

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 원

55 | 2016 봄호



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

봄호(제55집)

《 목 차 》

■ 프랑스 문화·예술 ■

서아프리카 도곤 마스크의 신화적 상징과 사회적 기능 김경량	1
앗시아 제바르의 『술탄의 그림자Ombre Sultane』(1987) 연구: 이원성dualité을 중심으로	김미경 25
뮤지컬 〈노트르담 드 파리, Notre-Dame de Paris〉에 나타난 연극적 의미망 구축으로서의 음악의 역할	김종균 53
18세기 프랑스에서의 매춘과 매춘에 대한 글쓰기 김태훈	97
〈난타〉에 나타난 코믹의 특성 연구 - transculturality를 중심으로 -	김 효 131
생태박물관과 산업문화유산	노시훈 163
랭보의 「나쁜 피 Mauvais sang」의 선택과 ‘비겁 lâcheté’ 신옥근	191
묘사 위주 소설의 수용미학적 장단점 - 클로드 시몽의 세 작품을 중심으로 -	유제호 223

블랑쇼의 ‘불가능성의 글쓰기’	
- 아우슈비츠 체험에 대한 고찰 -	유치정 261
H. Barbusse의 『포화』에 대한 소론	이재룡 285
발자크의 교육소설: 『잃어버린 환상』	이 철 321
뒤샹의 묵시록	정상현 345
모디아노의 현대적 글쓰기: “우리 시대의 발자크”?	
.....	지영래 367
근대성의 태동과 중-불 문화교류에 대한 연구	
- 볼테르와 몽테스키외의 중국 이해를 중심으로 -	
.....	홍명희 397

■ 프랑스 어학·교육학 ■

학습자의 에니어그램 성격유형을 활용한 프랑스어 쓰기 학습전략의	
넛지 효과(Nudge Effect) 고찰	김선미 417



2016년도 학회 임원진	/ 457
프랑스문화예술학회 회칙	/ 458
편집위원회 규정	/ 464
연구 윤리 규정	/ 468
저작권 규정	/ 471
논문심사 규정	/ 472
논문투고 규정	/ 473
회원가입 안내	/ 475

서아프리카 도곤 마스크의 신화적 상징과 사회적 기능

김 경 랑
(경희대학교)

— 차례 —

1. 서론	4. 도곤 마스크의 기능
2. 마스크의 의미	4.1. 매개체 기능
3. 도곤 마스크의 신화적 상징	4.2. 소멸과 탄생 기능
3.1. 도곤족의 창조 신화	4.3. 고대와 현대의 중첩 기능
3.2. 시리개Sirige 마스크와 암마Amma	4.4. 현대 예술의 선구자적 기능
3.3. 카나가Kanaga와 نوم모Nommo	4.5. 사회체제 전복(顛覆)을 통한 조화의 기능
3.4. 사툼베satimbe와 야시기Yasigui	5. 결론
3.5. 왈루Wallu와 오고Ogo	

1. 서론

Masques ! O Masques !
Masque noir, masque rouge, vous masques blanc-et-noir
Masques aux quatre points d'où souffle l'Esprit,
Je vous salue dans le silence !

마스크, 오 마스크여 !
검은 마스크, 붉은 마스크, 그대 하얗고 검은 마스크여
동서남북, 어느 곳에서나 영혼이 숨 쉬고 있는 마스크여

침묵 속에서 나는 그대에게 인사하노라 !

세네갈의 정치인이자 시인, 쟁고르L. S. Senghor의 『마스크에게 올리는 기도Prière aux masques』라는 시의 일부다. 이 시에서 마스크는 살아 숨 쉬는 존재로서, 찬양받고 더 나아가 신성시되고 있다. 프랑스 민속학자 레리스M. Leiris는 마스크를 쓴 무리들이 춤추고 노래하며 행진하는 장례 행렬을 목격한 후, “엄청난 종교심, 성스러움이 구석구석 배어있다. 모든 것이 분별있고 엄숙해 보인다”¹⁾고 표현하기도 하였다.

마스크는 원시시대부터 사용된 것으로 추정되는데, 아프리카 뿐 아니라 전 세계에 걸쳐 다양한 모습으로 발달한 인간 사회의 가장 오래된 표현 수단 중 하나다. “처음에는 수렵생활을 하던 원시인들이 수렵 대상물인 동물에게 접근하기 위한 위장면(偽裝面)으로, 나중에는 살상한 동물의 영혼을 위로하고 그 주술력을 몸에 지니기 위한 주술적 목적으로 사용되다가 점차 종교적 의식과 민족 신앙의 의식용으로 변모, 발전되었다.”²⁾³⁾

그런데 아프리카 인들에게 마스크는 종교 제의적 의미 외에도 “조상과 후손, 더 나아가 신과 인간을 연결시켜 주는 매개체이며 주변인들과의 대립과 무질서, 혼란의 문제를 조화롭게 이끌어주는 사회질서 유지의 핵심 요소”⁴⁾로써도 작용하고 있다. “마스크가 공공장소에서 몸을 흔들 때, 그것은 세계의 운행과 체제를 춤으로 표현하는 것”⁵⁾으로서, 아프리카 인들에게 마스크는 오늘날에도 일상생활에서 사회를 움직이는 힘의 상징이며

1) “Formidable religiosité. Le sacré nage dans tous les coins. Tout semble sage et grave.”(Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Gallimard, 1988, p. 122)

2) 위키백과

3) <http://tal.goseong.go.kr/04study/05.asp> (고성탈 박물관 홈페이지 참조)

우리나라에서는 신석기시대에 이미 탈의 형태가 있었고, 전쟁과 매장 의식 등에도 탈이 사용되었으나 그 후 점차 궁중 제의 등, 주로 연회에 탈놀이 형태로 등장하다가 조선 후기에 들어오면서 서민 의식의 향상과 더불어 신앙적인 측면보다는 양반사회에 대한 풍자와 비판이 더욱 강조되면서 지금은 놀이와 예술의 형태로 전해지고 있다.

4) Anne Doquet, *Les masques dogon*, 1999, p. 29.

5) Germaine Dieterlen, «Mythologie, histoire et masques», *Journal des africanistes*, 1989, tome 59. p. 8 재인용.

그들 세계관의 발현이라 할 수 있다.

이처럼 마스크가 아프리카인들의 삶을 지배하는 유형의 유산이라면 그들 삶을 지배하는 무형의 유산은 신화이다. 신화는 “아프리카인들의 현대 사회를 지배하는 영적원리로서의 종교적 기능을 수행하면서 일상생활을 지배하는 또 하나의 삶의 지표로 작동”(이경래, 2011, p.724)하기 때문이다.

결국 마스크와 신화는 아프리카인들에게 있어, 과거와 현재의 정신세계 및 일상생활을 지배하는 두개의 축을 구성한다. 본 연구에서는 이러한 생각에 기초하여, 이 두 요소를 접목시킨 연구를 통해 아프리카인들을 이해하기 위한 기초 역량을 마련하고자 한다. 이를 위해 서아프리카 도곤족을 중심으로 그들의 신화가 마스크에 어떠한 방식으로 구현되어 있는지를 살펴보고 그들의 생활방식에 내재되어 있는 마스크의 사회적 기능과 의미를 도출해 내고자 한다.

마스크와 신화를 지니고 있는 다수의 아프리카 부족들 중, 서 아프리카의 도곤족을 선택한 데에는 이유가 있다. “서아프리카는 선사 시대에 인류가 처음으로 이 지역에 도착해 농경을 시작했고 철기를 사용한 지역으로 오늘날 말리에 속하는 올드 젠네(Old Jenne) 유적지는 B.C. 3세기 경 이미 취락이 존재했음을 말해주며 세네갈의 라오(Rao)에서 발굴된 1천 년대 후반의 고분들에서는 훌륭한 금제 장신구들이 출토”⁶⁾되는 등 역사와 문화적 측면에서의 연구가치가 충분한 지역이다. 특히 도곤족은 지금의 말리 남부와 부르키나 파소 북부에 걸쳐, 니제르 강이 굽어진 만디아가라 절벽과 그 주변에서 거주하고 있는 소수민족집단이다. 13세기 무렵 망데Mande를 떠났던 말랭케Malinke족의 후예인 도곤족은 지금까지 “아프리카 전통사회의 모습을 가장 잘 간직한 이상적 모델”⁷⁾로 여겨지고 있다.

도곤족의 문화가 세상에 처음 알려진 것은 1931년 말 다카르지부티 Dakar-Djibouti 답사를 떠난 미셸 레리스Michel Leiris, 마르셀 모스Marcel

6) 존 아일리프 (이한규 외 역), 『아프리카의 역사』, 이산, 2002, pp. 96-97.

7) Anne Doquet, *Les masques de Dogons*, p. 13.

Mauss, 마르셀 그리올Marcel Griaule 등의 프랑스의 민족학자들에 의해 서다. 국내에 소개된 도곤족에 대한 선행 연구로는 서상현 (2001), 『이달의 세계축제 : 서아프리카 말리 도곤족의 탈춤 축제』 『국제지역정보, Vol.5 No.3』, 이정아, 나 지영(2010), 『아프리카 가면의 조형성 연구』, 『한국기초 조형학회』, 이경래 (2001), 『서아프리카 도곤족의 인간관』, 『프랑스문화예술연구, Vol.35』 등이 있다. 본 연구에서는 선행 연구에서 이루어진 도곤족의 마스크와 신화에 대한 소개에서 더 나아가 도곤족의 신화가 실생활에 구현된 마스크의 제의적 의미를 현대사회에서의 사회적 기능이라는 차원에서 풀어내고 자 시도함으로써 아프리카 전통사회를 이해하는 데 도움을 주고자 한다.

2. 마스크의 의미

도곤 마스크가 세계에 알려지게 된 것은 주지하다시피 1931년 다카르-지부티 Dakar-Djibouti 답사를 떠난 프랑스 민속학자들을 통해서다. 이들은 우연히 가면을 쓴 무리들이 춤을 추고 노래하며 행진하는 사냥꾼의 장례 행렬을 보게 되었고 이를 목격한 “그리올Griaule은 도곤 문화에 빠져들게 되었다”라고 증언하고 있다(Calame-Griaule, 1996. 11). 훗날, 잠자고 있던 도곤 문화를 세상에 알렸던 그리올을 그토록 매료시켰던 아프리카 마스크, 그것은 그 부족이 갖고 있는 특성을 함축적으로 잘 보여주는 하나의 상징적 도구로서,⁸⁾ 나무로 조각이나 실을 꼬아 만든 물건, 그리고 그것을 착용한 사람과 그 사람이 입은 의복 및 마스크에 깃들여 있는 영혼, 이 모두를 의미한다.

필립 오베를레Philippe Oberlé (1985)는 아프리카 마스크를 다음과 같이 정의하고 있다.⁹⁾ 첫째, 아프리카 마스크는 유럽의 마스크들처럼 연극

8) 김형효, 『구조주의 사유체계와 사상』, 인간사랑, 2008, p. 253.

의 부속품이 아니다. 나무로 조각된 물건과 함께 그것을 착용한 사람, 그 사람이 입은 제례복, 그리고 마스크에 깃들여 있는 영혼, 이 모두를 의미한다. 둘째, 아프리카 마스크는 예술품이 아니다. 유럽의 조각 작품이나 그림의 경우에서처럼, 미적 감흥이 그 최종 목표가 아니다. 마스크는 의식에 참여한 사람들에게 존경심과 두려움, 공포와 용기 그리고 환희를 일으키는 것이 목적이다. 셋째, 아프리카 마스크는 고정된 물건이 아니다. 그것은 생명력과 에너지가 넘치는 한 남자의 의복과 머리모양, 다양한 장신구와 지팡이, 방울들과 함께 모든 것에 통합되어 있다. 열정과 신비로움, 신들린 상태 혹은 환희 속에서 마스크는 청중들에 둘러싸여 말하고 춤추고 놀라운 몸짓을 한다. 마스크는 살아있는 것이다.

이 점에서 “얼굴을 감추거나 달리 꾸미기 위하여 나무, 종이, 흙 따위로 만들어 얼굴에 쓰는 물건”¹⁰⁾을 의미하는 우리의 탈 개념에 비해, 아프리카에서의 마스크는 그 의미가 넓게 확대되어 있음을 알 수 있다. 오고토크리 Ogotomêli가 그리올Griaule에게 설명한 대로 “마스크의 세계는 곧 이 세계 전체를 의미한다La société des masques, c'est le monde entier.”(Griaule 1948 : 170)

이처럼 확대된 의미를 통해 우리는 마스크가 사회 속에서 행한 역할과 기능 또한 다양했음을 짐작할 수 있다. 그렇다면 마르셀 그리올Marcel Griaule은 『도곤 마스크 *Les masques Dogons* (1983)』에서 도곤족의 창조신화에 기초하여 마스크의 기원과 역할을 어떻게 설명하고 있는지 살펴보자.

9) Ph. Obrlé, *Masques vivants de Côte d'Ivoire*, Saep, 1985. pp. 5-7.

10) 국립국어원의 표준국어대사전

3. 도곤 마스크의 신화적 상징¹¹⁾

“인간이 가면을 쓴다는 것은 인간의 제한된 상황에서 벗어나 신비의 세계, 신화의 세계로 들어가기 위한 수단이 된다. 제사의식에 마스크를 쓰고 나타나는 대상은 곧 신화 속의 신과 동일시되어 숭상과 경외의 대상이 되며 마스크 자체에도 해당 혼령이 깃들어 있다고 생각한다.”¹²⁾ 결국 신화는 그들의 전통 자체이고 그것이 물질로 형상화된 것이 바로 마스크다. 도곤족의 마스크 형상들 중 많은 부분이 그들의 창조신화와 밀접한 관계를 가지고 있다.

3.1. 도곤족의 창조 신화

거의 대부분의 아프리카 국가들이나 종족에게는 무엇보다 창조신화가 존재한다. 창조자 즉 최고신은 지역에 따라 다양한 이름으로, 다양한 이야기를 통해 전해지거나 광범위한 지역에서 공통으로 전해지기도 한다. 신을 부르는 명칭도 다양하다. 서아프리카에서 신의 이름은 은게오Ngewo나 마우Mawu, 올로룬Olorun 등으로 불린다. 본 연구에서 중점적으로 다루고자 하는 도곤족의 창조신은 암마Amma라고 불린다.

도곤족의 창조 신, 암마는 태초에 말parole에 의해 우주를 창조하고 하늘의 씨앗(germe vivant)을 두 개의 태반에 심어 한쪽에서는 오고Ogo¹³⁾와 야시기Yasigui를, 다른 쪽에서는 몸이 구불구불한 뱀 형상의 놈모Nommo를 탄생시킨다. 이들 중 오고는 지상세계를 지배할 욕심으로 창조신 암마를 배신하고 쌍둥이 누이 야시기를 버려 둔 채, 자신이 태어난 태반의 일부를 가지고 대지로 내려간다. 그런데 대지는 태반 조각의 일

11) 도곤족의 창조신화 줄거리는 Germaine Dieterlen, «Mythologie, histoire et masques», *Journal des africanistes*, 1989, tome 59, pp.7-36를 참조하였음.

12) 김형효, 『구조주의 사유체계와 사상』, 인간사랑, 2008, p. 276.

13) 도곤족에 대한 연구자들에 따라, 오고Ogo는 율그Yurugu라는 이름으로도 불린다.

부로 만들어진 것이므로 오고가 지상에 내려간 것은 근친상간의 죄를 범한 것이다. 창조신을 배신하고 질서를 파괴한 죄를 물어, 암마는 오고를 ‘창백한 여우renard pâle’로 만들어 버린다. 결국 오고는 자신의 쌍둥이 누이인 야시기를 그리워하며 태양 주변을 떠돌며 우주를 돌아다닌다. 한편 자신을 희생시켜 대지의 무질서를 바로잡은 늑모는 암마에 의해 인간의 형상으로 부활한다.

도곤족 사회는 이와 같은 신화적 우주 발생론에 따라 조직되고 운영되며 사회의 정치 수장인 오폴Hogon은 창조 신 암마의 대변인이자 증인으로서 부족 전체에 막강한 힘을 발휘하는 등, 여전히 신화의 지배를 받고 있다. 본 연구에서는 도곤족 창조신화에 등장하는 대표적인 조상 신들을 중심으로 이들이 마스크에 어떻게 구현되었는지를 살펴보고자 한다.

			
시리게(Sirige) ¹⁴⁾	카나가(Kanaga) ¹⁵⁾	사팀베(Satimbé) ¹⁶⁾	왈루(Wallu) ¹⁷⁾

14) <http://www.pbase.com/bmcmorrow/image/71690700>

15) http://fr.wikipedia.org/wiki/Masque_Kanaga#/media/File:COLLECTIE_TROPENMUSEUM_Houten_masker_TMnr_6372-2.jpg

16) <http://www.masque-africain.net/archives/masque-dogon-yasigine.php>

17) <http://acaciawoodcarvings.com/product/african-aged-dogon-dyommo-rabbit-mask>

3.2. 시리게Sirige 마스크와 암마Amma¹⁸⁾

시리게 마스크는 시구이Sigui 제례 때 사용된다. 시구이란 도곤족의 가장 큰 제례 행사로 60년을 주기로 행해진다. 60년에 한 번 행해지는 중요한 의식을 위해 만들어지는 시리게 마스크는 높이가 6-7미터에 이르며 무게도 적지 않게 나가는 만큼, 힘 있고 할례의식을 치른 젊은 남자들 중 엄격하게 훈련을 거친 이들만이 이 마스크를 쓸 수 있다. 이들의 높고 긴 형상들은 현재와 영계의 세계를 이어주는 상징적인 의미를 지닌다. 마스크의 형태나 춤의 스텝 및 리듬은 우주 생성의 서로 다른 단계를 보여주는 것이라고 한다.

의식이 시작되면 시리게 상부의 가면을 빙글 빙글 돌리는데, 이것의 의미는 창조신 암마가 무수한 별들이 회전하는 우주를 창조하는 순간을 재현한 것이라고 한다. 긴 가면을 쓰러뜨렸다가 다시 올리는 것은 태양이 동쪽에서 서쪽으로 운행하는 낮의 운동 주기를 뜻한다. 그 외에도 시리게 마스크는 신화와 관련되어 여러 가지 의미로 해석된다. 하늘에서 귀인이 내려올 때, 이 가면 형태의 긴 사다리를 타고 온 것을 상징하기도 하고, 길게 뻗은 형태는 조상신이 화신한 큰 뱀을 뜻하기도 한다. 시리게 마스크는 여러 층으로 쌓아올려진 형상 때문에 ‘여러 층 마스크(masque à étage ou encore appelé masque maison à étages)’라고도 불리는데, 그 하나하나가 가족 단위나 부족 혹은 여러 집단이 모인 집단공동체를 의미한다.

3.3. 카나가Kanaga와 놈모Nommo

마스크 위로 출자 모양의 나무 장식이 있는 카나가 마스크는 여러 가지 신화적 요소를 상징한다. 첫째, 날 출 자 모양의 윗부분은 하늘을, 아

18) 3.2장의 내용은 Germaine Dieterlen(1989)을 참고하여 요약, 정리하였다.

랫부분은 대지를 표현한 것으로, 이 가면이 의례 때 빙글빙글 도는 것은 암마 신이 스스로 회전하면서 공간을 넓혀 우주를 창조함을 의미한다. 둘째, 코모로 테부Kommolo tebu라 불리는 새가 날개를 펼친 모습을 형상화한 것이라고도 하는데, 한 사냥꾼에 의해 죽은 코모로 테부 새의 영혼을 달래기 위해 그 모양의 마스크를 만든 것이다. 마스크의 하얀색과 검은 색은 코모로 테부 새의 색깔이다. 셋째, 중앙의 십자가 형상은 세계의 중심축을 의미하는 최초의 인간을 의미한다. 여기서 말하는 인간은 양성신인 늑모를 상징하며 이는 인간으로 화신한 도곤족의 최초의 인간 형상 조상신이라 할 수 있다. 카나가의 춤은 여러 사람이 그룹으로 둥글게 원을 그리다가 마스크의 끝 모서리로 땅을 스치기도 하는 스텝을 밟으며 화려한 춤을 춘다. 발견되는 카나가 마스크는 대부분 마스크의 일부가 손상된 상태인데, 그것은 이 마스크가 도곤족 의례에 자주 사용되기 때문일 것이라고 추정된다.

3.4. 사팀베[satimbe]와 야시기[Yasigui]

사팀베 마스크는 특히 장례식과 죽은 이들을 기리는 다마Dama라는 의식에 등장한다. 죽은 사람의 영혼을 조상들과 연결시키기 위해 이 의식이 거행되는 것이다. 마스크의 윗부분에는 팔을 양쪽으로 벌리고 있는 여자 조각상이 올려져 있는데, 도곤족에게 있어서 유일한 여성모양의 마스크로서 최초의 여자 조상신을 의미한다. 이는 창조신화에 나오는 율그의 쌍둥이 여동생인 야시기를 상징하는데 한 손에는 국자를 들고 양팔을 W자로 벌린 형태이다. 여우가 된 쌍둥이 율그와 동일한 성격을 지닌 야시기 역시 많은 실수를 저질러 결국 창조신 암마로부터 벌을 받게 된다. 이 마스크의 중앙 부분에 붉은 색 술 장식은 사팀베의 피를 상징한다.

의례에서 사팀베 마스크가 등장할 때에는 제례에 참석한 사람들과 함께 보리 맥주를 나누어 마신다. 사팀베 마스크의 손에 들린 국자가 이 맥주를 나누어 주는 도구이다. 이 맥주는 인간의 몸을 깨끗이 정화시키고

다시 소변으로 배출되어 흙으로 돌아감으로써, 자연이 영원히 순환됨을 의미한다. 의례가 행해지는 동안, 이 마스크는 다른 마스크 행렬들과는 어느 정도 거리를 두고 따르게 되어있다.

3.5. 왈루Wallu와 오고Ogo

왈루는 도곤족 창조신화에 등장하는 영양이다. 그는 태양을 여우로 변한 율그로부터 보호해야 할 의무를 지니고 있다. 율그의 변신인 여우는 무질서와 반항의 상징으로 자신의 쌍둥이 자매인 야시기를 찾아 끊임없이 태양으로 다가가려 한다. 그러나 태양에 가까이 갈 수 없는 율그-여우는 카Ka라는 영양으로 하여금 왈루를 공격하게 하고 자신은 땅에 구멍을 파서 그곳에 숨는다. 카의 공격을 받은 왈루는 다리를 절룩거리며 지팡이를 짚고 다니면서도 자신의 의무를 다하기 위해 끊임없이 공격적인 태세를 취하고 있다.

제례가 거행되는 동안 왈루 마스크는 절룩거리며 지팡이를 짚고 다니다가 디오비Dyobi 마스크를 만나면 마치 여우를 공격하고 쫓아내듯, 뿔로 거칠게 받는 제스처를 취한다. 이 디오비 마스크가 바로 율그¹⁹⁾를 상징한다. 그것은 여우로 변신하기 전, 태초의 어린 모습이다. 디오비 마스크는 하얀색 튜닉에 목에서 무릎까지 내려오는 빨간 색의 술을 달고 한 손에는 호리병, 다른 한 손에는 창을 들고 다리 사이에 나무로 된 말을 끼고 나타난다. 이 마스크는 북소리에 의한 마스크의 호출이 있을 후, 첫 번째로 등장해서 춤을 추지는 않고 이 곳 저 곳을 무질서하게 돌아다니다가 나중에 등장하는 다른 마스크들의 뒤로 가서 행렬을 잇는다. 대지가 될 태반의 일부를 삼킨 채, 그는 혼자 불완전한 모습으로 존재한다. 암마에게서 훔친 씨앗을 호리병 안에 넣고, 무기를 든 채 하늘에서 대지로 내려온 긴 여행 노정을 생각하며 잃어버린 쌍둥이와 태반의 나머지를

19) 디테르랑Germaine Dieterlen의 논문에는 오고Ogo로 표기되어 있다. 오고는 암마를 배신한 율그의 다른 이름이다.

찾기 위해 말을 타고 다니다가, 왈루 마스크를 보면 있는 힘을 다해 도망친다. 제레가 거행되고 어느 정도 시간이 지나면 왈루 마스크는 마치 다친 것처럼 바닥에 주저앉는다. 그를 돕기 위해 치유의 마스크(guérisseur)가 달려오지만 왈루 마스크는 도움을 거절하고 다시 절뚝거리며 행렬을 뒤따른다.

우리는 이상에서 도곤 마스크에 내포되어 있는 창조신화적 요소를 간략히 살펴보았다. 고대신화의 물적 상징으로서의 마스크는 이들의 신화적 의미를 추적하는 작업이며 동시에 현대의 아프리카를 이해하기 위한 초석이다. 아프리카, 특히 서아프리카 지역의 현대문화는 그들이 종교처럼 떠받드는 신화와 불가분의 관계를 맺고 있기 때문이다. 도곤족에게 있어서 신화와 마스크는 미신이나 과거 전통으로 치부되기보다는 현대사회를 지배하는 삶의 지표로 작용하고 있다. 이는 마스크가 지니는 어떠한 요인에 기인하는 것일까? 그럼 지금부터 마스크가 도곤족 사회에 미치는 영향과 기능을 살펴보기로 한다.

4. 도곤 마스크의 기능

일반적으로 마스크는 정령을 불러 모으고 악령을 퇴치하는 주술결사의 상징과 풍년을 기원하거나 성인식, 다산, 사냥 등의 생존과 직결된 의식과 의례를 위해 사용되었다. 구전으로 내려오는 신화와 민담 등의 내용을 바탕으로 그들의 염원을 상징적으로 보여주는 가면은 부족마다 다양한 의식에 따른 조형적 요소와 독특한 형태를 가지고 있다. 인류학자 레비스트로스에 의하면 아프리카인은 집단사회생활의 표상으로 가면을 만들거나 문신을 새겨 넣을 때도 사회로부터 부여받은 역할과 특성에 맞추어 제작한다.²⁰⁾ 인간이 여러 형태의 가면을 쓴다는 것은 인간의 국한된

20) 김형효, 『구조주의 사유체계와 사상』, 인간사랑, 2008, p. 276.

입장에서 벗어나 불가사의한 신비의 세계 속으로 들어가고자 하는 표현인 것이다.²¹⁾ 이제 이처럼 다양한 역할을 하는 아프리카 마스크의 기능을 좀 더 구체적으로 살펴보자.

4.1. 매개체 기능

현대 아프리카인들의 삶은 조상과 후손, 더 나아가 신과 인간이 연결되어 있다는 사고가 부족민들의 집단적 사고의 바탕을 이루고 있는데, 이 두 요소를 연결시켜 주는 매개체로서의 역할을 하는 것이 바로 마스크다. 아프리카식 믿음 안에서 마스크는 성스러운 존재이며 하나의 정령이고 신과 인간을 연결해 주는 매개체다. “즉 마스크는 일상에서 볼 수 없는 영계, 사자의 세계로부터 현 세계로 출현하여 양자를 매개하는데, 시공간을 넘나드는 신화적, 우주론적인 의미를 함축한다.”(이정아, 2010. p. 325). 도곤족의 “제례의식에서 보이는 가면형상들은 별들의 운행과 세계체계를 표현”(Griaule, 2000, p. 241)하는 것이라는 그리올의 사고는 마스크가 우주의 순환원리 속에서 자연과 초자연, 육체와 정신을 이어주고 산자와 죽은 자 사이의 매개적 역할을 수행하는 것으로 해석할 수 있다.

마스크 제작에 참여하는 아바(ava)라 불리는 조직 구성에서도 마스크는 선배와 후배, 젊은 세대와 구세대를 연결시켜주는 매개체 역할을 한다. 아바 조직에는 성인식을 바로 마치고 입회한 청소년들은 물론, 이들보다 앞서 가입한 선배들, 그리고 입회 후에는 일생 동안 조직 구성원으로 남아있어야 하는 규칙에 따라 고령의 연장자들까지도 포함된다. 선배들은 후배들에게 전통적으로 내려오는 마스크 제작기술을 전수하고 고령자들은 조직의 운영을 책임지는 이 조직 체제는 마스크라는 매개체를 통해 현재의 도곤 사회를 이끄는 신세대와 구세대가 연결되는 것이라 할 수 있다.

21) 이정아, 나지영, 『아프리카 가면의 조형성 연구』, 『한국기초 조형학회』, 2010.

4.2. 소멸과 탄생 기능

도곤족 뿐 아니라 “주변의 다른 부족들의 경우에도, 마스크를 쓴 사람의 얼굴은 완전히 가려져 보이지 않고 심지어 땅에 까지 내려오는 천으로 덮여 몸과 발조차 볼 수 없는 경우도 종종 있다. (...) 제례의식 중 마스크가 깨지는 경우조차도, 마스크를 착용했던 사람은 자신의 얼굴을 대중들로부터 가려야 한다.”²²⁾ 이처럼 아프리카인들은 가면에 최상의 가치를 부여하며 인간을 가면 속으로 은폐시킨다. 어찌 보면 그것은 신화와 마찬가지로 사회에 내재해 있는 여러 모순들을 환상적으로 극복하려는 일종의 보상행위와 같다고 할 수 있다.

신화에 기초하여 탄생된 마스크는 마스크를 쓴 사람의 인성을 완전히 소멸시키고 사회적 기능을 하는 다른 존재로 새로이 태어나게 한다. 현재의 나는 소멸되고 새로운 자아가 탄생하는 것이다. 마스크를 쓴 사람은 여우 소리를 제외하고는 소리를 내지 않는다. 목소리조차도 소멸시켜야 하기 때문이다.

“행렬에서 지르는 특수한 소리를 제외하고 도곤족의 마스크를 쓴 사람들은 절대 말을 하지 않는다. 중얼거리거나 피리의 일종을 불어 메시지를 말하면 통역가에 의해 메시지가 다른 이들에게 전달된다. 시구이 축제 때 창조신의 마스크는 여우 소리 외에 다른 소리는 내지 않는다.”²³⁾

새로운 자아를 탄생시키는 마스크는 따라서 주변인들과의 대립, 죽음과 같은 무질서와 혼란의 문제를 조화롭게 이끌어주는 사회질서 유지에 이바지하는 핵심적 역할을 담당한다. 그리고 자기가 아닌 타자로서의 마스크 기능은 ‘가장하기’의 논리에 지배되는 도곤족 사회에서 마스크의 역

22) Germaine Dieterlen, «Mythologie, histoire et masques», *Journal des africanistes*, 1989. p. 8.

23) Germaine Dieterlen, *op.cit.*, 1989. p. 6.

할을 더욱 강화시킨다. 가장하기란 비록 사회에서 요구하는 바에 동의하지 않더라도 각 개인은 마치 동의하는 ‘척’ 가장함으로써 권력에 복종하고 사회의 평화와 질서를 유지할 수 있다는 도곤족의 집단적 가치관의 표현이다(Anne Doquet, 1999, pp. 171-173). ‘가장’을 통해 조화를 실현하는 도곤족 개개인이 자신의 정체성을 드러내지 않는 것은 마스크의 역할과도 연관지어볼 수 있다.

4.3. 고대와 현대의 중첩 기능

고대부터 오늘날까지 전통을 유지해 오고 있는 도곤족의 마스크는 아프리카 문화의 전통성을 표현하는 기본 요소로 여겨질 수 있다. 그런데 이와 동시에 마스크는 변화하는 ‘작금의’ 세계 역시 반영한다. 도곤 마스크 제작자들은 전통적인 범주에서 완전히 벗어나지 않기 위해 필요한 온갖 노력을 하면서도 원래의 모델로부터 조금씩 벗어난 새로운 형태와 주제의 새로운 마스크를 만들어 낸다. 그러다 보니 1938년 그리올이 쓴 『도곤 마스크』에서 그가 소개한 도곤 마스크만 해도 무려 88개에 이르고 마스크의 리스트는 세월과 함께 계속 증가하고 있다. 새로 만들어진 마스크는 그들의 공동의례에 처음으로 등장하여 선보임으로써 변화되고 있는 현 사회의 모습을 부족한 전체에게 상징적으로 보여준다.

마스크가 변화하는 세계를 반영한다는 것은 도곤 사회가 전통의 불변성에 기초한 사회라는 이미지에 어긋나지만, 마스크는 전통문화를 표현함과 동시에 그 변화를 반영하고 있다. 즉 과거 조상들이 지녔던 가치를 상기시켜주면서도 동시에 그 안에 새로이 통합되어 이제는 또 다른 그들의 문화가 된 현재의 가치적 요소를 제시해 준다. 흥미로운 것은 창조된 새로운 질서가 앞서 존재했던 질서와는 사뭇 다르다는 점이다. 부족민 전체가 참여하는 공동 의례에는 전통적 마스크와 몸짓의 재등장과 함께 새로운 형태와 주제를 담은 마스크도 참여한다. 도곤족들은 조상대대로

경험해온 다양한 주변의 문화적 접촉을 마스크로 재현해 왔다. 60년에 한 번 열리는 시구이Sigui 제례 의식 동안 마스크 행렬에는 어린아이부터 59세까지의 남자들이 나이 순으로 정렬하여 각자 자신을 나타낼 수 있는 마스크를 쓰고 참여한다. 즉 59년 전에 행해진 시구이 행렬 이후 세대 전 체를 아우르는 마스크들이 등장하는 것이다. 이를 통해 지난 59년 동안의 도곤 사회의 변화와 현재의 모습을 알 수 있다. 과거 그들과 적대관계에 있었던 펠족peuhl의 마스크라든가, 이슬람교가 유입된 후 이를 상징하는 마스크의 등장 등이 이를 증명한다. 최근 백인사회와의 접촉 이후 경찰마스크 또한 그들의 마스크 행렬에 모습을 드러내고 있다. 현 사회를 반영하는 새로운 마스크로, 예를 들어 여행객, 경찰, 자동차 비행기 등도 있다. 즉 도곤 마스크는 끊임없이 변화하는 현재의 모습을 마스크에 담아 재현할 줄 아는 ‘살아있는 마스크’인 셈이다.

4.4. 현대 예술의 선구자적 기능

아프리카의 조각이나 마스크 등, 아프리카의 문화적인 물품들을 예술 작품으로 간주할 수 있는가에 대한 논의는 오래전부터 있어왔다. 예술을 위한 예술만을 순수하게 예술로 간주하는 서양인들의 관점에서 볼 때, 아프리카 마스크나 조각 등은 예술작품이 아니다. 아프리카의 조각이나 마스크들은 모두 그들의 삶을 유지하기 위해 필요한 나름대로의 기능을 지니고 고안된 것이기 때문이다. “아프리카 예술은 조상이나 전사의 모습을 구현하여 그들의 행동과 역할을 재현하는 사회적 역할을 함은 물론, 질서를 유지하고 위험과 나쁜 액운으로부터 부족을 지켜주는 정치적, 주술적 역할과 함께, 전설속의 조상을 기억하게 하는 역사적 기능 및 치유적 기능을 지니고 있다. 이처럼 조각이나 마스크 등은 어떤 개념을 물건으로 형상화한 것”²⁴⁾이고, 더 나아가 “아프리카 전통은 조각가들에게 창조에

24) 『L'Afrique d'art』 중 『Le rôle de l'art dans les sociétés africaines traditionnelles』
요약 http://www.antiquites-paies.com/documentation/art_afrique.html

필요한 자유를 허락하지 않았다”(Anne Doquet, 1999, p. 137)는 점에서 예술 영역에서 부인되기도 하였다.

그러나 최근의 아프리카 연구에 의하면, 마스크와 조각 등의 아름다움과 예술가들에 대한 찬미가 아프리카 언어로 이루어졌음이 밝혀지고 있다. 예술이 비록 독립적인 영역으로 간주된 것은 아니라 하더라도 삶의 영역과 밀접하게 관련되어 있고 마스크의 의례적인 기능으로 인해, 미학적 요소를 부인할 수는 없을 것이다.

또한 아프리카 마스크 자체가 미적 감흥을 위한 것은 아니었으나 결과적으로는 현대 예술분야에 영향을 미친 것도 사실이다. 숲에 사는 반인 반수의 정령을 나타낸 서아프리카 게레족의 게레 마스크(le masque Guéré)는²⁵⁾ 표현주의의 선구자 역할을 했다. 과거, 유럽예술이 인간의 모습과 자연을 가능한 한 완벽하게 있는 그대로 모방하고자 했던 시기에 아프리카 조각은 이미 인간 얼굴의 변형에 있어 한없는 가능성을 연구한 셈이다.



25) 게레(Guééré)족의 가면들(출처 : <http://www.google.co.kr>)



피카소Picasso의 작품 『아비뇽의 아가씨들*Demoiselles d'Avignon*』에 나오는 오른쪽 두 여인의 얼굴은 프랑스 수집가들이 소장하고 있던 서아프리카 카메룬의 바미레케(Bamileke) 마스크에서 영감을 얻은 것으로서, 이는 큐비즘에 영향을 미쳤다(Philippe Oberlé).²⁶⁾ 이런 관점에서 아프리카 조각들은 표현주의와 현대 예술의 선구자였다고 할 수 있다.

4.5. 사회체제 전복(顛覆)을 통한 조화의 기능

도곤 사회를 이끌어 가는 핵심체제는 절대적인 수직적 상하관계다 (Anne Doquet, p. 156). 도곤 사회에서 가장 하위 범주에 속하는 사람들은 젊은이, 여성 그리고 특정 직업에 종사하는 남성들이다. 젊은이는 연장자에게, 여성은 남성에게 그리고 일련의 직업을 행하는 남성들 - 행상인, 나무와 철을 다루는 대장장이 등 - 은 땅을 일구는 경작자에게 복종해야 한다. 이 엄격한 사회체제가 마스크 의례가 행해지는 동안 뒤집어지게 된다.

나이가 우선시되는 도곤 사회에서, 가장 늦게 할례를 한 젊은이들은 사회의 막내로서 그 누구에게도 자신의 권력을 행사할 수 없다. 여성들은 정치와 종교적 삶에서 제외되어 있으며 결혼 후, 자신의 고향을 떠나 낮은 곳에 정착하여 살아간다. 거기서 그녀는 남편에게 복종하며 신체적으로 힘든 모든 일을 건디며 남편에게 종속되어 살아야 한다. 특수한 직업을 행하는 경우, 남자라 해도 정치와 종교적 업무에서 제외된다. 이들은 같은 부족 내에서만 결혼을 해야 하며 땅을 경작하는 대신, 칼이나 도끼, 팽이 등 경작에 필요한 도구를 만든다. 집 대문과 창고의 덧문, 나무로 된 의례 용품 등을 만들고 거기에 조각을 새기는 것도 이들이 해야 할 일이다. 일상생활의 상하관계 체제에서 가장 아래 계층에 놓여있는 이 세 영역의 사람들이 마스크 의례가 행해지는 동안에는 일상의 상하질서

26) 그림 출처 http://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d'Avignon

를 뒤엎는다.

마스크 의례가 연장자들에 의해 감독이 이루어지기는 하나, 실제로 마스크를 만들고 춤을 추는 것은 젊은이들이다. 즉 의례가 진행되는 것은 젊은이들에 의해서인 것이다. 젊은이들이 마스크 의례를 일임함으로써 도곤 사회구조의 첫 번째 원칙, 즉 젊은이들이 연장자들에게 절대 복종하며 상하관계를 지닌다는 원칙이 무너진다. 마스크가 마을에 나타날 때, 사람들은 마스크에게 복종하기 때문이다. 이는 사회적 상하관계가 무너지고 더 나아가 뒤집히는 것을 의미한다. 일상생활에서 사회적, 종교적 영역에서 지배적이고 질서의 대표자인 오공은 마스크 춤의 의례에는 참여하지 않으며 의례 동안 그의 권력은 잠시 멈추어져 있는 셈이다. 정립된 사회 질서가 마스크 의례동안 뒤집히는 것이다.

여자에게 주어지는 이미지는 마스크 댄스 동안, 일상생활에서 남자가 여자와 유지하는 관계와 상당히 다르다. 일반적으로는 마을 일에서 제외되어 있는 여자는 부분적으로 종교적인 사건에서도 제외되고 마스크와 관련된 일에서도 제외된다. 그러나 마스크 의례가 행해지는 동안 야지지라는 여자 신이 나타난다. 그 순간 모든 마스크들은 그녀에게 머리 숙여 존경을 표해야 한다. 의례는 이처럼 일상생활에서 가치를 하락시키는 경향이 있었던 여성성에 가치를 부여하게 된다.

또한 일상생활의 주요 영역에서 제외되어 있는 대장장이에게 신화는 영웅의 위상을 부여한다. 사람들에게 경작할 씨앗과 불, 쇠를 알려준 이가 바로 대장장이이고 음식을 구워먹는 방법을 알려주고 동물 키우는 방법을 알려준 이가 바로 대장장이이다. 기술적 비밀의 소유자인 대장장은 특별한 능력의 소유자로 마스크 의례에 등장한다.

이처럼 마스크는 일상의 사회생활에서 주요 영역에서 제외되고 사회로부터 혜택을 받지 못하는 사람들에게 일상의 불리한 점을 상쇄시켜 줌으로써 공식적인 체제에 균형을 이루게 한다.

5. 결론

본 연구에서는 프랑스 민속학자 그리올로 하여금 도곤 문화에 빠져들게 한 마스크에 대해 연구해 봄으로써, 그들의 신화와 마스크의 관계, 그리고 아프리카인들이 서로 조화를 이루며 살아가는 그들 나름대로의 삶의 노하우와 사회관을 살펴봄으로써 아프리카인들을 이해하기 위한 단초를 제공하고자 노력하였다. 이를 위해 도곤족 최대의 제례의식인 시구이 축제에 등장하는 마스크 중 시리게, 카나가, 사툼베, 디오베와 왈루 마스크를 중심으로 이들 마스크에 구현된 신화적 요소들과 마스크의 의미와 기능 등을 살펴보았다.

이를 통해 우리는 이들의 삶을 지배하는 무형의 유산이 신화라면 신화가 유형의 유산으로 구현된 것이 마스크라는 사실을 다시 한 번 확인해 볼 수 있었다. 그들에게 신화는 단순한 미신이 아니고 현대사회에서 그들의 삶의 지표로 작용하고 있으며, 조상과 후손을 연결시키고 사회의 부조화와 무질서를 조화롭게 변화시키는 물론 현대 사회의 변화되는 모습까지도 형상화하는 도곤족 마스크는 단순히 미학적 조형성뿐만 아니라, 아프리카 사람들의 삶에 힘을 더해주고 그들의 삶을 존속시키는 데 필수 불가결한 살아있는 힘의 존재임을 알게 되었다. 이는 마스크가 고대와 현대를 연결시켜 주는 매개체이며 일상의 대립과 차이를 마스크 의례를 통해 해소하고 보완해줌으로써 도곤족이 조화로운 사회를 가꾸어 나갈 수 있게 하기 때문이었다고 여겨진다.

이점에서 그리올의 마스크에 대한 다음과 같은 언급은 도곤 사회에서 마스크의 중요성을 한마디로 요약해 준다.

“마스크 사회는 전 세계를 표상한다. 마스크가 공공장소에서 몸을 흔들 때, 그것은 세계의 운행과 체제를 춤으로 표현하는 것이다. 왜냐하면 모든 사람과 모든 기능, 모든 이방인과 모든 동물들이 마스크로 만들어져있기 때문이다.”²⁷⁾

도곡족의 마스크는 결국 도곤족이 살아온 수세기의 역사와 그들이 사회와 세계를 바라보는 시선과 삶의 가치관까지 고스란히 담고 있는 도곤 사회의 축소판인 셈이다.

27) Germaine Dieterlen, «Mythologie, histoire et masques», *Journal des africanistes*, 1989, tome 59.

참고문헌

- 김경량, 「속담에 나타난 아프리카인들의 의식구조」, 『프랑스문화예술연구』, 2012.
- _____, 「아프리카 이미지의 명과 암」, 『비교문화연구』, 2012.
- 김형효, 『구조주의 사유체계와 사상』, 인간사랑, 2008.
- 노미숙, 「아프리카 조각연구」, 한남 대학교 석사논문, 2001.
- 유종현, 『아프리카 문화의 새로운 이해』, 화산문화, 2007.
- 이경래, 「서아프리카 도공족의 인간관」, 『프랑스문화예술연구』, 2011.
- 이정아·나지영, 「아프리카 가면의 조형성 연구」, 『한국기초 조형학회』, 2010.
- 장 필리프 오모툰드, 이경래 외 역, 『유럽문명의 아프리카 기원』, 지식을 만드는 지식, 2015.
- 정해중, 「아프리카 미술 산책」, 『파이낸셜 뉴스』, 2006.
- Anne Doquet, *Les masques dogon*, Karthala, 2002.
- Claude Helft, *La Mythologie Dogon*, Actes Sud Junior, 2005.
- Daniel Elouard, *Les Dogons, culte des ancêtres et danses des masques*, 1989.
- Germaine Dieterlen, «Mythologie, histoire et masques», *Journal des africanistes*, 1989, tome 59. pp.7-36
- Griaule Calam, «Valeurs symboliques de l'alimentation chez les Dogon», *Journal des africanistes*, 1996, vol. 66, n° 1-2, pp. 81-104.
- Griaule Marcel, 『물의 신 *Dieu d'eau*』, 변지현 옮김, 영림 카다널, 2000.
- Huib Blom, *Dogon Images & Traditions*, Momentum, 2010.
- John Strachan, «The Dogon as *lieu de mémoire*», *French History and Civilization*, 2013. Nov. pp. 134-142.
- Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Gallimard, 1988.

Philippe Oberlé, *Masques vivants de Côte d'Ivoire*, Saep, 1985.

http://detoursdesmondes.typepad.com/dtours_des_mondes/2006/03/le_sogui_et_le_.html

<http://www.dogon-lobi.ch/>

http://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d'Avignon

<http://tal.goseong.go.kr/04study/05.asp>

<http://www.masque-africain.net/archives/masque-dogon-yasigine.php>

<http://www.ledifice.net/6004-5.html>

〈Résumé〉

Les symboles mythiques et les fonctions sociales
des masques dogons en Afrique de l'Ouest

KIM Kyung-Rang

Dans un grand nombre de sociétés humaines, en Europe, en Asie, aux Amériques, comme en Afrique et en Océanie, le masque est un objet connu universellement. Les Dogons constituent le peuple-type qui, au Mali, a le mieux conservé son originalité. C'est un peuple qui est généralement considéré comme un modèle de maintien des traditions ancestrales.

Dans les masques dogons, il nous arrive de remarquer les éléments mythiques de la tribu dogon : l'un de ces masques, appelé Sirige, représente Amma, le dieu du peuple dogon. Ce masque se penche d'avant en arrière, puis d'arrière en avant, afin de symboliser le lever et le coucher du soleil. Le masque Kanaga, représentant une croix de Lorraine, tournoie sans cesse. C'est l'image du dieu créateur qui "danse le monde en faisant tourner les 4 points cardinaux". L'antilope Walu est chargée par Amma de suivre et de protéger la marche du Soleil du masque Dyobi, qui est un symbole de trahison envers Dieu. Ces masques donnent des informations précieuses sur la cosmogonie. Ils sont perçus comme sacrés.

Néanmoins leurs fonctions sont multiples : fonction d'intermédiaire entre Dieu et les hommes et entre des générations, de dissimulation d'identité, de chevauchement entre le passé et le présent, de l'art et enfin, celle de renversement du système de la société etc.

Griaule exprime la valeur et l'importance des masques dogons comme suit : "La Société des masques, c'est le monde entier. Et lorsqu'elle

s'ébranle sur la place publique, elle danse la marche du monde, elle danse le système du monde. Car tous les hommes, toutes les fonctions, tous les étrangers, tous les animaux sont taillés comme masques ou tissés comme cagoules.”(Griaule 1948, p. 179)

주 제 어 : 서아프리카(l'Afrique de l'ouest), 마스크(masque), 도곤족
(les Dogons), 신화(mythe), 사회적 기능(les fonctions sociales)

투 고 일 : 2015. 12. 23

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

앗시아 제바르의
『술탄의 그림자 *Ombre Sultane*』(1987)* 연구
: 이원성dualité을 중심으로

김 미 경
(고려대학교)

차례

- | | |
|----------------|---------|
| 1. 머리말 | 4. 여성해방 |
| 2. 이분성: 이분된 공간 | 5. 맺음말 |
| 3. 이중성 | |

1. 머리말

“여성은 여성 자신을 글로 써야하며, 여성들은 여성의 육체로부터 격리된 만큼이나 글쓰기로부터 격리되었다”¹⁾는 엘렌 식수Hélène Xicous의 지적처럼, 여성은 오랜 시간 남성 중심적인 사회에서 육체적인 억압을 겪었고 글쓰기écriture라는 공식적인 공간에서 의도적으로 배제되어왔다. 알제리 출신의 마그레브를 대표하는 여성작가 앗시아 제바르Assia Djébar

* Assia Djébar, *Ombre sultane*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987 [Première édition]/ Paris, Éditions Albin Michel, 2006. 본고에서는 알뱅 미셸Albin Michel에서 2006년에 출판된 판본을 참고하였다.

1) 엘렌 식수, 『메두사의 웃음/출구』, 박혜영 역, 동문선, 2004, p. 9.

(본명 파티마-조흐라 이마라옌느 Fatima-Zohra Imalayène)는 이중언어로 인하여 발생한 언어·정체성의 문제 뿐 만 아니라 가부장적인 이슬람 사회에서 억압받는 여성의 삶에 주목하고 이를 자신의 문학적 공간에서 그려내고자 노력했다. 제바르는 《알제리 사중주 *Quatuor algérien*》²⁾ 중 한 작품인 『사랑, 기마행진 *L'Amour, la fantasia*』(1985)의 첫 부분 《처음 학교 가는 어린 아랍 소녀 *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école*》에서 어린 시절 학교를 가기 위해 아버지의 손을 잡고 하렘 harem을 나서던 날을 회상한다.³⁾ 일반적으로 이슬람 여성들은 결혼 적령기가 되면 베일을 두르고 외부와의 어떠한 접촉도 허용하지 않는 “빛이 들어오지 않는 집들 *maisons aveugles*”⁴⁾에 유폐된다. 이와는 반대로 프랑스어 교사인 아버지의 손을 잡고 ‘외출’하는 어린 제바르를 향한 이웃들의 “영큼한 시선 *regard matois*”⁵⁾은 당시 이슬람 여성에게 ‘외출’이 얼마나 예외적인 것인지 짐작하게 해준다. 제바르는 카멜 드안느 Kamel Dehane의 다큐멘터리 〈알제리의 여성들 *Femmes d'Alger*〉(1992)에서 사촌여형제들이 베일을 두르고 하렘에 갇혀 지냈지만 자신은 프랑스어 덕분에 베일로부터 자유로울 수 있었으며 (하렘) 밖으로 나갈 수 있었다고 말한다. 이러한 점에서, 프랑스어(교육의 기회)는 제바르가 이슬람 여성에게 강제된 의무에서 벗어나 남성의 전유물로 여겨지던 ‘외출’⁶⁾과 ‘교육’의 기회를 누릴 수 있게 해주었을 뿐 아니라, ‘밖(외부 *dehors*)’이라는 지

2) “알제리 4중주 *Quatuor algérien*” : 『사랑, 기마행진 *L'Amour, la fantasia*』(1985), 『술탄의 그림자 *Ombre sultane*』(1987), 『메디나에서 멀리 *Loin de Médine*』(1991), 『감옥은 넓은데 *Vaste est la prison*』(1995).

3) “*Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. [...] Dès le premier jour où une fillette “sort” pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance.*”, (Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 11.)

4) *Ibid.*, p. 11.

5) *Ibid.*, p. 11.

6) 본고에서 ‘외출’은 여성이 베일을 두르지 않고(*être nue*) 하렘 밖으로 나가는 것을 의미한다.

리적 공간과 함께 남성들에게만 허용된 사회적 영역으로 진입하게 해주었다는 점에서 중요한 의미를 갖는다.

『사랑, 기마행진』에 뒤이어 출간된 『술탄의 그림자Ombre Sultane』(1987)는 제바르의 또 다른 저서 『감옥은 넓은데 Vaste est prison』(1995)와 함께 ‘여성해방’의 주제로 자주 언급되는 작품이다. 『사랑, 기마행진』에서 제바르가 프랑스의 알제리 침략과 같은 역사적 사실과 알제리에 존재하는 여러 언어들(프랑스어, 아랍어, 베르베르어 등)에 관심을 가졌다면, 『술탄의 그림자』에서 제바르의 시선은 이슬람(알제리) 여성들의 삶이라는 보다 내부적이고 미시적인 영역으로 이동하게 된다. 『술탄의 그림자』의 서사는 ‘나je’로 지칭되는 1인칭 화자를 통하여 전개되며, 1부 후반부에 이르러 그 화자가 이즈마Isma인 것을 알 수 있다.⁷⁾ 작품의 서두에서 화자는 자신이 전달하는 이야기가 “예사롭지 않은 2인조duo étrange”⁸⁾에 관한 것이며, 이 2인조duo는 한 남편을 둔 두 여인, 하질라Hajila와 화자 자신(이즈마)임을 밝힌다. 또한 작품의 시간적 배경은 알제리가 근대화 과정을 겪고 있던 독립 전후시기이며, 이즈마와 하질라는 각각 프랑스어 교육을 받은 근대적인 여성과 전통적인 여성을 대변한다.

본 연구에서는 ‘여성해방’의 주제를 배제하지 않으면서 새로운 연구 주제라고 할 수 있는 ‘이원성dualité’을 바탕으로 『술탄의 그림자』를 살펴보고자 한다. 작품은 유페claustration-외출sortie, 남성homme-여성femme, 내부dedans-외부dehors와 같이 ‘이분’의 테마가 작품의 주축을 이룬다는 점에서, 그리고 『천일야화Les Mille et une nuit』를 상기시키는 작품명(Ombre sultane)과 『천일야화』의 한 대목을 서문préambule으로 사용한 2부가 작품을 마치 두 겹의 텍스트처럼 보이게 만든다는 점에서 이원성과 밀접한 관련이 있음을 발견할 수 있다. 본고에서는 『술탄의 그림자』에 나타나는 이원성을 보다 세분하여 이분성(division en deux)과 이중성

7) “Moi, Isma, qui m’apprête à quitter définitivement la ville, pourquoi n’ai-je pas pressenti le mélodrame? [...]”, (Assia Djebar, *Ombre sultane*, p. 107.)

8) *Ibid.*, p. 9.

(caractère double, le double)의 측면에서 텍스트 구조와 작품의 내용을 보다 면밀하게 분석하고자 한다. 아울러 이분성과 이중성 사이에 존재하는 상호성을 도출하고, 이를 통해 궁극적으로 ‘여성해방’의 공간이 작품 속에서 어떻게 구축되는지 살펴보는데 주안점을 두고자 한다.

2. 이분성: 이분된 공간

『술탄의 그림자』의 중심 테마는 내부(실내)에서 외부(밖)로 나가는 ‘외출sortie’이며, 내부와 외부로 이분된 공간은 각각 여성과 남성의 공간을 대변한다. 1부 《모든 여성은 상처로 불린다Toute femme s'appelle blessure》의 첫머리에는 제르멘느 티용Germaine Tillion의 『하렘과 사촌들Le Harem et les cousins』(1966)의 한 구절이 인용되어 있다. 창문이 없는 집 주변으로 드높게 서있는 벽과 유리병의 파편들, 그리고 자연적인 방어 수단으로서 마을과 천막 주변에 있는 선인장들, 도랑들, 길들여지지 않은 개떼들에 관한 묘사는 도시와 시골을 막론하고 외부와 철저히 차단되어 있는 여성의 거주지를 보여준다.⁹⁾ 티용은 길들여지지 않은 개들보다 더욱 야만적인 것은 폐쇄된 공간에 대한 ‘신성화sacralisation’이며, ‘신성함 inviolabilité’이 남성의 ‘명예’, 즉 여성을 억압함으로써 부각되는 남성의 지위와 혼동되어 있기 때문이라고 지적한다. 제바르는 『사랑, 기마행진』에서 하렘을 “주거지인 동시에, 상반된 두 세계의 ‘이종교배métissage’를 금하는 상징적인 공간으로, 여성들을 외부와 차단하여 그들의 성적 순수성과 고유한 정체성을 이어나가게 하는 곳”¹⁰⁾으로 규정한다. 이렇듯 ‘하

9) “《Autour de la maison : des murs hauts, sans fenêtres, hérissés de tessons de bouteilles ; autour du village : toutes les défenses naturelles, les fossés, les figuiers de Barbarie ; autour de la tente : une horde de chiens à demi sauvages, mais plus sauvage encore que les chiens, une “sacralisation” de l’espace qui la protège et dont l’inviolabilité se confond avec l’honneur : la horma.》”, (*Ibid.*, p. 13.)

10) 김미경, 『앗시아 제바르의 전복을 통한 글쓰기-『사랑, 기마행진』(1985)을 중심으로』,

렘'은 가부장제 사회에서 '성적 순수성'과 '신성함'이라는 미명하에 여성에게 강제되고 있는 유폐된 삶과 이로 인하여 '상처'로 불릴 수밖에 없는 여성의 운명을 단적으로 보여주는 공간이다.

『술탄의 그림자』에서 하질라는 부엌이나 방과 같은 실내에서 대다수의 시간을 보낸다. 부엌과 방으로 대변되는 폐쇄적인 여성의 공간은 결코 벗어날 수 없는 감옥처럼 사면이 벽들로 둘러져있고, 이곳에 유폐된 여성들은 소리 없이 흐느끼거나 들릴 듯 말 듯 한 혼잣말을 중얼거린다. 1부의 첫 장 《하질라Hajila》는 장차 멜로드라마mélodrame의 무대로 변모하게 되는 부엌에서 집안일을 하고 있는 하질라를 묘사하고 있다. 흐리멍덩한 눈으로 코를 훌쩍이며 부엌을 정리하는 하질라의 무심한 얼굴과 식탁보를 접고 형짚으로 식탁을 닦느라 쉴 새 없이 움직이는 그녀의 두 손은 여성에게 가중된 집안일을 짐작하게 해준다. 계속되는 집안일에 하질라는 기계적으로 기도문을 중얼거리지만 이내 설명되지 않은 고통에 사로잡혀 개수대와 윤이 나는 바닥위로 하염없이 눈물을 떨어뜨리고 만다. 그런 그녀가 '하얀' 베일을 두르고 '흰색'의 개수대 앞에 서 있을 때면,¹¹⁾ 흰색의 개수대는 '하얀' 그녀의 몸을 숨겨버려 불가시적인 존재로 만들어버린다. 사물에 의한 잠식으로 드러나는 하질라의 불완전한 존재감은 언제나 '기침' 소리로 그녀를 부르는 남편의 행동을 통해서도 발견할 수 있다. 남편과 아이들이 모두 외출하고 부엌일을 끝낸 하질라는 느릿느릿한 발걸음으로 부엌에서 방으로 옮겨가는데, 그 움직임이 실제로 '방'에서 '방'으로인 점에서 매우 제한적이라 할 수 있다. 거실의 차양을 내리고 집안에 열려있는 나머지 공간들을 모두 닫으면서 일종의 "장례 의식cérémonial funeste"¹²⁾을 행한 하질라는 이내 반수상태에 빠져든다. 미미한 소리만이 감지되는 무채색의 공간 속에서 날마다 외부로

『프랑스문화예술연구』 53, 2015, p. 119, 재인용.

11) "Te voici dressée, silhouette blanche, devant l'évier blanc.", (Assia Djebar, *Ombre sultane*, p. 17.)

12) *Ibid.*, p. 19.

부터 스스로를 유폐시키는데,¹³⁾ 즉 장례 의식을 행하는 이슬람 여성들의 모습은 생명이 없는 물건을 그려놓은 “정물화nature morte”¹⁴⁾와 다르지 않다.

여성에게 가중된 집안일과 여성의 불완전한 존재감을 보여주는 실내는 또한 남성의 합법적인 폭력 및 강간이 자행되고 용인되는 공간이다. 결혼 6개월 후, 남편과의 동침을 피하던 하질라는 남편으로부터 원치 않는 잠자리, 강간을 당하게 된다. 하질라는 왕좌인지 죽음을 상기시키는 단(壇)인지 구분할 수 없는 높은 적갈색 침대에서 눈물을 흘리며 필사적으로 남편에게 저항하지만, 남편은 두려움에 질려있는 그녀에게 오히려 폭력을 휘두르며 강간의 희열을 느낀다. “램프 불빛에 투영되어 방의 사면으로 뻗어나가는 남편의 몸짓”¹⁵⁾과 그의 가슴팍에 짓눌려 움짱달짝하지 못하는 하질라의 모습은 이슬람 사회에서 여성의 ‘주인’이자 ‘지배자’로 군림하는 남편(남성)의 권위와 이에 복종해야만 하는 여성의 처지를 보여준다. 실내에서 자행되는 남성의 폭력은 부엌을 멜로드라마의 무대이자 더 나아가 “석관sarcophage”¹⁶⁾으로 만들어버린다. 어느 날, 그녀의 외출을 알게 된 남편은 부엌에서 임신한 하질라의 뺨을 때리고 깨진 맥주병을 휘둘러 팔에 상처를 입힌다. 이를 목격한 아들이 겁에 질려 이웃에게 도움을 요청하자 남편은 피를 흘리며 마치 조각상처럼 굳어있는 하질라에게 몸을 숨길 것을 지시하면서 쌓여있는 빈 맥주병들과 함께 “악행의 흔적들traces de méfaits”¹⁷⁾을 서둘러 감추려고 한다. 외부와 단절된 실내에서 남성은 여성에 대한 강간과 폭력의 ‘권리droit’를 휘두르고, 여

13) “Tu fermes toutes les ouvertures. Le store du salon descend en glissant, en crissant. Les chambres obscurcies semblent habitées; tu crois percevoir des chuchotements, des coulis de voix, des bris de pleurs. Quel cérémonial funeste hante ces murs blanchis à neuf?”, (*Ibid.*, p. 19.)

14) *Ibid.*, p. 18.

15) “son geste, démultiplié par le halo de la lampe, se prolonge vers les quatre coins de la chambre, [...]”, (*Ibid.*, p. 82.)

16) *Ibid.*, p. 120.

17) *Ibid.*, p. 124.

성에게 유폐된 삶을 강제시킴으로써 자신의 악행을 은폐하고 지속해나간다. 이렇듯 남성의 힘이 지배적인 실내에서 여성들은 여성이란 이유로 “침묵”하고 “절대 속을 드러내지 않아야”¹⁸⁾하는, 즉 ‘죽은 것’과 다름없는 삶을 이어나가야만 한다.

내부가 여성의 공간이라면, “남성들로 북적거리는 외부dehors encombré de mâle”¹⁹⁾는 여성에게는 금지된 남성 특권적인 공간이다.²⁰⁾ 이는 안과 밖의 경계가 되는 ‘문턱’을 자유로이 넘나드는 사람이 오직 아이들²¹⁾과 “그리”²²⁾로 지칭되는 남편(남성)뿐인 점에서도 확인할 수 있다. 그래서 하질라는 외출을 감행하기 전까지 차 안이나 발코니에서와 같이 외부와 맞닿아있지만 실제로는 차단된 공간에서 ‘보는 것’을 통하여 제한적으로 외부를 경험할 수밖에 없었다. 결혼 전, 어머니 투마Touma와 함께 머지 않아 살게 될 신식 아파트에 방문한 하질라는 부엌의 발코니에서 밖을 바라보게 되고, 무채색의 어두운 실내와 대조적으로 여러 사물들이 태양 아래에서 각기의 색깔들couleur과 형태를 드러내고 있는 외부전경에 매혹된다.²³⁾ 특히, 오후가 되어 부엌에서 바빠 움직이는 하질라 뒤로 외출에서 돌아온 의붓딸 메리앙Mérim이 “밖에 해가 비쳐il fait soleil

18) “De tout temps les aïeules ont voulu nous apprendre à étouffer en nous le verbe. 《Se taire, recommandaient-elles, ne jamais avouer》”, (*Ibid.*, p. 120.)

19) *Ibid.*, p. 100.

20) “Vous qui surgissez au soleil ! Chaque matin, vous vous rincez à grande eau le visage, les avant-bras, la nuque. Ces ablutions ne préparent pas vos prosternations, non, elles précèdent l’acte de sortir, sortir ! Le complet une fois mis, la cravate serrée, vous franchissez le seuil, tous les seuils. La rue vous attend... Vous vous présentez au monde, vous les bienheureux ! Chaque matin de chaque jour, vous transportez votre corps dans l’étincellement de la lumière, chaque jour qu’Allah crée !...”, (*Ibid.*, p. 17.)

21) 결혼 적령기 이전까지 여자아이들은 베일 없이 외출이 가능하다.

22) “《II》 se tient sur le seuil, non loin,” (*Ibid.*, p. 16.)

23) “Le panorama te lascia émerveillée, par ses contrastes de lumière, surtout par l’exubérance des couleurs, comme sur le point pourtant de s’évaporer sous le ciel immuable : sur le côté, un lambeau de mer presque violette, puisque une étendue zébrée de taches de verdure sombre séparant les terrasses des maisonnettes blanchies de neuf ; au fond, un minaret aux briques roses rutilait d’ampoules multicolores,” (*Ibid.*, p. 25.)

dehors”²⁴⁾라고 말하는 대목과 남몰래 외출을 감행한 후 집으로 돌아와 가장 먼저 “짙은 청색 독의 빛깔couleur de la barre marine”²⁵⁾을 떠올리는 하질라의 모습을 통해 외부는 빛과 색감의 공간, 즉 시각적인 공간으로 먼저 다가온다. 하지만 외부는 시각적인 특징으로만 한정되어 있지 않다. 햇살 아래에서 ‘온기’를 느끼던 하질라는 울타리에서 나는 산사나무와 이름 모를 풀들의 충만한 향기를 맡고 이내 주변의 떠들썩한 소리에 마음을 빼앗긴다. 빛, 온기, 향기, 소리와 같이 여러 감각들이 교차하는 공감각적인 외부는 윤택된 삶으로 인하여 무더질 대로 무더져버린 하질라의 오감을 깨워주고 작용하게 만들어준다. 이와 더불어 하질라는 울타리를 뛰어넘을 수 있을 만큼 ‘펼쩍 뛰거나’ 정처 없이 걷는데, ‘걷다’를 의미하는 동사 marcher의 빈번한 사용은 하질라의 행위를 단순히 묘사하는 것에 그치지 않는다. 방과 방을 오가는 내부의 제한적인 움직임과 대조적으로, 하염없이 떠돌아다니는 하질라의 확장지향적 움직임은 이동의 제한이 없는 외부의 ‘개방성(열린 상태)’을 부각시켜준다. 이처럼 ‘빛(색감)’, ‘소리’, ‘움직임’과 같이 살아있음을 증명하는 요소들로 준비한 ‘외부’는 즉 ‘삶(생명)’의 공간을 의미하게 된다. 그리고 “남자들은, 밖에(있다)”²⁶⁾라는 하질라의 지적처럼, 외부가 남성 특권적인 공간임을 감안한다면 이슬람 사회에서 오직 남성들만이 ‘삶’을 누린다고 할 수 있다. 이와 같이 『술탄의 그림자』의 이분된 공간은 단순히 폐쇄적인 내부와 개방적인 외부의 대립을 넘어, 궁극적으로 ‘죽음’과 ‘삶’으로 극명하게 상반된 이슬람 여성과 남성의 운명을 보여준다고 할 수 있다.

24) *Ibid.*, p. 19.

25) *Ibid.*, p. 33.

26) “Les hommes, dehors : [...]”, (*Ibid.*, p. 52.)

3. 이중성

작품의 서두에서 제바르는 제목이 내포한 이중성double²⁷⁾과 이러한 특징이 서사에도 영향을 미치고 있음을 시사한다. 제바르는 언뜻 명사와 형용사의 조합으로 보이는 Ombre sultane을 그림자Ombre와 터키 군주의 왕비를 뜻하는 술탄sultane으로 나누고²⁸⁾ “왕비 뒤의 그림자ombre derrière la sultane”²⁹⁾와 같이 부연하여 작품 제목이 가지는 뜻과 그 의미를 명시한다. 한편, ‘하나처럼 보이는 둘’의 특징을 의미하는 이중성은 제목에서 뿐만 아니라, 작품의 여러 층위에서 나타난다는 점에서 이채롭다. 『술탄의 그림자』는 《모든 여성은 상처로 불린다Toute femme s'appelle blessure》, 《새벽의 훼손Le saccage de l'aube》, 《술탄은 바라본다La sultane regarde》의 3부로 구성된다. 1부 《모든 여성은 상처로 불린다》는 하질라와 이즈마의 서사가 씨실과 날실로 이루어진 직조처럼 교차하고, 2부에서는 예외적으로 하질라가 배제된 채, 어린 시절의 이즈마와 주변 여성들의 이야기로 구성되어 있다. 특히, 2부의 이야기는 다수의 단장(斷章)fragment들로 이루어져 마치 여러 단편들이 모여 있는 ‘모음집’과 같은 인상을 준다. 3부 《술탄은 바라본다》에 이르러 1부에서 교차적으로 등장했던 이즈마와 하질라가 실제로 만나게 되면서 두 인물의 서사는 시·공간적으로 전적인 평형을 이루게 된다. 다시 말해, 작품의 서두에서 얼핏 분리된 듯 보이는 이즈마와 하질라의 서사는 작품의 후반부에서 비로소 하나의 서사로 완전히 포개어진다.

작품의 이중성은 제목과 서사에서 뿐만 아니라 화자의 경우에서도 발견된다. ‘나je’인 화자 이즈마는 “과거의 사랑passé d'amour과 멈춰버린 현재présent arrêté”³⁰⁾로부터 자유로워지기 위해 자신의 후임으로 하질

27) 본고에서 ‘이중성’은 ‘하나같이 보이는 둘’의 특징을 의미한다.

28) “Ombre et sultane ; ombre derrière la sultane.”, (*Ibid.*, p. 9.)

29) *Ibid.*, p. 9.

30) *Ibid.*, p. 9.

라를 데려온다. 1부에서 서사 시점이 다른 하질라(의 현재)와 이즈마(의 과거)의 이야기가 공존하고, 이들의 관계가 서로의 “닮은 사람semblable” 이자 “성립되지 않는 경쟁자impossible rivale”³¹⁾인 점을 비추어 볼 때, 하질라의 현재는 이즈마의 과거, 즉 하질라는 이즈마인 도식을 유추할 수 있다. 특히, 이즈마가 차를 향하여 몸을 던진 후 쓰러진 하질라의 얼굴에서 그동안 결코 발견하지 못했던 자신의 얼굴을 마주한 점에서,³²⁾ 그리고 이즈마가 후반부에 이르러 만나게 되는 하질라를 작품 전반에 걸쳐 ‘당신vous’이 아닌 ‘너tu’로 지칭하는 점에서, 하질라를 이즈마의 내부에 친근한 타자로 존재하는 또 다른 자아로 볼 수 있는 여지 또한 남기고 있다.

『술탄의 그림자』는 제목 자체(Ombre, Sultane)에서 아랍 고전인 『천일야화Alf laylah wa laylah, Les Mille et une nuit』를 환기하고, 2부 《새벽의 훼손》에서는 보다 직접적으로 『천일야화』의 한 구절을 발췌하여 첫머리에 인용하고 있다. 『천일야화』에서 술탄 샤리아Chahrayar는 전처의 부정(不貞)infidélité을 목격한 후 여성에 대한 혐오감과 증오심에 매일 밤 처녀를 맞아들이고 그 다음 날에 죽여 버렸다. 왕비로 선택된 세에라자드Schéhérazade는 죽음을 피하기 위해 술탄에게 그녀의 동생 디나르자드Dinarzade를 신방(新房)에 들일 것을 애원한다.³³⁾ 디나르자드는

31) *Ibid.*, p. 134.

32) “Moi, j’ai regardé ton visage pâle j’ai vu le mien, que je n’avais jamais pu voir, [...] Mon visage que je n’ai pas trouvé.”, (*Ibid.*, p. 211.)

33) 이후의 이야기는 다음과 같다; “동트기 한 시간 전, 잠에서 깨어난 디나르자드는 잊지 않고 언니가 시킨 대로 큰 소리로 말했다. 「언니! 만일 자고 있지 않으면 한 가지 부탁이 있어요. 조금 있으면 동이 틀 터인데, 그때까지 언니가 알고 있는 그 많은 재미난 이야기 중 하나를 들려주세요! 아아! 이런 즐거운 시간을 가지는 것도 이번이 마지막일 테니까요!」 세에라자드는 동생에게 대답하는 대신 술탄에게 말했다. 「폐하! 제 동생의 청을 들어주는 것을 허락해 주시겠나이까?」 「기꺼이 들어주겠소.」 술탄의 대답이었다. 그러나 세에라자드는 동생에게 그림 이야기를 들려줄 테니 잘 들으라고 말했다. 그러고는 샤리아 쪽으로 몸을 돌려 다음과 같이 이야기를 시작했다.” (양투앙 갈랑 엮음, 『천일야화1』, 임호경 역, 열린책들, 2010.) 그리고 새벽마다 디나르자드는 세에라자드에게 “「언니! 만일 자고 있지 않으면 어제 이야기르 계속해주세요! 정말 부탁이에요.」”(*Ibid.*, p. 54.)라고 말하면서 세에라자드가 이야기를 이어나갈 수 있게 도와준다.

언니 세에라자드가 미리 알려준 대로 침대 아래에서 그녀의 ‘그림자 ombre’처럼 머물다가 다음날 동이 뜨기 전에 언니를 ‘깨워’준다. 디나르자드의 도움으로 세에라자드는 새벽마다 왕에게 이야기를 할 수 있었고 매번 이야기를 끝맺지 않음으로써 죽음을 ‘다음 날’로 연기시킬 수 있었다.

“(Schéhérazade) lui dit :

《Ma chère sœur, j'ai besoin de votre secours dans une affaire très importante ; je vous prie de ne me le pas refuser. Mon père va me conduire chez le sultan pour être son épouse. Que cette nouvelle ne vous épouvante pas ; écoutez-moi seulement avec patience.

Dès que je serai devant le sultan, je le supplierai de permettre que vous couchiez dans la chambre nuptiale, afin que je jouisse cette nuit encore de votre compagnie. Si j'obtiens cette grâce, comme je l'espère, souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour.》”³⁴⁾

“(세에라자드가) 그녀에게 말하길 :

《사랑하는 동생아, 나는 매우 중요한 일에 있어서 너의 도움이 필요하단다. 부디 이를 거절하지 말아주렴. 아버지께서 나를 술탄의 아내로 삼기 위해 그의 궁전으로 나를 데려가실 거야. 저런, 놀라지 말고 차분히 내 이야기를 들어주길 바란다.

술탄님을 뵙게 될 때, 나는 이 밤을 너와 기쁘게 보낼 수 있도록 너도 신방에 들게 해달라고 부탁할거란다. 만일, 내가 그 같은 은혜를 입는다면, 내가 계획하는 대로, 날이 밝아오기 한 시간 전에 나를 깨워야 하는 것을 잊지 말아주렴.》”

인용된 대목은 세에라자드가 술탄의 왕비가 되기 전 디나르자드에게

34) Assia Djebar, *Ombre sultane*, p. 127.

도움을 청하는 장면으로, 제바르는 그동안 세에라자드에 비해 다소 주목을 받지 못한 디나르자드의 역할을 재조명한다. 제바르는 세에라자드와 디나르자드의 연대를 보여주는 일화를 작품의 중심부이자 여러 단편들의 ‘모음집’처럼 구성된 2부에서 인용하고, 세에라자드와 디나르자드와 닮은 하질라와 이즈마의 관계를 통하여 『술탄의 그림자』를 의도적으로 『천일야화』 위에 다시 쓴 팔림프세스트(*palimpseste*)와 같은 인상을 주게 만든다. 또한 이중성은 두 작품의 중심인물 사이의 조응 관계에서도 존재한다. 표면적으로 하질라는 세에라자드, 그리고 이즈마는 디나르자드에 상응하는 것처럼 보인다. 이는 1부의 절반을 차지하는 하질라의 이야기가 그녀의 주변을 ‘그림자’처럼 맴돌며 ‘관찰자’의 역할을 수행하는 화자 이즈마를 통하여 전개되고, 마치 하질라에게 말을 붙이려는 듯이 혹은 자주 반수상태에 머무는 그녀를 ‘깨우려는’ 듯이, 1부 전반에 걸쳐서 하질라의 이름을 부르는 이즈마가 침대 아래에서 ‘그림자’처럼 머물며 새벽마다 세에라자드를 깨우는 디나르자드와 닮아있기 때문이다. 그러나 하질라는 세에라자드, 이즈마는 디나르자드인 도식이 항상 고정되어 있다고 단정하기는 어렵다. “하질라, 언제나 내(이즈마)가 너에게 말은 건다”³⁵⁾라는 언급에서 드러나듯이, 이즈마가 ‘이야기꾼(*conteuse*)’인 세에라자드의 역할도 함께 수행하고 있음을 짐작할 수 있다. 특히, 하질라(*Hajila*)와 이즈마(*Isma*)가 아랍어로 각각 ‘작은 메추라기(*petite caille*)’와 ‘듣다(*écouter*)’를 뜻하고, 이 경우에 1부의 두 하위-장인 《하질라(*Hajila*)》, 《이즈마(*Isma*)》는 ‘작은 메추라기’, ‘듣는다’, 즉 ‘하질라 듣는다’를 의미하게 된다.³⁶⁾ 결국 이즈마의 이야기를 듣는 사람은 다름 아닌 하질라이며, 이를 『천일야화』에 대입하면 하질라는 침대 아래에서 세에라자드의 이야기를 듣는 디나

35) “C’est toujours moi qui te parle, Hajila.”, (*Ibid.*, p. 116.)

36) “Ainsi, le premier chapitre du texte porte pour titre le nom de 《Hajila》(petite caille), le second porte le nom d’《Isma》(écoute). Ensemble et en arabe, ils disent : 《Petite caille, écoute》.”, (Anne-Marie Miraglia, 《Je(ux) subversifs dans *Ombre sultane*》, dans *Assia Djebar*, Coll. « Autour des Écrivains Maghrébins », (sous la dir.) Redouane Najib, Bénayoun-Szmidt Yvette, Paris, L’Harmattan, 2008, p. 190.)

르자드에 상응하게 된다. 이렇듯 이중성은 인물 간의 조응 관계를 통해서 나타나며, 조응 관계 그 자체에도 내재하고 있는 것을 알 수 있다.

『천일야화』의 “사형 집행자exécuteur”³⁷⁾ 술탄 샤리아는 이슬람 사회에서 여성들의 “삶과 죽음을 결정하는 권리”³⁸⁾를 가지고 “죽음의 판결을 내리는”³⁹⁾ 남성을, 그리고 세에라자드는 이러한 남성으로 인해 “감옥과 다름 없는 침대lit-cage”⁴⁰⁾에서 날마다 “왕좌와 대량학살trône et holocauste”⁴¹⁾ 사이를 오가는 이슬람 여성을 대변한다고 볼 수 있다. 제바르는 『천일야화』의 세에라자드와 디나르자드의 연대관계를 자신의 작품에 적극 차용하고 이를 가부장제에 맞서 여성을 해방시켜줄 ‘묘안’으로 제시한다. 『천일야화』의 세에라자드와 디나르자드가 “두 명의 술탄의 왕비”⁴²⁾가 되어 서로를 보호하였듯이, 『술탄의 그림자』에서 하질라와 이즈마도 서로의 역할을 번갈아 수행하게 된다. 작품 초반에 “가짜 라이벌fausse rivale”⁴³⁾인 하질라를 통해 남편으로부터 벗어날 수 있었던 이즈마는 후반부에 이르러 하질라에게 “아파트 열쇠clef de l'appartement”⁴⁴⁾를 건네줌으로써 역으로 하질라가 자유로울 수 있게 도와준다. 이처럼 여성간의 ‘상호공조entraide’의 관계는 궁극적으로 ‘여성 연대sonorité’를 실현시켜준다. 특히, 세에라자드가 디나르자드를, 그리고 이즈마가 하질라를 “여동생”⁴⁵⁾으로 부른다는 점에서, 여성 연대가 모녀 관계와 같이 수직적인 관계가 아닌 동일한 세대로서 보다 깊은 유대를 가질 수 있는 ‘자매sœur’ 관계를

37) Assia Djebar, *Ombre sultane*, p. 133.

38) “Chaque nuit, une femme s'apprête à veiller pour parer au geste sanglant de l'exécuteur.”, (*Ibid.*, 133.)

39) “L'homme écoute et il porte le poids du verdict fatal, qu'il suspend de douze heures au plus jusqu'au prochain crépuscule.”, (*Ibid.*, 133.)

40) *Ibid.*, 133.

41) *Ibid.*, 133.

42) “Et notre peur à toutes aujourd'hui se dissipe, puisque la sultane est double.”, (*Ibid.*, p. 130.)

43) *Ibid.*, p. 10.

44) *Ibid.*, p. 205.

45) “Dans la métropole tumultueuse, ton histoire se poursuit, ô ma sœur.”, (*Ibid.*, p. 100.)

지향하고 있는 것을 발견할 수 있다. 제바르는 『술탄의 그림자』에서 이전의 작품과 완전히 상반되는 어머니상을 그려낸다. 여성 연대는 남성과 더불어 남성을 대신해 여성을 억압하는 ‘어머니’의 감시로부터 여성들을 해방시켜준다. 하질라의 어머니 투마는 가부장제에 복종하고 여성의 순종적인 삶을 추구하는 전통적인(구시대적인) 여성상을 대변한다. 하질라의 아파트를 둘러보던 투마는 현대식 부엌에 있는 ‘프랑스 스타일’의 높은 테이블 옆에 (이슬람)전통적인 ‘낮은 탁자’를 놓을 것을 하질라에게 집요하게 요구하면서 서구의 영향을 받은 근대적 가치관과 사회적 변화를 배척하고 전통만을 고수하는 보수적인 면모를 보여준다. “앉은assise”, “뿌리박은enracinée”, “우뚝서있는dressée”, “흔들리지 않는inentamée”, “움직이지 않는immobile” 등으로 묘사된 투마⁴⁶⁾는 과거에 머물러있는 “노인(늙은이vieille)”⁴⁷⁾이자, 남성의 부재 시 남성을 대신해 여성을 “감시inspection”하는⁴⁸⁾ 여성의 또 다른 적, “감시하는 어머니mère gardienne”⁴⁹⁾로 하질라와 이즈마의 상호공조적인 관계와 대립각을 이룬다. 투마와 같은 어머니들은 “비록 단역에 지나지 않지만 스스로를 하렘의 왕비라 믿으며”⁵⁰⁾ 구시대적 가치관들을 대대로 딸들에게 전달하고 베일을 강제함으로써 하렘의 관습을 되풀이한다. 어머니들은 부재한 아버지(남성)의 권리(권력)를 자신들이 상속받았다고 생각하지만, 실제로 베일을 두르고 움직임 없는 조각상처럼 실내에 윤택된 그들은 하질라와 다름없는 가부장제의 희생양일 뿐이다. 제바르는 어머니를 남성과 동일한 역할을 수행하

46) “Touma, la mère, est assise dans la cuisine, à même le carrelage, sur une natte ou une peau de mouton blanche que le large corps, enveloppé de draperies claires, dissimule. La mère est assise, enracinée. Presque dressée. Statue inentamée [...] Elle demeure immobile ; imperceptiblement en garde.”, (*Ibid.*, p. 191.)

47) *Ibid.*, p. 23.

48) “Devant, Touma la vieille prend l’initiative de l’inspection et toi, Hajila, tu suis docilement.” (*Ibid.*, p. 23.), “Les regards interrogatifs de la mère du concierge t’inspectent.” (*Ibid.*, p. 64.)

49) *Ibid.*, p. 192.

50) “Elles se croyaient reines du harem, alors qu’elles n’en étaient souvent que les figurantes.”, (*Ibid.*, p. 174.)

는 인물로 묘사함으로써 여성 연대에서 배제시킨다.

한편, 여성 연대는 작품에서 나타나는 화자(시점)의 복수성을 통해서도 나타난다. 1부에서 ‘나je’와 ‘너tu’를 오가던 시점은 2부에서 ‘나’와 ‘그녀elle’ 사이를 왕래하게 된다. 그리고 3부에 이르러 시점은 ‘나’와 ‘우리nous’로 확장되면서, 작품은 전체적으로 다면적 시점을 가지게 된다. 요컨대, 다면적 시점이 모두 여성을 지칭한다는 점에서 화자의 이야기는 ‘너(하질라)’, ‘그녀(들)’와 공유된 여성들만의 이야기로 간주할 수 있다. 아울러, “나(이즈마)는 우리의 두 삶을 뒤섞어버린다”⁵¹⁾는 이즈마의 언급처럼, ‘나je’인 이즈마는 하나의 고정된 정체성이 아닌 복수적 정체성을 통하여 하질라와 여타의 이슬람 여인들이 되어, 즉 ‘나’와 ‘타자(들)’의 역할을 번갈아 수행하며 이들의 이야기를 들어주고 전달하는 청자이자 화자가 된다. 나아가 이와 같은 1인칭 단수 ‘나’에서 1인칭 복수 ‘우리’로의 이행은 집단적인 여성운동을 위해 개인주의를 포기하는 것⁵²⁾으로도 볼 수 있다. 『천일야화』의 세에라자드와 디나르자드가 그림자에서 술탄으로, 다시 술탄에서 그림자로 서로의 역할을 번갈아 수행하면서⁵³⁾ 죽음으로부터 벗어났듯이, 다면적 시점은 이슬람 여성들이 ‘나’라는 개인주의에서 벗어나 ‘우리(여성)’라는 집단적인 움직임을 통하여 남성 중심 사회에 맞서 여성 해방을 도모하는 연대 행위로 이해할 수 있다.

51) “Je mêle nos deux vies.”, (*Ibid.*, p. 116.)

52) “De plus, le passage du 《je》 de la première personne du singulier au 《nous》 de la première du pluriel est en lui-même révélateur de l’abandon d’un féminisme individualiste au profit d’un féminisme collectif.”, (Anne-Marie Miraglia, 〈Je(ux) subversifs dans *Ombre sultane*〉, dans *Assia Djébar*, Coll. « Autour des Écrivains Maghrébins », (sous la dir.) Redouane Najib, Bénayoun-Szmidt Yvette, p. 187.)

53) “Isma, Hajila: arabesque des noms entrelacés. Laquelle des deux, ombre, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre d’avant midi?”, (Assia Djébar, *Ombre sultane*, p. 9.)

4. 여성해방

여성들 간의 연대sororité는 공간을 이분하고 여성들에게 넘을 수 없는 장벽으로 작용하는 ‘문턱’을 넘어 ‘외출’로 대변되는 육체적인 해방을 가능하게 해주는 ‘열쇠’가 된다. 이는 이즈마가 남편에게 외출을 발각당한 후 유폐된 하질라에게 아파트 열쇠를 준 장소가 ‘함맘(목욕탕)hammam’⁵⁴⁾인 점에서 의미심장한데, 하렘과 함맘이 모두 여성의 공간이라는 점에서 유사하지만, 하렘은 폐쇄적이고 가부장제의 힘이 지배적인데 반하여, 함맘은 여성들에게만 개방된 되어 가부장제의 영향력에서 멀리 떨어져있는 공간으로 여성들의 자유로운 이동이 가능한 일종의 전복된 하렘이다.

“Hamмам, comme un répit ou un jardin immuable. Le bruit d’eau supprime les murs, les corps se libèrent sous les marbres mouillés. Chaque nuit, le bain maure, qui sert de dortoir aux ruraux de passage, devient un harem inversé, perméable - comme si, dans la dissolution des sueurs, des odeurs, des peaux mortes, cette prison liquide devenait lieu de reconnaissance nocturne. De transfusion. Là s’effectuent les passages de symbole, là jaillissent les éclairs de connivence ; et leurs frôlements tremblés.”⁵⁵⁾

“휴식 혹은 변함없는 정원과 같은 함맘. 물소리는 벽들을 없애 버리고 육체들은 젖은 대리석 아래에서 해방된다. 매일 밤, 지나가는 시골뜨기들의 공동 침실이 되는 터키당은 마치 죽어버린 살결과 향기들, 땀들의 분해 속에서 투과되는 전복된 하렘으로 변한다. 물로 가득찬 이 감옥은 한밤 중 소생의 공간이 되었다. 액체의 주입으로부터. 여기에서 상징적인 통행이 발생한다. 여기에서 은밀한 공모의 조짐과 그들의 떨리는 스침이 튀어 오른다.”

54) 함맘hammam은 터키식 목욕탕을 의미한다.

55) *Ibid.*, p. 198.

고단한 삶에 지친 이슬람 여성들은 뜨거운 수증기가 자욱한 hammam에서 삶의 “온기chaleur”와 “위안réconfort”을 다시금 얻는다.⁵⁶⁾ 유폐된 삶에서 유일한 “안식répit”이 되는 hammam은 여성들의 자유로운 만남과 통행이 이루어지는 “전복된 하렘harem inversé”이자 “멈춰버린 시간의 피난처 refuge du temps immobilisé”⁵⁷⁾로 이곳에서 여성들은 서로의 육체를 씻겨주고 마사지를 해주며 제바르가 “암묵적인 공모connivence”⁵⁸⁾라고 표현한 일종의 연대감을 느끼게 된다. 하질라가 여성의 힘이 지배적인 hammam에서 만난 이즈마의 ‘도움’으로 비밀스러운 외출을 계속할 수 있었듯이, 이슬람 여성의 해방은 ‘여성 연대’라는 암묵적인 공모를 통하여 비로소 실현된다.

『술탄의 그림자』에서 여성의 해방은 ‘베일을 벗고 외출sortie nue’하는 것을 의미하며, 이는 하질라의 외출을 통하여 명시된다. ‘베일을 벗는 것’⁵⁹⁾과 ‘외출’이 모두 육체가 유폐에서 벗어나 외부로 나가는 행위acte de sortir인 점을 감안할 때, 그리고 외출에 성공한 하질라가 이내 베일을 벗으려고 시도한 점을 비추어 보았을 때, 여성의 진정한 해방은 ‘외출’과 ‘베일 벗기’를 통한 육체적 해방임을 짐작할 수 있다. 나아가 외출은 ‘보는’ 행위(권리), 베일을 벗음으로서 자신을 드러내는 것은 ‘보이는’ 행위(권리)에 상응하는 점에서 중요한 의미를 가진다. “하질라가 남편의 분노를 산 것은 단순히 베일을 벗어서가 아니라, 보는 권리와 보이는 권리를 손에 넣었기 때문이다”⁶⁰⁾는 키앙Kian의 지적처럼, 육체의 자유는 주체가 보(이)는 권리를 획득하게 되는 것으로 귀결되며, 이는 하질라의 남편이 언급에서도 포착할 수 있다.

56) “Retrouver chaleur, réconfort dans le bourdonnement d'échos sous des voûtes hautes.”, (*Ibid.*, p. 197.)

57) *Ibid.*, p. 203.

58) *Ibid.*, p. 198.

59) 본고에서는 dévoilement을 ‘베일 벗기’, ‘베일을 벗는 것’으로 번역하였다.

60) “Hajila n'est pas simplement punie pour être sortie dévoilée, mais pour avoir approprié le droit de voir et d'être vue.”, (Soheila Kian, *Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar*, Paris, L'Hamattan, 2009, p. 32.)

“Je t’aveuglerai pour que tu ne voies pas ! Pour qu’on ne te voie pas !”⁶¹⁾

“너를 장님으로 만들어 보지 못하게 할 테다 ! 아무도 널 보지 못하게 ! ”

보(이)는 행위는 주체의 실존과 밀접한 관련을 가진다. 우선, 보는 행위는 어떤 것을 “알게connaître”⁶²⁾하고 “발견하게découvrir”해준다.⁶³⁾ 하질라가 공원에 있던 한 아랍 여인을 발견하는 대목은 보는 것이 단순히 시각적인 행위에 그치지 않고 호기심까지 유발하는 것임을 알 수 있다.

“《Des cheveux rouges de henné... Ce n’était pas une Française ! 》 Et tu rêves :

《Sans voiles, dehors, en train d’aimer son enfant ! 》

Tu reprends :

《Sans voiles, dehors, en train ...

《Sans voiles, dehors...》”⁶⁴⁾

“《혜나로 붉게 물들인 머리칼 ... 프랑스 여인이 아니었어!》 그리고 너는 꿈꾸듯 중얼거린다.

《베일 없이, 밖에서, 아이를 사랑하고 있는 !》

너는 말을 다시 잇는다.

《베일 없이, 밖에서, ... 하고 있는》

《베일 없이, 밖에서... 》”

남편과 함께 차를 타고 집으로 돌아가던 하질라는 베일을 쓰지 않고 밖에 나와 있는 한 여인을 발견하고 시선을 떼지 못한다. 하질라는 이내

61) Assia Djebar, *Ombre sultane*, p. 123.

62) “Chaque jour donc, tu t’échappes. Tu apprends à connaître les squares, les places de ce quartier.”, (*Ibid.*, p. 60.)

63) “Dehors, tu ne te lasses pas de marcher ; tu apprends à découvrir.”, (*Ibid.*, p. 60.)

64) *Ibid.*, p. 42.

그 여인이 프랑스 여성이 아닌 헤나로 머리를 붉게 물들인 아랍 여성임을 ‘알게’ 되고, 그녀가 베일을 쓰지 않고 있는 것을 ‘발견’한다. 이후, “베일 없이, 밖으로” 나온 여성은 하질라의 뇌리에서 떠나지 않고 계속해서 외출에 대한 호기심과 욕망을 자극하게 된다. 이렇듯 보는 것은 주체가 육체를 통하여 무언가를 발견하고 인지하는 행위이며, 나아가 주체 스스로가 살아있음을 깨닫는 행위로 이해할 수 있다. 다시 말해, 하질라는 외출을 통하여 하렘 밖의 또 다른 세상autre monde을 발견하게 되고, 이를 감각기관을 통하여 느끼고 기억함으로써 스스로가 살아있는 존재임을 다시금 깨닫게 되는 것이다.

하지만 여성이 “흰 빛의 천blancheur du drap” 아래로 몸을 숨기는 순간 “유령fantôme”으로 변해버리기에⁶⁵⁾ 베일을 두르고 외출하는 것은 여성이 유령 같은 상태로 밖을 다니는 것에 지나지 않게 된다. 다시 말해, 베일은 여성을 살아있지만 불가시적인 존재로 전락시켜 죽은 것과 다름 없이 만들어 버린다. 그렇기 때문에, 베일을 벗는 것은 육체가 ‘벗은 상태être nue’가 되는 것 뿐 만 아니라 가시적인 상태가 되는 것을 의미한다. 제바르는 여성의 유폐된 상태와 베일을 두른 모습을 모두 ‘포대기로 싸다, 속박하다’를 의미하는 동사 ‘emmailloter’의 수동형만을 사용하여 표현함으로써⁶⁶⁾ 베일을 두른 것이 속박을 당하는 것과 다르지 않음을 은연중에 드러낸다.

앞서 제바르는 집 안에서 외부와 통하는 공간들을 모두 닫는 하질라의 행동을 ‘장례 의식’으로 명명하면서 어둠(그림자)에 갇힌 삶을 ‘죽음’에 비유했듯이, 베일을 “수의(壽衣) 천laine du suaire”⁶⁷⁾, “수의(壽衣)linceul”⁶⁸⁾

65) “Dehors, te revoicie fantôme et la colère grisâtre replie ses ailes sous la blancheur du drap.”, (*Ibid.*, p. 51.)

66) “Les matrones emmaillotent leurs fillettes pas encore pubères de leur angoisse insidieuse.”, “Emmaillotées, nous nous présentons au monde fantôme aux yeux ouverts”, (*Ibid.*, p. 192.)

67) *Ibid.*, p. 47.

68) *Ibid.*, p. 53.

로 표현하여 ‘죽음’의 이미지를 계속 환기시킨다.⁶⁹⁾ 베일을 두르고 하렘에 유폐된 여성들은 외부에 대한 모든 기억을 ‘망각하고’ 동시에 외부로부터 ‘망각되어’, 살아있지만 죽은 것과 다름없는 존재로 살아가게 된다. ‘~이 되다’를 의미하는 *voici*를 사용하여 베일이 떨어진 순간 “동적mobile 이고 낯설어진étrangère” 하질라를 표현한 구문은⁷⁰⁾ 베일이 주체에 어떠한 상태를 부여하는 요소임을 짐작하게 해준다. 하질라가 베일을 벗고 이전과 다른 ‘새로운 하질라’가 되었듯이,⁷¹⁾ 베일을 벗는 것은 ‘죽은 상태’에서 탈피하여 ‘새롭게 다시 태어나는’ 것으로 간주될 수 있다. 보는 것이 주체가 스스로 살아있음을 깨닫는 것이라면, ‘보이는’ 것은 역으로 타자에게 주체가 살아있음을 인정받는 것을 의미한다. ‘베일’이 여성의 육체에 직접적으로 가해지는 유폐로 여성을 외부와 차단시킨다면, ‘베일’을 벗는 순간 여성은 유폐로부터 벗어나 타자와의 접촉과 교류가 가능해진 상태, 즉 사회와 관계를 맺을 수 있는 상태로 변모하게 된다. 이는 공원에서 베일을 벗은 채 앉아있는 하질라에게 비로소 누군가 다가와 말을 거는 대목을 통해서 확인할 수 있다.⁷²⁾ 하질라가 외출에 성공하고 뒤이어 ‘베일’을 벗으려고 시도한 것은 ‘보는 권리’와 더불어 ‘보이는 권리’의 획득을 통하여 하나의 ‘존재être, existence’로 인정받고자 하는 움직임으로 이해할 수 있다. 타자와 접촉하고 교류를 맺는 것은 주체가 사회적 존재로 인정받는 것을 의미하며, 이러한 점을 고려했을 때, 보이는 것은 ‘실존’하는

69) Slimani Eldjamhouria, <Contexte et production de sens dans *Ombre Sultane* d'Assia Djebar>, dans *Multilinguales*, n°2 [2ème semestre], Algérie, Université Abderrahmane Mira-Bejaia, 2013, p. 144.

70) “Tu t’assures que personne ne te remarque, une fois que ton voile tombe : te voici étrangère et mobile, avec des yeux ouverts.”, (Assia Djebar, *Ombre sultane*, pp. 60-61.)

71) “[...] toi la nouvelle, toi en train de te muer en une autre.”, (*Ibid.*, p. 48.) “Les autres continuent à défiler là-bas ; tu les ressuscites dans l’eau du miroir pour qu’ils fassent cortège à la femme vraiment nue, à Hajila nouvelle qui froidement te dévisage.”, (*Ibid.*, p. 53.)

72) “Un jour, tu t’assois dans un square, torse raide, mains posée sagement sur tes genoux. Quelqu’un que tu n’as pas vu venir s’est penché pour te parler.”, (*Ibid.*, p. 61.)

것에 조응한다. 여기에 더해, 세상을 오감을 통해 느끼던 하질라가 “하나의 이야기”를 가지고 있다고 깨닫는 대목은⁷³⁾ 앞서 『천일야화』의 세에라 자드를 통해 ‘이야기는 삶’이라는 도식을 발견하였듯이, 주체는 세상을 느끼고 지각함으로써 비로소 하나의 이야기, 즉 하나의 삶을 가지게 되는 것을 보여준다.

5. 맺음말

“관광객과 외국인에게 있어서 히잡(베일)은 동시에 알제리 사회와 그 여성적 요소의 성격을 규정한다”⁷⁴⁾는 파농의 지적처럼, 제바르의 작품에서 베일은 여성을 유폐시키고 억압하는 요소로 그 특징이 서구적인 인식에 가깝다는 점에서 나름의 한계를 지닌다고 할 수 있다. 이는 제바르의 인터뷰에서도 잘 드러나듯, ‘프랑스어(교육)’를 통해서 베일과 하렘에서 벗어난 경험이 필경 그녀에게 ‘베일=구속(유폐)’이라는 부동의 도식을 부여했을 것이다.⁷⁵⁾ 더욱이 공부를 계속하기 위해 기숙사로 가는 어린 이즈마에게 “공부를 한다고? 그 아이가 남자애야?”⁷⁶⁾ 라고 반문하는 이모의 반응에서, 그리고 기숙사에서 지내는 대다수의 동급생들이 유럽인이라는 점에서, 교육(글을 배우는 것)은 언제나 남성들과 서구 여성들만이 누릴 수 있는 특권으로 여겨졌음을 알 수 있다. 이와는 반대로, 교육의 혜택을 받은 제바르는 남성들과 서구 여성들만이 자유로이 넘나든 ‘문턱’에 스스

73) “Le soir, les jambes lourdes, le cœur submergé par la rumeur extérieure, tu te dis que tu as une histoire.”, (*Ibid.*, p. 60.)

74) 프란츠 파농, 『알제리 혁명 5년』, 홍지화 역, 인간사랑, 2008, p. 32.

75) 『사랑, 기마행진』에서 베일이 알제리 여성의 유폐를 상징하는 부정적인 요소로 고정되어 있는 반면에 본고에서는 중점적으로 다루지 않았지만, 『술탄의 그림자』의 베일은 여성을 유폐시키지만 동시에 ‘(의명의)목소리’를 부여하는 요소로 양면적인 성격을 지닌다.

76) “-Étudier? avait-elle marmonné. Est-elle un homme? [...]”, (Assia Djebar, *Ombre sultane*, p. 175.)

로를 위치시켜 ‘불’이자 ‘빛’과 같은 글⁷⁷⁾을 통하여 하렘(내부)의 어둠에 유폐된 여성들의 삶을 조명하고 이들을 밖(외부)으로 데리고 나가고자 한다. 이러한 점을 고려했을 때, 제바르의 글쓰기는 일종의 ‘베일을 벗고 문턱을 넘어 외출하는 행위’와 일맥상통하고 맥락이 닿아있다. 제바르는 『술탄의 그림자』에서 여성의 ‘주인’이자 ‘지배자’의 위치에 군림하던 남성들을 이름도, 역할도 부재한 유령 같은 존재로 전락시킴으로써 남성이 독점하던 글쓰기 공간에서 의도적으로 남성들을 배제시킨다. 그 대신에 제바르는 ‘나je’, ‘너tu’, ‘그녀elle’, ‘우리nous’를 지칭하는 여성들을 작품 전면에 내세워, 글쓰기 공간을 여성 연대적 공간인 “함맘hammam”으로 변모시킨다.

하지만 제바르의 페미니스트적 시각이 서구적이라고만 단정 지을 순 없는데, 일례로 『술탄의 그림자』에서 동양의 고전이자 설화문학의 걸작인 『천일야화』를 적극 차용하여 자신의 근원을 드러내고 있기 때문이다. 더불어, “동양으로부터 이 같은 서양적인 특징(서양성)cet occident de l'Orient”⁷⁸⁾이 드러나듯, 『술탄의 그림자』와 『천일야화』간의 상호텍스트성은 제바르의 혼종적 정체성을 대변하는 동시에 이슬람 여성을 해방시키기 위하여 서구 언어(서구적 요소)의 힘을 빌리고자 하는 것으로 추정할 수 있다. 프랑스어를 통한 제바르의 글쓰기는 이슬람 여성들에 관한 ‘이야기’를 하는, 즉 그들에게 발언권을 주고 그들의 이야기에 귀를 기울이는 행위라는 점에서 의의를 갖는다. 이 점은 “글쓰기는 목소리를 죽이지 않는다. 오히려 목소리를 깨어나게 한다. 특히 사라진 수많은 자매들을 되살리기 위해서”⁷⁹⁾라는 『사랑, 기마행진』의 한 구절에서도 확인할 수 있다. 세에라자드가 삶을 이어나가기 위해 ‘이야기’를 했듯이, 그리고 베일을 벗고 외출을 감행한 하질라가 비로소 하나의 ‘이야기’를 갖게 되

77) “Le mot est torche.”, (Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, p. 92.)

78) Assia Djébar, *Ombre sultane*, p. 214.

79) “Ecrire ne tue pas la voix, la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues”, (Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, p. 285.)

였듯이, 이야기는 삶의 또 다른 이름이 된다. 미라글리아Miraglia가 “타자를 이야기하는 것은 타자에게 존재할 권리를 부여하는 것과 같다”⁸⁰⁾고 규정하였듯이, 제바르의 글쓰기는 가부장제에서 죽은 존재와 다름없는 이슬람 여성들에게 발언권을 주어 하나의 ‘존재감’을 부여하는 행위로 귀결된다. 이와 같이 제바르의 글쓰기는 글을 통해 여성들을 ‘이야기’함으로써 억압받는 여성들을 해방시켜주는, 즉 시대와 장소를 초월하는 문학의 무한한 힘을 통하여 여성들을 ‘문턱seuil’ 밖으로 데리고 나오는 여성 해방 운동으로 이해할 수 있을 것이다.

80) “Raconter l'autre, c'est lui donner droit à l'existence, [...]”, (Anne-Marie Miraglia, 〈Je(ux) subversifs dans *Ombre sultane*〉, dans *Assia Djébar*, Coll. « Autour des Écrivains Maghrébins », (sous la dir.) Redouane Najib, Bénayoun-Szmidt Yvette, p. 194.)

참고문헌

1. 제바르의 작품

- Djebar, Assia, *Ombre sultane*, Paris, Éditions Albin Michel, 2006.
_____, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995.

2. 관련 연구서 및 논문

- 김미경, 『앗시아 제바르의 전복을 통한 글쓰기-『사랑, 기마행진』(1985)을 중심으로』, 『프랑스문화예술연구』 53, 2015, pp. 107-137.
양투양 갈랑 위음, 『천일야화1』, 임호경 역, 열린책들, 2010.
엘렌 식수, 『메두사의 웃음/출구』, 박혜영 역, 동문선, 2004.
프란츠 파농, 『알제리 혁명 5년』, 홍지화 역, 인간사랑, 2008.
Asholt, Wolfgang et Combe, Dominique, *Assia Djebar littérature et transmission* : colloque de Cerisy programme du 23 au 30 juin 2008, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010.
Calle-Gruber Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
Clerc, Jeanne Marie, *Assia Djebar Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, 1997.
Eldjamhouria, Slimani, "Contexte et production de sens dans *Ombre Sultane* d'Assia Djebar", dans *Multilinguales*, n°2 [2ème semestre], Algérie, Université Abderrahmane Mira-Bejaia, 2013.
Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues, Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.
Kian, Soheila, *Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Yvette, Bénayoun-Szmidt et Redouane, Najib(sous la dir.), Assia Djebar,
Coll. « Autour des Écrivains Maghrébins », Paris, L'Harmattan,
2008.

3. 기타

Dehane, Kamel, Femmes d'Alger(doumentaire), 1992.

〈Résumé〉

Étude sur *Ombre sultane* d'Assia Djébar
à travers la dualité

KIM Mi-Kyung

Assia Djébar, pseudonyme de Fatima-Zohra Imalhayène décédée en février 2015, est un écrivain féminin de langue française d'origine algérienne. En tant que femme algérienne, elle a surtout appris le français grâce à son père qui était instituteur de français. Comme elle l'écrit dans son roman autobiographique *L'Amour et fantasia* "Dès le premier jour où une fillette "sort" pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance"; l'apprentissage du français lui permet de sortir du harem. Autrement dit, le français lui permet d'échapper au voile et à la vie cloîtrée qui s'impose aux femmes musulmanes.

Ombre sultane publiée en 1987 est un roman qui poursuit de *L'Amour, la fantasia*(1985) et traite le thème de l'émancipation des femmes avec son autre roman *Vaste est prison*(1995). Ce roman raconte l'histoire de Hajila et Isma, deux femmes qualifiées de "duo étrange" et qui sont épouses du même époux. Isma, narratrice principale choisit Hajila en tant que sa suivante (deuxième épouse pour son mari) afin de "se libérer à la fois du passé d'amour et du présent arrêté". Nous pouvons remarquer qu'*Ombre sultane* est lié à la dualité sous divers aspects comme le titre, le thème, la narration etc.,. Notre étude mettra l'accent sur la dualité dans *Ombre sultane*, plus précisément comme division en deux et caractère double ("deux comme un", les deux fonctionnant comme un).

Les deux espaces(intérieur et extérieur) s'affrontent en représentant l'image l'un de la femme et l'autre celui de l'homme. Hajila reste presque tout le temps dans la cuisine et la chambre sans grand mouvement ni présence. Les femmes musulmanes cloîtrées à l'intérieur, contrôlées par le pouvoir patricarcal absolu, doivent se soumettre à l'homme et vivre une existence morte. Par contre, le dehors qui est plein de lumière, de bruit, de mouvement, représente un espace de vie. En considérant que le dehors est le lieu des hommes, nous pouvons

découvrir que les hommes jouissent seuls de la vie dans la société musulmane.

Dans ce roman, déjà le titre *Ombre sultane* et la relation entre Hajila et Insa font allusion à au classique de la littérature arabe *Les Mille et une nuit*. C'est pour cela que *Ombre sultane* nous paraît un palimpseste des *Mille et une nuit* ou son double. Djébar cite une partie des *Mille et une nuit* qui présente la sororité féminine et essaie de l'appliquer pour émanciper les femmes musulmanes. Comme la relation entre Schéhérazade et Dinarzade qui s'aident par leur position alternative, étant double sultane, Hajila et Isma imitent ces deux sœurs pour se libérer du harem. En considérant qu'Insa donne la clef d'appartement à Hajila pour continuer ses sorties dans le Hammam, un lieu symbolique de la sororité, la sororité fondée sur l'entraide(le double, le deux comme un) permet d'émanciper les femmes.

Djébar précise que l'émancipation féminine désigne la sortie nue à travers la sortie de Hajila. La sortie et le dévoilement sont liés l'un au droit de voir et l'autre à celui d'être vue. Les femmes musulmanes voient le monde, le découvrent et l'enregistrent à travers leurs sens. L'acte de sentir signifie celui de se sentir vivant(e). Et lorsque les femmes se dévoilent, elles deviennent visibles et sont considérée comme existence réelle et sociale. Ces droits leur permettent d'avoir une histoire que symbolise la vie dans *Les Mille et une vie*. Djébar marginalise les hommes dans son écriture et essaie de la changer comme le Hammam qui est peuplé par les femmes. L'écriture de Djébar qui raconte les femmes musulmanes est enfin un acte de donner la parole aux femmes musulmanes qui vivent comme des mortes. Selon l'expression de Anne-Marie Miraglia, "raconter l'autre, c'est lui donner droit à l'existence"; son écriture leur permet d'avoir une existence et d'avoir une vraie vie à travers l'histoire.

주 제 어 : 앗시아 제바르(Assia Djébar), 여성 해방(émancipation des femmes), 여성 연대(sororité), 유패(clostration), 가부장제(patriarcat)

투 고 일 : 2015. 12. 25

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

뮤지컬 〈노트르담 드 파리, *Notre-Dame de Paris*〉에 나타난 연극적 의미망 구축으로서의 음악의 역할

김 종 균
(숭의여자대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|------------------------------|--------------------------|
| 1. 들어가는 말 | 3.3. 상업적 모델 제시: 음반과 공연시장 |
| 2. 뮤지컬의 또 다른 원류: 프랑스의 음악극 전통 | 4. 연극적 의미망 구축으로서의 음악의 역할 |
| 3. 왜 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉인가? | 4.1. 서사에서의 역할 |
| 3.1. 보편성과 예술성: 원작의 힘 | 4.2. 미장센에서의 역할 |
| 3.2. 새로운 장르 구성: 프랑스 스펙터클 뮤지컬 | 5. 나가는 말 |

1. 들어가는 말

빅토르 위고(Victor Hugo, 1802-1885)의 소설 〈노트르담 드 파리, *Notre-Dame de Paris*, 1831)를 원작으로 삼고 뤽 플라몽동(Luc Plamondon, 1941-)이 가사를 그리고 리샤르 코시앙트(Richard Cocciante, 1946-)가 곡을 붙인 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉는 1998년 9월 파리의 팔레 데 콩그레(Palais des Congrès)에서 초연되었다. 이 작품은 프랑스에서의 성공은 물론 유럽과 캐나다를 비롯한 전 세계 13개국에서도 성공을 거둔 프랑스 대표 뮤지컬이다. 또한 세계 뮤지컬 시장에서 프랑스 뮤지컬의 부활의 시작을 알리는 작품으로, 이후 〈십계, *Les dix*, 2000〉, 〈로미오와 줄

리엣, *Roméo et Juliette*, 2001), 그리고 〈돈 주앙, *Don Juan*, 2003〉 등이 잇달아 제작, 발표 되었다.¹⁾ 이렇듯 프랑스 뮤지컬의 역사에서 뿐만 아니라 세계 뮤지컬의 역사에서도 뛰어난 원작과 이를 탄탄히 받쳐주는 음악으로 그 작품성과 중요성을 인정받고 있는 이 작품은 대사가 없이 레치타티브(recitative)로 연주되어지는²⁾ 99% 음악으로만 구성 된 형식을 사용함으로써 음악이 극을 이끌어가게 한다. 이 작품이 기획과 제작 과정에서 가지된 태생적 특성과 그로 인한 브로드웨이 뮤지컬들(Broadway Musicals)³⁾과는 다른 접근과 시도는 서사의 개연성과 연극적 무대의 사실성을 감소시켰다. 이러한 문제들을 이 작품에서는 음악에 다양한 의미와 역할을 부여함으로써 해결한다. 이처럼 연극적 구성과 형식 못지않게 음악 자체와 극과 음악과의 관계가 중요하다는 것을 여러 학자들이 이 뮤지컬에 관한 논문을 발표하면서 강조하였지만 근본적으로 음악이 이 극 안에서 연극적 의미망을 더욱 견고히 구축하기 위해 어떠한 역할들을 하고 있으며 또한 극과 어떻게 유기적 관계를 맺고 있는가를 밝히지 않고 있다. 이를 위해 먼저 프랑스 음악극의 전통을 살펴봄으로 프랑스 음악극의 전통이 어떻게 현대 프랑스 뮤지컬에 영향을 주었고 특히 이 작품의 특징과 독창성의 형성에 어떻게 기여했는가를 알아보고자 한다. 또한 프랑스 스펙터클 뮤지컬(French Spectacle Musical)이란 장르의 고찰을 통해 제작과정에서 가지게 된 이 작품의 태생적 특성과 이로 인한 새로운 접근과 시도를 밝히고자 한다. 마지막으로 연극적 의미망 구축을 위한 실질적 단계에서 음악을 연극적 장치로의 재인식을 통해 서사적 축

1) 원종원, 『올 댓 뮤지컬』, 서울, 도서출판 동아시아, 1998, p.277.

2) 오페라의 전통에서는 대사를 하듯이 노래하는 형식의 레치타티브(recitative), 유려한 선율의 노래인 아리아(aria), 그리고 아리아풍의 레치타티브인 아리오소(arioso)등으로 오페라의 가창 형식을 구분한다. 뮤지컬에서는 기본적으로 대사와 아리아로 구성되지만 대사 대신 레치타티브를 사용하여 구성된 뮤지컬을 송스루 뮤지컬(sung-through musical)이라 구분하고, 〈캣츠〉, 〈지저스 크라이스트 슈퍼스타〉, 〈에비타〉 등이 이러한 뮤지컬에 속한다.

3) '브로드웨이 뮤지컬들'은 미국 뉴욕의 브로드웨이에서 공연되는 영미권의 상업적 뮤지컬들을 가리킨다.

면과 미장센에서의 음악의 역할을 분석, 연구한다. 이를 통해 연극적인 것과 음악적인 것이 상호 연계하여 어떻게 연극적 의미망 구축을 하는지에 대한 적극적 사유를 이끌어내고자 한다.

본 논문에서는 〈노트르담 드 파리〉의 등장인물들의 성격, 대본분석, 연출 기법, 혹은 연기에 대한 제안이나 적합성 등이 주된 연구과제가 아니다. 그보다는 연극적인 요소들이 수행되거나 혹은 수행되기에 미흡한 부분을 음악이 어떠한 형태와 방법으로 그 수행력을 증가시키거나 대체하는 가를 다루고자 한다. 이는 등장인물들 간의 갈등과 긴장 혹은 화해와 포용 그리고 사건에 의해 생성되는 극에 내재된 역동성이 음악적 요소들에 의해 어떻게 표현되어지고 분출되는지 설명한다. 또한 음악이 내포하는 역사적 혹은 문화적 상징성을 이용하여 어떻게 독창적인 연극적 의미망을 구축하는가를 밝혀내려고 한다.

서사의 내용은 위고의 원작을 근거로 사용하지 않고 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉에서 다루는 각색된 내용과 사건, 그리고 공연된 무대를 연구 대상으로 삼는다. 음악의 분석은 오케스트라 총보의 사용 대신 노래 선율과 건반을 위해 편곡된 악보에 근거한다.

2. 뮤지컬의 또 다른 원류: 프랑스의 음악극 전통

20세기 들어 뮤지컬(Musical)이란 단어는 일반적으로 노래, 연기, 춤이 어우러진 종합예술장르로 미국의 브로드웨이를 기반으로 형성된 상업적 목적으로 제작된 음악극을 지칭한다. 그러나 이 단어의 유래에 대해 역사적으로 접근한다면 다양한 장르들을 정의하는 용어들, 예를 들어 음악극(Music drama), 극적인 음악(Dramatic music), 음악적 무대(Musical theatre) 등과 연관되어 있다. 이러한 용어들이 궁극적으로 ‘뮤지컬’을 설명하기 위해 필요한 용어들이라면, 존 켈리크가 그의 저서 *Musical*

*Theatre: A History*에서 지적하듯이 뮤지컬의 황금기(The Golden Age)⁴⁾가 단순히 1950년대 미국의 브로드웨이 한 곳에서만 찾을 수 있는 것이 아니라 수세기 전부터 여러 차례 생성되고 소멸 되었다는 것을 알 수 있다.⁵⁾ 이러한 관점에서 본다면 서양음악사의 시초부터 언급되는 여러 공연예술 형식들과 20세기 뮤지컬은 서로 영향을 주고받고 있음을 짐작할 수 있다. 그러므로 뮤지컬을 이해하기 위해서는 브로드웨이의 영미 뮤지컬들만을 살펴보는 제한적 연구를 넘어 유럽의 공연예술장르에서부터 뮤지컬의 원류를 찾아야 할 것이다. 특히 이 논문에서 다루어질 프랑스 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉의 특성을 이해하기 위해서 이러한 작업들이 선행되어야 한다.

뮤지컬이 형식적으로 완성되고, 공연 예술사에서 그 위치를 부여 받게 되는 데는 영국의 기여가 크다 할 수 있다. 영국에서 형성과 발전된 뮤지컬은 미국으로 수입되어 상업적 성공과 대중화를 거두게 된다. 즉, 미국 문화가 담긴 대중 예술로서 음악, 특히 노래가 중심이 되어 무용(춤)과 극적 요소(드라마)가 조화를 이룬 종합 공연물로 자리매김 된다. 이러한 형성 과정에서 프랑스의 오페라 전통도 뮤지컬 형성에 영향을 미쳤다.⁶⁾ 영국의 뮤지컬 코메디와 함께 프랑스의 오페라 부파(Opera Buffa)가 그 중요한 흐름일 것이다. 오페라와 비교되는 오페라 부파는 ‘짧은 오페라’라는 뜻의 오페레타(Operetta)의 단막 형식이 여러 개의 막으로 구성된 작품을 지칭한다. 프랑스 파리에서 시작된 이 형식은 노래와 반주음악 그리고 음악을 수반하지 않는 연극적 대사와 춤 장면을 포함하고 있으며

4) 1940년부터 1960년대 까지 미국 브로드웨이의 뮤지컬 황금기를 지칭하는 용어다. 잘 짜인 스토리라인이 노래와 춤과 어우러져 블록버스터급 뮤지컬들이 공연되기 시작하였고, 대표적 작품으로는 40년대에는 〈오클라호마〉와 〈쇼보트〉, 50년대에는 〈웨스트 사이드 스토리〉와 〈마이 페어 레이디〉, 그리고 60년대에는 〈지붕위의 바이올린〉과 〈맨 오브 라만차〉 등이 있다.

5) John Kenrick, *Musical Theatre : A History*, London, Bloomsbury Academic, 2010, pp.11-12.

6) 대체로 미국 뮤지컬의 형성은 세 줄기, 즉 프랑스의 오페라 부파, 영국의 코믹 오페라, 독일어권의 비인 오페레타에 근원을 두고 있다고 본다.

상류층이 즐기던 오페라에 비해 오락과 유흥적 요소가 강해 평민층을 대상으로 공연되었다.⁷⁾ 뮤지컬의 다양한 초기 형태들 중에서 한 형태인 이것의 전형적인 예로 독일 출신의 작곡가 자크 오펜바흐(Jacques Offenbach, 1819-1880)의 오페레타들을 들 수 있다. 그는 샹젤리제 근처에 ‘부프 파리지앵’ 극장을 열고 〈어서 오십시오, 숙녀 신사 여러분! *Entrez, Messieurs, Mesdames!* 1855〉, 〈잠 못 이루는 밤, *Une nuit blanche*, 1855〉 등을 제작하며 뮤지컬 코미디의 기본형식을 정리했고, 이로부터 20세기의 뮤지컬 형식과 유사한 음악극 형식이 프랑스에 대중화되고 널리 보급 되었다.⁸⁾ 100편이 넘는 작품에 여러 형식들을 융합하여 제작된 오펜바흐의 오페레타는 유럽 대륙에서 20세기 초까지 성행했으며 미국의 브로드웨이 뮤지컬에게 까지 영향을 끼치며 뮤지컬의 근간을 이루는 형식을 마련했다고 여겨진다.⁹⁾

뮤지컬의 형성에 영향을 준 유럽의 음악극적 전통과 형식을 프랑스에서 찾아 살펴 본 것은 1990년대 후반부터 새롭게 등장하는 유럽의 뮤지컬들, 특히 프랑스 뮤지컬의 특징적 형식과 구성을 그들의 전통적 음악극 형식을 통하여 이해하기 위해서 이다. 탄탄한 연극적 전통과 영국인들의 실리적 사고에 영향을 받은 영국의 음악극 형식과 다르게 프랑스 음악극은 영국보다 더 밀접하게 오페라의 전통과 연관되어 있으며 그 형식과 구성을 궁극적으로 추구한다고 볼 수 있다. 이것은 프랑스 뮤지컬을 이해하는 중요한 관점을 우리에게 제시한다. 그렇다면 대표적 프랑스 뮤지컬인 〈노트르담 드 파리〉가 프랑스의 음악적 전통과 어떠한 연관성을 가지고 있으며 그것이 연극적 의미망 구축을 위해 어떠한 역할을 수행 하였는지 연구하고자 한다.

7) 진지숙, 『프랑스 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉』, 『프랑스학연구』 제39집, 2007, p.433.

8) 김균형, 『프랑스 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉의 구성연구』, 『프랑스문화연구』 제17집, 2008, p.90.

9) 진지숙, op. cit., p.433.

3. 왜 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉인가?

이 작품은 1998년 파리에서의 초연을 시작으로 2000년 미국, 2001년부터 2002년까지 스페인, 이태리, 러시아, 그리고 2007년과 2013년에 한국에서 공연 되었으며, 지금도 세계 곳곳에서 공연 투어를 하고 있는 프랑스의 대표적 작품이다.¹⁰⁾ 위고의 원작을 바탕으로 한 또 다른 뮤지컬 〈레미제라블, *Les Misérables*, 1985〉은 이 작품보다 먼저 제작되었다. 그러나 이 작품은 프랑스어 작품에서 영어로 번역되어 공연 된 후야 세계적 성공을 거둔 작품이기 때문에 영어로의 번역 없이 프랑스어를 사용하여 성공한 이 작품이 90년대 들어 프랑스에서 제작된 정통 프랑스 뮤지컬의 대표작으로 여겨진다.¹¹⁾ 또한 브로드웨이 뮤지컬과 구분되는 프랑스 뮤지컬만의 특색들을 이 작품이 가지고 있음으로써 더욱 견고히 그 자리를 차지하고 있다.¹²⁾ 이 작품을 프랑스 음악극의 전통과 프랑스 뮤

10) 2000 Las Vegas/2000 West End/2001 Paris/2001 Barcelona/2002 Italy Tour/2002 Moscow/2005 International Tour/2005 Montreal/2007 South Korea Tour/2010 Antwerp/2010 Concert Tour/2011 Italy Tour/2012 International Tour/2013 Seoul/2014 International Tour/2016 Italy Tour.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris_(musical)) 2015년 11월 접속.

11) 김종로·김익진, 『프랑스 뮤지컬의 이해』, 춘천, 강원대학교 출판부, 2007, p.84.

12) 김종로와 김익진은 『프랑스 뮤지컬의 이해』에서 브로드웨이 뮤지컬과 대비되는 프랑스 뮤지컬의 특징을 크게 1)극예술적 깊이의 요구 2)문학 요소들의 다른 예술형태를 통한 표현 3)섬세한 인물묘사와 심리묘사로 구분, 설명하였다. 극예술적 깊이의 요구는 볼거리 위주의 브로드웨이 뮤지컬과는 달리 프랑스 뮤지컬은 주제의식을 가지고 있는 서사구조를 가지고 있다는 것이다. 예로 프랑스 뮤지컬 〈헤어〉는 사회문제에 대한 숙고를 그리고 〈레미제라블〉과 〈노트르담 드 파리〉는 주제 의식이 분명한 고전을 사용하고 있다는 것이다. 특히 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉는 소설전반의 내용을 규모 있게 각색하여서 원작의 역사 및 사회 소설적 가치를 충분히 재현하고 있다고 한다. 원작이 가지고 있는 문학 요소들이 프랑스 뮤지컬에서는 다양한 다른 형태의 예술로 재생산 된다는 것이 두 번째 특징이라고 주장한다. 이것은 브로드웨이 뮤지컬이 보여주는 일시적이고 1차원적인 즐거움이 아니라 문학작품이 주는 감동과 그 깊이를 다른 예술형태, 즉 음악이나 무용 등을 통해 표현하는 것이다. 마지막으로 프랑스 뮤지컬은 섬세한 인물, 심리 묘사를 한다는 것이다. 뮤지컬이지만 사실주의 연극을 보듯이 다채로운 인물들의 성격과 심리 변화를 노래 가사와 선율 그리고 춤을 통해 일관성 있게 표현하고 이것을 잘 나타내고 있는 것이 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉라고 주장한다.

