

프랑스문화예술연구

70 | 2019 겨울호



Etudes de la Culture Française et des Arts en France



ISSN 2671-4280

Online ISSN 2671-4280

프랑스문화예술연구

2019 겨울호(70집)



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

2019년 겨울호(제70집)

목 차

▣ 프랑스 문화·예술 ▣

서정아

브레송의 <호수의 랑슬로>에 나타난 지각의 미학 1

송진석

조르주 바타유와 악의 문제 - 유년의 주제를 중심으로 32

이선화

보마르셰의 <피가로 3부작>에 나타난 ‘돈’의 정치학 71

정상현

『세비야의 이발사 *Le Barbier de Séville*』

: 실재 Être와 외관 Paraître의 카니발적 역동성 110

진종화

상호텍스트성의 관점에서 본 파트릭 사무아조의

『크루소의 발자국』 149

▣ 프랑스 어학·교육학 ▣

김휘택

논증의 일반화와 텍스트 구성에서 논증의 역할 연구 187

박우성

프랑스어의 서법 체계와 관련된 메타언어 연구

- ‘불확실성’의 조건법과 접속법을 중심으로 220

Etudes de la Culture Française et des Arts en France

Vol. 70, 2019

Table des Matières

SEO Jung Ah

Le cinéma de la perception dans <Lancelot du lac> de Robert Bresson	1
--	---

SONG Jin-Seok

Georges Bataille et la question du Mal	32
--	----

LEE Sun Hwa

La Politique de l'argent dans «la Trilogie de Figaro» de Beaumarchais	71
--	----

Jeong SangHyun

La dynamique carnavalesque de l'être et du paraître dans <i>Le Barbier de Séville</i>	110
--	-----

Jin Jonghwa

<i>L'Empreinte à Crusoé</i> de Patrick Chamoiseau dans la perspective intertextuelle	122
---	-----

KIM Hui-Teak

Etude sur la généralisation de l'argumentation et le rôle de l'argumentation dans la composition textuelle	152
---	-----

PARK WOOSUNG

Approche métalinguistique du conditionnel et du subjonctif pour les apprenants coréens - Comment enseigner le conditionnel et le subjonctif français qui expriment l'incertitude de l'action?	185
--	-----



2019년도 학회 임원진	/ 241
프랑스문화예술학회 회칙	/ 242
편집위원회 규정	/ 247
연구 윤리 규정	/ 251
저작권 규정	/ 254
논문심사 규정	/ 255
논문투고 규정	/ 256
2019 편집위원회	/ 258
회원가입 안내	/ 259

브레송의 <호수의 랑슬로>에 나타난 지각의 미학

서정아
(대구가톨릭대학교)

국문요약

브레송의 1974년작 <호수의 랑슬로>는 서사체계의 합리성과 논리성에 기초한 재현적 이미지와 파편화된 신체와 사물의 반복적인 움직임으로 이뤄진 지각적 이미지가 극단적으로 대립되어 나타난 영화이다. 브레송은 인물의 성격화와 사건들의 생략과 부재, 드라마의 극적인 구성의 제거 등 아리스토텔레스적인 서사구조를 거부하고 단편적인 신체의 동작과 사물의 움직임으로 추상적이고 조형적인 영화를 완성한다. 그러나 신체와 사물의 형식성과 조형성은 신체가 체험하는 ‘경험의 장’으로서의 세계와 그 세계의 현재성을 지각하는 인식과정이다. 브레송은 재현적 사고가 지배하던 시대에 지각이라는 새로운 영화적 사유방법을 만들어냈고 이 점이 브레송영화의 미학적 가치이다.

주제어 : 브레송, 호수의 랑슬로, 지각, 현재성, 현상학

Ⅱ 목 차 Ⅱ

- I. 서론
- II. 본론
 - 1. 생략된 이야기와 언어
 - 2. 신체의 논리와 지각된 세계
 - 3. 신체와 사물의 현재성
 - 4. 논리의 막다름 - 실재의 발견
- III. 결론

I. 서론

브레송의 <호수의 랑슬로 Lancelot du lac>(1974)는 <시골사제의 일기 Journal d'un curé de campagne>(1951)이후 아더 왕의 전설을 다룬 영화를 기획했지만 투자자를 구하지 못해 20년 만에 완성한 작품이다. 아더 왕의 전설은 서양의 기독교문화와 십자군전쟁을 배경으로 한 13세기 작자미상의 소설인 『랑슬로-그라알 연작』 중 『아더 왕의 죽음』에서 유래하는 이야기로 유럽의 기사도 문학에 많은 영향을 끼쳤다. 브레송은 『랑슬로-그라알 연작』이 아니라, 12세기 크레티앵 드 트루아 Chrétien de Troyes의 원탁의 기사들에 관한 소설에서 영감을 받았다.¹⁾ 드 트루아의 『수레를 탄 기사 *Le Chevalier à la charette*』는 브러타뉴 지방의 전설인 아더 왕과 쉘트족의 이야기를 다룬 최초의 프랑스 소설로 독일소설을 참고로 하여 쓰여졌다.²⁾ 그의 후속작인 『페르스발 또는 성배이야기 *Perceval, ou le*

1) Michel Esteve, *Robert Bresson*, Paris : Albatros, 1983, p. 75.

2) Jean Sémolué, *Bresson : ou l'acte pur des métamorphoses*, Paris : Flammarion, 1993, p. 205.

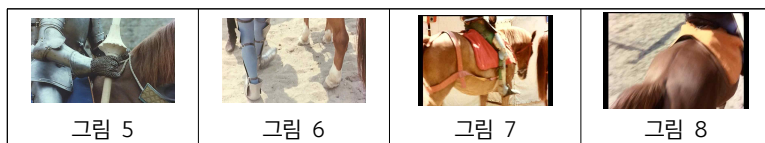
conte du graal』(1181)는 성배에 관한 이야기를 다룬 소설로 이 소설이 브레송에게 영감을 주었다. 아더 왕의 이야기는 여러 번 영화로 제작 되었는데 대표적인 영화는 리처드 토프 Richard Thorpe의 <원탁의 기사들 Knights of the Round Table>(1953), 존 부어맨 John Boorman의 <엑스칼리버 Excalibur>(1981), 제리 주커 Jerry Zucker의 <카멜롯의 전설 First Knight>(1995) 등이다. 할리우드 영화들은 예수의 피가 담긴 성배에 얽힌 초자연적 세계, 가톨릭의 구원과 은총, 영웅주의 등 아더 왕의 영웅성에 초점을 맞춘 모험영화이다. 아더 왕 전설의 핵심주제는 성배 찾기인데 성배는 최후의 만찬과 십자가에 못 박힐 당시 예수의 피가 담겼던 잔으로, 예수의 현현과 구원이라는 기독교적 테마를 상징한다. 브레송은 <호수의 랑슬로> 이전부터 신의 은총과 구원, 사랑 등 기독교와 관련된 절대적 가치의 문제를 다뤄왔기 때문에 이 테마에 관심을 보였다. 그러나 그는 아더 왕에 관한 신비롭고 동화적인 성격과 초자연적이고 영웅적인 모험담을 배제하고 극적인 사건들 보다는 이 이야기에 숨겨진 랑슬로의 내면 세계를 다루고 싶어 했다.³⁾ 브레송은 종교적 신념과 사랑이라는 절대적 가치사이에서 고민하는 한 인간으로서의 랑슬로의 내면정서를 다룸으로써 할리우드 영화와 전혀 다른 영화를 완성했다.⁴⁾ 영화의 이야기는 성배 찾기에 실패한 기사들이 성으로 귀환한 이후의 시간을 다루기 때문에, 그들의 영광보다는 목적을 상실한 기사들의 좌절과 실패, 믿음보다는 의심과 불신, 결속력보다는 분열에 초점을 맞춘다. 그래서 브레송은 기사들의 성배 찾기와 관련된 신비주의적 모험담은 파편화된 잔혹한 전투와 자막으로 프롤로그에서 간단하게 언급할 뿐이다. 그런데 프롤로그에서 이미 힘겹게 싸우다 쓰러지는

-
- 3) “나는 동화적 특징에 기대기보다는 단지 몇몇 인물들만을 이야기하고 싶다.(...) 동시대의 정서에 가깝게 표현하고 (...)” Sémolué, *Ibid.*, p. 204 ; “아더 왕의 동화를 감정의 영역으로 옮기고 싶었다. 숨 쉬는 공기에서조차 어떻게 감정이 변하는지를”, Jean-Luc Godard & Michel Delahaye, <La question : entretien avec Ronert Bresson>, *Cahiers du cinéma*, N. 178, mai 1966, p. 27.
- 4) “내가 감명을 받은 것은 랑슬로의 매우 특별한 내적 모험이었다.” Jean-Louis Ezine, <Entretien avec Robert Bresson>, in *Les Nouvelles littéraires*, 23 septembre 1974 ; repris in Sémolué, *op. cit.*, p. 211.

기사들의 유형이 낭자한 주검을 보여주면서 승리보다는 죽음이 지배하는 세계를 묘사한다. 서사 구조는 기사들의 귀환, 랑슬로와 귀느비에브의 만남, 기사들의 랑슬로에 대한 의심과 반목, 기사들의 마상시합, 귀느비에브의 납치와 구출, 아더 왕의 죽음으로 구성되고 목표를 상실한 기사들이 비극적인 종말에 이르는 과정이 묘사된다. 브레송은 비극적인 서사를 구성함에 있어 위의 에피소드를 사랑과 충성, 사랑과 종교적 신념이라는 대립된 두 축으로 구성하고, 두 축 사이에서 갈등하는 랑슬로의 고뇌와 갈등에 초점을 맞춰 그의 내면 세계를 그린다. 그러나 정형화된 캐릭터의 구축, 그를 토대로 한 인물들 간의 대립과 갈등, 사건들 간의 인과적 관계와 드라마틱한 긴장감, 인물에의 동화를 통한 관객의 작품과의 정서적 교류 등 아리스토텔레스적 서사구조를 지양한다. 랑슬로의 사랑과 충성, 기사들의 반목은 주로 대화를 통해 다뤄지지만 랑슬로의 의도와 반응, 주변 인물들의 심리묘사가 부족하고, 인물들 간의 갈등은 원인보다는 결과만 표현되며, 시간의 경과에 따른 사건의 누적적 축적 보다는 단편적 행위만 제시됨으로 인해, 드라마의 극적긴장감이 감소하고 서사에 대한 전체적인 이해가 불가능하게 된다. 또한 영화의 주요 장면인 마상시합과 마지막 전투는 파편화된 이미지로 구성되어 스펙터클함이 감소되고 관객과 작품과의 감정적 조율이 이뤄지지 않고 있다. 이러한 서사구성은 브레송 영화의 전형적인 특징이기도 하다.⁵⁾



- 5) 브레송 영화의 특징은 설정쇼트의 부재와 신체의 파편화, 사물들의 비 서사성, 모델론에 입각한 배우의 비표현성, 빈 공간, 이미지와 소리의 모순, 원인과 결과의 전복, 서사적 생략 등이다. 이러한 특징은 한국의 브레송에 관한 논문들에서 이미 다뤄졌기 때문에 특징을 다시 설명하는 것은 중복작업이자 상투성을 피할 길이 없다. 중요한 것은 이러한 특징들이 개별 작품을 통해 어떻게, 어떤 과정으로 나타나고 의미화 되는가이다. 그래서 특징은 간단하게 각주로 나열한다. 본문에서 이 특징들의 일부를 구체적으로 분석하고 있다.



<호수의 랑슬로>가 브레송의 13편의 장편과 뚜렷하게 차별화되는 점은 추상적이고 형식적인 이미지들의 삽입에 있다.(그림1-8) 이 이미지들은 안장을 올리고 검을 잡고 투구를 쓰는 손, 텐트를 나가고 말을 타는 다리, 질주하는 말의 엉덩이, 바람에 나부끼는 텐트와 깃발, 날아가는 화살과 방패 등 부분적인 신체의 행위나 동작의 반복이다. 인간과 동물의 신체의 파편화와 단편적인 움직임, 사물들의 다양한 색과 구조는 몬드리안의 추상화를 연상시킨다.⁶⁾ 이 이미지들은 인물의 사유나 내적심리에 대응하는 재현적 요소도 아니고 추상적 관념을 내포한 도상학적 요소도 아니며 시각적이고 형식적 요소로 간주된다. 문제는 이 형식적 요소들이 브레송의 영화에서 간혹 나타나긴 했지만 <호수의 랑슬로>에서는 서사체계를 방해할 정도로 영화를 지배하면서 추상화처럼 매우 극단적으로 형식화되었다는 점이다. 예를 들어, <사형수 탈주하다 Un Condamné à mort s'est échappé>(1956), <소매치기 Pickpocket>(1959)에서 파편화된 신체와 사물들은 주인공의 탈출과 소매치기라는 행위를 구성하고 행위들의 누적으로 사건을 발생시킨다. 이미지들은 파편화되어 있지만, 인물의 이야기로 구성되어 서사체계의 부분으로 기능한다. 그러나 <호수의 랑슬로>의 형식화된 이미지들은 한 시퀀스의 이야기를 대체하거나 이야기중간에 삽입되어 이야기를 단절시킴으로써 서사체계에 매우 이질적인 요소로 작용한다는 점이다.

이 형식적이고 추상적인 이미지들은 이 영화에서 어떤 의미를 갖

6) 톰슨은 이 영화가 사건의 압축, 생략, 빠른 액션으로 구성된다고 말한다. Kristin Thompson, James Quandt(dir.), <Sheen of Armour, the whinnies of horse : Sparse parametric style in Lancelot du lac>, in *Robert Bresson*, Editions Toronto International Film Festival Group, 1998, p. 345.

