

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 원

58 | 2016 겨울호



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

겨울호(제58집)

《 목 차 》

■ 프랑스 문화·예술 ■

『잃어버린 시간을 찾아서 <i>À la recherche du temps perdu</i> 』의 영화적 변용 - 영화 <스완의 사랑 <i>Un amour de Swann</i> >에서 시간의 내러티브를 중심으로 - 김귀원 1
문자매체에서 영상매체로 다시쓰기: 알프레드 드 뮈세의 『세기아의 고백』을 중심으로 김미성 37
프랑스 정체성의 어제와 오늘 김휘택 69
클로드 시몽의 글쓰기와 전쟁: 『플랑드르 길 <i>La Route des Flandres</i> 』과 『식물원 <i>Le Jardin des Plantes</i> 』을 중심으로 문혜영 93
『사이오의 광녀』의 이원성 박은영 119
프랑스 문학관의 진시 유형 연구 손정훈 147
엑스포그래피를 통해 본 박물관과 식민주의: 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관과 콩고민주공화국 국립박물관의 사례를 중심으로 심지영 181
쉴 베른의 작품에 나타난 유토피아, 디스토피아 - 『해저 2만리』와 『신비의 섬』을 중심으로 - 오정숙 211
프랑스어권 흑아프리카 전통음악의 특성 이경래 245
로맹 가리의 『그로칼랭 <i>Gros-Câlin</i> 』에 나타나는 불완전함과 불안함 분석 이광진 271

로베르 르빠주의 매체연극에 나타난 치료적 자전공연 연구 - 『달의 저편』을 중심으로 -	이선형	307
알베르 카뮈의 연극미학과 부조리 인식: 『칼리굴라 <i>Caligula</i> 』를 중심으로	이영석	337
에밀 졸라의 『인간 짐승』에 나타난 상징적 이미지 연구	이정옥	371
프랑스 '한 길, 한 학교(Un chemin, une école)' 프로그램과 자유학기제	전경준	399
ADRC와 프랑스의 영화다양성	전병원 · 조화림	431

■ 프랑스 어학·교육학 ■

인지언어학을 통한 main의 은유적 의미 분석	박정준	477
<i>La Chanson de Roland</i> 에 나타난 비인칭 구문의 구조적 특성에 대한 연구	백미혜리	511
프랑스어 전치사구 구성 요소의 배열 - avant/après 구문을 중심으로 -	전지혜	535



2016년도 학회 임원진 /	569
프랑스문화예술학회 회칙 /	570
편집위원회 규정 /	576
연구 윤리 규정 /	580
저작권 규정 /	583
논문심사 규정 /	584
논문투고 규정 /	585
회원가입 안내 /	587

『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』의 영화적 변용
- 영화 〈스완의 사랑 *Un amour de Swann*〉에서
시간의 내러티브를 중심으로 -

김 귀 원
(경북대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-------------|--------|
| 1. 들어가며 | 3. 마치며 |
| 2. 시간의 내러티브 | |

1. 들어가며

문학 텍스트를 영화로 각색할 경우 언어를 영상으로 변환하면서 원작을 변용하는 것은 불가피한 과정으로 보인다. 그 결과 영화는 원작을 훼손하기도 하고, 독창적 해석으로 의미를 확장하는 계기를 제공하기도 한다. 특히 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』의 경우, 의식의 흐름을 집요하게 파고들면서 뒤섞인 시간과 공간의 체험을 다룬다는 점에서 이 소설의 영상화는 위험하고도 부담스러운 일처럼 보인다.

마르셀 프루스트 M. Proust는 현실이란 ‘감각과 추억이 불현 듯 우리

를 감싸는 어떤 순간 *la réalité entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément*이며, ‘멋진 문장의 사슬 *les anneaux nécessaires d’un beau style*’로써만 이를 재생할 수 있다고 주장한다. 반면에 영화가 재현하는 현실이란, 진실과 거리가 멀고, 금방 사라지는 단순한 비전이며 누구나 다 아는 뻔한 현실에 불과하다고 작가는 나무란다. 그렇다면 프루스트 작품을 영상화하는 과정에서 영화인들은 이러한 딜레마를 어떻게 극복하면서 ‘은유로 가득 찬 공동의 본질 *leur essence commun(...)* dans une métaphore’을 포착하는지 살펴볼 필요가 있다.

티에리 주스 Thierry Jousse에 의하면 프루스트 작품과 영화의 관계에 대해 말할 때 ‘각색 *adaptation*’이라는 표현보다는 ‘해석 *interprétation*’이 적절한 용어라고 말한다.¹⁾ 왜냐하면 “프루스트를 어떻게 읽었는가?”에 대한 주체의 해석은 다양할 수 있기 때문이다. 따라서 ‘해석’이라는 측면에서 영상적 특성이 문학적 서술을 어떻게 가공하는지 살펴보기 위해서, 우리는 프루스트 작품의 첫 상영작인 <스완의 사랑 *Un amour de Swann*>에 주목하고 이 영화의 내러티브(서사) 방식을 문학 작품과 비교해 보고자 한다.

영화가 현실 세계를 재생산하는 과정에서 ‘나-여기-지금 *je-ici-maintenant*’과 같은 ‘지시사 *deixis*’의 시간적 조건이 발생한다. 따라서 이 경우 내러티브는 필연적으로 서술자 *sujet*나 서술 관점 *perspective*, 이야기 시간 *temps de l’histoire*, 서사 시간 *temps du récit*과 밀접한 연관성을 맺는다.²⁾ 따라서 우리는 영화의 내러티브에 나타난 시간의 특징이 프루스트 문학 작품의 대주제인 ‘시간성’과 어떤 연관성이 있는지 분

1) Thierry Jousse, <Fantômes et fragments : Proust au cinéma>, *Site présence de la littérature*, scénén-CNDP, 2008. <http://www.reseau-canope.fr/présence-littérature/dossiers-auteurs/proust/fantômes-et-fragments.html>.

2) 영화에서는 ‘서사’를 ‘내러티브’라고 지칭하는 경우가 많다. 그러나 문학에서 ‘서사’에 대해서는 E. Benveniste와 T. Todorov는 *discours narratif*로, 주네트는 *récit*로 각각 정의한다. 특히 E. Benveniste의 경우 *récit*를 이야기(*histoire*)로 규정하여 혼동될 수 있다. 따라서 본고는 주네트의 용어 ‘*récit*’를 ‘서사’의 개념으로 보고 한글로는 ‘내러티브’라고 표기하기로 한다.

석해 볼 것이다. 즉 철학적 시간이라기보다는 서사적 측면에서 ‘시간의 내러티브 *temps du récit*’를 논의의 중심에 두기로 한다.

1.1. 프루스트와 영화

프루스트와 영화의 관계를 살펴보면, 우선 루키노 비스콘티 Luchino Visconti에서 시작된다. 토마스 만 Thomas Mann이 프루스트의 소설에서 영감을 얻어 저술한 『베니스의 죽음 *Mort à Venise*』(1971)을 각색한 이 영화는 그의 걸작 중 하나로 손꼽힌다. 프루스트의 작품 전체를 스크린에 옮긴다는 그의 야심찬 계획은 빛을 보지 못한 채 조제프 로지 J. Losey에게 이임된다. 그러나 노벨상 수상자이기도 한 헤럴드 핀터 H. Pinter의 빛나는 시나리오만을 남기고 이도 재정적 문제로 무산되고 만다.³⁾ 그리하여 프루스트의 영화화는 10년 후 볼커 슬윈도르프 Volker Schlöndorff 감독의 <스완의 사랑 *Un amour de Swann*>(1981)⁴⁾으로 그 물고기가 열리고 있다.⁵⁾ 그런데 상영 전 열렬한 관심에 비해 개봉 후 대중이 이 영화를 외면하였기 때문에 프루스트 문학의 영상화는 영화인들에게 여전히 불가능한 꿈처럼 인식되었다.

그런데 오랜 공백 후 라울 루이즈 Raoul Ruiz감독의 <되찾은 시간 *Le Temps retrouvé*>(1999년)이 나오자 사람들은 이 영화를 긍정적으로 받아들이고 환영한다. 프루스트식의 증폭하는 이미지와 역동적인 카메라로, 시간과 공간을 입체적으로 제시하기 때문이다. 그러나 이 영화가 프루스트보다 루이즈 감독의 고유한 스타일이 앞선다는 비평에서 벗어날

3) Harold Pinter, *Le scénario Proust*, nrf Gallimard, 2003.

4) 본고는 영화 <스완의 사랑 *Un amour de Swann*>과 소설 『스완의 사랑 *Un Amour de Swann*』을 구별하여 표기한다.

5) 볼커 슬윈도르프 Volker Schlöndorff 감독은 독일의 뉴 저먼 시네마 계열로서 <젊은 틀레스>(1966)로 무길 영화상을 획득하였고 귄터 그라스 Günter Grass의 <양철북>(1979), 아서 밀러 A. A. Miller의 <세일즈 맨의 죽음>(1985) 등 여러 문학작품을 각색하여 제작한 바 있다.

수 없었다. 2년 후 샹탈 아케르만 Chantal Akerman의 <포로가 된 여인 *La Captive*>(2001년)은 프루스트를 가장 아름답게 해석한 영화라는 평가를 획득한다. 이 영화는 『간힌 여인 *La Prisonnière*』를 각색한 것으로서, 프루스트 서술기법의 난해함을 심리적 추이와 정서적 모호함과 결합시켜 감독의 고유한 방식으로 재구성한다고 평가받는다. 또한 니나 콤파네즈 Nina Companeez 감독이 FRANCE 2에서 2부작으로 TV드라마(2011년)를 제작하여 방영한다. 이 드라마는 청년 마르셀이 작가가 되기까지 과정을 스토리 중심으로 전개된다. 젊은 세대에게 작품을 알리고 싶었다는 감독의 의도대로, 재밌는 일화를 소재로 해 대중적 흥미를 자아내고 있다. 그러나 프루스트 전문가들은 7권을 단 4시간으로 압축하는 것을 쉽사리 받아들이기 어렵다고 토로한다. 이처럼 영화로 각색하기에 프루스트 문학은 가장 어려운 작품이라고 클로드 베이리 Claude Beylie가 예고한 이래로⁶⁾ 프루스트 작품의 일부 또는 전체를 각색하려는 영화인들의 도전은 계속되고 있다. 그들의 시도 덕분에 영화는 프루스트 작품을 대중에게 알리고 이해시키는 데에 새로운 발판이 되고 있다.

1.2. 연구사 검토

영상의 시대를 맞이하여 영화와 연계한 프루스트의 연구도 활발한 양상을 보이고 있다. 토마스 카리에르 라플뢰르 Thomas Carrier-Lafleur는 그의 박사 학위기인 <프루스트와 영화, 시간, 이미지와 각색 *Proust et le cinéma, Temps, image et adaptation*> (Thèse en contutelle Doctorat en littérature, arts de la scène et de l'écran, Université Laval et Université Paul-Valéry, 2014.)에서 ‘프루스트와 영화’를 둘러싼 선행

6) “Cet écrivain qui a anticipé de manière si frappante sur le travail des cinéastes [...] s'avère l'un des plus rebelles qui soient à une transposition à l'écran.” (Claude Beylie, <Note sur Proust et le cinéma>, *L'Avant-scène*, No. 321-322, 1984, p. 106.)

담론을 분석·소개하는 방대한 작업을 한다. 그는 프루스트 작품에 나타난 영화적 요소를 밝혀 프루스트 독서를 영화 매체로 접근하는 방법론을 이론적으로 정립하고자 한다. 7개의 각색 영화를 다루면서 ‘시간과 이미지’라는 철학적 개념을 영화와 관련시켜 접목하였다. 특히 그는 이 논문에서 영화와 소설이 상호 소통하는 통로로서 ‘이미지’에 천착한다. 또한 『프루스트의 벗들을 위한 학회지 *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*』에서도 프루스트 작품을 각색한 영화가 개봉되는 시기에, 영화에 대한 다수의 평론이 실리고 있다.⁷⁾ 국내 논문으로는 노시훈의 『문학에서 영화로의 각색에 있어서의 서술의 문제』(『프랑스학 연구』 제32권, 2005, pp. 97-117)가 영화 <스완의 사랑 *Un amour de Swann*>의 서술 방식을 주네트의 서사 구조 이론에 접목시켜 분석한다. 또한 최효민의 『또 다른 화자 샹탈 아르케만의 시공과 영화미학, ‘영화 <간힌 여인>(La captive)분석을 중심으로’』(『현대영화연구』, Vol. 11, 2011)는 아르케만의 공간의 의미와 내러티브로서의 <포로가 된 여인 *La captive*>에 나타난 시·공간의 상징적 의미를 고찰한다.

이처럼 프루스트를 제7예술인 영화와 관련지어 설명하려는 한술 담론들은 결코 드물지 않다. 특히 <스완의 사랑 *Un amour de Swann*> 이후 후속영화 <되찾은 시간 *Le Temps retrouvé*>, <포로가 된 여인 *La Captive*> 등은 앞서 보듯 학술 연구서나 평론에서 흔히 다루어지고 있다. 반면에 프루스트 작품의 영상화를 처음으로 실현한 <스완의 사랑 *Un amour de Swann*>에 대한 학술적이고 심층적 논의는 그동안 소홀해 보인다.⁸⁾ 따라서 이 영화를 ‘실패한 영화 *un film raté*, 사랑받지 못한 영화 *un film mal aimé*’로 간주하는 기존의 인식에 이의를 제기하면서 본고는 영화적 서술의 요소와 특징을 재고해 보고자 한다. 특히 변형·

7) 참고문헌 참조.

8) “On passera rapidement sur la banale transposition d’*Un amour de Swann* par Volker Schlöndorff qui échoue précisément à donner une vision ou une lecture de Proust et en reste à l’écume des choses romanesques.” (Thierry Jousse, *Ibid.*)

추가되거나 삭제된 부분을 중심으로 각색 내용과 감독의 의도를 살펴볼 것이다. 이를 위해 본고는 시간의 내러티브가 일상성과 반복성(유추반복), 서술 주체의 관점, 이야기 변조, 순환성이라는 서사적 형식으로 나타낸다고 가정해 본다. 따라서 이러한 시간의 형상화는 원작인 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』과 밀접한 연관성을 지닌다는 점을 확인할 것이다.⁹⁾

2. 시간의 내러티브

2.1. 일상성

소설과 영화는, 전달매체는 다르지만 ‘내러티브 discours narratif/discours du récit’ 즉 이야기의 전달 방법이 요구된다는 점에서 공통점이 있다. 특히 내러티브는 영화에서 또는 소설에서 두 개의 서술적 시간을 고려해야 한다. 즉 스토리를 진행하는 ‘서사 시간 temps du récit’과, ‘이야기 또는 스토리 시간 temps de l’histoire’이 있다. 특히 서사 시간 temps du récit은 문학적 서사를 이끄는 두 개의 축인 ‘묘사 description’와 ‘서술 narration’로 분류할 수 있다. 그렇다면 우선 서사 시간 또는 시간의 내러티브 temps du récit를 영화에서 살펴보고자 한다.

요하임 패히 Joachim Paech에 의하면, 영화는 일상적 세계를 그대로 재현하기 때문에 관객의 경험이 중요한 기준이 된다.¹⁰⁾ 관객은 일상의 등장인물을 보면서 자신과 그의 경험을 동일시할 수 있다. 이러한 등장

9) 본고는 ‘문학작품의 영화 각색과 서술문제’에 대한 노시훈의 작업을 더 확장시켜서 원작과의 연관성을 분석한다. 또한 마리 미귀에는 영화를 원작과 비교하여 내용면에서 꼼꼼히 비교한 바 있다. (Marie Miguët, <Un film mal aimé : *Un amour de Swann* de V. Schlöndorff>, *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust* 35, 1985.)

10) 요하임 패히, 『영화와 문학에 대하여』, 임정택 역, 민음사, 1988, p. 182.

인물의 일상을 담은 장면(씬)이 차지하는 비중이 높다.¹¹⁾ 예를 들면 이 발사가 스완의 머리를 손질한다든가, 외출 전 양복이나 모자를 시종이 건네주거나, 오테트가 오페라 <클레오파트라의 하룻밤>을 보러 가기 직전 몸종은 그녀의 목욕을 도와주고 옷을 준비해 주는 등이 그러하다. 소설에서는 이러한 장면을 다음과 같이 표현한다.

(...) il sentit l'odeur du fer du coiffeur par lequel il se faisait relever sa « brosse » pendant que Lorédan allait chercher la petite ouvrière, les pluies d'orge qui tombèrent si souvent ce printemps-là, le retour glacial dans sa victoria, au clair de lune, toutes les mailles d'habitudes mentales, d'impressions saisonnières, de réactions cutanées, qui avait étendu sur une suite de semaines un réseau uniforme dans lequel son corps se trouvait repris. (AS : 340)¹²⁾

그는 로레당이 어린 직공을 찾으러 간 동안 자기의 '솔머리'를 세우는 데에 사용하는 고데기 냄새와, 그 해 봄에 그토록 자주 쏟아지던 폭우와, 달빛을 받으며 자기의 빅토리아를 타고 돌아올 때의 차가움과, 그의 정신적 습관들 또는 계절적 인상과 피부 반응들로 구성되어있던, 그리고 그의 육체를 사로잡은 일정한 연결망이 연속된 여러 주간 위에 펼쳐던, 그 모든 연결고리들을 느꼈다.

Au fur et à mesure qu'elle avançait dans sa toilette, chaque mouvement qu'elle faisait rapprochait Swann du moment où il faudrait la quitter, où elle s'enfuirait d'un élan irrésistible ; et quand, enfin prête, plongeant une dernière fois dans son miroir ses regards tendus et éclairés par l'attention, elle remettait un

11) '씬Scène'이란 일반적으로 영화를 구성하는 단위 중 하나로서 동일 장소, 동일 시간대에 이루어지는 일련의 액션이나 대사를 의미한다.

12) 사용된 텍스트는 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Ed. Pléiade, 1987이며 *Un amour de Swann*은 제I권에 해당되나 'AS'의 줄임말로 표기하며 그밖에 I, II, III, IV는 권수. 숫자는 면수를 나타낸다.

peu de rouge à ses lèvres, fixait une mèche sur son front et demandait son manteau de soirée bleu ciel avec des grands d'or, Swann avait l'air si triste qu'elle ne pouvait réprimer un geste d'impatience et disait : « Voilà comme tu me remercies de t'avoir gardé jusqu'à la dernière minute. (...) (AS : 309)

그녀의 몸치장이 진전됨에 따라, 그 행동 하나하나가 스완이 그녀와 헤어져야 하고 그녀는 건잡을 수 없는 기세로 도망칠 순간으로 그를 이끌어갔고, 드디어 외출 준비가 끝나, 한껏 기울인 주의로 인해 긴장되고 밝아진 시선으로 마지막으로 거울을 보면서 입술에 립스틱을 약간 바르고 이마 위에 머리카락 한 자락을 고정시킨 다음 황금색 술이 달린 야회용 하늘색 외투를 내오라고 분부할 때는 스완은 어찌나 슬픈 기색을 띤 하였던지 그녀가 신경질적인 몸짓을 억제하지 못하고 이렇게 말하곤 하였다. “제가 당신을 마지막 순간까지 저의 곁에 두었건만, 그 고마움을 기껏 이렇게 표시하시는군요. (...)

영화에서는 이 부분이 롱 테이크로 촬영되지만, 책에서는 스완의 성찰의 일부로, ‘자기의 술머리를 세우기 위해 사용한 고데기’, ‘황금색 술이 달린 야회용 하늘색 외투’ 등 짧은 어구로만 표현된다. ‘그의 육체가 사로잡는 연결망 un réseau uniforme dans lequel son corps se trouvait repris’이라는 표현처럼, 이 장면은 문학의 묘사가 영상적 묘사로 전이된 것으로서, 후각(고데기 냄새)과 색깔(황금색과 하늘색)로써 관객의 감각을 일깨운다.

또한 스완이 서랍장에 있는 돈을 꺼낸 후 찢어진 부분을 손가락으로 펴는 모습의 클로즈업 화면도 마찬가지이다.¹³⁾ 이는 오데트와의 관계가 일상적 습관처럼 깊어지고 있다는 사실을 의미한다. 이 돈은 그녀에게 매달 지불하는 생활비로서 ‘그녀에게 일정한 돈을 다달이 보내는 것은 천 프랑 지폐의 찢어진 부분을 손으로 펴서 폴로 붙이는 것처럼 친숙하

13) 본고는 근접화면 ‘gros plan’을 ‘클로즈업’이라는 익숙한 용어로 지칭하고자 한다.

고 일상적’이라는 원작의 표현을 영상으로 구축한 것이다.

(...) comme si, en effet, cette notion d’entretenir pouvait être extraite d’éléments non pas mystérieux ni pervers, mais appartenant au fond quotidien et privé de sa vie, tels que ce billet de mille francs, domestique et familial, déchiré et recollé, que son valet de chambre, après lui avoir payé les comptes du mois et le terme, avait serré dans le tiroir du vieux bureau où Swann l’avait repris pour l’envoyer avec quatre autres à Odette. (AS : 246)

(...) 마치 ‘건사한다’는 개념은, 은밀하지도 퇴폐적이지도 않은 뿐만 아니라 그의 삶 가운데 사적이면서도 일상적 본질에 속하는 것이었다. 그것은 그의 시종이 월정지출금이나 분기 임대료를 지불하고 남아, 스완의 낡은 책상 서랍에 보관하였던, 4장을 더 넣어서 오데트에게 보낸 찢어져 다시 폴로 붙인 가정적이고 친숙한 천 프랑의 지폐와 같았다.

이처럼 작품의 부차적 내용인, 주인공의 사소한 일상적 행동이나 물건을 카메라로 자주 비추는 것은 극적인 사건이나 행위보다는 의식의 흐름이나 비자발적 추억을 소재로 삼은 작품 전체 분위기와 관련이 있다. 마치 영화 <포로가 된 여인 *La captive*>의 감독 샤탈 아케르만 Chantal Akerman이 심리적이고 내밀한 일상을 카메라 앞에 드러냄으로써 감추어진 진실을 발견하는 것과 이는 동일한 맥락이다.¹⁴⁾ 또한 누구나 피할 수 없이 반복하는 일상의 행위에 우리 삶의 내밀한 진리가 문득 밝혀진다는 작가의 주장을 충실하게 뒷받침하고 있다.

게다가 이러한 일상성은 사랑의 기호와 결합된다. ‘카탈레아하다(비유적 표현), 국화꽃, 소악절’ 등은 영화에서나 작품에서 반복적으로 등장하는 사랑의 클리셰 cliché이다. 그러나 결코 상투적이지 않고 상징으로 가

14) 최효민, *Op. cit.*, p. 251.

득 차 있어서 스완에게 이는 사랑을 환기하며 상상력을 촉발하게 한다. 작가는 이들이 기억에 손상되지 않고 보존되므로 시간의 연속성을 지니게 해 준다고 말한다.¹⁵⁾ 따라서 서랍장에 국화꽃을 스완이 소중하게 보관하는 클로즈업 쇼트는 오데트와의 관계가 스완에게 일상처럼 익숙하면서도 스완의 상상력을 자극하는 특별한 존재로 거듭났다는 점을 의미한다.¹⁶⁾

Ainsi revenait-elle dans la voiture de Swann ; un soir, comme elle venait d'en descendre et qu'il lui disait à demain, elle cueillit précipitamment dans le petit jardin qui précédait la maison un dernier chrysanthème et le lui donna avant qu'il fût reparti. Il le serra contre sa bouche pendant le retour, et quand au bout de quelques jours la fleur fut fanée, il l'enferma précieusement dans son secrétaire. (AS : 216)

어느 날 저녁, 그가 그녀에게 작별인사를 하자, 그녀는 마차에서 내려 자기 집 정원의 마지막 국화 한 송이를 황급히 꺾어서 스완의 마차에 돌아와 그가 떠나기 전 건네주었다. 그는 그것을 돌아오는 동안 입에 물고 있었다. 며칠 후 그 꽃이 시들어버리자 그는 소중하게 그것을 자신의 서랍장에 넣어 두었다.

결국 일상생활은 시각과 청각과 촉각을 자극하는 감각적 시간으로 가득차서 사랑의 환상을 키우는 요소가 된다. 따라서 일상성이나 습관은 사랑이 치명적 단계로 발전하는 데에 기여한다. 이런 이유 때문에 스완의 머리카락을 이발사가 손질하거나, 거울을 바라보며 스완이 콧수염을 가다듬는 장면(씬)으로 이 영화가 시작된다. 따라서 이는 일상의 습관이

15) “Une heure n’est pas qu’une heure, c’est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats.” (IV : 467-468)

16) 이 서랍장의 내부는 영화의 프롤로그에서 나오는데 정지화면과 클로즈업 기법으로 비춰진다. 이는 스완이 자신에게 가장 소중한 물건들, 예를 들면 돈이나 편지 등을 보관하는 장소로서 영화에서 여러 차례 나타난다.

나 행위가 사랑을 형성하는 데에 특권적 지위를 얻는다는 작가의 의도를 충실하게 반영한 것으로 이해된다.¹⁷⁾

또한 사랑이 생물학적 본능임을 몸단장이나 치장에 몰두하는 등장인물들의 모습에서 드러낸다. 외출 준비를 서두르며 목욕단장을 하는 오데트를 스완이 바라보면서 그녀를 향한 그의 욕망과 질투를 관객은 짐작할 수 있다.¹⁸⁾ 또 샤를뤼스가 이별 뒤 새로운 남성과의 만남을 위해 분을 바르며 화장을 고치는 장면은 그의 동성애적 성향을 알게 한다. 이처럼 카메라에 비친 평범한 일상의 단상들을 통해 관객은 등장인물의 심리나 내적 상태를 파악할 수 있다. 이는 부차적이고 미시적 장면마다 주제적 가치를 부여하는 프루스트의 글쓰기와도 흡사한 서술 방식이기도 하다.

La peinture d'événements, on le sait, n'est pas l'essentiel pour Proust, qui critiquait les amateurs naïfs d'opéra, attentifs seulement au livret. Pour lui le temps est sensible dans une «musique quotidienne des jours». Le film s'est efforcé de rendre cette musique quotidienne, «les mailles d'habitudes mentales, [...] de réactions cultanées» (I. 346) dans lesquels Swann se trouve pris. (...) En montrant à plusieurs reprises le coiffeur et tout son attirail de brosses, de ciseaux, la flamme destinée à la stérilisation, le cinéaste a voulu faire respirer les odeurs que le héros croit sentir à nouveau, dans un expérience d'anamnèse, lors de l'audition douloureuse de la sonate chez Mme de

17) “Chaque matin au réveil, je sens la même place, la même douleur. Je sacrifie mes travaux, mes plaisirs, mes amis, finalement toute ma vie à l'attente quotidienne de la rendez-vous avec Odette.” (Volker Schlöndorff, <Un amour de Swann>, Gaumont, 1984, 1H 50. / <스완의 사랑>, 세신영상, 1987. : 오프닝 대사임).

18) (...) selon les indications du metteur en scène, « la femme de chambre passe une éponge humide sur les bras, les épaules et la gorge d'Odette ». Cette domestique remplace la « petite couturière » qu'Odette, dans le roman, continue à voir assidûment du corps de la jeune femme. Swann assiste aux soins intimes dans le film, désire seulement être spectateur dans le roman. (Marie Miguët, *Op. cit.*, p. 354.)

Saint-Euverte. En multipliant les scènes de toilette, en insistant sur les soins du corps, en suggérant le contact tactile avec «des pétales neigieux et frisés du chrysanthème » il a essayé de recréer le «réseau uniforme dans lequel le corps se trouvait repris».19)

사건의 기술은 프루스트에게 중요하지 않다. 그에게 «매일의 일상적인 음악»처럼 시간은 민감하다. 영화는 일상의 음악을 들려주려고 애쓴다. 즉 머리손질, 솔질, 소독의 불꽃을 반복하여 보여주면서 감독은 주인공이 새롭게 느낀다고 믿는 냄새를 다시 맡기를 원한다. 생튀베르트덕에서의 소나타의 고통스런 청취처럼 말이다. 몸단장과 목욕 장면을 여러 번 보이면서, «곰슬곰슬한 국화 꽃잎»과의 접촉을 암시하면서 그들은 «신체가 취하는 일정한 연결망»을 만들기를 원한다.

결국 마리 미귀에가 말하듯이 프루스트의 시간은 일상적 행위들로 채워지고 있으며 우리의 신체가 그 행위들 속에 내포된 감각적 요소들을 일깨워 추억과 접점을 이루고 있다.

Et puis comme la mémoire commence tout de suite à prendre des clichés indépendants les uns des autres, supprime tout lien, tout progrès, entre les scènes qui y sont figurées, dans la collection de ceux qu'elle expose, le dernier ne détruit pas forcément les précédents. (II : 230)

그리고 기억은 서로 독립적인 클리셰를 즉각적으로 데려오면서, 그것이 새기는 모든 장면들은 기억이 드러내는 모든 총체들 속의 관계를 모두 제거하듯, 마지막이 이전 것을 꼭 손상시키는 것은 아니다.

따라서 영화 <스완의 사랑 *Un amour de Swann*>은 이러한 일상성에 주시하는 프루스트 시간의 의미를 드러내는 동시에 일상성과 밀착된 감

19) *Ibid.*, p. 359.

각이 어떻게 사랑을 키우고 돌이킬 수 없는 상태로 만드는지 묘사적 이미지로 보여준다.

2.2. 유추반복

이 소설에서 시·공간적 배경을 갖춘 극적 요소나 사건은 부재하다. 오데트의 사소한 행동이나 말로 인해 반복되는 심증이나 예측으로 생겨난 스완의 심리적 변동이 이야기를 끌고가는 견인차 역할을 한다. 반면에 영화에서는 하루 동안 한 번의 사건들이 연속적으로 일어나면서 스완의 열정이 절정에 있다가 사라지는 과정을 보인다.

Esquivant la difficulté liée à l'aspect monumental de *la Recherche*, le film se centre sur l'épisode d'*Un amour de Swann*. Il le concentre en une seule journée et une nuit, au cours desquelles on voit la passion de Swann atteindre son paroxysme douloureux et s'évanouir comme un mirage.²⁰⁾

『찾기』의 거대한 양상을 영상화하는 어려움을 모면하기 위해 영화는 소설 『스완의 사랑 *Un amour de Swann*』의 일화에 집중한다. 영화는 단 하루로 압축하고 스완의 열정이 고통스런 발작의 절정으로 치닫고 신기루처럼 해방되는 것을 본다.

물론 이러한 서사적 구성은 프루스트 소설의 미학이나 취지에 맞지 않을 수도 있지만, 여러 번 일어난 사실을 일회성으로 가장하면서 영화라는 매체에 적합하게 시간을 압축하면서도 밀도 있게 만든다. 이는 문학작품의 영상화에서 발생하는 매체적 차이에서 비롯되는 서사적 변용이다. 우선 원작을 살펴보면, 베르두랭의 모임에 참석할 때마다 스완은 그녀를 바라다주고 그녀의 집을 방문한다.

20) Carole Auroy, *Proust Un amour de Swann*, Paris, Lire Gallimard, 1993. p. 114.

Maintenant, *tous les soirs*, quand il l'avait ramenée chez elle, il fallait qu'il entrât, et *souvent* elle ressortait en robe de chambre et le conduisait jusqu'à sa voiture, l'embrassait aux yeux du coucher, disant : « Qu'est-ce que cela peut me faire, que me font les autres ? » Les soirs où il n'allait pas chez les Verdurin (ce qui arrivait parfois depuis qu'il pouvait la voir autrement), les soirs de plus en plus rares où il allait dans le monde, elle lui demandait de venir chez elle avant de rentrer, quelque heure qu'il fût. C'était le printemps, un printemps pur et glacé. (AS : 231)

이제는 매일 저녁 그녀의 집으로 그녀를 데리고 올 때 그는 집 안으로 들어가야 했고 그가 돌아갈 때는 그녀가 실내가운 차림으로 나왔다. 그의 마차까지 그를 배웅하는 일이 잦았으며 마부가 보는 앞에서 포옹을 하며 이렇게 말했다. “저에게 무슨 상관이에요. 다른 사람들이 저에게 무엇이죠?” 그가 베르듀랭 내외의 집에 가지 않는 저녁에는(그가 그녀를 다른 식으로 볼 수 있게 될 이후부터는 가끔 생기는 일이다.) 그가 사교계에 가는 그러나 점점 드물어진 날들 저녁에는, 그녀가 그에게, 어느 때에도 좋으니, 집으로 돌아가기 전에 자기 집으로 오라고 했다. 봄철이었으며 화창하면서 차가운 봄철이었다.

즉 매일 저녁 ‘*tous les soirs*’이나 자주 ‘*souvent*’라는 시간적 표지의 부사를 사용하면서 여러 번 일어난 일을 단 한 번으로 축약하고 있다. 주네트에 따르면 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』에서 이러한 ‘유추반복 *itératif*’이 작품 전체에 걸쳐 풍부하게 나타나고 있다. 일반적으로 우추반복은 일회적 사건이나 주제를 뒷받침하거나 종속되어 있지만, 프루스트의 그것은 매우 독특하여 주제적 중심부에서 여러 번 일어난 일의 전체를 담당하는 역할을 한다.²¹⁾ 이러한 서술

21) Mais aucune oeuvre romanesque, apparemment, n'a jamais fait de l'itératif un usage comparable - par l'extension textuelle, par l'importance thématique, par le degré d'élaboration technique - à celui qu'en fait Proust dans *A la recherche du*

양상을 보여주는 문체가 일회적 시간표지와 반과거의 결합이다.

Une fois seul, il revoyait ce sourire, celui qu'elle avait eu la veille, un autre dont elle l'avait accueilli telle ou telle fois, celui qui avait été sa réponse, en voiture, quand il lui avait demandé s'il lui était désagréable en redressant les catleyas (....) (AS : 236)

한 번은 혼자 있을 때 그 미소와 그녀가 전날 지은 미소, 이러저러한 때에 그를 맞으며 짓던 또 다른 미소, 마차 속에서 카탈레아를 다시 꽃아주어도 불쾌하지 않겠느냐고 물었을 때 승낙한다는 뜻으로 짓던 미소 등을 다시 눈앞에 떠올리곤 하였다. (...)

예를 들어 이 부분에서 스완은 오데트와의 ‘카탈레아 놀이(비유적 표현)’들을 회상하며, 그녀의 여러 미소를 종합한다. 주네트에 따르면, ‘une fois’, ‘un jour’, ‘un soir’ 등의 일회성을 의미하는 시간적 표지의 부사가 반과거와 결합됨으로써 성찰이라는 서술적 기능을 담당한다고 주장한다.²²⁾ 따라서 *une fois*라는 일회성 부사와, 지속의 반과거라는 결합은, 늘 반복되는 ‘봄 printemps’이지만 ‘차가운 봄날 printemps glacé’라는 표현처럼, 반복적 요소가 일회성과 함께 혼재되어 그 시간적 양상을 모호하게 한다.

반면 영화에서는 이 부분이 영화의 시작과 종반에 동일한 쇼트로 삽입되면서 스완의 회상으로 나온다. 마치 기억의 회귀처럼 플래시백 flashback 기법으로 이 영상이 반복 서술된다. 유추반복은 시간을 압축하는 효과가 있지만 영상으로 이를 표현하는 것은 사실상 어렵다. 그런데 일회적 사건들이 단순하게 나열된 것이 아니라 유추 반복적 의미를 지닌다는 점을 음향의 기술적 효과에서 알 수 있다. ‘벵테이유 소악절

temps perdu. (G. Genette, *Figure III*, seuil, 1972, pp. 148-149.)

22) Ce type de récit, où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événements (c'est-à-dire, encore une fois, plusieurs événements considérés dans leurs seule analogue), nous le nommerons récit *itératif*. (*Ibid.*)

petite phrase de Vinteuil'은 영화의 여러 장면에서 나타나 때론 우울하게, 부드럽게, 거칠게 울리며 스완의 심리를 투사하는 소재이자 주제인 동기 motif가 된다. 원작에서도 이를 통해 소리, 리듬, 억양으로써 그의 감정이 생생하게 전달된다.

D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues. Puis elle disparut. Il souhaita passionnément la revoir une troisième fois. Et elle reparut en effet mais sans lui parler plus clairement, en lui causant même une volupté moins profonde. (AS : 207)

악절이 처음에는 이곳으로, 그리고는 저곳으로, 또 다른 방향으로, 고상하며 난해하며 뚜렷한 행복을 향해 느린 리듬으로 그를 인도해 갔다. 그러다가 스완이 감상을 위해 뒤따르며 준비하는 순간, 잠시 멈춘 후, 갑자기 악절은 방향을 바꾸고 새롭고 더 빠르고, 가늘고 우울하고 지속적이고 부드러운 미지의 장면으로 그를 데리고 간다. 그런 다음 사라졌다. 그는 세 번째 다시 듣기를 열정적으로 원했다. 그리고 악절은 결국 다시 나타났다. 그러나 분명하게 그에게 알려주지 않은 채 농도가 덜한 관능을 자극했다.

그는 벵테이유 소나타를 베르뒤랭家에서 감상하면서 자신이 겪은 사랑의 행복과 고통을 음악에 전이한다. 이 글에서도 일회성의 부사(tout d'un coup, brusquement)와 반과거의 결합으로 유추반복적인 프루스트 문체의 특징이 잘 드러난다. 즉 주네트의 주장처럼 프루스트의 반과거는 일상적이고 습관적인 반복적 묘사 descriptif에 그치지 않고 서술적 narratif 기능을 포함한다.²³⁾

그러나 영화와 책에서 이 소악절은 소재적으로 다른 효과를 자아낸다. 이는 영화에서 세 번에 걸쳐 나타나, 스완이 게르망트家를 방문했을 때, 베르듀랑家의 연주회에서, 오데트가 피아노로 연주했을 때이다. 스완이 처음 우연히 이를 들었을 때에는 강렬하면서 모호한 인상을 느꼈고, 두 번째는 오데트를 향한 사랑의 지속과 연결되는 환희를, 세번째는 예술의 경이로운 경지를 체험하게 한다. 특히 책에는 마지막 음악(생튀베르트家) 덕분에 그는 사랑의 환상에서 깨어나 회생되므로 음악은 사랑의 단계를 종합하고 통합하는 역할을 한다. 반면 영화에서는 이 음악은 스완의 비극성을 더 부각시키는 데에 일조를 한다. 특히 소설에서 오데트의 피아노 연주는 사랑의 초기에 그의 마음을 즐겁게 하는 촉매제가 되지만, 영화에서는 그녀의 집에 포르쉬빌이 있다고 의심하는 스완의 의혹을 증폭시키고 있다. 왜냐하면 피아노 연주는 포르쉬빌을 감추기 위한 속임수로 보이기 때문이다.

La séquence du film se poursuit en utilisant un deuxième passage situé à peu près au milieu du roman : incident Forchiville. Swann entent du bruit, a des soupçons. Quelqu'un devait être là avant lui. On comprend qu'en martelant les notes au piano Odette voulait couvrir la bruit de son départ.

영화의 시퀀스는 소설에서 거의 중반부의 두 번째 단계(질투와 의혹)에 있는 즉 '포르쉬빌 사건'을 이용하면서 이어진다. 스완은 어떤 소리를 들었고 그녀를 의심한다. 즉 누군가가 그가 오기 전에 있었다고. 오데트가 피아노를 두드리는 소리로 그(포르쉬빌)이 문을 닫고 떠나는 것을 감추었다고 이해한다.²⁴⁾

이처럼 영화 <스완의 사랑 *Un amour de Swann*>에서는 현실의 모방처럼 우발적이고 일회적 사건이 연속되는 가운데 음향 모티브가 삽입된

23) *Ibid.*, p. 138.

24) Marie Miguet, *Op. cit.*, p. 360.

다. 따라서 이러한 일회성과 반복성의 조화는 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』에 나타난 유추반복과 흡사하다는 점에서 시나리오 작가인 피터 부룩 Peter Brook과 장 클로드 카리에르 Jean-Claude Carrière의 말처럼 이 영화가 작품 전체의 ‘영화적 등가물’임을 확인할 수 있다.²⁵⁾ 즉 많은 연구자들이 주장하듯, 이는 소설 『스완의 사랑 *Un amour de Swann*』이 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』의 압축이라는 견해와 동일한 맥락을 형성한다.²⁶⁾

A la différence de Visconti et de Losey qui s'étaient un moment proposé de faire une transposition cinématographique de l'ensemble de la *Recherche*, les scénaristes qui ont travaillé avec V. Schlöndorff ont eu, au départ, un dessein limité : transposer seulement *Un amour de Swann*. Mais au cours de la réalisation leur projet est devenu plus ambitieux : ils ont voulu faire de ce microcosme le reflet du macrocosme qu'est *À la recherche du temps perdu*.²⁷⁾

비스콘티나 로지가 작품 전체를 영화화하려고 했던 것과 달리 슐윈도르프와 함께 작업한 시나리오 작가들은 초기에는 부분만을 구상하였다. 그러나 실현 과정에서 야심을 가지게 된다. 즉 그들은 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』의 대우주를 이 소우주에 반영하고자 하였다.

25) “Peter Brook과 Jean-Claude Carrière는 『잃어버린 시간을 찾아서』의 영화적 등가물 ‘une équivalence cinématographique du grand fleuve proutien’을 만드는 것이 불가능하다고 보고, 대신에 “그 대하에서 물을 한 양동이 길어내 거기에서 그 흐름 전체를 구성하는 요소들을 찾아내려는 도박”을 하였는데, 그 ‘물 한 동이’에 해당하는 것이 바로 『스완의 사랑』이다.” (노시훈, *Op. cit.*, p. 106 : *L'avant-scène cinéma*, n° 321-322, p. 12 재인용)

26) “«Un amour de Swann» est un condensé de la *Recherche*.” (Thierry Laget, *Un amour de Swann de Marcel Proust*, Foliothèque Gallimard, 1991, p. 21.)

27) Marie Miguet, *Op. cit.*, p. 351.

『되찾은 시간 *Le Temps retrouvé*』에서 시간을 통합하는 ‘게르망트家의 오후’처럼, 감독은 ‘하루’라는 시간 단위로 흩어진 여러 시간을 요약하여 영화적 서사로 지속을 형상화하고자 한다.²⁸⁾ 이러한 이유로, 소설에는 부재한 게르망트家 방문을 영화 전·후반에 걸쳐 연출한다. 또한 몽타주 형식으로 하루 동안에 사건을 집중시킨 구성은 사랑이 주관적 환상임을 가장 잘 드러나게 한다. 이는 소설의 마르셀 ‘나’가 간헐적인 기억의 조각을 이리저리 맞추어 조합하는 작업과도 흡사하다.

결국 영화에 나타나는 사건이 단순한 일회성이 아니라 작품 전체를 확대되거나 요약하고 있다는 점에서 우리는 ‘환유’의 내러티브를 가정해 본다. 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』에서는 실제 3시간을 200여 페이지로, 12년을 단 3줄로 요약하기 때문이다.²⁹⁾ 만약 일회성과 유추반복이 자아의 내면에서 요약하고 팽창하는 ‘시간의 상대성’을 문학적으로 표현한 것이라면 영화적 서사도 이 원칙에 충실한 전략을 세웠다고 볼 수 있다.

2.3. 서술자 전이

내러티브 récit에서 이야기를 전달하는 ‘서술자 narrateur’와 ‘이야기 histoire’와의 관계는 중요하다. 즉 이는 서술자가 이야기를 전달할 때 이야기를 다루는 방식과 관점으로서, 소설을 영상으로 전이하는 과정에서 이 관계가 어떻게 변형되는지 살펴볼 필요가 있다.³⁰⁾ 소설 『스완의 사랑

28) Une journée et une nuit qui durent jusqu’au petit déjeuner et qui résument une vie. Adopter une unité de temps, comme Proust le fait avec un après-midi chez la Princesse de Guermantes dans *Le Temps retrouvé*, c’est restituer au film une notion de durée. (V. Schlöndorff, <A propos de l’adaptation d’*Un amour de Swann*, notes de travail>, *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust* 34, 1984, pp. 180-181.)

29) G. Genette, *Op. cit.*, p. 127.

30) 주네트는 이를 ‘이야기 담론의 양상 la modalité du récit’이라는 용어로 정의한다. (G. Genette, *Op. cit.*, pp. 183-224.)

Un amour de Swann』은 소설 전체와 달리 3인칭 서술이다.³¹⁾ 제1권 『스완의 집 쪽으로 *Du côté du chez Swann*』에 삽입된 이야기로서, 마르셀 ‘Je’가 태어나기 전 있었던 사실을 객관적 관점으로 나중에 전달하면서 화자의 목소리는 거의 사라진다.³²⁾ 반면 영화에서는 서술자 ‘Je’가 스완이 되면서 그는 서술의 권한을 위임받는다. 오프닝 시퀀스에서 침대에 서 글을 쓰는 중인 스완은 오데트와의 사랑을 플래시백 flashback으로 회상하면서 글을 쓰는 음향과 함께 다시 현재로 돌아온다.³³⁾ 즉 스완이 과거를 회상하며 글을 쓴다는 점에서 서술자가 스완이라는 것을 당연히 알 수 있다. 또한 화면 밖 목소리(voice over)의 내레이션이나, 독백(monologue) 등으로 스완은 체험의 주체이자 이야기의 서술자임이 분명하다. ‘스완의 사랑’은 주인공이 태어나기 이전의 일이기 때문에 상영시간상 소설의 주인공 ‘나’는 당연히 생략된다.³⁴⁾

Je me suis souvent fait raconter bien des années plus tard, quand je commençai à m'intéresser à son caractère à cause des ressemblances qu'en de tout autres parties il offrait avec le mien. (AS : 191)

여러 해 후에, 나는 할아버지에게 자주 그에 대해 얘기해 달라고 한 적이 있다. 전혀 다른 측면에서이긴 하지만 나의 성격과 비슷한 점 때문에 나는 그의 성격에 관심을 갖기 시작했을 때였다.

31) *Un amour de Swann* : 1877-1878 (naissance de Marcel et de Gilberte : 1878) (*Ibid.*, p. 126.)

32) 『스완의 사랑 *Un amour de Swann*』에서 화자는 두 번 정도만 간헐적으로 등장한다. 그런데 티에리 라제에 따르면, 소설에 나오는 역사적 사건들로 유추하면 오데트를 만난 시기와 결혼한 시기까지를 10년 이상으로 보지만, 계절적으로는 가을에 시작되어 여름에 끝나는 사랑으로 서술된다. 따라서 스완의 사랑이 지속된 정확한 기간을 규정하기란 어렵다고 한다. (Thierry Laget, *Op. cit.*, p. 56.)

33) 감독은 글 쓰는 스완의 모습을 부각시킴으로써 주인공과 화자, 작가를 혼재시킨다. 이러한 내러티브는 뒤섞인 주체를 표현해 내는 ‘미정아빔 mise en abyme’의 기법이기도 하다.

34) 노시훈, *Op. cit.*, p. 110.

(...) tandis qu'il(Swann) rentrait solitaire, qu'il allait se coucher anxieux comme je devais l'être moi-même quelques années plus tard les soirs où il viendrais dîner à la maison, à Combray (...)
(AS : 292)

그가 혼자 돌아와서는 근심에 차서 자리갔다. 이는 몇 년 전 그가 콩브레 집에 식사를 하러 오는 저녁에 내가 그랬던 것과 유사하다.

스완은 마르셀 'Je'의 멘토이자, 비슷한 사랑을 경험한다는 점에서 소설의 화자 '나'의 또 다른 '나'이다. 그래서 영화 <스완의 사랑 *Un amour de Swann*>의 1인칭 서술자는 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』와도 동일한 서술 관점이다. 그래서 스완의 시종은 소설의 화자 '나'의 시종과 동일한 '프랑스와즈'로 불린다. 결국 소설의 화자 '나'와 체험을 공유하는 스완을 서술자로 선택함으로써 영화는 원작의 서술관점과 동일성을 유지한다.

또 스크린에 비친 스완의 모습에서 우리는 프루스트를 자연스럽게 연상할 수 있다. 오프닝에서 흰색 잠옷을 입고 침대에 누워 글을 쓰고 있는 쇼트나, 긴 의자에 앉아 비스듬히 기울인 얼굴에 오른 손을 대고 꿈꾸는 듯 심약한 그의 시선을 포착한 프레임은 작가 생전에 찍은 오토 W. Otto의 사진을 보는 듯하다.³⁵⁾ 스완의 '나'는 영화의 외적 요소인 마르셀뿐만 아니라, 필립 솔레스 Philippe Sollers의 말처럼 작가인 프루스트와 흡사하다. 따라서 서술주체이자 등장인물인 스완, 작품 속 서술자인 '나'와 작가인 프루스트가 중첩됨으로써 서술자의 정체성을 구별하기가 어렵다.

En un sens, on ne voit jamais les figures de face, de façon fixe. Ce sont des séries qui viennent toutes d'un modèle premier, Proust lui-même. Swann est un Proust à peine décalé, Charlus un

35) Wegener Otto는 예술 사진으로 유명한 작가인데, 작가의 집 가까이 있는 그의 스튜디오에서 프루스트는 여러 번 사진(1895년)을 찍은 바 있다.

Proust très décalé mais d'une vérité intime plus brûlante. Il en va de même pour Albertine, ou Odette. Les comédiens doivent alors sentir qu'ils sont chacun dérivés, multiples.³⁶⁾

어떤 의미에서 사람들은 정해진 방식이나 정면으로는 그 형태를 결코 볼 수 없다. 먼저 첫 본보기, 즉 프루스트 그 자신이 나오고 시리즈들이 이어진다. 스완은 약간 변형된 프루스트이고 샤를뤼스는 매우 변형된 프루스트이나 매우 명철한 내적 진리를 드러낸다. 마찬가지로 알베르틴과 오데트도 마찬가지이다. 배우들은 각자 어떤 근원에서 분화되거나 중복됨을 인식해야 한다.

영화의 매체적 특성상 객관적 시점을 확보하기 쉽다는 점에서 스완의 고정된 시선에서 벗어나 관객은 스완을 객체로 조망할 수 있다. 예를 들면 게르망트 부인은 스완이 게르망트家를 방문 한 후 떠나는 모습과 에필로그 épilogue에서 그의 모습을 게르망트 부인이 바라보는 장면에서 그려하다. 이는 게르망트 부인의 시선을 가장한 화자 '나'가 '그 il'을 관찰하는 시점의 이동을 뜻한다.³⁷⁾ 결국 스완은 이야기의 주인공이자 서술자이면서 작가와 유사한 인물이다. 솔레스의 말처럼 스완 - 프루스트 - 샤를뤼스의 변용은, 고정된 인물의 유형이나 서술자를 거부하는 프루스트의 서술 방식과도 밀접한 연관성을 지닌다.

2.4. 이야기 시간의 변조

소설 『스완의 사랑 *Un amour de Swann*』은 사랑의 생성과 지속, 소멸³⁸⁾이라는 시간적 질서로 진행되고 있다. 베르나르 팔로와 Bernard de

36) Philippe Sollers, *Le Monde*, le 23 Février 1984.

<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1632#section2>

37) 들뢰즈는 이를 '카메라의 눈' *oeil de caméra*라고 부르며 하나의 관점에 다른 관점이 부과되는 문학의 자유간접 담론과 흡사하다고 논한다. 즉 보고자와 보고 대상이라는 두 가지 연술 행위가 동시에 존재할 수 있음을 의미한다. 질 들뢰즈, 『시네마 I : 운동과 이미지』, 유진상 옮김, 시각과 언어, 2002. p. 142.

38) 이성복, 『프루스트와 지드에서의 사랑이라는 환상』, 문학과 지성사, 2004, p. 80.

Fallois에 의하면, 스완의 사랑은 4단계로 제시된다. 즉 ‘호기심에서 애착까지’, ‘애착에서 사랑까지’, ‘사랑에서 고통까지’, 마지막으로 ‘고통에서 해제까지’로 나눈다.³⁹⁾ 그러나 스완의 내레이션과 플래시백기법이 나오는 첫 씬에서 관객은 그의 사랑이 이미 돌이킬 수 없는 심각한 상태임을 알게 된다.⁴⁰⁾ 이처럼 원작에 없는 내용이 추가되고 삭제되면서 이야기가 어떻게 재구성되는지 분석해 볼 필요가 있다.

우선 감독은 현재에서 과거를 회상하면서 전통적인 플래시백 flashback기법을 여러 차례 활용한다. 예를 들면 그녀와 동행을 거절당한 스완이 그녀가 떠나면서 건네 준 국화를 받으면서 그녀로부터 사랑받던 시절 욕망의 의미로 건네준 국화를 회상하고, 그녀를 찾아 밤거리를 헤매다가 집으로 돌아온 그가 고통스러워하면서 그녀가 자신의 집을 처음으로 방문한 때를 떠올린다. 이처럼 과거와 현재가 대립됨으로써 스완의 절망이 더욱 강조된다.

그런데 과거와 현재가 나열되는 일반적인 플래시백 flashback은 프루스트의 ‘*rétrospectif*’와는 거리가 있다. 프루스트의 회상은 나열보다는 중첩되기 때문이다.⁴¹⁾ 따라서 감독은 이 포개기 *superposition*방식의 회상을 동일 공간의 시간변조로 감행한다. 같은 공간에 대조적 시간을 배치함으로써 시간의 공간화를 표현하고자 한다. 과거와 현재가 겹치는 이러한 회상은 시제의 혼용과 종속절의 끊임없는 삽입과 나열이라는 프루스트 문체를 영상으로 변용하여 보여주는 듯하다.

또한 에필로그에서 시간적 표지 없이 약 15년이라는 시간적 거리로 건너뛰면서 죽음을 앞둔 스완과 그의 딸 질베르트가 등장한다. 이는 제2권 『꽃 피는 아가씨들의 그늘에서 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*』의

39) Bernard de Fallois, *Univers de Proust*, Le point, 1959 재인용.(Volker Schlöndorff, *Op. cit.*, 1984, p. 180.)

40) “그녀를 향한 나의 사랑은 육체적 욕망 그 이상이어서 그녀 없이 나는 더 이상 존재할 수 없다.” <스완의 사랑 *Un amour de Swann*>의 첫 대사임.

41) 작품에서 이를 나타내는 대표적인 사례가 위디스메스닐 Hudismesnil의 세 그루 나무 일화이다. 인접한 세 그루 나무가 각도를 달리하는 순간 하나로 합쳐지는 화자의 경험은 연속성과 동시성의 유희를 함의한다.

앞부분에 나오는 내용을 첨가한 부분이다.

(...) on peut dire que si Swann épousa Odette, ce fut pour la présenter elle et Gilberte, sans qu'ils eût personne là, au besoin sans que personne le sût jamais, à la duchesse de Guermantes. On verra comment cette seule ambition mondaine qu'il avait souhaitée pour sa femme et sa fille fut justement celle dont la réalisation se trouva lui être interdite et par un veto si absolu que Swann mourut sans supposer que la duchesse de Guermantes se lia avec Odette et Gilberte après la mort de Swann.(II : 462)

스완이 오데트와 결혼한 것은 그 아무도 동반하지 않고 아무도 모르게 오데트와 질베르트를 게르망트 공작부인에게 소개시키기 위해서였다고 말할 수 있다. 그러나 그(스완)의 딸과 부인을 위해 그가 바랐던 유일한 사교적 야심도 그에게 금지되어 절대적인 거부권의 발동으로 끝나버렸으며 또한 그의 사후 게르망트 공작부인이 오데트와 질베르와 어떤 교분을 맺는지 전혀 알지 못한 채 죽었음을 나중에 알게 될 것이다.

앞으로 일어날 일을 예견 anticipation의 형식으로 서술한 이 부분을 에필로그로 각색하면서 관객에게 관계의 결말을 상기시킨다. 결국 영화에서 초기관계를 없애고, 플래시백 flashback으로 과거가 나오며, 에필로그 형식으로 시간을 요약하고 딸과 함께 게르망트家를 방문하는 장면으로 마무리한다. 그와 딸을 접대하지 않는 게르망트 내외의 태도에서 우리는 만날 수 없는 두 세계, 즉 스완家와 게르망트家の 관계를 확인한다. 따라서 영화 <스완의 사랑 *Un amour de Swann*>은 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』에 나타난 회상과 예견, 숙고, 서술 현재 등을 몽타주로 적절히 삽입하되 선형적 흐름의 서사 진행에서 벗어나진 않는다.⁴²⁾

42) G. Genette, *Op. cit.*, p. 84.

또한 소설의 영상화 과정에서 소설과 가장 큰 차이는 앞서 보았듯이 ‘이야기 시간 *temps de l’histoire*’에 있다. 소설의 이야기는 화자가 태어나기 이전 여러 해에 걸쳐있다면, 영화는 이를 단 24시간으로 압축하기 때문이다.⁴³⁾ 이는 “예견할 수 없는 심리적 변동이 여러 해만큼 하루에도 관찰될 수 있다.”는 프루스트의 말처럼 사랑의 심리적 ‘실체 *réalité*’를⁴⁴⁾ 객관적으로 보여주기 위한 서사적 장치일 수 있다. 왜냐하면 프루스트는 사랑을 끊임없이 변하는 불안정한 현상, 정신의 유희이며 환상이라고 보기 때문이다.

L’amour, pour Marcel Proust, n’est pas une manière d’être de notre coeur, stable une fois acquise, une sorte d’entité. *C’est un phénomène !* Une phénomène essentiellement psychologique, d’ailleurs, où l’élément physiologique ne joue pas le rôle le plus important. Ce n’est pas un état unique et toujours le même, mais une suite d’états insatiables en nous, une suite d’événements, de phénomènes divers.⁴⁵⁾

마르셀 프루스트에 의하면 사랑은 우리의 심정에 한번 습득되면 안정적으로 존재하는 방식이나 실체가 아니다. 그것은 현상이다! 그것은 본질적으로 심리적인 현상이긴 하지만 심리적인 요소가 가장 중요한 역할을 하는 것은 아니다. 한결같은 언제나 똑같은 상태가 아니라 우리들 가운데 불안정한 상태들의 연속, 사건들의 연속이고 다양한 현상들의 연속이다.

결국 ‘하루’라는 시간적 제한은 사랑이라는 주관적 환상 앞에서 느끼는 스완의 환멸과 절망을 더욱 강조하게 한다. 자기 스타일도 아닌 한

43) 각주 28번 참조.

44) Chez Proust au contraire, ajoute-t-il, nous sommes dans l’imprévisible et de brusques mutations psychologiques peuvent s’observer aussi bien au cours d’une journée qu’au cours de plusieurs années. (Marie Miguët, *Op. cit.*, p. 356.)

45) Henri Bonnet, *Le progrès spirituel dans «La Recherche» de Marcel Proust*, Paris, A. G. Nizet, 1972, p. 118.

여자 때문에 자신의 시간과 삶을 낭비했다고 그가 탄식하듯, 생성하고 소멸하는 ‘사랑의 덧없음’을 드러내기 때문이다. 이는 영화에서 비록 삭제되었으나 소설에서 스완이 꿈을 꾸 후 비로소 미망에서 벗어나는 것과 유사한 맥락이기도 하다.

2.5. 순환성

『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』는 잠자리에서 뒤척거리는 ‘나’로 시작해서 기억을 더듬어 사색과 성찰로 이야기가 전개되다가 마침내 『되찾은 시간 *Le Temps retrouvé*』의 출발점으로 돌아오는 순환 구성을 보인다. 그런데 영화에서도 시작과 종반부가 유사하다는 점에서 이러한 구성을 본뜬다. 단 시간에서 공간으로 전환된다는 차이점이 있다.⁴⁶⁾ 오프닝과 종반부에 동일한 시퀀스를 관객들은 접한다. 즉 햇살이 눈부신 아침 무렵 스완의 시종인 ‘프랑스와즈’가 창이 덧문을 열고, 스완이 침대에서 글을 쓰고 있는 시퀀스가 반복된다. 공간(스완의 침실)과 시간(아침 무렵)이 동일한 프레임들로 연출되어 시작과 끝이 고리처럼 연결된다. 단 스완의 심리 상태는 대조적이어서 우수에 젖은 스완(불안정한 스완)과 미소 가득한 스완(안정된 스완)이 등장한다. 스완의 미망을 중심으로 시작과 끝이라는 시간적 간격이 동일한 시퀀스 덕분에 연결되지만 반복은 결코 단순하지 않다. 들뢰즈에 의하면 이는 시간의 힘, 중복의 힘으로서 중복되나 차이를 만들어 내는 영상이다. 즉 반복하되 다른 이미지를 생성한다는 들뢰즈적 해석이 가능한 부분이다.⁴⁷⁾ 이처럼 비슷하되 다른 장면을 봄으로써 관객들을 데자부 *déjà vu*의 경험으로

46) 영화는 시간보다는 공간이 우위에 있고 시간 개념을 전달하는데 소설만큼 용이하지 않기 때문이다. (김중철, 『소설과 영화』, 푸른 사상, 2000, p. 58.)

47) 질 들뢰즈, *Op. cit.*, 2002. pp. 244-248. 들뢰즈는 자연주의 거장인 루이 부뉴엘 영화의 특징으로 반복 장면을 들고 있다. 그에 따르면 과거의 단순 반복은 불가능하므로 열려있는 순환으로 새로운 창조에 이를 수 있다. 따라서 이러한 반복의 힘을 영화적 이미지에 실을 수 있다고 말한다.

유도하는 몽타주 편집의 효과도 얻을 수 있다.

그런데 스완이 미망에서 깨어난 구체적 이유는 화면에서 사실상 비어 있다.⁴⁸⁾ 오데트를 더 이상 사랑하지 않는다고 스완이 말하자 샤를뤼스는 언제 결혼할 것이냐고 되묻고 있다. 원작에는 스완이 꿈을 꾸고 각성하는 과정이 나오거나, 『꽃 피는 아가씨들의 그늘에서 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*』에서 소유와 욕망에 대한 역설적 관계를 자세히 설명하지만⁴⁹⁾, 영화는 언어적 설명 자체가 불가능하므로 영상으로 전달할 수밖에 없다. 예를 들면 스완이 불쑥 그녀를 찾아갔을 때 그녀에 대한 의심의 증거는 형클어진 침대의 화면으로 충분하다. 슬뤼도르프 감독은 외화면 *hors-champs*으로 환상이나 상상을 관객에게 유발하는 방식이 아니라 화면에 관객들이 인지해야 하는 기표나 기호의 방식을 감추어 두는 듯하다. 특히 영화에서 스완의 침대 머리맡에는 베르메르 Vermeer 그림 <델프의 풍경 *La vue de Delft*>은 소품처럼 놓여있지만 이에 대한 해석은 나오지 않기 때문이다. 즉 원작에서 인용된 이 그림의 일부분 즉 ‘노란 벽의 작은 면 *Petit pan de mur jaune*’⁵⁰⁾은 해석이 필요한 볼거리이기도 하다. 이 ‘작은 면’은 빛의 반사로 중첩되어 밝게 빛나는 부분으로서 사랑의 과정을 통합하게 된 스완의 각성된 의식 세계를 실제로 의미한다. 처음에는 오데트가 평범하고 볼품없어 보였는데 자신의 감수성과 예술적 취향을 만족시키는 연모의 대상이 되자 그녀로 인해 그는 질투와 고통에 사로잡혔다. 그런데 의식의 통합 덕분에 그는 분별력을 되찾고

48) 전날 밤 그녀가 ‘결혼’을 하고 싶다는 말했기 때문에 스완은 그녀가 자신을 사랑한다는 것을 확신하였고 그 이유 때문에 그녀에 대한 사랑에서 벗어나다고 생각한다면 그것은 지나치게 통속적이다.

49) Swann ne le savait-il pas par sa propre expérience, et n'était-ce pas déjà, dans sa vie - comment une préfiguration de ce qui devait arriver après sa mort - une bonheur après décès que ce mariage avec cette Odette qu'il avait passionnément aimée - si elle ne lui avait pas plu au premier abord - et qu'il avait épousé quand il ne l'aimait plus, quand l'être qui, en Swann, avait tant souhaité et tant désespéré de vivre toute sa vie avec Odette, quand cet être-là était mort? (II : 462-463)

50) III : 692.

사랑의 질병에서 회복된다. 결국 이는 과거와 현재가 겹치는 시간의 힘이기도 하다. 그래서 우리는 이 장면을 시간이 공간의 형식으로 나타난 이미지, 또는 이미지에 시간을 합체한 결과로 해석하고자 한다.⁵¹⁾ 이는 프루스트 글쓰기의 중요한 특징이기도 하다.

그러나 이 그림이 프루스트 작품 전체를 이해하게 하는 ‘마트리스 matrix’라고 가정할지라도, 화면에 보이는 베르메르 그림은 그지없이 편편한 이미지로 남아 프루스트가 영화에 대해 가졌던 부정적 시각을 재현한다는 아쉬움을 우리에게 남긴다.

Pour peu qu'ils soient par surcroît diplomates ou financiers, mêlés aux « réalités » du temps présent, ils croient volontiers que la littérature est un jeu de l'esprit destiné à être éliminé de plus en plus dans l'avenir. Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique. (IV : 461)

조금이라도 ‘현실 문제’에 관여하는 재정가나 외교관이 있는 한, 그들은 문학은 정신의 유희이며, 앞으로 없어질 운명에 처해있다고 생각하기를 좋아한다. 어떤 이들은 사물의 영화적 진행을 소설의 수법으로 삼으려 했다. 이러한 관념은 사실 일고의 가치도 없다. 영화의 화면처럼 실제에서 거리가 먼 것도 없다.

소품처럼 배치된 이 편편한 이미지는 관객에게 들뢰즈의 표현대로 해석해야 할 기호로 남아 있는데 이 그림은 사실 스완의 실패와 대비된다.⁵²⁾ 스완은 뛰어난 예술적 자질이나 소질을 갖추었지만 그의 후회처럼

51) 영화에 삽입된 그림이라는 예술적 경험을 통해서 중첩적 이미지의 표현인 ‘미정아빔 mise en abyme’의 효과를 발견할 수 있다.

52) 들뢰즈에 의하면 프루스트는 『잃어버린 찾아서 À la recherche du temps perdu』는 기억에 대한 이야기가 아니라 기호 해석에 있다고 본다. 그는 가장 최상의 기호가 ‘예술의 본질에 대한 해석’이라고 보았다. (Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1964, p. 51.)

창조에 실패한 예술 애호가에게 그친다. ‘보티첼리의 제포라 Zéphora de S. Botticelli’와 ‘벵테이유의 소나타 Sonate de Vinteuil’는 사랑의 은유로만 그치고, 그는 자신의 사랑을 예술적 창조로 승화시키지 못한다. 따라서 이 그림은 그가 미처 창조하지 못한 예술의 형이상학적 경지를 상징한다. 그리하여 에필로그에서 보듯 게르망트 부부는 스완이 가져간 그림을 철저히 외면한다. 마르셀이 스완의 사랑을 작품화한 것과 비교해 그의 실패는 더욱더 강조된다.⁵³⁾

En somme, si j'y réfléchissais, la matière de mon expérience, laquelle serait la matière de mon livre, me venait de Swann, non pas seulement par tout ce qui le concernait lui-même et Gilbert. Mais c'était lui qui m'avait dès Combray donné le désir d'aller à Balbec, où sans cela mes parents n'eussent jamais eu l'idée de m'envoyer, et sans quoi je n'aurais pas connu Albertine, (...) où venait de me venir brusquement l'idée de mon oeuvre(ce qui faisait que je devais à Swann non seulement la matière mais la décision), me venait aussi de Swann.(IV : 494)

요컨대, 곰곰이 생각해보니, 내 책의 소재가 될 나의 경험의 내용은 스완에게서 비롯된다. 스완과 질베르트와 관련되는 모든 것뿐만 아니라 콩브레 시절부터 발백에 가고 싶은 소망을 준 것도 그이고 그가 없었다면 부모님들이 거기에 나를 보낼 엄두도 못 낼 것이다. 거기에 가지 않았다면 알베르틴느도 몰랐을 것이고(...) 돌연히 내 작품(내가 소재뿐만 아니라 끌리는 결심까지도 스완의 덕분이다.)의 착상이 떠오를 수 있었던 것도 스완 덕분이다.

이 소설이 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』의 디딤돌이듯, 이 영화도 작품 전체와도 밀접한 순환 고리를 맺고 있다.

53) ‘글쓰기’에 대한 스완의 애착은 여러 번 반복되는 반면 그의 ‘실패’는 암묵적으로만 제시된다. 마지막 장면에서 신분 상승에 성공한 오데트의 등장과 함께 그녀의 과거가 마침내 밝혀진다는 점은 스완의 실패와 극적으로 대비된다.

특히 과거와 현재가 나열되고 겹치는 시간의 순환성을 공간적 유형으로 연출함으로써 결코 시간이라는 대주제를 소홀히 하지 않는다. 또한 이러한 시간성은 상호 겹치는 이미지로 표현되기도 하는데 특히 에펠로그에서 늙은 스완이 게르망트가를 다시 방문했을 때 사교계 사람들이 만화경이나 입체경처럼 시각적 환영으로 나타나 연회실의 빈 공간을 가득 채운다. 이는 과거의 시간이 현재와 ‘합체된 시간 *temps incorporé*’의 형상화로서 스완의 결혼에 대한 그들의 냉정한 반응을 의미하는 장면이다.

3. 마치며

영화 <스완의 사랑 *Un amour de Swann*>에서는 부차적이며 배경적 요소인 등장인물의 일상적 행위들이 스완의 심리를 전달하는 서사 역할을 수행한다. 이는 플로베르나 프루스트 문학에서 볼 수 있는 ‘묘사와 서술의 전이’현상으로 묘사가 서술을 담당하는 것과 유사하다. 또한 일상이라는 객관적 현실과 서술자의 주관적 심리 사이의 교류로도 볼 수 있다. 서사의 주체도 스완 ‘그’에서 ‘나’로 전이되지만 전달 주체인 화자 ‘나’가 합류하므로 가시적 스완과 비가시적 마르셀을 구분하는 서술 주체의 경계가 애매하다. 이처럼 서술 객체와 서술 주체가 혼재되어 작가의 주장대로 이질적인 두 대상의 결합, 즉 은유적 문체의 가능성을 영화는 실현하고자 한다.

서사적 시간인 ‘하루 한 번’이라는 일회성도 유추반복 서술이라는 압축 기능을 뒷받침하는 기술적 장치들 예를 들면 플래시백이나 음향적 효과로 유추반복의 영상적 표현을 시도한다. 영화는 소설과 다른 즐거리로 전개되지만 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』에서 발췌한 내용을 삽입함으로써 전체 작품과의 균형감을 잃지 않는다. 또한 순환형 구성으로 원작과의 동질성을 획득한다. 그밖에도 영화의 대

사나 줄거리에서 원작의 분위기나 의미를 충실하게 전달한다는 점에서 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』를 부분적으로 실현하고 있다.⁵⁴⁾

그러나 연속되는 행위를 인과론적으로 나열하는 영화의 특성 때문에 현실이나 경험의 차원에만 이미지가 고착되어 아쉬움이 든다. 프루스트가 말한 진부하고 이미지의 연속이 될 가능성이 높다는 점이 이 영화가 비난받은 이유 중 하나이기 때문이다. 따라서 좀 더 이미지를 강조하고 형식의 자유로움을 구현했다면 아마 프루스트 애호가들의 항의에서 벗어날 수 있었을 것이다. 또 한 가지 비판의 대상이 되었던 이유는 슬윈도르프 감독이 영화적 형식으로 재구성하면서 프루스트를 완전히 외면하지 않았다는 데에서 비롯되었다. 즉 ‘문학적 언어의 맹종’ 때문에 이미지에 오히려 소홀했다는 평가를 얻었다. 그러므로 이미지의 이면에 있는 시각적 환상이나 비자발적 추억의 문제, 시간에 대한 철학적 성찰 등 ‘되찾은 시간’의 지속에 대한 영상화는 여전한 과제로 남겨둔다. 따라서 이 영화는 후속 영화들에게 새로운 이정표를 마련해 주었다.

이처럼 문학과 영화의 상관관계를 고찰하면서 우리는 영화로써 작품에 더 가까이 다가갈 수 있다는 점에서 두 매체의 소통 가능성을 확인할 수 있다. 영화도 독서처럼 ‘표면적 보기’와 ‘심층적 보기’로 구분된다면, 표면에 보이는 것은 사랑에 빠진 이의 심리적 변동이나 사랑의 실체나 환멸에 대한 탐구이지만 이를 전달하는 방식이나 영화의 외적 요소는 전체 소설과도 밀접하게 연관되어 있기 때문이다. 따라서 프루스트를 모르는 대중을 위해 스토리 위주로 영화를 제작하였다면 프루스트를 제대로 알아야지 이 영화의 의도나 의미를 깊이 있게 이해할 수 있다는 모순에 부딪힌다.

54) 실제로 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』 전체를 영화화한 사례는 현재까지 나오지 않았으므로 작품 전체의 분위기를 전할 의도로 이 영화가 제작되었다는 사실은 매우 고무적이다.

참고문헌

- 교재편찬위원회, 『문학과 영상 예술』, 서울, 삼영사, 2001.
- 김무규, 『서사적 영상에서 성찰적 형상으로』, 서울, 한울아카데미, 2012.
- 김중철, 『소설과 영화』, 푸른 사상, 서울, 2000.
- 이성복, 『프루스트와 지드에서의 사랑이라는 환상』, 서울, 문학과 지성사, 2004.
- 남수인, 『스완의 사랑』에서 실존인물들의 의미, 『프랑스학연구』 54권, 프랑스학회, 2010. 11.15, pp. 53-81.
- 노시훈, 「문학에서 영화로의 각색에 있어서의 서술의 문제」, 『프랑스학연구』 32권, 프랑스학회, 2005, pp. 97-117.
- 최효민, 「또 다른 화자 상탈 아르케만의 시공과 영화미학, ‘영화 <감힌 여인>(La captive)분석을 중심으로」, 『현대영화연구』, Vol. 11. 2011. 한양대학교 현대영화 연구소, pp. 249-280.
- 들뢰즈 질, 『시네마 I, 운동-이미지』, 서울, 시각과 언어, 2002.
- 바쟁 앙드레, 『영화란 무엇인가?』, 박상규 옮김, 서울, 시문난적, 2013.
- 보그 로널드, 『들뢰즈와 시네마』, 정형철 옮김, 서울, 동문선, 2003.
- 패히 요하임, 『영화와 문학』에 대하여, 임정택 역, 서울, 민음사, 1988.
- AUROY, Carole, *Proust Un amour de Swann*, Paris, Lire Gallimard, 1993.
- BAYARD, Pierre, *Le Hors-Sujet*, Proust et la digression, Paris, Éd. Minuit, 1996.
- BONNET, Henri, *Le progrès spirituel dans «La Recherche» de Marcel Proust*, Paris, A. G. Nizet, 1972.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil coll. poétique, 1972.
- LAGET, Thierry, *Un amour de Swann de Marcel Proust*, Paris,

- Folothèque Folio, 1991.
- PINTER, Harold, *Le scénario Proust*, Paris, nrf Gallimard, 2003.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, tome I. II. III. IV, Paris, Gallimard, Ed. Pléiade, 1987.
- CARRIER-LAFLEUR, Thomas, <Proust et le cinémas, Temps, image et adaptation> Thèse en contutelle Doctorat en littérature, arts de la scène et de l'écran, Université Laval et Université Paul-Valéry, 2014.
- DAHMANI, Fatiha, <Mort à Venise ou *Le Temps retrouvé* au cinéma>, *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust* 51, 2001, pp. 125-128.
- FERRÉ, Vincent, <Proust et les images>, *Université de Paris 13 équipe Fabula*, Rennes: P.U.R., 2003, pp. 203-220
- IFRI, Pascal, <Le Temps retrouvé de Raoul Ruiz ou le temps perdu au cinéma>, *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust* 50, 2000, pp. 166-175.
- MIGUET, Marie, <Un film mal aimé : Un amour de Swann de V. Schlöndorff>, *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust* 35, 1985, pp. 350-362.
- SCHLÖNDORFF, Volker, <A propos de l'adaptation d'*Un amour de Swann*, notes de Travail>, *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust* 34, 1984, pp. 178-191
- _____, <*Un amour de Swann*>, Gaumont, 1984, 1H 50 (<스완의 사랑>, 세신영상, 1987).
- SOLLERS, Philippe, *Le Monde*, le 23. Février, 1984, <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1632#section2>

〈Résumé〉

L'adaptation cinématographique de *À la recherche du temps perdu* :
À propos du temps du récit dans
〈*Un amour de Swann*〉 de V. Schlöndorff

KIM Qui-One

Nos études concernent le rapport entre le roman *Un amour de Swann* de M. Proust et le film <*Un amour de Swann*> de V. Schlöndorff. Il s'agit de savoir la lecture cinématographique à travers l'oeuvre proustienne. Du fait que le cinéma et la littérature sont les deux genres différents aux matières à exprimer, la fidélité au texte n'est donc pas une meilleure façon d'adapter le roman au film. Alors il faut reconstruire la narration cinématographique en respectant non seulement l'esprit original de l'écrivain, mais aussi l'insertion dans le nouveau genre. C'est la raison pour laquelle les spécialistes proustiens refusent toutes adaptations.

Pourtant notre recherche est de dégager le statut d'une adaptation sur <*Un amour de Swann*>, réalisé 'Proust à écran' en premier par V. Schlöndorff. Nous considérons que ce film souvent mal estimé, est sensible à l'adaptation entre la narratologie cinématographique et le récit narratif.

D'abord, la scène sur le quotidien descriptif du personnage, n'est pas de simple image pour offrir un plaisir à voir mais une figuration du trouble psychologique de Swann. Puisque que le quotidien avec Odette devient pour lui une source de l'imagination et du désir qui se détourne vers la fatalité de son l'amour.

Ensuite, ce roman à troisième transfère 'Je' narrateur dans le film. Ce 'Je' se ressemble à 'Je' Marcel narrateur-Marcel auteur comme *À la recherche du temps perdu*. Cela montre bien le pluralisme chez Proust qui refuse une perspective et un image fixé.

Les événements consécutifs dans ce film, se passent pendant une journée et une nuit, différent au roman dans lequel ils sont lieu pendant 2ans ou 10ans. Cet agencement des faits par un seul jour, n'est pas une quantité singulative, mais c'est un itératif qui se révèle l'aspect répétitif du temps proustien. Mais l'itératif ne serait pas bien claire par image, mais il se relate dans les effets musicaux puisque la sonate de Vinteuil s'introduit en répétitif dans la scène. V. Schlöndorff sert aussi le classique flashback pour juxtaposer le passé et le présent en superposant le moment opposé dans le même espace. D'ailleurs ce plan temporel de l'histoire accélère la désillusion de l'amour en se rapportant au sujet romanesque.

Le cinéaste a un intérêt aussi sur la structure circulaire qui obsède Proust. L'ouverture et la fin se rejoignent par l'image. Les cinéastes mettent en scène dans les images identiques mais différents, parce que le temps pose l'aspect répétitif mais pas même. Alors l'expérience psychique annonce une valeur métaphysique, non seulement chez Proust mais aussi dans le cinéma.

En conclusion, bien que ce film choisisse la catégorie narrative différente par rapport à *Un amour de Swann*, mais nous constatons qu'il respecte bien la qualité textuelle chez Proust, même très fidèle à la figuration stylistique. Si l'illustration plâtre et visible a plus de liberté et de mouvement dans l'image, comme montre Raoul Ruiz réalise, ce film pourra refléter de Proust qui recherche 'l'essence commun dans une métaphore' dans la réalité. Pour connaître bien sur ce film, il faut la lecture réfléchie sur l'oeuvre proustienne.

주 제 어 : 마르셀 프루스트(Marcel Proust), 폴커 슈뢰도르프의 <스완의 사랑>(<Un amour de Swann> de V. Schlöndorff), 영화적 변용(l'adaptation cinématographique), 시간의 내러티브(le temps du récit), 일상성(la quotidienneté), 유추반복(l'itératif), 순환성(la circularité)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

문자매체에서 영상매체로 다시쓰기: 알프레드 드 뮈세의 『세기아의 고백』을 중심으로*

김 미 성
(연세대학교)

차례

- | | |
|--|-----------------------------|
| 1. 머리말 | 3. 원작에의 충실과 창조적 변형의
사이에서 |
| 2. “세기아enfant du siècle”의 고백과
주인공의 사랑이야기 사이에서 | 4. 맺음말 |

1. 머리말

‘보여주기’와 ‘말하기’라는 특징을 함께 지니고 있는 영화의 영상은 그 자체로 서사를 가능하게 하는 매체이다. 영화가 근본적으로 서사를 중심으로 이루어지는 만큼 영화는 서사에 바탕을 둔 좀 더 오래고 탄탄한 역사를 가진 인접 예술인 소설과 일정한 관계를 주고받으며 발전해왔다. 물론 알랭 로브그리예나 클로드 시몽과 같은 누보로망 작가들이 영화기법에서 일정한 영향을 받아 소설을 창작한 예에서 볼 수 있듯이 영화가 소설의 일방적인 영향 하에 있었던 것은 아니며, 두 매체는 상호적

* 이 논문은 2010년도 정부재원(교육과학기술부 학술연구조성사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 이루어졌음(NRF-2010-361-A00018).

인 영향을 미쳐온 것이 사실이다. 하지만 소설이 영화보다는 먼저 확립된 예술 형식이고 ‘이야기’가 필요했던 감독들이 검증된 ‘이야기’, 즉 소설에서 영화 서사의 틀을 빌려오는 것은 어쩌면 가장 손쉬운 해결책이었을 수 있을 것이다. 그런 까닭에 루미에르 형제가 “기독교 성서를 내러티브의 소재로 삼아 13개의 장면들로 이루어진 초기 각색영화를 선보인”¹⁾ 1897년 즉, 영화산업의 초창기부터 각색 및 소설의 영화화는 보편적인 현상이었다고 할 수 있다. 이런 상황에서 영화가 “문학작품의 본질에 대한 배반인가 그렇지 않으면 그 작품에 대한 매력적인 안내자인가?”²⁾ 하는 문제는 문학작품의 영화화를 이야기할 때 피해갈 수 없는 질문이 되었다. 특히 영화화되는 소설 작품이 오랜 세월의 검증을 거친 고전일 경우 소설의 영화화는 원작의 변형과 관련해 위험부담을 안고 시작될 수밖에 없었다. 더구나 “사회학적 사실로서의 그리고 산업적 사실로서의 영화”³⁾ 즉, 막대한 자금이 투입되는 대표적 문화산업인 영화가 고전 작품의 미학과 겨누는 예술성의 문제는 각색된 영화를 원작의 열등한 카피본으로 바라보는 수많은 논의를 낳게 했다. 일레로 스텐은 “소설의 영화로의 각색을 다루는 비평의 언어는 부정, 배신, 변형, 위반, 속화와 신성모독 같은 용어에 뿌리박고 있어서 아주 도덕적이며 이런 비난들은 각각 분노를 담은 부정적 관점의 부분을 담고 있다.”⁴⁾라는 말로 고전의 영화화에 관한 편견에 대해 설명한 바 있다.

카피본에 불과한 영화는 원전의 아우라를 절대로 뛰어넘을 수 없다는 이러한 논의들은 천문학적 숫자에 달하는 관객의 기호를 충족시키지 않으면 안 되는 영화산업의 특성상 어쩌면 불가피한 예술의 ‘통속화’ 속에서 설득력을 얻었던 것도 사실이다. 심지어 이러한 ‘훼손’에도 불구하고 소설의 감동과 재미를 그만큼 혹은 그 이상으로 구현해내지 못하는 것으

1) 이형식 외, 『문학 텍스트에서 영화 텍스트로』, 동인, 2004, p. 16.

2) Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1962, p. 93.

3) *Ibid.*, p. 92.

4) Stam, Robert, “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, *Film Adaptation*, Ed. James Naremore, New Brunswick: Rutgers UP, 2000, p. 54.

로 평가받을 경우 영화는 더욱더 소설의 명성을 훼손하는 아류쯤으로 판단되곤 했다. 그러나 시간이 지남에 따라서 문자매체보다 더 역동적이고 직접적인 시각과 청각에의 호소라는 영상매체 고유의 장점을 극대화해 원작을 뛰어넘는 혹은 적어도 원작에 뒤지지 않는 재미와 감동을 준다는 평가를 받은 영화들이 속속 등장하게 되었다.

1950년대와 60년대 논쟁의 대상이 되었던 “하위계급의 문화에 불과한 영화가 위대한 고전문학을 차용해도 좋은가?”하는 질문은 고급문화와 순수문화의 구별이 더 이상 의미가 사라진, 21세기 영상의 시대인 현재는 더 이상 유효하지 않다고 보아도 무방할 것이다. 그렇다고 하더라도 “소설가의 문체를 시각화”⁵⁾하고, 문자매체를 영상매체로 다시 쓰는 과정에서 각 매체에 적합한 미학적 방식을 따를 수밖에 없고, 그런 까닭에 문자매체인 원작의 변형이 일어나는 것은 불가피한 일이다. 소설을 영화로 각색하는 작업은 서로 다른 기호체계를 지닌 두 매체들 간의 번역인 이상 인칭, 시제, 시점 등을 포함하는 문자매체가 이미지, 대화와 음악 등 다른 표현방식을 채택하고 있는 영상매체로 다시 쓰여지는 과정에서 필연적으로 변형작업을 거칠 수밖에 없는 까닭이다. 그러나 이것을 원작의 ‘훼손’으로 볼 것인가 아니면 ‘창조적 변형’으로 볼 것인가 하는 점은 각색이 원전 없이는 존재할 수 없는 하이퍼텍스트인 이상 계속해서 제기될 수밖에 없는 문제라고 할 수 있다. 그렇다면 문자매체와 영상매체는 각각의 표현방식이 가진 장점을 살려 서로가 보완하는 창조적 관계로 어떻게 자리매김할 수 있을까? 앙드레 바쟁은 바람직한 각색은 아무런 가치도 없는 “축어적인 번역”과 비난받아 마땅한 “너무나 자유로운 번역”사이의 어떤 지점에 존재하며, 원작의 “문자와 정신을 복원하는 것”⁶⁾이라고 정의 내린다. 원작에의 충실성과 영화의 문법을 통한 원작의 창조적 변형 사이에서 감독은 자신만의 어떤 지점을 선택해야 하는데 이러한 과정에서 영화매체 고유의 문법에 따라 원작의 정신을 복원하는 것

5) Bazin, André, *op.cit.*, p. 89.

6) *Ibid.*, p. 95.

을 잘 된 각색으로 평가하는 것이다.

그렇다면 본 논문에서 분석의 대상으로 삼고 있는 알프레드 드 뤼세 Alfred de Musset의 『세기아의 고백 *La Confession d'un enfant du siècle*』의 경우는 어떨까? 1835년 발간된 『세기아의 고백』은 프랑스 낭만주의가 낳은 조숙한 천재 시인이자 프랑스 낭만주의 최고의 희곡 『로렌자치오 *Lorenzaccio*』를 쓴 걸출한 극작가 뤼세가 완성된 형태로 남긴 단 한편의 소설이다. 그리고 뤼세의 이 소설은 시인 뤼세, 극작가 뤼세의 특성이 고스란히 담겨있는 작품이기도 하다. 작품의 문체는 시인의 문체답게 묘사적이라기보다는 상징적이고, 간결하기보다는 화려하다. 더불어 작품은 특히 작품의 핵심을 담고 있는 4부와 5부의 경우 배경의 묘사나 드라마틱한 사건의 서술보다는 마치 희곡에서처럼 두 주인공 간의 긴 대화로 진행된다.⁷⁾ 심지어 주인공 옥타브의 내면의 갈등과 심리적 변화를 보여주는 제5부는 78쪽으로 소설에서 약 22.8%의 비중을 차지하고 있지만⁸⁾ 실제로 5부에서 일어나는 사건은 두세 줄로도 요약이 가능할 정도이다. 따라서 『세기아의 고백』은 고전이라 일컬어지는 대부분의 작품이 그렇듯이 반전과 서스펜스를 지닌 이야기 구조에 감탄하는 작품이라기보다는 한 문장 한 문장을 곱씹어 볼 때 더 가치를 느끼게 되는 작품이라 할 수 있다. 이러한 작품의 문체적, 서술적 특성을 감독은 영화언어로 어떻게 표현해 내었을까?

뤼세의 『세기아의 고백』이 영화화된 것은 두 번이다. 첫 번째는 1974년 클로드 상텔리 Claude Santelli에 의해서 텔레비전 영화로 만들어졌고, 두 번째는 2012년에 실비 베레드 Sylvie Verheyde에 의해서 극장용 영화로 영화화 되었다. 피터 도에르티 Peter Doherty와 샤를로트 갱스부르 Charlotte Gainsbourg가 남녀 주인공으로 출연한 이 작품은 그해 칸 영

7) 베아트리스 디디에는 뤼세의 이런 특징을 다음과 같이 지적한다. “En dehors de ces indications de gestes, et en la quasi-absence de décor, la scène romanesque se ramène essentiellement à un échange de paroles, c'est-à-dire au dialogue.” Didier, Béatrice, *La Voix de Marianne*, José Corti, 1987, p. 41.

8) 뒤의 표 참조할 것.

화제 ‘주목할 만한 시선un certain regard’ 부분에 공식 선정되는 성과를 거두기도 했다. 이 영화는 『세기아의 고백』이 영상매체로 다시 쓰여진 가장 최근의 시도일 뿐더러 원작을 성공적으로 각색해 냈다는 평단의 평가를 받은바 있는 작품이기도 하다. 본 논문에서는 2012년 영화화된 실비 베레드 감독의 영화를 통해 문자매체와 영상매체의 다시쓰기가 각 매체의 본질적인 차이에 부합하는 방식을 채택해 이루어지는 것임을 확인할 것이다. 각각의 고유한 문법을 지닌 문자매체와 영상매체에서 ‘원작의 정신’이 어떤 방식으로 구현되었는가를 살펴보는 것은 문자매체와 영상매체 고유의 특성과 힘을 재확인하는 기회가 될 것이다.

2. “세기아enfant du siècle”의 고백과 주인공의 사랑이야기 사이에서

2.1. 소설 1부 2장 – 세기병mal du siècle과 세기아

프랑스 낭만주의를 대표하는 두 문인 알프레드 드 뫼세와 조르주 상드의 러브스토리는 19세기 전반 파리를 뒤흔들었던 일대 사건이었다. 19세기를 통틀어 이들의 사랑이야기만큼이나 사람들의 입에 화자되고 문단의 관심과 논란을 불러일으킨 러브스토리는 전무후무했다. 시집 『안락의자에서 보는 연극Un spectacle dans un fauteuil』을 출간하는 등 재기 발랄한 문단의 총아였던 23살의 청년 뫼세는 1833년 6월 《양 세계 평론Revue des Deux Mondes》지의 편집장인 프랑수아 빌로즈가 베푼 만찬에서 7살 연상의 이혼녀이자 두 아이의 엄마였던 조르주 상드를 처음 만나게 된다. 이 첫 만남 이후로 두 사람은 곧 불같은 사랑에 빠져들지만 파리지앵이며 귀족인 뫼세와 시골 출신 부르주아인 상드는 나이와 성장환경, 기질의 차이 등으로 인해 세간 사람들의 시선에는 너무나 어울리

지 않는 한 쌍으로 보였다. 이후 사람들의 우려가 확실한 근거를 가진 것이었음을 증명이라도 하듯이, 떠들썩했던 베네치아 여행 이후 이들의 격정적인 사랑은 일단락되고 만다. 그 직후인 1836년 1월 출간된 것이 바로 『세기아의 고백』이었다. 그 때문에 1인칭 소설인 『세기아의 고백』은 자연스럽게 불과 얼마 전 폭풍처럼 지나간 상드와의 사랑이야기를 담은 회고담으로 받아들여졌던 것도 사실이다. 하지만 이 작품은 주인공이 스스로를 동시대 젊은이들을 대표하는 “세기아”라 칭하고 있는 “세기아”의 고백이라는 점을 잊지 말아야 한다. 1인칭 화자이기도 한 주인공은 소설의 첫머리에서 그가 이 글을 쓰는 것은 그것이 자신이 속한 전 세대를 아우르는 문제이기 때문⁹⁾이라는 점을 분명히 밝힌다. 이어지는 1부 2장에서는 자신의 세대가 공통적으로 감염되어 혹독하게 앓고 있는 것으로 판단하는 “세기병”의 원인과 증상에 대해 진단한다. 이 작품이 담고 있는 것은 한 개인의 리브스토리를 뛰어넘는, 세상에 대한 절망과 요동치는 자아에 대한 성찰과 열망을 동시에 품었던 세대 전체의 이야기인 것이다. 그리고 이 소설을 통해 뒤흔드는 개인의 사랑담을 통해 “세기병”의 징후를 진단하고 그 원인을 분석하는 날카로움을 보여준다. 흔히 『세기아의 고백』의 1부 2장은 “세기병”에 대한 가장 통찰력 있는 묘사로 거론되곤 하는데, 그 중 한 부분을 예로 들어보면 다음과 같다.

당시 젊은이들의 삶은 세 가지 요소를 공유했다. 그들 뒤에는 절대주의 시대의 모든 화석을 꺼안고 폐허 위에서 아직도 요동치는, 영원히 파괴된 과거가 있었다. 그들 앞에는 광대한 지평을 밝

9) “Ayant été atteint, jeune encore, d'une maladie morale abominable, je raconte ce qui m'est arrivé pendant trois ans. Si j'étais seule malade, je n'en dirais rien; mais, comme il y en a beaucoup d'autres que moi qui souffrent du même mal, j'écris pour ceux-là, sans trop savoir s'ils y feront attention; [...]” Musset, Alfred de, *Oeuvres complète en prose*, 《Bibliothèque de la Pléiade》, Paris, Gallimard, 1960, p. 65. 이후 작품의 인용은 별도의 표시 없이 이 판본의 쪽수를 병기하기로 한다. 번역문은 뒤흔, 알프레드 드, 김미성 옮김, 『세기아의 고백』, 문학동네, 2016의 문장을 수정 없이 그대로 옮겨왔다.

히는 여명, 미래를 비추는 최초의 빛이 있었다. 그리고 이 두 세계 사이에는... 늙은 대륙과 젊은 아메리카를 분리하는 대양과 같은 어떤 것, 막연하고도 유동적인 무언가가 있었다. [...] 한마디로 과거도 아니고 미래도 아니면서 그 모두와 닮은, 그러나 과거와 미래를 분리하는 현시대가 있었다. 발걸음을 옮길 때마다 씨앗 위를 걷는 것인지 껍데기 위를 걷는 것인지 알 수 없는 현시대가 있었다. [...] 그것은 환멸 혹은 원한다면 절망이라 이름 붙일 수 있는, 하늘과 땅의 모든 사물들에 대한 부인과 같았다. 맥을 짚어보고는 혼수 상태에 빠진 인간을 죽었다고 여긴 것과도 같았다.

Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir; et entre ces deux mondes... quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, [...]; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris. [...] Ce fut comme une dénégaration de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement, ou, si l'on veut *désespérance*; comme si l'humanité en léthargie avait été crue morte par ceux qui tâtaient le pouls. (p. 69-74)

비단 1830년대의 세대뿐만 아니라 세대 전체가 병적인 징후들을 공통적으로 겪어내는 경험은 모든 세대에게 있을 수 있을 것이다. 하지만 프랑스에서 “세기병”이라는 특수한 단어는 1830년대 젊은 시절을 보낸 세대를 고유하게 지칭한다. 무엇이 그들의 정신 상태를 “세기병”이라는 특수한 이름으로 부르게 한 것일까? 연이은 혁명과 전쟁과 사회의 불안을 겪으면서 1830년의 세대는 그토록 강력했던 왕권도, 소리 높여 희망을 외쳤던 대혁명의 간절함도, 신기루처럼 등장해 전 유럽을 휩쓸고 간 나

폴레옹도 이제는 존재하지 않는다는 자각과 어떻게 펼쳐질지 모르는 불확실한 미래 사이에서 존재론적 불안의 상태를 경험한다. 그들은 역사와 사회에서 쓸모없이 버려졌다고 느꼈으며, 상처받았다. 지표 없는 세상에서 살아간다는 권태와 절망이 1830년대에 젊은 시절을 보낸 뒤세의 세대가 살아낸 공통의 정신 상태였던 것이다.

“환멸의 시대 *ère du désenchantement*”¹⁰⁾를 지나면서 절망과 권태에 빠진 젊은이들은 공통적으로 “세기병”을 앓고 있었으며, 사회적인 삶에서 목표를 잃어버린 채 무엇을 해야 할지 알지 못하는 이들에게 “영광, 종교, 사랑, 세상 모든 것을 조롱하는 것”(p. 76)은 “커다란 위안”(p. 76)이었다. 그런데 세기병의 원인과 증상을 진단한 소설 1부 2장에 해당하는 부분에서는 아무런 ‘사건’도 일어나지 않으며 단지 주인공이 살아가는 역사·사회·문화적 상황을 객관적으로 설명할 뿐이다. 『세기아의 고백』이 1인칭 소설인 만큼 영화매체에서 역시 내레이션을 담당하고 있는 것은 오로지 옥타브이며, 내레이션이 여러 목소리에 의해 교차되는 일은 없다. 소설 1부 2장의 서술은 영화에서는 세 개의 내레이션으로 대체되어 소설 2부에서 이야기되는 탕아의 삶을 비추는 영상 위를 흐른다. 주인공 옥타브의 목소리로 들려지는 이 세 개의 내레이션은 소설의 언술이 조금 변형된 형태로 다음과 같이 제시된다.¹¹⁾

나는 전쟁을 위해, 전쟁 속에서 태어난 젊은이들에 속해 있었다.
제국의 아들이며 혁명의 손자인 우리들은 학교에서 나왔지만 검도
갑옷도 볼 수 없었다. 우리는 아버지들이 어디 있는지 물었다... 사
람들은 전쟁이 끝났다고 대답했다. 그때 걱정스런 젊은이들은 폐
허가 된 이 세계에 자리 잡았다. 양편이 나뉘었다. 한편에서는 절

10) 이것은 낭만주의 세대를 지칭하는 폴 베니슈의 용어이다. Bénichou, Paul, *L'école du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992 참조할 것.

11) 영화의 DVD판(Verheyde, Sylvie, 《Confession d'un enfant du siècle》(DVD), Ad Vitam, 2013)을 분석의 텍스트로 사용했으며, 영화의 프레임, 쇼트, 시퀀스의 인용은 그 시작시간으로 표시하였다. (예: 0:11:01)

대에 사로잡힌 영혼들이 울면서 머리를 숙였다. 다른 한편에서는 근심거리라고는 돈을 세는 것뿐인 육체의 인간들이 쾌락을 이용했다.

J'appartenais à une jeunesse née dans la guerre, pour la guerre. Fils de l'empire, petits-fils de la révolution, nous sortîmes des collèges et ne voyant plus ni sabres ni cuirasses, nous demandâmes où étaient nos pères... On nous répondit que la guerre est était finie. Alors une jeunesse soucieuse s'assis sur ce monde en ruine. Il se forma deux camps. D'une part, les esprits épris d'absolu plièrent la tête en pleurant. D'autre part, les hommes de chair profitèrent des jouissances, ne souciant que de compter leur argent. (09:57)

세상의 지배자에 의해 휴식에 처해지고, 게으름과 권태에 맡겨진 젊은이들의 가슴 속에서 표현할 수 없는 불안의 감정이 술렁이기 시작했다. 그들의 영혼 속으로 죽음의 불안이 들어왔다. 그것은 환멸 혹은 절망, 괜찮다면 세기병이라고 부를 수 있는 모든 것에 대한 부인과도 같았다.

Un sentiment de malaise inexprimable commença à fermenter dans les coeurs jeunes, condamnés au repos par les souverains du monde, livrés à l'oisiveté et à l'ennui. L'angoisse de la mort leur entra dans l'âme. Ce fut comme une négation de toutes choses, qu'on peut nommer désenchantement ou désespoir, si l'on veut, le mal du siècle. (12:20)

방탕을 배우는 것은 현기증과도 유사하다. 사람들은 거기서 우선 관능과 뒤섞인 일종의 공포를 느낀다. 첫 번째 움직임은 놀라움이며 두 번째는 공포 세 번째는 연민이다.

L'apprentissage de la débauche ressemble à un vertige. On y ressent d'abord un genre de terreur mêlée de volupté. Le premier mouvement est l'étonnement, le second est l'horreur et le troisième la pitié. (15:15)

이 내레이션들은 첫사랑 연인에게 완전히 실망한 옥타브가 본격적으로 탕아의 길에 접어든 후 데주네 일행과 승마를 즐기고 사교계의 파티에서 동료들과 당구를 치며 세상에 대한 회의와 환멸을 설파하는 장면, 본격적인 퇴폐와 환락의 파티 장면, 그리고 이 파티의 와중에 만취한 채 한 여인과 관능적인 관계를 맺는 옥타브를 보여주는 장면에서 각각 사용된다. 옥타브가 사교계에서의 탕아의 삶에 빠져들게 된 것이 첫사랑 연인의 배신에 의해 증상을 드러낸 “세기병”에 의해서인 만큼 영화는 매체적 특성을 살려 이 “세기병”에 감염된 젊은이들의 모습을 영상으로 보여주고, 내레이션을 통해 목소리로 들려주고, 음악으로 이런 설명을 강조한다. 매체적 특성을 살려 문자매체를 영상매체로 옮긴 탁월한 선택이라고 판단된다.

2.2. 옥타브의 성장담 혹은 사랑이야기

영화가 소설과 가장 큰 변화를 보여주는 것은 5부의 6장과 7장에 해당하는 마지막 부분이다. 소설에서는 심한 언쟁을 벌이고 난 뒤 옥타브는 브리짓트가 지쳐 잠들어 있는 모습을 보면서 그녀를 다른 사람에게 보내느니 같이 세상을 끝내고자 하는 욕망과 광기에 휩싸이는 장면이 펼쳐진다. 그러나 그녀의 목에 걸려있던 작은 십자가 목걸이 덕분에 이러한 광기를 이겨내고 마침내 자신의 내면과 직면한 옥타브가 평온을 되찾는 장면이 극적으로 묘사된다. 그리고 이제까지는 자신이 미성숙한 존재, 즉 어른이라고 생각한 어린아이에 불과했음을 깨닫는다.

꿈꾸며 미소 짓는 동안, 방금 당신은 당신 삶에서 겪은 가장 큰 위협에서 벗어났어요. 하지만 당신을 위협했던 손은 아무도 해치지 않을 겁니다. 당신이 믿는 예수님께 맹세해요. 나는 당신을 죽이지도, 스스로 목숨을 끊지도 않을 거예요! 난 바보, 미치광이, 자신이 남자인 줄 알았던 어린아이예요. [...] 당신은 아름답고, 날 잊

게 될 거예요. 내가 행한 악에서 당신은 치유될 거예요, 당신이 용서할 수만 있다면. 아침까지 평화롭게 잠들어요, 브리지트.

Pendant qu'un rêve te faisait sourire, tu viens d'échapper au plus grand danger que tu aies couru de ta vie. Mais la main qui t'a menacée ne fera de mal à personne; j'en jure par ton Christ lui-même. Je ne tuerai ni toi ni moi! Je suis un fou, un insensé, un enfant qui s'est cru un homme. [...] tu est belle, et tu m'oublieras. Tu guériras du mal que je t'ai fait, si tu le pardonner. (p. 285-288)

하지만 이러한 깨달음 후에 아침이 밝아올 무렵 우연히 브리지트가 스미스에게 보내는 사랑 고백의 편지를 발견하고 옥타브는 브리지트를 스미스에게 보내줄 것을 결심한다. 소설의 마지막 장은 두 연인의 마지막 만남에 바쳐지는데, 이 만남을 주도하는 것은 그 걱정 밤 동안 오롯이 홀로 그간의 혼란을 이겨내고 이제는 ‘어른이 된’ 성숙한 옥타브이다. 소설은 불안과 의심을 극복하고, 즉 자신의 세대의 고질적인 “세기병”을 극복하고 브리지트가 사랑하는 스미스와 떠나도록 의연하게 결심하는 주인공의 밝고 희망찬 모습을 보여주는 것으로 끝을 맺는 것이다.

경험 많은 사람이라면 그에게서 남자가 된 소년을 발견했을 것이고, 더욱 자신에 찬 남자의 시선이 심장을 강하게 만들기 시작했음을 알아차렸을 것이다. [...] 청년은 거기 혼자 있었다. 그는 마지막으로 멀리 고향을 바라보았고, 자신의 잘못으로 고통 받은 세 사람 중 한 명만 불행한 자가 되도록 허락한 신께 감사했다.

Qui eût eu de l'expérience y eût reconnu l'enfant qui devient homme et dont le regard plus confiant commence à raffermir le coeur. [...] Le jeune homme y était seul; il regarda une dernière fois sa ville natale dans l'éloignement et remercia Dieu d'avoir permis que, de trois êtres qui avaient souffert par sa faute, il ne restât qu'un malheureux. (p. 288.)

하지만 영화는 격심한 심적인 혼란을 겪고 난 다음날 새벽녘 브리짓의 방을 나온 옥타브의 다음과 같은 내레이션과 함께 막을 내린다.

우리는 종종 사랑에서 배신당하고, 종종 상처받고, 종종 불행해. 하지만 우리는 사랑을 해. 우리는 생각하지. 종종 고통 받았고, 이따금 배신당했지만 난 사랑했어. 삶을 살아낸 것은 나이지 내 자존심과 권태가 만들어낸 꾸며진 존재가 아니야. 난 사랑을 했고 여전히 용기 낼 수 있을 거야... 난 여전히 사랑을 믿을 용기를 가질 거야. 자신의 시대를 벗어난 자들에게 행복을.

On est souvent trompé, en amour, souvent blessé et souvent malheureux. Mais on aime. On se dit: j'ai souffert souvent, je me suis trompé parfois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu et pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui. J'ai aimé, j'aura encore le courage... J'aurais encore le courage d'y croire. Heureux ceux qui échappe à son temps. (1:50:43)

하지만 이 구절은 『세기아의 고백』에 나오는 것이 아니라 1834년 씌어진 뤼세의 희곡 『사랑으로 농담마오 *On ne banine pas avec l'amour*』속 페르디캉 *Perdican*의 유명한 대사에서 영감 받은 것으로 보인다. 희곡의 해당 부분을 옮겨오면 다음과 같다.

우리는 종종 사랑에서 배신당하고, 종종 상처받고, 종종 불행해. 하지만 우리는 사랑을 하고, 죽음이 임박했을 때 과거를 돌아보기 위해 뒤돌아서고 혼잣말을 하지. 나는 종종 고통 받았고, 이따금 배신당했지만 나는 사랑을 했어. 삶을 살아낸 것은 나이지 내 자존심과 권태가 만들어낸 꾸며진 존재가 아니야.

On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière et on se dit : j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé.

C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui.¹²⁾

즉 ‘아이(enfant)’가 ‘어른(homme)’이 된 기쁨을 강조하는 소설과는 달리 영화는 사랑에의 찬가로 막을 내리는 것이다. DVD판에 영화의 시놉시스는 다음과 같이 소개되어 있다.

Paris 1830. Octave, trahie par sa maîtresse, tombe dans le désespoir et la débauche : le “mal du siècle”.

La mort de son père l'amène à la campagne où il rencontre Brigitte, une jeune veuve, de dix ans son aînée. Pour Octave, c'est à nouveau la passion.

Mais aura-t-il le courage d'y croire ?

파리 1830년. 연인에 배신당한 옥타브는 절망과 방탕이라는 “세기병”에 걸렸다.

아버지의 죽음은 그를 시골로 이끌고 그곳에서 그는 10살 연상의 젊은 미망인인 브리짓트를 만난다. 옥타브에게 그녀는 새로운 열정의 대상이 된다.

하지만 그는 사랑을 믿을 용기를 가질 수 있을까?

영화는 “사랑을 믿을 용기를 갖지 못하는 것”을 세기병의 증상으로 진단하며, “여전히 사랑을 믿을 용기를 가질” 수 있는 것을 “세기병”에서 벗어난 증거로 간주한다. 즉 영화는 스스로의 힘으로 의심과 절망에의 함몰이라는 “세기병”을 이겨내고 “어른”이 된 성숙한 옥타브의 모습을 강조하는 대신에 ‘사랑을 믿는 것’에서 세기병 치유의 증거를 발견하는 것이다. 따라서 소설이 주인공 옥타브의 성장담으로 읽힐 수 있다면 영화는 성장담의 부분 보다는 “사랑은 존재하는가?”에 대한 번민과 의문에 대한 해답을 구하는 과정이며 사랑 자체에 집중하는 측면을 보여준다고

12) Musset, Alfred de, *Théâtre complet*, 《Bibliothèque de la Pléiade》, Paris, Gallimard, 1958, p. 364.

할 수 있다.

이것은 21세기에 여성감독에 의해 만들어진 영화는 여성에 대한 사랑이 남자주인공이 성숙한 인간으로 성장하기 위한 시련이나 이겨내야 할 과정으로, 즉 여성을 남성의 성장담을 위한 일종의 수단으로 삼아온 서양문학의 오랜 전통과는 약간의 거리를 두고 만들어졌음을 의미한다. 『세기아의 고백』은 프랑스 낭만주의 작품에서 어렵지 않게 찾아볼 수 있는 ‘지옥으로의 하강descente aux enfers’의 주제¹³⁾를 포함하는 일종의 입문소설roman d'initiation로 읽힐 수 있다. 그러나 이러한 구도에서 벗어나 ‘진실한 사랑에 대한 믿음’에 초점을 맞춘 감독의 선택은 21세기 대중매체인 영화의 결론으로는 나름의 설득력을 지닌다고 사료된다.

3. 원작에의 충실과 창조적 변형의 사이에서

3.1. 첫사랑 연인과 관련된 일화들의 최소화

소설 『세기아의 고백』은 총 5부로 이루어진 작품이며, 각각은 5장에서 11장에 이르는 각기 다른 비중의 소챗터로 나뉘어 있다. 하지만 11장으로 이루어진 3부가 가장 긴 것은 아니며 2부, 3부, 4부의 비중은 15.7%, 16.4%, 17.4%로 큰 차이가 나지 않고 22.8%인 1부와 27.8%인 5부의 비중이 비교적 강조되어 있음을 확인할 수 있다. 일목요연한 비교를 위해서 소설과 영화에서 차지하고 있는 서사구조의 비중의 차이를 표로 만들어 제시해 보면 다음과 같다.

13) 예를 들어 제라르 드 네르발은 오렐리아Aurélia의 끝부분에서 다음과 같이 쓴다.
 “Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers.” Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, 《Bibliothèque de la Pléiade》, Paris, Gallimard, 1966, tome I, p. 414.

		내용	소설 속 비중 ¹⁴⁾ (총 281쪽)	영화 속 비중(총 112분) ¹⁵⁾
제1부	1장	소설을 쓰게 된 이유	64쪽 (22.8%)	1쪽(0.4%)
	2장	‘세기아enfant du siècle’들이 처한 역사적·사회적·정치적 상황들		18쪽(6.4%)
	3장	첫사랑 연인과 절친한 친구의 배신을 발견한 저녁식사, 결투, 밤에 찾아온 연인		10쪽(3.6%)
	4장	배신당한 후의 심경		6쪽(2.1%)
	5장	테주네의 설득		10쪽(3.6%)
	6장	전 연인의 친구가 옥타브를 유혹		6쪽(2.1%)
	7장	성경 구절에서 절망을 발견		4쪽(1.4%)
	8장	배신에서 치유되기 위한 노력들		4쪽(1.4%)
	9장	선술집에서 취해 한 세기병을 닮은 한 소녀를 만나 집에 데려옴		5쪽(1.8%)
	10장	첫사랑과의 즐거웠던 추억 회상		5쪽(1.8%)
제2부	1장	테주네는 전 연인이 동시에 3명의 애인이 있었음을 밝힘	44쪽 (15.7%)	9쪽(3.2%)
	2장	방탕의 나날들		5쪽(1.8%)
	3장	방탕의 시간동안 만난 여인들		6쪽(2.1%)
	4장	마르코와의 일화		19쪽(6.8%)
	5장	위독한 부친과 고향으로 돌아감		5쪽(1.8%)
제3부	1장	아버지의 죽음	46쪽 (16.4%)	2쪽(0.7%)
	2장	아버지의 집에서 경건하게 삶		5쪽(1.8%)
	3장	브리지트와 만남		5쪽(1.8%)
	4장	브리지트와 집에 돌아옴		3쪽(1.1%)
	5장	브리지트의 집 방문		5쪽(1.8%)
	6장	석 달 동안 브리지트와 가까워지고 사랑을 고백하려 함		5쪽(1.8%)
	7장	브리지트 친척집으로 떠남		2쪽(0.7%)
	8장	옥타브 브리지트를 찾아감		5쪽(1.8%)

14) 플레이아드 판본은 각 장이 끝나는 지점에서 별도의 페이지를 사용하지 않고 계속 이어서 다음 장을 수록하는 방식을 채택하고 있기 때문에 한 페이지 한에 두개의 장이 같이 수록되는 등 비중의 산정이 정확하지 않다는 판단 하에 이 부분에서는 Musset, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, GF-Flammarion, 1993의 텍스트를 대상으로 소설 속 비중을 계산했다. 하지만 원문의 인용은 플레이아드 판본에 수록된 『세기아의 고백』을 사용했다. 각 장의 퍼센테이지 계산은 반올림을 적용하였기 때문에 약간의 오차가 존재한다.

		내용	소설 속 비중 (총 281쪽)		영화 속 비중(총 112분)
제3부	9장	브리지트의 부탁으로 스트라스부르 방문 후 돌아옴	46쪽 (16.4%)	9쪽(3.2%)	37분 40초 (33.4%)
	10장	옥타브 브리지트와 사랑을 나눔		3쪽(1.1%)	
	11장	사랑을 확인한 기쁨		2쪽(0.7%)	
제4부	1장	브리지트의 사소한 거짓말과 옥타브의 비난	49쪽 (17.4%)	16쪽(5.7%)	27분 21초 (24.3%)
	2장	브리지트를 의심하고 괴롭히는 옥타브		10쪽(3.6%)	
	3장	숲으로의 밤 산책		7쪽(2.5%)	
	4장	둘의 관계에 대한 마을사람들의 수군거림		6쪽(2.1%)	
	5장	장미관을 부수는 브리지트		2쪽(0.7%)	
	6장	6개월간 지속된 의심과 괴롭힘, 그리고 파리로 떠남		8쪽(2.8%)	
제5부	1장	스위스로의 여행을 계획	78쪽 (27.8%)	6쪽(2.1%)	23분 20초 (20.7%)
	2장	아픈 브리지트와 그녀의 옛 친구 스미스 등장		10쪽(3.6%)	
	3장	계속 아픈 브리지트와 매일 찾아오는 스미스		8쪽(2.8%)	
	4장	출발을 미루고 의심하고 고통 받는 스미스		8쪽(2.8%)	
	5장	자신을 의심하는 옥타브에 고통 받는 브리지트		22쪽(7.8%)	
	6장	탈진해 잠든 브리지트를 바라보다 그녀를 죽이려 시도 자신이 떠나려는 결심		19쪽(6.8%)	
	7장	브리지트와 헤어짐		5쪽(1.8%)	

- 15) 문자매체를 영화매체로 옮겨내는 과정에서 영화에서 미처 담아내지 않은 소설의 장들이 존재할 뿐만 아니라 몇 개의 장을 합쳐서 하나의 시퀀스 속에 표현한 경우가 적지 않기 때문에 총 112분의 런닝타임을 갖는 영화를 소설과 같은 39개의 장으로 나누는 것은 큰 의미가 없다는 판단 하에 영화의 경우에는 각 부가 영화상에서 차지하는 시간적 비중만을 표시하기로 한다. 퍼센테이지 계산은 반올림을 적용하였기 때문에 약간의 오차가 존재한다.

첫사랑 연인의 배신은 주인공의 “세기병”이 발병하게 된 결정적 계기이다. 하지만 영화에서 소설의 1부와 2부는 최소화되고, 주인공 옥타브의 마음에 씻을 수 없는 상처를 남긴 첫사랑 여인과 관련된 일화는 거의 삭제된다. 영화를 여는 장면은 첫사랑 연인과의 입맞춤 장면에서 이어져 결투 장면과 첫사랑 연인의 배신을 발견하는 식탁 장면, 그리고 연인의 집을 찾아서 분노를 쏟아내는 장면이 반복·교차되며 이어진다. 소설 1부에 해당되는 이 장면들은 오프닝 크레딧과 교차해서 제시되는 불과 3분 23초와 이후의 약 4분간의 시간 동안 펼쳐질 뿐이다. 소설의 1부 중에서 영화에 담긴 것은 3-6장의 일부일 뿐이며 1-2장 및 7-10장에 이르는 부분은 영화에는 담겨있지 않다. 오프닝 크레딧이 흐른 후 영화가 보여주는 첫 장면은 데주네가 아픈 옥타브를 방문해 자신은 “아무것도 믿지 않는다.”고 말하는¹⁶⁾ 5장이며 이후 첫사랑 연인의 친구와의 일화를 담고 있는 6장의 일부가 간단하게 이어진다. 이처럼 영화는 소설에서는 커다란 비중을 차지하고 있는 첫사랑 연인을 부차적인 인물로 축소시키고, 그녀와 관련된 일화를 간략하게 처리하는 모습을 보여준다. 그 결과 첫사랑의 배신에 절망하고 빈뇌하며 그녀를 끝까지 믿고자 하지만 결국은 더한 배신에 직면하게 되는 복잡한 심리와 작은 일화들이 불과 몇 개의 강렬한 장면과 음악으로 표현됨을 확인할 수 있다.

첫사랑 연인과 관련된 일화들을 최소화하고자 하는 감독의 의도는 선술집에서 만난 소녀와 관련되는 다음의 예에서는 더욱 분명하게 드러난다. 영화에서는 소설 1부 9장과 10장 및 2부 1장에서 묘사된 선술집에서 만난 흰 목소리의 소녀 및 그녀와 관련된 모든 일화가 등장하지 않는다. 소녀가 첫사랑 연인과 닮았다는 사실을 느끼고는 소녀가 “세기병 그 자체”이며 “창백하고 빈정거리는 듯한 얼굴과 쉬어빠진 목소리로, 선술집 깊숙이 내 앞에 와 앉은 것은 바로 세기병”(p. 112-113)임을 절감하는 순간이 생략되는 것이다. 그런 까닭에 옥타브가 소녀를 자기 집으로 데

16) “A quoi crois-tu?” “A rien” (04:36)

려오고, 다음날 아침 데주네와 두 명의 친구가 찾아와 옥타브의 첫사랑에 결정적인 마침표를 찍게끔 하는 장면 역시 영화에서는 찾아볼 수 없게 된다. 그들은 옥타브가 “최악의 여자를 사랑했음”(p. 119)을, 즉 그녀에게 “동시에 두 명이 아니라 세 명의 애인이 있었음”(p. 119)이 만천하에 드러났다는 사실을 알려주기 위해 방문한 것이었기 때문이다. 이 새로운 진실 앞에서 옥타브는 그가 “사랑한 유일한 여인, 죽을 때까지 눈물 흘리고자 한 여인이 갑자기 수치심 없는 파렴치한 인간이 되고, 젊은 이들의 비웃음거리가 되고, 비난과 모두가 아는 추문의 대상이 된 것”(p. 120)에 “어깨에 붉게 달궈진 쇠의 자국이 느껴지는 것 같고, 타는 듯 뜨거운 낙인이 찍힌 것 같은”(p. 120) 고통을 느낀다. 하지만 첫사랑 연인은 예상할 수 있는 수준을 넘어서는 최악의 여인이었다. 옥타브는 첫사랑 연인이 “귀를 기울이는 누구에게나”(p. 121) 옥타브가 아직도 자신을 사랑하며 자기 집 문 앞을 지키고 있다고 가볍게 떠벌리고 있으며, 그녀의 집 앞 벤치를 서성이며 여전히 미련을 떨쳐버리지 못하고 있던 옥타브를 파리의 웃음거리로 만들었음을 알게 되었다. 옥타브는 자신의 고통마저도 조롱거리가 된 사실에 절망하고는 차라리 자신은 사랑에 번민하지 않는 탕아임을 의도적으로 과시하려고 마음먹는데, 선술집에서 만난 쉰 목소리의 소녀는 그 첫 번째 알리바이가 되었던 것이다. 하지만 쉰 목소리의 소녀와 관련된 일화가 영화에서는 모두 사라짐으로 인해서 첫사랑 연인의 배신 이후 처절한 절망과 그럼에도 불구하고 그녀를 믿고자 하는 간절한 바람 사이에서 주저하던 옥타브가 본격적인 방탕의 세계로 빠져드는 결정적인 계기에 대한 설명은 영화에서 덜 구체적으로 설명된다.

이후 소설 2부에 해당하는 부분 역시 마찬가지이다. 영화는 전원에서의 기분전환과 사교계에서의 방탕으로 삶을 탕진하는 옥타브의 모습만을 집중해서 보여준다. 사교계의 생활에 염증을 느끼는 결정적 계기가 되는 마르코와의 일화도 소설에서는 2부에서 가장 큰 비중을 차지하는 일화로 제시되지만 영화에서는 그녀 어머니의 죽음을 알리는 편지를 발견하는 장면 등을 화면에 보여주지 않은 채 불과 몇 분으로 축약되어

(17:42-20:58) 이 일화가 옥타브의 심리 변화에 미친 영향에 대해서는 친절한 설명을 생략한다. 이렇게 영화는 여주인공 브리지트 중심의 이야기로 집중하기 위해 첫사랑 연인이 중심이 되는 1부와 2부를 최소화하고, 브리지트와의 만남 이후의 일화에 초점을 맞추어 전개된다. 이것은 제한된 상영 시간 안에서 관객들의 흥미와 집중을 최대로 유지시키기 위한 감독의 현실적인 선택으로 판단된다.

3.2. 여주인공 중심의 서사구조의 압축과 영화적 변형들

3.2.1. 생략된 일화들

이미 언급한 것처럼 『세기아의 고백』의 영화화에서 가장 눈에 띄는 것은 소설의 서사구조가 브리지트를 중심으로 압축되었다는 점이다. 위 표에서도 잘 나타나 있듯이 소설에서는 총 281쪽에 달하는 소설이 시작한 지 무려 3분의 1이상인 115쪽 즉, 3부 2장이 되어서야 브리지트가 등장하는 반면 영화에서 브리지트가 등장하는 데까지는 120분의 러닝타임 중 25분 46초가 걸릴 뿐이다. 영화는 소설의 3부에서 5부에 이르는 내용 중 브리지트와 관련된 부분은 거의 충실하게 재현한다. 특히 소설에서 46쪽으로 약 16.4%의 비중을 차지하고 있는 3부는 영화에서는 두 배 이상의 비중으로 그려진다. 그럼에도 불구하고 브리지트와 관련된 일화들 중 몇몇은 영화에서 다루어지지 않는다. 첫 만남의 무렵 옥타브에게 강한 인상을 남긴 시골 농가에서의 선행에 관한 일화, 현실에서의 상드와의 풍텐블로 산책을 떠올리게 하는 남장차림을 한 브리지트와의 4부 3장의 낭만적인 밤 산책 일화 및 그 산책 중에 들려준 남편과의 쓰라린 기억에 관한 이야기, ‘장미관의 브리지트’라고 불리며 마을에서 칭송받던 예전의 모습을 상징하는 장미관을 부숴버리는 4부 5장의 일화, 이후 4부 6장에서 길게 묘사되는 브리지트에 대한 마을 사람들의 험담의 세세한 내용들과 타락한 평판에 고통 받는 브리지트의 모습 등이 바로

그런 일화들이다. 이 중 남장 차림으로 밤 산책을 나서는 4부 3장의 일화를 제외하면 모두 옥타브를 만나기 전 브리지트가 얼마나 덕이 있는 여인으로 칭송받았고, 옥타브와의 사랑으로 인해 지금 그녀의 평판이 얼마나 위태로워졌는가에 관련되는데, 과거와 현재의 모습에 대한 타인들의 평가보다는 옥타브의 행동에 의해 고통 받는 브리지트의 모습을 부각하기 위한 것으로 생각된다. 더불어 4부 3장의 밤 산책과 달랑스와의 관계에 대한 해명 그리고 죽은 남편의 불충실함으로 인해 과거 브리지트가 얼마나 고통 받았는가에 관한 이야기가 영화에서 다루어지지 않은 것은 브리지트의 과거가 아니라 옥타브와의 관계에 집중해 영화를 이끌어가려는 감독의 선택의 결과로 생각된다. 여리고 퇴폐적인 이미지를 가진 배우 샤를로트 갱스부르와 우리가 사진으로 보아 익숙한 여걸 조르주 상드의 이미지가 상충되는 부분이 있어서일까? 남장 차림의 여주인공과의 로맨틱한 밤 산책은 현실의 조르주 상드를 너무도 강렬하게 떠올리도록 하는 일화인 까닭에 영화에서는 의도적으로 생략된 것으로 보인다.

3.2.2. 영화화 과정에서 변형된 일화들

소설을 영화로 다시 쓰는 과정에서 이루어진 눈에 띄는 변화는 두 연인의 첫 만남이 이루어지는 계절의 변화에서 찾아볼 수 있다. 소설에서 옥타브와 브리지트가 처음 만나는 계절은 분명하게 명시되어 있지 않으나 3부 6장에서 옥타브는 부인을 만난 지 “석 달이 훌쩍 지났고, 그동안 나는 거의 매일같이 그녀를 만났다.”(p. 167)고 이야기한다. 그 후 옥타브의 사랑을 눈치 챈 브리지트는 떨어져 있을 시간을 벌기 위해서 옥타브에게 스트라스부르로 편지를 한통 가져가라는 임무를 부여하고, 일을 마친 옥타브는 “3주 뒤”(p. 176)에 돌아온다. 이어서 9장과 10장에서 서로의 사랑을 확인하는 부분이 이어진다. 즉 옥타브와 브리지트의 첫 만남에서 사랑을 확인하는 순간까지 약 4개월이 흐른 것이다. 이어지는 4부는 6개월 동안 지속된 이야기이다.¹⁷⁾ 5부의 첫머리에서 옥타브는 사

육제 기간임을 떠올리고는¹⁸⁾ 파리로 가려는 생각을 한다. 사육제가 2월 말에서 3월 초에 이르는 시기에 벌어지는 축제임을 감안한다면 옥타브와 브리지트의 만남은 3월 말에서 4월 초인 초봄에 이루어진 것으로 보는 것이 논리적이다. 하지만 영화에서 두 사람은 눈 쌓인 들판에서 처음 만난다. 이에 따라 영화는 새싹이 돋아나는 새봄, 새로운 삶을 시작하는 희망의 분위기 속에서 브리지트와의 첫 만남이 이루어지는 소설과는 달리 눈 덮인 언덕과 마른 나뭇가지들이 화면을 압도하는 황량한 겨울의 풍경과 함께 그들 사랑이 겪게 될 쓸쓸함을 예고하는 듯하다. 영화가 영상매체인 까닭에 눈 덮인 흰 색의 풍경은 화면을 압도하며, 문자매체에서보다 관객들에게 강렬한 인상을 남긴다.

소설을 영화로 다시 쓰는 과정에서 가져온 또 하나의 큰 변화들 중 하나는 옥타브가 브리지트 역시 자신을 사랑하고 있음을 깨닫는 장면에서 주어진다. 소설에서는 임무를 마치고 돌아온 옥타브와 브리지트가 숙모와 함께 여느 때와 다름없는 일상적인 시간을 보낸 후, 아름다운 밤 자연스럽게 서로에게 이끌려 입맞춤을 하면서 사랑의 확인이 이루어진다.

세상에서 가장 아름다운 밤이었다. 달은 잠들고, 짙은 쪽빛 하늘에서는 별들이 더 선명한 빛으로 반짝였다. [...] 나는 가슴속에서 감사의 찬가가 솟아나고, 우리의 사랑이 신에게 가닿는 것을 느꼈다. 나는 사랑하는 연인의 허리에 팔을 둘렀다. 그녀가 살며시 고개를 돌렸다. 그녀의 눈이 눈물로 흠뻑 젖어 있었다. 그녀의 몸은 갈대처럼 휘었고, 반쯤 열린 그녀의 입술이 내 입술 위로 떨어졌다. 그리고 세상은 잊혔다.

Il faisait la plus belle nuit du monde: la nuit se couchait, et les étoiles brillaient d'une clarté plus vive sur un ciel d'un azur foncé. [...] Je sentis qu'un hymne de grâce s'élevait dans mon

17) “Lecteur, cela dura six mois: pendant six mois entiers, Brigitte, calomniée, [...]” (p. 221-222)

18) “Je pensais qu'alors, à Paris, c'était le temps du carnaval.” (p. 223)

coeur et que notre amour montait à Dieu. J'entourai de mon bras la taille de ma chère maîtresse; elle tourna doucement la tête; ses yeux étaient noyés de larmes. Son corps plia comme un roseau, ses lèvres entr'ouvertes tombèrent sur les miennes, et l'univers fut oublié. (p. 184-185)

이처럼 소설에서는 3주간 떨어져 있던 두 남녀가 다시 만나면서 서로 자연스럽게 사랑을 확인하는 것으로 묘사된다. 그런데 영화에서는 사랑의 확인 장면이 훨씬 더 드라마틱하게 연출되며, 옥타브의 정열과 브리지트의 저항이 강조된다. 영화는 옥타브가 자신에게 사랑의 감정을 품고 있는 것을 눈치 챈 브리지트가 옥타브에게 임무를 부여하고, 3주 만에 다시 돌아온 옥타브가 한 농가 앞에서 그녀를 기다리는 장면을 보여준다. 브리지트는 공개된 장소에서 자신을 기다린 옥타브를 질책하고, 다음날 브리지트의 집을 방문한 옥타브는 외병을 핑계로 만남을 거절당하고 만다. 브리지트의 반복되는 거절에 상심한 옥타브는 권총을 가지고 숲으로 나가고, 총 소리가 난 후 쓰러져 있는 옥타브를 본 브리지트는 정신없이 뛰어가 옥타브를 살핀다. 이에 용기를 낸 옥타브의 입맞춤이 이어지면서 두 사람은 사랑을 확인한다. (54:16) 이 과정에서 클로즈업되어 표현된 옥타브가 자신의 목에 총구를 겨누고 있는 장면은 DVD의 표지나 포스터에서 영화를 대표하는 이미지로 사용되면서 감정적이고 정열적인 옥타브를 상징하는 인상적인 한 장면으로 관객들의 뇌리에 기억된다.

더불어 브리지트와 관련된 일화들 중에서 또 하나 언급할 만한 변화는 브리지트의 과거를 의심하는 옥타브와 관련된 장면에서 발견할 수 있다. 영화에서는 브리지트와 사랑을 나눈 다음날 아침 옥타브는 아버지의 무덤을 찾아 “더 나은 사람이 될 것”을 맹세하는 (1:00:45) 장면이 추가됨으로써 이후 브리지트에 대해 의심을 거두지 않는 옥타브의 모습과의 대조를 더욱 강조한다. 뤼세는 “세기병”의 가장 가시적인 증상은 거짓과

배신, 그리고 의심이라고 진단한다. 소설을 관통하는 옥타브의 절망은 가장 순수한 존재이며, 완벽한 사랑의 대상이라고 믿었던 브리지트마저도 거짓과 배신이 가능하다는 사실을 불현듯이 깨달은 데에서 기인한다. 스트라텔라의 피아노곡을 자신이 작곡한 것이라고 말하는 브리지트의 사소한 거짓말로 촉발된 (1:02:08) 옥타브의 실망과 신경질적인 반응은 그것이 아무리 사소한 것이라 할지라도 브리지트도 첫사랑의 연인처럼 거짓말이 가능한 존재라는 것을 확인한 계기가 되었기 때문에 가능한 것이었다. 4부 1장에서 묘사되는 이 사건은 이후 옥타브와 브리지트가 겪게 될 불행의 전조와도 같이 그려진다. 옥타브는 어쩌면 애교로 보아 넘길 수도 있는 이 작은 거짓말에 “갑자기 먹구름이 몰려오는 것처럼”(p. 186) 느끼며 “불행은 병처럼 징후”(p. 187)를 드러낸다고 생각한다. ‘브리지트마저도 거짓말이 가능하다면 첫사랑의 연인, 카바레에서 만난 쉰목소리의 소녀, 그리고 브리지트 모두 비슷한 여인들인 것이 아닐까?’ 옥타브는 의심하고, 절망한다. 이후 이어지는 소설의 4부와 5부는 브리지트에 대한 옥타브의 의심과 절망 그리고 불행한 두 연인을 보여주는데 바쳐진다.

브리지트의 작은 거짓말 이후 브리지트에 대해 완전한 신뢰를 보낼 수 없게 되어버린 옥타브는 우연히 브리지트의 일기장에서 달랑스라는 이름을 보고는 본격적으로 브리지트를 의심하기 시작한다. 그는 질투에 사로잡혀 “감정과 생각을 따로 떼어놓고는 사실과 다투고, 의미 없는 말에 집착하고 사랑의 대상을 분석”(p. 195)했다. 아버지의 하인이었던 라리브가 영화에서는 등장하지 않고, 하녀에게 정보를 캐내기 위해 브리지트 집의 부엌으로 숨어드는 장면이 생략됨에 따라 신부인 메르캉송은 옥타브가 달랑스에 대한 정보를 얻기 위해 찾아가는 유일한 사람이 되며 (1:07:42), 반복된 의심과 브리지트의 과거를 캐내기 위한 떼떈하지 못한 뒷조사에서 옥타브가 느낀 내면의 갈등은 덜 강조된다. 하지만 소설에서 메르캉송은 달랑스가 브리지트에게 구애한 적이 있는가를 묻는 옥타브에게 “그렇다고 말하기도 하고 그렇지 않다고 말하기도 합니다...”(p.

192)라는 애매한 대답을 하고, 계속 이어진 추궁에 “사실이라고들 합니다. 적어도 저는 그렇게 생각합니다.”(p. 193)라는 발언으로 옥타브의 의심이 거의 확신으로 굳어지는 데 결정적 역할을 한다. 반면 영화에서 메르캉송은 “피에르송 부인을 그렇게 잘 알고 친밀하게 그녀의 집을 드나드는 당신이 어떻게 달랑스씨와 마주친 적이 한 번도 없지요?”¹⁹⁾라는 언급만 하며 소설에서 묘사된 메르캉송이라는 인물의 교활함과 음흉함, 브리지트를 향한 옥타브의 의심이 점점 커지도록 교묘히 불을 지피는 과정에 대해서는 자세한 설명이 생략된다. 그리고 소설 4부 1장의 이 일화는 그 과정에서 겪은 옥타브의 심리 변화가 자세히 설명된 만큼 해결도 명쾌하다. 브리지트가 옥타브에게 달랑스와의 일을 모두 설명함으로써 둘 사이에 아무런 흔적도 남기지 않고 완전히 잊히지만 영화에서 그런 해명의 장면은 생략되고, 의심은 해소되지 않는다.

더불어 소설에서는 브리지트와의 삼각관계에서 한 축을 담당하는 스미스의 과거, 현재의 삶에 대해 자세한 설명이 이루어지지만 영화에서는 스미스의 비중이 현격히 줄어든다. 오페라에서 스미스를 우연히 만나지만 스미스가 옥타브를 피해 달아나는 일화, 그리고 옥타브가 스미스의 집을 방문해 그에게 호감을 가지는 장면이 영화에서 다루어지 않음으로 인해서 스미스라는 인물의 성격에 대한 소개가 영화에서는 다소 불친절하게 다루어지기 때문이다. 그리고 한밤중 갑자기 이미 말이 준비되었으며, 계획했던 여행을 당장 떠나자는 제안을 하는 옥타브를 보여주는 장면이 5부가 시작된 지 채 10분도 되지 않아 제시된다. (1:37:30) 소설에서 이 장면은 브리지트와 스미스의 관계에 대해 의심하고 불안해하고 지쳐가는 옥타브를 5부의 1장에서 4장까지 자세히 묘사한 후 작품의 거의 마지막인 5장에 등장하는, 말하자면 완전한 딜레마에 빠진 옥타브가 브리지트와 스미스 사이의 비밀을 포착해내기 위해 던진 일종의 미끼 같은

19) “Comment se fait-il monsieur que, connaissant si bien Mme Pierson, et étant reçu chez elle de façon intime, vous n'y ayez pas rencontré M. de Dalens?” (1:08:42)

것이였다. 하지만 영화에서는 두 연인의 파리에서의 일화가 전개되기 시작하는 5부의 1장에서부터 이 제안까지가 짧은 시간 안에 이루어짐으로써 옥타브의 의심과 번민에 보다는 이후 벌어지는 브리지트와 옥타브의 대화에 초점이 맞추어진다. 이렇게 삼각관계의 한 축을 이루는 스미스의 비중이 현격히 축소됨으로써 영화는 브리지트와 옥타브 이외의 인물의 비중을 덜어내고 주인공 남녀 중심의 이야기로 초점을 맞추고자 하는 일관된 의지를 다시 한 번 강조한다.

4. 맺음말

패트리샤 홀트에 의하면 “영화의 평균 30%정도가 소설을 바탕으로 각색된 작품이며, 베스트셀러 명단에 오른 소설은 거의 80% 정도가 각색되어 스크린을 통해 상연”²⁰⁾된다. 이처럼 영상매체와 문자매체라는 표현방법상의 확연한 상이함에도 불구하고 영화가 소설에서 자양분을 얻어 자신의 토양을 풍부히 해 온 것은 사실이다. 이런 상황에서 ‘각색에서 중요한 것은 원작의 내용이 아니라 정신인가’ 그렇지 않으면 ‘원작에의 충실성을 강조할 것인가’ 하는 점은 소설, 특히 고전소설을 영화화하는 과정에서 한번쯤 고려하지 않을 수 없는 문제가 되었다.

뮈세의 『세기아의 고백』의 영상매체로의 다시쓰기를 분석하는 과정에서도 원작에의 충실성이라는 문제에 대한 감독의 고민의 흔적을 확인할 수 있었다. 『세기아의 고백』을 스크린에 옮겨 담은 감독 실비 베레드는 언론과의 인터뷰를 통해 “가능한 한 소설에 충실”²¹⁾하고자 했음을 밝힌

20) 이형식 외, 『문학 텍스트에서 영화 텍스트로』, 동인, 2004, p. 16에서 재인용.

21) “Sylvie Verheyde qui a tenu à rester le plus fidèle possible au roman.”
 “Confessions d’un enfant du siècle: Pete Doherty surprenant: Le rockeur aux côtés de Charlotte Gainsbourg dans l’adaptation de Musset”
http://www.gala.fr/videos/videos_people/confessions_d_un_enfant_du_siecle_pete_doherty_surprenant_271063

바 있다. 그럼에도 불구하고 281쪽에 달하는 방대한 소설의 내용을 총 112분이라는 영화의 러닝타임 안에서 풀어내기 위해서는 원작의 주요 일화 중 강조할 것만을 취사선택해 영상매체로 옮기는 작업은 필수적인 것이다. 그리고 그 과정에서 베레드 감독은 영상매체에 적절한 선택을 한 것으로 보인다. 이러한 감독의 선택이 문학의 독자가 보기에는 친절하지 못한 것으로 보일 수도 있고, 작가의 의도를 훼손한 것으로 비취질 수도 있다. 하지만 완결된 작품은 작가의 손에서 이미 떠난 독립적 세계일 것이며, 이 세계를 해석해내는 다양한 방법은 작품과 작품의 정신을 해치는 것이라기보다는 고전에 대한 다양한 해석의 방법들을 보여주는 모험적 시도가 아닐까 한다. 감독이 받아들여야 할 평단이나 관객의 평가가 가혹한 것이든 반대로 관대한 것이든 소설을, 특히 고전소설을 영화화하고자 결심한 감독은 적어도 작품의 열렬한 독자였을 터이고, 그런 만큼 자기만의 해석의 가능성 역시 풍부할 것이기 때문이다.

더불어 ‘쿠텐베르크 은하계의 종말’과 문학의 죽음의 공공연히 이야기 되는 영상과 이미지의 시대에 원작의 영화화는 문학에 관심을 불러일으키는 계기가 되는 것만은 분명하며, 이것은 『세기아의 고백』의 경우도 별반 다르지 않다. 2012년 이 작품이 영화화되고 나서 출간된 «폴리오 클래식folio classique» 시리즈의 『세기아의 고백』 판본의 표지는 옥타브가 자신의 목에 총구를 겨누고 있는 영화의 한 장면을 이용해 전면 수정되었다. 심지어 이 장면이 뫼세의 소설에는 나오지 않는 영화 고유의 창작 에피소드임에도 불구하고 프랑스 최대의 출판기업인 갈리마르사는 뫼세의 소설에 근래에 각광받은 영화의 이미지를 덧대는 과격을 택한 것이다. 물론 영화를 본 관객들이 소설을 구입하는 경우를 염두에 둔 선택일 것이며, 원작의 영화화가 문학에의 관심을 대중적으로 불러일으킨 일례를 보여준다고 할 것이다.

랑그네가 이야기한 것처럼 소위 잊혀진 소설들이 “영화 예술의 기적적인 힘을 통하여 마치 ‘잠자는 숲속의 공주’처럼 고정된 문자의 가시 율타리에서 해방되고 새롭고 찬란한 삶으로 깨어”나는 경험은 낮은 것이

아니게 되었다. 더구나 관객이 “영상에서 본 것을 통해서 원작에 관심을 갖게 되리라는 희망에서 그리고 그 원작을 읽고 싶다는 마음이 관객 안에서 생기게 되리라는 희망에서 그 소설들이 새롭고 찬란한 삶으로 깨어난다는 사실이 증명될 수 있다.”²²⁾ 특히 “언어와 영상의 분리, 활자시대의 종식과 전자 영상 시대 도래의 선언, 탈(脫)문자적인 인간” 등의 특징으로 진단되는 현대사회에서 “새로운 해독 능력, 시각적 이미지의 흐름을 ‘읽는’ 능력”²³⁾이 문자매체의 해독능력과 맺고 있는 관계에 대한 깊은 성찰은 문자매체에 대한 새로운 가능성으로 제시될 수 있을 것이다. 문자매체에서 영상매체로의 다시쓰기는 문자매체와 영상매체 사이에서 이루어지는 창조적 작업이기 때문이다.

22) W. Langner, “Menschen unter Menschen”, *Licht-Bild-Bühne*, No 49(1917.7). 패허, 요하임, 임정택 옮김, 『영화와 문학에 대하여』, 민음사, 1997, p. 135에서 재인용.

23) 리처드슨, 로버트, 이형식 옮김, 『영화와 문학』, 동문선, 2000, p. 21.

참고문헌

가스트, 볼프강, 조길예 옮김, 『영화-영화와 문학』, 문학과 지성사, 1999.
 리처드슨, 로버트, 이형식 옮김, 『영화와 문학』, 동문선, 2000.
 문학과 영상학회(편), 『영화 속 문학 이야기』, 동인, 2002.
 뤼세, 알프레드 드, 김미성 옮김, 『세기아의 고백』, 문학동네, 2016.
 이형식 외, 『문학 텍스트에서 영화 텍스트로』, 동인, 2004.
 체트먼, 시모어, 김정수 옮김, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1995.
 패히, 요하임, 임정택 옮김, 『영화와 문학에 대하여』, 민음사, 1997.

Bazin, André, “Pour un cinéma impur. Défense de l’adaptation”,
Qu’est-ce que le cinéma?, Paris, Cerf, 1962.
 Bénichou, Paul, *L’école du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.
 Bremond, Claude, “le message narratif”, *Communications* 4, 1964.
 Castagnes, Gilles, «*La Confession d’un enfant du siècle*: un romantique
 de façade», *Littératures*, no 61, 2009.
 Clerc, Jeanne-Marie, *Ecrivains et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.
 Didier, Béatrice, *La Voix de Marianne*, José Corti, 1987.
 Garcia, Alain, *L’adaptation du roman au film*, Paris, If Diffusion,
 1990.
 Godo, Emmanuel, *Une Grâce obstinée Musset*, Paris, Cerf, 2010.
 Heyvaert, Alain, *L’Esthétique de Musset*, Paris, SEDES, 1996.
 Ledda, Sylvain, *Alfred de Musset: Les fantaisies d’un enfant du siècle*,
 Paris Gallimard, 2010.
 Lehtonen, Maija, *Essai sue la Confession d’un enfant du siècle*,
 Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1982.
 Mariéton, Paul, *Une histoire d’amour: George Sand et A. de Musset*,

- Hambourg, tredition GmbH, 1897.
- Masson, Bernard, *Théâtre et langage. essai sur le dialogue dans les comédies de Musset*, Minard, 1977.
- Moreau, Pierre, préface de *Le Roman et la Musique sous la monarchie de Juillet*, Bailbé, Joseph-Marc, Paris, Minard, 1969.
- Musset, Alfred de, *Théâtre complet*, 《Bibliothèque de la Pléiade》, Paris, Gallimard, 1958.
- _____, *Oeuvres complète en prose*, 《Bibliothèque de la Pléiade》, Paris, Gallimard, 1960.
- _____, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, GF-Flammarion, 1993.
- Musset, Paul de, *Biographie d'Alfred de Musset*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1898.
- Nerval, Gérard de, *Oeuvres complètes*, 《Bibliothèque de la Pléiade》, Paris, Gallimard, 1966, tome I
- Sand, George, *Elle et Lui*, Paris, Les Éditions de l'Aurore, 1986.
- Stam, Robert, “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, *Film Adaptation*, Ed. James Naremore, New Brunswick: Rutgers UP, 2000.
- Zamour, Françoise, *Musset*, Paris, Nathan, 1996.
- Verheyde, Sylvie, 《Confession d'un enfant du siècle》(DVD), Ad Vitam, 2013.

〈Résumé〉

Réécriture du texte littéraire au texte
cinématographique :
autour de *La Confession d'enfant du siècle*
d'Alfred de Musset

KIM Mi-Sung

L'objectif de cette étude est de comparer *La Confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset et le film adapté de ce roman par Sylvie Verheyde. Comme dit André Bazin, "la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit." Que serait-il dans le cas de *La Confession d'un enfant du siècle*? Le seul roman achevé de Musset, c'est une oeuvre qui représente le mieux la spécificité de Musset. La réalisatrice du film veut transposer fidèlement le roman dans le film. Mais quant aux épisodes, elle réduit ou amplifie leurs poids suivant l'occurrence. D'abord, depuis la parution du roman en 1836 on en voit le document entre Musset et Sand. Mais Musset dit clairement que le roman est une confession d'un "enfant du siècle." Le héros du roman personnifie la génération de Musset, contaminée par le "mal du siècle." Donc, le roman n'est pas une simple histoire d'amour. Mais dans le film, le chapitre II de la première partie du roman dans lequel Musset diagnostique la cause et le symptôme du "mal du siècle" et décrit la désespérance de sa génération qui en déduit, est mis en 3 narrations. Ça veut dire que le film met l'accent sur l'histoire d'amour entre deux protagonistes. De telle sorte que le film obtient plus de vigueur mais la signification de l'oeuvre est restreinte. Deuxièmement, les épisodes du film se regroupent derrière l'héroïne, Brigitte Pierson.

Surtout les épisodes concernant la première maîtresse d'Octave et Smith sont minimisés. Ce n'est pas déformation de de l'oeuvre mais le résultat de la transformation créative qui se produit dans le film.

주 제 어 : 다시쓰기(réécriture), 뮈세(Musset), 세기아의 고백(La Confession d'un enfant du siècle), 문학 텍스트(texte littéraire), 영화 텍스트(texte cinématographique)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

프랑스 정체성의 어제와 오늘

김 휘 택
(중앙대학교)

| 차 례 |

1. 서론	4. 1980년대의 프랑스 국가 정체성: 논란의 시작
2. 프랑스 국가 정체성의 생성	5. 결론을 대신하여.
3. 2차 세계 대전과 국가 정체성	

1. 서론

2009년 10월 25일 프랑스의 이민과 국가 정체성부 장관 에릭 베송Eric Besson은 ‘국가 정체성 대토론Le grand débat sur l'identité nationale’의 시작을 알렸다. 그는 “오늘날의 프랑스 인이 어떤 것인지에 대해, 국가 정체성의 가치에 대한 대토론을 시작할 것을 희망한다”고 말하며, 이를 “이것을 상원과 하원을 포함한 의회와 유럽의회의 의원들과 함께 시작할 것”이라고 전 국민에게 선포했다. 이 국가 정체성 대토론은 사상 유래가 없는 것으로, 니콜라 사르코지Nicolas Sarkozy의 2007년 대선 선거운동의 중요한 주제들 중 하나였다.¹⁾ 2007년 대선 직전 실시된 CSA-Cisco

1) 니콜라 사르코지는 2007년 대선에서 ‘선거 의제Projet électoral’를 내놓으면서 13번 항목에 “이민에 대한 관리maîtriser l'immigration”를 내걸었다. 그는 다음과 같이 언급하고 있다. “결국, 나는 이민과 국가 정체성부ministère de l'Immigration et de l'Identité nationale(이하 이민부)를 창설할 것을 제안하였습니다. 그 이유는 통합은 우리의 문화와 또한 번영을 나누면서 진행됩니다. 이 이민부가 이민에, 통합에, 그리

의 여론 조사에서, 프랑스 국민 62%가 대선 토론에서 국가 정체성이라는 주제가 거론되는 것이 ‘좋은 일bonne chose’이라고 응답했으며, 이중 82%가 사르코지의 지지자들이었다. ‘국가 정체성’이 그간 국민전선Front national과 같은 극우 정당들의 선동적 구호로 여겨졌었다. 위 설문 조사 결과는 프랑스 국민들이 보편적으로 이 개념에 대한 정확한 정의와 정치적 강화를 요구하고 있다는 점을 분명히 보여주고 있다.

이 개념은 갑자기 등장한 정치적 구호가 아니었다. 프랑스 혁명이 봉건주의의 종언을 고하고, 새로운 형태의 국민국가를 탄생시키면서, 그 국가에 속한 ‘국민’들은 자신의 생득적인 신분과 계급에서 벗어나, 새로운 자신의 신분을 자각하고 정확한 자신의 위치를 찾아야만 했다. 이 과정에서 공화국은 국민들을 결집하고, 통치체계를 정비할 이념이 필요했고, 국가 정체성은 다양한 방식으로 국민들에게 주입되기 시작한다. 이렇게 오랜 역사를 지닌 국가 정체성이라는 이념의 역사는 프랑스에서 일어나고 있는 일련의 문화적 갈등, 테러, 그간 프랑스가 표방했던 ‘관용’이라는 슬로건의 현실적 부작용들 때문에 되새김질 되어, 더욱 완고한 형태로 프랑스 전체를 감싸고 있는 듯하다.