지컬의 특색들을 포함하고 있다거나 혹은 획일화된 브로드웨이의 뮤지컬 시장에 새로운 형식의 뮤지컬을 선보였다는데 의의를 두고 설명하기에는 부족하다. 왜냐하면 이 작품은 원작의 뛰어난 보편성과 예술성을 기반으로 새로운 장르적 구성을 선보였을 뿐만 아니라 브로드웨이 뮤지컬 시장과는 다른 상업적 모델을 제시했기 때문이다.

3.1. 보편성과 예술성: 원작의 힘

20세기 이후의 대중 공연 문화의 꽃이라고 할 수 있는 뮤지컬 장르에서 이 작품은 그 예술성을 높이 인정받아 오고 있다. 또한 대중적 인기도 함께 얻고 있기 때문에 끊이지 않고 세계를 순회하며 공연되어지고 있다. 그렇다면 이와 같은 예술성과 대중성은 어디에 근간을 이루고 있는가? 이에 대한 해답은 작품에 사용된 음악과 극의 구성 그리고 공연 배우나 스태프들의 역량 등에서 찾을 수 있겠지만 여기서는 이 뮤지컬의 원작을 중심으로 살펴보려 한다. 이 작품의 원작은 1831년에 출판된 빅토르 위고의 〈노트르담 드 파리〉이다. 1953년 안소니 퀴ン(Anthony Quinn, 1915-2001)과 지나 로롤브리지다(Gina Lollobrigida, 1927-)가 주연한 영화 〈노트르담의 꼽추〉¹³⁾를 시작으로 10여 편 이상의 영화들로 제작되었다. 또한 1996년에는 월트 디즈니사에 의해 애니메이션 〈노트르담의 꼽추, *The Hunchback of Notre Dame*〉로 제작되는 등¹⁴⁾ 이미 그 뛰어난 작품성과 예술성을 인정받아 여러 예술 형태로 재생산 되어오고 있다. 중세를 배경으로 파리로 입성하고자 하는 유럽의 떠돌이 집시들과 이를 저지하는 사람들과의 대립과 그 안에서 한 집시 여인(에스메랄다), 그리고 그녀를 사랑한 성당의 꼽추 종치기(콰지모도), 에스메랄다에게 첫눈에 반하지만 그녀를 배반하는 프랑스 귀족 기사(페뷔스), 그 귀족 기사의

13) 〈노트르담의 꼽추〉는 번역된 한국어 제목이고 원제는 원작의 제목처럼 〈노트르담 드 파리, *Notre-Dame de Paris*〉이다.

14) 김종로·김익진, op. cit., p.84.

약혼녀(플뢰르 드 리스), 그리고 성직자임에도 집시 여인을 사랑하고 결국 그녀를 파멸로 이끄는 카톨릭 신부(프롤로) 등 여러 계층의 인간 군상들이 서로 관계하며 이야기를 만들어간다. 뛰어난 예술 작품은 일상의 소재들을 다각적으로 이해하고 해석하여 의미를 부여한다. 그것은 시간을 초월하여 감상하는 사람들에게서 공감을 이끌어 내고 감동을 선사한다. 이 작품도 발표 된지 200여년 가까이 지났지만 작품 안의 사건들은 지금에도 일어나고 있으며 공감을 불러일으키고 있다. 그것은 원작의 문학작품으로서의 작품성과 함께 다양한 시간적 배경을 포함하여 시대를 초월하는 작품의 보편성이 있음을 의미한다. 원작의 시대배경의 변화를 포함한 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉는 우리에게 네 가지의 다른 시대들을 제시한다. 원작은 1830년대 혼란스런 프랑스를 배경으로 쓰여 졌지만 원작의 내용은 중세, 르네상스의 시대정신이 유럽을 이끌어가던 1482년을 배경으로 하고 있다. 나머지 두 시기들은 이 원작이 뮤지컬로 제작되었을 1998년과 이 작품을 감상하고 있는 지금의 시기가 그것이다.¹⁵⁾ 사회적 혼란과 문제를 안고 있고 새로운 패러다임을 맞는 각각의 시대의 상황을 위대한 작품의 보편성 위에 투영시켜 관객들이 새롭게 이해하고 받아들일 수 있게 한다.

이 작품의 원작이 가지고 있는 또 다른 힘은 프랑스의 기념비적 소설을 뛰어넘어 전 세계적으로 번역되어 읽히는 고전이라는 것이다. 소설로만 세계적으로 읽혔을 뿐만 아니라 영화와 연극 등으로 다양한 표현 매

15) 원작의 배경은 1482년은 중세, 르네상스의 융성과 더불어 새로운 과학과 개념들이 대두되는 시기이다. 원작이 발표되었던 1830년대는 프랑스의 7월 혁명을 통한 입헌군주제가 실현 되었지만 계속적인 지배층의 부정, 부패가 만연했던 시기였다. 이 뮤지컬이 발표되었던 1990대 말은 신자유주의 개념이 프랑스의 정책으로 자리 잡으며 이에 대한 반발로 사회적 불안감이 증가하고 다른 한편으로는 이민자 문제가 사회적으로 이슈화 되었던 시기다. 이 작품을 바라보고 있는 지금의 2015년은 유럽에 들이닥친 시리아 난민 문제와 파리 테러에 의한 국제적 문제를 안고 있다. 반세기 이상을 아우르는 시대적 고찰이지만 인류는 구시대와 신시대, 지배계층과 피지배층, 국가권력과 개인권리, 그리고 기독교와 이슬람교 등 사회적, 종교적, 그리고 문화적 갈등과 대립이라는 기본 구도를 그대로 답습하고 있음을 원작과 뮤지컬을 통해서 볼 수 있다.

체의 변용을 통해 재생산되었으며 국경을 넘어 세대와 세대 그리고 문화와 문화를 아우르는 작품이다. 셰익스피어의 희곡 〈로미오와 줄리엣, *Romeo and Juliet*〉처럼 모두가 아는 이야기 혹은 적어도 들어 본 즉하고 플롯의 흐름을 별다른 노력 없이 인식할 수 있는 원작을 바탕으로 만들어진 뮤지컬 작품에서는 관객들이 내용을 이해하기 위해 수고 할 필요 없이 배우들의 연기와 춤, 그리고 음악과 무대 위의 미장센에 더욱 집중할 수 있다. 제작자들의 입장에서 본다면 잘 알려지지 않은 작품을 제작하는 것과는 확연히 다르게 플롯의 진행을 이해시키기 위한 많은 장치들과 개연성 있는 흐름의 구성을 위해 많은 시간과 노력을 기울이지 않아도 된다. 그 보다는 더 자유롭고 창의적인 방법으로 내용 설명 이외의 요소들을 완성도 있게 그려간다.

마지막으로 이 작품이 가지고 있는 비극적 요소들이다. 기존의 뮤지컬들이 주는 오락성과 희극적 요소들, 그리고 해피엔딩으로 마무리되는 통상적인 구성을 벗어나 철저하게 비극적 서정을 관객에게 전달하고 있다. 이 작품에서는 아무런 잘못 없는 집시 여인의 죽음만 그렸을 뿐만 아니라 그녀를 사랑했던 하지만 그녀를 죽음으로 몰았던 신부의 죽음도 그리고 있다. 또한 성당의 꼽추 종치기가 죽은 집시 여인을 끌어안고 오열하며 노래하는 장면으로 막을 내리지만 그녀를 위해 신부를 죽인 그가 곧 죽음의 운명을 맞을 것 이라는 것을 관객들은 알고 있을 것이다. 이런 비극적 결말은 관객들에게 더욱 이 작품을 각인 시키며 정서적 비장함까지 느끼게 한다.

3.2. 새로운 장르 구성: 프랑스 스펙터클 뮤지컬

레베카-앤 도 로자리오는 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉가 프랑스 스펙터클 뮤지컬의 대표적인 작품이며, 프랑스 스펙터클 뮤지컬은 브로드웨이의 스펙터클 뮤지컬이나 다른 유럽 국가들의 작품들과는 확연히 다른 양상을 보이고 있다고 주장한다.¹⁶⁾ 브로드웨이에서는 볼거리 중심, 즉 거

대한 무대와 화려한 조명, 그리고 드라마틱한 특수 효과 등을 사용한 미장센에 의존하는 블록버스터 급 스펙터클 뮤지컬이 존재하였다면 프랑스 스펙터클 뮤지컬은 단순히 스펙터클한 시각적 요소들을 넘어 프랑스 뮤지컬의 특징들 즉, 문학작품이나 드라마적인 요소들의 타 예술로서의 표현과 인물들의 세심한 심리묘사 등의¹⁷⁾ 다른 경향을 보여주고 있다.

먼저 프랑스 스펙터클 뮤지컬이 가지고 있는 특징은 공간의 사용에서 기인한다. 이 작품이 가지고 있는 전천후 무대와 높은 수준의 미장센, 그리고 작품의 대중성을 전통적인 극장에서 구현하기 어렵기 때문에 전통 극장 보다는 그 외의 다목적 공간들, 예를 들어 대중음악 연주 홀, 컨퍼런스 홀, 스포츠 이벤트 홀 혹은 대중문화 공연장을 선호한다. <레미제라블>이 공간적 제한이 많은 전통 극장에서 공연되었을 때 보다 다목적 공연장에서 공연되었을 때 더 많은 인기와 명성을 얻었다¹⁸⁾는 것은 좋은 예일 것이다. 프랑스 스펙터클 뮤지컬은 관객들의 관습화되지 않는 것을 바라는 기대를 새로운 공간 사용을 통하여 충족시켜준다. 새로운 공간의 사용은 다양한 면들의 변화를 이끌어 낸다. 전통 극장 안에서 극의 진행과 전환을 위해 준비된 다채로운 무대와 배경은 사실적 무대 재현이나 신속한 무대 전환이 가능하다. 그러나 연극이나 뮤지컬의 공연을 위해 여러 장비들이 설비되어 있지 않는 다목적 공간이나 대중문화 공연장에서는 이러한 재현이 쉽지 않다. 이 때문에 브로드웨이 뮤지컬에 사용된 무대와 배경처럼 무대가 구체적이고 사실적이지 않고 여러 장면에서 사용 가능하게 상징적이고 모호하다. 예를 들어 뮤지컬 <노트르담 드 파리>의 무대와 배경은 노트르담 성당의 성벽이 전부이다. 그 무대를 배경으로 공연이 진행되는 동안 성벽의 변화와 특징적 구조물의 사용 등을 통하여서 극의 변화를 표현하고 있다.¹⁹⁾

16) Rebecca-Anne C. Do Rozario, "The French Musicals : The Dramatic Impulse of Spectacle," *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol.19, No.1, 2004, p.125.

17) 김종로 · 김익진, op. cit., pp.87-90.

18) Do Rozario, op. cit, p.126.

19) 고정된 형태의 길이 20m, 높이 10m의 노트르담 대성당을 상징하는 성당의 벽 형태

사용하는 공간의 변화가 시각적으로 상징적이고 모호한 무대 배경의 사용을 야기하였다면 청각적으로는 음향의 변화를 이끌어 냈다. 이 음향의 변화에 대해서는 다음 장에서 상업적 활동과 연관하여 구체적 사항들에 대하여 자세히 다루겠지만 기본적으로 공간의 변화는 거대한 음향을 요구한다. 일반적으로 전통 극장의 규모보다 큰 다목적 공연장에서는 거의 모든 소리가 확성을 통해 관객에게 전달되어야 한다. 그렇지 않으면 공연장을 울리는 음향을 통한 감동을 전할 수 없다. 전통 극장의 구조 자체적으로 가지고 있는 자연적 음향의 잔향을 다목적 공연장에서는 기대할 수 없고 더군다나 야외극장이나 아레나와 같은 공연 장소는 위치나 시기마다 다른 방식으로 음향을 접근하여야하기 때문에 소리의 확성 없이는 균일한 음향의 질을 유지하기 어렵다. 기존의 전통 극장에서도 뮤지컬 가수들은 무선 마이크 등을 사용하여 음향을 확성한다. 그러나 악곡의 연주와 반주에서 사용되는 악기들에서는 전자 악기들을 제외한 전통적 악기들은 악기가 가지고 있는 고유의 섬세한 소리와 특징들을 음향의 확성을 통해 재현하기 쉽지 않기 때문에 확성을 하지 않는다. 그러나 다목적 공간에서의 공연을 위해서는 확성 없이는 공연이 효과적으로 진행되어질 수 없기 때문에 악기를 사용한 라이브 연주 대신 녹음된 음악(MR: music record)을 사용한다. 〈노트르담 드 파리〉 역시 이 작품의 오케스트라의 연주와 노래 반주, 그리고 합창이 사전 녹음되어 공연에 사용되었다. 물론 공연장에서의 직접적인 연주가 아니기 때문에 현장감은 적다는 단점이 있지만 음향 기술의 발달과 이를 통해 질적 향상된 음향의 확성은 관객들에게 라이브 연주 못지않은 감동을 준다. 또한 녹음된 음악의 사용은 장기 공연 일수록 경비 절감 효과가 높기 때문에 작품의 무대 장치나 배경에 더욱 투자를 하게하고 장기 공연에 대한 부담을 덜어 준다.

마지막으로 공간의 변화는 보다 전문적이고 역량 있는 배우를 요구한

의 대형 무대세트와 유동적인 기둥들과 날개달린 괴수 형태의 가고일(Gargoyle) 석상들, 그리고 100kg이 넘는 대형 종들과 감옥을 상징적으로 표현한 쇠창살 등 총 30톤이 넘는 세트를 사용한다.

다. 프랑스 음악극의 전통은 프랑스 뮤지컬에 지대한 영향을 끼쳤다. 프랑스 관객들은 이미 오페라 부파 형식 등을 통해 전통적으로 다양한 형태의 음악극들을 접하였기 때문에 브로드웨이식의 볼거리에 만족하지 않고²⁰⁾ 깊이 있는 예술적 접근과 전문가적 완성도가 있는 음악극을 요구한다. 이러한 요구를 충족하기 위해 무엇보다 배우들과 스태프들의 뛰어난 기량이 우선 되어 진다. 역량 있는 배우의 캐스팅은 공연 흥행의 성공과 실패를 가르는 중요한 요소이기 때문에 공간의 변화를 떠나서 신중히 결정되어야 하는 부분이다. 전통 공연장이 아닌 다목적 공연장에서 공연되는 프랑스 스펙터클 뮤지컬은 특히 가창력이 뛰어난 배우를 요구한다. 무대 공간이 더 넓고 관객과의 거리도 더 멀기 때문에 무선 마이크를 사용한다고 하지만 기본적으로 가창력과 무대 장악력이 월등한 배우를 선호한다. 특히 〈노트르담 드 파리〉와 같은 송스루 뮤지컬은 대사 없이 레치타티브를 사용하여 극을 이끌어가기 때문에 무엇보다도 음악적 능력이 배우에게 더욱 요구 되어 진다.

대사가 없이 레치타티브와 아리아만으로 스토리를 설명할 뿐만 아니라 인물들의 성격과 심리를 묘사하여야 하기 때문에 배우의 가창력과 더불어 무용의 중요성이 대두된다. 프랑스 오페라의 창시자라 일컬음을 받는 장 밥티스트 뢰리(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)가 몰리에르(Molière, 1622-1673)와 함께 만든 연극과 코메디, 그리고 발레가 결합된 ‘코메디 발레’(Comédie-ballet)의 전통을 가지고 있는 프랑스 뮤지컬은 브로드웨이 뮤지컬보다 더욱 무용에 집중 한다. 특히 대사가 없이 음악만으로 이루어진 송스루 뮤지컬에서는 다양한 무용형태가 사용되어 지며 넓은 공간으로의 변화로 인해 더욱 전문적인 무용수를 원한다. 이 작품에서는 클래식 발레와 현대 무용이 사용되었을 뿐만 아니라 제즈 댄스, 브레이크 댄스, 그리고 아크로바틱스(Acrobatism) 등도 사용되어 다채롭고 역동적인 독무와 군무 등을 보여준다. 이러한 무용 자체의 특징적 움직임과 다

20) 김종로 · 김익진, op. cit., p.86.

양한 무용의 장르 등을 통하여 인물들의 성격과 특성을 묘사하였다. 무용수에게 단순한 움직임이 아닌 전문적인 기술과 고도의 능력을 요구하기 때문에 아리아를 부르는 배우와 전문적 무용수는 역할이 분리가 되어 각자 고유의 전문적 영역에서 맡은 역할을 수행한다. 이러한 무용의 중요성은 공연 공간의 변화를 통해 더욱 확고해 졌으며 전통 극장에서의 공연보다 더욱 전문성이 강조된 배우와 스템이 요구되어 진다.

3.3. 상업적 모델 제시: 음반과 공연시장

1960년대의 브로드웨이는 록 뮤직에 의해 그 음악 표현이 점령당한다.²¹⁾ 이는 록 음악의 사용을 통해 ‘록 뮤지컬’ (Rock Musical)이라는 새로운 장르를 구성하였고, 〈헤어, *Hair*, 1967〉, 〈토미는 누구인가? *The Who's Tommy?* 1969〉, 〈지저스 크라이스트 슈퍼스타, *Jesus Christ Superstar*, 1970〉, 〈가스펠, *Godspell*, 1971〉 등이 대표적인 록 뮤지컬이다. 록 음악을 사용한 젊은 층을 대상으로 하는 작품으로서 무대 한편에서 실제 밴드가 연주하거나 혹은 록 가수가 등장하여 노래를 하기도 한다. 브로드웨이에서의 이러한 록 뮤지컬의 성행은 1980년대에 이르러 그 인기가 하락 세에 접어든 반면, 이 장르의 전통은 프랑스 스펙터클 뮤지컬에 영향을 준다. 브로드웨이에서 정의되는 록 뮤지컬의 전통이 프랑스 스펙터클 뮤지컬에서 공연에 직접적으로 영향을 끼쳤을 뿐만 아니라 레코딩 스튜디오에 다시 말해 상업 시장에까지 영향을 주었다.²²⁾ 〈노트르담 드 파리〉에서 가장 두드러진 록 뮤지컬의 전통은 ‘콘서트 스타일’의 수용이다. 연출가인 질 메흐(Gilles Maheu, 1948-)는 이 작품을 콘서트 스타일로 연출하였는데, 주요 배우들을 관객과 근접한 무대 앞 중앙에서 노래하게 하고, 무용수들은 무대 뒤편에서 춤을 추게 하였다. 이러한 스타일의 연출은 뮤지컬 통념상 배우들과 무용수들이 경계 없이 함께 노래하고 춤을

21) 러너, 『뮤지컬의 역사』, 안정모 역, 서울, 도서출판 다라, 2003, p.244.

22) Do Rozario, op. cit., p.126.

추는 방식과는 다르게 배우와 무용수를 분리 시켰으며, 무용수들의 군무는 극의 맥락에서 요구되는 연극적 요소가 배제된 음악만 위한 움직임을 보여준다. 또한 배우들은 다른 뮤지컬 작품에서와 마찬가지로 무선 마이크 사용하지만, 마이크의 끝 부분이 얼굴에 밀착되는 것이 아닌 입 앞으로 공간을 두고 고정된 기존 무선 마이크보다 크기가 큰 무선 마이크를 사용한다. 대부분의 뮤지컬 작품에서는 무선 마이크의 착용을 최대한 가리려고 하는 것에 비하여 이 작품에서는 마이크의 존재를 확실히 관객에게 보여줌으로 안정된 확성의 기술적 장점을 얻고 무엇보다 관객들에게 배우들을 콘서트 장의 가수와 같은 모습으로 인식시킨다.²³⁾ 결과적으로 비사실적이고 상징적인 무대를 배경으로 하여 한편의 뮤직 비디오를 보는 것과 같은 효과를 주고 있으며, 특히 극적 진행과 배경에 의해 인식하고 감상하는 구조보다 청각성을 부각하여 서사를 이해하는 구조를 강조한다. 이러한 스타일이 작품 전체에 나타나지만 가장 대표적인 부분은 극중 음유시인인 그랭구와르의 첫 곡 ‘대성당들의 시대, *Le temps des cathédrales*’에서 잘 나타난다. 일반적으로 뮤지컬의 첫 무대는 합창으로 시작하는 것이 통념이다. 이는 등장하는 인물들을 모두 무대에 등장시켜 그들의 극적 성격을 관객에게 소개한다. 그러나 이 작품에서의 첫 곡은 그랭구와르의 독창곡으로서 전체적인 극의 배경과 내용을 설명하는 콘서트 스타일의 연출과 무대이다.

이러한 콘서트 스타일의 수용과 함께 더 주목하여야 할 것은 이 작품의 상업적 접근의 유형이다. 앞서 설명하였듯이 이 작품은 다목적 홀에서의 공연을 염두하고 제작되었기 때문에 모든 악기를 통한 연주와 반주 그리고 코러스를 사전 녹음된 음원으로 사용한다. 이러한 제작의 혁신과 더불어 홍보에 있어서도 이 작품의 주요 곡들을 싱글 곡으로 먼저 발표함으로써 작품에 대한 인지도와 관심을 집중시켰다. 이것은 록 뮤지컬의 선례에서 영향을 받은 것이라 할 수 있다. 록 뮤지컬의 대표 작품인 <지

23) *Ibid.*, p.126.

저스 크라이스트 슈퍼스타〉의 주요 곡들이 공연 전 발매되어 인기를 얻으면서 티켓 판매에까지 영향을 미쳤다. 이것이 브로드웨이 뮤지컬계에 새로운 홍보 전략으로 사용되어졌는데²⁴⁾ 이러한 선례를 이어 받아 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉의 제작진들은 1998년 9월에 작품을 초연하지만 그해 1월에 작품의 주요 곡들인 ‘살리라, *Vivre*,’ ‘대성당들의 시대,’ 그리고 ‘아름답다, *Belle*’를 먼저 발표한다. 이중 ‘살리라’는 공연의 히트를 하며 프랑스어권에서 올해의 노래로 선정되기도 하였다.²⁵⁾ 일반적으로 뮤지컬 작품이 공연되어지고 그 다음 주요 곡들이 히트하는 반면, 작품보다 먼저 주요 곡들을 싱글로 발표한다는 것은 그만큼 곡의 완성도와 대중성에 자신 있다는 의미로 해석되어진다. 이러한 상업적 접근과 이에 대한 성공은 오케스트라의 라이브 연주 대신 사용하는 사전 녹음된 반주의 사용을 정당화시키면서 각 곡들이 불릴 때마다 관객들에게 한편의 뮤직비디오를 관람하는듯하게 하며 이러한 분위기를 콘서트 스타일의 연출로 더욱 고조 시킨다.

4. 연극적 의미망 구축으로서의 음악의 역할

뮤지컬은 연극, 음악, 무용 등 모든 예술 장르가 어울려져 만들어진 종합예술공연이다. 특히 대사와 대화만으로 극을 이끌어 가는 연극과 달리 음악과 가사가 있는 아리아들로 극을 이끌어 가는 뮤지컬에서는 음악의 중요성은 더욱 크다. 음악의 적절한 사용을 통해 단순한 정보 전달을 넘어 효과적으로 그리고 명확하게 내용을 전달 할 수 있게 한다. 콘서트 스타일을 추구하고 대사의 사용을 레치타티브로 대체한 송스루 뮤지컬인 〈노트르담 드 파리〉에서는 음악의 중요성은 더욱 크다고 할 수 있다. 왜

24) 한소영, 『공연예술의 꽃, 뮤지컬 A to Z』, 전주, 도서출판 숲, 2012, p.39.

25) [https://en.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris_(musical)) 2015년 11월 접속.

나하면 대사의 부재와 콘서트 스타일의 뮤지컬에서는 연극적 장치와 사실적 미장센이 제한적으로 사용될 수밖에 없기 때문에 음악이 청각적 기능 이상의 역할을 하여야 하기 때문이다. 이 장에서는 음악이 서사에서와 미장센에서 어떠한 역할을 수행하고 있는지 구체적인 예를 가지고 설명하려고 한다. 음악이 연극적인 요소들과 연결되면서 작품 전체의 연극적 의미망을 더 확고히 구축함으로써 이 뮤지컬이 가지고 있는 제한을 어떻게 극복하는지를 살펴보고자 한다. 다음의 <표 1>과 <표 2>에서 이 작품에 사용된 음악들을 정리하였다.

<표 1> <노트르담 드 파리> 1막에 사용된 음악목록²⁶⁾

제 목		가 창 자	조 성	형 식
1막	1. 대성당들의 시대	그랭구와르	C단조-E단조	아리아
		에올리아 선법을 사용한 특징적인 상행음계의 후렴 도입부		
	2. 거리의 방랑자들	클로팽/집시무리	C단조	아리아/합창
		최하성부의 연속적 반음 진행		
	3. 프롤로의 명령	프롤로	E ^b 장조 혹은 E장조	레치타티브
		3음이 없는 E화음에 D [#] -A [#] 으로 구성된 화음으로 시작하고, 이것은 중4도와 단2도 불협화음의 집합으로 갈등을 암시하는 복선의 화음이 됨		
	4. 에스메랄다의 춤	페뷔스	A장조-G장조	전주/ 레치타티브
		악기전주 멜로디는 <보헤미안>의 메인 멜로디와 유사하고 이것은 에스메랄다의 등장을 암시		
	5. 보헤미안	에스메랄다	A장조-D단조-E단조	아리아
		정격중지 대신 sus4를 이용한 3음을 회피하는 딸림화음 사용		

26) 뮤지컬에 사용된 노래들을 연주형태, 가사내용, 극의 흐름에서의 역할 등을 기준으로 다양하게 분류 가능하다. 예를 들어 연주 형태에 따라 독창, 중창, 합창으로, 내용과 역할에 따라 '컴퍼니 송(작품전체의 분위기와 주제를 나타내는 내용과 역할의 합창이나 기악곡),' '아이옌 송(배우의 역할을 분인이 소개하는 내용의 노래)' 등으로 분류된다. 이 표에서는 오페라의 분류 방법인 아리아, 아리오소, 그리고 레치타티브로 분류하였다.

제 목		가 창 자	조 성	형 식
1막	6. 에스메랄다, 너도	클로팽	D단조	아리오소
		다른 곡들의 화성과 매우 다른 장단 7 th 화음들의 사용		
	7. 다이아몬드	플뢰르 드 리스	C [#] 단조	아리아
		'대성당의 시대'에 사용되었던 상행음계 선율을 후렴부의 도입부에서 사용		
	8. 미치광이들의 축제	그랭구와르/	E단조-B단조-C [#] 단조-B단조-B ^b 단조-C단조-G단조	아리아/합창
		반주의 최하성부에서 계속되는 연타음들과 조성의 잦은 변화는 곡 전체에 긴장감을 고조시킴		
	9. 미치광이들의 교황	콰지모도	F단조	아리아
		전체적으로 F단조이지만 D ^b 화음으로 맺는데 이것은 곧이어 따라올 '마녀'의 조성인 C [#] 단조의 으뜸음의 이명동음		
	10. 마녀	프롤로/콰지모도	C [#] 단조-B장조	아리오소
		자연단음계 사용하여 선법의 사용과 연관성을 가짐		
	11. 버려진 아이	콰지모도	E단조-D단조	아리아
	12. 파리의 문들	그랭구와르	E ^b 단조	아리아
	13. 납치시도	페뷔스/에스메랄다/군인들	E ^b 단조	아리아/합창
		전주와 노래 시작에서의 반음계를 이용한 유니즌 선율과 F [#] 의 오스티나토 음형		
	14. 기적의 궁전	클로팽/군중	E ^b 단조-A ^b 장조-B ^b 장조	아리아/합창
		최하성부의 빠른 연타음들은 긴장감을 주고 곡의 후반으로 갈수록 화성이 두꺼워짐		
	15. 페뷔스라는 이름으로	에스메랄다/그랭구와르	G단조	레치타티브
	16. 태양처럼 눈부신	에스메랄다/플뢰르 드 리스	C장조-C단조-C장조	아리아
		선법교환 기법을 사용하여 페뷔스에 대한 두 여인들의 다른 시각을 표현		
	17. 괴로워	페뷔스	F [#] 단조-A ^b 단조-B ^b 단조-C단조	
	두 여주인공들의 순수한 노래 다음으로 증음정 조성인 F [#] 단조를 사용함으로써 페뷔스의 고통과 괴로움을 극적으로 표현			
18. 아나키아	프롤로/그랭구와르	D단조-E단조-F [#] 단조	레치타티브	
19. 물을 주오	프롤로/콰지모도/군중	D단조	아리오소	
	하행하는 반음음계가 시작 선율에서와 중간 반주부의 최하성부에 계속 등장			

제 목		가 창 자	조 성	형 식
1막	20. 아름답다	콰지모도/프롤로/ 페뷔스	D단조-F단조- A ^b 단조-F단조	아리아
		D단조로 시작해서 F단조와 A ^b 단조로 F단조로 끝남. 세 남 자주인공들이 가리키는 에스메랄다의 '이방인의 아베마리 아' 노래와 같은 조성을 보여주어 두 곡의 연관성을 나타냄		
	21. 내 집은 그대의 집	콰지모도/에스메랄다	C단조-F단조	아리아
	22. 이방인의 아베마리아	에스메랄다	F단조	아리아
		♯ 박자의 사용으로 클래식한 아베마리아 선율느낌 표현하 였으나 조성은 다른 아베마리아 아리아들과 달리 단조		
	23. 내 마음을 볼 수 있다면	콰지모도	C [#] 단조	레치타티브
	24. 파멸의 길로 나를	프롤로	C [#] 단조-D [#] 단조	아리아
	25. 그림자	페뷔스/프롤로	D단조-D ^b 단조	레치타티브
	26. 발다무르 카바레	그랭구와르	C [#] 단조-F단조	아리아
2막	27. 사랑의 기쁨	페뷔스/에스메랄다	D ^b 장조-F장조- B ^b 장조-G ^b 장조	아리아
	28. 숙명이여	그랭구와르	D장조	아리아

〈표 2〉 〈노트르담 드 파리〉 2막에 사용된 음악목록

제 목		가 창 자	조 성	형 식
2막	29. 피렌체	프롤로/그랭구와르	D장조-D단조	아리아
		'대성당의 시대'에 사용되었던 에올리아 선법의 특징적 상 행음계의 후렴 도입부 차용		
	30. 성당의 종들	콰지모도/ 그랭구와르/프롤로	D단조-F단조-F장조	아리아/합창
		당김음 형태를 사용하여 흔들리는 종을 묘사		
	31. 그녀는 어디에?	그랭구와르/프롤로/ 클로팽	A ^b 장조-G단조	레치타티브/ 아리아
	32. 새장 속에 갇힌 새	에스메랄다/콰지모도	G단조-C단조	아리아
		클로팽	D단조-F [#] 단조	아리아
	33. 죄인들	앞선 곡에서와 같이 증4도 음정관계로 조성 이동하여 긴장 감 생성		
	34. 재판	에스메랄다/프롤로	C단조	아리오소
2막	35. 고문	에스메랄다/프롤로	C단조	아리오소
	36. 신부가 되어 여자를 사랑한다는 것	프롤로	C단조-D단조	레치타티브/ 아리아

제 목		가 창 자	조 성	형 식
2막	37. 페뷔스	에스메랄다	G단조-B ^b 단조	아리아
		에스메랄다가 페뷔스는 향한 마음을 노래하지만 이 곡 뒤에 약혼녀가 가는 페뷔스의 아리아가 나온다. 이 곡은 그 중간역할을 하고 있고, B ^b 단조의 마무리는 딸림조인 F장조를 자연스럽게 유도		
	38. 그대 곁으로 돌아 가겠어	페뷔스	F장조	아리아
	39. 말 탄 그대 모습	플뢰르 드 리스	G단조	아리아
	40. 에스메랄다를 찾아가 프롤로	에스메랄다/프롤로	G단조	레치타티브
	41. 네가 춤추던 그날 아침	에스메랄다/프롤로	E ^b 장조-B ^b 장-E ^b 장조	아리아
	42. 해방	에스메랄다/콰지모도/그랭구와르/클로팽	C단조-E ^b 단조	아리아/합창
	43. 달	그랭구와르	C단조	아리아
		하행 선율을 통해 달빛이 땅을 비추는 모습을 묘사		
	44. 그대에게 호감을 줄게요	에스메랄다/콰지모도	A ^b 장조	아리오소
	45. 불공평한 이 세상	콰지모도	B ^b 장조-D ^b 장조	아리아
	46. 살리라	에스메랄다	F [#] 단조-B장조	아리아
		미리 발표된 곡으로 이 작품을 대표하는 곡 중의 하나		
	47. 노트르담 습격	에스메랄다/그랭구와르/프롤로/클로팽/페뷔스	C장조-G단조	아리아/합창
	48. 추방	페뷔스	C장조-D단조	아리아
	49. 나의 주인, 나의 구원자	콰지모도/프롤로	D단조	아리아
	50. 그녀를 내게 주오	콰지모도	E장조	아리아
	51. 춤을 춰요, 나의 에스메랄다	콰지모도	D단조-A ^b 장조	레치타티브/아리아
		후렴부의 계속되는 상행전조의 반복을 통해 극적으로 이 작품의 대미를 장식		

4.1. 서사에서의 역할

뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉는 원작에 존재하는 모든 사건들을 다루고 있지 않다. 위고는 그의 작품에서 여러 인간 군상들과 그들에 의한 사건들을 현세로의 투영을 통해 자기통찰과 반성, 그리고 계몽을 추구하였다. 각색된 뮤지컬에서는 각각의 집단을 대표하는 등장인물을 집중 조명하여 개개인의 심리 묘사와 인물 간의 갈등을 통하여 작가의 의도를 내포하려 하였다. 그리고 그것은 그들이 부르는 아리아들을 통해 결정적으로 표현된다. 연극적 대사나 대화가 없는 송스루 뮤지컬인 이 작품에서 어떻게 아리아를 통해 혹은 음악을 통해서만 등장인물들의 심리묘사와 서사가 표현될 수 있는가? 이것은 일차적으로 음악과 동반되는 가사를 통해 표현된다. 가사는 그 가사의 내용을 반영한 음악에 힘입어 더욱 섬세하고 극적으로 표현하고자 하는 내용을 효과적으로 전달한다. 이러한 예는 쉽게 찾아 볼 수 있는데 가장 대표적인 것은 콰지모도가 감옥에 갇혀 고통 속에 물을 찾으며 부르는 ‘물을 주오, *A boire*’이다. 콰지모도가 이 곡에서 계속적으로 갈망하는 ‘물’은 선율과 반주에 나타나는 순차적으로 하행하는 음형을 통해 ‘떨어지는 물’로 표현됐다. 예 1에서 선율의 시작 음, G는 마디 13부터 시작하여 마디 15의 D까지 순차적으로 하행진행하고, 반주는 각 박자가 4개의 16분음표로 이루어진 음형을 사용하고 있는데 각 박자의 첫 음에는 전체적으로 하행하는 음계의 첫 음이 위치하고 있다.(C-B-B^b-A-G-F-E-D) 한 박자 안에서의 첫 음 외 음들에는 반복적인 3도 음정의 음형을 사용함으로써 밑으로 그리고 방울방울 떨어지는 물의 형태를 음형화 하였다.

예 1. '물을 주오' mm.12-15

m.12 m.13 m.14 m.15

물 한 모금 내게 주오 누가 나에게 물 한 모금만

이러한 가사와 음악의 밀접한 관계를 통한 표현의 시너지 효과 이외에 음악 자체의 직접적인 요소들을 통한 서사의 표현 방법은 없는가? 이 물음에 대한 답을 다음에서 심리의 묘사와 사건의 대립과 갈등 구조 표현으로 나누어 설명하고자 한다. 이 두 표현 방법들 모두 가사 없이 이미지의 인지와 같은 순간적 인지를 통한 다양한 의미들의 수용을 의미한다. 즉, 사건과 사건의 흐름을 언어(가사)를 통한 부가 설명 없이 감각적으로 이해할 수 있게 한다. 앞서 설명하였던 방법이 가사의 내용을 음형화하여 표현하는 방법이었다면 이것은 조성의 변화와 화음의 대비를 통한 이차원적인 표현 방법이라 할 수 있다. 또한 음악을 통해 극에서 나타나는 상징적 표현을 동반하고 있어 각각의 음악에 상징적 의미를 부여한다.

4.1.1. 인물의 심리묘사

한정된 분량의 가사와 대사를 통해 등장인물들의 심리를 표현하기는 그리 쉽지 않다. 인간의 심리 혹은 그것의 변화는 단어들이나 문장 등으로 쉽게 표현되지 않는 복잡적이고 다양한 요소들을 통해 주로 은유되거나 암시되기 때문이다. 그러나 음악을 통해서만은 감각적으로 이해되는 표현을 보다 능률적이고 정확하게 관객에게 전달할 수 있다. 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉에서 에스메랄다와 플뢰르 드 리스, 그리고 페뷔스의 심리를 음악을 통해 함축적이고 감각적으로 묘사하고 있다. 에스메랄다와 플뢰르 드 리스가 함께 부르는 아리아 ‘태양처럼 눈부신, *Beau comme le soleil*’은 그들이 사랑하는 단 하나의 사랑, 페뷔스를 두고 서로 다른

시선과 입장으로 생기는 그들의 심리를 묘사한 곡이다. 또한 이 곡에 바로 이어 페뷔스가 부르는 ‘괴로워, *Déchiré*’는 그가 사랑하는, 앞서 노래한 두 여인에 대한 그의 심리적 갈등과 괴로움을 표현한 곡이다. 이 작품을 소개하는 문헌들에서는 이 두 곡들을 분리하여 각각의 의미를 설명하고, 특히 뒤에 언급한 페뷔스의 ‘괴로워’에 대해서는 남자 무용수들의 발레와 찰스 댄스가 결합한 현대 무용을 통해 페뷔스의 심리를 드라마틱하게 표현한다고 한다. 이에 동의하지만 근본적으로 이 두 곡들은 탄탄한 음악적 연결고리를 통해 하나의 그룹으로 묶여져 있기 때문에 무대 위의 연출 변화만을 기준으로 두 곡을 분리하여 연구하는 것 보다 하나의 연결된 곡으로 연구하는 것이 나을 것이다.

페뷔스를 사랑하는 두 여인, 에스메랄다와 플뢰르 드 리스는 ‘태양처럼 눈부신’의 시작 부분에서 왕자님(에스메랄다)과 군인/악당(플뢰르 드 리스)으로 페뷔스를 지칭하면서 그에 대한 사랑의 심정을 가사만 다른 동일한 선율을 통해 교대로 부르며 표현한다. 곡 후반부에 이르러서는 둘이 함께 화음을 만들며 중창형식으로 페뷔스를 향한 이 사랑의 노래를 마무리 한다. 비록 서로가 페뷔스를 지칭하는 단어의 선택은 다르지만 전반부의 내용은 거의 유사하며 후반 부분에서 동일한 가사를 함께 부르기 때문에 전체적으로 가사의 내용만으로 두 사람의 시선의 차이를 알 수 없다. 그러나 한 남자를 향한 서로 다른 두 개의 시선의 표현은 음악에 나타난 선법 교환(Modal Mixture)²⁷⁾을 통해 이루어진다. C장조의 정격종지와 온음계적인 선율과 화성진행을 가지고 있는 전형적인 C장조인 이 곡은 A A' A A' B B'으로 단순하고 반복적인 형식을 가지고 있다. 그러나 A와 B가 C장조인 반면 A'과 B'은 C단조로 전조되어 전체적으로 C장조와 C단조가 계속적으로 반복해서 나타난다.(이것은 C장조에서의 같

27) 같은 으뜸음조의 화성을 빌려와 사용하는 것을 의미한다. 예로써 C장조의 화음들과 다른 성질의 화음들을 같은 으뜸음조인 C단조에서 빌려다 사용하는 것으로 C장조의 으뜸화음은 장3화음이지만 C단조의 으뜸화음인 단3화음으로 C장조에서의 으뜸화음을 대체하는 것 등이 있다.

은 으뜸음조로의 조성변화는 앞서 언급한 선법 교환 기법이다.) 그리고 ‘C’라는 C장조와 C단조의 으뜸음-페뷔스를 상징하면서 ‘C’에서 파생되는 두 가지 조성의 혼용은 페뷔스를 향한 각기 다른 두 여인들의 심리적 변화와 입장의 차이를 동일한 으뜸음의 두 조성인 장조와 단조를 통해 표현하고 있는 것이다. 다음의 예 2-1과 예 2-2는 각각 같은 으뜸음조의 장조(A부분의 첫 다섯 마디들)와 단조의 시작 부분(A’부분의 첫 다섯 마디들)을 보여주고 있으며 특히 예 2-2의 단조로의 시작에서는 선율이 전체적으로 6도 위로 옮겨져서 불리며 극적인 효과를 더욱 극대화 시키고 있다

예 2-1. ‘태양처럼 눈부신’ C장조 부분 mm.1-5

예 2-2. ‘태양처럼 눈부신’ C단조 부분 mm.9-13

이 ‘태양처럼 눈부신’이에 이어 바로 노래되어지는 페뷔스의 ‘괴로워’는 이 두 여인들 사이에서 갈등하는 페뷔스의 심리를 표현하고 두 여인 노래하는 태양이 자신임을 한 번 더 확증한다. 먼저 이 곡은 A B A 형식의

한 악구가 전조를 통해 반복되는 형식이다. 그리고 이 아리아의 시작 조성은 F#단조이다. 이 조성은 앞의 곡, '태양처럼 눈부신'의 C장조와 긴장과 불안을 야기한다. C장조의 으뜸음, C와 F#단조의 으뜸음, F#이 중4도의 강한 불협화음 관계를 이루며, 작품 전체의 아리아들의 흐름에서 두 곡 사이에 갈등을 부각시킨다. 서로 다른 환경과 계급에 있는 두 여인의 페뷔스에 대한 사랑과 이에 갈등하고 괴로워하는 페뷔스의 심정을 C장조와 대비되는 F#단조 조성으로 전조 없이 예 3의 마디 1과 마디 2에서와 같이 주선율을 바로 외치는 음악적 표현을 통해 그의 심리적 절규를 묘사하였다. 곡 전체의 조성의 흐름은 F#단조-A^b단조-B^b단조-C단조로 F#단조는 A^b단조로 전조되어 A B A형식의 악구를 반복하고 다시 B^b단조로 전조되었다가 C단조의 A A' 부분을 노래하고 끝난다. 각 부분의 조성은 장2도의 간격으로 상행하고 있으며 F#은 G^b와 이명동음-궁극적으로 C단조로 끝난다. 장2도 상행진행을 통한 세 번에 걸친 조성의 변화는 관객들에게 긴장을 부여하고 있다. 다음 예 3에서는 각 전조가 일어나는 시작 부분의 두 마디를 편집하여 보여주고 있다. 시작인 마디 1은 F#단조로 시작한 뒤 마디 26에서 A^b단조로 전조가 되어 앞서 불렀던 선율을 다시 부른다. 그리고 마디 42에서 B^b단조로 전조되어 후렴구 선율을 반복하여 부르고 난 뒤 마디 58에서 C단조로 전조되어 후렴구를 반복하며 곡을 마무리 한다. 선율 또한 각각의 조성에서 높은 음역에서 반복적으로 노래되어짐으로 페뷔스의 고통스런 절규를 음악의 절정에서 드라마틱하게 표현하고 있다. 또한 이 곡의 마지막 조성, C단조의 으뜸음은 앞서 두 여인이 부른 아리아의 조성의 으뜸음과 동일한 음이며, 같은 으뜸음조라는 조성의 연계는 두 여인이 이야기하던 사람이 페뷔스임을 다시 입증시켜 준다. 그러나 두 여인의 아리아가 장조로 끝났다면 페뷔스의 아리아는 단조를 사용하여 종지한 것은 두 여인 사이에서 갈등하고 괴로워하는 페뷔스의 마음을 다시 한 번 표현하고 있다.

예 3. ‘괴로워’의 전조되는 각 부분의 시작하는 두 마디 단위의 예

The musical score for '괴로워' (Gwiro) is presented in two systems. The first system shows measures m.1, m.2, m.26, and m.27. The second system shows measures m.42, m.43, m.58, and m.59. Each system consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are '이 고 똥 어 땔 게 땔 야 하나' and '이 고 똥 어 땔 게 땔 야 하나'.

4.1.2. 인물간의 갈등과 대립 구조

이 작품의 시작은 그랭구와르가 작품의 배경을 설명하고 서막을 알리는 노래, ‘대성당들의 시대’를 부르며 시작된다. 이어 집시들의 리더인 클로팽과 집시무리들이 합창하는 힘이 넘치고 거친, 다른 한편으로는 집시들의 애환이 서려 있기도 한 ‘거리의 방랑자들, *Les sans-papiers*’이 불리운다. 연이은 이 두 곡은 모두 C단조로 시작하고 곡이 흐르는 동안 단조의 색채를 그대로 유지하고 있다. ‘대성당들의 시대’가 비록 C단조로 시작되었지만 E단조로 종지된 것에 비해 ‘거리의 방랑자들’은 C단조로 시작과 끝을 이룬다. 또한 곡의 마지막 부분에서 으뜸화음-C, E^b, G-의 3음인 E^b대신 E를 사용함으로써 피카디리 3도 (A Picardy Third) 종지를 이루었다.²⁸⁾ 이 종지는 주로 단조곡에서 단3화음의 으뜸화음을 장3화음

28) ‘피카디리 3도’를 통한 종지는 중세, 르네상스시대 부터 사용되어진 관습적 종지형식들 중의 하나로 단3화음 종지가 예상되는 곳에서 단3화음 대신 장3화음을 사용하는 것이다. 특히 단조곡에서 단3화음 종지를 그 시대에 가장 ‘완전한 화음’이라 생각하는 장3화음으로 변화를 주어 종지하는 관습적 종지형이다.

바꾸어 종지하는 형태로 역으로 이것의 사용은 이 곡이 C 단조라는 것을 분명하게 보여 준다. 이 종지형의 사용은 중세, 르네상스 시대의 단조 음악에 사용된 음악 기법의 관습을 충분히 따랐다는 증거가 되며, 이를 통해 이 극에 중세, 르네상스 시대 분위기를 제공하였다. 이 '거리의 방랑자들'이 비주류 계층을 대변하는 곡이라면 이에 곧 나오는 프롤로의 '프롤로의 명령, *Intervention de Frollo*'은 극 안에서 주류계층의 노래이다. 성안으로 진입하려는 집시들을 혼란을 일으키는 하위계층으로 매도하고, 이들을 성 밖으로 몰아내고자 하는 프롤로의 의지는 집시들과 갈등과 대립을 만든다. 이것은 '프롤로의 명령'의 첫 시작과 끝에서 강조되는 화음-E와 D[#]-A[#]으로 구성된 화음으로 표현 된다. 이 극도의 긴장감을 주는 이 화성은 예 4-1의 첫 박자의 반주 화성과 예 4-2의 후주의 마지막 부분에서 강조되면서 나타난다. 단2도(E-D[#])와 중4도(E-A[#])를 포함한 이 불협화음은 갈등과 대립을 표현하며 앞으로 있을 사건의 진행을 암시하는 복선의 화음이 된다. 또한 이 '프롤로의 명령'의 조성은 정확히 제시되어 있지 않고 있지만 으뜸화음은 앞서 설명한 처음과 끝에 배치된 E와 D[#]-A[#]으로 구성된 화음일 것이다. 이 화음이 E 장조에 기초한 변형된 화음이라 여긴다면 3음이 생략되고 5음이 반음 내려진 E 장3화음(EM^{b5})-이 곡의 으뜸화음은 E 장3화음이 되고, E 장조가 가장 가능한 조성이 될 것이다. 예 4-3에서와 같이 C-E^b-G로 구성된 앞 곡의 C 단조의 으뜸화음은 E-G[#]-B의 E 장조의 으뜸화음과 모든 구성음들이 단2도로 불협화음을 만든다. 즉, E^b과 E, G와 G[#], 그리고 C와 B가 모두 단2도를 생성함으로써 반음계적인 강한 불협화음정을 만들고 있는 것이다. 공통음이 존재하지 않고 부딪히는 이 두 조성의 으뜸화음들은 집시들의 수장, 클로팽과 주류 계층의 수호자 역할의 프롤로가 서로 이해하고 공통점을 찾아 화해 할 수 없는, 두 사람의 갈등과 대립적 운명을 음악으로 나타내고 있다.

예 4-1. ‘프롤로의 명령’ 시작 부분 mm.1-2

예 4-2. ‘프롤로의 명령’ 마지막 부분 mm.13-15

예 4-3. ‘거리의 방랑자’의 으뜸화음(C단3화음)과 ‘프롤로의 명령’의 으뜸화음(E장3화음)을 합친 음계

등장인물간의 갈등과 대립구조는 이 작품의 주요 곡들 중 하나인 ‘아름답다’에서 그 절정을 이룬다. 우선 이곡은 앞서 언급을 하였듯이 이 작품이 초연되기 전 싱글앨범으로 미리 발표한 세 곡들 중의 한 곡이다. 그만큼 음악적 완성도가 뛰어나고 작품을 잘 표현하는 곡임을 의미한다.

발표된 다른 두 곡과는 다르게 이 곡은 에스메랄다를 사랑하는 세 남자들, 콰지모도, 프롤로, 그리고 페뷔스가 부르는 남성 3중창이다. 에스메랄다에 대한 각기 다른 욕망을 가사와 음악의 변화로 표현하고 있으며, 전체적으로 이들 사이에 형성되는 대립과 경쟁의 구도의 관계 역시 조성 변화를 통해 묘사하고 있다. A B B' 형식의 악곡을 세 남자 등장인물들이 각기 부르고 난 후 세 명이 함께 후렴 B B'을 부르면서 끝낸다. 각각의 등장인물이 부르는 부분인 A B B'는 세 사람 모두 유사한 가사의 내용을 가지고 있고 있으며 그에 맞춘 음악의 변화도 동일하다. 콰지모도는 A에서 에스메랄다의 아름다움을 칭송하며 B B'에서 그녀의 치맛자락에 꽂힌 자신의 시선을 의식하며 악마에게 영혼을 팔아서라도 그녀를 만지고 싶다고 한다. 프롤로도 A에서 에스메랄다의 아름다움으로 자신이 욕망의 눈을 떴고 B B'에서는 그녀를 가지게 해달라고 기도한다. 마지막으로 페뷔스는 A에서 마법에 걸린 듯 에스메랄다에게 빠져들었다고 하면서 B B'에서 약혼녀와의 언약을 저버리고 그녀를 원한다고 한다. 에스메랄다의 치명적이고 유혹적인 아름다움을 묘사하는 A에서는 단조로 노래하고 에스메랄다를 소유하고자 하는 욕망의 B와 B'의 앞부분에서는 같은 으뜸음조인 장조로 전조되었다가 B'의 후반부에서 B의 장조 조성의 나란한조인 단조로 전조하면서 마무리한다. 음악에서의 전조의 변화를 중심으로 살펴보면 다음 <표 3>과 같다.

<표 3> '아름답다' 형식 및 조성 분석

가창자	콰지모도			프롤로			페뷔스			콰지모도 프롤로 페뷔스	
형식	A	B	B'	A	B	B'	A	B	B'	B	B'
마디	3-11a	11b-15	11-20	24-32a	32b-36	32b-41	45-53a	53b-57	53b-62	66-70	66-77
조성	D단조	D장조	B단조	F단조	F장조	D단조	A ^b 단조	A ^b 장조	F단조	A ^b 장/ 단조	F단조
	♭5도 상행전조			♭5도 상행전조							

각 등장인물이 부르는 독창 부분이 개인적 심정의 변화를 가사와 음악으로 함께 나타냈다면 각 등장인물들 간의 대립과 갈등은 음악의 조성변화만으로 나타났다. 즉, 콰지모도의 독창부분이 끝나는 B' 부분은 B단조 조성을 가지고 있는 반면 뒤를 이어 등장하는 프롤로의 A 부분은 앞선 조성의 감5도²⁹⁾ 위인 F단조 조성을 가지고 있다. 이러한 감5도 위의 조성으로 전조되는 형태는 프롤로의 뒤를 이어 등장하는 프롤로와 페뷔스 사이에서도 동일하게 나타난다. (이러한 조성의 변화는 위 표 3의 전조분석에서 '감5도 상행전조'로 표기하였다.) 감 5도 혹은 증 4도로의 조성 변화는 사건 간 혹은 인물 간의 대립과 갈등 구조를 명확하게 묘사하는 음악의 직접적인 표현 방식들 중의 하나이다. 이들 세 등장인물의 독창 부분이 끝난 뒤 모두 함께 B와 B' 부분을 A^b장/단조로 부르고 페뷔스 독창 부분의 B' 부분의 조성인 F단조로 곡을 마무리한다. 이 조성은 C단조로 시작하여 F단조로 끝나는 콰지모도가 부르는 '내 집은 그대의 집, *Ma Maison, c'est ta maison*' 거쳐 에스메랄다의 아리아인 '이방인의 아베마리아, *Ave Maria Païen*'의 조성이 된다. (예 5의 '이방인의 아베마리아' 참조) 앞서 부른 '아름답다'에서 마지막 부분에서 남자 등장인물들의 합창이 F단조에서 끝나고 에스메랄다의 아리아가 동일한 조성을 가지고 있다는 것은 콰지모도의 곡을 포함한 세 곡이 동일한 맥락에서 이해될 수 있다. 여기서 특히 주목 할 것은 에스메랄다의 아리아이다. 제목에서 나타나고 있듯이 이 곡은 가사 뿐만 아니라 음악의 분위기도 천주교의 성가곡을 암시한다. 그러나 '아베마리아'로 유명한 프란츠 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)나 샤를 구노(Charles-François Gounod, 1818-1893)의 작품들이 각각 B^b장조와 F장조인 것을 비롯하여 대부분의 성모께 기도드리느 내용의 '아베마리아' 아리아는 장조인 반면 이 곡은 음형이나 반주 형태 그리고 가사의 내용이 기존 '아베마리아' 곡들과의 많이

29) 증4도의 자리바꿈 음정으로 음의 위치만 바뀌었을 뿐 소리의 질은 동일한 불협화음이다. 앞서 언급한 '태양처럼 빛나는'의 조성과 '괴로워'의 조성 사이의 증4도 음정이 표현하는 것과 유사하게 대립과 긴장을 의미한다.

유사함에도 불구하고더라도 단조로 작곡되어졌다는 것은 의미심장하다. 그것은 제묵에서와 같이 이방인인 에스메랄다가 이미 태생적으로 가지고 있는 비주류, 그리고 집시라는 한계를 단조를 통한 어둡고 슬프게 음악적으로 표현하고 있는 것이다.

예 5. '이방인의 아베마리아' 시작 부분 mm.1-6

The musical score for 'Ave Maria' by Liszt, measures 1-6. The score is in 4/8 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Korean: '아 베 마 리 아 용 서 하 소 서'.

4.2. 미장센에서의 역할

뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉의 제작배경 설명에서 언급하였듯이 이 작품은 전통 극장 보다 다목적 공연공간을 사용하고 음반 산업과 연계된 태생적 특징 때문에 콘서트 스타일을 가지도록 제작되었다. 또한 이 원작을 바탕으로 소설뿐만 아니라 영화, 연극, 애니메이션 등 다양한 매체를 통해 지속적으로 재생산이 되었기 때문에 이미 관객들에게 입력되어 있는 사실적인 무대의 재현은 많은 부담감이 따른다. 이러한 제약을 극복하기 위해 관객의 상상에 근거를 둔 상징적 무대와 미장센을 추구하였는데, 사실적인 극적 배경 보다는 다목적 공간에서 원활히 연동되고 극보

다는 각각의 음악의 분위기와 어울리는, 아리아마다 한편의 뮤직비디오를 감상하는 것과 유사한 느낌을 갖게 한다. 그래서 이 작품의 무대를 포함한 미장센은 모호하고 상징적이다. 이러한 공간적이고 섬세한 시각적인 무대와 미장센의 부재를 채우기 위해 음악이 효과적으로 사용되어 졌다. 예를 들어 록 뮤지컬에서와 같은 콘서트 스타일의 아리아와 녹음된 배경음악, 그리고 은유적이고 상징적인 옛 언어의 가사를 동시에 사용함으로써 새로운 분위기를 생성하고 이것이 이 작품의 독특한 미장센 중의 하나로 자리매김 된다.³⁰⁾ 미장센의 여러 부분들 중에서 이 장에서는 무대와 배경을 중심으로 살펴보고자 한다. 먼저 작품의 시대적 배경을 음악을 통해 어떻게 관객에게 각인시키는지 알아보고 다음으로 전체적으로 상징적인 무대에서 장면을 설명하기 위한 변화된 무대를 강조하고 그 효과를 극대화시키는 역할을 음악이 어떻게 수행하고 있는지 살펴보기로 하겠다.

4.2.1 배경

위고의 〈노트르담 드 파리〉가 1831년에 출판되었지만 작품의 배경은 1482년 중세, 르네상스의 시대적 기운이 융성하고 있지만 다른 한편으로는 근대 개념이 조심스레 대두되는 시기를 배경으로 하고 있다. 이러한 원작의 역사적 배경을 설명하기 위해 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉에서는 1막의 시작과 2막의 시작에 ‘대성당들의 시대’와 ‘피렌체, *Florence*’가 각기 배치되어 있다. 이 두 곡은 이 작품을 이해하는데 결정적인 역할을 하는 작품의 축이며 시대 변화에 대한 작가의 통찰을 함축적으로 제시하고 있다. 가사로 설명하고 있는 시대와 그것의 변화를 음악에 사용된 요소들에서도 찾아 볼 수 있는데 이를 통해 관객들이 작품의 배경을 이해하는데 도움을 준다.

음유시인 그랑구와르 부르는 ‘대성당들의 시대’는 이 작품을 시작하는

30) Do Rozario, op. cit., pp.130-131.

첫 곡으로서 이 작품을 대표하는 상징적인 곡이다. 특히 싱글로 먼저 발표되었던 세 곡들 중의 한 곡으로 '살리라'와 함께 이 작품에서 가장 잘 알려졌다. 또한 뮤지컬의 형식면에서도 대부분의 뮤지컬 작품들이 합창곡 형식으로 시작하는 관습을 가지고 있는 반면, 이 작품은 프랑스 스펙타클 뮤지컬의 특징인 콘서트 형식을 그대로 보여주는 이 독창곡을 작품의 시작으로 삼았다. 그만큼 이 작품에서 이 곡의 비중은 중요하고 상징적이며 의미 있다. 음악 분석에서는 레치타티브와 아리아의 중간인 아리오소 스타일로 곡의 서두를 열고 곧 상행하는 선율로 시작하는 특징적인 후렴구를 노래한다. 이 후렴구는 C단조의 시작 조성에서 D단조를 거쳐 E단조로 전조 된 뒤 마무리된다. 이 곡에서 두 가지 음악적 요소들이 이 작품의 시대상을 내포하고 있는데 교회선법³¹⁾의 사용과 중세, 르네상스 시대에 나타나는 관습적 초기 화성적 진행의 연속적 사용이다. 먼저 후렴구의 시작인 상행하는 선율에서의 교회선법을 사용하여 시대적 배경을 음악으로 설명하였다. 예 6-1의 '대성당의 시대' 중 후렴구의 시작부분에서 마디 17에서 마디 20까지 이르는 상행하는 선율은 이 곡의 가장 특징적이고 도드라지는 악구이다. 이 상행하는 선율형태는 이 곡에서 뿐만 아니라 2막의 시작곡인 '피렌체'와 클로팽의 '에스메랄다 너도, *Esmeralda tu sais*'와 같이 독창곡들에서 비슷하게 반복되어 사용되어진다. 그만큼 이 상행하는 선율은 이 작품 전체에서 특징적인데, 이 선율은 중세, 르네상스 시대에 사용되어졌던 교회선법에 기초하고 있다. 이 작품의 배경이 되는 시대는 음악적으로 장조와 단조라는 개념이 확립되기 전 시대였기 때문에 그 당시 대부분의 작품들이 교회선법 중 하나를 택하여 작곡되었고 이러한 선법의 사용으로 중세, 르네상스 음악의 고유한 색채가 형성되

31) 교회선법(church modes)은 중세, 르네상스시대에 사용되었던 선율선법으로 초기에는 정격선법인 도리아(Dorian), 프리지아(Phrygian), 리디아(Lydian), 믹솔리디아(Mixo-lydian)와 이들의 변격선법인 히포도리아(Hypo-dorian), 히포프리지아(Hypo-phrygian), 히포리디아(Hypo-lydian), 히포믹솔리디아(Hypo-mixolydian) 총 8가지의 선법으로 구성되었다. 후에 에올리아(Aeolian)과 이오니아(Ionian), 그리고 이 선법들의 변격선법인 히포에올리아(Hypo-aeolian)과 히포이오니아(Hypo-ionian)이 합쳐져 총 12가지 선법이 사용되었다.

었다. 이 상행하는 선율에 사용된 선법은 에올리아 선법(Aeolian mode)으로서 근대에 이르러 이오니아 선법(Ionian mode)과 함께 계속 사용되어지는데 에올리아 선법은 단조의 기초가 되고 이오니아 선법은 장조의 기초가 된다.(예 6-2의 에올리안 선법 참조) 이 외에 콰지모도가 부르는 ‘성당의 종들, *Les cloches*’에서도 교회선법이 사용되었다. 이러한 교회선법을 이용한 선율은 근대 이후의 장조와 단조에 바탕을 둔 음악과 차이를 보이며 중세, 르네상스 시대만의 고유한 감성을 듣는 이에게 전한다. 이 곡에서 특히 이 교회선법을 사용한 상행하는 선율이 나오는 부분은(예 6-1의 마디 17에서 마디 19) 오케스트라가 반주하지 않는 무반주 부분으로서 청중이 가창하는 배우의 선율에 집중하게 하고 결과적으로 선율에서 사용된 중세, 르네상스 시대의 음악적 시대성과 색채가 더욱 부각된다.

예 6-1. ‘대성당의 시대’ 중 후렴구 mm.17-26

대 성 당 들 의 시 대 가 찾아 왔 어 이

제 세 상 은 새 로 운 천 년 을 맞 지

Fm7 Bb7 EbM7 Ab Ddim. G7 Cm

예 6-2. 에올리아 선법



이 음악적 시대성을 통한 배경의 부연설명은 교회선법을 사용한 것 뿐만 아니라 곡 전반에 걸쳐 나타나는 중세, 르네상스를 대표하는 관습적 화성진행에서도 찾아 볼 수 있다. 이것은 화성의 연속적 5도 진행으로 이 곡의 시작 부분과 후렴부분으로서 지속적으로 사용되어진다. 위의 예 6-1의 마디 20에서 마디 26에 이르는 부분에서 화성진행이 연속적으로 5도 하행하고 있음을 알 수 있다. 즉, 마디 20의 F단단7화음(Fm7)은 5도 아래인 B^b장단7화음(B^b7)으로 진행하여 연속적인 5도 하행하여 E^b장장7화음(E^bM7), A^b장3화음(A^b), D감3화음(Ddim.), 그리고 G장단7화음(G7)을 거쳐 C단3화음(Cm)으로 안착한다. 화성의 진행이 연속적으로 3도 진행이 아닌 5도 진행으로 이루어 졌다는 것은 초기 화성적 진행의 형태이며 이것은 중세, 르네상스 시대에 많이 사용되어 졌다. 조성이 확립되어 가는 과정에서 중요한 역할을 하는 음악적 요소들 중의 하나이며 이후 바로크나 고전시대 음악에서도 관습적으로 계속 사용되어지나 이처럼 곡 전체가 5도 화음진행에 바탕을 두기보다는 연결구와 같은 부분에서 주로 사용되어진다.

이와 같이 특징적 선율에 교회선법의 사용과 곡 전반에 걸쳐 사용한 화성의 연속적 5도 진행은 비록 이 곡이 20세기에 작곡되어 졌지만 그 안에서 중세, 르네상스 시대의 분위기를 음악으로서 그대로 재현하고 있음으로 가사와 함께 이곡의 배경을 좀 더 명확하게 각인시킨다. 1막의 첫 곡인 이 곡과 2막의 시작을 알리는 곡인 ‘피렌체’는 동일 선상에 놓여 있는 강한 연관성을 가진 곡들이다. 앞의 곡이 그 시대를 지배하던 종교(천주교)를 대성당을 통해 은유한다면, ‘피렌체’에서는 유럽 도시들을 통해 과학과 기술의 발달을 이야기 한다. 이러한 인류 문명의 진보는 새로운 패러다임을 소개하고 이를 통해 새로운 시대가 오고 있음을 이야기

하고 있다. 이 곡에서도 시대적 배경을 설명하기 위해 앞서 사용되었던 상행하는 선율에 교회선법을 아래의 예 7의 ‘피렌체’ 후렴의 시작 부분에 서와 같이 사용하였다.

예 7. ‘피렌체’ 후렴의 시작 부분 중 mm.23-26

그러나 위의 예 7의 마디 23과 마디 24에서와 같이 무반주를 형식과 상행하는 선율형태는 앞의 곡과 유사하나 그 길이는 단축되었고 앞의 곡과 같이 긴 휴지부를 통해 극적으로 부각되지는 않는다. 두 곡의 후렴 시작 부분은 서로 다르나 작품의 전체적 통일성을 부여하기 위해 교회선법을 통한 상행선율 이후의 후렴 부분은 연속적 5도 하행 화성진행에 바탕을 둬서 유사하다. 여기서 주목해야 할 것은 ‘대성당들의 시대’와 다른 이 곡의 전반부이다. ‘대성당들의 시대’의 전반부 역시 하행하는 연속적인 5도 화성의 진행의 바탕에 작곡되어진 반면 이 ‘피렌체’의 전반부는 동일 베이스 위에서 4도의 차용화음을 사용하는 화성 진행 기법을 사용한다. 이 화성 진행 기법은 차용화음이라는 근대 화성 개념을 사용하였기 때문에 앞선 연속적 5도 하행 화성의 진행 보다는 근대적이다. 이러한 미묘한 음악어법의 차이는 두 곡이 가지고 있는 가사 내용을 통해 알 수 있는 역사적 배경의 차이를 반영한 것으로 극에서의 서사적 의미망 구축을 위한 음악적 역할이기도 하다.

4.2.2 무대

이 작품의 무대는 노트르담 성당 벽면이 시종일관 무대 위를 채우고 있으면 움직이는 석상들과 성당 벽면 블록의 변화를 통해서 변화된 장면의 특징을 표현한다. 각 장면을 사실적으로 표현하지 않는 이러한 모호한 상징적인 무대에 특징적인 장면이 있는데 그것은 거대한 세 개의 종들이 등장하는 장면이다. 에스메랄다를 그리워하며 성당의 종치는 본인의 임무를 잊어버린 콰지모도가 부르는 ‘성당의 종들’에서 천장에서 무용수가 매달려 있는 거대한 종들이 내려온다. 이러한 무대의 변화를 더욱 극대화시키기 위해 음악에서도 이 종들이 흔들거리는 모습을 그랭구와르와 프롤로의 아리오소 형식의 도입 부분이 끝나고 콰지모도가 부르는 아리아에서 묘사하고 있다. 콰지모도의 아리아는 크게 두 부분으로 나뉘는데 교회선법을 사용하여 순차적으로上行과 하행하는 서정적 부분과 연속적인 16분 음표의 음형에 당김음을 사용하여 리듬의 변화를 준 부분이다. 이 두 번째 부분은 예 8-1의 노래 선율에 나와 있는 것처럼 붙임줄을 이용한 당김음으로 만든 음형의 연속적인 사용으로 이 곡 전반에 걸쳐 사용된다. 반주부의 최하성부는 두 박자 단위로 하행하며 바뀌고 있지만 선율을 이루고 있는 16분 음표의 음형들은 서로 붙임줄로 연결되어 음악적 악센트가 이동하면서 흔들거리는 종을 묘사하고 있다.

예 8-1. ‘성당의 종들’ mm.38-39

세레와 성찬식기도의시간을언제나우리에게알려주는종소리

노래 선율에서 이러한 당김음을 이용한 리듬에서의 묘사뿐만 아니라 선

울의 진행도 흔들거리는 종소리를 묘사한다. 모든 선율들이 대부분 단3도 이내의 낮은 도약과 온음계의 순차진행을 하면서 유연한 선율의 라인을 만들고 있고 이러한 선율이 전체적으로 13도의 넓은 음역을 오르내리면서 종들이 매달려 흔들거림으로 변화된 무대의 모습을 음악으로 표현하고 있다.

아래의 예 8-2는 ‘성당의 종들’에서 콰지모도의 노래 시작 부분인 마디 21에서부터 마디 28까지 보여주고 있다. 여기에서 콰지모도가 부르는 선율은 교회선법 중의 하나인 리디아 선법(Lydian mode)이 G로 옮긴 음계를 사용하고 있다. F에서 시작되는 리디안 선법이 G에서 만들어지면 G-A-B-C[#]-D-E-F[#]-G로 옮겨지고, 이 콰지모도의 선율에서는 처음 다섯 음들이 순차적으로 쓰이며 선율을 만들고 있다. 앞서 언급하였듯이 ‘대성당의 시대’에서도 교회선법을 사용하여 중세, 르네상스 시대를 설명하였다. 그리고 좀 더 구체적으로 살펴보면 이러한 교회선법의 사용으로 인한 음악의 특별한 색채를 넘어서 배경으로 등장하는 이 종들이 세속적인 종들이 아닌 성스러운 교회의 종들임을 상징한다.

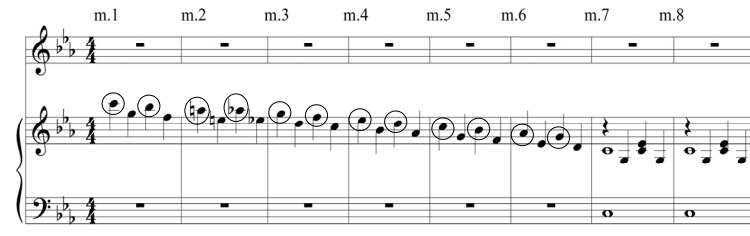
예 8-2, ‘성당의 종들’ 콰지모도의 노래 시작 부분 mm.21-28

The musical score for 'The Bells of the Cathedral' (성당의 종들) from the musical Notre-Dame de Paris, measures 21-28. The score is in 4/4 time and G major. It features a vocal line for Quasimodo and a piano accompaniment. The lyrics are in Korean: '성당의 종들은 나의 사랑 내 연인들 그'.

먼저 발매된 세 곡들에 포함 되지는 않지만 이 뮤지컬의 아리아 중에서 꾸준히 사랑받고 불리는 곡이 2막 중간에 그랑구와르가 부르는 ‘달,

Lune '일' 것 이다. 단순한 선율이지만 그 안에 남자의 절규를 묵직하게 표현하고 있다. 이 아리아가 시작될 때 제목과 같이 달이 무대에 나타난다. 기존의 무대 배경에 달과 달빛만으로 무대를 전환시키기는 그 효과가 역부족인 듯하다. 그래서 음악을 통해 달과 달이 지상을 향해 비추는 그 모습을 묘사함으로 의미 있는 상징적 공간을 구현한다.

예 9-1. '달' 전주 mm.1-8



예 9-1은 이 곡의 전주이다. 이 전주의 첫 마디에서부터 여섯 번째 마디까지 4분음표가 4도 아래로 하행하는 음형이 반복되어 진다. 그것을 전체적으로 분석하면 결국 마디 1에서부터 마디 6까지 각 마디의 첫 번째 박자와 세 번째 박자의 음들(예 9-1에서 원형으로 표시되어 있는 음들)을 연결하면 C-B^b-A-A^b-G-F-E^b-D-C-B^b-A^b-G의 하행하는 선율이 나타나고, 마디 1에서 마디 7까지 각 마디의 두 번째 박자와 네 번째 박자의 음들(원형으로 표시되어있지 않는 음들)을 연결하면 G-F-E-E^b-D-C-B^b-A^b-G-F-E^b-D-C와 같은 연속적인 순차 하행선율을 찾을 수 있다. 이 두 하행하는 선율들은 하늘에서 지상으로 비추는 달빛을 묘사하고 있으며 이 선율은 곡 후반부의 마지막 다섯 마디들에서 반복되며 강조 된다

이 곡에서 달빛을 묘사하는 이 하행하는 선율의 라인은 후렴부분에서의 노래 선율과 반주부의 최하성부의 진행에서도 나타난다. 예 9-2는 '달'의 후렴부분의 마디 29에서부터 마디 39까지를 보여주고 있는데 여기서 노래의 선율에서 점 2분음표 이상의 긴 음가의 음들을 연결하면 그 안에서 순차 하행하는 선율을 찾을 수 있다. 즉, 예 9-2의 노래 선율에서 원

형으로 표시된 긴 음가의 음들을 연결하면, 마디 29에서 G, 마디 31에서 F[♯], 마디 32에서 E, 마디 34에서 D, 마디 35에서 C, 마디 37에서 B, 그리고 마디 38에서 A를 선택 연결한 G-F[♯]-E-D-C-B-A의 하행하는 선율을 찾을 수 있다. 또한 반주부의 최하 성부에서 마디 29의 E에서 시작된 음은 마디 31의 D, 마디 32의 C, 마디 34의 B, 마디 35의 A, 마디 37의 G를 순차적으로 거쳐 마디 38의 F[♯]까지 하행 진행 한다. 최상성부(노래 선율)와 최하성부(반주부)에서 나타나는 이 두 하행하는 선율은 마디 55에서부터 마디 64에서 다시 반복되는데 이 반복되는 부분이 10마디 상당의 긴 길이와 이 곡의 절정 부분에 해당한다는 것은 이 순차 하행하는 성부 진행이 이 곡에서 중요한 의미를 가지고 있음을 상기시키고 이 곡의 제목처럼 달과 달빛을 음악으로의 묘사를 통해 무대의 변화를 이루고 있다.

예 9-2. '달' 후렴 mm.28-39

The musical score for the 'Moon' refrain (mm. 28-39) is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature changes from B-flat major to E-flat major between measures 29 and 30. The lyrics are in Korean.

System 1 (mm. 28-31):

- m.28: 한 남 자 가
- m.29: 목 놓 아 우 네
- m.30: 오
- m.31: (continuation of m.30)

System 2 (mm. 32-35):

- m.32: 적
- m.33: 한 여 자 에 게
- m.34: 그 의
- m.35: (continuation of m.34)

System 3 (mm. 36-39):

- m.36: 인 생 전 부 를
- m.37: 바 천
- m.38: 불 행 한 남
- m.39: (continuation of m.38)

5. 나가는 말

20세기 공연 예술의 한 획을 긋는 총체적 종합 예술인 뮤지컬은 다양한 모습으로 발전해 왔다. 소재와 내용은 물론 여러 문화와의 접목을 통한 형식의 다각적 변화와 기술 발전에 의한 표현 방식의 새로운 시도와 변화 등이 그러한 예일 것이다. 특히 브로드웨이 뮤지컬로 대변되는 영미권의 상업적 뮤지컬 형식에서 벗어나 고유의 문화전통과 주어진 제작 환경의 영향을 받은 뮤지컬들의 등장은 획일화를 거부하는 변화의 움직임이며, 이것의 대표적 산물이 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉일 것이다. 초창기 뮤지컬 형성에 한 축을 담당했던 프랑스 음악극의 전통을 바탕으로 하고, 위고의 시대를 초월하는 원작을 사용하여 만든 이 작품은 록 뮤지컬의 영향을 받아 콘서트 스타일의 프랑스 스펙터클 뮤지컬이라는 새로운 형식을 구성하였다. 이 새로운 시도와 접근은 작품에서 사실적 무대 표현의 부재와 서사를 통한 연극적 결속력의 저하를 초래하였다. 이러한 문제를 이 작품에서는 음악을 의미를 전단하는 연극적 장치들 중 하나로써 인식하고 이를 통해 풀어나간다. 인물의 심리묘사와 사건의 갈등, 그리고 모호한 미장센을 조성의 변화와 대조, 음계와 화성적 진행의 시대 관습적 사용, 그리고 무대의 음형화를 통해 표현하고 강조함으로써 극의 의미를 효과적으로 관객에게 전달할 수 있도록 한다.

뮤지컬에서의 음악은 단순히 배경음악이나 가사의 의미를 전달하는 보조 역할로 다루어져서는 안 된다. 대본이 결국 작가가 살아온 시대의 산물인 것과 마찬가지로 음악 역시 시대의 산물이자 문화의 산물이기 때문에 동등하게 다루어져야 한다. 이 작품에서의 연구를 계기로 다양한 뮤지컬 작품들의 음악이 지니고 있는 의미와 연극적 표현에서의 역할이 분석, 연구되어지기를 바란다. 무엇보다도 극과의 유기적으로 형성되는 관계를 연구함으로써 각각의 작품을 폭넓게 이해하고 표현할 수 있는 다양한 시선을 얻는 것이 이러한 연구의 가장 큰 수확이 될 것이다.

참고문헌

1. 단행본

- 김종로 · 김익진, 『프랑스 뮤지컬의 이해』, 춘천, 강원대학교 출판부, 2007.
- 김중효 · 유철우 · 이희정, 『공연예술의 이해』, 대구, 계명대학교 출판부, 2009.
- 러너, 『뮤지컬의 역사』, 안정보 역, 서울, 도서출판 다라, 2003.
- 베링, 『뮤지컬』, 김태은 역, 서울, 도서출판 예경, 2005.
- 원종원, 『올 댓 뮤지컬』, 서울, 도서출판 동아시아, 1998.
- 한소영, 『공연예술의 꽃, 뮤지컬 A to Z』, 전주, 도서출판 숲, 2012.
- Kenrick, John, *Musical Theatre: A History*, London, Bloomsbury Academic, 2010.
- Réti, Rudolph, *Thematic Process in Music*, New York, Macmillan, 1951.
- Tovey, Donald Francis, *Essays and Lectures on Music*, London, Oxford University Press, 1949.
- Wollman, Elizabeth I., *The Theatre will Rock: a History of the Rock Musical : from Hair to Hedwig*, Ann Arbor, Univeristy of Michigan Press, 2006.

2. 학술논문

- 김균형, 「프랑스 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉의 구성연구」, 『프랑스문화연구』 제17집, 2008.
- 진지숙, 「프랑스 뮤지컬 〈노트르담 드 파리〉」, 『프랑스학연구』 제39집, 2007.
- Darlow, Mark, "Eighteenth-century French Musical Theatre." *French Studies* Vol.66, No.1, 2012.

Do Rozario, Rebecca-Anne C., "The French Musicals : The Dramatic Impulse of Spectacle," *Journal of Dramatic Theory and Criticism* Vol.19, No.1, 2004.

Street, Alan. "Superior Myths, Dogmatic Allegories : The Resistance to Musical Unity." *Music Analysis* Vol.8, 1989.

3. 인터넷 자료

[https://en.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris_(musical))

2015년 11월 접속.

〈Résumé〉

A Study of Musical Roles by Constructing the
Dramatic Semantic Network in Musical
〈*Notre-Dame de Paris*〉

KIM Jong-Kyun

The musical 〈*Notre-Dame de Paris*〉, based on the Victor Hugo's novel, has been known as one of the representative French musicals since it has been premiered in 1998. The work not only announced the revival of French musicals but also presented the characteristics of it, which are absent of dialogue in a recitative style, succession of the traditional French musical dramas, and suggestion of the new form of musicals, as the French spectacle musical. In this work, the music is given varied significances and roles as one of dramatic functions in attempts to solve the limitations of the spectacle musical form such as the diminution of dramatic reality. In this research, the music of the work is studied to prove how to perform its dramatic roles in narrative and mise-en-scene to construct the semantic network. Emphasizing of psychological descriptions of its main characters and conflicts between incidents in the drama through the shifting of tonalities and contrast between harmonies and elucidating of its background and realistic stage through musical symbol and description are identified by practical analysis of its music. The given roles of its music as new understanding of dramatic device are classified and determined and it will be helpful to consider the music how to affect the semantic network construction and convey meaning and theme of the work to audience.

주 제 어 : 노트르담 드 파리(Notre-Dame de Paris), 빅토르 위고(Victor Hugo), 프랑스 스펙터클 뮤지컬(Français spectacle musical), 음악분석(de la musique), 음악의 연극적 기능(fonction dramatique de la musique)

투 고 일 : 2015. 12. 22

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

18세기 프랑스에서의 매춘과 매춘에 대한 글쓰기* **

김 태 훈
(전남대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|--------------|-------------------------------------|
| 1. 서론 | 3. '내 생각들, 그것은 내 창녀들' |
| 2. '창녀들의 장터' | 4. 결론을 대신하여 : '파르테니옹',
창녀들의 유토피아 |

1. 서론

매춘의 역사는 흔히 인류의 역사만큼이나 오래되었다¹⁾는 익숙한 주장은 인류의 글쓰기 역시 매춘과 함께 시작되었다는 말로 이해될 수도 있다. 예를 들어 인류 최초의 서사시로 알려진 『길가메쉬 서사시』에서부터 이미 창녀는 중요한 역할을 한다. 원시인 엔키두에게 쾌락의 즐거움과 함께 지혜를 부여하여 그를 인간 세계 속으로 인도하는 것은 바로 창녀인 삼하트²⁾이다. 그녀와 6일 낮 7일 밤 동안 동침한 엔키두는 숲 속으로

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2008-361-A00006).

** 이 논문은 2015년 한국18세기학회 가을철 학술발표회에서 '18세기 프랑스에서의 매춘'이라는 제목으로 발표한 것을 수정, 보완한 것임.

1) 매춘의 기원과 매춘의 정의에 대해서는 번 별로, 보니 별로, 『매춘의 역사』, 까치, 1992, pp. 23-41 참조.

되돌아갈 수 없게 된다. 삼하트에게 정력을 빼앗긴 그는 몸이 느려져서 더 이상 사냥을 할 수 없었기 때문이다. 반면에 엔키두의 ‘이해력은 사람처럼 넓어졌’고 엔키두에게 삼하트는 “당신은 지혜로워졌어요”라고 속삭이며 ‘모든 사람들이 호화로운 나들이옷을 입고 있고’, ‘매일같이 축제가 벌어지고’, ‘몸을 파는 여자들은 귀엽게 서서 관능미를 자랑³⁾’하는 곳, 즉 인간의 세계, 우루크로 갈 것을 권한다.

성경에서도 창녀의 모습은 『창세기』부터 등장한다. 야곱의 아들인 유다는 아내를 잃은 후, 거리의 여자를 창녀로 알고 유혹하여 동침한다. 그런데 그 여자는 바로 유다의 며느리인 다말이었다. 창녀로 변신한 다말은 화대를 요구하고 유다는 새끼 염소 한 마리를 약속하면서 그 담보로 자신의 인장과 지팡이를 맡긴다⁴⁾. 한편 티투스 리비우스는 로마 역사를 기술하며 로마 건국의 아버지인 로물루스와 레무스에게 젖을 먹인 것이 늑대가 아니라 창녀인 라렌티아이며 목동들이 그녀를 ‘늑대’라고 불렀다는 다른 해석이 존재함을 언급하고 있다. 그밖에도 그리스와 로마의 창녀들에 대한 여러 일화들은 많은 글을 통해 전해지고 있다. 달랑베르(d'Alembert)는 『백과전서』의 ‘courtisane’ 항목에서 그리스, 로마와 현재의 상황을 비교하며 다음과 같이 기술하고 있다.

창녀들은 우리보다는 로마인들에게서, 로마인들보다는 그리스인들에게서 더 높이 평가되었던 것 같다. 모두가 두 명의 아스파시아를 알고 있는데 그 중 한 명은 심지어 소크라테스에게 정치와 웅변술에 대한 교훈을 주었다⁵⁾.

2) ‘신전의 음탕한 여자 삼하트’는 바빌로니아의 여신인 이쉬타르 신전의 여사제로 여겨진다. 미와 연애의 여신인 이쉬타르를 숭배하는 곳에서는 신성한 매춘이 성스러운 의식의 핵심이 되었다고 한다. 이에 대해서는 니키 로버츠, 『역사 속의 매춘부들』, 책세상, 2004, pp. 22-24 참조.

3) 김산해, 『최초의 신화, 길가메쉬 서사시』, 휴머니스트, 2005, pp. 86-91.

4) 『창세기』 38장 15-18절 참조.

5) Article de “Courtisane” de *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. “Les courtisanes semblent avoir été plus en honneur chez les Romains que parmi nous, & chez les Grecs que chez les Romains. Tout le monde

두 명의 아스파시아⁶⁾ 중 한 명이 페르시아 제국을 건설한 키로스 대왕의 애첩이라면 달랑베르가 언급한 아스파시아는 페리클레스의 애첩이다. 아스파시아 외에도 달랑베르는 알렉산드로스 대왕에 의해 파괴된 테베를 자기 돈으로 재건한 프리네, 철학자 아리스티푸스를 행복하게 해 준 라이스, 에피쿠로스와 그 제자들로부터 사랑을 받은 레온티온 등을 언급하고 있다. 이렇게 언급된 역사 속의 창녀들은 모두 미모와 지성을 겸비한 여성들이었다. 달랑베르는 이 여성들을 창녀-철학자라고 지칭하며 17세기의 니농 랑클로(Ninon Lenclos) 이후 프랑스에서는 더 이상 이런 창녀들을 찾아볼 수 없음을 아쉬워한다. 그런데 이런 달랑베르의 아쉬움은 당시 프랑스 현실에 대한 그 나름의 반응이다. 18세기 프랑스, 특히 파리에 창녀들이 넘쳐났지만 그럼에도 역사가 전해주는 그런 훌륭한 창녀는 부재하다는 일종의 안타까움의 표현인 것이다.

18세기는 잘 알려진 것처럼 계몽의 시대였던 만큼이나 욕망과 쾌락의 시대였다. ‘망토 아래로’ 은밀하게 거래되던 책들이 철학자들의 비판적인 사상과 주장을 담은 책들만은 아니었다. 철학 서적들보다 훨씬 더 많은 요구의 대상이 되고 그 결과 금지의 대상이 되었던 것은 노골적인 묘사들이 가득한 외설 서적들⁷⁾이었다. 19세기 작가들에게 ‘우아함과 쾌락의 실낙원⁸⁾’이라는 일종의 신화로 미화되기도 한 18세기는 실상 필립 도를레앙(Philippe d'Orléans)의 섭정 이후, 파리를 중심으로 한 귀족들 사이에서 유행했던 ‘fête galante’가 보여주듯 향락과 사치의 시대, 풍속이 급속도로 이완되던 시기였다. 왕은 여러 애첩을 두었고 귀족들은 고급 유

connoît les deux Aspasiés, dont l'une donnoit des leçons de politique & d'éloquence à Socrate même (...).”

6) 르콩트 드 비에브르(Jean Joseph François Leconte de Bièvre)는 『두 명의 아스파시아, 그리스의 유명한 여인들의 역사(Histoire des deux Aspasiés, femmes illustres de la Grèce)』(Paris, Mesnier, 1736)에서 이 두 여인에 대해 자세히 기술하고 있다.

7) 당시의 교회는 ‘철학서적과 외설서적을 구별하지 않았고, 이 두 종류의 서적의 작품과 작가와 생각을 서로 혼동해 받아들이었으며 ‘당국의 칙령에서 철학적이란 용어는 외설적인 서적을 가리켰다’고 한다. 이에 대해서는 오영주, 『18세기 리베르탱 문학의 한 양상』, 『불어불문학연구』, 2003, 제55집, p. 455 참조.

8) Jean Renaud, *La littérature française du XVIII^e siècle*, Armand Collin, 1994, p. 12.

곽을 드나들었으며 가난한 이들은 거리의 창녀들에게서 만족을 얻었다. 매춘을 통제하는 강력한 법적 제재와 풍속 경찰들에 의한 빈번한 단속들에도 불구하고 파리의 거리에서는 창녀들의 호객 행위가 공공연하게 이루어졌고 18세기 말에 이르면 이들에 대한 광고, 심지어는 안내서가 출판, 판매되어 누구나 손쉽게 접근할 수 있게 되었다.

이런 사회 현상은 당연히 당시 철학자들, 작가들의 관심과 글쓰기의 대상이 될 수밖에 없었다. 우리가 주목하고자 하는 것은 당시 파리를 중심으로 만연했던 매춘이 어떤 방식으로 인식되어 글로 옮겨졌는지를 살펴보는 것이다. 이를 위해 우리는 먼저 당시의 매춘 양상을 개괄적으로 접근해 볼 것이다. 이 글의 목적은 현대 사회가 매춘을 대하고 있는 방식과 크게 다르지 않은 그 시대의 모습을 확인하는 것, 매춘에 대한 찬성과 반대, 창녀들에 대한 도덕적 단죄와 연민, 금지된 사랑에 대한 유혹과 두려움, 그리고 그 과정에서 제안된 매춘 문제에 대한 해결책들을 들여다보는 것이 될 것이다.

2. ‘창녀들의 장터’

크레비옹 피스(Crébillon fils, Claude-Prospér Jolyot de Crébillon)의 작품 『인생의 다양한 나이에 따른 시대의 풍속화들(*Tableau des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*)』의 대화자 중 한 명인 도도 부인(Mme Dodo)은 라스타르 부인(Mme de Rastard)에게 다음과 같이 이야기를 한다. “저녁나절 저는 오페라가 끝나기를 기다리며 팔레 루아얄의 정원에서 산책을 하고 있었어요. 그곳은 보통 창녀들의 장터죠⁹⁾.” 18세기 전반기인 루이15세 시절에 이미 팔레 루아얄(Palais Royal)

9) Claude-Prospér Jolyot de Crébillon, *Tableau des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*, Bibliothèque des Curieux, 1911, p. 165.

은 ‘창녀들의 장터’라고 불릴 만큼 파리에서 가장 매춘이 성행하던 장소였다. 하루에 이곳에서 활동하는 창녀들의 수가 1,500명에 이르렀다는 증언¹⁰⁾도 있다. 그러나 매춘의 장소는 파리 중심가인 팔레 루아얌로 한정되지 않았으며 센 강을 따라 그레브 광장에서부터 툴리리까지, 센 강에서부터 북쪽의 생드니에 이르기까지 파리 우안 지역 전역에 펼쳐져 있었다. 파리에서 창녀들의 수는 눈에 두드러지게 급속도로 늘어났으며 이를 불편하게 여긴 볼테르(Voltaire)는 파리를 ‘창녀들의 안식처’라고 지칭하거나 ‘파리는 징세청부인, 창녀, 법원의 큰 모자들에게만 좋은 곳’, ‘성곽에서 창녀들이 벌이는 파티’만 볼 수 있는 곳이라고 불평¹¹⁾을 늘어놓기도 했다. 이런 불평이나 목격담은 볼테르에게 한정되지 않았으며 18세기 전반에 걸쳐 빈번하게 제기¹²⁾된 것이었고 이 직업의 여성들이 도시의 정숙한 여성들과 같은 공간에 어울려 있다는 것은 때로는 분노의 대상이 되었다.

국왕 정원의 명예를 떨어뜨리는 이 수치스러운 면모는 가족의 어머니로 하여금 서둘러 그 길을 떠나도록 하고 감히 그 벤치에 앉을 생각조차 못하게 한다. 일주일 내내 바늘을 붙잡고 그녀들 곁에 있던 처녀는 감히 눈을 들지 못한다. 그녀에게 보이는 것은 창녀의 높은 구두뿐이고 이 구두는 그 처녀에게는 없었던 욕망을 불어넣기에 충분하다. 도대체 덕성의 보상은 어디에 있는가라고 그녀는 자문한다¹³⁾.

10) 번 별로, 보니 별로, 위의 책, p. 261.

11) Erica-Marie Benabou, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1987, p. 447.

12) ‘새로운 바빌로니아’, ‘젊은이와 순진한 사람들을 타락시키기에 적합한 온갖 유혹’, ‘거리에서 행인들에게 매달리는 음탕한 이 여성들’ 등 파리를 ‘쾌락과 리베르티나주의 수도’라고 비판하는 많은 기록들을 찾아볼 수 있다. 이에 대해서는 Clyde Plumauzille, “Le marché aux putains : économies sexuelles et dynamiques spatiales du Palais-Royal dans le Paris révolutionnaire”, *Genre, sexualité & société*, 10, Automne 2013, p. 2, 참조.

13) L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, n° 418 : Promenades publiques, Roland Mortier, *Le XVIII^e siècle au quotidien*, Editions Complexe, 2002, p. 544에서 재인용. “ce

이 시기의 파리는 앞선 시대와 비교해 매춘부들의 모습이나 그들의 호객 장면이 사람들의 시선에 폭발적으로 증가한 것처럼 보였다. 즉 사회적으로 주변인이라고 할 수 있는 창녀들이 공간적으로는 더 이상 도시의 주변으로 한정되지 않게 된 것¹⁴⁾이다. 이러한 현상은 사회 전반에 걸쳐 성과 관련된 풍속이 느슨해진 까닭이기도 하지만 실제로 이 직업에 종사하는 여성들의 수가 급증한 까닭이다. 진술에 따라 차이가 나지만 당시 파리에서 활동하는 창녀의 수는 2만 명에서 최대 6만 명에 이르렀다고 한다. 당시 파리 인구 규모에 비하면 이는 엄청난 숫자라고 할 수 있다.

그렇다면 이토록 그 수가 증가한 이유는 무엇일까? 가장 큰 원인은 인구의 도시집중에서 찾을 수 있다. 17세기부터 파리로의 인구 집중 현상이 시작되어 18세기는 이런 현상이 더욱 가속화되었다. 1700년에 42만 명이었던 파리의 인구는 혁명 직전에는 60만 명까지 증가한다. 이 기간에 40% 이상의 인구 증가가 있었던 것¹⁵⁾이다. 이렇게 도시로 유입된 사람들 중에 특히 여성은 실업이나 낮은 임금, 빈곤, 열악한 주거와 노동 환경에 처해질 수밖에 없었다. 게다가 그들이 일상적으로 접하고 있는 도시의 사치스러운 외면은 그들에게 끊임없는 유혹을 던졌을 것임에 틀림없다. 경찰이 체포한 창녀들에 대한 당시의 기록에 따르면 그들 중 3분의 2가 파리가 아닌 지방에서 이주한 여성들이었다. 그리고 그 가운데 절반 이상의 여성이 섬유와 의류 관련 노동자 출신이었으며 그 외에는 세탁부, 가발 제작 공원, 미용사, 종업원이나 판매원, 하녀 출신이거나 또는 매춘을 하면서도 주간에는 이 직업을 겸하는 여성들이었다고 한다¹⁶⁾.

front scandaleux qui déshonore un jardin royal, et qui force la mère de famille à sortir précipitamment de telle allée et à n'oser s'asseoir sur tel banc. La jeune fille à ses côtés, qui tient l'aiguille toute la semaine, n'ose lever les yeux ; elle n'aperçoit que la chaussure de l'altière courtisane, et cette chaussure suffit pour lui inspirer des envies qu'elle n'avait pas. Où est donc la récompense de la vertu?, se dit-elle à elle-même."

14) Clyde Plumauzille, 위의 글.

15) 이에 대해서는 Atlas historique de Paris(<http://paris-atlas-historique.fr/>) 참조.

16) 이에 대해서는 Erica-Marie Benabou, 위의 책, pp. 272-280 참조.

1752년 당시 치안감독관(Lieutenant Général)이었던 베리에(Berryer)에게 마레(Marraix)라는 경찰이 제출한 보고서는 이를 증명한다.

지방의 많은 소녀들이 일을 할 목적으로 파리에 오지만 있을 곳을 찾지 못하고 가난으로 인해 그녀들은 곧 매춘부가 됩니다. 다른 소녀들은 나쁜 행실로 있던 곳에서 쫓겨나게 되고 다시 자리를 잡을 방법을 찾지 못하자 이들 또한 살기 위해 이 역겨운 직업을 곧 끝어안게 됩니다¹⁷⁾.

이렇게 매춘에 빠지게 된 여성들은 그들의 조건에 따라 수십 명의 젊은 처녀들을 두고 호화롭게 장식된 ‘하렘(sérail)’이라고 불린 고급 유곽, 보통 두세 명, 많아야 여섯 명을 넘지 않은 ‘작은 집(petite maison)’, 또는 카바레나 술집에서 일을 했으며 또 많은 수의 여성들이 개인적으로 방을 임대하여 오페라, 극장, 장터, 팔레 루아얄과 같은 공공장소에서 고객을 하여 매춘을 했다. ‘하렘’이라 불린 고급 유곽으로는 ‘작은 백작 부인(la petite comtesse)’으로 불린 구르당(Gourdan) 부인, 파리 부인(Mme Paris), 브리소(Brissault) 부부, 도몽 부인(Mme Dhosmont), 마들렌 보두앵(Madeleine Baudouin)의 유곽들이 있었으며 그 중 특히 구르당 부인의 하렘은 상상하기 어려울 정도로 화려하고 사치스러운 공간이었고 오페라나 연극의 배우들을 비롯하여 아름다운 젊은 아가씨들이 각가지 쾌락을 제공한 것으로 유명하다. 작가였던 피당사 드 메로베르(Pidansat de Mairobert)는 얼마나 이 장소에 감탄했는지 심지어 『마담 구르당의 집과 그곳에 수집되어 있는 다양한 진기한 물건들에 대하여(Sur la maison de Mme Gourdan et les diverses curiosités qui s’y trouvent)』라는 글을 쓰

17) 위의 책, p. 460에서 재인용. “(...) beaucoup de filles de province viennent à Paris pour servir, ne trouvant point à se placer, la misère les réduit bientôt à devenir raccrocheuses. D’autres se trouvant par la mauvaise conduite chassées des conditions qu’elles avaient, sans trouver moyen de se replacer, se voyent aussi bientôt forcées pour vivre d’embrasser ce misérable métier, (...)”

기도 했다.

그런데 구르당 부인의 집에는 이러한 응접실 말고도 다른 곳에서 볼 수 없는 것이 있었다. 응접실을 지나니 곧 ‘수영장’이 나왔다. 그것은 목욕실로서 구르당 부인을 위해 일할 아가씨들이 첫 선을 보이는 곳이다. (...) 수영장을 거쳐 우리는 화장실로 들어갔다. 이 베누스(Vénus)의 학원에 사는 ‘신학생들’은 이곳에서 두 번째 준비를 했다. 이 방을 거치면 ‘재투성이’(신데렐라)는 아주 신선하고 매력적인 요정으로 완전히 탈바꿈한다고 상상하면 된다.

그 다음 우리는 무도장으로 갔다. 아가씨들은 여기서 각자 자기 역할에 맞는 옷차림을 했다. 시골에서 갓 올라온 아가씨가 부르주아로 변신하고 지체 높은 부인이 하녀로 둔갑했다. (...) 그 다음에는 ‘의무실’로 들어갔다. 낱말 때문에 질병을 생각하면 안 된다. 이 방은 호화 예술품들을 잔뜩 진열해 놓았는데, 거둬들이는 쾌락에 지친 육욕을 되살릴 수 있는 그림이나 조각들이 있었다. (...) 우리는 여러 가지 교묘하게 만든 도구와 장치를 보고 나서, 곧 ‘유다의 방’으로 들어갔다. ‘고문실’이라고도 했다. 골방이었는데, 예술적으로 ‘비밀 구멍’을 배치해 놓아서, 밖에서도 안에서 일어나는 일을 엿보고 엿들을 수 있었다. (...) 우리가 마지막으로 들어간 방은 ‘불카누스의 응접실’이었다. 아주 까다롭게 구는 미인들을 데리고 들어가는 곳이었다. (...) 이 방은 가장 구석에 박혀 있었기 때문에 하소연하거나 소리치고 울부짖어도 밖에는 전혀 들리지 않았다고 한다¹⁸⁾.

매우 큰 5층 건물이었던 구르당 부인의 저택에는 마구간과 마차가 구비되어 있었으며 지하 창고에는 갖가지 귀한 포도주와 샴페인이 수백 병 저장되어 있었다고 한다. 피당사 드 메로베르는 또한 ‘처녀의 물’이라는 화장수, 성병 치료제인 ‘기베르 드 프레발의 물약’, 채찍, ‘리슬리외의 사탕’이라는 흥분제, ‘사랑의 사과’라는 쾌락의 도구, 마지막으로 ‘프롱삭의

18) 주명철, 『계몽과 쾌락』, 소나무, 2014, pp. 36-41에서 재인용.

올가미'라는 이름의 의자까지 그곳에서 보게 된 다양한 물건들에 대해 세밀한 묘사를 하고 있다. 게다가 옷장 안에는 옆 가게로 통하는 비밀의 문이 있어 은밀하게 드나들 수 있었다고 한다. 상상을 초월한 이런 호화스러운 하렘들 외에도 사제들을 주 고객으로 한 뒤뷔송(Dubuisson) 부인의 집, 레즈비언을 고객으로 하는 곳도 있었다니 당시 매춘업의 발달 정도를 짐작해 볼 수 있다.

이렇게 매춘이 활성화되어 있었다는 사실이 곧 매춘이 법적으로 용인되어 있었음을 의미하지는 않는다. 오히려 매춘은 엄격한 법적 제재의 대상이었으며 그 처벌 역시 가법지 않았다. 1256년 생 루이(Saint Louis)는 금지되어 있던 매춘을 공식적으로 용인하여 지정된 거리에 한해서 영업을 허락한다. 그리고 이런 상황은 중세 말까지 이어진다. 그러나 15세기말부터 시작되어 16세기에 유럽 전역으로 확산된 매독으로 인해 매춘은 도덕이나 풍속의 문제로 한정되지 않고 공중 보건 의 영역으로 들어가게 된다. 결국 1560년 오를레앙 칙령으로 매춘은 금지되고 적발된 여성들은 도시에서 추방되었다. 1656년 루이14세의 명령에 따라 '대감호(grand renferment)¹⁹⁾'가 시작되면서 이제 이 직업의 여성들은 새로운 운명에 처해지게 된다. 그들의 형벌은 추방에 그치지 않고 병원이자 교도소인 '구빈원(Hôpital général)', 그 중 여성을 수용하는 '살페트리에르(la Salpêtrière)'에 수감되기 시작한다.

법적인 측면에서도 1684년 4월에 공포된 칙령은 전환점을 이룬다. '방탕한 여성과 거리의 매춘 여성들'을 살페트리에르에 감금할 수 있음을 법적으로 분명하게 한 것이다. 더불어 파리 경찰의 치안감독관(Lieutenant Général)에게는 풍속을 감시할 막강한 권한이 주어진다. 다시 1713년의 왕령은 풍속과 관련된 범죄를 '여성들의 공적인 방탕과 파렴치한 삶'의 범죄와 '포주업과 공공 매춘'의 범죄 두 가지로 세분화했고 1734년의 칙령은 포주에 대한 형벌을 더욱 강화하여 체포된 포주는 당나귀에 거꾸로

19) 대감호에 대해서는 미셸 푸코, 『광기의 역사』, 나남출판, 2003, pp. 113-164 참조.

태워져 머리에 밀짚모자를 쓰고 목에는 ‘뚜쟁이’라는 팻말을 목에 걸고 사람들 사이로 끌려 다니며 모욕을 당했으며 채찍질 후에는 낙인이 찍혀 도시 밖으로 쫓겨났는데, 남자들의 경우에는 갠리선에 보내지기도 했다²⁰⁾. 1778년 치안감독관의 칙령은 창녀들에게 숙소를 임대해주는 사람들 역시 처벌 대상으로 포함시키기도 하는 등 그 처벌은 갈수록 더욱 강화되었다.

치안감독관은 풍속경찰들을 통해, 풍속경찰들은 정보원들을 통해 포주와 창녀들, 출입하는 고객들을 감시하였으며 포주들은 치안감독관에게 보고서를 제출해야 할 의무가 있었다. 치안감독관은 풍속 사범들에 대한 전권을 지니고 있어서 절도 등의 다른 중범죄와 결합된 경우가 아닌 한 별도의 재판 없이 형벌을 정할 수 있었다. 이웃이나 손님의 고발, 또는 경찰의 야간 단속으로 체포된 창녀들은 초범의 경우 머리가 깎이고 살페트리에르에 감금되었고 재범의 경우는 체벌이 추가²¹⁾되었다. 치안감독관의 선고가 있는 후 여성들은 뚜껑이 없는 마차에 태워져 살페트리에르에 이송되었는데, 이때 그들은 주민들로부터 심한 모욕을 당했으니 이 역시 형벌의 하나였다고 할 수 있다. 구빈원에 수감된 여성들은 최소한의 것만 지급받은 채 기도와 교리문답, 노역으로 힘겨운 하루를 보내야 했다.

또한 루이14세 시절부터 살페트리에르에 수감된 여성들 중 일부는 식민지, 특히 북미의 뉴올리언스나 미시시피 지역에 강제로 보내지기도 했다. 1662년부터 시작해서 17세기 말에 1,000명 이상의 여성들이 식민지 행에 처해졌으며 18세기에도 1719년에 두 차례에 걸쳐 200명 정도의 여

20) 포주에 대한 처벌로 가장 유명한 사례는 잔 무아용(Jeanne Moyon)의 경우로 그녀는 9, 10세의 어린 소녀들에게 매춘을 시키고 성당의 미사에서 어린 소녀를 유괴한 혐의로 체포되어 위의 형벌을 받았고 이는 파리 사람들에게 큰 구경거리가 되었다고 한다. 이에 대해서는 Erica-Marie Benabou, 위의 책, p. 47 참조.

21) 고발이 있으면 증거가 없어도 체포되어 형벌이 주어질 수 있었으며 심한 경우 경찰들은 이 여성들에게 다른 죄를 뒤집어씌우기도 했다. 1763년에 매춘부였던 게랭(Geneviève Guérin, 16세)과 블랑케(Antoinette Blanquet, 17세)라는 두 여성은 경찰 끈나폴의 허위 신고로 포주를 살해하고 절도를 저지른 죄로 그레브 광장에서 교수형에 처해졌다. 그러나 얼마 후 진범이 잡혀 이 두 여자가 무죄임이 밝혀진 적도 있다. 이에 대해서는 Erica-Marie Benabou, 위의 책, pp. 33-34 참조.

성이 동일한 운명에 놓이게 되었다. 아베 프레보(abbé Prévost)의 『마농레스코(*Manon Lescault*)』에서 여주인공인 마농이 받게 된 형벌도 바로 이것이다.

그러나 몸 한 가운데가 묶인 제 가엾은 애인, 몇 줌의 지푸라기 위에 앉아 마차의 벽면에 머리를 힘없이 기대고는 눈을 계속 감고 있음에도 눈꺼풀 사이로 흘러내리는 눈물에 젖은 창백한 얼굴의 제 애인을 생각해 보십시오. (...) 의복은 더럽고 구겨졌으며, 섬세한 손은 공기의 모욕에 드러나 있었습니다. (...) 저는 마차 옆으로 말을 타고 가면서 잠시 그녀를 관찰했습니다. 저는 거의 제 정신이 아니었기에 여러 차례 말에서 떨어질 위험에 처하기도 했습니다. 잦은 제 한숨과 탄식이 그녀에게서 몇 번의 눈길을 이끌어 내었습니다. 그녀가 저를 알아보았고 그녀의 첫 번째 동작은 제게 오기 위해 마차 밖으로 뛰어내리려 한 것임을 저는 보았습니다. 그러나 사슬에 묶여 있었기에 제 자리에 다시 주저앉게 되었죠²²⁾.

살페트리에르에 갇혀 있던 마농은 이렇게 마차에 실려 르 아브르 향으로 호송되고 신대륙의 ‘누벨 오를레앙(Nouvelle-Orléans)’으로 보내진다. 그러나 이 형벌의 가혹함은 여론의 비판을 받아 1719년 이후에는 사라지게 된다.

22) Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* de Prevost, GF Flammarion, 1995, pp. 196-198. “Mais figurez-vous ma pauvre maîtresse enchaînée par le milieu du corps, assise sur quelques poignées de paille, la tête appuyée languissamment sur un côté de la voiture, le visage pâle et mouillé d'un ruisseau de larmes qui se faisaient un passage au travers de ses paupières, quoiqu'elle eût continuellement les yeux fermés. (...) Son linge était sale et dérangé, ses mains délicates exposées à l'injure de l'air ; (...) J'employai quelque temps à la considérer, en allant à cheval à côté du chariot. J'étais si peu à moi-même que je fus sur le point, plusieurs fois, de tomber dangereusement. Mes soupirs et mes exclamations fréquentes m'attirèrent d'elle quelques regards. Elle me reconnut, et je remarquai que, dans le premier mouvement, elle tenta de se précipiter hors de la voiture pour venir à moi ; mais, étant retenue par sa chaîne, elle retomba dans sa première attitude.”

그런데 전적으로 치안감독관에 의해 결정된 형벌은 매우 자의적이었
다. 고위 귀족들의 보호를 받았던 하렘, 경찰에 적극 협조하여 정보원의
역할을 하거나 보고서 제출을 성실히 수행한 포주들은 단속이나 처벌의
대상²³⁾이 되지 않았다. 결국 처벌의 대상이 된 것은 소규모의 ‘작은 집’
들이거나 개별적으로 활동하던 매춘부들이었다. 게다가 이러한 법적 제
재에도 불구하고 급증하는 창녀들로 인해 18세기 말에 이르면 치안감독
관 역시 “리베르티나주가 오늘날 극에 달해 창녀들은 추악한 거래를 숨
기는 대신 낮에도 대담하게 창문에 모습을 드러내고 행인들을 호객하며
저녁에는 문에 나와 서서 거리를 뛰어다니며 모든 연령, 모든 신분의 남
자들을 붙잡는다²⁴⁾.”는 현실을 무기력하게 인정해야 했으며 푸르넬
(Jean-François Fournel)은 ‘창녀들은 필요악²⁵⁾’이라고 단언하기도 했다.

대개 자발적으로 포주와 직접 계약을 맺은 성인 여성이든 부모와 포주
간의 서면 또는 일반적으로 구두 계약에 의해 넘겨진 소녀들이든 이 직
업을 통해 성공한 경우는 아주 드물었다. 부유한 남성들의 후견을 받거
나 손님과 결혼에 이른 극소수의 예외를 제외하고는 포주들에게 갖가지
명목으로 그들의 수입을 착취당해 항상 빚을 진 상태에 놓여있었다. 레
티프 드 라 브르통의 『포르노그래프(Le pornographe)』에 등장하는 포주
피롱 부인(la Piron) 부인은 그가 데리고 있던 에르글랑틴(Erglantine)에
게 “애야, 너는 하루에 네가 버는 것보다 59프랑을 더 쓰고 있어서 일 년
이면 1,000프랑이 넘는데 이 액수는 네가 삼 년을 벌어도 갚지 못할 돈이
라는 것을 알지.²⁶⁾”라고 말한다. 비록 피롱 부인이 허구의 포주이긴 해도

23) 도몽 부인은 당시 치안감독관인 베리예(Berryer)에게 보고서를 제출했을 뿐만 아니
라 매우 친밀한 어조의 편지들을 교환하기도 했다. Erica-Marie Benabou, 위의 책, pp.
238-239 참조.

24) Erica-Marie Benabou, 위의 책, p. 26에서 재인용.

25) J. F. Fournel, *Traité de la séduction considérée dans l'ordre judiciaire*, Paris,
1781, p. 418.

26) Restif de la Bretonne, *le pornographe, ou Idées d'un honnête homme sur un
projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs
qu'occasionne le publicisme des femmes*, Londres, 1776, p. 487.

현실 속의 포주 역시 이와 다르지 않았을 것이다.

1789년 혁명 직후 파리에는 매춘부의 이름과 주소, 화대를 담은 리스트들이 출판되어 팔리기도 했다. 이는 혁명과 함께 얻어진 출판의 자유의 결과였다. 게다가 혁명 직후 파리로 몰려 온 수많은 지방 사람들로 인해 매춘부의 수도 증가했지만 화대 역시 가파르게 인상되었고 이 리스트들은 이런 가격 인상에 대한 소비자들의 대응이기도 했다. “팔레 루아알과 주변 지역, 파리의 다른 구역들의 여자들의 화대, 이름과 주소”라는 제목으로 출판된 최초의 리스트는 이름, 주소, 가격만을 담은 소박한 형태였으나 그 후에 출판된 새로운 리스트들은 매춘부들의 외모, 성격에 대한 설명들이 추가²⁷⁾되기도 했고 매춘부들 중 레즈비언들의 목록이 따로 출판되기도 해서 30여 종의 리스트들이 판매되었다고 한다. 혁명과 함께 매춘 역시 모두가 접근할 수 있는 평등의 대상이 된 것이다.

3. ‘내 생각들, 그것은 내 창녀들’

디드로(Denis Diderot)의 소설 『라모의 조카(*le Neveu de Rameau*)』 서두에 등장하는 화자 ‘나’의 서술은 이 작품을 언급할 때 빈번하게 인용되는 구절이다.

27) 1801년에 출판된 “파리의 가장 아름다운 매춘부들의 새 리스트”는 여자들의 이름을 알파벳순으로 분류하여 나열하였으며 여성들에 대한 묘사도 완벽한 문장의 서술 형식을 취하고 있다. “소피 뒤피, 에셀-오노레 가, 747번지. 아주 예쁜 갈색 머리의 여자로 그녀의 등창코는 예쁜 얼굴과 아주 잘 어울린다. 그러나 불행하게도 소피는 가슴이 없다. 그녀의 피부는 흑인처럼 기름을 바른 것 같고 그녀의 성격은 까다로우며 작은 악마처럼 성질이 나쁘다.”는 그런 예들 중의 하나이다. 이에 대해서는 *Les Demoiselles Chit-Chit du Palais-Royal, Suivies de la Déclaration des droits des citoyennes du Palais, les Oeufs de Pâques des demoiselles du Palais-Royal, Pétition des 2100 filles du Palais-Royal, Requête présentée par les filles d'amour, Tarif des filles du Palais-Royal, Nouvelle liste des plus jolies femmes publiques, Pièces révolutionnaires publiées de 1790 à 1801*, San Remo, J. Gays et Fils, 1874, p. 86 참조.

언제나 혼자, 아르장송의 벤치에 앉아 몽상을 하고 있으면 그것이 바로 나다. 나는 내 자신과 정치에 대해, 사랑에 대해, 취미에 대해, 혹은 철학에 대해 이야기를 나눈다. 나는 내 정신이 완전히 제멋대로 놀아나도록 내버려둔다, 우리 방탕한 젊은이들이 푸아 산책로에서, 경박한 거동에 웃는 얼굴, 생생한 눈길에 들창코를 치켜든 창녀를 뒤따라가다가도 다른 여자가 나타나면 또 그쪽으로 옮겨 다니며, 모든 여자를 다 지분거리지만 어느 여자에게도 집착하지 않듯, 나는 내 정신이 현명한 생각이건 어리석은 생각이건 아무 생각이나 떠오르는 대로 자유롭게 따라가도록 놓아둔다, **내 생각들, 그것이 바로 내 창녀들이다**²⁸⁾.

팔레 루아얄 앞의 아르장송 산책로에 놓인 벤치에 앉은 ‘나’의 시선에 어쩔 수 없이 들어오는 것은 그곳의 매춘부들과 그 매춘부들에게 놓을 거는 젊은이들의 모습이었다. 이렇게 일상 속에서 빈번하게 마주치는 창녀의 모습은 자연스럽게 당시 작가들, 철학자들의 글쓰기 속으로 들어오게 된다. 그런데 이들이 이 문제에 접근하는 방식은 사람에 따라 다르며 특히 시기에 따라 바뀌는 것처럼 보인다. 18세기 전반기의 철학자들이 매춘에 대해 보여준 엄격함에 비해 후반기로 갈수록 이에 대한 시선은 조금은 덜 따갑게 여겨진다.

초기의 철학자들은 매춘이 사회 무질서의 원인이라고 비판했다. ‘쾌락을 팔며 죽음을 주는’ 성병의 원인으로, 자신들의 직업 활동을 위해 임신과 출생을 포기하는 매춘부의 반자연적인 행위로 인한 인구 증가의 걸림

28) Denis Diderot, *Oeuvres*, tome II, Paris, Bouquins, 1994, p. 623. “C’est moi qu’on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d’Argenson. Je m’entretiens avec moi-même de politique, d’amour, de goût ou de philosophie. J’abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l’allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d’une courtisane à l’air ébété, au visage riant, à l’œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s’attachant à aucune. **Mes pensées, ce sont mes catins.**” 인용된 한글 번역은 드디드로(황현산 역), 『라모의 조카』, 세계사, 1998, pp. 7-8를 참조했다. 번역자는 창녀 대신 ‘논다니’라고 번역했다. 강조는 인용자.

돌로, 거기에 덧붙여 독신 남성들에게 성적 만족을 부여함으로써 이들의 결혼을 막고 남성들의 육체와 정신의 기력을 무기력하게 만들어 성적 기능을 쇠퇴시킨다는 이유로, 경제적인 측면에 있어서는 매춘에 빠진 사람들을 파산시킨다는 이유로, 매춘은 총체적인 비난을 받았다. 『백과전서』의 ‘courtisane’ 항목은 다음과 같이 말하고 있다.

종교의 지식들과 무관하게 순수 도덕으로 한정시켜 말하자면 창녀들에 대한 정념은 영혼과 육체를 동시에 쇠약하게 하고 재산, 건강, 휴식, 행복에 가장 해로운 손해를 미친다는 것만 말해야 할 것으로 생각된다²⁹⁾.

특히 벨(Pierre Bayle)과 몽테스키외(Montesquieu)가 비판의 대상으로 삼은 것은 인구 감소에 대한 매춘의 책임이었다. 매춘부들에게 성행하는 피임이나, 낙태의 문제를 지적하면서 “이 보잘 것 없는 엄마들의 범죄보다 더 크고 자연에 더 반대되는 범죄들이 있단 말인가?³⁰⁾”라고 벨은 탄식한다. 몽테스키외는 더 나아가 독신이 매춘의 원인이라고 지적하면서 독신 여성들은 창녀들처럼 처벌되어야 한다고 주장한다. “행정 당국에 의해 인가받은 부모나 조부모의 분명한 허락 없이 그들과 함께 살지 않는 미혼의 모든 여성은 나쁜 행실의 여자로 처벌되어야 할 것”이라고 주장하며 심지어는 “25세 이상의 여성들 중 미혼인 여자는 하녀로 들이는 것을 금지³¹⁾”할 것을 요구한다.

29) Article de “Courtisane” de *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. “Nous croyons devoir dire seulement, indépendamment des lumières de la religion, & en nous bornant au pur moral, que la passion pour les courtisanes énerve également l’âme & le corps, & qu’elle porte les plus funestes atteintes à la fortune, à la santé, au repos & au bonheur.”

30) Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, 4 vol, Rotterdam, 1720, art. “Guy Patin”, Erica-Marie Benabou, 위의 책, p. 449에서 재인용.

31) Montesquieu, *Pensées et Fragments inédits*, Bordeaux, 1899, Michèle Bokobza Kahan, “Étude de la sexualité dans les *Pensées* de Montesquieu”, *Revue Montesquieu*, n° 7, 2003-2004, pp. 96-97에서 재인용.

따라서 이 두 철학자가 매춘에 대해 엄벌을 요구하는 것은 자연스런 귀결이다. 벨은 이런 범죄는 교회가 생각하는 것처럼 지옥의 공포에 의한 단죄가 아니라 지상에서 사법부가 엄격하게 처벌해야 할 일이라고 말한다. 몽테스키외는 이런 풍속 범죄에는 “벌금, 불명예, 강제 첩거, 공민권 박탈, 도시와 사회에서의 추방³²⁾” 등 강력한 처벌을 요구하기도 하고 더 나아가 그런 여성들은 “노역장에 가두어 그들과 결혼하길 원하는 사람이 나타날 때까지는 나가지 못하도록 할³³⁾” 것을 주장하기도 한다.

앞서 본 것처럼 볼테르는 파리가 매춘의 도시가 되는 것에 분개한다. 그러나 그가 매춘에 접근하는 방법은 앞선 두 철학자와는 구별된다. 우선 그는 과거의 역사를 핑계 삼아 매춘을 정당화하는 것에 대해 반대한다. 그는 라르세(Pierre-Henri Larcher)가 헤로도투스의 『역사』에 소개된 바빌로니아와 고대 국가들에서의 매춘의 신성화를 근거로 하여 매춘을 정당화했다며 논박한다. 볼테르에 따르면 헤로도투스의 역사는 정확한 사실이 아니라 우화이고 따라서 이 우화들을 사실로 믿는 당대의 역사가는 조롱을 받아 마땅하다는 것이다. 그는 모든 바빌로니아의 여자들이 법률에 의해 밀리타 또는 비너스 여신의 신전에서 외지인들에게 매춘을 해야만 했다는 헤로도투스의 이야기를 믿을 수 없다고 말하며 다음과 같이 질문을 던진다.

정말로 이런 치욕이 문명화된 민족의 성격 속에 존재할 수 있단 말인가? 가장 거대한 도시들 중 하나의 행정 당국이 이런 통치를 확립했다는 것, 어떤 남편들이 부인의 매춘에 동의했다는 것, 모든 아버지들이 자신의 딸을 아시아의 촌놈들에게 넘겨주었다는 것이 가능한 일이겠는가? 자연 속에 존재하지 않는 것은 진실이 아니다³⁴⁾.

32) Montesquieu, *De l'esprit des lois*, édition Edouard Laboulaye, 1875, p. 480, format PDF composé en Garamond Premier, (<http://efele.net/ebooks>)

33) Michèle Bokobza Kahan, 위의 글, p. 97 참조.

34) Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire avec des remarques et des notes historiques*,

볼테르의 주장이 라르세와의 논쟁 과정에서 세간의 지지를 얻지는 못했지만³⁵⁾ 적어도 그는 매춘이란 자연에 반하는 행위라는 신념을 지니고 있었던 것으로 보인다. 매춘을 반자연적 행위라고 믿었다고 해서 그가 벨이나 몽테스키외처럼 매춘에 대해 단호한 단죄의 입장을 취한 것은 아니었다. 그는 매춘이 빚어낸 악을 찾기에 앞서 매춘을 야기한 사회적 원인을 찾는다. 그에 따르면 매춘이 번성하는 원인, 부모가 자신의 딸을 매춘으로 떠미는 원인은 바로 대도시의 타락과 사회적 불평등이다.

이런 비열한 행동이 실행되고 있는 것은 가장 가난한 사람들의 계급에서만 가능한 일이다. (...) 그것은 범죄적인 쾌락을 비싼 값을 치르며 사는 그토록 많은 음탕한 부자들이 있고 그것들을 파는 더 많은 가난한 사람들이 있는 이 거대한 도시들에서만 벌어질 수 있다³⁶⁾.

매춘의 원인을 개인이 아니라 도시의 타락과 가난이라는 사회적 원인에서 찾는 볼테르는 매춘부 개인에 대해 어떤 형벌이나 처벌을 주장하지 않는다. 그의 소설 『칸디드(Candide)』의 24장에서 칸디드는 베네치아에 도착하자마자 자신의 하인인 카캄보(Cacambo)를 찾아 나선다. 그러던 중

scientifiques et littéraires : Essai sur les mœurs, Paris, Delangle Frères, 1827, p. 87. “De bonne foi, cette infamie peut-elle être dans le caractère d'un peuple policé? Est-il possible que les magistrats d'une des plus grandes villes du monde aient établi une telle police ; quels maris aient consenti de prostituer leurs femmes ; que tous les pères aient abandonné leurs filles aux palefreniers de l'Asie? Ce qui n'est pas dans la nature n'est jamais vrai.”

35) 이에 대해서는 José-Michel Moureaux, “Commentaire”, *la Défense de mon oncle de Voltaire*, Paris, Librairie Champion, 1978, pp. 278-300 참조. 당시 논쟁을 지켜 보던 그림(Grimm)은 볼테르를 피론의 회의주의자라고 지칭하며 그가 보편적 이성의 이름으로 극단적 주장을 하는 순진함을 범했다고 비판했다고 한다.

36) Erica-Marie Benabou, 앞의 책, p. 465에서 재인용. “ce ne peut être que dans la dernière classe des misérables que cette infamie est pratiquée (...) elle ne peut s'être introduite que dans ces villes immenses où l'on voit un si grand nombre de riches voluptueux qui achètent chèrement les plaisirs criminels et un plus grand nombre d'indigents qui les vendent.”

수도사에게 매춘을 하는 퀴네공드(Cunégonde)의 하녀, 파케트(Paquette)를 만나게 된다. 파케트는 칸디드에게 그녀가 겪은 수많은 불행의 끝에 가난의 심연에 빠져 베네치아로 매춘을 하러 오게 된 사정을 이야기한다. 그리고 모든 이에게 몸을 맡겨야 하는 처지, 온갖 모욕을 받고 경찰에게 돈을 빼앗기며 결국에는 추하게 늙어 구빈원에 내맡겨질 수밖에 없는 자신의 신세를 하소연한다. 칸디드는 매춘부인 파케트를 식사에 초대하여 그의 말을 들어주고 결국 그녀에게 2,000 피아스터를 주면서 그녀의 행복을 기원한다. 이런 칸디드의 태도가 그의 낙관주의의 논리적 귀결이라고 하더라도 칸디드를 통해 개개의 창녀를 바라보는 볼테르의 시선이 비난보다는 연민과 동정에 가깝다는 것을 확인할 수 있다. 그가 단죄하는 것은 ‘거대한 매춘과도 같은 세상’이지 매춘부들이 아닌 것이다.

루소(Jean-Jacques Rousseau), 디드로에 이르면 매춘에 대해 또 다른 태도를 볼 수 있게 된다. 물론 이들 역시 매춘에 호의적이지는 않았다. 그러나 그들은 그 존재의 불가피성을 인정하는가 하면 때로는 연민이나 동정 이상의 태도를 취한다. 특히 루소의 경우 그의 특별한 솔직함으로 자신의 매춘 경험을 직접 말하기에 이른다. 『고백록(*les Confessions*)』에서 루소는 베네치아에서의 일들을 이야기하던 끝머리에 ‘다른 모든 고백에서와 마찬가지로 솔직하게 이것을 고백’하겠다고 운을 띄운 후 ‘나는 언제나 창녀에게는 혐오감을 갖고 있었다³⁷⁾’는 말로 자신의 경험담을 시작한다. 세 번에 걸친 매춘의 경험은 상당히 긴 지면을 통해 서술된다. 첫 번째는 시종인 비탈리(Vitali)가 만들어 준 것으로 그 대상은 파도비아 출신의 여인이었다. 썩 마음에 들지 않아 서벗을 청해 마시며 노래를 부르게 한 후 돈을 두고 가려 했지만 그녀가 사양하자 루소는 ‘묘한 어리석음을 갖고 그녀의 양심의 가책을 덜어주었다³⁸⁾’고 한다. 그러나 루소는 숙소에 돌아오자 자신이 성병에 걸렸다고 믿고 의사의 진료를 받는다.

