 여기서 '일행'은 혼자 남은 영혜가 처음부터 혼자였던 것이 아니라 타자들을 나타내는 혹은 그녀를 억압하는 사회 속 일반인들 총칭을 나타낸다는 해석이 가능하다. 이렇게 본다면 번역은 영혜의 소외가 사회적인 문제에서 기인한다는 점을 놓치게 된다. 두 번째, 번역된 부분인 "Straw matting flapping limp across the door"는 본문에 "거적때기를 걷고"에 첨가된 부분이다. 번역자가 이렇게 본문에 없는 내용을 넣은 것은 거적때기라는 것이 무엇인지 잘 모르는 외국인 독자들을 염두에 두었을 수도 있고 아니면 꿈 장면에 좀 더 영화 같은 묘사를 넣기 위한 의도에서 비롯되었을 수 있다. 그러나 이러한 첨가는 오히려 작품에 불필요한 요소로 작용한다. 마지막으로 "*입고 있던 흰옷이 온통 피에 젖었어*"를 "*Blood in my mouth, blood-soaked clothes sucked onto my skin.*"로 번역한 것은 과도한 의역으로서 비록 후반에 꿈속의 인혜가 고기를 먹는 장면이 나오기는 하지만 이 헛간의 고기를 인혜가 먹었다는 해석이 가능하게 만드는 의역이다.

또다른 꿈의 사례를 보겠다. 이 꿈 장면은 작품에서 가장 중요한 이미지들을 담고 있다.

원문: *번들거리는 짐승의 눈, 피의 형상, 파헤쳐진 두개골, 그리고 다시 맹수의 눈. 내 뱃속에서 올라온 것 같은 눈. 떨면서 눈을 뜨면 내 손을 확인해. 내 손톱이 아직 부드러운지. 내 이빨이 아직 온순한지. 내가 믿는 건 내 가슴뿐이야. 난 내 젖가슴이 좋아. 젖가슴으론 아무것도 죽일 수 없으니까....왜 나는 이렇게 말라가는 거지. 무엇을 찌르려고 이렇게 날카로워지는 거지.*

번역문: *Animal eyes gleaming wild, presence of blood, unearthed skull, again those eyes. Rising up from the pit of my stomach. Shuddering awake, my hands, need to see my hands.* ***Breathe****. My fingernails still soft, my teeth still gentle. Can only trust my breast now. I like my breasts, nothing can be killed by them....Why am I changing like this? Why are my edges all sharpening—what I am going to* ***gouge****?*(원문 이탤랙, 필자 강조)

위의 번역에서 "피의 형상"은 "presence of blood"로 해석된다. 사소한 번역문제로 볼 수도 있지만 '형상'을 '현존'(presence)로 바꾸는 것은 작품에서 가장 중요한 부분 중 하나에 나온 미학적 문맥을 바꾸는 결과를 부른다. 과도한 의역은 여기서도 반복된다. 원문에 없는 "Breathe"가 나올 뿐 아니라 "왜 나는 이렇게 말라가는 거지"가 "Why am I changing like this?"로 바뀌었다. 마지막으로 본문에 없는 "gouge"(둥글게 잘라내다)라는 단어가 첨가 되었다. 작품에서 젖가슴은 생명의 상

징이고 식물성의 상징이며 여성성의 상징이다. 동물성의 세계인 한국의 남성중심적 폭력의 세계 속에서 유일하게 식물로 살아남을 수 있는 여지를 남겨주는 상징이다. 피의 '형상'은 한국 역사라는 육식세계의 형상이지만 '현존'으로 의역되면서 역사성이 배제된다. 그리고 "왜 나는 이렇게 말라가는 거지"가 "Why am I changing like this?"로 바뀌면서 작품 속 영혜가 마치 짐승으로 변신해 가는 듯한 인상을 주게 된다. 그러나 작품 속 이 꿈 장면은 영혜가 식물로 변해가는 것을 의미한다고 해석된다. 또한 "gouge"라는 본문에 없는 단어가 참가되면서 영혜가 주체적으로 대상들에 폭력을 가한다는 인상을 주게 한다. 이와 같은 번역은 작품이 지닌 미학적 주제의식을 번역자의 의도로 변화시키게 되고 원작이 지닌 의미를 한정시키게 된다.

물론 이러한 번역이 잘못되었다는 것은 아니다. 분명 상당 부분 번역자의 수용자 입장에서의 판단들이 들어가 있다는 점에서 영어권 독자들에 대한 배려에서 기인했다 볼 수 있다. 또한 원문과 다른 번역이 되어서는 안 된다는 고답적인 답을 내리고자 함은 아니다. 오히려 반대로 이러한 과도한 의역들과 재창작이 번역이라는 시스템이 지닌 내재적 문제를 반추할 기회를 준다고 볼 수 있다. 먼저 철학적 접근 이전에 현재까지의 번역학에 대한 필자의 간략한 이해를 제시하고자 한다.

IV. 번역과 역사

『문화를 형성하기: 문학 번역에 대한 에세이들』(*Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*)의 서론에서 수잔 바스넷(Susan Bassnett)과 앙드레 르페브르(Andre Lefevere)는 번역사를 통해 번역 속 문화 속에서의 번역의 의미를 살핀다. 그들은 과거의 번역학이 주로 번역가의 양성과정에 초점을 맞추었다면 지금의 번역학은 "번역과 어떠한 관련을 지녔다고 주장되는 모든 것"을 의미하게 되었다고 주장한다(1). 그들에 따르면 번역의 역사에서 가장 중요한 문제 중 하나는 "등가성"(equivalence)이었다. 과거에 번역의 원천어와 목표어 사이에 등가성이 있다고 보았다면 지금은 번역학이 학문으로서 체계화되기 시작한 20년 전과는 다르게 '등가성'은 그 층위에 대한 번역가의 결정이 중요하게 되었다고 본다(2). 이어서 바스넷과 르페브르는 세 가지 모델을 역사적으로 제시한다. 그 중 첫 번째는 4-5세기에 제시된 제롬 모델(Jerome Model)로서 성서와 같은 성스럽고 중심적인 텍스트에 대한 번역을 중심으로 번역의 문제를 언어적 차원(linguistic level)로 제한시킨 모델이다. 이 모델은 번역 대상과 번역된 텍스트 사이의 충실성(faithfulness)을 중시하였다(2). 그러나 바스넷과 르페브르는 이후 이론들은 이러한 '충실성'에 한계가 있음을 알게 되었고 상이한 수준이 있다는 것을 깨닫게 되었다고 논한다(3). 이후 이론은 언어들 사이의 문맥(context)와 목표어와 원천어 사이의 문화들의 차이를 중시하게 되었다.

호레이스 모델(Horace model)은 제롬 모델이 제시하는 것과 같이 텍스트의 충실성에 번역의 목적을 두지 않고 번역된 텍스트를 향유하게 되는 고객들의 수용에 초점을 맞춘 번역 모델이다(3). 이 모델은 번역 텍스트 수용민족의 언어(호레이스 시절에는 라틴어)를 중시한다. 바스넷과 르페브르는 현대의 예로 영어를 든다. 바스넷과 르페브르는 "우리는 우리가 '홀리데이 인 신드롬'이라고 부를 수 있는 것과 대면하고 있다. 모든 이국적이고 외래의 것은 상당부분 천편일률화 되고 텍스트들은 '문화 자본'을 구축하는 것으로 여겨진다"라고 논한다(4). 그러면서 이들은 텍스트에는 문화적 맥락에 위치된 "텍스트적 모눈판"(Textual grid)이 있다고 본다(5). 이러한 텍스트적 모눈판의 개념을 통한 번역이론에서 중심 화두는 문화가 되었고 번역은 "문화적 상호작용"(cultural interaction)으로서 의의를 지니게 된다. 바스넷과 르페브르가 파악한 번역학의 역사 속 세 번째 모델은 슐레이마허 모델(Schleiermacher Model)이다. 그들에 따르면 독일의 번역가인 프레드릭 슐레이마허(Freidrich Schleiermacher)는 그의 유명한 강의 「번역의 다른 방식들」("On the Different Ways of Translating")에서 목표어로 번역된 텍스트 속에서 원천어가 느껴져야 한다고 본다. 슐레이마허 모델은 번역을 "외국어화(foreignising)"해야 하다고 본다. 따라서 "수용어의 특권적 위치가 거부되고, 원천어의 별개화(alterity)가 유지되어야 한다"고 논한다(8). 논문의 결론에서 바스넷과 르페브르

는 첫 번째 제롬 모델이 번역가들로 하여금 그들이 연구하는 언어에 대한 능통성(proficiency)을 강조한다면 호레이스 모델은 번역가들이 "작업하는 텍스트에 선재하는 텍스트적이고 개념적인 맥락에 대한 이들의 인식을 높일 수"있다고 본다(8). 바스넷과 르페브르는 이 세 가지 모델들이 모두 번역학에서 중요하게 작용한다고 보며 번역에서 어느 정도 이 세 가지 모델이 수준을 달리하며 공존한다고 본다. 그러면서 바스넷과 르페브르는 번역에서 "문화동화"(acculturation)등이 중요한 화두로 본다.

이상의 짧은 번역의 세 가지 모델들에서 보듯이 서구에서의 번역은 문화와 언어와 이념들의 문맥들 속에서 학문화되었다. 데보라 스미스의 번역은 아마도 호레이스 모델이라 볼 수 있다. 그녀의 번역은 영어라는 라틴어 이후에 세계 제국의 중심어와 그 언어의 수용자들의 관점에서 번역을 했다. 이러한 번역은 언어라는 세계의 불균형과 정치적 문맥에서 발현되었다. 그러나 번역 속에 드러나는 이러한 이데올로기적 특성에 대한 분석은 한계를 지닌다. 오히려 데보라 스미스의 『채식주의자』번역은 번역 자체가 지닌 문화, 정치적 맥락 이전의 해석을 가능하게 한다. 데보라 스미스의 『채식주의자』번역은 '잘된 번역'이나 '정치적으로 올바른 번역'의 문제가 아닌 '번역 자체'의 본질에 대한 문제를 보여주기 때문이다. 최근 번역학은 '어떻게 하면 번역을 더 잘 할 수 있는가'의 문제에서 '번역의 한계는 무엇인가'와 '번역에 담긴 철학적, 문화적, 이념적 함의는 무엇인가'로 옮겨 갔다. 번역을 단순한 기술로만 보게 된다면 번역은 학문으로서의 가치를 상실하게 된다. 번역은 오히려 그 근원에 놓인 언어들간의 '이동가능성'이나 '등가성'이나 '문맥들의 상호연관성'이나 번역이 가능하게 만든 식민주의나 탈식민주의, 그리고 정치적인 언어간의 권력서열들이 작용하는 공간이다. 또한 번역은 언어 자체가 가진 문제를 근원적으로 질문할 수 있는 공간이기도 하다. 번역이 아니라면 언어는 생존할 수 없다. 고대성서가 현대어로 번역되지 않았다면 생존할 수 없듯이 말이다. 그러나 반대로 이러한 번역을 통해 원문의 의미는 이미 상당 부분 달라져 있다. 그렇다면 이러한 변화를 우리는 철학적으로 어떻게 접근할 수 있을까?

V. 발터 벤야민의 번역이론

마르셀 프루스트의 『잃어버린 시간들』과 샤를 보들레르(Charles Baudelaire)의 시를 프랑스어에서 독일어로 번역한 벤야민은 샤를 보들레르의 『악의 꽃』에 있는 「파리의 풍경」에 대한 독일어 번역집의 서문인 「번역자의 과제」의 첫 부분은 다음과 같이 시작된다.

In the appreciation of a work of art or an art form, consideration of the receiver never proves fruitful, but even the concept of an "ideal" receiver is detrimental in the theoretical consideration of art, since all it posits is the existence and nature of man as such. Art, in the same way, posits man's physical and spiritual **existence**, but in none of its works is it concerned with his attentiveness.(필자 강조)

결코 어떤 예술작품이나 예술형식을 대할 때 수용자를 고려하는 것이 그것의 인식을 위해 생산적으로 드러나는 법은 없다. 어떤 특정 관객이나 그 관객의 대표자에 대한 모든 관계가 제 길에서 벗어나게 하는 것만이 아니라 심지어 '이상적인' 수용자라는 개념도 모든 예술이론적 논의에서 해롭다. 그 이유는 이러한 논의들이 단지 인간 일반의 존재와 본질을 전제하게끔 되어 있기 때문이다. 예술 역시 그 자체가 인간의 신체적이고 정신적인 **본질**을 전제로 하기 때문이다.--그러나 어떤 예술작품도 인간의 주의력(Aufmerksamkeit)을 전제하지 않는다. (필자 강조)

위에 예로 든 「번역자의 과제」에 대한 인용과 번역문은 그 자체로 아이러니하다. 원래 독일어로 쓰여진 원문은 사라지고 필자가 차용한 언어인 영어와 독일어를 옮긴 번역가의 번역문만 놓았기 때문이다. 더구나 이 두 번역들은 언어에 있어서 차이를 보인다. 독일어를 번역한 부분은 "인간의 신체

적이고 정신적인 본질"이라고 되어 있지만 영어번역은 "man's physical and spiritual existence" 이라고 되어 있다.[364] 철학적인 용어를 쓰자면 일반적으로 "existence"는 '본질'이라기보다 '실존'에 가깝다. 텍스트의 솔기(crux)는 여기서 데리다식의 해체를 만나게 된다. 독일어 원문에서 이 부분은 "Wesen"으로 되어 있고 "Wesen"은 철학적에서 "본질(essence)"로 번역되는 것이 일반적이다.[365] 아이러니 하지만 모든 번역은 의역과 오역과 직역의 어느 중간지점에 위치해 있다. 아마도 이러한 모호한 번역의 위치는 위에서 든 예가 아이러니하게 보여주듯 모든 번역물에 남아있는 '번역 불가능성'에 있을 것이며 이 '번역불가능성'은 모든 원문들에 실존하는 어떠한 본질 때문에 발생할 것이다. 위의 예문에서 벤야민은 번역에서의 수용자 중심의 사유를 극복하려 한다. 벤야민이 보았을 때 수용자의 입맛에 맞춘 번역은 이상적인 번역이 아니다. 번역의 본질은 언어의 본질에 대한 철학적 사유를 기반해야 한다.

벤야민은 「번역자의 과제」에서 "언어적 형상물의 번역 가능성은 그것들이 사람에게 번역 불가능한 경우일지라도 고려할 수 있는 것으로 남을 것이다"(123)라고 밝힌다. 이러한 벤야민의 신비스러운 언명은 그의 언어에 대한 독특한 해석에서 나온다. 벤야민은 언어를 수단이 아닌 매체적 성격으로 규정한다. 벤야민은 그의 언어관을 집대성한 「언어 일반과 인간의 언어에 대하여」에서 "정신적 본질이 언어 속에서 전달되는 것이지 언어를 통해 전달되는 것은 아니다"(73)라고 본다. 아담이 처음으로 사물들에 이름을 붙인 이후로 사물들과 그 속의 정신적 본질들은 인간의 미메시스적 지각을 통해 언어로 수용된다. 벤야민의 형이상학적인 언어관은 서로 다른 언어들간에 이미 미메시스적 상호 번역의 가능성이 있다고 본다. 사물과 언어, 언어와 언어는 일종의 미메시스적인 "근친성"(verwandtschaft)에 기반한다. '근친성'은 인위적인 모방이 아니라 언어간에 혹은 언어와 사물간에 존재하는 주체와 객체의 '상호 번역 가능성'을 의미한다.최성만이 해제에서 밝히듯 벤야민에게 "번역은 원작을 이해하지 못하는 독자를 위한 것이기는 하지만 번역이 지향하는 것은 독자가 아니라 원작이고, 더 정확하게 말하자면 번역을 요구하는, 원작 속에 들어 있는 어떤 요소, 번역 불가능한 요소이다"(20). 본질적으로 번역이란 원작의 타언어로의 경계 없는 완벽한 번역이 불가능하기 때문에 이루어지는 언어행위이다. 만일 바벨탑 이전과 같이 언어간의 경계가 사라진다면 번역은 필요가 없다.

또한 벤야민에게 번역은 삶과 상통한다. 벤야민은 원작과 번역문의 관계가 삶의 상관관계라고 본다(최성만 21). 벤야민은 "삶의 언표들이 살아있는 자에게 무엇인가를 의미함 없이 그 살아있는 자와 내밀하게 연관되는 것처럼 번역은 원작에서 나온다. 그것도 원작의 삶에서라기보다는 원작의 '사후의 삶'(Uberleben)에서 나온다"고 말한다(124). 이러한 점에서 번역은 역사속에 위치한다. 번역이 멈춘 원문은 재생과 구원이 멈추게 되며 사라진다. 반면 번역이 지속되는 원문은 형태만 바꾼 채 생명을 유지하게 된다. 그러나 원작과 번역문의 관계는 복사나 종속관계가 아니다. 원작과 번역문은 일종의 근친성을 기반한 미메시스 관계이다. 언어 자체처럼 번역은 원작과 번역문 사이를 매개한다. 이러한 관점에서 벤야민은 "수용자의 의미 지향적 해석과 번역을 비판한다"(최성만 21). 그러면서 벤야민은 번역의 중심에 순수언어가 있음을 강조한다. 그는 "언어들의 초역사적 근친성은 각각의 언어에서 전체 언어로서 그때그때 어떤 똑같은 것이, 그럼에도 그 언어들 가운데 어떤 개별 언어에서가 아니라 오로지 그 언어들이 서로 보충하는 의도의 총체성(Allheit)만이 도달할 수 있는 그러한 똑같은 것이 의도되어 있다는 점에 바탕을 둔다. 그것이 곧 순수언어(die reine Sprache)이다"라고 논한다. 그러면서 벤야민은 순수언어를 통해 언어가 구원될 수 있다고 본다. 그는 "언어들이 이처럼 그것들의 역사의 메시아적 종점에 이를 때까지 성장한다면, 작품들의 영원한 사후의 삶에서, 그리고 언어들의 무한한 생기에서 점화되면서 항상 새롭게 언어들의 성스러운 성장을 시험해보는 것이 바로 번역이다"(130)라고 논한다. 또한 번역 안에서 원작은 "말하자면 언어가 살아 숨쉴 보다 높고 순수한 권역으로 성장한다(131)고 본다. 물론 벤야민의 이러한 번역에 대한 형이상학적 해

364) 이 부분의 독일어 원문은 이렇다. "So setzt auch die Kunst selst dessen leibliches und geistiges Wesen 팩면—seine Aufmerksamkeit aber in keinem ihrer Werke"

365) 스티븐 랜달(Steven Rendall)은 벤야민의 「번역자의 과제」를 영어로 번역한 존 해리(Harry Zone)의 번역의 오류들을 짚어내면서 해리의 번역의 오류가 어떻게 벤야민의 텍스트를 오독하게 만드는지 증명해낸다.

석은 성스러운 텍스트나 문학에 있어서 중심이 되는 시적인 언어들의 번역에 집중되어 있다.

이러한 형이상학적 사유 안에서 벤야민은 번역자의 과제를 천착한다. 벤야민은 “번역자의 과제는 원작의 메아리를 깨워 번역어 속에서 울려 퍼지게 하는 의도, 번역어를 향한 바로 그 의도를 찾아내는 데 있다”라고 논한다(133). 이러한 면에서 벤야민은 호레이스 모델에 반대한다. 그는 원작의 의미가 어떻게 소비자들에게 잘 전달되고 향유와 이해를 도모하는지가 중요하지 않다고 본다. 이러한 번역 소비자들의 이해와 만족은 원을 스치는 직선의 접점만큼만 존재하면 된다고 본다. 중요한 것은 원작에 담겨진 잠재성이며 목표어의 확장이고 변형이다. 번역자는 원작의 숨겨진 의미를 다시 찾아내고 그것을 재구성해야 하며 “역자의 모국어를 원전의 언어를 향해 확장 변형”하는 생산적 기능을 수행해야 한다(최성만 27). 원전과 최대한 유사해지는 것이 아닌 원전을 통해 자신의 모국어를 보충하고 성장하게 하는 것이 번역의 목적이다. 그리고 그러한 과정을 통해 원작에 숨겨진 순수언어를 재창작을 통해 해방시키는 것이다. 번역자는 원작의 숨겨진 의미를 다시 찾아내고 그것을 재구성해야 한다. 그리고 번역자는 그러한 과정을 통해 원작에 숨겨진 순수언어를 재창작을 통해 해방시켜야 한다. 역설적으로 벤야민이 원하는 순수언어는 원작이 담은 번역불가능한 부분이다. 벤야민의 언어에 관련된 논문에 나오는 이름언어로서의 순수언어는 어떤 의미에서 일종의 데리다가 말하는 해체소이며 원작을 뚫고 나오는 발화될 씨앗이다. 언어의 전달(transition)이 아닌 전달성(transitionality)자체에 대한 탐구를 포함한다. 즉 이상적 번역은 원작에 대한 완전히 새로운 재구성을 통한 순수언어에 가까운 시적언어의 창조라고 볼 수 있다.