최근 프랑스는 각종 소요, 테러에 몸살을 앓고 있다. 이러한 각종 문제들에 프랑스가 원인을 일부 제공했다는 견해도 있는 것이 사실이다.²⁾ 그러나 프랑스 정부의 정치적 지향점 때문에 무고한 시민들이 속절없이 희생해야 한다는 데는 동의할 수 없다. 그리고 그러한 이유로 프랑스에서

고 공동의 발전에 관계된 모든 문제들을 다루어야 할 것입니다.” Nicolas Sarkozy, « Mon projet: ensemble tout devient possible », <http://www.sarkozy.fr/lafrance>.

2) 조선일보의 진중언 기자는 그러한 견해를 다음과 같이 전달하고 있다. “프랑스에 테러 공격이 잇따르는 가장 기본적인 배경으로는 프랑스 내에 소위된 이슬람교도가 많기 때문이다. 프랑스는 서방 국가 중에서 무슬림 인구가 가장 많은데 6600만 명의 인구 중 10% 안팎이 무슬림으로 추정된다. 프랑스 정부의 이민자 정책에 불만을 느낀 일부가 이슬람 극단주의에 빠져들어 시리아·이라크 등에서 벌어지는 지하드(이슬람 성전)에 참전한 것으로 알려졌다. 한 외교 전문가는 “프랑스가 이라크에서 미국 주도의 IS공격에 적극적으로 참여하고 리비아·말리 등 중동과 북아프리카 전쟁에도 앞장서면서 이슬람 과격단체의 주요표적이 되고 있다”고 말했다.” 조선일보, 「프랑스 파리가 테러의 집중 표적이 되는 이유는」, 2015년 4월 14일자 인터넷판.

내려질 외국인에 대한 온당치 못한 정책과 조치들이 정당화되는 것은 새로운 악순환의 고리를 만드는 일이 될 것이다. 이러한 상황에서 프랑스의 국가 정체성이 논의되고 있는 방식을 다시 살펴보는 일은 ‘프랑스에서 일어나고 있는 불행한 사건들의 원인을 이미 프랑스가 이념적으로 가지고 있었다’는 담론들을 꺼내려고 하는 것은 아니다. 이 연구의 바람직한 지향점은 국가 정체성이라는 이념의 생성과 그 정치적 활용을 살피는 데 있다. 이 이념의 정치적 활용을 국민들이 냉정히 비판하고 감시하는 것이 앞으로도 있을지 모르는 불행한 사태에 대한 예방책이 될지도 모른다. 아래에서는 우선 국가 정체성의 생성과정에 대해서 살펴보고 보다 본격적인 논의를 시작하겠다.

2. 프랑스 국가 정체성의 생성

프랑스 국가 정체성의 형성은 대혁명과 함께 시작되었다.³⁾ 프랑스 혁명은 ‘국민국가Etat-Nation’ 건설의 시발점이었다. 홍태영은 이 혁명 이후의 복잡한 정치적 격변들이 “한편으로 행정제도 등을 통해 드러난 국가장치 형성과정”이며, 다른 한편으로 “주권의 주체로서 국민을 형성하는 과정”⁴⁾이라고 지적한다. 혁명 이후, 구체제Ancien Régime를 대신할 신체제의 구성과 봉건제도 하에서 생득적으로 자신의 신분을 부여 받던 프랑스 인들에게 ‘국민’이라는 새로운 정체성의 부여는 무엇보다도 시급한 일이었다. 이 정체성은 하루아침에 만들어지는 것은 아니었다. 따라

3) 노와리엘(Gérard Noiriel)은 “프랑스 대혁명이 19세기말까지 “국가 정체성”과 관련된 정쟁들 한 가운데에서 첫 번째 전선이 되었다”고 단언한다. 이 전선을 두고, 국가를 옹호하던 공화주의자들(당시 좌파)과 왕당파들은 격한 대립을 하고 있었다. 왕당파는 보통선거와 모든 시민이 누리는 평등의 원칙에 반대했기 때문에 ‘국가’나 ‘국가 정체성’이라는 용어에 상당한 거부감을 보였다. G. Noiriel, *A quoi sert “identité nationale”*, Marseille, Agone, 2007, p.15.

4) 홍태영, “프랑스 공화주의 축제와 국민적 정체성”, 『정치사상연구』 11권 1호, 2005, pp.158-159.

서 정체성의 생성 배경과 과정에 대해서 알아보는 일은 연구를 시작하는 시점에서 매우 중요하다.

2.1. 국가 정체성의 사상적 배경

시에이예스Emmanuel Joseph Sieyès는 국가 정체성에 뿐만 아니라 프랑스 혁명 내내 매우 중요한 사상적 영향을 미친 인물이다. 그는 국가를 “공동의 법 아래에서 살고 있고, 동일한 입법부가 대표하는 함께 살아가는 사람들로 구성된 본체”⁵⁾로 정의한다. “그에게 국가는 서로 연합하고자 하는 많은 수의 고립된 개인들에 의해서 구성된다.”⁶⁾ 그의 국가 개념은 상당히 배타적인 것이고, 제3신분⁷⁾에 한정된 것이었다. 그는 “지방 사람들은 계속해서 자신들의 집단정신, 특권, 주장, 집착을 영원히 지켜나 가려 할 것”이라고 단정한 후, 이렇다면 ‘국민의 단일화(adunation)’⁸⁾는 이루지 못할 것이라고 생각했다. 이러한 단일화에 대한 지속된 주장도 결국은 함께 하려는 의지association volontaire가 국민들에게 있어야 한다. 실제로 이 자유의지에 대한 사고는 대혁명을 통해 계몽주의 지식인들의 전유물이 아닌 보편적인 것이 되었다.⁹⁾

5) E. J. Sieyès, *Qu'est-ce que le Tiers état?*, Paris, Editions du Boucher, 2002, p.5.

6) G. Noiriel, *Population, immigration et identité nationale en France: XIXe-XXe siècle*, Paris, Hachette, 1992, p.9.

7) 시에이예스는 제3신분을 ‘민중peuple’이라 칭하며, ‘귀족Aristocrate’과는 엄격히 구분했을 뿐만 아니라, 이들을 “게르만의 숲(Forêts de Germanie)으로 보내버려야 한다”고 강력히 주장하였다. E. J. Sieyès, *op.cit.*, 2002, p.5.

8) ‘adunation’은 신조어로서 베끄(Antoine de Baeque)는 이를 “구성되어있지 않은 조각들을 하나의 전체로 결합하고 연결하는 행위”를 가리킨다고 정의하였다.

A. de Baeque, *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 123.

9) 몽테스키외는 이 자유의지가 보편적으로 발현되는 것이 보통선거에 의해서만 가능하다고 생각한다. “국민 전체가 주권을 갖는 경우가 민주 정체이다. 민주 정체에서 국민은 어떤 면에서는 군주이기도 하고, 다른 면에서는 신하이기도 하다. 국민은 자신들의 의지의 표현인 투표에 의해서만 군주가 될 수 있다. 주권자의 의지는 주권 그 자체이다. 투표권을 정하는 법률은 따라서 민주 정체에 있어서 기본이다.” H. E. Sée, *Les idées politiques en France au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1920.

프랑스에서 생성된 국가 정체성에 중요한 영향을 끼친 흐름은 바로 독일의 역사학과Ecole Historique였다. 독일의 역사학과와 프랑스 대혁명 간에는 밀접한 관계가 있다. 프랑스 대혁명에서 혁명주의자들이 제대로 주목하지 못했던 것 중 하나가 민중문화의 해방이다. 이때의 민중문화라는 것은 프랑스의 화려했던 궁정문화에서 비롯된 전통 귀족문화에 대립되는 개념이다. 이 문화는 나폴레옹 군대가 유럽을 휩쓸면서 전파되었는데, 당시 독일 지식인들은 민족의 순수성을 강조하기 위해서 그 특성에 대해 관심을 많이 가지고 있었던 것에 편승할 수 있었다. ‘민중문화’라는 것 자체가 독일 지식인들에게는 민족을 연구할 수 있는 좋은 방편이 될 수 있었던 것이다.

국가가 일종의 유기체라는 생각을 가졌던 헤르더Herder를 비롯하여, 니부어Niebuhr, 몸센Mommsen, 그림Grimm, 랑케Ranke 등은 민족을 중심에 두고 역사학을 연구하였다. 이들의 관심사는 각 민족들의 삶이 지닌 근본적 성격에 있었는데, 니부어와 같은 학자들은 로마에 대해 연구하면서, 그들의 언어와 복식, 법률을 통해 민족정신이 나타난다고 보았다. 그리고 이러한 연구가 국가 정체성을 구성하는 요소들을 밝혀줄 수 있다고 자신하였다. 그림은 우리가 잘 알고 있는 대로 전래동화를 연구한 학자이다. 그는 동화뿐만 아니라 전래동화, 종교 연구를 진행하면서 독일 정신의 구조에 대해 깊은 관심을 보였다. 이러한 연구들은 빠르게 확산되어, 리홀Riehl은 민족의 특성을 말해주는 ‘4S’, 즉 혈통Stamm, 언어Sprache, 관습Sitte, 주거Siedlung를 규정하였다. 이들의 민족 연구는 결국 국가와 민족 사이에 어떤 것을 우선해야 하는지의 견해 충돌로 이어진다. 주목할 것은 국가나 민족이냐의 이분법이 배타적이지 않다는 것이다. 독일에서의 당시 국가의 개념과 정체성의 문제에서 ‘민족정신’을 빼놓을 수는 없을 것이다.

프랑스는 국가 정체성을 규정하는 데 있어 다른 길을 걷는다. 프랑스에서 배타적인 국가 정체성의 개념이 생긴 주요한 계기는 1870년 발발한 보불전쟁이었다.¹⁰⁾ 프랑스는 대패했고, 영토를 빼앗겨야 했으며, 막

대한 전쟁 배상금을 물어야 했다. 노와리엘은 프랑스의 국가라는 개념에 “남의 것에서 자신의 것을 지켜야 하는 사명”¹¹⁾이 들어있다고 언급한다. 프랑스 혁명과정에서 만들어진 ‘국민’과 ‘국민국가’ 개념들은 계몽주의 영향을 받은 보편적인 성격의 것이었다면, 이제 ‘나’와 ‘남’을 구분하는 대립적인 성격을 내포하게 된다. 보불 전쟁 이후에 프랑스에서 형성된 국가 정체성의 개념은 민족적인 성격보다는 정치체제로서의 국가의 개념이 강했다. 이는 프랑스가 이미 순수한 혈통을 가진 단일 민족 국가가 아니었다는 데에서도 기인한다. 특히 유명한 르낭Ernest Renan의 강연을 보면, 국가는 국민들로 구성되며, 국민의 의지는 국가를 결속시키는 가장 중요한 요인임을 쉽게 알 수 있다.

국가는 하나의 영혼이며, 정신적 원리입니다. 둘이면서도 사실 하나인 것이 바로 이 영혼, 즉 정신적인 원리를 구성하고 있습니다. 한쪽은 과거에 있는 것이며, 다른 한쪽은 현재에 있는 것입니다. 한쪽은 풍요로운 추억을 가진 유산을 공동으로 소유하는 것이며, 다른 한쪽은 현재의 목시적인 동의, 함께 살려는 욕구, 각자가 받은 유산을 계속해서 발전시키고자 하는 의지입니다. [...] 과거에 공통된 영광을 누렸던 것, 현재에 공통의 의지를 가지고 있는 것. 다시 말해 위대한 일을 함께 이루었고, 여전히 그것을 함께하고자 하는 것이야말로 한 인민이 되기 위한 본질적인 조건들인 것입니다.¹²⁾

르낭의 이러한 논의 자체가 프랑스에서 국가 정체성 자체가 독일과는 달리 상당히 추상적인 것으로 형성되어가고 있다는 것을 알려준다. 독일

10) A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1999. pp.152~155. 참조.

11) G. Noiriel, *op.cit.*, 2007, p.19.

12) E. Renan, “Qu'est-ce qu'une nation?”, conférence faite en Sorbonne le 11 mars 1882, première publication: *Bulletin hebdomadaire*, Association scientifique de France, 26 mars 1882; dans *Oeuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1947 (édition établie par Henriette Psichari), tome 1, section “Discours et conférences”.

은 민족개념 자체가 국가의 개념과 혼동되어 사용되어 왔기 때문에 국가 정체성과 민족정신 역시 비슷한 의미로 여겨졌다. 르낭은 위에서 언급한 강연에서 “국가의 존재는 매일의 국민투표이다”라고 단언하면서 민족 개념과는 동떨어진 국민들의 의지를 강조하였다. 프랑스는 국가의 개념과 국가 정체성이 프랑스 대혁명, 보불 전쟁을 통해서 새롭게 다듬어져야 하는 현실에 처해있었다. 이후 이러한 추상적인 개념들은 제3공화국에서는 국적법이나 교육체계 등이 정착되면서, 보다 구체적이고 제도적인 것으로 탈바꿈해 간다.

3. 2차 세계 대전과 국가 정체성

3.1. 극우파의 정치적 침체

2차 세계대전 이후 인종혐오와 유대인 증오antisémitisme와 같은 담론들은 거의 파기되어 버렸다고 해도 과언이 아니다. 국제교역은 활발해졌고, 국가나 민족 간의 대립 개념보다는 동서간의 냉전에 전 세계 여론의 관심이 집중된다. 1980년대부터 이러한 정세는 급격히 변화하게 된다. 이민의 문제가 국가 정체성과 관련된 담론들을 다시 부각시키고, 이 담론들은 우파, 나아가 극우파의 정치 슬로건에서 중심을 차지하게 된다.

하지만 프랑스에서는 조금 상황이 다르게 진행되었다. 프랑스의 드골을 중심으로 한 우파와 공산주의 좌파는 동시에 레지스탕스의 업적을 기리면서 프랑스의 정체성을 극대화하는 데 공감하였다. 미국이 유럽에서 강력한 영향력을 행사하면서 프랑스는 이에 대한 반발로, 내적으로는 좌파의 계급과 관련된 담론, 우파의 국가와 관련된 담론들이 서로 결집하게 된다. 이는 결국 외적으로는 강력한 경제적 보호주의로 나타나기도 하였다. 이 와중에도 2차 대전 이후 유입된 외국인들에 대한 국민들의

반감은 커져갔다. 그럼에도 80년대까지 중도 우파와 달리 극우주의자들은 크게 정치 전면에 나서지 못했는데, 그 이유는 정치인들이 뿐만 아니라 국민들 대부분이 유럽을 황폐화 했던 외국인에 대한 차별과 같은 담론들이 거론되는 것을 그다지 반기지 않았기 때문이었다. 그러면서 정치 지도자들과 정부 관료들은 오히려 외국인들을 뿐만 아니라, 프랑스에 문화적으로 동화되지 못한 이민자, 이민자 2세에 대한 통합적 규범을 만드는 데 열중했다.¹³⁾

1960년대 중반 장-루이 텍시에-비냥쿠르Jean-Louis Tixier-Vignancourt를 중심으로 한 극우파의 결집은 주목할 만하다. 이때에도 극우파는 정치적으로 상당한 어려움을 겪고 있었지만, 이들은 전통적인 국가주의와 관련된 주제들을 다시 정치적으로 부활시키려고 노력했다. 하지만, 이들의 노력은 미디어들에 많이 노출되지 못하였다. 68혁명의 시기에 GRECE (Groupement de recherche et d'études pour la civilisation européenne)라는 소규모 지식인 집단은 정체성 문제를 통해서 좌파가 가진 정치적 주도권에 대항할 수 있는 정치적 담론을 극우파에게 제공하려고 노력했다. 1974년에 고위 공직자들을 중심으로 Club de l'Horloge가 결성되었다. 이 단체는 우파와 극우파 사이에 일종의 정치적 가교 역할을 했다. 그리고 이 시기에 극우파들의 정치적 지지자들이 새롭게 결집되기 시작한다. 그리고 장-마리 르 펜Jean-Marie Le Pen도 이때 정치적으로 부각되기 시작한다.¹⁴⁾ 텍시에-비냥쿠르의 비서였던 그는 1972년 국민 전선 Front national을 창당하였으며, 1973년 의회에 진출한다.¹⁵⁾ 르 펜은 실

13) G. Noiriel, *op.cit.*, 2007, p.15.

14) R. Meyran, *Le Mythe de l'identité nationale*, Paris, Berg International Editeurs, 2009, p.8

15) 아네스 마이오Agnès Maillot는 “프랑스에서 1970년대부터 이민의 문제는 점점 문제라는 것과 동의어가 되고 있었다”고 단정한다. 그는 “1973년 경제위기에 따른 국경폐쇄”가 이를 증명한다고 주장하면서, 이때부터 비록 소수이긴 하였지만, 이민의 문제를 주장하는 사람들의 목소리는 영향력을 가지게 되었다고 설명한다. 이들의 주장을 보면, 이민들은 실업의 원인 중의 하나이다. 그리고 그들은 프랑스인이 아니며, 초대받은 사람들일 뿐이다. 이들이 자신의 나라로 돌아가도록 장려해야 한다는 것이다. A. Maillot, *Identité nationale et immigration: la liaison dangereuse*,

제로 국가 정체성 *identité nationale*이라는 표현을 1980년대에 대중화한 첫 번째 정치인이기도 하다. 그의 정체성은 배제와 차별을 포함하고 있다. 즉, 그는 의정활동을 시작하면서부터, 자신의 의지가 프랑스라는 국가만의 본성을 변질시키고 있는 이민들을 근절하는 데 있다고 단정했다. 따라서 그가 가장 우선시 하는 정치적 슬로건은 외국인들로부터 프랑스인들을 보호하는 것이었다. 같은 해에 *Ordre nouveau*라는 다른 소규모 극우파 집단이 형성되었는데, 이들의 강령은 “야만적인 이민의 중단 *Halte à l'immigration sauvage*”이었다. 아녜스 마이오 *Agnès Maillot*는 당시의 르 펜을 다음과 같이 논평하고 있다.

또한 이 시기부터, 국민전선의 수장인 장-마리 르 펜은 자신의 메시지를 다듬어 갔다. [...] 그의 메시지는 간단했다. 프랑스의 정체성은 프랑스에 살고 있는 외국인 집단들과의 접촉을 통해 희석되고 있다. 그들의 심성은 우리와는 양립할 수 없는 것이어서, 그들의 영향을 가능한 한 무력화시켜야 하며, 그들의 숫자를 줄여나가야만 한다. 다시 말해 그들이 프랑스에 유입되는 것을 막아야 하며, 정해진 법에 복종하지 않는 외국인들을 자신의 나라로 돌려보내야 한다.¹⁶⁾

위에서도 보았듯이, 극우파의 정치적 위기는 2차 대전의 참화가 초래한 것이었다. 미국의 영향력 강화는 프랑스에서는 정치적 반감을 불러일으키기 쉬웠고, 프랑스의 자긍심 등을 새롭게 재조명하는 계기가 되었다. 이 과정에서 극우파는 기존의 극단적인 국가주의 혹은 인종에 대한 문제를 거론하는 것에서 벗어나, 이민에게 집중하는 양상을 보인다. 이들의 정치적 입지는 미디어의 발달과 프랑스 경제상황의 변화 등으로 새로운 국면을 맞이한다.

Paris, Les Carnets de l'info, 2008, p.75.

16) *Ibid.*, p.75.

3.2. 미디어와 국가 정체성: 이민 논의의 시작

1970년대 말 지스카르 데스탱 Valéry Giscard d'Estaing은 알제리 이민 노동자들을 겨냥하여, 대규모 본국송환 정책을 시작한다. 이 정책은 세계경제의 불황 때문이기도 했지만, 국가 정체성이라는 정치적 문제를 우파가 자신에게 유리하도록 장악하려는 속셈도 있었다. 하지만 좌파는 이때 이민문제에 대한 정치적 주도권을 가지고 있었기 때문에, 이 ‘강제 송환’에 대해서도 강력히 비판하였다. 이 정책은 정치적으로 중요한 이슈가 되면서, 사회적으로도 큰 반향을 일으켰다. 이는 좌파 정당들뿐 아니라 자선단체와 교회들이 연대할 수 있는 계기를 마련하기도 하였다.

이민과 관련된 국가 정체성 담론이 급격히 부상한 데는 방송 자유화가 크게 영향을 미쳤다. 방송 기술의 발전은 일반 국민들에게 자신이 의견을 개진할 수 있는 새로운 가능성을 부여했다. 하지만 부작용 역시 만만치 않은 것이었다. 사건 사고 보도 시에, 방송들은 시청자들의 주목을 끌기 위해, 살인이나 폭력과 같은 자극적인 내용을 주로 다루려고 한다. 시청률 확보를 위해서 뉴스는 계속해서 ‘우리’와 그에 속하지 않은 자들을 대립적으로 보여준다. 이와 연장선상에서 노와리엘은 다음과 같이 현상을 설명하고 있다.

텔레비전 뉴스를 보는 대중들은 평균보다 보다 나이가 많고, 가족적이며, 보다 대중적이고, 보다 안정적인 주거형태를 가지고 있다. 이러한 대중은 그래서 사회면, 치안 담론, 그리고 ‘우리’라는 프랑스의 가치를 강조하는 르포르타주에 더 관심을 갖는다. [...] 우리는 최근 25년간, 프랑스 방송국이 관심을 갖는 세 가지 주요 주제가 중동 국가들의 전쟁, 이슬람주의자들의 전쟁, 도시외곽 젊은이들의 범죄였다는 것을 이로써 더 잘 이해할 수 있다.¹⁷⁾

17) G. Noiriel, *op.cit.*, 2007, pp.59-60.

여기서 우리는 미디어가 도시 외곽, 빈민가, 이민 밀집지역 청년들의 범죄나 폭력 현장을 끊임없이 보도 하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다.¹⁸⁾ 이는 2차 대전 이후에 더욱 두드러진 일이었다. 특히 1980년대부터 ‘이민자들’과 ‘젊은이’이라는 단어는 매우 깊은 관계¹⁹⁾를 가지고 토론이나 방송의 대상이 되었다. 이때가 바로 이민자 2세들이 본격적으로 통합·동화와 관련하여 거론되기 시작한 시기이다. 그리고 중동전쟁이라는 국제 시사 문제, 전 세계에 만연한 테러, 프랑스 사회의 여러 폭력 문제들이 가지고 있는 공통적 수사는 바로 ‘아랍’이나 ‘무슬림’이었다. 출신 배경이 이와 같은 프랑스 사회의 젊은이들은 일거수일투족이 미디어의 관심이 되었고, 토론의 대상이 되었다.

이 과정에서 과거의 유럽 국가들, 특히 독일과 대립하는 국가 정체성에 대한 논의는 사그라졌다. 프랑스 인들에게 ‘우리’와 대립되는 ‘그들’은 무슬림들이 되었다. 이때 주목받았던 ‘집단주의communautarisme’는 미디어를 통해서 새로운 위협의 형태로 프랑스 인들에게 각인되었다. 그 안에서 벌어지는 각종 사건 사고들은 거의 매일 신문의 한 부분을 차지했고, 그러면서 그 안에 사는 주민들, 특히 무슬림들은 강도나 강간, 마약, 이슬람의 히잡을 강요하는 사람들로 ‘야만인’²⁰⁾처럼 여겨지고 있었다. 도시외곽의 집단화, 즉 게토화ghettoisation와 이 지역에서 일어나는 일들이 미디어에 노출되는 일들은, 그 지역 청년들에게는 상당한 상처가

18) 사이드 부아마마Said Bouamamas는 도시외곽 지역의 집단주의, 집단주의의 위협, 집단주의적 일탈과 같은 표현들이 미디어와 정부 지도자들의 담화에 자주 등장한다고 지적한다. 하지만 이 표현들은 두 가지 측면에서 문제가 된다. 첫 번째, 이들이 나온 원인과 결과를 명확히 밝히고 있지 않다는 것이다. 부아마마는 이러한 집단주의의 발생원인은 대부분은 미루어 짐작하는 것이고, 이후에 미칠 영향은 ‘정체성에 대한 위협’과 같은 추상적이고 밝혀지지 않은 슬로건으로 채워져 있다고 단정한다. 두 번째는 오늘날 이러한 집단주의가 단지 이민의 문제인지 명확하지 않다는 것이다. 이 문제들은 ‘계급의 집단주의’로 해석될 여지도 충분한데, 이를 간과 한다는 점에서 문제가 있다고 지적한다. S. Bouamamas, *La manipulation de l'identité nationale Du bouc émissaire à l'ennemi de l'intérieur*, Paris, Editions du Cygne, 2011, p.139.

19) G. Noiriel, *op.cit.*, 2007, pp.59-60.

20) *Ibid.*, pp.61.

되었고 실제로 정상적인 사회진출이 어려웠다. 이들은 스포츠나 가수활동을 통해 스타가 되려고 노력했고, 그것을 통해 사회에서 소외된 자신의 모습을 보상받을 수 있다고 생각했다. 즉, 미디어를 통해 국가 정체성은 나와 남을 가르치는 배제적인 개념으로 자리 잡게 된 것이다. 특히 80년대 이후로는 앞서 언급한 바와 같이, 미디어는 독일과 같이 전통적으로 프랑스의 국가 정체성을 견고히 했던 상대들을 대신할 상대를 제공하였다. 도시외곽에서 살고 있던 이민자들과 그 2세들이 그들이며, 앞으로 극우세력이 내세우는 국가 정체성의 담론은 이들과 관련하여 전개된다.

3.3. 국민전선front national의 등장

1981년대 초, 좌파는 선거에서 ‘노동자 계급의 투쟁’이라는 고유한 담론을 포기하는 데 이른다. 이때의 국민들이 가장 관심을 가진 것은 ‘이민 노동자’였다. 또한 ‘뵈르’²¹⁾로 불리는 마그레브Maghreb²²⁾ 지역 출신의 이민자 2세 역시 정치적 논쟁거리로 등장한다. 이슬람 집단주의는 이 시기의 선거에서 우세를 점하려면 반드시 필요한 논의 주제였다. 그러면서 좌파는 라이시테laïcité와 통합이나 동화에 적극적으로 찬동하는 공약들을 쏟아내었다. 우파는 전면적으로 국가 정체성과 이슬람이 서로 양립할 수 없다고 강력히 주장하던 터였다. 좌파와 우파는 이런 상황에서 무슬림 여인들의 ‘두건’ 문제에서 완벽히 동조한다. 이러한 정치적 입장을 취하는 것은 좌파나 우파에게 모두 좋을 것이 없었다.²³⁾ 첨단 산업이 급격

21) “모로코, 튀니지에서 온 이들 이민자들은 대부분 문맹으로서 산업지대와 대도시 주변 방리의banlieue에 집단을 이루어 정착하였는데, 그 후 프랑스에서 태어났거나 어린 나이에 부모와 함께 프랑스에 도착한 자녀 세대를 오늘날 ‘뵈르Beur’라는 말로 지칭한다. 이 용어는 아랍인이라는 단어를 역순으로 발음하여 생겨난 것으로, a-ra-beu가 beu-ra-a로, 그리고 이것을 다시 축약하여 beur가 되었다.” 진인혜, 『뵈르 문학 속에 나타난 사회통합과 자기정체성』, 『유럽사회와 문화』 2호, 연세대학교 인문학연구원, 2009, p.69.

22) 아랍어로 “해가 지는 지역” 또는 “서쪽”이란 뜻으로 대체로 오늘날의 북아프리카 지역인 모로코, 알제리, 튀니지를 아우르는 지역을 말한다.

23) 2004년 9월부터 프랑스 학교에서는 종교적 상징물 착용이 금지되었다. 이슬람 여인

히 발전하면서, 경제문제는 일자리나 분배, 복지 쪽으로 기울고 있었다. 국가가 경제 정책의 대부분을 담당하면서, 이제 사상이나 사고의 문제보다는 시스템이 국가의 운영을 좌지우지하는 상황이 도래한 것이다. 이민 출신의 무슬림들은 사실 프랑스 인이었고, 높은 노동량에 비해, 싼 임금으로 일자리를 유지하던 계층이었다. 이들에게 국민들이 주목하면서, 정치에서는 경제적인 해법보다는 통합, 동화, 공화국의 가치와 정체성의 논의가 확대되었고, 문제는 보다 더 감성적인 것이 되어가고 있었다. 이는 극우파의 전면적인 등장에 유리한 조건이 되어주었다.

1983년 국민전선은 정치전면에 나타난다. 이전에 있었던 극우파 정당 ‘프랑스의 행동 Action Française’은 왕정복고를 강력히 주장하였다. 이러한 주장은 점점 대중 정치와는 멀어질 수밖에 없었고, 위에서 언급한 바와 같이 2차 세계 대전 이후 극우파의 입지가 줄어들면서 자연스럽게 그 세가 약해졌다. 국민전선의 수장인 르 펜은 기존의 극우파가 밟았던 실패의 전철을 밟지 않았다. 기존의 극우파가 폭력을 앞세워 좌파 지지자들을 위협하던 것과는 반대로, 국민전선은 제도를 존중하면서도 비교적 평화로운 방식으로 자신의 주장을 펼쳐갔다. 국민전선은 금기시되어 왔던 인종혐오나 인종차별을 다시 정치적 담론으로 끌어들이는 데 성공한다. 르 펜은 이를 위해 미디어를 적극 활용한다. 그의 미디어에서의 언급들은 직접적이거나 폭력적인 것이 아니라, 은유적인 것이었고, 대중을 설득할 수 있는 논리적인 것이었다.²⁴⁾ 그러면서 자연스럽게 프랑스의 정체성은 다시 대중들에게 중요한 주제로 등장했다. ‘프랑스를 위한 300가지 조치 300 mesures pour la France’²⁵⁾를 보면 프랑스의 정체성 논의를

들의 히잡 뿐만 아니라 유대인의 아물게, 시크교도의 터번 등도 여기에 포함된다.

24) 르 펜은 1983년 지방선거에서 정치적으로 나타낼 수 있는 모든 수치에서 압도적인 스코어로 당선되었다. 노와리엘은 이를 “르 펜의 강림”(Ibid., p.67)이라고 칭했다. 1984년 2월 13일 르 펜은 프랑스 채널 Antenne2의 정치 토론 프로그램에 출연했는데, 그 날 방송 최고의 시청률을 기록했다. 르 펜은 특히 신문, 잡지에서 각광받은 정치인이 되었고, 그에 대해서 이야기하거나, 그의 정치적 태도를 다루는 기사들이 쏟아져 나왔다.

25) www.frontnational.com 참조.

가장 먼저 본격적으로 거론한 것이 국민전선이라는 것을 쉽게 알 수 있다. 이들은 프랑스의 정체성이 과도한 이민의 유입 때문에 위협받고 있다고 단정한다. 국민전선은 다음과 같이 언급한다. “우리가 경험한 대대적인 이민의 유입은 우리의 정체성을 훼손하였고, 그 결과 프랑스의 존재 자체를 훼손하고 있다.”

국민전선과 르 펜의 지지자들은 이민에 대해서 단호한 자세를 계속 유지하고 있다. 그들은 1900년대 초반 유럽에 유입된 이민들은 현재 프랑스에 잘 통합되었다고 생각한다. 하지만 북아프리카 등지에서 유입된 이슬람을 신봉하는 이민들은 프랑스의 정체성을 파괴하고 있으며, “프랑스의 문명과 함께 공존할 수 없는 신정정치”를 신봉하는 자들이라고 구분해 버린다. 르 펜이 그와 관련해서 내놓은 정책들은 비교적 예상할 수 있는 것들이다. 가족재결합 정책의 폐지, 이중국적 금지, 국적 박탈과 관련된 법들의 효율적인 적용들이 그것들이다. 르 펜은 끊임없이 종족 계통을 파괴할 것, 이민 범죄자들을 추방할 것, 10년 유효기간의 체류증 발급을 없앨 것과 같은 제도적인 요구도 정부를 향해 계속 하고 있다.

4. 1980년대의 프랑스 국가 정체성: 논란의 시작

르 펜이 대중친화적인 정치 행보로 세를 확장하고 있는 가운데, 좌파인 사회당PS은 마그레브 청년들이 일으키는 문제들을 통합의 문제들로 다루려고 했다. 그리고 당시 높아지고 있던 인종차별과 관련한 내용들을 르 펜과 그의 지지자들이 조장한 것이라고 주장했다. 이러한 사회당의 노력 덕분에 1986년 국회의원 선거에서 프랑스와 미테랑은 우파를 압도적으로 이길 수 있었다. 그리고 또한 중도 우파는 ‘국가 정체성’이라는 테제는 그대로 살리면서도, 국민전선이 주장하는 급진적인 개혁요구를 완화한 실현 가능해 보이는 조치들로 바꾸면서 자신들의 영역을 지켜나

가려고 하고 있었다.

정치적 전략과 관계없이, 국가 정체성은 우파에게는 주요 정치 테제였고, 좌파와의 경계점을 명확히 할 수 있는 지점이었다. 따라서 극우파(FN)과 중도우파(UDF, RPR)는 이 주제에 대해서는 서로 연대가 가능했다. 이들의 최우선적 과제는 이 주제를 보다 국민들이 합리적으로 받아들일 수 있는 인식적 토대를 만드는 일이었다. 이와 관련해서, 1985년 ‘프랑스의 정체성 *Identité de la France*’에 대한 여러 학술대회가 열렸다. 그리고 ‘인종차별 근절과 프랑스의 정체성 존중을 위한 연대 *Alliance générale contre le racisme et pour le respect de l'identité française(AGRIF)*’가 창설되었다. 그리고 위에서 언급했던 *Club de l'Horloge*의 지도자들은 왕성하게 활동하였으며, 국민전선에서는 『정체성 *Identité*』이라는 학술지가 만들어졌다. 그리고 *Figaro Magazine*과 같은 우익성향의 잡지들을 중심으로 알랭 그리토레 *Alain Griotteray*, 미셸 포니아토우스키 *Michel Poniatowski*와 같은 언론, 정치인들은 마그레브 이민들이 문화적, 종교적 이유 때문에 프랑스에 결코 통합되거나 동화될 수 없다는 논지로 사설들을 쏟아냈다. 심지어 지스카르 데스탱과 같은 전직 대통령들도, 인종혐오와 관련된 담론들을 만들어 냈으며, 우파 저널인 *Valeurs actuelles*에 이민은 “프랑스 정체성의 위협”²⁶⁾이라고 단언하기도 하였다.

26) V. G. d'Estaing, *Valeurs actuelles*, 24 juin 1985. 데스탱은 1990년 11월 24일 *Figaro* 지에도 “프랑스의 정체성으로 돌아가야 한다 *Il faut revenir à identité française*”라는 논설을 기고하기도 하였다.



이러한 논의들의 정점을 찍은 것은 1985년 10월 26일 발간된 *Figaro Magazine*이 이었다. 이 잡지는 사진에서도 볼 수 있는 것처럼, 타이틀 기사로 ‘30년 후 우리 프랑스인들은? Serons-nous encore français dans trente ans?’ 실고 있다. 사진에서 보는 것처럼 프랑스의 상징인 마리안느에 히잡을 씌워 프랑스의 정체성이 이슬람의 위협을 받고 있다는 것을 강조하고 있다. 기사는, “사실 이 중요한 문제, 우리의 정체성이 살아남는 문제, 프랑스인들을 위협하고 제3세계와 마주한 서양세계를 위협하는 돌이킬 수 없는 불균형의 문제들에는 침묵의 결탁이 존재하고 있다”고 적시하고 있다. 이 언급에서 볼 수 있듯이, 그간 인종차별이나 인종혐오와 같은 담론들은 프랑스에서 금기 시 되어오던 것이었다. 하지만 이 기사는 프랑스의 정체성이 위협받는 마당에 차별과 혐오는 그 정체성을 지키기 위해서 더 이상 일종의 타부로 남아서는 안 된다는 것을 역설하고 있다. 그리고 기사의 제목 역시 독자들의 호기심을 자극하면서도 불안감을 조성하는 데 일조한 것으로 보인다. 정확히 30년 후인 2015년에, 이 기사와 관련된 많은 후속기사들이 쏟아져 나온 것은, 이 기사가 얼마나 큰 파급력이 있었는지 알 수 있는 대목이다.

*Figaro*와 *Figaro Magazine*는 프랑스의 국가 정체성 논의에서 지금도 그렇지만, 80년대에는 빼놓을 없는 영향력을 과시했다. 다양한 기사는 물론이고, 독자들에게 국가 정체성과 관련된 설문을 실시하여 의견을 물

었다. 이 설문은 국가 정체성이 지금 문제가 되고 있다는 사실을 독자들 뿐만 아니라 프랑스 국민들에게 인식시키는 데 기여했다. 1980년대 여러 설문조사 기관에서는 “당신은 이 생각에 동의하십니까?”, “만약 우리가 외국인들의 수를 제한하지 않는다면, 프랑스는 자신의 국가 정체성을 잃을 위험이 있을까요?”와 같은 질문을 통해, 외국인과 국가 정체성을 연결하는 조사를 실시했다. 질문의 결과와 상관없이, 질문에 답이 들어 있고, 이러한 질문 자체가 국민들에게 외국인들이 국가 정체성을 위협하는 존재라는 것을 국민들이 깨닫게 한다고 볼 수 있다.

외국인과 국가 정체성을 연결시키는 르 펜의 정치 담론은 도시 외곽에서 진행되던 집단주의의 증가를 실감나게 보여주는 방송들로 인해 이제 주장이 아닌 객관적 사실이 되어버렸다. 그리고 레비스트로스Claude Lévi-Strauss, 브로델Fernand Braudel과 같은 저명학자들은, 이민 문제와는 별개로, 국가 정체성이라는 주제를 공식적으로 학문의 대상으로 삼는데 기여했다. RPR, UDF와 같이 국민에게 친근한 중도우파의 경우에도 국가 정체성의 문제를 1986년 의회선거에 중요한 슬로건으로 내세우기도 하였다. 물론 이들은 이민과 국가 정체성을 결부시켰으며, 국가적 가치가 국가 정체성을 드높이는 데에서 더욱 확고해진다고 주장하였다.

이민들이 국가 정체성을 위협한다는 슬로건이 확대되고 있는 와중에도, 빈민가나 도시 외곽에서 일어나는 이민 2세들의 범죄는 줄지 않았다. 2001년에 발생한 9.11사태 역시 이슬람에 대한 좋지 않은 인식을 더욱 부추겼고, 결국 2002년 르 펜은 대통령 선거의 결선 투표에까지 오르는 기염을 토했다. 주목할 점은, 통합과 동화라는 좌파의 논리와 국가 정체성의 위협이라는 우파의 논리 중에서 이제는 후자가 더욱 설득력을 얻고 있다는 것이다. 실제로 이를 잘 이용한 것은 니콜라 사르코지Nicolas Sarkozy 전 대통령이었다.²⁷⁾ 그는 내무부 장관 시절부터 이민을 범법자

27) 프랑스와즈 뒤푸르Françoise Dufour는 이에 대해서 다음과 같이 언급한다. “국가의 안전”과 프랑스의 “국가 정체성”에 대한 위협으로 이민 문제를 다루었던 르 펜은 2002년 대선에서 2차 투표에까지 진출할 수 있었다. 미디어에 의해 전파된 이 사회

나 부랑자로 공공연히 칭하고 다녔다. 그리고 미디어를 통해 국민들의 안전을 보장하고, 이민 출신의 범법자들을 척결해야 한다는 단호한 태도를 견지했다.

당시 시라크 정부는 통합과 동화를 우선시 했지만, 사르코지는 이러한 정부의 자세와도 어느 정도의 거리를 유지했다. 즉, 그는 도시 외곽의 집단과 계토들이 사회의 문제가 되며, 이것이 결국은 국가 정체성에도 큰 영향을 주리라고 단언했다. 그는 그런 문제에 대한 다양한 해결책을 제시했지만, 결국 이 해결책은 어떤 면에서 국민들에게 온건한 좌파 정부와 다를 것이 없다고 생각하게 만들었다. 따라서 2006년부터는 기존의 공화주의 우파들의 담론들을 다시 끌어들이고, 국가 정체성과 관련된 추상적이고, 자극적인 선동을 이어가게 된다. 르 펜과 사르코지의 차이는 사르코지가 정책이나 정부의 조치에 더 가까웠다는 것이다. 사르코지는 이민과 관련된 다양한 법률적 조치에 개입하면서, 르 펜 보다 더 실천적이라는 인식을 국민들에게 심어주었다.

5. 결론을 대신하여.

본고의 제목이 ‘프랑스 정체성의 어제와 오늘’인 이유는 어제의 정체성에 대한 논의가 혁명 시기의 것이 아니고, 1980년대 형성된 것에서 그다지 크게 바뀌지 않았기 때문이다. 이견은 있을 수 있으나, 최근 프랑스에서 일어난 테러들과 관련된 안전의 담론들이 과연 프랑스의 독특한 역사적 사실에만 기인하는 것인가, 그리고 프랑스의 정체성이 이 일로 인

문제에 관심이 많았던 유권자들을 표심을 사로잡았는데, 이 때문에, 2007년에는 이러한 문제들이 대선의 주요 관심사가 되었다. 특히 사르코지는 르 펜의 논거들을 자기 나름대로 이용했으며, 극우파 정당에 의해서 지금까지 “타부”로 여겨지던 이민을 주제로 한 발언을 자유롭게 하겠다고 선언했다. F. Dufour, “Immigration et identité nationale: comment la production d'une inclusion produit de l'exclusion”, in *Immigration et identité nationale*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp.47-48.

해서 진정 훼손되었는가 하는 문제는 다시 생각해봐야 할 것이다. 과격한 근본주의 이슬람주의자들은 그 명칭이 어찌 되었든 간에 다른 형태로 계속해서 존재해 왔다. 지금 우리가 더욱 무서워하는 것은 그들이 자신의 주의 주장을 펼쳐가는 가는 방식이 매우 고도화 되고, 잠재적 동조자들이 어디에도 존재할 수 있다는 것이다. 미국이나 프랑스, 그리고 세계 주요 국가들은 단지 확률이 좀 높을 뿐이지, 세계의 어느 나라에서도 테러의 발생 가능성은 상존한다.

프랑스와 국가 정체성의 논의가 주목할 만한 일인 것은 역시 니콜라 사르코지 정부에서 수행했던 ‘국가 정체성에 대한 대토론’ 때문일 것이다. 그 기간에 벌어졌던 다수의 토론들에서도, 그리고 그 이전에 있었던 국가 정체성에 대한 다양한 사고들도, 국가 정체성에 대한 명확한 정의를 내려놓은 것은 사실 없다. 르낭의 “함께 살고자 하는 의지”를 갖는 것이 국가 정체성을 정의하는 것이라면, 이민 문제가 그리 심각하지도 않을 것이다. 결국 이 문제는 ‘다른 것’에 대한 인정과 통합과 동화의 논의, 이민에 대한 배제의 문제 등과 같은 해결되지 않는 미궁에 또 빠져들 수밖에 없을 것이다. 국가 정체성은 결국은 정치적 상황에 따라서 어떤 정파에서 더 유연하고, 합리적으로 자신의 슬로건에 담아내는가라는 문제로 귀결될 수밖에 없을지도 모른다.

분명한 것은 글로벌, 노마드, 혼혈 등, 이런 말들이 익숙한 시대가 되었다는 것이다. 돈이 된다고 하면, 대통령도 히잡을 쓰는 것이 ‘잘한 일이다’라고 칭송 받는 시기가 되었다. 그 사이에서 꼭 국가 정체성이 아니더라도, 21세기를 살아가는 ‘우리’의 정체성은 무엇이며, 어디에서 찾아야 하는 가는 다시 한 번 생각해 볼 문제가 아닌가 한다.

참고문헌

- 조선일보, 「프랑스 파리가 테러의 집중 표적이 되는 이유는」, 2015년 4월 14일자 인터넷 판.
- 진인혜, 「보르 문학 속에 나타난 사회통합과 자기정체성」, 『유럽사회와 문화』 2호, 연세대학교 인문학연구원, 2009, pp.69-96.
- 홍태영, “프랑스 공화주의 축제와 국민적 정체성”, 『정치사상연구』 11권 1호, 2005, pp.158-159.

- Bouamamas S., *La manipulation de l'identité nationale Du bouc émissaire à l'ennemi de l'intérieur*, Paris, Editions du Cygne, 2011, p.139.
- De Baecque A., *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 123.
- D'Estaing V. G., *Valeurs actuelles*. 24 juin 1985.
- Dufour F., “Immigration et identité nationale: comment la production d'une inclusion produit de l'exclusion”, in *Immigration et identité nationale*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp.47-48.
- Maillot A., *Identité nationale et immigration: la liaison dangereuse*, Paris, Les Carnets de l'info, 2008, p.75.
- Meyran R., *Le Mythe de l'identité nationale*, Paris, Berg International Editeurs, 2009, p.8
- Noiriel G., *A quoi sert “identité nationale”*, Marseille, Agone, 2007, p.15.
- Noiriel G., *Population, immigration et identité nationale en France: XIXe-XXe siècle*, Paris, Hachette, 1992, p.9.
- Renan E., “Qu'est-ce qu'une nation?”, conférence faite en Sorbonne le

- 11 mars 1882, première publication: *Bulletin hebdomadaire*, Association scientifique de France, 26 mars 1882; dans OEuvres complètes, Paris, Calmann-Lévy, 1947 (édition établie par Henriette Psichari), tome 1, section “Discours et conférences”.
- Sarkozy N., « Mon projet: ensemble tout devient possible », <http://www.sarkozy.fr/lafrance>.
- Sée H. E., *Les idées politiques en France au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1920.
- Sieyès E. J., *Qu'est-ce que le Tiers état?*, Paris, Editions du Boucher, 2002, p.5.
- Thiesse A.-M., *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Le Seuil, 1999. pp.152~155.
- www.frontnational.com

〈Résumé〉

Sur identité nationale de la France d'aujourd'hui

KIM Hui-Teak

Cet article a pour but d'illustrer le processus de l'évolution de l'identité nationale et se rendre compte de son utilisation dans le domaine de la politique de la France. Le débat sur l'identité nationale de la France, qui n'a jamais eu lieu dans toute l'histoire française, était un des sujets importants de campagne de l'élection présidentielle de Nicolas Sarkozy en 2007. La notion de l'identité nationale était considérée comme slogan cliché du parti politique de l'extrême droite. Mais, selon sondage, les Français étaient pour ce genre de débat et ils voulaient définir précisément la notion de l'identité nationale.

En France, le concept de l'identité nationale s'évaluait depuis la Révolution française. A travers les événements historiques, par exemple la Guerre franco-Allemagne de 1870, les Français ont dû avoir l'identité exclusive. Mais, après la Deuxième guerre mondiale, le racisme, ayant une relation proche avec l'identité exclusive, ne pouvait guère s'installer dans le domaine de la politique française. Donc, la mise en accent de l'identité nationale a justement fait partie de l'extrême droite. Mais dans les années 80, Jean-Marie Le Pen, utilisant bien les médias, a relevé la notion de l'identité nationale pour sa position politique. Sa stratégie était très efficace, en effet, jusqu'à ce moment-là, les politiques de l'extrême droite étaient très violentes et inappropriées à la réalité politique de la France.

Enfin, actuellement, les Français s'exposent sans défense aux attentats commis par les islamistes. Donc, Sarkozy a politiquement exploité la

discussion de la sécurité de la société française et a prétendu le renforcement de l'identité nationale de la France. Bien que cette attitude soit nécessaire dans la situation sociale de la France, on doit bien surveiller l'abus de la notion de l'identité nationale servant à atteindre justement son objectif politique.

주 제 어 : 국가 정체성(Identité nationale), 장-마리 르 펜(Jean-Marie Le Pen), 니콜라 사르코지(Nicolas Sarkozy), 인종차별(Racisme), 이민(Immigration), 국가 정체성 대토론(Grand débat sur identité nationale)

투 고 일 : 2016. 9. 24

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

클로드 시몽의 글쓰기와 전쟁: 『플랑드르 길 *La Route des Flandres*』과 『식물원 *Le Jardin des Plantes*』을 중심으로*

문 혜 영
(덕성여자대학교)

차례

- | | |
|-----------|-----------|
| 1. 전쟁의 의미 | 3. 생존과 치유 |
| 2. 역사와 개인 | 4. 맺음말 |

1. 전쟁의 의미

전쟁은 클로드 시몽의 거의 모든 작품에 등장하는 근원적 테마이다. 전쟁의 테마는 1960년에 발표한 『플랑드르 길』에서부터 본격적으로 다루어졌는데, 누보로망 작가 중 ‘전쟁’을 주제로 다룬 작가는 클로드 시몽이 유일하다¹⁾고 할 수 있다. 물론 ‘전쟁’을 테마로 다룬 작가들은 이전에도 많았다. 유명한 작품의 예를 들면 위고의 『여러 세기의 전설 *La Légende des siècles*』와 『레미제라블 *Les Misérables*』, 톨스토이의 『전

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A5B4037624).

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

쟁과 평화』와 말로의 『희망 *L'Espoir*』, 조지 오웰의 『카탈로니아 찬가 *Hommage to Catalonia*』 등을 꼽을 수 있다. 이들 작품은 대체로 영웅과 전쟁무훈에 관한 내용을 다루고 있으며, 말로나 오웰의 경우는 사회주의적 영웅을 그려냈다. 그러나 이들과 달리 시몽은 전쟁 이야기를 다른 관점에서 풀어내고 있다. 시몽의 소설은 스토리의 전개에 기반을 둔 일반적 소설 구조에서 벗어나 구두점의 원칙이 무시된 채 문장과 단락이 자유롭게 연결되어있고, 언뜻 보기에는 거의 스토리를 파악할 수 없게 서술되어 있다. 이와 같이 서로 상관없어 보이는 퍼즐조각 같은 서술의 파편들은 ‘전쟁’과 무관한 이야기처럼 보이지만, 이를 재구성하면 하나의 이야기와 함께 의미가 드러난다.

이러한 이야기 또는 의미를 구성하는 토대가 시몽의 전 작품을 관류하는 ‘전쟁’에 관한 단속적 기억의 파편이자 ‘라이트모티브 *leitmotiv*’이다. 시몽은 신화나 예술작품의 전쟁장면²⁾ 뿐만 아니라 작가 자신이 목격했던 스페인 내란³⁾이나 직접 참전했던 2차 세계대전의 전쟁 장면들을 묘사하면서, 전쟁의 의미를 독특한 방식으로 재현하고 있다. 『플랑드르 길』, 『아카시아 *L'Acacia*』(1989), 『식물원』(1997)은 특히 2차 세계대전을 다룬 소설이다. 이 세 작품은 전쟁에 대한 시몽 자신의 체험과 가족 이야기 그리고 역사적 인물에 대한 이야기를 다루고 있다. 특히 『플랑드르 길』과 『식물원』은 전쟁이 개인에게 가하는 폭력의 참상을 다양한 묘사를 통해 보여주고 있다. 더불어, 역사적 인물들의 등장은 개인의 이야기와 역사적 사건의 대비를 통해 실존의 의미를 문제 삼고 있다.

두 작품의 전체적인 내용을 살펴보자면, 먼저 『플랑드르 길』은 1940년 5월17일 프랑스 군대가 마지노선에서 독일군에게 패배했던 실제 사건을 중심으로 구성되어 있다. 『식물원』은 2차 대전의 에르빈 롬멜, 처칠, 이탈리아 화가인 가스토네 노벨리 Gastone Novelli 등의 단편적 이야기와 함께 시몽의 자전적 이야기가 덧붙여 복합적인 이야기 *récit*를 구

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

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

성하고 있다. 특히 롬멜과 노벨리의 이야기는 대조적인 양상을 띠면서, 각각 전쟁의 가해자와 피해자로 극명하게 대비되면서 서술되어 있다. 롬멜은 독일국민에게 위대한 영웅으로 존경받았던 매우 인간적이면서도 뛰어난 명장이다. 연합군 내의 영국수상 처칠조차도 그를 적군의 지휘관임에도 불구하고 위대한 장군으로 평가하였다. 그러나 롬멜의 경우, 명성 높은 훌륭한 장군이었지만 전선에서 수많은 인명을 살상한 가해자로서의 책임은 면할 수 없다. 『식물원』에서 롬멜의 전장에서 의기양양했던 자신에 찬 모습은 전쟁 후 부상으로 인한 투병생활로 인해 병약해진 노인이 된 모습과 대조된다. 역사적 자료와는 달리 초라한 한 인간의 실존적 모습이다. 반면 노벨리는 전쟁의 피해자로 레지스탕스 운동을 하다가 나치에 체포되어 포로 강제수용소로 끌려가 혹독한 고문을 당하게 된다. 노벨리가 당한 처참한 참상은 차마 인간으로서 감내하기에는 너무도 고통스러운 것이었음을 생생히 보여주고 있다. 이외에도 시몽은 수많은 전쟁 장면들의 묘사와 이야기를 통해 전쟁의 의미를 보여주고 있다.

실제 클로드 시몽의 삶도 전쟁의 비극과 함께 시작되었고, 전쟁의 체험은 그의 인생에 중요한 영향을 미쳤다. 시몽이 태어난 이듬해에 1차 대전이 발발하였고, 같은 해에 아버지 루이 시몽 Louis Simon은 보병지휘관으로 소집되어 참전했다가 적군에 의해 암살당했다. 그리고 홀어머니 밑에서 자란 시몽은 12세인 1925년 오랜 병석에 있던 어머니를 잃게 된다. 시몽은 25세인 1939년 8월 27일 제 31연대 기병대로 2차 대전에 참전했지만, 1940년 5월 17일 자신이 속한 기병중대가 플랑드르 지역에서 독일군의 습격을 받고 패주하는 중에 체포되어 포로 강제수용소로 끌려갔다. 그 해 10월에 강제수용소를 탈주하는데 성공하여 고향 페르피냥 Perpignan으로 돌아왔다. 이때부터 시몽은 레지스탕스를 지원하면서 글을 쓰기 시작하여, 전쟁이 끝난 1945년에 처녀작 『사기꾼 *Le Tricheur*』를 출간하였다. 따라서 전쟁은 시몽의 인생 전부를 차지했다고 해도 과언이 아니다. 시몽이 전쟁터에서 목격했던 참혹한 현실은 작품 속에서 악몽처럼 여러 형상으로 비유되고 변형되어 끊임없이 환기된다.

본고는 클로드 시몽의 두 작품, 『플랑드르 길』과 『식물원』의 분석을 통해 전쟁이 생산하는 폭력이 역사적 관점과 달리 개인에게 어떻게 작용되는지, 개인에게 미치는 혼돈과 개인이 당하는 참상이 어떤 방식으로 표현되는지를 살펴보고자 한다. 또한 전쟁이 야기하는 혼란과 공포 속에서 인간이 생존하고 치유되는 과정을 통해 시몽이 시사하는 전쟁의 의미는 무엇인지를 제시해보고자 한다.

2. 역사와 개인

클로드 시몽과 전쟁과의 밀접한 관계는 1989년 장 클로드 르브룅 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⁾

나의 아버지는 1914년 8월27일 살해당했고, 나는 1939년 8월 27일 전쟁에 소집되었다. 역사의 위대함은 사라진 것인가? 역사는 늘 그렇다. 사람들은 매번 새로운 학살을 저지르곤 하였다.

8월 27일은 시몽과 그의 아버지 두 사람의 인생에 있어 중요한 날짜이다. 연도는 다르지만 동일한 날짜에 두 사람은 공교롭게 일을 당하게 되는데, 1차 대전이 발발했던 1914년에 루이 시몽이 암살당했고, 25년이 지난 후 2차 대전이 시작되면서 같은 날짜에 시몽이 군대에 동원되었다. 한 가족을 불행으로 몰아넣은 전쟁의 비극은 날짜의 우연한 일치를 통해 배가된다. 이와 같이 전쟁은 두 세대를 거치며 비극과 고통을 동반하는

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

“새로운 학살 nouveaux massacres”을 만들어내었다.

『플랑드르 길』의 화자이자 주인공인 조르주 Georges는 어느 날 갑자기 전쟁에 직면하게 되고, 그에게 전쟁은 한 마디로 “붕괴 décomposition”이었던 것이다. 일순간 모든 것을 잃어버리고 이유도 알 수 없는 고통에 어리둥절해 하는 조르주에게 남겨진 것은 전적으로 부조리한 상황뿐이다. 이러한 상황의 다양한 형상들은 악몽처럼 붕괴된 조각들로 기억된다. 기존의 문법과 서술구조가 파괴되고, 1인칭 서술자 시점과 3인칭 서술자 시점이 수시로 교차되는 파편화된 이야기는 기억하기조차 고통스러운 혼란상태를 나타내고 있다. 마침표 없이 끝없이 이어지는 문장들은 시간과 공간을 분간할 수 없게 만든다. 소설의 서두는 다음과 같이 시작된다.

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouge acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'au chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et (...) pour en finir avec ce qui n'aurait jamais dû commencer quatre ans auparavant...⁵⁾

그는 손에 편지를 들고 있었고, 눈을 들어 나를 쳐다보았다 그리고 다시 편지와 나를 번갈아 쳐다보았다 나는 그의 뒤편으로 적색 적갈색 황갈색 말들이 오가는 것을 볼 수 있었다 그 말들을 물먹이는 곳으로 이끌고 갔는데, 그 곳의 진흙이 너무 깊어 발목까지 빠질 정도였다 그런데 내가 기억하기로는 갑자기 밤 동안 기온이 영하로 내려갔다 (...) 4년 전에 결코 시작되지 말았어야 할 것을 해결하기 위해서...

5) Claude Simon, *La Route des Flandres*, Editions de Minuit, 1960, p. 9-14 이하 RF로 표기한다.

아무런 설명도 없이 시작된 문장은 1인칭 서술자 시점으로 시작되어 6페이지에 달하며 마침표가 아닌 말줄임표(...)로 끝난다. 반과거와 단순 과거 시제로 이루어진 문장들은 과거의 이야기임을 나타내고 있지만, 익명으로 지칭된 인칭대명사 “il”은 이 구문에서는 누구인지 밝혀지지 않았다. 이 구문이후 전개되는 문장에서 ‘il’은 “중대장 capitaine”이고, 그가 화자 “나 je”에게 어머니의 편지를 건네는 장면⁶⁾임을 알 수 있다. 요컨대, 편지에 관한 장면은 여러 색깔의 말들이 지나가는 장면과 겹쳐진다. 말들에 관한 이야기는 또 다른 이야기로 전환된다. 첫 단락 안에서 계속 중첩되는 여러 다른 장면들과 이야기는 “내가 기억하기로는 je me rappelle que”의 구문을 통해 화자 ‘나’의 회상이라는 것이 밝혀진다. 6페이지에 달하는 첫 단락에는 전쟁에 관한 장면들과 다른 인물에 관한 이야기가 마치 실타래처럼 뒤엉킨 채 짙막하게 두서없이 담겨있다. 그 이야기 속의 가장 중심적 사건은 ‘전쟁’, 즉 2차 대전이다. 작품 전체에서 드러나는 2차 대전의 악몽은 1940년 “5월 mai”의 사건으로 표현된다.

‘플랑드르’는 북해에 접해있는 벨기에의 한 지역으로, 역사적 변천에 따라 그 경계의 변화가 많았다. 북유럽과 지중해, 영국, 라인 지방을 연결하는 무역의 교차로이자 전략적 요충지로, 1830년 벨기에 독립전쟁으로 네덜란드에서 분리되어 현재의 위치로 확정되었다. 2차 대전 당시에는 독일군의 공격을 방어하기 위한 대규모 요새가 구축된 프랑스 마지노선의 중요한 지점이었다. 작품 속에서 1940년 5월의 사건은 실제로 클로드 시몽이 체험했던 일이었다. 당시 시몽의 기병중대는 프랑스 북동부에 위치한 뤼네빌 Lunéville에 주둔한 정예부대였다. 1940년 5월 10일과 21일 사이의 기간은 프랑스가 독일군의 집중공격을 받았던 때⁷⁾이다. 플랑드르 지역은 마지노선이 위치한 곳으로, 마지노선 붕괴는 곧 프랑스의

6) *RF*, p. 9 : “(...) et au bout d'un moment il dit Votre mère m'a écrit. Ainsi elle l'avait fait malgré ma défense, je sentis que je rougissais, (...)”

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

패배를 의미했다. 시몽이 속한 중대는 독일군의 공격에 계속 저항했으나, 결국 5월17일 새벽 쿠솔르 Cousole에서 독일군의 기습공격을 받고 지휘관이 살해되면서 부대는 완전히 붕괴되었다. 이 패배는 2차 대전에서 프랑스의 마지막 패배였다. 그런데 당시 시몽에게 가장 중요했던 사건은 이 역사적 순간에 일어난 지휘관의 죽음, 다시 말해서 “살해 meurtre”였다. 이 사건은 『플랑드르 길』에서 다음과 같이 표현된다.

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 somme⁸⁾

이 길은 위험한 장소 같았는데, 다시 말해서 전쟁이 일어난 곳이 아니라 살해가 일어났던 곳으로, 비명소리를 낼 틈도 없이 죽임을 당하는 장소이다. 놈들은 마치 장터 사격장에서 하는 것처럼 율타리나 덤불 속에서 유유히 목표물을 조준하고 있는 것이다, 요컨대 진짜 사격장이다

‘이 길’은 플랑드르로 가는 길을 의미한다. 그리고 이곳은 “위험한 장소 coupe-gorge”이자 곧 “살해 meurtre”가 일어났던 곳이다. 적군이 율타리 뒤에서 살인하기 위해 매복하고 있는 모습이 장터의 사격장에서 과녁을 맞히는 모습으로 비유되고 있다. 전쟁터에서 살해하는 행위는 흡사 “사격장 casse-pipe”에서 조준된 목표물을 맞히는 행위와 같음을 말하는 것이다. 당시 시몽이 속해있었던 31연대의 연대장은 레이대령 colonel Ray였는데, 바로 그가 율타리 뒤에 잠복해있던 독일군의 총칼에 살해당했다. 시몽은 『플랑드르 길』을 집필하게 된 동기를 한 대답에서 다음과 같이 밝히고 있다.

8) RF, p. 15.

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...⁹⁾

이 책(『플랑드르 길』)의 중심 이미지는 내 안에 새겨져 있는 어떤 이미지인데, 이 소설은 바로 이 이미지로부터 비롯되었다고 볼 수 있다. 그것은 1940년 울타리 뒤에 매복하고 있었던 한 독일 낙하산 부대대원에 의해 저격당해 쓰러진 우리 중대 대령의 모습이다. 나는 아직도 생생히 기억하는데, 그가 군도를 든 채 말과 함께 천천히 옆으로 쓰러지는 모습은 마치 납으로 만들어진 동상의 초석이 무너지면서 쓰러지는 기수의 모습 같았다...

『플랑드르 길』의 중심 사건인 ‘레삭 Reixach’ 중대장의 살해는 지휘관을 잃어버린 한 부대가 뿔뿔이 흩어져 분산하게 되는 이른바 “패주 débâcle”를 야기한다. 또한 이 사건은 적군에 대한 “패배 désastre”이기도 하다. 이러한 상황은 소설 속에서 다음과 같이 서술되고 있다.

(...) et non pas en peine retraite ou plutôt débâcle ou plutôt désastre au milieu de cette espèce de décomposition 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 peut s'en faire l'esprit (...) était en train de se dépiauter se désagréger s'en aller en morceaux en eau en rien¹⁰⁾

(...) 그리고 힘겨운 후퇴가 아니라 차라리 패주 아니 일종의 모든 것이 붕괴되는 패배였는데 마치 한 부대가 아니라 세상 전체가

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

10) *RF*, p. 16.

물리적인 현실 속에서 뿐만 아니라 머릿속에서 재현되면서 (...) 곱
질이 벗겨지고 붕괴되어 산산조각 나더니 물이 되고 무(無)가 되는
것 같았다

다시 말해, 부대의 패주는 곧 ‘붕괴’를 의미한다. 그러나 화자이자 주인공 조르주에게 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 패배이지만, 좁게는 한 개인의 삶이 전적으로 붕괴되는 시점으로 변하게 된 것이다. 시몽은 이 작품을 통해 전쟁이 빚은 엄청난 파괴력을 한 부대의 실상을 통해 고발하고 있는 것이다. 이 때 화자 조르주 뿐만 아니라 그 현장의 실제 주인공이었던 시몽의 삶 역시 완전히 파괴되었다. 실제로 패주하던 시몽의 부대는 결국 아벤느 Avesnes에서 독일군에게 체포된 뒤, 열차의 화물칸에 실려 슈탈라크 Stalag IV-B 강제수용소에 끌려가게 된다.

이러한 붕괴의 체험은 이성보다 감각에 의해 먼저 전달된다. 『플랑드르 길』에서 전쟁의 잔인하고 처참한 실상은 실제 현장에 대한 감각적 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. 이 모든 것들은 “전쟁이 남기고 간 잔해, 시체들, 일종의 흔적, 얼룩, 잔유물의 흔적 les décombres, les morts, l'espèce de traînée, de souillure, de sillage d'épave que laisse derrière elle la guerre (RF, p. 25)”인 것이다. 끔찍한 기억들은 시각적 이미지뿐만 아니라 청각과 후각을 통해 환기되고 있다. 이를 소개하면 다음과 같다.

des voix donc, irréelles et geignardes criant quelque chose
(mise en garde, avertissement) 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)¹¹⁾

그렇게 무언가를 외치고 있는(경고, 예고) 비현실적이고 불평투성이의 목소리들이 그 봄날의 눈부신 불투명한 빛을 가로질러 내게 들렸다(마치 빛 자체가 더러운 것처럼, 마치 보이지 않는 공기가 혼탁하고 더러운 물, 즉 전쟁의 먼지투성이의 악취를 풍기는 일종의 찌꺼기처럼 공중에 떠 있는 것 같았다)

주인공 조르주에게 전쟁은 상관의 “경고 *mise en garde*”와 위험한 사태를 알리는 ‘예고 *avertissement*’에 불평을 늘어놓는 목소리들, 눈부시지만 불투명한 햇빛, 혼탁한 공기, 먼지로 가득 찬, 악취 나는 찌꺼기로 기억된다. 전쟁터의 아우성치는 소리, 화약과 포탄으로 더러워진 뿌연 하늘에 대한 감각적 연상망 속에서 전쟁은 “찌꺼기 *crasse*”라는 단어를 통해서 ‘*crasse*’의 또 다른 의미, 즉 “비열한 행위”로 제시된다.

감각을 통한 기억의 묘사는 독자로 하여금 극명한 현실로 받아들이게 하는 힘이 있다. 바르트가 지적한 바와 같이 언어는 사물의 충실한 이미지가 될 수 없다.¹²⁾ 하지만 묘사는 보여주는 대상인 “현실 이상의 것을 암시해주기¹³⁾”도 하는 것이다. 전쟁이 생산하는 폭력은 세상을 혼돈과 무질서로 만들어 버린다. 물론 전쟁의 배경에는 국가와 국가 간 거대한 세력들이 서로의 이해와 분쟁을 해결하는 정치적 수단¹⁴⁾의 의미가 도사린다. 그러나 전쟁터에서 희생되는 각각의 개인은 어느 날 갑자기 모든 것이 전복되어버린 상황 속에서 떠안게 되는 고통과 상처를 스스로 감내

11) *RF*, p. 17.

12) Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 163-165.

13) 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.

14) 카를 폰 클라우제비치, 정토웅 역, 『전쟁론 Vom Kriege』, 지식을 만드는 지식, 2008, p. 116.

해야하며, 이는 고스란히 개인의 몫이 된다. 이렇게 한순간 개인이 떠난 게 되는 전쟁이 야기한 상처는 그 어떤 역사적 명분으로도 치료되지 않는다.

『플랑드르 길』의 모티브가 된 플랑드르 어느 길(실제로 쿠슬르)에서 맞이한 역사적 사건은 개인적 차원에서 본다면 다른 층위의 이야기를 구성한다. 현실의 지휘관 레이(작품 속에서 ‘레삭’)의 죽음은 넓은 의미에서는 연합군과 프랑스의 패배의 역사 Histoire가 되지만, 좁은 의미에서는 한 개인의 삶이 전적으로 붕괴되는 이야기 histoire의 시발점이 된다. 대문자의 역사 Histoire와 달리 소문자의 이야기 histoire는 전쟁으로 인한 한 개인의 참담한 운명과 부조리, 그리고 고통과 상처를 기반으로 구성된다. 시몽은 ‘플랑드르 길’에서의 역사적 사건을 개인 이야기의 구조를 통해 전쟁이 빚은 엄청난 파괴력을 표현하고 있는 것이다. 다시 말해, 전쟁에서 인간 전체를 위해 기꺼이 죽음을 택한 특정한 개인들의 희생과 헌신의 중요성에 앞서, 정확한 이유도 알지 못한 채 어느 날 갑자기 죽음 앞에 내몰려 고통당하고 심지어 죽임을 당할 수밖에 없는 불특정 다수에 대한 의문을 제기하고 있는 것이다.

3. 생존과 치유

전쟁으로 인간, 즉 한 개인의 삶이 파괴되는 모습은 『식물원』에서 가스토네 노벨리의 삶을 통해 잘 표현되고 있다. 43세의 나이로 짧은 생을 마감한 노벨리는 이탈리아 아방가르드의 가장 대표적인 화가¹⁵⁾였다. 그는 1961년 파리에서 열린 작품전에서 클로드 시몽을 만났고, 두 사람은 친구의 인연을 맺게 되었다. 노벨리와 시몽은 각각 다른 삶을 살았지만,

15) 문혜영, 『클로드 시몽의 『식물원 *Le Jardin des Plantes*』과 기억의 모자이크』, 『프랑스문화예술연구』, 봄호(제47집), 프랑스문화예술학회, 2014, p. 47-49.

2차 대전 때문에 겪은 전쟁이라는 동일한 체험을 가지고 있다. 『식물원』에는 노벨리의 그림과 실제 체험 이야기가 함께 엮여져 있다. 『식물원』은 전쟁 중에 겪었던 혹독한 고문과 생과 사의 위험에서도 생존하였던 한 인간이 전쟁 후 자신의 뇌리 속에 남겨진 지울 수 없는 상처를 자연을 통해 치유해나가는 과정을 보여주고 있다.

노벨리의 그림은 그 제목이 모두 절망이나 고통을 나타내고 있다. 가령 이탈리아어로 “Un goccio di vita”은 한 방울의 인생 *une goutte de vie*를 의미하고, “Strappo”는 상처 *Déchirure*를 가리킨다. 시몽은 노벨리의 그림 제목들을 소설 전체에 간격을 두고 제시하고 있는데, 동일한 제목 속에 미세한 변화를 보여주고 있다. 즉 인간의 존엄성과 모든 가치가 무너져버린 처절한 환멸로부터 생에 대한 희망으로 나아가고 있는 것이다. 먼저 『식물원』 초반부에 열거된 그림제목들은 다음과 같다.

Autres titres de peintures de Gastone Novelli :

Vuole dire caos(Veut dire chaos)
 Al di sopra delle stelle (Au-dessus des étoiles)
 Paura clandestina(La peur clandestine)
 Ora zero(Heure zéro)
 Giornale intimo(Journal intime)
 Le cose nell'uovo(Les choses dans l'oeuf)¹⁶⁾

가스토네 노벨리의 다른 그림 제목들 :

혼돈을 뜻한다
 별들 아래
 은밀한 공포
 자정

16) Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Editions de Minuit, 1997, p. 72 이하 JP로 표기한다.

일기

달걀 속에 사물들

위의 그림들의 제목들은 모두 암흑, 혼돈, 공포를 나타내고 있다. 노벨리는 2차 대전 당시 레지스탕스 활동을 하다가, 1943년 독일군에게 체포되어 악명 높은 다하우 Dachau 포로 강제수용소에 끌려가 가혹한 고문을 당한다. 그 당시 그가 겪었던 공포, 상처, 절망은 고스란히 그의 그림 속에 재현되었다. 노벨리의 고통스러운 경험은 시몽이 전쟁 속에서 겪었던 악몽과도 같은 기억들과 동일하게 중첩된다. 시몽이 참전했던 부대가 와해되고, 그는 순식간에 모든 것을 잃어버린 채 죽음 앞에 직면하게 된 것이다. 시몽은 비록 짧은 기간이었지만 혹독한 노역으로 슈탈라크 강제수용소에서 인간 이하의 취급을 받게 된다. 포로 강제수용소에서 탈출한 그는 전쟁으로 인해 얻은 결핵으로 3년 동안 생과사를 오가게 되었다. 전쟁이 가져다 준 폭력은 한 개인에게 잊을 수 없는 고통과 상처를 남긴 것이다. 『식물원』 중반부에서 다시 노벨리의 그림 제목들이 등장하는데, 다음과 같다.

Senza sono (Sans sommeil)

Il sole nudo (Le soleil nu)

Cada vez mas (Chaque fois plus)

Visibilité 2 (Visibilité 2)

La luce nelle mani (La lumière dans les mains)

Poco per poco (Peu à peu)¹⁷⁾

불면

드러난 태양

매번 더

시야

손 안의 빛

서서히

17) *JP*, p. 119.

이 제목들은 그림들에 대한 설명이나 묘사 없이 나열 되었는데, 각 작품의 제목이 던져주고 있는 의미의 중요성을 강조하기 위해서이다. 노벨리의 이전작품 제목들에서 드러났던 혼란과 공포가 여기서는 조금씩 삶에 대한 희망처럼 ‘태양’과 ‘빛’으로 변화되고 있다. 노벨리의 회화기법은 초기에서 후기로 가면서 주목할 만한 변화를 보인다. 초기의 그림들은 유색의 단순한 점이나 정·직사각형 모양으로 보이는 도형이 병렬되거나 겹쳐져 있었는데, 후기로 갈수록 경계가 뚜렷한 유색의 도형들이 무채색, 윤곽이 불확실한 점들, 절반이 지워진 형태로 변형되었다. 노벨리는 그림과 글의 관계를 탐구하며 서로 결합시키는 시도를 하였다. 특히 화폭을 가득 채우는 A 시리즈 그림들¹⁸⁾은 독특한 노벨리의 회화세계를 보여주고 있다. 이것은 인간의 가치와 사회적 질서가 무너진 혼란한 세상에서 다시 “새로운 문명을 세우고자하는” 열망을 나타내고 있는 것이다. 전쟁의 폭력으로 파괴되어 모든 것이 부재한 상태(“degré zéro”)에서 노벨리는 가장 “원초적이고 하찮은 것(예를 들어, 석고, 흙, 모래... le plâtre, la terre, le sable...)”으로부터 새로운 미학적 시도¹⁹⁾를 하였다.

노벨리가 강제수용소에서 겪었던 고통은 비단 자신뿐만 아니라 특정한 이유 없이 끌려갔던 모든 포로들이 겪었던 것이다. 전쟁 속에서 시몽과 노벨리가 겪은 참상은 『식물원』의 이야기와 이미지들²⁰⁾로도 충분히 독자들에게 전달된다. 전쟁이 끝나자, 노벨리가 전쟁과 포로수용소에 대한 기억을 잊기 위해 문명을 등지고 아마존의 원시림으로 들어가게 된 이야기가 간략하게 『식물원』의 서두²¹⁾에 서술되어 있다. 노벨리는 원시

18) 본고의 부록 참조.

19) 뉴욕 알랭 갤러리의 노벨리 작품전시회에서 클로드 시몽이 쓴 카탈로그 서문 참조: “« Après la guerre, dit avec pudeur Novelli (il ne dit pas l'enfer, le néant, la mort de Dieu et de l'homme, le “degré zéro” de tout, l'univers des camps et de la violence criminelle), il fallait nécessairement recomposer une esthétique, reconstruire une civilisation. » dans “Novelli ou le problème du langage”, *Les Temps Modernes*, N° 629, 2005, p. 78.

20) cf. 문혜영, 『클로드 시몽의 『식물원 *Le Jardin des Plantes*』과 기억의 모자이크』, p. 49-53.

21) *JP*, p. 19-20.

림에서 원시부족을 만나게 되는데, 이들과 의사소통에 성공하면서 생존과 치유의 방법을 습득해나간다. 이 이야기는 작품 후반부²²⁾에 자세히 서술되어 있다. 노벨리는 이야기 속에서 원시림 속에서 문명화되지 않은 원주민들과의 만남을 통해 “삶 - 아니 오히려 생존 *La vie - ou plutôt la survie*”하는 방법을 배우게 되었다고 회고한다. 노벨리의 에피소드가 의미하는 바는 원시적인 공감대이다. ‘자연’ 또는 원시 그대로의 순수함만이 다하우의 포로 강제수용소에서 인간이 견뎌내기 힘든 상처를 치유할 수 있다는 것을 표현²³⁾하고 있다.

이와 같이 『식물원』의 노벨리의 그림과 에피소드는 인간이 극단의 고통을 생존의 의지로 극복해나가는 것을 보여주고 있다. 특히 노벨리의 그림들 중 A 시리즈에서 알파벳들이 무질서하게 나열되어 있거나 알파벳 첫자인 A가 반복되어 그림 전체를 메우고 있는 것을 볼 수 있다. 또한 “격자무늬 *damier*”와 기호, 어지럽게 흩어져있는 알파벳이 어우러져 있는 그림들은 마치 “세상의 종말 *une fin du monde*”을 투영하고 있는 듯하다. 하지만 이 무질서와 혼란은 “처음 언어를 사용하려고 하는 초기 말더듬의 신호 *le signe des premiers balbutiements d'un langage à venir*”²⁴⁾이기도 한 것이다. 캔버스 테두리 안에 온통 알파벳 A로 가득 채워져 있는 그림의 형상이 『식물원』에서 그대로 제시된다.

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

AAAAAAAAAAAAA

22) *JP*, p. 235-244.

23) *JP*, p. 243: “il ne dit pas pourquoi il les trouvait sympathique, si c'était parce qu'ils incarnaient le contraire d'une civilisation capable d'engendrer des philosophes aussi bien que des bourreaux comme ceux qui l'avaient torturé à Dahau, ou si c'était leur façon élémentaire de vivre ainsi, fondus dans la nature et à son contact direct, sans philosophes, qui lui plaisait”

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

AAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAA²⁵⁾

여러 행으로 반복된 A문자는 다음과 같이 한 칸 전체를 가득 채우고 있다 :

실제 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 젖가슴, 엉덩이, 섹스, 체모 등이 그려져 있다. 여기서 ‘A’가 의미하는 바가 무엇일까? 이 A행렬은 『식물원』의 중간부분에서 다시 등장하는데, 화자 “나 je”가 외과수술을 받기위해 병원에서 내시경으로 진찰 받는 과정에서 입을 벌리며 “아” 소리가 나는 모양을 나타내는 장면이다.

Je serrais 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
AAAAAAAAAAAAA²⁶⁾

나는 여전히 이빨을 꽉 다문 채 처음엔 개처럼 으르렁거리는 소리를 내다가 그만두었다 갑자기 나는 나 자신이 소리 지르고 있다는 것을 깨달았다

25) JP, p. 27.

26) JP, p. 85-86.

입을 벌려 내는 ‘아’ 소리는 노벨리의 그림 속에 나타나있는 것과 같이 알파벳 A로 명시되는데, 이 소리는 동물의 본능과도 같은 ‘개가 으르렁거리는 소리 ce grondement comme un chien’에 비유된다. 그러나 ‘아’ 소리는 병원에서 치료를 받기위해 입을 벌렸을 때뿐만 아니라 고통스러울 때, 쾌락을 느낄 때도 내는 소리인 것이다. 따라서 ‘아’ 소리는 인간이 낼 수 있는 가장 기본적이고 원초적인 소리이다. 또한 알파벳 A는 기본문자인 알파벳의 첫 글자이므로, 언어의 시작이기도 하다. 브리짓트 콤브 Brigitte Ferrato-Combe가 강조한 것처럼, 문자 A는 “근원으로 돌아가는, 탄생의 특정한 기호이자 탄생 또는 새로운 탄생으로서 죽음에 접근하는 기호 le signe privilégié du retour à l'origine, de la naissance ou l'approche de la mort comme nouvelle naissance”²⁷⁾인 것이다. 노벨리의 그림 대부분에서 나타나는 문자 A는 인간의 육체적 고통이나 쾌락을 표현하는 소리의 표기로서, A는 분명 죽음이 아닌 삶, 즉 생에 대한 욕구를 대변하고 있다.

『식물원』에서 노벨리의 A 시리즈 그림에 대한 묘사와 이야기는 기존의 전쟁에 관한 관점과는 다른 각도로 전쟁을 표현하고 있다. 일반적으로 문학 속에서의 전쟁에 관한 서술의 초점은 불특정 다수보다는 특정한 개인의 실존, 더 나아가 역사적 의미에 더 큰 비중을 두고 있다. 전쟁에 대한 역사적 관점의 서술에는 개개인의 실존적 체험과 깊이가 존재하기 힘들기 때문이다. 특히 노벨리의 그림에서 볼 수 있는 ‘아 A’로 표현되는 생명의 원초적 소리 ‘AAAAAAAAAAAA’의 서술은 존재할 수 없다. 인간의 실존적 고통 속에서 터져 나오는 외침은 생존을 위한 본능적 외침인 것이다. 집단의 역사 속에서 정확한 이유도 알지 못한 채 희생당하는 무고한 수많은 개개인의 처절한 죽음은 과연 누가 보상할 것인가? 어떠한 명분이든 전쟁이 만들어낸 죽음의 사투에서 살아남은 한 개인으

27) 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, p. 101-115.

로서 씻을 수 없는 상처를 노벨리와 시몽은 각각 각자의 고유한 방법, 즉 그림 그리기와 글쓰기로 치유하였다.

4. 맺음말

이상에서 살펴본 바와 같이, 클로드 시몽에게 있어 ‘전쟁’은 역사적 사건인 동시에 자신의 삶에 매우 중요한 영향을 미친 개인적 사건이었다. 시몽의 소설은 대부분 자전적 요소로 이루어지지만, 상상과 현실의 경계를 넘나드는 글쓰기로서 실제 사건과 현실에 기반을 둔 픽션의 이야기들이 혼합되어있다. 전쟁의 생생한 잔상들은 이미 『플랑드르 길』 이전 작품인 『단단한 줄 *La Corde raide*』(1947)부터 등장하기 시작한다. 구두점이 없고 끝없이 이어지는 긴 문장과 상상, 과거, 현재의 시간적 경계가 없는 혼돈의 글쓰기는 『아카시아』 전까지 계속된다. 구두점의 상실에 대해 장 리카르두 Jean Ricardou는 ‘무질서의 극치이자 불안정성²⁸⁾’이라고 하였다. 리카르두의 지적처럼, 시몽의 작품에서 구두점이 사라진 것은 전쟁에 대한 기억이 주는 불안감과 치유되지 않은 상처에 기인한다고 볼 수 있다. 그러나 『아카시아』를 정점으로 그 다음 작품인 『식물원』에 이르면 구두점이 분명해지기 시작한다. 이것은 혼돈과 불안이 치유되고 회복되면서 논리와 의미가 다시 부활하는 치유의 과정이라고 볼 수 있다. 가스토네 노벨리와는 좀 다른 행보였지만, 시몽 자신도 포로 강제 수용소에서 탈출한 후 고향인 프랑스 남쪽 끝에 위치한 포도밭으로 둘러싸인 작은 도시 페르피냐스로 돌아가서 3년 동안 결핵을 앓았다. 그는 2차 대전 종전 후 전쟁으로 인한 상처를 치유하기위해 글쓰기에 전념하였다.

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

시몽은 자신의 작품세계를 어떤 이데올로기로 규정하는 것을 극단적으로 거부했던 작가로서, 1985년 노벨문학상 수상당시 연설문이었던 『스톡홀름의 담화 *Discours de Stockholm*』²⁹⁾에서 스스로 자신의 글쓰기에 대해 “글쓰기의 앙가주망 *un engagement de l'écriture*”이라고 지칭했다. 다시 말해서, 시몽은 글쓰기 자체를 실천의 차원으로 인식하여 인간과 세계가 맺고 있는 관계를 변화시키고 치유하는 행위라고 보았다. 실제로 시몽의 초기작품에 해당되는 『플랑드르 길』(1960)의 서술구조와 후기작품에 속하는 『식물원』(1997)의 서술구조는 분명한 차이를 보인다. 『플랑드르 길』에서는 문장의 경계가 무너지고 문법이 파괴되며, 시간과 공간이 모호하며, 서술자의 시점이 명확하지 않은, 혼란 그 자체의 글쓰기이다. 그러나 『식물원』에서는 구두점이 살아나고 단락이 구분되며, 등장인물의 이름이 표시되고, 시·공간이 분명해진다. 더 이상 전쟁에 관한 동일한 기억들이 반복되지 않고, 동일한 등장인물도 사라진다. 이와 같은 변화는 시몽 자신이 당한 극단의 고통이 치유되어가는 것이라 볼 수 있고, 인간에게 무차별하게 가하는 전쟁이라는 거대한 폭력을 자신의 체험을 바탕으로 글쓰기를 통해 증언하는 것이다.

전쟁은 한 개인에게는 엄청난 공포와 극심한 상처일 뿐만 아니라 더 나아가 삶의 파멸이기도 하다. 시몽에게 가장 중요했던 것은 역사적 사건 속에서 한 지휘관의 죽음으로 시작되어 삶 자체가 ‘와해’되기 시작한 순간이다. 이 사건은 개인의 실존적 고통을 대변하지 못하는 국가 전체의 붕괴를 뜻하는 역사 *Histoire*에 불과할 수 있다. 하지만 이 사건은 국가의 붕괴와 더불어 한 개인의 삶 자체가 붕괴되는 이야기 *histoire*이기도 하다. 따라서 시몽의 글쓰기는 역사적 차원이 아닌 무고한 개개인이 당하는 고통과 혼란에 초점을 맞추고 전개되는 글쓰기라고 할 수 있다. 한 집단, 한 국가의 영웅이 아닌 일개의 병사, 더 나아가 가장 근본적인 한 인간의 상처, 처절한 죽음과 실존을 표현하고 있는 것이다. 시몽은 작

29) Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Editions de Minuit, 1986.

품 속에서 전쟁이란 거대한 주제를 끊임없이 반복하면서 전쟁이 개개인에게 발생시킨 수많은 폭력과 파괴를 고발하고 있다.

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 배신과 절망, 고통과 생존의 위협이 궁극적으로 부딪치는 것은 극단적 회의이자 끝없는 의문투성이다. 순수하게 개개인의 차원에서 본다면 전쟁은 그 어떤 이유나 타당성도 없다. 클로드 시몽의 글쓰기는 이러한 전쟁의 고통을 극복하고 실존의 의지를 담아내는 치유의 작업 *travail*인 것이다.

참고문헌

- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seuil, 1964.
- Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *L'Univers du roman*, PUF, 1989.
- Calle-Gruber, Mireille, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Textes, entretiens, manuscrits, Québec : Le Griffon d'argile, 1993.
- _____, “Le récit de la description”, *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, CRIN 39, 2001.
- _____, Claude Simon ; L'inlassable réancrage du vécu, Editions de la Différence, 2011.
- Dällenbach, Lucien, *Claude Simon*, Seuil, 1988.
- Entretien avec Jean-Claude Lebrun, “Visite à Claude Simon : l'atelier de l'artiste”, *Révolution*, 29 septembre 1989.
- Ferrato-Combe, Brigitte, “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.
- Genin, Christine, *L'Echeveau de la mémoire : La Route des Flandres*, Champion, 1997.
- La Terre et la Guerre dans l'oeuvre de Claude Simon*, Critique N° 414, Editions de Minuit, Novembre 1981.
- Ricardou, Jean, “Un ordre dans la débâcle”, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967.
- Simon, Claude, *La Route des Flandres*, Editions de Minuit, 1960.
- _____, *Le Palace*, Editions de Minuit, 1962.
- _____, *La Bataille de Pharsale*, Editions de Minuit, 1969.
- _____, *Discours de Stockholm*, Editions de Minuit, 1986.
- _____, *L'Acacia*, Editions de Minuit, 1989.

_____, *Le Jardin des Plantes*, Editions de Minuit, 1997.

_____, “Novelli ou le problème du langage”, *Les Temps Modernes*, N° 629, 2005.

_____, *Œuvres*, Édition établie par Alastair B. Duncan avec la collaboration de Jean Duffy, Gallimard, 2006.

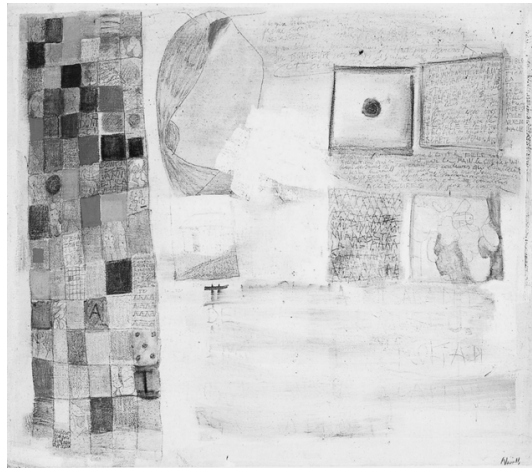
Thouillot, Michel, *Les Guerres de Claude Simon*, Presses Universitaires de Rennes, 1998.

문혜영, 「클로드 시몽의 『식물원 *Le Jardin des Plantes*』과 기억의 모자이크」, 『프랑스문화예술연구』, 봄호(제47집), 프랑스문화예술학회, 2014.

카를 폰 클라우제비츠, 정토웅 역, 『전쟁론 *Vom Kriege*』, 지식을 만드는 지식, 2008.

부록

가스토네 노벨리 Gastone Novelli, Il sala del museo (1960)



가스토네 노벨리 Gastone Novelli, A2 (1960)



〈Résumé〉

L'Écriture de Claude Simon et la Guerre:
avec *La Route des Flandres*
et *Le Jardin des Plantes*

MOON Hye-Young

La guerre est le thème fondamental des oeuvres de Claude Simon. A partir de *La Route des Flandres*, le thème de la guerre est concrètement émergé. Claude Simon est le seul romancier de la guerre du Nouveau Roman. En réalité, sa vie était commencée par la tragédie de la guerre : à deux ans, il a perdu son père à la Première Guerre mondiale. Et puis Simon avait participé à la Seconde Guerre mondiale en 1939. La base du récit de ses oeuvres consiste en bribes de la mémoire discontinue de la guerre qui est le leitmotiv chez Claude Simon.

D'abord, dans *La Route des Flandres*, la guerre est la décomposition totale pour Georges, narrateur qui est en même temps protagoniste. A cause de la mort de son colonel par un ennemi allemand, le régiment de Georges s'est tout à fait écroulé. Au sens large, la mort du colonel apporte la défaite de la France et des armées alliées en même temps ; au sens étroit, elle cause le désagrégement de la vie d'un individu. Pourtant, dans *Le Jardin des Plantes*, nous pouvons trouver le processus de guérison à travers toute la vie de Gastone Novelli, peintre italien. Survécu à la torture du camp de concentration, le peintre a fait des voyages au Brésil afin d'oublier la souffrance atroce de la guerre. Il se familiarise peu à peu avec un tribu amazonien, en apprenant sa langue et sa coutume.

En reprenant sans cesse la guerre comme sujet de son oeuvre, Simon dénonce la violence absolue et la décomposition causé par la guerre. L'absurdité de la guerre n'est pas l'histoire cohérente, mais l'histoire dispersée et fragmentée sans savoir la raison exacte. Claude Simon écrit l'histoire de la souffrance et le désordre d'un individu dans un événement de l'Histoire. L'écriture simonienne, c'est un travail de la guérison avec la volonté de l'existence afin de surmonter le cauchemar de la guerre.

주 제 어 : 전쟁(guerre), 역사(Histoire), 개인(individu), 생존(survie),
치유(guérison)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

『샤이오의 광녀』의 이원성

박 은 영
(한국외국어대학교)

차 례

- | | |
|-----------|-----------|
| 1. 머리말 | 3. 이원적 세계 |
| 2. 이원적 구성 | 4. 맺음말 |

1. 머리말

지로두 Giraudoux의 희곡 중에서 전 세계적으로 가장 많이 공연된 작품은 『샤이오의 광녀 *La Folle du Chaillot*』(1945년)라고 할 수 있다. 이 작품은 연극에 한정되지 않고 뮤지컬, 코메디, 영화, 발레 등 다양한 장르로 표현되었으며, 캐나다의 롤랑 르파주 Roland Lepage에 의해 <라틴가의 광녀 *La Folle du Quartier latin*>¹⁾로 개작되어 무대에 올려 지기도 했다. 국내의 경우, 지로두의 작품으로는 최초로 2009년도에 <백작부인>으로 정식 공연됨으로써 대표작으로 소개된다.

이 연극은 지로두 사후에 발표되었다는 점에서 뿐만 아니라, ‘광녀’라는 예사롭지 않는 제목에서부터 우리의 주목을 끄는 연극으로서, 영국의 오클랜드 R. Auckland의 『노부인 *The Old Ladies*』(1935년)에 바탕을 둔 작품인가하면,²⁾ 네르발 Nerval의 『오렐리아 *Aurélia*』(1927년)의 영

1) Guy Teissier, “Une adaptation de Roland Lepage en québécoise: *La Folle du Quartier Latin*”, *Cahiers Jean Giraudoux* 25, 1997, pp. 221-227.

향을 입었다고 평가되는 작품이기도 하다.³⁾ 『샤이오의 광녀』 역시 지로두의 팔렘프세스트 *Palimpseste*의 글쓰기의 범주에 속한다는 사실이 새삼 놀라울 것이 없다고 한다면, 그가 『오렐리아』의 서문을 쓸 만큼 네르발과 친분이 있었을 뿐 아니라⁴⁾ 자살로 생을 마감할 정도로 심각했던 시인의 광기를 병리적 차원에서가 아니라 창작의 근원으로 이해하고 성찰했다는 점은 의미심장하다고 할 수 있을 것이다. 광기를 작품으로 승화시킨 네르발에 대한 지로두의 찬사와 경의는 바로 샤이오의 광녀의 이름 ‘오렐리’에 새겨져 있다.

지그프리트 Siegfried, 유딧 Judith, 테사 Tessa, 쿡 Cook, 뤼크레스 Lucrèce 등 유달리 인명이나 이와 관계된 제목이 많은 지로두의 희곡들 중에서, 특히 이 작품은 광녀라는 제목으로 인해 그로테스크하고 강렬한 인상의 선입견을 갖게 하는가하면, 광녀를 수식하고 있는 지명으로 인해 ‘왜 샤이오일까’하는 호기심마저 불러일으키는 작품이라 할 수 있을 것이다. 기 테시에 Guy Teissier의 주석에 따르면, 작품을 쓰고 공연을 준비할 당시 지로두는 루이 주베 Louis Juvet와는 물론이고 극단 사람들과 연극의 주요 무대인 프랑시스 카페에 종종 들렀다고 한다.⁵⁾ 이 카페는 실제로 연극 무대의 배경으로 언급되는 알마 교와, 2막의 배경인 샤이오 거리와 삼각형을 이루고 있는 지점에 위치한다. 작품은 이렇게 센강을 전경으로 하고 샤이오궁이 지척인 파리의 한복판의 현대식 카페에서 시작된다.

파리의 과거와 현재가 공존하는 이런 배경 하에 제목에서부터 강하게

2) Guy Teissier, *Jean Giraudoux Théâtre complet*, “notice”, La Pochothèque, 1991, p.1252. (본문에서 인용하는 『샤이오의 광녀』의 원문은 이 판본으로 이하 제목과 쪽수만 표기함.)

3) “Cette idée du double de l’homme est aussi présentée dans Aurélia: Une idée terrible me vint-l’homme est double, me dis-je” (Gérard de Nerval, *Oeuvre* tome I, Garnier, 1996, p. 762; Shin Hyunsook, “La Folle de Chaillot de J. Giraudoux(II)”, 『불어불문학 연구』 15권, 1980, p. 118에서 재인용.)

4) Pierre d’Almeida, “La Grande Transparente: une vision nervalienne”, *Cahiers Jean Giraudoux* 25, 1997, p. 26.

5) Guy Teissier, *Idem*.

다가오는 광녀는, 막상 연극의 첫 장을 펼치면, 주도적인 인물이 아니라 엑스트라들 중 한 인물로서 정말 ‘광녀’에 불과한 느낌이다. 1막의 경우, 최다 공연된 작품임에도 불구하고 배우들의 활발한 움직임보다는, ‘지로 두답게’ 대화가 장황한데다가 등장인물들이 두서없이 마구 등장하는 듯한, 당황스러운 여담 같은 연극이기도 하다. 그렇게 긴장의 끈을 놓은 채로 2막에 이르면, 드디어 1막과 대조를 이루는 배경과 장면, 극행동의 역동적인 진행, 현실과 꿈을 오가는 무대로 인해 다시 광녀라는 제목에 의혹을 품게 하는 연극으로 변모된다. 다시 말해서 1막과 2막의 공간의 구조와 시간의 흐름, 인물들의 등장과 구성이 치밀한 연극적 설계와 계산 하에 이루어진 작품으로서 두 막이 이원적인 구조를 띠고 있음을 감지할 수 있다.

이와 같이 표면적으로 드러나는 이원성⁶⁾은 이 작품 외에도 신과 인간, 남자와 여자의 대립적 관계를 드러내는 『소돔과 고모라 *Sodome et Gomorrhe*』(1943년)를 비롯해서 시간의 유희를 통해 보여지는 과거와 현재, 요정들의 세계와 인간들의 세계가 대립적 구도를 띠는 『옹딘 *Ondine*』(1939년)에서도 나타나는 특성이다. 그렇다면 지로두는 이 두 작품에서처럼 결국 신과 인간의 조화, 남자와 여자의 화해를 추구하는 방향으로 『사이오의 광녀』에서 또다시 이원적 구조를 활용하는 것일까? 아니면 지로두의 세계를 관통하는 조화, 화해, 합일의 추구가 아닌 또 다른 것을 부각시키기 위함일까?

이 연구는 『사이오의 광녀』의 구조적 특성이자 지로두의 작품 세계를 이해하는데 기본이 되는 이원성에 초점을 두고 이러한 의문을 풀어가는 것으로부터 논의를 시작하고자 한다.

6) 여기서 이원성은 대립적인 구도의 의미(*dualité*), 상호보완적 의미(*binairité*), 양극성(*bipolarité*)의 양상을 모두 포함한다. Cf.) Alain Duneau, “Sublimation”, *Cahiers Jean Giraudoux*, 25, 1997, p. 19.

2. 이원적 구성

『사이오의 광녀』는 2막으로 이루어진 작품으로서, 무엇보다도 많은 인물들의 등장과 연극의 구조가 특색을 이룬다. 우선, 1막에서는 마치 주인공인양 네 명의 사내들이 차례로 등장해 모인 목적과 자신들이 살아온 삶을 이야기하고, 2막에서는 역시 사이오의 광녀를 비롯한 네 명의 광녀들이 모여 자신들의 삶과 ‘망상’을 이야기한다. 전자들이 이익을 쟁취하기 위해 파리를 파괴하려한다면, 후자들은 이들의 행각을 막음으로써 파리를 지켜내려 맞선다. 요컨대, 이 작품은 ‘호시절(belle époque)’의 전통과 유산과 추억을 간직한 파리를, 물질문명의 이기와 물욕에 눈먼 ‘미친’자들의 욕망으로부터 구해내야 한다는 주제 하에 모든 것이 정교하게 배치된 연극인 셈이다. 지로두는 바로 이것을 당대의 관객과 미래의 독자에게 전달하면서 1막과 2막을 무대의 수평적 차원 대 수직적 차원, 등장인물들의 증식 대 감소 혹은 소멸의 이원적인 형상으로 담아내고 있다.

2.1. 무대의 수평적 확장과 등장인물의 증가

이 연극의 1막은 『아가 *Cantique des cantiques*』에서처럼 노천카페인 프랑시스 카페의 테라스를 배경으로 펼쳐진다. 클로드 Claude와 플로랑스 Florence의 마지막 애가(愛歌)가 야외 카페를 드나든 많은 엑스트라에 의해 방해되고 결국 비가(悲歌)로 종결되었음을 기억하는 독자라면, 얼마 광장에 자리한 이 프랑시스의 테라스에 단골손님들과 잠상인들이 수시로 오고가는 상황을 허투루 지나치지 않을 것이다.

막이 오르면, 카페의 단골(사장)과 또 다른 사내가 오늘 모이는 목적과 사업구상에 대해 이야기를 나누는 장면으로 연극이 시작된다. 그들의 사업이란 수단과 방법을 가리지 않고 일확천금을 손에 넣는 것이기에, 그들의 만남은 사기 행각을 모의하는 것에 불과하며, 이들은 “아라비안

나이트의 도둑들”⁷⁾처럼 한명씩 자신의 이야기를 풀어놓기로 한다. 이들에게 중요한 것은 체계적인 사업구상이 아니라 그들의 ‘과거의 행적’이자 ‘사기경력’이다. 그들의 이름만큼이나 그들이 털어놓는 과거가 얼마나 신빙성이 있는 가와는 별개로, 일종의 이런 ‘의식’은 처음부터 많은 방해물에 부딪힌다. 그것은 우선 앞에서 언급한 것처럼, 극행동의 배경을 이루는 곳이 광장 한복판에 있는 카페의 테라스라는 공간의 특수성에 기인한다. 그들에게 시종드는 종업원에서부터 이런 저런 물건을 팔러 오는 잡상인, 소일거리 없이 남의 일에 지나친 관심을 보이는 몇몇 단골손님들과 정체를 알 수 없는 광녀, 간단한 오락거리를 이용해 손님들의 지갑을 열게 하려는 가난한 예술가들로 꽉 들어차는 노천카페에서 극행동이 이루어지기 때문이다. 그들의 비밀스런 공모는 애초에 밀담이 불가능한 소란스런 장소에서 시도되는 셈이다. 이처럼 이들의 모의(謀議)는 은밀하게 이루어지지 못하고, 그곳에 자리한 모든 이들의 관심의 대상이 되어버린다.

그런데 카페에는 이처럼 많은 사람들이 한꺼번에 드나드는 것이 아니라, 한 사람씩 차례로 등장함으로써 이들의 등장과 퇴장은 모리배의 대화와 그들 나름의 ‘입단의식’을 주기적으로 방해하는 장치로 작용한다. 사내들의 이야기는 정작 목적지에 다다르지 못하고 더디고 느리게 이어지며, 좀처럼 쉽게 앞으로 나아가지 못하고 자주 중단된다.

증권 중개인: 잘 이해했다면, 우리 세계에선 영수증을 써주는 쪽은
바로 돈을 내는 사람이란 걸 알았겠쥬.

금리생활자: 물론이쥬. (...)

(요술사는 이번에 공중에 물건을 던져 잡는 재주로 마무리한다. 던진 반지가 되돌아오지 않는다. 이때 가수가 등장한다.)

가수 (노래 부르며): 그대는 들었는가, 첫 소절을!

7) *La Folle de Chaillot*, p. 929: “Le Baron: Je me sens dans une légende arabe. Je me sens dans un de ces matins de Bagdad où les voleurs lient connaissance, et, avant de courir la chance nouvelle, se racontent leur vie.”

사장: 저 자에게 입 좀 다물라고 해. 왜 늘 같은 그 두 줄 노래만을
앵무새처럼 반복 한담!
보이: 이 사람은 그 두 줄밖에 몰라요. (...) 언젠가 청중이 그 나머
지를 가르쳐 주기를 기대하죠.
사장: 난 아니야! 꺼지라고 해!⁸⁾

연극의 이야기는 하나에 집중되어 흘러가는 것이 아니라 무엇을 이야
기하려는 것인지 알 수 없을 정도로 사방으로 흩어진다. 한 사내가 말을
하는 도중에 또 하나의 인물이 불쑥 “끼어들어 담화를 미끄러뜨리고 진
로를 바꾸고 탈선”⁹⁾시키는 식으로 이어지는 것이 결정적인 이유가 된다.
그렇다고 해서 이런 엑스트라들의 등장이 아무렇게나 마구잡이로 이루
어지는 것이 아니라, 네 명의 모리배의 이야기와 연관성을 띤다. 즉, 카
페에 자리한 엑스트라들은 모두, 사내들의 대화에 귀를 기울이고 있으며
그들의 모의를 하나도 놓치지 않는 듯하다. 이렇게 방해받은 모리배 당
사자들도 덩달아 대화의 흐름을 잃고 이들에게 휩쓸리기까지 한다. 사내
들의 모의는 순조롭게 성사되지 못한다.

엑스트라의 이런 등장은 사내들의 여담과 같은 지리멸렬한 긴 이야기
와 대조를 이루며 모리배의 대화를 중단시킬 뿐 아니라 엉뚱한 스펙터클
로 무대를 장식하기까지 한다. 이런 무대를 보는 독자와 관객은 무엇이
본론이고 무엇이 여담인지 갈피를 잡지 못하는 가운데 점점 늘어나는 인

8) *Ibid.*, p. 935: “Le Coullissier: Si vous avez compris, vous avez compris que chez nous c’est le souscripteur qui donne le reçu.

Le Rentier: Naturellement! (...) *Le jongleur termine par des jongleries dans le ciel. Les anneaux ne redescendent pas, mais le chanteur est revenu.*

Le Chanteur, *chantant*: Entends-tu le signal. De l’orchestre infernal!

Le Président: Va-t-il se taire! Et qu’a-t-il à répéter toujours ces deux vers, comme un perroquet.

Le Garçon: Il ne connaît que ces deux vers. (...) Il espère qu’un auditeur lui apprendra un jour la suite!

Le Président: Ce ne sera pas moi! Qu’il aille au diable!”

9) Randa sabry, *Stratégies discursive: digression, transition, suspens*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992. 이충민역, 『담화의 놀이들』, 새물결, 2003, 22쪽.

물들과 두서없는 사내들의 이야기에 혼란스러울 지경이다. 이렇게 샤이오의 카페는 너무나 많은 인물들로 산만한 분위기이다.

한편, 연극의 구조적 차원에서 볼 때 무대에 하나씩 모습을 드러내는 사내들의 등장은 마치 고대의 코러스 *corus*가 그랬듯이¹⁰⁾ 장 *scène*의 분절과 같은 기능을 한다. 즉, 이 작품은 표면적으로는 장의 구분이 없는 2막 *acte*의 연극이지만 인물의 등장과 관련해 각 막이 여러 개의 장으로 나뉘게 된다. 사내들이 하나씩 나타나 자신의 이야기를 할 때마다 자연스럽게 스토리의 전환이 이루어지는가 하면, 이들의 공모를 방해하려는 듯이 이들의 이야기의 틈을 파고드는 엑스트라로 인해 장면이 전환되기 때문이다.

남작: 그건 기막힌 착상이네요! 지문이 이렇게 많이 붙어 있으니!

(...)

(구두끈 장수가 가까이 온다.)

구두끈 장수: 구두끈 사시겠습니까?

사장: 경찰관!...

남작: 마침 구두끈이 필요했는데!

사장: 그 자로부터 아무것도 사지 마시오. (...)

(중권 중개인 도착)

중권 중개인: 당연하죠, 사장님. 우리가 해냈어요. 자! 시작할 수 있게 됐어요.

(요술쟁이가 다가와, 알록달록한 가는 방망이를 가지고 재주를 부린다.)¹¹⁾

10) 김세영 외, 『연극의 이해』, 새문사, 2005, 168쪽.

11) *La Folle de Chaillot*, pp. 933-934: “Le Baron: Elle y réussit! Que de marques! (...) *Un marchand de lacets s'est approché.*
Le Marchand de lacets: Des lacets?
Le Président: Sergent de ville!...
Le Baron: Justement j'ai besoin d'un lacet!
Le Président: N'achetez rien à cet homme. (...) *Arrivée du coulissier.*
Le Coulissier: À juste tite, Président. Nous avons la victoire. Écoutez! Nous pouvons partir.

1장, 2장과 같은 형식적인 장의 분절이 필요 없을 정도로, 엑스트라들의 등장과 개입 등으로 자연스럽게 이루어지는 극 진행의 형태는 이오네스코 Ionesco의 『대머리 여가수 *La Cantatrice chauve*』와 주네 Genet의 『하녀들 *Les Bonnes*』에서 볼 수 있는 형식이기도 하다. 이 두 작품의 경우, 공통적으로 청각적 오브제를 이용한 내용의 전환과 구분이 이루어진다. 즉, 소리와 음향에 의해 장이 분절되는 것이다.¹²⁾ 이에 반해 지로두는 1막에서 새로운 인물 즉, 모리배가 등장할 때마다 어김없이 또 다른 엑스트라를 등장시켜 장면의 전환을 피하고, 스토리의 변화를 이끌음으로써 장의 구분을 대신하는 기교를 보인다. 사장과 남작 등장, 중권 중 개인 소개, 탐관자의 등장 등 이런 식으로 대략 6개의 장 혹은 사건으로 나뉘며 이러한 형식 역시 1막과 2막에서 대칭을 이룬다.¹³⁾

1막에서는 이처럼 등장인물들이 점점 늘어나서 무대가 꽉 찰 뿐 아니라, 야외에 자리 잡은 테라스라는 공간적 배경으로 인해 인물들의 시선이 분산되고 확장되는 특성을 보인다. 더욱이 탐관자의 대사로 환기되듯이¹⁴⁾, 이미 사전에 도모한 사건이 카페의 맞은 편 다리에서 벌어짐으로써 모리배의 주의력은 한층 더 흩어질 수밖에 없다. 은행 건물 폭파를 위해 미리 매수해놓은 피에르¹⁵⁾의 뜻밖의 배신과 자살 미수로 그치는 실패의 소동, 이로 인해 새로이 등장하는 구조원, 경찰과 의사, 광장과 다리를 오가는 사람들 등, 프랑시스의 테라스에서는 소소한 사건이 좀처럼 끊이지 않고 무대는 수평적으로 확장되며 분할된다. 결국 모리배는 자신들의 모의에 결론을 내리지 못하고 격분한 채로 도망치듯 흩어진다. 이와 동시에 그들이 흘린 정보와 불신의 꼬리들이 카페에 남아 있는 사

Un jongleur s'est approché, il jongle avec de quilles colorées."

12) 박은영, 『오브제를 통해 본 이오네스코의 대머리 여가수』, 『세계문학비교연구』 41, 2012, 224-225쪽.

13) Cf.) Shin Hyunsook, "La Folle de Chaillot de J. Giraudoux (I)", 『불어불문학연구』 14권, 1979, 211쪽.

14) *La Folle de Chaillot*, p. 943.

15) 이 인물은 부도 수표 발행 건으로 모리배의 뒷에 빠져 공모에 가담한다.

람들, 특히 광녀에게 의혹과 적개심을 부추긴다. 이렇게 네 명의 사내외에 초대받지 않은 많은 이들이 대화에 끼어드는 바람에 그들의 사업구상은 공공연한 비밀이 되어버리고, 테이블에 집중되었던 독자(관객)의 시선과 물론 모리배의 시선은 광장 건너편 강가에 가로놓인 알마 교에까지 확장되기에 이른다. 어쩌면 네 명의 목적은 알마 광장을 기점으로 파리의 도처를 들쭉서 유전(油田)과 금맥을 찾는 것이었을지도 모를 일이다.

이처럼 『사이오의 광녀』의 1막에는 누가 주인공인지 갈피를 잡기 어려울 정도로 여러 인물들이 등장하되, 각각의 인물들이 연극이라는 몸체를 작동시키는 장치로 기능하고 더불어 무대의 장이 확장되고 있음을 볼 수 있다.

2.2. 수직적 무대와 악의 무리의 소멸

1막의 극행동의 범위가 알마 광장의 노천카페를 기점으로 강변의 다리까지 수평적으로 확장되었다면, 2막은 이와 대조적으로 “사이오가(街)의 반쯤 폐기된 지하실”¹⁶⁾이라는 지문처럼 폐쇄적이고 수직적인 차원을 내포하며, 다소 은밀하기까지 한 장소에서 극행동이 펼쳐진다고 볼 수 있다.

주변인인양 사내들의 테이블을 맴돌던 시선에 불과했던 오렐리는 1막 후반부에 이르러, 자살을 시도한 피에르가 마음을 돌리게 하는데 힘을 보탬으로써 주인공으로서의 존재감을 서서히 드러내기 시작한다. 2막에서는 드디어 주도력을 회복하고 주요 무대인 방과 지하도와 같은 연극의 모든 공간을 장악한다. 뿐만 아니라 오렐리는 프랑스 카페에서 알게 된 모리배의 음모를 막고 이들을 소탕할 방법을 간구하는데, 파리를 파괴하려는 이런 악의 무리들에 대한 자신의 처단 행위가 “전 세계의 운명

16) “Un sous-sol aménagé en appartement dans la rue de Chaillot. À demi abandonné. La Folle sur un fauteuil.” (*La Folle de Chaillot*, p. 963.)

과 관계된”¹⁷⁾ 정의를 실현하는 처사임을 확신하고 싶어 한다. 1막에 등장했던 엑스트라들이 지켜보는 자리에서 세 명의 광녀¹⁸⁾를 재판관 혹은 배심원으로, 녕마주의(길거리에서 데려온)를 피고 측의 변호사 혹은 가상의 피고로 모의재판(模擬裁判)에 참여시킨다.

이 재판 장면은 1막에서 네 명의 모리배가 공모(共謀) 전에 거쳤던 ‘입단 의식’과 대칭을 이루는 동시에 발각된 그들의 음모를 고발하고 그 세력을 축출하는 ‘처단 의식’이기도 하다. 이 장면에서는 표면적으로 모리배를 필두로 하는 집단이 옹정의 대상이 되지만, 실상은 산업주의와 배금주의에 빠진 현대인들을 상징적인 피고로 삼아 일종의 ‘재판’이 거행되고 이를 거쳐 악의 무리에 대한 선전포고가 이루어진다.

그런데 이 장면은 무대의 층위에서 본다면, 단순한 층위가 아니라 포괄구조를 이루는 복합적 층위로 구분될 수 있다. 앞에서 살펴본 것처럼, 모리배의 모임과 이를 방해하는 엑스트라가 빚어내는 극행동으로 이루어지는 1막과 달리, 2막에서는 주된 극행동 외에도 모의재판 장면, 오렐리의 낮잠 장면, 연극 막바지에서 나타나는 환상장면의 극중극의 형태가 무대의 층위를 나누고 있기 때문이다. 이 장면에서 오렐리를 제외한 세 명의 광녀는 재판장의 역할을, 녕마주의는 모리배와 같은 악의 무리들의 변호사로서 그들을 대변하는 인물의 역할을 맡기로 했다. 다시 말하자면, 텍스트에서 언급되고 있듯이 이들은 역할놀이, 즉 협의의 극중극을 전개하고 있는 것이다. 하지만 이 장면은 단순한 협의의 극중극으로 제한하기 어려운데, 그것은 바로 이 장면에서 오렐리와 함께 재판을 ‘구경’하는 극중 관객들이 분명히 존재하기 때문이다.¹⁹⁾ 이런 차원에서 보자면 앞에서 언급한 낮잠 장면이나 기계적 장치로 무대에 펼쳐지는 환상장면보다 더 분명히 극중극의 정의²⁰⁾에 부합하는 장면이라고 할 수 있다.

17) *Ibid.*, p. 966.

18) 오렐리를 비롯해서 파시 광장에 거주하는 콩스탕스 Constance, 생 윌피스 광장의 가브리엘 Gabriel, 콩코르드 광장의 조세핀 Joséphine이다.

19) *Ibid.*, pp. 983-985.

20) Cf.) Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le*

등장인물의 차원에서 보자면, 2막에도 많은 등장인물들이 등장한다. 하지만 엑스트라들이 모리배와 일종의 짝을 이루며 무대에 모습을 보였던 방식과 달리 오렐리의 계획과 사태의 진전에 따라 모였다가 흩어지는 일사불란한 형태를 띠며 극의 흐름도 빠르게 진행된다. 그런가하면 광녀와 또 다른 축을 이루는, 모리배를 비롯한 악의 세력은 2막에서는 무대에 나타났다가 바로 소멸되는 식인데, 오렐리가 주도한 재판을 통해 “증거를 남기기 않고”²¹⁾ 이들 모두 제거하기로 결정되었기 때문이다. 파리의 지하도에 매장된 유전을 찾기 위해 광녀를 찾아온 이들은 그녀의 뒷에 걸려 “거의 수직으로 아래로 향하는 계단을 통해”²²⁾ 지하로 내려간 후 다시는 무대에 모습을 보이지 못한다. 1막에 등장했던 사장을 비롯한 모리배, 또 다른 유전 탐사자들과 악덕 기업가들과 광고주들, 부패한 공무원들, 물욕으로 눈먼 중상층의 귀부인들 등 모두 허상을 그리며 차례 차례로 지하세계에 매몰된다. 끝으로 오렐리의 목도리 보관함을 망가트렸을 것이라는 의심을 산 쾌짌한 노인이 나타나 그녀로부터 금덩어리(모리배가 미끼로 준)를 갈취하고 그 역시 지하세계에 매장되는 최후를 맞는다. 지하도 청소부의 말을 빌리면, “한번 내려가면 절대 올라올 수 없는”²³⁾ 무덤에 다름없는 지하도는 사이오의 광녀의 방에 연결된 지하 통로를 거친다. 등장인물들이 무대를 가득 메웠던 1막과 달리 2막에서는 바로 광녀의 공간을 경계로 삶과 죽음이 나뉘며, 이렇게 무대에 등장하

théâtre, ARCHIVES des lettres modernes 204, Minard, 1982, p. 11: “Mais qu’entend-on exactement par théâtre dans le théâtre? Car il ne suffit pas de parler d’introduction d’un spectacle dans un autre. (...) La seule constante qui permet de discerner l’appartenance du procédé, c’est l’existence de «spectateurs intérieurs». Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforment en spectateur”; Tadeusz Kowan, *Théâtre Miroir, Méthéâtre de l’Antiquité au XXIe siècle*, L’Harmattan, 2006, pp. 11-12.

21) *La Folle de Chaillot*, p. 975: “Constance: Les tuer, c’est facile. Mais il faut une mort qui n’en laisse pas trace.”

22) *Ibid.*, p. 965: “Il appuie sur un coin de de la plinthe. Un pan du mur pivote, et révèle un passage qui descend presque à pic.”

23) *Idem.*

는 인물들이 차례로 사라진다.

한편, 광녀들은 재판을 마치자마자 악의 무리들이 오기 전에 서둘러 각자의 처소를 향해 떠났기 때문에, 유전을 꿈꾸며 샤이오의 광녀의 거처를 찾는 이들이 도착하기 전까지 잠시 동안에 무대가 거의 텅 비게 된다. 이 순간은 오렐리의 시중을 들기도 하고 카페에서 접시를 닦는 이르마가 오렐리의 낮잠 시간을 확보하기 위해 기지를 발휘해 마련된 때이다.

(광녀는 잠을 잔다. 이르마는 소리를 내지 않으려고 발끝으로 걸어 나간다. 피에르 등장. 팔에 긴 모피 목도리를 들고 연민의 눈으로 광녀를 쳐다보며, 그녀 앞에 무릎을 꿇고 두 손을 잡는다.)

광녀 (눈을 감은 채) 당신이군, 아돌프 베르토?

피에르: 피에르입니다, 백작부인.

광녀: 거짓말 말아. 이건 당신의 손인 걸. (...) 왜 나를 버렸어, 아돌프? 그 조르제트가 그렇게도 예뻐?

피에르: 사랑스런 오렐리... 미안해!

광녀: 아니! 용서 안할 거야. (...) 난 사랑했다고! 당신도 죽었어?

(...) 자, 이제 영원히 작별이야... 난 알고 싶었던 걸 다 알았어.

내 손을 피에르 청년에게 넘겨줘.²⁴⁾

무대에서 모든 등장인물이 자취를 감춘 이 고요한 시간은 정말 광인인지 정상인인지 그 정체를 가늠하기 어려웠던 오렐리의 내면이 노출되는 순간이기도 하다. 지하 통로에 연결된 “육십 육 개의 계단”²⁵⁾을 통해

24) *Ibid.*, pp. 989-991: “*La Folle s’endort. Irma sort sur la pointe des pieds. Pierre entre, le boa sur le bras. Il regarde avec émotion la Folle, s’agenouille devant elle, lui prend les mains.*”

La Folle, *toujours yeux fermés*: C’est toi, Adolphe Bertaut?

Pierre: C’est Pierre, Madame.

La Folle: Ne mens pas. Ce sont tes mains. (...) Pourquoi m’as-tu quittée, Adolphe Bertaut? Elle était si belle, cette Georgette?

Pierre: Chère Aurélie... Pardon!

La Folle: Non! Je ne te pardonnerai pas. (...) Tu m’aimes! Est-ce que tu es mort, toi aussi? (...) Et maintenant, adieu... Je sais ce que je voulais savoir. Passe mes mains au petit Pierre.”

악의 무리들이 지하의 암흑세계로 빠져들게 된다면, 이제 잠시 모두가 사라진 무대에서 오렐리의 대사 한마디 한마디를 통해 그녀의 잠재된 세계가 무대의 수면 위로 떠오른다. 의식의 세계에서 내면의 세계로 내려가는 데 필요한 사다리의 역할은 바로 피에르가 맡는다. 1막에서 피에르의 투신 사건을 계기로 오렐리의 극적 역할이 조명되기 시작한 것처럼, 2막에서는 피에르를 매개로 또는 피에르의 1인 2역을 통해 오렐리의 트라우마가 분명하게 드러난다.²⁶⁾ 악의 무리들이 매몰되는 공간이 무대에서 시각화되지 않고 무대 뒤로 처리된 반면에, 오렐리에 대한 의문과 그녀의 과거의 세계는 이렇게 우리가 바라보는 무대에서 인물들의 대사에 의해 외면화 된다. 지로두는 대사를 이용해 현재의 무대를, 그 어떤 무대 장치나 기술의 효과도 없이 광녀의 내면에 감춰진 상처를 드러내는 심연의 방으로 변화시킨다.

이제 무대는 오렐리의 알 수 없었던 과거가 노출되는 내면의 방이자, 그녀의 망상과 환상과 기지가 어우러지는 세계로 변모된다. 그런 의미에서 지하실 방은 수직적 차원의 깊이는 물론이고, 현재와 과거를 잇는 사다리와 같은 매개적 기능을 하는 장소이며 삶과 죽음의 문턱을 이루는 경계적 공간이며 실제적인 것과 환상적인 것이 공존하고 중첩되는 미지의 구간이다. 다음에서 살펴보겠지만, 네 명의 광녀들이 한데 모여 그들의 망상을 펼치는 자유로움의 세계이자 시공을 초월한 공간이라는 지적도 빼놓을 수 없을 것이다.

25) *Ibid.*, p. 965: “L’Égoutier: Nulle part. Après soixante-six marches, on trouve un carrefour en étoile dont chaque chemin aboutit à une impasse.”

26) 이보다 먼저 콩스탕스와 가브리엘과의 대화 속에서 오렐리의 망상, 광기의 이유가 언급되는데, 이에 대해서는 3장에서 다루기로 한다.

3. 이원적 세계

모리배의 모의와 광녀들의 모임을 통해 사내들의 헛된 욕심과 광녀들의 망상이 두드러지고 특히 오렐리의 남성에 대한 적대감이 부각되는 것처럼 보이기는 해도, 작가가 우리에게 펼쳐보이고자 하는 세계가 남자와 여자의 대립적 차원이 아님은 텍스트의 몇몇 구절을 미루어 알 수 있다. 그보다는 오히려 단순한 구도를 넘어 현재와 과거, 꿈과 현실, 광기와 정상, 외관과 감추어져 보이지 않는 내면이 서로 부딪치고 갈등하며 빚어지는 차원의 세계로 나타난다.

3.1. 현재와 과거

『사이오의 광녀』에서 표면적으로 드러나는 모리배 측과 광녀 측의 대결 구도는 이들이 추구하는 상반된 가치 즉, 물질과 정신, 파괴와 보존, 세상의 흐름에 대한 복종과 반항의 양상을 띠고 있다. 이러한 대립의 중심에는 바로 현재와 과거에 대한 인식의 차이가 뿌리를 내리고 있는 것으로 보인다.

모리배에게 있어서 과거는 돈과 권력을 얻기 위한 사기와 속임수, 모략의 축적이다. 죄책감 없이 자신의 범죄 행적을 아무렇지 않게 나열할 수 있는 것 역시 현재에 대한 일그러진 인식에 기인한다. 그들에게 현재는 그런 과거와 과거에 잇닿는 시간의 마디이기에 과거의 경험을 바탕으로 손에 넣은 물질과 물질적 가치에 의해 판단되는 대상에 지나지 않는다. 그렇기 때문에 모리배로서는 자신처럼 사장도 아니고 카페의 주인도 아닌 오렐리가 자신보다 오히려 대접받는 일은 용납할 수 없다. 그가 보기에 그런 부류는 “모두 거지 패”이거나 제정신이 아닌 “광인들”일 수밖에 없다.²⁷⁾

27) *Ibid.*, pp. 936 et 942.

반면, 광녀들에게 과거는 현재를 지탱하게 하는 삶의 이유가 된다. 오렐리가 무대에 처음 등장할 때를 떠올려보자. 그녀의 첫인상에서 풍기는 기괴함이란 바로 의상의 특이함에 직결된다고 할 수 있는데, 그녀의 드레스는 루이 13세 시대의 풍으로 장식 하나하나가 현재와 부조화를 낳으며 비정상적인 인상을 준다. 또한 그녀가 그토록 찾는 목도리는 ‘방금이나 조금 전’이 아니라 ‘5년 전’에 잃어버린 것으로, 오브제 objet에 대한 애착은, 사실은 물질에 대한 애착이 아니라 과거의 시간과 추억에 대한 애상이자 집착으로서 광녀들의 모임을 통해 그녀들 모두의 공통점으로 드러난다. 마리앙투와네트 풍의 모자와 반장화를 착용한 콩스탕스와 1800년대 말의 모자에 짙은 화장을 한 가브리엘의 소품을 덧붙일 수 있을 것이다.²⁸⁾ 연극의 오브제란 “어떤 의미에서 항상 연극의 은유이며, 오브제가 말하는 것은 항상 나머지를 넘어서는 것이다. 오브제는 연극 시학의 특권적 장소가 될 수 있다.”²⁹⁾ 게다가 악의 무리를 축출하기로 결정한 순간에 이어지는 다음 장면을 보면 오렐리는 드디어 그토록 찾던 목도리를 피에르로부터 건네받게 된다.

(피에르가 손을 뺐다가 다시 광녀의 손을 잡는다. 잠시 침묵, 눈을 뜬다.)

광녀: 피에르, 당신이었군요. 아! 잘됐어. 그 사람 이제 여기 없죠?

피에르: 네, 백작부인.

광녀: 떠나가는 소릴 듣지도 못했는데... 그 사람은 떠나는 방법을 알아. 맏소사, 이건 내 목도리잖아!

피에르: 거울 달린 옷장에서 찾았어요. 부인.

광녀: 연한 보랏빛 우단으로 된 주머니도 같이 있었나요? (...)

작은 잡화상자도?

피에르: 없었어요. 부인.³⁰⁾

28) Françoise Bombard, *Décalages et dissonances*, CELIS, 2013, p. 262.

29) 안느 위베르스펠트, 『관객의 학교』, 신현숙, 유효숙 역, 아카넷, 2012, p. 229.

30) “Pierre a retiré ses mains, puis repris les mains de la Folle. Un silence. Elle ouvre les yeux.

이 장면은 오렐리가 꿈이라고 가정되는 상황에서 피에르를 매개로 과거의 연인과 재회한 직후에 이어지는 것이다. 과거의 연인은 누구인가? 과거 몇 년 동안 자신의 애를 태우며 청혼을 미루고 종국에는 조르제트와 바람이 나서 실연을 준 인물이 아니던가! 이 장면에서 오렐리는 그토록 듣고 싶었던 베르토의 고백을 듣고(혹은 강요하고) 마침내 과거로부터 치유되어 과거의 기억과 망상에서 벗어나게 된다. 베르토라는 오래된 망령을 보내고 이제는 그녀로 부터 떠날 것을 종용하기까지 한다. 바로 그 다음에 이어지는 장면에서 피에르가 건네는 목도리는 잃어버렸던 물건의 단순한 습득 차원을 벗어나는 상징적인 장면이 될 수 있다.

이제 오렐리에게 과거는 집착이나 결핍의 대상이 아니다. 정지되었던 시간이 흘러 충족된 추억이 된다. 베르토를 놓아줌으로써 그녀 자신이 과거의 상처로부터 벗어나 현재를 받아들일게 될 것이다. 이것은 과거의 가치를 회복하는 상징적 장면으로 볼 수 있을 것이다. 이처럼 오렐리를 비롯한 광녀들에게 과거는 가치 판단의 절대적 기반인 반면 모리베에게 있어서 과거란, 물질적 가치가 최고임을 체득케 한 사건과 경험의 축적이다. 양측의 인식의 차이로 인해 현재의 세계는 두 개의 파리로 분열된다. 모리베에게 파리는 유전과 금광이 감추어졌을 수 있는 오아시스와 같은 보고(寶庫)인 반면, 광녀들에게 산업화로 개발될 파리는 마치 “장갑을 끼고 악수를 정하는 남자들”³¹⁾의 물염치함만큼이나 추함으로 가득 채워질 위기에 처한 세계이기 때문이다. 이들에게는 오직 과거 황금기의 파리만이 존속되어야한다. 이제 과거의 정신적 가치와 유산이 환금성의

La Folle: C'est vous, Pierre! Ah! tant mieux. Il n'est plus ici?

Pierre: Non, Madame.

La Folle: Je ne l'ai même pas entendu partir... Oh! pour partir, il sait partir, celui-là. Dieu, mon boa?

Pierre: Je l'ai retrouvé dans l'armoire à glace, Madame.

La Folle: Avec un sac à commissions en peluche mauve? (...) Avec une petite mercerie?

Pierre: Non, Madame.” (*Ibid.*, p. 991.)

31) *Ibid.*, p. 964.

물질적 가치에 밀림으로써, 현재는 파괴될 위기에 처한 파리와 보존될 가치가 있는 파리로 충돌하게 된다. 다시 말해 이 연극에서 과거 대 현재는 정신 대 물질의 양상을 띠고 광녀들에게 있어서 과거란, 파리를 위협하는 자들을 ‘정의’의 이름으로 반드시 처단함으로써 이들로부터 지켜내야 할 현재적 가치로 인식된다.

3.2. 진짜와 가짜

『사이오의 광녀』의 2막은 앞에서 언급한 것처럼 두 개의 주된 극행동 즉, 모리배를 비롯한 배금주의에 빠진 무리들과의 투쟁과, 오렐리 자신의 과거와의 싸움이 중심이 되는데 여기서 공통적으로 진짜냐 가짜냐의 문제가 제기될 수 있다.

먼저, 첫 번째의 극행동을 조명해보면, 광녀들의 모임에 의해 그리고 방청객에게 공개된 자리에서 변호의 기회가 제공된 가상의 재판을 통해 파리를 파괴하려는 자들에 대한 처단이 결정된다. 이에 따라 악의 무리들이 무대에서 결국 자취를 감추는 것으로 연극의 극행동은 일단락 지어진다. 그럼, 이제 파리와 과거의 유산을 위협하던 악의 무리는 소탕된 것일까?

이 점에 대해서는 연극을 바라보는 관점에 따라 두 가지의 해석이 가능하다. 먼저, 연극은 관객과의 합의를 바탕으로 한다는 점이다. 즉, 관객과 그들의 눈앞에 무대를 펼쳐 보이는 연출가 사이에는 암묵적인 합의가 있고 그런 전제로부터 연극적 환상은 출발한다. “연극을 제작하는 사람들의 입장에서는 무대 위에서 사실성의 환영을 창출하기 위해 다양한 기술을 사용하고, 관객들은 자신들의 상상에 의해 그러한 환영을 실제와 동일한 것으로 받아들이려는 태도를 취한다.”³²⁾ 연극에서는 현실의 불가능한 환상과 비현실적 상황과 장면이 가능하다는 점을 인정한다는 점

32) 김세영, 앞의 책, 32쪽.

이다. 이런 차원에서 볼 때, 광녀들의 재판과 뒤에 이어지는 무리들의 처단은 물론이고 오렐리가 과거의 베르토와 재회하고 마지막 장면에서 다른 이들은 보지 못한 환상을 경험하는 모든 것은, 선의 승리이자 오렐리의 과거로부터의 치유라는 맥락 속에 포함되어 해피엔딩으로 막이 내려진다고 보는 견해이다.

또 다른 관점은 합의에 기초한 단순한 관극의 행위를 넘어 연극의 층위를 분리하고 분석하는 적극적 차원의 관극 행위이다. 이것은 객석에서 바라보는 광경과 그 광경 속의 또 하나의 광경을 구분하여, 후자를 가짜로 구분함으로써 전자가 진짜가 되는 이분법적 층위를 지지하는 것처럼 무대와 미학적 거리를 두는 차원이다. 이런 관점에서 『샤이오의 광녀』를 다시 조망해본다면, 1막의 경우 모리배의 사건 모의, 피에르의 자살 미수, 오렐리와 함께 모리배에 대항하는 세력의 규합이라는 사건의 연속으로 이어지는 데 반해 2막은 광녀들의 모의재판 다음에 광녀의 낮잠의 시간이 삽입되고 악의 무리의 소탕 후에 그녀가 경험하는 환상장면으로 이어진다.

2막의 사건	오렐리와 하수구 청소부와 의 대화	광녀들의 모임	모의재판	아돌프와 재회	악의 세력 소탕	무리들의 등장
무대의 차원	현실	현실	현실	꿈	현실	환상

〈2막의 구성〉

단일한 층위의 무대로 구성되는 1막과 달리 2막에서는 오렐리의 낮잠 장면(꿈)과 환상 장면³³⁾이 악의 세력을 소탕하는 극행동을 에워싸고 있

33) *La Folle de Chaillot*, p. 997: “À partir de ce moment, les paroles des amis de la Folle ne sont plus perceptibles. Ils parlent entre eux, pleins de joie. On voit leurs lèvres remuer, mais on n’entend que le sourd-muet. Le mur opposé au mur du souterrain s’est ouvert, et des cortèges sortent, que seule la Folle voit... Le

음을 볼 수 있다. 이와 같은 극의 구성을 근거로 악의 무리의 소탕이 황당무계한 한여름 밤의 꿈에 지나지 않는 환상이라는 결론을 내리는가 하면, 이런 맥락에서 악의 무리의 처형 장면은 꿈의 층위에 둘러싸인 허상에 불과하다는 견해를 볼 수 있다.³⁴⁾ 그러나 정작 이런 구성을 기획한 “지로두는 이에 대한 답변을 제시하지 않았으며 『간주곡 *Intermezzo*』의 유령에 대해 그랬던 것과 마찬가지로 그런 장치에 대해 명확히 제시하기를 피했다”³⁵⁾는 점은 이와 같은 결론을 잠시 보류하게 한다. 단순한 구도를 따라 악에 대한 선의 승리라는 이상적 결론을 내릴 것인지 아니면 작품이 발표된 연대와 시대적 상황, 극의 포괄적 구성을 근거로 꿈에 불과한 것으로 판단할 지는 결국 우리 독자(관객)의 몫으로 주어지는 셈이다. 지로두의 연극은 단일한 결론이나 획일적인 해석만이 가능한 결말을 지향하기보다는 다양한 견해와 작품 읽기가 가능하면서도 그 여지를 독자에게 남기는 연극이라고 할 수 있다. 앞에서 언급한 『아가』, 『엘렉트라』, 『웅딘』을 그 범주의 예로 들 수 있을 것이다.

두 번째의 주된 극행동은 과거와의 싸움으로써 이를 통해 광녀의 내면세계, 광녀의 비밀이 드러나게 된다. 사내들과의 투쟁이 그녀를 둘러싸는 현실과의 싸움이라면, 오렐리와 광녀들에게 과거는 흐르지 못하고 멈추어버려 고장이 난 시계와 같다.

(청소부가 나간다. 파시의 광녀 콩스탕스와 생 쥘피스의 광녀 가브리엘이 들어온다. 콩스탕스는 밀단 장식이 달린 흰 드레스에, 바이올렛 색 베일이 달린 머리 양투와네트 풍의 모자를 쓰고 단단한 고무로 된 반장화를 신고 있다. 가브리엘은 겹으로 보기에 소박한 1880년대 풍의 흰 형겔으로 된 챙 없는 모자를 썼고 지나치게 분을 많이 발랐고 애교를 띤다.)

premier est un cortège d'hommes aimables, souriants.”

34) 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990, 254-256쪽.

35) Choukri Hallak, “La dialectique du vrai et du faux dans *la Folle de Chaillor*”, *Cahiers Jean Giraudoux* 25, 1997, Grasset, pp. 45-46.

콩스탕스: 기적이 뭐야, 오렐리? 네 목도리 찾았어?

가브리엘: 아돌프 베르토가 드디어 당신에게 청혼을 했군요. 난 그럴 거라고 생각했죠! (...)

콩스탕스: (공상의 개를 지나가게 하는 시늉을 하며) 들어와 디키. 짖으면 안 돼. (...)

오렐리: 디키 말인데. 너도 알다시피 디키는 환영이야. 우린 살아 있을 때처럼 맞이하고 귀여워해주기로 했잖아. 그 개의 추억은 네 머릿속에 특별한 형태로 새겨져 있을 테니까. (...)³⁶⁾

오래전 죽은 개의 망령에 빠져있는 콩스탕스, 주전자가 제시한다고 믿고 그것에 집착하는 가브리엘, 1880년대에 사망한 대통령과의 추억의 시간에서 벗어나지 못하는 조세핀. 이 광녀들은, 이들의 겉모습과 대화를 근거로 판단한다면 제정신이 아님에 분명하다. 이와 유사한 장면을 우리는 1막 초반에 목격한 적이 있다. 카페에 등장한 샤이오의 광녀가 새에게 줄 모의를 달라는 장면이 그것이다. 이들은 어떤 망상에 빠져있는 듯하다. 하지만 이 장면에 보다 집중해보면, 이들은 망상에 빠져있는 게 아니라, 어떤 규칙을 따르고 있음을 발견할 수 있다. 이들 모두 공통적으로 과거에서 빠져나오지 못하고 자신들에게서 벗어나거나 사라진 것들을 놓아주지 못한다. 지난 세월에 대한 기억, 추억이 어려 있는 대상에 대한 집착, 노년의 고독으로 이들은 받은 과거에서, 나머지 받은 현실에서 살아가는 듯하다. 그런데 이런 모순이 가능한 것은 그녀들 사이에

36) *La Folle de Chaillot*, p. 966: “Il sort. Entrent Constance, la Folle de Passy, et Gabrielle, la Folle de Saint-Sulpice. Constance en robe blanche à volants avec chapeau Marie-Antoinette à voilette violette, solides bottines élastiques. Gabrielle faussement simple avec toque et manchon 1880, et exagérément fardée et minaudière.

Constance: Quel est le miracle, Aurélie? On a retrouvé ton boa?

Gabrielle: Adolphe Bertaut demande enfin votre main. J’en étais sûre! (...)

Constance, *laissant passer un chien imaginaire*: Entre, Dicky, et cesse d’aboyer.

Aurélie: Je parle de Dicky. Tu sais qu’il est le bienvenu ici. Nous nous arrangeons pour le recevoir et le traiter aussi bien que quand il vivait. C’est un souvenir qui a pris dans ton cerveau une forme particulière.”

서 이루어진 합의 때문이다. 광녀들이 데리고 온 이들은 그들 모두에 의한 ‘협약’이라는 극적 질서의 결과로서 나타나는 것이다. 위의 문장에서 볼 수 있듯이 오렐리는 그들에게 “이 불쌍한 작은 디키”가 그녀들 사이에서는 살아있는 존재일 수 있지만 하나의 협약에 불과함을 다시 상기시키고 있다. 그렇기 때문에 그녀들이 언제, 어디든지 데리고 다니는 허상이 광기의 망령이 아니라 분신이라는 사실 또한 알 수 있다.

“협약이라는 이런 유형 덕분에 이 장면은 진짜와 가짜의 분절의 장이 된다.”³⁷⁾ 더욱이 그것은 이중의 분절과 관계된다. 즉 “한편으로 가짜가 진짜의 지지대로서 나타나고, 다른 한편으로는 진짜가 가짜의 지지대로서 나타나고” 있기 때문이다.³⁸⁾ 오렐리가 콩스탕스에게 디키의 소생은 그녀가 상상 속에서 디키와 맺고 있는 방식에 달려있다는 것을 주목하게 하는 것처럼, 합의에 의해 가짜 디키가 존재하게 됨으로써 현실의 콩스탕스가 하는 말과 행동, 감정이 받아들여질 수 있는 것이다. 그녀가 건네는 말과 몸짓으로 지금 이 자리에 디키는 현존하는 존재로 받아들여질 수 있게 된다. “상상계가 현실세계의 조건”³⁹⁾이 되는 셈이다. 이들에게 있어서 가짜의 존재와 관계를 맺는다는 것은 진짜의 현존을 함축하는 것이다.

망상이 상상으로, 괴상한 대화가 진솔한 그들의 내면으로 받아들여지는 것은 바로 오렐리에 의해서다. 처음의 기괴한 광녀로부터 삶의 지혜를 나눠 주는 백작부인으로, 그 다음에는 같은 처지로 살아가는 소외된 이들의 벗으로 점점 오렐리가 존재의 지평을 넓혀감에 따라 우리가 제목을 대하며 품었던 의문은 하나씩 사라지게 된다. 이처럼 “광녀는 독특하면서도 흥미를 끄는 인물”로서 묘사되고 광녀와는 전혀 어울리지 않는 “분별력 있는 여자 *femme de sens*”⁴⁰⁾처럼 행동한다. 그렇게 때문에 오

37) Choukri Hallak, *Ibid.*, p. 47.

38) *Ibid.*, p. 46.

39) *Idem.*

40) *La Folle de Chaillot*, p. 939.

렐리는 “위마니테”⁴¹⁾를 위해 모리배들에게 맞설 수 있는 것이다.

4. 맺음말

『샤이오의 광녀』는 1944년 지로두의 갑작스런 사망으로 발표되지 못한 유작으로서 극작가로서의 활동 초기에 발표한 작품과는 다소 다른 성향을 나타낸다. 첫 번째로, 앞서 지적한 이원적 구조를 떠는 작품들과는 확연히 다르게 화해, 합일, 조화의 메시지를 강조하지 않다는 점이다. 모리배를 비난하는 오렐리의 대사에서는 미국 문화 혹은 사고방식, 그들의 산업화에 대한 경멸이 은연중에 드러나고 있다는 점 또한 독특한 면모다. 여기서 더 파고 들어가 보면, 기 테시에의 지적처럼 모리배와 황금만능에 빠져있는 이들이 산채로 저 깊은 지하세계에 매장되는 장면은 아르토 Artaud의 ‘잔혹극’을 떠올리게 할 정도다. 이런 요소들을 통해 『샤이오의 광녀』는 비록 한때지만, 지로두를 궁지에 몰았던 ‘프랑스 민족애’, ‘프랑스에 대한 자부심’이 그의 여느 작품에 비해 잘 드러나고 있다는 진단을 조심스럽게 내릴 수 있을 것이다. 그럼에도 우리가 놓치지 말아야 할 한 가지는, 지로두가 대립적인 구조의 연극을 통해 궁극적으로 악의 세력을 몰살시켜야한다는 강력한 메시지를 전달하고 있음에도 불구하고 그들에 대한 처단이 과연 정당한 것인가, 자신들에게 그럴 권한이 있는가 하는 인간적인 주저를 보이고 있다는 점이다. 어쩌면 연극에서 현실인지 망상인지 모호하게 처리된 것은 지로두의 그런 고민에 기인한 것이 아닐까?

두 번째로는 백작부인, 남작, 루이 13세 시대 모자, 대통령, 변호사, 증권거래인, 연금생활자, 구조원등의 단어들과 현재와 과거가 혼재함을 나타내는 표현들, 과거 속에서 현재를 사는 네 명의 광녀의 삶에서 지로

41) *Ibid.*, p. 970.

두의 과거에 대한 향수를 엿볼 수 있는 점이다. 혹자는 아리스토파네스 Artistophanes의 『개구리들 *Les Grenouilles*』과 같이 과거 회귀적인 성향을 띠는 작품이라고 평가한다.

이런 사항들이 다른 작품과 변별되게 하는 특징이라면, 그가 『웅덩』, 『간주곡』, 『38번째의 암피트리온』 등에서 즐겨 사용한 연극적 환상이 이 작품에 이르러 더욱 무르익어 절정에 이르고 있음을 확인할 수 있다. 오렐리는 “2막 초반부터 세 명의 친구들과 함께 현실과 비현실, 무대에 제시된 것과 상상적인 것, 진짜와 가짜, 현존과 부재, 사실적인 것과 허구적인 것의 경계위에서 연기⁴²⁾”하기 때문이다. 결국, 이 연극에 나타나 있는 이원성은 등장인물의 차원에서 증식과 소멸, 선인과 악한의 대립적 구도, 수직과 수평으로 나타나는 공간적 층위의 이원적 구조, 현재라는 시간의 축 위에서 맴도는 과거, 광녀들의 현실과 상상계를 통해 다양하게 표현되고 있다. 『샤이오의 광녀』는 지로두의 복합적이고 다원적인 의미의 이원성과 이원적 세계를 그 어떤 작품보다 도드라지게 나타내는 연극이라고 할 수 있다.

『샤이오의 광녀』는 바로 이런 독특한 요소를 지닌 작품이기에, 이후에 또 다른 색조로 펼쳐졌을 지로두의 희곡을 다시 볼 수 없다는 사실이 못내 아쉽기도 하다. 그런 의미에서 비록 미완에 그치거나 구상에 머문 유작이지만 『뤼스레스를 위하여 *Pour Lucrèce*』, 『그라쿠스 형제 *Les Greques*』, 『삼 자매 *Les siamoises*』에 대한 연구가 더욱 절실하다.

42) Choukri, Hallak, *Ibid.*, p. 51.

참고문헌

1. 장 지로두의 작품

La Folle de Chaillot, Jean Giraudoux *Théâtre complet*, Guy Teissier, La Pochothèque, 1991.

2. 연구문헌

김세영 외, 『연극의 이해』, 새문사, 2005.

란다 사브리, 『담화의 놀이들』, 이충민, 새물결, 2003.

박은영, 「오브제를 통해 본 이오네스코의 대머리 여가수」, 『세계문학비교연구연구』 41, 2012.

신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990.

안느 위베르스펠트, 『관객의 학교』, 신현숙, 유효숙 역, 아카넷, 2012.

Bombard, Françoise. *Décalages et dissonances*, CELIS, 2013.

D'Almeida, Pierre, “La Grande Transparente: une vision nervalienne”, *Cahiers Jean Giraudoux* 25, 1997.

Duneau, Alain. “Sublimation”, *Cahiers Jean Giraudoux*, 25, 1997,

Hallak, Choukri. “La dialectique du vrai et du faux dans *la Folle de Chaillot*”, *Cahiers Jean Giraudoux* 25, Grasset, 1997.

Kowan, Tadeusz. *Théâtre Miroir, Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*, L'Harmattan, 2006.

Sabry, Randa. *Stratégies discursive: digression, transition, suspens*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992.

Schmeling, Manfred. *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*, ARCHIVES des lettres modernes 204, Minard, 1982.

Shin Hyunsook. “*La Folle de Chaillot* de J. Giraudoux (I)”, 『불어불

문학 연구』 14권, 1979.

_____. “*La Folle de Chaillot* de J. Giraudoux (II)”, 『불어불
문학 연구』 15권, 1980.

Teissier, Guy. “Une adaptation de Roland Lepage en québécoise: *La Folle du Quatier Latin*”, *Cahiers Jean Giraudoux* 25, 1997.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre II, L'école de spectateurs*, Berlin, 1996.

〈Résumé〉

La dualité dans *La folle de Chaillot*

PARK Eunyoung

La Folle de Chaillot, oeuvre de Jean Giraudoux n'ayant pas été publiée de son vivant du fait de sa disparition subite, se caractérise par une structure dualiste tant sur le plan des personnages que sur celui de l'espace et du temps.

Le premier renferme non seulement des formes de multiplication et de disparition ainsi qu'un univers conflictuel divisé entre les bons et les méchants mais il se présente également comme un monde dualiste formé des trois entités suivantes des structures verticales et horizontales constitutives de l'espace, du passé et du présent formant l'axe temporel et du double univers réel et fictif des folles. Pour le second, scénique, on peut dire que le deuxième acte présente, au contraire du premier, une structure inclusive de "théâtre dans le théâtre". Ce sont ces caractéristiques qui font de cette pièce une oeuvre au sémantisme à la fois binaire et dualiste particulièrement complexe et multi-aspectuel.

Cependant, à la différence des autres oeuvres girauduciennes, ce dualisme(cette binarité/ bipolarité) ne débouche pas sur une harmonie future à travers la réconciliation des féminins et des masculins d'une part, et du passé et du présent, de l'autre. Que ce soit par le prisme de l'illusion théâtrale ou du rêve, Giraudoux livre un message puissant appelant à expulser les forces du mal. Si l'on peut dire que ce sont là les traits distinctifs de *La Folle de Chaillot*, c'est qu'ils attestent ici de la maturité et de l'excellence acquises par le mécanisme de l'illusion théâtrale girauducien déjà à l'oeuvre dans ses oeuvres

antérieures telles *Ondine*, *Intermezzo* ou *Amphitryon* 38. C'est parce qu'Aurélié et les trois folles jouent sur la frontière entre la réalité et l'irréalité, le vrai et le faux, la présence et l'absence, le réel et l'imaginaire.

Du fait même des caractéristiques inhérentes à cette oeuvre, on pourra regretter qu'il n'y ait plus eu de nouvelles oeuvres giralduciennes. C'est en ce sens qu'il nous semble d'autant plus urgent d'entreprendre des recherches sur *Pour Lucrèce*, *Les Gracques* ou encore *Les Siamaises*, même si ce sont des oeuvres inachevées ou restées à l'état de projet du vivant du dramaturge.