두 번째의 경험은 올리베(Olivet) 선장의 배에서 오찬을 하던 중에 갑

37) 장 자크 루소, 『고백록』(이용철 역), 제2권, 나남, 2012, p. 73.

38) 위의 책, p. 75.

자기 나타난 한 여성과의 이야기이다. 아주 걱정적인 그녀, 줄리에타(Zulietta)와 ‘광란에 빠진’ 루소는 다음 날 그녀의 집으로 찾아가고 ‘사랑과 미의 화신’으로 보이는 그녀의 ‘젖가슴에서 황홀감을 느끼려는 순간’ 젖가슴에 기형이 있다는 것을 발견하게 된다. 그리고 이것이 ‘어떤 현저한 자연적인 결합에서 기인’한다는 확신을 갖게 되자 그녀를 일종의 괴물, 자연과 인간과 사랑의 쓰레기에 지나지 않는 것처럼 여기게 된다. 결국 이런 루소에게 줄리에타는 ‘여자들은 포기하고 수학공부나 하세요.’라며 루소를 내쫓는다. 그런데 그녀를 잊지 못한 루소는 다시 약속을 잡아 그녀를 만나러 가지만 이미 그녀는 플로렌스로 떠났다는 것을 알게 된다. 그녀를 잃은 것에 대한 아쉬움과 함께 ‘그녀가 나에 대해서 정밀적인 추억밖에는 가져가지 않았다는 점³⁹⁾’을 견디지 못했다고 루소는 고백한다.

베네치아에서의 마지막 경험은 12살의 소녀, 안줄레타(Anzoletta)와 관련된 것이다. 그러나 어린 그녀를 보자 측은한 마음이 든 루소는 그녀에게 소형 피아노와 노래선생을 붙여주며 이를 ‘그 소녀가 성숙할 때를 기다려야 했으므로, 열매를 따기 전까지 씨를 뿌리는 격’이라고 생각한다. 그러나 그녀와 함께 시간을 보낸 루소는 일종의 부성애를 느끼게 되고 ‘소녀의 나이가 찼을 때 그녀를 가까이 한다면 마치 근친상간을 저지르는 것처럼 혐오감을 느끼게 될 것⁴⁰⁾’이라고 생각하게 된다.

베네치아에서의 세 번의 경험에서 루소가 실제로 관계를 맺은 것은 단 한 번뿐이었으며 그마저 성병에 대한 공포로 인해 행복한 경험은 아니었다고 할 수 있다. 파리로 돌아온 그는 당시 잘 어울리던 그림(Grimm)과 함께 저녁을 보내다 우연히 자신의 첩과 저녁식사를 하려던 클뤼펠(Klupffel)을 만나게 된다. 결국 넷이 함께 저녁식사를 하고 지나치게 술을 마셔 자제심을 잃게 된 그들이 차례차례 클뤼펠의 여자와 관계를 맺게 된다. 그는 이 일에 대해 ‘나 스스로를 비난하지 않을 수 없는 그런 종류

39) 위의 책, pp 76-82.

40) 위의 책, p. 83.

의 향락으로는 마지막 향락⁴¹⁾이었다고 말하며 그 여인의 집이 있던 무아노 거리에서 나오며 부끄러움을 느끼게 되었고 『신엘로이즈(*la Nouvelle Héloïse*)』에서 술에 취해 창녀와 함께 한 생프뢰의 이야기를 쓸 때 자신의 이 경험을 떠올렸다고 말한다.

루소가 이토록 진솔한 고백을 한다는 사실이 놀랍기도 하지만 이는 또한 당시에 매춘이 남성들에게는 얼마나 손쉬운 접근의 대상이었는지를 보여주는 예이기도 하다. 루소가 베네치아에서 매춘을 하게 된 것은 ‘너무 어수룩하게 보이지 않기 위해서⁴²⁾’였다. 남성들의 세계에서 매춘의 경험이 없다는 것은 세상 경험이 부족한 것으로 치부될 만큼 매춘이 일반화되어⁴³⁾ 있었던 것이다. 게다가 베네치아에서 ‘둘이서 여자 하나를 갖자’는 카리오(Carrio)의 협상에 대해 베네치아에서는 흔한 일이어서 동의했다든지, 그림, 클뤼펠과 함께 한 여자와 차례로 관계를 맺었다는 사실은 매춘과 관련된 당시의 현실을 적나라하게 보여주는 예들이다.

그런데 이 일화들을 볼 때 ‘창녀에게 혐오감을 갖고 있었다’는 루소의 고백은 사실과는 거리가 있어 보인다. 12살의 어린 창녀에게 측은함을 느껴 노래 공부를 시키고 저녁나절을 함께 보내며 부성애를 느낀 모습도 그런 예라고 할 수 있지만 줄리에타를 바라보며 루소가 느끼는 이중적 감정은 그가 이 여성을 혐오의 대상으로 여기지 않았음을 보여주는 결정적인 예이다. 줄리에타의 매력에 반한 루소는 서둘러 그 열매를 따려하다 갑자기 지금까지의 정념과는 정반대되는 냉기를 느끼고 어린애처럼 울어버린다. 그리고 자신의 내면을 이렇게 토로한다.

41) 위의 책, p. 136.

42) 위의 책, p. 74.

43) 니키 로버츠는 ‘여성은 남성에게 복종하도록 창조되었고’, ‘기혼이든 미혼이든 여성이 남성과 어울리는 것은 음란한 것’이라고 본 루소가 매춘을 자유롭게 행한 것에 대해 이중적 기준을 지녔다고 비판하며 루소가 수학이나 공부하라는 창녀의 일화에 대해서는 ‘이성의 시대를 사는 그녀에게는 불행한 사실이지만, 루소는 그런 건전한 충고를 따르지 않았다’는 조롱을 하고 있다. 니키 로버츠, 위의 책, pp. 290-292 참조.

현재 나의 처분 하에 놓인 이 대상은 자연과 사랑의 걸작으로,
그 정신도 육체도 완전무결하다. 그녀는 사랑스럽고 아름다운 데
다가 그만큼 선량하고 너그럽다. 고관대작들과 군주들도 그녀의
노예가 될 것이다. 제왕의 홀이라도 그녀의 발밑에 놓일 것이다.
그렇지만 그녀는 못 사람들에게 몸을 맡기는 하찮은 창녀에 불과
하지 않은가. 일개 상선의 선장도 그녀를 마음대로 주무른다⁴⁴⁾.

이런 생각 끝에 루소는 그녀의 결점을 찾기 시작하며 결국 유방의 기
형을 발견하자 그녀를 마치 괴물처럼 여긴다. 이런 루소의 태도는 ‘사랑
스러운 소녀의 완벽한 아름다움과 그녀의 비천한 처지’를 모두를 감당할
수 있을까 하는 두려움의 표현은 아니었을까? 비록 그것이 한 순간의 감
정이었다 할지라도 그녀의 사회적 지위를 알면서도 그녀와 사랑에 빠지
게 될지도 모르는 상황에 대한 불안감의 표현이었다고 할 수 있다.

『신엘로이즈』에서 창녀였던 로레타 피사나(Lauretta Pisana), 즉 로르
(Laure)를 사랑하는 에드워드의 모습은 작가가 느꼈던 이런 두려운 갈망
의 재현⁴⁵⁾이라고 추론해 볼 수 있다. 특히 루소는 에드워드의 사랑과 관
련해서는 『에드워드 봄스톤 경의 사랑이야기』(*Les Amours de milord
Edouard Bomston*)』라는 별도의 글을 남기고 있어 그가 이 이야기에 각
별한 관심을 지니고 있었음을 짐작하게 한다. ‘쥘리 이야기의 단순함을
헤치지 않도록’ 『신엘로이즈』에서는 두세 개의 편지로 만족해야 했다고
말하며 루소는 에드워드의 사랑이야기를 서술한다. 에드워드를 잃지 않

44) 장 자크 루소, 위의 책, p. 80. “Cet objet dont je dispose est le chef-d'oeuvre de la nature et de l'amour ; l'esprit, le corps, tout en est parfait ; elle est aussi bonne et généreuse qu'elle est aimable et belle. Les grands, les princes devraient être ses esclaves ; les sceptres devraient être à ses pieds. Cependant la voilà, misérable coureuse, livrée au public ; un capitaine de vaisseau marchand dispose d'elle (...)”

45) 에드워드에게 로르(Laure)라는 애칭으로 불리는 피사나는 가혹한 의무를 위해 모든 행복을 희생하는, 그 희생으로 젊은 시절의 수치를 보상받고자 하는 회개한 창녀의 모습을 보여준다. 이런 피사나에게서 생프르는 ‘진실한 사랑과 따로 떼어 생각할 수 없는 고결함’을 발견했다고 에드워드에게 이야기한다. 이에 대해서는 장 자크 루소, 『신엘로이즈』(김중현 역), 제2권, 책세상, 2012, pp. 350-351 참조.

으려고 온갖 술책을 쓰는 후작부인과 달리 로르는 그녀의 신분에도 불구하고 진정성과 위엄을 지키는 여성이다. 덕성과 존엄을 보여주는 것이 귀족 여성이 아니라 가장 천한 신분의 여성인 셈이다. 그녀의 덕성은 여러 사례를 통해 언급된다. 예를 들어 에드워드는 로르를 두 번째로 방문한 후 그녀에게 선물을 보내지만 로르는 이 선물을 되돌려 보내며 ‘선물을 제게 다시 보내신다면, 저는 받아야만 하겠지요. 하지만 당신은 정말로 잔인하게 관대하신 것입니다⁴⁶⁾’라는 편지를 동봉한다. 에드워드는 이 편지를 받고 그녀가 낮은 신분에서 벗어나지는 못하겠지만 일종의 위엄을 보여주었다고 생각한다. 그리고 ‘때로는 로르의 처음 신분을 잊고 그의 가슴은 그와 그녀를 나누고 있는 장벽을 뛰어넘기도⁴⁷⁾’ 한다. 그러나 결국 루소는 그 둘의 사랑을 행복한 결합으로 이끌어가지는 못한다.

디드로 역시 자신의 작품에 빈번하게 창녀나 매춘의 소재를 등장시킨 작가이다. 『라모의 조카』의 서두에서 생각의 자유분방함을 ‘창녀’에 비유한 디드로는 대화 상대자인 라모를 통해 매춘과 가난 사이의 관계를 보여준다. 평민의 딸을 유혹하는 뚜쟁이의 역할을 하는 라모, 자신의 부인을 ‘틸르리, 팔레 루아얄, 불르바르’로 데리고 다니며 매춘을 시켜야 했던 라모는 그런 자신의 모습을 ‘가난하다 보면 어쩔 수 없이 둘러쓰게 되는 궁상’이라고 말한다. 철학자 ‘나’는 대화 내내 ‘그’의 주장을 논박하면서 ‘굶신거리고, 비천하게 굴고, 돈에 팔리는 것보다’ 디오게네스의 삶이 더 낫다고 주장하지만 누더기까지 다 팔아버려 빵 한 조각, 돈 한 푼이 없어 아내의 매춘을 용인할 수밖에 없었던 ‘그’에게 더 이상 아무 말도 하지 못한다. ‘그’의 마지막 팬터마임은 바로 자신의 아내의 모습을 흉내 내는 것이었다.

그는 벌써 자기 아내의 걸음걸이를 흉내내기 시작했다. 종종걸

46) Jean-Jacques Rousseau, *Les Amours de milord Edouard Bonston*, dans *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 3, in-4°, p. 521.

47) 위의 책, p. 529.

음을 치며, 허공에 머리를 쳐들고 부채를 놀리고 엉덩이를 흔들었다. 그것은 우리네 귀여운 바람둥이 여자의 가장 유쾌하고 가장 우스꽝스러운 희화였다⁴⁸⁾.

‘나’와의 오랜 논쟁 끝에 자신의 아내가 그에게는 ‘한 재산 모으려던 희망의 수단’이었음을 고백하며 아내의 모습을 희화화한 후 그는 갑자기 ‘결코 이 슬픔을 달래지 못할 것’이라며 흐느끼고 눈물을 흘린다. 이 극단적으로 대립되는 모습만큼이나 그의 처지를, 아내의 매춘을 통해서라도 모면하고자 했던 그의 가난과 그 가난이 야기한 고통을 웅변적으로 보여주는 예는 없을 것이다. 둘의 대화가 끝나기 바로 직전에 라모의 아내 이 이야기를 삽입함으로써 디드로는 최소한의 생존을 위해 아내의 매춘이라는 극단적 선택까지 할 수 밖에 없었던 라모에게 철학자인 ‘나’의 논리가 얼마나 공허한 것인지를 결론적으로 보여주고자 했던 것처럼 보인다.

가난이 매춘의 원인임을 인정하는 디드로의 태도는 『운명론자 자크(Jacques le fataliste)』에서도 반복된다. 이 소설에서 가장 유명한 에피소드인 ‘폼프레(Pommeraye) 부인의 이야기’에는 ‘수상쩍은 집을 경영’하는 데농(d’Aisnon) 모녀가 등장한다. 시골 출신의 데농 모녀는 소송에 저서 재산을 잃게 되자 어쩔 수 없이 매춘에 들어서게 된다.

솔직히 말해서 아주 비천하고 위험하며 별 소득 없는 일을 합니다. 마음에는 안 들지만 필요 앞에서는 법도 소용 없더군요, 제 딸을 오페라단에 보내려 했지만 목소리가 작아서 형편없는 무용수밖에 되지 못했어요. 소송이 진행되는 동안이나 그 후에도 딸을 법관이나 귀족, 성직자, 금융가들 집으로 끌고 다녔지만 그들은 얼마 동안 데리고 놀다 곧 버리곤 했어요. 천사처럼 아름답지 않거나 섬

48) Denis Diderot, 앞의 책, p. 694. “Puis le voilà qui se met à contrefaire la démarche de sa femme ; il allait à petits pas ; il portait sa tête au vent ; il jouait de l’éventail ; il se démenait de la croupe ; c’était la charge de nos petites coquettes la plus plaisante et la plus ridicule.”

세함이나 우아함이 없어서가 아니라 제 딸에게는 어떤 방탕한 정신도, 닳고 닳은 남자들의 무력증을 깨우는 데 필요한 그 어떤 재능도 없었기 때문이라합니다⁴⁹⁾.

데농 부인이 폼프레 부인에게 한 위의 말에서 볼 수 있는 것처럼 돈 없이 시골에서 파리로 상경하여 무용수가 된 젊은 데농이 매춘의 길로 들어서게 된 것은 당시로는 흔한 상황⁵⁰⁾이었다. 딸 데농은 리베르티나주와는 거리가 먼 여성으로 자신의 신세 때문에 ‘아무리 불행한 사람이라 할지라도 자기 처지보다는 나을 거라고 매일 한탄’하며 결국 우울증에 빠져 있는 상태이다. 데농 모녀가 폼프레 부인의 제안을 받아들이고 그녀의 명령에 복종하게 되는 것도 결국 그들의 이런 처지에서 빠져나올 수 있는 유일한 방법이었던 때문이다.

더구나 딸 데농은 그녀의 낮은 신분과는 달리 나름의 상식과 합리적 생각을 지닌 여성이다. 그녀가 관계를 맺고 있던 귀족 출신의 사제는 ‘신을 믿지 않았고 불경했으며 타락한 위선자에 다 반철학자’였다. 그가 하는 일은 매일 딸 데농에게 자신이 쓴 비방문을 읽어 주는 것이었다. 어느 날 데농 양은 그에게 그가 비방하는 사람들을 아느냐고 물어보고 그가 모른다고 대답하고 그가 비웃는 사람들에게 대해 다른 감정이 있느냐고 물어보자 역시 아니라고 대답한다. 이 말을 들은 데농 양은 화를 내며 ‘당

49) 위의 책, p. 801. “Pour vous parler avec sincérité, lui répondit la d'Aisnon, je fais un métier périlleux, infame, peu lucratif, et qui me déplaît, mais la nécessité contraint la loi. J'étais presque résolue à mettre ma fille à l'Opéra, mais elle n'a qu'une petite voix de chambre, et n'a jamais été qu'une danseuse médiocre. Je l'ai promenée, pendant et après mon procès, chez des magistrats, chez des grands, chez des prélats, chez des financiers, qui s'en sont accommodés pour un terme et qui l'ont laissée là. Ce n'est pas qu'elle ne soit belle comme un ange qu'elle n'ait de la finesse, de la grâce ; mais aucun esprit de libertinage, rien de ces talents propres à réveiller la langueur d'hommes blasés.”

50) 공연 분야의 여성들, 특히 오페라의 무용수들이 매춘에 쉽게 노출될 수밖에 없던 이유는 그들의 낮은 임금 때문이었다. 튀르모 드 라 모랑디에르(Turmeau de La Morandière)는 그들의 매춘을 막기 위해서는 생활할 수 있을 만큼의 임금을 지불해야 한다고 주장한다. 이에 대해서는 Erica-Marie Benabou, 앞의 책, p. 461을 참조.

신 같은 사람은 인간 중에서도 가장 악랄하고 가장 위선적인 사람의 역할을 한다'라고 말하는 일화는 그녀의 건전한 정신을 입증해 주는 사례이다.

어쨌든 두 모녀는 폼프레 부인의 명령에 따라 가장 독실한 기독교 신자의 모습을 취하고 리베르탱인 아르시(Arcy) 후작의 마음을 사로잡아 결혼에 이르게 됨으로써 폼프레 부인의 복수를 실행한다. 그러나 폼프레 부인의 복수는 실패한 복수인데 왜냐하면 아르시 후작은 “나 당신을 용서했소. 상처 받은 그 순간에도 난 당신을 내 부인으로 존중했소⁵¹⁾.”라고 말하며 데농의 과거를 용서하고 그녀를 자신의 아내로 받아들이기 때문이다. 루소의 회개한 창녀 로르와 달리 디드로의 회개한 창녀 데농은 귀족과의 결혼에 이르게 된 것이다. 데농의 회개를 의심하는 주인에게 자크와 여인숙의 여주인은 모두 그녀를 ‘세상에서 가장 좋은 아내’, ‘뛰어난 아내로 그녀의 남편은 그녀와 더불어 왕처럼 행복하며 다른 어떤 여자를 쥐도 바꾸지 않으리라’고 반박한다.

비록 허구의 이야기이긴 하지만 루소와 디드로의 작품 속에 두 창녀는 비난의 대상도 아니고 단순한 동정과 연민의 대상도 아니다. 그들은 상식과 덕성을 지닌 인물들이며 심지어 귀족의 사랑을 받기도 하고 결혼에 이르기도 한다. 이는 앞선 철학자들과는 확연히 다른 태도라고 할 수 있다.

4. 결론을 대신하여 : ‘파르테니옹’, 창녀들의 유토피아

창녀에 대한 루소와 디드로의 인식이 앞선 철학자들에 비해 훨씬 우호적으로 변했다 해도 그들이 가치를 부여하는 것은 아름답고 선하고 지각 있는, 게다가 과거의 잘못을 뉘우치고 회개한 창녀로 한정되어 있다. 결국 구원받을 자격이 있는 창녀들만이 이 철학자들의 관심의 대상이었던 것이다. 루소와 디드로는 매춘을 사회악으로 단죄하거나 창녀들을 비난

51) Denis Diderot, 앞의 책, p. 824.

의 대상으로 삼진 않았지만 사회의 보편적이고 구조적인 문제로서 이 문제를 접근하거나 해결할 생각은 없었던 것으로 보인다.

반면 이 시대에도 매춘의 문제에 보다 포괄적인 방식으로 접근한 사람들이 있었다. 『꿀벌의 우화(*The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*)』에서 ‘악덕으로 비난받아 온 인간의 이기심이 누구에게나 있는 본성이며, 질약을 미덕으로 삼는 것에 반대하여 인간의 도덕적 약점과 욕심에서 비롯되는 소비가 부의 증대와 실업의 해소, 그리고 국가의 경제발전을 가져온다⁵²⁾’고 주장한 영국인 맨더빌(Bernard Mandeville)은 매춘에 대해서도 이미 18세기 초에 매우 획기적인 주장을 펼친다.

맨더빌은 매춘의 문제점으로 성병, 사생아, 인구감소를 꼽는데 그 중에서도 성병을 가장 심각한 문제라고 생각한다. 그는 매춘의 폐해들이 생겨나는 것이 매춘의 문제라기보다는 매춘을 이용하는 방식과 관리 방법이 잘못된 까닭이라고 주장한다. 게다가 로마에서 교황 식스토 5세가 매춘을 금지하자 간통과 남색이 창궐한 사례를 예로 들며 매춘의 금지에 반대한다. 결국 그가 제시하는 방법은 공영 제도의 도입이다. 그는 런던에 100개의 공영 유곽을 설치하고 2,000명의 여성을 이곳에 모으자는 계획을 제안하고 심지어 여성이 부족할 경우 외국에서 들여오자는 과감한 주장을 펼친다. 청결하게 장소를 관리, 운영함으로써 매독과 같은 성병이 가정으로 확산되는 것을 막을 수 있고 남성들이 일반 여성들을 유혹하여 방탕으로 이끄는 것을 막을 수 있으며 게다가 여성들에게는 안정적인 수입을 보장하는 수단이라고 그는 주장⁵³⁾한다.

프랑스에서 맨더빌과 유사한 생각을 제안한 사람은 바로 레티브 드 라 브르톤이다. 그는 1769년에 출판한 『포르노그라프』에서 이 문제를 다루며 이 책의 목적이 ‘Pornognomonie’, 즉 ‘창녀들의 규칙’을 제안하는 것⁵⁴⁾이

52) 김태훈, 「18세기 프랑스에서의 ‘사치 luxe’에 대한 논쟁 : 볼테르, 루소, 디드로의 견해를 중심으로」, 『불어불문학연구』, 제99집, 2014, p. 178.

53) 이에 대해서는 Bernard Mandeville, *Vénus la populaire ou apologie des maisons de joie*, Bruxelles, 1881 참조.

54) Restif de la Bretonne, *le Pornographe, ou Idées d'un honnête homme sur un*

라고 밝힌다. 우선 그는 매춘의 문제점으로, 대부분의 창녀들이 포주들에게 종속되어 있음과 남성들의 건강을 위협하는 성병을 지적한다. 그리고 그 해결책으로 ‘파르테니옹(Parthénion)’이라는 이름의 장소를 제안한다. 그는 이 장소들에 총 17,000명의 여성을 수용할 수 있으리라 예상하며 국가에 의해 통제되고 운영되어야 한다고 주장한다. 즉 국왕이 행정관들이나 시장들을 이 장소의 관리자로 임명해야 한다는 것이다. 그는 이곳을 수녀원과 비슷한 방식으로 운영할 것을 제안하면서 각각의 장소에는 ‘파리 부인’과 같은 원장을 임명하여 마치 수녀원의 원장처럼 그곳에서 일하는 여성들을 엄격한 방식이 아니라 부드럽게 대해야 한다고 말한다.

그리고 그곳의 규칙들을 매우 세세하게 기술한다. 몇 가지 예를 들어 보자면, 원장은 벌을 줄 권리가 없이 단지 행정관들에게 보고서를 제출하며, 이곳에 오는 손님은 여자를 선택할 수 있으나 여자 역시 남자를 거부할 권리가 있고, 하루 8시간을 일한 후 나머지 시간에는 음악, 춤 등의 예술, 교양 교육을 실시하며, 여성들은 자기가 원하는 의상을 선택할 수 있으나 향수나 분은 사용할 수 없고, 성병에 걸린 남성이 이를 숨기고 관계를 맺을 시에는 벌금형에 처할 수 있으며, 여성들은 나이와 미모에 따라 서로 다른 가격을 정하고 파르테니옹 이외의 장소에서는 매춘을 엄금해야 한다는 등이 그것이다. 뿐만 아니라 매춘에 대한 비판 중의 하나인 인구 감소의 문제에 대처하기 위해 이곳의 여성들은 임신이 가능하여 임신한 여성은 별도의 장소로 옮겨져 특별한 대접을 받으며 출산 후에 아이들은 따로 국가에 의해 교육을 받게 된다는 해결책을 제시⁵⁵⁾한다.

이런 레티프의 제안은 파르테니옹이 국가의 관리 하에 운영된다는 점, 창녀들에게도 남성을 선택할 권리를 부여한다는 점, 매춘의 공간을 쾌락의 공간이자 동시에 출생을 통해 국가에 기여하는 공간으로 기획하고 있다는 점에서 매우 획기적인 계획이라고 할 수 있다. 레티프는 이 계획이

projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes, Londres, 1776, p. 11.

55) 파르테니옹의 규칙에 대해서는 위의 책, p. 57이하의 “Projet de règlement”을 참조.

실행에 옮겨져야 한다고 여러 차례 반복해서 주장하지만 세상의 반응은 호의적이지 않았다. 디드로는 이를 ‘역겨운 주제에 대한 몽상’이라고 지칭하며 ‘옷장에나 어울리는 책⁵⁶⁾’이라고 비판했다. 매춘의 문제가 이렇게 공공연한 방식으로 논의되거나 국가가 관여해야 하는 문제라고 보지 않은 것이다.

맨더빌과 레티프의 주장은 현대 사회에서도 종종 주장되는 공창 제도의 기원에 해당한다. 레티프는 여성의 노동조건에 대한 규정, 교육받을 권리, 출산의 권리를 인정한다는 등 여성의 권리에 대한 고려를 했다는 점에서 맨더빌의 매우 기능적인 접근에 비해 더 진일보한 제안이라고 할 수 있다. 그러나 결국 둘 모두 이런 제도의 운영이 남성 중심의 관점에서 가정과 사회의 질서를 유지하기 위한 해결책으로 제시되었을 뿐이다. 파르테니옹의 여성들은 출산의 권리만 있을 뿐 양육의 권리는 소유할 수 없으며 일단 이곳에 수용되면 결혼이 아닌 한 나갈 자유가 없다는 점에서 결국 기존 사회 질서의 유지를 위한 수단으로 고려된 측면이 강하다고 할 수 있다.

18세기는 매춘이 중요한 사회 문제로 등장한 시기였다. 그리고 사회적인 요인으로 창녀들이 증가함에 따라 매춘에 대한 관심 역시 증가하고 그 결과 나름의 해결책을 꿈꾸기도 한 시대였다. 인류의 글쓰기가 매춘과 함께 시작했다고 하더라도 신화나 전설이 아니라 현실 속의 창녀의 모습이 문학과 철학의 영역으로 들어오게 된 것도 이 시기이다. 그러나 특히 주목해야 할 것은 시간의 변화와 함께 매춘에 대한 인식 역시 변화했다는 사실이다. 매춘에 대한 도덕적, 사회적 단죄의 입장은 점차 힘을 잃고 매춘을 할 수밖에 없는 사회적 원인에 더욱 주목하게 되었다. 더구나 루소와 디드로에 이르면 창녀들이 귀족 남성의 사랑의 대상, 더 나아가 결혼의 대상으로 인정받게 됨으로써 되었음을 볼 수 있다. 19세기 뒤마 피스(Alexandre Dumas fils)의 『춘희(*La Dame aux camélias*)』나 발자크(Balzac)의 『창녀

56) Erica-Marie Benabou, 위의 책, p. 492 참조.

들의 영광과 비참(*Splendeurs et misères des courtisanes*)』과 같은 작품들과 비교해 볼 때 그들은 여전히 글쓰기의 중심보다는 주변부에 위치하고 있음이 사실이다. 그러나 짧은 시간 동안 이뤄진 인식의 변화는 놀라운 일이라고 할 수 있으며 그만큼 이 시대의 사회적 변화가 가팔랐음을 짐작해 볼 수 있게 해준다. 이러한 인식의 변화와 대혁명이라는 사건을 통해서 구 체제 하에서의 비인간적인 감금과 처벌로부터 창녀들이 해방되었다는 것 역시 이 시대가 이루어낸 변화의 하나라고 말할 수 있지 않을까 싶다.

참고문헌

- 김산해, 『최초의 신화, 길가메쉬 서사시』, 서울, 휴머니스트, 2005.
- 김태훈, 「18세기 프랑스에서의 ‘사치 luxe’에 대한 논쟁 : 볼테르, 루소, 디드로의 견해를 중심으로」, 『불어불문학연구』, 제99집, 2014.
- 니키 로버츠, 『역사 속의 매춘부들』, 서울, 책세상, 2004.
- 드디 디드로, 『라모의 조카』(황현산 역), 서울, 세계사, 1998.
- 미셸 푸코, 『광기의 역사』(이규현 역), 서울, 나남출판, 2003.
- 번 별로, 보니 별로, 『매춘의 역사』, 서울, 까치, 1992.
- 오영주, 「18세기 리베르탱 문학의 한 양상」, 『불어불문학연구』, 제55집, 2003.
- 장 자크 루소, 『고백록』(이용철 역), 서울, 나남, 2012.
- 장 자크 루소, 『신엘로이즈』(김중현 역), 제2권, 서울, 책세상, 2012.
- 주명철, 『계몽과 쾌락』, 서울, 소나무, 2014.
- Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, GF Flammarion, 1995.
- Article de “Courtisane” de *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.
- Bernard Mandeville, *Vénus la populaire ou apologie des maisons de joie*, Bruxelles, 1881.
- Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *Tableau des mœurs du temps dans les différents âges de la vie*, Bibliothèque des Curieux, 1911.
- Clyde Plumauzille, “Le marché aux putains :  conomies sexuelles et dynamiques spatiales du Palais-Royal dans le Paris révolutionnaire”, *Genre, sexualité & société*, 10, Automne 2013.
- Denis Diderot, *Oeuvres*, tome II, Paris, Bouquins, 1994.

- Erica-Marie Benabou, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1987.
- J. F. Fournel, *Traité de la séduction considérée dans l'ordre judiciaire*, Paris, 1781.
- Jean Joseph François Leconte de Bièvre, *Histoire des deux Aspasiés, femmes illustres de la Grèce*, Paris, Mesnier, 1736.
- Jean Renaud, *La littérature française du XVIII^e siècle*, Armand Collin, 1994.
- Jean-Jacques Rousseau, *Les Amours de milord Edouard Bomston*, dans *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 3, in-4°.
- José-Michel Moureaux, "Commentaire", *la Défense de mon oncle de Votaire*, Paris, Librairie Champion, 1978.
- Les Demoiselles Chit-Chit du Palais-Royal. Suivies de la Déclaration des droits des citoyennes du Palais, les Oeufs de Pâques des demoiselles du Palais-Royal, Pétition des 2100 filles du Palais-Royal, Requête présentée par les filles d'amour, Tarif des filles du Palais-Royal, Nouvelle liste des plus jolies femmes publiques, Pièces révolutionnaires publiées de 1790 à 1801*, San Remo, J. Gays et Fils, 1874.
- Michèle Bokobza Kahan, "Étude de la sexualité dans les *Pensées* de Montesquieu", *Revue Montesquieu*, n° 7, 2003-2004.
- Montesquieu, *De l'esprit des lois*, édition Edouard Laboulaye, 1875.
- Restif de la Bretonne, *le Pornographe, ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes*, Londres, 1776.
- Roland Mortier, *Le XVIII^e siècle au quotidien*, Paris, Editions Complexe,

2002.

Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire avec des remarques et des notes historiques, scientifiques et littéraires : Essai sur les mœurs*, Paris, Delangle Frères, 1827.

참고사이트

Atlas historique de Paris(<http://paris-atlas-historique.fr/>)

〈Résumé〉

La Prostitution et les écrits sur la prostitution au
XVIII^e siècle en France

KIM Tae-Hoon

Le siècle des lumières est celui du libertinage et de la fête galante. La prostitution publique est particulièrement visible, notamment au Palais-Royal qui constitue un nouvel espace du divertissement sexuel. Cette visibilité de la prostitution attire l'intérêt des philosophes, qui expriment de divers sentiments dans leurs écrits.

D'abord, Bayle et Montesquieu accusent la corruption des mœurs causée par la prostitution. Contraception et avortement chez les prostituées sont considérées comme les pratiques contre nature, responsables d'un déficit de naissances. Voltaire, à son tour, condamne Paris qui servait d'asile aux filles publiques. Pourtant au lieu de simplement accuser les phénomènes, il cherche plutôt des causes du mal : la corruption de la grande ville et de l'inégalité sociale.

À la deuxième moitié du XVIII^e siècle, on constate un changement des attitudes envers les prostituées. On passe de la condamnation à la sympathie. Pour Diderot et Rousseau, les prostituées sont les victimes de la misère sociale. En plus, Edouard Bomston, l'un des personnages de *la Nouvelle Héloïse*, tombe amoureux d'une prostituée. Mlle d'Aisnon, prostituée repentie de *Jacques le fataliste*, finit par se marier avec le marquis des Arcis. Restif de la Bretonne propose même d'instaurer des maisons de passe dites 'Parthénions', tenues selon un règlement minutieux, sous la protection de l'État.

Enfin c'est avec la Révolution que la prostitution est libérée de la répression de l'Ancien Régime. Profitant de la liberté d'imprimer, les

publications de listes de filles avec adresses, caractéristiques et tarifs sont multipliées et contribuent à banaliser la prostitution.

주 제 어 : 매춘(prostitution), 창녀(prostituée), 프랑스(France), 18세기
(XVIII^e siècle), 파르테나옹(Parthénion)

투 고 일 : 2015. 12. 24

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

〈난타〉에 나타난 코믹의 특성 연구

- transculturality를 중심으로 -^{*}

김 호
(성결대학교)

차례

- | | |
|-----------|---------------------|
| 1. 들어가는 말 | 3. 〈난타〉에 나타난 코믹의 특성 |
| 2. 웃음의 담론 | 4. 맺는 말 |
| 2.1. 모롱 | |
| 2.2. 바흐친 | |
| 2.3. 베르그송 | |

1. 들어가는 말

오늘날 대중예술의 영역이 확대되는 포스트모던 시대에 이르러 코믹¹⁾은 그 어느 때보다도 크게 각광 받고 있다. 귀족 중심의 주류 예술이 숭고나 비극성을 중심으로 발달했던 데 반해 코믹은 민중예술 속에서 꽃피

* 본 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임
(과제번호: NRF-2013S1A5A2A01018920).

1) 이 글에서 ‘코믹’이란 용어는 모롱을 따라 “웃음을 일으키는 모든 것 tout ce qui fait rire”을 통칭하는 의미로 사용하고자 한다. Mauron, Charles. *Psychocritique du genre comique*, Paris, J. Corti, 1964., p.10. 참고로, 베르그송은 코믹을 ‘웃기는 risible’ 것과 동의어로 사용한다. Henri Bergson, *Le rire*, Paris, PUF/Quadrige, 5e édition, 1989. 서구 담론에서 코믹은 일반적으로 웃음을 일으키는 것을 통칭할 때 사용되며 그 하위 범주로서 유머, 패러디, 아이러니, 풍자, 캐리커처, 그로테스크, 벌레스크 burlesque 등의 다양한 용어들이 갈래를 형성한다.

왔다. 따라서 대중의 힘이 확장되는 시대에 코믹이 각광받는 것은 자연스런 현상이다. 하지만 코믹물과 관련하여 한 가지 유념해야 할 것이 있다. 코믹물의 흥행은 주로 국가 단위나 동일한 문화권 내에서 일어날 뿐, 글로벌 문화 지형 속에서 코믹의 발전은 상대적으로 매우 취약한 양상을 띠어 왔다는 점이다. 코믹물은 그 어떤 문화예술 장르보다도 향유의 측면에서 문화적 국지성이 강하기 때문이다. 지난 100년간의 영화사를 돌이켜 보아도, 많은 코믹 영화들이 해당 국가의 내부에서는 공전의 히트를 치더라도 그것이 문화의 경계를 넘어 글로벌한 차원에서 흥행을 일궈 낸 경우는 찰리 채플린의 영화가 거의 유일무이할 정도이다. 뮤직 비디오의 경우도 마이클 잭슨이나, 레이디 가가 등, 세계적인 흥행을 몰고 다니는 대중예술은 대체로 코믹과는 거리가 멀다. 그런 점에서 년버벌 퍼포먼스 〈난타〉의 흥행은 획기적이라 할 만하다. 〈난타〉는 기획 주체 스스로 그 미학적 특성의 핵심을 “요리 + 코메디 + 사물놀이의 절묘한 만남”으로 규정한다.²⁾ 즉 난타는 코믹을 미학적 핵심 코드로 삼고 있다. 그러면서도 글로벌 차원에서 흥행을 이끌어 내고 있다. 〈난타〉는 기획 단계부터 해외시장 진출을 목표로 제작되어 1997년 초연 이후 여러 차례의 작품수정을 거쳐 2013년 12월 기준으로 52개국 292개 도시에서 공연되었고 누적 관객 915만 명을 돌파하는 기록을 보이고 있다. 〈난타〉의 성공적인 해외 진출은 2004년 뉴욕에 난타전용관(미네타 레인 극장)의 개관으로 이어졌으며, 이후 태국의 방콕과 국내에 개관한 여러 개의 난타전용관에는 해외 관광객들의 발걸음이 끊이지 않고 있다.

본 논문은 〈난타〉가 코믹 코드의 공연으로서 문화적 장벽을 뚫고 글로벌 차원에서 흥행을 견인하는데 어떤 ‘비밀’이 있는지 밝혀 보는 데 목적이 있다. 그렇게 함으로써 글로벌 문화 지형 속에서 코믹의 활성화를 도모하는 데 필요한 미학적인 토대를 제공하는 데 일조하고자 한다.

물론, 글로벌 문화지형 속에서 흥행은 미학적인 연구와 노력만으로 되

2) 〈난타〉 캠퍼릿.

는 것은 아니다. 자본과 마케팅 등 여러 가지 요소들이 복합적으로 작용하여 흥행이 가능해진다. 그럼에도 불구하고 작품 차원에서의 흥행적 요소는 글로벌 흥행을 위해서는 필수 요건이다. 글로벌 차원에서 먹혀들어가는 코믹, 그것을 본 논문에서는 ‘글로벌 코믹’으로 부르려고 한다. 글로벌 코믹을 가능케 하는 미학적 특성을 밝혀보고자 하는 본 연구는 글로벌 코믹의 지속적인 발전과 확장을 위해서 필요한 연구 작업일 것이다.

‘글로벌 코믹’이란 용어 속에는 파비스가 싱글턴을 인용하면서 제시한 ‘글로벌 연극 théâtre globalisé’이라는 용어와 동일한 맥락과 의미가 함축되어 있다. 글로벌 연극이란, “국제-간의 inter-national 관객들을 위한 초문화적trans-cultural 산물”³⁾이다. 마찬가지로, 글로벌 코믹은 국제적인 차원에서 관객들에게 문화적 경계를 초월하여 초문화적인 transcultural 코믹 효과를 선사하는 코믹이다. 초문화적인 것 transculturalism과 문화상호성 interculturalism은 모두 여러 문화에 동시에 관여하는 것을 가리킨다. 하지만 파비스에 따르면 문화상호성이 문화들이 서로 만나서 교류하는 것에 의미의 축이 세워진 용어라면, 초문화성은 여러 문화들이 공통으로 소유하고 있는 것과 그것들의 연대에 의미의 무게중심이 실리는 용어이다.⁴⁾ 연극에서 문화상호주의는 1970년대에 부상했던 경향으로서 예를 들어 셰익스피어에 한국전통문화의 옷을 입히는 것처럼 “하나의 문화가 연극의 방식을 통해 다른 문화와 만나는지”⁵⁾가 문제가 되지만, 글로벌 연극에서는 “하나의 세계문화에 통합되기 위해서 어떻게 각 문화들이 국제적으로 협력하는지”⁶⁾에 대한 문제가 관심의 초점이 된다. 한 작품이 글로벌 영향력을 높이기 위해서는 “초문화적 효율성”⁷⁾을 높여야 한다. 그러니까 문화

3) Singleton, Brian, 〈Intercultural Shakespeare from Intracultural Sources: two Korean Performances〉, *Globalizing Shakespeare in Korea and Beyond*, Dongin Publishing, 2009, p.183. Pavis, Patrice, 「글로벌 연극(Theâtre globalisé)」, 『공연과 이론』(48), 공연이론을위한모임, 2012, 2, p.181.

4) Pavis, Patrice, 위의 책, 같은 쪽 참조

5) 위의 책, p.182.

6) 위의 책, 같은 쪽.

7) 위의 책, 같은 쪽.

상호주의라는 용어가 서로 다른 문화 사이의 만남이라는 행위와 그 결과물에 관련된 용어라면, 초문화성 혹은 초문화적인 것은 서로 다른 문화들 간의 소통을 가능하게 해 주는 요소와 관련된 용어라고 할 수 있다.

이와 같은 용어법에 준한다면, 〈난타〉가 어떻게 글로벌 코믹을 이끌어내는 지 밝히고자 하는 본 논문의 목표는 궁극적으로 초문화적 코믹 요소들을 밝히는 문제로 수렴된다. 그러한 목표를 달성하기 위해 본 논문은 우선, 〈난타〉가 구사하고 있는 코믹 미학이 어떤 양상을 띠고 있는지 그 실체를 파악해야 할 것이며, 나아가 거기에 문화적 장벽을 넘게 하는 어떤 초문화적 요소가 있는지 찾아보아야 할 것이다.

이러한 일련의 분석 과정을 수행하기 위해서는 분석틀이 필요하다. 웃음에 관한 이론은 아리스토텔레스의 『시학』으로부터⁸⁾ 로마의 키케로와 호라스, 그리고 근대에 이르러 칸트와 쇼펜하우어, 바흐친, 베르그송, 프로이트, 니체와 최근들어 들뢰즈 등 그 이름을 낱낱이 열거하기 어려울 정도로 다양한 사상가들에 의해 다양한 관점에서 전개되어 왔다. 이처럼 철학자, 소설가, 시인, 극작가, 평론가, 유머작가, 정신분석가 등 수많은 석학들이 앞 다투어 담론을 내놓는 것은 그 누구도 웃음의 문제를 총체적으로 포착하지는 못하며 다양한 논자들의 담론들은 단지 부분적으로만 유효할 뿐이라는 것을 방증한다.⁹⁾ 본 논문은 기존의 여러 분석이론들을 모두 망라하지는 못하지만, 개별적인 웃음의 분석 이론이 갖는 한계점을 보완하기 위해 샤를르 모롱 Charles Mauron, 미하일 바흐친 Mikhail Bakhtin, 앙리 베르그송 Henri Bergson 등 세 명의 논자들을 참조하고자 한다. 모롱은 에너지의 차원에서 웃음의 문제를 다루기 때문에 그의 담론은 웃음의 본질과 원리를 문화 이전의 차원에서 접근한다. 따라서 모롱의 웃음 담론은 웃음의 가장 원초적인 본질을 파악하는 데 도움을 줄

8) 아리스토텔레스는 시학에 관한 한 권의 책을 쓰면서, 총 26장 중 희극에 관해서는 제 3장과 4장 5장에 간략하게 몇 줄로 언급하는 데 불과했지만, 아리스토텔레스의 『시학』은 이후 전개되는 희극 담론의 실마리를 제공하였다.

9) Jean Sarrailh, *L'écriture comique*, P.U.F., 1984, p.5.

수 있을 것이다. 〈난타〉가 무엇보다도 고급예술이 아니라 대중예술이라는 점을 감안할 때 민중문화의 입장에서 웃음을 접근한 바흐친의 웃음 담론은 본 논문의 분석에 유의미한 접점을 형성할 것으로 관망한다. 베르그송의 웃음 담론은 기존의 웃음 담론 중, 웃음의 양상을 가장 체계적으로 범주화 하여 제시하고 분석한다는 점에서 구체적인 웃음 양상을 분류하고 그 특성을 살펴보는 데 유용한 분석틀을 제공할 수 있을 것이다. 이 세 가지 담론은 웃음을 접근하는 데 있어서 상호보완적인 측면들을 가지고 있다. 따라서 이 세 가지 담론을 적절히 활용한다면 본 논문의 주제에 대해 어느 정도 균형 잡힌 접근이 가능할 것으로 기대한다.

지금까지 출간된 〈난타〉에 관한 연구는 학위논문 148편과 국내학술지 논문 97편, 해외학술지 논문 1편으로 검색된다. 가장 많은 연구 주제는 〈난타〉의 해외 마케팅과 관광 자원화에 관한 것이며, 그 외에 교육이나 치료 음악으로서 난타 프로그램의 활용, 닐버벌 커뮤니케이션 방법, 한국 문화의 정체성과 세계화와 관련한 것들이 대중을 이룬다. 〈난타〉의 코믹 문제를 다룬 연구는 본 논문이 처음인 것으로 확인된다.

2. 웃음의 담론

2.1. 모롱¹⁰⁾

모롱에 따르면, 우리가 대상을 지각할 때 우리의 신경 세포 속에는 이

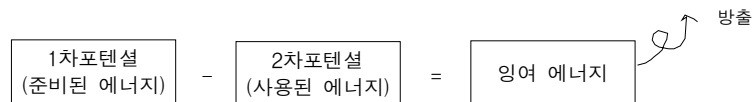
10) 본 논문은 필자의 선행 논문, 『틀뢰즈/가타리의 기계와 추상기계 개념을 활용한 웃음의 재조명』, 『글로벌문화콘텐츠』(제 18호, 2015)와 『베르그송 웃음 이론의 재조명-신경생리학적 접근과의 비교를 통해』, 『외국문학』(제 61호, 2016)에 이은 연작의 성격을 지니고 있다. 선행 논문들에서는 웃음의 메커니즘에 대한 포괄적인 고찰 이루어졌다면, 이 글은 그 성과를 구체적인 사례에 적용시켜 분석하는 성격을 띠고 있다. 이 글에서 정리하여 제시하는 모롱과 베르그송의 웃음 담론에 대한 내용은 선행 논문에서 소개된 내용 중 본 논문의 분석과 연관성이 깊은 부분을 선별하여 재차 정리한 것이라는 점을 밝혀 둔다.

중의 표상작용 *représentation*이 일어난다. 그 두 가지 표상작용에는 에너지가 동원되는데 그 두 가지 에너지의 차이가 웃음을 일으키는 것으로 본다.

웃음은 무엇보다도, 일종의 경제적 현상이다. 그것은 전기가 방전되는 것처럼 두 가지 표상작용의 전위차로부터 발생한다. 첫 번째 표상작용은 매 순간 우리가 하게 되는 도래할 순간에 대한 예측이다. 어느 정도 의식적인 그것은 끊임없이 형성되면서 우리의 태도를 명령하는 경향성을 띤다. 그것에는 다양한 정동(情動)이 수반될 뿐만 아니라 도래하는 현실에 적응하기 위해 해야 할 노력에 대한 예측도 수반된다. 일종의 견적서와도 같다고 할 수 있는 그것은 주의와 관심 그리고 대체로 즉각적으로 사용가능한 심리적 에너지를 이미 내포하고 있다. [...] 그러한 것이 제1극의 1차포텐셜이다. 제2극의 2차 포텐셜은 실제 사건의 표상작용에서 형성된다. 새로운 상황이 도래할 때 그 이미지는 다른 정동을 수반하고 그에 따라 수정·변경된 추정치가 발생하게 된다. 그런데 그때 만약 절박이 일어난다면, 그 잉여의 심리에너지-잘못 동원된 심리에너지-는 승리감에 젖어 흩어진다. 그런데 그 분산의 과정작용의 속도가 너무 빨라 분산 작용에 어려움이 발생할 때, 그 분산 작용은 신체적인 간질과도 같은 작은 경련의 양상을 띠게 되는데 그것이 바로 웃음이다.¹¹⁾

11) Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris: J. Corti, 1964, pp.18-19. 이 부분에 대한 독자들의 보다 정확한 이해를 돕기 위해 원문을 여기에 옮겨두고자 한다. "Le rire est d'abord un phénomène économique. Il naît, comme une décharge, d'une différence de potentiel entre deux représentations. La première est cette prévision probable de l'instant à venir que nous faisons à chaque minute. Plus ou moins consciente, elle tend toujours à se former et commande notre attitude. Elle est chargée d'affects divers mais s'accompagne aussi d'une certaine estimation de l'effort à fournir pour s'adapter à la réalité naissante. Cette sorte de devis implique déjà une mobilisation d'attention, d'intérêt, et, en général d'énergie psychique immédiatement disponible. [...] Tel est le premier pôle et son potentiel. Le second est la représentation de l'événement réel. Une situation nouvelle surgit, dont l'image se charge d'autres affects et s'accompagne d'une estimation corrigée. S'il y a épargne, le surplus d'énergie psychique,

이상의 내용을 좀 더 쉽게 이해하기 위해 우리가 어떤 움직임을 지각하는 경우를 상정해 보기로 하자. 우선, 나는 움직임의 대상을 보는 순간 나 자신의 경험을 통해 내 스스로 알고 있는 지각의 정보를 이용해 관찰 대상의 인물이 목표로 하고 있는 행동을 나름대로 표상한다. 표상작용에는 “도래하는 현실에 적응하기 위해 해야 할 노력에 대한 예측”이 수반된다. 예측이라는 행위 자체가 일종의 마음의 준비로서 방어심리를 내포한다. 심리적 방어에 필요한 심리적 에너지를 모롱은 ‘1차적 포텐셜’이라 부르는 것이다. 헌데 실제 사건이 지각될 때, 즉 특정한 움직임을 지각될 때 나의 신경세포들 속에는 그 움직임을 표상하는 작용이 일어나는데 그 표상작용에 수반되는 심리에너지를 모롱은 ‘2차적 포텐셜’이라 부르는 것이다. 그런데 1차 포텐셜에서 형성된 에너지를 2차 포텐셜에서 모두 소비하지 못하게 될 때 ‘잉여 에너지’가 남게 된다. 이처럼 잉여 에너지가 남는 상황에 대해 모롱은 에너지가 ‘절약’되었다고 하는 것이다. 자연의 법칙상 발생한 에너지는 반드시 소모되어야 한다. 따라서 발생한 잉여의 에너지는 어딘가 소비되어야 하는데, 소비될 용처를 찾지 못한 잉여에너지는 온 몸을 통해 배출되며, 그 때 근육을 통과하게 된다. 그런데 그 속도가 너무 빠를 경우, 분산과정에 어려움이 발생하여 근육에 경련이 일어나는 것이 웃음 현상이라는 것이다. 편의상 제1포텐셜을 ‘준비된 에너지’, 제2포텐셜을 ‘사용된 에너지’라고 했을 때 모롱의 웃음 담론을 도식으로 나타내면 다음과 같이 될 것이다.



mobilisé à tort, se dissipe en triomphe ; et si cette dissipation est rendue difficile par la rapidité de l'opération, elle se fait physiquement, dans ce petit accès d'épilepsie qu'est le rire.”

이 도식은 무엇보다도 웃음에 내포된 문화적 국지성의 문제를 명료하게 드러내 보여준다. 웃음이 발생하기 위해서는 심리에너지의 1차포텐셜이 즉각적으로 형성되어야 하는데, 그것은 일종의 예측의 표상작용 속에서 형성되며, 예측이란 사회문화적 맥락 속에서 이루어지는 경험의 축적을 기반으로 하는 것이기 때문이다. 요컨대, 모퉁의 웃음 이론은 문화적 국지성을 뛰어 넘는 초문화적 코믹을 창출하려면 무엇보다도 문화적 경계를 넘어 어느 문화권에서나 유사한 1차포텐셜을 형성할 수 있는 대상을 웃음의 재료로 사용해야 한다는 점을 시사한다.

2.2. 바흐친

바흐친은 비기독교적 전통의 민중축제에서 기존 질서를 비판하고 그에 저항하는 해방의 동력을 발견했으며, 민중축제의 중심 코드를 코믹으로 보았다. 바흐친에 따르면, 민중축제의 중심 코드는 ‘허리 이하의 문제’, 즉 ‘배 ventre’와 관련되어 있다. 따라서 민중적인 코믹은 먹고 소화시키고 배설하는 문제, 섹스 문제를 다루며, 따라서 매우 비속한 언어를 자주 사용하게 된다. 이러한 코믹의 세계는 이르는 바, ‘물질적이고 육체적인 원칙 principe matériel et corporel’¹²⁾을 근간으로 한다. 국가도 계급도 없었던 원시적 단계의 사회체제에 있어서는 ‘엄숙한 것 le sérieux’와 ‘코믹한 것 le comique’이 동등한 자격을 누리고 있었지만 국가의 출현과 함께 이 양자는 각기 공식적인 것과 비공식적인 것으로 분리되기에 이른다. 이 시점을 프랑스의 경우는 샤를마뉴 Charlemagne 시대 (8C) 이후로 본다.¹³⁾ 민중축제의 세계관은 기독교문화와 대립되는 것이다. 민중들의 축제에서는 신체기관들이나 먹고 마시는 행위들이 주된 이미지로 나타날 뿐 아니라, 특히 과장되게 표현되어 나타나는데, 그 이유는 ‘높고 낮음의

12) Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, trd. par Andrée Robel, Gallimard, 1979.

13) 위의 책, p.14.

지형학 topographie du haut et du bas에 바탕하고 있기 때문이라는 것이다. 우선, 우주적인 차원에서 볼 때, “높은 것은 하늘이고, 낮은 것은 땅이다. 땅은 흡수의 원리이자 (배와 땅이 여기에 해당한다), 탄생과 부활(어미의 젖가슴이 여기에 해당한다)의 원리이다.”¹⁴⁾ 이 지형학이 신체에 적용될 때, 높은 것은 머리, 얼굴이요, 낮은 것은 생식기, 배, 항문 등이 된다. 그리고 여성들은 낮은 것의 구현 incarnation이며, 배와 연관된다. 이른바, ‘비기독교적 상징체계 le symbolisme païen’에 기반한 민중 축제에서는 모든 고상하고 정신적이고 추상적이고 관념적인 것을 육체적 물질적 차원으로 격하 rabaissement시키면서 웃음을 발생시킨다.”¹⁵⁾ 바흐친은 주류 문화와 비주류문화를 지시하는데 공식문화 culture officielle와 비공식문화culture non-officielle라는 용어를 사용한다. 일반적으로 민중축제에서 웃음이 가장 중요하고도 본질적인 요소로 기능하는 까닭은 바로 이러한 민중적인 웃음이 결과적으로는 공식문화의 원리인 공포를 무화시켜 주는 효과가 있기 때문이다.

2.3. 베르그송

베르그송은 생명의 진화와 창조를 화두로 하는 생명철학의 연장선상에서 웃음의 구조와 메커니즘에 관해 논한다. 베르그송에게 있어서 인간의 진화와 창조 과정이란, 생명 la vitalité이 기계적인 것 le mécanique과 충돌하고 그것을 끊임없이 극복하는 과정과 다르지 않다. 생명의 본질은 (끊임없는) 변화이며, 변화는 유연성 souplesse을 함축한다. 반면, 기계는 인위적인 것이며 경직성 raideur을 속성으로 한다. 생명체인 인간의 자연스러운 모습은 끊임없이 변화하는 환경 속에서 그것에 조용하여 끊임없이 자신을 변화시켜 나가는 유연한 존재이다. 그런데 인간이 방심이나, 무관심, 혹은 게으름으로 인해 주어진 상황에 유연하게 반응하거나 대처

14) 위의 책, p.30.

15) 위의 책, p.29.

하지 못하게 될 경우, 인간은 기계적인 상태로 전락하는 것이며 그러한 모습을 바라보게 될 때 우리는 웃게 된다는 것이다. 따라서 베르그송은 웃음의 발생 동인을 한마디로 ‘생명체에 부여된 기계적인 것 du mécanique plaqué sur du vivant’¹⁶⁾으로 규정한다. 베르그송이 보기에 웃음에는 ‘징벌’이 함축되어 있다. 우리가 어떤 것에 대해 웃을 때 웃음거리가 된 대상은 무언의 징벌을 당하는 것이다. 즉, 생명체에 기계적인 것이 부여된 것을 보고 우리가 웃는 까닭은, 기계적으로 된 것에 창피를 주어 그것을 교정하도록 유도하기 위함이라는 것이다. “사회는 그 구성원들로부터 가능한 한 최대의 유연성과 최고의 사회성을 얻기 위해 경직성을 제거하고자 한다.”¹⁷⁾ 따라서 코믹은 전적으로 인간에 속한 humain 것이며 사회적 맥락 속에서 발생하고, ‘순수지성 intelligence pure’에 호소하는 것이다.¹⁸⁾

이처럼, 기계적인 것을 핵심으로 하는 웃음의 동인을 베르그송은 형태 formes, 행동 mouvements, 상황과 언어, 성격 등의 세부항목으로 나누어 기술한다. 그 각각에 관하여 상술하자면 다음과 같다.

1) 형태의 코믹

형태면에서 우리를 웃게 만드는 것은 기계적인 것 혹은 ‘물질적인 것’을 환기시키는 것들이다. 베르그송은 “어떤 사람이 사물의 인상을 줄 때 우리는 웃게 된다.”¹⁹⁾ 고 단언한다. 이는 바꿔 말해서, 기형이나 불구의 모습이 웃음을 일으키는 까닭은 그 모습을 볼 때 우리는 그들을 인간(생명체)이라기보다는 일종의 ‘물체(기계적인 것)’를 떠올리기 때문이라는 애

16) Henri Bergson, *Le rire*, Paris, PUF/Quadrige, 5e édition, 1989.

17) 위의 책, p.15.

18) 위의 책, p.4. 여기서 ‘순수지성’이란 철저하게 감정이 배제되었다는 것을 의미한다. 에틀리나는 이와 유사한 맥락에서 다음과 같이 말한다. “인생을 생각하는 사람들에게 인생은 희극이고, 인생을 느끼는 사람들에게 인생은 비극이다.” Emelina Jean, *Le comique, Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991. p.53.

19) Bergson, 위의 책, p.44.

기가 된다. 캐리커처의 경우도 마찬가지다. 신체의 어느 한 부분을 과장하는 캐리커처는 실존적 인물을 특정한 물질성으로 환원시키는 효과를 유도하기 때문이다.²⁰⁾

2) 움직임의 코믹

베르그송의 견해에 따르면, “인간 신체의 태도와 몸짓, 움직임은 그것이 단순한 기계를 연상시키는 정도에 비례해서 우스꽝스러워진다.”²¹⁾ 기계적인 것이 움직임 속에서 발현될 때 그 양상은 ‘반복’으로 나타난다. “결코 반복하지 않는 것은 생명의 근본 법칙”²²⁾이다. 반복은 기계적인 움직임의 가장 전형적인 양태이다. 그래서 반복적인 동작은 언제나 웃음을 유발하는 것이다. 모방도 일종의 반복이다. “생명의 몸짓은 어떠한 종류의 모방도 용납하지 않는다.”²³⁾ 그 자체로서는 조금도 우스꽝스러운 요소가 없는 몸짓이 다른 사람에 의해 흉내 내질 때 웃음이 발생하는 것은 흉내가 생명에 반하는 기계적인 반복이기 때문이다.

3) 가장(假裝)의 코믹

베르그송은 의상의 문제를 형태의 코믹과 분리하여 따로 다룬다. 가장 *déguisement*에서 발생하는 코믹의 코드를 그는 어색함 *maladroitness*이나 부조화 *incompatibilité*로 본다. 베르그송에게 있어서 어색한 것은 모두 자기 자신에게서 유래하지 않고 외부의 것을 모방하는 행동과 관련되어 있다. 어색한 의상이 웃음을 일으키는 것도 마찬가지다. 익숙한 의상을 볼 때 우리는 상상 속에서 옷과 몸을 분리하지 않지만, 어색한 의상은 옷과 몸이 따로 놀아, 옷은 외부의 것을 모방-반복한 껍데기의 경직성을 떠올리기 때문이다.²⁴⁾

20) 위의 책, p.22.

21) 위의 책, pp.22-23.

22) 위의 책, p.24.

23) 위의 책, 같은 쪽.

4) 상황과 언어의 코믹

베르그송에 따르면²⁵⁾ 생명체는 시간적으로 진화를 계속하며 공간적으로는 하나의 복잡계를 형성한다. 즉, 생명은 시간의 연속적 과정 속에서 끊임없이 성장하는 존재이기 때문에 과거로 돌아가지 않는다. 그래서 생명은 ‘반복’하지 않는 성질을 가지게 되는 것이다. 한편, 공간적으로 생명체는 공존을 특성으로 한다. 공존하기 위해서 공존의 요소들은 매우 끈끈하게 연계되어 있으면서 동시에 서로 배타적인 성격을 갖게 된다. 즉, 하나의 요소가 서로 다른 두 개의 생명체에 동시에 소속되는 일이 일어나지 않는다. 그렇게 생명체 각각은 하나의 닫힌계이며 따라서 생명체들 간의 섞임 현상이 일어날 수 없다. 양태 상으로는 연속적으로 변화하며, 현상적으로는 불가역적이고, 그 자체로서 닫혀 있는 완전한 개체성, 이 세 가지가 생명을 기계적인 것과 구분해 주는 중요한 기준점으로 제시된다. 생명이 지닌 이 세 가지의 특성에 대응하는 기계적인 속성은 ① 반복(répétition), ②역전(inversion), ③계열들의 상호간섭(interférence des séries)이다. 베르그송은 이 세 가지를 특히 상황과 언어에서 웃음을 생성하는 조건으로 제시한다. 웃음을 유발하는 이 세 가지 속성을 상술하자면 다음과 같다:

- ① 반복: 어떤 사람이 단어나 문장뿐만 아니라, 어떤 상황이 여러 번 ‘반복’될 경우, 그것은 삶의 지속 ‘변화’하는 흐름과 극명한 대조를 이루어 웃음을 유발한다.²⁶⁾
- ② 역전: “아래와 위를 뒤집는 것”²⁷⁾으로서 이는 생명의 자연스러움과 대비되어 웃음을 일으킨다. 베르그송은 재판관에게 설교하는 형사 피고인이나 부모를 깨우치려 드는 아이의 경우를 예로 제시한다. 이는 한마디로 ‘전도된 세계(monde renversé)’에 해당한다.

24) 위의 책, p.29.

25) 위의 책, pp.67-68.

26) 위의 책, p.69.

27) 위의 책, p.77

- ③ 계열간의 상호간섭: 이것은 “어떤 행위나 관계의 한 체계를 택해 [...] 부분적으로 일치하는 다른 세계에 통째로 이전시키는 것”²⁸⁾을 가리킨다. 다시 말해서 “어느 하나의 상황이 절대적으로 독립된 사건들의 두 계열에 동시에 속하면서 아주 다른 의미로 해석될 수 있는”²⁹⁾ 경우로서, 이것은 일종의 오해(quiproquo)와 관련된 것이라고 할 수 있는데, 여기서 유념할 것은 모든 오해가 웃음을 유발하는 것이 아니고 서로 다른 계열들이 섞여들면서 촉발되는 오해가 이에 해당한다는 것이다. 동음이의어가 이에 해당한다고 볼 수 있다.³⁰⁾

5) 성격의 코믹

희극적 캐릭터가 되기 위해서는 선하나 악하나는 중요하지 않다. 선한 것이라 하더라도 그것이 비사회적인 것이라면 희극적이 될 수 있다.³¹⁾ 신분의 높고 낮음도 중요한 것이 아니다. 사람들은 흔히 다른 사람의 가벼운 결점이 웃음을 유발한다고 말하지만, 모든 결점이 웃음을 유발하는 것이 아니며 뿐만 아니라 때로는 장점도 웃음을 유발한다.³²⁾ 요컨대 인물에서 희극성의 원천은 경직성이지 그 외의 다른 것이 아니다. 경직성

28) 위의 책, 같은 쪽.

29) 위의 책, p.73.

30) 안병팔의 논문, 『러시아 유머 분석-Bergson의 웃음에 대한 입장을 중심으로』, 『인문과학연구』 제 4집, 서경대학교인문과학연구소, 1997.

31) 위의 책, p.111.

32) 위의 책, p.104. 참고로, 스텐베르그 그라이너는 이렇듯 미묘한 코믹의 복잡성을 연금술에 비유한다. “Comment conclure sur le comique ? En soulignant d’abord l’extrême complicité d’un phénomène qui ne constitue pas une donnée, mais naît d’une alchimie entre un objet risible, un contexte qui autorise sa perception comme tel, un destinataire qui joue le jeu et, dans le cadre de l’art ou du mot d’esprit, un créateur. De cette complicité naissent les paradoxes d’un phénomène qui semble toujours oscille entre des pôles contradictoires : sens et non-sens, jeu et gravité, joie et tristesse, superficialité et profondeur, basses et grandeurs littéraires...” Steiner-Greiner, Véronique (Textes choisis & présentés par), *Le comique*, Paris, Edition Flammarion, 2003, p.42. 이영석, 『베르그송의 『웃음, 희극성의 의미작용에 대한 시론』에 나타난 웃음의 희극성 분석』, (『프랑스문화예술연구』 제 17집, 2006, p.256)에서 재인용.

이 인물 속에서는 전형성, 완고함, 비사회성 등으로 나타난다.

그러면 이제, 이상에서 드러난 웃음의 발생 동인과 유형별 특성에 대한 인식을 기반으로 해서 년별 퍼포먼스 〈난타〉에 내재해 있는 코믹 요소들의 양상을 살펴보고, 그것이 얼마나 그리고 어떻게 문화의 장벽을 초극하여 초문화적 효율성을 이뤄내고 있는지 살펴보기로 하자.

3. 〈난타〉에 나타난 코믹의 특성

‘마구 두드린다’는 뜻의 한자어인 ‘난타’를 표제어로 내세우면서 영어로는 Cookin’을 제목으로 사용하는 퍼포먼스 〈난타〉는 악기 대신 주방의 요리도구를 사용해서 타악기의 합주를 능가하는 절묘한 연주를 선보이는 공연이다.

악기가 아닌 냄비나 그릇, 숟가락과 국자, 주걱 등, 식기로 음악을 연주한다는 것 자체가 ‘고상한’ 음악을 먹는 것과 연계시켜 격하시키는 것을 의미한다. 이는 바흐친이 말하는 바, 고상하고 정신적인 것을 육체적이고 물질적인 것으로 격하시키는 행위로서 민중예술의 가장 보편적이면서도 전형적인 코믹 코드를 채용한 것이다. 〈난타〉에서 주방의 분위기는 어느 나라 어느 지역을 불문하고 현대 사회의 어느 곳 어느 식당에서나 볼 수 있는 주방시설로 갖추어져 있다. 알루미늄 금속으로 만들어진 싱크대와 오븐, 그리고 냄비와 프라이팬, 칼과 도마, 국자와 양푼, 숟가락과 주걱, 쓰레기통 등 준비하게 배치되어 있는 요리 도구와 식기들 중에 한국의 부엌을 암시하는 오브제는 하나도 없다. 여기서 위에서 살펴 본 모룽의 웃음 도식을 환기해 보면, 〈난타〉에서 선택한 무대 세트와 오브제는 문화적 경계를 넘어 어느 문화권에서나 유사한 ‘1차포텐셜’을 형성할 수 있는 대상들이다. 말하자면 〈난타〉는 기본적으로 바흐친이 지목한, 고상하고 정신적인 것을 육체적이고 물질적인 것으로 격하시키는 보편적

인 민중예술의 코믹코드를 사용하면서 동시에 철저하게 지역성이 배제된 시공간을 설정함으로써 문화적 국지성이 작동할 수 있는 가능성을 소재의 차원에서 차단하고 있다. 뿐만 아니라, 이 공연에서 구술언어는 거의 사용되지 않는다. 연기는 주로 몸짓과 소리, 연주로 이루어지는 가운데 간혹 대사가 등장하기도 한다. 그러나 대사는 어린 아이의 웅얼이처럼 분절되지 않아 무슨 말인지 알아들을 수 없다. 즉 대사는 말의 느낌만을 전달할 뿐 정확한 분절적 의미를 전달하지 않는다. 구술언어야말로 문화적 국지성에 가장 강하게 속박되어 있는 표현 수단이다. 〈난타〉에서 구술언어는 철저하게 배제되어 있다. 이렇게 〈난타〉는 지역성을 완전히 탈색시킨 표현 매체의 의도적인 선택을 통해 문화적 국지성의 덧을 피해갈 수 있는 초문화적 코믹의 초석을 마련하고 있다.

비극적 쾌감은 일정한 서사를 경유하면서 형성되고 축적되는 연민과 공포가 대단원에 이르러 일거에 해소되면서 도래한다. 하지만 웃음은 사건의 축적에 의해 진전되거나 서사를 경유하여 서사의 정점에서 도래하는 것이 아니다. 웃음은 순간적으로 형성되는 상황에서 찰나적으로 일어난다. 따라서 대단원에 이르러 단 한번 웃기고 끝내는 코미디는 없다. 한편의 코미디 속에는 여러 번 웃음의 찰나들이 도래한다. 도래하는 웃음의 횟수가 많고 웃음의 강도가 클수록 성공적인 코미디가 된다. 이제, 〈난타〉의 공연 속에서 도래하는 웃음의 순간들을 분석해 보기로 하자.

넌버벌 퍼포먼스는 소리나 빛 등 매체적 표현에 집중하기 위해 드라마적인 플롯을 배제하는 경우가 많은데, 〈난타〉의 시놉시스는 드라마적인 열개를 갖추고 있다. 〈난타〉에는 4명의 요리사와 1명의 매니저, 총 5명의 인물이 등장한다. 도입부에서는 3명의 요리사가 주방에서의 일과를 시작한다. 이어서 매니저가 등장해 예정에 없던 결혼식 피로연을 6시까지 준비해야 한다는 미션을 전달하고 자신의 조카를 데려와 요리기술을 가르치며 함께 준비할 것을 명령한다. 드라마의 전개는 총 4명이 된 요리사가 매니저와 다소 간의 갈등을 일으키며 6시에 맞춰 피로연을 개장하기까지 좌충우돌하면서 요리를 만드는 과정으로 이루어져 있다.

등장하는 요리는 1명의 주방장과 남성과 여성의 요리사 2명, 그리고 신참요리사 1명이다. 팸플릿에는 남성요리사의 이름을 ‘섹시가이(sexy guy)’, 여성요리사를 ‘피메일(female)’, 신참을 ‘네퍄(nephew)’로 표시해 놓았다. 하지만 공연을 보는 중에 그들의 이름은 한 번도 불리지 않는다. 요리와 함께 주방기구로 리듬을 연주하는 사람들은 이들 4명의 요리사일 뿐이고, 매니저는 극적 행동만 할 뿐 연주에는 참여하지 않는다. 리듬을 연주하는 요리사를 4인조로 구성한 것은 이 공연이 한국의 전통 사물놀이와 정신과 미학을 계승한다는 것을 암시하는 기호로 읽힌다.

베르그송은 희극적인 캐릭터 요소로서 전형성과 완고함, 비사회성 등을 들고 있으나, 〈난타〉의 등장인물들은 매니저를 제외하면 4명의 요리사들이 이러한 요소를 가지고 있다고 할 수 없다. 그들은 오히려 캐릭터로서는 사실주의적이다. 의상도 현실 속의 요리사 복장을 사실주의적으로 재현하고 있다.³³⁾ 전반적으로 〈난타〉에서는 베르그송이 분류한 형태의 코믹은 활용하고 있지 않다. 〈난타〉는 시각적으로 드러나는 형태의 측면에서는 사실주의적 콘셉트를 기조로 한다.



그러면, 인물과 형태면에서 사실주의적인 콘셉트를 취하면서 〈난타〉는 무엇을 가지고 어떻게 코믹을 창출해 가는지, 코믹의 에피소드들을 하나 하나 살펴보고자 한다. 다만, 지면 관계상 코믹을 창출하는 모든 에피소드들을 다루지는 못하고, 본 논문의 주제인 글로벌 코믹과 관련된 에피소

33) 다만, 여성요리사의 경우 성적 코드를 강조하기 위해 허리부분의 살을 드러내는 방식으로 사실주의적 요리사 복장을 다소 변형했다.

드를 중심으로 살펴보고자 한다.

1) 프롤로그: 제의의 연주에서 식기의 연주로

어두운 조명 아래 한복-두루마기를 입은 4명의 배우들이 촛불을 들고 등장. 일렬횡대로 앉아, 각기 전통 소품(낫그릇, 다듬이, 세숫대야, 항아리형 드럼)을 가지고 엄숙한 분위기의 타악을 연주한다. 제의적인 분위기가 일정 시간 조성된다. 타악 연주를 하던 배우들이 갑자기 일어나 무대 전면으로 달려 나와서 입고 있던 두루마기를 벗어 던지자, 요리사 복장이 드러나고 신나게 춤을 추기 시작함으로써 분위기의 '반전'이 일어난다. 조명이 환하게 들어온 무대 공간은 사실주의적으로 재현된 주방 안이다. 춤을 추던 배우들은 제 각각 주방 기구 하나씩을 손에 쥐고 연주하기 시작한다. 양 손에 두 개의 컵을 쥐고 리듬을 두드리다가 하면, 프라이팬을 두드리고, 싱크대를 두드리면서 타악의 리듬을 형성한다. 이어서, 배우들이 각각 10L 들이 원통형 플라스틱 생수통, 직육면체 플라스틱 석유통, 냄비 뚜껑, 프라이팬 등으로 연주 도구를 바꾸면서 음악성은 고조되어 절묘한 리듬의 타악이 연주된다.

이 에피소드에는 두 번의 반전이 있다. 하나는 제의적인 분위기를 의상의 교체를 통해 신명나는 분위기로 바꾸는 반전이며, 다른 하나는 주방 기구가 악기로 전이되는 반전이다. 이 에피소드에서 첫 번째 반전은 외형적으로는 성스러움에서 비속함으로의 반전, 바흐친의 용어로 바꿔 말해 고상한 것에서 저급한 것으로의 반전이다. 하지만 그 전환이 음악과 조명, 의상 등을 '교체' 함으로써 일어나는 것이지 베르그송이 지목했던 것처럼 '덧입히는 plaqué'는 방식으로 '변모' 시켜 일어나는 것이 아니기 때문에, 그것은 코믹의 코드로 작용하기 보다는 단순히 분위기 전환 정도의 효과에 머문다. 따라서 여기서 한국적 전통제의는 코믹의 기재로 기능한다기 보다는, 외국인들이 다수의 객석을 점하는 공연에 이국적인 흥취를 돋우는 효과에 복무한다고 볼 수 있다.

그렇다면, 주방기구가 악기로 전이되는 반전은 어떠한가? 바흐친의 관점을 투영해서 보면, 식기로 음악을 연주한다는 것은 고상한 음악을 ‘저급한’ 먹는 것의 세계로 격하시켜 웃음을 일으킬 수 있으며, 그렇게 기존의 음악-예술이 갖는 권위를 파괴하여 그 권위의 ‘공포’로부터 해방되는 ‘승리의 판타지’를 안겨준다. 그런데 웃음은 찰나적인 것이다. 즉 웃음은 찰나적으로 일어나고 순식간에 흩어진다. 주방기구로 음악을 연주하는 것은 코믹의 찰나를 지나게 되면 오히려 그때부터 그것은 경이로움을 유발하는 일종의 충격 기재로 기능하게 된다. 하찮은, 일상적인 주방기구가 고도로 숙련된 기교에 힘입어 절묘한 화음을 연주하는 악기로 변모하는 것은 경탄을 자아낸다. 그리고 그 리듬은 격렬한 신명의 세계로 이끈다.³⁴⁾ 이렇게 〈난타〉의 연주는 코믹 코드로 시작해 신명으로 전환되고 신명의 힘이 공연을 이끌어 가는, 코믹보다는 신명이 압도하는 공연이라고 할 수 있다. 헌데 격렬한 신명은 머지않아 지치게 한다. 그런데, 〈난타〉 연주의 신명은 그 성격이 단순한 신명이 아니라 코믹으로부터 경탄을 끌어내고, 코믹으로 경탄을 뒷받침하고 지지함으로써 경탄에 신선한 활력의 탄력성을 부여할 수 있었던 것이 공연에 대한 관객의 밀도 높은 몰입을 유지할 수 있었던 비결의 핵심이라 할 수 있다. 이처럼 난타의 연

34) 코믹과 신명은 많은 경우 서로 연계되어 작동되기도 하지만, 서로 다른 미적 범주이다. 코믹은 한국의 미적 범주 중 골계에 상응하는 것으로서(조동일, 『한국시가의 미적 범주』, 『한국문학 이해의 길잡이』, 집문당, 1995 참조), 정신적이고 심리적인 반응이다. 반면, 신명은 무속으로부터 기원한 개념으로서 신들림에 의한 도취상태와 관련된 것이지만(김열규, 『한』, 『한국문화대백과사전』 25, 정신문화연구원, 1996, 참조), 그것을 성리학적인 맥락에서 재해석하고자 하는 학자들은 “깨어 있고 밝은 마음가짐이 힘차게 움직이는 상태”이며, “사람의 기(氣) 가운데 ‘흥’으로 발현되는 것”으로 정의하기도 한다.(조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 지식산업사, 2006, p.105) 이 밖에도 신명의 정의에 관해서는 다양한 입장 차이가 존재하며 그에 따라 다양한 스펙트럼의 논의가 진행되고 있는 매우 논쟁적인 개념인 만큼, 본 논문에서 신명의 의미와 정의의 문제를 보다 상세하게 다루는 것은 생략하고자 한다. 다만, 허원기의 『판소리의 신명풀이 미학』(도서출판박이정, 2001)가 비교적 그 간에 전개되어 온 논의를 균형감 있게 소개하고 있다는 점을 참고로 밝혀 둔다. 더불어, 본 논문에서는 기존의 논의들을 참고하여 신명을 단순히 정신적이거나 심리적인 반응이 아니라 육체적으로 발현되는 ‘흥’으로서, 도취상태에 버금가는 격렬한 정동이라는 개념으로 사용하고자한다는 점을 밝혀 두고자 한다.

주에는 신명과 코믹이 피비우스 띠처럼 연결되어 있는데, 〈난타〉는 한걸음 더 나아가 드라마적 서사적 진행 속에서 극적행동을 통한 코믹의 장면들을 연출하여 코믹의 힘을 더욱 강화시킨다. 코믹의 주요 장면들을 살펴보면 다음과 같다.

2) 지배인 골탕먹이기

주방에 음식재료(양배추)가 배달되면서 요리사들은 일상적인 일과로서 요리재료들을 다듬고 자르면서 준비한다. 곧이어 검은 정장을 차려 입은 매니저가 등장, 요리사들을 일렬횡대로 세워 놓고 손톱 검사를 한다. 그 앞에서 요리사들은 주눅이 들고, 한 명의 요리사는 질책을 받기도 한다. 이 모든 것은 언어 없이 마임으로 진행된다. 곧이어 지배인이 퇴장하고, 요리사들은 음식 재료를 가지고 유희를 한다. 공을 가지고 저글링을 하다가 호박을 농구 골대처럼 생긴 그물주머니에 넣는 놀이를 한다. 한 배우가 거대한 늙은 호박을 이리 저리 던지며 놀다가 무대 하수 쪽으로 던진다. 곧이어 매니저가 머리에 호박을 뒤집어쓰고 휘청거리며 등장한다. 이 순간 객석에서 웃음이 터져 나온다. 인간이 호박 ‘세례’를 받아서 호박을 뒤집어 쓴 것 자체가 베르그송이 말하는 ‘생명체에 들쭉여진 기계적인 것’이 되어 웃음을 유발하는데, 기계처럼 된 당사자가 바로 권위의 주체인 매니저라는 점 때문에 코믹의 효과는 배가된다.

3) 언어의 파괴

호박에서 벗어난 지배인은 6시까지 결혼 피로연을 준비하라고 지시하며, 준비할 메뉴를 읽어 주는데 그 언어는 의미의 분절이 이루어지지 않은, 어린 아이의 웅얼이 같은 것으로서, 언어라기보다는 소리에 가깝다. 다만, 마지막에 “새콤 달콤 크림케이크!”라는 말만 분절언어로 선명하게 들린다. 이렇게 〈난타〉는 글로벌 코믹을 이끌어 내기 위해 분절언어를 최대한 배제한다.

4) 절하며 코골기

매니저가 자신의 철부지 조카를 데리고 와서는 요리기술을 가르치고 함께 준비할 것을 요구하고 퇴장한다. 이제 4명이 된 요리사들은 요리가 잘되게 하려는 취지에서 고사를 지낸다. 메뉴판을 걸어 두고 그 앞에서 절을 하는데, 조카가 청소하던 빗자루를 코앞에 두고 절을 하다가, 코를 골고 잔다. 그 순간, 객석에서 웃음이 터진다. 이는 바흐친이 민중의 보편적 코믹 코드로서 주목한, 엄숙한 행위를 비속한 것으로 전화시킴으로써 웃음을 유발시키는 대목이다.

5) 쓰레기 던지기

요리 과정에서 식기를 가지고 하는 연주가 이루어지던 중, 쓰레기통 안에 있던 검은 비닐에 싸인 패키지를 객석으로 집어 던지면서 객석에서 웃음이 폭발한다. 이 대목은 특별히 새로운 코믹 코드가 아님에도 불구하고, 조롱을 바라보는 관찰자였던 관객이 줄지에 조롱의 대상으로 ‘역전’되는 반전의 코드를 구사하며 동시에 돌발성의 요소를 십분 활용함으로써 탁월한 코믹 효과를 창출해 낸 경우에 속한다. ‘역전’은 베르그송이 제시한 상황적 코믹 중 하나이며, 돌발성은 모퉁이 웃음의 핵심 요건으로 강조한 요소이다.

6) 요리 맛보기

냄비 속에서 조리되고 있는 수프를 맛보는 장면에서 이르러, 배우들은 색다른 리듬을 창출한다. 요리사들이 수프를 맛보면서 내는 입소리로 리듬을 맞춰 새로운 리듬 형식을 선보인다. 현대 입소리에 의한 리듬은 주방기구를 사용한 연주와는 다른 양상으로 코믹을 창출한다는 점에서 주목할 만하다. 주방기구로 음악을 연주할 때는 연주의 기저에 코믹이 작동하지만 그 기교의 경이로움이 코믹을 충격의 정동으로 변모시킨다. 그런데 입소리에 의한 리듬은 그 기교가 경이로움을 느끼게 하는 경지까지

나아가지 못한다. 즉 이 경우는 코믹이 신명으로 발전하지 못하고 오히려 신명으로의 전이가 두절된 리듬은 그 규칙성이 크게 부각되어 베르그송이 말하는 ‘생명체(인간) 위에 덧씌워진 기계적인 것’이 됨으로서 색다른 코믹 효과를 창출하게 된다.

이 에피소드에서 지배인은 또 한 번 웃음거리가 된다. 국자에 뜬 수프를 손가락으로 찍어 맛을 보는데 요리사들은 태연하게 맛보기를 수행하나 매니저는 “앗! 뜨거!”하고 움츠러들자 객석에는 작은 웃음이 발생한다. 장자와 약자가 ‘역전’ 되는 상황이 웃음을 일으킨 것이다.

7) 전통혼례

배우들이 무대로 내려가 남·녀 한 명씩을 데리고 무대로 올라온다. 그들에게 간소화된 한복과 족두리, 사모관대를 씌우고, 수프 한 그릇씩 준다. 신랑·신부가 수프를 먹는 동안 요리사들은 곁에서 음악을 연주하는데, 이번에는 관악기가 하나 추가되고, 나머지는 옛장수들이 사용하는 커다란 철제 가위와 목탁, 죽비를 사용한다. 리듬 연주의 도구에 변화를 주기 위해 목탁과 죽비를 등장시킨 것으로 보인다. 헌데 목탁과 죽비는 불교의 사원에서 사용하는 종교적인 물건이다. 따라서 목탁과 죽비를 주방의 물건으로 사용하는 것은 성스러움을 비속화시키는 효과가 있기 때문에 다른 식기들에 비해 보다 파격적인 코믹 효과를 유도할 수 있다. 더군다나 한 배우가 목탁을 가지고 하는 유희는 남성의 성기를 환기시키면서 신성모독의 코믹효과는 강도를 높여 간다. 하지만 그러한 코믹효과가 외국인 관객들에게도 과연 먹혀들어갈까? 앞서 우리가 모퉁의 웃음 담론을 살펴보는 가운데 이미 확인하였듯이 웃음이 발생하려면 무엇보다도 심리에너지의 1차적 포텐셜이 즉각적으로 형성되어야 한다. 1차적 포텐셜이 즉각적으로 형성되기 위해서는 시야에 등장한 대상에 대한 경험적 인식이 전제되어 있어야 한다. 그런 점을 고려할 때, 불교문화에 익숙하지 않은 외국인 관객에게는 목탁과 죽비는 코믹의 메커니즘이 작동하는

데 차질이 생길 가능성이 농후하다. 그런 만큼, 목탁과 죽비는 글로벌 코믹을 기획을 염두에 둔 경우라면 분명한 한계를 지닌 코믹 코드라고 할 수 있다. 이 장면에서 죽비는 때리는 몽둥이로 사용된다. 몽둥이질은 가장 고전적인 슬랩스틱에 속한다. 따라서 〈난타〉에서도 죽비에 의한 몽둥이질은 기본적으로 웃음을 유발하기는 한다. 문제는 죽비를 가지로 코믹의 유희를 할 때, 죽비라는 오브제에 각인된 문화적 코드로부터 부가적으로 발원하는 코믹효과의 가능성이 다른 문화권의 관객들 앞에서는 작동하지 못한다는 점을 분명히 인식할 필요가 있다.

8) 파리잡기

요란한 파리 소리가 들려오고 요리사들이 파리를 잡기 위해 무대 위를 종횡무진 한다. 파리를 좇을 때 다양한 대형을 형성함으로써, 움직임으로 리듬을 형성한다. 하지만, 이 몸짓도 수프맛보기 장면에서처럼 대형을 만드는 몸짓이 획기적인 신명으로 전이하지 못한다. 신명으로의 전이가 두절된 리듬은 그 규칙성이 크게 부각되어 베르그송이 말하는 기계적 동작의 코믹코드로 작동하여 웃음을 유발한다.

9) 접시돌리기

접시를 던지고 받고 돌리는 유희는 고전적인 서커스 항목으로서 거의 어느 공연장에서도 관객들의 탄성을 자아내는 인기 메뉴이다. 그런데 〈난타〉는 이 고전적인 묘기에 ‘역전’의 코믹 코드를 가미하여 신선한 활력을 불어 넣는다. 여섯 개의 접시를 꼬챙이 위에 올려놓고 동시에 돌리면서 객석으로부터 탄성을 불러일으키는 절정에서 불현 듯 접시돌리기를 멈추는데, 그 때 여섯 개의 접시가 꼬챙이에 집착제로 붙여져 있었다는 것이 ‘폭로’된다. 객석을 흥분시키던 신명이 일거에 코믹의 웃음으로 반전된다. 그뿐만이 아니다. 신공에 가까운 야채썰기의 칼질 리듬으로 신명을 증폭시켜 가던 배우가 갑자기 칼로 자기 허리를 찌르는 묘기에 도전

하다가 실패하는 장면도 객석에서 고조되어 가던 신명을 일거에 코믹으로 전환시킨다. 이 에피소드에서 매니저는 또 웃음거리가 된다. 다른 요리사들이 모두 접시를 가지고 놀면서 ‘신공’의 경지를 뽐내고 있는데 매니저는 높이 쌓아올린 접시를 양 팔에 끌어안고 찢찢 매면서 무대를 가로질러 간다. 접시를 다루는 능력의 대조를 통해 매니저와 요리사의 서열 구조가 역전되는 것을 보며 관객은 통쾌한 코믹의 쾌감을 느낄 수 있다.

10) 오리잡기

오리요리를 위해 오리 도살을 한다고 한 바탕 소동이 일고, 오리의 도살은 무대 뒤에서 일어난다. 곧이어 오리의 영정사진을 매니저가 들고 들어오는 것으로 오리의 도살이 완수되었음을 알린다. 이 장면은 한국 장례식의 회화화이다. 모퉁은 웃음의 본질적 속성이 불안에 대한 승리의 환타지라는 점을 역설했으며, 바흐친은 (민중의) 웃음에는 공식문화를 격하시킴으로써 공식문화의 공포로부터 벗어나는 심리적 메커니즘이 게재해 있다는 점을 통찰한 바 있다. 그러한 웃음의 속성들을 고려한다면, 죽음이라는 것이 워낙 무거운 공포의 테마이기 때문에 장례 코드를 코믹의 대상으로 삼게 되면 각별한 코믹 효과를 창출할 수 있는 소지가 다분하다. 하지만, 장례문화야말로 한 공동체의 여러 가지 고유한 문화적 코드들을 압축하고 있는 집성체이기 때문에 장례코드를 가지고 글로벌한 코믹을 시도한다는 것은 매우 도전적인 시도이다. 그러니까 이 장면에서 영정사진이라는 문화적 코드를 대면하는 주체에게 영정사진이라는 문화적 코드를 매개로 축적된 정서적 체험이 선제적으로 존재하지 않는다면 그러한 조건에서 영정사진은 특정한 심리적 포텐셜을 형성하지 못하게 된다. 그렇게 되면 영정사진의 엄숙함을 격하시키는 어떤 능란한 유희를 동원한다 하더라도 그것은 아무런 잉여의 심리에너지를 발생시킬 수가 없게 된다. 바꿔 말해서, 영정사진이라는 오브제가 어떤 뭉클한 감정적 임팩트를 일으키지 않는 사람에게는 영정사진을 회화화 시키는 어떤 유

회도 궁극적으로 웃음을 유발하지 못한다는 얘기다. 영정사진을 사용하지 않는 장례문화의 관객이 있을 수 있다는 점을 고려할 때 영정사진은 글로벌 코믹의 코드로 적합하다고 볼 수 없다.³⁵⁾

4. 맺는 말

이상에서 살펴본 바대로 〈난타〉는 코믹 코드로 시작해서 신명으로 전환되는 리듬의 연주가 이끌어 가는 공연이다. 코믹이 심리적인 반응이라면 신명은 육체적으로 발현되는 흥이다. 코믹이 심리적인 반응인 만큼 코믹을 위해서는 언버벌 언어 못지않게 구술언어가 활용되지만, 육체적인 반응인 신명을 끌어내는 데 있어서 구술언어는 별다른 효력을 발휘하지 못한다. 〈난타〉는 언버벌의 표현 매체를 통해 이끌어지는 신명을 주요한 미학적 코드로 삼음으로써 기본적으로 문화적 경계를 쉽게 넘을 수 있는, 바꿔 말해서 초문화적 효율성을 높일 수 있는 공연의 기본 틀을 마련하고 있다. 현대 격렬한 신명은 그 강도와 밀도로 인해 머지않아 지치게 하는 특성이 있다. 코믹 코드로부터 출발하여 신명으로 발전해 가는 〈난타〉는 코믹을 양념처럼 곁들여 신명에 활력을 불어넣음으로써 지치지 않는 신명을 유지해 나가는 데 성공한다. 이는 다시 말해서, 〈난타〉 공연의 미학적 중심 코드는 신명이지만 그에 못지않게 코믹 코드가 중요한 구실을 하고 있다는 것을 말해 준다. 현대 코믹은 문화적 국지성이 강하다. 〈난타〉는 코믹 코드에 내재되어 있는 문화적 국지성의 함정을 피해가기 위해 구술언어를 철저히 배제하고 가능하면 슬랩스틱을 주로 활용하는 코믹 전략을 구사하고 있다. 그런 만큼, 〈난타〉에서 코믹의 기교는

35) 그 밖에, 객석으로부터 많은 웃음과 박수를 받은 코믹의 장면들로는 주방기구를 무기처럼 활용한 결투, 박수 게임, 만두 빚기 게임 등 여러 가지가 있지만, 그것들은 속성상 문화적 국지성을 초월해 있는 슬랩스틱이 중심이기 때문에 지면관계상 상세한 분석은 생략하고자 한다.

년버벌의 코믹이 주를 이루게 된다.

베르그송은 코믹 생산의 유형을 형태, 움직임, 상황, 캐릭터 등으로 나누었는데, 〈난타〉에서 특기할 점은 무엇보다도 형태의 코믹이 현격하게 축소되어 있다는 점이다. 형태면에서 〈난타〉는 희극적인 왜곡과 과장 대신 사실주의를 추구한다. 무엇보다도 드라마가 전개되는 공간인 주방은 현실속의 식당 주방 공간을 충실하게 재현해 놓고 있다. 주방기구는 일상적 현실에서 사용되는 것들을 크기만을 조정하여 그대로 재현하고 있으며, 요리사들의 의상도 현실 속 요리사의 의상을 사실적으로 재현하고 있다. 이처럼 형태면에서, 공간과 오브제를 편집한 사실주의에 입각하여 구성하는 것은 모더니티 적시하고 있는 코믹 발생의 조건인 표상의 1차포텐셜을 분명하게 형성함으로써 글로벌 코믹을 견인할 수 있는 필요조건을 견고하게 구축하는 기능에 복무할 수 있다. 그런데 사실주의적 재현은 현실 속의 모습을 그대로 재현하기 때문에 자칫 문화적 개성이 그대로 묻어날 위험성 또한 존재한다. 하지만 〈난타〉가 사실주의적 재현의 대상으로 삼은 것은 오늘날 전 지구적으로 보편화 되어 있는 서구식 레스토랑의 주방이기 때문에 〈난타〉가 보여주는 형태적 재현이 문화적 개성에 포획될 가능성은 철저하게 차단되고 있다. 바로 이 점이 〈난타〉에서 구사하는 여러 가지 코믹이 기본적으로 문화적 국지성을 극복할 수 있었던 핵심적 요인이라고 할 수 있다.

그렇게 〈난타〉는 형태미학적 측면에서 근본적으로 문화적 국지성을 차단할 수 있는 토대를 구축하고 그 위에서 보편적인 코믹의 문법들을 적절하게 활용함으로써 초문화적 효율성이 높은 코믹을 구사하게 된다.

무엇보다도 〈난타〉는 바흐친이 지목한, 정신적인 것을 육체적인 것으로 격하시키는 방식으로 웃음을 유발하는 전형적인 민중적 전통의 코믹 코드를 적극적으로 활용하여 해방감이 큰 웃음을 창출할 수 있었다. 그 밖에 베르그송이 제시하는 코믹 코드 중에서는 형태와 캐릭터의 코드를 제외하고는 골고루 활용한다.

베르그송이 제시한 움직임의 코믹 코드와 관련하여, 〈난타〉는 ‘파리잡

기, ‘요리 맛보기’와 같은 에피소드에서 반복 코드를 개성 있는 방식으로 풀어내 신선한 기계적 동작들을 창출하여 웃음의 쾌감 지수를 높였다. 그 밖에 고전적인 슬랩스틱의 메뉴에 속한 것인지만 본 논문에서 상세하게 다루지는 않았지만 ‘박수 따라 치기’ 게임 같은 것은 모방의 코믹 코드를 가장 효과적으로 활용한 경우로 꼽을만하다.

베르그송은 상황의 코믹 코드로서 반복, 역전, 계열간의 상호간섭 등 세 가치를 제시했는데 <난타>의 성공에 가장 혁혁한 공을 세운 것은 (연주의) 유희를 통해 요리 기구를 악기로 용도 변경한 ‘계열간의 상호간섭’ 코믹의 전략이었다. 사용 빈도수로 보면 역전 코드가 가장 우세하게 나타난다. 이는 잘만 운영하면 웃음의 폭발력을 극대화시킬 수 있는 웃음의 테크닉이 역전의 코믹 코드라는 점을 반영한 결과일 것이다.

전형적인 희극적 캐릭터는 사회성과 연루되어 있다. 즉 전형적인 희극 캐릭터에는 대체로 강력한 사회적 국지성이 연루되어 있다. 그런 점을 고려할 때, <난타>에서 캐릭터를 코믹 코드로서 사용하는 것을 자제한 것은 초문화적 효율성을 높이기 위해 적절한 선택이라고 평가할만하다. <난타>는 오히려 캐릭터를 역전의 코드로서 활용한다. 5명의 등장인물 중에서 웃음의 대상이 되는 것은 매니저인데, 이는 권위의 주체를 웃음의 대상으로 삼을 때 역전의 효과를 증폭시킬 수 있다는 보편적인 코믹의 문법을 충실하게 따름으로써 코믹적 효율성을 높이고 나아가 초문화적 효율성을 높이게 된 미학적 선택이라 할만하다.

반면, 불교 의식이나 한국 장례식과 관련된 오브제들처럼 제의적인 코드들은 문화적 국지성에 강하게 속박되어 있는 문화적 코드인데, 의외로 <난타>는 그러한 점을 진지하게 고려하지 못함으로써 초문화적 효율성의 측면에서 한계를 보이는 점도 있었다.

<난타>는 콘텐츠의 차원에서 코믹 코드 이외에 서커스를 방불케 하는 묘기와 마술, 그 외에도 관객들의 적극적인 공연 참여를 유도하는 퍼포먼스 등 보편적인 흥행 공식에 속하는 요소들을 다양하게 갖추고 있다. 하지만 본 논문은 코믹의 요소에 국한해서, 문화적 국지성을 극복하고 초문

화적 효율성을 높이기 위해 어떠한 코믹의 테크닉을 구사하는지 분석해 보았으며, 반면, 실패한 것도 그 이유를 분석해 보았다. 이러한 연구가 향후, 문화적 경계를 넘어 글로벌 차원에서 향유되는 코믹물을 만드는데 하나의 참고가 되기를 기대한다.

참고문헌

- 김열규, 『한』, 『한국문화대백과사전』 25, 정신문화연구원, 1996.
- 김 호, 『들뢰즈/가타리의 기계와 추상기계 개념을 활용한 웃음의 재조명』, 『글로벌문화콘텐츠』 제 18호, 2015.
- _____, 『베르그송 웃음 이론의 재조명-신경생리학적 접근과의 비교를 통해』, 『외국문학』 제 61호, 한국외국어대학교외국문학연구소, 2016.
- 안병팔, 『러시아 유머 분석-Bergson의 웃음에 대한 입장을 중심으로』, 『인문과학연구』, 제 4집, 서경대학교인문과학연구소, 1997.
- 이영석, 『베르그송의 『웃음, 희극성의 의미작용에 대한 시론』에 나타난 웃음의 희극성 분석』, (『프랑스문화예술연구』 제 17집, 2006, p.256)에서 재인용.
- 조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 지식산업사, 2006.
- _____, 『한국문학 이해의 길잡이』, 집문당, 1995.
- 허원기, 『판소리의 신명풀이 미학』, 도서출판박이정, 2001.
- Aristote, trad. par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *La Poétique*, Editions du Seuil, 1980.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, trd. par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1979.
- Baudelaire, Charles, "De l'essence du rire" dans *Oeuvres complètes*, t.II, 1976, Paris, Gallimard.
- Bergson, Henri, *Le rire*, Paris, PUF/Quadrige, 5e édition, 1989. 이진성 옮김, 『웃음, 희극의 의미에 관한 시론』, 종로서적, 1969.
- Corvin, Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- Emelina Jean, *Le comique, Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.

- Freud, Sigmund, *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, VIII, Jokes and their relation to the unconscious*, London, Hogarth Press, 1966-1874, 『농담과 무의식의 관계』, 임인주 옮김, 열린책들, 1998.
- Mauron, Charles. *Psychocritique du genre comique*, Paris, J. Corti, 1964.
- Pavis, Patrice, 「글로벌 연극(Théâtre globalisé)」, 『공연과 이론』(48), 공연과이론을위한모임, 2012. 2.
- _____, 〈Parodie dans le K-POP: Une analyse de “NOBODY”〉, clip de JYI avec les WONDTER GIRLS, <http://archive.criticalstages.org/36>, 2012-06-29.
- Sareil, Jean, *L'écriture comique*, Paris, P.U.F., 1984.
- Singleton, Brian, 〈Intercultural Shakespeare from Intracultural Sources: two Korean Performances〉, *Globalizing Shakespeare in Korea and Beyond*, Dongin Publishing, 2009.
- Steiner-Greiner, Véronique (Textes choisis & présentés par), *Le comique*, Paris, Edition Flammarion, 2003.
- Viegnes, Michel, *Le théâtre, Problématiques Essentielles*, Hatier, 1992.

〈Résumé〉

Analyse du comique dans *Nanta* pour son
transculturalité

KIM Hyo

Nanta est un spectacle non-verbal qui joue des rythmes musicaux employant à l'aide de vaisselle de cuisine. Cette comédie musicale a fait ses débuts en 1997 à Séoul. Pourtant, son objectif premier était de s'adresser surtout aux étrangers. Elle a eu un grand succès au niveau international : représentée dans 292 villes dans le monde entier, 9,250,000 personnes l'ont vue jusqu'en décembre 2013. C'est un spectacle comique associant la cuisine et les rythmes musicaux.

Bergson dit que le rire a une signification et une portée sociales et que le comique exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de la personne à la société. Cette énonciation nous permet de dire que le comique est plus ou moins limité à une société. Autrement dit, un phénomène qui peut entraîner le rire dans une société ne l'entraîne pas forcément dans une autre. Dès lors, il est très rare qu'un spectacle comique ait un grand succès au-delà de ses frontières culturelles. C'est pour cela que le succès de *Nanta* est un phénomène comique exceptionnel. Cet article a pour objectif de dégager pourquoi et comment le succès de *Nanta* est arrivé malgré son registre comique. Nous avons tenté d'éclairer à quel genre de comique il a fait appel et comment il l'a élaboré pour traverser les frontières culturelles.

L'analyse du spectacle nous montre que tout le registre comique employé n'a pas toujours fonctionné au sein de différentes cultures internationales. Lorsque le *slapstick* est joué avec des objets de la vie quotidienne, il réussit à produire un registre comique ayant la capacité

d'entraîner le rire auprès d'un public international. Par contre, lorsqu'il utilise des codes rituels relatifs à la religion ou aux funérailles, le comique ne semble pas répondre aux goûts des différentes cultures. Dans *Nanta*, les codes rituels traditionnels coréens sont parfois utilisés pour produire sans doute un comique singulier, original. Malheureusement ce procédé n'a pas fonctionné comme tel mais plutôt comme pour apporter un effet exotique. C'était un heureux hasard que les codes rituels n'aient pas été employés souvent mais plus comme une sorte d'assaisonnement au cours de l'oeuvre.

En effet, l'élément le plus important du succès mondial de *Nanta* est de jouer de merveilleux rythmes avec de la vaisselle. D'une part, ces rythmes produisent un effet comique dû au fait de matérialiser et de rabaisser la musique - le sublime - à quelque chose liée à la matière - la cuisine -, et d'autre part, entraînent le public à l'extase grâce aux rythmes fanatiques.

주 제 어 : 코믹(comic), 웃음(laugh), 난타(Nanta), 닌버벌(non-verbal),
초문화성(transculturality)

투 고 일 : 2015. 12. 25

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

생태박물관과 산업문화유산

노 시 훈
(전남대학교)

차례

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| 1. 서론 | 4. 부아뒤뤼생태박물관과
산업문화유산의 네트워킹 |
| 2. 크뢰조몽소레민생태박물관과
산업문화유산의 실험 | 5. 결론 |
| 3. 아베뉴아생태박물관과 노동의 기억 | |

1. 서론

생태박물관 écomusée의 출현 초기에 그 개념이 다양하게 적용되었던 실험 장소로서 매우 중요한 의미를 갖는 프랑스의 크뢰조몽소레민생태박물관 Écomusée de la communauté urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines은 ‘산업문화유산 patrimoine industriel’이나 ‘산업고고학 archéologie industrielle’의 개념이 생소했던 1970년대 초 프랑스에서 이 유산에 주목한 최초의 산업생태박물관이자 “프랑스 산업고고학의 개척자”¹⁾라는 의미도 가지고 있다. 이렇게 생태박물관 역사의 초기부터 관심의 대상이 된 산업문화유산은 이후에도 생태박물관의 중요한 주제로 두드러지는데, 이는 전체 생태박물관 가운데서 ‘산업’ 관련 주제를 선택한 박물관이 차지

1) Mathilde Bellaigue-Scalbert, <Georges-Henri Rivière et la genèse de l'Écomusée de la Communauté Le Creusot Montceau-les-Mines>, in Hélène Weiss (éd.), *La Muséologie selon Georges-Henri Rivière*, Dunod, 1989, p. 164.

하는 비중을 통해 확인할 수 있다.²⁾ 또한 산업생태박물관들 가운데 1990년 생태박물관으로는 유일하게 ‘올해의 유럽박물관상 Prix du musée européen de l'année’을 받은 프랑스의 아베뉴아생태박물관 Écomusée de l'Avesnois과 1993년 그 유적 가운데 하나인 엥겔스베리 Engelsberg 제철소가 유네스코 세계유산으로 등재된 스웨덴의 베리스라겐생태박물관 Ekomuseum Bergslagen³⁾, 그리고 2012년 그 일대가 역시 세계유산으로 등재된 벨기에의 부아뒤뤼생태박물관 Écomusée du Bois-du-Luc과 같이 전 세계의 주목을 받는 박물관들의 존재는 산업문화유산이 생태박물관에서 갖는 의미를 짐작하게 해준다.

그런데 여기에서 몇 가지 질문이 제기될 수 있다. 첫 번째는 ‘생태박물관이 왜 산업문화유산에 주목하게 되었는가?’이다. 1950년대에 영국의 마이클 릭스 Michael Rix가 처음 사용한 용어인 ‘산업고고학’은 “산업적 과거에 대한 우리의 이해를 확대하기 위한 수단으로서 건축물과 인공물에 대한 체계적인 연구”⁴⁾를 뜻하는데, 그 연구가 프랑스에서 제대로 이루어지기 시작한 것은 『프랑스의 산업고고학 *L'archéologie industrielle en France*』(1980)을 저술한 모리스 도마 Maurice Daumas가 산업문화유산 고고학·연구·개발을 위한 정보·연락 위원회 CILAC : Comité d'information et de liaison pour l'archéologie, l'étude et la mise en valeur du patrimoine industriel를 설립한 시점인 1978년부터라고 할 수 있다. 1973년 산업문화유산보존국제위원회 TICCIH : The International Committee

2) 뮈제오펜 Muséefil 데이터베이스에 등록된, ‘프랑스 박물관 Musée de France’ 인증을 받은 29개 생태박물관의 컬렉션 주제를 분석해보면 총 7개 주제군 가운데 ‘기술과 산업’(17)이라는 주제군이 ‘민족학’(25)이라는 주제군 다음으로 두 번째로 높은 순위를 차지하고 있다. 또한 뮈제오라마 Museorama 데이터베이스에 등록된 111개 프랑스 생태박물관의 주제를 분석해보면 총 13개 주제군 가운데 산업문화유산과 관련된 주제군인 ‘기술지식’(18), ‘산업과 경제’(5), ‘교통’(5)이 5위와 공동 10위를 차지하고 있다. (노시훈, 『프랑스 생태박물관의 주제 연구』, 『프랑스어문교육』, 46, 2014, pp. 208-214)

3) 베리스라겐 생태박물관에 대해서는 Cf., 노시훈, 『생태박물관과 박물관 기능의 확대』, 『용봉인문논총』, 47, 2015, pp. 80-82.

4) Marilyn Palmer & Peter Neaverson, *Industrial archaeology : principles and practice*, Routledge, 1998. p. 1.

for the Conservation of the Industrial Heritage의 설립과 함께 공식적으로 태어나 “역사적·사회적·건축적·과학적 가치를 갖는 산업문화 유적”⁵⁾이라는 정의를 갖게 된 ‘산업문화유산’이라는 용어가 프랑스에서 ‘산업 고고학’을 대신하여 보편적으로 쓰이게 된 것도 르크뢰조 Le Creusot에서 ‘산업문화유산과 현대 사회 Patrimoine industriel et société contemporaine’라는 주제로 세계학술대회가 개최된 1976년부터이다.⁶⁾ 따라서 관련 개념도 제대로 정립되지 않았던 프랑스에서 1970년대 초에 생태박물관이 산업문화유산에 관심을 갖게 된 계기가 무엇인가를 고찰할 필요가 있다.

두 번째 질문은 ‘생태박물관이 어떤 관점에서 산업문화유산을 해석하는가?’이다. 산업문화유산을 대상으로 하는 박물관으로는 파리의 기술공예박물관 Musée des arts et métiers(1794), 런던의 과학박물관 Science Museum(1857), 뮌헨의 독일박물관 Deutsches Museum(1903), 스톡홀름의 기술박물관 Tekniska Museet(1921), 밀라노의 레오나르도다빈치박물관 Museo Leonardo da Vinci(1953) 등과 같은 과학기술박물관이 250여년 전부터 설립·운영되고 있는 것을 볼 수 있다. 그러나 마시모 네그리 Massimo Negri가 지적하고 있는 바와 같이 이러한 과학기술박물관들은 학제적 성격이 강한 산업문화유산을 전체적으로 이해하고 매우 넓은 공간을 차지하는 이 유산을 현장의 맥락에서 보여주는 데 한계가 있는 반면, 영국의 아이언브리지협곡박물관 Ironbridge Gorge Museum이나 크뢰조몽소레민생태박물관은 자연·산업경관이 복합된 넓은 지역과 공동체 전체를 ‘컬렉션’으로 ‘본래의 장소에서 *in situ*’ 보존·해석한다는 점에서 차이가 있다.⁷⁾ 파트리스 노트렘 Patrice Notteghem은 생태박물관이 과학기술박물관처럼 기술에 주목하지만 기술 현상의 과학적 설명보다는

5) Comité international pour la conservation du patrimoine industriel (TICCIH), *Charte Nizhny Tagil pour le patrimoine industriel*, 2003, p. 1.

6) <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/spip.php?rubrique46>

7) Massimo Negri, 〈Industrial Museums〉, in James Douet (ed.), *Industrial heritage re-tooled : the TICCIH guide to industrial heritage conservation*, 1st ed, Carnegie Publishing Ltd, 2012, pp. 182-183.

기술의 사회적 영향에 더 열중하는 사회적 관점을 취한다는 점에서 과학 기술박물관이 아니라고 단언한다.⁸⁾ 도미니크 페리오 Dominique Ferriot 도 과학박물관과 비교하면서 산업생태박물관을 ‘사회박물관 musée-social’으로 정의하고 크뢰조몽소레민생태박물관을 예로 들고 있다.⁹⁾ 이러한 선행연구들로 볼 때 생태박물관은 산업문화유산의 해석에 있어 과학기술박물관과 차별화된 관점을 가지고 있다고 할 수 있다. 따라서 실제 사례 분석을 통해 이 두 번째 질문에 대해 고찰해보아야 한다.

세 번째 질문은 ‘생태박물관이 현재 무엇에 초점을 맞추어 산업문화유산을 보존·활용하고 있고 앞으로 이와 관련하여 어떤 방향으로 나아가야 하는가?’이다. 40년이 넘는 동안 생태박물관이 전 세계적으로 확산되면서 그 개념이 변화하기도 하였고 그것에 새롭게 추가된 것도 있으며¹⁰⁾, 새로운 유형의 생태박물관이 출현하기도 하였다. 산업문화유산의 개념도 마찬가지로 변화를 겪었으며, 그 보존과 활용에 있어 새로운 방법들이 제시되었다.¹¹⁾ 예를 들어, 폐산업시설 friche을 문화·예술공간으로 개조하여 그것이 속한 지역을 재생시키는 것이 주요한 세계적 동향이 되고 있다.¹²⁾ 따라서 위의 질문에 대해 역시 실제 사례 분석을 통해 고찰해야 할 것이다.

8) Office de Coopération et d'Information Muséales, <A la découverte de l'Écomusée de Creusot-Montceau : un musée d'histoire dans une région industrielle>, *La Lettre de l'OCIM*, 30, 1993, p. 30.

9) Dominique Ferriot, <Les arts et métiers : renaissance d'un musée de l'innovation technique>, *Muséologies*, 3(2), 2009, p. 147. 프랑스 브장송 Besançon에 본부를 두고 있는 생태·사회박물관연합 FEMS : Fédération des écomusées et des musées de société(<http://www.fems.asso.fr/>)에 두 유형의 박물관이 동시에 가입해 있는 것도 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

10) 생태박물관 개념의 변화에 대해서는 C€, 노시훈, 「생태박물관 개념의 지속과 변화」, 『프랑스어문교육』, 39, 2012b, pp. 551-570.

11) 산업문화유산의 개념 변화와 보존·활용 동향에 대해서는 강동진·이석환·최동식, 「산업유산의 개념과 보전방법 분석」, 『국토계획』, 38(2), 2003, pp. 7-20; 박재민·성종상, 「산업유산 개념의 변천과 그 함의에 관한 연구」, 『건축역사연구』, 21(1), 2012, pp. 65-81.

12) C€, 박신의, 「프랑스 폐산업시설 활용 예술공간 Friche의 역사적 전개와 의의」, 『프랑스학연구』, 61, 2012, pp. 207-227.

본고는 위와 같은 세 가지 질문, 즉 ‘생태박물관이 왜 산업문화유산에 주목하게 되었는가?’, ‘생태박물관이 어떤 관점에서 산업문화유산을 보존·활용하는가?’, ‘생태박물관이 현재 무엇에 초점을 맞추어 산업문화유산을 보존·활용하고 있고 앞으로 이와 관련하여 어떤 방향으로 나아가야 하는가?’에 대해 답하는 것을 목적으로 한다. 각 질문에 대해서는 적합한 사례를 제공하는 크뢰조몽소레민생태박물관, 아베뉴아생태박물관, 부아뒤렉생태박물관과 같은 프랑스어권 산업생태박물관을 예로 들어 논의를 전개할 것이다.

2. 크뢰조몽소레민생태박물관과 산업문화유산의 실험

크뢰조몽소레민생태박물관이 위치한 크뢰조몽소레민도시공동체 CUCM : Communauté urbaine Le Creusot - Montceau-les-Mines는 1970년 공업지역과 농촌이 반씩 섞여있는 16개 코뮌 commune이 합쳐져 만들어진 광역도시권으로 부르고뉴 Bourgogne 지방 손에루아르 Saône-et-Loire 도에 속해있다. 원래 이 지역은 18세기 후반부터 20세기 전반까지 프랑스에서 가장 중요한 산업지역 가운데 하나였으나 제2차 세계대전 이후 산업이 차츰 붕괴됨으로써 쇠퇴한 지역이 되었다. 이러한 상황에 있던 지역을 활성화하기 위한 방안의 하나로 1972년 인간과 산업박물관 Musée de l'homme et de l'industrie이 설립되었는데, 여기에 위그 드 바린 Hugue de Varine의 ‘분산형 박물관 musée éclaté’¹³⁾ 개념이 도입됨으로써 이 박물관이 1974년 크뢰조몽소레민생태박물관으로 확장·발전되었다.

이 새로운 형태의 박물관은 허브 박물관 역할을 하는 베르리성 Château de la Verrerie과 네 개의 안테나 박물관으로 이루어져 있다. 베

13) Cf., Hugue de Varine-Bohan, 〈Un musée éclaté : le Musée de l'homme et de l'industrie, Le Creusot-Monceau-les-Mines〉, *Museum*, 25(4), 1973, pp. 242 - 249.

르리성은 1787년-1832년에 크리스털공장이 있던 곳으로 1837년에 이 지역에서 제철업을 일으켜 번영을 가져온 슈네드르 Schneider 가문의 저택이 되었다가 1969년 코뮌의 소유가 된 것을 인간과 산업박물관과 크뢰조몽소레민생태박물관이 박물관의 거점으로 활용하게 되었다. 그 건물은 1984년 12월 역사적 기념물 monument historique로 등록되었다. 현재 이 공간에서는 공장이었던 당시의 역사와 19세기 초의 뛰어난 크리스털 제품들을 보여주는 전시 ‘크리스털 공장 La cristallerie’, 산업 재벌 가문의 초상들, 저택이 된 뒤의 역사, 생활·접대 공간이었던 앙리 슈네드르 Henri Schneider 부인의 응접실과 가구를 보여주는 전시 ‘철공소 주인 슈네드르 가문 Les Schneider, une dynastie de maîtres de forges’, 주조업으로부터 출발한 르크뢰조의 발전과 새로운 사회제도인 가족주의 경영에 대한 이해를 돕기 위해 공장지대와 노동자 거주지에 대한 판화, 사진, 모형 등을 보여주는 전시 ‘도시/공장 르크뢰조 Le Creusot : une ville/usine’, 19세기 후반부터의 그림을 통해 다양한 관점에서 공장과 노동자의 세계를 보여주는 전시 ‘노동의 재현 La représentation du travail’, 노동자와 모형 제작 전문가가 재현한 공장과 기관차들로 이루어진 전시 ‘미니어치 공장과 기관차 모형 Usine miniature et maquettes de locomotives’ 등의 상설전시가 이루어지고 있다.¹⁴⁾ 베르리성 외에도 네 개의 안테나 박물관이 크뢰조몽소레민생태박물관을 구성하는데, 그 이름과 박물관이 위치한 코뮌·군 arrondissement, 주제 등은 <표 1>과 같다.

〈표 1〉 크뢰조몽소레민생태박물관의 안테나 박물관

박물관명	코뮌	군	주제	비고
벽돌공장 Briqueterie	시리르노블 Ciry-le-Noble	샤롤 Charolles	1863-1967년 동안 운영된 벽돌공장의 보도블록 등의 생산 과정	생태박물관에서 직접 운영. 2008년 역사적 기념물로 등록됨

14) <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/spip.php?article18>

박물관명	코뮌	군	주제	비고
학교박물관 Musée de l'école	몽소레민 Montceau-les-Mines	샬롱쉬르손 Chalon-sur-Saône	1880년에 설립된 공립 남학교의 교실 재현(세 교실 중 하나는 1900년대, 다른 하나는 1950-1960년대의 모습 재현)	협회(학교의 집 Maison d'école)와 협력 운영. 1988년 역사적 기념물로 등록됨
운하박물관 Musée du canal	에퀴스 Ecuisses	샬롱쉬르손	18세기 말에 세워진 수문 관리인의 집 (지역 산업 발전에 기여한 수문의 역사 전시), 옛 수문, 하천용 수송선 아르망송 Armançon(선원의 삶과 배에 대한 전시)	협회 (상트루나협회 Canal du Centre association)와 협력 운영
탄광박물관 Musée de la mine	블랑지 Blanzay	오텝 Autun	1810년-2000년 동안 운영된 탄광의 석탄 채굴 과정과 광부의 생활	협회(탄광과 사람들 협회 Association la mine et les hommes)와 협력 운영



[그림 1] 크뢰조몽소레민생태박물관의 탄광박물관(2011년 저자 촬영)

베르리성과 안테나 박물관의 전시를 살펴보면 눈에 띄는 사실은 전시 주제와 내용이 주로 산업문화유산과 관련되어 있지만 그렇지 않은 것들도 있다는 것이다. 그 예로 학교박물관과, 현재 휴관중이어서 <표 1>에는 포함시키지 않았으나 오랫동안 협력박물관의 역할을 하였던 화석박물관 Musée des fossiles¹⁵⁾의 전시를 들 수 있다. 이곳들에서 전시 대상이 되는 것은 ‘교실 풍경’과 ‘화석’이다. 또 한 가지 사실은 산업문화유산과 관련된 전시에 있어서도 중요한 것은 눈부신 산업 기술의 발전이 아니라 산업 활동의 주체였던 노동자들의 삶이라는 것이다. 베르리성의 상설 전시 가운데 ‘도시/공장 르크뢰조’와 ‘노동의 재현’, 그리고 안테나 박물관 가운데 수송선 아르망송을 통해 선원의 삶에 대해 알려주는 운하박물관과 운영 당시의 탄광의 모습을 통해 광부들의 생활을 보여주는 탄광박물관의 경우가 그에 해당된다. 이와 같은 점에서 크뢰조몽소레민생태박물관은 지역 내의 중요한 자연·문화유산을 전체적인 관점에서 동시에 보존한다는 생태박물관의 원칙에 충실하다고 할 수 있으며, 산업문화유산도 다른 유산과의 관계 속에서 의미를 갖는다고 볼 수 있다.

크뢰조몽소레민생태박물관이 위와 같은 모습을 갖게 된 것은 생태박물관의 초기 발전 과정과 관련이 있다. 프랑수아 위베르 François Hubert는 프랑스 생태박물관을 1960년대 후반 지방자연공원 PNR : parc naturel régional과 함께 설립되어 자연 환경 보호를 중심으로 하는 제1세대, 1970년대 전반 사회 환경을 중심으로 도시 재생을 목적으로 하는 제2세대, 1977년 이후 급증한 소규모 박물관들로 이루어진 제3세대로 나눌 수 있다고 하였는데, 크뢰조몽소레민생태박물관은 제2세대 최초의 박물관이자 그것을 대표하는 곳이다. 인간과 산업박물관 설립을 주도한 마르셀 에브라르 Marcel Évrard, 조르주 앙리 리비에르 Georges Henri Rivière, 위그 드 바린은 이 박물관을 주민과 가장 가까운 곳으로 만드는 과정에서 ‘écomusée’의 접두어인 ‘éco-’가 자연 환경뿐만이 아니라 사회 환경으로

15) 피지오편 Physiophile 협회에서 운영해온 이 박물관은 몽소레민에 있으며, 여기에 전시되어 있던 화석들과 석탄층의 천연 유리질은 현재 탄광박물관에 전시되어 있다.

까지 확대되게 하였다.¹⁶⁾ 이 가운데 산업문화는 다른 것들과 함께 보존해야 하는 사회 환경으로 해석되었다. 따라서 생태박물관은 그 초기 발전 과정에서 자연스럽게 산업문화유산을 만났다고 표현하여야 한다.

특히 생태박물관이 이와 같은 산업문화유산과의 만남에서 그 보존 필요성을 느낀 것은 그것이 사라질 위기에 처해있었기 때문이다. 피에르 노라 Pierre Nora는 『기억의 장소 *Les lieux de mémoire*』(1984, 1986, 1992)에서, 산업 사회가 발전함에 따라 1960년대 중반에 프랑스의 전통적인 농촌 사회가 붕괴됨으로써 천 년 동안 프랑스인의 과거-현재-미래를 연속적으로 이어주던 집단 기억이 거의 소멸되고 그 흔적만이 ‘기억의 장소 *lieux de mémoire*’에 남게 되었다고 하였는데¹⁷⁾, 생태박물관이 ‘농촌 문화유산 *patrimoine rural*’에 대한 관심을 갖게 된 것도 이러한 기억의 소멸이라는 위기에서 비롯된 것이다.¹⁸⁾ 그런데 곧 이어 과거에 산업 중심지였던 도시들 가운데서도 변영을 가져왔던 산업이 쇠퇴하면서 같은 위기에 놓인 곳들이 늘어났고, 이에 따라 생태박물관은 사라질 위기에 처한 산업문화유산의 보존 필요성을 느끼게 된 것이다. 따라서 포르튀네 Fortunet와 노테겜의 표현을 빌리자면 “1960년대 말 산업 활동의 흔적이 사라지기 시작하는 시점에” 크뢰조몽소레민생태박물관이 “산업의 역사를 박물관의 영역에 들어가게 하고 산업문화유산을 집단기억 속에 새기는” 목표를 세운 것은 “독창적”이었다고 할 수 있다.¹⁹⁾

16) Cf., François Hubert, <Les écomusées en France : contradictions et déviations>, *Museum*, 37(4), 1985, p. 186-190.

17) Pierre Nora (sous la dir. de), *Les lieux de mémoire*, 3 vol., Editions Gallimard, 1997, p. 4699-4700.

18) 농촌문화유산 보존을 목적으로 하는 생태박물관의 대표적인 예로는, 크뢰조몽소레민 생태박물관과 같이 부르고뉴 지방에 위치한 브레스부르기논생태박물관 *Écomusée de la Bresse bourguignonne*을 들 수 있다. Cf., 노시훈, 「생태박물관, 지역과 정체성 : 브레스부르기논 생태박물관의 경우」, 『프랑스문화예술연구』, 41, 2012a, pp. 265-281.

19) Françoise Fortunet & Patrice Notteghem, <Le Creusot et l'invention du patrimoine industriel>, Philippe Poirier (éd.), *L'invention du patrimoine en Bourgogne*, Éditions Universitaires de Dijon, 2004, p. 75.

특히 르크뢰조몽소레민생태박물관은 “1972년-1984년 사이 프랑스에서 다양한 형태의 산업문화유산(건축유산, 도시 공간, 기계, 기록보관소, 전문 지식, 사회성…)의 출현과 인정에 대한 담론과 교환의 장소”가 되었으며²⁰⁾, “오랫동안 유일하게 지역 산업문화유산의 보존과 재생에 관심을 가진” 곳이었다.²¹⁾ 따라서 이 생태박물관이 프랑스에서 처음으로 산업문화유산의 개념을 정립하고 그것이 계속 발전하도록 하였으며, 그 보존·활용을 위한 방법을 제시하였다고 할 수 있다. 첫 번째 기여에 대해서는 앞서 언급한 1976년의 세계학술대회(‘산업문화유산과 현대 사회’)에서 산업문화유산의 범위를 정한 것을 들 수 있고²²⁾, 두 번째 기여에 대해서는 르크뢰조몽소레민의 산업문화유산 목록을 작성한 것을 들 수 있다.²³⁾ 특히 후자의 경우 이 박물관은 지역 문화유산에 대한 체계적인 목록화와 기록의 매우 드문 사례 가운데 하나였다.²⁴⁾ 그러므로 르크뢰조몽소레민 생태박물관을 위시한 생태박물관은 한마디로 산업유산에 대한 프랑스 최초의 ‘실험실’이었다고 할 수 있다.²⁵⁾

20) *Ibid.*, p. 80.

21) *Ibid.*, p. 86.

22) 여기에는 1) 부동산(지역, 건물), 동산, 설비, 2) 제품, 3) 문서, 그림, 사진 등의 자료, 4) 행정·법률 문서 등이 포함된다. (Yudhishtir Raj Isar, 〈Patrimoine industriel et société contemporaine : Colloque international, tenu à l'Écomusée de la communauté urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines〉, *Museum*, 29(4), 1977, p. 240)

23) *Cf.*, Marcel Evrard, 〈Le Creusot-Montceau-les-Mines : la vie d'un écomusée, bilan d'une décennie〉, *Museum*, 32(4), 1980, pp. 228 - 230.

24) Judith Alfrey & Tim Putnam, *The industrial heritage : managing resources and uses*, Routledge, 1992, p. 165.