VI. 결론을 대신하여: 번역에 대한 작은 생각들

벤야민은 “어디까지 번역이 이러한 형식의 본질에 상응할 수 있는지는 객관적으로 원작의 번역 가능성에 의해 규정된다. 원작의 언어가 가치와 품위를 적게 지니면 지닐수록, 그것이 전달에 가까우면 가까울수록 여기서 번역을 위해 얻을 수 있는 것은 그만큼 적으며, 결국은 그러한 [의역이 추구하는] 비중이 과도하게 커짐으로써 그것이 풍부한 형식의 번역을 위한 지렛대가 되기는커녕 번역을 좌초시킨다”(141)라고 말한다.

이러한 벤야민의 의역에 대한 경고를 되새기며 한강의 작품으로 돌아가보자. 『채식주의자』는 데보라 스미스 역시 동의하듯 시적인 언어로 쓰여진 산문이다. 이 작품의 묘미는 이해불가능한 영혜의 행동이 아니라 영혜의 언어와 특히 3장에서 영혜의 세계를 전달하는 인혜의 목소리 속에 담긴 시적인 정서이다. 영혜의 꿈 속 목소리는 시어이며 영혜가 꿈꾸는 식물의 세계는 폭력적 언어 속에 잠자는 시어의 세계이다. 시적인 언어들의 과도한 의역이나 오역은 위험하다. 그것은 번역이 원작과 지닌 생명의 연결선을 끊게 된다. 비록 시어의 완벽한 직역이 불가능하다 할지라도 초월적 시어들 세계의 잘못된 접근은 원작을 훼손시킨다.

마지막 예로서 작품에서 중요한 마지막 부분의 시적인 언어들의 번역을 보겠다.

원문: 그 새벽 좁다란 산길의 끝에서 그녀가 보았던, 박명 속에서 일제히 푸른 불길처럼 일어서던 나무들은 또 무슨 말을 하고 있었는지. 그것은 결코 따뜻한 말이 아니었다. 위안을 주며 그녀를 일으키는 말도 아니었다. **오히려 무자비한, 무서울 만큼 서늘한 생명의 말이었다**. 어디를 둘러보아도 그녀는 자신의 목숨을 받아줄 나무를 찾아낼 수 없었다. 어떤 나무도 그녀를 받아들이려 하지 않았다. **마치 살아있는 거대한 짐승들처럼, 완강하고 삼엄하게 온 몸을 버티고 서 있을 뿐이다.** (205-206)

Or what those trees she’d seen at the end of the narrow mountain path, clustered together like green flames in the early morning hafl-light, had been saying. Whatever it was, there had been no warmth in it. Whatever the words were, they hadn’t been words of comfort, words that would help her pick herself up. **Instead, they were merciless, and**

the trees that had been spoken them were a frighteningly chill form of life. Even when she turned about on the spot and searched in all directions, In-hye hadn't been able to find a tree that would take her life from her. Some of the trees had refused to accept her. **They'd just stood there, stubborn and solemn yet alive as animals, bearing up the weight of their own massive bodies.** (169-170).

사소하게 과도한 의역과 오역을 제쳐두더라도 시적인 언어로 이루어진 인혜의 인상적인 언어는 번역에서 다르게 표현되었다. 인혜의 이 시적인 진술은 영혜가 상징하는 생명과 여성성의 세계로 들어가지 못하는 자신의 처지에 대한 애도를 담고 있다. 특히 이 진술에서 중요한 '생명의 말'은 영혜가 찾고 있는 식물의 언어세계이다. 그러나 번역은 "오히려 무자비한, 무서울 만큼 서늘한 생명의 말이었다."의 부분을 "Instead, they were merciless, and the trees that had been spoken them were a frighteningly chill form of life"이라고 번역했다. 말을 건넨 주체는 원문에서 나무이지만 번역문에서는 문법적으로 말한 주체가 나무인지 명확하지 않을 뿐 아니라 나무가 건넨 "서늘한 생명의 말"이 "무서울 정도로 서늘한 생명의 형태"로서의 나무로 바뀌어 있다. 더구나 마지막 구절의 "마치 살아있는 거대한 짐승들처럼, 완강하고 삼엄하게 온 몸을 버티고 서 있을 뿐이다."가 "They'd just stood there, stubborn and solemn yet alive as animals, bearing up the weight of their own massive bodies."로 번역이 되면서 나무들이 동물들처럼 '그녀의 진입을 버티는 것'이 아니라 '자신의 몸을 버티고 있다'로 바뀐다. 이러한 과도한 의역이나 오역은 작품 전체가 담은 식물 언어의 역진화적 세계와 한국 사회와 역사 속 육식적 진화 체계의 충돌을 왜곡시킨다.

벤야민의 해석을 빌자면 작품에서 시어들의 세계는 번역불가능의 세계이며 순수언어의 흔적이고 언어라는 세계 자체의 파편들이며 진리의 언어이다. 언어는 번역을 통해 커져가고 생존하고 재생되며 부활한다. 그 예로 성서는 이미 하느님의 언어로 쓰여지지 않지만 우리는 그 언어 속의 하느님의 '번역될 수 없는 언어'를 가정하고 있다. 벤야민의 논문을 분석하고 해체하며 자끄 데리다가 논의했듯 '바벨탑'은 '신의 이름'이면서도 '혼돈'의 의미를 지닌다. '바벨탑'은 당초 번역될 수 없는 언어 진리의 '우회로(detour)'이다. 『채식주의자』는 *The Vegetarian*을 통해 자라나고 성장하고 회귀하고 언어의 크기를 넓혔다. 그러나 『채식주의자』와 *The Vegetarian*은 다른 언어의 조각들이 되었다. 영어권 독자들은 한강의 『채식주의자』에 친밀해지겠지만 그 작품에 담긴 한국어로 된 언어의 의미는 원을 스치고 지나치는 접점의 '현존'만큼밖에는 알 수 없을 것이다.

『채식주의자』에 대한 영미권의 수용 방식: 낯익음과 낯섦의 변증법

임경규 (조선대)

낯설고도 낯익은 질문 혹은 명령

2016년 5월 17일 한국 문학사에 하나의 사건이 발생했다. 한강의 소설 !채식주의자!가 세계 3대 문학상이라 일컬어지는 영국의 맨부커상 국제 부문Man Booker International Prize을 수상하게 된 것이다. 국내적 관점에서 보자면 이는 분명 사건이었다. 그 수상자가 노벨문학상을 타기 위해 십수 년간 노력해온 어느 노시인이나 주류 남성 작가가 아닌 대중적 인지도 낮은 여성 작가 한강이라는 사실 때문이기도 하지만, !채식주의자업자체가 한국에서는 그다지 주목받지 못한 작품이었다는 사실이 한국 문단을 당혹스럽게 만들기 충분했다. 그래서인지 모르나 한강의 맨부커상 수상의 의미를 애써 축소하려는 경향도 감지되곤 한다. 하지만 국외적인 관점에서 보자면 그리 놀랄 만한 사건은 아니었다. 2015년 초 영국의 독립 출판사인 포토벨로Portobello를 통해 처음 번역 출간된 직후부터 !채식주의자업는 영국의 각 언론사로부터 최고의 찬사를 받았을 뿐만 아니라, 2016년에는 거대 출판 그룹 랜덤하우스를 통해서 미국에 진출했고 !타임업지는 한강의 소설을 2016년 출판된 책 중 최고의 책으로 선정하기까지 했다. 그리고 수상이 결정되기 전부터 더블린의 !아이리시 타임즈업는 !채식주의자업가 타 후보작에 비해 월등히 우수한 작품임을 주장하기도 했다. 다시 말해, 받아야 할 작품이 받은 것이다. 수상작 선정 역시 만장일치로 결정되었음은 물론이다.

어쨌든 !채식주의자업의 맨부커상 수상이 결정된 이후 한국에서의 반응은 실로 뜨거웠다. 일종의 신드롬이었다. 수상이 결정된 5월 17일과 18일에는 !채식주의자업의 하루 판매량이 1만부가 넘었으며 이후 약 50만권이 판매되었다고 한다. 성인이 1년 평균 책 1권도 채 읽지 않는 문학 불모지에서 이는 실로 경이적인 기록이 아닐 수 없다. 그런데 어떻게 보면 이는 억압된 것의 귀환처럼 보이기도 한다. 우리가 외면했던 우리 문학이 세계 문학계에서 인정을 받으면서 한국 문학계와 출판계에 낯설고도 기이한 풍경을 자아내고 있기 때문이다. 진정 우리는 우리 문학의 가치를 몰랐던 것일까? 우리가 모르는 그것을 영미 문학계는 어떻게 알았을까? 그리고 이 낯설고 기이한 현상을 어떻게 해석해야 할까?

그런데 흥미로운 것은 이러한 질문을 둘러싸고 형성된 2차 담론들 대개가 문학 외적인 방향으로 나아가고 있다는 것이다. 즉, 본질적 질문에 대한 반성적 성찰이 아닌 아주 낯익고 친숙한 그러나 문학과는 거리가 먼 담론들의 성찬이 벌어지고 있는 것이다. 그리고 그 성찬의 중심에는 출판 산업의 부흥과 더불어 '한류' 담론이 존재한다. 예를 들어, 김종덕 문화체육부장관은 수상 결정 직후 축전을 통해 "우리의 글로 세계와 공감할 수 있는 이야기를 쓰고, 빼어난 번역을 통해 우리의 문학을 세계인에게 전달한 두 분의 노고를 치하"하며, "앞으로도 우리 문화예술의 장을 세계로 펼쳐서 문화융성의 시대를 열어가는 데 큰 역할을 해줄 것을 기대한다"고 전했다. 장관의 치하와 기대에 깃든 메시지는 단순하다. 몇 년 전 가수 싸이가 세계 속에 K-팝 열풍을 몰고 왔듯이, 이번에는 문학을 통해 한류를 열어달라는 것이다. 이로 인해 !채식주의자업의 맨부커상 수상이 던진 한국 문학의 정체성에 대한 근원적 질문은 돌연 문화산업적이고 정치적인 명령으로 변질된다. 그렇다면 이 명령은 실현 가능한 것일까? 국제 사회에서의 한국 문학에 대한 관심이 지속성을 유지할 수 있는가? 이에 대한 탐색은 결국 우리를 다시 !채식주의자업로 돌려보낸다. !채식주의자업에 비친 한국 문학의 얼굴은 무엇이며, 영국과 미국의 독자들은 도대체 무엇을 응시하고 있는 것일까?

낯익은 상처의 낯선 변주

한국에서 한강의 !채식주의자업가 출간된 것은 2007년의 일이다. 2004년부터 문예지를 통해 발표된 세 편의 단편 「채식주의자」, 「몽고반점」, 「나무 불꽃」이 하나의 소설로 묶여 세상에 나온 것이다. 2005년 「몽고반점」이 이상문학상을 수상하기는 했으나 당시 평단의 반응이 뜨거웠다고 할 수는 없었다. 예를 들어, 평론가 김예림은 !채식주의자업가 "죽음에 이르는 존재론적 상처 또는 주체의 파열"이라는 한국문학의 오랜 주제를 반복하고 있다고 말하며, 이러한 문학적 경향은 "어느 정도 코드화되어서인지 모르겠지만 ..... 우리 문단에서 역설적이게도 '고전적'이고 '전통적'인 어떤 것이 되어버렸고, 안정적이고 성숙된만큼 새로운 자극은 없고 변주만 있는 어떤 것이 되어버린 게 사실"이라고 주장한다.[366] !채식주의자업말미에 해설을 쓴 평론가 허윤진의 평가 또한 이러한 맥락에서 크게 벗어나지 않는 것처럼 보인다. 그는 작가 한강을 "상처와 치유의 지식체계를 오랜 시간 동안 기록해온 신비로운 사관(史官)"이라 정의하며, 그녀의 작품은 따라서 필연적으로 낯익은 "상처의 성찬"이 될 수밖에 없었음을 지적한다.[367] 한마디로 요약하자면, 한국 문단에서 !채식주의자업는 여성의 몸에 반복적으로 가해진 낯익은 폭력과 그로 인한 상처에 대한 낯선 변주로 여겨졌던 것이다.

학계의 반응도 평단의 그것과 크게 다르지 않았다. 논문검색 사이트(DBPIA)를 통해 검색된 !채식주의자업관련 논문은 총 4편이다. 그 중 한 편은 관련 영화에 대한 분석이라는 것을 감안한다면 지난 9년간 고작 3편의 논문만이 나온 것이다. 비슷한 시기에 같은 출판사를 통해 발표된 황석영의 !바리데기업(2007년 창비)와 신경숙의 !엄마를 부탁해업(2008년 창비)에 관한 논문은 각각 20여 편과 50여 편에 이른다. 이들 작품을 동일 선상에서 직접 비교한다는 것은 다소 억지스러운 면이 있다고 하더라도, 고작 3편의 논문만이 나왔다는 것은 !채식주의자업가 학계로부터도 그렇게 큰 관심을 끈 것은 아니었음을 증명하는 것이라 할 수 있다.

이 세 편의 논문 속에서 드러나는 유의미한 해석적 경향은 에코페미니즘eco-feminism의 관점을 통한 분석이다. 즉, !채식주의자업의 중심에 놓여 있는 채식주의 모티프가 육식성의 가부장적 권력과 폭력에 저항하는 여성적 삶의 방식이라는 것이다. 예를 들어 신수정은 이렇게 주장한다.

> 한강의 소설은 여성 채식주의자를 통해 육식문화로 대변되는 남성적 질서를 넘어서고자 하는 저항적 움직임을 보여준다. 남편과 아버지 등 가족 공동체가 채식을 거부하는 것은 그것을 가부장제에 대한 도전과 동일시하고 있기 때문이다. 공동체는 채식을 금하고 육식을 강요한다. 그리고 마침내 자신들의 입장을 관철시킬 수 없게 되자 그녀를 정신병동에 감금함으로써 사회로부터 추방한다. 자연 속의 생명이 협력과 상호 보살핌, 사랑 등의 '영성'으로 충만 될 기회를 얻지 못한 채 다만 어두운 '광기'의 그늘 속으로 유폐되고 만 것이다. 그러나 채식에 대한 완강한 고수를 넘어 거식에 이른 여성의 육체 언어는 남성적 지배 질서를 대변하는 기성 언어를 대체하며 여성적 욕망의 생태학적 윤리를 실천한다.[368]

우찬제도 위와 비슷한 맥락에서 "육식과 채식의 문제는 성 정치학 및 소통의 윤리학과 연계"된다고 말한다.[369] 다시 말해 남성 중심적 세계에서 식물성과 채식으로 표상되는 여성성에 대한 몰이해와 그에 따른 소통 불가능이 !채식주의자업의 근간이라는 것이다. 정미숙은 우찬제와 신수정의 생태윤리적 해석에 정신분석학적 의미를 더한다. 그에 따르면 육식의 거부와 채식에 대한 욕망은 가부장제의 과도한 억압이 만들어낸 신경증적 "타자성"의 기표로서 "반가족적인 것"이며, 오로지 사회적 규범의 위반에 존재의 근거를 두고 있는 예술을 통해서만이 구원받을 수 있는 것이다. 결국 영혜의 거식증과 식물-되기 혹은 무(無)에 대한 욕망은 "가족윤리"의 위반에 대한 처벌이 되는 것이다.[370]

---

366) 김예림, 「'식물-되기'의 고통 혹은 아름다움에 관하여」, !창작과 비평업36-1, 349-8쪽.
367) 허윤진, 「해설: 열정은 수난이다」, !채식주의자업 창작과 비평, 2007, 239-240쪽.
368) 신수정, 「한강 소설에 나타나는 '채식'의 의미 - !채식주의자업를 중심으로」, !문학과 환경업9(2), 2010, 207-8쪽.
369) 우찬제, 「섭생의 정치경제와 생태 윤리」, !문학과 환경업9(2), 2010, 68쪽.
370) 정미숙, 「욕망, 무너지기 쉬운 절대성 - 한강 연작소설 !채식주의자업의 욕망 분석」, !코기토업65, 부산대

이렇게 본다면 !채식주의자!는 남성적 주체와 여성적 타자, 동물성과 식물성, 규범과 위반이라는 다소 도식적인 이항대립 위에 구축된 소설이 된다. 여기에서 이런 도식적인 해석이 소설의 의미 전체를 밝혀낼 수 있는가에 대한 질문이나 에코페미니즘에 내포된 본질주의의 위험에 대한 비판은 큰 의미가 없는 듯하다. 중요한 것은 2010년 이후로 학계에서 더 이상 !채식주의자!로 돌아가 새로운 해석을 하려는 시도를 보이지 않았다는 것이며, 따라서 !채식주의자!는 그 상태로 의미가 종결된 소설로 남게 되었다는 사실이다. 한국에서 !채식주의자!는 그렇게 망각되었다. 낯익은 상처에 대한 낯선 변주 하지만 다분히 도식적인 이원적 구조를 갖는 그런 소설로서 말이다.

문화적 낯섦과 카프카스러운 낯익음

2015년 1월 한국 독자 대중의 기억 속에서 사라져가던 !채식주의자?가 다시 우리 앞에 모습을 드러냈다. 한국 땅이 아닌 영국에서, 그것도 한국어가 아닌 영어로 *The Vegetarian*이라는 제목을 가지고 말이다. 그런데 !채식주의자!에 대한 영미권 독자들의 반응은 우리나라의 그것과는 사뭇 달랐다. 신문이나 각종 인터넷 사이트를 통해 게재된 리뷰의 숫자도 그러하거니와, 이 책에 대한 평가를 담는 수식어들, 예컨대 “thought-provoking”(생각하게 만드는), “terrific”(훌륭한), “beautiful”(아름다운), “unforgettable”(잊을 수 없는), “unsettling”(마음을 뒤흔드는)과 같은 형용사 몇 개만 나열하더라도 그 반응을 쉽게 짐작할 수 있으리라. 그런데 더 곱씹어 봐야 할 것은 이런 일상적이고 의례적인 찬사가 아닌, 그들이 !채식주의자!를 해석하는 방식이다. 여러 리뷰들을 찬찬히 쫓아가다 보면 !채식주의자!에 대한 해석은 명확하게 두 가지 방향으로 갈리게 된다.

먼저 영국의 !인디펜던트!지의 줄리아 파스칼Julia Pascal은 !채식주의자!를 “가장 놀라운most startling” 소설 중 하나라 평가하며 “한국 현대 사회를 배경으로 한 이 소설은 가족에 대한 헌신과 순종과 성적 자유에 대한 부정을 요구하는 엄격한 가치체계에 도전하고 있다”고 말한다. 그리고 다음과 같이 결론짓는다. “소설의 서사는 그들(여성들)을 죽인 것이 한국적 예의범절의 압도적인 억압임을 분명히 하고 있다.”[371] !아이리시 타임스!의 에일린 배터스비Eileen Battersby 역시 이와 비슷한 맥락에서 !채식주의자!를 읽는다. 특히 채식이 갖는 문화사회학적 의미에 주목하며 “고기가 매끼니의 주식인 한국사회에서 채식주의는 자기 문화에 대한 거부”가 될 수밖에 없다고 주장한다. 채식을 용인할 수 없는 사회에서 채식을 선언한 영혜의 운명은 “여성에 대한 잔인한 처우”를 극화하며 더 나아가 그들의 “고통과 슬픔에 대한 숙고”로 여겨지는 것이다.[372] 서구 페미니즘적인 시각에서 텍스트를 읽고 있는 것이 분명한 이 두 여성 평론가의 해석 속에서 두드러지는 것은 !채식주의자!가 풍기는 낯섦의 근원을 사회학적이고 문화인류학적인 차원에서 해명하고자 했다는 것이다. 즉, 채식 자체가 비규범적으로 여겨질 수밖에 없는, 서구의 문화와 너무도 다른, 그러하기에 기이하게 여겨질 수밖에 없는 한국 문화의 타자성, 그리고 그 타자성의 또 다른 징표인 동양적 가부장 문화의 야만성이 파스칼과 배터스비를 놀라게 한 것이다.

!채식주의자!를 읽는 또 하나의 경향은 한국의 사회 문화적 배경으로부터 탈맥락화하여 글자 그대로 진공상태 속으로 끌어들이는 것이다. 한국의 역사와 사회문화적인 맥락이 삭제된 채식은 문화적 행위가 아닌 알레고리 내지는 우화parable가 된다. 예를 들어, 영국의 평론가 존 셀프John Self는 !채식주의자!를 세 개의 단어로 요약한다. “의무로부터의 이탈disengagement,” “수동성passivity,” 그리고 “거부refusal”가 그것이다. 즉, 채식과 거식은 일종의 삶으로부터의 이탈이며, 보편적 인간성에 대한 수동적 저항임과 동시에 모든 사회적 행위의 거부에 대한 알레고리인 것이다.

학교 인문학연구소, 2008, 각각 16쪽, 25쪽.

