

극단의 경험-양차대전 사이의 문화와 예술



프랑스문화예술학회

Association d'études de la culture française et des arts en France

“이 발표논문집은 2013년도 정부재원(교육과학기술부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 발간되었음”

프로그램

제1부 기획 발표

09:30~10:00	접수 및 등록		문과대학 서관 (시계탑건물)3-202
기획주제 : 양차대전 사이의 문화와 예술			사회자 문시연 (숙명여대)
10:00~10:10	개회사	한대균(프랑스문화예술학회 회장)	
10:10~11:00	홍규덕 (숙명여대)	양차세계대전과 유럽 - 제1차 세계대전 발발 100주년의 교훈과 전략적 함의 -	
11:00~11:50	ARITA Hideya (Univ. Seijo)	La Grande Guerre dans la mémoire littéraire des Français	
12:00~13:30	점심식사(구내 카페테리아)		
13:30~14:00	총 회(3-202)		

제2부 분과 발표

제1분과 (3-215)	극단의 시대와 극단의 사유		사회자 : 지영래 (고려대)
14:00~14:50	변광배 (한국외대)	호모 코뮤니타스(<i>Homo Communitas</i>): 바타이유와 사르트르의 사유를 중심으로	윤정임 (연세대)
14:50~15:40	박형섭 (부산대)	앙토냉 아르토, 자아의 배우	이선형 (김천대)
15:40~15:50	휴 식		
15:50~16:40	심혜련 (전북대)	충격체험과 새로운 심미적 경험: 발터 벤야민의 이론을 중심으로	정의진 (상명대)
16:40~17:30	곽영빈 (서강대)	예외의 시대와 주권의 문제: 바타유, 칼 슈미트, 발터 벤야민	최용호 (한국외대)

제2분과 (3-225)	전쟁, 극단의 경험 속에 탄생한 문학과 예술		사회자 강희석(성균관대)
14:00~14:50	조윤경 (이화여대)	양차대전 사이의 시대와 엘뤼아르의 시학	김준현 (고려대)
14:50~15:40	문혜영 (덕성여대)	클로드 시몽과 양차대전: 'Histoire'와 'histoire'의 와해	오은하 (인천대)
15:40~15:50	휴 식		
15:50~16:40	김승환 (조선대)	양차대전 사이의 시각예술: 전쟁, 트라우마, 유토피아 - 페르낭 레제와 오토 딕스의 작품에 나타난 제1차 세계 대전 -	박성혜 (조선대)
16:40~17:30	박희태 (성균관대)	양차대전 시기 프랑스 다큐멘터리 영화의 한 경향 - 장 팽르베Jean Painlevé의 '절대영화' 추구 -	이선화 (영남대)

제3분과 (3-315)	극단의 형식과 실험적 표현		사회자 황혜영(서원대)
14:00~14:50	HIROMATSU Isao (Univ. Hosei)	Esprit d'avant-garde dans les romans de Raphaël Confiant	SHIN Ok-Keun (공주대)
14:50~15:40	Antoine COPPOLA (성균관대)	Jean Cocteau et le cinéma	Simon KIM (고려대)
15:40~15:50	휴 식		
15:50~16:40	여금미 (강원대)	단절과 봉합: 인민전선 시기의 장 르누아르 영화를 중심으로	박지희 (이화여대)
16:40~17:30	한상정 (상지대)	베르톨트 바르토슈(Berthold Bartosch)의 <이상(L'idee: 1930-1932)>	윤정원 (상명대)

PROGRAMME

I. Session plénière

09:30-10:00	Accueil et Inscription		3-202(Bât. de la Faculté des Lettres)
Session plénière : La culture et l'art d'entre deux guerres			Modératrice MOON Si-Yeun (Univ. Sookmyung)
10:00~10:10	Cérémonie d'ouverture	Mots d'accueil: HAN Daekyun (Président de CFAF)	
10:10~11:00	HONG Kyuduk (Univ. Sookmyung)	L'image de la société européenne entre deux guerres	
11:00~11:50	ARITA Hideya (Univ. Seijo)	La Grande Guerre dans la mémoire littéraire des Français	
12:00~13:30	Déjeuner Cantine de l'université		
13:30~14:00	Assemblée générale (3-202)		

II. Session parallèle

Session 1 (salle 215)	L'époque de l'extrême et la pensée extrême		Modérateur JI Young-Rae (Univ. Korea)
14:00~14:50	BYUN Kwang-Bae (Univ. Hankuk des études étrangères)	<i>Homo Communitas</i> : autour des pensées de Sartre et Bataille	YOON Jeong-Im (Univ. Yonsei)
14:50~15:40	PARK Huyng-Sub (Univ. nationale de Pusan)	Antonin Artaud, l'acteur de soi	LEE Sun-Hyung (Univ. Gimcheon)
15:40~15:50	Pause café		
15:50~16:40	SHIM Hea-Ryun (Univ. nationale Jeonbuk)	L'expérience de choc et la nouvelle expérience esthétique	JUNG Eui-Jin (Univ. Sangmyung)
16:40~17:30	KWAK Yung-Bin (Univ. Sogang)	La question de la souveraineté dans le temps exceptionnel: G. Bataille, C. Schmitt et W. Benjamin	CHOI Yong-Ho (Univ. Hankuk des études étrangères)

Session 2 (salle 225)	La guerre, la littérature et l'art		Modérateur KANG Hi-Seok (Univ. Sungkyunkwan)
14:00 ~ 14:50	CHO Yun-Kyung (Univ. féminine Ewha)	Le surréalisme et l'époque d'entre-deux-guerres	KIM Jun-Hyun (Univ. Korea)
14:50 ~ 15:40	MOON Hye-Young (Univ. féminine Duksung))	Claude Simon et Deux Guerres mondiales: débâcle de l'Histoire et de l'histoire	OH Eun-Ha (Univ. Incheon)
15:40 ~ 15:50	Pause café		
15:50 ~ 16:40	KIM Seung-Hwan (Univ. Chosun)	L'art visuel entre deux guerres mondiales: guerre, trauma, utopie	PARK Sung-Hye (Univ. Chosun)
16:40 ~ 17:30	PARK Heui-Tae (Univ. Sungkyunkwan)	Une tendance de documentaire français entre deux guerres: cinéma absolu de Jean Painlevé	LEE Sun Hwa (Univ. Yeungnam)

Session 3 (salle 315)	L'extrémisme esthétique et l'esprit d'avant-garde		Modératrice HWANG Hye-Young (Univ. Seowon)
14:00 ~ 14:50	HIROMATSU Isao (Univ. Hosei)	Esprit d'avant-garde dans les romans de Raphaël Confiant	SHIN Ok-Keun (Univ. Gongju)
14:50 ~ 15:40	Antoine COPPOLA (Univ. Sungkyunkwan)	Jean Cocteau et le cinéma	KIM Simon (Univ. Korea)
15:40 ~ 15:50	Pause café		
15:50 ~ 16:40	YEO Keum-mee (Univ. Kangwon)	La rupture et la suture dans les films chez Jean Renoir au temps du Front populaire	PARK Ji-Whe (Univ. féminine Ewha)
16:40 ~ 17:30	HAN Sang-jung (Univ. Sangji)	"L'idée"(1930-1932) de Berthold Bartosch	YOON Jeong-Won (Univ. Sangmyung)

목 차

제1부 기획 발표 : 양차대전 사이의 문화와 예술

양차세계대전과 유럽

- 제1차 세계대전 발발 100주년의 교훈과 전략적 함의 - 홍 규 덕 13

La Grande Guerre dans la mémoire littéraire des Français ARITA Hideya 33

제2부 제1분과 발표 : 극단의 시대와 극단의 사유

호모 코뮤니타스(*Homo Communitas*):

바타이유와 사르트르의 사유를 중심으로 변 광 배 51

앙토냉 아르토, 자아의 배우 박 형 섭 69

충격체험과 새로운 심미적 경험: 발터 벤야민의 이론을 중심으로 심 혜 린 81

예외의 시대와 주권의 문제: 바타유, 칼 슈미트, 발터 벤야민 곽 영 빈 101

제2부 제2분과 발표 : 전쟁, 극단의 경험 속에 탄생한 문학과 예술

양차대전 사이의 시대와 엘뤼아르의 시학 조 윤 경 111

클로드 시몽과 양차대전: 'Histoire'와 'histoire'의 와해 문 혜 영 135

양차대전 사이의 시각예술: 전쟁, 트라우마, 유토피아

- 페르낭 레제와 오토 딕스의 작품에 나타난 제1차 세계 대전 김 승 환 147

양차대전 시기 프랑스 다큐멘터리 영화의 한 경향

- 장 팽르베Jean Painlevé의 '절대영화' 추구 - 박 희 태 167

제2부 제3분과 발표 : 극단의 형식과 실험적 표현

Esprit d'avant-garde dans les romans de Raphaël Confiant	HIROMATSU Isao	177
Jean Cocteau et le cinéma	Antoine COPPOLA	193
단절과 봉합: 인민전선 시기의 장 르누아르 영화를 중심으로	여 금 미	203
베르톨트 바르토슈(Berthold Bartosch)의 〈이상(L'idee : 1930-1932)〉	한 상 정	213
발표자 약력		225

Table des matières

Session plénière : La culture et l'art d'entre deux guerres

L'image de la société européenne entre deux guerres	HONG Kyuduk	13
La Grande Guerre dans la mémoire littéraire des Français	ARITA Hideya	33

Session 1. L'époque de l'extrême et la pensée extrême

<i>Homo Communitas</i> autour des pensées de Sartre et Bataille	BYUN Kwang-Bae	51
Antonin Artaud, l'acteur de soi	PARK Huyng-Sub	69
L'expérience de choc et la nouvelle expérience esthétique	SHIM Hea-Ryun	81
La question de la souveraineté dans le temps exceptionnel:		
G. Bataille, C. Schmitt et W. Benjamin	KWAK Yung-Bin	101

Session 2. La guerre, la littérature et l'art

Le surréalisme et l'époque d'entre-deux-guerres	CHO Yun-Kyung	111
Claude Simon et Deux Guerres mondiales:		
débâcle de l'Histoire et de l'histoire	MOON Hye-Young ..	135
L'art visuel entre deux guerres mondiales: guerre, trauma, utopie	KIM Seung-Hwan	147
Une tendance de documentaire français entre deux guerres:		
cinéma absolu de Jean Painlevé	PARK Heui-Tae	167

Session 3. L'extrémisme esthétique et l'esprit d'avant-garde

Esprit d'avant-garde dans les romans de Raphaël Confiant	HIROMATSU Isao	177
Jean Cocteau et le cinéma	Antoine COPPOLA ...	193
La rupture et la suture dans les films chez Jean Renoir au temps du Front populaire	YEO Keum-mee	203
“L'idée”(1930-1932) de Berthold Bartosch	HAN Sang-jung	213

제 1 부

〈기획발표 : 양차대전 사이의 문화와 예술〉

사 회 : 문시연(숙명여대)

발 표 : 양차대전과 유럽 / 홍규덕(숙명여대)

La Grande Guerre dans la mémoire littéraire des Français /

ARITA Hideya(Univ. Seijo)

양차세계대전과 유럽

- 제1차 세계대전 발발 100주년의 교훈과 전략적 함의 -

홍 규 덕

(숙명여자대학교)

먼저 프랑스 문화예술학회 2014년 가을학술대회에 초대해주신 한 대균 회장님과 지영래 학술이사님, 모든 회원 여러분들께 깊은 감사의 말씀을 드립니다. 현대사에 가장 중요한 영향을 미친 1차 세계 대전에 대해 역사적 의미와 전략적 함의를 다루는 일은 우리의 입장에서 매우 소중한 일임에도 불구하고 우리 학계에서는 큰 주목을 받고 있지 못해 아쉽습니다. 제가 소속된 한국정치학회나 한국국제정치학회에서 조차 다루지 않고 있는 주제를 프랑스 문화예술학회가 다뤄주신다는 점에서 저는 깊은 감명을 받았습니다. 다시 한 번 소중한 기회를 만들어 주심에 깊이 감사드립니다.

저는 오늘 1차 대전의 발발 원인을 중심으로 1차 대전 당시 프랑스의 안보전략, 2차 대전으로 가는 전후과정에서의 프랑스가 보여준 독일에 대한 입장, 그리고 2차 대전 이후 프랑스가 선택한 새로운 외교적 행보의 주요 특징들을 분석하면서 한반도 통일을 앞두고 있는 우리의 지역 안보 환경에 프랑스의 사례가 어떤 전략적 함의를 주는 지 살펴보고자 합니다.

제1차 세계대전 발발 어떻게 일어났나?

잘 아시다시피 지금으로부터 100년 전인 1914년 6월 28일 오스트리아 제국의 페르디난드 황태자 부부는 세르비아에서 한 민족주의자 청년에게 암살을 당했습니다. 이 사건이 직접적인 도화선이 되어 당시 오스트리아의 프란츠 조세프 황제가 세르비아에 전쟁을 선포하고 러시아, 독일, 영국, 프랑스가 참전함으로써 제 1차 세계 대전이 비로소 시작되었습니다.

제 1차 세계대전은 약 1,500만의 생명을 앗아갔고 솜(Somme) 전투에서만 130만 명의 사상자가 발생한 인류사회에 엄청난 충격을 준 전쟁이었습니다. 1866년 비스마르크

가 오스트리아를 격파할 당시만 해도 3,600명 정도의 사상자가 났다는 점을 고려한다면 전쟁의 피해규모가 기하급수적으로 확대된 전쟁입니다. 특히 한국전이나 베트남전 기간 동안 각각 미국이 5만 5천명의 전사자를 냈다는 점을 비교해봐도 이는 놀라운 숫자입니다. 제 1차 세계대전은 참호, 철조망, 기관총, 탱크, 포탄, 염소가스 등 과학의 발달에 따른 신무기의 등장으로 인해 유럽과 호주 및 캐나다의 젊은 한 세대를 없애버린 끔찍한 전쟁이었습니다. 뿐만 아니라 오스트리아-헝가리, 독일, 러시아, 오스만 투르크 제국을 소멸시켰고, 공산 소비에트의 탄생을 가져오는 등 인류의 운명을 바꾸는 계기가 되었습니다. 1차 세계대전 전까지만해도 세계 세력균형의 중심은 유럽이었지만 이러한 대규모의 전쟁으로 인해 미국과 일본이 중요한 행위자로 등장했고 러시아 혁명의 발발과 함께 20세기 내내 골칫거리가 된 이데올로기적 대결의 시작을 가져다주기도 했습니다.

그와 같은 일이 어떻게 가능했을까에 대해 많은 학자들이 여러 세대에 걸쳐 관심을 갖기 시작했고, 그간 무려 25,000권의 단행본이 발간되었습니다. 특히 레마르크의 “서부전선 이상없다”와 같은 반전소설이 출판되어 전쟁의 끔찍함을 되새겨보게 했고, 예술분야에서도 “다다이즘” 등 새로운 사조가 등장하기 시작했습니다. 금년 초 오스트리아 정부도 1차 대전 발발 100주년 기념 보고서를 발간하는 등 제1차 세계대전을 객관적으로 성찰하기 위한 노력이 유럽 각 국에서도 활발히 진행되고 있습니다. 일본의 아베 총리가 최근 오늘날의 동북아 정세를 제1차 세계 대전 발발 직전과 비교함으로써 일본 내에서는 물론 세계 각국에서 그의 발언에 대해 관심을 표명하고 있습니다.

분석의 3가지 차원

1차 세계 대전의 발발 원인을 설명하기 위해서는 적어도 국제체제적 차원과 국내사회적 차원, 마지막으로 개인적 차원에서 찾아볼 수 있습니다.

많은 학자들은 국제체제의 구조적 차원에서 2개의 결정적 요소가 있다고 주장합니다. 첫째는 독일의 권력증가(Rise of German Power)이고, 둘째는 동맹체제의 경직성입니다.

당시 독일의 성장은 매우 인상적입니다. 1890년 경 독일의 중공업은 이미 영국을 제쳤고, 20세기 초 독일의 GNP 성장속도는 영국의 2배에 달했습니다. 1860년 대 영국의 산업생산량은 전세계의 4분의 1에 해당했으나, 1913년에는 10%로 줄어들었고 반면 독

일의 생산량은 15%로 늘어났습니다. 독일은 확대된 산업능력의 일부분을 해군력 증강 프로그램을 포함한 군사력으로 전환시켰고, 1911년 티르피츠 계획(Tirpitz Plan)이란 전략적 목표를 설정, 세계 제2위의 해군력을 만들어 열강의 반열에 선다는 야심찬 계획을 실천해 가고 있었습니다. 이 같은 계획은 영국을 놀라게 했고, 당시 해군장관인 윈스턴 처칠경 (Sir Winston Churchill)은 전 세계에 걸쳐 있는 대영제국을 신흥 강대국 독일의 도전으로부터 어떻게 보호해야 할 지에 대해 걱정을 하기 시작했습니다. 1907년 영국 외무성 사무차관인 에어 크로 경(Sir Eyre Crowe)은 독일의 외교정책을 해석한 유명한 장문의 비망록을 만들었는데, 그의 결론은 영국이 독일이 유럽대륙의 지배권을 강화하는 것을 허용해서는 절대로 안된다는 것이었습니다.

영국의 두려움은 전쟁으로 가는 두 번째 구조적 특징을 만들어 냈습니다. 즉 유럽에서의 동맹체제가 원래는 영국이 고립된 위치에서 유연하게 작동시켜야 하는데 영국은 프랑스와의 동맹을 체결하고, 이어서 러시아와 함께 1907년 “삼국 협상”(Triple Entente)을 맺게 됩니다. 이는 곧 “삼국 협상”에 포위가 되었다고 느낀 독일로 하여금 오스트리아-헝가리와의 유대를 더욱 공고히 하게 만들었습니다, 결국 이는 국제체제를 더욱 경직되게 만들어 비스마르크 시대의 장점인 “동맹의 변화”(Sifting Alliance)를 불가능하게 했고, 독일과 영국을 중심으로 국가들이 점차 대결구도로 전환시켰습니다.

구조적 측면과 동시에 전쟁으로 가는 과정을 살펴보면 20세기 초반 세력균형의 유연성이 상실된 배경에는 3가지 원인을 들 수 있습니다. 첫째, 몇몇 국가에서 공통적으로 나타난 초국가적인 현상으로 민족주의의 등장을 들 수 있습니다. 동유럽에서는 슬라브어를 쓰는 모든 민족이 단결하자는 “범슬라브 운동”이 나타났고 특히 오스만 투르크와 오스트리아 헝가리 제국 내에서 점차 확대되기 시작했습니다. 한편 독일에서는 슬라브 민족에 대한 증오심이 점차 확대되기 시작했고, 독일의 지식인 사회에서는 튜톤과 슬라브족간의 전쟁이 필연적이 될 것이라는 전망이 나타나기 시작했습니다. 또한 독일의 교과서들은 민족주의의 열기에 불을 붙이기 시작했습니다.

20세기 초반 세력균형이 작동하지 못한 두번째 원인은 평화에 대한 지나친 자만이었습니다. 지난 40년 동안 유럽에서는 강대국들 간에 서로 큰 전쟁을 벌이지 않았고, 1908년 보스니아에서, 1911년 모로코에서, 1912년 발칸반도에서 전쟁위기가 고조되었지만 무사히 극복된 바 있었기 때문에 전쟁에 대한 큰 두려움이 없었습니다. 국내에서는 왜 좀 더 힘으로 밀어 부치지 못하고 타협을 해야 하는지에 대한 불만이 고조되고 있었고, 특히 사회적 진화론 (Social Darwinism)이 확대되고 있는 상황이었습니다. 찰스 다윈(Charles Darwin)의 “적자생존”의 개념이 인기를 얻고 있었고, 강한자만이 승리할 수 있다는 생각이 확대되고

있었으며, 전쟁이 발생한다 해도 단기적으로 끝날 수 있다는 낙관적인 생각들을 갖고 있었습니다.

20세기 초 세력균형의 유연성이 사라진 세번째 원인은 독일의 정책에 있었습니다. 독일의 정책은 비스마르크 시대에 비해 너무나도 서툴고, 노골적으로 야망을 들어냈습니다. 독일은 해군의 군비경쟁을 본격적으로 시작함으로써 영국을 적대국으로 만들었고, 터키와 발칸반도 문제로 러시아와도 적대적 관계가 됐으며, 모로코를 보호국으로 만들고자 노력하면서 프랑스와도 적대관계를 유지하게 되었습니다.

국제체제에서 좀 더 내려와 각국의 사회로 분석차원을 한 단계 낮춰보면 쇠퇴하는 제국들이 안고 있는 국내사회와 정치에서의 변화가능성을 주목하게 됩니다. 오스트리아-헝가리와 오스만 투르크는 다민족 제국이었는데, 이들은 점차 통제력을 잃고 있었으며, 부패가 만연되고 다양한 이민족들로부터 불만이 고조되고 있었습니다. 특히 오스만 투르크의 지배를 받던 발칸 국가들은 이들의 영향력으로부터 벗어나고자 적극 노력하고 있었습니다. 결국 1912년 발칸 전쟁으로 인해 오스만 투르크 제국이 이 지역으로부터 축출되었고, 이에 힘을 얻은 발칸의 몇몇 국가들은 오스트리아와도 전쟁을 벌일 수 있겠다는 자신감을 갖게 되었습니다. 이러한 새로운 민족주의의 도전에 가장 앞장을 서는 국가가 세르비아였고, 페르디난드 공은 이들의 입장을 수용하는 태도로 프란츠 조세프 황제를 불안하게 만들었습니다. 오스트리아는 이와 같은 민족주의의 요구와 압력으로 인해 제국이 분해되는 것을 두려워했습니다. 결국 오스트리아는 세르비아와 전쟁을 하게 되지만 이는 세르비아의 청년이 페르디난드 공을 암살했기 때문이 아니라, 오스트리아가 세르비아를 약화시키기를 원했기 때문이며, 세르비아가 발칸 민족주의의 구심점이 되는 것을 반드시 막아야 한다는 판단 때문이었습니다.

또 다른 국내적 설명은 독일의 국내정치였습니다. 독일의 유명한 역사학자 프리츠 피셔(Fritz Fischer)는 독일의 세계 패권을 향한 노력은 독일 엘리트들이 국내의 관심을 독일 사회의 분열이 아닌 외부의 다른 곳으로 돌리기 위한 시도라고 주장한 바 있습니다. 그들에 의하면 독일의 “호밀과 철의 연합”(Coalition of Rye and Iron)이라 불리는 지주귀족들은 몇몇 거대 자본가들과 연합을 통해 국내 개혁 대신 해외에서의 모험을 제공하기 위해 팽창정책을 지원하고 선호했다는 것입니다.

마지막으로 개인의 역할 문제로 단위를 낮춰 설명하자면 오스트리아-헝가리 제국의 프란츠 조세프 황제의 결정을 평가하지 않을 수 없습니다. 그는 마지막 황제로 매우 지치고 늙었으며, 끈임 없는 도전에 시달리고 있었습니다. 그의 총참모장인 콘라드(Conrad) 장군과 외무상인 버크홀트(Berchtold) 백작에게 모든 결정을 맡겨 놓은 상황에서 리더십을 받

휘하는데 한계가 있었습니다. 독일의 빌헬름 2세도 심한 열등감에 사로 잡혀 있었고, 비스마르크(Bismark)와 같은 절묘한 세력균형을 추진할 수 있는 역량을 결여했다고 볼 수 있습니다. 몰트케(von Moltke) 장군과 야고우(jagow) 외상 등 그의 전쟁지휘부나 주요 참모들이 전쟁은 불가피하다는 입장을 취했고 러시아와의 전쟁으로 가는데 결정적인 역할을 하게 되었습니다. 독일이 서부전선과 동부전선에 걸쳐 전쟁에 승리할 수 있다는 믿음을 가졌던 전쟁지휘부의 야심을 제어할 수 없었다는 것이 문제였습니다.

전쟁의 피해와 전쟁방지를 위한 제도적 노력의 실패

제 1차 세계대전의 가장 큰 특징은 전쟁 중 발생한 엄청난 양의 인명손실과 재산 파괴였습니다. 4년 3개월 동안 약 1천 만 명이 죽었고, 2억 1천만 명이 부상을 당했다면 이는 큰 충격이 아닐 수 없었습니다. 동맹군에서는 독일군 약 200만 명, 오스트리아-헝가리 약 110만 명, 터키 약 80만 명, 불가리아 9만 명의 군인이 죽었고, 연합국에서는 러시아 약 200만 명, 프랑스 약 140만 명, 영국 약 110만 명, 이탈리아 65만 명, 루마니아 25만 명, 미국 11만 명의 군인이 죽었습니다. 전쟁 중에 죽은 민간인은 약 100만 명이고, 전쟁과 관련된 기근과 질병으로 죽은 사람은 약 590만 명이나 됐으니 문명사적 충격은 이루 말 할 수 없었습니다.

전쟁의 종료 이후 지식인 사회는 큰 충격과 반성에 빠졌고 엄청난 사회적 혼란과 무의미한 살육에 대한 혐오가 충격파처럼 일어났습니다. 많은 학자들이 전통적인 세력균형의 정치와 외교가 전쟁의 주범이라고 지목했고, 당시 미국의 대통령인 우드로 윌슨은 세력균형은 사악한 구질서를 지키기 위한 제도이며, 우리의 신뢰를 저버렸기 때문에 미래는 이로부터 반드시 벗어나야 한다고 했습니다.

1차 대전의 심각한 피해는 세력균형을 유지하기 위해 전쟁을 감수할 수 있다는 상식을 더 이상 용인하지 못하게 만들었습니다. 국내정치처럼 국제정치에서도 법과 제도에 의해 전쟁을 불식시켜야 한다고 믿었고, 민주주의를 실현하기 위해 싸워야 하며 민주주의가 세상을 보다 안전한 곳으로 만들어 줄 수 있다고 주장했습니다. 윌슨은 14개 조항을 발표하면서 강대국이나 약소국 모두 정치적 독립과 영토적 자주권을 상호 보장하기 위해 구체적인 약속 하에 국가들이 연합을 형성, 침략자에게 공히 함께 응징하는 집단안보(collective security)체제를 제안했습니다.

이러한 윌슨의 제안을 기초로 국제연맹이 창설되었고 모든 비침략국이 단결하면 힘의 대세는 선의의 편이 될 것이며, 국제안보는 비침략국이 침략국에 대항하여 연합하는 공동

의 책임이 될 것이라고 주장했습니다. 이를 구현하기 위해서는 첫째 침략을 불법으로 규정해야 하고, 공격적 전쟁도 불법화해야 한다고 그는 주장했습니다. 둘째, 모든 비침략국은 연합을 형성함으로써 침략을 억지할 수 있다고 봤습니다. 셋째, 만약 그 억지가 실패하고 침략이 발생하면 모든 국가들이 단결하여 강력한 연합을 형성하여 침략에 대응하고 힘을 사용한다는 전제하에 움직인다는 점이 특징입니다.

그러나 이러한 집단안보의 원칙이 국제연맹 규약에 명시됐지만, 불문명한 것이 많았습니다. 국가들은 여전히 세력균형에 익숙했으며, 침략국이 발생해도 모두가 만장일치로 침략국을 규제하는데 동의하기도 어려웠고, 실제로 실천하는데 많은 어려움이 발생했습니다.

미국의회는 국내정치적 이유로 국제연맹 규약을 인준하기를 거부했고 결국 참여를 하지 않음으로써 국제연맹이 실천적 제도로 자리잡는데 실패했습니다. 특히 1930년대에 들어와 만주에서의 일본의 침공과 에티오피아의 전신인 아비시니아에 대한 이탈리아의 침공이 발생했는데도 불구하고, 국제연맹은 규약 제16조를 제대로 적용하지 못했고, 독일을 상대로 한 연맹에서 이탈리아를 영국과 프랑스편에 편입하고자 하는 욕심에서 이탈리아의 침공을 강하게 규탄하거나 차단하지 못했던 것입니다.

결국 1919년 이후 1939년 2차 대전이 시작되기 전까지의 20년간의 실험은 성공하지 못했고, 인류는 더 큰 전쟁의 나락으로 빠져들게 되었습니다. 이 기간 동안 인류는 1920년 국제연맹을 창설하고, 21-22년 사이 워싱턴에서 해군 군비감축 회의를 진행하고, 22년에는 헤이그에서 국제사법재판소를 만들고, 1924년에는 국제적 분쟁의 평화적 해결에 대한 제네바 조약의 체결을 성사시켰고, 특히 1925년에는 제네바에서 독가스와 같은 비인도적 무기의 사용을 금지하는 협약을 맺기도 했으며, 1928년에는 켈로그 브리앙 조약(Kellog-Briant)을 체결하여 전쟁을 불법화 하고, 1930년에는 런던 군축회의를 여는 등 법과 제도를 통해 전쟁을 불법화하고, 군비를 감축하기 위해 노력했습니다. 그러나 1931년 일본의 만주침공과 1933년 독일의 히틀러가 군축회의 및 국제연맹을 탈퇴하고, 1935년에는 이탈리아가 에티오피아를 침공하면서 평화에 대한 꿈은 깨지기 시작했습니다. 독일이 1936년부터 스페인 내전에 군사지원을 시작하고, 1937년 일본이 난징을 공격하여 많은 시민들을 학살하고, 1938년 독일이 오스트리아를 합병하면서, 1939년 영국과 프랑스가 독일에 선전포고를 했고, 2차 대전은 다시 온 인류를 비극에 빠뜨리고 말았습니다. 1940년 독일은 프랑스를 공격하고, 일본 역시 프랑스령 인도차이나를 점령하게 되고, 1941년 히틀러가 소련을 공격하면서 일본 역시 진주만을 공격, 미국과의 태평양전쟁에 들어가게 됩니다.

군사변혁을 위한 각국의 노력: 프랑스와 독일의 차이

영국과 프랑스, 독일은 1차 대전이후 미래전을 준비하는데 있어서 많은 차이를 보여주고 있습니다. 특히 프랑스와 독일의 미래전 준비과정의 특징을 살펴보는 것이 매우 중요합니다.

영국은 곧 다가올 다음전쟁이 과거와 다른 전쟁이 될 것이라는 점을 비교적 잘 알고 있었습니다. 그래서 그들은 다양한 방법으로 새로운 전략을 준비하고 새로운 전법을 구상하여, 야전에 시험 적용해보고자 노력했습니다. 리들 하트(Liddle Hart)나 풀러(Fuller)와 같은 전략가들을 통해 많은 이론들을 만들었지만 막상 변혁을 실천하는 데 있어서는 예산 및 정부의 실행의지가 역부족이었습니다.

반면 프랑스는 새로운 변화를 가장 두려워 한 국가였습니다. 독일군이 성장하지 못하도록 외교적으로 족쇄를 채우는데 매우 적극적이었고 베르사이유 조약에 의거 독일군을 최소한의 범위에 묶어 놓고, 부지런히 미래전을 준비했습니다.

그러나 군사적으로 그들은 미래의 전쟁이 과거의 전쟁과는 차원이 다른 전쟁이 될 것이라는 점을 심각하게 받아들이지 못했습니다. 결국 1차 대전에 경험했던 것과 같이 진지전이라는 과거의 개념을 바탕으로 미래전을 대비했습니다. 그들은 마지노 (Maginot)선에 엄청난 예산을 쏟아 부었지만 결국 발상의 전환에는 실패했습니다.

독일은 미래전에 투자하기가 가장 어려운 여건 하에 있었습니다. 그러나 그들은 연합군에 비해 일찌감치 기동전을 구상하기 시작했고, 탱크부대를 주력으로 팬저(Panzer)사단을 창설하여 전격전(blitzkrieg)을 준비했습니다. 그 결과 2차 대전이 시작되자마자 독일의 탱크들이 난공불락이라고 여겨지던 아데네스(Ardenne) 숲을 돌파하는데 성공했고, 히틀러는 프랑스의 허를 찌를 수 있었습니다. 히틀러는 마지노선의 방어를 우회했고, 전격작전을 감행하여, 네덜란드와 벨기에, 프랑스를 침공해 프랑스를 당황하게 만들었던 것입니다.

영국의 경우 새로운 전쟁을 준비하지 못한 것은 지도자의 판단력과 결단력의 문제라고 볼 수 있지만, 프랑스의 경우에는 군사변혁을 추진하는 방향과 내용상의 문제가 심각했다고 볼 수 있습니다. 프랑스의 경우 영국과 달리 GNP의 4-5%를 군사비에 사용할 수 있을 만큼 여유가 있었고, 이는 당시 영국이 2%를 할애한 것에 비하면 결코 적은 액수가 아니었습니다. 결국 전술적으로 프랑스는 1차 대전 당시의 관행에서 벗어나고자 하지 않았던 것이 실패의 원인으로 볼 수 있었습니다.

1차 대전 당시 독일과 프랑스는 국력이 다할 때까지 힘겹게 싸웠지만 미국이 프랑스를 돕게되면서 승자가 됐고, 독일은 패자가 됐습니다. 프랑스는 어떻게 전쟁에서 이겼는가에 초점을 맞춰 교훈을 도출한 반면, 독일은 왜 패했는지에 관해 분석하며 교훈을 도출하고자

했던 것입니다.

프랑스는 1차 대전에서 튼튼한 진지가 독일군의 공격을 격퇴했다고 생각했습니다. 그러나 독일은 변화에 초점을 맞춰 새로운 방식을 도입하고자 노력했습니다. 독일의 폰 한스 쾨크트 (von Hans Seeckt) 장군은 패전 독일의 참모총장을 맡으면서 1차 대전에 참전한 중견장교들을 모아 이들이 전장터에서 새롭게 본 것과 경험한 것들을 잘 정리해 새로운 교리를 만들었습니다. 기술적 변화와 그 변화가 이끌어 낸 전술적 영향을 파악하기 위해 부단히 노력했던 것입니다. 그 과정을 통해 그는 새로운 미래전쟁을 준비했던 것입니다.

프랑스의 장군들은 자신들이 이겼다고 생각하는 싸움에서 사용했던 전법을 그대로 보존하고 싶었던 것 같습니다. 프랑스가 1차 대전에서 독일군의 기를 꺾었다고 자부하는 전투가 베르덴(Verdun) 전투입니다. 두꺼운 콘크리트로 구축된 프랑스 군의 진지는 독일군의 대구경포병의 집중포격을 잘 견뎌냈고, 그 속에서 프랑스 보병들이 독일군의 공격을 성공적으로 격퇴시킬 수 있었습니다. 이 전투를 지휘했던 프랑스의 장군들은 모두 전쟁의 영웅이 됐습니다. 그런데 1차 대전이 끝나고 미래전쟁의 방향을 모색할 1920년 경에 이들 승전 영웅들은 거의 모두 70대 노인들이었습니다. 1920년 당시 조프레 (Joffre)장군은 68세였고, 뻘탱 (Petain)장군은 60세였습니다. 그들의 기억 속에 베르덴 요새 방어전은 영원히 간직해야 할 승리의 경험이었던 것입니다.

반면 30-40대 젊은 장교들은 대부분 새로운 형태의 미래전을 전망하면서 기동전을 준비해야 한다고 주장하였습니다. 당시 드골(De Gaulle)은 청년장교였고, “미래육군”이라는 책과 “프랑스와 프랑스 육군”이라는 책을 통해, 미래전에서 프랑스 군이 더 이상 참호전이 아닌 기동전에 대비해야 한다고 주장했지만, 젊은 위관장교의 목소리는 정책에 반영되지 않았습니다. 그는 기계화부대와 기갑사단의 기동능력이 다음 전쟁의 승패를 결정짓게 된다는 점을 누구보다 잘 알고 있었던 것입니다.

독일은 드골의 저서를 참조했고, 특히 구데리안과 같은 젊은 장교들은 자작나무 숲을 탱크가 뚫고 지나갈 수 있음을 경험으로 확인해, 이를 전쟁 지휘부에 보고했고, 전쟁지휘부에서는 이를 교리화해 “전격전”이라는 새로운 전략을 수립하게 된 것입니다.

결국 프랑스의 사례는 젊은 세대의 경험과 주장을 받아들이지 않고, 미래전을 과거의 방식대로 고집한 결과라는 점에서 우리에게 많은 시사점을 주고 있습니다. 지난 전쟁에서 이긴 군대일수록 새로운 것을 받아들이기가 그만큼 어렵다는 점을 잘 보여주고 있습니다. 프랑스는 거대한 예산을 마지노 선 구축에 투자했고, 전술적 차원에서도 선형방어를 유지하는 선에서, 화력위주의 전술을 구사했던 것입니다.

독일은 반면에 공격형 군대를 만들어, 기동위주의 전술을 구사했습니다. 단위부대장은

임무를 부여받으면 임무위주의 전술을 수행하도록 훈련했고, 군의 편제도 기동위주로 바뀌어 자주포병과 기계화 보병이 항공기의 지원 하에 신속하게 적진을 돌파하여, 후방 중심 깊숙이 진출하는 전법을 구사했던 것입니다.

처음에는 48 시간 내에 700km를 전진했지만, 나중에는 48시간 내에 1,000km를 돌파하는 부대를 창설할 수 있었습니다. 프랑스는 공군기도 독일보다 더 많이 보유하고 있었지만, 작전 가능한 항공기는 독일보다 오히려 적었습니다. 그 결과 제공권은 독일이 장악하게 되었습니다. 결정적인 실패는 프랑스의 경우 항공기는 육군의 지상군 화력을 보조하는 수단으로 생각하고, 독립 공군 창설을 반대했던 것입니다. 육군의 일부로 활용하면 충분하다는 생각에 조기에 제공권을 상실하게 된 것입니다. 프랑스는 총 3,289대의 항공기 중 1,240대만이 가동 가능했고, 그 중 전투기는 790대 뿐이었습니다. 독일은 1,600여대의 전투기를 보유하고 있었고, 공중에서 폭격기가 급강하를 해, 방어진지를 유린하는 가운데 기계화 보병과 전차와 자주포병이 지상을 질주하는 발달된 입체작전을 구사할 수 있었던 것입니다.

결국 이러한 차이는 기술의 차이가 아니라, 미래전을 전망하는 군 지도부가 변혁의 방향을 잘 못 잡았기 때문입니다.

독일은 공격하는 전차들이 서로 상호지원이 가능하도록 무전기를 탑재하고 상호지원의 교리를 개발하고, 적 중심 깊숙이 침투하는 전차부대가 장애물을 제거할 수 있도록 공병부대가 기갑부대와 같이 움직이도록 편조했고, 기동부대가 움직이면 화력지원도 함께 빨리가야 하기에, 자주포 부대와 함께 움직이게 편성을 했다고 합니다. 또한 보병부대의 경계 지원을 받도록 기계화 보병부대를 만들어 전차와 한 팀이 되도록 창안해, 통합된 전투력을 발휘하도록 운영했다는 점을 높이 사지 않을 수 없습니다.

따라서 오늘 날 우리가 유념해야 할 교훈은 군사변혁의 성공이 기술을 발명한 나라보다는 그 기술을 받아들여 전술과 융합한 나라가 성공가능하다는 점이라고 봅니다.

민주주의의 승리와 여성의 역할

전쟁이 시작된 직후부터 참전국은 무기 기술의 발달과 이에 수반된 전술 및 전략의 발전으로 인해 모든 국력을 집중해야 하는 총력전(total war)의 수렁에 말려들었습니다. 약 4년 동안 전쟁이 격전으로 전개되는 과정에서 수많은 인명피해가 발생하여, 특히 유럽 지역의 인적자원에 큰 손실이 발생 했습니다. 이처럼 여러 가지로 어려운 상황에서 전쟁을 치르기 위해서 각국의 지도자들은 자국민과 식민지 주민의 요구와 의견들을 최대한 수용하

고, 이를 바탕으로 전쟁을 수행하기 위해서 노력했다고 합니다. 따라서 대의 민주주의 체제가 정착되었거나, 정착 중인 국가들이 전쟁으로 인한 부담에 비교적 효과적으로 대처할 수 있었으나, 독일, 오스트리아-헝가리, 러시아, 터키와 같이 전제적인 정치체제를 가지고 있던 국가들의 경우, 모두 전쟁 중 혹은 종전의 여파로 붕괴되었다는 점은 큰 교훈이 아닐 수 없습니다.

전쟁 중에 발생한 여성의 사회적 역할 증대도 주목할 만한 현상입니다. 장기적인 전쟁으로 인해 노동력 부족이 심화되자 각국에서는 여성을 전쟁물자 생산 등에 필요한 산업 노동력에 적극 활용하였습니다. 또한 전장으로 나간 남자들이 많이 전사하자 과거에는 가사에 전담하던 여성에게 더 많은 사회적 부담과 책임을 부과하였습니다. 그 결과 19세기 말에는 참정권조차 가지고 있지 않던 여성들이 제1차 세계대전을 겪는 과정에서 현실정치의 중요한 변수로 등장하여 남성과 정치권력을 공유하게 되는 계기가 되기도 했습니다.

경제협력과 전쟁의 발발과의 상관관계

국제정치학자들 중에는 국가들 사이의 경제 협력관계가 이들 사이의 정치 갈등, 안보 대립을 완화 혹은 억제한다고 믿는 이들이 많이 있습니다. 이들은 또한 경제 협력관계가 국가 사이의 갈등과 대립을 완전히 제거하지는 못하더라도 적어도 전쟁의 발발을 방지하는 효과를 가진다고 주장하기도 합니다. 칸트는 『영구평화론』에서 “상업 정신은 전쟁과 양립할 수 없다.”고 주장하였는데, 국제정치학자들은 이를 경제적으로 긴밀하게 협력할수록 전쟁의 ‘기회비용’이 높아진다는 의미로 해석합니다. 즉, 서로간의 무역, 투자 등을 통해서 큰 이득을 누리 수 있는 상황에서 전쟁으로 인해 그와 같은 혜택을 포기하기는 어렵다는 주장입니다.

실제로 19세기 후반기부터 20세기 초에 이르기까지 유럽 국가들은 상호간에 긴밀한 경제협력관계를 구축했는데, 이러한 현상을 설명할 수 있는 가장 두드러진 요소는 무역량의 증가입니다. 1870년에서 1913년 사이에 전 세계 무역량은 매년 평균 3.4%씩 증가했으며, 같은 시기 전 세계연평균 경제성장률이 약 2.1%정도로 추정됩니다. 무역량의 증가가 경제 성장에 상당 부분 기여했다고 평가할 수 있으며, 무역량의 증가뿐만 아니라 국제적인 자본 투자도 활성화되었는데, 각 국가의 1914년의 해외 투자액을 살펴보면 영국 183억 달러, 프랑스 86억 달러, 독일 56억 달러 규모였다. 해외 직접투자도 증가하여 1910년 프랑스와 벨

기에의 기업이 독일 철강 카르텔의 20%를 차지했고, 독일과 벨기에 기업은 프랑스의 로렌 지역에 위치한 유럽 최대 철광석 채굴지의 약 35%를 소유했다. 경제사가들은 인류 역사상 국가 간 경제통합이 이렇게 빠른 속도로 진전된 적은 없었다고 평가하기도 합니다.

유럽 국가들 사이의 신속한 경제협력 증가는 1914년 이전에 발생한 수차례의 전쟁 위기를 무사히 극복할 수 있었던 중요한 요소였습니다. 1898년에 영국과 프랑스 사이에 발생한 파쇼다 사건, 독일과 프랑스 사이에 벌어진 1, 2차 모로코 사건, 알사스-로렌 지역을 둘러싼 프랑스와 독일의 오랜 대립 등 자칫 전쟁으로 발전할 가능성이 높은 위기들이 잇달아 발발했지만, 경제적으로 긴밀한 협력관계를 맺고 있던 국가들은 무력에 호소하지 않고 갈등을 극복하는데 성공했다고 볼 수 있습니다. 반면 제1차 세계대전의 최초 발화지점인 세르비아와 오스트리아-헝가리 제국은 경제적으로 밀접한 관계에 있지 않았고, 따라서 위기 상황에서 전쟁의 기회비용을 심각하게 고려해야 할 요소도 많지 않았다고 볼 수 있습니다. 이들 사이의 전쟁이 유럽 대륙 전체의 전쟁으로 확대된 것은 이 두 나라가 각자의 동맹국인 러시아와 독일, 러시아의 동맹국인 프랑스, 프랑스의 동맹국인 영국을 자신의 분쟁으로 끌어들이기 때문입니다. 이처럼 1914년에 제1차 세계대전이 발발한 것은 유럽 국가들 사이에 경제협력관계가 증대함에 따라 전쟁의 발발 요인이 감소한다는 자유주의 국제정치학의 주장을 반박하는 증거이기도 합니다.

세력전이(power transition)와 동아시아에 대한 함의

역사가들은 19세기말~20세기 초 독일의 신속한 국력 성장과 영국의 상대적 경제 침체가 제1차 세계대전 발발의 근본적인 배경이었다는 주장에 동의하고 있습니다. 1862년에 영국이 전 세계 총산업생산에서 차지하는 비율은 19.9%였고, 독일은 4.9%에 불과했습니다. 반면, 1913년에는 독일의 산업생산량이 영국을 앞사게 됐으며 불과 50년 만에 전 세계산업생산량에서 독일의 비중은 4배 가까이 증가한 반면, 영국의 비중이 1/3정도로 축소되었기 때문입니다. 1880년의 전 세계 무역량에서 영국은 22.4%를 차지했고, 독일은 10.3%였으나, 1913년에는 이 비율이 각각 14.2%와 12.3%로 나타나 그 격차가 줄어들었음을 알 수 있습니다.

따라서 국가 간 국력의 불균형한 성장으로 인해 빠른 속도로 국력을 증대시킨 신흥 강대국과 기존 패권국 사이에 심각한 갈등 관계가 형성된다는 주장이 이른바 ‘세력전이 이론(Power transition theory)’의 핵심입니다. 신흥 강대국의 시각에서 볼 때 국제정치의 질서

가 패권국에게 일방적으로 유리하게 짜여 있기 때문에 결국 불공정한 국제질서에 대한 신흥 강대국의 불만은 건잡을 수 없는 상황으로 번지고, 이로 인해서 유발된 갈등은 전쟁으로 촉발될 가능성이 높다는 것이 국제정치학자들의 공통된 견해입니다. 한편 신흥 강대국이 자신의 지위에 도전하는 것에 불안을 느낀 패권국이 갈등을 촉발하기도 합니다. 패권국은 신흥 강대국의 도전으로 인해서 기존에 자신이 누리던 지배적인 지위와 영향력에 조금이라도 손상을 입을 경우, 가장 손쉬운 해결책으로 선택할 가능성이 높은 것이 바로 압력 행사이며, 무력의 사용은 채택 빈도가 높은 대안이기도 합니다. 이 시기에 독일의 국력 성장이 문제가 되는 이유는 국력이 성장된 독일이 국제적으로 그에 걸맞은 권리와 지위를 차지하려고 했기 때문입니다. 즉, 강대국으로서 마땅히 받아야 할 몫을 받고자 했던 것이 문제였는데, 19세기 말부터 지속된 독일의 해군정책과 ‘세계정책(Weltpolitik)’으로 알려진 식민정책에서 이러한 양상은 명확하게 드러난 바 있습니다. 이와 같은 독일의 태도 변화는 당시 패권 국가를 자처하던 영국과의 관계에 부정적 영향을 끼쳤고, 20세기 초 독일의 급격한 부상은 영국에서 정부뿐만 아니라 사회 전 계층에 경계심을 불러일으키는 위협요인이 되었던 것입니다. 영국인들은 영국과 대등한 해군력을 보유하는 것을 목표로 삼은 독일의 해군 정책을 심각한 안보 위협으로 간주했는데, 만약 독일의 해군력이 강화되면 대영제국의 지위와 안정적인 식량 확보 등에 문제가 생길 것이며, 이는 결국 독일의 부상으로 인해 유럽의 세력균형이 파괴될 것이라고 우려하였던 것입니다. 따라서 영국은 모든 수단을 동원해서 이를 저지해야 한다고 주장했으며, 영국의 이와 같은 태도는 독일과의 갈등관계를 더욱 악화시키는 요소로 작용하였던 것입니다.

그러나 국력의 상대적인 변화, 즉 독일의 부상과 영국의 상대적 쇠퇴가 제1차 세계대전을 일으킨 직접적인 원인이 되었다고 보기는 어려울 것입니다. 그러한 변화로 인해 초래된 갈등과 대립이 전쟁의 직접적인 발발로 이어지기까지는 중간에 수없이 많은 사건과 변수들이 발생했기 때문입니다. 다시 말해서 전쟁의 발발은 그러한 사건과 변수의 복잡하고 우연적인 인과연쇄의 최종 결과물이었기 때문입니다. 만약 이 인과연쇄의 연결고리 중 하나 만이라도 틀어졌다면 이 전쟁은 아예 발생하지 않았을 수도 있을 것입니다. 예를 들면 오스트리아의 황태자에 대한 암살 시도가 실패했다면 영국과 독일 관계는 개선되었을 가능성이 높으며, 대신 영국과 러시아의 관계가 페르시아 처리 문제로 인해 악화되었을 가능성도 있습니다.

그럼에도 불구하고 국력의 상대적인 변화가 각국에 불러일으킨 불만과 불안감이 전쟁의 근본 배경을 이뤘다는 데는 의심의 여지가 없습니다. 국제정치 체제에서 국가들이 서로에게 느끼는 불만과 불안감은 당연한 현상이기 때문입니다. 이는 현 동북아 국

제질서에도 해당이 됩니다. 특히 동아시아에서 중국의 부상에 따라 일본이 느끼는 부담은 간단치 않습니다. 마찬가지로 중국역시 미일 동맹의 포위망에서 벗어나기 위해 노력하고 있습니다, 문제는 이러한 대결구도가 유연성을 상실하게 만들거나 지나친 대결구도로 발전하게 방치하면 안 될 것입니다.

민족주의에 대한 과도한 해석의 오류

민족주의는 제1차 세계대전의 기원에 대한 설명에서 중요한 역할을 차지하는 요소임에 틀림없습니다. 전쟁의 원인으로 작용하는 민족주의는 세 가지 측면에서 살펴봐야 합니다. 첫째는 20세기 초반 유럽의 거의 모든 국가에서는 민족주의 여론과 더불어 ‘범게르만연맹’과 같은 민족주의 단체가 활발하게 활동하였던 것은 사실입니다. 이들의 활동이 활발해진 이유는 유럽의 각 정부들이 불공정하고 불평등한 정치, 경제체제에 대한 사회적 불만을 잠재우기 위해 자국 국민의 민족주의 감정을 이용하려 했기 때문입니다. 즉, 사회 불만 세력으로부터 기존 사회질서를 지키기 위해 민족주의를 활용했다는 것입니다.

그런데 제1차 세계대전 이전 각국의 민족주의 여론이나 단체들은 과격한 수사를 동원하여 각국 정부에 공세적인 대외정책을 주문했지만, 이들의 주장 중에서 당장 개선을 요구할 만큼 과격한 것은 많지 않았다고 합니다. 예를 들면 프랑스에서는 1871년부터 알사스-로렌을 회복해야 한다는 민족주의 여론이 잠시도 잦아들지 않았지만, 실지 회복을 위해서 독일과 전쟁이라도 불사해야 한다고 주장하는 세력은 많지 않았다고 합니다. 독일에서도 공세적 대외정책에 대한 민족주의 여론과 단체의 지지가 전쟁에 대한 지지로 직접 연결된 사례는 드물었다고 합니다.

19세기 말부터 20세기 초 사이에 유럽 사회에서 나타난 민족주의에 주목한 최근의 연구들은 제1차 세계대전을 전후로 유럽에서 유행한 민족주의의 힘과 영향력은 기존에 알려진 것보다 신중하게 평가해야 한다고 충고하고 있습니다. 또한 19세기 후반부터 맹위를 떨쳤던 인종주의 이데올로기, 사회적 진화론 등과 결합하여 과격화된 극단적 민족주의에 대한 지나친 강조에서 많은 오류와 허점을 찾아내고 있습니다. 예를 들면 독일 국민의 다수는 극단적 민족주의자의 주장에 심정적으로 동조하지 않았고, 그 영향은 크지도 않았다고 합니다. 1912년에 범 게르만연맹의 회원은 17,000여명, 식민협회의 회원은 41,000여명에 불과했다고 합니다. 또한 같은 해 실시된 제국의회 선거에서 투표에 참가한 1억 2천만 명의 총 유권자 중에서 약 825만 명이 비민족주의 계열 정당을 지지하였다고 합니다.

다시 말해서, 민족주의는 제1차 세계대전 당시 유럽에서 가장 중요한 정치 및 사회 이데올로기 중 하나였지만, 이것의 역할이나 영향력을 지나치게 강조하는 것은 근거가 부족하다는 주장도 있습니다. 마이클 만 (Michael Mann)은 “전쟁이 발발하는 과정에서 민족주의가 기여한 부분은 사실상 거의 없다”고 분석할 정도로, 전쟁의 기원에서 민족주의의 제한적 역할을 주장하고 있습니다. 민족주의 열정에 사로잡힌 세르비아계 보스니아인 청년이 세르비아 민족주의 단체의 지원을 받아 오스트리아 황태자를 암살했고, 이것이 전쟁의 도화선이 되었다는 것은 부인하기 어려운 역사적 사실이지만 이 사건으로부터 실제로 사상 초유의 세계대전으로 발전하는 과정, 즉 유럽 각국에서 현실정치를 담당했던 정치 및 군사 엘리트들의 현실적 목표와 야심, 판단착오가 인과 연쇄하는 과정에서 민족주의가 차지한 비중은 절대적이지 않았을 것으로 판단하는 학자들도 많이 있습니다.

독일지도부의 오판과 파시즘의 출현

독일은 제1차 세계대전의 중심에 있었고, 1914년의 상황에서 독일의 호전성과 부적절한 외교가 결합되어 전쟁이 시작되었다는 점은 누구도 부인하기 힘들 것입니다. 그러나 전쟁 초기부터 독일은 양면전쟁을 겪어야 했습니다. 참모총장 헬무트 폰 몰트케로 대표되는 독일 군부는 전쟁이라는 도박에 모든 것을 걸었고, 1914년에 훈련이 잘 된 독일군이 신속하게 프랑스군을 먼저 격파하고, 중앙의 병참선을 이용하여 군대를 동쪽으로 이동시켜 러시아군을 격파할 수 있다고 믿었습니다. 그러나 1914년 9월의 마른 전투는 독일의 도박이 실패로 끝날 수밖에 없다는 점을 입증했습니다.

피하고자 했던 양면전쟁이라는 덫에 걸리고 만, 독일의 최후는 예측된 것이었습니다. 1918년에 독일이 당했던 패배는 완벽했습니다. 서부전선에서 발전된 포격과 치명적인 독가스가 라인 강을 넘어서 독일 국토 내부로 압박할 것이며, 날로 늘어나는 미군 사단의 숫자와 수적 열세에 부딪친 항공 전력, 예기치 못한 대양함대의 반란으로 인해 독일군은 고립되고 말았습니다. 게다가 오스트리아-헝가리, 터키, 불가리아의 무력화로 인해 독일은 고립되었고, 고립된 독일에게 남은 것은 완벽한 패배뿐이었습니다.

전쟁이 끝난 이후 독일의 국가는 분열되었으며 군대는 해체되었고, 정치가들은 비전을 제시할 능력을 상실하였습니다. 국민은 절체절명의 배고픔에 시달렸고, 전쟁터에서 돌아온 2백만여 명의 독일 젊은이들은 심각한 사기저하의 후유증에 시달렸습니다. 그리고 1919년 6월 28일에 최종적으로 조인된 베르시이유 조약에 의해 천문학적인 규모의 전쟁 배상금,

폴란드와 알사스 로렌 영토 상실, 위협적인 점령군 등에 의해 독일은 국가적 모욕을 당했습니다. 비록 1919년 8월에 바이마르공화국이 수립되었으나, 치솟는 인플레이와 경제 소요사태로 인해 국가는 분열되고 대중은 방황하였습니다. 칼 폴라니 (Karl Polany)가 주장하듯이, 시장의 자기조절 능력이 상실된 상황 하에서 자유주의에 대한 신념은 점차 사라지고, 결국 히틀러와 나치당이 출현하여 혼란에 빠진 독일은 파시즘의 영향 하에 극단의 길을 걷게 됩니다.

종전후 처리 과정 : 베르시아유 체제와 그 한계

승전국들은 파리평화회의의 개최에는 합의하였으나, 회의 절차와 내용에 대해서는 합의 대신 갈등과 경쟁으로 일관하였습니다. 전쟁의 종전이 눈앞에 다가오자 연합국들은 각기 다른 의도와 목적을 가지고 전투에 임하기도 했으며, 각국의 협상에서 보인 입장도 시간과 상황에 따라 변했습니다. 미국은 독일과의 휴전 조건 협상을 시작할 때는 큰 영향력을 행사했으나, 실제로 협상이 진행되는 과정에서는 영국과 프랑스가 협상을 주도하였습니다.

미국은 참전 목적을 밝히는 윌슨 대통령의 14개조 조항에서도 밝혔듯이, 독일이 민주국가로 된다면 무조건적인 항복 없이도 평화가 가능하며, 소위 징벌적 평화(punitive peace)를 반대하는 입장을 재차 강조하였지만 이와 같은 이상주의적 입장은 국내의 반대와 더불어, 영국과 프랑스의 지지를 얻지 못해 결국 약화되고 말았습니다.

전쟁에서 가장 많은 피해를 입은 유럽의 전통적인 강대국 영국과 프랑스는 독일의 무장해제, 배상과 영토문제에 초점을 맞추어 협상을 진행하였습니다. 따라서 파리평화회의에서는 영토 문제와 전쟁배상 문제가 주요 안건이 되었고, 타협의 결과로 조약의 내용이 결정되었습니다. 독일의 해외 식민지는 유럽 강대국이 차지했으며, 독일의 재무장을 방지하는 조건을 내건 프랑스의 요구에 따라 알사스-로렌은 프랑스로 반환되고, 프랑스가 15년간 라인 지역을 점령하고, 라인 서쪽의 비무장, 독일의 무장해제 등이 결정되었습니다. 독일의 배상과 책임에 있어서도 영국과 독일은 처음에는 독일에 대해서 민간인 피해에 대해 배상을 요구한다는 입장에서 점차 확대되어 독일이 전쟁의 피해와 손실에 대하여 전적으로 책임이 있다는 방향으로 합의가 이뤄졌습니다. 비록 독일에 대해서 무조건 항복을 요구하지는 않았지만, 거의 모든 측면에서 징벌적 평화의 성격이 강한 조약이 체결된 것입니다. 미국이 영토 및 배상금 문제에 있어서 영국과 프랑스에 많이 양보를 했던 이유는 국제연맹에

대한 프랑스 측의 합의를 이끌어 내기 위해서였습니다.

이처럼 연합국과 독일과의 전쟁 종결, 전후 처리 문제를 다룬 베르사이유 조약은 승전국 사이에서 진행된 타협의 산물이었으나, 이것은 머지않아 또 다른 세계대전을 불러일으키는 원인으로 작용하였습니다. 독일에겐 무조건을 항복을 요구하지 않아 독일이 다시 부상할 수 있는 기회를 남겨두었기 때문이며, 또한 많은 영토를 상실하고 전쟁에 대한 책임과 혹독한 배상 요구로 인해 좌절하고 불만을 가졌던 독일 국민들이 불과 10여년 만에 히틀러가 주창한 나치즘에 대한 열광적인 지지자가 되었기 때문입니다.

프랑스의 독일에 대한 분노와 제국주의에 대한 향수

프랑스는 전쟁 초기 2년 동안 연합국의 최고 정점에 있었습니다. 1914년에는 독일군의 공격을 정면에서 막아내는데 성공했고, 1915년에도 서부전선에서 막강하게 진행되는 독일군의 공격을 무색하게 만들었습니다. 1916년의 베르덴 전투에서도 프랑스군은 곳곳하게 버텼지만 1917년 니벨 공세의 실패를 계기로 프랑스 군 내부에서는 반란이 끊이지 않다가, 결국 1918년에 가서야 비로소 다시 연합군 전력의 핵심 전력으로 복귀할 수 있었습니다.

독일과 러시아가 붕괴되자 프랑스는 노골적인 제국주의 강대국으로 면모를 과시할 수 있는 조건이 완성되었고, 과거의 영광을 재현하기 위한 노력을 강행합니다. 그 결과 프랑스는 아프리카, 태평양, 중동에서 영토와 세력을 넓히고자 노력했고, 이 과정에서 방해 세력들은 거침없이 제거하려 했습니다. 그러나 프랑스 역시 제국주의적 구조의 몰락으로부터 벗어나지 못했습니다. 얼마 지나지 않아서 옛 적국이었던 독일과 러시아가 전혀 새로운 모습으로 프랑스를 압박하기 시작했습니다. 프랑스는 독일에 대한 앙금과 분노 때문에 지나칠 정도로 가혹한 배상과 징벌적 요구를 주장했고 결국 협력지향적인 질서가 아닌 갈등 요인을 해결하지 못한 국제 질서의 형성은 또 다른 비극적인 전쟁을 불러일으키고 말았습니다.

21세기 동아시아에 미치는 합의

2014년 1월 스위스 다보스 포럼에서 일본의 아베 신조 총리는 중국과 일본의 관계를 제1차 세계대전 직전의 독일과 영국의 관계에 비유한 바 있습니다. 그는 백 년 전의 독일과

영국이 경제적으로 긴밀한 협력 관계를 맺고 있었으나 전쟁을 시작했듯이, 오늘날 중국과 일본 간에 영토 문제를 둘러싸고 갈등이 계속된다면 두 나라 사이의 경제협력 관계에도 불구하고 전쟁이 발발할 가능성을 완전히 배제할 수 없다고 주장함으로써 많은 관심과 비판을 받은 바 있습니다.

21세기 초에 이르러 동아시아 각국은 국제적으로 긴밀한 경제협력관계를 구축하고 있습니다. 1990년에 4,194억 달러였던 동아시아 지역 국가들의 수출규모는 2008년에는 3조 4천억 달러로 증가했지만 현재 최악의 정치, 외교 관계를 경험하고 있는 중국과 일본의 경우 2000년 이후 두 나라 사이의 무역 규모는 매년 30%씩 증가하여 3,000억 달러를 넘어선 상황입니다. 1995년과 2011년 사이에 일본의 총 수출 증가액 중 대중국 수출 증가액이 약 45%를 차지했습니다. **현재 동아시아 국가들 사이에 형성된 긴밀한 경제 협력관계가 이들 사이에 존재하는 갈등과 대립, 그리고 이들이 최악의 상황으로 치닫는 것을 막아 줄 최후의 보루가 될 것인지 살펴볼 필요가 있습니다.**

현재 동아시아를 포함한 세계정세의 가장 눈에 띄는 변화는 미국 국력의 상대적 쇠퇴와 중국의 급속한 부상입니다. 미국은 1990년대 초반 냉전의 종식과 함께 세계 유일의 초강대국으로 등장했으나, 2008년에 발발한 경제위기 등으로 인해 강대국으로서의 지위와 위상에 타격을 입고 있습니다. 반면에 중국은 1990년대 이후 지속적인 경제성장을 이어간 결과 2012년에는 일본을 제치고 세계 제2위의 경제 강대국으로 올라섰고, 머지않아 미국을 추월할 것으로 전망하고 있습니다. 물론 미국은 중국에게 경제 규모에서 1위 자리를 내준 이후에도 상당히 오랜 기간 세계 제1위의 군사대국으로 남아있을 것이 분명합니다. 그럼에도 불구하고 양국 사이의 힘의 격차가 지속적으로 감소하는 것은 분명한 추세이며, 이처럼 중국의 부상과 미국의 쇠퇴는 19세기 말~20세기 초의 독일의 급작스런 부상과 영국의 상대적 쇠퇴를 떠올리게 하고 있습니다. 현재 동아시아 각국은 이러한 추세에 대한 인식을 바탕으로 각자의 외교 및 안보 전략을 재정립하는 과정에 있습니다.

한편 중국의 갑작스런 성장세는 지역 국가들의 불만과 불안감을 증폭시키고 있습니다. 그리고 이 불만과 불안감은 영토 문제, 과거사 문제 등을 둘러싼 대립과 충돌로 표출되고 있습니다. 예를 들면 중국과 일본 사이의 조어도 혹은 센카쿠 열도에 대한 단순한 영토 분쟁은 그 배후에 두 나라의 상대적인 힘과 지위의 변동에 기인하는 구조적인 갈등의 측면으로 이해해야 할 것입니다. 물론 이와 같은 사소한 문제 때문에 중국과 일본이, 혹은 동아시아 전체가 전쟁에 빠져들 만큼 각국의 정치 지도자와 국민들이 '비이성적'이지는 않을 것입니다. 그리고 이러한 갈등이 전쟁이나 이에 버금가는 대규모 무력 충돌로 이어질 가능성이 높은 것은 아닙니다. 그러나 동아시아의 국제정세에는 근본적, 구조적 갈등

이 존재하고 있으며, 이와 같은 근본적, 구조적 갈등은 아주 작고 사소한 문제에 의해서 촉발되어 제1차 세계대전과 같은 비극적인 사건으로 발전할 수 있는 가능성을 완전히 배제할 수는 없습니다.

최근 30여 년 동안 동아시아 각국은 위협천만한 민족주의의 분출과 대립을 경험하고 있습니다. 특히 영토 문제와 과거사 문제를 둘러싼 민족주의 감정의 대립으로 한일관계와 중일관계는 최악의 국면에 처해 있다고 봅니다. 안보와 경제협력 관계에 있어서는 이와 같은 사안들이 중요하게 거론되지 않기도 하지만, 과거사 문제와 영토 분쟁으로 인해 각 국가의 민족주의적 열정을 분출하고, 이는 곧 안보와 경제협력 사안에서의 이해관계를 손상시키거나 잠식하는 상황으로 발전하고 있다. 알사스-로렌을 둘러싼 프랑스와 독일의 민족주의 대립, 러시아 중심의 범슬라브주의와 독일 중심의 범게르만주의의 대립은 제1차 세계대전 발발 직전에 유럽 각 국에서 분출한 민족주의적 열풍에 의한 현상이었습니다. 그리고 1914년 6월의 사라예보에서 암살 사건이 도화선이 되어 각 국가에 총동원령이 내려지고 상호 선전포고를 주고받자 이를 환영하는 인파가 도시의 광장과 거리를 메웠다고 합니다. 100년 전 유럽에서 나타났던 민족주의의 분출이 현재 동아시아 각국을 휩쓸고 있는 민족주의의 고조 현상과 유사하다는 점에서 위협천만한 일이 아닐 수 없습니다.

하지만 제1차 세계대전 당시 전개되었던 각 국가의 적대적 민족주의의 대결에서 몇 가지 다행스러운 해법을 발견할 수 있을 것입니다. 우선 민족주의는 어떤 고정된 내용과 형태를 가지기보다는 그때그때의 상황에 따라 다른 주장, 다른 가치를 내세운다는 점입니다. 또한 일부 과장되고 과격한 민족주의적 수사와 행동이 사회 다수 구성원의 온건한 생각과 믿음을 무색하게 만들기도 합니다. 특히 민족주의는 정치적 목적을 위해 부추겨지기도 하고 억제되기도 합니다. 특히 정통성이 없는 정부일수록 대외 정책에서 민족주의를 활용하고 싶은 유혹에 빠질 확률이 높을 것입니다. 따라서 소모적인 민족주의 감정의 대립을 극복하는 것이 동아시아인들에게 주어진 중요한 역사적 과제일 것입니다.

마지막으로 우리는 프랑스가 전후 독일과의 구원을 청산하고 적극적인 경제협력을 증진시키고, 신뢰를 통한 양국 협력을 진행시켜 나가는 태도에서 배울 것이 많다고 봅니다. 프랑스 정부는 유럽연합(EU)과 유럽협력안보기구(OSCE), 북대서양조약기구(NATO)를 통해 전쟁의 위험을 최소화시키면서 사회적 안정과 청조적 경제에 전념하며 오늘날의 평화와 번영을 성취하였다는 점에서 타의 모범이 되며, 특히 1957년 로마 협정을 통해 석탄철강공동체를 만들어 독일과의 상호이익의 접점을 찾아나가면서 독일 통일과정에서도 누구보다 적극적인 지지와 지원을 아끼지 않는 모습은 1차 대전이후 독일에 대한 분노와 복수의 심정을 가졌던 모습과 전혀 대조가 되고 있습니다.

즉 프랑스는 과거의 오판을 직시하고 이를 바로 잡아 주변국들에 대한 신뢰를 회복함으로써 지역평화와 공동의 발전을 선도하는 모습을 보여주고 있으며, 과거의 영화는 그리워하되, 국제사회의 책임을 다하는 모습을 보여주고 있습니다. 특히 북한인권 문제와 핵문제 해결에도 적극 우리 정부의 입장을 지지하고 있습니다.

얼마전 한-프랑스 포럼에서도 양국 대표들은 통일을 향한 협력과 21세기 문명이 갖는 소의 문제 등을 해결하기 위해 철학적 교감을 함께 나누기로 다짐했습니다.

동북아시아에서도 프랑스와 독일처럼 국수주의적 자세를 극복하고, 상호존중의 기회를 만들기 위해 더 많은 교류와 정치권 간의 신뢰 쌓기가 이루어 지기를 기원합니다.

경청해 주셔서 감사합니다.

La Grande Guerre dans la mémoire littéraire des Français

Hideya ARITA, Université Seijo

(le 1^{er} novembre 2014, à l'Université KOREA)

Mise en perspective des extrêmes

La période de l'entre-deux-guerres ne se réduit sans doute pas à ces doubles catastrophes, mais il est évident que le vingtième siècle, court, que l'historien britannique Eric Hobsbawm a qualifié de l'âge d'extrêmes, a commencé en réalité par la guerre de 14-18. Sur les cadavres des empires sont nés plusieurs nations en Europe, dont les frontières ont été fixées par les traités de paix de 1919-1920. A la Russie tsariste se succède le socialisme à l'échelle continentale. Les violences de masse nécessitent une démocratie plus massive et plus approfondie, aussi bien dans les métropoles que partout dans les colonies. La mort massive pour la patrie a justifié le deuil et la commémoration au niveau national, alors que la haine de la guerre rend le nationalisme moins justifiable.

La présente communication a pour objectif de caractériser cette période compliquée à travers la mémoire littéraire de la guerre de 14-18. Nous entendons la mémoire littéraire de la guerre par le souvenir reconstitué, sur la base de la lecture des écrits sur la guerre des écrivains. La mémoire littéraire est donc une mémoire secondaire, qui participe à la remémoration individuelle ou collective sur la guerre. La mémoire de la guerre est partagée et reproduite pour les générations successives. Le témoignage des combattants, quand il ne se confine pas parmi leur famille, est véhiculé par la presse écrite pendant les hostilités. Maurice Barrès a révélé les mots des morts ou des survivants, pour ses nombreux lecteurs de *l'Echo de Paris*. Après l'armistice, et même avant la fin de la guerre, les monuments aux morts sont érigés par la municipalité, par l'église ou par l'Etat laïc(1). Cette reconnaissance officielle de la mémoire de guerre a pour exemple la tombe du Soldat inconnu, installée en 1920 sous l'arc de Triomphe. La cérémonie de

commémoration corrobore et canalise les souvenirs de guerre. A côté de ces immenses ressources de souvenirs, la littérature de guerre n'est qu'une partie constituante de la mémoire collective. C'est une partie certes importante, parce que les écoles se chargent parfois de relayer la mémoire littéraire aux générations postérieures. Mais cela ne signifie ni son statut privilégié ni sa représentativité. Fils d'un zouave tué en octobre 1914, Albert Camus aurait entendu son enseignant du collège récitant le passage d'un roman de Roland Dorgelès(2). Cela n'empêche pas son élève, pupille de la Nation, de devenir un pacifiste convaincu.

Contrairement à la photo de guerre, les écrits traduisent la guerre toujours en perspective. Même quand le simple soldat, pas initié à l'acte d'écrire, raconte son expérience dans les lettres à sa famille, il ne peut être inconscient de la distance qui le sépare d'elle : il cherche des mots pour exprimer l'indicible. Jean Paulhan écrit dans *Les Fleurs de Tarbes* sur le silence des permissionnaires. Une fois retournés auprès de leurs parents ou de leur femme, les soldats étaient incapables de retrouver ce qu'ils ont vécu au front dans les mots dont on disposait à l'arrière et ils ont choisi finalement de n'en dire rien(3). En plus, après l'armistice, les anciens combattants ne pourraient évoquer leur expérience de la même manière que quand ils étaient dans la guerre : ils ne sont plus menacés de mort et, parfois traumatisés ou mutilés, ils doivent se faire accepter avec leur nouvelle image de soi, d'abord par eux-mêmes, ensuite par leurs proches. L'expérience de guerre demande donc une forte mise en perspective.

Autrement dit, les écrits sur la guerre comportent plusieurs niveaux de distance qui encadrent le récit. D'abord, le récit a une distance temporelle : avant ou après la déclaration de guerre, le premier combat, la dernière blessure ... Le récit a aussi une distance spatiale : le front et l'arrière. Au niveau fonctionnel, les personnages sont distancés selon qu'ils sont combattants, non-combattants, hommes, femmes, enfants ou vieillards. Au niveau politique enfin, le narrateur du récit se trouve parfois dans un des rôles significatifs de patriote, belliciste, pacifiste ou antimilitariste. Les écrits de guerre en général sont prêts au déchiffrement idéologique, comme les dernières lettres des fusillés publiées pour la réhabilitation.