주 제 어 : 장 지로두(Jean Giraudoux), 샤이오의 광녀(La Folle de Chaillot), 이원성(dualité, binarité, bipolarité), 현재(présent), 과거(passé), 진짜(vrai), 가짜(faux), 현실(réalité), 환상(fantasme)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

프랑스 문학관의 전시 유형 연구

손 정 훈
(아주대학교)

차 례

- | | |
|-----------------------|-------------------------------|
| 1. 서론 | 3. 21세기 문학관의 새로운 유형 : 해석형 전시로 |
| 2. 20세기 초 문학 전시의 두 유형 | 4. 결론 : 문학관 전시의 유형론을 위하여 |

1. 서론

1990년대 이후 프랑스에서 문학관¹⁾이 본격적인 관심의 대상이 된 이래, 대부분의 논의는 역사유산이라는 관점을 중심으로 이루어져왔다. 작가가 살았던 집이라면 그 건물의 역사성을 중심으로, 작가가 소유했던 물건이라면 그것의 문화유산적 가치를 중심으로 분류하고 관리하고 제도화하였다.²⁾ 국내에서 프랑스 문학관 문제를 다룬 대부분의 연구도 그

1) 프랑스에서는 <작가의 집 maison d'écrivain>과 <문학박물관 musée littéraire>이라는 두 개의 명칭을 사용하고 있으나 그 명칭 구분이 단순히 작가가 살았던 집인가 아닌가라는 기준에 의해 이루어진 것은 아니다. 국내에서는 이 두 경우를 모두 <문학관>이라는 이름으로 통칭하고 있으므로, 본 연구에서는 문학관이라는 용어를 사용한다. 다만, 본 연구에 언급된 프랑스의 문학관 중 루소 문학관을 제외하고는 모두 작가가 한 때 거주했던 '집'이라는 점을 밝혀둔다.

2) Laurence Renouf et Maurice Culot, *Etudes sur les maisons d'écrivains, d'artistes et d'hommes célèbres. Inventaire et propositions. Rapport au le ministre de la Culture*, 1990. 문화부 보고서. Michel Melot, *Mission de réflexion et de proposition sur les maisons d'écrivains*, Rapport au ministre de la Culture, 1996. 문화부 보고서 등

런 흐름을 따라서 이루어졌는데, 그러다 보니 그 성과가 직접적으로 국내 문학관 분야에 반영되기에는 한계가 있었다. 대부분의 국내 문학관은 역사적인 가치가 있는 건축유산에 기반하여 설립된 것이 아니라, 순수한 문학박물관에 가깝기 때문이다.

따라서 문학관에 대한 프랑스의 이론적 논의를 우리의 상황에 도움이 될 수 있는 다른 방향에서 살펴볼 필요성이 제기된다. 우리는 그것을 국내 문학관의 기본적 고민이라고 할 수 있는 “무엇을 보여줄 것인가”, “어떻게 보여줄 것인가”라는 문제라고 판단하였다. 많은 것이 남아있지 않으니 무엇을 보여줄 것인지 고민하게 되고, 가지고 있는 것만이라도 어떻게 잘 보여줄 것인지 고민하게 되는 것이다.

실제로 프랑스에서도 어떻게 보여줄 것인가라는 질문은 근본적인 문제로 간주된다. 문학이라는 것이 이미지를 통해 보여주는 것을 기본적인 속성으로 하지 않는 반면, 문학관은 근본적으로 전시하고 보여주는 공간이기 때문이다. 따라서 문학관이라는 공간의 태생과 함께 ‘보여주는’ 문제에 대한 고민은 계속 되어왔다. 다만 역사유산이라는 관점이 논의의 중심에 놓이게 된 것은 역사적, 문화적 가치가 있는 장소와 물건이라면 그것만 보여주는 것으로 충분하다는 생각이 있었기 때문일 것이다.

본 연구는 이러한 관점에서 프랑스 문학관들이 어떤 것들을 어떤 방식으로 방문객들에게 보여줘 왔는지를 역사적으로 검토하는 것으로 시작한다. 이를 위해 프랑스 문학관의 태동기인 19세기 말부터 시작해서 문학관과 문학전시의 형태들을 검토한 후, 이를 ‘환기 évocation’형, ‘설명 explication’형, ‘해석 interprétation’형이라는 세 가지로 구분할 것이다.³⁾ 그리고 그것이 최근의 문학관들에서는 어떻게 실제로 적용되고 있

3) 익명의 평자들께서 이 세 용어에 대한 의견을 다양하게 주셨다. 우리 역시 이 용어의 선택과 사용이 적절한 지에 대해 고민이 많았기 때문에, 평자들의 제안과 권고는 매우 소중한 것이었다. 지적에 감사드리며 그에 대한 답변을 논문에 추가하는 것이 이 논문을 읽는 분에게도 도움이 될 것으로 판단하였다. ① 우선, 이 세 유형이 어떤 근거 혹은 필요에서 도출된 것인지를 밝히는 것이 필요하다는 지적이 있었다. 이 세 유형을 가리키는 용어들은 문학관을 다룬 기존 연구에서 사용되고 있는 것으로서 주로 문학관(또는 문학전시)의 특징들을 가리키기 위해 사용되고 있다. 다만, 우리는

는지 살펴보고자 한다.

이런 관점은 결국 다른 전시공간에 비해 문학관이 가지는 특성이 무엇인지에 대한 논의로 연결되는 것이며, 그것은 전시 공간의 전문 분야에 따라 공간이 관객과 맺는 관계를 구분하고 커뮤니케이션의 방법을 특화하고자 하는 최근 전시 분야의 전반적인 흐름과 맥락을 같이 한다고 할 수 있을 것이다. 그런 점에서 본 연구는 사례연구와 현황 파악이 주된 경향을 이루는 국내 문학관 연구에 이론적 논의의 가능성을 제공할 수 있을 것으로 기대한다. 더 나아가, 본 연구가 우리 현실에 맞는 문학관과

문학관을 이 세 유형으로 뚜렷이 구분한 기존 연구는 보지 못했고, 따라서 그 구분은 우리가 한 것이다. 그런 이유에서 유형들을 다룬 본 문의 각 장에서 그 세 용어가 어디서 사용되었는지 밝히는 것으로 근거를 대신하였다. 이런 구분을 시도한 이유는 국내의 문학관 논의가 사례 연구와 현황 파악에 치우쳐 있다고 판단되었고 이제는 문학관의 이론에 대한 논의가 필요한 때가 되었다고 생각했기 때문이다. 다양한 이론이 가능하겠지만, 전시 공간이라는 문학관의 기본적 형태를 고려할 때 전시 유형에 대한 논의로부터 시작하는 것이 적절할 것이라고 판단했다. ② 이 세 용어가 번역어로서 그 의미가 명확하지 않다는 지적에는 전적으로 동의한다. 우리가 이 용어를 선택한 것은, ‘환기형 전시’, ‘설명형 전시’라는 표현은 어색하지만, 어떤 전시가 무엇을 ‘환기’하고 있다든지, ‘설명’하고 있다는 표현은 충분히 가능하다고 생각했고 그렇게 서술어로 사용될 때 그것을 대체할 더 적절한 표현은 없다고 생각했기 때문이다. 물론, 후속 연구를 통해 더 명료한 용어를 찾는 작업은 계속 되어야 할 것이다. ③ 관람객 참여형이나 상호작용형도 유형으로 추가할 것을 제안한 의견이 있었다. 실제로 오늘날 문학관에서 이 두 형태의 활동은 가장 활발하게 이루어지고 있는 것이란 점에서 타당한 지적이다. 다만, 우리의 연구에서 제시한 ‘해석형’은 일반 박물관에서 참여형과 상호작용형을 모두 포괄하는 넓은 의미로 사용되고 있다. 해석형 전시는 전시기획자의 일방적인 메시지를 수용하는 것이 아니라 일정한 자극을 받은 관람자가 능동적으로 전시를 소화하는 것을 지향하기 때문이다. ④ 환기, 설명, 해석하고 있는 대상이 각각 다른데 그것을 잘 설명하지 못하고 있다는 지적에는 특별히 감사드린다. 정리하자면, 환기되고 있는 것은 결국 작가의 삶이고, 설명하고 있는 것은 글쓰기라는 작업이며, 해석되고 있는 것은 작품 혹은 문학 세계라고 해야 할 것이다. 본 연구는 그것을 문학관이라는 하나의 기관이 전시를 하는 세 가지 유형이라는 측면에서 접근하고자 한 것이다. ⑤ 오늘날 문학관에서는 “설명이나 해석의 유형이 흥미를 유발하지 못”하며, “적극적 참여에 의한 공간이나 프로그램이 트렌드”라는 지적도 있었다. 문학관을 활용하는 대중들의 경향에 대한 정확한 지적이다. 다만, 이 지적은 문학관이 제공하는 문화 서비스 전반에 대한 것이라는 점에서 우리의 연구와는 방향을 약간 달리 한다. 우리 연구는 문학관의 활동 전반이 아니라 문학관의 ‘전시 공간’에만 한정지어 접근하고 있다. ‘전시 공간’이 어떤 목표를 가지고 설치되는지, 어떤 효과를 노리는지 하는 것이 본 연구의 주된 관심 대상이다. 따라서 그 전시 공간을 활용하여 어떤 활동을 하는지는 별도의 주제로 다루어져야 할 것이다.

문학유산의 개념⁴⁾에 대한 논의의 필요성을 제기하는 계기가 되었으면 한다.

2. 20세기 초 문학 전시의 두 유형

2.1. ‘환기’형 전시 : 삶의 흔적의 보존

올리비에 노라에 의하면, 프랑스에서 작가에 대한 방문이 시작된 것은 루소나 볼테르같은 계몽주의 철학자들의 영향력이 확대되기 시작하는 18세기 이후의 일이다.⁵⁾ 이러한 분위기 속에서 19세기 후반부터 유명 작가들의 문학관이 문을 열기 시작하는데, 작가들의 사회적 위상을 반영 하듯, 이들 문학관은 예술의 비밀과 위인의 자취를 간직한 성스러운 공간으로 간주되었다. 벤야민이 지적하고 있듯이 19세기 들어 ‘실내’와 ‘사생활’이라는 개념이 탄생하면서⁶⁾ 실내의 모습과 그 속에 살고 있는 개인을 연결시키는 경향은 더욱 강화된다. 발자크가 벽지의 묘사를 통해 인물을 묘사하듯, 개인의 삶은 그 사람이 살고 있는 실내에 투영되어 있다고 보았던 것이다. 이런 분위기 속에서 최초의 문학관들이 19세기 후반에 문을 열기 시작한다.

당연히 문학관에서 방문객들이 보고자 하는 것은 작가라는 인간의 삶이었다. 따라서 이 시기 문학관 설립자들의 목표는 이 성스러운 공간을 최대한 보존하는 것이었고, 그곳을 방문하는 행위는 ‘순례’와 ‘경배’로

4) 가령, 우리나라 최초의 한문소설과 한글소설로 간주되는 <금오신화>를 쓴 김시습, <홍길동>을 쓴 허균의 기념관은 문학관으로 분류되지 않고, 스스로 그렇게 내세우지도 않는다. 사실, 문인이자 사대부였던 인물들의 기념관은 대부분 문학관 논의에서 빠져있는 실정이다.

5) Olivier Nora, “Visite au grand écrivain”, *Lieux de mémoire II*, Gallimard, 1986, p.565-571.

6) Walter Benjamin, “Paris, Capitale du XIXe siècle”, *Oeuvres III*, Gallimard, 2000, p. 56.

비유되었다. ‘순례’라는 표현이 함축하고 있듯이, 당시 문학관을 방문하는 사람들은 이미 작가와 작품에 대해 잘 알고 존경에 가까운 태도를 가지고 있는 독자들이었고, 때문에 당시의 문학관들은 정작 문학작품을 널리 보급하고 알리는 일에는 그리 신경 쓰지 않았다. 보다 구체적으로 이 흔적이란 것은, 작가가 살았던 건물과 작가가 소장했던 물건들로 구분할 수 있으며, 각각의 사례로는 파리의 발자크 문학관 Maison de Balzac(1908)과 몽모랑시 Montmorency의 루소 문학관 Musée J.J. Rousseau(1899)을 들 수 있다.⁷⁾

발자크 사후에 그 존재가 잊혀졌던 파씨 Passy의 발자크의 집은 19세기 말 루이 보디에 드루아요몽 Louis Baudier de Royaumont이 쓴 두 차례의 기사를 통해 다시 세상에 알려진다.⁸⁾ 이후 보존을 위해 홀로 고군분투하던 드루아요몽은 1908년에 자신의 비용으로 이 집을 세내어 문학관을 연다. 거기에는 가구나 벽지 등 발자크 생전의 흔적은 거의 남아 있지 않았다. 그러나 드루아요몽은 20세기 중후반에 문을 연 문학관들에서 흔히 볼 수 있는 것처럼 작가가 살았던 당시의 실내 모습이나 그 시대의 가구들로 작가의 집의 분위기를 재현하는 일도 하지 않는다. 그 대신 드루아요몽은 그 건물이 발자크의 “두뇌의 강렬한 떨림의 일부분”을 여전히 간직하고 있으므로 장소를 보존해야 한다고 주장한다.⁹⁾ 개관 2년 뒤 발자크 문학관을 찾은 샤를 올베크 역시 거기서 소장품을 보려는 사람들은 실망할 것이라고 지적한 뒤, 직접적으로 “성지순례”라는 용어를 사용하면서 작가에 대한 “존경심”을 가지고 방문할 때 이 문학관의 위대함을 알게 될 것이라고 말한다.¹⁰⁾ 여기서 드루아요몽과 올베크가 기

7) 이 시기에 파리 주변에 문을 연 또 다른 문학관으로는 파리의 빅토르 위고 문학관 Maison de Victor Hugo(1902)과 샤토-티에리 Château-Thierry의 라퐁텐 문학관 Maison de La Fontaine(1876)이 있다.

8) *Le Don Quichotte*, 1890년 4월 5일자. *Le Parisien de Paris*, 1897년 10월 10일자.

9) “Il est de conserver ces murs qui ont dû garder quelque chose de l'intense vibration de ce puissant cerveau.” (Louis Baudier de Royaumont, 1897, 같은 글).

10) Charles Holveck, “La maison de Balzac” in *La renaissance contemporaine*, 1910, tome IV, n°17, p.545.

대고 있는 것은 건물의 역사성에서 나오는 ‘환기 évocation’의 힘이다. 이 ‘환기’의 힘은 방문객으로 하여금 작가가 살았던 빈 건물을 보면서도 자신이 가진 독서의 기억, 특히 작가의 삶에 대한 지식에 의존하여 작가의 삶과 작업을 상상 속에서 재구성할 것을 요청한다.

발자크 문학관이 오로지 작가가 살았던 건물만 남은 상태로 문을 열었다면, 루소 문학관은 반대로 작가와 전혀 무관한 건물에 루소가 소유했던 가구 집기류를 기반으로 개관하였다. 루소가 1756년부터 1762년까지 머물렀던 몽모랑시 Montmorency에 루소 문학관을 세우려는 시도는 19세기 중반부터 있었으나, 첫 번째 문학관이 문을 연 것은 1899년의 일이었다. 루소가 사용하던 책상과 가구들을 비롯한 조각, 판화 등은 이미 기증되어 어느 정도 컬렉션이 구성되어 있는 상태였다. 다만, 이 물건들을 전시할 공간이 마땅치 않아 마을의 학교 건물 안에 보관하고 있었던 것인데, 1899년에 시 당국이 과거에 기름창고로 쓰이던 건물을 정비해서 최초의 루소문학관을 연 것이다. 같은 건물에 나뉘어 전시실 1개짜리 루소문학관과 시립도서관을 함께 운영하던 몽모랑시 시당국은 1906년 새로운 시청 건물을 세우면서 거기에 새로운 루소문학관을 전시실 두 개 규모로 개관한다. 1952년 루소의 예전 거처 중 하나였던 몽루이 Mont-Louis를 시당국이 매입하고 그곳을 시립박물관으로 사용하게 됨에 따라 루소문학관도 거기로 옮겨가게 된다.¹¹⁾

루소문학관의 역사에서 우리의 관심을 끄는 것은 두 개의 사진이다. 각각 첫 번째 문학관과 두 번째 문학관의 모습을 보여주는 두 개의 사진을 보면, 당시 루소문학관이 특별한 주제나 의도 없이 자료들을 늘어놓기만 했다는 것을 알 수 있다.

11) “Naissance d'un musée” in Ville de Montmorency, *Trésors d'une collection, Musée J-J-Rousseau*, 2003, pp.3-10.



[그림1] 1899년(좌)과 1906년(우)의 루소 문학관 모습
(이미지 출처 : *Trésors d'une collection, Musée J.-J.-Rousseau*, 2003)

물론 당시에 전시가 일반적으로 그런 방식을 취한 것은 사실이지만¹²⁾, 문학관이라는 점을 고려할 때 적어도 두 가지 사실은 지적할 수 있다. 첫 번째는 문학관 컬렉션의 특성에 대한 고민 없이 문학관, 미술관, 박물관의 컬렉션을 동일한 것으로 간주했다는 것이고, 두 번째는 보여주는 것보다 보존하는 데 더 중요성을 부여했다는 점이다. 보존하고 그것을 있는 그대로 보여주기만 하면 그 자체의 힘에 의해 사람들에게 감동을 줄 것이라고 믿었던 것이다.¹³⁾ 20세기 초에 작가가 살았던 공간과 문학관에 대한 많은 글을 남긴 모리스 바레스 Maurice Barrès의 입장은 이런 경향을 가장 잘 대변한다. 그는 아직 문학관으로 일반에 공개되지 않는 않았으나 보존되고 있던 파스칼의 집을 지키기 위해 이웃한 성당의 부속건물을 허물어야 한다고 주장하는 반면, 작가가 살았던 흔적이 전혀 남아있지 않은 파리의 빅토르 위고 문학관은 엉터리라고 공격한다.¹⁴⁾

12) “당시의 전시 경향에 따라 모든 문서를 벽의 빈틈에 모두 걸었고, 심지어 문에도 걸었다 Selon les anciennes pratiques muséographiques, la totalité des documents iconographiques est exposée sur chacun des murs disponibles, y compris sur les portes dérobées!”. 같은 글, p.8.

13) 이는 훗날 앙드레 말로의 문화정책을 이야기할 때 회자될 “예술의 미술적 힘에 대한 믿음”으로 연결되는 것이다.

14) Maurice Barrès. “On ne crée pas ; on conserve” in *Le Gaulois*, 1902년 2월 2일자. “그런 집[작가의 집]은 창조할 수 없다. 남아있다면 보존하는 것이다. 그걸 만들 수는 없다. (...) 그것은 고고학적 잘못이다. 그것은 괴물이다. (...) 어떤 가구도 어떤

우리는 이와 같이 작가가 살았던 건물이나 실내의 모습, 작가가 소장했던 물건들을 보존하고 그것을 보여주는 것을 주된 내용으로 하는 유형을 ‘환기’형 전시라고 부를 것이다. ‘환기’형 전시의 특징은 두 가지로 요약된다. 먼저, ‘환기’형 전시는 방문자가 이미 작가의 작품을 읽고 잘 알고 작가와 친숙하다는 것을 전제로 한다. 그래야만 방문자는 텅 빈 공간을 보거나 단편적인 물건들을 보면서도, 자신의 독서기억과 상상력으로 비어있는 부분을 채워 넣을 수 있기 때문이다. 그런 한에서만 이 방문의 감동은 극대화된다. 초기의 문학관에서 이런 전시가 가능했다는 것은 당시에 문학관을 방문하던 대부분의 사람들이 이미 작가의 작품세계에 입문한 사람들이었으며 상당한 지적 수준이 있는 사람이었다는 의미이다. 두 번째는, 방문객들이 작품과 작가를 잘 알고 있기 때문에 굳이 문학작품을 보여주는 것에 대한 고민없이 작가의 삶을 보여주는 데 집중한다는 점이다. 앞서 보았듯이, 문학관이라는 공간은 형성 과정에서부터 문학을 위한 공간이라기 보다 작가의 삶을 기리는 공간이었던 것이다.

2.2. ‘설명’형 전시 : 문학적인 것의 시각화

2.2.1. 만국박람회와 문학전시회

‘문학’을 ‘보여’주는 방법에 대한 고민이 가장 먼저 제기된 것은 19세기의 발명품인 <만국박람회 Exposition universelle>를 통해서였다. 『백과전서』가 보여주듯 18세기가 문자를 통해 인류의 성과를 집대성하려 했다면, 19세기는 이미지를 통해 그 일을 하고자 했다. 사진이 발명되고 각종 삽화가 책과 잡지의 지면을 채우기 시작하던 시대였고, <만국박람회>는 이러한 시대의 감성과 사고방식을 가장 집약적으로 보여주는 행

색깔도 남아있지 않다. On ne crée pas de telles maisons. On les conserve, quand on les possède. On ne les invente pas. (...) C'est un faux archéologique, c'est un monstre, un enfant à tête de veau! (...) Aucun meuble, aucune couleur, n'y subsiste.”.

위였다. 당대의 모든 문물과 지적인 성과를 한 자리에 모아 ‘보여’주겠다는 이 야심찬 기획에 문학도 관심을 가지지 않을 수 없었다. 그러나 ‘전시’를 주된 수단으로 삼는 박람회에 ‘문자’를 수단으로 삼는 문학이 자리를 찾기란 쉬운 일이 아니었다. 박람회라는 틀 속에 문학을 끌어들이려는 최초의 본격적인 시도는 테오필 고티에 Théophile Gautier에 의해 이루어진다. 고티에는 1867년 <만국박람회>를 계기로 프랑스 문학사를 정리하려는 시도를 한다. 그러나 정리는 한다 하더라도 박람회에서 보여주는 것은 다른 문제였다. 결국 고티에의 성과물은 전시라는 형식과 결합하지 못하였고, 책으로 기록을 남기는데 머무르게 된다.¹⁵⁾

사진 애호가이며 만국박람회의 열렬한 옹호자였던 에밀 졸라 Emile Zola 역시 만국박람회와 문학의 관계에 대해 언급한 바 있다. 졸라는 1870년대에 러시아 생트페테르스부르크에서 발행되던 잡지 『비에스트니크 유로피 *Viestnik Europy*』에 “파리에서 온 편지”라는 칼럼을 쓰고 있었다. 그 잡지에 1878년 만국박람회의 폐막에 대한 글을 쓰면서 졸라는 문학이 만국박람회에 포함되지 못했다는 탄식한다 : “문학은 축제에 초대받지 못했다. 모든 것에 환호를 보내고, 모든 것이 평가를 받고 있지만 오로지 프랑스 정신의 가장 고상한 표현인 문학만이 제외되어 있다”.¹⁶⁾

그리고 또 20여년이 지나 이번에는 만국박람회의 총책임자가 쓴 글에서 문학에 대한 언급을 찾아볼 수 있다. 한 세기를 정리하던 1900년 <만국박람회>의 최종보고서¹⁷⁾에서 박람회 총책임자였던 알프레드 피카르 Alfred Picard는 “문학은 만국박람회의 프로그램에 포함되지 않으며 포

15) *Rapport sur le progrès des lettres. Imprimerie impériale*, 1868. 이 이후에도 <만국박람회>가 열릴 때마다 프랑스 문학의 성과를 정리하여 책으로 묶어내는 작업은 계속 이루어진다. 이에 대해서는 Julien Cain, *Ebauche et premiers éléments d'un Musée de la littérature*, Denoël, 1939. 참조.

16) “la littérature n’est pas de la fête. On a tout acclamé, tout récompensé, excepté la pensée écrite, l’expression la plus haute du génie national...”, Emile Zola, “Fermeture de l’exposition universelle 1878” in *Viestnik Europy*, Saint-Petersbourg, 1878년 12월 1호 (Henri Mitterrand, *Zola, Journaliste*, 1962, A. Colin, p.198에서 재인용.)

17) 이 만국박람회의 슬로건도 <한 세기의 성과 Bilan d’un siècle>였다.

함될 수도 없다”고 단언한다.¹⁸⁾ 여기서 우리가 주목하는 것은, 19세기 말에 이미 문예 문학관들도 있었고 아래에 제시된 바와 같이 프랑스 국립도서관에서 몇 차례 문인들에 대한 전시회도 열렸다는 점이다. 이 사실은, 적어도 알프레드 피카르와 만국박람회에 협력한 많은 문인들의 눈에 기존의 문학관과 국립도서관의 전시회는 ‘문학’적인 전시회가 아닌 것으로 보였다는 점을 짐작할 수 있게 해준다. 그렇기 때문에 그들은 여러 차례의 시도에도 불구하고 결국 문학적 성과물은 자료집으로 묶어내는 방법을 택했던 것이다. 이로써 문학은 영원히 만국박람회와 결별하는 것처럼 보였다. 그러나 같은 시기에 도서관 분야를 중심으로 본격적인 문학 전시회의 가능성이 서서히 모색되고 있었다.

프랑스 국립도서관이 최초로 전시회를 연 것은 1807년의 일이었다. 그 후로 주로 희귀 판본이나 판화, 필사본 등을 보여주는 전시회가 몇 차례 19세기 후반까지 이어진다. 그러나 최초의 문학적인 전시회라고 할 수 있는 것은 1884년 10월에 코르네유의 사망 200주년을 맞아 열린 <코르네유 전시회 Exposition cornélienne>와 1889년 역시 라신의 사망 200주년 기념으로 열린 <라신 전시회 Second centenaire de la mort de Racine>였다. 전시회 카탈로그에 제시된 내용을 통해 볼 때 당시 전시회는 단순히 작가 관련 자료들을 늘어놓는 이상의 것은 아니었다. 아마도 이 때문에 만국박람회를 준비했던 사람들은 ‘문학’이 전시되기는 어렵다고 생각했을 것이다. 그런데 1936년 프랑스 국립도서관은 다시 한 번 코르네유에 대한 전시회를 개최한다. <피에르 코르네유와 그의 시대의 연극 Pierre Corneille et le théâtre de son temps>이라는 이 전시회의 구성을 1884년의 전시 구성과 비교해보면 반 세기동안 달라진 점이 확연히 드러난다.¹⁹⁾

18) Alfred Picard, *Bilan d'un siècle : Rapport général de l'Exposition universelle de 1900*, t.1, 1906, p.25.

19) Léopold Delisle, *Notice des objets exposés dans la salle du Parnasse français à l'occasion du second centenaire de la mort de Pierre Corneille*, G. Chamerot, 1884 / Julien Cain, *Pierre Corneille et le théâtre de son temps*, Bibliothèque

1884년 전시회	1936년 전시회
1. 코르네유 희곡의 모든 초판본을 연대순으로 전시 2. 종교적 작품과 다양한 형태의 시대극 3. <르 시드(le Cid)> 이야기를 다룬 작품들 4. 코르네유 생전에 출판된 작품 모음집 5. 18세기 판본중 주목할 만한 것들 6. 코르네유의 생애와 그가 누린 영예에 대해 언급하고 있는 서적들 7. 생트 주느비에브 도서관이 전시회를 위해 대여해준 자료들 (자필 원고와 코르네유의 편지 등) 8. 코르네유의 초상화 30여점, 자필 편지 6점, 공증문서, 코르네유 가계도 9. 코르네유의 삶에 관련된 가치있는 메달, 자료, 서적들	1. 코르네유 시대의 루앙(Rouen)시 2. 루앙에서 보낸 코르네유의 어린 시절 3. 코르네유가 보유하고 있었으며 그의 서명이 들어간 책들 4. 17세기 파리의 연극계 5. <르 시드> 이전의 코르네유 작품들 6. 리슐리외와 연극 7. 길리앙 드 카스트로의 <르 시드> 8. <르 시드> 9. <르 시드> 논쟁 10. <르 시드>논쟁에 참여한 작가들의 작품 11. <르 시드>에 대한 아카데미의 입장 12. 리슐리외의 코르네유 탄압 13. 18-20세기의 <르 시드>의 주요 판본 14. 17-18세기의 <르 시드>의 주요 번역본 15. <르 시드>이후 코르네유 희곡 작품의 초판본 16. 코르네유의 초상화 17. 코르네유 동시대인들의 초상화 18. 코르네유 시대의 파리 풍경 19. 조각작품들 20. 태피스트리, 메달 등

첫 번째 전시회는 주로 전시품의 물리적 성격에 따라 분류(서적, 초판본, 메달, 대여 자료 등)하고 있는 반면, 1936년의 전시회는 대부분의 부스가 각각 하나의 주제에 따라 구성되어 있다. 그리고 그 각각의 주제는 <‘르 시드’를 통해본 코르네유 시대의 연극>이라는 전시회 전체 주제의

일부분을 구성한다. 이렇게 두 전시회의 차이를 만들어내는 것은, 전시된 소장품이 아니라 전시가 전달하고자 하는 주제이며, 그것은 곧 전시 기획자들의 의도이다. 1884년도 전시회의 카탈로그에는 기획의도나 목표가 전혀 나타나있지 않은 반면, 1936년 전시회의 기획자들은 그들의 의도가 작가를 <르 시드>라는 작품과의 연관성 속에서 보여주는 것임을 분명히 한다.²⁰⁾

말하자면, 1884년의 전시가 작가 및 작품과 관련된 여러 자료들을 단순히 나열하고 있을 뿐이라면, 1936년의 전시회는 <르 시드>라는 문학 작품에 대한 이해라는 목표를 중심으로 하여 그에 필요한 자료들을 배치하고 있는 것이다. 그런 면에서 1936년의 전시회는 진정한 의미에서 ‘문학’ 전시회였다고 할 수 있다. 이 전시회를 주도한 사람은 당시 프랑스 국립도서관장 Administrateur général이었던 줄리앙 캥 Julien Cain이었는데, 1930년 국립도서관장으로 부임한 이후 본격적인 문학 전시회의 틀을 잡은 사람으로 평가된다.²¹⁾ 전시회를 통해 문학을 시각적으로 구현하려는 그의 노력은 1937년 파리 만국박람회에 개설된 <문학박물관 Musée de la littérature>전에서 종합적인 성과로 나타난다.

2.2.2. 문학적인 것에 대한 설명 : 1937년 <문학박물관>전²²⁾

<문학 박물관>전은 줄리앙 캥과 폴 발레리 Paul Valéry의 주도하에

20) “Le sujet de cet ouvrage est autre : c'est essentiellement le Corneille du Cid qu'il veut faire revivre. (...) Pour montrer au public ce que pouvaient être les représentations au temps du Cid ont donc été réunis toute une série de frontispices de tragédies et de comédies.”, Julien Cain, *Pierre Corneille et le théâtre de son temps*, Bibliothèque nationale, 프랑스 국립도서관 전시회 카탈로그 서문, 1936.

21) *Hommage*, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1968년 7월호와 *Humanisme actif : mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Hermann, 1968 참조. 이들 특집호는 줄리앙 캥의 은퇴 후 그의 업적을 기려 발행된 것이다.

22) 이 장의 일부분은 줄고, “Le Musée de la littérature de l'Exposition internationale de Paris en 1937 : une nouvelle forme d'accès à la littérature” (『불어불문학연구』, 69집, 2007)의 내용을 요약한 것이다.

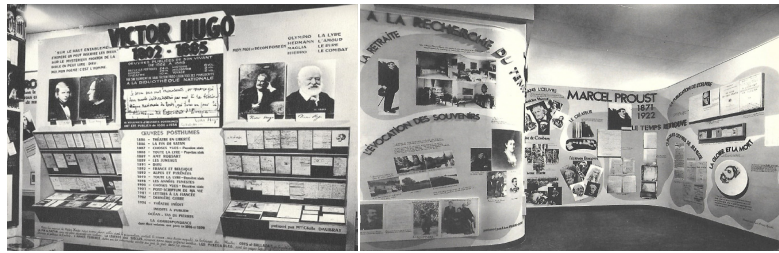
1937년 파리 만국박람회장 내 독립된 건물에 설치되었다. <문학박물관>은 두 부분으로 구성되었는데, 1부에서는 프랑스 문학사의 주요 작가 13명을 선정²³⁾하여 그들의 자필원고와 관련자료 등을 전시했고 2부에서는 1867년 이후 문학관련 단체와 주요 사건, 잡지 등이 파노라마 형식으로 정리되어 제시되었다. 1부 전시에서 가장 특징적인 점은 작가의 원고나 출판된 책만을 전시한 것이 아니라, 작가가 하나의 작품을 쓰기 위해 작성한 메모, 작가 수첩, 교정쇄, 그에 관련된 편지 등을 순서대로 제시했다는 점이다. 전시에는 진품만이 아니라 육필원고 등의 확대 이미지도 사용되었다.

이런 전시 형태가 보여주하고자 한 것은 문학창작의 과정이었고 작품이 형성되어가는 논리적 단계였다. 작가의 아이디어를 적은 메모에서 출발하여 자료조사와 초안, 원고, 교정쇄로 이어지는 단계적 전시는 관람객들에게 문학작품을 결과물이 아니라 과정으로 이해하게 만드는 것이었고, 따라서 문학작품에 대한 새로운 접근법을 제시하는 것이었다.²⁴⁾ 발레리는 전시회 카탈로그에 수록된 서문 격의 글을 통해 작가의 육필원고야말로 문학전시회가 보여줄 수 있는 가장 중요한 것이라고 지적하면서, 전시회 기획자들은 작가의 “최초의 생각”까지 거슬러 올라가고자 했다고 말한다.²⁵⁾

23) 1부에 선정된 작가들은 스탕달, 보들레르, 위고, 발자크, 생트-뫼브, 플로베르, 르낭, 아나톨 프랑스, 졸라, 프루스트, 상드, 도데 그리고 바레스였다.

24) “il les dispose en fin dans un ordre logique et reconstitue ainsi l’histoire d’un livre ou d’une vie d’écrivain. Il n’entend ni mesurer la valeur de l’oeuvre ni en faire goûter les beautés, il en explique l’origine. (...) Ce musée n’emprunte rien aux domaines voisins : il fait comprendre l’oeuvre littéraire par des procédés littéraires.” Pierre d’Espézel. “Exposition internationale 1937” in *La Revue de Paris*, n°16, 1937년 8월 15일자.

25) “Nous avons songé à remonter au plus près de la pensée et à saisir sur la table de l’écrivain le document du premier acte de son effort intellectuel(...)” Paul Valéry, “Présentation du Musée de la littérature”, *Œuvres II*, 1984, Gallimard, Pléiade, p.1146.



[그림2] <문학박물관>전의 위고와 프루스트 부스 모습
(이미지 출처 : <문학박물관>전 카탈로그)

이렇게 문학 창작의 과정을 보여줌으로써, 문학은 ‘뮤즈’로 상징되는 비밀스런 이미지에서 벗어나 한 인간의 작업의 과정으로 대중들에게 다가가갈 수 있게 된다. 대중들은 이미지를 통해 문학 창작 과정을 접하게 되고, 따라서 작품을 새로운 시각에서 바라볼 수 있게 되는 것이다. 확대된 사진이나 도표 등 이미지의 광범위한 사용은 문자를 통한 전통적 문학 접근 방법과 다르다는 점에서 대중이 좀 더 수월하게 문학에 접근할 수 있도록 하겠다는 의도를 잘 드러내고 있다.

<문학박물관>전에서 우리가 지적할 수 있는 것은, 문학을 전시한다는 것이 사실은 그 태생에서부터 대중을 대상으로 하는 새로운 활동이었다는 점이다. 충실한 독자를 대상으로 한다면 굳이 문학을 전시하고 보여줄 필요성이 제기되지 않는다. 지적인 독자들의 만족을 위해 작가의 삶의 흔적을 보존하고 보여주는 것으로 충분하다. 20세기 초의 문학관들이 보여주는 전시유형이 바로 그런 것이다. 그런데 그들이 아닌 사람들, 작품도 작가도 잘 모르고 문학을 어려워하는 사람들을 끌어들이기 위해선 전통적인 독서와는 다른 방법이 필요했던 것이다. 그것이 전시라는 시각적 수단이었고, 그래서 문학전시는 문학을 쉽게 풀어서 설명하고자 했던 것이다. 이것이 미술전시와 문학전시의 차이라고 할 수 있을 것이다. 실제로, <문학 박물관>은 당시 집권 세력이었던 인민 전선 Front populaire의 성향과 프랑스의 정치, 사회적 상황이 집약적으로 드러난 사건이었

다. 역사학자 파스칼 오리 Pascal Ory는 <문학 박물관>을, 문화에 대한 대중의 접근성을 강화하고 대중 교육을 강화하고자 했던 인민 전선의 문화관이 가장 잘 드러난 사례로 꼽고 있다.²⁶⁾ 즉 글쓰기와 문학의 사회적 역할에 대한 관심이 극도로 고조된 사회적 분위기 속에서, 대중이 보다 쉽게 문화와 문학에 접근할 수 있는 방안을 찾으려는 노력이 <문학박물관>으로 나타났다는 것이다.

<문학박물관>이 전형을 보여준 문학 전시의 유형을 우리는 ‘설명 explication’형이라고 부르고자 한다. 작가의 작업 단계마다 활용된 자료를 보여줌으로써 창작의 과정과 결과물을 보다 쉽게 이해시키려는 의도를 가지고 있기 때문에, 정보 전달과 교육이라는 목표를 뚜렷이 드러내는 유형이기도 하다. 실제로 <문학박물관>전을 기획한 사람들도 이 용어를 사용했다. 줄리앙 캥은 <문학박물관>전의 목표를 “문학적인 것 *matière littéraire*”에 대한 “설명 explication”이라고 직접 밝히고 있다.²⁷⁾

앞에서도 언급했듯이, ‘설명’형 전시와 ‘환기’형 전시의 가장 큰 차이점은 그것이 목표로 하는 관람객의 성격이다. ‘환기’형이 문학과 작품에 대한 취향과 기억을 가지고 있는 사람들을 대상으로 하여 그들의 기억을 확인하는 ‘성지순례’의 대상이라면, ‘설명’형은 작가와 작품에 대해 잘 모르고 문학에 대한 취향이 없는 일반적인 사람들을 대상으로 하여 그들에게 교육을 제공하는 것을 목표로 한다. ‘환기’형의 주된 대상이 독자 *lecteur*라면 ‘설명’형의 주된 대상은 대중 *public*이다.

‘설명’형의 문학전시는 이후 반세기 이상 프랑스 도서관 문학전시의 전형을 이룰 것이다²⁸⁾. 20세기를 관통하며 이 유형의 전시는 문학관의

26) Pascal Ory, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*. Plon, 1994, p.184

27) Julien Cain, “Discours à la Cérémonie d’inauguration du Pavillon des livres et arts graphiques”, <Annexe> du *Rapport général d’Exposition internationale des arts et techniques Paris 1937, 1939*, p.443.

28) 줄리앙 캥은 나치에 의해 수용소로 구금된 5년의 기간을 제외하면 1930년부터 1964년까지 프랑스 국립도서관의 관장으로 재직하며 육필원고, 교정쇄 등을 통해 작품의 창작 과정을 보여주는 문학전시회를 계속 개최하였다. 1964년 73세의 나이

전시에도 조금씩 영향을 미치게 된다. 특히 20세기 중반 이후 ‘독자’가 아닌 ‘대중’의 문제가 문학관에서도 본격적으로 제기되면서, ‘대중’을 대상으로 상정하였던 ‘설명’형 전시의 고민과 방법론은 문학관 분야로 받아들여진다. 다만, 1930년대의 형태 그대로가 아니라 좀 더 발전되고 확장된 형태로 받아들여진다. 좀 더 뒤에 살펴보게 될 그 유형의 전시를 우리는 ‘해석’형이라고 부를 것이다.

3. 21세기 문학관의 새로운 유형 : ‘해석’형 전시

3.1. ‘해석’형 전시의 형성과 확산

3.1.1. 문학관 관객 유형의 변화와 문학관의 변화

1970년대까지 문학관의 전시는 세기 초와 거의 유사한 형태로 유지되었다. 여전히 작가의 흔적을 보존하고 당시의 분위기를 재현하고 성지순례자들을 주된 관객층으로 간주하였다. 프랑스 정부가 문학관 및 예술가의 집에 관련하여 전문가에게 요청한 최초의 보고서인 1990년 르누프 보고서에서도 작품보다 예술가의 삶이 관람객을 이끄는 주된 요소라고 지적하고 있으며 1996년에 문학관만을 대상으로 하여 다시 제출된 미셸물로 보고서에서도 문학관의 첫 번째 미덕은 작가의 흔적과 관련된 “환기의 힘 pouvoir évocateur”이라고 지적한다.²⁹⁾ 또 1997년에 조르주 푸아송 Georges Poisson은 문학관을 찾게 만드는 힘은 작가라는 인간 personnalité에 대한 관심이라고 단정한다.³⁰⁾

로 은퇴한 이후에도 다시 자크마르-앙드레 도서관 Bibliothèque Jacquemart-André의 학예사 Conservateur로 임명되어 10년간 근무하면서 자기 스타일의 문학전시회를 계속 했다.

29) “la première vertu des maisons d'écrivains est un pouvoir évocateur immense lié aux écrivains.” (Michel Melot, *Mission de réflexion et de proposition sur les maisons d'écrivain*, Rapport au Ministre de la Culture, 1996, p.43)

그러나 프랑스 사회의 변화와 함께 문학관을 찾는 관람객의 구성은 변하고 있었다. 20세기 중반 이후 문화관광이 확대되기 시작하면서 문학관의 방문객들 중에서 작가와 작품을 잘 모르는 사람들이 늘어난다. 이전까지는 소수의 문학 애호가들만을 대상으로 하던 문학관이 대중적인 방식으로 대중에 의해 소비되는 현상이 시작된 것이다.³¹⁾ 문학관들도 이러한 시대의 흐름에 어떤 식으로든 반응을 보이지 않을 수 없게 된다. 작가와 작품에 대한 지식을 충분히 갖추지 않았으며 ‘성지순례’의 의도를 가지지 않은 이 관객들을 어떻게 문학으로 입문시킬 것인지 하는 것이 문제가 되는 것이다.

최초의 반응은 소위 “아니마시옹 animation”이라고 불리는 문화행사를 확대하고 다양화하는 방향이었다. 따라서 20세기 후반의 문학관은 글 쓰기 교실, 낭독회, 작가와 작품에 대한 기획전시회, 강연회 등 방문객들이 새로운 방식으로 문학에 입문할 수 있는 다양한 문화 체험 활동을 개발하고 제시하는 데 주력한다. 이 시기에 함께 발전하는 것이 학교 교육과 결합된 활동이다. 많은 학교들이 문학관을 방문하고 그 작가를 주제로 한 특별활동을 시행하였는데, 이를 통해 문학관이 문학 교육의 새로운 수단으로 자리 잡게 된다.³²⁾

문화행사(아니마시옹)의 종류도 다양해지고 규모가 확대되면서 문학관의 전통적 활동보다 아니마시옹에만 주력하는 문학관들도 나오다보니, 오히려 이것이 문학관의 정체성을 해친다는 비난이 제기되는 일도 있었다.³³⁾ 그러나 90년대 후반을 지나면서 문화행사가 문학관의 보편적인 서

30) George Poisson, *Les maisons d'écrivain*, Que sais-je?, PUF, 1997, p.3

31) 아라공 문학관의 관장인 베르나르 바죄르는 2000년대 초반에 일드프랑스 당국에 제출된 보고서에서 자신의 경험상 작가와 작품을 잘 알고 오는 관객은 25%가 안된다고 지적한다. Bernard Vasseur. *Mission de réflexion et de proposition sur les maisons d'écrivains en Ile-de-France*. Rapport à la Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France. 2003, p.44.

32) 1980년대 이후 프랑스 문학관의 문화행사 확대와 체험활동 강화에 대한 좀 더 자세한 내용은 줄고, 「전시공간에서 체험공간으로 : 프랑스 제 2세대 문학관의 신경향」 (인천문화재단, 『플랫폼』 8호, 2008년 2월) 참조.

33) 프랑수아 모리악의 아들은 모리악 문학관이 지나치게 문화행사에만 몰두한다며 비

비스 활동으로 자리잡고, 문학관의 관리를 위해 추진된 전국 조직의 결성 작업에서도 장소의 보존을 중시하던 입장보다 문학유산의 활용과 보급을 중시하던 입장이 주도권을 잡으면서 이런 논쟁은 가라앉게 된다.³⁴⁾

최근 들어 문을 연 문학관에서는 체험 활동만이 아니라 문학관의 전시 공간 구성에도 이런 경향을 반영하는 경우들이 늘어나게 된다. 이것을 우리는 ‘해석’형 전시라고 부르코자 한다. 사실, 이 경향은 단순히 문학관 분야에만 한정되어 나타난 것이 아니라 1980년대부터 박물관과 역사유산 분야에서 광범위하게 확산되어온 움직임이다. ‘해석’ 혹은 ‘해석’형 활동의 가장 큰 특징은 제시되는 자료나 소장품의 역사적 가치보다 그것이 전달하는 교육적 메시지를 더 중요시하고 메시지를 잘 전달하기 위한 방법을 더 많이 고민한다는 점이다.³⁵⁾ 소장품의 가치보다 ‘해석’형 활동에 더 비중을 두는 유형의 박물관을 북미(특히 캐나다)에서는 <인터프리테이션 센터 Interpretation Centre>라고 부르면서 박물관과 구분을 한다. 퀘벡 학자 르네 리바르 René Rivard는 박물관이 “물건 objet”의 전시를 지향한다면 인터프리테이션 센터는 “메시지 message”의 전시를 지향한다고 설명

난하는 글을 발표하기도 했다. Jean Mauriac, “lettre”, *Lire*, 2002년 6월호.

34) 프랑스 문학관 협회 설립에 대한 내용은 줄고, 『프랑스의 문학유산정책(1)』, (『프랑스학연구』 70집, 2014)을 참조할 것. 특히 전국조직 결성에서 주도권 문제에 대해서는 p.178-180 참조.

35) ‘해석’이라는 말은 영어의 interpretation을 옮긴 것이다. interpretation은 미국에서 국립자연공원의 자연유산을 관람객들에게 보다 잘 설명하기 위한 방법의 고민에서 시작되어, 1950년대 프리먼 틸든 Freeman Tilden에 의해 정리되고 이후 문화분야로 확산되었다. 틸든은 유명한 그의 저서 『우리 유산 해석하기(Interpreting our heritage)』에서 ‘해석’의 의미를 이렇게 정의한다: 사실적인 정보를 단순히 전달하기보다 독창적인 도구, 직접적인 체험, 시각 매체 등을 통해 의미와 관계를 밝혀 보여주는 것을 목표로 하는 교육적인 행위. (The university of North Carolina Press, 1977년판, p.8). 한편 프랑스의 박물관학자 다니엘 자코비는 interpretation의 구체적 형태로서 프랑스어 jouer(놀이, 연기하기), traduire(번역하기), déchiffrer(암호를 풀기)를 제시한다. Daniel Jacobi. “Le patrimoine, interprétation et médiation” in *La médiation culturelle dans un lieu patrimonial en relation avec son territoire. actes du colloque*, Saint-Vougay : Association pour l'animation du château de Kerjean, 2001. p.23. interpretation에 대한 보다 자세한 내용에 대해서는 줄고, 『인터프리테이션 개념의 프랑스 내 수용과 발전 과정 - 박물관과 역사유적 내 교육 활동의 새로운 양상』 (『프랑스문화예술연구』, 22집, 2007) 참조.

한다. 따라서 인터프리테이션 센터에서, 그리고 ‘해석’형 활동에서 사용되는 전시품들은 그 자체의 역사적 가치가 아니라 전달하고자 하는 이야기, 주제, 메시지를 잘 전달하기 위한 도구에 불과한 것이 된다.³⁶⁾

3.1.2. ‘해석’형 전시의 두 가지 유형

문학관에 적용된 ‘해석’형 전시는 크게 보면 두 가지 하위 유형으로 구분된다. 하나는 전통적인 관점에서 보면 높은 가치를 지닌 소장품이 아니라도 그것을 활용하여 하나의 메시지를 전달하는 것에 더 비중을 두는 방식이다. 비싼 육필원고나 작가가 소장했던 가구들을 구입하느라 많은 돈을 쏟기보다 복제품, 복사본, 디지털 이미지 등을 활용해 관람객들에 대한 교육프로그램을 구성하는데 더 비중을 두는 유형이다. 1937년 문학박물관전에서 보았던 ‘설명’형의 전시가 더 발전된 모습이라고 할 수 있다. 여기서는 어떤 물건이나 자료라도 그것이 맥락 속의 가치, 즉 문학적 세계나 미학을 돋보이게 하고 설명하는 효과만 있다면 활용될 수 있다. 두 번째는 다양한 장르의 예술활동을 통해 작가의 작품세계를 재조명하고 재해석 하는 유형이다. 앞서 보았던 아카데미에서 발전된 형태로서 이 유형은 문학을 문자가 아닌 다른 방식, 특히 시각적으로 체험하고 이해시킬 수 있다는 장점을 가지고 있다. 사실 이런 유형의 문학관은 이미 1903년에 파리에 문을 연 빅토르 위고 문학관 *Maison de Victor Hugo*의 전시 구성에서도 찾아볼 수 있다. 파리의 위고문학관은 폴 뫼리스 Paul Meurice가 기증한 위고의 그림 등 예술작품 컬렉션을 바탕으로 하고 파리 시가 건물을 제공하여 설립되었다. 이 기증을 위해 뫼리스가 파리에 보낸 편지를 보면, 자신이 기증할 컬렉션은 위고 자신의 그림과 조각 위주로 구성되어 있다는 점에서 진정한 예술컬렉션이

36) “des expositions à ‘messages’ plutôt que des expositions à ‘objets’, grâce à des activités participatives plutôt que des activités contemplatives”, René Rivard, “Musées et centre d’interprétation : un constat de différences” in *Musées*, Vol.8, n°2, 1985, Société des musées québécois, p.7.

며 작가가 소장했던 물건들을 보여주는 다른 문학관과는 비교될 수 없는 진정한 의미의 박물관이라고 주장한다.³⁷⁾ 당시 다른 문학관이 작가 소유의 물건이나 건물을 기반으로 설립된데 반해 위고문학관은 위고와 동시대 작가의 예술작품을 통해³⁸⁾ 위고의 문학세계를 보여주려 했다는 점에서 매우 예외적인 경우에 해당한다고 할 수 있을 것이다.

발레리는 1937년 <문학박물관>전의 준비 과정에 대한 고민을 담은 글에서 “정신 속에, 정신에 의해서만 존재하는 것을 보여주는 것”이 문제라고 지적한다. 그리고 그 해결책으로서 발레리는 작가의 생각을 시각적으로 보여줄 수 있는 결과물을 찾아야하고 작가의 노력을 물질적으로 보여줄 수 있어야 한다고 말한다.³⁹⁾ 후자의 문제 해결을 위해 발레리는 작가의 육필원고를 제안한다. 그리고 그 결과물은 우리가 본대로 <문학박물관>전에 제시된다. 그리고 첫 번째 문제, “작가의 생각을 시각적으로 보여줄 수 있는 결과물”에 대해서 발레리는 특별한 방안을 제시하지 않았으나, 오늘날 문학관들이 지향하는 ‘해석’형 전시의 결과물이 바로 그것이라고 할 수 있을 것이다.

3.2. 최근 문학관에 적용된 ‘해석’형 전시 공간 구성 사례

3.2.1. 실내가 잘 보존된 경우 : 장 콕토 문학관

2012년 퐁텐블로 근교의 밀리-라포레 Milly-la-Forêt에 문을 연 장 콕

37) “Lettres aux conseillers municipaux de Paris” in Gustave Simon, *Visite à la maison de Victor Hugo*, Librairie Paul Ollendorff, 1904, part III.

38) 폴 피리스는 위고 박물관의 컬렉션을 만들기 위해 당대의 유명 예술가들에게 상당한 양의 작품 제작을 의뢰했다. Camille Gronkowski. “La maison de Victor Hugo”, *Le Gaulois du dimanche*, 1903년 7월 26일자 참조

39) Paul Valéry “un problème d’exposition”, *Oeuvres II*, Pléiade, 1984, p.1151. “Ici paraît et s’impose le problème ou le paradoxe de faire voir ce qui n’existe que par l’esprit et dans l’esprit. Il a fallu rechercher, d’une part, les productions visibles des méditations (...) d’autre part, on s’efforcera de rendre présent et matériellement observable le labeur même de l’écrivain”

토 문학관 Maison Jean Cocteau은 작가가 거주하던 당시의 모습이 그대로 보존되어 있으면서도 최근의 새로운 전시경향을 잘 반영한 문학관으로 꼽을 만하다. 장 콕토가 1963년 사망한 후에도 그의 상속권자였던 에두아르 데르미트 Edouard Dermit은 이 집을 원형 그대로 잘 보존했고, 따라서 작가의 흔적을 고스란히 간직한 문학관으로 개장할 수도 있었을 것이다. 그러나 문학관을 기획한 사람들⁴⁰⁾의 선택은 최근의 경향을 반영한 새로운 유형의 문학관이었다. 작가의 흔적이 잘 남아있는 거실, 침실과 서재는 원형 그대로 복원 restitué하였지만, 나머지 공간은 일반적인 박물관에서 볼 수 있는 완전히 중립적인 전시공간으로 바꾸고 거기에 콕토의 작품 상설전시와 현대예술의 기획전시를 할 수 있도록 ‘해석’형의 문학관이 만들어졌다.⁴¹⁾

전시구성이라는 측면에서 가장 눈에 띄는 것은 보존된 작가의 생활공간에 관람객이 들어갈 수 없도록 설치된 굵은 나무 난간이다. 관람객의 손길로부터 서재와 침실을 보호하기 위한 목적이겠지만, 관람객으로 하여금 작가의 집에 초대된 듯한 느낌을 갖도록 하는 것이 중요한 문학관의 특성상 쉽게 볼 수 있는 장치는 아니다. 보통 문학관에서는 출입제한이 없는 경우도 많고 눈에 크게 띄지 않는 끈이나 이동이 용이한 작은 표지판 등으로 표시하는 것이 대부분이다. 더욱이 관람객의 동선 자체를 가로막는 경우는 거의 없다. 그에 비해 장 콕토 문학관의 나무 난간은 너무도 뚜렷한 존재감으로 관람객의 앞을 가로막고 있어서, 마치 브레히트의 소격효과처럼, 관람객의 공간과 작가의 공간은 완전히 다른 곳을 일깨워준다. 공존하고 있으면서도 동시에 엄격히 구분된 이런 공간 구성

40) 장 콕토 문학관 설립을 주도한 사람은 이브 생로랑 브랜드의 설립자이며 이브 생로랑의 배우자였던 사업가 피에르 베르제 Pierre Bergé이다.

41) 건축을 맡은 프랑수아 마장디 François Magendie는 문학관을 만드는 일이 적당히 거리를 두고 “코멘트”를 다는 일이 아니라 작가가 남긴 아우라의 “해석자”가 되는 일이었다고 말한다 “Intervenir sur cet ensemble patrimonial imprégné de l’empreinte de l’écrivain suppose d’en saisir la mesure et l’aura, de s’en faire l’interprète plus que commentateur distant.” *Maison Jean Cocteau, Milly-la-Forêt*, p.7. Somogy Editions d’Art, 2010.

은 작가의 집이 가질 수 있는 ‘환기’의 효과를 약화시킨다.⁴²⁾



[그림3] 장 콕토 문학관의 재현공간(나무 난간)과 전시 공간

또 다른 특징은 현대예술과 장 콕토의 영화, 미술 등을 전시하는 ‘해석’의 공간이 작가 삶을 상상하게 하는 ‘환기’의 공간에 바로 붙어있다는 점이다. 특히 2층의 경우에는 관람객과 서재 사이를 나누고 있는 나무 난간에 막혀 돌아서면 바로 ‘해석’의 공간이 눈에 들어온다. 하나의 건물, 같은 층에 ‘환기’와 ‘해석’의 공간이 공존하며, ‘환기’의 효과는 약화되고 ‘해석’의 효과



[그림4] 장 콕토 문학관 평면도

(이미지 출처 : *Maison Jean Cocteau, Milly-la-Forêt*, 2010)

는 극대화되고 있다. 아래 장 콕토 문학관의 평면도를 보면 1층과 2층 모두 두 개의 전시 유형을 하나의 지붕아래 집어넣되 내부적으로만 분리시킨 것을 알 수 있다. (평면도의 좌측이 보존된 공간, 우측이 전시공간)

42) 장 콕토 문학관과 뒤이여 제시될 브장송 위고문학관의 사진은 모두 우리가 직접 촬영한 것이다. (촬영 일시 : 장 콕토 문학관 2014년 12월 6일, 위고 문학관 2014년 4월 26일)

장 콕토 문학관의 전시 공간 구성은 비슷한 배경을 지닌 아라공 문학관과 매우 좋은 대조를 이룬다. 1994년에 개장한 아라공문학관 역시 거실과 서재, 침실 등이 작가 사망 당시 모습대로 보존되어 있었다. 그러나 아라공 문학관을 기획한 사람들은 방문객이 작가가 생활했던 공간을 그대로 드나들고 통과할 수 있도록 동선을 구성했다. 작가의 책상과 작가의 침실에 아무런 제약없이 관람객이 드나들 수 있으므로, 좀 더 직접적이고 강하게 작가의 삶이 환기되는 경험이 가능한 것이다. 물론, 아라공 문학관 역시 현대 예술을 통한 작가 세계의 재해석을 중요한 활동으로 내세우고 있다. 그러나 그 ‘해석’ 활동은 재현된 삶의 공간에서 멀리 떨어진 별도의 건물(헛간)에서 이루어진다. 공간의 측면에서 보자면, 작가의 삶을 환기시킬 수 있는 공간과 작품 세계를 보여줄 수 있는 공간은 물리적으로 완전히 분리되어 있다. 전시의 측면에서 보자면, 아라공 문학관의 ‘해석’형 전시는 작가의 삶에 대한 관람객의 몰입과 상상을 방해하지 않는다. 그러므로 여기서 ‘환기’의 효과와 ‘해석’의 효과는 서로 병렬적이고 중첩하지 않는다.

현대예술을 대하는 두 문학관의 차이점은 ‘환기’의 공간을 구성하는 방식에서도 드러난다. 두 작가 모두 당대의 예술가들과 많은 교류를 했던 작가들인 만큼 동 시대 다른 장르의 예술가들의 작품도 많이 소장하고 있다. 가령 아라공 문학관은 피카소가 만들어준 도자기 작품을 거실에 그대로 전시하고 있다. 반면, 장 콕토 문학관은 보존된 공간에 아주 소수만 남겨두고 대부분의 작품을 원래 있던 공간에서 떼어내어 별도의 상설 전시장에서 보여주거나 기획전시를 통해 공개한다. 즉 ‘해석’의 공간에서 관람객을 만나는 것이다. 박물관이 하나의 물건을 원래 있던 맥락에서 분리함으로써 사물의 특성을 사라지게 한다는 비판이 있는 것을 고려한다면, 이런 차이는 작지 않다. 피카소의 접시를 원래 있던 거실에 장식용으로 그대로 두는 것과 그것을 전시실 진열대로 옮겨서 보여주는 것의 차이는 매우 크다고 할 것이다.

3.2.2. 실내가 보존되지 않은 경우 : 빅토르 위고 생가 문학관

2013년 9월에 브장송에 문을 연 빅토르 위고 문학관⁴³⁾은 1802년 위고가 태어나고 단 6주 동안만 살았던 건물에 설립되었다. 따라서 위고의 흔적이나 위고가 태어날 당시의 실내 모습 등은 전혀 남아있지 않다. 사실상 갓난아기 시절에 6주를 지냈던 집에서 위고의 흔적을 말한다는 것도 우스운 일이 될 것이다.⁴⁴⁾ 이런 상황에서 브장송 위고 문학관의 설립 주체들은 선불리 당시 생활 모습을 재현하거나 위고와 관련된 컬렉션을 모으는 방식을 취하지 않고, 위고에게 매우 소중한 가치였던 ‘자유’라는 정치적 주제를 중심으로 위고의 삶과 투쟁을 보여주는 편을 택했다. 덕분에 브장송 위고문학관은 파리 위고문학관과는 전혀 다른 면에서 위고라는 인간을 조명하고 그의 정신세계를 이해할 수 있게 한다.

위고 관련 전시는 주로 2층에 제시되고 있는데,⁴⁵⁾ 위고가 평생에 걸쳐 수행했던 4개의 투쟁(표현의 자유, 인권 투쟁과 불평등 철폐, 어린이의 권리, 민중의 자유)을 보여주는 4개의 주제에 따라 구성되어 있다. 여기에 사용된 자료들은 진품보다는 그래픽, 디지털 자료들, 복사본인 경우가 대부분이다. 디지털 기술을 이용해서 위고 작품의 문장과 시와 인물들을 재현하고 당시 사회상을 보여주는 신문기사와 자료 이미지들을 보여줌으로써, 현실 정치에 개입했던 작가 위고를 되살려낸다. 희귀한 진품 자료의 아우라에 기대기보다 ‘자유’와 ‘정치적 투쟁’이라는 주제를 전달하기에 가장 적합한 자료를 보여주는 데 더 주력하고 있는 것이다. 위

43) 정식명칭은 <빅토르 위고 생가 Maison natale de Victor Hugo>이다.

44) 앞서 언급한 대로 작가의 삶의 흔적을 가장 중요시하는 모리스 바레스는 위고의 브장송 생가에 대해서도 비판적인 글을 썼다. “C'est dénué de bons sens si l'on célèbre dans Besançon, n avec emphase, la naissance de Victor Hugo. (...) Cette maison ne signifie rien.”, “On ne crée pas, on conserve”, *le Gaulois*, le 2 février 1902.

45) 문학관의 1층은 위고가 태어나던 당시에 1층에 있던 바라트 약국 Pharmacie Baratte의 실내 가구들을 전시하고 있는데, 이는 약국과 관련해서 현재까지 남아있는 가장 아름다운 물건들 중 하나로 평가되고 있는 진품들로서 위고보다는 브장송의 역사와 문화유산의 의미를 더 강하게 가지고 있는 공간이다.

고의 대표작인 『레미제라블』의 초기 판본은 인권, 불평등, 사형제 폐지 등의 문제를 다룬 전시실에 배치되어있는데, 대표적인 작품도 작가의 정치적 투쟁이라는 주제 아래에서 조명되고 있음을 잘 보여주는 예라고 할 수 있다.



[그림5] 브장송 위고문학관의 전시실

브장송 위고문학관은 4가지 주제와 관련된 오늘날의 현황도 주요 NGO들의 활동을 통해 함께 보여줌으로써 위고의 정신의 현재적 의미도 함께 보여주려 한다. 가령 표현(언론)의 자유와 관련해서는 위고가 발표했던 기사와 팸플렛을 보여준 다음, <국경없는 기자회>의 자료를 통해 현재 세계에서 언론 자유의 상황이 어떠한지 설명하고 오늘날에도 여전히 언론 자유를 위한 투쟁이 필요함을 보여준다. ‘어린이의 권리’를 위한 위고의 투쟁을 다룬 전시실에서는 <유니세프>와 <엠네스티 인터네셔널>이 오늘날 펼치고 있는 활동과 어린이들의 인권, 자유의 문제를 함께 전시하고 있다.

이 문학관에서도 작가의 삶을 환기시키는 소장품을 전시장 한 편에서 찾아볼 수 있다. 위고가 태어나던 당시의 목재와 벽이 그대로 보존된 작은 공간에다 위고의 파리 클리쉬가 rue de Clichy 아파트에 소장되어 있던 가구 몇 점을 전시해두었다. 그러나 전체 전시 구성에서 ‘환기’를 위한 이 장치는 결코 눈에 두드러지지 않는다. 오히려 전반적으로 매우 현대적인 전시실 분위기 속에서 마치 관객을 위한 의자나 박물관의 기물처럼

럼 보일 정도이다. 이처럼 브장송의 위고문학관은 위고의 삶을 환기시키는 재현을 거부하고, 그들이 보유한 진품 가구조차도 ‘환기’의 기능을 최소화한 상태로 전시하고 있다. 오히려 위고의 모든 활동과 작품을 인권과 자유를 위한 정치적 투쟁이라는 하나의 테마 아래 재조합하고 재해석해서 보여주고 있다. 이미 위고를 다룬 문학관이 프랑스에만 2군데가 있는 상황에서 선불리 당시 분위기를 재현하려 하지 않고 오히려 작가의 정치적 이념을 부각시키는 ‘해석’형 전시를 택한 것은 매우 현명한 차별화 전략이라고 할 수 있을 것이다.

브장송 위고문학관의 선택은 유사한 조건에서 출발해 전혀 다른 문학관을 구성한 파리 근교 샤토네-말라브리 Châtenay-Malabry의 샤토브리앙 문학관 maison de Chateaubriand과 큰 대조를 이룬다. 프랑스에서 문학관이 본격적으로 발전하기 시작하던 1987년에 문을 연 샤토브리앙 문학관 역시 작가가 살았던 시기의 가구나 벽지 등 흔적은 전혀 남아있지 않은 상태에서 출발하였다. 그러나 문학관을 기획한 사람들은 샤토브리앙이 여기에 살았던 19세기 초중반의 전형적인 실내모습을 최대한 당시 모습에 가깝게 재현하는데 심혈을 기울인다. 당시 벽지와 가구의 배치 및 모습을 알기 위해 각종 자료를 세밀하게 조사하며 고증하였고 국립장식미술관의 자료들까지 확인하였다. 그 결과 오늘날 샤토브리앙 문학관의 1층과 2층에는 당시의 일반적인 부르주아 저택의 모습을 재현한 식당, 거실, 침실 등이 관람객을 맞는다. 그리고 음악회, 낭독회 등 샤토브리앙 문학관의 문화행사 중 상당수는 이렇게 재현된 거실에서 이루어진다. 샤토브리앙이 살았던 실내의 모습 그대로는 아니지만 그 당시 모습에 최대한 가깝게, 그 당시 시대 배경에 맞게 재현된 실내에서 샤토브리앙 시대의 음악과 문학을 감상하는 것이 이러한 행사의 목표이자 내용이다.

샤토브리앙 문학관이 전시하고 있는 것은 엄밀히 말하면 모두 가짜이다. 설명하는 사람들도 그 사실을 숨기지는 않는다. 다만, 재현된 실내 속에 ‘환기’된 작가의 삶의 모습을 방문객들이 상상하고 빈 곳을 채워달라고, 관람객에게 공모를 요청하고 있는 것이다.



[그림6] 샤토브리앙 문학관의 재현된 실내 모습
(이미지 출처 : 샤토브리앙 문학관 홈페이지)

샤토브리앙 문학관과 브장송 위고 문학관이 보여주는 정반대의 전시 유형은 1987년에서 2013년을 갈라놓는 25년 사이에 프랑스의 문학관의 전시경향이 얼마나 많이 달라졌는지를 잘 보여준다. 물론 최근에 만들어진 문학관에서도 부분적으로는 진품을 사용하지 않는 재현을 선택하는 경우들이 있다. 그러나 그것은 전체 전시에서 매우 적은 부분에 한정되는 경우가 많고 제한적으로 이루어진다.

4. 결론 : 문학관 전시의 유형론을 위하여

프랑스의 대표적 예술잡지인 *Connaissance des arts* 2016년 6월호는 특집 기사에서 올 여름에 진행되는 대표적인 문학 전시회 4편을 소개했다.⁴⁶⁾ 파리의 발자크 문학관과 위고 문학관 전시회 등 소개된 전시회들은 공통적으로 동시대의 화가, 예술가들이 각 작가들의 작품세계를 어떻게 시각화하여 보여주었는지, 각 작가는 예술가의 작품에 어떤 영향을 주었는지 조명하는 형식을 취하고 있다. 잡지와 인터뷰에서 발자크 문

46) 소개된 전시회는 오랑주리 미술관의 <아폴리네르전 Appollinaire, le regard du poète>, 발자크 문학관의 <Balzac et les artistes : Gautier, Hugo, Lamartine...>, 위고 문학관의 <Les Hugo, une famille d'artistes>, 팔레르 도쿄의 <미셸 우엘베크전 Michel Houellebecq, rester vivant>이다.

학관 관장인 이브 가노 Yves Ganeux는 전시회의 의도에 대해 “홀로 일하는 작가의 이미지를 넘어서 동시대의 작가와 예술가들과 교류하면서 자양분을 얻었다는 것”을 보여주려 했다고 말한다.⁴⁷⁾ 이브 가노의 말은 오늘날 문학관이 다른 장르의 예술로부터 시각적인 요소를 빌어 와 작가의 문학 세계를 관람객들에게 ‘보여’주는 가장 전형적인 방식을 설명하고 있다.

우리는 19세기 말에 처음 나타난 문학관과 문학전시회의 유형에 대한 역사적 검토를 통해 문학관의 유형이 작가의 삶을 보존하고 보여주는 ‘환기’형에서 작품 세계를 다양한 방식으로 보여주고 관람객을 문학에 입문하게 하는 것을 목표로 하는 ‘해석’형으로 변화해왔음을 보았다. 1937년 문학전시회를 통해 제시되었던 ‘설명’형의 전시는 관람객에게 문학이라는 작업을 문학이 아닌 방식으로 보여주려 시도했다는 점에서 ‘해석’형으로 나아가기 이전의 단계라고 보는 것이 적절할 것이다. 사실, ‘환기’와 ‘설명’이라는 두 개의 전시 유형은 문학관이 작가의 삶을 보여주는 곳이나 작품을 보여주는 곳이나 하는 오래된 문제제기와 연관되어 있다. ‘해석’형 전시는 이 두 유형의 대립을 해결하기보다 그 둘을 포괄하는 더 큰 관점을 제시함으로써 새로운 접근법을 보여준다.

오늘날의 문학관에는 ‘환기’, ‘설명’, ‘해석’의 유형이 공존하고 있다. ‘환기’형은, 비록 과거에 비해 그 비중이 줄어들긴 했으나, 작가의 전기적 요소에 대한 대중의 호기심이 있는 한 그리고 과거의 흔적이 남아있는 한 계속 유지될 것이다. ‘설명’형은 주로 기획전시에서 정보를 제공할 목적으로 사용되고 있으나 ‘해석’형에 점점 근접하고 있다. 또 ‘환기’형 역시 과거와 같이 그냥 있는 그대로 보여주는 것이 아니라 ‘해석’적인

47) Il s'agissait de donner un contrepoint à la vision de l'écrivain travaillant seul, la nuit, dans son village de Passy, (...) Certes Balzac travaillait comme un fou, de minuit à huit heures du matin. Mais il se nourrissait de ses échanges avec les artistes et les écrivains (Jérôme Coignard, “Arts et lettres : les écrivains s'exposent” in *Connaissances des arts*, , juin 2016, p.57)<Balzac et les artistes : Gautier, Hugo, Lamartine...>

시각이 더해져서 실내의 보존된 모습을 통해 작품 세계로 입문하도록 하는 수단의 역할을 하는 경우가 늘어나고 있다.

‘해석’형 전시는 최근 들어 문학관에서 급속히 늘어나고 있으며, 문학관만이 아니라 전시분야에서 계속 확대되고 있는 유형이다. 특히 문학관과 같이, 전시될 수 있는 시각적 요소가 분명하지 않고, 보여줄 수 있는 소장품의 가치가 명백하지 않으면서 작가 미학의 맥락 속에 제시되어야 하는 전시 공간에 적합하다는 점에서, 앞으로 더욱 발전될 가능성이 높은 유형이라고 할 수 있다. 이 세 유형의 전시는 시대에 따라 변해왔으나 현재도 공존하고 있으며, 문학관의 필요와 목적에 따라 적절한 비중에 따라 활용되고 있다.

참고문헌

- 손정훈, “Le Musée de la littérature de l'Exposition internationale de Paris en 1937 : une nouvelle forme d'accès à la littérature”, 『불어불문학연구』, 69집, 2007.
- _____, 「전시공간에서 체험공간으로: 프랑스 제 2세대 문학관의 신경향」, 『플랫폼』 8호, 인천문화재단, 2008년 2월
- _____, 「프랑스의 문학유산정책(1)」, 『프랑스학연구』 70집, 2014
- 윤학로, 김점석, 「프랑스 문학관의 설립배경과 발전과정」, 『프랑스문화예술연구』 제14집, 2005.
- Barrès, Maurice, “On ne crée pas, on conserve”, *le Gaulois*, 1902년 2월 2일자.
- Benjamin, Waler. “Paris, Capitale du XIXe siècle”, *Oeuvres III*, Gallimard, 2000.
- Cain, Julien. “Discours à la Cérémonie d’inauguration du Pavillon des livres et arts graphiques”, *Rapport général d'Exposition internationale des arts et techniques Paris 1937*, 1939.
- Cain, Julien. *Pierre Corneille et le théâtre de son temps*, Bibliothèque nationale, 프랑스 국립도서관 전시회 카탈로그, 1936.
- Espézel, Pierre d. “Exposition international 1937” in *La Revue de Paris*, n°16, 1937년 8월 15일자.
- Gronkowski, Camille. “La maison de Victor Hugo”, *Le Gaulois du dimanche*, 1903년 7월 26일자
- Holveck, Charles. “La maison de Balzac” in *La renaissance contemporain*, 1910, tome IV, n°17.
- Jacobi, Daniel. “Le patrimoine, interprétation et médiation” in *La*

- médiation culturelle dans un lieu patrimonial en relation avec son territoire*. actes du colloque, Saint-Vougay : Association pour l'animation du château de Kerjean, 2001.
- Maison Jean Cocteau, Milly-la-Forêt, Somogy Editions d'Art, 2010.
- Melot, Michel. *Mission de réflexion et de proposition sur les maisons d'écrivain*, Rapport au Ministre de la Culture, 1996.
- Mitterrand, Henri. *Zola, Journaliste*, A. Colin, 1962.
- Nora, Olivier. "Visite au grand écrivain", *Lieux de mémoire II*, Gallimard, 1986,
- Ory, Pascal. *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*. Plon, 1994.
- Picard, Alfred. *Bilan d'un siècle : Rapport général de l'Exposition universelle de 1900*, t.1, 1906.
- Poisson, George. *Les maisons d'écrivain*, Que sais-je?, PUF, 1997
- Rivard, René. "Musées et centre d'interprétation : un constat de différences" in *Musées*, Vol.8, n°2, 1985, Société des musées québécois.
- Simon, Gustave, *Visite à la maison de Victor Hugo*, Librairie Paul Ollendorff, 1904, part III.
- Valéry, Paul. "Présentation du Musée de la littérature", *Œuvres II*, Gallimard, 1984,
- Valéry, Paul. "un problème d'exposition", *Oeuvres II*, Pléiade, 1984,
- Vasseur, Bernard. *Mission de réflexion et de proposition sur les maisons d'écrivains en Ile-de-France*. Rapport à la Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France. 2003,
- Ville de Montmorency, *Trésors d'une collection, Musée J-J-Rousseau*, 2003.

〈Résumé〉

Essai de typologie des aménagements des
maisons d'écrivain en France

SON Jeong-Houn

Cette étude a pour objectif de dresser une typologie des aménagements des maisons d'écrivain et d'en décrire leurs spécificités.

Au début du 20^e siècle, la plupart des maisons d'écrivain ont choisi, en signe d'ouverture, de valoriser davantage la trace humaine laissée par l'écrivain plutôt que la perspective littéraire de son œuvre. La maison de Balzac à Paris ou encore le musée Rousseau à Montmorency sont des exemples-types de cette forme d'aménagement 'évocateur' basée sur la sauvegarde du bâtiment et du décor dans lesquels a évolué l'écrivain ou des objets lui ayant appartenu. <Le Musée de la Littérature>, présenté dans le cadre de l'Exposition internationale de Paris en 1937, a proposé une exposition à caractère explicatif sur la 'matière littéraire' en s'appuyant sur les images de manuscrits et d'épreuves corrigées. Il s'agissait d'une forme de médiation à but éducatif, invitant le grand public à s'approprier la littérature autrement.

Cette volonté de diversifier l'approche fait écho à un autre type d'aménagement typique de notre siècle : l'interprétation. Cette dernière cherche à initier à la littérature notamment la grande partie des visiteurs qui ne constituent pas nécessairement des lecteurs. L'interprétation consiste soit à fournir une explication approfondie de l'univers intellectuel de l'écrivain - incluant des objets sans valeur patrimonial - soit à proposer différentes formes d'interprétation des œuvres littéraires par des artistes contemporains. La maison natale de Victor

Hugo à Besançon et la maison de Jean Cocteau à Milly-la-Forêt illustrent récemment une telle démarche.

Si ces trois types d'aménagement coexistent actuellement dans les maisons d'écrivain, l'aménagement évocateur de la vie de l'écrivain tend à céder la place à l'explication et surtout à l'interprétation de son œuvre. L'évocation est propre à satisfaire un public attiré davantage par la vie de l'écrivain que par son œuvre. L'explication convient aux attentes en matière d'informations et l'interprétation permet d'offrir une expérience diversifiée des œuvres littéraires.

Les musées littéraires coréens, dont la plupart conservent très peu d'éléments matériels de la vie de l'écrivain, pourraient ainsi trouver, dans l'usage de tels types d'aménagement des maisons françaises d'écrivains, des modèles adéquats pour un éventuel renouvellement de leur genre.

주 제 어 : 문학관(maison d'écrivain), 문학전시(exposition littéraire),
환기형 전시 (exposition évocatrice), 설명형 전시(exposition
explicative), 해석형 전시(exposition interprétative)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

엑스포그래피를 통해 본 박물관과 식민주의: 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관과 콩고민주공화국 국립박물관의 사례를 중심으로

심 지 영
(아주대학교)

차례

서론	2. 식민주의의 다른 양상: 같은 오브제, 다른 메시지
본론	3. 식민주의의 극복을 위하여
1. 엑스포그래피와 전시의 담론	결론

서론

본 연구는 같은 종류의 전시품을 다른 방식으로 전시하고 있는 두 개의 박물관의 사례를 통해, 박물관의 메시지를 나타내는 데에 전시 방식이 어떤 방식으로 작용하는지 분석해보고자 한다. 분석의 대상으로 삼고자 하는 두 개의 박물관은, 벨기에의 왕립 중앙아프리카 박물관Musée Royal de l'Afrique Centrale과 콩고민주공화국의 국립박물관Institut des Musées Nationaux du Congo(IMNC)¹⁾으로서, 두 박물관의 전시실은 모

1) 이 기관의 정식 명칭은 ‘콩고 국립박물관 연구소’로서 여러 국립박물관들을 관리하는 상위 기관으로 존재하며, 한국의 국립중앙박물관과 유사한 역할을 한다. 명칭에

두 벨기에인들에 의해 만들어졌다는 점과 대부분의 전시품이 콩고민주공화국의 유물이라는 공통점을 갖고 있다. 약 한 세기의 차이를 두고 상이한 역사적 맥락에서 박물관이 건립되었다는 점이 가장 명확한 차이점이라 할 수 있는데, 이와 같은 건립배경의 차이에도 불구하고 이 두 박물관의 전시는 전시 기술 및 전시 연출에 있어 다른 방식으로 식민주의와 연결되는 듯이 보인다. 현재 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관의 경우는 거대 규모의 리노베이션을 통해 전시의 내용과 엑스포그래피를 모두 바꾸어 새로운 개장을 준비하고 있는 중이며, 마찬가지로 콩고민주공화국의 경우도, 현재 한국 정부의 원조로 새 박물관이 건립되고 있는 중이다. 본 연구는 앞으로는 볼 수 없을 두 박물관의 기존 전시를 분석하여, 새로 건립되는 박물관 전시가 식민주의에서 벗어날 수 있기를 바라는 열망에서 시작되었다.

전시품을 보여주는 기술과 오브제의 장면 연출에 관한 영역은 박물관학에서 사용되는 ‘엑스포그래피expographie’라는 개념으로 설명될 수 있다. 엑스포그래피는 박물관의 주요한 네 가지 기능(수장, 연구, 전시, 교육) 중에서 관람객에게 가장 가시적인 방식으로 박물관의 메시지를 전달하는 ‘전시’의 영역과 연관되어 있다. 모든 박물관은 본래 스토리텔러로서, 이야기를 통해 메시지를 전달한다는 점은 의심의 여지가 없으며²⁾, 이 메시지는 대부분 전시 연출방식에서 드러난다. 즉, 박물관이 전체 전시에서 어떤 부분을 집중하여 부각시키는지, 특정 전시품을 어느 위치에 어떻게 배치하는 지에 따라 전시가 전달하는 메시지가 결정된다고 할 수 있다.

이와 같은 문제의식을 바탕으로, 본 연구는 우선 엑스포그래피와 전시공간이 갖는 의미에 대해 다발롱Davallon과 조르당Giordan이 주장한 전

도 불구하고, 이 기관이 특별한 연구 기능을 하고 있지 않으며, 전시실과 수장고, 도서관 등 일반적인 박물관의 기능을 하고 있기 때문에, 혼동을 피하기 위해 본고에서는 편의상 국립박물관이라 지칭하기로 한다.

2) Leslie Bedford, ‘Storytelling: The Real Work of Museums’, in *Curator the Museum journal*, Volume 44, Issue 1, January 2001, pp. 27 - 34.

시에 관련된 개념과 이론을 먼저 살펴본 후에, 두 박물관의 엑스포그래피를 분석해 볼 것이다. 마지막으로, 두 박물관의 전시가 드러내고 있는 식민주의를 어떻게 극복할 수 있을 것인지에 대해 논의하면서, 각 박물관이 전시를 개선하기 위해 취할 수 있는 전략과 방향을 살펴볼 것이다. 이 연구를 통해 식민주의적 엑스포그래피의 구체적인 양상과 그 극복 방식을 살펴봄으로써 향후 전시연출에 대한 연구분야에 기여하고자 하며, 아울러 콩고민주공화국의 새 국립박물관의 엑스포그래피가 적절한 방향으로 구상되는 데에 보탬이 되고자 한다.³⁾

1. 엑스포그래피와 박물관의 담론

전시는 박물관의 여러 기능(수집, 보존, 연구, 전시, 교육 등) 중 하나에 불과하지만, 가장 눈에 드러나는 요소로서 대중과의 시각적 커뮤니케이션을 위한 핵심적인 수단이라 할 수 있다. 사전적 정의에 따르면 엑스포그래피는 “메시지 발신자와 관람객 사이의 의사소통을 수월하게 하기 위한 목적으로 연극과 미디어에 적합한 시각 커뮤니케이션 기술을 이용하는 전시의 연출기술”⁴⁾이다. 다발롱은, 엑스포그래피가 용어의 어원에 따라 ‘전시를 쓰는 것 écrire l'exposition’임을 상기하며, 문자를 페이지의 공간에 배열하는 것이 글쓰기écrire의 원리인 것처럼, 공간에 기표들을 배치하는 것이라고 주장한다.⁵⁾ 즉 기의에 해당하는 전시의 메시지가

3) 콩고민주공화국의 국립박물관은 현재 건립 중에 있으며, 2019년 개관이 예정되어 있다. 이 박물관 건립사업은 국제협력단 KOICA가 주도하고 있는 한국 정부의 문화원조사업으로, 2012년부터 기본계획이 시작되어 현재 마스터플랜이 완성되었으며 건축 공사가 진행되고 있다.

4) 엑스포그래피expographie에 대한 사전적 정의는 다음 사이트를 참고하였음:
<https://fr.wiktionary.org/wiki/expographie>

5) Jean Davallon, 'L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie', In *Culture & Musées*, n°16, 2010. *La (r)évolution des musées d'art* (sous la direction de André Gob & Raymond Montpetit), pp. 229-238.

효과적으로 전달되기 위해 사용되는 모든 의미의 운반체들이 이에 해당하는데, 전시물의 위치나 조명의 밝기, 전시 공간의 층고나 전시물 진열장의 모양과 같이 전시를 둘러싼 여러 물질적 요소들도 이에 포함된다. 아울러, 같은 내용을 사진과 텍스트로 소개할 것인지, VR 가상현실 기기를 이용한 3D영상으로 구현할 것인지와 같이, 매체적인 요소 역시 엑스포그래피의 영역이라 할 수 있다. 전시를 ‘사회 각 주체들에게 의미를 전달할 수 있도록 하기 위해 공간에 사물을 배치’하는 것이라고 보았을 때, 전시는 담론을 구성하고 엑스포그래피는 담론의 공간적 전략이라 할 수 있다.

다발롱에 따르면, 전시 기술, 즉 담론의 전략에는 크게 두 가지 관점이 존재한다. 첫 번째 관점에서는 전시를 ‘공간 안에서 눈에 잘 보이도록 사물을 배치하는 것’이라고 한정적으로 정의하여, 이때의 엑스포그래피는 현현의 테크놀로지라 할 수 있다. 즉, 관람객의 눈에 전시물이 ‘보이도록 만드는’ 것이 엑스포그래피의 목적이며 대부분의 의미작용은 전시품에 대한 소개문 등의 텍스트에서 이루어진다. 대체로 미술 작품의 전시에서 이와 같은 관점을 바탕으로 전시가 구성되며, 기술적이고 형식적이며 미적인 ‘배치’를 통해 관람객과 전시 오브제가 서로 만나고 이해하는 데에 목표를 두고 있다.

두 번째 관점에서, 전시는 ‘이해시키기 위해, 즉 무엇인가를 말하기 위해 보여주는 것’이다. 이 경우 중요한 것은 전시의 메시지인데, 이 메시지는 전시물의 배치뿐만 아니라 전시 공간 전체의 구성을 통해 적극적인 방식으로 만들어진다. 이 때 전시는 연출의 요소들을 선택하고 조율하며, 텍스트, 오브제, 비디오, 사진, 그림, 인터랙티브 장치 등의 매체를 선택하여 이루어진다. 즉, 전시 자체가 관람객과의 의사소통의 대상이 되며, 전시를 통해 관람객에게 의미를 만들어내도록, 즉 텍스트를 생산할 수 있도록 기표를 배치한다.⁶⁾

6) 이 부분에 대해서는 Universalis의 다음 사이트를 참고할 수 있다.
<http://www.universalis.fr/dictionnaire/expographie/>

첫 번째 관점의 경우, 전시 연출이 관람객과 오브제간의 만남에 영향력을 미쳐서는 안 된다는 원칙을 바탕으로 기호학적인 측면에서 중립적인 전시를 추구한다. 반면에, 두 번째 관점에서는 전시가 담론을 말해야 한다는 주장을 바탕으로, 장면 연출(세노그래피scenographie)이 전시의 메시지 즉 텍스트 구성에 적극적으로 참여하며 이야기를 말하는 데에 관여해야 한다고 본다. 대표적인 사례로 역사박물관, 독립박물관, 전쟁박물관 등 역사성을 바탕으로 한 박물관들이 이에 해당하며, 그 밖에도 인물이나 사건에 관한 기념관 등 예술작품의 전시가 아닌 경우는 대체로 후자에 속하게 된다.

다시 말해 시간과 공간의 배경을 설명할 필요가 없는 예술작품, 예를 들어 다빈치의 <모나리자>나 이중섭의 회화 <소>를 전시한다면 작품 자체가 잘 보이도록 전시하는 것으로 엑스포그래피를 제한할 수 있지만, 한국의 80년대를 전시하거나 인물로서의 이중섭을 전시한다면 이 때의 오브제들은 시간적 공간적 맥락과 함께 전시되어야 하며, ‘스토리텔링’이 필요하게 되어 모형, 원고, 영상물, 사용된 물건 등 다양한 장치들이 전시품을 소개하기 위해 동반될 수밖에 없다. 바로 이와 같은 이유로, 대영박물관은 관람객들이 가장 이해하기 어렵다고 알려진 청동기 시대의 유물을 효과적으로 전시하기 위해, VR가상현실 영상을 이용하여 청동기 시대를 직접 체험하게 함으로써 전시 자체가 적극적으로 의미작용에 참여하도록 기획한 바 있다.⁷⁾

이와 같은 관점을 살펴보면, 전시에 대한 연구는 곧 엑스포그래피의

“ce que doit être une bonne expographie (ce mot désignant la pratique de l'exposition, quels qu'en soient le lieu et les organisateurs), mais son objectif est à la fois d'utiliser tous les moyens d'expression nécessaires, d'avoir une signalétique claire et simple, et enfin d'éviter les lourdeurs architecturale.”

- 7) 영국 대영박물관에서는 2015년 8월 8일과 9일에 걸쳐 ‘가상현실의 주말’이라는 전시 개최하여 청동기 유물 전시에 VR의 기술을 활용한 바 있다. 기획의도에 따르면, 청동기는 유물만으로 이해하기 어려운 시대라는 점을 인식하고 관람객이 가상의 4000년 전 가옥에서 해당 청동기 유물을 보고 이해하도록 하였다.

<https://www.theguardian.com/culture/2015/aug/04/british-museum-virtual-reality-weekend-bronze-age>

요소를 바탕으로 이루어짐을 알 수 있다. 즉 엑스포그래피를 구성하는 요소들은 전시라는 전체 텍스트를 구성하는 기표로서 작용하면서, 기호 간의 조합에서 만들어지는 의미작용을 통해 전시의 담론을 완성한다. 엑스포그래피에 관한 국내 연구로는 대한민국역사박물관의 전시 기법을 분석한 태지호, 정현주의 논문이 대표적이다. 이들에 따르면, 박물관 전시에서 특정 공간의 조명을 더 밝게 하고, 공간의 높이를 더 주기만 해도 강조하는 내용이 달라진다고 주장하고 있다.

“중요한 것은 박물관이 강조하고자 하는 내용들과 그렇지 않은 것들과의 전시 기법이 상이하게 나타나고 있다는 점이다. (...) 대한민국역사박물관에서 강조되는 내용들은 시각적으로 매우 밝고 화려하고, 스펙터클한 기법들을 활용하고 있는데 반해, 그렇지 않은 것들은 주로 협소한 공간 속에서, 문서, 자료 등과 같은 텍스트 위주의 전시 기법으로 제시되고 있는 것이다. 이외에도, 다른 박물관들과 유사하게 대한민국역사박물관은 전시의 내용 전달을 극대화하기 위해, 넓은 공간과 좁은 공간, 공간 사이의 이동을 위한 통로 등에 자료를 차별적으로 배치하고 있다. 이러한 자료의 공간적 배치와 다양한 전시 기법을 통해 박물관이 강조하고자 하는 기억과 그렇지 않은 기억들 간의 위계를 보여주고 있다.”⁸⁾

이 주장은 엑스포그래피가 박물관의 담론과 매우 밀접한 관련이 있음을 증명하며, 엑스포그래피의 요소들을 분석하는 것은 박물관의 메시지를 밝혀내는 가장 중요한 열쇠임을 명시한다. 따라서 본 연구가 연구의 대상으로 삼고 있는 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관과 DR콩고 국립 박물관의 경우도 기호학적 관점에 기반을 두어 엑스포그래피를 분석함으로써 박물관의 담론이 구성되는 방식을 살펴 볼 것이다. 이를 위해서는 엑스포그래피를 구성하는 주요 요소들을 분석할 것이며, 분석의 순서

8) 태지호, 정현주, 『공적 기억의 문화적 실천으로서 <대한민국역사박물관>』, 『아세아 연구』, 57(3), p. 159. (pp.146-179).

는 조르당이 구분한 세 층위의 전시 공간의 분류를 따를 것이다. 조르당에 따르면, 전시의 공간은 의미적 기능에 따라 크게 (1) 관여 *concernation*의 공간 (2) 이해 *compréhension*의 공간 (3) 심화의 공간으로 구분할 수 있다. 관여의 공간은 주로 박물관의 도입부 공간으로, 이곳에서 관람객은 주제와 장소에 스스로를 동일시시키게 되고, 자신이 공간과 관련되어 있다는 느낌을 받게 된다. 이해의 공간에서는 다양한 형식으로 전시의 요지를 노출하며, 심화의 공간은 관람객 스스로 더 깊이 나아가도록 유도하는 공간이라 할 수 있다.⁹⁾ 이와 같은 의미 기능에 따른 공간적 분류를 기준으로, 다음 장에서는 각 공간의 엑스포그래피를 분석하여 전시에서 의미가 만들어지는 방식을 구체적으로 살펴보고자 한다.

2. 식민주의의 다른 양상: 같은 오브제, 다른 메시지

벨기에의 수도 브뤼셀의 외곽 테르뵈렌에 위치한 왕립 중앙아프리카 박물관은 과거 벨기에의 식민지였던 르완다, 콩고민주공화국, 브룬디 등에서 수집한 유물을 소장하고 있지만, 약 90%의 컬렉션이 콩고민주공화국의 유물로서 실질적으로는 콩고 박물관이라 할 수 있다. 1904년 레오폴드 2세의 요청에 의해, 파리의 프티 팔레를 설계한 프랑스인 건축가 샤를 지로Girault가 만든 신고전주의 양식의 왕궁 건물을 주요 전시관으로 이용하고 있으며, 1910년 뒤이어 즉위한 알베르 1세가 <Musée du Congo belge>로 명칭을 바꾸고, 1952년에 ‘왕립’이라는 수식어를 붙였다. 1960년 콩고가 독립된 이후에 박물관은 오늘날의 이름을 갖게

9) André Giordan, “Repenser le musée à partir de comprendre et d'apprendre” dans *La Révolution*, p.187-205. André Gob, Noémie Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 2014, Paris, Armand Colin, p.121에서 재인용

되었다.

왕립중앙아프리카 박물관은 그 동안 건축물, 공간의 사용 및 전시 배치 등에 있어서 100년 전의 관점에서 벗어나기 위해 지속적인 노력을 해 왔지만, 세부적인 내용이나 설명은 바뀌었어도 전체적인 구성은 개관 당시의 식민주의적 관점을 고스란히 담고 있었다. 이런 문제를 해결하기 위해 2006년 대대적인 리노베이션을 결정하여 2013년부터 공사를 시작하였으며 2017년에 새로운 전시로 재개관하기 위해 현재는 휴관중이다. 본 연구가 분석의 대상으로 삼고 있는 전시연출은 더 이상 실제로는 볼 수 없게 되었지만, 2012년-2013년에 걸쳐 두 차례 방문하여 연구한 내용을 토대로 엑스포그래피를 분석해보고자 한다.

한편 콩고민주공화국의 국립박물관은 콩고민주공화국의 수도 킌사사, 갈리에마 언덕에 위치한 모부투 전 대통령의 저택 터에 위치하고 있으며 원래 명칭은 ‘콩고국립박물관 연구소(Institut des Musées Nationaux du Congo)’이다. 이 기관은 1970년 설립당시부터 전시관의 기능을 하기 보다는 모부투 시대에 수집했던 유물 저장소로서의 역할을 하고 있었으며, 몇 개의 지방 박물관을 총괄하고 관할하는 중앙 박물관의 역할도 하고 있다. 모부투 대통령의 소장품이었던 약 6만 여 점의 유물은 일반인에게는 공개되지 않았다가 개관 40년이 지난 2010년, 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관과 주 콩고 영국 대사관의 재정 지원을 받아 조제 코르네 전시실(Salle Joseph Cornet)이라는 작은 전시실을 개관하였다. 코르네는 식민시대의 콩고를 연구했던 인류학자로서 초대 박물관장이었던 벨기에 인이다. 전시실의 기획을 담당한 사람은 벨기에 왕립박물관의 큐레이터였던 비비안 바크Baeke였으며, 콩고인 학예사 앙리 분조코Bundjoko가 업무를 도왔다고 알려져 있다.

현재 콩고 국립박물관은 거의 박물관 기능을 하기 어려운 낙후한 시설로서, 유물의 수장환경이 매우 열악하고 코르네 전시실의 전시 내용도 국립박물관의 수준에 뒤떨어지는 양상을 보여준다. 이에 따라 2012년부터 한국 정부가 원조하여 킌사사 시내에 새로운 현대식 국립박물관을 건

립하고 있는 중이다. 2019년 새로운 박물관이 완성되어 개관하면, 현재의 코르네 전시실은 폐관될 예정이나, 우리는 이 전시실을 비롯하여 콩고 국립박물관의 많은 부분이 벨기에인들에 의해 만들어지고 전시가 구성되었다는 점에 착안하여 분석의 대상으로 삼고자 한다. 즉, 왕립 중앙아프리카 박물관과 콩고 국립박물관은 모두 실질적으로 콩고 유물들을 전시하기 위해 벨기에인들에 의해 만들어진 박물관들이다. 그럼에도 불구하고 매우 상이한 엑스포그래피를 보여주고 있는데, 각 엑스포그래피가 담고 있는 메시지에 대해 고찰해보고자 한다.

2.1. 관여의 공간

두 박물관의 관여concernation의 공간을 비교해보면, 우선 건물 자체가 주는 관여의 메시지는 유사하면서도 매우 상이하다. 하나는 왕궁, 다른 하나는 독재자의 창고이다.

벨기에의 경우, 왕궁과 왕궁을 장식하는 외부요소들이 전시된 오브제에 개입하고 있는 모습을 보여준다. 특히 박물관의 역사에서 19세기 말부터 20세기 초까지 유럽에는 우후죽순처럼 새로운 인류학 박물관이 건립되었는데, 식민지의 야만을 전시함으로써 제국주의를 정당화하기 위한 목적의 박물관이 많았다. 벨기에 박물관의 경우, 입구라 할 수 있는 원형의 홀부터 관람객을 맞이하는 것은 눈높이에서도 한 사람의 키만큼이나 높은 곳에 놓여 있는 인물상들인데, 이 조각상들은 교회에서 볼 수 있을 법한, 종교적인 방식으로 현관에서부터 관람객들에게 특정한 방향으로의 ‘관여’를 요구한다.



[그림1]

[그림2]

[그림3]

[그림4]

[그림 1] 왕립 중앙아프리카 박물관 전시관 입구

[그림 2] 아르센 마통, '벨기에는 콩고에게 문명을 가져다준다'

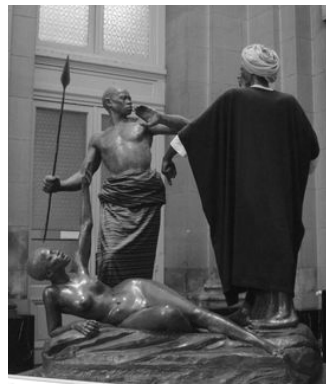
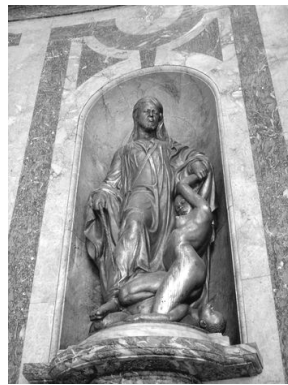
[그림 3] 아르센 마통, '벨기에는 콩고에게 안락함을 가져다준다'

[그림 4] 아르센 마통, '벨기에는 콩고에게 안전을 가져다준다'

눈높이 보다 조금 위에 놓인 작품의 제목을 읽기 전에는, 이 동상들이 성서의 인물들을 재현한 것으로 간주하기 쉽다. 세례 요한의 도상과 같은 인물이 어린 아이 둘을 데리고 있는 인물상의 제목은 '벨기에는 콩고에게 문명을 가져다준다'이다. 여기서 근엄한 성인이자 아버지와 같은 인물은 풍부한 옷 주름과 가톨릭의 묵주와 같은 소품으로 장식되어 있지만, 어린아이들은 성기만 가린 채 원시인의 헐벗은 차림을 하고 있어, 문명-야만의 대립 구도를 명확히 드러낸다. 아르센 마통Matton(1873-1953)에 의해 제작된 로비의 조각상들은 같은 패턴으로 가톨릭교회의 성상과 유사한 방식과 도상으로 재현되어 있다. 마리아와 아기 예수가 등장하는 성모자상을 연상시키는 또 다른 조각은 '벨기에는 콩고에게 안락함(bien-être)을 가져다준다'이며, 전쟁의 여신을 연상시키는 인물과 그녀에게 매달려있는 아이들이 있는 조각의 제목은 '벨기에는 콩고에게 안전을 가져다준다'이다.

위 조각들이 문명-야만의 대립으로 관람객을 '관여'시킨다면, 다른 한

쪽에 놓여있는 유사한 형식의 조각은 선-악의 이항대립을 성립시킨다. 즉, 콩고에 각종 ‘선’을 행하는 벨기에와 달리, ‘악’을 행하는 아랍인들을 형상화시켰는데, 악의 모습은 채찍을 들고 터번을 쓴 남자로 피해자인 여성을 괴롭히는 장면으로 재현한다. 이 같은 패턴은 전시실 복도에 놓여있는 다른 조각에서도 드러나는데 문명화되었으나(옷과 무기) 악을 육화하고 있는 아랍인은 헐벗은 몸을 그대로 드러낸 콩고 여성을 공격한다. 이에 저항하는 콩고인 남성은 무력할 뿐이다.



[그림5] 아르센 마통, ‘노예제’ [그림6] ‘노예상인과 아프리카인’

관여의 공간에서 또 다른 이항대립이 성립하는 것은 눈높이보다 한참 아래에 놓인 허버트 워드Ward의 조각에서부터이다. 머리 위의 금색 조상들이 성인의 모티브를 차용한 신성한 존재들로서 문명의 메타포를 만들어낸다면, 바닥의 검은 조각들은 마치 원시인류를 형상화시킨 듯 야만적인 모습이 강조되어 있다. 한 인물은 땅바닥에 손가락으로 그림을 그리고 있고, 다른 한명은 나뭇가지로 불을 지피려는 모습을 보여준다.

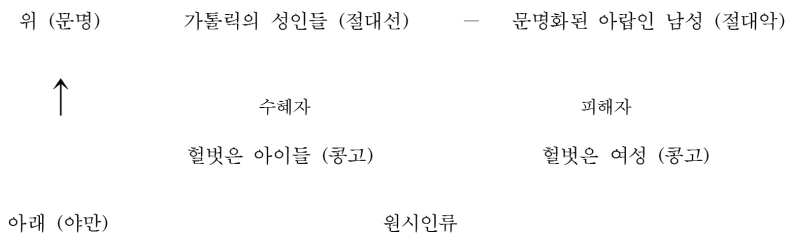


[그림7] 허버트 워드, 아프리카인



[그림8] 허버트 워드, 아프리카인

벨기에 박물관에서 관여의 공간의 경우, 다양한 층위에서 이항대립의 구도를 만들어내는 방식으로 엑스포그래피가 구성되었다. 이 구도를 도식화시키면 아래와 같다.



관람객의 시선은 아래에서 위로 상승하면서 문명화의 단계를 보게 되며, 전시장 건물 자체는 문명의 신전으로서 기능함을 암시한다. 입구에서 전시실 안으로 들어가면서 어떻게 야만이 전시되었을지 궁금함을 느끼게 되는데, 이렇게 관여의 공간은 전시된 오브제들을 재맥락화시키는 역할을 한다.

관여의 공간에서 조각상이 이용된다는 점은 콩고 국립박물관의 경우도 마찬가지이다. 소박한 박물관 건물 앞마당에, 전시실의 입구로 들어가기 전에 관람객이 먼저 보는 것은 콩고를 정복한 레오폴드 2세와 그에 뒤를 이은 알베르 1세, 그리고 콩고를 탐험한 스탠리의 동상이다.



[그림9] 레오폴드2세 동상



[그림10] 알베르1세 동상(뒷모습)



[그림11] 스탠리 동상 (파손)

국립박물관의 전시를 위해 이 곳을 방문한 사람들은 전시실 입구에 들어서기 전에 보게 되는 이 조각들의 의미와 의도에 대해 질문하게 된다. 가혹한 식민통치의 상징인 레오폴드 2세는 여전히 위풍당당하게 콩고강을 바라보며 서 있고, 스탠리의 동상은 부수어진 채로 앞마당 구석에 방치된 것처럼 놓여 있다.

이 박물관은 식민주의적 잔재의 모든 것을 보존하기로 결심한 듯, 식민지배 역사와 그 이후의 복잡한 흔적을 고스란히 갖고 있다. 박물관이 자리하고 있는 갈리에마Ngaliema 언덕은 매우 상징적인 공간으로서, 원래 이곳의 명칭은 수도 킨샤사의 ‘건립의 아버지’였던 스탠리의 이름을 딴 스탠리 언덕Mont Stnaley이었으며 스탠리는 이 곳에 식민통치를 위한 전초기지를 세웠다고 알려져 있다.¹⁰⁾ 식민시기 후기인 1956년, 콩고

강이 내려다보이는 이 곳에 스탠리의 동상을 세워졌으며, 이 동상은 1966년 민족주의적 성향의 독재자였던 모부투Mobutu 정권이 들어서면서 대통령의 지시로 파괴되어 도시 외곽에 버려지게 된다. 이 곳의 명칭도 갈리에마 언덕으로 바뀌는데, 이 이름은 스탠리와 영토 소유권을 놓고 분쟁을 벌였던 이 지역 대표의 이름에서 따온 것이다.

식민지배 시기에 시내 광장에 놓여있던 레오폴드 2세와 알베르 1세의 동상, 부서진 채 시내 외곽에 버려졌던 스탠리의 조각상 등이 다시 박물관 입구에 전시되면서, 식민 이후 콩고의 복잡한 현실은 물론 이 박물관의 모호한 입장을 그대로 보여준다. 즉, 관여의 공간에서는 두 가지 측면에서 의미작용이 일어나는데, 우선 박물관이 기억의 장소로서 기능하고 있음을 인지하게 되고, 이 장소에 관련된 역사적 사건들이 중첩되어 각인되면서 포스트콜로니얼의 단면을 인식하게 된다. 다른 한편으로는, 콩고강을 향해 여전히 위엄을 잃지 않고 있는 레오폴드 2세의 동상은 우리러블 수밖에 없는 눈높이에 전시되어있어, 여전히 이곳은 벨기에인들의 영향력이 미치고 있는 공간이며 콩고가 문화적 독립을 하지 못했음을 보여준다.

2.2. 이해의 공간

이 공간은 다양한 형식으로 전시의 요지를 노출하는 공간으로, 본격적인 방법으로 전시의 기법들이 사용된다. 다발롱에 따르면, 이 공간에서 엑스포그래피는 전시품이 벽에 걸려있는지 진열장에 놓여 있는지와 같

10) 스탠리의 식민전초기지였던 이곳은 식민지배자들의 묘지가 있던 곳이기도 했다. 이 곳에는 식민지 행정을 위한 금속의 건축물이 세워졌고, 근방엔 작은 기차길과 첫 의료시설이 남아있으며 프로테스탄트 교회가 있던 흔적도 볼 수 있다. 킨샤사 동부 지역이 상업지역으로 발전하면서 이 곳은 식민전초기지로서의 중요성을 상실하게 되나, 언덕위의 온화한 기후 때문에 식민 지배계급 엘리트들이 대규모 저택을 짓고 거주하던 지역이 되었다. Johan Lagae, « Kinshasa. Tales of the tangible city », *ABE Journal* [Online], 3 | 2013, Online since 01 March 2013.
URL : <http://abe.revues.org/378>.

이 구체적인 전시 방법, 공간이 구획되는 기준과 방식, 전시품의 분류 기준 등 전시물이 공간에서 재맥락화되는 모든 방식을 포함한다.

벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관의 경우, 전시 공간이 강조하는 것이 무엇인지를 공간 구성과 공간의 조도를 통해 살펴볼 수 있다. 이 박물관의 경우 층고가 높은 왕궁 건물에 상대적으로 높이가 낮은 진열장 속에 형광등 조명을 통해 컬렉션을 전시하고 있는데, 건물 자체의 채광이 오브제를 비추는 조명보다 더 밝기 때문에, 건축물은 지속적으로 관람객의 시야에 비중 있게 들어오게 된다. 즉, 공간에 비해 전시품이 초라하게 보이는 경향이 있어, ‘벨기에의 왕궁의 화려함’은 ‘콩고 민속품의 질박함’과 대조를 이루며, 전시된 오브제들이 본래의 맥락에서 벗어나 서양의 왕궁에 놓여있다는 배경에 대한 인식이 작품의 이해에 계속 개입하게 된다.



[그림12] 자연사 전시실 전경



[그림13] 전통 오브제 전시실



[그림14] 전통 오브제 전시실

전시실의 외부 공간은 순수한 전시품에 대한 순수한 이해를 방해하면서 특정 방향으로의 해석을 유도하는 경향을 보여준다. 예를 들어, 건물의 회랑과 복도 곳곳에는 중앙아프리카의 것과는 관계가 없는, 장식적인 기능을 갖고 있는 조각품들이 전시되어 있는데 흑인(야만, 낮은 위치에 전시)-백인(문명, 높은 위치에 전시)의 구도를 강조하는 흉상이나, 동족을 암살하는 관습을 갖고 있는 특정 부족의 청부 살해 장면을 극적으로 재현한 동상을 중앙 회랑에 배치함으로써, 박물관에 전시된 콩고 유물의 위상을 모호하게 만들고 이 유물들이 여전히 야만의 영역에 속하는 것임을 지속적으로 각인시킨다.



[그림15] 복도에 놓인 조각상



[그림16] 회랑 중앙에 놓인 조각상

또한 엑스포그래피의 주요 요소인 전시 분류의 측면에서, 이 박물관은 콩고의 자연 및 동물과 같은 자연사를 예술과 함께 뒤섞어 전시하고 있다는 점을 지적할 수 있다. 동선 상으로 먼저 보게 되는 자연사 부분은 콩고에서 가져온 코끼리와 사자 등의 박제 동물들을 이용하여 매우 스펙터클한 방식으로 전시되어 있다. 특히 앞의 도판에서 볼 수 있듯이 진열장의 높이를 넘어서는 대형 코끼리는 전형적인 이국적 판타지를 자극하는 기표가 된다.

이와 같은 자연사 전시는 콩고라는 미지의 식민지에 대한 배경 설명으로 기능한다. 이국적인 동식물과 야생 자연이 있는 곳이라는 ‘맥락’이 먼저 만들어지는 것이다. 문제는, 자연사 전시 이후에 보게 되는 콩고의

전통 예술품에 대해서도, 밀림 속에 살면서 코끼리를 타고 다니는 원시인들의 것이라는 자연스러운 인식의 연결이 이루어진다는 점이다. 특히 자연 자원에 대한 전시와 예술품의 전시는 공간상의 경계를 찾을 수 없으며, 동식물 이후에 보게 되는 콩고의 각종 생활 도구들과 전통 마스크 및 조각 등의 예술품은 원시적인 이국의 ‘풍물’로 전시되어 있음을 볼 수 있다.¹¹⁾ 미적이고 주술적인 조각상과 마스크 등은 사냥용 창이나 칼과 동급으로 취급되고 있으며, 오브제들은 용도나 시기, 민족의 구분 없이 재질상의 차이로 진열장이 나뉘어 있다. 즉, ‘금속’이라는 주제로 무기, 식기, 주술의 도구 등이 한 진열장에 함께 전시되고 있으며, ‘목재’라는 주제로 민족적 분류나 용도의 구분 없이 마스크, 불쏘시개, 악기, 역사책(메모리 보드) 등이 한 진열장에 전시되는 것을 볼 수 있다.

이와 같이, 벨기에 박물관의 경우 이해의 공간에서 나타나는 엑스포그래피는 같은 주제를 전시하고 있는 프랑스의 캐브랑리 박물관과 매우 대조적인 방식으로 나타난다. 아프리카를 비롯해 오세아니아, 아시아 등 제3세계의 오브제들을 전시하고 있는 프랑스의 캐브랑리 박물관은 지나치게 심미주의적인 접근했다는 비판을 받을 정도로 전시물 하나하나에 하이라이트를 주어 유물이 온 지역에 대한 정보에는 큰 비중을 두지 않고, 오브제 자체를 매우 가치 있는 예술품인 것처럼 전시하였다. 이와는 달리, 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관의 전시는 콩고라는 지역과 자연과 생태는 어떤 양상을 띠며, 그곳의 인류는 어떻게 살고 있는지를 면밀히 관찰하는 것처럼 인류학적, 민족지학적 접근양상을 전시에서도 보여주고 있다.

11) 아프리카 전통 오브제에 대해 프랑스가 심미주의적 경향을 보이는 것과 달리, 벨기에의 연구가 특히 인류학적 경향을 보여준다는 것은 잘 알려져 있으며, 다음 부분의 내용을 참고한다. 이영목 외, 『검은, 그러나 어둡지 않은 아프리카 - 프랑스어권 흑아프리카의 이해』, 서울대학교 불어문화권연구총서 2, 사회평론아카데미, 2014, p. 262.



[그림17] 전통 오브제 전시실
(벨기에)



[그림18] 파리 캐브랑리 박물관
전시사례

DR콩고 박물관의 경우, 전시의 분류는 민속박물관의 전시와 유사한 방식으로 전개된다. 즉, 전시가 진행되는 방식은 주제에 따른 분류를 통한 것으로, 조상의 지혜, 성인식, 치유의 도구들, 사회 조직과 권력 등, 개인의 삶과 공동체 사회에 연관된 주요 주제별로 전시가 기획되어 있다. 이 전시 방식에서 각 주제별로 전시장에 놓인 유물들은 민족적 분류나 시기별 분류가 전혀 되어있지 않다.

박물관 측에 따르면, 유물의 민족적 분류를 하지 못했던 것은 박물관이 콩고를 구성하는 모든 민족들의 유물을 소장하고 있지 않기 때문에, 특정 부족의 유물만을 전시하여 사회 분열을 조장하기를 원치 않았기 때문이라고 한다.¹²⁾ 그러나 이를 극복하기 위한 방법으로 선택한 주제별 전시 방식은 국립박물관의 전시에는 어울리지 않는 부족함을 갖고 있다. 가장 두드러지는 것은 역사성의 부재이다. 국가가 형성되기까지의 연보나 독립 이후의 현대까지 연대표 등은 어디에서도 찾아볼 수 없다. 일반적인 국립박물관들이 갖고 있는 특징, 즉 문화유산을 통해 국가에 대한 긍지와 정당성 등을 표현하려는 보편적인 미션을 이 전시실에서는 보기 힘든 것이다. 이 점에 대해서는 전시실이 벨기에인들의 주도로 만들어졌다는 점을 주지할 필요가 있다. 국립박물관에서의 엑스포그래피는 벨기

12) 2013년, 8월 콩고민주공화국 국립박물관(IMNC) 학예연구사 앙리 분조코와의 인터뷰.

에 박물관의 방식과 여러 면에서 유사한 점을 보여주는데, 오브제들이 민족적 구분, 역사적 구분 없이 하나의 주제로 진열장에 모여 있다는 점이 공통점이라 할 수 있다. 이런 이유 때문에 콩고의 문화유산은 자국의 국립박물관에서도 외국의 풍물처럼 전시되는 경향을 보여준다. 특히 역사연표나 유물이 수집된 배경 등에 대한 배경 설명이 전혀 없는데, 식민 지배의 역사에 대한 언급을 피하기 위한 의도가 아니었는지 짐작해 볼 수 있다. 아울러, 전시물에 대한 텍스트 설명을 최소화하고 있는 점 역시 같은 맥락에서 문제가 되는 점이라 할 수 있는데, 전시물에 대한 설명은 도슨트를 통한 구술을 통해서만 전달이 가능하기 때문에 전시를 이해하는 데에 제약이 되는 요소로 작용한다.¹³⁾



[그림19] 콩고국립박물관 전시실
(Salle Cornet)



[그림20] 콩고국립박물관 전시실
(Salle Cornet)

2.3. 심화의 공간

심화의 공간은 전시를 관람한 방문객들이 스스로 더 깊은 성찰을 해 볼 수 있는 공간을 말한다. 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관의 경우, 상설 전시에 대한 심화의 공간으로 기획전시실을 마련해 두어 메타-박물관

13) 이 박물관에서 전시 설명 텍스트가 없다는 것은 여러 가지 문제를 야기한다. 전시 도슨트 역시, 설명하는 학예사에 따라 조금씩 내용이 달라지기 때문이다. 특히 외국어 설명이 가능한 해설사가 없기 때문에 콩고식 프랑스어를 이해하지 못하면, 전시를 보고 알 수 있는 내용이 제한적일 수밖에 없다.

으로서 기능하도록 하고 있다. 즉, 다소 낡고 제국주의적 관점이 투영되어 있는 상설전시를 극복하기 위해, 상설 전시실이 끝나는 곳에 기획전시실을 두어 보다 현대적인 관점에서 앞선 전시들을 성찰할 수 있게 하는 전시를 보여주었다. 일례로 2005년 2월부터 10월까지 <콩고의 기억: 식민시대> La Mémoire du Congo : le temps colonial>라는 기획전시를 통해, 박물관 건물의 주인이었던 레오폴드 2세가 펼친 가혹한 식민지배에 대한 적나라한 역사를 보여주었으며, 이 박물관이 어떤 배경에서 만들어졌는지를 현대적 시각에서 설명하였다. 즉, 벨기에 박물관이 선택한 심화의 전략은 이 박물관이 갖고 있는 식민주의 박물관의 성격을 메타-전시를 통해 그대로 드러내고 성찰하도록 하는 것이다.



[그림21] 기획전시
〈콩고의 기억: 식민시대〉



[그림22] 기획전시
〈콩고강〉

기획전시실의 주제는 시기에 따라 바뀌지만, 상설전시에 비해 현대적인 엑스포그래피를 보여준다. 상설전시실에서처럼 왕궁의 건물이 전시에 개입하지 않으며, 주변의 조명을 어둡게 하고 공간 전체는 전시물에 집중하는 방식으로 연출되었다.

한편, 콩고 국립박물관의 경우는 협소한 공간에 단조로운 동선으로 전시가 구성되어 있어, 입구와 출구가 동일한 구조를 하고 있다. 관람객은 전시 관람을 끝낸 후, 들어온 곳으로 되돌아 나와야 하며 실질적으로 이 박물관에서 심화의 공간은 존재하지 않는다. 전시장 내의 유일한 현대적

전시물이라 할 수 있는 비디오 영상물은, 이 전시실이 벨기에인들에 의해 만들어졌으며 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관의 원조를 받고 있음을 소개하는 내용을 담고 있어, 콩고의 풍부하고 다양한 문화유산의 이해와 관련이 없는 내용으로 전시의 통일성을 해치는 요소가 되고 있다. 이 전시에서 심화의 과정이 이루어진다면, 그것은 여전히 벨기에가 콩고의 문화 예술에도 영향을 미치고 있다는 사실에 대한 자각이다.

3. 식민주의의 극복을 위하여

앞에서 우리는 엑스포그래피의 주요 요소들을 분석하여, 같은 유물을 전시하는 두 박물관이 전시 공간의 연출, 전시의 분류, 공간별 주제, 조명, 전시 방식 등 오브제들이 재맥락화 되는 과정에서 박물관의 메시지가 어떻게 드러나는지 살펴보았고, 이 두 방식은 모두 식민주의적 담론에 관련이 되어있음을 알 수 있었다. 벨기에의 왕립 중앙아프리카 박물관이 문명-야만의 구도로 전형적인 식민주의 박물관의 메시지를 보여주었고 심화의 공간에서 메타전시의 성격을 갖는 기획전시를 이용하여 상설 전시의 한계를 극복하려 한다면, 콩고 국립박물관의 경우, 식민주의 잔재를 극복하지 못한 채 국립박물관에 어울리지 않는 낡은 전시 기술로 스스로의 문화유산을 타자화시켜 이국의 풍물처럼 전시하고 만다. 양쪽의 전시가 모두 벨기에에 의해 만들어졌다는 점을 상기하면, 왜 이런 결과를 낳았는지 이해할 수 있게 된다.

현재 두 박물관은 모두 새로운 모습으로 거듭나기 위해 전시가 구상되고 있는 중에 있는데, 과연 어떤 방식으로 식민주의적 성격의 전시를 극복할 수 있는가?

벨기에 박물관의 리모델링이 시작되면서 박물관이 장기 휴관에 돌입하자, ‘유럽은 브뤼셀에서 최후의 식민주의 박물관을 잃는다’와 같은 기

사들이 나왔다는 사실은 매우 흥미롭다.¹⁴⁾ 이 박물관이 그 동안 식민주의 박물관의 대명사였음을 쉽게 알 수 있으며, 리노베이션의 목적이 박물관의 식민주의적 시각을 없애기 위함임을 짐작할 수 있다. 그렇다면, 리노베이션을 통해 새롭게 달라지는 것은 무엇인지, 어떤 방식으로 이 기관의 태생적 근원을 수정 보완할 수 있을지 구체적인 마스터플랜의 내용을 살펴볼 필요가 있다.

건축의 경우 기존 박물관 건물의 리노베이션과 함께 새로운 파빌리온이 신축되며, 이 파빌리온은 전시 관람객을 맞이하는 곳으로서 전시가 시작되는 ‘관여’의 공간으로 사용될 예정이다. 상설전시는 (1) 신축한 파빌리온에서 시작하여 새 지하 통로를 지나 (2) 지하 전시공간을 먼저 본 후 (3) 핵심적 상설전시가 이루어지는 1층 전시실로 이동하는 동선을 취한다. 주목할 만한 것은 (2)의 지하 전시공간에서 먼저 이 박물관의 역사와 현재 및 미래를 전망하는 전시를 먼저 보게 된다는 것인데, 레오폴드 2세의 궁이라는 이 공간이 갖고 있는 역사, 식민주의 박물관이었던 과거 등, 이 장소의 맥락화를 먼저 인식하게 한다는 것이다. 지하를 거쳐 올라 오면, 1층에서는 총 5개의 주제로 구역을 나누어 전시가 이루어진다. 다섯 주제는 가) 중앙아프리카의 언어와 음악 나) 자연과 생물 다양성 다) 자연 자원과 인적자원의 보고로서 아프리카 라) 중앙아프리카와 역사 마) 삶의 여행이다. 전시의 주제를 보면, 언어와 음악, 삶의 여행 등과 같이 동시대의 아프리카 문화와 연관된 전시가 비중을 차지하고 있으며, 중앙아프리카의 역사 부분은 전에 없던 주제로서 식민의 역사를 본격적으로 전시한다는 점에서 큰 의의가 있다고 할 수 있다. 기존의 전시와는 달리, 동시대의 아프리카를 동등한 주체로 인정하고 있음을 드러내기 때문이다. 구체적인 전시 연출에서는, 기존의 진열장을 복원하여 재사용하

14) 2013년 10월 31일자 라크로아(La Croix)지의 ‘유럽은 브뤼셀에서最後の 식민주의 박물관을 잃는다’는 기사 참고
<http://www.la-croix.com/Culture/L-Europe-perd-a-Bruxelles-son-dernier-musee-colonial-2013-10-31-1053991>

지만 현대적 모듈 시스템을 사용하는 새로운 진열장을 추가하여, 기존의 시각에 새로운 시각이 더해짐을 시각적 비유의 효과를 통해 나타낼 예정이다. “현대적인 비전을 전시하고 어제와 오늘의 아프리카를 탈식민화시키는 것”¹⁵⁾이 리노베이션의 목표임을 명확하게 드러내고 있으며, 마스터플랜의 모든 부분들이 이와 맥락을 같이 하고 있다.

콩고민주공화국의 국립박물관의 경우, 현재 전시의 수준에서 나아가고 식민주의적 시각의 한계를 극복하기 위해서 여러 방안이 논의 중에 있으나, 전시에서 역사성을 회복하는 문제가 가장 민감하고 어려운 문제로 논의되고 있다. 앞서 살펴본 바와 같이, 소장 유물의 지역 분포가 균일하지 않고 모든 시대의 유물이 소장되어 있지도 않으며, 1960년 벨기에로부터 독립한 이후의 현대사에는 공식적으로 소개하기에 여전히 민감한 정치적 논쟁거리들이 많기 때문에, 쉽게 전시하기 어려운 부분이다.

향후 적절한 해결책을 찾으리라 기대하지만, 이 문제를 해결하기 위해서는 이야기를 전시하는 새로운 시나리오를 구성하는 것이 필요해 보인다. 특히 역사의 경우, 콩고의 기록 및 아카이브의 문화가 열악함을 인식하고 유물 전시에 의존하는 것보다, 역사를 시대별로 나누어 상징적인 인물들의 이야기를 풀어낼 수 있다. 가령 1960-1970년대를 설명하기 위해, 당시 정권을 잡았던 모부투, 민족적 구분 없이 아프리카 전역에서 사랑받았던 재즈 뮤지션 그랑 칼레, 당시 콩고 회화의 선구자 키브왕가, 독립 직후의 콩고 젊은이들을 사진 속에 담았던 장 드파라 등 시대를 상징하는 인물들의 이야기로 한 시대를 전시할 수 있다.

콩고 박물관 외에도 부족한 컬렉션과 불완전한 역사 유물을 이야기로 해결하는 사례로 국립 싱가포르 박물관의 예를 들 수 있다. 싱가포르 역시 다민족 국가이면서 역사유물을 많이 소장하고 있지 않은 사례로, 역사유

15) 왕립 중앙아프리카 박물관의 마스터플랜 전시계획에서 참고: “Le grand défi consiste à exposer une vision contemporaine et décolonisée de l’Afrique d’hier et d’aujourd’hui dans un bâtiment qui, non seulement date de l’époque coloniale mais avait aussi été conçu comme musée colonial.”
<http://www.africamuseum.be/renovation/masterplan/newexhibition>

물의 빈약함을 2차 콘텐츠를 통해 전략적으로 보완하고 있다. 이 박물관의 경우, 역사 갤러리의 입장 시 개인용 오디오가이드 단말기를 기본적으로 제공하고 있는데, 이 단말기가 제공하는 가상의 이야기들이 전시품을 매우 풍요롭게 해 준다. 예를 들어, 쇼케이스에는 빛바랜 영어 필기체의 편지 한 장이 전시되어 있고, 전시물 소개 캡션에는 영국의 래플스 경이 싱가포르의 번영에 대해 언급하고 있는 편지라는 설명이 되어있다. 이 부분에서 오디오가이드는 편지의 역사적 의의와 내용을 단순히 ‘설명’하지 않고, 이 편지 내용을 바탕으로 영국과 네덜란드의 정부가 싱가포르에 대해 나누었을 것이라 짐작되는 가상의 대화를 마치 라디오 극장의 성우 더빙의 형식으로 ‘재현’하여, 19세기 싱가포르를 사이에 둔 영국과 네덜란드의 복잡한 이해관계를 극적으로 풀어 보여준다.

싱가포르 국립 박물관의 예는 오디오가이드의 이야기 콘텐츠가 전시품에 어디까지 관여할 수 있는지 보여주는 좋은 사례로 평가되고 있으며, 유물에 관련된 동영상 콘텐츠, 특히 상상력을 자극하는 가상의 이야기들을 제공하여 빈약한 전시유물을 보완하고 있으며 증강현실과 유사한 기법으로 디지털 콘텐츠-아날로그적 유물을 현장에서 연결시켜 풍부한 전시 체험을 가능하게 한다. 콩고민주공화국 국립박물관의 경우도, 한국의 원조로 새로 만들어질 전시실에서 다양한 테크놀로지를 이용한 역사성의 회복 및 오브제의 재맥락화 방식은 기존의 식민주의적 시각의 전시를 극복할 수 있는 하나의 방법이 될 수 있을 것이다.

결론

박물관의 담론이 엑스포그래피에서 가장 잘 드러남을 주지하여, 본 연구는 전시 방식, 전시물의 시간 공간적 맥락을 만들어내는 장치들, 전시 분류, 조명 등 몇몇 주요 요소들을 중심으로, 두 박물관의 사례를 분석해

보았다. 이 과정에서 도출한 내용을 바탕으로, 식민주의적 엑스포그래피는 무엇인지 성찰해 볼 수 있을 것이다.

박물관이라는 공간은 오브제가 원래 맥락을 벗어나 전시되도록 할 수 밖에 없다. 문제는 이 오브제를 서구가 구미에 맞게 해석하는 태도, 즉 보편적인 의미의 오리엔탈리즘적 시각이라 할 수 있는 그 태도에 있다.¹⁶⁾ 사실, 왕립 중앙아프리카 박물관의 전시는, 오브제를 구미에 맞게 해석하는 것이 어떤 결과를 만들어내는지를 보여주는 다소 극단적인 사례였다고 볼 수 있다. 그러나 엑스포그래피를 구성하는 모든 작은 요소들이 전시의 요지를 강조하거나 왜곡하는 데에 매우 중요한 역할을 하고 있음을 상기하면, 순수하게 전시물을 재맥락화 시키는 객관적인 전시란 존재할 수 없다는 것을 알 수 있다. 따라서 전시를 기획하고 엑스포그래피를 구상하는 데에 있어, 매우 섬세하고 조심스러운 접근이 필요하다.

두 박물관은 기존 전시가 갖는 한계를 극복하기 위해 다른 방식을 찾고 있다. 벨기에 왕립 박물관의 경우는 이 박물관의 태생적 치부를 숙명처럼 받아들이고 모든 것을 인정하는 메타 전시를 이용하여 그 한계를 넘어서고자 한다. 즉 박물관의 역사와 한계까지 전시하여 새롭게 나아가길 원하고, 동시대의 아프리카를 동반자적 주체로 바라보는 전시를 계획하고 있다. 콩고민주공화국 국립 박물관의 경우, 전시에 역사성을 복원하기 위한 새로운 전시기술을 사용하는 것이 필요할 것이며, 문화재에 역사성을 불어넣고 오브제를 보다 더 가치 있게 소개하는 엑스포그래피가 필요하다. 콩고인들의 자긍심을 불러일으키는 국립박물관이 건립되어야, 벨기에로부터의 문화적 독립도 가능할 수 있을 것이기 때문이다. 2017년이면 개관할 왕립 아프리카 박물관의 전시와, 2019년에 개관할 콩고민주공화국 국립박물관의 전시가 이전과 비교할 수 없는 새로운 모습으로 나타나길 기대하며, 이에 대해 새로운 연구도 추가되길 기대한다.

16) 이 문제에 대해서는 크리스 마커, 알랭 르네, 지슬랭 클로케가 연출한 단편 다큐멘터리 ‘조각상도 죽는다*Les statues meurent aussi*’, 1953을 참고한다.

참고문헌

- 도미니크 폴로, 『박물관의 탄생』, 김한결 옮김, 돌베개, 2014.
- 이영목 외, 『검은, 그러나 어둡지 않은 아프리카 - 프랑스어권 흑아프리카의 이해』, 서울대학교 불어문화권연구총서 2, 사회평론아카데미, 2014.
- 전봉관, 「유물이 아니라 이야기를 전시하라」, 『Digital Contents』, 2004, 1월, pp. 90-97.
- 태지호 · 정헌주, 「공적 기억의 문화적 실천으로서 <대한민국역사박물관>」, 『아세아연구』, 57(3), pp.146-179.
- Andreacola, Florence, “Musée et numérique, enjeux et mutations”, *Revue française des sciences de l'information et de la communication* (en ligne), 5, 2014. <http://rfsic.revues.org/1056>
- Bedford, L. (2001). “Storytelling: The Real Work of Museums”, *Curator: The Museum Journal* 44(1), pp. 27 - 34.
- Davallon, Jean, “L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie”, In *Culture & Musées*, n°16, 2010. *La (r)évolution des musées d'art* (sous la direction de André Gob & Raymond Montpetit), pp. 229-238.
- Lagae, Johan, “Kinshasa. Tales of the tangible city”, *ABE Journal* [Online], 2013, Online since 01 March 2013. <http://abe.revues.org/378>.
- Roussou, Maria, Laia Pujol, Akrivi Katifori, Angeliki Chrysanthi, Sara Perry and Maria Vayanou. “The museum as digital storyteller: Collaborative participatory creation of interactive digital experiences.” *MW2015: Museums and the Web 2015*. Published January 31, 2015.

<http://www.africamuseum.be/renovation/masterplan/newexhibition>

<http://www.la-croix.com/Culture/L-Europe-perd-a-Bruxelles-son-dernier-musee-colonial-2013-10-31-1053991>

<http://www.universalis.fr/dictionnaire/expographie/>

<https://fr.wiktionary.org/wiki/expographie>

〈Résumé〉

Le musée et le colonialisme vus à travers
l'expographie:
autour du Musée royal de l'Afrique centrale et
de l'Institut des Musées Nationaux du Congo

Jiyoung SHIM

L'expographie désigne “la scénographie d’une exposition en utilisant des techniques de communication visuelle propre au théâtre et aux médias dans le but de faciliter l’échange entre l’émetteur et le visiteur”. C’est ainsi à travers l’expographie que devient visible le discours ou le propos de l’exposition muséale, les éléments de l’expographie devenant signifiants du message du musée. Sous l’hypothèse que l’expographie, en tant que signifiant, concerne toutes les modalités de la mise en (re)contexte des objets exposés dans l’espace, notre étude tend à voir les messages que suggèrent les deux musées, liés au patrimoine congolais et réalisés par les belges, le Musée royal de l’Afrique centrale et l’Institut des Musées Nationaux du Congo (IMNC).

En analysant l’expographie des deux musées, selon la division des 3 espaces proposée par Giordan, nous avons démontré que le colonialisme serait le mot-clé des deux établissements dont l’un a été conçu comme musée colonial à l’époque coloniale, l’autre a été réalisé avec la vision colonialiste mitigée de la complexité postcoloniale. La mise en scène, l’éclairage, la sélection des sujets, et l’aménagement de l’espace convergent vers le message ambigu du musée, hérité du colonialisme.

Nous avons alors essayé de dégager ce qu’est l’expographie coloniale et de chercher les mesures possibles pour échapper à la vision

colonialiste de l'exposition actuelle de ces musées : stratégie de méta-exposition et celle de l'utilisation de la nouvelle technologie basée sur le nouveau storytelling. Ces deux musées sont en train d'être rénovés dans différents cadres, tout en espérant montrer l'exposition nouvelle décolonisant l'Afrique.

주 제 어 : 엑스포그래피(expographie), 식민주의(colonialisme), 왕립
중앙아프리카 박물관(Musée royale de l'Afrique centrale),
콩고민주공화국 국립박물관(Institut des Musées Nationaux
du Congo), 탈식민(décolonisation)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

쥘 베른의 작품에 나타난 유토피아, 디스토피아 - 『해저 2만리』와 『신비의 섬』을 중심으로* -

오 정 숙
(경희대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------------------------------|------------------------------|
| 1. 서론 : 쥘 베른과 유토피아 문학 | 3. 결론 : 고립의 유토피아에서 기억의 유토피아로 |
| 2. 『해저 2만리』와 『신비의 섬』에 나타난 유토피아, 디스토피아 | 4. 참고문헌 |

“다른 시대의 유토피안이 없었다면
인간은 아직도 동굴 속에서 비참하게 살며 나체로 생활하고 있으리라. (...)
풍부한 꿈으로부터 현실이 생겨났다.
유토피아는 모든 진보의 원리이고
더욱 좋은 미래를 위한 시도다.”
- 아나톨 프랑스

1. 서론 : 쥘 베른과 유토피아 문학

『사피엔스Sapiens』의 저자 유발 하라리Yuval Harari를 비롯한 역사학자, 경제학자, 과학기술자, 미래학자들은 제 4차 산업혁명의 도래와 함께 2050년을 문명의 대전환기로 예견하고 있다. 세계경제포럼 회장 클

* 이 논문은 2015년도 경희대학교 연구년 지원에 의한 결과임.

라우스 슈밥Klaus Schwab은 제 4차 산업혁명의 특징으로 유비쿼터스, 모바일 인터넷, 센서, 인공지능, 머신러닝을 들면서, 2025년 이내에 발생할 수 있는 23개의 티핑 포인트 (웨어러블 인터넷, 로봇공학, 디지털 정체성, 3D 프린팅, 빅데이터, 체내 삽입형 기기, 공유경제, 인공지능, 자율주행자동차, 맞춤형 아기 등)를 통해 과학기술혁명이 촉발하게 될 급속한 사회변화에 대응할 수 있는 협력과 파트너십에 대해 모색한다.¹⁾ AI가 인간의 일자리를 대부분 대체할 것이라고 하는 2050년에 과연 인간은 피곤한 노동이나 과도한 경쟁, 수많은 질병에서 해방돼 보다 행복한 삶을 누리고 있을 것인가, 아니면 수많은 SF 영화에서처럼 오히려 기계의 노예가 되어 인간으로서의 정체성이나 존엄성을 상실한 채 살게 될 것인가? 과학기술 혁명은 인간에게 새로운 유토피아를 열어 줄 것인가? 디스토피아의 환멸을 안겨 줄 것인가? 미래 앞에 선 인간은 불안하거나 설렌다. 더욱이 올해는 토머스 모어의 『유토피아Utopia』가 발간된 지 500주년이 되는 해가 아닌가?

유럽의 19세기는 과학기술이 인간에게 진보와 행복을 가져다주리라는 확고한 믿음이 싹트고 대중화된 시기이고, 이런 시대의 낙관주의를 80여편이 넘는 소설 속에 구현한 작가가 바로 쥘 베른Jules Verne(1828-1905)이다. 와트가 증기 기관을 발명함으로써 영국에서 시작된 제 1차 산업혁명이 꽃필 무렵인 1828년에 프랑스에서 태어난 쥘 베른은, 화학·전기·철강 분야를 주축으로 제 2차 산업혁명이 도래하던 시기인 19세기 중 후반에 주요 작품들을 발표한다. 프랑스 작가 중 세계에서 가장 다양한 언어로 가장 많이 번역된 소설가로 꼽히는 쥘 베른은 1863년에 발표된 『기구를 타고 5주간Cinq semaines en ballon』을 시작으로 1905년에 사망할 때까지 장장 80여 편에 이르는 <경이의 여행Voyages extraordinaires> 시리즈를 발표하여 SF 소설의 선구자로 전 세계 독자의 사랑을 받아 왔다. 『지구 속 여행Voyage au centre de la Terre』(1864), 『지구에서 달

1) 클라우스 슈밥, 『클라우스 슈밥의 제4차 산업혁명』, 송경진 옮김, 새로운현재, 288 p. 참조.

까지 *De la Terre à la Lune*』(1865), 『해저 2만리 *Vingt mille lieues sous les mers*』(1870), 『달나라 탐험 *Autour de la Lune*』(1870), 『80일간의 세계일주 *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*』(1873) 등과 같은 대표작들²⁾의 제목만 봐도, 그의 상상력이 우리가 밭 딛고 사는 지구에서 부터, 땅 속, 바다 속, 달나라까지 미치지 않은 데가 없음을 알 수 있다. 그의 주인공들은 기구를 타고 세계를 탐험하고, 최첨단 잠수함을 타고 해저를 관찰하며, 포탄을 타고 달나라까지 이동하는 과학자들이거나 과학적 지식이 뛰어나서 이를 활용할 줄 아는 사람들이다. 쥘 베른은 한 작가의 상상력이 미래의 과학기술을 어떻게 일깨우고 선도할 수 있는지 보여주는 훌륭한 사례로서, “21세기 과학이 쥘 베른을 따라간다”고 말할 수 있을 정도로 그의 작품 속에는 현대의 나노 과학, 정보 통신, 로봇 과학, 생명 과학, 환경과 에너지 과학, 교통 및 항공 우주 과학 기술의 모태가 담겨있다.³⁾

쥘 베른의 작품들은 시대와 국경을 초월해 전 세계 어린이들의 호기심과 상상력을 자극하며 어린 가슴들을 뛰게 만들었다. 지금 이 순간에도 지구상의 수많은 동심童心은 소용돌이 속에 사라진 노틸러스Nautilus 호의 행방을 궁금해 하며 네모Nemo 선장과 함께 신비한 바다 속 모험을 계속하고 있을 것이다. 한국에서 뿐만 아니라 프랑스에서도 그의 작품들은 대부분 삽화로 가득한 축약형 어린이용 판본으로 출판되고 있다.⁴⁾ 하

2) 그 외 『그랜트 선장의 아이들 *Les Enfants du capitaine Grant*』 (1868), 『신비의 섬 *L'Île mystérieuse*』(1874-1875), 『2년 동안의 휴가 *Deux ans de vacances* (15소년 표류기)』(1888) 등이 있다.

3) 김충섭, 『쥘 베른이 들려주는 미래의 과학 기술 이야기』, 자음과모음, 2012, 참조. 쥘 베른의 작품에는 19세기 산업의 근간인 열역학에 대한 이해, 전기와 증기, 제철업, 잠수함, 혜성, 헬리콥터, 장거리 대포, 북극과 남극의 발견, 달 탐사, 잠수복의 착용, 바다 목장, 나일강 수원의 발견, 우주여행, 화상회담, 탱크, 인공위성과 같은 미래과학이 다수 등장한다. 이채영, 『쥘 베른과 19세기 “과학의 대중화” (2) -쥘 베른의 작품에 나타나는 과학의 대중화 양상과 작가적 의미 재고(再考)를 중심으로』, 『불어불문학연구』 93권, 2013, pp. 270-271 참조.

4) 쥘 베른의 소설들은 단행본으로 출간되기 전 출판업자 피에르 쥘 에철티Pierre-Jules Hetzel(1814-1886)이 1862년 창간한 청소년용 잡지 <교육과 오락을 위한 잡지 *Magasin d'éducation et de récréation*>에 연재되었고, 그래서 어린이용 소설이라는

지만 원작들⁵⁾을 보면 방대한 양과 함께 과학자 이상의 전문가적 지식을 기반으로 과학기술의 역사와 현재가 응축된 사이언스 픽션Science Fiction의 선구자적 작품들로, 어린이가 아닌 어른에게 더 ‘이해받을 수 있는’ 작품이라고 할 수 있다. 어른을 위한 동화로 세계인의 극진한 사랑을 받아 온 생텍쥐페리Saint-Exupéry의 『어린 왕자Le petit prince』만큼이나, 『해저 2만리』는 어른이 되어 다시 읽었을 때 단순한 액션 어드벤처의 세계를 넘어서 인간과 사회, 과학기술과 진보, 유럽의 신헌로 개척과 식민지 건설, 인종차별과 노예제, 평등과 자유에 대한 작가의 폭 넓은 통찰이 겹겹이 배어있는 작품이다.

쥘 베른의 작품에 담겨 있는 유토피아에 대한 꿈은 과학기술의 발전이 인간의 삶에 가져올 것이라고 예측한 진보에 대한 열망 또는 신뢰와 연결되어 있다. 이채영의 지적대로, 그의 작품들은 “19세기에 유행했던 ‘과학의 대중화vulgarisation scientifique’ 경향이 잘 반영되어 있는 일종의 문화적 상상력의 산물”이고, 쥘 베른은 “자신의 소설을 통해 청소년들에게 새로운 과학 지식의 보급을 도모”함으로써 이 과학의 대중화에 일조했다고 볼 수 있다.⁶⁾ 19세기는 기구와 경비행기, 철도, 자동차 등의

꼬리표를 달게 되었다. 쥘 베른 연구자로 유명한 시몬 비에른은 1970년대 베른에 대한 국가박사를 준비하면서 들었던 혹독한 소리, 즉 “대작가도 아니고 어린이용 글이나 쓰는 한물 간 작가”로 학위를 준비하는 것에 의아해하던 당시 학계의 분위기를 지적한 바 있다. Nadia Minerva, *Jules Verne aux confins de l'utopie, avant-propos de Simone Vierne*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 7. 쥘 베른 자신도 65세 때 한 미국인 기자와의 인터뷰에서 “내 생애의 가장 큰 유감은 내가 프랑스 문학계에서 몇 손가락 안에 드는 작가로 손꼽혀 본 적이 한 번도 없다는 겁니다”라고 말하며 작가로서 자신이 폄하 받고 있다는 점에 안타까움을 토로하기도 했다. 장 폴 드키스, 『쥘 베른 진보를 꿈꾸다』, 김주경 옮김, 2005, 시공사, p. 153에서 재인용.

5) 쥘 베른의 작품들이 축약본이 아니라 원작 그대로 국내에 소개될 수 있었던 데는 번역가 김석희의 공이 크다. 서울대 불문과 재학시절, 당시 유행하던 사실주의 문학보다는 낭만적 판타지에 관심이 많았던 김석희는 2002년부터 ‘쥘 베른 걸작선’을 기획해 그의 대표작 13종 총 20권을 완역본으로 2015년 완간했다. 그는 쥘 베른을 가리켜 “영감을 받은 몽상가, 앞으로 인류에게 일어날 일을 오래전에 미리 ‘보고’ 글로 쓴 예언자”라고 극찬하며, “제가 그동안 번역을 해 오면서 어느 작가에게도 바치지 않았던 존경의 헌사를 쥘 베른에게는 바쳤다”고 고백한다. “김석희가 쥘 베른에 빠진 까닭은?”, <한겨레>, 2014년 12월 11일자 인터넷판 기사 참조.

교통수단들이 본격적으로 발명되던 시기였고, 과학 잡지, 도서관, 신문 등의 기하급수적인 발달로 이런 신기술들이 바로바로 대중에게 소개되며, 과학에 대한 열광과 낙관주의가 확산되던 시기였다. 쥘 베른은 새벽 5시부터 오전 11시까지 글을 쓰고, 오후에는 매일 도서관에 가서 15종의 신문들과 과학 잡지들, 지리학회 회보들을 읽으며 과학적 지식을 얻고 상상력을 고취한 것으로 유명하다.⁷⁾

본 논문에서 우리가 집중적으로 보게 될 두 소설, 『해저 2만리』⁸⁾와 『신비의 섬』⁹⁾은 이와 같은 과학의 대중화와 낙관주의가 정점에 이르던 시절에 씌여진 작품들로,¹⁰⁾ 과학이 주는 유토피아에 대한 꿈을 가장 충실히 담고 있는 쥘 베른의 대표작이라고 할 수 있다. ‘유토피아Utopia’라는 용어는 토머스 모어가 1516년에 처음으로 사용한 말로, 그리스어로

6) 이채영, 『쥘 베른과 19세기 “과학의 대중화” (1)』, 『불어불문학연구』 91권, 2012, p. 320, p. 322. 이채영은 이 논문에서 베른이 과학소설을 쓰게 되는데 있어 직접적으로 영향을 미친 사람으로, 자크 아라고Jacques Arago(1790-1854), 나다르Nadar(1820-1910), 출판업자인 피트르-슈발리에Pitre Chevalier와 에첼, 장 마세Jean Macé를 꼽고 있다. 아라고는 최초의 증기선과 철도, 기구를 타고 세계여행을 했던 프랑스의 소설가이자 탐험가였고, 나다르는 사진가이자 경기구 조종사로서 1858년 지구 위에서 처음으로 파리의 항공사진을 찍은 사람으로 유명하며, 세 명의 출판업자들은 베른의 작품들을 단순히 출판해 준 것 뿐만 아니라 문학적 과학적 조언을 아끼지 않았던 사람들이다. *op.cit.*, pp. 328-335 참조.

7) 장 폴 드키스, *op.cit.*, p. 100 참조.

8) 본고에서는 Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, BeQ, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 48 : version 2.0, 924 p. ; 한국어 번역본으로는 『해저 2만리』 (김석희 옮김, 열림원, 1권: 2013, 2권: 2012)를 참조한다.

9) 본고에서는 Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, BeQ, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 372 : version 1.02, 1292 p. ; 한국어 번역본으로는 『신비의 섬』 (김석희 옮김, 열림원, 1권: 2006, 2권: 2006, 3권: 2006)을 참조한다.

10) 미셸 세르Michel Serres는 *Jules Verne : De la science à l'imaginaire* (Paris, Larousse, 2004) 라는 책의 서문에서, 쥘 베른의 <경이의 여행> 시리즈를 크게 세 시기, 오귀스트 콩트에 의해 영향 받은 실증주의 시기, 새 공화국에 의해 주창된 휴머니즘 시기, 과학만능주의에 대한 비판기로 구분하고 있다. 하지만 이채영은 <경이의 여행> 시리즈 전에 쓴 작품에서 이미 쥘 베른은 과학 발전에 대해 회의적인 시각을 표출한 적이 있음을 지적한다. 이채영, 『쥘 베른과 19세기 “과학의 대중화” (2) -쥘 베른의 작품에 나타나는 과학의 대중화 양상과 작가적 의미 재고(再考)를 중심으로』, *op.cit.*, pp. 283-284 참조.

‘Ou-topia’ (non lieu, 어디에도 없는 곳)를 의미하면서 동시에 ‘Eu-topia’ (bon lieu, 좋은 곳)를 의미하기도 한다.¹¹⁾ 따라서 유토피아란 ‘어디에도 없는 좋은 곳’을 의미하게 된다. 프랑스어로 ‘utopie’로 번역되는 유토피아의 이면에는 반유토피아, 즉 세상에서 가장 나쁜 곳을 의미하는 ‘디스토피아Dystopia’ (프랑스어로 dystopie)가 존재한다. 프랑스의 기호학자 루이 마랭Louis Marin은 ‘유토피아U-topia’ 라는 기표 속에 각인된 언어 유희와 공간 유희에 주목하는데, ‘U’가 의미하는 ‘없음’과 ‘좋은’ 사이에는 ‘중성le neutre의 공간’이 존재한다는 것이다.¹²⁾ 앞으로 우리는 루이 마랭의 이 관점을 보다 구체화하면서, ‘없음’과 ‘좋은’ 사이, ‘좋은 곳’과 ‘나쁜 곳’ 사이, 유토피아와 디스토피아의 경계에서 쥘 베른의 위 두 대표작을 조명해 보고자 한다. 앞으로 인공지능이 지배하게 될 세상은 ‘없는 곳’과 ‘좋은 곳’ 사이, 유토피아와 디스토피아 사이, 어디쯤 위치하게 될까? 미래에 대한 기대와 불안 앞에서 우리는 잠시 145년 전 네모 선장이 꿈꿨던 유토피아의 세계를 엿보고자 한다. 제 4차 산업혁명이 목전에 도래했고, 네모 선장의 모험은 아직도 끝나지 않았기에...

11) 토머스 모어는 1518년 『유토피아』 발 판본l'édition de Bâle에서 책머리에 자기가 생각한 이상사회를 지칭하기 위해 'Eutopia'라는 용어를 사용했었지만, 후대에 전해지면서 이 용어는 사라지고 'Utopia'만 남게 되었다.
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Utopie> 참조.

12) Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Ed. de Minuit, 2014(1973), 358 p. 위 지적은 1982년에 작성된 <두 번째 서문>에서 강조되고 있다. 마랭의 유토피아론에서 가장 중요한 개념인 '중성'의 공간은, 부정과 긍정 사이의 공간, 예도 아니어도 아니고 이것도 저것도 아니고 진실도 거짓도 아니고 고대도 현대도 아니고 미국도 영국도 아닌 '사이의 공간'을 의미한다. *Ibid.*, pp. 20-21 참조.