371) Julia Pascal, “The Vegetarian byu Han Kang, Book Review: Society Stripped to the Bone,” The Independent, 10 January 2015. http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-vegetarian-by-han-kang-book-review-society-stripped-to-the-bone-9969189.html

372) Eileen Battersby, “The Vegetarian Review: a South Korean Housewife Finds We Aren't What We Eat,” *Irish Times*, Mar 15, 2015. http://www.irishtimes.com/culture/books/the-vegetarian-review-a-south-korean-housewife-finds-we-aren-t-what-we-eat-1.2138955

물론 이것은 영문학의 위대한 도덕적 전통과는 거리가 먼 낯선 것이다. 하지만 셀프는 이 낯섦을 서양문학의 또 다른 전통 속에 위치시킴으로써 친숙한 것으로 전환시킨다. 바로 카프카스러움Kafkaesque과 바틀비스러움Bartlebyesque이다.[373] 특히 그가 카프카의 「단식 예술가」"A Hunger Artist"나 멜빌의 「필경사 바틀비」"Bartleby, the Scrivener"와의 연결점을 찾는 방식은 !채식주의자!를 읽는 전혀 새로운 방식을 제공해주었을 뿐만 아니라 이후 영미권에서의 수용방식에도 상당한 영향을 미쳤다.

!뉴욕 타임스!에서 !채식주의자!의 서평을 썼던 카크포우어Porochista Khakpour도 존 셀프의 의견에 적극적인 동의를 표한다. 그는 !채식주의자!가 주는 "낯설음을 문화적인 것으로 귀착시켜 이해하려는" 시도가 갖는 위험성을 지적한다. 그에 따르면 채식주의가 한국에서는 불가능한 것이라는 사실을 강조하는 것은 적절치 못하며, 아울러 "고문 포르노torture porn"라고 비하하는 서구 페미니즘의 시각 역시 작품을 이해하는 데 도움을 주지 못 한다는 것이다. 대신 그는 한강이 "행위 주체의 문제agency, 개인의 선택, 복종과 전복을 다루는 방식은 우화parable에서 그 형식을 찾을 수 있다"고 주장하며, !채식주의자!를 카프카의 !변신!과 「단식 예술가」, 그리고 멜빌의 「바틀비」와 나란히 위치시킨다. 그에게 있어 !채식주의자!는 "육식의 위험성에 대한 경고"가 아닌 개인의 선택과 죽음 충동에 대한 우화인 것이다.[374]

실제로 한밤중에 일어나 "꿈을 꿨어"라고 말하며 냉장고의 모든 고기를 버리고 돌연 채식주의자가 되겠다고 선언한 영혜는 밤새 거대한 벌레로 변해버린 잠자와 크게 다르지 않으며, 나무가 되겠다며 거식을 하고 죽음을 욕망하는 영혜는 사회적 스펙터클로서의 단식이 지니는 의미가 사라진 시대에도 혼자 무의미하게 단식을 이어가다 죽어버린 '단식 예술가'와도 크게 다르지 않지 않은가? 게다가 "하고 싶지 않습니다."만을 반복하며 무를 욕망했던 필경사 바틀비에게서 "왜, 죽으면 안되는 거야?"라고 질문하는 영혜의 모습을 떠올리는 것도 역시 결코 어려운 일은 아니다.

여기에서 잠시 !채식주의자!에 대한 한국에서의 수용방식의 문제로 돌아가 보자. 한국의 평론가와 독자들은 왜 !채식주의자!에서 카프카와 바틀비를 발견해내지 못했는가? 혹여 문학 자체의 낯섦을 자신들의 친숙한 서사와 지식 체계 안에 가두어둠으로써 해석 행위를 대신한 것은 아닐까? 아니면 낯섦 자체를 수용할 수 있는 문학 전통이 부재한 것은 아닌가? 영국의 평론가 조안나 웰시Joanna Walsh는 한강의 인터뷰를 인용하며 한국에서 !채식주의자!가 제대로 수용되지 못한 것에 대해 이렇게 설명한다. "한국에는 [카프카와 바틀비에] 비견될 만한 전통이 존재하지 않는다. 대신 남성이건 여성이건 주인공이 환경에 의해 압도되는 결정론적 서사fatalistic narrative의 역사가 존재한다. 그런데 이러한 이야기는 서양의 출판가들에게는 매력적인 것이 못 된다. 이것이 한국 문학이 번역되지 않은 이유 중에 하나이다."[375] 여기에서 한국 문학에 대해 제한된 지식만을 가지고 있는 웰시의 평가가 유의미한 것이냐에 대해 의문을 제기할 수는 있을 것이다. 하지만 다양한 이야기를 수용할 수 있는 다양한 문학전통의 부재에 대한 웰시의 혹은 한강의 비판이 상당한 설득력을 가지고 있음은 분명하다.

그런데 !채식주의자!에 대해 영미권의 평론가들이 내놓은 '카프카스럽다'라는 평가 역시 수상쩍기는 마찬가지다. 비평가 윌리엄 해리스William Harris는 이 책의 카프카스러운 지점과 그렇지 않은 부분을 구체적으로 적시한다. 그에 따르면, 도입부부터 시작하여 가족 모임 이후 영혜가 자살을 시도하는 지점까지가 내용이나 스타일 측면에서 카프카스러운 부분이다. 반면 그 이후부터는 "코미디와 비극적 부조리, 방향성과 혼동이 함께 어우러져 하나의 촘촘한 구조를 이루는" 카프카적인 내용과 "스타일 없음"으로 대변되는 카프카의 스타일과는 거리가 멀다. 특히 소설의 마지막 부분 인혜의 목소리는 "장식이 삭제된 시"로서 "모든 잉여적 요소가 조금씩 깎여나간 몸"이라는 소설의 핵심적 주제와 철학을 형상화하지만 그와 더불어 "카프카스러운 코미디 역시 깎여나갔다"고 해리스는 주

373) John Self, "*Han Kang: The Vegetarian*." http://theasylum.wordpress.com/2015/01/04/han-kang-the-vegtarian/

374) Porochista Khakpour, "*The Vegetarian*, by Han Kang," New York Times, Feb 2, 2016. http://www.nytimes.com/2016/02/07/books/review/the-vegetarian-by-han-kang.html?_r=0

375) Joanna Walsh, "First Refusal," *New Stateman*, 20-26 Feb 2015. p. 51.

장한다.[376]

하지만 이런 구별과 분석은 결국 해리스 스스로 자신의 한국 사회와 문화에 대한 몰이해를 자백하고 있음에 다름 아니다. 채식이 삶의 일부분으로 인식되는 그의 문화권에서 채식을 선언하는 것은 금연을 선언하는 것만큼이나 일상적이다. 그에게는 채식 선언이 결코 사건이 될 수 없는 것이다. 그러했기에 영혜의 채식 선언과 그에 따른 일련의 비극적 결말은 이해가 불가능한, 혹은 절대적으로 상징화될 수 없는 실재의 흔적 같은, 그럼에도 불구하고 상징화의 과정을 거쳐야만 하는 어떤 것이었으며, 카프카는 그런 불가능한 상징화를 위한 도구였던 것이다. 반면 똑같은 소설적 사건에 대해 김예림은 "어느 정도 코드화"된 "고전적이고 전통적인 어떤 것"이라고 평가했었음을 상기할 필요가 있다. 아마도 김예림이 오독하고 있다고 주장할 수 있는 한국인은 존재하지 않을 것이다. 그것보다 더 기괴하고 초현실주의적인 일들이 리얼리즘의 틀 안에서 이해될 수 있는 곳이 한국이라는 나라이니 말이다.

이렇게 본다면, !채식주의자!를 둘러싼 두 개의 해석적 경향은 결코 서로 다른 독해가 아니다. 단지 문화적 차이를 수용하는 방식의 문제일 뿐이다. !채식주의자!에 내포된 낯섦을 문화적 타자성의 징후로 볼 것이냐 아니면 카프카라는 보다 친숙한 문학적 기표를 통해 이해 가능한 것으로 치환할 것이냐의 문제만이 있는 것이다. 다시 말해, 문화적 차이의 절대성이라는 세계화 시대의 징후가 !채식주의자!의 해석을 지배하고 있는 것이며, 오직 낯섦만이 자신의 존재감을 내세우고 있는 것이다.

낯섦에 대한 구매 혹은 오리엔탈리즘

영미권의 모든 독자들이 채식과 그에 따른 여러 소동을 문화적 타자성의 징표로 읽는다 하여 그것을 오독이라 말할 수는 없다. 이는 다름에 대한 인식과 더불어 그것을 사회문화적인 맥락에서 이해하고자 하는 시도이기 때문이다. 마찬가지로, !채식주의자!를 '카프카스럽다'고 평가하는 것이 반드시 칭찬은 아니다. 그들이 말하는 카프카스러움은 결국 문화적으로 다르다는 말이고, 낯설다는 말이다. 즉, !채식주의자!가 그리고 있는 소설적 사건이나 문체가 영어권 문학전통이나 보다 크게는 유럽의 문학전통 속으로 완전히 동화될 수 없는 이질적인 요소를 가지고 있다는 것이다. 엄밀하게 말한다면, 이 문화적 이질성이 영국 땅에서 !채식주의자!에게 문학으로서의 새로운 생명력을 불어넣었다고 할 수 있다. 낯섦이 부재하다는 것은 동일자의 재생산이자 동어반복이며 문학적 가치의 상실이기 때문이다. 그리고 맨부커상이 주목한 것도 결국에는 이 낯섦이다. 이는 맨부커상 국제 부문 심사위원장을 맡은 보이드 톤킨Boyd Tonkin의 논평에도 드러난다. 먼저 맨부커상 홈페이지에 공개된 공식 논평은 이렇다.

> (서략) …… 세 명의 목소리와 세 개의 다른 시각을 통해 전달되는 이 간명하면서도 마음을 흔들고 아름답게 구성된 이 이야기는 한 평범한 여성이 자신을 집과 가족과 사회에 옭아매 왔던 모든 관습과 근거 없는 주장들을 거부하는 과정을 추적한다. 서정적이면서도 날카로운 문체 속에서 이 소설은 그녀의 위대한 거부refusal가 자기 자신 뿐만 아니라 자신의 주변 사람들에게 미치는 충격을 폭로한다. 짧지만 정묘하면서도 마음을 흔드는 이 소설은 독자들의 마음속에 혹은 꿈속에 긴 여운을 남길 것이다. …… (하략)[377]

다소 평이해 보이는 이 논평은 사실상 앞서 언급한 여러 평론가들의 주장을 말끔하게 축약시켜 놓은 것처럼 보인다는 점에서 그렇게 흥미로운 것은 아니다. 오히려 작품에 대한 평가를 내포할 수

---

376) William Harris, "*The Vegetarian* - Han Kang," *Full Stop: Reviews, Interviews, Marginalia*. Mar 7, 2016. http://full-stop.net/2016/03/07/reviews/william-harris/the-vegetarian-han-kang/

377) http://themanbookerprize.com/international/news/vegetarian-wins-man-booker-international-prize- 2016

있는 형용사를 최대한 배제함으로써 논란이 될 수 있는 부분을 삭제한 외교적 수사처럼 보이기까지 한다. 그런데 이 공식적인 논평 이외에 !가디언지에 소개된 기자와의 대화를 통해 톤킨은 이렇게 말한다.

> 이 소설은 거의 이국적인outlandish 이야기로, 한편으로는 조악한 공포나 멜로드라마로 빠질 수도 있었고, 또 한편으로는 그저 지나치게 단호한 알레고리가 될 수도 있었으나, 이 소설은 뛰어난 균형과 미적 감각과 통제력을 지니고 있다.[378]

이 짧은 문장 하나로 지금까지 여기에서 논의해왔던 모든 문제를 요약하기에 부족함이 없어 보인다. 일단 !채식주의자!를 평가하는 첫 번째 형용사가 "이국적인"이라는 말임에 주목해야 한다. !채식주의자!가 가지는 최고의 가치는 이국성, 즉 낯섦인 것이다. 이 이국성은 톤킨의 말처럼 두 가지 각기 다른 방향으로 나아갈 수 있었다. 하나는 조악한 공포와 멜로드라마의 길이고, 또 하나는 단호한 알레고리, 즉 카프카의 길이다. 이 갈림길에서 톤킨이 찾은 작가의 미덕은 균형과 통제이다. 하지만 엄밀하게 보면 "균형"과 "통제"는 작가의 미덕은 아니다. 오히려 그것은 톤킨이 자기 내부에서 찾아낸 어떤 것이다. 즉, 절대적으로 상징화할 수 없는 타자성 혹은 이국성에 대한 불가능한 상징화의 결과물이며, 낯선 것과 친숙한 것 사이의 교묘한 타협점이라 할 수 있다. 결국 "균형"과 "통제"는 !채식주의자!의 타자성이 통제 가능한 타자성임을, 수용 가능한 이질성임을 지시하는 환유인 것이다.

그렇다면 왜 맨부커상은 낯섦에 투표하는 것일까? 이 질문과 관련하여 맨부커상의 이데올로기적 성격을 규명한 루크 스트롱맨Luke Strongman의 분석은 경청할 만하다. 조금 길게 인용해보자.

> 부커상은 영문학계에서 중요한 상이다. 왜냐하면 그 상은 (이전) 제국의 중심으로부터 제국 이후의 문화 상황을 반영하거나 그려내고 있는 소설에 대해 문학적으로 인정해주기 위한 상이기 때문이다. 여기서 말하는 문화 상황이란 두 가지 일반적인 방식을 통해 표현된다. 첫째, 이것은 일종의 식민주의 이후postcolonial의 반응으로, 이전 식민통치자로부터 독립을 쟁취하거나 이전의 식민 통치자의 문화와는 분리된 새로운 혹은 혼종화된 정체성을 정립하려는 시도를 통해 사회의 양상을 그려내는 것이다. 둘째, 이것은 '제국 이후post-imperial'의 사회적 반응으로, 대영제국의 문화가 이전 제국의 영역에 포함되었던 여러 다양한 개별적 민족들로 인하여 풍요롭게 되면서 제국주의 시대 이후의 언어로 자신의 정체성을 새롭게 만들어가려는 상황을 표현하는 것이다. ……
>
> …… 부커상을 수상한 모든 소설들은 제국과의 암묵적인 관계를 유지한다. 그 관계는 제국에 대한 반대 담론의 양상을 보일 수도 있고, 제국의 레토릭에 동의하거나 제국에 대한 향수를 표현할 수도 있다. 또한 제국 이후의 시대에 새롭게 부상하는 유동적 국제주의 속에서 정체성을 정립하는 것일 수도 있다.[379]

스트롱맨이 적시한 맨부커상의 핵심은 그것이 제국(주의)과 공모관계에 있다는 사실이다. 그러하기에 그것은 언제나 중심과 주변의 논리와 양자 간 차이의 절대성이라는 원칙을 통해 작동한다. 수여와 수상의 관계가 중심과 주변의 관계로 전이되는 것이다. 이런 관계 속에서 모든 글쓰기는 필연적으로 어떤 방식으로 건 주변에서 중심을 향해 말을 거는 방식이 되고 중심을 향해 다가서는 방식이 된다. 중심을 향해 말한다는 것은 중심을 향한 인정요청이다. 여기서의 인정 요청은 다름 아닌 타자성에 대한 인정, 다름에 대한 인정이다. 또한 인정을 받기 위해서는 자신이 타자임을 스스로 드러내는 고해성사의 과정이 선행되어야 한다. 자신이 타자임을 밝히고 증명해야 하는 것이다. 오직 타자로서만이 중심을 향해 합법적으로 말하고 또 합법적으로 그곳에 들어갈 수 있기 때문이다. 바로

---

378) "Man Booker International Prize Serves Up Victory to The Vegetarian," *The Guardian*, May 16, 2016. https://www.theguardian.com/books/2016/may/16/man-booker-international-prize-serves-up-victory-to-the-vegetarian-han-kang-deborah-smith

379) Luke Strongman, *The Booker Prize and the Legacy of Empire*, Rodopi, New York, 2002, p. ix-x.

이런 이유로 그레이엄 휴건Graham Huggan은 부커상의 역할을 "'다문화적인' 그리고/혹은 이국적인 '외국의' 상품에 대한 상징적 합법화"라는 맥락에서 읽어야 한다고 주장하는 것이다.[380]

한강의 !채식주의자업가 수상한 맨부커상 국제 부문은 사실 영연방 국가의 작가에게 주는 본상과는 달리 비영어권 국가의 문학에 수여하는 번역 문학상의 성격을 가지고 있다. 수상 역시 작가와 번역가가 공동으로 하게 되며 상금도 똑같이 나눠 갖는다. 따라서 본상과 국제부문을 동일한 기준에서 평가할 수는 없다. 그럼에도 불구하고 중심과 주변이라는 제국의 논리가 여기에서도 여전히 작동하고 있다고 가정한다면, 맨부커상 국제 부문이 응시하고 있는 대상은 필연적으로 문화적 타자성 혹은 다름일 수밖에 없는 것이다. 이러한 타자성에 대한 응시를 우리는 지금까지 오리엔탈리즘이라 불러왔었다.

낯섦의 자의성

짧게 정리하자. 맨부커상이 !채식주의자업를 선택한 것은 문화적 낯섦에 대한 구매였으며 동시에 오리엔탈리스트적인 타자화의 산물이었다. 하지만 이 주장이 한강과 !채식주의자업에 대한 평가절하로 해석되어서는 곤란하다. 그것은 단지 맨부커상의 이데올로기적 성격에 대한 판단이며, 영미권에서의 수용방식에 대한 판단이다. 이것은 또한 우리가 제기한 최초의 질문, 즉 !채식주의자업에 비친 한국 문학의 얼굴은 무엇이며, 영국과 미국의 독자들은 도대체 무엇을 응시하고 있는가에 대한 해답이기도 하다. 즉, 그들은 한국문학의 진정한 가치를 응시하고 있는 것이 아니다. 그들이 본 것은 낯섦이다.

그렇다고 모든 낯섦이 오리엔탈리즘적 욕망의 대상이 되는 것도 아니다. 다시 말해, '가장 한국적인 것이 가장 세계적인 것이다'라는 구호가 반드시 참은 아니라는 뜻이다. 일례로, 신경숙의 !엄마를 부탁해업를 보자. 이 책은 한국 특유의 엄마를 향한 정서를 적절한 멜로드라마 속에 용해시킴으로써 한국에서만 100만부 이상의 판매고를 올렸다. 즉, 너무도 한국적인 이야기인 것이다. 이는 곧 서양의 독자들에게는 !채식주의자업이상으로 낯선 텍스트가 될 수밖에 없음을 의미한다. 하지만 그들은 !엄마를 부탁해업를 구매하지 않았다. !뉴욕타임즈업의 서평은 이에 대한 설명을 간단한 질문으로 대신한다. "이 책이 한국에서 인기를 끌었던 이유는 [한국 사회에 대한] 경고성 메시지를 담고 있었기 때문이다. 하지만 그것이 한국이 아닌 다른 곳에서도 통할 수 있을까?" 다시 말해, !엄마를 부탁해업가 활용하고 있는 "서사 장치로서의 모성의 신성함"이 오이디푸스 콤플렉스로 점철된 서구 문학 전통과는 충돌할 수밖에 없었다는 것이다.[381] 결국 !엄마를 부탁해업의 타자성은 수용 불가능한 타자성인 것이다.

그러면 '도대체 수용 가능한 것과 불가능한 것의 경계는 무엇인가?'라는 질문이 가능하다. 하지만 불행히도 이에 대한 해답은 존재하지 않는다. 왜냐하면 가능과 불가능의 경계선을 지배하는 것은 자의성이기 때문이다. 다시 말해 영미권에서 !채식주의자업의 성공과 !엄마를 부탁해업의 실패(?)의 기원은 텍스트의 내적 필연성이나 문학성이 아니다. 그것은 자의성의 산물이며 우연적 사건이다. 이는 곧 그 어떤 국가주의적 개입이나 출판 자본이 문학을 특정한 방향으로 기획할 수 없음을 또한 해서도 안 됨을 의미한다. 필요한 것은 자의성이 작동할 수 있는 영역을 확장시켜주는 것이다. 즉 다양한 이야기와 형식들이 공존할 수 있는 토대를 확보하고 문학전통의 경직성을 극복할 수 있는 길을 찾는 것이다.

---

380) Graham Huggan, *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*, London, Routledge, 2001, p. 111.

381) Janet Maslin, "A Mother's Devotion, a Family's Tearful Regrets," New York Times, Mar 30, 2011.

http://www.nytimes.com/2011/03/31/books/kyung-sook-shins-please-look-after-mom-review.html?_r=0

자연(Nature)의 번역은 과연 자연(自然)스러운가?
-포우프와 워즈워스 시를 중심으로-

이홍필 (전남대)

1. 들어가는 말

영문학에서 nature라는 단어처럼 다양한 의미를 함축하는 단어도 드물 것이다. 마치 희랍어 logos가 거의 30여개의 다른 의미를 함의하는 것만큼이나 영문학에서 nature도 각 시대마다 다른 의미를 추가했었고 또 다른 의미로 변용되어 사용되었다. 그러나 우리가 현재도 사용하고 있는 자연(自然)이라는 번역어는 분명한 오역이다. 일본인들이 오역한 수많은 단어가 무비판적으로 수용되어 사용되고 있는 대표적인 사례 중의 하나일 것이다. 최근 일본에서도 초기 번역어에 대한 비판이 일고 있으며, 저서 분량으로 오역의 사례가 발표하기도 하였다. 특히 일본인들의 번역은 중국과 한국의 서양문물의 도입과 근대화에 막대한 영향을 주었기 때문에 상당한 시간이 지난 지금의 시점에서 일본인들의 번역을 재평가하고 오역을 광정(匡正)하는 노력이 필요함은 당연하다 할 것이다.