Tant de distanciations justifient la méfiance des autorités et du peuple à l'égard des expressions trop littéraires sur la guerre. Anne-Marie Gaydier signale que chez Henri

Barbusse, « la parole populaire vient compléter et corriger le récit du narrateur, très marqué par les habitudes esthétiques d'un certain milieu culturel »(4). Cette méfiance se formule ainsi : puisqu'il est si bien écrit, ce récit de guerre n'est autre qu'une falsification. Pourtant, il doit y avoir une vérité qui ait besoin du récit compliqué, à plusieurs niveaux de différenciations du temps, de l'espace, des fonctions, du parti pris politique. Car, il y a une vérité qui ne s'exprime pas par la seule voix, mais à travers la narration polyphonique.

Le présent exposé vise six ouvrages de fiction des six écrivains de notoriété inégale, mais tous publiés dans la collection de la Pléiade. (Nous y consultons le texte.) Le choix a été fait parmi les ouvrages écrits après la guerre. A l'ordre chronologique de la parution, ce sont : *Thomas l'imposteur* (1923) de Jean Cocteau, « Le Temps retrouvé » (1927) d'A *la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, *Le Grand Troupeau* de Jean Giono (1931), *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline, « Comédie de Charleroi » (1934) de Pierre Drieu la Rochelle et « L'été 1914 » des *Thibault* (1936) de Roger Martin du Gard. Comment la guerre de 14-18 est-elle en perspective ? L'incorporation de la guerre dans l'univers romanesque correspond-t-elle au progrès de ces écrivains dans la carrière littéraire ? Quel était l'accueil des contemporains ? Quels rapports ces procédés littéraires ont-ils avec la constitution et la reconstitution de la mémoire collective des Français?

Lien des deux expériences extrêmes

Thomas l'imposteur est une histoire des intrus. Guillaume Thomas avait seize ans quand la guerre a été déclarée. Comme l'âge lui manquait pour devenir engagé volontaire, il a fait semblant d'être le neveu d'un général célèbre. Personne ne l'a interdit de faire son jeu. A madame de Bormes, la guerre est apparue « comme le théâtre de la guerre ». Mais c'est un théâtre « réservé aux hommes » (p.375). Elle a donc recruté « voitures et conducteurs bénévoles » pour créer un convoi des blessés entre le front et son hôpital à Paris. Tous les deux sont des intrus dans la guerre. Cela ne les empêche pas de risquer la mort à la ville de Reims bombardée. La princesse a vu « un cheval tourner l'angle

d'une rue en boitant dans ses tripes », alors que Guillaume boitait dans les débris à cause d'un coup au genou. Le front et l'arrière se sont soudainement télescopés, mettant en perspective la frivolité de l'une et la gravité cruelle de l'autre.

Cocteau a décrit cette scène en s'appuyant sur sa propre expérience (5). Il est volontaire de convoi sanitaire, en automne 1914, avec Misia Edwards et habillé en costume confectionné par Paul Poiret. Il a fait une autre expérience de guerre auprès des fusiliers marins de la Mer du Nord, comme membre de la Croix rouge vers 1915. Cette expérience est reprise dans la seconde moitié de *Thomas l'imposteur*, où, toujours mépris pour un parent du général, le garçon participe aux combats avec ses camarades. Tout comme ce pauvre soldat, tué par la balle la veille de sa permission, Guillaume a trouvé sa mort en sortant des tranchées pour transmettre un message. Ce gamin, intrus au front, a été tué comme un militaire ordinaire. L'officier qui l'a laissé partir est mort lui aussi sans tarder. La nouvelle se clôt par l'inscription sur la croix : « G.-T. de Fontenoy. Mort pour nous » (p.432). C'est un hommage presque anonyme, mais remerciement quand même. Il n'est pas exclu que Cocteau ait inscrit sa propre mort imaginaire dans la peau d'un adolescent imprudent, gai et bien aimé. Les critiques lui ont reproché sa légèreté. La légèreté dans les écrits de guerre est-elle justifiable ? Si oui, comment est-il possible ?

La seconde moitié de *Thomas l'imposteur* retrouve le garçon à Nieuport-ville, complètement rasé par le bombardement, mais les tranchées et les boyaux forment une ville souterraine : « Les dessous de Nieuport ressemblaient à ceux du théâtre du Châtelet. On avait relié les caves les unes aux autres et surnommé cet égout : Nord-Sud » (p.404). Nord-Sud est le surnom d'une ligne de métro parisienne, mais c'est aussi un clin d'oeil à la revue d'avant-garde du même nom, dirigée par Pierre Reverdy en 1917-18. On reproche à Cocteau sa frivolité, parce que le narrateur est très éloigné du moment narratif, sauf quand Guillaume Thomas court vers sa mort. On peut lui reprocher aussi ses métaphores surabondantes. Là où il faudrait se taire pour le recueillement, il semble s'amuser : « La cathédrale était une montagne de vieilles dentelles » (p.390). Avec ses arcs et fenêtres, les débris ressemblent au vêtement d'une vieille dame élégante. Pourtant, nous assistons en effet à un monde privé de perspective et dépourvu de sens réaliste : c'est à nous de restaurer les sens et la perspective.

Quand ce livre est paru, la loi du 31 juillet 1920 et du décret gouvernemental du 28

septembre avaient déjà autorisé le rapatriement des corps au pays natal. Mais plusieurs années plus tard, le retour des cercueils ne représentait que 30 % des 700 000 corps identifiés (6). Le deuil était difficile à pratiquer. Quant à Guillaume Thomas, Henriette, fille de la princesse et amoureuse de lui, est devenue malade et morte deux mois après. Il n'y avait donc personne pour faire son deuil. L'inscription était pour un G.-T. de Fontenoy, pour un autre que lui. Cette histoire est une manière à la fois frivole et grave d'honorer le soldat inconnu.

Pour Proust, le lien entre le front et l'arrière est beaucoup plus ambigu. Comme le narrateur s'est hospitalisé juste avant le commencement de la guerre, il ne connaît les événements que par la presse ridiculement cocarde et dans la bouche des non-combattants comiques de Paris. *Casus belli* est battu en brèche par M. de Charlus, mis au ban par son milieu aristocrate à cause de sa germanité. Tout comme l'affaire Dreyfus, l'univers romanesque proustien voit l'irruption de la Grande Guerre dans le déroulement narratif. L'Histoire contrecarre l'histoire, et pour cause : quand le premier tome de *la Recherche* est sorti en 1913, Proust ignorait ce que les Français devaient supporter pendant quatre ans.

Les lecteurs et surtout les spécialistes de Proust semblent avoir pris l'intrusion des événements historiques pour anecdotique, sinon insignifiante. Ils s'intéressent à l'aspect esthétique de la mémoire, du temps qui fait retour, de la révélation de la beauté. Le temps est plus destructeur que la mort de masse. Vue sous cet angle, l'affaire Dreyfus est un prétexte au changement soudain des relations humaines dans le quartier Saint-Germain. Dans cet univers romanesque, la guerre est dépourvue de sublime. A telle enseigne que la mort héroïque de Saint-Loup au champ d'honneur est moins impressionnante que la danse macabre des survivants de la fin du volume.

La froideur de Proust devant le deuil national des années vingt est-elle due au caractère de l'écrivain, à sa conscience d'être marginale et fragile ? Certes non. Dès l'immédiat après-guerre, la guerre de 14-18 a été appelée « der des der » : la dernière des dernières guerres, en ce sens qu'elle aurait mis fin à toutes les guerres. C'est le sens religieux que les Français de l'époque ont accordé aux massacres de masse. Sinon, 1 millions 400 000 auraient trouvé la mort inutile. Le souvenir de guerre était en train de se reconstituer pour qu'il n'y ait aucune mort sans signification positive. Au contraire, les

écrits littéraires, publiés après l'armistice, ont représenté la guerre comme la pire forme de destruction, prête à revenir, parce que les hommes sont oublieux, frivoles ou tout simplement méchants. Une nouvelle guerre commençait déjà en Russie contre les Soviétiques, ou entre les Polonais et les Lituaniens. Proust décrit le monde, que la cérémonie des morts pour la Patrie est incapable de consoler.

Jean Giono a contrarié plus radicalement la reconstitution du souvenir national par son unique roman de la guerre de 14-18, *Le Grand Troupeau*. En 1931, année de la publication, il n'est plus un auteur obscur de la Provence. Son premier roman, *Colline*, a été remarqué et il était tirailé entre Grasset et Gallimard. Le roman est d'abord paru en partie dans *Europe* de Jean Guéhenno, et les quatre chapitres inédits paraîtront en 1937 dans la même revue, avec un « article contre la guerre » (l'expression est de Giono) et intitulés dans l'ensemble *Refus d'obéissance*, ce qui dénote un pacifisme militant prononcé. Giono a été arrêté deux fois pendant la Seconde Guerre mondiale, suspecté d'encourir des actes antimilitaires au début des conflits, et d'avoir collaboré avec les occupants en fin de la guerre. Il a payé cher ses idées pacifistes.

Dans *le Grand Troupeau*, la guerre est le plus clairement en perspective des six romans examinés ici. Le roman est divisé en deux zones géographiques, le plateau de la Provence et les fronts, et chaque chapitre développe l'intrigue d'une de ces zones à tour de rôle. Ces deux zones sont très contrastées. Puisque les hommes sont partis pour la guerre, il ne reste dans les villages que les femmes, les enfants, les vieillards. Pendant la guerre, ces zones sont les deux mondes clos, étanches, entre lesquels les gens se communiquent par les lettres, les permissions, les journaux, mais l'absence est cruelle. Un jour, tous les villageois se rassemblent : « Nous veillons le corps absent d'Arthur Amalric mort à la guerre, déclare la vieille Marthe. Que chacun se recueille dans son amitié pour celui qui était le sel de la terre... » (p.594). Ces deux zones ne représentent donc pas le contraste entre la guerre et la paix, entre le monde actuel et celui d'hier. Elles sont simultanément dans la guerre.

Au début du roman, trois bergers conduisent violemment un grand troupeau des moutons vers les plaines. Comme les jeunes bergers sont tous partis, on ne peut plus le garder dans la haute montagne. Ainsi, le plateau et le front se lient par la logique de la guerre, mais ils se superposent aussi en image. On peut lire en fin du volume : «

L'infanterie anglaise monte épaisse comme un ruisseau de boue, et le troupeau bleu des soldats français glisse à la crête des herbes, vers les collines et la fumée » (p.717). Ce panorama du champ de bataille a comme point de vue un soldat qui crie: « A l'abattoir ! ». Les bêtes et les hommes sont interchangeable. Léon Riegel commente un autre passage du roman dans sa monumentale étude sur la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre (7). C'est un passage où les rats mangent les dépouilles des soldats (p.620). Au front aussi bien qu'à la montagne, c'est le règne de la nature, capable de dévorer les hommes. Peut-on accepter une telle mort horrible ?

Nous avons besoin des monuments aux morts pour que les survivants ne soient plus traumatisés par la vision lugubre des proches agonisants. Giono refuse d'ériger le monument, et termine son récit par deux actes symboliques. D'abord, à la place du prêtre, du maire ou du ministre, c'est le berger qui essaie de réconcilier le passé et le présent : « On ne doit jamais mener le troupeau pour le massacre où je l'ai mené, sur les routes. Mieux vaut renier les hommes. » (p.722). Le berger regrette d'avoir mené brutalement les moutons vers les plaines. Il ne justifie pas les souffrances que les hommes ont infligées aux bêtes. Il aurait dû renier le devoir professionnel, mais il a laissé mourir des agneaux qui, trop petits, ne supportaient pas la traversée. On y voit une cruelle commensurabilité des bêtes et des hommes. A ce moment-là, la naissance d'un bélier annonce l'avenir.

Ces trois romans tentent de saisir la guerre dans un jeu de perspectives compliqué. C'est parce que le lien des deux expériences extrêmes joue un rôle crucial dans leur écriture romanesque. Par conséquent, le narrateur recourt souvent à des métaphores pour exprimer les choses appartenant à deux zones naturellement séparées. Par exemple, Giono fait errer ses soldats dans la boue, au bord de la Somme, entre Saint-Quentin et Amiens. Le nom de lieu, c'est Santerre, qui existe en Picardie, mais cela veut dire « sans la terre ferme ». Le cas d'un nom de lieu inventé est plus significatif : Dysenterie. C'est, d'après le narrateur du roman, « un lac de boue dans la blessure d'un éclatement de mine » (p.677). Ce lac se trouve en quelque part dans Santerre, où les soldats rencontrent des chevaux atteints de l'épidémie, un infirmier suicidé, un capitaine à la limite du délire et, enfin, « des troupeaux de collines » (p.678).

De ces métaphores filées ou continues apparaît un univers renversé, incapable d'accueillir le héros du roman réaliste du XIXe siècle. Pour celui-ci, c'est la société qui

l'empêche de se réaliser. Il devient un héros « problématique » d'après l'expression de *La Théorie du roman* de Georges Lukacs (8). Mais, cette théorie ne présuppose pas que la nature, telle la forêt et la terre, sera déchaînée pour rendre problématique l'humanité tout entière. Par ce télescopage des deux faces de la réalité, l'univers romanesque devient, sinon monstrueux, tout au moins incompréhensible. Cela exige des écrivains une nouvelle manière de récit. On est au seuil de l'idée surréaliste de la folie considérée comme « l'état de sainteté imaginative » selon Julien Gracq (9).

L'homme précaire et la littérature

Il est certes vrai que *Voyage au bout de la nuit* de Céline a innové le roman de guerre avec la langue parlée, non pas encadrée dans le dialogue, mais portée par le narrateur lui-même. Mais, la Flandre, zone géographique des champs de bataille, occupe moins de quarante pages sur quelque cinq cents pages. Dans une soixantaine de pages qui suivent, l'histoire se déroule à l'arrière, notamment dans les hôpitaux. A Paris, le narrateur et héros du roman a une petite amie américaine, infirmière Lola. La guerre est en perspective entre la belle étrangère et le poilu qu'il simule avec sa citation et sa blessure. Mais, le jeu lui coûte cher : après avoir vu la baraque d'un tir : Le Stand des Nations, il commence d'avoir des hallucinations. Enfin, il crie : « Foutez le camp ! On va tirer ! Vous tuer ! Nous tuer tous ! » (p.59). Hospitalisé, il subit une thérapie d'électricité pour se « redonner de l'âme » (p.89). Son nouveau médecin-chef, Dr Bestombes se réjouit de la guerre : « La guerre, voyez-vous, Bardamu, par les moyens incomparables qu'elle nous donne pour éprouver les systèmes nerveux, agit à la manière d'un formidable révélateur de l'Esprit humain ! » (p.93). Le narrateur reprend les mots et les idées de son maître, de telle façon que le dialogue d'un ventriloque et de sa poupée ridiculise le langage médical, ou plutôt dénonce le regard froid que la médecine braque sur notre « intimité ».

Il faut ici distinguer le mutin, le pacifiste passif, et le traumatisé. *Le Monde* communique le témoignage d'un habitant de Confrécourt (Aisne), selon lequel six soldats ont été fusillés pour exemple en 1914, dans le hameau de Vingré, puis réhabilités en 1921.

En 1925, un monument a été construit à leur mémoire (10). Quant au pacifiste passif, Giono en est un : « Je me refuse désormais à monter à l'attaque (...) je suis devenu radio-télégraphiste »(11). Giono est le nom du radio-télégraphiste de sa nouvelle « Ivan Ivanovitch Kossiakoff ». Les pacifistes ont oublié de réhabiliter les traumatisés de guerre. D'après Annette Becker, « il fallait militer pour la paix et pas pour le rappel des atrocités dans la guerre qui ne sauraient jamais atteindre l'atrocité par excellence qu'était la guerre elle-même » (12). Les troubles mentaux sont toujours inférieurs en atrocité à la guerre elle-même. En plus, même si les artistes d'avant-garde privilégient la folie comme source d'inspiration ou de sacré, la folie comme phénomène psychosomatique est impossible à regarder longtemps. Le héros de *Voyage* se sert inconsciemment du traumatisme pour fuir le front, mais il devra s'en libérer pour rentrer dans la société avant la fin des hostilités.

Le narrateur évolue donc dans le maniement de la langue patriotique, à tel point qu'il écrit des récits sur ses « actions de guerre », qu'un poète admirateur de la comédienne fait « frapper en vers ». Avec l'avis favorable du médecin-chef, « l'événement du récital eut lieu à la Comédie-Française même, au cours d'une après-midi, dite poétique. Tout l'hôpital fut invité. » (p.100). Le spectacle a réussi, mais les applaudissements n'étaient pas pour lui. Il est revenu à Bicêtre, hôpital-asile-maison de retraite, célèbre pour les lecteurs des romans populaires du XIXe siècle. On voit le champ sémantique du front et du dispensaire : « au fond des boues tenaces et des banlieues insoumises » (p.101). L'hôpital est entre les deux étapes du voyage.

C'est aussi le langage patriotique simulé qui sauve la vie au narrateur, sur un bateau qui le mène en Afrique tropicale après l'armistice. Menacé par les officiers au bord, le narrateur essaie de se familiariser avec eux au moyen de « Vive la France ! ». « C'était le truc du sergent Branledore » (p.121). Il se croit « revenu aux plus beaux jours de l'hôpital », et il n'oublie pas de marquer son récit par cette forte phrase : « Eh bien en voilà une belle page d'Histoire ! » (p.123). Or, *Voyage* est-il un roman parodiant des récits de camaraderie de guerre ? Nous y voyons plutôt un univers romanesque où l'on ne puisse avoir qu'une vie inauthentique. Dans un hôtel de New York, le narrateur confessa : « Il faut choisir, mourir ou mentir » (p.200).

Si le héros de Céline accepte de mentir pour survivre, celui de Drieu la Rochelle vit

aisément dans le mensonge, gardant toutefois la nostalgie d'avoir eu une vraie vie au front pendant la guerre. Pour expliquer la mauvaise foi typique au personnage romanesque de Drieu, il faudrait souligner l'importance des écrits de guerre dans la carrière littéraire de l'écrivain.

Drieu la Rochelle est un cas exemplaire d'une difficile réadaptation psychique de la jeunesse, mise dans la guerre à la sortie des universités. En 1917, il a publié son recueil de poèmes, *Interrogation*, chez Gallimard au compte d'auteur. Ce livre a été remarqué par Maurice Barrès. Dedans, on peut lire ces affirmations (13) :

« Non, nous ne pouvons pas renier notre guerre. Par elle, la vie nous parut plus adorable et nos ferveurs furent renouvelées. » (« Interrogation de la paix », p.88)

« Par la guerre je connus un grand amour. Si tu vénères l'Amour, n'insulte pas la Guerre. » (« Thème métaphysique de la guerre » p.98)

On peut y ajouter une mise en garde contre le pacifisme :

« Pacifistes, avez-vous vu votre paix ? / L'homme finira-t-il comme un boutiquier retiré des affaires. » (« Peur de la paix », p.80)

Il est clair que le jeune écrivain a justifié le sacrifice de sa propre vie, non pas par le patriotisme, mais par une fascination du combat. A l'immédiat après-guerre, Drieu a fixé son projet d'écrire par un essai paru dans *la Nouvelle Revue Française* qui finit ainsi : « J'aurais voulu témoigner pour mes amis, pour les jeunes hommes, pour ceux qui ont combattu, pour ceux qui sont morts » (14). Pourtant, le temps a changé, et il ne pouvait ni continuer ses écrits de guerre, ni réussir avec d'autres sujets, quand un jeune critique prometteur Benjamin Crémieux lui a reproché d'avoir senti « s'exalter (...) la volonté de puissance » et goûté « l'âpre saveur d'être des hommes » dans ses premiers écrits. Drieu lui a répondu par la lettre parue dans la *NRF*, nov. 1929, en disant qu'il avait « joui de la guerre » mais qu'à propos d'*Interrogation*, il devrait le « corriger par un autre » (15). Enfin, en 1934, Drieu a publié une nouvelle intitulée « La Comédie de Charleroi ». Pour les spécialistes des idées politiques de l'entre-deux-guerres français, c'est un ouvrage de référence. Ce récit de guerre marque donc une étape importante pour la carrière littéraire et la postérité de l'écrivain.

La guerre est mise en perspective au niveau temporel, géographique, fonctionnel et politique. L'histoire est racontée en deux tableaux par le narrateur, qui est secrétaire pour

l'un et soldat pour l'autre. D'un côté, le présent historique retrace l'itinéraire de Paris à Charleroi de Madame Pragen, riche bourgeoise juive, avec son secrétaire. On est en juillet 1919. Le voyage a pour objectif de chercher la dépouille de Claude Pragen, camarade de guerre de son secrétaire. De l'autre, la bataille de Charleroi, en août 1914, est évoquée en monologue par cet accompagnateur rêveur, à qui le souvenir bouleversant surgit sur les champs de bataille revisités. C'est un voyage d'ensemble, mais pour les deux, la distance entre le front et l'arrière et la distance d'entre la guerre et l'après-guerre réapparaissent différemment. Deux séries de récits s'avancent vers les deux buts prévus : la découverte du corps de son fils et le vrai commencement du deuil pour l'une, et la résurgence de l'expérience extrême de la charge et l'abandon du secrétariat honteux pour une activité digne de l'ancien combattant pour l'autre. Les deux protagonistes sont ainsi priés d'évoluer dans la société d'après-guerre.

Le rôle initial du narrateur n'est autre que celui de Bardamu, revenu des Etats-Unis et casé dans une clinique de banlieue parisienne. Cependant, contrairement à Bardamu, le narrateur analyse silencieusement ce qui l'a fasciné pendant la guerre. Son rêve d'enfant était « d'être soldat, (...) de courir le monde, d'entraîner les hommes dans des actions, de détruire des empires et d'en construire d'autres » (pp.362-363), mais il a confondu ce rêve « avec l'amour de la guerre ». Dans ce passage, l'auteur critique ses propres ouvrages de jeunesse. Ayant oublié Madame Pragen, en tenue ostensible d'infirmière major, le secrétaire s'immerge dans son souvenir pour localiser l'expérience extrême d'exaltation. Enfin, il a retrouvé l'image décisive de sa vie.

« Qu'est-ce qui soudain jaillissait ? Un chef. Non seulement un homme, un chef. Non seulement un homme qui se donne, mais un homme qui prend. Un chef, c'est un homme à son plein ; l'homme qui donne et qui prend dans la même éjaculation » (p.384).

Tout est sexué dans le combat. La spiritualité du sacrifice ne suffit pas. Non content de se donner, ce soldat veut être chef et prendre. Dans le souvenir, le secrétaire devient un fasciste qui s'ignore, comme le montre ce passage qui suit le précédent.

« J'étais un chef. Je voulais m'emparer de tous ces hommes autour de moi, m'en accroître, les accroître par moi et nous lancer tous en bloc, moi en pointe, à travers l'univers » (p.384).

Pourtant, le narrateur n'ayant pu croire à « l'unité de la vie » qu'une minute, il lui

faudrait revenir à la réalité de la paix (16). Quant au rêve d'enfant, le narrateur critique la nostalgie. La nostalgie contrarie la mémoire, parce que le souvenir-écran cache l'horrible réalité derrière la fausse image du sublime. C'est pourquoi un pacifiste comme Giono fait tomber l'illusion patriotique par une image nauséabonde des corps. Le traumatisé de guerre comme Bardamu est aussi une image désenchanteresse. Ni Giono ni Bardamu ne sont bienvenus à la commémoration de la Grande Guerre. Or, Drieu et le narrateur seraient-ils à l'aise parmi les anciens combattants avec drapeau et costume ? Certes non. Madame Pragen profite des reconnaissances aux morts pour la Patrie. Se méfiant du patriotisme d'images d'Épinal, le narrateur cherche sa version du sublime dans son souvenir de guerre. Cependant, deux zones du récit font un télescopage final.

Si cette nouvelle innove le genre, c'est parce que le dénouement dépasse l'horizon d'attente des lecteurs ordinaires. Madame Pragen propose une aventure aussi déconcertante qu'improbable au narrateur. Elle veut que le narrateur continue à combattre à la place de son fils, tué au front belge, et elle le pousse d'être un député : « je vous donnerai l'argent pour votre campagne électorale. Et j'ai une circonscription pour vous » (p.412). Leur conversation est à peine crédible : « --- Je voudrais faire une révolution. / --- Eh bien, justement, vous la ferez après » (p.413). Mais, le narrateur finit par renoncer au projet incertain. Si Drieu a adhéré au Parti Populaire Français de Jacques Doriot en 1936, son enthousiasme n'a duré que deux ans. Le narrateur en savait plus que l'auteur, parce qu'il a dit : « La guerre n'est plus la guerre. Vous le verrez un jour, fascistes de tous pays quand vous serez planqués contre terre, plats, avec la chiasse dans votre pantalon » (p. 394).

D'après la mémoire littéraire que nous avons examinée, l'humanité des êtres humains est précaire devant le déchaînement des forces industrielles de la guerre moderne. Ni l'art ni la culture, impliqués bon gré mal gré dans la barbarie patriotique, ne sauraient s'opposer à la pulsion irrationnelle des hommes. Dénoncer cet aspect de l'humanité risque d'être une manière pour exalter la guerre, comme c'est le cas de Drieu la Rochelle ou le cas des pamphlets antisémites de Céline. Ce qui reste aux écrivains, c'est de combattre avec l'Histoire, au moyen d'un tableau d'ensemble. Roger Martin du Gard retourne au statut du narrateur omniprésent, mais comme dans *Voyage au bout de la nuit*, l'histoire se déroule presque toujours là où se trouve un des deux frères fort contrastés. Ainsi, «

L'Été 1914 », le septième tome des *Thibault*, est une fresque dépeignant toute une époque, marquée par la marche vers la guerre, du point de vue humaniste et collectif. Bien que l'auteur soit devenu lauréat du prix Nobel de la littérature en 1937, il n'aurait pas été bien accueilli à la commémoration des morts pour la Patrie : Martin du Gard, en bon chartiste, ne présente le déclenchement des conflits ni comme nécessaire ni comme indispensable. Peut-être que les lecteurs d'aujourd'hui peuvent mieux comprendre ce que les *Thibault* ont apporté au récit de guerre. L'auteur n'engage ni lui-même ni ses personnages pour transmettre un quelconque message. C'est peut-être pour ça qu'il a réussi à décrire une société qui s'apprêtait toutes les forces pour faire la guerre.

Dans son étude dans laquelle on trouve les idées d'intertextualité et de polyphonie, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine suggère que le romancier de profession puise dans un fonds de tradition littéraire (17).

« Le genre vit du présent, mais il *se rappelle* toujours son passé, son principe. Le genre est, dans le processus de l'évolution littéraire, porteur de la mémoire littéraire. ».

A quel genre doit-on penser quand on lit les *Thibault* ? A première vue, le roman-fleuve y convient, en ce sens que la modeste source, conçue comme « les deux frères » pour le titre originel, se développe avec de nombreux personnages, réels et fictifs, pour constituer un immense fleuve social. Ici, il faudrait plutôt penser à un genre littéraire allemand, *Bildungsroman*, traduit en français comme le roman de formation. Les deux frères antagonistes, Antoine et Jacques, sont en voie de formation, l'un comme écrivain amateur expatrié en Suisse, l'autre comme médecin et directeur de laboratoire, quand l'Histoire avec h majuscule, la Grande Guerre, fait une irruption, comme dans « Le Temps retrouvé » de Proust. C'est un roman de formation, mis en dysfonctionnement par la guerre, ou plutôt, un roman de ceux qui se voient entraver dans la formation par les combats européens. *Les Thibault* ajoutent ce trait de caractère à la mémoire littéraire des romans français.

Roger Martin du Gard exécute des tableaux parisiens à perspective de ces jours-là, décisifs pour les destins des plusieurs centaines de millions.

« De l'autre côté des grilles, ils retrouvèrent la ville ; la ville fiévreuse, courbée sous la menace, et dont la rumeur paraissait l'écho des redoutables nouvelles qui, par ce bel après-midi d'été, s'échangeaient d'un bout à l'autre de l'Europe » (II, p. 542).

Dans un mouvement excentrique, on part avec un jeune couple, Jacques et Jenny, et passe de l'autre côté de la grille au jardin du Luxembourg. On remarque alors un omnibus de gare, plein des vacanciers, avec, sur le toit, « une voiture d'enfant, des filets à crevettes, un parasol », et regarde vers les quartiers encore invisibles de la ville. Voilà Jacques parti explorer la ville avec la jeune fille :

« Tout l'après-midi, silencieuse et proche comme une ombre, Jenny suivit Jacques, du quartier Latin aux Batignolles, de la Glacière à la Bastille, du quai de Bercy au Château-d'Eau » (*id.*).

Ils ont vu le Paris des étudiants, le Paris des ouvriers, des entrepôts, de la mémoire révolutionnaire. L'approche de la guerre est en perspective, et aux yeux du jeune homme, les Français attendent le moment avec « les mêmes résignations ». Mais, ce qui nous paraît actuel dans ce passage appartient aux détails futiles de la vie des gens. Au cours de cet après-midi, qui doit se terminer par l'assassinat de Jean Jaurès au café Croissant, le pacifiste entraîne cette jeune fille, qui regrette d'avoir porté le voile --- elle est en deuil pour son père ---, prie son ami de donner un coup d'oeil au fleuriste, ou se plaint de la grosse chaleur. Elle semble indifférente aux « problèmes européens » qui font courir Jacques par la ville. Elle reste dans le temps de paix, à tel point que dans les couloirs de la C.G.T., elle se fait remarquer par la trace de « tout un milieu social ». Ce auquel elle s'attache sera détruit par la guerre au nom de la Patrie, ou bien, selon le terme d'Antoine, au nom du « pacte social » (p.529). Son voile est déchiré symboliquement quand ils s'avancent contre la foule qui crie : « A bas l'Allemagne ! Mort au Keiser ! »

La mémoire littéraire préserve, pour n'importe qui saurait s'éloigner de la foule, ce qu'il y a du plus cher dans la vie, mais qui est menacé par la destruction en perspective. Espérons que de la Grande Guerre seront sortis des livres qui marqueront pour toujours l'espérance humaine de vivre ensemble.

Notes

- (1) Antoine Prost, « Les Monuments aux morts Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », *Lieux de mémoire*, t.1, Quarto Gallimard, 1997, pp.199-223
- (2) Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Gallimard, 1996
- (3) Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1973
- (4) Anne-Marie Gaydier, « L'écriture de la parole dans les évocations de la Grande Guerre » in Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering (dir.), *Ecrire la guerre*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p.84
- (5) Pour la vie de Cocteau représentée dans cette histoire, on consulte avec intérêt : Philippe Pehage, « « Badinage belliciste » ? Le rôle de la guerre dans *Thomas l'imposteur* », *Jean Cocteau 3, écriture et création*, Lettres Modernes Minard, 2001, pp.141-151
- (6) Stéphane Audoin-Rouzeau, « Corps perdus, corps retrouvés Trois exemples de deuils de guerre », *Les Annales HSS*, jan.-fév. 2000, p.47
- (7) Selon, Léon Riegel, cette description est censée « susciter chez les lecteurs une réaction de dégoût envers l'accusée : la guerre ». *Guerre et littérature, bouleversements des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre*, Klincksieck, 1978, p.223
- (8) Georges Lukacs, *La Théorie du roman*, Gonthier, 1967
- (9) Cité par Annette Becker, « Combat avant-garde », *14/18* (3), 1999, p.116
- (10) *Le Monde*, hors-série, « 14-18 Les Leçons d'une guerre Les enjeux d'un centenaire », p.94 Cet habitant a affiché sur les murs des maisons du village les dernières lettres des six fusillés.
- (11) Tiré de la préface de Giono aux *Carnets de moleskine* de son ami Lucien Jacques. Pléiade, I, p.1089
- (12) Annette Becker, « Guerre totale et troubles mentaux », *Les Annales HSS*, jan.-fév. 2000, p.150
- (13) Nous consultons l'édition originale. Drieu a parfois modifié les expressions quand il a réuni ses écrits de guerre dans un recueil. Par exemple, notre seconde citation est remaniée et coupée de la dernière ligne : « C'est par la guerre que j'ai connu

- l'amour. », *Ecrits de jeunesse 1917-1927*, Gallimard, 1941, p.62
- (14) « Retour du soldat », NRF, août 1920, repris dans *Mesure de la France*, Grasset, 1922, p.13
- (15) Frédéric Grover a réuni les essais littéraires de Drieu en un volume : *Sur les écrivains*, Gallimard, 1964, p.146
- (16) Leonard V. Smith, dans son article « Le corps et la survie d'une identité dans les écrits de guerre français », examine les textes que nous avons cités pour conclure ainsi : « La vie pour le narrateur et l'écriture pour Drieu deviennent le rappel perpétuel et la répétition de l'échec de la transformation du soi pendant la guerre. » (*Les Annales HSS*, jan.-fév. 2000, p.128). D'après Smith, un matérialiste comme Drieu est incapable de faire transcender la perte ou la destruction du corps par l'exaltation religieuse ou mystique. Nous admettons que tous les personnages principaux des romans examinés sont matérialistes, et qu'ils ne croient jamais à la solution spirituelle, même si elle est camouflée par le discours patriotique tel que « mourir pour la Patrie » ou « Voilà une belle page d'Histoire ».
- (17) Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Age d'homme, 1970, p.125

제 2 부 제 1 분과

〈발표 : 극단의 시대와 극단의 사유〉

사 회 : 지영래(고려대)

발 표 : 호모 코뮤니타스(*Homo Communitas*): 바타이유와 사르트르의 사유를
중심으로 / 변광배(한국외대)

양토냉 아르토, 자아의 배우 / 박형섭(부산대)

충격체험과 새로운 심미적 경험: 발터 벤야민의 이론을 중심으로
/ 심혜련(전북대)

예외의 시대와 주권의 문제: 바타유, 칼 슈미트, 발터 벤야민
/ 곽영빈(서강대)

호모 코뮤니타스(*Homo communitas*) : 바타이유와 사르트르의 사유를 중심으로

변 광 배
(한국외국어대학교)

I. 시작하며

본 발표의 주된 내용은 20세기 프랑스를 대표하는 두 명의 철학자, 작가인 바타이유(Georges Bataille)와 사르트르(Jean-Paul Sartre)의 공동체에 대한 사유의 비교, 분석이다. 이를 위해 특히 인간들 사이에 맺어지는 관계의 두 형태, 즉 ‘개인(나)’과 ‘개인(타자)’ 사이의 관계와 여러 명의 개인들에 의해 형성되는 ‘우리(nous)’에 주목할 것이다. 이렇게 하는 것은 하나의 공동체란 결국 그 최소 구성단위인 ‘개인’과 ‘개인’ 사이의 관계로부터 점차 다른 개인들과의 전(全)방위적 관계로 확대되는 것으로 보이기 때문이다.

이와 관련하여 바타이유가 『에로티즘 *L'Érotisme*』에서 제시하고 있는 인간들 사이에 이루어지는 세 유형의 융합, 곧 “육체의 에로티즘(*érotisme des corps*)”, “심정의 에로티즘(*érotisme des cœurs*)”, “신성의 에로티즘(*érotisme sacré*)”¹⁾은 의미심장하다 하겠다. 이 세 유형의 융합은 각각 사르트르가 『존재와 무 *L'Être et le néant*』와 『변증법적 이성비판 *Critique de la raison dialectique*』에서 제시하고 있는 ‘성적 욕망(*désir sexuel*)’, ‘사랑(*amour*)’, ‘융화집단(*groupe en fusion*)’과 비교될 수 있을 것으로 보인다. 또한 바타이유의 ‘신성의 에로티즘’에서 중요한 개념으로 등장하는 ‘희생(또는 공희(供犧); *sacrifice*)’은 사르트르의 공동체 논의에서 핵심 개념에 해당하는 ‘서약(*serment*)’과 비교 가능한 것으로 보인다. 물론 이 두 개념 사이에는 외관상 아무런 공통점도 없어 보인다. 하지만 이 두 개념의 기저(基底)에는 ‘폭력(*violence*)’이라는 공통 요소가 자리하고 있다.

1) G. Bataille, *L'Érotisme*, in *Œuvres complètes X*, Gallimard, 1987, p. 21. (이하 바타이유 전집은 OC로 약기.) ‘에로티즘’은 바타이유의 인간에 대한 이해에서 중요한 역할을 하는 ‘상통(*communication*)’의 한 ‘이미지(*image*)’, 즉 ‘내적 체험(*expérience intérieure*)’의 한 예에 불과하다. (Cf. “Communiquer devrait s’entendre ici dans le sens de fusion, d’une perte de soi-même dont (.....) le fusion érotique est une image.” (G. Bataille, *Le Coupable*, in OC, V, 1973, p. 508.)

이와 같은 논의를 통해 초월적 존재, 곧 신(神)의 부재라는 동일선상에서 출발한 바타이유와 사르트르가 인간들 사이의 관계와 이를 바탕으로 한 공동체에 대한 논의에서 어떻게 각자 ‘성스러움(le sacré)’을 중요시하는 불가지론(不可知論)적이고 신비주의적인 노선과 ‘서약’을 중요시하는 현실적이고 구체적인 노선으로 극명하게 갈라지는가를 살펴보게 될 것이다. 또한 이처럼 각자 다른 노선으로 갈라져 서로의 노선을 경계와 비판의 눈으로 바라보았던²⁾ 이들 두 사람의 공동체에 대한 사유가 한 지점으로 합류할 가능성은 전혀 없는 지(가령, ‘증여’ 개념을 통해)의 여부를 가늠해보게 될 것이다. 이를 위해 바타이유의 공동체에 대한 사유에 남다른 관심을 보이면서 “무위의 공동체(communauté désœuvrée)”와 “고백할 수 없는 공동체(communauté inavouable)”³⁾를 각각 제시하고 있는 장 뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)와 블랑쇼(Maurice Blanchot)의 공동체론을 살짝 들여다보고자 한다.

II. 육체적 에로티즘과 성적 욕망

방금 지적한 것처럼, 신(神)의 부재에서 출발한 바타이유와 사르트르는 그들 각자의 공동체에 대한 사유의 출발점이라고 할 수 있는 ‘개인(나)’과 ‘개인(타자)’ 사이의 관계에 대해 사뭇 다른 입장에 있다. 먼저 바타이유는 ‘내’가 존재하는 세계에 ‘타자’가 출현한 존재론적 사건에 대해 직접 질문을 던지지 않은 채, 단지 타자의 존재가 나에게 무조건 필요하다는 입장을 견지하고 있는 듯하다. 그 증거는 내가 이른바 “상통(相通 또는 소통(疏通), 통교(通交); communication)”의 한 항(項)으로서의 타자 존재를 절대적으로 필요로 한다는 것이다.

2) 바타이유와 사르트르의 관계에 대한 국내에서 이루어진 연구로는, 정명환, 『사르트르의 낮의 철학과 바타이유의 밤의 체험 - 『내적 체험』에 대한 논의를 중심으로』, 『세계의 문학』, 민음사, 2001, 여름, 100호, pp. 313-359; 윤정임, 『사르트르와 바타이유 : 주체론(論)을 중심으로』, 『불어불문학연구』, 한국불어불문학회, 2005, 제64집, pp. 277-294 등이 있다. 프랑스에서 행해진 연구로는, Michel Surya, “Le saut de Gribouille de l’engagement(Sartre, Bataille, via Breton)”; Bernard Sichère, “Sartre et Bataille : subjectivité et révolution”; Véronique Bergen, “Genet, Bataille, Sartre, un tir croisé dédié au tiers absent”; Enzo Traverso, “L’aveuglement des clercs : Les Réflexions sur la question juive de Sartre”; Claire Margat, “Bataille et Sartre face au dégoût” (이상 *Lignes*, mars 2000, no 1, Editions Léo Scheer); Jean-François Louette, “Existence, dépense : Bataille, Sartre”(in *Les Temps modernes*, décembre 1998-janvier-février 1999, no 602); Christophe Halsberghe, “Querelle de veufs : Lacan au croisement de Sartre et de Bataille”(in *Lignes*, mai 2005, no 17) 등이 있다.

3) 박준상은 “밝힐 수 없는 공동체”라는 용어를 사용하고 있다.

내 생각으로는 각자는 자기 혼자만으로서 존재의 끝까지 갈 수가 없다. 만일 그렇게 하려고 한다면 그 사람 개인에게만은 의미가 없는 ‘개별성’ 속으로 빠져버릴 것이다. 하지만 단 한 사람만을 위한 의미라는 것은 있을 수 없다. (.....) 만일 내 인생이 내게 의미가 있기를 바란다면, 그것은 타자에게도 의미가 있어야 한다.⁴⁾

‘상통’의 한 항으로서의 ‘타자’에 대한 바타이유의 이와 같은 절대 요구는 조금 의외라고 할 수 있다. 그도 그럴 것이 신이 부재하는 세계에서 인간은 ‘금기(禁忌)’와 ‘위반(違反)’을 통해 자신의 ‘가능성의 극한(l’extrême du possible)’⁵⁾까지 나아가고자 하는 목표, 즉 ‘주권자(le souverain)’가 되는 것을 목표로 삼기 때문이다. 그렇다면 바타이유에게서 왜 ‘나’는 나의 가능성의 극한까지 나아가는 여행, 곧 ‘내적 체험’의 끝에서 ‘타자’를 필요로 하는 것일까? 바타이유가 한때나마 작지 않은 영향을 받았던 헤겔의 영향, 보다 구체적으로는 헤겔이 주장한 ‘주인-노예’의 ‘인정(認定) 투쟁’의 영향 때문일까?⁶⁾ 여하튼 바타이유에게서 ‘나-타자’의 ‘상통’은 그의 공동체에 대한 사유에서 부동의 원칙으로 보인다.

그렇다면 이와 같은 ‘나-타자’ 사이의 상통은 어떻게 이루어질 수 있을까? 바타이유는 이 질문에 대해 위에서 지적인 세 가지 가능성을 제시하고 있다. ‘육체적 에로티즘’, ‘심정적 에로티즘’, ‘신성한 에로티즘’이 그것이다.⁷⁾ 여기에서는 먼저 육체적 에로티즘에 주목해 보자. 이것은 나와 타자가 육체를 통해 하나가 되는 체험을 의미한다. 바타이유에 의하면, ‘개인(individu)’이라는 단어에서 볼 수 있는 것처럼 모든 인간은 ‘불연속적 존재(l’être discontinu)’로 이해된다. 모든 인간은 각자 더 이상 쪼개질 수 없는 최소단위로 존재한다. 그런데 바타이유는 뚜렷한 설명 없이 이처럼 불연속적 존재인 모든 인간은 ‘연속적 존재(l’être continu)’가 되기를 갈망한다고 본다. 그러니까 불연속적 존재인 인간은, 한편으로는 이 세계의 모든 사물 존재들과의 관계에서, 다른 한편으로 다른 인간들과의 관계에서 ‘연속성(continuité)’을 회복하고자 한다는 것이 바타이유의 주장이다.

바타이유의 공동체에 대한 논의의 첫 단계에서 우리의 관심을 끄는 것은 바로 다른 인간들과의 관계를 통한 연속성 회복, 곧 그들과의 융합(fusion 또는 합일(communion)) 가능성이다. 바타이유는 정확히 이와 같은 융합 가능성의 하나로 ‘육체적 에로티즘’을 들고 있다. 에로티즘의 예고적(豫告的) 징후,⁸⁾ 그로 인한 육체의 팽창, 두 육체의 만남, 격렬한 결

4) G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, in *OC*, V, p. 55.

5) *Ibid.*, p. 24.

6) 정명환은 이에 대한 답으로 바타이유적 인간이 내적 체험 끝에서 경험하는 엑스터시(황홀)의 ‘보편성’을 제시하고 있다.(정명환, 앞의 글, p. 332.)

7) 바타이유는 이런 가능성을 실현할 수 있는 방법으로 ‘에로티즘’ 외에도 ‘웃음’, ‘눈물’, ‘예술’, ‘축제’ 등을 들고 있다.

합, 그 과정에서 ‘폭력’을 수반하는 파고툼과 파열, 폭발과 배설 등의 과정을 거치면서 나와 타자는 각자의 존재 폐쇄성을 파기하면서 육체를 통해 ‘하나’가 된다는 것이 바타이유의 주장이다.

이와 같은 바타이유의 주장을 염두에 두고 이번에는 사르트르의 공동체론으로 나아가는 첫 단계라고 할 수 있는 ‘나-타자’ 사이에 맺어지는 관계 가운데 ‘성적 욕망’에 주목해보자. 우리의 판단으로 이 성적 욕망은 바타이유의 ‘육체적 에로티즘’에 해당하는 것으로 보인다. 사르트르에게서 성적 욕망은 ‘나-타자’ 사이의 “구체적 관계들(*relations concrètes*)” 중 하나로, ‘내’가 ‘타자’에 대해 취하는 ‘제 2태도(*la deuxième attitude*)’를 중심으로 이루어지는 관계로 이해된다. 여기에서 ‘제 2태도’란 내가 타자와의 만남에서 나의 시선을 통해 바라보면서 그를 객체화시키려는 태도이다. 요컨대 이 태도는 내가 나의 초월에 의해 타자의 초월을 뛰어넘으려는 태도이다.

이와 같은 태도를 바탕으로 이루어지는 성적 욕망의 특징 중 하나는, 이 관계가 성공하기 위해선 내가 타자의 신체(*corps*)를 육체화시키는 과정, 곧 그것을 ‘육체(*chair*)’로 변화시키는 과정이 필요하다는 점이다. 다시 말해 나는 나의 주체성과 자유를 타자의 신체 안에 불어넣는 방식을 통해 그의 초월을 초월하려고 시도한다. 이와 같은 성적 욕망과 관련하여 ‘애무(*caresse*)’에 대한 사르트르의 정의는 흥미롭다 하겠다. 사르트르에 따르면 ‘애무’란 성적 욕망의 주체인 나의 손가락 밑에서 타자의 육체를 탄생시키는 것으로 정의된다. 따라서 애무는 타자를 육체화하는 의식(儀式)의 총체이다. 이처럼 애무를 동반하는 성적 욕망의 궁극적 목표는 타자를 육체화시키면서 순간적이나마 타자의 주체성과 자유를 사로잡는 것이다. 나는 이와 같은 기도(企圖)를 통해 이루어지는 ‘쾌감(*plaisir*)’을 성적 욕망의 성공 지표로 삼는다.

하지만 이 정후가 나타나는 경우에도 성적 욕망은 ‘실패’라는 것이 사르트르의 생각이다. 성적 욕망의 주체는 자신의 육체와 타자의 그것이 하나가 되어 쾌감의 극치에 도달했을 때 소기의 목표를 달성한 것으로 생각한다. 하지만 성적 욕망은 쾌감이 극치에 도달한 바로 그 순간에 실패로 뒤바뀌는 모순을 안고 있다. 왜냐하면 성적 욕망을 통해 내가 원했던 것은 주체성과 자유의 자격으로 내가 타자의 주체성과 자유를 사로잡는 것인데, 실제로 내가 이와 같은 목표에 도달하기 위해선 나 역시 신체에서 육체체로의 변신이 필요하기 때문이다. 다시 말해 성적 욕망은 근본적으로 나와 타자의 이중(二重)의 육체화를 전제로 한다.

8) 바타이유가 제시하고 있는 ‘벌거벗음(*nudité*)’이 그 좋은 예이다. 그런데 사르트르에게서 이 ‘벌거벗음’은 그 주체가 자신의 자유, 주체성, 초월을 상실하고 타자의 시선에 의해 객체화를 경험하는 것으로 이해된다. 특히 사르트르에게서 ‘옷을 입는 것(*vêtir*)’이 그 주체의 주체성을 보호하는 의미가 있다는 것은 흥미롭다.

따라서 나는 타자와 육체관계를 맺은 후에 나에 의해 육체화되어 객체성의 상태에 빠져 있는 타자 곁에서 나 역시 타자에 의해 육체화되어 객체성의 상태에 있을 수밖에 없게 된다. 또한, 비록 내가 애무를 통해 타자를 육체화시켜 객체화시켰다고 해도, 이런 상태에서 타자가 그의 시선을 폭발시켜 나를 객체로 사로잡는 일은 항상 가능하기 때문이다.

III. 심정적 에로티즘과 사랑

바타이유는 『에로티즘』에서 ‘나-타자’ 사이의 두 번째 융합 형태로 ‘심정적 에로티즘’을 제시하고 있다. 실제로 바타이유는 이 심정적 에로티즘에 대해 자세한 설명을 하고 있지 않다. 그렇다고 이 심정적 에로티즘이 무엇을 의미하는지를 짐작하는 것이 그다지 어려워 보이지는 않는다. 바타이유가 인간들 사이의 관계의 두 번째 융합 형태로 제시하고 있는 심정적 에로티즘은 그들 사이의 ‘정신적 사랑’으로 이해해도 무방한 것으로 보인다. 우리는 위에서 바타이유가 인간들 사이의 ‘상통’을 부동의 원칙으로 내세우고 있다는 사실을 지적한 바 있다.

이와 같은 사실에 입각해보면 심정적 에로티즘은 육체적인 면에서가 아니라 정신적 측면에서 ‘나-타자’가 하나됨을 실현하는 것이라고 할 수 있다. 물론 대부분의 인간관계의 정립에서 육체적 에로티즘과 심정적 에로티즘은 불가분의 관계에 있다고 할 수 있다. 하지만 한 인간이 심정적 에로티즘에 의해 자기 존재의 연속성을 얻고자 하는 경우, 육체적 에로티즘에서보다 더 큰 노력과 더 큰 폭력이 따를 수도 있다. 사랑을 얻기 위해 최선의 노력을 다했음에도 불구하고 실패한 자들의 예는 얼마든지 있다. 또한 하나의 사유에 대한 믿음과 확신에서 다른 사유에 대한 믿음과 확신으로의 이동, 하나의 종교에서 다른 종교로의 개종 등은 심정적 에로티즘이 목표로 하는 ‘나-타자’의 상통이 얼마나 힘든 것인가를 잘 보여준다고 할 수 있다. 하지만 바타이유에게서 인간들이 각자 가능성의 극한을 향한 끝없는 여행, 곧 정상(頂上)을 향한 극한의 노력을 경주한다는 조건이 충족된다면, ‘나-타자’의 정신적 융합으로 이해되는 심정적 에로티즘의 실현 가능성은 충분히 납득할 수 있는 것으로 보인다.

이와 같은 바타이유의 심정적 에로티즘과 관련하여 사르트르 역시 ‘사랑’이라는 구체적인 관계들 중 하나로 ‘나-타자’의 정신적 융합을 논의하고 있다는 사실은 흥미롭다. 사르트르는 ‘사랑’을 ‘제1 태도(*la première attitude*)’를 중심으로 이루어지는 ‘나-타자’ 사이의 구체적인 관계들의 하나로 제시하고 있다. 사르트르에 의하면, 사랑은 내가 타자의 자유를 인정하면서, 그의 자유에 의해 그러지는 나의 존재를 내게로 흡수하려는(*absorber*) 제1의 태도, 이른바 ‘동화(*assimilation*)’의 태도를 중심으로 이루어지는 관계들 중 하나로 정의된다. 따

라서 사랑이 성립하기 위해서는 이 관계에 참여하는 쌍방, 즉 나와 타자는 모두 자유, 주체성, 초월의 자격으로 있어야 한다. 이와 같은 조건이 충족되고 사랑의 관계가 정립되었을 때, 나와 타자는 서로의 존재를 필요로 하고 또 각자 상대방의 존재를 ‘호출(appeler)’하면서 이유를 알 수 없는 각자의 존재에 존재이유를 부여하게 되는 것으로 이해된다. 또한 그 당연한 결과로 나와 타자는 진정한 의미에서 ‘우리-주체(nous-sujet)’, 곧 완벽한 ‘상호주체성(intersubjectivité)’을 구현하게 된다는 것이 사르트르의 주장이다. 물론 그렇게 함으로써 나와 타자는 각자 존재의 우연성으로부터 벗어나게 되고, 그러면서 각자의 존재가 정당화되는 기쁨을 맛볼 수 있는 가능성을 갖게 된다.

그런데 이와 같은 사랑의 목표, 즉 ‘우리-주체’와 ‘완벽한 상호주체성’의 실현은 바타이유가 주장하는 ‘나-타자’의 심정적 에로티즘에서 볼 수 있는 ‘상통’과 유사하지 않은가? 여하튼 바타이유와 사르트르 두 사람 모두 인간들 사이의 정신적 융합의 가능성에 대해 지속적인 관심을 보여주고 있다는 사실은 분명하다. 하지만 이들의 공통점은 거기에서 끝난다. 바타이유의 심정적 에로티즘이 실현 가능한 것으로 주어지는 반면,⁹⁾ 사르트르의 경우에는 사랑의 관계는 그 내부에 이미 실패의 싹을 내포하고 있는 것으로 이해된다. 왜일까? 남자로써 내가 한 여자의 사랑을 구할 때(그 역(逆)도 마찬가지이다), 내가 그녀에게서 원하는 것은 단순히 그녀의 육체를 소유하는 것이 아니라 오히려 그녀의 마음을 차지하는 것이다. 내가 원하는 것이 그녀의 마음이라는 것은, 결국 내가 사랑하는 그녀는 절대적으로 주체성의 상태에 있어야 함을 의미한다. 또한 사랑하는 것은 사랑받는 것을 전제로 한다. 그렇기 때문에 나는 그녀를 사랑하면서 그녀가 나를 사랑해줄 것을 요구하며, 이를 위해 온갖 노력을 경주하게 된다.

하지만 나는 그녀에 대한 이와 같은 사랑 속에서 모순적인 상황에 빠져 있다. 우선, 나의 사랑에도 불구하고 그녀가 나의 사랑에 대해 아무런 반응도 보이지 않으면, 내가 바라는 대로 그녀는 주체성의 상태에 있기는 하다. 하지만 그녀가 나를 사랑하지 않기 때문에, 나는 그녀의 마음, 곧 그녀의 주체성을 차지할 수가 없게 된다. 반면, 그녀가 나의 사랑에 응

9) 바타이유에게서 이와 같은 실현의 가능성에는 아주 혹독한 조건이 따른다고 할 수 있다. 그것은 바로 인간이 이른바 ‘내적 체험’을 통해 그 자신의 가능성의 극한까지 나아가야 한다는 것이다. 그러니까 자기 삶의 ‘주권자’가 되어야만 하는 조건, ‘온전한 인간(homme entier)’이 되어야만 하는 것이다. 여기에서 다음과 같은 사실에 주의하자. 바타이유가 말하는 ‘온전한 인간’, 곧 ‘주권자’란 ‘총체적 인간(homme total)’ 혹은 ‘완벽한 인간(homme parfait)’이 아니라는 점이다.(Cf. “Le plus étrange : ne plus se vouloir tout est pour l’homme l’ambition la plus haute, c’est vouloir être homme (ou, si l’on veut, surmonter l’homme - être ce qu’il serait délivré du besoin de loucher vers le parfait, en faisant son contraire.”(G. Bataille, *L’Expérience intérieure*, in *OC*, V, p. 38.) 이 점에 대해서는 뒤에서 바타이유의 공동체론에 대한 당시와 불량쇼의 해석을 살펴보는 기회에 다시 거론하게 될 것이다.

해 나를 사랑한다고 고백해온다면 어떤 일이 벌어질까? 그녀가 나를 사랑한다고 고백하는 순간이 당연히 나에게 가장 기쁜 순간이 될 것이다. 그도 그럴 것이 이것은 그녀에 대한 나의 사랑이 효과를 발휘했다는 것을 보여주기 때문이다. 하지만 바로 그 순간에 사랑은 실패로 돌아간다는 것이 사르트르의 주장이다. 왜냐하면 나의 사랑에 대한 응답으로 그녀가 나에게 사랑을 고백하는 순간, 그녀는 자신의 자유와 주체성을 포기하면서 스스로 객체성의 상태로 떨어지기 때문이다.

사실, 내가 그녀를 사랑하면서 얻고자 했던 것은 객체성으로 전락한 그녀의 모습이 아니라 항상 주체성을 간직하고 있는 그녀의 모습이다. 그런데 지금 그녀가 나에게 사랑을 고백하는 순간, 나는 그녀의 사랑을 얻긴 했지만, 내가 차지하게 된 것은 궁극적으로는 주체성을 간직한 그녀가 아니라 한갓 객체성으로 전락해버린 그녀인 것이다. 이처럼 나는 그녀를 사랑하면서 내가 얻고자 하는 그녀의 주체성을 그 어느 때라도 차지할 수가 없는 모순되는 상황에 처하게 된다. 이런 의미에서 사랑은 이미 실패를 그 안에 품고 있는 관계로 이해된다. 요컨대 사르트르에게 있어서 ‘우리-주체’와 ‘완벽한 상호주체성’의 실현은 도달 불가능한 이상으로 남아 있는 것으로 보인다.

IV. 신성의 에로티즘 및 희생과 융화집단 또는 서약

바타이유와 사르트르의 공동체에 대한 사유를 비교, 분석하는 우리에게 신성의 에로티즘, 희생 등의 개념과 융화집단 또는 서약 등의 개념은 핵심적인 개념에 해당한다. 사실, 위에서 살펴본 육체적, 심정 에로티즘과 성적 욕망, 사랑은 ‘나-개인’의 차원, 곧 집단적(그리고 사회적, 역사적) 차원이 누락된 관계들이라고도 할 수 있다. 다만 우리가 이 관계들에 주목한 것은, 그것들이 공동체의 형성의 기본이 된다는 사실 때문이었다. 이제 집단적(그리고 사회적, 역사적) 차원을 고려하면서 바타이유와 사르트르가 공동체에 대한 어떤 사유를 전개하고 있는지를 보기로 하자.

먼저 바타이유의 ‘신성의 에로티즘’을 보자. 이 신성의 에로티즘은 대략 신(神)의 품 안에서 인간들을 포함해 모든 존재들이 하나가 되어 융합을 이루는 것을 의미한다고 볼 수 있다. 바타이유는 니체에 의해 선언된 신의 죽음 이전의 세계, 곧 모든 것이 신의 품 안에서 연속성을 보증 받고 있던 세계, 곧 총체성(*totalité*)을 동경하고 갈망하는 것일까? 여하튼 인간들을 포함해 이 세계에 존재하는 모든 존재들이 하나가 되는 상태, 곧 그것들의 경계가 허물어지면서 불연속성이 융해되어 초월적 존재 안에서 그것들 전체의 연속성이 회

복되는 것이 바타이유 사유에서 가장 이상적인 상태라는 것은 분명해 보인다.

하지만 이와 같은 신성의 에로티즘은 모호하다. 그 까닭은 우선 바타이유가 기독교적 신(神)을 부정하고 있기 때문이다. 한때 사제가 될 목적으로 신학교에 다녔던 그였지만, 기독교에서 멀어지면서 그는 기독교적 의미에서의 신을 믿지 않게 되었다. 따라서 신성의 에로티즘에서 '신성'을 종교적 '신'에 국한시킬 수는 없는 노릇이다. 실제로 바타이유는 그 자신이 추구하는 최후의 목표, 따라서 인간이 겨냥하는 최후의 지점은 당연히 종교적 신을 넘어서는 것이라고 주장하고 있다.

그렇다면 문제는 바타이유에 의해 제시된 신성의 에로티즘, 곧 모든 것이 하나가 되는 상태는 어떻게 이루어질 수 있을까이다. 이 질문과 관련하여 한 가지 흥미로운 점은 바로 '희생'(또는 '희생제의')를 통한 인간들의 융합이다. 희생제의란 초월적 존재에게 희생양을 제물을 바치는 의식이다. 세계 도처에서 행해졌던 다양한 희생제의에는 몇 가지 공통점이 있는 것으로 보인다. 희생제의에 '폭력'이 수반된다는 점, 이 폭력으로 인해 이 제의에 참가한 자들이 불안(angouisse)을 느낀다는 점, 그리고 이와 같은 불안을 통해 그들이 융합을 이룬다는 점,¹⁰⁾ 이와 같은 융합을 가능케 한 희생물이 '성스러운' 성격을 갖게 된다는 점,¹¹⁾ 희생제의 끝에 대규모의 축제가 이어진다는 점, 그리고 그 과정에서 이 의식의 모든 참석자들이 또 한 번의 융합을 이룬다는 점 등등.....

폭력, 희생, 성스러움을 한데 묶어 공동체 정립 가능성을 논의하고 있는 바타이유의 사유와 『변증법적 이성비판』에서 '융화집단'과 그에 이어지는 '서약집단'을 가능케 하는 '서약'을 중심으로 전개되고 있는 공동체에 대한 사르트르의 사유 사이에는 뚜렷한 공통점과 차이점이 있는 것으로 보인다. 우선, 공통점으로는 '폭력'의 사용을 꼽을 수 있다. 사르트르는 '집렬체(série)'에서 '융화집단'으로의 이행에는 많은 경우¹²⁾ '폭력'이 요구된다고 주장하고 있다. 프랑스 대혁명 당시 바스티유(Bastille) 감옥을 공격하는 파리 시민들에게서 볼 수 있는 것처럼, 융화집단을 구성하는 자들은 '지옥'과도 같은 삶을 영위하는 '집렬체' 구성원들이다. 사르트르는 집렬체의 구성원들은 그들이 고안해내는 생산 도구 전체의 작용으로

10) Cf. Laure, *Écrits, fragments, lettres*, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1978, p. 48 : "Le Corrida relève du Sacré parce qu'il y a menace de mort et mort réelle, mais ressentie, éprouvée par d'autres, avec d'autres."

11) '폭력'과 '성스러움'의 관계에 대해 남.다른 주장을 펼치고 있는 지라르(R. Girard)의 사유와 바타이유의 사유의 비교도 흥미로운 주제가 될 것이다.

12) 사르트르는 물론 '융화집단'의 형성이 반드시 '폭력'에 의해 이루어진다고는 보지 않는다. 이런 의미에서 비폭력적 수단을 통한 융화집단의 형성은 사르트르의 평생의 꿈이었다고 할 수 있다. 가령 극작품을 매개로 한, 혹은 보다 더 넓은 차원에서 문학을 포함한 예술을 통한 융화집단의 형성 가능성이 그 좋은 예가 될 것이다. 이와 같은 가능성과 관련하여 낭시, 블랑쇼 등에 의해 주장된 이른바 '무위의 공동체'에 대해서는 뒤에서 다시 살펴보게 될 것이다.

인해 발생하는 ‘실천적-타성태(pratico-inerte)’의 작용으로 어쩔 수 없이 ‘가진 자들’과 ‘그렇지 못한 자들’로 갈라지고, 전자들에 의해 자행되는 폭력을 후자들이 더 이상 견딜 수 없을 때, 이들이 하나로 뭉쳐 융화집단을 이룬다고 보고 있다.

이처럼 ‘폭력’을 바탕으로 형성된 ‘융화집단’은 지속 가능성을 확보하기 위해 그 다음 단계로 이행하는 과정에서 ‘서약’이라는 또 다른 폭력을 필요로 한다는 것이 계속되는 사르트르의 주장이다. 시간이 지남에 따라 강한 결속도를 바탕으로 하나됨, 즉 ‘우리’를 형성했던 융화집단 구성원들 사이에 이른바 ‘이타성(alterité)’이 나타날 가능성이 점차 커져가는 상황이 발생하게 된다. 이런 상황에서 이들은 강한 결속도를 유지하기 위해 서로가 서로에게 집단으로 이름으로 서약을 하게 된다. 서약의 내용은 결속도를 약화시키는 행동을 하는 경우, 서로가 서로를 집단으로 이름으로 처형할 수 있다는 것이다. 사르트르는 융화집단이 서약 집단으로 이행하는 계기에 해당하는 이와 같은 폭력을 ‘형제애-공포(Fraternité-Terreur)’로 부르고 있다. 여하튼 이와 같은 ‘폭력’은 바타이유의 공동체 논의에서 볼 수 있는 희생제의에서 희생물에 가해지는 ‘폭력’과 매우 유사한 것으로 보인다. 바로 거기에 바타이유와 사르트르의 공동체에 대한 논의의 두 번째 유사점이 자리한다.

하지만 바타이유와 사르트르의 공동체에 대한 논의는 ‘성스러움’이라는 개념에 의해 확연히 구분되는 것으로 보인다. 바타이유에게서와는 달리 사르트르에게서는 ‘성스러움’ 개념 자체가 등장하지 않는다. 이것은 전적으로 사르트르가 무신론을 철저하게 끝까지 밀고 나가고 있기 때문일 것이다. 바타이유와는 달리 사르트르는 『변증법적 이성비판』에서 마르크스를 표점으로 삼아 공동체를 형성하는 인간들을 철저하게 사회적, 역사적 관점에서 파악하고 있다. 그 당연한 결과로 사르트르의 공동체에 대한 논의는 종교적, 신비주의적 성향의 산물이라고 할 수 있는 ‘성스러움’ 개념과는 아무런 상관이 없다.

지금까지의 논의를 도표화시키면 다음과 같다.

	바타이유	사르트르	비고
공동체의 목표	불연속적 존재 → 연속성 회복 → 전일자(全一者)	우리(nous): 주체성의 세계	바타이유: 생산(제한경제)
융합의 유형	육체의 에로티즘 (érotisme des corps)	성적 욕망 (désir sexuel)	
	심정의 에로티즘 (érotisme des cœurs)	사랑 (amour)	
	신성의 에로티즘 (érotisme sacré)	융화집단 (groupe en fusion)	

	바타이유	사르트르	비고
융합의 결과	성공	성적 욕망과 사랑: 실패; 융화집단: 드뭄(cf. 성공한 혁명)	
융합의 수단	금기와 위반; 희생(폭력)	융화집단: 폭력 Cf. 서약집단 : 서약(폭력)	
공동체의 성격	성스러움, 신비주의적, 불가지적	구체적, 현실적	
타자의 지위	절대로 필요한 존재	지옥과 필요한 존재	
비판	사르트르: 몰이해	바타이유: 정신분석이 필요한 사람	

V. 자기 상실(se perdre)의 불가능한 또는 유용한 수난: 바타이유, 사르트르 *via* 블랑쇼(& 낭시)

바타이유의 공동체 사유에 대한 위의 논의에서 우리는 어쩌면 커다란 오해에서 출발하고 있을지도 모를 일이다. 그 오해란 바로 바타이유가 극구 거부했던 ‘생산(production)’ 위주의 ‘제한경제(économie restreinte)’의 시각이다. 그리고 이와 같은 오해의 출발점은 바타이유의 인간관에 대한 몰이해(沒理解)일 수 있다. 바타이유의 인간관 이해에서 보통 ‘불연속적 존재’인 인간이 이 세계의 다른 존재들, 이를테면 사물들과 타자들과 융합을 이루면서 ‘연속적 존재’가 될 때, 우리는 이 인간이 더 ‘완벽한 인간’, ‘총체적 인간’이 되면서 ‘신’의 존재를 넘어서는 그런 존재가 되는 것으로 이해하기 십상이다. 그러니까 인간은 혼자 있을 때보다 타자들과 하나가 될 때 보다 더 생산적인 결과를 낼 수 있다고 볼 수 있다. 그리고 나와 타자가(그리고 타자들이) 육체적, 심정적, 신성적 에로티즘을 통해 융합을 실현하는 경우, 나와 타자(들)은 공히 ‘완벽한 인간’, ‘총체적 인간’이 되고, 그런 자격으로 공동체를 이루는 모든 인간들이 이른바 ‘황홀’ 상태를 경험하게 된다고 볼 수 있다. 사실 그렇지 않다면 공동체의 존립 자체가 무의미할 수도 있지 않겠는가?

하지만 블랑쇼에 의하면 바타이유의 공동체에 사유에서 모호한 부분도 없지 않지만, 이와는 정반대되는 해석이 가능하다는 것이다. 아니 오히려 이 정반대되는 해석이 바타이유의 의도에 더 적합한 해석이라는 것이다.

멀리 떨어져 있는 많은 독자들에게 조르주 바타이유의 이름은 황홀을 추구하는

신비주의 또는 세속적 탐구를 의미한다. 그런 바타이유가 “어떤 집단적 일체 속에서 융합의 완성”(장 퍽 낭시)을 배제하고 있다는 것(몇몇 모호한 문장을 제외한다면)은 놀랍다. 이것이 바로 바타이유를 아주 역겹게 하는 것이다.¹³⁾

그리고 블랑쇼는 바타이유의 공동체에 대한 사유를 ‘소비(dépense)’ 위주의 ‘일반경제(économie générale)’의 시각에서 재검토할 것과 특히 ‘희생’ 개념에 대한 관점 변경을 요구하는 것으로 보인다. 우리의 판단으로 이와 같은 블랑쇼의 요구는 전적으로 바타이유의 인간관 이해에서의 관점 변경과 밀접하게 연결되어 있는 것으로 보인다.

그렇다면 블랑쇼가 제시하는 바타이유의 인간관의 특징은 어디에 있는가? 이 질문에 대한 대답은 정확히 바타이유가 제시하고 있는 ‘온전한 인간(homme entier)’에 대한 이해에 있는 것으로 보인다. 블랑쇼도 바타이유가 제시하고 있는 ‘온전한 인간’은 ‘가장 인간다운 인간’, 곧 ‘주권자’의 모습으로 있는 인간이라는 점을 받아들인다. 그렇다면 이 인간은 대체 어떤 인간일까? 바타이유에 의해 제시된 ‘온전한 인간’은 ‘가장 험벗은 인간’이라는 것이 블랑쇼의 주장이다. 그러니까 바타이유에게서 주권자란 타자를 지배하고 해치는 힘을 전혀 갖지 못한 자, 동일자(同一者)로서의 기능을 전혀 할 수 없는 자, 전체이기를 원하지 않는 자이다. 다시 말해 블랑쇼에 의하면, 바타이유적 인간의 특징은 자신을 “불충분한 존재(l’existence insuffisante)”로 여기고, 더 나아가 이와 같은 “불충분함을 포기하는 것(renoncer à cette insuffisance)”의 불가능성을 추구하는 데 있는 것으로 여겨진다.¹⁴⁾

그렇다면 인간이 이처럼 극단적으로 무력한 자, 극단적으로 벌거벗은 자, 극한의 고통과 형벌을 자기에게 가하는 자, 자기 자신을 송두리째 상실하는 자(se perdre), 자기에게서 완전히 벗어나는(sortir de soi) 자, 자기 자신을 완전히 희생시키는(se sacrifier) 자,¹⁵⁾ 자기 자신을 완전히 비우는(se vider) 자, 자기 자신을 송두리째 내어주는 자(se donner), 그래서 ‘무(néant)’에 가까운 자가 되었을 때 어떤 현상이 발생하는가? 블랑쇼에 의하면, 이 때 이 인간은 ‘신성성’을 띤다는 것이다.

그 어떤 것도 더 이상 가능하지 않을 때, 불가능 -한계를 벗어난, 의심의 여지가 없는- 앞에 서는 것, 그것은 내가 보기에는 신성의 체험이다.

13) M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, Minuit, 1983, p. 18.

14) *Ibid.*, pp. 18-19.

15) 바타이유는 『종교의 이론』에서 이렇게 말하고 있다. “희생한다는 것은 살해한다는 것이 아니고, 비운다는 것, 내어준다는 것이다. (.....) 한계 없는 비움에 자신을 결정적으로 내어줌.(sacrifier n’est pas tuer; mais abandonner et donner. (.....) se donner sans retour à l’abandon sans limite.)”(Ibid., p. 30에서 재인용.)

Etre face à l'impossible - exorbitant, indubitable - quand rien n'est plus possible est à mes yeux faire une expérience du divin.¹⁶⁾

그러니까 인간은 자기 자신의 가능성의 극한 지점, 보다 정확하게는 자기 상실의 극한 지점에서 자기 자신의 존재에 대한 근원적인 질문을 던지면서 ‘비지(非知; non-savoir)’의 상태에 있게 된다. 바타이유에 따르면, 이런 상태에서 인간은 “나는 누구인가”라는 질문을 던지면서, 곧 ‘나’의 자기동일성을 의문에 부치면서, 자신의 유한성(finitude)을 가장 극적으로 드러내면서 ‘출구 없는 질문(question sans issue)’, ‘대답 없는 애원(supplication sans réponse)’ 속으로 빠져들면서 한 명의 ‘방황하는 광인(un fou égaré)’이 된다.

바타이유에 의하면, 인간은 정확히 이와 같은 상태, 곧 자기 스스로를 완전히 상실한 상태, 자기 스스로를 완전히 내어준 상태, 자기 스스로를 완전히 소진한 상태에서 이 세계에 있는 존재들, 즉 사물들과 타자들과 ‘상통하게(communiquer)’ 된다. 또한 정확히 이 때 ‘타자’ 존재는 그 자체로 이미 이 인간에게는 ‘성스러운 존재’가 된다는 것이 바타이유의 주장이다. 극한의 목마름에 지친 사람에게 한 방울의 물이 ‘절대’, ‘신성’의 의미를 가지듯이 말이다. 그로부터 정확히 “상통은 성스러움이다(*communication est le sacré*)”¹⁷⁾라는 바타이유의 주장이 기인한다.

이처럼 바타이유적 인간은 그 자신의 극한에서 ‘타자’ 존재와 공외연(co-existence)을 나누며 ‘공동으로-있음(être-en-commun)’, ‘공동으로-나눔(partage en commun)’, ‘함께-있음(l'être-avec)’의 원형, 곧 낯것 상태에서의 ‘상통’의 가능성을 열어 제치는 인간이다.