는가. 본 논문은 이 물음에서 시작한다. 오몽에 따르면, 픽션은 인간의 창조물이기 때문에 현실을 모방하는 것이 아니라, 현실을 상상적으로 배열하는 것, 특히 합리적으로 일관된 세계를 조직하는 것이다.⁷⁾ 그래서 감독들은 교훈을 줄 수 있는 이해 가능한 사건들만 제시할 것인가, 정서적인 효과를 불러일으키는 상황을 제시할 것인가, 픽션을 구성함에 있어 모든 세부적인 요소들을 전체적인 틀 안에 종속시킬 것인가를 고민한다.⁸⁾ 그런데 <호수의 랑슬로>의 형식적, 추상적 이미지들은 합리적으로 배열된 세계에 속하지 않는다. 서사적 사건이라기보다는 시각적인 사건들로 “갑작스런 출현 *surgissement*”이다.⁹⁾ 감독들은 대개 이 시각적 이미지를 서사를 설명하는 종속적인 부분으로 다루던가, 이미지 자체를 영화의 중국적인 목표로 삼던가 양자택일을 해왔다. 바쟁은 이 시각적 이미지의 가치를 ‘현재성’으로 규정한다. 즉, 시간의 흐름 속에서 지속적으로 현실을 지탱할 수 있는 힘을 지니지만 그 의미가 선형적으로 결정되지는 않는 현재성이다.¹⁰⁾ 이러한 관점에서 볼 때, <호수의 랑슬로>의 형식적 이미지들은 인물의 캐릭터나 사건을 구성하지도 직접적으로 감정을 발생시키지도 않지만, 서사에서 표현되지 않는 어떤 것을, 즉 인물들의 현실을 지탱하는 힘을 갖고 있다. 그것은 성배 찾기라는 절대적인 목표를 상실한 후 지상에 발을 딛고 있는 기사들의 신체가 주는 ‘무계감’이다. 신체나 그들의 신분과 정체성을 표시하는 사물의 움직임은 물리적인 중력이 아니라 정신적인 것이며, 재현도 추상적 관념도 아니라는 점에서 이성적 인식의 대상이 아니다. 신체와 사물들은 인물이 현재의 ‘순간’을 체험하는 방식이기 때문에 현재를 지각하는 지각적 이미지들이다. <호수의 랑슬로>는 인물에 관한 재현적 서사와, 신체의 부분적인 동작과 행위의 반복과 분절이라는 지각적

7) Jacques Aumont, *Limite de la fiction ; Considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Paris : Bayard, 2014, p. 126.

8) *Ibid.*, pp. 147-148.

9) *Ibid.*, p. 165.

10) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?, Vol.I: Ontologie et Langage*, Paris : Cerf, 1959, p. 133.

이미지의 두 축으로 구성된다. 즉, 재현과 지각이라는 이질적인 두 축으로 구조화된다. 이질적인 이유는 앞서 설명한대로 브레송의 다른 영화들과 달리 파편화된 신체의 동작이나 사물의 움직임이 인물에 귀속되거나 주제로 귀결되어 서사를 구성하는데 기여하지 않고 오히려 그 서사체계에 균열을 일으키기 때문이다. <호수의 랑슬로>는 브레송의 13편의 장편들 중 재현과 지각의 이질성이 매우 극단적으로 나타난 영화이다.

그러면 지각적 이미지는 어떻게 현재에 대한 지각을 형성하는가. 또한 지각적 이미지는 서사의 합리성, 논리적 일관성에 기초하는 재현적 이미지와 어떻게 다른 세계를 그리고 있는가. 본 논문은 이러한 물음에 대한 답을 찾고자 한다. 논문의 순서는 우선 서사의 생략이 의미하는 바에 대해 분석할 것이다. 즉, 서사의 생략은 시각적으로 인지될 수 없는 영역에 대해 상상하도록 하는데 브레송은 설명적인 대사를 통해 이미지가 표현 할 수 없는 영역에 대해 서술하는 방식을 취한다. <시골사제의 일기>, <사형수 탈주하다>, <소매치기>의 내적독백과 일기장에서 언어와 이미지와의 관계에 대해 고찰한 것과는 다른 방식이다. 다음은 추상적이고 형식적인 이미지들이 단지 추상적인 조형성에 국한되는 것이 아니라, 세계를 체험의 영역으로 전환시켜 현재성을 지각하는 과정임을 고찰할 것이다. 이를 토대로 현재성에 대한 지각적 인식이 어떻게 현재성 너머에 있는 비가시적인 실재에 도달하는 사유방법인가를 밝힐 것이다. 이렇게 답을 찾아가는 과정은 재현론이 지배하던 시대에 실재에 대한 지각이라는 새로운 영화적 사유방법을 만들어낸 브레송의 독창적인 미학적 가치를 규명하는 작업이기도 하다

선행연구와 관련하여, 브레송 영화에 관한 한국의 논문들은 주로 1950년대 대표작품들에 집중되어 있다. <호수의 랑슬로>에 관한 논문은 두 편 정도 있지만, 모두 문학작품의 영상화에 초점을 맞춰 문학과 영화를 비교분석한 논문들이다.¹¹⁾ <호수의 랑슬로>의 미학적

11) 황혜영, 「로베르 브레송의 <호수의 랑슬로> 서술연구」, 『외국문학연구』, 29, 2008, 449-465쪽 ; 김정희, 「신화에서 주술적 매혹으로 : 로베르 브레송의

가치를 영화학의 관점에서 다룬 논문은 없다. 그 이유는 이 영화가 익히 알려진 브레송의 대표작도 아니고, 아미엘의 표현대로 매우 혼란스럽고 이해 불가능한 영화이기 때문일 것이다.¹²⁾

II. 본론

1. 생략된 이야기와 언어

<호수의 랑슬로>의 프롤로그는 숲에서 싸우는 기사들과 숲을 통과하는 기사들의 교차편집으로 시작한다. 기사들 간의 잔인한 살육과 널브러진 시체, 끊임없이 숲을 통과하는 기사들이 보이고 예수 피가 담긴 성배의 전설과 그에 얹힌 초자연적인 힘, 원정 지도자로 파시발을 선택한 마술사 메를린의 유언, 아더 왕과 원탁의 기사들의 성배 찾기와 실패 등이 자막으로 설명된다. 이어서 길을 잃은 랑슬로가 나타나 숲속의 한 시골 노인에게 길을 묻는데, 그녀는 “모습보다 발자국소리가 먼저 들리는 사람은 일년 내에 죽게 되어 있다”고 예언한다. 브레송은 전투신과 자막, 노인의 예언을 프롤로그로 처리하여 할리우드 영화들이 보여준 아더 왕과 원탁의 기사에 얹힌 모험담, 신비로운 마술의 세계, 구원과 은총이 담긴 가톨릭 세계라는 신화적인 성격에서 벗어나고 있다. 성으로 귀환한 아더 왕은 성당 안에 있는 원탁의 기사들의 방을 폐쇄하기로 결정하며 너무 많은 기사들이 죽음을 맞이했다고 말한다. 그는 신이 기사들을 버린 것이 아닌가 의심하고, 기사들은 확고하게 믿었던 신의 은총과 구원을 의심하면서 아더 왕에게 새로운 목표를 달라고 요구한다. 그들은 가장 용맹한 기사인 랑슬로가 다시 기적같이 용맹함을 보여주길 원한다. 신의 구원이 사라지고 목표를 상실한 기사들에게 귀느비에브는 유

<호수의 랑슬로>를 통해 본 중세기사도 소설의 영화적 재현], 『불어문화권 연구』, Vol.19, 2009, 221-254쪽.

12) 뱅상 아미엘 역시 사석에서 이 영화의 난해함에 동의한 적이 있다. 그 후 몇 년이 지난 후 그는 이 영화에 관한 책을 출판했다.

일한 태양이자 여신으로 상실한 목표를 대체하는 형이상학적 목표로 설정된다. 그 때문에 랑슬로가 신에 대한 맹세와 귀느비에브에 대한 사랑사이에서 갈등하고 고뇌하기 시작하자, 기사들 간에 갈등이 시작되고 모드레드 파는 랑슬로를 위협한다. 위협에 빠진 랑슬로는 마상시합에서 용맹성을 입증하고 싶었지만, 모드레드의 질투, 귀느비에브의 납치와 구출사건이 발생하면서 기사들간의 반목으로 인한 목숨 건 마지막 전투로 이어진다. 이 전투에서 쇠퇴해가던 기사들의 영광스런 삶은 비극적으로 마감한다. 이렇게 영화는 랑슬로의 귀느비에브와의 사랑과 갈등, 기사들의 랑슬로에 대한 질투와 그들 간의다루면서 마상시합, 마지막 전투라는 시퀀스를 통해 목표를 상실한 기사들의 비극성을 이야기한다.

브레송은 이러한 이야기를 인물의 심리묘사나 상세한 사건의 묘사가 아니라 마상시합, 귀느비에브의 납치와 구출, 마지막 전투라는 장시간의 주요한 에피소드를 중심으로 구성한다. 우선, 마상시합은 기사들이 완패를 거듭하고 있는 순간에 랑슬로가 나타나서 완승을 거두는 극적인 이야기로 구성된다. 고전적인 서사구조라면 랑슬로가 시합에 이기는 과정을 그 상황에 대한 인물의 정서를 바탕으로 행위의 연속적인 축적과 행위에 의한 사건의 발생, 사건의 인과적 관계, 사건의 시간적 누적으로 묘사할 것이다. 그러나 브레송은 기사들의 완패와 랑슬로의 완승이라는 드라마틱한 이야기를 힘없이 반복되는 기사들의 움직임, 질주하는 말의 다리, 넘어지는 기사들의 신체, 창과 방패의 클로즈업 등 파편화된 이미지로 구성하여 반복적으로 보여주지만 한다. 이러한 몸의 기계적인 움직임은 인물의 연쇄적인 정서적 반응과 그에 따른 상황의 발생과는 무관한 동작들이다. 즉, 목적이나 의도, 욕망이 배제된 지극히 신체적인 동작들이다. 이 동작들의 몽타주는 연쇄적인 사건을 발생시키는 것이 아니라 오히려 드라마의 극적구조를 해체한다. 마상시합과 유사하게 구성된 에피소드는 마지막 전투장면이다. 주인을 잃은 말 한 마리가 숲속을 계속해서 뛰어다니고 그가 지나간 자리에는 기사들이 피를 뿜으며 죽어간다. 숲속을 통과하는 군악대들이 느닷없이 나타나고 이어서

화살을 쏘는 기사들과 이미 화살을 맞고 쓰러진 기사들의 시체가 보인다. 전투신은 전쟁영화의 스펙터클함 보다는 인과성이 결여된 활 쏘는 기사들과 쌓여있는 시체들의 불연속적 이미지들로 구성된다. 마상시합이 사건의 시간적인 축적보다 순간적인 행동의 반복을 통해 극적구조를 해체한다면, 마지막 전투는 죽음의 원인이 생략되고 결과인 주검만 제시함으로써 모든 기사들의 전멸이라는 비극적인 플롯을 비논리적으로 구성하고 있다.

귀느비에브의 납치와 구출 시퀀스는 드라마의 극적 성격을 제거함에도 불구하고 위의 두 시퀀스와 달리 생략된 사건들이 대사를 통해 설명되면서 이미지와 언어와의 새로운 관계를 제시한다. 이 에피소드는 랑슬로와 적대적 관계에 있는 모드레드파가 귀느비에브를 납치하고 랑슬로가 그녀를 구출하기 위해 기사들과 전투를 벌이는 이야기이다. 이 과정에서 아더왕의 조카가 랑슬로에게 심각한 부상을 입는다. 랑슬로는 귀느비에브를 곁에 두려하지만, 그녀는 랑슬로의 사랑을 거부한다. 결국 그는 귀느비에브를 왕에게 데려다준다. 이 시퀀스에는 귀느비에브의 납치, 랑슬로파와 아더 왕파와의 전투가 생략되어 있다. 귀느비에브를 구출한 랑슬로가 동료기사들과 나누는 대화를 통해 그녀가 납치되었고 아더왕의 기사들이 다시 공격할 것이라는 것을 알게 된다. 귀느비에브를 구출한 후 기사들이 계단을 내려가고 텅 빈 화면상에서 갑자기 철로 된 갑옷과 말발굽 소리가 크게 들린다. 이미지 대신 들리는 외화면상의 소리로는 무슨 사건이 발생했는지 추측하기 어렵다. 다음 장면에 보이는 널브러진 시체들, 아더 왕의 조카인 고뱅이 죽어가면서 랑슬로가 자신을 해친 것은 실수였다고 아더왕에게 말할 때, 랑슬로 파와 아더 왕파간에 전투가 벌어졌음을 알게 된다. 브레송은 전투장면을 생략하는 대신 화면 밖 소리와 전투의 결과물인 시체, 고뱅의 대사로 전투의 흔적을 시청각적으로 상상하게 만든다. 납치사건의 원인과 주체가 설명되지 않고 전투장면이 생략되어 사건을 전체적으로 이해하는데 균열이 생긴다. 그러나 브레송은 이 시퀀스에서 마상시합과 마지막전투처럼 중요한 사건을 생략하는 대신, 사건의 원인과 결과, 인물의

심리상태를 대사를 통해 설명함으로써 언어가 이미지를 대체한다. 랑슬로가 귀느비에브를 구출한 이유, 그녀에 대한 사랑과 그를 떠나려는 귀느비에브, 그녀가 아더왕에게 가야하는 이유, 랑슬로가 고벵에게 치명적인 부상을 입힌 이유, 아더 왕과 랑슬로의 입장의 차이 등이 인물들의 대사로 설명된다. 플롯으로 사건을 전개하고 사건들을 시간적으로 누적시켜 완성하는 대신에, 대사가 생략된 사건과 단절된 행위들을 이어주고 생략된 이야기를 설명하는 역할을 한다. 대사는 사건보다는 행위를, 행위보다는 내적 심리상태를 강조함으로써 인물들이 각자에게 주어진 상황 앞에서 반응하는 다층적인 심리상태를 묘사한다.