18세기 사상사에 관해서 한 권의 책을 저술한 윌리(Basil Willey)는 “역사적”, “철학적” 관점에서 자연의 의미를 해석하고 있는데 전자에 있어서는 있는 그대로의 것이거나 생성될 것으로서 소산적 자연(*natura naturata*) 이라고 했으며, 후자의 의미로서는 생성될 수 있는 것으로서 능산적 자연(*natura naturans*) 이라 하고 있다(205). 희랍어 physis는 라틴어 natura처럼 “생기다”, 혹은 “생성되다”라는 뜻의 동사에서 파생한 것으로 외부의 개입 없이 그 자체에 내재하는 힘으로 발생하는 것을 말한다. 일본인들에 의해서 번역된 이 용어들은 범신론자인 스피노자가 무한의 영원한 본질로서의 신이 **능산적 자연**(能産的 自然)이고, 신 속에 존재하고 신 없이는 존재할 수 없다고 믿어지는 사물로 드러나는 신의 속성의 양태, 즉 유한한 사물의 총체가 **소산적 자연**(所産的 自然)이다.

여기에서 주의해야 할 것은 자연이라는 말의 번역이다. 일본인들에 의해서 nature가 자연(自然)으로 번역되어 지금까지도 우리 학계에서 통상적으로 별 이견 없이 답습하고 있다. 그러나 서양에서 nature는 여러 가지 의미를 가졌고 시대마다 맥락마다 다른 의미로 사용되어왔다. 최근 일본에서도 이러한 무분별한 번역에 대한 반성과 재평가가 이루어지고 있다.

2. 서양의 자연

문학은 자연의 모방이라는 아리스토텔레스의 말을 인용하지 않더라도 자연이 서구문학사에서 중요한 기표와 기의의 자리를 차지했었다는 것은 새삼스럽게 말할 것도 없다. 특히 영국의 낭만주의 시에서 자연의 역할은 절대적이었다는 사실은 부인 할 수 없다. 여기서의 자연은 말할 것도 없이 18세기의 대표적인 시인 알렉산더 포우프(Alexander Pope)가 그의 작품에서 자주 사용하는 핵심적 개념인 자연(Nature)과는 전적으로 별개의 함의를 가진다. 18세기의 영국 시인들의 작품에 등장했던 “자연”은 다양한 의미를 내포하고 있었는데, 포우프가 주로 사용했던 자연은 인간이 출생과 더불어 죽

음에 이르기까지 보통 사람의 마음속에 보편적으로 편재한다고 인식되었던 인간 본성(human nature)이었다.

가령, 포우프가 그의「비평론」("An Essay on Crticisism")에서 "무엇보다도 자연을 따르라"(First follow nature)라고 했던 것은 인간의 삶과 창작에서의 당대 정신의 자장(磁場)이었던 보편적 상식과 그것의 준거점을 제시하는 것이었다. 따라서 여기서 자연이란 낭만주의 시인들의 가시적인 사물현상으로서의 대상이 아니라, 비가시적이지만 오랜 세월 역사적으로 전 인류에게 보편적으로 내재되어 삶의 전영역의 규범 혹은 기율로서 간주되었던 개념 혹은 존재론적, 형이상학적인 본질이자 현상이었다. 그래서 포우프의 작품의 자연을 두고 한 권의 책을 저술한 틸롯슨(Geoffrey Tillotson)은 포프의 자연을 "인간 본성"(human nature)라고 규정하였다.[382] 그가 인간 본성이라 했을 때의 의미는 시간의 경과와 대칭적으로 동일한 궤적을 이루면서 변화와 재생을 반복하는 일과적, 가시적 자연이 아니다. 이는 인류의 탄생과 함께 인간성(humanity)을 형성하였다고 간주되어지는, 즉 인간이 존재하는 한 영원히 소멸되지 않을 불변의 본질을 말하는 것이다. 과거의 역사 속에서 누적되어왔고 현재에도 여전히 존재하며, 미래의 시간에도 변함없이 지속될 불변성과 영원성을 가진 통시적 인간본질을 말하는 것이다.

그러나 워즈워드(Wordsworth)의 시에서 가장 중요한 시적 소재로 등장하는 자연은 포우프의 자연관에서는 비가시적인 인간 본성에 관한 것이었다. 포우프의 자연이 비가시적인 인간 본성을 말하는 것이었다면 워즈워드의 자연은 인간에게 가시적이고 생생한 현상 그 자체로서 우주 속의 삼라만상을 포함하는 것이었다. 윌리(Basil Willey)는 "워즈워드의 최상의 자연 시는 자코비안들과 고윈의 자연철학을 거부하는 데서 성취되었다"고 말한다(205). 그러면 이처럼 대척점에 해석되었던 nature가 일본인들의 번역을 통해서 자연(自然)이라는, 단순히 노자『도덕경』등 중국 고서에 보이는 자연과 동일한 개념으로 번역되어 오늘날까지도 별 의구심이 없이 통용되는 것은 어디에서 연유한 것일까?

일본인들이 동양에서 서양문헌과 학문적 개념어의 번역에 선구적 역할을 한 것은 분명하고, 그러한 번역을 통해서 한국과 중국의 지식인들에게 서양의 학문의 이해를 하는 데 기여했다는 것도 부인할 수는 없다. 그러나 일본인들의 서양서적 번역의 상당부분은 오역으로 판정되었고, 수많은 혼란도 초래했다는 사실을 간과해서는 아니 될 것이다. 이러한 사실에 대해서는 최근 일본에서도 반성과 자성의 목소리가 등장하고 있다. 가령, 야나부 아키라(柳父章)는 근대 일본과 번역에 대한 꾸준한 연구로 다수의 저서를 내었다. 국내에도 번역, 소개된『번역어의 성립』은 이러한 연구의 한 결과이다. 이 저서에서 그는 사회, 개인, 근대, 미, 연애, 존재, 자연, 권리, 자유, 그, 그녀 등 당시 일본어에 존재하지 않았던 서양어의 번역에 대해서 반성적인 성찰을 하고 있다. 위에 나열한 모든 단어는 동양의 언어와 문화에서는 개념도 없었고 따라서 기표(記表, signifiant)가 없었던 것은 당연한 일이었다.

포우프는『비평론』(*An Essay on Criticism*)에서 nature를 다양한 의미로 사용하고 있는데 일차적으로 알렉산더 포우프의 작품에 보이는 자연을 일별하기로 하자.

첫째로 자연을 따르라. 항상 변함없는
자연의 올바른 기준에 의해서 판단의 틀을 형성하라.
과오 없는 자연은 항상 거룩하게 빛나고
하나의 명석하고, 변치 않는 보편적인 빛으로서

382) Geoffrey Tillotson, *Pope and Human Nature* (London: Oxford UP, 1966), 1-26 참조.

만물에게 생명과 힘과 아름다움을 나누어주면서
동시에 예술의 원천이며 목적이며 시금석이다.
예술은 그 자원에서 올바른 수요를 공급하고
보이지 않게 작용하여 허세 없이 지배한다.

First follow NATURE, and your Judgment frame
By her just Standard, which is still the same:
Unerring Nature, still divinely bright,
One *clear, unchang'd*, and *Universal* Light,
Life, Force, and Beauty, must to all impart,
At once the *Source*, and *End*, and *Test of Art*.
Art from that Fund each *just Supply* provides,
Works *without Show*, and *without Pomp* presides. (*PP* 146)

옛 규칙은 만들어낸 것이 아니라 발견된 것으로
여전히 자연이다. 그러나 정리된 자연이다.
자연은 자유와 마찬가지로 시초에 그 자체를
있게 한 바로 그 법칙에 의하여 규제될 뿐이다.

Those RULES of old *discover'd*, not *devis'd*,
Are *Nature* still, but *Nature Methodiz'd* ;
Nature, like Liberty, is but restrain'd
By the same Laws which first *herself* ordain'd. (PP 146)

인용문에 보이는 자연은 포우프의 동일 작품 전체를 지배하는 이념으로서의 의미를 갖는다. 여기서의 자연은 인류의 전 역사를 걸쳐서 형성되어온 인간 내면의 본성으로서의 자유이다. 다른 말로 요약하자면 인간성(humanity)이다. 인간의 역사 속에서 형성되어진 인간의 본질로서 과거와 현재, 미래까지도 보편적 인간의 내면에 당연히 존재해야 할 인간의 본질을 말하는 것이다.

3. 중국/노자의 자연
노자의 도덕경은 다음의 문장으로 열린다.

道可道, 非常道, 名可名 非常名.
이 문장은 도와 자연의 의미, 더 나아가 도덕경의 기조를 이룬다고 할 수 있다.
한편 에밀리 디킨슨(Emily Dickinson)의 한 작품은 동서양의 자연을 포함하고 있는 것처럼 보여서 흥미롭다.

자연은 우리 눈에 보이는 것
언덕, 오후--
다람쥐, 일식과 월식, 땅벌

아니, 자연은 천국--
자연은 우리 귀에 들리는 것--
미식조, 바다--
천둥, 귀뚜라미--
아니, 자연은 조화--
자연은 우리가 아는 것--
그래도 말로 표현할 재주가 없다--
우리의 지혜는 너무 무력하다
자연의 단순성에.

"Nature" is what we see--
The Hill--the Afternoon--
Squirrel--Eclipse--the Bumble bee--
Nay--Nature is Heaven--
Nature is what we hear--
The Bobolink--the Sea--
Thunder--the Cricket--
Nay--Nature is Harmony--
Nature is what we know--
Yet have no art to say--
So impotent Our Wisdom is
To her Simplicity. (*CP* 332)

여기에서 말하는 자연은 단순하지만 많은 것을 내포하고 있다. 단순하다는 것은 하나의 역설이다.

『주홍글자』와 「벌레 이야기」에 나타난 종교와 도덕성의 문제

강준수 (안양대)

I. 서 론

나다니엘 호손(Nathaniel Hawthorne)은 인간의 내면과 죄의식 탐구에 몰두했던 작가라는 평가를 받아왔다. 그는 17세기에 가장 엄격했던 청교도 사회의 규범 아래에서 도덕적인 죄를 범한 인간의 심리상태가 영혼과 성격에 미치는 영향을 그 특유의 예리한 통찰력으로 작품을 통해서 보여주고 있다. 그 당시의 청교도들은 신의 절대 통치권을 믿고 있었으며 신의 뜻에 대한 절대 복종과 신과의 직접적인 교통을 주장하였다. 그리고 인간은 자신의 노력이나 선행에 의해서가 아니라 신의 은총에 의해서만 구원된다고 생각하였다.

호손은 이러한 신앙적 분위기로 인해서 지나치게 율법적 규율을 강조하는 것에 대해서 거부하면서 인간 내면에 있는 죄의식과 청교도주의를 분석하고 인간이 지니고 있는 숙명적 어두움을 구원의 문제와 관련지어서 깊이 있게 다루고 있다. 따라서 호손 작품의 비극성은 사회적 존재인 주인공이 기존 사회질서 속에서 다른 개인들과의 갈등에 있다(Mathiessen 179). 호손이 『주홍글자』(*The Scarlet Letter*)에서 나타내려고 하는 것은 죄에 대한 형벌보다는 인간 내면의 심리적인 갈등을 통한 인간의 도덕적 성장에 관심을 보이고 있는 것이다.

이청준은 주로 정치, 사회적인 메커니즘과 그 횡포에 대한 인간 정신의 대결관계를 주로 형상화하였다. 그는 초기작에서 현실, 관념, 허무, 의지 등의 대결 구도를 구조적으로 파악하는 작품의 경향을 보여주었다. 다시 말해서, 이청준은 경험적 현실을 관념적으로 해석하고 상징적으로 표현하는 경향이 강하였으며, 그의 진지한 작가의식이 때로는 자의식의 과잉으로 나타난다거나 지적 우월감으로 느껴지기도 하였다. 그리고 그는 1980년대로 들어서면서 보다 궁극적인 삶의 본질적 양상에 대한 소설적 규명에 나서고 있다. 『시간의 문』, 『비화밀교』, 『자유의 문』 등에서 인간존재의 인식을 가능하게 하는 시간의 의미에 집착을 보인다. 인간존재와 거기에 대응하는 예술 형식의 완결성에 대한 추구라는 새로운 테마는 예술에 대한 그의 신념을 확인할 수 있는 근거가 되고 있다.

또한 이청준의 작품에는 신앙을 소재로 한 소설이 비교적 많은 편이며, 그 가운데 「벌레 이야기」는 그의 기독교적 작품 중에서도 가장 진지하고 심도 깊은 문학사상이 담겨 있는 작품이라고 할 수 있다. 이청준은 「벌레 이야기」를 두 가지 사건[1)]에서 영향을 받고 쓰게 되었다. 그는 당시에 일어났던 어린이 유괴 살해 사건과 광주 민주화 운동 후 청문회를 보고 이 소설을 썼던 것이다. 이청준은 사건 전개를 과거의 시간을 주요 층위로 삼아서 그 사건이 갖는 의미를 드러내는데 초점을 맞춘다(강준수 17).

이청준의 「벌레 이야기」는 기독교적 소재를 다루고 있지만, 작가가 기독교적인 주제를 제시하기 위해서 이 작품을 썼다고 보기는 힘들다(송태현 340). 이청준은 기독교를 다른 수많은 종교들 중에서 이 작품의 주제를 잘 드러내기 위한 하나의 수단으로 이용한 것이다. 이 작품은 '종교'에 관한 이야

1) 첫 번째는 1980년에 실제로 일어난 중학생(이윤상) 유괴 살해 사건의 주범은 체육 교사 주영형이다. 두 번째는 광주 민주화 운동으로서 그것은 여러 가지 상황과 사건으로 발생되었지만, 기본적으로 권력을 가진 자가 권력을 가지지 못한 자를 어떻게 억압하고 학대할 수 있는지를 잘 드러내주는 사건이다. 그러나 이 작품은 권력에 관한 내용이나 광주 민주화 운동에 관한 내용은 단 한 부분도 언급되지 않는다.

기라기보다는 '인간'에 관한 이야기이다.

> 이 소설은 사람의 편에서 나름대로 그것을 생각하고 사람의 이름으로 그 의문을 되새겨본 기록이다. 사람은 자기 존엄성이 지켜질 때 한 우주의 주인일 수 있고 우주 자체일 수 있다. 그러나 그 주체적 존엄성이 짓밟힐 때 한갓 벌레처럼 무력하고 하찮은 존재로 전락할 수밖에 없는 인간은 그 절대자 앞에 무엇을 할 수 있고 주장할 수 있는가. 아마도 그 같은 절망적 자각은 미물 같은 인간이 절대자 앞에 드러내 보일 수 있는 마지막 증거로서 그의 삶 자체를 끝장냄으로써 자신이 속한 섭리의 세계를 함께 부수고 싶은 한계적 욕망에 이를 수도 있지 않을까. (이청준, 2007, 작가서문)

「벌레 이야기」에서 아이의 죽음을 경험하고, 절망감을 맛본 아내는 종교의 절대적 힘에 의해서 인간의 존엄성마저 상실당하면서 자살로 생을 마감한다. 『주홍글자』에서는 신이 지배하던 17세기의 매사추세츠의 청교도 사회가 배경이고, 「벌레 이야기」는 20세기의 대한민국이라는 공간의 차이가 존재한다. 시대와 배경이 다름에도 불구하고, 두 작품은 종교라고 하는 공통점을 지니고 있다. 두 작품은 단순히 종교적 공통점을 지닌 것뿐만 아니라, 막강한 신의 영향력 아래에서 인간들의 삶이 이어지고 있다는 유사성을 지니고 있다. 인간의 사회적 관계 속에는 갈등이 내재하고 있으며, 용서와 사랑이라는 문제는 지속적으로 제기된다.

용서와 사랑이라는 문제는 종교적 영역의 문제만은 아니지만, 종교적인 영역에서 쉽게 찾아볼 수 있다는 점에서 『주홍글자』와 「벌레 이야기」는 비교할 만한 가치가 있다. 두 작품에서는 비인간화된 종교적 교리에 의한 억압이 어떻게 사람을 절망하고 좌절할 수 있게 하는가를 보여주고 있다. 본 연구는 호손의 『주홍글자』와 이청준의 「벌레 이야기」에 나타난 인물들 사이의 관계를 살펴보고, 용서와 구원의 문제가 인물들 사이에서 어떻게 적용되는지를 파악하고자 한다. 왜냐하면, 두 작품은 비인간화된 종교적 교리에 의한 억압의 측면과 인물들 간의 권력관계를 보여주고 있기 때문이다. 따라서 본 연구의 주된 관심은 종교적인 교리가 인간을 떠나 인간을 배려하지 못하고 비인간화되어 인간을 억압할 때 인간이 어떻게 고통 받고, '벌레'가 될 수 있는가에 대한 문제이다.

II. 종교적 가치와 인간 존엄성 간의 갈등

『주홍글자』는 헤스터(Hester)가 갓난아이인 펄(Pearl)을 가슴에 안고 군중들의 차가운 시선을 받으면서 감옥 문을 나와 처형대에 서서 벌을 받는 장면에서 시작한다. 광장에 모인 마을 사람들 가운데 여인들은 헤스터의 불륜에 대한 처벌이 지나치게 관대하다고 비난의 목소리를 높이고 있다. 그러나 화자는 헤스터를 눈부신 아름다움을 지닌 자신감 넘치는 여인으로 묘사한다. 이것은 종교와 법이 일체인 청교도 사회에서 불륜을 저지른 헤스터가 마을 사람들이 모인 가운데 받은 처벌의 의미를 파악할 수 있는 장면이다. 기본적으로 호손은 엄격한 청교도주의에 대한 부정적 시각을 지니고 있었지만, 개인의 잘못이 공동체의 기존 질서 유지를 위해 공개적으로 처벌되어야 한다는 자신의 생각을 반영시키고 있는 것이다.

7년의 세월이 지난 뒤, 죄의식에 사로잡힌 딤즈데일(Dimmesdale)은 순간적인 마음의 평화를 찾고자 설교 복장을 하고 한 밤중에 처형대 위에서 자신이 헤스터와 간통을 저지른 죄인임을 외친다. 그러나 마을 사람들은 여전히 깊은 잠에 빠져 있다. 그는 공감어린 설교로 존경을 받는 자신과 용납할 수 없는 자신에 대한 괴로움으로 인해서 심리적 갈등과 고통 속에서 살아간다. 딤즈데일의 심리적 갈등은 죄를 저지른 자신의 육체를 매일 괴롭히며 학대하는 행위로 표출된다. 그는 참회의 방법으로 자신의 벌거벗은 몸을 피가 나도록 때리면서 발작적인 웃음을 터뜨리기도 한다. 헤스터는 딤즈데일에게 그가 두려워하는 칠링워즈가 자신의 전남편이란 사실을 밝히고, 자신이 개입되어 있다는 사실에 대해서 용서를 구한다. 두 사람은 서로 간에 용서와 사랑을 확인한다.

헤스터의 전남편인 칠링워즈(Chillingworth)는 해박한 지식을 가진 학자의 신분에서 누구보다도 잔인한 성품을 가진 악마의 화신으로 변신한다. 칠링워즈는 헤스터와 딤즈데일의 간통에 의한 희생자이다. 그럼에도 불구하고, 그가 일말의 동정심도 얻지 못하는 것은 복수심에 젖어 인간 심성에 대한

경외심을 상실했기 때문이다. 신이 내려야 할 징계를 칠링워즈 자신이 대신하고 있다고 생각하면서 그의 행위에 대해 아무런 가책을 느끼지 못한다.

딤즈데일은 선거경축일 설교를 마치고 처형대로 헤스터와 펄을 함께 올라오게 한 뒤에 자신의 죄를 공개적으로 고백하고 헤스터의 품에서 죽음을 맞이한다. 딤즈데일의 고백은 공동체의 법과 질서를 인정하고 이에 승복하는 내용을 포함하고 있다. 그는 자신이 숨긴 죄를 고백함으로써 영광의 자리에서 가장 낮은 자리로 추락한다. 결국, 처형대 위에서 이루어진 딤즈데일의 죄의 고백은 기존의 법률적, 도덕적 체계를 인정하면서 전통적인 청교도 사회체제를 더욱 공고히 하는 결과를 초래한다. 이와 같이, 처형대는 주인공들의 도덕적 문제를 명백하게 드러내주는 중요한 역할을 할 뿐만 아니라 청교도 사회의 체제를 강화하는 역할을 수행한다.