나의 존재 전체를 모두 내가 결정한다는 것은 불가능하다는 것을 알리는 내 바깥의 존재, 타자와의 상통, 타자로의 접근, 타자의 응답 가운데서만 알려지는 관계 내에서의 존재, 나의 존재에도 타자의 존재에도 환원될 수 없는 공동의 영역을 알리는 ‘우리’의 존재.¹⁸⁾

블랑쇼에 의하면, 이렇게 해서 서로 만나게 되고 공동의 관계를 맺게 되는 ‘나-타자’는 그 어떤 목적도 내세우지 않으면서, 그 어떤 것도 시도하지 않으면서 —이런 의미에서 이들에게는 ‘과제’, ‘일’, ‘목적’, ‘생산’, 즉 ‘oeuvre’가 없으며, 따라서 이들은 낭시가 말하는 ‘무위의 공동체(communauté désœuvrée)’의 구성원들이다— 그냥 ‘공동으로-있음’의 상태에

16) G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, in *OC*, V, p. 45.

17) G. Bataille, *Le Coupable*, in *OC*, V, p. 507.

18) 블랑쇼의 『밝힐 수 없는 공동체/마주한 공동체』 해설, p. 97(박준상 옮김, 문학과지성사. 2005.)

있게 된다. 하지만 블랑쇼는 낭시의 ‘무위의 공동체’, 즉 아무것도 시도하지 않으면서 ‘공동으로-있음’을 형성하는 것조차도 이미 뭔가를 하는 것이라고 본다. 그러니까 여전히 낭시가 주장한 ‘무위의 공동체’는 바타이유가 말하는 ‘생산’ 위주의 ‘제한경제’에 여전히 편입되어 있는 것이다.

블랑쇼는 낭시와의 대화를 거쳐 ‘무위의 공동체’보다 더 근원적인, 더 원형적인 ‘나-타자’의 ‘공동으로-있음’을 제시한다.¹⁹⁾ 그것이 바로 ‘고백할 수 없는 공동체’이다. 블랑쇼에 의하면, 인간은 누구를 막론하고 —여기에서 블랑쇼와 낭시의 사유는 ‘누구나(n’importe qui)’를 중요시하는 사유라는 것을 알 수 있으며, 이런 의미에서 사르트르의 사유와의 일맥상통의 가능성이 엿보인다— ‘죽음’을 피할 수 없는 존재, 곧 ‘불충분한 존재’, 따라서 나약한 존재이다. 하지만 인간은 여러 경로를 통해 이를 부정하고, 자기 자신을 뭔가 할 수 있는 존재, 뭔가를 가진 존재, 뭔가가 될 수 있는 존재로 여기고, 또 자기 자신을 그런 존재로 만들어가기 마련이다. 초월적 존재에의 귀의, 주체 또는 동일자로서의 자기 정위(定位), 자기기만, 타자에 대한 폭력의 행사 등등의 경로를 통해서 그렇다. 하지만 블랑쇼에 의하면, 인간은 자기 자신의 극한까지 나아가면서 자기 자신을 희생시키고(se sacrifier), 그 결과 모든 것을 내려놓고 ‘텅빔(le vide)’이 되게 되면, 다시 말해 자기 자신의 가장 험악한 모습을 보이게 되면, 그 모습에 대해 부끄러움을 느끼게 된다. “나는 아무것도 못하는 존재, 나는 아무런 힘도 없는 존재, 나는 이 세상의 먼지보다도 못한 존재”라고 고백하는 한 인간을 상상해보라. 그는 자기 자신의 내면성의 극단, 정념의 극단, 하지만 가장 드러내고 노출시키기 어려운 부분, 따라서 자기 자신의 가장 숨기고 싶은 치부(恥部)를 보여주는 것이다.

이와 같은 인간, 자기 자신의 가장 부끄러운 부분을 자발적으로 드러내고, 그것도 극단으로 드러내는 자 —이 인간은 이미 ‘성스러운’ 존재이다— 에게서 이 세계에 존재하는 모든 것들, 그 중에서도 ‘타자’는 그 자체로 이미 그에게는 가장 중요한 존재, 가장 의미 있는 존재, 따라서 절대적 존재, 곧 ‘신성한 존재’임에 분명하다. 이런 상태에서의 ‘나-타자’의 만남, ‘접촉(le toucher)’²⁰⁾은 그대로 ‘공동으로-있음’의 원형 중의 원형이라고 할 수 있다. 다시 말해 ‘개인’과 ‘개인’의 만남의 DNA, 그들 관계의 비인칭적, 비개인적, 중성적 상태, 다시 말해 그들이 함께 형성하는 공동체의 원형질 중의 원형질에 해당된다고 할 수 있다. 블

19) 실제로 블랑쇼의 『고백할 수 없는 공동체』(1983)는 장 뤽 낭시의 “La Communauté désœuvrée”(Aléa, 1983, no 4)에 대한 응답이다. 낭시의 이 논문은 후일 같은 제목 하에 다른 여러 글들과 함께 단행본으로 출간되었다.(Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, coll. Détroits, 1986, 1990, 1999, 2004.)

20) 데리다가 장 뤽 낭시에게 할애하고 있는 책의 제목이 정확히 *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy (Galilée, 1998) 라는 것을 상기하자.

랑쇼에 의하면, 이처럼 인간이 자기 자신을 포기하고, 자기 자신을 희생하고, 자기 자신의 가장 부끄러운 부분을 노정하면서, 그 자신 ‘성스러운 존재’가 되고, 또한 그렇게 함으로써 ‘타자’ 존재를 절대적 존재, 신성한 존재로 만들고, 그 결과 이들에 의해 이루어진 ‘공동으로-있음’에 대한 경험, 곧 그들에 의해 드러난 ‘공동체’가 곧 ‘고백할 수 없는 공동체’에 해당하는 것이다.

VI. 다시 바타이유와 사르트르: 절대 순수증여와 익명의 증여

우리는 위에서 바타이유적 인간은 자기 자신을 끝까지 희생시키면서 타자와의 ‘공동으로-있음’을 체험한다고 했다. 이를 논증하는 과정에서 바타이유는 이 인간이 자기 자신의 모든 것을 ‘상실한다(se perdre)’, ‘자기 자신을 준다(se donner)’ 등과 같은 표현을 사용하고 있다. 그런데 모스(M. Mauss)에 의하면, 모든 증여는 반드시 변제(辨濟)되어야 하는 의무가 따른다.²¹⁾ 이런 관점에서 과연 바타이유가 주장하는 ‘자기의 모든 것을 주는 행위(se donner)’는 ‘무상’의 행위, 즉 아무런 대가도 원하지 않는 행위라고 할 수 있을까? 바타이유라면 그렇다고 대답할 것이다. 그도 그럴 것이 그는 ‘절대 순수증여(don absolument pur)’를 상정하기 때문이다. 하지만 데리다의 주장처럼 ‘절대 순수증여’란 순간, 아니 찰라적(刹那的)으로만 존재하고 그 뒤에 이어지는 시간에서는 변제를 전제하는 ‘경제적 교환’이 되는 것은 아닐까?²²⁾ 만일 그렇다면, 블랑쇼에 의해 행해졌던 바타이유의 ‘나-타자’의 절대적 공존은 결국 헐벗음의 극단까지 나아갔던 ‘나’의 부족분을 타자와의 만남을 통해 메우기 위한, 그것도 가장 극적으로 메우기 위한, 그렇게 해서 가장 극적인 ‘황홀(extase)’²³⁾을 맛보기 위한 것이 아닐까? 그러니까 바타이유는 ‘생산’ 위주의 ‘제한경제’를 비판하고 ‘소비’ 위주의 ‘일반경제’ 이론을 펼치고 있지만, 결국 다시 ‘제한경제’로 편입되고 있는 것은 아닐까?

이와 관련하여 사르트르가 『도덕을 위한 노트 *Cahiers pour une morale*』에서 정확히 예술가(작가)의 창작(création)을 다루면서 ‘자기 상실(se perdre)’와 ‘자기 주기(se donner)’ 이론을 펼치고 있는 것은 매우 흥미롭다 하겠다.

21) Cf. M. Mauss, “Essai sur le don. Forme et raison de l’échange des sociétés archaïques”, in *Sociologie et anthropologie*, PUF, coll. Quadrige, 1983(1950), pp. 143-279.

22) 바타이유, 데리다 등의 증여에 대한 논의에 대해서는 줄고, 『기부문화의 이론적 토대』, 『프랑스학 연구』, 제44집, 2008, 여름; 줄저, 『나눔은 어떻게 인간은 행복하게 하는가 : 모스에서 사르트르까지 기부에 대한 철학적 탐구』, 프로네시스, 지식전람회 37, 2011을 참고할 것.

23) 어원적으로 보아 ‘extase’와 뿌리가 같은 ‘s’extasier’의 의미가 ‘자기에서 벗어남(sortir de soi)’이라는 사실은 흥미롭다.

이처럼 결국 모든 창조는 증여이며, 주기 없이 존재할 수 없을 것이다.(toute création est don et ne saurait exister sans donner.)

“보게끔 주기.” 아주 진정성이 크다. 나는 이 세계를 보기 위해 준다. 나는 이 세계를 보이게끔 하기 위해 있게끔 만들고, 나는 그 행위 속에서 수난으로서 상실한다.(dans cet acte je me perds comme une passion.)²⁴⁾

사르트르에 의하면, ‘나’에 의해 창조된 ‘작품(oeuvre)’은, 내가 그 안에 내 자신의 모든 것, 곧 ‘혼((魂) 또는 주체성)’을 투사한다는 의미에서, ‘나의 분신(mon alter ego)’이다. 그런데 나는 이 작품을 창작함으로써 결국 ‘대자-즉자(le pour-soi-en-soi)’의 융합 상태를 실현하고자 하기 때문에, 나는 이 작품을 ‘타자’, 곧 ‘독자’에게 읽어달라고, 보아달라고 주어야 한다. 그러니까 이 행위는 ‘나 자신을 독자에게 주는 행위’라고 할 수 있다. 『문학이란 무엇인가 *Qu'est-ce que la littérature?*』에서 ‘쓰는 것은 주는 것이다(*écrire, c'est donner*)’(또는 『도덕을 위한 노트』에서 볼 수 있는 ‘모든 창조는 주는 것이다’)라는 구절을 읽을 수 있다. 그리고 이 주는 행위는 결국 ‘자기 상실(*se perdre*)’과 동의어이다. 그도 그럴 것이 나는 내 작품 속에 내 자신의 정신적인 면을 투사하면서 그 안으로 완전히 미끌어져 들어가기 때문이고, 또한 이것이 독자에게 주어질 때 그 안에 포함된 나의 정신적인 면은 계속 독자를 향해 빠져나가고, 그 결과 나는 나의 작품에 담긴 정신적인 면을 계속 독자에게 주고(*se donner*), 또 그러면서 나 자신을 상실하기(*se perdre*) 때문이다. 그리고 독자는 이와 같은 나의 정신적 면의 물질적 측면인 ‘작품’을 읽고 거기에 ‘객관적인 면’, 곧 내가 나의 ‘대자-즉자’의 융합에 필요한 ‘즉자’를 부여해주어야 하는 책임, 곧 변제의 책임을 지는 것이다. 이처럼 나는 작품을 통해 독자와 관계를 맺으면서 “지는 자가 이기는(*Qui perd gagne*)” 상태에 있게 된다.

요컨대 사르트르의 경우에는 ‘자기 주기(*se donner*)’ 행위, 곧 ‘자기 상실(*se perdre*)’의 ‘수난(*passion*)’에는 정확히 변제의 의무가 동반되고 있음을 알 수 있다. 다만 사르트르는 이와 같은 ‘자기 주기’의 형태가 ‘작품’을 매개로 이루어져 일종의 ‘익명’의 형태를 띤다고 보고 있다.

타자에 대한 호소. 타자를 어떻게 생각하는가.

타자와 직접적 관계 맺기의 포기.

타자와의 진정한 관계는 결코 직접적이지 않다. 작품을 매개로(*par l'intermédiaire de l'œuvre.*).

24) J.-P. Sartre, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1983, p. 137.

상호적 인정을 포함하고 있는 나의 자유.
하지만 인간은 스스로를 주면서 상실한다. 관용. 사랑.
(Mais on se perd en se donnant. Générosité. Amour.)
나의 대자와 나의 대타 사이의 새로운 관계. 작품을 매개로 이루어짐.²⁵⁾

다시 말해 그 자체로 익명의 사물이자 동시에 작가의 정신을 담고 있는 일종의 ‘마술적 대상(objet magique)’인 ‘작품’을 매개로 작가와 독자 사이에 평화스러운 공존(이것도 일종의 ‘공동으로-있음’이 아닌가?)이 이루어진다고 할 수 있다.

VII. 마치며

사정이 이와 같다면, ‘증여’ 개념에서 출발해서 바타이유와 사르트르에게서 공동체 형성에서의 모종의 공통점을 찾아낼 수는 없을까? 특히 바타이유의 ‘자기 상실’과 ‘자기 주기’의 결과가 그 주체인 ‘나’와 ‘타자’의 황홀하고 성스러운 만남, 공존, 연속성, 상통이라면, 즉 바타이유가 결국 ‘일반경제’에서 ‘제한경제’²⁶⁾으로 편입되고 있는 모순 속에 있다면, 그가 전개하고 있는 공동체 논의는 작품을 매개로 ‘작가-독자’ 사이의 완벽한 의사소통을 내세우는 사르트르의 그것과 아주 유사하지 않은가? 물론 이와 같은 주장에 대해 바타이유는 손사래를 칠 것이다. 왜냐하면 사르트르는 달리 그 자신의 공동체 논의의 핵심은 ‘생산’이 아니라 ‘소비’이기 때문이다. 그러니까 사르트르의 공동체 논의의 근간인 ‘작가-독자’의 관계는 이미 작가의 구원(救援), 즉 작품 창작을 통한 ‘대자-즉자’의 결합의 실현이라는 기도(企圖), 목적, 효과, 곧 ‘생산’ 위주의 ‘제한경제’에서 조금도 벗어나지 않기 때문이다. 하지만 바타이유의 ‘자기 상실’과 ‘자기 주기’는 결국 그 과정을 통해 체험하게 되는 ‘신성’, ‘황홀’, ‘성스러움’은 과연 ‘생산’, ‘기도’, ‘목적’, ‘효과’와 완전히 무관한가? 만일 이 질문에 대한 대답이 조금이라도 부정적이라면, 바타이유와 사르트르 사이의 차이점은 조금 더 좁혀지지 않을까?

그리고 이와 같은 물음의 기저(基底)에 놓여 있는 또 하나의 문제를 지적하자. 그것은 공동체 논의의 가장 기본이 되는 ‘나-타자’의 관계 문제이다. 바타이유는 ‘타자’에게서 이른바 ‘나의 지옥(mon enfer)’²⁷⁾으로서의 지위를 전혀 고려하고 있지 않은 듯하다. 다시 말해 ‘나’는 ‘자기 상실’, ‘자기 주기’, ‘자기 희생’을 통해 나 자신을 비우고 무(無)로 만들어가는

25) Ibid., p. 487.

극한의 과정에서 ‘타자’에게 ‘무한 신뢰’를 보이고 있는 것처럼 보인다. 그러니까 타자는 그런 나를 절대로 해치지 않을 것이라는 신뢰가 그것이다.²⁶⁾ 하지만 과연 그럴까?²⁷⁾ 이에 반해 사르트르는 타자가 나와 관계에서 가지는 두 가지 이중의 반대되는 존재론적 지위를 모두 고려하고 있는 것으로 보인다. ‘적(敵)’으로서의 지위와 ‘조력자’(사르트르에게서 타자는 “내가 나의 진리를 알기 위해 반드시 거쳐야 하는 자”, “나와 나 자신을 연결해주는 필수불가결한 중개자(*médiateur indispensable entre moi et moi-même*)”이기도 하다)의 지위를 가지고 있는 것으로 이해한다. 그렇기 때문에 사르트르의 경우에는 ‘나-타자’의 관계가 때로는 ‘갈등’과 ‘폭력’으로, 또 때로는 ‘공존’과 ‘공동으로-있음’으로 귀착되는 것이 아닐까? 또한 사르트르의 철저한 무신론으로 인해 그의 공동체에 대한 사유는 바타이유와는 달리 ‘성스러움’, ‘신성’, ‘황홀’ 등과 같은 불가지론적이고 신비주의적인 경향과는 먼 구체적이고 현실적인 경향으로 경사되지 않았을까?

26) Cf. 바타이유는 극단의 가능성까지 않은 경우에 인간은 다른 인간의 ‘적’이 된다고 보고 있다. (“Chaque être humain n’allant pas à l’extrême est le *serviteur* ou l’*ennemi* de l’homme.”) (G. Bataille, *L’Expérience intérieure*, in *OC*, V, p. 52.)

27) ‘타자’의 존재를 긍휼(矜恤)이 여기면서 ‘내’가 윤리적 주체로 서야 한다는 레비나스의 주장에 대해서도 역시 이와 같은 질문을 던질 수 있지 않을까? 그러니까 과부, 고아, 이방인 등과 같은 ‘힘 없는 타자’에 대해 ‘나’는 반드시 그들을 긍휼이 여기면서 윤리적 주체로서만 행동하는가의 문제가 그것이다.

앙토냉 아르토, 자아의 배우

박 형 섭
(부산대학교)

자연에는 폭풍의 드라마, 인생에는 고통의 드라마가 있다.

- 빈센트 반 고흐

I. 프롤로그

존재 그 자체가 작품인 예술가들이 있다. 아르토, 반 고흐, 뮐러, 보들레르 등 드라마틱한 삶을 살다간 위대한 예술가들이 그렇다. 그들의 실체함은 작품과 불가분의 관계, 즉 상호 텍스트적이다. 삶과 작품이 하나로 융합되어 있다.

아르토는 삶을 우주적 연극으로 간주하고 스스로 그 연극의 배우라고 여겼다. 그는 그 배우의 연기를 참관하고 있다고 생각했다. 관객-아르토가 배우-아르토의 연기를 바라보며 증언한다. “나는 나 자신의 증인이다.” 이러한 생각은 아르토의 모든 작품에서 지속적으로 나타난다. 그의 행위는 재귀적 특성을 지녔다. 따라서 아르토에게 배우는 직업적 연기자로서의 그것이 아니라 **삶의 행위자, 주체자로서의 배우**이다. 이 배우를 “자아의 배우 l'acteur de soi”라고 한다. 배우-아르토는 진정한 자아를 찾기 위해 시와 초현실의 세계를 탐구하고, 연극이나 영화, 신비주의와 주술 등에 몰두하며, 또 다른 존재로 화신(化身)하였으며, 글쓰기와 그림을 통해 무의식의 영역을 지배하려고 했다. 그러나 이 ‘아르토들’은 서로 화해하지 못하고 세상과 결렬, 불화, 갈등, 절망하며 멕시코·아일랜드 등 오디세이의 방랑길을 헤맸다. 그는 끝내 로테즈 정신병원에서 약물과 전기충격 치료를 받으며 육체적·정신적 고통을 벗어날 수 있는 “기관 없는 육체”를 꿈꾸었지만 결국 1948년 3월4일 배우의 역할을 끝냈다. 자아의 배우, <여기 잠들다 *Ci-gît*>의 저자는 죽기 전 “우리는 아직 세상에 없다”는 글을 남겼다. 아르토가 ‘나는...’이라고 하지 않고 ‘우리는...’이라고 말한 것은 자아의 배우로서 그의 체험 혹은 삶이 자기만의 것이 아닌 인류 보편적인 것임을 천명하는 것이다.

II. 자아의 글쓰기

1. 시적 욕망 - “고함”

아르토에게 글쓰기는 자아의 분신들인 타자를 몰아내는 의식(儀式)이다. 이 타자들이 자신을 괴롭힌다는 것이다. 그래서 그는 끊임없이 말하고 쓰고 움직인다. 이미 태아가 자궁 밖의 세상으로 나오면서부터, 아니 자궁으로부터 분리되면서 실존의 고통은 시작되었다. 그 고통은 원초적 고통이나 절규로 증명되었고, 다시 근원으로 회귀할 때까지 말과 행동으로 지속적으로 표현될 것이다.

아르토에게 시는 고통이다. 그는 청소년시절(1912년)에 루이 데 자티드(Louis des Attides)¹⁾란 필명으로 시를 쓰기 시작했다. 이미 아르토의 분신이 등장한다. 물론 그의 입장에서 보면 글쓰기 이전의 말하기 역시 글쓰기의 다른 형식이다. 어쨌든 말과 글은 정신의 고통을 겪은 자에게 자신의 상황을 호소하는 방법이요, 세계의 부조리를 드러내는 방편이다. 아르토는 선천적으로 유전성 매독을 앓았다. 그에 따른 정신적 육체적 고통은 말로 다 표현할 수 없었다. 몸의 기관들이 썩어 들어가고, 정신은 부식되어 파멸했다. 그는 통증을 억제하기 위해 아편제인 로다눔을 상용했다. 그에게 약물은 이물질이다. 보다 근본적인 치유가 필요했다. 그것은 오직 한 가지 해결책, **육체를 새로 태어나게 하는 것이다**. 지금의 육체를 죽이고 새로운 아르토의 탄생을 기도하는 것이다. 그것은 “기관 없는 육체”로의 부활이다. 그 길을 가는 도정에서 아르토에게 글쓰기는 현실 저편의 환상세계, 몽환에 빠지는 유일한 도피처가 되었다. 그래서 자기 안의 타자를 밖으로 밀어내는 장소로 문학 혹은 시는 필연적이었다. 그의 “고함 *Cri*”이란 시를 보자.

고함

천상의 어린 시인이

마음의 곁창을 연다.

천국이 서로 충돌한다. 망각은

교향곡을 뿌리 채 뒤흔든다.

광인의 집 마부가

네게 늑대를 지키라고 하고,

노여움을 의심하지 않으며,

1) 아르토는 자신을 다양한 이름으로 소개했다. 그의 분신들은 Eno Adilor(1923), Arlanopoulos(1937), Antonin Nalpas(1943), Nanaqui(1945) 등으로 불렸다.

우리를 향하고 있는 궁륭의
거대한 규방 아래에서 **알**을 품고 있다.
(...)

길 잃은 어린 시인이

대지 저 편에 대한 이념을 품고
마음이 여운을 다 잡은 채

천상의 제 자리를 떠난다. (*L'Ombilic des Limbes*, Antonin Artaud, pp.28-29.)

“존재, 그것은 존재가 아니라 존재의 이러한 결핍, 생을 기진하게 만드는, 파악할 수 없으며 금욕의 광포한 고향에 의해서가 아니면 표현 불가능한 것으로 만드는 살아있는 결핍이다.”(<미래의 책>, 최윤정(역), pp.62-63) 결핍은 사유와 시의 참을 수 없는 조건이다. 사유와 시는 감각, 이념, 감정의 직접적인 욕망으로 정당화된다. 그것은 아르토가 존재와 사물의 성질을 재발견하기 위해 현실과 대면하는 방식이기도 하다. 시인은 줄기차게 현실을 벗어나려고 하지만 벗어날 수 없다. “분리할 수 없는 현실”인 것이다. 그것은 목적을 상실한 부조리한 삶, 미래의 기회일 뿐이다. 그래서 시인은 정확한 말, 진실한 이미지, 꼭 들어맞는 소리에 매달린다. 이것이 바로 **“시의 잔혹한 이성”**이다. 아르토가 주장하는 물질의 철학적 상태에 대한 설명과 이미지들은 이러한 무능력을 포위하고 있다. 어떻게 진정한 시적 힘을 재인식할 수 있을까. 시적 언어의 혁명은 가능한가. “내가 글을 쓸 때 내가 쓰는 것 말고 다른 것은 없다. 내가 느꼈지만 말할 수 없었던 것, 내가 포착하지 못한 것들은 관념들이거나 흠친 언어로서, 나는 그것을 파괴하고 다른 것으로 대체할 것이다.”(Rodez, avril 1946, *L'écriture et la différence*, Jacques Derrida, p.213.) 한마디로 아르토만의 언어, 그 자신의 고유한 언어가 필요하며, 그것을 말하겠다는 것이다. 아르토의 독자성, 정신, 감정, 고통, 시적 성향을 설명하는데 균열, 갈라짐, 부식, 찢어짐, 울부짖음, 떨림, 숨결 등의 말들이 자주 사용되는 것도 그런 이유에서다. 그러나 말 그 자체가 공허하거나 결여의 상태로 있기 때문에 감정은 언제나 훼손되기 마련이다. 그래서 아르토에게 말은 시적 영감이 끝나는 지점이 된다. 결국 아르토는 그러한 공허감과 결핍의 상태를 극복하기 위해, 그리고 거기에 대항하여 글을 쓴다. 잔혹한 글쓰기, 조각나고 흩어지고 분산된 카오스의 글쓰기로 향한다. 앞으로 나갈 수도 물러설 수도 없는 저항과 반항의 글쓰기가 절박하다. 그러나 그의 창조적 의지는 “영혼의 찢어기”인 망상적 언어를 생산해낼 뿐이다. 말과 글의 원천으로 회귀하고자 하는 욕망은 언제나 신화적 야망으로 끝난다. “내게는 삶이 없다! 내 안의 끓어오름은 죽어있다...나는 생각을 할 수가 없다. 그대는 이 구렁을, 이 치열하고도 지속적인 허무를 이해하는가”(〈미래의 책>, 최윤정 역, 세계사, p.64)

2. 시에 대한 저항 - “때리기와 내던지기”

시는 상실과 파국으로 나아간다. 아르토의 글쓰기는 예술과 사고(思考), 시와 진실 사이의 차이를 거부한다. 그것은 고통과 허무를 고착화시킬 뿐이다. 그의 목표는 그 동안 인습에 젖어 안주해 온 문학의 껍질을 벗기는 일이다. 그 견고한 틀을 부수고 새로 집을 짓는 것이다. 문법은 존재하는 언어를 대변하고 있을 뿐이며, 말의 조합에 의한 담론은 영속적이지 못하다. 이제 씌어진 시와 텍스트의 미신에서 벗어나야 한다. 그러므로 문법, 문자, 텍스트들을 분쇄하고 새로운 언어를 창조해야 한다. 해독이 불가능한 시가 쓰이는 것은 그러한 연유다. 그러한 시의 언어는 중재되지 않는다. 그 자체가 물질적 존재이다. 그것은 별거 벗은 상태로 현실을 표상한다. 주문을 외우는 듯한 어조처럼. 아르토는 “때리기와 내던지기Cogne et foutre”에서 글쓰기는 무엇보다도 육체의 재탄생을 위해 두드리고 내던질 것을 요구한다.

이제 진정한 작가라면 마땅히 텍스트 속에 처박히는 비겁함에서 벗어나야 한다. 텍스트 밖으로 나와야 한다. 문학과 결별하는 것이다. 아르토에 따르면 모든 글쓰기는 추잡하고 음탕한 것이며 속임수에 불과하다. 책은 죽은 자의 무덤이다. 그런데 아이러니한 것은 시에서 벗어나기 위해서는, 바로 그 시 안에서, 또 그 시를 통해서만 가능하다는 점이다. 이를테면 시를 통해 시를 파괴하는 것, 언어 속에 들어가 언어를 해체하는 것이다. 불법침입을 규칙적으로 반복함으로써 언어를 밖으로 밀어내는 것이다. 필요한 것은 새로운 표현이 아니라 끊임없이 언어를 버리고 단련시키는 작업인 것이다. 시작(詩作)을 감행하되 그 방법은 문체, 운율, 시적 언어로의 회귀를 피해야 할 것이다. 단어를 공허하게 만들거나 단어를 돌절구로 으깨어 분쇄하는 게 중요하다.

시에서 벗어나기 위해 시를 쓰는 것이다. 운율이나 작시법에 거역하는 리듬을 위해 두드리고 충격을 준다. 아르토 역시 칼로 식당의 테이블 위를 파거나 지팡이로 당구대를 두드렸다. 충격주기는 구멍을 뚫거나 난폭하게 흠집 내는 것이 효과적이다. 몸속으로, 말 속으로 강도와 진동을 극대화하기 위해 단어의 틈새, 구멍으로 비집고 들어가거나 마찰을 가한다. “나는 이러한 자르기, 톱질하기, 찢기, 갑자기 바닥 모를 곳으로 추락하기 등의 기억을 영구보존하기 위해 글을 쓴다.”(Oeuvres complètes XII, p.235.)

글에 연극성을 삽입하는 게 가능할까. 아르토는 글쓰기를 연극화할 목적으로 글과 목소리를 왕래하는 방법을 강구했다. 목소리와 호흡에 의해 박자를 맞추고, 그 반복의 음으로 페이지를 매기고, 문단과 공백을 나누고, 단어들의 배열, 문장의 길이를 정한다. 그것은 몸의 받아쓰기인 것이다. 언어에 구멍을 뚫는 것은 통사를 거칠고 난폭하게 만든다. 가령 유

머리쓰는 방법, 과장된 명제의 넘쳐남, 수사학 그 자체에 반하는 수사학으로의 복귀, 논리적 분절과 논증의 방법이 축적되기 등 의미를 상실하거나 자동적으로 의미가 전복된다. 공중에 흩어진 사지처럼 단어와 문장들이 서로 엉킨다. 가령 주어와 목적어가 각자의 위치를 이탈하거나 논리적 관계가 사라진다. 통사론, 문법의 해체에 의해 생겨난 부식토에서 새로운 생명이 싹트기를 기대하는 것이다.

아르토가 말년에 쓴 글들 <아르토 르 모모>, <여기 잠들다>, <신의 심판을 끝장내기> 등은 대부분 이런 형태를 띠고 있다. 의미를 넘어서 열렬한 웅변조의 글쓰기, “들을 수 없고 볼 수 없는 것으로 구멍 뚫린 글쓰기”인 것이다. 아르토의 주장에 따르면, 진정한 언어는 이해할 수 없는 것이다. 따라서 이해할 수 없는 것은 불분명한 상태로 있도록 써야 하지 않을까. 아니면 직접 소리나 이미지로 파악되도록 방식을 강구해야 한다. 아르토는 이렇게 말했다. “내가 글을 쓸 때는 내가 쓰는 것 말고 다른 것은 없다. 내가 느꼈지만 말할 수 없었던 것, 내가 포착하지 못한 것들은 관념들이거나 흠친 언어로서, 나는 그것을 파괴하고 다른 것으로 대체할 것이다.”(*Cahiers de Rodez*, 25 mai 1946, *Oeuvres complètes XXI*.)

III. 자아의 배우

아르토의 삶이 작품이라면, 작품과 삶 사이에 간극은 없다. 그것은 예술을 덮어씌우고 있는 표피를 걷어내야 가능하다. 아르토의 시의 개념은 기존의 것과 다르다. 시는 다성적인 퍼포먼스여야지 단성적인 서정적 목소리에 머물러서는 안 된다. 평면의 종이가 아닌 입체적 공간에 씌어진 시이다. 다성적 퍼포먼스 즉 종합예술로의 이상을 추구하는 것은 연극으로 향하는 것이다.

1. ‘지금 여기’의 무대

자아의 배우는 재현의 공간이 아니라 ‘현재’의 공간에서 연기한다. 거기에 반복이란 존재하지 않는다. 무대에 앞서 다른 곳에 있을 어느 ‘현재’도 다시 보여주지 않는다. 무대보다 더욱 오래되었지만 무대에는 부재하고, 무대 없이 지낼 수 있는 풍요로움을 가진 현재를. 요컨대 절대적 로고스의 자기 현존성, 신의 살아있는 현재를 보여주는 것이다. 하나의 표현은 동일한 가치를 두 번 지니지 않으며, 누구든 두 번 살 수 없다. 유일한 예술로서의 삶. 그것이 원초적 상연이요, 바로 잔혹극이다. 그 잔혹극의 연기가 자아의 배우이다.

그의 연기는 순수하며 이성과 심리학을 초월한다. 또한 우주적이고 형이상학적이며 인

간의 총체적 지각이 포함된 차원의 것이다. 이성과 심리를 초월함으로써 사건의 기술이나 이론과 가설에 대한 논쟁, 삶의 표면적인 재현이 아니라, 즉각적인 현실로 나타나는 행위이다. 즉각적인 정서의 표현은 서정성을 지닌다. 그것은 직접 영혼에 영향을 미친다.

여기에 집단성과 전염성의 특성을 부여하자. 이것은 이중적인 고찰을 가능하게 한다. 우선 전염성이 좀더 빠르고 강해지도록 무대와 객석, 배우와 관객 사이의 벽을 허무는 일이다. 그리고 연극 언어는 잠재하는 것과 본질적으로 존재하는 것의 연결을 촉진하며, 이어서 형상과 전형적인 상징의 개념을 재발견하는 데 기여해야 한다. 겉모습에서 존재의 세계로 건너가기 위해, 또한 존재가 연극의 전염성을 통해 드러나도록 상징의 전형 혹은 인간성의 기저에 있는 원형(archétype)을 되찾아야 한다. 이러한 원형에게 개인은 자리를 내준다. 그것은 개인에게 파괴, 살인을 의미하는 희생을 요구한다.

2. “육체의 폭도insurgé du corps”

인간의 육체를 금처럼 영원한 존재, 순수한 무한으로 만들 수 있을까? 과연 육체가 조직적이고 물리적으로 변할 수 있을까? 실현 불가능하지만, 그것은 추구되어야 한다. 자아의 배우는 거기에 도전한다. 연극(삶)은 나와 타인의 육체적 접촉을 통해 완성된다. 육체는 배우의 도구가 아니라 예술의 대상 그 자체이다. 자신을 새로운 인간으로 창조하는 것이다. 이러한 접근방식은 기존의 예술이나 연극 이론을 초월한다. 연극은 삶이며, 피와 살의 육체는 그 삶을 연기한다. 그래서 자아의 배우는 언제나 자신의 육체와 같등한다. 육체는 병 들고 추잡하고 음탕하다. 무한을 찾기 위해 불결한 육체를 파괴해야 한다. 육체를 부수는 일은 타자들의 근거지를 없애는 것이고, 거대한 하나Grand Un를 재건하는 일, 영혼을 무한의 공간에 내주는 일이다.

“불(火)과 진정한 살덩이의 도가니
그 속에서 뼈와 골절(骨節)과
사지가 짓밟혀짐으로써
해부학적으로 새로운 육체가 만들어진다.”

그 방법으로 폭력과 근친상간이 동원된다. 마치 연금술처럼 격렬하고 난폭하다. 육체를 제련하는 이유는 육체의 불결함, 육체에 가해진 고통과 억압을 벗어나 우주적이고 신화적으로 존재하려는 것이다. 인간은 죽어 있거나 죽어가는 물질에 불과하다. 육체 안에서 무한을 찾아야 한다. 그러기 위해 썩어가는 병균 투성이의 육체를 정화해야 한다. 절단과 거세,

고문과 괴롭힘, 뼈와 사지를 짓밟고 으깨는 일이 동원된다. 잔혹한 작업이다. 잘린 육체는 마치 금을 만드는 질료로 제공되어 화금석이 된다. 거기에서 작용과 반작용이 반복된다. 그리고 최후의 순간에 정신적 충만이 온다. 용광로의 거품 속에서 순수한 육체가 떠오른다.

연금술은 물질 속에서 불멸의 금을 캐내는 것이고, 연극은 상상의 영역 속에서 불멸의 생을 추구한다. 잔혹극은 여기에 참여하는 모든 사람들(배우, 연출가, 관객)의 정신을 제련하여 그 순수성을 되찾게 한다. 무대는 연금술의 화구, 객석은 용광로, 관객은 용광로 안에서 끓는 질료인 것이다. 연출가는 배우가 불을 지피는 것을 지시하는 연금술사다. 아르토에게 연극은 연금술의 본질을 드러내는 장소이다. 연금술의 기술은 곧 연극의 기술이고, 그 한계는 곧 연극의 한계이다. 무대와 연금술의 화구는 동일하다. 그것들은 물리적이고 구체적인 계획에 따라 작동하여 정신을 움직이기 때문이다. 무대는 직접적이고 일상적인 현실이 아니라 위험한, 상징적인 현실에 대한 정신적 공간이다.

3. 살아있는 상형문자

자아의 배우는 공간 속의 시인이다. 그의 동작이나 움직임, 표정이나 말 등 모든 것이 우주에 새겨진다. 그는 기호이며 상징이다. 이 때 배우의 옷은 제2의 육체로 간주된다. 얼굴 표정은 정신의 보호막으로 사용되며, “모든 동작들은 즉각적으로 심리학적 필요성에 부응”한다. “제스처와 태도로 이루어진 하나의 정신적인 건축물”처럼 보이며, “그 건축물은 리듬을 불러오는 능력이 있고, 육체의 운동에 음악적 특질을 부여하고, 균형을 이루며 놀랍도록 조화로운 색들로 융합되어 있다.” (<잔혹연극론>, 박형섭 역, p.84.)

배우는 움직이는 상형문자인 것이다. 상형문자는 무언의 글쓰기요, 그것을 읽는 행위는 정신적 대상(對象)을 독해하는 것이 아니라 스스로 운명을 풀어나가는 사물들을 바라보는 것과 같다. 언어를 위한 시가 있듯이 감각을 위한 시가 있다. 모든 감각적인 것들이 참여하는 공간의 시이다. 음악과 춤, 팬터마임, 조명, 배경, 어조, 심지어 후각적인 것까지 말로 형언할 수 없는 모든 것을 표현하는 새로운 기호가 필요하다. 꿈속의 무대 위에서처럼. 말(言)이 시각적이며 조형적으로 물질화된다. 자아의 배우는 열정이나 이념을 물질적 사건으로 바꾸려고 애쓰는 기계인 것이다. 서구연극에서 지금껏 감정과 사고를 전달하는 수단으로서의 말의 지위는 사라진다. 감정의 유기적 근간과 사고의 육체성을 몸으로 보여주는 일이 우선이다.

사고를 구체화하는 일에 작가와 배우, 연출가가 따로 없다. 배우와 관객은 같은 장소, 같은 공간에 있다. 잔혹극은 관객의 정신이나 감각은 물론 총체적 존재에 접근해야 한다. 연

어와 육체 사이의 틈새를 잇는 것, 그것이 연극의 기능이다. 배우훈련도 그런 방식으로 진행되어야 한다. 몸의 동작이나 발성법도 다른 방식이 도입된다. 한 마디로 지금까지 사용된 것과 정반대의 것. 이상적인 연출은 삶의 현재성과 유일성에 맞춰져야 할 것이다. 결국 살아 움직이는 상형문자의 무대, 자아의 배우가 연기하는 무대는 우주이다.

아르토는 자신의 질병을 정신과 육체의 분열이 내면화된 것이라고 간주했다. 그래서 그가 추구한 잔혹극은 정신과 육체의 재통합에 대한 심리적 지침서로 읽힌다. 스스로를 제어하는 자발적이고 육체적인, 지적이고 정신적인 삶에 대한 궁극적 은유로서의 기능을 해주기 바라면서. 그래서 잔혹극은 무의식 즉 순수의 영역에 도달하는 목적을 띠며, 그 순수 세계로 나아가는 고통스러운 노정인 것이다. 자아의 배우는 그 투쟁을 관객과 공유한다. 격렬하고 난폭한 반이성의 언어를 사용해 몸에 밴 고정관념, 이성의 각질을 뜯어내는 진통, 파괴의 과정을 거쳐야 한다. 해체되어 미분화된 언어들은 배우들의 영혼을 통과하여 신성하고 신비로운 소리로 승화하여 관객의 영혼을 울린다. 배우와 관객의 내적 소통이 이루어진다.

IV. “기관 없는 육체Le corps sans organes”

언어는 사상(思想)을 물질로 바꾸어 놓은 것이고, 육체는 정신이 물질로 바뀐 것이다. 또한 육체는 언어처럼 정신을 구속하고 변질시킨다. 아르토에게 육체와 언어는 무너뜨리고 해체해야 할 대상이다. 그것들이 부패했기 때문이다. 그래서 육체에 대한 혐오와 언어에 대한 반감은 감정의 다른 두 형태라고 볼 수 있다. 자아의 배우 아르토에게 성욕이나 에로스는 부정하고 타락한 육체활동이며, 문학 역시 타락한 언어활동이라는 등식이 성립된다. 그렇다면 이 불결하고 타락한 육체를 어떻게 치유하고 개조할 것인가?

아르토의 눈에 육체는 궤양이 있는 위, 관절염에 걸린 연골, 결석증의 콩팥, 더럽혀진 폐, 빈혈이 있는 혈액, 편두통의 뇌, 여드름 난 피부 등의 기관으로 이루어져 있으며, 의식을 차지한 채 더럽히고 굶고 냄새나게 한다. 먹고 싶은 욕망이 입을 만들고 떠들고 싶은 욕망이 혀를, 깨물고 싶은 욕망이 이를 만든다. 육체는 육체로서 유일한 것이다. 기관은 육체가 아니고 그 적일 뿐이다.

잔혹극의 최종 목표가 그렇듯이 아르토는 일평생 새로운 육체를 갈구했다. 그것은 고통에서 해방된 육체, 불멸의 육체다. 그것이 바로 그가 주장하는 “기관 없는 육체”이다. 그런데 기관 없는 육체로 재탄생하기 위해서는 현재의 육체를 해체해야 한다. 그래서 칸막이나 경계가 없는 장소, 언제나 윤회된 삶에서 벗어나 있는 장소를 찾는다. 그것은 존재하기를

거부함으로써 존재의 밖에 있는 양상을 띤다. 이 세계 내에 있지만, 이 세계에 속해 있지 않는 것처럼 말이다.

아르토의 “기관 없는 육체”는 신비주의자들의 순수한 육체, 영지주의자들 *Les Gnostiques*의 영광스러운 육체, 부활해서 새로워진 육체와 같다. 그것은 재탄생을 위해 죽음을 관통한 육체이다. 또한 그것은 에로스와 전혀 무관하며 모든 신체조직, 기관을 벗어나 있다. 그것은 “아무런 목적이 없는 순수 욕망의 육체이며, 디오니소스적인 육체”이다. 결국 그러한 육체는 글쓰기를 통해서만 존재할 것이고, 그 주체와 독자는 감정을 통해 교류할 것이다. 즉 주체는 자신의 신체 기관을 떼어낼 것이고, 독자는 강하고 율동적으로 호흡하며 읽을 것이다. 이러한 접근방식은 어떤 개념이나 정의를 통한 사유를 부정한다. 즉 개념작용을 통한 의미의 생산을 거부한다. 기관 없는 육체는 사유의 틀 밖에서 사유하며 스스로 형성된다.

제스처는 육체의 춤, 즉 신체기관의 춤이다. 그 제스처를 통해 사유를 앞서 가야 한다. 개념작용이 발생하는 걸 저지하거나 물리쳐야 하는 것이다. 그것을 위한 규칙은 존재하지 않는다. 각각의 육체가 고유한 방식으로 나아가는 연기의 지배자가 된다. 그것이 주체성과 조직의 한계를 벗어날 수 있는 유일한 탈출의 수단이다. 그래서 춤은 육체적 창조의 텃밭이 되는 것이다. 그러한 춤은 발리연극에서 볼 수 있다. 거기서 배우들은 원초적인 몸짓을 통해 몸이 만들어내는 언어 이전의 이념을 보여 준다.

기관 없는 육체는 무감동하고 무기력하게 보이지만 끊임없이 새 물건을 생산하는 공장과 같다. 그 특징은 정체성(停滯性)이 아니라 역동성이며, 만족한 행복의 상태가 아니라 존재의 불안과 두려움에 떠는 상태인 것이다. 아르토의 대생은 그 점을 잘 보여준다. 대상들은 대부분 공중에 매달려 있거나 파열되어 튕겨나가는 신체 조직의 모습들이다. 박해를 당해 괴로움에 떠는 인간들, 참을 수 없는 아픔에 시달리는 모습들, 지옥에서나 볼 수 있는 모습들. 온통 음울한 색조이다. 당연히 그 그림의 선과 면은 떨고 있다. 어둠에 휩싸여 있는 캔버스는 오직 찢어진 기관들로 준비하다. 허공에 뿌려진 피와 조각난 뼈들. 기관들의 춤은 그렇게 반복된다. 그것은 새로운 것을 수용하기 위한 몸부림이다.

V. “사회의 자살자”: 천재의 타살

누가 천재를 죽이는가? 누가 명민한 사상가, 독창적이고 탁월한 상상력, 예술적 천재성을 사회로부터 격리시키는가? 국가, 종교, 학교... 아니 무지하고 타락한 인간들이 순수하고

영매한 정신을 몰아내고 있는 것은 아닌가? 혹시 나와 ‘다른 자들’을 두려워하는 것은 아닌가?

아르토는 고흐의 자화상을 바라보면서 그의 비상한 투시력을 가진 눈을 알아차렸다. 그런 눈은 소크라테스도 없고, 오직 니체만이 가지고 있다고 말한다. 그것은 “영혼의 굴레에서 육체를 해방시키고, 마침내 인간의 육체까지도 홀러당 벗겨내는 시선”(Van Gogh *Le suicide de la société. Oeuvres complètes* XIII, p.59.)인 것이다. 가령 <귀를 찢매고 파이프를 문 자화상>에 나오는 고흐의 눈을 보라. 어찌 그런 투명한 눈을 가진 사람이 광인이란 말인가! 아르토의 텍스트 <사회의 자살자 반 고흐>는 격한 감정으로 화가를 정신병자로 몰고 가는 몰지각하고 타락한 사회, 병원, 의학 혹은 기존의 가치체계를 비판하는 글이다. 그 역시 고흐와 동일한 취급을 받고 있음을 항의하는 것이다. “고흐는 미치지 않았다. 그의 그림은 꺼지지 않는 불길, 핵폭탄이었고, 그림의 관점은 제2제정의 부르주아지, 순응주의에 대한 반항이었다.”(위의 책, p.60) 고흐에게 예술은 개인적 운명과 불가분의 것이다. 그의 작품들은 모두 한 존재가 겪은 삶의 작렬이자 불안과 기쁨의 절규이다. 그의 그림에서 어떤 회화적 이념을 찾을 필요가 없다. 그것은 차라리 한 영혼의 소진이요, 정신적, 사회적 비극이다.

천재적 영혼은 타살되었다. 사회가 자살로 몰고 간 것이다. 그러나 천재는 죽지 않고 천재성은 사라지지 않는다. 여기서 아르토의 유머 전략은 눈부시게 빛난다. 미이라 아르토의 부활, 죽은 아르토가 귀환하는 것이다. 아르토는 죽었지만, 진정한 아르토는 아직 태어나지 않았다! 아르토의 저편에 또 다른 아르토가 있다. “앙토넝 아르토의 심리학을 넘어, 내 몸속에서 살며 먹고 마시고 잠자고 생각하고 꿈꾸는 또 다른 자의 심리학이 있다.”(Oeuvres complètes XIV, p.71.) 광인들의 카니발 시간이 돌아왔다. 죽은 자들, 타자들의 무도회. 유희가 종말에 이를 때까지. 광기가 사라질 때까지, 무수한 희생양들이 필요하다. 천재가 정신병자요 광인이라면, 이제 그는 무의미한 존재이고 사회질서 파괴자이며 이유도 없이 유희를 끝까지 연기해야 하는 광대다. 신성모독을 즐기며 웃을 수밖에... 다른 해결책이 없다.

VI. 에필로그

드라마는 하나의 유희, 인간과 운명에 관한 유희다. 관객은 오직 신뿐이다. 그의 말과 몸짓은 결코 연기자의 말이나 몸짓에 섞여드는 법이 없다. 오직 그의 두 눈만이 그들의 말과 몸짓을 응시할 뿐이다. 그렇다면 자신의 연기를 바라보는 아르토는 신인가?

오늘날 아르토의 욕망에 부합하는 연극은 존재하지 않는다. 그래서 잔혹극이다. 그 자신도 그 점을 알고 있었을 것이다. “나는 다른 삶을 갈망한다.” 다른 삶, 그것은 아르토의 모든 작품이 목표로 하는 것이다. 그것은 구원의 문제다. 시(예술)가 아픈 영혼을 구원하는 치료제가 되어야 한다. 관객은 오직 배우가 수행하는 자기 초월의 위업을 목격하기 위해 존재할 뿐이다. 마치 아르토가 아르토를 관극하는 것과 같다.

<여기 잠들다>의 작가는 육체와 영혼의 안식처에 영원히 칩거함으로써 자아의 배우로서 이승의 역사를 끝냈다. 수잔 손택의 말처럼 “어떤 작가들은 읽히지 않기 때문에 본래 읽기가 불가능하기 때문에 문학적 지적 고전”(<우울한 열정>, 홍한별 역, 서울, 2006, p.237.)이 된다. 이 말은 아르토에게 하는 듯하다. 그들은 고향을 지르고 통제 불능이라서 감옥이나 정신병원에 유폐된 작가들, 무절제하고 무엇에 강박되고 귀에 거슬리는 소리를 내고 똑같은 소리를 반복하는 작가들이다. 아르토는 지독하게 멀리 있는 도무지 알아들을 수 없는 목소리이고 존재이다. 아마도 그의 잔혹극은 신의 신판을 끝내기 위한 절규이고 몸부림이다. 신이 죽은 별판에서, 로고스도 이성도 육체도 사라진 텅 빈 무대 위에서 그는 춤을 춘다.

충격체험과 새로운 심미적 경험 : 발터 벤야민의 이론을 중심으로

심 예 련
(전북대학교)

1. 새로운 야만의 시대

우리는 지금 희망 없는 시대에 살고 있다. 새로운 야만의 시대가 다가오는 것을 바라보고 있다. 무엇이 우리를 야만의 시대로 내몰고 있으며, 서로에 대한 인정과 배려 없이 상처를 주는 사회로 내몰고 있는지 참으로 암담하다. 끝났다고 믿고 싶은 야만의 시대는 결코 끝나지 않았다. 아니, 야만성은 더욱 진화되고 있다. 일반적으로 인간이 가지고 있는 사유 능력과 문화를 중심으로 인간을 동물과 구분한다. 그리고 문화의 시작은 곧 야만의 시대의 종말을 의미한다고 생각한다. 그러나 ‘과연 그럴까?’라는 물음 앞에서 ‘그렇다’라고 자신 있게 대답할 수 있는 사람은 많지 않을 것이다. 문화의 시작은 곧 야만의 종말이 아님을 우리는 익히 역사 속에서 봐 왔기 때문이다. 과학기술의 발전이 인류에게 장밋빛 전망을 가져다주었고, 또 새로운 기술적 유토피아에 대한 희망도 주었다. 그러나 장밋빛 전망은 암울한 회색빛 현실로 그리고 새로운 기술적 유토피아에 대한 희망은 다가올 기술적 디스토피아에 대한 공포와 불안으로 바뀌었다. 총체적 파국이 멀리 있는 것이 아니라, 지금과 여기가 총체적 파국이다. 그렇지만 이러한 상황을 그저 절망하고 한탄만 할 수는 없다. 무엇인가 출구를 찾아야 한다. 출구를 찾기 위해서는 바로 이 야만과 그것이 가져온 파국에 대해 사유를 해야 한다.

파국과 야만의 시대에 대한 사유는 늘 있었다. 특히 총체적인 파국과 야만에 대한 사유는 두 번의 세계 대전을 겪으면서 구체화되었다고 할 수 있다. 기술문화에 대한 묵시론적인 진단에서 시작된 현대기술에 대한 사유가 그것을 의미한다. 하이데거(Heidegger)가 기술에 대한 근원적 물음을 제기하고, 엘룰(Ellul)이 기술이 지배하는 사회에 대해 절망하고 그리고 뎀퍼드(Mumford)가 기술 중심의 문화가 가져올 수 있는 야만성에 대해 사유하기 시작한 것도 바로 이러한 시대적 상황 때문이었다. 그 외에도 많은 철학자들이 이 파국과

야만의 시대를 사유하기 시작했다. 물론 이러한 시대를 구체적 사유의 대상으로 삼아, 직접 비판하는 경우도 있었고, 이와 달리 이러한 시대를 예둘러 표현하거나, 그 시대의 문화와 예술을 중심으로 야만성을 고찰하는 경우도 있다. 후자의 경우에 해당하는 철학자 중 하나가 바로 발터 벤야민(Walter Benjamin)이다. 뮐랑콜리라는 성격으로 상징되는 벤야민은 총체적 파국의 시대에 살았다.¹⁾ 고통의 무게를 재거나 비교할 수 없지만, 그가 살았던 파국의 시대는 인류 역사상 손에 꼽을 수 있는 야만과 파국의 시대였다. 인간이 인간다움을 포기했던 시대였기 때문이다.

벤야민은 자신이 살았던 시대를 “새로운 야만성(Barbarenum)”의 시대라고 명명했다. 그리고 그 시대의 특징을 “경험의 빈곤(Erfahrungsarmut)”라고 규정했다.²⁾ 그것도 인류의 경험 전제가 빈곤해졌다고 말이다. 그렇다면 이 새로운 야만의 시대와 경험의 빈곤을 벤야민은 어떻게 사유하고 또 어떻게 기록했는가? 사실 야만의 시대에 대한 그의 구체적 사유와 기억을 명확히 논증하기는 어렵다. 왜냐하면 그는 이 새로운 야만의 시대 한 가운데서 삶을 지속하다가 결국 ‘타살적 자살’이라는 죽음을 택했기 때문이다.³⁾ 그렇기 때문에 그에게는 증인으로서 야만과 파국의 시대를 기억하고 기록할 시간이 없었다. 아도르노(Adorno)처럼 나중에 ‘아우슈비츠 이후 예술의 불가능성’을 또는 브레히트(Brecht)처럼 ‘살아남은 자의 슬픔’을 이야기할 수 없었던 것이다. 인간으로서의 최소한의 삶을 영위하는 것조차 버거웠던 시절, 그 당시 시대적 상황에 대해 사유하고 비판하라고 요구하는 일은 또 다른 형벌일 것이다. 그럼에도 불구하고 그는 야만의 시대에 대해 치밀하게 사유했다. 불안에 영혼을 조금씩 잠식당하긴 했지만 불안에 완전히 투항하지는 않았다. 그는 오히려 불안 속에서 그 불안을 극복할 수 있는 새로운 사유의 토대를 마련하고자 애썼으며, 그리고 그 야만의 시대를 자기만의 방식으로 기록하려 했다.

1) 참조: Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn*, 『우울한 열정』, 홍한별 옮김, 서울, 2005. 65-93쪽. 이 글에서 손택은 벤야민을 토성적 기질을 지닌 대표적인 사상가로 이야기한다. 손택은 벤야민 글들이 가지고 있는 우울한 정서를 그의 기질과 연관시켜 설명한다. 벤야민 사유가 갖는 그러한 특징들이 그의 기질에서 비롯된 것이라고 파악하는 것은 문제가 있다. 물론 기질과 깊은 관계를 맺고 있기 하지만, 무엇보다도 시대적 상황이 그의 사유에 미친 영향이 매우 크기 때문이다. 손택의 해석과 비교해서 한나 아렌트의 벤야민 해석을 살펴보는 것도 매우 흥미로운 작업이 될 것이다. 왜냐하면 아렌트는 손택과 달리 그 당시의 시대적 상황과 관련해서 벤야민 사유가 갖는 특징을 이야기하기 때문이다. 참조: Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, 『어두운 시대의 사람들』, 권영빈 역, 문학과지성사, 1983, 165-219쪽.

2) Walter Benjamin, “Erfahrung und Armut”, 『경험과 빈곤』, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 길, 2008, 174쪽.

3) Hannah Arendt, “Walter Benjamin”, in: *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*, Detlev Schöttker und Erdmut Wizisla (Hrsg.), Frankfurt am Main, 2006, S. 60. 여기서 아렌트는 브레히트가 벤야민의 죽음에 관한 소식을 듣고, 히틀러가 독일문학에 가한 최초의 현실적인 손실이라고 말했다고 한다. 그리고 아렌트도 이러한 브레히트의 심정에 전적으로 동감한다.

2. 사소한 것들을 지각하기

벤야민은 자신이 살았던 야만의 시대를 자신만의 독특한 방식으로 사유하고 이를 기록했다. 그는 전승된 문화와 이를 보존하는 것에 관심이 없었다. 뿐만 아니라, 우리가 위대한 문화적 유산이라고 생각하고 보존하려는 것에도 관심이 없었다. 그러한 것들은 어차피 그에게 ‘야만의 흔적’이며, 이를 중심으로 한 문화사는 ‘야만의 기록’이기 때문이다.⁴⁾ 그는 이 야만의 기록은 실제로 경험된 구체적인 것들에 대한 기록이 아니라, 경험과는 무관한 기념비적인 것들의 침적물이라고 비판한다.⁵⁾ 따라서 그는 문화의 기록에 기록되지 않은 것들과 전승되지 않았던 것들에 관심을 갖는다. 가능한 한 그는 전승된 것으로부터 빗겨나려고 시도했다.⁶⁾ 그렇기 때문에 그는 사소한 것들에 눈을 돌린다. 기록될 수 없을 정도로 사소하며, 기념비적으로 보존될 필요가 전혀 없는 그러한 하찮은 것들에 말이다. 이 하찮은 것들뿐만 아니라, 이러한 것들이 남긴 흔적(Spur)도 그의 사유의 대상이다. 따라서 마치 탐정의 시선으로 이렇게 사소한 것들과 흔적을 관찰하고 이를 기록하는 것이 무엇보다도 중요하다.⁷⁾ 왜냐하면 그에게 바로 이런 것들이 구체적인 현실이기 때문이다.⁸⁾ 그런데 기록하기 위해서는 이러한 사소한 것들을 먼저 지각해야 한다. 이러한 ‘사소한 것들을 지각하기’가 바로 벤야민의 ‘감성학(Asthetik)으로서의 미학’의 출발점이자, “역사적 미학(historische Ästhetik)”의 출발점인 것이다.⁹⁾

잘 알려진 것처럼, 히틀러의 제3제국이 정권을 잡은 후 더 이상 독일에서 학자로서 또는 비평가로서 삶을 유지할 수 없을 것이라는 사실을 잘 알았던 벤야민은 망명을 선택할 수밖에 없었다. 그러나 그의 망명지는 대다수의 그의 동료들이 택한 미국이 아니라, 프랑스였고, 프랑스에서 죽기직전까지 그는 망명자로서의 삶을 살아갔다. 이 상황은 한 마디로 그 어디에도 없는 예외상황(Ausnahmezustands)인 것이다.¹⁰⁾ 문제는 이 예외상황이 그에게

4) Walter Benjamin, “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker”, 『수집가이자 역사가 에두아르트 폭스』, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 길, 2008, 275-276쪽.

5) 같은 글, 276쪽.

6) 벤야민은 역사적 유물론자들은 이러한 전승에서 가능한 비껴서며, 이러한 역사의 결을 거슬러 올라가는 일이 역사적 유물론자가 해야 할 일이라고 한다. 참조: Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 『역사의 개념에 대하여』, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 길, 2008, 336쪽.

7) 이러한 방법을 벤야민은 역사에 몽타주적 방식을 도입하는 것이라고 한다. 그리고 이러한 방식이 역사 유물론에서 중요하다고 강조한다. 참조: Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, 『아케이드 프로젝트』, 조형준 옮김, 새물결, 2005, 1052쪽.

8) Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamin*, Frankfurt am Main, 1983, S. 18.

9) Gerhard Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart*, Opladen, 1993, S.137

일상이 되었다는 것이다. 역사 속에서 억압받는 자의 전통이 늘 그러하듯이 말이다.¹¹⁾ 이 예외상황의 대부분의 시간을 그는 파리에서 보냈다. 그곳에서의 경험은 그의 철학과 뗄 수 없는 관계를 맺는다. 물론 망명하기 이전에도 파리라는 도시 공간은 베를린과 모스크바와 같이 그의 철학과 미학을 형성하는데 중요한 장소가 되는 공간이었다.¹²⁾ 1933년에서 1940년, 즉 죽음 직전까지 그는 파리에서 그의 감성학을 분석하는데 중요한 근거가 되는 글들을 발표한다.¹³⁾ 이 감성학은 본래적 미학으로의 회귀이자 동시에 새로운 미학이다.¹⁴⁾ 왜냐하면 감성학은 미학의 근원인 ‘감성적 지각(Aisthesis)로의 회귀를 새롭게 주장하기 때문이다.

감성학은 예술에 대한 철학적 사유 또는 계토화된 예술에 대한 사유를 거부한다. 그렇기 때문에 자신의 분석 대상을 ‘아름다움에 대한 사유’ 또는 우리가 일반적으로 ‘순수 예술’이라고 하는 예술과 그것을 가능하게 하는 관념인 ‘예술의 자율성’에 제한하지 않는다. 감성학은 우리가 지각할 수 있는 그 모든 것들을 분석 대상으로 한다. 사소하고 하찮은 모든 것들이 감성학의 분석 대상인 것이다. 벤야민이 그러했듯이 말이다. 뿐만 아니라, 감성학은 지금까지 이성의 뒤편에서 홀대를 받아온 감성, 지각 그리고 감정 등등을 전면으로 내세운다. 이성 못지않게 이들이 가지고 있는 힘을 인정한 것이다. 자율적 예술에 대한 거부와 지각의 강조는 당연히 예술에 대한 논쟁에서 중심을 작품과 작가에서 관객으로 이동하게 만든다. 예술 수용과정에서 관객이 어떻게 지각하는가가 그 어떤 문제보다도 중요하기 때문이다. 이러한 감성학적 시도는 벤야민에게서 재발견되어 현대 미학에서 본격적으로 논의되기 시작되었다고 볼 수 있다.¹⁵⁾ 왜냐하면 그의 이론적 방법이야말로 위에서 언급한 감성

10) Cryssoula Kambas, *Walter Benjamin im Exil: Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*, Tübingen, 1983, S. VIII.

11) Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 『역사의 개념에 대하여』, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 길, 2008, 336-337쪽.

12) 심혜련, 『문화적 기억과 도시 공간, 그리고 미적 체험: 발터 벤야민의 이론을 중심으로』, 『도시적 삶과 도시문화』, 서울시립대학교 도시인문학연구소 엮음, 메이데이, 2009, 특히 20-33쪽. 이 글에서 나는 베를린, 파리 그리고 모스크바를 중심으로 벤야민의 도시 경험과 기억을 분석했다. 수잔 벡 모스는 이 세 도시에 외에 나폴리도 포함해서, 각각의 도시들이 벤야민 사유의 공간적 기원들을 다음과 같이 밝힌 바 있다: “서쪽의 파리는 정치적-혁명적 의미에서 부르주아 사회의 기원이며, 동쪽의 모스크바는 동일한 의미에서 부르주아 사회의 종말이다. 남쪽의 나폴리는 지중해의 기원으로서, 신화로 둘러싸인 사구 문명의 어린 시절이며, 북쪽의 베를린은 신화로 둘러싸인 작가 자신의 어린 시절이다.” (Susan Burk-Morss, *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, 『발터 벤야민과 아케이드 프로젝트』, 김정아 옮김, 문학동네, 2004, 45쪽)

13) Susan Burk-Morss, 같은 책, 52쪽.

14) 이 글에서 감성학에 대한 자세한 논의는 하지 않겠다. 이와 관련해서는 다음의 글을 참조하길 바람. 심혜련, 『감성학에서의 감성적 지각 문제에 관하여 - Aura, Uncanny 그리고 Atmosphere를 중심으로』, 『시대와 철학』 제22권 2호, 한국철학사상연구회, 2011.

15) 감성학으로서의 매체미학을 강조하는 대부분의 이론가들이 벤야민을 이 분야의 선구자로 이야기하고 있다. 이와 관련해서는 다음을 글을 참조하길 바람: 심혜련, 『사이버스페이스시대의 미학: 새로운 아름다움이 세상을 지배한다』, 살림, 2006, 14-32쪽.

학적 방법과 거의 일치하기 때문이다. 뿐만 아니라, 벤야민 자신이 영화를 분석하는 방법이 바로 지각 중심의 ‘감성학’이라고 언급하기도 했기 때문이다.¹⁶⁾ 그가 시도했지만, 구체적으로 발전시키지 않은 감성학은 일종의 ‘사소한 것들을 지각하기’다. 그리고 이것은 그가 구상한 역사적 유물론과 미학의 만남을 의미하는 것이기도 하다.¹⁷⁾ 왜냐하면 사소한 것들에 대한 주의집중은 역사적 유물론자의 태도이며, ‘지각하기(wahrnehmen)’는 감성학의 주된 방법이기 때문이다. 벤야민이 무엇보다도 먼저 사소한 것으로 삼은 것은 도시 공간에서의 일상성과 복제 예술이다. 그가 관심을 갖은 것은 오랫동안 철학적 대상이었던 추상적 공간이 아니라, 바로 우리가 살아가고 있는 도시라는 일상적이며 구체적인 공간인 것이다.¹⁸⁾ 따라서 그는 도시 그 자체와 도시를 지각하는 방식에 관심을 갖는다.¹⁹⁾ 더 나아가 도시에 나부끼는 복제된 이미지들에 관심을 갖는다. 이들이 가져온 변화는 무엇이며, 또 이들을 과연 어떻게 지각해야 하는지가 그의 역사적 미학으로서의 감성학의 출발점이다.

3. 파편화된 도시와 충격 체험

일상의 공간은 그 공간에 사는 사람들의 사유와 지각 방식에 영향을 미친다. 산업화 이후 자본주의와 함께 새로운 삶의 공간으로 등장한 도시도 그렇다. 도시에서의 삶을 특징짓는 것에는 여러 가지가 있을 수 있지만, 특히 속도, 분절, 익명성 그리고 대중의 등장 등이 중요하다. 뿐만 아니라, 도시 공간에서는 예기치 않았던 상황과 자주 맞닥뜨린다. 예측 불가능한 상황이 임의적으로 연출된다. 그것도 자신이 모르는 사람들 속에서 말이다. 이러한 도시 상황 때문에 일찍이 짐멜(Simmel)은 도시라는 공간과 그 공간 안에 사는 사람들의 정신적 삶의 특징에 대해 관심을 갖고 연구했다. 그는 도시인들의 전형적인 심리적 기반을 ‘신경과민’이라고 규정하고, 그것의 원인을 끊임없는 변화와 속도감이 주는 자극에서 찾았다.²⁰⁾ 도시에 산다는 것만으로 신경과민과 충격에 무방비하게 노출되는데, 하물며 망명지

16) Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, 『기술복제시대의 예술작품(제2판)』, 『발터 벤야민 선집 2』, 최성만 옮김, 김, 2008, 93쪽.

17) 벤야민은 맑스주의적 입장에서 상부구조와 일상적인 것에 관심을 갖은 몇 안 되는 철학자이다. 따라서 그의 역사철학도 추상적인 것을 다루기보다는 일상적인 것과 일상적인 사물에 대한 분석에서 시작한다. 그의 미학 이론도 마찬가지다. 즉 그는 대중문화를 중심으로 해서 판화, 사진, 라디오 방송 그리고 영화와 광고에 관심을 갖고 유물론적 미학 이론 또는 감성학을 전개한다.

18) 참조: 김성도, 『도시 인간학: 도시 공간의 통합 기호학적 연구』, 안그라픽스, 2014, 369-388쪽. 이 글에서 김성도 또한 도시 인문학 담론을 다룰 때 벤야민을 핵심적으로 다룰 수밖에 없다고 강조한다.

19) Willem van Reijen, *Der Schwarzwald und Paris. Heidegger und Benjamin*, München, 1998, S. 10.

에서 망명객에게 도시는 어떠했을까? 베를린에서 보낸 어린 시절, 또 잠깐 머물렀던 모스크바 그리고 그가 선택한 제2의 고향이라고 할 수 있는 파리에 대해 그는 사유했고, 그 결과 공간에 대한 탁월한 글을 남겼다. 특히 망명시절에는 자신이 태어나고 어린 시절을 보냈던 베를린과 그리고 파리에 대한 사유의 흔적들을 남겼다. 그에게 도시 공간 자체가 하나의 읽고 해석해야 하는 텍스트였다.²¹⁾ 게다가 도시는 매우 어려운 텍스트다. 그곳에서 수시로 길을 잃어버릴 수 있기 때문에, 길을 잃지 않는 방법도 마치 글을 읽고 해석할 수 있는 능력을 배우듯이 학습해야 한다.²²⁾ 그는 마치 도시를 하나의 문학 텍스트처럼 읽고, 이에 대해 비평한다. 그가 주장한 “현실에 대한 논평”을 한 것이다.²³⁾

벤야민의 베를린에 관한 논평으로는 벤야민이 1930년대 쓴 『1900년경 베를린의 유년시절(Berliner Kindheit um Neunzehnhundert)』과 『베를린 연대기(Berliner Chronik)』가 있다. 이 두 글은 기본적으로 어린 시절에 대한 회상이다. 그러나 이 두 글은 단순한 자서전이 아니다. 그가 말했듯이, “자서전이란 시간, 진행 그리고 삶의 부단한 흐름을 형성하는 내용과 관계된 것”이어야 하는데, 이 글들은 “하나의 공간, 순간들 그리고 불연속적인 것”들에 대해 언급하고 있기 때문이다.²⁴⁾ 심지어 글의 내용들은 시간적으로 전개되지 않을뿐더러 사건을 중심으로 전개되지도 않는다. 오히려 많은 부분은 유년 시절 경험했던 사소한 사물과 주변 환경에 대한 묘사가 많다. 그는 사물과 주변 환경에 대한 회상을 자신이 시도했던 “문학적 몽타주(literarische Montage)”로 구성하고 서술했던 것이다.²⁵⁾ 그러나 이러한 새로운 형태의 자서전을 쓰고자 한 동기는 매우 암울하다. 베를린이라는 도시와의 긴 이별을 앞두고 또 영원히 돌아오지 못할 수도 있다는 절망 앞에서 그는 그 어둠의 시절을 견디기 위해 이러한 글들을 쓰고자 했던 것이다. 망명시절, 가장 그리움의 대상이 될 수 있는 유년 시절과 관련된 이미지들을 분석의 대상으로 삼아, 그리움에 대한 일종의 예방책을 마련하고자 한 것이다.²⁶⁾ 그러나 이는 단지 개인적인 예방책에 그치는 것이 아니다. 벤야민 또한 그러한 것을 의도하지 않았다. 오히려 그는 개인에게 닥친 파국과 야만의 흔적을 사회적

20) Georg Simmel, “Die Großstädte und das Geistesleben”, 『도시와 정신적인 삶』, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 김덕영/윤미애 옮김, 새물결, 2005, 36쪽.

21) Walter Benjamin, Einbahnstraßen 『일방통행로』, 『발터 벤야민 선집 1』, 김영옥/윤미애/최성만 옮김, 길, 2007, 140쪽.

22) 참조: Walter Benjamin, “Berliner Kindheit um Neunzehnhundert”, 『1900년경 베를린의 유년시절』, 『발터 벤야민 선집 3』, 윤미애 옮김, 길, 2007, 35쪽.

23) Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, 『아케이드 프로젝트』, 1051쪽.

24) Walter Benjamin, “Berliner Chronik”, 『베를린 연대기』, 『발터 벤야민 선집 3』, 윤미애 옮김, 길, 2007, 194쪽.

25) Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, 『아케이드 프로젝트』, 1050쪽.

26) Walter Benjmain. 『1900년경 베를린의 유년시절』, 33쪽.

역사적인 것으로 통찰하고자 했다. 왜냐하면 그에게 개인적인 경험과 역사적인 경험은 분리될 수 있는 것이 아니었기 때문이다.²⁷⁾ 따라서 그는 “지나간 과거를 개인사적으로 돌이킬 수 없는 우연의 소산으로 보는 것이 아니라, 사회적으로 돌이킬 수 없는 필연적인 것으로 통찰함으로써 감정을 다스리려 애썼다”고 말한다.²⁸⁾

벤야민은 자신에게 맞닥뜨린 파국, 그리고 예정된 망명, 또 언제 다시 되돌아갈 수 있을지 모르는 예전의 삶에 대한 그리움과 현재의 개인적 불안감을 피할 수 없었다. 그러나 그는 이러한 불안감이 단지 개인적인 것이 아니라, 사회적 역사적인 것임을 너무도 잘 알았다. 그럼에도 불구하고 그는 이러한 불행을 거시적으로 접근하지 않는다. 가장 사적이며 은밀한 자신의 기억들을 중심으로 베를린을 기록한다. 그에게 ‘기억하기’란 사유하는 행위를 그리고 ‘기록하기’는 사유의 내용을 저술하는 것을 의미한다. 도시에서의 체험은 기억 속에 깊이 저장되어 있다. 이 체험은 때로는 의지적 기억으로 또 때로는 무의지적 기억으로 수면 위로 모습을 드러낸다. 기억이 바로 “체험된 것의 매개체”이기 때문이다.²⁹⁾ 체험된 내용은 포장된 박스에 포장되어 있어서 이 내용을 다시 보게 될지 또는 안 볼지 모르는 일이다.³⁰⁾ 그렇다면 도시에서 체험된 내용들은 어떤 지각 작용을 거쳐 저장되고 포장되는가? 그것은 바로 ‘충격체험(Schockerlebnis)’이다. 예기치 않았던 시간과 공간 속에서 지각 주체에게 갑자기 나타나는 현상들과 이미지들이 바로 충격체험의 원인이다. 그리고 이러한 순간적이며 충격적인 것들을 붙잡고 연구해야 한다. 그것이 바로 벤야민이 생각한 역사적 유물론의 과제인 것이다.³¹⁾ 연속정보보다는 불연속성, 유동적인 대중 속에서의 익명성, 속도와 리듬으로 대표되는 도시는 한 마디로 말해서 파편화된 도시다. 도시인은 이 파편화된 도시에서 외부 세계를 충격을 통해 받아들인다. 이를 토대로 벤야민은 또 다른 도시 파리를 분석한다. 베를린이 망명기에서 기억과 기록의 대상이었다면, 파리는 상품 세계가 적나라하게 투영된 도시다. 그의 말처럼, “저 불가해한 산맥, 아니 상품 지옥의 대열, 그곳이 ‘도시’”, 즉 파리였다.”³²⁾

파리를 분석하는 벤야민의 방식은 베를린을 분석하던 방식과 유사하다. 즉 현재의 베를

27) Bernd Witte, “Paris-Berlin-Paris. Zum Zusammenhang von individueller, literarischer und gesellschaftlicher Erfahrung in Walter Benjamins Spätwerk”, in: Norbert Bolz / Bernd Witte (Hrsg.), Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts, München, 1984, S. 17.