25) Jean-Yves Andrieux, *Le patrimoine industriel*, Presses Universitaires de France, 1992, p. 92.

3. 아베누아생태박물관과 노동의 기억

아베누아생태박물관이 위치한 아벤쉬르엘프 Avesnes-sur-Helpe 군은 보통 ‘아베누아 Avesnois’라고 불리는 곳으로 노르파드칼레 Nord-Pas-de-Calais 지방 노르 Nord 도에 속해 있다. 이곳은 전형적인 농촌 지역인데 19세기에 기술과 통신 수단의 발달에 힘입어 제한된 두 곳에서 산업이 발전하게 된다. 한곳은 상브르 Sambre 강 유역으로 중공업(아금업, 제철업)이, 다른 한곳은 군의 남쪽 지역으로 1850년부터 방직업과 유리공업이 산업의 중심이 되었다. 그러나 1970년대 들어 경제적·사회적 위기를 겪으면서 거의 모든 산업이 쇠퇴하기에 이른다. 같은 시기에 농업도 심각한 위기를 겪으면서 농촌 풍경도 변모하게 된다. 이러한 상황에서 푸르미방직 교육센터 Centre de formation textile de Fourmies의 책임자였던 피에르 카뮈자 Pierre Camusat가 1880년-1930년 사이에 만들어진 방직기를 보호하는 활동을 벌였는데, 1977년 푸르미사회문화센터 Centre socio-culturel de Fourmies가 이를 생태박물관으로 발전시킬 계획을 세우고 1978년부터 학교를 중심으로 구슬 자료, 사진 등 지역 산업과 관련된 방대한 자료를 수집하기 시작하였다. 1980년에 이렇게 수집한 자료를 중심으로 가동을 멈춰 시가 사들인 프루보스트마쥐렐 Prouvost Masurel 방직공장에서 전시회가 개최되었고, 이것이 토대가 되어 같은 해 같은 곳에 방직박물관 Musée du textile이 만들어짐으로써 생태박물관 활동이 시작되었다. 1982년에는 트렐롱 Trélon에 있는 유리공장이 박물관이 됨으로써 처음으로 생태박물관 망이 만들어졌고, 박물관이 푸르미트렐롱지역생태박물관 Écomusée de la région de Fourmies-Trélon이라 불리게 되었다. 이후 생뒤노르 Sains du Nord의 보카주의 집 Maison du bocage이, 2003년에는 펠트리 Felleries의 부아줄리의 집 Musée des bois jolis이 망에 추가되었고, 2005년에는 현재와 같이 이름이 바뀌었다.²⁶⁾

26) http://www.ecomusee-avesnois.fr/FR/PAGE_Histoire,awp

1863년-1978년 사이에 가동된 프루보스트마쥐렐 방적공장에 설립되어 허브 박물관의 역할을 하고 있는 방직박물관은 그 정식 이름이 방직과 사회생활박물관 Musée du textile et de la vie sociale으로 그 이름에 걸맞게 두 가지 기능을 하고 있다. 하나는 양모로부터 마지막 제품에 이르는 생산과정 전체를 보여주는 것인데, 특히 실을 갖고 베를 짜는 방법을 실제로 기계를 가동하여 보여줌으로써 19세기말 푸르미라는 작은 산업 도시에서 산업 활동이 어떻게 이루어졌는가를 알게 해준다. 다른 하나는 노동자의 가정, 교실, 그리고 노점, 구둣방, 우체국 등이 있는 거리를 재현하여 19세기 당시 노동자의 생활 그대로를 실감나게 체험하게 하는 것이다.²⁷⁾ 그 외 아베뉴아생태박물관의 망에 포함된 세 개 안테나 박물관의 위치와 주제 등은 <표 2>와 같다.

〈표 2〉 아베뉴아생태박물관의 안테나 박물관

박물관명	코뮌	군	주제	비고
유리공장박물관 Atelier-Musée du verre	트렐롱 Trélon	아벤쉬르엘프 Avesnes-sur- -Helpe	두 개의 가마를 가동하면서 유리 세공 장인이 직접 유리 제품을 생산하는 과정 재현	
보카주의 집 Maison du bocage	생뒤노르 Sains du Nord		1870년에 만들어진 주택에서 울타리, 식물상, 건물 등을 통해 아베뉴아의 농촌과 경관적 특성을 발견하도록 함	‘보카주 bocage’는 ‘밭이 산울타리로 가장자리가 둘러싸여 있는 프랑스 서부 지방 특유의 농촌 풍경’을 뜻함
부아졸리의 집 Musée des bois jolis	펠르리 Felleries		1466년에 만들어져 현재도 밀가루를 생산하고 있는 물레방아 전시. 목공예품 제작 실연	‘부아졸리 bois joli’는 ‘월계수’를 뜻함

27) http://www.ecomusee-avesnois.fr/FR/PAGE_Fourmies,awp



[그림 2] 아베뉴아생태박물관의 방직과 사회생활박물관(2011년 저자 촬영)

아베뉴아생태박물관의 가장 큰 특징을 들자면 크뢰조몽소레민생태박물관에서부터 분산형 박물관 개념과 함께 중요시되어온 ‘주민 참여’가 가장 뚜렷하게 나타난다는 점이다. 두 박물관 모두 주민이 아니라 전문가들이 주도하여 만들어진 것이지만 창설자들은 주민의 참여를 가장 이상적인 것으로 보았고 박물관의 다양한 분야에서 주민이 주체가 되어 활동이 이루어지도록 하였다. 이와 같은 주민 참여의 원칙은 두 생태박물관의 산업문화유산 보존에도 그대로 적용된다.²⁸⁾ 크뢰조몽소레민생태박물관은 지역 관련 전시 내용의 결정과 구성에 주민이 직접 참여하도록 적극적으로 유도²⁹⁾한 데서 볼 수 있는 바와 같이 “지역 공동체가 자신의 환경(산업 환경)의 해석에 참여하게 하는 신선한 접근법을 개척”³⁰⁾하였다. 아베뉴아생태박물관은 참여가 보다 심화되도록 하였다. 카뮈지는 이 생태박물관에서 주민 참여가 의사 결정, 컬렉션, 복원, 안내와 정보 제공, 증언의 다섯 차원에서 구체화되었다고 하였는데, 특히 뒤의 네 차원의 경우는 산업문화유산의 보존에 있어서도 주민이 기준이 되었음을 알게 해

28) 두 생태박물관의 주민 참여와 산업문화유산의 관계에 대해서는 *CF*, Judith Alfrey & Tim Putnam, *Op. Cit.*, p. 34.

29) Hugue de Varine-Bohan, *Op. Cit.*, p. 247.

30) Marilyn Palmer & Peter Neaverson, *Op. Cit.*, p. 12.

준다. 이 박물관에서는 컬렉션을 구성하는 지역 문화유산이 실제적인 경제적 가치보다 상징적 가치를 갖기 때문에 구매의 대상이 아니며, 따라서 컬렉션은 주민의 기증과 대여를 통해 만들어졌다. 실제로 5년 안에 200명이 넘는 주민이 컬렉션 구성에 참여하였다. 주민은 이와 같은 컬렉션의 선택과 전시뿐만이 아니라 그 복원에 있어서도 적극적으로 참여하였다. 복원 참여가 가능한 것은 주민이 컬렉션에 포함된 유산에 대한 지식이 풍부하고 복원에 많은 도움이 되는 사회적 관계를 가지고 있기 때문이다. 이전에 방적공, 직조공, 유리 세공 장인으로 일했던 주민이 완전히 사라질 위기에 처한 직업을 이으려고 하는 젊은이들에게 그들이 가진 지식을 실연을 통해 전수한 것도 유산 복원에 기여하였다. 또한 주민은 공동체의 대변자로서 관람객을 맞고 유산에 대해 자신들이 체험하고 들었던 바를 설득력 있게 설명하는 일을 하였다. 특히 과거에 유리 세공 장인으로 일했던 주민이 지역 유리공업의 역사를 다룬 책을 쓰고 유리공장박물관을 운영하며 자신의 지식과 경험을 들려주는 것이 그 대표적 예라고 할 수 있다. 마지막으로, 주민은 아베누아생태박물관이 대상으로 삼는 19세기 초의 지역의 생활에 대한 증언이 되는 문서(신문, 개인 기록)의 수집·출판, 인터뷰에 기여함으로써 집단 기억의 구성에 큰 역할을 하였다.³¹⁾

이와 같은 점들로 볼 때 아베누아생태박물관은 순수하게 산업문화유산에 주목한다기보다는 그것이 주민과 맺고 있는 사회적 관계에 더 관심이 있다고 말할 수 있다. 특히 크뢰조몽소레민생태박물관이 “주민과의 새로운 관계라는 간접적 수단을 통해 과학적 엄밀성, 예술적 창조, 지역적 정착을 양립시키려 하”³²⁾였다면, 아베누아생태박물관은 단순한 “기술적 설비 보존소를 훨씬 더 뛰어넘어”³³⁾ 산업문화유산을 통해 주민의 삶의 토대가 되는 ‘노동의 기억 *mémoire ouvrière*’을 회복시키려 하였다고 할

31) Pierre Camusat, 〈Une expérience concrète de participation de la population à l'écomusée de Fourmies-Trélon〉, in Hélène Weiss (éd.), *La Muséologie selon Georges-Henri Rivière*, Dunod, 1989, pp. 321-322.

32) Jean-Yves Andrieux, *Op. Cit.*, p. 93.

33) *Ibid.*, p. 95.

수 있다.³⁴⁾ 위에서 언급한 바와 같이 이 생태박물관이 방직박물관 안에 가정, 교실, 거리 등을 재현하여 노동자의 삶을 보여주려 한 것뿐만 아니라, 1891년 5월 1일 푸르미에서 8시간 노동과 임금 인상을 요구하는 노동자들의 평화적 시위 도중 9명이 군대의 총격에 의해 사망한 비극적 사건을 보여주는 전시를 통해 당시의 노동 조건을 상기시키는 것은 그와 같은 기억의 회복을 위한 것이다.

이처럼 아베누아생태박물관이 산업문화유산의 사회적 측면에 초점을 맞추는 것은 ‘산업문화유산 니즈니 타길 헌장 Charte Nizhny Tagil pour le patrimoine industriel’이 제시하는 원칙에서 벗어나는 것이 아니다. 이 헌장은 산업문화유산이 “산업·공학·건설의 역사 속에서 과학적·기술적 가치를 가지며”, “그 건축·디자인·구상의 질에 대해 미학적 가치를 가질 수 있을” 뿐만 아니라 “보통의 남자·여자의 삶을 다시 살아나게 하고 그들에게 중요한 정체성의 의미를 줌으로써 사회적 가치를 띤다”고 언급하고 있으며, 이 가치들이 “지역 자체, 그 구조, 그 구성 요소, 그 기계, 그 산업 경관, 그 자료, 그리고 사람들의 기억과 그들의 관습에 대한 무형의 추억 속에 내재해있다”고 보기 때문이다.³⁵⁾

4. 부아뒤뤼생태박물관과 산업문화유산의 네트워킹

부아뒤뤼생태박물관이 위치한 부아뒤뤼 Bois-du-Luc은 벨기에의 발론 Wallonie 지방 에노 Hainaut 주의 코뮌인 라루비에르 La Louvière에 속한 지역으로 발론 지방의 가장 오래된 탄광중의 하나인 부아뒤뤼석탄회

34) 노동의 기억 회복을 시도하는 또 다른 생태박물관의 예로는 캐나다 몬트리올 Montréal 의 상트르쥬드 quartier Centre-Sud 지역에 위치한 피에르몽드생태박물관 Écomusée du Fier Monde를 들 수 있다. Cf, 노시훈, 「생태박물관과 망각에 대한 저항 : 피에르몽드생태박물관의 경우」, 『불어불문학연구』, 96, 2013, pp. 457-481.

35) Comité international pour la conservation du patrimoine industriel (TICCIH), *Op. Cit.*, p. 2.

사 Société des Charbonnages du Bois-du-Luc의 시설들이 밀집해있던 곳이다. 이 회사는 1685년-1973년의 오랜 기간 동안 운영되면서 산업혁명 초기 산업도시의 완전한 모델이 구상되었던 이 지역에 생떼마뉴엘수갱(豎坑) Fosse Saint-Emmanuel(1846), 기요틴식 문이 있는 공장과 같은 많은 유산을 남겼다. 이 탄광에 벨기에뿐만이 아니라 이탈리아, 북아프리카, 터키, 그리스, 스페인, 폴란드 등으로부터 광부들이 일하러오면서 형성된 노동자 집단주거촌도 그 유산 가운데 하나이다. 이것들 외에도 식료품점·정육점과 같은 상점, 양육원·병원과 같은 치료시설, 연회장·야외음악당과 같은 여가시설, 학교·도서관과 같은 교육시설, 생트바르브성당 église Sainte Barbe과 같은 종교시설이 부아뒤뤼의 산업경관을 형성하였던 것들이다. 이러한 산업문화유산들이 남아있는 부아뒤뤼는 그 중요성을 인정받아 그랑오르뉘 Grand-Hornu, 부아뒤카지에 Bois du Cazier, 블레니민 Blegny-Mine 등 19세기 초부터 20세기 후반까지 운영되었던 세 곳의 탄광 유적과 함께 ‘발론의 주요 광산 유적 Sites miniers majeurs de Wallonie’이라는 이름으로 2012년 유네스코 세계유산으로 등재되었다.³⁶⁾

1838-1909년 사이에 건설된 22개의 개별 건물 또는 집합 건물로 이루어진 부아뒤뤼의 유적은 다섯 구역에 분포되어 있는데, 이들 구역 모두는 탄광산업과 직접적으로 관련되어 있다 : 1) 생떼마뉴엘 수갱 등의 갱과 부속 건물들(갱에는 아직도 권양탑(捲揚塔), 승강기 철장, 광석추출기(1842) 등이 남아 있음), 2) 공장과 탄광 사무실, 3) 노동자 집단주거촌인 카레 Carrés(1838, ‘보스케빌 Bosquetville’이라고도 불림)와 학교, 4) 부아수갱 Fosse du Bois, 생파트리스야적장 terril Saint-Patrice, 캥콩스공원 parc des Quinconces(1866, 성당과 야외음악당 포함), 5) 양육원(1861), 병원, 생트바르브성당.³⁷⁾ 이와 같은 산업문화유산을 보존하기 위해 지역 역사가인 자크 리에뱅 Jacques Liébin은 에노 주와 라루비에르 코뮌 등

36) <http://www.ecomuseeboisduluc.be/>

37) <http://heritage.unesco.or.kr/whs/major-mining-sites-of-wallonia/>

의 도움을 받아 1983년 벨기에 최초의 생태박물관인 부아뒤릭생태박물관을 건립하였는데, 그 허브 박물관이 광산박물관 Musée de la mine과 함께 공장·사무실 구역에 들어서 있다. 현재 이곳에서 이루어지는 상설 전시는 400년 동안의 지역 석탄 채굴의 역사를 거슬러 올라가 살펴봐도 록 해주며, 석탄 채굴과 관련된 옛 자료와 기록을 소장하고 있는 자료 센터 겸 관리실은 특별 전시실, 식당, 서점을 포함하고 있을 뿐만 아니라 생태박물관 교육 서비스를 위한 출발점 역할을 하고 있다.³⁸⁾



[그림 3] 부아뒤릭생태박물관의 기요틴식 문이 있는 입구(2011년 저자 촬영)

강동진·이석환·최동식은 산업문화유산의 활용 차원의 특징으로 이 유산의 “체험·교육현장화와 문화관광 cultural tourism과 연계된 장소마케팅 place marketing이 추구되는 경향”을 들면서 구미와 일본에서의 산

38) Peter Davis, *Ecomuseums : A Sense of Place*, 2nd ed., Continuum, 2011, pp. 148-149.

업관광 industrial tourism 개념의 등장은 이 유산이 “종합산업교육센터로서의 기능 수행을 통해 새로운 대안 관광의 한 유형으로 정착하고 있다는 것을 의미”한다고 언급하고 있다. 그래서 이들에 따르자면 산업문화자원 활용은 이 유산 자체보다는 그것과 관련된 지역 산업과 지역 문화에 초점을 두어야 한다.³⁹⁾ 부아뒤뤼생태박물관도 산업문화유산을 이와 같은 지역 산업·문화 교육의 장으로 만들면서 교육과 관광이 복합된 활용 양상을 보이고 있다. 오히려 가즈오키에 따르면 이곳의 연간 방문객 가운데 “80%가 아이들이며, 교육활동의 일환으로 이용하는 경우가 많다. 교육단체가 독자적으로 아이들 대상 프로그램을 만들고 있으며, 소풍지로 이곳을 방문하는 일이 많다.”⁴⁰⁾ 이는 현재 운영되고 있는 교육 프로그램들을 통해서도 확인할 수 있다. 산업문화유산들을 따라 부아뒤뤼를 답사하고, 광부의 삶을 체험하고, 옛 광부와 만나 그의 삶에 대해 듣는 발견 프로그램, 유네스코 세계유산 개념에 대해 공부하고 부아뒤뤼의 특성에 대해 생각해 보는 심화 프로그램, 야적장을 중심으로 생물학적 환경과 산업 경관에 대해 이해하는 환경 프로그램이 그 예이다.⁴¹⁾

이러한 프로그램들이 크뢰조몽소레민생태박물관이나 아베뉴아생태박물관과 같은 산업생태박물관에서 쉽게 찾아볼 수 있는 보편적인 활용 양상이라면, ‘산업문화유산의 네트워킹’은 부아뒤뤼생태박물관에서 돋보이는 새로운 활용의 차원이라고 할 수 있다. 그 예로서 이 생태박물관이 참여한 ‘산업문화코스 ICI : Itinéraire de la culture industrielle’ 프로젝트(2008-2012)와 ‘유럽 산업문화의 길 ERIH : Route européenne de la culture industrielle’ 프로젝트를 들 수 있다. 전자는 산업적·기술적·사회적 측면에서 서로 연결되는 벨기에(에노 주)와 프랑스(노르파드칼레 지방)의 산업문화유산을 탐사하는 것으로 이를 위해 지도·수첩과 모바일

39) 강동진·이석환·최동식, *Op. Cit.*, p. 17.

40) 오히라 가즈오키, 『마을은 보물로 가득 차 있다 : 에코뮤지엄 기행』, 김현정 역, 아르케, 2008, p. 146.

41) <http://www.ecomuseeboisduluc.be/>

가이드가 탐사 도구로 제공되는데, 부아뒤뤼생태박물관을 비롯한 양국의 6개 기관이 참여하였다.⁴²⁾ 후자는 유럽의 옛 공장, 산업 유적 또는 기술 박물관을 연결하는 망으로서 ‘정착점 points d’ancrage’, ‘지역코스 itinéraires régionaux’, ‘유럽주제코스 itinéraires thématiques européens’로 이루어진다. 현재 유럽 45개 국가에 1,315곳의 관련 지역이 있는데, 이 가운데 정착점이 90개, 각 지역의 산업의 역사를 알게 해주는 지역코스가 18개, 유럽의 각 산업 분야의 다양한 역사를 알려주는 유럽주제코스가 13개 선정되어 있으며⁴³⁾, 부아뒤뤼는 정착점 가운데 하나를 형성하고 있다. 이와 같은 네트워크는 단일한 산업문화유산을 기능적·공간적으로 확대하는 계기 제공, 상호간의 기술 교류와 홍보 및 보급 활동, 재원 확보를 목적으로 하는데⁴⁴⁾, 부아뒤뤼생태박물관은 프로젝트 참여를 통해 이러한 목적을 실현하고 교육·관광이 결합된 활용을 한층 강화하고 있다. 이러한 사례로 볼 때 산업생태박물관은 산업문화유산의 보존·활용 수준의 제고를 위해 유산들을 주제·기능에 따라 네트워크로 연결함으로써 박물관·지역·국가 간 협력을 시도할 필요가 있다.

5. 결론

본고에서는 서론에서 제기한 세 가지 질문, 즉 ‘생태박물관이 왜 산업문화유산에 주목하게 되었는가?’, ‘생태박물관이 어떤 관점에서 산업문화유산을 해석하는가?’, ‘생태박물관이 현재 무엇에 초점을 맞추어 산업문화유산을 보존·활용하고 있고 앞으로 이와 관련하여 어떤 방향으로 나아가야 하는가?’에 대해 크뢰조몽소레민생태박물관, 아베뉴아생태박물관, 부아뒤뤼생태박물관의 사례를 통해 고찰하고자 하였다. 첫 번째 질문과

42) <http://www.ici-itineraire.eu/>

43) <http://www.erih.net/>

44) 강동진·이석환·최동식, *Op. Cit.*, p. 17.

관련하여 크뢰조몽소레민생태박물관의 사례를 살펴보면, 산업문화가 생태박물관이 자연 환경과 함께 보존하고자 하는 사회 환경에 포함되는데, 이 박물관의 출현 초기에 프랑스에서 산업의 쇠퇴로 말미암아 산업문화유산이 사라질 위기에 직면하였기 때문에 특히 주목의 대상이 되었다고 할 수 있다. 두 번째 질문과 관련하여 아베뉴아생태박물관의 경우를 분석해보면, 생태박물관은 다양한 활동에 주민이 주체가 되어 참여하도록 하는 데서 볼 수 있는 바와 같이 순수하게 산업문화유산 자체에 주목하기보다는 그것이 주민과 맺고 있는 사회적 관계에 더 관심이 있으며, 주민의 삶의 토대가 되는 '노동의 기억'을 회복하는 것이 중요한 과제라고 말할 수 있다. 세 번째 질문과 관련하여 부아뒤뤼생태박물관의 활동을 관찰해보면, 생태박물관은 산업문화유산을 지역 산업·문화 교육의 장으로 만들면서 교육과 관광이 복합된 활용 양상을 보이고 있는데, 산업생태박물관은 산업문화유산의 보존·활용 수준의 제고를 위해 유산들을 주제·기능에 따라 네트워크로 연결함으로써 박물관·지역·국가 간 협력을 확대할 필요가 있다.

현재 베리스라젠생태박물관이나 부아뒤뤼생태박물관처럼 유네스코 세계유산으로 등재된 산업문화유산의 수가 크게 증가하고 있다. 2001년까지 세계유산으로 등재된 산업문화유산의 수는 28개로 그것이 전체 세계유산(690개)에서 차지하는 비중은 4%, 전체 세계문화유산(529개)에서 차지하는 비중은 5.29%에 머물렀다. 그러나 당시 세계유산 잠정목록에 등재된 유산을 보면 산업문화유산의 수는 61개로 그것이 전체 잠정 세계유산(913개)에서 차지하는 비중은 6.68%, 전체 잠정 세계문화유산(686개)에서 차지하는 비중은 8.69%여서 산업문화유산의 수가 향후 증가될 것으로 예상되었다.⁴⁵⁾ 2006년에 국제기념물유적협의회 ICOMOS : International Council on Monuments and Sites에서 집계한 산업문화유산의 수는 43개였으며⁴⁶⁾, 2015년 현재 '유럽 산업문화의 길' 프로젝트에서 집계한 유

45) Michael Falser, *Industrial Heritage Analysis : World Heritage List and Tentative List*, UNESCO World Heritage Centre, 2001, pp. 9-12, 198-199.

럽의 세계유산 등재 산업문화유산의 수만 40개에 이른다.⁴⁶⁾ 이와 같이 세계유산에서 산업문화유산의 수가 급격히 늘어나는 것은 그것이 인류의 중요한 문화유산으로서의 가치를 인정받은 것이라고 할 수 있다. 생태박물관은 그러한 유산의 중요성을 일찍이 파악하고 그 개념의 발전과 확대, 그리고 그 실제적 보존과 활용에 있어 큰 역할을 하였다고 할 수 있다. 본고에서는 이와 같은 역사에 있어 중요한 의미를 갖는 프랑스·벨기에의 생태박물관 사례만을 다루었으나 생태박물관과 산업문화유산의 관계를 보다 구체적으로 분석하기 위해서는 범위를 세계로 넓혀 생태박물관이 대상으로 하는 산업문화유산의 범주와 유형, 보존·활용 형태를 면밀하게 분석해볼 필요가 있다.

46) <http://www.icomos.org/18thapril/2006/whsites.htm>

47) <http://www.erih.net/links/unesco-world-heritage-sites-industrial-properties-welterbe-werelderfgood-patrimoine-mondial.html>

참고문헌

- 강동진 · 이석환 · 최동식, 「산업유산의 개념과 보전방법 분석」, 『국토계획』, 38(2), 2003, pp. 7-20.
- 노시훈, 「생태박물관과 박물관 기능의 확대」, 『용봉인문논총』, 47, 2015, pp. 67-90.
- _____, 「프랑스 생태박물관의 주제 연구」, 『프랑스어문교육』, 46, 2014, pp. 203-221.
- _____, 「생태박물관과 망각에 대한 저항 : 피에르몽드생태박물관의 경우」, 『불어불문학연구』, 96, 2013, pp. 457-481.
- _____, 「생태박물관, 지역과 정체성 : 브레스부르기논 생태박물관의 경우」, 『프랑스문화예술연구』, 41, 2012a, pp. 265-281.
- _____, 「생태박물관 개념의 지속과 변화」, 『프랑스어문교육』, 39, 2012b, pp. 551-570.
- 박신의, 「프랑스 폐산업시설 활용 예술공간Friche의 역사적 전개와 의의」, 『프랑스학연구』, 61, 2012, pp. 207-227.
- 박재민 · 성종상, 「산업유산 개념의 변천과 그 함의에 관한 연구」, 『건축역사연구』, 21(1), 2012, pp. 65-81.
- 오하라 가즈오키, 『마을은 보물로 가득 차 있다 : 에코뮤지엄 기행』, 김현정 역, 아르케, 2008.
- Alfrey, Judith & Putnam, Tim, *The industrial heritage : managing resources and uses*, Routledge, 1992.
- Andrieux, Jean-Yves, *Le patrimoine industriel*, Presses Universitaires de France, 1992.
- Bellaigue-Scalbert, Mathilde, 〈Georges-Henri Rivière et la genèse de l'Ecomusée de la Communauté Le Creusot Montceau-les-Mines〉, in Hélène Weiss (éd.), *La Muséologie selon Georges-Henri*

- Rivière, Dunod, 1989, p. 164-165.
- _____, 〈Acteurs en milieu réel〉, *Museum*, 37(4), 1985, p. 194-197.
- _____, 〈L'écomusée défini〉, *Continuité*, 25, 1984, pp. 40-42.
- _____, 〈Territorialité, mémoire et développement : l'Écomusée de la communauté Le Creusot/Montceau-les-Mines (France)〉, *ICOFOM Study Series*, 2, 1983, pp. 34 - 39.
- Camusat, Pierre, 〈Une expérience concrète de participation de la population à l'écomusée de Fourmies-Trélon〉, in Hélène Weiss (éd.), *La Muséologie selon Georges-Henri Rivière*, Dunod, 1989, pp. 320-322.
- Comité international pour la conservation du patrimoine industriel (TICCIH), *Charte Nizhny Tagil pour le patrimoine industriel*, 2003.
- Davis, Peter, *Ecomuseums : A Sense of Place*, 2nd ed., Continuum, 2011.
- Debary, Octave, 〈L'écomusée est mort, vive le musée〉, *Publics et musées*, 17-18, 2002, pp. 71-82.
- Douet, James (ed.), *Industrial heritage re-tooled : the TICCIH guide to industrial heritage conservation*, 1st ed, Carnegie Publishing Ltd, 2012.
- Evrard, Marcel, 〈Le Creusot-Montceau-les-Mines : la vie d'un écomusée, bilan d'une décennie〉, *Museum*, 32(4), 1980, pp. 227 - 234.
- Falser, Michael, *Industrial Heritage Analysis : World Heritage List and Tentative List*, UNESCO World Heritage Centre, 2001.
- Ferriot, Dominique, 〈Les arts et métiers : renaissance d'un musée de l'innovation technique〉, *Muséologies*, 3(2), 2009, pp. 140-151.

- Fortunet, Françoise & Notteghem, Patrice, 〈Le Creusot et l'invention du patrimoine industriel〉, in Philippe Poirier (éd.), *L'Invention du Patrimoine en Bourgogne*, Éditions Universitaires de Dijon, 2004, pp. 75-87.
- Hubert, François, 〈Les écomusées en France : contradictions et déviations〉, *Museum*, 37(4), 1985, p. 186-190.
- Isar, Yudhishtir Raj, 〈Patrimoine industriel et société contemporaine : Colloque international, tenu à l'Écomusée de la communauté urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines〉, *Museum*, 29(4), 1977, pp. 240-242.
- Jeannot-Vignes, Bernard, 〈La collecte ethnographique. Expérience de l'Écomusée de la communauté. Le Creusot—Montceau-les-Mines〉, *Museum*, 28(3), 1976, pp. 162-169.
- Nora, Pierre (sous la dir. de), *Les lieux de mémoire*, 3 vol., Editions Gallimard, 1997.
- Nouenne, Patrick Le, 〈Un écomusée, ce n'est pas un musée comme les autres〉, in André Desvallées (éd.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Édition W; M.N.E.S., 1992, pp. 494 - 515.
- Office de Coopération et d'Information Muséales, 〈A la découverte de l'Écomusée de Creusot-Montceau : un musée d'histoire dans une région industrielle〉, *La Lettre de l'OCIM*, 30, 1993, pp. 28 - 30.
- Palmer, Marilyn & Neaverson, Peter, *Industrial archaeology : principles and practice*, Routledge, 1998.
- Varine-Bohan, Hugue de, 〈Un musée éclaté : le Musée de l'homme et de l'industrie, Le Creusot-Montceau-les-Mines〉, *Museum*, 25(4), 1973, pp. 242 - 249.

<http://heritage.unesco.or.kr/>

<http://www.ecomusee-avesnois.fr/>

<http://www.ecomuseeboisduluc.be/>

<http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/>

<http://www.erih.net/>

<http://www.fems.asso.fr/>

<http://www.ici-itineraire.eu/>

〈Résumé〉

Écomusée et patrimoine industriel

NOH Shi-Hun

Cette étude vise à répondre aux trois questions : 1) pourquoi l'écomusée s'est-il intéressé au patrimoine industriel?; 2) dans quel point de vue interprète-il ce patrimoine?; 3) sur quoi fait-il sa mise au point dans la conservation et l'utilisation du patrimoine et dans quelle direction cette conservation et cette utilisation vont-elles? L'Écomusée de la communauté urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines nous montre que la culture industrielle est l'un des environnements sociaux qui doivent être conservés avec ceux de naturels, et l'écomusée s'est intéressé au patrimoine industriel dans sa première période parce que ce patrimoine était en danger de disparition du fait du déclin de l'industrie en France. L'Écomusée de l'Avesnois nous fait voir que l'écomusée s'intéresse plus à la relation social du patrimoine industriel avec la population que le patrimoine même, et le rétablissement des mémoires ouvrières, fondements de la vie de population, est sa tâche importante. L'Écomusée du Bois-du-Luc nous fait comprendre que l'écomusée prend la forme d'utilisation mixte à l'éducation et au tourisme du patrimoine industriel en faisant de ce patrimoine un champ pour l'éducation à l'industrie et la culture régionales, et il est nécessaire pour l'écomusée industriel d'étendre la collaboration entre musées, régions et nations en connectant ces patrimoines par réseau selon leurs thèmes et leurs fonctions pour élever le niveau de la conservation et de l'utilisation.

주 제 어 : 생태박물관(écomusée), 산업문화유산(patrimoine industriel),
크뢰조몽소레민생태박물관(Écomusée de la communauté
urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines), 아베누아생태박물관
(Écomusée de l'Avesnois), 부아뒤뤼생태박물관(Écomusée
du Bois-du-Luc)

투 고 일 : 2015. 12. 25

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

랭보의 「나쁜 피 *Mauvais sang*」의 선택과 ‘비겁 lâcheté’

신 옥 근
(공주대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|--------------------|-----------|
| 1. 서론 : 「나쁜 피」의 읽기 | 4. 지옥과 문학 |
| 2. 지옥의 글쓰기의 거짓과 논리 | 5. 결론 |
| 3. 열등 종족과 비겁한 놈들 | |

1. 서론 : 「나쁜 피」의 읽기

『지옥에서의 한 철 *Une saison en enfer*』은 랭보가 출간한 유일한 작품집이지만 그 중요성이 충분히 평가받지 못했다. 부정적 평가의 연원은 『지옥에서의 한 철』의 혼란스러운 의미와 난해함을 읽어내기 어렵기 때문일 것이다. 그리고 이 작품은 작가로서 운명을 건 도박과 달리, 초기시의 매혹과 『일루미나시옹 *Illuminations*』의 신비에 가려 오랫동안 ‘투시자 voyant’의 회환과 실패로 받아들여졌다. 랭보의 유일한 출판 작품은 투시자의 시적 기획과 맞물리는 시대적 정치적 문맥으로 읽히기보다, 1873년 7월 베를렌과의 사건 이후의 정신적 종교적 갈등과 개인적 고뇌의 의미로 읽혔다. 하지만 『지옥에서의 한 철』은 1871년 파리 코뮌과 더 붙어 투시자의 기획과 의도를 완전히 무(無)로 만드는 대지진 이후에 출

간된 작품임에 주목할 필요가 있다. 왜냐하면 『지옥에서의 한 철』은 1871년의 투시자의 시도와 프랑스 사회의 변혁의 시도가 실패로 끝난, 패배의 명증한 인식에서 출발하기 때문이다. 이 작품은 제목 그대로 1871년 파리 코뮌의 실패와 이를 반영한 패배의식을 ‘지옥’으로 받아들이는 문제의식에서 출발하고 있다. 『지옥에서의 한 철』은 고통스러운 작품의 패배를 패배자의 언어로 수용하면서, 미래의 낙관 없이 치열한 모색을 탐색하는 일련의 시적 시도로 이해할 수 있다.

서론을 포함해 총 9편의 작품으로 구성된 『지옥에서의 한 철』에서 「작란 II - 언어의 연금술 *Délires II - Alchimie du verbe*」과 더불어 분량이 많은 「나쁜 피 *Mauvais sang*」는 “열등 종족 *race inférieure*” (p. 248)¹⁾의 피를 규정하는 8부의 작은 작품으로 구성되어 있다. 「나쁜 피」는 요시카즈 나카지 Yoshikazu Nakaji의 지적대로, 8부의 “디스курс의 ‘파편적 특성’ *la nature fragmentaire du discours*” 때문에 어떤 일관성이 추정됨에도 의미가 전혀 연결되지 않는다²⁾. 프랑스어 제목 ‘*Mauvais sang*’의 ‘*mauvais*’는 ‘악’ 또는 ‘나쁜’의 의미를 지니는데, 제목 자체가 선과 악의 종교적, 윤리적 의미와 좋다 나쁘다의 우등 비교에서 벗어나지 못한다. 제목과 총 8부의 작은 글 속의 문장과 문장은 물론이고, 이들 8개의 글을 연결하는 논리의 고리를 추정하기 힘들다. 여기에 마지막 부분의 총살 장면과 화자의 자살을 암시하는 구절에 이르러 갑작스럽게 줄표로 구분하여 튀어나온 “비겁한 녀석들” 즉 “*Lâches*”의 욕설은 엉뚱하기까지 하다.

1) Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, éd. par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, 2009. 랭보의 텍스트는 앙드레 귀요의 플레이야드 판본을 토대로 하며 필요한 경우 괄호 안에 작품명과 페이지를 표기하기로 한다. 총 8부로 이루어진 「나쁜 피」의 텍스트는 특별히 괄호 안에 ‘몇 부 - 몇 단락’을 숫자를 추가하여 참고하기 쉽게 하였다. 또한 필자가 특별히 강조하는 곳은 밑줄을 그어 표시하였다.

2) Yoshikazu Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision, essai d'analyse textuelle d'Une saison en enfer*, préface de Michel Décaudin, José Corti, 1987, p. 65.

썰라! 썰! 바로 여기! 아니, 난 졌다. - 비겁한 녀석들, - 내 스스로 목숨을 끊으리! 말발굽 아래 몸을 던진다!

Feu! feu sur moi! ou je me rends. - Lâches! - Je me tue! Je me jette aux pieds des chevaux! (p. 252)

하지만 “Lâches”는 「파리의 광란 또는 파리의 인구는 다시 불어난다 *L'Origine parisienne ou Paris se repeuple*」의 첫 행에도 볼 수 있지만, 『지옥에서의 한 철』의 제목 없는 프롤로그에 이미 언급된 바 있다. 『지옥에서의 한 철』의 화자 ‘나’는 “저주받은 수첩에서 이 끔찍한 몇 장을 떼어서 détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné” (p. 246) 사탄에게 바치기 전에 “몇몇 보잘것없는 비겁이 나중에 나오기를 기다리며 en attendant les quelques petites lâchetés en retard” (p. 245-246), 라고 언급하고 있다. 이 “비겁”은 무엇보다 “feuillets de mon carnet de damné”의 글쓰기와 관련 있지만, 구체적으로 비겁과 글쓰기가 어떤 관련을 맺는지 이해하기 어렵다. 이처럼 독자의 이해를 어렵게 만드는 일상적 구어(口語)의 혼란스러운 글쓰기가 개인적 “정신의 투쟁 combat spirituel” (p. 280)을 위한 것인지, 또는 대 사회적 메시지를 위한 것인지 명확하지 않다. 사실 『지옥에서의 한 철』은 오랫동안 개인적 차원의 글로 이해되었다. 『지옥에서의 한 철』은 시인의 누이 이자벨 랭보 Isabelle Rimbaud와 남편 파테른 베리송 Patern Berrichon에 의해 문학적 결별을 고하는 저자의 고별의식으로 간주되었다. 이 작품은 저자가 직접 불태워버린 ‘분서(焚書)’³⁾로 인해 개인적 실패의 예로 이해되었

3) 『지옥에서의 한 철』의 이해에 중요한 분서의 증언은 거기에 지나지 않았다. 벨기에의 애서가(愛書家) 레옹 로소 Léon Losseau는 1901년 벨기에의 한 인쇄소 지하 창고에서 『지옥에서의 한 철』 책자 425 권의 뭉치를 발견하였다. 레옹 로소는 14년 후에 ‘벨기에 애서가 협회 Société des bibliographies belges’에서 이 사실을 공개하였다. 하지만 이러한 사실을 기억하는 사람은 불행히도 많지 않다. 국내에는 이견우의 지적을 필두로 몇몇 지적이 있지만 분서의 문제는 여전히 제대로 알려지지 않았다. 물론 분서의 이야기 자체는 아무 것도 아닐 수 있지만 그 영향은 결코 간단하지 않다. Cf. René Etiemble, *Le Mythe de Rimbaud, II. Structure du mythe*, 2 éd., Gallimard, 1968(1954), p. 127-128.

다. 그러나 개인적 차원의 '정신의 투쟁'이라는 전통적인 관점은 『지옥에서
서의 한 철』의 사회적, 정치적 의미를 어떤 식으로든 간과하고 있다.

『지옥에서의 한 철』은 프롤로그, 「나쁜 피」, 「지옥의 밤 *Nuit de l'enfer*」, 「착란 I *Délires I*」, 「착란 II *Délires II*」까지 5편의 작품과 「불가능 *L'Impossible*」, 「섬광 *L'Eclair*」, 「아침 *Matin*」, 「고별 *Adieu*」의 4편의 작품으로 크게 구분된다. 「착란 II」까지는 과거부터 현재까지의 상황에 기초하여 화자의 두 가지 지옥, 즉 삶의 지옥과 문학의 지옥에 대한 증언이 기술되고 있다면, 나머지 4편의 작품은 새로운 출발을 모색하는 도정이라 볼 수 있다. 그리고 영원한 지옥이 아니라 '한 순간'의 제한된 시간은 어둠의 끝자락과 빛의 출현이 맞물리는 「착란 II」와 「불가능」 사이를 기준으로 나뉜다⁴⁾. 「나쁜 피」와 「지옥의 밤」은 두 「착란」과 대조적으로 대 사회적, 정치적 메시지를 담고 있다. 본 연구는 『지옥에서의 한 철』을 개인적 차원의 관점에 치중하기보다, 최근 알랭 바이앙 Alain Vaillant⁵⁾과 피에르 라포르그 Pierre Laforgue⁶⁾ 등이 제기하는 사회적, 정치적 관점의 해석에 주목하여 『지옥에서의 한 철』의 「나쁜 피」를 읽고자 한다. 「나쁜 피」의 개인적, 사회적, 정치적 의미를 읽기 위해 우리는 '다수의 죽음'과 '비겁자들'의 문제를 특별히 다루고자 한다. 비겁에 대한 명료한 의식과

4) 피에르 브뤼넬이 지적한 바와 같이 『지옥에서의 한 철』의 구조는 전체적으로 밤을 거쳐 아침의 여명으로 향하는 시적 변천을 드러낸다. Cf. Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, édition critique par Pierre Brunel, José Corti, 1987, p. 334. 스타인메츠에 의하면 『지옥에서의 한 철』의 역동적 구조는 「착란 II」와 「불가능」을 사이에 두고 크게 대분된다. 「착란 II」는 「불가능」을 정점으로 이어지고 「지옥의 밤」은 「아침」과 「나쁜 피」는 「섬광」과 교차적으로 대비되며 프롤로그는 「고별」과 대비된다 ; Arthur Rimbaud, *Œuvres II. Vers nouveaux, Une saison en enfer, (Les Déserts de l'amour, Proses évangéliques, Une saison en enfer, Brouillons d'Une saison en enfer, Correspondance(1872-1873))*, par Jean-Luc Steinmetz, GF Flammarion, 1989, p. 101.

5) Alain Vaillant, "L'art de l'ellipse. Argumentation et implicite dans *Une saison en enfer*", *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009.

6) Pierre Laforgue, "*Mauvais sang*, ou l'histoire d'un damné de la terre", *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009.

존재론적 선택이 랭보 시의 불가능에 이르는 시적 모험의 본질이 됨을 살펴보고자 한다.

2. 지옥의 글쓰기의 거짓과 논리

『지옥에서의 한 철』의 글은 화자가 죽지 않은 채 지옥에 떨어져 삶의 논리로 죽음을 기술하는 일종의 거짓이라 할 수 있다. 독자가 『지옥에서의 한 철』에서 간과하기 쉬운 것은 ‘지옥’에 도달하는 죽음의 과정이며, ‘한 철’의 시간이 영벌 *damnation*과 다르게 일시성을 전제한다는 점이다. 『지옥에서의 한 철』의 서술 구조를 순진하게 읽는 것은 저자의 의도된 거짓 논리를 그대로 수용하는 셈이 된다. 지옥의 글쓰기는 현실의 논리를 위장하는 가면의 논리, 즉 아이러니와 조롱을 본질로 한다. 텍스트의 난해성과 관련해서 본다면, 『지옥에서의 한 철』의 글은 지옥에 떨어지는 영벌에 처한 화자의 혼란스러운 논리와 강박관념, 주술적 독백, 생략어법과 이중적 의미의 모호함을 내세우고 있다.

『지옥에서의 한 철』의 거짓은 결국 작품 내부에, 글쓰기의 면모 자체에서 생성된다. 지옥을 이야기하는 단테, 괴테, 호머 등의 글과 달리, 이 작품은 정상적 논리와 서술 구조로 전개되는 지옥의 이야기가 아니라, 정체성조차 모호한 화자가 읊기는 혼란스러운 글이다. 랭보의 지옥의 글은 논리를 왜곡하는 언어이며, 무엇보다 난해함, 헛소리, 이치에 어긋나고 혼란스러운 불완전한 언술로 기술되어 있다. 지옥의 언어의 가장 큰 특징은 진실의 언어가 아니라는 점이다. 이 저주받은 언어는 지옥에서 통용되는 모든 변명, 헛소리, 비논리적 절규와 외침을 읊기고 있으며, 이를 전하는 주체, 듣는 객체, 내용 또한 불확실하다. 이를 정리하면 지옥의 언어는 i) 논리로부터 벗어난 저주의 언어이므로 난해하다는 것, ii) 후회, 부끄러움, 죄의식, 고통의 언어이지만, 동시에 어떤 거짓도 가능한 자유

의 언어이기도 하다. 우리는 지옥의 글의 특성을 명확히 이해하는 것이 중요하다고 본다. 왜냐하면 『지옥에서의 한 철』의 진실은 겉으로 드러나지 않는 여백으로 존재하며, 독자가 이 여백을 재구성할 때 면모가 드러날 수 있기 때문이다.

『지옥에서의 한 철』의 글은 생략어법, 논리적 비약, 통사적 왜곡, 불확실한 화자의 정체성, 아이러니, 빈정거림과 탄식 등이 뒤섞여 어조와 진의를 파악하기 힘들며, 극단적인 정반대의 양면적 해석도 가능하다. 「나쁜 피」의 다음 구절을 보자.

천사들의 이성적인 노래가 구원의 배에서 솟아난다. 그것은 신의 사랑이다. — 두 개의 사랑! 나는 지상의 사랑으로 죽을 수 있다, 헌신으로 죽을 수 있다. 나는 여러 영혼을 남겨두고 왔는데, 내가 떠남으로 해서 이들의 고통은 심해지리라! 당신들은 난파자들 가운데 나를 택했다. 하지만 남은 자들 역시 내 친구 아닌가?

이들을 구하라!

내게 이유가 생겨났다. 세상은 선하다. 나는 삶을 축복할 것이다. 내 형제들을 사랑할 것이다. 이는 더 이상 어린 시절의 약속이 아니다. 늙음과 죽음을 피하고자 하는 희망도 아니다. 신이 내게 힘을 주셨기에, 나는 신을 찬양한다.

Le chant raisonnable des anges s'élève du navire sauveur : c'est l'amour divin. - Deux amours! je puis mourir de l'amour terrestre, mourir de dévouement. J'ai laissé des âmes dont la peine s'accroît de mon départ! Vous me choisissez parmi les naufragés ; ceux qui restent sont-ils pas mes amis?

Sauvez-les!

La raison m'est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance. Ni l'espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort, Dieu fait mar force, et je loue Dieu. (p. 251)

「나쁜 피」의 6부 마지막 구절은 양방향의 반대 의미로 쓰이는 모호함을 보여주는 예가 될 수 있다. “나는 신을 찬양한다”는 그냥 읽으면 말 그대로 신에 대한 찬양을 뜻한다. 하지만 문맥을 조심해서 분석하면 신성모독의 반대의 의미로 읽힐 수도 있다. 문맥을 고려한다면, 「나쁜 피」의 화자는 개인적 구원을 위해 “신의 사랑”을 선택하지 않는다. 왜냐하면 이성과 빛의 세계는 “신의 사랑”과 영원한 삶을 믿는 선택된 기독교인만 구원하기 때문이다. 화자는 다수를 위한 “지상의 사랑”으로 괴로워한다. 화자는 이들 선택받지 못한 “잘못된 선민(選民) *faux élus*” (p. 271)을 저버릴 수 없다. 난파자들은 하늘 아래에 남겨진 화자의 형제들이며 영벌의 고통에 처한 친구들이다. “이들을 구하라”가 이루어진다면 화자인 나도 신을 찬양할 “이유 *raison*”를 갖는다 (“내게 이유가 생겨났다 *La raison m'est née*”). 만약 신이 “지상의 사랑 *amour terrestre*”을 위해 이 불쌍한 죽음들을 구원한다면, 화자 역시 신을 찬양할 수 있다. 화자에게 중요한 것은 선택된 개인을 위한 신의 사랑이 아니라 지상의 유한하고 불쌍한 다수의 삶을 위한 사랑이지만, 선택받지 못한 난파자들은 아쉽게도 신의 사랑을 모르는 “열등 종족” (p. 248)에 속한다. 그렇기 때문에 마지막 구절은 단순히 신에 대한 찬양을 표현하고 있지 않다. 이 구절의 아이러니를 정확하게 이해하기 위해서는 “*Dieu fait ma force, et je loue Dieu*” 앞에 ‘그럴 경우 *Dans ce cas*’를 삽입해서 읽을 필요가 있다.

[그런 경우] 신이 내게 힘을 주셨기에, 나는 신을 찬양한다.

[*Dans ce cas*] *Dieu fait ma force, et je loue Dieu.*

또 다른 예를 들어보자. 『지옥에서의 한 철』에 관해 중요한 연구를 낸 바 있는 요시카즈 나카지는 “이 작품의 가장 중요한 측면의 하나는 ‘조롱의 측면’이라고 지적하면서 “조롱은 텍스트의 정신에 긴밀하게 연결되어 있다”⁷⁾고 보았다. 나카지가 소개하는 조롱의 예는 「나쁜 피」의 “난 게걸

7) Yoshikazu Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision, essai d'analyse textuelle*

스런 식욕으로 신을 기다린다 J'attends Dieu avec gourmandise”는 문장이다 여기서 “식욕 gourmandise”은 ‘탐욕’을 뜻하는데 교만 orgueil, 인색 avarice, 질투, 분노 colère, 탐욕 gourmandise, 나태 paresse, 음욕 luxure의 기독교 칠죄종(七罪宗)에 속한다. 그러므로 ‘게걸스러운 식욕’으로 신을 만나지 못한다.

예를 들어 『나쁜 피』의 다음과 같은 구절, “난 게걸스런 식욕으로 신을 기다린다”가 그렇다. 여기서 “식욕”은 탐욕을 가리키는데 “나”-이교도는 탐욕을 갖고서 기독교적 의미의 구원을 바란다. 그런데 식욕은 칠죄종 중 하나가 아닌가? “게걸스러운 식욕으로” 신에 이를 수는 없을 것이다. 이는 『지옥』의 언어의 중요한 요소인, 조롱이 명백하게 드러난 전형적인 경우라 할 수 있다⁸⁾.

지옥의 글쓰기는 표면적으로 거짓과 침묵을 뒤섞어 왜곡된 논리를 내세우며, 조롱과 아이러니, 즉 표면적 의미와 정반대의 의미에 이르기까지 다양한 층위로 해석될 수 있기 때문에 텍스트의 의미 파악을 어렵게 한다. 게다가 누가 누구에게 하는 말인지, 화자가 누구인지 독자가 누구인지 모호하기까지 하다. 『지옥에서의 한 철』에 대한 원전 비평과 주석을 낸 바 있는 피에르 브뤼넬 Pierre Brunel도 랭보의 지옥의 글이 정반대의 이중적 의미를 의도적으로 구사하고 있음을 지적한 바 있다.

d'Une saison en enfer, p. 11 : “Cependant, la sacralisation universelle semble avoir estompé un des aspects majeurs de l'oeuvre : l'aspect *dérisoire*”; “la 'dérision' est intimement liée à l'esprit du texte.”

- 8) *Ibid.*, p. 12 : “Par exemple, dans *Mauvais sang*, une phrase telle que : 'J'attends Dieu avec gourmandise.' Ici, 'gourmandise' marque l'avidité avec laquelle 'je'-païen désire un salut au sens chrétien. Et pourtant, la gourmandise n'est-elle pas un des 'péchés capitaux'? ; 'avec gourmandise', on ne pourrait atteindre à Dieu. C'est là un cas typique où se manifeste le 'dérisoire', élément capital de la langue de la *Saison*.”

이 글은 빠르다, 그리고 단어 하나하나 무게가 있다. 그만큼 랭보는 이중적 의미를 구사한다 (“농부 *paysan*”는 파가누스, 이교도인 동시에 대지의 노동자, 즉 “쟁기 켜 손”, 혹은 자신처럼 “껴안아야만 할 거친 현실”을 맞이하게 될 노동자이다. “미에 인사하기 *saluer à la beauté*”도 미에 경의를 표하는 것도 되지만, 또한 미에 작별을 고하는 것도 된다)⁹⁾.

프롤로그에서 저자는 『지옥에서의 한 철』의 글이 근본적으로 가독성의 원리일 수 있는 “묘사와 교훈 능력의 부재 *l'absence des facultés descriptives ou instructives*” (p. 246)한 글이라고 밝히고 있다. 묘사는 프티 로베르 *Petit Robert* 사전에 의하면 “구체적 현실을 가리키는 대목 *passage qui évoque la réalité concrète*”을 의미하며, 현실을 직접적으로 말하지는 않을지라도 다양한 각도에서 이를 환기한다. 묘사는 ‘구체적 현실’을 목표로 하고 있는데, 반면 지옥의 글은 현실을 환기하지 않는다. 지옥의 글은 현실의 지시대상 *référentiel*을 정확하게 그리지 않기 때문에 난해하다. 교훈적 글은 참과 거짓을 토대로 하는 교육의 의미를 갖는데, 교훈이 부재하는 글은 참과 거짓의 영역에서 벗어나 있다. 이러한 글은 가치가 전도되거나 의도적으로 왜곡되어 정반대로 읽히기도 한다. 지옥의 글은 종교적 교육이라 할 수 있는 교리문답의 설교¹⁰⁾를 모방하고 있지만 구체적 현실의 의미나 진실여부와 관련 없다. 『지옥에서의 한 철』의 조롱과 진지함은 문맥의 모호함과 더불어 디스쿠르의 내재적 특성으

9) Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Poésie, prose et correspondance, par Pierre Brunel, Librairie Générale Française, 1999. p. 403 : “Cette prose va vite, et pourtant chaque mot a du poids, et d’autant plus que Rimbaud joue sur le double sens (le ‘paysan’ est à la fois païen, paganus, et le travailleur de la terre, ‘la main à charrue’, ou encore celui qui aura, comme lui, ‘la réalité rugueuse à étreindre’ ; ‘saluer la beauté’, c’est lui rendre hommage mais aussi lui dire adieu).”

10) 『지옥에서의 한 철』의 글쓰기를 종교적 글이나 설교의 어조와 비교하여 “교회의 수사학”을 지적한 나카지의 주장은 랭보의 『지옥에서의 한 철』의 서술적 특성에 대해 시사하는 바가 많다. Cf. Yoshikazu Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision*, p. 87-89.

로서 제시되기에 수많은 자의적 읽기의 함정에서 벗어나기 힘들다. “난 게걸스런 식욕으로 신을 기다린다”, “신이 내게 힘을 주셨기에, 나는 신을 찬양한다”, “미에 인사하기” 등의 표현은 그 자체로 저자가 구체적 묘사 없이 그리고 참과 거짓의 가르침 없이 제시되고 있기 때문에 텍스트의 문맥과 여백 속에 숨겨진 의미를 고려하지 않으면 논리를 이해하기 힘들다.

3. 열등 종족과 비겁한 놈들

나쁜 피의 열등 종족과 훌륭한 피의 우등 종족

앞에서 보았듯이 아이러니와 조롱은 『지옥에서의 한 철』의 가장 큰 특징이라 할 수 있다. 아이러니와 조롱의 디스쿠르는 복잡하고 전략적이지만 그것이 의도하는 바는 화자에게 가해지는 비난과 고발에 대한 변론에 있다. 『나쁜 피』의 디스쿠르는 비난, 처벌, 고발에 대한 변호 내지 항변으로 읽힐 수 있다. 그런데 『나쁜 피』의 변론의 디스쿠르가 난해한 것은 전개방식이 가독성의 정보를 교묘하게 은폐하거나 암묵적으로 서술되어 독자의 이해를 가로막기 때문이다. 비록 『나쁜 피』의 화자가 나쁜 피라고 판결하고 비난하는 목소리의 주체를 정확히 밝히지는 않지만, ‘나쁜 피’의 설정은 필연적으로 ‘훌륭한 피’를 상정한다. 훌륭한 피가 규정하는 나쁜 피는 종족이자 계급의 개념으로 발전한다. 이 종족은 선과 악의 존재처럼 영원히 탈역사적으로 존재한다. 종교적으로 악의 존재로, 역사적으로 하층민으로, 사회적으로 밑바닥 존재로, 정치적으로 소외된 자 등 그야말로 영원한 패배자로 존재해왔다.

『나쁜 피』에서 종교적 개종의 의미나 사상적 전향의 관점은 아이러니와 조롱이 의도하는 바를 고려하지 않을 경우 내리기 쉬운 해석이다. “랭

보가 스스로 개종한 것 같은 「나쁜 피」 부분에서¹¹⁾라고 했던 앙드레 티스 André Thisse가 이 경우에 해당한다. 법정에서 ‘내가 이리이러한 관점에서 잘못했다면 잘못했다’, 그렇지만 ‘사실 나는 잘못하지 않았다’, 라고 항변했다고 하자. 여기서 앞의 진술을 잘못의 인정으로 해석한다면 우리는 의미를 완전히 엉뚱하게 이해하게 된다. 따라서 변론의 의미 전략을 고려하지 않고 읽는다면, 독자는 앞의 진술 ‘내가 이리이러한 관점에서 잘못했다면 잘못했다’를 잘못의 고백이나 참회로 잘못 받아들일 수 있다.

「나쁜 피」는 「지옥의 밤」, 「작란 I」, 「작란 II」와 더불어 법정에서 화자에게 가해지는 비난과 고소를 논쟁하고 변론하는 가상의 재판을 상징하고 있다. 그리고 가상의 재판은 영혼의 죄와 같은 추상적 문제가 아니라 사회적, 정치적 또는 역사적으로 구체적 현실의 논의를 다루고 있다는 점에서 『지옥에서의 한 철』, 특히 「나쁜 피」에 대한 새로운 접근과 관점을 요구한다. 「나쁜 피」를 “상징적 **군사재판**”이라고 보았던 알랭 바르텔의 다음 지적은 「나쁜 피」의 사회적, 정치적 의미를 새롭게 강조하고 있다.

이 글에서 심리되는 재판은 단순히 아르튀르 랭보 개인의 재판이 아니라, 전체 민중의 재판임을 알 수 있다 (“주인과 하인”, 제 3 계급 출신의 새로운 주인이 프롤레타리아보다 사회의 몰락에 책임이 더 없는 것은 아니기에). “열등 종족이 모든 것을 뒤덮는다. - 흔히 말하는, 민중이요, 이성이다. 또 국민과 과학이다” (s. 2, § 7). 또 랭보의 목소리만 듣는 것이 아니라, 랭보의 목소리를 통해 반진보주의자, 반민주주의자의 숙된 경전 같은 목소리, 코뮌파의 급진적 개혁으로 치를 떨었던 부르주아 공화주의자는 물론 왕정주의자를 규합하는 ‘체제파’의 목소리, 피의 주간 뒤 대규모 처형을 요구하며 감옥선과 감옥을 가득 채우게 했던 재판 주모자의 목소리를 들을 수 있다. 랭보의 시의 강박관념인 파리 코뮌의 기억 가운데 「나쁜 피」는 어떻게 보면 상징적 **군사재판**의 순간에 속한다¹²⁾.

11) André Thisse, *Rimbaud devant Dieu*, José Corti, 1975, p. 202.

12) Alain Bardel, “Face au cauchemar de l'Histoire”, *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, sous la direction de Steve Murphy, Presses

바르텔은 「나쁜 피」의 다양한 목소리가 재현되는 구체적 현장을 정확하게 지적하고 있다. 인용에서 알 수 있듯이 「나쁜 피」는 훌륭한 피의 존재에 의해 추정되는 패배자들이다. 지금은 새로운 주인이지만, 과거의 열등 종족이었던 부르주아가 지배하는 세상에서도 이들은 종의 신분을 계속하고 있다. 랭보의 「나쁜 피」를 이해하기 위해서 우리는 두 가지 점에 주목할 필요가 있다고 본다. 첫째, 열등 종족 「나쁜 피」는 근본적으로 역사의 무대에 주인이 되지 못하는 자로서, 나약한 자, 패배자, 게으르고 거짓말만 일삼는 자, 무식한 인간 군상이라는 것이다. 「나쁜 피」의 다음 구절을 보자.

나는 골족의 선조로부터 푸른 흰 눈을, 좁은 두뇌 그리고 싸움의 어설피름을 물려받았다. 그들처럼 내 옷차림이 야만스러움을 안다. 하지만 나는 머리에 금빛 버터를 바르지 않는다.

J'ai de mes ancêtres gaulois l'oeil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte. Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur. Mais je ne beurre pas ma chevelure.
(1-1 ; p. 247)

내가 프랑스의 역사 어느 지점에 흔적이나 있을까!
아니, 전혀 없다.

universitaires de Rennes, 2009, p. 182-183 : "On le sent bien le procès qui est instruit ici n'est pas seulement celui de l'individu Arthur Rimbaud, c'est celui du Peuple en général, ('maîtres et valets', les nouveaux maîtres issus du tiers n'étant pas moins responsables que les prolétaires de la décadence de la Société) : 'La race inférieure a tout couvert - le peuple, comme on dit, la raison ; la nation et la science' (s. 2, § 7). Ce n'est plus seulement la voix de Rimbaud que nous entendons mais, à travers elle, celle de la vulgate anti-progressiste et anti-démocratique, celle du composite *parti de l'ordre* regroupant aussi bien les monarchistes que les bourgeois républicains terrorisés par la radicalité de l'expérience communaliste, celle des instigateurs des procès qui ont suivi la Semaine sanglante, qui ont commandé les exécutions en masse, rempli les pontons et les bagnes. Parmi les souvenirs obsessionnels de la Commune qui hantent la poésie de Rimbaud, *Mauvais sang* est en quelque sorte le moment d'un symbolique Conseil de guerre."

내가 늘 열등 종족이었다는 것은 명백하다. 난 저항을 이해할 능력도 없다. 내 종족이 반란을 일으키는 것은 약탈할 때뿐이다. 자신들이 죽이지 못했던 짐승에 몰려드는 늑대처럼.

Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France!

Mais non, rien.

Il m'est évident que j'ai toujours été race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller : tels loups à la bête qu'ils n'ont pas tuée. (2-1 ; p. 248)

「나쁜 피」 1부와 2부 첫 문단이 규정하는 바에 의하면 나는 열등 종족에 속하는데, 열등 종족의 근본적 특징은 패배자라는 것이다. 열등 종족은 저항이나 반란조차 이해 못하는 무지렁이가 아닐 수 없다. 화자인 나도 종족의 특성상 야만인이며 비겁한 존재이다. 열등 종족의 특성은 자기가 사냥하지 않은 죽은 짐승 곁을 어슬렁거리며 썩은 고기나 탐내는 비열하고 겁 많은 존재다. 따라서 이들은 사냥은커녕 모든 전투에 패배하기 마련인 어설픈 존재이기에 '영원히' 역사의 주류가 되지 못한다. 「나쁜 피」를 이해하기 위해 고려해야 할 두 번째 사항은 서술의 관점으로 종종 채택되는 훌륭한 피의 관점이다. 「나쁜 피」가 상징하는 훌륭한 피는 어떤 존재인가? 당연히 역사의 주인이자, 힘을 가진 자이며 대다수 열등 종족의 주인이며 승리자이다. 마치 골족을 지배한 프랑크족 귀족¹³⁾들처럼 이들이 내세우는 것은 질서이자 체계이며 이성이자 정의이다. 열등 종족을 영원히 패배시키는 훌륭한 피는 역사의 공백이 아니라 역사와 이

13) 앙드레 귀요는 골족과 프랑크족의 관계를 다음과 같이 설명하고 있다. “전통적으로 블랭비에 백작의 『프랑스 옛날 지배계급의 역사』 (1727)까지 거슬러가는 선조의 추정치에 의하면 골족은 귀족의 후손인 프랑크족과 대조적으로 민중을 지칭한다.” Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, éd. par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, p. 928 : “Gaulois désigne le peuple, par opposition aux Francs, desquels descend la noblesse, suivant une ascendance supposée dont la tradition remonte à l'Histoire de l'ancien gouvernement de la France du compte de Boulainvilliers (1727).”

야기를 주도하는 승리자이다.

펜을 든 손

La main à plume (1-4 ; p. 247)

나는 그리스도의 고문들, 영주들의 - 그리스도의 대리인 - 고문
에도 끼지 못한다.

Je ne me vois jamais dans les conseils du Christ ; ni dans les
conseils des Seigneurs, - représentants du Christ. (2-6 ; p. 248)

신부들, 교수들, 선생들이여, 당신들이 틀렸다, 나를 재판에 넘
기다니. 나는 이들 군중에 속한 적이 없다, 나는 결코 기독교인인
적이 없다

Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me
livrant à la justice. Je n'ai jamais été de ce peuple-ci ; je n'ai
jamais été chrétien (5-5 ; p. 250)

그렇다, 그대들의 빛에 내 두 눈을 감았지 않느냐? 나는 짐승이
다, 니그로이다. 하지만 나는 구원받을 수 있지. 당신들은 가짜 니
그로들, 당신들은 미친 놈, 잔인하고 탐욕스러운 놈들이다. 상인,
너는 니그로이다, 재판관 너도 니그로다, 장군 너도 니그로다. 황
제, 늙은 근질근질함, 너도 니그로다.

Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière? Je suis une bête,
un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres,
vous maniaques, féroces, avarés. Marchand, tu es nègre ;
magistrat, tu es nègre ; général, tu es nègre ; empereur, vieille
démangeaison, tu es nègre (5-6 ; p. 250)

백인이 상륙한다. 대포다!

Les blancs débarquent. Le canon! (6-1 ; p. 251)

어딜 가나? 전투로? 나는 약하지! 다른 사람들이 앞장선다. 연장
들, 무기들... 시간!...

썰라! 썰! 바로 여기! 아니, 난 졌다. - 비겁한 녀석들, - 내 스스
로 목숨을 꿰으리! 말발굽 아래 몸을 던진다!

Où va-t-on? au combat? Je suis faible! les autres avancent,
Les outils, les armes... le temps!...

Feu! feu sur moi! Là! ou je me rends, - Lâches! - Je me tue!
Je me jette aux pieds des chevaux! (8-3, 8-4 ; p. 252)

열등 종족의 근원적 특성이 패배의식이라면 그 반대의 존재인 우등 종
족은 승리자, 지배자, 빛에 세계에 주인 된 의식이다. 열등 종족인 화자,
‘나’는 강렬한 현재 권력의 빛에 의해 눈이 먼 자이며, 빛의 세상을 보지
못하는 어둠의 존재, 즉 니그로이다. 화자는 빛의 세계를 살지 못하는 패
배자이지만, 지식인, 그리스도의 성직자들, 교회의 권위를 빌리는 그리스
도의 대리인인 영주들과 신하들은 훌륭한 피의 승리자이다. 이들은 신부,
교수, 선생과 같은 지배계급에 봉사하는 지식인 계층이다. 하지만 우등
종족은 겉모습은 식민지 지배자처럼 백인이지만 속은 탐욕과 위선으로
얼룩진 상인, 재판관, 장군, 권력욕으로 근질근질한 낡은 체제의 황제처
럼 모두 “가짜 니그로 *faux nègres*”이다.

1873년 『지옥에서의 한 철』이 쓰여진 시기에 가깝게 본다면, 훌륭한
피는 쟁기나 삽과 같은 연장을 든 폭도를 총으로 쏘아 죽여 패배시키는
쪽에 속한다. 열등 종족이 연장을 든다면 우등 종족은 총을 들고, 열등
종족이 시간의 종말을 택한다면 우등 종족은 영원을 얻는다. 「나쁜 피」
8부의 3단락과 4단락에서 볼 수 있듯이 나는 비록 다른 폭도들이 앞장서
는 동안 총구 앞에 제대로 서지 못했지만, 죽음을 택하기 위해 마차 아래
로 뛰어든다. 화자는 죽었을까? 아니면 “말라붙은 주먹으로 관 뚜껑을 연
다, 앉는다, 숨을 멈춘다 *soulever, le poing desséché, le couvercle du*
cercueil, s’asseoir, s’étouffer” (4-4 ; p. 249)에서처럼 다른 이들을 쫓아
죽고 싶었을지 모른다. 앞서 지적했듯이 죽음을 이야기하는 순간에도 화

자의 죽음은 확인되지 않는다. 8부 마지막의 줄표 tîret로 분리되어 외치는 “비겁한 녀석들” (p. 252)은 일차적으로 승리자 종족을 가리킨다. 왜냐하면 이들은 연장을 든 자에게 총을 겨누고 힘과 지식, 수단을 가진 훌륭한 피를 지녔기에 살아남은 자들이라면, 반대로 열등 종족은 늘 전투에 어설픈 무지렁이들로서 죽은 자들을 가리킨다.

다수의 죽음과 화자의 지옥

그런데 우리의 관점에서 본다면, 『나쁜 피』 8부 4단락의 “비겁한 녀석들 lâches”은 단순한 분노나 비난의 외침으로 보아 넘길 수 없다. ‘비겁 lâcheté’의 의미는 연구자들이 별로 주목하지 않는 부분이지만, 『지옥에 서의 한 철』 전체는 물론 『나쁜 피』를 이해하는 데 매우 중요하다. 왜냐하면 화자는 자신에게 가해진 비난에 대해 승리자 앞에서 변호하고 있기 때문이다. 자신은 게으르고 태만한데다 투쟁에 서툴러 반란은 꿈도 꾸지 못하는 그저 그런 “반대 역사 contre-histoire”¹⁴⁾에 속하는 종족이기에 죄가 없다고 강변한다. 이를 살펴보기 위해 좀 더 주의를 기울여 『나쁜 피』를 분석해보자. 화자인 나는 우연한 기회에 길을 떠나 방랑하는 동안 폭동으로 불타는 도시를 보게 된다. 『나쁜 피』 5부의 3단락에서 화자가 도달한 지옥의 현장은 다음과 같다.

여러 마을을 지났는데 갑자기 진흙이 붉고 검게 보였다. 이웃집 방에 램프가 돌아다닐 때의 창유리 같고, 숲속에 빛나는 보물 같았다! 좋은 기회, 나는 소리쳤다, 그리고 나는 하늘에서 불꽃과 연기의 바다를 보았다. 왼쪽, 오른쪽, 십억 개의 벼락처럼 모든 부(富)

14) 피에르 라포르그에 의하면 『나쁜 피』의 “반대 역사contre-histoire”는 위고, 미슐레 등에게서 발견되는 19세기에 만연된 생각의 하나로써 랭보에게만 적용되지 않는다. ‘반대 역사’는 기존 승자의 역사를 거부하는 역사로서 역사의 이면이지만 언젠가는 채워지기를 기다리는 완전히 다른 역사라 할 수 있다. 또한 반대 역사는 당대에는 패배자이지만 미래에는 승자의 역사가 되기를 기다리는 다른 역사이다. Cf. Pierre Laforge, “*Mauvais sang, ou l'histoire d'un damné de la terre*”, p. 254.

가 불타는 것을 보았다.

Dans les villes la boue m'apparaissait soudainement rouge et noire, comme une glace quand la lampe circule dans la chambre voisine, comme un trésor dans la forêt! Bonne chance, criaï-je, et je voyais une mer de flammes et de fumées au ciel ; et, à gauche, à droite, toutes les richesses flambant comme un milliard de tonnerres. (5-3 ; p. 250)

위 대목은 화자의 내면에 자리하는 죄책감의 근원을 이해하는 데 매우 중요한 상황을 암시하지만, 일반적으로 연구자들이 주목하지 않는 곳이다. 부안 드라코스트 Bouillane de Lacoste는 이 대목에서 파리 코뮌의 불타는 장면을 떠올렸지만 쉬잔 베르나르 Suzanne Bernard는 랭보의 뇌리를 사로잡는 메타포로 보았다¹⁵⁾. 「파리의 군가 *Chant de guerre parisien*」를 떠올리는 이 대목은 전쟁이든 혁명이든 불타는 마을들을 묘사하고 있다. 불타는 마을이 2년 전의 파리 코뮌의 정경이든 3년 전의 보불 전쟁의 풍경이든 그것은 중요하지 않다. 위 대목은 구체적 현실을 떠올리지 않는 '묘사의 부재'에 해당한다. 하지만 이 부분은 무고한 다수의 죽음을 예고하고 있다. 「골짜기의 잠든 이 *Le Demeur du val*」가 전하는 전쟁의 무고한 죽음과 「까마귀 *Les Corbeaux*」가 전하는 이름 모를 전사자들의 죽음이다. 「고별」에서 불타는 하늘의 지옥의 불길의 식인귀처럼 삼켜버리는 수백만의 영혼들, 수백만의 죽음들이다. 정치적으로 좌든 우든 그것은 중요하지 않다. 이 묵시론적 풍경에는 모든 것이 불타고 수많은 생명의 죽음이 있을 뿐이다.

「나쁜 피」에서 다수의 죽음들, 특히 난파자들의 출현은 화자의 지옥의 근원이 된다. 우리는 앞에서 화자의 디스쿠르가 지옥의 거짓임을 언급한 바 있다. 가장 큰 거짓은 화자의 자신의 죽음이 아닐 수 없다. 화자는 죽지 않았다. 죽음을 가장한 채, 산채로 죽은 자의 세계로 들어선 것이야말

15) Arthur Rimbaud, *Œuvres de Rimbaud*, par Suzanne Bernard et André Guyaux, Gamier Frères, 1983(1960), p. 461-462, 주 22.

로 가장 큰 거짓이라 할 수 있다. 화자는 패배하여 죽은 자로서 끝난 것이 아니라 살아남았기에 비겁한 것이다. 『지옥의 한 철』에서 화자의 죽음은 이처럼 단테적 주제와 데카르트의 주제¹⁶⁾가 뒤섞여 거짓으로 드러난다. 나는 (죽음을 가장하여 지옥에서) 생각한다, 고로 나는 지옥에 존재한다. 즉 화자의 죽음은 연역적 추론인 것이다. 『지옥의 밤』은 화자의 지옥을 추론한다.

당신들은 난파자들 가운데 나를 택했다. 하지만 남은 자들 역시
내 친구 아닌가?

이들을 구하라!

Vous me choisissez parmi les naufragés ; ceux qui restent
sont-ils pas mes amis?

Sauvez-les! (『나쁜 피』, 6-5, 6-6 ; p. 251)

여전히 삶이다! - 지옥의 영벌이 영원하다면! 스스로 사지를 자르고 싶은 인간이야말로 지옥에 떨어진 자다, 아닌가? 내가 지옥 속에 있다고 생각하니, 따라서 나는 지옥에 있다.

Et c'est encore la vie! - Si la damnation est éternelle! Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas? Je me crois en enfer, donc j'y suis. (『지옥의 밤』, p. 255)

그러나 화자 자신의 죽음의 여부와 무관하게 지옥은 하나의 진실에 이르게 한다. 역설적이지만 화자는 살아있기에 지옥을 산다. 스스로 사지가 잘리는 고통의 지옥에 있다고 생각하니 죽음의 과정 없이 논리적으로 화자는 지옥에 있다. 지옥에서의 출현은 추론에 의한 것이지만, 화자가 지옥에서 만나는 것은 앞서 죽은 수많은 다른 죽음이다. 다수의 죽음이야말로 살아 생존하는 자의 진정한 죽음이 된다.

16) Cf. George Kliebenstein, "Rimbaud, dantesque et cartésien", *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 331.

저 아래, 저들은 정직한 혼들이 아닌가, 내가 잘 되기를 바라는
... 어서 오시오... 내 입이 베게에 파묻혀, 저들은 내 말을 알아들
지 못한다, 망령들이다.

Là-bas, ne sont-ce pas des âmes honnêtes, qui me veulent
du bien... Venez... J'ai un oreiller sur la bouche, elles ne
m'entendent pas, ce sont des fantômes. (『지옥의 밤』, p. 256)

이 대목은 『지옥에서의 한 철』의 화자의 가장 깊은 고통과 회환을 드러낸다. 화자가 죽음을 가장하여 지옥에서 만난 수많은 죽은 자들은 역사나 사회에서 소외된 열등 종족이자 이름도 없는 비참한 존재들이다. 삶의 바닥을 살면서 역사에 소외된 인생들이 최근 수없이 죽었던 것이다. 이 부분은 파리 코뮌과 무관하지 않다. 1972년 앙투안 아당 Antoine Adam은 위 대목에서 파리 코뮌을 전투장면을 보았다¹⁷⁾. 앞서 소개한 알랭 바르텔 역시 이 대목에서 파리 코뮌의 마지막 “피의 주간 뒤 대규모 처형을 요구하며 감옥선과 감옥을 가득 채우게 했던 재판의 주모자 목소리”¹⁸⁾를 언급한 바 있다. 우리로서는 랭보의 지옥의 테마가 파리 코뮌의 희생자들과 불가분의 관계가 있다고 본다. 화자는 대학살의 지옥에서 살아남은 ‘비겁한 자’의 영벌을 피할 수 없다. 화자는 열등 종족이며 그 중에서도 노래하는 종족이지만 저들처럼 죽은 것은 아니다. 화자도 우등 종족도 생존하기 때문에 다 같이 비겁한 녀석들이라 할 수 있다. “lâches”의 의미는 정반대의 이중적 의미로 해석될 수 있다. 먼저 좁게 본다면 총살 부대 앞에서 죽음이 두려워 피해버린 겁쟁이 군중들을 의미할 수도 있으며, 반대로 연장을 든 군중을 총으로 학살하는 비겁한 학살자를 가리킬 수도 있다. 비겁한 녀석들은 파리 코뮌을 진압하기 위해 파리로 들어

17) Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, 1972, p. 959 : “Ces notations, incohérentes à première vue, s'éclairent un peu si l'on imagine que celui qui parle se trouve dans les rangs d'une troupe qui marche à l'ennemi, et l'on pense aux combats de la Commune. Rimbaud est faible au milieu de ces hommes courageux.”

18) 앞서 주 12에 인용한 알랭 바르텔의 글 참조.

서는 「파리의 광란 또는 파리의 인구는 다시 불어난다」 첫 행이 언급하는 “그래 비겁한 녀석들, 자 광란이다. 역마다 쏟아져 나오라 Ô lâches, la voilà! dégorgez dans les gars” (p. 127)의 부르주아 또는 베르사이유 군처럼 승리하여 살아남은 자들을 지칭할 수 있다. 나아가 “lâches”는 군중, 학살자, 화자까지 포함해서 어쨌든 살아남아 비겁한 모든 생존자들을 가리킬 수도 있다. 『지옥에서의 한 철』에서 화자가 느끼는 “사회적 정치적 영벌 damnation sociale et politique”¹⁹⁾은 산 자의 ‘비겁 lâcheté’에서 비롯됨을 이해할 필요가 있다. 죄책감으로 인해 화자 역시 어떤 선택, 어떤 결정을 하게 된다. 그것은 지옥의 하강을 위해 스스로 가상의 죽음을 선택하는 것이다.

(...) 난 졌다. - 비겁한 녀석들, - 내 스스로 목숨을 끊으리! 말
발굽 아래 몸을 던진다!

(...) je me rends. - Lâches! - Je me tue! Je me jette aux
pieds des chevaux! (p. 252)

4. 지옥과 문학

『나쁜 피』의 화자는 첫 문단부터 자신의 정체성을 골족의 “야만인 barbare”이라고 밝힌 바 있다. 『일뤼미나시옹』의 한 산문시의 제목이기도 한 ‘barbare’는 그리스, 로마 그리고 나중에 기독교에 속하지 않는 이방인이나, 문명화 되지 못한 사람을 뜻하는 단순한 의미로 사용되지 않았다. 사실 야만인의 테마는 프랑스 대혁명 이후 낭만주의의 주된 테마이다²⁰⁾. 사토브리앙과 라마르틴 이후 야만인은 여러 혁명을 거치면서 점차

19) Pierre Laforgue, “*Mauvais sang*, ou l’histoire d’un damné de la terre”, p. 252.

20) *Ibid.*, p. 255, 9번 각주 참조. Cf. Pierre Michel, *Un mythe romantique. Les Barbares (1789-1848)*, Presses universitaires de Lyon, 1981.

정치적으로 프롤레타리아를 지칭하였다. 1830년과 1848년의 혁명을 거치는 동안 이 단어는 경멸의 대상이 아니라 민중이나 프롤레타리아를 뜻하게 되었다. 1846년 미슐레 Michelet의 『민중 *Le Peuple*』을 보면

오늘날 흔히 민중의 부상과 그 진보를 야만인의 침입에 비교한다. 나는 이 단어가 마음에 들어 이를 받아들인다... **야만인들!**

Souvent aujourd'hui l'on compare l'ascension du peuple, son progrès, à l'invasion des Barbares. Le mot me plaît, je l'accepte... Barbares!²¹⁾

피에르 라포르그 같은 최근의 연구자들은 「나쁜 피」의 열등 종족을 사회·정치적 야만인의 부류로 보고 있으며 랭보 시대에는 코뮌파가 이에 해당된다고 보았다²²⁾. 이들보다 앞서 이브 르불 Yves Reboul²³⁾도 「파리의 광란 또는 파리의 인구는 다시 불어난다」에서 ‘barbare’는 부르주아나 베르사이유 군의 입장에서 본 코뮌파라고 보았다. 실제로 1871년 파리 코뮌 당시 프롤레타리아들은 야만인으로 불렸고 그 이전에 낭만주의 시대에는 민중 *peuple*으로 불리었던 계층이다²⁴⁾. 「나쁜 피」에 등장하는 열등 종족도 19세기 랭보 시대의 정치적, 역사적 의미에서 본다면 ‘민중=야만인’과 다르지 않다. 지배계급의 관점에서 본다면 야만인은 전 역사를 통해 열등 종족에 속한다.

내가 프랑스의 역사 어느 지점에 흔적이나 있을까!

아니, 전혀 없다.

내가 늘 열등 종족이었다는 것은 명백하다. 난 저항을 이해할

21) *Ibid.*, 재인용. Cf. Jules Michelet, *Le Peuple*, éd. de Paul Vallaneix, Flammarion, 1974, p. 72.

22) *Ibid.*

23) Yves Reboul, “Boulevards, barbares, bandits”, *Rimbaud, cent ans après, Parade sauvage*, Collque n° (5-10, sept. 1991), 1992, p. 76.

24) Pierre Laforge, “*Mauvais sang*, ou l'histoire d'un damné de la terre”, p. 256.

능력도 없다. 내 종족이 반란을 일으키는 것은 약탈할 때뿐이다.
 자신들이 죽이지 못했던 짐승에 물려드는 늑대처럼.(...)

지난 세기의 나는 무엇이었을까? 나는 오늘날에야 나를 되찾는다. 더 이상 방랑자도 없고, 더 이상 불분명한 전쟁도 없다. 열등 종족이 모든 것을 뒤덮는다. 흔히 말하는, 민중이요, 이성이다. 또 국민과 과학이다.

Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France!

Mais, non, rien,

Il m'est évident que j'ai toujours été race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller (...)

Qu'étais-je au siècle dernier : je ne me retrouve qu'aujourd'hui. Plus de vagabonds, plus de guerres vagues. La race inférieure a tout couvert - le peuple, comme on dit, la raison ; la nation et la science. (p. 248)

열등 종족의 또 다른 이름은 민중이며, 진보, 이성, 과학 그리고 새로운 국민이다. 인용에서 알 수 있듯이 화자에게 ‘열등 종족=야만인=민중’은 서로 다르지 않다. 그리고 이 열등 종족이 새로운 시대의 주역임을 알린다 (“열등 종족이 모든 것을 뒤덮는다”). 심지어 열등 종족은 부르주아 세계에 침입한 야만인들이다. 『지옥에서의 한 철』의 정치적, 사회적 의미는 「나쁜 피」의 열등 종족과 「불가능」의 선택받지 못한 ‘잘못된 선민’에서 헤아려 볼 수 있다. 랭보의 정치적 관점은 매우 조심스럽게 접근할 필요가 있다. 랭보는 열등 종족에 의한 진보나 계급투쟁의 승리를 낙관하지 않는다. 『지옥에서의 한 철』에서 시인은 정치적으로 이들 편에 서지만 정확히 일치하거나 다음 역사의 승리를 이야기하지 않는다. 오히려 『지옥에서의 한 철』의 화자는 다수인 열등 종족과 함께 죽지 못했던 비겁과 죄책감을 현재 진행형의 고통으로 괴로워하는 종족이다.

화자는 영원한 고통을 노래하는 시인 종족이다. 「나쁜 피」 5부는 이를

구체적으로 “나는 고통 속에서 노래했던 종족”이라고 명시하고 있다. 그리하여 랭보의 문학 또한 지옥이 된다.

나는 흥분한 군중 앞에, 처형 부대를 마주하고 있었다, - 마치 잔 다르크처럼 - 군중이 이해할 수 없는 불행에 대해 울면서, 그리고 용서하면서! “신부들, 교수들, 선생들이여, 당신들이 틀렸다, 나를 재판에 넘기다니. 나는 이 군중에 속한 적이 없다, 나는 결코 기독교인인 적이 없다, 나는 고통 속에서 노래했던 종족이다. 나는 법은 모른다. 윤리 감각이 없다, 나는 짐승이다 : 당신들이 틀렸다...”

Je me voyais devant une foule exaspérée en face du peloton d'exécution, pleurant du malheur qu'ils n'aient pu comprendre, et pardonnant ! - Comme Jeanne d'Arc ! - “Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice. Je n'ai jamais été de ce peuple-ci ; je n'ai jamais été chrétien ; je suis de la race qui chantait dans le supplice ; je ne comprends pas les lois ; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute : vous vous trompez...” (5-4 ; p. 250)

죽음의 두려움과 비겁함에 대한 위의 고뇌는 『지옥에서의 한 철』의 은밀하고도 깊은 모티브가 아닐 수 없다. 여기서 “이 군중”은 자신들의 피 지배 계급으로서의 불행을 모르는 대다수 열등 종족이다. 처형에 동조하면서 흥분한 우매한 군중이 비록 화자의 처형을 요구할지라도 이들의 잘못은 없다. 화자 또한 윤리 감각도 없고 기독교인도 아니기에 그냥 무고한 innocent 존재이며, 그렇기 때문에 화자는 지식인 시인이 아니라 짐승, 비기독교인의 열등 종족이다. 신부들, 교수들, 선생들과 같은 지식인들, 재판관들이 나를 사형대로 몬 것은 큰 오해이자 실수이다. 화자는 사실 죄가 없다. 자신의 무고함은 노래하는 종족에서 비롯된다. 그러나 이 노래는 고통을 노래하고 무지몽매한 군중 앞에서 눈물을 감추는 노래이다. 눈물조차 흘리지 못하는 노래가 지옥의 문학이다. 화자는 그야말로

이해받지 못하고 이해할 수도 없는 존재가 아닐 수 없다. 일상의 삶을 노래하고 찬양하는 자들은 지옥 밑바닥으로 내려가지 않는다. 하모니와 음악의 선율은 빛과 천상의 영역에 속한다. 그런데 이 음악이 지옥으로 내려오는 선택을 한 것이다. 지옥에서 음악은 서정적 노래나 찬양이 될 수 없기에 고통스러운 침묵이 된다. 『지옥의 밤』의 초고인 『거짓 개종 *Fausse conversion*』은 지옥에 시인이 부재함을 고백하고 있다.

비전을 쓸 수 있을까, 지옥에선 시인이 될 수 없다.
 Puis-je décrire la vision, on n'est pas poète en enfer. (『거짓
 개종』, p. 282)

침묵하라, 하지만 침묵하라! 여기는 치욕, 비난이다.
 Tais-toi, mais tais-toi!... C'est la honte, le reproche, ici : (『지
 옥의 밤』, p. 256)

지옥에 시인은 존재할 수 없다. 시는 삶의 찬양이 되지 못하고 삶의 치욕을 고통스러워할 뿐이다.

이런 관점에서 본다면 랭보의 『지옥에서의 한 철』은 무고한 죽음에게 바쳐진 진혼곡이라 할 수 있다. 지옥의 문학은 본질적으로 예언과 계시, 즉 예언자나 투시자의 언어를 택한다. 헛소리와 거짓, 무의미와 단말마, 외침과 침묵으로 뒤섞인 언어의 거세과정이 투시자의 시에 들어선다. 지옥의 언어는 영원한 어둠을 견어내지 못한다. 오히려 지옥의 문학은 어둠의 영역에 머물며 빛을 갈망할 뿐이다. 언어는 실재하는 세계의 빛에 비해 너무도 초라한 빛에 불과하다. 투시자의 언어는 현실의 경계를 허물고자 하지만 자연의 불씨로 환원될 수 없다. ‘연금술의 언어’라 할지라도 언어는 금을 만들지 못한다. 언어는 실체나 현실 자체가 될 수 없기 때문이다. 하지만 이 언어는 언어의 한계를 가장 멀리 밀고나가게 된다. 여기에 불가능이라는 문학의 지옥이 놓인다. 아마도 언어의 실패에 대한 가장 명증한 인식은 불가능의 인식이라 할 수 있을 것이다. 이 극한에 늘

부딪치는 것이 『지옥에서의 한 철』이 현대시에 열어 보인 진정한 문학의 지옥이라 할 수 있다.

5. 결론

『지옥에서의 한 철』 연구는 초기시나 『일뤼미나시옹』에 비해 상대적으로 미흡하다고 볼 수 있다. 프랑스에서 이 작품의 정치적, 사회적 의미를 규명하는 연구가 발표된 것도 비교적 최근이다. 『지옥에서의 한 철』은 종교적 문맥에서 한 개인의 존재론적 모험으로 이해되면서 일종의 자서전적 이야기로 간주되곤 하였다. 물론 이 작품에서 자서전적 요소는 중요하게 작용하지만 작품에 직접적으로 관여하는 것은 아니다. 우리의 관점에서 본다면, 『지옥에서의 한 철』은 파리 코뮌 이후의 정치적 사회적 열망과 불가분의 관계가 있다. 랭보 작품에서 정치적, 사회적 의미를 규명하는 것은 스티브 머피 Steve Murphy 이후의 최근의 연구자들이 제기하는 관점이며, 본 연구는 이들의 문제제기와 관점을 같이 한다고 할 수 있다.

『지옥에서의 한 철』을 사회적, 정치적 관점에서 재평가하는 일은 랭보 시를 시대와 관련지어 보는 관점으로 꿈, 상징, 초월 등의 개인적 모험만큼이나 집단의 문제, 소외된 계층에 대한 문학적 이데올로기의 디스курс에 접근하는 것을 의미한다. 『지옥에서의 한 철』은 랭보의 글쓰기를 상징주의의 틀이 아니라 현대적 글쓰기의 틀에서 보게 한다. 이 작품의 난해성과 생략어법은 누보로망의 글쓰기처럼 독서의 층위에서 생략된 의미를 재구성하는 과정을 필요로 한다. 사실 랭보의 후기 작품의 난해함은 정치적, 사회적 글쓰기라면 피할 수 없는 검열 의식과 무관하지 않다. 우리는 랭보의 지옥이 동성에 경험이나 문학적 환멸 못지않게 전쟁과 혁명으로 인한 수많은 무고한 죽음에 대한 저자의 깊은 고뇌와 죄책감에 연

원이 유래한다고 본다. 화자가 이 지옥에서 만난 영원한 패배자는 역사의 주인공이 되지 못한 열등 종족들이다. 종교도 법도 필요로 하지 않고 늘 존재했기에 탈역사적인 열등 종족은 하늘의 잘못된 선택을 받은 난파자들이다. 현실에서 선택된 자들은 강한, 정치적으로 우등 종족이다. 노래하는 시인이 패배자의 지옥을 인식한 순간 환멸과 더불어 정체성을 고민하게 된다. 지옥을 ‘노래하지’ 못하는 화자는 시인이 될 수 없지만 시를 말하는 극한을 추구한다. 그리하여 지옥의 시인은 찬양과 축복이 아니라 고통과 패배의 명증한 인식 하에 실재하는 현실의 경계에 다가간다. 시에 있어서 현실의 경계는 불가능의 영역이다. 랭보 시는 늘 불가능의 영역에 끝없이 부딪치는 의식 그 자체가 된다. 시는 말더듬처럼 혼란스러운 표현의 한계 속에서 천상의 낙원이 아닌 지상의 낙원이라는 구체적인 불가능에 도달하고자 한다.

『나쁜 피』에서 노래하는 종족은 다수의 죽음 앞에 살아남았던 비겁한 존재들과 다르지 않기에, 시인의 피가 떠안은 고뇌는 더욱 내면화되고 영별화 된다. 그것은 무엇보다 죄의식에 대한 명철한 의식이다. 랭보의 『나쁜 피』는 죄책감과 회한 그리고 비겁함에 대한 명증한 인식에서 출발한다. 『나쁜 피』와 함께 『지옥의 밤』 또한 살아남게 된 화자의 영별이 주제가 된다. 두 작품이 하나의 짝처럼 다수의 죽음과 비겁함이라는 동일한 문제를 다루고 있다. 우리의 이어지는 작업은 다수의 죽음과 비겁함의 의식을 거치면서, 『착란』의 두 작품에서 랭보의 시가 어떻게 불가능에 도달하는지 살펴보는 작업이 될 것이다.

참고문헌

- 이건우, 「『지옥에서 보낸 계절』의 신화비평적 읽기」, 36호, 『인문과학논총』, 서울대학교인문학연구원, 1996.
- 최춘식, 「*Délire I*, 〈Je〉 이집의 복화술」, 『외대논총』, 18집, 부산외국어대학교, 1998.
- Bandelier, Danielle, *Se dire et se taire. L'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, A la bacconière, 1988.
- Bardel, Alain, “Face au cauchemar de l'Histoire”, *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- Bouillane de Lacoste, Henry de, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Mercure de France, 1949.
- Davies, Margaret, *Une Saison en enfer d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, Minard, “Archives des Lettres Modernes”, n°155, 1975.
- Etiemble, René, *Le Mythe de Rimbaud, II. Structure du mythe*, 2 éd., Gallimard, 1968(1954).
- Kliebenstein, George, “Rimbaud, dantesque et cartésien”, *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- Laforge, Pierre, “Mauvais sang, ou l'histoire d'un damné de la terre”, *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- Michelet, Jules, *Le Peuple*, éd. de Paul Vallaneix, Flammarion, 1974.
- Nakaji, Yoshikazu, *Combat spirituel ou immense dérision, essai d'analyse*

- textuelle* d'Une saison en enfer, préface de Michel Décaudin, José Corti, 1987.
- Reboul, Yves, "Boulevards, barbares, bandits", *Rimbaud, cent ans après, Parade sauvage*, Collque n° (5-10, sept. 1991), 1992.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, 2009.
- _____, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, 1972.
- _____, *Œuvres complètes*. Poésie, prose et correspondance, par Pierre Brunel, Librairie Générale Française, 1999.
- _____, *Œuvres de Arthur Rimbaud, vers et proses*, par Paternie Berrichon, préface de Paul Claudel, Mercure de France, 1912.
- _____, *Œuvres de Rimbaud*, par Suzanne Bernard et André Guyaux, Classiques Garnier, nouv. éd. revue, 1991 (éd. originale de Suzanne Bernard, 1960).
- _____, *Œuvres de Rimbaud*, par Suzanne Bernard et André Guyaux, Garnier Frères, 1983(1960).
- _____, *Œuvres II. Vers nouveaux, Une saison en enfer, (Les Déserts de l'amour, Proses évangéliques, Une saison en enfer, Brouillons d'Une saison en enfer, Correspondance(1872-1873))*, par Jean-Luc Steinmetz, GF Flammarion, 1989.
- _____, *Une Saison en enfer*, édition critique par Pierre Brunel, José Corti, 1987.
- Rimbaud, Isabelle, *Reliques*, introduction de Nicolette Hennique, préface de Marguerite-Yerta Méléra et appendice de Marguerite Gay, Mercure de France, 5ème éd., 1922.
- Thisse, André, *Rimbaud devant Dieu*, José Corti, 1975.

Vaillant, Alain, “L'art de l'ellipse. Argumentation et implicite dans *Une saison en enfer*”, *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009.

〈Résumé〉

‘Lâcheté’et décision dans *Mauvais sang* de
Rimbaud

SHIN Ok-Keun

On a tendance à ne pas apprécier suffisamment le seul livre publié par Rimbaud, *Une saison en enfer*. La difficulté textuelle au niveau de l'écriture empêche de lire les confessions du faux locuteur qui est passé pour mort mais qui en réalité ne l'est pas. En fait, la construction elliptique du récit empêche également de lire une écriture infernale. Pourtant on lit ici l'ironie, la contradiction incohérente. Il est difficile de suivre toutes les sections d'*Une saison en enfer*. Pourtant, la pseudo-mort du locuteur *Je* permet d'accéder à l'immense mensonge spirituel et existentiel de ce *je* au plus près de la mort, à l'enfer. Dans ce contexte *Mauvais sang* conduit le locuteur à la fausse mort, pour entrer en enfer, mais totalement vivant. Pourquoi ? Dans ce *Mauvais sang*, que veut-t-il dire cet adjectif “mauvais” ? Il n'incarne pas simplement le mal chrétien mais désigne la méchanceté qui annonce le malheur. Dans l'histoire que le locuteur a rattrapée il y a toujours transhistoriquement “la race inférieure” c'est-à-dire le peuple.

Dans *Mauvais sang* ainsi que toute *Une saison en enfer*, il y a donc des morts pour lesquels le locuteur lui aussi est descendu dans le monde des enfers et dont il a déploré l'innocence. Quand sa voix est étouffée sur ou sous “un oreiller” (*Nuit de l'enfer*), il ne peut pas dire ce qu'il a aperçu, ce que sont devenus “les fantômes”, parce que ces morts innocents seront parfaitement oubliés dans l'indifférence absolue.

Ce qui est essentiel dans *Mauvais sang*, ce n'est pas le choix de la mort comme martyr ou combattant mais plutôt pour le moment celui

plus honteux de “la race qui chantait dans le supplice”. Nous lisons dans ce livre le chant pour les morts, en pensant aux morts de la Commune plutôt qu’à l’angoisse religieuse et personnelle de la mort. Nous sommes persuadé que l’hypothèse de la mort de la Commune peut éclairer certaines difficultés de la lecture d’*Une saison en enfer*, à travers la mort des innocents et la pseudo-mort du locuteur ainsi que la lâcheté des vivants, y compris le locuteur dans *Mauvais sang*. Ce locuteur qui se sent coupable, car il n’est pas mort comme ceux “en face du peloton d’exécution”. Il semblerait que commence là le vrai enfer du locuteur d’*Une saison en enfer*.

주 제 어 : 랭보(Rimbaud), 나쁜 피(*Mauvais sang*), 지옥에서의 한 철
(*Une saison en enfer*), 비겁(*lâcheté*), 죽음(*mort*)

투 고 일 : 2015. 12. 25

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

묘사 위주 소설의 수용미학적 장단점*

- 클로드 시몽의 세 작품을 중심으로 -

유 제 호
(전북대학교)

차례

- | | |
|-------------------------|--------------------|
| 1. 서론 | 4. 입체예술적 형상화 효과 |
| 2. 서술의 하위개념들 | 4.1. 시적 형상화 |
| 2.1. 서술자 대 공서술자 | 4.2. 회화적 형상화 |
| 2.2. 술화 대 담화 | 4.3. 감각적 형상화 |
| 2.3. 서사 대 묘사 | 4.4. 입체예술적 형상화 |
| 3. 클로드 시몽의 주요 묘사 기제들 | 5. 수용미학적 제약과 한계 |
| 3.1. 프랑스어의 원심적 요소연속 | 5.1. 독자의 과중한 기능부담량 |
| 3.2. 의사-직접화법 | 5.2. 묘사체의 흡인력 결여 |
| 3.3. 의사-유아성: 영 등급의 화행서술 | 5.3. 번역과 대중성의 문제 |
| | 6. 결론 |

1. 서론

문학 장르로서 소설의 정체성을 이루는 근간이 바로 특정의 등장인물 및 줄거리를 수반한 연대기적 서사성이라고 할 수 있다. 그런데 1950년대에 출현한 이른바 누보로망 계열의 소설들은 거의 예외 없이 등장인물 및 줄거리가 모호하고 서사성이 희박한 가운데, 오히려 ‘묘사’ 위주의 ‘탈-연대기적’ 성격을 띠고 있다. 그리고 그 가장 대표적인 사례로 꼽히는 것

* 본 논문은 2009년도 전북대학교 연구기반조성비 지원에 의하여 연구되었음.

이 1985년 노벨문학상을 수상한 클로드 시몽의 작품들이다.

한편 누보로망 전반에 걸치는 학술적 연구가--특히 클로드 시몽의 노벨문학상 수상을 계기로--비교적 활기를 띠고 있는 반면에, 정작 그 계열의 소설들은 대중성을 확보하지 못한 채 심지어 후속 세대 및 후속 작품들마저 정체 상태에 놓여 있는 것 같다. 그리고 클로드 시몽의 작품들을 비롯한 누보로망 관련 기존의 연구들 또한 텍스트에 내재하는 묘사 기제들 및 형상화 효과에 대한 세부적인 분석에 있어서는 뚜렷한 공백을 노출하고 있는 것으로 여겨진다.

이 같은 인식 아래 클로드 시몽의 세 작품들(『사물학습』, 『플랑드르의 길』, 『베레니스 성좌』)을 중심으로 묘사 위주의 소설들이 갖는 수용미학적 장단점을 고찰하려는 것이 본 논문의 주된 목적이다. 이를 위해 화행론, 화용론, 서술학 분야의 연구 성과들을 수용미학적 관점에서 선택적으로 적용하는 가운데, 부수적으로 비교언어학적인 접근을 곁들이게 될 것이다. 그리고 텍스트에 내재하는 묘사 기제들과 그에 따른 형상화 효과들을 되도록 미시적으로 분석하는 데 중점을 두게 될 것이다.

2. 서술의 하위개념들

소설텍스트 관련 연구에 통용되는 용어법 및 상·하위개념들의 운용에 적잖은 혼란이 지속되고 있다.¹⁾ 본 논문에서는 이와 관련하여 우선 ‘서

1) 이 같은 혼란이 한편으로는 관련 이론들의 다양성과 편차에 기인하고, 다른 한편으로는 언어(권)별로 채택 가능한 어휘상의 제약에 기인하는 것으로 보인다. 예를 들어 프랑스어(권)의 경우 ‘récit’와 ‘discours’를 포괄하는 상위개념어가 없고, 특히 ‘récit’의 형용사형이 존재하지 않는다. 그리고 ‘narration’과 ‘description’을 포괄하는 상위개념도 명료하지 않은 가운데, 학자들에 따라 ‘récit’ 또는 ‘narration’을 상대적인 상위개념어로 사용하고 있다. 영어(권)의 일각에서는 심지어 서술 관련 상·하위개념을 대문자(Narration)와 소문자(narration)로 구분하는 군색한 대안이 제시되고 있다. 한편 독일어(권)의 경우 ‘Narration’이나 ‘Gespräch’에 비해 오히려 ‘Deskription’이 상위개념어로 통용되는 전반적인 경향과 더불어, 용어법은 물론 상·하위 개념 설정에 있어서도 불어(권) 및 영어(권)와 적잖은 편차를 보이고 있는 것 같다.

술'을 최상위개념어로 삼고자 한다. 그리고 서술의 하위개념들 간에, 첫째 '서술자' 대 '공서술자', 둘째 '술화' 대 '담화', 셋째 '서사' 대 '묘사'라는 세 가지 대립구도를 설정하여 상·하위개념들 관련 용어법에 일관성을 유지하고자 한다.²⁾

2.1. 서술자 대 공서술자

일상적 언술행위에 그 주체와 상대가 있듯이, 소설텍스트상의 서술에도 그 주체와 상대가 전제된다. 그리고 그 주체를 '서술자'라고 할 때 그 상대는 '공서술자'(共敍述者)로 지칭하는 것이 마땅해 보인다.³⁾ 단, 이 때의 공서술자는--실제 독자와는 별개의--텍스트 내재적 존재로 인식되어야 한다. 이것은 텍스트에 내재하는 서술자가 실제 작가와 동일시될 수 없는 것과 마찬가지로.⁴⁾

사실 이른바 '2인칭소설'의 성격 아래 서술자가 독자를 소환하는 일부 소설(또는 소설텍스트의 일부 대목)에 있어서도, 그 '텍스트 내재적 독자'는--텍스트 안의 공서술자'일 뿐--결코 '실제 독자'와 동일시될 수 없다. 서술자, 공서술자, 또는 작중의 특정 등장인물과 자기 자신의 동일시 여부 및 동일시 등급은 전적으로 독서행위의 주체인 개별 독자의 재량권에 속하고, 그마저 독서행위 순간순간 가변적일 수 있기 때문이다.

2) 각종 서술체 관련 필자의 이 같은 입장은 필자가 주로 '화용론의 문학기론적 성과'라는 주제 아래 수행해 온 연구의 결과물이다. 유제호(1995/1), (1995/2), (2007), (2008/1), (2008/2), (2015) 참고.

3) 프랑스어권만 두고 보자면 여기서 '공서술자'는 'co-narrateur'(또는 'narrataire')에 해당한다. 국내 일각에서 사용되는 '수화자' 또는 '피서술자'라는 용어법은 다소 부적절해 보인다. 이와 관련하여 이봉지(2005) 및 황국명(2009) 참고.

4) 이렇게 볼 때 이른바 '1인칭소설', '2인칭소설', '3인칭소설'이라는 구분에 일관된 기준이 결여되어 있다는 점이 여실히 드러난다. 왜냐하면 1인칭소설은 서술의 '주체'인 '서술자', 2인칭소설은 서술의 '상대'인 '공서술자', 3인칭소설은 서술의 '대상'인 '등장인물'과 각각 결부되어 있기 때문이다.

2.2. 술화 대 담화

소설텍스트상의 모든 유형의 언어적 진술 양상을 ‘서술’로 규정할 때, 그것을 객관성 위주의 ‘술화’ 부문과 주관성 위주의 ‘담화’ 부문으로 구분할 수 있다. 여기서 ‘술화’ 대 ‘담화’의 대립구도는 E. Benveniste가 제시한 ‘récit’ 대 ‘discours’의⁵⁾ 대립구도와 대체로 일치하며, 그 대립항들 간의 연속성과 혼용성이 전제된다. 예를 들어, 우리의 일상 대화마저 전적으로 ‘담화성’을 띠는 것이 아니라 거기에 어김 없이 일정 등급의 ‘술화성’이 곁들여진다.

이른바 ‘1인칭소설’을 포함하여 통념상의 모든 소설텍스트에서는 당연히 ‘담화성’에 비해 ‘술화성’이 압도적인 비중을 차지한다. 이것은 기존의 관련 연구들에 있어서도 마찬가지다. 사실 Propp이 러시아 민담을 대상으로 제시했던 서사기능에서부터 근래의 Greimas의 서사기호학에 이르기까지, 소설 서술체에 대한 연구가 거의 전적으로 ‘술화적’ 요소들에 할애되고 있다.⁶⁾ 그만큼 ‘술화성’이 바로 다음에 거론할 ‘서사’와 높은 친화력을 갖기 때문이다.

2.3. 서사 대 묘사

‘서사’가 특정의 등장인물들 간에 일어나는 다기한 행위들과 사건들을 연대기적으로 이야기해 나가는 절차적 과정이라면, ‘묘사’는 관련 인물들 및 사태들을 마치 하나의 동시적 장면처럼 보여주는 형상화 기능이다. 소설 서술체와 관련하여 ‘서사’ 대 ‘묘사’의 이 같은 대립구도와 특히 ‘서사’ 일변도의 전통적 인식 및 연구 경향은 이미 잘 알려져 있다. 요컨대 ‘서사’ 일변도의 관점에서 보면 소설 서술체에 있어 ‘묘사’는 ‘서사’에 종속

5) 초기에는 ‘histoire’ 대 ‘discours’의 대립구도였는데 나중에 ‘histoire’를 ‘récit’로 대체했다.

6) 단, Greimas의 경우 1987년 발표된 『불완전성에 대하여』(*De l'imperfection*)을 기점으로 ‘미학적’ 선회의 입장을 드러내고 있기도 하다. 김성도(2002) 참고.

된 일종의 잉여적인 요소에 불과하거나, 심지어 이야기의 흐름을 단절시키는 모종의 ‘악역’을 하는 것으로 인식될 수밖에 없다.⁷⁾

그 같은 ‘서사’ 일변도의 전통적 인식에 대한 반동의 양상 아래 누보로망 계열 작품들이 출현했다. 그리고 이를 계기로 서술학 연구에 있어서도 소설텍스트 전반에 걸쳐 ‘묘사’의 독자적 기능에 대한 심층적 연구가 활성화되었다고 할 수 있다.⁸⁾ 사실 누보로망 아닌 다른 소설 서술체들에 있어서도 ‘서사’ 대 ‘묘사’의 분포가 다각도로 텍스트 효과—나아가서는 독서행위—에 영향을 미친다고 보아야 한다. 1970년대 후반에 이미 Hamon이 적절하게 지적했듯이, 묘사 관련 요소들을 “서사체의 하인 지위”로 격하시키거나 오로지 “문학성 위주의 제관계”로만⁹⁾ 파악하는 경우 다방면으로 취약점이 드러날 수밖에 없는 것이다.

3. 클로드 시몽의 주요 묘사 기제들

위와 같은 용어법 및 상·하위개념들 간의 대립구도 아래 이제 클로드 시몽의 세 작품들(『사물학습』, 『플랑드르의 길』, 『베레니스 성좌』)에서 포착되는 주요 묘사 기제들과 그에 따르는 형상화 효과들을 살펴보고자 한다. 그 과정에서 각 작품을 가리켜 편의상 다음과 같이 약어를 사용할

7) 현대 서사학의 대가로 공인받고 있는 Genette가 심지어 ‘묘사’ 개념의 ‘폐기’를 주장하는 것도 바로 그 때문이다. “문학적 재현 양식으로서의 묘사는 결말의 자율성이나 방법의 독창성에서 서사와 명확히 구별되지 않는다. 그래서 플라톤과 아리스토텔레스가 서사적·묘사적이라고 구분한 단위는 이제 폐기되어야 한다. 묘사가 서사의 한 영역을 표시한다면 그것은 내적 영역에 포함되어 있어서 분명한 형태를 가지지 않는다. 그러므로 모든 문학적 재현의 형식을 서사의 개념으로 포괄하고 묘사를 (단어의 특성을 내포하는) 양식mode으로서가 아니라 조심스럽게 하나의 양상aspect, 즉 어떤 관점에 서 사람의 시선을 끄는 것으로 본다면 문제가 해소된다.”(한용훈(2002:88) 재인용).

8) ‘묘사’의 기능에 대해 비교적 일찍 새로운 각도에서 방향성을 제시한 연구자들이 프랑스에서는 P.Hamon(1981), 미국에서는 S.Chatman(1992), 그리고 국내에서는 한용환(2002) 등인 것으로 여겨진다.

9) Hamon(1981:7)).

것이다.

LC : *Leçon de Choses* (『사물학습』), Minuit, 1975.

RF : *La Route des Flandres* (『플랑드르의 길』), Minuit, 1960.

CB : *La Chevelure de Bérénice* (『베레니스 성좌』), Minuit, 1984.¹⁰⁾

3.1. 프랑스어의 원심적 요소연속

프랑스 언어학계에서 프랑스어를 가리켜 흔히 대표적인 ‘전진적 요소 연속’(séquence progressive)의 언어라고 한다. 단 필자는 이와 관련하여 ‘원심적 요소연속’(séquence centrifuge)이라는 용어법이 더 타당하다고 본다.¹¹⁾ 그리고 필자는—관련 연구자들이 전혀 거론하지 않는—프랑스어 특유의 바로 그 같은 원심적 요소연속이 클로드 시몽의 작품들에 내재하는 가장 핵심적인 묘사 기제라고 본다. 달리 말하자면, 누보로망 계열 작품들의 기저에 작가들의 모국어인 프랑스어의 언어적 특성이 깔려 있다고 보는 것이다.

필자가 볼 때 프랑스어의 어순이 크게 보아 두 가지 측면에서 ‘원심성’을 띠고 있다. 첫째는 ‘동사’를 기점으로 각종 상황보어들을 통해 개념(또는 이미지)가 확산되는 원심성이다. 둘째는 ‘피수식어’를 기점으로 각종 수식어(구)들을 통해 개념(또는 이미지)이 확산되는 원심성이다. 그리고 프랑스어 특유의 그 같은 ‘복합적 원심성’이 소설 서술체 안의 묘사 기제로서 크나큰 강점을 내포하고 있다.

사실 프랑스어의 경우 각종 상황보어 및 수식어(구)를 통해 묘사를 대

10) 『베레니스 성좌』는 원래 ‘Femmes’(여인들)라는 제목으로 호안 미로의 23점의 그림들(‘여인과 새’ 연작)과 함께 1966년 Maeght 출판사에서 한정판으로 발간되었고, 1972년에는 클로드 시몽의 텍스트만 *Entretiens* 31호(pp.169-178)에 수록된 적이 있다는 점을 밝혀둔다.

11) 한국어는 대표적인 ‘후진적 요소연속’(séquence régressive)의 언어로 분류되는데, 필자는 이 또한 ‘구심적 요소연속’(séquence centripète)이라고 지칭하는 쪽이 더 타당하다고 본다.

폭 확장시켜 나가더라도 소설 서술체상의 - 결과적으로는 독서행위상의 - 혼란이 그다지 초래되지 않는다. 그리고 대명사, 명사, 형용사뿐만 아니라 심지어 복합관계대명사들마저 성·수에 일치하는 덕분에 수식 관계의 모호성이 상대적으로 줄어든다. 게다가 각종 상황보어의 위치가 아주 자유로운 덕분에 원심적 성격의 묘사 및 그에 따른 형상화의 가능성이 배가되기도 한다.

이제 그 같은 관점에서 클로드 시몽의 작품 몇 대목을 살펴보기로 하자. 잘 알려져 있다시피 클로드 시몽의 작품들에는 단락 구분, 문두 대문자, 인용부호를 포함한 각종 구두점이 아예 없거나 거의 없다. 우선 『플랑드르의 길』의 한 대목을 살펴보기로 하자. 다른 소설텍스트와 비교할 때 엄청난 분량의 똑같은 단락 안에서 여러 갈래의 이야기들이 교차 서술되는 가운데 갑자기 아래와 같은 장면이 나온다. 작품 속에서 서술자이자 때로는 등장인물이기도 한 조르주(Georges)가 그의 옛 지휘관의 아내인 코린느(Corinne)와 갖는 격렬한 성행위 직후의 장면이다.¹²⁾¹³⁾¹⁴⁾¹⁵⁾

[1]hurlant puis brusquement elle cessa dénoués nous gisions comme deux morts essayant sans y parvenir de reprendre notre souffle comme si avec l'air le coeur essayant de nous sortir par la bouche, morts elle et moi assourdis par le vacarme de notre sang refluant en grondant dans nos membres se précipitant à travers les ramifications compliquées de nos artères comme comment appelle-t-on cela mascaret je crois toutes les rivières se mettant à couler en sens inverse remontant vers leurs sources, comme si nous avions un instant été vidés tout entiers comme si notre vie tout entière s'était précipitée avec un bruit de cataracte vers et hors de nos ventres....
..¹⁶⁾ (RF:264-5)

12) 작품 인용문에만 일련번호를 매김.

13) 인용문 앞뒤 '.....' 표기는 인용문이 단락 안의 한 대목이라는 점을 나타냄.

14) 밑줄을 포함한 인용문의 강조 표시는 필자가 덧붙인 것임.

15) 인용문을 '근사치적으로' 번역하되 번역문을 각주로 처리함.

위에 인용한 대목은 동일 장면의 찰막한 서두에 불과하다. 그런데 그것 만으로도--특히 프랑스어 원어민이 아닌 경우--독서행위에 큰 부담을 느끼게 된다. 현재분사(6회), 상황보어절 ‘comme si’(3회), 그리고 ‘dénoués’ 또는 ‘morts’와 같은 속사들을 비롯하여, 각종 상황보어 및 수식어(구)를 통해 계속 이어지는 텍스트상의 언어적 맥락이 아주 복잡해서 독서행위에 그만큼 혼란이 초래되기 때문이다.

이어서 이번에는 『베레니스 성좌』의 한 단락을 살펴보기로 하자. 이 작품은 텍스트의 분량(총 24쪽) 자체가 아주 적고 단락 구분이 비교적 많은 반면에, 작품 전체에 걸쳐 문두 대문자가 전혀 사용되지 않고 인용부호를 포함한 각종 구두점 또한 전적으로 배제되어 있다.¹⁷⁾

[2] cercles de tonneaux rouillés à demi ensablés et une pièce de bois gris foncé veinée de gris clair les veines constituées d'un bois plus dur sans doute que celui qui se trouvait dans leurs intervalles de sorte qu'elles saillent légèrement en relief tantôt très fines et serrées tantôt s'élargissant s'écartant se divisant contournant un noeud au centre duquel s'ouvraient de minces fissures en forme d'étoile les stries se resserrant aussitôt après de nouveau parallèles légèrement ondulées comme une chevelure après la passage d'un peigne¹⁸⁾ (CB:8)

16) [11]울부짖다가 그녀가 툭 멈추고 우리가 몸을 풀고 두 구의 시체마냥 나자빠져 있었다 호흡을 되찾으려 해도 되지 않고 마치 심장이 공기와 함께 입으로 빠져나가려 하는 것 같고, 팔다리 안에서 거꾸로 흐르고 동맥의 복잡한 핏줄들을 가로질러 돌진하고 마치 거 뒤라고 하더라 해소(海嘯)라든가 그러니까 모든 강들이 반대편 수원지 쪽으로 거슬러 오르기 시작하는 그것처럼 역류하는 우리 피의 그 요란한 소리에 귀가 멍한 채로, 마치 우리가 한 순간 완전히 비워져버린 것처럼 마치 우리의 생명이 통째로 해소의 소음과 함께 복부 쪽으로 그리고 복부 바깥으로 곤두박질해 버린 것처럼...

17) 그런 가운데--아마 집필 연도를 표기한 듯--작품 종결부(23쪽)의 “1968.”에 단 한 번 마침표가 찍혀 있을 뿐이다.

18) [2] 반쯤 모래에 묻힌 녹슨 술통 테두리 몇 개 그리고 연회색 나뭇결이 진 암회색 널빤지 하나 아마 사이사이 부분보다 더 단단한 목질이기에 어떤 데서는 아주 가늘고 조밀하게 살짝 도드라져 있는가 하면 또 어떤 데서는 두텁게 뻗어나가 사이가 벌어

순전히 문법적인 관점에서 보자면 위 [2] 전체가 앞 부분의 ‘cercles’, ‘pièce’, ‘veines’ 등 3개의 ‘명사구’에 불과하다. 그런데 그 중의 마지막 명사인 ‘veines’를 기점으로 과거분사(constituées), 비교절(plus...que), 상황보어절(de sorte qu’), 현재분사(s’élargissant ; s’écartant ; se divisant ; contournant ; se reserrant), 전치사구를 수반한 복합관계절(‘au centre duquel’) 등... 장황한 수식어(구)들이 뒤따르고 있다. 그리고 이 같은 묘사 기제에 의존하여 텍스트상의 형상화가 다방면으로 확장된다. 위 대목만 두고 보자면, 방금 거론한 피수식어 ‘나뭇결’(‘veines’)이 얼마 후 ‘별모양’(‘forme d’étoile’)으로 이어지고, 급기야는 ‘갓 빗질을 해’(‘après la passage d’un peigne’) ‘가볍게 일렁이는’(‘légèrement ondulées’) ‘(여인의) 머리칼’(‘une chevelure’)로까지 이어지는 것이다.

요컨대 클로드 시몽의 모든 작품들에서 프랑스어 특유의 그 같은 ‘원심적 요소연속’이－프루스트의 작품들을 훨씬 더 능가하는 양상으로－핵심적인 묘사 기제로 활용되고 있다. 그리고 그 같은 묘사 기제 및 나중에 거론할 연상기법에 의존하는 다기한 형상화가－역시 프루스트의 작품들을 훨씬 더 능가하는 기상천외의 양상으로－클로드 시몽의 모든 작품들에서 서술체의 주류를 이루고 있는 것이다.

3.2. 의사-직접화법

바흐친의 유명한 단언처럼, ‘우리가 하는 말의 절반은 남의 말’이다. 바로 그렇기에 소설텍스트 전반에 걸쳐 가장 큰 비중을 차지하는 것 역시 등장인물들의 담화를 서술하는 다기한 유형의 ‘전달화법’이라고 할 수 있다. 그리고 이 점에 있어 클로드 시몽의 작품들도 결코 예외가 아니다. 특히 『플랑드르의 길』과 『사물학습』의 경우, 서술자의 존재감이 아주 희

지고 서로 갈라지면서 마디를 형성하고 있는 나뭇결들 동그란 마디 한가운데 별꼴을 그리며 가느다랗게 갈라진 틈 그러다가 급세 죄어들어 이제 막 빗질을 한 머리칼처럼 가볍게 일렁이는 그 나란한 줄무늬들

박한 가운데 오로지 등장인물들의 담화만—수 십 페이지에 걸쳐 어찌 보면 아주 난잡하고 지리멸렬하게—이어지는 대목이 수두룩하다.

그런데 클로드 시몽의 작품에 나오는 ‘전달화법’은 다방면으로 ‘탈-문법적’이고, ‘탈-규범적’이고, ‘탈-관행적’이고, ‘탈-제도적’이고, 결과적으로 특히 ‘탈-서사적’이다. 우선 클로드 시몽은 작품에서 ‘간접화법’을 거의 전혀 구사하지 않는다.¹⁹⁾ 이른바 ‘자유간접화법’은—적어도 필자가 파악하고 있기로는—아예 전혀 구사하지 않는다. 그런 가운데 아주 빈번하게 사용하는 것이—‘의사-직접화법’이라고 지칭할 수밖에 없는—아주 독특한 양식의 전달화법이다. 그리고 필자가 볼 때 바로 그 ‘의사-직접화법’이 클로드 시몽의 또 다른 핵심적 묘사 기제로 쓰이고 있다.

이와 관련하여 우선 『플랑드르의 길』의 아주 짙막한 한 대목을 살펴보자. 이 대목은 통념상으로 작품 속 주인공이라고 할 수 있는 조르주(Georges)의 지휘관 레이삭(Reixach)이 조르주에게 하는 말이다.

[3]il dit Je crois que nous sommes plus ou moins
cousins.....²⁰⁾
(RF:177)

우선 위 [3]이 전달화법에 속하는 것은 자명한 사실이다. 그리고 그것이—상대적으로 볼 때—‘직접화법’(또는 ‘자유직접화법’)과 흡사한 것도 사실이다. 그런 가운데 또 한 가지 분명한 것은, 위와 같은 전달화법이 학교문법은 물론 언어적 규범, 소설적 관행, 출판사에 제도적으로 정립된 편집 원칙 등으로부터 현저히 이탈하고 있다는 점이다. 요컨대 ‘의사-직접화법’이라고 부를 수밖에 없는 독특한 서술체인 것이다.

그런가 하면 『플랑드르의 길』에는 다음과 같은 유형의 전달화법 서

19) 기껏해야 “J'allais finir par me demander si j'avais fait vraiment la guerre.”와 같은 유형의 간접화법—회귀하다고 할 정도로 아주 드물게—나타날 뿐이다.

20) [3]그가 말했다 내 생각에 우리가 얼마간 인척 관계인 것 같은데.....

술체가 또 자주 나온다. 여전히 여러 갈래의 이야기가 교차 서술되는 장면으로서, 아래 대목은 등장인물 조르주와 블룸(Blum)이 각자의 성행위 경험을 매우 사실적으로 끊임없이 주고받는 장면의 일부다.²¹⁾

[4]et Blum (ou Georges): “C’est fini?”, et Blum (ou Georges): “Je pourrais continuer”, et Blum (ou Georges): “Alors continue”, et Georges (ou Blum): “mais je dois également apporter ma contribution, participer, ajouter au tas, l’augmenter de quelques-unes de ces briquettes de charbon...”.....²²⁾ (RF:177)

그런데 위 [4]에는 우선-클로드 시몽의 작품들로서는 아주 예외적으로 그나마 인용부호를 포함한 일부 구두점들이 쓰이고 있기는 하지만—서술상의 전달화법이 전체적으로 볼 때 얼핏 지문이 없는 ‘회곡 대사’를 연상시킨다. 그리고 특히 주목할 것은, 전달화법으로 서술된 담화의 ‘실제 화자’가 조르주(Georges)인지 블룸(Blum)인지 불분명하다는 것이 텍스트상의 괄호로 제시되어 있다는 점이다. 이것을 어떻게 해석해야 할까? 필자가 볼 때는 서술자 자신의 기억이 문제인 경우 ‘심리적 사실성’을, 연탄 쌓는 작업 중의 소음이 문제인 경우 이 또한 ‘물리적 사실성’을 부각시키는 서술 기법인 것으로 여겨진다.

한편 그 같은 의사-직접화법 성격의 독특한 서술체가 『사물학습』의 제 3장 「Divertissement I」(여흥 I)과 제 5장 「Divertissement II」(여흥 II)에서는 훨씬 더 극단적인 양상으로 나타난다. 원본상으로 각 12쪽의 분량인 이 두 장(章)에서는 서술자를 포함한 서술적 요소들이 전적으로 배제

21) 문혜영(2015:87)에 의하면 “(이들이) 추위, 배고픔, 노역의 고통을 잊기 위해 끊임없이 여자를 떠올린다. 그들에게 섹스의 대상인 여자에 관한 기억을 떠올리는 것은 현실의 고통을 위장하는 사탕이 된다.”

22) [4]이어서 블룸(혹은 조르쥬) : “끝난 거야?”, 이어서 조르쥬(혹은 블룸) : “계속 할 수도 있지”, 이어서 블룸(혹은 조르쥬) : “그럼 계속해봐”, 이어서 조르쥬(혹은 블룸) : “하지만 나도 일을 거들어야잖아, 함께 일을 해야잖아, 이 연탄들을 몇 개라도 날라서 더 쌓아올려야잖아...”.....

된 채, 처음부터 끝까지 오로지 한 등장인물의 담화가—역시 아주 난잡하고 지리멸렬하다고 할 정도로—길게 이어지고 있다는 점에서 그렇다.

그 중에서 먼저 「여흥 1」의 서두(5)와 말미(6)를 아주 짚막하게 살펴보기로 하자. 아래 장면은 탄약수가 시골 악센트로 온갖 쌍소리를 섞어가며 동료들 상대로—그러나 거의 상대방을 의식하지 않고 마치 혼잣말처럼—횡설수설하는 대목이다.