대사는 앞으로 발생할 이야기를 대체하면서 기사들의 운명을 예견하기도 한다. 도입부의 노인은 “모습보다 발자국소리가 먼저 들리는 사람은 일년 내에 죽게 되어 있다”고 말하는데 그의 말은 랑슬로의 운명을 예견하면서 다가올 사건을 그에 선행하는 언어를 통해 묘사하는 방법이다. 성배 찾기에 실패하고 성으로 귀환한 기사들은 신을 노하게 만들어 죽음이라는 벌을 받고 버려진 것은 아닌지 의심하고, 달이 구름에 가리는 것을 보고 쇠퇴해가는 자신들의 운명을 추측하고, 마상시합 후 사라진 랑슬로의 텐트에 꽂힌 깃발이 폭풍우에 찢어지자 그의 죽음을 예견하기도 한다. 기사들의 이러한 대사들은 서사의 구성에 있어 앞으로 다가올 사건들을 서술하는 역할을 한다. 또한 구름에 가려진 달과 찢겨진 깃발은 이미지만으로 제유법의 기능을 하지만 브레송은 대사를 통해 이 이미지를 다시 중복 설명하는 방법을 사용한다. 브레송의 영화에서 언어와 이미지와의 관계에 대한 성찰은 이미 <시골사제의 일기>, <사형수 탈주하다>, <소매치기>에서 일기장, 내적독백의 방법으로 다뤄졌다. 일기장과 주인공의 독백은 인물의 심리와 사고의 표현이라는 일반화된 방법을 넘어서서 동일 사건의 중복과 사건의 강조, 생략된 이야기의 묘사, 발생할 사건의 예견, 인물의 추측과 발생할 사건과의 모순성, 관점의 혼란 등을 드러내면서 영화의 이미지와 언어와의 관계를 새롭게 조명했다. <호수의 랑슬로>에서 대사는 일기장, 독백의 방법처럼 주인공

의 의도나 욕망을 표현하고 생략된 이야기를 묘사하며 다가올 사건을 예견한다. 그러나 이전영화와 다른 점은 일기장, 독백이 아니라 마치 고전영화처럼 인물들의 대사를 통해 사건을 서술되고 있다는 점이다. 브레송은 영화 속 서사를 구축함에 있어 인물들의 성격과 행위, 사건들의 축적을 몽타주나 미장센스를 통해 구성하는 것이 아니라, 사건의 생략이 심화될수록, 가장 일반적인 방법인 말이라는 대사를 통해 생략된 서사를 구축한다는 점이다. 나아가 생략된 사건들은 충성, 사랑, 도덕성, 종교적 맹세, 신성, 영혼의 구원 등으로 아더 왕과 랑슬로 이야기의 핵심주제라는 점을 주목할 필요가 있다. 이 주제들은 인간의 의식을 넘어서는 도덕적, 종교적인 가치들로 비가시적 세계에 속한다. 그 때문에 이미지를 통해 가시화할 수 없는 가치들이 인물들의 대사를 통해 가시화함으로써 언어는 비가시적인 가치를 설명하는 매개체가 된다. 대사, 즉 언어에 대한 이러한 사유는 브레송의 다른 영화들에서는 찾아 볼 수 없는 새로운 사유이다. 그러나 다른 한편으로 매개체로서의 언어의 설명기능을 한계 지음으로써 시각적으로 가시화될 수 없는 것을 비가시적인 영역의 것으로 남겨둔다. 대표적인 시퀀스가 마지막 전투장면이다. 이 시퀀스에 대한 설명은 실재개념과 관련하여 다시 다룰 것이다.

2. 신체의 논리와 지각된 세계

브레송이 세계를 재현이 아닌 지각적으로 사유하는 방식은 그의 실재개념에 기초하고 있다. 그는 시네마토그래프 *cinématographe*를 촬영된 연극인 시네마 *cinéma*와 구별하고, 시네마가 살아있는 배우의 물질적인 현존, 학습된 감정과 삶의 모방인데 반해, 시네마토그래프는 움직이는 이미지와 소리로 된 글쓰기라고 정의한다.¹³⁾ 시네마토그래프의 목적은 실재를 발견하는데 있다. 그에 따르면, 두 종류의 실재 *réel*가 있는데 “첫 번째는 카메라에 의해 기록된 낱것으로

13) Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris : Gallimard, 1975, pp. 18-20.

서의 실재, 두 번째는 우리의 기억과 잘못된 계산으로 변형된, 실재”¹⁴⁾라 불리는 것이다. 그가 정의하는 실재란 있는 그대로 카메라가 보여주는 방식이어서는 안 된다. 우리가 보는 것과는 다른 방식으로 카메라에 의해 보여야 한다. “너가 보는 방식대로 보지 않는 기계(카메라)를 통해서 너가 보는 것을 보게 하라”.¹⁵⁾ 영화가 보여주는 실재란 재현이나 추상이 아니라, 카메라가 발견하는 의외의 것이어야 하고 발견되는 것이어야 한다. “촬영을 한다는 것은 만나러 가는 것 *une rencontre*이다. 너가 몰래 기다렸던 예기치 않았던 것에 다름이 아니다.”¹⁶⁾ 그래서 브레송은 영화를 ‘미지의 행성으로의 발견여행’이라 부른다.¹⁷⁾

그는 실재를 버클리처럼 감각에 직접적으로 소여되는 경험적 대상도 데카르트 처럼 이성적 인식의 대상도 아니라고 판단했다. 실재는 하이데거의 존재처럼 은폐되어 혹은 숨겨져 있다가 의외의 장소에서 우연히 발견되는 것이다.¹⁸⁾ 실재를 감각경험의 대상이나 합리적 사유의 대상이 아니라, 우연한 발견, 즉 ‘만남’으로 인식하는 시각은 멀리는 독일의 하이데거의 존재론에서 가까이는 프랑스의 메를로-퐁티의 현상학을 통해 확산된 시각이다.¹⁹⁾ 하이데거와 메를로-퐁티의 현상학은 각각 상이한 이론임에도 불구하고 은폐된 존재의 ‘나타남’을 문제 삼는다는 점에서 두 철학은 동일한 현상학적 맥락에 있다. 하이데거에 따르면, 고대의 형이상학은 존재를 모든 존재하는 것의 제 일 원인으로 설정하고 존재와 존재자의 관계를 인과적 관계로 설명했다. 또한 근대 인식론은 존재의 문제보다는 존재를 사유하는 과정에 몰두했었다. 하이데거는 존재에 관한 서양철학의 문제점을 ‘존재망각의 형이상학’이라 비판한다. 그는 진리를 의미하는

14) *Ibid.*, p.79.

15) *Ibid.*

16) *Ibid.*, p. 104.

17) *Ibid.*, p. 35.

18) "브레송은 작품이 스스로 말하도록 한다. 의도성은 소위 즉흥적으로 부르는 무시, 무지, 기다림의 낯선 형식으로 나타난다." Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Paris : Nathan, 2002, p. 42.

19) Jacques Aumont, *Que rest-t-il du cinéma?*, Paris : Vrin, 2012, p. 103.

고대 그리스의 ‘알레테이아’에서 존재의 기원을 찾는다. ‘알레테이아’는 숨겨짐으로부터 펼쳐 나와 스스로 드러나고 빛난다는 뜻으로 존재의 본질은 숨겨짐에 있으며 동시에 ‘자기를 나타내는 것’에 있다고 파악했다.²⁰⁾ 한편, 근대철학에서 인간의 의식은 대상을 인식하는 틀이거나 경험적 요소들이 소여되는 장소로 인식되었다. 그러나 훗설은 의식의 본질을 이미 대상으로 향하고 있는 지향성으로 설정함으로써 의식과 대상과의 선 관계를 확립한다. 그러나 인식의 보편 타당성을 확보하기 위해 거쳐야 하는 현상학적 환원은 오히려 의식 자체의 선형성과 절대성을 주장하게 된다. 메를로-퐁티는 훗설의 현상학을 비판하면서 의식이 아닌 신체에 의한, 신체의 지향성에 의한 세계인식과정을 밝히고자 했다. 신체는 의식에 앞서 “이미 거기에 현전”하는 “세계-에로의-존재 être au monde”이다.²¹⁾ 즉, 신체는 지각의 주체이면서 지각의 대상이 된다는 점에서 공간 안에 존재하는 것이 아니라, 공간상에 거주하는 상황적 존재이다. 이러한 신체는 매순간 세계를 체험하는 “경험의 장”²²⁾이다. 하이데거의 존재는 존재자에 의해 ‘나타나고’ 메를로-퐁티의 세계는 신체에 의해 ‘체험’된다는 점에서 하이데거의 존재와 메를로-퐁티의 세계는 모두 현상학적이다. 이러한 현상학적 사유는 영화학에서 바쟁의 존재론뿐만 아니라 브레송의 실재개념에도 영향을 주었다. 브레송의 1960년대 이전의 영화들은 주로 아젤, 에프르 등 프랑스의 가톨릭 비평가들에 의해 해석되었고, 미국의 수잔 손탁과 폴 슈레이더가 그들의 해석을 수용함으로써 인해 ‘신성의 나타남’이라는 핵심개념이 브레송 영화를 설명하는 지배적인 해석으로 자리 잡았다.²³⁾ 그러나 1960년 이후

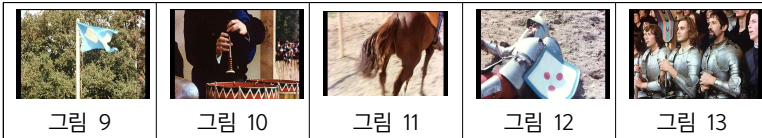
20) 마르틴 하이데거, 『강연과 논문』, 이기상·신상화·박찬국 역, 이학사, 2015, 59-64쪽 ; 마르틴 하이데거, 『존재와 시간』, 전양범 역, 시간과 공간사, 1995, 64쪽.

21) Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 97.

22) *Ibid.*, p. 465.

23) Henri Agel, *Le cinéma et le sacré*, Paris : Cerf, 1961, p. 115 ; Amédée Ayfre, *Un cinéma spiritualiste*, texte réuni par René Prédal, Paris et Condé-sur-Noireau, 2004, p. 191 ; <Robert Bresson>, in *Positif*, N. 430, décembre, 1996, p. 74. 초월주의적 비평에 관한 논쟁은 다음의 논문을 참조하면 된다. 서정아, 「브레

브레송 영화의 변화와 그의 영화이론을 담은 『시네마토그래프에 대한 단상』의 출간, 그리고 필립 아르노가 브레송의 영화를 새로운 시각으로 해석하면서 실재는 ‘신성의 나타남’이라는 기독교적 해석에서 ‘실재와의 만남’이라는 현상학적 해석으로 변화하게 되었다. 하이데거의 실재나 메를로-퐁티의 세계처럼, 브레송의 실재는 재현 *représentation*이 아니라, 눈앞에 ‘나타난 것 *apparition*’을 통해 만나지는, ‘발견되는 것’으로 정의된다. 세물리에는 브레송 영화의 서사는 “말해지지 않은 것 *le non-dit*에 의해 전개되며, 연속성은 파편화에서 생성된다.”고 말한다.²⁴⁾ 브레송의 서사는 생략된 사실에 대한 설명보다는 시각을, 전체의 일부로 기능하지 않는 파편화에 대해서는 현재 나타난 것에 대한 시각을 요구한다. 따라서 브레송의 실재개념을 이해하기 위해서는 어떻게 실재가 시각되는가에 초점을 맞춰서 그 나타남의 과정에 대한 분석이 선행되어야 한다.



<호수의 랑슬로>에서 두드러진 특징 중 하나는 파편화된 이미지들인데, 기사들의 다리, 말의 다리와 눈 같은 신체의 일부이거나, 천막, 깃발, 방패, 창 투구 등 기사들의 의복, 주거환경과 연관된 사물들이다. 파편화는 브레송 영화의 특징 중의 하나이지만 다른 영화들과 차별화되는 점은 신체나 사물의 파편화가 소유주인 인물로 환원되지 않는다는 점이다. 예를 들어 <사형수 탈주하다>는 감옥에 갇힌 주인공이 탈출하기 위해 주변의 물건들(침대보, 창살, 침대틀 등)로 밧줄을 만드는 과정을 매우 상세하게 보여준다. 탈출에 필요한

송 영화의 초월주의적인 비평의 문제점」『동서철학연구』, 52호, 2009, 343-364쪽.

24) Sémolué, *op. cit.*, p. 214.