28) Walter Benjamin, 『1900년경 베를린의 유년시절』, 33쪽.

29) Walter Benjamin, 『베를린 연대기』, 191쪽.

30) Walter Benjamin, 『일방 통행로』, 140쪽.

31) Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 『역사의 개념에 대하여』, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 길, 2008, 334쪽.

32) Walter Benjamin, 『베를린 연대기』, 211쪽.

린이 아니라, 어린 시절의 베를린이었던 것처럼, 20세기 초반의 파리가 아니라, 19세기 보들레르(Baudelaire)가 읽었던 파리를 주목한다. 보들레르는 도시와 대중 그리고 상품세계를 자신의 시에서 형상화했다. 보들레르는 도시 체험을 자신의 서정시의 대상으로 삼았던 것이다.³³⁾ “그는 근대의 센세이션이 지불해야 하는 대가, 즉 충격체험 속에서의 아우라(Aura)의 붕괴를 기록”했던 것이다.³⁴⁾ ‘충격체험 속에서 아우라의 붕괴’를 자신의 서정시의 대상으로 삼아, 도시를 중심으로 한 현대성을 탁월하게 묘사한 보들레르의 작업은 바로 벤야민이 20세기 초에 자신이 하고 싶었던 작업의 전사(前史)다.³⁵⁾ 그러한 보들레르의 시를 벤야민은 20세기 현대성을 분석하면서 다시 조명한 것이다. 경험의 빈곤, 충격 체험, 아우라(Aura)의 붕괴 등을 보들레르의 시를 중심으로 분석한 것이다. 분석의 핵심은 ‘경험(Erfahrung)’과 ‘체험(Erlebnis)’ 그리고 ‘경험의 빈곤’과 ‘충격 체험’이다.

벤야민은 경험과 체험을 구별한다. 이 둘을 구별할 수 있는 기준은 ‘전통’과 ‘기억’이다. 그는 『이야기꾼(Erzähler)』에서 이야기꾼이 자신이 경험한 것을 이야기라는 형태로 전승하는 방식에 주목한다. 즉 경험은 전승 또는 전통과 연결되는 것이다.³⁶⁾ 그는 『보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여(Über einige Motive bei Baudelaire)』에서는 이를 다음과 같이 좀 더 명확히 설명한다: “사실상 경험(Erfahrung)이라는 것은 집단생활이나 개인생활에서 모두 일종의 전통 문제이다. 경험은 기억(Erinnerung)속에 엄격히 고정되어 있는 개별적 사실들에 의해 형성되는 산물이 아니라 종종 의식조차 되지 않는 자료들이 축적되어 하나로 합쳐지는 종합적 기억(Gedächtnis)의 산물이다.”³⁷⁾ 파편화된 도시에서 이러한 경험은 불가능하다. 파편화된 도시는 파편화된 경험, 즉 체험을 도시인들에게 준다.³⁸⁾ 체험은 경험과는

33) Walter Benjamin, “Zentralpark”, 『중앙공원』, 『발터 벤야민 선집 4』, 김영옥/황현산 옮김, 길, 2010, 275쪽.

34) Walter Benjamin, 『보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여』, 250쪽.

35) 이 글에서 벤야민의 아우라 정의에 대해서는 언급하진 않겠다. 단지 강조하고 싶은 것은 벤야민의 아우라를 예술작품이 갖고 있는 물질적 특징과 그리고 예술작품을 수용할 때 발생하는 심미적 경험이라는 측면에서 동시에 고찰해야 한다는 것이다. 이에 대한 자세한 논의는 다음의 글을 참조하길 바람: 심혜련, 『20세기의 매체철학: 아날로그에서 디지털로』, 그린비, 2012, 42-56쪽.

36) Walter Benjamin, “Der Erzähler”, in: *Gesammelte Schriften Bd. II, 2*, Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gerschom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1991, S. 440.

37) Walter Benjamin, “Über einige Motive bei Baudelaire”, 『보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여』, 『발터 벤야민 선집 4』, 김영옥/황현산 옮김, 길, 2010, 182쪽.

38) Thomas Weber, “Erfahrung”, in: *Benjamins Begriffe 1*, hrsg. von Michael Opitz und Ermut Wizisla, Frankfurt am Main, 2000, S. 243-244. 여기서 베버는 도시의 등장과 노동구조의 변화가 필연적으로 경험에서 체험으로의 전환을 가져왔다고 주장한다. 즉 도시를 중심으로 한 일상생활의 구조변화와 공장제 노동을 중심으로 한 노동의 구조변화는 이제 경험이 아니라, 체험이 되었다고 한다.

달리 전승과 전통과도 무관하다. 체험된 내용은 의지적으로 기억되어서 전승되는 것이 아니라, 숨어 있다가 갑자기 튀어나오기 때문이다.³⁹⁾ ‘의지적 기억(mémoire volontaire)’ 작용에 의해서 전승되는 것은 벤야민에게 중요하지 않다. 그에게 더 중요한 것은 언제 튀어나올지 모르는 ‘무의지적 기억(mémoire involontaire)’들이다. 이 무의지적 기억은 체험을 통해 형성된다. 도시에서의 체험은 충격(Schock)을 토대로 한다.⁴⁰⁾ 예측할 수 없는 변화와 상황들을 마주할 수밖에 없는 도시는 충격체험 그 자체다. 도시 군중들 속에서의 부딪침, 예기치 않은 장소에서 맞닥뜨린 이미지의 다발들, 안과 밖의 경계가 모호한 상품 진열대 그리고 번잡한 교통 상황 등등은 분절적이며 전승되지 않는 충격체험의 근원이다. 결국 도시에서는 경험은 빈곤해지고 그 자리에 체험, 특히 충격체험이 등장한다.

기본적으로 미학을 ‘감성학’으로 받아들이면서, 무엇보다도 지각방식을 강조했던 벤야민에게 보들레르는 변화된 지각방식을 받아들이고, 이를 토대로 시를 쓴 일종의 ‘감성학자(Asthetiker)’이다. 현재적 상황에 결코 조용하지 않는 감정이 아니라, 현재의 충격과 아우라의 붕괴에 조용하는 감정에 대한 묘사가 중요한 것이다. 결국 벤야민도 보들레르처럼 자신의 망명지에서의 도시 체험을 ‘충격체험 속에서의 아우라의 붕괴’로 규정하고자 했던 것이다. 충격체험은 아우라가 아니라, 아우라의 붕괴와 관련된다. 충격은 우리에게 나중에 회상할 수 있는 의식의 흔적(Spur)을 남기지 않는다.⁴¹⁾ 나중에 회상할 수 있는 의식의 흔적을 남기는 것은 경험이며, 이 경험은 더 나아가 아우라적 경험의 근거로 작용하기도 한다.⁴²⁾ 문제는 아우라적 경험이 아니라, 아우라의 붕괴다. 그의 감성학은 바로 여기에서 출발한다. 아우라의 붕괴를 가져온 지각 방식들과 지각의 대상들을 변증법적 방법으로 탐구해 들어간다. 이러한 방법이 이미지에 구현될 때, 이는 몽타주와 같은 것이며, 더 나아가 벤야민은 이를 문학적으로 차용한다. 즉 그는 도시공간의 여러 건축물들과 이미지들 그리고 상품세계를 충격체험의 근거들로 보고, 이를 중심으로 도시 공간에 대한 몽타주적 문학을 구성하고자 했던 것이다. 그것이 바로 『파사젠-베르크(Passagen-Werk)』이다. 그에게 충격체험은 배제해야 되는 또는 받아들일 수 없는 지각형식이 아니라, 받아들일 수밖에 없

39) 이미 나는 다른 글에서 벤야민의 충격체험을 도시 공간 그리고 무의적 기억과 연관시켜 분석한 바 있다. 이와 관련된 자세한 내용은 다음의 글을 참조하길 바람: 심혜련, 『초현실주의적 도시와 도시 체험: 발터 벤야민 이론을 중심으로』, 『범한철학』 제56집, 범한철학회, 2010, 223-229쪽.

40) Walter Benjamin, 『보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여』, 190쪽.

41) 같은 글, 192쪽.

42) 이글턴도 충격과 아우라를 이와 유사한 관점에서 해석하고 있다. 즉 벤야민은 충격과 아우라를 대비시키고 있고, 아우라는 기억흔적을 남기는 경험과 관련 있다고 주장한다. 이와 관련해서는 다음의 글을 참조하길 바람: Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Toward a Revolutionary Criticism*, 『발터 벤야민 또는 혁명적 비평을 향하여』, 김정아 옮김, 이앤비플러스, 2009, 69-70쪽.

는 새로운 지각 형식인 것이다. 변화된 현실을 애써 외면하는 것이 아니라, 이를 받아들이고, 여기서 새롭게 출발하는 것이 그의 방법이다. 여기가 아무리 폐허라도 말이다.

4. 복제된 예술과 새로운 심미적 경험

그 어떤 희망도 없던 망명지에서 벤야민은 도시공간에 대한 사유와 더불어 ‘새로운 예술 형식’에 대한 사유도 진행한다. 지속적 경험이 불가능한 도시에서 ‘체험’을 중심으로 새로운 도시경험에 대해 이야기했던 그는 이제 복제 기술로 인해 예술이 가지고 있는 아우라가 붕괴되었다고 하는 그 시점에서 다시 예술에 대한 새로운 사유를 시작한다. 사유의 핵심은 이미지의 복제와 이를 수용하는 예술 지각이다. 예술의 몰락을 가져오고 있다는 복제 기술에 대해 그는 몰락이 아니라, 새로운 예술의 시작과 그것을 수용하는 대중에게서 또 다른 희망을 본 것이다. 도시 공간만큼 지각에 혁명과도 같은 충격을 준 것은 바로 이미지의 복제다. 이미지의 복제는 제의적 가치를 가지고 있었던 이미지를 세속화했다.⁴³⁾ 이미지의 세속화는 여러 가지 함의를 갖는다고 볼 수 있다. 세속화되기 이전 이미지는 분명, 제의적 가치를 가지고 있었다. 이미지가 갖는 제의적 가치는 말 그대로 ‘제의(Kult)’와 관련을 맺는다. 그러나 이 제의는 단지 종교적 의미에서의 제의가 아니라, 권력과 부와 관련된 제의이기도 하다. 실제로 예술은 종교와 권력 그리고 부와 매우 밀접한 관계를 맺으며, 이들을 위해 존재하면서, 역설적으로 ‘자율성(Autonomie)’을 내세우기도 한다. 순수예술이라는 이름으로 말이다. 복제된 예술은 바로 이러한 예술의 자율성의 체계를 뒤흔들어 놓았다. 벤야민이 복제된 예술에서 주목하는 것이 바로 이러한 현상이다.⁴⁴⁾ 그는 예술의 자율성을 일종의 ‘가상(Schein)’이라고 보았기 때문이다.⁴⁵⁾ 예술은 복제됨으로써 비로소 제의적인 가치를 벗고, 대중적으로 수용될 수 있었다. 즉 ‘이미지의 세속화’가 시작된 것이다.

43) Susan Burk-Morss, 『발터 벤야민과 아케이드 프로젝트』, 178쪽. 물론 페터 뷔르거는 이러한 시대적 분류를 벤야민이 범한 결정적 오류라고 보고 있다. 왜냐하면 그는 이미지의 세속화는 이미지의 기술적 복제 때문에 발생한 것이 결코 아니라고 보기 때문이다. 그는 이미지의 세속화는 이미 르네상스 시대부터 시작된 것이고 보았다(참조: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1974, S. 35-37). 그러나 이러한 뷔르거는 벤야민이 말하고 있는 ‘세속화’의 의미를 협소하게 이해하고 있는 것이다. 벤야민은 세속화를 단지 종교에서 탈종교라는 의미에서 사용하고 있는 것이 아니라, 종교에 준하는 권력과 부 등을 포함하고 있는 것이기 때문이다. 따라서 그가 말하는 세속화는 이미지에 대한 ‘민주적 접근 가능성’을 의미하는 것이다.

44) George Markus, “Benjamins’ Critique of Aesthetic Autonomy”, in: Andrew Benjamin/ Charles Rice, *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Melbourne, 2009, p.111.

45) Walter Benjamin, 『기술복제시대의 예술작품(제2판)』, 62쪽.

이러한 이미지의 세속화에 결정적 역할을 한 것은 사진이다. 이미지를 복제함으로써 사진은 이미지에서 제의가치(Kultwert)를 밀어내고, 그 자리에 전시가치(Austellungswert)가 들어설 수 있게끔 했기 때문이다.⁴⁶⁾ 이미지가 전시가치를 갖는다는 것은 무엇보다도 대중적으로 노출된다는 것을 의미한다. 특권층만이 지니고 그리고 접근할 수 있었던 이미지들은 처음부터 제의적 가치를 가지고 제의적 기능을 수행할 수밖에 없다. 그것은 그러한 이미지들이 가지고 있었던 태생적 한계이기 때문이다. 따라서 복제기술, 즉 사진으로 복제된 예술이 가지고 온 파장은 매우 컸다. 이미지에 대한 민주적 접근 가능성의 길을 열었기 때문이다. 바로 이러한 점에서 벤야민은 ‘예술로서의 사진’이 아니라, ‘사진으로서의 예술’을 강조한 것이다.⁴⁷⁾ 그에게 사진이라는 새로운 형식 때문에 예술의 가치가 하락하고 통속적 취향이 등장했다는 비판은 아무런 의미가 없다. 그에게 이러한 비판은 그저 누릴 수 있는 자들의 오만으로 비추어졌을지도 모른다. 오히려 이러한 상황 속에서 벤야민은 예술에 대한 이해가 변할 수 있는 긍정적인 계기가 등장했다고 본 것이다.⁴⁸⁾

사진으로 복제된 예술뿐만 아니라, 사진 그 자체가 예술에 가져온 변화는 거의 혁명적 변화였다. 그래서 벤야민은 이 시기를 예술에 닥친 ‘운명의 시대’라고 표현했던 것이다.⁴⁹⁾ 한 마디로 말해서 사진으로 인해 예술은 숭배적 대상에서 분석과 이해 그리고 재미를 위한 대상이 된 것이다. 이러한 모든 변화는 사진이 가지고 있는 반복성(Wiederholbarkeit) 때문이다. 이미지의 복제는 이미지를 원본성 또는 유일성에서 벗어나 복수성과 반복성을 갖게 했다. 복수성과 반복성이 의미하는 것은 이미지와의 거리가 좁혀졌다는 것을 의미한다. 좁혀진 거리만큼 이미지는 세속화되며, 이전과는 다른 기능들을 수행한다. 예술의 기능전환이 일어난 것이다. 제의에서 제의적 가치를 가지며, 제의적 기능을 하면서 아우라를 갖고 또 아우라적인 지각 방식을 은연중에 강요했던 예술은 이제 다른 자리에서 다른 가치와 기능을 갖게 된 것이다. 미술관, 거리 그리고 아카데미적인 공간들에 이미지는 전시된다. 이제 이미지는 전시가치를 갖게 되었다. 이러한 이미지는 유희의 대상, 학문적 분석의 대상 그리고 상품을 위한 것이 되었다.

이미지의 존재방식, 가치 그리고 기능의 변화는 이미지에 대한 수용과 지각에도 변화를 가져왔다. 이러한 현상은 너무도 당연한 것이다. 왜냐하면 예술이 변하면, 이에 따른 예술

46) 같은 글, 58쪽.

47) Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, 『사진의 작은 역사』, 『발터 벤야민 선집 2』, 최성만 옮김, 길, 2008, 188쪽.

48) 같은 글, 189쪽.

49) Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I. 3*, Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gerschom Scholem, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1992, S. 983.

수용과 지각도 변화하기 때문이다. 벤야민이 감성학적 측면에서 주목하고 있는 것도 바로 이러한 지각의 구조 변화이다. 이 지각의 구조 변화를 그는 ‘아우라’를 중심으로 설명한다. 그에게 사진의 등장 이전의 예술의 지각은 ‘아우라적 지각(auratische Wahrnehmung)’이었고, 사진의 등장 이후 예술의 지각은 ‘탈아우라적 지각(entauratische Wahrnehmung)’인 것이다. 벤야민에게 아우라는 예술작품이 작품이라는 물질성 또는 대상성을 중심으로 갖게 되는 일종의 물질적 특징을 의미한다. 동시에 아우라는 이를 수용하는 심미적 경험인 것이다.⁵⁰⁾ 심미적이라는 것은 사실 절대적이며 보편적인 것은 아니다. 심미적이라고 판단할 수 있는 근거들은 사회문화적이며 주관적이다. 그럼에도 불구하고, 고전적인 ‘철학적 미학’에서는 심미적인 것의 속성을 보편적인 것으로 규정하려는 경향이 강했다. 게다가 아름다움(Schön)과 진리(Wahrheit) 그리고 선(Gute)를 동일한 것으로 파악하기도 했다.⁵¹⁾ 그러나 이들이 동일한 것들도 아니며, 심지어 진리와 선도 절대적이며 보편적인 것은 아니다. 벤야민은 이러한 심미적인 것에 대한 이해를 거부한다. 그렇기 때문에 그는 역사 유물론에 토대를 둔 새로운 미학인 ‘감성학’을 시도했다고 볼 수 있다.

이미지의 세속화는 결국 전통적 예술이 가지고 있던 아우라가 붕괴되는데 결정적인 계기를 제공했다. 새로운 이미지의 수용시대가 열린 것이다. 그러나 세속화된 이미지들도 여전히 몰입(Versenkung)과 관조(Kontemplation)라는 전통적인 예술 지각 방식으로 수용될 수 있다. 이를 전적으로 부정하는 것은 아니다. 그러나 세속화된 이미지를 수용하는 몰입과 관조는 이전의 몰입과 관조와는 다르다. 오락적이며 분석적인 태도가 전제된 몰입과 관조이기 때문이다. 즉 정신 분산(Zerstreuung)적인 몰입과 관조인 것이다. 관조와 몰입이라는 정신집중적 지각이 아우라적인 지각이라면, 정신 분산적 지각은 탈아우라적 지각이다. 이 지각 과정에서 예술은 대중에게 놀이가 된다.⁵²⁾ 탈아우라적 지각은 비로소 영화에서 완성된다. 기본적으로 영화는 정적인 이미지가 아니다. 움직이는 이미지로서 매우 역동적이며 충격적인 도시체험을 잘 반영하는 기술복제 시대의 대표적인 예술 형식인 것이다. 벤야민에게 영화는 20세기 초에 쓰여진 보들레르의 시와 같은 것이다. 왜냐하면 보들레르의 시처럼 20세기 초 도시 공간을 영화에서 보여주고 있기 때문이다. 따라서 벤야민은 영화를 “현대인이 직면하고 있는 증대하는 삶의 위험에 상응하는 예술형식”이라고 보며, 이는 “충

50) 예술작품 수용 과정에서 발생하는 아우라 외에도 아우라적 경험은 있다. 예를 들면 자연에서 느낄 수 있는 아우라 또는 타인 또는 사물과의 교감을 통해 얻을 수 있는 아우라 등이 있다. 벤야민 또한 이를 일종의 심미적 경험에 포함시켜 설명하고 있다. 그러나 이 글에서는 심미적 경험을 예술적 경험으로 한정시켜 살펴보고자 한다.

51) Michael Hauskeller, “Vorwort”, in: Michael Hauskeller (Hrsg.), *Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno*, München, 1999, S.7-9.

52) Walter Benjamin, 「기술복제시대의 예술작품(제2판)」, 90쪽.

격효과에 자신을 드러내고자 하는 사람들의 욕구는 그들을 위협하는 위험들에 적응하고자 하는 시도”라고 규정한 것이다.⁵³⁾

한 마디로 말해서 영화는 바로 인간의 지각구조의 변화를 그대로 보여주는 새로운 예술인 것이다. 도시가 등장하기 전의 거주 공간은 도시처럼 충격과 단절 그리고 속도와 변화 등을 보여주지 않는다. 그렇기 때문에 그 당시 사람들은 그 체험에 상응하는 예술형식을 받아들이는 것이다. 반면 파편화된 도시가 등장하고, 그곳에서 늘 충격체험을 하는 도시인들에게 이전의 지각구조에 상응하는 예술만을 예술이라는 이름으로 제공하면서, 여기에서 도시에서 느낀 것들을 추체험하라고 요구하는 것은 말이 안 된다. 예술은 본질적으로 사회구조에 반응하기 때문이다. 그러므로 영화에서의 빠른 이미지 전환은 파편화된 도시에서의 충격 체험과 같은 충격을 준다고 볼 수 있다. 이미지의 충격 체험이 여기서 발생한다. 이 이미지 수용이 너무나도 충격적이기 때문에, 대중들은 시각 이미지를 몸으로 지각하는 듯 한 체험을 한다. 이것이 바로 공감각적 지각인 ‘촉각적 시각’이라고 할 수 있다. 이러한 전반적인 지각의 변화가 바로 벤야민에게 아우라의 붕괴를 의미하며, 이것이 바로 새로운 심미적 경험인 것이다. 파편화된 도시 공간과 복제된 대중 예술의 출현에서 충격체험과 아우라의 붕괴라는 새로운 심미적 경험이 시작된 것이다. 이 둘은 새로운 ‘감성적 지각(Aisthesis)’을 의미한다.

벤야민의 영화에 대한 분석이 여기서 그치지 않는다. 좀 더 중요한 문제는 그가 새로운 심미적 경험을 하는 주체인 대중에 신뢰를 가졌다는 사실이다. 1930년대의 시대적 상황에서 자의든 타의든 많은 대중들이 나치에 협력하고 방조하는 절망적인 상황 속에서 말이다. 그의 대중 신뢰에 대한 핵심은 바로 예술 수용 과정에 관한 논의에서 더욱 두드러지게 나타난다. 그 당시 많은 비판적 지식인들이 대중문화 현상에 대해 비판적으로 고찰했던 것과 달리, 벤야민은 그 현상 자체를 새로운 예술형식으로 인정한다. 그 다음 대중문화 현상을 수용할 때 나타나는 여러 가지 문제적 현상에 대해서도 그는 새로운 수용 방식이라고 이야기한다. 정신분산적 지각과 충격효과 속에서 영화를 수용하는 관객들은 비록 예전의 예술애호가들이 가졌던 그러한 정신집중적 수용을 하지 않을지라도 그들 또한 비판한다. 웃고 즐기는 가운데, 비판적 태도 또한 가지고 있는 것이다. 따라서 관객은 “정신이 산만한 시험관”이다.⁵⁴⁾ 영화에서 대중에 대한 그의 믿음은 ‘정신이 산만한 시험관’이라는 말로 집약된다. 그러나 이러한 관객에 대한 믿음은 단지 영화관객에 그치는 것이 아니다. 그는 어떠한 경우에도 인간에 대한 믿음을 버리지 않았다. 아니, 차마 버릴 수 없었을 것이다. 그

53) Walter Benjamin, 『기술복제시대의 예술작품(제3판)』, 143쪽, 각주 38.

54) Walter Benjamin, 『기술복제시대의 예술작품(제3판)』, 146쪽.

렇기 때문에 그는 폐허에서 천사를 그리고 유토피아를 꿈꾸었는지 모른다.

5. 파국과 유토피아

앞에서 살펴보았듯이, 새로운 야만, 경험의 상실, 파편화된 도시 경험, 충격체험 그리고 아우라의 붕괴 등등이 벤야민이 자신이 살았던 당대를 표현한 말들이다. 이러한 표현들은 얼핏봐도 결코 긍정적인 의미를 갖고 있지 않다. 그러나 벤야민은 이러한 새로운 파국적 상황 속에서 그것들에 대해 단지 한탄만을 하지 않는다. 그 당시 그 어느 누구보다도 절망적인 상황에 처해있던 그였지만, 그 안에서 그는 ‘희망 없는 희망’을 놓지 않았다. 그가 마주한 그 어느 때보다 야만적이며 모든 것들이 몰락해가는 현실에서도 유토피아에 대한 전망을 여전히 가지고 있었던 것이다. 그가 역사 발전에 대한 믿음을 갖고 있었기 때문은 아니다. 그가 유토피아적 전망을 가질 수 있었던 이유는 바로 ‘지금’과 ‘여기’가 바로 파국이기 때문이다. 모든 것들이 부서지고, 희망도 없고, 감히 미래를 이야기할 수 없는 바로 그 상황이기 때문에 희망을 이야기할 수 있는 것이다. 더 이상 잃은 것도 없고 희망도 없는 그러한 상황이 바로 진보의 조건으로 작용할 수 있는 것이다. 그렇다고 해서 그가 역사의 발전이라는 법칙을 신뢰하는 그런 차원에서 진보를 이야기한 것은 아니다. 오히려 그는 그러한 역사 이해와 진보 개념을 부정해야 한다고 생각했기 때문이다. 그는 “역사 유물론의 기본 개념은 진보가 아니라 현실성을 불러일으키는 것(Aktualisierung)”이었기 때문이다.⁵⁵⁾ 그러므로 그는 진보와 파국을 연결한다. 파국이야말로 현실 그 자체이며, 이를 사유하는 것이 현실성을 불러일으키는 것이기 때문이다.⁵⁶⁾ 그의 이러한 파국과 진보 그리고 유토피아에 관한 생각은 『역사의 개념에 관하여』에서 아주 잘 드러난다:

“파울 클레(Paul Klee)가 그린 『새로운 천사』(Angelus Novus)라는 그림이 있다. 이 그림의 천사는 마치 자기가 응시하고 있는 어떤 것으로부터 금방이라도 멀어지려고 하는 것처럼 묘사되어 있다. 그 천사는 눈을 크게 뜨고 있고, 입은 벌어져 있으며 또 날개는 펼쳐져

55) Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, 『아케이드 프로젝트』, 조형준 옮김, 새물결, 2005, 1051쪽.

56) 벤야민은 진보와 파국의 관계에서 진보의 전제 조건을 파국이라고 본다: “진보 개념은 파국이라는 이념 속에서 근거를 마련해야 한다. ‘지금까지 했던 대로다’라는 식의 생각은 파국을 부른다. 파국이란 앞으로 닥쳐오는 것이 아니라 그때 이미 존재하는 것이다.”(Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, 『아케이드 프로젝트』, 조형준 옮김, 새물결, 2005, 1077쪽). 그는 『중앙공원』에서도 이와 거의 동일한 서술을 하고 있다: “진보의 개념을 파국의 이념에 기초한 것으로 설명해야 한다. 사물이 ‘이렇게 계속’ 진행된다는 것, 그것이 바로 파국이다. 파국은 임박한 무엇이 아니라 순간순간마다 주어지는 사물의 상태이다. 스트린드베리의 생각: 지옥은 다가올 무엇이 아니라-바로 여기 이승의 삶이다.”(Walter Benjamin, 『중앙공원』, 292쪽)

있다. 역사의 천사도 바로 이렇게 보일 것임이 틀림없다. 우리들 앞에서 일련의 사건들이 전개되고 있는 바로 그곳에서 그는, 잔해 위에 또 잔해를 쉽 없이 쌓이게 하고 또 이 잔해를 우리들 발 앞에 내팽개치는 단 하나의 파국만을 본다. 천사는 머물고 싶어 하고 죽은 자들을 불러일으키고 또 산산이 부서진 것을 모아서 다시 결합하고 싶어 한다. 그러나 천국에서 폭풍이 불어오고 있고 이 폭풍은 그의 날개를 꼼짝달짝 못하게 할 정도로 세차게 불어오기 때문에 천사는 날개를 접을 수도 없다. 이 폭풍은, 그가 등을 돌리고 있는 미래 쪽을 향하여 간단없이 그를 떠밀고 있으며, 반면 그의 앞에 쌓이는 잔해의 더비는 하늘까지 치솟고 있다. 우리가 진보라고 일컫는 것은 바로 이러한 폭풍을 두고 하는 말이다.”⁵⁷⁾

클레의 그림에 나타나는 천사는 우리가 일반적으로 머릿속에 그리는 천사와는 사뭇 다르다. 평온해 보이는 천사가 아니라, 다소 헛헛하고 멜랑콜리하게 보이는 천사다. 어디를 보는지, 또 어디로 향하는지 날개는 왜 그런지 많은 의문이 들게 하는 천사다. 벤야민이 그리는 새로운 야만의 시대에서 이미 진행된 파국 앞에서 역사에 대해 사유해야 하는 역사적 유물론자의 모습이 아마도 이러한 천사일 것이다. 더 나아가 이 천사는 바로 벤야민의 사유를 의미한다. 잔해들 위에서 ‘단 하나의 파국’만을 보며, 또 ‘산산이 부서진 것을 모아서 다시 결합’하고 싶어 하는 것은 그가 시도했던 ‘문학적 몽타주’이며, 파편적 글쓰기와 사유를 의미한다고 볼 수 있기 때문이다. 또한 폭풍 때문에 날개를 접을 수도 없고 또 훌쩍 날아갈 수도 없는 상황에서 미래 쪽에 등을 돌리고 있는 것은 바로 벤야민 자신이기도 하다. 그는 스스로 알았을 것이다. 그에게 희망이 없다는 것을 말이다. 심지어 그가 믿으려고 했던 대중들과 복제된 예술에서도 절망을 느꼈을 것이다. 그럼에도 불구하고 그는 희망을 놓지 않는다. 왜냐하면 그는 희망이란, 오직 희망 없는 사람들을 위해서만 주어지는 것이라고 보았기 때문이다.⁵⁸⁾ 그래서 그는 파국에서 ‘구원(Rettung)’을 이이키하는 것이다.

벤야민의 파국으로부터의 구원에 대한 믿음은 역사철학뿐만 아니라, 도시와 예술에 대한 사유로까지 확장되고 있음을 이미 보았다. 도시 공간에서의 대중과 충격체험 그리고 복제된 예술을 둘러싼 많은 변화들 그 자체가 벤야민에게는 연속적인 파국에서 매달릴 수 있는 작은 돌출부를 의미하기 때문이다. 그리고 그것이 바로 구원인 것이다.⁵⁹⁾ 그 구원에 의해서 불가능할 것이라고 생각한 아우슈비츠 이후에 예술의 가능성에 대해 다시 희망을 갖게 된다.⁶⁰⁾ 그런데 그 구원의 길을 그의 사유에서 찾아내는 것은 매우 어렵다. 왜냐하면 그

57) Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 『역사의 개념에 대하여』, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 길, 2008, 339쪽.

58) Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, 『괴테의 친화력-신화, 구원, 희망』, 조형준 옮김, 새물결, 2011, 214쪽.

59) Walter Benjamin, 『중앙공원』, 292쪽.

의 사유는 그가 해매었던 도시의 미로와 같기 때문이다. 벤야민은 『경험과 빈곤』에서 포도밭을 아들에게 물려준 노인의 이야기를 한다. 포도밭 어디인가에 많은 유산이 있으니 찾아보라는 유언을 남긴 노인의 이야기 말이다.⁶¹⁾ 그 노인이 바로 벤야민이기도 하다. 왜냐하면 그는 우리에게 많은 해석의 여지와 그가 생각하고 있는 파국으로부터의 구원이 가능한 길을 자신의 글들 속에 묻어 놓았기 때문이다. 우리는 포도밭을 물려받은 아들들처럼 그의 글들을 중심으로 그의 사유를 파헤친다. 파헤칠 때마다 중요한 유산을 발견한다. 최근에도 다양한 주제들과 연관해서 그의 글들을 다시 파헤치고 있다. 이 과정에서 우리는 또 어떤 철학적 유산을 물려받을 수 있을까? 아직도 벤야민 파헤치기는 계속되고 있다.

60) Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt am Main, 1997, S. 230-232.

61) Walter Benjamin, 『경험과 빈곤』, 171쪽.

<참고문헌>

- Bernd Witte, "Paris-Berlin-Paris. Zum Zusammenhang von individueller, literarischer und gesellschaftlicher Erfahrung in Walter Benjamins Spätwerk", in: Norbert Bolz / Bernd Witte (Hrsg.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, München, 1984.
- Cryssoula Kambas, *Walter Benjamin im Exil: Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*, Tübingen, 1983.
- Gerhard Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart*, Opladen, 1993.
- George Markus, "Benjamins' Critique of Aesthetic Autonomy", in: Andrew Benjamin/ Charles Rice, *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Melbourne, 2009.
- Georg Simmel, "Die Großstädte und das Geistesleben", 『도시와 정신적인 삶』, 『짐멜의 모더니티읽기』, 김덕영/윤미애 옮김, 새물결, 2005.
- Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, 『어두운 시대의 사람들』, 권영빈 역, 문학과지성사, 1983.
- Hannah Arendt, "Walter Benjamin", in: *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*, Detlev Schöttker und Erdmut Wizisla (Hrsg.), Frankfurt am Main, 2006.
- Michael Hauskeller, "Vorwort", in: Michael Hauskeller (Hrsg.), *Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno*, München, 1999.
- Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1974.
- Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamin*, Frankfurt am Main, 1983.
- Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt am Main, 1997.
- Susan Burk-Morss, *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, 『발터 벤야민과 아케이드 프로젝트』, 김정아 옮김, 문학동네, 2004.
- Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn*, 『우울한 열정』, 홍한별 옮김, 시울, 2005.
- Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Toward a Revolutionary Criticism*, 『발터 벤야민 또는 혁명적 비평을 향하여』, 김정아 옮김, 이앤비플러스, 2009.
- Thomas Weber, "Erfahrung", in: *Benjamins Begriffe 1*, hrsg. von Michael Opitz und

- Ermut Wizisla, Frankfurt am Main, 2000.
- Walter Benjamin, “Der Erzähler”, in: *Gesammelte Schriften Bd. II, 2*, Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gerschom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1991.
- Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I. 3*, Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gerschom Scholem, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1992.
- Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, 『아케이드 프로젝트』, 조형준 옮김, 새물결, 2005.
- Walter Benjamin, Einbahnstraßen 『일방통행로』, 『발터 벤야민 선집 1』, 김영옥/윤미애/최성만 옮김, 길, 2007.
- Walter Benjamin, “Berliner Kindheit um Neunzehnhundert”, 『1900년경 베를린의 유년시절』, 『발터 벤야민 선집 3』, 윤미애 옮김, 길, 2007.
- Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, 『기술복제시대의 예술작품(제2판)』, 『발터 벤야민 선집 2』, 최성만 옮김, 길, 2008.
- Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, 『사진의 작은 역사』, 『발터 벤야민 선집 2』, 최성만 옮김, 길, 2008.
- Walter Benjamin, “Berliner Chronik”, 『베를린 연대기』, 『발터 벤야민 선집 3』, 윤미애 옮김, 길, 2007.
- Walter Benjamin, “Zentralpark”, 『중앙공원』, 『발터 벤야민 선집 4』, 김영옥/황현산 옮김, 길, 2010.
- Walter Benjamin, “Über einige Motive bei Baudelaire”, 『보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여』, 『발터 벤야민 선집 4』, 김영옥/황현산 옮김, 길, 2010.
- Walter Benjamin, “Erfahrung und Armut”, 『경험과 빈곤』, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 길, 2008.
- Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 『역사의 개념에 대하여』, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 길, 2008.
- Walter Benjamin, “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker”, 『수집가이자 역사가 에두아르트 폭스』, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 길, 2008.
- Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, 『괴테의 친화력-신화, 구원, 희망』, 조형준 옮김, 새물결, 2011.
- Willem van Reijen, *Der Schwarzwald und Paris. Heidegger und Benjamin*, München,

1998.

김성도, 『도시 인간학: 도시 공간의 통합 기호학적 연구』, 안그래픽스, 2014.

심혜련, 『사이버스페이스시대의 미학: 새로운 아름다움이 세상을 지배한다』, 살림, 2006.

심혜련, 『문화적 기억과 도시 공간, 그리고 미적 체험: 발터 벤야민의 이론을 중심으로』, 『도시적 삶과 도시문화』, 서울시립대학교 도시인문학연구소 엮음, 메이데이, 2009.

심혜련, 『초현실주의적 도시와 도시 체험: 발터 벤야민 이론을 중심으로』, 『범한철학』 제56집, 범한철학회, 2010.

심혜련, 『감성학에서의 감성적 지각 문제에 관하여 - Aura, Uncanny 그리고 Atmpsphere를 중심으로』, 『시대와 철학』 제22권 2호, 한국철학사상연구회, 2011.

심혜련, 『20세기의 매체철학: 아날로그에서 디지털로』, 그린비, 2012.

예외의 시대와 주권의 문제: 바타유, 슈미트, 벤야민

곽 영 빈
(서강대학교)

베네딕트 앤더슨의 『상상된 공동체 Imagined Communities』(1983/1991)는 민족주의에 대해 쓰여진 가장 영향력 있는 저서 중 하나로 잘 알려져 있다. 하지만 몇몇 예외를 제외하면, 이 책에 대한 일반적인 이해는 대개 ‘공동체는 상상된 것’이란 한 줄 요약에 좀처럼 벗어나지 못한다. 그러나 저자인 앤더슨이 강조하듯 그러한 요약적 이해가 놓치는 것은 그의 책의 중핵이 희생(sacrifice)과 죽음에 대한 비판적 성찰이라는 사실이다.

만약, 공동체가 겨우 상상된 것이고, 다시 말해 ‘허구’의 산물이라면, 왜 사람들은 그것을 위해 하나 밖에 없는 자신의 목숨을 바친단 말인가?¹⁾ 이런 의미에서 그는 희생이란 “민족주의에 의해 제기된 가장 핵심적인 질문(*the central problem posed by nationalism*)”²⁾이라고 단언한다. 동시에 좌파인 그는 이 질문을 혁명과 민주화를 위해 목숨을 바친 이들에게도 제기하는 것을 잊지 않는데, 그 과정에서 다음과 같은 질문을 던진다.

만약 사람들이 프롤레타리아를 겨우 냉장고와 휴일, 혹은 권력을 열렬히 추구한 집단으로 상상한다면, 프롤레타리아의 구성원들을 포함해, 그들이 얼마나 혁명적 대의를 위해 기꺼이 죽으려 하겠는가?³⁾

물론 그가 각주에서 밝히듯, 이는 혁명이나 민주화를 향한 운동이 “물질적 목표를 추구해서는 안 된다는 뜻”은 아니다. 앤더슨은 단지, 그러한 목표가 “개인적 취득물로서가 아니라 루소가 애기한 공통된 행복(*shared bonheur*)의 조건으로 상상”⁴⁾되어야 한다는 점을 지적하려는 것 뿐이다.

앤더슨의 책이 누린 명성에 가려진 또 하나의 중요한 사실은, 그의 성찰이 근본적인 의

1) Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Rev. ed., New York: Verso, 1991, 141.

2) 위의 책, 7. 강조는 인용자.

3) 위의 책, 144. 강조는 저자.

4) 위의 책, 144n5.

미에서 동시대적 산물이라는 점이다. 책의 초판이 출간된 1983년, <알레아 Aléa>의 장-크리스토프 바이가 제안한 ‘공동체, 숫자 La communauté, le nombre’라는 주제에 대해 철학자 장-뤽 낭시는 “무위의 공동체 La Communauté désœuvrée”라는 논문을 기고했는데, 같은 해 철학자 모리스 블랑쇼가 『밝힐 수 없는 공동체 La Communauté inavouable』라는 소책자 분량의 응답으로 이에 화답하자, 3년 후인 1986년 낭시가 몇 편의 다른 글들을 덧붙여 『무위의 공동체』란 이름으로 다시 대화를 이어나간 것이다.⁵⁾ ‘공동체’를 둘러싼 이러한 철학적 성찰과 대화는 3년 후인 1989년 미국의 철학자인 로티의 『우연성, 아이러니, 그리고 연대』⁶⁾와 이듬해인 1990년 이탈리아 철학자 조르조 아감벤이 출간한 『도래하는 공동체』⁷⁾를 통해 심화된다.

1980년대 초에서 90년대를 관통하며 이어진, 다시 말해 서구 좌파와 동구권의 동반 몰락을 배경으로 이루어진 공동체에 대한 (정치)철학적 사유는 그 이후에도 다양한 철학자와 이론가들에 의해 다종다기한 방식으로 계승되었고, 어떤 의미에서 그 어느 때보다 강력한 동시대적 반향을 얻고 있다.⁸⁾

본고는 이들의 사유가 만들어내는 다양한 함의와 차이들이 소위 간전기 (Interwar Years)라 불리는 역사적 시기의 경험에 대한 성찰들에 수원을 대고 있다고 본다. 우리는 ‘주권(la souveraineté/ der Souveränität)’과 ‘예외(exception)’의 관계, 보다 정확하게는 그들이 ‘희생(sacrifice)’이라는 토픽과 관련해 형성하는 역사적 공명에 주목할 것인데, 이와 관련해 조르주 바타유와 칼 슈미트, 발터 벤야민이 ‘따로 또 같이’ 표명한 몇몇 의견들을 부분적으로 살펴보려 한다.

5) Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986/1999. 이 저작들은 모두 박준상 선생에 의해 한국어로 번역되었다. 모리스 블랑쇼 · 장-뤽 낭시, 『밝힐 수 없는 공동체/마주한 공동체』 박준상 옮김, 서울: 문학과 지성사, 2005; 장-뤽 낭시, 『무위의 공동체』, 박준상 옮김, 서울: 인간사랑, 2010. 단 필요할 때는, 원문을 인용하거나 부분적으로 번역을 수정했다.

6) Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*. New York: Cambridge University Press, 1989. 한국어 번역, 리처드 로티, 『우연성, 아이러니, 연대』, 김동식 · 이유선 옮김 서울: 민음사, 1996.

7) Giorgio Agamben, *La comunità che viene*. Turin: Bollati Boringhieri, 1990. 한국어 번역, 조르조 아감벤, 『도래하는 공동체』, 이경진 옮김, 서울: 꾸리에, 2014.

8) 로베르토 에스포지토 (*Communitas: The Origin and Destiny of Community*, tr. by Timothy Campbell, Stanford: Stanford University Press, 1998/2010). 어네스토 라플라우 (*On Populist Reason*, New York: Verso, 2002), 마이클 하트와 안토니오 네그리 (*Commonwealth*. Harvard University Press. 2009) 등의 작업이 대표적이다.

I. 바타유와 ‘주권적 희생’

낭시와 블랑쇼는 공동체에 대한 각각의 사유를 명시적으로 바타유를 중심으로 전개한다. 낭시는 바타유를 “공동체의 근대적 운명에 대한 결정적 체험에 있어서 의심할 바 없이 가장 멀리 나아간 사람”이라고 단언하고⁹⁾, 블랑쇼는 “어떤 공동체도 이루지 못한 자들의 공동체(communauté de ceux qui n'ont pas de communauté)”라는 바타유의 구절을 제사로 삼아 자신의 텍스트를 연다.¹⁰⁾ 그 어떤 원칙이나 실체의 ‘공유’를 전제로 누군가를 포함시키거나 배제시키지 않는, 그 어떤 폐쇄적 내재성에도 저항하는 것으로서의 “초월성”으로 규정되면서도, 동시에 스스로를 또 다른 초월적 “과제(oeuvre)”이자 (완성해야 할) “작품(oeuvre)”으로 상정하는 공동체의 경향을 끊임없이 “무위”로 돌리는(désœuvrement) 것으로 정의되는 낭시의 “무위의 공동체” 개념이나¹¹⁾, “공동체의 부재는 공동체의 실패가 아니”며 “공동체의 부재는 공동체 내에 포함되어 있다”는 블랑쇼의 언명¹²⁾은 그 중핵에서 전적으로 바타유에 빚진 것이다.

보다 구체적으로, 바타유의 사유에서 그들은 공히 ‘희생’의 지위와 기능에 주목한다. 이것이야말로 “바타유를 사로잡았던 개념(notion obsédante)”이라고 지적하면서 블랑쇼는, ‘희생’이란 ‘살해’가 아니라 “비움(abandonner)과 내어줌(donner)”이라는 <종교의 이론> 구절을 인용하는데(32), 이를 통해 공유할 것이 없어 (자리를) 비우고(l'abandon), 줄 것이 없기에 (자신을) 선물(le don)로서 내어주는 것으로 공동체의 부재를, 혹은 부재의 공동체를 정의한다.

이러한 희생의 개념은 사실 결국 미완으로 남은 <주권 La souveraineté>(1955)의 한 장에서 바타유가 세공한 것이다. 여기서 그는 코제브를 경유해 <정신현상학>의 한 장을 (헤겔 자신을 거슬러) 읽는데, 흥미롭게도 ‘주권’을 ‘희생’과 등치시킨다. “주권이란, 그 정의상 섬기지 않는 것(En effet, ce qui est *souverain*, par définition ne sert pas)”¹³⁾이라는 전체위에서, 그는 ‘희생’을 통한 ‘죽음’을 인간에 내재한 동물(성), 즉 가장 기초적인 “필요(besoins)”로부터의 “해방”으로 해석한다. (“동물적 필요로부터 해방된 인간이 주권자이다(Libéré du besoin animal, l'homme est souverain.)”(342)) 그렇게 “필요로부터 해방”된 “지

9) 낭시, 『무위의 공동체』, 49.

10) 블랑쇼·낭시, 『밝힐 수 없는 공동체/마주한 공동체』, 11.

11) 낭시, 『무위의 공동체』, 86.

12) 블랑쇼·낭시, 『밝힐 수 없는 공동체/마주한 공동체』, 33.

13) G. Bataille, “Hegel, la mort et le sacrifice,” (1955) *Oeuvres Complètes* XII. Paris: Gallimard, 342. 강조는 저자.

고의” 존재인 인간은, 이제 자신을 “즐겁게 해주는”¹⁴⁾ 영역으로 도약할 수 있게 된다. 중요한 건, 이러한 “희생”의 계기를 “절대지”라는 궁극의 지혜에 종속시키는 헤겔은 결코 주권자가 될 수 없다는 바타유의 지적이다. “그 정의상 섬기지 않는 것”이 주권의 속성일진데, 절대지라는 궁극의 “목적(fin)”에 봉사할 때, “희생”은 “단순한 수단(de simple moyen)”으로 전락한다는 것이다.⁽³⁴²⁾ 이렇게 ‘희생’의 개념이 그 어떤 수단과 목적의 관계로부터도 해방되어, 그 어떤 목표도 섬기지 않을 때, 블랑쇼의 표현을 빌면 순수한 “비움과 내어줌”과 일치될 때, 그것은 그 말 그대로의 의미에서 “주권적인 것”으로 재정의된다는 것이다.

하지만 낭시는 바타유에 좀 더 비판적이다. 처음에는 “공동체[라는 주제]에 의해 활기를 띠게 된 사유가 주체의 주권 la souveraineté이라는 주제에 의해 마무리되었다는 역설”을 지적하면서, 그는 결국 바타유의 “주체에 대한 사유[가] 공동체에 대한 사유를 실패로 돌아가게 만든다”(63)고 단언한다. 이러한 비판적 거리는 2001년 출간된 또 다른 소책자인 <마주한 공동체>¹⁵⁾에서도 변하지 않고 유지되는데, 그는 바타유가 ‘주권’의 개념을 “정치적이 아닌 존재론적이고 미적”인, “오늘날에는 “윤리적”이라고 부를...개념”으로 변형해버렸다고 지적한다.¹⁶⁾

실지로 바타유에게 주권 개념은 1930년대 중반 파시즘 시기의 글들에서는 지극히 전통적인 방식으로, 예를 들어 “군사화된 정당에 속한” 것으로 이해되었지만,¹⁷⁾ 랭보의 시를 주권성의 모범적인 예로 드는 <내적 경험 L'Expérience intérieure>(1943)을 필두로, 이차대전을 거치면서는 낭시가 말한 것처럼 개인적인, 혹은 “윤리적인” 지평으로 축소되어 가는 것처럼 보이기도 한다.¹⁸⁾ 위에서 잠시 살펴본 ‘헤겔, 죽음과 희생’이라는 장의 후반에서 바타유는 “인간은 언제나 진정한 주권성(une souveraineté authentique)을 좇는다”고 씀으로써⁽³⁴⁴⁾, 낭시가 “모든 사물들을 주권 가운데서 파괴하고 아무 것도 아닌 것으로 소진시킬 준비가 되어 있는 자유로운 주체성의 격렬한 움직임”¹⁹⁾이라 부른 사유의 방향으로 몸을 기울인다.

하지만 여기에 그치지 않고 한 발 더 나아가, 낭시는 ‘희생’이란 개념의 폐기를 주장한다. 바타유 특유의 스토아적인 인내에도 불구하고, ‘희생’이란 개념은 결국 그것을 통해 수복하고 재생해야 할 (허구적) 기원과, 그 작업을 가능케 할 (대)타자, 혹은 “절대적인 바깥”에

14) *ibid.*

15) Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*. Paris: Galilée, 2001. 모리스 블랑쇼·장-뤽 낭시, 『밝힐 수 없는 공동체/마주한 공동체』에 수록.

16) 낭시, 위의 책, 117.

17) G. Bataille, “Essai de définition du fascisme,” *Oeuvres Complètes* II, Paris: Gallimard, 1988, 214.

18) 대표적인 예로는 다음을 참조. Elisabeth Arnould, “The Impossible Sacrifice of Poetry: Bataille and the Nancian Critique of Sacrifice,” *Diacritics*, Vol. 26, No. 2, (Summer 1996), pp.86-96.

19) 낭시, 위의 책, 79-80.

대한 희구와 매혹에 언제나 노출되어 있다는 것이다. 정확하게 이런 의미에서 (라캉의 용어를 빌자면) 대타자의 부재를 천명하면서, 낭시는 “존재란 희생될 수 없다”²⁰⁾고, 단지 누군가가 “파괴하거나 분유할 수 있을 뿐”²¹⁾이라고 단언한다.

II. 슈미트, 혹은 ‘희생적 주권’의 내파

낭시의 비판은 설득력이 있다. 예를 들어 그가 아리안족의 “절대적인 희생”과 개인의 차원을 벗어나지 못하는 유대인들의 희생을 대비시키는 히틀러의 <나의 투쟁 Mein Kampf>을 언급할 때, ‘희생’ 개념에 내재하는 위험은 충분히 감지된다.²²⁾ 사실 이러한 비판은 트로츠키나 베버의 뒤를 따라 국가를 ‘폭력Gewalt의 독점’ 기관으로 규정해온 전통적인 방식²³⁾에서 벗어나, 국가를 ‘희생의 독점 monopoly of sacrifice 기구’로 비판적으로 접근하는 일련의 작업들과도 공명하는 지점이 많다.²⁴⁾

그러한 태도를 공유하는 일련의 소장학자들 중 하나인 바누 바르구는 정치적 공동체의 안전을 위해 구성원의 “자발적 희생”을 요구하는 대표적인 담론으로 칼 슈미트의 정치신학 논의를 들어 비판한다. 예를 들어 <정치적인 것의 개념>(1927)에서 슈미트는 국가의 전쟁권(jus belli)을 언급하면서 그것이 해당 국가가 “그 자신의 구성원들에게 죽을 준비를 요구”하고 “머뭇거리지 않고 적을 죽일 준비를 요구할 권리”에 대한 두 가지 가능성을 포함한다고 적는다.²⁵⁾ 책의 다른 곳에서 그는 보다 분명하게 “필요할 때, 정치체는 [그 구성원들에게] 삶의 희생을 요구해야만 한다”고 단언한다.⁽⁷¹⁾ 이를 고려할 때 “희생의 요구에 대한 슈미트의 강조”는 희생을 “정치적인 것의 필수조건”으로 만든다는 바르구의 비판은 타당성을 갖는다.²⁶⁾

20) Jean-Luc Nancy, “The Unsacrificeable,” *Yale French Studies* No.79 (1991), 37.

21) Jean-Luc Nancy, *Une pensée finie*. Paris: Galilee, 1990, 209.

22) ‘희생’에 근거하지 않는 ‘주권’ 개념을 추구하는 다른 글에서, 엘쉬타인 역시 몰락을 앞둔 제3제국을 위해 “최후의 희생 The Final Sacrifice”란 이름하에 목숨을 바친 수천명의 8-9세 히틀러 청년단원들을 언급한다. Jean Bethke Elshtain, “Sovereignty, Identity, Sacrifice,” *Social Research* 58.3(1991), 559.

23) 막스 베버, 박상훈 옮김, 『소명으로서의 정치』, 폴리테이아, 2011, 110쪽.

24) 특히 다음을 보라. Mateo Taussig-Rubbo, ‘Sacrifice and Sovereignty.’ In *Killing States: Lethal Decisions/Final Judgments*, J. Culbert, A. Sarat, eds., Cambridge University Press; SUNY Buffalo Legal Studies Research Paper No. 2008-26. Available at SSRN: <http://ssrn.com/abstract=1285230>; Paul Kahn, *Political Theology: Four New Chapters on the Concept of Sovereignty*. New York: Columbia University Press, 2011.

25) Carl Schmitt, *The Concept of the Political*, trans. George Schwab, Chicago: University of Chicago Press, 1996, 46.

하지만, 이러한 희생의 논리를 통해 슈미트가 국가를 “성스러운 것”으로 만들고, 나아가 정치를 신학적으로 정당화한다고 쓸 때, 그녀는 선을 넘는다. 희생을 강요해야 한다고 하면서도 슈미트는 그것이 어떤 ‘가치’의 차원에서도 “정당화” 될 수 없다는 것을 분명히 한다.

그 어떤 프로그램과 이상, 규범, 편의도 다른 인간의 물리적 생명을 처분할 권리를 부여해주지 않는다. 생존자들을 위해 무역과 산업이 흥하게 한다거나 손자들의 구매력이 성장하도록 하려고 남을 죽이고 스스로 죽을 준비를 하라고 사람들에게 진지하게 요구한다는 것은 끔찍하고 미친(*grauenhaft und verrückt*) 짓이다.²⁷⁾

그렇다면 희생은 무엇으로 정당화되는가? 그것은 오로지 자신의 생명에 대한 위협에 의해서만 가능한데(49), 적을 ‘살해’한다는, 도덕적이거나 윤리적인 함의를 수반하는 표현을 쓰지 않고, 그가 “물리적 파괴 *physische Vernichtung*”(49/51)라거나, “다른 존재의 실존적 부정 *seinsmäßige Negierung eines anderen Seins*”(33/34)이라는 중립적이고 추상적인 표현을 쓰는 건 이런 맥락이다. 그 어떤 가치의 차원에서도 정당화되지 않고, 심지어 상대방에 대한 증오나 적대감조차 없이²⁸⁾ 그가 궁극적으로 “정치적인 것”이라 부르는 ‘적과 친구’의 구분선에 의해 수행되는 “물리적 파괴”의 결과로 그가 ‘희생’을 재정의할 때, 이를 통해 보존되고 유지되는 것으로서의 ‘공동체’는 실질적으로 ‘내파’된다.

III. 벤야민, 혹은 비애극과 ‘희생의 부재’

전투와 전쟁이라는 “실존적인” 계기 속에서 작동하는 주권과, 그 안에서 요구되는 ‘희생’의 필요성을 강조하면서도, 역설적으로 이를 내파하는 슈미트의 공동체론은 벤야민의 비애극 논의와 기이한 공명을 만든다.

비애극(*Trauerspiel*)이란 무엇인가? 비애극을 비극과 가르는 가장 결정적인 차이 중 하나는 ‘희생 *Opfer*’의 부재다. 비극적 죽음은 기존 공동체의 내재적 한계에 대한 근본적인 비판이자, 아직 도래하지 않은, 곧 도래해야 할 (더 나은) 공동체를 예비한다는 이중적 의

26) Banu Bargu, “Stasiology: Political Theology and the Figure of the Sacrificial Enemy,” in *After Secular Law*, edited by Winnifred Sullivan, Robert Yelle and Mateo Taussig-Rubbo (Stanford: Stanford University Press, 2011), 146.

27) Schmitt, *ibid.*, 48. Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien Von Carl Schmitt. Berlin, Duncker & Humblot, 1979, 50.

28) “네 원수를 사랑하라”는 마태복음 5장 44절 구절을 인용하면서, 그는 적은 미워할 필요가 없다고, 다시 말해 증오 없이 그저 “물리적으로 파괴”할 대상일 뿐이라는 점을 강조한다. Schmitt, *ibid.*, 29.

미에서 초월적인, ‘희생’의 기능을 수행한다.

비극(Die tragische Dichtung)은 희생(der Opferidee)의 관념에 근거한다....비극적인 희생은...최초이자 최후의 희생이다. 최후의 희생이란 말은 비극적인 희생이 법을 보호하고 있는 신들을 향한 속죄의 제물이라는 의미이다. 최초의 희생이란 비극적인 희생이 민족/사람들의 삶 (des Volkslebens)의 새로운 내용들을 알리는 대표적인 행위라는 뜻이다...이들은...오직 아직 태어나지 않은 민족공동체(Volksgemeinschaft)의 삶에만 축복을 전하기 때문에 영웅을 파멸시킨다.²⁹⁾

하지만 ‘비애극’에서 인물은 ‘희생’당하지 않고, 그저 죽는다. 슈미트의 표현을 빌면 그들은 “물리적으로 파괴”된다. 역시 슈미트가 <정치신학>에서 쓴 표현을 빌면 이 차이는 “초월성”과 “내재성”의 차이이다. 비극에서의 희생적 죽음이 지향하는, 주어진 현실의 제약을 넘어서는 공동체는, 비애극에서는 어디에서도 찾을 수 없다.

그것은 철저하게 생물학적인 것이고, 차라리 ‘유기체의 기능정지’에 가깝다. 정확하게 이런 의미에서, 비애극에서 죽음은 ‘애도’(Trauern/Mourn)되기 어렵다. 죽음은 죽음일 뿐 세속세계 ‘너머’에 존재하는 영혼(Seele/Soul)이 전제되지 않기 때문이다. 물론 이러한 인식은 인구의 무려 1/3이 죽음에 이른³⁰⁾ ‘삼십년전쟁(1618-1648)’의 역사적 상황을 배경으로 삼는다. 1년도, 5년도, 10년도 아닌, 한 아이가 서른 살의 성인으로 (죽지 않았다면) 장성할 때까지 무려 30년 동안 지속된 이 전쟁은 기독교적 구속(Redemption)에 대한 믿음을 송두리째 앗아갔던 것이다.

그렇게 비애극에서의 죽음은 종교적이고 개인적인 의미의 부활도, 새로운 공동체를 위한 희생으로서 그것의 재탄생에 기여하는 초월의 기능도 수행하지 못한다. 죽음은 그저 죽음일 뿐이고, 부활은커녕 ‘희생’ 자체가 불가능해진, 말 그대로 ‘죽어도 안 되는’ 절망적인 상황은 정확하게 이런 의미에서 더 이상 “비극적”이지도 못한 것이다.

IV. 나가며

의미와 죽음은, 그것들이 피조물들의 **은총 없는 죄악의 상태에서** 맹아들로서 밀접히 맞물려 있듯이, 역사적 전개 속에서 만들어진다.³¹⁾

29) 발터 벤야민, <독일 비애극의 원천>, 최성만·김유동 옮김, 서울: 한길사, 2009, 159.

30) Antonio Negri and Michael Hardt. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin, 2004, 5.

비애극에서 “군주는 역사를 대표한다”(92)고 쓰면서, 벤야민은 얼마 뒤 군주 역시 “피조물”에 불과하다고, 그런 의미에서 그 역시 초월적인 의미를 부여받지 못한 채 “내재성(Immanenz)을 벗어나지 않는다”고 덧붙이는데(97), 이는 우리가 살펴본 것처럼 그 어떤 초월적 가치와 무관하게, 동물적인 생명관리의 기술로서 “정치적인 것”의 개념을 세공해 내적으로 ‘공동화’된 ‘공동체’의 “실존”만을 옹호하려했던 슈미트의 논의와 적확하게 공명한다.

동시에, 이후 ‘종족’의 논리를 잠시 옹호하기도 했지만, 슈미트의 이러한 형식주의적 공동체론은 어떤 의미에서 우리가 앞서 살펴본 바타유와 블랑쇼, 낭시의 공동체론, 즉 내용적인 차원의 공통점 없이 형성될 수 있을 공동체의 예외적 네거티브인지도 모른다.

31) 벤야민, <독일 비애극의 원천>, 248. 강조는 인용자.

제 2 부 제 2 분과

〈발표 : 전쟁, 극단의 경험 속에 탄생한 문학과 예술〉

사 회 : 강희석(성균관대)

발 표 : 양차대전 사이의 시대와 엘뤼아르의 시학 / 조윤경(이화여대)

클로드 시몽과 양차대전: 'Histoire'와 'histoire'의 와해

/ 문혜영(덕성여대)

양차대전 사이의 시각예술: 전쟁, 트라우마, 유토피아

- 페르낭 레제와 오토 딕스의 작품에 나타난 제1차 세계 대전 -

/ 김승환(조선대)

양차대전 시기 프랑스 다큐멘터리 영화의 한 경향

- 장 팽르베Jean Painlevé의 '절대영화' 추구 - / 박희태(성균관대)

양차대전 사이의 시대와 엘뤼아르의 시학

조 윤 경
(이화여자대학교)

I. 서론

1차 세계대전(1914-1918)이 끝나고 2차 세계대전(1939-1945)이 시작되기 전인 양차대전 사이의 시기는 대조되는 분위기가 교차한 시기다. 끔찍한 전쟁의 끝에 되찾은 평화에 대한 안도감은 1929년 가을 미국 뉴욕의 주식시장 붕괴로 시작된 세계 경제 대공황으로 인해 불안감으로 바뀌었다. 독일의 나치당은 1932년에 독일 제국의회 제1당이 되었고 1933년 수상에 임명된 히틀러는 1935년 베르사유 조약 파기를 선언하며 독일의 재무장을 선언했다. 대공황의 여파로 프랑스에서도 파시스트 활동이 전개되고 정치적·경제적 위기감이 증대하자 프랑스 공산당, 사회당, 급진당과 노동운동 진영이 ‘빵과 자유와 평화’를 내세우며 인민전선 Front populaire을 결성했고 1936년 총선에서 승리하였다. 스페인에서도 공화주의자, 사회주의자, 공산주의자가 결합한 인민전선이 1936년 선거에서 승리하였으나 이에 반대하는 프랑코 장군이 지휘하는 군부 반란으로 인해 스페인 내전이 발생하였다. 히틀러는 1936년 이탈리아 무솔리니와 손을 잡고 국제연맹에서 탈퇴하였으며 1938년에는 오스트리아를 합병하고, ‘민족생활권 Lebensraum’을 내세우며 체코슬로바키아 독일인 밀집거주지역인 주텐란트를 합병했다. 영국과 프랑스가 뮌헨회담에서 독일의 주텐란트 합병을 승인하자 히틀러는 1939년 3월 체코슬로바키아를 합병했고 9월 폴란드를 침공하여 제2차 세계대전을 일으켰다.¹⁾

이와 같이 양차세계대전 시기는 1929년 경제 대공황을 중심으로 양분되며, 그와 더불어 20년대 문학과 30년대의 문학의 경향이 달라진다. 20년대에는 살육에 대한 증언이나 고발을 담은 문학이 나왔다. 이와 더불어 다다이즘과 초현실주의로 대변되는 아방가르드 경향의 문학이 출현하면서 기존 문명에 대한 새로운 질문을 통해 모든 이데올로기를 거부하고 새로운 언어를 제시하고자 했다. 1930년대에는 파시즘과 전운이 감지되는 위험한 국면 앞

1) Pierre Milza, *Les relations internationales de 1918 à 1939*, Paris, Armand Colin, 2002. ; Jean Vigreux, *Le Front Populaire: 1934-1938*, Paris, PUF, 2011.

에서 작가들이 더욱 더 사회와 밀착된 문학에 대해 고민하게 된다.

또한 이 20년간은 희망과 거대한 변화, 프로이트의 무의식 혁명, 아인슈타인의 상대성이론으로 대변되는 지적인 혁명으로 점철된 시기였다. 이러한 시대적 분위기 속에서 초현실주의는 양차대전 사이의 시기인 1924년부터 39년까지 가장 활발한 활동을 했던 예술 운동이다. 초현실주의 예술가들은 근대의 이성애에 의해 제도화되고 분리된 다양한 대립 개념(이성과 광기, 합리와 비합리, 일상과 혁명, 문명과 미개 등)의 모든 경계를 무너뜨리고 이런 대립되는 개념들이 “서로 모순된다고 여겨지지 않는” 연결지점을 모색했다. 이를 통해 삶의 변혁과 사회적 변혁을 동시에 목표로 하게 되었다.²⁾

타성에 젖은 시각에서 일탈하려는 상징적 의미로 초현실주의자들은 ‘눈’을 공격했다. 폭력적 현실에 대해 일종의 또 다른 폭력으로 대처하는 방식인데, 루이 뷔뉴엘의 『안달루시아의 개』에 나오는 유명한 장면이 상징하듯 면도칼로 타성에 젖은 현실을 향한 눈을 자르는 것이 그 대표적인 방식이다. 이와 더불어 합리적인 질서의 세계에서 우선시했던 모든 것의 이면을 추구했다. 자동기술법을 통해 의식의 통제에서 벗어나 무의식이 부르는 소리를 그대로 받아 적으려고 했으며, 꿈과 광기의 세계를 찬미하며 관습화된 현실과 합리성의 세계를 부정했다. 또한 초현실주의 작가들은 급격한 충돌, 급격한 진화의 방식을 모색했다. 콜라주 기법 등 ‘해부대 위의 우산과 재봉틀의 만남’으로 대변되는 서로 동떨어진 대상의 우발적인 만남을 시도하면서 단절과 불일치의 일치, 이미지 변용을 시도했다.

1926년부터 초현실주의 그룹 멤버들은 정치적 체제와는 거리를 유지한 채 소련의 공산당에 호감을 갖게 된다. 그리하여 초현실주의 운동은 많은 내적 분열을 겪었으며, 몇몇 멤버들은 축출되기도 했다. 브르통이 활성화했던 “초현실주의 혁명 La Révolution surréaliste”지는 “혁명에 봉사하는 초현실주의 Le Surréalisme au service de la révolution”지로 바뀐다. 초현실주의를 통해 혁명을 일으키겠다는 목적과 초현실주의가 혁명에 봉사하겠다는 목적은 확연히 다르다. 전자는 새로운 문학으로 삶을 바꾸자는 목적을, 후자는 문학이 삶 속으로 온전히 들어가자는 목적을 전면화하고 있는 것이다. 한편 이 시기에 아라공, 엘뤼아르, 브르통은 공산당에 가입한다. 그리고 1933년 브르통과 엘뤼아르는 소련의 공산당과 결별한다.

초현실주의의 대표적인 시인인 엘뤼아르는 이러한 초현실주의 작가들과 긴밀한 관계를 유지하면서 가장 핵심에서 초현실주의 활동을 펼쳤으면서도 초현실주의와는 다른 길을 걸었다. 초현실주의 수장인 브르통이 르베르디의 이미지에 비판적 수정을 가하며 ‘이질적

2) 이와야 큐니오, 남명수, 송태욱, 오유리 옮김, 『전후 유럽 문학의 변화와 실험』, 웅진지식하우스, 2011, 14쪽.

이미지의 멀고 먼 조합'과 자동기술법적 글쓰기를 강조했던 반면, 엘뤼아르는 꿈, 자동기술법적 텍스트, 시를 확실히 구분했다. 2차 세계대전이 발발하자 브르통과 페레, 에른스트, 탕기는 해외로 망명을 택했다. 그러나 엘뤼아르는 프랑스에 남아 적극적으로 레지스탕스 운동에 가담했다. 엘뤼아르는 정치적 참여와 시창작을 양립불가능하다고 생각하지 않고, 레지스탕스, 프랑스 공산당, 자유를 수호하는 다양한 운동 등에 참여했다.

양차대전 사이 시기의 시적 경향을 조명하기 위해, 본 연구는 시와 현실, 시와 윤리를 일치시키고자 했던 시인 엘뤼아르의 시를 조명하고자 한다. 엘뤼아르의 20년대와 30년대의 대표적인 시들, 그리고 양차대전 이후의 시들을 함께 살펴봄으로써 엘뤼아르의 시세계를 조명하고, 이를 통해 드러나는 양차대전 사이 시기의 시적 특징을 종합해보고자 한다.

II. 극한적 현실과 프로메테우스적 소명의식

엘뤼아르는 1차 세계대전 때 간호병으로 참전하여 전투병들의 고통과 전쟁에 대한 적대감, 생의 부조리를 느꼈고, 그곳에서 무정부주의자들과 친분을 쌓았다. 그의 초기시들은 이러한 전쟁의 경험과 더불어 윌트 휘트먼의 시, 인류 전체와의 연대를 강조하는 '일체주의 unanimisme'의 영향을 받았다.

1918년에 쓰여진 시 「이곳에 살기 위하여 Pour vivre ici」³⁾는 피에르 엠마뉴엘 Pierre Emmanuel의 지적처럼⁴⁾ 엘뤼아르의 시세계를 집약한다. 무엇보다 이 시에서 우리는 극한적인 '지금-여기'에 대한 시인의 상황인식과 이에 대한 시적 태도를 엿볼 수 있다. 그것을 뒷받침하는 시인의 프로메테우스적 소명 의식은 전 작품을 통틀어 일관되게 이어지는 불의 이미지 변용을 통해 나타난다.

창공이 나를 버렸을 때, 나는 불을 피웠다.
그의 친구가 되기 위한 불
겨울의 어둠 속으로 들어가기 위한 불,
보다 더 나은 삶을 위한 불을.

3) Paul Eluard, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, Paris, Gallimard, 1968. 이하 OCI, OCII로 축약해 표기.

4) Pierre Emmanuel, "Commentaire", pp. 141-147 in *Europe*, "Paul Eluard", Juillet-Août 1953, Novembre-Décembre 1962.

낮이 나에게 베풀어 준 모든 것을
나는 그 불에게 바쳤다.
울창한 숲과, 작은 숲, 보리밭과 포도밭을,
보금자리와 새들, 집과 열쇠를
벌레와 꽃들, 모피들 그리고 모든 축제를

나는 불꽃이 파닥거리며 튀는 소리만으로
그 불꽃이 타오르는 열기의 냄새만으로 살았다.
나는 흐르지 않는 물 속에 침몰하는 선박
죽은 자처럼 나에게서 단 하나의 원소밖에 남지 않았다.

Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné,
Un feu pour être son ami,
Un feu pour m'introduire dans la nuit d'hiver,
Un feu pour vivre mieux.

Je lui donnai ce que le jour m'avait donné :
Les forêts, les buissons, les champs de blé, les vignes,
Les nids et leurs oiseaux, les maisons et leurs clés,
Les insectes, les fleurs, les fourrures, les fêtes.

Je vécus au seul bruit des flammes crépitantes,
Au seul parfum de leur chaleur;
J'étais comme un bateau coulant dans l'eau fermée,
Comme un mort je n'avais qu'un unique élément.

‘창공이 나를 버렸을 때, 나는 불을 피웠다’에서 ‘창공’은 권위를 지닌 모든 것, 즉 종교, 정치, 사회, 스승, 부모 등이나 자신이 이상으로 삼았던 것들을 상징한다. 피에르 엠마뉴엘은 창공을 “존재하는 순수한 기쁨부터 이상적인 높이에 이르기까지 이전의 삶에 의미를 준 모든 것”⁵⁾이라고 해석하기도 한다. 또한 창공은 빛이 있는 낮에만 볼 수 있는 것이기에 ‘창공이 나를 버린 것’은 빛이 없는 암흑과도 같은 상황에 처해 있음을 나타낸다고도 할 수 있다. 그리고 그 절망적인 상황에서 ‘나’는 불을 피우고자 한다.

바슐라르에 의하면 불은 자연적 존재가 아니라 사회적 존재다. 인간은 어렸을 때부터 불은 건드리면 안되는 존경과 경외의 대상으로 아버지에 의해 훈육되기 때문이다. 그리고 이

5) *Ibid.*, p. 142.

러한 사회적 금기에 대한 교묘한 불복종을 그는 ‘프로메테우스 콤플렉스’라고 명명한다.⁶⁾ 그렇다면 엘뤼아르는 ‘아버지, 스승’으로 대변되는 현실의 권위이자 금기 그 이상을 넘어 보고 알고자 하는 욕망을 표방하고 있다고 볼 수 있다. ‘나’는 있는 그대로의 현실을 넘어 다른 현실을 알게 하고, 있는 그대로의 모습을 넘어 다른 모습을 보게 하는 그런 프로메테우스다.