[5] ...tout ça pour quoi tu peux me dire alors y a plus qu'à attendre que l'autre moitié du plafond dégringole et puis les murs et puis le toit et nous dessous de profundis amen comme ça au moins on en aura fini y a des moments où je me dis que Mimile il a eu de la veine d'y passer le premier jour il a même pas eu le temps de comprendre ce qui lui arrivait un vrai bonheur quoi plus de mal que de peur comme on dit puisque maintenant c'est le monde à l'envers et l'autre mal-blanc qui vient encore nous engueuler.....²³⁾ (LC:59)

[6]on voit que t'as pas vu ce qui restait de Mimile alors à quoi ça rime tout ça tu veux me le dire à quoi ça rime comme des rats qu'on est comme les rats et c'est encore une façon de parler vu que les rats y a rien de plus intelligent comme bestioles et qu'eux y aurait déjà longtemps qu'i z auraient fait comme les crouilles et qu'i se seraient tirés de ce foutoir alors même pas des rats qu'on est moins que des rats de la merde rien d'autre que de la merde de cons de la merde de la merde de la merde.²⁴⁾ (LC:69-70)

23) [5]이 미친 것들이 다 무슨 소용이람 어디 자네가 말쑥 해 보라고 왜 꿀먹은 벙어리야 하긴 이제 천장 나머지 절반이 폭삭 내려앉고 다음엔 사방 벽이 또 다음엔 지붕이 가라앉는 걸 멍청히 기다리는 수밖에 뭐 별 볼 일 있어 우린 그 밑에 깔려 하느님 맏소사 어찌구저찌구 하다가 끝장나는 거지 방금 생각난 거지만 말이야 그래도 미필 그 자식은 운이 좋았어 왜냐고 그 첫 날 어찌된 영문인지도 모른 채 순식간에 저 세상으로 떠났으니 그건 죽을 복을 누린 거라 이 말이지 시쳇말로 무서할 새도 없이 번개처럼 세상을 떠나는 거야말로 타고난 복 아니겠어.....

위 [5], [6]의 서술 양식이 실로 과격적이라고 하지 않을 수 없다. 위낙 과격적이어서 마치 알파벳이 없는 미개인들의 토속어를 프랑스로 대략 전사(轉寫)해 놓은 것으로 여겨질 정도다. 그런데 다른 각도에서 보자면, 바로 이 같은 과격적인 서술체야말로 등장인물(탄약수)의 횡설수설을 가장 생동감 있게 ‘들려주는’—나아가서는 가장 현장감 있게 ‘보여주는’—서술 기제라고 할 수 있다. 달리 말하자면, 그 같은 ‘의사-직접화법’이 소설 텍스트에 일종의 ‘물리적 사실성’을 부여하는 수단으로 작용하고 있는 것이다.

이번에는 『사물학습』의 제 5장 「여흥 II」의 서두([7])와 말미([8])를 살펴보기로 하자. 이 장면은 두 미장이가 작업을 마치고 돌아가는 길에 그 중의 나이든 미장이가 젊은 미장이에게 들려주는 자기 자신의 군대 이야기다.

[7] ...une veine encore que j’aie pu choper un de ces cons de gailles par la bride au moment où il me dépassait à moitié folle qu’elle était cette carne la tête en tour Eiffel et les yeux pas en face des trous l’a même pas ralenti bon dieu j’ai cru qu’elle m’arrachait le bras mais j’ai tenu bon j’ai pas lâché moi que j’avais jamais été fortiche pour ça au manège.....²⁴⁾ (LC:119)

[8]Tu sais plus ce que tu dis tu es choqué **qu’i me dit**

- 24) [6]미필이 죽었을 때 어떤 꼴이었는지 자네도 잘 알잖아 그래 그 꼴이 무엇과 비슷하더냐고 어디 한 번 말쑹 해 봐 이제 곧 자네가 그 꼴이 될 테니까 말이야 내가 말해 줄까 그제 바로 생쥐꼴이라 이 말쑹이야 생쥐꼴 근데 그걸 생쥐꼴에 비기는 것도 말장난일 뿐이지 왜냐고 생쥐는 그래도 짐승 치고 가장 영악한 놈들이란 말이야 줄행랑을 친 저 우라질 새끼들처럼 말이지 생쥐들도 이미 이 더러운 곳에서 빠져 나간 지 오래 됐다고 이제 개죽음을 당할 놈들은 우리뿐이란 말일세 우리 생쥐보다 못한 신세란 말이야 아 빌어먹을 아 이 우라질 놈의 신세 빌어먹을 빌어먹을 빌어먹을
- 25) [7] ...또 한 번 천행을 만났던 거지 그놈의 젼장맛을 말들이 질주하는데 말이야 거의 미쳐 날뛰며 내 곁을 스쳐가는 한 놈의 고삐를 붙잡을 수 있었으니까 늘어빠진 암말이었는데 그놈이 글썽 대갈통을 에펠탑처럼 쳐들고 낭떠러지처럼 파인 웅덩이가 눈앞에 있는데도 냅다 달리더군 하느님 맘소사 그놈 땀에 내 두 팔이 덜렁 빠져버릴 것 같았는데 그래도 내가 안간힘으로 붙잡고 늘어졌지 뭐가 승마장에서든 그렇게 힘을 쓴 적은 없었다니까 글썽.....

c'est normal après une journée comme celle-là allez va-t-en creus Je suis pas choqué **que j'is dis** seulement j'ai rien briffé depuis hier et j'ai passé la journée dans une chadude-pisse la différence c'est que je la ramène pas comme d'autres qui les ont aussi à zéro que moi Pour qui tu parles **qu'il me dit** fais gaffe de Pour personne **que je lui dis** pour les chiards que j'aurai jamais Tu parles d'une crème d'enculé **que c'était qui-là** *dis donc si par hasard t'aurais un peu de rab de caoua moi j'ai oublié mon thermos,....*²⁶⁾. (LC:130)

우선 위 [7]은 그 자체가 전적으로 화자(나이든 미장이)의 옛 모험담으로서 그 안에 전달화법이 전혀 없다. 한편 위 [8]은 그 전체가 등장인물의 담화이기는 하지만, 그 안에서 다시 전달화법이 절대적인 비중을 차지하는 가운데, 특히 미시적으로 볼 때 서로 다른 성격의 담화 요소들이 아래와 같은 분포를 보이고 있다.

- 굵은 글씨로 표시한 부분: 전달화법 도입부에 해당
- 밑줄로 표시한 부분 : 화자(나이든 미장이)가 상관에게 했던 말
- 아무 표시가 없는 부분 : 상관이 화자(나이든 미장이)에게 했던 말
- 이탤릭체로 표시한 부분 : 화자(나이든 미장이)가 현재의 대화 상대방(젊은 미장이)에게 하는 말

위 [8]은 요컨대 화자인 늙은 미장이가 군 복무시 자신의 상관과 주고

26) [8]자네 지금 자네가 무슨 말을 지껄이는 줄도 모르고 있어 그치가 나한테 말 하더군 아까 충격이 컸던 거야 자 어서 가서 구덩이나 내가 얼른 받아넘겼지 충격은 무슨 충격을요 문제가 있다면 단지 어제부터 탈탈 배를 똥은 것 뿐입쇼 그놈의 난장 판에서 한나절을 버틴 거야 또 다른 문제고요 글고 다른 게 있다면 말입쇼 다른 작자들이 잔뜩 겁을 집어먹고서도 짐짓 거드름을 피우지만 나는 그렇지 않다는 것 뿐 입쇼 그치가 나한테 고향을 지르더군 자네 지금 누굴 두고 하는 소리야 말조심해 내가 그치에게 말해줬지 결코 갖지 않을 내 새끼들을 두고 하는 말입쇼 이런 제기탈 그걸 똥구멍에 처박을 우라질 놈 같으니 그치가 나한테 하는 말이었어 그나저나 이 보게 혹시 커피 남은 것 좀 있나 나는 거 보온병을 깜박 잊고 왔구면 그래.....

받았던 대화들을 젊은 미장이에게 들려주고 있는 것이다. 그리고 맨 마지막 부분(이탈릭체로)에는 나이든 미장이가 젊은 미장이에게 직접 건네는 말이 아무 도입부 없이—일종의 ‘의사-자유직접화법’--으로 나와 있다. 따라서 작품 전체적인 구도로 보자면—즉 작품 전체적인 서술자를 전제하는 경우—위 [8]은 ‘이중삼중의 의사-직접화법’에 의존하고 있는 셈이다.

3.3. 의사유아성: 영 등급의 화행서술

클로드 시몽의 작품들에 나오는 ‘전달화법’과 관련하여 또 한 가지 주목할 것은—도입부가 아예 없는 경우가 빈번할 뿐만 아니라—설령 도입부가 있더라도 기껏해야 ‘dire’를 비롯한 극소수의 동사들이 일종의 ‘중성적 대표-도입사’로 반복된다는 점이다.²⁷⁾ 위 [8]에서도 전달화법 도입사로 ‘dire’ 동사(4회)만 쓰이고 있다. 그리고 맨 마지막에서는 ‘que c’était çui-là’(“이렇게 말하는 게 그치였어”) 하는 식으로 역시 ‘중성적’ 도입사가 쓰이고 있다.

위와 같은 중성적 도입사 반복의 대표적인 사례로 『사물학습』의 아래 대목을 들 수 있다. 이 대목은 성행위가 끝난 다음 여인이 천으로 질 안의 정액을 닦아내고 나서 그 천을 손에 쥔 채로 사내를 끌어안으며 사랑을 확인하려 하는 반면에, 사내는 자기 옷에 얼룩이 질까봐 조바심하며 아주 건성으로 화답하는 장면이다.

[9]Elle jette soudain ses bras autour des épaules de l’homme et se serre convulsivement contre lui. **Il dit** voyons allons et lui caresse les cheveux. **Elle dit** mon chéri mon chéri vous m’aimez dites-moi que vous m’aimez s’il arrive quelque chose vous ne m’. **Il dit** mais voyons je. **Elle dit** jurez-le-moi

27) 아주 드물게나마 아래와 같이 ‘faire’가 도입사로 쓰이기도 한다.

“.....Elle fait hfffffiii... quand ses doigts rencontrent le minuscule éclat de verre enfoncé dans sa chair.”(LC:40)

vous ne me. **Il dit** mais voyons bien sûr Attention ma chérie vous allez me tacher. *Elle dit* vous t... Il se dégage doucement du bras qui enserre ses épaules et dont la main tient la boule de tissu gluant. **Il dit** mais bien sûr ma chérie bien sûr. Elle regarde sa main serré sur l'étoffe froissée et mouillée. **Elle répète** vous tach. **Il dit** voyons ma chérie. **Elle crie** vous tacher espèce de. **Il dit** voyons ne criez pas on pourrait vous en. **Elle crie** espèce de espèce de espèce de. Elle tourne brusquement le dos et part en courant. **Il crie** Voyons. **Il crie** Estelle. **Il crie** Estelle écoutez-moi!.....²⁸⁾

(LC:171-172)

위 [9]에서도 'dire'(8회), 'crier'(5회), 'répéter'(1회)와 같은 '중성적' 동사들이 '현재시제'로 의사-직접화법의 도입사로 쓰이고 있다. 그리고 밑줄 친 대목들에서처럼 마침표나 줄임표에 의해, 각 등장인물이 스스로 말을 멈추거나 상대방에 의해 말이 끊기는 양상까지 그대로 반영되고 있다. 이 같은 구두점 또한 일종의 '물리적 사실성'과 직결된다.

한편 위에서 살펴본 '의사-직접화법' 관련 요소들이 '물리적 사실성' 이외의 또 다른 기제로 작용한다. 우선 Austin, Searle을 비롯한 분석철학 일상언어학과의 화행론과 현대 화용론에서 이구동성으로 주장하는 것처럼

28) [9]그녀가 갑자기 두 팔을 뻗어 사내의 어깨를 끌어안고서 몸을 부르르 떨며 그의 몸에 찰싹 들러붙는다. 그가 말한다 자 그만 이제 그만 그리고 그녀의 머리칼을 어루만진다. 그녀가 말한다 이봐요 이봐요 사랑해요 날 사랑하는 거죠 말해 주세요 날 사랑한다고 무슨 일이 생기면 그때 날 버리지 않. 그가 말한다 아무렴 자 이제 그만 나는. 그녀가 말한다 약속해 주세요 날 버리지 않. 그가 말한다 아무렴 물론이지 자 이제 그만 그러다가 내 옷에 얼룩이 묻겠소. 그녀가 말한다 뭐라고요 얼. 한 쪽 손에 끈적끈적한 천 뭉치가 들린 채 자신의 어깨를 꼭 보듬고 있는 여인의 두 팔에서 그가 서서히 몸을 뺀다. 그가 말한다 아무렴 물론이지 이봐요 그렇고 말고 그녀가 축축한 천을 쥐고 있는 자기 손을 바라본다. 그녀가 되풀이한다 얼룩이 묻. 그가 말한다 자 이제 그만 나도 사랑하오 그러니 이제 그만. 그녀가 소리친다 뭐라고요 얼룩이 묻겠다고요 이런 뻔뻔한. 그가 말한다 자 소리치지 말아요 그러다가 누가 들을지도. 그녀가 소리친다 이런 뻔뻔한 이런 뻔뻔한 이런 뻔뻔한. 그녀가 돌연 등을 돌려 달음박질로 자리를 뜬다. 그가 소리친다 에스텔. 그가 소리친다 에스텔 내 말 좀 들어라니까!.....

럼, 모든 언술과 담화에 모종의 행위성이 수반된다. 그리고 그 같은 ‘행위성’(넓은 의미의 ‘화행’) 또한 일상적 전달화법의 잠재적 전달 대상일 뿐만 아니라, 특히 소설텍스트에서는 아주 중요한 서술—그러니까 서사 및 묘사—의 대상이 된다.

그런데 클로드 시몽은—좀 더 정확하게 말하자면 클로드 시몽의 작품들에 내재하는 ‘서술자’는—등장인물들의 언술 또는 담화에 수반되는 그 같은 화행을 전혀 명시적으로 서술하지 않는다. 쉽게 말해, 그의 작품들에서는 ‘약속하다’, ‘비난하다’, ‘반박하다’, ‘꾸짖다’, ‘권하다’와 같은 명시적 화행서술의 전달화법 도입사들을 전혀 찾아볼 수 없다. 필자가 볼 때 이 모든 것이 ‘의사-유아성’과 직결된다.

사실 일상 언어활동상의 화행은 근원적으로 원초적 복합성 아래 수행된다. 즉 일상 언어활동의 화자는 결코 담화에 수반되는 모종의 ‘화행’을 자기 스스로 명시하지 않는다. 쉽게 말해, 화자 스스로 “나는 너에게 지금 여기서 ...라고” ‘약속한다’, ‘비난한다’, ‘반박한다’, ‘꾸짖는다’, ‘권한다’라는 식으로 말하지 않는다. 그런 가운데 사후의 전달화법에서 비로소—전달 주체의 재량 및 책임 아래—문제의 ‘화행’이 다소간에 ‘명시적’으로 서술된다.

그리고 여기서 유의할 것은 그 같은 전달화법이 우선 언어습득의 최종 단계에 속한다는 점이다. 게다가 모든 언술에 수반되는 모종의 ‘화행’은 단순한 언어습득이 아니라 고차적인 ‘언어사회적 상호작용’에 속한다. 따라서 화행을 명시하는 각양각색의 도입사들을 곁들여 여러 유형의 전달화법을 구사한다는 것은 ‘유아성’과 아주 동떨어진 것으로 간주되어 마땅하다. 역으로, 본 논문에서 지금까지 다룬 ‘의사-직접화법’ 관련 요소들과 특히 ‘영 등급의 화행서술’은 ‘유아성’과 아주 긴밀한 관계에 놓여 있다. 요컨대 바로 이 ‘의사-유아성’이 클로드 시몽에게서 또 다른 서술 기제—특히 ‘묘사 기제’—로 작동하고 있는 것이다.

4. 입체예술적 형상화 효과

위에서 다룬 3가지 핵심적인 묘사 기제들을 통해 어떤 텍스트 효과가 생성되는 것일까?--그리고 궁극적으로는 독서행위상의 어떤 반응이 유발되는 것일까? 그 같은 질문에 대해 우선 긍정적인--또는 다분히 호의적인--답을 제시해 보고자 한다.²⁹⁾

4.1. 시적 형상화

클로드 시몽은 “나는 시인으로 간주되고 싶지 않다”라고 했다. 그리고 “나는 오히려 반(反)-시인, 오히려 과학적 차원의 작업에 매진하는 한 사람”이라고 했다.³⁰⁾ 그 반면에 클로드 시몽의 연구자들은 그의 작품들을 두고 ‘시성’(나아가서 ‘음악성’)을 자주 거론한다. 그의 소설텍스트들이 얼핏 보아 난잡한 가운데 ‘시적 리듬’과 더불어 모종의 ‘서정성’을 자아내고, 얼핏 보아 지리멸렬한 가운데 ‘반해음’과 ‘대위법’을 수반하는 모종의 ‘둔주곡’을 연상시킨다는 것이다.³¹⁾

한편 필자가 볼 때 클로드 시몽의 거의 모든 작품들--다소 유보적으로 말하자면, 적어도 그 안의 여러 대목들--이 관례적 문학 장르상의 인습적 ‘소설’보다는 차라리 ‘시’에 가까운 것으로 여겨진다. 현저한 ‘탈-서사성’은 일단 제쳐 두더라도, 그의 대부분의 소설텍스트들에서 모종의 리듬과 율동, 모종의 은밀한 서정성, 그리고 특히 모종의 공감각적이고 다분히 시적인 형상화 효과들이 포착된다는 점에서 그렇다.

29) 그 과정에서--다소 작위적으로--‘시적 형상화’(4.1.)는 주로 『베레니스 성좌』와, ‘회화적 형상화’(4.2.)는 주로 『플랑드르의 길』과, ‘조형적 형상화’(4.3.)는 주로 『사물학습』과 결부시켜 다루고자 한다.

30) “On m’a classé rapidement, on m’a fourré dans la compagnie des poètes, alors que je n’ai cessé de déclarer que je ne voulais pas être considéré comme un poète (...) plutôt un anti-poète, plutôt quelqu’un qui se voue à un travail de l’ordre scientifique.”(Francis Ponge, Entretiens avec Philippe Sollers, Gallimard).

31) 이와 관련하여 특히 Duncan(1980), Laurichesse(2005) 참조.

이와 관련하여 우선 『베레니스 성좌』의 맨 앞(제 1단락) 맨 뒤(제 69 단락)의 단락을 살펴보기로 하자. 이 대목들은 존재감이 아주 희박한 서술자가 마치 망막에 망원렌즈를 장착한 듯한 시점으로 간격과 초점을 연달아 바꾸어가며 백사장의 세 여인들을 따라다니는 장면들이다.

[10] lourde tout entière / vêtue de noir / la tête couverte
d'un fichu noir / elle traversa la plage déserte / arrivée près du
bord / elle s'assit sur le sable / fit asseoir l'enfant à côté d'elle
/ après quoi elle resta là / les deux mains posées un peu en
arrière / les bras en étais / le buste légèrement renversé /
regardant la mer / les jambes allongées croisées³²⁾ (CB:7)

[11] celle en noir disparue / les deux corsages géranium et
vert / même plus visibles maintenant ³³⁾ (CB:24)

우선 위 [10]은 단순과거로 쓰인 4개의 동사들('traversa', 's'assit', 'fit', 'resta')과 더불어 얼핏 보기에 상당 등급의 '술화성'과 '서사성'을 내포하고 있는 것 같다. 그러나 면밀히 살펴보면, '온통 검정색'의 차림으로 '어린이'를 데리고 '해변'에 앉은 '여인', 그리고 그 '여인'의 거동에 대한 미세한 서술과 더불어 일말의 '관음성'을³⁴⁾ 수반한 '담화성' 및 '묘사성'이 오히려 주류를 형성하게 되고, 그만큼 '술화성'과 '서사성'은 아주 희박해져 버린다.

그리고 위 [10]을 필자가 표시한 사선(/)을 단위로 읽어나가다 보면 4-8 음절의 짝막짝막한 단위의 시적 내재율과 그에 힘입어 가볍게 일렁이는

32) [10] 온통 검은 옷에 머리엔 검은 쇼울을 두르고 그녀가 무거운 걸음으로 황량한 백사장을 가로질렀다 물가에 다다라 모래 위에 앉았다 아이를 곁에 앉히고 나서 뒤쪽으로 손을 짚어 두 팔을 버팀목 삼고 다리를 꼬아 앞으로 뻗은 채 거기에 머물러 있었다 상체를 살짝 뒤로 젖혀 멀리 바다를 바라보며

33) [11] 사라져버린 검은 옷의 그 여인 이제 더 또렷이 보이는 제라늄색 초록색 두 블라우스

34) 『베레니스 성좌』를 전체적으로 볼 때 성기 및 성행위의 묘사가 큰 비중을 차지하는 가운데, 적잖은 대목에서 남성적 시점의 '관음성'이 드러난다.

음악적 율동이 금방 포착된다. 게다가 텍스트상으로 소설 특유의 줄거리가 아주 희박한 반면에 시적인 형상화 효과는 더할 나위 없이 다채롭고 풍부하다. 이 점에 있어 단 2개의 명사구(즉 불완전한 문장)로 이루어진 위 [11]도 꼭 마찬가지다. 그리고 『베레니스 성좌』에는 위 [11]보다 훨씬 더 작은 단위의 명사(구)가 그 자체로서 하나의 독립 단락을 형성하는 경우가 아주 빈번하다.

위와 같은 점들만 두고 보더라도 『베레니스 성좌』가 현저히 탈-술화성, 탈-서사성, 탈-픽진성, 탈-연대기성을 내포하고 있으며, 결과적으로 ‘탈-소설적’ 성격을 띠고 있는 것으로 드러난다. 따라서 “시는 도처에 있거나 아무데도 없다.”(Fillioet & Delas:1973)라는 단언이나 Todorov의 『산문의 시학』(1971)이라는 저서를 꼭 떠올리지 않더라도, 『베레니스의 성좌』를 아주 독특한 ‘시’로 간주할 수 있는 가능성이 얼마든지 열려 있는 것이다.³⁵⁾

여기에서 그렇다면 『베레니스 성좌』 이외에 클로드 시몽의 다른 작품들도 이처럼 높은 등급의 ‘시성’을 내포하고 있고, 그래서 소설에 비해 오히려 시에 가깝다고 볼 수 있는나는 의문이 제기될 수 있다. 그리고 이에 대한 필자의 대답은 ‘아무래도 그렇다’이다. 본 논문 제 3장 [1]-[9]에서 살펴본 것처럼, 비록 ‘텍스트 분량’의 차이는 있을망정, 『플랑드르의 길』, 『사물학습』 역시 전체적으로 볼 때 『베레니스 성좌』의 위 [10]-[11]에 버금가는 ‘탈-소설성’ 및 ‘시-친화성’을 드러내고 있다는 점에서 그렇다.

4.2. 회화적 형상화

우선 그의 작품들에 앞서 자연인으로서 클로드 시몽의 회화 관련 이력과 친화성은 더 이상 거론할 필요가 없을 정도로 잘 알려져 있다. 세잔느

35) 클로드 시몽도 France-Culture(1971년) 대담에서는 “문체에 대한 배려가 작동하면 거기에 으레 시풍이 있기 마련”이라는 말라르메의 관점을 조건으로 삼아, “그런 조건이라면 내가 시인일 수 있다.”라고 했다.

를 이상으로 삼긴 화가 지망생, 앙드레 로트의 제자, 여러 생존 화가들과의 교분, 유명 화가들의 작품과 결부되거나 거기에서 영감을 얻은 그의 소설텍스트들 등...³⁶⁾ 문제는 그 같은 작품 외적인 기지 사항들 이외에, 클로드 시몽의 소설텍스트들에 나타나는 ‘회화성’과 텍스트 효과 및 그에 따르는 독서행위상의 변인들을 좀 더 미시적으로 고찰하는 일이다.

이와 관련하여 작품 외적으로는 클로드 시몽이 ‘신인상파’의 화풍을 유난히 선호했다는 점을 고려할 필요가 있다. 아울러 작품 내적으로는, 본 논문 제 3장에서 다룬 클로드 시몽의 핵심적인 ‘묘사 기제들’과 제 4장 바로 앞에서 다룬 ‘시-친화적’ 형상화 효과들을 우선 고려할 필요가 있다. 익히 잘 알려져 있다시피, 신인상파의 주된 회화 기법이 바로 ‘점묘법’(pointillisme)이다. 그리고 점묘법은 쉽게 말해 물감을 풀지 않고 원색 그대로 캔버스에 찍어 그 짙고 짙은 터치들이 보는 사람의 신전에서 비로소 혼합되도록 하는 화법이다.

그런데 필자가 볼 때 본 논문 제 3장에서 자세히 거론한 언어상의 ‘원심적 요소연속’이 회화 기법상의 그 같은 ‘점묘법’과 일맥상통한다. 이미 언급했듯이, 프랑스어의 경우 우선 각종 상황보어절 및 수식어(구)를 통해 1차적인 개념—또는 이미지—를 대폭 확장시켜 나갈 수 있다는 점에서 그렇다. 그리고 특히 위 [10]-[11]에서 확인했듯이, 클로드 시몽의 작품들에서 실제로 48음절의 짙고 짙은 상황보어절 또는 수식어(구)가—마치 점묘법 기법상의 ‘짙고 짙은 터치들’처럼—묘사의 점진적인 확대 수단으로 작용하고 있다는 점에서 그렇다.

이와 관련하여서는 무엇보다 앞서, 『사물학습』 제 1장(『자막』의 맨 마지막에 나오는 다음 대목이 매우 시사적이다.

36) 호안 미로의 ‘여인’과 ‘새’ 연작과 결부된 『베레니스 성좌』 외에도, 『파르살루스 전투』(1969)는 우첼로, 브뢰켈, 피에로 델라 프란체스카, 푸생의 그림에 나오는 전쟁 장면과, 『눈먼 오리온』(1970)은 푸생의 작품과, 그리고 『삼부작 Triptique』(1973)은 1971년의 프란시스 베이컨의 회화전에 전시된 한 작품과 결부되었다.

[12] La description (la composition) peut se continuer (ou être complétée) à peu près indéfiniment selon la minutie apportée à son exécution, l'entraînement des métaphores proposées, l'addition d'autres objets visibles dans leur entier ou fragmentés par l'usure, le temps, le choc (soit encore qu'ils n'apparaissent qu'en partie dans le cadre du tableau), sans compter les diverses hypothèses que peut susciter le spectacle. Ainsi il n'a pas été dit si (peut-être par une porte ouverte sur un corridor ou une autre pièce) une seconde ampoule plus forte n'éclaire pas la scène, ce qui expliquerait la présence d'ombres portées très opaques (presque noires) qui s'allongent sur le carrelage à partir des objets visibles (décrits à ou invisibles —et peut-être aussi celle, échassière et distendue, d'un personnage qui se tient debout dans l'encadrement de la porte. Il n'a pas non plus été fait mention des bruits ou du silence, ni des odeurs (poudre, sang, rat crevé, ou simplement cette senteur subtile, moribonde et rance de la poussière) qui règnent ou sont perceptibles dans le local, etc., etc.³⁷⁾ (LC:10-11)

사실 이 대목은 작가 클로드 시몽이—짐짓 서술자를 빙의하여—자기 자신의 묘사(구성) 방침을 스스로 천명함과 아울러 거기에 따르는 묘사

37) [12] 이런 장면이 불러일으킬 수 있는 온갖 가정은 제쳐 두고라도, 이미 제시된 은유의 연장, 전체적으로 볼 때 눈에 보이거나 마모, 세월, 충격으로 말미암아 조각난 (또는 그림들 안에서 부분적으로만 나타나는) 다른 사물들의 첨가 등등 실제 실행에 있어 어떤 식으로 세심한 배려를 하느냐에 따라서는, 그런 묘사가 (구성이) 거의 불확정적으로 거의 무한히 계속될 수 있다 (또는 보완될 수 있다). 가령, 좀 더 센 전광의 전구 하나가 (아마도 어떤 회랑 또는 다른 방쪽으로 난 문을 통해서) 그 장면을 비추고 있는 것은 아닌가 하는 점은 아직 말해지지 않았고, 만약 그런 전구가 있다고 한다면, 눈에 보이거나 (묘사되거나) 눈에 보이지 않는 사물들로부터 타일 바닥에 길게 늘어진 그림자들이 있다고 할 수도 있을 것이다—나아가서 문틀을 테두리 삼아 서 있는 한 인물의 섬금류 새처럼 길쭉하게 뻗은 그림자 또한 아마 존재할 수 있을 것이다. 각종 소음과 정적 또한 아직 언급되지 않았으며, 그곳에서 아예 기슭을 부리거나 조금이라도 맡을 수 있는 냄새 (분말, 피, 썩은 쥐, 또는 단순히 음울하고 시큼하게 확 풍겨오는 저 먼지 냄새 등등)도 마찬가지이고, 이하 등등 얼마든지 계속될 수 있을 것이다.

기제들을 암시하는 인상을 풍긴다. 그리고 이 대목 자체가 전체적으로 그 같은 소설 작법의 방침 및 그 기제들을 과시하고 있기도 하다. 요컨대 마치 점묘파 화가가 점점이 붓을 찍어 짙아짙아한 터치로 화폭을 확장해 나가듯이, 작가는 단어들의 짙아짙아한 조합을 단위로 묘사(구성)를 ‘불확정적으로 거의 무한하게’(à peu près indéfiniment) 확장시켜 나갈 수 있다는 것이다.

한편 『사물학습』에 나오는 세 갈래 에피소드들의 중심 공간인 어느 한 ‘집’의 벽에는 모네와 부댕의 모사화(reproduction)가 걸려 있다. 그리고 바로 그 그림들이 『사물학습』 서술체상의 주된 모티브들이기도 하다. 양산을 펼쳐들고 산책하는 세 여자(특히 그 중의 한 여자)와 한 사내, 그러는 과정에서 절벽 아래로 바다를 내려다보는 장면이 다분히 모네의 ‘산책’과 부댕의 ‘해안 절벽’을 연상시킨다는 점에서 그렇다. 요컨대 작가로서 클로드 시몽은 물론 그의 모든 작품들 역시—아주 자명하게—아주 높은 등급의 ‘회화-친화성’을 내포하고 있는 것이다.

4.3. 감각적 형상화

한편 위와 같은 형상화의 ‘거의 무한한’ 확장 가능성에 있어 ‘언어예술’이 회화를—질과 양 모두에 있어—훨씬 능가한다. 우선 언어예술은 시간의 흐름을 거슬러 과거, 현재, 미래를 자유자재로 넘나들 수 있다. 그리고 특히 묘사 대상인 사태들 및 사물들을 시각적으로, 청각적으로, 후각적으로, 촉각적으로, 미각적으로, 나아가서는 ‘공감각적으로’ 폭넓게 형상화할 수 있다. 거기에 덧붙여 한 가지 더 주목할 것은 언어예술의 경우—언어 자체의 물리적 선조성(線造性)에도 불구하고—그 모든 것이 독서 행위상으로 일종의 ‘동시적 공간성’ 아래 수용될 수 있다.

이와 관련하여 『베레니스 성좌』의 아래 대목들이 매우 시사적이다. 이 대목은 서술자가 해변의 세 여인들을 계속 주시하는 가운데—모종의 연상 작용 및 환상 작용을 계기로—시시각각 기억 속의 또 다른 여자들을

회고하는 장면들 중의 하나다.

[13]dans le coin opposé il y en avait six ou sept vêtues de combinaisons décolorées à force d'avoir été lavées non plus roses bleues ou amande mais d'une seule et même teinte semblait-il javellisée pour ainsi dire à peine différenciée par de pâles modulations bordées par ce qui avait sans doute été autrefois de la dentelle maintenant de vagues festons jaunâtres ajourés pendant ou peut-être simplement les franges de la soie éliminée certaines relevant une jambe c'est-à-dire tout leur poids reposant sur la jambe opposée raide oblique le pied un peu en avant du mur les fesses collées contre la paroi de céramique la plante de l'autre pied à plat contre celle-ci le talon touchant la fesse de façon que la cuisse soit à peu près à l'horizontale et que le bas de la combinaison relevé par le dessus bombé de celle-ci un S couché dévoilant

[14] antre entre ses cuisses

[15] broussailleux³⁸⁾

(이상 CB:15-16)

우선 위 [13]-[15]의 서술 시제가 반과거('il y en avait', 'semblait-il)로

38) [13]그 반대편 모퉁이엔 여자 예닐곱이 하도 많이 빨랐는지라 색깔이 바랠대로 바랜 데다가 이제는 장미색도 푸른색도 아몬드 색깔도 아닌 한결같이 희끄무레한 똑같은 색조의 속곳들 얼핏 보면 아예 표백이 되어 버린 듯 그래 아마 예전에는 레이스 장식이었겠지만 이제는 숭숭 구멍이 뚫려 너털거리며 가두리를 두르고 있는 누르스름하고 희끄무레한 꽃장식 같은 것 또는 보잘 것 없이 헤진 명주 술장식 같은 것에서 희미하게 어른거리는 색조를 통해서나 어렴사리 구별이 될 뿐 한결같이 같은 색조의 속곳들을 걸치고 있었지 그 중 몇몇이 한 쪽 다리를 치켜올리고 그러니까 벽에서 살짝 떨어져 발을 딛고 꼳꼳하게 비스듬히 내리뻗은 반대편 다리에 체중을 싣고 엉덩이는 칸막이 타일 벽에 찰싹 붙인 채 치켜올린 발꿈치로 엉덩이를 받치고 있어서 넓적다리가 거의 수평을 이루고 불룩한 넓적다리 살에 치들린 속곳이 누운 S자를 그리며 그 은밀한 곳을 내비쳤지

[14] 그녀의 넓적다리 사이

[15] 가시덤불에 뒤덮인 동굴

나타나 있다. 따라서 이 대목에서는 회고적 시점이 작용하고 있으며 해변을 오가는 세 여인들은 그 시점에서 사라진 상태다. 그런 가운데 위 [13]-[15]가 전체적으로 어느 부두의 허름한 사창가를 연상시킨다. 그리고 회고 시점과 더불어 ‘예닐곱 여인들’, 그 여인들이 걸치고 있는 ‘속곳들’, 그 속곳들 사이로 드러나는 ‘은밀한 곳’ 또는 ‘동굴’(antre) 등의 이미지가 황폐하고 음울하기 짝이 없는 가운데, 특히 해변을 거니는 세 여인들의 이미지와 대비된다.

위 [13]-[15]에서 또 한 가지 주목할 것은, 그 안에서 ‘시각적’ 형상화가 절대적 우위를 점하고 있는 가운데 일부 색조 관련 수식어들(예를 들어 ‘décolorées’, ‘lavées’, ‘javellisée’)과 더불어서는 얼마간 후각을 수반하는 형상화가 이루어지기도 한다는 점이다. 그리고 여성들의 신체 관련 일부 수식어들(예를 들어 ‘jambe’, ‘pied’, ‘talon’, ‘fesse’, ‘cuisse’, ‘antre’)과 더불어서는 자연스레 촉각을 수반하는 형상화가 이루어지기도 한다. 요컨대 전체적으로 볼 때 ‘공감각적’ 형상화가 이루어지는 것이다.

그 같은 성격의 형상화와 관련하여 역시 『베레니스 성좌』에 나오는 아래 대목이 매우 시사적이다.

[16] certaines sentent la mer les coquillages d'autres comme si on enfouissait son visage dans la mousse trouvant au-dessous cet âcre et noir parfum d'humus de

[17] Conception Incarnation Consuelo Conchita³⁹⁾
(이상 CB:19)

우선 위 [16]에서는 서술 시제가 현재(‘sentent’)로 바뀌어 있다. 그리고 상호 조응하는 부정(不定) 대명사들(‘certaines’, ‘d'autres’)이 문법적 주어

39) [16] 어떤 여자들에게서는 바다 냄새 조가비 냄새가 나고 또 어떤 여자들에게서는 마치 이끼 속에 얼굴을 파묻기라도 한 것처럼 그 아래 깊숙한 곳에서 저 시큼하고 음울한 부식도 냄새가 난다

[17] 성모 잉태 그리스도 강생 콘수엘라 콘치타의 냄새

로 쓰이는 가운데, 실제로는 후각적 서술의 대상으로 거론되고 있다. 그럼으로써 서술 시점이 시·공간적 통합성을 획득함과 아울러 서술 내용 자체가 일종의 보편성을 부여받게 된다.

그런 가운데 위 [16]에서는 여성의 성기 관련 ‘후각적’ 이미지들(‘sentir’, ‘la mer’, ‘les coquillages’, ‘la mousse’, ‘cet âcre et noir parfum d’humus’)이 절대적인 비중을 차지하고 있다. 그리고 [17]에서는 그 똑같은 이미지들이 한편으로는 ‘성모 잉태’(‘Conception’), ‘그리스도 강생’(‘Incarnation’)으로까지 확장되고, 다른 한편으로는 속세의 모든 여자들(‘Consuelo’, ‘Conchita’)로까지⁴⁰⁾ 확장된다. 여성 성기와 관련한--얼핏 보기에는 ‘부정적인’ 성격의--그 고리타분한 ‘냄새’가 온 인류의 근원으로 격상되고 있는 것이다.

바로 이 점에 있어 『베레니스 성좌』에 나오는 서술자의 시점에는 여성을 대상으로 하는 남성 위주의 ‘관음성’, 여성 성기의 고리타분한 냄새까지 포함하여 여성 자체를 ‘소우주’로 인식하는 ‘페미니즘’, 그리고 종교적 탈·신비화를 수반한 모종의 ‘휴머니즘’이 복합적으로 내재되어 있다고 볼 수 있다. 그리고 이 모든 것이--상당 부분에 있어--클로드 시몽 특유의 언어예술에 내재하는 ‘감각적 형상화’를 통해 이루어지고 있는 것이다.

4.4. 입체예술적 형상화

위에서 이미 ‘언어예술’이라는 말이 몇 차례 나왔지만, 사실 클로드 시몽의 작품들은 통념상의 특정 문학 장르로 분류하기가 매우 난처하다. 그의 작품들을 두고 일부 연구자들이 ‘감각적 건축술’, ‘공간예술성’, ‘조형예술성’을 거론하는 것도 바로 그 때문일 것이다. 사실 위에서 살펴본 ‘시적 형상화’, ‘회화적 형상화’, ‘감각적 형상화’ 관련 모든 요소들에 비추어 볼 때, 클로드 시몽의 작품들이 언어를 매개로 독특한 묘사 기제들을 동

40) ‘Consuelo’, ‘Conchita’는 스페인어권에 아주 흔한 여성 이름들.

원하는 일종의 ‘입체적 언어예술’로 인식될 수 있다.⁴¹⁾

이와 관련하여 클로드 시몽 스스로 자신의 창작 기법을 “모종의 순전히 감각적인 건축술”(une architecture purement sensorielle)이라고 말한 바 있다. 그리고 예를 들어 『사물학습』의 텍스트는 그 구성과 단락별 분량에 있어서도 아래와 같이 아주 뚜렷한 대칭적 조형성을 띠고 있다.

• 제 1장(『자막』) :	3페이지	└──────────┘
• 제 2장(『확장』) :	41페이지	└──────────┘
• 제 3장(『여흥I』) :	12페이지	└──────────┘
• 제 4장(『사물학습』) :	43페이지(*)	└──────────┘
• 제 5장(『여흥II』) :	12페이지	└──────────┘
• 제 6장(『레쇼펜 돌격』) :	41페이지	└──────────┘
• 제 7장(『단락』) :	6페이지	└──────────┘

그런 가운데 ‘조형성’을 포함한 ‘입체예술성’과 관련하여 가장 자주 거론되는 작품이 『플랑드르의 길』이다. 특히 『플랑드르의 길』에는 대략 4갈래의 에피소드들이 교차 서술되는 가운데, 그 중에서 남·녀의 성기 및 성행위와 관련한 적나라한 서술이—본 논문에 활자화하여 인용하기가 민망할 정도로—아주 빈번하고 또 많은 비중을 차지한다. 이와 관련하여 Longuet (1995:61)는 자신의 저서에 ‘포르노 생중계’(Direct pornographique)라는 소제목을 달고, 그 연장선상에서 클로드 시몽의 작품을 읽는 ‘독자’의 입장을 “4면 벽에 서로 다른 4개의 필름이 영사되는 홀 한가운데 앉아 있는 영화 관객의 상황”과 같은 것으로 기술하고 있다.

한편 지금까지 살펴본 모든 요소들을 독서행위와 결부시켜 수용미학적으로 고찰하면 클로드 시몽의 작품들에 내재하는 또 다른 차별성이 드러난다. 즉 줄거리 위주의 인습적인 소설들과 달리, 클로드 시몽의 작품들

41) 문혜영(2011)의 경우 ‘콜라주 기법’ 및 ‘프레스코 벽화’에 견주어 클로드 시몽 작품들의 입체적 예술성을 파악하기도 한다.

에서는—특유의 탈-서사적·탈-연대기적·묘사-친화적 입체예술성 때문에—각종 서사적 요소들은 물론 심지어 등장인물들의 각종 담화마저 물성화되어 묘사체에 흡수된다—그리고 궁극적으로는 작품 전체적인 입체적 형상화의 요소들로 자리잡게 된다.

역시 수용미학적 관점에서 독거행위에 초점을 맞추어 고찰하자면, 위와 같은 입체적 형상화에 힘입어 클로드 시몽의 작품들은—마치 개별 독자가 애송하는 한 편의 시처럼—‘1회성’으로 소진되지 않는다는 강점을 지니게 된다. 그리고 다른 한편으로는—마치 그림이나 조각처럼—텍스트상의 선형적 배열과 상관없이 이리저리 오가며 읽어도 무방하다는 또 다른 강점을 부여받게 된다.

5. 수용미학적 제약과 한계

그렇다면 클로드 시몽의 묘사 위주의 작품들에 위와 같은 장점들만 있는 것일까? 특히 독거행위상의 각종 변인에 대중성의 문제까지 곁들인 넓은 의미의 수용미학적 관점에서 볼 때, 그 같은 작품들에 내재하는 제약과 한계는 없는 것일까? 이제 필자 나름의 이 같은 질문에 대해 역시 필자 나름으로 다소 부정적인—또는 다분히 유보적인—답을 간략히 제시해 보고자 한다.

5.1. 독자의 과중한 기능부담량

클로드 시몽의 작품들을 두고 여러 학자들이 서술자의 혼재 상태를 거론하고 있다. 한 예를 들어 Longuet(1995:23)가—특히 『플랑드르의 길』과 『농경시』를 두고—“서술적 유랑성”(nomadisme narratif)이라고 일컫는 것도 바로 그 같은 서술자 혼재 현상을 뜻한다. 때로는 1인칭 서술자

의 현전성이 뚜렷이 부각됨으로써 서술체가 통념상의 '1인칭소설' 양상을 띠는가 하면, 때로는 그 서술자가 서술 대상인 3인칭 등장인물로 탈바꿈해 버림으로써 서술체 또한 통념상의 '3인칭소설' 양상으로 바뀌고, 때로는 서술자의 존재감 그 자체가 극도로 희박해져 버리기도 한다.

그런데 수용미학적 관점에서 보면 서술자의 그 같은 혼재 및 존재감 결여가 독자의 기능부담량(renderment)을 대폭 증가시킨다. 특히 대부분의 독자들이 인습적 소설의 전지적 시점에 길들여져 있다는 점에서 그렇다. 그런데 이와 관련하여 누보로망 작가들은 텍스트상의 바로 그 같은 서술(자) 양상이 독자의 주체적 참여 효과를 낳는다고 주장하는 가운데, 오히려 인습적인 소설들을 통해 '잘못 확립된' 인습적 독서습관을 성토하고 심지어 독자의 '인내심'을 요구하기도 한다.

그리고 대부분의 연구자들 또한 클로드 시몽의 작품들에 내재하는 바로 그 같은 서술(자) 양상을 두고—본 논문 제 4장의 내용과 유사하게—다분히 호의적인 평가를 내놓고 있다. 요컨대 클로드 시몽 특유의 그 같은 서술체에 힘입어 텍스트 자체가 독서행위를 통해서 독자와 함께 부단히 상호주체적으로 부단히 재구성되는 효과가 유발된다는 것이다.

그렇지만 평균 독자—특히 일반 독자—는 고도로 단련된 문학이론가가 아닐뿐더러 전문적인 문학비평가도 아니다. 그들에게 언어예술을 포함한 모든 예술작품들은 단지 여가일 뿐이고, 그것도 여가의 극히 일부분일 뿐이다. 거기에 덧붙여 인간 본연의 나태 본능까지 고려할 때, 소설텍스트상으로 독자에게 주어지는 과도한 재량권이 실제 독서행위상으로는 과중한 부담으로 다가올 여지가 아주 다분하다.

본 논문 앞(3.3.)에서 '의사-직접화법' 및 서술(자)의 '의사-유사성'에 결부시켜 다룬 '영 등급'의 화행서술 또한—등장인물들의 담화에 수반하는 모종의 행위성을 독자 스스로 소화해야 한다는 점에서—독서행위상의 과중한 부담을 유발시킨다고 할 수 있다. 사실 '영 등급'의 화행서술은

- 첫째, '서술자'의 개입을 최소화하고 '공서술자'의 몫을 배가시킨다.

- 둘째, ‘술화성’을 최소화하고 역으로 ‘담화성’을 극대화하게 된다.
- 셋째, ‘서사성’을 최소화하고 역으로 ‘묘사성’을 극대화하게 된다.

그런데 위에서 ‘공서술자’, ‘담화성’, ‘서사성’의 극대화가 궁극적으로는 실제 독자의 독서행위상의 부담으로 이어지는 것이다.

5.2. 묘사체의 흡인력 결여

언어예술에 있어 묘사 위주의 다기한 형상화가 텍스트상의 문학성, 시성, 예술성을 높이는 것은 사실이다. 그렇지만 소설텍스트를 두고 볼 때, 서술자가 주도하는 줄거리를 따라가면서 한편으로는 서술자, 공서술자, 그리고 등장인물들과 각양각색의 자기 동일시를 하고, 줄거리의 전개와 대단원에 대해 자기 나름의 기대지평 아래 갖은 예측까지 곁들이는 것이 개별 독자들의 독서행위 과정이라고 할 수 있다. 바로 그런 점에서 서사체에 비해 묘사체의 독자 흡인력이 떨어질 수밖에 없다.

물론 그렇다고 해서 소설 서술체에서 묘사체를 단순히 ‘잉여적인 요소’로 간주하는 것이 전적으로 옳다는 것은 아니다. 하지만 독서행위 중심의 수용미학적 관점에서 볼 때도 묘사체가 일종의 부수적인 요소로 인식될 여지는 여전히 열려 있다. 서사체 중심의 ‘흡인력’을 독서행위상의 주요 변인으로 간주할 때, 과도한 분량의 묘사체가 실제 독자에게 명백한 ‘장애 요소’로 작용한다는 점에서 그렇다.

사실 문학 장르로서 소설을 두고 고려하지 않을 수 없는 것이 첫째는 소설의 태생 자체가 이른바 ‘서사-인간’(homo narrans)과 결부되어 있고, 둘째는 소설을 비롯한 기존의 각종 예술 장르 및 문학 장르가 각기 그 나름의 존재 이유를 갖고 있을 것이라는 점이다. 그리고 그 중에서 문학 장르로서 소설의 정체성을 이루는 핵심은 아무래도--‘들려주거나’ ‘보여주기’에 앞서--언어를 매개로 ‘이야기하는’ 속성이라고 보아야 할 것이다.

따라서 클로드 시몽의 작품들과 같은 서사 부재, 묘사 일색의 누보로

망 계열의 작품들이 일반 대중과 유리된 현학적인 탐미주의로 그치게 될 여지가 있다. 요컨대 ‘누보로망’이든 ‘앙티로망’이든, 일단 ‘소설’이라는 꼬리표를 달고 이루어지는 창작은 소설이라는 문학 장르의 정체성을 지나치게 훼손하지 않는 범위 내에서, 그리고 평균 독자의 수용력, 인내력, 기대지평 등을 고려하는 가운데 이루어져야 할 것으로 보인다.

5.3. 번역과 대중성의 문제

클로드 시몽의 작품들을 두고 아주 넓은 의미의 수용미학적 관점에서 –또 하나 간과할 수 없는 것이 원만한 번역 가능성 및 번역본을 통한 소통 가능성의 문제다. 우선 통념상 시텍스트에 비해 소설텍스트의 번역이 더 쉬운 것으로 통한다. 그런데 필자가 볼 때 클로드 시몽의 작품들의 경우 토속적인 서정시 또는 난해시에 못지않게 번역상의 어려움이 따른다.

그런 가운데 아마 프랑스어(권) 원어민들에게도 과중하겠다는 정도 로 텍스트의 분량이 많다. 사실 클로드 시몽의 작품들을 –예를 들어 일정 단위로 단락을 구분하고 등장인물들의 담화를 행 바꿈으로 처리하는 등–인습적인 소설 및 기존의 편집 관행에 따라 재구성한다면, 텍스트 분량이 적어도 3-4배로 늘어날 것으로 예상된다. 요컨대 번역 자체가 거의 불가능하다고 보지 않을 수 없는 것이다. 그리고 설령 근사치적인 번역이 이루어진다고 하더라도, 번역본을 통한 대중 소통이 기대난망인 가운데 심지어 역효과를 유발할 소지마저 있어 보인다.⁴²⁾

42) 필자가 보기에 그 같은 일이 국내에서 이미 현실로 드러난 것 같다. 국내의 왜곡된 번역 풍토 때문인지 심지어 『Les Corps conducteurs』(1971;전도체)라는 작품의 제목마저 『지도자들의 주검』으로 소개될 정도였다는 점에서 그렇고, 1985년 노벨문학상 수상 이후에도 클로드 시몽의 작품들이 국내에서 전혀 반향을 얻지 못하고 있다는 점에서 그렇다.

6. 결론

클로드 시몽은 기회 있을 때마다 로브-그리에처럼 예술지상주의를 주창하고 자신의 작품 안의 ‘메시지 부재’를 역설했다. 그리고 그 연장선상에서-어쨌든 ‘소설’이라는 꼬리표를 달고-괄목할 만한 탐미주의적 성과와 더불어 문학계 내지는 예술계에 일정 반향을 불러일으켰다. 단, 묘사 위주의 그의 작품들에 내재하는 다기한 미학적 요소들이 문학 장르로서 소설의 정체성 및 일반 대중의 수용력과는 현저히 동떨어져 있는 것으로 여겨진다.

본 논문에서 간략히 거론한 서술(자)의 ‘의사-유사성’이 한편으로는 핵심적인 묘사 기제이고, 다른 한편으로는 고도의 글쓰기 전략이다. 사실 서술(자)의 그 같은 ‘의사-유사성’에 힘입어 한편으로는 클로드 스스로 ‘감각적 건축술’이라고 일컬은 묘사 위주의 다기한 형상화가 이루어지고, 다른 한편으로는 남·녀의 성기 및 성행위의 생생한 묘사나 등장인물들의 갖은 쌍소리의 날것 그대로의 재생 등 서술체 전반에 걸쳐 다방면의 ‘탈-성역화’가 가능해진다.

한편 필자가 볼 때는, ‘메시지 부재’라는 클로드 시몽의 일관된 역설에도 불구하고 그의 모든 작품들의 기저에 모종의 메시지가 깔려 있다. 간략히 말해 그것은 허위와 기만, 가식과 위선, 폭력과 파괴로 점철된 문명 세계로부터 벗어나려는 원시회귀의 욕망이다.⁴³⁾ 클로드 시몽의 입장에서 볼 때 인류 스스로 자초했고 여전히 자초하고 있는 그 같은 참상을 인습적인 소설 양식으로는 제대로 그려낼 수 없다. 아니, 인습적인 소설 자체

43) 필자 나름의 이 같은 해석과 관련하여 『플랑드르의 길』의 다음 대목에서 성행위 후의 남성 성기를 ‘태아’(foetus)에 비유하는 것이 주목할 만하다.

“Je sentais [...] cette tige sortie de moi cet arbre poussant ramifiant ses racines à l’intérieur de mon ventre [...] il me semblait rapetisser à mesure qu’il grandissait se nourrissant de moi devenant moi ou plutôt moi devenant lui et il ne restait plus alors de mon corps qu’un foetus ratatiné rapetissé couché entre les lèvres du fossé comme si je pouvais m’y fondre y disparaître m’y engloutir.” (RF:243)

가 문명세계의 그 같은 부조리의 확대재생산에 가담하고 있다

요컨대 클로드 시몽에게 소설 창작은 독자와 대중성을 거의 의식하지 않는 일종의 ‘유아적 도피처’이다. 그에게 있어 원초적 상태로의 회귀는 결코 실현될 수 없다는 것을 스스로 알고 있기에 그만큼 더 절실한 욕망이다. 그래서 예술적 창작을 통해서나마 그것을 시도한 결과물이 바로 그의 작품들이고, 그 작품들이 노벨문학상 수상을 비롯하여 그나마 얼마간의 반향을 일으키고 있는 것이다.

참고문헌

- 김성도, 『그레마스 기호학의 미학적 전회』, 2002.
- 문혜영, 「클로드 시몽의 『플랑드로 가는 길 *La Route des Flandres*』에 나타난 전쟁과 생존에 관한 고찰」, 『프랑스문화연구』 제 30집, 2015.
- 유제호, 「호안 미로와 클로드 시몽의 [여인들]에 있어 에로티즘 이미지의 상관성」, 『문화와 기호』, 2008.
- 유제호, 「화용론의 문학이론적 성과」, 『현대비평과 이론』 제 7호, 1998.
- 유제호, 「『人啊,人!』의 화행서술과 인물묘사의 상관성」, 『세계문학비교연구』 제 53집, 2015.
- 이봉지, 『서사학과 페미니즘』, 배제대학교 출판부, 2005.
- 황국명, 「2인칭서사의 서술특성과 의미 연구」, 『현대소설연구』 제 4집 1호, 2009.
- Bonzon S. et al., *La narration, Quand le récit devient communication*, Labor Fides, 1988..
- Bres J., *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.
- Duncan Alastair B., 〈La description dans *Leçon de choses* de Claude Simon〉, *Littérature* 38, 1980.
- Genette G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- _____, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972..
- Halpern J., 〈Describing the Surreal〉, *Yale French Studies*, No. 61, 1981.
- Hamon P., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981..
- _____, 〈Rhetorical Status of the Descriptive〉, *Yale French Studies*, No. 61, 1981.
- Kafalenos, Emma, 〈Toward a Typology of Indeterminacy in Postmodern

- Narrative), *Comparative Literature*, Vol. 44, 1992.
- Laurichesse, Jean-Yves, 〈Ethique et poétique chez Claude Simon〉, *Cahiers de Narratologie*, 2005.
- Lintvelt, Jaap(1989): *Typologie narrative, le "point de vue"*, José Corti.
- Longuet, Patrick(1995): *Claude Simon, la polyphonie du monde*, Minuit.
- Montalbetti, Christine, 〈Narrataire et lecteur : deux instances autonomes〉, *Cahiers de Narratologie*, 2004.
- Rastier F., 〈Formes sémantiques et textualité〉, *Poétique et Textualité*, Larousse-Armand Colin, 2004.
- Riffaterre, Michael, 〈Orion voyeur: L'Ecriture intertextuelle de Claude Simon〉, *MLN*, Vol. 103, No. 4, French Issue, 1998..
- Rioux-Watine Marie-Albane, *La voix et la frontière, sur Claude Simon*, Honoré Champion, 2007.

〈Résumé〉

Qualités et défauts des romans descriptifs

- Etude centrée sur trois oeuvres de Claude Simon et
l'esthétique de la réception -

YOO Je-Ho

Cette étude vise à examiner, du point de vue de l'esthétique de la réception en particulier, des qualités et des défauts des *romans descriptifs*, c'est-à-dire la plupart des *nouveaux romans*, dont le récit (ou la Narration dans le sens large de ce mot) dépend plutôt sur la description que sur la narration dans le sens étroit de ce mot.

Pour cela on choisit en tant qu'objets à analyser trois oeuvres de Claude Simon : *La Route des Flandres*, *La Leçon de choses*, *La Chervelure de Bérénice*, et adopte un point de vue de l'esthétique de la réception tout en se référant aux résultats relativement récents des recherches dans les trois domaines scientifiques : théorie des actes de langage, la pragmatique et la narratologie.

Avant l'analyse des textes, on commence par considérer la Narration comme un concept opératif supérieur sous lequel s'établissent les trois oppositions suivantes : narrateur *vs* co-narrateur, récit *vs* discours, narratif *vs* descriptif. Et au cours de l'analyse on accordera l'intérêt principal aux moyens descriptifs et aux effets textuels de figuration qui se produisent d'abord à l'intérieur du texte et ensuite au cours de la lecture réelle.

주 제 어 : 클로드 시몽(Claude Simon), 서술(Narration), 서사(narration), 묘사(description), 형상화(figuration), 텍스트 효과(effets textuels), 누보로망(nouveau roman), 수용미학(esthétique de la réception)

투 고 일 : 2015. 12. 25

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

블랑쇼의 ‘불가능성의 글쓰기’ - 아우슈비츠 체험에 대한 고찰 -^{*}

유 치 정
(서울대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-----------------------|-------------------|
| 1. 서론 | 2.2. 한계체험과 재현불가능성 |
| 2. 본론 | 3. 결론 |
| 2.1. 불가능성의 의의와 주체의 상황 | |

1. 서론

2차 대전은 잔인하고 가혹했던 역사의 체험으로 새로운 삶의 조건이자 문학의 현실이 되었다. 블랑쇼 역시 죽음 직전에서 살아나기도 했고, 아우슈비츠로 보내질 뻔한 레비나스의 가족을 구하기도 하면서 전쟁을 겪었다.¹⁾ 아우슈비츠. 그것은 무엇보다 인간성의 파괴에 대한 절망과 환멸의 체험이었다. 블랑쇼는 아우슈비츠의 체험을 단순한 역사적 사건으로

* 본 논문은 프랑스문화예술학회 2015년 가을정기 국제학술대회에서 발표한 글을 토대로 한 것입니다.

1) 올리히 하세, 윌리엄 라지 지음, 『모리스블랑쇼 침묵에 다가가기』, 최영석 옮김, 엘피, 2008, 이 책에서는 블랑쇼가 나치에게 총살당하기 직전 구출된 것, 강제수용소로 내몰릴 뻔한 레비나스의 가족을 구제한 것, 바타이유를 만나 교류가 시작된 것, 세 가지 사건을 전쟁 기간에 블랑쇼에게 일어난 중요한 사건으로 지목한다, 그리고 이 사건들로 인해서 블랑쇼의 글쓰기가 전쟁 전 1930년대 극우 잡지에 글을 쓰던 것과 완전히 단절했다고 설명한다. pp.24-30 참조

고찰하는 것을 넘어서 인간조건의 근본적인 변화로 여기면서 깊은 성찰을 남겼다.²⁾ 그에게 이런 근본적인 변화에 대한 성찰은 ‘상실’에 대한 감각과 연결된다. 그것은 엄청난 폭력의 결과, 별들이 하늘에서 조화롭게 빛나던 시절로는 결코 돌아갈 수 없다는 상실에 대한 자각이다. 우리는 이런 체험에 대한 블랑쇼의 사유와 통찰이 두드러진 작품 가운데 *무한한 대화*(*L'Entretien Infini*(1969)와 *재난의 글쓰기*(*L'Écriture du 'Désastre'*³⁾(1980)를 집중적으로 살펴보고자 한다. 이 두 작품에서 블랑쇼는 문학과 철학의 경계에서 윤리적으로 더욱 예민해진 글쓰기를 제시한다.

먼저 ‘재난’이라고 할 현실의 비극이 ‘글쓰기’로 전환되는 과정에 주목하고자 한다. 절망의 체험이 문학의 영역에서 어떤 언어를 산출하게 되는지를 살펴보고자 하는 것이다. 이를 위해서 우리가 다룰 주제는 ‘불가능성’이다. 블랑쇼는 예술은 ‘가능성’의 영역이 아니라 ‘불가능성’의 영역과 관계를 맺는다고 했고, ‘불가능성’은 “바깥과 맺은 관계”⁴⁾라고 한다. 그러므로 불가능성의 글쓰기는 바로 ‘바깥의 언어’를 산출하게 될 것이다. 물론 여기에서 ‘바깥’은 지리적인 개념이 아니다. 푸코가 블랑쇼의 사유

2) 그러므로 ‘아우슈비츠’에 대한 우리의 고찰도 특정한 사건을 통해 사유의 근거를 구하되, 궁극적으로는 ‘인간존재의 비극성’에 대한 고찰을 목표로 한다.

3) 물론 이 경우 ‘재난’의 의미는 홍수나 가뭄과 같은 자연의 재앙이 아니다. 인간이 인간을 향해 저지른 야만의 극대치, 구체적인 역사적 사건으로는 아우슈비츠 체험을 가리킨다. 블랑쇼는 별들 *astre*이 궤도를 이탈한 *dé* 상태를 ‘재난’의 첫째 의미로 규정하고 있고, 이것은 ‘재난’이 ‘총체성’과 단절된 상태를 가리킨다. 국내 번역서는 ‘재난’ 대신 ‘카오스’라고 번역했다. 그 이유는 재난이 함의하고 있는 불행이 행복과 마찬가지로 자아의 관점을 중심으로 귀결되는 판단으로 여겨지기 때문이라고 한다. 반면 ‘카오스’는 가치판단 이전의 중립을 가리키고 있어서 더 적합하다고 한다. (박준상 역, 『카오스의 글쓰기』, pp.6-17 참조) 물론 ‘재난’은 총체성과 단절하여 긍정과 부정의 이항대립을 넘어서는 중립 *neutre*의 공간을 개방한다. 그러나 재난이 궤도를 이탈한 별들의 모습을 가리키고, “모든 것을 그대로 둔 채 파괴 *Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état*,”하는 것이라면 그것은 애초 있는 혼돈이 아니라, 있었던 조화로운 질서가 무너진 상태를 의미한다. 따라서 ‘*désastre*’라는 단어는 ‘재난’으로 해석하는 것이 오히려 자연스럽다. ‘카오스 *chaos*’라는 별개의 프랑스어 어휘가 있고, 이것은 ‘재난’이라는 파괴행위가 개입하기 이전에 이미 원시적으로 존재하는 ‘무질서한 상태’ 또는 그런 이미지를 가리킨다는 사실을 고려할 필요가 있다. Leslie Hill, ‘*Qu'appelle-t-on désastre?*’, *Blanchot dans son siècle*, Sens, 2009, pp.331-345 참조.

4) *L'Entretien Infini*, (이하 *EI*로 표기한다.) “l'impossibilité est le rapport avec le Dehors,” p.66

를 지칭해 '바깥의 사유'라고 했을 때는 모든 담론과 의미체계의 바깥에 놓인, 단일한 주체의 사라짐을 뜻한다. 블랑쇼에게 '바깥'의 주체는 이보다 더 다양하게 지속적으로 변주하며 드러난다. 우리는 여기에서 바깥의 체험을 통합적인 합리성을 벗어난 '한계체험'과 연결 지어 살펴보고자 한다. 이것은 우리가 '바깥'을, 블랑쇼의 정의에 따라, '텅빈 하늘과 불모의 땅'으로, '정주가 불가능한 곳'으로 간주하고 논의를 전개할 것이기 때문이다. 바깥의 언어는 '정주불가능한 곳'의 언어이기에 '떠도는 말'이 될 것이고 '단일한 담론의 체계로 집결될 수 없다'는 사실을 강조하기 위함이다.

그런데 이러한 '불가능성'과 '한계체험'에 대한 논의의 배경에는 모든 것을 '동일성의 논리'로 집결시키려는 '도구적 이성'에 대한 거부와 '이의제기'가 있다. 이차대전은 서구 합리주의 문화의 토대였던 '이성'이 도구적인 수단으로 전락하면서 야만과 광기의 논리로 전락한 결과이기도 하기 때문이다. 전쟁의 비참은 '이성'에 대한 개념을 토대로 형성된 진리와 주제, 역사의 발전과 같은 서구적 사유의 토대를 무너뜨렸다. 블랑쇼 역시 이성이 추상의 차가운 세계를 조직하는 논리의 움직임에 집착하면서 폐쇄성을 지니게 될 때 '악'이 된다고 비판한다. "정말로 미친 상태는 자신은 절대로 미칠 리가 없다고 주장"⁵⁾하는데 있다는 아도르노의 말은, 자기 진술만을 진리로 여기는 편집증적 성격에 빠져든 이성이 어떻게 광기에 연결될 수 있는지를 단적으로 보여준다. 우리는 한계체험이 어떻게 기존의 이성의 논리에 맞서는 '이의제기'의 움직임이 되는지를 보고, 그 결과 직면하게 되는 '재현불가능성'의 문제를 어떻게 받아들여 글쓰기로 전환시키는지 살필 것이다. '재현불가능성'과 맞닿은 체험을 언어로만 들어내는 문제야말로 '불가능성의 글쓰기'를 형상화하는 과정과 맞물려 있기 때문이다. 이때의 글쓰기는 한계체험에서 대면한 고통에 대한 인식이자 수용의 결과이다. '불가능성의 글쓰기'에 대한 고찰을 통해서 우리는, 환멸과 절망의 시대에, 시대의 고통과 무관할 수 없는 문학이 제시한

5) 아도르노, 호르크하이머, 『계몽의 변증법』, 문학과지성사, 2001, p.291

새로운 글쓰기를 확인하게 될 것이다.

2. 본론

2.1. 불가능성의 의의와 주체의 상황

2.1.1. 불가능성의 의의: 어둠의 발견

무한한 대화의 “복수의 말 parole plurielle”에서 블랑쇼는 “이해 compréhension가 가능성의 본질적인 양식”⁶⁾이라고 한다. 여기서 그가 말하는 ‘가능성의 영역’은 현실을 구축하는 토대로 작용하고, 세속의 질서와 유용서의 가치를 확신하는 영역이다. 이것은 레비나스의 해석에 의하면 “노동과 정치에 의해 합리화된 현실”⁷⁾로 낮의 범주에 속한다. 이런 가능성의 영역에서 ‘이해’는 다양한 것을 하나로 집결시키고, 다른 것을 동일자로 회귀시키는 변증법의 시도 아래 놓인다. 그 결과 이해는 모든 것을 대상화시키면서 ‘나’만을 남기는 작업이 된다.⁸⁾ 이것은 이해를, 통념과 다르게, 지배와 폭력을 함축하는 것으로 규정하는 것이다. 이와 같이 가능성의 영역의 주된 추동력이 이해라면, ‘불가능성’⁹⁾은 ‘이해’에 대한

6) *EI*, “...la compréhension, mode essentiel de la possibilité...”, p.61

7) Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975, p.11.

8) 이것은 종합을 지향하는 변증법적 환원과 축소의 과정에서 대상을 포섭하고 지위가는 과정과 맞물려 있다. 변증법적 사유에서 ‘대상’은 일치와 조화를 위해 극복해야 할 것으로 다뤄지고, 결국 ‘나’의 지배와 인식을 위한 것으로 취급된다. *EI*, pp.59-64 참조

9) 불가능성은 바타이유에게도 중요한 주제이다. 블랑쇼는 바타이유와 특히 이 부분에서 지적 교류가 활발했다. 바타이유는 언제나 가능한 것과 불가능한 것이라는 두 개의 언어를 가지고 작업했다. 가능성과 불가능성은 제 3의 매개항에 의해 변증법적인 종합으로 가기 위한 모순으로서 존재하는 것이 아니라, 그 자체 독자적이고 유일한 ‘글 쓰기’의 공간을 구축한다고 한다. 그는 한계를 직면한 인간이 이성적 책략을 따르지 않고, 어떤 회피나 축소없이 수용하고자 할 때 필연적으로 직시하게 되는 것이 ‘야생의 불가능성 la sauvage impossibilité’이라고 한다. Joseph Cohen, *Histoire d'une page, Nouvelle lectures de Georges Bataille*, Lignes 17, mai 2005, pp.24-39 참조.

거부이자 저항이라고 할 수 있다. 유용성과 합리성의 세계를 살아가는데 절실한 도구인 '이해'를 거부하는 불가능성의 영역은 '전도된 세상'에 속한다. 그러나 블랑쇼는 '불가능성'이 단지 가능성에 반대되는 부정으로 존재하는 것이 아니라고 한다. 불가능성은 가능성과 반대로 존재하는 것이 아니라 '다르게' 존재하는 것이다. 그는 이런 불가능성의 특징을 '중단할 수 없는 incessant' 시간, '포착할 수 없는 insaisissable' 직접성, 무한한 전복으로 드러나는 '비변증법적인 non dialectique' 움직임이라고 세 가지로 설명한다.¹⁰⁾ 한마디로 기존의 사유와 변증법적 종합을 벗어난 지속적인 움직임이다.

따라서 불가능성은 기존의 척도와 법칙을 벗어나는 '낯선 것' '이질적인 것'을 향해 접근하는 움직임이 된다. 문학이 불가능성의 영역과 관련이 있다면 더 이상 안정적이고 친숙한 공간에서 살아가는 것과 관련을 지닐 수 없고, 기존의 논리로 해결할 수 없는 문제들에 직면하게 될 것이다. 우리는 이런 사실을 블랑쇼가 불가능성에 대한 질문을 '어둠의 발견'¹¹⁾에 대한 질문으로 바꾸어 놓는 것을 통해 확인한다. 그의 말에 따르면, 글을 쓴다는 것은 체계적 담론을 구성하는 낯의 범주를 벗어난 '어둠'을 향해 가는 것이고, 숨어있는 것이 드러나는 '밤'과 연결되는 작업이다. 레비나스는 블랑쇼 문학은 "진리가 아닌 비-진리"¹²⁾를 향해 나가는 것이라고 한다. 여기서 우리는 진리가 아닌 '비-진리'를 향해 간다는 말의 의미를 묻지 않을 수 없다. 그것은 블랑쇼에게 문학이 대상을 포섭하고자 하는 '이해'를 넘어서는 것으로, '방황'하는 자의 모험과 관련이 있는 것이기 때문에 그렇다. 이런 관점에서 보면 작가는 세상에서 거처를 박탈당한 존재이고, 작품은 의미화를 벗어나는 공간이다. 그럼에도 작품의 실현을 추구하려는 작가는 자기 본질과 진리에 대한 권리조차도 위협에 내걸고 방황의 불행을 감수한다. 결국 블랑쇼에게 중요한 것은 '발견'이라는

10) *El*, pp.64-65

11) *ibid.*, "Comment découvrir l'obscur? Comment le mettre à découvert?", p.62

12) Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p.19

행위다. '발견'은 움직임 속에서만 수행되는 것이기에 필연적으로 정주를 거부하기 마련이고, 문학이 발견 자체라는 말은 '기존의 지식으로 환원시킬 수 없는 고유한 진실'이 문학에 있다는 의미이기도 하다.

그런데 블랑쇼의 문학이 애써 발견하는 것이 바로 '어둠'¹³⁾이다. 더구나 이 어둠은 빛으로 인도하는 어둠처럼 매개적인 것이 아니라 어둠 속의 어둠이고, 쉼 곳도 머물 곳도 없는 공간이다. 그러므로 문학이 발견하는 어둠은 본질적인 것, '존재의 심연'이자 사유에 밀도와 내밀함을 부여해주는 무엇이라고 할 수 있다. 이러한 문학이라면, 문학공간의 언어는 지배와 예속의 언어가 될 수 없고, 작가는 세상의 권력이나 실질적인 힘과 무관한 존재가 된다. 실질적인 힘을 지니지 못한 채 글을 쓰는 자아가 세계와 조화로운 통일성을 가질 수는 없다. 여기에서 우리는 '불가능성의 글쓰기'와 맞물린 주체의 상황에 대해 살펴볼 필요를 느낀다. 정체성의 위기를 겪으며 새로운 상황에 놓인 주체는 언어와 새로운 관계를 만들어낼 것이기 때문이다.

2.1.2. 주체의 상황: 무력함의 체험과 수동성

블랑쇼는 아우슈비츠의 체험을 '전신화상 toute-brûlure'¹⁴⁾에 비유했다. 어떻게 해도 가릴 수 없는 상처, 살아있음의 고통이 죽음보다 더 강할 수 있다는 의미일 것이다. 아우슈비츠의 체험은 실존을 오히려 우연적인 것으로 만들어버렸다. 아우슈비츠처럼 죽음이 오히려 일상이고 체계적으로 행해지는 상황 속에서는 실존이 우연적 의미를 지니게 된다는 뜻이다. 생명을 가진 인간에게 이런 실존의 우연성은 근원적인 상처이자 불안이 될 것이다. 작가 역시 인간이기에, 누구보다 시대의 상처에 예민한 인간

13) *ibid.*, pp.21-22, 레비나스는 하이데거는 모든 인간 활동의 본질적 형태를 진리로 해석했고, 그 결과 하이데거에게 예술은 빛이었고 머물 수 있는 세계를 구축하는 것이었다고 한다. 이와 비교해 블랑쇼에게 예술은 어둠을 발견하는 일이었고, 밤의 어두운 빛으로 세계를 해체하는 것이라고 한다.

14) *L'Écriture du Désastre*, Gallimard, 1980, (이하 ED라고 표기한다.), p.80

이기에, 시대의 '어둠'과 고통을 벗어날 길이 없을 것이고, 결코 조화로운 존재가 될 수 없다.

그런데 블랑쇼는 일관되게 작가가 추구하는 것은 바로 작품이고, 작가는 작품의 요구를 따라 희생하는 자라고 한다. 여기에서 '희생'이라는 말은 작가가 작품을 위해서 '살아있는 빈자리'¹⁵⁾가 되어야 한다는 의미이다. 작가는 빈자리가 되어 작품의 부름을 따라 공명해야 한다. 그는 이런 희생을 글쓰기의 위험이자 작가의 위험이고, 문학적 노력의 처음이라고 여겼다. 결정되지 않고 비어있는 존재인 작가는 『햄릿』의 유령의 목소리에 비유되기도 한다. 그것은 세상 어디에도 자리를 잡을 수 없는 '떠도는 자의 목소리'에 대한 비유다. 이러한 목소리가 세상을 지배하거나 장악하는 일은 애초 불가능한 일일 것이다. 따라서 그의 글쓰기에서 작가는 '나'라고 말을 하고 있지만 작품에 통일성을 부여하는 권리를 가진 주체가 될 수는 없다. 이와 같이 블랑쇼의 글쓰기의 주체는 세상에서 뿌리 뽑힌 존재로 '무력 impuissance'을 체험하는 자이다.

그렇다면 어떻게 이 '무력함'은 글을 쓰는 힘이 되는 것일까? 우리는 그 중요한 단서를 블랑쇼가 제시하는 『바틀비 Bartleby』¹⁶⁾의 해석에서 확인한다. 그는 바틀비가 필사하는 일을 거부할 때, (Je préférais ne pas-.)¹⁷⁾ 아무 것도 결정하는 것이 없지만 거부 이상의 의미를 지닌다고 강조한다. 바틀비의 거부를 '말하려는 것의 포기'이고, '자아의 비워냄'이

15) *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p.293-294, 블랑쇼는 작가의 빈자리를 "불가능성의 시련"을 겪는 지점이라고 한다. 이것은 작가의 개별적 특성이 아니라 '비인칭성'과 '익명성'을 가리키는 것으로 해석된다. 이 빈자리에 들어서는 것은 '언어'이고, 그것은 힘의 부재와 무력으로 드러날 것이다.

16) 허먼 멜빌 (Herman Melville, 1819년 ~ 1891년) 이 1853년 발표한 소설, 『필경사 바틀비』, 한기욱 역, 창비, 2010, pp.49-102 참조.

17) "하지 않는 편이 좋겠습니다. I would prefer not to" 이 말은 바틀비가 고용주인 변호사의 지시에 대해 되풀이해하는 말이다. 바틀비의 이 말이 갖는 함의를 들뢰즈와 지젝 등이 독창적이고 정치적인 주체로 해석한 것이 관심을 자극하면서 국내에서도 이 '저항'의 의미를 해석한 연구들이 많이 나왔다. 흔히 자본주의와 비인간적인 사회 구조에 대한 저항으로 해석을 하는데, 블랑쇼의 해석은 저항의 목표나 극복의 대상을 정한 것이 아니라 주체 자체의 '무력'을 의미하는 근본적인 '수동성'과 연결 지은 점이 특징이다.

고, “수동성의 최초단계”¹⁸⁾라고 해석한다. 블랑쇼가 말하는 수동성의 공통적 특성은 ‘익명성과 자기 상실, 모든 종속관계의 상실’ 등이다. 바틀비의 수동성은 존재의 상실로까지 이어진다. 결국 바틀비는 굶주림과 고독을 겪으며 소진된 상태로 죽는다. 우리는 블랑쇼가 이런 방식으로 수동성의 의미를 해석하는 것에 주체의 무력함을 이해하는 단서가 있다고 생각한다. 만약 이 수동성이 능동성에 대립하는 반대향으로 작동한 것이라고 본다면, 그것은 단순한 포기에 지나지 않을 것이다. 그러나 블랑쇼는 바틀비의 거부를 “돌이킬 수 없는 결단 la décision irréparable”¹⁹⁾과 같다고 해석함으로써 단순한 포기여기지 않는다. 다시 말해 바틀비의 수동성을 유한한 자기, 닫힌 자기를 벗어나는 결과에 이르고, 모든 종속에서 벗어나는 결과를 야기한다고 본 것이다. 이와 같은 ‘기이하고 무감한 방식의 수동성’, 이것이 무력을 체험하는 자가 할 수 있는 대답의 극단이야 아닐까 생각한다. 사실 주체가 무력하다고 해서 그의 영향력까지도 쉽게 무시할 수 있다고 생각하는 일은 어리석다. 무력을 체험하는 주체는 절망의 절실함 때문에 오히려 더욱 근본적인 질문을 던지게 되는 힘을 지닐 수 있다.

무력이 역설적으로 ‘결단’에 도달하는 힘이 되는 바틀비의 선택을 보여줌으로써 블랑쇼는 작가의 운명이 ‘불행’과 ‘실패’로 연결된다는 사실을 확인하고자 했을 것이다. 그런데 작가의 이런 운명은 어떤 의미를 지니게 되는 것일까? 우리는 작가의 ‘불행’ 역시 행복의 반대 의미로 축소되지 않는다고 본다. 작가가 체험하는 ‘실패’조차 오히려 실패를 통해 드러나는 모순들로 문학적 노력을 보여주는 것이라고 한다면, 작가의 불행은 실패를 무릅쓰게 만드는 ‘능동적 선택’이 될 수 있다. 안주는 그저 행복한 자의 몫일 것이기 때문이다. 이런 사실은 블랑쇼가 바틀비의 한결같은 대답을 ‘수동성에 기반한 전투’로 보고, 카프카가 행했던 문학의 전투와 같은 전투로 해석하는 것을 보면 더욱 분명해진다.

18) *ED*, p.33

19) *ibid.*, p.48

카프카가 우리에게 주었던 것, 우리가 받아들이지 않은 선물, 그것은 문학에 의한, 문학을 위한 일종의 투쟁이다.[...]필경사 바틀비도 단순한 거부가 아닌 것으로 행해지는, 같은 투쟁에 참여하고 있다.²⁰⁾

Ce que Kafka nous donne, don que nous ne recevons pas[...]Bartleby l'écrivain' appartient au même combat, dans ce qui n'est pas la simplicité d'un refus.

블랑쇼는 '선물 don'을 '유용성을 벗어난 것, 교환될 수 없는 것, 상실에 대한 요구'로 설명한다. 그리고 선물을 준다는 의미를 '수동적인 정열', '뿌리 뽑힌 자아'와 연결 지어 설명한다.²¹⁾ 여기에서 우리는 세상에서 소외된 '카프카-바틀비'의 고독과 방향이 문학적 투쟁의 원칙이었고, "자기 상실 sa propre perte"²²⁾이라는 투쟁의 목표는 새로운 자유를 위한 것이었음을 이해하게 된다. 이와 같이 '불가능성의 글쓰기'는 '실패의 미학'에 기대어 이뤄진다. '문학의 전투'는 권력과 영광을 위한 것이 아니다. 그것은 심오한 차원의 거부이고, 무한한 인내 속에서 이항대립을 넘어선 차원의 수동성의 정열을 보여준다. 다시, '이항대립을 넘어선' 수동성이라는 의미에 주목해야 한다. 만약 수동성이 이항대립의 한 향으로 존재하는 것이라면, 그것은 결국 지양과 종합의 과정을 거쳐 '동일성'으로 회귀할 것이기 때문이다. 우리는 이처럼 수동성에 기반을 두고 행해지는 문학의 투쟁을 진정한 문학의 노력으로 보고, '한계체험'과 관련해서 해석하고자 한다.

20) *ibid.*, p.213

21) *ibid.*, pp.139-142 참조.

22) *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p.82

2.2. 한계체험과 재현불가능성

2.2.1. 재난의 글쓰기와 한계체험

앞서 ‘불가능성의 글쓰기’의 배경에는 ‘재난’의 체험이 놓여있다는 사실을 고찰했다. 재난은 모든 체험을 황폐화시키고, 재난의 체험을 겪는 주체는 언제나 주체성을 비워낸 채 수동적인 존재가 되어 가능성을 벗어나기 때문이다. ‘불가능성의 글쓰기’는 아우슈비츠가 일어났던 사실을 어떻게 말할 것인지에 대한 절망적인 질문에서 시작된다. “말할 수 있을 것인가? 공포가 아우슈비츠를 지배하고, 무의미가 기록을 지배한다고 *Peut-on dire :l'horreur domine à Auschwitz, le non-sens au Gloug?*”. 공포속에서 모든 가치가 파괴되고 한 문명의 야만성이 드러났던 ‘전멸의 수용소’에 대한 체험은 “잊는 것도 기억하는 것도 불가능한”²³⁾ 이해 불가능한 사건이었다. 블랑쇼가 이와 같은 재난의 체험을 ‘불가능성의 글쓰기’로 전환시키면서 확인하게 되는 것은 아우슈비츠의 기억이 빚어낸 이율배반이다.

그곳(아우슈비츠)에서 모두의 소원: 마지막 소원
무슨 일이 일어났는지를 알아라, 잊지 말라,
동시에 결코 당신은 알지 못할 것이다.²⁴⁾
Le voeu de tous, là-bas,(Auschwitz)
le dernier voeu: sachez ce qui s'est passé, n'oubliez pas,
et en même temps jamais vous ne saurez.

재난의 혼돈 속에서 궤도를 잃은 우주²⁵⁾는 이 세상이 더 이상 동일성의 체계로 설명될 수 없다는 사실을 암시한다. 그리고 잊지 않아야 한다고 다짐을 하지만 파악이 불가능한 재난의 체험은 ‘불가능성’과 관련해서

23) *EI*, p.200, “Impossible de l'oublier, impossible de s'en souvenir.”

24) *ED*, p.131

25) *ibid.*, p.121, “Le désastre, rupture avec l'astre, rupture avec toute forme de totalité.”

드러난다. 블랑쇼는 이것을 '기억의 불가능성'으로 칭하고 망각의 언어와 연결 짓는다. “재난은 망각과 관련이 있다; 기억이 없는 망각 *Le désastre est du côté l'oubli : l'oubli sans mémoire.*”²⁶⁾ 이와 같이 재난의 글쓰기는 '기억의 불가능성'의 문제를 남긴다. 주의할 것은 '기억의 불가능성'이 '망각'의 언어와 연결된다고 해도, 이 경우의 망각 역시 기억과 이항 대립 속의 반대항이 아니라는 사실이다. 블랑쇼에게 '망각'은 '기억할 수 없는 것을 기억하고자 할 때' 드러난다. 망각은 '기다림' 속에서 이뤄지고, 우리를 '바깥'으로 이끈다. 이 지점에서 우리는 '망각'이 바로 '불가능성'과 조응한다는 사실을 이해한다. 이와 같이 '불가능성의 글쓰기'는 언제나 이항대립과 변증법의 힘을 벗어난 시도가 된다. 따라서 망각의 언어는 종합적인 체계를 지닌 담론을 구축할 수가 없다.

이와 같은 '불가능성의 글쓰기', 궤도를 이탈한 '재난의 글쓰기'가 이르는 곳이 한계이고, 한계체험은 문학체험이 된다. 한계체험은 이항대립을 벗어난 극단의 체험이고 블랑쇼는 여기에 본질적 의미를 부여하기 때문이다. 이런 사실은 한계체험을 형상화한 대표적인 예이자 그의 문학적 논의의 핵심에 닿아있는 '오르페우스 신화'를 살펴보면 분명해진다. 오르페우스를 추동하는 욕망은 에우리디케를 구해내는 것이지만, 에우리디케는 언제나 환영으로만 존재하는 텅 빈 어둠이다. 따라서 오르페우스를 지옥으로 이끈 욕망은 언제나 '닿을 수 없는 분리'이자 '넘을 수 없는 간격'으로 존재한다. 어둠이 되어 사라진 에우리디케를 향한 욕망은 결국 욕망 자체가 오류가 되는 결과를 낳는 것이다. 따라서 한계체험과 맞닿는 욕망의 추구는, '무한한 움직임'으로 반복될 뿐이다. 오르페우스 신화를 통해 우리는, 한계가 언제나 '움직이는 한계'이고, 한계가 여는 공간은 언제나 다른 지역, “비워있음과 분산의 공간 *espace du vide et de la dispersion*”²⁷⁾이라는 사실을 이해한다.

그렇기에 한계가 여는 공간에서 보게 되는 것은 언제나 '부재 *absence*'

26) *ibid.*, p.10

27) *ibid.*, p.274

일 뿐이다. 블랑쇼는 ‘부재’를, ‘에우리디케-말할 수 없는 것’의 체험을, 어떻게 ‘글쓰기’로 만들어나갈 것인지를 천착한다. 부재의 표현을 위해 그가 제시하는 것은, 소유를 위해 모든 것을 파괴하는 오르페우스의 ‘시선 regard’이 아니라 지옥을 뚫고 들어가는 오르페우스의 ‘노래 chant’이다. 노래는 ‘재현 représentation’과 ‘의미화 signifiante’를 벗어난 언어이다.²⁸⁾ 이와 같이 모든 것이 무너져 내리는 지점, 텅 빈 어둠, 심연을 뚫고 들어간 하계의 노래가 바로 ‘바깥의 체험’이고, ‘불가능성의 글쓰기’라고 할 수 있다. 죽어 갈기갈기 찢긴 상태에서도 끝내 멈출 수 없었던 오르페우스의 노래는 지옥을 빠져나온 자가 지닐 수 있었던 유일한 희망의 형태일 것이다. 유한한 목숨과 낯선 체험의 공포를 뚫고 지속되는 ‘노래-글쓰기’이다. 오르페우스가 지옥에서 보았던 ‘공허-부재’는 ‘낯섦’의 체험이고, 기존의 어떤 지식이나 체계로 환원시킬 수 없는 체험이다. 따라서 이 낯섦의 체험에는 사회가 배척한 것들, 철학이 배제한 것들이 담겨 있을 것이다. 그것은 지식에 선행하는 ‘미지의 것 inconnu’을 포착한 체험이다. 블랑쇼는 ‘미지의 것’을 감지하면서 우리를 사로잡고 뒤흔드는 “타자에 대한 어떤 예감 quelque pressentiment de l'Autre”²⁹⁾을 느낀다고 한다. ‘한계’는 언제나 기존의 지식이나 척도로 측정할 수 없는 존재와 사유를 제시하기 때문이다. 결국 사유의 끝까지 가서 직면한 ‘한계’에서 만나는 문제가 ‘타자’의 문제이고, 이에 대한 사유가 블랑쇼 글쓰기의 핵심으로 부각된다. 우리는 ‘한계’가 모든 체계를 거부하는 ‘바깥’과 관계를 맺고 있다는 사실을 염두에 두고, 타자에 관한 논의를 전개하고자 한다.

2.2.2. 타자의 발견과 환원불가능성

‘바깥’과 관계를 맺은 채 기존의 지식이나 체계에 의존하지 않는 ‘한계’에서 만나는 타자는 결코 동일자의 반복이 아닐 것이다. 블랑쇼의 ‘타자’

28) *ibid.*

29) *ibid.*, p.74

에 대한 사유에는 레비나스의 영향이 절대적이었다. 그와 레비나스는 1927년 스트라스부르에서 만나 평생의 우정을 나눴고 깊은 영향을 주고 받았는데, 특히 '타자'에 관한 사유가 그렇다.³⁰⁾ 블랑쇼는 레비나스의 철학이 타자에 대한 책임 속에서 철학의 본질을 직시하는 것이라고 한다. 레비나스는 타자를 "얼굴의 현현"³¹⁾을 통해 접근하는데, 타자의 얼굴은 스스로 나타나는 절대적 경험이고, 참된 인간성의 차원을 열어주는 것이라고 한다. 인간의 얼굴만이 무의미하고 부조리한 실존의 익명성을 깨뜨릴 수 있다고 여기기 때문이다. 사실 레비나스가 '타자'의 존재를 철학의 핵심으로 삼은 배경에도 전쟁의 체험이 있다. "전쟁의 폭력과 서양 철학이 전체주의적"³²⁾이라는 공통점을 지니고, 인격을 하나의 체계에 종속시킨 결과 인격의 가치를 부인하기에 이르렀다고 본 것이다. 그는 타자를 결코 "나로 환원할 수 없는 사람"³³⁾으로 보고, 타자와 맺는 관계를 통해 주체성을 규정한다. 그리고 수동성보다 더 수동적인 주체, 타인의 짐을 대신 질 수 있는 책임적 주체를 제안한다. 타인을 위해 책임질 수 있다는 것을 "타인을 위해 고통받을 수 있는 것"³⁴⁾으로 해석해서 새로운 주체성의 의미를 구성한 것이다.

블랑쇼는 레비나스가 말한 타자가 "나를 절대적으로 넘어서는"³⁵⁾ 초월성을 지닌다는 사실을 인정하고, '타자'의 얼굴이 보편적인 인간성을 열어준다는 생각을 공유한다.³⁶⁾ 블랑쇼의 타자에 관한 사유는 '유대적인 것'

30) 윌리엄 라지, 앞의 책, 『블랑쇼의 감춰진 삶』, pp.24-30 참조.

31) 강영안, 『타인의 얼굴』, 문학과지성사, 2005, p.35,

32) 같은책, p.30

33) 같은책 p.74

34) 같은책, p.79

35) *EI*, p.74

36) 레비나스와 블랑쇼는 타자의 초월성을 인정하고 있다. 이것은 '절대적인 타자'의 가치를 인정하는 것이기도 하다. 그러나 레비나스의 타자의 개념은 '무한자-신'을 향한 움직임으로 결부되고 존재 자체의 실현을 이루는 윤리적 성격으로 귀결되는 반면, 블랑쇼의 타자 개념은 머물지 못하고 떠돌며 '바깥'과 관계를 맺고 '중립'을 개방하는 '비인칭'의 성격이 부각된다. 이에 대해서는 〈Connaissance de l'inconnu〉, *EI*, pp.70-83, 참조.

에 대한 사유와 연결되고 확장된다. 그에게 ‘유대적인 것’은 단순히 수난 받는 민족의 표상이 아니다. 그는 *무한한 대화*에서 유대적인 것을 ‘추방과 탈출, 성서적 의미에서 사막을 헤매는 노마드적 운명’으로 해석한다. 유대민족의 추방과 방황은 고통이고 고난의 체험이지만 그렇다고 부정적인 의미만을 지니지 않는다. 그것은 ‘해방, 탈출’의 의미도 갖는다. 그리고 타자는 언제나 나를 벗어나면서 내게 강요되는 존재이기에 나와 ‘다른 곳’에 있고, 그로 인해서 “재현의 지평으로 기입되지 않는다”³⁷⁾고 한다. 이에 따르면 타자는 우리가 자신을 무한히 넘어서도록 의무를 부과하는 존재이다. 결국 타자를 만나고 받아들이는 ‘타자성’의 수용을 통해서 타자를 전체화시키지 않게 되는 것이다. 우리는 블랑쇼가 시도한 ‘대화 *entretien*’의 형식도 이런 자각과 관련이 있다고 생각한다. 대화는 타자에게 말을 걸고, ‘응답’을 하는 것이 필수적이기 때문이다. 그가 “미지의 상대와 관계를 맺기 위해서 유지해야 하는 환원할 수 없는 거리”³⁸⁾를 강조하는 것도 결국 타자를 동일성으로 환원시키는 것을 막기 위한 노력이다.

우리가 주목하는 것도 타자의 수용이 총체성으로 종합되는 관계로 귀속되지 않고, “동일성이 없는 복수성과 관계 *rapport avec la pluralité sans unité*”³⁹⁾를 맺으며 고유한 목소리를 제시한다는 사실이다, 따라서 여기에서 이해할 수 있는 것은 ‘대화’ 역시 변증법적 담론을 거부하고, ‘차이’를 수용하는 글쓰기를 탐색한 결과라는 점이다. 더불어 타자와 윤리적 관계를 강조하면서 인간의 보편적 결속을 강조하는 철학을 세운 레비나스와 달리, 블랑쇼는 타자와 관계를 ‘언어’에서 확인하고자 했다는 차이와 특징도 이해하게 된다. 결국 블랑쇼는 모든 것이 무너져 내리고, 위반의 움직임을 통해 도달한 ‘한계’를 사유하면서 ‘차이’를 기반으로 하는 ‘불가능성의 글쓰기’를 시도하는 것이다.

블랑쇼가 ‘차이’를 기반으로 한 글쓰기에서 이질적인 것을 어떻게 결합

37) *ibid.*, p.75

38) *ibid.*, p.212

39) *ED*, p.126

할지를 고민하면서 제안한 것이 바로 '복수의 말 parole plurielle'이다. '복수성'은 '차이'를 구성하는 이질적인 것들을 표현하기 위한 필연적인 결과이다. '복수의 말'을 구성하는 파편은 모순적인 것을 한데 모으는 방식으로 작동하기 때문이다. 주의할 것은 '파편적인 글쓰기'가 단지 길이가 짧은 글이 아니라는 사실이다. 이것은 블랑쇼의 말을 확인하면 더욱 분명해진다. 그는 "모든 것이 다 말해지고 남은 것은 재난뿐일 때"⁴⁰⁾ 가능한 것이 '파편 le fragmentaire'이라고 한다. 그렇다면 '파편적인 글쓰기'는 '불연속 discontinuité'과 '정지 arrêt'의 움직임 속에서 생성을 자극하는⁴¹⁾ 글쓰기이다. '파편'은 이와 같이 '동일성'을 벗어나 떠도는 것을 불러들이는 글쓰기이다. 우리는 '파편적인 글쓰기'를 통해서 '불가능성의 글쓰기'가 어떻게 전체화된 담론의 체계를 거부하는지를 확인할 수 있다. 더불어 과연 '한계'에서 듣게 되는 목소리, '불가능성의 글쓰기'는 무엇을 말하기 위한 것인지를 묻게 된다.

2.2.3. 이의제기의 움직임과 재현의 불가능성

블랑쇼에 의하면 "한계체험은 인간이 근본적으로 질문을 던지고자 결정했을 때 만나게 되는 응답 L'expérience-limite est la réponse que rencontre l'homme, lorsqu'il a décidé de se mettre en question."⁴²⁾이라고 한다. 질문의 대상이 무엇이든 '신'이나 '동일성'과 같이 확고했던 기존의 사유를 향해 던지는 근본적인 질문에 답을 줄 수 있는 담론을 찾을 수 없기 때문일 것이다. 그렇다면 새로운 길을 찾을 수밖에 없고, '한계 체험'은 블랑쇼가 이런 탐색 속에서 발견한 응답이자 전망이다. 그러나 이 전망은 가능성의 영역을 제시하지 못한다는 점에서 본질적인 결여를 안고 있고, 응답은 오히려 질문 그 이상의 질문으로 이어진다. 이것은 한계체험이 "역사 전체를 가로지르는 이의제기의 움직임 Mouvement de

40) *ibid.*, p.58

41) *EI*, p.235

42) *ibid.*, p.302

contestation qui traverse toute l'histoire[...]"⁴³⁾이기 때문이다.

‘가로지른다’는 말은 한계체험이 ‘정주’를 위한 것이 아니고 관통해 지나가는 ‘움직임’과 연결된다는 의미이다. 더불어 ‘움직임’이란 말은 고정된 형태의 의미를 구축하지 않는다는 사실을 암시한다. 결국 이의제기의 움직임은 ‘동일성’으로 회귀할 수 없는 움직임이고 새로운 전망을 열기 위한 움직임이다. ‘아우슈비츠’에서 파괴된 인간성을 목격하고, 그것을 그 무엇으로도 재현할 수 없다고 탄식하는 블랑쇼의 목소리에서 우리는 가장 강렬한 형태의 ‘이의제기’의 목소리를 듣는다. “아우슈비츠의 기억 속에서 어떻게 철학을 할 것인가, 어떻게 글을 쓸 것인가[...]? Comment philosopher, comment écrire dans le souvenir d'Auschwitz[...]?” 그런데 블랑쇼는 이런 절망을 떨치고 결코 ‘파괴할 수 없는 것 indestructible’에 대한 사유를 전개한다. “파괴될 수 없는 인간이 (그럼에도) 파괴될 수 있다”⁴⁴⁾는 말의 의미를 사유하는 것이다. 인간의 파괴라면 일시적이고 단순한 괴로움을 넘어선 집요하고 본질적인 훼손을 뜻한다. 고통이 존재 자체를 갉아먹는 고통이고, 도무지 빠져나갈 수 없는 고통일 때 파괴는 이뤄진다. 그렇다면 인간의 파괴는 ‘인간성 자체를 훼손시키는 공격’인 것이다.

그러나 블랑쇼는 어떤 폭력으로도 도달할 수 없는 것이 인간의 현존이라고 한다. 인간을 죽일 수는 있지만 “비정상적인 부재에 대한 우리의 각성 veiller sur l'absence démesuré”⁴⁵⁾으로 인해 우리는 우리의 인간다움을 지킬 수 있다는 성찰을 남긴다. 언제나 고통 속에서 고통과 더불어 이뤄지는 그의 사유는, 수용소의 사람들, 실존의 한계에서 만난 익명의 사람들이 겪었던 ‘고통’을 성찰한다. 그리고 아우슈비츠를 겪은 사람들은 아우슈비츠를 결코 끝나지 않을 체험으로 사유하게 된다고 말한다. 우리는 이 고통이 단순한 절망이나 nihil리즘이 아니고, 무한한 인내 속에서

43) *ibid.*

44) *ibid.*, p.200

45) *ED*, p.134

구현되는 수동성의 표현이고, '구원없는 글쓰기'라는 해석⁴⁶⁾에 동의한다. 어설픈 위로나 거짓 희망을 전하지 않는 '구원없는 글쓰기'는 '재현 불가능성'의 고통을 문학적으로 구현하기 위한 시도이다. '구원'을 논하기엔 지나치게 절망적인, 인간의 파괴를 목격하고 시도한 글쓰기이다.

그리고 이런 해석은 '책임'의 의미를 부각시킨다. 여기에서 책임은, 인간이 '타자의 고통에 응답하는 책임'을 뜻한다. 블랑쇼에게 책임은 언제나 타자에 대한 사유와 맞물린다. 그것은 명철한 계산에 따라 지는 책임이 아니다. 받은 것이 있어서 돌려주는, 교환의 형태를 지닌 책임도 아니다. 그에게 책임은 "상호성에 기초하지 않은 sans réciprocité"⁴⁷⁾ 책임이고, "무한한 청원 recours infini"⁴⁸⁾으로 내게 다가오는 타자의 구조요청에 대한 '응답'이기 때문이다. 이와 같은 책임 속에서 블랑쇼의 '불가능성의 글쓰기'는 구원에 의존하지 않고 말하는 것이다. 고통받고 상처받은 자들에 대한 깊은 공감과 존중이 없이는 가능하지 않은 글쓰기이다. 실존의 근원적인 상처와 고통의 한계없음에 주목한 글쓰기이다. 어떤 논리도 성립할 수 없어서 이해의 범주를 벗어나는 고통은 끝내 '재현불가능'하다. 그럼에도 '불가능성의 글쓰기'가 글쓰기가 될 수 있는 까닭은 무엇일까? 그것은 '불가능성의 글쓰기'가 제시하고자 하는 것이 '부재'이기 때문이다. '부재'는 욕망의 충족이 아닌 좌절과 실패를 드러내면서 '낯섦'의 체험을 말하게 된다. 따라서 '불가능성의 글쓰기'는 부재를, 보이지 않는 고통을, 보이는 것으로, 그러나 고정되지 않는 움직임으로 제시하는 '변형의 글쓰기'이다. 그것은 아우슈비츠의 체험을, 전대미문의 야만을, 말할 수 없다고 여겨진 극한의 절망을, '실패'의 방식 그대로 제시하는 글쓰기이다. 그리고 어떤 고통이라고 해도, 그것이 인간에 관한 것이라면, 문학만은 어루만지고 직시해야 한다는 사실의 확인이다.

46) Gerald Brun, *Maurice Blanchot The refusal of philosophy*, The Johns Hopkins Univ. press, 1997, pp.207-221 참조

47) *ED*, p.45

48) *ibid.*, p.39

3. 결론

전쟁의 체험은 어떤 말도 불가능하게 하고 침묵을 강요하지만, 동시에 절실하게 증언을 요구한다. 우리는 전쟁의 야만과 극단의 비참을 체험한 블랑쇼의 사유가 ‘불가능성의 글쓰기’로 제시되었다고 보고, 이에 대한 논의를 전개해보았다. ‘불가능성의 글쓰기’는 조화로운 세상과 삶을 말할 수 없다. 무엇보다 ‘불가능성의 글쓰기’는 상처받은 실존이 문학의 공간에서 취하는 양상이다. 이것은 문학의 공간에서 작가가 무력의 상황에 처한 것과 관련이 있다. 작가의 ‘무력’은 시대와 세계의 ‘어둠’에 조용하는 주체의 상태를 의미한다. 하지만 역설적으로 이러한 ‘무력’이, 세상의 억압적인 권위와 질서에 맞선 단호한 거부가 되는 ‘수동성’으로 전환되어 ‘불가능성의 글쓰기’를 실현할 수 있는 힘이 된다는 사실을 확인했다. 그것은 ‘불가능성의 글쓰기’가 기존의 체계로 회귀하기를 거부하는 ‘바깥’의 언어와 관계를 맺기 때문이다.

‘바깥’과 관계를 맺은 ‘불가능성의 글쓰기’는 블랑쇼의 사유에서 모든 전체성을 벗어난 어둠이고 바깥이기도 한 ‘재난’으로 제시된다. 여기에서 ‘재난’은 구체적으로는 아우슈비츠라는 역사적 사건을 가리키지만, 인간 조건을 의미하는 것으로 확장된 외연을 지닌다. 그리고 어떤 기존의 질서도 유효하지 않고, 어디에도 속할 수 없는 것들이 분출하고 무너지는 지점이라는 공통적 사실에서 ‘재난’의 의미는 ‘한계체험’과 연결될 수 있다. ‘재난’과 ‘한계’는 ‘폐허’이자 ‘토대’이고, 블랑쇼의 ‘불가능성의 글쓰기’는 그 위에서 시도된 문학적 노력이기 때문이다. 나아가 기존의 질서를 부정하는 ‘한계’에서 만나는 것은 낯센의 체험, ‘타자’임을 확인하고, 타자의 환원불가능성을 논하고자 했다. 그것은 글쓰기에서 ‘동일성’을 벗어나는 ‘이의제기’의 움직임으로 드러난다.

‘이의제기’의 움직임은 기존의 지식과 논리체계에 ‘근본적인 질문’을 던지는 것이고, 다양한 목소리를 중첩시키는 ‘복수의 말’, 특히 ‘파편화된 글

쓰기'로 제시된다. 전후에 특히 '파편화된 글쓰기'가 부각된 것은 주목할 가치가 있다. 전쟁이라는 극도의 공포와 불신을 겪고 절망에 빠진 사람들의 언어가 차분한 논리적 서술이 되는 것이 불가능하다고 여겨졌기 때문이다. 이러한 글쓰기는 쉽게 따라갈 수 있는 서사가 없고 중심이 없기에 작가에게도 독자에게도 긴장과 고통을 낳는다. '파편화된 글쓰기'는 결국 통합과 회귀가 불가능한 사유를 보여주는 것이다. 이것은 개념적인 일반화에 반대하는 것이고, '차이'에 기반을 둔 사유를 바탕으로 하는 글쓰기이다. 우리는 이런 글쓰기를 전쟁의 폭력성이 모든 것을 '동일성'으로 회귀시키려는 전체주의의 논리와 닮아있다는 사실을 간파한 블랑쇼의 거부이자 저항이라고 해석했다. 그러므로 '불가능성의 글쓰기'는 모든 전체주의의 논리를 벗어나고자 하는 문학적 전투이고, '바깥'의 언어이다. 이것은 '어둠'의 외곽지대에서 제 목소리를 내는 블랑쇼의 문학으로서는 오히려 당연한 선택이기도 하다.

더불어 우리는 '불가능성의 글쓰기'가 고통에 찢긴 현실과 오히려 관련성을 갖게 되는 것을 보았다. 세계를 의미있게 만드는 것이 타자의 고통에 귀를 기울이는 존재의 수동성에서 비롯된다는 사실을 확인했다. 타자의 고통이, 그 고통에 대한 응답이, 문학의 진정한 힘을 환기시켜 줄 수 있는 역설을 이해하고자 한 것이다. '불가능성의 글쓰기'는 낯설고, 낯선 만큼 집중을 요구하는, 새로운 글쓰기이다. 축적되는 서사를 거부하는 글쓰기이고, 그로 인해서 '비로소' 발견할 수 있는 가치가 있다. 블랑쇼는 휴머니즘을 내세운 작가가 아니지만, 시대의 절망과 고통을 외면하지 않았다. 기존의 담론으로는 말하지 못할 시대의 어둠에 조용해 새로운 형태의 글쓰기를 탐색했고, '불가능성의 글쓰기'는 그런 탐색의 결과이다. 우리는 이런 고찰을 통해서 블랑쇼를 은둔의 작가, 모든 것을 미학적으로 전환시킨 작가로 제한적으로 해석하는 것에 이의를 제기한 것이다. 그는 오히려 수용소에서 개최되는 콘서트를 예로 들어 음악의 힘으로 망각을 야기해 가해자와 피해자의 차이를 사라지게 만드는 위험을 경고했다. 나아가 그 어떤 예술이든 예술을 명목으로 내세워 인간의 불행에 모욕을

가할 수는 없다고 엄중하게 선을 그었다.⁴⁹⁾ 그의 탐색은 어떤 힘이나 폭력으로도 굴복시킬 수 없는 미약한 인간의 존엄성을 찾아내고자 한 것이었다. 그의 글쓰기에서 제시되는 ‘구원 없음’과 인간성의 ‘파괴할 수 없음’은 모든 것이 무너져 내린 자리에서 새롭게 문학의 자리를 찾아내기 위한 시도였기 때문이다.

49) *ED*, p.132, “Il y a une limite où l'exercice d'un art, quel qu'il soit, devient une insulte au malheur. Ne l'oublions pas.”

참고문헌

1. 블랑쇼 작품

- 『문학의 공간』, 박혜영 역, 책세상
『카오스의 글쓰기』, 박준상 역, 그린비, 2012
L'écriture du désastre, Gallimard, 1980.
Le livre à venir, Gallimard, 1959.
L'entretien infini, Gallimard, 1969.
L'espace littéraire, Gallimard, 1955.

2. 잡지 및 논문

- 박규현, 모리스블랑쇼에게 있어서 재난의 경험으로서의 글쓰기, 프랑스어
문교육 제21집 (2006. 2)
Blanchot dans son siècle, Sens Public 2009
Cohen Joseph, *Nouvelle lectures de Georges Bataille*, Lignes 17, mai
2005,

3. 블랑쇼연구서

- 울리히 하세, 윌리엄 라지 지음, 『모리스블랑쇼 침묵에 다가가기』, 최영
석 옮김, 엘피, 2008
BRUN, Gerald, Maurice Blanchot: *The refusal of philosophy*, The
Johns Hopkins University Press, 1997.
CLARK, Timothy, *Derrida, Heidegger, Blanchot*, Cambridge University
Press, 1992.
COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*,
Gallimard, 1971.
CRITCHLEY, Simon, *Very Little... Almost Nothing*, Routledge, 2004.

LARGE, William, *Emmanuel Levinas and Maurice Blanchot*, Clinamen Press, 2005.

Leslie Hill, Brian Nelson, *After Blanchot*, University of Delaware Press, 2005

LEVINAS, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975

4. 일반연구서

강영안 저, 『타인의 얼굴 레비나스의 철학』, 문학과지성사, 2005

한국프랑스철학회 편, 『프랑스철학과 문학비평』, 문학과지성사, 2008
아도르노, 호르크하이머 공저, 김유동 역, 『계몽의 변증법: 철학적 단상』, 문학과지성사, 2007

〈Résumé〉

L'écriture de l'impossibilité chez M. Blanchot
- Réflexion sur Auschwitz -

YU Chi-Jeong

Notre recherche a tenté de faire la lumière sur une caractéristique de l'écriture de Maurice Blanchot après la Seconde guerre mondiale. La notion de l'impossibilité a été analysée sous un aspect particulier de l'écriture qui a permis de montrer qu'elle. Cela ne se limite pas à une l'opposition binaire à la possibilité, au contraire, elle constitue la marque de l'incommunicabilité de l'expérience de la guerre, en particulier l'expérience extrême d'Auschwitz.

L'écriture de l'impossibilité peut être illustrée par un extrait de *L'Entretien infini et l'Écriture du désastre*. Pour cela, d'abord nous essayons de rechercher le sujet. L'écriture de l'impossibilité ne peut se construire sur une identité de sujet. Elle modifie le statut de l'écrivain qui se caractérise par l'impuissance du sujet souvent devenu anonyme.

C'est le désastre qui assume le rôle central dans la pensée de Blanchot après la Seconde guerre mondiale. La notion du désastre signifie ici la rupture avec toute la totalité. Cela aboutit à l'expérience de la limite. Notre étude souligne que l'écriture de l'impossibilité est mis en rapport avec le désastre par le biais de la littérature.

Finalement l'écriture de l'impossibilité constitue une nouvelle écriture qui concerne entre l'annihilation de l'être et la question de l'oubli provoqué par la guerre. L'écriture de l'impossibilité produisant une écriture fragmentaire, il est possible de parler un combat littéraire qui refuse l'uniformation par le totalitarisme. Ce qui est intéressant, c'est cette contestation fondamentale, cette réinvention de liberté, cette

expérience de la limite qui permettent d'éveiller la résistance et la responsabilité de l'être humain.

주 제 어 : 불가능성(l'impossibilité), 주체의 무력함(l'impuissance du sujet), 재난(le désastre), 한계체험(l'expérience de la limite), 이의제기(la contestation)

투 고 일 : 2015. 12. 10

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

H. Barbusse의 『포화』에 대한 소론

이재룡
(숭실대학교)

차례

서론	3. 참호전의 일상 : 시공간 인식의 특징
본론	4. 연대감과 갈등
1. 기록의 의미와 한계	5. 전쟁의 재인식과 혁명
2. 구성 : 주인공 없는 소설	결론

서론

드골에 따르면 프랑스는 1914년에 시작된 독일과의 전쟁을 1945년에 끝마쳤다.¹⁾ 1차 대전의 종전과 2차 대전의 발발 사이의 기간까지 잠재적 전쟁기로 간주한 그의 관점에서 보면 프랑스는 30년 전쟁을 치룬 셈이지만 역사가들은 전쟁 준비기와 전후 마무리 기간까지 포함하여 이십세기 전반 반세기를 뭉뚱그려 전쟁기로 삼고 있다. 따라서 20세기의 유럽, 혹은 프랑스를 이해하는 데에 전쟁은 간과할 수 없는 상수 요인이다. 양차 대전 중 프랑스가 “대전쟁 Grande Guerre”이라 부르는 1차 대전은 유난히 잔혹한 전쟁으로 기록된다. 실제로 2차 대전이 6배나 많은 인명피해

1) “Dans son message du 18 septembre 1941, Charles de Gaulle affirme: En réalité le monde fait la guerre de trente ans, pour ou contre la domination universelle du germanisme.”, Barjot, Dominique et alias, *Les sociétés, la guerre, la paix, 1911-1946*, Paris, SEDES, 2003, p. 43.

를 끼쳤음에도 불구하고 1차 대전이 유독 참혹한 전쟁으로 기억되는 것은 각종 현대적 무기가 동원된 최초의 기계전으로서 인류가 이전에 겪지 못한 가공스런 야만의 체험이었기 때문이다.²⁾ 공식 기록상의 편차를 감안해도 1차 대전 중 최소한 9백만 명의 군인이 전사했고 8백만 명이 불구자가 되었으니 매일 평균 6천명이 죽었던 셈이다. 그 결과 당시 유럽에서 가장 큰 제국이었던 오스트리아-헝가리 제국을 비롯해서 러시아제국, 오스만 제국, 독일제국이 동시에 멸망하면서 유럽의 지도가 바뀌었다. 프랑스의 경우 “1차 대전의 휴전 당시 프랑스는 전체 인구의 20.5%에 해당하는 8백만 명의 장정 (영국 12.5%, 미국 3.7%)을 모병하였다. 프랑스는 1백 40만 명을 잃었으며, 더욱이 3백만 명의 부상자 (그 가운데 75만 명이 완전한 불구자가 되었다)가 생겼다. 그러므로 전쟁 전야에 프랑스에 살았던 (20세에서 45세 사이의) 10명의 젊은이 가운데 2명이 사망했고 1명은 그의 동료시민의 부담이 되었으며 3명은 다소 장기간 동안 경제활동을 할 수 없었다.”³⁾

역사는 전쟁의 발발원인과 진행, 그리고 그 후유증을 경제, 정치, 외교, 군사적 측면에서 다루고 숫자로 기록하기 마련인 반면, 문학은 역사적 대의와 명분과 더불어 한 개인이 겪은 생생한 실존체험과 주관적 기억에 초점을 맞춘다. 숫자로 환원된 전쟁의 참상에 실감의 효과를 불어넣어 전쟁의 실존적 진실을 표현하는 것은 오로지 문학의 고유한 영역이다. 전후에 국가는 승전국과 패전국으로 나뉘었지만 참전한 개개인은 국적에 무관하게 모두 피해자였다. 전쟁을 주제로 논구한 역사와 철학이 담지 못한 개인의 생생한 체험을 되살리며 평범한 인간이 살육의 현장에서 겪은 미증유의 참상을 기록한 소설은 여타 소설과 다른 내용과 형식을 취한다. 본고는 1차 대전을 다룬 앙리 바르뷔스 Henri Barbusse의 『포화

2) “La Seconde Guerre mondiale a fait plus de six fois plus de victime que le conflit de 1914-1918, environ 60 millions de personnes, selon les estimations les plus bas.”, *ibid.* p. 48.

3) 뒤프, 조르주, 『프랑스 사회사』, 박단, 신행선 옮김, 서울, 동문선, 2000, p. 218-219.

*Le feu*⁴⁾를 중심으로 전쟁 소설의 특징을 살피고 등장인물의 입을 빌려 자신의 입장을 표명한 바르뷔스의 정치적 태도에 주목할 것이다. 전쟁 이전부터 평화주의를 주창하다가 프랑스 작가 중 최초로 공산당에 입당하여 스탈린 찬양자로 변신했던 작가의 이력은 『포화』를 전기적, 역사적 맥락에서 이해하는 데에 감안해야할 요소이다.

본론

1. 기록의 의미와 한계

1차 대전이 발발한 1914년 앙리 바르뷔스는 마흔한 살에다가 폐질환으로 소집이 면제될 수 있었으나 자원입대하여 전선에 뛰어들었다. 1873년에 태어난 작가는 고등학교시절 말라르메와 베르그송으로부터 각기 영어와 철학을 배웠고 일찌감치 문학, 특히 시에 경도되었다. 그의 생애와 작품을 연구한 앙리 에르츠는 그의 삶을 3시기로 구분한 바, 1) 방황하는 젊은이의 퇴폐적 자의식을 그린 『지옥 *L'enfer*』을 발표한 시기, 2) 전쟁을 계기로 과격한 충동과 복수심에 사로잡힌 일종의 헌신이 표현된 『포화』를 전후한 시기, 3) 그리고 전후 『광명 *Clarté*』에 집약된 사회의식이 배태된 시기로 나누고 있다.⁵⁾ 『포화』의 자료집에 요약된 그의 연대기⁶⁾는 이보다 더 세분하여 유년기와 습작기에 속하는 1873-1903, 문단 등단 시기 1894-1903, 저널리즘 시기 1896-1914, 전쟁과 정치참여 시기 1914-1917, 정치 작가 시기 1917-1935, 이렇게 다섯 단계로 그의 삶을 구분했다. 그가 발표한 작품 중 첫 번째로 주목 받은 1908작 『지옥』은 호

4) Barbusse, Henri, *Le feu*, Paris, Gallimard, "folioplus/classique", 2006. 이후 장과 쪽 수만으로 표기한 것은 이 작품에 해당된다.

5) Hertz, Henri, *Henri Barbusse*, Paris, édition du carnet-critique, 1920, p. 6.

6) 『포화』, 자료집, dossier 중 연대기 chronologie, pp. 477-487.

텔에서 장기투숙 생활 중인 독신 은행원이 옆방을 훑쳐보며 삶의 의미, 성적 충동, 관음증 등 다양한 주제를 홀로 독백하는 내용인데 이 작품은 훗날 사르트르의 『구토 *La Nausée*』에 영향을 끼쳤다고 평가된다.⁷⁾ 또한 참전 직전까지의 삶에서 주목할 만한 대목은 그가 사회주의에 경도되어 계급문제에서 비롯된 불평등과 빈곤에 깊은 관심을 기울였다는 점이다. 이 시기에 “그는 고통 받는 자들에게 사랑과 연민을 느꼈다. 그러나 과연 이에 대해 저항해야하는가, 아니면 포기해야하는가에 대해 자문했다(...) 정치와 문학이 뒤섞이기 시작했다.”⁸⁾ 극빈층을 위한 구호활동에 이끌려 사회문제에 눈을 뜬 후 전쟁의 참상을 기록한 그의 시선은 다른 작가와 달리 정치적 입장이 짙게 채색되었다. 평화주의에 경도되었던 그는 전쟁을 소재로 한 『포화』에서 특정인물을 영웅화하거나 애국심과 희생정신을 과장하는 쪽을 택하지 않았다. 오히려 그는 아나톨 프랑스의 말처럼 “조국을 위해 죽는다고 믿었지만 산업자본가를 위해 죽었다.”⁹⁾는 전쟁의 실상을 후방의 국민들에게 전달하고자 했다. 그가 목격한 바에 따르면 무명 병사들은 주변에서 무수한 인명이 살상되지만 그들의 죽음에 가치와 의미가 부여되지 않는 데에 참담한 상실감을 느꼈다. 기억되지 못하는 죽음에 대한 상실감을 보상하고 위무하는 힘, 거기에 바로 글, 혹은 기록의 가치가 있으며 바르뷔스에게 문학은 망각과 무의미에 대항하는 유력

7) 『구토』가 수록된 사르트르 전집 1권 Notice에 따르면 사르트르는 계부의 서가에 있던 이 작품을 열한 살 무렵에 읽었고 어린 나이 탓에 전체적으로 이해하진 못했지만 충격을 받았다고 회고했다. 두 작품의 유사성은 많지만 차이점도 무시할 수 없기에 전집의 편집자는 두 작품의 비교를 위해서는 별도의 심층적 연구를 필요하다고 판단했다. “바르뷔스는 이 작품을 통해 욕망의 성서를 쓰고자 했고 인간을 신성화했으며 대체로 서정적, 격정적이고 자신감 넘치는 어투로 에로스와 죽음에 매료되었다.” “Barbusse voudrait écrire la bible du désir humain, il tend à diviniser l'homme et se fascine sur l'éros et la mort.”, Sartre, Jean-Paul, *Oeuvres complètes* t. 1, Notices, Paris, Gallimard, Pléiade, 1981, p. 1665.

8) “Certes, il éprouve tendresse et pitié pour les ‘souffrants’, mais s’interroge; faut-il se révolter ou renoncer? (...) Politique et la littérature commence à se mêler.”, *ibid.* pp. 482-483.

9) Anatole France dit: “on croit mourir pour la patrie, on meurt pour les industriels.” *ibid.* p. 440.

한 무기였던 셈이다.

예컨대 『포화』의 마지막 장 「새벽」에서 한 병사는 끔찍한 살육의 현장을 체험했으나 당사자마저 곧 망각하니 이 모든 고통과 희생이 무의미하다고 한탄한다. “사람들 말이 맞아. 한 사람이 흙더미를 뒤집어 쓴 머리를 움직이지도 않고 말했다. 휴가를 나갔더니 나의 이전 생활 중 많은 것이 잊히더라고. 내가 보냈던 편지를 다시 읽어보았는데 마치 책을 펼쳐든 거 같았어. 그러나 그럼에도 불구하고, 나는 전쟁의 고통도 잊어버렸어. 우리는 망각의 기계야. 인간들이란, 생각은 조금 하지만 많은 것을 잊는 것들이야. 그게 인간이야.”¹⁰⁾ 인간을 망각의 기계라고 정의한 이 대목은 문자를 통한 기록의 당위성, 작가의 존재의미를 환기시킨다. 전쟁 체험을 바탕으로 쓴 『포화』는 소설의 장르적 속성인 허구성을 인정함과 동시에 체험의 진실성을 담보하려는 의지가 담겨있지만 전쟁기록으로서의 문학은 당연히 전쟁의 현실을 있는 그대로 담아야 한다. 물론 있는 그대로의 현실은 소설가가 아니라 역사가, 보다 직접적으로 기자들의 몫이다. 그러나 취재차 전선을 방문한 기자들을 병사들은 전혀 신뢰하지 않는다. 소설의 초반부인 2장에서 장교의 안내를 받아 참호를 둘러보는 기자들을 보고 병사는 신문내용을 비웃는 흉내를 낸다. 후방의 국민들을 대상으로 선전선동을 겨냥한 신문의 보도에 따르면 독일황제가 중병에 걸렸고, 독일군은 탄약이 떨어져 앞으로 일주일 이상 버티지 못할 것인 반면 아군 병사는 전선 생활이 너무 안락한 나머지 유일하게 불편한 점이 참호 안이 너무 따뜻한 것이라는 등, 현실과 동떨어진 선전 선동성 기록뿐이었다.¹¹⁾ 전시에는 어느 나라에서나 군인의 사기를 저하시키거나

10) “C'est vrai, c'q'i dit, fit un homme sans remuer la tête dans sa gangue. Quand j'sui' été en permission, j'ai vu qu' j'avais oublé bien des choses de ma vie d'avant. Y a des lettres de moi que j'ai relus comme si c'était un livre que j'ouvrais. Et pourtant, malgré ça, j'ai oublié aussi ma souffrance de la guerre. On est des machines à oublier. Les hommes, c'est des choses qui pensent un peu, et qui surtout oublient. Voilà ce qu'on est.”, chap. 24, p. 382.

11) “Barque prend une voix de fausset et récite en faisant semblant de tenir un papier devant son nez; - Le Kronprints est fou, après avoir été tué au

후방에 불안을 야기할 만한 기사, 혹은 적에게 도움이 될 만한 정보유통을 통제하는 검열제를 실시하게 마련이다. 병사들은 자신들의 처지를 군사우편으로 전하지만 가족들이 불안해할 것을 우려한 나머지 그마저도 여의치 않았다. 가족과 연인에게 보내는 편지, 혹은 동봉한 사진에는 여유 있고 느긋한 모습을 전할 뿐, 그들이 처한 참혹한 현실을 차마 드러내지 못했다. 예컨대 가장 치열한 전투가 상술된 20장 『포화』의 마지막 장면은 전사자의 손에 들려있는 편지로 마무리된다. 전사자 비케 Biquet는 “어머니는 내가 추위와 비와 위험 속에 있다고 믿겠지요. 전혀 그렇지 않아요. 정반대예요. 그런 것은 모두 끝났지요. 여기는 덥고 땀이 날 정도이며 햇살 아래에서 어슬렁거리는 것 외에는 할 일이 없어요. 어머니의 편지를 읽고 웃음이 났어요...”라고 어머니를 안심시키는 거짓 편지를 썼다.¹²⁾ 심지어 바르뷔스가 아내에게 보낸 편지에서도 그는 “뻔뻔스런 거짓말”로 전황의 진실을 감춘다.

“그는 1915년 1월 4일 뻔뻔스런 거짓말을 한다. ‘우리는 2선에서 휴식 중이고 참호로 투입되기 전까지 잠깐 시간을 보낼 것이요. 따라서 불안해할 이유가 없지!’¹³⁾

전쟁 중인 병사들에게 희생의 의미를 되살리고 추모하는 기록, 특히 검열되지 않은 진실의 기록은 무엇보다 중요한 가치였고 그것을 소설의

commencement de la campagne, et, en attendant, il a toutes les maladies qu'on veut. Guillaume va mourir ce soir et remourir demain. Les Allemands n'ont plus de munitions, becquètent du bois. Ils ne peuvent plus tenir, d'après les calculs les plus autorisés, que jusqu'à la fin de la semaine.”, chap. 2, p. 48-9.

12) “Tu crois que je suis au froid, à la pluie, au danger. Pas du tout, au contraire. C'est fini, tout ça. Il fait chaud, on sue et on n'a rien à faire qu'à se balader au soleil. J'ai ri de ta lettre...”, chap. 20, p. 318.

13) “Le 4 janvier 1915, il ment encore effrontément ; Nous sommes au repos, en seconde ligne, et il se passera quelque temps avant qu'on retourne dans la tranchée. Donc, n'est-ce pas, pas d'inquiétude!”, *Lettres à sa femme 1914-1917*, Paris, Buchet/Chastel, 2006, p. 15. Frédéric Rousseau의 해설 중에서.