도구가 하나씩 완성될 때마다 주인공의 탈출계획이 구체화되며, 다음 도구를 만들 수 있는 동기와 원인을 제공한다. 주인공은 계획에 따라 도구를 만드는 것이 아닌, 도구에 의해 계획을 구체화시켜나간다. 비서사적인 사물들은 주인공이 계획을 실행할 수 있는 조력자가 되는 것이다. 이 장면은 손에 의한 사물의 용도변경과 사물의 변형이라는 물리적인 과정이 인물의 의식에 영향을 끼치는 과정을 보여준다. <소매치기>의 리용 역 장면에서 지갑을 훔치고 동료에게 전해주거나 버리는 손의 모든 움직임은 연속적으로 소매치기하는 인물의 이야기를 구성한다. <돈>에서 주인공이 위조지폐를 우연히 유통하게 되는 장면, <무세뜨 Mouchette>(1967)에서 강가 언덕을 굴러 내려가는 장면 등은 모두 파편화된 신체의 단편적인 동작들이지만, 그 동작들이 신체의 연쇄적인 움직임을 발생시켜 주체의 행위로 귀속되고 하나의 주제로 귀결되었다. 그러나 <호수의 랑슬로>에서 신체나 사물들은 단편적인 동작이나, 행위만 반복하기 때문에 그와 관련된 인물을 설명할 수 없다. 예를 들어 기사들이 마상시합에 참가하기 위해 출발하는 장면에서 기사들을 말에 태우려고 다리를 붙잡는 시종들의 동작이 반복적으로 보여준다. 또한 마상시합에서 돌아온 기사들이 말에서 내리는 장면에서도 그들의 다리와 그것을 바라보는 귀느비에브의 얼굴을 교차시킨다. 다리의 반복된 클로즈업은 기사들의 개체성을 부각시키기 보다는 익명성을 강조하기 때문에 신체는 주체인 인물에로 환원되지 않는다. 반복된 행위의 대표적인 사례는 마상시합 시퀀스이다.(그림9-12) 이 시퀀스는 설정쇼트 없이 반복되는 깃발의 게양과 피리를 연주하는 손으로 시작한다. 마상시합은 기사들이 넘어지고 다치는 폭력과 상해, 죽음을 전제로 한 매우 스펙터클한 시합이다. 그러나 브레송은 이 시퀀스를 생략과 파편화로 구성한다. 질주하는 말의 다리와 관람석 기사들(아더왕과 고뱅)의 반복되는 교차편집, 달리는 말의 다리와 넘어지는 기사들, 부딪히는 방패와 창으로 인해 시합의 스펙터클함을 제거한다. 기사의 정체성과 개체성을 의미하는 기사들의 깃발, 말안장, 방패는 얼굴이 투구로 가려있어 그들을 구분하는 표식이 되지 못한다. 행위의 주체

가 불명확하고 단편적인 행동들이 주체의 행위로 귀속되지 않기 때문에 단편적인 동작들은 연쇄적인 행위를 발생시키지 못하고 이 행위들은 한 인물의 사건으로 구성되지 못한다. 아더 왕의 조카인 고뱅이 내뱉은 ‘랑슬로’라는 짧은 탄식덕분에 가까스로 랑슬로를 구별할 수 있을 뿐이다. 이렇게 신체와 사물의 파편화는 인물에의 동화를 방해하면서, 이야기를 구축하는 것이 아니라 오히려 이야기를 해체하는 성격을 갖는다. 이 점이 브레송의 <사형수 탈주하다>, <소매치기>, <무세뜨>, <돈>과 차별화되는 특징이다. 들뢰즈의 표현대로 앞서의 영화들에서 신체는 ‘보행이며 진전’이었다.²⁵⁾ 행동의 연쇄성과 주체, 주제로의 귀결은 신체의 파편화에도 불구하고 드라마의 구축을 가능하게 했다. 그러나 <호수의 랑슬로>의 파편화된 신체의 동작들과 반복된 사물들은 연속적인 행위를 발생시키지도 하나의 주체로 귀속되지도 않기 때문에 드라마가 발생하지 않는다. 물론 사건을 조직하고 발생시키는 손이 아니라 다리를 부각함으로써 사건의 발생보다는 기사들의 공간상의 이동에 더 주목하게 만든 이유도 있다. 사물과 신체의 반복된 행위들은 단편적인 동작에 머물며, 스토리 보다는 신체자체에 주목하게 한다. 아미엘은 이를 두고 ‘인물의 논리’가 아니라, ‘신체의 논리’라 부른다.²⁶⁾

3. 신체와 사물의 현재성

그러면 신체와 사물들의 파편화되고 반복된 이미지들은 어떤 역할을 하는가. 브레송의 다른 영화들과 마찬가지로 <호수의 랑슬로>에서 신체는 행위하는 신체이다. 의식은 비선형적인 것으로 의식에는 과거, 현재, 미래 등 특정시점들이 공존한다. 그러나 신체에는 과거나 미래가 존재하지 않기 때문에 신체는 현재만 존재한다. 현재라

25) Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, p. 153. 들뢰즈는 이 표현을 <잔 다르크의 재판>(1962)을 설명하면서 <시골사제의 일기>와 비교하여 그 재판이 십자가에로 이르는 여정이라고 표현한다. 맥락은 다르지만 신체의 활동이 목적에로 지향됨이라는 의미에서는 동일한 맥락이다.

26) Amiel, *op. cit.*, p. 97.

는 시간을 지각할 수 있는 것은 의식이 아니라, 신체이기 때문에 신체는 ‘체험하는 신체’²⁷⁾가 된다. 따라서 신체는 그가 있는 상황을, 즉, 현재를 지각할 수 있는 유일한 통로이다. 신체의 이러한 현상학적 특징 때문에 브레송은 신체를 ‘현재를 지각하는 주체’로 인식한다. 그러면 신체는 현재를 어떻게 지각하는가.

우선, 신체는 ‘순간’으로 현재를 지각한다. 마상시합의 깃발, 피리, 방패, 창, 질주하는 말의 다리, 교체된 창을 잡는 손, 넘어지는 신체 등의 신체의 동작들은 순간적으로 발생한다. 이 행위에는 목적성도 다른 행위로의 이행도 없고 어떤 결과를 산출하지도 않는다. 순간적인 동작들은 지금 현재 행위가 발생하고 있음을 의미한다. 즉, 신체는 눈앞에 벌어지는 ‘순간성’을 포착한다. 아미엘은 체험하는 신체가 지각하는 순간을 “체험된 순간 *instant vécu*” 이라 부른다.²⁸⁾ ‘체험된 순간’은 신체가 현재성을 갖는다는 것을 의미한다.

둘째, 신체는 ‘순간의 본질’을 보여준다. 신체의 동작은 특정 순간에 매우 단순하지만 직접적인 방식으로 본질적인 요소를 보여준다. 랑슬로가 연이어 승리하는 사건을 방패와 창이 부딪히는 동작으로 반복적으로 보여준다는 것은 그 순간 인물들의 가장 핵심적인 동작이라는 의미이다. 다시 말해서 시합이란 기사들의 힘겨루이고 힘겨루이에서 중요한 것은 그 힘의 정도이기 때문이다. 랑슬로가 시합에서 부상을 입은 후 숲속 농가에서 치료를 받는다. 동료들이 사라진 그를 찾아 나섰다가 그를 치료한 노인을 만나지만 그녀는 모른다고 대답한다. 이어지는 장면에서 카메라는 클로즈업으로 그녀가 랑슬로의 손을 잡는 것을 보여준다. 그녀가 랑슬로를 어떻게 만났는지 어떻게 치료받았는지 전혀 알 수 없지만 이 손은 그에 대한 그녀의 마음을 핵심적으로 보여준다. 이런 점에서 신체의 동작은 특정한 상황에서 발생하는 삶의 가장 응축된 순간을 내포하고 있다.²⁹⁾ 즉, 매우

27) “나의 신체는 자신의 세계를 ‘표상’을 거쳐야 할 필요 없이, ‘상징적 기능’이나 객관화하는 기능에 종속할 필요없이 자기의 세계를 가지고 있거나 이해하고 있다.”, Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 164. 강조표시는 메를로-퐁티가 강조한 표시임.

28) Amiel, *op. cit.*, p. 75.

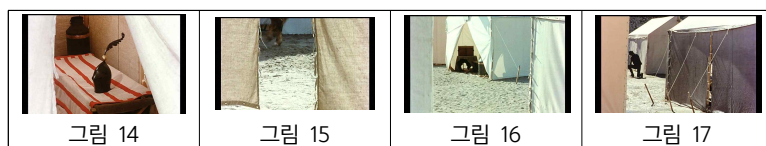
직접적이고 순간적인 움직임은 통해 동작너머의 본질적인 요소(완패, 힘겨움, 따뜻한 마음 등)를 드러낸다. 순간의 본질은 파편화된 신체에만 국한되지 않는다. 랑슬로와 귀느비에브의 사랑은 미래를 기약하기 어려운 사랑이며, 기사들의 훈련은 목표가 상실된 훈련이고, 모드레드의 음모는 원인이 없는 음모이다. 인물들의 이야기에는 과거의 역사나 미래의 시간성이 내포되어 있지 않으며, 인물들은 오직 현재만을 이야기한다. 그러나 시간적인 단절, 의미론적인 단절을 의미하는 것은 아니다. 랑슬로는 귀느비에브와의 밀회에서 다음날 저녁에 다시 만나기로 약속한다. 그녀가 사랑에 들떠 목욕하는 뒷모습과 다시 돌아오겠다고 떠날 준비를 하는 랑슬로의 모습은 사랑에 대한 그들의 상반된 태도를 보여줌과 동시에 현재에 충실한 모습을 나타낸다. 충성과 사랑이라는 도덕적 딜레마에 빠져 있는 랑슬로는 왕비를 사랑하지만 마상시합에 참가하는 것이 그에게는 그 순간 최선의 선택이다. 귀느비에브의 목욕과 랑슬로의 떠나는 행위는 단지 그 순간 안에서 가치를 갖는다. 인물들이 ‘체험하는 순간’은 어떤 서사보다도 강력한 힘을 지닌다.

셋째, 신체는 ‘운동성’을 갖는다. 톱슨이 “그래픽 매치”라고 부른 추상적 이미지들은 마상시합에서 두드러진다.³⁰⁾ 깃발의 게양, 깃발의 교체, 기사들의 등장, 말의 질주 등은 일종의 기호이지만, 의미를 담지하지 않는 기호이다. 각각의 추상적인 이미지들은 행동의 역동성을 강조하여 드라마의 극적 긴장감을 만들어내는 의미화 보다는 이미지자체의 리듬을 강조하고 있다. 마지막 전투를 위해 출정준비를 하는 장면에서 브레송은 출정하는 기사들이 말에 올라타는 다리의 움직임, 마지막 전투를 치르기 전 시종들이 말안장을 말에 엮고, 안장의 칼집에 검을 꽂는 동작, 시종들이 각 기사에게 창 건네주기, 말에 올라타는 기사들의 다리, 기사들의 손으로 투구 내리기 등의 동작들을 반복적으로 동일한 속도로 보여준다. 그들의 파편화된 행

29) “부분이 곧 전체가 되고 있다.”, Vincent Amiel, *Le corps au cinéma*, Paris : P.U.F., 1998, p. 52.

30) Thompson, *op. cit.*, p. 353.

위는 의도와 목적이 내재되어 있지 않는 기계적인 반복에 지나지 않는다. 이러한 리듬감 있는 행위들은 심리적 반응과 긴장감을 창출하기 보다는 시각적인 이미지를 형태, 종류, 색채, 길이별로 배열시켜 이미지들 간의 시적 리듬을 만들어낸다. 시적인 리듬은 마지막 전투라는 급박하게 돌아가는 사건들 속에서 긴장감을 조성하여 기사들의 두려움이나 비장함을 표현하지 않는다는 점에서, 서사와 분리되어 일종의 ‘정서적인 거리감’을 만들어낸다.³¹⁾ 이러한 세부적 요소들은 무례의 말처럼 서사에 비본질적인 요소이거나 불균형을 초래하는 요소로 간주되었다.³²⁾ 그런 면에서 신체의 동작, 사물의 배열, 색의 조합과 리듬은 그래픽적인 움직임에 국한되는 듯 보인다. 그러나 신체의 반복된 동작과 사물들의 움직임이 목적성을 내포하지는 않지만, 신체와 사물의 질료, 형태, 색상의 반복과 변주를 통해 끊임없는 움직임을 만들어낸다. 이 움직임은 신체와 사물들이 내 앞에서 지속적으로 운동한다는 의미로, 삶을 시간성 안에서 순간의 운동으로 지각하도록 한다. 그런 점에서 형식화된 추상적 이미지들은 마치 베르그송의 “생명의 약동 *élan vital*” 과도 같은 역할을 한다.³³⁾



형식적인 이미지의 또 다른 사례는 반복해서 등장하는 텐트이다. (그림14-17) 텐트는 열린 틈새로 보이는 투구나 등불과 함께 정물화처럼 지나간 시간을 나타내기도 하고, 기사들이 지나가는 골목길,

31) Amiel, *op. cit.*, 2014, p. 71.

32) "서양의 역사에서 세부적인 요소는 비본질적이거나, 우연한 것이거나, 파편화된 것으로 인식되어 부정적인 요소로 간주되어왔다", Jean-Pierre Mourey, *Philosophies et pratiques du détail*, Paris : Champ Vallon, 1996, p. 11.

33) 스티어링 P. 램프레히트, 『서양철학사』, 김태길·윤명로·최명관 역, 을유문화사, 2017(1963), 583-894쪽.

벽 등을 대체하는 장소의 역할도 한다. 텐트의 반쯤 열린 입구는 발견이나 은폐라는 상징적인 역할을 하는 것이 아니라, 평면적인 프레임에 공간의 깊이감을 강조한다. 한편, 이 텐트들은 기사들의 만남의 장소이자 음모의 장소이며, 그들이 반드시 통과해야 하는 움직임의 장소이기도 하다. 텐트는 물질적이며 정지된 사물이지만 기사들의 이동과 함께 반복적으로 나타남으로써, 그들의 끊임없는 움직임이 축적되는 장소이며, 움직임이 사라진 빈 화면조차 축적된 시간의 흔적을 보여준다. 이렇게 텐트는 인간의 삶의 순간이 사라진 뒤에도 지속하면서 시간의 현재성을 지각하게 한다. 따라서 텐트는 추상적인 그래픽이미지에 그치지 않고, 현재의 시간을 체험하게 한다. 톰슨은 이를 “지각의 강도와 복잡성을 일깨우는 예술적 경험”이라 부른다.³⁴⁾ <호수의 랑슬로>에서 파편화된 신체와 사물들은 이렇게 현재를 ‘순간’에서 ‘체험’하고, ‘순간의 본질’을 내포하고, 삶의 ‘운동성’을 ‘지각’한다. 파편화된 신체와 사물은 더 이상 서사체계에 이질적으로 삽입된 형식적·추상적 요소가 아니라, 현재를 ‘지각하는 과정’이 된다. 그러면 이 지각들이 만들어내는 세상은 무엇인가.