그런데 시적 화자의 자세는 조금 더 독특하다. ‘그의 친구가 되기 위한 불’ ‘겨울의 어둠 속으로 들어가기 위한 불’이라는 식귀에서 볼 수 있듯이 그는 불을 피움으로써 자신을 버린 대상의 친구가 되고 싶어 하며, 자신을 외롭고 힘들게 만드는 혹독한 겨울의 어둠 속으로 들어가려고 한다. 즉 시인은 현실의 가혹한 조건 속에서도 도피하거나 회피하지 않고 ‘이 곳에서’의 살 길을 모색한다. 어둠과 나락과 추위, 전쟁의 공포 안에서 불을 피우며 ‘창공’으로 상징되는 자신을 버린 대상, 자신을 궁지에 몰아넣은 삶을 보듬고 그와 친구가 되어 함께 살아가려 한다.⁷⁾ 엘뤼아르에게 있어 불은 생기를 주는 원소이며, 불의 빛과 확산은 위안을 주고 원기를 되찾게 한다.

2연은 희생을 요구하는 불의 속성을 잘 보여준다. 나뭇가지 등을 온전히 태워야만 불을 피울 수 있다. 시인은 ‘낮이 베풀어준 모든 것을 고스란히 불에게 바친다.’ 즉 자신이 누렸던 자연 속의 삶, 기쁨, 터전, 자신의 눈으로 볼 수 있는 모든 것을 희생한다. 그리고 3연에서는 자기 자신을 고스란히 불에게 바친다. 3연에서는 낮이라는 시각의 세계를 희생한 후 남게 되는 다른 감각, 즉 후각, 청각, 촉각의 세계를 보여준다. 불꽃을 응시하는 자에게 ‘불꽃이 파닥거리며 튀는 소리’가 들리고, ‘불꽃이 타오르는 열기’가 느껴지고, ‘불꽃의 냄새’를 맡게 된다.

마지막 두 행인 ‘나는 흐르지 않는 물 속에 침몰하는 선박’의 이미지는 저항하지 않고 고스란히 자신을 투신하여 죽는 이미지가 그려지면서 ‘불’이 ‘물’이라는 원소로 갑작스럽게 전이된다. 망설임 없이 불 속으로 뛰어 드는 불나방의 이미지가 아무 저항 없이 고스란히 물속으로 침몰하는 선박의 이미지로 치환된 것이다.⁸⁾ 그리하여 시인은 내 자신을 불에 온

6) 불을 훔쳤던 프로메테우스는 아버지, 스승 그 이상으로 알고자 하고 이해하고자 하는 지성의 의지 *volonté de l'intellectualité*, 이해하고자 하는 욕구를 표출한다. 바슐라르는 이를 지적 생활에 있어서의 오이디푸스 콤플렉스라고 달리 명명하기도 한다. 가스통 바슐라르, 김병욱 옮김, 『불의 정신분석』, 이학사, 2007, 25-34쪽.

7) 이는 시인의 삶에서도 일관되었던 태도였다. 자신의 첫 아내였던 갈라가 자신을 버리고 공공연하게 에른스트의 애인이 되고, 나중에는 살바도르 달리와 결혼했을 때도 엘뤼아르는 절망적인 ‘도피 여행’ 이후 아무 일도 없었다는 듯이 갈라 및 두 초현실주의 동료들과 잘 지냈다. 2차 세계대전이 발발하여 다른 초현실주의 동료들이 미국이나 다른 곳으로 망명을 갔을 때에도 엘뤼아르는 레지스탕스 활동을 하며 ‘이곳’에 남아 끝까지 투쟁하였다.

8) 신화 속 프로메테우스는 잘 알려져 있다시피 ‘선지자’라는 뜻을 갖고 있으며, 제우스를 속이고 불

전히 바쳤음을 보여준다. ‘죽은 자처럼 나에게서 단 하나의 원소밖에 남지 않았다’는 것은 불이라는 원소 자체가 된 자아의 모습을 투영한다. 여기에는 불 속에서 죽음으로써 다시 그 불 속에서 재생하고 싶은 시인의 열망이 담겨 있다. 피에르 엠마뉴엘의 언급처럼, 여기서는 “자기 자신의 현실과 일치되는 것이 관건이다. 인간은 그가 피운 불에서 태어난다. 그는 자기 자신에게서 태어난다.”⁹⁾ 이와 같이 불은 프로메테우스적 인간인 시인의 소명을 나타내는 중심 원소로 기능한다. 불은 열기와 빛을 가지고 있으며 새로운 생성을 가능케 하는 ‘이 곳에 살기 위한’ 필수 원소인 것이다. 그리하여 우리는 ‘불’을 통해 죽음을 극복하고 삶으로 나아갈 수 있다.

이런 의미에서 보면 엘뤼아르의 시에 나타난 불의 양가적(兩價的) 이미지는 바슐라르가 말하는 ‘엠펜도클레스 콤플렉스’를 보여주고 있기도 하다. 엠펜도클레스 콤플렉스는 불에 대한 사랑과 존경의 결합, 죽음의 본능과 삶의 본능의 결합을 의미한다. 이때의 불은 변화의 욕망을 상징하며, 나아가 생명에서 죽음으로 나아가고자 하는 욕망, 파괴를 통한 갱신의 욕망을 상징한다.¹⁰⁾

1918년에 쓴 이 초기 시는 양차대전 시기의 끝자락에 쓰여져서 1940년에 출간된 시집 『열린 책 Le livre ouvert』 1권에 수록되는데, ‘1’이라는 일련번호가 붙여지고 이후에 다른 네 편의 시가 추가된 연작시 형태로 출간된다. 연작시에서 불은 생명을 소생시키는 힘으로 그려지고(연작시 3 “두 개의 불타는 나무가 나의 생명을 소생시킨다. Deux arbres de feu me rendent la vie”), 태양으로 전이되어 새로운 창조의 근원이 된다(연작시 4 “풀섶을 헤치며/ 태양을 발견하는/ 너의 손은 그에게 새로운 요람을 창조한다. En écartant quelques brins d’herbe/ Tes mains découvrent le soleil/Et lui font de nouveaux berceaux.”). 초기시의 ‘불을 피운다’는 강렬하고 함축적인 이미지는 연작시 5에서 강조와 열거를 통해 명시적이고 설명적인 이미지로 바뀐다.

어떠한 인간도 사라지지 않으며
어떠한 그 자신 안에서 잊혀지지 않으며
어떠한 그림자도 투명하지 않다. (...)

을 훔쳐 인간에게 전달해 준 ‘신의 지식’의 전달자, 인간의 대변자라고 할 수 있다. 티탄족과 바다의 요정 사이에서 탄생하였기에 ‘물’의 성분을 내재하고 있다. 또한 물과 흙으로 인간을 창조하였다는 점에서도 ‘물’과의 연관성을 가지고 있다.

9) Pierre Emmanuel, *op. cit.*, p. 145.

10) 바슐라르는 이를 “파괴는 변화 이상의 무엇, 그것은 갱신이다”라고 설명한다. 불은 양가성을 지닌 원소여서 수호신이자 공포의 신, 선이자 악, 소멸이자 재생을 동시에 상징한다. 가스통 바슐라르, 앞의 책, 37-48쪽.

무슨 상관이란 말인가 내 이미지가 풍성해지는 것이
무슨 상관이란 말인가 자연과 거울이 흐려진다는 것이
무슨 상관이란 말인가 하늘이 비어 있다는 것이 나는 외롭지 않은 것을.

Aucun homme n'est invisible
Aucun homme n'est plus oublié en lui-même
Aucune ombre n'est transparente (...)

Qu'importe mon image s'est multipliée
Qu'importe la nature et ses miroirs voilés
Qu'importe le ciel vide je ne suis pas seul.

시인은 두운반복 anaphore의 기법을 통해서 ‘어떠한 Aucun(e)’과 ‘무슨 상관이란 말인가 Qu'importe’를 시의 앞머리에 반복해서 강조하면서 여전히 존재하는 극한의 상황을 타개할 주술적인 힘을 발휘하고자 한다. 마지막 행에서 ‘나는 외롭지 않다’고 외치는 시적 선언은 그 외로움과 고통을 극복하게 하는 원동력으로 ‘언제나 나와 함께 그 상황을 건디는 타인’이라는 숨은 존재를 환기시키면서 시인의 연대의식을 표출한다.

이와 같이 ‘이 곳에 살기 위하여’는 엘뤼아르가 일관되게 추구한 생의 태도였다. ‘불을 피우는’ 프로메테우스의 이미지는 엘뤼아르의 후반기 시에서 ‘불을 인류에게 전달하는’ 전달자로서의 시인의 이미지로 다시 확장된다.

최초의 불이 한 손에서 다른 손으로 옮겨질 때
최초의 희망찬 외침의 메아리를 나는 상상한다

J'imagine l'écho du premier cri d'espoir
Le premier feu passant d'une main à une autre
(OCI, p. 107)

우리는 보고 만지고 느끼고 맛보고 들어야 한다
푸른 하늘 아래 불을
대지 위의 별 항상 첫 번째인 불을
그리고 우리의 태어나는 몸 안의 첫 번째 꽃을 피우기 위해서

Il nous faut voir toucher sentir goûter entendre
Pour allumer un feu sous le ciel blanc et bleu
Toujours le premier feu l'étoile sur la terre
Et la première fleur dans notre corps naissant
(*Poésie ininterrompue* II (1953), OCII, p. 676)

첫 번째 인용시에서 우리는 ‘최초의 불’이 인류에게 전달되어 처음으로 인류에게 밝음을 주는 감동의 순간을 체험하게 된다. 최초의 불빛이 한 손에서 다른 손으로 건네지며 만들어내는 반영은 마치 최초의 외침 소리가 한 쪽에서 다른 쪽으로 이어지며 메아리처럼 울리는 것과도 같이 상상된다. 그리고 불을 전달하는 손은 천상의 불을 처음으로 인류에게 선사하여 그들에게 빛과 지혜를 주었던 프로메테우스적 사명을 수행하고 있다. ‘손’은 만물에게 지상의 빛인 불을 전달하고, 그 상징적인 행위를 통해 지혜의 전파자가 되고 있다.

두 번째 인용시에 대해 조르주 폴레는 “항상 첫 번째 불 대지 위의 별/ 그리고 우리의 태어나는 육체 안의 첫 번째 꽃”을 예로 들면서 “‘우리’는 무엇보다도 정신의 절대적인 공동체를 의미하면서 또한 공통의 몸의 형태하에 객관화되어 드러난다”¹¹⁾고 하면서 ‘우리’가 갖는 결합의 의미에 대해 언급하고 있다. 공통의 몸으로 함께 태어나 합일된 ‘우리’의 역할은 ‘우리’가 지닌 다섯 가지 감각들로 세계를 감지하여 ‘우리’의 공통된 힘으로 지상의 불을 천상으로 피워 올리는 것으로 드러나고 있다.

이러한 프로메테우스적 이미지는 엘뤼아르의 시 세계를 종합하는 마지막 시집 『불사조 Phénix』(1951)에서 죽음으로서 생명을 얻는 비상하는 새 ‘불사조’의 이미지로 변용되어 나타난다.

불꽃은 우리의 발 밑에 있다 불꽃은 우리 머리에 관을 씌운다
우리의 발 밑에서 벌레들 새들 인간들이
날아오를 것이다 (...)

새들은 기쁨과 아름다움으로 피어올랐다
우리는 항상 석양에 등을 돌린다

모든 것은 새벽의 빛깔을 띄고 있다.
La flamme est sous nos pieds la flamme nous couronne
A nos pieds des insectes des oiseaux des hommes
Vont s’envoler (...)

Les cendres ont fleuri en joie et en beauté
Nous tournons toujours le dos au couchant

Tout a la couleur de l’aurore. (OCII, pp. 411-412)

11) Georges Poulet, 1997, p. 196.

인용한 시에서 자신의 죽은 잿더미에서 재생하여 날아오르는 불사조의 매개로 기쁨과 아름다움이, 생성하는 새벽의 시간이 도래한다. 이와 같이 죽음 안에 삶을, 삶 안에 죽음을 내포한 역설적인 새인 불사조는 가장 낮은 잿더미에서 살아나 가장 높은 곳으로 비상하는 새다. 이는 전쟁과 죽음, 폐허로 가득한 잿더미 속에서 살아간 시인이 꿈꾸었던 삶이었다.

엘뤼아르는 시인뿐 아니라 모든 사람들이 ‘프로메테우스의 형제들’임을 『비의도적인 시와 의도적인 시 Poésie involontaire et poésie intentionnelle』(1942)에서 강조하고 있다.

진정한 시인들은 시가 그들에게만 속해 있다고 결코 생각하지 않았다. (...)비의도적인 시는 그것이 아무리 상투적이고 불완전하고 거칠어도 삶과 세계, 꿈과 사랑, 사랑과 필연성 사이의 관계에 의해 만들어진다. 그러한 시는 우리의 감성을 일깨우고, 우리의 피에 불의 가벼움을 부여한다. 모든 사람은 프로메테우스의 형제다. 우리는 특별한 지성을 갖고 있지 않은 도덕적인 존재들이자 군중 속에 위치한 존재다.

Les véritables poètes n'ont jamais cru que la poésie leur appartînt en propre. (...) La poésie involontaire, si banale, si imparfaite, si grossière soit-elle, est faite des rapports entre la vie et le monde, entre le rêve et l'amour, entre l'amour et la nécessité. Elle engendre notre émotion, elle rend à notre sang la légèreté du feu. Tout homme est frère de Prométhée. Nous n'avons pas une intelligence particulière, nous sommes des êtres moraux et nous nous situons dans la foule. (OCI, pp. 1132~34)

엘뤼아르는 여기에서 시인의 작업이 모든 다른 사람들의 작업과 다르지 않음을 보여준다. 그것은 대중들과 마찬가지로 비의도적인 시를 쓰는 일이다. 엘뤼아르는 “특별한 지성을 갖고 있지 않은 도덕적인 존재들이자 군중 속에 위치한 존재”라는 자각을 바탕으로, 초·중기 시에서 한 이미지 주위로 한 순간을 응축시키는 경향에서 벗어나 후기시로 갈수록 반복과 열거, 서술적인 언어를 통해 대중들의 언어에 가까운 시를 쓰게 된다.

III. ‘닮음’을 통한 경계의 무화(無化)와 연대(連帶)의식

엘뤼아르의 시에는 접촉하는 두 대상이 서로 닮아가는 독특한 이미지가 표출된다. 타인과의 접촉으로 인해 존재가 변모하고, 서로 인접한 존재들이 뒤섞이게 되는 것이다. 이는 이 시인이 중시하는 ‘형제애’ 및 ‘연대의식’을 시적으로 형상화한다.

새는 바람과,
하늘은 그의 진실과,
인간은 그의 현실과 섞였다. 「한 순간의 거울」
L'oiseau s'est confondu avec le vent,
Le ciel avec sa vérité,
L'homme avec sa réalité.

「Le miroir d'un moment」, *Capitale de la douleur* (1926), OCI, p. 195

바람의 힘을 받으며 새가 날고, 시시각각 변화하는 하늘은 진실을 갈망하는 사람들에게 어떤 계시와 같은 풍경을 보여준다. 또한 인간은 자신의 현실 속에서 살아간다. 그런데 시인은 새가 바람과, 하늘이 진실과, 인간과 현실이 섞였다고 노래한다. 새, 하늘, 인간은 가시적이고 물리적인 자연과 생명체들이고, 바람, 진실, 현실은 비가시적이고 추상적인 명사들이다. 또한 새와 바람은 물리적으로, 하늘과 진실, 인간과 현실은 윤리적으로 인접한 관계에 있다. 시인은 세계를 구성하는 대상들과 ‘진실’, ‘현실’과 같은 삶의 윤리적 명제들을 순차적으로 결합시킨다. 제목인 ‘한 순간의 거울’은 한 순간에 포착하는 찰나적 진실을 고스란히 비추고 반영한다. 마찬가지로 서로 뒤섞인 ‘새-바람’, ‘하늘-진실’, ‘인간-현실’은 한 순간에 포착한 찰나적 현실을 종합하여 드러낸다. 시인은 이를 통해 ‘현실’ 그 자체로 ‘현실’ 그 안에서 살아가는 인간의 삶의 밀착성을 강조한다. 이와 같은 엘뤼아르의 모든 시는 인간과 현실의 관계에 대한 주제를 투영한다.

엘뤼아르는 현실을 유동적인 것으로 파악하고 있으며 이를 다음과 같이 단언한다 “사물들 간의 관계는 겨우 형성되자마자 역시 찰나적인 다른 관계들이 개입하도록 사라진다. Les rapports entre les choses, à peine établis, s'effacent pour en laisser intervenir d'autres, aussi fugitifs.” (*Physique de la poésie*, OCI, p. 936) “만물은 유전한다”라고 말한 헤라클레이토스와 같이 불안정한 세계에 대한 엘뤼아르의 인식은 그의 시나 글에서 도처에 발견된다. 그는 “모든 것들, 색채들과 형태들, 웃음들과 눈물들, 짐승들과 인간들, 물과 불, 하늘과 땅을 악의 없이 뒤섞는 혼란의 요정 fée Confuse qui mêle innocemment toutes choses, les couleurs et les formes, les rires et les larmes, les bêtes et les hommes, l'eau et le feu, le ciel et la terre”(“Les songes toujours immobiles”)을 찬미한다.

엘뤼아르의 초기시부터 서로 이웃하거나 인접한 것들은 그 인접해있다는 사실로 인해 서로 변화를 일으킨다는 주제가 표출되고 있다.

물고기, 헤엄치는 사람, 배들은

물에 변화를 일으킨다
물은 부드러워
무언가 물을 건드릴 때만 움직인다.

물고기는 앞으로 나아간다
장갑 속에 손가락을 끼울 때처럼,
헤엄치는 사람은 천천히 춤을 추고,
배는 숨을 쉰다.

그러나 부드러운 물은 움직인다
물이 실어가고
또 실어오는
그것이 물고기이건, 헤엄치는 사람이건, 배이건
물을 건드리는 것이 있기에.

『물고기』

Les poissons, les nageurs, les bateaux
Transforment l'eau.
L'eau est douce et ne bouge
Que pour ce qui la touche.

Le poisson avance
Comme un doigt dans un gant,
Le nageur danse lentement
Et la voile respire.

Mais l'eau douce bouge
Pour ce qui la touche,
Pour le poisson, pour le nageur, pour le bateau
Qu'elle porte
Et qu'elle emporte.

『Poisson』, Les Animaux et leurs hommes, et les hommes et leurs animaux
(1920), p. 41-42

‘물’이라는 환경 안에 있는 대상들인 ‘물고기’ ‘헤엄치는 사람’ ‘배’는 자신들의 움직임으로 물을 변화시키는 원동력이 된다. 그 안에 가만히 머무르지 않고 ‘움직이며 나아가는 것’만으로 물 속에 살아가는 존재들이 자신들의 터전인 ‘물’을 변화시키게 되는 것이다. ‘물’이

라는 시어를 ‘현실’이라는 단어로 치환해보면 시인의 메시지가 명확해진다. 현실을 변화시키려면 어떻게 해야 하는가? 시인의 답은 현실 안에서 부지런히 움직이고 나아가면서 현실과 접촉하면 된다는 것이다. 그렇게 되면 물 속을 헤엄치는 물고기처럼, 손가락에 꼭 맞는 장갑처럼 현실은 우리에게 편안한 맞춤옷이 된다. 현실은 우리에게 우호적이 되고, 부드러워지며, 장갑처럼 우리를 보호하고, 우리를 춤추게 하며, 숨쉬게 한다. 삶의 조건은 주어지지 않은 게 아니라 그 삶을 살아가는 사람들이 어떻게 행동하느냐에 달려 있다는 것이다. 엘뤼아르의 시학을 집약하는 『보여주다 Donner à voir』에서 그는 이러한 상호관계성을 다음과 같이 강조한다.

우리는 세상을 과학적으로 연구하기 위해 사물들과 그들의 관계에서 출발해야 한다고 말했다. 그것은 우리의 권리가 아니라 의무다. 그것은 그들 속에 죽음을 안고 있는 사람들, 이미 벽이나 공허가 되어버린 사람들의 방식이 아니라, 세계와, 특히 변화하는 세계, 생성하는 세계와 한 몸을 이루면서 살아가야하는 의무 자체다.

On a dit que partir des choses et de leurs rapports pour étudier scientifiquement le monde, ce n'est pas notre droit, c'est notre devoir. Il aurait fallu ajouter que ce devoir est celui même de vivre, non pas à la manière de ceux qui portent leur mort en eux et qui sont déjà des murs ou de vides, mais en faisant corps avec l'univers, avec l'univers en mouvement, en devenir.

(*Donner à voir* (1939), OCI, p. 942~943)

인용문에서 우리는 엘뤼아르의 시학을 이루는 두 핵심어인 ‘관계’와 ‘결합’을 발견할 수 있다. 사물들 간의 관계는 끝없는 변화를 통해 쇄신된다. “변화하고 생성하는” 세계는 항상 새롭고 역동적인 수많은 관계를 형성시킨다.

서로 접촉하고 인접해있으면 변화의 계기를 만들어낼 수 있음은 『함께 나눈 밤들』이라는 다른 시에서도 나타난다.

내가 변모시켰던 존재들, 충만한 빛 속에서 내가 너를 변모시키듯, 유리컵 속에 넣음으로써 샘물을 변모시키듯, 그 손을 잡은 타인의 손이 그 손을 변모시키듯 『함께 나눈 밤들』

des êtres que je transformais comme je te transformerais, en pleine lumière, comme on transforme l'eau d'une source en la prenant dans un verre, comme on transforme sa main en la mettant dans une autre. (『Nuits partagées』, *La vie immédiate* (1932), OCI, p. 374)

위 인용시에서 ‘샘물’은 ‘유리컵’이라는 새로운 용기, 새로운 공간에 담아짐으로써 다른 모습과 의미로 변모한다. 그러한 새로운 만남을 통해 유리컵은 샘물의 깊이와 넓이를 획득하고 있으며, 샘물은 지하의 공간에서 지상으로 상승함으로써 높이를 얻음과 동시에 작은 공간 안으로 들어감으로써 응축을 이루게 된다. 이러한 상호적인 변모의 양상은 세번째 행의 마주잡은 손들 속에서 유사하게 표출된다. 타인의 손을 잡은 손은 샘물을 담은 유리컵과 동일한 기능을 하고 있는데, 손을 마주잡음으로써 타인이라는 새로운 인체의 공간, 새로운 세계와 접촉하게 되며, 그것이 서로의 변모의 계기로 기능하게 되는 것이다.

이러한 의식의 지향성은 엘뤼아르의 사랑시에서도 유사한 방식으로 표출된다.

그녀는 내 눈꺼풀 위에 서 있고
그녀의 머리칼은 내 머리칼 안에
그녀의 손은 내 손과 같은 형태
그녀의 눈은 내 눈과 같은 색깔
그녀는 내 그림자 속에 잠겨 버린다
하늘 위로 던진 조약돌처럼 「사랑하는 여인」 일부

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre,
Comme une pierre sur le ciel.
『L'Amoureuse』, Mourir de ne pas mourir(1924), *OCI*, p. 140

너는 자연을 뒤덮어 재생시키는
정확한 불꽃의 영원한 젊음 속에
자연을 희생시킨다.

여인이여 너는 너의 몸과
항상 똑같은 몸을 낳는다

너는 닢음이다. (*OCI*, p. 459)
Tu sacrifies le temps
A l'éternelle jeunesse de la flamme exacte
Qui voile la nature en la reproduisant

Femme tu mets au monde un corps toujours pareil
Le tien

Tu es la ressemblance.
(『Tu te lèves』, Facile (1935), OCI, p. 459)

첫 번째 인용시는『사랑하는 여인』의 첫 연인데, 그녀의 신체의 일부와 나의 신체의 일부가 서로 인접해 있음으로써 두 사랑하는 연인이 점점 더 밀착되는 모습이 순차적으로 그려지고 있다. 1행에서 ‘위에’라는 전치사는 두 연인 간의 접촉을, 2행의 ‘안에’라는 전치사는 서로가 서로에게 포함되는 결합을 그려낸다. 또한 3, 4행에서 상대를 만지고 바라보는 행위를 통해 상대의 ‘형태’와 ‘색깔’이 닮아가는 변화와 합일의 상태를 보여준다. 그리고 마지막 두 행에서 ‘연소’와 ‘죽음’을 연상시킬 정도로까지의 완전한 합일과 존재의 사라짐을 형상화하고 있다. 사랑하는 사람들이 서로 영향을 미치면서 섞이고, 서로가 만지고 보는대로 변형되고 서로 닮아가는 모습이 관능적으로 그려지면서도, 또 한편으로 사랑에서 죽음까지 생의 편린들을 드러내고 있다.

두 번째 인용시에서 불은 여성과 마찬가지로 비옥한 것으로 그려진다. 불은 자연을 재생시키고, 여성은 닮은 인간들을 출산한다. 여성의 둥근 배처럼 불꽃이 ‘뒤덮는’ 모양은 보호막의 이미지를 떠올리게 한다. 불꽃의 증식력이 ‘영원한 젊음’을 보장하듯, 여성은 그녀에게서 태어나는 생명체를 통해 스스로의 이미지를 투영하고, 이를 통해 인간의 삶의 지속을 보장한다. 마지막 연에서 여성은 존재의 유추적 단위이자 창조원리인 ‘닮음’으로 지칭된다.

함께 변화하고 닮아가는 모습은 두 사람의 사랑의 관계에서만 그치지 않고 동심원적으로 확장된다. 연작시 형식으로 쓰인 『정의로운 약자들』XI번의 시를 보자.

변화하고 서로 닮아가는 사람들은
그들의 일생동안, 항상 두 눈을 감고 지냈다
조롱의 안개를 걷어내기 위해서
기타등등... 『정의로운 약자들』
Les hommes qui changent et se ressemblent
Ont, au cours de leurs jours, toujours fermé les yeux
Pour dissiper la brume de dérision
Etc...
『Les Petits justes XI』, OCI, p. 152.

자신들을 비웃고 업신여기는 ‘조롱의 안개’를 걷어내기 위해 ‘정의로운 약자들’이 취하는 방식은 무엇인가? 그들은 외부의 안개들을 걷어내기 위해 외부로 향해 열려있는 눈을 감아 외부와 완전히 차단하는 역설적인 방식을 택한다. 그리고 외부의 악조건에 신경 쓰지 않으면서 오로지 그들 자신에게 시선을 향한 채 서로 영향을 주고받으며 변화하고 닮아가는 것이다. 이처럼 시인은 스스로 변화하고 함께 닮아가는 것을 강조함으로써 ‘닮음’을 통한 연대의식을 표출하고 있다.

시인은 마지막 행에 ‘기타등등 Etc...’이라는 기호를 사용함으로써 시를 완전히 종결짓지 않고 끝내고 있다. 그 이유는 일상의 무게를 감내하기 위해 눈을 감고 지낼 수밖에 없는 사람들의 저마다의 사연들을 몇 마디로 표현할 수 없기 때문이다. 삶을 살아내기 위해 오히려 눈을 감고 일상을 차단하는 사람들의 역설적인 대응방식은 그들의 구구한 사연을 하나의 기호로 압축하는 말줄임의 방식으로 표현된다.

양차대전 사이 시기의 시에서 표출되었던 닮음과 환유적인 변모의 주제는 2차대전 이후의 시에서도 지속적으로 연결된다.

물항아리가 제 물과 밀착되듯/ 봄이 새싹들과 밀착되듯/ 제 소중한 것과 밀착된
손바닥

Paume attachée à son bien/ Comme la cruche à son eau/ Et le printemps aux
bourgeons (*Poésie ininterrompue*, 1946, OCII, p. 42)

포도로 술을 만들고
숯으로 불을 피우고
입맞춤으로 인간을 만드는 것
이것이 인간의 따뜻한 법칙이다 (...)

물을 빗으로
꿈을 현실로
적을 형제로 바꾸는 것
이것이 인간의 부드러운 법칙이다
『올바른 정의』 1연, 3연

C'est la chaude loi des hommes
Du charbon ils font du feu
Du raisin ils font du vin
Des baisers ils font des hommes (...)

C'est la douce loi des hommes

De changer l'eau en lumière

Le rêve en réalité

Et les ennemis en frères

『Bonne justice』, *Pouvoir tout dire*, 1951, OCII, pp. 376-377

첫 번째 인용시는 ‘접촉’하는 것들의 특별한 관계를 노래한다. 엘뤼아르는 서로 이질적인 것들 간의 ‘아연실색케하는’ 초현실주의 이미지¹²⁾보다는 서로 인접한 것들끼리의 환유적 관계를 지속적으로 강조하였다. 위 시에서 볼 수 있듯이, 포함하는 것과 포함되는 것의 관계(물항아리와 물), 대상체와 지표 index의 영향관계(새싹은 봄의 지표)를 강조하면서 ‘손’이 만지는 대상과의 실존적인 연결을 모색하고자 하는 것이다.

두 번째 인용시인 『올바른 정의』에서 볼 수 있듯이, ‘새’, ‘물고기’, ‘사랑’을 노래했던 양자대전 사이 시와는 달리, 제목 자체를 ‘자유’, ‘올바른 정의’ 등 윤리적인 시어로 전면화한 엘뤼아르의 후기시에서 ‘닭음’과 ‘변모’의 주제는 연대의식과 형제애를 강조하는 삶과 현실의 시를 형상화한다.

1연은 변화를 통한 ‘따뜻한’ 생성의 힘을 노래한다. 포도를 포도주로 만드는 화학적 변화, 석탄으로 불을 피우는 물리적 변화, 입맞춤으로 인간을 만드는 생물학적 변화를 통해 물리적인 온기와 정신적인 따뜻함을 생성해낸다는 것이다. 1행의 ‘변화’, 2행의 ‘희생’, 3행의 ‘사랑’의 이미지가 하나로 결합되면서 이 시는 뜨거운 생명력을 가진 에너지의 원동력이 된다. 포도주는 붉은색을 띄면서 피를 환기시키고, 촉각적으로도 우리의 목을 타고 넘어가면서 몸에 열을 내는 ‘타는 물’로써, 불의 이미지와 연결된다. 또한 입맞춤을 하는 입술의 붉은빛의 이미지로도 연결된다.

다음 연은 인간이 꿈꾸는 이상적인 것을 실현시키는 인간의 감미로운 법칙을 노래한다. “l'eau en lumière”, “Le rêve en réalité”에서의 ‘l’과 ‘r’의 자음운(allitération)은 ‘물’과 ‘빛’, ‘꿈’과 ‘현실’의 인접한 연관관계를 반복되는 리듬으로 강조한다. 차갑고 푸른 물을 따뜻하고 밝은 빛으로, 우리가 꿈꾸고 있었던 것들을 현실로, 우리와 대립하고 있었던 적들을 형제로 변모시키고자 하는 열망은 초기 시 『이곳에 살기 위하여』에서 나를 버린 하늘과 “친구가 되기 위해 피운 불”의 주제와 다시 만난다. 시인은 ‘올바른 정의’란 인간의 법칙을 지

12) 초현실주의 예술가들은 로트레아몽 Lautréamont의 유명한 문구인 “해부대 위의 재봉틀과 우산의 우발적인 만남 la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie”를 기치로 내세우면서, 만나야 할 당위성이 없는 사물들 간의 만남에서 경이로움을 찾는다. 엘뤼아르는 낯설음을 주려는 의도 자체 보다는, 그 새로움 속에서 사물들의 본래의 모습을 드러내는, 구체화, 가시화의 열망을 투영한다.

키면서 살아가는 것이며, 인간의 법칙이란 인간이 가지고 있는 힘이자 인간이 평생 동안 인간이기 위해서 지켜야 할 노력임을 이미지의 연계에 의해 다층적으로 강조하고 있다.

IV. 개인과 세계, 시와 윤리의 결합

‘내가 지금 있는 그대로의 현실을 봐서는 안 된다 Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis ’(OCI, p. 301)고 엘뤼아르는 말한다. 그는 자신의 시적 소명, 생의 소명을 ‘다르게’ 살고 ‘다르게’ 보는 것에 두었다. 나아가 독자들로 하여금 다르게 살게 하고 다르게 보게 하는 것을 시인의 소명으로 삼았다. “시인은 영감을 받는 사람이 아니라 영감을 주는 사람이다”라는 그의 말이나 『Donner à voir 보여 주다』(1939)라는 그의 시집명은 이를 증명해 준다.

엘뤼아르에게 있어 언어는 바로 ‘다르게 보게 하는’ 창작의 도구이자 매개체이며 해방의 도구이자 문제의 쟁점이 된다. 그는 상투적인 언어를 새로운 언어, 소통의 언어로 바꾸고자 한다. 그는 자신의 초기 시집 『동물들과 그들의 인간들, 인간들과 그들의 동물들 Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux』(1920) 서문에서 다음과 같이 제안하고 있다. “수다쟁이들에게나 죽한 거슬리는 언어, 우리의 똑같은 이마에 쓴 왕관만큼이나 죽은 언어를 매혹적이고 진정성 있는, 우리들 사이의 공통적인 소통이 가능한 언어로 줄입시다, 바꿉시다.”¹³⁾ 그는 이 글을 통해 수다쟁이가 늘어놓는 말이 아닌 간결하고 절제되고 함축된 언어를, 일상어, 죽은 언어가 아닌 정련되고 변모된 언어를, 매혹적이고 진정성 있고 소통 가능한 시적 언어를 추구하고 있음을 알려준다.

이는 엘뤼아르 자신의 시창작의 과정을 보여주고 있다. 그는 생각들의 연결에서 나오는 놀라운 결합, 경구들의 쇄신, 단어들 간의 뜻밖의 조합을 통해서 이를 실현시킨다. 그만의 진정한 격언이라고 할 수 있는 “핵심을 표현하기 위해 적은 말이 필요하다면, 그것을 현실화하기 위해 모든 말이 필요하다. S’il nous faut peu de mots pour exprimer l’essentiel, il nous faut tous les mots pour le rendre réel.” (『시의 미래 Avenir de la poésie』) 핵심은 짧게, 그리고 그것을 생동감있게 만들기 위해 온갖 언어를 동원하는 엘뤼아르의 시 방법론을 알 수 있다. 그는 가장 일상적인 말 안에 숨어있는 시적 잠재성을 일깨우고자 한다. 또한

13) “Le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous.”

가장 일상적인 사람들 안에 숨어있는 창조적 잠재성들도 끄집어 낸다.

그는 간결한 언어를 좋아하다보니 수많은 명사어구, 격언, 속담, 아포리즘 등의 짧은 형식의 시구들을 자주 사용한다. 이와 더불어 열거법, 반복, 조응(anaphore)의 기법을 즐겨 사용한다. 『사랑 시 L'Amour la poésie』(1929)부터는 시의 마지막에 찍은 마침표 이외에는 모든 구둣점을 생략하여 애매성과 단어의 이례적인 접근들을 유발한다.

프라하의 프랑스어 연구소에서 그가 한 강연에서 그는 선언한다: “시는 종종 자신의 가장 큰 적인 시화(詩化)를 낳는다. 시화된 시처럼 끔찍한 것은 아무 것도 없다. 그런 시에서 언어는 다른 언어와 합쳐지고 그리하여 놀라움의 효과를 무너뜨리고, 간결함이 주는 무모함, 영감을 주고 영감을 받는, 원소적인 현실의 날 것 그대로의 비전을 약화시킨다.”¹⁴⁾

그의 시는 이러한 간결한 언어로 빛과 밤, 꿈과 시선, 반사와 투명함의 유희들을 조화롭게 결합한다. 엘뤼아르는 세계와 인간을 구성하는 근본 원리를 포착하기 위해 물, 불, 흙, 공기라는 4원소처럼, 자연과 동물, 인간의 영역을 원소처럼 단순하고 간결한 대상으로 형상화하고자 한다.

내 두 눈과 함께 명확한
물과 불처럼
『보이지 않는 장님들이 잠의 속옷들을 준비한다』
Clair avec mes deux yeux
Comme l'eau et le feu
『Des aveugles invisibles préparent les linges du sommeil』

나는 원소들로부터 출발하기 위해 암송하리라
네 목소리 네 눈 네 손 네 입술을 (...)
불꽃이 우리들의 눈 속에 건축했던
이 육조 속에서

네 손의 덕분으로
네 눈의 은총으로
내가 들어갔던
행복한 눈물의 이 육조 속에서

14) “La poésie enfante souvent sa plus grande ennemie, sa poétisation. Rien de plus affreux qu'un poèmes poétisé, où les mots s'ajoutent aux mots, pour détruire l'effet de surprise, pour atténuer l'audace de la simplicité, la vision crue d'une réalité inspiratrice et inspirée, élémentaire.” (L'Institut français de Prague, 1946년 9월 4일)

태어나는 폭발 같은
 인간의 이 첫 상태여
 『사랑의 질서와 무질서』
 Je citerai pour commencer les éléments
 Ta voix tes yeux tes mains tes lèvres (...)
 Dans ce bain que la flamme
 A construit dans nos yeux

Ce bain de larmes heureuses
 Dans lequel je suis entré
 Par la vertu de tes mains
 Par la grâce de tes lèvres

Ce premier état humain
 Comme une prairie naissante (...)
 (OCII, p. 68)

첫 번째 인용시에서 ‘물’과 ‘불’이라는 원소는 ‘눈’이라는 인체의 영역과 오버랩되며 맑고 밝고 명확한 이미지를 강조한다. 두 번째 인용시에서 시인은 자연의 원소들과 인체어를 동일한 위계에 놓고 4원소를 부르듯이 열거하고 있다. 이러한 원소적 요소들은 인간이나 동물, 식물, 사물, 자연 등의 인위적으로 구획지어 놓은 경계들을 넘나들며 서로 뒤섞인다. 이때 여성의 몸은 이미 완성된 것이 아니라 완성해나가야 할 우주적 풍경이다. 이러한 방식으로 세계와 몸의 새로운 개벽이 이뤄지고, 서로 다른 두 차원의 원소인 몸의 원소와 우주의 원소는 언제든지 교류하고 혼합할 태세를 갖춘다.

아래 연에서는 물과 불이 혼합되고(‘불꽃’과 ‘육조’) 여성과 남성의 눈이 혼합하여(‘우리들의 눈’) 자연(물과 불)과 몸(우리들의 눈)이 섞이는 교감의 축제가 벌어진다. 혼합의 장의 중심에 자리하는 것은 여성의 각 신체부위다. 서로 섞이는 원소들과 마찬가지로, ‘네 손’ ‘네 눈’ ‘네 입술’이라는 여성의 몸은 사랑하는 ‘너’와 ‘나’의 결합을 매개한다. 이 결합은 불과 육조, 행복한 눈물 등 모순과 역설의 논리로 발전한다.

엘뤼아르의 이러한 시적 경향은 1929년 경제 대공황과 더불어 변모한다. 비평가들은 엘뤼아르의 시를 크게 사랑의 시와 참여시로 구분한다. 이는 양차대전 시기와 2차대전 이후의 시의 구분이기도 하다. 하지만 좀 더 섬세하게는 양차대전 시기 중 초현실주의 활동에 적극적으로 가담했던 시기인 대공황 이전과, 정치참여를 적극적으로 했던 대공황 이후의 시기가 구분된다.

엘뤼아르는 1927년 공산당에 가입한다. 그리고 1932년 『시에 대한 비판 Critique de la poésie』에서 매우 도발적이고 고발적인 어조로 모든 향후의 자신의 변화를 알린다.

이 사회는 자신의 질서, 자신의 특권을 유지하기 위해서 참호, 감옥, 교회, 사창가 들만을 지어왔음에 틀림없다. (...) 가장 고귀한 욕망은 인간의 생명유지에 필요한 욕망들의 실현을 저해하는 부르주아 사회에 의해 부과된 모든 장벽들과 싸우고자하는 욕망이다.¹⁵⁾

그는 ‘지식인들의 감시 위원회 le Comité de vigilance des intellectuels’를 비롯한 수많은 위원회에 가입했으며, 1933년 암스테르담-플레엘 Amsterdam-Pleyel 등 많은 회의 Congrès에 참석했다.¹⁶⁾ 엘뤼아르는 향후 공산당에서 축출되었음에도 불구하고 계속해서 좌파 기구를 위해 투쟁하였으며, 모든 종류의 혁명을 위해 싸웠다. 1934년 2월 파시스트의 폭동이 일어났고, 스페인 전쟁이 일어났다. 그는 1936년 New Burlington Gallery에서 다음과 같은 강연을 한다 “나를 흥분케 하는 한 단어, 큰 전율을 느끼지 않고는 들을 수 없는 한 단어, 큰 희망, 가장 큰, 인간들을 짓누르는 폐허와 죽음의 힘을 물리칠 수 있는 말, 이 말은 형제애입니다. Il y a un mot qui m'exalte, un mot que je n'ai jamais entendu sans ressentir un grand frisson, un grand espoir, le plus grand, celui de vaincre les puissances de ruine et de mort qui accablent les hommes, ce mot, c'est fraternisation.”

시인의 표현의 해방을 주장하면서 그는 투쟁에 뛰어들었다. 1939년부터 “시는 항독지하운동가의 은신처를 취해야 했다. 위험을 무릅쓰지 않고 계속해서 언어를 다루는 것은 불가능했다. Il fallait bien que la poésie prît le maquis. On ne pouvait plus sans risque continuer à jouer sur les mots”고 선언하면서 그는 프랑코주의자들과 나치주의자들이 무고한 사람들에게 행하는 잔혹한 짓들을 고발하고 살육자들을 맹렬히 비난했으며, 점령자에 대한 증오를 표출했다.

1940년 6월 22일 휴전과 더불어 시작된 나치 독일의 프랑스 점령은 1943년 9월 코르시카의 해방, 1944년 6월 프랑스 대륙의 해방으로 풀렸다. 이러한 시대의 불행들이 그를 초현실주의와 멀어지게 했고, 그는 1942년 봄 다시 공산당에 가담하고, 비밀결사, 레지스탕스에 참여해 큰 활약을 했다.¹⁷⁾ 이러한 참여는 그로 하여금 “개인의 지평에서 만인의 지평으로

15) Cette société, pour maintenir son ordre, son prestige, ne doit construire que des casernes, des prisons, des églises, des bordels. (...) Le plus noble des désirs est celui de combattre tous les obstacles posés par la société bourgeoise à la réalisation des désirs vitaux de l'homme.

16) Francine de Martinoir, *La Littérature occupée : les années de guerre 1939-1945*, Paris, Hatier, 1995, p. 201.

de l'horizon d'un homme à l'horizon de tous”(『정치 시편 Poèmes politiques』, 1948) 향하게 했으며, 꿈과 허구를 환기하는 시에서 현실과 인간에 대해 결연한 어조로 노래하는 시로 이행하게 했다. 초기의 간결하고 짧고 함축적이었던 시들이 『끝없는 시 Poésie ininterrompue』의 대표적인 경우처럼 이어지는 움직임들을 지칭하면서 반복되는 표현들로 변화되었다. 그러나 전반적인 큰 경향이 그렇다는 것일 뿐 양차대전 시기의 시에도 언제나 현실과 인간의 시가 내재되어 있었고, 2차대전 이후의 시에도 여전히 사랑과 꿈의 영역이 환기된다.

2차 세계대전 이후 엘뤼아르 시에서 참여시적인 경향이 더 강해지기는 하지만 사실은 초기부터 후기까지 엘뤼아르 시에서 사랑의 시와 참여시는 단지 시기적으로만 구분할 수 없는 일관된 시적 경향이였다. 시인이 유명한 『자유 La Liberté』라는 시(『시와 진실 Poésie et vérité』, 1942)에서 사랑하는 사람의 이름 대신 자유를 외쳤던 것에서 볼 수 있듯이 엘뤼아르는 사랑과 자유와 해방을 동일화시킨 시인이었다.

욕망 없는 부재 위에
 헐벗은 고독 위에
 죽음의 계단들 위에
 나는 너의 이름을 쓴다 (...)

단 하나의 말로
 나는 내 생을 다시 시작한다
 나는 너를 알기 위해
 너의 이름을 부르기 위해 태어났다

자유여
 Sur l'absence sans désir
 Sur la solitude nue
 Sur les marches de la mort
 J'écris ton nom (...)

Et par le pouvoir d'un mot
 Je recommence ma vie
 Je suis né pour te connaître
 Pour te nommer

Liberté.

17) *Ibid.*, p. 204.

잘 알려져 있듯이 이 자유에의 찬가는 원래 엘뤼아르의 사랑하는 아내 뉘쉬에게 바쳐졌다. 그런데 엘뤼아르는 마지막 행을 아내의 이름 대신 ‘자유여’라고 바꿨다. 사랑하는 사람의 이름과 자유라는 도덕적 가치는 동일화되고, 사랑과 동일시되는 자유를 현실화하기 위한 시도로 시인은 이 세상 모든 곳 ‘위에’ 네 이름을 쓴다. 엘뤼아르의 초기시 『이 곳에 살기 위하여』에서의 ‘이 곳 ici’은 후기시 『자유』에서 전치사 ‘위에 sur’로 표현된다. 초현실주의 surréalisme라는 용어 안에도 들어있는 ‘sur’라는 전치사는 ‘현실을 토대로 한’, ‘이곳과 접하여 있는’ 것을 의미한다. 세상의 구석구석에 너의 이름을 쓴다는 반복과 열거의 기법을 통해 그는 고통과 고통을 인간의 연대적인 힘으로 몰리치려고 했으며, 해방된 인류의 노래를 찬미했다. ‘이 곳’과 글 쓰는 종이는 동일화된다. 엘뤼아르는 계속해서 책을 출판함으로써 점령군에게 저항했다. La Royal Air Force는 엘뤼아르의 시 『자유』를 공중에서 프랑스 전역에 흩뿌렸고¹⁸⁾ 많은 프랑스인들이 몰래 이 시를 읽으며 희망과 위안을 얻었다.

이와 같이 엘뤼아르의 서정성은 개인적인 측면과 집단적 측면이 결합되어있다는 특징을 보인다. 그는 사랑에도 윤리적 개념을 부각하여 아름다움보다는 ‘순수함’ ‘충실함’ ‘인류애’ ‘자연친화력’ ‘관계’를 더욱 강조했다. 그의 참여시는 실상 사랑의 시편들의 연장이었으며, 이러한 두 영감은 사랑에 위대함과 인류애를 부여해주며 영속되었다. 이와 같이 엘뤼아르의 시 전체에서는 ‘나’와 ‘너’를 종합하려는 욕구, 그래서 가장 광범위한 ‘우리’에 도달하고자 하는 욕구를 발견할 수 있다.

소박하고 따뜻한 그의 전쟁 시편들에서 그는 “핵심을 표현하기에는 약간의 말이, 그것을 현실화하기 위해서는 모든 말이 필요하다”를 자주 반복했다. 전반기의 시들이 간결한 말로 핵심을 표현하고자 노력했다면, 후반기에는 『자유』처럼 모든 말을 동원해서 이를 현실화, 대중화시키는데 주력했다. 그가 쓴 상황시는 현실에 시를 복종시키는 것이 아니라 현실에서 영감을 받고 현실에서 자양분을 취해서 정의와 자유를 노래하는 시를 의미한다. 행동하는 시, 형제애를 표출하는 그의 시는 극단의 시대에 고통 받았던 대중들을 위로하였고 대중들의 사랑을 받았다.

V. 결론

엘뤼아르는 다다의 실험기를 거쳐 초현실주의 시기, 이후 레지스탕스 운동기까지 활발한 시창작을 이어가며 시와 삶, 시와 윤리를 일치시켰다. 그의 대표시 『이곳에 살기 위하여』

18) Ibid., p. 205.

가 대변하듯, 그는 프로메테우스적 소명을 통해 극한적 현실을 부정하지 않고, 그것을 삶의 조건 자체로 껴안으며 ‘지금’, ‘이곳’에서 타인과 함께 살아갈 길을 모색했다. 이는 삶과 죽음, 사랑과 이별, 고독과 연대 등의 대립된 개념을 하나로 통합하는 불의 이미지 변용을 거쳐, 죽음을 통해 생명을 얻는 불사조의 역설적 이미지로 표상되고 있다. 이는 항상 다시 시작하는 재생의 시간성과 모든 경계들을 무너뜨리는 혼재된 공간성과 연결된다.

엘뤼아르의 삶과 시적 경향은 양차대전 시기의 시대상을 반영하여 1929년 경제 대공황을 기점으로 대략 20년대와 30년대로 구분된다. 20년대에 이 시인은 다다와 초현실주의 운동에 적극적으로 가담하면서, ‘순수한 언어’의 중요성을 주창하며 간결하고 함축적인 시어, 명사어구, 격언, 속담, 아포리즘 등의 짧은 형식의 싹구를 통해 꿈과 현실, 현실의 표면과 이면 사이의 연결을 모색했다. 그러면서도 이 시기의 엘뤼아르가 다른 초현실주의 예술가들과 달랐던 점은 초현실주의의 극단적인 실험들, 즉 자동기술법, ‘꿈 산문’, 초현실주의 유희적 기법들과 거리를 두면서 엄연히 존재하는 시대적 현실과 대중의 목소리를 담아내고자 했다는 점에 있다.

그는 30년대에 새로운 전쟁의 위험이 감지되자 공산당에 가담하고 ‘혁명에 봉사하는 초현실주의’ 운동을 펼쳤다. 그는 변화하는 시대에 맞춰 자신의 시형식과 내용을 변화시켰다. 이 기간 동안에 그의 시는 점점 단언의 어조, 반복과 열거에 의해 길게 이어지는 현실참여의 시로 변모하면서 현실과 인간을 직설법적으로 노래했다. 이러한 30년대의 시적 경향은 2차대전 이후 본격적인 상황시로 다시 변모된다. 그의 시세계는 순수에서 참여로, 서정에서 행동으로 변모하면서 개인적 서정과 시대적 소명의 합일을 이루고자 했다. 그는 가장 빛나고 아름다운 사랑의 시와 가장 치열하고 투쟁적인 실천시라는 두 경향의 시를 동시에 남겼다. 이를 통해 절망과 고통에서 나아가고 있었던 당대 사람들에게 실질적인 희망을 주었다는 점에서 엘뤼아르는 초현실주의자들이 로트레아몽 시인의 싹구를 내세우며 주창했던 “시는 개인이 아니라 만인에 의해 써져야 한다”는 명제를 적극적으로 실천했다는 의의를 갖는다.

이러한 시인의 연대의식은 특히 이웃해 있는 두 대상이 서로 섞이고, 닮아가고, 변화하는 독특한 시적 이미지로 표출된다. 그가 세계를 구성하는 근원적인 대상으로 파악했던 자연의 원소들(물, 불, 빛, 바람 등)과 인간, 동물의 원소들(손, 눈, 새 등)은 닮음과 변신, 융합의 이미지 변용을 통해 ‘진실’, ‘현실’, ‘정의’ 등 삶을 살아가기 위한 윤리적 명제들을 환기시키는 기제로 작용했다. 그리하여 시인은 자신을 버린 “하늘과 친구가 되기 위해” 불을 피운다고 고백한 초기시에서부터 “적을 형제로 바꾸는” 인간의 법칙을 노래한 후기시까지 일관된 태도로 대립되는 것을 껴안으며 극한의 상황에 처한 ‘이 곳’과 ‘이 현실’을 변화시키며 살아가는 방식을 제시했다. 그의 시가 갖는 중요한 의의는 개인적인 사랑과 인류애, 시와 현실적 참여를 결합시키면서 ‘지금’ ‘여기’의 현실에 대한 시적 대응을 치열하게 모색했다는 점에 있다.

참고문헌

- Abastado, Claude. *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1986.
- Bergez, Daniel. *Eluard ou le rayonnement de l'être*, Seyssel, Champ Vallon, 1982.
- Carrouges, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950.
- Eluard, Paul. *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, II, Paris, Gallimard, 1968.
- Emmanuel, Pierre. "Commentaire", pp. 141-147 in *Europe*, "Paul Eluard", Juillet-Août 1953, Novembre-Décembre 1962.
- Gateau, Jean-Charles. *Paul Eluard ou le frère voyant*, Paris, Laffont, 1988.
- Guedj, Colette (dir). *Eluard a cent ans*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Kittang, Atle. *D'amour de poésie : l'univers des métamorphoses dans l'œuvre surréaliste de Paul Eluard*, Paris, Minard, 1969.
- Martinoir, Francine de. *La Littérature occupée : les années de guerre 1939-1945*, Paris, Hatier, 1995.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- Milza, Pierre. *Les relations internationales de 1918 à 1939*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Poulet, Georges. "Paul Eluard et la multiplication de l'être", *Europe*, n° 525, janvier 1973.
- Vigreux, Jean. *Le Front Populaire: 1934-1938*, Paris, PUF, 2011.
- 가스통 바슐라르, 김병욱 옮김, 『불의 정신분석』, 이학사, 2007.
- 가스통 바슐라르, 김웅권 옮김, 『촛불의 미학』, 동문선, 2008.
- 가스통 바슐라르, 안보옥 옮김, 『불의 시학의 단편들』, 문학동네, 2004.
- 이와야 큐니오, 남명수, 송태욱, 오유리 옮김. 『전후 유럽 문학의 변화와 실험』, 웅진지식하우스, 2011.

클로드 시몽과 양차대전: 'Histoire'와 'histoire'의 와해

문 예 영
(덕성여자대학교)

1. 머리말

‘전쟁’은 클로드 시몽의 거의 모든 작품에 등장하는 근원적 테마라 할 수 있다. 전쟁의 테마는 1960년에 발표한 『플랑드르 가는 길 *La Route des Flandres*』에서부터 본격적으로 다루어졌는데, 누보로망 작가 중 ‘전쟁’을 주제로 본격적으로 다룬 작가는 클로드 시몽이 유일하다¹⁾, 라는 지적은 매우 적절하고 타당하다고 볼 수 있다. 물론 ‘전쟁’을 테마로 다루는 작가들은 이전에도 많았다. 가장 유명한 작품의 예를 들면 위고의 『여러 세기의 전설 *La Légende des siècles*』와 『레미제라블 *Les Misérables*』, 톨스토이의 『전쟁과 평화』와 말로의 『희망 *L'Espoir*』, 조지 오웰의 『카탈로니아 찬가 *Hommage to Catalonia*』 등이 있다. 이들 작품은 대체로 영웅과 전쟁무훈에 관한 내용을 다루고 있다. 말로나 오웰의 경우는 사회주의적 영웅을 그려냈다. 그러나 시몽은 이들과 달리 전쟁 이야기를 다른 관점에서 풀어내고 있다. 시몽의 작품은 스토리의 전개에 기반을 둔 일반적 소설의 구조에서 벗어나서 구두점의 원칙도 무시한 채 문장과 단락이 자유롭게 연결되어있고, 거의 스토리를 파악할 수 없는 무질서한 서술로 구성되어 있다. 시몽의 글쓰기는 표면적으로 볼 때 ‘전쟁’과 무관한 이야기처럼 보이지만, 이 무질서하게 흩어져있고 상관없이 보이는 서술의 파편들을 독자가 잘 재구성하여 연결하면 어떤 이야기 또는 의미가 드러난다.

그 이야기 또는 의미를 구성하는 토대가 시몽의 전 작품을 관류하는 ‘전쟁’에 관한 단속적 기억의 파편이자 ‘라이트모티브 leitmotiv’인 것이다. 신화나 예술작품 속에서 전쟁장면의 묘사²⁾뿐만 아니라 작가 자신이 목격했던 스페인 내란³⁾이나 직접 참전했던 2차 대전 중의 전쟁 장면들을 옮기면서 시몽은 자신만의 전쟁의 의미를 표현하고 있다. 『플랑드르 가는 길』, 『아카시아 *L'Acacia*』(1989), 『식물원 *Le Jardin des Plantes*』(1997)은 특히 2차 대

1) Michel Thouillot, *Les Guerres de Claude Simon*, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 59.

2) cf. Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Editions de Minuit, 1969.

3) Voir Claude Simon, *Le Palace*, Editions de Minuit, 1962.

전을 다루고 있는 소설이다. 이 세 작품은 전쟁에 대한 시몽 자신의 체험과 가족 이야기뿐 아니라, 역사적 인물에 대한 이야기도 다루고 있는데, 역사적 인물의 등장은 개인과 역사의 의미를 통해 실존의 의미를 문제 삼고 있다. 『플랑드르 가는 길』은 1940년 5월17일 프랑스 군대가 마지노선에서 독일군에게 패배했던 실제의 사건을 중심으로 구성되어 있으며, 『아카시아』는 1914년과 1940년을 양차 대전 간에 전개된 시몽과 선대의 전쟁이야기로 엮여져 있다. 『식물원』은 2차 대전의 에르빈 롬멜, 처칠, 이탈리아 화가인 가스토네 노벨리 Gastone Novelli 등의 단편적 이야기와 함께 시몽의 자전적 이야기가 덧붙여 여러 단편을 구성하고 있다. 특히 롬멜의 이야기 경우, 롬멜은 독일인에게 위대한 영웅으로 존경받았던 대원수이자 연합국가들 내의 영국수상 처칠조차도 의회연설에서 전쟁의 참상과 상관없이 위대한 장군으로 평가받았던 사람이다. 롬멜은 뛰어난 명장이자 지휘관이었지만, 여러 전투의 승리와 더불어 수많은 인명을 살상한 책임은 면할 수 없다. 시몽은 여러 장면들을 통해 이를 고발하고 있다.

실제로 시몽의 삶은 전쟁의 비극과 함께 했다고 볼 수 있다. 시몽은 1차 대전이 발발한 1914년에 2세의 아기에 불과했지만, 그 해에 아버지 루이 시몽 Louis Simon은 보병지휘관으로 소집되어 참전했다가 적군에 의해 암살당했다. 그리고 홀어머니 밑에서 자란 시몽은 12세의 1925년 오랜 병석의 어머니를 잃게 된다. 시몽은 25세의 1939년 8월 31일 연대 기병대로 2차 대전에 참전했지만, 1940년 5월 17일 자신이 속한 기병중대가 ‘플랑드르’ 지역에서 독일군의 습격을 받고 패주하는 중에 체포되어 포로수용소에 끌려갔다. 같은 해 10월에 수용소 탈주에 성공하여 고향 페르피냥 Perpignan으로 돌아왔다. 이때부터 시몽은 레지스탕스를 원조하면서 글을 쓰기 시작하여, 전쟁이 끝난 1945년에 처녀작 『사기꾼 *Le Tricheur*』를 출간하였다.

따라서 전쟁은 작가의 삶의 전부를 차지한다고 볼 수 있다. 2 살 때 전쟁으로 아버지를 잃었으며, 청년이 되자마자 전쟁에 참전하였고, 악명 높은 독일 슈탈라크 포로수용소 Stalag IV-B에 끌려가면서까지, 전쟁터에서 목격했던 참혹한 현실은 작품 속에 악몽처럼 여러 형상으로 비유되며 변형되어 끊임없이 환기된다. 『플랑드르 가는 길』에서 볼 수 있듯이, 1940년 5월17일 프랑스가 독일군에게 결정적으로 패배한 사건을 기점으로 주인공인 화자, 조르주 Georges의 삶도 순식간에 무너지게 된 것이다. 그러나 전쟁으로 무너진 삶이 있으면 치유의 과정도 있다. 『식물원』에서처럼 주인공 노벨리는 전쟁에 의한 상처를 극복하는 치유과정도 볼 수 있다. 본고는 이 두 작품 속에서 전쟁이 한 개인의 삶을 어떻게 유린하고 파괴하는지, 그 혼돈과 무질서가 어떻게 표현되는지를 살펴보고, 시몽에게 있어 과연 전쟁의 의미는 무엇인지를 살펴보고자 한다.

2. 전쟁과 폭력

시몽과 양차대전과의 관계는 1989년 Jean-Claude Lebrun과의 대담에서 잘 나타나 있다.

Mon père a été tué le 27 août 1914 et j'ai été mobilisé le 27 août 1939.
Est-ce que l'histoire perd de sa grandeur? c'est toujours l'histoire. On allait
chaque fois vers de nouveaux massacres.⁴⁾

8월 27일은 시몽과 아버지에게 연도는 다르지만 두 사람의 인생에 있어 중요한 동일한 날짜이다. 1차 대전이 발발했던 1914년 이 날짜에 루이 시몽이 암살당했고, 25년이 지난 후 2차 대전이 시작되면서 이 날짜에 시몽이 소집되었다. 두 세대가 당하게 되는 전쟁이 낳은 비극은 공교롭게 날짜의 우연한 일치를 통해 배가된다. 25년이란 시간의 간격에도 불구하고 전쟁은 “새로운 학살 nouveaux massacres”을 만들어내는 것이다.

그렇다면 전쟁은 과연 무엇일까? 『전쟁론 Vom Kriege』을 저술한 카를 폰 클라우제비츠 Carl von Clausewitz에 의하면, 전쟁은 “우리의 의지를 실현하기 위해 적에게 굴복을 강요하는 폭력행위”⁵⁾이다. 클라우제비츠는 전쟁 이론과 현실 전쟁의 변증법 관계의 원리에 주목하여 전쟁을 구성하는 3대 요소인 폭력, 우연성, 정치적 목적의 삼위일체에 관한 이론을 주장한다. 전쟁이란 조직화된 집단 폭력이고, 본래의 계획을 벗어날 수 있는 불확실한 우연성의 영역이며, 반드시 정치적 동기가 있다는 것이다. 특히 폭력은 전쟁의 수단이며, 전쟁의 폭력은 상대에게 자신의 요구를 강요하기 위해 무한정으로 가할 수 “절대적 폭력”이 된다.

어느 순간 이러한 폭력 앞에서 갑자기 피해자로 바뀐 『플랑드르 가는 길』의 화자이자 주인공인 조르주 Georges에 의하면, 전쟁은 한 마디로 폭력에 의한 “붕괴 décomposition”라 할 수 있다. 일순간 모든 것을 잃어버리고 이유도 알 수 없는 고통을 당하는 것에 어리둥절해 하는 주인공에게 남겨진 것은 전적으로 부조리한 상황이다. 그리고 주인공에게 이러한 상황의 다양한 형상은 악몽처럼 겨우겨우 표현될 뿐 모든 것이 붕괴된다. ‘플랑드르’는 벨기에에 위치한 북해연안의 저지대 지역을 가리키는데, 2차 대전 당시 독일군의 공격을 저지하기 위한 대규모 요새가 구축된 프랑스 마지노선의 중요한 지점이었다. 작품에서 “1940년 5월”의 사건은 실제로 시몽이 체험했던 일들이었다. 당시 작가의 기병중대는 뤼네

4) cf. “Viste à Claude Simon : l'atelier de l'artiste”, entretien avec Jean-Claude Lebrun, *Révolution*, 29 septembre 1989.

5) Carl von Clausewitz, 정토웅 역, 『전쟁론 Vom Kriege』, 지식의만드는지식, 2008, p. 19.

빌 Lunéville에 주둔한 정예부대였다. 1940년 5월 10일과 21일 사이는 프랑스가 독일군의 집중공격을 받았던 때⁶⁾이다. 플랑드르 지역은 마지노선이 위치한 곳으로서, 마지노선 붕괴는 곧 프랑스의 패배를 의미했다. 시몽의 중대는 5월12일 첫 공격을 받았고, 저항을 계속하다가 5월17일 새벽 쿠솔르 Cousole에서 독일군의 기습공격에 의해 지휘관이 죽고 부대는 완전히 붕괴되어 후퇴하였다. 이 패배는 2차 대전에서 프랑스의 마지막 패배였다. 그런데 작가에게 가장 중요했던 사건은 이 역사적 순간에 일어난 지휘관의 죽음, 다시 말해서 “살해 meurtre”였다.

sur cette route qui était quelque chose comme un coupe-gorge, c'est-à-dire pas la guerre mais le meurtre, un endroit où l'on vous assassinait sans qu'on ait le temps de faire ouf, les types tranquillement installés comme au tir forain derrière une haie ou un buisson et prenant tout leur temps pour vous ajuster, le vrai casse-pipe en somme⁷⁾

“이 길 cette route”은 ‘플랑드르 가는 길’을 의미하는데, 이 길은 “매복지 coupe-gorge”이자 곧 “살해”가 일어났던 곳이다. 적군이 울타리 뒤에서 살인하기 위해 매복하는 모습이 “장터의 사격장”에서 과녁을 맞히는 모습으로 비유되고 있다. 이 공간이 “사격장 casse-pipe”인 것이다. 당시 시몽이 속해있었던 31연대의 연대장은 레이대령 colonel Ray 였는데, 바로 이 연대장이 울타리 뒤에 잠복해있던 독일군의 칼에 살해당했다. 시몽은 잊을 수 없는 생생한 기억으로 『플랑드르 가는 길』을 집필하게 된 동기를 어느 대답에서 밝히고 있다.

Pour ce qui est de l'image mère de ce livre [*La route des Flandres*], je peux dire que tout le roman est parti de celle-là, restée gravée en moi: mon colonel abattu en 1940 par un parachutiste allemand embusqué derrière une haie: je peux toujours le voir levant son sabre et basculant sur le côté avec son cheval, comme au ralenti, comme un de ces cavaliers de plomb dont le socle serait en train de fondre...⁸⁾

작품의 중심 사건인 “레이 대령”의 살해 사건은 지휘관을 잃어버린 한 군대의 사병들이

6) Christine Genin, *L'Echeveau de la mémoire : La Route des Flandres*, Champion, 1997, p. 11.

7) Claude Simon, *La Route des Flandres*, Editions de Minuit, 1960, p. 15. 이하 RF로 표기한다.

8) Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, 1988, p. 181.

뿔뿔이 흩어져 분산하게 되는 이른바 '패주 débâcle'를 의미한다. 또한 이 사건은 적군에 대한 '패배 désastre'를 의미한다. 작품에는 다음과 같이 서술되고 있다.

(...) et non pas en peine retraite ou plutôt débâcle ou plutôt désastre au milieu de cette espèce de décomposition(붕괴) de tout comme si non pas une armée mais le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peu s'en faire l'esprit (...) était en train de se dépiauter se désagréger s'en aller en morceaux en eau en rien⁹⁾

부대의 패주는 곧 '붕괴 décomposition'를 의미한다. 그러나 작가에게 이 패주는 단지 부대의 와해로만 끝나는 것이 아니라 세계 전체가 서서히 해체되고 분해되어 '아무것도 아닌 것 rien'이 된다. 지휘관의 죽음은 넓게는 연합군의 패배 곧 프랑스의 패배이자, 좁게는 한 개인의 삶이 전적으로 붕괴되는 시점으로 변한 것이다. 시몽은 전쟁이 빚은 엄청난 파괴력을 한 부대의 실상을 통해 고발하고 있는 것이다. 그 때 화자 조르주 뿐만 아니라 그 현장의 실제 주인공이었던 작가의 삶 역시 완전히 파괴되었던 것이다. 패주하던 시몽은 아베느 Avesnes에서 독일군에게 체포된 뒤 열차의 화물칸에 실려 슈탈라크 포르수용소에 수용된다.

더욱이 이러한 붕괴의 경험은 이성보다 감각에 의해 먼저 전달된다. 『플랑드르 가는 길』에서 전쟁의 잔인하고 처참한 실상은 실제 현장에 대한 감각의 묘사를 통해 더 구체적으로 표현된다. 길 위에 가득 널린 사람과 말의 시체, 특히 사람보다 말이 썩어가는 사체의 묘사는 인간적 가치가 전무한 죽음의 의미를 생생하게 전달해준다. 5월의 더위에 며칠 동안 방치된 사체의 썩는 냄새와 거의 흠뻑이 되어버린 몸뚱이는 '기괴하고 비현실적이고 여러 가지가 뒤섞여버린 어떤 것 quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride (p. 25)'이 된다. 끔찍한 기억들은 시각적 이미지뿐만 아니라 청각과 후각을 통해서 환기되고 있다. 이를 소개하면 다음과 같다.

des voix donc, irréelles et geignardes criant quelque chose (mise en garde, qvertissement) et qui me parvenaient à travers l'éblouissante et opaque lumière de cette journée de printemps (comme si la lumière elle-même était sale, comme si l'air invisible contenait en suspension, comme une eau souillée troublée, cette sorte de crasse poussiéreuse et puante de la guerre)¹⁰⁾

9) RF, p. 16.

10) RF, p. 17.

화자에게 전쟁의 기억은 상관의 ‘경고 mise en garde’와 위험한 사태의 ‘예고 avertissement’에 불평을 늘어놓는 목소리, 5월 17일 그날 ‘봄의 눈부시고 불투명한 빛 l'éblouissante et opaque lumière de cette journée de printemps’이 결국은 ‘더럽고 sale’, 대기는 고여 있어서 ‘혼탁해지고 오염된 물 une eau souillée troublée’로 분산된다. 전쟁은 ‘일종의 먼지투성이의 악취 나는 때 cette sorte de crasse poussiéreuse et puante’인 것이다. 전쟁터의 아우성치는 소리, 화약과 포탄으로 더러워진 뿌연 하늘의 감각적 연상망은 crasse의 또 다른 의미 곧 ‘비열한 행위’임을 의미하는 것이다. 감각을 통한 기억의 묘사는 독자로 하여금 극명한 현실로 받아들이게 하는 힘이 있다. 바르트가 지적한 바와 같이 언어는 사물의 충실한 이미지가 될 수 없다.¹¹⁾ 하지만 묘사는 보여주는 대상인 “현실 이상의 것을 암시해주기¹²⁾”도 하는 것이다. 전쟁이 생산하는 폭력은 세상을 혼돈과 무질서로 만들어 버린다. 물론 전쟁의 배경에는 국가와 국가 간 거대한 세력들이 서로의 이해와 분쟁을 해결하는 정치적 수단¹³⁾의 의미가 도사린다. 그러나 전쟁터에서 희생되는 개개의 개인은 어느 날 갑자기 모든 것이 전복되어버린 상황 속에서 안게 된 고통과 상처를 스스로 감내해야하며, 이는 고스란히 개인의 몫이 된다.

3. 생존과 치유

전쟁으로 인간 즉 한 개인의 삶이 파괴되는 모습은 『식물원』의 가스토네 노벨리의 삶의 여정에서도 잘 나타나있다. 43세의 나이로 짧은 생을 마감한 노벨리는 이탈리아 아방가르드의 가장 대표적인 화가¹⁴⁾였다. 1961년 파리에서 열린 작품전에서 클로드 시몽을 만나 두 사람은 친구의 인연을 맺게 되었다. 이듬해 뉴욕 알랭 갤러리의 노벨리 작품 전시회 카탈로그의 서문은 시몽이 썼다. 노벨리와 시몽은 각각 다른 삶을 살았지만, 2차 대전 때문에 겪은 전쟁이라는 동일한 체험을 가지고 있다. 『식물원』에는 노벨리의 그림과 단편적 이야기가 구성되어 있다. 이 작품은 전쟁 중에 겪었던 혹독한 고문과 생과 사의 위협에서도 생

11) Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964, pp. 163-165 참조.

12) Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, PUF, 1989, p. 123 : La description peut nous astreindre à regarder la réalité qu'elle *pretend* placer devant nos yeux et cette réalité seule, ou bien elle peut vouloir suggérer plus : à la limite, elle montrerait autre chose que ce qu'elle feint de montrer.

13) Carl von Clausewitz, 정토웅 역, 『전쟁론 Vom Kriege』, *op. cit.*, p. 116.

14) 문혜영, 「클로드 시몽의 『식물원 Le Jardin des Plantes』과 기억의 모자이크」, 『프랑스문화예술연구』, 봄호(제47집), 프랑스문화예술학회, 2014, pp. 33-60 참조.

존하였던 한 인간이 전쟁 후 자신의 머리 속에 남겨진 지울 수 없는 상처를 자연을 통해 치유해나가는 과정을 보여주고 있다.

노벨리의 그림들은 그 제목이 모두 절망이나 고통을 나타내고 있다. 가령 이탈리아어로 “Un goccio di vita”은 한방물의 인생 une goutte de vie를 의미하고, “Strappo”는 상처 Déchirure를 가리킨다. 또한 독일포로수용소에 관한 악몽 같은 공포와 혼란이 표현되어 있기도 한데, “Vuole dire caos”는 Veut dire chaos 혼돈을 의미하며, “Paura Clandestina”는 La peur clandestine 은밀한 공포를 뜻한다. 노벨리가 바비에르 Bavière에 위치한 다하우 Dachau 포로수용소에서 겪었던 가혹한 고문에 관한 내용이 소설 속에 생생히 증언되고 있다.

Arrêté par la police allemande et d'abord sauvagement battu, Gastone Novelli fut ensuite envoyé au camp de concentration de Dachau, en Bavière. Sur les 250 000 détenu environ que ce camp reçut, 33 000 seulement survécurent, et seule sans doute sa robuste constitution permit à Novelli de compter parmi ceux-ci. A part l'allusion au supplice (la punition, la pendaison par les mains liées dans le dos jusqu'à évanouissement) qu'il subit et sur lequel il ne s'étendit pas¹⁵⁾

가스토네 노벨리는 독일 경찰들에게 체포되어 무참하게 두들겨 맞고 난 후 바르비에르에 위치한 다하우 강제수용소에 보내졌다. 이 수용소에 수감된 사람들 25만 명 중 3만3천명이 살아남았는데, 노벨리는 아마도 건장한 체격 때문에 그 중에서 살아남았던 것 같다. 그는 심지어 고문(체벌, 두 손을 등 뒤로 묶어 기절할 때까지 매달기)을 받고도 기절하지 않았던 것 같다

노벨리가 포로강제수용소에서 겪었던 고통은 비단 자신뿐만 아니라 특정한 이유 없이 끌려갔던 모든 포로들이 겪었던 것들이다. 역사적 기록을 살펴 볼 것도 없이, 시몽과 노벨리가 겪은 참상은 『식물원』의 이야기와 이미지들로도 충분히 독자들에게 전달된다.