「벌레 이야기」는 남편의 시각을 통해서 사건을 전달하는 1인칭 관찰자 시점을 취하고 있다. 초등학교 4학년이고 한쪽 다리가 불편한 '알암이'는 약사 부부인 나와 아내의 보호 아래 평범하고 평화로운 삶을 살아가고 있다. 유순하고 조용한 성격인 '알암이'는 스스로 선택한 주산 학원에 다닌다. 그러던 어느 날 아이는 집에 들어오지 않고 행방조차 알 수 없게 된다. 시간은 흐르고 모두는 아이가 돌아온다는 희망을 버리고 아이의 실종을 관심 밖으로 밀어 내 버렸지만 아내는 끝까지 아이의 자취를 찾아 헤맨다.

온갖 노력을 다해도 자식을 찾지 못하자 절망감을 달래기 위해서 아내는 그녀의 이웃이자 교회 집사인 여인의 권유로 기독교 신자가 된다. 그러나 아내는 진정한 신앙심으로 교회에 다니는 것이 아니었고, 하나님께서 자식을 무사히 집으로 보내 줄 수도 있다는 마지막 희망에 기대를 걸기 위해서 교회에 나간 것이었다.

그런 그녀의 기대와는 다르게 아이는 싸늘한 시체가 되어 발견되고, 범인은 '알암이'가 다니던 주산 학원의 원장이라는 사실이 밝혀지면서 아내는 종교를 불신하게 된다. 범인은 피해자와 전혀 상관없는 사람들에게 심판을 받는다. 김 집사는 아내를 찾아와서 범인에 대한 사람의 심판은 끝났고, 이제 남은 것은 '하나님의 심판' 뿐이라고 하며 아내를 설득했다. 나 역시 아내의 희생을 바라고 있는 터라 그녀를 부추겼다. 심지어 범인은 감옥이라는 보호막 안으로 들어가서 아내의 손길이 닿지 않는, 복수도 할 수 없는 공간 안으로 숨어 들어간다. 그리고 얼마 지나지 않아 아내는 알암의 영혼 구원을 위해 김 집사와 함께 교회를 찾기 시작하고 하나님에게 마음을 의지하면서 신앙심을 키워나갔다.

아내가 하나님을 다시 찾게 된 이유는 이번에도 진정한 신앙심에 따른 것이 아니라, 종교를 통해서 아이의 영혼이라도 위로 받게 해주려는 의도였다. 이런 이유로 종교에 다시 귀의한 아내는 자신도 모르게 신앙심이 깊어지게 되었고, 하나님이 가르쳐 준 용서의 진리를 실천하기 위해서 범인을 용서하기로 결심한다. 그러다가 그녀는 주의의 걱정과 만류에도 불구하고 범인을 용서하기 위해서 교도소로 면회를 가기로 결정한다.

그러나 범인은 이미 하나님으로부터 용서를 받아서 평화로운 나날을 보내고 있었다. 오히려 피해자와 그의 가족들을 위해 기도를 하겠다고 하면서 자신의 사형집행도 순순히 받아들인다. 죄인을 용서할 마지막 기회마저도 하나님에게 빼앗겨버린 아내는 절망감을 이기지 못해서 괴로워한다. 아이를 잃은 엄마로서 살아갈 유일한 힘이 되었던 죄인에 대한 분노가 더 이상 의미가 없어졌고, 심지어 죄인을 용서할 기회마저도 가질 수 없는 아내는 절망감에 빠지고 종교를 또다시 불신하게 된다. 범인의 사형이 집행되던 날, 그 소식을 라디오에서 접한 그녀는 스스로 목숨을 끊는 것으로 삶을 마감한다.

1. 복수에 대한 집착

『주홍글자』는 전지적 작가 시점으로 작가 자신이 이야기를 진행하면서 모든 사건을 이야기하고 심리묘사는 모호한 상징의 기법을 통해서 나타내며, 독자로 하여금 상상의 여지를 남겨두기도 한다. 『주홍글자』의 모든 이야기는 모두 처형대에서 일어나고 처형대 장면은 작품의 시작과 중간, 그리고

마지막까지 세 번에 걸쳐서 배치되어 있다(Schubert 137). 호손은 죄 때문에 인간이 사회에서 격리되는 것은 옳지 못하다고 판단하였으며, 공동 운명체 속에서 그 일원으로 살아가야 한다고 믿었다.

> 진정한 캘빈주의에게 있어서 죄는 약속된 구원을 위한 준비로서의 확신을 구하는 것이다. 인도주의적 이교도인 호손은 인간의 형제애를 받아들이고 후세에 일어날 것을 어루만져 주는 것으로 본다.
>
> The true Calvinist seek conviction of sin as a preparation for a promised salvation: Hawthorne, the humanitarian heretic, sees it as an admission to the brotherhood of man and cares little for what may happen in an after life. (Spiller 62)

이러한 청교도 사회에서 칠링워즈는 현명하고 지적인 의사로서 인자한 면이 있었지만 자신의 아내인 헤스터가 간통죄를 범하고 처형대에 올라 처벌을 받는 것을 목격하면서부터 증오심으로 인한 복수를 결심한다. 칠링워즈는 감옥에 있는 헤스터를 찾아가 자신의 신분을 밝히지 말아달라고 부탁을 한다. 결국, 그는 엄청난 죄를 짓고도 만인의 존경을 받으면서 성자처럼 행세하고 있는 딤즈데일이 아이의 아버지란 사실을 알아내고 그에게 접근하여 고통을 주면서 심리적 기쁨을 느낀다. 칠링워즈는 죄에 대한 인식이 전혀 없으며, 죄로 인해서 심리적 고통을 받고 있는 다른 인물들과는 근본적으로 다른 성격의 소유자이다(James 89).

칠링워즈는 딤즈데일 목사에게 자신의 신분을 숨긴 채 접근하여 그에게 정신적 압박을 가하며 복수를 시도하는 오만함을 보여준다. 칠링워즈는 가장 친한 친구처럼 위장하면서 목사의 고뇌를 파헤쳐 내어 비밀을 밝혀내고자 한다.

칠링워즈는 복수를 결심하게 되면서 인간성과 사랑을 상실하게 된다. 복수의 일념에 집착한 칠링워즈는 한 인간의 영혼을 파괴시킬 계략을 꾸며 나갔다. 호손은 “아니 어쩌면 송장의 가슴에 박힌 보석을 훔쳐내려고 무덤을 파헤치지만 얻는 것은 죽음과 부패밖에는 찾아내지 못한 송장 도둑이라는 표현이 더 정확할 것이다.”(“or, rather, like a sexton delving into a grave, possibly in quest of a jewel that had been buried on the dead man's bosom, but likely to find nothing save morality and corruption.”)[2](109)라고 언급한다. 그의 이러한 언급은 칠링워즈가 딤즈데일의 영혼을 파괴하고자 하는 냉혹한 면에 대한 묘사이다. 이와 같이, 칠링워즈는 딤즈데일에 대한 복수에 집착하는 모습을 보이고 있다. 「벌레 이야기」에서 복수에 대한 집착은 아내를 통해서 전개되며, 가해자에 대한 아내의 심정은 다음과 같다.

> 아내는 범인에 대한 뿌리 깊은 원한을 드러내면서 복수의 의지를 다진다. 아내는 범인을 붙잡는데 만족하지 않고, 자신이 직접 눈깔을 후벼파고 그의 생간을 내어 씹고 싶어 하였다.[3]

그러나 법은 아내에게 복수할 기회를 제공하지 않았고, 아내의 원한은 고스란히 남을 수밖에 없었다. 우선 아이를 찾기 보다는 기복행위에 불과했던 아내의 종교생활은 아이의 죽음 앞에서 위기를 맞는다. 아내는 더 이상 주님의 능력과 사랑을 신용하지 않았던 것이다. 그리고 하나님에 대한 원망 끝에 범인에 대한 불같은 복수심을 불태우며 다시 일어선다. 여기서 나는 그 분노와 저주의 복수심을 불태우며 다시 일어선다. ‘나’는 그 분노와 저주와 복수심이야말로 아내가 자신을 견디는데 무엇보다 소중하며, 어쩌면 하나님의 사랑이나 섭리보다도 더욱 힘차고 고마운 본능이었을 것이라고 서술한다(57). 당시에 아내를 지탱하는 것은 복수심이었다.

> -하느님은 몰라요. 살인귀를 가리켜 보여주지 못하는 하느님, 사랑도, 섭리도 다 헛소리예요. 하느

---

2) Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, New York: St. Martin's Press, 1991, p. 109. 이하 본문의 인용은 페이지 수만 기입함.

3) 이청준. 「벌레 이야기」, 『이청준 전집 20』, 서울: 문학과지성사, 2013, 58쪽. 이하 본문의 인용은 페이지 수만 기입함.

님보다 내가 잡을 거예요. 내가 지옥의 불 속까지라도 쫓아가서 그 놈의 모가지를 끌고 올 거예요. (57)

1인칭 관찰자 시점인 「벌레 이야기」는 종교와 신이라는 눈에 보이지 않는 거대한 힘 앞에서 인간은 한 마리 꾸물거리는 벌레일 수밖에 없다는 소설의 주제가 형상화되어 있는 작품이다. 이청준은 전지적 작가 시점으로 아이를 유괴당한 부모를 같은 선상에서 다룬 것이 아니라, 아이를 잃은 아내를 '나'가 관찰하는 방식인 1인칭 관찰자 시점으로 진행해나가고 있다. 물론 이 작품은 현재진행형으로 진행되지 않는다. 아이의 유괴 이후에 벌어진 아내의 비극이 무엇인지 증언하는 데 주목적이 있기 때문이다. 이 작품에서 화자인 '나'는 단순히 서사를 전달하는데 그치는 것이 아니라 아내의 심사와 행위에 대해 논평까지 수행한다. 다시 말해서, 서사의 중심이 되는 아내의 심리 상태를 하나씩 짚어주는 것이다. 「벌레 이야기」에서 아내의 원한은 범인이 잡힌 것으로 풀리지 못하고, 증오심만 증폭될 뿐이었다.

『주홍글자』에서 칠링워즈는 복수라는 이름으로 인간의 삶에서 가장 고귀한 인간에 대한 사랑을 포기한 채, 스스로 만든 오만의 죄에 빠진 비정한 인간이 되어 버렸다. 물론, 칠링워즈가 자신의 아내인 헤스터와 간통을 저지른 상대에게 복수심을 품은 것은 당연할 수 있다. 그러나 그가 복수를 수행하는 수단이나 방법이 너무나 악랄하고 용서받지 못할 죄에 해당되는 것이다. 칠링워즈는 실력 있는 의사로서 아픈 사람을 고쳐주었음에도 불구하고, 정작 자신의 마음 속에 있는 복수의 병은 치료조차 하지 못한다. 그리고 그는 양심의 가책도 느끼지 못한 채, 복수만을 꿈꾸면서 육체적 에너지는 신경과민으로 차츰 고갈된다(Male 150).

자기 자신이 지니고 있는 증오심의 노예로 전락한 칠링워즈는 헤스터가 딤즈데일의 존재를 밝히기를 거부하자, 자신이 스스로 그 존재를 밝히겠다는 강한 의지를 드러낸다. 칠링워즈가 딤즈데일에게 자행하는 복수는 인간의 영혼에 대한 존엄성을 망각하고 있다는 점에서 커다란 죄인 것이다.

> 인간애를 무시해버린 지성의 승리, 편집광, 하나에만 모든 것을 거는 열정, 자만심, 죄인임을 부정하는 것, 영혼의 신성에 존경심을 잃어버린 것, 마땅히 신께 속해야 할 권능을 진정으로 악마에게 바치는 것.
>
> The triumph of intellect over heart, a monomania or one ruling passion, pride, isolation of the sinner, loss of respect for the sanctity of the human heart and soul, and whole hearted dedication to evil while asserting a power which belongs properly to God. (Miller 59)

칠링워즈는 딤즈데일에게 고통을 주고 그의 생명을 파괴시키면서 자신의 심성 또한 파괴되어 간다. 그는 딤즈데일에게 직접 복수함으로써 신의 영역을 침범하는 죄를 범하게 된다. 호손은 칠링워즈를 통해서 인간 속에 내재해 있는 악한 성향을 드러내 보이고 있으며, 죄인에 대한 인간의 형벌은 오직 하나님만이 할 수 있다고 보았다.

2. 용서 주체의 역전

『주홍글자』에서 칠링워즈는 딤즈데일의 주치의로서 그의 마음 속 비밀을 파헤쳐 가다가 무언가 이상한 예감을 갖게 된다. 마침내, 딤즈데일의 마음의 병에 접근한 칠링워즈는 그의 가슴속을 파헤친다. 결국, 칠링워즈는 딤즈데일 목사가 그가 찾는 죄인임을 확인하게 된다. 칠링워즈는 심리적인 수법으로 딤즈데일의 영혼을 학대하면서 그것을 즐긴다. 그는 자신의 상처받은 자존심으로 인해서 복수의 욕망에 불탔으며, 희생자에 대해서 전혀 동정심이 없는 집착만 드러낸다.

「벌레 이야기」에서 아내는 아이의 무사귀환, 범인에 대한 복수, 아이의 영혼 구원 등의 어떤 뚜렷한 목적에 의해 교회에 나갔다. 그런데 그런 그녀가 갑자기 변한 것이다. 주님의 사랑에 자신을 맡기

며, 스스로 감사의 눈물을 흘리기까지 한다. 그리고 김집사는 아내에게 범인을 용서하라고 설득을 하였고, 아내도 그 뜻에 따르기에 이른다.

> 하지만 지금에 와서 다시 생각해 보면 아내에겐 그게 오히려 다행이었는지도 모른다. 왜냐하면 아내는 가슴 속에 복수의 불길이 남아 있는 한 자신을 용케 잘 지탱해가고 있었기 때문이다. 아내의 진짜 마지막 불행은 그 처절스런 가슴 속의 복수심이 사라져간 데서부터 싹이 트고 있었기 때문이다.
> 그러나 나는 당시로선 물론 그걸 전혀 알지 못하고 있었다. 그리고 그건 아내 쪽도 사정이 마찬가지였을 게 분명하다. (59)

용서라는 말의 의미에는 가해자와 피해자가 존재하고, 『주홍글자』에서 가해자와 피해자의 일차적 대상은 딤즈데일과 칠링워즈이다. 칠링워즈는 피해자의 입장에서 용서를 사이에 두고 딤즈데일과 마주한다. 「벌레 이야기」에서 가해자와 피해자의 일차적인 대상은 주산학원 원장 김도섭과 알암이다. 그러나 사건의 중심이 되어야 할 알암이는 주검으로 비어있으며 알암이에 대한 서술의 입장은 냉철함을 유지하고 있어 존재가 부각되지 않는다. 이것은 알암이의 유괴 사건이 플롯의 중심이 아니라는 의미이기도 하다. 대신에 '나'의 인물 시점은 관찰자의 객관적인 시선을 유지하는 것처럼 보이지만 부정적인 서술을 통해 가해자로서 김도섭의 존재를 부각시키고 있다. 가해자와 더불어 중심이 되는 인물은 아내이다. 아내가 알암이 대신 피해자의 입장에 서면서 용서를 사이에 두고 김도섭과 마주한다.

『주홍글자』와 「벌레 이야기」의 갈등 요인은 딤즈데일과 칠링워즈, 그리고 아내와 김도섭의 관계에서 용서에 대한 입장이 다르다는 점이다. 『주홍글자』에서 칠링워즈는 간통사건을 용서할 사람은 본인이라고 생각하는데 반해서, 딤즈데일은 용서할 대상을 배제한 채, 신에게 죄에 대한 용서를 구하고 있다. 이 작품에서 칠링워즈가 간과한 것은 그가 용서의 영역을 넘어서 심판의 영역으로까지 확장을 시켰다는 점이다. 헤스터는 한 밤중의 처형대에서 목격한 딤즈데일의 절망적인 상태에 충격을 받고, 그녀의 전 남편인 칠링워즈의 손아귀에서 그를 구해낼 결심을 한다. 헤스터는 약초를 캐고 있는 칠링워즈를 만나서 모든 것을 용서하고 이 지옥과 같은 미로에서 벗어나라고 간청을 한다. 그러나 칠링워즈는 헤스터의 요청을 단호하게 거절한다. 반면, 「벌레 이야기」에서 아내는 김 집사의 끈질긴 설득으로 김도섭을 용서하고자 한다. 아내는 자기용서의 증거를 찾기 위해서 김도섭이 있는 교도소로 면회를 갔고, 그것이 아내의 비극적 결말을 이끌어 간다.

「벌레 이야기」에서 아내는 이 사건을 용서할 사람은 자신이라고 생각하는데 반해서, 김도섭은 자신을 용서할 사람이 없다고 생각하면서 다른 방향에서 용서를 구한다. 김도섭은 자신을 용서할 주체로서 하나님을 설정하고, 아내는 알암이가 죽음으로 사라진 상황에서 그 다음의 피해자이자 용서할 권리를 가진 자가 맞다. 그러나 아내는 김도섭이 하나님으로부터 용서를 받고 평온을 얻음으로써 용서할 수 있는 위치에서 소외된다. 아내는 피해자인 자신을 대신하여 하나님이 용서할 권리가 있는지 의문을 갖는다. 반면에 김도섭은 신에 대한 믿음을 가지고 자신을 용서해 줄 근원이다. 아내는 용서의 주체에 대한 고민에 빠져든다. 김 집사는 아내를 타자로서 수용하지 못하면서 죄인 김도섭을 받아들이라고 강요한다. 대화의 기본은 상호소통임에도 불구하고 김 집사의 말들은 일방적이다. 따라서 김 집사는 아내가 김도섭을 만나고 더 큰 절망에 빠져들었을 때 아내를 이해하지 못한다.

> -전 애 엄말 이해할 수가 없었어요. 아니 차라리 실망감을 금치 못했지요. 알암이 엄마가 마음속에서 아직 그를 용서하지 못하고 있는 것을 알았기 때문이었지요. 알암이 엄만 아직도 주님에 대한 믿음이 그토록 부족했던 거예요. (72)

'나'는 김 집사의 말을 통해서 아내의 행동이 이해가 되는 것은 아니었지만 김집사의 이야기에서 그녀를 충분히 수용하면서 한편으로는 표적이 불분명한 배신감 같은 것을 느끼고 있었다(73). 그리고 끈질기게 찾아오는 김 집사와 아내의 대화에서 아내가 절망한 이유를 듣게 된다.

-모르세요. 집사님처럼 신앙심이 깊은 사람은 오히려 몰라요. 나는 집사님처럼 믿음이 깊어질 수가 없어요. 그래서 오히려 인간을 알 수 있고 그 인간 때문에 절망을 할 수 밖에 없는 거예요. (74)

위의 대화에서 알 수 있는 것은 아내는 작가가 전하고자 하는 사상을 자신의 언어로서 전달하고 있다는 사실이다. 아내는 인간으로서 가질 수 있는 권리와 도리가 무시된 경험을 한 셈이고 인간답게 살아가기를 원한다. 그러나 아내의 이러한 주장은 하나님에게 위임되어서 아내가 누릴 수 있는 권한은 없다. 아내는 한계를 느끼게 되고 그녀가 선택할 수 있는 것은 죽음인 것이다.

용서는 관계중심적인 일이다. 받는 대상과 베푸는 대상이 전제되는 것이기 때문이다. 대상이 없는 용서는 불가능하다는 점에서 제대로 실천될 경우 개인적이고 단선적인 자족이 아니라 관계 중심적이곤 타자중심적인 일이 될 것이다. (김주희 141)

이와 같이, 용서라는 것은 당사자가 일방적으로 수행할 수 없는 것이며, 그에 상응하는 대가를 치러야 한다. 아내는 인간적인 관계에서의 용서와 구원을 원하고 있지만 김도섭은 인간의 자리에 신을 대입시킴으로써 개인적이고 일방적인 용서를 이룬 것이다. 이 작품에서 신은 인간의 공동적 유대를 상실하게 하는 대상이며 아내와 김도섭의 의사소통을 차단시키는 역할을 수행한다. 그리고 급기야 용서의 주체관계 설정에서 역전이 발생한다.

다만 한 가지 여망이 있다면 저로 하여 아직도 고통을 받고 있는 사람들의 영혼에도 주님의 사랑과 구원이 함께 임해주셨으면 하는 기원뿐입니다. 저는 그분들의 희생과 고통을 통하여 오늘 새 영혼의 생명을 얻어 가지만 아이의 가족들은 아직도 무서운 슬픔과 고통 속에 있을 것입니다. 저는 지금이나 저 세상으로 가서나 그분들을 위해 기도할 것입니다. 아이의 영혼을 저와 함께 주님의 나라로 인도해 주시고 살아남아 고통 받는 그 가족 분들의 슬픔을 사랑으로 덜어주고 위로해 주십사고……. (81)

김도섭의 마지막 말은 용서하는 주체를 제3의 존재를 통해서 부정하면서 상황 자체를 뒤바꾸어 버린다. 이것은 용서의 주체에 대한 철저한 존재의 부정이며 용서받을 위치에 놓인 자신을 지우는 일이다. 아내는 자신이 용서해야 할 대상이 신에게 용서를 받음으로 인해서 용서의 가치를 상실했으며, 법적 질서의 처벌로 인해서 또다시 대상을 상실하는 경험을 한다. 이러한 상황은 『주홍글자』에서도 반복된다. 이 작품에서 딤즈데일은 칠링워즈의 복수심에 불탄 악랄한 행동에 대해서 헤스터와 자신의 죄보다 더 큰 죄악임을 언급한다.