4. 논리의 끝, 실재의 도약

파편화된 이미지들은 마치 메를로-퐁티의 ‘지각하는 신체’처럼 현재성에 대한 지각을 통해 현재성 너머에 있는 것을 사유하도록 한다.³⁵⁾ 브레송이 시네마토그래프를 통해 조우하고자 했던 실재는 로셀리니의 성스런 종교적 실재³⁶⁾도 플래허티의 재현된 실재도 아니

34) Thompson, *op. cit.*, p. 369.

35) Deleuze, *op. cit.*, p. 28.

36) <스트롬볼리>, <이태리로의 여행>의 마지막 장면은 신의 은총의 문제를 제기한다. 그러나 중세철학적 의미인 세계 속에 내재화된 신이 아니라, 인간의 의식을 초월해 있는 이해할 수 없는 불가해한 영역으로서의 은총이다. 로셀리니는 인식론적 관점에서 의식의 한계너머의 것을 이해 불가능한 것, 비가시적인 것, 불가해한 것 등으로 다루고 의식과 존재와의 단절 또는 비동일성을 사고한다는 점에서 영화의 모더니즘적 사고로 여겨진다. 브레송은 로셀리니처럼 실재를 존재론적으로 사고하지만, <죄지는 천사들>(1943), <블

다. 그의 실재는 의미화작용이 제거된 채 인간 세상에 내버려진 실재와도 같다. 다시 말해서, 데카르트적인 합리적 인식의 대상도, 경험적 소여도 아닌 의외의 장소에서 발견되는 하이데거의 은폐된 존재³⁷⁾이다. 드러남과 숨김을 그 본질로 하는 존재는 인간이 존재를 사유하는 한 존재는 사유 속에서 발견되어야 하는 대상이 된다. 즉, 인간의 사유 내부에 있는 존재는 현재성을 띠므로, ‘존재는 현존’이며 ‘사유는 현존 *Présentation des Présents*’하는 것의 제시가 된다.³⁸⁾ 이와 마찬가지로 브레송의 실재는 이미지의 현재성을 통해 발견되어야 할 존재이다. 영화의 픽션은 시각적 이미지의 나타남과 구성이라는 두 원리에 의해 작동되기 때문에 영화는 일종의 ‘갑작스런 출현’의 예술이라 할 수 있다. 브레송은 이러한 갑작스런 출현을 의미가 최대한 제거된 이미지들의 “접합 *jointure*”을 통해 나타내고자 했었다.³⁹⁾ 그는 『시네마토그래프에 대한 노트』에서 이미지의 비의미성을 다음과 같이 표현한다. “나의 이미지들을 편편하게 하라(마치 다림질하는 것처럼)”⁴⁰⁾ 이 개별화된 비의미적 이미지들은 다른 이미지들과의 관계를 통해 그 유의미성이 구성된다. “(...) 부분들을 격리시켜라. 새로운 의존성을 부여하기 위해 부분들을 독립적으로 만들어라.”, “실재는 드라마적이지 않다. 드라마는 비드라마적인 요소들의 진행에서 생겨난다.”⁴¹⁾ 브레송에게 실재란 이해의 ‘균열’을

로뉴 숲의 여인들>(1945)을 제외하고는 로셀리니의 영화들처럼 은총이나 신의 기적이 현시되는 것으로 다루지 않는다. Alain Bergala, *Voyage en Italie, Belgique* : Yellow Now, 1990, pp. 61-73, Aumont, *op. cit.*, 2002, pp. 63-64.

37) 존재개념은 철학자마다 상이한 용어로 설명되지만 인간인식의 한계를 넘어서 있으며 모든 존재하는 것의 근거라는 의미에서는 동일한 의미이다. 그런 면에서 하이데거의 존재와 브레송의 실재를 동일한 의미로 사용한다.

38) “현전으로서 나타난 존재 속에는 그 안에서 전개되고 있는 비 은폐성이, 그 안에서 전개되고 있는 현재와 시간의 본질과 마찬가지로 사유되지 않은 채 남아있다. 추정컨대 비 은폐성과 시간의 본질로서의 현재는 함께 속한다. 우리가 존재자를 그것의 존재에서 인지하는 한, 우리가-근대적으로 말해-대상들을 그것들의 대상에서 표상하는 한, 우린 이미 사유하고 있는 것이다.” 하이데거, 위의 책, 2015, 181쪽, 179쪽.

39) 사전적인 뜻은 빼마디, 관절, 이음새이다.

40) Bresson, *op. cit.*, p. 23.

41) *Ibid.*, p. 94.

전제로 한 것이기 때문에 정합적인 논리의 세계에서 추론될 수 있는 것이 아니라, ‘도약’의 방식으로 나타날 수밖에 없다.⁴²⁾

실재의 ‘도약’은 주로 브레송의 후기영화들에서 자주 나타난다. 대표적인 사례가 <뮤세뜨>(1967)의 죽음장면과 <돈>의 살인 장면이다. 가족, 친구, 이웃들로부터 버림받은 뮤세뜨는 새 옷을 입어보다 갑자기 언덕위에서 굴러 떨어진다. 재미를 느낀 뮤세뜨의 몸 굴리기 놀이는 세 번에 걸쳐 보이는 데 이 놀이는 항상 빈 화면으로 끝난다. 세 번째 화면은 조금 길게 나타난다. 이어서 물에 빠지는 소리가 화면 밖 음향으로 들려온다. 뮤세뜨의 죽음은 갑작스럽게 발생한 사건이며 서사의 논리, 인물의 의도에서 벗어난 의외의 사건이다. <돈>의 주인공 이본은 감옥에서 출소 후 호텔에서 살인을 저지른 후, 길에서 우연히 만난 여인을 따라간다. 그는 시골의 낮선 여인으로부터 숙박을 제공받자 그 대가로 집안일을 도와준다. 미심쩍어 보이던 그는 어느 날 갑자기 집안의 복도와 방을 걸어 다니면서 가족을 살해한다. 이 가족 살해 시퀀스는 원인이 되는 살인행위가 부재한 가운데 결과물인 파편화된 시체들, 도끼, 벽에 뿌려진 피자국을 통해 사건을 짐작하게 한다. <뮤세뜨>의 빈 화면과 소리, <돈>의 시체와 단편적인 사물들은 죽음을 재현하는 것이 아니라, 죽음의 갑작스러운 출현을 지각하게 한다. 이와 마찬가지로 <호수의 랑슬로>에서도 비가시적인 죽음은 일종의 도약의 방식으로 나타난다.



마지막 전투시퀀스는 혼자 숲을 달려가는 말 한 마리로 시작한다.(그림 18-21) 이 시퀀스는 영화의 클라이맥스를 장식하는 가장 비

42) "브레송 영화에서 이미지는 형상화 *figurable*할 수 없는 것을 증언하고 있다
“, Philippe Arnaud, *Robert Bresson*, Paris : Cahiers du cinéma, 1986, p. 13.

극적인 내용이지만 시작, 전개, 결말이라는 일반화된 전개방식을 따르지 않는다. 성배를 찾는 기사들의 유형이 낭자한 전투를 묘사하던 프롤로그와 달리, 마지막 시퀀스에는 기사들 간의 전투는 생략되고 <돈>의 살인 장면에서처럼 말이 지나간 장소에 전투의 결과물인 죽어가는 기사들만을 보여준다. 피를 뿜으며 죽어가는 기사들, 숲을 통과하는 군악대, 숲을 가로지르는 아더 왕 일행, 활을 쏘는 기사들, 이미 죽어있는 기사들은 연쇄적인 사건의 발생도, 전투의 비극적인 과정을 묘사하는 것도 아니다. 상처 입은 기사들은 전투의 결과이며, 숲을 지나가는 아더 왕 일행은 그들이 사라진 후 들리는 화면 밖 무기소리를 통해 그들의 전투를 추측할 수 있다. 또한 활 쏘는 기사들의 행동은 후속하는 상대 기사들의 반응이 부재함으로 인해 행위와 결과의 논리적 관계가 성립하지 않는다. 앞서 마상시합, 출정하는 기사들의 파편화된 신체와 사물들은 현재의 순간에 집중하고 움직임의 흐름을 포착하여 시간의 현재성에 대해 지각하게 했다. 그러나 전투 시퀀스는 현재 벌어지는 직접적인 사건은 생략하고 원인 없는 결과(시체들)와 결과 없는 원인(활 쏘는 기사들), 이미지(화살)와 소리(화살소리)와의 균열만을 남겨 전투에 대한 총체적인 인식을 불가능하게 한다. 기사들의 주검, 겹겹이 쌓인 갑옷과 투구, 무기들은 성배 찾기라는 절대적 가치를 상실한 기사들의 방황, 음모, 질시의 허망한 결과물이며, 기사들의 존재근거이자 공동체의 정신적인 가치(명예, 충성, 도덕성 등)들이 물질적인 고철덩어리로 변화되었음을 의미한다. 시체와 의복, 무기들은 비가시적인 죽음의 가시적인 흔적이다. 구체적인 사건들은 외 화면에서 발생하지만 우리에게 그 세계는 설명할 수 없는 타자의 세계로 남겨진다.⁴³⁾ 전투과정의 생략은 사건들이 시간적으로 축적되어 결과물로서 죽음이 발생하는 것이 아니라, 갑작스럽게, 뜻밖에 발생하는 의외의 사건임을 의미한다. 고뱅의 동료가 왜 아더는 모드레드가 랑슬로를 포함하는데도 그를 처벌하지 않는가라고 불평하자, 고뱅은 뭔가 ‘알 수 없는

43) 루이 세갱은 “사유의 쇠퇴 une défaillance de la pensée”라고 부른다. Louis Seguin, *L'espace du cinéma*, Toulouse : Éditions Ombres, 1999, p. 91.

힘'이 아더를 조종하는 것은 아닐까라고 대답한다. 이 대사는 <아마도 악마가 Le Diable probablement>(1977)의 유명한 대사이기도 하다. 이 영화의 교통사고 장면은 브레송의 영화 중에서 실재의 우연성을 가장 잘 드러내는 장면이다. 환경보호단체의 일원인 미셀과 샤를르가 버스 안에서 강의주제였던 환경파괴에 대해 대화를 나누던 중, 버스 승객들이 대화에 끼어들게 된다. 누군가가 이 세계를 움직이는 보이지 않는 것은 무엇인가라고 묻자, 한 승객이 '아마도 악마'라고 대답한다. 그 순간 갑자기 교통사고가 발생하고 버스기사가 면허증을 가지고 내린다. 카메라는 그가 내린 버스 앞문을 오랫동안 보여준다. 점점 커지는 화면 밖 경적소리는 한 번도 보이지 않았던 버스 밖 도로상황을 짐작하게 한다. 이 시퀀스에서 승객의 대사와 버스사고는 아무 관련이 없다. 사건이 발생한 화면 밖 공간은 갑작스런 사건이 발생한 뜻밖의 공간이고 서사적으로 논리적 연관성이 부재하다는 점에서 버스안과 틈이 발생한다. 이 시퀀스는 서사의 세계인 버스안과 비서사의 세계인 버스 밖, 승객의 대사(언어)와 교통사고(이미지), 교통사고 원인의 부재와 결과라는 균열을 발생시킨다. 비서사의 세계는 서사의 논리성이 결여된 세계이자 소리라는 청각적인 지각에 의해서만 도달되는 세계이다. 1974년의 <호수의 랑슬로>에서 고갱이 내뱉은 '알 수 없는 힘'은 1977년 <아마도 악마가>에서 지각된 세계로 구체화된다. <뮈세뜨>, <아마도 악마가>, <돈>의 죽음처럼 <호수의 랑슬로>에서 죽음은 서사라는 논리적이고 합리적인 구성방식을 통해서 설명될 수 있는 영역이 아니다. 합리적이고 논리적인 세계를 넘어서 있는 것이다. 논리와 비논리의 영역이 곧 가시성과 비가시성을 의미하는 것도 현실과 초월적 세계를 구분하는 것도 아니다. 죽음은 논리와 합리적인 추론이 끝나는 그곳에서, 기다리지 않던 곳에서 뜻밖에 충격적으로 나타나는 것이다. 따라서 죽음은 이성적 인식의 대상이 아니라, 지각의 대상이며, 합리적인 방식으로는 설명이 불가능한 '도약'이이자 실재이다. 논문 도입부에서 제기했던 <호수의 랑슬로>의 재현과 지각의 공존은 단지 이질적인 요소의 공존이 아니다. 브레송은 인물의 성격화, 사건들의 생략

과 부재, 드라마의 극적인 구성을 해체하면서 신체와 사물의 파편화에 주목하도록 한다. 이어서 이 파편화는 현재성(체험적인 신체에 의한 경험된 순간, 순간의 본질, 삶의 운동성)에 대해 지속적으로 지각하도록 한다. ‘지각의 현재성’만이 실재를 인식하는 방법이기 때문이다. 따라서 브레송의 지각적인 이미지는 서사와 독립된 추상적이고 형식적인 이미지도, 일종의 그래픽으로 시적 리듬감을 산출하는데 한정되지도 않는다. 또한 미적체험이라는 감성적인 예술적 경험에만 머무르지도 않는다. 브레송의 ‘지각적 이미지’는 비가시적 실재가 재현의 대상이 아니라, 지각에 의해서만 도달가능하다는 새로운 사유를 제시하고 있다.⁴⁴⁾

III. 결론

현대 예술영화감독들 중 아핏차퐁, 키아로스타미, 지아장커, 차이밍량 등은 롱 쇼트, 롱 테이크, 빈 화면 등으로 드라마적 요소를 제거하고 프레임을 계속 비워내면서 관객으로 하여금 시간의 흐름을 체험하도록 한다. 그 시간의 체험 속에서 실재에 대한 지각이 발생한다. 이러한 방법은 현대영화예술을 지배하는 표현방법이기도 하다. 그러나 브레송은 이러한 방법이 아니라, 균열을 발생시키는 몽타주를 통해 논리의 끝에서 갑자기 출현하는 현실을 지각하도록 만든다. 브레송의 몽타주는 설정쇼트의 부재와 신체의 파편화, 사물들의 비서사성, 모델론에 입각한 배우의 비표현성, 빈 공간, 이미지와 소리의 모순, 원인과 결과의 전복, 서사적 생략 등으로 구성된다. 픽션이 ‘현실을 합리적으로 일관된 세계로 조직하는 것’이라고 정의할 때, 브레송의 몽타주는 영화가 합리적이고 정합적인 세계를 구성할 수 있는가라고 반문한다. 그는 <호수의 랑슬로>에서 매우 이질적인

44) “브레송에게 실재(réel)는 질서도 무질서도 아닌 미지의 질서이다.(...) 다른 현실(réalité), 비가시적 현실이 아니라, 재현되지 않은 현실, 재현될 수 없는 현실이며, 오직 지각에 의해서만 도달할 수 있는 것이다.”Amiel, *op. cit.*, 2014, p. 92.