2. 『해저 2만리』와 『신비의 섬』에 나타난 유토피아, 디스토피아

2.1. 유토피아적 공간 : ‘Outopia’와 ‘Eutopia’ 사이

쥘 베른 문학과 유토피아에 대한 연구서에서 나디아 미네르바Nadia Minerva는 다음과 같은 질문을 던지는 것으로 시작한다. “쥘 베른 작품에서 인간이 행복해하는 장소가 과연 존재하는가? 땅도 집도 가축도 모두 공동의 것이고, 모두가 똑같이 노동하고 똑같이 쉼 권리를 가진, 공동체 생활이 우정이나 사회정의와 같은 가치들에 토대를 둔 곳, 유토피아라고 부를 수 있을 만한 그런 곳이 과연 존재하는가?”¹³⁾ 이 어디에도 없을 것 같은 좋은 곳, 에우토피아는 『해저 2만리』와 『신비의 섬』에 존재하는 것처럼 보인다.

『해저 2만리』는 1866년과 1867년에 걸쳐 전 세계를 들쭉이게 한 바다의 괴물 이야기로부터 시작된다. “물렛가락처럼 길쭉하게 생기고 인광을 발하며 고래보다 훨씬 크고 빠른 이 거대한 물체”¹⁴⁾에 부딪쳐 대형 선박들이 조난당하는 사고가 거듭되자, 미국이 먼저 쾌속 순양함 ‘에이브리햄 링컨’호를 출항시켜 괴물을 추격하기로 한다. 파리 자연사박물관 교수이자 『심해의 신비』라는 두 권의 책의 저자인 아로낙스Aronnax 박사는 프랑스 대표로 이 원정대에 승선하게 된다. 아로낙스 박사는 이 소설의 화자이자 앞으로 일어나게 될 모든 사건의 관찰자이자 기록자이며

13) Nadia Minerva, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, avant-propos de Simone Vienne, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 11. 여기서 미네르바는 쥘 베른 작품에서 유토피아에 대한 연구가 지금까지 광범위하게 진행된 적이 없음을 지적한다. 장 세노 Jean Chesneaux의 저서 속에 포함된 “사회주의 유토피아”, 이브 질리Yves Gilly와 플로랑 몽타클레르Florent Montclair의 작은 단행본 『쥘 베른과 유토피아』, 그 외 소소한 석사논문 정도가 있을 뿐이다. *op.cit.*, p. 15.

14) “<une chose enorme>, un objet long, fusiforme, parfois phosphorescent, infiniment plus vaste et plus rapide qu'une baleine”, Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op.cit.*, pp. 6-7.

노틸러스호와 네모 선장의 비밀을 육지로 알리는 매개자로서 등장한다.¹⁵⁾ 작가가 이 박사에 대해 알려주는 것은 과학자라는 직업, 마흔 살이라는 나이, 그리고 ‘콩세유Conseil’(프랑스어로 충고라는 뜻)라는 충직한 하인을 데리고 다닌다는 점뿐이다. 이 원정대에서 박사는 작살잡이의 명수인 퀘벡 출신 캐나다인 네드 랜드Ned Land를 만나게 된다. 아로낙스 박사, 콩세유, 네드 랜드 삼총사는 앞으로 네모 선장의 유토피아에 발을 들이게 될 지구상의 유일한 사람들이 될 것이다.

‘에이브러햄 링컨’호는 당시 과학기술을 총체적으로 구현한 쾌속 순양함이다. 증기 압력을 7기압까지 올릴 수 있는 과열장치를 갖추고 있고, 18.3노트까지 속력을 낼 수 있으며, 1867년 파리 세계박람회에 전시될 예정인 대포와 같은 모델인 최신형 대포가 장착되어 있다. 하지만 이 순양함은 괴물과의 충돌 후 허무하게 부서져 버리고, 조난당한 박사 일행은 바다 괴물, 곧 노틸러스¹⁶⁾ 잠수함의 선원들에 의해 구조된다.

아로낙스 박사의 시선에 따라 포착되는 노틸러스 잠수함의 내부는 무엇보다도 풍요로움이 넘치는 곳이다. 아름다운 도자기와 값어치 없는 만큼 값진 유리그릇들로 장식돼 있는 식당에는 거북이 고기, 고래 젓, 북해의 해초, 말미잘 잼 등의 온갖 푸짐한 식사가 늘 차려져 있다. 재료는 모두 해산물이고, 네모 선장이 혼자 경작하는 바다 속 농장에서 대부분 수확된다. 조개류에서 채취한 옷감을 고동에서 뽑아낸 염료로 물

15) 쥘 베른의 작품에는 다양한 유형의 박사들이 등장한다. 『기구를 타고 5주간』에서의 파커슨 박사, 『해트라 선장의 여행과 모험』에서의 클라우보니 박사 등 “그의 소설에 꽤 많은 ‘박사’들이 등장하는 것은 현대과학에 의해 축적된 새로운 지식들을 집약해서 보여주기 위해 쥘 베른이 마련한 일종의 장치”라고 할 수 있다. 이채영, 『쥘 베른과 19세기 “과학의 대중화”』(1), *op.cit.*, p. 323.

16) 쥘 베른의 과학적 창조물 중 가장 위대한 것으로 꼽히는 ‘Nautilus’는 그리스어로 ‘sailor’라는 의미로, 미국인 과학자 로버트 풀턴Robert Fulton이 1795년 경에 최초로 고안한 잠수함에서 이름을 따온 것으로 알려져 있다. 풀턴은 1800년 루앙의 세느강, 1801년 르아브르 바다에서 이 잠수함을 시험운행했지만, 당시 기술의 한계로 상용화시키는데 실패한다. 쥘 베른의 소설이 세계적인 성공을 거두자, 1954년 개발된 미국의 세계 최초의 핵잠수함도 ‘USS-Nautilus’라는 이름을 갖게 된다. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Nautilus> ; Michel Serres, *op.cit.*, p. 55 참조.

들이고, 해초를 증류해 향수를 만들고, 바다에서 제일 부드러운 해초로 침대를, 고래뼈로 펜을, 오징어 먹물로 잉크를 만들어내는, 이 잠수함 속 세상은 풍요로움이 넘치는 완벽한 자급자족의 세계이다. 이곳은 에우토피아의 첫 번째 조건, 즉 풍요롭게 자급자족이 가능한 곳이다.

네모 선장의 안내로 아로낙스 박사가 식당에 이어 두 번째로 방문하게 된 곳은 바로 서재이다. 1만 2천권의 장서를 소유한 서재에는 동서고금의 걸작들, 호메로스에서 빅토르 위고까지 주옥같은 문학작품들 외에도 특히 기계학, 탄도학, 지리학, 천문학, 해양학 등의 과학 서적들로 가득 차 있다. 네모 선장은 노틸러스호가 처음으로 물속으로 잠수한 날 마지막으로 책과 신문과 잡지를 샀고, 그 날이 자기에게는 세상이 끝난 날이었다고 말한다. 아로낙스 박사는 장서들 중에서 1865년에 출간된 프랑스의 수학자 조제프 베르트랑 Joseph Bertrand의 『천문학의 설립자들 *Les Fondateurs de l'Astronomie*』를 알아보고, 이 잠수함이 완성된 것은 그 후이며 네모 선장이 바다 생활을 시작한지 고작 3년 정도 되었음을 유추하게 된다.

아로낙스 박사가 세 번째로 방문하게 된 곳은 휘황찬란하게 불이 켜진 넓은 객실로, 이곳은 박물관으로 쓰이는 곳이다. 그곳엔 라파엘로, 다빈치, 티치아노, 루벤스, 홀바인, 벨라스케스 등의 유럽 대기들의 작품들 뿐만 아니라 들라크루아, 앵그르, 메소니에, 도비니 등의 현대 미술가들의 작품들이 즐비했다. 또한 다른 쪽 벽면에는 유명한 악기 제작자의 오르간이 있고 베버, 모차르트, 베토벤, 하이든 같은 작곡가들의 악보들이 오르간 위를 가득 채우고 있다. 이 객실 박물관에서 해양학자 아로낙스 박사의 마음을 가장 사로잡은 것은 바로 네모 선장이 바다 속에서 직접 채집한 희귀한 식물과 조개와 해산물들로, 유럽의 어떤 박물관에도 없는 각양각색의 해산물 컬렉션에 찬탄하고 만다.

마지막으로 아로낙스 박사가 방문한 곳은 “수도사의 오두막처럼 검소한”¹⁷⁾ 선장의 방이다. 그곳에서 박사는 노틸러스 잠수함의 놀라운 과학적 비밀, 즉 잠수함의 동력이 바로 전기임을 알게 된다. 네모 선장은 해

저탄광에서 채굴한 석탄을 태울 때 나오는 열을 이용해 바닷물에서 나트륨을 추출해 수은과 섞어 나트륨 전지를 만들어낸다. “바다는 전기를 생산하고 전기는 ‘노틸러스’호에 열과 빛과 동력”¹⁸⁾을 준다는 것이다. 게다가 선장은 전기 시계를 사용하고 있었고 배의 속도계 역시 전기회로를 이용한 것이었으며, 모든 요리 역시 전기를 이용해서 만들어지고 있었다. “정말 놀라운 뿐입니다, 선장. 당신은 전기의 진정한 동력을 발견하셨군요. 언젠가는 사람들도 그것을 발견하겠지만.....”¹⁹⁾이라는 아로낙스 박사의 예견대로, 현재 인류는 전기가 없으면 살 수 없는 시대를 살고 있다. 당시 많은 과학자들이 전기 연구에 몰두하여 패러데이의 이미 1831년에 전류를 만들어내는 발전기 다이내모에 대한 논문을 발표한 바 있지만, 에디슨이 백열전구를 발명한 때가 1879년임을 고려하면, 전기를 동력으로 활용한 잠수함이라는 소설의 컨셉 자체가 쥘 베른을 최소한 50년은 앞서 간 과학소설의 선구자로 위치시키는 것이다.

외부 선체가 두께 5cm의 강철로 제작된 노틸러스호는 내부가 수밀격벽으로 둘러 싸여 설사 물이 새더라도 배 안은 절대 안전하고, 특수 탱크에 공기를 저장해 오랫동안 바다 속에 머무를 수 있으며, 당시 쾌속 순양함 속도의 두 배인 30노트의 속도로 항해가 가능하다. 네모 선장은 이 배의 모든 부품을 세계 각지의 전문가들에게 각기 다른 이름으로 주문 제작해 바다 한복판에 있는 무인도에서 소수의 동료들과 함께 노틸러스호를 완성한 후 섬에 불을 질러 모든 흔적을 없앴다. 이 “현대 산업의 걸작un des chefs-d’oeuvre de l’industrie moderne”²⁰⁾은 그렇게 극비리

17) “J’entrai dans la chambre du capitaine. Elle avait un aspect sévère, presque cénobitique”, Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, op.cit., p. 179.

18) “Je dois tout à l’océan ; il produit l’électricité, et l’électricité donne au Nautilus la chaleur, la lumière, le mouvement, la vie en un mot”, Jules Verne, *Ibid.*, p. 185

19) “Capitaine, répondez-moi, je me contente d’admirer. Vous avez évidemment trouvé ce que les hommes trouveront sans doute un jour, la véritable puissance dynamique de l’électricité”, Jules Verne, *Ibid.*, p. 186.

20) Jules Verne, *Ibid.*, p. 220.

에 자본과 기술을 소유한 극소수의 엘리트에 의해 제작된 것이다.

『해저 2만리』에 묘사된 노틸러스호는 모든 면에서 완벽하다. 이 배에 포로로 잡혀있었던 아로낙스 박사 일행은 모든 것이 풍요롭고 평등한 이 곳에서 “지금보다 더 건강한 적이 없었다”고, “맑은 공기, 규칙적인 생활, 일정한 온도는 건강에 유익해서 어떤 질병도 우리에게 달라붙지 못했다”²¹⁾고 고백할 정도다. 보들레르Baudelaire가 <여행에의 초대L’invitation au voyage>라는 유명한 시에서 노래한 것처럼, 거기서는 모든 것이 질서 있고, 아름답고, 사치스러우며, 고요하다. “이 배를, 마치 아버지가 자식을 사랑하듯 그렇게 사랑”²²⁾ 하는 네모 선장에게 노틸러스호는 자기가 꿈꾸는 세상을 구현하게 해 주는 유토피아적 공간이다. 노틸러스호가 떠다니는 바다, 식량과 동력과 재물까지 안겨다 주는 바다, 평화와 자유가 보장된 이 광활한 바다 역시 확장된 유토피아적 공간이라고 할 수 있다.

이런 바다를 떠다니는 노틸러스호는, 육지의 사람들에게는 그 존재조차 상상할 수 없는 ‘오우토피아(없는 곳)’이자, 네모 선장을 포함한 동지들에게는 풍요로움과 평화, 자유가 공존하는 완벽한 ‘에우토피아(좋은 곳)’가 된다. 즉 ‘어디에도 없는 좋은 곳’이 되는 것이다.²³⁾ 미셸 푸코는 이런 유토피아의 속성을 “유토피아의 달콤함la douceur des utopies”²⁴⁾

21) “Cette nourriture saine, cette atmosphère salubre, cette régularité d’existence, cette uniformité de température, ne donnaient pas prise aux maladies”, *Ibid.*, p. 822.

22) “il aimait son navire comme un père aime son enfant !”, Jules Verne, *Ibid.*, p. 207.

23) 외부인으로서 이 유토피아에 처음으로 발을 들인 아로낙스 박사는 “노틸러스호는 떠난 세상Le Nautilus est un monde à part”이라고 말한다. Jules Verne, *Ibid.*, p. 395.

24) “Il y a donc des pays sans lieu et des histoires sans chronologie ; des cités, des planètes, des continents, des univers, dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte ni dans aucun ciel, tout simplement parce qu’ils n’appartiennent à aucun espace. Sans doute ces cités, ces continents, ces planètes sont-ils nés, comme on dit, dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l’interstice de leurs mots, dans l’épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, dans le vide de leurs coeurs ; bref, c’est la douceur des utopies”, Michel Foucault, “Les Hétérotopies”, France-Culture, 7 décembre 1966, p. 1.

이라고 표현한다. 구체적인 장소가 없는 나라, 연보가 없는 역사, 어떤 지도에도 그 위치를 찍을 수 없는 도시나 세계, 그러나 인간의 머리 속에서, 언어의 틈새에서, 이야기의 속살에서, 꿈 속에서 나오게 된 유토피아는 그래서 달콤하다는 것이다. 노틸러스호 내부에서도 서재(도서관)와 박물관은 잠수함의 다른 공간에서와는 다른 질서와 법칙이 지배한다는 점에서 미셸 푸코가 정의한 ‘헤테로토피아(les Hétérotopies)’라고 할 수 있다. ‘헤테로토피아’는 ‘다른 장소’라는 의미로, 사회 제도 안에 실재하는 장소이지만, 그 안의 배치들이 다른 곳의 배치들과는 절대적으로 달라 전복적인 장소가 되는 곳이다. 푸코는 도서관과 박물관을 대표적인 헤테로토피아의 사례로 들고 있는데, 이곳들은 한정된 공간에 시간을 멈추어서 쌓아놓고, 모든 시대의 모든 취향을 담아놓지만 시간 밖에 위치하는, 지극히 현대적인 헤테로토피아라는 것이다.²⁵⁾ 이 세상과 인간과의 단절을 상징하는 노틸러스호 안에서 서재와 박물관은 유일하게 바깥세상과 네모 선장을 연결해주는 장소이자, 선장의 과거를 현재와 연결시켜주는 연속의 공간이다. 단절, 독립, 고립의 배치와는 상반된, 연속, 연결, 연계의 배치가 지배하는 곳이다.

『해저 2만리』의 출간 5년 후 발표된 또 하나의 대작 『신비의 섬』은 다니엘 디포Daniel Defoe의 『로빈슨 크루소Robinson Crusoe』를 원형으로 하고 있는 ‘무인도에서 살아남기’라는 소재²⁶⁾를 쥘 베른만의 장기

25) “Aux XVIIe et XVIIIe siècles, les musées et les bibliothèques étaient des institutions singulières ; ils étaient l'expression du goût de chacun. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée, en quelque sorte, d'arrêter le temps, ou plutôt de le laisser se déposer à l'infini dans un certain espace privilégié, l'idée de constituer l'archive générale d'une culture, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts, l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps, c'est là une idée tout à fait moderne : le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies propres à notre culture”, Michel Foucault, *Ibid.*, p. 4.

26) 로빈슨류 소설은 18세기 영국에서는 약 15편, 독일에서는 100편 이상이 출간될 정도로 선풍적인 인기를 끌었다. 프랑스에서는 장 자크 루소가 『에밀Emile』에서 로빈슨을 에밀 교육의 표본으로 삼은 이래, 19세기에는 쥘 베른의 『신비의 섬』, 20세

인 방대한 과학기술적 지식을 토대로 구현한 작품으로 영화로도 20편 이상 제작되었을 정도로 큰 인기를 끈 작품이다. 미국 남북전쟁을 배경으로 북군 포로 5명²⁷⁾은 열기구를 타고 남부에서 탈출하다가 강풍에 휘말려 남태평양의 무인도로 추락하게 되고, 달랑 걸친 옷 외에는 아무 것도 가진 것 없는 이들은 엔지니어인 사이러스 스미스Cyrus Smith의 지휘 아래 과학적 지식에 기반 해 섬의 풍부한 천연자원을 활용함으로써 문명사회에 필적하는 자급자족 공동체를 만드는 데 성공한다. 사이러스 스미스는 과학적 지식들에 정통해서 이를 실생활에 모두 적용할 수 있는 만능 과학자이자 주변 사람들의 궁금증에 모두 답해줄 수 있는 백과사전과도 같은 인물로, 네모 선장과 아로낙스 박스를 중첩시킨 인물이라고 할 수 있다. 조난자들이 링컨 섬이라고 명명한 이 섬은, 우리가 이 장의 서두에서 인용했던 나디아 미네르바의 “인간이 행복해하는 장소, 땅도 집도 가축도 모두 공동의 것이고, 모두가 똑같이 노동하고 똑같이 쉴 권리를 가진, 공동체 생활이 우정이나 사회정의와 같은 가치들에 토대를 둔 곳, 유토피아라고 부를 수 있을 만한 그런 곳”과 완벽하게 일치하는 곳으로 서서히 변모한다. 그래서 이들은 화산폭발로 어쩔 수 없이 이 섬을 떠나게 되기 전까지 육지나 고향으로 돌아가기 위해 필사적인 노력을

기에는 미셸 투르니에의 『방드르디, 태평양의 끝Vendredi ou les limbes du Pacifique』 같은 대작들이 출간된다. 박아르마, 『쥘 베른의 『신비스러운 섬』에 나타난 자연의 소유화』, 『프랑스문화예술연구』, 2011년 겨울호 제38집, pp. 65-66 참조. 쥘 베른은 실제 『로빈슨 크루소』의 애독자였고, 『신비의 섬』 외에도 여러 작품에서 무인도에서의 모험담을 다채롭게 다루고 있다. 『그랜트 선장의 아이들』(1868)에는 태평양의 외딴 섬에 난파당한 그랜트 선장이 등장하고, 15소년 표류기로 알려진 『2년 동안의 휴가』(1888) 역시 무인도에 표류한 15명의 소년들의 모험담이며, 『모피의 나라』(1873), 『15세의 선장』(1878), 『로빈슨들의 학교』(1882), 『스크류섬』(1895), 『조너선 호의 조난자들』(1909), 『영원한 아담』(1910) 등의 소설에도 무인도와 난파자들의 이야기가 등장한다. 『신비의 섬』 한국어 번역본 해설, 3권, op.cit., p. 328 ; 박아르마, 『로빈슨류 소설 혹은 로빈슨 신화의 생성과 진화 - 다니엘 디포, 쥘 베른, 미셸 투르니에를 중심으로』, 『불어불문학연구』 제 58집, 2004 참조.

27) 이 다섯 명의 남자들은 엔지니어 사이러스 스미스, 그의 흑인 하인 네브Nab, 신문기자 기디언 스피렛Gideon Spilett, 선원 펜크로프Pencroff, 그가 돌보는 소년 하버트Harbert로 구성된다.

기울이지 않는다.

이브 질리Yves Gilly와 플로랑 몽타클레르Florent Montclairne는 쥘 베른의 작품 속에 나타난 사회를 자발적 창조사회les créations volontaires와 비자발적 창조사회les créations involontaires로 구분한다.²⁸⁾ 네모 선장이 자발적 의지로 창조한 노틸러스호가 전자에 속한다면, 난파 등에 의해 원래 있던 세계로부터 비자발적으로 격리돼 무인도 등에 구축된 사회는 후자에 속한다고 볼 수 있다. 난파, 조난, 무인도라는 소재는 이런 비자발적 사회로 이르게 되는 통과 의례이고, 유토피아 문학에서 가장 빈번하게 등장하는 테마들이다. 다섯 명의 개척자들이 도착한 이름 모를 외딴 섬은 지도에 그릴 수 없는 오우토피아이면서 동시에 조난자들의 지혜와 협력으로 구현해낸 에우토피아가 된다.

2.2. 유토피아와 세상의 소유화 : 네모 랜드와 링컨 섬

‘Nemo’는 라틴어로 ‘Nobody’, 즉 ‘아무도 아니다’라는 뜻으로, 네모 선장은 그 이름만큼이나 정확한 국적도 출신도 직업도 알 수 없는 기묘하고 알 수 없는 존재로 그려지고 있다. 그는 한 때 런던, 파리, 뉴욕에서 공부한 지식인 엘리트이자, 프랑스어, 영어, 독일어, 라틴어를 똑같이 잘 하는 다국어 구사자이고, 뛰어난 예술품들을 수집하는 예술 애호가이기도 하다. 또한 네모 선장은 밤 깊은 시간 홀로 오르간을 연주하는 낭만적인 음악가이기도 하고, 지구상의 바다를 속속들이 탐험한 모험가이기도 하다. 노틸러스호를 직접 조종할 수 있는 제 1급 기관사이기도 하고, 5백만 프랑을 들여 잠수함을 직접 제작하고 “프랑스 정부가 지고 있는 100억 프랑의 부채도 별로 어렵지 않게 갚을 수 있는”²⁹⁾ 억만장자이기도

28) Yves Gilly, Florent Montclairne, *Jules Verne et l'utopie*, Besançon : Presses du Centre Unesco de Besançon, 1999, p. 8.

29) “Riche à l’infini, monsieur, et je pourrais, sans me gêner, payer les dix milliards de dettes de la France !”, Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, op.cit., p. 209.

하다.

하지만 모든 면에서 완벽해 보이는 그는 인간 사회와 완전히 인연을 끊고 자신과 뜻을 함께 하는 소수의 부하들과 노틸러스호에 자신만의 유토피아, 즉 네모 랜드를 구축하고자 한다. 그가 인정받지 못한 과학자였는지, 상처받은 천재였는지, 정치 혁명으로 인생을 망친 정치가였는지 궁금해 하는 아로낙스 박사의 궁금증은 그대로 독자의 몫이 된다. 선장의 방에는 인류의 역사를 견인했던 위인들, 아일랜드의 독립 운동가 오코넬, 미국을 세운 워싱턴과 노예제 옹호자의 총탄에 쓰러진 링컨, 흑인 해방의 순교자인 존 브라운 등의 초상화가 걸려 있다. 이들은 모두 기존 사회의 폭력과 억압에 대항하여 더 나은 세계를 만드는 데 일조했던 영웅들이다. 실제 네모 선장은 난파선에서 거두어들이는 금은보화를 지구상의 억압받는 민족과 고통 받는 사람들을 위해 사용할 줄 아는 정의로움을 가진 인물로 묘사되고 있다. “네모 선장이 바다 속에서 고립된 생활을 추구하는 이유가 무엇이든, 그는 여전히 인간이었다! 그는 아직도 인류의 고통을 느꼈고, 그의 위대한 관대함은 개인만이 아니라 억압받는 민족한테까지 미치고 있었다!”³⁰⁾ 또한 심해에서 진주를 캐는 인도인 잠수부가 상어에게 잡혀 먹히려는 순간, 선장은 상어와 투쟁해 인도인의 목숨을 구해준 후 그 불쌍한 잠수부에게 진주 목걸이까지 쥐어준다. 이 모습을 지켜 본 아로박스 박사가 한 인간을 구하기 위해 자신의 목숨을 건 선장의 모습에 감동하자, 선장은 “그 인도인은 억압당한 나라의 주민입니다. 나는 그 사람의 동포이고, 내 숨이 끊어지는 순간까지 그 사람의 동포일 겁니다”라고 말한다.³¹⁾

네모 선장이 구현하고자 하는 유토피아는 폭력과 억압이 없는 세상이

30) “Quels que fussent les motifs qui l’avaient forcé à chercher l’indépendance sous les mers, avant tout il était resté un homme ! Son coeur palpitait encore aux souffrances de l’humanité, et son immense charité s’adressait aux races asservies comme aux individus”, *Ibid.*, p. 612.

31) “Cet Indien, monsieur le professeur, c’est un habitant du pays des opprimés, et je suis encore, et, jusqu’à mon dernier souffle, je serai de ce pays-là !”, *Ibid.*, p. 496.

다. 선장이 비록 노틸러스호의 승무원들을 자주 ‘내 부하들’이라고 칭하긴 하지만 선장과 승무원들은 계급관계로 맺어진 사이라기보다는 영혼으로 맺어진 운명 공동체라고 할 수 있다. 정체불명의 전투에서 부하 한 명을 잃고 거대 오징어와의 전투에서 부하 한명을 또 잃자, 선장은 바다 속 산호 묘지에 이들을 정성스럽게 묻어 주며 매우 비통한 모습을 보인다. 또한 네모 선장은 위기에 처할 때마다 고통을 동료들과 함께 나누며 탁월한 리더십을 발휘해 위기를 극복해 나간다. 배가 빙산에 갇혀 48시간을 버틸 수 있는 공기만이 남아 있을 때 선장은 부하들과 똑 같이 빙산을 깨는 작업에 참여하고 부족한 공기를 똑 같이 나눠 마시며 평등과 공감의 리더십을 보여 준다. 네모 선장을 가장 가까이서 지켜보는 아로낙스 박사의 눈에 선장은 인간의 법과 사회에서 벗어난 가장 독립적인 자유인이자, 동료와 인류의 고통에도 경제적 정신적으로 공감하는 진정한 유토피아의 리더로서 그려진다. 실제 네모 선장은 아로낙스 박사에게 해저 도시라는 유토피아를 건설하고픈 꿈을 토로하기도 한다.

“Et je concevais la fondation de villes nautiques, d’agglomérations de maisons sous-marines, qui, comme le Nautilus, reviendraient respirer chaque matin à la surface des mers, villes libres, s’il en fut, cités indépendantes !

나는 바다에 도시를 세우는 것도 상상할 수 있습니다. 노틸러스호처럼 아침마다 숨을 쉬기 위해 수면으로 올라오는 해저 주택들이 모여 있는 곳, 자유로운 도시, 독립된 도시들!”³²⁾

자유롭고 독립적인 이상향, 해저 도시를 건설하기 전 선장이 먼저 시도한 것은 노틸러스호를 타고 아직 인류의 발길이 닿지 않은 미개척지에 들어설 때마다 ‘공간의 명명하기 *nomination de l’espace*’를 통해 그 땅의 점유권을 천명하는 것이다. 난파한 스페인 선박에는 ‘노틸러스의 은

32) *Ibid.*, pp. 289-290.

행', 바다 속 사화산에는 '노틸러스의 집', 해저의 해초 밭에는 '선장의 숲'이라는 명명하기를 통해 네모 선장은 자신만의 네모 랜드를 구축하고자 한다. 1600년부터 네덜란드의 게리츠, 러시아의 벨링스하우젠, 영국의 브랜스필드, 미국의 모렐, 프랑스의 뒤몽 뒤르빌 등에 의해 개척된 남극이지만 본인이 처음 밭을 들인 남위 90도의 남극점에 도달하자 네모 선장이 자기 이니셜이 새겨진 깃발을 흔들며 "나는 이제까지 밭견된 모든 대륙의 6분의 1을 차지하는 이 땅을 나 자신의 이름으로 점유하겠습니다"³³⁾라고 외치는 장면은 소유화의 의지를 가장 잘 보여주는 대목이다. 네모 랜드에 대한 열망은 배 안에서 사용하는 모든 식기에조차 '움직임 속의 움직임 Mobilis in mobili'이라는 구절로 둘러싸인 'N'이라는 글자를 새겨 넣었다는 점에서도 엿보인다.

롤랑 바르트 Roland Barthes는 쥘 베른의 소설 미학을 "세상의 소유화 *cette appropriation du monde*", "공간과 시간에 대한 인간의 영향력을 확인하는 것 *éprouver le pouvoir de l'homme sur les espaces et les horaires*"이라고 규정한 바 있다.³⁴⁾ 노틸러스호 내부나 바다 속, 링컨 섬은 이러한 소유화가 완벽하게 진행되는 유토피아적 공간이다. 『신비의 섬』에서도 세상의 소유화는 이러한 명명하기를 통해 잘 드러난다. 섬의 구석구석을 탐험하면서 미국 위인들의 이름을 따 '링컨 섬, 프랭클린 산, 워싱턴 만'으로 명명하거나, 형상이나 상황에 따라 '뱀 반도', '구원 섬' 등으로 이름을 붙이는 식이다. 또한 그들은 로빈슨 크루소가 그랬듯이, 난파 시 차고 있던 시계에 의존해 자연의 질서에 따르는 섬의 시간과는 배치되는 문명세계의 시간을 따른다. 박아르마의 지적대로, 시공간의 소유화는 "동시대의 과학기술의 힘으로 섬을 문명화시키려는 노력"에 상

33) "je prends possession de cette partie du globe égale au sixième des continents reconnus.

- Au nom de qui, capitaine ?

- Au mien, monsieur !

Et, ce disant, le capitaine Nemo déploya un pavillon noir, portant un N d'or écartelé sur son étamine", *Ibid.*, pp. 756-757.

34) Roland Barthes, "Nautilus et bateau ivre", *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 76.

응하는 것으로서, “자연의 질서에 속한 것을 문명세계의 질서 속에 편입시키는 것”이라고 할 수 있다.³⁵⁾

우리는 작가가 자주 난파자들을 ‘정복자들les colons’로 지칭하거나, 무인도를 ‘정복지la colonie’로 쓰고 있는 점에 주목할 필요가 있다. 쥘 베른이 위 소설을 집필하고 출간하던 시절은 유럽의 식민지 개척이 정점에 달하고 있던 때다. 그래서 이 소설들에 “19세기 식민지화를 이끌었던 제국주의 이데올로기”와, “당시 제국주의를 가능케 했던 산업적 발전과 과학기술을 향한 일종의 찬양론”이 내재되어 있다는 점도 간과할 수 없다.³⁶⁾ 홍태영은, 유토피아에 대한 사유가 플라톤의 전통을 계승해 섬 등과 같은 공간을 통해 꽃피는 ‘장소 유토피아’와 프랑스 대혁명과 산업혁명을 거치면서 미래에 대한 낙관주의를 표명하는 ‘시간 유토피아’로 구분되며, 19세기는 생 시몽과 콩트의 영향으로 과학적 이성과 진보의 철학에 기반 한 산업 유토피아, 기술 유토피아가 확산되다가 산업주의와 과학만능주의에 대한 비판으로서 디스토피아가 공존하던 시기라고 지적하고 있다.³⁷⁾

2.3. 에우토피아에서 디스토피아로

모든 것이 완벽해 보이는 노틸러스호에서 유일하게 탈출을 꿈꾸는 인물이 있으니 바로 아로낙스 박사의 일행인 캐나다의 고래잡이 네드 랜드이다. 이 캐나다는 이름에 포함된 랜드가 암시하듯이 육지에 대한 애착과 그리움을 상징하는 인물이다. 네모 선장의 유토피아에서 네드 랜드를 가장 힘들게 하는 것은 바로 자유를 박탈당했다는 점이다. 선장은 아로낙스 박사 일행에게 필요한 모든 것을 제공해 주지만, 이들이 노틸러

35) 박아르마, *op.cit.*, p. 80.

36) 이수진, 「사이언스 픽션 모험담의 신화 속에 내재된 과학주의, 제국주의, 그리고 이원론」, 『인문콘텐츠』, 2013 제 29호, p. 138.

37) 홍태영, 「근대 산업주의의 유토피아와 디스토피아. 근대인들의 미래에 대한 투사」, 『Oughtopia』, 2010 제 25집, pp. 5-32 참조

스호의 비밀을 알고 있기 때문에 육지로 돌아가는 것만은 철저히 금지한다. 유토피아적 공간은 네드 랜드에게 있어 기필코 탈출해야 하는 감옥이나 다를 바 없다.

반면 아로낙스 박사는 네모 선장과 함께 하는 해저 탐험을 통해 해양 학자로서의 기쁨을 만끽하고, 노틸러스호에 담긴 과학의 성취에 탄복하며, 억압받는 인류의 고통에 같이 아파하는 선장의 모습에 감동한다. 하지만 이 학자의 눈에 비친 유토피아적 공간은 시간이 흐름에 따라 조금씩 디스토피아적 공간으로 변모한다. 아로낙스 박사가 거의 모든 면에서 완벽해 보이는 네모 선장에게서 원인 모를 증오와 분노를 발견할 때마다 그 역시 점차로 불안과 공포에 휩싸이게 되고 급기야는 일행과 탈출계획을 짜게 된다. 선장의 증오가 무엇 때문인지, 누구를 겨냥하고 있는지 작가는 마지막까지 박사 일행에게도 독자에게도 그 이유를 알려주지 않는다.

마치 이들의 탈출 계획을 눈치 채기라도 한 것처럼 그리고 자신만의 유토피아가 곧 사라질 것임을 예견하기라도 한 것처럼, 네모 선장은 아로낙스 박사에게 자신이 그 동안 바다에 대해 연구해 온 보고서의 존재를 밝힌다. “이건 여러 언어로 쓴 것입니다. (...) 내 이름이 서명되어 있고 내 평생의 연구 성과가 담겨 있는 이 원고는 물에 뜨는 작은 용기 속에 밀봉될 겁니다. 노틸러스호에 타고 있는 우리들 가운데 마지막 생존자가 그 용기를 바다에 던질 것이고, 그러면 그 용기는 물결을 타고 어디로든 흘러가겠지요”³⁸⁾. 같은 과학자로서 전대미문의 연구 보고서를 후세에게 남기고 싶어 하는 선장의 모습에 박사는 존경과 연민을 동시에 느낀다. 하지만 박사는 네모 선장이 꿈꾸었던 유토피아가 궁극적으로 실패할 수밖에 없는 이유를 다음과 같이 지적한다. “우리 처지를 견딜 수

38) “Voici, monsieur Aronnax, un manuscrit écrit en plusieurs langues. (...) Ce manuscrit, signé de mon nom, complété par l’histoire de ma vie, sera renfermé dans un petit appareil insubmersible. Le dernier survivant de nous tous à bord du Nautilus jettera cet appareil à la mer, et il ira où les flots le porteront”, Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, op.cit., p. 857.

없게 만드는 것은 우리가 당신과 관련된 어떤 일에도 관여할 수 없다는 소외감입니다. (...) 모든 인간은 바로 인간이기 때문에 존중받을 가치가 있습니다”³⁹⁾.

첨단 과학 기술의 토대 위에 세상에 대한 증오심과 복수심을 자양분 삼아 건설된 네모 선장의 유토피아는 이 세계 밖의 사람들을 소외시키고 그 자유를 억압함으로써 급격히 디스토피아의 세계로 변모한다. 노틸러스호를 추격하는 전함과의 마지막 전투에서 선장은 ‘N’자가 새겨진 검은 깃발을 펼치면서, “내가 법이고, 내가 정의요! 나는 꺾박당한 사람이고, 저들은 압제자요! 내가 사랑하고 아끼고 존경한 모든 것, 나의 조국, 아내와 자식들, 부모가 저들 때문에 내 눈 앞에서 죽었소!”⁴⁰⁾라고 외치며, 순식간에 전함과 무고한 승무원들을 침몰시킨다. 복수를 마치고 노틸러스호는 얼마 후 노르웨이 해안 앞의 멜스트롬, 즉 거대한 소용돌이에 휘말려 네모 선장은 배와 함께 바다 속 깊이 영원히 사라져 버리지만, 아로낙스 박사 일행은 구사일생으로 살아나 육지로 돌아오게 된다.

작가는 네모 선장이 노틸러스호를 고의적으로 이 소용돌이로 끌어들이었는지, 그가 살았는지 죽었는지 명확히 밝히지 않고, 아로낙스 박사의 다음과 같은 소망을 던져줄 뿐이다 “네모 선장의 놀라운 배가 가장 무서운 바다를 이겨내고, 그렇게 많은 배들이 목숨을 잃은 그곳에서 살아남았기를 바란다. 노틸러스호가 살아남았다면, 네모 선장이 스스로 조국으로 택한 바다에 아직 살고 있다면, 그 거친 가슴 속에서 끓어오르는 증오심이 가라앉기를 바란다! 입법자 노릇을 그만두고, 과학자로서 평화로운 해저 탐험을 계속하기 바란다!”⁴¹⁾

39) “c’est ce sentiment que nous sommes étrangers à tout ce qui vous touche, qui fait de notre position quelque chose d’inacceptable, d’impossible, même pour moi, mais d’impossible pour Ned Land surtout. Tout homme, par cela seul qu’il est homme, vaut qu’on songe à lui”, *Ibid.*, p. 860.

40) “Je suis le droit, je suis la justice ! me dit-il. Je suis l’opprimé, et voilà l’opprimeur ! C’est par lui que tout ce que j’ai aimé, chéri, vénéré, patrie, femme, enfants, mon père, ma mère, j’ai vu tout périr !”, *Ibid.*, p. 895.

41) “J’espère également que son puissant appareil a vaincu la mer dans son gouffre

쥘 베른은 『신비의 섬』에서 네모 선장을 다시 등장시킨다. 난파자들이 어려움에 닥칠 때마다 모습을 드러내지 않고 도와주는 “섬의 수호신 génie de l'île”⁴²⁾이 있었으니, 이 조력자가 바로 네모 선장이다. 여기서 그는 16년의 세월이 흘러 늙은 모습으로 등장하는데, 미국인들은 그를 만나자마자 그가 네모 선장임을 바로 알아챈다. 그 이유는, 소용돌이에서 살아난 프랑스인이 『해저 2만리』라는 제목으로 그와 노틸러스호에 대해 책을 써서 출판했기 때문이다.⁴³⁾ 쥘 베른은 이미 『해저 2만리』를 집필할 때 후속되는 다른 작품에서 그를 재등장시킬 계획을 가지고 있었던 것으로 보인다. 이 책의 마지막 부분에서, 가까스로 구출된 아로낙스 박사는 “이 모험담을 손질하고 있으며”, “인간이 접근할 수 없는 환경 속에서 이루어진 믿을 수 없는 탐험여행을 충실하게 기록”했다고 말하고 있다⁴⁴⁾. 여러 작품에 동일한 인물이 등장하는 ‘인물의 재등장’, 혹은 ‘인물의 상호텍스트성’은 당대에 유행했던 문학적 기법이기도 하다. 발자크는 1842년 약 90여 편에 이르는 자신의 작품들에 <인간 희극 La Comédie humaine>이라는 총서 제목을 붙였고,⁴⁵⁾ 같은 인물을 여러 작품에 등장시킴으로써 작품들 간의 연계를 강화하고 한 시대의 역사를 구현해내고자 했다. 쥘 베른은 『신비의 섬』에 네모 선장뿐만 아니라 『그랜트 선장의 아이들』에 나오는 에어턴이라는 인물을 재등장시킴으로써,⁴⁶⁾

le plus terrible, et que le Nautilus a survécu là où tant de navires ont péri ! S'il en est ainsi, si le capitaine Nemo habite toujours cet Océan, sa patrie d'adoption, puisse la haine s'apaiser dans ce coeur farouche ! Que la contemplation de tant de merveilles éteigne en lui l'esprit de vengeance ! Que le justicier s'efface, que le savant continue la paisible exploration des mers !”, *Ibid.*, p. 922.

42) Jules Verne, *L'île mystérieuse*, *op.cit.*, p. 1189.

43) “Ils n'ont pas péri, et il a paru, sous le titre de *Vingt mille Lieues sous les mers*, un ouvrage qui contient votre histoire”, *Ibid.*, p. 1191.

44) “C'est donc là, (...), que je revois le récit de ces aventures. (...). C'est la narration fidèle de cette invraisemblable expédition sous un élément inaccessible à l'homme”, Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op.cit.*, p. 921.

45) 정확히 얘기하면 발자크에게 <인간 희극>이라는 총서 제목을 제안한 것은 출판업자 에첼이었고, 베른의 작품들에 <경이의 여행>이라는 제목을 제안한 것도 에첼이었다.

바다와 섬을 배경으로 한 해양모험 소설 3부작을 연계시키고자 한다.

『신비의 섬』에서 작가는 이전 소설에서 물음표로 남겨 두었던 네모 선장의 신분과 과거에 대해 상세히 밝히고 있다. 그는 원래 인도 분텔칸드 왕국의 다카로 왕자로 태어나 열 살에서 설흔 살까지 유럽에 유학해 문학, 예술, 과학 등 학문 전반에 조예가 깊은 부유한 세계인으로 성장하지만, 내면에서는 인도를 정복한 영국에 대한 증오심과 원한에 불타는, “조국에서 외세를 몰아내고 독립을 쟁취하겠다는 희망을 품고 있는 인도인”⁴⁷⁾이었다. 쥘 베른은 그를 인도 독립 운동의 상징적 실존 인물인 티포 사히브(1750-1799)의 조카로 설정하고, 또한 영국 동인도회사의 착취에 저항해 일어났던 역사적 사건 ‘세포이의 반란’을 주도했던 인물로 엮음으로써, 네모 선장이라는 허구적 인물에 역사적 실존성을 부여하고 있다. 반란의 중심인물로서 쫓기게 된 다카르의 왕자는 부모와 처자식을 비롯해 모든 것을 영국군에 잃고 외톨이가 되자, 뜻을 같이 하는 동지를 스무 명쯤 모아 태평양의 무인도에서 노틸러스호를 제작하여 바다 속으로 사라져 버린다.

『신비의 섬』에서는 네모 선장의 과거뿐만 아니라, 『해저 2만리』에서 거대한 소용돌이에 휘말려 행방을 감춘 노틸러스호가 어떻게 되었는지 후속 이야기가 등장한다. 소용돌이에서 가까스로 빠져나온 네모 선장은 바다 속에서 비슷한 생활을 계속하다가 동료들이 점차 한명씩 죽어가 예순 살에 결국 홀로 남게 된다. 그는 태평양의 한 무인도 지하 동굴에 노틸러스호를 정박해 놓고 죽음을 기다리며 섬에 혼자 살고 있다가, 이 섬에 조난당한 다섯 명의 일행을 보게 된다. 이들이 노예제 폐지를 위해 투쟁했던 사람들이며, 서로 협력해 문명화된 공동체를 만들어가는 모습

46) 이 점에 대해서는 박아르마, *op.cit.*, p. 77 ; 『신비의 섬』 한국어 번역본 해설, *op.cit.*, pp. 332-333 에서 이미 언급된 바 있다.

47) “Cet artiste, ce savant, cet homme était resté Indien par le coeur, Indien par le désir de la vengeance, Indien par l'espoir qu'il nourrissait de pouvoir revendiquer un jour les droits de son pays, d'en chasser l'étranger, de lui rendre son indépendance”, Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, *op.cit.*, p. 1196.

을 보면서 네모 선장은 “남군의 포로였던 이들이야말로 (자신을) 인류와 화해시킬 자격”⁴⁸⁾이 있음을 인정하고, 4년여 동안 숨은 조력자이자 구세주로 이들을 위기로부터 구해주게 된다. 곧 생명이 다할 것임을 깨달은 네모 선장은 이들을 지하 동굴의 거처로 불러, 『해저 2만리』에서 영국의 전함을 무자비하게 침몰시킨 자신의 행위를 심판해 줄 것을 요청한다. “그 잘못된 가치를 심판할 수 있는 것은 오직 하나님뿐이고, 인간의 이성엔 그저 그 잘못을 용서할 수 있을 뿐입니다”⁴⁹⁾라는 사이러스의 말을 통해, 작가는 이전 작품에서 복수의 화신으로 마지막을 그려 냈던 네모 선장을 신의 품에서 인류와 화해하며 눈물을 흘리는 선한 ‘인간’⁵⁰⁾으로 복원시킨다. 결국 네모 선장은 ‘신과 조국’이라고 중얼거리면서 노틸러스호에서 숨을 거두고, 그의 유언에 따라 다섯 명의 남자들은 노틸러스호를 지하 동굴의 해저 속에 수장시킨다.

두 권의 소설에서 모두 노틸러스호라는 유토피아가 결국 사라지고 만 것처럼, 난파자들이 사년 동안 문명화된 유토피아로 건설한 링컨 섬 역시 화산폭발⁵¹⁾로 사라지고 작은 암초로만 남게 된다. 에우토피아로 존재했던 이곳들은 디스토피아로 변모하고, 결국 ‘어디에도 없는 곳’이라는 의미의 오우토피아가 되고 만다.

48) “Il apprit d’eux l’immense effort de l’Amérique contre l’Amérique même, pour abolir l’esclavage. Oui ! ces hommes étaient dignes de réconcilier le capitaine Nemo avec cette humanité qu’ils représentaient si honnêtement dans l’île !”, *Ibid.* p. 1204.

49) “Ce fut une de ces erreurs que les uns admirent, que les autres blâment, dont Dieu seul est juge et que la raison humaine doit absoudre”, *Ibid.*, p. 1207.

50) 펜크로프는 네모 선장의 마지막 모습을 보면서 이렇게 말한다. “Voilà un homme !” *Ibid.*, p. 1218.

51) “사실 그의 작품 어디에서도 과학의 발전이 가져올 미래에 대해 조건 없는 낙관론을 퍼거나 인간에 의한 자연의 정복이 가능하다는 확신을 드러내지 않았다. 그의 소설 ‘신비의 섬’만 봐도 그렇다. 난파자들은 섬의 문명화, 혹은 식민지화에 도전했으나 이 시도는 결국 성공하지 못했다. 이 소설 후반부에 이르러 섬의 폭발을 목격하게 된 것이다”, <오늘의 인물> 3월 24일, 쥘 베른(1828.2.8~1905.3.24)-달세계 여행·해저 2만리...상상력으로 미래 예언>이란 기사에서 박아르마는 이렇게 말하고 있다. 2016년 3월 24일자 인터넷판 참조.

3. 결론 : 고립의 유토피아에서 기억의 유토피아로

“쥘 베른은 인류가 어디를 향해 가고 있는지 항상 궁금해 했다.
이 질문을 던지는 다른 모든 사람들과 마찬가지로
나는 나 자신이 쥘 베른의 계승자라고 생각한다.”
- 베르나르 베르베르

미국의 도시계획가이자 문명비평가인 루이스 뎀퍼드Lewis Mumford는 자신의 명저 『유토피아 이야기The Story of Utopias』에서, 도피 유토피아와 재건 유토피아를 구분하고 있다.⁵²⁾ 도피 유토피아가 어머니의子宮으로 돌아가고 싶다는 본능적 소망에 뿌리를 두고 있으면서, 현재의 힘들거나 억압적인 상황에서 해방되고 싶은 욕구의 구현이라면, 재건 유토피아는 현실의 사회나 자연을 인간의 목적에 맞게 개조시키고자 하는 욕구라고 할 수 있다. 따라서 도피 유토피아는 불합리한 외부 세계를 그대로 방치하는 반면, 재건 유토피아는 이 세계를 적극적으로 변화시키고자 한다.

『해저 2만리』의 네모 선장은 이러한 도피 유토피아를 구현하고 있는 대표적 인물이라고 할 수 있다. 『신비의 섬』에서 밝혀진 대로, 인도의 왕자로 태어난 그는 영국의 식민정책에 대항하여 투쟁하다가 모든 것을 잃고 인간과 사회에 대한 증오심을 불태우며 자신만의 유토피아 노틸러스호로 도피한다. 첨단 과학 기술을 활용해 자급자족이 가능하고 풍요와 평화가 공존하는 이 바다 속 네모 랜드는 외부 세계에서 어느 날 갑자기 들어오게 된 아로낙스 박사의 눈에 완벽한 유토피아로 인식된다. 뎀퍼드의 지적대로, 불합리하고 정의롭지 못한 외부 세계를 변화시키려고 노력하는 대신, 네모 선장은 잠수함의 비밀을 알게 된 세 명의 이방인들을 영원히 포로로 잡아두려고 할 만큼 철저한 고립의 유토피아를 구현하고

52) 루이스 뎀퍼드, 『유토피아 이야기』, 박흥규 옮김, 텍스트, 2010, pp. 31-40 참조.

자 한다. 『신비의 섬』에 재등장한 네모 선장이 태평양의 한 무인도에 칩거하면서 그의 도피 유토피아는 계속된다. 게다가 노틸러스호를 무인도 지하 동굴에 정박했다가 화산 활동으로 동굴 입구가 용기하면서 배가 갇혀버리는 상황을 통해, 그는 무인도라는 고립 상황에서 동굴이라는 이중의 고립, 마지막 장면에서 노틸러스호 속에 갇혀 수장되는 모습은 삼중의 고립, 유포 속의 유포 상황을 단적으로 보여주는 장면들이다.

롤랑 바르트는 일찍이 질 베른의 작품을 관통하는 “존재론적 원칙 son principe existentiel”을 “지속적인 유포 행위 le geste continu de l'enfermement”로 보고, “베른에게 있어 여행에 대한 상상력은 유포의 탐험과 상응한다”라고 지적한 바 있다.⁵³⁾ 실제 베른의 작품에 자주 등장하는 기구, 배, 섬, 달나라로 가는 포탄, 잠수함 등은 모두 제한되고 밀폐된 공간들이다. 바르트는, 마치 어린아이들이 좁고 밀폐된 곳에서 어른들의 세계와는 동떨어진 자신들만의 세계를 구축하며 노는 것처럼, 『신비의 섬』이 이런 유년기의 꿈을 가장 원형적으로 구현하고 있는 소설임에 주목한다.⁵⁴⁾ 이 소설에서 다섯 명의 남자들은 무인도라는 유포된 공간에서 다시 어린이가 되어 불을 피우고, 집을 짓고, 섬을 탐험하며 그들만의 세계를 구축하는데 성공한다.

이브 질리와 플로랑 몽타클레르가 구분한 두 사회, 즉 ‘자발적 창조사회’(예컨대 네모 선장이 창조한 노틸러스호)와 ‘비자발적 창조사회’(조난자들이 일군 링컨 섬)는 모두 폐쇄 사회라는 공통점을 가지고 있고 결국 사라져버릴 운명에 처한 일시적 사회라고 할 수 있다.⁵⁵⁾ 리즈 앙드리 Lise Andries가 “자발적 유포 exil volontaire”⁵⁶⁾라고 명명했던 이 유포의

53) Roland Barthes, *op.cit.*, p. 75.

54) “L’archétype de ce rêve est ce roman presque parfait : *L’Île mystérieuse*, où l’homme-enfant réinvente le monde, l’emplit, l’enclôt, s’y enferme”, *Ibid.*, p. 75.

55) Yves Gilly, Florent Montclair, *op.cit.*, p. 8.

56) Lise Andries (dir), “Il est sûr en tout cas que le grand solitaire, pour lui, est Nemo, doublement enfermé au coeur de l’île dans le lac souterrain et dans le Nautilus, (...). Il s’agit là d’un exil volontaire (...)”, *Robinson*, Paris, Autrement, 1996, p. 20.

유토피아는 뎀퍼드가 그 위험성을 지적한 것처럼⁵⁷⁾ 결국 실패로 끝날 수밖에 없다. 우리가 이미 본 것처럼, 노틸러스호는 바다 속에 영원히 수장되고, 링컨 섬은 화산폭발로 흔적도 없이 사라지지 않았는가. 대부분의 유토피아 문학이 그렇듯이, 쥘 베른의 작품 속에 담겨있는 유포의 유토피아는 내부에서는 완벽하지만 외부 세계와 철저히 고립되어 있다는 점에서 한시적이고 제한적이며, 결국 사라져버린다는 점에서 디스토피아와 연결된다. 여기서 우리는 네모 선장이 숨을 거두기 전에 남긴 마지막 말에 주목할 필요가 있다.

“고독이나 고립은 슬픈 거요. 그건 인간의 힘을 넘어서는 거요. 나는 필사적인 심정으로, 인간은 혼자서도 얼마든지 살 수 있다고 생각했지만! 그러니까 당신들은 전력을 다해 링컨 섬을 떠나서 조국으로 돌아가야 하오.

La solitude, l'isolement sont choses tristes, au-dessus des forces humaines... Je meurs d'avoir cru que l'on pouvait vivre seul !... Vous devez donc tout tenter pour quitter l'île Lincoln et pour revoir le sol où vous êtes nés.”

우리가 베른의 작품을 유토피아 문학이라고 할 수밖에 없는 이유는, 마지막 생존자들이 원래 소속돼있던 사회로 귀환해서 그들이 살았던 유포된 유토피아적 공간을 기억한다는 점이다. 『해저 2만리』에서 아로낙스 박사가 사회로 되돌아와서 한 첫 번째 행위는 약 10개월에 걸친 노틸러스호에서의 생활과 해저탐험을 기록으로 남기는 것이었다. 네모 선장과 노틸러스호는 사라졌어도, 기록하고 책을 출간하는 행위를 통해 그는 선장이 가졌던 유토피아적 꿈을 사회에 알리고 후대에 전수하고자 했다. 『신비의 섬』에서 링컨 섬이 폭발한 후 가까스로 원래 살던 미국으로 돌

57) “우리가 태풍을 이겨낸 뒤에도 도피 유토피아에 계속 머무는 것은 위험하다. 왜냐하면 그곳은 마법의 성이기 때문이다. 그곳에 계속 머물러 있으면 모든 것을 있는 그대로 다루는 능력을 상실하기 때문이다”, 루이스 뎀퍼드, *op.cit.*, p. 36.

아와 다섯 남자들이 가장 먼저 한 일은 네모 선장이 남긴 유산으로 아이 오와 주에 넓은 땅을 사서 링컨 섬이라고 명명하고 행복과 번영이 넘치는 현실 속의 유토피아를 건설하는 것이었다. 그들은 멈퍼드가 의미하는 재건 유토피아, 즉 “현실의 환경 이상으로 자연이나 그곳에 사는 인간의 목적에 더욱 잘 맞추어진 환경을 재조직하는 비전”⁵⁸⁾을 실행한다. 이 소설이 다음과 같은 내용으로 마무리되는 것은 그 얼마나 의미심장한가?

“이 개척지에서 그들은 과거에도 그러했듯이 지금도 한마음이 되어 행복하게 살았다. 하지만 그들은 그 섬을 결코 잊지 않았다. (...) 지금은 손바닥만 한 암초가 되어 태평양의 거친 파도에 씻기고 있는 섬, 그리고 네모 선장이라는 인물의 무덤이 된 그 섬을 아무도 잊지 않았다!

Là, enfin, tous furent heureux, unis dans le présent comme ils l'avaient été dans le passé ; mais jamais ils ne devaient oublier cette île, (...) dont il ne restait plus qu'un morceau de granit battu par les lames du Pacifique, tombe de celui qui fut le capitaine Nemo !”⁵⁹⁾

쥘 베른은 <경이의 여행> 시리즈를 통해 한편으로 사이언스 픽션의 세계를 개척하며 인류의 과학적 호기심을 자극하고 미래의 과학자들에게 실현가능한 상상의 과학기술을 제시한 작가로서 추앙받기도 했지만, 다른 한편으로 그의 소설들이 탐험과 모험이라는 미명으로 포장된 서구 열강의 제국주의적 식민지 개척을 정당화하면서 유럽 백인 중심의 이데올로기를 전파한다는 비판⁶⁰⁾도 받았던 것도 사실이다. 또한 <인간 희

58) 루이스 멈퍼드, *op.cit.*, p. 38.

59) Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, *op.cit.*, pp. 1289-1290.

60) 이브 질리와 플로랑 몽타클레르는 쥘 베른의 작품들이 유럽 백인들이 가지고 있는 인종적 편견에 상당 부분 토대를 두고 있음을 지적한다. 예를 들어 1830-1860년대 사이 백인들이 흑인에 대해 가지고 있던 편견들, 즉 흑인은 동물적이고 유아적이며 백인 주인에게 충실한 하인이라는 이미지를 그대로 재생산하고 있다는 것이다. Yves Gilly, Florent Montclair, *op.cit.*, pp. 9-16 참조. 『해저 2만리』에서도 뉴기

극> 의 발자크나 드레퓔스 사건으로 유명한 동시대의 에밀 졸라처럼 사회의 모순을 신랄하게 비판하고 직접적으로 목소리를 낸 참여 작가의 계열에 속한다고 보기도 어렵다.

하지만 그는 인류의 문학사상 가장 신비로운 인물 중의 하나인 네모 선장과 과학기술의 총아인 노틸러스호를 통해, 억압과 폭력이 없고 평등 사상과 공동체 의식이 만개한 풍요로운 이상 사회의 모습을 과학적 지식과 상상력에 기반 해 매력적으로 그려내고 있다. 네모 선장은 사람이라면 누구나 간직하고 있는 완벽한 고립의 유토피아를 구현하면서 동시에 복수와 증오라는 인간 욕망의 디스토피아를 상징하기도 하는, 유토피아와 디스토피아의 경계에 선 인물이다. 또한 그는 그 시대에 짝을 띄워 현대에 만개하고 있는 과학의 유토피아를 실현하고자 했던 선구자이기도 하다. 네모 선장을 통해 쥘 베른이 보여주하고자 했던 유토피아에 대한 꿈, 즉 기억의 유토피아는, 아로낙스 박사와 다섯 명의 생존자들의 기억 속에 살아있을 뿐만 아니라, 그의 작품을 읽은 전 세계 모든 독자들의 가슴 속에 영원히 각인되어 또 다른 유토피아에 대한 열망으로 이어질 것이다.⁶¹⁾

니의 흑인 원주민들은 유럽인들을 공격하는 “야만인 *ces sauvages*”이자 “식인종 *des anthropophages*”으로 묘사되고 있다. Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 373. 『신비의 섬』에서 흑인 하인 네브는 주인에 대한 충직성을 상징하는 인물이다. “Nab était Nab. Il était ce qu’il serait toujours, le courage, le zèle, le dévouement, l’abnégation personnifiée”, Jules Verne, *L’Île mystérieuse*, *op.cit.*, p. 371.

61) 초기 북극 탐험자들 중의 한 명이었던 리처드 에벌리 버드 Richard Evelyn Byrd는 1926년 북극 탐험을 떠나면서 “나를 거기에 가도록 이끄는 것은 쥘 베른이다!”라고 말한 것으로 유명하다. Michel Serres (préface), *op.cit.*, p. 83.

참고문헌

1. 쥘 베른의 작품

『신비의 섬』, 김석희 옮김, 열림원, 1권: 2006, 2권: 2006, 3권: 2006.

『해저 2만리』, 김석희 옮김, 열림원, 1권: 2013, 2권: 2012.

Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, BeQ, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 372 : version 1.02, 1292 p.

_____, *Vingt mille lieues sous les mers*, BeQ, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 48 : version 2.0, 924 p.

2. 쥘 베른에 대한 연구

노시훈, 「쥘 베른의 『해저 2만리』에 나타난 바다」, 『프랑스문화연구』, 2007 제14권, pp. 269~285.

박아르마, 「로빈슨류 소설 혹은 로빈슨 신화의 생성과 진화 - 다니엘 디포, 쥘 베른, 미셸 투르니에를 중심으로」, 『불어불문학연구』, 2004 제 58집, pp. 115-135.

_____, 「쥘 베른의 『신비스러운 섬』에 나타난 자연의 소유화」, 『프랑스문화예술연구』, 2011년 제38집, pp. 65-91.

이수진, 「사이언스 픽션 모험담의 신화 속에 내재된 과학주의, 제국주의, 그리고 이원론」, 『인문콘텐츠』, 2013 제 29호, pp. 125-141.

이채영, 「쥘 베른과 19세기 “과학의 대중화” (1)」, 『불어불문학연구』, 2012 제 91권, pp. 319-352.

_____, 「쥘 베른과 19세기 “과학의 대중화” (2) - 쥘 베른의 작품에 나타나는 과학의 대중화 양상과 작가적 의미 재고(再考)를 중심으로」, 『불어불문학연구』, 2013 제 93권, pp. 263-296.

장 폴 드키스, 『철 베른 진보를 꿈꾸다』, 김주경 옮김, 2005, 시공사, 183 p.

Centre International de Jules Verne, <http://www.jules-verne.net>

Christian Chelebourg, *Jules Verne, la science et l'espace : travail de la rêverie*, Paris ; Caen : Lettres modernes Minard, 2005, 142 p.

Daniel Compère, *La science romanesque de Jules Verne*, Amiens : AARP-Centre Rocambole : Encrage éd., 2013, 176 p.

Lise Andries (dir), *Robinson*, Paris, Autrement, 1996, 150 p.

Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Ed. de Minuit, 2014(1973), 358 p.

Michel Serres (préface), *Jules Verne : De la science à l'imaginaire*, Paris, Larousse, 2004.

Musée Jules Verne de Nantes,

<http://www.julesverne.nantesmetropole.fr>

Nadia Minerva, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, avant-propos de Simone Vierre, Paris, l'Harmattan, 2001, 235 p.

Paris ; Caen : Lettres modernes Minard, 2005, 142 p.

Philippe Mustière et Michel Fabre (dir.), *Rencontres Jules Verne : science, crise et utopies*, colloque international, 22-23 novembre 2012, Ecole Centrale, Nantes, Coiffard, 2013, 457 p.

William Schnabel, *Jules Verne : entre science et mythe*, Grenoble : Centre de recherche sur l'imaginaire, Université de Grenoble 3, 2005, 260 p.

Yves Gilli, Florent Montclair, *Jules Verne et l'utopie*, Besançon : Presses du Centre Unesco de Besançon, 1999, 71 p.

3. 기타 참고문헌

- 루이스 멍퍼드, 『유토피아 이야기』, 박홍규 옮김, 텍스트, 2010, 334 p.
- 올렌 딜라스-로세리외, 『미래의 기억 유토피아. 토마스 모어에서 레닌까지, 또 다른 사회에 대한 꿈』, 김희석 옮김, 서해문집, 2007, 488 p.
- 클라우스 슈밥, 『클라우스 슈밥의 제4차 산업혁명』, 송경진 옮김, 새로운현재, 288 p.
- 토머스 모어, 『유토피아』, 전경자 옮김, 열린책들, 2016(1516), 272 p.
- 홍태영, 「근대 산업주의의 유토피아와 디스토피아. 근대인들의 미래에 대한 투사」, 『Oughtopia』, 2010 제 25집, pp. 5-32.
- Michel Foucault, “Les Hétérotopies”, France-Culture, 7 décembre 1966, 7 p.

〈Résumé〉

Utopie, dystopie dans l'oeuvre de Jules Verne
– autour de *Vingt mille lieues sous les mers* et
L'Île mystérieuse –

OH Jung-Sook

Cette étude a pour but de mettre en lumière les quelques aspects de l'utopie et de la dystopie dans l'oeuvre de Jules Verne, notamment autour de *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) et *L'Île mystérieuse* (1875). Cette année, on fête le 500^e anniversaire de la parution d'*Utopia* de Thomas More. Le mot 'Utopia', d'origine grecque, signifie à la fois 'Ou-topia' (non lieu) et 'Eu-topia' (bon lieu), c'est-à-dire, 'un bon lieu qui n'existe pas'. Comme Louis Marin le remarque bien, le signifiant 'utopia' nous fascine, parce qu'il y a un espace neutre entre la négation et l'affirmation, entre l'utopie et la dystopie. Jules Verne, pionnier de la Science Fiction, est un auteur qui a contribué à la vulgarisation scientifique et à l'élargissement de la croyance au progrès au travers de ses romans.

Roland Barthes montre bien que le principe existentiel chez Verne paraît être le geste continu de l'enfermement, et que l'imagination du voyage correspond à une exploration de la clôture. L'utopie de l'enfermement et de la clôture est incarnée par le capitaine Nemo et son sous-marin Nautilus, personnage emblématique et véritable génie technologique de *Vingt mille lieues sous les mers*. Le monde au Nautilus, comparé à la vie sur terre dominée par la haine, l'injustice et l'inégalité, est une communauté autosuffisante, égalitaire et libre. Dans *L'Île mystérieuse*, l'île Lincoln civilisée par les cinq naufragés

devient peu à peu eutopia où l'on trouve une richesse inépuisable, une paix et une harmonie commune. Dans les deux romans, l'appropriation du monde se réalise à travers la nomination de l'espace.

Le capitaine Nemo, réapparu comme le père protecteur dans *L'Île mystérieuse*, disparaît finalement enfermé dans son Nautilus sous la mer, en disant que “la solitude, l'isolement sont choses tristes”. L'île Lincoln disparaît elle aussi à la fin du roman par l'explosion volcanique. L'utopie de l'enfermement semble être vouée à l'échec. Les cinq hommes retournés en Amérique achètent une vaste terre pour y construire une vraie utopie, en se souvenant de l'île Lincoln et du capitaine Nemo. Le rêve de l'utopie devient une réalité à travers le processus de souvenir et de remémoration.

주 제 어 : 쥘 베른(Jules Verne), 『해저 2만리』(*Vingt mille lieues sous les mers*), 『신비의 섬』(*L'Île mystérieuse*), 유토피아(utopie), 디스토피아(dystopie), 과학(science)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

프랑스어권 흑아프리카 전통음악의 특성

이 경 래
(경희대학교)

차 례

- | | |
|------------------|-------------------|
| 1. 들어가는 말 | 3. 흑아프리카 전통음악의 특성 |
| 2. 왜 흑아프리카 음악인가? | 4. 나오는 말 |

1. 들어가는 말

현대 대중음악, 특히 미국의 팝 음악에 아프리카 음악이 미친 영향은 절대적이다. 20세기 음악사에 기록되는 아프리카 출신 유명 음악인들은 대륙을 알리는 민간 외교관으로서 활동하며, 전 세계의 페스티벌에, 공연의 제작과 조직 과정에, 거대 기업의 카탈로그에 이름을 올리며 아프리카 대륙의 진정한 음악 산업을 창조해내는 데 공헌해 왔다. 살사 음악, 랩, 블루스, 가스펠, 재즈, 펑크 뮤직, 로큰롤, 리듬앤블루스, 소울 등 아프리카 음악의 영향을 받지 않은 부분이 없을 정도로 아프리카 음악은 전 세계적으로 다양한 장르에서 지대한 영향력을 발휘해 왔다.¹⁾ 특히 1980년대부터는 이른바 ‘월드뮤직’²⁾의 중요한 영감의 원천으로 자리매

1) LEYMARIE, Philippe et PERRET Thierry, *Les 100 clés de l'Afrique*, Hachette Littératures, 2006, pp. 349-352 참조.

2) 월드 뮤직World Music은 글자 그대로 세계의 대중음악을 의미하지만, 여기서 ‘월드’란 서구와는 다른 타문화권, 특히 아프리카나 동양을 가리킨다. 그것은 주로 서양의 선율과 리듬패턴에 한계를 느낀 뮤지션들이 서구 중심의 획일화된 문화적 세계화

김하고 있다. 그만큼 세계 대중음악계에서 중추적인 역할을 수행하고 있는 아프리카 음악을 조명해보는 것은 일차적으로는 세계 문화의 한 축을 이해한다는 점에서 의미 있는 작업이라고 하겠다.

뿐만 아니라, 아프리카 음악은 아프리카 사회를 이해하는 데 절대적으로 필요한 예술 장르라고 할 수 있다. 서아프리카 말리의 중앙 고원에 위치한 반디아가라 계곡 절벽에는 도곤족(Dogon)이 거주하고 있다. 도곤족은 아프리카 부족 중 전통 문화가 가장 잘 보존되어 있는 부족 중의 하나이다. 도곤족은 50년마다 대대적으로 시구이 축제를 여는데 이때 반드시 탈춤이 벌어진다. 시리게(Sirigé)라는 직사각형의 나무막대로 만든 높은 키의 가면을 쓰고 집단적으로 춤을 추며 노래한다. 여기서 우리는 음악이 도곤족의 전통 사회에서 삶의 주요 순간들 - 출생, 결혼식, 성인식, 종교의식, 장례식 - 마다 중요한 역할을 하고 있음을 확인할 수 있다. 특히 각종 의식 때 등장하는 아프리카 악기는 그 다양한 종류와 신비한 형상 그리고 그 악기들이 자아내는 독특한 음색으로 인해 무척이나 흥미롭고 그에 대한 연구의 필요성을 느끼지 않을 수 없다. 과연 저 호리병박은 어떤 의미로 다가오는가? 신기하기 짝이 없는 아프리카 악기들은 어떤 기능과 종류가 있을까? 전통 사회에서 과연 어떤 역할을 하고 있으며, 악기의 구성 요소들은 다른 전통 문화와 더불어 어떤 기능을 하고 있을까? 우리는 이러한 아프리카 음악과 악기에 대해 프랑스어권 흑아프리카 지역을 중심으로 살펴보고자 한다.

2. 왜 흑아프리카 음악인가?

아프리카 음악은 크게, 이슬람 음악의 영향을 받은 지중해 연안의 북아프리카 마그레브 음악, 그리스도교의 영향을 받은 북동부의 에티오피

에 염증을 느끼며 1980년대 초반부터 적극적으로 소개하기 시작한 음악이다.

아 음악, 그리고 남부와 프랑스어권 서부와 중부에 분포하는 사하라 이남의 원주민 흑아프리카 음악, 끝으로 대륙으로부터 떨어져 있는 마다가스카르 섬의 음악 등으로 구분된다. 다시 말해 아프리카 음악은 타 대륙과 명확히 구분되는 단일한 음악 세계를 보여주는 것이 아니라, 여러 지역의 음악들이 서로 영향을 주고받으며 변천해 온 관계로 지역마다 독특한 차이를 보임과 동시에 공통점도 적지 않게 나타난다. 특히 진정한 아프리카 음악이라 할 수 있는 사하라 이남의 흑아프리카 음악은 여러 가지 요인으로 인해 독특하고 독자적인 음악 세계를 보존, 발전시켜왔다.

그것은 우선 자연적 요인에 따른 것이다. 사하라 이남 지역은 유럽 탐험가들에 의해 오랜 기간 검은 대륙으로 불리진 곳이었다. 15세기 말 포르투갈 항해자 디아즈(B. Diaz)와 가마(V. Gama)에 의해 그 해안선의 지도가 작성되기도 했지만, 광대한 초원과 사바나, 울창한 우림 지역은 한동안 외부의 이방인들에게는 철저히 비밀스런 신비의 세계로 남아있던 지역이었다. 이러한 자연 환경은 사하라 이남의 흑아프리카가 부족마다 독자적이고 독창적인 문화를 유지, 발전시킬 수 있는 요인으로 작동했다. 진정한 아프리카의 음악, 그 독특한 흑아프리카 음악은 그렇게 자연 환경의 보호 아래 오랜 기간 보존될 수 있었다.

또한 부족사회라는 환경적 요인이 작용한 결과이다. 흑아프리카의 음악 전통은 과거 개별적인 정치적, 문화적 단위로서 기능했던 여러 부족 사회에 의해 유지되어왔기 때문에 독자적인 음악규범을 따르는 다양한 음악 양식을 보여준다. 삼림지대나 사바나에 사는 사람들에게 의해 여러 부족사회가 형성되다 보니, 음악 구조나 악기의 형태 등에 환경적 요인이 반영되지 않을 수 없었다. 그래서 아시아와 같은 타 지역으로부터의 영향이 없는 것은 아니었지만, 동일한 형태로 남아있지 않고 타 지역과는 다른 독자적인 아프리카 문화를 보존해왔던 것이다. 더욱이 흑아프리카 사회가 수많은 부족들로 나뉘어 있기 때문에, 물론 공통점도 적지 않지만 각각 특이한 음악들을 발전시켜왔다.

우리는 프랑스어권 흑아프리카 음악의 다양한 특성들 중 대부분의 지

역에서 공통적으로 나타나는 점들을 중심으로 논의를 진행할까 한다.³⁾ 각 부족들이 보여주는 특이하고 독자적인 점들은 차후의 연구를 통해 이어질 것이다. 흑아프리카의 음악적 특징은 다음과 같이 몇 가지로 구분해 볼 수 있을 것이다.

3. 흑아프리카 전통음악의 특성

3.1. 구술 전통의 음악

사실 서구 유럽에서 아프리카 예술이 소개된 것은 음악보다는 조형예술을 통해서였다. 아프리카에서 수집된 수많은 조형예술 작품 전시회는 가능했지만, 음악의 경우는 그렇지 못했다. 이는 바로 구술 전통(tradition orale)의 아프리카 음악이 갖는 속성 때문이었을 것이다. 물론 드뷔시(Debussy)나 스트라빈스키(Stravinski) 같은 작곡가의 미학과, 아프리카 음악과 관련이 있다고 보는 재즈 등이 흑아프리카 음악에 대한 관심을 증대시키는 데 기여했지만, 아프리카 음악이 구술 전통에 속한다는 사실은 그 음악을 수집, 보관, 유통하는 과정을 어렵게 만들었음에 틀림없다.

어쨌든 흑아프리카 음악을 생각하면서 가장 먼저 고려해야 하는 점은 그것이 구술 전통에 속한다는 사실이다. 음악은 본디 모든 문자 체계 밖에서 구상되고 조직되고 교육되고 보존되는 것이 사실이다. 흑아프리카 음악도 특히 서구 음악과는 달리 구체적으로 명시되거나 정해진 악보 없이 기본음이나 리듬을 바탕으로 즉흥적으로 연주되는 음악이다. 샤를르 뒤벨(Charles DUVELLE)은 이러한 아프리카 음악의 특성을 이렇게 말한다.

3) 본 논문의 연구 대상이 프랑스어권 흑아프리카 지역에 국한되지만, 여기서 언급되는 특징들은 사실상 다른 언어권의 흑아프리카 지역에서도 공통으로 드러나는 특징이기도 하다.

“아프리카에서는 문자로 작성되거나 정해진 악보가 없다. 하지만 경우에 따라 다소간 복잡하고 규정된 형식적인 일체는 존재한다. 사실 연주되는 순간에 고유한 의미에서의 작품이 탄생한다. 아프리카 음악은 저마다 추상적인 시간의 틀에서 고려되며 그것의 기본 틀이 기억되는 잠재적인 작품이다. 그것은 구체적인 시간 속에서 실현될 때, 곧 연주될 때, 진정으로 구체화된다. 이러한 실현은 다소간 즉흥기법이라고 하는 것에 호소한다. 즉 어느 정도의 정확한 규칙에 따라 조직되지만, 엄밀한 의미로 잠재적인 작품에는 포함되어 있지 않은, 가변적인 요소들을 삽입할 수 있는 가능성에 호소한다. (...) 일반적인 생각과는 달리, 아프리카 음악들은 실제로는 구성되어 있으며 자유롭게 즉흥적으로만 이루어지지 않는다.”⁴⁾

이처럼 아프리카 음악은 비록 서구의 기술 음악처럼 정해진 악보는 없지만 전적으로 무에서 즉흥적으로 창조되는 것은 아니다. 기본적인 틀로서의 ‘다소간 규정된 형식적 일체’가 구성되어 있으며 이러한 잠재적인 작품에서 출발하여 멜로디나 리듬, 목소리, 강약, 음색 등의 가변적인 요소들을 즉흥적으로 구사하며 하나의 구체적인 작품을 실현하게 된다. 그럼에도 불구하고 아프리카 음악이 구술 전통의 음악에 속한다는 사실에는 변함이 없다.

사실 아프리카 음악에 부재하는 악보는 서구에서는 오래 전 중세 말

4) “En Afrique, il n’y a pas d’œuvre musicale conçue et fixée par l’écriture, mais un ensemble formel plus ou moins complexe, plus ou moins défini selon les cas, à partir duquel prend naissance l’œuvre proprement dite au moment où elle se joue. Chaque musique africaine est une œuvre potentielle dont la structure principale, envisagée dans un cadre temporel abstrait, est mémorisée. Elle prend corps véritablement lorsqu’elle se réalise dans le temps concret, lorsqu’elle se joue. Cette réalisation fait plus ou moins appel à ce qu’il est convenu d’appeler l’improvisation, c’est-à-dire à la possibilité d’introduire des éléments variables qui s’organisent cependant à partir d’un certain nombre de règles précises, mais qui ne sont pas contenus dans l’œuvre potentielle stricto sensu. (...) Contrairement à l’idée généralement reçue, les musiques africaines sont véritablement composées et non pas librement improvisées.”(DUVELLE, Charles, «Musique d’Afrique noire», *Encyclopædia Universalis*, 2016, p. 11.)

부터 음악적 표현에서 중요한 역할을 해왔다. 이는 세계 음악사에서 주류의 음악적 표현 방식으로 자리매김해 왔다. 하지만 좀 더 자세히 들여다보면, 세계 도처에서 음악은 구술 전통에 속하는 예술 장르라는 것을 확인할 수 있다. 오늘날 높은 수준을 인정받고 있는 아시아 문화의 음악 예술도 악보로부터 음악을 상상하고 발전시키지는 않았다. 심지어 서구의 현대 작곡가들도 음악의 새로운 방향을 모색하며 전통적인 음표 체계에서 벗어나는 새로운 유형의 음악을 추구하고 있다. 따라서 흑아프리카 음악의 첫 번째 특징이라 할 수 있는 ‘구술 전통’이라는 특성은 서구의 고전 음악으로 대변되는 난해한 기술 전통(tradition écrite) 음악의 관점에서만 두드러지게 부각될 수 있다. 그래서 자칫 흑아프리카 음악에서 발견되는 어떤 요소들이 서구의 기술 음악과 다르다는 이유로 해서 그것이 흑아프리카 음악의 특징들로 간주되는 위험성도 배제할 수 없다. 사실 그러한 요소들은 모든 구술 전통의 음악들에서 공통적으로 발견될 수 있기 때문이다.

이러한 구술 전통의 흑아프리카 음악을 올바르게 이해하기 위해서는 다음과 같은 조건들이 성립되어야 할 것이다. 그것은 음악의 관찰, 묘사, 연구, 분석에 대한 민족지학적 방법의 적용, 민족음악학적 녹음자료보관소의 구성과 자율적인 녹음시스템의 사용, 운송 수단의 발달, 그리고 세계적으로 간행되고 보급되는 음반의 증가 등이다. 한 마디로 구술 전통의 음악이 안고 있는 정확성과 지속성의 한계를 극복하기 위해 민족음악학의 과학적인 연구와 영구적인 보존 기술의 필요성을 언급하고 있는 것이다. 그런데 이러한 여건이 성립되기 전에도, 20세기 전반에 이미 몇몇 민족음악학자들에 의해 이 분야에 대한 연구가 현저하게 진척되었고, 특히 서구의 난해한 기술 음악에 접근하는 방식과는 다른 방법론이나 원칙들을 정립하게 되었다.⁵⁾ 또한 이들이 연구하는 분야가 주로 음악 악기에 관한 것이어서 유럽인의 대대적인 수집을 가져왔고 그때부터 아프리카

5) 민족음악학자로서 E. Von Hornbostel, P. Kirby, A. Scheffner 등을 들 수 있다.

악기에 대한 연구도 활발히 진행되었다.

3.2. 일상생활 속에서의 음악

음악은 아프리카 전통 사회에서 언어, 종교, 사회조직처럼 사회를 지탱하는 중요한 토대 중의 하나이다. 그것은 감탄할 정도로 아주 많은 기능을 수행하면서 전통 생활의 다양한 양상들에 통합되어 있다. 예컨대 신화나 전설, 교훈과 시사적 주제 등이 결합되어 의사소통의 수단이 되거나, 치료, 기우(祈雨) 등의 주술적 목적에 사용되기도 한다. 그리고 인생의 대소사에 행해지는 의식(출생, 성년, 결혼, 장례 등)에서 음악은 필수불가결한 표현수단으로 기능한다. 따라서 아프리카 원주민에게 있어서 음악은 생활에 밀착된 것이 많고 의식이나 습속과 결부되어 있어서 대부분이 민족공동체의 음악으로 작용한다. 그러다 보니 전반적으로 음악은 아프리카 사회에서 예외적으로 아주 강력한 힘을 지니고 있는 표현수단으로 작동한다.

따라서 부족공동체 사회에서의 음악은 엄격히 실용성을 추구한다. 단순한 예술이라기보다는 그 기능성을 중시한다. 술이나 단지, 가면, 조각 등의 모든 물건들에 그들만의 특별한 기능이 있는 것처럼, 음악은 순수한 오락이나 즐기기 위한 것이 아니라 부족 생활 속에서 언제나 구체적인 분명한 목표를 갖는다. 이를테면 그것은 무당을 통해 정신세계와의 교류 수단으로 기능하기도 하며, 더러는 통신과 신호 매체로서 실용적 기능을 수행하기도 한다. 이처럼 실용적 삶에 맞춰지다 보니, 아프리카 음악은 수동적으로 감상하는 대상이라기보다는 자발적 참여를 통해 활력과 기력을 얻을 수 있는 수단으로 작동한다. 한 마디로 아프리카 음악은 직접 참여해서 체험하는 대상인 것이다. 따라서 비판적 거리를 두며 이를 분석하는 것은 무용한 것으로, 심지어는 불경한 것으로 간주된다. 아프리카 음악을 완전히 이해하기 위해서는, 그리고 그로부터 최대한 많은 것을 얻기 위해서는, 거기에 참여해야 한다.

그래서 전통 사회의 각 구성원은 춤과 음악, 노래하는 법을 배운다. 마치 어린아이가 말을 배우듯 음악을 배운다. 그들은 아무나 아무 음악이나 하지 않는다. 때에 따라, 나이에 따라, 성별에 따라, 사회적 활동이나 기능에 따라 음악이 달라진다. 그래서 이처럼 다양하고 광범위한 음악을 일반화하기가 여간 어려운 것이 아니다. 가령 서아프리카에서는 전문가들만이 배타적으로 연주하는 음악들이 있고, 말린케족(Malinké)에게는 사냥꾼들만이 하는 음악, 하우사족(Haoussa)의 경우에는 푸주한들만이 연주하는 음악이 존재한다. 그 외에 자신을 위한 음악, 가족을 부르기 위한 음악, 아이를 재우기 위한 음악, 신에게 전달하기 위한 음악, 사랑으로 유혹하기 위한 음악 등 다양한 음악들이 존재한다.

이처럼 음악과 일상생활 간의 밀접한 관계는 종종 종교 음악과 세속 음악 사이의 구분을 어렵게도 만들지만, 흑아프리카 음악에서는 다른 음악들보다 더 종교적인 신성한 영역에 속하는 장르들(제식 음악, 입문 음악)이 존재한다. 이른바 제식 음악은 아프리카의 음악적 표현 전체에서 가장 풍부하고 가장 공들이고 가장 엄격하게 조직된 영역이다. 아프리카인들이 생각하기에도, 그것은 가장 진지하고 가장 대표적인 음악이다. 이는 서구에서 고전음악을 대중가요보다 더 중요한 것으로 간주하는 것과 같다. 궁중음악도 이러한 제식 음악에 속한다. 다호메(Dahomey), 모시(Mossi), 말리, 콩고, 우간다 같은 왕국에서 그런 궁중음악을 들을 수 있다. 다른 한편으로 소년, 소녀들의 입문의식에서는 아프리카 음악 중에서 가장 공들여서 만들어지고 가장 충실하게 전수되는 아주 중요한 음악들이 사용된다. 또한 인생의 다른 중요한 순간들마다 제식 음악이 등장한다. 가령 쌍둥이의 탄생은 종종 특수한 음악들을 연주하게 하며, 장례의식에는 다양한 음악이나 안무가 동반되기도 한다. 중앙아프리카공화국에서는 코끼리 사냥 전에 연주하는 음악이 다르고 코끼리를 잡은 후에 나오는 음악이 다르다. 특히 수확, 파종, 낚시, 사냥 등은 각각 중요한 음악적 표현들을 가져온다. 음악은 그때 인간과 신 사이의 중재자 역할을 수행한다. 처음으로 비를 내리게 한다거나, 불행한 운명을 피하게 한

다거나, 풍성한 결실을 맺게 한다거나, 각종 초인적인 힘을 발휘하게 하는 역할을 한다. 남자나 여자들의 비밀 집단도 그들만의 제식 음악을 갖는다. 차드(Tchad)에서는 특히 우유를 마시는 젊은이들의 노래로 유명하다. 매년 그들은 마을 밖에서 그룹을 짓고 암소 젖의 치료요법을 따른다. 이는 원칙적으로 힘이 세지거나 아름다워지기 위함이다. 그들이 속한 집단 내부에서 우유를 마시는 사람들은 특수한 삶을 영위하고, 보통 때는 거부되었던 자유에 대한 권리를 갖게 된다. 그들은 마을 축제 때 나타난다. 노래하고 춤을 추면서, 그리고 그들의 근육의 힘을 보여주며 기뻐한다. 그들은 노래를 밤새 배우고 교정하는 데 거대한 북들을 사용한다.

우리는 여기서 아프리카에서의 직업 음악인을 거론하지 않을 수 없다. 아프리카에서도 음악활동을 주된 직업으로 하는 전문 음악인이 존재한다. 아프리카 서부나 중부에서는 자신의 음악적 기술로만 살아가는 진정한 직업 음악인이 존재하는데, 그가 바로 ‘그리오(griot)’라는 아프리카 전통 음유시인이다. 그들은 엄격하고 폐쇄적인 집단으로서 그 안에서는 아주 광범위한 지식이 대물림되고 있다. 그 지식은 음악, 악기 연주 기술, 노래 기술뿐만 아니라 역사와 가족, 재능을 찬양하는 기술, 기분 전환하는 기술 등 다양하다. 구술 전통의 진정한 전수자인 그리오는 때로 군주, 일정한 직업군(사냥꾼이나 푸주한의 그리오 등)과 관계를 맺기도 하며, 또 때로는 독립적이며 나그네처럼 이 마을 저 마을 옮겨가며 그들의 실력과 재능을 발휘하기도 한다.

3.3. 말과 노래 그리고 악기

아프리카인들의 삶 속에서 중요한 의미를 지니는 각종 의식에는 춤과 더불어 노래가 곁들여지게 마련인데, 이처럼 인간의 목소리는 어쩌면 아프리카 ‘악기들’처럼 아주 중요한 역할을 한다고 할 수 있다. 목소리를 통해 실현되는 노래는 그것이 집단적으로 실현되건 개인적으로 실현되건 아프리카 사회에서 극히 자연스런 표현방식일 뿐만 아니라 사회적으

로 각 구성원들이 자신의 역할을 수행하는 데 필요한 필수불가결한 수단 이 되기도 한다. 아프리카인들은 어려서부터 노래하는 법을 배운다. 말을 배우듯, 걸음마를 배우듯, 그들은 누구나 태어나 사회에 적응하려면 당연히 노래하는 법을 배워야 한다. 그래서 그들은 성장하며 각종 전통 의식들을 통해 자신의 성별이나 나이, 사회적 신분에 따라 정해진 방식 들을 사용해서 집단적 음악적 표현에 참여하게 된다. 이때 춤과 더불어 집단적으로 부르게 되는 합창은 각 구성원 개인이 자신에게 허용된 방식 에 따라 집단과 일체가 되는 경험을 가능하게 하며 자신이 어느 집단에 통합되어 있다는 소속감을 느끼게 한다.⁶⁾ 그래서 여러 전통 의식들 중에 서도 특히 입문의식에서는 춤과 더불어 노래는 집단에 입문하는 구성원 들의 소속감을 고취시키는 중요한 수단으로 작동한다.

그런데 이렇게 말을 보충하는 ‘노래’는 합리적인 ‘로고스’를 추구하는 말 자체와는 달리 다분히 비합리적인 면을 포함한다. 아프리카에서 인간 의 목소리는 아주 다양한 표현방법과 광범위한 영역을 통해 노래로 표현 된다. 더러는 독창으로, 합창으로, 부룬디(Burundi)의 이낭가 연주자들이 노래를 곁들여 속삭이며 연주하듯 악기(들)의 반주와 더불어, 그리고 더 러는 피그미족의 요들송처럼 아주 다양한 표현 기술들을 통해 인간의 목 소리는 노래로 실현된다. 그런데 이러한 다양한 표현방식들은 각기 고유 한 효력, 곧 말 자체가 갖는 합리적인 의미작용과는 달리 신비하고 비합 리적인 효력들을 갖는다. 사실 아프리카인들은 인간의 목소리가 갖는 그 다양한 음색과 표현기술을 이용해서 비가시적인 영적인 세계와의 대화 를 한다. 노래하는 목소리는 그 신비스런 음색들을 통해 어린이를 채우 고 조상들을 부르고 사악한 귀신을 쫓고 병든 환자를 치유하기도 한다.

여기서 우리가 주목해야 하는 것은 아프리카 사회에서 이러한 인간의 목소리가 내는 노래는 말 자체와 밀접한 관계를 맺고 있다는 점이다. 다

6) 아프리카 음악과 구성원의 소속감에 대해서는 *Musiques populaires : usages sociaux et sentiments d'appartenance*, sous la direction de Giulia Bonacci et Sarah Fila-Bakabadio, EHESS, Centre D'etudes Africaines, Paris, 2003 참조.

시 말해 그냥 말해진 말은 노래로 불려진 말로 자연스럽게 이행한다는 점이다. 그것은 단적으로 말해서 아프리카 언어들의 대부분이 ‘성조’ 언어(*langue à tons*)이며 그들의 토속 언어들 자체가 음악의 선율적 특성을 지니고 있기 때문이다. 그래서 말은 노래로 자연스럽게 이행한다. 곧 노래는 아주 자연스럽게 노랫말을 통해 실현된다. 유럽 언어들처럼 비(非) 성조 언어들은 각 음절의 선율적 높이가 어떠하건 각 음절은 고유한 음을 가지며 그 음들로 구성된 낱말은 늘 같은 의미를 갖게 된다. 가령 ‘책상’이라는 낱말에서 ‘책’을 고음으로, ‘상’을 저음으로 하건, 그 반대로 발음하건, 책상이라는 낱말의 의미작용에는 변함이 없는 것이다. 하지만 성조 언어의 경우는 그 자체로 선율적 특성과 음악성을 지니고 있기 때문에 낱말의 각 음절을 고음이나 저음으로 발음하는가에 따라 의미가 달라진다. 따라서 어느 일정한 의미를 표현하기 위해서는 정해진 선율에 따라 말해야 하며 또 자연스럽게 정해진 선율을 통해 노래로 이어지게 되는 것이다. 곧 성조 언어의 말 자체는 그것의 음악성으로 인해 그 말로 이루어진 노래의 선율적 형식을 이미 조건 짓고 있다고 할 수 있다.

더욱이 이러한 성조 언어의 특성으로 인해 말의 선율성은 인간의 목소리뿐만 아니라 다른 악기들을 통해서도 재생산된다. 아프리카 악기들은 말의 선율적 특성을 독창적으로 이용하며 연주된다. 이를 달리 말하자면 북이나 실로폰, 나팔 등의 악기들은 음악 자체뿐만 아니라 말하기 위해 연주되며, 곧 낱말로 구성된 문장들을 재생산하는 언어행위도 한다. 이러한 행위는 지역에 따라 차이를 보이며 어느 정도의 일반 원칙에 준거해서 이루어진다. 이러한 예들을 소개하는 글을 한 번 읽어보자.

“가령 중앙아프리카공화국에서 북치는 행위는 통상 원거리에서 의사소통하기 위해 사용된다. 이는 행정기관이 마을사람들을 부르거나 그들에게 모종의 교육을 시키기 위해 사용된다. 특히 중앙아프리카공화국의 은독파족(Ndokpa)의 경우 공명통으로 작용하는 구덩이 위에 3개의 목판을 올려놓은 악기를 사용한다. 목판들은

한 쌍의 북채로 두들겨지는데, 세 개의 목판에는 각각 세 가지 다른 음들(고음, 중간음, 저음)이 대응한다. 이 세 가지 서로 다른 높이의 음들로 조직되는 말해진 문장의 선율적 윤곽이 악기를 통해 재생산될 수 있다. 또 다른 말하는 악기, 호리병박 실로폰은 때론 유의미한 문장들을 나타내거나, 때론 엄밀하게 음악적인 구조들이나 리듬들을 생산할 수 있다. 가령 그것은 어느 한 순간에 주변의 독신자들에게 말을 건네며 춤추러 오라고 초대한다. 그리고 나서 의미 없는 리듬들과 선율적 형식들이 연주된 후, 또다시 말을 건네는 행위가 계속 이어진다. 이처럼 악기에 의한 말하기와 말 없는 음악의 조합은 사실 악기나 언어를 제대로 알지 못한다면 분간해 내기가 쉽지 않다.”⁷⁾

3.4. 다성(多聲) 음악

구조나 기법 면에서 두드러지게 나타나는 흑아프리카 음악의 특성은 또한 다성성(polyphonie)이다. 이것은 복수로 행해지는 노래나 기악 또는 그 조합을 말하는 것으로서 다성 음악이라는 구조로 나타난다. 여기서 중시되는 것은 수직 방향의 음정관계(하모니)가 아니라, 각 연주자가

7) “Ainsi, en République centrafricaine, le langage tambouriné est couramment utilisé pour communiquer à longue distance, au point que l'administration l'emploie pour convoquer les villageois ou leur donner certaines instructions. Chez les Ndokpa, on se sert d'un instrument composé de trois lames de bois posées sur une fosse faisant caisse de résonance ; les lames sont frappées avec une paire de mailloches ; à partir des trois sons différenciés correspondant aux trois lames (un ton haut, un ton intermédiaire, un ton bas), on peut reproduire sur l'instrument le contour mélodique d'une phrase parlée qui s'organise elle aussi à partir de ces trois tons. Associé à un autre instrument (xylophone en calebasse), l'instrument parleur peut exécuter tantôt des phrases signifiantes, tantôt des rythmes ou des structures strictement musicales : à un moment par exemple, il s'adresse aux célibataires d'alentour et les convie à venir danser, puis, dans la continuité, il exécute des rythmes et des formules mélodiques non signifiantes, puis se remet à parler et ainsi de suite. Il est difficile d'apprécier cette combinaison du parlé instrumental et de la musique sans paroles lorsqu'on n'est initié ni à la langue ni au système de transposition instrumentale.”((DUVELLE, Charles, «Musique d'Afrique noire», *Encyclopædia Universalis*, 2016, p. 16.)

내는 음이 각각 동일한 가치를 갖고 동시에 흐르는 수평 방향의 독립성이다. 아프리카 음악에서 선율 자체는 비교적 단순한 가락의 반복이 대부분이나, 특히 주목할 만한 것은 여러 사람이 각각 자신의 멜로디나 음을 겹들임으로써 다성성을 유발하고 있다는 점이다. 가장 단순한 어린이의 노래라 할지라도 이러한 다성 음악적 요소가 나타난다. 이를테면 한 명의 수창자가 선창하면 여러 사람이 이를 따라서 부르는 선후창 형식을 취하는데, 그래서 독창보다는 합창으로 노래할 때 이러한 폴리포니가 나타날 수밖에 없다. 가장 좋아하는 유형의 폴리포니는 일종의 돌림노래인 캐논 형식으로서, 같은 선율을 차례로 시작하고 되풀이하며 노래하는 형식이다. 다른 한 편으로 다성성은 또한 선율뿐만 아니라 리듬에서도 나타난다. 흔히 경쾌한 리듬을 흑아프리카 음악의 핵심이자 영혼이라고 말하는데, 손뼉이나 북, 실로폰이나 산자(sanza, 엄지피아노) 등과 같은 몸울림악기[체명악기]로 연주되는 아프리카 리듬은 상당한 수준의 세련됨을 보여준다. 그런데 이 리듬에서도 마찬가지로 2성부(聲部) 이상의 리듬이 사용되는 다중리듬이 나타남으로써 흑아프리카 음악의 다성적 특성을 다시 한 번 확인할 수 있다.

다성성은 또한 하나의 악기가 여러 음질을 갖게 하거나 어느 악기가 인간의 목소리와는 다른 음질의 음을 동시에 울리게 할 때도 나타난다. 가령 노래하는 데 자주 수반되는 박수는 단지 박자를 맞추기 위한 것만이 아니라 인간의 목소리와는 대조적인 음질을 제공해서 음의 충동을 줄이기 위한 것으로도 해석된다. 북은 연주하는 장소에 따라 다른 염주와 공명통이 달려 있는 경우가 많으며, 또한 여러 종류의 딸랑이나 방울처럼 다른 음질을 갖는 악기들이 서로 짝을 이루어 연주되는 경우도 많다. 이러한 악기들의 연주는 여러 가지 음이 동시에 표출되는 복잡한 다음(多音) 세계를 펼쳐게 된다.

어쨌든 흑아프리카에서의 다성 음악은 아프리카 특유의 공동체사회 활동의 결과라고 할 수 있다. 아프리카에서는 누구나 어릴 때부터 전통적으로 한 세대에서 다음 세대까지 이어온 성가와 리듬을 배우며 다성

음악을 자연스럽게 접하게 된다. 그들은 차라리 선천적으로 폴리포니의 성격을 지니고 태어난다고 할 수 있다. 아프리카인들이 노래를 부르거나 악기를 연주할 때 보여주는 신선한 즉흥성이나, 수많은 사람들이 합창이나 합주에 참여함에도 불구하고 놀랄 만한 수준의 자연스러움을 보여주는 것은 흑아프리카 음악의 특성인 그러한 선천적 폴리포니의 기질을 반영하는 것으로 생각된다.

3.5. 복합 음색의 선호

어떻게 보면 다성성은 아프리카인이 특히 좋아하는 포괄적(global) 음색, 즉 선명한 음색보다는 복합적이고 신비로운 음색을 선호하는 경향과 맞닿아 있다. 음의 색깔은 일반적으로 아프리카 음악에서 주요한 역할을 하는데, 한 마디로 아프리카인들은 ‘포괄적 음색’을 선호한다. 그들은 분명하고 단순하고 정확한 음질보다는 흐릿하고 복잡하며 일종의 후광으로 둘러싸인 인위적인 음색들을 추구한다. 그러한 흐릿한 음색은 감춰지고 은폐된 인간의 목소리, 심지어는 초인적인 음의 표현이라고 생각하는 것이다. 그렇다고 그러한 음색이 추상작용의 결과인 것은 아니다. 그것은 우리 주변의 동물, 자연, 인간이 내는 음의 표현을 통해서 얼마든지 상상할 수 있는 것들이다. 그래서 흐릿한 음색은 혼돈이나 원초주의(primitivisme)의 표현으로 간주될 수도 있다. 음악 영역에서의 포괄성과 그 비합리적 울림의 효과에 대한 연구에 따르면, 로고스중심주의의 서구인들이 무한한 시간과 공간을 지배하려는 욕구에서 정확한 분석을 추구하는 반면에, 아프리카인들은 반대로 혼란을 야기하는 것을 무릅쓰고라도 정확성과 분석을 피하며 세상의 복잡성을 받아들이려고 하는 것처럼 보인다. 그들은 그렇게 포괄적 음색을 통해 선명함보다는 흐릿함을, 질서보다는 혼돈과 신비로운 세계를 표현하고자 한다.

“아프리카에서는 일반적으로 포괄적인 것을 특히 좋아한다. 이

는 처음에는 혼돈, 심지어는 원초주의의 표현으로 간주될 수 있을 것이다. 그런데 좀 더 가까이 보면 아프리카인들은 특히 음악 영역에서 포괄적인 것과 그것의 비합리적 울림의 효과를 아주 공들여 만들어내려 한다는 것을 알 수 있다.”⁸⁾

이점에서 발라폰(balafon)이라는 아프리카 실로폰을 생각해보자. 발라폰은 나무로 만들어진 건반과 그 아래 울림통 역할을 하는 호리병박으로 이루어진 유율타악기(有律打樂器)로서, 꼭지를 고무 등의 부드러운 물질로 감싼 채로 쳐서 연주하는 서아프리카의 민속악기이다. 서구의 실로폰에 해당하지만 건반 아래로 건반들 크기에 비례해서 여러 개의 울림통 호리병박이 배치되어 있는 것이 특색이다. 그래서 서구의 실로폰이 분명하고 정확한 음을 내는데 반해 발라폰은 소리의 울림의 영향으로 인해 여러 음이 뒤섞인 흐릿하고 오묘한 복합 음을 내게 된다. 더욱이 각각의 호리병박에는 그 내벽에 미리 뚫어놓은 조그만 구멍을 메우는 가는 막이 부착되어 있는데, 사실 발라폰의 복합 음은 건반을 쳐서 울릴 때 바로 이 막이 진동해서 자아내는 오묘한 음이 가세한 결과이다. 결국 발라폰의 신비스런 소리는 호리병박 속에서의 공기의 울림과 갈대 피리와 같은 가는 막의 울림, 그리고 나무 건반의 울림이 복합적으로 작용한 결과이다.⁹⁾

이러한 음색의 복합성은 발라폰과는 다른 수많은 악기들에서도 나타나는데, 여기서는 다른 악기 하나만을 더 소개해본다. 콩고의 바베펙족

8) “Il y a d’une manière générale en Afrique une prédilection pour le global, qui pourrait être prise au premier abord pour une manifestation de confusion, voire de primitisme. Lorsqu’on y regarde de plus près, on s’aperçoit qu’il y a une recherche parfois très élaborée de l’effet du global et de ses résonances irrationnelles, notamment dans le domaine musical.”(DUVELLE, Charles, «Musique d’Afrique noire», *Encyclopædia Universalis*, 2016, p. 7.)

9) 발라폰의 오묘함은 결코 악기의 제작과정에서 비롯된 악기 자체의 투박함에서 연유한 것은 아니다. 사실 발라폰도 나무 건반 아래의 울림통이 없다면 얼마든지 서구의 실로폰처럼 정확하고 분명한 음을 낼 수 있다. 사실상 아프리카 중북부 내륙에 있는 차드(Tchad)에서는 아이들의 교육용으로 그러한 서구의 실로폰처럼 공명통이 없는 발라폰을 목격할 수 있다.

(Babembé) 어린이들이 연주하는 일종의 기타라(cithare)가 내는 효과들의 혼합은 또한 의미심장하다. 악기를 구성하는 요소들은 다음과 같다. 기다란 식물 줄기, 이 줄기 가운데서 세로로 껍질의 띠를 떼어내어 만든 진동 줄 - 이 줄 띠는 옥수수 이삭으로 만든 두 개의 작업대에서 양쪽으로 당겨짐 -, 한 짝의 막대기, 안에는 가는 자갈이 들어있고 구멍 뚫린 양철 박스 등이다. 세 아이가 악기 앞에 무릎을 꿇고 있다. 한 명은 악기대를 잡고 있고, 다른 한 명은 두 막대기로 현을 치며 연주한다. 세 번째 아이는 현으로 양철 박스의 안쪽을 접촉한다. 오른 손으로는 간헐적으로 약간 열린 구멍을 다시 막는다. 그렇게 해서 진동하는 현은 자신의 진동을 금속제 용기에 전달하며 그 용기 안의 자갈들이 움직이게 한다. 그래서 현을 치는 막대기의 두드림 소리, 딸랑이처럼 울리는 자갈 박스의 소리, 박스의 열린 구멍으로 울리는 변주음 등이 동시에 들린다. 그렇게 기타라 악기가 만들어내는 미니 오케스트라는 예기치 않은 혼합 음색을 제공한다.

그런데 이처럼 아프리카 음악에서 발견되는 뒤섞인 혼합 음의 추구는 사람의 목소리와 악기를 대립시키지 않으려는 아프리카인의 의지의 표현이라고 볼 수 있다. 이는 감춰지고 변형된 인간의 목소리를 악기를 통해 재생산하려는 것이 아니겠는가. 앞서 보았듯이, 노래의 목소리가 성조 언어인 말의 연장이고 악기도 그 말을 표현하고 있는 만큼, 악기의 오묘한 음색은 그만큼 인간의 신비스런 목소리를 모방하려는 의지의 표현으로 보인다. 어쨌든 아프리카인들이 연주할 때, 온갖 종류의 음향제조기들 - 피리, 금속제 방울, 조개더미, 식물 껍질 - 이 하프, 류트, 실로폰, 북 등에 아주 빈번하게 결합되는 것은 복잡하고 흐릿한 음색들에 대한 아프리카인들의 선호와 의지를 표현한다고 볼 수 있겠다.

3.6. 영적 세계로의 통로

그런데 이처럼 신비스러운 복합 음색을 선호하는 아프리카인들의 음

악 세계는 그 기원을 추적해보면 종교적 세계나 종교생활과 긴밀히 연결되어 있음을 발견할 수 있다. 이러한 현상은 종교성이 일상적 삶을 지배하는 아프리카에서 극히 당연한 결과일 것이다. 일상생활 곳곳에 음악이 배어있는 아프리카 사회에서 음악은 자연스럽게 종교성과 무관할 수 없기 때문이다. 그런데 특히 흑아프리카 악기는 그것이 자아내는 복합적인 음색뿐만 아니라 그 다양한 요소들로 인해 영적인 세계나 초자연적인 세계로 통하는 통로 구실을 하고 있다. 다시 말해 선명하지 않는 흐릿한 청각적 음색이 신비로운 영적 세계로 통하는 관문의 역할을 하듯, 악기와 관련된 다양한 시각적 이미지들(도상들)도 비가시적인 세계를 상징하는 표상으로 작동하고 있다. 한 마디로 아프리카 악기는 그것의 물질성으로 인해 가시적 세계와 비가시적 세계의 경계에서 그 양자를 잇는 매개자 역할을 한다.

“그들의 물질성으로 인해, 악기들은 가시적 세계와 비가시적 세계 사이의 관계를 맺도록 해주는 경계지대를 창조한다. 그들은 특수한 도상의 시각적 매체이면서도 특수한 언어 창조에 참여하는 음들을 생산해낸다.”¹⁰⁾

가령 카메룬 바밀레케족(Bamiléké)의 북을 살펴보자. 그 북이 내는 소리는 그것을 사용하는 비밀결사의 수호자의 목소리를 재현한 것으로 여겨진다. 특히 이 악기는 가면이 등장할 때, 입문의식의 단계들, 또는 장례식 등 여러 중요한 의례가 행해질 때 연주된다. 이는 고인들의 영혼들을 쫓거나 그들의 영혼을 달래주거나 또는 특수한 목소리를 떠올리게 함으로써 악이나 제앙을 예방하는 힘을 발휘할 수 있다고 보는 것이다. 악

10) “Par leur matérialité, les instruments créent une interface favorisant la liaison entre les mondes du visible et de l’invisible. Ils produisent les sons participant à la création d’un langage spécifique, tout en étant également le support visuel d’iconographies particulières.”(Elina Djebbari, «Les instruments de musique. Une porte ouverte sur l’invisible», in *Arts d’Afrique. Voir l’invisible*, Éditions Hazan, Paris, 2011, p. 40)

기는 이처럼 영적인 실체들을 중계하는 역할을 한다.

이러한 역할은 말리의 밤바라족(Bambara)이 사용하는 갈대 피리(mirliton)에서도 나타난다. 갈대 피리는 코노(Kono)라는 가면 의식에서 사용되는데, 가면을 쓴 사람은 다른 세계의 피조물을 나타내거나 영적 실체나 개념을 구현하며 신비하고 불가해한 언어로 표현한다. 이때는 난해한 말을 사용하는 가면과 공동체 사이를 이어주는 가면 수호자나 조수가 등장한다. 하지만 갈대 피리의 연주와 더불어 말의 변형을 통해 전해지는 난해한 언어들은 교리 전수를 받은 입문자들만이 이해할 수 있다. 이때 갈대 피리는, 가면의 언어가 어렵게 이해됨으로써 인간 세계 주변의 초자연적 존재의 위상을 강화하는 것처럼, 가면의 초자연적 특성을 암시하는 역할을 한다.

이처럼 악기의 소리가 독주나 합주의 방식을 통해 초자연적 영의 세계와 교감할 수 있게 하는 통로의 역할을 한다면, 악기의 음악적 역할 외에 다분히 시각적이거나 물질적 이미지들로 인해 아프리카 악기는 산자들의 세계와 영적 힘의 세계 사이를 이어주는 역할을 한다. 우선 악기 제작과정은 종종 의식화될 정도로 악기에게 부여된 특수한 위상을 보여준다. 서아프리카 기니의 바가족(Baga)의 팀바(timba)라는 거대한 북에 서처럼 북에 사용된 재료와 그것에 부여된 상징체계는 왕이나 수장의 권위나 권력을 표상할 정도의 그 제작과정의 상징성으로 인해 비가시적 세계로 나아가는 관문의 역할을 한다. 이러한 시각적 이미지는 악기를 꾸미고 있는 장식에서도 나타난다. 악기에 그려진 장식들은 우주생성이론이나 신화, 또는 영적인 세계를 표상하는 상징적 도상들로, 더러는 영험한 동물들의 이미지로 이루어져있다. 이들은 그렇게 상징적인 유사-언어를 통해 그들을 사용하는 공동체에 비가시적인 세계를 암시한다. 코트디부아르의 아티에족(Attié)의 북에 장식된 수호 조상들의 모습이나, 세누포족(Sénoufo)¹¹⁾의 북들의 울림통에 조각된 상징적 모티브들은 이 악기

11) 세누포족은 코트디부아르 북부, 말리와 부르키나파소의 국경지대에 거주하는 아프리카 종족이다,

들이 공동체의 가치를 중계하는 신성한 역할을 하도록 하며, 표범 형상을 하는 바밀리케족의 북은 초자연적인 실체를 환기시키는 역할을 한다.

이처럼 아프리카 악기들은 그 청각적 이미지와 시각적 이미지를 통해 인간 세계 영역에서 벗어나 그 악기들이 등장하는 의식들을 신비롭고 성스럽게 만드는 역할을 담당한다. 이를 달리 표현하자면, 아프리카의 수많은 단체들은 악기들의 이러한 다층적 의미망(음, 형태, 장식, 제조법 등)을 통해 비가시적인 영적 세계와의 교감을 추구하고 있다.

4. 나오는 말

그동안 다양한 분야에서의 인문과학의 발전은 민족음악학의 연구에도 영향을 미쳐왔다. 가령 언어학에서 비롯된 구조주의의 방법론은 아프리카 음악에 관한 과학적이고 체계적인 연구 작업들을 가능하게 했다. 오늘날에도 아프리카인들 자신이 그들 고장의 전통 음악을 연구하고, 그렇게 해서 아프리카 음악에 대한 풍부한 정보를 제공하고 있다. 이러한 현상은 특히 녹음테이프의 다량 생산, 녹음자료보관소의 내실화, 음반 출판의 발전, 구술 전통 음악 연구의 일반화 등을 통해 더욱 가속화되고 있다.

그러나 반면에 아프리카 음악에 대한 접근 가능성은 여전히 용이하지 않으며, 그에 대한 연구 욕구도 그다지 크지 않은 것이 사실이다. 무엇보다 시급한 것은 현대적 방식들로 밀려오는 서구의 물결이 그동안 전통 음악을 유지해온 아프리카의 아주 작은 마을에까지 다다르며 그러한 전통 예술의 소멸을 조장하고 있다는 점이다. 현대 서구의 문화적 침략은 아프리카의 음악 전통을 사라지게 하거나 거기에 근본적인 변형을 가하고 있다. 따라서 오늘날 아프리카 전통 음악의 이해와 발전을 가져왔던 현대적 기술 방식들은 역설적으로 전통 아프리카가 서구 문화를 채택하

거나 그 안에 융해되도록 강요하고 있는 것이다. 아프리카 음악이라고 해서 불변일 수는 없다. 그것은 구술 전통의 맥락에서 여러 세기를 거쳐 발전해 왔던 것처럼, 서구의 현대 문명으로 인해 소멸될 위험성도 안고 있다.

그렇다면 전통 아프리카의 재능들은 서구 문화의 더욱 강력해지고 더욱 수요가 늘어난 공격에 버텨낼 것인가? 세네갈의 레오폴 세다르 상고르(Leopold Sedar Senghor)가 예견했듯이, 보편성의 문화 안에서 그들의 자리를 찾을 것인가? 어쨌든 아프리카 전통 음악들이 사라지거나 새로운 사회의 표현방식들로 대체됨으로써 근본적인 변화가 이루어지는 것은 불가피해 보인다. 바로 그러한 이유로 해서 현대적인 녹음 기술을 통해 전통 음악을 보존하고 생생한 증언들을 보존하는 것이 시급하며, 특히 아프리카의 구술 전통의 음악적 특성으로 인해 기록 작업의 필요성이 그만큼 크다고 하겠다. 아프리카에서 음악은 일상의 삶을 지배하는 주요 요소이다. 그래서 아프리카 사회와 문화를 이해하는 데 아주 중요한 구성요소로 작동하고 있는 아프리카 음악 및 악기에 대한 연구는 더욱 체계적으로 계속되어야 할 것이다.

참고문헌

- ARNAUD, G r ald, «Les Griots de l'empire mandingue», *Cité musiques*, Paris, octobre-novembre 1999.
- ARNAUD G r ald et LECOMTE, Henri, *Musiques de toutes les Afriques*, Fayard, Paris, 2006.
- BEBEY, F., *Musique de l'Afrique*, Horizons de France, Paris, 1969.
- BENDER, W., *La Musique africaine contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 1992.
- BINET, Stéphanie, «Dakar, du griot au rappeur», *Artpress*, décembre 2000.
- BRANDILY, Monique, *Introduction aux musiques africaines*, Cité de la Musique, Paris ; Actes Sud, Arles, 1997. 157 p.
- CELLIER, Alexandre, *Percussions du Burkina-Faso*, Nouvelle planète, 2002.
- DJEBBARI, Elina, «Les instruments de musique. Une porte ouverte sur l'invisible», in *Arts d'Afrique. Voir l'invisible*,  ditions Hazan, Paris, 2011.
- DRAME A. & SENN-BORLOZ, A., *Jeliya, être griot et musicien aujourd'hui*, L'Harmattan, Paris, 1992.
- DUPIRE, Marguerite, *Peuls nomades :  tude descriptive des Wodaabe du Sahel nigérien*, Karthala, 1996.
- DUVELLE, Charles, «Musique d'Afrique noire», *Encyclop dia Universalis*, 2016.
- _____, «La Musique orientale en Afrique noire», in *La Musique africaine*, Richard-Masse, Paris, 1972.
- «Ethnomusicologie», in *Grande Encyclopédie*, Larousse, Paris, 1973.

- LEYMARIE, Isabelle, *Les Griots wolofs du Sénégal*, Maisonneuve et Larose, 1999.
- LEYMARIE, Philippe et PERRET Thierry, *Les 100 clés de l'Afrique*, Hachette Littératures, 2006.
- MONGIS, Aurélie, *Le chant du masque. Une enquête ethnomusicologique chez les Wè de Côte d'Ivoire*, L'Harmattan, Paris, 2011. 127 p.
- Musiques populaires : usages sociaux et sentiments d'appartenance*, sous la direction de Giulia Bonacci et Sarah Fila-Bakabadio, EHESS, Centre D'etudes Africaines, Paris, 2003. 112 p.
- PENNA-DIAW, Luciana, *Chants wolofs du Sénégal : pour chanter ensemble de 8 à 14 ans*, Cité de la musique, 2013.
- REED, Daniel B., *Dan Ge Performance : Masks and Music in Contemporary Côte d'Ivoire*, Indiana University Press, 2003.
- ROUGET, Gilbert, *Un roi africain et sa musique de cour : chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*, CNRS, 1996.
- _____, *Initiatique vòdoun, images du rituel : chants et danses initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin*, Sépia, 2001.
- _____, «La Musique d'Afrique noire», in *Histoire de la musique*, Gallimard, Paris, 1960.
- _____, «Xylophones africains et systèmes musicaux», *Percussions*, avril 2002.
- SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique*, Payot, Paris, 1936, rééd. Mouton, 1980.
- _____, *Les Kissi, une société noire et ses instruments de musique*, Hermann et Cie, Paris, 1951.
- _____, *Le Sistre et le hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, Hermann, Paris, 1990.

- SIMHA, A., *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, 2 vol., S.É.L.A.F., Paris, 1985.
- STONE, Ruth M., *Music in West Africa : Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford University Press, 2005.
- TRANCHEFORT, F.-R., *Les Instruments de musique dans le monde*, Seuil, Paris, 1980.
- ZANETTI, Vincent, «De la place du village aux scènes internationales : l'évolution du djembé et de son répertoire», *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 9, 1996.
- ZEMP, Hugo, «L'origine des instruments de musique : 10 récits sénoufo», *The World of Music*, 1976.
- _____, *Musique dan : la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Mouton, 1971.

〈Résumé〉

Quelques caractéristiques de la musique
traditionnelle de l'Afrique noire francophone

LEE Kyung-Lae

La musique d'Afrique francophone subsaharienne a conservé et développé un monde musical unique et singulier grâce à l'environnement social et naturel. Cet article a pour objectif de montrer les diverses caractéristiques communes de la musique d'Afrique noire francophone.

Ce qui doit être d'abord considéré, c'est que la musique d'Afrique noire est de tradition orale. À la différence de la musique savante occidentale, celle-là est conçue, inventée, jouée, diffusée, enseignée, conservée en dehors de tout système d'écriture. Mais contrairement à l'idée généralement reçue, les musiques africaines sont véritablement composées et non pas librement improvisées. Lorsque l'improvisation intervient, elle s'organise selon des règles précises en se référant à des éléments fixes et déterminés.

En deuxième lieu, la musique africaine est l'une des pierres angulaires soutenant la société comme l'organisation sociale, la religion ou la langue. Les musiques africaines remplissent de si nombreuses fonctions et sont liées à de si divers aspects de la vie traditionnelle (rituel et moeurs) que la plupart fonctionnent comme musique de la communauté nationale. C'est pourquoi la musique est dans l'ensemble le moyen d'expression ayant la force d'influence puissante dans la société africaine.

Troisièmement, la voix humaine parmi les instruments joue le rôle le plus important. Les africains apprennent à chanter dès leur enfance

comme ils apprennent à marcher ou à parler. Le chant est non seulement une façon de parler naturelle, mais un véritable outil nécessaire pour jouer un rôle social. Et la relation entre le chant et la parole est très étroite. La plupart des langues indigènes africaines ont en elles-mêmes un caractère mélodique. Ainsi, la parole passe au chant d'une manière naturelle et insensible. En un mot, les langues africaines sont des langues à tons dans la plupart des cas. Elles comportent une musicalité en elles-mêmes, le chant succède naturellement à la parole. En outre, la structure mélodique de la langue à tons peut être reproduite non seulement par la voix, mais d'autres instruments.

Quatrième caractéristique, la musique d'Afrique noire francophone fait l'usage de la polyphonie, combinaison de plusieurs mélodies, ou de parties musicales chantées ou jouées en même temps. Comme dans une conversation, dans la musique africaine se répondent les différentes voix, les parties instrumentales, ou même un seul chanteur frappant dans ses mains.

En dernier lieu, la musique africaine préfère le timbre complexe et brouillé au timbre clair. A savoir qu'il y a généralement en Afrique une prédilection pour le global. En quelque sorte cette tendance se lie étroitement à la polyphonie. Les africains cherchent les timbres artificiels entourés d'un halo flou et mystérieux, plutôt que les timbres de précision et de simplicité. Cela peut être aussi considéré comme une manifestation de confusion ou de primitivisme.

주 제 어 : 프랑스어권(Francophonie), 흑아프리카(Afrique noire), 음악(Musique), 악기(Instrument musical), 구술전통(Tradition orale), 말과 노래(Parole et chant), 다성 음악(Polyphonie), 복합 음색(Global), 영적 세계(Invisible)

270 ■ 2016 프랑스문화예술연구 제58집

투 고 일 : 2016. 9. 23

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

로맹 가리의 『그로칼랭 *Gros-Câlin*』에 나타나는 불완전함과 불안함 분석

이 광 진
(송실대학교 베어드학부대학)

■ 차례 ■

- | | |
|-----------|----------|
| 1. 서론 | 2-3. 페티시 |
| 2-1. 자기거세 | 2-4. 퇴행 |
| 2-2. 고착 | 3. 결론 |

1. 서론

에밀 아자르의 처녀작인 『그로칼랭 *Gros-Câlin*』은 여러 가지 의미로 사회적 반향을 불러일으켰다. 일개 무명작가가 메르퀴르 드 프랑스라는 보수적이고 권위 있는 출판사를 통해 그토록 파격적인 소설을 발표한 점, 신예 작가라는 이유로 원고가 삭제되는 수모를 겪은 점, 70년대 파리의 풍경을 한 인간의 초상을 통해 그로테스크하게 그려낸 점, 당대의 이슈에 대하여 신랄하게 비판한 점, 알고 보니 그가 공쿠르를 수상한 바 있는 거장이었다는 점 등등. 이 책은 술하게 입방아에 올랐다. 텍스트의 차원이 아니라 에피텍스트적인(텍스트 주변부적인) 소동과 소란을 통해 세상에 알려진 전후 사정도 그러하려니와, 불문학 연구자에게마저 대중 소설로 인지되거나 평가절하 되어 진지한 연구는커녕 제대로 된 소개조

차 이루어지지 않은 실정을 미루어보건대, 어쩌면 불운을 타고 났다고도 할 수 있다.

『그로칼랭』은 다소 불완전한 이야기를 담고 있다. 그 이야기는 무가치해 보이는 한 인간이 무의미한 삶을 강요하는 무정한 세상에 대해 뱉어내는 외침 그 자체다. 이 책의 주인공은 반연극anti-théâtre을 연상케 하는 독백과 대화를 통해 존재와 세계의 부조리에 대해 이야기한다. 일인칭 주인공이자 화자인 쿠쟁은 어릴 적 부모를 잃고 홀로 파리에 거주하는 샬리리맨이다. 여행지에서 마음에 쏙 드는 비단뱀을 발견하여 입양한 그는 비단뱀에게 그로칼랭이라는 이름을 지어 준다. 쿠쟁은 외로움을 타면서도 스스로 고독을 자처하는 인간이다. 비단뱀에 의지하며 외로움을 달래려 하지만, 비단뱀과 함께 사는 인간의 고독은 어쩌면 당연한 일이다. 쿠쟁은 직장에서 드레퓔스라는 흑인여성에게 구애하고, 대중장소에서 낯선 이들에게 말을 걸고, 뒷골목에서는 창녀들을 만나 위안을 얻는다. 그럼에도 그는 채워지지 않는 공허함에 시달리며 거칠고 정돈되지 못한 이야기를 늘어놓는다. 문제는 그 허무의 시작과 끝이 보이지 않는 것과 마찬가지로 이야기의 시작과 끝 역시 분명하지 않다는 점이다. 이야기는 결론 아닌 결론을 향해 진행되지만, 독자는 어떠한 가시적 결과도 얻지 못한 채 이야기로부터 단절되는 인상을 받는다.

『그로칼랭』에는 다소 불안한 환상이 담겨 있다. 쿠쟁이 끊임없이 들려주는 이야기는 인간이 품고 있거나 품을 수 있는 환상을 보여주기예, 정신분석학적인 관점에서 논의하기에 적합한 텍스트다.¹⁾ 그렇지 않아도 작가는 주인공 화자를 통해 정신분석학에 대한 미묘한 입장을 표명한 바 있다. 본고는 이 소설에 나타나는 적나라하면서도 은유적인, 또 ‘친숙하고도 낯선’ 정신분석학적 징후들을 찾아내고, 분석하는 데 그 목적을 둔

1) 로맹 가리가 에밀 아자르의 이름으로 발표한 두 번째 소설, 『자기 앞의 생La vie devant soi』 역시 정신분석학적 입장에서 원초적인 환상을 보여주는 작품으로, 이에 대해서는 몇 되지 않는 기존의 연구를 참조하길 바란다.(이광진, 「성장하지 않는 자아의 성장 소설」, 『프랑스학연구』 51호, 2010, 105-125쪽 ; 이광진, 「가족 로망 다시 쓰기」, 『프랑스학연구』 54호, 2010, 129-152쪽)

다. 여기서 우리는 프로이트가 전제하는 이론적인 개념을 따라 연구의 방향성을 잡되, 그 틀에 얽매이지 않도록 할 것이다. 본고의 연구 대상은 작품 그 자체일 뿐이다. 따라서 책의 저자 및 그의 작품 세계(작가의 생애 및 여타 소설들만 아니라 『그로칼랭』에 대한 대외적인 논란들까지 포함하여)에 치우치지 않고 텍스트에 집중하고 충실할 것이다. 무엇보다 이 소설에 대한 기존의 연구가 부재하다시피 한 까닭으로 보다 세세하고 치밀하게 텍스트를 분석할 필요가 있다.²⁾

2-1. 자기거세

한 정신분석학자는 『그로칼랭』에 나타나는 “단순하면서도 특출하게 은유적인” 면모를 저자의 전작들에 나타난 섹슈얼리티에 비교하면서, “발기/자위”가 뱀의 몸통으로 재현되었음을 강조한 바 있다.³⁾ 구장기(구순기) 이후 정신 및 신체의 발달의 차원에서 성/성기는 가장 원초적인 감각을 지배하며 가장 순수한 상태의 언어 그 자체다. 즉, 성/성기는 언어의 첫 번째 지시대상이며, 이를 바탕으로 지각하는 사람과 사물, 시간과 장소, 행위와 상태 등은 복합적인 언어 체계를 형성한다. 주인공 쿠쟁

2) 『그로칼랭』이 출간되었을 당시, 평단의 반응은 에밀 아자르라는 신예 작가에 대한 호기심과 궁금증이 대부분이었다. 이후 갈리마르사에서 출판한 ‘로맹 가리 카르토 전집’을 비롯하여, 작가에 대한 거의 모든 서적 및 문헌자료에서 『그로칼랭』에 대한 연구는 누락되었다시피 하다. 다만 이 소설은 ‘에밀 아자르로서의 정체성’을 논의하기 위해 언급될 뿐이거나, 작가의 과도기적 작품 정도로 평가된다.(voir Fabrice Larat, *Romain Gary. Un itinéraire européen*, Éditions Georg, 1999, pp. 156-158 ; Mireille Sacotte, *Romain Gary. Légende du je*, Quatro Gallimard, 2009, pp. 9-26)

3) Philippe Brenot, “Le secret de *Gros-Câlin*”, *Le monde*, 8 juin 2014 : “L’histoire de *Gros-Câlin* est à la fois simple et extraordinairement métaphorique, mais le génie de l’écrivain, l’habileté de Romain Gary, a été de ne pas nous en montrer ouvertement la trame, pourtant évidente lorsque nous relisons (en le sachant) ce roman si étrange. (...) L’érection/masturbation devient un être de chair, un reptile affectueux avec lequel, tout naturellement, vit Michel Cousin.”

의 삶에서 비단뱀-성기가 첫 번째 모티프라면, 그것을 둘러싼 외적인 정황은 하나의 삶이며, 그것에 의해 생성되는 내적인 상황은 하나의 환상이다. 실제로 『그로칼랭』에서 비단뱀은 시종일관 가장 중요한 모티프고, 이 스토리는 온전히 성적인 차원에서 해석가능하다. 그런데 이 작품속의 주인공 쿠쟁은 성/성기의 주체가 아니다(정상적인 성생활을 하지 않는다). 따라서 우리의 분석 대상은 성/성기를 둘러싼 외부적 환경 및 조건, 그것이 지시하거나 암시하는 환상에 대한 것이다.

일인칭의 주인공 ‘나’는 통계학자로, 자신의 불완전하고 불안한 존재와 삶, 감정 따위를 숫자에 비교하거나 비유하여 표현한다. ‘내’가 알고 있는 한 숫자는 가장 적합한, 완전하고 완벽한 무엇이다. ‘나’는 한없이 ‘0’에 가까워지고 있으며, ‘1’은 ‘2’가 가능하게 하는 유일한 것이다.⁴⁾ ‘나’는 ‘2’를 결핍으로부터 자유로운 완벽한 숫자로 여긴다. 두 팔로 제 몸통을 감싸 안으며 ‘2’에 다다르지 못함을 한탄한다. 자기 몸을 두 팔로 껴안는 자위의 행위는 성적 만족을 위한 것이 아니라, ‘1’로부터 ‘2’로 향하는 하나의 몸짓이다. 쿠쟁이 매해 2센티미터씩 자라고 있다고 자랑하던 비단뱀, 그로칼랭은 이야기 처음부터 끝까지 2미터 22센티미터인 채 시간당 20개의 파리를 틀 뿐, 더 이상 성장하지 않는다.

‘2’는 ‘1’의 결핍과 ‘0’의 결여를 도드라지게 하는 숫자이기도 하다. 이는 쿠쟁이 “미국적 잉여surplus américain”라고 일컫는 감정적 과잉 상태를 초래하며, 수치화 될 수 없기에 다다를 수 없는 이 상태는 그로 하여금 불안감을 유발한다.⁵⁾ 불안으로부터 멀어지려 애쓸수록 ‘나’는 불안하다. 우리의 소설에서 이러한 존재적 불완전함과 불안감은 섹슈얼리티를 통해 대단히 직설적으로(일차적으로) 형상화된다. 다만 여기서의 섹슈얼리티는 실제적 ‘관계’가 배제된, 오로지 부차적인 이미지 작업(이른바 이차 가공élaboration secondaire)을 통해서만 형상화 될 수 있는

4) Romain Gary, *Gros-Câlin* (1974), Éditions Gallimard, coll. “Folio”, 2011, p. 191, p. 214.

5) Voir *ibid.*, p. 80, p. 149, p. 197.

환상이다.

쿠쟁은 수다스러워 보이지만, ‘믿음직하지 않은’ 화자다. 여기서 믿음직하지 않다는 말은 무(기)력함, 남성성의 결여, 수동적인 태도 따위를 함축한다. ‘나’는 자기를 둘러싼 세계에 대한 생각을 거침없이 개진하지만 자기 자신에 대한 속내는 좀처럼 드러내지 않는다. 다만 가끔씩 타자에 대한 설명에 빗대거나 타자에의 감정에 기대어 스스로를 피력하려 할 뿐이다. 이는 ‘나’의 존재론적 불안전뿐만 아니라, 성적인 불능에서 비롯하며, ‘내’가 타자와 맺는 피상적이거나 피동적인 관계의 양상에서 잘 드러난다. ‘내’가 두 팔로 제 몸을 감싸 안고 조이는 자기포옹(자위행위)은 그가 불완전한 자신의 존재에 대해 확인하고 싶어 하는 하나의 소극적인 방식이다. 그러나 두 팔만으로는 자신에 대해 확신할 수가 없다. 자신의 두 팔 말고 타자의 두 팔이 있었으면 하는 것이다. 이를테면, ‘나’는 비단뱀의 먹잇감으로 사온 흰 쥐에게 감정적인 애착 혹은 일체감을 느끼고, 블롱딘이라는 (여성)이름을 붙여준다. 그리고는 자신에게 “남성적 힘이 결여되었다 je n'avais pas la force masculine”고 느닷없이 고백한다.⁶⁾ 블롱딘의 무기력함에 자신의 성적 무력함을 피상적으로 투영한 것이다. 성적인 무력함은 ‘내’가 비단뱀과 맺는 관계를 피동적인 것으로 결정짓기도 한다. ‘나’는 (비단뱀에게는 없는) “두 팔에” 안겨서 “사랑받는 aimé” 기분을 느끼고 싶어서 비단뱀과 한집에 살고 있는 것이다.⁷⁾

쿠쟁의 말과 행동에서 우리는 유아기적인 자폐 혹은 퇴행의 성향을 쉽게 읽을 수 있다. 프로이트에 의하면, 어린아이는 구강기에 필요와 요구의 단계를 경험하고, 항문기에 접어들면서 욕망과 충족의 메커니즘을 배워나간다. 아이는 어머니가 필요한 모든 것을 해결해주지 않는다는 현실에 부딪치면서 스스로를 어머니에게 선사할 수 있는 황금빛 대변으로 여긴다. 그리하여 아이는 자신의 배설물을 황금이나 돈, 선물 등과 같이 교환 가능한 무엇으로 삼는다. 프로이트를 직접 인용 하자면, “무의식의

6) *Ibid.*, p. 12.

7) *Ibid.*, p. 21, p. 33.

산물들-사고와 환상 그리고 징후-에서 드러나는 모든 표면적인 상황에 따라, 아이의 대변(돈, 선물)과 페니스의 개념이 서로 분리되지 않고 쉽게 교환된다는 기정사실을 이 논의의 시발점”으로 삼는다는 것이다.⁸⁾ 이러한 과정에서 아이는 상상적으로 어머니의 팔루스(어머니에게 결여된 페니스의 대체물)로 남느냐, 상징적으로 아버지의 팔루스(자기에게 결핍된 성적인 정체성)를 갖느냐의 문제로 딜레마에 빠진다. 동일시와 소유 사이에서 존재론적인 혼선을 겪는 것이다.

그런데 이러한 강박적 사고는 항문기 이후의 어린아이에게 나타나는 ‘근원 환상 *fantasmes originaires*’을 단적으로 보여준다. 근원 환상은 태초부터 인간이 반복하는 일차적인 환상인 동시에, 인간의 근원에 대한 존재론적 물음을 바탕으로 한다. 근원 환상의 첫 번째 유형은 ‘거세 위협 *menace de castration*’이다. 거세에 대한 환상의 징후는 주로 항문기를 거친 남근기의 어린아이에게 나타나는데, 이 무렵 아이는 자신과 성/성기가 다른 부모에게 나타나는 비정상적인 점에 눈뜨면서 불편함을 느낀다. 남자아이의 경우, 아이는 페니스가 없는 어머니의 불완전함(신체적 결함)에 대한 불안(인지적 결함)을 느낀다. 성/성기의 차이에 대해 의문을 제기하게 되고(‘왜 어머니에게는 페니스가 없을까?’), 그것이 아버지가 행사하는 일종의 경고 혹은 위협일 수 있음을 무의식중에 알게 된다(‘어머니는 아버지에 의해 거세되었을까?’). 어린아이가 확고한 결과(어머니 성기의 결여)에 대한 원인을 가늠하면서부터, 이 상황(콤플렉스)은 거세의 이미지 혹은 거세와 관련된 환상을 이차 가공을 통해 지어내고 꾸며낸다. 그리고 이러한 과정에서 어린아이는 정체성의 혼선 혹은 오이디푸스적인 혼란을 겪는다.⁹⁾

8) Sigmund Freud, *La Vie sexuelle*, trad. fr. (1969), Paris, Presses Universitaires de France, coll. “Bibliothèque de psychanalyse”, 2002, p. 107 : “Comme point de départ de ces discussions nous pouvons prendre le fait que selon toute apparence dans les productions de l’inconscient — idées, fantasmes et symptômes — les concepts d’excrément (argent, cadeau), d’enfant et de pénis se séparent mal et s’échangent facilement entre eux.”

9) Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la Psychanalyse*

거세의 위협을 무의식적으로 인지하는 것은 어린아이(처럼 환상을 벗어나지 못했거나 정신적 퇴행을 겪는 성인)가 항문기에서 남근기로 진입할 때 겪는 성적 위기의 결과물이다.¹⁰⁾ 그런데 흔히 이야기하는 오이디푸스 콤플렉스란 항문기로부터 남근기에로의 과도기로, 성적인 정체성을 확립하기 위해 거쳐야만 하는, 상징적 거세를 가리키는 말이다. 단순히 이야기하자면, 거세는 실제로 행해지는 것이 아니라, 담론화된 것 혹은 환상적으로 만들어진 것이다. 즉, 거세 콤플렉스는 오이디푸스 콤플렉스의 원인이 되기도 하며, 그것과 맞물리거나 겹쳐서 나타나기도 한다.

『그로칼랭』의 주인공 쿠쟁은 오이디푸스 단계에서 한 발짝도 진전하지 않은 인물로 그려진다. 거세에 대한 ‘나’의 ‘환상’은 위협과 경계로 작용하는 게 아니라, 이미 기정사실로 받아들일 수밖에 없는 ‘현실’이다. ‘나’에게 거세의 위협은 성기 자체에 대한 것이 아니라, 존재에 대한 것이다. ‘내’가 거세의 환상 속에서 살고 있다는 것은 타인과의 관계에서 스스로를 소외시키는 삶의 방식에서 드러난다. ‘나’는 드레퓔스라는 회사동료와 교제한다. 그런데 교제는 남녀 사이에 있을 법한 관계가 아니라 남녀에 대해 만들어낸 한낱 몽상에 불과하다. ‘나’는 그녀와 엘리베이터에서 만나 인사를 나눈 것을 가지고 교제가 시작되었다고 믿어버린다. 몇 번 스쳤을 뿐인 그녀와의 관계는 ‘나’의 환상 속에서 무궁무진한 이야기로 펼쳐진다. 심지어 ‘나’는 그 이야기 속에서 그녀와 연애를 하고 결혼을 하여 가정을 이뤘다고 착각할 지경이다.

우리가 쿠쟁을 ‘그’가 아닌 ‘나’로 표현하는 까닭은 쿠쟁이 ‘나’라는 나르시시즘에서 한 발짝도 진전하지 않았기 때문이다. 나르시시즘에 빠졌음은 곧 오이디푸스 콤플렉스를 극복하지 못했음을 뜻한다. 그렇게 ‘나’는 인간과 실제 관계를 맺을 줄을 모르고 상상적으로만 만나고 헤어

(1995), Paris, Larousse, 2007, pp. 50-53.

10) Alain de Mijolla, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Calmann-Lévy, 2002, p. 336 : “(...) l'angoisse de castration sera le moteur essentiel (...) elle est ce qui fait sortir le garçon de la crise œdipienne aiguë à la phase phallique [alors qu'elle est pour la fille] ce qui la fait entrer dans la crise œdipienne.”

진다. 비단뱀에게 붙여준 그로칼랭이라는 이름이 열렬한 포옹이라는 뜻이라는 점에서, ‘내’가 스스로를 안는 행위는 의미심장하다. 아이러니하게도 자기포옹은 자기에(나르시시즘)와 무관하지 않으면서도, 자기거세 auto-castration와 연관된다. 즉, ‘나’는 스스로를 안는 행위를 통해 거세에 대한 위협을 암시하는데, 문제는 이 거세의 주체가 바로 자기라는 점에 있다. 거세는 실제적인 위협이 아니며, 타자의 두 팔을 얻기 위한 하나의 선택이라는 것이다.

말하자면, 이 소설에서 성적인 문제는 보다 근본적인 차원에서 반추된다. 인간이 (오이디푸스적으로든 사회학적으로든) 성장하기 위해서는 관계를 형성하고, 그 관계 속에 자신을 위치시키는 방법을 알아야 한다. 그런데 쿠쟁은 관계 맺는 방법을 배우지 못했다. ‘나’에게 중대한 문제는 결핍된 성적 능력이나 결여된 성관계가 아니라, 불완전한 인간 존재와 불안한 인간관계다. 그것은 절대 고독의 다른 이름이기도 하다.¹¹⁾ ‘내’가 고독한 것은 타자와 관계를 맺고 싶다는 열렬한 희망과 그 관계가 가능하리라는 헛된 믿음 때문이다.

2-2. 고착

근원 환상의 두 번째 형태인 ‘유혹 장면scène de séduction’은 어린아이가 부모(어른들)와 같은 장소에 있을 때, 성적인 유혹(희롱)을 받은 경험이었다고 기억하거나, 이러한 일이 실제로 행해지고 있다고 생각하는 환상을 가리킨다. 기본적으로 이 환상은 이차가공을 통해 전혀 새로운 장면으로 전환되기에 예기치 않은 방향으로 왜곡되기도 하고 제멋대로 조작되기도 한다. 유혹 장면의 환상에서 아이는 수동적인 입장에서 유혹

11) *Gros-Câlin*, p. 104 : “Chacun de vous est entouré de millions de gens, c'est la solitude.”

을 받고 있(다고 믿)는 데다 일방적으로 보이는 어른의 (성적인) 코드를 이해하지 못하기 때문에, 성/성기와 관련하여 오해와 고통을 하기 마련이다.¹²⁾

『그로칼랭』의 유혹 장면은 유곽에서의 에피소드들에서 나타난다. 그 대상이 페니스든 존재 그 자체든, 쿠쟁은 거세 위협의 상태에서 자기위안의 방법을 찾을 필요가 있다. 이는 ‘내’가 정기적으로 창녀촌을 찾아가 ‘관계를 맺으려고’ 하는 장면들에서 드러난다. ‘나’는 비단뱀에서 줄 “먹이”의 문제를 해결한 뒤 *après ce problème qui a été résolu*, 창녀촌에 가서 어떤 위안을 얻고자 한다. 창녀의 “두 팔이 더 있어야만 *deux bras de plus*” 완전한 존재처럼 느껴지며, “존재를 증명 *je fais acte de présence*” 할 수 있는 까닭이다.¹³⁾ 자신의 필요에 의해 창녀를 찾았으면서도, 정작 그녀와 대면한 ‘나’는 불편하기 그지없다.

C'est possible, mais je n'y arrive pas à m'habituer à cause de mes problèmes de personnalité. Je ne demande pas à être traité comme un être différent, au contraire, mais j'éprouve de la dépréciation, de la déperdition, je me sens terriblement banalisé lorsque Claire, Iphigénie ou Loretta me fait asseoir sur le bidet et commence à me savonner le cul, alors que je viens là pour avoir de la compagnie féminine. Je suis donc de plus en plus tenté de me débarrasser de mon python qui écarte de moi les valeurs féminines authentiques et permanentes, en vue de vie à deux. Mais cette décision à prendre devient chaque jour plus difficile, car plus je suis anxieux et malheureux, et plus je sens qu'il a besoin de moi. Il le comprend et s'enroule autour de moi de toute sa longueur et de son mieux, mais parfois il me semble qu'il n'y en a pas assez et je voudrais encore de mètres et de

12) Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Presses Universitaires de France, coll. “Quadrige”, 2002, p. 437.

13) *Gros-Câlin*, p. 29.

mètres. C'est la tendresse qui fait ça, elle creuse, elle se fait de la place à l'intérieur mais elle n'est pas là, alors ça pose des problèmes d'interrogation et de pourquoi.

그럴 수도 있다. 그래도 내 성격의 문제로 인해 도저히 익숙해질 수가 없다. 나는 특별한 사람으로 대우받기를 원하지 않는다. 오히려 그 반대다. 파트너를 구하러 온 것이긴 하지만, 클레르든 이피제니든 로레타든 누구든 간에 나를 비데에 앉히고 엉덩이에 비누칠을 할라치면, 내 가치가 떨어지고 기력이 딸리는 기분이 든다. 나는 여기에 여자와 함께 있고 싶어서 온 것뿐인데 말이다. 비단뱀은 내게서 진정한 여성적 가치로부터 멀어지게 만들고 있다. 그렇다보니 점점 더 비단뱀을 처치하고 둘 만의 삶을 살고 싶어진다. 그렇지만 나날이 이 결정을 내리기가 어려워진다. 내가 불안하고 불행할수록 그로칼랭이 나를 필요로 한다고 느껴지기 때문이다. 그걸 아는지 그로칼랭은 몸을 있는 대로 늘여서 나를 감아준다. 그래도 가끔씩 모자란 듯해서, 몇 미터만, 몇 미터만 더 있었으면 바라기도 한다. 이게 다 애정 때문이다. 애정은 내부에 구멍을 파고 거기에 자리를 만든다. 그래도 거기엔 애정이 없다. 그러니 의문을 제기하게 되고 왜인지 이유를 묻게 되는 거다.¹⁴⁾

사실 ‘나’에게 유혹 장면은 남성성의 불능에 대한 하나의 핑계다. 인정할 수 없는 사실에 대해 스스로를 위안하기 위해 만들어낸 시나리오인 것이다. 유혹 장면에서 ‘나’의 성기는 매번 제 역할을 제대로 하지 못하고, 성관계는 이루어지지 않는다(실제로 성적인 위안을 주는 것은 비단뱀뿐이다). 거세 위협의 트라우마와 그로 인한 유혹의 환상이 만들어 낸 무력감 때문이다. 유혹 장면에서, ‘내’가 생각하는 관계의 요점은 여태 맛보지 못한 애정이지만, 실제 성관계가 아니다(‘나’는 어머니의 유혹을 받지만 이를 받아들일 수 없다).

이 관계의 양상은 조금씩 더 복잡하게 나타난다. 쿠쟁이 항문기적 단계에서 욕망하고 있는 대상이 어머니만은 아닌 까닭이다. 과정이 어땠

14) *Ibid.*, pp. 30-31.

든, 이런 식으로 유예되는 관계는 남성적 불안전함을 보완해주는 커녕 불안함만 야기할 뿐이다. ‘나’가 욕망하는 “여성적 가치”는 단지 어머니라는 존재나 모성이 아니라, 남성적 가치(‘나’에게 결핍된 남성성)를 확 인받고 싶은 데서 오는 심리적 보상이기도 하다. 인용한 지문(‘나’의 논 리)에 따르자면, 그게 여성적이든 남성적이든 어떤 가치를 보완하거나 충족하기 위해서는 비단뱀을 해치워야 한다. 그러나 역설적이게도 이를 가능하게 하려면 비단뱀이 필요하다. ‘나’는 창녀들이 항문을 씻겨주는 통상적인 행위가 “내 가치를 떨어뜨리고 기력을 딸리게” 한다고 불평한 다. 그런데 비단뱀은 몸을 있는 대로 늘여서(그 길이에 늘 만족스러운 것은 아니지만) ‘나’의 “가치”와 “기력”을 대변해준다. 즉 비단뱀은 쿠쟁의 팔루스인 것이다.

이렇게 유혹 장면의 모순적인 시나리오에 꼬리에 꼬리를 물고 이어진 다. ‘나’의 남성성을 확인하기 위해서는 어머니(‘나’는 창녀를 어머니와 동일시한다)를 필요로 하지만, ‘나’는 그녀 앞에서 무가치해지고 무기력 해진다. 그녀가 ‘내’ 엉덩이를 닦아주면서(‘나’를 유혹하면서) ‘나’의 페 니스를 탐하는(거세하려고 하는) 까닭이다. 이렇게 이중적으로 역설적인 상황은 어린아이가 항문기 단계에서 부닥치는 정체성의 문제와 맞닿아 있다. 말하자면, ‘나’의 욕구는 항문기적으로 표현되거나 투영된다. 앞서 밝힌 바, 항문기의 시작은 ‘나’와 어머니 사이의 관계에 대한 설정 및 규 정이다. 이 관계의 메커니즘은 필요와 요구에 대한 교환의 원리다. 물론 그 교환의 목적은 ‘나’의 페니스(남성성)다.

이러한 까닭에 소설에서 여러 차례 되풀이되는 이른바 ‘장미 잎사귀 *feuille de rose*’(항문 주위를 핥는 유사성행위)의 에피소드는 매우 의미 심장하다. 쿠쟁은 비단뱀만으로 만족을 하지 못하고 매번 도시 뒷골목의 유곽으로 되돌아온다. 여자들은 ‘나’의 “엉덩이를 핥아주기 *faire feuille de rose*” 위해 항문을 씻겨주는데, ‘나’는 이 과정에 대해 상세히 기술하 면서 오묘한 감정을 표출하다 끝내 격한 반응을 보인다.¹⁵⁾ 창녀는 ‘나’와 같은 어린아이를 취급하는 방법을 알고 있다.¹⁶⁾ 그렇게 의도했던 그

렇지 않든, 두 사람 사이에 성적 긴장감은 없고, 성관계는 매번 실패한다. ‘내’가 장미 잎사귀 놀이 따위에 민감하고 집착하는 것은 항문기적으로 고착화되었기 때문이다. 정신분석학에서 일컫는 고착fixation은 넓은 의미에서 유아기적 성장 과정에 위치한 주체가 한 단계에 멈춰버리는 상황이나, 그 단계에서 무의식적으로 생성된 부산물에 리비도적 충동이 고정되는 성향을 가리킨다. 그 단계가 구강기든 항문기든 남근기든, 그 대상이 실제 경험이든 상상적 이마고든 환상이든, 고착은 “근원 억압 *refoulement originaire*”에서 비롯된다.¹⁷⁾

쿠쟁에게 근원적인 억압은 성적 불능에 다름 아니다. 성관계가 매번 무산되는데도 ‘나’는 여전히 유곽을 들락거린다. 그러던 어느 날, 고국으로 돌아간 줄로만 알았던 드레퀴스와 조우한다. 한때 연정을 품었던 여인 앞에서 ‘나’는 어린아이가 된 것처럼 “가공할 두려움”을 느끼고 바지를 벗을 엄두도 내지 못하는데,¹⁸⁾ 뜻밖에도 드레퀴스는 ‘나’에게 항문기적 교환의 원리를 차근차근 설명해준다.

Et puis, tu sais, si on ne pouvait pas acheter de l'amour avec de l'argent, l'amour perdrait beaucoup de sa valeur et l'argent aussi. Ça fait du bien au pognon, je t'assure. Il en a besoin. Qu'est-ce que tu veux, quand tu peux te taper une belle fille pour cent cinquante francs, tes cent cinquante francs ont beaucoup plus de gueule, après. Ils prennent une tout autre valeur. Au moins on sait que le pognon veut vraiment dire quelque chose,

15) *Ibid.*, pp. 29-33, 193-196.

16) *Ibid.*, p. 195 : “J’ai un client comme ça. Il faut que je le prenne dans mes bras et que je le berce en lui murmurant “dors, mon bébé, dors ta maman est là” et alors il fait pipi sous lui et il est content.”

17) *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 161.

18) *Gros-Câlin*, pp. 199-200 : “J’éprouvais également des inquiétudes épouvantables par crainte de manifester le plus léger étonnement ou un hurlement atroce et incontrôlé, par élégance, (...)” ; *ibid.*, p. 200 : “Moi, je n’ose pas encore enlever mon pantalon.”

que ce n'est pas rien.