핵심 주제로 다룬 사례는 위베르 멩가렐리Hubert Mingarelli의 『4명의 병사 *Quatre soldats*』¹⁴⁾이다. 이 작품은 소련병사의 시점에서 1차 대전을 다룬 것으로서 50장으로 나뉜 소설에서 전투 장면은 49장에 짧게 언급될 따름이다. 나머지 부분은 동부전선의 혹한을 대비한 월동기 작업에 시달리는 과정, 무료한 시간을 보내는 병사의 여가생활 등 대체로 전쟁 중 병사의 일상에 할애되었다. 비전투상황의 병사들이 질실하게 겪은 체험은 권태이다. 『포화』와 달리 동부전선의 상황을 그린 이 작품에서 무의미한 반복적 일상에 권태를 느끼는 병사들 사이에 글을 쓸 줄 아는 소년병 에브토킴 Evdokim이 23장에서 전입하자 분위기가 바뀐다. 네 명의 병사는 주사위 놀이의 승자 이름, 소총을 가장 빨리 분해, 조립할 줄 아는 병사의 이름이 그의 일기에 기록되기를 원한다. 전쟁이 멈춘 동절기가 끝나고 49장에 이르러 첫 전투에서 기관총 공격으로 하나씩 죽음과 부상을 당하면서도 그들은 자신의 용맹과 희생이 기록되길 바랐고 소년병마저 총에 맞아 일인칭 화자는 가장 먼저 그의 수첩을 회수한다. 죽음을 무릅쓰고 회수한 수첩을 그날 밤에 펼쳐보는 장면에서 반전이 벌어진다.

등잔불이 떨어기를 멈추자 나는 수첩이 기억났다. 나는 그것을 호주머니에서 꺼내 무릎에 올려놓았다. 수첩이 떨어져 다시 주워 펼쳐보았다. 그런데 그러지 말았어야 했다. 꼬마 에브도킴은 알파벳 다섯 글자만 아는 나만큼이나 글을 쓸 줄 몰랐다. 몇몇 페이지는 그렇게 나란히 쓴 글자로 채워져 있었으나 그 글자가 단 하나의 단어도 형성하지 못했다. ¹⁵⁾

14) Mingarelli, Hubert, *Quatre soldats*, Paris, Seuil, 2003.

15) “La lampe s'est arrêtée de bouger et je me suis souvenu du carnet. Je l'ai sorti de ma poche et l'ai posé sur mes genoux. Il est tombé, je l'ai ramassé et l'ai ouvert. Mais fallait pas me le faire. Le gosse Evdokim ne savait pas plus écrire que moi avec mes cinq lettres. Quelques pages en étaient couvertes, de ces lettres, bien alignées, mais aucune, je le voyais bien, ne composait un mot.” Mingarelli, Hubert, *Quatre soldats*, Paris, Seuil, 2003, p. 201.

자신을 포함하여 동료들이 겪은 사연이 기록되고 있다는 추측만으로도 삶의 의미를 찾았던 화자가 빈 수첩을 가슴에 품고 망연자실한 채 허허 별판에서 고개를 숙이고서있는 장면으로 이 소설은 끝난다. 『포화』에서 일인칭 시점으로 서술된 13장 「욕설」은 단 두 쪽으로 이뤄진 짧은 장이지만 기록자의 의미와 기능을 적절히 요약한다. 이름도 계급도 적시되지 않은 일인칭 화자가 곧 작가 바르뷔스라고 동일시할 수 있는 유일한 대목이기도 하다. 화자가 글을 쓰는 모습을 목격한 전우 바르크Barque가 다가와 호기심을 표하며 자신의 우려와 당부사항을 제시한다. 그는 자신과 전우에 대한 이야기가 기록되는 것을 확인한 후 진실을 기록하고 전달할 것을 부탁한다.

그런데 말이야, 자네에게 명령은 아니고 부탁할 뭔가가 있네. 그게 이런 거야. 자네 책에서 병사들이 말을 할 텐데, 그들이 말하는 그대로 쓸 것인지, 아니면 부드럽게 고쳐서 쓸 것인지? 그게 그들이 말하는 욕설과 관련된 거야. 왜냐하면 친한 전우들이고 그런 일로 말다툼을 하는 것도 아닌 데도 두 병사가 입을 열었다하면 단 일분이 멀다하고 출판사가 도무지 인쇄하기를 좋아할 수 없는 말을 그들이 되풀이해서 떠들거든. 그렇다면 어떻게 하지? 자네도 그렇게 표현하지 않는다면 자네의 초상화는 그들을 닮지 않게 될 거야. 자네가 표현하고 싶은 법한 말만 하는 사람들이 하는 말이 될 테고, 말끝마다 따라붙는 가장 자극적인 색깔을 자네가 빼놓는 꼴이 될 텐데 말이야. 하지만 그런 식으로 말하는 건 아니잖아.¹⁶⁾

16) "Dis donc, sans t'commander...Y a quéque chose que je voudrais te d'maner. Voilà la chose; si tu fais parler les troufions dans ton livre, est-ce que tu les fras parler comme ils parlent ou bien est-ce que tu arrangeras ça en lousdoc? C'est rapports aux gros mots qu'on dit. Car, enfin, pas, on a beau être très camarades et sans qu'on s'engueule pour ça, tu n'entendras jamais deux poilus l'ouvrir pendant une minute sans qu'i's disent et qu'i's répètent des choses que les imprimeurs n'aiment pas besef imprimer. Alors, quoi? Si tu ne le dis pas, ton portrait ne serait pas r'ssemblant; c'est comme qui dirait que tu voudrais peindre et que tu ne mettes pas une des couleurs les plus voyantes partout où elle est. Mais pourtant ça se fait pas.", chap. 13, pp. 196-7.

이 대목에서 바르크가 제기한 문제는 1차 대전의 참상을 다룬 문학이 당면하는 언어의 문제이다. 가혹한 상황에 빠진 인간들은 고통을 공유하는 연대감을 느끼면서도 항상 죽음의 공포에 시달리기 때문에 그들이 나누는 언어는 욕설과 군대 은어와 속어로 점철되었다. 바르크는 그런 언어가 언필칭 문학적 언어와 동떨어진 것이기에 과연 활자화될 수 있는지의 의문을 품는다. 후술하겠지만 최전선의 병사들은 대체로 노동자, 농민계층이라 그들의 언어는 정제되지 않았으며 다양한 지방출신이라 방언이 섞여있다. 대화체에서 등장인물 베큐브Becuwe의 발언을 철자법을 무시하고 북불의 슈티미ch'timi 의 발음대로 표기한 것도 그 예이다.¹⁷⁾ 그것을 가독성을 위해 작가가 가다듬는다면 그런 글은 진실이 아니라고 바르크는 주장한다. 『포화』의 언어층위는 묘사와 서술에 사용되는 표현과 대화체에 동원되는 어휘, 혹은 문체가 크게 갈라진다. 대화체가 철자법이나 문법을 무시한 음역 표기에 가까운 반면, 묘사나 서사는 정교하고 심지어 서정적 문체까지 끼어있어서 언어층위의 격차로 인한 충돌효과가 일어난다. 진실을 전달하는 과정에서 발생될 법한 문제는 언어층위뿐 아니라 근본적으로 과연 한 병사, 하나의 주체가 객관적 진실을 파악할 수 있는지에 귀결된다.

화자가 일반 병사의 눈높이에서 바라본 사건을 서술한 글은 형식과 내용에서 일정한 한계에 부딪친다. 우선 가급적 객관적 시선으로 묘사하려는 일인칭 화자가 바라보는 전황은 대단히 미시적이다. 바르뷔스는 1915년 초부터 참호전의 체험을 수첩에 기록하여 일간지 『작품』에 1916년 8월 3일부터 연재를 시작하고 후방 병원에 입원 중에 『포화』의 원고를 마무리했다. 『포화』의 마지막에 “1915년 12월”이라고 표기를 했으니 소설 속 화자의 체험은 길어야 1년 정도에 한정되었다. 1915년 한해에만 60만

17) “Laissez-moi bric'ler ça, Ch' n'est point n'affouaire, Arrangez cheul'ment ilà in ch'tiot foyer et ine grille avec d' fourreaux d'baïonettes, J'sais où c' qu'y a d'bau, J'allau en fouaire de copeaux avec min couteau assez pour cauffer l'mamite, V's allez vir...”, chap. 2, p. 35.

명의 프랑스 군인이 희생된 시기였지만¹⁸⁾ 이 작품의 화자는 4년간 지속된 전쟁의 전체 상황에 대한 조망이 불가능하다. 게다가 일개 병사로 참전한 개인은 전황의 전체적 구도를 그려볼 수 없다. 1차 대전의 전사를 역사가, 정치가가 전담하고 야전에서 피 흘린 참전병사의 증언을 외면한다는 비판에 대해 실제 참전용사이자 역사가는 “전투의 분위기를 이해하기에는 대단히 유용한 참전 병사의 증언은 작전 상황의 정보를 제공하지 못한다. 왜냐하면 이들 증언의 시야는 너무 제한되었기 때문이다”¹⁹⁾이라고 지적했다. 따라서 제한된 시간과 공간, 그리고 계급에 의해 차별화된 인식 수준에서 체험한 화자의 입장은 주관적일뿐 아니라 전쟁의 역사적 진실에 다가가기 어렵다. 소설가이자 전직 기자로서 바르뷔스가 아무리 객관적 진실을 추구하여 현실을 재현하고자 노력할지라도 “현대 소설의 전형적 서술 태도는 관찰 지역 내의 관찰자의 원칙”²⁰⁾으로 제약된다는 원칙에서 벗어날 수 없다. 또한 1차 대전을 다룬 전후소설은 대체로 전쟁이 끝난 후 일정 시차를 두고 발표된 반면, 『포화』는 전쟁 기간 중에 연재형식으로 집필된 것이라 사건을 회고하며 객관적으로 재구성할 수 있는 성찰의 거리가 확보되지 않았다. 게다가 작가가 초인적 평정심을 유지하고 진실을 기록하려고 노력해도 전쟁의 공포와 고통에 빠진 인간이 바라보는 현실은 왜곡되고 과장되어 보이게 마련이다. 따라서 전쟁 소설을 다룬 뤽 라송의 견해에 따르면 전쟁소설이 진실에 부합하는지 그 여부를 따지는 것은 적절치 않다. 곁에서 포탄이 난무하고 시체가 나뒹구는 충격적 현장에서 누구나 현실인식이 흔들릴 수밖에 없다. 어차피

18) “무용(武勇)이나 돌격에 대한 기대는 철조망과 삼, 소총탄을 사용하는 전쟁에는 아무 소용없었다. 사상자수는 실로 엄청났다. 1915년 한해에만 프랑스인 60만 명이 사망했다.” 존스, 콜린 『케임브리지 프랑스사』, 방문숙, 이호영 옮김, 서울, 시공사, 2005, p. 290.

19) “Les témoignages des combattants, dont la consultation est très utile pour comprendre l'atmosphère de la bataille, ne peuvent guère donner de renseignement sur la conduite des opérations, car l'horizon de ce témoin était trop limité.”, Prost, Antoine et Winter, Jay, *Penser la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2004, p. 27.

20) 슈람케, 위르겐, 『현대소설의 이론』, 원당희 옮김, 서울, 문예 출판사, 1995, p. 264.

현실을 바라보는 인식 자체가 흥미한 조건이라면 그것에 대한 기록이 과연 진실한지를 따지는 것은 무의미하다.

따라서 엄밀한 의미에서 역사적 진실성의 문제는 제기되지 않을 것이다. 전쟁의 핵심적 특성은 바로 전쟁이 현실 인식을 변화, 왜곡시키는 데에 있기 때문이다. 대포 한 방이면 누구라도 잠시 거짓말쟁이, 환각증 환자로 만들 것이다.²¹⁾

전쟁의 진실을 기록하려는 작가의 진정성을 신뢰하더라도 작가를 포함한 병사들의 눈에 비친 현실이 왜곡되었다면 과연 『포화』에 기록된 것을 독자는 전적으로 신뢰할 수 있을까. 『포화』가 역사적 기록이 아니라 소설적 재구성에 머물고 몇몇 세부적 사항이 현실과 부합하지 않더라도 소설로서의 가치와 위상이 훼손될 수 없다. 예컨대 불독 양국의 병사가 조우할 수 있는 교통호가 없었다는 역사가의 조사에 입각해서 소설의 일부가 허구라고 실증적으로 판명되었다라도 『포화』의 문학적 전언마저 외면할 수 없다. 접경 지역출신의 독일군이 프랑스군에게 호감을 표하며 친절하게 고향집을 안내해주는 일화²²⁾ 등은 진실성을 접어두고 개연성이 희박하지만 이후에 전개되는 바르뷔스의 전쟁관을 암시하는 복선과 같은 기능을 한다. 즉 양국 정치인의 결정과 무관하게 평범한 민중은 쉽게 공감하고 연대할 수 있다는 작가의 사유는 이 일화에서 뚜렷하게 부각되기 때문이다.²³⁾

21) “La question de la véracité historique au sens strict ne se poserait donc pas. La propriété principale de la guerre consiste précisément dans le fait qu'elle modifie et distord la perception du réel; un tir de barrage fera de n'importe qui un menteur ou un visionnaire passager.”, Resson, Luc, *Ecrire contre la guerre ; littérature et pacifismes, 1916-1938*, Paris, Harmattan, 1997, p. 19.

22) 국제 교통호에 대한 일화는 12장 「문설주」에 등장한다. 교통호에서 조우한 독일군은 “Kamarad! Nous sommes des alsaciens.” (p. 181)이라고 접근하여 동료의 시신을 매장할 따름이니 총격을 멈춰달라고 부탁한 후 그 우정의 표시로 독일점령지에 고향을 둔 프랑스군을 집에 방문하도록 주선한다.

23) Norton Cru는 『포화』의 진실성에 가장 신랄한 비판을 가한 학자이다. 그는 다른 작가들의 증언, 기록과 달리 바르뷔스의 『포화』는 1차 대전에 대한 대중적 신화, 전설,

2. 구성 : 주인공이 없는 소설

이 작품은 각 장마다 한 두 명의 인물을 부각시키는 경우도 있지만 대체로 여러 명이 사건과 대화에 다성적으로 개입하는 형국이라서 특정 주인공을 중심으로 선형적 서사가 전개되다가 극적 효과가 절정에 이른 다음 작품이 마무리되는 허구 소설과는 다른 형식이 될 수밖에 없다. 각별히 주목되는 인물이 없는 탓에 서사는 불연속적이며 정지된 화면, 초상화, 세목 나열이라는 묘사의 기능이 활성화되었고 연대기 순에 따른 병렬 형식으로 진행된다. 그래서 각 인물에 대한 중요성도 주인공과의 친소관계, 혹은 사건에 개입한 비중에 따라 등장인물이 서열화되는 전통 소설과는 다를 수밖에 없다. 다시 말해 현실을 바라보는 고정된 시점이 없는 탓에 원근법에 따라 등장인물의 중요도, 질감과 채도가 정해지지 않고 『한 분대의 일기』라는 부제처럼 열댓 명으로 구성된 소속원이 겪는 참상과 사연을 일간지에 분재했기 때문에 각 일화마다 비교적 자족적 형식과 내용을 취한다. 흔히 전쟁이 영웅을 낳는다고 하지만 이 작품은 초인간적 영웅이 아니라 평범한 병사 하나하나가 제각기 사건의 주체로 등장한 최초의 소설이란 평을 받기도 했다.

혁명적이 아니라면 적어도 혁신적인 『포화』의 또 다른 측면 :
그것은 문학사에서 소설의 주인공으로 병사가 등장했다는 점이다.
이것만으로도 이 작품을 프롤레타리아 문학의 전위로 자리매김하기에 충분하다.²⁴⁾

소문을 구축한 작품이라 평가했다. 게다가 그것은 작가의 무지, 착각, 오해가 아니라 고의적으로 조작했다는 그의 비판도 주목할 만하다. “Voici un fait qui ne peut être attribué à l'ignorance de l'auteur, il se trompe sciemment, il calomnie.”, Prochasson, Christophe, *Témoignages et expériences*, in *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p. 322. 수정주의, 혹은 부정주의라고 불리는 일군의 역사학자들은 1, 2차 대전의 기록 중 많은 부분이 대중적 취향에 맞추거나 국가 이념에 입각하여 위조된 것이라고 주장한다.

24) “Autre aspect novateur, pour ne pas dire révolutionnaire, du *Feu* ; l'entrée, dans l'histoire littéraire, du soldat comme héros de roman. Cela seul suffirait à placer

『포화』에서 특출한 용기와 기량을 갖춘 전쟁영웅이 부재한 것은 1차 대전이 최초의 기계전이란 사실과 무관하지 않다. 과거의 전쟁과 달리 1차 대전은 현대화된 살상무기가 전황을 좌우할 뿐 개인의 용기와 희생은 거의 무력한 전쟁이었다. 달리 말하면 용감한 근육질의 남자라도 최신 기관총으로 무장한 소년병 앞에서 속수무책이라서 전쟁에서 남성성 virilité이 부각되기는커녕 무참하게 짓밟힌 것도 기계전의 특징 중 하나였다. 총 24장으로 나뉜 소설은 개전의 분위기를 그린 도입부 1장 「환상 La vision」과 마무리장인 24장 「여명 L'aube」을 제외한 나머지 부분은 각 장마다 대체로 특정 사건이나 인물을 목격하고 체험한 내용으로 이뤄졌다. 모든 장의 분량은 균등치 않은 바, 20장 「포화 Le feu」가 63쪽으로 가장 긴 반면, 10장 「아르고발 Argoval」은 3쪽, 13장 「욕설 Les gros mots」은 2쪽, 15장 「달걀 L'oeuf」은 3쪽에 불과하다. 24장 중 10쪽 이하 정도의 장이 12개에 이르니 작가는 딱히 미학적 효과보다는 인위적 구성을 배제한 사실효과를 중시했고 일기형식 자체가 서술의 길이가 불균등한 것이 자연스럽게 수용될 수 있도록 하는 장치이기도 하다. 예컨대 앞서 언급한 사르트르의 『구토』처럼 일기형식을 차용한 작품에서 각 단락의 길이가 매우 불규칙한 것과 유사한 경우이다. 그 중에서도 한두 쪽에 불과한 짧은 일화는 즐기 서사에 끼어든 일종의 삽입 이야기 récit intercalé로서 전체적 서사 전개에 직접적 기여하는 바는 미미하고 일종의 정지 화면 pause, 혹은 글쓰기 행위 자체를 성찰하는 메타 텍스트와 같은 기능을 한다. 각장은 내용을 요약하는 소제목이 붙고 등장인물이 처한 상황을 묘사하는 부분으로 시작된다. 묘사는 향후 벌어질 사건, 인물의 등장을 선도하는 기능 fonction d'escorte을 한다. 서사 전개의 배경이나 인물 소개 정도에 그치는 부속적 기능만 하는 여타 소설²⁵⁾과 달리

cet ouvrage aux avant-postes de la littérature prolétarienne.", *Le feu de Barbusse, un discours social-patriotard?*, Bonnaud-Lamotte, Danielle in *Mots*, septembre, 1990, N. 24, p. 99.

25) 묘사의 기능은 서사전개에 직접적 기여보다는 사건의 도입을 원활하게 선도하는 배경이나 인물의 초상화를 제시하거나, 두 이야기 사이를 연계시키는 기능에 그친다.

일반 독자에게는 낯선 군대상황이나 무기, 물품 등이 등장하는 전쟁소설에서 묘사는 큰 비중을 차지한다. 병사들의 생활환경, 심리, 기후 상황 등을 후방의 독자에게 상세히 전달하는 데에 적합하도록 일인칭 시점과 전지적 시점이 뒤섞인 서술 방식은 전쟁의 실상을 가감 없이 보여주려는 작가의 의도에 부응한 것이다. 현장의 체험을 독자와 공유하기 위해 종종 관찰자로서의 일인칭 시점으로 서술되었지만 고정된 시점만으로는 전쟁의 전모를 전달하기에는 한계가 있기 때문이다. 일인칭 시점 “나”는 이름이나 계급이 적시되지 않았고 일반 병사들과 체험을 공유하고 대화상대로 동원될 뿐이다. 형식은 현장취재 기사나 르포가 아닌 소설을 택했지만 작가는 전쟁의 현장을 목격, 체험하는 특권적 시점을 누리며 오로지 상상만으로 현실을 가공한 소설가에 비해 체험을 담보한 작가로서의 자부심이 동반된 특수한 지위를 누린다고 할 수 있다. 전쟁에 가담하지 않고 안락과 평화를 누린 사람이 참전 군인에게 느끼는 채무의식과는 정반대의 자부심에 근거한 입장에서 1차 대전을 기술한 것은 비체험 작가의 소설과는 내용과 형식이 다를 수밖에 없다.

우선 1장 도입부부터 살펴보자. 몽블랑을 마주보고 있는 요양원에서 병마에 지친 환자들이 긴 의자에 앉아 담요를 덮고 멍하니 허공을 응시하는 장면이 묘사된다. 병색이 짙은 인간군상은 늙은 유럽을 연상시키고 몽블랑이라는 접경지역을 배경으로 삼은 탓에 그곳에는 프랑스, 독일, 오스트리아 등지에서 온 사람들이 두루 섞여있다. 다국적의 평범한 사람들이 자아내는 평화롭고 적막한 분위기는 곧 이어질 폭력의 참상과 극적 대조를 이룬다. 개전 소식은 신문을 통해 전해지고 처음 신문을 펼친 프랑스인은 “엎질러진 물이다. 전쟁이 선포되었군”이라고 하고 오스트리아인은 “저것은 오스트리아가 저지른 전쟁이야”라고 반응하는가하면 영국

“La description est toujours, peu ou prou, discours d'escorte sur un texte ou sur une image, ou plus exactement discours transitoire, lieu d'un embrayage inter-sémiotique entre deux textes, entre deux images, entre un texte et une image.” Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981, p. 11.

인은 “프랑스가 승리자가 되어야만 한다”고 주장하고 독일인은 “부디 독일이 패배하길”이라고 한다. 국적을 불문하고 평범한 유럽인은 독일과 오스트리아를 전쟁의 주범으로 지목하고 그 범죄가 해소되길 원한다. “두개의 군대가 맞붙는 것은 하나의 군대가 자살하는 것”²⁶⁾이라는 말에서 전쟁에 대한 저자의 심증을 엿볼 수 있다. 이 발언은 전쟁에 참전하지 않은 요양자의 생각이지만 참전 용사의 입에서도 거의 동일한 대사가 반복된다. 『포화』에서 가장 치열한 돌격전이 묘사된 20장이 끝난 후 24장에서 무명의 병사가 거의 비슷한 말을 반복 한다. “서로 싸우는 두 군대는 자살하는 하나의 커다란 군대와 마찬가지로이다”²⁷⁾ 첫 장과 마지막 장에서 반복되는 이 표현은 작가 바르뷔스의 전쟁관을 요약한 것이나 다름없다. 어떤 명분이든 간에 전쟁은 부조리한 자살행위나 다름없다는 뜻이며 이것이 좋은 전쟁보다 나쁜 평화가 낫다는 평화주의의 핵심 구호가 된다. 서두에서 개진된 이러한 입장, 즉 전쟁에 대한 비판 의식은 소설의 나머지 부분에서 일관되게 유지된다. 소설은 분대 소속병사 하나하나의 운명을 나열하되 그들이 공유하는 고통과 참상이 고통의 연대감을 형성하고 나아가 전쟁체험을 통해 국가나 계급, 폭력과 평화, 평등과 자유와 같은 보편적 개념을 자각하는 여정을 그리고 있다.

3. 참호전의 일상 : 시공간 인식의 특징

전쟁에 대한 소식은 당시 언론을 통해 후방에 전달되었으나 주로 아군의 영웅적 용기와 희생을 과장한 탓에 전쟁의 실상을 제대로 보여주지 못했다고 판단한 바르뷔스는 『포화』를 통해 전쟁의 진실, 특히 일반 병사가 체험하는 일상을 전달하는 데에 주력했다. 포탄이 떨어지고 유혈

26) “Deux armées aux prises, c’est une grande armée qui se suicide.”, chap. 1, p. 11.

27) “Deux armées qui se battent, c’est comme une grande armée qui se suicide.”, chap. 24, p. 384.

낭자한 전장의 자극적 현장이 독자의 관심을 모을지 몰라도 작가는 오히려 군인이 처한 일상적 환경, 그 환경 속에서 형성된 인간관계에 더 큰 비중을 할애했다. 그것은 작가가 창작 활동했던 시기가 여전히 자연주의의 영향 아래에 있었다는 점과 무관하지 않고 그의 이전 작품이 신자연주의라고 평가된다는 점에서 그는 여전히 줄라 문학의 연장선상에 있었다. 문자 그대로의 전투 장면은 20장 『포화』에 집중되었을 뿐 나머지 부분은 행군, 사역, 배속, 병참, 휴가, 급량, 주둔지 등과 같은 비전투적 상황을 묘사하는 데에 할애되었다. 390쪽 정도의 작품에서 일인칭 시점에서 서술된 표제작이자 가장 자극적 폭력 장면이 묘사된 20장 『포화』는 63쪽으로 나머지 장에 비해 압도적으로 길다. 그러나 그중에서도 “돌격” 명령이 반복되며 일인칭 화자가 겪는 전투의 순간을 그린 부분은 절반 정도에 그친다. 그 다음으로 2장 『땅 속에서』가 47쪽으로 큰 비중을 차지하며 나머지는 평균 20쪽 정도로 그친다. 1장이 후방의 요양원에 모인 다국적 전쟁 당사국 인물들이 막연하게 개전의 소식을 듣고 짧은 소감을 피력하는 데에 그친다면 2장부터 본격적으로 프랑스 전선에 투입된 다수의 인물이 등장한다. 2장이 유독 길어진 데에는 앞으로 등장할 분대원의 개별적 소개가 요청되기도 했을 테지만 인물과 사건의 이해에 앞서 그들이 처한 특수한 상황을 독자에게 이해시키는 것이 필요했기 때문이다. 밀고 밀리는 공방전이 멈추고 참호전이 시작된 1915년 시점에서 일반 병사의 눈에 비친 전황과 일상을 묘사하는 데에 주력한 2장을 이해하는 것은 차후 전개될 일화에 공감하고 전쟁의 참상을 이해하는 데에 필요한 전제 조건이 된다.

민간인이 전장에 투입되어 겪는 첫 번째 낯선 체험은 시공간 감각의 변화이다. 우선 『포화』의 서사 공간은 매우 폐쇄적이며 한정되었다. 개전초기 밀고 밀리는 전투에서 대규모의 인명 살상을 겪은 참전국은 벨기에에서 프랑스의 중부 국경선을 따라서 700여 킬로미터에 이르는 전선에 참호진지를 구축한 후 소모적 장기전에 돌입했다. 전선에 투입된 병사는 그의 구역에서 거의 움직이지 못한 채 짧은 거리의 진퇴만 반복했을 따

름이다. 게다가 병사들은 지상이 아니라 참호, 즉 2장의 소제목처럼 “땅 속에서” 일상과 전투를 반복했기 때문에 그들의 공간과 시야는 협소하고 한정되었다. 대부분의 야전 생활은 노천에서 이뤄지는 탓에 그들은 도시 생활과는 달리 자연 현상에 유독 민감할 수밖에 없었다. 낮과 밤, 사계절, 맑은 날과 폭우가 치는 밤, 등 여러 가지 자연 조건의 변화는 현대적 생활방식에 젖어있던 그들이 전쟁을 통해 대면한 날 것의 자연 그 자체였다. 소설의 본격적 도입부인 2장의 첫머리를 살펴보자.

넓은 창백한 하늘에는 천둥소리가 그득하다. 갈색 섬광을 내며 떨어지는 포탄이 작렬할 때마다 어둠이 남은 데를 불기둥으로 비추며 이미 해가 비추는 데에는 먼지 기둥을 밝혀준다.(...) 땅! 새벽노을이 끝없는 황량한 풍경 아래로 물에 잠긴 넓디넓은 사막이 보이기 시작한다. 곳곳은 웅덩이가 지고 포탄자리가 나서 거기에 고여 있는 물이 차가운 새벽바람에 떨리고 있다. 짓밟혀버린 밭에는 야간 행군 부대와 수송대가 지나간 뒤에, 차바퀴의 흔적이 새벽 어스름에 번쩍거리며 철길처럼 내닫고 있다. 부러진 두서너 개의 갱목이 여기저기 있는 진흙 더미. 여기저기 흩어진 x자 형의 가로목각. 내버려져서, 덩불처럼 형클어진 철사다발. 사면이 흙탕물로 변저서 웅덩이진 회색의 포목이 이 귀통이 저 귀통이 물에 잠긴 채 바다 위를 떠다니는 것 같다. 비는 안 오지만 물을 똑똑 떨어뜨리며, 물에 씻긴 난파한 모양 그대로. 밤기운이 아직 사라지지 않은 그물눈 같은 긴 구렁이 보인다. 참호다. 그 밑은 점토층으로 칠떡거리는 흙이 발을 옮길 때마다 소리를 낸다. 호 주변은 어디나 밤에 오줌을 누어서 지린내가 지독하다. 지나가면서 들여다보면 굴속까지 구린내 같은 냄새가 풍긴다.” 28)

28) “Le grand ciel pâle se peuple de coups de tonnerre: chaque explosion montre à la fois, tombant d'un éclair roux, une colonne de feu dans le reste de nuit et une colonne de nuée dans ce qu'il y a déjà de jour. (...) La terre! Le désert commence à apparaître, immense et plein d'eau, sous la longue désolation de l'aube. Des mares, des entonnoirs, dont la bise aiguë de l'extrême matin pince et frissonner l'eau: des pistes tracées par les troupes et les convois nocturnes dans ces champs de stérilité et qui sont striées d'omnières luisant comme rails d'acier

저자가 연재 첫 호의 원제를 『동굴의 인간』이라 했듯이 참전병사들은 현대적 무기로 중무장했으나 실생활은 원시 시대로 돌아간 역설적 상황에 처해있는 바, 여기에서 우리가 주목할 점은 화자나 등장인물이 자신의 위치를 정향(orientation)할만한 공간적 지표가 희미하다는 것이다. 전장에서는 피아구분이라는 원초적 이분법의 방향성만 중요할 뿐 나머지 공간은 거의 무차별화되었다. 건물이나 거리는 포격으로 사라졌으니 인공적 지표가 없고 전투가 벌어지는 곳은 북부 저지대라서 산, 계곡, 강과 같은 자연적 지형지물도 없고 계다가 대부분의 포격이 야간이 이뤄지는 상황이라 등장인물들은 구체적 공간 감각을 거의 상실한 상태이다. 또한 『포화』의 소제목 『한 분대의 일기 Journal d'une escouade』처럼 이 작품이 일기형식이라면 통상적으로 연도와 날짜가 명시될 법한데 각 장은 시간이 특정되지 않았다. 수시로 생명의 위협을 느끼는 병사에게는 먼 미래가 아니라 하루하루 생존만이 유일한 관심사이니 연대기적 시간은 거의 무의미하다. “이곳에서는 먼 데를 바라보지 말아야 한다. 그날그날, 매 순간을 살아야 한다”²⁹⁾라는 한 병사의 발언에서 그런 시간관이 명료하게 드러난다.

“크르와와 119고지에서 내 곁에서 쓰러진 동료들 기리며”³⁰⁾라는 헌사에서 지명이 밝혀졌으나 등장인물의 의식에 포착된 공간에서 지명은 아무런 영향도 끼치지 못한다. 대체로 작품 속의 공간은 119처럼 해발 고

dans la clarté pauvre; des amas de boue où se dressent ça et là quelques piquets cassés, des chevalets en x, disloqués, des paquets de fil de fer roulés, tortillés, en buissons. Avec ses bancs de vase et ses flaques, on dirait une toile grise démesurée qui flotte sur la mer, immergée par endroits. Il ne pleut pas mais tout est mouillé, suintant, lavé, naufragé, et la lumière blafarde a l'air de couler. On distingue de long fossées en lacs où le résidu de nuit s'accumule. C'est la tranchée. Le fond en est tapissé d'une couche visqueuse d'où le pied se décolle à chaque pas avec bruit, et qui sent mauvais autour de chaque abri, à cause de l'urine de la nuit. Les trous eux-mêmes, si on s'y penche en passant, puent aussi, comme des bouches.”, chap. 2, pp.14-15.

29) “Ici, faut pas chercher loin devant toi. Faut vivre au jour le jour, heure par heure, même si tu peux.”, chap. 2, p. 40.

30) “A la mémoire des camarades tombés à côté de moi à Crouy et sur la cote 119.”

도를 나타내는 숫자로만 호칭된다. 계절, 날씨, 주야간 등 자연조건에 관련된 정보는 풍부한 반면 구체적 연대기적 시간이 명시되지 않았다는 것은 화자의 관점이 일반 병사의 눈높이에 맞춰졌음을 뜻한다. 연대기적 시간, 예컨대 연도, 날짜, 요일은 전투상황에 처한 일반 병사에게 불필요하며 오히려 길이로서의 시간인 하루, 이틀과 같은 시간 단위는 그것이 교대 시간을 의미하기에 자주 언급된다. 왜냐하면 최전선인 일선과 여타 예비선이 일정한 간격을 두고 교대하는 데 교대기간, 즉 길이로서의 시간에 따라 각자가 맞이할 생명의 위험도가 달라지기 때문이다. 현실인식의 기본적 범주인 시공간이 불투명한 상황에서 등장인물은 전쟁의 원인, 전황, 그 의미를 명쾌하게 꿰뚫지 못한다. 그것은 정치인, 혹은 군부 고위층이나 염려할 문제일 뿐 하루살이 일반 병사에게는 직접적 관심사가 아니기 때문이었다. 물론 매순간 죽음의 위협에 처한 그들이 전쟁의 원인을 되돌아보지 않을 수 없다. 그러나 참전의 의미는 매우 소략하며 그 단순명료한 것이 바로 그들의 진심, 진리이다. 인용구의 “사막”이란 표현처럼 병사의 눈에 비친 공간은 무차별화된 황량한 공간이며 자신의 위치를 정향할 수 있는 지형지물이 존재하지 않는다. 나무, 언덕, 건물 등과 같은 표식은 연일 계속되는 포격으로 모두 사라진 사막, 진공의 공간이 되어버린 탓이다. 적의 전진을 막는 방책 나무나 철조망, 혹은 포탄 구멍, 진흙더미 등은 수시로 바뀐다. “사막”, “바다”, “난파”와 같은 단어는 이 소설의 공간적 배경을 적절히 요약하고 있다. 물론 구체적 지명이 등장하는 경우에도 사정은 마찬가지이다.

예컨대 12장 소제목 『문설주 Le portique』는 다른 장에 비해 분량도 길고 비교적 완결된 서사를 갖추고 있다. 일인칭 화자의 관점에서 서술된 이 장의 핵심인물은 포테를루 Poterloo란 병사이다. 그는 방금 적에게서 탈환한 마을 슈세 Souchez 출신이다. 다른 병사와 달리 그곳 지리에 익숙한 병사는 안개³¹⁾를 틈타 마을에 가고 싶어 한다. 낮 동안 병사들은

31) 12장은 이렇게 시작한다. “Y a du brouillard. Veux-tu qu'on y aille?”, chap. 12, p. 170.

적의 총탄을 피해 참호 속에서 생활하지만 길은 안개 덕분에 화자와 포테를루는 참호를 빠져나와 마을을 찾아간다.³²⁾ 그러나 포테를루는 자신이 살던 마을에서조차 길을 잃는다. 마을이 폭격으로 변형되거나 폐허가 되었기 때문이다: “마을은 사라졌다. 나는 마을이 이처럼 실종된 것을 본 적이 없다. 제대로 서 있는 담장, 울타리 철책, 문짝 하나 없었다.”³³⁾ 시공간이 무차별화된 환경에서 등장인물을 끊임없이 괴롭히는 것은 불과 물이었다. 제목답게 전쟁터는 불세례의 공간이다. 소설에서 적군의 구체적 모습을 목격하는 대목은 극히 드물고 병사들은 오로지 그들 머리 위로 떨어지는 포탄과 총탄만으로 적의 실체를 실감할 따름이다. 등장인물의 생명을 위협하는 인간은 보이지 않고 숫자로 기호화된 포탄만 감지될 따름이다. 바르뷔스가 주로 참전했던 아르트와 Artois 지역은 점토질 토양에다가 끊임없이 내리는 비 때문에 참호 속의 병사는 거의 허리 아래까지 물속에 잠겨있거나 이동 시에도 진흙 때문에 어려움을 겪는다. 불, 물, 흙 등 원초적 원소가 뒤엉킨 공간에 빠진 이들이 야만인, 원시인, 동굴의 인간이라 불리는 것도 이런 환경에 기인한다. 소설의 마지막 부분, 치열한 전투가 끝나고 시체를 수습하는 장면에서 병사는 적탄의 불과 싸운 것이 아니라 물과 싸웠고 지옥은 물이었다고 인식한다: “한때 나는 전쟁에서 최악의 지옥은 포탄의 화염이라고 믿었다가 오래 전부터는 우리를 옥죄며 좁아져서 질식할 것만 같은 땅속이라고 생각했다. 그러나 그것이 아니었다. 지옥, 그것은 물이다.”³⁴⁾ 생명에 직접적 위협을 가하는

32) “C'est la première fois que je marche là pendant le jour.”, p. 171. 등장인물이 공간 구분을 못하는 것은 밝은 낮에는 개활지에 몸을 노출할 수 없고 밤에만 움직이기 때문이다. 어둠이나 안개는 이들에게 공간감각을 마비시키는 중요한 요인으로 작용한다.

33) “Le village a disparu. Jamais je n'ai vu une pareille disparition de village. (...) Il n'y a pas même un pan de mur, de grille, de portail, qui soit dressé.”, chap.12, p. 177.

34) “A une époque, je croyais que le pire enfer de la guerre ce sont les flammes des obus, puis j'ai pensé longtemps que c'étaient l'étouffement des souterrains qui se rétrécissent éternellement sur nous. Mais non, l'enfer, c'est l'eau.”, chap. 23, p. 375.

포탄(불)을 피해 땅속 (흙)으로 숨었지만 그 지하세계를 채우는 물 때문에 화자는 “지옥, 그것은 물이다”이라고 절규한 것이다. 화자는 인간에게 무차별적으로 가해지는 불세레, 물세레는 작가의 기독교적 세계관에서 비롯된 것이며 물에 의한 고통을 자주 언급하는 대목은 특히 대홍수 Déluge를 떠오르게 하는 바, 『포화』 전체를 성서적 주기와 비교해서 독해하기도 했다.³⁵⁾ 인식의 가장 기본적 척도인 시공간의 미분화는 현실을 제대로 파악하고 언어화해서 기록하는 것을 불가능하게 만든다. 24장 「새벽」에서 “전쟁은 상상이 불가하고 시간과 공간으로 측량할 수 없다”³⁶⁾는 병사의 발언은 그런 사정을 잘 요약한다. 이 대목은 전쟁이라는 인위적 폭력을 압도하는 자연의 힘에 의해 인간이 원시상태로 퇴행한 비참한 상황을 증언한다.

4. 연대감과 갈등

군대에 소속된 인간의 개별적 정체성은 집단의 일원으로 환원되어 획일화, 익명화될 수밖에 없다. 2장 「땅 속에서」에서 시공간이 무차별화된 배경에서 차례로 등장하는 분대원은 처음에는 똑 같은 군복 차림에 상호 구분할 수 없을 정도로 진흙을 뒤집어 쓴 획일화된 외모로 묘사되었지만 점차 분대 구성원의 다양성이 부각된다. 획일화를 추구하는 집단에서 개인의 정체성이 강조되는 역설은 1차 대전이 총력전의 양상을 띠며 국민 개병제로 모병된 것과 연관된다. 화자는 동료 집단을 세대, 출신지역, 직업 등으로 대별하며 그 중에서도 우선 세대적 이질성을 주목한다. 금세

35) 소설에 등장하는 전사자와 나무 십자가의 이미지 역시 성서적 상징으로 해석되며 참혹한 지하병동을 묘사한 21장 「병동 Le poste de secours」 역시 단테의 지옥 순례에 비견되기도 했다. cf. Léonard V. Smith, *Le récit du témoin in Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004.

36) “La guerre est inimaginable et incommensurable dans le temps et l'espace.”, chap. 24, p. 380.

끝날 것으로 예상되었던 전쟁이 길어지고 인명살상이 늘어나자 고령의 남자까지 동원되어 삼 세대가 한 분대에 모이고 늙은 병사가 손자뻘 되는 상사에게 인솔되거나 여섯 형제가 모두 참전하는 것과 같은 사태가 불가피해졌다. 세대의 다양성은 전쟁의 참혹성을 보여주는 구체적 사례로 사용된 셈이다.

우리 나이? 모든 나이가 다 모였다. 우리 연대는 본래 예비연대인데, 일부는 현역, 일부는 국민병으로 차츰차츰 증강되었다. 반개 소대에는 국민병역의 예비병과 신병과 보충병이 있다. 루이야드는 마흔 살이다. 불레는 비계의 아버지 또래는 되었을 것이고 그 비계는 1913년도반의 신병이다. 하사는 마르틀로를 농담 삼아 부를 때는 영감이라고 하고, 제대로 부를 때는 늙은이라고 한다. 메닐 조제프는 전쟁이 일어나지 않았다면 영내에 있었을 것이다. 입술 위에 살짝 그려놓은 것 같은 수염을 기른 순하고 작은 비질 중사에게 인솔될 때에는 우리는 우스꽝스런 꼴이 된다. 비질로 말하자면 언제인가 사영지에서 어린애들하고 줄넘기를 했을 정도이다. 부조화된 우리들의 집단, 가족이 없는 가정, 우리를 모아놓는 난로가 없는 우리 집에는 세 세대의 사람들이 함께 살고, 기다리고, 또 볼품 없는 조각이나 경계석처럼 꼼짝 않고 있다.³⁷⁾

세대의 이질성을 거론한 후 화자는 분대원의 출신지역과 성격, 외모

37) "Nos âges? Nous avons tous les âges. Notre régiment est un régiment de réserve que des renforts successifs ont renouvelé en partie avec l'active, en partie avec de la territoriale. Dans la demi-section, il y a des R.A.T, des bleus et des demi-pois. Fouillarde a quarante ans. Blaire pourrait être le père de Biquet, qui est duvetier de la classe 13. Le caporal appelle Marthereau "grand père" ou "vieux détrit" selon qu'il plaisante ou qu'il parle sérieusement. Mesnil Joseph serait à la caserne s'il n'y avait pas eu la guerre. Cela fait un drôle d'effet quand nous sommes conduits par notre sergent Vigile, un gentil petit garçon qui a un peu de moustache peinte sur la lèvre, et qui, au cantonnement, sautait à la corde, avec des gosses. Dans notre groupe disparate, dans cette famille sans famille, dans ce foyer sans foyer qui nous groupe, il y a, côte à côte, trois générations qui sont là, à vivre, à attendre, à s'immobiliser, comme des statues informes, comme des bornes.", chap. 2, p. 25.

등을 묘사하며 다양성을 강조한 후 마침내 직업, 즉 계급의 문제를 거론한다. 예컨대 화자가 “밤과 낮만큼이나 다르다”³⁸⁾고 생각한 포르틀루는 광부이고 푸이야드는 선원이다. 약사 출신의 앙드레 메닐, 농부인 라뤼즈 등 다양한 직업을 가졌으나 화자는 전반적으로 병사들은 모두 노동자, 농민으로 분류한다.³⁹⁾ 그들은 푸주한, 바텐더, 배달원, 계산원, 그리고 농부와 광부 등 무산 계급에 속하며, 화자의 표현에 따르면 “내 주변에 자유직종은 하나도 없다.”⁴⁰⁾ 교사는 하사관이나 위생병, 성직자는 의료병동, 변호사는 대령의 부관, 지주는 상사로 배속된다. 그래서 “우리 전투병 중에 지식인, 예술가, 부자는 하나도 없다.”⁴¹⁾ 다만 부자는 아닐지 몰라도 지식인 혹은 예술가 축에 끼는 문인도 이 전쟁에서 큰 희생을 치렀으니 화자의 주장은 다소 수정되어야 할 것이다. 전후 1920년대에 전쟁에서 희생된 작가들의 추모 모임집이 발간했는데 거기에는 샤를르 페기, 알랭 푸르니에를 포함해서 모두 525명의 작가가 끼어있었다.⁴²⁾ 최전선의 병사들은 세대와 출신지역이 달라도 공통의 언어, 작가의 표현에 따르면 그들을 하나로 버무려주는 공통의 양념인 언어로 서로 비슷해진다. 그래서 마치 “치명적 전염”처럼 모두 언어에 의해 닮아가고 거기에서 연대감도 생기게 마련이다. 그와 더불어 굶주림과 갈증과 같은 원초적 욕망에 의해 이들은 하나의 운명공동체로 엮인다. “굶주림과 갈증은 나의 동료들의 정신에 강력하게 작용하는 맹렬한 본능이다.”⁴³⁾ 병사 중 하나인 킬라크

38) “Mes voisins diffèrent, en vérité, comme le jour et la nuit.”, chap.2, p. 26.

39) “Nos métiers? Un peu de tout, dans le tas (...) qu'étions nous? Laboureurs et ouvriers pour la plupart.”, chap. 2, p. 26.

40) “Pas de profession libérale parmi ceux qui m'entourent.”, chap. 2, p. 27.

41) “Nous sommes des soldats combattants, nous autres, et il n'y a presque pas d'intellectuels, d'artiste ou de riches qui, pendant cette guerre, auront risqué leur figures aux crénaux, sinon en passant, ou sous des képis galonnés.”, chap.2, p. 28.

42) “Comme l'ensemble de la société, les écrivains furent touchés par la guerre. Une anthologie publiée dans les années 1920 par un groupe d'anciens combattants comportera des pages de cinq cent vingt-cinq écrivains morts à la guerre, parmi lesquels Charles Péguy et Alain-Fournier, auteur du *Grand Meaulnes*, mais aussi nombre de leurs cadets.”, Green, Mary Jean, 1914-1918, *Visions de mort, de dissolution, d'asphyxie* in *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1995, p. 796.

Tulaque가 지하 참호에서 나오는 모습을 묘사하는 대목에서 그를 누더기 차림으로 땅의 뱃속에서 숨어 있다가 원시인이 사용할 법한 돌도끼를 들고 나오는 피테칸트로프에 비유한 것만 봐도 당시 병사들은 나이, 직업, 출신지와 무관하게 모두 가장 원시적 상태로 퇴행한 것으로 묘사되었다.⁴⁴⁾ 그들은 모두 개성을 잃고 단순화되어 원시 상태로 돌아간 인간으로 변해버렸다.⁴⁵⁾

여타 소설의 묘미는 등장인물 간의 갈등에서 비롯되지만 연대감으로 뭉쳐진 병사들 사이에서는 독자의 긴장과 호기심을 자극할 만한 돌올한 갈등이 발생할 수 없다. 세대와 출신이 다른 최전방의 분대원이 고통의 공동체를 이룬 반면, 등장인물이 공통적으로 적대감, 불의를 느끼는 대상은 후방에 남은 동세대 젊은이들, 후방 배속군, 혹은 군면제자를 통칭하는 앙뷔스케 embusqué이다. 아예 비분쟁지역의 민간인으로 남은 남자뿐 아니라 비록 군복을 입었어도 생명의 위협이 전무한 데에 배속된 자들에 대한 병사들의 박탈감과 경멸은 1차 대전 관련 소설에서 거의 빠짐없이 언급되는 대목이다. 앞서 언급한 “지식인, 예술가, 부자”가 주로 이에 속하지만 대체로 정치인이나 권력자, 소위 부르주아 계급에 병역 기피자가 많았다. 그것은 전쟁이 국가 간의 분쟁뿐 아니라 계급 간의 갈등도 유발시키는 계기라는 증거이다. 전시에는 일차적으로 모든 인간이 적군과 아군으로 확연히 양분되지만 이에 못지않게 전방과 후방, 유산자와 무산자의 차별도 현격해지게 마련이다. 8장 『휴가』, 9장 『거대한 분노』, 10장 『아르고발』은 별개의 일화를 다룬 이야기지만 사실 연속된 세 개의 장에는 공통된 의식이 저변에 깔려있다. 9장에서는 부상을 입어 치료차 두 달간 후방에 머물다 전선에 복귀한 볼파트 Volpate가 중심인물이다. 후방 소식이 궁금한 동료들의 질문에 묵묵부답으로 일관하며 우울해하는

43) “La faim et la soif sont des instincts intenses qui agissent puissamment sur l’esprit de mes compagnons.”, chap 2, p. 29.

44) “Il brandit sa hache d’homme quaternaire et semble lui-même un pithécanthrope affublé d’oripeaux, embusqué dans les entrailles de la terre.”, chap. 2, p. 21.

45) “le même caractère simplifié d’hommes revenus à l’état primitif.”, chap. 2, p. 28.

볼파트는 “C' sont des vaches”라는 짧은 대꾸만 할 따름이다. 평시에 사회적 계급 간의 불평등이 전시에 더욱 심화되었고 그 불평등은 물질적 박탈에 그치지 않고 생사여부를 결정하는 데에까지 이른다.

내가 아주 멍청이는 아니고 후방에도 남자가 있어야만 한다는 것도 알아. 일손이 필요한 거지, 동의해, 그러나 너무 많아. 그런 사람이 너무 많고 항상 똑같은 놈들이고 좋은 놈들이 아니란 점이야. 그게 문제야.⁴⁶⁾

9장에서 집중적으로 다루는 문제는 일선 병사와 병역 면제자 사이의 불평등뿐만 아니라 특권과 혜택을 누리는 장교나 병사, 부정확한 방법으로 최전선 근무를 회피하는 병사 등, 적군에 대한 분개보다는 내부의 적을 고발, 지적하는 데로 모아진다. 비교적 후방에 머물며 지원사격을 하는 포병, 의무병, 군목, 장교의 부관, 꺾병을 부리는 병사 등이 최전선 참호 병에게는 모두 비접한 군면제자, 즉 남을 방패삼아 그 뒤로 숨는 앙뷔스케(embusqué)로 보였던 것이다. 심지어 주변의 존경을 받으며 자원입대한 자들도 실은 후방지원부대에서 안전하게 지내는 처지라서 참호병의 비난을 면하기 어려웠다. 병사들 사이에 엄존하는 불의, 불평등에 대해 베르트랑 하시는 “우리는 항상 누군가의 앙뷔스케이다”⁴⁷⁾라며 당시 상황을 요약하고 누구나 공평하게 최전선인 참호에 들어가야 한다는 당위적 선언으로 이 단락을 마무리된다.⁴⁸⁾ 만약 병사가 참호에 투입되는 것을 피하는 경우에는 극단적 처벌이 기다린다. 3쪽에 불과한 10장 『아르고발』은 최전선을 피하는 병사에 대한 처리 방식에 있어서 좌고우면하지 않는 그 단순명료함을 짧게 보여줌으로써 그 비극적 울림이 더욱 크다. 예외

46) “J' suis pas maboul tout à fait, et j' sais bien qu' des mecs de l'arrière, l'en faut. Qu'on aye besoin d' traîne-pattes, j' veux bien... Mais y en a trop, et ces trops-là, c'est toujours les mêmes, et pas les bons, voilà!”, chap. 9, p. 131.

47) “On est toujours, dit Bertrand, l'embusqué de quelqu'un.”, chap. 10, p. 145.

48) “Chacun montera à son tour aux tranchées.”, chap. 10, p. 150.

적으로 평화로운 하루를 보낸 일인칭 화자는 석양 무렵 상관에게 이끌려 숲속으로 들어간다. 거기에는 동료 병사가 그날 아침 총살당한 사형대의 흔적이 남아있었다. 처형당한 동료는 “우리보다 더도 덜도 아닌, 조금 게으를 따름이지만, 그냥 평범한 인간”⁴⁹⁾이었다. 사형당한 동료에 대한 동정과 상관에 대한 불만으로 병사들은 사형대 나무에 처형을 비판하는 항의낙서와 더불어 “카자르에게, 1914년 8월 입대. 프랑스는 그에게 감사한다”라는 나무 십자가를 세워준다. 한편에서는 참호의 동료가 처형당하는가하면 휴가 중에 목격한 후방의 특혜권자들은 안락한 생활을 하는 현실이 휴가병이었던 볼파트에 의해 전해진다. 최전선에서 고초를 겪다가 사형을 당하는 병사와 아예 소집조차 면제된 사람들, 그 부조리와 불평등을 적시한 것은 국론분열과 사기저하를 초래할 모든 글을 검열하고 삭제했던 당시 상황에서 아군의 치부를 노출한 예외적이며 과감한 행위였다.

병사는 제각기 부여받은 임무에 따라 생명의 위험도가 달라진다. 최전선의 참호에서 현상유지를 하는 방어임무의 참호병도 후방병에 비해 상대적으로 더 위험한 편이지만 특정시간에 적진을 향해 육탄 돌격을 감행하는 공격부대는 가장 큰 희생을 감수한다. 그에 따른 자부심도 크지만 양뿔스케에 대한 경멸과 불만이 가장 높은 것도 돌격대원에게 널리 퍼진 공통 심리이다. 예컨대 라로셀 Pierre Drieu LaRochelle의 『사물와의 희극 *La comédie de Charleroi*』에 실린 두 번째 작품 『글쓰기의 개』에서 이 주제가 집중적으로 다뤄졌다. 사건의 시점은 1916년 초이며 개전 초기의 낙관적 승리관은 1915년 한 해 동안 대참사를 겪은 후 불안과 공포로 변해 있던 때이다. 이 작품에서 화자가 관심의 초점을 맞춘 대상은 그뤼메르Grummer라는 인물이다. 화자는 파리의 부유층 출신의 인물이 예외적으로 최전선 보병 부대에 배속된 것에 호기심을 느꼈다. 그리고 “그뤼메르는 고위층에서 관리하는 인물”⁵⁰⁾이란 말을 듣게 되고 얼마 후 베

49) “C'était un bonhomme comme nous, ni plus, ni moins - un peu flemme -, c'est tout.”, chap. 10, p. 153.

50) “On s'occupe de M. Grummer en haut lieu.”, LaRochelle, Pierre Drieu, *Le chien*

르텐 공격이 시작되기 전에 그는 행정병의 안내를 받으며 부대에서 사라졌다. 이 작품의 묘미는 그 다음 전후에 벌어진 일화에 있다. 전쟁이 끝난 후 1차 대전의 상황을 기록한 영화를 보러갔던 화자는 우연히 옆 좌석의 남녀가 주고받는 대화를 엿듣게 된다. 특권층의 부당한 혜택을 받아 전투에서 면제되었던 귀뤼메르가 동행한 여자에게 영화 속의 전투에 자신이 참여했다는 허구의 무공을 자랑하는 말을 엿듣고 나중에 영화가 끝나고 화자는 그와 마주치게 된다. 극장의 불이 켜지자 그가 화자를 알아보았다.

그가 나를 알아보았다. 그 역시도 이런 사태를 예견하지 못했다. 그의 몸 전체가 휘청거렸다. 그는 창백해졌고 그의 눈꺼풀이 아래로 처졌다. 그의 시선은 본능적으로 곁에 있는 여자에게로 돌아갔다. 나도 그 여자를 바라보았다. 일종의 눈치 같은 것이 한순간 그녀를 스치고 지나갔다. 이 나약한 고집쟁이의 턱이 마치 전보문을 기다리듯 경직되었고 단호하게 내게 등을 돌렸다.⁵¹⁾

공동의 적을 앞에 두고 연대의식으로 뭉친 집단이 실은 사회적 계급을 그대로 반영한 불평등으로 얼룩진 곳이란 전쟁의 실상은 예컨대 최근에 발표된 르메트르Pierre Lemaitre의 소설 『안녕 Au revoir là-haut』에서 가장 핵심적 주제로 다뤄졌다. 이 작품은 여타 전후 소설과 달리 종전을 사흘 앞둔 시점에서 시작된다. 일반 병사는 휴전을 앞두고 전의를 잃고 귀향 생각에 들떠 있지만 귀족 출신의 프다텔 대위는 훗날 출세 기반이 될 혁혁한 전공을 세우지 못한 채 맞이하게 될 휴전을 마뜩찮게 생각한다.

de l'écriture in La comédie de Charleroi, Paris, Gallimard/L'imaginaire, 1982, p. 107.

51) "Il me reconnut; il n'avait pas prévu cela non plus. Tout son être vacilla. Il pâlit et ses paupières tombèrent. Puis son regard se porta instinctivement vers la femme à côté, que, moi-aussi, je regardai. Une sorte de divination la traversa une seconde, puis la quitta. Puis la mâchoire de Grummer, de ce faible obstiné, se contracta comme quand il attendait les télégrammes, et il se détourna résolument de moi.", *Ibid.* p. 119.

그들과 대치중인 적군도 더 이상의 전투를 원치 않은 터라 전투가 벌어질 가능성은 전무한 상태에서 프다텔 대위는 일부러 척후병을 파견하여 적을 도발하고 심지어 동료들의 동정심과 분개를 고조시킬 만한 희생자를 찾아 등 뒤에서 쏘아 죽인다. 그리고 다시 종전 후에 전선에 방치된 전사자의 시신을 수습하는 사업을 조작하여 정부를 상대로 사기극을 벌인 프다텔 대위, 그 사업체를 상대로 또 다른 사기극을 벌인 제대 병사 간의 복수극을 추리소설 형식으로 극화시킨 『안녕』은 2013년에 공쿠르상을 수상했다. 1916년 『포화』로 공쿠르상을 수상한 바르뷔스, 혹은 종전 후 20여년이 지난 후인 1936년에 발표된 『사를와의 회극』에서 반복되는 주제가 바로 프랑스 병사 간의 계급적 갈등이었다는 점이 흥미롭다. 다만 추리소설 작가 르메트르가 갈등을 부각시킨 것은 주로 사적 복수에 한정되어 이데올로기적 문제, 혹은 정치적 문제의식이 희박했던 반면 바르뷔스는 동료 간의 불평등과 갈등을 이념적 문제로 확대, 승화시켜 정치 문제로 쟁점화했다는 점에서 두 작품이 갈라진다. 르메트르는 전후 전사자 처리와 전몰장병 기념사업을 소재로 삼은 것이 자칫 전쟁의 의미, 특히 그 희생자를 모독하거나 희화화한 것이란 비판을 의식하여 이 사건은 순수한 허구임을 작품 후기에 밝히고 있다. 그리고 이 작품이 바르뷔스를 위시한 전후 문학에 큰 빛을 지고 있음도 밝혔다.⁵²⁾

5. 전쟁의 재인식과 혁명

『포화』의 초반부에서 전쟁에 대한 병사의 의식은 대단히 소략하다. “하나만 알아 둘 필요가 있어. 독일놈들이 우리네에 와서 버티고 있다는 거야. 그들이 여기를 지나가게 놔둘 수 없고 가급적 빨리 떠나게 만들어

52) “*Au revoir là-haut* doit beaucoup à la littérature romanesque de l'après-guerre, d'Henri Barbusse à Maurice Genevoix,” Lemaitre, Pierre, *Au revoir là-haut*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 747.

야만 하는 거야”라고 베르트랑 하사가 말했다.⁵³⁾ 공동의 적을 눈앞에 둔 집단은 출신계급의 차이에도 불구하고 하나의 가치와 규범, 그리고 연대의식으로 뭉치게 된다. 일반 병사의 눈에 비춰진 전쟁의 명분은 “영토 보존”이다. 크게 보면 유럽 열강의 제국주의적 팽창 경쟁, 슬라브 계열국과 게르만 계열 국 사이의 민족 갈등, 그 외에도 복잡한 국제적 이해관계가 얽혀서 발생한 1차 대전이 일반 병사의 눈에는 그저 영토 침입에 대한 항전 정도로 파악된 것이다. 이러한 초기의 의식이 점차 일련의 사건이 전개되며 20장의 『포화』에서 돌격전의 참상을 겪은 후 과연 어떻게 진화하는지에 이 작품, 혹은 작가의 문제의식이 요약되었다. 우선 소설의 초반부에서 독일에 대한 인식은 당연히 적대적이지만 추상적 상태로 머물러있다. 참호전 상태에서 적의 실체는 포탄만으로 인식된다. 병사들이 체험하는 적의 실체는 술 marmite이란 군대속어로 지칭되는 대구경 포탄뿐이며 그 술에 의한 살상은 당연히 그 술을 발사한 독일군에 대한 증오심을 유발하지만 정작 피와 살을 지닌 독일군의 실체는 거의 대면할 기회가 없었다. 20장에 이르러서야 공격명령을 받고 참호에서 뛰어나와 육탄 돌격을 감행하는 작전에서 프랑스측은 큰 인명 피해를 겪고 포탄으로만 인식되던 적의 모습, 독일인의 실제 모습을 눈으로 확인하는 계기가 된다. 돌격 중에 분대원의 대다수가 전사하고 전투가 마무리된 후 거대한 공동묘지로 변한 전선을 돌아보는 병사는 전쟁의 원인과 참사를 자성하는 계기를 갖는다. 그리고 21장 『의료병동』에서 참혹하게 육신이 절단되어 신음하는 동료를 눈으로 확인한 후 22장 『산보』에서 병사들은 잠깐 후방 외출을 허락받는다. 지옥에서 겨우 벗어나 후방 지역을 산보하다가 그들이 느낀 것은 “위기의 순간에 자신들의 의무를 하지 않는”⁵⁴⁾ 후방 사람들이 의외로 많다는 것이다. 지옥 같은 전선과 달리 후방은 평시와 다

53) “On n'a besoin de savoir qu'une chose, c'est que les Boches sont chez nous, enracinés, et qu'il ne faut pas qu'ils passent et qu'il faut même qu'ils les mettent un jour ou l'autre-le plus tôt possible, dit le caporal Bertrand,” chap. 2, p. 39.

54) “Ils ont l'air de s'apercevoir que, dans une circonstance capitale, ils n'ont pas fait leur devoirs,” chap. 22, p. 346.

름없는 안락한 생활을 누리는 사람들뿐이었다. 그들 눈에는 후방은 마치 축제를 즐기는 것처럼 보였다.

“불쑥 볼파트가 아주 묘한 구체성을 갖고 말했다. 하나의 나라만 있는 것이 아니야. 그건 사실이 아니야. 두 개의 나라가 있어. 말하자면 우리는 두 개의 이국으로 나누어진 거야. 저쪽은 너무 행복한 사람들만 있고, 여기 이쪽은 너무 행복한 사람들이 있고.”⁵⁵⁾

전쟁은 두 나라 사이에서 벌어진 집단 폭력 사태라고 인지했던 볼파트는 프랑스마저도 전방과 후방이라는 별개의 두 나라로 분리되었다고 인식한다. 작가는 볼파트의 입을 통해 전쟁은 프랑스와 독일 간의 갈등이 아니라 최전선에 모인 불행한 자와 후방에 남아 특권을 누리는 행복한 사람 사이의 갈등이란 점을 강조한다. 프랑스 병사들이 총구를 겨냥한 표적도 실은 그 나라에서 가장 낮은 계급, 특권 없는 무명의 장삼이사에 불과하고 전쟁을 결정한 특권층은 모두 후방에서 평화를 누리고 있다는 사실을 작가 바르뷔스는 이 대목에서 지적하는 것이다. 바르뷔스를 비롯한 국제 평화주의자들은 전쟁 전에 국제 사회주의자, 노동자, 농민이 대동단결한다면 무의미한 전쟁을 피할 수 있으리라 생각하고 국제 협력을 시도하기도 했다. 『포화』의 마지막 장인 24장 「새벽」에서 전쟁의 참상을 체험한 병사들이 외치는 구호는 “자유”와 더불어 “평등”이었다는 것이 이색적이다. 전쟁을 영토 분쟁 정도로 인식했던 초기의 의식이 나중에는 현대사회의 불평등을 단죄하는 데로 이어지고 그런 생각은 다시 프랑스 병사들이 그토록 증오했던 독일병사도 자신들과 마찬가지로 독일 사회에서 작동된 불평등의 희생자에 불과하다는 생각으로 이어진다. 격전이 끝나고 시신을 수습하는 과정에서 전쟁터에 흩어져있는 사람들은 피아구분이 되지 않는 단순한 인간들뿐이었다.

55) “Y a pas un seul pays, c'est pas vrai, avec une précision singulière. Y en a deux. J'dis qu'on est séparé en deux pays étrangers : l'avant, tout là-bas, où il y a trop de malheureux; et l'arrière, ici, où il y a trop d'heureux.”, chap. 22, p. 348.

“저들은 독일인가, 프랑스인가? 알 수 없다. 그들 중 하나가 눈을 뜨고 머리를 흔들며 우리를 바라보았다. 프랑스인이요? 그리고 다시 물었다. 독일인? 그는 대답하지 않았고 눈을 감고 죽음 속으로 되돌아갔다. 그가 어느 쪽인지 결코 알 수 없었다. 이들 피조물의 정체를 확인할 수 없다.”⁵⁶⁾

마지막 장에서 화자의 눈에 비친 사람은 피아의 구분이 무의미한 희생자, 특히 민중만이 전쟁의 주인공이자 피해자이며 진정한 전쟁은 그들 전쟁에 내몬 세력에 대한 전쟁, 즉 혁명이어야 한다는 작가의 생각은 다음 대화에서 확인된다.

결국 이 전쟁의 위대함과 참혹을 일으킨 쪽은 누구인가? 민중의 위대함이다.

그런데 민중, 그것은 우리들이다. 이 말을 한 사람은 나를 쳐다보며 눈으로 묻는 것 같았다. 나는 말했다. 그렇다. 형제여. 전쟁의 재료, 그것은 우리이다. 전쟁은 일개 병사들의 삶과 영혼으로만 구성되었다. 시체의 들판과 피의 강을 이룬 것은 바로 우리들이다. (...)

맞아, 전쟁은 바로 민중들이다. 이들이 없다면 아무 것도 없었을 것이다. 그저 멀리서 들리는 소소한 다툼으로 끝났을 것이다. 그런데 개전을 결정한 것은 민중이 아니다. 주인네들이 민중을 이끌었다. 민중들은 이제 그들을 이끄는 주인네를 더 이상 갖지 않기 위해 투쟁한다. 이 전쟁은 프랑스 혁명을 이어가는 혁명이나 다름 없다.⁵⁷⁾

56) “Sont-ils Allemands ou Français? On ne sait pas. L'un d'eux a ouvert les yeux et nous regarde en balançant la tête. On lui dit; Français? puis Deutsch? Il ne répond pas, il referme les yeux et retourne à l'anéantissement. On ne sait jamais su qui c'était.”, chap. 20, p. 374.

57) “Après tout, qu'est-ce qui fait la grandeur et l'horreur de la guerre? C'est la grandeur des peuples. Mais les peuples, c'est nous! Celui qui a dit cela me regardait, m'interrogeait. Oui, lui dis-je, oui, mon vieux frère, c'est vrai! C'est avec nous seulement qu'on fait les batailles. C'est nous, la matière de la guerre. La guerre n'est composée que de la chair et des âmes des simples soldats. C'est

좋은 전쟁보다 나쁜 평화가 낫지만 개전이 결정되자 참전했던 병사들은 전쟁의 참상을 체험한 후 전쟁의 원인을 제거하는 데로 의식이 모아지며 민중을 좌지우지하는 주인들을 없애는 혁명을 도모하는 것으로 결론 내린다. 국가나 민족 간의 갈등을 계급의 모순을 해소하는 투쟁으로 전환해야 한다는 평화주의 운동을 선포하는 선언문으로 읽히는 이 대목은 전쟁이전부터 평화주의, 국제주의, 공산주의적 입장으로 기울었던 작가가 전쟁체험을 통해 확고한 공산주의 신념을 굳히게 되는 것을 예고한다. 일찍이 페늘농이 설파했듯 “모든 전쟁은 내전이다”⁵⁸⁾이라는 말은 1차 대전에도 적용된다. 전쟁은 국가 간의 폭력적 갈등이지만 전쟁이 지속되면 전쟁을 주제로 화전파와 주전파의 갈등으로 비화된다. 그리고 대체로 주전파는 입으로 싸우고 화전파만이 목숨을 걸고 무자비한 폭력을 온몸으로 겪는다는 것이 바르뷔스가 전하고자 한 전쟁의 진실이다.

결론

앙리 바르뷔스의 『포화』는 1차 대전의 체험을 바탕으로 국가 간의 폭력, 나아가 계급의 불평등을 고발한 증언록이다. 그의 소설은 특정한 주인공을 중심으로 내세운 영웅담으로 흐르지 않았다는 점에서 개성적이며 당시 전선 상황을 호도했던 공식매체에 거스르는 진실의 기록, 혹은 대항

nous qui formons les plaines de morts et les fleuves de sang, nous tous (...)
Oui, c'est vrai. C'est les peuples qui sont la guerre; sans eux, il n'y aurait rien, rien que quelques criaileries, de loin. Mais c'est pas eux qui la décident. C'est les maîtres qui les dirigent. Les peuples luttent aujourd'hui pour n'avoir plus de maîtres qui les dirigent. Cette guerre, c'est comme la Révolution française qui continue.”, chap. 24, pp. 389-390.

58) “Fénelon, en suggérant dans *Les dialogues des morts* écrits à l'intention de son élève le Duc de Bougogne, que toutes les guerres sont civiles, lance une idée que Barbusse reprendra à son compte dans *Le feu*.”, Rasson, Luc *Ecrire contre la guerre ; littérature et pacifismes, 1916-1938*, Paris, Harmattan, 1997, p. 22.

기록이기도 하다. 개전 소식이 전해지는 서장부터 돌격전의 참상과 그 뒷마무리를 하는 마지막장까지 일련의 서사가 전개되지만 인과율이 희박한 독립적 일화를 병렬했다는 점에서 상상력에 입각한 작위적 구성을 통해 극적 효과를 노리는 일반 소설과 구별된다. 추상적 숫자나 지도에 표시된 국경선의 변화로 표현되는 전쟁 현상을 구체적 인간이 겪는 참혹한 비극으로 묘사한 그의 소설은 전쟁 중, 그리고 전후에 많은 공감을 자아냈다. 마지막 장에서 무명의 병사가 자신은 영웅이 아니라 부끄러운 도살자라고 고백하며 독일인을 죽인 것을 무훈이나 애국심으로 치장하지 말 것을 부탁한다.⁵⁹⁾ 『포화』에서 개진된 그의 사상이 전후 실천으로 옮겨진 평화운동, 일명 “광명 운동”이라 불렀던 지식인 연대의 창설이나 그가 최종 선택한 공산주의 노선이 어떤 결실을 맺었는지를 평가하려면 별개의 연구가 필요할 것이다. 국가와 민족을 뛰어넘는 국제적 연대를 통해 “전쟁에 대한 전쟁” 운동에 가담한 그의 행보는 1920년에 가장 활발하게 전개되어 이념 논쟁에 참여하는 과정에서 일정한 변화도 겪었다. 반군국주의, 반제국주의, 반자본주의와 같은 이념에 공감하는 동지를 규합했으나 그러한 목표를 실천하는 구체적 방법론에서 다시 이합집산을 거듭하며 바르뷔스는 최종적으로 공산주의 노선을 택했으나 그 어떤 이념이나 노선보다 그에게 중요한 것은 참호에서 생사고락을 함께 한 동지였다고 고백한다. 민족주의, 제국주의, 군국주의에 맞서 1923년 프랑스 공산당에 가입한 후 더욱 적극적으로 파시즘에 맞선 운동을 펼치며 만국노동자, 농민 계급의 단결을 통해 항구적 평화를 추구했으나 그의 노력은 1차 대전보다 더 큰 희생을 낳을 2차 대전을 막지 못했다.

59) “On a été des bourreaux. On a fait honnêtement le métier de bourreaux (...) Mais qu'on ne me parle pas de la vertu militaire parce que j'ai tué des Allemands.”, chap. 24, p. 398.

참고문헌

- 뒤프, 조르주, 『프랑스 사회사』, 박단, 신행선 옮김, 서울, 동문선, 2000.
- 바르뷔스, 앙리, 『포화, 광명』, 정봉구, 손석린 옮김, 서울, 을유문화사, 세계문학전집, 84권, 1974.
- 존스, 콜린, 『케임브리지 프랑스사』, 문숙, 이호영 옮김, 서울, 시공사, 2005.
- Barbusse, Henri, *Le Feu*, Paris, Gallimard, “FolioPlus/classiques”, 2004.
- Barbusse, Henri, *Lettres à sa femme 1914-1917*, Paris, Buchet/Chastel, 2006.
- Barjot, Dominique et alias, *Les sociétés, la guerre, la paix, 1911-1946*, Paris, SEDES, 2003.
- Bonnaud-Lamotte, Danielle, *Le feu de Barbusse, un discours social-patriotard?*, in *Mots*, septembre, N. 24, 1994.
- Hertz, Henri, *Henri Barbusse*, Paris, édition du carnet-critique, 1920.
- Hollier, Denis *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1995.
- LaRoche, Pierre Drieu, *La comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard/L'imaginaire, 1982.
- Lemaitre, Pierre, *Au revoir là-haut*, Paris, Albin Michel, 2013.
- Mingarelli, Hubert, *Quatre soldats*, Paris, Seuil, 2003.
- Prochasson, Christophe et alias, *Vrai et faux dans la grande guerre*, Paris, La Découverte, 2004.
- Rasson, Luc, *Ecrire contre la guerre: littérature et pacifismes 1916-1938*, Paris, Harmattan, 1997.

〈Résumé〉

Quelques réflexions sur *Le feu* de Barbusse

LEE Jae-Ryong

Bien que la Seconde Guerre Mondiale ait engendré six fois plus de victimes que la Première, cette dernière est considérée par les Français comme la Grande Guerre. La raison est imputable à l'atrocité inouïe provoquée par les machines de guerre modernes. Les civils, devenus soldats sans préparation tant au niveau physique que psychologique, demeurent tous traumatisés par cette expérience de mort en masse et surtout par la vie quotidienne dans les tranchées. Des écrivains, comme Henri Barbusse, ont voulu témoigner de cette réalité de la guerre. *Le feu* de H. Barbusse donne la parole aux soldats inconnus qui n'ont normalement pas les moyens d'exprimer leurs souffrances. D'où l'importance d'une écriture réaliste qui, éventuellement, peut contredire la version officielle de la guerre.

Toutefois, la réalité de la guerre, comme toute réalité, n'est jamais simple. La question de la véracité des faits se pose quant à la perception du réel. La guerre plonge les soldats de bonne foi dans le désarroi, voire même la confusion la plus totale. Les déflagrations des bombes, les corps transpercés par les balles, et la peur permanente déforment la perception de la réalité. Les repères spatio-temporels disparaissent et les soldats perdent facilement le sens de l'orientation. En dépit de cette réalité confuse, le narrateur décrit la guerre dans ses moindres détails, en particulier ce qui touche à la vie quotidienne des poilus. Mobilisés des quatre coins de la France, ils diffèrent de par leurs d'origines et leurs personnalités. Mais au-delà de la différence d'âge et de classe sociale, ils restent soudés par un destin commun. Ils

partagent la même souffrance et la même peur de la mort. Au cours de la guerre, ils se sont aperçus que les embusqués, privilégiés de la société, mènent une vie confortable qui n'est aucunement affectée par la guerre, et que seule la classe ouvrière en est victime. Le contraste entre la solidarité des soldats du front et l'égoïsme des embusqués frappe H. Barbusse.

Outre la paix et la liberté, l'auteur, communiste, réclame l'égalité devant la souffrance de la guerre. Il est naturel que H. Barbusse participe au mouvement pacifiste alors qu'il est dans le même temps membre du parti communiste. Sur le plan narratif, l'auteur s'est montré novateur vis-à-vis des personnages. Sans privilégier un héros en particulier, il a donné la parole à divers personnages prolétariens auparavant absents de la scène littéraire. Chaque récit fragmentaire est indépendant, mais ne perd pas pour autant le fil directeur : livrer une vérité factuelle de la guerre. Le vocabulaire riche employé donne plus de véracité et accentue l'effet de réalité. La description a pour fonction d'accompagner le récit et de faire passer à postérité la vie quotidienne et les états d'âme des soldats. La réflexion sur le rôle de l'écriture nous invite à remettre en cause la littérature de la guerre en tant que genre.

주 제 어 : 대전쟁(La Grande Guerre), 참호전(Guerre de tranchée), 전쟁소설(roman de la guerre)

투 고 일 : 2015. 12. 23

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

발자크의 교육소설: 『잃어버린 환상』

이 철
(전남대학교)

차례

서론	4. 세나클의 교육
1. 교육소설로서의 『잃어버린 환상』	5. 저널리즘의 안내자
2. 두 ‘시인’	결론
3. 여성을 통한 교훈	

서론

발자크 Honoré de Balzac는 낭만주의의 한복판에서, 표현의 과잉을 자제하고, 치밀한 내적 구성을 지닌 사실주의 소설을 완성한 작가이다. 그는 호화로운 낭만파와 연재소설 아틀리에의 중간 길을 개척하여, 소설에 도덕적 권위를 부여하고, 소설을 철학에 버금가는 고급 문학의 장르로 만든다. 그는 감정 소설, 역사 소설, 철학 소설 등 당대에 흔히 쓰이던 소설 장르를 재사용하면서, 자신만의 독창적인 풍속사로서의 소설의 개념을 확립한다.

발자크는 개인주의와 권력욕, 황금숭배 등 의식적 가치에 의해 구조화된 세계를 그린다. 공식적인 역사가는 “건조하고 따분한 사실들의 목록”을 작성하는 데 그치지만, 풍속사가인 소설가는 “인간과 인간이 그들의 사상에 부여하는 물질적 표현”¹⁾까지를 그린다. 풍속사의 내용은 다양하

다. 그것은 모든 악덕과 미덕, 정념의 주요 사실들, 제반 성격들, 사회의 주요 사건들을 포함한다. 그뿐만 아니라 ‘사회적 결과의 원인’을 연구하고, 그 ‘원리’에 대해 성찰한다. 그리하여 발자크에게 있어서 소설은 사회에 대한 연구가 된다.

발자크가 그리는 대혁명 이후의 프랑스 사회는 운동 중이고, 그 사회를 살아가는 인간의 유형들도 끊임없이 변모한다. 작가의 임무는 무질서와 악습이 가득한 사회를 구성하는 복잡한 관계망의 구조와 상호관련 도식을 알아내는 것이다.²⁾ 발자크는 프랑스 사회를 여러 가지 관점에서 분할하여 관찰한다. 지방과 파리로 분할하고, 사회적 계층들로 분할하고, 남자와 여자를 대립시키고, 전형들에 따라 달라지는 사회생활을 관찰한다. 발자크의 독창성은 그러한 분할 요소들을 서로 교차시키는 데 있다. 작가는 이처럼 복합적으로 작용하는 요소들을 감안하여 사회 구성원들의 활동을 섬세하게 분석한다.

발자크의 인물들은 그들이 생활하는 환경과 소속된 사회그룹, 그리고 관계를 형성하는 상대방의 특성에 따라 각각 다른 삶의 양상을 보인다. 발자크의 인물들은 작품에 등장하는 순간부터 단순하게 규정된 정체성을 가지고 있기보다는, 상대방과 상황에 따라 행동을 달리 하면서 그 성격이 규정되는 경우가 흔하다. 그들은 타인들의 삶에 의존하면서도, 고정된 욕망에 괴로워하는 고독한 인물들이다. 특히 명예와 부를 좇아 지방에서 파리로 진출한 청년 인물들이 그러하다. 그들은 응고되지 않은 가변적인 인물의 특성을 보인다. 작가는 그들을 통하여 현대 사회의 체계를 밝히 고자 한다.

1) BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine*, Gallimard, coll. Pléiade, 1976-1981, t. I, p. 9.

2) DUBOIS Jacques, *Les romanciers du réel*, Editions du Seuil, 2000, p. 176

1. 교육소설로서의 『잃어버린 환상』

『잃어버린 환상 *Illusions perdues*』은 발자크의 『인간희극 *La Comédie humaine*』 체계에서 중심적인 자리를 차지하는 작품이다. 『인간희극』은 『풍속 연구 *Etudes de mœurs*』, 『철학적 연구 *Etudes philosophiques*』, 『분석적 연구 *Etudes analytiques*』의 3부로 이루어지고, 그 중에서 발자크 소설 체계의 바탕이 되는 『풍속 연구』는 6개의 ‘정경들 *scènes*’로 이루어져 있다. 『잃어버린 환상』은 『풍속 연구』중 『지방 생활 정경 *Scènes de la vie de province*』의 마지막 ‘그림’에 해당하면서, 파리 생활의 장면들로 연결된다. 말하자면 발자크 소설 체계의 순환 축이 되는 작품이다. 발자크의 소설에서 지방은 흔히 윤패와 고향의 장소이고, 파리는 현대 사회가 만들어지는 도가니이자, 가장 격렬한 정념들의 집합소이다.³⁾ 『잃어버린 환상』의 주인공 뤼시앙 *Lucien de Rubempré*은 지방 소도시 출신으로 시인의 영광을 꿈꾸며 파리로 올라가지만, 그 야망을 달성하지 못하고 상처받은 영혼만을 안은 채 낙향한다. 뤼시앙과 같은 청년에 의해 지방 생활과 파리 생활은 확연하게 대조된다.

한편 『잃어버린 환상』의 말미에서 모든 환상을 상실한 채 자살하려고 하는 뤼시앙을 만나 자신의 소유물로 삼는 계약을 체결하는 카를로스 에레라 *Carlos Herrera* 신부는 변장한 보트랭 *Vautrin*이다. 보트랭의 보호 아래 파리에서 새로운 삶을 영위하는 뤼시앙의 모습은 『창부들의 영광과 비참 *Splendeurs et Misères des courtisanes*』에서 상세하게 그려진다. 보트랭은 『고리오 영감 *Le Père Goriot*』에서도 청년 라스티냐크 *Rastignac*의 멘토 역할을 한다. 『잃어버린 환상』은 이 3편의 ‘보트랭 연작’에서 중심을 차지한다. 우선 세 작품의 출판 연도에서 그러하고, 이야기 내용의 허구적 시간성에서도 그러하다. 라스티냐크는 뤼시앙보다 먼저 상경하고, 뤼시앙을 타락의 길로 빠뜨리는 연인들 중에서는 『잃어버린 환상』의 코

3) DUBOIS Jacques, p. 179.

랄리 Coralie가 『창부들의 영광과 비참』의 에스테르 Esther보다 먼저 등장한다. 그리고 『고리오 영감』은 상층 국면에 있는 야심의 소설이고, 『창부들의 영광과 비참』은 하강 국면에 있는 퇴락의 소설로 볼 수 있는데 비하여, 『잃어버린 환상』은 야심의 소설이자 환멸의 소설로서 두 국면을 아우르고 있다.

『잃어버린 환상』은 서구 소설사에서 오랜 전통을 잇고 있는 교육소설의 장르에 속한다. 우리는 시대에 따라 수많은 유형의 소설을 구분하고 있다. 중세에 대해서는 기사도 로망, 17세기에 대해서는 악당소설과 전원소설, 18세기에 대해서는 서한소설, 감정소설, 흑색소설, 철학소설, 그리고 19세기부터는 역사소설, 사실주의 소설, 대중소설, 탐정소설 등으로 분류하고 있기에 소설의 장르는 무척이나 많다. 이 모든 범주 중에서 교육소설은 소설이라는 장르의 일종의 항구적인 특성처럼 별도의 자리를 차지한다. 교육소설은 소설 세계의 본질이라고 말할 수 있는 것을 내포하고 있는데, 유년기로부터 성인 세계로의 이동과 인생 체험에 의한 인물의 변모가 그것이다.⁴⁾ 바흐친 Bakhtine은 부르주아 사회의 탄생과 관련하여 교육소설의 발전을 분석한다. 그는 시련소설과 교육소설을 구분하는데,⁵⁾ 시련소설에서는 주인공이 여러 난관을 극복하지만 원래의 성격과 자질을 보존하고 있는 데 비하여, 교육소설에서는 주인공이 일련의 장애물을 만나는 것은 앞의 경우와 같지만, 그러한 시련을 경험한 후에는 인물의 성격이 크게 변한다.

『잃어버린 환상』보다 앞선 발자크의 교육소설로는 『나귀 가죽 *La Peau de chagrin*』과 『골짜기의 백합 *Le Lys dans la vallée*』, 그리고 『고리오 영감』을 들 수 있다. 앞의 두 소설과 달리 『고리오 영감』은 파리와 지방의 대조 위에 이야기를 구축한다. 지방 출신의 순수한 청년은 야심으로 타락하고, 파리의 현실은 변모한 그의 시선으로 관찰된다. 파리에

4) QUEROUIL Emmanuel, *Le Père Goriot et le roman d'éducation*, Bordas, 1990, p. 102.

5) BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984, p. 212.

온 지방인에게는 가족과 유년기와 학교와 고향이 떨어진 상태에서, 사람들의 세계를 홀로 마주하고서, 어떤 욕망과 영광을 위해 무엇을 정복할 것인가 하는 문제가 항상 따라다닌다. 대혁명 이후의 사회에서는 출생의 특권이 더 이상 작용하지 않고, 사회적 지위나 재산은 불안정하다. 발자크가 그리는 왕정복고 사회에서는 사회적 상승에 대한 집착이 시대의 열정이 된다.

교육소설로서의 『잃어버린 환상』을 『고리오 영감』과 비교할 때의 새로움은, 그것이 무엇보다 지방에 대한 소설이라는 점이다.⁶⁾ 라스티냐크의 지방인 특성이 회고에 의해, 그리고 고향에 남아 있는 가족과 주인공의 편지에 의해 환기되고 있음에 비해, 이 소설에서 지방은 정식으로 묘사의 대상이 되고 있다. 뤼시앙이 태어나고, 공부하고, 초기의 시인 행보를 한 앙굴렘 Angoulême에 대한 사회적 묘사가 큰 자리를 차지하고 있다. 파리와 지방의 대조가 『고리오 영감』에서처럼 구축되어 있기는 하지만, 그것이 여기에서는 점진적이고 보다 풍부한 시간성에 의해 강화되어 있다. 수도 파리는 모든 권력과 명성의 장소이고, 지방은 수도에 정치적으로나 사회적으로 의존하면서, 멀리 지체되어 있는 장소이다.⁷⁾

지방 출신의 청년 뤼시앙이 초기에 가진 환상을 점차 상실해 간다는 점에서, 그리고 인생에 대한 ‘어른스런’ 지식을 획득한다는 점에서 『잃어버린 환상』은 교육소설이다. 그러나 뤼시앙은 환상을 상실할 뿐만 아니라, 순수성까지 상실하면서 부패와 타락의 길로 들어선다. 뤼시앙에게서는 수련과 야심과 타락이 서로 밀접하게 연결되어 있다. 그러므로 이 소설은 일종의 변형된 교육소설이라 할 수 있다. 사랑에 빠지면서도 환상을 지니고 있고, 또한 타산적이면서도 현실적인 뤼시앙에게서는 청춘의 아우라가 성공 욕망을 감추어준다. 뤼시앙은 그런 공통적인 야심의 바탕을 다비드 David Séchard와 함께 지니고 있다. 두 사람 모두 ‘시인’이지만, 둘 모두 욕망의 존재들이다. 뤼시앙에게 야심은 죽은 아버지로부터

6) DIAZ José-Luis, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, Gallimard, 2001, p. 18.

7) ROSA Annette et TOURNIER Isabelle, *Balzac*, Armand Colin, 1992, p. 71.

물려받은 혈통이다. 그러나 야심은 뤼시앙뿐만 아니라 세상의 많은 사람들이 함께 가지고 있다. 다른 인물들인 샤텔레 Châtelet와 데스파르 d'Espard부인, 그리고 플로린 Florine 같은 배우도 가지고 있는 야심이다. 정복의 욕망이나, 복수욕, 재산 욕심 같은 것들은 인간 드라마의 필수적인 요소이다. 뤼시앙에게는 귀족 사회 속으로 뚫고 들어가려는 충동과 사회 계층에서 상승하려는 충동⁸⁾이 있다. 뤼시앙은 샤텔레처럼 바르즈통 Bargeton 부인의 정복을 복수로써 계획한다. 그는 ‘세상을 정복’하고, ‘사회를 길들이려는’ 과대망상적 욕망도 지니고 있다. 그러나 라스티냐크와는 달리 수동적이고 우유부단한 성격의 뤼시앙은 진정한 출세를 만드는 결단력을 가지고 있지 않다. 나약한 성격의 뤼시앙은 마르세 Marsay와 대적할 때나 세나클 Cénacle의 멤버들과 대면할 때 열패감에 사로잡힌다.

전통적인 교육소설이 젊은이가 성숙하여 사회의 구조 속으로 통합되어 가는 이야기 roman de formation인데 비하여, 주인공의 교육 실패를 이야기하는 『잃어버린 환상』은 타락의 소설 roman de déformation이다.⁹⁾ 소설 속에서 뤼시앙의 내면세계의 성장 과정은 그려져 있지 않고, 주로 사회적 성장의 내용이 이야기의 대부분을 차지한다. 뤼시앙이 대면하는 사회는 인정을 받기 위해 투쟁을 해야 하는 사회이다. 그의 사회적 교육에는 항상 동반자가 있어서, 그의 교육과정을 안내하고, 지도하고, 감독한다. 뤼시앙은 다비드 세샤르, 다르테즈 d'Arthez, 루스토 Lousteau 등에게서 자신의 분신을 찾는다. 그들은 뤼시앙에게 결여된 에너지를 공급해 준다.

8) DIAZ José-Luis, p. 42.

9) CHAMARD-BERGERON Julia, 《“Vous croyez aux amis”: l'amitié dans *Illusions perdues*》, *L'Année balzacienne*, PUF, 2009, p.311.

2. 두 ‘시인’

뤼시앙과 다비드는 동향의 학교 동창이다. 뤼시앙은 약제사였던 아버지를 일찍 여의고, 가난한 생활이지만 “찬란한 미래에 대한 희망”¹⁰⁾ 속에서 자랐다. 그의 어머니와 누이는 “마호메트의 부인이 남편을 믿듯이 뤼시앙을 믿었고”,¹¹⁾ 그의 장래의 성공을 위해 끝없는 헌신을 한다. 다비드는 소설의 초두에서 소개되고 있는 인쇄소의 운영자로, 뤼시앙보다 2년 먼저 학교를 졸업했고, 파리의 대규모 인쇄소에서 인쇄술을 익힌 후 고향으로 돌아와, 아버지의 낡고 수익성 없는 인쇄소를 과도한 값에 사들여 운영하고 있다.¹²⁾

두 ‘시인’ 다비드와 뤼시앙은 이야기 전개의 두 축으로 설정되어 있지만, 실제로는 뤼시앙의 비중이 훨씬 더 크다. 뤼시앙이 주로 행동을 이끌어 나가며, 그에 대한 심리묘사가 다비드에 대한 것보다 월등하게 상세하다. 그러한 불균형은 두 친구의 성격 차이에서 기인한다. 수줍고 부드러운 기질의 다비드는 지워지고, 대담한 뤼시앙은 부각된다. 부동의 다비드는 작업장과 가정에 고정되어, 파리와는 멀리 거리를 둔 채 루모 l'Houmeau에서 떠나지 않는 반면에, 뤼시앙은 지리적으로나, 사회적으로나 먼 거리를 이동한다. 또한 뤼시앙의 이야기로 무게추가 쏠리는 것은, 그가 거의 항상 무대 위에 있기 때문만이 아니라, 그가 수시로 변화하는 능력과, 여러 가지 모험을 하는 능력, 성공의 기회를 잘 포착하는 능력이 있기 때문이다. 그는 불완전하게나마 비밀을 간파할 수 있고, 인생의 예측 불가능한 사태들에 주의를 기울일 줄 안다.

10) *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 140. 이 작품의 경우 앞으로는 페이지만 표시한다.

11) p. 141.

12) 이 작품에는 문학의 생산과 유통과 소비의 전 과정이 세밀하게 묘사되어 있다. 이 고풍스러운 인쇄소는 여러 가지 도구와 설비가 널려 있어 내부를 둘러보는 일이 쉽지 않다. 그러나 “지방에서는 인쇄 작업이 언제나 강한 호기심의 대상”(p. 129)이라는 이유로 서술자는 인쇄소 내부를 꼼꼼하게 살피고, 인쇄의 역사까지 서술한다. 그리하여 개인의 이야기가 사회의 역사와 만난다.

다비드는 뤼시앙의 분신으로 뤼시앙을 돋보이게 하는 인물이고, 뤼시앙의 심판자이다. 신체적 측면에서 대조적인 두 사람은, 그 성향과 지적인 차원에서도 대조적이면서 일종의 ‘정신적 우의’를 만들어내고 있다. 뤼시앙은 자연과학도의 길에 예정된 운명이지만 문학의 영광으로 향하고 있고, 다비드는 명상의 재능이 있지만 정밀과학으로 기울어 있다.¹³⁾ 그들은 각자 서로 다른 길을 통하여 ‘시’의 세계에 도달해 있다. 다비드는 “위대한 투쟁을 하도록 운명지워진 존재들이 선천적으로 타고난 모습”¹⁴⁾에 긴장하면서 사색가의 충명함을 느끼게 하는 반면, 뤼시앙은 신의 조각상 같은 우아한 자세에, “고대의 미인에게서 보이는 뚜렷한 선”이 있고, “여자 같은 허리”에 “변장한 소녀”¹⁵⁾라 여길 만한 모습이다. 또한 두 사람은 정치적인 차원, 윤리적인 차원에서도 선명한 대조를 이룬다. 한 사람은 작품을 쓰는 시인이고, 기회주의적인 자유주의자이고, 유혹하기 쉬운 정신의 소유자인 반면에, 다른 한 사람은 종이 제조법을 연구하는 학자이고, 단호한 야당이고, 의인이다. 다비드는 인쇄소를 경영하면서 사업가로서는 적절하지 않게 “정치와 종교에 대하여 가장 해로운 중립이라는 입장을 지키고”¹⁶⁾ 있다. 그의 라이벌인 쿠엥테 Cointet 형제는 왕정주의와 보조를 맞추면서, 다비드를 자유주의자, 무신론자라고 비방함으로써 사업상 이득을 취하고, 끝내 다비드를 파산시킨다.

뤼시앙과 다비드 두 청년의 미덕은 ‘젊음의 소심함’, ‘수줍음’, 영혼의 고귀함이다. 젊은이들은 이곳-지금에 살지 않고, 끊임없이 기다림의 상태, 계획의 상태에 있다. 응석받이 뤼시앙은 빛나고 싶은 욕망이 있다.

13) “Puis tous deux étaient arrivés à la poésie par une pente différente. Quoique destiné aux spéculations les plus élevées des sciences naturelles, Lucien se portait avec ardeur vers la gloire littéraire; tandis que David, que son génie méditatif prédisposait à la poésie, inclinait par goût vers les sciences exactes. Cette interposition des rôles engendra comme une fraternité spirituelle.” p. 142.

14) “David avait les formes que donne la nature aux êtres destinés à de grandes luttes, éclatantes ou secrètes,” p. 144.

15) p. 145.

16) p. 137.

그것이 순수성 상실의 전조이다. 앙굴렘의 귀족사회에 첫발을 내딛을 때의 뤼시앙에게는, “야심이 시작되는 순간 순진한 감정은 사라진다”¹⁷⁾. 바르즈통 부인을 정복하고자 하는 욕망이 타오를 때는 뤼시앙의 ‘고귀한 감정’은 사라진다.¹⁸⁾ 인쇄업자 다비드는 그의 ‘사회적 무의미’에 대해 갖는 감정 때문에 희망을 포기할 준비가 되어 있고, 영광스런 성공을 포기하면서 굳건하게 ‘아름다운 희망’의 세계에 남아 있다. 그러나 뤼시앙에게 있어서는 상실이 과대망상적 형세를 보이게 된다. 그는 바르즈통 부인과의 결혼, 문학적 영광의 획득, 사교계의 지배 등에 대한 참을 수 없는 욕망을 지닌다. 그러나 뤼시앙은 화려한 환상 속에 오래 머무를 수가 없고, 그의 권력 의지는 이내 현실의 장벽에 부딪친다. 뤼시앙에게 있어 현실과의 충돌은 먼저 바르즈통 살롱에서 겪게 되는 수모로 나타난다. 하지만 이것은 현재로서는 앙굴렘의 여왕이 그를 사랑하므로 쉽게 잊을 수 있는 실패이다. 반면에 파리에 도착했을 때는 바르즈통 부인과의 결별이라는 절망적인 환멸이 그를 기다린다.

뤼시앙과 다비드의 우정은 다비드의 온정에 의해 공고해지지만, 두 사람 사이에는 감정의 상호성이 없고, 서로 동등한 지위를 가지고 있지도 않다. 에고이스트 뤼시앙은 어머니나 누이, 친구 등 자기를 위해 헌신하는 사람들에게 감사할 줄을 모른다. 반면에 다비드는 뤼시앙을 “어머니가 자식 대하듯”¹⁹⁾ 애지중지하고, “우상처럼 경애”한다. 뤼시앙은 마치 사랑받는 여인처럼 ‘명령’하고, 다비드는 기꺼이 복종한다.²⁰⁾ 뤼시앙의 육체적 아름다움이 어떤 ‘우월성’을 내포하고 있어서, 다비드는 전적으로 헌신

17) p. 165.

18) “En conviant aujourd'hui tous ses enfants à un même festin, la Société réveille leurs ambitions dès le matin de la vie. Elle destitue la jeunesse de ses grâces et vicie la plupart de ses sentiments généreux en y mêlant des calculs.” p. 175.

19) p. 142.

20) “Dans cette amitié déjà vieillie, l'un des deux aimait avec idolâtrie, et c'était David. Aussi Lucien commandait-il en femme qui se sait aimée, David obéissait avec plaisir. La beauté physique de son ami comportait une supériorité qu'il acceptait en se trouvant lourd et commun.” p. 146.

한다. 다비드는 뤼시앙의 성공을 자신의 것으로 여기면서, 그를 “제2의 나”²¹⁾라고 말한다. 다비드는 뤼시앙의 누이이기도 한 아내 에브와 함께²²⁾ 뤼시앙의 성공을 위한 ‘수호천사’ 역할을 하며, 뤼시앙의 방종한 생활에 대한 감시자 역할도 한다.

청렴한 다비드는 뤼시앙의 타락이 진전될 때마다 관관으로 변한다. 뤼시앙은 다비드의 능력을, “마음의 깊은 곳을 잘 파악하는 그 통찰력”²³⁾을 두려워한다. 뤼시앙은 친구가 통찰력을 보여주는 때면 그에게서 멀어지고 보지 않으려 한다. 뤼시앙은 친구의 시선을 피해 물러나와, 혼자만의 공간에서 자기의 야심에 대한 합리적인 변명을 찾아낸 후에야 친구를 다시 만난다. 바르즈통 부인에 대한 뤼시앙의 사랑에는 ‘야심’이 깃들여 있어서, 그는 “사랑하면서 동시에 출세도 하려고” 한다. 궁핍한 젊은이에게 그것은 “무척 자연스런 이중의 욕망”²⁴⁾이다. “사교계의 냉혹한 법칙들”을 간파하기 시작한 뤼시앙은 “정치와 타산의 시간”으로 들어간다. 뤼시앙은 “악에서 선으로, 선에서 악으로 다같이 쉽게 넘어가는 사람”²⁵⁾이기에 그의 행동을 정확히 평가하는 것은 어렵다. 바르즈통 부인만이 아니라 뤼시앙도 “불길한 변덕스러운 성격”²⁶⁾을 가지고 있다. 바르즈통 부인을 따라 파리로 떠날 결심을 할 때 뤼시앙은 위선적인 욕망에 사로잡혀, 자기의 출발이 남은 가족들에게도 좋은 일이 될 것이고, 집안을 정돈해 줄 것이라고 생각한다. 다비드는 파리에서의 뤼시앙의 앞날에 대해 불안해 할 따름이다. 뤼시앙은 바르즈통 부인에게서 버림받을 것이며²⁷⁾, 파멸의 길

21) “Enfin tu n'es ni chiffré ni casé. Profite de ta virginité sociale, marche seul et mets la main sur les honneurs! Savoure joyeusement tous les plaisirs, même ceux que procure la vanité. Sois heureux, je jouirai de tes succès, tu seras un second moi-même.” p. 184.

22) 에브는 오랫동안 그늘에 있다가 소설의 3부에서 상인으로 변신하여 화려한 조명을 받는다. 에브는 악의 제국에서 선의 얼굴, ‘미덕의 여인’이다.

23) p. 176.

24) p. 175.

25) “Ainsi était fait Lucien, il allait du mal au bien, du bien au mal avec une égale facilité.” p. 178.

26) p. 254.

로 접어들 것이라고 다비드는 에브에게 예고한다.

3. 여성을 통한 교훈

바르즈통 부인은 여성 인물들 중에서 가장 많은 역할을 담당한다. 뤼시앙의 첫사랑인 그녀는 야심가가 계획하는 첫 번째 사회적 정복의 대상이다. 또한 그녀는 그의 첫 멘토이고, 자기 자신이 뤼시앙과 같은 야심가이다. 바르즈통 부인은 뤼시앙을 유혹하는 역할을 맡는데, 그녀는 청년을 진정으로 사랑하지는 않고, 사교계에서의 성공과 문학적 영광에 눈이 멀어 있다. 어린 시절 가정교사인 사제로부터 문학과 예술에 대한 비범한 교육을 받은 그녀는 뤼시앙처럼 명성을 얻고 싶은 사람이지만, 과거에 사랑하던 사람을 잃은 상처받은 여인이기도 하다. 그녀는 “스스로를 훌륭하다고 생각하여 사람들을 멸시”하고, “온갖 허영심으로 가득 찬”²⁸⁾ 여성이다. 그녀는 “과장된 단어로 치장한 엄청난 문장을 사용하는 결점”이 있고, “정신도 언어처럼 불타오른다”.²⁹⁾ 그녀의 앙굴렘 저택은 “소형 루브르 궁으로, 태양처럼 빛나고”³⁰⁾ 있다. 그러므로 약국집 아들인 루모의 청년 뤼시앙이 바르즈통 부인의 저택에 발을 들여놓는다는 것은 “하나의 혁명”³¹⁾이다. 루모와 앙굴렘 사이에는 정신적인 장벽이 가로 놓여 있다. 아랫마을 루모는 부유한 산업도시여서, 귀족계급이 사는 윗마을은 그곳을 질시한다. 상부에는 귀족과 권력, 하부에는 상업과 돈이 있어서 두 사회대는 “끊임없는 적대관계”³²⁾가 맺어져 있다.

앙굴렘을 떠나 파리로 도주해 온 두 연인은 이내 결별하게 되고, 바르

27) p. 213.

28) p. 154.

29) p. 158.

30) p. 163.

31) p. 152.

32) p. 151.

즈통 부인은 뤼시앙의 적대자 편에 합류한다. 바르즈통 부인은 보는 사람의 관점에 따라 정체성이 바뀐다. 그녀의 호칭도 여러 가지여서, 호적 상으로는 아나이스 Anaïs이고, 가족들에게는 나이스, 뤼시앙에게는 루이즈 Louise이다. 어린 시절의 가정교사, 남편, 앙굴렘의 여론, 뤼시앙, 샤텔레 등이 그녀를 보는 관점이 모두 다르다. 바르즈통 부인은 뤼시앙의 파리 연인인 여배우 코랄리와는 사회계층이나 지적 수준의 차원에서 정반대의 우월적 위치를 차지한다. 바르즈통 부인은 뤼시앙을 파리의 상류 사회에 소개할 때, 아버지의 평민의 성을 버리고 어머니 가문의 뤼방프레라는 귀족 성을 쓰도록 충고한다. 그리하여 자유주의자 뤼시앙은 “마음속의 왕정주의자”³³⁾가 되고, 귀족의 호사와 명예를 꿈꾸게 된다.

뤼시앙은 파리의 초라한 호텔을 숙소로 정한 날부터 “이미 자기가 앙굴렘의 뤼시앙이 아니라는 것을”³⁴⁾ 깨닫고, 시내를 처음 관찰하는 순간에는 자기가 왜소해진다는 느낌을 받는다.³⁵⁾ 뤼시앙은 현기증 나는 파리의 빠른 움직임에 어리둥절하다. 앙굴렘에서는 존경받는 시인이었던 만큼 아무도 알아보아 주지 않는 파리에서의 상실감은 더욱 크다. 유약한 뤼시앙은 상반되는 성격의 두 종류의 공간들 사이에서 선택하지 못하고, 끝없이 망설인다.³⁶⁾ 한 종류의 공간은 ‘닫힌 공간들’인데, 세나클의 다르테즈의 집, 도서관, 독서실 등이 그것이다. 거기에서는 청년들이 공부하고, 성장하고, 고통스럽게 미래를 만들어 간다. 또 다른 종류의 공간은 모든 유혹에 ‘열려 있는 공간들’로, 오페라와 연극이 공연되는 극장들, 고급 식당들, 패션 가게들 등이 그것이다. 뤼시앙은 세나클의 ‘존재’의 공간을 거부하고, 루스토가 선호하는 ‘소유’의 공간으로 향한다. 그곳에서 뤼시앙은 방탕과 상실을 경험하며, 문학의 진정한 길에서 멀어진다.

33) p. 174.

34) p. 260.

35) “Surpris de cette foule à laquelle il était étranger, cet homme d'imagination éprouva comme une immense diminution de lui-même.” p. 264.

36) GUICHARDET Jeannine, 《*Illusions perdues*: quelques itinéraires en pays parisien》, 『Balzac: *Illusions perdues*』, CRIN 18, 1988, p. 89.

뤼시앙은 바르즈통 부인의 행적을 따라가며 파리의 탐험에 나서는데, 그 첫 단계는 상류 사회인들의 특징이 집적되어 있는 오페라이다. 오페라는 뛰어난 사회적 장소이다. 사교계 사람들은 스펙타클을 보기 위해서가 아니라, 타인들을 관찰하러 그곳에 간다.³⁷⁾ 오페라에서 맞볼 수 있는 기쁨은 타인을 보는 것과 자기 자신을 보여주는 것이다. 뤼시앙은 오페라 좌석에서 참담한 패배를 맞본다. 뤼시앙은 댄디의 외모를 갖고 있기는 하지만 사교계의 예법을 배우는 능력이 별로 없다. 서술자는 이 ‘신출내기’의 무지를 오랫동안 고정시켜 놓는다. 타인이 하는 행동의 숨은 뜻을 올바르게 해독할 줄 모르는 그는 바르즈통 부인의 심리를 완전히 틀리게 해석하고, 데스파르 부인의 아이러니를 깨닫지 못한다. 그는 또한 사교계 사람들의 과장된 찬사 뒤에 숨은 악의를 알지 못한다. 결국 파리 사교계의 조롱감이 되고, 뤼시앙과 바르즈통 부인의 사랑은 끝이 난다. 파리에서의 “운명적인 한 주일”³⁸⁾을 정리하고, 자기를 거부하고 버린 바르즈통 부인의 편지들을 모두 모아 되돌려 보내면서, 뤼시앙은 “파리에서 친구도 보호자도 없이 혼자”³⁹⁾라는 것을 통감한다.

4. 세나클의 교육

뤼시앙은 다니엘 다르테즈를 생트 즈느비에브 Sainte-Geneviève 도서관에서 처음 만난다. 그의 외모는 젊은 시절의 나폴레옹과 닮았다. 그는 “지방에서 파리로 매년 오는 천 명에서 천 이백 명까지의 젊은 사람들”⁴⁰⁾

37) NYKROG Per, 《*Illusions perdues* dans ses grandes lignes: stratégies et tactiques romanesques》, 『Balzac: *Illusions perdues*』, CRIN 18, 1988, p. 37.

38) p. 290.

39) “(...) les ombres de sa mère, de sa soeur, de David vinrent autour de lui, il entendit de nouveau les larmes qu'ils avaient versées au moment de son départ, et il pleura lui-même, car il était seul dans Paris, sans amis, sans protecteurs.” p. 291.

40) p. 310.

의 이야기를 잘 알고 있는 인물이다. 그는 현재의 가장 유명한 작가 중의 한 사람이고, “아름다운 재능과 아름다운 성격의 일치를 보여주는”⁴¹⁾ 사람이며, “재능이 자기 노예들의 이마에 찍어주는 도장”⁴²⁾이 찍혀 있는 사람이다. 그의 생활은 무척 검소하여, 그의 유일한 사치는 방에 켜는 촛불이다. 뤼시앙이 파리에서 ‘형제’로 생각하는 첫 번째 친구인 다르테즈는 연상의 보호자 같은 태도를 보인다. 그는 세나클의 권위 있는 수장으로서, 멘토의 역할을 하기로 예정되어 있다. 그는 공부하고 말하는 방식에서, 그리고 옷을 입고 거주하는 방식에서 교사 역할을 한다. 그는 뤼시앙이 부패의 길에서 진전하는 과정에 대한 판관이다. 다르테즈는 문학의 윤리를 대표하며, 뤼시앙이 쓴 소설과 신문 비평 기사들을 고쳐준다. 그는 뤼시앙이 쓴 소설 『샤를 9세의 궁수 *L'Archer de Charles IX*』에 대해 엄정한 비판을 하고, 월터 스코트 Walter Scott의 소설들과는 다른 생생한 프랑스 역사에 대한 그의 견해를 설명한다. 그의 소설관은 발자크 자신의 소설관이기도 하다.

파리의 사교계에서 거절당한 뤼시앙은 앙굴렘에서 다비드와 나누던 우정에 해당하는 환경을 세나클에서 찾아낸다. 오페라가 서로 감시하고 심판하기 위해 대면하는 장소라면, 세나클은 함께 연대감을 갖고 서로 사랑하는 장소이다. 오페라는 사교생활의 명소이고, 세나클은 지식과 정신생활의 명소로서 파리 세계의 두 정상이라 할 수 있다. 세나클은 뤼시앙이 그들과 연대할 수 있는 자질이 없다고 판명될 때 결국 그를 배척하게 된다.

다르테즈와 뤼시앙의 우정은 시선의 교환으로부터 시작한다. 발자크에게 시선은 의지의 외부기관이다. 발자크의 어떤 인물들의 시선에는 타인의 운명을 바꾸어놓을 만큼의 자성 *magnétisme*이 있다. 그들은 동류의

41) “Ce jeune homme était Daniel d'Arthez, aujourd'hui l'un des plus illustres écrivains de notre époque, et l'un des gens rares qui, selon la belle pensée d'un poète, offrent l'accord d'un beau talent et d'un beau caractère.” p. 311.

42) p. 310.

사람들에게 ‘자성이 있는 시선’, 그 ‘영혼이 담긴 빛’을 던지며, 그 빛을 지니고 있는 사람은 타인을 자신의 의지에 복종시킬 수 있다.⁴³⁾ 다비드가 말로 하는 것을 다르테즈는 눈을 통하여 할 수 있다. 다르테즈는 뤼시앙에게 “용서가 비난을 감싸는 그런 천사와 같은 시선”⁴⁴⁾을 던진다. 그리하여 루스토를 따라 위험한 저널리즘의 세계로 향하는 뤼시앙의 발걸음에 일시적이거나 제동을 건다. 그러나 직접적인 신체 접촉과는 달리 시선은 피할 수 있는 것이기에, 그 영향이 오래 지속되지는 않는다. 뤼시앙에게는 다르테즈의 현명한 충고가 먹혀들지 않는다. 뤼시앙에게는 외적인 유약함과 적극적인 성격 간의 모순이 있어서, 그의 정체성은 단번에 드러나지 않고, 소묘의 상태가 계속해서 연장된다. 다르테즈는 “자넌 결코 자신과 일치하지 않을 것이네”라고 말함으로써 뤼시앙을 규정하는 일의 어려움을 토로한다. 그의 변모가 너무도 완벽할 때는 그 변화가 두렵게 느껴지기도 한다. 궁핍에 찌들고 야망에 사로잡힌 뤼시앙은 다르테즈를 외면한 채, 루스토의 손을 잡고⁴⁵⁾ 저널리즘이라는 그 악의 구렁텅이로 향하고 만다.

뤼시앙은 세나클의 멤버들과 만나 그에게 결여된 정신적 힘을 얻을 수는 있으나, 그들처럼 물질적 궁핍을 견딜 의지는 없다. 뤼시앙은 자신보다 더 강한 세나클의 멤버들인, 그 “준엄한 스승들”⁴⁶⁾을 속이는 것이 불가능하다는 것을 깨닫고 그들의 시야에서 멀어져 간다. 뤼시앙에게는 육체적 욕망의 원초적인 목소리나 야망의 세속적인 목소리가 더 잘 들린다. 다르테즈가 뤼시앙의 파리 생활 진상을 알려주기 위해 에브에게 쓴 편지에서⁴⁷⁾ 말하는 것처럼, 뤼시앙은 사치스러운 생활을 위해서는 악마

43) CHAMARD-BERGERON, p. 294.

44) p. 336.

45) “A son retour, Lucien vit, dans le coin du restaurant, Daniel tristement accoudé qui le regarda mélancoliquement; mais, dévoré par la misère et poussé par l'ambition, il feignit de ne pas voir son frère du Cénacle, et suivit Lousteau.” p. 336.

46) p. 326.

47) “Votre Lucien est un homme de poésie et non un poète, il rêve et il ne pense

와의 계약도 체결할 수 있다. 뤼시앙은 ‘시정’이 있는 사람이지만 ‘시인’은 아니다. 뤼시앙에게 문학은 영광을 획득하기 위한 방편일 뿐이고, “사교계에서의 성공”⁴⁸⁾으로 가는 발판일 뿐이다. 앙굴렘의 사교계에 합류할 때의 뤼시앙에게는 예술은 영광과 사랑의 대체물이다.⁴⁹⁾ 파리로 출발할 때는 시정을 대체한 그 사랑도 사교계의 예절에 밀려 사라지게 된다.

파리에 정착하여 그곳의 사교계 사람들의 세련미를 접하는 순간 뤼시앙의 생각은 패션으로 향한다. 대혁명 이후의 부르주아 사회에서는 독특한 세련미가 기품으로 평가받기 때문에 댄디즘이 유행한다. 우아함의 코드를 익히는 재능이 있는 뤼시앙은 파리의 그 댄디즘을 모방하는 데 성공한다. 뤼시앙은 시인으로서 성공하지 못하지만, 댄디로서는 성공한다. 오페라에서 만난 마르세가 데스파르 부인에게 말하는 것처럼, 뤼시앙은 일시적으로 “파리에서 가장 행복한 댄디”⁵⁰⁾가 되기는 한다. 그러나 ‘시인’이면서 시를 창작하지 못하는 뤼시앙은 자아를 상실하게 된다. 뤼시앙의 실추는 육체적이기보다는 더 정신적인 것이다. 그를 위협하는 것은 다르테즈가 예견한 바의 배신이다. 뤼시앙에게는 파리의 ‘이상한 심연’ 속으로 빨려 들어갈 수 있는 위험이 상존한다. 야심의 소설이 상승의 소설이라면, 타락의 소설은 반대의 지형학을 상정한다. 언론계라는 파르나스 산으로의 등정은 지옥으로의 실추가 된다.

pas, il s'agit et ne crée pas. (...) Il signerait volontiers demain un pacte avec le démon, si ce pacte lui donnait pour quelques années une vie brillante et luxueuse.” p. 578.

48) p. 223.

49) JOURDAN Annie, 《Le triomphe de Lucien de Rubempré: faux poète, vrai dandy》, 『Balzac: Illusions perdues』, CRIN 18, 1988, p. 68.

50) p. 279.

5. 저널리즘의 안내자

또 한 사람의 파리에 온 지방인인 루스토는 베리 Berry의 부르주아 출신으로, 허기진 날이면 가곤 하는 가난한 학생들의 식당 플리코토 Flicoteaux에서 뤼시앙과 처음 만난다. 그는 소신문의 기자로, 새로 나온 작품들에 대한 서평과 연극평을 주로 쓴다. 뤼시앙은 플리코토에서 자기가 쓴 소네트 시들을 그에게 읽어준다. 루스토는 파리에서의 문단 생활을 뤼시앙에게 자세히 설명해 주고, 저널리즘에 대해 장광설을 늘어놓는다. 그는 약품장수 마티파 Matifat가 생활비를 대주는 여배우 플로린과 함께 살고 있다.

뤼시앙은 루스토에 이끌려 팔레 루아얄의 정글을 발견하는데, 그곳에는 파리 사회의 온갖 타락상이 집결되어 있다. 거기에서는 서적상과 정략, 도박과 매춘과 패션이 어깨를 나란히 하고 있다. 작가는 온갖 악덕이 교차하는 팔레 루아얄에서, 문학까지 상품으로 유통시키는 타락한 자본주의의 실례를 본다.⁵¹⁾ 뤼시앙이 세나클의 우정을 포기하고 타락한 루스토를 따라나서는 것은, 저널리스트들의 세계로 들어갈 수 있다는 이익이 있기 때문이다. 루스토의 몸짓이나, 시선, 말들은 “문학 생활에 대한 쓰디쓴 경험”⁵²⁾을 드러내고 있다. 그는 뤼시앙처럼 “명예, 권력, 돈에 이끌려”⁵³⁾ 파리로 온 지방인이다. 뤼시앙이 홀로 탐험에 나서기에는 파리의 출판계나 언론계는 너무도 넓고, 그 깊이를 측정할 수 없다. 어느 정도 명성을 얻고 있는 저널리스트인 루스토는 지방 출신의 신참을 문학 세계에 소개한다. 루스토는 그에게 성공을 위해 알아야 하는 비밀과 법칙들을 가르쳐 준다. 뤼시앙은 “다르테즈의 고귀한 우정과 루스토의 손쉬운 동료애 사이의 어떤 차이도”⁵⁴⁾ 알아볼 수 없다. “멀지만 명예롭고 확실

51) ROSA Annette et TOURNIER Isabelle, p. 102.

52) p. 297.

53) p. 297.

54) “Il ne vit en ce moment aucune différence entre la noble amitié de d'Arthez et

한” 세나클의 길과, “암초가 깔려 위험하며, 양심을 더럽혀야 하는 흙탕물로 가득 찬 길의 차이”⁵⁵⁾ 제대로 보지 못하는 뤼시앙은 신문의 유혹을 쉽게 받아들인다.

저널리즘은 오페라나 세나클과는 달리 사회의 상부가 아닌 평지에 자리하고 있다. 그곳은 앙굴렘에서 전혀 예습해 보지 못한 곳이고, 그 내막을 모르는 새로운 장소이다. 세나클의 친구들이 이미 지적한 것처럼, “저널리즘은 지옥이고, 불공정과 거짓말과 배반의 심연”⁵⁶⁾이다. 뤼시앙은 그의 상상력의 문을 열어주는 루스토의 ‘잔인한 교훈’ 덕택에 신문의 비밀에 입문한다. 뤼시앙은 저널리스트들과의 대화, 출판사와 서점들에 대한 직접 경험, 신문사 사장들과의 거래를 통해 현실 문학의 모든 메커니즘을 알게 된다. 문학을 지배하는 중심 원칙은 다름 아닌 돈이다. 뤼시앙이 파리에서 발견한 것은 꿈꾸던 시학이 아니라 ‘산업문학’이다. 루스토나 뤼시앙과 경쟁관계에 있는 또 다른 저널리스트 비뇽 Claude Vignon이 신랄하게 비판하는 것처럼, 신문은 “정직이 되는 대신 당파를 위한 수단”이 되었고, “대중이 원하는 색깔의 말들만을 파는 가게”가 되었으며, 모든 신문은 “비굴하고, 위선적이며, 파렴치하고, 허위적이어서”⁵⁷⁾, 앞으로는 사상과 제도와 인간을 말살하게 되어 있다.

루스토는 다르테즈와 반명제를 이루는 인물이다. ‘소신문의 결투꾼’인 루스토는 멘토로서의 품격은 지니지 못해서 동물 조련사 같은 ‘안내자 cornac’로 지칭된다.⁵⁸⁾ 다르테즈는 ‘사후의 영광’을 추구하는 사람들을 대

la facile camaraderie de Lousteau. Cet esprit mobile aperçut dans le Journal une ame à sa portée, il se sentait habile à la manier, il la voulu prendre.” p. 349.

55) “Il ne se savait pas placé entre deux voies distinctes, entre deux systèmes représentés par le Cénacle et par le Journalisme, dont l'un était long, honorable, sûr; l'autre semé d'écueils et périlleux, plein de ruisseaux fangeux où devait se croter sa conscience.” p. 348.

56) “Le journalisme est un enfer, un abîme d'iniquités, de mensonges, de trahisons, que l'on ne peut traverser et d'où l'on ne peut sortir pur, que protégé comme Dante par le divin laurier de Virgile.” p. 327.

57) p. 404.

58) “Il a pris pour cornac, dit Blondet en continuant, un Etienne Lousteau, un bretteur

표하는 반면, 루스토는 시사성이 있는 사항들에만 매진하는 저널리스트들을 대표한다. 다르테즈는 세나클의 우두머리이지만 고독하게 사는 사람이고, 루스토는 신문의 공동 편집실에서만 힘을 내는 사람이다. 대조되는 지적 선택에 따라 그들의 생활양식도 상반되어서, 다르테즈는 금욕적인 문학 노동자의 생활을 하고, 루스토는 호화로운 방탕의 생활을 한다.

뤼시앙과 다르테즈, 루스토는 모두 발자크 자신의 다양한 모습을 보여주는 ‘거울의 유령들’이기도 하다. 뤼시앙은 의지력이 부족한 시인으로, 저널리즘의 지열한 술책에 연루된다는 점에서 그러하고, 다르테즈는 세상에서 물러나 있는 천재로, 후세를 위해 일을 한다는 점에서 그러하다. 그리고 루스토는 발자크처럼 출판업의 파렴치한 생산물이다.

결론

뤼시앙은 상황에 따라 행동 규범을 수정하지만, 그럴 때마다 타인의 시선에 의해 세밀하게 관찰된다. 뤼시앙의 가족과 내밀한 연인은 그를 이상화하는 시각을 지니고 있다. 어머니와 누이, 그리고 다비드와 바르즈통 부인의 경우가 그러하다. 뤼시앙에 대한 부정적 시각은 앙굴렘에서 샤르동 Chardon이라는 서민 성씨에 의해 상징화된다. 그 반대 방향에서의 훌륭한 변모가 ‘아들 샤르동’으로부터 ‘뤼방프레 씨’로의 변화이다. 양립할 수 없는 두 이름에 의해 원래부터 분열된 뤼시앙은 소설이 진행되는 동안 내내 타인들이 그에게 던지는 상이한 시선에 의해 분열된다.

발자크가 성격의 가소성을 지닌 인물을 내세워 사회를 탐험하게 하는 목적은 19세기 전반부의 프랑스 사회에 대한 전경 묘사를 하기 위함이다. 사회의 모든 부분과 모든 국면을 완전하게 묘사하기 위해서는, 사회의 표면 뒤에 가려 있는 이면을 볼 수 있어야 한다. 사회에 대한 총체적

de petit journal qui voit une pièce de cent sous dans une colonne.” p. 484.

인 인식을 하려면 뤼시앙처럼 많은 호기심과 출세의 욕망을 지닌 동적인 인물이 필요하다. 발자크의 인물들에게 사회학적 지식은 선험적인 교육의 대상이 아니라 수련의 대상이다. 뤼시앙은 사회적 상승과 실추를 번갈아 경험하는 만큼 세계의 상이한 모습들을 잘 관찰할 수 있다. 지방에서 파리로, 그리고 또 다시 지방으로 가는 그의 여정도 사회학적 학습에 유리한 조건이다.

『잃어버린 환상』은 다비드의 인쇄소에 대한 묘사로부터 시작하여, 자살하려던 뤼시앙이 에레라-보트랭을 만나 예속 계약을 체결하고 댄디로서 새로운 인생을 출발하는 장면으로 끝난다. 뤼시앙이 지방의 쇠락한 귀족 사회에서 일시적으로 성공한 것은, 기성 작가의 시 낭송을 통해서이지, 자기 작품의 발표를 통해서가 아니다. 그가 야심을 품고 원고의 상태로 파리로 가져온 시집 『데이지꽃』과 소설 『샤를 9세의 궁수』는 끝내 ‘결작’으로 완성되지 못한다. 뤼시앙의 시집은 산문이 우세하게 된 문학 시장에서 외면되고, 소설은 다르테즈의 가르침에 따라 수정되고 가필된 후에야 제 모습을 갖춘다. 하지만 이 소설도 애인 코랄리가 죽음을 맞이하는 순간까지도 출판되지 못한다. 저널리스트로서 당파적 글쓰기에만 매몰되어 싼값에 ‘시정’을 팔아치우는 타락한 청년의 소설은 산업문학의 전문가들에게도 배척을 당한다. 뤼시앙의 문학은 원고의 상태일 때는 그 순수성을 유지하지만, 편집인에게 출판을 의뢰하는 날부터는 교환가치가 지배하는 시장의 상품이 된다.

발자크는 여러 가지 소설 장르들을 혼합함으로써 사회와 인간에 대하여 모든 것을 말할 수 있는 ‘새로운 소설’을 탐구한다. 발자크는 대혁명 이후 균등화된 사회의 무수한 정보들에서 어떤 의미들을 끌어내기 위해 그 미세한 뉘앙스를 해독하고자 한다. 그는 매우 복잡한 소설적 형상화의 도구들을 작동시킴으로써 서사 장르의 전체 영역을 혁신하기에 이른다.

참고문헌

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984.
- BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine*, Gallimard, coll. Pléiade, 1976-1981.
- BERTHIER Patrick, «Au chevet de Coralie: Retour sur un épisode très commenté d'*Illusions perdues*», *L'Année balzacienne*, PUF, 1995.
- _____, «Michel Chrestien et la morale républicaine», *L'Année balzacienne*, PUF, 2002.
- BORDERIE Régine, «Esthétique du bizarre: *Illusions perdues*», *L'Année balzacienne*, PUF, 2005.
- CHAMARD-BERGERON Julia, «“Vous croyez aux amis”: l'amitié dans *Illusions perdues*», *L'Année balzacienne*, PUF, 2009.
- DIAZ José-Luis, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, Gallimard, 2001.
- DUBOIS Jacques, *Les romanciers du réel*, Editions du Seuil, 2000.
- DUFOUR Philippe, «*Illusions perdues*: une Histoire des moeurs langagières», *Information Littéraire*, Jan-Mar 2004, n. 56.
- FARRANT Tim, «Balzac et le mélange des genres», *L'Année balzacienne*, PUF, 2000.
- GUICHARDET Jeannine, «*Illusions perdues*: quelques itinéraires en pays parisien», 『Balzac: *Illusions perdues*』, CRIN 18, 1988.
- JOURDAN Annie, «Le triomphe de Lucien de Rubempré: faux poète, vrai dandy», 『Balzac: *Illusions perdues*』, CRIN 18, 1988.
- LABOURET Mireille, «Méphistophélès et l'androgynie: les figures du pacte dans *Illusions perdues*», *L'Année balzacienne*, PUF,

1996.