이미지, 즉, 지각적 이미지와 재현적 이미지들의 공존을 통해 이 물음을 다시 던지고 있다. 이 영화에 나타난 지각적 이미지들은 형식적, 추상적인 이미지들로 서사체계에 균열을 야기시키고 전체적인 이해를 불가능하게 만든다. 브레송은 <사형수 탈주하다>, <소매치기>, <돈>에서 신체나 사물의 파편화를 통해 서사의 연속성을 단절시키지만, 한 인물의 연쇄적인 행위와 사건으로 귀속시켜 사건전체에 대한 조망은 불가능하더라도 드라마의 구축은 가능하게 했다. 그러나 <호수의 랑슬로>에서는 파편화가 행위나 사건의 누적적인 축적보다는 단편적, 중복적 행위에 머물거나 그래픽화된다는 점에서 앞서의 영화들과는 차별화된다. 이 이미지들은 인물의 사유나 내적 심리에 대응하는 재현적 요소도, 추상적 관념을 내포하는 도상학적 요소도 아니다. 단지 시각적이고 형식적인 요소이다. 서사와 무관한 형식적 이미지들은 정서적인 거리감을 야기 시키고, 사물들의 끊임 없는 움직임은 목적 없는 인물들의 역동적 행위만을 일깨운다. 그러나 신체의 단편적인 움직임과 순간적 동작의 반복은 순간의 행위가 표상하는 본질에 집중하도록 하고, 신체의 동작은 생략된 이야기를 대체하면서 갑작스럽게 출현한 현재의 ‘순간’을 지각하도록 한다. 이는 인물이 현재의 ‘순간’을 체험하는 방식이다. 신체는 인간이 ‘세계-에로의-존재’이자 공간상에 존재하는 상황적 존재임을 일깨운다. 또한 성배찾기라는 형이상학적 목적을 상실한 기사들의 신체가 주는 정신적인 무게감이기도 하다. 신체와 사물의 파편화는 인간을 ‘지각하는 주체’로 인식하여 그가 현재를 지각하는 방법을 나타낸다. 이런 점에서 브레송의 몽타주는 위에서 언급한 현대 예술영화감독들과는 상이하게 세계를 인식하는 방법이다. 브레송은 영화는 실재를 재현 하는 것이라고 생각하던 시대에 재현되지 않는 실재를 말하고 그 실재를 지각에 의해서만 도달할 수 있다고 생각함으로써 새로운 영화적 사유방법을 만들어냈다. 또한 재현과 지각의 이미지가 어떻게 공존하면서 실재에 대한 인식을 가능하게 하는가에 대한 새로운 접근방법을 제시하면서 이미지의 본질에 대해 통찰하고 있다.

참고문헌

- Agel, Henri, *Le cinéma et le sacré*, Paris, Cerf, 1961.
- Amiel, Vincent, *Le corps au cinéma*, Paris, P.U.F, 1998.
- _____, *Lancelot du lac de Robert Bresson*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014.
- Arnaud, Philippe. *Robert Bresson*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986.
- Aumont, Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002.
- _____, *Que rest-t-il du cinéma?*, Paris, Vrin, 2012.
- _____, *Limites de la fiction: Considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Paris, Bayard, 2014.
- Ayfre, Amédée, *Un cinéma spiritualiste*, texte réuni par René Prédal, Paris et Condé-sur-Noireau, 2004.
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Vol.I: *Ontologie et Langage*, Paris, Cerf, 1959.
- Bergala, Alain, *Voyage en Italie*, Belgique, Yellow Now, 1990.
- Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, rééd. Folio, 1995.
- Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Estéve, Michel, *Robert Bresson*, Paris, Albatros, 1983.
- Godard, Jean-Luc & Delahaye, Michel, <La question : entretien avec Robert Bresson>, in *Cahiers du cinéma*, N°178, mai, 1966.
- Merlo-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Mourey, Jean-Pierre, *Philosophies et pratiques du détail*, Paris, Champ Vallon, 1996.
- <Robert Bresson>, in *Positif*, N. 430, décembre, 1996.
- Seguin, Louis, *L'espace du cinéma*, Toulouse, Éditions Ombres, 1999.

- Sémolué, Jean, *Bresson : ou l'acte pur des métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1993.
- Sontag, Susan, <Spritual style in the films de Robert Bresson>, James, Quandt(dir.), in *Robert Bresson*, Toronto, Editions Toronto International Film Festival Group, 1998.
- Thompson, Kristin, <Sheen of Armour, the whinnies of horse : Sparse parametic style in lancelet du lac>, James, Quandt(dir.), in *Robert Bresson*, Toronto, Editions Toronto International Film Festival Group, 1998.
- 김정희, 「신화에서 주술적 매혹으로 : 로베르 브레송의 <호수의 랑슬로>를 통해 본 중세기사도 소설의 영화적 재현」, 『불어문화권연구』, Vol.19, 2009.
- 마르틴 하이데거, 『존재와 시간』, 전양범 역, 시간과 공간사, 1995.
- 마르틴 하이데거, 『강연과 논문』, 이기상, 신상희, 박찬국 역, 이학사, 2015.
- 스털링 P. 램프레히트, 『서양철학사』, 김태길·윤명로·최명관 역, 을유문화사, 2017(1963).
- 시네마테크부산, 『로베르 브레송』, 동방문화, 2003.
- 황혜영, 「로베르 브레송의 <호수의 랑슬로> 서술연구」, 『외국문학연구』, 29호, 2008.

Résumé

Le cinéma de la perception dans <Lancelot du lac> de Robert Bresson

SEO Jung Ah

<Lancelot du lac> de Robert Bresson se compose de deux mondes très hétérogènes, un monde représentatif et un monde perceptuel. D'une part, ce film est constitué de l'absence de la caractérisation des personnages, la discontinuité des événements et de l'absence de la composition dramatique en refusant la structure narrative aristotélicienne. D'autre part, ce film montre une composition graphique et un rythme du corps et des objets très formels. Ces images ne suggèrent pas une pensée abstraite, ni une fonction d'iconographique, mais révèlent une façon de percevoir le monde. En considération de fragments du corps et de l'objet insignifiants sont pris dans le temps, ils se focalisent au présent. La mobilité et la répétition des images captent un instant de la vie et la durée du mouvement. Le monde ne se construit pas par l'image organisée rationnellement et logiquement, mais il est perçu par l'apparition de l'image. C'est l'esthétique de Bresson qui a initié le cinéma de la perception à l'ère de la représentation.

Mots Clés : Bresson, Lancelot du lac, Perception,
Présence, Phénoménologie

투 고 일 : 2019.09.24

심사완료일 : 2019.10.29

게재확정일 : 2019.11.06

조르주 바타유와 악의 문제*

- 유년의 주제를 중심으로

송진석
(충남대학교)

국문요약

조르주 바타유는 『문학과 악』에서 에밀리 브론테, 카프카, 보들레르를 읽으며 악의 일환으로 유년의 문제를 질문한다. 그는 인간에 대한 근본적 반성의 계기로서, 주권이 환유적으로 표현되는 유년을 살피되 순수에서 사회적 위반에 이르는 복합적인 스펙트럼을 가로질러 고찰한다. 브론테에 대한 글이 천진한 만큼이나 격렬한 유년을 주목한다면, 카프카에 대한 글은 인간의 숙명에서 비롯된 무기력한 주권이 확인되는 관계적 차원의 유년을 분석한다. 보들레르의 경우 그의 불가능의 시는 자유와 주권을 추구하는 인간이 문학의 자리에서 시도해볼 수 있는 마지막 노력으로 나타난다. 『문학과 악』이 제시하는 것은 현실적 삶과, 투사된 주권적 세계가 접근하는 불가능의 자리에서 인간의 자유를, 욕망을, 주권을 성찰하는 문학이다. 악의 주제 아래 여러 작가들에 대한 고찰을 모은 이 책은 하나의 문학 예찬으로 읽힌다.

주제어 : 조르주 바타유, 『문학과 악』, 주권, 위반, 시

* 이 논문은 2015년도 충남대학교 CNU학술연구비 지원에 의해 수행된 것임.

Ⅱ 목 차 Ⅱ

1. 들어가며
2. 에밀리 브론테와 유년의 신성한 왕국
3. 카프카와 유년의 주권
4. 보들레르와 불가능의 시
5. 나가며

1. 들어가며

문학이란 무엇인가라는 질문에 대해서는 지금까지 다양한 대답이 시도되었다. 조르주 바타유(Georges Bataille, 1897~1962)의 책 가운데 가장 문학적이라고 할 수 있는 『문학과 악 *La littérature et le Mal*』(1957)은¹⁾ 여러 가능한 질문 가운데 문학은 무엇을 말하는가, 또는

1) 미셸 쉬리아는 바타유의 전기인 『조르주 바타유, 작업하는 죽음』에서 “1957년은 바타유의 진정한 문학적 존재 *une véritable présence littéraire*를 증언한 마지막 해이자, 그의 운명이 그토록 오랫동안 무명인의 것이었던 만큼, 첫 해이기도 하다”고 말하는바, 이 해에 갈리마르출판사의 『문학과 악』 외에 미뉴출판사에서 『에로티즘 *L'érotisme*』, 장자크포베르출판사에서 『하늘의 푸른 빛 *Le bleu du ciel*』이 나왔고, 바타유는 그야말로 처음으로 언론의 주목을 받았다는 것이다. 세 권의 책의 간행과 바타유의 예순 나이를 기념하기 위해 세 출판사는 풍류야의 바에서(Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, Paris, Gallimard, coll. “Tel”, 2012, p.554) 카테일파티를 열었는데, 이 파티가 열린 것은 10월 4일이고 행사에 맞추어 광고 소책자가 제작되었다.(<Chronologie>, in Georges Bataille, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. “La Bibliothèque de la Pléiade”, 2004, p.CXXXIII) 잘 알려진 것처럼, 바타유는 시와 소설을 비롯하여, 다양한 학문 영역을 종횡하는 사유를 담은 에세이들을 썼다. 시와 소설을 논외로 한다면, 단행본으로 간행된 저작들 가운데 『문학과 악』이 단연 가장 ‘문학적’이라고 할 수 있다. 갈리마르출판사에서 모두 열두 권으로 간행된 바타유 전집에서 확인할 수 있는

문학은 무엇을 담아내는가를 묻고 있고, 책 제목은 그 ‘무엇’을 ‘악’으로 명시하고 있다. 그렇다면 먼저 바타유가 말하는 악이란 무엇인가?

문학이 다각적으로 드러내는 악의 구체와 본질은 바타유의 『문학과 악』이 논하고 포착하려 애쓰는 문제이고, 우리는 이 글을 통해 그같은 바타유의 논의의 일단을 들여다볼 것이다. 따라서 바타유가 말하는 악을 벌써부터 규정하는 것은 가능하지 않은데, 우리는 바타유의 악의 한 측면을 조명하는 데 집중할 것인 데다가 그나마도 논의가 마무리될 시점에야 그 측면은 모습을 드러낼 터이기 때문이다.

그럼 악의 일반적인 개념을 말하는 것은 가능한가? 사전을 펼치면 그 또한 대단히 난망한 작업임을 금세 깨닫게 된다. 도덕과 윤리의 문제에 더해 어휘와 개념 규정의 문제까지 대두되는 까닭이다. 정확한 정리를 위해서가 아니라 참고하고 비교하기 위해, 또는 말 그대로 비추어보기 위해, 폭넓게 사용되는 사전들의 정의를 요약해보면,²⁾ 악은 한국어에서 ‘도덕’과 ‘어쥔 또는 고옴’에 반대되고, 프랑스어에서는 ‘도덕과 미덕 vertu’에, 그리고 ‘칭찬할 만한 것’에 반대된다. 눈여겨볼 점은 두 언어 공히 ‘악’을 ‘선’의 반대말로 규정하고 있다는 사실, 그리고 고유의 속성이 아니라 부정성에 의해 의미를 정의하고 있다는 사실이다. 하지만 이 모든 규정은 사전이 제공하는 일반적인 개념으로서 우리에게는 그저 하나의 참고대상일 뿐이다.

사전들이 보여주는 악의 부정적 성격은 바타유에게서도 확인된다. 지금부터 말할 수 있는 것은, 바타유에게 악은 근본적으로 삶의 유지에 어긋나는 것, 곧 이성, 질서, 노동, 지속, 그리고 내일을 위한 염려에 반하는 것을 가리킨다는 점이다. 우리가 보통 선 또는 도덕으로 간주하는 것에 위배되거나 그것을 적대하는 것 가운데 바타유의 악은 위치하는 것이다. 그러나 선 또는 도덕에 반하는 모든 것이

것처럼, 바타유가 문학에 대해 쓴 글은 『문학과 악』에 포함된 것 이외에도 다수를 헤아린다. 애초에 바타유는 『문학과 악』을 두 권으로 구상했다고 한다.