그리고 알다시피, 돈으로 사랑을 살 수 없다면, 사랑은 그 가치를 잃게 될 거예요. 돈도 마찬가지고요. 이건 분명히 돈한테도 좋은 일이에요. 돈도 그럴 필요가 있는 거지요. 어찌겠어요. 백오십 프랑으로 예쁜 여자를 후릴 수 있다면, 그런 뒤엔 당신의 그 백오십 프랑도 좀 더 낮짝이 설 것 아니에요. 그 돈이 전혀 다른 가치를 갖게 되는 거예요. 적어도 사람들은 돈이 분명히 뭔가를 말해주는다는 걸 알고 있어요. 아무것도 아닌 게 아니란 말이지요.¹⁹⁾

드레뤼스는 ‘나’를 예의 장미 잎사귀 놀이로 이끈다. 그리고 ‘나’는 이 행위를 통해 “인구통계학적 존재”를 깨닫고 비로소 자기가 있어야 할 “제 자리를 되찾았다”는 인상을 받는다.²⁰⁾ 어린아이-쿠쟁이 어머니-드레뤼스의 항문기적인 가르침을 통해 태초의 존재로 거듭나 자기 존재를 확인한 것이다. 그러나 그것이 쿠쟁이의 성장을 의미하는 것은 아니다. 드레뤼스와 유사성행위 이후에도 ‘나’는 여전히 유아기적 상태에 머문다. 그런데 거꾸로 생각하면, 이러한 상황은 불완전함과 불안함에 대처하는 유일한 방법일 수도 있다. 또 다른 존재의 방법 혹은 대체적 소유의 방식을 발견하기 전까지는 말이다. 말하자면, 쿠쟁이 진정으로 욕망하는 것은 자기를 대신하고 투영할 수 있는 전혀 다른 ‘나’, ‘또 다른 나’다. 인구통계학적인 존재의 무가치함과 무기력함을 대면한 ‘나’에게는 이를 대체할 또 다른 존재, 즉 가족이 필요하다.

19) *Ibid.*, p. 201.

20) *Ibid.*, p. 205 : “Je ne faisais plus le prétentieux avec autre chose et ailleurs, j'étais démographique, avec voies d'accès et droits à la vie. J'avais repris place.”

2-3. 페티시

한 연구 자료에 따르면, 로맹 가리의 작품에 나타나는 존재의 위기는 타자와의 관계가 아니라 자기 자신과의 관계에서 비롯되었다고 한다. 로맹 가리는 “자아 균열moi fissuré”에 따른 또 다른 자아(들)와의 대결 관계 속에서 불안함을 느낀 것이며, 분열된 자아로부터 벗어나기 위해 “자기증식auto-engendrement의 글쓰기”를 선택한 것이다.²¹⁾ 이러한 작가의 성향은 『그로칼랭』의 쿠쟁에게서도 극단적으로 드러난다. 자기 분열에 따른 불완전함과 불안을 해소할 대상은 가족밖에 없다. ‘내’가 아니지만 ‘나’를 채워주고 달래줄 수 있는 가족이 절실하다. 이 소설에 등장하는 인물들은 특유의 가족주의를 통해 이미지화 된다. 비단땀과 생쥐를 포함한 모든 인물들에게는 고독하고 유아적인 인간이 품은 가족에 대한 환상이 투영되어 있다.

이들테면, 쿠쟁은 독일 점령기 이후 프랑스의 이민자 정책 및 프랑스 국민의 민족주의적 성향에 대해 수차례에 걸쳐 이야기를 늘어놓는다. 그에 의하면, 박해받던 유대인을 품위 있고 평등하게 대우할 수 있는 기회는 없어졌다. 흑인을 열등한 인간으로 취급하고 무시하던 시절도 끝장났다. 프랑스인으로서 프랑스적인 “형제애fraternité”를 구현할만한 계기도 목적도 없어진 것이다.²²⁾ 그렇기 때문에 쿠쟁은 만약 아직까지 노예제도가 있었다라면, 곧바로 이민자 출신의 유색인종인 드레뤼스와 가정을 꾸려 박애정신을 실현했을 것이라고 말한다. 쿠쟁이 역설하는 ‘평등함에 대한 우월감’은 여러 의미에서 문제적이다. 우선 쿠쟁은 인종차별적인 파시즘을 숨기고 있지 않고 드러낼 뿐만 아니라, 인종차별주의를 형제애로, 형제애를 자기희생으로 포장한다. 여기서 핵심적인 문제는 자기헌신을 가장한 인종차별적인 사고가 실은 비틀린 가족주의의 발로라는 점이

21) Guy Amsellem, Romain Gary. *Les Métamorphose de l'identité*, L'Harmattan, 2008, p. 191.

22) Gros-Câlin, p. 81.

다. 쿠쟁에 의하면, 드레뤼스의 결점은 프랑스인이 아닌데다 유색인종이라는 점이며, 자기의 단점은 프랑스인인데 인종차별주의자라는 것이다. 따라서 “두 사람은 평등하며on est entre égaux” 하나의 가족으로 묶일 수 있다는 게 ‘나’의 논리다.²³⁾ 즉, 쿠쟁은 결핍된 무엇을 채우기 위해서 뿐만 아니라 불안전함을 부정하기 위해 가족주의를 이용하고 있다.

항문기에 고착된 쿠쟁이 그려내는 가족에 대한 욕망과 서사는 ‘근원 장면scène originaire’에서 극점을 찍는다. 근원 장면은 근원 환상의 세 번째 형태로, 어린아이가 직접 목격했거나, 목격했다고 생각하는 부모의 정사 장면을 뜻한다. 그 장면이 실제적이든 그렇지 않든 간에, 부모의 성행위가 정확히 무엇인지 모르는 아이는 정사 장면이 노출되었을 때 충격을 받고, 그 이미지를 무의식적으로 재현하는 경향이 있다.²⁴⁾ 『그로칼랭』에서 이 근원 장면은 가정부의 일화를 통해 다분히 극적인 형태로(은유적이고도 직설적으로) 그려진다.

어느 날, 쿠쟁의 집에서 일하는 가정부가 갑자기 끔직한 비명을 지른다.

Je me précipite : mon python s'était dressé dans la corbeille à papier et oscillait aimablement en regardant la brave femme. Vous n'avez pas idée de l'effet que ça a fait. Elle s'est mise à trembler et puis elle est tombée raide par terre et quand j'ai mis un peu d'Évian dessus, elle a commencé à se tordre et à hurler, les yeux révulsés, je crus qu'elle allait mourir sans arranger les choses. Quand elle a repris son état, elle a couru tout droit à la police et leur a dit que j'étais un sadique et exhibitionniste.

서둘러 가 보니, 나의 비단뱀이 휴지통 속에서 몸을 곧추 세우고 그 선량한 여자를 바라보며 사랑스럽게 몸을 흔들어대고 있었다. 이 일의 파장효과에 대해서는 상상도 못할 것이다. 가정부는 부들부들 떨다가 몸이 굳어서 바닥에 쓰러졌다. 이러다가 상황 정

23) *Ibid.*, p. 33.

24) *Dictionnaire de la Psychanalyse*, op. cit., p. 379.

리도 하지 못한 채 그녀가 죽어버릴 것만 같았다. 내가 예비앙을
 좀 끼었으니 그녀는 눈을 뒤집고 몸을 비틀어대며 소리를 질렀다.
 드디어 제 정신을 차리자 그녀는 곧장 경찰서로 달려가 내가 가학
 성애자이며 노출증환자라고 말했다.²⁵⁾

유아기적으로 유폐된 ‘나’에게 또 다른 자아 찾기는 가족 만들기의 틀
 에서 이루어질 수밖에 없으며, 이에 실패할 때를 대비하여 대체할 또 다
 른 대상(연쇄적인 이미지로서의 가족)을 찾기 마련이다. 즉, 나르시시즘
 에 빠져버린 ‘나’의 무의식에서 드레뤼스가 가족을 대신한다면, 인용한
 근원 장면(‘나’의 무의식)에서 가정부는 드레뤼스를 대체한다. 화자인 쿠
 쟁은 가정부가 드레뤼스와 마찬가지로 유색인종인데다 형편상 불법으로
 체류하고 있다는 다소 뜬금없는 사실을 독자에게 설명한다. 쿠쟁이 드레
 뤼스-가정부에 대해 표현하는 인종적 우월감은 그녀 앞에서 느끼는 남성
 적 열등감과 같은 말이다. 실상 ‘나’는 그녀에 대한 온갖 상상을 하지만
 실제로는 어떠한 행동도 실행에 옮기지 못하고, 어린아이처럼 그녀에 의
 해 좌지우지되는 수동적인 인물이다(‘내’가 할 수 있는 단 하나의 행동은
 그녀가 자신이 있는 곳으로 와주거나 말 걸어주기를 기다리는 일이다).
 이 구조적인 “욕구불만 état de besoin”의 상황은 필요와 요구에 대한 교
 환의 논리 앞에서 무방비한 어린아이가 전능한 어머니와 맺는 관계와 무
 관하지 않다.²⁶⁾ 즉, 향문기적으로 고착된 환상 속에서, 드레뤼스-가정부
 는 아내가 아니라 어머니다.

위에서 인용된 장면은 근원 장면의 한 변형으로, 가정부는 어머니로
 직접 치환되거나 어머니를 표상하는 것은 아니지만, 어머니의 ‘역할’을
 맡고 있다.²⁷⁾ ‘나’는 어머니와 비단뱀의 정사 장면을 목격(연출)한다. 비

25) *Gros-Câlin*, p. 36.

26) *Ibid.*, p. 58.

27) 『그로칼랭』의 여성인물들을 무조건 어머니와 동일시하거나 어머니의 이미지로 치
 환할 수는 없다. 그럼에도 대부분의 로맹 가리의 소설에서 ‘어머니의 이미지’가 도
 식화되어 있음을 상기할 필요는 있다. 이 작품에서 가정부는 쿠쟁이 일하는 사무실
 의 사환과 마찬가지로 경계의 대상이며 적대자로 분류되지만, 가족주의의 틀 안에

단뱀은 (아버지는 아니지만) ‘나’의 가족이다. 가정부의 주장대로, 적어도 가족에 대한 심리적 강박과 관련하여, 쿠쟁은 노출증환자가 맞다.²⁸⁾ 경찰서에 잡혀간 ‘나’는 자신이 노출증환자가 아니며, 가정부가 본 것은 성기가 아니라 뱀이라고 호소한다. 비단뱀과 함께 찍은 “가족사진photos de famille”을 보여주며, 자신이 “종과 종 사이의 형제애fraternité entre règnes”를 실현하고 있다고 역설한다.²⁹⁾ 가족과 같은 비단뱀에게 익숙해지라고 역시 가족과 같은 가정부를 불렀는데, 예기치 않게 비단뱀이 몸을 곧추 세웠고, 가정부가 놀란 것은 자신의 의도와는 무관하게 뱀의 길이가 너무 길기 때문이라고 변명한다.

비단뱀은 ‘나’의 가족인 동시에 또 ‘나’ 자신이기도 하다(‘나’의 가족이기에 ‘또 다른 나’다). 그로칼랭은 코끼리 코를 닮았으나, 처음 본 사람들은 그제 다른 사람(인격화된 페니스)이라고 착각한다.³⁰⁾ 쿠쟁이 애완동물에게 ‘그로칼랭’이라는 성적인 뉘앙스의 애칭을 붙여준 사실을 이야기하자 사람들이 실소하고 비웃은 데서 알 수 있듯이, ‘나’의 비단뱀은 ‘나’의 페니스에 대한 은유다. 그로칼랭은 갖고 싶지만 가질 수 없는, 대상화된 페니스, 즉 팔루스다. 위에 인용된 근원적 장면에서, 화자는 ‘곧추 세우다’라는 표현으로 발기된 성기를, ‘흔들거리다’라는 말로 페니스의 노출 혹은 피스톤 운동을 연상케 한다. 가정부가 기절한 상황을 설명하는 각종 동사 및 과거분사는 쿠쟁이 행한 행위와 그로 인한 결과가 얼

서는, 그리고 근원 장면을 연출하는 데 있어서는 어머니의 역할을 한다고 볼 수 있다.(김남향, 『로맹 가리(에밀 아자르)의 『그로칼랭Gros-Câlin』 읽기』, 『프랑스문학예술연구』 제39집, 2012, 9쪽 참조)

28) 쿠쟁이 어떤 관심과 사랑을 느낄 수 있는 순간은 “마치 그제 자연스러운 일인 양 comme si c'était naturel”, “고개를 세우고la tête haute” 그로칼랭을 산책시킬 때다. 사람들이 ‘나’와 ‘나’의 아름다운 그로칼랭을 쳐다볼 때, 자기들에 대해 쑥덕거리는 말을 들을 때, ‘나’는 뿌듯하다. 그럼에도 그로칼랭은 그 와중에도 잠들어 있다(쿠쟁이 백주대낮에 페니스를 꺼내어 사람들에게 자랑하지만, 성기는 발기되지 않는다).(Gros-Câlin, p. 54)

29) Ibid., p. 37.

30) Ibid., p. 54 : “Physiquement, Gros-Câlin est très beau. Il ressemble un peu à une trompe d'éléphant, c'est très amical. À première vue, évidemment, on le prend pour quelqu'un d'autre.”

마나 어마어마한지를 과장하고 강조한다. 게다가 실신한 그녀에게 뿌린 물은 성행위의 마지막 순간을 직설적으로(독자의 입장에서는 강제적으로) 상상하게 만든다. ‘내’가 무의식적으로 가공하여 재현하는 이 장면에서 그녀는 “죽을 만큼” 희열감을 느끼는 정도다. 말하자면, ‘나’는 그 상상적 페니스를 통해 어머니에게 (‘작은 죽음 *petite mort*’이라는 속어로도 불리는) 오르가즘을 선사한다. 이러한 장면을 연출함으로써 어머니와의 관계에서 팔루스를 확인하고 존재감을 드러내는 것이다. 이런 식의 환상은 드레뤼스와 관계에서도 적용된다.

Mais je demeure confiant. Une femme est toujours intéressée lorsqu'elle rencontre un homme jeune, avec une situation, et qui ne craint pas de se charger d'un reptile difficile à nourrir de deux mètres vingt, de l'assumer et de veiller sur ses besoins, elle sent qu'il y a là une bonne place à prendre.

그래도 나는 자신 있다. 여자는 번듯한 직업을 가진 젊은 남자를 만나면 관심을 갖는 법이고, 그 남자가 키우기 어려운 이 미터 이십 센티미터짜리 파충류를 서슴없이 떠맡아 책임지고 돌봐주는 사람이라면 좋은 사람이라는 느낌이 들 것이다.³¹⁾

쿠쟁은 여러 해 동안 익숙해진 결여와 결핍에 대응하는 법을 다분히 유아적이고 유치한 미장센의 형식으로 찾고 있다.³²⁾ ‘나’와 드레뤼스 사이의 관계는 비단뱀이라는 매개물을 통해서만 가능하다. 그러나 매개물이 약속해주는 자신감(불완전하지 않으므로 불안하지 않음)은 언제나 유효한 게 아니라, 단지 환상적으로 연출해내는 성적인 장면(즉, 근원 장면을)을 통해서만 가능하다. ‘나’의 미장센에 따르면, 비단뱀은 크고 아름답

31) *Ibid.*, pp. 64-65, pp. 80-81.

32) *Ibid.*, p. 74 : “Bien sûr, j'ai toujours envie d'avoir quelque chose en commun, c'est les années d'habitude, à cause du manque, qui font ça” ; *ibid.*, p. 125 : “(...) car il y a manque, il y a manque et on ne peut pas passer toute sa vie à rêver d'une panne d'ascenseur.”

다우며 훌륭하다. 비단뱀을 몸에 감은 남자는 특별한 사람이라, 비범한 여자와 어울린다.³³⁾ 물론, 비단뱀은 자기에게 결여됐으나 상상적으로 가져다 붙인 페니스다. 노골적인 은유의 차원으로만 아니라 명백한 형상으로 재현된 팔루스인 것이다. 그러나 그것은 페니스로서의 기능을 상실한, 아니 애초부터 성적 기능이 없는 상징물에 불과하다.

거세에 대한 환상 속에서 아이는 어머니에게 결여된 페니스를 대신할 무엇인가를 찾게 되고, 심리적 페니스인 팔루스에 집착한다.³⁴⁾ 이 과정에서 팔루스를 대체하는 어떤 대상을 우연히 혹은 억지로라도 찾아내는 데, 이 대상이 바로 페티시 *fétiche*다. 까닭도 결과도 알 수 없는 어떤 두려움 혹은 일종의 섬뜩함의 상태에서, 어린아이는 (어머니에 의한) 거세가 위협적인 것이기만 한 게 아니라, 실질적으로 가능한 것이라고 믿어버린다. 환상 속에서 아이는 눈을 찌르는 행위나 이빨을 뽑는 행위 따위를 실질적인 거세로 여기게 되는데, 이 때 거세의 대상은 페니스만 아니라 신체 전체로 확대된다.³⁵⁾ 이러한 관점에서 볼 때, 드레퓌스에 대한 쿠쟁의 묘사 및 감정 표현은 언제나 노골적으로 반복된다.

C'est d'autant plus courageux de sa part que, ainsi que je l'ai déjà dit avec estime et d'égal à égal, c'est une Noire, et pour une Noire, franchir ainsi les distances dans le grand Paris, c'est émouvant. Elle est très belle, avec des bottes en cuir à mi-cuisses, mais je ne sais pas si elle accepterait de partager la vie d'un python, car il ne saurait être question pour moi de mettre Gros-Câ

33) *Ibid.*, p. 63.

34) *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 75.

35) *La Vie sexuelle, op. cit.*, pp. 133-134 : “Je m'empresse donc d'ajouter qu'il ne s'agit pas du substitut de n'importe quel pénis mais d'un certain pénis tout à fait particulier qui a une grande signification pour le début de l'enfance et disparaît ensuite. C'est-à-dire qu'il aurait dû être normalement abandonné mais que le fétiche est justement là pour le garantir contre la disparition. Je dirais plus clairement que le fétiche est le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant et auquel, nous savons pourquoi, il ne veut pas renoncer.”

lin à la porte.

인간 대 인간으로서 평가를 덧붙여 이미 말했듯이, 흑인 여자가 파리와 같은 대도시에서 사람들 간의 거리를 뛰어넘는 일은 감동적이다. 그녀는 매우 아름답다. 그리고 허벅지까지 올라오는 부츠를 신는다. 하지만 그녀가 비단뱀과 함께 삶을 공유할 수 있는 사람인지는 모르겠다. 그로칼랭을 내쫓을 수는 없는 일이니 말이다.³⁶⁾

‘나’는 (가족이라는) 관계를 맺기 위해 어떤 대상을 욕망하고, 이 욕망이 가능하기 위해서는 어떤 매개가 필요하다. 쿠쟁은 언제나 누군가와 엮이기를 열망한다. ‘관계 맺음’을 위해 불특정 다수의 사람을 향해 손을 내민다. 카페의 옆 테이블에 앉아 있는 사람의 밥을 얻어먹기도 하고, 지하철의 옆자리에 앉은 사람에게 말을 걸기도 하며, 알지도 못하는 사람들에게 편지를 보내기도 하고, 무턱대고 문 앞에서 옆집 사람을 기다리기도 한다. 아무도 ‘내’가 절실하게 내민 손을 잡아주지 않았으나, 드레뤼스만은 포기할 수가 없다. 드레뤼스를 욕망하기 위해 필요한 매개는 그녀의 다리와 허벅지까지 올라온 부츠다. 통상 페티시스트는 신체의 일정 부위(발 따위) 및 신체와 연결된 사물들(구두 따위)에 집착하는 성향을 보인다. 그런 점에서, 드레뤼스의 허벅지와 긴 부츠는 전형적인 페티시처럼 보인다. 그런데 ‘나’는 어째서 페티시즘을 통해 드레뤼스를 욕망하는 것일까? 라캉이 지적한 바, 페티시즘은 은유가 아니라 환유적인 무엇이다.³⁷⁾ 페티시즘은 기존의 의미와 가치의 체계를 함축하고 구축하기 위한 게 아니라, 받아들이기 힘든 의미와 가치를 주관적인 잣대로(주로 과대평가하면서) 전치하고 재형성하는 방법으로 이루어진다. 다르게 말하자면, 페티시는 ‘나’의 존재 상황으로부터 스스로를 보호하기 위한 자기방어의 일환인 셈이다.

여기서 제기되는 문제는 팔루스와 페티시가 무의식의 세계에서 공존

36) Gros-Câlin, p. 21.

37) Dictionnaire de la Psychanalyse, op. cit., pp. 134-135.

할 수 없다는 점이다. 즉, 멋진 다리에 부츠를 신은 드레퀴스와 그로칼랭은 쿠쟁의 집에서 동거할 수 없다.

— Et votre python, vous l'avez toujours ?

Comme ça, en plein dedans. En me regardant droit dans les yeux. Les femmes quand elles veulent quelque chose..... (...) Elle portait des bottes à mi-cuisses et une mini-jupe en quelque chose. Une blouse orange. Elle est très belle. Je pourrais la rendre plus belle encore, dans mon imagination, mais je le fais pas, pour ne pas augmenter les distances.

그 비단뱀 말이예요, 아직 가지고 있어요? // 그녀는 그런 식으로 정곡을 찔러왔다. 내 눈을 똑바로 보면서. 여자들이란 원하는 게 있을 때에는..... (...) 그녀는 넓적다리 중간까지 올라오는 부츠를 신고 뭔가로 만든 미니스커트를 입고 있었다. 위에는 오렌지색 블라우스를 입고 있었다. 그녀는 아주 예쁘다. 상상 속에서 한층 더 아름답게 꾸며낼 수도 있겠지만 더 거리감이 느껴질까 봐 그렇게 하지 않는다.³⁸⁾

페티시의 기본 전제는 거세에 대한 위협(예의 어머니의 유혹)과 위협에 대한 ‘부인déní’이며, 부인을 통해 당면한 현실과의 ‘타협compromis’에 있다. 부인은 거세 위협으로부터 스스로를 보호하기 위해 여자에게 페니스가 결여됐다는 사실을 부정하고, 팔루스를 만들어 내는 전략이다. 그리고 타협은 억압된 것refoulé이 무의식에 출몰할 때, 자아가 눈치 채지 않게끔 왜곡된 방식으로 피를 부리는 방식이다.³⁹⁾ 즉, 페티시는 흔히 생각하듯 변태적인 성욕의 비뚤어진 발현물이 아니라, 성적인 욕망을 드러내고 실현하게끔 보조하는 매개물인 것이다.

그런데 쿠쟁에게서 발견되는 페티시즘은 반드시 성적인 목적을 달성

38) *Gros-Câlin*, pp. 64-65.

39) *Dictionnaire de la Psychanalyse*, op. cit., p. 88 ; *Vocabulaire de la psychanalyse*, op.cit., pp. 167-168.

하기 위한 무엇이 아니다. 화자 스스로 여러 차례 강조하는 바, 그는 성 관계를 전제로 페티시에 집착하는 게 아니다. 또한, 팔루스가 온전히 상상적인 것이라면, 페티시는 오히려 현실적인 것이다. 그런데 드레뤼스는 이미 상상적 어머니, 즉 유아기적인 환상 속에서만 가능한 존재다.⁴⁰⁾ ‘나’에게 있어서 그녀는 자신이 연출한 장면 속에서만 제 역할을 할 뿐이다. 따라서 드레뤼스의 다리와 부츠가 페티시즘의 발현물이라고 무조건 단정 짓기에는 무리가 있다. 쿠쟁이 창녀촌에서 드레뤼스를 만난 직후 그녀와의 끈을 놓아버린 것은 그녀가 자신의 페티시즘(나아가 가족 환상)에 충족할 만한 사람이 아닌 까닭이다.

팔루스가 어머니의 페니스를 표상한다면, 페티쉬는 다시 그 팔루스를 대체한다. 거세 위협의 환상 속에서 쿠쟁이 만들어낸 현실속의 대상은 드레뤼스가 아니라 그로칼랭이다. 즉, 쿠쟁의 페티시즘은 단순히 무의식적인 징후가 아니라, 무의식으로부터 발현된 의식적인 타협의 기제라 할 수 있다. 약속도 없이 막무가내로 드레뤼스의 집을 찾아가던 쿠쟁은 어느 날 마치 약속이나 한 듯 발길을 끊는다. 그리고 그로칼랭을 동물원에 데려다주기로 마음먹었던 바를 드디어 실천에 옮긴다. 드레뤼스와 그로칼랭을 떠나보낸 후, 쿠쟁은 10분마다 항문을 씻는 버릇을 들인다.⁴¹⁾ 그러나 항문을 씻는 (자위의) 행위만으로는 근본적인 허전함을 달랠 수가 없다. 그리하여 ‘나’는 비단뱀의 빈자리를 대신할 “반려 시계montre de compagnie”를 발견한다. ‘나’는 이 시계를 사면서 백오십 프랑을 지불하는데, 이는, 마치 운명의 장난처럼, “드레뤼스에게 지불한 돈과 같은 값 c’était autant que Mlle Dreyfus”이다.⁴²⁾ 시계에게 프랑신이라는 이름을

40) 어머니를 무조건 팔루스적인 이미지로 치환하는 논리에는 분명 무리가 있다. 그럼에도 로맹 가리의 어머니에 대한 논의에서 보듯이, 작가의 작품에 등장하는 여성인물들은 팔루스의 소유 여부에 따라 캐릭터가 분류된다는 것을 상기할 필요가 있다.(이예훈, 『로맹 가리의 여성관계에 대한 분석 — 나나, 레슬리, 진을 중심으로』, 『한국프랑스학논집』 제 83집, 2013, 97쪽 참고)

41) *Gros-Câlin*, p. 210 : “Toutes les dix minutes, je courais me laver le cul au dessus de tout reproche.”

42) *Ibid.*, p. 210.

지어주고, 비단뱀에게 그러했듯 매일 태엽을 감아줄으로써 먹이도 준다. 즉 시계는 대체적 타자를 다시 한 번 대체하기 위한 무엇이다.

요컨대 ‘나’는 어머니(드레퀴스)로, 어머니는 비단뱀으로, 비단뱀은 시계로, 기표를 바꾸어 결여된 무엇을 채우려 하지만, 그 연쇄의 고리에는 ‘맺음’이 없다. 사람이든 동물이든 사물이든 간에 그것은 쿠쟁의 무의식 속에서 동일선상에 놓여 대체와 대체를 거듭할 뿐이다. 어떠한 값을 치르고서야 교환 가능한 그것은 향문기적으로 변형되고 변이하는 팔루스인 것이다. 물론 쿠쟁은 이러한 변형의 전략이 자기 존재와 삶에 대처하는 데 있어 아무런 효용이 없다는 것을 알지 못한다.

2-4. 퇴행

로맹 가리의 『자기 앞의 생』은 기본적으로 어머니의 부재에 의지하여 유아기적인 ‘나’의 환상을 그려낸 작품이다.⁴³⁾ 앞서 밝힌 바, 『그로칼랭』에서 어머니는 ‘나’의 환상을 투영시키는 모티프라 할 수 있다. 쿠쟁은 어머니로부터 비롯한 자기 존재의 결여를 채우고 결핍 상태를 개선하기 위한 방법을 끊임없이 모색한다. 그로칼랭이 첫 번째 탈피를 할 때, 쿠쟁은 화자이자 작가로서 비단뱀에 대한 관찰 기록을 작성하기 시작한다.

La métamorphose est la plus belle chose qui me soit jamais arrivée. Je me tenais assis à côté de lui, en fumant une courte pipe, pendant qu'il muait. Au-dessus, sur la mur, il y a les **photos de Jean Moulin et de Pierre Brossolette**, que j'ai déjà mentionnés ici en passant, comme ça, sans aucun engagement de votre part.

변태는 내게는 절대 일어나지 않을, 가장 아름다운 무엇이다. 그로칼랭이 탈피하는 동안, 나는 그 옆에 서서 짧은 파이프 담배를

43) 이광진, 「성장하지 않는 자아의 성장 소설」, *op. cit.*, 참조.

피웠다. 벽 위쪽에는 당신들과는 전혀 무관하게 지나가는 말로 이미 언급한 바 있는 장 물랭과 피에르 브로솔레트의 사진이 붙어 있다.⁴⁴⁾

장 물랭과 피에르 브로솔레트는 『그로칼랭』의 시대적 배경과 무관한 2차 세계대전 당시의 레지스탕스들이다. 쿠쟁은 이들의 ‘사진’을 집에만 붙여놓고 신주단지 모시듯 경외하고, 그 ‘이름’을 함부로 들먹이지 않으려고 경계한다. 여기서 지적해두어야 할 것은 비단땀의 관찰 기록에서, 이 두 인물의 ‘이름’이 매번 그로칼랭과 연결되거나, 이들의 사진이 그로칼랭을 연상시킨다는 점이다.⁴⁵⁾

쿠쟁은 물랭과 브로솔레트의 이름이나 사진이 발각될까봐 경찰을 무서워한다. 그 두려움을 숨기기 위해 비단땀을 기르는 게 아닌지 스스로 의심할 정도이다. 그로칼랭을 동물원에 돌려준 뒤, ‘나’는 예의 물랭과 브로솔레트(의 사진)를 자신의 집밖으로 쫓아내기로 한다. “내면의 요새 안에” 자리 잡았던 이들에게 이별을 고하는 것이다.⁴⁶⁾ 이 레지스탕스들은 ‘내’가 태어나기 전에 세상을 살았으며, ‘내’가 다다르지 못한 “남자들의 세상monde des hommes”을 살고 있는 아버지들이다.⁴⁷⁾ 그리고 “자연 이전의 존재들prénaturés”이기도 하다.⁴⁸⁾ 즉, 이들은 자연의 법칙이 존재하기 전의 세계, 그야말로 ‘다른 세상’에 살고 있기에 큰 타자Autre로서의 역할을 수행하지 못한다. 실존 인물이 아니라 초상화로서의, 아니 상상적 그림으로서의 큰 타자인 까닭이다.

장 물랭과 피에르 브로솔레트는 감히 입 밖으로 낼 수 없는 ‘아버지의 이름nom du père’이자, ‘아버지의 이름’에 대한 상상적 이미지다. 아버

44) *Gros-Câlin*, pp. 17-18 : souligné par nous.

45) *Ibid.*, p. 10, 71.

46) *Ibid.*, p. 212 : “J’ai longuement parlé avec Jean Moulin et Pierre Brossolette, dans mon fort intérieur, je leur ai dit que je ne pouvais plus les cacher chez moi.”

47) *Ibid.*, p. 71.

48) *Ibid.*, p. 78.

지가 부재하는 상상적 틈새에 자리를 잡은 상징적 존재이자, 또 동시에 쿠쟁을 상상계적으로 붙들어 매고 상징계로의 편입을 가로막는 은밀하고도 강력한 장애물인 셈이다.⁴⁹⁾ 즉, 레지스탕스들의 이름과 사진은 상징적이면서 상상적으로 만들어진 모순된 무엇, 때문에 ‘불안할 정도로 낮은 inquiétante étrangeté’ 상태를 형상화한 것이다. 억압된 것은 되돌아오고, 인간은 그것과 다시 마주치기 마련이다. 그토록 섬뜩한 불안감은 ‘나’의 내면을 대변하고, ‘나’는 불안을 덜어내기 위해 내면의 진실과 맞부딪치고자 한다. 그래서 ‘나’는 내면만 아니라 자기 자신을 바꿔버리기로 작정한다. 그리고 이 조짐은 ‘내’가 비단뱀이 되는 꿈을 꾸면서부터 시작되었다.⁵⁰⁾

혹자는 『그로칼랭』이 “자연회귀로의 판타지”라 일갈하면서 “심리적 생태계도 자연생태계와 다를 바 없이 피폐하다”는 결론을 제시한다.⁵¹⁾ 쿠쟁의 환상 속에서 자연생태계의 법칙과 인간의 ‘심리에서 비롯된 생리’는 호응한다. ‘나’의 판타지 논리에 의하면, 비단뱀은 탈피를 통해 새로운 삶과 진정성, 감동을 보장받는 “인간주의 humanisme”를 보여준다.⁵²⁾ 동물의 인간됨은 인간의 동물화로 연결된다. ‘나’는 비단뱀이 사람처럼 꿈을 꾸다고 확신하며, 또 본인은 비단뱀이 되는 꿈을 꾸기 시작한다.⁵³⁾ 향문기적인 맥락에서 비단뱀이 되는 꿈은 ‘내’ 심리적 생태계의 복잡한 상태를 보여주는 결과물이다. 향문기적인 혼란이 계속되면서, 자기정체성의 교란은 더욱 심각해진다. ‘나’는 그로칼랭을 인격화 하는 정

49) 로맹 가리에 대한 전기 및 평전 등을 비롯하여 몇 되지 않는 작품론에 따르면, 작가와 소설에서 작가의 분신으로 여겨지는 인물에게 아버지의 존재는 어머니의 존재감에 비해 미미하다. 또한 가족 로망이나 근원 환상의 틀에서 역시 아버지(의 대리인)의 역할은 『자기 앞의 생』의 남성 인물들처럼 단순 조력자로 축소되거나 장물랭과 피에르 브로슬레트처럼 하나의 이미지로 축약된다고 할 수 있다.(이광진, 『가족 로망 다시 쓰기』, *op. cit.*, 참조)

50) *Gros-Câlin*, p. 38, p. 45, p. 60.

51) 김남향, 『로맹 가리의 생태학적 글쓰기』, 『프랑스문화연구』 제31집, 2015, 22쪽, 23쪽.

52) *Gros-Câlin*, p. 101.

53) *Ibid.*, p. 59, p. 60.

도가 아니라 인간화 한다.⁵⁴⁾ 그리고 정작 본인은 인격을 잃어갈 뿐만 아니라 점점 비단뱀이라는 팔루스에 동화된다. 그리하여 ‘나’는 점점 “꿈을 꾸는 건 내가 아니라 그로칼랭ce n’était même pas moi, que c’était Gros-Câlin qui rêvait”이라는 결론에 이른다.⁵⁵⁾

이와 같이 그로칼랭의 탈피로부터 시작된 이야기는 꿈의 시나리오, 혹은 호접지몽(胡蝶之夢)의 레퍼토리로 각색된다. 그로칼랭이 인간이 아니라 눈물을 흘릴 수 없기 때문에 ‘내’가 그 대신 눈물을 흘려주기도 하면서, 꿈은 더 이상 꿈이 아니게 되며, ‘나’는 스스로를 비단뱀과 동일시하게 된다.⁵⁶⁾ 언제부턴가 ‘나’를 만나는 모든 사람들은 ‘내’가 비단뱀 같은 사람이라고 이야기하고, 심지어 ‘나’를 그로칼랭이라 부른다.⁵⁷⁾ 그렇게 ‘나’ 아닌 자아와 ‘나’ 아닌 타아의 합일이 진행된다.

J'étais vraiment en proie, dans toute l'acceptation du terme, privé de moyens comme tous ceux qui ont donné tout leur surplus américain à un être humain, et lorsque je dis « être humain », je parle au sens le plus large et au figuré, et qui rentrent chez eux après une longue journée d'absence à tous les points de vue, en souriant de plaisir à l'idée qu'ils vont le trouver tout à l'heure chez eux couché sur la moquette ou accroché aux rideaux. Je n'arrivais plus à imaginer qui allait s'occuper de moi, me nourrir, me prendre dans ses bras pour m'enrouler autour de ses épaules étroitement dans un but affectueux et de compagnie. (...) j'entendrais comme chaque soir le bruit de la clef dans la serrure et Gros-Câlin entrerait avec

54) *Ibid.*, p. 58 : “En attendant, je m'installe dans un fauteuil, je prends Gros-Câlin et il met son bras de deux mètres vingt de long autour de mes épaules. (...) j'attends qu'il aille encore plus loin, qu'il fasse un bond prodigieux dans l'évolution et qu'il me parle d'une voix humaine.”

55) *Ibid.*, p. 61.

56) *Ibid.*, p. 73.

57) Voir *ibid.*, p. 120, p. 127.

les journaux sous le bras et le filet à provisions. J'allais ramper à sa rencontre dans un but de bienveillances, mordiller le bas de son pantalon comme je le fais parfois avec drôlerie et humour, (...). Vers onze heures du soir, je m'étais à ce point entortillé autour de moi-même, que je jugeai plus prudent de ne pas chercher à m'en sortir, pour éviter de me nouer encore davantage, comme les lacets des souliers qu'il convient de tirer avec les plus grands ménagements.

미국적인 잉여분을 모조리 한 인간 존재에게 주어버린 사람이 그러하듯이, 나는 어쩔 수 없이, 정말 문자 그대로 사로잡혀 있었다. 여기서 ‘인간 존재’란, 가장 광범위하고 비유적인 뜻으로 말하자면, 모든 관점에서 오랜 부재의 하루를 보내고 집으로 돌아갈 때, 조금 뒤면 자신이 자기 집 카펫 위에 누워있거나 커튼에 매달려 있는 모습을 볼 생각에 미소 짓게 되는 그런 존재다. 이제 누가 나를 돌봐주고 먹이를 주고 두 팔로 안아주고 어깨에 내 몸을 다정하게 칭칭 감으로 함께 있어줄지 상상할 수도 없었다. (...) 매일 저녁 그랬듯이 자물쇠에 열쇠 꽂는 소리가 들리고 그로칼랭이 팔에 신문을 끼고 장바구니를 들고 들어올 것이다. 나는 기어가서 그를 받기며 가끔 재미 삼아 장난치듯 그의 바짓단을 깨물 것이다. (...) 밤 열한시쯤에는 내가 나를 너무 칭칭 감고 있어서, 아주 조심해서 잡아당겨야 하는 신발 끈처럼 더 움아매지 않으려면 굳이 벗어나려고 하지 않는 편이 낫겠다고 판단을 내렸다.⁵⁸⁾

쿠쟁은 스스로 변태의 길로 들어선다. 인간 존재의 잉여상태를 인정하고 ‘0’의 상태, 태초의 상태를 선택하게 된 것이다. 이제 ‘나’는 몸을 돌돌 말고 집에 은둔하면서 생쥐를 먹는다. 때때로 일어나 엉덩이를 씻은 뒤 또 다시 생쥐를 삼킨다.⁵⁹⁾ 향문기적인 존재론이 변신의 모티프를 통해 완벽하게 재현되는 참이다.

근원 장면 및 유혹 장면, 거세 위협에 이어, 근원적인 환상의 네 번째

58) *Ibid.*, pp. 149-151.

59) *Ibid.*, p. 208, p. 211.

유형은 ‘모태 회귀retour à la vie intra-utérine’다. 이는 말 그대로 어머니의 자궁으로 돌아가는 환상을 가리킨다. 앞서 살펴본 바, 환상의 원인은 불완전함에서 비롯된 불안정함이며, 그 기제는 불편함에 기인한 불안함이다. ‘나’는 어떤 장면(근원 장면 혹은 유혹 장면)을 반복적으로 기억해내면서 스스로 성적인 위화감을 조성하고, 이는 스스로를 위협(자기거세)하는 이미지로 변질되기도 한다. 꿈꾸는 주체가 꿈을 실제 현실로 여기는 것처럼, 환상 속의 ‘나’는 그것이 진짜 자기 삶이라고 믿기 마련이다. 이러한 상태에서 벗어나기 위해 ‘내’가 선택할 수 있는 방법은 없다. 성장이란 환상을 깨고 나오느냐(사느냐) 그 환상 속에 침잠하느냐(죽느냐) 사이의 고민이며, 거기서 실패한 ‘나’는 퇴행régression의 수순을 밟을 수밖에 없다. ‘내’가 자기 근원에 대해 지어내는 환상들은 퇴행의 원인이기도 하고 그 결과물이기도 하다. 모태 회귀 환상은 바로 퇴행 그 자체이며, 그 기제이기도 하다.

여기서 흥미로운 점은 ‘내’가 퇴행으로서의 변신을 재생 혹은 부활의 차원으로 재해석하려 하는 데 있다. 쿠쟁에 의하면, “우리는 모두 그리고 아주 오래전부터 이미 불행한 유년기를 보냈다”.⁶⁰⁾ 그럼에도 불안은 인간이 삶을 사는 데 필요한 필수적인 에너지며, 이는 특히 아직 태어나지 않은 생명에 장려되어야 한다.⁶¹⁾ 인간은 어머니의 자궁 속에 있다가 공포에 사로잡혀 태어나려 한다.⁶²⁾ 이러한 두려움은 “격하고도 억누를 수 없는 출생에의 의지volonté de naître absolument furieuse et irrésistible”이며, 엄연한 “출생에의 권리droit à la naissance”다.⁶³⁾ ‘나’는 어머니에게로 돌아감으로써 다시 태어날 의지와 권리를 얻는 것이다. 드디어 비

60) *Ibid.*, p. 58 : “Nous avons tous et depuis si longtemps déjà une enfance malheureuse.”

61) *Ibid.*, p. 181 : “L'angoisse doit être à tout prix encouragée chez les prématurés dans un but de naissance.”

62) *Ibid.*, p. 136 : “Je fus pris d'une telle terreur que je crus pendant quelques instants que j'allais naître, car il est de notoriété que parfois des naissances se produisent sous l'effet de la peur.”

63) *Ibid.*, p. 151, p. 178.(물론 쿠쟁의 이러한 발언은 낙태 시술에 반대하려는 의도에 서지만, 여기서는 이를 인간 존재에 대한 물음으로 연결시켜 인용함을 밝혀둠)

단뱀으로 변신한 ‘나’는 다시 “인간이 된 존재être devenu un homme”로 다시 한 번 스스로를 변신시킨다.⁶⁴⁾ 말하자면, 쿠쟁의 세계(‘나’의 환상)에서 모태 회귀는 퇴행에 대한 정당한 핑계다.

말하자면, ‘나’의 항문기적 퇴행은 존재적 결핍과 감정적 잉여의 상태에 스스로 대응하는 방법이다. 거세에 대한 공포 및 성적인 집착과 마찬가지로, 페티시즘 및 변신 모티프는 항문기적인 문법에서 크게 벗어나지 않는다. 다만 ‘내’ 불안의 원인은 자기 존재가 스스로 고착화 하는 데서 끝나버릴지도 모른다는 또 다른 불안에 있다. 때문에 ‘나’는 고착이 아닌 변신의 모티프를 통해, 당면한 불안에 대처하려 한다. 유아기적으로 퇴행하려는 무의식적인 기제에 굴복하지 않고, 의식적으로 자기와 타협하려는 시도를 한다는 것이다.

이러한 점에서 쿠쟁의 환상은 “의식적 무의식inconscience consciente”, “무의식적 의식conscience de l'inconscience”의 상태를 뜻하는 ‘불안(정)함intranquillité’ 그 자체다.⁶⁵⁾ 정신세계의 경계적 상황이 하나의 존재와 그 생존방식을 대변하는 셈이다. 변신을 한 ‘나’는 ‘내’가 인간인지 비단뱀인지, 그 각각의 상태가 친숙한 것인지 낯선 것인지, 또 다른 혼동을 겪는다. 뿐만 아니라 친숙한 것이 의식적인 것인지 무의식적인 것인지, 낯설게 하는 것이 의식의 영역에 속하는지 무의식의 영역에 속하는지, 혼란스러운 상태에 처한다. 즉, ‘나’는 불안(정)함 그 자체로 승화한 것이다. 그럼에도 ‘나’는 그 무의식적 의식, 혹은 의식적 무의식 상태가 “진화에 있어서 경이로운 도약un bon prodigieux dans l'évolution”을 가 능케 하리라 믿는다.⁶⁶⁾

요컨대, ‘그로칼랭’이란 대상은 “타자화된 나의 형상”에 그치는 게 아니라, ‘나의 형상으로부터의 탈피’ 그 자체를 가리킨다. 또한 『그로칼랭』

64) *Ibid.*, p. 209.

65) Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, Minuit, 2004, pp. 100-101.

66) *Gros-Câlin*, p. 58.

이란 소설은 “자신을 부재화시키는 드라마”라기보다는 ‘자신을 무화시키는 환상’에 가깝다.⁶⁷⁾ 로맹 가리가 가명을 통해 문학에 대한 가면놀이를 했다면, 쿠쟁은 변신을 통해 현실에 대한 탈주극을 벌인 셈이다.⁶⁸⁾

3. 결론

이상 『그로칼랭』에 나타나는 불완전한 인간 조건 앞에서 한 인간이 느끼는 불안함, 나아가 이를 극복하기 위한 무의식적 의식 혹은 의식적 무의식이 표현되는 과정을 환상의 징후들과 그 양상을 통해 살펴보았다. 안타깝게도 결핍과 결여로 점철된 존재의 불안(정)함은 완벽하게 해소되지 않는다.⁶⁹⁾ 소설 속 서술이 마무리되는 시점에서 쿠쟁은 자신이 여전히 향문을 켜으러 간다는 사실을 고백한다.⁷⁰⁾ 그럼에도 ‘나’는 자신이 어떻게 이를 극복할지 그 대안에 대해 이미 깨달은 바가 있다. “사람들은 취직을 하고 부끄럽지 않을 만큼 유익한 삶을 살기 위해 그럴듯한 모양새로 인공신체기관들을 만들어낸다”는 것을 알고 있다.⁷¹⁾ 쿠쟁은 비단뱀이 되는 것(팔루스 되기)으로 삶을 포기하는 게 아니라, 비단뱀(외의 모든 가능한 의식적인 무의식의 대상들)과 몸을 바꾸는 것(팔루스 갖기)으로 새로운 삶에 대한 의지를 다지고 있는 것이다.

67) 유호식, 『환영의 글쓰기 혹은 타자의 자서전 — 로맹 가리의 『새벽의 약속 연구』』, 『불어불문학연구』 98집, 2014, 102쪽, 114쪽.

68) Cf. Dominique Bona, *Romain Gary*, Mercure de France, 1987, p. 352.

69) *Gros-Câlin*, p. 212 : “Je souffre toujours, lorsque je suis couché, de mon absence de bras autour de moi, J’ai très mal à Mlle Dreyfus, mais j’ai lu l’autre jour que c’est normal, les gens à qui on coupe une jambe continuent à avoir mal à la jambe qui n’est pas là, c’est un état de manque avec mutilation et déficience.”

70) *Ibid.*, p. 213 : “Je suis cependant obligé de reconnaître que je cours souvent m’asseoir sur le bidet pour me laver le cul, car on ne peut pas vivre sans rêver un peu.”

71) *Ibid.*, p. 214 : “On fabrique d’ailleurs des membres artificiels avec bonne présentation et en vue d’emploi, de vie utile et sans rougir.”

이 소설은 유아기적 존재가 피하는 현실 대처 전략이 유발하는 퇴행과 탈주(혹은 회피와 탈피)의 접점을 설명하기에 적절한 텍스트다. 쿠쟁의 페니스는 이미 거세되었기에, ‘나’는 상상계로부터 완전히 자유로울 수 없다. 그럼에도, 또 그러하기에 자꾸 변이하는 팔루스는 상징계로 다가가기 위한 계기이자 계시라 할 수 있다. 팔루스는 현실적으로 거세가 이루어지지 않을 것이라고 (일시적으로나마) 믿음을 주고, 그 믿음을 바탕으로 자기정체성을 (일차적으로나마) 보장받을 수 있게 한다. 때문에 팔루스를 둘러싼 일련의 서사는 현실에 대한 거부인 동시에 타협이다. 즉, 팔루스에의 집착과 탈주에의 기도는 퇴행이라는 죽음을 재현하는 게 아니라, 재생을 실현한다. 그것이 쿠쟁식의 타협이며, 『그로칼랭』이 우리에게 제시하는 타협점이라 할 수 있다. 퇴행과 타협은 표면적으로는 서로 대립되는 듯하지만, 연쇄적으로 또는 동시에 발생하기도 한다. 쿠쟁이 시도하는 변신은 항문기적인 퇴행의 징후로 나타나기도 하지만, 현실과 화해하는 타협 형성의 증거가 되기도 한다. 그로칼랭을 동물원에 돌려주고, 드레워스를 포기해버리고, 시계의 태엽을 감아주는 일을 의도적으로 잊어버리는 등의 행위가 이를 설명해준다. 비단뱀이든 드레워스든 시계든, 팔루스를 대체하는 사물은 유아기적으로 쇠퇴한 정신 상태를 드러낼 뿐만 아니라, 그로부터 벗어나기 위한 무의식적 의식의 발현이다. 말하자면 ‘나’는 유아적으로 퇴행하고 마는 게 아니라, 유년기 이전의 “본연의 환경 *environnement originel*”으로 되돌아가고자 탈주를 궁리한 것이다.⁷²⁾

본고의 결론은 단순히 『그로칼랭』을 규정하는 데 있지 않다. 또한 성적인 장면 연출에 의한 환상이 항문기적 문제에서 비롯된 성도착이라고 단순화 하거나 도식화 하는 것은 우리가 의도하는 바가 아니다. 뿐만 아니라 우리는 이 소설의 페티시즘 및 변신 모티프가 퇴행의 결과물이라는 단편적인 결론을 지양한다. 아울러/때문에 이 책에 대한 어떠한 결론도

72) *Ibid.*, p. 58.

시기상조라고 생각한다. 그러므로 우리는 『그로칼랭』이 니콜라이 고골 식으로 그려낸 “희극적 휴머니즘humanisme comique”의 산물이라는 주장에 동의하지 않는다. 또한 이 작품이 “심리 문학psycho-littérature”의 새로운 활로를 제시했다는 다소 기계적인 판단에 대하여 답을 미루기로 하겠다. 뿐만 아니라 이 소설이 저자의 정치적 성향을 내세우기 위해 끼어 맞춘 “주의주장les ismes” 그 자체라는 의견에 수긍할 수 없다.⁷³⁾

굳이 어떤 레이블을 붙여야 한다면, 『그로칼랭』은 인간이 (다시) 태어나기까지의 조건과 그 이후에 당면할 삶을 준비하기 위한 ‘프로로그멘’이다.⁷⁴⁾ 이 소설은 우리에게 말을 걸고 있다. 그것은 존재의 당위에 대한 물음이며, 삶의 모순과 그로 인한 절대적 고독에 대한 천착이다. 다만 여기서 우리는 한 인간에게 나타나는 환상(유아기적 불완전함과 불안함)과 그 징후(거세의 위협과 퇴행의 위험)를 밝힘으로써 『그로칼랭』의 해석에 보탬이나 도움을 주는 데 중점을 둔다. 또한 작품에 대한 관심을 이끌어 내어 다양한 관점에서의 분석이 있기를 바라는 마음으로 화두를 던지는 데 소기의 목적을 둔다. 비록 여기서의 논의는 소설의 주인공에게 나타나는 환상을 정신분석학적으로 분석하는 데 그쳤으나, 향후에는 작품에서 보여주는 인간 존재와 조건을 문화적 배경과 사회적 맥락 등에 비추어 조명하는 연구를 기대해봄직하다.

73) Sarah Vajda, *Gary & Co*, Infolio éditions, 2008, p. 258 ; Valéry Coquant, *Romain Gary*, Éditions France-Empire Monde, 2012, p. 231, p. 256.

74) “프로로그멘이라 부르는 것, 즉 영어로 인간들에 대한 프로로그라는 것ce qu'on appelle justement des *prologomènes*, de l'anglais *prologue aux men*”은 소설에서 수차례 반복되는 가장 주요한 모티프들 가운데 하나로, 가상 정체성의 인간 탄생, 새로운 인간형의 도래를 일컫는다. 『그로칼랭』이 에밀 아자르로서 작가가 발표한 첫 번째 작품이라는 점은 사뭇 의미심장하다. 로맹 카슈로 출생하여 로맹 가리로 살다가 포스코 시니발디 혹은 샤탄 보가 따위의 가명을 전전하던 작가는 이 작품을 통해 에밀 아자르로서 다시 태어나고 살고 죽는다. 말하자면 이 작품은 프로로그멘, ‘내’가 아닌 ‘나’의 정체성을 찾아 시험하기 위해 작가가 설치한 매우 정교한 실험장이다.(*Gros-Câlin*, pp. 161-162, souligné par l'auteur ; voir Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, Éditions Gallimard, coll. “Quatro”, 2009, pp. 1405-1406, pp. 1408-1410 ; cf. Philippe, Brenot, *Romain Gary, de Kacew à Ajar, Histoire d'un manuscrit inédit*, L'Esprit du Temps, 2014)

참고문헌

- 김남향, 「가족 로망 다시 쓰기」, 프랑스학연구, 54호, 2010.
- _____, 「로맹 가리(에밀 아자르)의 『그로칼랭Gros-Câlin』 읽기」, 프랑스문화예술연구, 제39집, 2012.
- _____, 「로맹 가리의 생태학적 글쓰기」, 프랑스문화연구, 제31집, 2015.
- 유호식, 「환영의 글쓰기 혹은 타자의 자서전 — 로맹 가리의 『새벽의 약속 연구』」, 불어불문학연구, 제98집, 2014.
- 이광진, 「성장하지 않는 자아의 성장 소설」, 프랑스학연구, 51호, 2010.
- _____, 「가족 로망 다시 쓰기」, 프랑스학연구, 54호, 2010.
- 이예훈, 「로맹 가리의 여성관계에 대한 분석 — 니나, 레슬리, 진을 중심으로」, 한국프랑스학논집, 제83집, 2013.
- AMSELLEM, Guy, *Romain Gary. Les Métamorphose de l'identité*, L'Harmattan, 2008.
- BAYARD, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, Minuit, 2004.
- BONA, Dominique, *Romain Gary*, Mercure de France, 1987.
- BRENOT, Philippe, “Le secret de Gros-Câlin”, *Le monde*, 8 juin 2014.
- _____, *Romain Gary, de Kacew à Ajar, Histoire d'un manuscrit inédit*, L'Esprit du Temps, 2014.
- CHEMAMA, Roland et VANDERMERSCH, Bernard, *Dictionnaire de la Psychanalyse* (1995), Larousse, 2007.
- COQUANT, Valéry, *Romain Gary*, Éditions France-Empire Monde, 2012.
- FREUD, Sigmund, *La Vie sexuelle*, trad. fr. (1969), Paris, Presses

Universitaires de France, coll. “Bibliothèque de psychanalyse”,
2002.

GARY, Romain, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, Éditions Gallimard, coll.
“Quatro”, 2009.

_____, *Gros-Câlin* (1974), Éditions Gallimard, coll. “Folio”,
2011.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*
(1967), Presses Universitaires de France, coll. “Quadrige”,
2002.

LARAT, Fabrice, *Romain Gary. Un itinéraire européen*, Éditions Georg,
1999.

MIJOLLA, Alain de, *Dictionnaire international de la psychanalyse*,
Calmann-Lévy, 2002.

SACOTTE, Mireille, *Romain Gary. Légende du je*, Quatro Gallimard,
2009.

VAJDA, Sarah, *Gary & Co*, Infolio éditions, 2008.

〈Résumé〉

L'imperfection et l'inquiétude dans
Gros-Câlin de Romain Gary

LEE Kwang-Jin

Notre étude porte sur *Gros-Câlin*, premier roman de Romain Gary sous le pseudonyme d'Émile Ajar. Puisqu'il semble que cet ouvrage convient à l'analyse plus subtile et que très peu de recherches se trouvent publiées, nous nous mettons à l'oeuvre : nous remarquons d'abord les images fantasmatiques à propos de la période d'allaitement demeurant dans la narration y compris dans l'inconscient du personnage principal (Cousin).

Notre attention se rapporte à la condition ontologique que l'on trouve chez Cousin, car celle-là explique d'une manière à la fois manifeste et métaphorique le complexe du stade anal. Puis nous nous y appliquons les quatre problématiques qui constituent les fantasmes originaires : la menace de castration, la scène de séduction, la scène originaire, le retour à la vie intra-utérine. Sur l'axe psychanalytique, nous essayons de disséquer le psychisme de Cousin ainsi que la stratégie pour se mettre en relation avec les autres. Ensuite nous nous délivrons à démontrer le processus et l'élaboration de métamorphose de Cousin.

Dans ce roman, il est question de l'imperfection et de l'inquiétude dues à la manque essentielle et au besoin fondamental chez l'homme. Dans l'état démuni, physiquement et psychiquement, Cousin cherche à se consoler en poursuivant une femme noire (Dreyfus) et aussi en adoptant un python (*Gros-Câlin*). Nous découvrons ici les symptômes

de l'imperfection et de l'inquiétude qui nous prouvent explicitement la maternité menaçante et la virilité déficitaire. Ce faisant, notre travail est consacré à évoquer certaines scènes qui nous semblent originaires et même perverses : Cousin tient à Dreyfus et en même temps s'attache à Gros-Câlin. Pour lui, le corps de Dreyfus représente le fétiche sur lequel il fantasme et celui du python remplace le pénis qui lui manque. Cela veut dire que, sous l'angoisse de la castration, le pénis se substitue au phallus et que celui-ci s'associe au fétiche. De plus, en constatant que Cousin se transforme en python pour une raison confuse, il nous semble cependant flagrant que la régression n'est pas son intention définie et qu'il tente de se régénérer par la métamorphose.

Nous pouvons dire, en ce sens, que la relation entre Cousin et Gros-Câlin se situe dans les frontières de l'Imaginaire et du Symbolique : la métamorphose renvoie non seulement à la tentation de la régression et aussi à la tentative du compromis. Cet ouvrage se pose, ainsi, une question ultime : “Que deviens-je ?” Même si notre étude concerne la sexualité, il ne s'agit pas de la situation sexuelle d'un être humain, mais de la condition humaine. Nous pouvons conclure de là un peu imprudemment que Cousin est enfin dans son droit, ce que désigne la volonté de renaître.

주 제 어 : 로맹 가리(Romain Gary), 에밀 아자르(Émile Ajar),
그로칼랭(*Gros-Câlin*), 환상(fantasmes), 팔루스(phallus)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

로베르 르빠주의 매체연극에 나타난 치료적 자전공연 연구^{*} - 『달의 저편』을 중심으로 -

이 선 형
(김천대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-------------------|------------------------------|
| 1. 들어가며 | 3. 『달의 저편』에 나타난 치료적 자전
공연 |
| 2. 매체연극과 치료적 자전공연 | 4. 나오며 |

1. 들어가며

캐나다 퀘벡 출신의 세계적인 연출가 로베르 르빠주의 연극은 그의 극단에 의해 국내에서 3편이 공연되었다. 2002년 『달의 저편 *La Face cachée de la Lune*』(2000년 초연)에 이어 2007년에 『안데르센 프로젝트 *Le Projet Andersen*』(2005년 초연) 그리고 2015년에 『바늘과 아편 *Les Aiguilles et l'Opium*』(1991년 초연)이 LG아트센터에서 공연되었다. 르빠주는 2007년 유럽 연출가상 Europe Theatre prize을 수상함으로써 세계적인 연출가의 반열에 올라서게 된다. 르빠주의 연극이 세계인의 주목의 대상이 된 가장 커다란 이유는 영상매체와 청각매체 등을 적극적

* 이 논문은 2016년도 김천대학교 교내학술연구비지원에 의한 것임.

으로 활용한 그만의 독특한 매체연극을 실천한데 있다고 하겠다. 그는 1984년 르페르 극단 Théâtre Repère에서 『순환 *Circulation*』으로 데뷔한 이래 2015년 엑스 마키나 Ex Machina의 『887』에 이르기까지 지속적으로 소리와 영상 등을 무대와 조합시킨 아름답고 환상적인 그만의 독특한 연극을 만들어 왔다.

르빠주의 연극의 특징을 요약하면 다음과 같다. 첫째, 그의 연극은 통합적이다. 예술가로서 르빠주의 여정은 연극으로 시작하였지만 연극에만 집중한 것이 아니었고 영화, 오페라, 록 쇼, 서커스, 전시 등 다방면의 공연예술 창작에 참여한 특징이 있다. 그 결과 연극에서 다매체를 활용하여 새롭고 독창적인 무대를 만들어 낼 수 있는 이념과 테크닉을 익히게 되었다. 둘째, 배우, 연출가, 작가인 르빠주는 공연예술의 즉흥성을 선호한다. 이는 기존의 텍스트를 기반으로 무대를 제작하는 방식과는 전혀 다른 것으로 무대에서 배우들과 함께 하나의 주제를 출발점으로 삼아 다각적으로 재현해 가면서 점차 구체화하는 방식이다. 그간 작가로서 ‘엑스 마키나’에서 르빠주가 협업이 아닌 혼자서 힘으로 쓴 작품은 여섯 작품이다. 『887』(2015), 『립싱크 *Lisynch*』(2007), 『빈치 *Vinci*』(1986) 이외에 국내에 선보인 세 작품이 그것이다.¹⁾ 개인 창작이라고 하더라도 텍스트를 먼저 써 놓고 공연하기보다는 공연 장소와 시기에 따라 텍스트가 달라지는 경우가 많고, 공동 창작에서는 르빠주가 주제를 정한 다음 배우들과 함께 무대에서 구현하는 방식을 취한다. 따라서 그의 연극은 대부분 공연이 먼저고 텍스트가 다음이라는 특징이 있다.²⁾ 셋째, 개인 창

1) 한편, 공동 창작으로는 『소실점 *Point de fuite*』, 『용 삼부작 *La Trilogie des dragons*』(1985), 『한 밤중의 세이렌 *En pleine nuit une sirène*』, 『자유기고가 *Le Polygraphe*』(1987), 『지질구조판 *Les Plaques tectoniques*』(1988), 『오타강의 일곱지류들 *Les sept branches de la rivière Ota*』(1994), 『기적의 기하학 *La géométrie des miracles*』(1998), 『카드 게임 : 스페이드 *Jeux de cartes : Pique*』(2012), 『카드게임 : 하트 *Jeux de cartes : Coeur*』(2013)가 있다.

2) 르빠주는 고정된 텍스트를 매우 싫어한다. 특히 세계 전역을 순회 공연하면서 그 곳의 관객에게 어울리는 공연이 되기를 원했다. 그가 텍스트를 출판하기 시작한 것은 최근의 일이다. 2000년에 초연된 『달의 저편』 역시 단행본으로 출간된 것은 2007년에 이르러서다.

작의 경우 자신의 이야기를 근거로 한다. 이들 작품은 일종의 자서전처럼 자기탐색이 강하다는 공통적 특징이 있다. 이를테면, 아버지가 등장하는 『887』은 르빠주가 자신의 어린 시절을 추억하면서 쓴 작품이다.³⁾ 또한 『바늘과 아편』의 인물 로베르 Robert, 『안테르센 프로젝트』의 인물 프레데릭 Frédéric, 『달의 저편』에서 필립 Philippe은 작가의 현현이다. 이런 점에서 르빠주의 창작극은 일종의 자전적 공연이라고 할 수 있다. 그가 자전적 무대에 집착한 것은 스스로 언급한 것처럼 본인이 가장 잘 알고 느끼는 이야기를 써 내려갈 때 관객과 가까워질 수 있다고 믿었기 때문이다. 그는 자전적 이야기(자전공연)에서 자신의 트라우마를 표현하고 치유를 경험한다. 넷째, 그는 일인다역극을 즐겨 사용한다. 일인다역극은 첨단 테크놀로지와 영상 덕택에 가능한 것으로 이미지 매체연극의 특징이기도 하다. 일인다역의 무대에서 영상 언어는 여러 명의 배우를 무대에서 동시에 창출하는 역할을 담당하는데, 다매체 장치로 연기자의 변신을 돕는다. 예컨대 이미지, 전화기, 메신저, 녹음된 소리 등 대화의 형태가 다채롭다. 『빈치』, 『바늘과 아편』, 『햄릿』을 각색한 『엘시노어 *Elseneur*』, 『오타강』의 첫 번째 버전, 『달의 저편』은 한 사람의 연기가 여러 역할을 맡은 일인다역극이다. 『엘시노어』는 기발한 소품, 무대장치, 의상, 분장, 조명 등 현란한 테크놀로지를 통해 한 명의 배우가 무대에서 햄릿, 거투르드, 클로디어스, 오페리아, 유령 등으로 변신한다. 한 인물이 무대에서 사라졌다가 다른 인물로 변신하여 등장하는 것은 흔한 수법이며, 결투 장면에서 이어 햄릿이 죽음에 이르는 순간 카메라의 도움으로 거대한 스크린에 클로즈업시킴으로써 생생하게 전달한 기법은 독창적이다. 원폭이 투하된 히로시마의 오타강을 배경으로 한 『오타강의 일곱 지류들』에서 연출가는 원폭의 섬광과 아우슈비츠의 홀로코

3) “『887』 est une incursion dans l'univers de la mémoire. Ce projet prend naissance dans les souvenirs d'enfance de Robert Lepage.” 887이라는 숫자는 르빠주의 어린 시절에 각인된 전화번호로써 이 숫자가 현재에도 그의 머릿속을 맴돌았던 것이다. 그리하여 그는 기억을 추적해 나가기 시작한다.

<http://lacaserne.net/index2.php/theatre>

스트와 대비를 통해 인류사의 비극을 강조하기 위해 무대에 다양한 광학 렌즈를 설치하여 원폭의 섬광을 포착한다. 또 『달의 저편』에서는 거울의 반사를 통해 우주에서 무중력 상태의 아름다운 유영을 보여준다. 일인다역극에는 독백과 전화사용이 유독 많다. 소통을 해야 하지만 상대방이 동시에 무대에 존재할 수 없으므로 이를 해결하기 위한 연출 기법인 것이다. 독백은 주로 자신이 처한 상황 설명과 자기 내면을 밝히는 것이므로, 일인다역극에서 인물의 개인적 심리가 표현되는 특징이 있다. 한편, 한 연극자가 역할을 바꾸어가면서 다역을 소화해낼 때, 관객의 시각에서 인물 전환 과정에 대한 극적 흥미로움을 느낄 수 있으며 동시에 인물의 내면적 독백에서 그의 고독을 느끼게 될 것이다. 르빠주 역시 일인다역극은 무엇보다도 고독이라는 주제와 연결된다고 언급한다. 그는 『안테르센 프로젝트』에서, “일인다역극은 그 특성상 고독감을 환기시키거나 심지어는 고독을 주제로 탈바꿈시키기도 합니다. 주인공의 고독, 그를 연기하는 배우의 고독, 그리고 이 작품에 있어서는 안테르센의 고독 말입니다”⁴⁾고 언급한다. 여러 인물들이 존재하지만 한 연극자에 의해 재현되는 것은 그들이 고독한 존재라는 사실을 말해주는 것이며, 이를 구현한 르빠주 역시 고독감에 사로잡혀 있었던 것이다.

이러한 특징을 지닌 로베르의 연극에서 본 연구는 자전공연의 관점으로 『달의 저편』을 분석하고자 한다. 『달의 저편』은 국내에서 공연되었고 텍스트로도 출간되어 분석이 용이하기 때문이며, 작가의 어린 시절과 가족 관계에 기반을 둔 자전적 성격이 가장 강한 작품이기 때문이다. “로베르 르빠주가 쓰고 연출하고 연기를 한 이 작품은 일인다역극으로는 『빈치』, 『바늘과 아편』, 『엘시노어』에 이어 네 번째 작품으로써 아마도 그의 작품들 가운데 가장 자전적인 작품이라고 할 수 있다.”⁵⁾ 『달의 저편』은 2000년에 초연되었고 2003년에는 르빠주의 감독으로 영화로도 제작되었다. 연극과 영화는 주 내용이 유사하나 영화는 더 많은 인물들

4) 2007년 9월 ‘연출가 노트’, 『LG아트공연 팸플릿』.

5) R. Lepage, *La Face cachée de la lune*, L'instant scène, 2007, 텍스트 겔표지 설명.

이 등장하고 내용도 좀 더 복잡하다. 본 연구는 국내 공연과 텍스트 분석에 초점을 맞출 것이다.

2. 매체연극과 치료적 자전공연

2.1. 매체연극

매체는 “어떤 작용을 한쪽에서 다른 쪽으로 전달하는 물체 또는 그런 수단”⁶⁾을 뜻한다. 구체적으로 “인간 사이의 소통을 매개하는 기술이 미디어, 즉 매체다. 매체란 소통의 방식이나 수단을 뜻한다. 뉴미디어는 신문, 라디오, 텔레비전 따위의 전통적 미디어에 대하여, 정보통신기술의 발달로 새로이 등장한 각종 인터넷/모바일 미디어들을 지칭한다.”⁷⁾ 인간의 몸, 언어, 전통예술이 보편적인 아날로그 매체라면 하이테크를 기반으로 다중매체를 지향하는 인터넷과 이를 활용한 각종 기기(TV, 컴퓨터, 스마트폰) 및 SNS는 디지털 매체가 될 것이다. 이처럼 매체가 중간 또는 매개를 의미하며 현대적인 커뮤니케이션을 위한 모든 수단⁸⁾까지도 포함한다면, 또한 예술가의 예술행위가 관객에게 어떤 특정한 메시지를 전달하는 것이라면, 예술가의 예술행위 뿐 아니라 그로부터 생산된 예술품 자체 역시 매체의 개념으로 수렴될 수 있다. 모든 예술이 매체의 범주로 포섭될 수 있다면 연극 또한 당연히 일종의 매체가 된다. 그렇다면 굳이 매체와 연극을 접목시켜 매체연극이라는 독특한 연극 양식으로 인식하도록 하는 이유는 무엇인가? 매체연극은 어떠한 특징이 있는가? 사이먼 페니 Simon Penny는 디지털 아트, 컴퓨터 아트, 전자 예술 등의 개념으

6) 진경아, 『매체 미학과 영상 이미지』, 커뮤니케이션북스 2014, p.v.

7) 이승중, 「뉴미디어에 대한 매체철학적 해석」, 『한국사회의 방송·통신 패러다임 변화 연구』, p.21, 2008.

8) 조광제 등, 『철학, 예술을 읽다』, 동녘, 2006 참조.

로 확산되는 디지털 미디어아트 Digital Media Art의 양상으로 이미지 조작과 변형, 가상현실로의 몰입, 네트워크를 통한 분산적 작업, 관객의 상호작용적 참여를 들고 있다.⁹⁾ 디지털 매체예술에 대한 그의 견해에 따르면 매체연극은 이미지, 가상현실, 분산, 상호참여의 특징을 예견할 수 있는 것이다.

첨단 기기로 생산된 이미지와 가상현실을 구현하는 매체연극은 구체적으로 다음의 특징이 있다. 첫째, 상호참여 혹은 상호성을 들 수 있다. 매체예술은 상호성의 특징이 있으며 매체연극 역시 그러하다. 매체연극의 관객은 참여적 성격이 짙고 새로운 소통 방식, 즉 일방이 아닌 양방의 방식을 추구한다. “디지털 문화의 성격은 양방향성, 하이퍼텍스트, 멀티미디어”¹⁰⁾이다. 물론 연극은 본래 양방향성의 성격이 강한 예술이지만 매체연극에서의 상호성을 기반으로 한 양방향성은 기존의 개념을 뛰어넘는다. 관객이 직접 참여하고 몸과 접촉된 예술의 형태로 나가는 것이다. 둘째, 가상현실을 창조한다. 무대는 살아있는 몸들의 직접적인 존재로 구현되지만 그림에도 무대는 현실이 아니다. 또한 무대는 이미지의 허구와도 구분된다. 그러나 매체연극은 이미지를 적극적으로 조작하고 변형시킴으로써 현실과 허구, 실재와 가상현실 사이의 변증법을 해체시키고 관객으로 하여금 허구와 가상현실에 몰입하도록 한다. 셋째, 매체연극은 지각방식의 변화와 확장으로 시공간을 뛰어 넘는 소통을 지향한다. “미디어의 발달로 말미암아 시간적 간격과 공간적 거리를 뛰어넘는 소통이 가능하게 되었다. 뉴미디어의 도움을 전제로 세계의 모든 인구가 실시간으로 하나로 연결될 수 있는 가능성이 꿈이 아닌 현실로 우리에게 다가서 있다.”¹¹⁾ 넷째, 매체연극은 탈경계적이다. 상호적이며 가상현실에서 시공간을 뛰어넘는 새로운 매체는 무대와 객석 간의 공간적 경계는 물론

9) 박해란, 「디지털 미디어 시대의 무용작품 분석에 관한 이론적 접근」, 『한국무용연구』, 30-2, 2012, p.54 참조.

10) *Ibid.*, p.53.

11) 이승중, p.21.

예술 간의 경계도 무너뜨린다. “예술영역과 작가, 관객의 상호작용성, 멀티미디어, 일렉트로닉스를 응용하였고, 그 결과 관객의 참여로 인해 완성되는 작품들, 신체 행위를 접목한 예술, 컴퓨터 음악이 등장하게 되었다.”¹²⁾ 매체연극에서는 무용, 퍼포먼스, 행위예술, 영상예술이 통합되고 몸, 소리, 빛, 색, 공간 건축, 오브제, 이미지, 움직임과 같은 무대언어가 통합된다. 연극의 탈영역의 추세는 영화, 무용, 퍼포먼스와의 혼종이 이루어지고 극텍스트에서 벗어나는 경향이 있다.¹³⁾ 다섯째, 몸에 대한 관심이 크다. 매체연극에서 몸은 두 가지 방향성을 지니고 있다. 하나는 텍스트 연극에서 몸 연극으로 즉, 매체로서 몸의 회복을 목표로 한다. 태초의 매체는 인간의 몸이었다. 원시인들은 몸을 기반으로 벽에 그림을 그리고, 노래하고 춤추고, 의례를 거행하면서 상호 소통하고 단합을 꾀하였다. 그림, 노래, 춤, 의식을 하나로 아우르는 몸은 인간의 원초적인 매체였다. 파울슈티히는 최초의 매체는 ‘인간’ 자체였으며 인류의 역사는 곧 매체의 역사라고 주장한다. 고대 신탁을 전하던 신전의 무너나 그녀들의 춤이나 연극이 곧 인간매체였다는 것이다.¹⁴⁾ 그러나 문명화는 매체로서의 몸의 감각을 점차 퇴보 시켰다. 따라서 매체연극은 현재 기본적인 명맥을 유지하고 있을 뿐인 몸을 매체로써 적극적인 회복을 추구한다. 한 마디로 매체연극은 몸 탐구의 연극인 것이다. 또 다른 하나는 사이버 세계로의 확장된 몸이다. 새로운 매체로부터 시공간의 물리적 거리가 제거된 시대에 인간은 더 이상 세계-내-존재로서의 신체적 인간이 아니라 세계 없는 인간, 혹은 신체 없는 인간으로서 사이버 공간 속의 연장(延長) 없는 점으로 수축된다.¹⁵⁾ 몸은 존재하되 몸이 없는 무대, 몸의 무한한 확장이 가능한 무대가 되는 것이다. 무대는 가상현실 혹은 사이버

12) 박해란, p.54.

13) 김형기, 『다매체 시대의 연극의 탈영토화 : 연출가 연극 - 춤연극 - 매체연극』, 『한국연극학』, 제34권, p.42 참조, 2008.

14) 베르너 파울슈티히 Werner Paulstich, 『근대 초기 매체의 역사 : 매체로 본 지배와 반란의 사회 문화사』, 황대현 옮김, 지식의 풍경, 2007.

15) 이승중, p.9.

세계가 되어 실제의 몸은 사라지고 대신 영상, CG, 홀로그램이 대신한다. “뉴미디어는 더 이상 매체가 아니라 주체로서 인간을 대신해 자신의 관점에서 의미를 생산하고 유통한다. 인간은 뉴미디어가 생산하고 유통하는 의미의 수신자요 구매자일 뿐이다.”¹⁶⁾ 이처럼 매체연극에서 몸에 대한 두 방향성은 궁극적으로 몸의 현존을 문제 삼는 몸 현상학의 영역으로 귀결된다.

『달의 저편』 역시 이러한 매체연극의 특징이 두드러진다. 예컨대 간단한 장치의 변형과 무대에 설치된 대형 스크린의 조합으로 우주, 요양원, 아파트, 바, 공원, 체육관, 병원, 모스크바, 공항 등 다양한 장소가 제시됨으로 공간 표현의 한계가 사라진다. 『달의 저편』의 무대는 이미지들의 조합을 통해 열등감에 시달리던 주인공의 자기탐색과 자각 및 갈등 관계에 있던 던 가족 간의 화해를 보여준다. 그리하여 결국 필립은 스스로 치유됨을 느끼게 된다. 주제적 측면에서 소통과 표현 그리고 치유를 강조하고 있는 것이다. 인간에게 과거는 이미지로 존재한다. 과거-이미지를 여기-현실로 불러내어 치료하고자 하는 정신분석을 비롯한 각종 심리치료 기법을 이미지에 기댄 치료기법이라고 할 때, 르빠주-작가-연출가-배우의 과거와 현재를 오가는 매체연극, 나아가 자전공연의 형식은 일종의 자가 치료의 훌륭한 예가 될 것이다.

2.2. 자전공연 performance autobiographique

자전공연은 연극치료 분야의 개념이다. 여기에는 치료사로서 자신에 대한 진정한 반성과 탐색 없이는 타인을 치료할 수 없다는 기본 이념이 깔려있다. 그러므로 연극치료에서 치료사로 거듭 나기 위한 최후의 관문으로 자전공연이 권장된다. “상처 입은 자에서 상처를 보듬는 자로 새롭게 태어나는 질적 변화는, 공연의 형식을 통해 실시되는데 이것이 자전

16) 심혜련, 『20세기의 매체철학: 아날로그에서 디지털로 철학의 정원』, 그린비, p.12, 2012.

공연이다. 자전공연은 자화상, 자서전과 동일한 의미가 있다. 사회적 동물인 인간은 타인과의 관계형성을 위해 자기를 표현하는 욕망을 지니고 있으며, 이는 나르시시처럼 스스로에게 사랑에 빠지는 자애적 특성으로 나타난다. 나를 드러냄에 있어 가장 실천적인 영역은 드라마의 자전공연이다.”¹⁷⁾

연극치료사는 일종의 통과의례로써 치료사로서의 자신을 탐색하기 위해 실제로 관객을 앞에 놓고 오로지 혼자만의 힘으로 준비하고 공연한다. 이러한 형식의 자전공연은 사실은 연극치료의 분야에서 시작된 것은 아니었고 그 이전에 실험극의 양상으로 나타났다. “사회적으로 억압받은 소수자들이 자전공연의 형식을 빌려 자신들이 처한 상황을 외부로 표출했던 것이다. 이를테면 1970년대의 여성주의 운동에서 처음으로 제기된 자전공연은 후에 흑인, 퀴어, 후기식민주의와 후기구조주의 및 포스트모던 담론이 힘을 얻으면서 자전적 표현 행위에 대한 관심이 더욱 높아졌고 그에 따라 1990년대 말에 들어서 자전공연은 하나의 복합적인 ‘장르’로 자리 잡게 되었다.”¹⁸⁾ 이러한 경로를 통해 연극치료 분야에서 자리를 잡게 된 자전공연은 일인극으로 치료사가 배우가 되어 무대에 혼자 등장한다. 오로지 한 사람이 전체를 이끌어가는 일인극은 르빠주의 연극의 일인다역극과는 차이가 있지만, 한 명의 연기자라는 점에서는 동일하다. “자전공연은 공연자 한 사람이 주로 솔로 퍼포먼스 형식으로 자신의 경험을 미학적으로 객관화한다.(...) 자전공연은 공연자가 자신의 실제 삶을 다루며 공연자의 경험을 적절하게 표현할 수 있는 형식을 실험하고 축적한 다음 그 결과를 관객에게 공개하는 연극적으로 완결된 체험”¹⁹⁾이다. 자전공연의 주제와 내용, 형식의 선택은 순전히 치료사 본인의 몫이다. 치료사는 자신의 인생에서 한 장면을 선택하여 이를 무대에서 재현한다.

17) 이선형, 『연극치료에서 자전공연의 의미 연구』, 『한국연극학』 제50권, p.142, 2013.

18) 이효원, 『연극치료사 입문과정으로서의 자전공연에 대한 연구』, 『연극예술치료연구』, p.12, 제1권, 2011.

19) *Ibid.*, pp.11-12.

그가 무슨 이유로 이 장면을 선택했는지, 이 장면이 그의 인생에 어떤 의미가 있는지는 오롯이 본인의 몫이다. 대개 선택된 장면은 치료사가 잊고 싶었던 과거의 트라우마 장면이 많다. 트라우마를 극복했을 때 치료사로서 재탄생이 가능해지고 전이와 역전이의 소용돌이에 휘말리지 않을 수 있으며, 치료사에게 특별한 의미로 다가오는 참여자 앞에서 평정심을 유지할 수 있기 때문이다. 즉, 치료사는 이야기의 주인공으로서 잊고 싶었던 상처를 관객 앞에서 표현하고 공유함으로써 상처를 치유 받고 더욱 성숙한 인간으로 재탄생하게 된다. 이러한 공연적 치료 방식은, 타인에게 자신의 이야기를 표현하는 이야기 치료 방식과 다르지 않으나 몸이 공간에 직접 위치하여 체험적 경험을 되살린다는 점에서 차별성이 크다. 공연의 수행성은 공연자의 정체성을 재창조하고 공연 과정에서 그것을 되풀이 하여 연기하는 가운데 자기 변형을 집약함으로써 변화를 촉진시킨다. 입으로 전달하는 말 형식이 아니라 실제의 몸으로 과거의 역할을 되풀이함으로써 체험적 경험을 되살리고 그로부터 객관적 시선을 가질 수 있게 되어 결국 변화를 꾀할 수 있다.²⁰⁾ 이처럼 자전공연은 참여자(치료사)가 모든 것을 결정하고 극적으로 표현한다는 점에서 특히 르빠주의 단독으로 창작한 극작품의 공연 방식과 흡사하다.

2.3. 르빠주 연극의 자전공연적 성격

자전공연의 형식과 내용을 검토해 볼 때, 르빠주의 창작극은 작가로서 자신의 이야기를 만들어내고, 배우와 연출가를 겸한 통합적 공연 방식, 내적 심리를 표현하는 일인다역극이므로 일종의 자전공연이 된다. 더구나 고독, 소외, 외로움 그리고 이로부터 벗어나기 위한 소통의 주제는 개인의 상처를 여과 없이 들어냄으로써 치료 기반을 마련한다. 이야기 구조 또한 다양한 줄기를 병치시키면서 내면의 어둠(그림자)을 은유적으로

20) *Ibid.*, p.14 참조.

표현하는데, 이는 르빠주가 다중적 이야기 구조를 통해 치유의 욕망을 드러낸 것이라고 할 수 있다. 이를테면, 『달의 저편』에서 달 점령에 따른 미국과 소련의 경쟁적 갈등과 두 형제 사이의 갈등이 복합적으로 제시된다. 형제들은 우주와 지상, 달의 이편과 저편처럼 화해할 수 없을 것 같은 평행선을 긋고 있으나 종국에는 화해의 국면에 이른다. 한편, 『안데르센 프로젝트』에서는 안데르센의 전기, 안데르센의 동화 『드라이아드』와 『그림자』, 등장인물인 프레드릭 라프앵트의 삶을 축으로 르빠주 자신의 이야기가 중첩된다. 『바늘과 아편』에는 콕토와 데이비스, 등장인물 로베르 그리고 역시 르빠주 자신의 이야기가 병치된다. 물론 이들 각각의 작품이 작가의 과거의 상처를 온전히 드러내고 치유를 목적으로 하는 연극치료의 자전공연과는 다르다. 그럼에도 다매체의 활용으로 관객 혹은 자신과 소통방식의 폭을 넓히면서 여러 갈래의 이야기를 종국에 하나로 모아 자신에게 초점을 맞춘다는 점, 나아가 트라우마의 극복과 치유를 분명하게 제시한다는 점에서 그만의 독특한 매체 양식을 지닌 자전공연이라고 해도 손색이 없다.

3. 『달의 저편』에 나타난 치료적 자전공연

『달의 저편』은 한 마디로 자기 탐구의 연극이다. 무대 언어적인 측면에서도 거울과 셀프비디오카메라를 등장시켜 자기 직면의 기능을 강화시킨다. 자기의 모습을 비추는 거울과 셀프비디오카메라는 일종의 나르시시즘의 기능으로 자신을 비추고 되돌아보게 하면서 시선은 내면으로 향한다. 또한 작가 자신의 과거와 밀접하게 연관되어 있는 가족의 문제를 직접 거론함으로써 작가의 트라우마를 여과 없이 표현한다. 가족이란 보통 개인에게 거울 역할을 한다. 막이 열리면 필립은 내레이터가 되어 미국과 러시아의 우주개발 경쟁에서 받은 영감을 바탕으로, 두 형제가

스스로의 허영심과 상처를 알아차리기 위해 상대방의 시선에서 거울을 지속적으로 추구하는 그들 사이의 경쟁에 대해 이야기할 것이라고 언급한다.²¹⁾ 형제는 상대를 거울삼아 자신의 허영심과 상처를 알아차리게 된다는 것이다. 이처럼 자기 탐색이라는 의미에서 거울과 셀프비디오카메라 그리고 가족은 중요한 요소다.

3.1. 거울

필립-내레이터가 무대에서 줄거리를 소개할 때 관객에게 등을 돌리고 있고 그 앞에는 거울이 설치되어 있다.²²⁾ 거울의 반사효과로 인해 필립의 메시지는 관객을 향하는 동시에 자신에게로 향한다. 필립이 언급하는 내용을 보면 거울의 의미는 더욱 분명해진다. 한 때 사람들은 달을 지구의 거울로 생각했다는 것이다. “망원경이 발견되어 갈릴레오가 최초로 관측하기 전까지 사람들은 달이 거대한 거울이라고 믿었습니다. 빛나는 달의 표면에서 알아볼 수 있었던 산과 바다는 지구의 산과 바다가 반사된 것이라고 생각했죠.”²³⁾ 사람들이 달을 바라보며 지구를 깨달았다는 믿음은, 극작가가 서양을 이해하는데 거울인 동양의 도움을 받았다는 생각과도 동일한 맥락이다. 르빠주는 이렇게 고백한 적이 있다. “동양에 열광한 것은 서양을 잘 이해하는데 도움이 되었다. 오래전부터 동양은 나한테는 서양을 이해하는 수단이었다. (...) 우리에게 거울이 필요했고 나한테는 동양이 거울이었다. (...) 거울을 바라보는 것은 자신의 반대를 보는 것이다. 오른손잡이는 왼손잡이가 된다. 거울은 반대의 세계를 나타

21) “Le spectacle de ce soir s’inspire es quelque sorte la compétition entre ces deux peuples pour raconter celle de deux frères cherchant continuellement dans le regard de l’autre un miroir pour y contempler leurs propres blessures, ainsi que leur propre vanité.” R. Lepage, *La face cachée de la lune*, L’instant scène, Québec, p.15, 2007.

22) “L’acteur est debout face aux miroirs, dos au public; il s’adresse tantôt à sa propre réflexion, tantôt à celle des spectateurs.” *Ibid.*, p.14.

23) *Ibid.*, p.14.

낸다.”²⁴⁾ 이처럼 르빠주에게 거울은 피사체와 이미지의 두 요소를 변증법적으로 상징하는 오브제다. 그가 “연습과정에서 지속적으로 유지한 것은 거울 이미지에 대한 관심이었다. 거울 이미지란 동양과 서양, 남성과 여성, 파괴와 재탄생이며 사진과 사진이 찍은 이미지이며, 연극과 그 연극이 창조해 내는 생명이다. 연습이 이루어지는 동안 이것들의 차이점을 강조하기보다는 대립된 것들의 (모순적인) 상호 실존의 필연성을 드러내거나 알리고자 하였다.”²⁵⁾ 『달의 저편』에서도 거울은 달과 지구, 필립과 앙드레, 미국과 소련, 이상과 현실, 코스모스와 카오스, 사실과 허구, 무대와 객석 등을 비추는 역할을 한다. 이를테면 무대와 객석은 상호 거울이 되어 상대를 투영한다. 관객은 거울을 통해 등을 보인 필립의 앞모습을 보게 되며 거울에 비친 자신도 보게 된다. 관객은 투영된 자신의 이미지를 보면서 마치 무대에 소속된 느낌, 그리하여 그곳이 허구가 아닌 실체처럼 느끼게 된다. “관객은 역전된 세계를 본다. 오른쪽과 왼쪽이 전도된다. 이러한 거울의 개념에서 이끌어낼 수 있는 것은 연극이 실존의 거울과 같다는 것이다.”²⁶⁾ 보통은 이미지 생성으로 인식된 거울을 통해 허구성이 아닌 실제의 무대를 창출하려 한다는 점이 흥미롭다.

상대를 비추는 거울은 상호 인식을 수준을 넘어 집착, 사랑, 죽음이라는 나르시시즘 *Narcissisme*의 신화에 이른다. 필립의 논문 주제 또한 인간의 20세기 우주 탐험 프로그램은 지식욕과 호기심뿐만 아니라 나르시시즘이 크게 작용했다는 것을 입증하는 것이다.²⁷⁾ 인류의 우주 탐색은 거울을 비춰보는 행위에 다름 아니므로 궁극적으로 자기 탐색이라는 것이다. 이처럼 『달의 저편』에서 거울과 더불어 나르시시즘은 자기를 비추고 탐색한다는 점에서 중요한 키워드가 되며 신화적 의미를 첨부함으로써 인간의 고독, 갈등, 죽음, 치유의 의미를 함유하고 있다. 이는 형과

24) Charest Rémy, *Robert Lepage: quelques zones de liberté*, Québec, L'Instant même, p.42, 1995.

25) *Ibid.*, 카렌 프리커 Karen Fricker, 서론, p.vi.

26) *Ibid.*, p.72.

27) Lepage, *Ibid.*, p.16 참조.

동생이 상호 거울이 되어 나르시시즘에 이르게 됨으로써 자신의 본 모습을 발견하고 상처 치유의 방향으로 나가려는 것과 동일한 흐름이다.

『달의 저편』의 무대에서 거울은 필립이 운동을 하는 헬스장의 장면에서 다시 나타난다. 필립이 운동을 시작하게 된 계기는 동생 앙드레의 권유에 의해서다. 운동이 끝날 무렵 필립은 거울을 보면서 기상캐스터인 동생의 몸짓을 흉내 낸다. 이 장면은 필립이 심리적으로 앙드레의 충고를 무시하지 않는다는 점과 거울 속에서 앙드레가 되어 봄으로써 형제간 서로를 비추는 대상이라는 점을 보여준다. 사실 한 연기자에 의해 두 형제의 역할이 이루어지므로 필립과 앙드레를 한 인물로 봐도 무방하다. 한편, 공연의 마지막 장면 역시 거울로 장식된다. 모스크바 공항에서 비행기를 기다리던 필립은 바닥에 누워 구르기 시작한다. 바닥과 관객을 향해 비스듬히 설치된 커다란 거울에 비친 필립은 무중력의 우주를 유영하는 우주인이 된다. “공항의 의자에 앉아 벽에 등을 기대고 있던 필립이 가만히 바닥을 구른다. 필립의 모습이 그의 위쪽에 설치된 유리에 투영된다. 그는 슬로우 모션으로 일련의 움직임을 실행한다. 그는 무중력 상태에서 움직이는 듯한 모습이다.”²⁸⁾ 갈채를 받은 이 장면은 필립이 우주를 유영함으로써 그의 꿈이 이루어졌음을 보여준다. 거울은 그의 내면이자 꿈이자 우주 공간이었던 것이다.

3.2. 셀프비디오카메라

스스로 오브제가 되어 자신의 카메라에 찍히는 일명 셀카는 자신을 타인에게 알리는 행위이자 일종의 나르시시즘이며 자기에의 산물로 내적 심리를 외부로 표현하는 수단이다. 자기 노출을 일삼는 셀카에 중독되어 있다면 ‘자기애성 성격장애 Narcissistic Personality Disorder, NPD’의 성향이 있다고 할 수 있으나, 필립의 경우 공포의 일환으로 자

28) *Ibid.*, p.77.

신을 소개하는 만큼 중독성 셀카는 아니다. 『달의 저편』에서 셀프비디오 카메라는 필립의 전기를 소개하고 내적 의식을 흐름을 표면화시키는 의미가 있다. 그는 네 번에 걸쳐 자신을 비디오카메라에 담으며 어린 시절의 트라우마, 어머니 및 동생과의 관계를 솔직하게 털어놓은 계기를 마련한다.

‘지적외계생명체연구소 SETI, Search for Extra-Terrestrial Intelligence’는 일반인을 대상으로 그들의 삶이 담긴 동영상을 선정하여 외계로 전송할 공모 사업을 벌인다. 이 소식을 접한 필립은 이에 응모할 생각으로 비디오카메라를 꺼내든다. 그는 무대 안쪽에 비디오카메라를 설치하고 그 앞에서 선다. 비디오카메라로 자선적 쓰기를 하려는 것이다. 이 장면은 무대에 설치된 대형 스크린으로 확대되어 나타난다. 무대에 실사와 이미지가 동시에 존재하는 것이다. 첫 번째 셀프비디오카메라에서 필립은 자신이 살고 있는 곳, 현재 자신의 상황, 부모의 유품들, 고단했던 어머니의 삶을 담는다. 그리고 어머니가 가장 자랑스러워했던 다리를 자를 수밖에 없었던 비극적 상황을 언급하고 지구에서의 삶은 고난과 대면하는 것이라고 말한다. 그는 마지막에 “지구에서의 삶은 똥칠하는 것인데, 그럴수록 먹을 것이 줄어든다”²⁹⁾고 한 어떤 철학자의 말을 인용한다. 논문의 주제나 SETI 공모사업처럼 필립의 마음이 우주를 향하는 것은 어쩌면 이곳에 대한 자신의 삶이 비루하고 고단하기 때문일지도 모른다. 그렇다면 우주에 대한 필립의 염원은 일종의 도피가 될 것이다. 문제의 직면이 아닌 도피는 영원히 상처로 남을 수밖에 없다.

‘태양계’ *Système solaire*라는 제목의 두 번째 셀프비디오카메라에서 필립은 다리미판에 한 개의 오렌지와 다양한 크기와 색상을 지닌 아홉 개의 조약돌을 나열한 뒤 태양계를 설명한다. 필립은 행성을 대신하는

29) “Ici, sur Terre, c’est le genre d’épreuve à laquelle on est confronté, et, comme disait un grand philosophe de XXe siècle qui préfère garder l’anonymat : ‘La vie sur Terre, c’est une beurrée de merde et, plus ça va, moins il y a de pain.’” *Ibid.*, p.35.

조약돌이 어렸을 때 동생이 선물로 준 것임을 환기시킨다. 필립은 열세 살 때 몸이 아파 병원에 입원한 적이 있다. 사람들은 그가 죽을 것이라고 생각했고 동생은 형이 죽기 전에 마지막으로 관심을 끌어보려고 선물을 했던 것이다. 필립은 동생과 관련된 이야기를 하다가 불현듯 현재 자신이 갖고 있는 동생에 대한 질투심이, 그의 현재적 상황이 아닌 과거 어머니로부터 비롯되었음을 알아차린다. 어렸을 때 병에 걸렸던 것도 어머니로부터의 관심 받기와 연관이 있다. “아버지가 막 돌아가시고 어머니는 오로지 동생에게만 관심을 쏟았어요. 난 질투가 났죠. 어느 날 아침잠에서 막 깨어났는데 머리가 무지 아픈 거예요. 오른 쪽 눈 뒤쪽을 푹 푹 찔렸어요. 아직 눈을 뜨지 않았나보다 하고 눈을 뜨려고 애썼죠. 사실은 이미 눈을 뜨고 있었는데. 오른 쪽 눈이 보이질 않았던 겁니다. 난 거리 조 절에 애를 먹었고 계속 넘어졌죠. 자동차에도 치일 뻔 했어요. 그게 효과가 있었죠. 결국 어머니는 날 걱정하게 되었고 의사한테 가게 됐어요.”³⁰⁾ 그는 조약돌로 촉발된 과거로의 회귀와 그 시절 신체적 아픔의 근원이 어머니의 관심을 끌기 위한 것이었다는 것을 고백하는 것이다. 비록 당시 이러한 비합리적 심리적 상태를 명백히 인식하고 있다고 하더라도 솔직하게 표현하기는 어려웠을 것이다. 현재에 이르러 비로소 비디오카메라를 앞에 두고 이를 언급하는 것은 심리치료에서 말하는 극복과 해결을 위해 꼭 필요한 단계인 ‘직면’에 해당한다.

세 번째 셀프비디오카메라는 공원에서 이루어진다. 스쿠터를 탄 필립은 시골을 보여주고자 하였으나 겨울에 스쿠터로 시골까지 갈 수가 없어 상-드-바타이유의 공원을 소개하는 것으로 만족하고자 한다. 일명 아브라함의 평원이라고도 불리는 이곳은 가족들 나들이에 적합하다. 필립의 가족 역시 이곳에 자주 왔었다. 그는 결코 잊을 수 없는 한 순간의 과거를 소개한다. 그가 15살 때였던 추운 겨울, 1972년 12월 11일이었다. 그가 정확한 날짜를 기억하는 까닭은 그날이 아폴로 17호가 달 착륙을 했

30) *Ibid.*, p.52.

던 날이기 때문이다. 그날 밤, 환각제에 취해 있던 소년에게 달은 유난히 붉게 보였고 달과 우주의 모든 요소들, 자신과 범우주가 혈연관계를 맺고 있는 것은 아닐까 하는 생각에 이르게 된다. 그리고 자신이 범우주의 일원으로서 감당해야 할 역할이 있음을 알아차린다. 엄청난 생각이 밀려오자 갑자기 두려움에 사로잡힌 소년은 서둘러 집으로 되돌아온다. 집에 도착한 필립은 만취 상태에서 자기 방에 널브러져 있는 앙드레를 발견한다. 나이가 일곱 살 차이니 아직 여덟 살 밖에 안 된 어린 동생이 형 방에서 물건을 마구 흩어놓고 담배도 피우고 맥주를 마셔댄 다음 형의 침대에 꼬꾸라져 있었던 것이다. 동생은 바지에 오줌을 쏘아 채 추운 방에 그대로 잠들어 있다. 그런데 이상하게도 필립은 분노가 솟구치기는커녕 앙드레가 감기에 걸리지 않을까 걱정되기 시작했고 어린 동생을 안고 집안의 따뜻한 곳을 찾아 다녔다. 이렇듯 공원에서의 셀프비디오카메라는 우주와 일체가 되었던 경험, 달의 상처³¹⁾에 대한 생각 그리고 어린 동생을 위해 따뜻함을 제공했던 기억을 솟아나도록 하면서 필립에게 심리적 위안과 안정을 준다. 과거의 극복은 과거를 통해 이루어진다. 필립이 세 번째 셀프비디오카메라에서 동생과의 추억으로 돌아간 것은 그것이 과거의 상처였고 그 순간이 치료를 위한 시간임을 알았기 때문이다. 셀프비디오카메라는 이미지이자 과거며, 상처를 들춰내는 것이자 동시에 치료 행위였던 것이다.

세 번에 걸친 셀프비디오카메라를 통해 가족사에서 생겨난 상처를 직면할 수 있게 된 필립은 마지막으로 목욕 가운을 입은 채 비디오카메라 앞에 선다. 이제 그는 기억 속의 이미지가 왜곡된 이미지였다는 것을 깨달은 상태다. 그리하여 일상에서 접하는 텔레비전에서 전달하는 지구의 삶 역시 왜곡된 이미지일 뿐이라는 사실을 확신한다.³²⁾ 사실, 현대사회

31) 필립이 아브라함 평원에서 환각 상태에서 바라본 달은 핏빛의 붉은 색을 띠고 있었다. 그는 지구인들이 달에 꽂아댄 깃발 때문에 생겨난 상처에서 흐른 피 때문이라고 생각했다. 인간들이 무분별하게 경쟁을 벌인 결과 달은 상처를 입은 것이다.

32) 이미지매체를 통해 무대를 구현하는 연출가로서 TV이미지가 왜곡된 상이라는 인식은 흥미롭다. 사실 TV이미지는 편집을 통해 실사를 왜곡시키는 특징이 있다.

는 이미지 시대며 현대인은 왜곡된 이미지의 잔상을 먹고 사는 존재들이다. 이를 깨달은 필립은 “인간 영혼의 모순과 굴곡을 정확하게 그려낼 수 있는 유일한 것은 시(詩)”³³⁾라고 언급한다. 이 이념은 르빠주의 모든 예술적 행위의 기반이 되는 것으로 비록 디지털매체를 통해 독창적인 매체연극을 선보이고 있지만 궁극적으로 그가 추구하는 것은 기계효과가 아닌 시(예술, 인문학, 인간)임을 뜻한다. 필립은 에밀 넬리강 Emile Nelligan의 시 ‘나의 어머니 두 개의 초상화 앞에서 devant deux portraits de ma mère’를 낭송한다. 그의 곁에는 어머니가 타던 휠체어가 놓여있다. 시는 젊은 시절의 백합처럼 아름다운 어머니의 초상화와 주름이 가득 한 나이든 초상화를 비교하면서, “이 메마른 입술에 어찌 미소 짓지 않으리? 미소 짓는 이 초상화에 내 어찌 울지 않으리?”³⁴⁾ 라는 깊은 감정을 전한다. 셀프비디오카메라 앞에서 시를 낭송하는 행위는 필립에게서 어머니에 대한 과거의 왜곡된 감정이 사라졌음을, 또한 그 동안 자신을 짓눌렀던 어머니의 존재에서 자유로워졌음을 보여주는 장면이다.

3.3. 가족

셀프비디오카메라에서 필립은 어머니와 동생과 얽힌 가족사를 이야기한다. 그가 결국 어머니와 동생의 이야기로 넘어가는 것은 무슨 까닭일까? 아마 가족과 해결해야 할 숙제가 남아있기 때문일 것이다. 가족치료사 존 브래드쇼 John Bradshaw는 진정한 변화를 위해서는 성장단계에서 빚어진 상처를 치유해야 한다고 주장한다. 그는 특히 영유아기, 학령기의 성장단계의 시기에 접근하는 것을 중시한다. 그에 따르면 누구든지 진정한 변화를 원한다면 반드시 자신의 어린 시절로 돌아가 그곳을 탐색해야 한다. 한 개인이 변화가 필요하다면 성장단계에서 생겨난 상처를 굶어다 봐야 하고 그럴 때 진정한 치유가 일어난다는 것이다.³⁵⁾

33) *Ibid.*, p.62.

34) *Ibid.*, p.63.

3.3.1. 어머니와 아들

무대에는 필립과 앙드레 그리고 어머니가 등장한다. 필립의 설명에 따르면 그의 가족은 아버지, 어머니 그리고 본인과 남동생으로 이루어져 있다. 필립의 어머니는 원래 세련된 여성으로 사교적인 외출도 잦았으며 개성이 강해 인기가 많았다. 그러나 아버지가 일찍 죽음으로써 어머니는 두 아들을 돌봐야 하는 책임을 맡게 되고 사교 생활은 끝이 나고 만다. 더구나 신장질환으로 다리를 절단하지 않을 수 없는 불행한 사태에 이르게 된다. 필립은 어린 시절 어머니가 자기와 동생을 차별했다고 생각했다. 이 차별에서 생겨난 소외감은 결과적으로 그에게 커다란 상처를 주고 열등감을 강화시켰다. 소심하고 회피적 성향의 필립의 성격도 여기에서 비롯된 것일 수 있다. 브래드쇼 뿐 아니라 정신분석학자를 비롯한 심리학자들은 인간의 형성에서 가장 중요한 시기를 영유아기로 보고 있다. 개인심리학자 아들러 Adler 역시 이렇게 말한다. “한 인간의 행동 표현이 지향하는 목표는 유아기 때 외부 세계로부터 받은 인상에 의해 결정된다.”³⁵⁾ 어린 아이에게 외부 세계란 전적으로 어머니를 의미한다. 그런데 필립의 경우 어머니와의 사이에 항상 어린 동생이 개입하였고 동생과의 경쟁 관계는 그에게 불안감을 유발시켰다. 아마도 필립은 어머니의 관심을 끌고자 우월성을 추구했을 것이지만 뜻대로 되지 않았을 것이고 본인도 모르는 사이에 불안이나 우울감으로 나타났을 것이다. 이는 다시 아들러의 언급과 맥락을 같이 한다. 아들러에 따르면 어린 아이에게 가장 커다란 영향을 미치는 사람은 어머니이고 어린 아이는 어머니의 사랑을 차지하기 위해 우월성을 추구하지만 이 욕구가 지나치면 불안감에 빠지게 된다. 어린 아이가 곤경에 빠져 불안해지거나, 주어진 과제를 해결할 수 없다고 확신하게 되면 아이는 회피할 방법이나 변명을 찾게 된다. 이런 아이가 성장했을 때, 어려움에 봉착하면 불안해지고 주어진 과제를

35) 존 브래드쇼, Bradshaw, 『상처받은 내면아이 치유』, 오제는 옮김, 학지사, p.5 참조, 2004.

36) 알프레드 아들러, 『인간이해』, 라영균 옮김, 일빛, p.30, 2009.

일시적으로 회피하기 위해 도피처를 찾는 사람이 될 수 있다. 아울러 아 들러는 어렸을 때 불안감으로 회피의 성향을 갖게 되면 다음의 특징이 나타난다고 말한다. “자신의 과제를 해결할 수 있다고 스스로 믿지 못하는 아이의 목표를 보면 우리는 그의 내면세계가 어떤 모습일지 가히 짐작 할 수 있다. 거기에는 소심함, 수줍음, 폐쇄성, 불신 등 유약한 아이들이 자신을 방어하기 위해 개발한 여러 특징들이 있다. 이러한 아이의 목표는 도달하기 어려운 먼 곳에 있거나 삶의 현장에서 멀리 떨어져 있다.”³⁷⁾ 그런데 소심함, 수줍음, 폐쇄성, 불신 그리고 회피는 필립에게 나타나는 현상들이다. 이런 성격의 아이는 먼 곳에 있거나 삶의 현장에서 떨어질 수 있다는 아들의 이념은 필립이 보여준 달과 우주에 대한 집착이 우 연이 아님을 설명해 준다.

필립은 어머니의 유품을 정리하면서 하나의 사실, 즉 그가 생각했던 어머니와 원래 어머니의 모습이 다르다는 것을 깨닫는다. 그리하여 그는 그 동안 간헐 자신을 짓눌렀던 과거의 그림자의 무게에서 벗어나게 된다. 어머니가 직접 무대에 등장하여 재현되는 모습이 실제 어머니의 모습이라면 필립이 기억을 더듬어가며 언급하는 어머니의 모습은 왜곡된 어머니의 이미지다. 필립은 어머니가 동생은 더욱 편애했다고 기억하지만 그것은 사실이 아니었다. 다만 어린 둘째에 대한 애뜻한 마음이 있었고 이러한 감정이 본의 아니게 첫째로 하여금 상처를 주었던 것이다. 무대에서 재현된 어머니는 어린 필립에 대한 모성애적 사랑을 잘 보여준다. 첫 번째 셀프비디오카메라 장면 이후 무대가 바뀌면 머리에 머플러를 쓰고 원피스 차림에 선글라스를 쓴 어머니가 등장하여 세탁기의 둥근 문을 연다. 그녀는 세탁기에서 우주복 차림의 어린 아이(인형)를 꺼내 안는다. 이 장면은 필립(혹은 앙드레)의 탄생을 은유한다. 어린 우주인의 배에는 탯줄이 달려 있어 세탁기는 모선이자 자궁의 형태가 된다. 어머니는 막 태어난 신생아를 다루듯 탯줄을 떼고 거꾸로 든 다음 등을 두드

37) *Ibid.*, p.32.

린다. 어머니가 모성적 사랑의 몸짓으로 아이를 안고 하늘을 가리키자 어린 우주인이 하늘을 유영하는 이미지로 변모한다.

『달의 저편』의 후반부에 이해하기 까다로운 장면이 하나 있다. 어머니의 죽음이 의도된 죽음, 일종의 자살³⁸⁾이었음을 알고 난 후 필립은 모스크바행 비행기에 오른다. “필립은 창가에 앉아 있다. 안전벨트를 매라는 멘트가 들린다. 필립은 몸을 의자에 기댄다. 창을 통해 달이 보인다. 어린 우주비행사가 나타나 창을 연다. 필립이 몸을 일으켜 우주 비행사의 손을 잡고 통로로 사라진다.”³⁹⁾ 이 장면은 의미심장하다. 어린 우주비행사는 앞서 어머니가 안았던 태줄을 단 갓 태어난 자신이자 동생일 것이다. 따라서 필립이 어린 우주비행사와 함께 우주로 향한 것은 어머니를 이해하고 동생과 화해가 이루어져 정신적 치유에 이르렀다는 것을 상징적으로 보여주는 장면이라고 하겠다. 이 장면이 있는 후, 필립은 모스크바의 대형 국제회의장에서 발표를 한다. 그의 소심증은 극복된 것처럼 보인다. 마이크 앞에서 필립은 자신은 소심한 사람이며 자신의 아이디어를 청중 앞에서 발표할 기회를 상상해 왔고, 모두는 지구위에서 어항 속의 금붕어처럼 살고 있다는 의견을 함께 나누고 싶다고 말한다. 또 이렇게 말한다. “사람들은 매일 새로운 지평을 발견한다는 절대적인 환상을 품은 채 종횡으로 움직입니다. 하지만 그 모든 것은 원을 그리는 것일 뿐이죠. 그리고 감히 하늘을 바라보면서 우리 고유의 이미지가 비춰지길 기대합니다.”⁴⁰⁾ 필립의 대사는 인류가 어항 속의 금붕어처럼 갇힌 시각을 지닌 채 그것이 전부인냥 알고 있다는 의미다. 개별적 인간들의 경쟁심뿐 아니라 두 강대국이 벌인 우주탐험 역시 헛된 경쟁에서 비롯된 제한된 사고나 열등감의 산물이라는 것을 언급하고 있는 것이다. 필립이 이를 깨닫게 된 계기는 바로 어머니의 죽음이었고, 어린 우주비

38) 필립은 의사로부터 어머니의 죽음은 고의적 죽음, 일종의 자살이었다는 사실을 전해 듣는다.(Lepage, *Ibid.*, p.64) 점점 몸을 절단해야 하는 고통 속에서 일부러 큰 잔의 물을 마심으로써 죽음을 택했다는 것이다.

39) *Ibid.*, p.67.

40) *Ibid.*, p.68.

행사와의 조우였다. 어머니의 죽음은 사랑하는 대상의 상실뿐 아니라 요람을 박차고 나갈 수 있는 기회를 의미하는 이중성을 담고 있는 것이다. 필립의 치유에 있어 중요한 사항으로 어머니와의 화해가 첫 단계라면 다음 단계는 어머니의 극복이 될 것이다. 부모는 원하지 않았음에도 자녀들의 시야를 가리고 그들이 지평을 보는 것을 방해하는 존재가 될 수 있다. 부모의 품에 거하는 한 자식은 어항 속의 금붕어일 수밖에 없다. 이런 종류의 금붕어는 어쩌다 어항의 물이 다 빠져 버리면 무기력하게 죽고 말 것이다.

그런데 필립의 국제회의 발표는 현실이 아니다. 그는 호텔에서 늦게 일어나는 바람에 회의에 참석하지 못하는 어처구니없는 일이 벌어진다. 그렇다면 필립의 의기양양한 발표는 꿈이거나 상상일 뿐이라는 것인가. 이는 필립이 아직 완전한 치유에 이르지 못한 것으로, 늦잠을 잔 것은 무의식적인 회피의 행동으로 볼 수 있다. 다만 모스크바행 비행기에 몸을 실은 것은 사실이다. 실은 이미지로만 그렸던 하늘을 실제로 날 수 있게 된 것만 해도 어머니와 동생에 대한 심리적 변화를 의미한다. 비행기를 탈 결심을 한 것은 트라우마의 치유가 상당한 진척이 이루어진 것을 보여주는 것이지만 아직은 더욱 치유가 필요하다.

3.3.2. 형과 동생

식탁에 마주 앉은 두 형제의 장면에서 무대에서 보이는 인물은 앙드레다. 이러한 연출 구도는 앙드레의 일방적인 대화가 이어진다는 의미다. 잔소리를 늘어놓는 앙드레에 따르면 필립은 42살이나 되도록 비행기를 타본 적이 없다. 동생이 보기에 활동적이지 않고 그저 공상만을 일삼는 형은 겁쟁이거나 비정상적이다. 그는 도우려고 해도 회피 *désamorcer*만 하는 필립이 못마땅하다. 앙드레는 필립이 자기에 *amour propre*가 지나치게 강하다고 지적하고 오만하게 보인다고 말한다. 나르시시즘과 연결되어 있는 자기에의 지나침은 곧 ‘자기애성 성격장애’가 될 것이다.

NPD는 과대망상, 선망욕구, 공감의 결여가 주된 특징이다. “많은 존중을 요구하고 다른 사람에게 공감하지 못한다. 자신의 탁월한 성공, 권력 혹은 아름다움에 대해 확신하며 주변 사람들로부터 지속적인 관심과 칭송을 기대한다.”⁴¹⁾ 동생은 자기에 성향의 필립을 신랄하게 지적하고, 돈 잘 버는 여자를 소개시켜 주겠다는 등 경제적으로 시달리는 형을 마음껏 비웃고는 사라져 버린다. 경제적으로 여유롭지 못하고 자기가 추구하는 세계 이외에는 눈길도 주지 않는 필립과 상황에 따라 처신이 빠르고 여유를 즐기는 앙드레 사이의 갈등은 필연적이다. 이들의 특징은 다음과 같이 대립적이다.

필립	형	박사학위 취득	소심함	미혼	이상	우주
앙드레	동생	기상 캐스터	활달함	동성애	현실	지구

장면이 바뀌면 필립은 몬트리올의 바에서 소련 우주 비행사인 레오노프를 만나기로 하였으나 그는 나타나지 않는다. 필립은 한 잔 하면서 바 직원인 누군가에게 긴 장광설을 늘어놓으며 자신의 고민을 털어놓는다. 필립의 생각으로는 인간들 사이에서 화해를 하는데 가장 걸림돌이 되는 것은 ‘쓰라린 경험’ amertume이다. 그는 쓰라린 경험이 있는 한 미국인들과 소련인들, 자신과 동생 사이에 화해가 어렵다고 생각한다. 본인의 쓰라린 경험이란 어머니를 향한 동생과의 경쟁에서의 패배했다는 어린 시절의 자괴감일 것이다. 이제 그는 유일한 혈육이 되어버린 앙드레와의 화해가 필요하다는 것을 알고는 있지만 어떤 방식으로 화해를 이끌어 나갈지 알지 못한다. 그는 바의 직원에게 동생을 실컷 비난하다가 실은 동생에게 질투심이 있음을 고백한다. 그 질투심은 앙드레가 돈도 많고 시골에 집도 있다는 것이 아니라 동생의 “보편적 의식의 결여, 문화의 결여, 교육의 결여, 호기심의 결여”에 있다. 필립이 불행하다고 느끼는 것

41) R. J. Comer, 『이상심리학 원론』, 오경자 외 옮김, 시그마프레스, p.415, 2013.

은 “거대한 보편의식과 거대한 인간적 연민”에서 온 것인데 앙드레에게는 그런 의식이 없다고 생각한다.⁴²⁾ 그럼에도 동생은 세상살이에서 부족한 것이 없는 것처럼 살아간다. 앙드레에 대한 필립의 열등감은 그의 우월성 때문이 아니라 자신은 자존심상 그러한 처세와 의식결여를 받아들일 수 없다는 데 있었다. 이처럼 앙드레의 삶의 방식을 인정할 수 없는 필립의 의식은 일종의 방어기제로써 타인을 인정할 수 없는 편협성, 자기연민에서 비롯된 것이다. 누구나 자기 방식의 삶이 있다는 것을 인정하지 못하는 한, 자기의 행동만이 옳다고 굳게 믿고 있는 한 상대와의 진정한 화해는 불가능하다. 하지만 필립이 앙드레를 비난하면서도 그와의 화해를 언급하는 것은 그가 양가감정을 지니고 있음을 보여준다.

대단원에 이르러 필립의 아파트에 들른 앙드레가 어항에 물이 빠져 금붕어가 죽어 있는 것을 발견한다. 그 때 모스크바의 필립에게서 전화가 온다. 어머니가 남긴 유일한 생명체의 죽음 앞에서 앙드레는 당황하면서 형에게 적당히 둘러댈까 고민하지만 마음을 고쳐먹고 이실직고 한다. 수화기 저편의 필립은 자신이 회의에 참석하지 못했음을 알리고 울음을 터뜨린다. 앙드레는 형을 위로하면서 몇 개의 우편물이 도착했음을 알려준다. 그 중에는 학위심사에서 떨어졌다는 좋지 못한 소식도 들어있다. 바보 같은 행동, 금붕어의 죽음, 학위의 실패는 절망적인 현실이다. 또 다른 편지 하나는 SETI에서 온 것이다. 이 편지는 필립의 셀프비디오 카메라가 선정되었다는 소식을 전한다. 이 선정 소식은 어떤 소식보다도 중요하다. 필립이 셀프비디오카메라로 기록한 가족사를 통한 치유 행위가 만인에게 인정되었다는 의미를 담고 있기 때문이다. 앙드레는 진심으로 축하를 건네고 몬트리올에 도착하면 함께 저녁 식사를 하자고 제안한다. 픽업을 하러 공항에 가겠다는 말도 덧붙인다. 비록 통화로 이루어진 했지만 상대의 거울이기도 한 형제는 그동안과는 달리 위로와 화해를 전하고 있다. 이렇듯 『달의 저편』이 형제의 화해라는 희망의 메시지를

42) Lepage, *Ibid.*, p.49.

전하는 것은 거울과 셀프비디오카메라, 가족을 주제로 한 필립의 자전적 공연을 통해 그가 트라우마를 극복하게 되었음을 보여주는 것이다.

4. 나오며

매체연극, 이미지 연극의 대명사로 불리는 르빠주의 연극은 최첨단 기기를 활용하기 때문에 자칫 기계에 함몰된 차가운 연극으로 오해를 받을 여지가 있다. 그러나 그의 연극 형식과 내용에서 매체의 부각이 인간성을 약화시키지 않고 있음을 알 수 있다. 오히려 매체연극을 통해 시와 이야기의 중요성을 확대시키고 인간 대 인간의 관계를 적절하게 표출하면서 개인의 문제와 치유가 인간관계에 있음을 보여준다. 이런 점에서 르빠주의 연극은 따뜻한 느낌을 준다. 이러한 연극적 성향은 작가가 연극 전반을 통해 자신을 드러내고 트라우마를 극복하는 과정과 맞물려 있기 때문인 것으로 풀이할 수 있다. 『바늘과 아편』이나 『안테르센 프로젝트』도 그렇거니와 르빠주 연극의 인물들은 예외 없이 변방, 소외, 고독, 외로움을 겪고 있다. 그들은 주류 사회에 끼지 못하거나, 설령 주류인 것처럼 보이더라도 관계나 소통에 있어 심각한 문제를 안고 있다. 그럼에도 결말은 거의 유사하게 관계의 재정립, 화해 그리고 희망을 향해 나아간다. 이는 르빠주의 무대가 자전적 성격을 지니고 있다는 점과도 긴밀한 연관이 있다.

필립이 대변하는 르빠주의 치유 방식은 소극적이지 않다. 그것은 금붕어가 어항을 떠나는 것이며, 아기가 요람을 떠나는 것이며, 인간이 지구를 떠나는 방식이다. 필립은 지속적으로 외계의 탐구를 꿈꾼다. 그의 논문 주제나 SETI에의 응모는 이러한 모험적인 의식을 대변한다. 소련 최초의 우주비행사 레오노프는 “미술가와 우주비행사의 공통점으로 호기심과 모험심을 의미하는 용기”⁴³⁾가 필요한 부분이라고 언급한다. 필립

이 인용한 치올코프스키 또한 이 점을 설명한다. “지구는 인류의 요람이지만 그렇다고 인류는 그 요람에서 전 생애를 보내지는 않는다.”⁴⁴⁾ 인간에게 요람은 필수적인 것이지만 언제나 요람에 머물 수는 없다. 요람에서 빠져 나오지 못하는 것은 발달 지체가 될 것이다. 포스터에서 나타나는 금붕어의 우주 유형은 호기심과 모험심으로 요람을 빠져 나온 용기 있는 행동이다. 그럴 때 인간은 성장과 발달을 할 수 있으며, 우주 탐사의 용기도 가능해진다. 필립이 우주 탐험 프로그램에 관심을 갖는 것은 이러한 까닭이며, 이는 궁극적으로 르빠주가 자신에게 전하는 메시지이기도 하다. 그는 연극인으로서 그는 한 곳에 안주하지 않고 세계 전역을 투어하면서 탈경계성을 실천하고 열등감에서 벗어날 수 있었던 것이다. 요람을 박차고 나가는 것과 요람을 버리는 것과는 다르다. 요람의 추억은 누구에게나 소중한 것이며 삶의 근본을 형성하는 원동력이다. 어머니, 퀘벡, 지구는 필립 혹은 르빠주에게 있어 거울이자 요람이다. 하지만 이제 필립-르빠주는 요람을 박차고 나가는 용기를 실천함으로써 타인들 앞에서 자신 없어함, 소극적 성격을 탈피할 수 있게 된다. 자신의 거울 이미지라고 할 수 있는 동생과의 진지한 화해 역시 열등감이 극복되었음을 의미한다. 거울, 셀프비디오카메라를 활용한 르빠주의 자전공연은 이렇게 치유의 결과로 막을 내린다.

43) “car les deux doivent avoir courage, sens de curiosité et aventure.” *Ibid.*, p.23.

44) *Ibid.*, p.19.

참고문헌

- 2007년 9월 ‘연출가 노트’, 『LG아트공연 팸플릿』, 2007.
- 김형기, 『다매체 시대의 연극의 탈영토화 : 연출가 연극 - 춤연극 - 매체연극』, 『한국연극학』, 제34권, 2008.
- 로널드 커머, 『이상심리학 원론』, 오경자 외 옮김, 시그마프레스, p.415, 2013.
- 박혜란, 『디지털 미디어 시대의 무용작품 분석에 관한 이론적 접근』, 『한국무용연구』, 30-2, 2012.
- 베르너 파울슈티히, 『근대 초기 매체의 역사 : 매체로 본 지배와 반란의 사회 문화사』, 황대현 옮김, 지식의 풍경, 2007.
- 심혜련, 『20세기의 매체철학: 아날로그에서 디지털로 철학의 정원』, 그린비, 2012.
- 알프레드 아들러, 『인간이해』, 라영균 옮김, 일빛, p.30, 2009.
- 이선형, 『퀘벡 연극, 변방과 중심 - 로베르 르빠주의 『안데르센 프로젝트』를 중심으로』, 프랑스문화예술연구, 제32권, 2010.
- _____, 『연극치료에서 자전공연의 의미 연구』, 『한국연극학』, 제50권, 2013.
- 이승중, 『뉴미디어에 대한 매체철학적 해석』, 『한국사회의 방송·통신 패러다임 변화 연구』, 2008.
- 이효원, 『연극치료사 입문과정으로서의 자전공연에 대한 연구』, 『연극예술치료연구』, 제1권, 2011.
- 조광제 등, 『철학, 예술을 읽다』, 동녘, 2006.
- 존 브래드쇼, 『상처받은 내면아이 치유』, 오제은 옮김, 학지사, 2004.
- 진경아, 『매체 미학과 영상 이미지』, 커뮤니케이션북스 2014.

Bunzlil James R., *Looking into the mirror: décalage and identity in*

- the solo performances of Robert Lepage*, Bowling Green State University, 1996.
- Charest Rémy, *Robert Lepage: quelques zones de liberté*, Québec, L'Instant même, 1995.
- Hamelin Jean et Provencher Jean, *Brève histoire du Québec*, Boréal, Montréal, 1981.
- La Rochelle Réal, *Denys Arcand l'ange exterminateur*, Leméac, Montréal, 2004.
- Michel Tremblay, *L'État des Lieux*, Leméac, Montréal, 2002.
- R. Lepage, *Les sept branches de la rivière Ota*, 1994 공연.
- _____, *La face cachée de la lune*, 2003년 LG 아트센터 공연.
- _____, *Le projet Andersen*, L'instant scène, Montréal, 2007 공연.
- _____, *La face cachée de la lune*, L'instant scène, Québec, p.15, 2007.
- _____, *Le projet Andersen*, 2007년 LG 아트센터 공연.
- _____, *Les Aiguilles et l'opium*, 2015년 LG 아트센터 공연.
- Robert Lepage and Ex Machina, *The Seven Streams of the River Ota*, Methum Drama, 1996.
- [www.montheatre.qc.ca/Genevieve Germain](http://www.montheatre.qc.ca/Genevieve_Germain). 2005.
- <http://lacaserne.net/index2.php/theatre>

〈Résumé〉

Etude sur la performance autobiographique
thérapeutique apparue dans le média-théâtre
chez Robert Lepage

— au point de vue de *la Face cachée de la Lune* —

LEE Sun-Hyung

Robert Lepage, qui est auteur dramatique, comédien, scénographe, cinéaste, metteur en scène québécois, est le plus célèbre au Canada. Les caractères théâtraux de Lepage sont comme suits : premièrement, son théâtre est syncrétique. Comme artiste dramatique, il prend part non plus au théâtre, mais aussi cinéma, opéra, rock show, cirque, exposition. De sorte qu'il peut apprendre des technologies de pointe pour les multimedia et donner corps aux nouveaux idée de performances. Deuxièmement, il préfère l'improvisation théâtrale au texte établi. Troisièmement, dans le cas de la création personnelle, Lepage aime à écrire son histoire propre. En général, ses oeuvres personnelles ont des natures fortes de l'investigation du soi-même. Par exemple, *887* est une pièce concernant son enfance, Robert des *Aiguilles et l'opium*, Frédéric du *Projet Andersen*, Philippe de *la Face cachée de la Lune* sont des incarnations du soi-même. De ce point de vue, des oeuvres créatives de Lepage semblent être une sorte de la performance autobiographique. Quatrièmement, dans son théâtre, un seul comédien incarne souvent plusieurs rôles. Ce qu'une même personne assume plusieurs rôles, c'est aussi une caractéristique du média-théâtre.

Cette étude que le théâtre de Lepage est considérée comme performance

autobiographique va saisir particulièrement *la Face cachée de la Lune*, dans la mesure où ce drame est déjà représenté en Corée, s'est imprimé, et possède des éléments autobiographiques avec des marques caractéristiques du média-théâtre. Dans ce théâtre, il y a des changements instantanés de lieux par la combinaison du grand écran et des décors. À travers la multiplicité des places, Philippe cherche la réconciliation dans les conflits familiaux et la recherche de soi-même ayant des sentiments d'infériorité. Et il arrive finalement à guérir de son complexe. Le passé est une image. Appeler le présent dans le passé-image est le premier étape pour la thérapeutique dans le traitement psychique. Alors, Lepage-Philippe qui montre son trauma de son enfance sur scène installée des appareils multimédia arrive, semble-t-il, au chemin de guérir.

주 제 어 : 자전공연(performance autobiographique), 매체연극(média-théâtre), 로베르 르빠주(Robert Lepage), 달의 저편(La Face cachée de la Lune), 치료(thérapie)

투 고 일 : 2016. 9. 23

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

알베르 카뮈의 연극미학과 부조리 인식: 『칼리굴라 *Caligula*』를 중심으로*

이 영 석
(인천대학교 불어불문학과)

■ 차례 ■

- | | |
|-----------------------------|--------------------|
| 1. 서론 | 3. 구조적 전략과 연극성의 미학 |
| 2. 인간조건 인식 :
부조리와 광기의 시학 | 4. 결론 |

1. 서론

알베르 카뮈의 『칼리굴라』는 고대 로마 시대를 배경으로 로마 황제 칼리굴라(Caligula)를 주인공으로 내세워 강한 극적 장면들을 극대화시키고 존재의 부조리함과 존재의 비극성을 제시하고 있는 극작품이다. 카뮈는 칼리굴라 누이의 죽음에서 시작해서 칼리굴라의 죽음으로 끝나는 비극적인 사건을 연극이라는 장르를 통해 구현한다. 사실, 연극에서 배우의 역할을 했고, 연출을 했으며, 극작품을 쓴 카뮈는 문학가운데 가장 높은 장르라고 생각했던 연극에 연극 애호가로서 열광했었다.¹⁾ 그는 자신이 소설이나 에세이에서 표방했던 철학적 사유와 세계관을 연극에서

* 위 논문은 2014년 인천대학교 교내 연구비 지원을 받아 이루어졌음.

1) Michel Lioure, *Lire le Théâtre moderne De Claudel à Ionesco*, DUNOD, 1998, p. 86.

도 극명하게 보여주었다. 연극의 세계는 카뮈에게 특별한 것이었다.²⁾ ‘왜 연극을 하는가?’ 라는 질문에 대해 카뮈는 연극 무대가 행복을 느낄 수 있는 유일한 장소이기 때문이라는 답을 제시하였다. 이처럼 그에게 연극은 행복의 공간이고, 행복한 장르이다. 특히 카뮈는 새로운 연극의 전망을 위해 위대한 비극의 형식이 탄생되어야 한다는 점을 강하게 주장한 바 있다.³⁾ 카뮈는 비록 본인이 새로운 비극의 탄생이라는 이러한 기획을 완벽하게 완성시킬 수는 없었지만 이러한 기획의 기반을 연극에서 만들어야 하는 것이 자신의 의무라는 것을 분명하게 인지했다. 그의 연극에 대한 사유는 전통적인 동시에 현대적인 모습을 함축하고 있다. 그는 연극에서 현대적 비극의식을 전통 연극에서 사용되었던 언어와는 근본적으로 다른 연극언어로 표현하는 것을 기획했지만 형식의 차원에서는 성공했다고 볼 수 없다. 카뮈의 연극 뒤에 오는 1950년대 프랑스 부조리 연극은 어느 정도 카뮈의 기획을 실천했다고 볼 수 있다. 비록 지금까지 카뮈의 연극에는 극작술의 혁신이나 무대의 미학에 혁신이 없다는 점이 일반적인 의견이지만, 우리는 본 연구의 주제를 통해 무엇보다 연극 자체에 대하여 카뮈가 깊은 관심을 가졌다는 점과 연극에서 자신의 고유한 세계를 구축했다는 점을 밝히고자 한다. 그리고 특히 카뮈 철학의 근간이 되는 부조리의 세계에 나타난 광기의 극작술과 연극미학의 관계를 성찰하고자 한다. 본 논문에서 프랑스 실존주의 문학과 철학을 대표하는 알베르 카뮈의 『칼리굴라』에 나타난 광기의 시학과 연극 미학을 분석하고 그의 대표적인 사상인 부조리에 대한 인식을 연극이라는 장르와 결부

2) 아스티에르(Pierre A.G. Astier)에 따르면, 카뮈가 철학에 대한 연구를 포기하고 대학의 경력을 거부한 것은 카뮈가 무엇보다 당대의 현실을 중시하였고, ‘모든 억압하는 조직에 대한 투쟁’과 ‘지중해 문명의 옹호’와 특히 ‘서구 연극의 회복’에 열광했기 때문이었다. Pierre A.G. Astier, *Ecrivains Français Engagés La génération littéraire de 1930*, Nouvelles Editions Debresse, 1978, p. 168.

3) 카뮈는 『칼리굴라』에서 죽음의 메커니즘이 작동하는 비극적 세계관을 보여주고 특히 『오해』를 통해 전통 비극의 양상을 한 ‘현대적 비극’을 말하고 있다. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, textes établis annotés par Roger Quillot, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962, p. 1731.

시켜 탐색하고자 한다. 우리는 무엇보다 카뮈의 연극이 카뮈의 세계에서 중요한 역할을 하고 있다는 점을 분석하고자 한다. 카뮈는 분명 문학과 철학에서 새로운 사유와 위대한 사상을 탁월한 방식으로 보여주었을 뿐만 아니라 연극에서도 그 역량을 보여주었다.

부조리에 대한 논의에서 알베르 카뮈가 연극을 특별히 주목하는 이유는 무엇일까? 그 이유는 우선 그가 살았던 당대의 비극적 상황, 즉 전쟁으로 얼룩진 폭력적 상황과 이를 극복하기 위한 그의 삶의 태도와 무관하지 않을 것이다. 폭력을 겪고 지독한 가난을 경험한 카뮈는 인간과 세계, 존재, 죽음, 신과의 관계에 대한 질문에서 부조리라는 개념에 근거를 둔 세계관을 끌어낸다. 그의 철학과 문학이 바로 이러한 당대 인간의 비극적인 상황과 조건으로부터 탄생한 것이다. 카뮈는 연극을 주로 두 가지 관점에서 작업하였다. 카뮈는 『수첩carnets』에서 자신의 작품을 ‘부조리’의 범주에 속하는 작품과 ‘저항’에 속하는 작품으로 분류했다. 주지하다시피, 그는 『오해』와 『칼리굴라』에서 이성으로 설명되지 않는 세계와 주체의 문제, 즉 부조리의 문제를 다룬다. 반면에, 내용의 관점에서 카뮈 연극의 또 다른 축을 형성하는 『계엄령』과 『정의의 사람들』은 사회성이 더욱 짙은 작품으로 주로 반항과 연대(連帶)의 문제를 다룬다.⁴⁾ 특히 마지막 두 연극은 자유와 공포, 용기와 사랑 등의 주제를 다루는 극작품으로 공동체의 윤리를 중시하여 저항의 존재론인 저항의 정체성이 존재의 정체성을 확보한다는 주장, 곧 실존적인 개인의 ‘나(je)’보다 집단적 가치를 중시한다. 이 두 극작품에서 부각된 것은 집단적 가치를 중시하는 반항하는 ‘나’에 대한 의미 탐구이다. 하지만 이러한 기획은 완전한 성공에 이르지 못한다. 이렇듯 카뮈의 연극이 크게 두 개의 그룹으로 나뉠 수 있는데, 우리가 카뮈의 극작품 중에 『칼리굴라』를 선택한 이유는 이 극작품에서 연극미학을 형성하는 연극적 표현이 풍부하기 때문이다. 그런데, 『오해』와 『칼리굴라』에 표현된 부조리의 세계는 그 양상

4) Patrick Brunel, *La littérature française du XXe siècle*, Armand Colin, 2005, p. 118.

을 달리한다. 『오해』에서 부조리는 의사소통이 단절된 ‘상황’에서 만들어지고, 『칼리굴라』에서 부조리는 극단적으로 극화된 ‘등장인물의 정체성’에서 시작된다.⁵⁾ 『칼리굴라』에서 주인공인 칼리굴라의 극단적 정체성의 모습인 광기는 자신의 여동생이 죽어가는 것을 지켜보는 장면에서 시작되는데, 이 사건은 그에게 삶을 대하는 태도에 결정적인 영향을 주게 된다. 그는 인간은 결국 누구나 죽게 마련이고 행복하지 않다는 실존의 무용성과 세상의 무상성을 깨닫게 된다. 카뮈에게 죽음은 생에 대한 태도와 생에 대한 인식을 결정하는 계기가 된다. 죽음에 대한 카뮈의 사유는 그의 모든 작품에서 엿볼 수 있다. 칼리굴라는 개인적인 체험과 보편적인 세상의 ‘임의성(arbitraire)’을 확신하여, 자신의 절대 권력을 이용한 기이한 행동을 통하여 임의성의 세계와 부조리한 세상의 이미지를 만듦으로서 절대 자유에 도달하고자 한다. 광기를 통해 드러난 칼리굴라의 정체성은 복잡하고 다중적인 모습을 하고 있다. 칼리굴라의 광기는 단순히 무질서한 광기인가? 아니면 잘 정리된 광기인가? 우리를 다소 혼란스럽게 만든다. 칼리굴라의 광기는 ‘인간의 파괴적 충동에 이르게 하는’⁶⁾ 광기로 기능하여 너무 섬뜩하고 위협적인 행동으로 나타난다. 이러한 다양한 형태의 폭력을 동반하는 광기의 문제는 자유의 문제와 통한다. 왜 사람은 자유롭게 되지 못하는가? 어떻게 하면 자유를 얻을 수 있는가? 이것이야말로 카뮈가 『칼리굴라』에서 제기하는 근원적인 질문 가운데 하나이다. 우리는 광기를 통해 전달된 부조리의 세계와 한계상황에 대응하는 등장인물들의 모습을 통해 카뮈의 부조리에 대하여 어떤 사유를 제시하고 있는지를 살펴보고자 한다. 그리고 카뮈가 『칼리굴라』에서 보여준 부조리의 세계가 인간의 실존에 결부되어 있다는 점을 밝혀보고자 한다. 이러한 사실들로부터 『칼리굴라』의 등장인물이 보여주는 인간의 정체성, 작품의 구조적 전략과 미학의 문제, 그리고 연극 글쓰기에 나타난

5) Jeanyves Guérain, *Albert Camus Littérature et politique*, Honoré champion Editeur, 2013, p. 137.

6) Franck Evrard, *Le théâtre français du XXe siècle*, ellipses, 1995, p. 40.

연극성의 본질에 대해 검토하는 것이 이 논문의 목표이다.

2. 인간조건 인식 : 부조리와 광기의 시학

서론에서도 밝혔듯이 본 연구의 주된 목표는 1947년에 출간된 카뮈의 연극 『칼리굴라』에 나타난 부조리의 의미와 연극성에 대한 탐구인데, 카뮈의 연극에는 작품에 따라 부조리의 생산 방식에 차이가 있다. 『오해』에서 부조리는 서로 인식하지 못하는 주체와 타자의 몰이해라는 상황에서 만들어지고, 『칼리굴라』에서 부조리는 타자를 일방적으로 다스리는 등장인물의 절대 권력에서 시작된다. 『칼리굴라』에서 중심인물인 칼리굴라에 의한, 칼리굴라에 대한 스토리로부터 극의 다음성이 형성된다. 다른 등장인물들인 케소니아(Caesonia), 헬리콘(Helicon), 스피키오(Scipion), 옥타비아누스(Octavius) 등은 칼리굴라가 저지르는 광기의 대상이 된다. 이 극작품의 시작에는 무엇보다 광기의 세계를 암시하는 불안의 세계가 뿌리 깊게 자리 잡고 있다. 불안을 벗어나려는 등장인물들의 시도는 실패한 기획으로 끝나지만 부조리를 적나라하게 인식시키는 역할을 한다. 특히 부조리의 세계를 연극무대라는 공간에서 보여준 의미는 가볍게 다룰 수 없다. 역설적이지만 실패한 기획은 성공적인 부분이 된다. 카뮈가 연극에서 보여준 부조리의 세계는 이른바 1950년대 프랑스 파리를 중심으로 활동했던 부조리극 극작들이 보여준 부조리의 세계와 근본적으로 다른데, 우리는 본 연구의 연장으로 실존의 부조리성을 강조한 카뮈의 연극과 베케트, 아다모프, 이오네스코 등이 보여준 프랑스 부조리극과의 차이를 밝힐 수 있다. 이들의 부조리극이 부조리한 상황을 있는 그대로 보여줬다면 카뮈의 연극은 부조리의 세계를 설명하는 방식으로 이루어져 있다. 부조리극에 대한 현재까지의 주된 분석에 의하면, 베케트와 이오네스코를 비롯한 1950년대 프랑스 극작가들은 언어의 붕괴와 의사소

통의 불가능을 강조하였고 기존의 연극 담론 밖에서 새로운 연극을 발표하였다. 부조리극 연구자들은 해체와 무의미, 비논리 혹은 역사적 배경을 중심으로 부조리극에 접근하였다. 인간 조건의 공허함, 모순성, 부조리함과 언어의 무능력을 보여줌으로써 2차 세계대전 후 프랑스 연극계에 새로운 지평을 열어주었다는 평가를 받는 부조리극은 기존 전통극과는 달리 극의 전개에 있어 논리적 플롯이나 일관성 있는 사건을 전하지 않는다. 이들의 이러한 연극은 무엇보다 그 이전에 부조리한 세계를 연극에서 보여준 카뮈의 연극에서 어느 정도 영향을 받는다고 볼 수 있다.

『칼리굴라』에서 광기의 시작은 죽음과 함께, 죽음에 대한 인식에서 시작된다. 유한한 존재인 인간의 드라마가 죽음과 함께 시작되는 것이다. 『칼리굴라』에서 주인공인 칼리굴라는 자신의 여동생이 죽어가는 것을 지켜보는 장면에서 시작되는데, 이 사건은 그에게 결정적인 영향을 주게 된다. 자신의 삶에서 중요한 존재인 여동생의 상실은 광기의 감정을 일으키는 출발점이 된다. 그는 욕망의 대상이 사라지게 되자 결핍된 존재가 된다. 이로 인한 광기의 징후들이 나타난다. 광기가 정신과 육체의 차원의 이탈과 위반으로 나타난다고 볼 때, 『칼리굴라』에서 광기는 신체적 차원의 ‘방황(errance)’과 언어적 차원의 ‘부조리함(absurdité)’에서 시작된다. 칼리굴라는 자신이 사랑했던 여인이 죽은 후에 궁전에서 바람처럼 나가 유령처럼 떠돌다 궁으로 돌아온다. 여기에 주인공의 광기를 엿볼 수 있는 또 다른 기호가 등장하는데 그것은 ‘이상한 눈빛’이다. 농부의 이야기를 전하는 스키피오의 대사는 칼리굴라의 광기를 증언한다. “농부들 이야기로는, 어젯밤에, 그분은 이 근방에서 소나기를 맞으며 뛰어가시는 모습을 보았다.”⁷⁾ 처음에 무대에 등장하는 순간 칼리굴라가 보여주는 태도와 행동은 광인의 정체성을 부각시킨다. 지시문에 의하면, “칼리굴라는 얼빠진 표정이고, 더러운 몸맵시에, 머리칼은 흠뻑 젖어 있고 다리에는 더러운 것이 잔뜩 묻어 있다. (.....) 뭐라고 알아들을 수 없

7) Albert Camus, *op. cit.*, p. 11.

는 말을 입 속으로 중얼거리더니 이윽고 왼쪽으로 가 앉아서, 두 손을, 벌린 무릎 사이에 힘없이 내려뜨린다.”⁸⁾ 그럼에도 불구하고, 칼리굴라는 헬리콘과의 대화에서 자신이 미치지 않았다는 점을 강조한다. “넌 내가 미쳤다고 생각하는구나. 그건 그래 하지만 나는 미친 게 아냐. 아니 그 정도가 아니라 지금처럼 머리가 말짱한 적이 한 번도 없었다.”⁹⁾ 칼리굴라는 끝까지 밀고 가는 광기의 힘으로 사랑과 죽음을 넘어서는 그 무엇, 즉 진리를 추구하는 것이다. 그런데 광기의 본질은 광기가 은밀한 이성이라는 점, 적어도 광기가 이성에 의해 사전에 관리되고 소외된 상태로만 세계에 현존한다는 것이다. 광인은 그 존재양태가 분명하지가 않지만 다르기 때문에 의심의 여지없이 식별된다.

칼리굴라는 여동생의 죽음을 통하여 인간의 의식이 더 이상 유효하지 못한 실존의 무용성을 깨닫게 된다. 그렇다고 해서 그가 단순한 허무주의자는 아니다. 이러한 깨달음은 결국 칼리굴라에게 진리에 대한 깨달음이 된다. 그에게 진리는 간단하고, 명쾌하며, 다소 바보 같은 것이지만 발견하기 어렵고 감당하기 무거운 진리를 의미한다.¹⁰⁾ 카뮈의 연극이 다양한 관점에서 몽테를랑(Montherland)의 연극에 가깝다고 파악한 미뇽(Paul-Louis Mignon)은 누이 드뤼실라의 죽음이 칼리굴라에게 정의의 부재의 시련을 가져다주었다고 말하고, 칼리굴라에게 이 세계에는 정의가 불가능한 때문에 이 세계는 부조리한 세계가 된다고 분석한다.¹¹⁾ 칼리굴라는 정의를 위하여 불가능에 도전하였고, 황제의 절대 권한을 이용하여 악의 극단 속으로 부조리를 밀고 간다. ‘존재의 이유(pourquoi de l'existence)’에 대한 답을 얻기 위하여 폭력의 광기까지 실천하지만 결국 실패하게 된다. 헬리콘이 다시 한 번 이 진리라는 무엇을 의미하느냐? 라는 질문을 하는데, 칼리굴라는 “인간들은 죽는다. 그래서 그들은 행복

8) *Ibid.*, p. 13.

9) *Ibid.*, p. 15.

10) *Ibid.*, p. 16.

11) Paul-Louis Mignon. *Le théâtre au XXe siècle*, Gallimard, 1986, p. 170.

하지 못하다.”¹²⁾라는 답을 말한다. 누이의 죽음이라는 사건을 계기로 칼리굴라에게 죽음에 결부된, 죽음이 촉발한 욕망의 광기가 탄생하게 된 것이다. 인간의 한계를 알리는 죽음과 함께 광기의 드라마가 시작된 것이다. 칼리굴라에게 있어 여동생의 죽음은 개인적인 광기와 불가분의 것이 된다. 그는 한계에 대한 개인적인 체험을 통하여 자신과 보편적인 세상의 관계가 필연적이지 못하고 우연하다는 점을 확신하여 자신의 절대 권력을 이용하여 인간의 새로운 모습, 불안스러운 인간의 모습을 구현한다. 카뮈는 인간현실에서 사건들은 근본적으로 우발적으로 발생한다고 본다. 칼리굴라는 세상에 존재 가능한 진리가 무엇인지를 알기 위해 죄를 저지르고 윤리를 파괴하는 광기의 소유자가 된다. 칼리굴라는 비극적 세계와 실존적인 절망에 대한 반항을 이성과 타자에 대한 무관심이 아니라, 광기를 가장한 능동적인 자유에서 찾는다. 카뮈의 광인은 미치되 미치지 않은 것이다. 카뮈의 광기는 이중의 의미를 구현한다. 자신의 논리만을 따르는 칼리굴라는 세계의 무정하고 자의적인 잔인성과 폭력성을 능동적으로 행하게 되는데, 그는 자신에게도 무정함을 스스로에게도 가할 줄 아는 단순한 폭군은 아니다. 그 결과 칼리굴라는 자신이 말하듯 자유롭게 되고, 자신의 이미지대로 자유롭게 세상을 창조하며, 자의적이고 무정하고 타자들에게 잔인해진다. 이는 어떤 한계 상황을 경험하고 보여주는 반응인 것이다. 결국, 칼리굴라가 무대 위에서 보여준 연극적 표현은 비이성의 세계를 구조화시킨 것이 되고, 나아가 광기의 세계를 구현한 것이 된다. 이 연극의 주인공인 칼리굴라도 불안감의 표출로 무대에 등장하게 되는데, 그의 불안은 결국 광기라는 새로운 감정의 영역으로 변모한다. 그런데 칼리굴라는 자신이 비너스나 여자 무용수로 변장을 하고 있을 때 광기의 장면을 연출하는데 이때에도 자신이 누구인지를

12) Albert Camus, *op. cit.*, p. 16. 자카르(Jacquart)는 칼리굴라의 이 대사가 카뮈의 뒤에 오는 새로운 극작가들에게 하나의 ‘신조(devise)’로 사용되었다고 보았다. Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision Beckett, Ionesco, Adamov, Gallimard*, 1974, p. 83.

인식하고 있고 자신이 소유한 권력의 속성을 잘 알고 있다. 그의 광기는 리어왕의 광기와는 다르다. 광기는 무엇보다 등장인물 사이에서 소통을 막고 공포를 생산하는 요소로 등장한다. 광기에 사로잡힌 칼리굴라는 들판을 해매게 된다. 칼리굴라는 삶의 희망을 상실한 절망적인 주체를 구현하고 있다. 브래드비에 따르면, “개인적인 체험과 보편적인 세상의 임의적인 특성을 깨닫게 된 칼리굴라는 자신의 행동을 통해서 임의성의 이미지와 부조리성을 만들어 나가면서 자유에 도달하고 한다.”¹³⁾

칼리굴라는 광기의 가면을 쓰고 부조리하고 비극적인 삶의 진실을 탐구한다. 그가 구현하는 과대망상과 착란의 담론세계는 다른 한편으로 아르토식의 언어를 무대화하고 있다. 그는 먼저 불가능을 요구하는 광기의 행동으로 삶에 접근한다. 그이 광기는 무엇보다 불가능과 부조리를 의미하는 달의 이야기를 통해 전달된다. 칼리굴라의 달을 소유하고자하는 이야기는 일 막에 시작하여 삼년의 세월이 흐른 삼 막에 이르기까지 계속해서 진행된다.

칼리굴라 찾기가 어려웠네.

헬리콘 아니, 뭐가요?

칼리굴라 내가 갖고 싶었던 것.

헬리콘 월 그렇게 갖고 싶었는데요?

칼리굴라 (여전히 자연스럽게) 달 말이야.

헬리콘 무슨 말씀하시는지요?

칼리굴라 그래, 달을 갖고 싶었네.

헬리콘 아! (잠시 동안의 침묵. 헬리콘이 그에게로 다가간다.)

뭐하시려고요?

칼리굴라 뭐랄까..... 그건 내가 갖고 있지 않는 거니까.

헬리콘 그건 그렇군요. 그럼 이제 모든 일이 잘 되셨나요?

칼리굴라 아야 그걸 손에 넣지 못했어. (.....)

13) 데이비드 브래드비, 『현대 프랑스 연극 1940~1990』 (이선화 역), 지식의 만드는 지식, 2011, p. 85.

칼리굴라 넌 내가 미쳤다고 생각하는구나.

헬리콘 잘 아시다시피 저는 생각 같은 것은 절대로 안 해요.

생각을 하기에는, 제가 머리가 너무 좋거든요.

칼리굴라 그건 그래! 하지만 나는 미친 게 아냐. 아니 그 정도가 아니라 지금처럼 머리가 말짱한 적이 한 번도 없었어. 다만, 갑자기, 불가능한 것을 갖고 싶다는 생각이 들었을 뿐이야. (잠시 후) 이 모든 것이 이 상태로는 만족스럽지 못하다고 여겨지는 거지.¹⁴⁾

헬리콘 (.....) 그보다 먼저 알려드려야 할 중대한 일이 있습니다.

칼리굴라 (못 들은 척 하며) 나는 이미 그걸 가진 적이 있거든.

헬리콘 누구를요?

칼리굴라 달을.

헬리콘 아, 물론 그러시겠지요. 하지만 사람들이 폐하의 목숨을 노리는 음모가 있다는 것을 알고 계시지요?

칼리굴라 아무튼 그걸 손에 얻었었지. 사실, 두세 번이긴 하지만. 그러나 아무튼 가졌었어.

헬리콘 폐하께 오래전부터 말씀 드리려 했지요.

칼리굴라 그건 지난 여름이었네. 오랜 시간 동안 바라보고 나서 정원에 늘어선 원주위에 비친 달빛을 애무해 주었더니 결국 달도 내 마음을 알아주게 된 거야.

헬리콘 폐하, 그런 연극은 그만하세요. 제가 말씀드리는 것을 귀담아 듣지 않으셔도 말씀드리지 않을 수 없는 것이 제 소임입니다. 못 알아들으신다면 할 수 없는 노릇입니다.

칼리굴라 (여전히 발톱에 열심히 빨간 물을 들이면서) 이 매니큐어는 못쓰겠군. 그럼 다시 달 이야기로 돌아가면 말이지, 8월의 어느 아름다운 밤이었어.¹⁵⁾

14) Camus, *op. cit.*, pp. 14-15.