"나는 진실로 당신을 용서하오. 하나님, 부디 우리 두 사람을 용서하소서! 헤스터, 우리가 세상에서 가장 악한 죄인은 아닌 것 같소. 썩어 빠진 목사보다는 더 악한 자가 있으니 말이오. 늙은 로저 칠링워즈의 복수는 내 죄보다도 더 흉악해. 그 자는 인간의 마음의 거룩함을 마치 냉혈인처럼 모독한 것이오."

"I freely forgive you now. May god forgive us both! We are not, Hester, the worst sinners in the world. There is one worse than ever the polluted priest! That old man's revenge has been blacker than my sin. He has violated, in cold blood, the sanctity of a human heart." (154)

딤즈데일은 칠링워즈가 복수하려는 행위 자체가 타인뿐만 아니라 그 자신의 마음을 얼마나 냉혹하고 잔인하게 변화시키는지에 대해서도 언급하면서 칠링워즈를 용서하고 있다. 「벌레 이야기」에서 김 집사는 아내에게 범인을 용서할 것을 권유한다. 피해자인 아내는 자기용서의 증거를 위해서 범인을 찾아가지만, 오히려 가해자인 범인은 하나님께 회개하여 용서와 구원을 받았고, 자신을 원망하고 있는 아내를 용서하고자 한다고 이야기 한다. 이에 아내는 더욱 절망하게 되고, 그 후로 다시 안정을 찾

지 못하고 약을 먹고 자살을 한다. 『주홍글자』에서 칠링워즈는 피해자이지만, 「벌레 이야기」의 아내와는 다르게, 그는 항상 가해자인 딤즈데일의 영혼 속으로 파고들어가 지속적으로 고뇌를 일깨우면서 그를 파멸과 죽음으로 이끌어 간다. 또한 『주홍글자』에 등장하는 인물들은 각기 상이한 죄인으로서 복잡한 연대권 속에서 살아가게 되는데 데이빗 레빈(David Levin)은 이 작품의 주요 등장인물들 중에서 어린 딸인 펄(Pearl)을 제외하고, 헤스터, 딤즈데일, 칠링워드를 죄의 형태에 따라 다음과 같은 유형으로 나누어 말하고 있다.

> 헤스터 프린은 공개적으로 알려져서 부분적으로 참회하는 죄인이다. 아서 딤즈데일은 비밀스런 죄인이며 로저 칠링워스는 용서받지 못할 죄인이다. 이러한 등장인물들을 고려해 볼 때 호손이 얼마나 인간 현실의 본질과 복잡성을 상징으로 잘 나타냈는지를 발견할 수 있다.
>
> Hester Prynne is the publicly known, partially penitent sinner. Arthur Dimmesdale is the secret sinner. Roger Chillingworth is the unpardonable sinner. Let us consider these character somewhat more carefully to discover how Hawthorne gives his allegory the substance and complexity of human reality. (Levin 17)

『주홍글자』에 등장하는 세 명의 주요 인물들 가운데서, 헤스터는 비인간적이고 비타협적이며 경직된 청교도 사회 속에서 간음이라는 최악의 죄를 저지른 후 자신을 억압하는 그 사회에 의연히 대처한다. 헤스터와 정을 통한 후에 청교도 사회에서의 엄격함과 비정함이 두려워 자신의 죄를 숨긴 채 청교도 사회의 동조자로서의 역할을 하나 끝내 인간의 모습을 보여주는 딤즈데일은 숨겨진 죄인이다. 칠링워스는 자신의 아내를 빼앗기고 복수의 화신이 되면서 용서받을 수 없는 죄인이 된다. 『주홍글자』는 모두 죄인인 이들 주인공들의 갈등을 통해서 죄인으로서 겪어야 하는 인간의 심리와 고뇌를 그리고 있다(이병주 163-64).

딤즈데일은 헤스터를 통해서 자기 속에 숨겨져 있던 사랑과 자비의 내적 의식을 소생시키면서 새로운 삶의 가능성을 발견하고 기뻐한다. 죄의 유대로 묶인 헤스터가 그녀 자신의 구원이 아니라 공적인 죄의 고통을 함께 나누지 않았던 위선적인 딤즈데일 자신의 구원을 위해서 하나님의 자비를 말하는 모습을 보면서 그의 외적인 의식 속에 갇혀 있었던 내적인 의식이 부활하는 의식의 지각 변동이 일어났던 것이다(Donahue 2). 내적 의식으로 바라본 세상은 딤즈데일에게 너무나 새로운 모습으로 비쳐졌고, 심지어 그의 영혼을 어둠으로 깊이 감싸고 있었던 심판의 하나님은 사라지고, 죄인을 용서하는 하나님만이 그의 의식 속에 자리하고 있었다. 용서의 하나님은 그의 내적인 의식 속에서 죄를 고백할 힘과 마땅히 받아야할 치욕을 감당할 수 있는 용기의 근원이 되었다.

딤즈데일은 자신과 헤스터에게 죄인의 낙인을 안겨주었던 바로 그 자리로 되돌아가 자신의 죄인 됨을 고백한다(장병길 132). 딤즈데일 역시 자기 죄의 깊이를 알기에 철저하게 참회를 하지만 그 용서의 신성한 힘 앞에서는 너무도 떨리는 두려움을 느꼈다. 용서의 자비에 한없는 감사와 더불어 정말 자신이 그 용서를 받을 수 있는 존재인가 하는 자기 격하의 두려움이 동반된다. 이러한 역설이 없었다면 딤즈데일은 참된 회개를 한 것이 아니었다고 여겨진다.

또한 심판이 아니라 자비와 용서의 경험에서 오는 진정한 두려움의 깊이를 체험한 딤즈데일은 7년의 고뇌 끝에 보았던 하나님의 위대한 자비는 도리어 그로 하여금 자기 죄의 깊이를 절감케 하였고, 이를 자기 고백적으로 선포하였던 것이다. 따라서 딤즈데일이 보여주었던 심판의 무서운 증거는 단순히 징계의 상징이 아니라 자비로운 하나님을 향한 죄인의 자기 낮춤과 하나님의 용서를 받기에 합당한 신도들이 되기를 바라는 목회자로서의 마지막 양심이 서려 있는 자기 독백의 외침으로 보아야만 한다.

문제는 딤즈데일이 회개를 통해서 하나님께 용서를 받기 이전에 칠링워즈에게 구해야할 용서의 문제이다. 왜냐하면, 심판과 용서의 문제에 있어서 주체의 선후는 달라질 수 있기 때문이다. 이것은 「벌레 이야기」에서도 적용이 된다. 이 작품에서 처음 잘못을 자행한 사람은 당연히 아이를 납치 살해한 범인이었다. 붙잡힌 그는 하느님께 용서를 받았다고 하면서 오히려 자신을 증오하는 아내를 용서한

다고 하였다. 과연 이러한 것이 진실한 종교적 교리라고 할 수 있을까라는 의문점이 생긴다. 용서라는 것은 쉽게 할 수 없는 것이다. 왜냐하면, 그것은 인간과 인간 사이의 문제이지 인간과 신의 문제는 아니기 때문이다.

> “인간의 구원이란 인간끼리의 책임과 관계 속에서 용서 받은 다음 이루어지는 것이고 인간의 한계를 벗어났을 때 마지막으로 신 앞에 나가는 것이다. 그런데 인간의 윤리나 용서를 비껴가 막바로 신하고 직교하면 비인간화하게 된다.” (이청준 서울신문 인터뷰)

이청준은 인간끼리의 관계와 책임 속에서 용서를 받은 다음에, ‘신’ 앞에 나아가는 것이라고 역설한다. 그러나 범인은 자신이 하나님의 용서를 이미 받았다고 한다. 이에 아내는 절망하고 무너지는 것이다. 범인은 아내를 철저하게 망가뜨리면서 짓밟는 것이다. 그리고 그것은 바로 범인이 지지고 있었던 종교적 신념 때문이다. 범인은 비인간화된 종교적 교리를 통해서 아내를 무너뜨리고 있다.「벌레 이야기」에서 피해자인 아내는 동정심을 얻고 있지만,『주홍글자』에서 불륜의 피해자인 칠링워즈는 전혀 동정심을 얻어내지 못하는 것은 그의 행동에서 연유한다. 그는 딤즈데일 목사가 가슴을 손으로 가리는 것을 보고 그곳에 신비한 표적이 있음을 확인한다. 그것을 확인한 칠링워즈는 기쁨과 놀라움을 감추지 못한다. 인간의 영혼을 파멸시킨 칠링워즈의 표정과 행동은 희열에 가득 찬 모습이었다.

> 의사는 곧장 환자 앞으로 다가가서 그의 가슴에 한 손을 대고 여태까지는 의사에게 보인 적이 없는 목사의 가슴을 조심스레 젖혔다..... 하지만 의사의 얼굴엔 경악과 환희와 공포가 뒤섞인 것 듯이 광기에 찬 표정이 깃들어 있었다.
>
> "The physician advanced directly in front of his patient, laid his hand upon his bosom, and thrust aside the vestment, that hitherto, had always covered it even from the professional eye..... But with what a wild look of wonder, joy, and horror!" (115-16)

칠링워즈의 표정이 미친 듯이 기뻐하는 모습으로 가득 찼다는 것은 그가 가해자에게 복수를 자행하고 있다는 점이다. 특히, 그가 마룻바닥을 발로 구르며 기괴한 몸짓을 해댈 만큼 기뻐한다고 표현함으로써 그가 얼마나 복수에만 전념하고 있는지를 알 수 있다. 헤스터는 딤즈데일에 대한 칠링워즈의 잔혹한 복수에 대해서 다음과 같이 비난한다.

> 당신은 그를 가는 곳마다 따라다니고 잠잘 때나 깨어 있을 때나 그의 곁에 붙어서 그의 생각을 살피고 그의 마음속에 파고들어 그를 해치고 있어요. 당신이 그의 생명을 움켜쥐고, 그로 하여금 하루하루 죽음의 길로 들어가도록 떠밀고 있어요.
>
> You tread behind his every footstep. You are beside him, sleeping and waking. You search his thoughts. You burrow and rankle in his heart! Your clutch is on his life, and you cause him to die daily a living death. (137)

칠링워즈는 신과 인간의 법에 맡기지 않고 잔인한 방법으로 자신이 직접 복수를 하고 있다는 점에서 커다란 죄를 범하고 있다. 그는 한 인간의 영혼을 파멸시키고 신의 영역인 인간을 심판하고자 직접 나섰다는 점에서 오만의 죄를 자행하고 있다. 호손은 교묘한 수단을 통해서 딤즈데일의 비밀을 찾아내고 있는 칠링워즈의 모습을 통해서 진실을 외면한 채 엄격한 도덕적 행동만을 강요하는 청교도 사회의 율법을 일치시키고 있다.
비인간적인 칠링워즈는 딤즈데일이 처형대 위에서 자신의 죄를 고백하려고 하는 순간 그를 고통 속에서 더 잡아두고자 그의 고백을 방해하고 있다.

> “저 여자를 쫓아 버리시오. 그 애도 떨쳐 버리시오! 그러면 모든 일은 무사할 것이오. 명예를 더럽히지 마시오. 불명예스럽게 죽지는 말아야 할 것 아니겠오? 나는 당신을 구해줄 수 있소. 그런데도 거룩한 성직을 더럽히겠다는 거요?”
>
> "Wave back that woman! Cast off this child! All shall be well! Do not blacken your fame, and perish in dishonor! I can yet save you! Would you bring infamy on your sacred profession?" (193)

칠링워즈는 자신의 목적을 달성하지 못한 채 딤즈데일이 고백하는 광경을 힘없이 지켜보고 있다. 그리고 칠링워즈는 딤즈데일의 고백이 끝난 후 삶의 목적이었던 복수의 대상이 사라지면서 맥없이 죽어버린다. 결국, 칠링워즈는 자신이 보낸 복수의 시간들로 인해서 비참한 종말로 막을 내리게 되고 용서받을 수 없는 죄인으로 타락하게 된다.
헤스터는 자신이 저지른 죄를 인정하고 죄를 참회하면서 주홍글자를 가슴에 단 채 끝까지 고통스러운 청교도 사회를 떠나지 않는다. 그리고 그녀는 그 사회 속에서 헌신적으로 봉사하면서 일생을 보낸다. 또한 딤즈데일 목사는 엄격한 청교도 사회 내에서 명성을 지켜나가면서 자신의 양심을 속이며 고통스러운 삶을 살아갔다. 그러나 그는 신에게 자신의 죄를 고백하고 참회하면서 마지막 순간에 모든 시민들 앞에서 공개적으로 용서를 구하면서 구원을 얻고 있다.
헤스터는 악마의 탈을 벗고 인간으로서 딤즈데일을 용서할 수 없느냐고 한 헤스터의 말에 칠링워즈는 자신에게는 그럴 권한이 없다고 하면서 다음과 같이 언급한다.

> “내게는 이미 용서할 권한이 없소! 당신이 말한 따위의 권한이 없단 말이오. 나의 신념이, 오랫동안 내 안에 있던 신념이 되살아나는 구료. 그리고는 우리의 행위, 우리의 고통을 모두 설명해주는 구료. 당신이 잘못된 첫걸음을 내디디며 죄악의 씨는 뿌려졌소. 그리고 그 이후로는 그것이 운명이 된 거요. 나를 억울하게 만든 당신이 죄를 지었다는 것은 일종의 망상일 수 있고 나는 지금 악마가 할 짓을 빼앗아하고 있지만, 결코 내 자신이 악마는 아니오. 이 모든 것이 우리들의 운명일 뿐이오.”
>
> "It is not granted me to pardon. I have no such power as thou tellest me of. My old faith, long forgotten, comes back to me, and explains all that we do, and all we suffer. By thy first step away, it has all been a dark necessity. Ye that have wronged me are not sinful, save in a kind of typical illusion; neither am I fiend-like, who have snatched a fiend's office from his hands. It is our fate." (140)

칠링워즈는 인간들이 범하는 모든 죄가 하나님이 예정해 준 것이며 딤즈데일을 용서하는 것은 하나님의 권한에 도전하는 것이라고 언급한다. 딤즈데일 또한 죽기 직전에, “그의 이름을 찬양하고 그의 뜻이 이루어지이다.”("Praise be his name! His will be done!")(197)라고 말하면서 인간 칠링워즈에게 용서를 구하기보다는 하나님에 대한 속죄의 마음을 표현한다. 그리고 헤스터가 다시 만날 수 있느냐고 묻는 순간, 그는 “두렵구려! 두려워!”("I fear! I fear!")(197)라고 언급하며, 자신의 구원 가능성에 대해서 다소 회의적임을 드러내고 있다. 딤즈데일이 지니고 있는 이러한 두려움은 믿음이나 죄가 구원과 멸망의 결정적 요인이 아니라 이미 예정되어 있다는 캘빈의 예정설에 근거한 것이다. 칠링워즈는 자신이 수행하고 있는 죄를 전혀 인식하지 못하고 있다는 점에서 피해자로서의 동정심을 얻기 힘들다. 인간의 죄는 자신의 감정과 정열에 의해 자행되지만, 자신이 지니고 있는 기본적 양심에 의해서 죄를 깨닫고 용서를 구하게 될 때 선을 얻을 수 있기 때문이다.
「벌레 이야기」에서 아내를 가장 절망하게 하는 사건은 바로 ‘알암이의 유괴 살해’와 ‘용서받은 범인의 모습’이다. 소설의 시작이 알암이가 유괴 살해되는 것으로 시작되는 만큼 아내의 절망과 고통이 가장 절정에 달하는 부분은 바로 범인이 하느님에게 이미 회개하고 구원 받았다고 하는 부분이다. 『주홍글자』에서 딤즈데일 목사도 자신의 비밀을 캐려는 칠링워즈(Chillingworth)에 대해서 모든 것

은 하나님의 판단에 달려 있다고 강변하고 있다. 이것은 딤즈데일이 가졌던 죄책감의 궁극적 근거가 인간의 법이 아니라 하나님의 신성한 법과 성직에 있다는 것을 의미한다.
「벌레 이야기」에서 고통스런 삶을 살아가는 사람은 피해자인 아내이고, 『주홍글자』에서 고뇌와 번민 속에서 고통스러운 삶을 지속하는 사람은 가해자인 딤즈데일이며, 피해자인 칠링워즈는 심리적인 복수를 지속적으로 수행하면서 희열과 기쁨을 얻고 있다는 점에서 두 작품은 차이가 난다. 「벌레 이야기」에서 아내는 절망을 하지만, 김 집사는 아내의 절망을 이해하지 못하고 오히려 아내를 나무라는 모습을 보인다.

> 그래요. 내가 그 사람을 용서할 수 없었던 것은 그것이 싫어서라기보다는 이미 내가 그러고 싶어도 그럴 수가 없게 된 때문이었어요. 집사님 말씀대로 그 사람은 이미 용서를 받고 있었어요. 나는 새삼스레 그를 용서할 수도 없었고, 그럴 필요도 없었어요. 하지만 나보다 누가 먼저 용서합니까. 내가 그를 아직 용서하지 않았는데 어느 누가 나 먼저 그를 용서하느냔 말이에요. 그의 죄가 나밖에 누구에게서 먼저 용서될 수 있어요? 그럴 권리는 주님에게도 있을 수가 없어요. 그런데 주님께선 내게서 그걸 빼앗아 가버리신 거예요. 나는 주님에게 그를 용서할 기회마저 빼앗기고 만 거란 말이에요. 내가 어떻게 다시 그를 용서합니까. (75)

아내는 자신이 용서할 대상을 상실했고, 그에 절망하고 있는데 김 집사는 아내를 이해하지 못한 채 자신이 생각하는 종교적 교리만을 강요한다. 아내는 종교적 교리와 인간 사이에서 그 어느 것도 선택할 수 없는 상황이 된다. 아내는 힘겨운 상황에서 자살로서 생을 마감한다.

3. 종교적 편견

『주홍글자』에서 정형화된 인물은 딤즈데일이다. 그는 잘못된 청교도적 신앙으로 인해서 자신의 죄를 떳떳하게 고백하지 못하고 있다. 딤즈데일은 자신이 지은 죄를 은폐하는 무거운 짐 때문에 죄를 범한 사람들에게 동정심을 느끼게 되고 죄인들의 고통을 자기 것으로 수용하여 풍부한 감성적인 웅변을 통해서 자신의 고뇌를 수많은 사람들에게 전달한다(Brodhead 57). 사람들은 딤즈데일의 감동적인 설교를 성스러운 기적으로 인식하였고, 지혜, 힐책, 그리고 사랑이 담긴 하나님의 복음을 대변하는 능력자로 인식하였다.
자신의 명성이 커지는 것과는 대조적으로 딤즈데일은 자신과 육체적 관계를 가졌던 헤스터와 딸 펄을 포옹하며 참회의 눈물을 흘린다. 이러한 딤즈데일의 행위는 구원을 위한 하나의 과정으로 볼 수 있다. 딤즈데일의 비극적인 삶은 인간의 도덕성을 이끌어내는 것이기 때문이다(Cowley 7). 헤스터는 심한 죄책감에 사로잡혀 고민하는 딤즈데일을 위해서 뉴잉글랜드를 탈출하여 유럽으로 도망갈 것을 제안한다. 딤즈데일은 도피행각을 통해서 자신의 죄가 용서될 수 없다는 것을 깨달으면서 헤스터에게 다음과 같이 언급한다.

> “나는 힘이 없어서 못 가. 비록 죄 많고 비참하기는 하지만 나는 하나님께서 나를 보낸 곳에서 삶을 영위하라는 생각 외에 다른 생각을 해 본적이 없소.”

> "I am powerless to go. Wretched and sinful as I am, I have had no other thought than to drag on my earthly existence in the sphere where providence hath placed me." (156)

딤즈데일의 이러한 태도는 그가 자신의 죄로부터 잠시 도피할 수 있는 유혹을 물리쳤음을 의미한다. 그는 뉴잉글랜드 최대의 축제일인 선거일에 성직자로서는 최고의 영광인 선거축하연설을 감명깊게 마친다. 딤즈데일의 설교는 일생일대의 명 설교였다. 그는 연설을 마치고 나서, 7년 전 헤스터와 함께 나란히 섰어야 할 처형대에 그녀의 부축을 받으면서 힘없이 올라가 자신이 숨기고 있던 죄를 만인 앞에 고백한 후 헤스터와 펄의 손을 잡은 채 하나님의 심판을 받는다.