LOUBIER Pierre, 《Balzac et le flâneur》, *L'Année balzacienne*, PUF, 2001.

NOIRAY Jacques, 《Mémoire, oubli, illusion dans *Illusions perdues*.
L'exemple de Lucien de Rubempré》, *L'Année balzacienne*,
PUF, 2007.

NYKROG Per, 《*Illusions perdues* dans ses grandes lignes: stratégies et
tactiques romanesques 》, 『Balzac: *Illusions perdues*』, CRIN 18,
1988.

QUEROUIL Emmanuel, *Le Père Goriot et le roman d'éducation*, Bordas,
1990, ROSA Annette et TOURNIER Isabelle, *Balzac*, Armand
Colin, 1992.

〈Résumé〉

Le roman d'éducation de Balzac: *Illusions perdues*

LEE Chul

Balzac emploie le terme de 'scène' pour désigner les épisodes clés d'une vie, ceux où se distribuent l'amour, l'argent, la réussite, la déchéance. Il donne à voir aussi bien les grandes règles de fonctionnement de la vie collective que les tendances à la reproduction anémique du social.

Illusions perdues fait le lien entre vie de province et vie parisienne. C'est un roman de l'ambition mais aussi de la désillusion. Il retrace le mouvement conquérant de l'existence subjective, tout en la montrant confrontée au frottement dévastateur de la réalité. Balzac utilise le procédé du roman d'éducation dans *Le Père Goriot*, *La Peau de chagrin* et *Illusions perdues*. Dans le roman d'apprentissage, le héros rencontre une série d'obstacles, mais ces expériences successives entraînent une transformation de sa personnalité.

Le personnage balzacien n'est jamais figé; il est un acteur à part entière que l'on voit à l'oeuvre et qui se comporte de telle ou telle façon en fonction de lui-même mais aussi de ses partenaires et des circonstances. Il est étroitement dépendant de la vie des autres, et il est en même temps un solitaire, dévoré d'un désir fixe. Avec ce héros, le romancier entreprend une description complète de la société saisie dans toutes phases. Dans *Illusions perdues*, Lucien de Rubempré est un ambitieux problématique qui, perdant ses illusions mais aussi sa pureté, s'engage dans la voie de la corruption.

Le mouvement général du récit correspond à celui d'un roman de déformation plutôt que d'un roman de formation. Le roman traditionnel

d'éducation met en scène l'évolution de la jeunesse en maturité et l'intégration aux structures sociales du héros, *Illusions perdues* ne raconte rien tant que l'échec de cette éducation.

Mme de Bargeton justifie son rôle de tentatrice non par l'amour, mais par la perspective aveuglante de la réussite sociale et de la gloire littéraire. D'Arthez et Lousteau sont les doubles de Lucien, et ils jouent le rôle d'initiateur. D'Arthez représente une certaine éthique de la littérature, et il juge des progrès de Lucien dans la voie de la corruption. Journaliste de quelque notoriété, Lousteau est l'introducteur du néophyte provincial dans le monde littéraire.

주 제 어 : 『잃어버린 환상』(『*Illusions perdues*』), 교육 소설(le roman d'éducation), 타락의 소설(le roman de déformation), 문제 제기적 야심가(un ambitieux problématique), 지방 출신 신참(le néophyte provincial), 기초 교습자 역할(le rôle d'initiateur)

투 고 일 : 2015. 12. 22

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

뒤샤름의 묵시록*

정 상 현
(숙명여자대학교)

차례

- | | |
|-------------|-----------|
| 1. 서론 | 4. 작가의 죽음 |
| 2. 문명인의 야만성 | 5. 나가며 |
| 3. 동물들의 인정 | |

1. 서론

‘파격과 파괴’의 작가 레장 뒤샤름은 1969년 그의 네 번째 소설, 『크리스토퍼 콜럼부스의 딸*La Fille de Christophe Colomb*』을 발표한다. 그의 첫 삼부작이 어린아이가 던지는 세상에 대한 절대적인 불신의 시선을 축으로 서로를 비추는 거울의 역할을 했다면, 이 작품은 그 주제와 형식의 층위에서 앞선 소설들과 뚜렷한 차이를 보인다. 먼저, 『크리스토퍼 콜럼부스의 딸』은 시의 운율이 갖추어진 이른바 운문소설이라는 낯설고 파격적인 형식으로 비평가들의 주목을 받았다¹⁾. 더구나 서사시를 지향한 이 소설은 과거시제로 이야기되는 일반적인 서사시와는 달리 현재시제가 압도적이다. 독자에게 마치 과거의 것이 현재에 벌어지는 것 같은 인상을

* 본 연구는 숙명여자대학교 2015년 교내연구비 지원에 의해 수행되었음.
1) 뒤샤름의 이 소설은 총 96개의 장으로 나뉜다. 각각의 장은 4행울 한 연으로 하는 6 연시가 일반적이거나, 4연, 5연, 7연, 8연으로 구성된 시 형식의 장도 있다.

심어 줌으로써, 1960년대의 조용한 혁명기에 들어 선 퀘벡의 현재가 깊게 성찰하고 나가야 할 방향을 시사하기 위한 작가의 서술방법이라는 것이 지배적인 평가이다. 한편, 전 작품들에서 뒤샤름이 꾸준히 시도했던 언어와 표현방식의 ‘특별한’ 변화가 여기서도 실천된다. 이 실천은 사실 프랑스에서는 오래 전에 기획되었던 소설 쓰기의 한 방식이다. 몇몇 누보로망 작가들이 영감을 얻은 디드로의 『운명론자 자크와 그의 주인 *Jacques le fataliste et son maître*』에서 볼 수 있는 작가와 독자의 개입 및 그들 간의 대화 등의 수법이 그것이다. 말의 획기적인 변모와 새로운 표현형식이 얻게 될 환상적인 힘의 강도만큼 세상이 변화할 것을 희망했을 레장 뒤샤름의 문학적 혹은 반문학적 태도가 이 작품에서도 어김없이 나타난 것이다.

이러한 소설형식의 ‘참신한’ 변화에 내용의 변화가 조응한다. 주인공의 변화가 눈에 띈다. 이전 소설들의 주인공들이 유소년기의 어린아이였던 것과는 달리 청년기에 들어선 여인이 소설의 내용을 생산하고 있다. 주인공의 물리적 성장만큼, 정신적 성장의 의미가 함축되어 있는 것 같다. 이 소설의 내용이 북미대륙에서 인간의 고통을 안고 살아가는 존재의 딜레마를 암시하며 첫 삼부작의 주제를 계승하고 있지만, 그것을 해결하는 주인공의 방법과 내용의 차이에서 그 변별성을 확인할 수 있기 때문이다. 즉, *L'Avallée des Avalés*의 베레니스 아인베르그는 끊임없는 파괴를 통한 자기 쇄신의 길을 제시하면서, *Le Nez qui voque*의 밀밀과 *L'Océantume*의 이오드 수비는 부조리한 세상의 중심으로 들어가 반항의 형식을 넓힘으로써 문제의 해결점을 추구하고 있지만, 콜롬부스의 딸 콜롬브(Colombe)에게는 긍정의 자아가 작용하고 있다. 그녀는 전 주인공과는 달리 반항과 폭력의 수단에 의존하지 않는다. 누군가가 그녀의 의견을 물어보면 그녀는 “네”라고 대답한다.²⁾ 그녀에게 적의를 지닌 사람이 다가와서 말을 걸면, 그녀는 자기 삶의 목표를 이야기한다. “나는 친

2) Cf., “Colombe dit oui”(Réjean Ducharme, *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, p.102, 140, 150. 이후 FC p.로 표기).

구, 진정한 친구를 찾고 있어, [고운 소리를 내는] 종달새의 마음과 욕망을 갖춘”(FC 91). “진정한 친구”의 의미는, 텍스트에 따르면, “우정(amitié)”, 누구와도 나눌 수 있는 우정이다. 이 보편적 우정은, ‘산업적 근대화’의 산물인 인간성 상실을 당시 기계화 문명의 상징인 ‘자동차’로 자신의 거의 전 소설 안에 은유하였던 레장 뒤샤름의 소망에 비추어보았을 때, 제도와 문명이전에 인간이라는 동물들 사이에 존재했었을 순수하고 순결한 인정에 다름 아니다. 콜롱브는 마치 자기 운명처럼 이러한 우정을 찾아 세상여행을 떠난다. 이 세상여행에는 반증과 역설이 숨어 있다. 우정은 인간들 사이에 존재하는 핵심적인 가치이지만 인간들은 그것을 지키지 않고 있기에, 세상을 두루 돌아다녀야 할 만큼 찾기가 어렵다는 것이 그 반증이다. 그녀가 찾아 떠나는 우정이지만, 그것의 의미를 모르면 찾을 수 없기 때문에 그녀는 우정이 무엇인지를 알고 있으며, 오히려 이 희귀한 실체의 의미를 전하러 가는 마치 인류의 예언자적 위치에 있는 존재라는 것이 그 역설이다. 여기에 이 혼용 장르를 사용하는 작가 레장 뒤샤름의 의도가 숨어있다고 할 수 있겠다. 서사시는 국가나 민족의 역사적 사건과 관련된 신화나 전설에 뿌리를 두고 있는 바, 그 원용대로 국민적·국가적 가치를 독자들에게 불어넣어주는 것이 그 고유의 사명이다. 산드라 홉스도 고찰하였듯이³⁾, 퀘벡의 기원과 관련이 되는 “신대륙의 발견은 분명히 서사시적 주제”이다. 하지만 뒤샤름은 건국이나 기원의 진지한 담화는 멀리하고 “때때로 형식을 벗어난 시구에 보잘것없고 가없는 크리스토퍼 콜럼버스 딸의 이야기를 하면서 서사시를 조롱하고 있다.” 뒤샤름의 관점에서, 발견에서 현재까지 대륙은 팽창했지만 대륙에서의 식민주의는 인간성 상실을 가속화시켜서 역사의 발전을 가로막았기에, 이 쇠퇴의 역사 앞에서 숭고하고 장엄해야 할 장르는 작가의 의도에 의해 ‘세속화’된 것이다. 19세기 퀘벡문학이 만든 ‘종았던 옛 시절의 신화’는 프랑스

3) Sandra Hobbs, 《Entre deux mondes : l'hybridation de l'épopée chez Réjean Ducharme》, *Études en littérature canadienne*, Volume 30, Numéro 1, 2005, p. 326.

계 캐나다인들의 전통 사회의 이 이데올로기와 단절을 표명한 ‘조용한 혁명기’의 문학에 의해 이렇게 부정되고 있다. 반면 길을 잃은 혹은 잘못된 길 위에 서 있는 이 서사시에 소설이 1960년대의 시대를 비판하는 사회적 담론들을 침투시키며 그 길을 내고 있다. 소설은 산업자본주의 시대의 도래로 인해 물질의 노예화로 전락해 가는 퀘벡사회를 우려하고 고발하는 장르의 비판적 사명을 실천하고 있는 것이다.

이 서사시에서 콜롬브는 예수의 알레고리로 현현하여 이 반증과 역설을 외현화한다. 동족들에게 박해를 받았던 예수처럼 콜롬브도 가는 곳마다 동류의 인간들에게 무시를 당한다. 인간세계로부터 영원히 내몰릴 콜롬브를 따르는 것은 우정의 ‘그녀를 알아 본’ 동물들뿐이다. 인정이 없는 거꾸로 된 인간사회와 본능의 동물사회가 이분법적으로 나뉜다. 마치 예수 그리스도를 인정하는 메시아의 백성들과 묵시록이 “땅의 주민들”이라고 불렀던 하느님의 말씀에 저항하는 불경자들처럼. 역사적인 관점에서 묵시록이 박해와 위기의 시대에 쓰였다고 한다면, 이 소설은 뒤샤름의 관점에서 변혁과 쇄신이 절대적으로 필요한 인간성 상실의 시대에 집필되었다고 할 수 있다. ‘조용한 혁명기’라는 변화의 시대에 등장한 한 고독한 소설가가 콜롬브의 예언자적 사명을 어떻게 완수시키는지 그리고 그의 이러한 ‘반사회적’ 성향이 그의 ‘반문학적’ 성향에 이번에는 어떻게 투영되었는지를 고찰하는 것이 본고의 목적이다.

2. 문명인의 야만성

소설은 죽음으로 시작한다. 주인공인 콜롬브의 어머니의 죽음. 그러나 그녀의 어머니는 인간이 아니다. 알을 잘 낳는 암탉의 품종인 “레그혼(legghorn)”이다. 이 암탉은 금 심장을 지녔다. 공간적 배경인 만(Manne)이라는 섬의 주민들은 이 값나가는 기관을 차지하기 위해 싸운다. 하지

만 투쟁자들은 모두 죽는다. 만의 통치를 책임지고 있는 오네이슴 앵팜(Onésime Hinfâme)도 이 싸움의 희생자가 되었다(FC 11). 비유적으로 말하자면 하층민부터 최고의 권력자까지 자본주의의 상징인 부를 이룰 수 있는 물질적 재화에 자신의 목숨을 바친 형국이 된 것이다. 이때부터 만은 저주받은 섬이 되었고, 누구도 그의 후임으로 나서지를 않았다. 통치자가 부재한 이 섬은 무정부상태에 빠진다. 결국 이 금 심장은 임종의 순간에 사력을 다한 레그혼에 의해 남편인 크리스토퍼 콜럼부스에게 전해졌고(FC 18), 자기 딸이 “사회적 재앙”(FC 19)이 되기를 원치 않았던 그는 이 심장을 “두 귀가 있는 점액질의 뱀장어”(FC 19) 형태로 위장하여 딸에게 전하라는 유언을 친구인 옛 수부에게 남기며 숨을 거둔다. 콜롬브가 최후의 소유자가 된 이후로 60여 명 정도의 구혼자가 이 유산 때문에 그녀의 곁을 차지하려고 한다(FC 31-32). 그러나 이 어머니의 심장을 “추하고, 끔찍하고, 흉측하며, 성가시게”(FC 33) 생각한 콜롬브는 그것을 물속에 던져버린다. 이 소식을 접한 구혼자들 대부분은 떠난다.

15세가 채 안된 콜롬브를 편히 살 게 해 줄 수 있는 어머니의 유산은 이렇게 버려졌다. 어머니의 것이었기에 지켜야하지만, 그 물질성으로 인해 자신을 성가시게 하고 사회에 혼란을 부추길 수 있기에⁴⁾ 놓아야만 했다. 후자는 레장 뒤샤름이 그의 소설 안에서 늘 경계하고 시사하는 점이다. 물질숭배자들의 이기심을 채워주고 헛된 자유를 마련해 줄 어머니의 금 심장⁵⁾이 생물학적 죽음을 맞이했지만 그렇다고 해서 그 본질이 사라진 것은 아니다. 즉, 육체의 동력인 심장은 그 박동이 주는 따뜻함으로 인간의 온정을 말하고 은유하기도 한다. 어머니의 생물학적 죽음으로 인해 차가운 금 심장은 잊혔지만, 그 죽음은 죽음이 지닐 수 있는 모든 것

4) 이 점에 관해서 구혼자들 간에 오고 가는 다음과 같은 표현은 다분히 시사적이다. “Chacun [prétend] que l'autre est moins bon fornicateur.”(FC 31)

5) 콜럼부스와 친구인 옛 수부의 이야기를 엿 들은 그 아들은 부를 차지하기 위해 한 번도 본 적이 없는 콜롬브와 결혼하기로 작정한다. “Je ne laisserai pas, j'en fais le solennel serment, Une dot de cet acabit et de ce calibre Tomber dans l'escarcelle d'un autre. Maman, Plus on est riche plus on est libre!”(FC 20. 제 9장의 여섯 번째 연이다. 대문자는 물론 각 행의 시작이다.)

을 넘어 그곳에 충전된 에네르기로 유지될 바로 그 온정을 딸에게 물려준 것이다. 이 온정 아니 콜롬브가 이 소설이자 서사시에서 앞으로 찾아다닐 인간 사이의 우정은 이 심장의 방부제인 셈이다.

레장 뒤샤름처럼 세상의 논리를 거부한 콜롬브는 이제 그것으로 인한 불편으로 자신의 운명을 가늠한다. 아니 그녀의 태생이 그녀의 비합리적이고 비범한 운명을 결정했는지도 모른다. “저명한 아버지의 그 유명한 달걀”(FC 13)에서 태어난 콜롬브는 신화적 인간이다. 그녀는 어머니의 유전자를 이어받아 새처럼 가볍다⁶⁾. “물위를 걷고”, “그 걸음으로 먼 바다까지 가서 낚시를 하고, 피곤하면 바다 위에 앉는다.”(FC 13). “기적적인 고기잡이”(FC 15)를 하고, 내세에 대한 믿음이 굳건하며(FC 76, 105, 126), 원수를 사랑하는(FC 80, 83) 그녀의 모습을 더하면 영락없는 예수 알레고리다. 아버지 크리스토퍼(Christophe)의 유전자를 이어 받은 콜롬브는 인간의 사랑을 설파했던 이 알레고리의 운명을 따라 인간의 본질을 찾아서 세상 여행을 떠난다.

등에는 작은 배 한 척을 이고 품에는 송아지 한 마리를 안고(FC 34) 만⁷⁾을 떠난 그녀가 처음으로 도착한 곳은 이탈리아다. 학교 교육을 받은 적이 없고 물고기를 세는 정도의 산수지식을 가진 자연 상태(FC 15)의 그녀가 이 문명국에서 경험한 것은 문명 상태를 감당해야 할 대가 같은 것이었다⁸⁾. 첫 방문지에서 인간사회의 잔혹성을 경험한 그녀가 두 번째

6) “Colombe Colomb, fille de Christophe Colomb, ma chère, Est gracie et belle comme un petit oiseau.”(FC 13)

7) 그녀가 출발한 만(Manne)은 벨라루스(Biélorussie)에 있다(FC 51).

8) 시민권을 획득한 이 자연인은 세금을 내야만 했고, 이 의무를 다할 수단이 없자 도둑질을 하기에 이른다. 그녀를 그저 고객으로만 여긴 변호사는 정직하지 못한 수단을 사용하여 그녀를 석방시킨다. 자유인이 된 콜롬브는 더 심각한 사태와 마주한다. 아픈 이를 뽑으러 간 그녀에게 치과의사는 돈을 내든지 3년간 가정부로 일을 하라고 한다. 노역(奴役)을 택한 첫째 날, 치과의사부인은 콜롬브에게 그녀의 유일한 친구인 송아지 꼬리와 귀로 만든 음식을 먹게 한다. 이 짐승이 카프리 섬을 먹어치울지도 모른다는 말도 안 되는 이유에서였다. 둘째 날은 그녀가 “끔찍하고 못생겼다”는 이유로, 그 집 아들이 콜롬브의 머리에 치명적인 타격을 가한다. 셋째 날은 이 집 딸이 아무 이유 없이 그저 재미로 콜롬브의 두 눈을 도려낸다. 어머니의 죽음으로 만에서 상처를 받은 뒤, 아버지의 조국인 이탈리아에서 마음의 “평화”를 되찾으려고 했던 콜

로 도착한 프랑스는 타인에 대한 무관심과 배려 없는 이기주의가 만들어진 사회의 한 단면을 보여준다⁹⁾. 독일로 간 그녀는 자기 삶의 원칙과 세상살이의 이치가 양립하지 않고, 인간사회의 부조리한 한계를 넘기 힘든 고립감을 체험한다¹⁰⁾. 레장 뒤샤름의 모험적 글쓰기 혹은 글쓰기의 모험을 예시하듯이¹¹⁾, 콜롱브는 터키의 이스탄불에서 하느님의 말씀을 어긴 죄과로 스스로 재물이 되어 고래 뱃속으로 들어 간 구약성서의 예언자 요나(Jonas)와 같은 모험을 체험한다. 그 다음으로 도착한 그리스에서 그녀는 수족불구자들과 애꾸눈을 한 사람들이 많다는 것을 발견한다(FC 59-60). 1960년대의 퀘벡과 마찬가지로 권위주의와 억압, 부의 편중으로 인한 사회적 불평등의 심화로 불구가 되어가는 그리스를, 그 나라 사람들의 지난한 삶을 말하려고 하는 것일까? 유고슬라비아에서는 전염병처럼 퍼지는 도둑질을(FC 60-61), 불가리아에서는 다스려야하고 하고 통치를 받아야 할 유일한 대상은 정부뿐이며, 장성들만이 일렬로 걷고 그 외 다른 사람들은 방탕아들처럼 비틀대는 것을 본다(FC 61-62). 러시아를 거쳐 고향인 만으로 돌아 온 그녀는 “어머니의 유산에 끌린 구혼자들”의 표적이 되었던 시절과는 다르게 “세상물정”을 알게 되었다(FC 69-70). 인간이 인간의 욕망에 의해 삼켜지는 사회에서는 인간 사이의 우정을 기대할

롱브의 계획은 수포로 돌아갔다. 보석세공인이 만든 인공 눈을 단 우리의 주인공은 다시 길을 떠난다. (FC 35-41).

- 9) 길을 가다 우연히 발견한 자기로 된 세면대를 판매한다. 그러나 누구도 사주지 않는다. 모든 수단을 동원하여 팔아보려고 했으나 실패한 그녀는 그것을 물속에 던진다. 사람들은 그것을 다시 물에 띄우려고 했지만 헛일이었다. 콜롱브는 자신에게 먹을 것을 주면 그것을 건지겠다고 하자 모두가 그렇게 하라고 한다. 그것을 건지자, 사람들은 아무 것도 약속한 적이 없다고 한다. 이 가없는 행인은 배를 굶는다.(FC 41-42).
- 10) 독일에서 옛 친구이자 강도인 지톨(Gitole)을 만난 그녀는 그에게 강도질을 그만두라고 말하지만, 그들은 결국 리볼버 권총의 힘을 빌려 이 마을 저 마을을 돌며 수지맞는 현금을 하게 된다. 그녀는 노력하지 않고 부유한 생활을 하기 위해서는 부자가 되어야 한다는 것, 그물을 치기에 제법 좋은 장소를 찾을 수 없으면서도 유랑생활을 운명으로 받아들이기 위해서는 미치지 않으면 안 된다는 것을 깨닫는다.(FC 42-46).
- 11) 뒤샤름의 다음과 같은 선언은 이 운문소설의 내용과 형식의 구성방식을 표현해 주고 있다. “Mon idée, c’est d’aller loin dans la niaiserie.”(FC 48 주석). 형식과 내용에 구애받지 않고 떠오르는 생각을 자유롭게 읊기겠다는 의미였다. 이 점에 대해서는 제 4장에서 구체적으로 언급하겠다. 터키에서의 모험은 FC 46-49 참조.

수는 없을 것이다. 예수께서 동족들에게 환영을 받지 못했던 것처럼, 콜롬브도 인간사회에 동화되지 못했다. 콜롬브는 자문한다. “내게 해를 가하지 않고 친절했던 사람은 누구였는가?” 그녀가 생각한 건 “아버지”(FC 78)뿐이었다. 신이 만든 인간들의 사회가 이렇게 타락한 것은 과연 누구의 잘못인가? 예수가 십자가에 못 박혀 돌아가시기 전에 “신이시여 어찌 저를 버리시나이까?”라고 하면서 신을 원망했던 것처럼, 콜롬브도 “신이 사태를 악화시켰다”(FC 78)라고 생각하며 똑같이 신을 원망한다. “영혼이 없는 황새”(FC 59)의 “심장을 신이 모든 인간존재에게 넣었을지도 모른다는 우스운”(FC 78) 가정마저 그녀에게 설득력 있게 다가오는 것 같다. 그래서 인간의 우정을 찾아야만 하는 그녀로서는 이제 자신이 “황새의 심장”을 안 가졌다는 사실을 증명해야만 할 것이다. 우정이 도저히 존재하지 않을 인간사회에서 그녀가 자기 몫으로 살아가야만 할 비극이다.

3. 동물들의 인정

인정으로 선 인간사회의 부재는 퀘벡 전통의 서사시를 담당했던 기원의 시대의 프랑스제 캐나다인들의 인정, 선한 본능의 신화와 정면으로 배치된다. ‘조용한 혁명’의 바람이 불기 전까지 가톨릭의 전통과 민족주의자들은 이 퀘벡의 전통을 현실의식에 심어두었고, 이 전통은 모든 종류의 패러다임에 대한 거대한 블랙홀이었다. 그것이 모든 담화와 인식의 체계를 무화시켰다는 것이 아니라 그 반대다. 전통은 그것들의 위치를 정해주었다. 시대가 이 전통을 거스르려 한다 해도, 가톨릭과 민족주의는 민족의 구원과 민족의 요구라는 담론으로 그것의 통로를 자기 쪽으로 틀어놓을 수가 있었다. 무엇보다도 프랑스제 캐나다인들의 동질성을 회복하기 위해 이 거대담론은 사회적으로 분명한 공적을 지명하고, 그에 대한 공분을 서로 확인하게 하였다. 누구도 이 거대담론을 떠나서는 한 마디

도 할 수 없다는 것을 깨달았다¹²⁾. 그러나 이 거대담론은 현실에 환멸을 안겨주었다. ‘조용한 혁명기’의 문학과 비평은 이 환멸을 때로는 신중하게 때로는 신랄하게 이야기했다. 뒤샤름도 이 전통을 부정하며, 기원의 신화와 맞닿은 퀘백의 건설, 북아메리카의 건설과 철저히 거리를 유지하였다. 그것은 이 대륙을 점령하였던 유럽식민주의자들과 그 전통에 대한 이의제기였다. 포스트식민주의의 관점에서 이 작품을 분석한 산드라 홉스도 뒤샤름의 서사시가 “가장 넓은 의미에서 제국주의 문화의 거부”, 다시 말해 “유럽의 팽창을 낳았던 근대성에 대한 공격”¹³⁾이라고 정리한다. 이 “거부”와 “공격”은 포스트식민주의의 의미가 그러하듯이, 식민주의가 종식된 이후에도 제국주의 열강의 식민지배를 겪은 국가에서 정치 사회 경제 문화 등 전 분야에 걸쳐 남아있는 그 잔재와 타성을 타파하기 위한 해방적 행위에 다름 아니다. 소설은 뒤샤름의 이러한 행위를 콜럼부스와 같은 영웅의 실추¹⁴⁾, 인간의 비인간화, 제신들의 실추와 타락¹⁵⁾

12) ‘말씀이 지배하는 시기에 ‘말’하기의 어려움을 겪었던 당시의 프랑스계 캐나다인들과 지식인 사회의 문제는 제라르 베세트의 『서적상 *Le libraire*』이 구체적으로 다루고 있다. 여기에 대해서는 정상현의 ‘퀘백의 ‘조용한 혁명기’ 소설에 나타난 지식인의 역할과 사회적 담론 : 제라르 베세트(Gérard Bessette)의 『서적상(*Le libraire*)』의 경우”, 프랑스문화예술연구, 프랑스문화예술학회, 2008, 참조.

13) Sandra Hobbs, *op.cit.*, p. 328.

14) 1492년 북미대륙을 발견한 후, 콜럼부스는 만을 세웠고, 1949년에 다시 이곳으로 온다. 그러나 그가 개척한 이 섬에 다시 왔을 때에는 그의 명성은 이미 실추된 뒤다. “Christophe Colomb arriva ici en mil neuf cent quarante-neuf, Lui dit ce dernier. On croyait encore Qu’il avait décelé du neuf, Qu’il était le découvreur de l’Amérique du Nord. Depuis qu’il a été dégradé, Poursuit le notaire tout en mangeant sa soupe, Christophe vit seul, presque suicidé, Au bord de l’eau, avec sa fille, dans une chaloupe.”(FC 12). 일종의 전설과 신화를 바탕으로 노래될 수 있는 서사시이기에 콜럼부스의 나이와 시공의 합리성이 무시되었다. ‘천’이란 의미의 *mil*도 텍스트 원문 그대로이다. 뒤샤름의 시대착오적인 기술은 그의 소설에서 빈번하게 목격할 수 있는 부분이다.

15) 유명한 폭력조직 두목이었던 알 카포네가 죽은 뒤 하늘에 올라 가톨릭 세례를 받았다는 이유로 천국에 입성한다. 성 베드로를 비롯한 천국의 사람들이 그의 총기소지를 묵인하였다. 몇 달 뒤 그는 “조직을 결성”하여 “성부를 전복”하고 이 천국의 주인이 된다. “중류주 제조를 통해 세상물정을 알게 된, 천사와 성인들은 그를 Papa라고 부른다”(FC 50). 이때부터 그는 성부의 자리를 차지하여, 천국에 카지노를 만들고 유곽을 설치하는 등 그가 지상에서 저질렀던 악행을 자행하며 신의 권력을 휘두른다.

등의 회화를 통해 표현하고 있다. 뒤샤름은 크리스토퍼 콜럼부스의 딸 콜롱브를 이러한 회화를 공증하기 위한 역할자로, 이러한 비유적 현실을 이겨낼 수 있는 알레고리로 등장시켰다. 뒤샤름의 관점에서, 그녀는 거꾸로 된 이 세상 안에서 어떤 극단의 선택을 함으로써 자신의 존재와 그 깊이를 증명하려 하고 있으며, 포스트식민주의 연구자인 알베르 멤미(Albert Memmi)의 “새로운 인간”, 식민화된 삶의 타성에서 벗어난 인간상에 적용되는 존재로 해석될 수 있기 때문이다. 다시 말해, 그녀가 첫 번째 여행지에서 체험한 사람들은 인간의 우정밖에 있는 존재들이란 점에서 고착화된 삶의 관성을 벗어나지 못한 인간으로 비유될 수 있다는 의미다.

인간의 우정은 이치에 맞지 않은 희망임을 알려주었던 첫 번째 여행에서 돌아온 콜롱브가 고향인 만에서 겪은 일화는 그녀에게 또 다시 자아의 고립감을 안겨준다. 세상은 그녀에게 적의를 품고 있는 것 같았다. 만의 판사이자 시장이 된 그뤼젤의 초대객들은 그녀에게 잔혹한 모욕¹⁶⁾을 안겨준다. “십자가를 부수고” “성경에 침을 뱉으며” “악마에게 영혼까지 판”(FC 96) 시장의 딸 전기면도기(Rasoir Électrique)를 개종하기 위해, 그녀와 우정의 존재를 둔 싸움은 콜롱브를 죽음의 상태까지 몰고 간다. 툽날처럼 날카로운 전기면도기의 양 이빨이 콜롱브의 육체를 사정없이 갉아 들어가 그녀의 온갖 장기들이 잘려나간다(FC 98-101). 병원에서 “수선”을 마친 그녀의 몸은 “폐맨 인간”¹⁷⁾으로 부활한다. 마치 예수가 당신

16) 사실 콜롱브를 이탈리아의 감옥에서 꺼내기 위해 손을 쓴 사람은 그뤼젤이었다. 그 때 그녀는 감사하다는 말만 전했다. 그래서 그녀는 감사의 표시를 제대로 하지 못한 죄책감에 자신을 냉혈한이라고 생각한 나머지 그의 집으로 찾아가 인정(les bons sentiments)이 무엇인가 보여주려고 한다(FC 78). 그러나 그때 무도회에 초대받은 사람들의 게임에 말려들게 된 콜롱브가 난관을 헤쳐 나가자, 그들은 모욕 받았다고 생각하여, 그녀에게 침을 뱉고 천장에 매달아 마치 사드 백작처럼 외설적이고 잔인하게 가지고 논다(FC 80-81). 콜롱브는 결국 총으로 그들을 제압하자 모두 도망간다(FC 81-82).

17) 퀘벡의 국민시인 가스통 미롱(Gaston Miron)의 시집 *L'homme rapaillé*의 옮긴 표현이다. “폐맨 인간’은 흩어진 정체성의 조각들을 꿰매고 이어서, 상처는 있으나 본래 모습을 되찾은 인간을 뜻한다.”(『폐맨 인간』, 가스통 미롱 지음 ; 한대균 옮김, 서울,

의 시련을 수난으로 증거하고 부활로 완성한 것처럼. 본질을 잃지 않은 콜롱브에게 세상의 폭력은 지속되고¹⁸⁾, 꿈추 이발사의 그녀에 대한 인정은 어리석고 불합리한 세상의 음모로 파괴된다¹⁹⁾. 인간세상의 길 밖으로 내몰린 콜롱브는 다시 길을 떠나게 된다.

그녀가 조언을 구했던 사제의 ‘말씀’²⁰⁾이 현실화되어, 그녀는 도중에 인간을 따르지 않는 개 한 마리를 만나고 장 세바스티앙(Jean-Sébastien)이라는 이름을 붙인다(FC 128). 결국 이 개는 사냥꾼의 총에 맞고, 콜롱브는 정성을 다해 보살피며 목숨을 구한다(FC130-131). 그녀의 인정에 개는 콜롱브에게 믿음을 주고, 이 인정은 곧이어 만나는 다른 동물들의 믿음을 얻게 된다. 인정이 믿음을, 이 믿음이 믿음을 낳아 콜롱브를 따르는 동물들은 기하급수적으로 늘어난다. 그녀가 이 동물들을 선택했듯이, 이 동물들은 콜롱브를 그들의 어미로 선택한 것이다. 인간어미는 지상의 모든 어미가 그러하듯이 이 ‘자식’들을 사랑하고, 소중히 하며, 병이 났을 때에는 지극정성으로 돌본다. 자식 하나하나에게 누구에게도 양도할 수 없는 고유의 이름도 지어준다. 이 예수의 알레고리는 자식들에게 그들의

지식을만드는지식, 2011)

- 18) 그녀를 최근에 맞이해 주었던 교활한 공중인에게 말로만 감사의 표시를 했다고 해서 콜롱브는 법정에 소환되어 재판을 받는다. 유죄판결을 받은 그녀는 시장집의 청소부로 들어간다(FC 106). 그 집 식구들이 건넨 담배를 피운 그녀는 두 눈이 뒤집힌 채 실신지경에 이르고, 결국 그녀는 썩은 수레에 태워져 진창 속에 내던져진다(FC 114).
- 19) 진창 속에 던져진 소녀들에게 누구도 신경 쓰지 않는 이 사회에서(FC 114), 한 이발사만이 콜롱브에게 구원의 손길을 보낸다. 그는 어릴 적 절벽에서 떨어져, 그 낙상 때문에 꿈추가 되었고 비관적인 사람이 되었다(FC 115). 그의 보살핌으로 의식을 회복한 그녀는 이발사의 일을 돕는다(FC 116-120). 그러나 마을 사람들은 이 늙은 꿈추가 이 예쁜 처녀를 학대하는 것을 보기를 원한다. 그러나 그런 일은 없다. 그녀 덕분에 이발소는 번창하고 돈이 쌓인다(FC 120). 날이 갈수록 그녀에 대한 욕망을 참을 수 없었던 이발사는 그녀를 내보내게 되고(FC 121-122), 그녀를 내쫓았다는 이유로 이발사는 유죄판결을 받는다(FC 122). 마을 사람들은 그의 집에 돌을 던진다. 그는 결국 교수형에 처해진다. (FC 122).
- 20) 이발사가 죽고 나서 이웃 섬인 포트르(Fautre)로 간 콜롱브는 그곳의 사제에게 앞으로 할 일에 대해서 조언을 구한다. 알 카포네의 사주를 받은 사제는 인간계에서 우정을 찾는 일을 그치고, 동물계로 눈을 돌릴 것을 주문한다. 그에 따르면 동물들은 인간들과는 달리 그렇게 야만적이지는 않을 것이라고 한다(FC 127).

언어로 말을 한다. 이 알레고리를 인정하는 존재들은 동물들뿐이다. 이 소통은 콜롬브에게 즐거움이요 축제다(FC 161). 그러나 세상이 간섭하지 못하는 이 실천의 자리는 현실적인 문제에 부딪친다. 육식동물들의 생존을 위해 인간들이 희생양이 된다²¹⁾. 더 이상의 인간희생을 막기 위해 인간들은 콜롬브와 동물들을 몰살하기로 합의를 본다. “목적도 목적지도 없는데”(FC 153) 이 축제의 행군은 고비사막에서 멈춘다. 하지만 원자폭탄과 수소폭탄을 사용한 인간들의 대대적인 공격은 동물들의 저항을 이기지 못한다(FC 230-231). 인류의 역사가 소멸되는 순간에, 콜롬브는 “눈물을 흘리며 방임한다”(FC 233).

한 시간이면 모두가 죽을 것이다, 남자, 여자, 어린아이 할 것 없이 모두가(FC 233).

신세계를 발견한 콜럼부스의 딸의 “방임”은 동물들에 의한 인류의 종말을 야기했다. 그러나 레오-폴 데조니에의 지적대로²²⁾ 이 종말이 인류의 자체적 재생불능을 의미하지는 않는다. 소설이 “이 장엄한 고비사막”(FC 230)에서 끝나고 있다는 점을 상기해보자. 니콜 대상이 분석하였듯이²³⁾, 이스라엘 민족이 “약속의 땅”을 찾아가는 길에 하느님이 내린 신비의 음식 ‘만나’(Manne)를 받은 곳도 사막이었다. 콜롬브 무리의 걸음이 멈춘, 거칠고 메마른 땅이라는 의미의 고비는 한 마디로 새로운 삶이 시

21) 육식을 하지 못하는 육식동물들이 병이 나자(FC 226), 콜롬브는 극단의 처방을 내린다. 굶주린 육식동물들을 데리고 아시아의 한 하렘으로 가서 가장 타락한 여인들을 희생양으로 삼는다(FC 227). 이렇게 해서 잔인한 인간사냥이 가해진다.

22) “La révolte, on le voit, est profonde. L'humanité ne peut se régénérer « de l'intérieur », il n'y a point d'espoir du côté de la révolution, le renversement fût-il copernicien : il n'y a vraiment que l'anéantissement total, par les animaux (...), guidés par l'étonnante fille de celui qui découvrit le Nouveau Monde.” (Léo-Paul Desaulniers, 《Ducharme, Aquin : conséquences de la “mort de l'auteur”》, *Études françaises*, vol. 7, n° 4, 1971, p. 402.)

23) Nicole Deschamps, 《Histoire d'E : lecture politique de *la Fille de Christophe Colomb*》, *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, 1975, p. 338.

작되는 상징적 장소임에 분명하다.

이 묵시록은 탄생, 콜롬브의 탄생이다. 그리고 그녀가 동물들과 살아남은 이 뒤엎힌 곳이 인간의 땅(man's land), “남자, 여자, 아이들”, 신분의 고향을 막론하고 평등하게 다시 태어날 수 있는 인간의 땅(Manne-Terre, Terre de Manne) 일 것이다. 그도 그럴 것이 이 만(Manne)은 모두의 요구에 의해 존재하기 때문이다.²⁴⁾

크리스토프 콜롬브는 신세계의 역사를 연 크리스토퍼 콜럼부스의 딸이자, 인간세상의 우정을 확인해야 할 마지막 인간이자, 결국 약속의 땅을 찾아 우정의 동물들과 고난을 함께하고 새로운 창조를 부여받은 심판자의 알레고리였다. 누구도 살 수 없는 곳(No Man's Land)을 체험한 이 인간이자 심판자의 알레고리는 이제 묵시록의 마지막 시간에 대한 비전인 새로운 창조를 이행해야만 할 것이다. 콜롬브가 “인격화된 신화”이며 “개인과 모두가 될 수 있는”²⁵⁾ 존재라는 니콜 데샹의 정의가 가능한 이유다.

4. 작가의 죽음²⁶⁾

뒤샤름의 소설쓰기 방식과 표현양식이 변화와 생성을 증거하는 세상의 생명을 암시하고 있음은 주지의 사실이다. 그의 첫 삼부작이 세상이 합리적인 것으로 믿고 있었던 것에 대한 ‘불온한 대항’으로 글쓰기의 생명력을 표명하였다면, 이 작품은 작가의 이러한 일탈의 수준을 보다 더 밀고 나아간다. 이 주제에 대한 우리의 논의를 보다 명확히 하기 위해서, 먼저 이 작품 형식의 전체적인 특징을 표현한 것이라고 할 수 있는 뒤샤름

24) *Ibid.*

25) *Ibid.*, p. 353.

26) 이 표현은 Léo-Paul Desaulniers, 《Ducharme, Aquin : conséquences de la “mort de l’auteur”》에서 빌려온 것이다.

의 정리를 들어보자. “나의 생각은 어리석음도 마다하지 않는 것이다.”²⁷⁾ 이 정리는 “콜롱브가 꺾충 뛰어올라 태양을 붙잡고자한다”(FC 48)는 본문에 대한 주석으로 사용되었다. 주인공의 우매할 정도로 무모한 행위는 자신의 생각과 짝을 이루고 있다는 의미일 텐데, 따라서 여기서의 “어리석음”이란 그저 생각만 해도 우매하고 무모한 시도일 수는 있으나, 이러한 시도가 왜 우매한 것인지, 우매함을 잃은 행위 혹은 글쓰기란 쫓아갈 게 아니라 깨부수고 전복해야 할 대상임을 작가가 역설적(逆說的)으로 역설(力說)하려는 의도에서 나온 표현이라. 뒤샤름의 전 작품 중에서 이 작품만이 지니고 있는 “어리석음”은 현실과 허구의 융합이다. 이 작품에서 두 영역 사이의 경계의 사라짐은 허구의 이야기 속에 개입하는 작가, 작가와 허구적 독자와의 대화, 허구적 독자의 이야기 참여 등으로 현실화 된다. 이렇게 소설적 허구와 작가의 현실 사이에 통로를 내리는 시도는 일반적으로 두 가지 층위에서 해석할 수 있다. 첫째, 이야기를 마음대로 생산해 왔던 전통적인 작가의 특권을 제한하고 독자를 이야기 생산에 참여시킴으로써, 둘 사이에 존재하였던 능동적 전달자와 수동적 수용자의 위치라는 기존의 관계를 탈피하여 모두가 글 읽기와 글쓰기의 주체자로 성립하게 된다. 이러한 관계정립이 이야기에 다각적인 관점을 부여하여 고정되고 일방적인 진실을 강요하는 관습의 탈피를 겨냥하는데 있음은 물론이다. 둘째, 허구와 현실의 영역을 좁힘으로써 이야기의 진실성을 높이고, 『운명론자 자크』의 서술형식의 의미를 밝히기 위하여 휴케트 코헨이 분석한 것처럼, 이러한 형태의 서술양식은 “문학창작이 요구하는 법칙에서 벗어나길 꿈꾸는 작가의 의도적인 계획과, 묵계 하에 이루어졌던 독자와의 관계를 파기하는 동시에 독자의 문학적 취향을 개혁하려는 의지와 일치한다.”²⁸⁾ 뒤샤름이 디드로의 영향을 직접적으로 받았다고 단

27) “Mon idée, c'est d'aller loin dans la niaiserie.”(FC 48). 이 정리는 디드로가 『라모의 조카』와 『운명론자 자크』에서 보여 준 “내 생각들, 그것이 바로 내 논다니들이다”(“Mes pensées, ce sont mes catins.”, Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Genève, Droz, 1963, p. 3.) 의 변주라고 할 수 있다.

28) Huguette Cohen, 《La Figure dialogique dans *Jacques le fataliste*》, *Studies on*

언할 수는 없지만, 기존 문학유산과의 겨루기를 통하여 문학적 전통과 권위를 지우려는 노력을 다했던 뒤샤름에게 있어서, 적어도 위케트 코헨의 분석은 적용될 수 있으리라 생각한다. 하지만 뒤샤름을 포함한 ‘조용한 혁명기’의 작가들이 유럽의 문학양식, 특히 프랑스의 그것을 모방한 것은, 프랑스가 단순히 모국의 역할을 해서라기보다는, 모방을 통한 창조에 중점을 두었다는 것은 익히 알려진 사실이다. 엘리자벳 나르두-라파르주도 분석하였듯이²⁹⁾, 당시 퀘벡의 로칼 문학의 취약성과 프랑스 문학의 압도적인 선점의 문제를 알고 있었던 뒤샤름이 자신의 작품 여기저기에 그 문학유산을 매설하였던 것은, 타 문학을 자기 것으로 만들고 그것을 뛰어 넘어 자기만의 독창적 문학성을 구축하기 위함이었던 것이다. 일종의 우상숭배를 거부함으로써 반 문학적 미학을 생산하려는 이러한 의지의 표현이 이 소설에 어떻게 독창성을 부여하는지 몇 가지 예시를 통하여 알아보자.

『운명론자 자크』의 작가가 그러했던 것처럼³⁰⁾, 뒤샤름이 이 소설에서 처음으로 확인하고 겨냥한 것은 작가의 전지전능한 권리다. 누구도 이러한 권리를 침해할 수 없음을 “vous”라고 지칭되는 허구적 독자에게 알리고 있다.

이야기가 순조롭게 진행될수록, 나의 사행시는 더욱 더 나빠질 것입니다.

하지만 이건 당신의 고약한 일이 아닙니다.

당신 일이나 신경 쓰라고요(...) (FC, 33).

Voltaire and XVIIIth century, vol. CLXII, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, Oxford, 1976.

29) Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme : Une poétique du débris*, Québec, Fides, 2001, p. 84.

30) 디드로는 소설의 모두(冒頭)에서부터 그러한 사실을 강조하고 있다. “Vous voyez, Lecteur, que je suis en beau chemin, et qu’il ne tiendrait qu’à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans le récit des amours de Jaques, (...) Qu’est-ce qui m’empêcherait de marier le maître et de le faire cocu?(Denis Diderot, *Jaques le fataliste et son maître*, Droz, Genève, 1977, p. 5.)

형식의 파괴로 이야기에 순조로운 길을 내는 것, 이 역설이 뒤샤름 문학의 한 특징이라는 것을 새삼 강조할 필요는 없겠다. 문제는 이와 같은 작가의 서술을 무기력하게 따라가야만 하는 독자의 독서태도, “당신의 고약한 일”이다. 물론 뒤샤름이 회화하려는 것은 독자의 단순한 무력함이 아니다. 프랑스의 서술양식은 그의 의도를 효과적으로 전달할 수 있는 수단일 뿐, 작가의 공격이 미치는 범위는 오로지 현상에 함몰되는 독자의 지각능력이다. 작가에 따르면, 이들은 자신이 왜 감탄하는지도 모르고, 아니 감탄해 본적이 없다. 그러니 웃을 일도 없는 이들은 돌 같은 존재들이다. 이들은 주위를 장막으로 삼고 오로지 자기 목적만을 쳐다보는 ‘진지한’ 고행자 이상도 이하도 아니다³¹⁾. 이들은 이른바 세속적 물질주의를 숭배하고 자신의 이익에만 관심을 두면서, “그저 정치와 자동차에 대해서만 말하고”, 탐욕과 음모의 상징인 “검은 튜립을 좋아하는”(FC 46) 속물이다. 이들은 “웃지도 않고, 자신과 같은 사람들을 보지 않기 위해 서리 낀 안경을 쓴”(FC 46), 한 마디로 1960년대 퀘벡의 현실을 보지 못하는 퀘벡 사람들을 암시한다. 그래서 진실을 보지 못하는 이 독자들에게 작가가 텍스트 내에서 해 줄 수 있는 최선의 것 중 하나는 서로 대화를 주고받으며 이들이 이야기의 진실이 무엇인지를 판별할 수 있도록 이야기의 생산과정에 참여시키는 일일 것이다. 작가는, 예를 들면, 이러한 표현으로 독자들을 텍스트 생산의 주역으로 이끌고 있다. “당신이 내가 말하려고 하는 것을 알고 있는지 모르겠군요”(FC 47), “내가 내 말을 믿게 하려고 당신에게 돈을 줘야 하는 건 아닙니다”(FC 84), “아직도 확신하지 못하시겠다면, 그 이유를 대 보세요”(FC 84), “당신은 내가 말하는 것을 믿으려고 하지 않는 것 같아요”(FC 101), “내 말을 믿어 주세요”(FC 202), “당신에게 이 기회를 이용하여 말씀드리겠습니다”(FC 220). 이러한 독자

31) “Est-ce que je vous demande pourquoi vous vous émerveillez? D’ailleurs, je sais, vous ne vous émerveillez jamais. Vous êtes une bande d’écœurés! Piliers de cendriers! (...) Quand est-ce qu’il vous arrive de rire? Jamais! Vous ne riez pas plus que des pierres! Je suis tombé sur une bande de fakirs!(FC 45-46)

의 참여유도는 한 마디로 공모관계를 성립시키려는 작가의 전략이다. 그들이 하나가 됨으로써 함께 서술영역을 창조해 가는 한 통일체의 다른 모습과 같은 존재라고 비유할 수 있겠다. 이 관계를 거울에 비유하여 정리하고 있는 피에르-루이 바이앙쿠르의 분석은 우리의 논리전개를 가속화하는데 도움을 줄 수 있을 것 같다.

이것은 나인 작가와 나인 독자 사이에 창출된 나르키소스적인 공모다. 그러나 형제인 독자에게 (...) 변조된 자아의 이미지를 주기 위해서는 공동체는 배제해야만 한다. 인정(認定)은 개인적인 기초 위에 성립하고 개인상호 간에 제안된 관계는 사회적인 것의 배제를 전제한다. 그도 그럴 것이 개성은 오로지 공동체성을 희생하여야만 승리할 수 있기 때문이다.³²⁾

“나인 작가와 나인 독자”는 동일한 형상을 반대로 비춰서 바로 보이게 하는 거울의 안과 밖의 존재다. 오른쪽과 왼쪽이 서로 반대의 위치에 있는 이 둘은 하지만 공모에 의해 하나의 개체가 된다. 이 개체는 작가이자 독자인 개성을 획득한다. 공동체와 공동체성은 퀘벡의 전통적인 작가의 열망을 기탁하는 장소였고 이 장소는 언제나 독자에 의해 채워졌지만, 뒤샤름이 지향하는 개체와 개성이 퀘벡의 이 오래된 정체성의 소멸시효를 알리고 있다.

서사시는 보편적으로 공동체의 기억을 노래하며, 구전전승을 본질로 삼아 대부분 익명의 전통을 유지해 왔다. 하지만 서사시 『크리스토퍼 콜럼부스의 딸』은 익명도 아니고 집단의 기억을 환기하지도 않는다. 그러나 소설 『크리스토퍼 콜럼부스의 딸』의 작가는 거울 안으로 들어가 또 하나의 자신 뒤에서 자기 자신을 지운다. 퀘벡의 전통을 지켜주고 퀘벡 사람들의 믿음을 강화해 준 실체였지만 그로 인해 퀘벡을 정체 상태에 묶어둔 주범이었던 공동체와 공동체성은 변화를 기대하게 하는 이 개체

32) Pierre-Louis Vaillancourt, 《L'offensive Ducharme》, *Voix et images*, vol. 5, no. 1, 1979, p. 183.

와 개성 앞에서 고개를 숙인다. ‘조용한 혁명기’라는 물결을 타고, 퀘벡 작가 뒤샤름은 퀘벡의 정체성이자 전통적인 문화유산을 프랑스의 문화적 자산으로 파기하면서, 동시에 이 후자의 모방을 통한 자신만의 독창적인 반 문학적 미학을 이렇게 창조하였다. 지우면서 창조하기, 이것이 뒤샤름의 문학적 묵시록이라고 할 수 있겠다.

5. 나가며

『크리스토퍼 콜럼부스의 딸』이 죽음으로 시작해서 죽음으로 끝나는 것은 결코 우연이 아니다. 콜롬브의 어머니-닭의 죽음은 인간의 이기심과 탐욕이 빚어낸 불의(不義)의 살해였으며, 인류의 멸망은 인정이 부재한 인간이 자초한 일종의 자멸과도 같은 것이었다. 뒤샤름의 이 묵시록은 어머니의 죽음 뒤에 남겨진 자식이자 인류멸망 뒤에 생존한 콜롬브를 새로운 이브의 탄생, 미래 인류의 어머니로 알린다. 이 두 개의 죽음, 이 묵시록에는 작가가 마주한 신대륙의 역사가 얹혀있다. 뒤샤름의 관점에서 1492년 콜럼부스가 신대륙을 발견한 후로부터 1949년 이 탐험가가 만(Manne)을 건설할 때까지 이 대륙은 비정상적인 팽창만 거듭했을 뿐, 인류의 역사는 줄곧 쇠퇴의 일로만 밟아왔다. 인간의 땅이어야 할 이 가상의 섬인 만도 권력과 금전에 눈 먼 인간들로만 채워졌다. 레오-폴 데조니에의 표현대로, “인간의 마음에 도달하기 위해 갈 수 있는 모든 길을 다 걸은 끝에, 콜롬브가 인간과 더불어 인류문명은 아무런 가치가 없다는 결론”³³⁾을 내린 이유일 것이다. 역사에 대한 이의제기로서 소설이자 서사시인 이 작품에서 가장 극단적인 방식을 선택한 뒤샤름은 신대륙의 문화의 쇠퇴에 대해서도 유사한 처방을 내린다.

1960년대 퀘벡의 문학적 정체성은 여전히 콜럼부스의, 정확히 말해서

33) Léo-Paul Desaulniers, *op.cit.*, 402.

프랑스의 서자였다. 국민국가로 거듭나야만 하는 시기에 퀘벡인인 뒤샤름은 프랑스적인 것의 모방을 지양하여 퀘벡 고유의 문화와 정신사를 구축하는 것이 필요했다. 이러한 의미에서 퀘벡인과 동일시되는 서술자는 새로운 의미의 서술 형태를 구축하기 위하여 전통적 서술양식의 해체에 나선다. 그는 프랑스적인 서술양식을 사용하여 집단의 기억을 환기시키는 서구세계의 문학담론, 서사시의 공동체성의 파괴를 시도한다. ‘정상’으로 인정받았던 ‘올바른 문법’과 ‘지적’인 문학 텍스트를 “어리석음”으로 분류되는 ‘비정상적’인 언어형식으로 희화한다. 전통적인 작가의 글쓰기가 거부되는 환경이 조성됨으로써 늘 신처럼 편재(遍在)했던 작가는 이제 자신이 설 자리를 잃게 된다. 인간의 사랑을 아는 인간의 탄생과 “작가의 죽음”이 『크리스토퍼 콜럼버스의 딸』이 전하는 묵시록이다.

참고문헌

1. 텍스트

Ducharme, Réjean, *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969.

2. 연구서 및 연구논문

Biron, Michel, *L'absence du maître*, Montréal, Les presses universitaires de Montréal, 1963.

Desaulniers, Léo-Paul, 〈Ducharme, Aquin: conséquences de la “mort de l’auteur”〉, *Études françaises*, vol. 7, n° 4, 1971.

Deschamps, Nicole, 〈Histoire d'E : lecture politique de *la Fille de Christophe Colomb*〉, *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, 1975.

Hobbs, Sandra, 〈Entre deux mondes : l'hybridation de l'épopée chez Réjean Ducharme〉, *Études en littérature canadienne*, Volume 30, Numéro 1, 2005.

Laurent, Françoise, 〈Le soleil noir〉, *L'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Québec, Fides, 1988.

Leduc-Park, Renée, 〈*La Fille de Christophe Colomb* : la rouerie et les rouages du texte〉, *Voix et Images*, vol. 5, n° 2, 1980.

Nardout-Lafarge, Élisabeth, 〈L'usure du rire chez Réjean Ducharme〉, *Études françaises*, vol. 47, n° 2, 2011.

_____. *Réjean Ducharme : Une poétique du débris*, Québec Fides, 2001.

Seyfrid-Bommertz, Brigitte, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Les presses de l'université Laval, 1999.

〈Résumé〉

L'Apocalypse de Ducharme

JEONG Sang-Hyun

Ce n'est pas par hasard que *La fille de Christophe Colomb* commence par la mort de la mère-poule et se termine par celle de l'humanité. Elle était victime de l'avidité humaine et des injustices commises à Manne et l'extermination du genre humain a été infligée par les êtres humains qui n'ont jamais eu d'"amitié". Cette apocalypse annonce Ève nouvelle. C'est la renaissance de Christophe Colomb, fille de Christophe Colomb. Cette double mort est bien liée à l'histoire de l'Amérique interprétée par l'auteur.

Du point de vue de Ducharme, depuis 1492 jusqu'à 1949, l'année où Christophe Colomb a défriché l'île de Manne, l'histoire s'est dégradée. Manne est rempli des hommes aveuglés par l'or et le pouvoir. C'est la raison pour laquelle Colomb, "est contrainte d'en venir à la conclusion que les hommes et les civilisations humaines ne valent rien."³⁴⁾

Dans ce roman-épique, Ducharme prend une pareille mesure contre le déclin de la littérature québécoise. La littérature québécoise des années 60 se laisse encore influencer par celle de la France. À l'heure de la naissance de L'État-nation québécoise, Ducharme veut éviter l'imitation de la littérature française et établir l'histoire de la culture et de la pensée québécoises. Dans ce sens, le narrateur essaie de détruire la forme traditionnelle de la narration pour construire une nouvelle forme narrative. En utilisant la forme narrative de France, il s'efforce d'anéantir le discours littéraire occidental. Le "bon usage" et le texte littéraire 'intelligent' qu'on considère comme 'normalités' sont caricaturés

34) *Ibid.*

par la mauvaise rhétorique. C'est ainsi que le narrateur-auteur s'éloignera de sa place de "demiurge". La naissance de l'homme qui sait aimer son semblable et la mort de l'auteur sont enfin l'apocalypse à laquelle Ducharme fait allusion dans *La fille de Christophe Colomb*.

주 제 어 : 묵시록(Apocalypse), 문명인(Homme civilisé), 인정(Humanité), 동물(Animal), 작가(Auteur), 죽음(Mort), 이탈(Digression)

투 고 일 : 2015. 12. 25

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

모디아노의 현대적 글쓰기: “우리 시대의 발자크”?

지 영 래
(고려대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------|---------------------|
| 1. 머리말 | 3.1. 전화번호부와의 경쟁 |
| 2. 우리 시대의 프루스트 | 3.2. 공간의 기억 |
| 3. 우리 시대의 발자크 | 3.3. 기억의 중첩과 시대의 증언 |
| | 4. 맺음말 : 누보로망을 넘어서 |

1. 머리말

1945년생으로 이른바 68세대에 속하는 파트릭 모디아노Patrick Modiano는 스물세 살 때인 1968년도에 출간된 첫 작품 『에투알 광장 *La Place de l'Etoile*』 이래 현재까지 약 25 편의 소설 작품¹⁾(『가족 수첩 *Livret de famille*』, 『혈통 *Un pedigree*』 등의 자전적 글을 포함)을 발표하면서 프랑스 전후 세대를 대표하는 작가의 이미지를 구축하였다. 많은

1) 대부분 갈리마르Gallimard 출판사에서 출간된 그의 작품들 중, *Livret de famille* (1977), *De si braves garçons* (1982), *Dora Bruder* (1997), *Des inconnues* (1999), *Un pedigree* (2005)의 다섯 작품에는 출판사 목록에서 “roman”이라는 장르 지표가 표기되어 있지 않다. 그러나 2013년도에 갈리마르사에서 모디아노의 『소설들 *Romans*』 (Collection Quarto)이라는 제목으로 한 데 묶인 작품들속에는 *Livret de famille*, *Dora Bruder*, *Un pedigree*가 같이 포함되어 있어서 이러한 형식상의 구분도 별 의미가 없어 보인다.

비평가들에 의해 누보로망 이후 프랑스 최대의 작가로 손꼽혀왔었고, 2014년 10월, 르 클레지오Le Clézio 이후 6년 만에 다시 프랑스에 노벨 문학상을 안겨 줌으로써 이러한 기존의 평가를 재확인시켰다. “기억의 예술을 통해, 지극히 포착하기 어려운 인간의 여러 운명들을 환기시키고 점령기 프랑스의 실상을 드러냈다”²⁾는 선정이유와 함께 노벨상을 수상한 모디아노는, ‘기억’과 ‘망각’으로 ‘존재’를 말하는 작가로, 자신의 개인적 경험을 소설화한 테마들을 통해서 흔들리는 인간의 정체성에 천착하고 그 과정에서 자신의 정체성 자체를 이루는 잊혀진 수많은 타자들의 삶을 망각의 어둠 속에서 불러낸 작가로 평가된다. 구체적인 현실을 비교적 짧고 건조한 문장으로 그려 보이고 있으나, 그 단순해 보이는 현재가 돌연 어둠 속으로 가라앉고 꿈처럼 공중에서 흔들리는 “독창적 세계와 모방할 수 없는 분위기, 그리고 투명한 우주의 문체”³⁾라는 수식어가 붙는 그의 작품 세계는 ‘마술적 리얼리즘’으로 명명되며 1980년대부터 꾸준한 연구의 대상이 되어 왔다. 국내에서는 이미 사십여 년 전에 *Livret de Famille* (1977)를 그 이듬해에 바로 『추억을 완성하기 위하여』(문장사)라는 제목으로 번역한 김화영을 중심으로 처음 소개된 이래, 현재에는 프랑스에서 모디아노로 박사학위를 마친 전공자들에 의해 활발한 연구가 이어지고 있다.

모디아노에 대한 이제까지의 이러한 전반적인 평가들을 개괄해 보면, 많은 경우 프루스트와의 유사성을 통해 모디아노를 이해하도록 제안하고 있음을 확인할 수 있다⁴⁾. 작가 자신의 개인사를 바탕으로 한 기억과 정체성의 문제를 중심으로 작가로서의 독창적인 문체를 만들어 가는 그의

2) *Le Monde*, 2014.10.09. “Pour son art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoile le monde de l’Occupation.”

3) 김화영, 『옮긴이의 말』 in 모디아노, 『청춘시절』, 문학동네, 2014, p.245.

4) 참조. C. Nettelbeck, P. Hueston, *Patrick Modiano, pièce d'identité*, Minard, 1986, p.122. “Comme chez ses maîtres Proust et Céline, l’évolution de Modiano s’oriente de plus en plus vers la création d’un *style*.” ; Ora Avni, *D’un passé l’autre*, L’Harmattan, 1997, p.27. “Chez Modiano, l’identité vient avec le temps, avec la mémoire. Comme chez Proust.”

작품세계가 프루스트를 떠올리게 한다는 것이다. 노벨문학상 심사위원들도 모디아노를 “우리시대의 프루스트le Proust de notre temps”⁵⁾라고 평가했으며, 국내에 모디아노를 처음 소개한 김화영은 “프루스트의 경우가 그렇듯 모디아노의 모든 소설을 한마디로 요약한다면 ‘파트릭은 소설가가 되다’가 될 것이다”⁶⁾라고도 말한다. 모디아노의 작품 세계를 프루스트의 그것과 연결 짓는 시도는 모디아노의 이해에 있어서 많은 부분을 선명하게 드러내 주며, 특히 모디아노의 작품들에 나타난 개인적 테마를 부각시켜 기억과 정체성의 문제, 자기 치유 혹은 아버지로부터의 해방과 아버지 찾기라는 정신분석학적 접근법⁷⁾, 자전적 스토리와 허구의 조합으로서 오토픽션이라는 장르의 문제⁸⁾ 등을 다루는데 많은 이점이 있는 것이 사실이다. 그러나 이러한 접근법은 모디아노를 이해하는 데 있어서 또 다른 중요한 한 측면을 충분히 드러내기에는 아쉬운 부분이 있다. 그 측면은 바로 모디아노의 작품 전반에서 드러나는 보편적 인간조건에 대한 성찰이며 특히 한 시대에 몸담고 있는 역사적 인간으로서의 측면이다. 독자로서 우리는 모디아노의 작품을 읽으면서 그가 몸담았던 시간과 공간을 함께 느끼기도 하지만 동시에 지금 그 작품을 읽고 있는 우리 자신을 되돌아보고 지금 내가 몸담고 있는 우리의 시대를 더 깊이 음미하게 되는 신기한 경험을 종종 한다. 우리는 이러한 측면을 좀 더 부각시키고자 모디아노를 “우리 시대의 발자크”로 읽기를 제안하고자 한다. 모디아노는 우리 시대의 프루스트이자 동시에 우리 시대의 발자크다.

5) 〈Modiano, prix Nobel de littérature, ‘Proust de notre temps’〉, L’OBSculture.
([http:// tempsreel.nouvelobs.com/culture/20141009.AFP7882/ le-prix-nobel-de-litterature-a-patrick -modiano-proust-de-notre-temps.html](http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20141009.AFP7882/le-prix-nobel-de-litterature-a-patrick-modiano-proust-de-notre-temps.html))

6) 김화영, 『파트릭 모디아노 혹은 기억의 모험』, 『문학동네』, 제22권, 2015년 봄호, p.610.

7) 참조, 이광진, 『〈지평〉에 나타나는 자기정체성과 글쓰기』, 『프랑스학연구』, 71집, 프랑스학회, 2015.02, pp.201-230.

8) 참조, 변광배, 『오토픽션의 실제: 파트릭 모디아노의 〈어두운 상점들의 거리〉 분석』, 『동서비교문학저널』, 29집, 한국동서비교문학학회, 2013.12, pp.83-112.

2. 우리 시대의 프루스트

노벨상 수상 이후 “우리 시대의 프루스트”라는 표현은 모디아노를 따라다니는 공식적인 수식어가 된 것 같다. 그러나 노벨상 수상 연설에서 막상 모디아노 자신은 프루스트와의 비교에 대해 과한 평가라고 겸손해 하면서도 스스로는 프루스트와의 친연성보다 차별성에 더 방점을 두고 있는 듯하다.

불행히도 이제는, 잃어버린 시간을 찾는 작업이 마르셀 프루스트가 보여준 힘과 솔직함을 통해서는 더 이상 이루어질 수 없을 것 같습니다. 프루스트가 그렸던 사회는 그때껏 안정을 구가하던 19세기의 사회였습니다. 프루스트의 기억은 과거를 마치 살아 있는 그림처럼 세세한 결가지 하나도 놓치지 않고 되살립니다. 하지만 오늘날의 기억은 스스로에 대한 확신을 많이 잃은 채 기억상실과 망각에 맞서 끝없이 싸워야만 한다는 게 제 느낌입니다.⁹⁾

사실 과거에 대한 기억과 잃어버린 시간에 대해 천착한다는 큰 틀을 제외하면 모디아노의 작품은 그 구체적인 문체나 내용면에서 프루스트와 닮은 점을 찾기가 어렵다. 그럼에도 불구하고 모디아노에게 프루스트라는 이름이 따라다니게 된 큰 이유는 그의 첫 작품 『에투알 광장』에서 보여준 20세기 최고 작가에 대한 패러디가 큰 역할을 한 것으로 보인다.

1968년 출간되자마자 문단에 큰 반향을 일으킨 『에투알 광장』은 정신착란이 의심되는 유대인 주인공 라파엘 슐레밀로비치Raphaël Schlemilovitch

9) Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, Gallimard, 2015, p.30. “Il me semble, malheureusement, que la recherche du temps perdu ne peut plus se faire avec la force et la franchise de Marcel Proust. La société qu'il décrivait était encore stable, une société du XIXe siècle. La mémoire de Proust fait ressurgir le passé dans ses moindres détails, comme un tableau vivant. J'ai l'impression qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli.”

의 반유대주의적인 독설과 기행으로 가득 차 있다. 그는 유대인 신분이지만 프랑스인 작가가 되고 싶어서, 반유대주의를 주창하며 인신매매 조직에 가담하여 애인을 팔아넘기기도 하고, 히틀러의 정부인 에바 브라운의 애인이 되기도 하며, 프랑스 게슈타포에 가입하기도 한다. 그에게는 셸린과 프루스트가 최고의 작가이다. 슐레밀로비치는 셸린스와 프루스트의 뒤를 이은 “프랑스 최고의 유대인 작가”¹⁰⁾가 되기로 결심하고, 공공연히 프루스트를 모방하지만 작품의 말미에서는 비밀경찰에게 체포되어 아직도 프루스트를 표방하느냐고 조롱당하며¹¹⁾ 처형당한다. 모디아노는 화자 슐레밀로비치가 인신매매를 위해 접근한 지방 작은 마을의 백작부인과의 만남 장면¹²⁾에서 프루스트의 『스완네 집 쪽으로』에서 화자가 콩브레 성당에서 게르망트 공작부인과 만나는 장면을 노골적으로 패러디하기도 한다. 이러한 작업은, 프루스트가 플로베르와 발자크 등을 모방하면서 그들 선배 작가에 대한 빚을 청산하였듯이, 모디아노의 경우에도 자신에게 깊은 영향을 준 대작가 프루스트의 청산 작업으로 해석할 수도 있을 것이다. 그런 의미에서 모디아노의 자전적 내용으로 구성된 『혈통』(2005)에서 화자가 “그라세 출판사에서 나온 『스완네 집 쪽으로』 초판본”¹³⁾을 훔쳐 팔았다는 구절은 상징적이라 하겠다. 어쨌든 데뷔작에서 보여준 프루스트와의 친연성에 대한 인상이 이후 모디아노의 해석 방향에 많은 영향을 끼친 것으로 보이며, 이러한 영향으로 국내에서는 한때 그의 작품 *Rue des Boutiques obscures* (1978)가 『잃어버린 시간을 찾아서』¹⁴⁾라는 제목으로 번역되기도 한다.

하지만 모디아노의 첫 작품을 모르는 독자라도 그의 작품들을 읽다가

10) Patrick Modiano, *La Place de l'étoile* (1968), Gallimard, coll. “Folio”, 2015, p.39.

“Pour ma part, j’ai décidé d’être le plus grand écrivain juif français après Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline.”

11) *Ibid.*, p.204. “Vous vous prenez toujours pour Marcel Proust, petite frappe? s’enquiert la marquise de Fougeire-Jusquiamés.”

12) *Ibid.*, pp.121-125.

13) Patrick Modiano, *Un pedigree* (2005), Gallimard, coll. “Folio”, 2015, p.118.

14) 모디아노, 『잃어버린 시간을 찾아서』, 신현숙 역, 대우출판공사, 1984.

보면 프루스트를 떠올리게 되는 장면들과 많이 마주치는 것이 사실이다. 우리가 모디아노에게서 프루스트를 떠올리는 요소를 꼽아보자면 다음과 같다. 우선 저자 자신을 연상시키는 일인칭 화자가 부단히 자신의 어린 시절과 가장 아름다웠던 스무 살 시절의 추억을 회상하는 방식은 지극히 프루스트 적이다. 모디아노의 대부분 작품들이 각기 다른 이름으로 불리는 일인칭 화자가 이야기를 전개해 나가지만 독자는 모두 동일한 인물의 변조라는 인상을 받는다. 그 화자는 소설(특히 탐정 소설)을 쓰고 싶어 하는, 키 195센티미터 가량의 선량한 눈매를 지닌, 말 수 적은 청년이며, 『가족 수첩』이나 『그토록 순수한 녀석들 *De si braves garçons*』에서 그가 문득 “Patrick”이라는 이름으로 불리는 장면에서는 우리는 프루스트의 “Marcel”을 떠올린다. 또한 뜻하지 않게 불쑥 솟아 오른 기억으로부터 어둠 속에 묻혀 있던 오랜 과거를 복원하는 프루스트식 서술 구조는 모디아노의 거의 모든 작품에 해당될 수 있는 것이다. 예를 들어 『슬픈 빌라』나 『어두운 상점들의 거리』에서 따온 다음 구절들은 프루스트의 문장들을 떠올리게 한다.

저녁 여덟 시경이면, 이 테이블에서 저 테이블로 사람들이 왔다 갔다하고 여기 저기 무리가 형성되었다. 터지는 웃음소리. 금발 머리들. 잔 부딪치는 소리. 밀짚모자들. 간간이 수영복 가운 하나가 그 얼룩덜룩한 색조를 덧붙이곤 했다. 사람들은 밤의 축제를 즐길 준비를 하고 있었다.¹⁵⁾

그때 내 속에서는 무엇인가가 덜컥 하면서 움직였다. 이 방에서 보이는 정경이 어떤 불안한 감정을, 내가 익히 알고 있던 어떤 섬뜩함을 불러 일으켰다. 저 앞 건물들의 모습, 이 인적이 없는 거리,

15) Patrick Modiano, *Villa triste* (1975), Gallimard, coll. “Folio”, 2014, p.14. “Vers huit heures du soir, des allées et venues se faisaient de table à table, des groupes se formaient. Éclats de rire. Cheveux blonds, Tintement des verres, Chapeaux de paille. De temps en temps un peignoir de plage ajoutait sa note bariolée. On se préparait pour les festivités de la nuit.”

황혼녘에 보초를 서고 있는 저 실루엣들이 예전에 잘 알던 어떤 노래나 혹은 어떤 향기처럼 은근히 내 마음을 뒤흔들었다. 그리고 내가 이 시간쯤이 되면, 자주, 꿈쩍도 하지 않고 여기 가만히 서서, 감히 몸을 움직이지도 못하고 전등도 켤 엄두를 내지 못한 채 무엇인가를 망보고 있었다는 것을 확신할 수 있었다.¹⁶⁾

그리고 모디아노 작품의 주인공들에게서 언뜻언뜻 가슴 저미게 느껴지는 늙음에 대한 회한과 시간의 파괴적인 힘에 대한 암시는 바로 프루스트의 중심 주제와 동일하다. 모디아노의 작품은 잃어버린 시절의 기억 조각들을 하나씩 찾아서 쌓아나가는 과정이지만 그 과정을 따라 가다보면 우리 독자의 뇌리에 남는 인상은 역설적으로 각 인물들의 한 인생이 차츰 주위의 사람들에게 잊히고 망각의 어둠 속으로 깊이 잠겨가는, 시간의 가차 없는 파괴적 힘의 잔상이다. 이러한 점들이 우리가 모디아노를 프루스트와 연결하는 이유이다.

그러나 이와 같은 유사점에도 불구하고 막상 모디아노의 글을 프루스트에 대입하여 읽기에는 어려운 차이점들¹⁷⁾이 존재한다.

우선 프루스트의 주인공은 너무도 아름다웠던 어린 시절의 콩브레를

16) Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures* (1978), Gallimard, coll. “Folio”, 2014, p.122. “Alors, une sorte de déclic s'est produit en moi. La vue qui s'offrait de cette chambre me causait un sentiment d'inquiétude, une appréhension que j'avais déjà connus. Ces façades, cette rue déserte, ces silhouettes en faction dans le crépuscule me troublaient de la même manière insidieuse qu'une chanson ou un parfum jadis familiers. Et j'étais sûr que, souvent, à la même heure, je m'étais tenu là, immobile, à guetter, sans faire le moindre geste, et sans même oser allumer une lampe.”

17) 김화영은 프루스트와 모디아노의 차이점을 이렇게 요약한다. “두 작가 사이에 전혀 다른 점은, 프루스트의 과거는 너무나 아름답고 좋았으나 모디아노는 어두컴컴한 시대를 살았다는 것입니다. (...) 또 한 가지 다른 것이, 프루스트의 작품은 긴 문장으로 이루어져 있습니다. 그러나 모디아노의 작품에는 긴 문장이 거의 없죠. 그리고 프루스트는 여러 가지 철학적인 문제와 관련시킨 내면적 성찰을 작품 속에 가득 담아놨지만, 모디아노의 작품에는 내적 성찰이 거의 없습니다.” (임나리, 「번역가 김화영, 모디아노의 세계를 말하다」, 예스24 예스채널, 2015년 1월 21일, 프랑스 문화원이 문학동네와 함께 주최한 강연 “모디아노 읽는 밤” 녹취 요약문. <http://ch.yes24.com/Article/View/27198>)

중심으로 총체적인 기억의 세계가 구축하지만, 모디아노의 주인공들은 기억이 뿌리를 내릴 “콩브레”를 가지지 못한¹⁸⁾ 뿌리 뽑힌 자들이다. 『에투알 광장』의 슬레밀로비치는 자신이 정착할 곳을 찾지 못하고 부단히 방랑하면서 자랑스러운 조상과 고향을 가지고 있는 라스티냐크를 부러워하고, 『어두운 상점들의 거리』의 롤랑 위트는 기억상실증으로 자신의 진짜 이름을 찾아 헤매며, 『추억을 완성하기 위하여』에는 어린 시절을 다시 느끼기 위해 비슷한 풍경의 시골집들을 찾아다니는 알렉스 삼촌의 에피소드가 실향민의 절절한 심정을 전해 준다. “무국적자”인 『슬픈 빌라』의 슈마라는 자신이 태어나서 자란 고향을 부정하는 듯한 애인 이본느의 행동을 이해할 수 없고¹⁹⁾, 자신이 속한 땅과 역사를 지닌 전통적인 프랑스 이름의 소유자들을 부러워한다.

그리고 모디아노의 문체는 프루스트의 혈떡이는 길고 긴 문체와는 극명하게 대조되는, 지극히 간결하고 건조한 단문으로 구성되어 있다. 모디아노의 아무 작품이나 선택하여 임의로 펼쳐보아도 세 줄 이상 넘어가는 문장을 찾아보기 힘들다. 자유간접화법의 효율적인 사용과 함께 단문의 빠른 호흡으로 선명한 시각적 효과를 추구하는 것이 모디아노의 문체이다. 『슬픈 빌라』에서의 다음과 같은 구절들은 그의 대부분 작품에서 찾아볼 수 있는 모디아노식 문체의 평범한 한 예시이다.

뚜렷한 이미지들은 이 정도가 전부다. 그 나머지는 모두 어떤 안개가 둘러싸고 있다. 에르미타주 호텔의 홀과 방. 윈저 호텔과 알함브라 호텔의 정원들. 슬픈 빌라. 생트로즈. 체육클럽. 카지노. 올리강 대회. 그리고 퀴스티케르(그런데 퀴스티케르는 누구였던

18) 김화영, 『기억의 어둠 속으로 찾아가는 언어의 모험』 in 모디아노, 『추억을 완성하기 위하여』, 문학동네, 2015, p.261.

19) Modiano, *Villa triste*, op. cit., p.169. “Moi qui avais rêvé de naître dans une petite ville de province, je ne comprenais pas qu'on pût renier le lieu de son enfance, les rues, les places et les maisons qui composaient votre paysage originel. Votre assise. Et qu'on n'y revînt pas le coeur battant. J'expliquais gravement à Yvonne mon point de vue d'apatride.”

가?), 이본느 자케, 어떤 한 슈마라 백작의 그림자들.²⁰⁾

나는 분노로 목이 뻐다. 우리는 사냥개들로 수렵을 하는 이런 나라에서 단 일 분도 더 머무를 수 없어. 끝났어. 절대 다시는. 짐 싸자. 빨리.²¹⁾

게다가 프루스트가 그린 세계는 모든 것이 기억 속에서 이루어지는 모험이고 그 속에는 여러 가지 철학적인 문제와 연관된, 이른바 ‘여담’ 형태의 장황한 내면적 성찰이 작품 속에 가득하지만, 모디아노의 작품에서는 주인공의 외면적 행동 위주로만 세밀한 묘사가 이루어지고 그의 내면으로 들어가는 일은 드물다. 모디아노가 그린 세계는 마치 우리가 영화의 한 이미지를 보는 듯한 시각적 묘사 위주의 세계이다. 프루스트가 파편화된 기억들을 ‘나’라는 구심점을 통해 하나의 통일적 유기체로 구성하여 보여주었다면, 모디아노는 자기 자신의 정체성도 구축되지 않는 불안한 화자를 등장시켜 그의 기억들을 깨진 유리조각들처럼 흩어져 분산된 상태 그대로 드러내 보여준다. 마치 누벨바그 영화감독들이 관객들을 화면에 몰입하게 하는 헐리우드식 영화에 반대하면서 소통불능의 현실을 있는 그대로 화면에 담아내려는 시도처럼 말이다.

두 작가의 이러한 차이에도 불구하고 모디아노를 “우리 시대의 프루스트”라고 부를 수 있다면, 우리는 모디아노를 “우리 시대의 발자크”라고도 부를 수 있는 충분한 이유가 있다고 본다.

20) *Ibid.*, p.187. “Voilà les seules images nettes. Une brume nimbe tout le reste. Hall et chambre de l'Hermitage, Jardins du Windsor et de l'hôtel Alhambra, Villa Triste, Le Sainte-Rose, Sporting, Casino, Houligant, Et les ombres de Kustiker (mais qui était Kustiker?), d'Yvonne Jacquet et d'un certain comte Chmara.”

21) *Ibid.*, p.199. “Je m'étranglais de rage. Nous ne pouvions pas rester une minute de plus dans ce pays où l'on chassait à courre. Fini. Jamais plus. Les valises. Vite.”

3. 우리 시대의 발자크

프루스트의 경우와 마찬가지로 우리가 모디아노를 발자크와 연관 지어 생각해 볼 때에도 두 작가 사이에 의외로 많은 유사점과 연결 고리를 발견할 수 있다. 우선 전기적인 사실에서, 모디아노가 유년기를 보낸 가정 환경이 발자크의 경우와 매우 유사하다. 발자크가 대혁명 시기를 몸소 겪은 부모 밑에서 태어나서 늘 차갑고 엄격했던 모친의 애정 결핍으로 괴로워하고 어려서부터 유모의 손에 자라면서 8세부터 14세까지 방돔 기숙학교에서 고생스러운 학창시절을 보낸 것과 마찬가지로 모디아노도 이와 유사한 환경에서 인생을 시작한다. 2차 세계 대전의 혼란기에 유대인 신분으로 쫓겨 다니며 수상쩍은 밀무역으로 생계를 유지했던 부친과 벨기에 출신 영화배우인 어머니 밑에서 태어난 모디아노도 역시 아버지의 부재와 어머니의 애정 결핍으로 어릴 때부터 조부모나 유모의 손에서 자랐으며, 15세가 될 때까지 기숙학교에서 고생스러운 학창시절을 보낸다. 모디아노에게 아버지는 성인이 된 후에도 부단히 용서하고 이해하고자 노력해야 하는 대상이고, 어머니는 “매몰감과 모순된 행동”으로 자신을 “혈통도 없이 지나치게 오랫동안 혼자 내버려졌던 개처럼”²²⁾ 느끼도록 만들었으며, 그에게 기숙학교 생활이란 이미 “힘겹고 (...) 고통스러운”²³⁾ 기억이다. 발자크가 『루이 랑베르 *Louis Lambert*』에서 방돔 기숙학교의 서늘한 추억을 그리고 있다면, 모디아노는 『그토록 순수한 녀석들』에서 과거 발베르 기숙학교에서의 상처를 안고 오늘을 살아가고 있는 옛 급우들²⁴⁾을 하나씩 묘사하고 있다. 2011년에 영화와의 관계를 묻는 한 인터

22) Modiano, *Un pedigree*, op. cit., p.90. “(...) l’agressivité et le manque de bienveillance qu’elle m’aura toujours témoignés, (...) Parfois, comme un chien sans pedigree et qui a été un peu trop livré à lui-même, j’éprouve la tentation puérile (...)”

23) *Ibid.*, p.85. “plus dure (...) aussi pénible”.

24) Patrick Modiano, *De si braves garçons* (1982), Gallimard, coll. “Folio”, 2014, p.53. “불행히도 우리들, 발베르 학교의 친구들은 설명이 불가능한 어떤 위선 같은 데 상처를 받았으며, 각자 나름대로의 방식으로 싸우고 있는 족속들이었다.

뷰에서 모디아노는 가장 감명 깊게 본 첫 영화로 프랑스와 트뤼포 감독의 『400번의 구타』(*Les quatre cents coups*) (1959)를 꼽고 있는데 그 이유가 그 영화 속 주인공의 삶이 자신의 삶과 너무나 비슷했기 때문이라고 말한다.

나는 『400번의 구타』에 큰 감명을 받았었습니다. 그 영화하고 어떤 이상한 인연을, 마치 우연의 일치 같은 느낌을 받았는데, 그 영화가 실시간 재현 같았지요. 주인공이 나와 같은 나이였고, 영화는 나 자신이 그 당시 겪었던 것들을 어둡고 비극적으로 표현하고 있었어요.²⁵⁾

이 영화의 주인공 앙투완 드와넬 Antoine Doinel은 좁은 아파트 방에다가 발자크의 신전을 만들어 놓고 집에 불을 낼 뻔하기도 하고 작문시간에는 발자크의 『절대의 탐구』(*La Recherche de l'absolu*) 속의 구절을 그대로 적어내어 교사에게 영점 처리를 받기도 하는데, 그와 자신의 처지를 동일시했던 모디아노는 『혈통』에서 “나는 기적을 믿었고, 또 발자크처럼 일확천금에 대한 꿈속에 종종 빠져들었다”²⁶⁾고 적고 있다.

모디아노의 작품들을 읽으면서 우리가 발자크를 떠올리는 두 작가 사이의 유사성은, 크게 등장인물들의 위상, 공간의 묘사, 그리고 시대의 증언이라는 세 가지 측면에서 살펴 볼 수 있을 것이다.

Malheureusement, nous, les anciens de Valvert, des coups de cafard inexplicables nous secouaient, des accès de tristesse que chacun de nous tenait de combattre à sa manière.”

25) Modiano, 〈Ce que je dois au cinéma〉, in *Propos* recueillis par Antoine de Gaudemar, *L'Herne, Modiano*, Éditions de L'Herne, 2012, p.235. “J’ai été très frappé par *Les 400 coups*. Je sentais un lien étrange avec ce film, comme une coïncidence, j’avais l’impression de voir du cinéma en temps réel. Le héros avait mon âge, le film exprimait de manière noire, tragique, ce que j’éprouvais alors moi-même.”

26) Modiano, *Un pedigree*, *op. cit.*, p.92. “(...) je croyais au miracle et je me perdais dans des rêves balzaciens de fortune.”

3.1. 전화번호부와의 경쟁

모디아노의 작품을 처음 접했을 때 느끼게 되는 인상 중 하나는 무수히 등장하는 고유명사들의 범람에 의한 당황스러움이다. 『슬픈 빌라』의 예를 들자면, 갈리마르사의 작은 판본(Folio판)으로 200여 페이지 남짓한 비교적 짧은 분량의 작품임에도 불구하고 팔십여 명의 등장인물들 이름²⁷⁾, 거기에 지방색이 묻어나는 마을 이름을 비롯하여 거리 이름, 상점 이름, 호텔 이름, 술집 이름, 잡지 이름, 담배 이름, 자동차 이름 등이 모디아노식 글쓰기에 익숙해지기 전에는 독서의 몰입을 방해할 정도로 많이 나온다. 거리를 산책하던 화자가 한 영화관을 묘사할 때에는 사건이 진행되던 시절의 그 영화관의 프로그램을 한 페이지 분량 정도 그대로 삽입²⁸⁾해 놓기도 한다.

특히 등장인물들의 이름의 경우 모디아노의 첫 번째 작품인 『에투알 광장』은 독자들에게 매우 깊은 인상을 남긴다. 짧은 활자로 210여 쪽 분량의 작품임에도 불구하고 무려 삼백 오십여 명 이상의 이름이 등장한다. 주인공 화자 라파엘 술레밀로비치를 비롯한 허구의 인물이 약 100여명, 그가 직접 만나거나 논쟁하는 작가들(Maurice Sachs, Drieu La Rochelle, Brasillach 등), 혹은 그가 사귀 여인들(Eva Braun 등)을 비롯한 온갖 실존 인물들이 250여명 이상 거명된다. 이는 모디아노식 글쓰기의 한 특징을 극단적으로 과장하여 보여준 경우라고 생각되는데, 그의 대부분 작품 속에서 등장인물은 각 장면에서 그 순간 자신의 역할을 하면 뒤에 다시 언급되지 않는 경우가 허다하다. 마치 우리의 삶 속에서 우리가 알고 있

27) 특히 그들의 이름은 기존의 친숙한 프랑스식 이름과는 달리 대부분 발음하기도 어려운 낯선 이름들이다. 허구의 인물들 (Victor Chmara, Yvonne Jacquet, René Meinthe, Rolf Madeja, Daniel Hendrickx, Gay Orloff, Percy Lippitt 등)과 실존 인물들(알프스 지방 출신의 스키선수 James Couttet, Emile Allais를 비롯하여, 여배우 Émilienne d'Alençon, 가수 Geroges Ulmer, 화가 Jean-Gabriel Domergue 등)이 공존하면서 소설적 허구의 세계를 구축한다.

28) Modiano, *Villa triste*, *op. cit.*, pp.25-26.

고 우리를 알아보는 수많은 사람들을 스치며 지나듯이, 마치 우리가 전화번호부를 넘기면서 같은 시대 같은 동네에서 살면서 그림자처럼 스쳐 지나가는 사람들의 이름을 확인하듯이 모디아노의 등장인물들은 뿔뿔이 흩어진 채 화자가 지나간 자취만을 씨줄로 삼아서 한 데 엮여 제시된다. 그들은 모두 그림자 같은, 혹은 유령 같은 존재들이고 하나같이 자신의 근거지에 굳건히 뿌리내리지 못한, 하나의 지나가는 실루엣일 뿐인 불안하고 고독한 사람들이다.

모디아노의 등장인물들은 전화번호부의 수많은 이름들과 닮았다. 그의 많은 작품 속에서 전화번호부는 이야기 전개에 핵심적인 역할을 담당한다. 잊어버린 과거를 찾아다니는 그의 주인공들은 하나같이 전화번호부를 통해서 실마리를 풀어간다. 이야기의 전개상 굳이 사람을 찾아다닐 필요가 없었던 『슬픈 빌라』의 주인공 슈마라 조차도 언제나 300킬로그램이 넘는 여행 짐들을 들고 다니면서²⁹⁾ 그 속에 애지중지 가지고 다녔던 것이 바로 전화번호부³⁰⁾였다. 불어로 전화번호부에 해당하는 ‘le bottin’이라는 단어는, 상류사회의 인명록을 처음 만들었던 프랑스 통계학자 Sébastien Bottin(1764-1853)에서 유래한 것이고, 그의 이름을 간직한 거리에 갈리마르 출판사 건물(5, rue Sébastien-Bottin)이 들어서 있다. 모디아노가 레이몽 크노의 주선으로 첫 소설부터 출판하게 된 갈리마르사에는 지난 시절의 전화번호부들이 모두 보관되어 있는데 젊은 모디아노가 그 오래된 전화번호부들을 몇 시간이고 뒤적이던 모습이 사람들의 시선을 끌기도 했다. 기억상실증에 걸린 화자가 자신의 정체성을 탐문해 나가는 과정으로 이야기가 전개되는 『어두운 상점들의 거리』에서, 탐정 사무실 선반에 가지런히 꽂혀 있던 지난 오십년 동안의 각종 전화번호부들과 연감들은 그에게 “절대로 없어서는 안 될 필요 불가결한 작업 도구”이고 “우리가 가질 수 있는 가장 귀중하고 가장 감동적인 도서관을 구성”³¹⁾하는 것

29) *Ibid.*, p.202. “J’ai contemplé de nouveau mes bagages. Trois ou quatre cents kilos que je traînais toujours avec moi.”

30) *Ibid.*, p.62. “C’était la plus lourde. J’y avais rangé les bottins.”

이다. 모디아노 자신도 노벨상 수상 연설에서 이렇게 밝힌다.

네, 파리의 낡은 전화번호부를 들여다보면서 저는 저의 첫 작품
들을 쓸 마음이 들었던 것 같습니다. 그 수백 수만의 무수한 이름
들 가운데에서 낯모르는 한 사람의 이름과 주소와 전화번호에 연
필로 밑줄을 긋고 그는 어떤 삶을 살았을까 상상하는 것만으로 충
분했으니까요.³²⁾

발자크가 『인간극 *La Comédie humaine*』을 구상하면서 자기 시대의
‘호적부’와 경쟁하고자 했다면, 우리는 모디아노가 자신의 소설들 속에서
우리 시대의 ‘전화번호부’와 경쟁했다고 말할 수 있을 것이다. 발자크가
그린 인물들이 그가 살던 대혁명 직후의 시대에 사회 각 계층을 대표할
수 있는 전형type들로서 호적부에 그 출생 배경을 일일이 기입할 정도의
비중을 지닌 인물들이었다면, 모디아노의 인물들은 그보다 훨씬 못한, 혼
자서는 너무도 미미하여 전화번호부의 한 직업군 속에서야 존재를 이야
기 할 수 있는, 깨알 같은 글자로, 잠시 머물렀던 거처 정보 정도만 알려
지면 되는 보잘 것 없는 무게를 지닌 오늘날 우리 현대인의 모습이라 하
겠다.

3.2. 공간의 기억

발자크와 마찬가지로 모디아노에게서도 공간의 묘사가 큰 비중을 차지
한다. 모디아노의 소설 속에는 사람 이름뿐 아니라 거리의 이름도 지나

31) Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p.12, “des outils de travail irremplaçables (...) ces Bottins et ces annuaires constituaient la plus précieuse et la plus émouvante bibliothèque qu'on pût avoir (...)”

32) Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, op. cit., p.27. “Oui, il me semble que c'est en consultant ces anciens annuaires de Paris que j'ai eu envie d'écrire mes premiers livres. Il suffisait de souligner au crayon le nom d'un inconnu, son adresse et son numéro de téléphone, et d'imaginer quelle avait été sa vie, parmi ces centaines et ces centaines de milliers de noms.”

치다고 느낄 정도로 많이 나온다. 한 사람이 걸어 다니면서 지나는 그 거리 이름을 이렇게 낱낱이 기억하고 이야기할 수 있는 것인가 의심이 될 정도로 모디아노는 온갖 거리의 이름들을 편집증적으로 소중히 다룬다.³³⁾ 모디아노의 주인공들은 사라진 자들의 자취를 찾기 위해 항상 그들이 살았던 공간을 찾아다닌다. 『어두운 상점들의 거리』에서 기 롤랑은 사진 속 인물의 주소들을 찾아다니고, 『잃어버린 거리』의 탐정소설가 장 데커도 자살한 변호사 로크루아의 옛 아파트 방에서 자신의 과거를 다시 찾고, 『슬픈 빌라』의 슈마라도 자살한 옛 지인 멩트가 마지막 밤에 거닐었을 공간으로 찾아가면서 12년 전의 기억을 되살린다.

발자크가 인물의 됴됨이와 한 몸을 이루고 있는 그의 외모나 거주 공간의 묘사에 심혈을 기울였듯이, 모디아노도 등장하는 인물들마다 그의 외모와 그가 몸담고 있는 공간의 묘사를 빠뜨리지 않는다. 어떻게 보면 모디아노의 소설은 인물 중심의 소설이라기보다 공간 중심의 소설이라고 할 수 있다. 모디아노의 소설에서는 주인공의 내면에 대한 묘사가 드물고, 대부분 “늘 모든 것을 어느 장소에 위치시켜 생각하는”³⁴⁾ 그 주인공이 잃어버린 추억을 찾아 움직이고 걸어 다닌 공간의 묘사, 그가 예전에 알던 건물이나 방에 대한 묘사들을 통해 작품의 열개가 짜인다.

그리고 그 공간은 단 한 사람의 전유물이라기보다는 여러 세대의 수많은 사람들이 거쳐 가면서 저마다의 흔적을 남겨 놓은 공간이다. “사람들

33) 예를 들어 『어두운 상점들의 거리』의 다음 구절과 같은 경우를 보자. “La rue Mirabeau n'a pas changé, elle. Les soirs où je restais plus tard à la légation, je continuais mon chemin par l'avenue de Versailles. J'aurais pu prendre le métro mais je préférais marcher à l'air libre. Quai de Passy. Pont de Bir-Hakeim. Ensuite l'avenue de New-York que j'ai longée l'autre soir en compagnie de Waldo Blunt (...) Combien de fois ai-je suivi l'avenue de New-York... Place de l'Alma, première oasis. Puis les arbres et la fraîcheur du Cours-la-Reine. Après la traversée de la place de la Concorde, je toucherai presque le but. Rue Royale. Je tourne, à droite, rue Saint-Honoré. A gauche, rue Cambon.” (Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p.168.)

34) Modiano, *Villa triste*, op. cit., p.88. “avec mon habitude de localiser n'importe quoi (...)”

은 이런 얘기를 한다. 장소들이란, 아주 희미하게나마 거기 머물렀던 이들의 각인을 간직한다고. (...) 그들이 떠난 자리를 다시 찾을 때마다 나는 움푹 파인 상태로 남아 있는 부재와 공백의 각인을 느꼈다.”³⁵⁾고 모디아노는 쓰고 있다. ‘사라진 수많은 사람들의 흔적을 담고 있는 공간’의 이미지는 『어두운 상점들의 거리』의 감동적인 한 구절에 잘 담겨 있다. 기롤랑이 자신의 과거를 찾아 헤매다가 드디어 자신의 얼굴을 알아보고 자기의 본래 이름인 페드로 맥케부아(Pedro McEvoy)로 자기를 불러주는 사람을 만난 후 건물을 나오는 장면이다. 그녀가 사는 아파트의 방 안에서 그는 과거에 느꼈던 불안감을 다시 느끼고 그 공간을 드나들던 자신이 남긴 과거의 파동들이 바로 자기 자신을 이루는 것인지 모른다고 생각한다.

그 건물들 입구에서는 아직도 예전에 그곳을 습관처럼 건너다니다가 사라져버린 자들이 남긴 발소리의 메아리가 들리는 것 같다. 그들이 지나간 뒤에도 무엇인가, 점점 더 약해지는 어떤 파동들이, 주의를 기울이면 포착할 수 있는 파동들이 계속 진동하고 있는 것이다. 어쩌면 나는 한 번도 그 페드로 맥케부아였던 적이 없었는지도 모른다. 나는 아무것도 아니었다. 하지만 그 파동들이 때로는 멀찍이에서 때로는 더 강하게 나를 뚫고 지나갔었고, 허공을 떠돌던 그 모든 흩어진 메아리들이 차츰 결정체를 이루었고, 그게 바로 나였다.³⁶⁾

35) Patrick Modiano, *Dora Bruder* (1997), Gallimard, coll. “Folio”, 2015, pp.28-29. “On se dit qu’au moins les lieux gardent une légère empreintes des personnes qui les ont habités. (...) J’ai ressenti une impression d’absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu.”

36) Modiano, *Rue des Boutiques obscures*, *op. cit.*, p.124. “Je crois qu’on entend encore dans les entrées d’immeubles l’écho des pas de ceux qui avaient l’habitude de les traverser et qui, depuis, ont disparu. Quelque chose continue de vibrer après leur passage, des ondes de plus en plus faibles, mais que l’on capte si l’on est attentif. Au fond, je n’avais peut-être jamais été ce Pedro McEvoy, je n’étais rien, mais des ondes me traversaient, tantôt lointaines, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l’air se cristallisaient et c’était moi.”

『도라 부르더』에서도 비슷한 구절을 찾을 수 있다. 우연히 1941년 12월 31일자 신문에서 오르나노 대로Boulevard Ornano에 사는 한 부모가 도라 부르더라는 여자아이를 찾는 광고로 부터 시작되는 이 소설에서 화자는 자신이 그 거리를 지나던 1965년 겨울과 도라 부르더가 방황하던 1942년 겨울을 중첩시킨다.

1965년에 나는 도라 부르더에 대해 아무것도 알지 못했다. 그러나 지금 어느덧 삼십년이 지나 이런 생각이 든다. 오르나노 교차로 부근 카페들에서 그 오랜 기다림이며 늘상 같았던 여정들 (...) 그리고 내가 간직했던 덧없는 시간의 인상들 (...) 이 모든 것들이 그 낡 단순한 우연만은 아니었던 것이다. 미처 의식하지 못한 상태로 나는 도라 부르더와 그녀의 부모의 흔적을 쫓고 있었던 것이다. 그들은 이미 예전부터, 투명한 무늬결처럼 en filigrane 거기 있었다.³⁷⁾

이처럼 공간은 내가 몸담고 있는 시간은 물론, 나를 있게 한 앞 세대가 겪었던 시간까지 함께 품고 있는 흔적이다. 특히 모디아노에게 파리라는 도시는 이미 오래 전에 “도라 부르더와 그녀 부모가 살았고 또 나의 아버지가 지금 내 나이보다 스무 살쯤 젊었을 때 살았던 바로 그 도시”³⁸⁾이고 어제의 파리와 오늘의 파리는 그 공간을 기억하는 “증인들”에 의해 연결된다.³⁹⁾ 노벨상 수상연설에서 모디아노는 스스로를, 발자크와 보들레르가 그랬던 것처럼, “사라짐, 정체성, 흘러가는 시간이라는 주제가 대도시의 지리적 형세topographie와 긴밀하게 연결”되어 있다고 생각하여 파리와 같은 “오랜 수도들의 굽이진 주름들’을 탐색하고 나선”⁴⁰⁾ 세

37) Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., pp.10-11.

38) *Ibid.*, p.50.

39) 2015년 6월 1일, 파리 시장 안 이달고Anne Hidalgo는 『도라 부르더』의 배경이 되는 파리 18구의 한 거리에 “도라 부르더 산책로Promenade Dora Bruder”라는 이름을 부여하는 명명식을 거행했다.

40) Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, op. cit., p.28. “Les thèmes de la disparition, de l'identité, du temps qui passe sont étroitement liés à la topographie

대에 속한다고 밝힌다.

3.3. 기억의 중첩과 시대의 증언

3.3.1. 모디아노식 『인간극』

발자크는 인물의 재등장이라는 기법을 통해 90여 편이 넘는 자신의 소설들을 “인간극”이라는 큰 틀로 엮어서 대혁명 이후 당시 7월 왕정 하의 프랑스 사회의 전모를 드러내고자 하는 하나의 큰 소설 세계를 구축하였다. 모디아노가 지금까지 발표한 스물다섯 편 정도의 작품만으로 발자크에 비견할 수는 없겠으나, 그럼에도 불구하고 우리는 모디아노 작품들 속에서 발자크가 인물의 재등장 기법으로 시도한 작품들 간의 유기적 연결망 형성의 시도와 그 작품들로 구축된 세계 속에 2차 대전 이후 68혁명을 거쳐 오늘날에 이르는 현대 프랑스 사회의 이미지를 담으려는 그의 야심을 이야기 할 수 있을 것이다.

모디아노의 전체 작품들 사이의 유기적 구조는 그가 1982년에 출간한 『그토록 순수한 녀석들』의 구조가 축약적으로 드러내 보이고 있다. 이 작품은 화자가 학창시절을 보낸 기숙학교 발베르le collège de Valvert에서 부모로부터 다소간 버림받은 채 공동생활을 했던 어린 시절의 기숙사 동료들을 20년 후에 하나씩 떠올리는 액자소설 형식으로 되어있다. 뿔뿔이 흩어졌던 그 각각의 에피소드는 화자와 발베르라는 씨줄을 연결끈으로 삼아 하나로 묶여진다. 이러한 구조의 구성을 모디아노 작품 전체로 확대할 수 있는데 그 중심에는 모디아노가 60세의 나이에 발표한 자전적 소설 『혈통』이 놓일 것이다. 마치 자기 이력서를 쓰듯 자신의 스물한 살 때까지의 사건들을 써내려간 이 작품 속의 여러 에피소드들 옆에 우리는 그의 다른 소설 작품들을 액자처럼 하나씩 가져다 붙일 수 있을 것 같다.

des grandes villes. (...) Balzac et Paris (...) J'appartiens à une génération qui a subi l'influence de ces romanciers et qui a voulu, à son tour, explorer ce que Baudelaire appelait 'les plis sinueux des grandes capitales'".

대부분 일인칭 화자로 전개되는 모디아노의 작품들은, 비록 화자의 이름은 작품마다 달라질 지라도 우리는 매번 비슷한 체격과 용모와 성격을 지닌 동일한 화자를 마주하는 느낌을 받는다. 그리고 그 화자가 만나고 스쳐간 모든 주변 인물들의 이미지들이 모여져서 그가 살아가는 한 세상의 윤곽을 어렵듯이 엮을 수 있게 해준다. 그렇게 드러나는 어렴풋한 세상 속에서 각각의 개인은 너무나 고독하고 쓸쓸한 모습이다. 『어두운 상점들의 거리』에서 기억을 상실한 기 롤랑이 파리를 헤매고 다니며 만나는 인물들은 하나같이 외롭고 불안한 뿌리 뽑힌 자들의 모습⁴¹⁾이다. 그래서 모디아노 작품의 주인공은 화자 자신이라기보다 그 화자의 주위를 맴도는, 혹은 그의 기억 속에 남아 떠도는, 같은 시대 같은 공간을 살아간 수많은 조연급 군상들인 듯하다.

이처럼 자신의 자전적인 스토리를 근간으로 여기저기 매달려 있는 모디아노의 각 작품들은 그 속에 다른 작품들과의 연결고리들을 가지적이든 암시적이든 내포하고 있다. 그 연결고리의 역할을 하는 요소들은 크게 두 부류로 나눌 수 있는데, 한편으로 자전적 요소에 기인한 경우로는 주인공 화자의 유사성, 동일한 실제 작품의 언급⁴²⁾, 혹은 사건이나 에피소드의 유사성⁴³⁾ 등을 들 수 있고, 다른 한편으로 소설적 요소에 기인한 경우로는 발자크의 경우처럼 동일한 이름의 등장인물로 연결되는 경우⁴⁴⁾, 혹은 동일한 공간에 의해 연결되는 경우⁴⁵⁾, 혹은 비슷한 문장이나

41) Guy Roland과 마찬가지로 과거를 잃어버린 왕년의 테니스 선수 Hutte, 늙은 러시아 망명 귀족 Stioppa, 고독한 퇴물 피아니스트 Waldo Blunt, 직업에 환멸을 느끼는 미식비평가 Claude Howard, 버려지고 차압당한 옛 귀족의 영지를 지키고 있는 관리인 Robert Brun, 살해당한 친구의 기억에서 벗어나지 못하고 공황장애에 시달리는 사진작가 Mansoure 등 불안한 고독 속에서 살아가고 있는 인물들이다.

42) 예를 들면, 『도라 브루더』(1997)에서는 이전에 발표한 『신혼 여행 Voyage de nocces』(1990)의 집필 상황을 언급하고 작품 속의 문장까지 직접 인용하기도 한다. 혹은 다른 작품의 제목으로 사용될 단어들(“어두운 상점들의 거리”, “혈통”, “작은 보석” 등)이 문장 속에서 지칭되는 방식도 이러한 연결고리를 형성한다.

43) 예를 들면, 『혈통』에서 다섯 살 무렵 혼자서 집으로 가다가 소형 트럭에 치여 수녀원에서 치료받을 때, 수녀들이 잠재우려고 에테르 적신 솜으로 얼굴을 덮었던 에피소드가 『작은 보석』에서 여성 주인공 화자가 어릴 적 비슷한 사고를 당해 에테르 가스를 마시게 한 수녀를 떠올리는 장면 같은 경우이다.

반복되는 테마로 연결되는 경우⁴⁶⁾를 들 수 있을 것이다. 그리하여 모디아노의 작품 세계가 그러 보이는 사회의 모습은 발자크의 그것과 같은 나선 원뿔 모양의 피라미드 구조가 아니라, 이리 저리 거미줄처럼 얽히고 설킨 복잡한 그물망의 구조를 취한다.

3.3.2. 기억의 중첩과 시대의 증언

이렇게 중첩되어 복잡하게 짜인 모디아노의 소설 세계에서 산만해 보이는 그 전체 내용들을 흠어지지 않게 중심을 잡아 붙들고 있는 것은 모디아노 자신을 대변하고 있는 듯한, 다양한 이름으로 불리는 일인칭 화자이다. 그 화자가 만나고 스치는 수많은 사람들의 잔영을 통해 화자 자신의 정체성이 구성되는 동시에 그를 통해 그 화자가 살고 있는 세상 전체가 어렴풋이 드러난다. 곰곰이 생각해 보면 우리의 삶 자체가 그와 같은 것이다. 언제나 내가 중심이 되는 이 세상에서, 전철이나 거리에서 매일 같이 스쳐 지나며 기억 속에 담아내는 그 모든 사람들과 거리의 이미지들의 총체가 결국 나의 정체성이 되고 그것이 내가 몸담고 있는 이 시대와 사회를 반영하는 것이 아닌가? 모디아노에게 한 인간은 한 세계이다. 그래서 우리 모두는 각자가 “한 세계의 증인들”⁴⁷⁾이다.

44) 예를 들면, 『가족 수첩』에서 화자가 젊은 금발의 드니즈 드레셀 Denise Dressel을 만나 그의 부친인 하리 드레셀 Harry Dressel의 일대기를 쓰고자 할 때, 기억력 좋은 독자는 『슬픈 빌라』에서 술잔을 손에 들고 거실 문턱에 서있던 네덜란드인 해리 드레셀을 떠올릴 것이다.

45) 예를 들면, 『야간 순찰』에서 1940년대에 화자가 일하게 되는 사설탐정소가 위치한 거리가 『어두운 상점들의 거리』에서 위트의 사무실이 위치했던 ‘Avenue Niel’이라거나, 혹은 『잃어버린 거리』의 장 데커가 집을 날라다 주는 카르멘 블랭의 주소지가, 『그토록 순수한 녀석들』에서 어린 ‘작은 보석’을 테려다 줄 주소와 같은 ‘Cours Albert Ier’라는 것 등이다.

46) 예를 들면, 『어두운 상점들의 거리』에서 니스에 내려간 위트가 보낸 편지 구절 중 “Nice est une ville de revenants et de spectres”라는 문장은, 『팔월의 일요일들』에서 “C’était un fantôme aimable, parmi les milliers d’autres fantômes qui peuplent Nice.” 등의 문장을 떠올리게 한다.

47) Modiano, *Villa triste*, op. cit., p.16. “Peu importe. Nous aurons été les derniers témoins d’un monde.”

그런데 모디아노의 화자는 좀 더 특별한 구석이 있다. 그의 작품들을 읽다보면 우리는 작품의 출간 연도와 같은 시기에 숨 쉬고 있는 화자를 대한다고 생각하는 순간, 어느덧 그가 이십대였던 1960년대의 프랑스 사회로 거슬러 가고, 또 어느 순간에는 화자가 아직 태어나지도 않았을 1940년대 독일 점령기 시절로 미끄러져 올라간다. 모디아노가 첫 작품 『에투알 광장』에 붙여진 제시는 이후에 출간되는 그의 전 작품들 속에서 핵심적인 이미지로서 작동한다.

1942년 6월, 한 독일군 장교가 어떤 젊은 청년 쪽으로 다가가서
이렇게 말한다. “실례합니다만, 선생님, 에투알 광장이 어디지요?”
그 젊은 청년은 자신의 왼쪽 가슴을 가리켰다.⁴⁸⁾

모디아노의 소설에는 독일 점령기의 프랑스와 그 시기에 유대인들이 겪었던 불안과 고통이 언제나 무거운 뒷배경으로 깔려있다. “나는 내 첫 소설을, 나치 강점기에 [아버지]가 겪었던 불안을 이제 내 몫으로 떠맡겠다는 심정으로 쓰기 시작한 터”⁴⁹⁾라고 밝히고 있듯이 1960년대에 이십대인 화자는 1940년대에 이십대였던 부친의 이미지와 계속 자신을 겹쳐 나간다. 그래서 자기가 직접 겪은 일들을 이야기하다가 자기가 태어나지도 않았던 시절의 에피소드를 기억하는 장면은 종종 독자들을 당황하게 한다.

내 나이 겨우 스무 살이었지만, 내가 태어나기 전부터 이미 내
기억력은 존재하고 있었다. 예를 들어 나는 점령기 파리에서 살았
던 것을 확신한다.⁵⁰⁾

48) Modiano, *La Place de l'Étoile*, op. cit., p.11, “Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit : « Pardon, monsieur, où se trouve la place de l'Étoile ? » / Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine.”

49) Modiano, *Dora Bruder* op. cit., p.70. “(...) j'avais commencé un livre — mon premier livre — où je prenais à mon compte le malaise que [mon père] avait éprouvé pendant l'Occupation.”

50) Patrick Modiano, *Livret de famille* (1977), Gallimard, coll. “Folio”, 2004, p.116.

결국에는 모든 것이 한데 섞여 분간할 수 없게 되었다. 과거의 여러 이미지가 가볍고 투명한 반죽으로 이겨놓은 듯이 한데 뒤엎힌다.⁵¹⁾

발자크가 역사가적인 사명감을 가지고 프랑스 대혁명기의 기억을 지닌 채 7월 왕조를 살았던 세대의 기록을 문학으로 남기려 하였다면, 모디아노는 2차 세계 대전의 상처를 안고 알제리 전쟁 속에서 젊은 시절을 살았던 전후세대의 기록을 문학으로 남긴 작가라고 할 수 있다. 독일에 변절한 대항조차 하지 못한 채 독일의 비호를 받던 비시 정권에 의해 겨우 명맥을 유지하면서, 적에게 적극적으로 부역하여 부와 권력을 획득하고, 독일 게슈타포를 대신하여 프랑스 경찰이 유대인을 색출에 앞장서서 노약자와 어린이까지 무차별하게 죽음의 수용소로 내몰았던 수치스런 역사의 한 자락을 문학으로 들춰내는 것, 이것이 모디아노가 자신의 소설로 하고 싶었던 일이다.

이러한 시각에서 볼 때 모디아노에게 전쟁의 시기에 대한 환기는 추상적인 존재의 어둠을 상징하는 은유적 장치⁵²⁾라기보다는 한 시대의 고통을 잊지 않기 위한 구체적이고 의도적인 장치라고 보아야 할 것이다. 예를 들어, 당장 표면적으로 독일 점령 시절에 대한 직접적인 묘사가 없는 『청춘시대』와 같은 작품의 경우에도, 밤무대의 댄서였던 어머니와 자전 거 경기 선수였던 아버지에 대한 회상 부분, 특히 옛날에 아버지가 출전

“Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certaines personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne”.

51) Patrick Modiano, *Dimanches d'août* (1986), Gallimard, coll. “Folio”, 2002, p.49. “Tout finit par se confondre. Les images du passé s'enchevêtrent dans une pâte légère et transparente qui se distend, se gonfle et prend la forme d'un ballon irisé, prêt à éclater.”

52) 참조. 김화영, 『웁긴이의 말』, in 모디아노, 『청춘시절』, 문학동네, 2014, p.246. “1945년생인 모디아노 자신은 2차세계대전 시기를 몸소 체험한 세대가 아니다. 따라서 이 불확실한 세계의 분위기는 역사적인 한 시대를 증언한다는 의미에서가 아니라 미적인, 혹은 형이상학적인 이유에서 이 작가의 마음을 사로잡고 있는 것 같다.”

했었던 “동계 자전거 경기장의 터l'emplacement du Vélodrome d'Hiver” 앞을 지날 때의 “가슴이 미어지던 기억”⁵³⁾에 대해 서술하는 부분에서는 유대인 학살의 수치스러운 흑역사의 냄새가 짙게 풍긴다. 그 동계 자전거 경기장이 바로 프랑스의 과거사 청산 역사에서 반인륜범죄의 대명사로 언급되는 ‘벨디브 사건’⁵⁴⁾의 바로 그 장소가 아닌가? 독일군에게 정권을 내맡긴 채 한쪽에서는 유대인을 상대로 반인륜적 만행을 저지르고 다른 한쪽에서는 온갖 카바레와 술집이 번창하던 독일 점령 시절을 자전거 경기 선수였던 아버지와 밤무대 댄서였던 어머니가 상징적으로 보여주고 있는 것이다. 화자는 어머니가 예전에 일했다던 카바레 ‘타바랭’의 주소를 찾아갔던 날 밤 이런 꿈을 꾸다.

그날 밤 그는 파리가 오직 ‘벨 디브’와 ‘타바랭’의 조명이 빛나고 있는 시커먼 구덩이로 변한 꿈을 꾸었다. 나비 떼들이 잠시 동안 그 불빛 주의에서 어쩔 줄 모른 채 날아다니다 그 구덩이로 떨어져 버렸다. 나비 떼는 그 속에서 두꺼운 층으로 쌓여갔고 루이는 그 속으로 무릎까지 빠져들었다. 그러다가 이윽고 자신도 나비가 되어 다른 나비들과 함께 어떤 도수관 속으로 빨려들어가버렸다.⁵⁵⁾

독일군에게 쫓기어 불안 속에서 숨어 지내다가 결국 유대인 명부에 이름만 남긴 채 아우슈비츠 수용소에서 사라진 수많은 사람들, 육백만 명의 학살당한 유대인. 이 홀로코스트의 기억은 유대인 아버지를 두었던 모디

53) Patrick Modiano, *Une jeunesse* (1981), Gallimard, coll. “Folio”, 2015, p.35.

54) 1942년 7월 16일, 프랑스 경찰이 13,152명의 유대인을 대량 체포해서 벨디브(동계 자전거 경기장)에 감금한 사건으로, 체포된 유대인 대다수가 아우슈비츠로 보내져 학살당했다.

55) Modiano, *Une jeunesse*, *op.cit.*, p.68. “Cette nuit-là, il rêva que Paris était un creux noir qu'éclairaient seulement deux lueurs : Le Vel' d'Hiv' et Tabarin. Des papillons affolés voletaient un instant autour de ces lumières avant de tomber dans le creux. Il formaient peu à peu une couche épaisse dans laquelle Louis marchait en s'enfonçant jusqu'aux genoux. Et bientôt, papillon lui-même, il était aspiré par un siphon avec les autres.”

아노에게 떠나지 않는 일종의 강박관념이고 그것이 “나비 떼”와 “시커먼 구덩이”와 그 속으로 빨려 들어간 “도수관”의 이미지로 나타난다.

4. 맺음말 : 누보로망을 넘어서

발자크에게서는 글을 쓴다는 것이 대혁명이라는 집단적 트라우마를 지닌 채 살아간 한 세대의 묘사를 목적으로 한 것이었다면, 모디아노에게서는 2차 세계 대전과 유대인 대학살이라는 트라우마를 지닌 채 살아가는 자신의 세대를 그리는 것이 목적이 아니었을까? 우리는 모디아노의 이런 측면을 전면에서 부각시키기 위해 그를 ‘우리 시대의 프루스트’라기 보다 ‘우리 시대의 발자크’로 읽기를 시도해 보았다. 앞서 살펴본 바와 같이 모디아노의 글쓰기는 많은 부분 발자크를 생각나게 한다. 그러나 모디아노가 담아내고자 하는 오늘날의 시대는 발자크가 자신의 시대를 그리던 방식으로는 재현이 불가능한 것이기에 모디아노는 우리 시대에 걸맞은 방식으로 발자크를 변조한다.

모디아노는 누보로망이 한창 부상하던 시기에 사춘기를 보낸 작가이다. 누보로망은 발자크식 소설 개념에 반기를 들고 ‘등장인물personnage’, ‘줄거리histoire’, ‘참여engagement’, ‘형식과 내용의 구분’ 등의 전통 개념을 시효 지난 구시대의 산물로 규정하면서 새로운 시대에 걸맞은 새로운 형식의 소설을 들고 나왔다⁵⁶⁾. 특히 등장인물의 경우 발자크의 라스티냐크나 보트렝과 같은 인물은 “개인이 전성기를 찍었던 지난 한 시대”⁵⁷⁾의 유물로서 오늘날 우리의 익명의 시대에는 부적합한 개념이고, 그래서 누보로망 작가들은 가족도 얼굴도 없이 하나의 이니셜로만 표현되는 인물

56) Alain Robbe-Grillet, 〈Sur quelques notions périmées〉 (1957), in *Pour un nouveau roman*, Gallimard, 1963, pp.29-53.

57) *Ibid.*, p.33. “Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l’apogée de l’individu.”

을 더 선호했다. 모디아노는 이러한 누보로망 작가들의 문제의식을 그대로 수용한다. 하지만 그들과는 다른 방식으로 이 문제를 해결한다. 예를 들자면 누보로망 작가들이 현대인의 익명성을 강조하기 위해 이름을 지우는 방식으로 작중인물의 고유명사의 사용을 거부했다면, 모디아노는 오히려 고유명사의 폭포수 속에서 그 이름들을 익명화 시키는 전략을 취한다. 훨씬 더 힘이 많이 드는 비경제적인 방식이긴 하지만 훨씬 효율적인 방식으로 보인다.

모디아노의 인물들은 영웅적 주인공들이 아니라 이름 없는 익명의 인간들이다. 『어두운 상점들의 거리』를 여는 “나는 아무 것도 아니다(*je ne suis rien*)”라는 첫 문장은 의미심장하다. 어떤 의미에서 우리는 모두 이 작품 속에서 언급된 바로 그 “해변의 사나이”일 것이다.

그 남자는 사십 년 동안이나 바닷가나 수영장 가에서 여름 피서객들과 할일 없는 부자들과 한담을 나누며 보냈다. 수천수만 장의 바캉스 사진들 뒤쪽 한구석에 서서 그는 즐거워하는 사람들 그물 저 너머에 수영복을 입은 채 찍혀 있지만 아무도 그의 이름이 무엇인지를 알지 못하며 왜 그가 그곳에 사진 찍혀 있는지 알 수 없다. 그리고 아무도 그가 어느 날 문득 사진들 속에서 보이지 않게 되었다는 것을 알아차리지 못할 것이다. 나는 위트에게 감히 그 말을 하지는 못했지만 나는 그 ‘해변의 사나이’는 바로 나라고 생각했다.⁵⁸⁾

모디아노는 프랑스 현대 소설사에서 선배격인 (협의의) 누보로망 작가들이 소설에 제기했던 문제의식만 취하고, 그들이 거부했던 전통 개념들

58) Modiano, *Rue des Boutiques obscures*, op. cit, p.72. “Cet homme avait passé quarante ans de sa vie sur des plages ou au bord de piscines, à deviser aimablement avec des estivants et de riches oisifs. Dans les coins et à l'arrière-plan de milliers de photos de vacances, il figure en maillot de bain au milieu de groupes joyeux mais personne ne pourrait dire son nom et pourquoi il se trouve là. Et personne ne remarqua qu'un jour il avait disparu des photographies. Je n'osais pas le dire à Hutte mais j'ai cru que l' 'homme des plages' c'était moi.”

을 다시 복권시킴으로써 누보로망 작가들이 확보하는데 실패한 독자층을 다시 모으는데 성공한 작가이다. 발자크적 글쓰기를 배척하는 대신 등장 인물, 스토리, 참여의식 등을 자기 방식으로 부활시켜 누보로망이 추구한 현대적인 글쓰기의 새로운 형태를 만들어 냄으로써, 모디아노는 오늘날 “우리 시대의 발자크”가 되었다고 볼 수 있지 않을까?

참고문헌

- 김화영, 『김화영의 번역수첩』, 문학동네, 2015.
- _____, 「웁긴이의 말」, in 모디아노, 『청춘시절』, 문학동네, 2014.
- _____, 「기억의 어둠 속으로 찾아가는 언어의 모험」 in 모디아노, 『추억을 완성하기 위하여』, 문학동네, 2015.
- _____, 「파트릭 모디아노 혹은 기억의 모험」, 『문학동네』, 제22권, 2015년 봄호.
- 변광배, 「오토픽션의 실제: 파트릭 모디아노의 〈어두운 상점들의 거리〉 분석」, 『동서비교문학저널』, 29집, 한국동서비교문학학회, 2013.12, pp.83-112.
- 이광진, 「〈지평〉에 나타나는 자기정체성과 글쓰기」, 『프랑스학연구』, 71집, 프랑스학회, 2015.02, pp.201-230.
- _____, 「살아남은 자의 글쓰기-파트릭 모디아노의 〈밤의 초본〉 연구」, 『프랑스어문교육』, 51집, 한국프랑스어문교육학회, 2015.12, pp.243-265.
- Avni, Ora, *D'un passé l'autre*, L'Harmattan, 1997.
- Blanckeman, Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Armand Colin, 2009.
- Modiano, Patrick, 〈Ce que je dois au cinéma〉, in Antoine de Gaudemar (éd.), *L'Herne, Modiano*, Éditions de L'Herne, 2012.
- _____, *La Place de l'étoile* (1968), Gallimard, coll. “Folio”, 2015.
- _____, *Livret de famille* (1977), Gallimard, coll. “Folio”, 2004.
- _____, *Rue des Boutiques Obscures* (1978), Gallimard, coll. “Folio”, 2014.
- _____, *Une jeunesse* (1981), Gallimard, coll. “Folio”, 2015.
- _____, *De si braves garçons* (1982), Gallimard, coll. “Folio”, 2014.

- _____, *Dimanches d'août* (1986), Gallimard, coll. "Folio", 2002.
- _____, *Dora Bruder* (1997), Gallimard, coll. "Folio", 2015.
- _____, *Un pedigree* (2005), Gallimard, coll. "Folio", 2015.
- _____, *Discours à l'Académie suédoise*, Gallimard, 2015.
- Morris, Alan, *Patrick Modiano*, Amsterdam: Édition Rodopi, 2000.
- Nettelbeck, Colin W., & Hueston, Penelope A., *Patrick Modiano, pièce d'identité*, Minard, coll. "Archives des lettres modernes", 1986.
- Robbe-Grillet, Alain, 〈Sur quelques notions périmées〉(1957), in *Pour un nouveau roman*, Gallimard, 1963, pp.29-53.
- Rossum, Richie van, 〈Bibliographie de Modiano〉, in Jules Bedner (éd.), *Patrick Modiano*, Amsterdam: Édition Rodopi, coll. "Crin", 1993, pp.125-134.
- Roux, Baptiste, *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*, L'Harmattan, 1999.

〈Résumé〉

Peut-on lire Patrick Modiano comme le Balzac de
notre temps?

Jl Young-Rae

Notre étude a pour objectif de montrer une des caractéristiques de l'écriture de Patrick Modiano, en la comparant non avec celle de Proust mais avec celle de Balzac. Après l'obtention du prix Nobel de littérature, Modiano est comparé de plus en plus souvent à Marcel Proust pour son art de la mémoire où le narrateur se trouve presque toujours en observateur, essayant de trouver un sens aux nombreux événements qui se produisent devant lui, pour constituer son identité. Cependant les romans de Modiano sont construits à partir de deux thèmes majeurs, la quête de l'identité et l'évocation du monde de l'Occupation. Si nous insistons trop sur la ressemblance entre Modiano et Proust, nous risquons de négliger l'un des deux thèmes qui est l'obsession historiographique de notre auteur. Né en 1945, Modiano éprouve par rapport à la période de l'Occupation et à l'acte de Collaboration un sentiment de responsabilité. Si bien que, entretenant une relation différée avec la matière de l'histoire comme avec les données de sa propre vie, l'écrivain déplace incessamment les limites des genres et de la langue en nous laissant ressentir ce sentiment en filigrane. Nous voulons éclaircir ce côté historiographe de Modiano en le lisant comme le Balzac de notre temps. Comme Balzac qui voulait explorer les différentes classes sociales et les individus de son époque, afin “d'écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens” et de “faire concurrence à l'état civil”, Modiano dépeint, en son propre style, notre époque où l'individu est noyé dans une société de masse qui relègue chacun dans un anonymat généralisé.