15) *Ibid.*, pp. 70-71.

칼리굴라는 불가능을 상징하는 달이야기를 통해 광기의 징후를 보여 준다. 달을 소유하는 것이 칼리굴라의 욕망을 충족시키게 되는 것인데, 이 경우 달은 칼리굴라에게 이상적인 대상이 된다. 그에게 죽음의 암흑을 맞서게 할 수 있는 달은 간절한 여동생의 대용품이 된다.¹⁶⁾ 쿠프리(Alain Couprie)는 비극을 분석하는 자리에서 『칼리굴라』에서 절대에 사로잡힌 로마 황제인 칼리굴라는 시지푸스와 동등한 인물이라고 파악한다.¹⁷⁾ 위의 두 번째 인용문에서 헬리콘은 논리적인 인물을 구현한다. 두 번째 인용문에서는 대화의 차원에서도 광기의 세계를 엿볼 수 있다. 이들은 대화를 한다기보다 각자 자신의 독백을 늘어놓고 있다. 이 대목에서 카뮈는 소통되지 않는 대사를 늘어놓고 있다. 이들은 결국 정상적인 소통의 외부에 존재하는 등장인물을 구현하고 있다. 여기서 칼리굴라가 발톱에 매니큐어를 칠하는 행동도 기이한 행동이라고 볼 수 있다. 『칼리굴라』에서 칼리굴라는 다양한 방식으로 광기를 표출하여 인간의 극단적인 양상을 심도 있게 보여준다. 그의 광기는 절대 자유의 관계 속에서 주체화되어 나타난다. 칼리굴라의 광기는 불가능의 열정으로 정의될 수 있다. 칼리굴라는 일반적인 이성의 수준에서 생각할 수 없는 달을 가지고 싶다고 고집을 부린다. 그것은 권력과 함께 이미 주어진 이 세계의 질서에 만족하지 못해 자신의 절대 권력을 이 세상과 인간들에게 극단적으로 펼치려는 그의 광기이다. 그는 계속해서 극복할 수 없는 자신의 한계를 말한다. “내가 만일 이 우주의 질서를 바꿀 수 없고, 태양이 동쪽으로 지게 만들 수 없다면 이 놀라운 권력이 무슨 소용이 있단 말인가.”¹⁸⁾

세상의 부조리를 인식한 칼리굴라는 절대 권력을 이용하여 다양한 광기의 행위를 실천한다. 그는 자신의 절대 권력으로 노귀족을 ‘예쁜이’라고 부르고, 스키피오의 아버지를 살해하며, 옥타비우스의 아내를 창녀로 만든다. 계속해서 그는 레피두스의 아들을 살해하고도 레피두스가 웃도

16) Alain Costes, *Albert Camus et la parole manquante*, Payot, 1973, p. 41.

17) Alain Couprie, *Lire le théâtre*, DUNOD, 1994, pp. 182-183.

18) Camus, *op. cit.*, p. 15.

록 명령하고, 무키우스가 보는 앞에서 무키우스의 아내를 강간한다. 그는 시민들을 아무런 근거도 없이 죽임으로써 모든 사람들을 불안하게 만든다. 그는 무엇보다 디오니소스적인 인물을 철저하게 구현한다.¹⁹⁾ 이처럼 그는 공포를 동반하는 광기를 공개적으로 드러낸다. 누이의 죽음이 촉발시킨 칼리굴라의 광기는 가면을 쓰게 된다. 그가 이후 행하는 광기는 의도된 광기이고 이성적인 의식을 동반한 광기이다. 그는 이중의 존재가 된다. 극의 이야기는 광기의 가면을 쓴 칼리굴라의 행동으로 계속된다. 카뮈는 『오헤』와 『칼리굴라』에서 인간과 세계의 무의미와 근원적인 부조리 속에 살며 감각에만 의지하던 인간이 갑자기 부조리에 대한 각성과 성찰 그에 따른 반사적인 반응으로서의 반항을 궁극적으로는 실패하지만 제시한다. 그가 보여준 등장인물들은 비극적 실존과 부조리한 상황이라는 자신의 본래의 영토를 벗어나지 못한다. 카뮈는 궁극적으로 이들 극작품에서 절망과 반항의 구도를 보여주면서 연극미학과 부조리의 극작술을 시도한다.

헬리콘 그럼 그 진리라는 것이 도대체 뭘니까, 폐하?

칼리굴라 인간들은 죽는다. 그래서 그들은 행복하지 못하다.

헬리콘 글썽요. 폐하. 그건 얼마든지 타협이 가능한 진리로군요.

주위 사람들을 보세요. 그 진리 때문에 밥을 못 먹는 사람은 아무도 없잖아요.

칼리굴라 그렇다면 그건 내 주위에 있는 모든 것이 거짓이기 때문

이야. 나는, 모든 인간들이 진리 속에서 살기를 바라는 거야!²⁰⁾

19) 브래드비는 칼리굴라라는 디오니소스적 등장인물과 아폴론적 등장인물인 케레이를 대비시켜 이렇게 분석한다. “이렇게 디오니소스적인 인간과 대조를 이루는 아폴론적인 인물은 케레이이다. 그는 정적이고 절도 있는 인물로 칼리굴라가 지니고 있는 과도함과 광기와 대비를 이룬다. 케레이는 상대적인 가치의 서열화를 인정하는 인물이다. 그는 어떤 사물들은 다른 사물들보다 더 낫다는 사실을 믿고, 차이를 둘 수 있다는 사실과, 죽음이 정말로 인간의 모든 노력들을 물거품으로 돌아가게 만들지 않는다고 믿는다.” 데이비드 브래드비, *op. cit.*, p. 86.

20) Albert Camus, *op. cit.*, p. 16.

카뮈는 죽음, 행복, 진리를 결부시켜 부조리의 개념을 말한다. 주인공인 황제 칼리굴라는 사랑하는 누이의 죽음을 통해 처음으로 삶의 덧없음 인식한다. 하지만 그는 비극적인 인간의 운명이 덧없음에도 불구하고 삶을 포기하는 것이 아니라, 오히려 그러한 처지에 광기의 가면을 쓰고 맞서려고 한다. 운명에 대한 투쟁은 결국 실패한다. 칼리굴라는 인간의 운명에 저항하기 위하여 비합리적인 행동을 보이고, 살인을 통해 인간적인 가치관을 부정하고, 인간의 존재자체를 대수롭지 않게 여기기에 이른다. 결국 이러한 사고를 바탕으로 카뮈는 스스로 ‘고차원적인 자살’이라고 칭했던 죽음으로 칼리굴라를 이끌어 가게 된다. 칼리굴라는 황제라는 자신의 위치가 전혀 자유롭지 못하다는 사실을 깨닫고, 자유를 추구하고 이를 갈망하기에 이른다. 또한 칼리굴라는 예술, 그중에서도 연극을 통해, 불가능한 것을 가능하도록 나타내 보이고자 애를 쓰고, 예술가들이야말로 신들보다 더 높은 위치에서 인간의 운명을 좌지우지 하는 예술적 형태를 연출해 주기를 바랐다. 그러나 한계를 무시하고, 목적을 위해 잘못된 수단마저 정당화시키면서 강행했던 그의 다양한 시도는, 결과적으로 칼리굴라를 자유롭게 만들어주지 못하고, 그를 더욱 옥죄게 한다. 칼리굴라는 인간이 진리 속에서 살기를 바라면 이를 방해하는 어떤 전제들로부터 해방되어야 하는지를 보여 주고자 한다. 그가 택한 해방의 창구는 광기인데, 엄밀히 말하자면 광기의 가면이다.

『칼리굴라』에서 칼리굴라는 역사적이고 신화적인 등장인물로서 참을 수 없는 세상에 대하여 항의를 구현한 인물이다.²¹⁾ 칼리굴라는 이 세상의 비극과 허무를 인지하고 삶 그 자체가 어떤 세속의 가치와 목적이 없다는 점을 충분히 인식하는 존재이다. 칼리굴라는 절대적 세계와 불가능한 세계에 사로잡혀 절대 권력을 행하는데 이는 부조리에 대한 인식으로부터 자유의 전망에 대한 조건을 찾은 것이다. 절대 권력을 부여받은 폭군 칼리굴라는 한계 없는 지나친 자유를 행한다. 그는 심지어 불가능한

21) Michel Lioure, *Lire le Théâtre moderne De Claudel à Ionesco*, DUNOD, 1998, p. 86.

것을 요구한다. 예를 들어 그는 달을 요구한다. 신에게 동등해 지려는 욕망은 결국 살인의 광기와 인간의 가치를 무시하게 된다. 하지만 칼리굴라는 불가능한 것에 대한 탐색에서 실패하고, 자신의 자유가 옳지 않다는 것을 깨닫는다. 결국 부조리의 선택은 실패하게 된 것이다. 비극과 형이상학의 주제가 여기로부터 탄생한다. 대단원에서 칼리굴라는 자신 역시 죄와 죽음으로부터 자유로울 수가 없으며, 자신의 자유가 합당하지 않았다는 것을 깨닫게 되면서, 잘못된 통치로 인한 대가로 신하들에 의해 죽음을 당하게 된다, 그러나 칼리굴라는 죽는 자리에서도 신하들 모두에게 현실 속에서 올바른 자유를 찾고, 최대한의 행복을 누릴 것을 권하면서 운명한다. 연극 도입에 커다란 상자 꼭 한 개가 객석 맨 위쪽에서 서서히 움직여 무대로 이동해 내려오고, 왕비 케소니아가 피리를 불며 등장하면, 피리소리를 좋아하는 왕 칼리굴라가 상자를 들추며 자신의 모습을 드러낸다.

그렇다면 카뮈는 칼리굴라의 광기를 통해 궁극적으로 무엇을 의미하여 했을까? 『칼리굴라』는 철학과 광기, 연극과 광기, 사유와 광기, 광기와 부조리를 다룬 작품이다. 카뮈는 광기라는 가면을 인간에게 씌워 새로운 인간의 질서와 인간의 자유를 사유한 것이다. 기존에 정립된 가치와 진리들이 더 이상 유효하지 못하기 때문에 새로운 가치와 진리를 찾기 위하여 칼리굴라는 자신의 자유와 권력을 이용한 것이다. 절대 권력을 휘둘러 미치광이처럼 행동하는 칼리굴라는 사회를 개혁하고 부조리의 세계를 보여주는 혁명적 인물에 가깝다. 카뮈는 광기를 통해 인간의 욕망과 인간의 부조리를 고발함으로써 인간의 정체성을 탈영토화 시킨다. 극단적인 양상으로 나타나는 이러한 광기의 욕망은 회생을 치러야한다는 점도 그는 분명하게 보여주고 있다. 이 극작품에서 광기는 이성을 근간으로 구축했던 기존의 담론을 해체시키는 요소로 등장한다. 그에게 부조리의 문제는 광기의 문제이고, 광기의 문제는 자유와 비극적인 인간 조건 문제이다. 그런데 카뮈가 보여준 광기는 무엇보다 이성 중심적인 광기, 즉 가면의 광기이다. 가면의 광기는 극중극 기법과 결합하여 의미

있는 연극미학을 만들어 내기도 한다. 광기라는 욕망의 배열에 의한 미학이 만들어진 것이다. 이처럼 광기의 세계는 주체의 정체성뿐만 아니라 예술의 형식적 창조와도 결부되어 있다. 또한 이러한 광기의 세계는 삶의 의미를 묻는 카뮈의 철학적 성찰의 근간이 되는 죽음과도 관련되어 있다.

3. 구조적 전략과 연극성의 미학

3.1. 구조적 특징과 의미

카뮈는 『칼리굴라』에서 연극성의 깊이와 의미를 생산하기 위하여 연극언어를 배치하는데, 이들 언어들은 상호 내적인 관계를 통해 구조적 미학을 형성한다. 급진적 미학은 아니지만 그렇다고 보수적 미학으로만 볼 수 없는 이 극작품에서 가장 의미 있는 전언과 장면에 사용된 기법을 검토해 보고자 한다. 사실 카뮈는 이 극작품에서 새로운 형식적 혁신을 제시하지는 않지만 공연의 관점에서 의미 있는 구조적 구성을 보여주고 있다. 『칼리굴라』의 서사형식은 우선 전통극의 기법인 잘 짜인 극의 기법, 즉 기승전결식 구성이다. 칼리굴라 황제 치하의 고대 로마를 배경으로 하고 있는 『칼리굴라』의 스토리는 단일한 사건을 중심으로 일관성 있게 전개되기 때문에 고전적인 구조의 양상을 보여주고 있다. 외형상 드러난 구조의 지배적인 특징은 다음과 같이 간략하게 요약될 수 있다. 『칼리굴라』에서 이야기는 네 개의 막으로 구성되어 있다. 시간의 관점에서, 일 막과 이 막 사이에는 삼년의 간격이 있고 삼 막과 사 막은 이 막의 연속이다. 막을 구성하는 길이는 균등하게 배분되지는 않았지만 이야기의 형식은 완전히 선(線)적인 구도를 따르고 있다. 이 연극은 이른바 극적 발단과 갈등, 그리고 종말에 이르는 짜임새로 이루어져 있고, 감동

적인 장면들이 나열된 형태로 펼쳐져 있으며, 주인공 칼리굴라의 걱정적인 감정의 폭발이 여러 장면에서 계속 반복, 순환되는 형식을 취하고 있다. 삶의 부조리에 대한 인식이 시작되는 일 막은 11장으로 이루어지고, 죽음의 놀이를 전달하는 이 막은 14장으로 구성되며, 음모의 세계를 전달하는 삼 막은 6개의 장으로 이루어져 있고, 주인공의 죽음으로 폭정의 종말은 보여주는 사 막은 14개의 장으로 구성되어 있다. 카뮈는 『칼리굴라』에서 ‘신이 부재하는 세계에 대한 인식인 부조리’²²⁾를 구조적 전개를 통해 잘 드러내고 있다.

일 막은 우선 극적인 차원과 심리적인 차원에서 도입부의 기능을 하고 있다. 카뮈는 『칼리굴라』에서 극적인 도식은 가장 고전적인 극작술의 요구를 성실하게 지키고 희곡의 골격을 구상한다. 일 막의 모두의 장면은 사건이 벌어진 후의 상황을 배경으로 전개되고 있다. 과거의 사건을 기다리는 사건이 진행되고 있는 것이다. 이것이 의미 있는 일 막의 구조적 상황이다. 우수한 전통 연극에서 주인공은 첫 장면들에 등장하지 않는 경우가 종종 있었는데, 이는 관객의 호기심을 불러일으키는 유효한 기법이다. 주인공이 등장하면 관객들은 사전 정보에 의하여 이미 그가 누구인지를 알고 있고 그가 어떤 문제를 제시하고 풀어야 할 하는지도 알고 있다. 이들은 다른 등장인물들의 대화를 통해 주인공의 상황에 대한 정보를 얻는 것이다. 첫 장면들에서 귀족들은 본질적으로 어떤 부재 혹은 실종에 대하여 반복적으로 말한다. 여기서 반복은 리듬이고 반복은 구조적 기능을 한다. 이들의 대사에서 반복된 단어는 ‘아무것도(rien)’이다. 이 단어는 두 장면에서 13번 발화되는데 그 중에 6번이 최초의 다섯 번의 대화에서 전달된다. 이 단어에 해당하는 구체적인 의미를 알 수 없다. 다만 시간의 부재, 공간의 부재, 행동의 부재를 의미한다. 카뮈는 일 막에서 칼리굴라의 광기에서 쿠데타의 가능성에 이르기까지 줄거리의 모든 요소들을 치밀하게 배치시키고 있다. 반복된 부정의 대사는 불안한

22) Arnaud Corbic, *Camus L'absurde, la révolte, l'amour*, Les Editions de l'Ateier/ Editions Ouvrières, 2003, p. 153.

상황으로 읽을 수도 있다. 삼 일간 사라졌다가 다시 궁에 돌아온 칼리굴라는 무질서한 상태인 자신의 모습을 드러낸다. 칼리굴라는 무엇보다 일막에서 앞으로 자신이 행할 일들은 말한다. 그는 삶에서 부조리와 절망을 발견했고, 자신에게 불가능한 것이 필요하며 자신에게 기회를 주기위해 자신의 절대 권력을 쓰겠다는 의지를 분명히 밝힌다. 일 막에서 제시된 문제들은 마지막 장면에서 그 해결책을 찾게 된다.

사건의 모두가 되는 일 막의 일장과 이 장에서는 주인공인 칼리굴라가 등장하지 않은 채 다른 등장인물들을 중심으로 주인공에 결부된 대화가 전개된다. 칼리굴라가 아닌 다른 등장인물들에 의해 극행동이 주도된다. 『칼리굴라』에서도 무대는 불안에 사로잡힌 등장인물들의 부조리한 상황에서 시작한다. 귀족들은 대화를 통해 칼리굴라의 누이가 죽었다는 것과 칼리굴라가 사라졌다는 밝히고 있다. 일 막의 마지막 장이 되어서야 사라진 그라고 명명되던 사람이 우리의 칼리굴라는 불행하다는 헬리콘의 대사에 의해 정체성이 드러난다. 칼리굴라는 삼 막에 등장하여 불가능의 기호인 달을 가져오라고 하는데 이는 상황이 전복되었다는 점을 밝히는 대목이 된다. 그는 미친 듯이 불가능을 요구한다. 과거의 칼리굴라와 현재의 칼리굴라 사이에 단절이 생긴 것이다. 일종의 중단의 효과가 생기게 된 것이다. 그는 이전 장에서 귀족들이 보여준 이미지와는 전혀 다른 이미지를 구현한다. 일 막에서 우리는 칼리굴라의 친구인 스키피오의 대사를 통해 칼리굴라의 정체성을 알 수 있다. 칼리굴라를 사랑하는 스키피오는 칼리굴라의 옛 애인인 케소니아와의 대화에서 칼리굴라에 대해 다음과 같이 말한다. “나는 그분이 좋아요. 그 분은 내게 잘 해주셨어요. 지금도 그 분이 하신 어떤 말씀들은 외울 수도 있지요. 그 분은 늘 말씀하셨죠. 인생이란 쉬운 것이 아니지만 종교, 예술, 사랑 같은 것이 있어 우리에게 힘이 된다고요. 그분은 늘, 남에게 괴로움을 주는 것은 자기기만의 유일한 방식이라고 했어요. 그분은 올바른 인간이 되려고 노력하셨죠.”²³⁾ 스키피오는 칼리굴라 성격의 긍정적인 면을 보여 주고 있다. 스키피오에 따르면, 칼리굴라는 지혜가 있고 종교, 예술, 사랑의 가치를

인정하는 존재이다. 반면에 케소니아는 칼리굴라를 어린애였다고 평가한다. 이렇듯 칼리굴라의 주요 특징들 가운데 하나는 거의 칼리굴라와 현재의 칼리굴라가 다르다는 데 있다. 일 막에서 현재와 과거의 구조에 의해 드러난 칼리굴라는 양가적인 특징을 보여주는 등장인물로 표방된다. 칼리굴라의 이중적인 모습에서 생산된 대립의 구조를 통해 연극의 세계를 구축하고 있다.

다른 한편으로, 카뮈는 일 막에서 칼리굴라의 담론과 병행하여 신하들의 음모가 있다는 점도 밝히고 있다. 이 음모가 칼리굴라에게 알려졌지만 칼리굴라는 음모가 성공되는 것을 막지 않는다. 이러한 음모가 성공하느냐 실패하느냐 하는 것은 이 희곡에서 극적인 관건이 아니다, 진정한 자살이 문제가 될 뿐이다. 관건은 이미 살펴보았듯이 자유의 실행에 있다. 피(血)에서만 내적 논리를 찾을 수 있는 그런 자유이다. 중심이 되는 등장인물들의 운명은 마지막 막의 끝 부분에서 해결된다. 『칼리굴라』의 일 막은 로마에 위치한 칼리굴라의 왕궁에서 시작되는데 막이 오르지만 칼리굴라 황제는 무대에 등장하지 않고 단지 그의 이름만이 다른 등장인물에 의해 언급된다. 이들은 마치 화자처럼 사건을 소개하는데 고대 비극의 합창대를 연상시킨다. 일 막에서 제시한 이러한 구조는 『오이디푸스 왕』의 모두를 생각하게 한다. 한 가지 흥미로운 점은 신하들이 칼리굴라황제를 ‘그(il)’라고 칭한다는 점이다. 그리고 이들은 칼리굴라가 자신의 누이동생인 동시에 애인인 드뤼실라를 잃었다는 사실을 언급함으로써 칼리굴라의 불행과 비극을 의미한다. 사건을 간접적인 방식으로 진행시키는 등장인물들은 이야기를 전달하는 화자의 역할을 했던 고대 비극의 코러스를 생각나게 한다.

칼리굴라가 나타나 드뤼실라의 죽음으로 인한 자신의 한계를 시험해보고 싶었노라고 말한다. 이 여인의 죽음은 칼리굴라의 인격을 변모시키게 된다. 관객들은 이 죽음이 칼리굴라의 인격을 변모시켰다는 점을 이

23) Camus, *op. cit.*, p. 19.

해한다. 드뤼실라의 죽음을 기점으로 칼리굴라는 다른 사람이 된다. 칼리굴라는 돌아왔을 때 절대 진리를 깨달았다고 주장한다. 그 진리는 인간이 죽는다는 것이고 행복하지 못하다는 것이다. 일 막의 제 8장에서 칼리굴라는 진정한 극행동에 참여하는 것을 보여준다. 자신의 권력을 절대적인 방식으로 처음으로 사용하는 장면이다. 국가의 경제를 두 단계로 뒤집어 놓는다고 말한 칼리굴라는 첫 번째 단계로 얼마든 간에 개인 재산을 소유하고 있는 제국의 모든 귀족과 개인은 그 재산을 절대로 자녀에게 상속하지 않고 국가에 헌납하겠다는 요지의 유언장을 작성할 것을 밝힌다. 칼리굴라의 빠른 행동의 모습은 알프레드 자리의 주인공인 ‘유비(Ubu)’가 행하는 소극(笑劇)적인 리듬을 보여준다. 결국 일 막의 모든 장면들은 관객과 독자들에게 칼리굴라의 광기의 이유를 이해시키는 도입부를 이루고 있다.

일 막에서 삼 년이 지난 이 막에서 칼리굴라는 의도된 자신의 정신의 상태인 광기를 표현한다. 공간의 배경으로는 케테아의 집을 보여주는 이 막의 무대의 시작은 시간의 배경으로는 칼리굴라가 광기에 빠진 삼 년 후의 사건으로 구성된다. 귀족들은 그의 집에 모여 칼리굴라의 잔혹하고 모욕적인 행동에 불만을 늘어놓고 반항을 결심한다. 칼리굴라의 죽음이 타자들에 의해 잉태되는 대목이다. 귀족들은 황제에 대한 테러행위를 준비하고 있다. 이 막의 마지막 장에서는 젊은 스키피오가 칼리굴라의 내면성을 알게 한다. 이 막에서 우리는 등장인물들의 대사를 통해 칼리굴라가 저지른 온갖 종류의 만행을 알 수 있다. 폭정에 시달린 등장인물들의 공포와 분노를 배치하고 있다. 이와 함께 케레아를 중심으로 반항의 기류가 형성되기도 한다. 황제의 광기를 조직적으로 부추기자는 대사를 통해 황제의 광기를 극복할 가능성을 암시하기도 한다. 그는 자신이 절대 권력과 무한한 자유를 소유했음에도 불구하고, 그를 잔혹한 행동을 하도록 부추기는 고통으로 인하여 미칠 것인 상태에 처한다. 그의 옛 정부인 케소니아는 자신의 고통과 함께 사는 것을 배워야 한다고 대답한다. 이 막에서도 주인공인 칼리굴라보다 다른 등장인물들을 먼저 무대에

등장시키는 구조적 전략은 일 막과 동일하다. 이러한 구조는 반복의 구조라는 기법이 사용된 곳이다. 이 장에서 전개되는 대사의 과정은 두 개의 음성으로 이루어진 일종의 독백의 구조를 이루고 있다. 결국 등장인물들은 타인의 음성에 귀를 기울이지 않고 자신의 이야기를 늘어놓는다. 두 음성의 대립은 특히 칼리굴라의 대사에 의해 그 의미를 드러낸다. 칼리굴라가 젊은 스키피오에게 전하는 대사에 의하면, “너는 이해 못해, 너는 딴 세상 사람이야. 내가 악의 세계에서 순수하듯이 너는 선의 세계에서 순수해.”²⁴⁾ 또한 칼리굴라와 젊은 케소니아의 대립을 광기의 힘과 이성적 힘 사이의 갈등으로 보게 되면, 이 극작품에서 반복되는 갈등의 구조를 알 수 있다. 결국 『칼리굴라』의 이 막은 칼리굴라가 내뱉는 ‘정멸’이라는 비관적인 단어로 막을 맺는다.

『칼리굴라』의 삼 막은 배치 전략을 통해 풍부한 연극성을 보여주고 있다. 막이 오르기 전에 음향기법을 통해 무대의 상황을 제시한다. 삼 막에서 가장 특징적인 구조는 이중의 구조이다. 이중의 구조는 먼저 극중 극 기법으로 구성된다. 삼 막에서 그로테스크한 비너스로 분장한 칼리굴라가 귀족들 가까이에서 나타난다. 칼리굴라가 분장한 것도 일종의 이중의 모습을 제시하는 표현이다. 그리고는 귀족들에게 빈정거리는 기도를 반복하는 역할을 맡도록 한다. 칼리굴라는 이러한 종교적 패러디와 함께 꼭두각시들인 귀족들과 공연을 하는 연출가로서 등장한다. 스키피오는 칼리굴라가 신을 모독했다고 비난하지만, 칼리굴라는 자신이 절대 자유가 있다고 말하고, 그가 자신의 신하들의 운명을 결정할 수 있기 때문에 그 또한 신이라고 주장한다. 헬리콘은 음모가 도사리고 있다는 것을 칼리굴라에게 알리려 하지만 칼리굴라는 그의 말을 듣지 않는다. 칼리굴라는 오히려 그에게 달을 가져오라고 요구한다. 이 장면은 극적인 동시에 비극적인 것이 된다. 다른 한편으로는 코믹하고 익살스러운 면이 있다. 그 결과 이 극작품은 고전적 의미의 비극이 될 수 없다. 이 극작품은 궁

24) Albert Camus, *op. cit.*, p. 58.

극적으로 부조리한 것이 된다. 칼리굴라는 다음으로 케레아를 맞이하여 진지할 것을 요구한다. 칼리굴라가 배반의 말이 적혀있는 서판(書板)을 녹여 사라지게 하는 이 마지막 장면에서 극의 진행이 익살에서 비극으로 다시 진행된다는 것을 알 수 있다. 칼리굴라는 자신에게 닥칠 운명인 죽음을 받아들이는 것이다.

사 막의 모든 장면들은 기본적으로 연장 혹은 반복의 형식을 보여준다. 귀족들은 계속해서 공모에 대해 말하면서 고통 받을 것을 두려워한다. 그들은 공모가 발각되었다는 점을 알고 있기 때문이다. 사 막에서 칼리굴라는 이전의 막에서 표현된 칼리굴라의 모든 면과 특색들이 ‘요약(condensé)’되는 방식으로 나타난다. 칼리굴라는 죽음이라는 주제로 일분 내에 완성해야 하는 시(詩) 경합을 시켜 자신의 권력을 다시 한 번 드러낸다. 하지만 칼리굴라는 채 일분도 되기 전에 귀족들의 시를 멈추게 하고 이들의 창조물을 거절한다. 단지 죽음의 교훈을 말한 스키피오의 시는 멈추게 하지 않는다. 칼리굴라는 케소니아의 시도 거부한다. 이는 사랑도 삶에 의미를 주기에 충분하지 않다는 것을 의미한다. 사실 카뮈의 부조리한 세계에서 의미라는 것은 이론과 실재에 있어서 세상에서 무의미하게 된다. 황제는 단지 거울을 마주대하고서만 그 누구도 그에게 달을 가져다주지 못했다는 점을 아쉽게 생각한다. 그는 자신의 공포와 게으름을 고백한다. 그는 결국 죽음에 이른 것과 다르지 않은 자신이 선택한 길이 옳지 않았다는 것을 이해한다. 그의 절대 자유는 어느 것에도 이르지 못하고 인간의 조건으로부터 그를 해방시키지 못한다. 결국 그도 보편적 인간의 운명인 죽음을 맞이하게 된다. 죽음에서 시작하여 죽음으로 끝나는 이야기 구조도 바로 이러한 면을 보여주는 것이다. 이 극작품에서 죽음은 파국의 드라마를 만든다. 칼리굴라는 귀족들에게 등에 칼에 꽂혀 살해당한다. 이는 칼리굴라의 운명이 비극적인 운명이라는 점을 분명히 보여주는 것이다. 인간을 불행하게 만드는 죽음은 칼리굴라에게도 작용한 것이다. 연극의 마지막 장면에서 칼리굴라는 ‘나는 여전히 살아 있다’라는 역사적 외침을 재현한다. 이는 폭군의 죽음의 장면을 극화시

키고 상징화시키는 것이다. 그는 끝내 삶의 형식을 발전시키지도 못하고 새로운 가치를 실현하지 못한다. 자유정신에 근간을 둔 칼리굴라의 사상은 기존의 가치를 철저하게 파괴하지만 창조에 이르지 못하여 결국 실패하게 된다. 카뮈의 현대성은 한계를 극복하지 못하고 이러한 전복과 파괴에서 드러나는데, 우리는 그의 사유를 포스트구조주의 철학자들이 이해한 해체철학과 연관시켜 검토할 수 있다고 본다.

3.2. 연극성의 특징 ; 연극 기호의 두께와 극중극

칼리굴라는 어떤 연극언어를 가지고 자신의 행동을 보여 주는가? 카뮈는 『칼리굴라』에서 실제 무대 창작을 염두에 둔 지문을 적극 활용하고 있다. 극작품의 장면의 특성과 연극성은 무엇보다 지문의 사용에서 명확하게 드러난다. 그는 공연에서 시각의 대상이 되는 구멍 뚫린 텍스트의 구멍을 메우기 위하여, 공연의 가능성을 위하여 지시 담론을 사용한다. 이 극작품은 그 극적 효과가 강하고, 등장인물들은 다중의 정체성을 가진다. 특히 이 극작품은 연극성을 풍부하게 하는 지시담론을 통해 특히 아르토의 잔혹극을 환기시킨다. 사실상 니체와 아르토의 사유를 엿볼 수 있는 지시문들은 칼리굴라의 폭력을 연극성과 잔혹한 아이러니를 위한 연극 기호가 된다. 디오니소스적인 광란에 가까운 행동들이 등장한다. 이러한 행동은 부조리한 조건의 발견에 의해 탄생된 고통에 이르는 수단인 것이다. 우리는 극작품의 지시문을 통해 강한 무대에 대한 카뮈의 열망, 연극 무대에 대한 실천 계획도 읽을 수 있다. 지시문을 통하여 특징이 있는 무대의 극작술을 도모하는 것이다. 게다가 카뮈는 연극의 기호들 가운데 의미 있는 신체언어를 이용하여 연극담론을 전개시키고 있다. 절대 권력을 가진 칼리굴라는 다른 등장인물들의 신체에 폭력을 행사한다. 이러한 신체 기호를 통해 무대의 특성을 보여주는 것이다. 이 극작품의 많은 지시담론들은 관객들에게 잔혹한 스펙터클을 보게 함으로써 핵심적인 연극성을 전달하는 역할을 한다. 예술가로서의 황제는 신

들의 잔혹성을 패러디한다. 지시자의 음성과 등장인물의 목소리를 동시에 중첩시키는 아이러니컬한 지시문에 따르면 황제 칼리굴라는 숭고한 동시에 그로테스크한 창조자가 된다. 카뮈는 이 극작품의 폭력의 모습에서 아르토가 말하는 형이상학적 잔혹성을 구체화시킨다. 이러한 배가의 모습은 거울의 사용의 통해 잘 전달된다.

『칼리굴라』에서도 무대는 불안에 사로잡힌 등장인물들의 부조리한 상황에서 시작한다. 카뮈는 1막의 1장의 모두(冒頭)에서 시각적 기호인 안절부절못하는 등장인물들의 몸짓언어를 통해 있는 그대로의 불안을 표현한다. 막이 오르고, 궁전의 방에 모인 귀족들이 ‘초조한 기색(signes de nervosité)²⁵⁾’을 보이고 있다. 이들은 모여서 갑자기 사라진 칼리굴라의 소식에 초조해하고 있다. 사실 귀족들은 칼리굴라의 이름을 부르지도 못하고 주어를 생략하거나 ‘그(il)’라는 표현으로 칼리굴라의 존재를 암시한다. ‘이상한 눈빛(regard étrange)²⁶⁾’으로 궁전에서 나가는 것을 보았다는 노귀족의 대사에서 칼리굴라의 비정상적인 모습을 암시한다. 일막의 육장에서 케소니아가 스키피오가 칼리굴라에게 달려가는 순간 칼리굴라는 손짓으로 그들을 멈추게 한다. 그의 몸짓은 그가 말로 하는 명령만큼이나 의도를 전하게 되는데, 여기서 시각기호인 몸짓언어는 대사언어와 동일한 가치를 지닌다. 카뮈는 ‘말하기’와 ‘보여주기’의 전략적 배치에 의한 연극을 지향하는데, 이러한 복수의 연극언어들이 만나 연극성을 생산하는 것이다. 이는 카뮈가 연극에서 궁극적으로 ‘총체적 공연(spectacle total)’을 창조하려는 욕망²⁷⁾과 무관하지 않다.

『칼리굴라』에서 무대 오브제는 등장인물들에 의해 조작 가능하고 극행동을 진행하는 과정에 능동적 활동의 대상이 된다. 가장 의미 있는 오

25) Albert Camus, *op. cit.*, p. 7.

26) *Ibid.*

27) Mustapha Trabelsi, “Poétique de la didascalie dans *L’Etat de siège* d’Albert Camus”, in *Le texte didascalique à l’épreuve de la lecture et de la représentation*(textes réunis par Frédéric Calas, Romdhane Eluori, Saïda Hamzouzaoui et Tijiani Salaaoui), Sud Editions/Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 322.

브제는 거울이다. 사실 거울을 들여다보는 것은 문학에서 뿐만 아니라 일상생활에서도 큰 의미를 갖는다. 일반적으로 거울은 소리를 통해서 진리를 말하는 곳인 동시에 이미지를 통해 진리를 보여주는 곳이다. 등장인물은 거울에서 자기 자신을, 자신의 정체성을 듣고 보게 된다. 거울은 주체와 주체를 서로 매개하여 욕망의 정체를 드러내는 역할을 한다. 중요한 오브제로 표현된 무대장치 가운데 ‘징(gong)’은 광기와 자유의 오브제이다. 칼리굴라는 징이 있는 곳으로 달려가서 끊임없이 마구 징을 쳐대며, ‘이 제국에서 단 하나 뿐인 자유인을!’이라고 외친다. 징은 무대 위에서 고립되어 있지 않고 공연의 다른 요소들과 관련을 맺어 무대 위에서 의미를 생산한다. 시각의 대상에 징이 있다면, 청각의 대상인 음향 효과가 있다. 지문에 따르면, ‘징이 울려 퍼지는 소리에 따라, 궁전은 차츰 웅성대는 소리로 가득차고, 그 소리는 시간이 갈수록 더욱 높아지고 가까워진다. 사람 소리, 무기 소리, 발소리, 서성거리는 소리.’²⁸⁾가 존재한다. 이 장면은 무엇보다 극적이고 불안한 상황을 연출한다. 칼리굴라는 자신의 발톱에 빨간 물을 발라야 한다는 대사 후에 ‘발가락 손질에 여념이 없는’²⁹⁾ 몸짓언어를 통해 우스꽝스러운 사건을 다루는 ‘소극(farce)’의 세계를 보여준다. 5막의 4장에서 칼리굴라가 ‘무회의 짧은 의상을 걸치고 머리에 꽃을 꽂은 채 무대 안쪽에 쳐 있는 커튼 뒤쪽에서 윤곽이 뚜렷한 그림자를 던지며 몇 가지 우스꽝스러운 춤동작을 흉내 내다가 사라지는’³⁰⁾ 장면은 전형적인 소극이다. 이처럼 사건이 과장되고 몸짓언어는 익살맞은 모습을 보여준다. 등장인물들은 『칼리굴라』에서 지적인 대사에 의해 웃음을 유발시킨다기보다 익살맞은 몸짓언어로 희극적인 장면을 연출한다. 관객의 웃을 유발시키기 위하여 전도의 기법을 사용하고 있다. 칼리굴라가 황제라는 신분을 전도시키는 몸짓언어로 비현실적인 세계를 제시한다. 칼리굴라의 전된 몸짓언어인 노골적인 시각

28) Albert Camus, *op. cit.*, p. 28.

29) *Ibid.*, p. 70.

30) *Ibid.*, p. 88.

언어를 통해 직접적으로 관객의 웃음을 유발시킨다. 소극이 그로테스크한 조롱의 양상으로 나타나기도 한다. 희극적인 그로테스크한 모습의 소극은 부조리와 결부된다. 이러한 소극은 부조리의 메커니즘을 형상화 한 것이다.

극작품에서 지문은 특별한 기능을 수행하고 있다. 그 기능은 지문 속에 작가의 존재를 명확하게 혹은 암시적으로 드러내는 것이다. 지문에 따르면, “그는 먹는다. 다른 사람들도 먹는다. 칼리굴라가 식사 중의 태도가 좋지 않은 것은 명확해 진다. 그는 공연히 바로 옆에 있는 사람의 접시에 올리브 씨를 던지고 고기 찌꺼기를 음식 접시에 뱉어버리며, 손톱으로 이를 쑤시고 정신없이 머리를 긁어댄다. 그렇지만 그는 식사하는 동안 이런 짓들을 자연스럽게 행한다.”³¹⁾ 이 지시문에서 카뮈는 암묵적으로 작가의 존재를 드러낸다. 그는 무대의 상황을 설명하고 있다. 이 경우, 설명을 하는 지문 안에 작가가 내포되어 있다. 기술의 궁극성이나 인과성을 명확하게 밝힌다. 지문의 기능을 활용한 이러한 기법은 극작가들이 공연의 구축에 적극적으로 참여하려는 의도를 드러내는 것이다. 카뮈는 이러한 지문의 기능을 통해 사건의 양상과 등장인물의 캐릭터의 재현을 강제하는 것이다. 공연을 목적으로 쓰인 이러한 지문은 하나의 글쓰기에 대한 또 하나의 글쓰기로 인식될 수 있다.

『칼리굴라』의 연극적 특징을 분석하기 위하여 연극에 대한 일반적인 담론에서 그 논의를 펼칠 수 있다. 연극은 무엇보다 공간이다. 공간 예술인 것이다. 연극은 공간의 극화에서 시작한다. 이 극작품의 공간의 극화는 특별한 공간 구조인 극중극(théâtre dans le théâtre) 기법을 통해 그 양상을 보여주고 있다. 안 위베르스펠트(Anne Ubersfeld)에 의하면,

31) “Il mange, les autres aussi. Il devient évident que Caligula se tient mal à table. Rien ne le force à jeter ses noyaux d'olives dans l'assiette de ses voisins immédiats, à cracher ses déchets de viande sur le plat, comme à se curer les dents avec les ongles et à se gratter la tête frénétiquement. C'est pourtant autant d'exploits que, pendant le repas, il exécutera avec simplicité.” Albert Camus, *op. cit.*, p. 41.

“‘극중극’이란 두 개의 공간이 서로 끼어있는 상태에서 그중 한 공간이 다른 공간을 위한 재현일 때 만들어지는 공간의 형태이다. 이때 무대 위에는 ‘보는 자’와 ‘보이는 자’가 있어야 한다.”³²⁾ 극중극(劇中劇)은 연극 속의 연극의 형태로 극 속에 삽입된 또 하나의 극을 말하는데, 연출 효과를 위해서 잘 사용되는 기법이다. 카뮈는 『칼리굴라』에서 미학적인 장치인 극중극기법을 다양한 배치 전략으로 구성한다. 그는 여러 차원에서 극중극 기법을 사용하고 있다. 카뮈는 『칼리굴라』에서 특수한 공간 구조인 극중극 장치를 통해 연극의 특징을 보여주고 있다. 『칼리굴라』의 극중극 장면은 셰익스피어의 『햄릿』에서 광대들이 등장하는 장면을 떠올린다. 연극의 본질과 힘을 과시하여 연극성을 명료하게 드러낸다. 카뮈의 『칼리굴라』의 장면에서 카뮈는 연극과 지시대상을 동시 가리키기 때문에 극중극의 되는 브레히트식의 연극의 게시판에서처럼 무대 장치를 활용한다. 이러한 무대 내 분할 혹은 무대 내 중식이 공연의 참 모습이 된다. 사실 극중극 기법에 대한 암시를 일 막의 칼리굴라의 대사에서 찾을 수 있다. 칼리굴라는 흥분해서 격한 어조로 케소니아에게 다음과 같이 말한다. “이제 내가 그대를 어마어마한 축제로, 총체적인 재판으로, 가장 멋들어진 구경꺼리로 초대하겠소.”³³⁾ 그는 연출가를, 창조주를 꿈꾸는 것이다.

제3막의 제1장의 무대는 무대 속의 무대라는 기법으로 시작된다. 극의 진행에서 3막은 칼리굴라가 만든 일종의 연극놀이이다. 이 장면은 극중극 기법을 다양한 방식으로 구현하고 있다. 무엇보다 극중극 기법은 무대 장치를 통해 드러난다. 카뮈는 공간적 배경으로 시골 장날 같은 광경을 연출하고, 무대 중앙에는 포장이 쳐있고 그 앞에 단을 만들어 연극 공간을 배치한다.³⁴⁾ 연극 공간 속의 공간을 형상화하고 있는 이러한 공간은 특별한 공간으로써 두 개의 공간이 서로 중첩된 상태에서 연극의

32) 안 위베르스펠트, 『관객의 학교』 (신현숙, 유효숙 옮김), 아카넷, 2012, p. 161.

33) Albert Camus, *op. cit.*, p. 28

34) *Ibid.*, p. 61.

의미를 생산한다. 귀족들은 배우로서 자신의 역할을 수행한다. 이들은 때로 관객의 역할을 맡기도 한다. 공연의 본질은 ‘보는 자’와 ‘보이는 자’에 의해 형성되는데, 극중극 기법은 이중의 장치를 통해 이러한 공연의 탈 연극화를 시도하는 것이다. 극중극 기법을 이용하여 무대 공간이 일종의 거울상의 이미지를 만든다. 『칼리굴라』에서 광기놀이의 장면을 의미한다. 연극의 본질을 중첩의 기법으로 보여주는 동시에 광기의 깊이와 칼리굴라의 권력을 드러낸다. 카뮈는 극중극 기법으로 무대 공간의 분리와 배가를 통한 공간적 위상을 만들어 이중적 연극성을 제시한다.

연극의 기호인 대사에 의해 극중극을 만들어 연극성의 진실을 구현한다. 이는 일종의 브레히트가 말하는 서사극 기법이다. 연극을 지시 대상으로 전달하는 등장인물의 대사언어는 연극의 세계를 의미함으로써 스스로 연극화되는 것이다. 케소니아는 ‘연극이 곧 시작됩니다.’라는 대사언어를 통해 자신들이 연극 속에 연극을 행한다는 점을 밝히고 있다. 계속해서, 칼리굴라는 극중극 장치의 근간이 될 수 있는 대사를 다음과 같이 말한다.

칼리굴라 아냐, 스키피오, 그건 연극 예술이지. 이 모든 인간들의 잘못은 연극을 진지하게 생각하지 않는다는 거야. 그렇지 않으면 인간은 누구나 천상의 비극을 연기하고 신이 될 수 있는 것을 알 텐데 말이야. 그저 마음만 모질게 먹으면 되는 건데.

칼리굴라는 연극에 관련된 용어를 사용하고 연극의 정의에 결부된 용어를 사용한다. 증식에 기반을 둔 ‘극중극’ 형태의 연극미학은 변전하는 바로크적 세계관과 맥을 같이 하는데 이는 칼리굴라의 광기의 세계와 그 의미를 함께 할 수 있다. 카뮈는 연극의 기본 속성인 현실과 환상의 이중적 장치를 한 번 더 활용하는 기법을 통해 연극성을 표현하고 있다.

4. 결론

『칼리굴라』에서 주인공인 칼리굴라와 다른 등장인물들이 보여주는 광기의 모습과 부조리한 삶의 이면에는, 자유의 존재론이라는 또 다른 문제가 연극이라는 장르와 함께 제시되고 있다. 주인공의 다중적 정체성은 무엇보다 연극이라는 장르와 결부되어 있다. 극작가 카뮈가 현대 프랑스 연극사에서 차지하고 있는 위치는 이미 어느 정도 밝혀져 있다. 그의 극작품이 내용상으로는 자신이 인간과 세계에 대한 새로운 전망으로 제시한 철학적 명제들을 무대를 통해 모색하고 있지만, 형식상으로는 전통적인 형식을 보존했다는 점이다. 작품의 구성적인 면에서 그는 전통적인 예술의 존재양식과 표현 양식을 혁신적으로 바꾼 누보로망이나 부조리극 계열의 작가에 속하지 않는다. 그는 연극에서 새로운 미학을 제시하지 않았지만 기법적인 면에서도 흥미 있는 연극담론들이 내포되어 있다. 이러한 문맥에서 우리는 이 글에서 카뮈가 비극인 『칼리굴라』에서 보여준 광기의 극작술을 분석하여 그가 제시한 부조리의 세계를 탐색하였다. 우리는 두 개의 질서가 양립하지 못하는 불화와 이 불화에서 발생하는 존재의 균열과 광기가 무엇인지를 살펴보고, 나아가 인간의 질서와 신의 질서 사이에 화해할 수 없는 불화의 세계를 검토하였다. 우리는 특히 불화의 세계로부터 인간의 광기와 비극이 탄생했다는 점을 분석하였다. 카뮈는 현대 사회에서 이성 중심의 세계가 더 이상 유효하지 못하다는 점을 밝혔고, 비극적 인간의 상황이라는 새로운 전망을 제시하고자 부조리와 광기의 문제를 제시하였다. 결핍의 욕망과 관련을 맺고 있는 광기의 문제는 오늘날에도 여전히 인간에게 가장 흥미 있는 주제이다. 그는 더 이상 인간과 세계 사이에 조화가 존재하지 않는 인간의 삶에는 무엇보다 부조리가 삶의 출발점이 된다는 점을 확실하게 보여주었다. 그는 이 연극에서 미친 장면을 극적인 긴장감을 보여주기 위하여 격리의 개념을 내포하고 있는 부조리와 비극의 세계를 결합시킨다. 카뮈는 이 극작

을 통하여 광기의 인과론을 제시하는 것이다. 카뮈에게 부조리의 인식은 광기의 형태로 실행되는 자유의 시발점이 되는 선행적 조건이다. 칼리굴라는 이성과 광기가 공존하는 정체성을 보여준다. 그는 이성을 완전히 잃은 상태에 있는 것은 아니다. 칼리굴라가 쓴 광기의 가면과 함께 인간은 무화되든지 아니면 인간에게 불가능한 절대 자유를 행하는 것이다. 카뮈는 가면 쓴 광기를 통해 자유의 무한한 문제와 무한한 자유의 문제를 제기하는 것이다. 폭군 칼리굴라는 이러한 가면의 광기를 통해 새로운 질서를 시도한다. 그에 의한 질서는 가면을 쓴 광기의 질서이다. 전제정치를 행하는 절대 권력자인 칼리굴라는 광기의 행동으로 부조리, 임의성, 타인의 멸시, 개인적인 흥미와 폭력의 세계를 만들어 낸다. 하지만 이러한 행동은 그가 기존의 질서를 전복시켜 자신의 제국과 자신을 파괴할 수 있는 위험을 감수하는 것이다. 광기에 의한 폭력의 개념은 강제와 자유의 문제와 밀접한 관계를 맺고 있다. 인간 행위의 자발성을 무시하는 광기의 폭력은 타인의 자유를 해치는 타락한 자유이다. 인간의 자유와 책임성은 결국 공동체와 연대의 개념들을 전제한다. 인간이 이러한 전제를 벗어나면 결국 파멸에 이르게 된다. 베케트가 문학의 실패와 비극적 존재의 글쓰기를 문학화하고 연극화하여 실패의 문학을 이루었듯이, 카뮈도 실패의 영웅인 칼리굴라를 통해 예술의 본질과 세계의 본질과 주체의 본질을 밝혔던 것이다.

참고문헌

- 데이비드 브래드비, 『현대 프랑스 연극 1940~1990』, 이선화 역, 지식
을 만드는 지식, 2011.
- 마틴 에슬린, 『부조리극』, 김미혜 역, 한길사, 2005.
- 안 위베르스펠트, 『관객의 학교』, 신현숙, 유효숙 역, 아카넷, 2012.
- Barilier (Etienne), *Albert Camus : Philosophie et littérature*, l'Age d'Homme,
1977.
- Bartfeld (Fernande), *L'effet tragique. Essai sur le tragique dans
l'oeuvre de Camus*, Champion-Statkhine, 1988.
- Camus (Albert), *Théâtres Récits Nouvelles*, textes établis et annotés
par Roger Quillot. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard,
1962.
- Corbic (Arnaud), *Camus L'absurde, Albert Camus ou le mythe et le
mime*, Lettres Modernes, 1983.
- _____, *Camus L'absurde, la révolte, l'amour*, Les Editions
de l'Ateier/Editions Ouvrières, 2003, p. 153.
- Costes (Alain), *Albert Camus et la parole manquante*, Payot, 1973.
- Couprie (Alain), *Lire le théâtre*, DUNOD, 1994.
- Daniel (Jean), *Avec Camus. Comment résister à l'air du temps*, Gallimard,
2006.
- Evrard (Franck), *Le Théâtre français du XXe siècle*, ellpses, 1995.
- _____, *Albert Camus*, ellipses, 1998.
- Favre (Franz), *Montherland et Camus : une lignée nietzchéenne*. Lettre
modernes, Minard, 2000.
- Gay-Grosier (Raymond), *Les envers d'un Echec*, Minard, Lettres modernes,

1967.

Grenier (Roger), *Albert Camus : soleil et ombre*, Gallimard, 1987.

Guérin (Jean Yves)(dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Robert Laffont, 2009.

Guérin (Jean Yves), *Albert Camus. Littérature et politique*, Honoré Champion, 2013.

Jacquart (Emmanuel), *Le théâtre de dérision Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, 1974.

Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation
(textes réunis par Frédéric Calas, Romdhane Eluori, Saïda Hamzouzaoui et Tijani Salaaoui), Sud Editions/Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

Levi-Valensini (Jacqueline)(dir.), *Camus et le théâtre*, IMSEC Editions, 1992.

Mattéi (Jean François)(dir.), *Albert Camus. Du refus au consentement*, Presses universitaires de France, 2011.

Modler (Karl W.), *Soleil et mesure dans l'oeuvre d'Albert Camus*, L'Harmattan, 2000.

Onfray (Michel), *L'ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Flammarion, 2012.

Pierre A.G. Astier, *Ecrivains Français Engagés La génération littéraire de 1930*, Nouvelles Editions Debresse, 1978.

Rey (Pierre-Louis), *Camus. Une morale de la beauté*, SEDES, 2000.

_____, *Camus, l'homme révolté*, Gallimard, 2006.

Tanase (Virgil), *Albert Camus*, Gallimard, 2010.

〈Résumé〉

L'esthétique du théâtre et la conscience de
l'absurde d'Albert Camus – autour de *Caligula*

LEE Yong-Seog

Dans *Caligula* d'Albert Camus, Caligula est le seul personnage qui fait librement ce qu'il veut. Au début de la pièce, Caligula, jeune empereur apprend la mort de sa maîtresse-soeur. Après cet accident tragique, déçu par le monde et ses injustices, il sombre dans la folie. Il refuse dès lors l'humanité, l'amour, bref toute la valeur des hommes et leurs sentiments. Reniant ses propres émotions, et éprouvant ses sentiments propres, il commettra de nombreux meurtres afin de se débarrasser de toute l'humanité qui peut régner autour de lui. À la suite de la perte d'une femme qu'il aimait, Caligula subit un profond changement de personnalité. Pour lui, le monde est devenu absurde. Contrairement au monde absurde, Caligula repose sur son pouvoir absolu et démesuré qui peut anéantir des valeurs humaines. Conscient de l'absence de limites que lui confère le pouvoir, à la façon d'un enfant en mal de repères, il fait régner sur scène une terreur sans précédent sur son peuple et son entourage proche. Caligula tue, viole, humilie, pille et comble du châtement : il méprise les autres êtres. De ce fait, nous pouvons aborder au sujet de la folie et du pouvoir absolu, au sujet de la liberté. Camus décrit la folie avec tant de justesse et d'audace que l'on finit par aimer ou détester le personnage de *Caligula*. Que se soit le premier cas ou le deuxième, l'on ne reste pas insensible au protagoniste. Mais deux personnages résistent à cette emprise : Scipion le poète et surtout Cherea, qui fomente une révolte.

Derrière l'intrigue des personnages, se retrouvent des thèmes chers à Camus et développés dans les nombreux textes qu'il a laissés : le fonctionnement du pouvoir totalitaire. Enfin face au tyran se dresse Cherea, qui incarne la raison et la révolte lucide, reste honnête et fidèle à ses principes, jusqu'au crime final.

Dans les quatre actes de cette pièce, l'un est une action de passé de trois ans et les trois autres sont de temps proche consécutif. On peut distinguer les deux temps, cohérents mais sautés, dans cette pièce de théâtre. Les unités marquées d'années sont toutes directement liées au mouvement temporel de la révolution événementielle, d'où se crée une structure esthétique du baroque. Dans *Caligula* Albert Camus a donc réalisé la structure baroque. De plus, il utilise la technique du théâtre dans le théâtre comme une structure baroque. Et surtout, il a voulu obtenir d'un théâtre conçu comme jeu de miroirs une esthétique théâtrale. Ainsi, son écriture théâtrale est fondée sur cette forme de l'esthétique théâtrale et sur la conscience de l'absurde.

주 제 어 : 알베르 카뮈(Albert Camus), 『칼리굴라』(Caligula), 부조리 (absurde), 광기(folie), 자유(liberté), 극중극(théâtre dans le théâtre)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

에밀 졸라의 『인간 짐승』에 나타난 상징적 이미지 연구*

이 정 옥
(호서대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-------|-------|
| 1. 서론 | 3. 결론 |
| 2. 본론 | |

1. 서론

에밀 졸라의 『인간 짐승 La Bête humaine, 1890』은 인간 육체의 탐구이면서 동시에 인간 사회의 탐구라고 할 수 있는 『루공마카르Les Rougon-Macquart』시리즈의 17번째의 소설이다. 이 소설은 『루공마카르』시리즈 중에서 유전이 비교적 중요한 기능을 하는 특징을 지니고 있으며, 파리-르아브르 간 철도 노선을 달리는 기관차 운전사인 주인공 자크 랑티에의 이야기로 구성되어 있다.

당시 사회적 상황의 묘사에 부신했던 졸라는 이 소설에 당시 진보의 상징이라고 할 수 있는 증기 기관차를 등장시키고 그와 함께 철도세계를 재현하고 있다. 소설의 내용은 철도 노선이라는 한정된 공간을 배경으로

* 이 논문은 2015년도 호서대학교의 재원으로 학술연구비 지원을 받아 수행된 연구임
(과제번호 2015-0323)

정육과 질투에 의한 살인에서부터 탐욕에 의한 살인 그리고 충동적인 살인에 이르기까지 온갖 범죄의 양상을 보여준다. 이러한 사실은 『인간 짐승』을 특히 살인과 폭력행위로 설명하는 폭력의 소설¹⁾로 간주하게 한다. 이와 같이 철도와 범죄를 다루고 있는 이 소설에서 줄라는 제2제정 말기, 권력에 복종하는 사법부에 대한 신랄한 풍자와 더불어 교육과 진보의 혜택을 확산하는 한 세기의 정신 속에서 살아가는 인간 존재의 밑바닥에서 꿈틀거리는 원초적 본능의 야수성을 강조하고 있다.²⁾

줄라의 창작이 늘 철저한 자료조사를 바탕으로 하듯이 그는 『인간 짐승』을 위해 글을 쓰기 전에 철도의 환경과 기계공, 운전사들을 비롯하여 역의 역장과 부역장 등 직원들에 관한 풍부한 참고자료를 모았다.³⁾ 그리고 소설에 그들의 일상적인 삶을 소개했다. 흔히 줄라의 작품에 대해 19세기 후반 프랑스 사회에 대한 불멸의 기록이라고 지칭하듯이 이 소설에도 역시 그러한 지칭에 걸맞는 부분들이 존재한다. 그러나 『인간 짐승』은 철도 세계에 연관된 사회의 진실한 문제를 부각시키기보다, 한편으로는 원시적 짐승, 다른 한편으로는 과학적 진보라는 양극으로써의 방대한 신화를 구현하고 있다.⁴⁾ 줄라의 소설 미학의 탁월함은 그의 정밀한 자료조사에 의한 현실 묘사에 그치는 것이 아니라 그것을 바탕으로 한 그의

1) Cf. “La Bête humaine est par excellence le roman de la violence s’exprimant par le meurtre et l’assassinat, au point que de nombreux lecteurs en furent choqués et virent dans cette histoire un manquement grave à la simple règle de la vraisemblance, qui régit en principe toute œuvre littéraire.” Jean Labesse, *Etude sur La Bête humaine*, ellipses, 2015, p.33.

2) 유기환, 『에밀 줄라』, 건국대학교출판부, 1996, 95쪽 참조.

3) Cf. “Zola rassemble avant d’écrire une riche documentation sur le milieu ferroviaire et son personnel : les mécaniciens et les chauffeurs, les chefs et sous-chefs de gare, les stationnaires qui occupent les postes de cantonnement.” Émile Zola, *La Bête humaine (et autres textes sur la figure du criminel)*, Hatier, 2013, p.543.

4) Cf. “(...) le roman ressemble à un vaste mythe à un deux pôles, le premier rapporté à la bête primitive et le second touchant au progrès scientifique ; l’absence des véritables problèmes sociaux liés au monde ferroviaire montre bien que l’intérêt de Zola n’est pas de l’ordre du réalisme mais d’un autre ordre, essentiellement celui du symbole.” Claude Seassau, *Émile Zola le réalisme symbolique*, José Corti, 1989, pp.18-19.

생동감 있는 서사기술의 발휘에서 비롯된다고 할 수 있다. 당시 사회를 묘사함에 있어 그가 내세웠던 자연주의 이론에 대한 강박관념에도 불구하고 그의 시적 상상력⁵⁾은 은유와 상징으로 문학 작품의 의미를 더욱 풍성하게 하는 것이다.

따라서 우리는 졸라가 드러내고자 했던 주제들이 이러한 창작의 특징을 바탕으로 어떤 양상으로 드러나는지 살펴보고 그것을 통해 졸라의 소설 미학에 대한 이해의 깊이를 더하고자 한다.

졸라가 강조하고자 했던 야수성은 인간, 그리고 인간이 만든 기계와 제도를 통해 폭력의 양상으로 드러나는데 특히 이것을 부각시키는 공간과 사물의 이미지에 집중하여 살펴보고자 하는 것이다.

2. 본론

2.1. 공간

이 소설에서 공간은 주로 파리-르아브르 철도 노선에 위치한 마을들이다. 그 중에서도 특히 폭력과 죽음의 사건이 관련된 곳은 방, 기차, 터널 등 어둡고 밀폐된 공간이다. 졸라는 이러한 공간을 폭력과 죽음의 이미지로 부각시킨다.

2.1.1. 죽음의 전조- 빅투아르의 숙소, 생라자르 역

소설 1장에서 범죄가 야기되는 배경 설명과 함께 묘사되는 주된 공간은 암스테르담 가 막다른 골목의 빅투아르 아줌마의 숙소를 포함하여 파

5) Cf. “L’ambition réaliste de Zola est souvent détournée par les nombreuses images, qui donnent à la description des lieux et des personnages une dimension à la fois poétique et fantastique.” Émile Zola, *op. cit.*, p.543.

리 생라자르 역과 그 일대이다. 줄라는 이곳의 풍경을 빅투아르 아줌마의 방 창가에서 밖을 내다보는 르아브르 역의 부역장인 루보의 눈을 통해 생생하게 묘사한다. 그리고 여기에 ‘관통하는(trouant)’이나 ‘가로지르는(coupait)’ 등과 같은 폭력적인 이미지의 어휘를 구사하여 죽음을 암시한다.⁶⁾

창문은 (...) 역 쪽을 바라보았다. 파리의 유럽지구를 너른 참호 모양으로 관통하는 역은 지평선이 확 펼쳐진 개활지였는데 (...) 역 전체가 한층 더 확대되어 보였다.⁷⁾

정면으로는 로마가의 집들이 그 뿌연 햇살에 잠겨 흐릿하니 보일 듯 말 듯 했다. 원편으로는 그늘음으로 뿌예진 창유리 지붕을 머리에 인 역사들이 거대한 아가리를 벌리고 죽 늘어선 것이 보였다. (...) 오른 편으로는 선로 위를 가로지르는 유럽 육교가 보였는데 육교 때문에 시야에서 사라졌던 선로는 육교의 격자형 철제 난간 사이로 다시 나타나 저 멀리 바티볼 터널까지 뻗어나갔다.⁸⁾

특히 빅투아르 아줌마의 방은 그곳에서 일어난 사건들에 의해 그 후 일어날 두 번의 살인 사건을 암시하는 전조적 공간이 된다. 첫 번째는 루보와 그의 아내 세브린에 의한 살인 사건이고, 두 번째는 자크에 의한

6) Cf. “Le lexique de la violence est représenté par des substantifs et des verbes annonçant le geste futur du couteau meurtrier.” Renée Bonneau, *La Bête humaine Émile Zola*, Hatier, 1999, p.101.

7) “La fenêtre, (...) donnait sur la gare, cette tranchée large trouant le quartier de l’Europe, tout un déroulement brusque de l’horizon, que semblait agrandir encore, (...)” Émile Zola, *op. cit.*, p.7. 이후 『인간 짐승』의 인용문은 이 판본을 따르며 인용문의 원문 번역은 ‘문학동네’ 출판, 『인간 짐승』(이철의 옮김)에 의한 것임을 밝혀둔다.

8) “En face, sous ce poudroissement de rayons, les maisons de la rue de Rome se brouillaient, s’effaçaient, légères. À gauche, les marquises des halles couvertes ouvraient leurs porches géants, aux vitrages enfumés, (...) tandis que le pont de l’Europe, à droite, coupait de son étoile de fer la tranchée, que l’on voyait reparaitre et filer au-delà, jusqu’au tunnel des Batignolles.” *Ibid.*, pp.7-8.

세브린의 죽음이다. 루보와 그의 아내 세브린은 잠시 파리에 머물면서 이곳을 빌리게 된다. 이때 루보는 결혼 전 그의 아내와 그들의 후원자이며, 영향력을 행사하는 인물 그랑모랭 법원장의 부정한 관계를 알게 되고 그 사실에 질투와 분노를 느낀다. 그리고 그는 세브린에게 죽도록 주먹질을 해댄 후 그녀와 공모하여 그랑모랭의 살해를 획책한다. 그리고 후에 자크와 세브린 두 사람은 연인이 되고, 그들이 이 방에서 하루 밤을 보내게 될 때 자크는 세브린으로부터 그랑모랭의 성폭력과 폭력의 이미지를 생생하게 담은 그들의 살해 사건에 대한 고백을 듣는다. 그리고 극심한 살해 충동을 느끼게 된다. 이 고백에 의해서 자크의 본능이 깨어나는 것은 세브린이 다음 희생자가 될 것임을 예감하게 하는데, 이 방 “천장의 둥근 점이 점점 커지더니 핏방울처럼 번지는 것 같은”(p.298)⁹⁾ 이 이미지는 그와 같은 사실의 전조가 된다. 또한 이와 같은 붉은 빛깔로써 이 방은 11장에서 자크가 그녀를 살해하게 될 장소인 크루아드모프라 저택의 붉은 방의 전조적 공간이 되고, 루보가 세브린에게 폭력을 휘둘렀던 “붉은 면직 시트”(p.292)가 덮인 침대는 크루아드모프라 저택에서 자크에게 세브린이 살해된 이후 거기에 몸을 눕히게 될 침대를 암시한다.¹⁰⁾

소설에서 그랑모랭의 살해를 시작으로 계속 이어지는 불길한 죽음에 대한 암시는 세브린이 이 방에서 자신을 기다리던 남편에게 선물로 주는 칼을 통해서도 나타난다. 세브린은 칼을 선물하는 것이 우정을 자른다고 여기며 한 푼이라도 성의를 표시해야 한다는 농담과 함께 칼을 건네게 되는데 잠시 후 그녀의 과거가 밝혀지면서 그 칼은 루보와 세브린의 결별의 전조가 된다.¹¹⁾ 그리고 또한 그것은 살인과 죽음의 도구가 된다.

9) 이후 각주로 처리하지 않은 ‘Émile Zola, *La Bête humaine (et autres textes sur la figure du criminel)*, Hatier, 2013.’에서의 인용은 본문의 인용문구 끝에 ‘(p.쪽수)’로 표기함.

10) Cf. “Le lit, « drapé de cotonnade rouge », est celui où, dans sa crise de violence jalouse, Roubaud bouscule Séverine. Mais il préfigure aussi le lit où elle sera étendue, après avoir été égorgée par Jacques.” Renée Bonneau, *op. cit.*, p.25.

11) Cf. “Le cadeau de Séverine est donc un double mauvais présage : présage de

그것은 루보가 세브린과 공모하여 그랑모랭을 죽이는데 사용되고 그 후 세브린이 자크와의 행복과 자유를 위해 루보를 살해할 목적으로 자크에게 그것을 건네주게 준다. 그리고 결국 자크는 세브린을 살해하는데 사용하게 되는 것이다.

그는 탁자 위에 칼이 놓여 있는 것을 보고 그 앞에 멈춰 섰다. 이미 그녀의 남편이 사용했던 흉기인데, 이제는 자크더러 그 칼로 그 남편을 찌르라고 그녀가 일부러 거기에 놓아둔 것이 분명했다.¹²⁾

또한 이와 같은 죽음의 전조는 소설 초반부터 생라자르 역의 풍경으로 이미지화 된다.

킴킴한 어둠 한복판으로 솟구쳐 올라간 증기는 풀풀 풀어졌는데 그 모습이 마치 하늘 끝까지 상장을 펼치며 하얀 눈물을 흘리는 것 같았다.¹³⁾

특히 1장 마지막 장면에서 살인 계획을 실행할 루보와 세브린을 태운 기차가 역을 빠져나가는 장면은 미래의 살인을 예고할 뿐만 아니라 살인과 죽음의 사건이 제어될 수 없을 것임을 암시한다.

기차는 유럽 육교 밑을 빠져나가 바티볼 터널 쪽으로 돌진했다. 멀어져 가는 기차의 쾅무니에는 세 개의 후미등만이 붉은 세모 형상으로 보일 뿐이었는데 그 잔영이 마치 터진 상처에서 피가 흘러 나오는 것 같았다. 그렇게 킴킴한 밤에 전율을 일으키며 달려가는

mort et présage de rupture entre Séverine et Roubeaud.” Claude Seassau, *op. cit.*, p.133

12) “Devant la table, il s’était arrêté, en voyant le couteau, l’arme qui avait déjà servi au mari lui-même, et qu’elle venait de mettre évidemment là, pour qu’il l’en frappât à son tour.” Émile Zola, *op. cit.*, p.441.

13) “(...) vapeur qui montait dans tout ce noir, où elle s’effiloquait en petites fumées, semant de larmes blanches le deuil sans bornes tendu au ciel.” *Ibid.*, p.45.

기차는 몇 초 동안 더 눈으로 좇을 수 있었다. 이윽고 기차는 내달리기 시작했는데 그 무엇도 전속력으로 달리기 시작한 이 기차를 멈춰 세울 수 없을 것 같았다.¹⁴⁾

붉은 세모 형상으로 보이는 세 개의 후미등은 세브린이 그의 남편에게 선물하는 칼과 더불어 앞으로 일어날 살인을 예고하는 이미지와 기호로서 소설에서 반복해서 나타나는데 특히 이것은 세브린-자크-루보의 삼인조 범죄를 상징한다.¹⁵⁾ 이와 같이 첫 장에서 묘사된 기차의 폭주 장면은 소설의 마지막 장에서 다시 한 번 반복되는데 이것을 통해서 통제할 수 없는 죽음의 이미지가 더욱 강조된다.

운전자도 없이, 어둠 속 한가운데로, 마치 살육의 현장 한복판에 풀어놓은 눈멀고 귀먹은 짐승처럼, 기관차는 이미 피곤에 절고 술에 취해 혼곤한 상태에서 악을 쓰며 노래를 부르는 병사들을 신고, 그 총알받이들을 신고, 달리고 또 달렸다.¹⁶⁾

2.1.2. 불길한 장소 - 크루아드모프라

무엇보다 폭력과 죽음의 이미지가 가장 두드러지게 나타나는 공간은 크루아드모프라이다. 이곳은 파리-르아브르 노선에 위치한 발랑탱과 말

14) “Il fila sous le pont de l’Europe, s’enfonça vers le tunnel des Batignolles. On ne voyait de lui, saignant comme des blessures ouvertes, que les trois feux de l’arrière, le triangle rouge. Quelques secondes encore, on put le suivre, dans le frisson noir de la nuit. Maintenant, il fuyait, et rien ne devait plus arrêter ce train lancé à toute vapeur.” *Ibid.*, p.49.

15) Cf. “Une série de signes et d’images annoncent les meurtres futurs : (...) ; et l’image, reprise plusieurs fois dans le roman, du « triangle rouge » des feux arrière des trains, symbolisant le trio criminel Séverine-Jacques-Roubaud.” Renée Bonneau, *op. cit.*, p.9.

16) “Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu’on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, elle roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient.” Émile Zola, *op. cit.*, p.498.

로네 사이에 있는 곳으로 삭막하고 인적이 드문 고립된 지역이다. 여기에 범죄와 폭력이 뒤얹힌 유감스러운 사건들의 기원이 되는 그랑모랭의 집과 자크의 고모 파지가 사는 건널목지기의 집이 있다. 이곳은 기차가 지나갈 때마다 마치 모든 것을 휩쓸어 갈 듯한 돌풍으로 지축이 흔들린다.

모든 것을 휩쓸고 지나갈 듯한 기차의 돌풍이 상징하듯, 이곳에서 파지의 작은 딸 어린 루이제트가 그랑모랭의 겁탈로 상처를 입고 그녀의 친구 카뵈슈의 집으로 도망가서 죽는다. 그리고 루보와 세브린에 의해 살해당한 그랑모랭의 시체가 발견된다. 그 후 파지가 독살당하고, 기차의 이탈로 여러 명의 승객들이 죽는다. 이어 플로르의 자살, 그리고 자크에 의한 세브린의 죽음 등 죽음의 사건이 이곳에서 연달아 일어난다. 따라서 이곳은 인물들을 폭력과 죽음으로부터 벗어나지 못하도록 가두는 불길한 공간이다.

줄라는 이러한 ‘간헐’의 이미지를 자크의 경험을 통해 상징적으로 그려낸다. 자크는 이곳에서 사촌 플로르를 만나 그동안 잠재되었던 여인에 대한 살인의 충동이 되살아남을 느낀다. 그리고 그것에서 벗어나기 위해 필사적으로 도망치지만 결국 제자리로 돌아오게 되는 것이다.

자크는 우수에 찬 밤공기를 가르며 내달렸다. (...) 어디로 달려
가든 선로와 마주쳤다. (..) 구렁들이 여기저기 시야를 차단하는 이
황량한 지역은 마치 출구 없는 미로 같았다.¹⁷⁾

이처럼 밤은 이 ‘검은 들판’을 미로로 변형시키고, 미로의 출구를 찾지 못하는 자크는 이 지방의 포로가 된다.

그는 반시간 남짓, 극도의 공포가 고삐 풀린 사냥개처럼 쾅쾅
짖으며 뒤쫓아오기라도 하듯 전속력으로 검은 들판을 휘젓고 달렸

17) “Jacques fuyait dans la nuit mélancolique. (...) Toujours maintenant il rencontrait la voie, (...) Ce pays désert, coupé de monticules, était comme un labyrinthe sans issue” *Ibid.*, p.74.

다. (...) 그 자신도 모르는 사이에 제자리로 돌아온 모양이었다. 터널 위 가시덤불 숲이 무성한 경사지를 헤집고 크게 반원을 그려 돈 다음 당도한 곳이 처음에 그가 있었던 철길 맞은편이었던 것이다.¹⁸⁾

자크가 피하고 싶어 하는 살해 충동은 그가 『목로주점』의 주인공인 제르베즈 마카르의 아들로써 마카르 혈통의 비정상적인 유전에 기인한 것으로 설명된다. 이 치료할 수 없는 병에 대해 자크는 그것이 마카르 집안의 알콜중독 탓이라고 여기는 것이다.

그러다 보니 그는 자신이 다른 사람들 때문에 대가를 치르는 것은 아닌가 하고 생각하기에 이르렀다. 그는 술을 마셨던 그의 아버지 지 대, 할아버지 대, 그 주정뱅이 가게로부터 자신이 나쁜 피를, 서서히 진행되는 중독성을, 여자를 잡아먹는 늑대 무리에 자신을 끌어넣어 깊은 숲속으로 몰고 가는 야만성을 물려받은 것이라고 생각했다.¹⁹⁾

그의 가족은 거의 정상이 아니었다. 많은 식구가 나름대로 결함을 지니고 있었다. 그는 순간순간 자기에게도 그것이, 그 유전적인 결함이 있음을 느꼈다 (...) 그것은 그의 존재에 뜻하지 않은 균형 상실, 그러니까 균열이나 구멍 같은 것이 생긴다는 것인데, 그 경우 모든 것을 왜곡하는 일종의 심각한 몽환에 빠지면서 그 구멍을 통해 그 자신의 자아가 달아나버리는 것이다. 그렇게 되면 그는 더 이상 자신을 통제할 수 없고 자신의 근육에, 미쳐 날뛰는 그 짐승에게 복종하게 된다.²⁰⁾

18) “Alors, de nouveau, pendant une demi-heure, il galopa au travers de la campagne noir, comme si la meute déchaînée des épouvantes l’avait poursuivi de ses abois. (...) Il devait tourner à son insu, car il revint, de l’autre côté, buter contre la voie, après avoir décrit un large demi-cercle, parmi les pentes, hérissées de broussailles, au-dessus du tunnel.” *Ibid.*, pp.80-81.

19) “Et il en venait à penser qu’il payait pour les autres, les pères, les grands-pères, qui avaient bu, les générations d’ivrognes dont il était le sang gâté, un lent empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femmes, au fond des bois.” *Ibid.*, p.76.

자크는 이와 같은 병적인 살인의 충동에서 벗어나기 위해 달아나려고 했지만 결국 원점으로 돌아오게 되고, 막 터널을 빠져나와 전속력으로 달리는 기차의 차창을 통해 순식간에 스쳐지나가듯 루보와 세브린이 그 랑모랭을 살해하는 장면을 목격하게 된다. 이후 선로 주변에서 발견되는 그랑모랭의 목이 잘린 시체는 자크의 살해 충동을 자극하게 된다. 그리고 자크는 아직 감히 자신이 실행하지 못한 살인의 행동 앞에서 일종의 부러움과 살해 욕망을 느낀다.

그의 심장이 터질 듯이 뛰었다. 이 비극적인 죽음을 목도하자 살인을 저지르고 싶은 근질거리는 욕망이 마치 정욕처럼 증폭되었다. 그는 안절부절 못하면서도 무서운 것과 친해져버리는 어린이 처럼 한 걸음 떼어 더 가까이 다가갔다. 그래! 나도 하고 말거야. 이번에는 내가 감행할 차례야!²¹⁾

결국 크루아드모프라는 “자크의 광기가 이 미로를, 음울하고 황폐한 이 버려진 황무지를 빠져나가지 못하고 맴도는 것”(p.74)처럼 그의 운명이 그를 기다리는 곳이 될 것이다.

2.1.3. 괴물의 동굴 - 말로네 터널

소설에서 터널은 죽음과 두려움이 결합된 장소²²⁾로서 괴물의 동굴처

20) “La famille n’était guère d’aplomb, beaucoup avaient une fêlure. Lui à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire; (...) mais c’étaient, dans son être, de subites pertes d’équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d’une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s’appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée.” *Ibid.*, p.76.

21) “Son cœur battait à ce rompre, son prurit de meurtre s’exaspérait comme une concupiscence, au spectacle de ce mort tragique. Il fit un pas, s’approcha davantage, ainsi qu’un enfant nerveux qui se familiarise avec la peur. Oui! il oserait, il oserait à son tour!” *Ibid.*, p.86.

22) “le tunnel est aussi un lieu associé à la peur et à la mort.” Renée Bonneau, *op. cit.*, p.63.

럼 묘사된다. 어두운 공간이라는 특징을 지닌 이곳은 2장에서 자크가 살인충동의 위기로 미로를 헤매고 있었을 때 그 입구를 ‘검은 아가리’로 보는 것처럼 폭력의 이미지를 지닌다.

꽤 오랫동안 비탈길을 달러가는 중이었는데 그의 눈앞에 둥근 구멍, 터널의 검은 아가리가 나타났다. 요란스럽게 숨을 몰아쉬며 비탈길을 올라오던 기차가 마치 대지에 흡수되듯 터널 속으로 휩쓸려 들어가더니 지축을 뒤흔드는 긴 울림을 남기고 사라져버렸다.²³⁾

이곳의 폭력적인 이미지는 특히 플로르의 경험에서 부각된다. 어두운 이곳은 그녀가 자칫 방향 감각을 잃을 경우 살아있는 생명체가 목숨을 위협하듯 심한 공포감을 느끼게 한다.

터널 속 정신착란이겠지만 양쪽 벽이 좁혀들면서 자신을 옥죄는 것 같았고, 궁룡형 천장은 갖가지 위협적인 소리와 끔찍한 포효가 부딪히며 반향을 일으켰다.²⁴⁾

특히 졸라는 터널 안을 달리는 기차를 마치 신화 속의 외눈박이 키클롭스처럼 괴물로 정령화하여 폭력성을 강조한다. 터널로 진입하는 기차는 전조등의 “불타는 둥근 눈”(p.379)으로 점점 커지고 “그렇게 커지던 눈은 별경게 이글거리는 숯불, 맹렬히 타오른 아궁이의 아가리로 변하게”(p.379) 되는 것이다. 그리고 이것은 괴물이 위력을 발휘하듯 벼락을 치며 지나가는데 그 폭풍이 플로르의 뺨을 후려치게 되는 것이다. 이와

23) “Et, depuis de longues minutes, il battait les pentes, lorsqu’il aperçut devant lui l’ouverture ronde, la gueule noire du tunnel. Un train montant s’y engouffrait, hurlant et sifflant, laissant, disparu, bu par la terre, une longue secousse dont le sol tremblait.” Émile Zola, *op. cit.*, p.74

24) “C’est la folie du tunnel, les murs qui semblaient se resserrer pour l’étreindre, la voûte qui répercutait des bruits imaginaires, des voix de menace, des grondements formidables.” *Ibid.*, p.379.

같은 괴물의 폭력성은 플로르가 열차 사고를 일으킨 후 자살을 시도할 때 더욱 잘 드러난다.

플로르는 술이 무성한 금발에 키가 크고 힘이 센 열여덟 살의 숫처녀로서 탄탄한 엉덩이와 남자처럼 단단한 팔을 가진, 강한 야성미를 지니고 있는 여성이다. 그러나 자크를 일방적으로 사랑하는 그녀는 자크와 세브린의 관계를 알게 되고 질투심에 의해 그들을 죽이기로 결심한다. 그리고 세브린과 자크가 탄 기차를 탈선시킨다. 그러나 이 엄청난 사고에도 자크와 세브린이 살아남으로 인해 그녀의 시도는 좌절되고, 무고한 승객들의 죽음과 부상 등 엄청난 결과만 남기게 된다. 그러자 플로르는 자살을 결심하게 되는데 그것은 사고에 대한 양심의 가책이라기보다 자크가 자신에게 품고 있을 감정에 대한 괴로움 때문이다. 그녀는 사고 순간 자크에게 자신의 의도를 들리게 되고, 그로 인해 자신은 그 남자의 증오의 대상이 되었다는 사실이 그녀를 견딜 수 없게 하는 것이다.

결국 터널 안에서 자살을 감행하는 플로르는 아무런 두려움 없이 죽음을 맞이하는 당당한 여전사의 모습으로 부각된다.

여기서 주저앉아야 하나, 레일을 베고 누워 죽음을 기다려야 하나? 그러나 그런 방법은 수치스럽게 느껴졌다. 숫처녀와 전사의 본능으로 끝까지 걸어가 당당히 죽음을 받아들여야 했다. 그러자 그녀 안에 잠들어 있던 에너지가 꿈틀거리면서 그녀는 다시 힘차게 걸음을 내디뎠다.²⁵⁾

“동상처럼 우뚝하고 날렵한 몸을 다시 곧추세우고 강인한 두 다리로 균형을 잡고”(p.413) 성큼성큼, 씩씩하게 나아가는 그녀와 “엄청난 핏몸과 폭풍을 몰고 지축을 뒤흔들며 접근하는”(p.413) 기차의 모습은 영락

25) “serait-elle donc obligée de s’asseoir, de l’attendre, couchée en travers des rails? Mais cela lui paraissait indigne, elle avait le besoin de marcher jusqu’au bout, de mourir toute droite, par un instinct de vierge et de guerrière. Et ce fut, en elle, un réveil d’énergie, une nouvelle poussée en avant” *Ibid.*, pp.412-413.

없이 한 여전사와 괴물의 한 판 승부를 벌이는 광경으로 묘사된다. “눈은 이제 활활 타오르는 잉겔볼로, 불길을 토해내는 화구로 변했으며, 괴물의 숨소리는 귀청을 찢을 듯 점점 더 커져가는 우레 같은 바퀴 소리와 함께 진작에 그 축축하고 뜨거운 숨결을 느낄 수 있을 정도로 가까이 다가온”(p.413) 기차를 향해 그녀는 마치 불빛에 매혹되어 달려드는 “밤 나방처럼”(p.413) 불빛을 향해 똑바로 나가는 것이다. 그리고 결국 그녀는 동굴의 괴물에 의해 여전사의 생을 마감하게 된다.

그리고 무시무시한 충격과 동시에, 격렬한 포옹을 하듯 그녀는 다시 몸을 곧추세웠는데, 마치 최후의 저항을 목전에 둔 전사처럼 솟구쳐 일어선 그녀의 자세는 거대한 괴물을 부여잡고 땅바닥에 내치기라도 할 비장한 모습이었다. 그녀의 머리가 기관차의 전조등과 정면으로 부딪친 것과 동시에 전조등 불이 꺼졌다.²⁶⁾

2.1.4. 범죄의 공간 - 크루아드모프라 저택

소설에서 크루아드모프라 저택은 세브린이 그랑모랭으로부터 상속받은 것으로 범죄의 공간이 된다. 철길이 정원 한가운데를 지나가는 그 집은 “서쪽에서 몰아치는 빗줄기로 회색 덧창이 푸르텡텡하게 변색될 정도로 방치된”(p.50)채로 황무지에 서있어 고독한 분위기를 지니고 있다. 이곳에서 그랑모랭은 정원사가 죽자 그의 딸이었던 세브린을 거둬들이고 성적충동의 희생자로 만든 후 그녀에게 이 저택의 소유권을 넘겨주었다. 따라서 이곳은 세브린에게 있어서 그랑모랭의 혐오스런 추억을 담고 있는 곳이다. 무엇보다 졸라는 이 집에 대한 자크의 느낌을 통해서 살인과 죽음의 전조를 예감하게 한다. 이 집은 그가 기차를 몰고 지날 때마다 눈여겨보게 되는 곳으로 “정확히 까닭은 알 수 없지만 그의 인생에 뭔가

26) “Et, dans l’épouvantable choc, dans l’embrassade, elle se redressa encore, comme si, soulevée par une dernière révolte de lutteuse, elle eût voulu étreindre le colosse, et le terraser. Sa tête avait porté en plein dans le fanal, qui s’éteignit.” *Ibid.*, pp.413-414.

중요한 것 같은 막연한 느낌과 함께 그의 뇌리를 떠나지 않고”(p.68) 불편한 느낌을 갖게 하는 곳이다.

이어 크루아드모프라에 다다르자 정지한 듯 떠 있는 달 아래 비스듬히 철길을 향해 있는 집이 갑자기 눈에 들어왔는데, 덧창들이 굳건히 내려진 채 황폐하게 버려진 그 집은 소름 끼치도록 침통한 풍경이었다. 자크는 이번에는 마치 자신의 불행한 운명 앞을 지나가는 듯한 기분이 들어 이전보다 더 가슴이 조여 왔다.²⁷⁾

자크가 열차의 탈선 사고 이후 건강을 회복하기 위해 이 집에 머물게 될 때 그는 세브린의 고백을 통해서 들었던 붉은 방, 세브린이 열여섯 살 육 개월의 나이에 그랭모랭 법원장의 폭행에 몸을 빼앗겼던 방, 바로 그 침대를 차지하게 된다. 그리고 “매번 지나갈 때마다 마치 이 집이 자기 존재의 불행을 대변하기 위해 그 자리에 서있는 것처럼 여겨져 참담한 슬픔”(p.417)을 느꼈던 기억을 떠올린다.

또한 살인과 죽음의 전조는 루보를 이 집으로 끌어들이어 살해하기로 계획한 다음 날 아침 자크가 느끼는 붉은 방의 분위기에서도 암시된다. 그는 “밝은 햇살에 침대의 붉은 휘장과 붉은 벽지가 활활 타오르면서 온 방안이 불길에 휩싸인 것”(p.437) 같고, 그가 해를 쳐다보았을 때 “마치 넘쳐흐르는 붉은 물결에 몸을 담그고 있는 것”(p.438) 같은 분위기를 느낀다. 결국 루보가 도착하기를 기다리던 그 시간, 등불로 인해 흰히 드러난 세브린의 육체에 살해 충동을 격심하게 느낀 자크는 그가 전부터 불행을 예감했듯 이 집에서 루보가 아닌 세브린을 살해하게 된다.

27) “Ensuite, ce fut, à la Croix-de-Maufrais, sous la lune immobile, la brusque vision de la maison plantée de biais, dans son abandon et sa détresse, les volets éternellement clos, d’une mélancolie affreuse. Et sans savoir pourquoi, cette fois encore, plus que les précédentes, Jacques eut le cœur serré, comme s’il passait devant son malheur.” *Ibid.*, p.208.

그 순간 파리발 급행열차가 그가 발을 딛고 있는 방바닥이 뒤흔들릴 정도로 세차고 빠르게 지나갔다. 숨이 끊어진 그녀는 마치 그 폭풍에 휩쓸려 측사한 것처럼 보였다. (...)

붉은 벽지와 붉은 커튼이 둘러싼 방안 한가운데 그녀는 많은 피를 쏟고 바닥에 쓰러져 있었는데 붉은 피가 흥건하게 (...) 마룻바닥 위에 커다랗게 방울지어 뚝뚝 떨어졌다.²⁸⁾

암스테르담 가 막다른 골목의 빅투아르 아줌마의 방에서 세브린의 고백을 들으면서 살인의 호기심으로 “그래, 칼은? 칼이 살을 파고드는 것도 느껴져?”(p.313)라며 그 느낌을 집요하게 물었던 자크는 결국 이곳에서 그랑모랭 법원장을 찔렀을 때와 똑같은 양상, 똑같은 부위, 똑같은 격분이 동반된 살인을 저지르게 된 것이다.

“법원장과 똑같이 찔려 죽었군” 미자르가 상처를 보더니 이윽고 입을 열었다.²⁹⁾

르네 보노(Renée Bonneau)가 자크의 살해 행위에 대해 그를 짓누르는 유전, 장소 그리고 상황³⁰⁾이라는 삼중 조건의 총체가 작용했음을 지적하듯이³¹⁾ 크루아드모프라는 폭행의 추억이 가득한 장소로서 자크의

28) “À cette seconde, passait l'express de Paris, si violent, si rapide, que le plancher en trembla ; et elle était morte, comme foudroyée dans cette tempête. (...) Au milieu de ces tentures rouges, de ces rideaux rouges, par terre, elle saignait beaucoup, d'un flot rouge (...) il retombait en grosses gouttes sur le parquet.” *Ibid.*, pp.447-448.

29) “Le même coup que pour le président, finit par dire Misard, en examinant la blessure.” *Ibid.*, p.452.

30) 르네 보노(Renée Bonneau)는 자크가 살인 행위에 그토록 저항했음에도 불구하고 범 죄를 저지르는 것은 그의 유전적 기질과 장소 외에 그가 처해 있던 몇 가지 상황을 지적한다. 그것은 그가 파지 고모를 독살하고 나서 아무런 가책도 느끼지 않는 미자르를 보게 되는 것, 그리고 자신을 사랑한 플로르가 질투심에 열차 탈선 사고를 일으킨 후 자살한 사건을 듣게 되는 것, 게다가 살해하기로 작정한 루보가 도착하기를 기다리는 긴 시간이 그의 신경을 고조시켰다는 것이다. Renée Bonneau, *op. cit.*, p.32.

31) Cf. “Le triple déterminisme de l'hérédité, du lieu et des circonstances qui pèse sur Jacques, va le pousser jusqu'à ce crime qu'il redoutait de commettre.” *Ibid.*, p.31.

범행에 영향을 끼치게 되는 것이다.

2.1.5. 고립과 소외의 공간— 건널목지기의 집

크루아드모프라의 건널목지기의 집 또한 폭력과 죽음의 장소이다. 이 곳 역시 그랭모랑의 저택과 마찬가지로 고립되고 소외된 분위기를 지닌다.

건널목지기가 사는 집은 그 집의 정원 안, 철길을 가로질러 5킬로미터 거리의 두앵빌까지 나있는 오솔길 모퉁이에 외따로 웅크리고 있다. 그 나지막한 집은 벽 여기저기 금이 가고 지붕의 기와는 이끼가 잠식했으며 채소를 경작하는 생나무 울타리가 쳐진 정원 한복판에 을 씨년스럽게 버려진 채 당장이라도 주저앉을 것 같은 모습이다.³²⁾

이곳에는 철도 선로변경통제원인 미자르와 그의 아내 파지 그리고 플로르가 산다. 이 집의 이미지처럼 이들은 “가난에 찌든 삶, 숨기만 한 이 북쪽 오지에 유배돼서 이야기 나눌 사람 하나 없이, 이웃 하나 없이 죽도록 지겨워하면서 외로움과 추위에 덜덜 떨며 살았다”(p.55) 그리고 “아무런 희망도 없고 확실한 거라곤 사람 사는 세상과는 수천 리나 떨어진 이 오지에서 살다 죽는다는 것뿐”(p.56)이라고 말하는 파지의 말처럼 고립되고 소외된 삶을 살아간다. 줄라는 이곳을 지나가는 기차가 “돌풍을 일으키며 다가와 웅크린 집을 휩쓸어갈 기세로 지축을 흔들면서 번개처럼 지나가는”(p.57)광경의 묘사를 통해 폭력의 이미지를 그리고 있다. 이와 같은 이미지가 상징하듯 이곳에서 파지는 남편 미자르에 의해 서서히 죽어간다. 음험한 미자르는 파지가 유산으로 상속 받아 감춰둔 천 프랑을 차지하기 위해 그녀를 서서히 독살하는 것이다.

32) “Seule, la maison du garde-barrière est là, au coin de la route qui traverse la ligne et qui se rend à Doinville, distant de cinq kilomètres. Basse, les murs lézardés, les tuiles de la toiture mangées de mousse, elle s’écroule d’un air abandonné de pauvre, au milieu du jardin qui l’entoure, un jardin planté de légumes, fermé d’une haie vive.” Émile Zola, *op. cit.*, p.50.

진보의 상징인 기차가 매일같이 군중을 실어 나르며 지나가지만 그들은 이곳에서 일어나는 인간 삶의 드라마에는 무관심할 뿐이다. “이렇게 끊임없이 기차가 운행됨에도, 이토록 수많은 안락과 돈이 지나감에도 항상 그토록 바빠 지나가는 그 군중 가운데 누구도 그녀가 여기 있다는 것, 죽을 위험에 처해 있다는 것을 알지 못하리라”(p.60)는 사실이 과거를 슬프게 한다.

폭설로 기차가 이곳에서 멈추게 된 어느 날, 한 무리의 승객들이 추위를 피하고 먹을 것을 찾아 건널목지기 집으로 몰려온다. 그러나 “눈보라에 실려왔다가 눈보라에 실려 가는 그 낯선 군중, 다시는 보지 못할 바깥 세상의 통과자들”(p.288)은 약간의 먹을 것과 잠깐의 휴식을 취하고 떠날 뿐 “그녀가 먹는 소금에 집어넣은 그 더러운 것에 대해 조금이라도 의심하는 이는 단 한 사람도 없을 것”(p.282)이었다.

아무도 모르게 감춰둔 천 프랑을 “찾아봐, 찾아보라고!”(p.58)라며 차라리 죽어버릴망정 남편과의 끈질긴 싸움에 결코 굽히지 않을 것을 고집하던 파지는 결국 끝까지 비밀을 밝히지 않은 채, 눈을 부릅뜨고, 입술은 뒤틀려 비웃는 듯한 표정을 남기고 숨을 거둔다. “벌레가 떡갈나무를 갉아먹듯”(p.372) 그렇게 미자르는 “이 사내대장부 같은 여자를, 덩치도 크고 잘생긴 이 여자를 결국 먹어치운”(p.372)것이다.

이 여자는 이렇게 똑바로 누운 채로 세상을 하직하고 무로 돌아갔지만 나는 여전히 살아있다. (...) 그 단지 안에는 관장용으로 준 비해두고 쓰던 밀기울죽이 남아 있었다. 그녀가 눈치 채고 의심을 한 다음부터 그는 소금 쪽은 포기하고 관장용 밀기울죽에 쥐약을 섞어 넣었다. 멍청하기 짝이 없는 그녀는 그쪽이리라고는 추호도 의심하지 못하고 이번에는 아랫도리이긴 하지만 어쨌거나 꿀떡꿀떡 잘도 받아먹었다.³³⁾

33) “elle était sur le dos, finie, réduite à rien, et lui durait encore(...) une terrine, où se trouvait un reste d'eau de son, préparée pour un lavement : depuis qu'elle se doutait du coup, ce n'était plus dans le sel, c'était dans ses lavements qu'il

결국 이 오지에서 독살당한 파지, 불쌍한 막내 루이제트와 플로르 이 세 모녀는 “기차가 쏜살같이 지나가면서 일으킨 광풍에 휩쓸려가듯 그렇게 길바닥에 내팽개쳐지고 으스러져 사라져버린 그런 술한 가엾은 존재들”(p.421)의 일원으로서 무덤에서 서로 만나게 된 것이다.

2.2. 기관차

2.2.1. 진보의 상징

줄라가 『인간 짐승』의 집필을 구상하면서 “나는 『꿈』 이후에 아주 다른 소설을 쓰기를 원한다.”라고 언급한 것처럼 이 작품은 앞선 작품들과 구별되는 특징을 지니고 있다. 그것은 무엇보다 기계적 도구 즉 기관차를 완전한 자격을 가진 소설의 등장인물로 만들었다는 것이다.³⁴⁾ 따라서 이 소설에서 기관차는 살아 있는 존재로 정령화 되어 다른 등장인물들과 대등한 역할을 하게 된다. 그 정령화의 한 예는 소설 첫 장에서 루보가 바라보는 생라자르 역의 기관차를 통해서도 볼 수 있다.

유럽 육교 저편에 대기하고 있을 그 기관차의 모습은 아직 눈에 들어오지 않았다. 마치 초조함에 몸이 단 사람처럼 선로 진입을 요구하며 다급하게 기적을 살짝살짝 울려대는 소리만 들려올 뿐이다. 드디어 진입 신호가 떨어지자 기관차가 짧은 기적 소리로 알아 들었다고 응답했다.³⁵⁾

mettait de la mort-aux-rats ; et, trop bête, ne se méfiant pas de ce côté-là, elle l'avait avalée tout de même, pour de bon cette fois-ci.” *Ibid.*, p.372.

34) Cf. “Émile Zola, concevant le projet d'écrire *La Bête Humaine*, avait dit: « Je voudrais, après *Le Rêve*, faire un roman tout autre. » De fait, *La Bête humaine* marque une innovation totale qui différencie fortement cette œuvre des précédentes. Cette innovation était au premier chef d'avoir fait d'un engin mécanique, la locomotive, un personnage de roman à part entière, (...)” Jean Labesse, *op. cit.*, p.68.

35) “Il n'apercevait pas celle-ci, arrêtée au delà du pont de l'Europe ; il l'entendait seulement demander la voie, à légers coups de sifflet pressés, en personne que

소설에서 등장인물의 역할을 하는 것은 기관차를 대표하는 라리종호이다. 이것은 자크가 운전하는 것으로 때로는 자기 역할에 충실한 암말로, 또는 자크의 동반자인 애인으로 그리고 또 때로는 『목로주점』의 증류기나, 『제르미날』의 보뢰 탄광처럼 괴물로 그려진다. 무엇보다 폭력과 죽음이 난무하는 『인간 짐승』에서 기차는 독립적으로 움직이고 엄청난 속도를 지니고 있다는 특징에 의해 증류기나 탄광의 수갱보다 더욱 위협적인 이미지를 지니게 되는데 졸라는 철도망 자체를 한 거인의 존재로 묘사하여 그 위력을 상상하게 한다.

그것은 하나의 거대한 몸뚱어리 같았다. 머리는 파리에 두고 등 뺨은 선로 위에 죽 늘어뜨렸으며 다리와 팔들은 르아브르와 여타의 정거장이 있는 도시들에 둔 상태로 지선들을 따라 사지를 활짝 벌린 채 대지를 가로질러 누워 있는 하나의 거인.³⁶⁾

또한 졸라는 기관차의 보일러에서 나오는 내부의 ‘숨’과 빠른 속도에 의해 생기는 외부의 ‘숨’을 통해 괴물의 특성을 나타낸다. 보일러에 의한 ‘숨’은 기차가 거인인 만큼 더욱 난폭한 동물의 숨으로 묘사된다.³⁷⁾

라리종호는 허리에 힘을 잔뜩 주고 거인처럼 거친 숨을 몰아쉬며 가슴팍을 눈 더미에 부딪쳤다. 마지막으로 기관차가 숨을 가다듬는 것처럼 보였다.³⁸⁾

l'impatience gagne. Un ordre fut crié, elle répondit par un coup bref qu'elle avait compris." Émile Zola, *op. cit.*, p.9.

36) "C'était comme un grand corps, un être géant couché en travers de la terre, la tête à Paris, les vertèbres tout le long de la ligne, les membres s'élargissant avec les embranchements, les pieds et les mains au Havre et dans les autres villes d'arrivée." *Ibid.*, pp.64-65.

37) Cf. "On peut distinguer deux souffles dans la machine à vapeur : un souffle interne, celui de sa chaudière, qui devient sous la plume de Zola un souffle animal d'autant plus violent que la machine est géante: (...) et un souffle externe, celui provoqué par la vitesse de la machine sur son passage." Claude Seassau, *op. cit.*, p.173.

그리고 이 거인의 빠른 속도에 의해 야기되는 외부의 ‘숨’은 ‘모든 것을 쓸어버릴 듯한’ 돌풍의 기세로서 그 폭력성을 드러낸다.

기차가 터널을 빠져나와 벌판으로 들어서며 한층 더 숨을 헐떡 거리는 소리가 들려왔다. 이윽고 기차가 객차를 무더기로 이끌고 우레와 같은 바퀴소리와 함께 모든 것을 휩쓸 듯한 폭풍우의 막강한 기세를 과시하며 지나갔다.³⁹⁾

진보의 상징인 기차는 “그런 것이 진보지. 모든 형제가 하나가 되어 저기 꿈의 나라를 향해 질주하는 것”(p.60)이라는 파지의 생각처럼 사람들 사이를 더 쉽고 긴밀하게 소통하게 하는 희망적인 존재가 될 수 있다. 그러나 그 이면에 폭력적인 위력을 지닌 기차는 인간을 으스스시키고, 사고의 경우 희생자를 양산한다. 따라서 이것은 죽음과 불행의 상징이 된다.⁴⁰⁾ 루보에 의한 그랑모랭의 살인, 자크로 하여금 범죄의 강박관념을 다시 불러일으키게 하는 그랑모랭의 살인 장면⁴¹⁾, 수많은 인명 피해를 유발한 플로르의 열차 탈선과 그녀의 자살, 그리고 그 외에 소설의 끝에서 자크와 기관차 화부인 폐퇴가 싸우다가 두 사람 모두 죽음에 이르는 것 등 이 모든 것이 기차와 관련된다. 게다가 기차는 운전자도 없이 전쟁의 살육을 향해서 군인들을 수송한다. 그런데 기차는 이러한 불행들에 무관심한 냉혹한 존재이다.

38) “la Lison, raidissant les reins, buta du poitrail, avec son souffle enragé de géante. Enfin, elle parut reprendre haleine” Émile Zola, *op. cit.*, p.267.

39) “On l’entendit sortir du tunnel, souffler plus haut dans la campagne. Puis, il passa, dans le tonnerre de ses roues et la masse de ses wagons, d’une force invincible d’ouragan.” *Ibid.*, p.59.

40) Cf. “cette machine est capable de broyer les hommes, (...) en cas d’accident, innombrables sont ses victimes, elle devient alors un symbole de malheur et de mort.” Jean Labesse, *op. cit.*, p.69.

41) Cf “Le train est lié au crime : (...), soit qu’il le détermine (c’est en voyant passer le train où il a entrevu l’assassinat que Lantier est repris par ses obsessions criminelles)” Renée Bonneau, *op. cit.*, p.75.

그것이 지나간다, 그것이 지나간다, 기계가, 의기양양하게, 수학적인 정밀성으로 무장하고서, 선로 양옆에 감춰져 있지만 항상 생생하게 꿈틀거리는 인간적인 것들은, 불멸의 정념과 불멸의 범죄는 의도적으로 무시하고서, 미래를 향해 달려간다.⁴²⁾

기차로 상징되는 진보의 이와 같은 무정함은 유사한 양상으로 여러 차례 반복된다. 2장 끝에서 자크는 그랑모랭의 육체 앞에서 다음과 같이 숙고한다.

기차들은 하나같이 그 무지막지한 기계의 힘을 과시하며 서로 엇갈려 먼 목적지를 향해, 미래를 향해 달려갔다. 어떤 이에게 무참히 살해된, 목이 절반 잘린 그 남자의 머리가 거기에 있다는 것에 전혀 개의치 않고 무심하게 스쳐지나가면서.⁴³⁾

그리고 10장 끝에서 플로르의 자살 이후 그녀의 주검이 자기 어머니 파지의 주검 옆에 나란히 놓였을 때 지나가는 기차 역시 같은 양상을 보인다.

기차들은 온갖 참사와 온갖 범죄는 모르는 일이라는 듯 무심하게, 자신들의 기계적인 전능함을 과시하며 냉혹하게 지나갈 뿐이었다. 저 군중가운데 모르는 존재 몇이 선로 바닥에 떨어져 기차 바퀴에 깔려 으스러졌다 한들 무슨 상관이란 말인가! 사람들은 즉시 시체들을 치우고 피를 깨끗이 닦아낸 다음 저 먼 목적지를 향해, 미래를 향해 다시 출발하는 것이다.⁴⁴⁾

42) “ça passait, ça passait, mécanique, triomphal, allant à l’avenir avec une rectitude mathématique, dans l’ignorance volontaire de ce qu’il restait de l’homme, aux deux bords, caché et toujours vivace, l’éternelle passion et l’éternel crime.” Émile Zola, *op. cit.*, p.65.

43) “Tous se croisaient, dans leur inexorable puissance mécanique, filaient à leur but lointain, à l’avenir, en frôlant, sans y prendre garde, la tête coupée à demi de cet homme, qu’un autre homme avait égorgé.” *Ibid.*, p.90.

44) “Ils passaient inexorables, avec leur toute-puissance mécanique, indifférents, ignorants de ces drames et de ces crimes. Qu’importaient les inconnus de la

소설 마지막 부분에서 군인들을 가득 실은 기차가 운전자도 없이 고삐가 풀려 제멋대로 폭주할 때 기차는 수많은 인명 피해에도 아랑곳하지 않는 무관심으로 그 냉혹함을 더욱 강하게 드러낸다.

기차가 도중에 산산조각내버린 희생자들이 도대체 무슨 의미가
있단 말인가! 기관차는 그러거나 말거나 자기로 인해 뿌려진 피는
거들떠보지도 않은 채 미래를 향해 전진하고 있지 않은가?⁴⁵⁾

2.2.2. 인간짐승 - 자크 랑티에

소설에서 기관차의 폭력성은 인간의 폭력성의 구현이다. 즉 기차가 지닌 폭력성은 문명화된 인간 밑에 웅크리고 있는 야수성을 드러내는 것이다. 무엇보다 소설에서 기관차는 인간 짐승을 구체화하는 자크의 이중성을 나타낸다. 자크는 ‘문명의 세례를 받은 인간’(p.359)이며 “교육을 통해 길러진 힘”(p.359)과 “오랜 세월 서서히 전승되어 불멸의 금자탑으로 쌓인 사상들”(p.359)을 체득하여 “도덕관념으로 가득 채워진 정련된 두뇌(p.359)”를 가진 인물이다. 그러나 자크의 이면에는 “원시의 숲에서 짐승처럼 서로가 서로를 덮치게 했던 살인의 충동”(p.450)처럼 야만적인 살인의 충동을 일으키는 또 다른 ‘그’가 내재해 있다.

그것은 다른 존재. 그동안 너무도 빈번히 그의 내부 깊숙한 곳에서 꿈틀거리며 준동해왔던 그 존재, 아주 먼 조상으로부터 대를 물려 그에게 유전된, 살인에 대한 갈망으로 불타는 존재였다.⁴⁶⁾

줄라는 자크 내면의 또 다른 존재인 인간 짐승의 이미지를 세브린을

foule tombés en toute, écrasés sous les roues! On avait emporté les morts, lavé le sang, et l'on repartait pour là-bas, à l'avenir.” *Ibid.*, p.415.

45) “Qu’importaient les victimes que la machine écrasait en chemin! N’allait-elle pas quand même à l’avenir, insoucieuse du sang répandu?” *Ibid.*, pp.497-498.

46) “mais l’autre, celui qu’il avait senti si fréquemment s’agiter au fond de son être, cet inconnu venu de très loin, brûlé de la soif héréditaire du meurtre.” *Ibid.*, p.319.

살해한 후 자크가 듣는 내면의 소리를 통해 묘사한다.

자크는 소스라치게 놀랐다. 쿵쿵거리는 짐승소리, 식식거리는 멧돼지 소리, 으르렁거리는 사자 소리가 들려온 것이다. 그는 조용히 주위를 살폈다. 그것은 자신의 거친 숨소리였다.⁴⁷⁾

자크가 느끼는 여인에 대한 살인의 충동은 특히 그것을 피하려는 그의 의지를 무기력하게 만든다. 저항할 수 없는 이와 같은 살인의 충동에 의해 자크는 자율성을 잃고 결국 세브린을 살해하게 되는 것이다. 자신의 조절 능력을 잃은 자크의 모습은 소설 마지막 장의 “고삐가 풀려 제멋대로 날뛰는”(p.497) 미친 기차와 동일시된다.

이와 같은 사실은 기차가 진보의 상징이지만 여전히 폭력성이 제거되지 못한 것처럼 자크와 같은 문명인 역시 그 야수성을 지우지 못한 인간 존재임을 상기시킨다. 그리고 그러한 상황은 “한번 야만적인 짐승은 영원히 야만적인 짐승일 뿐이야”(p.61)라는 파지의 말을 통해 확인된다.

졸라는 인간의 야수성의 발현을 진보의 시대를 살아가는 개인에게 국한하지 않는다. 이미 앞서 보았던, 인간의 드라마에 무관심한 군중들을 실어 나르는 기차의 경우에서처럼 자크가 살인 충동을 느낄 때 그의 머릿속을 채우는 ‘군중의 아우성’(p.431, p.466)은 집단의 잔인성을 상징하는 듯하다. 그 예는 인간들이 만든 체제, 그리고 그 안에서의 권력의 횡포, 재판의 오류 등을 통해 나타나는 여러 양상들이다. 특히 숲 속 움막 집에 야수처럼 살고 있는 무고한 카뮈슈를 그랑모랭과 세브린의 살인범으로 몰아 종신형이라는 어처구니없는 결과로 몰아가는 법정의 인물들은 그 양상의 구체적인 한 예가 된다.

소설의 끝에서 진보의 상징인 기차가 운전자도 없이 야만적이고 난폭

47) “Mais Jacques s'étonna. Il entendait un reniflement de bête, grognement de sanglier, rugissement de lion ; et il se tranquillisa, c'était lui qui soufflait.” *Ibid.*, p.448.

하게 어두움 속으로 질주하는 장면은 당시 진보에 대한 불안을 엿보게 하는 부분이다.

3. 결론

지금까지 우리는 졸라가 『인간짐승』에서 강조하고자 했던 주제가 은유와 상징을 통해 어떻게 나타나고 있는지를 공간과 사물을 중심으로 살펴보았다. 이것들은 폭력적 이미지를 통하여 진보 안에 내재되어 있는 인간의 야수성을 부각시키는 것으로 집중되어 있다. 철도와 범죄를 함께 다루고 있는 이 소설에서 철도세계가 중심이 되는 공간은 상징과 은유를 통해 폭력의 이미지를 부각시킨다. 또한 졸라가 진보의 상징으로 그린 기관차는 진보의 혜택보다 그 이면에 내재해 있는 위협적 요소로 인간에게 폭력적 존재가 되고 있음을 강조하고 있다. 또한 살인 충동의 강박관념에 사로잡혀 있는 자크 랑티에⁴⁸⁾와 동일시된 기차는 진보 시대의 인간 존재 안에 있는 인간 짐승의 야수성을 부각시킨다.

이와 같이 철도와 범죄를 결합하여 당시 사회를 드러내보이고자 했던 졸라는 그의 창작에서 자연주의 이론을 바탕으로 그의 시적 상상력을 발휘하여 극적 효과를 더하고 있다. 따라서 우리는 졸라의 은유와 상징의 풍부함을 통해서 자연주의 소설의 차원을 넘어서는 또 다른 그의 소설 미학을 이해 할 수 있었다.

48) “그의 살인본능은 작가의 말을 따르면 「알콜 중독의 유전이 살인의 광증으로 변질한 범죄의 상태」인 것이다. 그러나 졸라가 강조하는 것은 과학적 사실로서 설정된 유전이 아니라, 자크의 실존적 체험에 있어서 그 유전이 지닌 상징적, 신화적 의미이다. 그는 선대의 모든 뒤정꾼의 후예가 되어 태초로부터 여자를 죽여야 하는 남자(「여자를 먹고 사는 늑대들」)의 숙명을 띠고 태어난 것이다. 졸라는 이제 한 가족의 유전을 멀리 떠나서 우리를 남녀 상쟁의 원시적 신화의 세계로, 말하자면 집단무의식이 분출하는 세계로 이끌고 들어간다. (...) 따라서 자크는 단순히 제르베즈의 자식이 아니라, <동굴에서의 최초의 배반>에 대해서 복수하려는 원초적 남성의 원한의 유전을 받은 것이 된다. 그러니까 유전이라는 말은 이제 과학적 개념을 넘어서서 신화적 성격을 띤다.” 정명환, 『졸라와 자연주의』, 민음사, 1982, 73-74쪽.

참고문헌

에밀졸라/이철의 옮김, 『인간짐승』, 문학동네, 2014.

유기환, 『에밀 졸라』, 건국대학교출판부, 1996.

정명환, 『졸라와 자연주의』, 민음사, 1982.

Becker Colette, *Zola en toutes lettres*, Bordas, 1990.

Bonneau Renée, *La Bête humaine Émile Zola*, Hatier, 1999.

Hanon Philippe, *La Bête humaine d'Émile Zola*, Gallimard, 1994.

Labesse Jean, *Etude sur La Bete humaine*, ellipses, 2015.

Seassau Claude, *Émile Zola le réalisme symbolique*, José Corti, 1989.

Zola Émile, *La Bête humaine (et autres textes sur la figure du criminel)*,
Hatier, 2013.

Zola Émile, *La Bête humaine*, folioplus, 2013.

〈Résumé〉

Etude des images symboliques dans
La Bête humaine d'Emile Zola

LEE Jung-Ok

L'objectif de cette étude est de mieux comprendre l'esthétique romanesque d'Emile Zola à travers son œuvre *La Bête humaine*. En effet, nous avons trouvé, en particulier dans cette œuvre, les images symboliques, qui mettent en relief la bestialité des hommes. Les images symboliques que nous avons choisies dans le roman en question sont les suivantes :

Dans la première partie, nous avons examiné les espaces qui concernent les chemins de fer et les crimes. Ces espaces représentent les images de la violence qui est impliquée dans la mort des personnages.

Nous avons ensuite examiné la locomotive qui est le symbole du progrès, et le mécanicien Jacque Lantier qui est atteint d'une névrose criminelle par tare héréditaire. La locomotive est décrite comme une bête-monstre par sa violence et Jacque Lantier représente la Bête humaine, qui est prise d'une folle envie de tuer. Enfin, ces deux sont les symboles qui révèlent la bestialité cachée sous l'homme civilisé.

Dans cette étude, nous avons pu vérifier une grande imagination poétique chez Emile Zola, romancier naturaliste. Et nous avons compris l'esthétique romanesque qui dépasse son réalisme par l'abondance des métaphores et des symboles.

주 제 어 : 에밀 졸라(Emile Zola), 인간 짐승(La Bête humaine), 폭력
(violence), 충동(impulsion), 야수성(bestialité), 진보(progrès)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

프랑스 ‘한 길, 한 학교(Un chemin, une école)’ 프로그램과 자유학기제

전 경 준
(한국교원대학교 불어교육과)

■ 차례 ■

- | | |
|-------------------------|--|
| 1. 들어가며 | 3. ‘한 길, 한 학교’ 프로그램과
학교에서의 길 걷기 체험활동 학습 |
| 2. 프랑스 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램 | 4. 나가며 |

1. 들어가며

교육부는 교육부 고시¹⁾를 통해 2015 개정 교육과정 총론과 각론을 확정하여 발표했다.²⁾ 이번 2015 개정 교육과정에서 가장 중요하게 강조되고 있는 사항은 ‘지식 위주의 암기식 교육’에서 ‘배움을 즐기는 행복교육’으로의 전환이며, 이와 더불어 ‘미래 사회가 요구하는 핵심역량 (Compétences clés / Core Competence)³⁾을 함양하여 바른 인성을 갖춘

1) 교육부 고시 제2015-74호(2015. 9. 23.)

2) 2015 개정 교육과정의 현장 적용은 다음과 같다.

가. 2017년 3월 1일 : 초등학교 1, 2학년

나. 2018년 3월 1일 : 초등학교 3, 4학년, 중학교 1학년, 고등학교 1학년

다. 2019년 3월 1일 : 초등학교 5, 6학년, 중학교 2학년, 고등학교 2학년

라. 2020년 3월 1일 : 중학교 3학년, 고등학교 3학년

3) 2015 개정 교육과정의 ‘추구하는 인간상’에서 제시하고 있는 6개 핵심역량은 다음과 같다.

창의융합형 인재를 양성하는' 것을 목표로 하고 있다. 이를 위한 교육과정 구성의 중점 가운데 두드러진 사항은 우선 인문·사회·과학기술 기초 소양을 균형 있게 함양하고, 학생의 적성과 진로에 따른 선택을 강화하는 것이며, 이와 함께 교과 특성에 맞는 다양한 학생 참여형 수업을 활성화하여 자기주도적 학습능력을 기르고 학습의 즐거움을 경험하도록 하며, 학습의 과정을 중시하는 평가를 강화하여 학생이 자신의 학습을 성찰하도록 한다는 것이다.

다른 한편으로 교육부가 현재 가장 핵심적인 교육 사업으로 추진하고 있는 프로그램 가운데 하나가 자유학기제이다. 2013년 42개 연구학교 운영으로 시작된 자유학기제는 2016년부터 모든 중학교에서 전면적으로 실시되고 있다. 자유학기제는 '중학교 과정 중 한 학기 동안 학생들이 시험 부담에서 벗어나 꿈과 끼를 찾을 수 있도록 토론·실습 등 학생 참여형으로 수업을 개선하고, 진로탐색 활동 등 다양한 체험활동이 가능하도록 교육과정을 유연하게 운영하는 제도'이다.⁴⁾ 교육부는 학생들이 스스로 자신의 적성과 미래에 대한 탐색·고민·설계하는 경험을 통해 지속적인 자기 성찰 및 발전할 수 있는 기회를 제공하고, 지식과 경쟁 중심의 교육을 자기주도적 창의학습 및 미래지향적 역량 함양이 가능한 행복한 학교교육으로 전환하기 위해서 이 제도를 운영한다고 말하고 있다.

-
- 가. 자아정체성과 자신감을 가지고 자신의 삶과 진로에 필요한 기초 능력과 자질을 갖추어 자기주도적으로 살아갈 수 있는 자기관리 역량
 - 나. 문제를 합리적으로 해결하기 위하여 다양한 영역의 지식과 정보를 처리하고 활용할 수 있는 지식정보처리 역량
 - 다. 폭넓은 기초 지식을 바탕으로 다양한 전문 분야의 지식, 기술, 경험을 융합적으로 활용하여 새로운 것을 창출하는 창의적 사고 역량
 - 라. 인간에 대한 공감적 이해와 문화적 감수성을 바탕으로 삶의 의미와 가치를 발견하고 향유하는 심미적 감성 역량
 - 마. 다양한 상황에서 자신의 생각과 감정을 효과적으로 표현하고 다른 사람의 의견을 경청하며 존중하는 의사소통 역량
 - 바. 지역·국가·세계 공동체의 구성원에게 요구되는 가치와 태도를 가지고 공동체 발전에 적극적으로 참여하는 공동체 역량

4) 교육부 자유학기제 홈페이지 - 자유학기제 소개

(http://freeseem.moe.go.kr/page/new/notice/introduce/page_new_introduce)

이처럼 자유학기제는 시험에 대한 부담 없이 학생들이 자신의 적성과 미래에 대해 탐색하고 설계하는 경험을 통해 스스로 꿈과 끼를 찾고, 지속적으로 자기성찰과 발전할 수 있는 기회를 제공하여, 지식과 경쟁 중심 교육에서 자기주도 학습과 미래지향적 역량(창의성, 인성, 사회성 등) 함양이 가능한 교육으로 전환하고, 이와 함께 학교 구성원 간의 협력과 신뢰 형성을 통해 학생·학부모·교원 모두가 만족하는 행복교육을 실현하는 것을 목표로 하고 있다.

이를 위해서는 학교 현장에서 흥미 위주의 일회성 체험활동이나 교육적 내용과는 거리가 먼 상업적 단체에 의한 체험활동 등이 아닌 교사와 함께 학생들이 자기주도적으로 참여할 수 있는 자유학기제의 목적에 부합하는 체험활동 프로그램을 개발하는 것이 무엇보다도 중요하다. 그리고 이와 같은 체험활동 프로그램은 또한 교육과정 목표에서도 밝히고 있는 것처럼 창의융합형 인재 양성에도 부합하는 프로그램이어야 할 것이다.

이러한 취지에 부합하는 체험활동 프로그램을 개발하기 위해서는 우리나라 학교 현장에 적용할 수 있는 독창적인 프로그램 개발도 필요하지만, 유사한 체험활동 프로그램을 개발하여 실시하고 있는 외국의 성공 모델을 참고하여 적용하는 것도 중요하다. 이를 위해 본 연구에서는 프랑스 초·중등학교에서 지방자치단체 및 지역 민간 동호회와 협력하여 실시하고 있는 범교과적 융합형 체험활동 프로그램인 '한 길, 한 학교(Un chemin, une école)' 프로그램을 분석적으로 소개하고, 이 프로그램이 우리나라 중학교 자유학기 체험활동 프로그램 개발에 주는 시사점을 살펴 볼 것이다.

2. 프랑스 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램

2.1. ‘한 길, 한 학교’ 프로그램이란?

‘한 길, 한 학교’ 프로그램은 프랑스 도보 랑도네 연맹(프랑스 걷기활동/걷기여행 연맹 : FFRP-Fédération française de la Randonnée pédestre)에서 1996년에 시작한 학교 교육과 연계된 프로젝트로, 학생들에게 랑도네(걷기활동)⁵⁾를 통해서 학교 교육과정의 틀 속에서 학교에서 배운 내용을 활용하여 통섭적인 방식으로 체력 단련 및 자연환경에 대한 가치 인식과 문화재 보전 등을 교육시키기 위한 프로그램이다. 학생과 교사들을 학교 밖으로 나오게 하며, 길이 바로 학교가 되게 하는 자연친화적이고 통섭적인 교육프로그램으로, 학교 밖 자연 속에서 인간에게 가장 보편적인 걷기 이동이라는 체육활동 및 지도 읽는 법과 지역 이름, 관광지로서의 잠재성, 자연 체험 등 다양한 주제를 다룬다.

이 프로그램의 목적은 학생을 포함한 학교 구성원들이 주도적으로 참여하여 자신이 다니는 초등학교(école élémentaire/primaire), 중학교(collège), 고등학교(lycée) 근처에 걷기활동 코스(걷기 길/un itinéraire

5) 랑도네는 긴 산책, 긴 나들이를 뜻하는 말로 보통의 걸음 속도(산책)보다 빠르게 걸으며, 호수나 숲 또는 주변의 사적지 경관을 즐기면서 오랫동안 걷는 길을 의미한다. 랑도네의 사전적 의미를 살펴보면, 랑도네는 1155년에 ‘빨리 뛰기’라는 개념에서 시작하여 목축사회에서 ‘사냥에서 물린 짐승이 빙빙 피해 돌기’라는 용어로 사용되었다가 1896년부터 지금의 랑도네의 의미인 길이나 긴 산책로를 빨리 걷기의 의미로 사용되었다. 또, 폭넓은 의미의 랑도네는 걷는 것만을 의미하는 것이 아니라, 다양한 여가활동, 즉 자전거, 스키, 말, 요트 등으로 즐길 수 있는 것을 랑도네의 방법이라고 소개하고 있다. 그러나 일반적으로 랑도네는 도보 랑도네(la randonnée pédestre)를 가리키며, 프랑스 랑도네 연맹은 ‘시속 4km의 속력으로 8~10km의 거리를 걷는 운동으로 약 2시간 반 정도 소요되는 걷기’라고 정의 내리고 있다. 현재 랑도네에 해당하는 우리말 용어는 도보여행, 걷기여행, 트레킹, (숲길/생태/문화)탐방 등 다양한 용어로 쓰이고 있는데, 본 글에서는 랑도네를 ‘걷기활동’으로 지칭할 것이다. 이는 랑도네가 단순한 운동이나 산책만이 아니라 환경 보호, 자연생태관찰, 문화탐방, 안전 학습 등 다양한 활동과 함께 이루어지기 때문에 이와 같은 체험활동을 포함하는 개념으로 ‘걷기활동’이란 용어를 선택하였다.

de randonnée pédestre)를 새로 만들거나 재개발하여, 학교교육과 연계해서 통섭적이고 자연 친화적인 교육을 위해 걷기 길을 사용하는 데 있다.⁶⁾

프랑스 랑도네 연맹에 의해 시작된 이 프로그램은 학생들에게 환경을 존중하고 보호하는 것에 대한 중요성을 일깨우고 자신의 지역에 위치하고 있는 길과 경관이 구성하고 있는 지역 문화 문화유산의 가치를 깨닫게 함으로써 ‘지속가능한 지역 발전(développement local et durable)’이라는 개념 속에 위치하는 교육적 방법이다. 이 프로그램은 또한 교육적 목적에서 시작하여 개인 및 단체생활등과 같은 사회적 목표, 관광 및 경제적 목표도 연계되어질 수 있다. 이외에도 이렇게 개발된 길을 교육적 목적으로 사용하는 것을 넘어서 이 길을 관리하고 유지하게 하여 자신들의 고장에 대한 자긍심을 고취하며, 각자의 건강한 삶을 위하여 놀이, 교육 및 문화를 통합한 걷기활동의 기쁨을 알게 하는 등의 다양한 목표를 두고 있다.⁷⁾

이와 같은 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램은 다양한 주체들이 서로 연계하고 협력하여 이루어지는데, 가장 핵심적인 참여 주체는 프랑스 랑도네 연맹 및 지역 위원회(le comité départemental)와 동호회(un club FFRandonnée), 학교와 교육청, 그리고 지역 자치단체이다.

‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 구체적인 실행은 우선 상기에 언급한 주

6) https://www.ffrandonnee.fr/_69/un-chemin-une-ecole.aspx : le but est de confier à une école, un collège, un lycée la réalisation ou la réhabilitation d'un itinéraire de randonnée pédestre à des fins pédagogiques, à proximité de l'établissement scolaire.

7) 이처럼 이 프로그램은 걷기활동 체험 학습을 학교 교육과정의 정규 활동으로 편입시켜 다양한 교과목들과 연계 학습이 가능하도록 하고 있다. 초등학교에서는 이 프로그램을 활용하여 서로 다른 교과목들에 접근할 수 있으며, 중등학교에서는 연계 학습뿐만 아니라 사회생활 속에서 법과 제도를 존중하는 태도를 학습할 수 있다. 또한 고등학교의 경우 이 프로그램의 실천은 직업 선택 체험과도 직접적으로 연결될 수 있다. 즉, 이 프로그램을 진행하기 위해서는 계획의 수립과 설계, 재정 및 홍보 등을 효과적으로 수행해야 하기 때문이다. 그리고 이 프로그램은 활동 중에 지켜야 할 안전 수칙 등을 통하여 특히 안전교육과 직결된다.

체들의 협약으로부터 시작된다. 예를 들면, 지역 자치단체장과 해당 학교의 교장 그리고 걷기활동 지역 동호회 대표자와 프랑스 랑도네 연맹 지역 위원회 대표가 함께 모여 협약을 체결함으로써 특정 학교에서의 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램이 시작된다.⁸⁾

2.2. ‘한 길, 한 학교’ 프로그램과 프랑스 랑도네 연맹

프랑스 랑도네 연맹은 프랑스의 도보여행을 활성화시키기 위해 1947년에 설립된 전국 단위의 걷기 네트워크 조직이다.⁹⁾ 이 연맹은 각 지역의 특성에 맞는 걷기 길을 개발하여 도보 여행 프로그램을 제공하고 전국적으로 원활한 상호협조가 이루어지는 걷기 길을 운영하고 관리하는 민간단체의 대표적인 사례로 꼽힌다. 랑도네를 즐기는 프랑스인들은 1500만 명 이상이고, 프랑스 랑도네 연맹에 소속된 전국의 랑도네 클럽이 3천4백여 개가 있으며, 매년 10% 정도 증가하는 추세이다.¹⁰⁾ 프랑스 랑도네 연맹은 도보여행의 규범을 표준화하여 제정하고, 국토의 다양한 산책로와 오솔길을 보존하며, 나아가 프랑스 내 걷기문화 활성화를 통한 생활 스포츠화와 자연보호에 대한 공헌, 그리고 녹색관광과 여가에 더

8) 그리고 이 같은 협약과 더불어 상기에 언급한 기관이나 사람 이외에도 프로그램 참여 학생 대표와 걷기활동 담당 지도 교사, 지역 동호회 소속의 걷기활동 길 개발 담당자, 지리나 역사 등과 같은 연계과목 교사 등이 모두 모여 본 프로그램에 대한 사전 설명회와 사전 답사 등이 이루어진다. 또한 이와 같은 협약은 학교 정규 교육 과정의 일부를 구성하기 때문에 교육부 차원에서 해당 교육청이 적극 지원한다.

9) 이 연맹은 처음에는 CNSGR(Comité National des Sentiers de Grande Randonnée / 그랑 랑도네 국가 위원회)로 시작하여 몽블랑 둘레길(Tour de Mont Blanc)과 같은 광역형 걷기 길(Grande Randonnée / GR) 등을 개발하였으며, 이후 1978년 프랑스 랑도네 연맹으로 전환하여 현재 산하에 전체 120개의 데파르트망(도) 위원회(comités départementaux)와 레지옹(지방-광역자치체) 위원회(comités régionaux)를 두고 있으며, 걷기길 개발 및 관리, 걷기 모임 행사 진행, 지역 랑도네 클럽 활성화 등 걷기문화 확산을 주도하고 있다. 프랑스 랑도네 연맹의 조직은 크게 지도 제작팀, 정부 협력팀, 기업협찬 유치팀, 법률팀, 안내책자 판매팀 등으로 구성되어 있고, 유급 지원자와 자원봉사자가 연맹의 본부 일을 담당하고 있다. (김소영 · 이재영(2014), <http://www.ffrandonnee.fr>)

10) http://www.ffrandonnee.fr/_12/organisation-de-la-ffrandonnee.aspx

높은 가치를 부여하는 것을 목표로 하고 있다. 이와 더불어 본래의 인간으로 돌아가 걷기를 통해 건강을 유지하고, 함께 걸으면서 친구를 만들며 사회성을 찾아가는 것 또한 주된 목적의 하나로 삼고 있다.

‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 주된 주체 가운데 하나로서 프랑스 랑도네 연맹은 무엇보다도 도보문화를 유·청소년들에게로 확장시키기 위해 이 프로그램을 교육적 목적과 결합된 프로그램으로 개발하여 프랑스 교육부에 제안한 주체이다. ‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 구체적인 시행을 위해서는 학교나 지자체 등과 같은 지역 주체들과의 협력이 요구되지만, 이보다 앞서 국가적인 차원에서 교육부의 적극적인 참여와 후원이 필요한데, 연맹 본부는 우선 교육부와의 협력을 담당한다. 이를 위해 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램을 교육부에 단순히 제안하는 데 그치지 않고, 2007년에는 각급 학교에서 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램을 학교 교육과정에서 구체적으로 시행할 수 있도록 교육적 길 걷기 활동 안내 지침서인 ‘La randonnée pédestre à l'école(학교에서의 길 걷기 활동)’을 교육부 및 전국 체육교사협회(USEP : Union Sportive de l'Enseignement du 1er degré)와 공동으로 발간하였다. 또한 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램을 실시하기를 원하는 지역 동호회나 위원회가 참고할 수 있도록 ‘학교와의 원활한 파트너 관계 수립을 위한 안내서(Vadémécum pour établir de bonnes relations partenaires avec les écoles)’를 제작하여 배포하고 있다.

구체적인 지역 단위의 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램 시행에서 해당 지역의 위원회가 담당하는 역할은 학교에서 이 프로그램을 원활하게 실시할 수 있도록 다각도의 지원을 하는 것인데, 그 주요 내용은 다음과 같다.

- 우선 학교의 교장이나 교사들이 길 걷기 활동을 중심으로 하는 교육 프로젝트를 교육과정 속에서 실행할 수 있도록 관련 정보를 제공하고 조언한다.
- 지역 동호회나 위원회는 각자의 지역에서 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램을 실시할 학교를 물색하고 선정하여 프로그램 실시 협약을 체결한다.

- 회원들의 경험을 바탕으로 길 걷기 활동의 주제나 코스 선정 등 기본적인 활동 계획을 교사들과 함께 수립한다.
- ‘한 길, 한 학교’ 프로그램 담당 교사들에게 길 걷기 활동과 관련된 기술적인 도움을 제공하며, 실제 야외 길 걷기 활동 동안 자원봉사 형식으로 교사의 조력자 역할을 한다.
- 지역 공기관(시-군-구청, 지방의회, 청소년-체육부(le ministère de la Ville, de la Jeunesse et des Sports)의 해당 지역 부서 등)과 지역 기업들로부터 프로그램 실시에 필요한 행정적, 재정적 지원을 얻는데 도움을 준다.¹¹⁾
- ‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 실시가 완료된 후에는 이 프로그램을 통해 이루어진 결과물, 즉 학생들이 개발한 지역의 걷기 길 지형안내도(Topo-guide)나 ‘한 길, 한 학교’ 실시 보고서에 해당하는 길 걷기 체험활동 내용을 정리한 리플릿을 제작하여 지자체를 통해 지역에 배포하며, 경우에 따라서는 PDF형식의 전자매체로 제작하여 인터넷을 통해 배포하기도 한다.¹²⁾ 이와 더불어 지자체와 지원 기업 등의 협력과 지원을 통해 학생들이 개발한 걷기 길 소개 및 개통식

11) ‘한 길, 한 학교’ 프로그램을 지원하는 대표적인 기업에는 GRTgaz(프랑스 가스공사GDF Suez의 새 이름/partenaire officiel de la FFRandonnée)이 있다. 그 외에도 다양한 지원 기업과 단체들이 있는데 이에 대해서는 http://www.ffrandonnee.fr/_14/partenaires.aspx 참조.

12) 예를 들면, 프랑스 랑도네 연맹 산하의 Aveyron 위원회에서는 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램을 통해 개발하여 제작한 길 걷기 지형안내도를 PDF 형식으로 홈페이지에 게시하여(<http://aveyron.jimdo.com/nos-topo-guides/un-chemin-une-%C3%A9cole/>) 누구나 내려 받을 수 있게 하고 있다. ‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 결과로 만들어진 지형안내도는 학생들의 길 걷기 체험활동 학습 결과 보고서 형식으로 만들어지는데, 대부분의 경우 길 걷기 체험활동 주제를 잘 드러내는 ‘Le chemin des oiseaux’, ‘Le chemin des 2 tilleuls’, ‘Un chemin à travers l'histoire’, ‘La vallée de l'Indre et les moulins’ 등의 제목을 쓴다. 이러한 지형안내도의 주요 내용으로는 학교장, 교육청장, 지자체의회 의장, 자치단체장, 랑도네 연맹 지역위원회 회장 등의 인사말, 코스별 설명과 범례가 있는 지형안내도, 걷기 길에서 관찰한 주제를 중심으로 한 학생들의 관찰 기록과 학습 결과 내용, 참여 학생들과 교사의 프로그램 실시 후기 등이 포함되어 있다. 피레네 지역의 한 초등학교에서 실행하고 만들어진 구체적인 지형안내도에 대한 보다 자세한 소개에 대해서는 양건석·유희연(2013) 참조.

행사를 개최한다.¹³⁾

2.3. ‘한 길, 한 학교’ 프로그램과 학교

‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 가장 핵심적인 주체인 학교에서의 본 프로그램 실시는 다양한 학교 구성원들의 참여를 필요로 한다.

우선 학교 경영자인 교장은 프랑스 랑도네 해당 지역 위원회와 지역 자치단체 및 교육청 등과의 대외 관계에서 학교를 대표한다.

그리고 이 프로그램은 정규 교육과정 중 체육 수업의 일환으로 이루어지기 때문에 교사들 가운데서는 체육 교사가 가장 핵심적인 역할을 담당하며, 다양한 연계학습을 위해 지리 교사, 환경 교사, 국어 교사, 사회 교사 등 거의 모든 교과목의 교사들이 협력하고 참여한다.

학교 구성원들 가운데 한 축이 되는 학부모들은 걷기 활동 유경험자를 중심으로 야외 길 걷기 활동 시 학생들의 안전을 위하여 교사를 보조하는 자원봉사자 역할로 참여하게 된다.

마지막으로 가장 중요한 활동 주체인 학생들은 체육 수업의 한 과정으로 체육 교사의 직접적인 지도와 지역 동호회의 도움 아래 이 프로그램에 참여하여, 길 걷기 체험 활동 학습을 통해 지역의 자연·생태적 혹은 문화적 특징을 잘 보여줄 수 있는 걷기 길을 개발하고 지속적인 유지·관리를 담당한다.

‘한 길, 한 학교’ 프로그램은 특히 프랑스의 초등학교와 중학교에서 체육 및 스포츠 교과(Éducation physique et sportive / EPS) 교육과정에 제시되어 있는 ‘자연 속에서의 활동(activités de pleine nature)’에 속하는 체험과목으로서 ‘길 걷기(rendonnée pédestre)’ 활동으로 구체화되어

13) 걷기 길 소개 및 개통식 행사(l'inauguration du sentier) 시 학생들은 참석한 지역의원 등과 같은 지역 주요 인사들에게 자신들이 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 걷기 체험활동을 통해 개발한 걷기 길을 직접 소개하는데, 이는 학생들에게 커다란 자부심을 느끼게 한다고 보고되어 있다. (https://www.ffrandonnee.fr/_69/un-chemin-une-ecole.aspx)

실시되고 있다.¹⁴⁾ 또한 프랑스 중학교 교육과정에서 이와 같은 활동을 통해 학생들은 특히 ‘이동에 적응하는 것(adapter un déplacement)’을 배우는데, 보다 구체적으로는 ‘야외의 자연 환경 속에서 여정을 선택하고, 자신의 안전과 환경보호를 책임지는 것’을 배우게 된다.¹⁵⁾

길 걷기 활동 수업은 또한 그룹으로 이동하기, 자신과 다른 사람들의 안전을 관리하기, 환경 지키기 등을 통한 사회적 역량과 시민 역량(les compétences sociales et civiques)의 습득을 가능하게 하며, 지도에서 위치 측정, 적절한 준비물과 여정의 선택, 표지판 활용 등을 통한 자율성(l'autonomie)과 진취성(l'initiative)의 발달에 크게 기여한다.

이와 더불어 길 걷기 활동은 오감을 모두 활용하여 경관, 동물군 및 식물군과 같은 자연 환경을 관찰하고 이해할 수 있게 해주는 많은 관찰 시간을 제공함으로써 연계 학습의 장을 제공하는 기회가 된다. 그리고 언어적인 측면에서 듣기 말하기 같은 구어뿐만 아니라 읽기 그리고 쓰기 활동이 구체적으로 요구된다.

마지막으로 길 걷기 활동은 값비싼 준비물이나 도구가 필요 없다는 점에서 실시하기에 간단하면서도 다른 한편으로는 매우 풍부한 활동으로 모든 학생들이 실천할 수 있는 활동이다. 건강 교육에 기여하는 이 같은 길 걷기 활동은 지자체와 지역 민간단체가 함께할 수 있는 연계체

14) 프랑스 교육부의 교육과정 상에는 activités de pleine nature 가운데 course d'orientation(La course d'orientation est un sport de pleine nature qui se pratique avec carte et boussole, et qui se déroule en général dans la forêt ou plus rarement en ville)으로 제시되어 있으나, 일선 학교에서는 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램과 연계하여 randonnée pédestre라는 이름으로 이루어지고 있다.

15) 프랑스 교육과정 중 중학교 체육 및 스포츠(EPS) 교과에 제시되어 있는 활동은 athlétisme(육상), natation sportive(수영), activités de pleine nature(자연 속에서의 활동), gymnastique(체조), activités artistiques(예술체육 활동), sports collectifs(집단 스포츠), sports de raquette(라켓 스포츠), combat(격투) 등 8개 활동이다. 이 가운데 길 걷기(la randonnée pédestre)에 해당하는 la course d'orientation은 ‘자연 속에서 활동’ 가운데 하나이며, 이 활동의 학습 목표는 ‘adapter un déplacement : choisir un itinéraire dans un milieu naturel, s'engager en sécurité et dans le respect de l'environnement’로 명시하고 있다. (프랑스 중학교 전체 교육과정은 <http://www.education.gouv.fr/cid81/les-programmes.html> 참조)

협 활동이며, 학교가 위치하고 있는 장소가 어디든지 간에 학교 현장에서 적용될 수 있는 교육과정 상의 활동이다.

이 뿐만 아니라 프랑스 교육부와 교육청은 체육 수업의 일환으로 진행되는 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램을 프랑스 랑도네 연맹에서 세운 목표를 기초로 다른 과목과 연계하는 수업 프로그램(*interdisciplinarité*)으로 발전시켰다. 이처럼 교육과정 상의 목표인 ‘세상의 발견, 지리 공부와 지도 읽기, 날씨와 환경, 역사와 유산, 지질학과 유산, 생물과 유산, 식물학, 경관에 대한 이해, 도덕(타인과의 관계, 환경, 사회, 시민의식, 협동심, 주요 위협), 프랑스어(언어, 독서, 문학, 작문, 어휘, 시), 수학(시간과 거리 계산, 수직 그래프, 축척(비율)), 미술, 음악’ 등이 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 틀 속에서 이루어지는 길 걷기 활동을 통해 수행될 수 있는 연계 학습 내용이 될 수 있다.

2.4. ‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 유용성

상기에서 살펴본 것처럼 프랑스 초·중등학교에서 이루어지고 있는 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램은 지속가능한 개발 및 자연자원과 지역 유산의 이해를 바탕으로 자연과 문화 및 환경에 대한 가치 인식과 보존의 필요성을 배움으로써 다양한 유용성을 포함한다.

‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 유용성 가운데서 우선 무엇보다도 교육적 유용성을 들 수 있을 것이다. 예를 들면, 도보 이동이라는 체육 활동을 통한 건강 교육과 더불어 지도책을 보거나 지형에 대한 이해를 증진시키며, 방향 감각 등을 습득할 수 있다. 또한 언어, 역사, 지리, 지구과학, 수학, 컴퓨터 과목 등과의 연계학습이 가능하여 교육과정에서 요구하고 있는 융합적인 사고력을 증대시킬 수 있는 교육이 가능하다. 또한 지역 자치단체와의 협력 관계를 통하여 시민의식에 대한 기초를 배울 수 있으며, 걷기 길 코스 수립과 활동 계획 수립 등에 주도적으로 참여하고, 야외 활동 중 문제 해결 능력과 책임감을 통하여 학생 참여형 자기주도

적 학습이 이루어질 수 있다. 또한 지도에서 안전한 길을 확보하고, 사전 답사를 통해 확인하며, 통행 허가-표지판 설치 허가 등 행정적 절차 등을 주도적으로 해결함으로써 안전의 개념을 배우게 해준다.

이와 더불어 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램은 사회(개인 및 그룹)활동에 대한 유용성도 포함하고 있는데, 길 걷기 활동 동안 환경에 대한 감각적인 접촉을 통해 지형 등 주변의 자연 환경, 동-식물, 타인 등 자신 이외의 존재를 발견하는 기쁨을 주며, 또 이러한 것들을 발견하게 해준다. 또한 그룹 활동을 통한 걷기 길의 발견, 재발견 및 관리를 위해 다양한 활동을 함으로써 주민들을 만날 수 있게 해주며, 모두 활동의 가치와 자연환경의 가치를 인식할 수 있게 해준다. 그리고 자연환경 속에서 단체 생활을 통해 그룹 내에서의 관계설정, 사회생활 적응 및 리더역할 등을 배울 수 있게 해준다.

뿐만 아니라 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램은 그 구체적인 결과물을 출판할 경우 단순한 교육적 활동을 넘어 관광 및 경제적 유용성도 있다. 또한 학생들이 개발-재개발한 걷기 길 안내서 출판은 각 고장의 관광과 문화유산에 대한 가치 부여와 홍보에 기여할 수 있다. 이와 함께 시골과 도시의 학교들 사이에 상호 교류 길 걷기 체험활동 학습을 통해 환경보호 의식 고취와 함께 시골과 도시의 상호 교류의 장이 만들어질 수 있으며, 자연친화적 관광 도구를 개발할 수 있게 해준다. 따라서 학생들에게 고장에 대해 경제적 개발자 역할을 하게 한다.

그리고 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램은 무엇보다도 지역 협회 및 지자체와의 협력활동에 대한 유용성을 포함한다. 학생과 교사는 프로그램을 성공적으로 완료하기 위해서 야외 활동 현장에서 도움을 주는 지역 위원회나 동호회, 자치단체, 산림청 등 환경 관리자, 후원 기업 등과 긴밀한 협력관계를 유지할 줄 알아야 한다. 또한 재정확보와 이의 효율적 집행 등을 통하여 지역 사회 구성원들 간의 협력 관계의 중요성을 배울 수 있다. 또한 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램은 계획을 세우고 작업을 진행하며, 재정적 충당과 홍보를 직접 체험하게 함으로써 학생들이 졸업 후 직업 현장

으로 진출하는 데 유익한 많은 경험을 제공한다.

다음에서는 상기에서 살펴본 '한 길, 한 학교' 프로그램이 학교 현장에서 어떻게 실시되고 있는지를 알아보기 위해 학교에서의 구체적인 길 걷기 체험활동 학습 사례를 살펴볼 것이다.

3. '한 길, 한 학교' 프로그램과 학교에서의 길 걷기 체험 활동 학습

본 절에서는 '한 길, 한 학교' 프로그램의 틀 속에서 실시되는 프랑스 중학교에서의 길 걷기 체험활동 학습의 구체적인 사례를 살펴보기 위하여 프랑스 오를레앙-뚜르 교육청(Académie Orléans-Tours)에서 2013-2014 학년도 체육 및 스포츠 교과 사이클 3 과정¹⁶⁾으로 제시하고 있는 길 걷기 활동의 실제 모델을 살펴볼 것이다.¹⁷⁾

16) 프랑스는 의무교육 기간인 초등학교(l'école élémentaire)와 중학교(le collège)를 연속된 하나의 틀로 묶고, 그 안에서 다음과 같이 3개의 사이클(cycle/과정)으로 나눈다.

- 사이클 2, 기초 학습 과정(Cycle 2, cycle des apprentissages fondamentaux) : 초등학교 1~3학년(CP, CE1, CE2)
- 사이클 3, 보강 과정(Cycle 3, cycle de consolidation) : 초등학교 4~5학년과 중학교 1학년(CM1, CM2, 6ème)
- 사이클 4, 심화 과정(Cycle 4, cycle des approfondissements) : 중학교 2~4학년(5ème, 4ème, 3ème)

초급 학습 과정인 사이클 1(le cycle 1, cycles des apprentissages premiers)은 의무교육 기간 이전인 유치원(l'école maternelle) 3년 간의 소아반, 중간아동반, 큰아동반에 해당한다.

(프랑스 초등학교와 중학교 사이클에 대해서는 http://www.education.gouv.fr/cid_95812/au-bo-special-du-26-novembre-2015-programmes-d-enseignement-de-l-ecole-elementaire-et-du-college.html 참조)

17) Module d'apprentissage : Randonnée pédestre au cycle 3, Académie Orléans-Tours, Équipe départementale EPS d'Indre et Loire, 2013-2014

3.1. 길 걷기 체험활동의 학습 목표

길 걷기 활동의 학습 목표는 우선 체육 교과와 한 활동으로서 부여되는 기본적인 역량과 ‘지식과 역량의 공통 기반(le socle commun de connaissances et de compétences)’과 연계되는 학습 목표로 이루어진다.¹⁸⁾ ‘공통 기반’과 연계된 학습 목표는 길 걷기 활동을 통해 학생들이 획득하게 될 지식(connaissances), 능력(capacités), 태도(attitudes) 등으로 이루어진다.

우선 체육 교과로서 학생들이 학습하게 되는 역량은 ‘서로 다른 다양한 유형의 환경 속에서의 이동에 적응하기’다. 그리고 이 체험활동 학습을 통해 목표로 하는 지식은 다음과 같다.

- 표지판 표시 내용 알기
- 지도상의 범례 표시 내용 알기
- 위생 및 건강 규칙 지키기
- 환경과 지속가능한 발전에 대해 스스로 알아보기

다른 한편으로 길 걷기 체험활동 학습을 통해 획득하는 것을 목표로 하는 능력에는 다음과 같은 것들이 있다.

- 사이클 3(과정 3) 마지막에 평균 시속 3.5km로 하루 9~12km 걷기 (평지의 경우 4시간 / 구체적인 걷기 활동은 학생의 숙련 수준에 맞추어 거리나 고도 등을 고려한 코스를 구성)
- 도보 코스에 따른 속도와 자세 조절하기
- 같은 조의 다른 조원들의 속도에 맞추어 자신의 속도 조절하기
- 지도 이용하기

18) 프랑스 교육과정의 ‘공통 기반’과 이와 연계된 구체적 학습 내용에 대해서는 다음 절에서 다룰 것이다.

- 표지판 이용하기
- 조원들과 협력하기
- 자신에 대한 평가하기

마지막으로 길 걷기 체험활동 학습을 통해 몸에 익히는 것을 목표로 하는 태도는 다음과 같은 것을 포함한다.

- 환경에 대한 호기심 갖기
- 시민으로서의 행동 갖추기
- 끈기 있게 활동하기

3.2. 길 걷기 체험활동의 학습 구성

‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 틀 속에서 실시되는 프랑스 초·중등학교의 길 걷기 체험활동은 연계학습의 대상이기는 하지만, 상기에서 언급한 것처럼 우선 ‘체육 및 스포츠 교과’의 일부를 이룬다. 이 프로그램은 여러 가지 걷기 상황을 포함한다.

프랑스 초등학교 및 중학교의 체육 및 스포츠 교과의 모든 학습 과목과 마찬가지로 길 걷기 체험활동 학습은 최소 6~8회 이상의 활동을 포함하며, 각 회차별 활동 시간은 활동 유형에 따라 서로 다르게 책정된다. 또한 이 활동은 운동장이나 공원같이 경계 울타리가 있는 장소에서의 학습과 학교에서 다소 떨어진 장소까지의 야외 코스를 주파하는 진정한 의미의 랑도네(길 걷기) 활동 등으로 이루어진다.

프랑스 오를레앙-뚜르 교육청의 길 걷기 체험활동 학습 모형에서 전체 활동 횟수는 12회로, 1) 준비 단계, 2) 걷기 적응 단계, 3) 야외 길 걷기 준비 단계, 4) 야외 길 걷기 단계, 5) 종합적인 적용의 다섯 단계로 나누고, 각 단계 안에서 필요에 따라 다시 세부 단계로 나누어 구성된다.

제 1단계인 준비 단계에서는 우선 교실에서 이루어지는 길 걷기 체험

활동에 대한 전체적인 소개 1회와 학교 근처의 잘 알고 있는 길 걸어보기 1회로 구성된다.