"저를 아껴 주시었고 저를 성스럽다고 생각해주시던 여러분! 여기 서 있는 나를 똑똑히 보십시오. 세상에 둘도 없는 죄인입니다. 저는 마침내, 7년 전에 섰어야 할 이 자리에, 이 여인의 팔은 나를 스러지지 않도록 부축해 주고 있습니다."

"ye, that have loved me! - ye, that have deemed me holy! - behold me here, the one sinner of the world! At last! -at last! - I stand upon the spot where, seven years since, I should have stood; here, with this woman, whose arm, more than the little strength wherewith I have crept hitherward." (195)

딤즈데일이 마지막 처형대에 헤스터와 함께 올라간 장면은 자신의 사랑이 아직 가슴에 남아있음을 나타내고 있으며 속죄와 구원의 행위로 보인다. 그리고 그는 죽는 순간까지도 하나님을 찬양하면서 구원에 대한 희망을 놓지 않고 있다.

"하나님은 아십니다. 그분은 자비하십니다. 내가 괴로울 때 자비를 베풀어 주셨어요. 나에게 화형처럼 괴로운 고통을 가슴에 달고 다니게 하였습니다. 저 거무칙칙하고 무서운 늙은이를 보내어 나에게 계속 해서 고통을 주었어요. 그리고는 마침내는 나를 이리로 데려와서 승리한 사람의 죽음을 죽을 수 있게 해주었습니다. 만일에 이중의 어느 하나라도 빠졌더라면 나는 영원히 잃어버린 사람이 됐을 거요. 그의 이름을 찬양하고 그의 뜻이 이루어지이다! 그럼 잘 있어요!"

"God knows; and He is merciful! He hath proved his Mercy, most of all, in my terrible affliction. By giving me this burning dark and terrible old man, to keep the torture always at red-heart! By bringing me hither, to die this death of triumphant ignominy before the people! Had either of these agonies been wanting, I had been lost forever! Praised be his name? His will be done! Farewell!" (196-97)

딤즈데일은 위선의 죄 속에서 자신의 죄를 고백하는 최후까지도 청교도 사회의 편협한 믿음으로 인해서 인간의 의지까지도 모두 하나님의 허락 없이는 생각할 수조차 없다고 하는 완전한 신의 세계에서 산 사람이었다. 그는 인간적 이해를 시도하기보다는 신앙적 가치에 의미를 부여한다. 왜냐하면, 딤즈데일은 직접 피해자인 칠링워즈에게는 인간적 이해를 시도하지 않으며 그에게 용서를 구하지도 않기 때문이다. 오히려, 그는 죽음의 순간에, "하나님, 이 자의 죄를 용서하소서!"("May God forgive thee! said the minister.")(196)라고 하면서 칠링워즈에 대해서 용서를 하고 있는 입장에 서 있다. 이와 같이, 딤즈데일은 인간에 대한 이해를 배제시킨 채, 오직 신앙적 가치에만 몰두하는 정형화된 인물임을 알 수 있다.

「벌레 이야기」에서 가장 정형화된 인물은 김 집사이다. 김 집사는 김도섭이 하나님에게 용서를 받았다는 일에 대해 아무런 문제를 제기하지 않는다. 오히려 김 집사는 구원을 받은 김도섭의 모습에 신의 위력을 아내에게 강요하기도 한다. 김 집사는 범인이 밝혀졌을 때, "그를 원망하고 저주하는 것이 아니라 하나님께 모든 것을 맡기"(61)라고 했다. 이와 같이, 김 집사의 생각이나 심리는 철저하게 기독교적 체계에 의해 지배되고 있다. 김 집사와는 대조적으로 아내는 "나는 집사님처럼 믿음이 깊어질 수가 없어요. 그래서 오히려 인간을 알 수 있고 그 인간 때문에 절망을 할 수 밖에 없는 거예요(87)."라는 말로 자기 전복적인 양상을 보인다. 김 집사는 기독교적 질서 내에서 모든 것은 하나님의 뜻이기 때문에 그 삶에 순응하고 만족하며 살아간다. 철저한 기독교적 종교관을 가지고 있는 김 집사에게 있어서 구원은 신에 의해서만 이루어지는 것이다.

「벌레 이야기」에서 아내는 신과 국가라는 절대적 권력 앞에서 인간의 권리를 이중적으로 상실한 것이다. 아내는 아들에 대한 상실감을 애도로 극복하지 못한 상황에서 그 슬픔을 용서의 관계로 옮겨갔다. 그러나 이중 상실의 경험이 더해지면서 상실한 것에 대한 집착 상태를 유지하게 된다. 아내의 연속된 상실은 분노를 유발시키는 계기가 되었으며 자아의 상실로 이어진다(이현우 28). 이러한 측면에서 볼 때, 아내가 자살을 선택한 것은 신을 향한 반항이나 저항의 의미라기보다는 절대적 권력

앞에서 인간이 아닌 벌레에 불과한 인간으로서의 가치 상실의 모습을 깨달았기 때문이다. 용서하는 자와 용서 받는 자의 관계를 파악하는 것은 윤리를 상실한 인간, 종교라는 거대한 권력의 힘, 진정한 가치 상실의 현실을 드러내주며 아내가 자살을 한 진정한 이유를 찾는데 기초가 되어준다.

그러나 '나'의 전언대로, 사람에게는 사람만이 가야하고 사람으로서 갈 수밖에 없는 길이 있으며, 또한 사람으로 할 수 있고 동시에 할 수 없는 일이 따로 있는 것이다(66). 그러나 아내는 사람으로 할 수 없는 일에 욕심을 내기 시작한다. 아내는 범인을 용서하기로 마음먹은 것 이상에 욕심을 부리기 시작한다.

> 그런데 아내는 쓸데없는 욕심을 부리기 시작했다. 그것이 아내의 마지막 비극을 불렀다. 다름 아니라 아내는 당돌하게도 자기 용서의 증거를 원했다. 더욱이 그것을 지금까지의 원망과 복수심의 표적이던 범인을 상대로 구하려 한 것이었다.
> ―제가 교도소로 면회를 찾아가서 그 사람을 한번 만나봐야겠어요. (67)

아내의 비극은 범인을 직접 만나서 용서하겠다는 욕심에서부터 시작되었다. '나'는 불안한 마음과 의구심을 떨쳐버리지 못하면서도 아내의 뜻에 따른다. 그런데 그것은 참으로 "경솔하고도 안이한 생각"(69)이었다. 범인을 만나고 난 이후 아내는 다시 열병 환자처럼 머리를 싸매고 자리에 눕고 말았기 때문이다. 음식도 먹지 않고, 입도 닫아버린 아내는 모든 것을 포기해버린 사람 같았다. 아내는 음식도 입에 대지 않고, 모든 것을 체념한 사람 같았다. '나'와 김집사는 아내의 이런 행동에 대한 이유를 전혀 알지 못했다.

> ―흉악스럽기는커녕 그 사람은 자신의 모든 잘못을 순순히 시인하고 애 엄마에게 간절한 용서를 빌었어요. 용서를 빌었다기보다 애 엄마의 책벌을 자청하고 나섰지요. 그것으로 애 엄마의 마음의 위로가 될 수만 있다면 자기가 저지른 죄과에 대하여 어떤 책벌도 기꺼이 감수하겠노라구요. 그게 그 사람의 진심이었던 것이 그 사람도 이미 주님을 영접하여 주님의 뜻을 따르고 있었거든요. (71)

비록 흉악한 범죄자라도 그 용서의 마음만은 진심일 수 있다. 그런데 그 용서의 마음은 피해자에게 직접 전해지는 진심에서 우러나야 하는 것, 그가 교인이어서가 아니다. 김 집사는 아무리 나쁜 죄를 지었더라도, 교회에 다니면 다 용서가 되고 천당에 간다는 식의 믿음을 전파하고 있다. 그러나 이와 같은 논리는 교인이 아닌 일반 사람에게는 불편한 이야기이다. '나' 역시 괜한 "알 수 없는 배신감 어린 기분"(73)을 느낀다. 그리고 그 막연한 배신감이 바로 아내의 비극을 초래시켰던 것이다.

> ―저도 집사님처럼 그를 용서해야 한다고 생각은 했어요. 그래서 교도소까지 그를 찾아갔구요. 그러나 막상 그를 만나보니 그럴 수가 없었어요. 그건 제 믿음이 너무 약해서만은 아니었어요. 그 사람이 너무 뻔뻔하게 느껴져서였어요. 그 사람은 내 자식을 죽인 살인자예요. 살인자가 그 아이의 어미 앞에서 어떻게 그토록 침착하고 평화스런 얼굴을 할 수가 있느냐 그 말이에요. 절대 그럴 수는 없는 일이에요. 그럴 수가 없기 때문에 전 그를 용서할 수가 없었던 거예요. (74)

신앙을 매개로 김 집사는 인간의 감정은 무시한 채, 종교적 측면에서만 모든 것을 판단하는 오류를 범하고 있다. 그는 자신의 맹목적인 신앙 전도에만 집중할 뿐 정작 인간의 심정을 헤아리려 하지 않기 때문이다.

> 아내는 마침내 절망을 토해내고 있었다. 하지만 김 집사는 이제 그 가엾은 아내 속에서 질식해 죽어가는 인간을 보려하지 않았다. 그녀는 아내의 무참스런 파탄 앞에 끝끝내 주님의 엄숙한 계율만을 지키려 하고 있었다. 그녀는 이제 차라리 주님의 대리자처럼 아내를 강압했다. (76)

김 집사는 죄에 대한 사람의 심판은 끝났다면서 남은 것은 하느님의 심판뿐이라고 언급한다. 이러한

상황에서 아내가 할 수 있는 것은 김도섭을 원망하고 저주하는 것이 아니라 하느님께 모든 것을 맡겨야 하는 상황이었다. 이 작품과 마찬가지로 신앙적 가치에만 집중을 한 나머지 인간에 대한 이해가 부족한 측면은 『주홍글자』에서도 뚜렷이 나타난다. 이 작품에서 청교도인들은 신에 대한 맹목적 권위를 부여하면서 인간을 경시하는 오류를 범하고 있다.
따라서 호손은 청교도적 전통은 수용하면서 초기 청교도들의 편협되고 배타적이며 비인간적 냉혹함에 대해서는 지적하고자 한 것이었다. 청교도주의는 미국에 있어서 신학적인 의미만이 아니라 하나의 생활양식이었기 때문에 호손의 의식 속에 내재해 있기 때문이다(Schawartz 36). 따라서 호손은 신을 중심사상으로 한 교리에 대해서는 비판적인 태도를 지니면서 인간을 중시하는 면을 보인다. 예를 들어, 청교도 사회는 헤스터에게 사회와의 고립을 가져다주었을 뿐만 아니라, 그녀의 사랑을 격리시킴으로써 모든 인간관계를 저해하였으며 그녀가 받는 형벌 이상의 것이었다. 그리고 청교도들은 그녀가 사회에 반발하고 사회의 법을 인정하려 하지 않는 것이 또 다른 죄목이라고 했다. 호손은 헤스터는 자신의 죄를 깨닫고 청교도적 사회의 도덕적 규탄을 참아 가는 강한 의지의 여인으로 묘사함으로써 인간이 죄를 짓고 나서도 여러 가지 고통의 과정을 거쳐 도덕적 경지에 도달할 수 있음을 말해준다. 그녀는 너무나 정열적이어서 인간적인 죄를 짓고 고립의 형벌과 외로움의 고통을 받지만, 온갖 수모와 비난을 참아내며 그 청교도 사회에서 차라리 좋은 일을 행함으로써 자신이 지은 죄보다 더한 숭고함과 영혼의 위대함을 보여주었던 것이다.
이와 같이, 인간보다는 종교적 가치에 중심을 둠으로써 시대적 상황은 다르지만, 『주홍글자』와 「벌레 이야기」에서 제시되는 사회적 상황들은 헤스터와 아내라고 하는 희생물을 양산해 낸다. 특히, 「벌레 이야기」에서 아내는 절과 교회에 헌금도 아끼지 않으며 많은 정성을 들였음에도 두 달 스무날 째가 되는 7월 22일 아이는 참혹한 시체로 발견된다. 범인은 아이가 다니는 주산학원 원장으로 밝혀지고, 아내는 인사불성의 상태로 며칠을 보낸다. 하지만 아내의 절망과 자학은 다행이도 그 며칠 동안만 지속되었다. 아내는 범인에 대한 원망과 복수의 집념으로 다시 무서운 의지력을 발휘한다. 아내가 변화할 수 있었던 계기는 바로 김 집사 때문이었다.

> 이제 비로소 사실을 말하자면, 알암이의 실종이 확실해진 때부터 아내가 그토록 자신을 견디고 일어서게 된 것은 이웃 김 집사 아주머니의 도움이 있었던 때문이었다. 우리 약국과는 두어 집 건너에서 이불 집을 내고 있는 김 집사 아주머니-, 애초의 동기는 서로 달랐을망정 그 김 집사 아주머니의 권유가 이상한 방법으로 아내를 다시 절망에서 번쩍 일으켜 세운 것이었다. (50-51)

아이의 실종이 있기 전부터 믿음을 전도해왔던 김 집사로 인해서 아내는 다시 기운을 차리기 시작했다. 김 집사는 이웃에서 이불가게를 운영하고 있는 여자이다. 김 집사의 신앙심은 때론 악의가 의심될 만큼 강압적으로 느껴질 때가 있다. 다음은 이러한 부분이 잘 드러난 구절이다.

> 두고 보세요. 내 언제고 알암이 엄마를 우리 주님께로 인도하고 말 테니까. 알암이 엄마라고 어렵고 마음 아픈 일이 안 생길 수 있겠어요. 애 엄마한테도 언젠가는 반드시 주님의 손길이 필요한 때가 찾아오게 될 거예요. 내 그땐 반드시……. (52)

김 집사는 아이의 실종 사고가 생기자 금세 아내에게로 달려왔다(45). 이 작품에서 '나'는 그녀의 말이 악의가 깃들인 말이라는 반응을 보이지만, 악의라는 단어를 선택한 것은 혹여나 하는 의심이 드는 데서 오는 의식적 어법이다. 그리고 김 집사의 예언대로 아이의 실종과 죽음이라는 사건이 발생했다는 '나'의 언급이 이어진다. 결국, 김 집사의 이러한 언급은 하나님을 믿지 않으면 불행할 것이라는 악담을 한 결과가 되었다.

> -알암이의 슬프고 불행한 사고가 어머니에게 주님을 영접케 할 은총의 기회일 줄을 누가 알았겠어요. 그런 모두가 이런 영광과 은총을 예비해두고 계신 주님께서 우리를 단련시켜 맞이하시려는 사랑의 시험에 불과했던 거예요. (70)

비록 김집사는 사건이 발생하고 난 이후에 아이의 죽음도 사랑의 시험이라고 언급하였지만, 그녀의 이 말은 인간적 이해보다는 신앙적 가치에 초점을 맞춘 발언이라는 점에서 많은 생각을 떠올리게 한다.

4. 도덕성의 상실

『주홍글자』와 「벌레 이야기」에서 딤즈데일과 아내의 고립과 비극은 외부에서 비롯된 것이 아니라 자신들의 내부에서 오는 것이다. 딤즈데일은 외적으로는 사랑과 존경을 받는 목사이며 충실한 교구민으로 둘러싸여 있기 때문이다. 유망한 성직자로서의 명성과 위신 때문에 자신의 죄를 고백하지 못하고 그 죄로 인해 고통과 번민 속에서 딤즈데일의 몸은 날로 쇠약해져 가고 자기만이 숨겨진 죄를 지닌 채 양심의 가책으로 무서움과 두려움에 떨며 지내기도 한다. 딤즈데일은 나약함과 우유부단함, 그리고 비겁함으로 인해 자신의 죄를 대중에게 고백할 용기를 가지지 못하고 심한 죄의식 속에서 우울하게 생활하며 지내게 되는 것이다.

> 목사는 늘 양심의 가책에 못 견뎌했으나, 양심의 사촌쯤 되는 비겁이란 놈이 무서운 손아귀로 목사를 움켜쥐고 당기면 모든 것을 고백하려 결심했던 목사를 말리는 것이었다.
>
> He had been driven hither by the impulse of that remorse which dogged him everywhere, and whose own sister and closely linked companion was that cowardice which invariably drew him back, with her tremulous gripe, just when the other impulse had hurried him to the verge of a disclosure. (122)

이와 같이, 딤즈데일은 고뇌를 하면서도 고백하지 못하며 심리적 갈등을 겪고 있는 것은 그의 나쁜 양심 탓이며 청교도 사회에서 지도자로서의 역할을 믿게 하는 허위 때문이다(Sandeen 379). 딤즈데일이 이러한 심리적 갈등을 하는 것은 자아를 보호하려는 속성 때문에 자신의 죄를 감추려고 하는 것이다. 그가 불안한 마음속에 갇혀 있으면서도 자신의 죄를 고백하지 못하는 것은 자신의 현재 위치 때문이다. 딤즈데일은 매우 지적인 인물이지만 감정을 중요시하는 인물이기 때문에 이성적으로 사물을 판단하는 능력이 결핍되어 있다. 따라서 그는 “내 영혼을 잃을지라도, 다른 사람들의 영혼을 위하여 내가 할 수 있는 일을 할 것이오(Lost as my own soul is, I would still do what I may for other human souls!)”(156)라고 한다. 이와 같이, 그는 비록 죄는 범했지만 신성한 하나님을 대신해서 청교도를 구원할 수 있다고 확신한다.
딤즈데일은 자신이 죄를 고백하지 못하는 것을 자신의 성품 탓으로 돌리면서 스스로 선행을 행함으로써 과거의 죄를 보상받을 수 있다는 이유를 들어 자신의 행위를 합리화 시키려고 하는 것이다. 이런 점들이 오히려 그의 심리적 갈등을 더욱 심화시키고 자기기만의 죄까지 짓게 하는 것이다. 딤즈데일의 죄에 대한 은폐는 자신이 저지른 간통죄보다 더욱 고통스럽게 심리적으로 영향을 받게 된다. 이것은 자신이 목사라는 위치와 죄의 은폐를 신에 대한 가장 무거운 불경스러움으로 여기고 있는 자신의 종교적 신념으로 인해서 더욱 크게 압박되고 있다. 따라서 딤즈데일의 가장 무거운 죄는 간음죄보다는 은폐의 죄, 허위의 죄라고 볼 수 있다.

> 우리 주변의 온갖 현실에서 하늘이 영혼의 기쁨과 양식이 되라고 주신 진수와 본질을 빼앗긴다는 것은 목사의 생활처럼 허위의 생활을 하고 있는 사람에게는 말할 수 없는 불행인 것이다. 진실 되지 않은 사람에게는 우주 자체가 거짓이요, 손에 쥐기가 무섭게 흔적조차 남기지 않고 사라져 버리는 것이다.
>
> It is the unspeakable misery of a life so false as his, that it steals the pith and

substance out of whatever realities there are around us, and which were meant by Heaven to be the spirit's joy and nutriment to the untrue man, the whole universe is false, it is impalpable, it shrinks to nothing within his grasp. (121)

호손은 딤즈데일을 통해서 진실로부터의 은폐의 죄는 자아 존재에 대한 부정이며, 죄의 은폐는 처절한 고뇌와 불행일 뿐이라고 언급하고 있다. 더욱 심해지는 고뇌 속에서 딤즈데일은 자신의 감추어진 죄에 대한 괴로움을 누구에게도 말하지 못한 채, 헤스터에게 자신의 우선에 대한 괴로운 심정을 토로하고 있다.

헤스터, 당신은 모든 사람들 앞에서 가슴에 주홍글자를 달고 다녔기 때문에 오히려 마음이 편했을 테지만 내 가슴은 아무도 모르게 타들어 가버렸오.

"Happy are you, Hester, that wear The Scarlet Letter openly upon your bosom! Mine burns in secret! Thou little knowest what a relief it is, after the torment of seven year's cheat, to look into an eye that recognizes me for what I am!" (152)

한 명의 친구에게라도 자신의 죄를 털어놓을 수 있었으면 영혼이라도 살아날 수 있었을 것이라고 말하면서 지금까지 고백하지 못하고 거짓되게 산 것이 너무도 쓸쓸하고 허무한 죽음뿐이라고 언급한다. 딤즈데일은 성직자의 직분으로 있으면서 자신의 위선적인 삶으로 인해서 괴로워한다. 호손은 딤즈데일을 통해서 종교적인 엄격한 율법주의가 어떻게 인간성을 파괴하고 있는지를 비판하고 청교도적 신앙의 교만과 오류가 어떤 결과를 초래하는지를 경계하였다.
「벌레 이야기」에서 김도섭의 죄에 대한 처벌은 국가의 권력행사로 이루어진다. 그리고 그는 또 다른 권력인 기독교적 체제 속에서 죄의식과 반성도 없이 구원을 받아들인다. 김도섭에게 종교는 자기 화해의 수단이다. 그러나 아내는 신을 주체로 만드는 것이 아니라 인간을 주체로 규정한다. 왜냐하면, 아내는 용서의 구도에서 신을 고려하지 않기 때문이다. 비록 종교가 계기가 되긴 하였지만 인간 대 인간의 문제이며, 인간인 자신만이 김도섭을 용서할 수 있고 믿고 있었기 때문에 그를 찾아가기까지 한 것이다. 아내는 종교 자체에 대한 부정을 하지는 않는다. 그러나 아내는 종교가 인간보다 우위에 있다고 생각하지는 않는 것이다. 이러한 측면은 진정한 윤리를 상실하고 권력으로 변한 것이 현대 종교라면 부정하겠다는 의지의 표명이기도 하다.