2) 『동아 새국어사전』, 두산동아, 2005와 *Le Nouveau Petit Robert*, 1996. 우리는 ‘악’뿐 아니라 ‘선’과 ‘미덕’의 개념을 함께 살폈다.

바타유의 악은 아니다. 바로 여기서 바타유의 악의 표면적이되 근본적 중요성을 갖는 특징이 확인되는데, 우리가 보통 악으로 간주하는 야비함 또는 타인과 세상에 위해를 끼치는 태도는 바타유의 악과는 거리가 멀다. 사실 그것은 진지한 성찰의 대상이 될 만한 가치를 지니지 못한 것으로서 바타유의 저작 도처에서 한낱 개인의 보잘 것 없는 이기심으로 치부될 뿐 대문자로 표기되는 악 *le Mal*으로 분류되지 못한다. 중요한 것은 위반의 사상가에게서 악은 선의 단순한 반대항에 그치지 않는다는 점, 그리고 그의 전복적 사고 덕분에 그러한 악은 긍정으로, 그것도 인간의 한계에 대한 극복을 시도하는 긍정으로 전환된다는 점이고, 바로 여기에 그의 사유의 진정한 새로운 가운데 하나가 있다는 사실일 것이다.

한데 그 악이 어떤 악이든 문학이 담아내는 악의 면모는 문학이 다채로운 만큼이나 복합적일 수밖에 없음은 물론이다. 『문학과 악』만 보더라도 유년의 문제를 성찰하는 에밀리 브론테, 카프카, 보들레르에 대한 글, 인식의 차원을 들여다보는 사드에 대한 글, 사회적 모멸을 사유하는 프루스트에 대한 글, 시적·종교적 관련을 주목하는 블레이크에 대한 글, 과거의 희생제의를 고찰하는 미술레에 대한 글, 그리고 소통의 문제를 질문하는 주네에 대한 글 등, 대단히 다양한 어조와 내용의 논의를 모아놓고 있고, 이 모든 것을 한 편의 논문에 제대로 담아내는 것은 몹시 어려운 일이다. 따라서 우리는 『문학과 악』에 포함된 글들 가운데 유년을 다룬 세 편의 글, 곧 브론테, 카프카, 보들레르에 대한 글로 논의의 대상을 한정하여 바타유의 사유 가운데 구체화된 악의 문제를 살펴보고자 한다.

본격적인 논의에 들어가기에 앞서 세 가지를 지적하고자 한다. 첫째, 유년은 순수의 오랜 상징으로서 악의 대척점에 위치하는 것으로 간주되어 왔다. 이런 사실은 유년을 주제로 선택하여 문학과 악을 고찰하는 일을 낯설고 놀라운 것으로 만들며 바타유의 사유의 전복적 성격을 부각시킬 수 있을 것이다. 둘째, 브론테, 카프카, 보들레르는 서양 근대문명을 발전시킨 주요 국가들 중 서로 다른 셋에, 또한

서로 다른 세 시대에 속한다. 이런 사실은 논의에 다채로움을, 그리고 이러한 다채로움을 통해 일종의 보편성을 부여해줄 수 있지 않을까? 셋째, 이 글은 어디까지나 바타유 고찰을 목적으로 한다. 그런데 『문학과 악』은 많게 적게 논쟁적인 글들을 포함한 책이고, 우리가 다룰 세 편의 글 가운데 특히 보들레르에 대한 글에서는 최종 텍스트로 남은 비판과 삭제된 비판이 매우 착잡하게 얹히고 있다. 분명히 말해줄 것은 우리가 바타유의 관점에 최대한 집중하기 위해 애쓸 것이라는 사실이다. 우리는 세 편의 글에 내포된 논쟁의 맥락에 주의를 기울이며 균형 잡힌 시각을 찾기에 부심하기보다 바타유의 사유 자체를 면밀히 살펴보기 위해 애쓸 것이다.

2. 에밀리 브론테와 유년의 신성한 왕국

릴케는 『젊은 시인에게 보내는 편지』에서 “당신이 비록 감옥에 갇혀 벽 때문에 세상의 소리조차 느끼지 못한다고 하더라도, 당신은 언제나 당신의 유년, 그것의 감미롭고 왕의 것 같은 풍요로움, 그 추억의 보고를 갖고 있지 않겠습니까?”라고³⁾ 말하며 유년을 찬미한 바 있다. 그러나 모든 유년이 행복과 선으로 충만한 것이 아님은 말할 필요가 없는 것이다. 방기, 외로움, 고통으로 가득 찬 유년을 얼마든지 발견할 수 있기 때문이다. 하지만 그럼에도 불구하고 유년이 대개 긍정적인 색채 아래 재현되는 근본적인 테마임은 분명하다. 그렇다면 일반적인 차원에서라도 유년을 선과 결부시키는 것이 가능할까?

릴케가 묘사하는 유년은 대단히 긍정적이고, 그것의 긍정적인 양상은 “왕의 것 같은”이라는 표현에서 보듯 왕권의 높이에, 다시 말해 더 올라갈 수 없는 높이에 이른다. 유년의 왕국에서 존재가 모든 제약을 벗어나 완전한 자유 속에서 충만한 주권을 누리는 국면을 상상하는 것은 가능하다. 하지만 이렇듯 아무런 제한 없이 무한한 권

3) Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Gallimard, coll. “Poésie”, 1993, pp.28-29.

리를 누리는 상황이 사회와, 그것을 제어하는 법과 병립할 수 있을까? 그것은 사회와 법의 테두리를 얼마든지 벗어날 수 있고, 따라서 그것은 사회와 법에 대해 하나의 악이 아닐까? 이 문제를 바타유는 에밀리 브론테(Emily Brontë, 1818~1848)의 소설 『폭풍의 언덕 *Wuthering Heights*』(1847)에 비추어 검토한다.

바타유는 브론테의 『폭풍의 언덕』에서 “악이 [...] 아마도 가장 완벽한 형태 아래 나타나는 경우”(175)를 본다. 소설은 유년의 왕국과 어른들의 세계를 대립시킨다. 브론테가 구체적인 허구의 언어로 펼쳐놓는 세계를 바타유는 자신의 개념을 동원하여 이렇게 그린다.

Ce que la société oppose au libre jeu de la naïveté est la raison fondée sur le calcul de l'intérêt. La société s'ordonne de manière à en rendre possible la durée. La société ne pourrait vivre si s'imposait la souveraineté de ces mouvements primesautiers de l'enfance, qui avaient lié les enfants dans un sentiment de complicité. La contrainte sociale aurait demandé aux jeunes sauvages d'abandonner leur souveraineté naïve, elle leur aurait demandé de se plier aux raisonnables conventions des adultes : raisonnables, calculées de telle façon que l'avantage de la collectivité en résulte.(176)⁴⁾

사회가 순진함의 자유로운 유희에 대립시키는 것은 이익의 계산 위에 수립된 이성이다. 사회는 그것의 지속이 가능하도록 배열된다. 아이들을 공모의 감정 가운데 묶었던 유년의 충동적인 움직임의 주권이 확립되면 사회는 생존할 수 없을 것이다. 사회적 제약은 어린 야만인들에게 순진한 주권을 포기하라고, 어른들의 이성적인 규약에 굴복하라고 요구했을 것이다. 이성적이며, 집단의 유리함이 결과되도록 계산된 규약에

4) 『문학과 악』의 인용은 『문학과 악』과 다른 책들을 모아놓고 있는 Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, Tome IX, Paris, Gallimard, 1979에서 오며, 이 글에서는 다른 표시 없이 괄호 안의 숫자로 쪽수를 표기하고, 필요한 경우 ‘『문학과 악』’으로 책을 지시한다. 또한 모두 12권으로 이루어진 바타유의 전집은 ‘OC’로 표기한다.

말이다.

한편에는 캐서린 언쇼와 히스클리프가 뛰어다니는 황야가 있다. 그것은 “순진함의 자유로운 유희”가 자리 잡는 공간이고 “유년의 충동적인 움직임의 주권”이 행사되는 세계이다. 존재의 욕망이 순진함 가운데 표출되고 구현되는 그 세계는 일체의 제한이나 강제에서 벗어난, 선과 악의 개념을 모르는 “어린 야만인들”의 세계이다. 이 세계는 자기 보존에 필요한 이성의 합리적 사용과 규율을 모르는 세계이고, 사회의 골간을 구성하는 개념과 가치를 모르며, 따라서 개인적 차원에서, 그리고 집단적 차원에서 스스로를 위협에 빠뜨릴 수 있는 세계이다. 심지어 그것은 그같은 위협을 감히 무시하는 “불가능과 죽음”(177)의 세계이다. 이성적 측정과 계산에 근거한 불안과 우려를 떨쳐감치 굶어보며 그것들에 대해 왕자(王者)적, 주권적 태도를 현시하는 세계, 이를테면 선악의 개념 너머에 자리 잡는 “신성한 취기 *divine ivresse*”(179)의 세계, 신성 *le sacré*의 세계이다. 캐서린과 히스클리프의 세계는 이렇듯 “유년의 성스러운 왕국 *le divin royaume de l'enfance*”(180)으로 나타난다. 분명한 것은 이 왕국이 삶과 세계의 유지에 대해 부정성의 관계를 맺는다는 사실이다. 그것은 악으로 분류된다. 이렇게 악으로 나타나는 유년의 세계 맞은편에는 물론 이성에 근거하여 “이익을 계산”하며 필요한 “규약”을 제정하고 “집단의 유리함”을 확보하여 사회의 “지속이 가능하도록” 애쓰는 어른들의 세계가 있다. 이 이성과 법의 세계는 그것의 지속을 교란할 소지가 있는 자유롭고 충동적인 움직임을 “규약”을 동원하여 억제한다. 이 세계는 선의 세계이다.

히스클리프의 반항은 그가 캐서린과 꿈결인양 공유하던 “유년의 신성한 왕국”을 잃어버리게 만든 이성의 세계를 향하고, 이 반항 또는 대립은 소설의 중심 주제를 구성한다. 히스클리프는 자신이 반항하는 세계가 “선과 이성을 표상함을 알고”, 이렇듯 명료한 의식은 사드와 가까운 자리에 그를 데려다놓는다.⁵⁾ 히스클리프는 자기 왕국을 빼앗은 세계가 강조하는 “인간성과 선의”를 증오하고 조소한

다.(178) 한테 정말로 문제적인 것은 이렇듯 사드적인 히스클리프보다 그토록 “완벽하게 악에 바쳐진 인물”을 고안해낸 것이 “도덕적이고 경험 없는 처녀”(178-179)인 브론테라는 점이다. 여기서 우리는 바타유의 위반의 논리와 정면으로 만난다. 그의 저작 도처에서 반복적으로 확인되는 것이지만, 바타유에게 “위반은 ‘자연으로의 회귀’와는 다른 것으로, 그것은 금기를 치우되 없애지는 않는다”.⁶⁾ 즉 위반은 금기가 있음을 전제로 하며 일시적인 것에 그칠 때 바타유가 말하는 의미와 만난다. 만약에 위반이 금기를 완전히, 그리고 종국적으로 말소해버린다면 이는 그야말로 금기도 위반도 없는 카오스를 야기할 것이고, 이 카오스는 더 이상 인간에게 아무런 의미도 지닐 수 없을 것이다. 『폭풍의 언덕』이 보여주는 반항 또는 위반의 강도가 사드의 높이에 이르는 것은 그것이 강한 금기에 생활의 기반을 둔 순수하고 도덕적인 브론테에서 온 것이기 때문이다. 산이 높으면 골이 깊듯, 금기와 도덕이 강할수록, 그리고 그것을 범하는 주체가 순수할수록, 위반은 더욱 더 강해지는 것이다. 브론테에 대한 바타유의 글을 촉발한 자크 블롱델 Jacques Blondel의 책이 말하는 것처럼, “[해방은] 윤리적 가치가 가장 강하게 뿌리내린 이들에게서 더욱 강렬하게 체감”될 수 있다.(180) 『문학과 악』에 수록된 글 가운데 가장 나중에 쓰인 「에밀리 브론테」가 책의 첫 머리에 놓였다는 사실은 아마도 그것이 가장 순수하면서도 강도 높은 악을 유년의 형태 아래 제시한다는 점에 근거할 것이다. 바타유에게 문학은 “마

5) 바타유는 『폭풍의 언덕』의 문장(히스클리프의 발언)과 『쥬스틴Justine』의 문장에 대한 자크 블롱델의 비교를 인용하는데, 사실 바타유에게 사드는 대단히 중요하다. 그는 자신의 “에로티즘 개념 구상의 단초를 사드에서 얻었음을 스스로 밝히고 있다”.(차지연, 「조르주 바타유의 ‘위반’에 대하여 - 바타유의 『눈 이야기』와 사드의 『쥬리에트 이야기』 연구」, in 『기호학연구』 제51집, 2017, 211쪽) 주지하는 바와 같이 초현실주의의 역사에서 사드 작품의 수용은 핵심적 의미를 갖고, 유명한 브르통과 바타유의 논쟁의 중심에 사드 해석의 문제가 자리 잡고 있는바, 이 논쟁은 바타유가 사드에 대해 스스로의 관점을 정립하는 계기로 작용하기도 했다.(오생근, 「브르통과 바타유의 논쟁과 쟁점」, in 『초현실주의 시와 문학의 혁명』, 문학과지성사, 2010, 349-353쪽)

6) Georges Bataille, *L'érotisme*, in OC X, p.39.

침내 되찾은 어린 시절”(172)의 양상을 띤다.