『식물원』을 보면, 전쟁이 끝나자 노벨리가 전쟁과 포로수용소에 대한 기억을 잊기 위해 문명을 등지고 아마존의 원시림으로 들어가게 된 이야기가 간략하게 작품 본문의 서두¹⁶⁾에 서술되어 있다. 노벨리는 원시림에서 원시부족을 만나게 되는데, 이들과 의사소통에 성공하면서 생존과 치유의 방법을 습득해나간다. 이 이야기는 작품 후반부에서 자세히 서술¹⁷⁾되어 있다.

15) Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Editions de Minuit, 1997, p. 235. 이하 JP로 표기한다.

16) *Ibid.*, pp. 19-20 ; 문혜영, 『클로드 시몽의 콜라주 글쓰기』, 『프랑스문화예술연구』, 여름호(제36집), 2011, 프랑스문화예술학회, pp. 89-90 참조.

17) JP, pp. 235-244.

노벨리가 자유의 몸이 되자, 더 이상 독일인뿐만 아니라 “문명화 civilisé”된 인간, 남자든 여자든 어떤 존재도 만나거나 접촉하는 것이 견딜 수 없게 되었던 것이다. 그는 몸이 회복되자마자 곧바로 배를 타고 남아메리카로 향한다(p. 235 : “après avoir été libéré il ne lui fut plus possible de supporter le contact ou la vue non seulement d’un Allemand mais de n’importe quel être, femme ou homme, dit civilisé, de sorte que lorsqu’il fut physiquement rétabli il prit le premier bateau qui pouvait le conduire en Amérique du Sud”). 그는 친구 한명과 함께 인디언 가이드를 데리고 원시림으로 들어갔으나, 가이드에게 소지하고 있던 모든 것을 약탈당하고 버려지게 된다. 친구와 둘만 남은 노벨리는 원시림 한가운데서 몸이 아파 움직일 수조차 없는 친구 때문에 숲속의 빈터에 자리를 잡고 야영을 하게 된다. 여기서 그는 “삶 아니 생존 La vie – ou plutôt la survie”하는 방법을 배우게 되었다고 회고한다.

노벨리는 어느 날 아침 일어나 텐트 밖을 나가보니 텐트주변을 3미터 간격으로 땅에 화살들을 박아놓은 것을 발견하게 되었다. 처음엔 그는 원주민이라고 생각하여 두려움에 떨며 어떻게 대처해야하는 지를 고민하게 되었다. 이것이 과연 어떤 예고인지, 위협인지 아니면 단순한 신호인지, 그 메시지를 풀어야만 했다(p. 238: il y avait cependant là un message à décoder, avertissement, menace ou simple signal). 고심한 결과, 당분간 아무런 움직임도 보이지 않기로 결심을 했다. 화살의 개수로 보아서는 상대는 다수일 가능성이 높았고, 잠자는 동안 노벨리와 친구를 죽이려고 했다면 얼마든지 실행에 옮길 수 있었기 때문이다. 하지만 이들이 그렇게 하지 않았으므로 죽일 의도는 없다고 생각하였다. 며칠이 지나도 화살들은 땅에 꽂힌 채 아무런 움직임도 보이지 않았다. 노벨리는 어떤 위협적인 행동을 삼간 채, 평소대로 아침에 일어나서 텐트 주변을 정리하고 주변 강가에서 물고기를 잡는 일은 계속하였다. 어느 날 그는 물고기를 잡아 구워서 텐트 주변에 박혀있는 화살끝 부분에 몇 조각을 올려놓았다. 그 다음날 아침에 그는 생선조각들이 사라진 것을 알게 되었다. 이러한 일이 반복되어 10일째 되던 날 아침에는 땅에 꽂혀있던 화살들이 사라지게 된 것을 발견하였다. 노벨리와 친구는 아무 말 없이 화살들이 사라진 것이 위협으로 느껴져 더 불안해했다. 그러나 친구가 아직 걸을 수 있는 상태가 되지 못해, 노벨리는 떠나지 못하고 신경을 곤두선 채 며칠을 더 있게 되었다. 어느 날 물고기를 잡기위해 강가를 기웃거리고 있는 데, 그의 뒤에서 갑자기 인기척을 느꼈다. 그 자리에는 실오라기 걸치지 않은 나체의 한 원주민이 서 있었다. 노벨리는 몇 마디 알고 있는 인디언의 언어로 말을 건네 보았으나, 원주민은 전혀 알아듣지 못하였다. 그가 방금 잡은 물고기를 원주민에게 건넸더니, 원주민은 그런 행위는 이해하는 듯하였다. 그들의 부족은 여자와 아이를 포함해서 대

약 40여명 되었다. 그날 저녁 노벨리와 친구, 원주민 부족들은 모두 함께 잡은 물고기와 알 수 없는 구역질나는 음식을 나누어 먹었다(pp. 242-243: Le soir ils mangèrent tous ensemble les poissons, et d'autres choses (assez répugnantes, dit-il) qu'il se força à avaler). 그 후, 노벨리 친구는 회복이 되었고, 원주민 부족의 도움으로 원시림을 떠날 수 있었다. 노벨리의 일화가 의미하는 바는 원시적인 공감대이다. 즉 “자연” 또는 원시 그대로의 순수함만이 다하우의 강제포로수용소에서 인간이 견뎌내기 힘든 상처를 치유할 수 있다는 것¹⁸⁾을 표현하고 있다.

이 에피소드뿐 아니라 『식물원』의 노벨리의 그림에 대한 이야기들은 인간이 극단의 고통에서 생에 대한 의지를 가져야 함을 암시하고 있다. 노벨리의 그림들은 알파벳들이 무질서하게 나열되어 있거나 알파벳 첫자인 A가 반복되어 그림 전체를 메우고 있는 일명 A 시리즈가 있다. “격자무늬 damier”와 기호, 어지럽게 흩어져있는 알파벳이 어우러져 있는 그림들은 마치 ‘세상의 종말 une fin du monde’을 투영하고 있는 듯하다. 하지만 이 무질서와 혼란 속에는 ‘처음 언어를 사용하려고 하는 더듬거림의 신호¹⁹⁾’이기도 한 것이다. 캔버스 테두리 안에 온통 알파벳 A로 가득 채워져 있는 그림들이 본문 속에 그대로 재현되고 있다.

la lettre A répétée sur plusieurs rangées remplissant toute une case comme ceci :

AAAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAAAA²⁰⁾

그림 안에는 이처럼 일렬로 늘어선 알파벳 A 이외에도 다른 문자들이 비뚤어져 있거나 반쯤 지워져 있고, 사람의 육체를 암시하는 듯 하는 알아볼 수 없는 형체들, 즉 젓가슴, 엉덩이, 섹스, 체모 등이 그려져 있다. 여기서 ‘A’가 의미하는 바가 무엇일까? 이 A행렬은 본문 중간부분에서 다시 등장하는데, 화자인 “je”가 외과수술을 받기위해 병원에서 내시경으로 진찰을 받는 과정에서 입을 벌림으로써 “아”라는 소리가 나는 모양을 나타내는 장면이다.

18) JP, p. 243.

19) Mireille Calle-Gruber, “Le récit de la description”, *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, CRIN 39, 2001, p. 27.

20) JP, p. 27.

Je serais toujours les dents réussis d'abord ce grondement comme un chien
puis j'ai cédé tout à coup je me suis entendu crier

AAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAA²¹⁾

입을 벌려 내는 ‘아’ 소리는 노벨리의 그림 속에 나타나있는 것과 같이 알파벳 A로 명시되는데, 이 소리는 ‘개가 울부짖는 소리 ce grondement comme un chien’로 비유된다. 그러나 ‘아’ 소리는 병원에서 치료를 받기위해 입을 벌렸을 때뿐만 아니라 고통스러울 때, 쾌락을 느낄 때도 나는 것이다. 따라서 ‘아’ 소리는 인간이 낼 수 있는 가장 기본적이고 원초적인 소리라고 할 수 있다. 또한 알파벳 A는 기본문자인 알파벳의 첫 글자이므로, 언어의 시작이기도 하다. Brigitte Ferrato-Combe가 지적한 것처럼, 문자 A는 “근원, 탄생으로 돌아가는 특정된 기호이자 죽음을 새로운 탄생으로 보는 기호²²⁾”인 것이다. 노벨리의 그림 대부분에서 나타나는 문자 A나 인간의 육체적 고통이나 쾌락을 표현하는 소리의 표기로서 A는 분명 죽음이 아닌 삶, 즉 생에 대한 욕구를 대변하고 있는 것이다.

4. 맺음말

이상에서 살펴본 바와 같이, 클로드 시몽에게 있어 ‘전쟁’은 작가 개인의 삶에 중요한 영향을 미쳤지만 개인의 범주를 벗어난 역사적인 사건이었다. 시몽의 작품은 대부분 자전적 요소로 이루어지지만, 이는 상상과 현실의 경계를 넘나드는 글쓰기로서 실제 사건과 현실에 기반을 둔 픽션의 이야기들로 어지럽게 혼합되어있다. 전쟁의 희미한 잔상들을 이미 『플랑드르 가는 길』 이전부터, 즉 『단단한 줄 *La Corde raide*』(1947)부터 등장하기 시작한 구두점이 없고 끝없이 이어지는 긴 문장과 상상, 과거, 현재의 시간적 경계가 없는 글쓰기는 『아카시아』전까지 계속된다. 구두점의 상실에 대해 Jean Ricardou는 ‘무질서의 극치이자 불안정성²³⁾’이라고 하였다. 리카르두의 지적처럼, 시몽의 작품에서 구두점이 사라

21) JP, pp. 85-86.

22) Brigitte Ferrato-Combe, “Simon et Novelli : l'image de la lettre”, *Le Jardin des Plantes de Claude Simon*, Cahiers de l'Université de Perpignan, N°30, Presses universitaires de Perpignan, 2000, pp. 101-115.

23) Jean Ricardou, “Un ordre dans la débâcle”, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967, p. 49.

진 것은 전쟁에 대한 기억이 주는 불안감과 치유되지 않은 상처에 기인하다고 볼 수 있다. 그러나 『아카시아』를 정점으로 해서 다음 작품인 『식물원』에 이르면 구두점이 선명하게 나타나기 시작한다. 이는 혼돈과 불안이 치유되고 회복되면서 논리와 의미가 다시 부활하는 치유의 과정이라고 볼 수 있다. 노벨리와는 좀 다른 행보였지만, 시몽 자신도 독일포로 수용소에서 탈출한 후, 부모님의 고향인 프랑스 남쪽 끝에 위치한 페르피냥으로 돌아가서 결핵으로 인해 3년 동안 병석에 있었다. 2차 대전 종전까지 레지스탕스를 지원하면서 글쓰기에 전념하였다.

시몽은 자신의 작품세계를 어떤 이데올로기로 규정하는 것을 극단적으로 거부했던 작가로서, 1985년 노벨상 수상당시 연설문이었던 『스톡홀름의 담화 *Discours de Stockholm*』²⁴⁾에서 스스로 자신의 글쓰기에 대해 “글쓰기의 앙가주망 *un engagement de l'écriture*”이라고 지칭했다. 다시 말해서, 글쓰기 자체를 통해 인간과 세계를 맺고 있는 관계를 조금씩 변화시키고 치유하는 행위라고 보았다. 전쟁의 실상은 한 개인에게는 황당함과 부조리한 현실로 존재한다. 그 어떤 명분도 그 어떤 주장도 전쟁의 실상을 겪어본 자에게는 그저 어처구니없는 배신과 환멸로 존재할 뿐이다. 전쟁은 한 개인에게는 배신과 부조리일 뿐만 아니라 나아가 극한의 고통이기도 하다. 시몽에게 가장 중요했던 것은 역사적인 순간에 한 지휘관의 죽음으로 시작되어 삶 자체가 ‘와해’되기 시작한 순간이다. 즉 지휘관의 죽음은 넓게는 연합군의 패배 곧 프랑스의 패배이자, 좁게는 한 개인의 삶이 전적으로 붕괴되는 시점으로 변한 것이다. 다시 말해, 대문자 Histoire가 붕괴되고, 소문자 개인의 이야기 *histoire*가 붕괴되는 시점이 바로 지휘관의 암살이다.

전쟁의 부조리는 일관성 있는 이야기가 아니라, 전쟁의 체험처럼 분해되고 분산되면서 그 이유를 알지 못한다. 전통적인 문학적 글쓰기가 내세우는 이야기의 일관성은 전쟁의 실상과 거리가 멀다. 이유도 모르는 회의와 배신, 고통과 생존의 위협이 궁극적으로 부딪치는 것은 극단적 회의이자 끝없는 의문뿐이다. 전쟁의 이유가 없듯이 글쓰기도 그러한 전쟁의 실상을 닮는다. 이는 그야말로 내면의 악몽 *cauchemar*인 것이다. 시몽의 글쓰기는 이러한 전쟁의 악몽과 생존의 의지를 닮은 글쓰기이다.

24) Claude Simon, 『Discours de Stockholm』, Editions de Minuit, 1986년에 출간됨.

양차대전 사이의 시각예술 : 전쟁, 트라우마, 유토피아 - 페르낭 레제와 오토 딕스의 작품에 나타난 제1차 세계 대전 -

김 승 환
(조선대학교)

I. 들어가며

단기간에 끝날 것이라는 예상과 달리 제1차 세계 대전은 1914년 7월 28일부터 1918년 11월 11일까지 4년에 걸친 지루한 전쟁이었다. 그 기간 동안 6,500만 명의 병사가 동원되고 그중 약 900만 명 이상이 전사한 제1차 세계 대전은 인류 역사상 사망자가 가장 많았던 전쟁 중 하나가 되었다. 사상자의 수가 이토록 많았던 이유는 과학 기술의 발전에 따른 신무기의 출현과 함께 전술적 교착 상태 때문이었다. 기관총, 탱크, 전투기, 독가스, 곡사포 등의 대량살상무기가 전쟁 중에 개발·보급되었다.¹⁾ 치명적인 독가스와 탱크는 철조망이 둘러쳐있고 기관총으로 무장한 참호선을 뚫기 위해서 사용되었다.

대살육의 전쟁은 유럽의 국경선을 바꾸어 놓았을 뿐만 아니라 전쟁을 직·간접적으로 경험한 사람들의 몸과 마음에 깊은 상흔을 남겼다. 특히 감수성이 남다른 예술가들에게 전쟁의 영향은 더욱 컸다. 1890년 이래로 유럽의 아방가르드 미술가들 사이에 활발했던 국제적 교류는 전쟁과 함께 단절되었으며, 독일 태생 화상 칸바일러(Kahnweiler)의 스위스 망명과 함께 프랑스와 독일 간의 미술 교류도 끝나고 말았다. 또한 큐비즘을 중심으로 다양한 실험을 모색하던 파리 미술계는 전쟁의 발발과 함께 뿔뿔이 흩어진 미술가들로 인해 방향을 잃고 표류하게 되었다.

제1차 세계 대전은 미술가들에게 구체적으로 어떤 영향을 주었을까? 이 질문에 대한 답은 아마도 오랜 기간 참전하고, 그것도 최전선에서 적과 맞부딪히며 전쟁의 민낯을 경험했던 작가의 작품에서 찾을 수 있을 것이다. 그런 점에서 프랑스의 페르낭 레제(Fernand Léger)와 독일의 오토 딕스(Otto Dix)가 그 좋은 실례가 될 수 있다. 레제는 전쟁의 시작과 함께 공병으로 동원되어 아르곤(Argonne) 전선에 배치되었다. 이후 베르딩(Verdun) 전투

1) 서경식, 『고녀의 원근법』, 돌베개, 2009, pp. 115, 131-132 참고.

에서 들것 운반병으로 전선을 누비다가 1917년 봄 에른(Aisne) 전선에서 독가스에 중독되어 입원을 하게 되었다. 이후 파리 외곽의 빌팽트(Villepinte) 병원에 후송되어 1918년 1월 의병 제대를 하였다.²⁾ 한편 1914년 8월 자원입대한 오토 디스는 야전포병과 기관총병 훈련을 받고 1915년 가을 서부전선에 배치되어 치열한 전투를 체험하였다. 이후 러시아와 폴란드의 동부전선에 잠시 배속되기도 했지만, 다시 서부 전선으로 돌아와 북프랑스와 벨기에 남부 전투에 참여했다. 여러 번에 걸쳐 훈장을 받은 디스는 1919년 12월 12일 명예롭게 병역의 의무를 마쳤다.³⁾

최전선에서 생사를 넘나들었던 두 미술가들이 바라본 전쟁은 어떤 모습이었을까? 자신들이 본 전쟁의 모습을 어떻게 표현하고 있는가? 그들의 작품에 나타나는 전쟁의 공통점과 차이점은 무엇이고, 그러한 차이를 낳은 이유는 무엇일까?

기존의 레제나 디스에 대한 연구서들은 첫 번째와 두 번째 질문에 대한 답을 비교적 잘 보여주고 있다.⁴⁾ 그러나 두 작가의 작품을 비교해 볼 수 있는 세 번째 질문에 대한 연구는 아직껏 쉽게 찾기 어렵다. 본 연구는 이에 대한 답을 두 작가의 전쟁 기간과 전쟁 후에 쓴 편지를 포함한 글과 데생, 그림을 중심으로 비교 분석하고자 한다. 특히 두 작가의 개인적 트라우마와 당대의 사회·국가적 트라우마라는 관점에서 접근하고자 한다.

II. 레제와 전쟁

1914년 8월 베르사이유에서 공병으로 징집된 레제는 몽펠리에를 거쳐 마른(Marne) 전투에 참여한다. 불과 몇 개월 전까지 아폴리네르의 적극적인 관심과 지원 하에 레제는 파리 미술계에서 떠오르는 아방가르드 미술가로서 주목을 받기 시작했다. 장밋빛 미래가 약속되었던 33세의 젊은 미술가는 완전히 낯선 세계인 전쟁터의 첫인상을 자신의 어머니에게 상세히 전한다.

2) Jean Cassou & Jean Leymarie, *Fernand Léger : Drawings and Gouaches*, Thames and Hudson, London, 1973, p. 33 참고.

3) Philippe Dagen, *Le silence des peintres*, Fayard, 1996, pp. 212-213, 서경식, op. cit., p. 133 참고.

4) 레제의 미술을 제 1차 대전과 관련하여 Georges Bauquier는 *Fernand Léger : Vivre dans le vrai*에서 전기적 관점으로 정리하였고, Christopher Green은 *Léger and the avant-garde*에서 기법과 주제라는 측면에서 형식적 분석을 치밀하게 진행했다.

디스에 대한 연구 중 Dietrich Schubert는 “La mort dans la tranchée : La mort du portrait?”에서 자화상을 중심으로 분석하였고, Paul Fox는 “Confronting Post Shame in Weimar Germany : Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix”에서 전후 독일 사회의 트라우마와 영웅주의의 관점에서 분석하였다.

사랑하는 어머니께

약 8일 전부터 저는 전선에 배치되었어요. 당연한 얘기지만 여기의 일상은 베르 사이유나 몽펠리에와는 완전히 달라요. 대포소리가 밤낮없이 끊이질 않는 최전선의 한복판에 있지요. 지금도 무장한 채 군장 위에 앉아 이 편지를 쓰고 있어요. [...]

이곳의 삶은 직접 체험하지 않으면 도저히 상상할 수 없을 만큼 너무 힘들어요. 마치 인간의 육체적, 정신적 한계가 어디까지인지 묻는 듯해요. 그저께 우리는 역수로 퍼붓는 비를 맞으며 노숙을 해야 했어요. 나뭇가지를 잘라서 깔고 자는데, 그 밑으로 물이 흘러 군용외투도 이내 젖고 말았어요. 물이 목까지 차올랐는데도 저는 잠에 빠져들었어요. 평상시에는 도저히 상상할 수 없는 일들이 여기선 가능해요. 그러다가 한밤중에 일어나 어디로 가는 줄도 모른 채 일하러 다시 출발했지요. 제가 이런 일을 견디어 내리라곤 미처 알지 못했어요. [...] 5)

1914년 10월부터 1916년 9월까지 레제는 아르곤(Argonne) 전선에 배치되어 주로 285 고지와 르 너푸르(Le Neufour) 인근에 머물며 작전에 동원되었다. 1915년의 르 너푸르는 최전선에서 3-4 킬로미터 떨어진 상태여서 전투원들이 잠시 휴식을 취하는 지점 역할을 했다. 그럼에도 불구하고 독일 대포의 사격권에 들어가서 집중포화를 당하곤 하였다.⁶⁾ 이 무렵 약혼자 잔느(Jeanne)에게 보낸 편지에서 전쟁의 비인간적인 면에 대하여 토로했다.

이런 날씨에 전투를 벌이는 사람들에게 필요한 것은 엄청난 에너지야. 얼음장처럼 차가운 비가 사정없이 쏟아 붓는 가운데 무릎까지 차오르는 진흙탕에서 서로에게 충격을 휘두르는 사람들을 생각해봐. 참전하지 않았더라면 이런 날씨엔 보통 자신의 집에서 불이나 쪼고 있을 저 사람들이 어떻게 갑자기 이토록 무시무시한 일을 할 수 있게 되었을까 생각해봐. 아무리 고민해 보아도 이해할 수가 없어. 두 국가의 참호 사이에서 그 어떤 구조의 손길도 받지 못한 채 썩어갈 것이라는 사실을 알면서도 어쩔 수 없이 아주 천천히 죽어가고 있는 저 불쌍한 젊은이들을 생각해봐. 그저께 우리 중대의 한 소대가 전멸했어. 이제 15개 소대 중 4개 소대만 남았어. (1915년 1월 11일자 편지)⁷⁾

현재 나는 최전선에 있어. 여긴 완전 생지옥이야. 집중포격이 계속 이어지고, 포탄이 하루 종일 쏟아져 내려. 무시무시하게 온 몸이 갈가리 찢긴 시신과 부상병을 끊임없이 만들어내는 전쟁은 정말이지 너무 끔찍해. (1915년 2월 편지)⁸⁾

5) 1914년 9월 21자 편지. Georges Bauquier, *Fernand Léger : Vivre dans le vrai*, Adrien Maeght Editeur, 1987, p. 68, 재인용.

6) Christopher Green, *Léger and the avant-garde*, Yale University Press, 1976, p. 97.

7) Georges Bauquier, op. cit., p. 71, 재인용.

곳은 날씨와 육박전, 참호전과 대량 희생, 포격의 충격과 잔인함에 대한 화가의 감정이 직접적으로 고스란히 드러나는 편지이다. 전쟁에 대한 공포와 두려움이 절절하다. 레제는 그러한 감정, 즉 전쟁이라는 트라우마를 어떻게 이겨냈을까?

독일군의 폭격으로 생지옥을 연상시키는 아르곤 전선에서 공병이 하는 위험한 작업 중의 하나는 마치 광부처럼 기습공격용 땅굴을 파는 것이었다. 그러던 중 레제는 1915년 7월 가벼운 부상을 입기도 했다. 1915년 8월 말에 있었던 첫 파리 휴가를 맞아 레제는 연필과 물감을 구입해 귀대했는데, 이는 편지지나 우편엽서에 펜을 사용하는 것보다 훨씬 손쉽게 사용할 수 있기 때문이었다.⁹⁾ 레제는 이때부터 1916년 12월까지 수많은 전쟁 대생을 그렸다. 당시 미술가들의 전쟁에 대한 그림들이 전쟁터에서 다소 거리가 떨어진 후방이나 작가들의 아틀리에에서 그려진 반면, 레제의 대생은 전투가 벌어지고 있는 시공간에서 그려졌다는 점에서 현장감이 높다고 하겠다.

아르곤 지역에서 1915년에 그려진 대생(그림 1-9)을 살펴보면, 그 주제는 크게 전선의 도시나 마을 풍경, 군마나 수레 등의 장비, 휴식을 취하거나 작업 중인 동료의 모습으로 나눌 수 있다. 그 모습들은 약혼자에게 보낸 편지와는 달리 전쟁의 비인간적인 면모를 보여주지 않을 뿐만 아니라, 오히려 목가적이고 평온해 보이기까지 하다. 이처럼 편지와 그림 사이에 커다란 차이가 나타나는 이유는 무엇일까?

순전히 레제 개인의 회화 기법적 차원에서 본다면, 1913-14년 기간 중에 레제는 큐비즘을 통해 발전된 자신의 조형언어를 추상의 방향으로 발전시키고 있었다. 그러한 현대회화의 방식으로는 기상천외한 현대전의 참상을 전달하는데 어려움을 겪었을 것이다. 주제의 선택이나 재현 방식에서 전쟁 직전 자신이 발전시키던 조형 문법과의 괴리에서 느꼈을 불편, 그러한 불편함과 함께 당시 대중의 시선을 끌던 새로운 저널리즘인 사진, 영화의 영향권에서 벗어나는데 시간이 필요했던 것이다.

1916년 10월부터 12월까지 레제는 베르딩 전선에서 들것 운반병으로 전쟁터를 누비는데, 이 때 그는 참호전과 포병전의 가장 참혹한 광경을 직접 목격하게 되었다.

지난 4일 내내 신문지상에 대서특필된 두오몽(Douaumont) 공격이 전개되었던 독일군 예전 진지까지 가보았다. 그건 엄청난 여정이었다. 2 킬로미터를 가는데 한 시간 반이 걸렸다. 온통 시체뿐인 진창에는 참호도, 방공호도, 그 어느 것도 존재하지 않는다. 진지가 있었을 법한 곳에 도달했을 때, 나는 그곳이 아군 진지였음을 알아볼 수 있었다. 아군 장비와 아군 단화를 신고 있는 발을 보았기 때문이다. 거기서

8) Ibid.

9) Philippe Dagen, op. cit., p. 173.

조금 떨어진 진창에는 다리가 들어가 있는 독일군 장화들, 무수한 팔과 다리, 구멍 난 머리들이 널려있다. [...] 모든 것이 잿빛이다. 진흙 밖으로 나온 머리나 손이 만드는 작은 하얀 얼룩 외에 그 어떤 색도 존재하질 않는다.

웃고 있는 머리들. 아주 귀엽게 생긴, 18세 남짓해 보이는 작은 소년병은 몸통 한 가운데가 잘린 채 밀랍이 되어가고 있다. 그는 눈을 크게 뜨고 입을 반쯤 벌린 채 웃고 있다. 그 옆에 보이는 모로코 병사는 얼마나 고통에 겨웠는지 자신의 손가락을 모두 입에 물고 있다. [...] 전쟁을 전혀 생각하지 않고 지내는 행복한 파리 시민들을 이곳에 데려와 저 광경을 보여준다면, 그들은 분명 미쳐버릴 것이다. (1916년 10월 28일 편지)¹⁰⁾

인간 인내력의 한계가 어디까지인지 알고 싶다면 베르딩에 들러야 한다. 상상을 초월한다. 부상병을 어깨에 메고 계속된 포격으로 흔적만 남은 길을 따라 4킬로미터를 가야한다. 온몸에 진흙을 뒤집어쓰고, 피를 철철 흘리고, 비에 흠뻑 젖고, 추위에 오들오들 떠는 불쌍한 병사를 메고 4킬로미터를 가야한다. 구급차까지 도달하려면 두 시간 반에서 세 시간이 걸린다. 베르딩은 현대 대포에 의해 만들어진 사막이다. 그곳에는 인간의 유해가 뒤섞인 진창만이 펼쳐져있다. (1916년 12월 11일 편지)¹¹⁾

위의 편지에 나타난 전쟁을 바라보는 레제의 눈은 일 년 전의 편지에 비해 훨씬 냉정해진 듯하다. 놀람이나 감정 이입보다는 전쟁터의 모습을 담담하다고 할 만큼 객관적으로 묘사하고 있다. 전쟁에 대한 자신의 감정은 잿빛이라는 색채를 통해 은유적으로 표현되었는데, 이는 활기 없음 곧 죽음을 의미한다. 특히 처참한 전쟁터를 직접 와서 본다면 평범한 파리 시민들은 미칠 것이라는 말을 통해 자신의 정신적 상태를 암시하고 있다. 그렇다면 이 시기에 그려진 데생은 1915년의 데생과 어떻게 다른 모습을 보이며, 화가의 어떤 심리 상태를 반영하고 있을까?

주제라는 측면에서 볼 때, 1916년에 그려진 데생(그림 10-20)과 전해에 그려진 데생 사이에 커다란 차이는 없다. 다만 목가적 풍경은 전쟁의 상흔이 드러나는 모습으로, 군 장비는 총포류등 기계적 측면이 더 강조되거나 부서진 비행기 등 파괴된 형태를 보여주고, 군인들의 모습은 지쳐 보이고 이전에는 보이지 않던 부상병이나 사상자의 모습이 나타난다는 점에서 그 차이를 찾을 수 있다. 이러한 변화는 그만큼 전쟁에 지치고 그 참혹함이 일상이 되어버린 병사 레제의 심리 상태를 반영한다고 볼 수 있다. 아울러 몇몇 데생의 예(그림 16, 19, 20)에서 알 수 있듯, 전쟁의 면모를 적절하게 표현할 방법을 모르던 전해의

10) Georges Bauquier, op. cit., p. 72, 재인용.

11) Ibid.

상황과 달리 표현 방법에서 보다 자유로워지고 익숙해졌다고 볼 수 있다.

1916년에 그려진 부상병 데생(그림 18) - 머리에 붕대를 감고, 군복 상의 단추는 풀어헤친 채 기대앉아 있는 베르딩 전선의 병사 - 으로부터 레제는 전쟁을 주제로 한 자신의 최초의 유화인 <파이프 담배를 피우는 병사>(그림 21)를 그렸다. 마치 로봇이나 기계인간을 연상시키는 듯 병사의 몸통과 팔, 손은 기계 장치처럼 보인다. 금속성을 강조하는 듯 병사의 몸은 온통 잿빛인데, 그의 머리 부분엔 피를 암시하는 듯 붉은 색이 칠해져 있다. 이 그림의 주제나 색채 표현은 잿빛투성이 진흙창이 되어버린 베르딩 전선과 그가 옮겨야했던 피투성이 부상병에 대한 편지가 연상된다. 레제는 부상병을 굳이 왜 기계인간의 모습으로 표현했을까?

기계로서의 인간이란 생각은 미래주의자인 마리네티로부터 시작되었는데, 그에 따르면 현대인의 신체는 점점 더 기계를 닮은꼴로 진화한다.¹²⁾ 이러한 생각은 레제의 전쟁 직전인 1913-14년에 그려진 인물 표현에 반영되어 나타났다. <담배를 피우는 사람>(그림 22)이 그 대표적인 작품인데, 여기서 화가는 금속을 연상시키는 색조 변화를 통한 입체감 연출을 그림의 주제보다 더 중요하게 여겼다. 반면에 <파이프 담배를 피우는 병사>에서 화가는 직접적인 전쟁 체험을 바탕으로 기계인간이라는 은유적 의미를 더 부각시키고자 한다. 이 그림 속 기계인간으로서의 동료 병사는 일반적으로 인간이 지닌 에너지와 힘을 보여줄 뿐만 아니라, 대규모 부대 내의 한 개체로서 기계화된 전쟁의 절대적인 힘에 순응하는 익명적 존재임을 상징한다. 다시 말해 레제는 기계인간을 통해 현대 무기(총, 지뢰, 가스, 기관총, 탱크 등의 모든 무시무시하고, 체계적이고, 맹목적인 기계류)의 가공할만한 힘 너머에 있는 맹목적이고 기계적인 익명성을 강조한다.¹³⁾ 동시에 이 그림이 부상병의 데생에서 출발했다는 점에서 본다면, 이 기계인간은 자신과 동류인 현대 무기의 희생양이 되었다는 점에서 존재론적 서글픔과 비극을 내포하고 있다고 볼 수 있다.

일진일퇴의 교착상태에 빠진 참호전의 돌파구로 개발된 독가스는 마침내 들것 운반병 레제까지 쓰러뜨렸다. 1917년 봄 에스(Aisne) 전선에서 독가스에 중독된 레제는 입원을 하게 되고, 야전 병원을 전전하던 끝에 마침내 파리 외곽의 빌팽트(Villepinte) 병원에 후송되어 다음해 1월 의병 제대를 하게 된다. 그 회복기에 그려진 그림이 바로 <카드놀이를 하는 병사들>(그림 23)이다. 이 그림은 1915년부터 1916년까지 그렸던 데생을 토대로 발전시킨 그림이다. 군모와 철모, 훈장과 계급장을 통해 이들이 레제의 동료 병사들임을 알 수 있다. 전쟁으로부터 레제가 얻은 것은 현실에 대한 새롭고 생생한 경험이었는데, 그 중 하나가

12) Christopher Green, op. cit., p. 118.

13) Ibid.

바로 민중의 발견과 그들과의 유대감이었다. 전쟁 전 주로 파리의 아방가르드 엘리트들과 교류했던 레제는 “전쟁을 통해 비로소 땅을 밟게 되었음”을 다음과 같이 밝힌다.

어느 날 갑자기 나는 프랑스의 모든 민중과 같은 수준에 있음을 발견했다. 공병에 배치됨에 따라 나의 새로운 동료는 광부, 토목공, 목수, 대장장이 [...] (등 이었다.) 나는 그 곳에서 그들이 진정한 서민임을 이해하게 되었다. [...] 나는 그들의 언어를 배웠다. 왜냐하면 그들은 은어를 사용했기 때문이다.¹⁴⁾
나는 그들이 사용하는 은어의 풍요로움과 아름다움, 표현력을 느꼈다.¹⁵⁾

그런 점에서 <카드놀이를 하는 병사들>은 화가의 동료 병사들에 대한 감탄어린 애정이 담겨있다고 볼 수 있다. 이들 역시 <파이프 담배를 피우는 병사>처럼 기계인간의 모습을 하고 있다. 다만 잿빛투성이었던 그림 21과 달리 이 그림에는 노란색, 빨간색, 파란색, 초록색 등 다양한 색채가 등장한다. 이러한 색채 사용의 변화가 의미하는 것은 무엇일까?

전쟁은 본연의 색을 감추기 위한 위장색과 생기 없는 잿빛만이 있다 : 목숨을 잃지 않기 위해 빛과 색은 금지되었다. [...] 《색채 없는 4년》.

1918: 평화. 4년 동안 격노하고 긴장했던 인간은 마침내 머리를 들고, 눈을 뜨고, 주위를 둘러보고, 긴장을 풀고, 인생을 다시 맛본다. 미치도록 춤추고, 마음껏 돈을 쓰고, [...] ¹⁶⁾

때맞춰 색채가 나타나고, 인간은 재빨리 그것을 닦아낸다. 그것은 맹렬하게 세상을 지배하기 시작한 평화로운 무기이다. 그것은 불쑥 그리고 전속력으로 출발했다. 모든 것이 색채로 물들고, 대중의 상상력을 사로잡기 위해 그 강도를 높인다. 색채의 강렬함이 지금 태어나고 있는 중이다. [...] 열려진 창문을 통해 강렬하게 채색된 정면의 벽이 당신의 집으로 들어온다. [...] 색채가 일상생활을 지배한다. ¹⁷⁾

전쟁과 색채에 대한 회고 글에서 알 수 있듯이, 레제는 색채의 부활을 종전과 평화에 연결하였다. 그런 점에서 가스 증독으로부터 회복하던 시기인 1917년 겨울에 그려진 이 그림의 다양한 색채는 종전을 바라는 화가의 의식적 염원을 담아내고 있다고 볼 수 있다. 또한 ‘휴식’이라는 주제 역시 평화와 관련된다는 점에서 이 그림이 그려진 바로 다음해이자 레제

14) Fernand Léger, “L’art et le peuple”(1946), *Fonction de la peinture*, Gallimard, 1997, pp. 247-248.

15) Dora Vallier, *L’intérieur de l’art : Entretien avec Braque, Léger, Villon, Miro, Brancusi (1954-1960)*, Edition du Seuil, 1982, p. 62.

16) Fernand Léger, “Couleur dans le monde”(1937), *Fonction de la peinture*, op. cit., pp. 206-207.

17) Georges Bauquier, op. cit., p. 80, 재인용.

가 일반인으로 돌아온 해인 1918년에 즐겨 그렸던 ‘서커스’ 주제(그림 24, 25)와 자연스럽게 연결된다.

한편 이 그림의 병사들도 <파이프 담배를 피우는 병사>처럼 기계인간의 모습을 하고 있지만, 이제 그들은 더 이상 맹목적 전쟁의 서글픈 희생양이 아니라 1920년대에 등장할 기계시대(도시, 공장, 기계, 기술자)의 주역(그림 26-29)을 예고한다. 그들의 몸은 레제가 매료되었던 “작열하는 태양을 향해 서있는 75밀리 포의 포신 - 흰 금속 위에서 펼쳐지는 빛의 마술”¹⁸⁾을 연상시킨다.

III. 오토 딕스와 전쟁

드레스덴의 미술학교를 다니던 23세의 오토 딕스는 당시 독일 사회를 뒤덮은 전쟁 열기에 휩싸여 1914년 8월 자원하여 입대했다. 딕스는 지원병이 된 이유에 대하여 아래와 같이 말했다.

내 주변에서 어떤 이가 갑자기 쓰러지고 죽고 탄환이 명중되는 것을 체험해야만 했습니다. 이 전부를 정확히 체험해야 했습니다. 나는 그걸 원했습니다. 그러니까 나는 역시 평화주의자와는 거리가 먼 것이죠. [...] 아시는 바대로, 나는 리얼리스트이고, 리얼리스트라는 사실을 확인하기 위해 모든 것을 나 자신의 눈으로 봐야 했습니다. [...] 그렇기 때문에 나는 전쟁에 나갔고, 그것도 자원해서 나갔던 것입니다.¹⁹⁾

젊은이의 열정과 함께 자신의 눈으로 전장을 목격하겠다는 의지는 엄청난 양의 전쟁 이미지를 낳았다. 틈만 나면 데생을 그리거나 작은 크기의 구아슈를 그렸다. 주로 우편엽서의 뒤에 그려진 이미지는 드레스덴에 있는 가족이나 여자 친구 헬렌 야콥(Helene Jakob)에게 보내졌는데, 그 수가 총 600여개가 넘는다. 그 이미지들은 전쟁터와 그 주변 풍경, 동료 병사, 그리고 자화상이 주를 이룬다.(그림 30-39) 딕스가 전쟁 중에 그린 그림의 특징은 매우 다양한 표현 방식이 혼재되어 있다는 점이다. 전쟁 전 드레스덴의 갤러리에서 보았을 법한 고흐, 다리파의 표현주의, 큐비즘, 미래주의 등의 기법이 주제에 따라 폭 넓게 나타나고 있다.

1914년 가을에 그린 자화상(그림 40)에서 화가는 머리카락을 남김없이 바싹 밀어버린 군

18) Werner Schmalenbach, *Léger*, Ars Mundi, 1988, p. 18.

19) 서경식, 위의 책, p. 136, 재인용.

인으로 자신을 보여주고 있다. 잔뜩 힘이 들어가 긴장된 목과 날카로운 눈빛, 붉은 색채, 거친 붓질은 광적인 전쟁의 분위기를 보여줌과 동시에 그 열기에 지배되어 맹목적인 살기 마저 내비치는 젊은이의 모습을 잘 보여주는 듯하다. 고흐와 독일 표현주의 기법이 뒤섞여 표현되고 있다.

이후 드레스덴과 바우첸(Bautzen)에서 야전포와 기관총 훈련을 받고 하사가 된 디스는 1915년 9월 21일 령스(Reims)의 외곽에 둘러친 상파뉴 참호선에 배치되어 치열한 전투를 체험하였다. 생-수플레(Saint-Souplet)와 오베리브(Aubérive), 솜므(Somme)와 이프르(Ypres) 근방이 디스가 주로 작전에 참여한 전투지였다. 이곳은 교전국간의 일진일퇴가 거듭되면서 포격이 끊이지 않았던 격전지였다. 유탄의 파편에 부상을 당하기도 한 디스는 철십자 2등 훈장을 받으며 1915년 11월 중사로 진급하였다.²⁰⁾

1915년 봄에 그려진 자화상 <군신 마르스로 분한 자화상>(그림 41)과 몇 개월 후 상파뉴 전선에 배속되어 그려진 <표적지로 분한 자화상>(그림 42)을 비교해 보면, 디스의 표현 기법의 차이와 함께 전쟁에 대한 그의 태도의 변화를 엿볼 수 있다. 아직 전선에 배치되기 전 독일에 머물던 시기에 그려진 <군신 마르스로 분한 자화상>에는 철모를 쓰고 충혈된 눈으로 응시하고 있는 영웅을 중심으로 건물과 말, 사람들이 소용돌이 속에 요동치고 있다. 분할된 화면이 겹쳐지면서 강한 움직임이 만들어내고, 긴장된 색채가 이를 뒷받침하는 방식으로 그려진 이 그림은 큐비즘과 미래주의, 표현주의의 기법이 뒤섞여있다. 주인공의 오른 쪽 상단부에 그려진 하얀 이빨과 붉은 눈의 해골, 왼쪽 하단 부의 코와 입으로 피를 흘리며 눈이 뒤집어져 죽어가는 인물들이 없었다면, 이 그림은 온전히 전쟁에 대한 현대적 찬가로 해석되었을 것이다.²¹⁾ 디스는 더 이상 화가가 아니라 철모와 훈장을 단 전사이자 군신으로 환생했지만, 그의 주위엔 죽음의 그림자가 맴돌고 있다. 열정의 틈바구니로 비극이 스며들고 있다.

<표적지로 분한 자화상>은 복잡한 아방가르드 기법의 혼용에서 벗어나 소박한 사실주의 방식으로 그려졌다. 그의 초상은 화면 가운데의 타원형 속에 정면을 바라보고 있다. 이 그림 속 디스는 마르스의 투구 대신에 붉은 밴드가 둘러쳐진 회녹색 군모를 쓰고 있는데, 그 군모의 상단부에 있는 붉은 점은 총알을 맞추어야 하는 지점이다. 이처럼 자신을 과녁 판으로 그린 이유는 무엇일까? 죽음의 전쟁터에서 일종의 부적과 같은 역할을 기대한 것일까, 아니면 쏠 테면 쏘 봐라 라는 도발을 의미하는 것일까? 이러한 자화상의 변화를 통해

20) 디스의 참전에 관한 자세한 내용은 Philippe Dagen, op. cit., pp. 212-213, Dietrich Schubert, "La mort dans la tranchée : La mort du portrait?", *Otto Dix : Un monde effroyable et beau*, Neue Galerie New York, 2010, pp. 34-37 참고.

21) Philippe Dagen, op. cit., p. 213.

우리가 분명히 추론할 수 있는 것은 화가가 치열한 전투를 직접 경험함에 따라 전쟁 초기에 가졌던 무모한 열정의 자리에 죽음과 비극의 그늘이 점점 짙어진다는 점이다.

전쟁에 대한 디스의 태도 변화는 당시에 쓰여진 진중일기와 편지에 나타난다.

벼룩, 쥐, 철조망, 유탄, 폭탄, 구멍, 시체, 피, 포화, 술, 고양이, 독가스, 카농포, 똥, 포탄, 박격포, 사격, 칼, 이것이 전쟁이다! 모두 악마의 것이다!²²⁾

마을 여기저기에 만들어진 포격에 의한 구덩이는 가장 최소한의 위력을 보여줄 뿐이다. 그 주위의 모든 것은 대청을 이루며 엄청난 깊이로 만들어진 구덩이의 힘에 지배된다. 그 힘은 땅에 궤적을 남기는데, 그 궤적을 따라 극히 고통스럽고도 비현실적인 선들이 퍼져나간다. 더 이상 집이 존재하지 않는다. [...] 돌과 해골, 그리고 구덩이만이 있다.²³⁾

1916년에 그려진 데생(그림 43)과 구아슈(그림 44)는 위에서 언급된 포격이 가져온 기상천외한 고통과 파괴적 폭력을 보여주고 있다. 전쟁으로 황폐화된 풍경은 현실 자체가 종말론적임을 증언하는 듯하다.

1917년에 그려진 자화상들(그림 38, 45)은 장기간 전쟁에 노출된 화가의 피폐화된 성정을 내비친다. <야만인>(그림 45)의 마름모꼴 눈은 초점을 잃은 듯하고, 붉은 빛의 후광이 머리를 감싸고 있는 모습은 흡사 광인을 닮았다. 집중포화에 의해 낮이 나갔거나 전쟁의 공포로 정신줄을 놓은 사람을 연상시킨다. 한편 <턱을 괴고 냉소하는 자화상>(그림 38)은 두드러진 이빨로 말미암아 흡혈귀를 떠올린다. 백병전과 같은 격렬한 전투를 수없이 치루며 상대편 병사를 죽여야 했던 경험이 쌓이며 오토 디스는 어떤 생각을 했을까? 전쟁이 끝나고 나서 디스는 드레스덴 동료 화가인 콘라드 펠릭스뮐러(Conrad Felixmüller)에게 총검이 적의 몸에 들어갈 때 말로 형언할 수 없는 느낌을 받았다고 털어놓았다.²⁴⁾ 이 증언과 그림을 연결해 유추해본다면, 자신이 살기 위해 상대편을 어쩔 수 없이 죽여야 하는 상황이 연속되면서 화가는 자신을 일종의 흡혈귀로 인식했을 법하다. 결국 이 두 자화상을 통해 우리는 화가의 자아가 상당히 불안하고 분열된 모습을 보이고 있음을 알 수 있다.

이후 디스는 러시아와 폴란드의 동부전선에 잠시 배속되기도 했지만, 다시 서부 전선으로 돌아와 북프랑스와 벨기에 남부 전투에 참여했다. 여러 번에 걸쳐 훈장을 받은 디스는 1919년 12월 12일 준-특무상사의 계급으로 명예롭게 전역했다.

22) 서경식, 위의 책, p. 137, 재인용.

23) Philippe Dagen, op. cit., pp. 216-217, 재인용.

24) Olaf Peters, "Un réalisme intransigent", *Otto Dix : Un monde effroyable et beau*, op. cit., p. 16. 참고.

제1차 세계대전은 디스의 인격과 예술에 결정적인 영향을 주었다. 전쟁이 끝나고 고향에 돌아온 후에도 그는 반복해서, 거의 강박적으로 전쟁터를 무대로 한 그림이나 상이용사 등의 퇴역 군인들을 그렸다. 1920년부터 3년에 걸쳐 그린 <참호>(그림 46), 1924년에 발표한 동판화 연작 <전쟁>(그림 47-54), 1929년부터 1932년까지 4년에 걸쳐 대작 <전쟁제단화>(그림 55-56)가 그 대표적인 작품이다. 평화를 되찾았음에도 디스는 무슨 연유로 전쟁의 주제로부터 벗어나지 못하는 것일까? 그 주제나 표현 방식을 보면 오히려 전쟁 기간 중에 그려진 그림보다 훨씬 더 잔혹하고 적나라한 전쟁의 맨얼굴을 보여주고 있는데, 이러한 충격적인 재현 방식을 선택한 이유는 무엇일까? 이에 대한 답을 우리는 레제의 작품과의 비교를 통해 찾아보기로 하자.

VI. 비교

위에서 살펴보았듯, 레제와 디스는 모두 전쟁 기간 중에 끊임없이 편지를 쓰고 그림을 그렸다. 그들은 글을 통해 자신들이 보고 느낀 전쟁의 다양한 면모를 때로는 감정을 듬뿍 담아서, 때로는 냉정하고 담담하게 전달하고 있다. 그러한 글과 달리 두 화가가 그린 그림에는 공통적으로 치열한 전투 장면이나 참혹한 전쟁터와 주검에 대한 치밀한 묘사가 거의 없는 편이다. 그 이유는 일차적으로 당시 대부분의 미술가들처럼 그러한 장면을 전달하기에 적절한 자신만의 방식을 찾는 데 어려움을 겪었기 때문일 것이다. 당시 전장의 생생한 목격자의 역할을 했던 것은 바로 사진과 영화였다.²⁵⁾ 이러한 매체에 대한 상대적 열세 위에 레제의 경우는 전쟁 전 자신이 확립하기 시작했던 추상이라는 조형언어와의 괴리가, 디스의 경우에는 미술학도로서 자신의 조형문법을 마련하기도 전에 입대함에 따르는 혼란과 어려움이 놓여있었다.

레제와 디스는 거의 비슷한 시기에 그것도 베르딩과 렉스라는 멀지 않은 지역에서 전쟁을 체험했다. 최전선에서 지루한 참호전을 치렀고, 무시무시한 집중포화와 잔인한 가스전까지 경험했다는 공통점에도 불구하고 이들이 전쟁 중에 그린 그림에는 적지 않은 차이가 나타난다. 특히 전쟁이 끝나고 그린 그림은 주제나 표현 방식에서 너무나 커다란 차이를 보인다. 그 이유를 단순히 화가들 간의 개인적 성향과 국적의 다름, 기법적 차이에만 한정할 수 없다. 여기서 트라우마라고 하는 심리적 외상의 관점이 필요하다.

25) 전쟁의 묘사라는 측면에서 살펴 본 회화와 사진, 영화의 관계에 대한 문제는 Philippe Dagen, op. cit., pp. 51-80 참고.

4년이라는 긴 시간 동안의 소모전과 9백만 명 이상의 죽음을 앓아간 제1차 세계대전은 전쟁에 참여한 군인들의 몸과 마음에 커다란 상처를 남겼다. 참호 안에서 죽음의 공포에 지속적으로 시달리고, 주위의 동료들이 죽고 다치는 것을 직접 목격하면서 많은 군인들은 이상한 행태를 보였다. 울면서 비명을 지르거나, 말이 없어지고, 자극에 반응을 보이지 않거나, 심한 경우 기억을 잃거나 감정을 느끼지 못했다. 영국의 비공식적 통계에 따르면, 전투 피해의 약 40퍼센트가 이러한 정신장애의 발병이었다.²⁶⁾ 베트남전 이후 ‘외상후 스트레스 장애’라고 명명된 이 증상은 당시엔 탄환 폭발의 충격에서 기인한다고 보고 ‘탄환 충격’이라 불렀다.

당시 가부장사회에서 성장한 남성들이 전투에 임하면서 강요된 남성적 명예와 영광에 대한 환상이 엄청난 스트레스로 작용했다. 본인의 부상이나 살해의 위협 외에도 타인에게 위협을 가해 상처를 입히거나 불구, 목숨까지 빼앗아야 하는 행위는 상황을 더욱 악화시킨다. 살인을 한다는 것은 평생의 죄책감을 불러일으킨다는 점에서 “자신의 정체성에 폭력을 가하는 것이다.”²⁷⁾ 이러한 연유로 전쟁에 따르는 트라우마에 적절히 대응하지 못할 경우, 쉽게 놀라거나 작은 자극에도 과민 반응을 보이고, 불면증을 나타낸다. 또한 플래시백이나 외상성 악몽에 시달리고, 지각이 둔해지거나 부분적인 마비 혹은 특정 감각의 상실, 해리 현상, 기억상실, 알코올과 약물 중독 등의 증상을 보인다.²⁸⁾

레제나 디스 모두 장기간 그것도 최전선에서 전쟁에 노출되었다는 점에서 엄청난 트라우마를 겪었음을 그들의 편지로 알 수 있었다. 그렇지만 그들의 심리상태가 외상후 스트레스 장애에 해당하는 증상으로까지 발전했는지는 알 수 없다. 일반적으로 전문가들은 외상후 스트레스 장애를 트라우마의 경험이 너무나 엄청나서 비언어적 기억으로 응고된 채 저장되기 때문에 문제를 일으키는 것으로 본다. 즉 언어화되지 못한 채 생생한 감각과 심상의 형태로만 입력되면서 생기는 장애라는 것이다.²⁹⁾ 그렇다면 전쟁 기간 중에 끊임없이 편지를 통해 전쟁의 충격을 언어화하고, 데생과 그림을 통해 이미지화한 두 작가의 경우는 외상 후 스트레스 장애로까지 발전하지 않았을 확률이 매우 높다고 하겠다. 특히 레제의 경우는 전역과 동시에 평화를 상징하는 다양한 색채를 사용하여 그림을 그리고, 주제 역시 생의 즐거움을 상징하는 서커스 주제나 새로운 사회의 건설과 도래를 의미하는 도시와 기술자의 그림을 그렸다는 점으로부터 전쟁 트라우마를 극복한 것으로 보아도 무방할 것이다.³⁰⁾

26) 주디스 허먼, 『트라우마』, 열린책들, 2012, p. 46.

27) 존 G. 알렌, 『트라우마의 치유』, 학지사, 2010, p. 31.

28) 외상후 스트레스 장애의 증상에 대해서는 주디스 허먼, 위의 책, pp. 67-96 참고.

29) 같은 책, p. 75.

딕스의 경우는 좀 더 세밀한 분석이 필요해 보인다. 딕스 역시 편지와 일기를 통해 트라우마의 언어화 작업, 그림과 데생을 통해 이미지화 작업을 지속적으로 했다는 점에서 외상 후 스트레스 장애로 발전했을 확률이 떨어진다. 그러나 레제에 비교해 상대적으로 어린 나이에 입대를 했기에 건강한 자기의 정체성을 세우기엔 시간적으로 부족했다는 점, 또한 공병과 들것 운반병이었던 레제에 비해 딕스는 적과 직접 교전을 해야 했던 전투병이었다는 점으로부터 딕스의 스트레스 지수가 레제에 비해 훨씬 높았을 것이라는 점은 분명하다.³¹⁾ 그러한 우려는 1917년에 그려진 자화상에 나타난다. 광인과 흡혈귀라는 불안하고 분열된 모습으로 정체성의 혼란을 겪고 있었음을 충분히 상상해 볼 수 있다. 더욱이 1917년 초에 여자 친구에게 보낸 편지에 따르면, 딕스는 1916년 12월 17일부터 3월 2일까지 장기간 입원을 한 것으로 나타난다.³²⁾ 그러나 병명에 대한 자세한 언급이 없다는 점이 의구심을 키운다. 이러한 의구심은 전쟁 직후부터 10여 년간 반복해서, 지속적으로, 그리고 거의 강박적으로 전쟁을 주제로 한 작업을 했다는 점으로부터 더욱 커진다. 그 주제나 표현 방식을 보면 오히려 전쟁 기간 중에 그려진 그림보다 훨씬 더 잔혹하고 적나라한 전쟁의 맨얼굴을 보여주고 있다. 외상 후 스트레스 장애의 플래시백 현상으로 해석할 수 있지 않을까? 딕스 자신의 다음과 같은 고백은 이런 의심에 대해 마침표를 찍는다.

“전쟁이 끝나고 수년 동안 같은 꿈을 반복해서 꾸었는데, 폭격으로 폐허가 된 집들 사이로 난 길을 포복을 하여 벗어나려 애쓰지만 결국 그 길을 벗어나지 못하는 꿈이었다.”³³⁾

전형적인 외상성 악몽에 시달린 것으로 보이는 오토 딕스는 1924년 동판화 연작인 <전쟁>을 발표하는데, 그 그림들은 전쟁을 표현한 그림 중에서 그 유례를 찾을 수 없을 만큼 참혹하고 충격적이다. 그러한 그림을 그린 이유에 대하여 딕스는 “미술은 일종의 퇴마 행위이다. [...] 나는 많은 것을 그렸다. 전쟁, 악몽, 무시무시한 것들 [...] 그림은 자신 내면에 질서를 만들고자 하는 노력이다. 내 안에는 엄청난 혼돈이 있다.”³⁴⁾ 이 말은 그리는

30) 동료들의 증언에 따르면 레제는 천성적으로 낙천적이었으며, 일찍 아버지를 여의었지만 신실한 어머니와 끈끈한 애착관계를 성년이후에도 변함없이 유지했다. 그런 점에서도 레제는 스트레스에 대해 강한 내성의 소유자로 추론해 볼 수 있다.

31) 동료의 증언에 따르면, 딕스는 자신을 비타협적이고, 열정적이고, 야만적인 에너지가 넘치는 사람으로 소개하곤 했다. 그는 또한 고통과 폭력, 죽음 등에 대하여 병적으로 집착한 것으로 평가받았다.

32) Dietrich Schubert, op., cit., p. 36.

33) Keith Hartley & Sarah O'Brian Twohig in *Otto Dix 1891-1969*, Tate Gallery, 1992, p. 152, Paul Fox, “Confronting Post Shame in Weimar Germany : Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix”, *Oxford Art Journal*, vol. 29, n° 2, 2006, p. 256 재인용.

행위를 통해서 전쟁이란 트라우마를 끊임없이 이미지화 하고, 동시에 그런 과정을 통해 내면의 안정을 되찾으려 애쓰고 있었음을 증언하고 있다.

V. 나오며

레제와 디크스의 전쟁 이후 작품에서 공통점보다 차이점이 많은 이유를 개인적 트라우마라는 차원에서만 찾는 것은 무리가 있다. 전승국의 작가와 패전국의 작가라는 차이도 그들의 작품세계에 지대한 영향을 미쳤다. 레제의 경우, 전후 새로운 사회를 건설한다는 희망찬 분위기가 지배적인 파리에서 작업을 함으로써 긍정적이고 미래지향적인 주제를 화폭에 담았다. 특히 순수주의자인 오장팡(Amédée Ozenfant)과 르 코르뷔지에(Le Corbusier)와의 친분을 통해 레제는 그들이 추구했던 미적 이념을 공유했다. 순수주의의 기관지인 에스프리 누보(Esprit Nouveau)는 당시 첨단 과학기술의 산물인 새로운 기계류의 소개와 함께 새 시대에 걸맞은 미의식을 창출하고자 했다. 레제 역시 전쟁에서 새롭게 눈뜬 기계에 대한 매력을 그들과 공유하면서 이후 자신만의 기계미학으로 발전시키는 발판을 마련하였다. 그 결과물이 바로 기계시대(도시, 공장, 기계, 기술자)의 주역(그림 26-29)이다. 이들은 적어도 레제에겐 행복한 사회, 이상향의 상징이 되었다.

패전국 독일의 경우, 패배의 쓰라린 아픔과 충격은 이내 수치심으로 변했고, 이는 곧 사회와 경제의 전 분야에 부정적 파급 효과를 미치게 되었다. 특히 그러한 수치심은 사회적 개혁을 부르짖는 구성원들 간에 심각한 상호불신과 적대감이라는 정치적 풍토를 낳았다. 그 결과 독일은 1918년부터 1924년 사이 거의 가상의 내전을 겪어야 했다. 이러한 상황에서 독일 사회는 전쟁을 일으킨 장본인으로서의 책임을 수용해야 한다는 논리 대신에 자기방어의 차원에서 전쟁에 동원되었다는 믿음의 지배를 받기 시작했다.³⁵⁾ 전범국가에 대한 부정적 수치심을 극복하기 위한 계산에서 만들어진 새로운 패배 신화를 만들어냈다. 그 신화에 따르면 독일군은 용감하게 그리고 명예롭게 싸웠으며, 도덕적으로도 우월할 뿐 아니라 외국 땅에서는 결코 패한 적이 없었지만, 국내의 부적절한 내분에 의해 허가 찢리고 말았다는 것이다.

패전이 가져온 이러한 사회, 정치적 귀결은 일종의 국가적 트라우마인 ‘부상 문화’³⁶⁾를

34) Linda McGreevy, *Bitter Witness : Otto Dix and the Great War*, Peter Lang, New York, 2001, p. 201.

35) Paul Fox, op. cit., p. 254.

36) 이는 Mark Seltzer의 개념으로 Ibid., 주 23 참고.

낱기에 이르렀는데, 이는 독일 국민 전체가 전쟁이 불러일으킨 쇼크와 트라우마, 상처 주위에 매달려 그 상처를 헤집으며 전쟁의 의미를 찾고자 하는 집단 히스테리 상태를 의미한다. 이러한 사회 분위기에서 디스는 개인적 외상 후 스트레스 장애와 국가적 외상 후 스트레스 장애의 경계를 넘나들며 <참호>(그림 46)와 동판화 연작 <전쟁>(그림 47-54)을 그렸던 것이다.

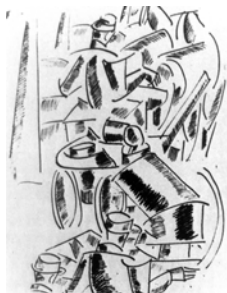
이후 디스는 1929년부터 1932년까지 4년에 걸쳐 대작 <전쟁제단화>(그림 55)를 완성한다. 그리고 다음과 같이 말한다.

(이 그림은) 제1차 세계대전이 발발하고 10년 뒤에 그린 것이다. 나는 이 시기에 전쟁 체험을 미술작품으로 소화하기 위해 많은 습작을 그렸다. 1928년에 이 거대한 주제에 착수할 시기가 무르익었다고 느꼈다. [...] 이즈음에 바이마르공화국에서는 많은 책들이 거침없이 영웅적 행위나 영웅주의를 새롭게 선전하고 있었다. 제1차 세계대전의 참호에서 이미 그 부조리함이 증명되었음에도 말이다. 사람들이 얼마나 무서운 전쟁의 고통이 자신을 덮쳤었는지 잊어버리고 있는 중이다. 이런 상황에서 저 삼면화가 태어났다. [...] 나는 불안이나 패닉을 불러일으키려는 것이 아니라, 전쟁의 무서움을 전하고 전쟁을 저지하는 힘을 일깨우려는 것이다.³⁷⁾

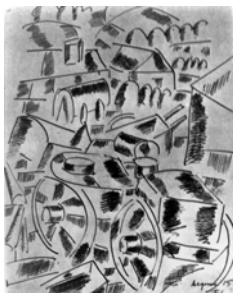
십년이라는 시간의 흐름이 디스에게 개인적 트라우마를 극복할 수 있는 여유를 준 듯하다. 이제 그는 독일 사회에 새롭게 불고 있는 전쟁의 광풍, 부상 문화를 대신하는 새로운 집단 최면을 국외자가 되어 바라보는 눈을 가지게 되었다. 이후 디스는 제1차 세계 대전을 주제로 한 그림을 더 이상 그리지 않게 된다.

37) 서경식, 위의 책, p. 165, 재인용.

[도판]



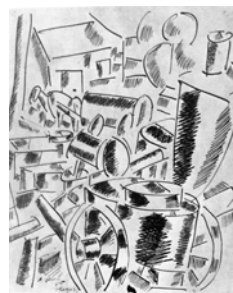
<그림 1>



<그림 2>



<그림 3>



<그림 4>



<그림 5>



<그림 6>



<그림 7>



<그림 8>



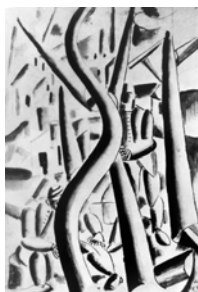
<그림 9>



<그림 10>



<그림 11>



<그림 12>



<그림 13>



<그림 14>



<그림 15>



<그림 16>



<그림 17>



<그림 18>



<그림 19>



<그림 20>



<그림 21>



<그림 22>



<그림 23>



<그림 24>



<그림 25>



<그림 26>



<그림 27>



<그림 28>



<그림 29>



<그림 34>



<그림 35>



<그림 36>



<그림 37>



<그림 38>



<그림 39>



<그림 40>



<그림 41>



<그림 30>



<그림 31>



<그림 32>



<그림 33>



<그림 42>



<그림 43>



<그림 44>



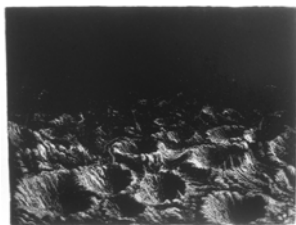
<그림 45>



<그림 46>



<그림 47>



<그림 48>



<그림 49>



<그림 50>



<그림 51>



<그림 52>



<그림 53>



<그림 54>



<그림 55>



<그림 56>

양차대전 시기 프랑스 다큐멘터리 영화의 한 경향

- 장 팽르베Jean Painlevé의 ‘절대영화’ 추구 -

박 희 태
(성균관대학교)

장 팽르베는 한국에서만 생소한 것이 아니라 다른 국가의 연구자에게도 낯선 영화인이다. 그는 예술적 다양성이 가장 역동적으로 생성되던 양차대전 시기에 젊은 시절을 보내며 다양한 기술과 예술적 세례를 받았다. 이 시기 영화는 한 편으로는 오늘 날 할리우드 시스템이라고 할 수 있는 유연한 내러티브의 구성, 관객을 몰입시키고 매혹시켜 결국 감동을 이끌어 내는 픽션 영화¹⁾가 자리 잡아가고 있었고, 다른 한 편으로는 다다에서 시작한 초현실주의와 큐비즘의 영향을 받은 대중적이지 않은 영화가 새로운 시각적 예술의 길을 개척하고 있었다. 다큐멘터리 분야에서는 서구의 제국주의를 대변하는 이국적인 취향의 다큐멘터리²⁾가 미지의 세계를 동경하는 관객들의 시선을 사로 잡았던 것과 동시에 다른 한 편에서는 자연 형상이라고 하는 미지의 현실이에 대한 미시적인 탐구를 시도하던 다큐멘터리도 있었다. 이런 다양한 영화, 예술적인 환경에서 팽르베는 어느 한 쪽을 선택한 것이 아니라 그 새로움들을 자기 것으로 소화해 자신만의 길을 개척하려 노력하였던 것처럼 보인다³⁾.

그의 작품은 오늘 날 다큐멘터리나 과학 다큐멘터리, 또는 실험영화라고 불리우는 영화들의 접점에 있었고 또 단편영화만을 제작하였기 때문에 장편 극영화 위주의 영화사 연구에서 그의 자리를 찾을 수가 없다. 기존의 분류 방식으로는 ‘분류 불가능inclassable’⁴⁾할 수 밖에 없는 성격을 가지고 있기에 200여 편에 이르는 단편 영화를 촬영하였고 많은 글들을 남겼지만 그에 관한 연구는 턱없이 부족하고 심지어 그가 제작한 영화들에 대한 리스트 조

1) 데이비드 워크 그리피스David Wark Griffith의 <국가의 탄생>(1915)이 좋은 예이다.

2) 로버트 플래허티Robert Flaherty의 <북극의 나누크Nanuk>(1922)나 레옹 푸아리에Léon Poirier의 아프리카 탐험 다큐멘터리들.

3) 그의 성향이 어느 한쪽에 치우치지 않고 소수 그룹에 남아 있었던 것은 그가 양차대전 시기 프랑스 총리를 두 번이나 역임한 정치인 폴 팽르베Paul Painlevé의 아들이었기에 학창 시절부터 따돌림을 받은 이유도 있기는 하다. 하지만 이를 그의 창작활동과 직접적으로 연결 시키는 것은 무리가 있어 보인다.

4) 현재 그의 작품들은 주로 ‘과학 다큐멘터리’의 범주에서 다뤄지고 있기는 하지만 이러한 명칭만으로는 그의 작품이 가지고 있는 가치를 표현하기에는 다소 아쉬움이 있다.

차 분명하지가 않다. 영화 연구서들은 아주 적은 분량이나 과편적으로 팡르베에 대해 언급하고 있을 뿐이고 그마저도 아방가르드 영화나 다큐멘터리 영화의 결가지로 예외적 형태를 소개할 때 간략한게 안내하고 있는 정도에 그치고 있다.

하지만 최근들어 장 팡르베에 관한 연구 결과들이 새로이 출간되고 있다. 이러한 경향은 중요 영화인들에 대한 연구가 포화 상태이기 때문에 새로운 연구 주제를 찾기 위한 시도라고 볼 수도 있겠지만 그가 영화계에 남긴 흔적은 재평가 받기에 모자람이 없어 보인다. 200여 편의 단편영화를 제작하였고, 1920년대 후반에 이미 다큐멘터리 영화에 윤리적이고 기술적인 방향을 제시하였고 또 영화 순수주의를 주창하였던 그의 업적은 오늘 날 영화사에서 비중있게 다루는 거장들에 비해서 결코 부족하다고 할 수 없을 것이다. 또 할리우드 영화를 필두로 한 영화상업주의에 질식 당하고 있는 현재의 영화계가 겪고 있는 영화의 위기를 타개하고 새로운 활로를 모색하기 위해 과거의 작업들을 반추하는 과정에서 그의 작업이 돋보인 결과라고도 할 수 있다.

장 팡르베는 문어(1928), 소라게(1929), 물벼룩(1929), 성게(1929), 해마(1934)등 주로 해양 생물들에 관한 단편영화 형식의 다큐멘터리를 제작하였기 때문에 픽션영화를 연구하는 주류적인 시각에서 가치가 없다고 판단할 수도 있다. 그렇지만 오늘 날 그의 작품을 재평가하는 이유는 작품 그 자체 보다 작품 속에 어우러져 있는 당시의 예술적 시대정신과 새로운 분야를 개척해 나간 그의 창작 정신이라 할 수 있다. 이런 맥락에서 본 연구는 양차대전 시기의 가장 역동적인 예술 흐름을 조망할 수 있는 창으로써 팡르베의 작품들에 접근해 보고자 한다.

1. 양차대전 사이 영화와 예술의 지형도

양차대전 시기는 갓 걸음마를 댄 영화가 당시의 예술적 경향과 교류하며 다양한 형태의 영화를 실험하던 시기였으며 예술 분야도 사실주의의 산물이라 할 수 있는 사진과 영화의 탄생으로 인해 새로운 컨셉과 새로운 아름다움을 추구하던 시기라고 할 수 있다. 19세기의 시작과 끝을 장식한 사진과 영화는 사실주의의 정점에서 예술계에 새로운 재현의 방식을 제시하게 된다. “최초로 사물과 그 표현과의 사이에 또 하나의 사물 이외엔 아무것도 개입하지 않는 초유의 사건”⁵⁾은 19세기 뿐만 아니라 20세기 초반 까지 전통적인 예술에 많은

5) 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가?』 박상규역, 시각과 언어, 2001년, p. 19. 앙드레 바쟁은 회화와 비교되는 사진의 독창적인 재현에 관해 다음과 같이 덧붙이고 있다. “엄밀한 결정론에 따라서 외부

영향을 미치게 된다. 영화의 대중적인 성공은 문학 뿐만 아니라 회화를 비롯한 조형예술 분야를 자극하게 되고 이는 새로운 형태의 예술 창작을 시도하던 다다와 큐비즘 그리고 초현실주의 등에 영감을 제공하게 된다⁶⁾.

‘현상-이미지’로 명명되는 새로운 방식의 재현 기술은 인류 최초로 인식이 배제된 기술적인 이미지를 통해 대상을 재현하게 된 것이다. 초현실주의에서 추구하였던 ‘자동기술법’이나 의식을 배제한 창작활동은 새로운 재현기술에서 영감받은 시도라고 생각할 수 있다. 이런 맥락에서 앙드레 바쟁은 ‘사진 이미지의 존재론’에서 “초현실주의의 목적은 우리의 정신에 대한 이미지의 기술적 효율성과 분리할 수 없다”고 단언하고 있다.⁷⁾

사진과 영화의 탄생이 예술과 직접적인 관계를 가진 것은 아니었지만 예술계는 새로운 형태로 등장한 재현의 컨셉을 다양한 방식으로 활용하였고 이는 다시 사진과 영화의 예술적 시도로 이어지게 된다. 이렇듯 양차대전 시기는 새로운 재현 방식과 기존의 표현 방식을 넘어서려는 수 많은 시도가 있었던 시기였다.

1.1. 영화산업의 지형도

우선 양차대전 시기 시도된 다양한 영화들을 살펴보기에 앞서 영화사적으로 유럽의 영화 산업은 어떤 상황이었는지를 살펴 볼 필요가 있다. 20세기 초반 당시의 부정적인 전망에도 불구하고 무성영화는 급속도로 성장하고 있었다. 하지만 1914년 전쟁과 함께 대부분의 배우들이 전쟁에 동원되어 유럽에서는 대부분의 영화 제작이 멈추게 된다. 하지만 찰리 채플린, 버스터 키튼, 로렐과 하디로 대표되는 할리우드에서는 반대로 영화제작의 전성기를 맞이하게 된다. 유럽에서 영화제작이 불가능했기에 유럽의 영화관은 할리우드에서 제작한 영화를 수입할 수 밖에 없었고 1919년의 통계에 의하면 유럽에서 상영된 영화의 90퍼센트는 할리우드에서 제작한 영화이다.

제1차세계대전이 끝난 후 독일영화는 패전의 아픔과 경제적 빈궁함으로 <노스페라투 Nosferatu>나 <마부제 박사 Docteur Mabuse> 등 당시의 음습하고 불안한 사회를 표현하는 ‘표현주의’ 영화를 제작하게 된다. 하지만 프랑스는 승전국으로 이미지의 조형성과 몽타

세계의 상(像)이 인간의 창조적 간섭없이 자동적으로 형성되어지는 것은 이것이 처음있는 일이다”.

6) 현재까지 예술 분야 연구에서 아쉬운 것은 분과학문적인 시각으로 연구가 진행되어 왔다는 것이다. 미술, 문학, 연극, 음악 등 전통적인 예술의 경우 서로의 영향력을 인정하고 각 분야간의 교류에 대한 연구가 있기는 하다. 하지만 사진이나 영화의 경우 전통적인 예술에 비해 그 역사가 일천하기 때문에 이들 새로운 예술 형태와 전통적인 예술과의 상호 연관성에 대한 조명은 부족해 보이는 것이 사실이다.