제 2단계인 걷기 적응 단계는 전체 3회로 구성하여, 길의 형태나 코스를 이미 알고 있는 운동장이나 공원에서 조를 이루어 일정한 속도로 걷기 1회(왕복)와 동일한 조건에서 오래 걷기 1회(정해진 시간에 도착), 그리고 제 2단계 마지막에는 동일한 환경 속에서 조원들에게 선두 보행자, 후미 보행자, 관찰 기록자 등과 같은 서로 다른 역할을 부여하여 자신의 역할에 맞추어 걷기 1회(역할 분담 및 수행)로 이루어진다.

제 3단계는 야외 길 걷기에 대한 본격적인 준비 단계로 학교 근처의 안전한 야외 코스를 선별하여 지도를 보고 코스를 사전에 예측하며, 이를 확인하는 실제 걷기 1회, 동일한 코스 혹은 유사한 야외 코스에 대해 지도상에 표시된 범례를 학습하여 이해하고, 이를 확인하는 실제 걷기 1회, 걷기 길에 설치된 표지판에 대해 학습하고, 동일한 코스 혹은 유사한 야외 코스에서 표지판을 보면서 실제 걷기 1회, 교실에서 도보여행자의 행동 수칙에 대해 학습하고, 이와 같은 행동 수칙을 지키면서 학교 근처 익숙한 야외 코스에서 실제 걷기 1회 등 총 4회로 세분하여 구성한다.¹⁹⁾

제 4단계는 본격적인 야외 길 걷기 단계로, 이 단계에서는 길 걷기 코스에서 만나게 되는 경관 관찰하기 1회와 지역 문화유산, 문학 작품에 등장하는 장소, 야생화, 야생동물 등 특정한 주제를 정하여 교실에서 미리 이에 대한 조사를 하고, 야외 길 걷기 활동 동안 이에 대한 관찰과 확인 1회 등 2회의 활동으로 이루어진다. 이 단계에서는 학교로부터 출발하여 상당히 먼 곳까지 야외 길 걷기 활동으로 이루어지며, 사전 단계들에서 습득한 내용을 토대로 표지판을 최대한 활용하고, 또한 필요한 경우에는 미리 준비한 표지판을 설치하며 길 걷기 활동을 진행한다.

제 5단계는 최종 단계로 이전에 학습한 내용을 종합적으로 활용하고, 자율성과 친취성을 최대한 발휘하도록 하는 단계이다. 우선 지역의 특징

19) 동일한 야외 코스를 서로 다른 단계에서 반복적으로 이용할 경우에는 학생들의 동기를 유지하기 위해 동물, 식물, 풍경 등 매번 서로 다른 관찰 사항을 제시한다.

을 잘 보여주는 걷기 활동 학습의 주제를 선정하고, 이에 따른 걷기 길 코스를 계획하고 설정한다. 이렇게 설정된 익숙한 곳이 아닌 알지 못하는 처음 시도하는 이와 같은 코스를 이전에 학습한 내용을 모두 활용하고, 경우에 따라서는 길 걷기 활동 중 길 안내 표지를 설치하는 등의 걷기 길 개발을 포함하는 길 걷기 체험활동으로 '한 길, 한 학교' 프로그램을 마무리한다.

길 걷기 체험활동 학습에서 실시되는 활동유형은 1) 길 걷기 활동 중심형, 2) 체육 수업 중심형, 3) 연계 수업 중심형으로 크게 나누어질 수 있다.

상기에서 살펴 본 회차별 학습 구성에서 제1단계의 길 걷기 체험활동 학습에 대한 전체적인 소개와 학교 근처의 잘 알고 있는 길 걸어 보기 및 제 5단계의 익숙한 곳이 아닌 알지 못하는 처음 시도하는 코스를 이전에 학습한 내용을 모두 활용하는 길 걷기 활동은 길 걷기 활동 중심형 활동이다.

제 2단계에 속하는 길의 형태나 코스를 이미 알고 있는 운동장이나 공원에서 조를 이루어 일정한 속도로 걷기와 동일한 조건에서 오래 걷기, 그리고 동일한 환경 속에서 조원들에게 선두 보행자, 후미 보행자, 관찰 기록자 등과 같은 서로 다른 역할을 부여하여 자신의 역할에 맞추어 걷기는 모두 체육 수업 중심형 활동에 속한다.

마지막으로 3단계와 4단계에서 이루어지는 활동인 학교 근처의 안전한 야외 코스를 선별하여 지도를 보고 코스를 사전에 예측하며, 이를 확인하는 실제 걷기, 동일한 코스 혹은 유사한 야외 코스에 대해 지도상에 표시된 범례를 학습하여 이해하고, 이를 확인하는 실제 걷기, 길에 설치된 표지판에 대해 학습하고, 동일한 코스 혹은 유사한 야외 코스에서 표지판을 보면서 실제 걷기, 교실에서 도보여행자의 행동 수칙에 대해 학습하고, 이와 같은 행동 수칙을 지키면서 학교 근처 익숙한 야외 코스에서 실제 걷기, 길 걷기 코스에서 만나게 되는 경관 관찰하기, 그리고 특정한 주제를 정하여 교실에서 미리 이에 대한 조사를 하고, 야외 길 걷기 활동 동안 이에 대한 관찰과 확인 등은 연계 수업 중심형 활동들이다.

각각의 활동 단계는 대부분의 경우 교실에서의 준비 시간과 실제 야외 활동 시간, 그리고 활동 후 교실에서의 정리 시간 등 세 가지 과정으로 이루어진다.

교실에서의 준비 시간에서는 우선 전체 활동 중에서 각 단계가 어디에 위치하는지, 그리고 다음 단계들에서는 활동이 어떻게 진행될 것인지를 예측한다. 그리고 행동규칙들과 지시사항 및 실제 활동 코스를 예상 소요 시간과 함께 알려주고, 실제 길 걷기 활동 동안 확인해야 할 점 등도 미리 제시해 준다. 또한 교실에서의 준비 시간에서 걷기 시간과 거리의 관계와 같은 상황에 대한 목표를 분명하게 정하고, 통과 지점과 도착 지점 및 시간 등과 같은 활동 합격 기준들도 명확하게 제시해 준다.²⁰⁾ 그리고 이 과정에서 3-4명으로 구성된 자율적인 조 편성을 하며, 지도와 관찰노트 및 필기도구와 같은 활동에 필요한 준비물들을 알아보고 나누어 준다.

실제 야외 활동 시간에서는 우선 복장이나 신발 등과 같은 출발 준비 점검으로부터 시작한다. 출발은 적당한 간격을 두고 조별로 출발시킨다.²¹⁾ 이 과정에서는 학생들의 상태를 잘 지켜보는 것이 중요하며, 또한 학생들이 자신의 상태를 스스로 점검할 수 있게 한다. 그리고 전체 여정 동안 몇 번의 휴식을 언제 그리고 얼마동안 취할 것인지도 미리 고려해 두어야 할 것이다. 날씨나 피로와 같은 육체적 상태에 따라 야외 길 걷기 활동을 적절하게 재조정해야 하는 경우도 있을 것이다. 이 과정에서는 또한 학생들이 자신이 속한 조에서 선두 보행자, 관찰 기록자, 후미 보행자 등과 같은 서로 다른 역할을 수행하게 한다.

활동 후 교실에서의 정리 시간에는 학생들이 활동 중 발견하거나 수행했던 내용들(속도, 언덕을 오를 때의 자세, 호흡 상태, 표지판 형식과

20) 그리고 특히 4단계인 본격적인 야외 길 걷기 활동 단계의 교실 준비 과정에서는 교사와 학생 그리고 지역 랑도네 단체가 협력하여 코스를 설계한다. 이 단계는 교실 준비 과정 이전에 교사와 지역 랑도네 협회가 사전에 가능한 코스들을 어느 정도 미리 구상해 두고, 이를 학생들과 함께 구체화시키는 것이 필요하다.

21) 4단계인 본격적인 야외 길 걷기 활동 단계에서는 조별로 사전에 섭외한 지역 랑도네 단체의 회원을 1명씩 배당하여 동행하게 한다.

의미 등)과 주파한 코스의 특징 등을 정리하여 기록해서 세부 사항을 항상 돌이켜 볼 수 있도록 하며, 학습한 사항을 추후 활동에 활용할 수 있도록 한다.

다른 한편으로 이상과 같은 길 걷기 활동 체험 학습에서 반드시 고려해야 할 사항 중 하나는 안전과 관련된 사항이다. 이는 안전 교육과도 직결되는 것으로, 길 걷기 체험활동에서 강조하는 안전 관련 사항은 다음과 같다.²²⁾

- 악천후 날씨나 진행 중인 공사 등에 따른 코스 구간의 상황을 점검하기 위해 출발 직전에 코스를 재확인 할 것.
- 대체 여정/코스를 대비해 둘 것.
- 위험한 길은 배제할 것.
- 접근이 쉬운 대피소를 파악해 둘 것.
- 긴급전화와 학교 전화번호를 반드시 지참할 것 (이동전화 필수).
- 일기예보를 확인할 것 (날씨가 나쁠 경우 활동 취소).
- 구급상자를 준비하여 지참할 것.
- 야외 활동 중 발생할 수 있는 알레르기에 대해 알아둘 것.
- 사정이 허락하는 한 알려진 장소에서 규칙적으로 그룹 점검을 할 것.
- 차도를 따라 가야 하는 예외적인 경우에는 그룹/조를 도로의 상황에 따라 반드시 재편성할 것. (각 그룹/조는 자동차가 진행하는 방향과 같은 방향으로 길의 오른쪽 갓길로 이동할 것 등과 같은)
- 도로 상의 교통규칙을 반드시 지킬 것.

이상에서 프랑스 학교 싸이클 3 과정에서 이루어지는 길 걷기 체험활동 학습의 전체적인 구성을 살펴보았다. 다음에서는 이와 같은 길 걷기

22) 프랑스 길 걷기 체험활동 학습에서는 학생 수 30명까지는 교사 이외의 도보여행 전문가 1인이 동행한다. 만약 30명이 넘을 경우 15명 당 성인 1명의 보조인원을 추가해야 한다.

체험활동 학습과 프랑스 교육과정과 연계된 학습 내용에 대해 살펴볼 것이다.

3.3. 프랑스 교육과정의 ‘공통 기반’과 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램

프랑스 교육과정은 각 학교 급별 교육과정과는 별도로 ‘지식과 역량의 공통 기반’을 포함하고 있다. 이는 우리나라 ‘교육과정 총론’²³⁾에 서론 격으로 제시되는 ‘교육과정 구성의 방향’과 다소 유사한 역할을 하는 것으로, ‘2005년 4월 23일 학교의 미래를 위한 방향설정과 교육과정에 관한 법(la loi d'orientation et de programme pour l'avenir de l'École du 23 avril 2005)’의 일부에 속한다. ‘지식과 역량의 공통 기반’은 학생의 학업 및 개인의 삶과 미래 시민으로서의 삶에서 성공하기 위해 필요한 일련의 기본적인 지식, 능력, 가치 및 태도로 구성된다. 초등학교부터 의무교육 기간 끝에 도달할 때까지 학생들은 점진적으로 이러한 공통 기반의 역량과 지식들을 획득하는 것으로 간주된다. 각 학교 급별 교육과정이 학교에서 학생들에게 가르쳐야 하는 것을 권장하고 있는 반면, ‘공통 기반’은 학생들이 몰라서는 안 되는 것으로 간주되는 것들을 규정하고 있다. 중학교 국가졸업자격증(le diplôme national du brevet)을 취득하기 위해서는 ‘공통 기반’의 인증이 의무화되어 있는데, ‘공통 기반’ 획득에 대한 인증 평가는 필요한 능력과 지식 및 태도를 명시적으로 제시하고 있는 개인별 역량 책자(Un livret personnel de compétences / LPC)에 담당 교사가 각 학생의 해당 역량 획득 여부를 표시하는 방식으로 이루어지며, 이 결과는 학부모에게도 전달된다. 또한 이 개인별 책자는 학생이 중학교를 졸업할 때까지 학생이 속하는 학년 담임교사에게 계속 전달된다.

‘지식과 역량의 공통 기반’은 다음과 같은 7개의 핵심능력(역량)으로 구성되어 있다.

23) 교육부 고시 제2015-74호 [별책1]로 제시되어 있다.

- 프랑스어(국어)의 숙달
- 한 가지 현용 외국어의 실제적 사용
- 수학의 주요 요소들과 과학 및 (공학)기술적 소양
- 정보·통신의 일상적 기술의 숙달
- 인문학적 소양
- 사회적 역량 및 시민 역량
- 자율성과 진취성

‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 틀 속에서 이루어지는 싸이클 3 과정의 길 걷기 체험활동 학습이 ‘공통 기반’에 제시된 역량 획득에 기여할 수 있는 내용을 살펴보면 다음과 같은데, 이는 또한 학교에서의 연계학습 내용과도 직결되는 것이다.

3.3.1. 프랑스어(국어)의 숙달

‘공통 기반’ 인증에 필요한 능력		길 걷기 체험활동 학습에서의 실시 내용
말하기	적절하고 정확한 어휘로 자신의 의견을 말하고 쓰기	여정 선택 등과 같은 활동 계획서 작성에 참여하기. 활동 중에 느낀 점 표현하고, 자신의 자세와 이동 경로 표현하기. 사물과 행동 및 느낌에 명칭 부여하기.
	한 문장으로 질문에 대답하기	자연, 환경 등 다양한 주제에 대한 토론에서 질문에 대답하기.
	대화에 참여하기 : 다른 사람 앞에서 말하기, 다른 사람 경청하기, 관점 제시하고 근거 말하기	자신이 선택한 여정에 대해 설명하고, 선택 이유 말하며 다른 사람의 여정과 상호 조정하기.
읽기	혼자 읽고 내용과 지시 사항 이해하기	안내 카드, 도보여행자 수칙, 표지판, 자료 게시판 등 읽기.
	혼자서 책이나 인터넷 등에서 자료 찾기	길 걷기 활동과 활동 중 수행 주제에 대한 자료 찾기.

‘공통 기반’ 인증에 필요한 능력		길 걷기 체험활동 학습에서의 실시 내용
쓰기	한 문장으로 질문에 대답하기	길 걷기 체험활동에 대한 설문지에 답하기.
	15 문장 정도로 글쓰기	길 걷기 체험활동 후 길 걷기 안내서(topo-guide)의 텍스트 작성하기
문법과 어휘	새로운 단어들을 이해하고 이를 적절하게 사용하기	길 걷기 활동 용어들 사용하기 : 경표(표지), 나침반, 등고선, 고도, 척도, GR(Grandes Randonnée_광역도보코스), PR(Petite Randonnée_인근지역도보코스), 여정-코스, ONF(산립청), 보행계(만보기), 오솔길 등...

3.3.2. 수학의 주요 요소들과 과학 및 (공학)기술적 소양

‘공통 기반’ 인증에 필요한 능력		길 걷기 체험활동 학습에서의 실시 내용
숫자와 계산	정수와 소수 사용하기	주파한 거리와 주파할 거리 계산하기
	암산하기	주파 거리와 주파할 거리 계산하기. 학기 중 실시한 전체 길 걷기 활동 시간에 주파한 거리 합산하기.
크기와 측량	측량기구 사용하기	보행계(만보기), 줄자 등 사용하기
	일상적인 측량 단위 사용하기	거리 환산하기(km를 m로 환산 등). 거리를 추정하고, 측정하기.
주어진 자료(데이터)의 편성과 운영	비례 배분 문제 풀기	평균 이동 속도 계산하기
과학적 혹은 공학적 방식 실행하기	탐구 방식 실행하기 : 알아보기, 관찰하기, 질문하기	방향 잡기, 지표 확인하기, 실제 관찰 내용을 책에서 배운 내용과 대조하기.
환경과 지속가능한 발전	환경과 지속가능한 발전에 관련된 문제들을 이해하기 위한 자신의 지식을 동원하고, 그것에 따라 행동하기	자연에 대한 존중을 학습하기, 지나간 흔적 남기지 않기(쓰레기 소멸 기간에 대해 민감하기와 관련짓기).

3.3.3. 정보·통신의 일상적 기술의 숙달

‘공통 기반’ 인증에 필요한 능력		길 걷기 체험활동 학습에서의 실시 내용
자료(데이터)를 창조하고, 생산하고, 처리하고, 활용하기	디지털 문서 만들기	길 걷기 활동 여정/코스 수립을 위해 정보 처리 도구(컴퓨터, 스마트폰) 사용하기. 학교 홈페이지 게시물 작성하기.
정보를 얻고 자료를 수집하기	전자기기를 통해 정보 찾기	길 걷기 활동 여정/코스에 대한 (역사, 지리, 과학 등) 정보와 게시물 검색하기.

3.3.4. 인문학적 소양

‘공통 기반’ 인증에 필요한 능력		길 걷기 체험활동 학습에서의 실시 내용
시·공간 좌표 설정하기	자신이 살고 있는 지역의 자연지리 및 인문지리적 주요 특성 알기	고원, 숲, 도시화된 공간 등과 같은 대규모 지형 확인하기
서로 다른 언어활동 읽고 실천하기	텍스트, 지도, 약도, 도표 등을 읽고 사용하기	지도, 약도 등과 같이 실재를 표상한 것을 사용하고, 방향잡기(범례 이해하기, 상징 알기, 등고선, 수로, 도로 등 구별하기). 지도에서 여정/코스 만들어보기. 여정/코스대로 따라가는 것 알기. 지도와 약도의 범례와 상징 알기.

3.3.5. 사회적 역량 및 시민 역량

‘공통 기반’ 인증에 필요한 능력		길 걷기 체험활동 학습에서의 실시 내용
사회 및 시민 생활의 원칙과 토대 알기	권리와 의무에 대한 개념을 이해하며, 이를 수용하고 적용하기	안전을 중시하기 : 조원들과 함께 움직이기, 혼자 고립되지 않기, 같은 조원들의 속도 고려하기, 만남장소 지키기.
책임 있게 행동하기	특히 스포츠 활동과 같은 집단적 생활 규칙 지키기	보도여행자 10계명 알고 지키기. ²⁴⁾
	다른 사람들을 존중하고, 특히 남·여 평등 원리를 적용하기	책임을 서로 주고받으며, 서로 다른 역할 맡기. 서로 돕기. 길 걷기 관련 자료 공유하기. 다른 친구들과 협동하기.

3.3.6. 자율성과 진취성

‘공통 기반’ 인증에 필요한 능력		길 걷기 체험활동 학습에서의 실시 내용
자율적이기 위해 체계적 작업 방식에 의거하기	자율적으로 간단한 지시사항 지키기	교사 없이 단체로 걷기 : 서로 기다리기, 함께 가기, 서로 돕기 등.
	모든 활동에 끈기 있게 참여하기	최초 계획 완수하기 : 주파 거리 알고 길 걷기 활동 완료하기.
진취성 발휘하기	단독 혹은 집단 계획에 참여하여 노력하기	길 걷기 활동 준비, 활동 준비 토론회, 길 걷기 활동에 능동적으로 참여하기(여정/코스 파악하기, 의견 제시하기, 경로 제안하기 등), 격려하기.
자신의 신체를 잘 통제하고 체육활동 실천하기	환경에 적응하면서 이동하기	지형과 길의 특성을 고려하면서 자신의 속도 조절하기.

이상에서 길 걷기 체험활동 학습과 프랑스 교육과정의 기본 목표 설정에 해당하는 ‘공통 기반’과의 관계에 대해 살펴보았다. 이처럼 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 틀 속에서 이루어지는 학교에서의 길 걷기 체험활동 학습이 학생들의 기초적인 역량 획득에 다방면으로 기여할 수 있을 뿐만 아니라 다양한 연계학습의 대상이 될 수 있음을 잘 보여주고 있다.

다음에서는 결론을 대신하여 앞에서 살펴본 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 틀 속에서 실시되는 프랑스 초·중등학교의 길 걷기 체험활동 학습이 우리나라 중학교 체험학습 및 자유학기제에 줄 수 있는 시사점을 2015 개정 교육과정을 중심으로 살펴볼 것이다.

24) 프랑스 랑도네 협회(FFRP/Fédération Française de la Randonnée Pédestre)에서 제정한 La charte du randonneur(도보여행자 헌장). https://www.ffrandonnee.fr/_46/la-charte-du-randonneur.aspx

4. 나가며

상기에서 살펴본 프랑스 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 길 걷기 체험활동 학습은 우리나라 2015 개정 교육과정의 교육목표를 통합적으로 달성하는 데 많은 기여를 할 수 있는 학습 모형일 뿐만 아니라 중학교 자유학기제에 폭넓게 활용할 수 있는 체험활동 학습 모형이다.

자유학기제는 2015 개정 교육과정부터 자유학기 운영을 명문화하여 포함시키고 있으며²⁵⁾, 이의 운영과 편성에 대해 다음과 같이 7개 사항을 구체적으로 제시하고 있다.

- 가) 중학교 과정 중 한 학기는 자유학기로 운영한다.
- 나) 자유학기에는 해당 학기의 교과 및 창의적 체험활동을 자유학기의 취지에 부합하도록 편성·운영한다.
- 다) 자유학기에는 지역사회와 연계하여 진로 탐색 활동, 주제 선택 활동, 동아리 활동, 예술·체육 활동 등 다양한 체험 중심의 자유학기 활동을 운영한다.
- 라) 자유학기에는 협동 학습, 토의·토론 학습, 프로젝트 학습 등 학생 참여형 수업을 강화한다.
- 마) 자유학기에는 중간·기말고사 등 일제식 지필평가는 실시하지 않으며, 학생의 학습과 성장을 지원하는 과정 중심의 평가를 실시한다.
- 바) 자유학기에는 학교 내외의 다양한 자원을 활용하여 진로 탐색 및 설계를 지원한다.
- 사) 학교는 자유학기의 운영 취지가 타 학기·학년에도 연계될 수 있도록 노력한다.

25) 2015 개정 교육과정 ‘중학교 교육과정 편성·운영 기준’ (9)항 : 학교는 학생들이 자신의 적성과 미래에 대해 탐색하고, 학습의 즐거움을 경험하여 스스로 공부하는 자기주도적 학습 능력과 태도를 기를 수 있도록 자유학기를 운영한다.

이와 같이 2015 개정 교육과정에서 자유학기제의 활동의 내용에 대한 (다)항에서 (사)항까지의 사항은 모두 상기에서 살펴본 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 길 걷기 체험활동 학습을 통하여 실시할 수 있는 내용들이다.

또한 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램은 2015 개정 교육과정이 새롭게 제시하거나 이전 교육과정보다 더 강조하는 사항인 인문적 소양 함양, 안전 교육 강화, 범교과 학습 주제 개선, 체험중심 교육 실시 등에 모두 부합할 수 있을 뿐만 아니라, 2015 개정 교육과정에서 제시하고 있는 추구하는 인간상²⁶⁾ 형성에도 기여하는 바가 클 것으로 예상된다.

2015 개정 교육과정은 ‘우리나라 교육과정이 추구해 온 교육 이념과 인간상을 바탕으로, 미래 사회가 요구하는 핵심역량을 함양하여 바른 인성을 갖춘 창의융합형 인재’를 양성하는 것을 중점으로 하고 있다. 이를 위하여 이번 교육과정은 인문·사회·과학기술 기초 소양을 균형 있게 함양하고, 학생의 적성과 진로에 따른 선택학습을 강화하며, 교과와 핵심 개념을 중심으로 학습 내용을 구조화하고 학습량을 적정화하여 학습의 질을 개선할 수 있도록 구성하고 있다. 특히 교과 특성에 맞는 다양한 학생 참여형 수업을 활성화하여 자기주도적 학습 능력을 기르고 학습의 즐거움을 경험하도록 하기 위한 교육과정임을 강조하고 있다. 그리고 학습의 과정을 중시하는 평가를 강화하여 학생이 자신의 학습을 성찰하도록 하고 있다. 이와 같은 사항들은 상기에서 살펴본 프랑스 초·중등학교에서 이루어지고 있는 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 길 걷기 체험활동

26) 2015 개정 교육과정에 제시되어 있는 추구하는 인간상은 4개 항목으로 다음과 같다.

- 가. 전인적 성장을 바탕으로 자아정체성을 확립하고 자신의 진로와 삶을 개척하는 자주적인 사람
- 나. 기초 능력의 바탕 위에 다양한 발상과 도전으로 새로운 것을 창출하는 창의적인 사람
- 다. 문화적 소양과 다원적 가치에 대한 이해를 바탕으로 인류 문화를 향유하고 발전시키는 교양 있는 사람
- 라. 공동체 의식을 가지고 세계와 소통하는 민주 시민으로서의 배려와 나눔을 실천하는 더불어 사는 사람

학습에서 모두 구체적으로 포함하여 실시하고 있는 사항들이어서, 길 걷기 체험활동 학습이 새로운 교육과정의 실현에 기여할 수 있는 바가 크다는 것을 시사한다.

다른 한편으로 2015 개정 교육과정에서 제시하고 있는 중학교 교육 목표인 ‘초등학교 교육의 성과를 바탕으로, 학생의 일상생활과 학습에 필요한 기본 능력을 기르고 바른 인성 및 민주 시민의 자질을 함양하는데 중점’을 두어, 심신의 조화로운 발달을 바탕으로 자아 존중감을 기르고, 다양한 지식과 경험을 통해 적극적인 삶의 방향과 진로를 탐색한다는 목표도 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램으로 이루어지는 프랑스 길 걷기 체험활동 학습의 내용에 모두 포함되는 사항이다.

또한 새로운 교육과정에서 중점을 두고 있는 태도인 학습과 생활에 필요한 기본 능력 및 문제 해결력을 바탕으로, 도전정신과 창의적 사고력을 기르고, 자신을 둘러싼 세계에서 경험한 내용을 토대로 우리나라와 세계의 다양한 문화를 이해하고 공감하는 태도를 기르며, 공동체 의식을 바탕으로 타인을 존중하고 서로 소통하는 민주 시민의 자질과 태도를 기르는 것도 상기에서 살펴본 것처럼 길 걷기 체험활동 학습의 명시적인 학습 목표이다.

프랑스 초·중등학교에서 이루어지고 있는 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램은 이와 같은 우리의 새로운 교육과정 목표에 잘 부합하는 활동일 뿐만 아니라, 교육과정의 편성 및 운영 기준에도 부합하여 실시될 수 있다. 즉 2015 개정 교육과정 적용부터는 교육과정의 편성과 운영에 있어서 체육 교과와 일부인 정규 수업 이외에도 학교스포츠클럽 활동²⁷⁾ 및 자유학기

27) 2015 개정 교육과정의 ‘학교 스포츠클럽 활동’ 편성과 운영은 다음과 같다.

- 가) 학교스포츠클럽 활동은 창의적 체험활동의 동아리 활동으로 편성한다.
- 나) 학교스포츠클럽 활동은 학년별 연간 34~68시간(총 136시간) 운영하며, 매 학기 편성하도록 한다. 학교 여건에 따라 연간 68시간 운영하는 학년에서는 34시간 범위 내에서 학교스포츠클럽 활동을 체육으로 대체할 수 있다.
- 다) 학교스포츠클럽 활동의 시간은 교과(군)별 시구의 20% 범위 내에서 감축하거나, 창의적 체험활동 시수를 순증하여 확보한다. 다만, 여건이 어려운 학교의 경우 68시간 범위 내에서 기존 창의적 체험활동 시간을 활용하여 확보할 수

에 이루어지는 활동과 연계하여 운영할 수 있을 것이다.

이와 더불어 2015 개정 교육과정에서는 학교 급별 교육과정의 편성과 운영 기준의 기본 사항에서 범교과 학습 주제에 대해 ‘범교과 학습 주제는 교과와 창의적 체험활동 등 교육 활동 전반에 걸쳐 통합적으로 다루도록 하고, 지역사회 및 가정과 연계하여 지도(안전·건강 교육, 인성 교육, 진로 교육, 민주 시민 교육, 인권 교육, 다문화 교육, 통일 교육, 독도 교육, 경제·금융 교육, 환경·지속가능발전 교육)’하도록 규정하고 있는데, 이 또한 대부분의 사항이 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램 길 걷기 체험 활동 학습에 포함되어 있음을 알 수 있었다.

이와 더불어 ‘한 길, 한 학교’ 프로그램의 길 걷기 체험활동 학습은 학교가 어디에 위치하든지 간에 상황에 맞추어 활동 주제를 선정하고 활동 내용을 조정하여 실시할 수 있으므로, 현재 중학교에서 이루어지고 있는 자유학기제 프로그램으로 바로 적용해 볼 수 있을 것이다.

있다.

라) 학교스포츠클럽 활동의 종목과 내용은 학생들의 희망을 반영하여 학교가 정하되, 다양한 종목을 개설함으로써 학생들의 선택권이 보장되도록 한다.

참고문헌

- 교육부, 『초·중등학교 교육과정』, 교육부 고시 제 2015-74호, 2016.
- 김소영·이재영, 「프랑스 랑도네(Randonnée) 협회 사례를 통한 한국의 문화탐방로 운영에 관한 연구」, 『글로벌문화콘텐츠』 16호, 2014.
- 양건석·유희연, 「파리 랑도네 안내서(Topo-Guides)를 통한 도시문화 탐방의 조형적 고찰」, 『프랑스문화연구』, 제28집, 2014.
- _____, 「프랑스 랑도네(Randonnée) 활성화 프로그램을 통한 한국의 건기문화 활성화 방안 모색」, 『한국프랑스학논집』 제82집, 2013.
- Académie Orléans-Tours, Équipe départementale EPS d'Indre et Loire, *Module d'apprentissage : Randonnée pédestre au cycle 3*, 2013-2014.
- Chatel, L. & Blanquer, J.-M. (2011). *Ecole et collège : tout ce que nos enfants doivent savoir. Le socle commun de connaissances et de compétences*, Paris, Scéren/CNDP-CRDP ; XO éditions, 2011
- Kahn, S., <Différents types de compétences : comment les faire acquérir ? Comment les évaluer ?>, *Les Cahiers pédagogiques - Hors-série numérique* n°20, 2010(http://01.snuipp.fr/IMG/pdf/8-Kahn_Socle_commun_et_travail_par_compétences.pdf)
- Ministère de l'Éducation nationale, *Décret du 11 juillet 2006* (pris en application de la loi pour l'avenir de l'École du 23 avril 2005), 2006. (<http://media.education.gouv.fr/file/51/3/3513.pdf>)
- _____, *Le socle commun de connaissances et de compétences*, 2006. (<http://www.education.gouv.fr/cid2770/le-socle-commun-de-connaissances-et-de-compétences.html>)

- _____, *Évaluation des compétences*, 2015.
(<http://eduscol.education.fr/pid25572/evaluation-des-competences.html>)
- _____, *Décret du 31 mars 2015* (pris en application de la loi du 8 juillet 2013 d'orientation et de programmation pour la refondation de l'école de la République), 2015(http://www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin_officiel.html&cid_bo=87834)
- _____, Fédération française de randonnée pédestre, USEP, *Randonnée pédestre à l'école*, Paris, Édition Revue EPS, 2007.
- Zakhartchouk, J.-M. & Hatem, R., *Travail par compétences et socle commun*, Amiens, Scéren/CRDP, 2008.

참고 인터넷 사이트

- <http://aveyron.jimdo.com/nos-topo-guides/>
- http://freesem.moe.go.kr/page/new/notice/introduce/page_new_introduce
(자유학기제)
- <http://www.education.gouv.fr> (프랑스 교육부)
- <http://www.education.gouv.fr/cid95812/au-bo-special-du-26-novembre-2015-programmes-d-enseignement-de-l-ecole-elementaire-et-du-college.html> (프랑스 초·중등 교육과정)
- <http://www.moe.go.kr> (교육부)
- <http://www.ncic.go.kr> (국가교육과정 정보센터)
- <https://www.ffrandonnee.fr> (프랑스 랑도네협회/la Fédération Française de la Randonnée Pédestre)
- https://www.ffrandonnee.fr/_46/la-charte-du-randonneur.aspx
(도보여행자 헌장)

〈Résumé〉

Le projet pédagogique
'Un chemin, une école' et le Semestre libre

JEON Kyung-Jun

Cet article a pour but de présenter le projet pédagogique 'Un chemin, une école', proposé par la Fédération Française de la Randonnée Pédestre, pour chercher les activités du Projet 'Semestre libre' des collèges coréens.

Initié en 1996 par la FFRandonnée, ce projet pédagogique a pour objectif de valoriser le patrimoine en utilisant les savoirs et savoir-faire acquis en classe, et de confier à une école, un collège, un lycée la réalisation ou la réhabilitation d'un itinéraire de randonnée pédestre à des fins pédagogiques, à proximité de l'établissement scolaire.

La randonnée pédestre, qui s'inscrit dans le projet 'Un chemin, une école', est une activité d'Éducation Physique et Sportive(EPS) qui, au cycle 3, développe l'endurance et des habilités motorices comme la marche et l'équilibre sur divers terrains, avec des dénivellation variées. Elle permet également l'acquisition de compétences sociales et civiques et contribue beaucoup au développement de l'autonomie et de l'initiative de l'élève.

La randonnée pédestre est aussi l'occasion de mettre en place des liens interdisciplinaires : les moments d'observation sont multiples et permettent d'observer et de comprendre l'environnement à l'aide des 5 sens. Elle peut être pratiquée par tous les élèves, parce qu'elle est une activité simple à mettre en oeuvre, et elle trouve toute sa place dans une programmation de classe et/ou de cycle quel que soit le lieu où

se situe l'école.

Pour tous ces intérêts, la randonnée pédestre peut contribuer parfaitement aux objectifs du programme d'enseignement 2015, décrété en 2016 par le ministère de l'Éducation Nationale, et nous proposons donc d'adopter la randonnée pédestre du projet 'Un chemin, une école' pour les activités du Semestre libre au collège coréen.

주 제 어 : 길 걷기 활동(randonnée pédestre), 교육과정(programme d'enseignement), 자유학기제(semestre libre), 핵심역량(compétences clés), 연계수업(interdisciplinarité)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

ADRC와 프랑스의 영화다양성*

전 병 원**
(전북대학교)

조 화 림***
(전북대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-------------------------|----------------------------|
| 1. 들어가는 글 | 4. ADRC가 프랑스 영화다양성에 미치는 영향 |
| 2. 프랑스 영화관 및 배급·상영지원 사업 | 5. 나오는 글 |
| 3. ADRC에 대하여 | |

1. 들어가는 글

1.1. 한국 영화다양성 현황

문화다양성에 대한 노력은 한 국가의 문화정책에 있어 중심 정책 중 하나이다. 『유네스코의 문화다양성 선언 Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle』의 제9조 ‘창의성의 촉매로서의 문화정책’은 문화정책의 근본적인 목표가 무엇인지 잘 드러내고 있다.

* 본 논문은 국립대학 혁신지원사업 기초·학문분야 육성의 일환으로 전북대학교 박사후연구원 지원으로 작성되었음.

** 전북대학교 인문영상연구소 책임연구원, 주저자

*** 전북대학교 프랑스·아프리카학과 교수, 교신저자

Article 9 - Les politiques culturelles, catalyseur de la créativité

Tout en assurant la libre circulation des idées et des oeuvres, les politiques culturelles doivent créer les conditions propices à la production et à la diffusion de biens et services culturels diversifiés, grâce à des industries culturelles disposant des moyens de s'affirmer à l'échelle locale et mondiale. Il revient à chaque Etat, dans le respect de ses obligations internationales, de définir sa politique culturelle et de la mettre en oeuvre par les moyens d'action qu'il juge les mieux adaptés, qu'il s'agisse de soutiens opérationnels ou de cadres réglementaires appropriés.¹⁾

제9조 - 창조성의 촉매로서의 문화정책

다양한 생각과 작품들이 자유롭게 널리 퍼질 수 있도록 전적으로 보장하면서 문화 정책은 지역과 세계적인 차원에서 명백히 입증된 수단을 갖춘 문화 산업의 도움을 받아 다양한 문화 서비스와 문화자산의 전파와 제작에 유리한 조건을 만들어야만 한다. 각 나라는 국제적 의무를 존중하면서 자신들의 문화 정책을 규정하고, 가장 적절하다고 판단된 실제적인 지원이나 타당한 규정의 틀에 해당하는 실행 방법으로 그 문화 정책을 실시해야 한다.²⁾

“문화정책은 지역과 세계 차원에서 강력한 수단인 문화 산업을 통해 다양한 상품과 서비스의 생산과 분배에 기여할 수 있는 조건을 마련해 주어야 하며, 각 국가는 국제적인 의무를 지키고 운영적 지원 또는 적절한 규제 등 적합한 수단을 통해 문화 다양성을 규정하고 실천해야 한다”³⁾고 명시하고 있다.

1) http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. 유네스코의 문화다양성 선언(Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle)의 제9조 유네스코의 제 31차 회기 일반 회의에서 채택된 《문화적 다양성에 대한 유네스코의 보편적 선언》, 파리, 2001년 11월 2일. p.75. 전병원, 위의 논문, 2013, pp.23~24, 재인용

2) 전병원, 「지방분권시대의 지역영화진흥정책 연구」, 전북대학교 박사논문, 2013. pp.23~24.

3) 전병원, 위의 논문, 2013. p.23.

일반적으로 문화다양성을 위한 실천방안은 국가 간의 국제적 상황과 마찬가지로 한 국가 안에서의 문화정책에서도 적극적으로 추진되어야 할 사항이다. 영화문화정책 또한 영화의 다양성 확보를 위하여 많은 노력을 아끼지 말아야 한다.⁴⁾ 하지만 한국의 영화문화 및 산업 환경은 영화다양성문화에 심각한 문제를 초래하고 있다. 그 첫 번째가 대기업 수직계열화에 따른 스크린독과점의 문제이다. 한국영화시장에서 스크린독과점에 대한 폐해는 그동안 많은 문화정책 전문가와 영화정책 전문가들에게 지적되어 왔다. 스크린 독과점의 문제는 대기업이 한국영화산업 시장에 참여한 이후 끊임없이 제기된 고질적인 문제이지만 문화정책을 담당하고 있는 정부 부처인 문화체육관광부나 영화정책을 책임지고 있는 영화진흥위원회에서 어떠한 대안 정책을 내놓지 못하고 있는 실정이다.

그 대표적인 최근 사례를 살펴보면, 2015년 <어벤저스 : 에이지 오브 울트론>이 개봉을 하면서 1,843개의 스크린을 장악했으며, <암살>이 1,519개의 스크린을 장악했다. 이는 한국영화시장이 확보하고 있는 2,424개의 스크린 중 각각 76%, 62%를 차지하는 수치이다. 2016년 개봉한 <캡틴 아메리카 : 시빌 워>가 1,990개의 스크린을 장악하면서 전체 스크린 중 82%라는 독과점 현상을 보이며 경이적인 기록을 세우게 된다. 단 한 편의 영화가 한 국가가 보유한 극장의 82%의 스크린을 장악하는 것이 가능한 일인지, 이런 영화 환경이 어떤 문제를 불러오는지 수많은 문제제기에도 불구하고 당국의 영화정책 담당부서와 기관은 어떠한 해결책을 제시하지 못하고 있다.

그동안 영화상영 및 상영관에 대한 규제 정책의 필요성을 수많은 학자들과 정책전문가들이 주장해왔다. 또한 스크린독과점을 막을 수 있는 ‘영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률’(이하 영비법) 개정을 촉구하고 나섰다. 이는 시민들이 주체가 되어 영비법 개정을 촉구하는 청원운동이 시작되는 계기가 되었다.

4) 전병원, 위의 논문, 2013. pp.23~24,

그럼에도 불구하고 2015년부터 영화진흥위원회가 예술영화전용관 운영지원 사업 및 다양성영화 개봉지원 사업에 대한 전면적인 개편을 시도하면서 한국 영화다양성을 심각하게 훼손하는 정책을 실행하고 있다. 예술영화와 독립영화로 인정받은 작품이 년 100편에 이르는 상황에서 년 24편만을 선정 지원하겠다는 정책 방향은 극장의 자율성을 심각하게 훼손하는 것뿐만 아니라 관객의 선택권을 침해하는 행위이다. 영화다양성을 확대해 나가야할 영화정책의 중심에 있는 영화진흥위원회가 정반대로 나아가고 있으니 얼마나 아이러니한가? 이런 상황에서 프랑스가 실행하고 있는 영화다양성 환경에 기초가 되는 다양한 정책과 실행기구들에 주목할 필요성이 있다.

프랑스와 한국은 비슷한 영화시장 규모를 유지하고 있다. 2014년~2015년 최근 2년간 양국의 영화산업결산 자료를 살펴보자. 양국의 영화산업의 현황을 확인할 수 있는 총 관객 수, 총매출액, 1인당 관람횟수, 개봉작 수, 제작편수, 극장 수, 스크린 수, 상영작 수, 예술(다양성)영화 상영작 수, 예술(다양성)영화 관객 수, 멀티플렉스 비율 및 멀티플렉스 좌석 수를 비교항목으로 선택했다. 이 비교 항목들은 각국의 영화산업 및 영화 환경을 파악할 수 있는 일반적인 지표들이다.

최근 2년간(2014~2015)의 양국의 영화 산업 지표를 분석해보면, 총 관객 수, 총 영화 제작 편수, 총 수입 등 양국이 비슷한 규모의 영화시장을 확보하고 있는 것으로 파악된다. 하지만 비슷한 관객 수와, 제작 편수, 매출액을 유지하고 있는 양국의 현황은 전혀 다른 시장의 형태에서 얻어진 결과라는 사실은 스크린 수, 상영편수, 예술영화 상영작 수, 예술영화관객 수, 멀티플렉스 현황 지표 등에 의해 파악할 수 있다.(<표1> 참조)

한국과 프랑스의 영화산업은 총 관객 수와 총 매출액 및 1인당 관람횟수, 제작편수 등으로 비교하면 비슷한 시장규모를 지니고 있다고 판단할 수 있다. 하지만 양국의 시장의 형성 내용은 앞에서

살펴본 바와 같이 사뭇 다르게 드러난다. 양국 영화시장의 이러한 차이는 과연 어디에서 비롯된 것인가? 바로 양국의 ‘문화로서 영화에 대한 인식’의 차이로 발생하는 영화문화정책에 있다.⁵⁾

〈표1〉 프랑스와 한국의 영화산업 지표 비교(2014~2015)⁶⁾

비교 항	2014년 ⁷⁾		2015년	
	프랑스	한국	프랑스	한국
관객 수	2억 897만 명	2억 1,506만 명	2억 530만 명 ⁸⁾	2억 1,730만 명
매출액	1조 7,325억 원 ⁹⁾	1조 6,641억 원	1조 7,300억 원	1조 7,154억 원
극장 수	2,020개	356개	2,033개	388개
스크린 수	5,647개	2,281개	5,741개	2,424개
1인당 관람 횟수 (6세 이상)	2.99회(5.3회) ¹⁰⁾	4.19회(4.45회) ¹¹⁾	3.1회(5.3회)	4.22회(4.71) ¹²⁾
개봉작수	663편	1,095편 ¹³⁾	654 편	1,176 편
제작편수	258편	248편	234편 ¹⁴⁾	269편
상영작수	7,035편	3,828편 ¹⁵⁾	7,377편	4,139편
예술(다양성) 영화 상영작수	4,108편(58.3%)	367편(9.5%)	4,175편	/ ¹⁶⁾
예술(다양성) 영화 관객 수	4,383만 명 (21.3%)	1,428만 명 (3%) ¹⁷⁾	4,100만 명 (20.3%)	/
멀티플렉스 스크린 비율	39.3%	94.8%	40.5% ¹⁸⁾	94.5%
멀티플렉스 좌석 수 비율	41.6%	96.9%	60.8% ¹⁹⁾	95.1%

5) 전병원, 위의 논문, 2016 .2. p.179.

6) 2015년 프랑스의 영화산업 지표 자료는 CNC의 「Bilan 2015 du CNC」를 한국영화산업 지표는 영화진흥위원회의 「2015 한국영화산업결산」을 참고로 재정리했음.

7) 2014년 프랑스와 한국의 영화산업 지표는 전병원, 「영화문화정책연구」, 『한국프랑스학논집』제 93집, 2016 .2 p. 176. 참조

8) 장편영화 관객이 2억 220만 명, 단편영화 관객이 3백10만 명이다. 미국 영화가 1억 520만명으로 전체 42%, 프랑스 자국 영화가 7,100만 명, 35.3%의 점유율을 보인다.

9) 전병원, 위의 논문, 2016, p.176. 예는 2015년 9월 유로 환율 기준 산정 금액으로 표기되어 있음. 노철환은 유로 환율 1,300원을 기준으로 1조 7,325억 원으로 산정하고 있음. 노철환, 「영화관 지원제도를 중심으로 본 프랑스의 영화예술 및 영화교육 프로그램」, 『영화연구』제 67집, 한국영화학회, p. 36.

2016. 자료의 통일성을 위해 본 논문에서는 유로 환율 1,300원을 기준으로 수정함.

- 10) CNC, *L'évolution du public des salles de cinéma, 1993~2014*, Stipa, Paris, 2015, 7쪽에 따르면 6세 이상 평균관람 회수가 5.3명으로 제시되어 있다. 프랑스는 평균 관람 회수를 6세 이상 인구 수 대비로 발표한다. 관객 성향에 관한 설문 조사 및 통계에 관한 자료도 6세 이상 조사한 결과들이다.
- 11) 프랑스 기준과 같이 6세 이상 관람회수로 환산하면 년 간 평균관람회수는 4.45명이 된다.
- 12) 2016년 현재 통계청 국내 인구 지표가 전체 연령별 지표가 공개되지 않고 10세 이상 인구수만 제시되고 있다. 프랑스와 같은 기준인 6세 이상 관람회수를 산정할 수 없어 10세 이상 평균관람회수를 산정하였다. (전체 관객수÷10세 이상 인구수=10세 이상 국민 1인당 평균관람 회수)
- 13) 2014년, 1년 간 총 개봉작수를 보면 한국이 1,095편, 프랑스가 663편으로 한국이 432편을 더 개봉했다. 2014년 한국 개봉영화는 2013년 905편에 비해 21.0% 증가하였다. 개봉작수가 2010년까지 350~400편 정도였으나 2011년부터 급속하게 증가하고 있다. 이에 대해 영화진흥위원회 영화정책연구부는 IPTV 등 디지털 온라인 시장이 영화유통의 또 다른 주요 플랫폼으로 등장하면서, '극장동시 개봉작'이거나 '극장 개봉작' 홍보문구를 붙이고자 하는 영화들이 대거 제작·수입, 개봉되고 있기 때문으로 분석하고 있다. 디지털 온라인 시장을 목표로 하는 대부분 영화의 극장 상영 스크린 수는 소규모이다. 2014년 상영작 1,188편 중 최대 스크린 수 10개 이하의 상영작은 617편으로 이중 358편(58.0%)이 '청소년관람불가' 등급이다. 이 작품의 대부분은 디지털 온라인 시장을 목표로 하는 작품으로 추정된다. 영화진흥위원회, 「2014년 한국영화산업결산」, 영화진흥위원회 정책연구부, 2015, pp.18~19. 한국에서는 온라인 및 IPTV 시장이 2013년에는 11%, 2014년에는 29.7% 성장하고 있다. 프랑스보다 활성화된 온라인 및 IPTV 시장이 프랑스보다 많은 영화개봉 편수를 기록하게 된다. 전병원, 영화문화정책연구, 『한국프랑스학논집』 제 93집, 2016. pp.177~178.
- 14) 순수 100% 프랑스 영화가 158편, 프랑스 주도 공동제작이 76편, 외국 주도 프랑스 참여 공동제작이 66편이다. 년 제작 편수와 평균 제작비가 계속 하향세에 있다. 2015년 유럽국가 중 가장 많은 영화 제작을 한 나라는 스페인으로 255편을 제작했다. 독일이 236편, 이탈리아가 201편을 제작했다. CNC, 「Bilan 2015 du CNC」, 2016. p. 230. 참조
- 15) 영화진흥위원회의 「2015 한국영화산업 결산」 자료에는 1,932편, 1,118편 등 각기 다른 수치로 기록되어 있다. 이 수치는 필자가 한국영화입장권통합전산망 <http://www.kobis.or.kr/kobis/business/main/main.do>에서 2014년 개봉일람을 확인한 결과의 수치이다.
- 16) 영화진흥위원회가 운영하는 한국영화관입장권통합전산망에 다양성영화관련 검색이 사라져 예술(다양성)영화 관련 지표를 파악할 수 없음.
- 17) 영화진흥위원회에서 발표한 자료에는 예술(다양성)영화관객이 전체 관객 대비 6.6%로 되어 있으나 관객집계자료로 보면 약 3%로 정정되어야 한다.
- 18) 약 10%의 상영관(203개)이 40.5%의 스크린(2330개)을 장악하고 있다. 2014년 대비 멀티플렉스 상영관이 12개 약 6.3%, 스크린이 111개 약 5% 증가했다. 멀티플렉스를 소유한 11개 회사가 운영하고 있는 스크린 수가 8개 이하인 중형 상

1.2. ADRC에 대한 연구 필요성

프랑스에는 203개의 멀티플렉스(8개 이상 스크린), 670개의 복합상영관(2~7개 스크린), 1,160개의 단관 상영관(전체 57.1%)이 있다. 한국은 317개(전체 82%)의 멀티플렉스(7개 이상 스크린)가 2,292개(전체 95%)의 스크린을 장악하고 있다. 현대 영화산업이 추구하는 시장의 논리만으로는 지역의 단관 상영관이 전체 극장의 57%를 유지하고 있는 프랑스의 경우는 기적에 가까운 비논리적인 일이라고 판단할 수도 있지만, 멀티플렉스가 전체 스크린의 95%를 장악하고 있는 한국의 상황은 더 비현실적이라고 할 수 있다. 우리는 이러한 프랑스의 사례가 시장의 논리로만 얻어진 결과라고 판단하지 않는다. 정부차원에서 프랑스가 수행하고 있는 영화다양성을 활성화하고자 하는 영화정책과 국민 누구에게나 영화를 문화로서 접근할 수 있는 기회를 평등하게 부여하고자 하는 문화복지정책의 결과라 할 수 있다. 바로 이런 프랑스의 영화(극장)문화와 산업을 활성화하기 위한 정책의 결과로 ‘지역영화(극장)발전기구ADRC: L’Agence pour le Développement Régional du Cinéma’²⁰⁾(이하 ADRC

영관까지 포함하면 스크린 2,424개, 전체 스크린의 42.2%, 전체 관객의 61.9%를 차지하고 있다.

- 19) 2009년 프랑스 문화커뮤니케이션부에서 발표한 통계를 살펴보면 멀티플렉스 비율이 8.4%였다. 5년 만에 멀티플렉스 비율이 39.3%로 증가했다. 하지만 멀티플렉스의 좌석 수 점유율은 57.1%에서 41.6%로 오히려 감소했다. 이 지표를 통해 멀티플렉스가 증가한 것 보다 많은 중·소형 일반 극장의 좌석수가 늘어나고 있다는 것을 확인할 수 있다. 전병원, 위의 논문, 2013, 249쪽 참조

하지만 2015년 프랑스 멀티플렉스 상영관 좌석 수가 전체 좌석 수의 60%를 처음으로 넘어섰다. 이는 단관 및 중·소형 일반극장이 폐관되고 멀티플렉스 상영관이 그 자리를 차지한 것으로 판단된다.

- 20) ‘ADRC : L’Agence pour le Développement Régional du Cinéma’는 직역을 하면 ‘지역극장개발을 위한 에이전시’로 표기되어야 하나 ADRC의 역할과 그 영향이 지역의 극장 개발을 위한 단순 업무를 넘어 프랑스의 지역 영화문화정책에 있어 그 영향력과 파급력이 크다고 판단되어 ‘지역영화(극장)발전기구’로 표기하고자 함. 전병원, 『지방분권시대의 지역영화진흥정책 연구』, 전북대학교 박사논문, 2013. p.23,에서는 ‘지역영화발전기구’로 표기하고 있음. 노철환은 ‘지방극장지원기구’로 표기함. 노철환, 『프랑스의 지방 극장 지원 기구, ADRC』, 영화진흥위원회 해외통신원 리포트, 2008, 12. 최현배는 ‘지방영화 발전을 위한 에이전시 협회’로 소개하

로 표기)가 있다. 따라서 전체 스크린의 95%를 멀티플렉스가 장악하고 영화다양성을 심각하게 파괴하고 있는 한국의 현실에서 프랑스의 ADRC는 적극적으로 조사 연구할 필요가 있다.

프랑스는 영화산업과 영화문화가 분리된 것이 아니라 영화문화를 활성화하는 정책이야말로 곧 영화산업진흥정책임을 강조해 왔다.

프랑스 영화정책의 오랜 원칙은 영화는 하나라는 것이다. 시장에서 상업성이 강한 영화와 문화적인 수용을 고려한 예술영화로 나눠서는 곤란하다. 문제 접근방식부터 그걸 분리해선 안 된다는 뜻이다. 건강한 영화시장이 형성되려면 많은 관객이 필요함과 동시에 다양한 작가군이 존재해야 한다. 어느 한쪽에 치우치지 않는 조화의 결과는 균일하지 않은 다양한 영화들을 만날 수 있게 해준다. 사실 영원한 흥행감독도, 영원한 작가도 없다. 프랑스의 경우, 감독들은 장기적으로 그 과정을 밟아가는 것 같다. (...) 이들이 다양한 장르의 영화들을 내놓고 있다는 사실이다. 다양한 영화야말로 다양한 관객, 즉 많은 관객을 끌어들 수 있는 것이다. 만약 한쪽에 치우친다면, 곧바로 영화점유율 하락으로 이어진다. 다양한 소구층을 확보하는 것이야말로 산업성장의 밑거름이다. (...) 무엇보다 정책의 핵심은 전 국민이 영화를 좋아할 수 있도록 돕는 것이다. 그것은 현재 제작중인 영화에 대한 지원뿐 아니라 극장지원, 해외배급, 어린이를 위한 영화제작, 학교 교육프로그램 개발 등과 맞닿아 있다. 그래야만 문화적 요소가 싹틀 수 있는 것이다. 이걸 영화뿐 아니라 문학, 음악, 미술 등 전 분야에 공통적으로 요구되는 점이다. 새로운 영화에 대한 기대와 호기심의 자극 없이는 발전이란 생각할 수 없다. (...) 일단 지금의 수준보다 더 퀄리티가 높은 영화들을 제작할 수 있도록 도와야 하고, 지원의 규모 역시 좀 더 커져야 한다. 시나리오 개발이나 멀티플렉스가 아닌 개성적인 극장 운영을 위해 관심을 가져야 하는 등 아직 해야 할 일이 많다.²¹⁾

고 있다. 최현배, 『다양성 증진을 위한 프랑스 영상 정책과 극장의 역할』, 『프랑스 문화예술연구』 제 30집, 프랑스문화예술학회, 2009. p.539.

21) 이영진, 『쿼터가 정책의 전부는 아니지』, 『씨네21』, 2001. 7. CNC 부국장 마크

그동안 프랑스의 문화정책과 영화정책은 한국의 많은 연구자들과 정책 담당자들에게 소개되어 왔다. 하지만 ADRC에 관한 연구는 활발하게 진행되지 못했다. 노철환이 영화진흥위원회 통신원 리포트에서 ADRC의 일반적인 소개를 하고, 최현배가 프랑스의 다양성 증진을 위한 영상 정책과 극장의 역할에 대한 연구 논문을 발표하고, 전병원은 프랑스의 지역영화진흥정책에 대한 연구에서 ADRC에 일부를 할애하고 있다. 하지만 위의 모든 연구들은 ADRC에 관한 간단한 소개에 그치고 심층적인 연구로 진행하지 못한 것이 사실이다. 이에 연구자는 본 연구를 통해 ADRC에 대해 좀 더 자세한 정보들을 파악함은 물론 프랑스 영화계에 미치고 있는 실질적인 영향을 체계적으로 분석하고자 한다.

ADRC가 프랑스 ‘영화다양성에 미친 영향’을 파악하기 위한 다양한 접근 방법이 존재한다. 첫째, ADRC의 본질적인 목표라 할 수 있는 영화 관객이 ADRC의 활동에 대해 체감하고 있는 정도를 현지 조사를 통한 자료를 바탕으로 분석되어 질 수도 있으며, ADRC 활동 주체라 할 수 있는 ADRC 회원들인 현재의 극장 상영업자, 배급업자, 제작업자, 프로 그래머, 감독, 지방자치단체 담당자들에 대한 조사를 통해 접근할 수 있다. 본인은 지난 2월에 실제로 ADRC를 방문해 사업담당자와 인터뷰를 진행했다. ADRC 활동에 대한 몇 가지 사례들과 ADRC와 연계되어 있거나 연대를 통해 활동하고 있는 몇몇 다른 협회와 단체들을 소개 받았다. 그러나 ADRC에 관한 연구 자료나 프랑스 영화다양성과의 상관관계에 대한 연구자료 및 실질적인 근거 자료를 찾을 수는 없었다. ADRC에 관한 책 한 권²²⁾을 소개받는 것이 전부였다. CNC에서 2012년 진행한 ADRC에 관한 연구보고서인 ‘베르트랑 이보노 Bertrand Evono’²³⁾의 「디

니콜라와 인터뷰 중, <http://cafe.daum.net/apecum>

22) ADRC, *L'ADRC, 20 ans d'actions pour le cinéma*, ADRC, Paris, 2003. ADRC에서 협회창립 20주년 기념으로 엮은 비매품 서적임. 이 외 CNC에서 진행한 세미나 원고를 정리한 책에 ADRC에 관한 간단한 소개가 되어 있다. Ministère de la culture, CNC, ADRC, *Banlieue et cinéma*, Paris : L'Harmattan, 1990.

23) 베르트랑 이보노 : (1944 ~) 프랑스 행정가, 프랑스 예술영화관 위원회 회장, CNC 대표 역임.

지털시대에 ADRC의 역할과 임무」²⁴⁾가 현재까지 이루어진 이 분야 선행연구 자료 중 본 연구에 도움이 된 유일한 자료라고 할 수 있다. 이는 프랑스에서도 ADRC의 활동과 프랑스 영화환경에 대한 상관관계를 주제로 연구가 진행되지 않고 있다는 방증이다. 실제로 연구자는 프랑스 국립도서관에서 ADRC와 관련된 연구 논문이나 서적을 찾을 수가 없었다. 이는 영화관련 및 문화정책 연구자들이 이 분야에 대해 연구의 필요성이 없다고 판단하는 것이 아닌가 추측된다. 그러나 ADRC 홍보 담당자는 이러한 현상에 대해 프랑스의 문화다양성과 영화다양성에 관한 정책과 기구에 대한 연구가 이미 많이 시행되었기 때문에 프랑스에서 ADRC에 대해 연구를 한다면 그것은 결국 중복된 연구일 뿐이라고 말했다. 하지만 한국의 상황에서는 ADRC에 대한 연구가 영화다양성과 지역 영화(극장)발전을 위한 중요한 정책사례로서 그 필요성이 충분하다고 판단된다. 또한 최근 2년간 영화진흥위원회에서 시행한 일련의 예술영화상 영관, 예술영화 배급지원 관련 정책들이 일관성이 없이 임시방편으로 제시되고 있다고 판단되기 때문이기도 하다.

본 연구의 목적을 위해 연구자는 먼저 2장에서 ADRC 업무와 직접적인 관련성을 보이는 프랑스의 일반적인 극장 및 배급지원정책을 간단하게 파악하고자 한다. 3장에서는 ADRC의 조직체계 및 운영, 그 역할과 임무에 대한 개괄적인 소개를 하고자 한다. 마지막으로 4장에서는 ADRC가 프랑스 영화다양성에 미친 영향을 정리하고자 한다.

본 연구는 ADRC가 프랑스 영화다양성에 미친 영향을 파악하기 위해 2006년부터 2015년 까지 최근 10년의 CNC 영화연감과 2001년~2015년, 15년의 ADRC의 활동결과보고서를 분석하고자 한다. CNC가 공식적으로 설명하고 있는 프랑스 영화산업지표의 흐름과 ADRC의 활동과 밀접하게 연관되어 있는 극장과 스크린 보유의 변화, 예술(다양성)영화 상영 흐름의 변화, 지역 관객 흐름의 변화 등에 대한 지표를 분석하여

24) Bertrand Evono, *Rôles et mission de l'ADRC à la l'ère du numérique*, CNC, Paris, 2012.

프랑스 영화다양성을 대변하는 산업 지표들과 ADRC의 사업 결과 지표들 사이의 연관관계를 파악하는 것이 본 연구의 목표이다.

2. 프랑스 영화관 및 배급·상영지원 사업

프랑스 정부의 영화정책은 지원정책과 규제정책을 동시에 포함하고 있다. 프랑스 정부는 CNC를 통해 적극적으로 영화시장에 개입하고 조정하는 역할을 수행한다. CNC는 또한 지원제도를 통해 영화제작, 영화 배급, 단편영화제작, 영화상영에 관한 지원과 지원 조건을 통한 규제 정책을 진행한다. 2015년 CNC의 총 지원금은 7억 6,520만 유로다. 이 중 3억 9,150만 유로가 자동지원으로, 3억 4,720만 유로가 선별지원, 2,650만 유로가 디지털 활성화 지원금으로 사용되었다.

CNC의 제작, 배급 및 상영에 대한 지원은 크게 자동지원과 선별지원으로 구분된다. 전자는 1974년 이후, 영화의 제작-상영 후에 상영에 의해 획득된 입장료 수입에 비례하여 확정된 자동지원금의 혜택을 받는 것인데, 상영시 징수된 영화발전기금(TSA)의 액수(입장료 수입의 11%)에 대해 역누진율(逆累進率)로(즉 흥행에 성공하지 못한 영화에 대해 더 많은 지원이 주어지는 방식으로) 지원액이 결정된다. 이와 같은 역누진율 체계는, 1989년 이후 제작비가 큰 영화를 지원하기 위해서 수익금 『선불제 Avances sur recettes』로 보완된다. 수익금 선불제는 입장료 수입의 수준과 관계없이 제작지원을 하는 방식이다. 이는 자동지원 대상이 되는 영화제작자가 계속해서 제작지원의 수혜자가 되어 그들에게만 혜택이 돌아가 참신한 신예제작자들이 소외되는 문제점을 보완하기 위해 영화제작 전에 선별하여 재정지원을 하는 방식이다. 물론 배급 부문에 대해서도 정부의 지원이 이루어지는 데, 자동지원은 1977년부터 제작비 부담에 참여하는 배급업자에게도 확대되었으며, 선

별지원은 흥행상 어려운, 양질의 프랑스 영화나 프랑스에 잘 알려지지 않은 외국 영화의 배급업자, 또는 심사위원회의 결정에 따라 매년 선정되는 독립 배급업자에 대해 주어진다. 상영업자들에 대한 정부의 지원은 문화향수증 확대라는 목표 아래 상영관의 개축과 신축에 주어진다.²⁵⁾

〈표2〉 프랑스 주요 영화상영관 및 상영 지원 제도²⁶⁾

지원제도	지원목적	지원규모	금액
영화관 자동지원	상영장비 구입이나 관람환경 개선비용 지원	823개 사업 총 1억5,700만유로	7,900만 유로 중 5,600만 유로 선지급
영화관 신설 및 현대화지원	열악한 관람 환경을 가진 지역 영화관 개선지원	41개 프로젝트 (111개 스크린, 1개 인터넷 서버)	740만유로
예술/실험 영화관지원	영화의 다양성을 위한 상영 지원	1159개 예술/실험영화관	1,450만유로
비경쟁적 프로그램 운용 영화관지원	비상업적이지만 가치 있는 영화 프로그램을 운용하는 영화관 지원	파리 32개상영관 지방 6개 상영관	170만유로
추가 프린트 제작 지원 (ADRC를 통한 지원)	영화에 대한 접근성 향상을 위한 지원	230편, 3,287회 순회 상영	90만유로

CNC의 극장·상영·배급 관련 지원 정책들로는 영화관 자동지원, 영화관 시설 현대화 지원, 예술영화관 지원, 비상업적영화관 지원, 영화

25) 전병원, 『지방분권시대의 지역영화진흥정책 연구』, 전북대학교 박사논문, pp. 116 ~117, 2013.

26) CNC, *Bilan 2015 du CNC*, Paris, CNC, 2016. p.252.
노철환, 『영화관 지원제도를 중심으로 본 프랑스의 영화예술 및 영화교육 프로그램』, 『영화연구』제 67집, 한국영화학회, p.41. 2016. 2014년 결산을 기준으로 한 노철환의 자료를 바탕으로 CNC의 2015년 결산 자료로 수정 보완함.

상영본 지원 등이 있다. 이 중 영화관 자동지원 사업 외 모든 지원 사업들은 직간접적으로 ADRC의 활동과 연계되어 있다.

영화관 신설 및 현대화 지원사업에 선정된 극장주나 지방자치단체는 ADRC에 극장 신설과 리모델링에 대한 자문을 하고 ADRC는 구체적 조건을 제시하고 있다. 예술영화관 지원 및 비상업적 극장 지원을 받는 극장 역시 ADRC와 연계된 프로그램 수급 및 상영본 수급에 대한 혜택을 받는다.

CNC의 전체 예산이 전년도에 비해 감소했음에도 불구하고 영화상영·배급 지원액은 큰 변화가 없다. 오히려 최근 5년 영화상영·배급 지원금액이 매년 증가하고 있는데 이는 CNC가 영화제작지원금보다 영화 상영·배급지원금에 더 많은 예산을 할애하고 있는 것이다.²⁷⁾

CNC의 배급·상영지원은 전체 예산대비 28.7%에 해당한다. 영화진흥위원회의 배급·상영지원은 전체 예산대비 2.5%에 불과하다. 이는 양국의 영화진흥정책의 주체인 CNC와 영화진흥위원회의 커다란 시각 차이이며 영화진흥정책 방향의 차이를 가져오고 있다.²⁸⁾

우리는 이와 같은 양국의 영화진흥정책에 대한 시각차이가 어떤 결과를 가져오는지를 예술영화(다양성영화)관객의 비율만 비교하더라도 확인할 수 있다. 2014년 한국의 다양성영화 관객은 전체 관객대비 3%이며, 프랑스의 예술영화 관객 수는 전체 대비 21.3%이다. 2014년 프랑스의 예술영화 상영작 수는 4,108편으로 전체 상영작의 58.3%에 달한다. 2014년 한국의 예술영화(다양성영화) 상영작은 371편으로 전체 상영작의 9.5%에 불과하다.

27) 전병원, 「지방분권시대의 지역영화진흥정책 연구」, 전북대학교 박사논문, 2013. p.247.

28) 전병원, 위의 논문, 2013. p.248,

물론 문화정책 비교연구의 경우 가장 경계해야 할 사항이 통계데이터의 무조건적인 비교에서 오는 오류이다. 그리고 이런 오류를 피하고자 ‘문화에 대한 인식’이라는 변수를 유념해야 한다. 한국의 영화정책 비교연구의 사례국가로, 비슷한 규모의 영화 시장을 보이고 있다는 점에서 프랑스는 가장 적절한 나라인 것은 분명하지만, ‘문화에 대한 인식’ 차원의 변수에서 많은 격차가 있음을 잊지 말아야 한다. 바로 이런 ‘문화에 대한 인식’의 차이는 정책을 주관하는 기관들의 사업결정에서 여실히 드러난다. 예술영화관객이 전체 21.3%를 차지하는 프랑스는 영화진흥사업의 전체예산 중 28.7%를 상영·배급 지원에 할애하고 있고, 다량성영화 관객이 전체 3%인 한국은 영화진흥사업의 예산 중 2.5%를 사용하고 있다.²⁹⁾

프랑스의 배급·상영 지원은 배급업자와 상영업자가 관객이 많이 찾아오는 상업영화만을 고집하지 않고 다양한 영화를 상영할 경우 그에 합당한 지원을 하는 방식으로, 멀티플렉스 상영관의 프로그램을 규제하고 있다.³⁰⁾ 즉 규제에 따른 지원을 함으로써 상업영화와 예술영화가 균형 있는 기회를 가질 수 있도록 작용한다. 프랑스의 규제정책에는 이런 기회 균등을 위한 평등의 원칙이 자리 잡고 있다. 그리고 신생 배급·상영업자에게 막대한 지원을 함으로써 대형 배급·상영업자들의 숲에서 뿌리를 내릴 수 있는 지원 정책을 펼치고 있다.³¹⁾

상영 영화에 대한 규제 및 지원 정책이 프랑스 영화시장에서 어떻게 적용되고 있는지는 개봉작 첫 주 상영관 수를 확인하면 파악할 수 있다.

29) 전병원, 위의 논문, 2013. p.251,

30) 프랑스 멀티플렉스 상영관은 상영프로그램을 CNC에 제출하도록 되어 있으며 CNC는 이를 통해 다양한 영화의 상영 기회를 확보할 수 있다.

31) 전병원, 위의 논문, 2013. p.251, 프랑스CNC의 배급·상영에 관한 지원정책에 정보는 전병원, 위의논문, 2013. pp.277~283, 참조 바람.

〈표3〉 개봉 첫 주 상영관 수, 해당 작품 수(2006년~2015년)

상영관 수	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	비율
5 미만	92	83	66	75	61	79	88	92	97	76	11.6
5~9	61	47	46	62	57	54	73	73	57	66	10.1
10~19	62	64	52	78	67	69	72	89	85	69	10.6
20~49	82	92	100	88	108	102	96	86	92	109	16.7
50~99	70	58	65	55	71	50	68	63	75	84	12.8
100~199	72	84	83	67	66	73	65	79	82	97	14.8
200~499	112	109	101	125	106	130	108	123	133	112	17.1
500~799	31	30	34	32	39	32	39	46	36	35	5.4
800 이상	7	6	8	6	4	5	6	3	6	6	0.9
계	589	573	555	588	579	594	615	654	663	654	100

2006년부터 2015년까지 10년간 개봉 첫 주 5개관 미만 상영작, 10개관 이상 20개관 미만 상영작, 20개관 이상 50개관 미만 상영작, 50개관 이상 100개관 미만 상영작, 100개관 이상 200개관 미만 상영작, 200개관 이상 500개관 미만 상영작의 작품 비율이 비슷하다는 것은 2006년부터 2015년 까지 10년간 프랑스 영화시장에서 배급·상영에 관한 비슷한 작동원리가 발현되고 있다는 사실을 방증한다. 또한 500개관 이상 개봉한 소수의 작품을 제외하고 대체적으로 비슷한 비율로 상영된 현황은 (11% 면 평균적이라 판단할 수 있음) 다양한 배급·상영 방식이 안정적으로 작동하고 있음을 보여 준다. 즉, 배급·상영 시장에서 소수의 대형 영화와 다수의 소형영화, 스크린 독과점과 상영 기회 박탈이라는 양극화 현상이 극히 미약하다는 것이다.³²⁾

32) CNC, *Bilan 2015 du CNC*, Paris, CNC, 2016. p.45. 평균적으로 한 편의 개봉작은 136개관에서 상영, 프랑스영화는 116개관, 미국영화는 265개관에서 상영했다. 2015년 프랑스에서 가장 많은 상영관에서 동시 개봉한 영화 10편을 살펴보면 최대

최근 프랑스의 문화정책이 세계적인 흐름에 따라 산업정책으로서의 중요성을 확대하고 있는 것은 분명하나 ‘문화다양성’과 ‘문화민주주의’라는 기본적인 정책에는 변함이 없다. 특히 프랑스의 영화정책은 국가의 문화정책 기조 안에서 ‘영화문화의 다양성’, ‘영화문화 민주주의’라는 원칙에 입각하여 작동하고 있다.³³⁾

3. ADRC에 대하여

3.1. ADRC 설립 배경 및 역사

ADRC는 1983년 문화부와 CNC의 주도로 설립되었다. 일반적으로 영화배급업자들은 인구가 밀집되어 있는 대도시 위주의 배급에만 치중하고, 경제적 이익이 없거나 규모가 작은 소도시를 등한시한다. 과거에는 여러 극장에서 동시에 영화를 상영할 경우 극장 수만큼의 필름 상영본이 필요했던 시대이다 보니 상영본 제작과 운송 비용 및 관리자 운영을 위한 이익이 발생되지 않는 소도시에는 배급업자에게 가치가 없는 곳이 된 것이다. 그 결과 지역 소도시에서 극장을 운영하고 있는 상영업자들은 원하는 영화를 상영할 기회를 가지지 못하게 되고, 지역 주민들 또한 프랑스 국민으로서 평등하게 문화를 누릴 권리를 박탈당하게 되는 셈이다. 따라서 프랑스 문화부와 CNC는 국토균형발전을 위한 다양한 극장을 개발·유지하고, 영화상영본 지원을 통한 영화 상영을 원활하게하기 위한 목적으로 ADRC를 설립하고 지원하게 되었다. ADRC는 극장 시스

920개의 상영관에서 상영한 <미니언스>이다. 프랑스는 상영규제정책에 따라서 한 곳의 멀티플렉스 상영관에서 2개 이상 스크린을 장악할 수 없다. 최대치로 보더라도 1800~1400개의 스크린을 차지하는 것으로 파악된다. 이는 전체 스크린의 24~32%를 차지하는 비율이다.

33) 전병원, 『영화문화정책연구』, 『한국프랑스학논집』 제 93집, 2016, p.175.

템의 개혁차원에서 대도시로 극장이 집중되는 현상을 억제하기 위한 규제 및 개입·중재 역할을 수행한다.

프랑스의 문화발전을 위해 설립된 ADRC는 영화가 새로운 시대를 맞고 있는 오늘날에도 프랑스의 영화다양성과 영화활성화를 위해 공공서비스 시스템 개발에 많은 노력을 하고 있다.

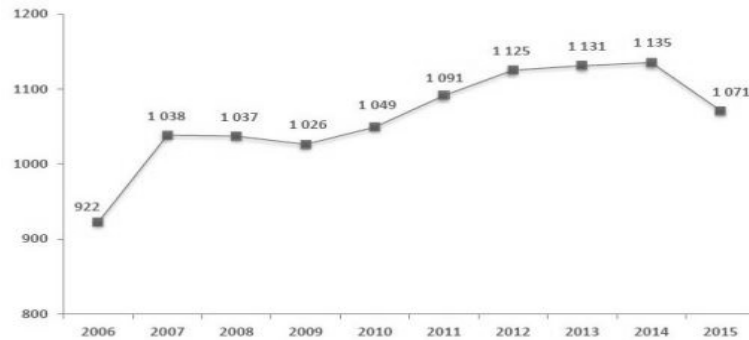
1999년 ADRC는 극장운영 및 영화상영·배급·제작자 당사자와 감독, 프로그래머들의 목소리에 힘을 실어주기 위한 일환으로 그들의 대표로 구성된 이사회를 통한 운영체제인 『사단법인(협회) Association』³⁴⁾으로 법적 지위를 강화하였다.

3.2. ADRC 조직체계와 역할

ADRC 조직의 근간은 바로 회원이다. ADRC는 가입과 탈퇴가 자유로운 회원들로 구성된 협회다. 프랑스에서 영화와 관련된 업무를 수행하고 있는 회원들은 협회 가입 시 『상영업자 exploitants』, 『프로그래머 programmeurs de salles』, 『배급업자 distributeurs de films』, 『제작업자 producteurs de films』, 『감독 réalisateurs de films』, 『지방자치단체 collectivités territoriales』 6개 분과 중 자신의 직종에 해당하는 소속 분과를 선택할 수 있다. 회원은 년 회비를 납부해야 한다.³⁵⁾ 각 분과에 소속된 회원들은 총회에서 이사회에 소속 될 각 분과 대표(이사)를 선출할 권한을 갖는다. 1983년 ADRC 창립 이후 증가 추세에 있던 회원이 2015년 감소되었다.([그림1], <표4> 참조)

34) 법적지위에 관한 내용이므로 한국의 실정에 맞춰 사단법인으로 표기 함.

35) 회원 등록을 위한 회비는 각 소속 분과에 따라 다르다. 2016년 현재 상영업자는 90유로, 감독은 60유로, 영화배급업자, 제작자, 프로그래머는 230유로, 인구 10,000만 명 미만 지자체는 130유로, 인구 10,000명 이상 20,000명 미만 지자체는 190 유로, 인구 20,000명 이상 50,000명 미만 지자체는 290유로, 인구 50,000명 이상 지자체는 460유로이다.

[그림1] ADRC 최근 10년간 총 회원 수 변화 (2006~2015)³⁶⁾

2012년 CNC의 연구보고서인 <디지털시대에 ADRC의 역할과 임무>에서 베르트랑 이보노는 필름시대와 다르게 디지털 시대가 확장됨에 따라 지역 상영관계자들이 배급자와 직접 연결하기 쉬워지면서 ADRC의 회원 및 업무 내용이 변화될 것이라고 했다. 그럼에도 불구하고 ADRC의 역할과 임무가 축소되지는 않을 것이라고 예측 했다.³⁷⁾ 이는 실제로 ADRC가 이미 극장의 디지털 현대화에 맞는 상영본 수급 및 배급에 적극적인 대응을 한 덕택이다.

〈표4〉 ADRC 최근 10년간 분과 별 회원 수 변화(2006~2015)

구분	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
상영업자	724	806	794	792	816	843	872	897	877	866
프로그램머	16	13	14	14	13	19	18	18	19	19
배급업자	36	35	46	49	52	53	40	40	44	32
제작자	25	42	34	34	32	30	31	31	33	27
감독	27	40	40	34	33	35	32	32	47	34
지방자치단체	94	102	109	103	103	111	120	113	115	93
계	922	1,038	1,037	1,026	1,049	1,091	1,125	1,131	1,135	1,071

36) ADRC, *ADRC rapport activite 2015*, Paris, ADRC. 2016, p.6.37) Bertrand Evono, *Rôles et mission de l'ADRC à la l'ère du numérique*, CNC, Paris, 2012. pp.16~18.

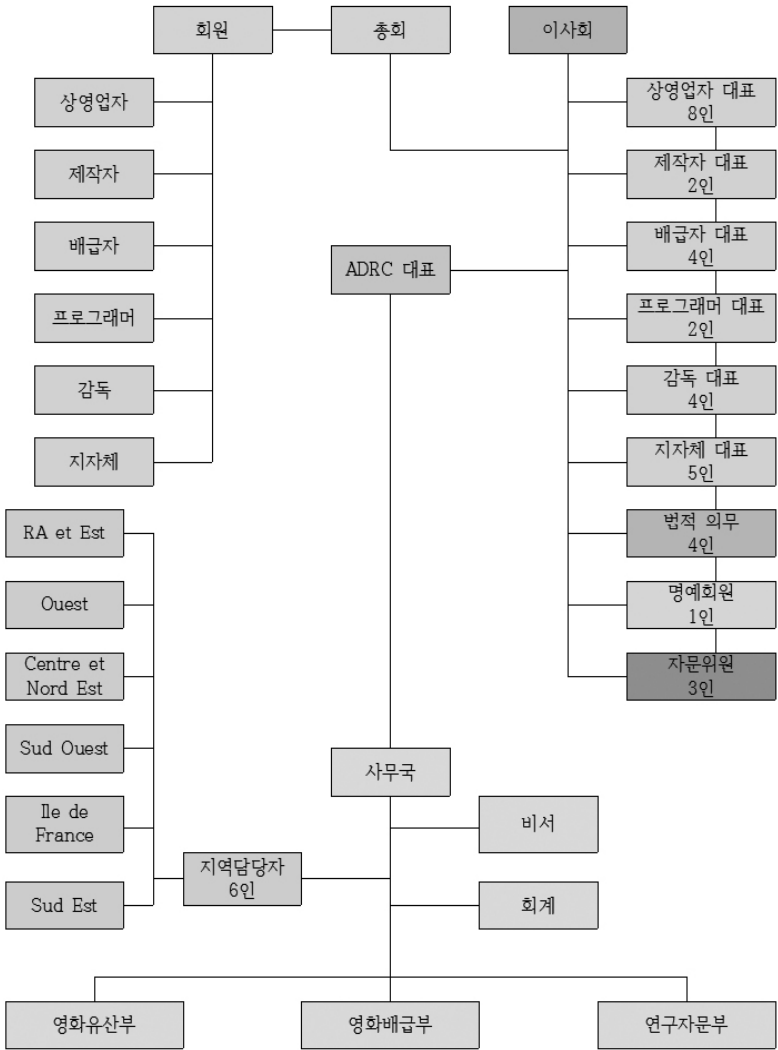
ADRC는 2013년부터 디지털상영 지원을 시작했다. 올해로 3년째를 맞아 3,000회가 넘는 상영지원을 했다. 프랑스 전체 코뮌의 78%, 1,271개 상영관에서 그 혜택을 받았다.

1901년 비영리 사단법인(협회) 설립 법률에 따라 ADRC는 지역영화(극장)발전기구로서 그 목적과 임무를 명시하며 조직 구성을 했는데, ADRC업무를 총괄하는 사무국은 그 업무 특성에 따라 크게 세부서로 나뉜다. 『영화배급부 Département diffusion』, 『영화유산부 Département Patrimoine』, 『연구 및 자문부 Département Etudes et Conseils』와 사무국장이하 회계업무와 일반 행정 업무를 담당하는 행정부서로 구성되어 있다. 사무국은 프랑스 6개 지역에 지역 별 책임자(특파원)를 두고 있다. 영화배급부는 ADRC가 보유하고 있는 영화를 지역 극장에 배포하고, 지역 극장에서 활용할 프로그램을 개발한다. 영화유산부는 CNC의 영화유산 업무와 협조 하에 지역 극장에서 활용할 영화유산 관련 상영프로그램을 개발 및 관련 행사를 진행한다. 연구 및 자문부는 지역극장 개발 및 리모델링 관련 업무를 총괄한다.

ADRC 조직체계에 있어 중요한 요소가 『이사회 Conseil d'administration』³⁸⁾다. 이사회는 ADRC의 사업 및 예산 활용, 운영 전반에 걸친 의결기구이다. ADRC 이사회는 이사회에서 선출된 ADRC 대표, 법적 회원 4인인 CNC의 중재자, 상영관 현대화 및 설립 선택지원 위원회 대표, FÉMIS 교장, CST 교장, 1명의 명예회원, 회원 총회에서 선출된 각 분과 대표로 이루어져 있다. 현재는 2014년 회원 총회에서 선출된 지방자치단체 분과 대표 5인, 감독 분과 대표 4인, 제작자 분과 대표 2인, 상영업자 분과 대표 8인, 배급업자 분과 대표 4인, 프로그래머 분과 대표 2인으로 총 25인이 이사회에 속해 있다. 여기에 문화커뮤니케이션부 장

38) 노철환은 직역된 '행정위원회'로 표기하고 있음. 노철환, 『프랑스의 지방 극장 지원 기구, ADRC』, 영화진흥위원회 해외 통신훈 리포트, 2008, 12. 본 논문에서 Association을 사단법인으로 표기하였기에 총회에서 선출된 회원의 대표로 구성된 사단법인 운영에 관한 결정기구라는 의미로 한국의 실정에 맞춰 이사회로 표기함.

관과 CNC 담당 국장, CNC 대표가 자문위원으로 참석한다.



[그림2] ADRC 의사결정 구조 및 조직 구성·운영체계

ADRC는 전국 영화관의 네트워크를 유지하고 개발하며, 영화 상영본을 제공하여 국민들에게 극장과 영화에 대한 접근성을 향상시키는데 목적이 있다. ADRC는 지역영화의 개발과 지역상영관의 이익을 충족시키기 위한 사업을 개발 시행하며, 더 나은 서비스를 제공할 수 있는 극장의 개선사업도 진행한다. ADRC는 프랑스 전국의 극장연합회의 성격을 띠며 프랑스 전국 영화 상영을 위한 영화유통센터역할을 한다. 설립 당시 영화 상영과 배급이 가장 중요한 업무였다면 최근 들어 지역극장과 상황 분석 연구 및 그에 따른 자문역할이 점점 강화되고 있다.

ADRC의 고유한 주요업무는 크게 3가지로 정리할 수 있다.³⁹⁾ 영화유통에 관한 개입과 규제, 신생극장에 대한 허가과 감독 및 극장개발, 영화유산(고전영화) 및 단편영화 상영운동⁴⁰⁾ 등이다.

첫째, 영화유통에 관한 개입과 규제 관련 역할과 임무

중소 도시의 작은 상영관에 영화 상영본을 지원하여 관객이 다양한 영화와 만날 수 있는 기회를 확보해 준다. 프랑스 전국의 상영관에 1년에 약 120편에서 200편 영화의 1500벌~2000벌 정도영화상영본을 제공한다. 특히 자국영화, 유럽영화, 예술영화, 독립영화를 주 대상으로 삼는다. ADRC는 상영업자와 배급업자 사이에서 업무를 중재하고 조정하는 역할을 한다. ADRC를 통한 영화배급과 상영은 영화의 최소한의 스크린과 상영기간을 확보하여 관객들이 예술영화와 독립영화를 감상할 수 있는 최소한의 기회를 제공한다. ADRC의 지원은 각 지역의 관객 수에 의해 등급이 나뉘어 진행된다. 년 35,000명 이하의 관객이 드는 소도시에서 적어도 7개의 상영관에서, 7주 이상, 주 5회 이상 상영을 해야 한다. 지역 ADRC 배급 담당자는 배급업자와 상영업자 사이에서 상영에

39) 본 논문에서 ADRC의 역할과 임무에 관해서는 전병원, 「지방분권시대의 지역영화진흥정책 연구」, 전북대학교 박사논문, 2013, pp.121~123. 내용을 수정 첨삭해서 작성함.

40) 프랑스 단편영화에 관한 배급, 상영에 관련되어 가장 광범위한 업무를 수행하고 있는 곳은 <Maison du Film court>이다. 극장 및 TV방영에 관한 모든 업무를 지원한다. 운영에 관련 비용을 CNC로부터 지원을 받고 있다.

홈페이지 <http://www.maison-du-film-court.org> 참조.

관한 조정을 한다. 중도시는 년 35,000명에서 215,000명의 관객이 드는 도시이다. 적어도 80벌의 상영본을 제공할 수 있는 배급업자는 전국 상영을 위해 ADRC에 문의를 해야 한다. 8주 전에 상영본을 요구할 수 있으며 적어도 5주 이상 상영을 해야 한다. 파리와 파리근교에서 배급업자는 최대 100벌의 상영본으로 최소 20%에서 최대 40%까지 상영권을 갖는다. 그 외는 지역 상영을 진행해야 한다.

둘째, 신설 극장 건립 허가와 감독 및 지역의 문화공간으로서 극장개발 관련 역할과 임무

ADRC의 연구 및 자문부에서 담당하는 업무로서 국토개발과 직접적 연관관계를 지닌 업무이기도 하다. 극장과 상영관 건축에 대한 조언과 제안, 평가 활동을 한다. 특히 ADRC는 지역의 도시와 경제발전, 건축, 지리적 환경과 연관된 도시개발 정책을 바탕으로 멀티플렉스 극장과 새로운 극장의 설립에 관한 허가업무, 감독업무, 극장의 분포와 상영장비의 상태에 관한 감독과 관리도 진행한다. 또한 지역에 안정적인 상영관이 유지될 수 있도록 지원한다. 지역에서 극장의 역할에 관련된 문제나 상영업자와 지자체 사이의 문제에서 중재 역할도 담당한다. 각 지자체는 극장과 영화상영에 관한 분석 및 연구를 의뢰할 수 있으며 지역 상영관을 문화공간으로서 개발하고 활용할 수 있도록 하고 있다. 다양한 극장이 존재하는 대도시가 아닌 지역 소도시의 극장은 하나의 극장이 개봉관, 재개봉관, 시네마테크, 씨네-클럽, 예술영화관의 역할을 모두 수행해야 한다. 따라서 영화가 중심에 있는 문화공간의 역할이 중요한 척도가 된다.

셋째, 고전영화와 단편영화, 재상영 관련 역할과 임무

CNC와 문화부의 요구로 1999년부터 시작된 사업으로 영화유산(고전영화)의 필름복원을 통한 새로운 상영본을 배포한다. 시네마테크 프랑세즈와 연계한 공동 상영 운동 및 어린이와 청소년 위한 고전영화의 재상영 운동을 펼치고 있다. 2012년에는 프랑스 전국 750개의 도시에서 200편의 영화를 상영했다. 2011년에는 300편, 460개 극장, 1800개 프로그

램, 100회 이상의 씨네-콘서트를 진행했다. 2000년에는 910개 극장에서 상영전을 진행한 기록도 지니고 있다. 2015년 한 해 총 577개의 상영관에 지원을 했다. 이는 프랑스 전체 상영관의 28%에 해당하는 수치이다. 2010년 이후 디지털 배급 지원이 시행되면서 상영과 지원이 확대되고 있다. 최근 5년 사이 영화상영 프로그램 지원이 2010년 1,431회에서 2015년 3,473회로 두 배 이상 급증 했다. 2015년 한 해에만 100개의 새로운 상영 프로그램을 신설하고, 50개의 배급업자 및 배급사와 함께 상영작 안내 인쇄홍보물과 550편의 장편영화 상영을 지원했다. 이 중 418편을 상영했는데, 93,000명의 관객이 들었다. 이 프로그램 중 90%는 인구 50,000명 이하의 농어촌 및 중소도시에서 진행되는 프로그램이다. ADRC가 보유하고 있는 550편의 영화 중 80%가 DCP 전환되어 디지털 상영이 가능하고, 어린이를 위한 100편이상의 영화를 확보하고 있다. 장애인을 위한 자막이 삽입된 30편의 배리어프리 영화와 CNC의 지원으로 디지털 복원된 영화유산인 고전영화도 포함되어 있다. 영화유산 프로그램은 적어도 3회 이상의 상영을 보장해야 한다. 또한 대학교수나 평론가와 연계하여 영화강연이 진행할 수 있도록 각 강연자의 전공분야와 강연이 가능한 범위에 관한 데이터베이스를 제공하여 관객에게 영화문화를 다양하게 즐길 수 있는 기회를 제공한다. 또한 무성영화상영을 하는 씨네-콘서트를 진행하여 어린이 관객에게 영화에 대한 친민감을 불어 넣어 그들의 영화마인드 함양에 큰 역할을 한다.⁴¹⁾

41) 전병원, 「지방분권시대의 지역영화진흥정책 연구」, 전북대학교 박사논문, 2013, pp.121~123.

4. ADRC가 프랑스 영화다양성에 미치는 영향

4.1. 농어촌 및 소도시 극장과 소형상영관의 존립

ADRC의 활동이 프랑스 영화환경에 미치는 영향을 파악하기 위해서 프랑스 도시규모별 영화관람 형태에 대해 분석하기로 한다. 왜냐하면 앞서 설명하고 있는 것처럼 ADRC의 주요 임무가 프랑스 전역에서 영화 및 영화관에 대한 접근성을 증진시키는 것이기 때문이다. 따라서 영화관과 영화에 대한 접근성이 상대적으로 열악하다고 판단되는 농어촌 및 소도시의 극장 상황과 영화관람 상황을 분석하여 실상을 파악하고자 한다.

다만 프랑스 영토가 남한의 5배정도의 크기이니 한국보다 인구밀도가 높지 않다는 사실을 감안하여 CNC의 지표를 분석하면서 국내 상황과 직접 비교해 파악해서는 안 된다는 점을 염두에 두어야 한다. 국토의 면적에 따른 인구분포의 차이를 중요한 변수로 상정해야하기 때문이다.

CNC의 발표에 따르면 2015년 프랑스 전체 인구의 66%가 극장을 찾았는데, 프랑스 전체 관람객 중 인구 10만 미만의 농어촌 및 소도시 지역 관객이 40.9%⁴²⁾, 10만 명이상 중·대형 도시가 33.2%, 파리가 25.9% 차지하는 것으로 조사 됐다. 또한 <표5>를 보면 농어촌 및 2만 미만의 인구를 가진 소도시의 인구가 전체 영화관람객의 38.3%, 전체 관객 수의 29.5%를 차지하고 있다.⁴³⁾ 특히 농어촌 및 도서산간 지역은 전체 영화관람객의 21.5%, 전체 관객 수의 15%를 차지하고 있다. 즉, 농어촌 도서산간 지역의 주민이 프랑스 영화관람객의 1/5 이상이라는 것이다.

42) 한국 인구 10만 명 규모의 도시로는 충남 홍성군, 강원 동해시, 경북 영천시 규모의 도시이다. 전북 남원시는 2020년 인구 10만명을 목표로 하고 있다. 지자체 내에서도 작은 규모의 지역들이다.

43) 2016년 7월 기준 한국에서 2만 미만의 지역은 경북 울릉군, 영양군, 인천 옹진군 정도의 규모이다.

〈표5〉 2015년 인구분포(도시 규모) 별 영화 관람 현황⁴⁴⁾

도시 인구 규모	전체 인구수 대비 비율	관람인구 비율 (6세 이상)	관람 비율	총관객수 대비 비율	평균 관람 횟수
농어촌	22.4	21.5	63.2	15.0	3.7
2만 미만	17.4	16.8	63.5	14.5	4.6
2만~5만	6.3	6.1	63.9	4.8	4.2
5만~10만	7.3	6.9	62.5	6.5	4.9
10만 이상	29.7	30.5	67.7	33.2	5.7
파리시	16.9	18.2	71.3	25.9	7.5
종합	100.0	100.0	66.0	100.0	5.3

그렇다면 이런 분포 비율이 2015년 만의 특수한 상황인지 아닌지 확인해보자. <표6>은 지난 10년 간 프랑스 인구의 변화에 따른 영화 관람객 비율이다.

〈표6〉 프랑스 인구와 영화인구 변화(2006~2015)⁴⁵⁾

해당년도	총 인구수 (6세 이상)	관람객 수 (6세 이상)	관람 비율(%)	평균 관람 횟수
2006	5,640만 명	3,480만 명	61.8	5.4
2007	5,670만 명	3,460만 명	61.1	5.2
2008	5,720만 명	3,640만 명	63.7	5.2
2009	5,740만 명	3,620만 명	63.1	5.6
2010	5,770만 명	3,860만 명	66.9	5.4
2011	5,810만 명	3,990만 명	68.8	5.4
2012	5,830만 명	3,800만 명	65.1	5.4
2013	5,860만 명	3,770만 명	64.4	5.1
2014	5,880만 명	3,920만 명	66.6	5.3
2015	5,930만 명	3,910만 명	66.0	5.3

44) CNC, *Bilan 2015 du CNC*, Paris, CNC, 2016. p.64.

45) CNC, 위의 보고서, 2016. p.59. 프랑스 영화산업 관련 지표는 모두 6세 이상 국민을 대상으로 한 통계치이다. 2015년 프랑스 전체 인구는 6,655만 명.

위의 <표6>에 의하면 지난 10년간 프랑스의 총 인구 중 영화 관람을 한 인구의 비율이 61%~66% 사이로 큰 변화를 보이지 않는다. 년 평균 관람횟수 또한 5.1회~5.4회 관람한 것으로 드러난다. 즉 지난 10년간 영화관람객의 상황이 큰 변화가 없는 것을 알 수 있다. 따라서, 프랑스는 인구 10만이하의 소도시의 주민이 프랑스 영화의 40%를 움직이고 있는 것이다, 특히 인구 2만 미만의 소도시와 농어촌 도서산간 지역의 국민이 프랑스 영화산업의 29.5%(약 30%)를 책임지고 있는 것이다.

프랑스의 연령별 관람객 상황도 파악해보자. 인구 2만 미만의 소도시, 특히 프랑스 영화관람객의 21.5%를 차지하는 농어촌 도서산간 지역은 장년, 노년 층 인구 비율이 증가하고 있는 곳이기에 장년·노년 층의 영화관람 현황은 ADRC의 영향력을 파악하는 데 좋은 지표가 될 수 있다.

<표7> 2015년 프랑스 연령별 영화관람 비율⁴⁶⁾

연령	총 인구 대비 비율(%)	영화관람 비율	총 관람인구 대비 비율	총 관객수 대비 비율	평균 관람 횟수
6~10	6.7	84.3	8.6	5.9	3.6
11~14	5.4	85.1	7.0	5.2	3.9
15~19	6.4	90.5	8.8	9.8	5.9
20~24	5.9	87.3	7.8	9.4	6.3
25~34	12.8	70.7	13.7	14.3	5.5
34~49	21.0	68.5	21.4	17.4	4.2
50~59	14.3	54.4	11.8	11.8	5.3
60세 이상	27.4	49.2	20.4	26.1	6.7
총합	100.0	66.0	100.0	100.0	5.3

위의 <표7>을 보면 프랑스의 50세 이상 장·노년 인구는 전체 인구의 41.7%를 차지한다. 이중 32.2%가 영화 관람을 했다. 전체 관객 수의 37.9%를 차지하는 비율이다.

46) CNC, *Bilan 2015 du CNC*, Paris, CNC, 2016, p.61.

〈표8〉 프랑스 영화산업에 농어촌과 인구 2만 미만 소도시 및
50세 이상 장·노년 총 비율

항목	비율(%)
농어촌 및 인구 2만 미만 소도시 총 인구수 대비 비율	39.8
농어촌 및 인구 2만 미만 소도시 총 관람인구 대비 비율(6세 이상)	38.3
농어촌 및 인구 2만 미만 소도시 총 관객 수 대비 비율	29.5
50세 이상 장·노년 총 인구 대비 비율	41.7
50세 이상 장·노년 총 관람인구 대비 비율	32.2
50세 이상 장·노년 총 관객수 대비 비율	37.9
평균	36.5

프랑스의 2015년 인구분포(도시 규모) 별 영화 관람 현황, 연령별 영화관람 비율 지표를 종합해 분석해보면 위의 <표8>과 같이 정리할 수 있다. 50세 이상 장·노년 총 비율이 높은 농어촌 도서산간지역 및 인구 2만 미만의 소도시에서 극장을 유지하게 하는 것은 곧 프랑스 영화산업의 36.5%를 지키는 일이라고 해도 무방하다. <표6>에서 살펴보았듯이 최근 10년 동안 프랑스 영화산업이 큰 변화없이 안정적으로 시장을 유지하는 것은 36.5%의 지역소도시의 극장이 변함없이 활발한 영화상영을 진행할 있도록 하는 CNC와 ADRC의 지원정책이 있기 때문이다. 프랑스의 영화정책이 제작지원보다 배급·상영 지원을 중요시하고 있는 이유이기도 하다.

프랑스는 소형상영관은 년 관객 80,000명 미만, 중형상영관 년 관객 80,000~450,000명, 대형상영관 450,000명 이상으로 구분한다. 농어촌 도서산간지역 및 인구 2만 미만의 소도시의 극장은 대부분 소형 극장들이다. 프랑스 영화산업의 36.5%를 차지하는 지역의 극장 현황을 살펴보자.

아래의 <표9>에 나타난 프랑스 소형 상영관의 상황을 살펴보자. 년 관객 수 8만 명 미만의 소형 극장은 2015년 현재 1,501개관이다. 이는 전체 프랑스 상영관의 73.8%를 차지하는 수치이다. 이들 상영관은

1,989개의 스크린을 보유하고 있다. 이는 전체 소형 상영관 중 75.4%가 하나의 스크린만 보유한 단관 극장이라는 뜻이다. 극장 당 년 관객 수가 평균적으로 20,505명이다. 전체 관객 수의 15.1%를 차지하는 75.8%의 소형 극장들이 있다는 뜻이다.

앞에서 언급한 바와 같이 프랑스의 배급·상영지원정책은 자동지원과 선별지원 정책으로 나뉜다. 자동지원정책은 전년도 실적 대비 일정 부분을 자동적으로 지원받는 방식이고 선별지원은 사안에 따라 지원위원회의 결정에 의해 지원되는 것을 말한다. 프랑스는 현재 15.1% 관객을 위한 73.8% 극장에 지원을 하고 있다.

〈표9〉 최근 5년간 프랑스 소형 극장의 현황(2011~2015⁴⁷⁾)

해당년도	극장 수	스크린 수	좌석 수	관객 수 (만 명)	극장 당 평균 관객 수
2011	1,495	1,974	383,764	3,207	21,453
2012	1,532	2,041	393,179	3,066	20,016
2013	1,538	2,097	403,861	3,010	19,573
2014	1,488	1,966	378,775	3,101	20,838
2015	1,501	1,989	391,415	3,101	20,658
2015년 총 수 대비 비율(%)	73.8	34.6	35.8	15.1	20,505 ⁴⁸⁾

일반적인 시장논리에서, 평균적으로 년 관객 2만 명 정도의 관객 수입으로 극장이 운영될 수 있는 구조는 그 예가 드물다. 일례로 인구 21만 명 정도의 강원도 강릉시에 문을 연 예술영화관 신영극장은 년 관객 30,000명~35,000명 정도를 유지해왔다. 영화진흥위원회에서 예술영화 전용관 사업 지원으로 받았던 7,000만 원 정도의 금액이 극장 운영에 큰 몫을 한 것이 사실이다. 2015년부터 영화진흥위원회의 예술영화관 지원

47) CNC, *Bilan 2015 du CNC*, Paris, CNC, 2016, p.79.

48) 극장 당 년 관객 수 5년간(2011~2015) 평균치 임.

사업이 개편되면서 지원이 끊기자 결국 2016년 문을 닫게 되었다. 물론 한국과 프랑스의 관객 수입이 다르겠지만 일본의 미니씨어터나 커뮤니티 씨어터도 비슷한 경우이다. 극장 좌석 수나 스크린 수의 규모에 따라 조금의 편차는 있겠으나 년 관객 40,000~50,000명 정도의 관객을 극장 운영의 한계점으로 본다.

프랑스가 소형영화관의 기준을 관객 80,000명 미만이라 설정한 것은 년 관객 80,000명 미만의 극장들에게 경제적 지원은 필수적이라 판단했기 때문이다. 년 관객 20,000명 정도가 찾는, 프랑스 전체극장의 73.8%를 차지하는 지역의 소형극장들은, CNC나 ADRC의 지원이 없으면 모두 사라졌을 것이다. 만약 그렇게 된다면 프랑스 영화계는 26.2%의 중대형 극장만이 유지되는 환경에 놓이게 되는 것이다. 즉, 대부분의 소도시의 극장들은 사라지는 것과 마찬가지다.

물론 프랑스도 단관극장들이 줄어들고 멀티플렉스나 복합상영관 같은 중대형 상영관들이 늘어가는 추세에서 예외가 되지는 못한다. 하지만 프랑스가 지키고자 하는 것은 73.8% 극장이 아니라 그 곳에 사는 국민들의 권리인 것이다. 그것이 곧 프랑스 영화 산업의 근간이 되는 소도시 영화 환경과 소극장이 유지되는 비결이다.

<표10>을 살펴보면 년 관객 8만 명 미만의 소형 상영관은 스크린이 3개 이하의 극장들이다. 스크린 3개 이하의 극장은 총 1,593개로 이는 프랑스 전체 극장의 78%에 해당하며 총 2,182개의 스크린을 보유하고 있다. 이들 극장은 전체 관객의 19.3%를 차지한다. 이 중 94.2%의 1,501개의 극장이 년 관객 8만 미만의 소형 상영관이다. 2015년 프랑스의 1,400개의 극장은 인구 2만 명 미만의 소도시에 있으며 전체 극장의 70%에 해당한다.⁴⁹⁾

49) ADRC, *Synthèse de l'activité 2015 du département Etudes et Conseils*, Paris, ADRC, 2016. p.1.

〈표10〉 2015년 스크린 보유 상황에 따른 프랑스 극장 현황⁵⁰⁾

스크린 수	극장 수	스크린 수	좌석 수	관객 비율 (%)	극장 당 평균 관객 수
1	1,160	1,160	254,877	8.2	14,588
2~3	433	1,022	171,126	11.1	52,638
4~5	151	671	106,688	10.0	136,132
6~7	86	558	96,838	9.9	235,863
8~11	107	993	184,626	21.2	406,648
12개 이상	96	1,337	280,549	39.6	846,130
계	2033	5,741	1,094,703	100.0	100,981

이 소도시의 극장들은 극장 시스템의 기술적인 부분 및 영화 상영 환경 변화, 새로운 상영관 신설에 어려움을 겪고 있다. ADRC 연구 자문부는 이들 극장의 존립과 유지를 위한 모든 조치를 취한다. 모든 상영업자들은 ADRC에 자문을 요청할 수 있으며, ADRC는 극장 관련 건축가, 국토개발 및 도시경제부 전문가가 참여하는 자문팀을 통해 상영업자들의 문제를 해결해주고 있다. 자문에 필요한 비용은 지자체가 많은 부분을 감당하여 실제 극장주가 극장의 새로운 변신에 쉽게 접근할 수 있도록 도움을 제공한다.

주로 극장의 리모델링, 신설, 재건립, 복합문화공간으로의 변환 등에 대한 연구 분석 및 자문을 담당한다. 지자체에서도 극장개발 관련 자문을 ADRC에 직접 요청한다. 2015년 프랑스 30개 꼬뮌에서 ADRC에 자문을 요청했고 각 꼬뮌의 극장의 문제를 함께 해결하고 있다.

ADRC의 연구와 자문결과는 CNC 극장 현대화 지원 위원회에 지원을 신청할 수 있는 자격을 제공한다. 이런 ADRC의 활동이 프랑스 소도시 극장수와 스크린 수, 관객 수를 유지시키는 밑거름이 되고 있다. 현재까지 프랑스의 약 2,000개의 극장에 ADRC의 연구자문의 도움이 있었다.

50) CNC, *Bilan 2015 du CNC*, Paris, CNC, Paris, CNC, 2016. p.81.

4.2. ADRC와 영화다양성

다시 <표1>의 프랑스와 한국의 영화산업 지표를 살펴보자. 프랑스는 2014년 총 상영작 수가 7,035편, 이 중 예술영화 상영작이 총 4,108편으로 전체 58.3%를 차지한다. 한국이 총 상영작 3,828편 중 예술영화가 367편으로 9.5%인 것에 비교하면 놀라운 수치이다. 예술영화 관람 관객 수가 프랑스는 4,383만 명으로 전체 관객의 21.3%이다. 한국은 예술영화 관람객이 1,428만 명으로 전체 관객의 3%에 그치고 있다. 2015년 프랑스 예술영화 상영은 4,175편으로 총 상영작 대비 56.5%로써 전체 관객의 전체 20.3% 점유율을 나타낸다.

<표11> 프랑스 예술영화 관객 변화(2006년~2015년)⁵¹⁾

항목	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	평균
관객수 (만명)	4,809	3,395	4,036	5,577	5,445	5,281	4,579	5,038	4,383	4,100	4,664
비율 (%)	25.6	19.2	21.4	27.9	26.5	24.6	22.8	26.4	21.3	20.3	23.6

위의 <표11>을 통해 지난 10년간 프랑스의 예술영화의 관객 변화를 살펴보자. 매년 평균적으로 4,664만 명, 전체 관객의 23.6%를 점유한 것을 알 수 있다. 이 수치는 단편영화 관객 수를 제외한 수치이다. 여기에 단편영화 관객 수를 합하면 점유율은 더 상승하게 된다.⁵²⁾

2015년 4,175 편의 예술영화 중 100만 명 이상 관객이 든 영화가 두 편이다. <아메리칸 스나이퍼>가 313만 명, <마그리트>가 101만 명의 관객을 동원했다. 그 외 영화에는 편당 평균적으로 9,192명 정도의 관객이 찾은 것으로 보인다. 즉, 9,192명이 관객이 관람한 영화 4,173편이 상영과 배급의 기회를 가질 수 있었다는 것이다. 이런 프랑스 영화다양성 환

51) CNC, *Bilan 2015 du CNC*, Paris, CNC, 2016. p.25.

52) 프랑스 단편영화 관객이 2014년, 2015년 모두 300만 명을 넘는다.

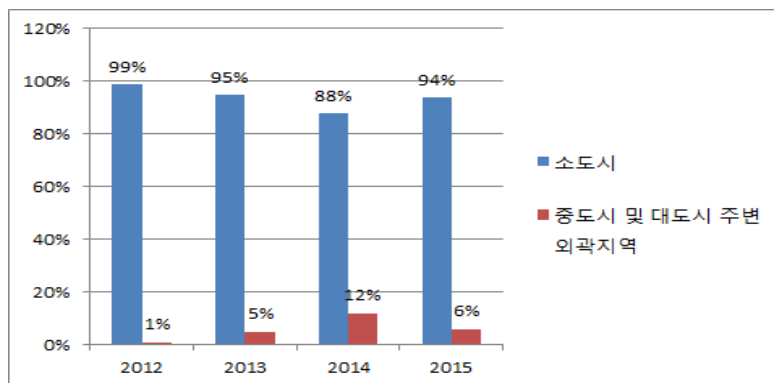
경의 중심에 ADRC가 있다.

ADRC의 주요한 활동은 농어촌도서산간 지역 및 소도시에 있는 소규모 극장에 양질의 영화와 그에 맞는 프로그램을 공급하는 것이다. 지난 3년간 ADRC의 영화 배급 상황을 살펴보자.

<표12>를 보자. ADRC는 지난 3년간 총 677편의 영화를 9,499회 상영할 수 있는 기회를 제공했다. 평균적으로 매년 226편을 배급하고, 극장에서 3,166회의 상영을 할 수 있도록 했다.

〈표12〉 ADRC 디지털 영화 배포 현황(2013~2015)⁵³⁾

항목	2013	2014	2015	계	평균
배급 편수	219 편	217 편	241 편	677 편	226 편
상영 횟수	3,041 회	3,173 회	3,285 회	9,499 회	3,166 회



[그림3] ADRC 배급지원 지역분포(2012~2015)⁵⁴⁾

ADRC의 배급지원을 받은 극장들을 살펴보자. 위의 [그림3]을 보면 2012년~2015년, 4년간 ADRC의 배급지원은 인구 2만 미만의 소도시

53) ADRC, *Synthèse de l'activité 2015 du département Diffusion*, 2015, p.1. 필름상영지원을 제외한 디지털 배급 지원 현황이다. 본격적인 디지털 상영지원이 시작되기 전 2011년에는 2,207회, 2012년에는 1,616회의 상영을 지원했다.

54) ADRC, 위의 자료, 2015, p.1.

에 집중되고 있다는 사실을 확인할 수 있다. 2012년에는 99%, 2013년은 95%, 2014년은 88%, 2015년에는 94%에 달한다.

그러나 ADRC가 예술영화나 고전영화 배급지원만을 하는 것은 아니다. 지역의 소규모 단관극장들이 수익구조상 프로그램이나 배급담당자들을 고용할 수 있는 경우는 극히 드물다. 특히 블록버스터 상업영화나 블록버스터급 예술영화는 소도시 지역 주민들에게도 관심이 집중되지만 지역 소규모 극장주가 대형배급업자와 상영계약을 맺는 일은 거의 없다. 이런 경우 ADRC의 중재로 지역 소규모 극장에서 상영 기회를 갖도록 한다. 2015년 50만 명 이상 관객이 든 영화 중 27%, 100만 명 이상 관객이 든 영화 11%가 ADRC의 중재로 지역에서 상영 기회를 갖았다. 또한 50만 명 이상 관객이 든 블록버스터 예술영화의 79%, 50만명 이상 100만 명 미만의 블록버스터 예술영화의 87%가 ADRC의 중재로 지역 소규모 극장에서 상영 되었다. ADRC는 2015년에 예술영화의 93%에게 50회 이상의 상영 기회를 제공했다.

ADRC가 프랑스 영화배급시장에서 차지하는 비중을 확인해보자.

〈표13〉 2015년 ADRC와 일반배급자의 배급 형태⁵⁵⁾

배급자	극장 수	- 25	25~79	80~ 199	200~ 299	300~ 499	500~ 700	+ 700
일반 배급 회사	필름	37.8 %	20.6 %	19.9 %	8.1 %	8.0 %	3.3 %	2.4 %
	DCP	2.4 %	7.6 %	20.7 %	15.7 %	23.8 %	14.9 %	14.9 %
ADRC	필름	6.5 %	33.0 %	38.7 %	11.7 %	10.0 %	0	0
	DCP	0.8 %	11.4 %	47.9 %	18.9 %	21.1 %	0	0

<표13>은 ADRC가 발표한 『2015년 영화배급부 활동 종합보고 Synthèse de l'activité 2015 du département Diffusion』을 참고로 작성

55) ADRC, *Synthèse de l'activité 2015 du département Diffusion*, 2015, p41. 참조 재구성

한 것이다. 이에 따르면 ADRC가 2015년 필름으로 배급한 영화 중 25개 미만 극장에서 상영된 비중이 6.5%, 25~79개 극장에서 상영된 영화가 33%, 80~199개 극장에서 상영된 영화가 38.7% 200~299개 극장에서 상영된 영화가 11.7% 300~499개 극장에서 상영된 영화가 10%, 500개 이상 극장에서 상영된 영화는 없다. ADRC가 2015년 DCP로 디지털 배급한 영화 중 25개 미만 극장에서 상영된 비중이 0.8%, 25~79개 극장에서 상영된 영화가 11.4%, 80~199개 극장에서 상영된 영화가 47.9% 200~299개 극장에서 상영된 영화가 18.9% 300~499개 극장에서 상영된 영화가 21.1%, 500개 이상 극장에서 상영된 영화는 없다.

일반 배급회사가 필름으로 배급한 영화 중 25개 미만 극장에서 상영된 영화가 37.8%, 25~79개 극장에서 상영된 영화가 20.6%, 80~199개 극장에서 상영된 영화가 19.9% 200~299개 극장에서 상영된 영화가 8.1% 300~499개 극장에서 상영된 영화가 8.1%, 500~700 극장에서 상영된 영화가 3.3%, 700개 이상 극장에서 상영한 영화가 2.4%이다. 일반 배급회사가 DCP로 디지털 배급한 영화 중 25개 미만 극장에서 상영된 영화가 2.4%, 25~79개 극장에서 상영된 영화가 7.6%, 80~199개 극장에서 상영된 영화가 20.7% 200~299개 극장에서 상영된 영화가 15.7% 300~499개 극장에서 상영된 영화가 23.8%, 500~700 극장에서 상영된 영화가 14.9%, 700개 이상 극장에서 상영한 영화가 14.9%이다.

위에서 살펴본 ADRC와 일반배급사의 배급 형태를 비교해보면 ADRC는 상영본이 필름이든, DCP이든 25개 미만 극장에 배급하는 비중이 극히 미미하다. 이는 ADRC가 한 편의 영화가 상영될 조건으로 특수한 경우가 아니라면 최소 25개 이상 극장 상영을 원칙으로 지키고 있기 때문이다. ADRC가 배급한 영화 중 필름영화의 38.7%, DCP의 47.9%가 80~199개 극장에서 상영되었다. 80~299개 극장에서 상영한 비중을 보면 전체 배급 영화 중 필름 영화의 50.4%, DCP의 66.8%가 상영된 것으로 조사된다. 이러한 통계 수치는 ADRC가 지닌 배급의 파급력과 영향력을 확인할 수 있게 한다.

영화의 다양성을 지키는 것 못지않게 영화의 상영 기간을 확보해주는 것 역시 중요하다. 앞에서 언급한 바와 같이 ARDC가 배급한 영화는 극장에서 최소한 주 7회, 5주 상영이라는 조건을 지켜야 한다. 또한 ADRC의 디지털 상영 지원이 시작되면서 상영기간이 확대되었다. 필름 상영지원을 할 경우 필름 수급과 검색에 필요한 시간과 기간을 상영에 활용할 수 있게 되었기 때문이다. 따라서 ADRC는 디지털 상영 지원 방식을 확장해 가고 있다.

ADRC의 주요 업무 중 하나는 CNC의 영화유산 프로젝트를 진행하는 것이다. ADRC의 레퍼토리-영화유산부는 1999년 문화커뮤니케이션부와 CNC의 주도로 출발하게 되었다. 이 사업은 대도시를 제외한 인구 10만 명 미만의 중·소도시의 극장에서 진행된다. 지역 극장에서 ADRC가 제공하는 프로그램을 신청해 상영할 수 있다. 또한 자체적으로 프로그램을 만들어 요청할 수도 있다. 주요한 프로그램은 ‘영화유산’을 확산하기 위한 영화들로 구성된다. 이 프로그램을 구성하기 위해 ADRC는 2015년에 550편의 상영리스트를 확보하고 있으며 50개의 배급업자들이 참여하고 있다. 2015년 통계에 의하면 프랑스 전체 배급사는 166개사로 조사되고 있다. 전체 배급사의 약 30%가 참여하고 있는 것이다.

지역의 소규모 극장에서는 레퍼토리-영화유산 프로그램을 상영할 때 배급사에 먼저 상영료를 따로 지불할 필요 없이 상영 후 입장 관객으로 인한 수입 중 50%를 배급사에 지급하는 5:5 부율제로 진행한다. 영세한 지역 소규모 극장에서 상영에 필요한 자금을 별도로 들이지 않으면서 다양한 영화를 상영할 기회를 제공하기 위함이다. 또한 같은 조건으로 지자체나 문화단체, 씨네-클럽에서도 프로그램을 요청할 수 있다.

ADRC의 『2015년 레퍼토리-영화유산부 활동 종합보고 Synthèse de l'activité 2015 du département Répertoire-Patrimoine』에 따르면 577개 극장, 28%의 프랑스 극장, 90%의 중소도시에서 이 사업이 진행된 것으로 보고되고 있다. 또한 2015년 한 해 총 418편의 영화를 상영해 93,000 명의 관객이 찾았다. 2015년에는 총 3,473개의 레퍼토리 프로그램이 진행되었다.



[그림4] 레퍼토리 프로그램 변화 추이(2000년~2015년)⁵⁶⁾

ADRC의 레퍼토리 프로그램에는 무성영화와 음악공연이 함께하는 씨네-콘서트도 포함되어 있다. 2015년에는 100개의 씨네-콘서트 프로그램을 선보이고 있다. 또한 어린이를 위한 애니메이션 아뜰리에와 34편의 애니메이션 레퍼토리 프로그램도 진행한다.

2015년 현재 레퍼토리-영화유산 프로젝트에는 『CNC 프랑스 필름 보관소 Les Archives françaises du film du CNC』, 『시네마테크 프랑스 La Cinémathèque française』, 『세계문화유산협회 Toute la mémoire du monde』, 『시네마테크 툴루즈 La Cinémathèque de Toulouse』, 『단편영화 에이전시 l'Agence du court métrage』, 『시네마 디페랑 Cinéma Différence』, 『파테 재단 la Fondation Jérôme Seydoux Pathé』 등 다양한 기관과 협회가 함께 참여했다.

레퍼토리-영화유산 프로젝트는 ADRC가 진행하는 영화배급사업 만큼의 중요성을 지닌다. 영화배급 사업이 현재 상영되는 영화에 대한 접근성을 확보하여 지역의 주민들이 다양한 영화를 접할 기회를 준다면, 영

56) ADRC, *Synthèse de l'activité 2015 du département Répertoire-Patrimoine*, 2016. pp.1~2.

화 레퍼토리-영화유산 사업은 다양한 프로그램을 통해 영화에 대한 관심과 지지를 끌어내는 사업이다. 이 두 가지의 사업은 상호 보완적으로 작동하면서 프랑스 영화문화의 다양성을 확장해 간다.

5. 나오는 글

ADRC가 프랑스 영화다양성 환경에 미치는 영향은 현재 한국영화문화 환경을 고려해 볼 때 숙고할 가치가 있다. 특히 멀티플렉스가 전체 상영관의 90%를 상회하고 있는 한국의 극장 환경은 관객이 다양한 영화문화를 접할 기회를 원천적으로 박탈한다. 특히 수도권을 제외한 지역의 상황은 더욱 심각하다. 이는 지역에서 자라는 미래세대가 영화를 통해 ‘문화다양성’을 경험하고 성장할 수 있는 기회를 박탈하는 결과를 가져온다.

멀티플렉스를 제외한 지역에 남아 있는 극장들은 시네마테크이자, 예술영화관이며, 개봉관이며, 씨네-클럽이며, 재개봉관으로서의 역할을 동시에 수행해야만 한다. 지역의 이런 극장들은 무성영화부터 고전영화, 세계 곳곳의 예술영화들을 지역 주민들에게 접할 기회를 제공해야만 한다. 하지만 현재 한국영화산업구조 속에서는 지역의 극장 자체의 노력만으로는 영화다양성을 실행할 방법이 없다. 바로 이 점이 문화복지 및 문화다양성이라는 공적영역 안에서 중요한 임무를 수행하고 있는 프랑스의 ADRC에 대해 한국 정부가 관심을 갖고 벤치마킹을 해야 할 이유이다.

프랑스 정부 특히 지방자치단체는 도시정책과 국토계획에 있어, 문화다양성을 개발하기 위해서는 좋은 프로그램을 지닌 지역 극장을 유지하는 것이 중요한 사항임을 잘 알고 있다. ADRC는 프랑스 국민이 다양한 영화와 만날 수 있는 기회를 제공한다. 특히 자체적으로 운영하기 힘든 지역 소규모극장을 위한 특별한 프로그램을 개발·공급하고, 영화 배급

을 진행하고, 영화전문가와 관객이 만날 기회를 제공하며 다양한 극장, 다양한 영화가 존재할 수 있는 역할을 수행한다. 결과적으로 프랑스의 영화다양성은 농어촌 소도시에서 살아 움직이는 작은 극장들로부터 출발한다. 그렇기에 ADRC의 활동과 역할은 프랑스 영화산업과 미래에 튼튼할 발판이 될 것이다.

문화복지와 문화다양성에 대한 요구는 한 국가의 국민으로서 당연히 요구할 권리이며 국가는 이를 수행할 의무가 있다. 모든 국민은 평등하게 대우받고 평등하게 성장할 권리가 있다. 영화는 단순한 산업이 아니라 국민이 평등하게 누려야 할 문화라는 것을 잊지 말아야 한다.

영화에 대한 접근성을 개선하고자 박근혜정부 들어 작은영화관 사업이 진행되었다. 하지만 그 결과는 미미하다. 특히 공적자금이 투입된 작은영화관의 운영권한을 수익이 목적인 위탁업체에게 운영권한을 넘김으로써 공적영역에서 지켜주어야 할 문화복지와 문화다양성이 크게 훼손되고 있다.

또한 영화진흥위원회가 위탁 진행하는 작은영화관 프로그램 지원 사업과 예술영화관 프로그램 지원 사업은 사업의 목적과 목표를 의심케 한다. 프랑스 ADRC의 활동 사례가 어떻게 자국의 영화다양성을 획득하고 그 결과 영화산업의 안정화를 가져왔는지 참고할 필요가 있다. 특히 프랑스의 ADRC는 영화와 극장개발을 통한 문화복지, 문화다양성을 이행하는 영화문화정책의 좋은 사례가 될 것이다.

최근 프랑스 공식 기구나 단체에서 극장을 『씨네마파크(영화공원) le parc cinématographique / parc de cinéma / parc de salles』⁵⁷⁾이라 표기

57) 최근 프랑스 문화커뮤니케이션부나 CNC, ADRC 등 영화 관련업무를 담당하는 기구에서 제시되는 보고서와 문건에는 영화관 *salle de cinéma* 라는 표현보다 씨네마파크(영화공원) *parc de salles / parc de cinéma* 혹은 *le parc cinématographique*로 표기하는 경우가 많음. 본래 개별의 극장이나 특정한 극장이 아닌 ‘어떤 범위의 모든 극장’을 표현할 때 쓰는 용어이다. Christin de Montvalon, *Les mots du cinéma*, Paris, BELIN, 1995, p.326 *parc de salles* : C’est l’ensemble des salles de cinéma d’un pays, En France, le parc est considéré comme l’un des plus importants au monde.

하는 경우를 자주 접하게 된다. 본래 개별의 극장이나 특정한 극장이 아닌 ‘어떤 범위의 모든 극장’을 표현할 때 쓰는 용어이다. 이는 극장을 불특정 다수가 언제나 편하게 산책할 수 있는 공원과 같은 개념으로 받아들여야 한다는 극장문화에 대한 프랑스인들의, 프랑스 정부의 강력한 의사표현이라고 생각한다. 극장은 영화산업과 시장 논리에 의해 사라지거나 생기는 것이 아니라, 극장이라는 공간은 국민들의 일상과 밀접한 복지공간으로 인식하고 관리의 대상으로 생각해야 한다는 것이다.

참고문헌

- 노철환, 「프랑스의 지방 극장 지원 기구, ADRC」, 영화진흥위원회 해외
통신원 리포트, 2008, 12.
- _____, 「영화관 지원제도를 중심으로 본 프랑스의 영화예술 및 영화교
육 프로그램」, 『영화연구』 제 67집, 한국영화학회, 2016.
- 씨네21, 이영진, <쿼터가 정책의 전부는 아니지>, 2001. 7.
- 영화진흥위원회, <2015 한국영화산업결산>, 2016.
- 전병원, 「지방분권시대의 지역영화진흥정책 연구」, 전북대학교 박사논문,
2013.
- _____, 「영화문화정책연구」, 『한국프랑스학논집』 제 93집, 2016.
- 최현배, 「다양성 증진을 위한 프랑스 영상 정책과 극장의 역할」, 『프랑
스문화예술연구』 제 30집, 프랑스문화예술학회, 2009.
- ADRC, *L'ADRC, 20 ans d'actions pour le cinéma*, Paris, ADRC, 2003.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2001*, Paris, ADRC, 2002.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2002*, Paris, ADRC, 2003.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2003*, Paris, ADRC, 2004.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2004*, Paris, ADRC, 2005.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2005*, Paris, ADRC, 2006.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2006*, Paris, ADRC, 2007.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2007*, Paris, ADRC, 2008.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2008*, Paris, ADRC, 2009.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2009*, Paris, ADRC, 2010.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2010*, Paris, ADRC, 2011.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2011*, Paris, ADRC, 2012.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2012*, Paris, ADRC, 2013.

- ADRC, *ADRC rapport activite 2013*, Paris, ADRC, 2014.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2014*, Paris, ADRC, 2015.
- ADRC, *ADRC rapport activite 2015*, Paris, ADRC, 2016.
- ADRC, *Synthèse de l'activité 2013 du département Etudes et Conseils*, Paris, ADRC, 2014.
- ADRC, *Synthèse de l'activité 2014 du département Etudes et Conseils*, Paris, ADRC, 2015.
- ADRC, *Synthèse de l'activité 2015 du département Etudes et Conseils*, Paris, ADRC, 2016.
- ADRC, *Synthèse de l'activité 2013 du département Diffusion*, Paris, ADRC, 2014.
- ADRC, *Synthèse de l'activité 2014 du département Diffusion*, Paris, ADRC, 2015.
- ADRC, *Synthèse de l'activité 2015 du département Diffusion*, Paris, ADRC, 2016.
- ADRC, *Synthèse de l'activité 2013 du département Répertoire-Patrimoine*, Paris, ADRC, 2014.
- ADRC, *Synthèse de l'activité 2014 du département Répertoire-Patrimoine*, Paris, ADRC, 2015.
- ADRC, *Synthèse de l'activité 2015 du département Répertoire-Patrimoine*, Paris, ADRC, 2016.
- Bertrand Evono, *Rôles et mission de l'ADRC à la l'ère du numérique*, Paris, CNC, 2012.
- CNC, *Bilan 2006 du CNC*, Paris, CNC, 2007.
- CNC, *Bilan 2007 du CNC*, Paris, CNC, 2008.
- CNC, *Bilan 2008 du CNC*, Paris, CNC, 2009.
- CNC, *Bilan 2009 du CNC*, Paris, CNC, 2010.
- CNC, *Bilan 2010 du CNC*, Paris, CNC, 2011.

CNC, *Bilan 2011 du CNC*, Paris, CNC, 2012.

CNC, *Bilan 2012 du CNC*, Paris, CNC, 2013.

CNC, *Bilan 2013 du CNC*, Paris, CNC, 2014.

CNC, *Bilan 2014 du CNC*, Paris, CNC, 2015.

CNC, *Bilan 2015 du CNC*, Paris, CNC, 2016.

CNC, *L'évolution du public des salles de cinéma, 1993 ~ 2014*, Paris, Stipa, 2015

영화진흥위원회 <http://www.kofic.or.kr>

유네스코 <http://portal.unesco.org>

한국영화입장권통합전산망 <http://www.kobis.or.kr>

ADRC <http://www.adrc-asso.org>

CNC <http://www.cnc.fr>

〈Résumé〉

L'ADRC et la diversité du cinéma français

JEON Byoung-Won
CHO Hwa-Rim

Dans de nombreux pays, les salles de cinéma sont comme une évidence. La situation est pourtant plus contingente et indéterminée qu'il n'y paraît. Certains d'entre eux, notamment la France, ont réussi à préserver un parc dense et relativement diversifié. Cette situation, résultant pour une large part d'une politique du cinéma engagée depuis des décennies, est pourtant marquée par un grand nombre d'incertitudes dont la conjugaison est préoccupante.

L'Agence pour le développement régional du cinéma (ADRC) a plusieurs missions : aider au maintien d'un réseau de salles diversifié sur l'ensemble du territoire en agissant notamment pour leur meilleur accès à une pluralité de films ; favoriser la diffusion de films au profit des petites villes, des villes moyennes et des villes situées en périphérie des grandes villes, et au profit des zones insuffisamment desservies par les diffuseurs ; procéder à toute étude, conseil, information et assistance architecturale aux projets de salles sollicités par ses membres ou par tout organisme s'impliquant dans une politique d'amélioration de la desserte du territoire ; soutenir enfin la diffusion des films du répertoire et des films destinés au jeune public.

Les collectivités locales prennent la mesure de l'importance de la préservation des salles de cinéma à programmation de qualité dans une politique de la ville et d'aménagement du territoire. Afin de développer une offre de qualité et la diversité culturelle sur le territoire régional,

l'ADRC accompagne la diffusion d'œuvres cinématographiques et leur rencontre avec les publics. L'ADRC s'engage pour la promotion et la découverte de films, d'un cinéma d'auteurs, de courts métrages ou du documentaire de création, et collabore étroitement avec les structures nationales, régionales et locales de la diffusion et de l'exploitation cinématographiques : les salles de cinéma, les bibliothèques, les festivals et associations culturelles de la région.

Comme nous avons pu constater dans notre article, la politique française de l'ADRC peut être un modèle exemplaire pour assurer la diversité du cinéma prenant en considération la situation actuelle du cinéma coréen. C'est la raison pour laquelle que nous nous permettons de proposer au gouvernement coréen de mettre en pratique la politique française de l'ADRC en ce qui concerne une des réformes de la structure industrielle du cinéma coréen.

주 제 어 : 지역영화(극장)발전기구(L'Agence pour le développement régional du cinéma;ADRC), 문화다양성(la diversité culturelle), 지역 영화(le cinéma régionale), 지역 극장(la salle de cinema régionale), 영화 배급(la diffusion du film), 영화 상영(l'exploitation du film)

투 고 일 : 2016. 9. 24

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

인지언어학을 통한 main의 은유적 의미 분석*

박 정 준
(인천대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------------|---------------|
| 1. 서론 | 4. 은유적 의미의 구조 |
| 2. 은유에 대한 인지언어학의 관점 | 5. 결론 |
| 3. main의 은유적 의미 분석 | |

1. 서론

흔히 은유는 시인과 같이 보통 사람들과는 다른 감수성을 가진 문학가들이 문학 작품에서 보이는 특별한 능력의 결과라고 여겨진다. 서양 학문 전통에 있어서 은유는 주로 수사학이나 논리학에서 다루어졌다. 아리스토텔레스는 《수사학》에서 “은유는 운문과 산문에서 모두 커다란 가치에 속한다.”고 말하며¹⁾, 《시학》에서 “은유는 해당 사물에 대하여 다른 어떤 것에 속하는 이름을 부여하는 데 있다.”고 설명한다²⁾. 이러한 이유로 김종도(2004 : 4)는 은유에 대하여 “정상을 벗어난 언어 쓰임이 언어학이나 철학의 진지한 연구 대상이 될 수 없는 것으로 보이게 하는

* 이 논문은 인천대학교 2014년도 자체연구비 지원에 의하여 연구되었음.

1) Aristotle(1995 : 2240), 1405a.

2) Aristotle(1995 : 2332), 1457b.

것은 당연하다.”고 기술하며 은유 연구에 대한 문제를 제기한다. 그런데 Tu veux un coup de main?이나 J’ai acheté une voiture d’occasion de seconde main과 같이 은유를 통한 표현들이 일상에서도 널리 사용되고 있는 것을 보면 은유는 문학가들의 전유물이 아니며 언어학의 연구 대상이 되기에 충분하다고 말할 수 있을 것이다. 김종도(2004 : 5)는 이와 같이 은유가 우리의 일상적 언어에 널리 퍼져있음은 물론, 사고의 세계에 만연되어 있다는 주장이 제기되면서부터 은유에 대한 위와 같은 전통적인 생각이 흔들리기 시작했다고 설명한다.

그러한 주장이 바로 레이코프와 존슨(Lakoff & Johnson)이 1980년에 자신들의 저서 《삶으로서의 은유》(Metaphor we live by)에서 제시한 것으로, 그러한 관점에서 본 은유를 흔히 ‘개념적 은유’라고 부른다. Lakoff & Johnson(2003[1980] : 3)에 따르면, 은유는 일상적 삶에 널리 퍼져 있으며, 우리가 생각하고 행동하는 기준인 일상의 개념 체계가 근본에 있어서 본성 자체가 은유적이다. 또한, 우리가 생각하는 방식, 우리가 경험하는 것, 그리고 우리가 날마다 행동하는 것의 매우 많은 부분이 은유적이다. Lakoff & Johnson(2003[1980] : 4)은 어떤 개념이 은유적이라는 것과 그러한 개념이 일상 활동을 구조화한다는 것이 뜻하는 바가 무엇일 수 있는가를 보이기 위해 <논쟁>(ARGUMENT)의 개념과 <논쟁은 전쟁이다>(ARGUMENT IS WAR)라는 은유를 볼 수 있는 아래 예문들을 제시한다³⁾.

Your claims are *indefensible*.
 He *attacked every weak point* in my argument.
 His criticisms were *right on target*.
 I *demolished* his argument.
 I’ve never *won* an argument with him.

3) 은유를 한국어로는 뺄줄 괄호 안에 표기하고, 영어나 프랑스어로는 대문자로 표기하였다.

You disagree? Okay, *shoot!*
 If you use that *strategy*, he'll *wipe you out*.
 He *shot down* all of my arguments.

여기에서 중요한 것은 우리가 논쟁에 대하여 전쟁을 통해서 단지 ‘이야기’만 하는 것이 아니라는 점이다. 논쟁에 있어서 우리가 ‘하는’ 많은 행동들이 부분적으로 전쟁의 개념을 통해 구조화된다는 것이다. 즉, 물리적 전쟁은 없지만 말을 통한 전쟁이 있으며, 공격이나 방어나 반격 등과 같은 논쟁의 구조가 그러한 사실을 반영한다. Lakoff & Johnson (2003[1980] : 4)에 따르면, 이러한 의미에서 <논쟁은 전쟁이다>라는 은유를 통해 우리가 이 문화에서 살아가며, 우리가 논쟁을 하면서 수행하는 행위들을 이 은유가 구조화한다.

Lakoff & Johnson(2003[1980] : 46-51)이 은유에 대한 이와 같은 주장의 철학적 함축을 기술하기 위하여 제시한 또 다른 은유들을 나열하는 것으로 레이코프와 존슨의 개념적 은유에 대한 간략한 소개를 마치겠다.

THEORIES (and ARGUMENTS) ARE BUILDINGS
 IDEAS ARE FOOD
 IDEAS ARE PEOPLE
 IDEAS ARE PLANTS
 IDEAS ARE PRODUCTS
 IDEAS ARE COMMODITIES
 IDEAS ARE RESOURCES
 IDEAS ARE MONEY
 IDEAS ARE CUTTING INSTRUMENTS
 IDEAS ARE FASHIONS
 UNDERSTANDING IS SEEING; IDEAS ARE LIGHT-SOURCES,
 DISCOURSE IS A LIGHT-MEDIUM
 LOVE IS A PHYSICAL FORCE (ELECTROMAGNETIC,
 GRAVITATIONAL, etc.)

LOVE IS A PATIENT
LOVE IS MADNESS
LOVE IS MAGIC
LOVE IS WAR
WEALTH IS A HIDDEN OBJECT
SIGNIFICANT IS BIG
SEEING IS TOUCHING, EYES ARE LIMBS
THE EYES ARE CONTAINERS FOR THE EMOTIONS
EMOTIONAL EFFECT IS PHYSICAL CONTACT
PHYSICAL AND EMOTIONAL STATES ARE ENTITIES
WITHIN A PERSON
VITALITY IS A SUBSTANCE
LIFE IS A CONTAINER
LIFE IS A GAMBLING GAME

이 논문은 위에서 간략하게 소개한 개념적 은유와 동일한 맥락으로 은유를 이해하고 있는 인지언어학의 관점에서 main의 은유적 쓰임을 분석할 것이다. 우선, 다음 장에서는 은유에 대한 인지언어학의 기본 개념을 요약하고, 정신 공간 구성(원천 공간, 목표 공간, 혼성 공간)의 틀을 통한 은유 구성의 분석을 소개하겠다. 제3장에서는 main의 은유적 표현이 사용된 예문의 분석과 함께 은유적 쓰임의 분류를 제시할 것이다. 마지막으로, 제4장에서는 main의 은유적 의미가 형성된 구조를 정신 공간 구성의 관점에서 분석을 시도하겠다. 이를 통하여 은유가 문학이나 수사학의 독창적 산물이 아니고 우리의 일상을 구조화한다는 것을 실제로 보이고자 한다. 이 논문이 인지언어학의 관점에서 비유에 대하여 전체적으로 연구하는 토대를 이루는 데 도움이 될 것을 기대하며, 은유적 쓰임의 분석을 통하여 다의성에 대한 연구를 발전시킬 수 있는 가능성을 보일 것을 기대한다.

2. 은유에 대한 인지언어학의 관점

인지언어학은 언어에 대한 인식을 인지 능력의 전반적 체계 안에 놓고자 한다. 즉, 인간이 지니고 있는 언어 능력 이외의 인지 능력과 인간 언어 사이의 관계에 관심을 갖는 것에서 인지언어학이 출발한다. 그러므로 물리적 요인, 생물학적 요인, 행태적 요인, 심리적 요인, 사회적 요인, 문화적 요인 등과 같은 매우 다양한 요인들이 언어활동에 직접 연관되어 있는 것으로 고려된다. 따라서 인간 언어는 인간의 일반적인 인지 능력과 연계되어 있는 비자립적인 체계인 것이다.⁴⁾

Langacker(1999 : 64)가 다음과 같이 기술하듯이 인지언어학은 은유에 대하여 레이코프와 존슨의 개념적 관점을 공유한다.

은유는 인지 발전에서 핵심적인 것으로 여겨진다. 보통 단지 수학적 도구로 고려되어 의미론의 영역 밖에 있는 것으로 생각되는 은유가 사실은 인간을 이해하는 데 있어서 널리 퍼져 있는 현상이며 특정 언어 표현들에 독립적으로 존재하는 것이다.

이와 동일한 맥락에서 Langacker(1987 : 1)는 현재 언어학 이론에 있어서 가장 중요한 문제는 형식에 관련된 것이 아니라 개념적 기초의 수준에 대한 것이며, 관용어, 은유, 의미 확장을 포함하는 비유적 언어의 문제가 개념적 기초에 대한 것인데 현재 언어학 이론들은 보통 비유적 언어를 무시한다고 평가한다. 그리하여 비유적 언어를 자연적인 것으로 여기는, 즉 특별히 문제가 있는 현상이 아니라 예상되는 현상으로 여기는 문법 구조를 구상하고 기술하는 방법이 필요하다. 다시 말하면, 언어 분

4) 언어적 능력과 비언어적 능력, 언어적 지식과 비언어적 지식, 언어적 현상과 비언어적 현상 사이의 명백한 경계를 규정하는 것을 인지언어학에서는 극도로 어려운 작업, 심지어는 불가능한 작업으로 여긴다. 인지언어학은 이러한 관점에서 생성 문법과 구별된다. 생성 문법에서는 언어 능력을 인간의 일반적인 인지 능력과 독립적으로 발전된 능력으로 기술하기 때문이다.

석에 있어서 적절한 개념적 기초 작업은 비유적 언어를 문제로 여기지 말고 해결책의 일부로 보아야 한다는 태도를 가진다.

인지언어학의 목표는 여타 의미론과 마찬가지로 언어의 형식과 표현을 의미 공간의 ‘실체’(entité)와 연관시키는 것이다.⁵⁾ 실체는 지시 대상이 될 수 있는 모든 것을 가리키는 것으로서, 특히 화자 겸 청자에 의해 만들어진 ‘개념화’(conceptualisation)로 규정되는 것이다. 인지언어학에서 중요하게 고려되는 것은 실체의 속성이 아니라, 실체들이 서로 연결된다는 사실과 그를 통하여 연결된 실체들이 점점 더 복잡한 영역을 구성할 수 있다는 사실이다. 다시 말하면, 인지언어학의 목표는 주어진 표현의 의미 구조를 구성하기 위하여 화자 겸 청자가 수행하는 개념화를 언어의 의미 구조와 연결시키는 것이다. 래내커(2005[2002] : 35)는 개념화에 대하여 다음과 같이 기술한다.

의미는 개념화(인지 과정)와 동일시된다. 따라서 언어 의미론은 사고나 개념과 같은 추상적인 개체에 대한 구조 분석과 명시적 기술을 시도해야 한다. 개념화라는 용어는 넓은 의미로 해석된다. 이 용어는 고정된 개념은 물론 색다른 개념화 그리고 감각적 경험과 운동 감각적 경험, 정서적 경험, 직접적인 (사회적, 물리적, 언어적) 맥락의 인식 등을 망라한다. 개념화는 인지 과정에 내재하기 때문에, 우리의 궁극적인 목적은 발생하면 어떤 주어진 정신 경험이 되는 인지 사건들의 유형을 특징짓는 것이어야 한다. 이 목표가 원대하다고 해서 그것이 의미의 개념적 바탕을 무시해도 된다는 말은 아니다.

의미 구조와 개념화 작용 사이의 관계는 ‘상징 단위’(unité symbolique)를 통하여 구성된다. 즉, 언어학에 속하는 모든 것은 개념화 작용이며, 그리하여 모든 언어 단위는 상징 단위이고, 모든 상징 단위는 의미 구조에 대응된

5) 논리 의미론과 구별되는 인지언어학의 면모는 다음과 같다. 인지언어학은 언어의 의미 구조를 더욱 정교하게 분석하며, 해석 세계의 의미 구조가 갖는 본질이 논리 의미론과 다르다. 즉, 인지언어학에서는 모든 의미 구조(언어의 모든 어휘적, 형태적, 통사적 형식과 표지)가 개념 내용의 특정한 구성에 대응되는 요소라고 고려된다.

다. 그러므로 인지언어학은 본질적으로 의미적 접근법인 것이다. 인지언어학은 언어 단위의 분석에 있어서 어휘론, 형태론, 통사론 등의 경계를 설정하지 않으므로 독립된 구성단위를 통한 접근법이 아니다. 언어 표현의 의미는 내용이 개념화되는 방식에 의존한다. 각 표현은 그에 연결된 내용의 특정 영상을 해석하는 것이며, 바로 그와 같은 다양한 영상을 통하여 인간이 동일한 내용을 다양한 방식으로 이해하는 능력이 설명된다. 아래에서 제시하게 될 원천 공간, 목표 공간, 혼성 공간 사이의 연결과 그로부터 형성되는 은유도 이와 같은 개념화 작용으로 볼 수 있다.

한편, 어휘 단위는 고정되고 제한되어 있는 오로지 언어적인 의미 표상을 통합하는 것으로 여겨지는 것이 아니라, 무수히 많은 개념과 개념 체계로 향하는 통로를 제공하는 것으로 여겨진다. 일반적으로 ‘인지 영역’(domaine cognitif)이라는 용어가 다양한 정도의 복잡함을 지닌 모든 개념화 작용을 가리키는 데 사용된다. 따라서 어휘 단위의 의미에 대한 기저는 인지 영역의 집합으로 제시된다. 예를 들어, *banane*이라는 어휘 단위는 공간의 영역, 색깔의 영역, 맛의 영역, 냄새의 영역, 바나나는 먹는 것이라든가 나무에서 자란다는 것과 같은 지식의 영역 등 여러 영역을 통해서 규정된다. Langacker(1999 : 107)는 컴퓨터 주변 장치인 마우스에 대하여 다음과 같이 설명한다. 그 주변 장치를 마우스라고 부르는 새로운 쓰임을 생산하거나 이해하는 데 있어서 화자는 그러한 새로운 쓰임을 상징 단위 $[[\text{MOUSE}]/[\text{MOUSE}]]$ 에 연결시킬 필요가 있다. 이럼으로써 상징 단위로부터 은유적 확장($[[\text{MOUSE}]] \rightarrow (\text{mouse}')$)을 통해 새로운 쓰임이 도출된다는 것이다. 책상에 있는 그 도구를 보는 것과 같은 상황으로부터, 그리고 언어에만 관계되지 않는 여러 능력들을 통하여 새로운 쓰임을 고려하고 은유적 확장을 유도하는 유사성을 배우는 것은 논란의 여지없이 바로 화자이다. 관습 단위 $[[\text{MOUSE}]/[\text{MOUSE}]]$ 의 역할은 새로운 표현을 구성하는 것이 아니라, 스스로 은유적 확장의 기초로 사용됨으로써 유도한 새로운 표현을 범주화하는 것이다. 이 논문의 분석 대상인 *main*에 대한 그와 같은 은유적 확장을 제3장의 분석에서 볼 수 있다.

Langacker(2009 : 342)도 이와 동일 선상에서 은유, 혼성, 정신 공간 구성, 가상과 같이 상상인 것으로 기술되는 합당한 여러 능력들도 인지 에 있어서 근본적인 것⁶⁾들로 여기며, 은유에 대하여 다음과 같이 구체적 인 설명을 제시한다.

은유에 있어서 하나의 영역을 이해하기 위해서 경험에 해당하 는 또 다른 영역을 상정한다. 뒤엣것을 원천 영역으로, 앞엣것을 목표 영역으로 부른다. 여기에서 중요한 것은 은유가 구조적 유사 성에 부분적으로 근거하고 있다는 것이다.

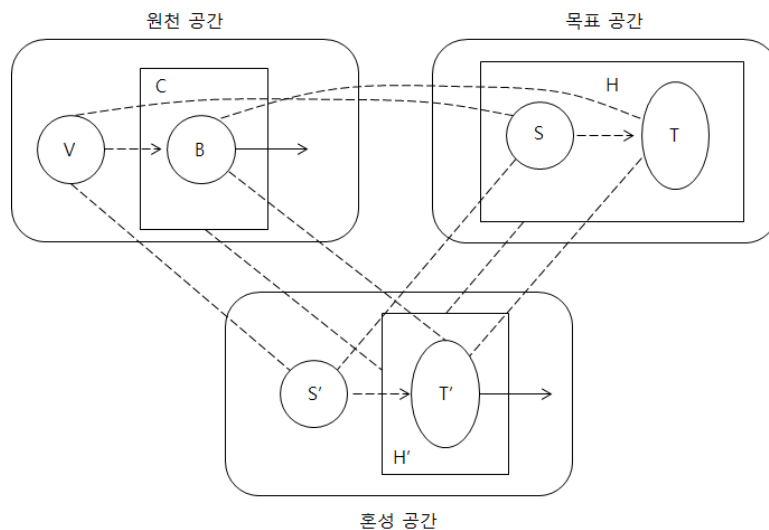
Langacker(1999 : 3)에 따르면, 은유는 개념적 현상으로서, 이를 통하여 목표 영역이 보다 기초적인 또 다른 영역인 원천 영역을 참조하여 구성 되고 이해된다.⁷⁾ 이 사실은 원천과 목표의 요소들 사이에 대응(사상)이 이루어진다는 것을 뜻하며, 두 영역에 있는 대응 요소들 사이에 병렬적 관계가 형성되는 것을 관찰한다는 뜻이다. 은유는 혼성의 특별한 경우이 다. 즉, 두 개의 입력 공간에 있는 요소들이 혼합물인 제3의 공간을 형성 하며, 이 제3의 공간은 자신만의 특성을 지니고 있다. 한편, 혼성은 정신 공간 구성의 특별한 경우이다.⁸⁾ 즉, 분리되어 있는 ‘작용 공간’ 안으로 개념 내용이 조직되며, 이 작용 공간들은 구성 요소들 사이의 대응을 통 해 연결되어 있다.

이와 같은 정신 공간 구성의 관점에서 Langacker(2008 : 51-52)는

-
- 6) Langacker(1999 : 3)는 영상 도식과 은유도 또한 인지와 의미론에서 근본적인 것으 로 여긴다.
- 7) Langacker(2008 : 35-36)는 우리의 정신세계를 향상시키고 심지어 구성하는 주요한 방법이 은유라고 역설하며, 은유는 한 개념 영역(흔히 신체의 경험에 더욱 직접적으 로 기반을 두고 있다.)의 기초 조직 형상이 다른 개념 영역으로 투사됨으로써 이루어 진다고 기술한다.
- 8) Langacker(2008 : 36)에 따르면, 은유는 혼성을 이루는 하나의 원천이다. 두 개념에 서 선택된 형상들이 혼성에 의해 결합되어 제3의 개념을 형성한다. Langacker(2008 : 41)는 인상적으로 풍부한 우리의 상상 능력이 또 다른 원천이라고 말하며, 이 능력 은 은유, 혼성, 가상, 정신 공간과 같은 도구로 드러난다고 기술한다.

The thought just flew right out of my head에서 보이는 은유를 다음과 같이 설명한다. 은유는 원천 공간(source space), 목표 공간(target space), 혼성 공간(blended space) 사이에 존재하는 연결들을 통해 생겨난다. 목표 공간은 은유적으로 구성된 공간이다. 즉, 위 예문이 나타내듯이, 어떤 생각을 떠올리고는, 이어서 그것을 표현하고자 할 때 그 생각에 접근되지 않는 것은 혼한 경험이다. 흔히 덜 추상적인 원천 공간은 은유 사상에 있어서 토대로 사용되는 개념이다. 위 예문을 해석하는 데 있어서, 원천은 새장에서 빠져나와 날아가 버리는 새의 개념과 동일시된다. 결과적으로, 그 새는 더 이상 시야 속에 있지 않게 된다. 혼성 공간은 원천에서 목표로 이루어지는 사상의 결과이다. 혼성 공간은 당연히 가상적인 혼합 개념으로, 각 입력 공간의 선택된 형상들을 결합한 것이다.

위 예문의 이해에 있어서 구성되는 공간들과 연결들을 아래 그림으로 나타낼 수 있다.