396 ■ 2016 프랑스문화예술연구 제55집

주 제 어 : 파트릭 모디아노(Patrick Modiano), 발자크(Balzac), 프루스트
(Proust), 기억(mémoire), 시대 증언(témoignage historique)

투 고 일 : 2015. 12. 25

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

근대성의 태동과 중-불 문화교류에 대한 연구^{*} - 볼테르와 몽테스키외의 중국 이해를 중심으로 -

홍 명 희
(경희대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------|----------------|
| 1. 들어가는 말 | 3. 몽테스키외의 중국혐오 |
| 2. 볼테르의 중국 선호 | 4. 나가는 말 |

1. 들어가는 말

14세기에 마르코 폴로에 의하여 동양이 처음으로 유럽에 소개된 이후로 유럽에게 있어서 아시아, 특히 중국은 오랫동안 세상의 반대편에 위치한 신비의 나라였다. 그러나 16세기 말부터 아시아로 진출한 제수이트(jésuite)를 위시한 유럽 선교사들에 의해 유럽에 아시아가 구체적으로 소개되면서부터, 중국은 유럽 특히 프랑스에서 직접적인 관심과 탐구의 대상이 되기 시작한다. 구체적으로 17세기에 들어서면서 중국으로부터 높은 수준의 생활 용품들이 유럽에 도입되기 시작하자 프랑스에서도 중국

^{*} 본 논문은 2013년도 경희대학교 교비연구과제로 진행된 연구결과임(KHU-20130648)
또한 본 논문은 2013년도 경희대학교 지원으로 진행된 〈근대성의 태동과 중-불 문화교류에 대한 연구〉 공동연구의 일환이다. 본 논문에서는 근대 프랑스에 수용된 중국의 양상에 대해 다루고 있다. 동시대에 중국에 수용된 프랑스의 영향에 대해서는 〈김경석, 『중국신문학의 리얼리즘의 수용과 전개』, 『비교문화연구』, 34집, 2013〉을 참조할 것.

이라는 당시의 새로운 문화에 대한 관심이 급속하게 높아지게 된다. 루이 14세 시대에 이미 중국 도자기 등 문화적 예술품은 상류 사회의 사치품으로 자리 잡게 되었고, 중국의 예술문화는 당시에 유행하던 로코코 Rococo양식에 영향을 끼치게 된다. 이러한 중국의 영향은 중국양식 chinoiserie이라는 이름으로 유럽문화의 한 부분을 차지하게 되고, 볼테르의 『중국고아』 같은 중국풍 비극 magots이 유행하는 원인이 된다. 이러한 상황에서 17세기 말에서 18세기에 중반에 이르는 기간 동안 프랑스 내에서는 대중적으로 중국에 대한 환상에 가까운 이미지가 형성되게 되고, 이는 상당기간 동안 지속된 중국선호sinophilie 현상으로 이어지게 된다.

또한 당시에 선교사들의 활발한 보고에 의해 중국의 풍습, 문물 등의 외적인 요소들뿐만 아니라 중국 고대 철학의 내용들도 소개되게 되었는데, 유럽에 들어온 중국 철학은 18세기에 들어서 유럽의 중국 열풍과 더불어 당시의 계몽주의 사상의 수립에 지대한 공헌을 하였다. 17세기 후반에 들어서면 중국의 『논어』, 『중용』, 『대학』의 완역본이 등장하게 되고, 『중국의 유가 철학자 Confucius, Sinarum, Philosophus』 (1687), 1896년 제주이트 신부인 르 콕트 Louis D. Le Comte의 『중국 현 상태에 대한 새로운 비망록 Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine』 등 중국의 정세와 사상을 소개하는 주요한 저술들이 쏟아져 나오게 된다. 그 결과 유교와 도교를 비롯한 중국의 사상들은 당시 아리스토텔레스의 절대론적 인식론을 기반으로 한 중세의 세계관으로 벗어나고자 하고 있던 유럽의 지성계에 중요한 영향을 끼치게 된다. 예를 들어 프랑스 계몽주의의 원형이라고 할 수 있는 데카르트 학파 중 회의론적 진보주의자 베일 Pierre Bayle과 호교론적 보수주의자 말브랑슈 Nicolas Malebranche는 중국의 비종교적 이성주의 문명에 대해 깊은 관심을 가졌다. 베일은 중국 문명을 이성 세계의 전범으로 파악해 유럽의 수구 문화 비판과 혁신을 위한 강력한 사상적 원군으로 삼은 반면, 말브랑슈는 중국 문명을 위협적인 이단 세계로 규정하여 유럽의 신성 문화 수호를 위한 비판과 공격의 대상으로 여겼다. 이들은 중국 철학에 대하여 각기 다른 입장과

태도를 취했지만, 이는 중국의 철학이 17~18세기 근대 유럽 '계몽주의' 형성에 미친 영향을 역설적으로 잘 보여주고 있다. 베일과 말브랑슈의 논의와 해석은 중국의 자연 이성관을 적극 부각시켜 유럽의 계몽주의 지식인들에게 진보적 영향을 미쳤고, 또한 18세기 프랑스 계몽주의 시대의 백과전서파는 이러한 중국철학에 반향을 일으켜 프랑스의 무신론, 유물론, 혁명 철학 등, 종교의 허위성을 폭로하고 전제 정치를 타도하는 사상적 기반으로 삼게 된다.¹⁾

당시 프랑스에 유입된 중국 사상에 대한 태도는 적극적인 찬양과 수용의 친 중국파와 폄하와 멸시의 반 중국파로 극명하게 갈리게 되는데, 18세기 근대 사상의 개척자라 할 수 있는 볼테르와 몽테스키외는 이 두 대척점에 서있는 대표적 인물들이었다. 볼테르는 1763년에 출판된 『관용론 *Traité sur la tolérance*』에서 기독교를 비판하고 종교적인 관용과 신앙의 자유를 역설하였는데, 이 책에서 주장한 핵심적인 내용의 많은 부분이 공자의 사상에서 유래한 것이라는 평을 받고 있다. 볼테르는 중국을 이성 이 지배하는 국가로 생각했고, 그 중심을 이루는 것이 바로 공자의 유교라고 보았다. 그는 중국의 희곡 『조씨고아 趙氏孤兒』에 감동을 받아 그것을 각색한 『중국고아 *L'Orphelin de la Chine*』를 1755년에 발표하기도 하였다. 또한 그는 『풍속론』에서 특히 공자의 유학에 대해서 상세하게 설명하면서 유교에 대한 그의 관심을 보이기도 했다.²⁾

그러나 중국선호 현상과 반대되는 중국혐오 *sinophobie* 풍조도 만만치 않게 일어나게 되는데, 이러한 중국 혐오의 계열에 속하는 근대 철학자들 중에는 유명한 디드로와 루소 그리고 몽테스키외 등이 있다. 그 중에서도 가장 대표적인 중국 혐오자를 들라면 단연코 몽테스키외를 꼽아야 할 것이다. 몽테스키외는 그의 대표작인 『법의 정신 *L'Esprit de la loi*』에서 중국에 관한 주제를 70여회나 다루고 있는데, 상당수의 주제들이

1) Cf. 전홍석, 「근대 유럽 계몽주의에 대한 宋儒 理學의 영향과 그 문화 철학적 의미」, 『동양철학연구』, 57집, 2009.

2) Cf. 안중수, 「볼테르와 유교」, 『철학논총』, 제56집, 2009.

중국에 대한 부정적인 서술로 일관된 것이었다. 그는 중국이 황제라는 1인 전체 정권에 의한 국가로 규정하였으며, 중국 국민들의 수준도 수동적 자세로 자신의 안일만을 추구하는 낮은 수준의 국민으로 평가하였다. 이러한 17-18세기의 프랑스 중국 수용사의 극단적으로 상반된 모습은 각자의 주장만 들어보면 마치 서로 다른 두 개의 중국이 존재하는 듯 한 착각을 불러일으킬 정도이다.

본 연구에서는 프랑스 근대 사상 개척기의 중요한 요소로 작용했던 중국에 대한 이해의 대표적인 케이스인 볼테르와 몽테스키외의 중국 이해를 구체적으로 살펴봄으로써, 프랑스 근대성의 태동에 끼친 중국의 영향을 객관적으로 분석해 보고자 한다.

2. 볼테르의 중국 선호

프랑스 근대 사상의 전개에 있어서 중국 사상의 긍정적인 측면을 가장 적극적으로 옹호하고 도입하려고 했던 인물이 바로 볼테르이다. 그는 중국 역사와 문화에 대한 오랜 기간의 탐구를 통해 중국의 긍정적인 면을 프랑스에 소개하고자 하였다. 볼테르가 보기에 중국은 ‘세상에서 가장 현명하고 가장 문명화된 국가’³⁾였다. 1756에 간행된 『풍속과 국가 정신 *Essais sur les mœurs et l'esprit des nations*』에서 그는 중국이 오랜 역사를 가지고 있으며 관리들의 도덕적 청렴함이 뛰어나고, 무엇보다도 공자와 유교의 전통에서 비롯된 뛰어난 도덕성을 가지고 있다고 평가했다. 일평생 기독교 교회의 불합리한 권위주의와 독단에 맞서서 투쟁했던 볼테르는 당시 유일한 세계관이었던 서구의 기독교적 세계관에 동양의 역사성을 비교하며 대항하고자 했다. 또한 정치적으로 프랑스의 절대 왕권

3) ‘une nation qui passe pour être la plus sage et la mieux policée de l'univers.’, Voltaire, *Lettres Philosophiques*, p. 135

주의의 폐단에 맞서 중국의 절대왕권을 이상적 모델로 생각했다.

볼테르가 특히 깊은 인상을 받았던 것은 중국의 사법제도였다. 당시의 절대 왕권제 프랑스에서 범죄자에 대한 처벌은 극단적 신체형 위주의 비인간적인 처벌이 주종을 이루었다.

Damiens avait été condamné, le 2 mars 1757, à (...) « (...) tenaillé aux mamelles, bras, cuisses et gras des jambes, sa main droite tenant en icelle le couteau dont il a commis le dit parricide, brûlée de feu de soufre, et sur les endroits où il sera tenaillé, jeté du plomb fondu, de l'huile bouillante, de la poix résine brûlante, de la cire et soufre fondus et ensuite son corps tiré et démembré à quatre chevaux et ses membres et corps consumés au feu, réduits en cendres et ses cendres jetées au vent».

« Enfin on l'écartela, (...) et cela ne suffisant pas encore, on fut obligé pour démembrer les cuisses du malheureux, de lui couper les nerfs et de lui hacher les jointures...

다미앵은 1757년 3월 2일에 다음과 같은 유죄판결을 받았다. “(...) 가슴, 팔, 넓적다리, 장딴지를 뜨겁게 달군 쇠집게로 고문을 가하고, 그 오른손은 국왕을 살해하려 했을 때의 단도를 잡게 한 채, 유황불로 태워야 한다. 계속해서 쇠집게로 지진 곳에 불로 녹인 납, 펄펄 끓는 기름, 지글지글 끓는 송진, 밀랍과 유황의 용해물을 붓고, 몸은 네 마리의 말이 잡아끌어 사지를 절단하게 한 뒤, 손발과 몸은 불태워 없애고 그 재는 바람에 날려 버린다.”

(...) 드디어 그는 네 갈래로 찢겨졌다. 그러나 그것도 불충분해서 죄수의 넓적다리를 잘라내기 위해 할 수 없이 근육을 자르고 관절을 여러 토막으로 절단해야 했다.....⁴⁾

미셸 푸코가 『감시와 처벌』의 도입부에서 언급하고 있는 위와 같은 잔

4) Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, p. 9

인한 신체형은 당시의 프랑스 사회에서는 일상적이고도 당연한 일이었다. 근대 이전까지 흔히 자행되던 잔인한 신체형은 지금의 기준으로 보면 범죄에 상응하는 처벌이나, 일벌백계식의 유사범죄 방지 행위라기보다는 차라리 군주나 권력자의 보복행위에 가까웠다. 그러나 더 큰 문제는 범죄자에 대한 일관성 없는 처벌이었다. 당시의 프랑스 사회에서의 범죄에 대한 처벌은 일관된 기준이 아니라 판결자의 주관적 판단에 의해 집행되기 일쑤였다. 특히 기독교의 권위나 국왕의 권위에 도전하는 범죄는 피의자의 권리나 변론의 여지조차 없이 가혹한 처벌을 받았다. 그러나 칼라스 Calas 사건을⁵⁾ 계기로 기독교의 폭력성과 인간의 가치를 각성하게 된 볼테르는, 피의자는 종교적 폭력으로부터 자유로워야 하고 자신을 충분히 변호할 수 있어야 하며, 유죄로 판결이 나면 미리 정해진 형벌을 받아야 한다는 사법제도에 대한 확고한 믿음을 가지고 있었다. 이러한 볼테르에게 중국의 사법제도는 자신이 생각하던 이상적 사법제도를 구현하고 있는 것처럼 보였다. 그는 중국의 사법제도는 범죄자에게 보복을 하는 것이 목적이 아니라 지혜롭고 일관성 있는 방식으로 죄를 처벌하고 덕을 보상하는 제도임을 강조한다.

Tous les vices existent à la Chine comme ailleurs, mais certainement plus réprimés par le frein des lois, parce que les lois sont toujours uniformes. (…)

Dans les autres pays les lois punissent le crime ; à la Chine elles font plus, elles récompensent la vertu.

다른 나라들처럼 중국에도 모든 종류의 악이 존재한다. 그러나

5) 볼테르의 기독교 비판에 중요한 계기를 제공한 사건. 1762년 신교도인 칼라스 Jean Calas가 아들이 가톨릭으로 개종을 하였다는 이유로 살해한 죄목으로 거열형에 처해졌다. 아들은 자살을 한 것이었는데, 당시 법정은 칼라스가 신교도라는 이유로 유죄를 선고하였다. 그 후 볼테르 등의 변호 덕분에 사건에 대한 재조사가 이루어지고, 결국 판결이 번복되어 그의 가족들은 복권되었다. 볼테르는 이 사건을 위해 일하는 동안 『관용론』을 쓰게 되고, 이로 인해 프랑스에서는 사법개혁과 종교적 관용운동이 일어나게 되었다.

법이라는 제동장치에 의해 훨씬 더 억제 된다. 왜냐하면 법이 언제나 일관성이 있기 때문이다. (…)

다른 나라에서는 법이 범죄를 처벌한다. 중국에서는 법이 그 이상을 한다. 법은 덕을 보상한다.⁶⁾

볼테르가 보기에 자신의 의무를 다하는 국민과 청렴한 관료들 그리고 가부장적 권위로 국민들을 보호하는 중국의 정치체제는 당시의 유럽의 어느 나라도 이루지 못한 이상 국가의 모습을 구현하는 듯이 보였다. 이러한 볼테르의 중국 애호의 근본에는 중국 유교사상에 대한 긍정적인 평가가 있었다. 그는 종교 문제와 관련하여 공자의 유교 사상에서 당시 자신이 극렬히 비판하던 기독교에서는 찾아볼 수 없는 합리성과 관용성 *tolérance*를 발견하게 된다. 그는 중국의 종교 자체를 하늘을 숭배하는 지혜롭고 존엄성을 지닌 이신론으로 파악했다. 중국의 종교는 무엇보다 성직자가 정치 전면에 나서지 않으며, 독단적이거나 부조리한 형식에 얽매이지 않는다.

Le gouvernement de la Chine n'a jamais adopté, depuis plus de quatre mille ans qu'il est connu, que le culte des noachides, l'adoration simple d'un seul Dieu: cependant il tolère les superstitions de Fôet une multitude de bonzes qui serait dangereuse si la sagesse des tribunaux ne les avait pas toujours contenus.

중국의 통치자들은 우리가 알고 있는 대로 4천 년보다도 더 오랜 세월 동안 유일신(唯一神)에 대한 단순한 경배를 근간으로 하는 단 하나의 종교만을 채택해 왔다. 그렇지만 중국의 통치자들은 한편으로 백성들이 부처를 믿는 것도, 수많은 불교 승려들도 용인했다. 승려들이란 현명한 법적 장치를 통해 줄곧 억제하지 않으면 자칫 위협적인 존재가 되었을 집단이었음에도 그러했다.⁷⁾

6) Voltaire, *Essais sur les mœurs et l'esprit des nations*, tome I, p.211

7) Voltaire, *Traité sur la tolérance*, p. 22, 번역문은 송기형·임미경 역 『관용론』 p.61에서 인용.

근대 이전까지 유럽 사회를 억누르고 있던 독단적 기독교의 전횡에 온몸으로 대항하고 있던 볼테르에게 이러한 중국의 종교에 대한 관용성은 그야말로 신세계의 발견이었을 것이다. 당시 유럽의 기독교는 유일신 신앙을 바탕으로 독단적이고 부조리한 형식에 집착하면서 타 종교에 대한 박해로 일관하고 있었고, 심지어는 같은 기독교 내에서도 종교적 교리 차이로 인해 수 십년 동안 서로 학살을 하는 전쟁을 치르기도 하였다. 합리주의적 이성을 신봉하는 볼테르로써는 이러한 유럽의 기독교의 모습은 합리성과 종교의 탈을 쓴 야만의 모습 그 자체였다. 이러한 볼테르의 눈에 비친 중국의 유교는 독단과 성직자가 없는 관대한 이신론의 이상적인 종교였다. 공자의 가르침을 신봉하는 중국의 유교는 볼테르 자신도 종교가 아니라고 말하고 있지만, 유교가 중국 사회에서 차지하는 영향력은 바로 볼테르가 유럽사회에서 기독교에게 바라고 싶었던 모습이었던 것이다.

볼테르가 중국에 대해 감탄했던 또 다른 요소들 중의 하나는 중국인들의 수준 높은 교양인으로서의 모습이었다. 볼테르는 『관용론』 19장에서 중국인들이 논쟁에 대처하는 예를 소개하고 있다. 강희제 제위 초기에 광동의 한 고위 관리가 덴마크 부속사제, 네덜란드 신부, 제주이트 신도 세 명이 종교적 문제로 벌이는 논쟁의 중재를 맡게 되었다. 중국 관리는 세 명을 소환해서 공자의 가르침에 따라 중재를 하게 되나 세 사람은 자신의 의견을 굽히지 않는다. 그중에 제주이트 신도는 나중에 또 다른 도미니크회 수사와 논쟁 끝에 몸싸움까지 벌리게 된다. 결국 관리는 두 사람을 모두 감옥에 투옥 시키고 서로가 용서할 때까지 풀어주지 말라는 판결을 내리게 된다.⁸⁾

이 일화에서 우리가 주목해 볼 것은 중국 관리를 바라보는 볼테르의 시선이다. 볼테르는 중국의 관리를 교양 있고 이성적이며, 종교에 대해 관용적인 이상적인 인물로 그리고 있다. 관리는 처음에는 논쟁의 세 사람을 불러 '다과를 대접하며'⁹⁾ 대화를 시도한다. 그러나 제주이트 신도는

8) Cf. Voltaire, *Traité sur la tolérance*, Chapitre XIX.

9) 'leur fit servir du thé et des confitures', *Op.cit.*

자신만이 항상 옳고, 다른 사람들이 잘못됐다는 주장을 한다. 이에 대해 중국 관리는 그들에게 ‘최대한 조심스럽게, 논쟁에 있어서 예의가 얼마나 중요한지를 깨닫게 하고 중국에서는 결코 화를 내지 않는다’¹⁰⁾라고 말한다. 또 ‘그 누구도 자신이 다른 사람보다 더 많이 알고 있다고 생각해서는 안 되고, 이성이라는 것은 단지 머릿속에만 있을 뿐’¹¹⁾이라는 것을 강조한다. 중국 관리는 동일한 기독교 계파에 속해 있으면서도 서로를 철천지원수 ennemis mortels로 생각하는 서양인들을 이해할 수 없었다. 서양인들은 남들은 언제나 잘못되었고 자신만이 옳다는 주장을 굽히지 않는다. 결국 관리는 ‘자신의 주장을 남에게 받아들이게 하려면, 먼저 남을 인정하고 받아드려라’¹²⁾라고 말하게 된다.

이 이야기에서 중국 관리로 대변되는 중국인은 가장 현명하고, 논쟁에 있어서도 감정보다는 이성적 판단을 우선하는 완벽한 교양인의 모습을 보여주고 있다. 반면에 서양인들은 자신의 주장만을 옳다고 생각하면서 타인의 이야기조차 들으려고 하지 않는 편협하고 독단적인 야만인의 모습으로 그려져 있다. 이 일화의 사실 여부는 차치하고라도, 이 일화는 볼테르가 중국인들과 중국 문화에 대해 얼마나 호감을 가지고 있는 지를 잘 보여주고 있다.

이러한 볼테르의 중국에 대한 평가는 오늘날의 시각으로 보면 지나친 미화와 과장 일색으로 보일 수도 있다. 사실 볼테르의 일방적인 중국 선호사상은 당시 중국의 현실 여부를 떠나서 지나치게 낙관적이고 과장된 점이 있다. 그러나 중국을 하나의 이상적 모델로 제시함으로써 전제왕권주의 국가 체제에 대항하고, 새로운 대안을 제시하고자 했던 볼테르의 입장에서 어느 정도 불가피했던 점도 있다 하겠다. 결국 볼테르의 중국

10) ‘avec toute la discrétion possible, combien la politesse est nécessaire dans la dispute, leur dit qu’on ne se fâchait jamais à la Chine’, *Op.cit.*

11) ‘Nul ne doit croire qu’il en sait plus que les autres, et que la raison n’habite que dans sa tête’, *Op.cit.*

12) ‘Si vous voulez qu’on tolère ici votre doctrine, commencez par n’être ni intolérants ni intolérables.’, *Op.cit.*

에 대한 태도는 엄밀히 말하자면 엄격한 학문적 진실의 추구 보다는 자신의 신념을 구현하기 위한 일종의 도구로 이용하고자 했던 결과로 보는 것이 옳을 것이다. 그는 평생을 독단적인 종교의 폐해와 전제 왕권주의의 전횡에 대항하여 투쟁을 하였다. 합리적인 이성에 기반한 사회를 만들고자 했던 볼테르가 그 무기로서 중국의 사상과 유교의 이념을 채택한 것은 어떤 면에서는 당연한 것일 수도 있다. 다만 합리적 이성을 강조하면서도 그 도구로서 사용하고자 했던 중국의 이미지와 유교의 사상에 대한 이해가 철저하게 비합리적이고 주관적이었다는 것은 아이러니한 사실이다. 그러나 어찌됐든 중국 애호에 기반을 둔 볼테르의 사상은 결국 프랑스의 전제왕권주의를 종식시키는데 결정적인 공헌을 하였으며, 그 뒤에 이어진 시민 사상의 형성에 큰 기여를 한 것은 명확한 사실이다.

3. 몽테스키외의 중국혐오

볼테르와 동시대 인물이면서 볼테르와 더불어 프랑스 근대 사상의 완성에 큰 공헌을 한 인물은 몽테스키외이다. 『법의 정신』을 통하여 근대적 법치 제도의 기틀을 마련한 몽테스키외는 볼테르와 마찬가지로 당시의 프랑스에 불어 닥친 중국의 사상에 지대한 관심을 가지고 있었다. 그러나 그는 볼테르와는 정 반대의 입장에서 중국과 관련된 일체의 것을 폄하하고 평가절하 하는데 주저하지 않았다. 사실 ‘중국혐오’로 불리우는 이러한 대 중국관은 당시 몽테스키외 개인의 경우에만 해당되는 것은 아니었다. 18세기의 대표적 철학자 디드로와 루소 역시 중국에 대하여 상당히 부정적인 이미지를 가지고 있었다. 그러나 그들의 중국에 대한 부정적 인식은 몽테스키외의 인식과는 비교할 수 없는 것이었다.

16세기 말부터 제주이트 신부들에 의해 동양, 특히 중국에 관한 정보들이 유럽으로 물밀 듯이 들어왔을 때, 대부분의 선교사들의 보고서는 주

로 중국의 긍정적인 모습들에 관한 것이었다. 그러나 몽테스키외는 중국에 대한 이미지들은 선교사들의 전달 과정에서 미화되고 과장된 것이라면서 안손 Anson, 페레닌 P. Parennin, 마이란 M. de Mairan 등 당시의 주요한 중국정보 전달자 역할을 했던 선교사들을 강하게 비판한다. 심지어 그는 중국인들은 무력에 의해서만 통치가 가능하고 명예라는 개념조차 없는 민족이라고 단언한다.

Nos missionnaires nous parlent du vaste empire de la Chine, comme d'un gouvernement admirable, qui mêle ensemble dans son principe la crainte, l'honneur et la vertu. J'ai donc posé une distinction vaine, lorsque j'ai établi les principes des trois gouvernements.

J'ignore ce que c'est que cet honneur dont on parle chez des peuples à qui on ne fait rien faire qu'à coups de bâton.

우리의 선교사들은 광대한 중국제국에 대해서, 그들의 원칙에 공포와 명예, 그리고 덕목을 함께 혼합하고 있는 경탄할 만한 정체라고 이야기 한다, 그러나 나는 내가 세 가지 정체의 원칙을 수립했을 때 어떠한 구별도 할 수 없었다.

나는 이 매질을 하는 것 외에는 그들에 대해서 아무 것도 할 수 없는 국민들에 대해서 사람들이 이야기 하는 이 명예라는 것이 무엇인지 알지 못한다.¹³⁾

이처럼 몽테스키외가 선교사들의 보고서를 거부하고 중국의 수준을 낮게 폄하한 것은 무엇보다도 그가 『법의 정신』을 집필하면서 구상하고 있던 통치제도의 정의 문제와 관련이 있다. 몽테스키외는 『법의 정신』에서 통치제도의 종류를 공화정체, 군주정체, 전제정체로 구분했다. 그는 각각의 정체의 기본 전제로서 공화정체는 ‘덕목’, 군주정체는 ‘명예’ 전제정체는 ‘공포’를 들고 있다. 이 세 가지 정체 중에서 몽테스키외가 가장 비난

13) Montesquieu, *Oeuvres complètes*, p. 374.

했던 것은 전제정체였다. 그는 전제정체는 법도 없고, 종교도 없으며, 인간에 대한 존엄심이나 용기는 찾아볼 수 없고, 정체를 유지하기 위한 수단은 오직 무력과 사형뿐이라고 말한다. 그는 ‘군주정체에서 교육이 오로지 정신 수준을 높이려고만 애쓰는 것처럼 전제정체에서는 교육이 오로지 정신 수준을 낮추려고만 애쓴다. 전제정체에서는 교육이 노예적이어야 한다. 누구든 노예가 되지 않고는 폭군이 될 수 없기 때문에 노예 교육을 받으면 심지어 명령을 내릴 때도 좋다’¹⁴⁾라고 비꼬면서 말하고 있는 것처럼 전제정체에 대해서 극단적인 거부감을 감추지 않는다. 그러나 몽테스키외가 정작 비난하는 것은 공포를 이용하여 전제정치를 유지해가는 독재자가 아니라, 그러한 상황에 대하여 대항하지 못하는 일반 백성들의 낮은 수준이다. 그는 전제정치가 가능한 이유가 백성들이 결단력이 없고, 무지하며, 패배의식에 사로잡혀 있기 때문이라고 말한다.

Le gouvernement despotique a pour principe la crainte : mais à des peuples timides, ignorants, abattus, il ne faut pas beaucoup de lois.

(...)

Dans ces États, on ne répare, on n'améliore rien. On ne bâtit de maisons que pour la vie, on ne fait point de fossés, on ne plante point d'arbres ; on tire tout de la terre, on ne lui rend rien ; tout est en friche, tout est désert.

전제정치의 원리는 공포이다. 그러나 결단력 없고, 무지하며, 주저앉아 있는 국민들에게는 많은 법이 필요 없다.

(...)

이러한 나라에서는 아무것도 고치거나 개선하지 못한다. 사람들은 오직 살기 위해서 집을 지을 뿐이고, 해자를 파거나 나무를 심지도 않는다. 그들은 모든 것을 땅으로부터 가지고 오기만 할 뿐, 땅에게 돌려주는 것은 없다. 전체가 미개간지이고, 전체가 사막이

14) 『법의 정신』, 몽테스키외, 이재형역, 문예출판사, 2015, . p.57.

다.¹⁵⁾

몽테스키외가 이러한 전제국가의 대표적 예로 들고 있는 것은 터키, 일본, 인도, 모스크바중국 같은 아시아 국가들이었고, 그 중에서도 대표 격이 되는 나라가 바로 중국이었다.¹⁶⁾ 왜냐하면 중국이야말로 당시에 세계에서 가장 큰 영토와 가장 오랜 역사를 가지고 있는 대 제국이었던 때문이다. 실제로 몽테스키외는 『법의 정신』 여러 장에 중국의 예를 할당하면서 중국의 정치체제, 종교, 사법제도의 모순점에 대하여 언급하고 있다. 흥미 있는 것은 앞에서 살펴본 볼테르의 중국 평가와 거의 유사한 항목들을 다루고 있으면서 정반대의 평가를 내리는 경우가 많다는 것이다. 사법제도에 관한 문제 같은 것이 좋은 예이다. 중국의 사법제도에 대한 볼테르의 높은 평가와는 정반대로 몽테스키외는 중국의 사법제도가 말로 전 근대적인 전제주의 사고방식의 전형적인 예라고 비난한다. 그는 자식의 범죄에 대해 책임을 져야하는 중국의 사법제도에 대해 개인의 권리와 의무의 구분도 없는 민족의 야만적 제도라고 비난한다. 그는 부모의 친권 개념을 단순히 권리의 개념이 아니라 자식의 범죄행위 까지 책임져야 하는 의무의 개념으로써 받아들여야 한다는 논리를 받아들이지 않는다. 자식의 범죄로 인해 그 부모가 받게 되는 명예의 훼손이 더 큰 처벌의 역할을 한다고 주장한다.

On punit à la Chine les pères pour les fautes de leurs enfants. C'était l'usage du Pérou. Ceci est encore tiré des idées despotiques.

On a beau dire qu'on punit à la Chine le père pour n'avoir

15) Montesquieu, *Oeuvres complètes*, p. 254.

16) 'La Chine est donc un État despotique, dont le principe est la crainte. Peut-être que dans les premières dynasties, l'empire n'étant pas si étendu, le gouvernement déclinait un peu de cet esprit. Mais aujourd'hui cela n'est pas,' Montesquieu, *Oeuvres complètes*, p. 376.

pas fait usage de ce pouvoir paternel que la nature a établi, et que les lois même y ont augmenté ; cela suppose toujours qu'il n'y a point d'honneur chez les Chinois. Parmi nous, les pères, don't les enfants sont condamnés au supplice, et les enfants dont les pères ont subi le même sort, sont aussi punis par la honte, qu'ils le seraient à la Chine par la perte de la vie.

중국에서는 아이들이 잘못에 대해 아버지들을 처벌한다. 그것은 페루에서 쓰던 방식이다. 이것은 여전히 전제주의적 사고방식에서 나온 것이다.

중국에서는 아버지가 자연이 준 친권을 행사하지 않음에 대해 처벌을 하는 것이고, 법은 그곳에서 더 발달한 것이라고 말해봤자 소용없다. 그것은 여전히 중국인들에게는 명예라는 것을 찾아볼 수 없다는 것을 전제로 한다. 우리나라에서는 아이들이 체형을 받게 된 아버지들이나 아버지가 그러한 운명에 처해진 아이들은 수 치심에 의해 똑같이 처벌을 받는 것이다. 그런데 중국에서는 목숨을 바쳐야 한다.¹⁷⁾

몽테스키외의 중국에 대한 특별한 관심 중의 하나는 당시 물질적 풍요의 대명사로 유럽에 소개되고 있던 중국의 사치에 대한 문제이다. 당시에 도입된 중국의 높은 수준의 사치품들로 인해 유럽 전역에 중국 열풍이 불고 있을 때, 몽테스키외는 중국이 사치로 인해 멸망한 제국의 역사를 되풀이 하고 있다고 지적하면서 중국에서의 사치의 위험성에 대해 별도의 장을 할애하여 쓰고 있다. 그는 중국에서 역사적으로 28번의 크고 작은 왕조의 교체가 있었는데 초기 2-3번의 왕조를 제외하고는 모두 사치로 인해 멸망하는 운명을 되풀이 하고 있다고 말한다. 간단히 말해 몽테스키외는 중국이 국민들을 먹여살릴만한 능력도 되지 않으면서 사치에 빠져 있다고 비난한다. 그런데, 사치의 허용 정도에 대한 그의 정의는 놀랍도록 서구 중심적이고 편협하다. 그는 영국의 경우는 땅이 비옥하여

17) Montesquieu, *Oeuvres complètes*, p. 311

국민을 먹이고 입히기에 충분한 곡물을 생산하고 있어서 사치를 유발하는 경박한 기술들이 용인되고, 프랑스의 경우 노동자들과 생산직 고용자들을 위한 충분한 밀이 자라고 거기에다 외국과의 교역이 필수품들을 생산하기 위한 여러 기술들을 가능하게 하기 때문에 사치에 대해서 걱정할 필요가 없다고 말한다. 반면에 중국은 여자들이 아이를 많이 낳고, 인구가 지나치게 팽창하여서 땅이 아무리 비옥하더라도 전 인구의 식량을 감당하기 힘들다고 말한다. 그렇기 때문에 중국에서의 사치는 해로운 것이고 노동과 근면의 정신이 필요하다고 말하면서 중국은 필수적인 기술에 집중하라고 충고한다.¹⁸⁾

심지어 몽테스키외는 중국이 완전히 부패하지 않고 그나마 유지되는 것은 정부 체제나 전제주의 왕정 체제인 국정 운영의 덕이 아니라 순전히 중국 특유의 온화한 기후 탓이라고 말한다. 중국은 세계에서 유래를 찾을 수 없을 만큼 기후조건이 좋은 나라였기 때문에 그나마 부패가 심하게 진행되지 않았을 뿐, 외부 환경이 열악했다면 훨씬 더 부패가 심했을 것이라고 말한다. 심지어 중국이 그나마 국가의 도덕적 동기를 유지한 것을 일종의 기적이고, 그 기적의 원인은 기후적 특성 때문이라는 것이다. 그는 ‘전제정치에도 불구하고 기후의 힘에 의하여, 중국은 계속 인구가 증가할 것이고, 결국 전제정치에 대하여 승리를 할 것이다’라고 결론을 내린다.¹⁹⁾

18) 'En Angleterre le sol produit beaucoup plus de grain qu'il ne faut pour nourrir ceux qui cultivent les terres, et ceux qui procurent les vêtements ; il peut donc y avoir des arts frivoles, et par conséquent du luxe. En France il croît assez de bled pour la nourriture des laboureurs et de ceux qui sont employés aux manufactures. De plus, le commerce avec les étrangers peut rendre pour des choses frivoles tant de choses nécessaires, qu'on n'y doit guère craindre le luxe. A la Chine, au contraire, les femmes sont si fécondes, et l'espèce humaine s'y multiplie à un tel point, que les terres, quelque cultivées qu'elles soient, suffisent à peine pour la nourriture des habitants. Le luxe y est donc pernicieux, et l'esprit de travail et d'économie y est aussi requis que dans quelque république que ce soit. Il faut qu'on s'attache aux arts nécessaires, et qu'on fuie ceux de la volupté.' Montesquieu, *Oeuvres complètes*, p. 325, Livre 7, CHAPITRE VI. DU LUXE A LA CHINE.

오늘날의 시각에서 보면 몽테스키외의 이러한 시각은 실소를 자아낼 정도로 말초적이고 편협하다. 17, 18세기의 중국은 당시 세계에서 경제적으로 가장 발달한 나라였고 유럽과는 비교될 수 없는 높은 수준의 문화를 가지고 있는 나라였다. 중국으로 대변되는 동양과 유럽과의 위상이 뒤바뀌게 된 것은 거의 19세기에 이르러서였었고, 그것도 무력을 앞세운 유럽의 식민지 약탈 정책 때문이었다. 이러한 시기에 단지 선교사들의 단편적인 정보에 의존하여²⁰⁾ 중국에 대해 폄하로 일관하는 몽테스키외의 태도는 오히려 국수주의적 모습마저 보일 정도로 그가 그토록 주장해 온 합리적 이성에 기반한 진실 된 자세라고 평가하기 힘들다.²¹⁾

4. 나가는 말

볼테르와 몽테스키외는 둘 다 18세기 유럽 근대 사상의 시작에 결정적인 역할을 하였다. 자연히 이들의 대 중국관은 프랑스뿐만 아니라 유럽 전체의 중국관에 영향을 미쳤다. 그러나 두 사람은 사실 중국의 실체를 잘 알지 못했다는 공통점이 있다. 그들의 중국관은 모두 당시의 선교사들이나 상인들의 기록에 의지한 간접적 지식이었었고, 그들에게 있어서 중국이라는 나라는 하나의 실체가 아니라 피상적인 대상에 불과하였다. 그러나 이보다 더 중요한 사실은 두 사람 다 중국의 실체에 대한 이해가 목적이 아니라 자신들이 생각하는 근대국가로의 변화의 수단으로서 중국의 이미지를 이용했다는 점이다. 볼테르는 당시의 부패한 기독교 권력과 왕권에 대항하기 위하여 이상적인 근대 국가의 예가 필요했었고, 그 대상이 중국이 된 것이다. 그는 중국의 문화와 유교의 우수성을 부각시킴

19) C.f. Montesquieu, *Oeuvres complètes*, livre 8, DE L'EMPIRE DE LA CHINE p. 375.

20) 몽테스키외의 중국관련 정보는 거의가 P. du Halde,의 저서 *Description de la Chine*에 의존하고 있다.

21) C.f. Montesquieu, *Oeuvres complètes*, Livre 7, CHAPITRE VII, FATALE CONSÉQUENCE DU LUXE A LA CHINE.

로서 프랑스의 전제권력에 대항하고자 했다. 그는 일평생 동안 프랑스의 변화를 촉구하고 이끌어 가던 인물이었다. 그러한 그의 입장에서는 프랑스의 현실을 비판하기 위해서는 이상적인 국가를 상정할 필요가 있었고, 그러한 상황에서 제수이트 선교사들에 의해 호의적인 모습으로 프랑스에 소개된 중국이야 말로 그의 요구에 정확하게 들어맞는 나라였던 것이다.

반대로 몽테스키외는 중국을 야만적인 전제주의 국가로 묘사함으로써 이성에 기반한 합리적인 근대국가의 모습을 그려내고자 하였다. 그의 아시아와 중국에 대한 묘사가 부정적이었던 것은 사실이지만 실제로 그가 아시아의 예를 들어 비난하고자 했던 것은 프랑스의 전근대적인 전제주의였다. 『법의 정신』이 출판되자마자 금서 목록에 오른 것은 그 내용이 중국에 대한 편파적인 내용이기 때문이 아니라 프랑스의 전제주의에 대한 우회적인 비판이 주 내용이었기 때문이다. 이렇듯 17-18세기의 프랑스에서의 중국에 대한 관심은 중국의 문화학자 주검지가 주장하듯이 ‘18세기 정신 문화의 탄생지’²²⁾라기 보다는 일종의 수단으로서의 의미가 더 크다고 볼 수 있다. 그것은 18세기 말 프랑스 대혁명을 거치면서 중국에 대한 관심이 급격하게 사라진 것을 보면 알 수 있다.

19세기 이후 볼테르의 우호적인 중국관은 그의 사후 이후에 급격하게 소멸하게 되고, 몽테스키외의 부정적인 중국관은 이후 서구의 대 아시아관의 중심으로 자리 잡게 된다. 그러나 이것은 몽테스키외의 이해가 학문적인 인정을 받았다고 보다는 근대 이후 유럽에 불어 닥친 오리엔탈리즘으로 대표되는 전통적인 유럽의 서구우월주의의 영향으로 보는 것이 옳을 것이다.

22) ‘18세기의 철학 시대는 바꾸어 말하면 반종교적 철학 운동이라 할 수 있다. 그 근원을 보면 두 가지로 하나는 중국이며 다른 하나는 회랍이다. (...) 중국은 말 그대로 18세기 정신 문화의 탄생지이며 그 폭발력은 사실 회랍을 훨씬 능가한다고 해야 할 것이다. 회랍은 단지 유럽 본토의 역사적 산물에 불과했으나 중국은 외래에서 유래한 완전히 새로운 사조였다. 그러므로 한번 그 영향이 미치자 결국은 유럽 문화 역사에 새로운 시대의 획을 긋게 하였다.’ 주검지, 『중국이 만든 유럽의 근대』, pp. 210-211.

참고문헌

- 김경석, 「중국신문학의 리얼리즘의 수용과 전개」, 『비교문화연구』, 34집, 2013.
- 몽테스키외, 『법의 정신』 (해제), 서울대학교 철학사상연구소, 2004.
- 몽테스키외, 『법의 정신』, 이재형역, 문예출판사, 2015.
- 볼테르, 『관용론』, 송기형, 임미경 역, 도서출판 한길사, 2004.
- 안종수, 「프랑스의 공자 예찬론자들」, 『인간·환경·미래』, 제 3호, 2009.
- 장세용, 『몽테스키외의 정치사상』, 한울 아카데미, 1995.
- 전홍석, 「근대 유럽 계몽주의에 대한 宋儒 理學의 영향과 그 문화 철학적 의미」, 『東洋哲學研究』, 제57집.
- 주검지, 『중국이 만든 유럽의 근대』, 전홍석 역, 청계, 2003.
- Carcassonne, E., 〈La Chine dans l'Esprit des Lois〉, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 31^e Année, No. 2, 1924.
- Foucault, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- Montesquieu, *Oeuvres complètes*, Edition Edouard Laboulaye, Garnier frères, 1875.
- Rodis-Lewis, Geneviève, 〈philosophes européens et confucianisme au tournant des XVII et XVIII siècles〉 in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, Tom. 179, No. 2. 1989
- Voltaire, *Essais sur les mœurs et l'esprit des nations*, tomb I., Lefèvre, libraire, Werdet & Lequien fils, Paris, 1829.
- Voltaire, *Lettres Philosophiques*, Atramenta, 2011.
- Voltaire, *Traité sur la tolérance*, Atramenta, 2015.
- Weil, Françoise, 〈Le manuscrit des “Geographica” et “L'Esprit des Lois”〉, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 52e Année, No. 4, 1952.

〈Résumé〉

La gestation de la modernité et les échanges
culturels entre la Chine et la France

HONG Myung-Hee

A partir 17e siècle, la Chine provoque un phénomène chaleureux en Europe qui a deux faces opposites. Une est une sympathie pour la Chine, la sinophile, l'autre une répugnance pour la Chine, la sinophobie. Au commencement du siècle des Lumières de 18e siècle, Voltaire et Montesquieu étaient les représentants de ces deux faces. Voltaire considérait la Chine comme un pays idéal, tandis que Montesquieu la traitait comme le pire pays déposé du monde.

Voltaire admirait surtout la rationalité du système judiciaire chinois et la tolérance pour les diverses religions en Chine. A ses yeux, les lois chinoises sont toujours conséquentes et les religions de la Chine ne sont pas violentes et n'entretiennent pas à la politique. Voltaire critiquait le régime et le système de la France en citant les bons exemples de Chine.

Au contraire de Voltaire, Montesquieu n'hésitait pas à dévaluer la Chine. Il définissait le gouvernement de la Chine comme le despotisme échoué, et exigeait de ne pas suivre l'exemple de Chine. Pour lui, la Chine n'était qu'un grand empire dépérissant à cause de son principe de gouvernement irrationnel.

Voltaire et Montesquieu étaient, tous les deux, les philosophes importants du 18e siècle qui orientait l'ère de Lumières en France. Ils s'étaient, tous les deux, intéressés à la Chine. Cependant, leurs intérêts pour la Chine n'étaient qu'un outil de leur assertions. C'était pour cela qu'après la Révolution, l'intérêt pour la Chine se disparaît rapidement en Europe.

416 ■ 2016 프랑스문화예술연구 제55집

주 제 어 : 볼테르(Voltaire), 몽테스키외(Montesquieu), 근대사상
(philosophie des Lumières), 중국(Chine)

투 고 일 : 2015. 12. 25

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

학습자의 에니어그램 성격유형을 활용한
프랑스어 쓰기 학습전략의
넛지 효과(Nudge Effect) 고찰*

김 선 미
(경기대학교)

차례

1. 서론	3.1. 연구대상집단
1.1. 연구목적 및 필요성	3.2. 조사항목 및 검증방법
1.2. 연구가설	3.3. 쓰기학습재료와 실제 수업과정
2. 이론적 배경과 선행연구 고찰	3.4. 넛지 행위
2.1. 외국어 글쓰기의 중요성	4. 연구결과
2.2. 에니어그램 성격유형론의 선택과 외국어 학습전략	4.1. 연구대상집단의 에니어유형 분포
3. 연구방법 및 과정	4.2. 강점과 약점의 분포 및 활용
	4.3. 넛지 효과 검증
	5. 결론

1. 서론

1.1. 연구목적 및 필요성

본 연구의 목적은 프랑스어 전공학생들을 대상으로 에니어그램

* 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구
임(NRF-2013S1A5A2A01018453)

(Enneagram) 성격유형이론을 활용하여 프랑스어 쓰기 학습전략에 설계된 넛지(Nudge)의 효과를 고찰하는 데 있다. 넛지(Nudge)란 원래 ‘팔꿈치로 옆구리를 슬쩍 찌르다’, ‘주의를 환기시키다’라는 말인데, 미국 시카고대학 행동경제학자 탈리(Richard H. Thaler와 법률가 선스타인(Cass R. Sunstein)의 공저 『넛지(Nudge)』(2008)에서 “어떤 선택을 금지하거나 경제적 인센티브를 크게 변화시키지 않고 사람들의 행동을 변화시키는 것”¹⁾이라고 규정한 경제학 용어이다. 즉, 이 개념은 어떤 일을 부과할 때 옆구리를 톡 치듯 타인의 선택을 부드럽게 유도하는 개입 방식이라는 의미로 확대하여 이해할 수 있다. 가령, 빅토르 위고의 명작 『레미제라블』에서 장발장에 대한 미리엘 주교의 용서 방식은 결과적으로 ‘넛지 효과’의 극대화를 얻은 것이라고 확대해석해 볼 수 있다. 학습 현장에서 교수자가 학습자들의 성격유형에 맞추어 우회적인 학습전략을 가함으로써 일종의 넛지 효과(Nudge effect)를 불러오게 되고, 궁극적으로는 학습자들이 프랑스어의 세계에 연착륙할 수 있도록 유도하고자 하는 것이다.

변화무쌍한 21세기 지식정보사회에서 외국어 활용능력은 직업적인 면에서나 삶의 여가 면에서 마치 어떤 문이라도 열 수 있는 마스터키를 보유하고 있는 것과 흡사하다. 그 중에서도 외국어 쓰기 능력은 인터넷을 매개로 문자메시지나 이메일(email)을 이용하여 외국인들과 쉽게 의사소통을 할 수 있게 해준다는 점에서 쓰기 능력의 활용성이 점점 더 넓어지고 있다. 이런 추세에 맞추어 프랑스어를 비롯한 각종 외국어능력 인증시험에서 쓰기 영역에 배당된 점수의 비중도 적지 않다. 특히 프랑스어능력 인증시험 델프(DELF, Diplôme d'études en Langue Française)에서는 듣기, 읽기, 말하기 영역들과 나란히 동일한 점수가 쓰기 영역에 배점되어 있기 때문에 교육 현장에서도 학습자의 쓰기 능력을 높이기 위해 쓰기 교육을 더욱 강화하지 않을 수 없다. 그러나 대학 교육의 장에서는 제한적으로 할애된 이수시간에 맞추어 프랑스어 쓰기 교육이 이루어질

1) Sunstein C.S.& Thaler, R.H., 『넛지』, 안진환 역, (주)웅진씽크빅, 2009, p.25.

수밖에 없기 때문에 단시간 내에 최대한 성과를 올릴 수 있는 쓰기 학습 방안 마련에 심혈을 기울이고 있다. 그래서 비록 짧은 기간이라고 할지라도 프랑스어 쓰기 학습에 대한 학습자들의 의식을 긍정적으로 전환시키고, 자신감을 갖고 자발적으로 학습을 유도하는 넛지 전략을 더하여 소기의 성과를 얻고자 한다.

이때 학습자에 대해 최대의 넛지 효과를 이끌어 내려면, 먼저 교수자는 학습자에 대해 인간적 이해가 전제되어야 하는 바, 에니어유형(Enneatype) 이론의 도움을 빌어 학습자들의 성격유형과 차이를 과학적인 방식으로 분류하여 이해하고, 그들의 성격에 따라서 비강제적이며 은근한 접근법으로 학습자들의 프랑스어 쓰기 학습 활동 중에 개입할 것이며, 이것이 창출할 넛지 효과에 대해 확인할 것이다.

1.2. 연구가설

본 연구는 다음과 같이 4가지 가설을 설정하고 연구를 진행한 다음, SPSS(version 22.0) 통계프로그램으로 분산분석(ANOVA)을 실시하여 가설의 성립여부를 확인하기로 한다.

- 〈가설1〉 : 프랑스어 쓰기 교과목을 수강신청한 프랑스어 전공생들의 에니어유형 중에 다수 분포를 차지하는 특정한 유형이 존재한다.
- 〈가설2〉 : 프랑스어 쓰기 학습에 강점을 지닌 특정한 에니어유형이 존재한다.
- 〈가설3〉 : 프랑스어 쓰기 학습에 약점을 지닌 특정한 에니어유형이 존재한다.
- 〈가설4〉 : 프랑스어 쓰기 학습에서 교수자의 넛지 개입이 누적될수록 학습자의 쓰기 능력 향상에 유의미한 영향을 준다.

2. 이론적 배경과 선행연구 고찰

2.1. 외국어 글쓰기의 중요성

오늘날 인터넷의 발달과 보급으로 인터넷 상에서 문자메시지(SMS)와 전자우편(email) 등 문자를 매개로 하여 상대방과 의사소통할 기회가 증가하고 있으며, 프랑스어 쓰기능력을 갖추고 있다면 전 세계에 편재되어 있는 프랑스어권 사람들과 편리하게 의견교환이 가능하게 된다. 이처럼 외국어 글쓰기는 오늘날 매우 유용한 의사소통의 방편이기 때문에 외국어로서의 프랑스어 학습현장에서도 글쓰기에 대한 관심이 꾸준히 고조되고 있고, 쓰기교육에 대한 내실 있는 교수·학습전략 마련에 부심하고 있다.

외국어 쓰기에 관한 학습은 기초단계에 있는 학습자에게는 단어의 뜻과 쓰임새를 정확히 습득하게 하여 제어할 줄 알게 해주며, 학습 정도가 높아질수록 다양한 문장 구조에 대한 이해력이 풍부해져서 쓰고자 하는 내용, 생각, 경험 등을 글로써 전달하는 능력이 향상된다. Taylor(1981)와 Zamel(1987)에 의하면²⁾, 외국어 쓰기 학습을 통해 학습자가 외국어의 문장 구조와 문법 및 내용 등에 대한 통제력을 갖추게 되면 이러한 능력을 원어인 상대방과의 의사소통에 적절히 사용하게 될 뿐만 아니라 원어인 화자처럼 자신의 생각을 외국어로 조직화하여 표현을 완성할 수 있게 된다고 한다. 또한 Paulston(1972)³⁾에 의하면 외국어 쓰기는 듣기, 읽기, 말하기와 같은 다른 언어 기술들을 보강하고 강화해주는 데 도움을 주며, 구두어를 사용할 때보다 구문 형식이나 표현에 민감하게 반응하기 때문에 언어습득의 수준을 높여준다고 한다.

이와 같이 쓰기 영역의 중요성은 충분히 인정되지만 대학에서 교과과정을 편성할 때 프랑스어 쓰기 학습만을 고집할 수는 없기 때문에 아직

2) 민찬규, 『영어교육과 쓰기교육』, 『영어교육』, vol.48, 1994, pp.172-173.

3) Paulston, C.B., <Teaching Writing in the TESOL Classroom ; Technique of Controlled composition>, *TESOL Quarterly*, vol. 6(1), 1972, pp. 41.

까지는 쓰기 영역에 집중된 이수 시간이 충분한 편은 아니다. 그래서 2014년도에는 프랑스어 초급생을 위한 쓰기학습서 『난생 처음 프랑스어 쓰기』(김선미, 2008)를 참고하여 문장의 구조에 대한 학습과 장문의 글 쓰기를 연습했으며, 2015년도에는 상기 교재를 바탕으로 단문학습을 마친 후, 9주차부터는 프랑스어권 방송으로 잘 알려져 있는 TV5 Monde (<http://www.tv5monde.com>)에서 송출해주는 프랑스어 학습자료를 활용하여 쓰기학습을 실시하였다. 제3장에서 실제 수업내용에 대해 상세히 언급할 것이다.

2.2. 에니어그램 성격유형론의 선택과 외국어 학습전략

다양한 접근방식으로 외국어 학습전략을 다루는 연구는 종종 볼 수 있다. 동일한 교수자에게 외국어를 배워도 학습자에 따라 학습결과의 수준 차이가 발생하는 것을 보면 학습자가 의식적 혹은 무의식적으로 취하는 외국어 학습방식 즉, 학습자 변인이 가장 중요함에 틀림없다. 학습자의 특성과 잘 어울리는 전략의 사용은 성공적인 언어 습득에 한걸음 더 앞서 가는 것과 같다. Rubin(1987), O'Malley & Chamot(1990) 등에 의하면, 교수자와 학습자 간의 역할분담을 적절히 분배하는 학습전략을 세워서 교수자가 학습자로 하여금 자기학습과정을 주도적으로 이끌어 나갈 수 있도록 도우면 학습자는 더 효과적으로 유창하게 외국어를 구사하게 된다는 것이다⁴⁾. Oxford(1990)⁵⁾는 단순히 학습자의 지능지수만 높다거나 기억력이 우수하다고 해서 외국어 학습에 성공하는 것이 아니라 교수자와 학습자, 그리고 학습자 상호간의 협력적 상호작용이 이루어져야 한다고 하면서, 특히 교수자는 학습자의 인지능력만 활용하는 데 그쳐서는 안

4) 최윤경, 『중국어 기초학습자의 학습전략과 중국어성취도의 관계』, 『중국언어연구』 vol.46, 2013, p.306.

5) Oxford, R., *Language Learning Strategies: What Every Teacher Should Know*, Newbury House Publishers, 1990, pp. 6-14.

되며 학습자의 심리·정서적 성향과 사교적 성향까지도 깊이 고려해야 한다고 강조했다.

다양한 학습전략 중에 본 연구에서 관심을 가지는 것도 바로 학습자의 성격유형을 활용하여 외국어 학습과의 상호 연관성과 학업성취 수준, 그리고 학습자에게 학습 동기를 불러일으켜서 우수한 학습 성과를 얻을 수 있는 전략이 무엇인지를 살펴보는 것인 바, 성격유형과 외국어학습 관련 선행연구에서 볼 수 있었던 한계는 다음과 같다.

첫째, 대다수 연구가 MBTI 성격유형론에 입각한 영어 학습의 활용에 주로 국한되어 있으며, 성격유형에 따른 학습태도 경향이나 학업성취도 간의 유관성(有關係)을 확인하는 것에 그쳤다. 특히 성격유형을 참고한 교수자의 개입 전략을 다룬 연구는 찾기 어려웠다.

둘째, 실제로 대학생과 같은 성인의 경우, 청소년에 비해 성격발달이 상대적으로 완성단계라고 볼 수 있음에도 불구하고, 주로 초·중고 학생들의 성격유형에 맞춘 영어 학습에 관한 고찰이 대다수였다. 오늘날 평생 교육시대를 맞이하여 외국어능력에 대한 수요가 증가추세에 있는 만큼 계속교육의 차원에서 대학생을 비롯하여 성인들을 위한 성격유형별 맞춤형 외국어 학습전략에 관한 연구가 필요하겠지만, 이에 대한 연구사례는 매우 부족하다.

이에 반하여 우리가 여러 가지 성격유형론 중에서 학습자에게 다가가기 위한 매개적 수단으로써 에니어그램 성격유형이론을 선택한 이유는 다음과 같이 에니어그램이 가지고 있는 독특한 기하학적 체계에 매료되었기 때문이다.

첫째, 인간의 성격을 9가지 유형으로 분류하는 에니어그램은 사상체질이나 혈액형 등과 같이 4~5가지 정도로 분류가 너무 단순하거나, 또는 MBTI처럼 16가지, 32가지 등으로 성격유형이 지나치게 세분화되어 있어서 학습자들의 성격유형에 따른 학습전략이 오히려 중첩되거나 변별력이 떨어질 우려가 있는 것과는 차별된다. 흔히 동양의 지혜와 서양의 현대 심리학이 통합되었다고 칭송하는 에니어그램의 배경철학은 유대교, 이슬

람교, 불교, 그리스철학을 포함하며 고대까지 거슬러 올라간다⁶⁾. 1915년에 이르러 러시아 철학자 조지 구르지에프(George Gurdjieff)가 에니어그램의 상징들을 프랑스에 소개하면서 서구에 알려지게 되었고⁷⁾, 1950년대 중반 아리카(Arica)연구소의 오스카 이카조(Oscar Ichazo)와 클라우디오 나란조(Claudio Naranjo), 그리고 1970년대 미국에서 러스 허드슨(Russ Hudson)과 돈 리처드 리소(Don Richard Riso) 등과 함께 에니어그램의 상징들과 인간의 성격유형을 접목시켜 인간의 본성을 9가지 고착과 그 특성들 간의 상호관계를 설명하는 현대 에니어그램 모형이 완성되었다. 아래 [표 1]에서 볼 수 있듯이, 특히 9가지 에니어유형들은 본래 3곳의 중심에너지를 기준으로 파생된 것인데, 3곳의 중심에너지를 내뿜는 인체 부위는 머리(Head), 가슴(Heart), 몸통(Body)이다.

아래 [표 1]은 학습자들의 성격유형을 이해하고 적절한 넛지 개입을 실행하기 위해서 반드시 새겨두어야 할 에니어유형의 특징들을 정리한 것이며, 사례별 적용 내용은 제4장에서 상술할 것이다.

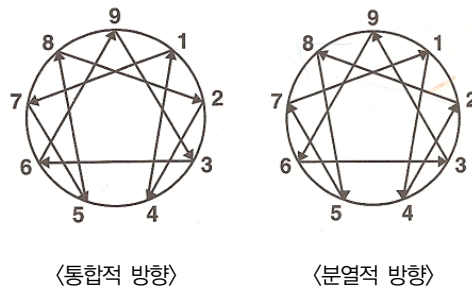
[표 1] 9가지 에니어유형의 특성 이해

9가지 유형	3대 에너지원	하위 에너지원 ⁸⁾	호니비언 그룹 ⁹⁾	하모닉 그룹 ¹⁰⁾	집착	회피	약점	강점
5번 탐색형	머리형 사고형	머리형	소극형	능력형	지식	공허	인색	통찰
6번 충실형		가슴형	순응형	반응형	안전	불신	공포	의무
7번 유희형		몸통형	적극형	긍정형	삶의 질	고통	방종	행복
2번 협조형	가슴형 감성형	가슴형	순응형	긍정형	봉사	욕구	자랑	도움
3번 실행형		머리형	적극형	능력형	능률	실패	기만	성공
4번 개인형		몸통형	소극형	반응형	개별성	평범함	시기	독특함
8번 주도형	몸통형 본능형	몸통형	적극형	반응형	파워	무기력	독선	자신감
9번 화평형		가슴형	소극형	긍정형	일체감	갈등	나태	만족
1번 완벽형		머리형	순응형	능력형	완전	분노	억압된 분노	올곧음

6) Riso, D.R. & Hudson, R.(2000), 『에니어그램의 이해』, 구태원·도홍찬 역, (주)드림넷 미디어, 2010, pp.44-45.

7) Bland, A. M.,〈The enneagram: A Review of the Empirical and Transformational Literature〉, *Journal of Humanistic Counselling: Education and Development*, vol. 49(1), 2016, p.16.

둘째, 여타의 성격유형론이 각 유형들의 변별적 특징만을 다루는 고정성의 성격유형이론인 것에 반하여, 에니어그램의 각 유형들은 제각기 정해진 일정한 방향으로 발달될 수 있다. 아래 [그림 1]의 화살표 방향에서 볼 수 있듯이, 9가지 에니어유형들은 상황에 따라 긍정적·발전적이며 성숙한 상태의 통합적 방향과 부정적·퇴행적이며 스트레스에 처했을 때의 분열적 방향으로 움직이는 이중운동성을 내포하고 있다.



[그림 1] 에니어유형들의 이중운동성¹¹⁾

가령, 5유형이 어떤 스트레스 상황에 처해 있다면 상기 [표 1]에 정리된 바와 같이 7유형의 약점, 즉 방종적 행동에 빠져 산만해지게 되고, 반대로 성숙한 5유형은 8유형이 본래 지니고 있는 강점, 자신감을 가진 성품으로 발달한다는 것이다. 물론 타고난 성격유형은 바뀌지 않지만¹²⁾,

8) 윤탈익은 3대 에너지를 각 유형별로 재배분하여 이해를 도운다. cf. 윤탈익, 『나답게 : 남과 다른 나를 찾는 자기 발견의 기술』, 서울, 더난출판, 2011, p.31.

9) 호니비언 그룹이란 카렌 호나이(Karen Horney)가 에니어그램과 프로이트 심리학을 접목시킨 것으로서, 이것은 자신이 필요하다고 믿는 것을 추구할 때 그 접근방식이 나 대처방식을 나타낸다. cf. Riso, D.R. & Hudson, 『에니어그램의 지혜』, R, 주혜명 역, 한문화, 2009, p.94.

10) 하모닉 그룹(Harmonic Group)은 자신이 원하는 것을 얻지 못할 때 어떻게 대처하는지를 나타낸다. 즉, 상실과 실망을 겪을 때의 방어 방식에 따른 구분이다. cf. Ibid., 2009, p.95.

11) Ibid., 2009, pp.127-128.

12) Rohr, R. & Elbert, A., 『내 안에 접힌 날개』, 이화숙 역, 도서출판 바오로딸, 2006, p.65; 윤탈익, 『나답게 : 남과 다른 나를 찾는 자기 발견의 기술』, 더난출판, 2011,

각 유형은 제각기 타고난 본 성격의 강점과 약점을 지니고 있고, 이것이 안정적인지 혹은 스트레스 상황인지 환경에 따라서 통합방향으로 혹은 분열방향으로 진행되는 것이다. 이와 같이 각 에니어유형들은 상황에 따라서 도형 속에 표시된 화살표 방향으로 행동이 변화한다는 이중적 운동성을 구조적으로 설명해주고 있기 때문에, 이러한 에니어그램의 체계를 통하여 교수자는 학습자의 현재 행동을 진단하고, 나아가 미래 행동까지 어느 정도 예견하면서 학습자가 통합적 방향으로 나아갈 수 있도록 넛지 개입을 할 때 중요한 정보로 활용하는 것이다.

3. 연구방법 및 과정

3.1. 연구대상집단

본 연구는 학습자의 에니어유형에 따른 프랑스어 쓰기 학습전략의 넛지 효과를 객관적으로 비교 검증하기 위하여 경기대학교 2014년 1학기 및 2015년 1학기에 개설된 〈프랑스어작문〉 교과목을 수강한 학생 총 67명을 대상으로 한다. 상기 교과목은 프랑스어문학과 2학년생을 위해 개설된 것이지만, 수강을 원하는 상위 학년 학생이나 복수 전공 학생에게도 수강신청을 개방했던 강좌이다. 67명 중 프랑스어 전공 2학년생은 35명이며, 프랑스어 전공 3학년생은 20명이며, 프랑스어 전공 4학년생은 4명이며, 프랑스어 복수전공 학생은 8명으로 구성되어 있다.

3.2. 조사항목 및 검증방법

본 연구는 학습자의 에니어유형에 따른 프랑스어 쓰기 학습전략의 넛

p.198; 김영은, 「에니어그램, 자아발견의 여로」, 『기독교사상』, 565호, 2006, p.274.

지 효과를 객관적으로 검증하기 위하여 연구대상집단에 대하여 다음 3가지 변인을 조사했다.

첫째, 수강생 67명을 대상으로 에니어그램 성격유형 검사를 측정하였다. 성격검사 방법에는 여러 가지가 있으나 신속한 검사를 위하여 리소허드슨(D. R. Riso & R. Hudson)의 검사지(2000)를 이용했다(cf. 부록1). 실제 수강학생은 총 68명이었으나, 2015년도 1학기 수강생 1명이 에니어그램 검사 결과지를 제출하지 않았기에 본 연구대상에서 제외시켰다. 교수는 학습자들의 에니어그램을 확인한 후, [표 1]과 [그림 1]에서 소개한 에니어그램들의 발달관계를 중심으로 학습자들의 유형을 이해하고, 프랑스어 쓰기 학습에서 효과를 거둘 수 있도록 학습태도와 행동의 변화를 자유적이며 민주적인 방식으로 학습을 유도하는 전략을 설계하였다.

둘째, 프랑스어 쓰기에 관한 학습자의 사전 경험과 쓰기 학습에 대한 학습자의 평소에 가지고 있던 인식을 알아보기 위해서, 듣기, 읽기, 쓰기, 말하기 중에서 평소에 학습자가 난해하다고 여기고 있거나 혹은 학습효과가 잘 나타나지 않는 영역과, 반대로 학습시간에 비해서 학습 성과가 상대적으로 높은 영역이 무엇인지 구별하여 답하도록 설문하였다(cf. 부록2). 이 설문을 통해 학습자 개개인이 언어의 4가지 영역 중 어떤 것을 쉽게 접근하며 어떤 것이 그렇지 않은지 살펴볼 것이며, 또한 쓰기가 강점이라고 응답한 학습자와 쓰기가 약점이라고 응답한 학습자에 대해 각기 다른 빈도수의 넋지를 주어서 이들의 중간평가와 기말평가를 확인한 다음, 학습자 스스로가 판단한 강점과 약점에 따른 넋지 개입의 성과 여부를 SPSS(version 22.0) 통계프로그램의 분산분석(ANOVA)으로 살펴볼 것이다. 학업 성취 수준은 1등급(95점 이상), 2등급(94~85점), 3등급(84~75점), 4등급(74~60점), 5등급(학습 실패)으로 분류하여 중간과 기말로 나누어 2회에 걸쳐 평가되었다.

셋째, 에니어그램을 활용한 프랑스어 쓰기 학습의 과정에서 개입된 넋지 작용의 교육적 효과에 대해 확인할 것이다. 넋지는 학습자 개인이 눈치 채지 못하지만 학습을 격려해주는 은근한 형태의 개입을 의미한다.

Sunstein(2015)¹³⁾에 의하면 넛지란 사람들을 어떤 특별한 방향으로 조종할 뿐만 아니라 사람들이 제 길을 스스로 찾아갈 수 있도록 해주는 개입(Interventions)이라고 정의하면서, 교육적인 것과 조금도 대척되지 않으며, 대부분의 넛지는 오히려 교육적(educative)이라고 언급했다. 본 고에서 넛지 행위는 학습자의 작문에 나타나는 비문법적 문장을 바로 잡아주는 수정 행위를 할 때 자연스럽게 개입되는 경우가 많다. 우리는 학습자의 약점을 누그러뜨리는 전략을 쓰기보다 학습자의 강점을 살피서 학습을 부추길만한 것을 자극하는 전략을 실행하되, 2014년도와 2015년도에 각각 다른 기준의 넛지 행위를 시도하여, 넛지 개입이 미약했던 초기 단계에서 이루어진 중간평가와 넛지 개입의 효과를 어느 정도 가늠할 수 있는 기말평가 간의 넛지 개입의 효과를 SPSS(version 22.0) 통계프로그램으로 분산분석(ANOVA)을 하여 객관적 통계치를 보이며 결과를 확인할 것이다.

3.3. 쓰기학습재료와 실제 수업과정

본 교과목은 교과과정상 2학년 전공생을 대상으로 개설된 강좌이기 때문에 비록 3학년 전공생들이 혼재되어 있더라도 2학년 학습자의 프랑스어 수준에 맞추어 아래 [표 2]와 같이 진행되었다. 글쓰기는 그 자체가 독립적인 활동인 동시에, 쓰기를 잘하기 위해서는 가능한 한 많은 읽기 자료들을 많이 접하고, 다양한 프랑스어 문형들을 연습하는 것이 필요할 것이다. 이러한 점을 염두에 두고, 중간평가 주간을 기준으로 전반기에는 통사규칙에 위배되지 않는 프랑스어 문장을 생성해내는 수준의 글쓰기, 즉 문형, 어순, 고정된 어구(fixed phrases) 또는 연어(Collocation), c'est 구문, il y a 구문, 비인칭구문 등에 관해 집중적으로 학습하였다. 중간평가 이후 후반기에는 다소 긴 호흡으로 문단을 전개해나갈 수 있는 담화

13) Sunstein C.S., <Nudges Do Not Undermine Human Agency>, *Journal of Consumer Policy*, vol. 38, 2015, pp. 207.

수준의 글쓰기, 즉 글의 주제에 맞는 전개, 논증, 요약, 재구성 등을 연습하여 학습자들이 향후 프랑스어 자격시험 DELF A2 혹은 B1의 취득에 직접 도움이 되도록 수업을 진행하였다.

[표 2] 2014년과 2015년 수업계획표

주차	수업내용	
	2014년	2015년
1	오리엔테이션, 에니어유형 검사 및 설문조사	
2~4	기본문형 학습 및 연습문제 풀이	
5~7	Il y a~, Voici~, Voilà~, C'est~, 비인칭구문 학습 및 연습문제 풀이	
8	중간평가 실시	
9	Décrivez votre famille.	Vous voulez passer un week-end à la mer. Mais vous ne savez pas quel endroit choisir : Jeungdongjin ou Haeundae.
10	Expliquez comment faire pour aller de chez vous à votre école.	Vous faites la cuisine. Expliquez comment préparer votre plat.
11	Décrivez l'expérience de votre voyage.	Choisissez un lieu ou un monument célèbre dans votre pays. Comparez-le à un équivalent dans un autre pays ou une autre ville.
12	Racontez comment vous passez vos soirées libres?	Exprimez votre avis sur le langage: n'est-il qu'un outil?
13	Écrivez une lettre de refus avec une excuse	Présentez une vedette du cinéma ou de la chanson.
14	Écrivez une lettre de réservation	Décrivez votre quartier et les gens qu'on y rencontre.
15	Écrivez une réponse dans laquelle vous ne savez pas si vous pouvez y aller	Imaginez un voyage dans une ville francophone. Décrivez la ville et le programme de découvertes.
16	기말평가 실시	

James(1998)¹⁴⁾에 의하면 언어의 유창성은 고정된 요소들(fixed prefabricated items)을 많이 습득할수록 좋아진다고 강조했다. 문법과 언어에 대한 철저한 학습으로 온전한 단문을 잘 만들 줄 아는 능력을 갖추면 다음 단계에서 자유자재로 긴 호흡의 글쓰기가 수월한 법이다. 우선 7주까지는 교재를 중심으로 당해 주간에 할애된 학습내용과 관련된 20개의 연습문장이 주어진다. 7주까지의 수업내용 진행은 다음과 같다.

첫째, 약40분간 학습자들은 3~4명씩 조를 이루며 자연스럽게 의견을 교환하면서 단문들을 프랑스어 문장을 완성한다. 한줄 문장쓰기를 학습할 때에는 학습자 간 상호작용이 대체로 활발히 이루어지는 편이다.

둘째, 교수자는 학습자의 쓰기 활동을 관찰하며 학습자가 쓰고 있거나 쓴 내용에 대해 최소한의 피드백을 나누고 학습자가 글을 완성하기를 기다리면서 동시에 설계된 바대로 넛지가 개입된다. 여기서 피드백이란 학습자의 작문에서 발견되는 형태적 또는 문법적 실수나 오류에 대하여 학습자들 간이나 교수자와 의견 교환을 통한 일체의 수정 행위를 말한다. 대체로 교수자의 넛지 행위도 이와 동시에 이루어진다.

셋째, 일정 시간이 지난 뒤 20개의 제시문장에 대해 학습자 20명으로 하여금 칠판에 한 문장씩 프랑스어 문장을 적도록 하고, 다른 학습자들은 문장들을 서로 비교해보도록 한다. 아래 문장들은 학습자들이 수업 중에 사전에 참조하거나 다른 학습자와 혹은 교수자와 의견을 교환하면서 작성된 문장들이다. 이중에는 아직 교수자의 피드백을 완전히 받지 못한 상태의 비문법적인 문장들도 포함되어 있으며, 학습자들에게서 나타나는 공통적인 오류들이 드러난다.

[연습문1] 파리는 겨울에 춥나요?

- Est-ce qu'il fait froid à Paris en hiver?
- À Paris, il fait froid en hiver?
- Il fait froid à Paris en hiver?

14) James, C., *Errors in language learning and use*, London: Longman, 1998, p. 152.

- ?Paris est froid en hiver?
- *Il fait froid Paris de hiver?
- *Il fait froid l'hiver de Paris?
- *Dans Paris, il fait froid?
- *Qu'est-ce que Paris est froid en hiver?

[연습문2] 이 셔츠가 내 맘에 들긴 하지만 너무 비싸.

- Cette chemise me plaît mais il est trop cher.
- J'aime cette chemise, mais c'est trop cher.
- *Cette chemise plaît à mon cœur, mais celle est trop cher.
- *Je plais à cette chemise, mais c'est trop chère.
- *J'aime cette chemise, mais il est très cher.

[연습문3] 오늘 내 집에 올 필요 없어. 왜냐하면 오늘 난 저녁에 집에 없을 거니까.

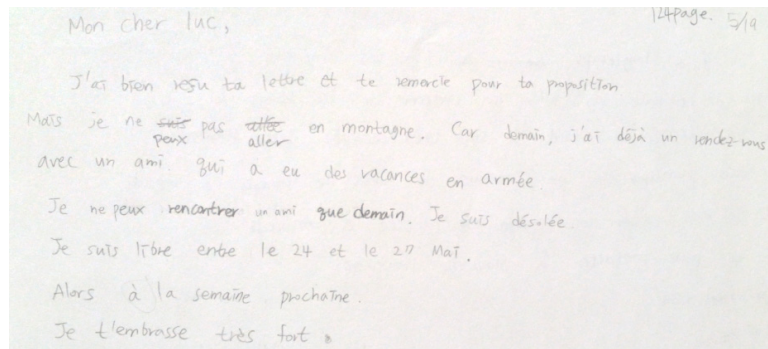
- Ce n'est pas la peine de venir chez moi, parce que je n'y serai pas ce soir.
- ??Ce n'est pas la peine de venir chez moi, je ne serai pas là ce soir.
- *Vous n'avez pas besoin de venir à ma maison. Je ne suis pas à la maison ce soir.
- *Tu n'as pas besoin de venir ma maison. Ce soir, je ne suis pas dans la maison.
- *Il ne faut pas venir ma maison. Ce soir, je ne serai pas être.

넷째, 칠판에 적힌 각 문장들에 대해 문법적으로 잘못된 문장이 발견되면 일단 해당 학습자에게 먼저 수정의 기회를 주고, 바로 잡지 못하면 다른 학습자에게 수정 기회를 준다. 학습자에 의해 문법적으로 올바른 문장이 도출되지 못할 경우 최종적으로 교수자가 개입하여 바른 문장을 제시하면서 필요한 문법 설명과 질의응답으로 교환하고 하나의 문장에

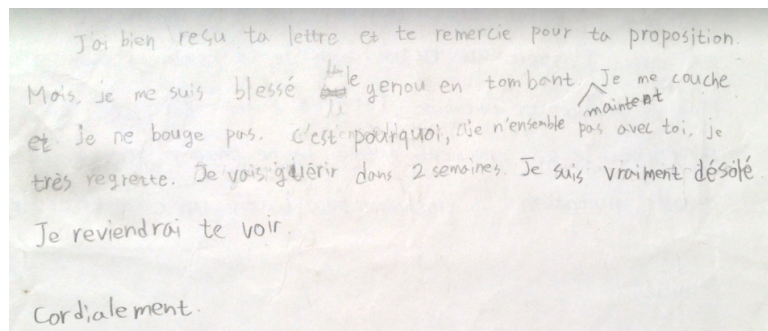
대한 학습을 마친다. 본 고의 연구목적이 오류 수정에 대한 분석이 아니기 때문에 이에 대한 것은 다음 기회로 미루기로 한다.

후반기에는 담화 수준의 쓰기능력을 기르기 위해 2014년도에는 쓰기 학습을 위한 전문교재를 중심으로 7가지 주제를 선별하여 프랑스어 쓰기를 학습했다. 아래 예시들은 2014년 13주차에 작성된 〈초대에 응할 수 없는 답신〉을 주제로 프랑스어전공 2학년 L양(7유형)과 2학년 K군(9유형)이 쓴 글이다. 피드백의 과정을 짐작할 수 있다.

[예시 1] 프랑스어전공 2학년 L양(7유형)의 글



[예시 2] 프랑스어전공 2학년 K군(9유형)의 글



한편, 2015년도에는 프랑스 TV방송국 “TV5Monde”에서 송출해주는 교육 프로그램 중에서 <7Jours sur la planète>의 자료를 활용했다. “TV5Monde”는 우리나라의 “아리랑TV”와 비슷한 기능의 방송국으로서 웹사이트 (<http://www.tv5monde.com>)에서는 풍부한 프랑스어 교육자료들을 제공하고 있는데, 그 중에서도 <7Jours sur la planète>는 매주 혹은 격주로 2~3가지의 새로운 뉴스자료 동영상과 대본(Transcription)과 프랑스어자 격시험 DELF A2, B1, B2 취득에 도움이 되는 관련 활동지를 누구나 다 운받아 학습할 수 있도록 지원하고 있다.

학습자들은 먼저 동영상을 시청하고, 대본을 읽고 최종적으로 활동지를 채워가면서 프랑스어 쓰기를 연습했다. 뉴스동영상마다 활동지를 제공하고 있는데, 언제나 동영상과 관련된 쓰기 주제를 제시하면서 하나의 주제 하에 제법 긴 문장의 글짓기를 독려하고 있다.

아래 [예시 3, 4, 5]은 2015년 1학기 11주차 <주제: Choisissez un lieu ou un monument célèbre dans votre pays. Comparez-le à un équivalent dans un autre pays ou une autre ville (우리나라의 명소나 기념물을 1가지 선택하고, 그것을 다른 나라 혹은 다른 도시의 것과 비교해보기)>에 따라 학습자들이 작성한 글이다. 우연히 3명의 학습자가 파리의 센강(La Seine)과 서울의 한강(Le fleuve Han¹⁵)을 비교한 글을 썼는데, 아래 글들을 통해 학습자들의 개성과 프랑스어 쓰기 능력의 개인차를 엿볼 수 있다.

15) 프랑스어에서 강 이름은 -e로 끝나는 것은 대체로 여성, 그렇지 않은 것은 남성으로 취급되지만 예외가 많다(le Rhône, le Danube). 미술랭 가이드북 한국판에는 le fleuve Han 또는 Hangang으로 표기하고 있다.

[예시 3] 프랑스어전공 2학년 P양(7유형)의 글

Paris et Séoul, les deux capitales sont sans doute le cœur de son pays. Comme Paris est la plus célèbre ville de l'art du monde, Séoul est beaucoup différente. Il n'y a pas beaucoup de musées, ni l'intérêt à la mode. Quand même il y a une chose qui lie les deux villes différentes: la rivière. La Seine qui traverse tout entier de Paris se ressemble à la rivière Han. Les parisiens adorent cette belle coulante qui fait l'adorer facilement. Les séoulites aussi toujours cherchent un appartement où on voit la Han dans ses fenêtres. Ces deux rivières attirent aussi les voyageurs. Bien sûr, qui n'aime pas la rivière? Du vent doux et du soleil près d'elle. C'est un vrai paradis pour tout le monde. Les parisiens et les séoulites, ils ont de la chance.

[예시 4] 복수전공 K양(4유형)의 글

La Han en Corée ressemble à la Seine en France.
D'abord, Han rivière est à Séoul de la capitale coréenne.
La Seine est aussi à Paris de la capitale française.
Ils divisent la capitale en sud et nord.
Ils sont rôle important à la capitale.
La civilisation progressait autour de la ville.
Ils sont important à les résidents vivant dans la région.
La Cité est à la Seine.
Yoido est à Han rivière.
Ils font sens important à chaque nations.

[예시 5] 전공 2학년 C군(7유형)의 글

Paris a la Seine et, en Corée, il y a le Han.
Le Han est la plus grande rivière de notre pays.
Le Han est plus grand que la Seine.
Les Coréens vont souvent au Han pour se promener et boire de l'acool.
Les parisiens aussi, ils vont souvent à la Seine. Ils s'assoient côté à côté au bord de la Seine et ils mangent et boivent.
Je suis allé tous de ces deux lieux. Je préfère la Seine.
Parce que la Seine est très petit et il y a beaucoup du monde.
On peut se saluer et parler avec les personnes.
A la Seine, nous sommes tous amis.

[예시3]에서 P양은 67명의 학습자 중에 가장 우수한 학생답게 전체적으로 적절한 비유와 대조법을 살려 잘 읽히지도록 썼다. 그러나 [A] ressembler à [B] 구문과 여러 학습자들의 글에서도 오용되는 대명동사 se ressembler의 용법을 혼동하고 있고, 또 사역동사 구문에서는 문법적 실수(qui fait l'adorer facilement → qui la fait adorer facilement, (la=la capitale))가 있어서 고치도록 유도했다.

복수전공학습자 K양이 쓴 [예시4]는 다른 대부분의 학습자들의 글에서도 찾아볼 수 있는 동일한 어휘 표현의 반복 사용이 뚜렷하다. 그래서 이미 사용한 표현의 반복 사용은 가급적 피하고 다른 동의 표현을 검색하여 프랑스어 글쓰기를 조언했다. 아래 [예시4-1]은 학습자가 1차 피드백을 받은 후 다시 작성한 글이다.

[예시4-1] Le Han en Corée ressemble à la Seine en France. Le fleuve Han est à Séoul, capitale coréenne, la Seine est à Paris, capitale française. Ils divisent la ville en deux, le sud et le nord. Ils ont un rôle important dans son pays. La civilisation progressait autour de la ville. Ils sont importants pour les habitants vivants. L'île de la Cité et celle de Yoido se trouvent au centre du fleuve. Ces endroits jouent un rôle important dans son pays.

[예시5]는 남학생의 글답게 생동적이다. 그러나 [예시4]의 경우보다 반복 표현이 적고 대체로 무난한 글쓰기가 완성되었고, 부분적으로 다음과 같이 수정되었다.

- *Je suis allé tous de ces deux lieux.
→ J'y suis allé tous les deux.
- ?Je préfère la Seine parce que la Seine est très petit.
→ Je préfère la Seine au Han parce que celle-là est plus étroite que celui-ci.

오류 수정은 학습자가 일단 처음 글 쓰는 동안 교수자는 학습자에게 개별적으로 접근하여 넛지 개입을 하거나 피드백을 주면서 학습을 격려하고, 학습자가 첫 번째 글을 완성하면 몇 부분에 대해 학습자에게 수정을 요하는 부분을 표시해주거나 동사구조에 관한 정보 등을 알려주어서 스스로 수정할 시간을 준다. 두 번째로 완성된 글에 대해 교수자는 학습자의 의견을 존중하면서 그가 쓰고자 하는 내용의 글을 완성할 수 있도록 최종적으로 도움을 준다. 후반기 7주 동안 장문의 글쓰기 활동 중에 학습자 간 상호작용은 자칫 상대방에게 방해가 될 수 있기 때문에 활발히 이루어지지 않은 편이고, 교수자와 일대일 상호작용에 의한 피드백과 넛지가 개입되었다. 한줄 문장쓰기를 학습할 때와는 달리, 학습자들이 쓴 장문에 대한 공개적인 피드백이나 발표는 한국적 정서에 비추어 다소 꺼리는 분위기였기 때문에 진행하지 않았다.

3.4. 넛지 행위

본 연구의 주 목적은 학습자의 에니어유형과 강점, 약점 등을 분석하여 수업이 진행되는 동안 교수자가 학습자에게 의도적으로 은밀하게 넛지 행위를 가하여 그 효과를 검증하는 것이다. 본래 넛지(Nudge)란 경제 정책이나 행정을 효과적으로 수행하기 위해 기발한 아이디어를 내어 일반대중을 은근히 유도하는 정책에서 비롯된 용어로서, 어떤 정책이나 전략을 수행함에 있어서 강제적으로 시행하는 방식에 비해 이해관계자의 반발이 적을 뿐 아니라 비교적 적은 비용으로 정책목표를 달성할 수 있게 해준다. 유명한 넛지 사례로는 스웨덴 스톡홀름의 ‘피아노계단’이 있다. 혼잡한 에스컬레이터 대신 “계단을 이용해주세요” 라는 말보다 계단을 피아노건반 모양으로 바꾸어 행인의 발길을 유인한 데 성공한 것이다. 본 연구는 이러한 넛지 개념을 외국어 학습에도 처음 시도된 것으로서 국내 연구에서는 선행 연구를 전혀 찾아볼 수 없다. 언어학습에 적용한 선행연구는 미국 뉴저지주 W. Paterson College의 영어교수 R.J.Kloss(1994)의

연구와 영국 에딘버그 대학교(Edinburgh University) 응용언어연구소 교수 T.Lynch(1997)의 연구 등이 있다. Kloss 교수는 넛지를 학습에 적용하여 학습실패에 대한 두려움을 최소화했을 때 학습자들은 가장 능동적이며 학습의 효율성을 극대화할 수 있다고 강조했으며, T.Lynch(1997)¹⁶⁾는 교수 개입에 있어서 학습자의 개별 특성에 따른 넛지의 중요성을 강조하고 있다. 교수자의 넛지 행위는 얼핏 아무 것도 아닌 것처럼 무심하게 보일 수 있으나, 본래 대단히 치밀하게 계산된 교수자의 개입 행위로서, 슬쩍 찌르는 듯한 부드러운 개입으로 학습자의 행동과 학습에 대한 열의를 유도하는 것이다.

본 수업 중에 학습자들에게 개인적으로 개입된 넛지의 종류와 방법은 다음과 같이 언어적(Verbal) 넛지와 비언어적(Non-verbal) 넛지로 구분해 볼 수 있다.

첫째, 언어적 넛지 행위 : 학습내용과 직접 관련성이 없는 사항에 대해 넛지 행위를 가함으로써 학습의욕을 북돋우는 효과가 있다.

- 학습자의 글씨체를 칭찬하기
- 글 내용을 또렷하게 잘 읽는 것을 칭찬하기
- 음성이 또렷하면 목소리의 아름다움을 칭찬하기.
- 학습자의 장점을 환기시켜주기, ex. 다른 학습자를 잘 도와주는 태도 칭찬하기.
- 학습자의 이름과 연상되는 프랑스식 이름을 소재로 이야기나누기.
- 아래와 같이 프랑스어 원어로 학습자와 대화하기.

Vous avez une belle écriture! (글씨체가 참 예쁘네요)

Vous lisez très bien! (잘 읽네요)

Vous avez une belle voix. (목소리가 좋네요)

Vous avez un diamant dans le gosier. (보석 같은 목소리네요)

Vous êtes très gentil(le)! C'est gentil! (친절하시네요)

16) Lynch, T., <Nudge, nudge: teacher interventions in task-based learner talk>, *ELT Journal*, vol. 51(4), 1997, pp. 317.

Racontez-moi ce que vous avez écrit! (쓴 것을 내게 말해보세요)

Décrivez-le un peu plus ! (조금 더 써보세요)

Choisissez entre plusieurs expressions celle que vous savez déjà.

(여러 표현 중에서 이미 알고 있는 것을 선택해보세요)

Faites votre mieux! (열심히 해주세요)

경험상, 위와 같이 교수자가 학습자에게 프랑스어 원어로 넛지를 가하는 것은 실제로 프랑스어로 대화할 기회를 자주 갖지 못하는 학습자들로 하여금 프랑스어 학습에 더욱 열의를 갖게 하는 매력이 있다. 언어적 넛지 행위에서 유의할 점은 학습자의 장점을 지나치게 과장하거나 다른 학습자에게 불쾌한 심리를 일으키지 않도록 해야 한다.

둘째, 비언어적 넛지 행위 : 끄떡임, 눈 맞추기, 긍정의 미소, 손짓(OK 표시), 몸짓 등을 말한다. 비언어적 넛지 행위는 학습자가 공개적으로 발표를 마친 직후 사용하면 유용하다.

본 연구에서는 2014년도와 2015년도에 각기 다른 방식의 넛지 개입을 설계했다. 2014년도에는 학습자의 사전 설문 조사에 따라 학습자 자신이 판단컨대 프랑스어 “쓰기”가 듣기, 읽기, 말하기보다 쉽다고 응답한 학습자에게는 총 3회의 넛지 행위를 가했고, 반대로 “쓰기”가 가장 어렵다고 응답한 학습자에게는 총 6~7회의 넛지를 개입했으며, 나머지 학습자들에게는 총 4~5회의 넛지가 균등하게 주어졌다. 즉, 학습자의 에니어유형은 염두에 두지 않고, 학습자의 설문 결과에 따라 강점과 약점을 단 하나의 변인으로 삼고 넛지 횟수를 조절하였다. 이와 같은 기준을 적용하여 격주로 1회 꼴로 16주 동안 총6~7번의 넛지를 받은 학습자 3명, 3주에 1회 꼴로 총4~5번의 넛지를 받은 학습자 22명, 4주에 1회 꼴로 총3번의 넛지를 받은 5명의 학습자가 있다.

반면, 2015년도에는 학습자의 에니어유형을 주요 변인으로 삼고, 학습자의 강점과 약점을 보조 변인으로 추가하여 넛지 횟수를 조절하였다. 즉, 에니어유형 4,5,9유형이면서 동시에 “쓰기”가 취약하다고 응답한 학

습자에게 5~7회의 넋지가 주어졌고, 또한 비록 “쓰기”가 강하다고 응답했지만 학습자의 에니어유형이 4,5,9유형에 해당된다면 역시 5~7회의 비교적 높은 빈도의 넋지 개입을 적용하였다. 에니어유형 4,5,9유형에 대해 각별히 신경을 쓰는 이유는 이 유형들은 9가지 에니어유형 중에서 가장 내향적인¹⁷⁾ 성격을 갖고 있기 때문에 능동성을 요하는 외국어 학습을 방치할 경우 학습을 포기할 확률이 높기 때문이다. 이 유형들은 대체로 외국어 학습을 두려워하고 소극적(cf.[표1])이며 질문하고 싶은 마음이 들어도 선뜻 다른 학습자 앞에서 공개적으로 질문하거나 나서기를 꺼리는 편이다. 그래서 교수자의 관심이 사전에 필요한 경우가 많다.

한편 수강생 중 가장 높은 분포를 보이는 7유형의 경우는 유희적인 성격(cf.[표1])으로 인하여 대체로 학습시간과 노력을 요하는 외국어 학습을 지속하기 어려운 경향이 있기 때문에 꾸준히 프랑스어 학습에 전념할 수 있도록 일정한 간격으로 교수자의 넋지 개입이 필요한 경우이다. 그래서 “쓰기”가 취약하다고 응답한 7유형도 5~7회의 넋지 행위가 개입되었다.

이와 같은 기준을 두고 2015년도에는 학습자에 따라 격주로 1회 꼴로 한 학기 수업 동안에 총7번의 넋지를 받은 학습자 11명, 3주에 1회 꼴로 총5번의 넋지를 받은 학습자 18명, 4주에 1회 꼴로 총3번의 넋지를 받은 7명의 학습자, 그리고 총4번의 넋지를 받은 1명의 학습자가 있다. 후자는 전공 2학년 Y군(7유형)의 경우로서 프랑스어 쓰기 학습이 대단히 저조하여 학습을 독려하기 위해 원래 계획에 없던 넋지가 한 번 더 개입되어 총4회가 된 것이다. 다음 장에서 이러한 넋지 개입의 누적 횟수와 학습자의 쓰기 학습 성과 간의 상관성에 대해 통계수치로써 그 결과를 확인할 것이다.

17) Rhodes, 『긍정 에니어그램』, 진철수 외 역, 마을살림, 2012, p.135.

4. 연구결과

4.1. 연구대상집단의 에니어유형 분포

전체 수강생 67명의 에니어유형 성격유형검사 결과로 얻은 에니어유형의 분포는 아래 [표 3]과 같다.

[표 3] 에니어유형의 분포

에니어유형	1	2	3	4	5	6	7	8	9	전체(명)
남자	1	1	1	2	5	0	4	2	4	20
여자	2	9	1	7	3	3	11	5	6	47
전체(명)	3	10	2	9	8	3	15	7	10	67
비율(%)	4.5	14.9	3.0	13.4	11.9	4.5	22.4	10.4	14.9	100

상기 표를 보면 연구대상 67명 중 최대 다수 유형은 7유형(15명, 22.4%)이다. 2유형과 9유형은 동일하고(10명, 14.9%), 그 뒤로 4유형(9명, 13.4%), 5유형(8명, 11.9%), 8유형(7명, 10.4%)이 뒤따르며, 1유형, 3유형, 6유형의 분포는 아주 낮은 편이다. 이것은 윤운성(2005)¹⁸⁾에 의해 제공된 한국형 에니어유형의 분포와 비교할 때 다소간 차이는 있지만, 3유형이 최하위 빈도로 집계된 점은 동일하다.

한편, 에니어그램 성격이론에서 에너지 3원 그룹 외에도 에니어유형들은 서로 잘 어울리는 혹은 동질적 성향을 지닌 유형들로 달리 묶어볼 수 있는데, 본 연구대상집단의 에니어유형의 분포를 보면 2와 7과 9유형이 다수를 차지하고 있는데, 특이하게도 2,7,9유형은 긍정적 성격이 두드러지는 경향을 가진 긍정형(Positive Outlook)(cf.[표 1] 하모닉그룹)이라는

18) 윤운성, 『한국형 에니어그램 성격유형 현황 분석』, 『에니어그램 연구』, 2권(2), 2005, p.22: 윤운성에 의하면 한국인 2,074명(남성 650명 31.3%, 여성 1424명 68.7%)의 설문 결과 몸통형(65.5%)이 수위를 차지하였으며, 3유형이 가장 적다.

공통점이 있다. 이 그룹(2,7,9유형)은 비교적 타인의 의견을 잘 따르며 협조적인 경향이 높다. 실제로 이들 유형의 협조 덕분에 수업 현장의 분위기가 대체로 밝게 유지된 편이고, 교수자의 입장에서 수업 진행도 수월했던 측면이 있었다.

여기서 〈가설1〉 (프랑스어 쓰기 교과목을 수강신청한 프랑스어 전공생들의 에니어유형 중에 다수 분포를 차지하는 특정한 유형이 존재한다)에 대한 결론을 내리자면, 비록 연구대상 인원이 소수이긴 하지만 그 중에서도 2,7,9유형의 분포를 합치면 절반(52.2%)을 초과하는 점을 볼 때 다수를 차지하는 유형이 존재한다고 말할 수 있겠다. 따라서 〈가설1〉은 유의미하다.

4.2. 강점과 약점의 분포 및 활용

연구대상집단 67명에 대해 듣기, 읽기, 쓰기, 말하기의 4가지 언어영역에 대해 학습자 자신이 가장 잘한다고 생각되는 영역(강점)과 가장 잘하지 못하거나 어렵게 생각되는 영역(약점)을 설문한 결과는 아래 [표 4], [표 5]와 같다.

[표 4] 에니어유형에 따른 학습자의 강점 분포

에니어유형	듣기	읽기	쓰기	말하기	전체(명)
1	0	3	0	0	3
2	0	8	1	1	10
3	0	2	0	0	2
4	1	6	2	0	9
5	2	5	1	0	8
6	0	3	0	0	3
7	3	10	1	1	15
8	1	6	0	0	7
9	1	8	1	0	10
전체(명)	8	51	6	2	67
비율(%)	11.9	76.1	9.0	3.0	100.0

상기 표를 보면, 67명의 학습자 중에서 무려 51명(76.1%)의 압도적인 인원이 “읽기” 영역에 대해 강점을 가진다고 응답했으며, 선택한 학습자의 에니어유형도 골고루 분포되어 있다. 비록 연구대상집단이 소수이긴 하지만, 특정한 에니어유형에 편중되지 않았기 때문에 <가설2>(프랑스어 쓰기 학습에 강점을 지닌 특정한 에니어유형이 존재한다)는 기각한다.

그러나 오히려 언어의 4대 영역 중에서 본 연구대상집단이 선호하는 강점 영역은 분명히 존재한다는 것을 알 수 있다. 이러한 점을 이용하여 수업 현장에서도 학습자들이 선호하는 읽기 자료를 매개로 하는 쓰기 학습 전략이 유효할 것이라고 착안하여, 본 수업 현장에서도 쓰기 학습을 위해 다양한 읽기 자료를 활용하여 쓰기에 대한 접근성을 높이하고자 했다.

한편, 듣기 또는 쓰기가 강하다고 답한 학습자는 각각 3명, 말하기가 강하다고 답한 학습자는 단 1명이었다.

특히 쓰기 영역에 강점을 지닌다고 답한 학습자는 2014년도에는 4유형과 5유형의 여학생 각 1명(2학년)과 9유형의 남학생 1명(3학년)이 있고, 2015년도에는 2유형, 4유형, 7유형의 여학생 각 1명씩으로 집계되었다. 6명의 쓰기 학습 과정을 예의 주시한 결과, 이들 중 2014년도의 2학년 M양(5유형)과 2015년도의 3학년의 L양(2유형)과 3학년 Y양(7유형)은 그들의 응답대로 시종일관 무난하게 “쓰기”에 두각을 드러낸 반면, 2014년도 2학년 C양(4유형)과 3학년 K군(9유형), 그리고 2015년도 2학년 L양(4유형)은 “쓰기” 영역뿐만 아니라 프랑스어 활용능력 전반에 걸쳐서 대체로 부진한 편에 속해 있었다.

그럼에도 불구하고 후자들이 자신의 강점이 “쓰기”라고 설문에 답한 까닭은 추측컨대 에니어유형 중에서 4유형과 9유형은 “소극형”(cf. [표 1])에 속하며, 특히 4유형은 “개별성”(cf. [표 1])이 그것의 고유한 특성이기 때문에 4가지 언어 영역 중에서 상대적으로 가장 독자적인 성격이 짙은 “쓰기” 영역을 지목했을 것이라고 본다. 역시 예상대로, K군(9유형)과 L양(4유형)은 능동성과 상호작용성을 가장 많이 요구한다고 볼 수 있는 “말하기” 영역을 가장 난해하다고 꼽았다. 수동성이 강한 4유형에게 말하

기 영역이 벽차게 생각된 것은 어찌면 당연한 선택이었을 것이다. 2015년 한 학기동안 L양(4유형)을 주시하면서 다른 학습자와 비교해 볼 때 평균정도의 횟수로 총5회의 넋지와 쓰기 결과물에 대해 매번 피드백을 주었으나 2번의 평가에서 모두 노력한 만큼의 만족스런 성과는 거두지 못하고 3등급에 그쳤다. 그러나 비슷한 조건의 K군(9유형)에게는 총3회의 넋지와 피드백이 주어졌었는데, 2014년도에는 “쓰기”가 강점이라고 응답한 학습자에게는 에니어유형은 무시하고 일괄적으로 총3회의 넋지만 적용되었는데, 그는 결국 쓰기 학습을 포기했다.

이어서, 학습자의 약점 분포도는 다음 [표 5]와 같다.

[표 5] 에니어유형에 따른 학습자의 약점 분포

에니어유형	듣기	읽기	쓰기	말하기	전체(명)
1	2	0	0	1	3
2	4	1	1	4	10
3	0	0	1	1	2
4	2	0	3	4	9
5	2	0	3	3	8
6	1	0	0	2	3
7	3	0	5	7	15
8	1	1	3	2	7
9	3	0	3	4	10
전체(명)	18	2	19	28	67
비율(%)	26.8	3.0	28.4	41.8	100.0

상기 [표 5]를 보면, 67명의 학습자 중에서 “읽기”를 어렵다고 답한 학습자는 2014년도 학습자 중에서 2명이 존재하고, 2015년에는 한명도 답하지 않았다. 반면, “말하기” 28명, “쓰기” 19명, “듣기” 18명의 순서로 약점 영역을 선택했다. 취약점에 대해서는 읽기 여역을 제외한 나머지 영역에서 전체적으로 분포가 골고루 편재된 점을 볼 때 <가설3>(프랑스어 쓰기 학습에 약점을 지닌 특정한 에니어유형이 존재한다)은 기각한다.

여기서 우리는 “쓰기” 영역이 약점이라고 응답한 학습자 19명(28.4%)

의 학습 추이를 중간 성적과 기말 성적을 대조하면서 좀 더 자세히 살펴 보기 위해 아래 [표 6]을 정리하였다.

[표 6] 19명의 쓰기 학습 결과

에니어유형	인원수	중간성적등급					기말성적등급				
		1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
1	0										
2	1		1					1			
3	1				1					1	
4	3			1	2				2		1
5	3	1		1	1		1		1	1	
6	0										
7	5	2		1	2		2		1	2	
8	3		1		2			1	1	1	
9	3			1	2			1	1		1
전체(명)	19×2회	3	2	4	10	0	3	3	6	5	2

N.B. 1등급(95점 이상), 2등급(94~85점), 3등급(84~75점), 4등급(74~60점), 5등급(학습 실패)

[표 6]을 통해 학습자의 면면을 살펴볼 때, 쓰기 영역이 취약하다고 판단한 학습자는 평가에서 대체로 그들의 판단대로 학습 결과가 저조한 편에 속해 있었다. 즉, 19명 중 13명의 학습자가 3등급 이하의 기말 성적을 얻은 학습자들이다. 또한 대부분의 학습자는 중간과 기말의 성적 등급에 별로 큰 차이가 생기지 않았으며, 중간평가에서 저조한 등급을 받은 학습자가 기말평가에서 단박에 상위 등급으로 이동한 경우도 없었다. 다만, 성적 등급이 한 단계 호전된 경우가 2014년도에는 4유형의 S양(4→3등급), 2015년도에는 8유형의 K양(4→3등급), 9유형의 H양(3→2등급)과 N양(4→3등급)이 전부이다. 반대로, 성적이 더 저하된 경우도 발생했는데, 2014년도의 4유형의 C양(2→3등급)과 9유형의 K군(4→5등급), 2015년도의 4유형의 K군(4→5등급)이 그러하다. 위에서도 언급한 바 있지만, 에니어유형 중 수동적이고 내향형 4,5,9유형의 경우, 외국어 학습에 있어서 다른 유형들에 비해 대체로 학습 효과가 늦게 나타나는 경향이 있기 때문에 타 유형보다 집중적이고 꾸준한 학습이 요구된다.

한편 특이한 것은 쓰기가 가장 어렵다고 꼽은 학습자 중에는 오히려 프랑스어 쓰기 수업에서 다른 학습자에 비해 쓰기 학습에 대단히 집중력을 보이며 꾸준히 우수한 학업 성과를 거둔 이가 포함되어 있다. 7유형의 2학년 P양(1→1등급)과 3학년의 C양(1→1등급)이 이에 해당한다. 그럼에도 불구하고 프랑스어 쓰기가 취약하다고 스스로 판단한 저변에는 평소 프랑스어 쓰기에 관심을 갖고 일상생활에서든 수업에서든 프랑스어로 글쓰기를 여러 번 시도했을 때 프랑스어 쓰기에 대한 열정만큼이나 동시에 어려움에 많이 직면했을 것이기 때문으로 보인다. 실제로 이 두 여학생의 글 쓰는 태도에 대한 설문 결과, 한국어로든 프랑스어로든 평소 글쓰기(메모) 습관이 높은 것으로 나타났다.

4.3. 넋지 효과 검증

본 연구대상집단이 한 학기동안 수업이 진행되는 동안 교수자는 학습자의 에니어유형과 강점, 약점 등을 분석하여 일련의 학습자들에게 의도적으로 은밀하게 넋지를 실시했으며, 앞서 언급한 기준에 따라 교수자는 넋지 개입 횟수에 차이를 두었다.

서론에서 〈가설4〉(프랑스어 쓰기 학습에서 교수자의 넋지 개입이 누적될수록 학습자의 쓰기 능력 향상에 유의미한 영향을 준다)을 내세웠는데, 한 학기 동안의 넋지 개입 횟수의 차이가 학습자의 쓰기 능력 향상에 결과적으로 어떤 영향을 끼치게 되었는지 객관적으로 확인하기 위해 SPSS (version22.0) 통계프로그램을 이용하였다. 즉, 학기 초에 미리 교수자에 의해 설계된 넋지 행위가 모두 마감된 후, 학기말에 이루어지는 기말성적과 넋지 개입의 빈도수를 연계하여 SPSS로 분산분석(ANOVA)을 실시, 아래와 같이 2014년도와 2015년도의 넋지 개입의 빈도와 중간성적과 기말성적에 대해 제각각 기술통계값(기말성적등급의 평균, 표준편차, 표준오차, 신뢰도)과 P값(유의확률)을 각각 도출하였다.

[표 7, 8, 9, 10]은 2014년도 학습자들의 넋지 개입 빈도와 성적 간의

상관관계를 분석한 것이며, [표 11, 12, 13, 14]는 2015년도 학습자들의 것이다.

[표 7] 2014년도 중간성적의 기술통계

넛지 빈도	학습자 (명)	중간성적등급		평균	표준 편차	표준 오차	평균에 대한 95%신뢰구간	
		상위	하위				상위값	하위값
3회	5	1	4	2.60	1.140	.510	1.18	4.02
4회	6	2	4	3.00	.894	.365	2.06	3.94
5회	16	1	4	2.75	1.000	.250	2.22	3.28
6회	1	2	2	2.00	.	.	.	.
7회	2	1	4	2.50	2.121	1.500	-16.56	21.56
전체	30	1	4	2.73	1.015	.185	2.35	3.11

[표 8] 2014년도 넛지와 중간성적 간의 유의확률 분산분석 결과표

	제곱합	자유도(df)	평균제곱	F값	P값(유의확률)
집단 간	1.167	4	.292	1.908	.904*
집단 내	28.700	25	1.148		
합계	29.867	29			

cf. 도출된 P값이 (p(0.05)에 부합하지 않음

[표 9] 2014년도 기말성적의 기술통계

넛지 빈도	학습자 (명)	기말성적등급		평균	표준 편차	표준 오차	평균에 대한 95%신뢰구간	
		상위	하위				상위값	하위값
3회	5	1	5	3.00	1.414	.632	1.24	4.76
4회	6	2	5	3.50	1.225	.500	2.21	4.79
5회	16	1	4	2.25	.856	.214	1.79	2.71
6회	1	2	2	2.00	.	.	.	.
7회	2	1	5	2.00	1.414	1.000	-10.71	14.71
전체	30	1	5	2.60	1.133	.207	2.18	3.02

[표 10] 2014년도 넋지와 기말성적 간의 유의확률 분산분석 결과표

	제곱합	자유도(df)	평균제곱	F값	P값(유의확률)
집단 간	8.700	4	2.175	1.908	.140*
집단 내	28.500	25	1.140		
합계	37.200	29			

cf. 도출된 P값이 (p(0.05)에 부합하지 않음

[표 11] 2015년도 중간성적의 기술통계

넋지 개입	학습자 (명)	중간성적등급		평균	표준 편차	표준 오차	평균에 대한 95%신뢰구간	
		상위	하위				상위값	하위값
3회	7	1	4	3.00	1.155	.436	1.93	4.07
4회	1	4	4	4.00	—	—	—	—
5회	18	1	4	2.61	1.092	.257	2.07	3.15
7회	11	1	4	2.27	1.191	.357	1.47	3.07
전체	37	1	4	2.62	1.139	.187	2.24	3.00

[표 12] 2015년도 넋지와 중간성적 간의 유의확률 분산분석 결과표

	제곱합	자유도(df)	평균제곱	F값	P값(유의확률)
집단 간	4.243	3	1.414	1.099	.363*
집단 내	42.460	33	1.287		
합계	46.703	36			

cf. 도출된 P값이 (p(0.05)에 부합하지 않음

[표 13] 2015년도 기말성적의 기술통계

넋지 빈도	학습자 (명)	기말성적등급		평균	표준 편차	표준 오차	평균에 대한 95%신뢰구간	
		상위	하위				상위값	하위값
3회	7	2	5	3.37	1.134	.429	2.52	4.62
4회	1	4	4	4.00	—	—	—	—
5회	18	1	4	2.56	.922	.217	2.10	3.01
7회	11	1	3	2.00	.894	.270	1.40	2.60
전체	37	1	5	2.62	1.089	.179	2.26	2.98

[표 14] 2015년도 넛지와 성적 간의 유의확률 분산분석 결과표

	제곱합	자유도(df)	평균제곱	F값	P값(유의확률)
집단 간	12,544	3	4,181	4.575	.009*
집단 내	30,159	33	.914		
합계	42,703	36			

cf. 도출된 P값이 (p(0.05)에 부합하지 않음

앞서 언급했듯이 2014년도 학습자들에게는 그들의 설문 응답에 의거하여 강점과 약점이라는 단일 변인만을 기준으로 삼고 교수자가 넛지 개입의 빈도를 학습자들에게 일괄 적용했으며, 2015년도에는 학습자들의 에니어유형을 주 변인으로 삼고, 여기에 학습자의 강점과 약점을 참조하여 그 특성에 맞게 넛지 빈도가 적절히 조정하여 적용했다. 이와 같이 2014년도와 2015년도를 다른 2가지 기준으로 넛지 빈도를 조율하였는데, 이것이 학습자의 프랑스어 쓰기 향상에 어느 정도로 영향력을 가지며, 학습자의 쓰기 능력 향상으로 이어졌는지 살펴보기 위해 넛지 빈도 횟수와 학습자들의 평가 점수를 비교하여 통계치를 구했다.

분산분석 결과표인 [표 8]과 [표 10], 그리고 [표 12]와 [표 14]를 보면서 결론부터 말하자면, [표 14]에서 볼 수 있듯이 2015년도 학습자의 프랑스어 쓰기 능력은 교수자의 넛지 개입의 빈도가 높은 학습자는 쓰기 실력이 향상되어 기말평가에서는 높은 점수를 받은 것으로 판단할 수 있는 유의확률값이 도출되었다. 즉, 2015년도에는 “유의확률값” P값이 0.009가 도출됨으로써 기준치 0.05를 훨씬 하회하는 통계치가 얻어진 것이다. 이로써 에니어유형에 따른 차별적 넛지 개입 횟수가 누적될수록 학습자의 쓰기 능력 향상에 유의미한 영향력을 끼친다는 결론을 내릴 수 있다.

반면에 [표 12]를 보면 2015년도 중간평가에서는 교수자가 개입한 넛지의 빈도가 충분하지 않았던 탓에 넛지 개입과 학습자의 쓰기능력 간에 상관관계가 거의 없는 것으로 유의확률값이 도출되었다. 즉, 유의확률값 P값이 기준치 0.05를 훨씬 상회하는 0.363이 도출되었다.

한편, 2014년도의 경우는 학습자의 강점과 약점에 따른 차별적 넋지 개입의 빈도와 학습자의 프랑스어 쓰기 능력 향상 간의 상관관계를 질문한 것인데, 기말평가에서는 P값(유의확률값)이 기준치 0.05를 약간 상회한 0.14가 도출되었지만, 통계기준치(0.05)를 초과했기 때문에 유의미하다고 볼 수 없다. 중간평가에서는 2015년도와 마찬가지로 기준치 0.05를 아주 훨씬 상회하는 0.904가 도출되었기 때문에 거론할 의미가 없다.

결론적으로, 2015년도에 설계된 바와 같이 학습자의 에니어유형을 기준으로 삼고, 동시에 학습자의 강점과 약점을 참조하여 교수자의 넋지 개입의 빈도를 조정하는 전략을 수립한다면 학습자의 프랑스어 쓰기 능력 향상에 있어서 넋지 효과를 얻을 수 있다고 말할 수 있다. 그러므로 <가설4>(프랑스어 쓰기 학습에서 교수자의 넋지 개입이 누적될수록 학습자의 쓰기 능력 향상에 유의미한 영향을 준다)는 조건적으로 유효하다고 결론내릴 수 있다.

5. 결론

본 연구는 2014년 1학과와 2015년 1학과에 개설된 <프랑스어작문> 교과목을 수강한 경기대학교 프랑스어 전공학생 총 67명을 대상으로 하여, 이들의 프랑스어 쓰기 학습 과정 중에 의도적으로 은밀하게 개입된 교수자의 넋지 행위가 학습자의 쓰기 능력 향상에 유의미한 영향력을 가지는지 측정해보는 것을 주 목적으로 한 것이다. 즉, 교수자에 의한 넋지 행위의 효과를 과학적으로 확인하기 위하여 다음과 같은 절차를 밟아 데이터를 수집하였으며, 가설들을 검증하였다.

첫째, 학습자를 향한 교수자의 넋지 행위의 빈도와 형태를 결정하기 위해 먼저 학습자의 성격적 특성과 외국어 학습 영역에 대한 강점과 취약점을 설문조사했다. 여러 가지 성격유형검사 중에서 특히 에니어그램

성격유형론을 선택하여 학습자들의 에니어유형 값을 구했다. 조사결과, <가설1>(프랑스어 쓰기 교과목을 수강신청한 프랑스어 전공생들의 에니어유형 중에 다수 분포를 차지하는 유형이 존재한다)은 유효한 것으로 나타났으나, <가설2>(프랑스어 쓰기 학습에 강점을 지닌 특정한 에니어유형이 존재한다)와 <가설3>(프랑스어 쓰기 학습에 약점을 지닌 특정한 에니어유형이 존재한다)은 기각되었다.

둘째, 30명의 2014년도 학습자들에 대해서는 오직 그들이 응답한 강점과 약점만을 기준으로 하여 학습자의 쓰기 학습 과정 중에 3회~7회의 교수자의 넛지가 학습자에 따라 차등적으로 개입되었다.

셋째, 37명의 2015년도 학습자들에 대해서 교수자는 학습자의 에니어유형을 먼저 주요 변인으로 삼고, 필요시 학습자의 강점과 약점을 보조 변인으로 추가하여 학습자에 따라 3~7회의 넛지가 차등적으로 개입되었다.

넷째, 학습자들이 쓰기 능력 수준의 추이를 살펴보기 위해 중간평가와 기말평가를 실시했다. 물론 교수자의 넛지 행위가 학기 초에 설계한 대로 학습자에 따라 넛지 빈도를 달리 하면서 전(全) 학습기간에 걸쳐 진행되었다.

다섯째, 학습자들이 획득한 쓰기 평가 점수와 차등적으로 개입된 교수자의 넛지 개입 빈도 사이의 상관관계가 유의미한지 알아보기 위하여 SPSS(v.22.0) 통계프로그램으로 분산분석(ANOVA)을 한 결과, 2015년도 37명의 학습자 중에서 교수자의 넛지 빈도가 높은 학습자는 쓰기 실력이 넛지 빈도가 낮았던 학습자에 비해 더욱 향상되어 기말평가에서는 더 좋은 점수를 받은 것으로 판단할 수 있는 유의확률값($p=0.009(0.05)$)이 도출되었다. 따라서 <가설4>(프랑스어 쓰기 학습에서 교수자의 넛지 개입이 누적될수록 학습자의 쓰기 능력 향상에 유의미한 영향을 준다)는 조건적으로 유효했다.

결론적으로, 프랑스어 전공생들의 프랑스어 쓰기 학습과정 중에 학습자의 에니어그램 성격유형의 특성에 맞춘 교수자의 넛지 개입은 학습자의 학습 열의를 고취시키고 중국에는 보다 나은 실력을 갖추도록 하는데 적잖이 기여했다고 볼 수 있다.

[부록1] 에니어유형 검사지 : ‘리소-허드슨 검사’

이름_____ (남 / 녀) 전공_____ 학년_____ (생년_____)

※ 아래 그룹I과 그룹II의 글을 읽고, 자신의 성격과 80~90%정도 일치하는 번호를 □안에 기입하시오.

그룹 I
A 나는 독립적인 편이고 자기 주장을 잘 한다. 나는 상황에 정면으로 맞설 때 삶이 잘 풀린다고 느낀다. 나는 목표를 설정하고 그 일을 추진해 나간다. 그리고 그것이 성취되기를 원한다. 나는 가만히 앉아 있는 것을 좋아하지 않는다. 나는 큰 일을 성취하고 영향력을 행사하기를 원한다. 나는 정면 대결을 원하지는 않지만 사람들이 나를 통제하는 것도 좋아하지 않는다. 대개의 경우 나는 내가 원하는 것을 잘 알고 있다. 나는 일도 노는 것도 열심히 한다. B 나는 조용하게 혼자 있는 것을 좋아한다. 나는 사회적인 활동에 주의를 쏟지 않으며 대체로 내 의견을 강하게 주장하지 않는다. 나는 앞에 나서거나 다른 사람과 경쟁하는 것을 그리 좋아하지 않는다. 사람들은 나를 몽상가라고 말한다. 내 상상의 세계 안에서는 많은 흥미로운 일들이 벌어진다. 나는 적극적이고 활동적이라기보다는 조용한 성격이다. C 나는 아주 책임감이 강하고 헌신적이다. 나는 내 의무를 다하지 못할 때 아주 기분이 나쁘다. 나는 사람들이 필요할 때 그들을 위해 내가 그 자리에 있다는 것을 알아 주었으면 좋겠다. 나는 그들을 위해 최선을 다할 것이다. 이따금씩 나는 사람들이 나를 알아 주든 알아 주지 않든 그들을 위해 큰 희생을 한다. 나는 내 자신을 제대로 돌보지 않는다. 나는 해야 할 일을 한 다음에 시간이 나면 휴식을 취하거나 내가 원하는 일을 한다.

그룹 I의 선택

그룹 II
X 나는 대개 긍정적인 자세로 생활하며, 모든 일이 나에게 유리한 쪽으로 풀린다고 느낀다. 나는 나의 열정을 쏟을 수 있는 여러 가지 방법들을 찾는다. 나는 사람들과 함께 하고 사람들이 행복해지도록 돕는 것을 좋아한다. 나는 나와 마찬가지로 다른 사람들도 잘 지내기를 바란다(항상 기분이 좋은 것은 아니다. 그러나 나는 다른 사람에게 그렇게 보이기를 원한다). 나는 다른 사람들에게 항상 긍정적으로 보이고자 노력하기 때문에 때로는 내 자신의 문제를 다루는 것을 미루기도 한다. Y 나는 어떤 것에 대해 강한 감정을 갖는다. 대부분의 사람들은 내가 모든 것에 대해 불만을 갖고 있다고 생각한다. 나는 사람들 앞에서 내 감정을 억제하지만 남들이 생각하는 것보다 더 민감하다. 나는 사람들과 함께 있을 때 그들이 어떤 사람인지, 무엇을 기대할 수 있는지를 알고 원한다. 어떤 일에 내가 화가 났을 때 나는 사람들이 그것에 대해 반응하고 나만큼 그 일을 해결하려고 노력해 주기를 원한다. 나는 규칙을 알고 있다. 하지만 사람들이 내게 무엇을 하라고 지시하는 것을 좋아하지 않는다. 나는 내 스스로 결정하기를 원한다. Z 나는 스스로를 잘 통제하고 논리적이다. 나는 느낌을 다루는 것을 편안해하지 않는다. 나는 효율적이고 완벽하게 일을 처리하며 혼자 일하는 것을 좋아한다. 문제나 개인적인 갈등이 있을 때 나는 그 상황에 감정이 끼여들지 않도록 한다. 어떤 사람들은 내가 너무 차고 초연하다고 말하지만 나는 감정 때문에 중요한 일을 그르치고 싶지 않다. 나는 사람들이 나를 화나게 할 때 대부분의 경우 반응을 보이지 않는다.

그룹 II의 선택

[부록2]

★ 외국어를 학습할 때 아래 4가지 영역 가운데 본인이 가장 잘한다고 생각되는 영역에 ○표 1곳만 표시해 주시고, 또한 본인이 가장 잘못하거나 어렵게 생각되는 영역에 ×표 1곳만 표시해 주세요.

들 기		쓰 기 (작문)	
읽 기 (낭독)		말하기	

★ 본인이 즐거하는 혹은 했으면 하는 외국어(영어,...) 학습법이 있다면 무엇인지 자세히 적어주세요.

참고문헌

- 김선미, 「대학에서의 효과적인 프랑스어 쓰기지도 방안 모색」, 『인문학 연구』, 22권, 2012, pp. 127-164.
- 김선미 · 허진, 「대학 교양프랑스어 수강생들의 에니어그램 성격유형에 따른 프랑스어 학습형태와 학업성취도 고찰」, 『언어와 정보사회』, 15호, 2011, pp. 183-223.
- 김영운, 「에니어그램, 자아발견의 여로」, 『기독교사상』, 565호, 2006, pp. 272-278.
- 민찬규, 「영어교육과 쓰기교육」, 『영어교육』, 48권, 1994, pp. 171-187.
- 윤운성, 「한국형 에니어그램 성격유형 현황 분석」, 『에니어그램 연구』, 3권 2호, 2005, p.9-15.
- 윤태익, 『나답게 : 남과 다른 나를 찾는 자기 발견의 기술』, 서울, 더난출판, 2011.
- 최윤경, 「중국어 기초학습자의 학습전략과 중국어성취도의 관계」, 『중국 언어연구』 46권, 2013, pp. 305-328.
- Benson, M., Benson, E., & Ilson, R., *The BBI dictionary of English word combinations*, Amsterdam: John Benjamins, 1997.
- Bland, A. M., 〈The enneagram: A Review of the Empirical and Transformational Literature〉, *Journal of Humanistic Counselling: Education and Development*, vol. 49(1), 2010, pp. 16-31.
- Brown, H.D., 『외국어 학습 · 교수의 원리』, 이흥수 외 역, 제5판, 서울: 피어슨에듀케이션코리아, 2010.
- Carrell, P., 〈Metacognitive awareness and second language reading〉, *Modern Language Journal*, vol. 73, 1989, pp. 121-133.
- Chabreuil, F & Chabreuil, P., *L'ennéagramme dynamique de connaissance et d'évolution*, Paris, Institut français de l'Ennéagramme,

1993.

Chestnut, B., 〈Understanding the Development of Personality Type : Integrating Object Relations Theory and The Enneagram System〉, *The Enneagram Journal*, Summer, vol. 1(1), 2008, pp.22-51.

James, C., *Errors in language learning and use*, London: Longman, 1998.

Kloss, R.J., 〈A Nudge is Best: Helping Students through the Perry Scheme of Intellectual Development〉, *College Teaching*, vol. 42(4), 1994, pp. 151-158.

Lynch, T., 〈Nudge, nudge: teacher interventions in task-based learner talk〉, *ELT Journal*, vol. 51(4), 1997, pp. 317-325.

Nunan, D., *Language Teaching Methodology: A Textbook for Teachers*, Prentice Hall, 1991

O'Malley, J.M. & Chamot, A.U., *Learning Strategies in Second Language Acquisition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Oxford, R., *Language Learning Strategies: What Every Teacher Should Know*, Newbury House Publishers, 1990.

Paulston, C.B., 〈Teaching Writing in the TESOL Classroom ; Technique of Controlled composition〉, *TESOL Quarterly*, vol. 6(1), 1972, pp. 33-59.

Rhodes S., *The Positive Enneagram*, 2009, 『긍정 에니어그램』, 진칠수 et al. 역, 서울, 마을살림, 2012.

Riso, D.R. & Hudson, R., *The Personality Types*, Boston & New York: Houghton Mifflin, 1996.

_____, *The Wisdom of The Enneagram*, 1999, 『에니어그램의 지혜』, 주혜명 역, 서울, 한문화, 2009.

_____, *Understanding the Enneagram*, 2000, 『에니어그램의 이해』, 구태원 · 도홍찬 역, 서울, (주)드림넷미디어, 2010.

Rohr, R. & Ebert, A., *Das Enneagramm*, 1999, 『내 안에 접힌 날개』, 이화숙 역, 서울, 도서출판 바오로딸, 2006.

Sunstein C.S. & Thaler, R.H., 『넛지』, 안진환 역, 서울, (주)웅진씽크빅, 2009.

Sunstein C.S., 〈Nudges Do Not Undermine Human Agency〉, *Journal of Consumer Policy*, vol. 38, 2015, pp. 207-210.

Wagner, J. P. et al., 〈Reliability and validity study of a sufi personality typology: The Enneagram〉, *Journal of Clinical Psychology*, vol. 39(5), 1983, pp. 712-717.

〈Abstract〉

Nudge Effect of the French Writing Strategies based
on the Learners' Enneagram Personality Types

KIM Sun-Mi

This article describes teacher's intervention in order to improve the writing skills of FFL(French as a foreign language) university students who have chosen French as their major. The teaching technique, that is to say nudges, designed for a French writing course was based on the following data: (a) the learner's enneagram personality types; (b) a survey about 67 students on their learning styles of foreign language; (c) learners' two grades, i.e. a mid-term evaluation and a term-end evaluation. The collected data was analyzed using ANOVA of SPSS(version 22,0) to see the answer the four hypotheses: existence of a majority enneatype, existence of a enneatype having a advantage or a weaknesse of French writing, and existence of the correlation between teacher's frequency of nudge and students' grade. In conclusion, nudges of high frequency induced by the teacher's intervention encouraged learners to generate positive motivation for writing in French as a foreign language and to contribute improvement in their French writing skills.

주 제 어 : 외국어로서의 프랑스어 쓰기(FFL Writing), 넛지 효과(Nudge Effect), 에니어유형(Enneatypes), 학습자 중심 교육(Learner-Centered Education), 교수 개입(Professor's Intervention)

456 ■ 2016 프랑스문화예술연구 제55집

투 고 일 : 2015. 12. 25

심사완료일 : 2016. 1. 25

게재확정일 : 2016. 1. 28

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 봄호(제55집)

초 판 인 쇄 : 2016년 2월 25일

초 판 발 행 : 2016년 2월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL, (02) 812-3694(대) FAX, 812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품