-그래요. 내가 그 사람을 용서할 수 없었던 것은 그것이 싫어서보다는 이미 내가 그러고 싶어도 그럴 수가 없게 된 때문이었어요. 집사님 말씀대로 그 사람은 이미 용서를 받고 있었어요. 나는 새삼스레 그를 용서할 수도 없었고, 그럴 필요도 없었지요. 하지만 나보다 누가 먼저 용서합니까. 내가 그를 아직 용서하지도 않았는데 어느 누가 나 먼저 그를 용서하느냔 말이에요. 그의 죄가 나밖에 누구에게서 먼저 용서될 수 있어요? 그럴 권리는 주님에게도 잇을 수가 없어요. 그런데 주님께서 내게서 그걸 빼앗아가 버리신 거예요. 나는 주님에게 그를 용서할 기회마저 빼앗기고 만 거란 말이에요. 내가 어떻게 다시 그를 용서하니까. (75)

아내는 자신의 자식을 죽인 범인을 용서할 기회마저 빼앗겼다는 무기력감에 빠진 것이다. 지금까지 아내는 아이를 잃은 상실감을 주님의 사랑에서 찾았다. 그러나 역설적으로 모두에게나 평등한 주님의 사랑 앞에서 그만 무너지고 만 것이다. 아내는 피해자인 자신이 용서도 하지 않았는데, 대체 누가 먼저 용서할 수 있겠느냐는 아내의 피맺힌 절규는 지극히 인간적인 것이었다. 결국, 아내는 하나님의 '섭리'와 인간적 고뇌 사이에서 두 갈래로 무참히 찢겨진 채 절망 속에서 지내다가 유서도 남기지 않은 채, 자살이라는 극단적인 선택을 하고 만다.

'나'는 아내의 죽음이 타살이 아닌 자살임에도 불구하고 아내의 죽음을 희생이라고 언급하고 있다.

> ‘나’는 아내의 희생에는 어떤 아픔이나 저주를 각오하고서라도 나의 증언이 있어야했기 때문이라고 밝히고 있다(50).

아내는 지속적으로 인간으로서의 주체성을 가지려고 노력하는 인물이다. 따라서 용서의 관계에서 자신이 인간으로서 김도섭을 용서할 자격이 있음을 주장하고 그 자격이 박탈되고, 용서의 관계가 뒤바뀌었을 때 좌절하고 분노할 수 있었다. 또한 절대자의 힘을 빌려 자신을 구원하려 한 것이 아니라 용서를 통해서 스스로를 구원하고자 한다. 용서는 치유의 행위이고, 이미 일어난 일의 결과로부터 해방시키는 행위라고 할 수 있기 때문이다(유종호 60). 몇 달이라는 짧은 시간 속에서 아내는 너무나 많은 일을 겪게 되고, 점점 그러한 상황들은 아내를 억압하고 절망하게 한다. 이에 아내는 자신을 억압하고 절망하게 하는 모든 상황들에게 벗어나기 위한 ‘탈출’의 한 방편으로서 ‘자살’을 택하게 된다. 김현은 다음과 같이 서술하고 있다.

> 세계에 의미가 없다고 하더라도, 의미가 없다고 자살하는 행위까지 의미 없는 것은 아니다. 자살은 세계의 의미 없음을 부정하는 부정적 세계의 행위이다. 자신이 부정적 행위의 주체가 됨으로써 부정적 세계를 부정하는 행위는 니체가 꿈꾸었으며, 도스토예프스키가 탁월하게 보여준 행위이다. 고통스러운 세계를 부정할 수 있는 것은 그 고통스러운 세계를 통해서이다. 그 부정의 행위는 자신을 속죄양으로 만듦으로써 세계의 무의미를 부수는 행위이다. 나는 의미 없는 사람으로 살아가지 않겠다, 나는 내가 나 자신의 주체가 되도록 하겠다, 그것만이 고통의 세계에서 벗어날 수 있는 길이다, 자기 자신을 파괴하는 것은 자기 자신이 그 한 부분을 이루고 있는 부정적 세계를 부수는 것과 같다. (155-56)

아내의 자살은 자신을 억압하고 있는 상황에 대한 탈출의 개념으로 이해할 수 있다. 그리고 그것은 저항의 모습으로도 이해할 수 있다. 아내가 인간으로서 용서의 권리를 통해서 김도섭을 용서하고자 한 것은 윤리적 차원의 것이었고, 그것은 좌절되었다. 아내는 모든 욕망을 상실한 상태이며 심지어 자아마저 상실한 우울의 상태가 된다. 『주홍글자』에서 칠링워즈는 자신의 복수 대상인 딤즈데일이 죽고 난 이후에 자신의 욕망을 상실하고 활기를 잃어버린 채, 얼마 후 죽음을 맞이한다. 결국, 「벌레 이야기」에서 아내가 인간으로서의 한계를 인식하고 죽음이라는 극단적인 선택을 한다면, 『주홍글자』에서 칠링워즈는 직접 자살을 하는 것은 아니지만, 삶의 목적을 상실한 채 스스로 죽음을 향해 나아가고 있었다는 점에서 공통점을 지닌다.

결국, 이 작품에서 피해자인 아내는 비극적인 결말을 맺고 있으며, 『주홍글자』에서 비극적 삶을 마감하는 인물은 가해자인 딤즈데일이다. 그의 고통은 헤스터를 사랑함에서 오는 추정적 죄라기보다 그의 도덕적 비겁함의 결과이다(Hoffman 346). 그는 귀족적 권위를 존중하여 인간적 죄를 짓고도 이것을 감추면서 살아가는 위선과 심리적인 고통으로 일관하고, 인간보다는 신앙에 대한 가치를 미덕으로 여기면서 생을 마감하게 된다. 이와 같이, 『주홍글자』와 「벌레 이야기」는 종교와 도덕 사이에서 인간이 경험할 수 있는 고뇌와 갈등의 문제를 다루고 있다는 공통점을 지니고 있다. 두 작품에서 공통적으로 제시되는 문제는 인간의 존엄과 권리가 짓밟히는 순간 그것은 인간의 이야기가 아니라 벌레의 이야기가 될 수 있다는 것이다.

III. 결론

호손은 『주홍글자』에서 인간 본연의 죄보다 종교적 죄의식에 의해 벌을 받는 제도적 형벌과 그보다 더한 형벌이 무엇인지를 잘 보여주고 있다. 호손은 냉혹한 청교도들을 비판하면서 인간의 현실 속으로 도덕적인 죄를 가까이 끌고 왔다. 인간은 죄로 인해서 고통스러운 현실과 마주하지만, 참회와 회개를 통해서 도덕적 성장을 이루고 새롭게 거듭날 수 있다는 것을 보여주고 있다.

호손은 죄의 원인보다 그 죄가 인간의 심리 상태에 미치는 영향에 관한 관심을 두었다. 그리고 그 죄를 통해서 인간의 심리적 갈등과 본성을 통찰했던 그는 작품 전편을 통해서 선과 악을 대조시키

면서 주인공들에게 주어진 다양한 죄 속에서도 고통을 이겨낼 수 있는 강인함과 의지를 부여함으로써 구원에 이르는 과정을 선명하게 묘사하고 있다. 그의 선악관은 반드시 종교적 의미를 갖는 것이 아니라 단지 현실 차원에서 절대적인 선이나 절대적인 악이 존재하고 있음을 부인하고 인간의 선한 면과 악한 명을 동시에 인정하고 있을 뿐이다. 다시 말해서, 호손은 이 세상의 악의 존재를 분명히 인정하면서도 악에만 몰두하지 않고 선과 악을 있는 그대로 표현한 것은 우리가 살고 있는 세상이 본질적으로 완전하지 못하다는 것을 잘 알고 있었기 때문이다. 호손은 자신의 삶 가운데서 실제로 체험하고 목격한 불완전한 세계 속의 인간 윤리의 복합성을 이해하여 도덕적인 문제를 한 차원 높은 심미안으로 표현함으로써 작품의 깊이를 더하고 있다.

『주홍글자』는 청교도 사회를 배경으로 종교와 도덕이 밀접한 관계를 지니고 세 주인공 모두가 필연적으로 종교적, 도덕적인 문제와 결부되어 있다. 그러나 엄격한 청교도주의에 입각하여 죄를 경계하기보다는 인간적인 차원에서 이를 이해하고 동정한 호손이야말로 도덕주의자요 휴머니스트였다고 할 수 있다. 비록 헤스터는 정열에서 오는 열정으로 죄를 지었지만 다양한 구원의 과정을 거쳐서 죄에서 용서받은 여인상으로 청교도 사회에 새로운 진리를 제시했다. 그리고 딤즈데일은 자신의 죄를 은폐하고 살아가는 위선과 청교도 사회에서 갖는 사회적 명예를 포기하지 못하는 고통 속에서 살아간다. 그리고 칠링워즈는 딤즈데일과 헤스터에 의한 일차적 피해자이지만, 그는 직접적인 복수와 심판의 영역으로 까지 확장시키고 있다는 점에서 동정의 여지를 상실한다. 반면, 딤즈데일은 고행 속에서 자신의 죄를 인식하고 있었고, 그것을 은폐하는 것이 결코 신을 속일 수 없다는 사실도 알고 있었다. 다시 말해서, 그는 자기 성찰에서 오는 감동적인 설교, 자신을 피투성이가 되도록 채찍질을 하거나 철야 단식 등의 고행, 자신의 설교 속에서 자신의 죄를 빗대어 고백하면서 고통과 번민 속에 잠시라도 자신이 죄인이라는 인식을 떠나 본적이 없다. 마침내, 딤즈데일은 비극적인 죽음의 순간에 자신의 죄를 만인 앞에서 고백하고 하나님과 함께 평화를 찾는다. 그러나 딤즈데일의 문제는 하나님에게 회개와 용서를 구하기 이전에 칠링워즈에게 용서를 구하지 않았다는 점에 있다.

이청준은 「벌레 이야기」를 통해서 과연 진정한 용서란 무엇이고, 종교 앞에서 인간은 과연 어떤 존재인가라는 물음에 천착하고 있다. 이청준은 지식인으로서 작가의 역할이 무엇인가에 대한 질문에 "삶과 세상의 본질을 꿰뚫어보고 미래의 전망을 마련하는 건 창작의 바탕이라고 봅니다. 창작행위 속에 이미 그 역할이 들어 있는 거지요(한윤정 경향신문)."라고 언급한다. 아내는 자살을 통해서 현실로부터 탈출을 시도하지만, 이 자살은 현실에 대한 포기나 패배라기보다는 자기 자신을 파괴함으로써 탈출을 시도하고 있는 것이다. 아내는 자살을 통해서 자신을 둘러싸고 있는 현실을 벗어나기 위해서 저항하는 것이다. 아내는 이러한 저항의 방식을 통해서 현실로부터 해방을 맞이하고 자유를 얻게 되는 것이다. 결국, 아내는 자살을 통해서 주체적인 인간이 된다.

호손과 이청준이 자신들의 작품에서 추구하고자 했던 것은 죄에 대한 질책보다 나약한 인간성이 빚어내고 있는 죄로 인한 비극의 결과를 동정하는 것이다. 그리고 그들은 인간은 죄를 지을 수밖에 없는 나약한 존재이지만 이를 회개하고, 용서를 구하는 방식에 있어서 종교적 측면뿐만 아니라 인간적 도덕성 상실의 위험성을 논의하고자 했다.

예를 들어, 『주홍글자』에서 칠링워즈는 타인의 약점을 이용하여 괴롭히고 있는 자신의 비인간적 죄의 심성을 인식하고 있다. 그는 자신이 수행하는 복수들이 얼마나 나쁜 것인지를 이성적으로 깨달으면서도 인간적인 관용과 애정 결핍으로 인해 끝까지 복수하려는 결심을 버리지 않고 신의 영역까지 침범하면서 직접 타인을 단죄하려는 그의 죄는 용서도 구원도 받지 못할 사악한 죄악이다. 호손은 칠링워즈의 종말을 비극적으로 묘사함으로써 사랑과 관용을 베푸는 신을 오로지 심판과 징벌의 신으로만 알고 인간에게 무거운 형벌을 내렸던 청교도 사회의 비인간성과 비인격성이 인간에게 얼마나 비극적인 종말을 가져오는지를 잘 보여주고 있다.

호손은 죄를 통해서 밝은 세계를 열망했고 죄로부터의 자유와 해방을 꿈꾸었으며 인간에게 무한한 동정과 온화함을 보여주면서 죄에 대한 철저한 인식과 고통 없이는 도덕적 발전을 기대할 수 없다고 생각했다. 따라서 호손은 인간은 죄에 대한 대가와 고통을 통해서 다소나마 영혼의 구제와 인간 본래의 유대 관계를 이룰 수 있을 것으로 보고 있다(박영의 22). 또한 호손에게 있어서 주홍글자

‘A’는 단순한 간음이 아니라, 모든 인간의 삶에 있어서 피할 수 없는 고통을 상징한다(Chase 80). 호손은 『주홍글자』의 서술 방식에 있어서, 마을 사람들이 모인 광장의 처형대를 중심으로 이야기를 전개해서 다시 마을 사람들이 모인 광장 처형대에서 끝을 맺고 있다. 이것은 그가 주인공들의 이야기가 공동체와의 관계 속에서 이해되어야 하며 또한 기존 공동체의 인정이라는 호손의 보수적인 시각을 분명하게 보여주는 것이다.

이청준은 ‘벌레 이야기’라는 제목을 통해서 인간이 자신의 존엄성이 지켜지지 않고, ‘종교적 교리’라는 것에 짓밟힐 때에 인간의 모습이 아니라 ‘벌레’처럼 무력하고 하찮은 존재라는 것을 나타내고 있다. 아내는 ‘자살’을 통해서 고통스러운 현실에서 벗어나고자 한다. 아내는 비인간화된 종교적 교리에 의해서 억압받는다. 그러나 아내는 종교와 인간 사이에서 그 어떤 것도 선택하지 못한다. 그리고 그러한 선택할 수 없는 현실이 아내를 위협한다. 그리하여 아내는 자살을 통해서 탈출을 시도하는 것이다. 왜냐하면, 아내는 ‘주님의 섭리’나 ‘인간의 길’이라고 하는 양자를 선택할 수 없기 때문이다. 아내는 인간의 존엄성을 상실한 채, 벌레와 같은 상태로 전락한다. 따라서 아내는 이러한 상황을 벗어나 자신의 실존을 찾기 위해서 자살을 시도한다. 『주홍글자』에서 칠링워즈의 죽음은 단순히 복수 대상의 부재로 인한 삶의 욕망과 의욕 상실로 인한 우울증에서 기인한 것이다. 반면에, 「벌레 이야기」에서 아내의 자살은 억압적이고 고통스러운 현실로부터의 탈출이면서 인간 실존의 획득이라고 볼 수 있다.

Works Cited

Jang, Byeong-Gil. "Sin and Salvation: *The Scarlet Letter*, the Power and the Glory, A Month of Sundays." *American Fiction* 3 (1996): 126-157. Print.

[장병길. "죄와 구원: *The Scarlet Letter*, the Power and the Glory, A Month of Sundays." 『호손硏究』 3 (1996): 126-157.]

Han, Yoon-Jeong. "Lee, Chung Jun Adding Hope to Image which has more sense of Reality than that of Novel." The Kyunghyang Shinmun, 2007. 05.09. Print.

[한윤정. <이청준 "희망 보탠 영상, 소설보다 현실감">. 경향신문, 2007. 05.09.]

Brodhead, Richard H. *Hawthorne, Melville, and the Novel*. Chicago: UP of Chicago Press, 1982. Print.

Chase, Richard. *The American Novel and Its Tradition*. New York: Doubleday & Co, 1957. Print.

Cowley, Malcolm. "Editor's Introduction." *The Portable Hawthorne*. New York: Penguin Books, 1982. Print.

Donahue, Agnes McNeil. *Hawthorne: Calvin's Ironic Stepchild*. Kent Ohio: The Kent State University Press, 1985. Print.

Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. New York: St. Martin's Press, 1991. Print.

Hoffman, Daniel G. "Hester's Double Providence," *The Scarlet Letter*. Eds. Sculley Bradley. New York: Norton, 1988. Print.

Horton, R. W. and Edwards H. W. *backgrounds of American Literary thought*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1952. Print.

James, Henry. *Hawthorne*. New York: UP of Cornel, 1975. Print.

Kang, Jun-Soo. "A Study on Narrative's Internal Growth in *The Great Gatsby* and "The Crippled and the Fool."" *The Journal of East-West Comparative Literature* 35 (2016): 7-25. Print.

[강준수. 『위대한 개츠비』와「병신과 머저리」에 나타난 화자의 내적 성장과정 연구. 『동서비교문학저널』35 (2016: 7-25.]

Kim, Hyeon. ""Leaving and Returning." Analysis and Interpretation" / *Abyss and Invisible View*. Seoul: Moonji Publishing, 1992. Print.

[김현. 「떠남과 되돌아옴」. 『분석과 해석/보이는 심연과 안 보이는 전망』. 서울: 문학과 지성사, 1992.]

Kim, Joo-Hee. "The Principle of Forgiveness from "the story of the bug" written by Lee, Chung-Joon." *The Study of Korean Modern Literary Criticism* 14 (2004): 127-156. Print.

[김주희. 「이청준의 「벌레 이야기」가 "증언"하는 용서의 도리」. 『한국 현대문예비평연구』14 (2004): 127-156.]

Lee, Byeong-Joo. *The Study of Hawthorne's Literature*. Seoul: Hanshin Publishing, 1995. Print.

[이병주. 『Hawthorne 문학 연구』. 서울: 한신문화사, 1995.]

Lee, Chung-Jun. Interview with The Seoul Shinmun. 1985, 8. 31. Print.

[이청준. 서울신문 인터뷰. 1985, 8. 31.]

____. "The Story of the Bug." Seoul: Yollimwon Publishing, 2007. Print.

[이청준. 「벌레 이야기」. 서울: 열림원, 2007.]

____. "The Story of the Bug." *Lee, Chung-Jun's Complete Collection 20*. Seoul: Moonji

Publishing, 2013. Print.
[이청준.「벌레 이야기」.『이청준 전집 20』. 서울: 문학과지성사, 2013.]
Lee, Hyeon-Woo. *Mourning-Melancholia: Pushikin and Lermontov's Unconsciousness*. Seoul: Greenbe Publishing, 2011. Print.
[이현우.『애도와 우울증: 푸슈킨과 레르몬토프의 무의식』. 서울: 그린비, 2011.]
Levin, David. *Nathaniel Hawthorne: The Scarlet Letter, American Novel*. New York: Basic Books, 1965. Print.
Male, Roy R. *Hawthorne's Tragic Vision*. Austin: UP of Texas, 1957. Print.
Mathiessen, F. O. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London: Oxford UP, 1968. Print.
Miller, James E. "Hawthorne and Melville: The Unpardonable Sin." *PMLA* 70, 1951: 85-92. Print.
Park, Young-Ui. *Nathaniel Hawthorne, Humanism and Morality*. Seoul: Hyungseul Publishing, 1982. Print.
[박영의.『나다니엘 호오돈, 인본주의 사상과 도덕관』. 서울: 형설출판사, 1982.]
Sandeen, Ernest. "The Scarlet Letter as a Love Story," Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*. Ed. Sculley Beadley. New York: W. W. Norton & Co, 1988. Print.
Schubert, Leland. "Fine Art Devices in Fiction." *Hawthorne, The Artist*. New York: Russell & Russell, 1963. 130-151. Print.
Schawartz, Joseph. *Three Aspects of Hawthorne's Puritanism in Twentieth Century Interpretation of The Scarlet Letter*. New Jersey: Prentice-Hall, 1968. Print.
Song, Tae Hyeon. "From a Story of Insect to the Movie Secret Sunshine(Milyang)." *The Comparative Study of World Literature* 25 (2008): 327-352. Print.
[송태현.「소설 <벌레이야기>에서 영화 <밀양>으로」.『세계문학비교연구』25 (2008): 327-352.]
Spiller, Robert E. *The Cycle of American Literature: An Essays in Historical Criticism*. New York: The Macmillan Co, 1955. Print.
Turner, Arlin. *Nathaniel Hawthorne: An Introduction and Interpretation*. New York: Barnes & Noble, 1961. Print.
Yoo, Jong-Ho. *Korean Value, From Disintegration to Reconstruction*. Seoul: Bluehistory Publishing, 2012. Print.
[유종호.『한국인의 가치, 해체에서 재구성으로』. 서울: 푸른 역사, 2012.]