[그림1]

원천 공간의 요소들은 새(B), 새장(C), 관찰자(V)이다. 새는 새장 안에 있고, 관찰자는 새를 보고 있다(점선 화살표로 표현). 그리고 나서 새가 날아가 버리고(실선 화살표로 표현) 접근할 수 없는 것이 된다. 목표 공간의 요소들은 생각(T), 사람의 머리(H), 그 사람의 ‘주체’(S, 지각의 주체적 중심)이다. 점선 화살표는 머릿속에서 주체적으로 이루어지는 사고의 소유에 대한 경험을 나타낸다. 비록 그림에 나타나 있지는 않지만, 목표 공간에서 이루어지는 상황은 사고가 사라지는 다음 국면을 포함한다. 공간 사이의 연결들은 점선으로 표시된다. 새와 사고 사이에, 새장과 머리 사이에, 관찰자와 지각의 주체 사이에 연결이 이루어진다. 그림을 간략하게 제시하기 위하여 나타내지는 않았지만 원천 공간과 목표 공간의 관계들 사이에도 연결이 이루어져 있다. 즉, 새를 보는 것은 사고를 소유하는 것과 연결되어 있고, 새가 날아가 버리는 것은 사고가 접근되지 않는 것과 연결되어 있다. 이러한 연결들이 은유 구성에 있어서 기초이다.

혼성 공간은 원천 공간과 목표 공간에서 연결된 요소들을 새로운 요소로 병합함으로써 형성된다. 이와 같은 새로운 혼합 실체는 연결된 요소들이 가지고 있던 특성들을 모두 함유하는 것이 아니라 몇몇 특성만을 함유한다. 이처럼 혼성 공간이 가상으로 형성된다고 하여 그것이 신비롭거나 무의미한 것이 아니라 혼성 공간은 개념적으로든 언어학적으로든 매우 중요한 것이다. T’으로 표기된 실체는 사고의 추상적 성질과 새의 물리적 특성을 혼합한다. 그림으로써 사고가 공간으로 날아갈 수 있게 된다. H’은 머리이지만, 정확하게 말하면, 새장이 새를 지니듯이 어떤 사물을 지닐 수 있는 용기로 고려되는 머리이다. S’은 ‘주체’이기는 하지만, 용기(H’)의 안을 들여다보고 그 내용을 조사할 수 있는 관찰자의 특성이 ‘주체’에게 혼합된다. 이 혼성 공간이 위 예문의 본질적인 내용을 제공한다. 즉, 혼성 공간에서 일어나는 사건은 가상의 특징을 지니고 있음에도 불구하고 예문이 직접 기술하고 있는 바로 그 사건이다.

3. main의 은유적 의미 분석

개념적 은유를 개관한 제1장과 그에 대한 인지언어학의 관점을 기술한 제2장을 토대로 main의 은유적 쓰임을 살펴보겠다. 먼저, 은유적 표현과 예문을 조사한 참고서적을 소개하면 다음과 같다.⁹⁾

- *Le Nouveau Petit Robert*, 1993, édition entièrement revue et amplifiée du *Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris.
- *Dictionnaire des expressions et locutions*, 2007[1989]¹⁰⁾, par Alain Rey et Sophie Chantreau, Le Robert, Paris.
- *Précis, Les expressions idiomatiques*, 2008, par Isabelle Chollet et Jean-Michel Robert, CLE international, Paris.
- *Les 1001 expressions préférées des Français*, 2014, par Georges Planelles, Les éditions de l'Opportun, Paris.

이 논문에서 분석한 은유 표현들을 분류한 기준에 대하여 간략하게 설명하는 것으로 시작하겠다. 《프티 로베르 사전》에서는 main의 의미에 대하여, I절의 A항에서 ‘촉각 기관’, ‘잡기 위한 기관’, ‘표현하기 위한 동작과 상징적 동작을 수행’, ‘주거나 받는 데 쓰임’, ‘일하는 데 쓰임’, ‘치는 데 쓰임’을 제시하며, I절의 C항에서 ‘행위, 활동을 상징함’, ‘자유, 영향력을 상징함’, ‘소유를 상징함’, ‘권위, 권력을 상징함’, ‘작업을 상징함’을 제시한다. 《로베르 관용어 사전》에서도 main의 구체적이고 원초적인 의미와 부차적 의미, 그리고 상징적 의미를 이와 유사하게 제시하고¹¹⁾, 상징적 의미의 공통된 내용은 ‘행동’이나 ‘행위’나 ‘활동 가능성’

9) 이 논문에서는 앞으로 위 도서들을 각각 《프티 로베르 사전》, 《로베르 관용어 사전》, 《관용 표현 해설》, 《프랑스인들이 좋아하는 1001개 표현》으로 부르겠다.

10) 각괄호 안에 표기된 연도는 초판 또는 원본의 발행 연도를 나타낸다.

11) Outre le sens concret, originaire (extrémité du bras), qui véhicule secondairement les idées de « préhension » ; « contact » (notamment avec les êtres humains), « salut », « geste de don », « transmission des objets », « actes coordonnés du

이라고 말하면서 *main*의 은유적 쓰임에 대하여 다음과 같이 기술한다.

이와 같은 전반적인 은유의 방향은 ‘신체 기관 - 해당 기관의 활동’이라는 근본적인 의미 효과를 실현한다.

신체 기관과 그 활동의 연관 관계는 당연한 것이기에, 이 논문에서도 *main*의 은유적 쓰임으로 조사한 표현과 예문을 분류하는 데 있어서 손이 수행하는 역할을 가장 큰 분류의 기준으로 삼아 ‘손은 무엇을 잡는 데 쓰인다’, ‘손은 무엇을 주는 데 쓰인다’, ‘손은 무엇을 막는 데 쓰인다’를 제시하겠다. 그런데 *main*의 은유적 표현 가운데 이처럼 손이 수행하는 역할과 관련하여 은유가 형성되지 않고, 손이 그러한 역할들을 수행할 수 있는가 또는 없는가에 대한 가능성과 관련하여 은유가 형성된 표현들이 있다. 그러므로 손의 역할 수행 가능성을 별도의 또 하나의 기준으로 설정하겠다.

앞으로 은유 표현과 예문의 분석에서 보겠지만, 이렇게 제시된 세 개의 역할로부터, 그리고 역할 수행 가능성으로부터 그 행위와 관련된 아래와 같은 은유가 형성된다.¹²⁾

travail », « acte violent », *main* sert à désigner diverses actions (par ex. dans *mettre, prêter la main à...*), et, symbolise la liberté, le pouvoir d’agir (*avoir les mains libres*), la prise de possession (*mettre la main sur...*), le pouvoir, l’autorité (*être en bonnes mains, entre les mains de...*, *dans les mains du destins*, etc.), l’initiative (aux jeux de cartes), etc.

- 12) 프랑스어 *main*의 의미와 한국어 ‘손’의 의미가 일대일 대응 관계를 이루지는 않지만, 여기에서는 *main*의 역할과 역할 수행 가능성에 초점을 맞추고 있으므로 *main*의 의미 분석을 기술하는 데 있어서 *main*을 ‘손’으로 나타내겠다.

손은 무엇을 잡는 데 쓰인다
<손으로 무엇을 잡는 것은 그것을 소유하는 것이다>
<손으로 도구를 잡는 것은 무엇을 만드는 것이다>
손은 무엇을 주는 데 쓰인다
<손으로 무엇을 주는 것은 호의를 나타내는 것이다>
<손으로 충격을 주는 것은 악의를 나타내는 것이다>
손은 무엇을 막는 데 쓰인다
<손으로 막는 것은 무엇을 감추는 것이다>
<손으로 막는 것은 무엇을 보호하는 것이다>
손은 마음대로 사용할 수 있거나 마음대로 사용할 수 없다
<손을 마음대로 사용할 수 있는(없는) 것은 자유가 있는(없는) 것이다>

그리고 경우에 따라서는 이처럼 행위에 의해 형성된 각각의 은유로부터 해당 행위의 결과와 관련되어 형성된 은유를 보이는 표현들이 존재한다. 이제, 손이 수행하는 역할과 손의 역할 수행 가능성으로부터 행위와 관련하여 형성된 은유들과 행위의 결과와 관련하여 형성된 은유들을 나타내는 표현을 예문과 함께 분석하겠다.

3.1. 손은 무엇을 잡는 데 쓰인다

3.1.1. <손으로 무엇을 잡는 것은 그것을 소유하는 것이다>

손으로 무엇을 잡고, 그것을 잡은 채 유지하고 있으면 그것을 소유하게 된다. 그러므로 무엇을 잡는 행위와 관련하여 형성된 첫 번째 은유로 <손으로 무엇을 잡는 것은 그것을 소유하는 것이다>를 제시한다.

3.1.1.1. <손은 소유자이다>

소유하는 행위의 결과와 관련하여 형성된 은유로 《로베르 관용어 사전》의 아래 예문에서 de première main이 나타내는 <손은 소유자이다>를 들 수 있다.

[...] Constantinople, qui, dans l'hiver, est une véritable Sibérie. Les vents de la Russie rafraîchis par la mer Noire y arrivent de première main.

다른 사람의 손을 거치지 않은 ‘첫 번째 소유자의’라는 뜻의 de première main이 위 예문에서는 더욱 비유적으로 ‘다른 데를 거치지 않고 직접’이라는 뜻으로 사용되었다. de seconde main, de la main à la main, changer de main에서도 main은 마찬가지로 소유자를 은유적으로 나타낸다.

3.1.1.2. <손은 소유 수단이다>

무엇을 잡는 데 쓰이는 신체 기관이 바로 손이므로 소유라는 행위의 결과와 관련하여 손이 무엇을 소유하는 수단을 은유적으로 표현하는 것은 자연스러운 일일 것이다. 첫째, à pleines mains의 은유적 의미가 《로베르 관용어 사전》에서는 donner와 같은 동사와 함께 쓰이면 ‘풍부하게, 자유롭게’이며, tenir와 같은 동사와 함께 쓰이면 ‘굳게 지니면서’라고 기술하면서 다음 예문을 제시한다.

Des volants de point d'Alençon se trouvaient jetés en guirlandes ; puis, c'était, à pleines mains, un ruissellement de toutes les dentelles, les malines, les valenciennes [...]

소유의 수단인 손이 가득 찼다는 것은 사물을 많이 소유하고 있다는 것

이며, 그로부터 위 예문의 à pleines mains은 각종 레이스가 ‘풍부하게’ 있다는 은유적 의미를 보인다.

다음으로, 《로베르 관용어 사전》은 아래 예문을 통하여 les mains vides의 은유적 의미를 arriver와 같은 동사와 함께 쓰여 ‘선물을 가져 오지 않고’라고 기술한다.

[...] dans les magasins de fleuristes, ces morgues où l'on se compasse quelquefois le dimanche, pour n'arriver pas comme on dit « les mains vides » chez des amis qui, sans doute, auraient préféré du whisky.

소유의 수단이 비어 있다는 것이 아무 것도 소유하고 있지 않다는 것을 은유적으로 표현할 수 있는 것은 당연하다. 물론, 초대 받은 집을 방문하며 자신의 가방을 들고 갔다면 실제로는 손이 비어 있지 않지만 선물을 가지고 가지 않았다면 ‘빈손’으로 갔다고 은유적으로 표현한다.

소유 수단의 main을 형용사가 수식하는 또 다른 표현으로 《관용 표현 해설》은 아래 예문에서 ‘매우 많은 양을 준다’는 뜻의 avoir la main lourde를 제시한다.

Baptiste m'a servi de la glace à la vanille mais il a eu la main un peu lourde.

손에 무엇을 많이 가지고 있는 모습을 마치 저장 수단인 그릇에 내용물이 많이 들어 있으면 무겁듯이 손이 무겁다고 표현함으로써 많은 양을 주는 것을 은유적으로 뜻한다.

3.1.1.3. <손은 권력이다>

권력자는 권력을 소유하고 있으므로 소유 행위의 결과와 관련하여 형

성된 세 번째 은유로 <손은 권력이다>를 제시할 수 있다. 《로베르 관용어 사전》은 아래 예문에서 la main de fer dans le gant de velours를 보기로 제시한다.

Mais Marchetti était beau. (Notre-Dame parle du chandail qui moulait son torse pareil à du velours, il sent bien que là est enfermé le charme qui subjugue. La main de fer dans le gant de velours.)

부드러운 벨벳 속에 있는 철폐 된 손은 ‘외유내강의 권력’을 은유적으로 나타낸다. 이 밖에도 avoir la haute main sur나 homme de main의 main도 마찬가지로 권력을 나타낸다.

3.1.1.4. <손은 통제이다>

무엇을 가지고 있다는 것은, 특히 방금 제시한 은유처럼 권력을 가지고 있다는 것은 무엇에 대하여 영향력을 행사할 수 있다는 것이다. 따라서 <손은 통제이다>를 소유 행위의 결과와 관련된 은유로 제시토록 하는 표현들을 쉽게 찾을 수 있다.

우선, 《프티 로베르 사전》은 ‘~의 수중에 들어가다’는 뜻의 tomber sous la main을 아래 예문에서 제시한다.

La première chose venue qui me tombe sous la main.

자신의 손 아래에 있는 것은 자신이 마음대로 통제할 수 있으므로 이 표현에서 main은 ‘통제력’을 은유적으로 나타낸다고 볼 수 있다. 이와 비슷한 표현으로 《관용 표현 해설》은 다음 예문의 avoir sous la main을 제시하고 있다.

Je vous rappelle dans deux minutes car je n'ai pas le dossier
sous la main pour l'instant.

이 예문에서 해당 서류를 손 밑에 놓고 있지 않다고 은유적으로 표현한 것은 그 서류를 당장 펼쳐 볼 수 있는 것과 같은 통제력을 행사할 수 없다는 것이다. 《관용 표현 해설》은 통제력을 나타내는 또 다른 표현을 아래 예문에서 제시한다.

Le ministre n'a pas trouvé d'accord avec les syndicats alors
le président a pris la situation en main.

어떤 상황을 책임지고 맡는다는 것은 자신의 통제력을 통하여 제어한다는 것을 뜻하므로 *prendre en main quelque chose*도 <손은 통제이다>라는 은유를 나타낸다고 할 수 있다.

3.1.2. <손으로 도구를 잡는 것은 무엇을 만드는 것이다>

무엇을 잡는 데 쓰이는 손의 역할을 통해 형성된 두 번째 은유는 <손으로 도구를 잡는 것은 무엇을 만드는 것이다>이다. 손으로 특히 도구를 잡는 것은 무엇을 만들기 위한 것이며, 도구를 잡으면 무엇을 만들어낼 수 있기 때문이다. 무엇을 만드는 행위의 결과와 관련하여 형성된 은유로는 <손은 활동이다>와 <손은 기술이다>가 있다.

3.1.2.1. <손은 활동이다>

손에 잡은 도구를 통하여 무엇을 만드는 것은 정도의 차이는 있겠지만 임무를 수행하기 위한 특정한 활동이다. 《관용 표현 해설》의 아래 예문에 있는 *mettre la dernière main à quelque chose*와 *passer la main à quelqu'un*을 통하여 만드는 행위의 결과와 관련되어 형성된 <손은 활동이다>라는 은유를 제시할 수 있다.

Alex arrête de travailler et il passe la main à son fils qui va reprendre l'entreprise familiale.

Je donne la dernière main à ce projet et je commence le prochain.

첫째 예문에서 main은 아들에게 물려 준 회사 경영 활동을 은유적으로 나타내고 있으며, 둘째 예문의 main은 해당 계획을 완수하기 위한 최종 활동을 은유적으로 나타내고 있다.

3.1.2.2. <손은 기술이다>

무엇을 만든다는 것은 그 자체가 특정한 활동인 동시에 특별한 기술이 있다는 것을 뜻한다. 따라서 main이 그와 같은 기술을 은유적으로 나타낼 수 있다. ‘기술이 좋다’는 뜻의 avoir la main에 대하여 《관용 표현 해설》은 아래 예문을 제시한다.

Robert a repeint tout mon salon, c'est magnifique ! Il a vraiment la main.

한편, 위 표현의 main을 형용사 vert가 수식하여 생긴 avoir la main verte는 ‘식물을 아낌으로써 식물 관리에 기술이 좋다’는 것을 뜻한다. 《프랑스인들이 좋아하는 1001개 표현》에서 다음 예문을 볼 수 있다.

Élisa a toujours aimé la campagne, les fleurs, les plantes vertes. D'ailleurs, comme disent les jardiniers, elle a la main verte. Il n'est donc pas difficile de la persuader de venir s'installer ici.

《로베르 관용어 사전》의 아래 예문에서 보이는 de main de maître의

main도 거장의 기술을 은유적으로 나타내므로 이 표현은 ‘매우 큰 능력으로’를 뜻한다.

Quand je le questionne pour la forme, car tout est préparé de main de maître en vue de dérouter les soupçons, l’artiste me répond avec un petit air de se payer ma tête : - Vous voyez, mon commissaire, j’ondule, j’ondule. Rien à dire.

《관용 표현 해설》의 Jacques a mené la négociation de main de maître 에서도 이 표현은 같은 뜻을 나타낸다.

3.2. 손은 무엇을 주는데 쓰인다.

손의 둘째 역할은 무엇을 주는 데 쓰인다는 것이다. 무엇을 주는 행위와 관련하여 형성된 첫 번째 은유로 <손으로 무엇을 주는 것은 호의를 나타내는 것이다>가 제시될 수 있다. 그렇지만, 무엇을 주는 데 쓰이는 손은 긍정의 가치를 줄 뿐만 아니라 부정의 가치를 줄 수도 있다. 그러므로 물리적 충격이나 정신적 충격을 주는 것은 악의를 나타내는 것이다. 이것이 ‘주는 행위’와 관련하여 형성된 두 번째 은유이다.

3.2.1. <손으로 무엇을 주는 것은 호의를 나타내는 것이다>

3.2.1.1. <손은 도움이다>

호의라는 행위의 대표적인 결과로 도움을 생각할 수 있을 것이다. 《프랑스인들이 좋아하는 1001개 표현》과 《관용 표현 해설》에서는 ‘일시적 도움’이라는 뜻의 un coup de main이 나타난 예문을 각각 다음과 같이 제시한다.

Merci de votre coup de main, citoyens, dit le commandant.

Tonnerre de Dieu ! Sans vous, nous pouvions passer une rude quart d'heure.

Je suis seul demain pour faire mon déménagement, tu ne pourrais pas venir me donner un coup de main ?

《프랑스인들이 좋아하는 1001개 표현》은 이 표현의 의미를 다음과 같이 설명한다. 19세기에 등장한 이 의미는 주어진 임무나 과업을 수행하기 위하여 도움이 필요할 때 주로 donner나 demander와 함께 사용된다. 여기에서 main은 당연히 팔 끝에 달린 신체 기관을 가리키는 것이 아니며, 따귀와 같은 한 방(coup)을 날리기 위한 것이 아니라 도움을 은유적으로 나타내는 것이고, coup는 순간적인 행위를 나타낸다. 마찬가지로, prêter la main à un projet처럼 donner 대신에 prêter가 쓰인 표현도 main이 은유적으로 도움의 뜻을 가지는 전형적인 표현이다.

3.2.2. <손으로 무엇을 주는 것은 악의를 나타내는 것이다>

3.2.2.1. <손은 구타 수단이다>

손이 주는 물리적 충격의 보기로 구타를 들 수 있을 것이다. 따귀를 때리고 싶다는 뜻의 la main me démange에 대하여 《관용 표현 해설》은 아래 예문을 제시한다.

Les enfants, arrêtez de faire du bruit et calmez-vous.
Attention à vous, j'ai la main qui me démange.

구타하고 싶은 생각을 억누르고 있는 나에게 구타를 하라고 손이 자꾸 간지럽히며, 그리하여 더 이상 그 생각을 억누르지 못하여 구타를 하게 되면 손은 구타를 은유적으로 나타내게 되는 것이다. 《로베르 관용어 사전》이 아래 예문에서 제시하고 있는 ne pas y aller de main morte의

main도 마찬가지로 구타를 뜻한다고 볼 수 있다.

Tout cela m'inquiète tellement que j'en suis venu à ne plus aimer qu'on m'en parle. J'en suis irrité parfois comme un galérien libéré qui entend causer système pénitenciaire ; avec Maxime surtout, qui n'y va pas de main morte et qui n'est pas un gaillard encourageant ; et j'ai rudement besoin d'être encouragé.

손이 죽었다는 것은 제 역할을 하지 못한다는 것을 은유적으로 표현하는 것이며, 이 표현에서 손은 은유적으로 구타를 표현하고 있으므로, 예문에서 죽은 손으로 오지 않는다는 것은 구타를 한다는 것을 뜻한다.

3.2.2.2. <손은 공격이다>

부정적인 가치의 물리적 충격에 대한 첫 번째 보기가 구타이었다면, 또 다른 보기로 그보다 포괄적인 공격을 들 수 있다. 앞에서는 긍정적 가치를 나타낸 un coup de main의 부정적 가치로 《프랑스인들이 좋아하는 1001개 표현》은 아래 예문에서 ‘기습’을 제시한다.

Il existe maintes places de guerre qui, sans être des forteresses régulières, sont réputées à l'abri d'un coup de main, et qui sont pourtant susceptibles d'être enlevées par escalade, soit d'emblée, soit par des brèches encore peu praticables dont l'escarpement exigerait toujours l'emploi d'échelles ou autres moyens d'arriver au parapet.

un coup de main의 이러한 의미는 《프랑스인들이 좋아하는 1001개 표현》에 따르면 현재 사용되고 있지 않은 faire un coup de sa main에서 유래된 것으로, 이 표현은 15세기 중반에 faire un mauvais coup de sa

propre main에서와 같이 범죄를 저지른다는 뜻으로 사용되었는데 17세기 말에 이르러서 지금과 같이 군사적인 의미로만 사용되게 된다. 마찬가지로, 《관용 표현 해설》은 ‘논쟁 끝에 결국 싸움을 한다’는 뜻의 en venir aux mains를 아래 예문에서 제시한다.

Les deux automobilistes se sont insultés et ils en sont vite venus aux mains.

여기에서 main은 서로에게 가하는 공격을 은유적으로 나타내고 있다.

3.2.2.3. <손은 강요이다>

《관용 표현 해설》의 forcer la main à quelqu’un을 아래 예문과 함께 살펴보자.

Je ne voulais pas vraiment acheter ce manteau mais le vendeur m’a un peu forcé la main.

악의를 나타내는 행위의 결과와 관련하여 형성된 것으로 제시한 앞의 두 은유가 직접적인 구타와 포괄적인 공격이었다면, 이 표현에서 main은 그에 비하여 상대적으로 추상적인 강요를 은유적으로 뜻한다.

3.2.2.4. <손은 불법 행위의 수단이다>

《프랑스인들이 좋아하는 1001개 표현》에서는 ‘무엇을 훔친다’는 뜻의 faire main basse sur (quelque chose)를 다음 예문으로 소개하고 있다.

Ils songèrent [...] à se faire apprêter un bon repas. L’hôte, l’hôtesse, et une jeune servante qu’ils avaient, ne s’y épargnèrent point. Ils firent main basse sur toute la volaille de leur basse-cour.

《프랑스인들이 좋아하는 1001개 표현》에 따르면, 이 표현이 등장한 17세기 초에는 전쟁 상황에서 ‘패배한 적의 목숨을 살려주지 않다’는 뜻으로 사용되었다. 칼을 든 손을 아래로 내림으로써 땅에 쓰러진 적을 무자비하게 칼로 찌르는 장면에서 ‘낮게 내린 손’을 연상할 수 있을 것이다. 이러한 학살은 약탈로 이어졌기 때문에 오늘날에는 이 표현이 남의 것을 거칠게 빼앗는다는 뜻으로 사용된다. ‘낮게 내린 손’은 살해에서 절도로 변천되었지만 여전히 불법 행위의 수단을 은유적으로 나타내고 있다.

이번에는 《관용 표현 해설》의 아래 예문에서 보이는 avoir les mains baladeuses를 살펴보자.

Toutes les filles détestent Fabien car il a les mains baladeuses.

이 표현은 ‘누구를 슬그머니 만지작거린다’는 뜻으로 여기에서 main은 다른 사람에게 불쾌감을 주는 수단이거나 심지어 불법 행위의 수단을 은유적으로 나타낸 것이다. 이와 비슷하게 main이 성(性)과 관련된 부정적 가치를 나타내는 표현으로 《로베르 관용어 사전》은 la main de ma sœur dans la culotte d’un zouave를 제시한다.

3.3. 손은 무엇을 막는 데 쓰인다

3.3.1. <손으로 막는 것은 무엇을 감추는 것이다>

손의 세 번째 역할로 제시한 무엇을 막는 행위와 관련하여 형성된 은유로 <손으로 막는 것은 무엇을 감추는 것이다>를 제시할 수 있다. 《로베르 관용어 사전》의 en sous-main이 그러한 은유를 나타낸다.

Et comment ne pas voir que j’établis ces rapprochements pour insérer ça et là certains mots ou couples de mots comme on glisse en sous-main, dans un entretien dont les détours

donneront plus ou moins le change, la phrase qu'on n'oserait pas émettre tout de go mais que, dès le début d'une conversation entamée précisément pour cela, on était décidé à prononcer ?

손 안에 들어갈 수 있을 크기의 무엇을 손으로 쥐고 있거나 덮고 있다면 그 사물은 보이지 않을 것이다. 이러한 맥락에서 *en sous-main*은 ‘비밀리에’라는 뜻을 은유적으로 표현한다.

3.3.2. 〈손으로 막는 것은 무엇을 보호하는 것이다〉

무엇을 막는 손의 행위와 관련하여 형성된 것으로 제시할 두 번째 은유는 <손으로 막는 것은 무엇을 보호하는 것이다>이다. 이와 같은 두 번째 은유를 제시하도록 한 *une main devant, une main derrière*의 의미를 《프랑스인들이 좋아하는 1001개 표현》의 아래 예문에서 살펴보자.

Arrivés en Métropole, les pieds-noirs, eux, conserveraient leur citoyenneté et les fonctionnaires dont, ironie du sort, je faisais partie, regagneraient leur poste d'affectation dans un département de l'Hexagone ; une minorité, disposant de moyens financiers suffisants, se réinstallerait sans problèmes ; enfin, si la plupart s'en allaient *une main devant, une main derrière*, n'emportant en tout et pour tout qu'une valise, tous seraient chez eux en France.

흔히 *être (se trouver) une main devant, une main derrière*의 형식으로 쓰이는 이 표현은 ‘모든 것을 잃은, 빈털터리가 된’이라는 뜻으로 《프랑스인들이 좋아하는 1001개 표현》은 그 뜻을 다음과 같이 설명한다. 이 표현은 1960년대에 생긴 표현으로 남자에게만 사용되는 표현이라는 것부터 언급하며 구체적으로 다음과 같이 그 의미를 기술한다. 모든 것을 잃어 옷을 사거나 만들 수단이 없어 옷이 없는 상태로 길거리에 나가게

된다면, 우리 사회는 길거리에 나체로 있어서는 안 되는 문화이므로, 한 손은 앞쪽으로 성기를 가리고 다른 한 손은 뒤쪽으로 항문을 가릴 것이다. 그리하여 이 표현이 빈털터리가 된 것이라는 뜻을 나타내는데, 이때 두 손이 각각 신체의 중요한 부분을 막는 것은 그것을 보호하는 수단으로 사용된 것이라고 여길 수 있겠다.

3.4. 손은 마음대로 사용할 수 있거나 마음대로 사용할 수 없다

3.4.1. <손을 마음대로 사용할 수 있는(없는) 것은 자유가 있는(없는) 것이다.>

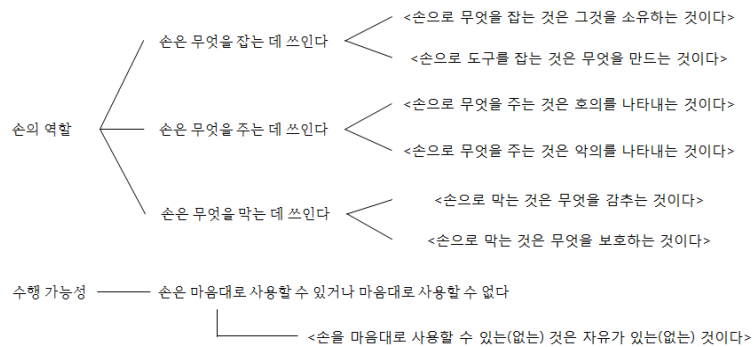
손이 수행하는 역할을 통해 구성된 은유와는 별도로, 그러한 역할들에 대한 손의 수행 가능성에 따라서 자유에 대한 은유가 형성된다. 《프티로베르 사전》의 아래 예문에서 avoir les mains liées는 자유가 없는 것을 뜻한다.

Le prince, tout puissant pour faire le bien, a les mains liées
pour faire du mal.

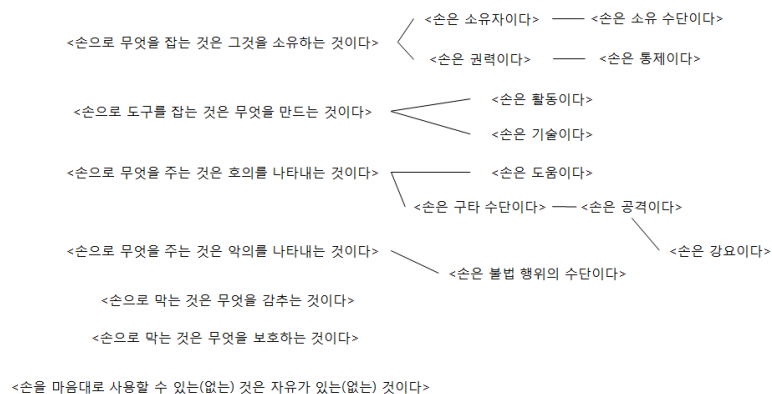
손이 묶여 있다면, 앞에서 제시한 손의 세 가지 역할을 포함하여 어떤 일도 할 수 없으므로 손이 묶여있다는 것은 자유가 없다는 것을 은유적으로 나타낸다. 반대로, 자유가 있다는 뜻의 avoir les mains libres는 글자 그대로 손의 활동에만 국한되어 사용되는 표현이 아니므로 그러한 의미를 은유적으로 나타낸다고 할 수 있다.

4. 은유적 의미의 구조

이 장에서는 앞에서 살펴본 main의 은유적 의미가 형성된 구조를 인지 언어학의 관점에서 분석하겠다. 우선, 손의 역할과 역할 수행 가능성으로부터 행위와 관련하여 형성된 은유들의 구성 관계를 나타내면 다음과 같다.

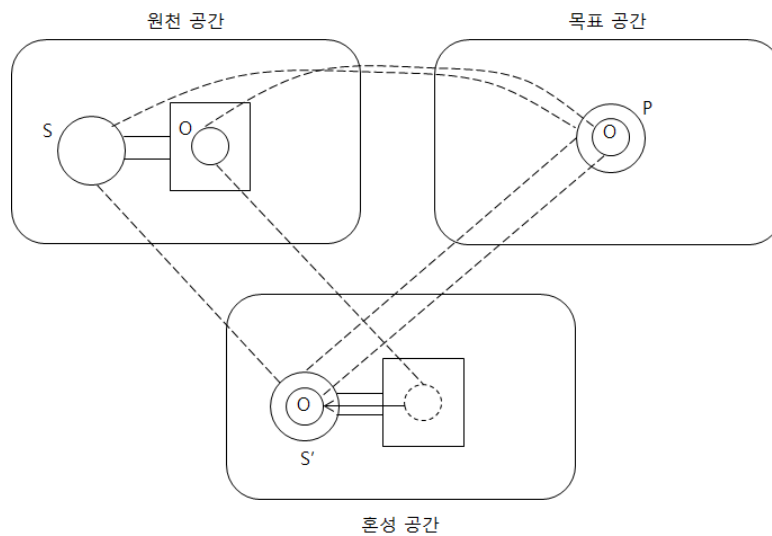


앞 장의 분석으로 보았듯이, 역할과 수행 가능성으로부터 행위와 관련하여 위와 같이 일곱 개의 은유가 형성되었다. 그리고 이로부터 행위의 결과를 통해 열 한 개의 은유가 형성되었으며, 그렇게 형성된 은유들 사이의 구성 관계를 다음과 같이 나타낼 수 있다.



행위와 관련하여 형성된 은유와 행위의 결과와 관련하여 형성된 은유의 구성 관계를 위와 같이 제시하였다면, 이번에는 그렇게 형성된 은유 가운데 <손으로 무엇을 잡는 것은 그것을 소유하는 것이다>, <손으로 무엇을 주는 것은 호의를 나타내는 것이다>, <손으로 막는 것은 무엇을 감추는 것이다>에 대하여 원천 공간, 목표 공간, 혼성 공간을 제시하고 구성 요소들 사이의 대응 관계를 나타냄으로써 각 은유의 형성 구조를 분석하겠다.

첫째, <손으로 무엇을 잡는 것은 그것을 소유하는 것이다>라는 은유는 다음과 같이 형성되었다고 할 수 있다.

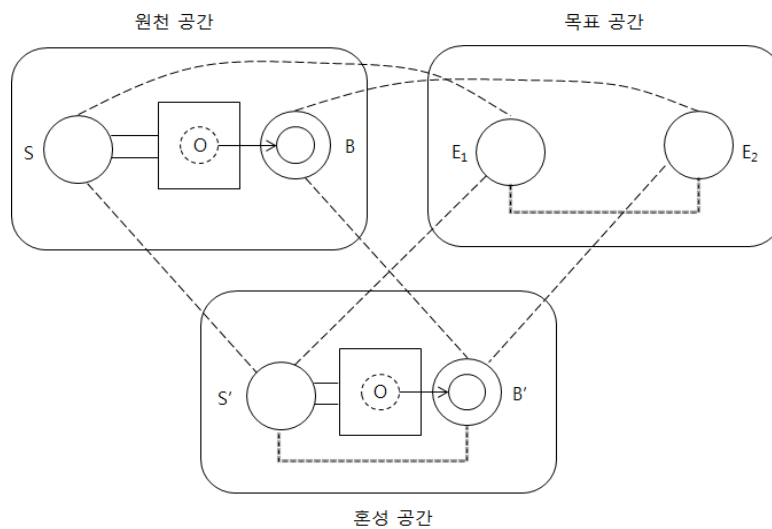


[그림2]

원천 공간의 요소들은 주체(S, sujet)와 사물(O, objet)이고, 주체와 연결된 사각형이 손을 형상화한 것이며, 사물이 사각형 안에 있는 것은 손으로 그것을 잡고 있는 것을 나타낸다. 목표 공간의 요소들은 소유자(P, possesseur)와 사물(O)이며, 사물이 소유자 안에 있는 것은 소유자가 그

것을 소유하고 있음을 나타낸다. 혼성 공간에서 S'은 주체이기는 하지만 원천 공간의 주체처럼 단순히 사물을 손에 쥐고 있는 주체가 아니라 소유자로 여겨지며, 원천 공간에서 손 안에 들어 있는 사물이 혼성 공간에서는 단순히 그곳에 위치하는 것이 아니라 주체의 소유가 된다. 즉, 원천 공간에서 사물을 손에 잡고 있는 것과 목표 공간의 소유 개념이 혼성 공간에서는 그 사물을 소유하고 있다는 것을 은유적으로 나타내고 있는 것이다. 이렇게 형성된 소유의 은유로부터 소유라는 행위의 결과와 연관된 소유자, 소유 수단, 권력, 통제의 은유가 형성된다.

둘째, <손으로 무엇을 주는 것은 호의를 나타내는 것이다>에서 보이는 main의 은유적 쓰임이 형성된 원천 공간, 목표 공간, 혼성 공간의 연결 관계를 살펴보자.

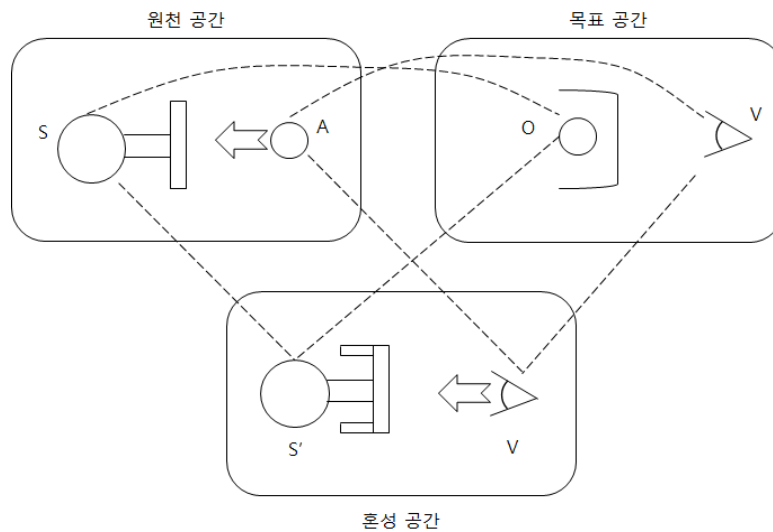


[그림3]

목표 공간에서 두 존재(E1, E2, êtres)가 서로 호의 관계(부드러운 점선으로 표시)를 맺고 있는 개념이 원천 공간에서 주체(S)가 수혜자(B,

bénéficiaire)에게 사물(O)을 주는 경험적인 사건을 통해 이해되고 있다. 혼성 공간의 주체(S')와 수혜자(B')는 원천 공간의 주체와 수혜자와 연결되어 있는 동시에 목표 공간의 두 존재와 연결되어 있음으로써 사물이 수여 행위의 주체로부터 수혜자로 옮겨가는 것은 두 존재 사이에 호의 관계가 형성되는 것을 나타내는데, 앞 장의 예문 분석에서 보았듯이 수혜는 손이라는 신체 기관과 사물이라는 물체를 넘어서서 일반적인 차원에서 이루어지므로 혼성 공간에서 은유를 형성하고 있는 것이다. 그로부터 도움의 은유가 형성되는 것이다.

마지막으로, <손으로 막는 것은 무엇을 감추는 것이다>라는 은유가 형성된 원천 공간, 목표 공간, 혼성 공간을 분석해보자.



[그림4]

이번에는 원천 공간에서 손이 물건을 잡고 있지 않고 방패나 벽처럼 공격자(A, *attaquant*)의 공격을 막고 있다. 은유에 대한 인지언어학의 관점에서 보자면, 목표 공간에서 사물(O)이 시선(V, *vue*)으로부터 감추어져

있는 것이 원천 공간에서 손이 공격을 막고 있는 것으로 이해되는 것이다. 혼성 공간의 주체(S')는 원천 공간의 주체와 같이 손을 내밀지만 동시에 목표 공간의 사물과 연결되어 있음으로써 손을 내미는 것은 시선으로부터 자신을 감추는 것임을 은유적으로 나타내고 있다.

5. 결론

인지언어학에서는 의미론이 언어 분석의 중심에 위치한다. 어휘 구조, 형태 구조, 통사 구조를 포함하여 모든 언어 구조를 개념적 구조와 연결시킨다는 뜻이다. 한편, 어떤 실체의 의미 구성에는 그 실체에 대하여 우리의 인지 작용이 나타내는 모든 측면이 관여한다. 즉, 해당 실체가 지니는 문자 그대로의 의미, 은유적 사용을 통한 비유적 의미, 상황에 따른 의미, 개별 언어의 언어 공동체에 의해 설정된 관습에 관련된 의미 등이 모두 관계된다. 다시 말하면, 주어진 언어 표현의 의미는 백과사전적 지식이라고 부를 만한 이와 같은 모든 자료를 아우르는 것이다. 그러므로 의미는 인지언어학에 있어서 고려할 수밖에 없는 것이며 언어학 분석의 핵심이어야 한다.¹³⁾ 결국, 의미는 개념 내용을 구성하는 언어 구조와 관계된 인지 작용의 틀에서 파악되어야 하는 것이다.

이 논문이 main의 은유적 쓰임을 모두 분석하지도 않았으며 예문과 함께 제시한 은유들의 형성 구조도 모두 분석한 것은 아니지만 은유에 대한 인지언어학의 관점처럼 은유가 문학이나 수사학의 독창적 산물인 것이 아니라 일상에 널리 퍼져 있고 우리의 일상을 구조화한다는 것을 밝히고 있으며, 또한 은유적 쓰임에 대하여 다른 언어 표현들과 마찬가지로

13) 이론 전체에서 의미론이 차지하는 지위는 인지언어학과 생성 문법이 대비되는 측면 가운데 하나이다. 생성 문법은 언어의 형식적 측면과 통사론을 중요하게 여긴다. 즉, 생성 문법 기반의 언어 이론에서는 의미 분석의 중요성을 인정하기는 하지만, 의미 분석에 대하여 부차적 지위만을 부여할 뿐이며, 통사론의 우위를 견지한다.

지로 인지언어학의 기본 원리에 따라 언어 구조를 반영하는 인지 작용의 틀을 통하여 분석할 수 있음을 실제로 보여주고 있다. 또한, 이 연구는 향후에 또 다른 비유법으로서 인지언어학의 관점에서 main의 환유적 의미를 분석하고, 그를 통하여 은유와 환유의 관계에 대하여 논의를 전개함으로써 비유에 대한 전체적인 연구를 진행하고 다의성에 대한 연구를 발전시킬 토대를 제공하고 있다.

참고문헌

- 김종도, 2004, 《인지언어학적 원근법에서 본 은유의 세계》, 한국문화사, 서울.
- 래네커, 로널드 윌러스 (Ronald W. Langacker), 2005[2002]¹⁴⁾, 《개념, 영상, 상징 - 문법의 인지적 토대》(Image, Concept, and Symbol). 나익주 옮김, 박이정, 서울.
- Aristotle, 1995, Edited by Jonathan Barnes, *The Complete Works of Aristotle*, The revised Oxford Translation, Volume Two, Princeton University Press, Princeton.
- Lakoff (George) & Johnson (Mark), 2003[1980], *Metaphor we live by*, with a new afterword, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Langacker (Ronald W.), 1987, *Foundations of Cognitive Grammar*, volume I, Stanford University Press, Stanford.
- _____, 1999, *Grammar and Conceptualization*, Mouton de Gruyter, Berlin.
- _____, 2008, *Cognitive Grammar, a basic introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- _____, 2009, *Investigations in Cognitive Grammar*, Mouton de Gruyter, Berlin.

14) 각괄호 안에 표기된 연도는 초판 또는 원본의 발행 연도를 나타낸다.

〈Résumé〉

Sens métaphoriques du mot *main* du point de vue
de la linguistique cognitive

Park Jungjoon

La métaphore est considérée traditionnellement comme une figure de style appartenant au domaine de l'art littéraire ou rhétorique. Nous l'utilisons cependant dans la langue usuelle et elle est répandue partout dans nos vies. Cela signifie que la métaphore peut être analysée dans le cadre de la linguistique, surtout en sémantique.

Selon Lakoff et Johnson, le système conceptuel par lequel nous pensons et agissons est fondamentalement métaphorique. C'est-à-dire, notre manière de penser, ce dont nous faisons l'expérience et nos actes de tous les jours sont des questions métaphoriques.

La linguistique cognitive partage les points de vue de Lakoff et Johnson. Langacker considère la métaphore comme un phénomène conceptuel à l'aide duquel le « domaine cible » se constitue et en même temps compris dans le « domaine source » qui est plus élémentaire.

Nos analyses sur des sens métaphoriques possibles de *main* indiquent 7 champs métaphoriques liés aux actions de la main : TENIR QUELQUE CHOSE PAR LA MAIN EST LA POSSÉDER, TENIR UN OUTIL PAR LA MAIN EST FABRIQUER UNE CHOSE, DONNER QUELQUE CHOSE PAR LA MAIN EST EXPRIMER LA GENTILLESSE, DONNER QUELQUE CHOSE PAR LA MAIN EST EXPRIMER UN ACTE DE MALVEILLANCE, COUPER PAR LA MAIN EST CACHER QUELQUE CHOSE, COUPER PAR LA MAIN EST PROTÉGER QUELQUE CHOSE, (NE PAS) POUVOIR

UTILISER LIBREMENT LES MAINS EST (NE PAS) AVOIR LA LIBERTÉ.

Nous proposons aussi 11 champs métaphoriques liés aux résultats de ces actions : LA MAIN EST UN POSSESSEUR, LA MAIN EST UN MODE DE POSSESSION, LA MAIN EST LE POUVOIR, LA MAIN EST LE CONTRÔLE, LA MAIN EST UN ACTE, LA MAIN EST UNE TECHNIQUE, LA MAIN EST UNE AIDE, LA MAIN EST UNE MANIÈRE DE DONNER UN COUP DE POING, LA MAIN EST UNE ATTAQUE, LA MAIN EST UNE CONTRAINTE, LA MAIN EST UNE MANIÈRE DE COMMETTRE UN ACTE DE DÉLINQUANCE.

En analysant ces métaphores du point de vue de la linguistique cognitive, nous proposons une manière par laquelle un concept peut être métaphorique et nous montrons que ce concept structure notre vie quotidienne.

주 제 어 : 은유(métaphore), 인지언어학(linguistique cognitive), 손(main), 원천 영역(domaine source), 목표 영역(domaine cible), 다의성(polysémie)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

*La Chanson de Roland*에 나타난 비인칭 구문의 구조적 특성에 대한 연구*

백 미 혜 리
(부산외국어대학교 프랑스·이탈리아 학부)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------------------|--|
| 1. 서론 | 3. <i>La Chanson de Roland</i> 에
나타난 비인칭 구문의 구조적 특성 |
| 2. 고대 프랑스어 구문의 일반적인
특성 | 4. 결론 |

1. 서론

본 연구는 *La Chanson de Roland*(1090)에 나타난 고대 프랑스어(Ancien français 이하; AF)의 비인칭 *il*-구문에 대한 구조를 설명하고 그 구조적 특성을 도출해내는 데 초점을 맞추고 있다. 일반적으로 현대 프랑스어(Français Moderne 이하; MoF)의 비인칭 주어인 *il*의 분포적 특성은 그 형태와 어휘 자질의 영향을 받기 때문에, [3인칭, 남성, 단수, 주격]처럼, 인칭, 성, 수, 격-자질을 모두 포함하고 있는 것으로 분석된다. 또한 허사 *il*은 대명사 자질을 공유하고 있기 때문에 동사와 그 자질이 일치해야 하며, 항상 동사의 정형시제를 전제로 하기 때문에 부정사, 동

* 이 논문은 2016년도 부산외국어대학교 학술연구조성비에 의해 연구되었음(This work was supported by the research grant of the Busan University of Foreign Studies in 2016)

명사 구문의 의미상의 주어로 나타날 수는 없다.

반면에 AF의 비인칭 구문들은 많은 다양성을 허락하는데, 이러한 다양성은 AF의 구조적인 특성들의 상호작용에 의해서 설명되어야 한다. 본 연구에서는 AF가 V2-언어라는 일반적인 가설을 수용하지만, 현대 이태리어처럼 영주어 *sujet nul* 언어로는 고려하지 않을 것이다. 특히 AF의 허사주어 *sujet explétif il*은 MoF에서와는 달리 수의적으로 출현하는데, 필자는 여러 학자들의 주장을 수용하면서 주어 생략구문으로 고려할 것이다. 이러한 제안들을 근거로 하여, AF의 비인칭 허사주어의 분포와 비인칭 구문은 MoF의 비인칭 구문과의 비교를 통해서 분석될 것이며, AF 비인칭 구문의 구조에 영향을 미치는 'i ad' 연속체를 포함하거나 포함하지 않는 구문들의 분포적 특성들이 확인될 것이다.

본 논문은 다음과 같이 구성된다. 2장에서는 AF구조에 나타난 일반적인 통사적인 특징들을 살펴보고, 3장에서는 *La Chanson de Roland*에 출현한 AF의 비인칭 구문을 분석하여 구조적인 특성들을 설명하며, 4장에서는 결론과 분석의 문제점들을 제시할 것이다.

2. 고대 프랑스어 구문의 일반적인 특성

일반적으로 AF의 주절에서는 주어와 정형동사의 도치와 관련하여 MoF와 큰 차이를 보이는데, MoF에서는 주어-동사 도치에 대하여 엄격한 제약이 있으며, 그 수도 그만큼 적은 반면에 AF의 통사적 구조는 자유롭고 다소 유동적이다. 이러한 차이를 나타내는 근본적인 통사적 특성은 소위 AF의 V2구조 - 정형동사(V)가 절이나 문의 두 번째에 위치하는 구조 -에 기인된다. 전통문법과 생성문법에서 모두 다음과 같은 의견이 지배적이다: AF는 V2-언어이며, 독일어 계통의 V2-언어들이 갖고 있는 전형적인 통사적 특성들과 유사한 특성들을 보유하고 있다.

AF의 주절에서 V2는 정형동사가 두 번째 위치에 나타나는 유일한 제약으로 정의될 수 있다.¹⁾ 이 두 번째 위치에 나타나는 정형동사는 운율, 의미, 화용, 문체론적 요인들과 이들의 조합, 또는 주절 앞에 나타나는 요소들의 통사적 기능이나 범주에 의해서도 전혀 영향을 받지 않는 것처럼 보인다. 즉, 평서문의 주절에서 정형동사는 바로 앞에 위치한 구성요소를 뒤따라야 한다는 것이다.

Rinke & Meisel(2009: 94-95)은 이 V2구조 분석에서 논쟁의 대상이 되지 않는 가설들에 대해서 다음과 같이 기술하고 있다. “일반적으로 V2의 개념은 동사V가 보문자 C(*complémenteur*)(또는 분리된 CP(*syntagme de complémenteur*)-체계의 한 핵)²⁾의 위치로 이동하는 것을 의미하며, 이 이동 후에 문의 좌측으로 문장의 한 요소인 XP³⁾syntagme de telle ou telle partie du discours의 이동이 뒤따른다.” 이때 좌측의 위치는 CP 또는 계층화된 CP-영역 내에 있는 최대투사의 지정어 Spec(*spécificateur*)인데, 주로 Spec-TopP(*syntagme de topique*)나 Spec-FocP(*syntagme de focus*)이다.⁴⁾ 그러나 주절에서 최대투사인 XP가 Spec-CP로 왜 이동하는지에 대해서는 여전히 논의가 진행 중이다.

Vance(1997: 111)에 따르면, V-to-I(Inflexion 또는 T(*temps*)) 이동이 없는 언어들에서는 지정어가 일치자질을 갖게 되며, 지시적 주어*sujet référentiel*이거나 허사주어만이 이 자질을 갖는다. 반면에 V-to-I(to-C)

1) AF는 주절과 내포절의 V2 분석에서 두 절이 모두 V2-구조로 고려되어야 한다는 대칭적 분석과 주절만이 V2-구조를 취한다는 비대칭적 분석으로 구분되는데, Adams(1987), Roberts(1993), Vance(1997) 등은 비대칭적 분석을 도입하며, Lemieux et Dupuis(1995)는 대칭적 분석을 따른다.

2) 여기서 CP(*Phrase de Complémenteur*)는 구절 구조 규칙에서의 S나 X'-이론에서의 S'에 해당한다.

3) 여기서 XP는 명사구, 전치사구, 형용사, 부사, 부정어, 과거분사와 동사원형 등을 모두 일컫는다. 물론, 더 세밀하게 과거분사와 동사원형은 X°로 분류된다.

4) 그럼에도 불구하고, Rinke & Meisel(2009: 126)의 분석 결과는 AF의 V2분석은 타당한 것이 아니라고 주장한다. 즉, AF에서의 주어-동사 도치는 주어의 구조적 위치와 정보-구조적 해석과 관련하여, Romance 영주어 언어들에서 나타나는 도치와 유사하다는 것이다.

이동이 있는 AF에서는 지정어 위치에 비-주어non-sujet를 허락할 수 있다.

Culbertson(2009: 94)은 V가 주격을 할당하기 위하여, SVO의 어순을 갖추지 못한 절에서는 C로 이동한다는 일반적인 주장을 도입한다.

한편, Côté(1995: 3)는 주절과 내포절의 어순이 분리되어 다루어져야 한다고 다음과 같이 주장한다: 주절에서 V2구조는 두 가지 이동으로 나타난다. 동사가 I(T)를 거쳐 C로 이동하며, 최대투사인 XP는 Spec-CP로 이동한다. 반면에 내포절에서, C는 일반적으로 어떤 보문소로 채워지는데, 이러한 통사적 운용은 I(T)에 있는 V가 C로 인상되는 것을 막는 역할을 한다.

반면에, V1이나 V>2의 구조도 다양하게 나타나는데, Ledgeway(2007: 123)의 다음과 같은 가설로 보완될 수 있다: “하나 또는 그 이상의 문장 요소가 동사의 좌측과 문두에 다양하게 위치하면서, 단지 동사의 이동만이 의무적인 것으로 판명되며, 겹으로 나타나는 묘사적인 V2제약이 항상 충족되는 것은 아니다”

특히, Kaiser & Zimmermann(2010: 7)에서는 이 V2-구조의 분석을 위하여, Chomsky(1986: 3-8)의 CP-층위를 적용한 분석을 도입하는데, 정형동사 V는 평서문 주절에서 의무적으로 C로 이동하며, CP의 지정어는 주절의 앞으로 인상되거나 기저-생성된 요소인 XP에 의해서 의무적으로 채워져야 한다.

La Chanson de Roland(1090; 이하 CDR)의 문장들을 중심으로, 다음과 같이 V2-구조를 분류할 수 있는데, 첫째는 MoF와 동일한 어순 *ordre des mots*을 갖는 구조이다.

- (1) a. Li empereres apelet ses niés Rollant: (CDR 783)
 L' empereur appelle son neveu Rollant:
 'L' empereur s'adresse à son neveu Roland.'
 b. Il est mult vielz, si ad sun tens uset, (CDR 523)

Il est bien vieux, et a son temps usé
'Il est bien vieux, et il a fini son temps,'

(1)은 MoF의 어순과 거의 동일한 구조를 취하고 있지만, 앞에서 언급한 것처럼, AF가 V2-어순을 견지하고 있다면, 동사인 *apelet*, *est*는 C로 인상되어야 하며, 따라서 주어는 CP의 지정어 위치로 이동되어야 할 것이다.

한편 (1b)에 나타난 AF의 주격대명사의 지위에 대해서, Vance(1997: 49)는 Roberts(1993: 110-117)의 주격대명사의 지위에 관한 논의를 다음과 같이 정리한다.

(2) 고대 프랑스의 주격대명사는 보문자의 위치에 있는 통사적인 접사이다.⁵⁾

즉, AF에서 주격대명사는 C의 위치로 통사적으로 접어화cliticization 되어야 한다는 것을 의미한다. 이것은 CP의 한 영역으로 이동하는 주격명사인 DPsyntaxme déterminatif나 NPsyntaxme nominal처럼 하나의 통사체로 작용하는 것이 아니라, 주격 대명사는 동사의 한 부분을 구성하고 있다는 것을 의미한다.

AF에서 자주 나타나는 일반적인 유형의 V2-어순은 주절 앞의 위치에 주어를 제외한 모든 문장 요소가 인상되는 구조를 포함한다.

- (3) a. Sujet Nominal + Verbe + Objet
Le blanc osberc li ad descust el cors, (CDR 1946)
'Le haubert blanc lui a détaché du corps,'
b. Syntagme Prépositionnel + Sujet Nominal + Verbe
Sur l'erbe verte li quens Rollant se pasmet. (CDR 2273)
Sur l'herbe verte le preux Roland pâmailt.

5) Nominative pronouns in OF are syntactic clitics on C.

'Le preux Roland pâmais sur l'herbe verte.'

- c. Syntagme Prépositionnel + Sujet Pronominal + Syntagme Verbal

En Rencesvals jo la tiendrai vermeille. (CDR 985)

'A Roncevaux je la tiendrai vermeille.'

- d. Syntagme Prépositionnel + Verbe + Sujet Nominal

Par le camp vait Turpin, (CDR 1562)

Par le champ de bataille va Turpin,

'Turpin va au champ de bataille'

- e. Syntagme Prépositionnel + Verbe + Sujet Pronominal + Objet

Vers Engleterre passat il la mer salse. (CDR 372)

Vers Engleterre passa il la mer salée,

'Il passa la mer salée vers l'Engleterre.'

- f. Conjonction + Verbe + (Sujet Nul) + Objet

Si recevrai la chrrestiene lei, (CDR 85)

Ainsi recevrai la chrétienne loi,

'Ainsi je recevrai la loi de chrétienté.'

- g. Syntagme Prépositionnel + Verbe + (Sujet Nul) + Objet

En Rencesvals ad laiset morz sanglenz. (CDR 2516)

A Roncevaux a laissé morts sanglants.

'Il a laissé tant de morts sanglants à Roncevaux.'

(3a-c)의 구조는 MoF와 동일한 구조를 취하는 것처럼 보이지만, AF의 V2-어순을 받아들인다면, (3a)에서는 주어인 *Le blanc osberc*와 동사 *ad descust*가 각각 CP 지정어와 C로 인상된 구조로 분석된다. 반면에 (3b)는 V3-어순(V>2)을 취하는 것으로 고려되어 부사구와 명사주어가 모두 CP-층위로 인상된 것으로 다루어져야 한다. 한편 (3c)는 대명사 주어가 C에 접어화된 것이라는 것을 (2)의 제안으로 확인할 수 있다. 이러한 개념은 Rizzi(1997: 285-289)에 의해서 최초로 제안된 것처럼, 계열

화된 CP를 내포하는 V2 분석의 한 맥락으로 설명될 수 있다.

한편 (3d)의 구조는 MoF에서도 확인할 수 있는데, 다음과 같이 장소구 도치⁶⁾를 실행한 구조와 동일한 구조를 취한다.

- (4) a. Dans le jardin couraient Marie et Paul.
(Bouchard 1995: 248)
b. Dans ce bureau travaillent quatre personnes.
(Cornish 2001: 105)

특히 전치사 구를 따르는 동사는 그 뒤에 위치한 논리적 명사주어의 수에 일치하는 MoF의 분포적 특성⁷⁾과도 동일하다.

반면에 (3e-g)는 각각 대명사주어와 동사의 도치, 그리고 주어가 실현되지 않은 구조를 취하는데, 그 중에서도 (3f-g)와 같은 구조가 빈번히 출현하기 때문에, 다수의 학자들은 AF가 영주어 언어라고 주장하기도 한다.⁷⁾ 물론 이 구조들은 MoF에서는 당연히 허락되지 않는다.

(3f)는 AF의 특징을 가장 잘 나타내는데, Culbertson(2009: 94)에 따르면, AF에서는 장식용dummy이거나 임의적인 요소들이 자주 문두에 나타난다. 특히 (3f)에서 si(ainsi)는 명백히 화제화 또는 초점화 된 것이 아니라, 오히려 V2를 만족시킬 목적으로 나타난 것이며, 이러한 형식적

6) Kim(2010: 124-125)의 장소구 도치에 대한 설명을 인용하여 다음과 같이 정리할 수 있다: 장소구 도치구문은 영어의 구문과 마찬가지로 장소를 나타내는 전치사구가 동사를 선행하며, 이 구문의 논리적 주어는 동사 뒤에 위치한다. 이 도치구문은 주어의 존재, 출현 또는 소멸 등의 의미를 나타내는 비대격 동사들과 관련된다. 이 외에도 정적이거나 결과적 의미로 해석되는 수동태, 대명동사, 계사 copular 등이 장소구 도치를 허락하기도 한다. 동사와 그 형태에 따라서 다음과 같이 순서대로 예문들을 확인할 수 있다.

i) a. Sur le mur pendait une antique crémaillère.
b. Sur la porte était gravée en lettres gothiques une inscription mystérieuse.
c. Au fond d'une cour se derressait de vétustes baraquements.
d. Dans l'armoire se trouvaient les chaussures.
7) 여기서 영주어란 엄격히 말하면 스페인어나 이탈리아어의 구조에서 나타나는 대명사 주어 생략 pro-drop을 의미한다. 동사와 관련된 영주어의 위치에 대해서는 다음 장에서 살펴볼 것이다.

요소들의 출현은 V2 배열방법에 의해서 구조적 위치와는 상관없이 동사의 좌측 외곽부분이 어떤 요소에 의해서 반드시 보호되어야 하기 때문이라는 것이다.

그러나 실제로 이러한 보호 장치가 없는 V1-구조도 자주 관찰되는데, 이때 동사는 (5a)에서처럼, 뒤에 위치한 주어와 일치관계를 유지하거나, (5b)처럼 주어가 어휘적으로 실현되지 않은 경우에는 동사의 형태가 (대명사) 주어의 수를 결정한다.

(5) a. Moerent paien a milliers e a cent: (CDR 1417)

Meurent payens par mille et par cents;
'Beaucoup de payens meurent,'

b. Descent a piet, a la tere se culchet, (CDR 2013)

Descend à pied, sur la terre se couche,
'Il descend à pied et se couche sur la terre,'

다음 장에서는 위와 같이 다양한 AF의 구조적 특성을 근간으로 하면, AF의 CDR에 나타난 비인칭 구문을 분석할 것이다.

3. *La Chanson de Roland*에 나타난

비인칭 구문의 구조적 특성

일반적으로 MoF에서는 주어-동사의 도치가 엄격히 제한되며, 그 수도 적고 영주어 구조는 엄격히 금지된다. 반면에, AF에서는 이러한 구조가 비교적 무제한적이지만, 이러한 통사적 행태는 주어의 형태적 특성과는 무관하다.

우선 통시적인 관점에서 AF를 영주어 언어로 고려하는 Zimmermann (2009: 63-66)은 AF의 비인칭 구문에서 허사 대명사들은 진정한 허사주

어를 나타낸다고 주장하고 있는데, 다음과 같이 요약할 수 있다: 첫째, AF의 허사대명사는 여러 종류의 비인칭 구문에 나타난다. 이 대명사들은 주어로서 소위 준-논항quasi-argument들을 허락하는 구문들뿐만 아니라, 주어 위치에 비-논항non-argumen 허사들을 취하는 구문들에서도 출현한다.

(6) 허사대명사는 준-논항으로서 비인칭 구문의 주어가 된다:

- a. ... que il ne plúve pur lur pecchie ... (Livre Reis 3, 8, 35)
'... parce qu'il ne pleut à cause de leur péché'
- b. ... tantost come il sera ajorné ... (Saint Graal 508, 27)
'... dès qu'il fera jour ...'

(7) 허사대명사는 비-논항 허사로서 비인칭 구문의 주어가 된다:

- a. Cio fud lonx dis que non cadit ... (Saint-Léger 231)
Ceci fut long dit que ne tombat ...
'Ca faisait longtemps qu'il tombait...'
- b. Il nen i ad chevalier ne barun ... (CDR 2418)
Il ne y a chevalier ni baron ...
'Il n'y avait ni chevalier ni baron ...'
- c. il m'avint une avision ... (Saint Graal 482, 3)
il m'arrive une avis ...
'j'ai une idée ...'
- d. ... quant ce vint aus lances bessier ... (Conquête 157)
... quand ce vint aux lances baisser ...
'... à propos de baisser la lance ...'
- e. ... il fu acordé entour solleil couchant que ... (Saint Louis 375)
... il fut accordé entour le soleil couchant que...
'... il était décidé vers le coucher du soleil que ...'

둘째, AF 허사대명사들은 비인칭 구문에서만 출현하며, 이 대명사들이 주어로 분석될 수 없는 문장에는 나타나지 않는다.

셋째, 비인칭 구문에 나타나는 허사대명사들은 주절의 첫 번째 위치에 나타날 뿐만 아니라, 내포절에서는 두드러지게 나타나며, 주절에서는 때때로 동사 뒤에 출현한다.

(8) AF 허사대명사는 내포절 비인칭 구문에 나타난다:

- a. S' il ad bataille, ... (CDR 2607)
Quand il a bataille, ...
'Quand il y a une bataille, ...'
- b. ... ú il én í out de la manne ... (Livre Reis VIII, 9)
... où il en y eut de la manne ...
'... où il y avait de la manne ...'
- c. ... se il te semble, au tuen avis, que ... (Saint Graal 510)
'... s'il te semble, à ton avis, que ...'
- d. Quant ce vint le soir, ... (Saint Louis 410)
Quand ceci vint le soir, ...
'Quand le soir tombat, ...'

(9) 허사대명사는 주절 비인칭 구문에서 동사 뒤에 출현하다:

- a. ... de ce nos estuet il mout petit esmaier ...
(Saint Graal 474, 14)
... de ce nous doit-être il très petit inquiétude ...
'... il doit être une très petite inquiétude pour nous ...'
- b. ... et pour ce vaut il mieux ...
(Saint Louis 348)
'... et donc il vaut mieux ...'

이처럼, AF의 허사들은 V2 어순의 기능어들이며, 영주어 언어로서의 지위와는 무관한 것으로 판단된다. 그러나 AF가 영주어 언어가 아니라

면, 주어 위치에서의 지시적 대명사와 허사대명사가 생략되는 현상도 다루어져야하며, 마찬가지로 주어위치에 허사대명사가 생략된 경우도 비인칭 구문으로 고려되어야 할 것이다.

본 연구에서 제시한 주장은 Bakker(1995: 2-6)의 제안을 근거로 하는데, 그에 따르면, AF에서 허사주어 *il*은 MoF에서와는 달리 수의적이며, AF에서 허사주어는 생략될 수 있다는 것이다. 이러한 허사주어의 생략을 받아들이면서, Vance(1997: 234)는 동사 뒤에 나타난 현시적 주어 대명사와 영주어 대명사 사이의 차이는 문두에 위치한 요소의 담화역할에 관계된다고 주장한다.

이상의 일반적인 허사구문의 관찰을 바탕으로 하여 CDR의 비인칭 구문을 분석해보자. AF의 운문인 CDR에 나타난 비인칭 구문은 형태적으로는 허사주어 *il*(영어의 *it* 또는 *there*)이 실현되는 구문과 생략된 구문으로 분류되며, 통사적으로는 일반 비인칭 구문, 존재 허사 구문(*il y a*)과 인칭 허사 구문으로 분류된다.

우선 MoF에서 비인칭 구문의 한 특성으로 나타나는 한정성 효과⁸⁾는

8) Paik(2013: 104)에서는 다음과 같이 정의하고 있다. 한정성 효과Definiteness effect: 정관사나 *ce, cet, cette, ces* 등의 지시사를 가진 명사구, 고유명사, *il, ils* 등의 대명사를 한정명사구NP défini라고 부르며, 이런 명사구의 공통적 특성은 한정성이다. 한정성이라 함은 선행하는 문맥에서 이미 언급되고 있는 사물 등 어떠한 수단에 의하여 확인 가능한 사물을 지시하는 것이다. 이에 대하여 부정관사를 가진 명사구 등을 부정명사구NP indéfini라 부르고 부정성indefinite -ness을 갖고 있다. 한정명사구는 부정명사구와는 대조적으로 *il y a* 구문에는 나타날 수가 없다.

i) *Il y a une voiture/*la voiture dans le jardin.*

ii) *Il est arrivé une voiture/*la voiture/*cette voiture.*

또한 한정명사구로부터의 추출 extraction도 허용되지 않는다.

iii) *De qui as-tu vu une peinture/*ces peintures?*

이 현상과 같이 어느 명사구가 한정적인가 비한정적인가에 따라 어떠한 환경에서 나타날 수 있는 가능성이 좌우되는 것을 한정성 효과라고 부른다.

그러나 Paik(2013: 105)에서도 관찰하였듯이, 동사를 뒤따르는 명사의 중량감 때문에 한정성 효과가 사라지기도 한다.

iv) a. **Il arriva l'histoire.*

b. *Il arriva l'histoire suivante.*

c. *Il arriva l'histoire que tu sais.*

d. *Il arriva l'histoire du siècle.*

e. *Il arriva la fille que j'ai rencontrée hier.*

(10a)에서처럼, 원칙적으로 준수되고 있는 것으로 관찰되지만, 부정관사 un/une와 그 복수형 des의 사용이 정착되지 않았고 오히려 (10b)와 같이 생략되는 경우가 자주 나타나며, 대신에 (10c)의 양화사와 (10d)의 부정어가 자주 출현하는 것을 확인할 수 있다.

- (10) a. D'Affrike i ad un Affrican venut, (CDR 1593)
 D'Afrique y a un africain venu,
 'Il est venu un africain de l'Afrique,'
 b. Bataille i ad, ... (CDR 1791)
 Bataille y a, ...
 'Il y a une bataille, ...'
 c. Asez i ad lanternes et carbuncles. (CDR 2643)
 Assez y a lanternes et rubis.
 'Il y a assez de lanternes et rubis.'
 d. N'i ad cheval ki puisset ester en estant, (CDR 2522)
 N'y a cheval qui puisse être sur les pieds,
 'Il n'y a pas de cheval qui puisse être debout,'

형태적인 분류의 관점에서 주절과 내포절에서 허사주어가 실현되는 구조를 살펴보자. CDR에 나타난 74회의 비인칭 구문 중에서 7회의 빈도수를 보이면서, 허사 대명사 il(4회)(영어의 it 또는 there)과 ço(3회)가 동사 앞에 위치하고, 허사주어와 동사는 도치현상 없이 MoF와 유사한 구조를 나타낸다.

- (11) a. Il est juget que nus les ocirum. (CDR 884)
 'Il est jugé que nous les tuerons.'
 b. Ço est merveille que Deus le soefret tant. (CDR 1774)
 Cela est merveille que Dieux le souffre tant.

f. Il est parti le train dont mon ami a réservé une place.

g. Il reste la valise du chef dans la voiture. (Danlos 2005: 76)

- 'C'est une merveille que le Dieux le souffre tant.'
- c. Que il n'i ait o Franceis o paien. (CDR 2401)
- 'Où il n'y ait ni français ni payen.'
- d. Il n'en i ad chevaler ne barun, (CDR 2418)
- 'Il n'y en a ni chevalier ni baron.'

그러나 앞에서 언급한 Rizzi(1997: 285-289)의 CP-계층화 가설을 받아들인다면, 다음과 같이 가정할 수 있는데, 주어가 동사를 선행하는 경우에 주어는 CP영역의 화제(topic)나 초점(focus)위치로 이동된다는 것이다. 그런데 (11a, c, d)에서 허사주어 *il*은 동사 앞의 문두에 위치한다. 일반적으로 허사 *il*은 의미론적으로 비어있거나, 비지시적인 특성을 내포하고 있기 때문에, 화제화나 초점화가 불가능하다고 인식되어 왔다. 그러나 Arteaga & Herschensohn(2006: 284)은 이 허사대명사 *il*은 “진정한 CP-허사”라고 주장하면서, 이 대명사가 CP의 한 위치(정확하게는 CP내의 C에서 정형동사에 접어화된 위치)를 차지할 수 있다고 제안한다. V2-현상이 동사의 C로의 이동과 주어의 CP영역으로의 인상을 조건으로 한다면, 이 예문들은 AF가 V2-언어라는 주장에 부합된다.

본 연구에서는 허사 대명사가 주어의 위치에서 탈락된 구조⁹⁾도 비인칭 구문의 한 분류로 포함시키는 것을 제안하는데, 이러한 구조는 가장 많은 빈도수를 나타내며, 그 중에서 일반적인 비인칭 구문은 가장 드물게 나타난다.(1회)

- (12) Deus, se lui plaist, (CDR 519)
- Dieux, si lui plaît,
- 'Dieux, s'il lui plaît.'

9) AF가 이탈리아나 스페인처럼, 영주어 대명사인 *pro*를 취하느냐, 없느냐에 대한 논의는 본 연구에서 다루지 않을 것이다. 이에 대한 논의는 Vance(1997: 199-329)를 참조할 것.

생략된 허사 대명사의 위치와 관련하여, Bakker(1995: 7)는 다음과 같이 제안하는데, 영주어 들은 V2구조에서 동사 뒤의 위치에서만 인허되어야 하며, 허사주어의 경우에는 어떠한 것도 동사를 선행하지 않을 때에만, 현실적인 허사 il이 동사 앞에 위치해야 한다는 것이다. 그의 주장을 수용한다면, (12)에서 영주어는 동사 plaist 뒤에 위치해야 할 것이다.

그 다음, 가장 빈도수가 많은 구문은 i ad(y avoir) 어순을 취하는 존재 허사구문인데, 61회의 빈도수를 차지하며, MoF의 구조들과 완전히 다른 구조적 특성을 나타낸다.

- (13) a. N'i ad castel ki devant lui remaigne. (CDR 4)
 N'y a château qui devant lui tiene.
 'Il n'y a pas de château qui tiene devant lui.'
- b. Tant i avrat de besanz esmerez. (CDR 132)
 Tant y aura de besans d'un or pur.
 'Il y aura beaucoup de besans d'un or pur.'
- c. Uns almagurs i ad de Moriane. (CDR 909)
 Un émir y a de Moriane.
 'Il y avait un émir de Moriane.'
- d. Cuntre midi tenebres i ad granz; (CDR 1431)
 A midi ténèbres y a grandes;
 'Il y a grandes ténèbres à midi même;'
- e. que paiens i ad tant, (CDR 1510)
 que payens y a tant,
 '..... qu'il y a beaucoup de payens,'
- f. Suz Alixandre ad un port juste mer, (CDR 2626)
 Sous Alexandrie a un port juste mer,
 'Il y a un port de mer sous Alexandrie,'

위의 구조에서는 비인칭 구문의 특성인 'i ad' 연속체가 생략된 허사 il과 예외 없이 수일치(단수) 관계를 항상 준수하고 있다는 것을 확인할

수 있다.¹⁰⁾

(13a-f)는 각각 V2구조를 위해서 부정어 ne, 양화사 tant, 명사 uns almuçurs, 전치사구+명사 Cuntre midi tenebres, 명사 paiens, 장소구 전치사 Suz Alixandre가 각각 동사 앞에 위치하고 있는데, (13d)의 경우는 V3의 구조를 취하고 있다.

위의 구문들 중에서 우리가 주목해야할 구조는 (13f)에 나타난 비인칭 구문인데, 다른 구문들과 달리 i(y)가 탈락되어 있다. 즉, AF에서 관찰되는 비인칭 구문의 일반적인 특징인 i ad 어순처럼 연속체의 구조를 취하지 않고, ad만 나타나는 구조를 취한다는 것이다.

이러한 구조적인 특성은 장소 전치사구syntagme prépositionnel locatif를 취하는 다른 예문들에서도 모두 예외 없이 적용된다는 것을 확인할 수 있다.

- (14) a. N'at tel vassal suz la cape del viel. (CDR 545)
N'a tel vassal sous le cape du ciel.

10) 그러나, CDR외의 문헌에서 Mathieu(2006: 5)는 AF에 나타난 두 종류의 허사구문을 관찰하는데, 한 유형은 동사가 VP 뒤에 위치하며, 주격을 내포한 실질적인 주어와 일치하기 때문에 MoF와는 일치의 양상이 다르지만, 영어의 허사 there-구조와 동일하게 이 실질적인 주어와 일치관계를 나타내는 구조적 특성을 갖는다. 또 다른 유형의 비인칭 구조는 동사가 VP 앞에 위치한 허사와 일치관계를 나타내며, 동사 뒤에는 사격 oblique 표시된 명사구가 나타나며, MoF의 구조와 동일하다.

- i) a. Mais il i sont venu serjanz et escoier
Mais il y sont venu serveurs et gardes.
'Mais il y est venu des serveurs et des gardes.'
b. Il morront maint vaillant chevalier
Il mourront beaucoup vaillant chevalier.
'Il mourra beaucoup de chevaliers braves.'
c. Il i corurent .vii. roi et .xv. duc
Il y coururent sept rois et quinze ducs.
'Il y courut sept rois et quinze ducs.'
d. Que il n'i ait o Franceis o Paien. (CDR: 2401)
'Où il n'y ait ni français ni payen.'

(ia-c)는 첫째 유형과 일치하는 12세기 AF의 구조로서 동사는 그 뒤에 있는 주어와 수-일치하며, MoF와는 다른 구조를 취하는 반면에, (id)의 AF에서는 동사가 허사 대명사 il과 수-일치되며 MoF와 동일한 구조를 나타낸다.

- 'Il n'y a tel vassal comme lui sous le ciel d'azur.'
- b. Suz ciel n'ad rei qu'il prist a un enfant, (CDR 2739)
Sous ciel n'a roi qu'il prend pour un enfant,
'Il n'y a pas de roi du monde qu'il pour un enfant,
- c. Suz cel n'ad gents que Carles ait plus chere, (CDR 3031)
Sous ciel n'a gens que Charles ait plus cher,
'Il n'y a personnade gens du monde que Charles estime
plus beaucoup.'
- d. Suz ciel n'ad gent ki plus poisset en camp. (CDR 3049)
Sous ciel n'a gens qui plus puisse en champ.
'Il n'y a personne qui puisse plus an plein champ.'
- e. En ma maisun ad une caitive franche. (CDR 3978)
Dans ma maison a une prisonnière franche.
'Il y a une prisonnière franche dans ma maison.'

일반적으로 MoF에서 장소를 의미하는 전치사구는 중성대명사 y나 en으로 대명사화가 가능한데, 전치사의 형태에 따라 구별된다.

- (15) a. J'y ai rencontré quelques amis (=à cet endroit, dans la maison).
b. J'y suis allé (=au cinéma, à Paris).
c. Il en est rentré (=de Paris, de travail).

MoF의 대명사화가 보여주는 것처럼, AF의 비인칭 구문에서는 장소를 나타내는 전치사구가 문두에 나타나면 i(y)가 반드시 생략된다는 것을 관찰할 수 있다. 이러한 주장은, 장소를 의미하는 전치사구가 en의 형태로 대명사화가 되거나, 또는 y, en으로 대명사화 될 수 없는 전치사구가 문두에 나오면 i의 탈락은 결코 일어나지 않는다는 사실에 의해서 그 타당성이 확인될 수 있다.

- (16) a. De dulce France i ad quinze milliers. (CDR 109)
 De douce France y a quinze mille.
 'Il y avait quinze mille à partir de douce France.'
- b. Cuntre midi tenebres i ad granz; (CDR 1431)
 A midi ténèbres y a grandes;
 'Il y a grandes ténèbres à midi même;'
- c. D'Affrike i ad un Affrican venut, (CDR 1593)
 D'Afrique y a un africain venu,
 'Il est venu un africain de l'Afrique;'
- d. En l'oriet punt asez i ad reliques: (CDR 2345)
 En manche d'or la garde assez y a reliques:
 'Il y a beaucoup de reliques en manche d'or.'
- e. Après icels en i ad ben altretanz, (CDR 3198)
 Après ceux en y a bien autant,
 'Il y en a bien autant après ceux-ci;'
- f. De cels d'Arabe si grant force i par ad, (CDR 3331)
 D'Arabie si grand force y a,
 'Il y a si grande force à partir d'Arabie;'

우선 (16a, c, f)의 문두에 나타난 전치사구는 MoF에서는 중성대명사 *en*으로 대명사화 될 수 있으나, *y*로의 대명사화는 불가능하기 때문에 'i'의 생략은 불가능하다. 한편 (16b)와 (16e)의 전치사구는 각각 시간과 장소의 개념을 내포하지만 MoF에서도 *y*로 대명사화 될 수 없으며, (16a, c, f)와 같은 결과를 나타낸다. 끝으로 (16d)는 재료나 부속의 의미를 나타내는 전치사구를 포함하기 때문에 *y* 대명사화가 불가능하다. 따라서, 어휘적 실현의 관점에서, 우리는 AF 비인칭 구문에서 중성대명사 'i'와 장소의 의미를 내포하는 전치사구는 상보적인 관계를 유지한다는 것을 확인할 수 있다. 즉, 'i'가 출현하면 장소의 전치사구는 나타나지 않고, *y*로의 대명사화가 가능한 장소의 전치사구가 출현하면, 'i'는 탈락되어야 한다는 것이다.¹¹⁾

비인칭 구문의 마지막 유형으로, MoF에서 인칭허사구문이라고 불리는 구문도 1회의 빈도수를 나타낸다.

(17) D'Affrike i ad un Affrican venut, (CDR 1593)
D'Afrique y a un africain venu,
'Il est venu un africain de l'Afrique,'

그러나 다음과 같이 (17)과 유사한 구문이 관찰되는데, 전형적인 인칭허사 구문과는 명확하게 구별되어야 한다.

(18) En Rencesvals en est Carles venuz: (CDR 2855)
A Roncevaux en est Charles venu:
'Charles en est venu à Roncevaux.'

즉, (18)에서 전치사 구인 En Rencesvals이 V2-구조를 위해서 CP-영역으로 이동하고, 시제동사인 est가 C로 인상되었으며, 주어인 Carles는 vP의 지정어 위치에 그대로 남아있는 전형적인 AF의 어순을 준수하고 있는 구조이다.

이상의 분석에서 우리는 AF 비인칭 구문은 MoF의 구조적인 관점에서 보면, 허사주어-il의 생략이나 V2-현상과 같은 문법적인 결함을 내포하고 있지만, 자체적으로는 어느 정도 확립된 일련의 규칙에 의해서 표현되고 있다는 것을 알 수 있다.

11) 차기 연구에서는 이러한 제안이 타당한지 더 폭넓은 AF의 자료들을 바탕으로, 그 타당성을 검증할 것이다.

4. 결론

본 연구는 AF 운문인 *La Chanson de Roland*의 비인칭 구문에 나타난 다양한 구조적 특징들을 형태론적, 통사론적인 분류를 통해서 분석하였다. 우선 이 텍스트에 나타난 비인칭 구문은 MoF와 동일하게 단수 형태인 연속체 'i a(MoF의 y a)'의 구조를 준수하고 있으며, MoF의 비인칭 구문과는 달리, 허사 'il'과 수 자질이 일치할 보이는 경우도 존재한다는 확인하였다.

특히, 가장 많은 빈도수를 나타내는 il-생략구문에서, 비인칭 구문의 특성을 보이는 'i ad' 연속체로부터 중성대명사 'I'가 탈락되는 현상을 관찰하였다. 분석결과, *La Chanson de Roland*의 비인칭 구문에서는 장소를 의미하는 전치사구가 이 구문의 내부에 출현하면, 'I'가 반드시 탈락되어야 한다는 구조적인 특성을 발견하였다. 이러한 구조적 특성은 다른 전치사구들과의 의미적 차이와 대명사화에 나타난 차별화된 통사적 특성을 분석함으로써 그 타당성이 확인되었다.

결론적으로, AF 비인칭 구문의 중성대명사 'I'는 장소의 개념을 내포하는 전치사구와 상보적인 관계를 유지해야 한다는 것을 제안할 수 있다. 다만, 본 연구는 하나의 고대 프랑스어 운문만을 분석의 대상으로 선택하였기 때문에, 고대 프랑스어와 중세 프랑스어의 산문에서도 이러한 연구결과가 일치하는지에 대한 분석과 확인은 차후의 연구로 반드시 보완되어야 할 것이다.

참고문헌

- Adams, Marianne. From Old French to the theory of pro-drop, *Natural Language and Linguistic Theory* 5, 1987, pp. 1-32.
- Arteaga, Deborah., Julia Herschensohn. Il était une fois. diachronic development of expletives, case and agreement from Latin to Modern French, *Historical Romance Linguistics: Retrospective and perspectives*, 2006, pp. 269-286.
- Bakker, Cecile de. Synchronic and diachronic variation in the French il-construction, *Linguistics in the Netherlands* 1995, M. den Dikken & K. Hengeveld (eds.). Amsterdam: John Benjamins. 1995, pp. 1-12.
- Bouchard, Denis. *The Semantics of Syntax: A Minimalist Approach to Grammar*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995.
- Chomsky, Noam. *Barriers*. Linguistic Inquiry Monograph 13, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.
- Cornish, Francis. L'inversion locative en français, italien et anglais: propriétés syntaxiques, sémantiques et discursives, *Cahiers de Grammaire* 26. 2001, pp. 101-123.
- Côté, Marie-Hélène. Concurrence structurale, conditions d'appréhensibilité et changement syntaxique: la chute de la structure V2 en français, *Revue canadienne de linguistique* 40, 1995, pp. 165-200.
- Culbertson, Jennifer. The Status of Old French Clitics in the 12th Century, *Romance Linguistics 2007: selected papers from the 37th Linguistic Symposium on Romance Languages*, Pittsburg 15-18 March. 2007, pp. 87-102.

- Danlos, Laurence. ILIMP : Outil pour repérer les occurrences du pronom impersonnel il, *TALN 2005*, Dourdan, 2005.
- Guéron, Jacqueline. Qu'est-ce qu'une phrase impersonnelle: remarques sur du clitique se dans les langues romanes, *Recherches linguistiques de Vincennes. Structure et interprétation*, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, pp. 53-82.
- Kaiser, Georg A., Michael. Zimmermann. On the decrease in subject-verb inversion in French declaratives, *Ms.* 2010, pp. 1-36.
- Kim, Shinho. Etude de l'inversion locative en français, *Société Coréenne d'Enseignement de Langue et Littérature Françaises* 34. 2010, pp. 123-140.
- Ledgeway, A. Old Neapolitan word order: some initial observations, A.L. Lepschy & A. Tosi (eds.). *Histories and Dictionaries of the Language of Italy*, Ravenna: Longo, 2007, pp. 121-149
- Lemieux, M., F. Dudois. The locus of verb movement in non-asymmetric verb second languages: the case of Middle French, *Structure and Language Change*, A. Battye & I. Roberts (eds.). Oxford: Oxford University Press, 1995, pp. 80-109.
- Mathieu, Eric. On the Germanic properties of Old French, *Ms.* 2006a, pp. 1-17.
- _____. Impersonal Constructions in Old French and Agreement Puzzle, Proceedings the 2006 annual conference of the *Canadian Linguistic Association*, 2006b, pp. 1-10.
- Paik, Mihery. A Study of Parametric Variation of French Expletive-il, *Journal of Language Sciences* 20(1): KALS, 2013, pp. 101-118.
- Rinke, Esther., Jürgen M. Meisel. Subject Inversion in Old French:

- Syntax and information structure, G. A. Kaiser & E.-M. Remberger (eds.). *Proceedings of the Workshop "Null-subjects, expletives, and locatives in Romance"*, 2009, pp. 93-130.
- Rizzi, Luigi. Null Objects in Italian and the Theory of pro, *Linguistic Inquiry* 17(3), 1986, pp. 501-537.
- _____. The fine structure of the left periphery, In L. Haegeman (ed.). *Elements of Grammar*, Dordrecht: Kluwer, 1997, pp. 281-337.
- Roberts, Ian. *Verbs and Diachronic Syntax: A Comparative History of English and French*. Dordrecht, Boston, London: Kluwer, 1993.
- Vance, Barbara S. *Syntactic Change in Medieval French. Verb-Second and Null Subjects*, Dordrecht: Kluwer, 1997.
- Zimmermann, Michael. On the evolution of expletive subject pronouns in Old French, *Proceedings of Workshop "Null-subjects, expletives, and locatives in Romance."* Georg A. Kaiser & Eva-Maria Remberger (eds.), 2009.
- AF textes introduits:
- La Chanson de Roland. 1865. Paris: Librairie de Mme Ve Benjamin Duprat.
- La Conquête de Constantinople. 2004. J. Dufournet (ed). Paris: Flammarion.
- La Queste del Saint Graal. 1949. Paris: Champion.
- Li Quatre livre des Reis. 1911. Curtius & E. Robert (eds.). Dresden: Gesellschaft für romanische Literatur.
- Saint-Léger. 1937. J. Linskill. (ed). Paris: Slatkine. Reprint 1974.
- Vie de Saint Louis. 1995. J. Monfrin (ed). Paris: Dunod.

〈Résumé〉

Etude structurale des constructions
impersonnelles dans *La Chanson de Roland*

Paik mi-he-ry

Cette étude s'occupe de l'analyse structurale des constructions impersonnelles de l'ancien français(désormais, AF; surtout la Chanson de Roland(1090)), en exploitant des classifications à la fois morphologiques et syntaxiques. D'abord, nous avons observé le fait que ces constructions contiennent la séquence structurale 'i ad', dans lesquelles le verbe 'ad' constitue l'accord avec 'il' explétif qui peut être présent ou supprimé selon le contexte. Ce phénomène d'accord est parfaitement identique au système d'application syntaxique des constructions impersonnelles du français moderne(MoF) qui n'admet pas l'absence du pronom explétif 'il'. En particulier, dans les constructions impersonnelles souvent apparues avec le sujet-nul dans AF, nous avons découvert que le pronom neutre 'i' est toujours supprimé à partir de l'ordre des mots 'i ad' dans certaines circonstances contextuelles. Après avoir analysé ces phénomènes syntaxiques, nous avons proposé que, si un syntagme prépositionnel locatif se présente dans une phrase, le 'i' doit s'omettre dans la séquence 'i ad' sans aucune exception. Notre suggestion, qui s'appuie sur les contraintes de pronominalisation des pronoms neutres 'y' et 'en', est complétée et soutenue par plusieurs analyses syntaxiques et sémantiques d'autres syntagmes prépositionnels locatifs. Par conséquent, nous avons pu suggérer une découverte suivante qui peut être minime mais non-négligeable: le pronom neutre 'i' se met en relation complémentaire

avec un syntagme prépositionnel contenant certain concept locatif dans les constructions impersonnelles de l'AF.

주 제 어 : 비인칭 구문(construction impersonnelle), 영주어(sujet nul),
허사(explétif), 정형성 효과(definiteness effect), 동사의
두 번째 위치화(V2: verbe second), CP-계층(CP-layer),
비대격(non accusatif), 비능격(non ergatif), 중성대명사
(pronom neutre)

투 고 일 : 2016. 9. 23

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

프랑스어 전치사구 구성 요소의 배열

- avant/après 구문을 중심으로 -

전 지 혜
(숙명여자대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---|--|
| 1. 서론 | 4. avant/après구문의 구성요소 배열과
전치사구 토폴로지 구조 |
| 2. 문장 구성요소의 배열과 토폴로지
구조 | 5. 절대적 용법의 avant/après:
plus tôt/plus tard와의 비교 |
| 3. avant/après의 하위범주화와 문법범
주에 대한 선행연구 재고 | 6. 결론 |

1. 서론

본 연구는 두 가지 목표를 갖는다. 첫째, 전통적으로 전치사 혹은 부사로 분류되는 avant과 après가 출현하는 구문을 구성하는 다양한 의존소들(보어와 수식어)¹⁾의 배열을 기술하여 이 의존소들과 avant/après 간에 정해진 자리가 있음을 보인다. 둘째, 문맥에 대한 이해를 바탕으로 한 구성요소 배열 관찰을 통해 avant/après가 두 가지의 문법범주, 즉 전치사와 부사로 분류되는 것이 아니라 전치사로만 분류됨을 보일 것이다. 이 관찰은 동사와 전치사의 평행성에 기초하며, 문장 구성요소들의 선적배

1) 보어는 필수적인 의존소dépendant obligatoire이며, 수식어는 보어와 핵의 관계 외에 부차적인 의존소dépendant supplémentaire를 지칭한다.

열ordre linéaire을 표상하는 토폴로지 구조structure topologique 역시 이 평행성을 반영함을 보인다.

전치사는 이질적인 통사·의미 특성을 가지는 어휘범주이다. Leeman (2008)에 따르면, 많은 연구에도 불구하고 전치사는 여전히 난해한 enigmatique 범주로 분류되고 있으며, 프랑스어 문법을 자세히 기술한 Riegel et al.(1994)과 Wilmet(1997)는 전치사를 부차적인 범주로 다루고 있다.²⁾ 이러한 이질적인 범주를 포함한 구문의 구성요소 배열에 대한 관심은 Berthonneau(1992), Melis(2003), Le Pesant(2006)도 기술한 것처럼, 다른 유형의 전치사들보다도 시간을 나타내는 avant과 après의 앞에 여러 유형의 수식어들이 올 수 있다는 사실에서부터 출발한다.³⁾ 특히, Le Pesant(2006)은 avant/après⁴⁾의 왼쪽에 여러 유형의 수식어가 올 수 있는 것을 이 어휘들의 특징으로 보았다. 우선 après가 출현하는 다음의 예문을 살펴보도록 하자.

- (1) a. il reviendra **après le départ**
- b. il reviendra (**exactement deux jours + dès + juste**) **après le départ**
- c. il reviendra **deux jours après**
- d. il reviendra **après**

2) 전치사와 전치사구에 대한 문법기술과 관련하여 Riegel et al.(1994)은 챕터5에서 5페이지 정도로 다루고 있으며, Wilmet(1997)는 한 챕터조차도 할애하지 않았다.

3) 전치사의 앞에 수식어가 위치한다는 것이 새로운 사실은 아니지만, 그렇다고 해서 모든 전치사의 앞에 여러 유형의 수식어가 위치하는 것은 아니다. 또한, 공간이 아닌 시간을 표현하는 경우를 다룬 이유는 공간을 나타낼 때보다도 시간을 표현할 때 더욱 다양한 유형의 수식어를 의존소로 가질 수 있기 때문이다(Le Pesant 2006). 이는 전치사와 의존소들 간의 정해진 자리를 관찰하는데 더욱 용이하다.

4) Berthonneau(1992)에서는 avant과 après를 공간과 시간을 모두 표현할 수 있는 전치사이자 반의어 관계라고 기술하였다. 반의어 쌍은 dans/hors de, à gauche de/à droite de 등과 같이 공간을 나타내는 전치사에서는 다수이지만, 시간과 관련해서는 오직 하나의 쌍이다.

(1a)의 구문은 *après*가 보어인 명사구의 앞에 위치하는 것으로 전치사구의 가장 일반적인 구성 형태이다. 그렇지만, (1b)에서 볼 수 있듯이, 시간명사구, 전치사 *dès*, 부사 등이 *après*의 앞에 위치하는 것이 가능하다. (1c)는 시간명사구 뒤에 위치하는 전치사 범주의 위상에 대해 많은 논의가 이루어지는 구문이다. 마지막으로, (1d)의 예에서 *après*는 어떤 수식어도 가지지 않은 채 단독으로 출현한다. (1c)와 (1d)의 용법은 절대적 용법 *emploi absolu*으로 불린다. 단독 출현의 절대적 용법의 경우, *avant/après*는 종종 *plus tôt/plus tard*와 대립된다.

- (2) a. il reviendra *après*
 b. il reviendra *plus tard*
 c. il reviendra deux jours *après*
 d. il reviendra deux jours *plus tard*

(2)에 나타난 *après*의 문법범주는 전치사가 아닌 부사로 분류되거나 (Wilmet 1997), 전치사-부사로 분류되기도 한다(Le Goffic 1993). 이러한 분석들은 한 어휘가 부사(구)의 분포, 즉 동사의 뒤에 단독으로 위치하는 것을 이유로 *avant/après*를 전치사가 아닌 부사로 보는 것이다. 그렇지만, 단편적인 한가지의 관찰 사실로 문법범주의 유형이 바뀐다면 문법기술의 난해함은 증가할 것이다. 더구나, 품사범주의 혼동은 프랑스어 교육에 있어서도 교육자의 선택을 요구한다.

*avant/après*의 문법범주와 분포에 대한 분석을 위해 본 연구는 두 가지의 방법론을 택한다. 첫째, Lemaréchal(1989)에 따라, 단어들의 문장 내 분포에 대한 이해는 그 어휘의 문법범주를 이해하는데 중요한 요인이 될 수 있다는 가설에서부터 출발한다. 단, 분포에 대한 이해는 한 어휘의 분포만을 관찰하는 것이 아니라, 어떤 다른 구성요소들과 함께 출현하고, 문맥상 어떤 의미를 지니는 지에 대한 이해가 뒷받침되어야 한다. 둘째, 문법범주와 통사관계를 바탕으로 한 분포 제약에 대한 관찰을 토

대로 전치사구의 선적 배열을 제안하기 위해, 문장 구성성분들의 고정된 자리가 있다는 것을 전제하며 토폴로지 구조를 도입한다.

전치사 혹은 전치사 구문에 대한 선행연구들은 주로 개별 전치사의 의미를 고찰하고, 전치사의 하위범주화의 유형에 대한 연구들이다. 그러나 우리는 (1)에서 기술된 예문들로부터 출발하여, 전치사의 문법적 범주에 대한 고찰을 바탕으로 의존소간의 배열의 연관성을 강조하고자 한다. 이를 위해 전개할 논의 순서는 다음과 같다. avant/après 구문 구성성분의 선적배열을 관찰하기에 앞서, 2절에서는 우리가 방법론으로 취하는 토폴로지 구조의 표상과 간략한 설명을 통해, 4절에서 있을 전치사구 구성요소의 단어배열 기술에 대한 전반적인 이해를 돕고자 한다. 3절에서는 avant/après를 중심으로 논의되는 하위범주화(3.1.절)와 문법범주(3.2.절)에 대한 선행연구를 살펴볼 것이다. 4절에서는 전치사 avant/après의 수식어들과 보어 유형 및 분포제약을 테스트한 후, 프랑스어의 전치사구 토폴로지 구조를 제안할 것이다. 이때, avant/après를 전치사로 분류함은 문법범주, 통사관계, 정보구조 등을 토대로 표상되는 토폴로지 구조의 일관성 있는 제안이 가능하게 함을 보인다. 또한, 전치사구 토폴로지 구조의 제안은 선적 배열에서도 전치사와 동사의 평행성이 존재함을 보인다. 마지막으로, 4절의 관찰과 기술을 바탕으로, 절대적 용법의 avant/après와 plus tôt/plus tard의 서로 다른 행태에 대해서 살펴보도록 하겠다.

2. 문장 구성요소의 배열과 토폴로지 구조

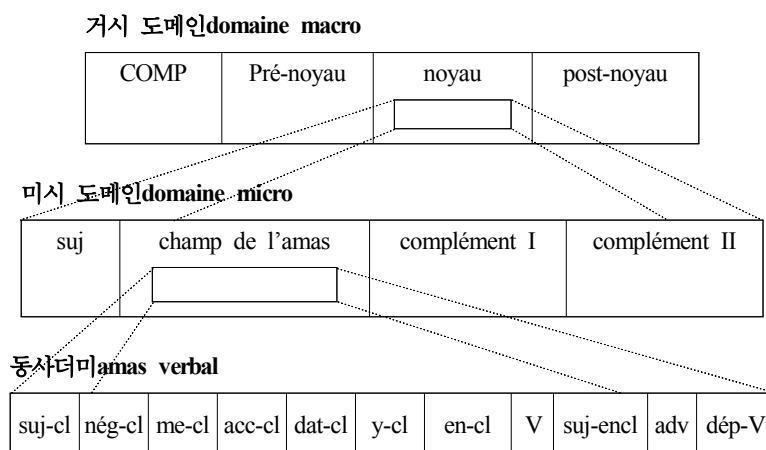
토폴로지topologie라는 용어는 언어학뿐만 아니라 수학, 심리학 등에서도 쓰이는 용어로, 공간을 연구하는 공통점을 갖는다. 우리가 이 연구에서 기술하는 토폴로지 구조는 문장 구성요소들이 정해진 자리가 있음을 표상해주는 구조이다. 단어배열 기술에서 토폴로지 용어의 사용은 독

일어 문법교육에서 시작되며, 독일어가 V2 language로 알려져 있는 것도 이 토폴로지와 연관된다. 즉, 한 문장 안에 다섯 개의 고정된 자리가 있으며, 동사는 이 다섯 개의 고정된 자리 중 두 번째 자리에 출현한다. 또한, Tesnière(1959)의 구성성분 간의 위계를 기술하는 구조적 배열 *ordre structurel*과는 달리, 토폴로지 구조는 선적 배열 *ordre linéaire*의 또 다른 표현으로서 문장 구성성분들을 단순히 나열하는 것에 그치는 것이 아니라, 문장을 구성하는 요소들의 범주 *catégorie*, 통사관계 *relation syntaxique*, 정보구조 *structure informationnelle* 등에 근거한 분석을 바탕으로 기술되는 구조이다(Gerdes & Kahane 2006).⁵⁾

토폴로지 구조의 기본 토대는 문장은 하나의 도메인 *domaine*이며, 이 도메인은 여러 필드 *champ*로 채워질 수 있다는 것이다. 회귀적 방식으로, 한 필드의 내부에는 또 다른 도메인이 자리할 수 있다. 또한, 토폴로지 구조는 어느 범위까지를 한 문장으로 정의할 수 있는지에 대한 반영이기도 하다. Gerdes & Kahane(2006)은 구어 프랑스어 분석을 위해 Blanche-Benveniste(1990)가 제시한 통사구조인 거시-미시 통사 *syntaxe macro-micro*에서 착상을 얻어, 동사의 하위범주화 *sous-catégorisation*에 속하는 구성요소만으로 문장이 구성되는 것이 아니라, 전통적 개념의 문장 구획을 넘어서서 분리요소 *élément détaché*까지도 하나의 문장을 구성하는 구성성분으로 보았다. 따라서 이런 요소들은 거시 도메인 *domaine macro*에서 기술된다. 이 연구에서는 Gerdes & Kahane(2006)과 Chun(2013)을 따라 아래와 같은 토폴로지 구조를 제안한다.

5) 토폴로지 구조에 대한 자세한 설명은 Gerdes(2002), Gerdes & Kahane(2006), Chun(2013) 참조.

〈표1〉 프랑스어 토폴로지 구조



가장 먼저 문장 구성성분들에게 자리를 내어주는 거시 도메인은 보문소complémenteur, 전핵pré-noyau, 핵noyau, 후핵post-noyau로 구성된다. 핵은 거시 도메인에 속한 필드이자 전통적 개념의 문장으로서, 동사의 하위범주화 요소들과 수식어가 자리한다. 이 필드에서는 다시 미시 도메인이 열린다. 미시 도메인은 주어, 더미 필드champ de l'amas⁶⁾, 보어 필드로 구성되며, 더미 필드에는 동사터미가 열린다. 동사터미는 접어, 주동사, 의존동사verbe dépendant, 전접어enclitique 등 11개의 필드로 구성된다. 동사터미의 제일 마지막 필드에 자리하는 의존동사는 다시 접어, 부사, 또 다른 의존동사와 함께 아래의 부정법 더미amas infinitival도메인을 열 수 있다.

6) “터미”라는 개념은 응집성cohésion이 강한 동사들의 토폴로지 단위를 가리킨다. 이 필드의 이름이 “터미”인 이유는 “동사터미” 도메인을 가질 수 있기 때문이며, 동사터미는 Abney(1991)의 말모듬chunk 개념과 유사하다. 이에 대한 자세한 설명은 Gerdes & Kahane(2006), 전지혜(2013) 참조.

〈표2〉 부정법 더미

prép	neg-cl	neg-adv	me-cl	acc-cl	dat-cl	y-cl	en-cl	V	adv	dép-V
------	--------	---------	-------	--------	--------	------	-------	---	-----	-------

이 절에서는 프랑스어 문장의 기본이 되는 토폴로지 구조에 대해서 소개하였다. 토폴로지 구조의 도메인과 필드에 대한 이해는 4절에서 기술한 전치사구 토폴로지 구조를 기술하는 데 꼭 필요한 토대이다. 또한, 거시 도메인과 부정법 더미는 전치사구에 출현하는 보어의 토폴로지 구조를 위해 필요한 구조이다. 이 부분은 4절에서 다시 기술될 것이다.

3. avant/après의 하위범주화와 문법범주에 대한 선행연구 재고

3절에서는 avant/après 구문 구성요소의 배열을 관찰하기에 앞서, 언어학자들의 하위범주화와 문법범주에 대한 선행연구를 살펴볼 것이다. 하위범주화에 대한 선행연구는 전반적으로 avant/après가 함께 출현할 수 있는 요소들에 대한 기본적인 이해를 도울 것이다. 또한, 문법범주에 대한 선행연구 검토를 통해 어떠한 이유로 avant/après가 전치사와 부사 사이에서 혼란을 야기하게 되었는지 살펴보고, 전치사 출현 구문의 분석 시 문맥에 대한 이해의 중요성에 대해 강조할 것이다.

3.1. avant/après의 하위범주화

모든 전치사가 동일한 방식으로 하위 범주화하는 것은 아니다. depuis, dès, pendant, selon, suivant과 같은 전치사들은 명사구, que-절을 보어로 가질 수 있지만, 부정법은 가질 수 없다. par는 동사

commencer와 결합하며 명사 혹은 부정법을 가질 수 있는 반면, que-절은 보어로 가질 수 없다(Melis 2003). 다시 말해, 모든 전치사들이 동일한 유형의 의존소를 가지지 않는다.

Le Pesant(2006)은 avant/après가 아래 세 가지 유형의 술어적 구성성분constituant prédicatif을 지배한다고 보았다.

- (3) a. 접속법을 가지는 보어절 (avant que tu partes)
완료상을 가지는 보어절 (après que tu seras parti)
- b. de에 따르는 부정법 (avant de partir)
de 없이 완료상을 가지는 부정법 (après être parti)
- c. 사건술어명사 (avant/après la révolution)

또한, 시간전치사 avant/après는 술어적 구성성분뿐만 아니라 비술어적 구성성분constituant non-prédicatif을 하위 범주화할 수 있다고 하였다. 즉, 시간명사구(a)와 시간부사(b) 이렇게 두 가지 유형의 비술어적 구성성분을 지배한다.

- (4) a. après le 10 octobre, après 8 heures
- b. avant longtemps, après quelque temps

Le Pesant(2006)은 avant/après가 다음의 고유한 두 가지 특징을 가진다고 기술하였다. 수식어로서 강도부사adverbe d'intensité와 결합하여 정도성gradabilité을 표현하며, “부사적 용법emploi adverbial”을 허용한다.

- (5) a. (2 heures+longtemps+un peu) avant/après le départ
- b. Quand tu m'appelles, j'arrive tout de suite après

(4)의 예처럼 avant/après는 시간부사와 시간명사구를 보어로서 가질 수 있지만, 이 요소들은 avant/après의 앞에 위치하여 수식어의 역할도

할 수 있는 것이다.

그런데, Le Pesant(2006)은 (5b)의 *après*의 경우처럼 보어 없이 출현하는 어휘 *avant/après*의 용법을 “부사적 용법”이라고 기술하였는데, 이때 이 어휘들의 품사와 통사관계에 대해 의문을 갖게 된다. “부사적 용법”이라고 불리는 이 단독출현은 *avant/après*를 어떤 문법범주의 분석으로 이끌까? 이때, 이 두 어휘는 전치사일까? 아니면 부사일까? 이 의문점에 대한 선행연구 논의는 다음 절에서 구체적으로 다루고자 한다.

3.2. *avant/après*의 문법범주

Le Robert에서는 *avant/après* 뒤에 명사구의 출현 유무를 기준으로 삼아, 명사구가 뒤따르면 전치사로, 뒤따르는 명사구의 부재 시 부사로 분류하였다. 그렇다면, 명사구 보어의 지배 유무와 위치의 차이만으로 *avant*과 *après*의 전치사와 부사 용법을 구분하는 것이 용이한 것일까?⁷⁾

전치사는 부사만큼이나 이질적인 부류를 형성한다. Cadiot(1997)는 전치사들의 유한적인 목록작성이 불가능한 근본적인 이유 중 하나는 형태 단위들 *unités morphologiques*이 다양한 통사범주에 속하는데 있다고 하였다. 예를 들어, 전치사로 분류되는 어휘들은 종종 접두사, 부사, 접속사로 분류될 뿐만 아니라, 명사와 형용사이기도 하다는 것이다. 이 관점에서 Leeman(2008)은 다른 불변이 단어들과 비교했을 때, 전치사는 전통적으로 보어를 가지지 않는 부사, 그리고 문장을 도입하는 접속사와 대립한다고 기술하며, *Grand Larousse de la langue française*(2권 p.1237)에서 *depuis*가 세 가지 문법범주(전치사, 부사, 접속사)로 분류됨을 비판하였다.

7) 이런 단어들은 *avant/après* 이외에도 *contre*, *depuis*, *derrière*, *devant* 등이 있다.

- (6) a. on ne l'a pas revu **depuis** un mois (전치사)
 b. on ne l'a pas revu **depuis** (부사)
 c. il se porte mieux **depuis** qu'il a cessé de fumer (접속사)
 (Leeman 2008)

Leeman(2008)은 한 어휘의 세 가지 유형의 문법범주 분류에 대한 반증으로 동사 *voir*에 명사보어가 따르는 경우(*on a vu plusieurs appartements*), 절대적 용법(*ah...tu vois!*) 혹은 종속절이 따르는 경우(*je vois que tout a bien changé*) 모두 동사로 분류됨을 강조하였다. 이 관점을 따른다면, *depuis*는 뒤에 명사절, 영형, 절 형태가 오더라도 항상 전치사라는 것이다. Cadiot(1997)는 전치사로 분류되는 어휘는 다른 문법범주에도 분류될 수 있다고 주장한 반면, Leeman(2008)은 여전히 전치사 분류에 머물러 있음을 주장한다.

그렇다면, 전치사의 단독 출현의 경우인 절대적 용법에 대한 두 가지 입장의 선행연구를 좀 더 구체적으로 검토해보도록 하자. 전통문법, 특히 규범문법의 절대적 용법에 대한 입장은 전치사 보어의 부재가 범주의 전환을 나타내는 것이라고 하였다(Choi-Jonin & Lagae 2011). 즉, 문법범주는 부사라는 것이다. Pinchon(1969)은 전치사이자 부사, 이중범주 *double catégorie*라고 하였고, Wilmet(1997)는 단독으로 쓰이는 전치사들이 부사화 *adverbialisation*되었다고 보았다. 또한, 통시적으로 전치사와 부사의 기원을 부사에서 찾아보는 Bally(1965)는 전치사와 부사가 원래 명사 혹은 동사의 의미를 명시하고, 보충하고, 수식하는 부사였다고 기술하였다. Le Goffic(1993)은 시공간 전치사들 중, *avant*, *après*, *devant*, *derrière*, *depuis*와 같이 보어 없이 출현하는 전치사들을 “전치사-부사”로 분류하였다. Le Goffic(1993)의 분석은 Wilmet(1997)의 분석과 비교했을 때, 동일한 관점을 가진 듯하지만 Wilmet(1997)는 부사로, Le Goffic(1993)은 전치사-부사라는 애매한 입장을 취한다.

반면, 절대적 용법의 전치사를 부사로 보는 입장은 비판을 받게 되는

데, Blinkenberg(1960), Borillo(1993), Ilinski(2003), Melis(2003)는 전치사의 절대적 용법은 타동사의 절대적 용법과 유사한 것으로 봐야한다고 주장하였다.⁸⁾ Melis(2003)는 동사 보어의 부재를 아래의 네 가지로 분류하였다.

- (7) a. 영형 조응 il se verse un cognac et boit à petites gorgées
- b. 지시소 (tendant un verre) bois, cela te rétablira
- c. 일반화 효과의 부재 il faut boire après le repas et non avant
- d. 특정 효과의 부재 il paraît que Julie boit

(Melis 2003)

이 현상은 전치사 보어의 생략, 함축적 보어 혹은 영형 형태로 실현된 보어로 본다. 따라서 Melis(2003)는 전치사가 보어를 가지지 않는 경우에는 문맥에서 보어를 찾을 수 있다고 보았다.

- (8) a. es-tu en faveur de cette proposition ou contre
- b. la balle roule et il court après
- c. montez devant et descendez derrière (panneau dans un bus)

(Melis 2003)

또한, 전치사와 부사의 문법범주를 혼동하지 않고, 단독으로 출현한 경우를 포괄하여 Pottier(1962)는 전치사를 담화에서 표현되는 혹은 표현되지 않는 명사구를 지배할 수 있는 요소라고 정의하기도 했다.

우리는 문법범주에 관한 두 번째 유형의 선행연구를 따라, 전치사와 동사의 평행성을 받아들이며, 전치사가 단독으로 쓰이거나 보어가 아닌 수식어와만 출현하게 되면 문맥상의 이해가 뒷받침 되었다는 것을 가정한다.

8) 동사와 전치사의 평행성은 모든 타동사가 절대적 용법을 허용하지 않는다는 데서도 찾을 수 있다. dès, en, envers, par, à, de 와 같은 일부 전치사들은 절대적 용법을 허용하지 않는다.

4. avant/après구문의 구성요소 배열과 전치사구 토폴로지 구조

4절에서는 본격적으로 avant/après 구문의 구성요소 배열에 대해서 분석할 것이다. 서론에서 제기된 문제점을 바탕으로 크게 세 가지 분포에 중점을 두고자 한다. avant/après의 왼쪽과 오른쪽 모두 의존소 배치(배열1), 왼쪽에 의존소를 배치(배열2), 마지막으로 단독으로 출현하는 avant/après의 경우(배열3)를 다룰 것이다. 배열 1에서는 avant/après의 왼쪽에 출현하는 보어만큼이나 다양한 유형의 수식어 정해진 위치가 있다는 것을 볼 수 있을 것이다. 배열 2와 3에서는 앞서 살펴본 전치사의 문법범주에 관한 선행연구에 기초하여 취한 입장인 문맥 이해에 대한 분석을 보여주며, 특히 배열 3에서는 plus tôt/plus tard와의 비교를 통해 표면적으로는 avant/après와 대체 가능한 요소들로 보이지만 실제로는 서로 동일한 분포를 가지지 않음을 보일 것이다. 이 비교분석은 avant/après의 문법범주가 전치사라는 가정에서 출발한다.

4.1. avant/après의 의존소 배열

우선 어떤 요소들이 avant/après의 앞에 위치할 수 있는지 다음의 예를 통해 살펴보도록 하자.

- (9) a. il reviendra (immédiatement+ juste + bien) après le départ
- b. il reviendra dès après le départ
- c. il reviendra (exactement) deux jours après le départ

avant/après는 왼쪽에 부사(9a), 매우 드문 경우이긴 하지만 dès와 같은 다른 전치사(9b) 혹은 시간명사구(9c)를 배치할 수 있다. 특히 (9b)의

경우, 전치사의 앞에서 수식하는 또 다른 전치사를 가지는 것이 일반적인 경우인지에 대해서 의문을 가질 수 있다. 따라서 이 장에서는 다른 전치사와 결합하는 **dès**의 위상을 살펴보고, 시간명사구의 수식어 역할에 대한 논의 후, 단어배열 테스트를 통해 위의 각 요소들은 각각 정해진 자리가 있음을 보인다.

▶ 정도 수식어로서의 **dès**

먼저, 전치사 두 개가 나란히 분포하는 예를 살펴보도록 하자. Melis(2003)는 전치사가 병렬하는 세 가지의 경우를 기술하였다. 우선 첫 번째 경우를 보도록 하자.

- (10) a. ce sera fait **pour dans trois jours**
 b. il vient **de derrière la maison**
 c. il est passé par **devant la mairie**

(Melis 2003)

위의 두 전치사의 결합은 **d'après**의 경우처럼 하나의 표현으로 굳어져 분석이 불가능한 복합 전치사를 구성하는 것이 아니다. 그러나 두 전치사간의 위계가 있다. 두 번째 전치사가 핵인 그룹, 즉 **dans trois jours**는 첫 번째 전치사**pour**의 보어 기능을 한다. (10b)와 (10c)의 경우도 마찬가지이다.

두 번째 경우는 두 전치사가 전치사로서 동일한 통사적 특성을 가지지만 배열의 선후관계에 대한 제약이 있다. (11)의 예문에서 **de**와 **derrière**는 서로 동일한 통사적 특성을 가지지만, **de**만이 **derrière**를 앞설 수 있으며, 이때 문맥에 따라서 **de**는 수의적인 쓰임을 가질 수 있다.

- (11) le jardin (de) derrière la maison est plus original encore
 (Melis 2003)

마지막으로, 두 개의 병렬 전치사 중 처음 출현하는 전치사들이 정도 수식어로 기능하는 경우이다.

- (12) a. il avait acheté des magazines dès avant le départ de l'avion
 b. il avait caché des provisions jusque dans les moindres recoins
 c. la tempête a déraciné un grand arbre par devant chez nous

(Melis 2003)

우리의 분석 대상인 *dès*의 경우를 살펴보도록 하자. 아래 문장에서 전치사 *dès*는 수의적이다. 위의 (10a)에서, *pour dans trois jours* (3일 후를 위해)와 *pour trois jours* (3일 동안)은 의미적으로 상응할 수 없다. 하지만, (13)의 예문에서 볼 수 있듯이, *dès*는 부가적인 의미를 추가할 뿐, 발화되지 않아도 의미 흐름에 변화를 주지 않는다.

- (13) a. il téléphone (*dès*) après le repas
 b. la presse a été avertie des décisions (*dès*) avant la réunion du conseil

또한 *dès*는 부사 *immédiatement*과 환원될 수 있다(Melis 2003).

- (14) a. il téléphone immédiatement après le repas
 b. la presse a été avertie des décisions immédiatement avant la réunion du conseil

다시 말해, *dès*가 *avant/après*처럼 전치사구의 핵으로 기능하지 않으며, *avant/après*가 정도 수식어로서 *dès*를 선택한다. 따라서 우리는

Melis(2003)를 따라, 아주 드문 경우인 dès를 위한 문법범주를 위한 제한을 하기 보다는 기본적으로 전치사의 문법범주에 분류됨을 가정한 채 수식어의 기능이 있다고 분석한다.

그렇다면, avant/après의 왼쪽에 위치하는 여러 유형의 수식어들은 서로 자유로운 분포를 가지며 출현하는 것일까? dès는 단독으로 avant/après와 출현할 수 있고, 정도 수식어로 기능하면서 juste, bien과 같은 부사와 동시에 출현할 수 있다.

- (15) a. ils peuvent apparaître dès juste après la naissance
 b. dès bien avant la puberté, elle sut l'attrait de la beauté
 des clairs visages

(Google)

반면, dès는 시간명사구와 함께 출현할 수 없다.

- (16) a. * deux jours dès avant le depart
 b. * deux jours dès après le départ

결과적으로, dès는 시간명사구와 juste, bien과 같은 부사들과 출현 가능하지만, 수식어로 기능하는 시간명사구와는 출현하지 않는다.

▶ 수식어로서의 시간명사구

demain, aujourd'hui와 같은 시간명사들은 문장에서 주어와 목적어의 자리에 위치하며 주요 구성성분으로서 기능하기도 하지만, 수식어로서도 기능한다.

- (17) a. demain est mon anniversaire
 b. mon frère viendra me voir demain

또한, 이러한 명사뿐만 아니라, 한정사와 함께 출현하는 *ce matin*, *la semaine dernière*, *l'année prochaine* 등과 같은 시간명사구 역시 부가어로도 기능한다(Kahane 2010).

- (18) a. Marie est venue (la semaine dernière + ce matin + un lundi)
 b. il est resté seulement deux jours chez ses parents

시간명사구는 *avant/après*의 앞에 위치할 때 분포제약을 가진다. (19)의 예에서처럼 오른쪽과 왼쪽에 부사와 함께 출현할 수 있지만, (16)의 예에서 살펴보았듯이 정도 수식어 *dès*와는 함께 출현할 수 없다. 반면, 시간명사구 앞뒤로 부사가 위치할 수 있다.

- (19) a. il reviendra deux jours bien après le mariage
 b. il reviendra exactement deux jours après le départ

그런데 시간명사구를 수식어로 취하는 전치사구의 분석에서 주의해야 할 점이 있다. 시간명사구와 함께 출현하는 *avant/après* 구문이 전치사와 의무적으로 출현하지 않아도 되는 *rester*, *dormir* 동사와 출현하는 경우에는 아래 (b), (c)처럼 두 가지의 구문으로 분석이 가능하다.

- (20) a. il reste deux jours bien avant le mariage
 b. il reste [deux jours bien avant le mariage]
 c. il reste [(pendant) deux jours] [bien avant le mariage]

다시 말해, (b)의 경우처럼, 이 연구의 분석 대상인 *avant/après* 구문 안에서 전치사의 수식어로 기능하는 시간명사구로 분석될 수 있다. 하지만, (c)의 구문분석 예문에서 볼 수 있듯이, *rester*, *dormir* 동사를 수식하는 기간을 나타내는 구문에서 전치사의 출현이 의무적이지 않다. 따라서

이때에는 전치사pendant이 이끄는 구문과 avant이 이끄는 구문이 분리되어 분석될 수 있다.

▶ 보어 유형

avant/après가 취할 수 있는 보어의 목록은 선행연구의 소개에서 언급하였던 Le Pesant(2006)의 보어 목록을 따르도록 한다.

(21) a. 술어적 구성성분

1. 접속법을 가지는 보어절 (avant que tu partes)
완료상을 가지는 보어절 (après que tu seras parti)
2. de에 따르는 부정법 (avant de partir)
de 없이 완료상을 가지는 부정법 (après être parti)
3. 사건술어명사 (avant/après la révolution)

b. 비술어적 구성성분

1. 시간부사 (après longtemps)
2. 시간명사구 (après quelques temps)

avant/après와 보어 사이에는 아래와 같이 부사가 삽입될 수 있다.

(22) il reviendra **après, notamment, le mariage**

이때에는 쉼표 혹은 휴지pause가 뒤따라야 하며, 이 위치에 올 수 있는 요소는 매우 드물다.

4.2. 전치사구 토폴로지 구조

4.1.절에서 avant/après 구문의 구성요소 단어배열을 살펴본 결과, 부사, 전치사, 명사구 등의 수식어가 자리할 수 있으며, 이 수식어들 간에

도 단어배열의 제약이 있는 것을 관찰할 수 있었다. 즉, *avant/après*의 왼쪽 자리에는 차례로 시간명사구를 수식하는 부사, 시간명사구, 정도수식어로서의 *dès*, 부사가 출현할 수 있다. 이 관찰에 근거하여 다음과 같은 토폴로지 구조를 제안한다. 전치사구 도메인에는 세 개의 필드(수식어, 전치사, 보어)가 자리한다. 수식어 필드는 다시 네 유형의 수식어에 자리를 내어주기 위해 수식어 도메인을 열어 네 개의 필드를 제안한다. 이때의 순서는 부사-시간명사구-*dès*-부사이며, 아래의 GN-T는 시간 부사구로 기능하는 명사구를 가리킨다.

〈표3〉 *avant/après* 전치사구 토폴로지 구조⁹⁾

groupe prépositionnel						
modifieur				PREP	complément	
domaine du modifieur				avant/ après		
ADV	GN-T	dès	ADV			

*avant/après*의 보어 유형에서 살펴보았던 것처럼, 전치사의 보어 자리에는 다섯 가지 유형의 보어가 올 수 있다. *que*-절은 보문소-전핵-핵-후핵의 필드를 가진 거시 도메인의 구조로 기술 될 수 있으며, *que*는 보문소 필드에 자리한다.¹⁰⁾

〈표4〉 *que*-절

COMP	pré-noyau	noyau	post-noyau
que			

9) 4.1.절의 보어 유형의 마지막 부분에서 *après*와 사건명사 사이에 삽입되는 부사 *notamment*에 대한 예를 보았다. 우리는 Gerdes & Kahane(2006)에 따라, 삽입절 *incise*은 문법범주, 통사관계, 정보구조 등에 기초하는 토폴로지 구조와는 다른 매커니즘을 따르는 것으로 간주하고, 토폴로지 구조에 삽입절 자리는 반영하지 않는다.

10) 먼저 전치사구를 구성하는 세부 토폴로지 구조를 기술한 후, 예와 함께 구조 기술을 보이도록 할 것이다.

(de를 포함한) 부정법은 2절에서 소개한 부정법 더미 구조로 기술될 수 있다. avant의 경우에는 de가 PREP 필드에 위치하게 된다.

〈표5〉 부정법 혹은 de를 포함한 부정법

prép	nég-cl	nég-adv	me-cl	acc-cl	dat-cl	y-cl	en-cl	V	adv	dép-V
(de)										

사건명사구와 시간명사구는 아래와 같은 토폴로지 구조를 갖는다.

〈표6〉 사건명사구 및 시간명사구¹¹⁾

Modifieur			N	Modifieur
dét	adv	adj		

위에서 제안한 전치사구의 토폴로지 구조를 바탕으로 아래의 몇 가지 예들을 기술해 볼 것이다.

- (23) a. deux jours bien avant le mariage
 b. exactement deux jours après le mariage
 c. juste après que tu seras parti
 d. bien avant de partir demain

(23a)의 deux jours bien avant le mariage 구문을 기술하면 다음과 같다. 이때, 모든 필드가 채워져야 하는 것은 아니며, 시간명사구와 dès는 함께 출현하지 않으므로, 시간명사구의 출현 시 dès의 자리는 비워져 있다.

11) 명사구 토폴로지 구조에 대한 좀 더 자세한 기술은 전지혜(2013) 참조.

〈표7〉 deux jours bien avant le mariage 토폴로지 구조

groupe prépositionnel					
modifieur				PREP	complément
	deux jours		bien	avant	le mariage

다음은 (23b) exactement deux jours après le mariage를 반영한 구조이다. deux jours의 앞에 부사 exactement이 위치하며, dès와 다른 부사들의 자리는 비워져 있다.

〈표8〉 exactement deux jours après le mariage 토폴로지 구조

groupe prépositionnel					
modifieur				PREP	complément
exactement	deux jours			après	le mariage

que-절과 부정절을 보어로 가지는 (23c)의 토폴로지 구조를 기술해보도록 하자. 먼저, que-절을 가지는 경우, 보어필드에 거시도메인이 자리 잡는다. 그리고 보문소 필드에 que가 위치하게 된다.

〈표9〉 juste après que tu seras parti 토폴로지 구조

groupe prépositionnel							
modifieur		PREP	complément				
		après	domaine macro				
			comp	pré-noyau	noyau		post-noyau
			que		suj	amas	complé
	juste				tu	seras parti	

마지막으로 부정절을 보어로 취하는 (23d)의 경우에는 부정법 더미가 보어 필드에 위치하며, *de*는 이 더미에서 첫 번째 위치인 PREP에 자리한다.

〈표10〉 *bien avant de partir demain* 토폴로지 구조

groupe prépositionnel					
modifieur		PREP	complément		
bien		avant	amas infinitival		
			PREP	clitiques	V
			de		partir
			ADV	dép-V	
			demain		

이 절에서 제시한 전치사구의 토폴로지 구조를 통해 *avant/après*가 어떤 구성요소와 함께 출현하는지를 한눈에 파악할 수 있었다. 또한, 도메인과 필드를 이용한 기술을 통해 단순한 선적 배열뿐만 아니라 전치사구 구성요소들 간의 관계에 대한 이해를 도울 수 있을 것이다.

4.3. 토폴로지 구조를 통해서 본 동사와 전치사의 평행성

우리는 3절에서 Blinkenberg(1960), Borillo(1993), Ilinski(2003), Melis(2003)가 주장한 동사의 보어 부재와 전치사의 보어 부재의 평행성에 기초하고, 문맥에서 잠재된 보어를 고려하여 *avant/après*의 절대적 용법의 경우도 전치사로 분석하였다. 그리고 4.2.절에서는 이 전치사들의 의존소들을 관찰하고, 전치사구 토폴로지 구조를 제안하였다. 이러한 과정에서 전치사구의 토폴로지 구조와 미시도메인 구조가 평행성을 보임을 관찰하게 되었다. 2절에서 기술한 것처럼, 미시 도메인은 동사의 하위범주화 요소들과 수식어들이 자리하는 공간이며, 그 구조는 다음과 같다.

〈표11〉 미시 도메인 구조

domaine micro						
Suj	champ de l'amas					complément
	clitiques	V	suj-encl	adv	dép-V	

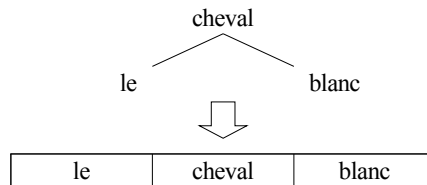
〈표12〉 전치사구 토폴로지 구조

groupe prépositionnel						
modifieur				PREP	complément	
domaine du modifieur				avant/ après		
ADV	GN-T	dès	ADV			

전치사구 토폴로지 구조 <표12>와 미시 도메인 <표11>을 비교했을 때, 전치사와 동사는 평면적으로 각각의 의존소(수식어와 보어)를 왼쪽과 오른쪽에 배치하면서 크게 세 개의 필드로 구성된다. 전치사와 동사 앞에는 상대적으로 닫힌 부류가 위치한다(동사의 경우에는 접어, 전치사의 경우에는 제한적인 수의 수식어들). 또한, 오른쪽에는 que-절, 부정법, 명사구 등 서로 유사한 보어를 취하는 것을 토폴로지 구조로 가시화 하여 기술할 수 있다.

이러한 배열 구조의 평행성에 대해서는 Tesnière(1959)가 기술한 구조적 배열과 선적 배열에 대한 이해가 뒷받침 된다면 좀 더 쉽게 접근할 수 있다. 아래 le cheval blanc의 경우, cheval이 핵으로서 관사와 형용사를 지배하고 있다. 이때, 이 위계화 구조로부터 얻게 된 선적배열구조는 핵을 중심에 두고 의존소가 위치하고 있다.

〈표13〉 le cheval blanc 구조적 배열과 선적 배열



Tesnière(1959)는 프랑스어를 혼합된 원심배열ordre centrifuge mitigé라고 하였다. 따라서 동사와 전치사는 각각 문장과 전치사구의 중심에 위치하며, 여러 유형의 의존소를 지배한다. 또한, 선적 배열에서 한정되고 닫힌 부류들은 왼쪽에 배치되고, 보어는 오른쪽에 배치됨을 볼 수 있었다. 토폴로지 구조를 통해서 본 동사와 전치사의 평행성은 결국 프랑스어의 선적배열 매커니즘을 통해서 설명될 수 있다.¹²⁾

5. 절대적 용법의 avant/après: plus tôt/plus tard와의 비교

이 절에서는 4.1.절에서 살펴본 단어배열과 토폴로지 구조를 바탕으로 avant/après의 오른쪽에 보어가 출현하지 않은 채 수식어와 함께 나타나거나 단독으로 출현하는 경우를 plus tôt/plus tard와 비교할 것이다. 먼저, 3.1.절에서 관찰한 수식어들과 함께 출현하지만 오른쪽에 보어의 부재 경우를 살펴보자.

12) 본 연구에서는 avant/après 만을 다루었기 때문에 이러한 일반화가 조심스럽기도 하다. 하지만, 서론에서도 밝혔듯이, 특히 시간을 표현하는 avant/après의 경우에는 다른 전치사들에 비해서 여러 유형의 의존소들(수식어와 보어)을 지배할 수 있다. 즉, 토폴로지 구조 기술을 위해 좀 더 다양한 예들을 살펴볼 수 있다는 장점이 있다. 이러한 이유로 이 두 전치사의 토폴로지 구조를 제안하였고, 토폴로지 관점에서 동사와 전치사의 평행성에 대한 “경향”에 대해 논하게 되었다.

(24) il reviendra **deux jours (juste+bien) après**

우리는 2.2.절에서 밝혔듯이, 전치사가 단독 출현하게 되었을 때에는 문맥에서 이해된 잠재적인 보어를 가진다는 관점을 따르기로 하였다. 또한, 3.1.절에서 살펴본 구문은 결국 après가 부사가 아니라 부가어+전치사+보어의 구문에서 문맥상 보어의 부재가 이루어진 것이라고 볼 수 있다.

(25) il reviendra **deux jours après (son départ)**

이 문맥에 대한 이해를 바탕으로 deux jours après의 토폴로지 구조는 다음과 같이 제안할 수 있다. 즉, après는 전치사의 필드에 위치하며 보어의 자리는 비어있다.

〈표14〉 deux jours après 토폴로지 구조

groupe prépositionnel						
modifieur					PREP	complément
		deux jours			après	

토폴로지를 통한 전치사구 구성요소의 일관성 있는 단어배열 기술은 Grand Larousse de la langue française에서처럼 après que를 접속사 혹은 보어 부재 시의 범주를 부사로 분류하지 않아도 되며, 여전히 après는 전치사의 자리에 위치함을 보인다.

그런데, avant/après가 보어와 출현하지 않고 수식어와만 출현하거나 단독출현하게 될 때에는 특히 plus tard/plus tôt 구문과 혼동을 야기할 수 있다. 일반적으로 다음과 같이 대조 쌍을 자주 접할 수 있기 때문이다.

- (26) a. je l'ai revu un an après
 b. je l'ai revu un an plus tard

plus tard는 tard라는 부사에 정도부사 plus를 가지며 부사구를 형성한다. 문법범주에 관한 선행연구에서 살펴보았듯이, après가 plus tard의 위치에 나타나는 것처럼 보이는 이 분포를 통해 après를 부사로 볼 수도 있을 것이다. 그렇지만, 본 연구는 après와 plus tard가 서로 일대일 대응이 되는 위치에 출현하는 것으로 보지 않는다. 보어의 부재에 관한 위의 기술처럼, un an après 구문은 문맥을 통해 이해되는 잠재보어를 지닌다. 반면, plus tard는 지정된 사건의 미래 시점을 표현하기 보다는, 좀 더 추상적이고 모호한 개념의 미래를 나타낸다(Rohrer 1981). 그렇기 때문에 plus tard의 오른쪽에는 après처럼 보어로서의 명사구가 출현하지 않는다. 결국, après와 plus tard의 일대일 대응이 아니라 après 다음에 잠재보어의 생략까지 plus tard와 함께 대응하는 것이다.

- (27) a. je l'ai revu un an après son retour
 b. je l'ai revu un an plus tard

이번에는 plus tard와 après가 동시에 출현하는 문장을 살펴보도록 하자.

- (28) je l'ai revu deux mois plus tard après le mariage

표면적으로 언뜻 봤을 때에는 4.1.절에서 살펴본 MOD PREP GN의 구문으로 보인다. 왜냐면 4.1.절에서 제시한 전치사구의 토폴로지 구조에서 plus tard가 부사의 자리에 들어갈 수 있을 것이라 생각할 수 있기 때문이다. 하지만, 이 구문은 본 연구가 제시한 토폴로지 구조에 상응하지 않는다. 프랑스어 화자에 따르면, plus tard와 après사이에는 쉽표가

있어야 하며, 발화시 휴지pause를 필요로 한다. 또한, *deux mois plus tard*와 *après le mariage* 간에는 의미적인 연관성이 있다. 즉, 두 달 후라는 표현에 대해서 이때가 어느 시점을 기점으로 해서 두 달 후 인지에 대해서 *après* 구문이 그 시기를 명시해주고 있다. 따라서 *après/avant* 전치사 구문의 출현은 의미적 필요에 의해서이다. 구글에서 다음과 같은 문장을 찾아볼 수 있었다.

(29) la fête de la Fédération est organisée pour enteriner le nouveau régime et elle a lieu **(1)exactement un an plus tard**
(2)après le 14 juillet 1789

(Google)

*exactement un an plus tard*의 발화 후, 이를 좀 더 구체화해주는 표현이 *après le 14 juillet 1789*를 통해 밝혀진다. 그러므로 이 두 구문이 하나의 구를 이루는 것이 아니라, (1)까지의 발화 후, 화자가 (2)의 정보를 추가하며 이해를 돕고 있다.

*plus tard*와 *après*가 함께 출현하는 아래의 문장(30)은 <표15>와 같이 간략한 토폴로지 구조로 기술될 수 있다.

(30) je l'ai revu quelques mois plus tard, après le mariage

문장 전체를 간략하게 토폴로지 구조로 표상해보면, 핵과 후핵에 위 문장의 요소들이 자리할 수 있다. 토폴로지 구조에서 후핵에는 분리요소가 자리할 수 있는데, 특히, 정보구조의 관점에서 후핵의 위치에는 문장의 주제*topique*가 반복 출현하여 강조를 해주거나, 앞에서 발화된 구성성분에 대한 부가적인 설명이 따를 수 있다(Gerdes 2002). 그리고 토폴로지 구조는 운율구조*structure prosodique*를 예상가능하게 하며, 삽표와 휴지 역시 이를 반영한다(Gerdes & Kahane 2001). 따라서 각 필드 구획

은 이러한 휴지와 쉼표를 반영하는 것이기도 하다.

〈표15〉 je l'ai revu quelques mois plus tard après le mariage 토폴로지 구조

comp	pré-noyau	noyau	post-noyau
		je l'ai revu quelques mois plus tard	après le mariage

이 절에서는 4.1.절에서 분석된 avant/après 구문의 연장선에서 절대적 용법의 avant/après와 유사한 분포를 보이는 것으로 관찰되는 plus tôt/plus tard를 비교하였다. 단독 출현이나 수식어로서의 시간부사/명사구를 취하는 것은 동일하지만, avant/après의 잠재보어의 부재를 고려한다면, plus tôt/plus tard는 하나의 어휘가 아닌 전치사구에 대응되는 표현이다. 그리고 plus tôt/plus tard와 avant/après가 동시에 출현할 때에는 하나의 구를 형성하는 것이 아니라, 서로 분리된 구문을 형성한다. 그리고 이것은 <표15>에서 서로 다른 필드에서 기술됨을 보였다.

6. 결론

이 연구에서 우리는 프랑스어의 여러 전치사들 중에서도 다양한 유형의 수식어와 보어를 취할 수 있는 시간을 나타내는 avant/après 구문의 구성요소들이 어떻게 배열되는지 살펴보고, 이를 바탕으로 프랑스어 전치사구 토폴로지 구조를 제안하였다. 전치사구 토폴로지 구조는 크게 수식어, 전치사, 보어 이렇게 세 개의 필드로 구성된다. 수식어 필드에는 단어배열 및 분포 제약에 따라서 부사, 시간명사구, dès 등의 네 개의 필드로 구성된 수식어 도메인이 자리한다. 전치사의 오른쪽에는 que-절, 부정법, 사건술어명사구, 시간부사, 시간명사구 이렇게 다섯 유형의 보어를 취할 수 있으며, 각각의 보어를 위한 도메인을 제안하였다.

또한, 동사와 전치사의 절대적 용법에 관한 유사성에서 출발하여, avant/après가 보어 없이 출현하더라도 전치사로 간주하였으며, 이러한 관점은 하나의 문법범주에 머문 토폴로지 구조의 기술을 넘어서서 동사와 전치사를 중심으로 한 토폴로지 구조 간의 평행성의 관찰로 이끌었다.

avant/après에 대한 토폴로지 관점의 분석은 프랑스어 전치사 교육에도 활용이 가능할 것으로 보인다. 통사관계와 문법범주를 반영한 토폴로지 구조는 전치사구의 구성요소 및 이들을 분포를 한눈에 봄으로 인해 전치사구 구조에 대한 이해를 도울 수 있을 것이다.

참고문헌

- 전지혜, 『프랑스어 명사구 구성요소 배열과 더미 개념의 유용성』, 『프랑스어문교육』 44, 2013.
- Abney, Steven, <Parsing by Chunks>, dans Berwick, Robert, Abney, Steven & Tenny, Carol (éds), *Principle-Based Parsing*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1991.
- Bally, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke, 1965.
- Berthonneau, Anne-Marie, <avant/après de l'espace au temps>, *Lexique* 11, 1992.
- Blanche-Benveniste, Claire, *Le français parlé: études grammaticales*, Paris, CNRS Editions, 1990.
- Blinkenberg, Andreas, *Le problème de la transitivité en français moderne: essai syntacto-sémantique*, Copenhague, Munksgaard, 1960.
- Borillo, Andrée, <Prépositions de lieu et anaphore>, *Langages* 110, 1993.
- Cardiot, Pierre, *Les prépositions abstraites en français*, Paris, Armand Collin, 1997.
- Choi-Jonin, Injoo & Lagae, Véronique, <Les emplois absolus de la préposition “depuis”>, *Studii de linguistica* 1, 2011.
- Chun, Jihye, *Interface syntaxe-topologie et amas verbal en coréen et en français*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2013.
- Cortier, Claude, <Les syntagmes prépositionnels prédicatifs dans les

- grammaires universitaires: un observatoire de la place accordée aux prépositions>, *Travaux de linguistique* 42-43, 2001.
- Gerdes, Kim, *Topologie et grammaires formelles de l'allemand*, Thèse de doctorat, Université Paris Diderot, 2002.
- Gerdes, Kim & Kahane, Sylvain, <Pas de syntaxe sans prosodie: illustration par l'allemand>, *Actes des Journées Prosodies*, 2001.
- _____, <Amas verbal au coeur d'une modélisation topologique du français>, *Linguisticae Investigatione* 29-1, 2006.
- Ilinski, Kirill, *La préposition et son régime: étude des cas atypiques*, Paris, Champion, 2003.
- Kahane, Sylvain, <Entre adverbes, noms et pronoms: le cas des modificateurs temporels>, *Actes de Congrès Mondial de Linguistique Française 2010 (CMLF 2010)*, 2010.
- Le Goffic, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- Le Pesant, Denis, <Esquisse d'une classification syntaxique des prépositions simples du français>, *Modèles linguistiques* 53, 2006.
- Leeman, Danielle, <La préposition française: caractérisation syntaxique de la catégorie>, *Modèles linguistiques* 53, 2006.
- _____, <Prépositions du français: état des lieux>, *Langue française* 157, 2008.
- Lemaréchal, Alain, *Les parties du discours: sémantique et syntaxe*, Paris, PUF, 1989.
- Melis, Ludo, *Préposition en français*, Paris, Klincksieck, 2003.
- Pinchon, Jacqueline, <Problème de classification. Les adverbes de temps>, *Langue française* 1, 1969.

- Pottier, Bernard, *Systématique des éléments de relation. Etude de morphosyntaxe structurale romane*, Paris, Klincksieck, 1962.
- Riegel, Martin, Pellat, Christophe & Rioul, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- Rohrer, Christian, <Quelques remarques sur les différences entre “à partir de/depuis” et “dans une heure/une heure plus tard”>, *Actes de IIIe Colloque franco-allemand de linguistique théorique*, 1981.
- Tesnière, Lucien, *Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959.
- Wilmet, Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Hacette, 1997.

〈Résumé〉

Ordre interne du groupe prépositionnel en français: cas des constructions avec *avant/après*

CHUN Jihye

En nous basant sur l'observation de l'ordre des éléments apparaissant dans le groupe prépositionnel, notamment celui d'*avant* et *après* qui ont plusieurs types de dépendants par rapport à d'autres prépositions, nous proposons sa structure topologique, structure des constituants ordonnée.

Pour la catégorie grammaticale d'*avant/après*, même dans le cas de l'emploi absolu, en nous fondant sur la compréhension du contexte, nous considérons qu'*avant* et *après* s'emploient toujours comme préposition, et cela favorise une description simple de la structure topologique.

La structure topologique du groupe prépositionnel en français est constituée de trois champs: champ du modifieur, champ de la préposition et champ du complément. D'une manière récursive, le champ du modifieur propose un domaine du modifieur dans lequel il y a quatre champs: l'adverbe, le groupe nominal de temps, *dès* et un autre type d'adverbe. Et le champ du complément est proposé pour la proposition subordonnée complétive *que*, l'infinitif, le groupe nominal (de temps), et l'adverbe de temps.

Nous montrons également le parallélisme linéaire *par* la structure topologique du verbe et de la préposition. Autour de la tête (verbe et préposition), leurs dépendants se placent d'une manière similaire. Cela peut être expliqué par le mécanisme de linéarisation, ordre centrifuge

mitigé, proposé par Lucien Tesnière.

주 제 어 : 전치사구(groupe prépositionnel), 문법범주(catégorie grammaticale), 단어배열(ordre des mots), 토폴로지(topologie)

투 고 일 : 2016. 9. 25

심사완료일 : 2016. 10. 31

게재확정일 : 2016. 11. 7

2016년도 학회 임원진

회 장	이은주(수원대)
차 기 회 장	서덕렬(한양대)
부 회 장	노운채(성균관대), 문시연(숙명여대), 이영훈(고려대)
감 사	이선형(김천대), 이용주(국민대)
총 무 이 사	박선아(연세대)
편 집 이 사	홍명희(경희대), 박규현(성균관대), 김경량(경희대)
학 술 이 사	손주경(고려대), 오정숙(경희대), 장인봉(이화여대)
재 무 이 사	최내경(서경대)
기 획 이 사	양기찬(수원대)
정 보 이 사	박아르마(건양대)
대외협력이사	황혜영(서원대)

이사(가나다순)

김석란(유임)(명지전문대)	김현주(단국대)
권은미(유임)(이화여대)	배혜화(전주대)
신정아(유임)(한국외대)	신은영(서울대)
이선화(유임)(영남대)	심은진(청주대)
이충훈(유임)(한양대)	이윤수(고려대)
강희석(성균관대)	정광흠(성균관대)
김남연(강원대)	정상현(숙명여대)
김동섭(수원대)	조만수(충북대)
김정희(서울대)	진종화(공주대)
김현옥(계명대)	이현종(신한대)

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'etudes de la culture francaise et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스 문화예술과 관련된 분야를 전공한 학자 및 해당분야에 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에

동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.

제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 입회원서 제출 후 이사회 승인을 얻어 가입할 수 있다.

제 6조 회장은 이사회 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.

제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.

제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.

1. 회장 및 감사의 선출
2. 회칙의 개정
3. 예산·결산 및 사업계획 승인
4. 기타 주요사항

제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.

제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 섭외, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둔다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사가 편집위원장이 되며, 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일

기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다. 단, 편집위원장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회의 당연직 이사가 된다.
(신설)

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동

3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.

제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.

제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.

제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.

제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.

제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.

- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 상임편집이사가, 부위원장은 편

집이사가 담당하고, 위원은 편집위원장 및 편집이사와 집행부의 협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 편집위원장의 임기는 2년, 편집위원의 임기는 1년으로 하며, 연임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를 위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉한다.

- 1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자
- 2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편 이하를 심사하는 것을 원칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형

식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문의 주제가 『프랑스문화예술연구』의 취지에 적합한가?
- 2) 논문으로서 형식적 요건을 갖췄는가?
- 3) 내용의 학술적 수준과 독창성은?
- 4) 내용 제시의 측면?
- 5) 문장 표현 수준은?
- 6) 참고 문헌을 적절히 활용하고 있는가?
- 7) 논문의 제목이 적절한가?
- 8) 초록이 논문을 제대로 요약한 것인가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 3) 항에 해당하는 논문은 위의 심사절차를 다시 거쳐 다음 호에 게재하고, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에

소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위자에게 재심을 의뢰해야 한다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

연구윤리규정 시행 지침

- 제 2조 연구윤리규정 서약
- 프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.
- 제 3조 연구윤리위원회 구성
- 연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
- 제 4조 연구윤리위원회의 활동
- 연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.
- 제 5조 연구윤리위원회의 소집
- 연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.
- 제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계
- 연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규

정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의회와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원회는 해당 회원의 신원과 소청을 한 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제 8조 연구윤리규정의 수정

연구윤리규정의 수정 절차는 본 학회 회칙 개정 절차에 준한다. 연구윤리규정이 수정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 회원은 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

논문심사 규정

1. 투고된 논문의 심사는 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원이 담당한다.
2. 심사는 편집위원회에서 작성한 심사 의견서 각 항목에 대하여 심사위원이 평가하는 방식을 택하고 종합의견 및 평가점수를 부여한다. 각 편정등급에 해당하는 평가점수는 다음과 같다.

무수정 게재	80점 이상
부분 수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재불가	60점 미만
3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
4. 수정 후 재심사에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자는 논문을 수정해서 제출해야 하고, 재심사를 거쳐 다음 호에 게재하는 것을 원칙으로 한다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료를 납부한다. 원고분량이 200자 원고지 100매를 초과하는 논문은 별도로 소정의 추가 게재료를 받는다.

『프랑스문화예술연구』 논문투고 규정

본 학회에서는 『프랑스문화예술연구』의 원고를 아래 규정에 의하여 모집하오니 많은 투고를 바랍니다.

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 논문을 투고하고자 하는 사람은 투고논문과 논문투고신청서, 연구 윤리서약서를 작성하여 투고하여야 한다.
4. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정한 뒤, 논문 투고용 학회전용메일 cfafrance@naver.com로 송부 한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 필자 이름(한글 및 영문), 불문요약, 주제어(한글과 프랑스어), 투고 날짜를 반드시 첨부해야 한다.
7. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은 『한글』로 표시한다.

보들레르의 『악의 꽃』

- 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.
- 홍길동, 『보들레르의 악의 꽃 연구』, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2016.
- 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
- *Les fleurs du mal de Baudelaire...*
- 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 (Français)로 표시한다.

〈Etude sur Les fleurs du mal de Baudelaire〉 in *Etude de la Culture Française et des Arts en France*

편집위원장

홍명희(경희대)

편집이사

김경량(경희대)

박규현(성균관대)

편집위원

신옥근(공주대)

박정준(인천대)

김이석(동의대)

조만수(충북대)

이은미(충북대)

변광배(한국외대)

박아르마(건양대)

오은하(인천대)

김길훈(전북대)

곽민석(강원대)

문혜영(덕성여대)

이현주

(서울과학기술대학원)

김휘택(중앙대)

박희태(고려대)

장연욱(동아대)

조지숙(가천대)

도종윤

(제주평화연구원)

김태훈(전남대)

Antoine Coppola

(성균관대)

Marie Caisso

(성균관대)

Gilles Dupuis

(몬트리올대)

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 Français』로 표시한다.

보들레르 Baudelaire는...

- 참고문헌
참고문헌의 기재는 우리말 서적, 저자명순, 외국서적 저자 성 순으로 작성 한다.

- 요약문

요약문은 프랑스어나 영어로 작성하며 분량은 최소 1300자 이상, 최대 1500자 이내로 한다. (한글 1/2페이지 분량)

- 각주

각주의 표기는 본문에 준한다.

- 위에 언급한 사항이외의 사항은 관례에 준한다.

8. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

9. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게 한다.

• 편집이사

- 박규현(성균관대), 010-9797-1065, pkyouh@hanmail.net

- 손주경(고려대), 010-9453-7998, jksohn@korea.ac.kr

※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(3만원)와 게재료(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를 납부하셔야 접수 처리됩니다. (초과게재료 : 인쇄물로 25쪽을 초과할시 1쪽당 5천원)

• 재무이사

- 최내경(서경대), 010-3308-1101, cielnk@hanmail.net

국민은행 601501-01-384318

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회에 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원

프랑스 문화예술과 관련된 분야를 학술적으로 전공하는 학계의 학자 및 해당분야에서 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.

2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

- 1) 본 학회의 연구위원이 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

3. 입회원서 제출 및 문의처

김혜신(전주대), 010-3114-2316, kimhyeshin@naver.com

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 30,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 국민은행

계좌번호 : 601501-01-384318

예 금 주 : 최내경(서경대), 010-3308-1101, e-mail : cielnk@hanmail.net

프랑스문화예술연구 겨울호(제58집)

초 판 인 쇄 : 2016년 11월 25일

초 판 발 행 : 2016년 11월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL, (02) 812-3694(대) FAX, 812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품