7) 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가?』, *op. cit.*, p. 23.

주의 리듬을 중요시하는 영화들을 만들게 되는데 이들의 영화를 '인상주의'영화의 효시라고 간주하기도 한다. 러시아에서는 세르게이 에이젠슈타인Sergei Eisenstein의 <전함 포템킨Curassé Potemkine>을 필두로 볼셰비키 혁명의 정신을 고취하는 이데올로기적인 영화를 제작한다.

1930년대는 영화에 음향이 도입되면서 무성영화에서 발성영화로 전환되는 시기이다⁸⁾. 하지만 1929년의 세계대공황은 1920년대의 태평스러웠던 기억들을 지우게 된다. 관객들은 현실의 고통을 잊기위해 극장으로 몰려들었고 영화는 환상과 고통스러운 두 갈래로 나뉘게 된다. 이 시기에 찰리 채플린, 로렐과 하디, 막스 브라더스는 계속 코미디 영화의 계보를 이어가고 유럽에서는 요리스 이벤스Joris Ivens와 헨리 스토크Henri Storck의 <보리나주의 비참함Misère au Borinage>(1934)나 루이스 부뉴엘Luis Buñuel이 제작한 <빵없는 땅Terre sans pain>(1932) 등이 비참하고 냉혹한 현실을 충격적일 만큼 사실적으로 다룬 다큐멘터리를 제작한다.

1930년대 중반 이후에 들어서면 프랑스에는 '인민전선' 정부가 들어서게 되며 본격적으로 발성영화가 등장하고 '시적리얼리즘'이라 명명되는 영화들이 세계적인 주목을 받게 된다. 비슷한 시기, 독일에서는 레니 리펜슈탈Leni Riefenstahl로 대표되는 프로파간다 영화가 나치 정부를 등에 업고 대중들에게 선보이게 된다. 나치즘을 피한 독일의 감독들은 프랑스나 미국으로 망명하게 된다. 소비에트 연방에서는 레닌을 영웅시하거나 체제선전용 영화에 대중이 등을 돌리게 되고 이탈리아는 무솔리니 정권하에서 친정부적인 대규모 영화를 제작하게 된다.

1.2. 아방가르드와 영화

양차대전 시기는 아방가르드 영화⁹⁾가 가장 두드러졌던 시기라고 할 수 있다. 아방가르드 영화는 1920년 무렵 다다이즘 큐비즘과 초현실주의 아우르는 하나의 우산 개념으로 이해할 수 있다. 당시 대세를 이루던 초현실주의와 추상영화와의 교류에서 시작되는 아방가르드 영화는 새로운 영상언어를 추구하고 현실을 다른 시각으로 보는 방법에 대한 고민에서 출발하였다. 이 시기 최초로 움직임을 실재의 지속과 함께 재현해 낸 영화의 영향으로 미술계에서도 움직임에 대한 논의는 중요한 위치를 차지하였다. 추상화의 아버지라 불리

8) 영화사적으로 미국의 앨런 크로스랜드가 제작한 <The Jazz Singer>(1927)를 최초의 발성영화로 간주하고 있다.

9) 최초의 아방가르드 영화는 맨 레이Man Ray와 페르낭 레제Fernand Leger가 만든 몇몇 실험영화이다.

우는 로베르 들로네Robert Delaunay가 부인 소니아 들로네Sonia Delaunay와 함께 회화를 통한 움직임 표현한 동시주의Simultanéisme를 시도한 것은 이러한 맥락의 일부라고 할 수 있다. 당시의 예술계는 새로운 재현 방식에서 영감을 얻고 새로운 형태의 회화를 추구했던 큐비즘Cubisme(조르주 브라크Georges Braque와 파블로 피카소Pablo Picasso)과 미래주의Futurisme라는 이름으로 다양한 시도를 하던 시기였다.

큐비즘은 조형예술을 통해 유동적이고 비고정적인 대상을 재현하고 지속의 개념을 관념적으로 표현하고자 하였으며 직접적인 시각적 감흥을 재현하고자 했다. 이러한 새로운 시도들에 대해 노먼 브라이슨Norman Bryson은 “초기 르네상스 이후 큐비스트들은 줄곧 회화의 역사를 지배해왔던 그림과 지각대상간의 유사성을 끊는 실험을 해왔다”¹⁰⁾고 평가하고 있다. 이들의 시도는 ‘이미지는 실재를 대체’해야 한다는 전통적인 예술의 입장을 넘어 새로운 지평을 열려고 하는 것이었다. 이는 앙리 마티스Henri Matisse를 비롯한 야수파가 관객이 실재를 재현한 오브제를 찾는 것이 아니라 그림에 나타난 색채에만 반응하게 하겠다는 순수색채의 가치를 내걸었던 것과 같은 맥락으로 이해할 수 있다. 야수파의 시도는 관객의 인식 작용을 방해하고 순수 지각 반응 현상을 이끌어 내겠다는 것이다. 오브제를 인식하는 것은 물리적인 현상이 아니라 교육과 경험을 통해 뇌에 저장된 기억의 매커니즘을 통해 사물을 지각한다는 것을 의미하는 것이고 이를 루드비히 비트겐슈타인Ludwig Bittgenstein은 ‘~처럼 본다voir comme’라고 표현하였다.

하지만 영화의 한 축은 전통적인 인지 방식에 입각해서 발전하게 되고 이는 오늘 날 할리우드 영화의 전형이라고 할 수 있는 인과관계에 의해 구성된, 들뢰즈가 ‘고전영화’라고 명명한 영화이미지의 전형적인 모델이 된다. 이러한 인지 방식에 반해 큐비스트는 인식의 연결 고리를 끊기 위해 노력하였고, 그림과 지각대상간의 유사성을 끊는 것을 목표로 삼고 있었다. 그리고 큐비즘 계열에서는 영화가 카메라를 통해 순수 혹은 절대적 상태에 도달할 수 있다는 믿음하에 영화를 통한 실험을 계속하게 된다. 이렇듯 순수를 지향하는 개념은 상업주의로부터 자유로움을 추구하는 것과 동시에 새롭고 기발한 미학을 바탕으로 하는 기존에 존재하지 않는 이미지를 찾고자 하는 열망의 표현이라 할 수 있다. 이렇듯 “큐비즘과 영화는 같은 시대의 산물이고 서로가 많은 영향을 주고 받았다.”¹¹⁾

한편 다다이즘Dadaïsme을 계승하며 영화와 직접적인 관계를 맺고 있었던 초현실주의는 당시의 다른 조형예술과 마찬가지로 시각적 효과를 중요시 하였다. 그렇다고 해서 초현실

10) Norman Bryson, *The commonplace Look - objects and culture : still life from to the conference room*, in *TLS*, N° 4933, 17 octobre 1977, p. 20, 재인용, 『실험역사와 비디오의 역사』, A.L. Rees, 성준기 역, 커뮤니케이션북스, 2013, p. 48.

11) A.L. Rees, 『실험영화와 비디오의 역사』, *op. cit.*, p. 88.

주의 영화를 대표하는 루이스 부뉴엘의 <안달루시아의 개Le chien d'Andalou>(1929)에서 흔히 상기할 수 있는 '특수효과'를 추구한 것 보다는 단순하고 직접적인 시각적 효과를 만들어 내기위해 노력하였다. 초현실주의 영화는 관객의 안정적인 인지를 방해하고 주제와 이미지를 인식 불가능하게 하는 전략을 사용하였는데 이를 위해 시각적 충격을 유발하는 이미지를 사용하고 시간의 선형적인 전개를 방해하기 위해 내러티브적인 인과관계 없는 쇼트들을 연결하는 편집 방식을 보여준다. <안달루시아의 개>에 나오는 눈을 도려내는 장면은 오히려 상징적인 차원에서 이해하여야 할 것이다. 잔인하고 일시에 충격을 주는 이 장면은 시각적 질서에 가해지는 폭행을 의미하고 이는 인식을 통한 시각을 배제하려는 의도에서 연출된 장면이다. 다시 말해 무의식의 광학이라고 표현되는 영화가 전통적 재현 예술의 특징과 결별하기 위한 상징적 행위라고 이해할 수 있다.

또 초현실주의 영화에서 시도하는 불연속성의 원칙은 내러티브 편집에 반하여 쇼트와 신 사이의 흐름이나 연속성을 피하고자 하는 것인데 지가 베르토프Dziga Vertov의 영화 <카메라를 든 사나이L'Homme à la caméra>(1929)에서 잘 나타난다. 이 영화는 '날 것 그대로의 현실을 포착'한다는 개념을 보여주기 위해 제작된 것으로 다큐멘터리 영화의 중요한 한 축을 대표하고 있다. 하지만 이 영화의 도입부와 영화 곳곳에 배치되어 있는 초현실주의적인 이미지들(의자나 기차설로 교환기 등의 사물을 촬영한 뒤 이를 이중 인화를 통해 사물의 원래 맥락에서 벗어나 다른 이미지들에 배치함으로써 관객이 사물에 대해 가지고 있는 인식은 사라지고 선과 면이라고 하는 사물의 기본적인 형체가 기하학적인 이미지로 표현된다)은 이 영화가 초현실주의 계열의 영화라는 것을 보여주고 있다. 그리고 베르토프는 영화의 쇼트와 신을 간극intervalle의 개념을 사용해 배치하고 있다. 이는 카메라가 인간의 눈과 달리 의식이 개입하지 않는 재현을 가능하게 하지만 촬영자는 본인이 의도하지 않더라도 일정한 논리를 스스로 찾아갈 수 있는 위험이 있기에 이를 방지하기 위하여 무차별적인 편집에 '간극'의 개념을 도입해 이미지들간의 연결고리를 끊기 위한 시도이다. 베르토프는 이렇게 만들어진 영상이 의식의 흐름을 막고 카메라 렌즈가 가지고 있는 기계적인 눈의 특성을 온전히 살려낼 수 있다고 믿고 있었다. 이러한 시도 역시 베르그송이 인지 모델로 제시한 기억과 지각의 메커니즘을 거부하기 위한 장치라고 할 수 있다.

또 초현실주의에서 자주 사용한 콜라주collage 기법은 우연성을 통해 시간의 경과를 보여주려는 개념이 포함된 것으로 영화가 가지고 있는 '지속'의 개념을 도입하려는 시도이고 자동기술écriture automatique은 의식을 배제한 글쓰기로써 논리나 기억, 교육받은 의식을 배제하기 위한 방식이라 이해할 수 있다.

실험영화, 순수영화, 절대영화, 비내러티브영화, 언더그라운드 영화, 추상영화등 다양한

명칭하에 수많은 실험을 거듭하던 아방가르드 계열의 영화는 상업적인 유성영화가 인기를 끌게되고 이와 연계하여 전문적인 제작기술과 대규모 자본을 갖춘 제작 그룹이 등장하면서 쇠퇴기에 접어들게 된다. 정치적으로도 대부분 좌파 계열이었던 아방가르드 계열의 영화인들은 히틀러와 파시즘의 등장으로 인해 위축될 수 밖에 없었다. 외적인 요인들에 의한 쇠퇴는 아방가르드 영화를 다큐멘터리 영화로 방향 전환하게 한다. 다큐멘터리 영화는 객관성이라고 윤리의식이 중요시 되지만 극영화에 비해 실험적인 여지가 남아있었기 때문에 한스 리히터Hans Richter, 요리스 이벤스Joris Ivens, 헨리 스톡Heri Storck, 존 그리어슨John Grierson 등이 이후 실험영화와 다큐멘터리의 융합을 시도하게 된다.

제 2 부 제 3 분과

〈발표 : 극단의 형식과 실험적 표현〉

사 회 : 황혜영(서원대)

발 표 : Esprit d'avant-garde dans les romans de Raphaël Confiant

/ HIROMATSU Isao(Univ. Hosei)

Jean Cocteau et le cinéma

/ Antoine COPPOLA(Univ. Sungkyunkwan)

단절과 봉합: 인민전선 시기의 장 르누아르 영화를 중심으로

/ 여금미(강원대)

베르톨트 바르토슈(Berthold Bartosch)의 〈이상(L'idée: 1930-1932)〉

/ 한상정(상지대)

Esprit d'avant-garde dans les romans de Raphaël Confiant¹⁾

Isao HIROMATSU
(Université Hosei)

Introduction

L'écrivain martiniquais, Raphaël Confiant (1951-), est l'un des auteurs représentant de la génération de la « créolité » dans les littératures francophones. Selon l'histoire littéraire aux Antilles francophones, ce mouvement de la créolité s'est tenu pour son objet principal de réhabiliter comme assises de l'identité créole la culture et la langue créoles dans le contexte des anciennes colonies françaises (surtout en Martinique et en Guadeloupe). Parmi les chantres de la créolité, nous pouvons citer des écrivains et intellectuels déjà assez connus dans le domaine des études francophones : par exemple, le romancier martiniquais Patrick Chamoiseau (1953-), le linguiste-romancier martiniquais Jean Bernabé (1942-) et le poète-romancier guadeloupéen Ernest Pépin (1950-).

De ces écrivains de la créolité, sans aucun doute, Raphaël Confiant symbolise le plus un dilemme ou une paradoxe de ce mouvement littéraire : ce dilemme concerne en principe le choix du langage littéraire entre le français et le créole. En fait, dans quelle langue les écrivains antillais peuvent-ils s'exprimer de manière la plus convenable leur histoire tumultueuse et leur identité en souffrance sous la « diglossie²⁾ » culturelle ? En assumant un tel dilemme, il a dû changer de langue d'expression du créole martiniquais au français nourri de l'imaginaire créole. Cette conversion linguistique, si j'ose le dire, permettrait à

1) Ce texte de communication est la version traduite et augmentée de l'article déjà publié en japonais : Isao Hiromatsu, *Senryaku-toshiteno « Boutoku-teki Shinkou »* (*La « foi blasphématrice » comme stratégie narrative*), dans Bulletin de la société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku, No. 27, 2007, pp. 48-60.

2) Voir Charles A. Ferguson, « Diglossia », in *Word*, No. 15, 1964, pp. 325-340.

Confiant de devenir l'un des romanciers qui ait pu pousser à l'extrême sa stratégie narrative, y compris ses palettes linguistiques et son structure de la narration. L'esprit d'avant-garde chez Confiant s'esquisse dans cette sensibilité linguistique pour le différencier du reste des innombrables écrivains francophones.

Dans notre communication, nous aborderons comme corpus primaire son premier roman écrit en français, *Le Nègre et l'Amiral* (1988)³, en tenant compte de ses autres romans si besoin est. Toutefois, étant donné que Confiant a déjà écrit une quarantaine d'ouvrages de divers genres, nous nous permettrons malheureusement d'en examiner une partie pour aujourd'hui. L'histoire du *Nègre et l'Amiral* se déroule dans un quartier Morne Pichevin en Martinique sous la deuxième guerre mondiale. Dominée par le gouvernement de Vichy, l'île de la Martinique a connu une situation particulière, c'est-à-dire la « colonisation multiple » selon les mots de Débra Anderson⁴. On y envoie de la métropole l'Amiral Georges Robert avec les sous-marins allemands, ce qui ne change pas pour autant une situation d'ancienne colonie. Se situant sous cette domination multiple, les « petits peuples » en Martinique, thème de prédilection pour Confiant, cherchent à s'équilibrer entre les deux résistances : une résistance contre la France colonialiste, d'une part, et celle pour la France mère patrie, d'autre part. L'ensemble de l'histoire du *Nègre et l'Amiral* est ainsi raconté par divers personnages pour construire une manière de distribution d'ensemble.

Ce qui retient le plus notre attention dans ce roman, c'est le rire de personnages y

3) Nous nous référons à l'édition suivante : *Le Nègre et l'Amiral*, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1988. Confiant écrivait ses ouvrages en créole juste avant l'année de publication du *Nègre et l'Amiral* (soit entre 1979 et 1987). S'il a commencé à écrire en français, c'est qu'il a lu le premier roman de Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères* (1986). Sur cette conversion linguistique assez douloureuse, voir un article suivant : Thomas Spear, « Les perles de la parure de Raphaël Confiant », in *L'héritage de Caliban*, Maryse Condé (dir.), Jaktor, 1992, pp. 253-263 ; « Postface du traducteur » (entretien entre Raphaël Confiant et le traducteur japonais Masanori Tsukamoto), *Kôh-no Mizu (Eau de Café)*, Kinokuniya-shoten, 1999.

4) Débra Anderson, « Le rire dans *Le Nègre et l'Amiral* de Raphaël Confiant », in *Francophographies*, No. 8, 1999, pp. 49-57. Pour d'autres études de ce roman, il y a des articles suivants : Ronnie Scharfman, « « Créolité » is/as resistance : Raphaël Confiant's *Le Nègre et l'Amiral* », in *Penser la créolité*, Maryse Condé (dir.), L'Harmattan, 1995, pp. 125-134 ; Thomas Spear, *op. cit.* ; Thomas Spear, « Jouissances carnavalesques : représentations de la sexualité », in *Penser la créolité*, *op. cit.*, pp. 135-152.

compris le protagoniste Rigobert. Malgré ladite situation paradoxale, ils rient aux éclats comme si c'était pour chercher du risible dans n'importe quel malaise. Nous pouvons l'appeler les « rires graveleux » d'autant que, dans la plupart du temps, le rire est parsemé du vocabulaire de grossièreté. Pourquoi donc ces personnages ne cessent de rire dans ce récit ? En outre, pour le narrateur ou l'auteur Confiant, quelle stratégie narrative les conduit à décrire aussi obstinément le rire de grossièreté ? Afin d'examiner de plus près ces questions, notre communication se propose d'analyser tout d'abord la conception de l'« interlangue » (ou de l'« interlecte ») et sa représentation dans le roman en question. Les chantres de la créolité se basent sur cette notion linguistique dans l'espoir de créer leur propre langage littéraire : disons, ils visent à écrire dans une langue pas tout à fait français ou créole, mais plutôt au croisement de ces deux langues. En analysant une telle notion linguistique, nous considérons comme sa stratégie narrative la « foi blasphématrice ». Pour ce faire, notre communication commence par l'analyse de l'interlangue chez l'auteur Confiant pour aborder ensuite le contenu du récit et la structure de la narration dans *Le Nègre et l'Amiral*.

I . Qu'est-ce que l'« interlangue » ?

Afin d'aborder le langage utilisé dans ce roman, nous analyserons la notion de l'interlangue. Dans un manifeste littéraire intitulé *Éloge de la créolité*⁵⁾, Raphaël Confiant et ses co-auteurs (Patrick Chamoiseau et Jean Bernabé) décrivent leur choix laborieux de la langue d'expression. Ils considèrent l'oralité de la langue créole comme étant une assise principale de l'identité dite créole. Comme nous pouvons le supposer, la colonisation française des Petites Antilles a érigé la langue française en langue officielle, ce qui aurait produit une rupture socioculturelle entre la culture orale créole et la culture écrite française. De ce point de vue, les auteurs du manifeste avancent qu'il est indispensable de réhabiliter la langue et la culture créoles afin d'assumer non seulement la réalité de l'identité antillaise mais aussi la langue d'expression authentique.

5) Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Gallimard, 1989 (pour la première édition française) ; 1993 (pour la présente édition bilingue), pp. 43-50.

Toutefois, leur choix de la langue d'expression littéraire n'en est pas moins paradoxal. C'est dire que, en niant aussi bien le fétichisme du français et du créole que le français-banane, ils se proposent d'utiliser une autre langue d'expression comme la suivante :

Garder une totale disponibilité vis-à-vis de tout l'éventail linguistique qu'offre la palette sociale, tel est l'état d'esprit avec lequel nous avons abordé la problématique de l'interlangue, appelée plus savamment « interlecte ». (*Éloge de la créolité*, p. 48⁶⁾)

Ne pas fétichiser l'un des deux langues et ne pas admettre une simple langue mélangée, ces deux propositions, apparemment difficile à concilier, sont venues d'une situation sociolinguistique des anciennes colonies antillaises. La Martinique comme la Guadeloupe est un département d'outre-mer de la France depuis 1946, ce qui fait que le déséquilibre linguistique entre le français et le créole persiste même à présent : le français est une langue privilégiée pour le succès social tandis que le créole est en principe réservé au sphère privé. Nous pouvons qualifier une telle situation linguistique de « diglossique ». Pour les écrivains antillais y compris Confiant, le français constitue ainsi une langue privilégiée, malgré eux, à travers l'éducation publique, de sorte qu'il ne reste qu'un choix pour eux de modeler une autre langue tout en se basant principalement sur le français.

Or, qu'est-ce que c'est que l'« interlangue » que Confiant utilise pratiquement dans ses romans ? En nous référant à l'analyse stylistique de Thomas Spear⁷⁾, nous pouvons distinguer entre quatre types des traits linguistiques qui se manifestent dans presque tous les romans de Confiant :

① Calque (soit la traduction littérale du créole en français) :

ex) drivailer (<drivayè), doucine (<dousin), soukliyans (<soukougnan), charroyer

6) Ibid., p. 48.

7) Thomas Spear, *op. cit.*, surtout p. 257 et p. 259. Spear pense que le nom de Rigobert se compose de (l'Amiral) « Robert » et de « Rigoler », remarquant ainsi une relation implicite qu'entretient ces deux personnages. En outre, il avance que le titre du roman *Le Nègre et l'Amiral* peut se comparer à celui de Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*.

(<chayé), maquereller (<madrelé), graphiner (<grafinyé ou grafounyé), dérespecter (<dérèspèté), dès le chant de l'oiseau-pipiri / au pipiri-chantant (<opipirit chantan), etcetera de (<etcetera de)...

② Néologisme (soit le vocabulaire inventé par Confiant) :

ex) belleté, dangeureusité, mauvaiseté, sérieuseté, négrerie/négraille, mûlatraille, békaille, maigrichonnerie, raconterie, rigoladerie, parlure, méprisaison, tout-à-faitement, tout-de-suitement, faire une causement avec, au finissement de, bouleversader...

③ Mot-valise :

ex) décrasse-gorge, débit-de-la-Régie, sent-bon, nègre-gros-sirop, pause-reins, coq-calabraise, coco-lapin-chéri, oiseau-kayali, masques-échassiers, Marianne-peau-de-figue, nettement-et-proprement...

④ Répétition ou redondance :

ex) surtout-surtout-surtout, à mesure à mesure, pas longtemps-longtemps, , se mettre à rire d'un gros rire gras, congner ce qui s'appelle cogner le tréfonds de son esprit, être pressé ce qui s'appelle être pressé, elle avait envie de crier crier crier...

Grosso modo, nous pouvons dire que le langage de Confiant se distingue du français dit standard (ou international) selon ces quatre traits linguistiques. Au niveau de la syntaxe, l'auteur utilise principalement celle du français standard ; mais au niveau du lexique et de la locution, il se diffère assez considérablement de l'utilisation standard du français. En outre, en ce qui concerne des expressions basées sur le calque, il n'est pas difficile de les trouver dans les dictionnaires créole-français⁸⁾, mais pourtant il y a quand même pas mal d'expressions que nous ne puissions trouver dans aucun dictionnaire. À cela s'ajoutent des expressions redondantes et des mots archaïques ou d'origine étrangère. Une telle caractéristique du style de Confiant nous donne du risible ainsi que du plaisir de lecture même si elle fait parfois obstacle pour les lecteurs peu habitués de

8) Voir par exemple des dictionnaires suivants : Ralph Ludwig *et alii*, *Dictionnaire créole-français (Guadeloupe)*, Servedir et Jasor, 2002 ; Pierre Pinalie, *Dictionnaire élémentaire français-créole*, L'harmattan, Presses universitaires créoles, 1992 ; Sylvie Telchid, *Dictionnaire du français régional des Antilles (Guadeloupe et Martinique)*, Bonneton, 1997 ; Pierre Anglade, *Inventaire étymologique des termes créoles des créoles d'origine africaine*, L'harmattan, 1998 ; Jack Corzani, *Dictionnaire encyclopédique* Desormeaux (9 volumes), Desormeaux.

sa stratégie linguistique.

La présentation de ces exemples met en relief l'ambiguïté du choix linguistique par Confiant, autrement dit la position problématique de l'interlangue dans ses romans. D'une certaine manière, il est obligé d'utiliser le français comme assise de sa langue d'expression tout en le remodelant à sa manière. Compte tenu de cela, nous ne pouvons nous empêcher de constater un fait suivant : cette ambivalence linguistique chez l'auteur Confiant se représente par l'entremise de la parole du protagoniste Rigobert et de la stratégie du narrateur.

II. La « foi blasphématrice » : l'ironie et l'insulte du protagoniste Rigobert

Avant d'examiner de plus près le rire du protagoniste Rigobert, nous présenterons brièvement ses caractéristiques principales. Ce personnage est construit comme un Noir qui travaille à la journée dans un quartier nommé Morne Pichevin. Ce quartier existe effectivement près de la capitale de la Martinique, Fort-de-France. À l'intérieur de cette communauté, ce protagoniste fonctionne comme un décepteur, un farceur ou un *trickster* (en anglais) jusqu'à ce qu'il devienne moins burlesque après son expérience de la fuite pendant l'occupation allemande en Martinique. Il conviendra de citer sa première parole dans le récit d'autant qu'elle résume bien ses caractéristiques :

Je l'aurais puni ce couillon de Bondieu ! Je l'aurais puni, tonnerre du sort !
(*Le Nègre et l'Amiral*, p. 9)

Ainsi, d'entrée du jeu, il commence à insulter le Dieu. Et, tout le long du récit, il ne cesse d'injurier, d'insulter et d'ironiser n'importe qui, même sa propre mère qui a donné naissance à Rigobert comme un homme noir. Le narrateur de ce récit nous montre le portrait linguistique du protagoniste comme suit :

Alors il se mettait à injurier le Dieu, à dire toutes sortes de cochonneries

innommables sur la Vierge Marie, sur sa mère, Idoménee, dans un créole de son cru qui forçait l'admiration des vieux du quartier. Car Rigobert avait le don d'inventer des mots et dans ses moments d'intense excitation, il les accolait les uns aux autres et créait des images fulgurantes qui vous clouaient sur place nettement et proprement. C'est ainsi qu'il avait gagné le droit inouï de ne pas savoir prononcer un traître mot de français et poussait même le culot jusqu'à s'en vanter. (*Le Nègre et l'Amiral*, p. 13)

Dans cet extrait, le narrateur décrit Rigobert comme un personnage qui parle le « créole de son cru » et qui se vante même « de ne pas savoir prononcer un traître mot de français ». Comme nous l'avons vu, malgré une telle explication du narrateur, la parole du protagoniste apparaît notamment en français tout au cours du récit. En tenant compte de cela, nous serions en mesure de constater dans cette paradoxe linguistique de Rigobert l'équivalent de l'interlangue de l'auteur Confiant.

Une telle déséquilibre linguistique pourra être observée dans une autre scène où Rigobert dialogue avec un personnage Amédée Mauville. Au contraire de Rigobert, celui-ci est un mulâtre martiniquais et un ancien sorbonnard (soit un typique Scholar-ship boy) qui revient avec son immense déception à la Martinique pour devenir un professeur de latin au lycée Victor Schoelcher. Après avoir dit qu'il était athée, Amédée demande au protagoniste Rigobert pourquoi il ne cesse d'insulter le Dieu :

« Donc tu ne crois pas en Dieu ? provoquait-il Rigobert.

-- Moi-même ! Tu me prends pour toi ? Je crois en Dieu, je sais qu'il existe mais je le condamne. J'affirme que c'est une salope de première catégorie, qu'il s'est montré trop méchant envers les nègres et trop bon envers les Blancs. J'attends de monter en face de lui pour lui dire ses quatre vérités dans le mitan de sa figure. Il verra c'est qui monsieur Rigobert Charles-François, tonnerre de Brest ! »

La foi blasphématrice n'existait pas dans les livres qu'avait étudiés Amédée. Les Blancs croyaient ou ne croyaient pas en Dieu, c'est tout. Ils le craignaient ou l'ignoraient mais ne le mettaient pas en accusation comme un vulgaire malfrat. (*Le Nègre et l'Amiral*, p. 68)

Nous pouvons lire dans cette citation une croyance particulière de Rigobert. Une autre

scène juste après cette citation nous montre une raison de croire de cette manière : c'est dire qu'il est obligé de croire en Dieu et à l'au-delà étant donné que les pauvres et les noirs comme lui devront vivre dans une déveine sempiternelle.

À la fin de cet extrait, le narrateur intervient pour nommer cette croyance ambivalente de Rigobert la « foi blasphématrice ». Pour Rigobert, il ne s'agit plus de croire ou de ne pas croire en Dieu, mais de se situer entre ces deux choix extrêmes. Un tel positionnement de la croyance serait comparable, me semble-t-il, à la pensée de l'interlangue que nous avons déjà mentionné chez l'auteur Confiant. D'une certaine manière, Rigobert et Confiant sont obligés chacun à sa manière de croire en Dieu ou en langue française tout en l'insultant ou le remodelant.

Or, cette foi blasphématrice pourrait se manifester en principe dans deux expressions linguistiques de Rigobert : d'une part, c'est une *ironie* qui consiste à se moquer de quelqu'un ou de quelque chose tout en faisant semblant de croire à ce auquel on ne croit pas vraiment ; et d'autre part, c'est une *insulte* qui vise à outrager directement quelqu'un. En effet, chaque fois que Rigobert parle à quelqu'un avec insulte et ironie, il finit par rire de ce quelqu'un d'embarrassé. En outre, ses actes de parole apparaissent le plus souvent avec des mots graveleux soit obscènes, ce qui permettra de souligner l'aspect blasphémateur. À titre d'exemple, nous allons voir un autre dialogue qui se fait entre Rigobert et Alcide (qui est un instituteur et un ancien normalien) :

« Je crois que mon mal actuel est une punition de Dieu... Il y a du temps et du temps que je ne prie plus le soir... commença l'instituteur [=Alcide].

-- Moi-même, j'ai oublié le "Notre Père", alors !

-- Je ne plaisante pas... j'ai trop mené la grande vie avec les femmes, je crois. J'ai coqué à droite et à gauche. Je n'ai pas su mesurer mes forces...

-- Ça ne m'étonne pas de cette salope de Bondieu. Monsieur ne veut pas que nous, les pauvres nègres, on ait notre petite doucine de plaisir sur cette terre parce que la Vierge Marie ne veut pas ouvrir ses jambes pour lui.

Ha ! Ha ! Ha ! » (*Le Nègre et l'Amiral*, p. 54)

Dans cet extrait, Alcide avoue à Rigobert que son impuissance sexuelle a été causée par la punition de Dieu. Ce disant, Alcide regrette de son infidélité religieuse tandis que

Rigobert se moque de cette plainte d'Alcide en ironisant avec grossièreté la relation de Dieu et de la Vierge Marie. En tenant compte qu'Alcide est construit comme un personnage qui sait parler un français impeccable, nous pouvons aller jusqu'à penser que cette ironie de Rigobert vise non seulement la religion catholique mais aussi la langue et la culture françaises, sinon occidentales.

Une scène qui suit ce dialogue nous montre toujours Rigobert injurier le Dieu comme si c'était pour empêcher à Alcide de continuer à déplorer ses aventures sexuelles. Ce qui nous retient dans ce dialogue et la scène suivante, c'est la différence du vocabulaire entre Rigobert et Alcide. Bien qu'ils se parlent autour d'une seule divinité catholique, Alcide utilise le nom propre de « Dieu » à la différence de Rigobert qui utilise sans cesse le « Bondieu ». Cette dernière dénomination vient de la langue créole, ce qui permet de mettre en parallèle les deux cultures, française et créole, sur lesquelles se fondent respectivement Rigobert et Alcide.

En considération d'une telle foi blasphématrice de Rigobert, nous ne pouvons nous empêcher d'avancer ceci : le rire provoqué par le protagoniste fonctionne non seulement comme un simple effet de comique, mais aussi comme un élément diégétique qui met en cause l'hierarchie préconstruite, qu'elle soit religieuse, linguistique ou culturelle. En reformulant avec ironie et insulte la divinité et même en la traduisant en créole, le protagoniste rit et fait rire, je dirais, à la manière rablaisienne.

Toutefois, une telle foi blasphématrice ne se manifeste pas seulement à travers la figuration du protagoniste Rigobert. Mais aussi, comme nous pourrions le voir, il est possible de l'observer dans la stratégie de la narration. Alors, selon quelle stratégie narrative le narrateur raconte-t-il ce récit du quartier Morne Pichevin ?

III. La « foi blasphématrice » : le détour comme une stratégie narrative

Le narrateur du *Nègre et l'Amiral* n'est pas comme celui dans les romans d'un autre chanfre de la créolité, Patrick Chamoiseau. Dans ses ouvrages romanesques, le narrateur a le même nom que l'auteur Chamoiseau et même apparaît en tant que personnage dans

le récit. Par rapport au narrateur-personnage de ce genre, le narrateur de *Confiant* est plutôt classique : même s'il n'est pas forcément omniprésent, il ne se trouve pas non plus au centre du récit. Néanmoins, il intervient assez souvent au cours du récit dans le dessein d'ajouter ses commentaires ou des modifications qui lui semblent nécessaires.

Comment donc le narrateur de *Confiant* intervient-il dans le récit ? Nous nous proposons d'examiner de plus près le détour ou la divagation dans le contenu et la structure du récit. Cela nous permettra de mieux saisir la foi blasphématrice qui se montre au niveau de la narration.

Pour ce faire, il nous conviendrait d'aborder un extrait suivant où Alcide lit à haute voix une rubrique sportive pour Rigobert analphabète :

« Championnat de 1^{re} division.

« Club Colonial bat le favori Golden Star par 2 buts à 1. Beau temps. Assistance nombreuse attirée par le renom des teams en présence. Un puissant match, disons-le tout court. Les deux vaillantes équipes donnent du beau football. Elles font...

-- C'est pas vrai ! criait Rigobert, le Club Colonial a été le seul à rouler le ballon !

-- Elles font vibrer notre cœur de vieil amant de la balle reine. À dix minutes du départ, Club Colonial menant avantageusement, son demi-centre Moreau botte au goal à trente mètres ; la balle dont...

-- Wé-é-é-é !

-- La balle, dont l'action se trouve renforcée par la forte brise qui souffle vers le camp aux étoiles, s'en va frapper la transversale au-dessus de la tête du keeper Pécou, pour revenir en jeu à sept mètres devant la cage : Thorel, ailier droit blanc-noir, s'élance à temps, shoote et réalise élégamment le premier but de la partie.

-- Est-ce que le Club Colonial est fort, hein ? s'exclamait Rigobert, s'il est fort, dites qu'il est fort, tonnerre de braise ! » (*Le Nègre et l'Amiral*, p. 55-56)

À la première vue, cette scène ne semble être qu'un simple dialogue autour d'un article sportif. Mais en lisant de plus près cet extrait, nous pouvons détecter une autre signification implicite. Avant de l'aborder immédiatement, il faudrait voir une histoire de

l'échec amoureux d'Alcide, laquelle se trouve juste avant cette scène : un docker noir, Richard, a pris d'Alcide son amante Louisiana, ce qui rend ce dernier impuissant sexuellement. Compte tenu de cette histoire précédente, nous pouvons voir cette citation sous une nouvelle lumière. On raconte ici une histoire de la défaite d'Alcide (qui symbolise la culture française) tout en la détournant dans une rubrique sportive. Par exemple, le Golden Star représente un Alcide vaincu, alors que le Club Colonial tient lieu d'un Richard vainqueur. En outre, les noms des personnages intensifient d'une certaine manière cette représentation de l'amour déçu d'Alcide : les deux joueurs, nommés étymologiquement un taureau et un cheval, vole un but à un gardien Pécou, ce nom qui évoque un archaïsme « pecque », une femme sotte ou prétentieuse.

Une telle analyse du détour narratif nous permettra de penser que cet ancien normalien, Alcide, soit doublement moqué : il a dû lire au profit de Rigobert une rubrique sportive qui le fait prendre conscience à nouveau de sa défaite amoureuse. Bien qu'il nous faille plus d'efforts afin de le décortiquer, ce détour narratif n'en est pas moins l'une des moments qui nous font rire.

Si nous considérons ce détour du contenu comme un *détour microscopique*, nous pouvons trouver un autre *détour, macroscopique*, sur le plan de la structure du récit. Afin de l'analyser, nous examinerons ici une mise en chapitre *sui generis* chez Confiant : ce sont les « cercles ».

Ce roman se consiste en cinq cercles et chaque cercle se divise en quatre sections. Dans *Le Nègre et l'Amiral*, ces cinq cercles s'alignent en général chronologiquement à la différence d'autres romans de Confiant comme *Eau de café* (1991) ou *L'Allée des soupirs* (1994). Ce premier roman en français met en scène selon l'ordre chronologique la vie au quartier Morne-Pichevin pendant la deuxième guerre mondiale et l'occupation allemande en Martinique. En revanche, à l'intérieur de chaque section, l'histoire n'avance pas du tout suivant l'ordre du temps, mais plutôt suivant l'ordre cyclique comme l'indique cette dénomination de chapitre.

Par exemple, les deux citations suivantes constituent respectivement le commencement d'une histoire insérée. Dans la plupart du temps, de telles expressions sont introduites par le narrateur qui veut modifier le récit ou en ajouter d'autres versions en s'appuyant sur

plusieurs informateurs :

Selon une autre version, peu répandue il est vrai... (*Le Nègre et l'Amiral*, p. 55)

Mais une seconde version circule, aussi répandue quoique moins plausible...
(*Le Nègre et l'Amiral*, p. 19)

Nous pouvons trouver cette manière d'ingérence du narrateur tout le long du récit. Cela fait que le courant du récit se détourne du point de départ vers d'autres voies à plusieurs reprises dans chaque section. Toutefois, à la fin de sections, on voit fréquemment des expressions suivantes qui fait remonter le récit jusqu'au moment d'avant le détournement :

Pour revenir au fil de cette raconterie (qui n'a été détournée que par l'esprit distrait de Rigobert)... (*Le Nègre et l'Amiral*, p. 59)

Pour reprendre l'allée droite de ce récit, toujours tenté pas la divagation... (*Le Nègre et l'Amiral*, p. 99)

Ainsi le récit se déroule chaque fois que le narrateur y intervient, et pourtant il revient au début du récit comme si c'était pour fermer un cercle. De ce fait, il nous semble que chaque section recommence ou bien se répète après s'être détourné plus d'une fois. Le dénomination de cercle chez Confiant représente ce courant du récit cyclique ou spirale.

Comme nous l'avons vu, les deux détours narratifs, micro- et macro-scopique, donne au roman *Le Nègre et l'Amiral* la cyclicité du temps diégétique et la diversité de perspectives qui en résultent. De là, nous pouvons faire une hypothèse suivante : la foi blasphématrice au niveau de la narration pourrait être lu dans cette opposition à la conception chronologique du temps⁹⁾. Si on la considère comme étant originaire de l'historiographie et de la narratologie nées au sein de la modernité occidentale, il serait

9) Voir aussi un article de Confiant : Raphaël Confiant, « Questions pratiques d'écriture créole », dans *Écrire la « parole de nuit » : la nouvelle littérature antillaise*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, pp. 171-180. Dans cet article, l'auteur examine une problématique concernant la temporalité et le vocabulaire descriptif.

justifiable d'avancer de la manière suivante à propos du positionnement ambivalent du narrateur : celui-ci se réfère explicitement au temps cyclique de la culture créole orale tout en s'appuyant sur le temps chronologique de la culture française écrite.

Certes, une telle interprétation serait un peu trop simpliste ou bien manichéenne afin d'analyser ce roman ouvert à des lectures multiples. Mais nous pouvons affirmer, pour le moins, que ce choix du détour narratif n'est jamais gratuit pour les écrivains antillais, qui s'intéressent à intégrer l'imaginaire de l'oralité créole dans l'écriture romanesque. En bref, Confiant comme Chamoiseau invoque l'une des stratégies narratives du conteur créole. Dans le prochain chapitre, nous aborderons dans l'optique sociohistorique la tradition du conteur aux Antilles francophones afin de mieux comprendre la signification de ce choix stratégique.

IV. Le conteur créole : un symbole de la « foi blasphématrice »

Comme d'autres cultures populaires aux Antilles francophones, on pense que la tradition du conteur viendrait, elle aussi, de la culture orale à l'Afrique de l'Ouest. De ce point de vue, nous pouvons comparer la tradition du conteur créole à la culture orale comme griot. Cependant, les stratégies narratives du conteur, auxquelles Confiant se réfère dans son écriture romanesque, sont nées et développées par l'entremise d'un contexte sociohistorique propre aux Antilles francophones.

D'après l'histoire littéraire reconstruite par Confiant et Chamoiseau¹⁰, le conteur créole serait né au milieu de la colonisation française et de l'esclavage transatlantique. Parmi d'autres éléments sociohistoriques, le système de la plantation, que l'on appelle l'« habitation » aux Antilles, constitue une matrice de la culture du conteur créole. Une fois la nuit tombée, les esclaves se réunissaient afin de s'émanciper de leur misère journalière en dansant sous le rythme du tambour et même en écoutant les contes d'un beau parleur.

10) Voir des ouvrages suivants : Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane (1635-1975)*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999, surtout pp. 72-83 ; Édouard Glissant, « 29 Histoire et littérature », dans *Le discours antillais*, coll. « Folio essais », 1981 (pour la première édition), 1997 (pour la présente édition), pp. 234-267.

Toutefois, ces contes devraient être divertissants non seulement pour les esclaves, mais également pour les maîtres qui parfois venaient participer à cette soirée. C'est dire que le conteur créole est obligé de créer une stratégie narrative qui consiste à se moquer du système plantationnaire (pour les esclaves) tout en masquant une signification insultante (pour les maîtres). Dans une telle perspective, Confiant et Chamoiseau, suivant la pensée de leur père spirituel Édouard Glissant, interprètent l'origine probable du détour stratégique tel qu'on peut l'observer dans les contes antillais. Pour ce qui nous concerne, nous ne pouvons nous empêcher de voir dans cet esprit du conteur créole l'équivalent de la foi blasphématrice de Rigobert dans *Le Nègre et l'Amiral*.

En se fondant sur cette perspective sociohistorique, Confiant et Chamoiseau considèrent aussi qu'il existe une rupture entre la culture créole orale et la culture française écrite aux Antilles francophones. C'est parce que le passage de la culture orale à la culture écrite n'est point graduel et pacifique, mais plutôt qu'il est imposé par le système d'administration coloniale et, après la départementalisation en 1946, par le système de l'éducation publique. En outre, le mimétisme épistémologique, qui vise à s'assimiler à la culture française, a pour conséquence de mettre écran à cette rupture culturelle pendant longtemps. Une telle rupture persistante ne concerne pas seulement les cultures orale et écrite, mais aussi, dans une certaine mesure, la conception du temps.

Pour Confiant comme Chamoiseau, il est donc indispensable de combler cette rupture culturelle dans l'espoir de concevoir l'identité et la littérature plus authentiques pour les Antillais. De ce point de vue, la notion de créolité devrait être un noyau dur de l'identité antillaise à venir. Néanmoins, la culture française est toujours et déjà greffée au sein de la conception identitaire chez les Antillais contemporains, ce qui les empêche nécessairement de s'en débarrasser sans jeter une partie de son identité.

En considération d'une telle situation sociohistorique, il nous convient d'avancer ce constat : la foi blasphématrice, que nous avons analysée aux niveaux du contenu et de la narration, représente par excellence un passage presque obligé en vue de l'écriture romanesque aux Antilles francophones.

En guise de conclusion

À commencer par l'analyse de l'interlangue, nous avons vu l'esprit de cette conception linguistique, la foi blasphématrice, sous divers aspects du récit. Compte tenu de ces analyses du roman *Le Nègre et l'Amiral*, il conviendrait d'en conclure ceci : pour Confiant, cet esprit ambivalent constitue une problématique difficilement à résoudre, alors qu'il est, pour cette raison même, une source de son création littéraire.

Finalement, *Le Nègre et l'Amiral* n'est pas seulement un premier roman en français pour Confiant, mais il constitue déjà une assise solide de son activité d'écriture extrêmement abondante. De ce point de vue, nous pouvons faire une hypothèse que ses stratégies de l'écriture ont été ciselées en écrivant des romans en créole. Afin de mettre en lumière sa spécificité stylistique et le secret de sa productivité peu ordinaire, notre future étude se donne comme objectif d'analyser ses romans écrits en créole tout en les comparant à ses romans écrits en français.

Jean Cocteau et le cinématographe

Antoine Coppola

(Univ. Sungkyunkwan)

« Lorsque Buñuel tournait L'Age d'Or, comme Le Sang d'un Poète, il y a presque trente année, nous ne nous doutions pas que ces films se projetteraient sans cesse, battraient tous les records, et fixeraient L'esprit d'une époque. De Loin, les styles antagonistes où qui semblaient être antagonistes se confondent et Bunuel nous raconte qu'au Mexique, où il habite, il arrive qu'on lui attribue Le Sang d'un Poète et qu'on m'attribue Le Chien Andalou. » Jean Cocteau, 1954.

Introduction :

Les historiens et critiques de cinéma, surtout Anglo-saxons, se sont souvent demandés si Cocteau était un cinéaste. Pourtant, il suffit d'examiner la liste de ses oeuvres pour être convaincu qu'il était un cinéaste plein et entier : dès 1925, il tourne « Jean Cocteau fait du cinéma », un film perdu mais qu'il a décrit comme un hommage à Charlie Chaplin. En 1930, il signe « Le Sang du Poète », qui sera l'un des films d'avant-garde les plus connus dans le monde. En 1943, il est scénariste pour « L'Eternel Retour » de Delannoy et en 1946, il tourne « La Belle et la Bête » avec Jean Marais. Quatre autres longs-métrages vont suivre, plusieurs scénarios et documentaires. A la veille de sa mort, il écrit encore le scénario adapté de son roman « Thomas L'imposteur » pour le cinéaste Franju.

Le parcours de cinéaste de Cocteau a été fortement marqué par son temps, en particulier le traumatisme de la Grande Guerre qui, en Occident, va remettre en question les fondements de la civilisation.

1. Le traumatisme initial

1-1 La guerre de 1914-18 : une revanche à prendre

On peut considérer que la guerre de 1914-1918 a été une dynamique forte dans le rapport de Cocteau au cinéma en particulier par sa volonté d'en faire un moyen d'expression d'avant-garde post-traumatique, une revanche sur l'horreur qu'il a vécue et qu'il raconte dans ses poèmes et romans. Cocteau s'est engagé comme ambulancier. Un jour qu'il part en mission hors de sa tranchée il revient pour constater que tous ses camarades sont morts.

Avec cette guerre, une nouvelle vision d'horreur est née : l'homme, longtemps mis en danger par la nature et par l'homme lui-même, est soudain mis en danger par ses propres inventions : la technologie appliquée à la guerre.

La Première Guerre mondiale est le moment où l'homme réalise qu'il ne se bat plus contre d'autres hommes, mais contre des machines : les mitrailleuses, les bombardements aériens, les gaz toxiques et les tanks. De fait, le nombre de morts et de blessés a quadruplé en comparaison des guerres napoléoniennes. Dans ce contexte, prétendre, comme dans les guerres passées, à un quelconque honneur gagné au combat n'a plus de sens. L'absurde est partout. On peut plus être artiste comme avant. On ne peut plus faire du cinéma comme avant.

1-2 L'industrie du cinéma de l'époque :

Depuis le début du siècle la société Pathé domine l'industrie du cinéma dans le monde. Ses gros succès viennent du « film d'art », c'est-à-dire de l'adaptation pour l'écran de classiques de la littérature, de l'opéra et du théâtre.

En réaction à « l'écranisation » des classiques, se multiplient les films des avant-gardes. Ils ont leurs propres réseaux de diffusion dans les ciné-clubs : Le Vieux Colombier, Le studio des Ursulines, Le Studio 28, Les Cine-clubs de Louis Delluc et Ricciotto Canudo, Les Amis de Spartacus de Léon Moussinac. La fédération des ciné-clubs de Germaine Dulac diffusent les films hors de Pathé-Gaumont et font échos aux débats qui animent les artistes avec les textes suivants : « Cinéma pur et cinéma commercial » de René Clair (Les Cahiers du Mois, 1927), « L'usine aux images » de Ricciotto Canudo, 1927 ; « Le

cinéma contre les beaux-Arts » de L'Herbier, 1921 (Comaedia). Picabia, par exemple, écrit : « Le théâtre est au cinéma ce que la chandelle est à la lampe électrique, l'âne à l'automobile, le cerf-volant à l'aéroplane ». (Instantanéité, Comaedia, 1924)

2. Foisonnement de la pensée et des pratiques du cinéma

2-1 Les idées : l'influence du Futurisme et de l'Esprit nouveau :

Cocteau admire Apollinaire qu'il a connu à la guerre. Pour le chantre de l'Esprit Nouveau, le lien entre cinéma et guerre est fort. Il parle des « mitrailleuses des cinémas » dans un poème de guerre (« Obus couleur de Lune ») et du cinéma comme « synthèse de tous les arts » et revanche des poètes sur le romantisme et les romans. Apollinaire écrivit un scénario, « La Bréhatine », mélo étrange, jamais tourné, où une jeune femme à demi-folle prisonnière d'un phare est confrontée à l'innocence perverse d'un marin.

Mais c'est le coup de tonnerre du manifeste futuriste de 1916, en pleine guerre mondiale qui va marquer les conceptions de Cocteau et des surréalistes pour longtemps. Voici des intentions qui seront reprises par Cocteau : « L'analogie cinématographique (...) par exemple, au lieu de décrire la douleur d'un personnage nous trouverons une impression équivalente comme le spectacle d'une montagne découpée et caverneuse. » (Dans « Le Sang d'un Poète » ce sera une cheminée qui s'effondre) ; L'univers sera notre vocabulaire ; discours et poèmes cinématographiques, nous ferons passer toutes les images qui les composent sur l'écran; simultanée et compénétrations des temps et des lieux (voir la célèbre scène du « Chien Andalou ») ; drames d'objets ; drames de disproportions, etc. Marinetti, Bragaglia, Illuminati et Ginna qui seront les plus actifs dans le cinéma futuriste ne produiront que peu de films mais changeront la face du cinéma en Russie en influençant Eisenstein, Vertov ou encore Kuleshov qui eux seront plus prolifiques et dont les films arriveront - illégalement - à Paris vers 1926 par l'intermédiaire de Léon Moussinac (Les Amis de Spartacus) ami de Louis Delluc (et du mouvement des Ciné-clubs) pour être vus et célébrés par les surréalistes et Cocteau. En 1958, à l'exposition universelle de Bruxelles, Cocteau classera « Potemkine » d'Eisenstein comme meilleur film de tous les temps.

Les surréalistes, adhèrent aux idées des futuristes sur le cinéma, il y ajoutent des

variantes : « Ce que nous demandons au cinéma, c'est l'impossible, c'est l'inattendu, le rêve, la surprise, le lyrisme qui effacent les bassesses dans les âmes et les précipitent enthousiastes aux barricades et dans les aventures ; ce que nous demandons au cinéma c'est ce que l'amour et la vie nous refusent, c'est le mystère, c'est le miracle. » Soupault écrit : « Le but du cinéma est de nous faire accomplir un voyage dans l'espace et le temps, dans le domaine de l'inconscient, ou du moins de nous faire assister à mille péripéties, en un mot de nous emporter en un mouvement.»

2-2 Les films avant-gardistes réalisés :

La déconstruction dadaïste : Dada se livre à un jeu avec la mécanique du film (technique) Duchamp et Man Ray en particulier. Alors que les surréalistes Bunuel, Dali, Kyrrou, mais aussi Cocteau (qu'on peut qualifier pour son œuvre cinématographique de symboliste) ou les impressionnistes comme Abel Gance et Dulac vont s'attaquer au langage cinématographique (fixé dans le muet vers 1920 et vers 1930 pour le parlant), le montage, les effets narratifs.

Autre différence : Dada cherche à provoquer par des effets directs sur les sens du spectateur (hypnose, vertige, etc), et aboutira au « cinéma abstrait » ou au « cinéma pur » alors que les surréalistes cherchent à passer un message et des idées, des symboles inspirés de la psychanalyse à travers des représentations. Dada cherche aussi à animer les objets par le cinéma, en écho à un certain refus-condamnation de l'homme, de l'homo-centrisme humaniste qui n'a pas pu éviter la guerre mondiale. Moins nihilistes, les surréalistes remettent l'homme au centre, en image et en sur-réalité.

L'image pour les surréalistes, comme pour Cocteau, est une vision, un bout de rêve qui peut devenir réalité, qui est une part de la réalité (voir les expériences de demi-sommeil de Desnos). L'image est une extension de l'être, une valeur ajoutée inséparable. On peut interpréter cela comme le résultat d'un refus du réel, celui qui a conduit à la guerre, mais aussi comme une vision plus optimiste : changer la langue (poésie) pour changer le monde, changer la langue des images pour aussi changer le monde. La critique de la représentation platonicienne n'a pas cours ici. Contrairement à ce qu'écrit Rancière, la critique moderne de la représentation n'est pas celle de Platon : la mimesis est liée au monde sensible et donc éloigne du monde des idées cher à Platon, tout ce qui joue sur le

sensible est négatif pour Platon, ce n'est pas le cas pour les avant-gardes qui jouent entièrement sur l'hypersensible et lient intrinsèquement le sensible à l'idée au sein de l'être. La critique de la séparation sera d'ailleurs clairement mis en avant dans les années 1950. La représentation moderne consomme-consume l'être en ce qu'elle entretient - entertainment - idéologiquement le status-quo social et sert de substitut à la critique et à la proposition d'autres visions. L'approche moderne de la représentation par les avant-gardes (toujours intéressées par la création) est une création aliénée momentanément, par les « montrants », les puissances qui contrôlent les représentations, celles-ci ne sont pas condamnables en tant que telles.

2-3 Idées de Cocteau sur le cinéma :

En 1951 Cocteau fait publier « Entretiens autour du cinématographe » un peu comme un adieu à un cinéma qui ne peut plus se pratiquer en poète. Mais il tournera encore en 1960 « Le Testament d'Orphée » et écrira plusieurs scénarios pour les autres. Surtout, il va influencer fortement la Nouvelle Vague de 1959 et surtout Truffaut. Il a une approche poétique du cinéma qui, d'emblée, se présente comme une critique du cinéma dominant de l'époque.

- Critique de l'industrialisation du cinéma :

« Le drame au cinéma est la nécessité où il se trouve de réussite immédiate. Handicap terrible et presque insoluble qui vient des sommes que coûte un film et de l'obligation de recettes massives. »

- Critique de la recherche de plaire au public :

Cocteau a souvent mentionné le public des films. A la différence des surréalistes qui espèrent conscientiser les spectateurs, et qui ont donc une vision plutôt positive de ceux-ci, Cocteau, en héritier du romantisme, critique le public incapable d'apprécier les œuvres nouvelles et innovantes.

« Déjà toute particularité dérange le public. Tout ce qui sort de ses habitudes lui paraît ridicule. » « Ce n'est pas à nous d'obéir au public, qui ne sait pas ce qu'il veut, mais d'obliger le public à nous suivre... Il faut employer des ruses : images, vedettes, décors

et autres lanternes magiques... »

- Critique de l'esthétique réduite au scénario :

« C'est un drame des films que l'habitude, prise par un public jeune, d'y attendre une histoire, rien qu'une histoire. » « On ne raconte pas les choses, on les montre ».

- Contre le cinéma de l'époque, Cocteau propose des idées pour fonder une poétique cinématographique et ce qu'il nomme à la suite de Salvador Dali une « phenyxologie », comparable à l'entrée des médiums dont parle André Breton passionné d'ésotérisme mais mêlée à la culture mythologique de Cocteau fasciné, lui, par la frontière entre la vie et la mort (le Phoenix, Orphée, Euleis). Pour Breton comme pour Cocteau le cinéma semble habité d'une puissance « médiumnique » unique.

« Le cinématographe est une machine à produire de la beauté par explosion. C'est une arme considérable dans les mains des poètes. La seule qui puisse répondre à la bombe atomique. Grâce au cinématographe, la beauté se propage partout et fait son travail mystérieux, sans même que le public s'en doute. » « C'est une encre de lumière avec laquelle j'ai le droit d'écrire ce que je veux. » « Une arme puissante pour projeter la pensée même dans une foule qui s'y refuse », « Un film est une source pétrifiante de la pensée », « Un film ressuscite les actes morts », « Un film peut donner l'apparence de la réalité à l'irréel », « Le cinématographe considéré comme hypnotiseur », « Il n'est pas impossible que le cinéma puisse un jour filmer l'invisible, le rendre visible, le ramène à notre rythme, comme il ramène à notre rythme les gesticulation des fleurs. L'opium qui change nos vitesses, nous procure l'intuition très nette de mondes qui se superposent, se compénètrent, et ne s'entre-soupçonnent même pas. » « Le privilège du cinématographe, c'est qu'il permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve, et de montrer en outre, avec la rigueur du réalisme, les fantasmes de l'irréalité. Bref, c'est un admirable véhicule de poésie. Mon film n'est pas autre chose qu'une séance de strip-tease consistant à ôter peu à peu mon corps et à montrer mon âme toute nue. »

3. Analyse du film « Le Sang d'un poète » au regard des idées des avant-gardes

Deux films vont marquer cette époque des années 1930 : « L'Âge d'or » et « Le Sang d'un Poète » réalisés la même année sous le mécénat du Comte de Noailles, deux films qui ont beaucoup de points communs, notamment l'usage d'un symbolisme personnel ou d'initiés et l'ouverture vers une autre vision du monde qui demande à faire table rase des anciennes valeurs. Mais « Le Sang d'un Poète » est aussi un film de transition pour Cocteau, où il essaie de faire le point sur lui-même en tant qu'artiste romantique issu du 19^e siècle pour devenir un avant-gardiste de son époque.

Un choix de moments clefs du film « Le sang du poète » :

- Le symbole de la chute de la cheminée (1'30), une analogie cinématographique telle que la conçoivent les Futuristes. La voix dit « Premier épisode : La main blessée ou les cicatrices du poète » sur le plan d'une cheminée d'usine qui s'écroule (elle finira sa chute à la fin du film). Ce plan est proche de celui des maisons qui s'écroulent « parfois, le dimanche » de Bunuel dans « L'Âge d'or ». Un monde s'écroule, celui de la ville, celui de l'industrie. Sans explications, soudainement, le monde moderne tue le poète pour Cocteau, il s'écroule de lui-même pour Bunuel. Dans les deux cas, il y a une critique de la société de l'époque, une rupture et une opposition. En même temps, le plan de la cheminée est continué à la fin du film. Comme si toute l'action du film s'était déroulée durant l'effondrement de la cheminée. Ce décadentisme issu du 19^e siècle est propre à Cocteau. Mais la distorsion temporelle est une idée commune aux surréalistes.
- Le mystère de la main possédée (5'). Le poète se découvre une bouche vivante dans le creux de la main. C'est la métaphore de l'artiste possédé par la nécessité de s'exprimer. C'est plus fort que lui, il a en lui un univers qu'il doit mettre au monde. Il ne peut s'en débarrasser. Ce monde mystérieux qui parle à travers ses mains le fascine et l'effraie. L'artiste est une victime de son inspiration. Cette bouche veut se libérer s'exprimer « De l'air » dit-elle, c'est à dire qu'elle cherche la libération dans un monde qui l'enferme et la réprime à l'image des poètes. Cette bouche, c'est aussi celle du désir, une soif de la vie et du corps. On la retrouve dans le « Chien Andalou

- », où Dali a introduit la main percée par des fourmis symbolisant l'ennui et le soudain désir-fou de l'homme, le désir est inséparable de l'expression créative (la psychanalyse freudienne a son influence ici). Comme pour les surréalistes, il s'agit pour Cocteau d'agiter les tabous de la société sur le désir et la création. En tant que romantique, Cocteau voit dans cette possession de la main la douleur de l'artiste incompris, maudit, condamné aux tourments de la création.
- L'auto-reflexion - (9'40) : la présence de Cocteau dans le film est permanente. Son effigie, sa signature, son portrait, son masque, ses textes écrits sur l'écran manifestent l'idée d'un autoportrait. Cette auto-reflexion va de pair avec une auto-analyse, à la manière des écritures automatiques des surréalistes : sa pensée s'exprime sans le contrôle du logos. Il écrit sur l'écran : « Où comment j'ai été pris au piège par mon propre film. » Et signe de son nom et de son étoile symbole. Puis on voit son masque écouter les paroles silencieuses de la bouche incarnée dans la main. Il a d'abord les yeux fermés puis, ouverts. C'est le monde intérieur qu'il renferme qui parvient à s'ouvrir sur l'extérieur grâce à la création (la voix sans mots sortant de la mystérieuse bouche).
 - La critique de l'art classique (10'30 - destruction en 27'30): Le poète réveille la statue d'une sorte de Vénus de Milo, emblème du néo-classicisme grec. « Tu crois que c'est si simple de réveiller les statues en sursaut après leur sommeil séculaire ? » dit la voix de Cocteau. Ce n'est donc pas un néo-classicisme, la reconstruction d'un système, que le poète d'avant-garde doit rechercher. Il y a une blessure qui ne peut se refermer, dit la statue. Cette blessure que l'on peut comprendre comme celle de la mort absurde de millions d'hommes que la guerre a révélé à la génération de Cocteau, celle de la défaillance de la civilisation positiviste techno-industrielle. Mais cette blessure est aussi celle de la possession de l'artiste moderne, il ne peut trouver de soulagement que dans le passage du miroir, vers l'univers mystérieux qui est à la fois celui de la mort et celui de l'inconscient. Le poète voyage dans le néant mais débouche dans les cases de sa mémoire inconsciente (séquence de l'hôtel des Folies-dramatiques).
 - Le monde de l'inconscient révélé : la séquence de l'hôtel des Folies-dramatiques illustre une vision surréaliste du rêve d'un univers sans haut ni bas, sans

chronologie du passé ou du présent, hanté de fantômes (l'exécution d'un général révolutionnaire mexicain), et de métaphores de scènes traumatiques de l'enfance (la mère qui bat un enfant). Le dérèglement des sens dont parle Rimbaud est présent par l'intermédiaire de la fumée et de l'ombre d'une pipe d'opium dans la chambre des « mystères de la Chine ». La drogue (dont Cocteau a souffert) demeure une tentation, une possible voie d'accès vers un autre univers, mais artificielle et mortelle.

Le monde de l'inconscient chez Cocteau n'est pas innocent quand il se confronte aux valeurs de la société « extérieure ». L'inconscient refoule les tabous et le cinéma de Cocteau cherche à les libérer pour qu'ils se déversent dans le réel. Le final est révélateur à ce propos.

- Les personnages « contraires » : l'ange noir (« gardien de l'enfant »), le travesti (hermaphrodite), etc. sont des personnages absents du cinéma de l'époque. Même au théâtre, ils sont des personnages plutôt négatifs alors que Cocteau les montre positivement. Par contre la bourgeoisie sur son balcon (35'50 et 44'52) est ridiculisée, comme dans « l'Age d'or » de Bunuel. Elle applaudit à la mort du poète jouant aux cartes avec la beauté incompressible et cruelle, sans « emprunts » sur la neige (des romantiques) « Mais vous n'avez pas l'As de cœur, mon cher, vous êtes un homme perdu. » dit-elle. Le poète a perdu son innocence (il tente vainement de voler le cœur d'un enfant mort, l'innocence assassinée par la guerre ; mais aussi sa propre enfance avec laquelle tout un chacun triche pour l'oublier). Cependant, la victorieuse statue est aussi condamnée à « l'ennui mortel de l'immortalité » comme dit la voix finale de Cocteau.

« Le Sang du Poète » ne fut pas diffusé dans les salles de ciné-clubs avant 1932. En effet, les scandales liés à la sortie de l'Age d'or de Bunuel avaient refroidi les ardeurs avant-gardistes du vicomte de Noailles, mécènes des deux films. Le film de Cocteau ne fit donc pas autant de bruit que les films des surréalistes. Par contre, il fit scandale aux Etats-Unis où on modifia et coupa quelques scènes pour ne pas choquer les ligues de vertu. Mais le poète su en tirer des leçons pour ses films à venir. L'adversité n'est pas

un problème pour Cocteau, au contraire, il écrit : « Un poète ne peut travailler que dans la lutte, et en quelque sorte quand il est contré ».

Bibliographie :

(Sauf indications contraires, les citations de Cocteau sont issues des « Entretiens autour du cinématographe » édition augmentée de 2003.)

Du cinématographe (posthume) (Belfond, 1973)

« La Bête et la Bête » journal d'un film (Palimugre, 1946)

Entretiens autour du cinématographe (André Bonne, 1951)

« Orson Welles » - André Bazin, préface de Cocteau (1950)

Le surréalisme au cinéma - Ado Kyrrou (Le Terrain Vague, 1963)

Manifestes du Surréalismes - André Breton (Gallimard, 1985)

Notices pour être lue avant Le Sang d'un poète (1949) - Maurice Lemaître (Centre de créativité, 1976)

La difficulté d'être - Cocteau (Rocher, 1958)

Ciné-roman du Sang d'un Poète - (Rocher, 1948)

단절과 봉합: 인민전선 시기의 장 르누아르 영화를 중심으로

여 금 미
(강원대학교)

1. 희망과 좌절의 극단적 체험으로서의 인민전선

양차 대전 사이의 시기를 특징짓는 여러 중요한 현상들을 고찰함에 있어 경제 위기와 사회적 모순, 그리고 이와 함께 부상한 파시즘의 위협을 빼놓고 설명할 수는 없을 것이다. 1929년 10월 미국에서 시작된 대공황의 여파는 유럽 전역으로 확산되었고, 이탈리아에서는 1922년 쿠데타를 통해 무솔리니의 파시스트 정권이 독재체제를 강화하고 있는 한편 1933년 독일에서는 히틀러가 총통에 취임하면서 나치즘이 전면으로 등장했다. 프랑스의 경우, 유럽의 다른 나라들에 비해 대공황의 타격을 조금 늦게 받긴 했으나, 1929년부터 1932년까지 농업생산량이 40%까지 감소하는 등 경제적 상황은 급속도로 악화되었고, 임금 하락과 실업의 위협에 노출된 산업노동자들의 빈곤이 점차 심화되는 반면 지주와 금리 소득자를 비롯한 부유층의 실질소득은 상승하여 특권적 지위를 누리는 등 부의 불평등한 분배가 두드러지는 가운데 사회적 계층에 따른 대립구도가 확산될 수밖에 없었다. 이러한 위기 속에서 치러진 1932년 5월 선거에서 좌파연합(Cartel des Gauches)은 우파를 압도적인 차이로 누르고 승리했으나 경제정책에서 실패만을 가져왔으며, 더욱이 1934년 2월 프랑스 사회를 뒤흔든 스타비스키 사건은 파시즘에 경도된 극우 진영의 대규모 폭동을 초래하게 되었다. 파시즘의 위협에 대항하기 위해 노동자를 중심으로 한 좌파 진영의 시위와 파업이 이어졌고, 오랫동안 대립해왔던 공산당(PCF)과 사회당(SFIO)이 손을 잡은 가운데 1935년 6월 중산층의 지지를 기반으로 하는 급진사회당(Parti radical)이 동참함으로써 ‘인민전선(Front Populaire)’이 결성되어 1936년 1월 공동의 강령을 발표하기에 이른다.

아르놀트 하우저는 '30년대라는 시기를 “사회 비판의 시대, 사실주의와 행동주의 시대의 역사”라고 규정하고, “모든 정치적 입장이 극단화된 시대이며, 오직 극단적인 해결만이 도움이 될 수 있다는, 다시 말해서 모든 온건주의자들의 역할이 끝났다는 신념이 널리 퍼진

시기”라고 해석한 바 있다.¹⁾ 대공황의 여파로 인한 경제 위기의 심화, 주변국가들의 파시즘화 등은 프랑스 내부의 좌우 대립을 더욱 첨예하게 만들었고, 1936년 봄에 치러진 선거에서 마침내 인민전선이 다수의석을 확보하게 되어 사회당의 레옹 블룸을 수반으로 하는 인민전선 내각이 구성되자 사회 변혁에 대한 희망이 열기처럼 퍼져나가게 되었다. 1936년 6월 총파업의 결과로 노동자들은 블룸 내각으로부터 15%의 임금 인상, 주당 40시간 노동제, 2주간의 유급휴가 제정 등을 주된 내용으로 하는 마티뇽 협정을 얻어냈고, 이는 여가문화 및 노동조건 등에 대한 프랑스인들의 인식에 있어 중대한 전환을 가져온 계기가 되었다. 비록 이러한 변화가 인민전선 내부의 균열과 제2차 세계대전의 발발로 인해 곧 좌절됨으로써 유토피아적 이상은 일시적 도취감만을 남긴 채 깨어져버렸다 하더라도 말이다.

불안과 위기에서 희망으로, 그리고 다시 좌절과 환멸로 이어지는 이러한 급격한 변화의 시기에 프랑스 영화는 ‘시적 리얼리즘’이라는 새로운 경향으로 당대의 정서를 반영하였다. 정태수는 프랑스 시적 리얼리즘이 담고 있는 정서를 “희망의 부재와 좌절, 불안, 숙명론 등”으로 규정하면서 “(이러한 작품들 속에) 내포되어 있는 현실과 감성은 한치 앞을 예측할 수 없는 프랑스 사회에 내재하고 있던 국민들의 피로감과 좌절감 그리고 희망 없음을 보여주고 있는 것”이라고 설명한다.²⁾ 마르셀 카르네, 르네 클레르, 줄리앙 뒤비비에, 마르셀 파뇰 등과 함께 장 르누아르를 이러한 경향의 대표적 작가로 분류하기도 하나, 르누아르의 경우 인민전선의 이상과 계급적 연대라는 주제의식을 명백히 제시하고자 한다는 점에서 위에 지적한 일반적인 시적 리얼리즘의 경향과는 구분될 만한 독자적인 영역을 구축하고 있다.

’30년대는 르누아르가 자신의 필모그래피를 가장 풍성하게 채우며 의욕적으로 활동했던 시기이기도 하다. <암개 La Chienne>(1931)부터 <게임의 규칙 La Règle du jeu>(1939)까지 총 14편의 뛰어난 장편들을 연달아 발표하며 프랑스를 대표하는 영화감독으로서의 입지를 확고히 다질 수 있었다. 1936년 1월 인민전선에 의해 조직된 영화집단 ‘시네-리베르테 Ciné-Liberté’의 멤버로 활동했으며, 공산당이 창간한 일간지 ‘Ce soir’의 컬럼니스트로 정기적으로 기고하기도 했던 르누아르는 여러 좌파 단체들과 폭넓게 교류하면서 영화를 통해 인민전선의 이념을 반영하고자 했다. 희망과 좌절이라는 극단을 오르내린 인민전선의 체험이 르누아르의 영화적 형상화 내부에서 구체적으로 어떻게 드러나고 변이되었는지를 고찰하기 위해 본 발표에서는 <토니 Toni>(1935), <랑주씨의 범죄 Le Crime de M. Lange>(1936), <밑바닥 사람들 Les Bas-fonds>(1936), <거대한 환상 La Grande illusion>(1937), <게임의

1) 아르놀트 하우저, 『문학과 예술의 사회사』 vol. 4, 창비, 1999, 286쪽.

2) 정태수, 『세계영화예술의 역사』, 이화여자대학교 출판부, 2010, 147쪽.

규칙>(1939) 등 5편의 영화작품을 중심으로 살펴보고자 한다. 또한, <암캐 La Chienne>(1931), <익사 직전에 구조된 부뒤 Boudu sauvé des eaux>(1932) 등 인민전선 이전 작품들 및 공산당, CGT 등이 제작을 주도한 <인생은 우리 것>(1936), <라 마르세예즈 La Marseillaise>(1937) 등과의 연관성도 아울러 검토할 것이다.

2. 단절 - 도덕적 가치와 관습의 전복

앙드레 바쟁은 르누아르의 영화세계를 “어긋남(décalage)의 미학”이라고 함축적으로 정의한 바 있다.³⁾ 르누아르의 영화에서 기존의 지배적 가치나 부르주아적 윤리 등은 다소 갑작스런 방식으로 와해되면서 서사구조의 흐름 속에서 일탈을 만들어 낸다. 기존의 가치나 윤리와의 단절, 서사적 흐름과의 단절이라는 이중적 단절은 이미 1931년작 <암캐>에서 구체적으로 제시된 바 있다. 인형극의 형태로 극 전체의 주제와 등장인물들을 소개하는 프롤로그에서 르누아르의 의도는 명시적으로 전달된다.

기욤1: 신사 숙녀 여러분! 여러분께 진지한 사회 드라마를 소개하게 되어 영광입니다. 이 극에서 악은 반드시 처벌받습니다...

기욤2: (기욤1의 말을 가로막으면서) 여러분은 윤리적 색채를 띤 코미디를 보시게 될 것입니다.

기욤3: 여러분, 이 사람들 말을 듣지 마십시오. 지금 보시게 될 내용은 드라마도, 코미디도 아닙니다. 어떤 윤리적 내용도 전혀 담겨있지 않습니다. 등장인물들은 영웅도, 악한도 아닙니다. 그저 여러분이나 저와 같은 불쌍한 사람들이죠. 세 명의 주인공이 나오는데, 늘 그렇듯 남자, 여자, 그리고 또 다른 인물입니다...

조그만 직물회사의 회계사로 일하는 중년의 유부남 모리스 르그랑(미셸 시몽)은 우연히 뽀빠라는 젊고 아리따운 여인을 만나 사랑에 빠지고, 그녀를 기쁘게 해주기 위해 회삿돈을 횡령하기까지 한다. 하지만 그녀는 이미 데데라는 치졸한 건달 애인을 몰래 숨겨두고 있으며, 데데를 위해 르그랑의 사랑을 이용할 뿐이다. 이러한 사실이 밝혀졌음에도 르그랑은 뽀빠에게 함께 떠나자고 애원하고, 모욕적인 말을 들으며 이를 거부당하자 뽀빠를 살해한 뒤 도망친다. 뽀빠가 죽은 직후 그녀의 아파트에 들렀다가 수위에 의해 목격된 데데는 살

3) 앙드레 바쟁, 『장 르누아르』, 박지희, 방혜진 옮김, 한나래, 2005, 36쪽.

인 혐의를 쓰게 되고, 결국 사형당한다. 그리고, 모든 것을 잃은 르그랑은 길에서 구걸하며 살아가는 부랑자가 되었지만 같은 처지가 된 전처의 첫 남편 알렉시와 만나 유쾌하게 술을 마시러 간다.

윌뤼를 살해한 르그랑은 법의 처벌을 피하고, 자신이 저지르지 않은 죄를 혐의를 쓴 데데는 사형을 당한다. 데데는 비록 살인을 저지르지는 않았다 하더라도 윌뤼와 르그랑을 이용하고 착취하여 부당한 이득을 취한 자이기에 그에게 주어진 결말은 정당해 보인다. 르그랑은 자신이 예전에 그린 자화상이 고가에 팔리는 갤러리 앞에서 이 사실을 모른 채 부자 고객들에게 동전을 구걸하는 삶을 살아가게 된다. 그리고 자신을 모욕하고 괴롭혔던 전처에 대한 기억을 매개로 또 다른 부랑자 알렉시와 동지적 유대관계를 맺는다. 일반적인 치정극의 형식 속에서 르누아르는 이처럼 삶의 모순과 아이러니, 선과 악의 모호성 등에 초점을 맞춘다. 또한, '에필로그'라는 형식으로 극 전체와 갑작스런 단절을 이루며 제시된 르그랑의 급격한 신분·외모의 변화, 이어지는 알렉시와의 재회 장면은 부르주아적 질서와 속박, 착취적 관계들에서의 해방 및 이를 위한 연대라는 주제를 강조하고 있으며, 이러한 주제는 이후 르누아르의 영화들을 지속적으로 관통하며 변주된다.

<익사 직전에 구조된 부둣>에서 미셸 시몽은 전작 <암캐>의 마지막 장면에서와 거의 동일한 모습의 부랑자로 분하여 다시 등장한다. 센강에 투신했던 부랑자 부둣는 부유한 서점상 레스탱구아에 의해 구조되어 그의 집에서 함께 생활하게 되는데, 부르주아의 관습과 충돌하면서 혼란받게 된다. 어느 날 복권이 당첨되어 신분 상승의 기회를 맞게 되고, 레스탱구아의 하녀이자 불륜 관계였던 안느 마리와 결혼식을 올리게 되나, 결혼식을 마치고 사람들과 배를 타며 피로연을 즐기던 중 부둣는 갑작스레 배를 전복시켜 강물에 빠지고, 강물의 흐름에 몸을 맡긴 채 유유히 표류하며 부르주아의 위선적 세계를 떠난다.

파시즘의 위협이 상승되는 가운데 좌우의 대립이 극대화되고 인민전선의 결집이 시작되던 1935년에 발표된 <토니>는 르누아르의 작품세계에서 중요한 전환점이 되는 영화라 할 수 있다. 사회의 모순과 노동계급의 구체적 현실에 카메라를 더욱 가까이 이동시킴으로써 연대를 통한 사회적 이상의 실현이라는 인민전선의 이념이 본격적으로 작품 속에 드러나기 시작한 작품이라는 점에서 그러하다. <토니>의 촬영이 시작되기 직전인 1934년 2월부터 3월 사이 소련을 방문하고 온 것을 계기로 사회주의 체제의 긍정적 측면을 발견한 르누아르는 이후 좌파 진영의 여러 단체들과 더욱 긴밀한 교류를 유지했다. <토니>를 기점으로 '30년대 중반 이후 르누아르의 영화들에서 이러한 이념적 지향이 부각되는 이유라 할 수 있을 것이다. 이 작품에서 르누아르는 <암캐>에서 다루었던 것과 유사한 치정극의 요소를 다시 활용하고 있으나 무대를 프랑스 남부로 옮겨 외국인 이주민 노동자들 간의 관계

와 삶의 조건들을 사실적으로 다루는 데에 초점을 두고 있다는 점에서 주목할 만하다. “이야기는 남프랑스 지역에서 펼쳐지게 되는데, 여기서 자연과 태양은 바벨의 정신을 깨뜨리면서 여러 인종들의 융합을 훌륭히 이루어낸다 (L’action se passe dans le midi de la France en pays latin, là où la nature et le soleil, détruisant l’esprit de Babel, sait si bien opérer la fusion des races)”라는 자막을 앞세워 시작하는 <토니>는 당시 대공황의 여파로 100만 명 이상의 외국인 노동자가 이주해있던 프랑스의 현실과 유럽에 확산되고 있던 반인종주의적 징후에 대한 르누아르의 우려를 반영하고 있다.

이탈리아에서 일자리를 찾아 프랑스 남부 마르티그로 이주해온 토니는 프랑스 여인 마리가 운영하는 하숙집에 거주하며 채석장에서 일하던 중 스페인 이주민 조제파에게 사랑을 느끼게 된다. 그러나 조제파는 파리 출신 채석장 관리인 알베르와 마음에 없는 결혼을 하게 되고, 토니 역시 마리와 결혼한다. 조제파의 삼촌이 죽자 알베르는 유산을 가로채려 하고 조제파는 다툼 끝에 알베르를 총으로 쏘아 죽이게 된다. 마리와 결별하고 조제파와 함께 떠나고 싶었던 토니는 알베르의 시신을 숲에 숨기는 일을 돕다가 경찰에게 발각되어 살인 혐의를 쓰고 쫓기게 된다. 이 소식을 듣고 조제파가 경찰서에 자수를 하러 가는 사이, 토니는 결국 자신이 기차를 타고 도착했던 철길 위에서 총을 맞고 죽게 된다. <암개>에서의 데데처럼 토니는 자신이 저지르지 않은 살인의 혐의로 인해 죽게 되지만, 토니의 죽음은 같은 처지의 이주민에 대한 순수한(혹은 맹목적인) 사랑의 대가라는 점에서 다른 의미를 갖는다. 비록 조제파는 토니의 사랑을 이용하려 한 것일 뿐이라 할지라도, 비열하고 폭력적인 알베르의 속박으로부터 벗어나고자 살인을 저지른 약자를 보호하고 도우려다 맞게 된 토니의 죽음은 희생적 영웅의 비장한 운명처럼 제시된다.

스튜디오가 아닌 실제 장소에서 촬영했고 전문배우가 아닌 실제 이주민들을 캐스팅했으며 노동자의 일상을 사실적으로 담았다는 점에서 '40년대 이후 이탈리아에서 꽃피게 될 네오리얼리즘의 선구적 모델로 평가받기도 하는 이 작품에서 르누아르는 치정극의 형식을 빌려 서로 다른 액센트를 지닌 다양한 이주민 노동자들이 감정을 교류하며 이루는 공동체의 모습에 초점을 맞추고 있다. 영화의 도입부에서 토니를 비롯한 새로운 이주민들을 태운 기차가 역에 진입하자 철로 작업을 하던 두 명의 외국 출신 노동자는 이러한 노동자의 대거 이입 현실에 대해 우려를 드러내고, 이들의 대화는 결국 “나를 먹고살게 해주는 게 조국이지(Mon pays, c’est celui qui me fait bouffer)”라는 말로 마무리된다. “노동자들에게 조국은 없다”라는 『공산당 선언』 중의 유명한 경구를 환기시키는 이 대화는 국가 혹은 조국, 소속, 정체성 등과 같은 개념들의 전통적 정의에 대해 문제를 제기하는 한편, 언어와 국적을 초월한 노동계급의 사랑과 연대를 통해 극단의 시대를 넘어설 수 있다는 르누아르

의 이상주의를 반영하고 있다.

노동자들의 연대라는 주제는 이듬해에 발표된 <랑주씨의 범죄>에서 더욱 구체화되어 전면부에 부각된다. 많은 빚을 지고 도피한 출판사 사장 바탈라가 기차 사고로 사망한 것으로 알려지자 출판사는 폐업 위기에 처한다. 랑주는 채권자 아들을 설득하고 직원들과 함께 협동조합 형태로 출판사를 계속 운영하게 되는데, 자신의 소설 '아리조나 집'이 대성공을 거두면서 번창하게 된다. 성공을 자축하기 위해 조합원이 모두 모여 파티를 하던 날 밤, 사망한 줄 알았던 바탈라가 다시 찾아와 출판사를 차지하려 한다. 랑주는 그를 권총으로 쏘 죽인 후 채권자 아들의 도움을 받아 연인 발랑틴과 함께 국경을 넘어 벨기에로 떠난다. 국경을 넘기 전 그들이 잠시 머물게 된 카페-여인숙에서 수배자의 얼굴을 알아본 마을 주민들에 의해 경찰에 넘겨질 위기를 맞기도 하지만 여기서 랑주의 '범죄'는 정당한 것이었음을 인정받는다.

르누아르가 만든 가장 뛰어난 작품 중 하나이자 인민전선의 이상을 대표하는 영화로 꼽히는 이 작품에서 선과 악을 나누는 전통적 가치의 기준은 이전의 작품들에서와 마찬가지로 전복된다. 그리고 이러한 전복에 정당성을 부여하는 것은 사장의 탐욕에 대한 노동자 공동체의 처벌이라는 상징적 행위이다. 협동조합이라는 공동의 참여와 운영, 분배방식은 개인의 독점적 소유라는 자본주의의 폐해를 대체할 이상적 대안으로 제시되고, 공동체를 대표하는 랑주가 탐욕스런 자본가를 처벌하는 행위는 카페에 있던 배심원 전원의 무죄판결을 받음으로써 랑주와 발랑틴은 과거와 단절하고 새로운 세상을 향한 경계-국경을 넘을 수 있게 된다.

3. 봉합의 시공간

① 안마당과 경계

착취하는 지배자에 대한 공동체의 처벌이라는 모티프는 <랑주씨의 범죄>와 같은 해에 발표된 <밀바닥 사람들>에서도 반복된다. 막심 고리키의 희곡을 원작으로 한 이 작품은 프롤레타리아 계급의 빈곤과 비참한 현실, 계급 간의 갈등에 대한 르누아르의 문제의식을 더욱 선명히 드러낸다. 도둑질로 생계를 유지하는 페펠(장 가뱅)은 온갖 부류의 극빈자들이 모여 사는 불결하고 퇴락한 공동숙소에 살고 있다. 집주인 코스틸레프는 이들에게 주거비를 쥐어짜내고 착취하면서 지배자로 군림한다. 자신보다 더 큰 권력을 지닌 경찰서장이 처제인 나타샤에게 관심을 보이자 그와 유대관계를 돈독히 하기 위해 그와 나타샤를 맺어

주려던 코스틸레프는 이를 거부하는 나타샤를 심하게 폭행하고, 이에 분노한 페펠은 코스틸레프와 몸싸움을 벌이게 된다. 이는 숙소의 모든 거주자가 오랜 시간 동안 억눌려왔던 적대감을 폭발시키는 계기가 되어 코스틸레프에게 몰려들고, 이 과정에서 코스틸레프는 사망한다. 숙소에 도착한 경찰에게 코스틸레프의 아내는 페펠이 범인이라고 지목하고, 페펠을 연행하려는 경찰에게 공동숙소의 거주자들이 모여들어 “페펠이 아니라 밑바닥 사람들이 죽인 것”이라고 외친다.

프롤레타리아 계급의 연대에 의한 지배계급의 타도와 그 정당성을 은유하는 이 장면은 <랑주씨의 범죄>에서 랑주가 바탈라를 살해하는 장면과도 긴밀한 연관성을 지닌다. 두 장면에서 살인이 일어나는 장소는 바로 건물의 안마당이다. 안마당은 각자가 점유하고 있는 사적 공간으로 들어가기 위해 거쳐야 하는 통로이자 공동의 작업이나 회합의 장소이며, 사회적 관계가 생산되는 공간이다. 이러한 공간적 속성은 <랑주씨의 범죄>에서 건물관리인이 운반하는 쓰레기통, 바탈라가 죽음을 맞게 되는 수돗가, <밑바닥 사람들>의 안마당 구석에 위치한 헛간 등에서도 드러난다. 사적인 공간들과 연결된 동시에 차단되는 공간이자 건물의 외부와 내부를 구분하는 경계로서의 안마당은 개방과 폐쇄라는 이중적 속성을 지닌 공간이다. 공동체와 개인 간의 관계를 드러내는 안마당의 특성은 <랑주씨의 범죄>에서 관리인 아들 샤를의 방 창문을 차단하고 있던 광고판을 제거하는 장면에서도 상징적으로 드러난다. 출판사를 협동조합의 형태로 운영할 것을 결정한 뒤, 랑주가 가장 먼저 행하는 것은 안마당으로 난 샤를의 창문 위에 설치되어 있던 출판사의 광고판을 제거하는 일이다. 다리를 다친 채 빛이 들어오지 않는 어두운 방에 고립되어 있던 샤를은 창문을 통해 주민들과 반갑게 소통할 수 있게 된다. 개인이 공동체로 확장되는 공간으로서의 안마당에서 벌어지는 바탈라의 살해는 코스틸레프의 살해와 마찬가지로 개인적 복수인 동시에 집단적 처벌로서의 의미로 봉합된다. 특히 바탈라가 살해되는 장면에서 이러한 의미를 안마당이라는 공간구조와 효과적으로 결합시키기 위해 르누아르가 선택한 유연한 카메라 움직임(바쟁이 세밀히 분석한 360° 팬⁴⁾)은 장면의 의미를 더욱 극적으로 전달하고 있다.

사적 영역과 공적 영역을 구분하는 경계가 희미해지는 안마당이라는 공간은 등장인물 간에 가로놓인 계급적 경계 또한 허무는 장소가 된다. <밑바닥 사람들>에서 페펠은 물건을 훔치기 위해 남작(루이 주베)의 저택에 침입하는데, 남작은 파산한 상태이며 자신에게 남겨진 모든 재산을 압류하러 올 집달리를 기다리는 중이다. 페펠과 밤새도록 카드놀이를 하며 친분을 쌓은 남작은 며칠 뒤 초라해진 행색으로 페펠이 살고 있는 공동숙소의 새로운 입주자가 되기 위해 찾아온다. 둘의 재회와 이별은 모두 안마당에서 이루어지게 되는데,

4) 위의 책, 153-156쪽.

재산을 모두 잃었음에도 귀족으로서의 신분과 몸에 배인 관습을 그래도 유지하고 있는 남작과 페펠이 평등한 관계로서 진심어린 우정을 나누는 장소로 제시된다.

귀족과 천민 간의 우정을 중심에 둔 <밑바닥 사람들>이 국적과 인종의 차이를 뛰어넘은 이주민 노동자의 연대를 다룬 <토니>의 연장선에 놓여있다면, 이러한 주제의식은 <거대한 환상>에서 더욱 정교한 방식으로 발전된다. 제1차 세계대전 중 독일군 점령지역의 포로수용소를 배경으로 한 이 영화에서 서로 다른 국적과 언어, 계급에도 불구하고 연합국 포로들은 수용소라는 공동체 속에서 아군으로서의 동질감과 음악, 춤, 여성에 대한 판타지(합동공연장면) 등을 공유하며 화합을 이룬다. 심지어 소란을 일으킨 데에 대한 징벌로 독방에 갇힌 마레살 중위(장 가뱅)를 말이 전혀 통하지 않는 독일군 간수가 따뜻이 위로해주는 등 적과 아의 구분조차 희미해진다. 귀족 신분의 보엘디외 대위, 노동자 계급 출신의 마레살 중위, 부유한 유대인 가문의 로젠탈 중위는 수용소 탈출이라는 공동의 목표를 위해서 연대하고, 결국 보엘디외는 마레살과 로젠탈의 탈출을 돕기 위해 자신의 목숨을 희생한다. 수용소 탈출에 성공한 마레살과 로젠탈은 계급적 차이에도 불구하고 서로 도우며 마침내 스위스 국경을 넘는다. 전쟁이라는 극단의 상황 속에서 인물들 간의 계급적, 민족적 갈등은 자유와 평화에 대한 열망, 우애를 통해 봉합된다. 로젠탈이 마레살에게 말하듯 “인간이 그어놓은 보이지 않는 경계”를 힘겹게 넘어가는 마지막 장면은 <랑주씨의 범죄>에서 벨기에 국경을 넘는 랑주와 발랑틴의 모습, <밑바닥 사람들>에서 공동숙소를 떠나 새로운 삶을 향해 나아가는 페펠과 나타샤의 모습과 포개어지며 대구를 이룬다.

② 이미지와 사운드

1930년대는 영화의 역사에서 사운드의 도입이 본격화되면서 중대한 미학적 전환이 일어난 시기이기도 하다. 1927년 워너브러더스사가 <재즈싱어 The Jazz Singer>를 선보이면서 무성영화의 퇴장과 함께 유성영화로의 전환은 빠른 속도로 이루어졌고, 영화 제작환경과 시스템, 수용 방식 등에 근본적인 변화가 요구되었다.

1936년작 <모던타임즈 Modern Times>에 이르러서야 부분적으로 사운드 기술을 활용했을 만큼 유성영화의 도입에 대해 부정적이었던 찰리 채플린의 경우와 같이 많은 영화감독들은 회의적인 관점을 취하기도 했으나, 르누아르는 유성영화의 출현을 매우 긍정적으로 받아들였고 빠르게 적응했다. 1931년 <아기에게 약먹이기 On purge bébé>를 통해 유성영화로의 전환을 시험해본 뒤 같은 해에 개봉한 <암개>는 유성영화의 첫 걸음이 이루어진 시기의 영화라고 믿기 어려울 만큼 탁월한 수준의 사운드 활용을 보여주고 있다. 특

히 디에게시스 내부와 외부로 가로지르는 음악의 사용은 이후의 작품들에서도 반복되어 나타나면서 르누아르 영화의 특징을 구성한다. 르그랑이 장롱에 감춰진 아내의 돈을 훔치는 장면에서 우리는 서툰 피아노 소리를 듣게 된다. 하나의 쇼트로 이루어진 이미지 안에서 카메라는 르그랑의 행위를 따라 유연하게 이동하는데, 마지막에 이르러 이웃집 창문을 통해 피아노를 치고 있는 소녀를 발견케 함으로써 스크린 외부에 떠돌던 음악을 디에게시스 내부에 명백히 닿을 내리도록 한다. 이러한 방식은 <부뒤>에서 극적 전환의 단계마다 활용되는 플루트 선율과 뒤이어 스크린에 나타나는 연주자의 존재를 통해 반복된다. 관습적으로 사용되는 디에게시스 외적 사운드처럼 인식되던 음악이 어느 순간 극의 내부로 들어오면서 이미지를 관통하고 분절한다.

화면의 외부와 내부를 봉합하는 음악의 활용이 이미지와 충돌하면서 만들어내는 극적 효과는 <암캐>에서 르그랑이 뿔뿔을 살해하는 장면에서 정점을 이룬다. 뿔뿔의 아파트 내부에서 벌어지는 일(폐이퍼 나이프로 뿔뿔을 찌르는 르그랑)은 거리의 악사가 건물 밖에서 연주하는 노랫소리(사랑의 세레나데)와 결합되면서 이미지와 사운드의 아이러니한 대위법을 만들어낸다. 이러한 충돌 효과는 <인생은 우리 것>에서 히틀러의 연설을 담은 자료화면 위에 인간의 언어가 아닌 우스꽝스럽게 변형된 사운드를 입혀 희화화 시킨 장면에서도 찾을 수 있다.

음악 및 현장에서 녹음된 실제적 음향의 독창적인 활용은 영화의 내적 리얼리티를 구축함과 동시에 극적 흐름을 분절하고 제어하는 역할을 한다. <거대한 환상>에서도 음악은 등장인물의 행동 및 극적 전개에서 결정적인 동기를 제공한다.(포로들의 라 마르세예즈 합창, 마레살과 로젠탈의 탈출을 돕기 위한 피리소리 등)

4. 결론을 대신하여

경제공황과 좌우의 대립, 유럽 전역에 드리운 파시즘의 위협으로 인해 형성된 불안과 유토피아적 이상의 실현이라는 희망이 공존하던 극단의 시기로서의 30년대에 르누아르는 사실주의적 방식을 통해 인민전선의 이념을 영화 속에 투영하려 했고, 이는 전통적 가치와 지배적 질서에 대한 문제제기를 통해 구체화되었다. 인민전선을 옹호하고 지지한 감독으로서 1935년 공산당의 요청에 의해 <인생은 우리 것>과 같은 프로파간다 영화를 만들기도 했지만, 이 시기에 완성된 그의 영화들을 뚜렷한 이데올로기를 담은 정치영화로 규정하기는 어렵다. 이러한 측면은 <인생은 우리 것>과 사전모금형식이라는 당시로서는 혁신적인

제작비 조달방식을 통해 만들어진 <라 마르세예즈>를 만들었던 당시에 대한 그의 회고를 통해서도 엿볼 수 있다.

나는 정직한 사람이라면 모두 나치에 저항할 책임이 있다고 믿었다. 나는 영화감독이었으므로 그것이 내가 전투에 참가할 수 있는 유일한 방법이었다. (...) 나는 <인생은 우리 것>을 만들면서, 노동자 계층을 진정으로 사랑하는 사람들과 접촉할 수 있었다. 나는 노동자들의 권력 장악 속에서 우리의 파멸적인 이기심에 대한 해독제 같은 것을 보았다. (...) [<인생은 우리 것>과 <라 마르세예즈>]는 내게 인민전선의 의기양양한 기운을 숨쉬게 해 주었다. 짧은 기간이었지만 프랑스 사람들은 서로를 사랑할 수 있다는 사실을 진정으로 믿었다. 혼돈의 물결 속에서 사람들은 다시 태어난 느낌을 가졌다.⁵⁾

하나의 시대를 살아가는 영화감독으로서 그에게 인민전선이 갖는 의미는 특정한 정치적이념보다는 휴머니즘과 평화, 신뢰라는 의미에서의 시대적 돌파구를 제공하는 매개일 뿐이었다고 보는 것이 옳을 것이다. 희극과 비극이 교차하는 픽션이라는 형식 안에서 사회적 현실과 모순을 반영하고 지배적 가치관과 단절하는 태도를 취하였으나 이러한 단절은 이데올로기적 승화로 나아가기보다 사랑, 우정, 연대와 희생 등의 가치로 다시 봉합된다.

이러한 점에서 귀족과 하인들이 각자의 세계에서 사랑과 욕망을 두고 벌이는 치정극을 그린 1939년 작 <게임의 규칙>은 인민전선의 실패를 암시하는 작품이라 할 수 있다. 르누아르가 직접 연기한 옥타브라는 인물은 ‘하모니를 추구하다 좌절한 음악가’로 제시되며, 파티에 초대되어 공동체의 파멸을 지켜보게 된다. 인민전선이 가져다주었던 공동체적 연대와 이상에 대한 희망이 환멸로 끝나고 제2차 세계대전이라는 또 다른 비극의 징후가 짙어지는 가운데 ‘영화를 통해 만나치 전선에 참가하고자 했던’ 예술가로서의 좌절과 패배감은 ‘성 안에서 벌어진 소란스런 파티’가 ‘미로처럼 이어진 복도를 따라 순환하는 이기적 욕망’으로 전이된 후 마침내 비극적 살인으로 귀결되는 기이한 희비극을 통해 형상화 되며, <게임의 규칙>의 완성과 함께 이전 영화들의 결말에서 인물들이 그랬듯 르누아르 역시 국경-경계를 넘어 미국으로 떠난다.

인민전선의 체험을 다양한 작품들을 통해 반영하며 현실에 개입하고자 했던 르누아르는 비록 사회적, 계급적 갈등을 다소 감상적인 방식으로 봉합하려 했다는 점에서 한계를 드러내긴 했지만, 화면과 사운드를 통해 독창적인 영화적 공간을 구축함으로써 극단의 시대를 예술작품 속에 투영하는 하나의 탁월한 형식을 제시했다는 점에서 커다란 의미를 지닌다.

5) 장 르누아르, 『나의 인생 나의 영화』, 오세필 옮김, 시공사, 1998, 114-115쪽.

우리는 비누로 모든 것을 할 수 있다¹⁾

베르톨드 바르토슈(Berthold Bartosch)의 <이상(L'idee: 1930-1932)>

한 상 정
(상지대학교)

바르토슈는 자신의 작품이 읽혀질 것이건 아니건 전혀 관심을 두지 않는 시인처럼 작업했다(...)영화를 A에서 Z까지 알고 싶은 사람은 반드시, 볼 수 없게 된 필름, 수포로 돌아간 계획들, 불가능한 영화들의 중요성을 깨달아야만 한다. 값비싼 예술과 과학, 통제, 정부 대 행사들과 각종 과장들이 판을 치던 시대에, 바르토슈는 불복종이라는 죄악, 시인의 죄악을 저지르며 완강하게 자신의 자리를 지켰다.²⁾

1. 들어가며

국내에서 이 작가와 작품에 대해 소개하고 있는 서적이나 연구논문은 전무하다. 해외로 시선을 돌려도 이 작가에 대한 연구 분량이 많은 것은 아니며, 어떤 자료들은 서로 미묘하게 차이가 나기도 한다. 세계의 애니메이션 역사서를 살펴보아도 거의 언급이 없거나 짧은 언급이 대부분일 뿐 아직까지 깊이 있는 연구결과물은 손에 꼽을 정도이다. 그의 약력에서 실루엣 애니메이션의 창시자로 유명한 로테 라이니거(Lotte Reiniger), 핀애니메이션의 창시자로 유명한 알렉산드르 알렉세이예프(Alexandre Alexeïeff)를 만날 수 있음에도 불구하고 그가 애니메이션의 역사에서 충분히 거론되지 않는다. 그 이유는 그의 작품들이 관람객

1) 이 발표문의 제목을 바르토슈가 남긴 마지막 발언들에서 가져왔다. “Le savon, c’est une chose extraordinaire, avec le savon on peut tout faire avec le savon on peut tout faire.” Hubert Arnault (propos recueillis par), <Hommage à Berthold Bartosch à travers un entretien avec Alexandre Alexeïeff et Claire Parker>, 『Image et Son la revue du cinéma』, n° 224, janvier 1969, <http://www.fangpo1.com/Bartosch.htm> 에 게재되어 있음.

2) 영화비평가이자 애니메이션 감독인 앙드레 마르탱(André Martin : 1925-1994)이 1959년에 바르토슈를 만난 후에 썼던 글이다. Giannalberto Bandazzi, 『Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation』, Indiana University Press, 1995, p. 40.

들을 충분히 만날 기회를 가지지 못했기 때문이다. 개인의 잘못이라기보다는, 양차 세계대전 사이, 사회적 집단적 광기들에 도출한 결과이다. 애니메이션의 영역에서 그의 첫 번째 작품인 <이상>은 당시의 검열 덕분에 유럽에서 상당히 부분적으로만 상영되었고, 독일에서는 상영금지였다. 두 번째 작품은 공개되지 못한 채 소실되었다. 이후 세 번째 작품을 기획했지만, 기획에 그치고 영면에 든다.

그렇다면, 오늘날 유일하게 남은 <이상> 하나만으로 그의 이름이 애니메이션의 역사에 거론될 가치가 있는지를 판단해야 한다. 적어도 그러한 결론에 이르지 못한다고 할지라도, 최소한 이 작품이 가지는 예술적 가치에 대해 토론할 수는 있다고 본다. 이를 위해 우리는 우선, 이 작가와 작품에 대한 기초적인 정보를 정리하고, 서사를 분석할 것이다. 이어서 이 작품의 어떤 부분에서 우리가 가치를 발견할 수 있는가에 대해 몇 가지 관점에서 접근해보려고 한다. 이를 통해 이 작품이 애니메이션의 역사에서 중요하게 다뤄져야 할 가치가 있는지에 대한 논증을 진행해보려고 한다.

2. 작가와 작품에 대한 기초적 정보들³⁾

베르톨트 바르토슈는 1893년에 보헤미아(현재 체코공화국의 일부)의 한 작은 도시에서 구두공의 마지막 10번째 아들로 태어났다. 그는 독일어를 말하는 보헤미아인이었고, 국적은 체코슬로바키아였다. 알렉세이에프에 따르면, 태생적으로 1차 세계대전 이전 중부유럽의 자유 이상주의의 영향을 받아서 리버럴하며 사회주의적이었다⁴⁾고 한다. 1911년, 건축⁵⁾을 공부하기 위해 비엔나에 왔던 그는 그의 학교 교수이자 좌파지식인이었던 한슬릭(Hanslick)의 영향을 받았고, 1차 세계대전동안에 함께 계몽적인 영화를 제작한다. 주된 주제들은 공산주의, 사회주의 이론들, 휴머니즘 등이었다. 전쟁이 끝나자 그는 좌파적 색채를 지닌 문화연구소(Institute for Cultural Research)의 베를린 지부로 옮겼다. 그곳에서 그는 에글링, 리히터, 루트만, 라이니거, 그리고 후에도 오랜 친분을 유지하게 되는 장 르느와르

3) Hubert Arnault의 인터뷰, 만다찌의 서적, 그리고 William Moritz, <Bartosch's The Idea>, pp. 93-103, 『A Reader in Animation Studies』, Ed. Pilling, Jayne. London: John Libbey, 1997의 원고를 종합적으로 정리한 것이다.

4) Hubert Arnault, *op. cit.*

5) 부인인 마리 바르토슈의 언급에 따라 건축을 공부하기 위해 비엔나로 왔다는 자료가 대부분이고, 윌리엄 모리츠(William Moritz)의 경우는 미술을 공부하기 위해 비엔나로 왔다고 언급하고 있다. *Ibid.*, p.93. 대부분은 1911년에, 다른 자료에 의하면 1913-1917년 사이에 비엔나에 있었다고 한다. <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/bartosch/bartosch.htm>

를 만났다. 또한 당시 젊고, 아직 무명의 작가였던 베르톨트 브레히트(Berthold Brecht)와도 알게 된다. 베를린에서 바르토슈는 교육영화 제작을 계속했지만, 라이니거와 함께 애니메이션도 제작한다. 1923년에서 1926년 사이에 그는 그녀의 실루엣 애니메이션 제작에 참여하고, 주로 배경의 움직임과 특수효과 같은 부분을 담당했다. 그녀의 <아흐메드 왕자의 모험>에서 아흐메드 왕자가 마법의 말을 타고 하늘로 날아올라가는 장면의 배경인 움직이는 하늘풍경이라든가, 물결치는 바다, 눈 폭풍, 구름들 같은 것이 그의 작업이다.

1929년 그는 프란츠 카프카(Franz Kafka)를 발굴해낸 출판업자인 쿠르트 울프(Kurt Wolff)로부터 하나의 제안을 받는다. 그는 벨기에의 좌파 예술가인 프랑스 마스릴(Frans Masereel : 1889-1972)의 텍스트 없는 이야기 목판화집을 10권 이상 출판하고 있었고, 이 서적들은 당시 성공을 거두고 있었다. 울프는 바르토슈에게 마스릴의 작품 집 중 한 권인 <이상(1924)>을 마스릴과 함께 애니메이션으로 만드는 것이 어떻겠냐고 제안했고, 바르토슈는 이를 받아들였다. 1930년에 그는 마리아라는 여성과 결혼했고, 평화주의자와 사회주의자들을 제거하려는 독일의 분위기 때문에 파리로 이주했다. 이 때 파리의 류 콜롱비에(Vieux Colombier) 극장의 다락방을 아틀리에로 사용하게 된다. 알렉세이에프에 따르면 가로 1.75m X 세로 1.50m로, 자신이 지금까지 본 모든 스튜디오 중 가장 협소했다고 한다. 막상 마스릴은 작업에 들어가자 몇 주만에 이 프로젝트를 포기하고, 바르토슈는 홀로, 그 누구의 도움 없이 25분의 이 작품을 제작하게 된다. 1932년에 완성된 <이상>은 아직 음향이 포함되지 않은 상태였고, 1934년에 아서 오네거(Arthur Honegger : 1892-1955)가 그 당시로선 드물었던 웅드 마르트노(Ondes Martenot)⁶⁾를 사용한 사운드트랙을 입힌 버전이 공개되었다.

완성된 <이상>은 검열 때문에 제한적으로만 상영되었고, 심지어 독일에서는 상영금지가 되기도 했다. 이 작품의 상영으로 바르토슈는 그 어떤 소득도 얻지 못했다. 이 작품에 깊이 감명을 받아, 1933년부터 1938년 사이에 다음 작품을 제작할 수 있도록 도움을 준 사람은 영국의 영화감독이자 제작자인 서롤드 디킨슨(Thorold Dickinson)이었다. 그 역시 재정적으로 풍부하진 않았기에, 자신의 수입의 일부를 제공했다. 알렉세이에프를 비롯한 몇몇이 광고필름 제작 등을 섭외해 준 것이 약간의 도움이 되었다. 그가 1939년에 만들었던 신발광고필름은 아주 유명한 것이었고, 2차 대전 이후에도 두 개의 광고 필름을 제작했다. 그러나 바르토슈 부부의 생활의 빈곤함은 상상을 초월하는 것이었고, 심지어 그러한 빈곤

6) 모리스 마르트노(Maurice Martenot)에 의해 발명되어 1928년 처음으로 공개된 이 음향기계는 종종 <이상>에 첫 번째로 사용했다고 하나, 실지로는 그 전에 다른 작품에 사용되었다고 한다.
<http://www.imdb.com/title/tt0145834/>

함을 선택한 측면도 있다고 한다. 주된 식사는 잘 먹지 않는 돼지뼈를 우려낸 스프였다고 알렉세이에프는 언급하고 있다.

전쟁에 반대하는 내용을 지닌 두 번째 작품의 제목은 <성 프란체스코 : 꿈과 악몽(Saint Francis : Dreams and Nightmares)>이다. 이 작품은 컬러로, 아주 힘든 제작과정을 요구했다. 각 이미지들은 삼색인쇄의 세 가지 색채에 각기 반응하는 세 종류의 필름으로 세 번씩 촬영해야만 했다. 2차 세계대전 발발 그 직전에 촬영이 모두 끝났고, 그는 900-1,000m에 달하는 필름을 편집하기 시작했다. 이 작품 역시 아서 오네거의 사운드트랙⁷⁾이 동봉되었으나, 개봉하기도 전 나치가 파리를 점령했던 1940년, 이 작품의 오리지널 네거티브와 포지티브는 극소수만 남기고 파괴되었다. <이상>의 오리지널 필름과 몇몇 안티-히틀러 영화단편들 역시 한꺼번에 소실되었다. 두 번째 작품을 본 사람들이라고는 바르토슈 부부와 서롤드 디킨슨, 전 세계에서 단 3명뿐이었다. 오늘날 우리가 접할 수 있는 <이상>은 겨우 찾아낸 카피본⁸⁾을 1976년에 복원한 버전이다. 농가로 피신했던 기간, 바르토슈는 부인과 함께 농사일을 하면서 그제서야 주변의 농민들과 어울리며 프랑스어를 배우기 시작했다. 보헤미아가 독일에 통합된 상태에서 독일국적을 거부했기에 변변한 국적이 없었던 그는 1950년이 되어서야 프랑스 국적을 취득했다.

그는 세 번째 애니메이션을 기획했으나, 악화된 건강 때문에 오랫동안 서 있어야만 하는 애니메이션 작업을 수행할 수 없었다. 이 작품의 주제가 빛이었다는 주변인들의 증언만 남아있을 뿐 이 작품은 아무것도 남기지 못했다. 관련해서는 파스텔로 제작한 컨셉 크로키들이 남아있을 뿐이다. 그러나 이러한 이미지들은 당시 바르토슈와 교류하던 파리의 장 트데스코(Jean Tedesco), 장 르느와르(Jean Renoir), 저명한 미술비평가 빌헬름 우데(Wilhelm Uhde) 등으로부터 관심을 받았다⁹⁾는 것으로 보아, 상당히 흥미로운 프로젝트였다고 보인다. 1968년 그는 자주 병원으로 그를 방문했던 알렉세이에프에게 그 작품에 대한 계획을

7) 프랑스에서 태어난 스위스 작곡가인 오네거는 애니메이션의 사운드트랙을 거의 작업하지 않았다. 애니메이션으로선 바르토슈의 <이상>과, <성 프란체스코 : 꿈과 악몽>, 그리고 1943년 앙드레 에두아르드 마티(André Édouard Marty)의 <칼리스토, 다이아나의 작은 님프(Callisto, la petite nymphe de Diane)>의 사운드트랙만 작곡했다. 앞의 두 작품에 대해선 다음의 참고자료에서 빠져 있는 상태이다. http://fr.wikipedia.org/wiki/Arthur_Honegger.

8) 어떤 영국인이 불법 카피했던 버전의 경우, 앞부분의 텍스트들은 원작과 완전히 다르다. “나타나고 있는 한 여인의 이미지/통합된 상징으로써/이상이라는 영화에 나타나/모든 창조적 예술가들에게로 미치는/시인에게 그녀는 영감이며/조각가에게는 형상이며/소설가에게는 테마로/애국자에게는 이상적인 것이다”. Bendazzi, *op.cit.*, p.39. 각주 1 참조. 별도의 언급이 없으나, 1976년에 복원한 필름이 아마 이 불법 카피된 버전이 아니었을까 추정할 수도 있다. 알렉세이에프가 인터뷰에서 2차 세계대전 이후엔 이 작품을 만날 수 없었고, 시네마테크 프랑세즈가 얼마 전에 카피본을 찾아냈다고 언급하고 있다.

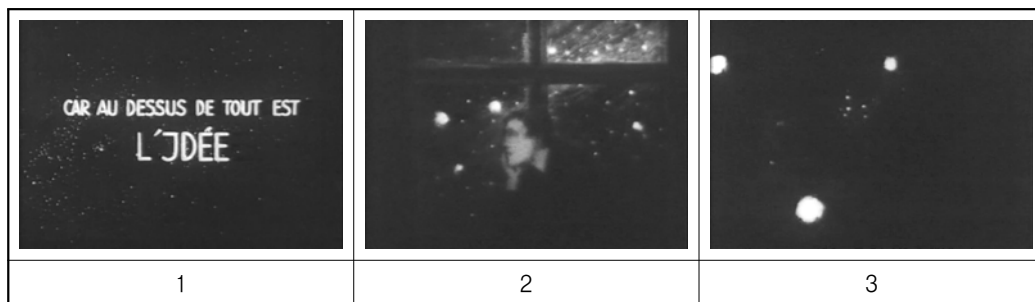
9) Hubert Arnault, *op. cit.*

이야기하며 숨을 거두었다.

3. <이상>의 서사 분석

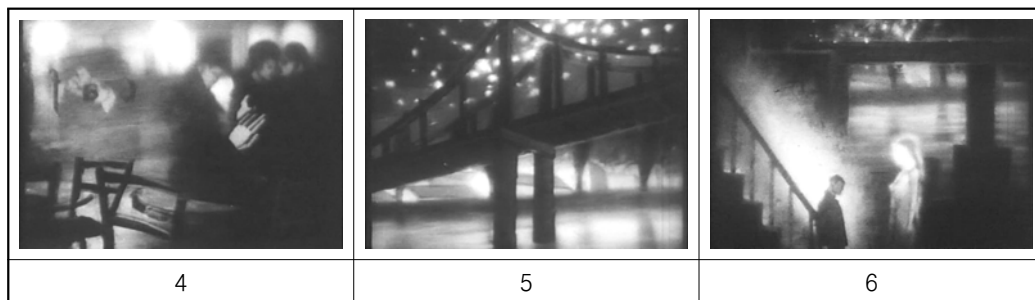
흑백의 이 작품은 오네거의 웅장한 느낌의 음악과 더불어 시작한다. 검은 바탕에 흰 글씨로 감독 등의 정보를 제공한 후, 곧바로 설명이 동일한 방식으로 등장한다.

사람들은 이상을 위해 살고 죽는다/그러나 이상은 불멸이다/우리는 이상을 괴롭힐 수 있고, 평가할 수 있고, 금지할 수 있고, 사형을 언도할 수 있다/ 그러나 이상은 인간들의 정신속에서 계속해서 살아왔다/ 이상은 비참함과 투쟁이 함께 있는 어디에나 존재한다 / 그녀는 이곳에서 또는 저곳에서 떠오르고, 수세기에 걸친 자신의 길을 걸어 간다 / 불의는 이상 앞에서 덜덜 떠다 / 압박받는 이들에게 이상은 최고의 미래로 향하는 길을 제시한다 / 이상을 품고 있는 이는 더 이상 혼자가 아니다/ 모든 것 그 위에 이상이 존재하기 때문이다



이 텍스트들의 배경은 반짝이는 별하늘(도판 1)이다. 텍스트가 끝나면 다음 쇼트에서 턱에 손을 괴고 앉아있는 창시자의 창밖 뒤로 별하늘이 보인다(도판 2). 천천히 오른쪽으로 이동하던 별들이 이 남자의 머리 근처까지 왔을 때, 남자의 머리에서 환한 빛이 화면을 가득 채울 때까지 커진다. 빛이 천천히 줄어들며, 서서히 작은 크기의 별거뿔은 여성의 형상이 된다. 한참을 그녀를 어루만지던 그는 그녀와 합의를 끝낸 듯이 편지봉투를 벌리고, 그녀는 그 곳으로 뛰어 들어간다. 별하늘 쇼트(도판 3)가 등장하며 별들이 서서히 오른쪽으로 이동한다. 다음 쇼트에선 우편배달부가 등장하여, 그녀가 전달되고 있다는 것을 보여준다. 길거리에 몽둥이를 든 거대한 남자가 지나가고, 유령같은 모습들이 우체부가 올라가는

건물 쪽으로 마치 그녀를 갈구하듯이 지나간다. 테이블위에 놓여 진 편지봉투를 둘러싼 지배자들이 나신의 그녀가 나오자 깜짝 놀라며 그녀를 내쳤다가 옷을 입힌다. 옷을 벗어던지고 도망치던 그녀는 결국 붙잡혀서 법정에 세워진다. 법관들은 그녀를 모욕하고, 옷을 입혀 법정 밖으로 쫓는다. 힘없이 다리 위를 걸어오는 사이, 달이 뜨고 다시 별하늘 쇼트가 등장한다.



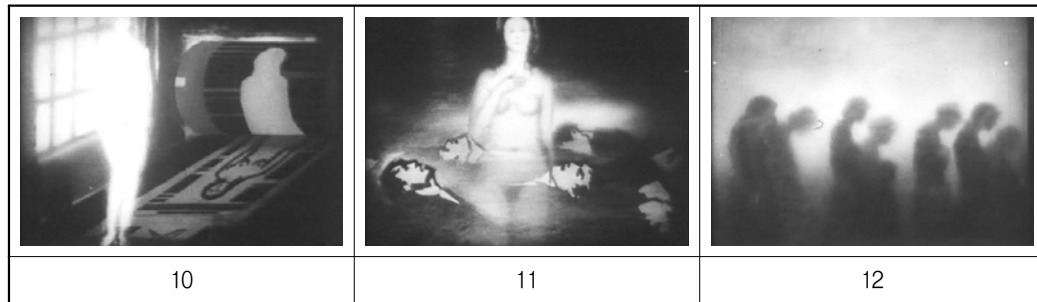
한편 그 남자는 카페에 앉아 행인들을 보고 있다가(도판 4) 별이 빛나는 밤하늘을 다리를 통해 지나친다(도판 5) 다리를 내려오는 남자 앞에 그녀가 기다린다(도판 6). 그녀는 그 앞에서 다시 빛나는 형상으로 변하고 둘의 옆모습이 클로즈업되고, 그녀가 그를 잡자 별하늘 쇼트가 나타난다. 공장의 모습, 공장에서 나오는 노동자들의 모습, 그들에게 둘러싸여 언덕에서 무언가 연설하는 창시자와 그 뒤에 여성의 형태로 서 있는 이상이 있다(도판 7). 호네거의 음악이 불안한 느낌을 충분히 고조시킬 무렵, 경찰이 나타나서 그를 체포해간다. 그를 쳐다보고 있던 인간형태의 이상은, 이제 다시 희미한 유령처럼 커져서 노동자들 사이를 천천히 지나간다. 그리고 감옥에 있는 주인공 앞에 다시 빛나는 모습으로 나타나서 그를 위로한다. 재판정에서 사형을 언도받는 그(도판 8)를 빛나고 희미한 이상이 다시 감싼다. 사형대로 가는 군인들의 행진 뒤에 거대한 이상이 뒤를 따르고, 총살을 당하고 있는 주인공 앞을 가로막지만, 총알을 막지는 못한다(도판 9). 그의 죽음을 애도하는 사람들의 행진과 더불어 투명하고 거대한 그녀는 방향을 같이하며 천천히 전진한다. 이 전진 사이사이로 편안히 잠들고 있는 사람, 럭셔리한 레스토랑에서 밥먹는 사람들이 교차편집된다. 그의 관이 내려진 후, 그 앞을 잠시 지키던 그녀의 뒤로 별이 빛난다. 이어서 다시 별하늘 쇼트가 등장하고, 오네거의 음악은 마치 1부가 끝난 듯이 잦아든다(15:15).



새로운 시작을 알리는 음악과 더불어 학자인 듯한 사람이 해골같은 형체의 인간을 거대한 책 위에 묘사하는 장면이 등장한다. 인간의 형태로 길거리를 헤매던 이상은 학자의 집으로 따라간다. 빛나기 시작한 그녀 앞에 학자는 경의를 표하고, 그녀를 책으로 집어넣는다. 호텔과 카바레 불빛이 빛나는 도시의 밤거리 모습이 등장하고, 거대한 그녀가 이를 내려다보고 있다. 윤전기 가까스로 이동한 그녀는 빛나기 시작하고, 윤전기를 통해 세상에 무한히 복제해서 뿌려진다(도판 10, 도판 13). 이를 받아본 자본가는 종이를 짓밟지만, 그의 앞에 거대한 이상이 나타난다. 둘은 맞보고 있고, 자본가는 그녀의 형체만큼이나 크고 빛나는 동전-자유, 평등, 박애가 보이는-을 내세운다. 돈과, 군대, 힘을 과시하는 그의 모습은 모여 있는 노동자의 얼굴들과 그 위에 투명하게 보이는 이상의 쇼트로 바뀐다. 포격같은 날카로운 반짝임은 결국 그녀를 배경으로 한 수많은 인파들의 행진과, 그를 막겠다는 군대투입으로 이어진다. 서로 반대방향으로 향하는 두 행진은 반복적으로 교차편집되다가 결국 학살로 이어진다. 암흑이 잠깐 등장한 후, 쓰러져있는 저항자들의 시신들 위로 그녀가 떠오른다. 희미한 모습이었던 그녀는 점차, 마치 비너스와 같은 구체적인 형상처럼 제시되다(도판 11), 다시 암전된다. 돈의 형상이 해처럼 빛나고, 군인들은 승리의 음악과 더불어, 반대인 왼쪽으로 행진한다. 이제 하나가 아니라 수많은 관을 어깨에 진 사람들이 반대쪽인 오른쪽으로 고개를 숙이고 걸어간다. 다시 암흑. 흐릿한 배경을 뒤로하고, 이제 여성과 아이들처럼 보이는 사람들이 역시 고개를 숙이고 오른쪽으로 걸어간다(도판 12). 이 행진 역시 곧 암전에 이르고, 서서히 이상의 얼굴이 왼쪽에서 흐릿하게 나타난다. 그녀의 얼굴은 천천히 밝아지면서, 별하늘에 빛나는 하나의 별로 변형되고, 곧 처음에 등장했을 때처럼 회전하는 별의 모습을 갖추가며 천천히 밤하늘의 일부가 되어간다(25:20).

크게 보자면, 이 작품은 두 부분이다. 별의 영감을 받아 창시자에게서 태어나 세상에 나왔다가 실패하고 돌아와 창시자의 개인적 항거와 죽음과 함께 하는 것이 전반부이다. 후반부는 인쇄를 통해 세상에 넓게 퍼지면서 집단적인 항거를 불러일으키지만 실패¹⁰⁾하고 다

시 하늘의 별로 돌아가는 것이다. 모리츠는 오네거의 사운드트랙이 두 부분의 작은 테마들, 이상, 투쟁, 죽음, 애도마다 각기 동일한 음악을 반복한다고 적절히 지적¹¹⁾한다.



영상의 처음에 텍스트로 언급했던 것처럼, 이상은 하늘의 별에서 시작하여 다시 밤하늘의 별로 돌아갔다. 한 개인의 싸움도, 또 더 많은 사람들의 저항도 결국은 실패했지만, 이상은 언젠가 다시 나타날 것처럼 여운을 남긴다. 저항자들의 패배를 보여주고 그에 대한 애도와 더불어 그래도 이것이 종결이 아니라는 메시지를 제시한다는 측면에서, 목적성이 강한 경향적 작품들과는 거리가 있다.

4. <이상>의 예술적 가치 분석

사실상 바르토슈의 이 작품은 제목이 동일한 프랑스 마스릴의 <이상>과 상이하다. 스토리적인 측면에서 보자면 마스릴의 <이상>은 바르토슈의 작품에 비해 더 인간 주인공 같다. 한 사람의 머리에서 태어나 세상을 향해 편지에 넣어져 보내지는 것은 동일하지만, 그녀의 여행은 훨씬 더 길다. 주동자와 사랑에 빠지기도 하고, 그가 총살되자 농촌으로 도망갔다가 모욕을 견디지 못하고 다시 도시로 돌아온다. 학자로 인해 뼈라와 팜플렛으로 인쇄된 그녀가 다양한 도시의 현장에 나타나는 것은 동일하다. 결국 창시자에게 돌아오지만, 그는 이미 금발머리의 또 다른 이상을 배태한 이후이다. 그는 그녀를 십자가에 매달아 액자에 넣고, 금발머리의 새로운 이상은 다시 세상으로 나선다.

스토리의 차원에서 보자면 원작과의 차이가 뚜렷하다. 이 관점에서 보자면, 바르토슈가

10) 이 실패를 로자 룩셈부르크의 스파르타쿠스당이 주도했던 1918년의 독일좌파혁명의 실패를 그려내고 있다고 보기도 한다. Bendazzi, *op.cit.*, p.39. 각주 1 참조.

11) Williams Morits, *op.cit.*, p.99.

마스릴의 <이상>을 애니메이션으로 옮겼다고 말하기는 어렵다. 따라서 영상의 첫 부분에서 볼 수 있는 “프랑스 마스릴의 책 <이상>에 기반하고, 그의 도움으로”라는 언급은 원작의 의미를 그대로 살리는 방식으로 매체 이전했다는 의미는 아니다. 더군다나, 도판 13에서 볼 수 있는 것처럼, <이상> 책에 인쇄된 목판화 스타일을 그대로 애니메이션으로 옮겼다면 상당 부분 둔하고 무거운 느낌이 들었을 것이다. 아마도 프로젝트 초반에 마스릴이 이 프로젝트를 포기한 이유가 이것이 아니었을까하고 추정할 수 있다. 실제로 바르토슈는 그림 14와 15¹²⁾에서 보는 것처럼 <이상>보다는 마스릴의 <한 남자의 열정(1918)>에 등장하는 그래픽 스타일과 이미지들을 차용한 것으로 보인다. 이 외에도 마스릴의 <도시(The City : 1925)>에 등장하는 이미지들, 그리고 <태양(The Sun(1919)>에서 등장하는 것처럼 빛에 둘러싸인 인물 등의 이미지도 차용했다¹³⁾고 한다. 이렇게 본다면 “그의 도움”이란, <이상>이외의 작품에서도 그의 이미지들을 차용할 수 있도록 했다는 의미로 읽을 수 있다. 도판 10과 13(마스릴의 <이상>), 도판 8과 14(마스릴의 <한 남자의 열정>), 도판 9와 15(마스릴의 <한 남자의 열정>)를 비교해보면, 바르토슈가 마스릴의 원작으로부터 얼마나 멀어졌는지, 그리고 그의 다른 작품으로부터 어떤 이미지들을 차용했는지 짐작가능하다.



바르토슈의 <이상>을 언급하고 있는 벤다찌나 모리츠는 모두 이 작품이 마스릴의 원작과는 전혀 다른 새로운 작품이라는 점을 지적하고 있다. 모리츠는 바르토슈의 2번째 작품

12) 프랑스 마스릴재단의 홈페이지에서 가져온 이미지들이다. <http://www.frans-masereel.de/>

13) Williams Morits, *op.cit.*, pp.96-97.

을 후원했던 씨폴드 디킨슨이 1934년 12월에 한 영화학회에서 ‘바르토슈가 시나리오를 다시 만들었고, 마스틸의 <이상>을 뛰어넘는 의미를 추가했다’고 언급했다는 것을 찾아냈다¹⁴). 그러나 이처럼 스토리나 그래픽즘이 달라진 이유는, 새로운 작품으로 재탄생된 근본적인 이유는, 그가 애니메이션이라는 매체의 특성에 적합하게 재조율하려고 했기 때문이라고 본다. 시나리오와 그래픽즘의 재설계는 그가 창출해낸 새로운 제작기법과 상호보완적 관계일 것이다. 바르토슈는 뷰 콜롬비에의 아틀리에에서 자신이 여러 겹의 유리판을 겹칠 수 있는 작업대를 만들고 그 위에 카메라를 수직으로 설치하고, 아랫부분에 30와트의 약한 조명들을 배치했다. 각 유리판에 컷아웃 애니메이션으로 배경과 인물을 배치하고, 유리판을 비누로 흐리게 하고 조명을 비춤으로써¹⁵ 때에 따라 입체적이기도 하고 비현실적인 분위기들을 만들어냈다. 카메라로 촬영하게 만드는 자전거용 공기펌프 역시 그가 설치한 것으로써, 일반적인 형태와는 달랐다고 알렉세이에프와 클레어 파커¹⁶)는 기술하고 있다. 유리판의 비누와 빛을 활용해서 만들어낼 수 있는 효과들은 검은 머리와 금발 머리를 지닌 인간형 이상보다는 밤하늘의 별빛을 이상으로 만들기에 더 적절하다. 때로는 컷아웃 기법을 통한 인간 여성으로서, 때로는 훨씬 커지거나 투영적이고 환상적인 이상 자체로써, 바르토슈는 ‘이상’을 구체적인 인간과 하늘의 별빛 사이를 오가는 추상적 존재, 양자 모두 가능하게 만들었다.

우리가 애니메이션의 역사를 작가가 원하는 효과를 만들어내기 위해 만들어냈던 다양한 기법의 발명사라고 본다면, 1930년대 초반에 컷아웃 애니메이션만이 아니라 다양한 방식을 결합시켜 자신이 원하는 이미지를 얻어냈다는 점만 하더라도 바르토슈는 애니메이션의 역사가 기록해야 할 인물이다. 벤다찌가 지적하듯¹⁷), 진정한 애니메이터가 되기 위한 두 가지 조건이 ‘발명을 위한 타고난 열정을 가진 개인주의자’라면 그는 누구에게도 기술을 배우지 않았고, 오로지 자신만의 힘으로 혼자서 작업했다는 점에서 그에 맞아떨어진다. 그의 기술적 뛰어남은 클레어 파커¹⁸)도 지적하고 있다.

몇몇 시퀀스들은 1930년대 작품이라고 믿을 수 없을 정도로 아름다워서, 이 작품의 멜랑콜리를 더 강조해준다. 예컨대 도판4의 쇼트를 보자. 8m25에서 15초간 이어지는 이 쇼트는 전경에 의자와 탁자, 창 바깥을 턱을 괴고 바라보고 있는 창시자의 뒷모습이 있다. 그 뒤엔 카페라는 글자의 일부가 보이는 창이 있고, 창문 너머로 행인들이 정신없이 오가고 있다.

14) Bendazzi, *op.cit.*, p.39., Williams Morits, *op.cit.*, p. 95.

15) Bendazzi, *op.cit.*, p.38.

16) Hubert Arnault (Propos recueillis par), *op.cit.*,

17) Bendazzi, *op.cit.*, p.38.

18) Hubert Arnault (Propos recueillis par), *op.cit.*

그 뒤엔 종종 차들이 지나간다. 원경으로 건너편의 건물들이 보인다. 관객은 그가 보고 있는 것이 무엇인지, 그의 표정이 어떤 것인지 알 수 없다. 자신이 떠나보낸 이상이 돌아오기를 기다리고 있을지도 모른다. 또는, 자신이 곧 맞이할 운명-총살-을 감지하고 있는지도 모른다. 그가 바라보고 있는 것은 눈앞으로 흘러가는 인파들이 아니라, 저 건너편, 마치 개선문처럼 보이는 저 너머, 이상이 배태된 그 곳인지도 모른다. 시적인 아름다움이란, 이런 쇼트들을 일컫는 표현이다.

5. 나가며

바르토슈는 양차 대전 사이의 인류가 배태해낸 광기의 희생자이다. 1940년에 자신의 두 작품 모두를 잃었을 때, 그의 나이 47살이었다. 2차 세계대전이 끝났을 때 52살, 프랑스 국적을 취득한 1950년에 57살이었다면, 세 번째 프로젝트의 어려움은 추정가능하다. 벤다찌는 바르토슈의 <이상>을 “이 작품은 정치적인 헌신이 서정주의와 충돌하지 않는 희귀한 작품들 중의 하나”이며, 이런 점에서 “그 시대의 푸도프킨, 아이젠스타인, 그리고 도브첸코의 작품들과 유사하다¹⁹⁾”고 평가한다. 아직 음향이 입혀지지 않았음에도 불구하고, 1932년 1월 8일 <Le Peuple(The People)>지의 기사는 이 작품을 감상한 기자가 이와 유사한 맥락을 서술하고 있다.

(...) 바르토슈의 이 아름다운 작품이 자신노동자 관객들-그들에게 보여주기 위해 만들었음이 틀림없음-에게 보여질 수 없다(만드시 보여져야 한다?)는 것이 얼마나 아쉬운지 모른다. 검열제도 때문이다. 그 작품은 너무나 애처롭게 아름다워서 - 더 이상 우리의 관심이 놀랍도록 참신한 기술적 창조에 이끌리지 않을 때 - 단 일 초만 보아도 감정이 정화된다. 노동의 세계에 명예를 부여하는 이 이상의 모든 순교자들에게 바쳐진 놀라운 이야기에 더 감동을 받는다²⁰⁾.

모리츠²¹⁾는 바르토슈를 단지 애니메이션 영역에서만이 아니라, 필름 일반 영역에서도 중요한 작가로 다루어야 하는 것이 아닌가라는 토론점을 제시하기도 하다. 그 이유로, <이상>이 가지는 ‘본질적인 예술성’의 측면, 그리고 ‘애니메이션을 진지하고 비극적이고, 사회적이면서도 철학적인 주제를 다루는 하나의 예술작품으로써 제작하는 시발점’을 만들었다

19) Bendazzi, *op.cit.*, p.39.

20) Bendazzi, *op.cit.*, p.39.의 글에서 재인용.

21) Williams Morits, *op.cit.*, p. 93.

는 측면, 두 가지를 제시한다. 특히 후자에 있어서, 동시대의 원저 맥케이나 플레이셔 형제의 다큐멘터리적이거나 교육적인 작품들, 또는 루트만이나 피싱거의 추상애니메이션과도 차별적인 길을 열었다는 지적은 적절하다.

그의 유명(遺命)처럼, 우리는 비누로 모든 것을 할 수 있다. 그러나 그렇게 만들어 낸 것은 견고하지 못하며, 견고함을 욕심내서는 안 되는 것일지도 모른다. 인류사 최대 광기의 시대 중 하나를 비누만으로 어떻게 살아내겠는가. 베르톨트 바르토슈의 시인적이며 힘겨운 운명은 그가 표현방식을 선택했을 때 이미 내재되어있었는지도 모른다. 그러나 바로 그러한 이유로, 그의 <이상>이 오늘날의 관객들에게도 식상하지 않은 감동을 주는 것일지도 모른다.

참고문헌

- Hubert Arnault (Propos recueillis par), <Hommage à Berthold Bartosch à travers un entretien avec Alexandre Alexeïeff et Claire Parker>, (『Image et Son la revue du cinéma』, n° 224, janvier 1969), <http://www.fangpol.com/Bartosch.htm>
- Giannalberto Bandazzi, 『Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation』, Indiana University Press, 1995.
- William Moritz, <Bartosch's The Idea>, pp. 93-103, 『A Reader in Animation Studies』, Ed. Pilling, Jayne. London: John Libbey, 1997.
- William Moritz, <Resistance and Subversion in animated films of the nazi era : the case of Hans Fischerkoesen>, pp. 4-33, 『Animation Journal』, Vol 1, n° 1, Fall 1992. Revised and republished as William Moritz, <Resistance and Subversion in Animated Films of the Nazi Era: the Case of Hans Fischerkoesen>, pp. 228-240, 『A Reader in Animation Studies』, Ed. Pilling, Jayne. London: John Libbey, 1997.
- <http://www.iotacenter.org/visualmusic/articles/moritz/naziresistance>
- <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/bartosch/bartosch.htm>
- <http://www.frans-masereel.de>
- <http://www.imdb.com/title/tt0145834>
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Arthur_Honegger

발표자 약력

1. 홍규덕

1993년 이래 현재까지 숙명여자대학교 정치외교학과 교수이며, 2013년 9월부터 교무처장직을 역임하고 있다. 올 3월부터는 한국유엔체제학회 (KACUNS) 회장과 한국국제정치학회 부회장으로, 작년 4월과 5월부터는 육군총장 정책자문위원과 국방부 정책자문위원으로 역임하고 있다. 2009년 12월부터 2013년 2월까지 국방부 국방개혁실장으로서 활동하였다. 2007년 12월부터 2008년 2월까지 제17대 대통령직 인수위원회(국방,외교통일)분과 국방담당 상임자문위원으로 활동한 바 있으며, 2004년부터 4년간 외교통상부 정책자문위원으로, 2002년부터 2009년까지 아세안지역포럼(ARF) 전문가 및 저명인사그룹(EEP) 정부대표로 활동, 1999년 5월부터 현재까지 아태안보협력이사회(CSCAP) 한국위원회 회원으로, 1994년부터 1년간 UN군축위원회 정부대표로도 활동하였다. 안보분야에 관한 전문가로서 다양한 국제 컨퍼런스와 워크샵에 적극 참여하고 있다.

2. Hideya ARITA

Né en 1958, docteur ès lettres (Paris IV, Lettres modernes), professeur à l'Université Seijo, faculté des arts et de la littérature, où il enseigne la langue et la littérature françaises. Auteur de deux livres japonais sur l'Histoire des Juifs de France depuis l'émancipation jusqu'au début de la Première Guerre mondiale et sur Drieu la Rochelle et le fascisme français. Traducteur des Bienveillantes de Jonathan Littell et des biographies d'Albert Camus par Olivier Todd (Albert Camus, une vie), d'Erik Satie par Ornella Volta (Satie through his letters) et de Drieu la Rochelle par Bernard Frank (La Panoplie littéraire).

3. 변광배

한국외국어대학교 불어과와 동 대학원을 졸업했으며, 프랑스 몽펠리에 3대학에서『장 폴 사르트르의 극작품과 소설에 나타난 폭력의 문제』로 문학박사 학위를 받았다. 한국외국어대학교에서 강의를 하고 있다. 저서로는『존재와 무: 자유를 향한 실존적 탐색』,

『제2의 성: 여성학 백과사전』 등이 있고, 역서로는『사르트르 평전』, 『사르트르와 카뮈 : 우정과 투쟁』등이 있다.

4. 박형섭

프랑스 현대극 전공

부산대 인문대 불문과 교수

관심분야: 이오네스코, 아르토 등 프랑스 현대희곡연구.

최근 연구업적:

- <프랑스 파리 아방가르드 소극장 고찰>, 『비교문화연구』, 서울대 비교문화연구소, 2013
- <앙토냉 아르토의 멕시코 타라후마라 기행 고찰>, 『한국프랑스학논집』, 한국프랑스학회, 2013
- <외젠 이오네스코의 반이데올로기적 연극의 역설>, 『불어불문학연구』, 한국불어불문학회, 2013

5. 심예련

한국에서 철학을 공부했다. 그 후 독일에서 철학과 미학을 공부하고, 베를린 훔볼트 대학에서 벤야민의 매체이론과 관련된 논문으로 박사 학위를 받았다. 현재 전북대학교 과학학과 교수로 재직하고 있다. 지은 책으로는 『사이버스페이스 시대의 미학』(2006), 『20세기의 매체철학』(2012)가 있으며, 옮긴 책으로는 볼프강 벨쉬의 『미학의 경계를 넘어』(2005)가 있다. 이 외에 『과학기술과 문화예술』(2010), 『도시공간의 이미지와 상상력』(2010), 『발터 벤야민: 모더니티와 도시』(2010), 『철학, 삶을 묻다』(2009), 『미학의 문제와 방법』(2007) 등등 외에도 많은 공저가 있다. 매체철학과 매체미학, 도시공간 그리고 매체예술과 퍼포먼스 등을 다룬 다수의 논문이 있다. 현재 아우라 개념을 중심으로 한 현대예술철학에 관한 책을 집필 중에 있다.

6. 곽영빈

서울대 교육학과와 서강대 신문방송학과 대학원에서 학사, 석사를 마쳤고, 2012년 미국 아이오와 대학(University of Iowa)의 영화와 비교문화학과에서 1997년 이후의 한국영화와 소설, 지성사의 담론지형을 독일 바이마르 시대와의 공명 속에 알레고리적으로 재구성한 논문 <한국 비애극의 기원 The Origin of Korean Trauerspiel>으로 박사학위를

받았다. 서강대, 중대 대학원 등에서 영화와 발터 벤야민에 대해 강의했고, 한국사회의 애도의 (불)가능성과 희생의 위기에 대한 책을 준비 중이다.

7. 조윤경

현재 이화여자대학교 불어불문과 교수로 재직하고 있다. 이화여자대학교 불문과 및 대학원을 졸업하고, 프랑스 파리 III대학교에서 초현실주의 시 연구로 박사학위를 받았으며, 파리 고등통번역대학교(ESIT)에서 번역사 자격증을 획득했다. 시와 상상력 이론, 이미지와 텍스트 이론, 매체 및 몸 담론에 관한 연구를 진행하고 있다. 저서로 『보는 텍스트, 읽는 이미지』, 『미래를 만드는 새로운 문화 새로운 상상력』, 『초현실주의와 몸의 상상력』 등이 있고, 논문으로는 「문학텍스트와 사진이미지의 상호매체적 관계 연구」, 「언어시각적 리터러시 연구」, 「초현실주의 시의 환상성」 등이 있다.

8. 문혜영

프랑스 파리VIII대학 불문학 박사학위를 취득하였으며, 현재 덕성여자대학교 인문과학 연구소에 재직 중이다. 주요논문으로는, 「La facture picturale de Cézanne et l'écriture de la fragmentation chez Claude Simon」 (불어불문학연구, 2010), 「클로드 시몽의 콜라주 글쓰기」 (프랑스문화예술연구, 2011), 「클로드 시몽의 “호텔 Le Palace”과 ‘글쓰기의 현재’」 (프랑스문화예술연구, 2013), 「클로드 시몽의 “식물원 Le Jardin des Plantes”과 기억의 모자이크」 (프랑스문화예술연구, 2014) 등이 있다.

9. 김승환

현재 조선대학교 미술학과 교수로 재직 중이다. 서울대 미학과를 졸업하고, 프랑스 스트라스부르 대학에서 미술사학 석사 박사학위를 마쳤다. 전공분야는 양차대전 사이 프랑스회화이며, 현재 시각문화 연구와 미술의 치유적 기능에 관한 연구에 관심을 가지고 있다. 저서로 『미학으로 읽는 미술』(공저), 『매체와 현대예술』(공저) 등이 있다.

10. 박희태

프랑스 폴 발레리 대학(몽펠리에 3대학)에서 영화 창작 이론으로 영화학 박사 학위를 취득하였다. 저서로 『교차된 말들, 예술이론들에 대한 고찰』(공저), 논문으로 「블레즈

상드라르 또는 시베리아 횡단열차의 호메로스」 등이 있다.

11. Isao HIROMATSU

Isao HIROMATSU a étudié à l'Université du Tohoku (Japon) et a terminé son doctorat à l'Université de Montréal (Québec). Il est membre de l'Association Japonaise des Études Québécoises (AJEQ) et de la Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises (SJLLF). Sa thèse doctorale s'intitule « Mélancolie postcoloniale : relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier » (2012). Il est aussi l'un des contributeurs à un ouvrage suivant : « Les correspondances avec les éditeurs : histoire éditoriale des œuvres d'Ollivier », in Émile Ollivier : un destin exemplaire, Lise Gauvin (dir.), Mémoire d'encrier, Montréal, 2012, pp. 119-142.

12. Antoine COPPOLA

Professeur au département de Littérature et de langue française de l'université Sungkyunkwan, PhD ès Lettres et Atrs de l'université Aix-Marseille, co-rédacteur en chef de la revue SYNERGIE, chercheur associé à l'EHESS-CNRS Paris, président de l'association des "Acteurs du Français en Corée".

13. 여금미

고려대학교 국어국문학과 졸업하고, 프랑스 파리3대학 영화학과에서 석·박사 학위를 취득했다. 2010년부터 2012년까지 고려대학교 응용문화연구소에서 연구교수로 재직했으며, 현재 강원대학교, 건국대학교, 광운대학교 등에서 영화학 관련 강의를 진행하고 있다.

14. 한상정

홍익대학교 미술대학 예술학과를 졸업하고, 홍익대학교 대학원 미학과 석사, 프랑스 파리1대학교 미학예술학 박사를 마쳤다. 현재 상지대학교 인문사회과학대학 문화콘텐츠학과에 근무 중이다.



- ① 교환학생 비자수속
- ① 불어 장·단기 어학연수 및 유학수속
- ① 정규대학 입학 상담 및 수속
- ① 국립대학 기숙사 및 사립 기숙사 예약
- ① 각종 서류 번역
- ① 입학허가서 및 비자대행 (워킹홀리데이 비자)
- ① 해외여행 알선 (저렴한 항공권, 각종 철도패스 예약·발권)
- ① 단체/기업연수 기획 (불어, 와인, 요리, 건축, 미용 등)


**BANSEOK
TOUR** (주)반석투어

110-773 서울시 종로구 종로2가 75-9 미래빌딩 407호
 TEL : (02)720-4177 / FAX : (02)720-4179
www.edufrance.co.kr



도서출판
문예림

주소 : 서울시 광진구 군자동 1-13 문예하우스 101호

전화 : 02)499-1280~2, 팩스 : 02)499-1283

E-mail : book1281@hanmail.net

문예림 프랑스어 도서목록

입에서 톡 독학 프랑스어 시즌3

KBS 보도국 국제팀 임한나 지음 / 18,000원

프랑스어 기초어휘

김경량 · 최내경 / 17,000원

어린왕자와 불어공부

생뻘쥐빼리 지음, 장성욱 해설 / 15,000원

상승으로 배우는 프랑스어

김경량 · 최내경 / 12,000원

성경으로 배우는 프랑스어(CD)

홍성숙 · 정경남 지 / 18,000원

프랑스어 한국어 입문사전

이승환 · 장유경 지 / 28,000원

프랑스어 회화사전

장유경 지 / 23,000원

뽕먹고 알먹는 프랑스어 첫걸음

최내경 · 김경량 지 / 15,000원

문화관광 프랑스어

장성욱 지 / 15,000원

프랑스어 편지쓰기

조항덕 편저 / 12,000원

프랑스인을 위한 한국어 회화

윤석만 지 / 13,000원

영어대조 프랑스어 회화(CD)

이휘영 · 박용주 지 / 15,000원

초보자를 위한 프랑스어 첫걸음

외국어학 보급회 편저, 조규철 감수 / 12,000원

프랑스어-한국어 소사전

이승환 · 장유경 지 / 12,000원

ISO 9001 품질경영 인증업체 | Design & Total Printing Service JINHEUNG PRINTING AGENCY

진흥인쇄랜드

서적출판 · 단행본 · 자서전 · 소식지 · 신문 · 자료집
학술 · 학회지 · 카다로그 · 팜플렛



JINHEUNG PRINTING AGENCY

진흥인쇄랜드
도서출판 디사랑

서울시 동작구 사당로 8(상도동 501-1, 송실대 앞)

Tel. 02-812-3694, 7789

Fax. 02-812-1749

www.jin3.co.kr www.Webhard.co.kr ID.jin6985/PW.698567 E-mail.jinh3694@hanmail.net

극단의 경험-양차대전 사이의 문화와 예술

초 판 인 쇄 : 2014년 10월 30일

초 판 발 행 : 2014년 10월 31일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조 판 · 인 쇄 : 도서 다사랑 · 진흥인쇄랜드

TEL.(02) 812-3694, 6985 FAX.812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품