현재의 순간을 위해, 그것을 온전히 향유하기 위해 이성, 계산, 법, 미래를 위한 배려에, 한 마디로 선에, 그리고 선의 사회적 행동지침인 모럴에 도전하는 자세는 『폭풍의 언덕』의 여주인공 캐서린을, 나아가 브론테를 특징짓고, 바타유는 그러한 도전에서 소설의 우선적 의미를 읽는다(180). 이러한 모럴에 대한 도전이 위험한 것으로 간주되며 배척의 대상이 되는 것은 물론 그것을 통해 삶의 유지와 미래의 보장에 기여하는 이성과 계산으로부터 멀어지며 죽음에 가까워지기 때문이다. 그러나 문제는 삶의 유지와 지속을 위해 이성과 계산의 울타리 안에 갇힐 때 존재는 스스로의 의미와 충일함을 잃어버린다는 점이고, 바로 여기에 바타유가 강조하는 위반의 논리와 주권의 근거가 자리 잡는다. 위반은 금기와 법의 존재 및 가치를 인정하되, 바로 이 인정의 바탕 위에서 그것을 거스르고 넘어서며 존재의 충일함을, 주권의 차원을 회복하게 해주고, 그렇게 긍정으로, 선으로 전환된다. 바타유에 따르면, 『폭풍의 언덕』이 보여주는 모럴에 대한 도전은 단순한 반항에 그치지 않고 위반의 논리와 만나면서 일종의 “하이퍼모럴 hypermorale”이 되고, 이 특별한 모럴에 “『폭풍의 언덕』의 마지막 의미”가 있다.(180)

바타유는 브론테에게서 “신성한 폭력의 꿈 le rêve d’une violence sacrée”을 읽는다. 잘 알려진 대로 브론테는 영국국교회 목사의 딸이었다. 그녀는 자기에게 주어진 신앙에 갇혀 있지는 않았지만, “가족의 종교 정신”을 공유할 수밖에 없었을 것이다. 기독교는 바타유에게 대단히 독특한, 한 마디로 “모호한 équivoque” 종교이다.(181) 『종교의 이론 *Théorie de la religion*』 같은 책에서 확인할 수 있고, 또 여러 종교사학자들의 글에서 읽을 수 있는 것이지만, 고대 종교는 신성과 그것을 담지하는 신의 존재를 중심으로, 직접적 체험이 핵심 요소로 기능하는 제의를 구성했고, 바로 이 점에서 현대의 대다수 종교와 구별되는 경향이 있다. 미르치아 엘리아데와 로제 카이유아 등이 말하는 것처럼, 신성은 우리가 사는 세상의 근원이자 그것의 토대가 되는 본질적 진리이다.⁷⁾ 그것은 따라서 세상, 곧 세속

의 세계와 근본적으로 구분되는, 완전히 다른 차원의 세계로 수립되고, 그 결과 세속의 세계에 속한 범용한 인간이 감히 다가가지 못하는 불가침성으로 특징지어지는바, 이에 대해서는 로제 카이유아가 그 양가적 성격을 설명한 바 있다.⁸⁾ 중요한 것은 세속의 세계와 근본적으로 구분되는 신과 신성이, 세속의 세계의 가장 확실한 버팀목인 이성의 한계를 벗어난다는 사실이다. 이성 은 세속의 세계의 운영 원리로서 그것의 보호 장치인 금기와 법의 근거를 이루되, 어디까지나 신과 신성의 아랫자리에서, 아니면 그것들과 근본적으로 구분되는 자리에서 현실에 작용한다. 한편의 신과 신성, 다른 한편의 이성 은 서로 차원을 달리하며 구분되고 대립하는 것이다. 한데 이렇듯 근본적으로 다른 신성과 이성을 한데 결합하고 있는 모호한 종교가 바로 기독교라는 게 바타유의 견해이다. 그에게 브론테의 경우는 “오랜 기독교적 모호함”이 마침내 “신성한 폭력의 꿈”으로 폭발한 경우에 해당하고, 이 신성한 폭력의 꿈의 문학적 형상화가 바로 『폭풍의 언덕』 이거니와, 이 책에서는 “순진과 무구”에 토대를 둔 “유년의 왕국에 이르는 길”이 “속죄의 끔찍함” 속에서 재발견된다.(181)

브론테의 시편들처럼 『폭풍의 언덕』은 대단히 강도 높은 신비적 열정을 보여주고, 브론테와 신비주의 또는 신비 체험과의 관계를 생각하는 일은 자크 불롱텔의 경우에서 보듯 얼마간 자연스러운 반응이라고 할 수 있다. 하지만 바타유는 하나의 규정된 체계와 의식을 전제로 “자기 안으로의 방법적 하강”을 실천하는 신비 체험의 세계를 브론테의 경우와 동일시하기는 힘들다고 본다.⁹⁾ 그는 브론테

7) Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, pp.15-45. Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. “idées”, 1950, p.26.

8) Roger Caillois, *Ibid*, pp.41-76.

9) 바타유의 ‘내적체험 *expérience intérieure*’은 여러모로 신비체험과 비교될 수 있는 것이지만 그것과 분명한 차이를 갖는데, 가장 두드러진 차이는 내적체험이 출구가 없는 절대적 비지~~non~~-savoir를 지향하는 데 반해 신비체험은 하나의 체계로서 모든 앞의 가능성을 부정함으로써 “더 큰 앞, 차후의 중국적 빛”에 이르고자 한다는 점이다.(Alain Arnaud, Gisèle Excoffon-Lafarge, *Bataille*, Paris, Seuil, coll. “écrivain de toujours”, 1978, pp.28-29) 한데 브론테

가 신비 체험을 실제로 알았는지 여부는 중요하지 않다고 말하면서, 중요한 것은 “그녀가 그 체험의 마지막 의미에 도달했다”는 점이라고 말한다.(185)

바타유는 이 “마지막 의미”가 무엇인지 보여주기 위해 앙드레 브르통이 『제2차 초현실주의 선언문』에서 제시하는 “숭고한 지점 point sublime”을 인용한다. 브르통에 따르면 “모든 것으로 이루어보 건대 삶과 죽음, 현실과 상상세계, 과거와 미래, 소통과 불소통이 모 순적으로 지각되기를 그치는 정신의 어떤 지점이 존재한다.” 바타유 는 여기에 “선과 악, 고통과 기쁨”을 추가하면서, “격렬한 문학 littérature violente과 신비 체험의 격렬함이 똑같이 그것을 가리킨다” 고, “길은 별로 중요하지 않고 지점만이 중요하다”고 강조한다.(186) 브르통이 결코 달가워하지 않을, 다시 말해 브르통의 “숭고한 지점” 에 신비주의의 색채를 뒤집어씌우는 이 분석은 그러나 브론테의 문 학을 가장 뜨거운 열정의 지점에, 바타유 식으로 말하자면 가장 드 높은 악의 자리에 올려놓는다.

『폭풍의 언덕』이 스스로의 이익을 위해 부당하고 비열한 행위를 자행하는 저속한 악과 전혀 상관이 없음은 물론이다.(187) 그것은 사회 질서의 토대가 되는 법과 이성을 벗어나는 까닭에 악으로 나타나는, 대단히 격렬하고 열정적인 풍경을 거칠고 순수한 자연 위로 펼쳐놓는다. 브론테의 소설이 제시하는 것은 자유, 열정, 유희, 위험이 폭발하는 “저주의 뭍”의¹⁰⁾ 세계이고(187), 그같은 폭발이 고뇌,

의 열정이 신비체험과 구별된다면, 바타유의 내적체험과는 유사성을 갖는가? 이 물음에 대한 대답은 또 다른 문제를 제기한다. 지적할 것은 바타유가 “신비적이란 단어를 좋아하지 않는다”(Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, in OC V, p.15)는 점, 사르트르가 바타유에 대한 자신의 비판적인 글에 “새로운 신비주의자 Un nouveau mystique”이란 제목을 붙였다는 점이다. 바타유와 신비주의의 관계에 대해서는 바타유에게서 “신을 거부하는 뒤 틀린 신비주의자”를 보는 정명환의 고찰을 읽어볼 수 있다. (「사르트르의 낮의 철학과 바타유의 밤의 사상」, in 『현대의 위기와 인간』, 민음사, 2006, 71-74쪽)

- 10) 클레르 로지에에 따르면, “저주의 뭍은 “삶의 비등으로 전환된 과잉 에너지”이며 한 사회가 처분하는 부의 잉여에 해당하는 것이다.”(Claire Lozier, <De l'excédent dans l'écriture. Jacques Derrida commentateur de Georges Bataille>,

고통, 속죄의 값을 치르는 폭력과 죽음의 세계이지만, 삶의 유지와 미래를 위한 염려가 요구하는 법과 이성과 타산의 제약을 떨쳐낸 회복된 주권의 영역이기도 하다. 모든 인간에게 유년의 왕국은 하나의 근본적인 자리로, 가장 근원적인 ‘마음의 고향’으로 나타난다. 바타유에게 『폭풍의 언덕』이 “에밀리 브론테의 작품 가운데 가장 격렬하고 가장 시적인 작품”(186)으로 나타난다면 그것은 아마도 작가의 이 유일한 소설이 유년을 주제화하고 있기 때문에, 다시 말해 가장 순수하고 충동적인 위반을 가장 뜨겁고 격렬한 악의 서술로 담아내기 때문일 것이다. 문학은 “집단적 필요를 배열하는 책무를 감당할 수 없고” 다만 개인의 차원에 국한될 수밖에 없다.¹¹⁾ 그것은 심지어 “무책임하기”까지 하며 법의 위반으로 나타난다. 하지만 문학은 자유롭기 때문에 모든 것을 말할 수 있고, 특히 “법의 위반의 유희를 별거벗길 수 있다”.⁽¹⁸²⁾ 중요한 것은 이 별거벗김이, 고대 종교에서 보는 것 같은 제의적 폭발이 불가능해진 현대 사회에서는 문학에서만 가능하다는 점이거나와,¹²⁾ 바타유에게 문학은 비록 실제 바깥의 세계에서 일망정, 이성의 굴레를 벗어난 주권적 위반이 악의 양상을 띠고 펼쳐지는 공간으로 나타난다.

3. 카프카와 유년의 주권

“카프카의 작품은 전체적으로, 완전히 아이 같은 태도를 증언한다”(274)고 보는 바타유는¹³⁾ “카프카가 그의 작품 전체에 ‘아버지의

in *La Part maudite de Georges Bataille*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p.163. 로지예가 인용한 바타유의 텍스트는 『저주의 뭉』(OC VII, p.20)에서 오는 것이다.)

11) 그렇기는 하지만 뺑상 택세라가 지적하듯이, 예술가의 내면적 삶에서 솟아오른 주권은 “개인적 한계의 부정”이다.(Vincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art. La peinture du non-savoir*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.121)

12) 헤밍웨이에 대해 쓴 글에서 바타유는 말한다. “그럼에도 불구하고 나는 의심할 수 없다. 오로지 문학만이 우리가 우리 안에 갖고 있는 필연적으로 주권적인 것으로 아직도 우리를 이끌고, 오로지 문학만이 그렇게 할 수 있다. 이는 우리가 이제 더 이상 실제로 주권적일 수 없음을 의미한다.”(<Hemingway à la lumière de Hegel>, in OC XII, p.258)

영역 밖으로의 탈출 시도'라는 제목을 붙이고 싶어 했다”(276)는 사실을 주목한다. 아버지의 영역은 노동의 공간이고 행위와 유용성의 세계이다. 또한 이러한 활동의 기반이 되는 이성의 세계이자, 생명과 삶의 유지에 필수적인 금기에 바탕을 둔 법의 세계이고, 이러한 규칙들을 인식하고 실천하고 적용하는 어른의 세계이기도 하다. 이성숙한 세계의 맞은편에는 어른의 세계와 대립하는 아이의 세계가 있다. 이 세계는 삶과 생명의 효율적인 유지 또는 미래에 대한 염려가 아니라 현재의 욕망이 우세함을 보이는 세계이고(275) 번덕과 유치함이 지배하는(278) 세계이다.

바타유가 주목한 카프카의 바람에서 대변에 짐작할 수 있는 것은 카프카가 “억누를 수 없는 번덕, 유치한 행동, 고뇌에 찬 태평함, 추문스러운 행동 그리고 명백하게 거짓된 태도를 선택한다”(278)는 점이다. 카프카가 선택한 유치함을 바타유는 대단히 긍정적인 시각에서 접근한다. 그는 “동물은 결코 유치하지 않다”(274)는 결정적인 사실을 지적하며 유치함이 인간을 여타의 동물과 구분짓는 근본적인 특징이라는 점을 강조하는데, 이는 이성과 노동의 위반인 예술에서 진정한 인간의 탄생을 보는 바타유의 다른 책 『라스코 또는 예술의 탄생 *Lascaux ou la naissance de l'art*』(1955)의 논리와 통하는 것이다. 그에 따르면 “인간은 그렇게 (유치함을 통해) 스스로의 본질을 막 태어나는 상태에서 표명한다”. 유년의 세계는 아직 때 묻지 않은 순수한 자리이기에 “각 사물이 당분간은 [...] 스스로를 사물로 만드는 존재이유와 작별하며”(274) 본연의 모습을 견지하되, 이 경우 순수함은 위반을 통해 진정한 인간성을 표출하는 순수함으로 나타난다. 카프카에게서 관찰되는 유년은 브론테의 작품이 보여주는, 비록 거칠고 폭력적인 양상 아래 나타나기는 하지만 어쨌거나 그 자체는 순수의 지평 위에서 구체화되는 유년의 왕국과 달리, 관계의 맥락에

13) 카프카에 대한 글은 1950년 『크리티크』에 발표한 「공산주의 비평 앞의 프란츠 카프카」에서 온 것으로, 1949년에 나온 미셸 카루주 Michel Carrouges의 『프란츠 카프카』와 1950년에 간행된 카프카 작품의 프랑스어 번역에 대응해서 쓴 것이다.(『문학과 악』 466쪽에 있는 271쪽의 주 1)

서 유치함이 주권적 전망과 만나는 몹시 어렵고 역설적인 상황을 제시한다.

바타유가 말하듯, 카프카의 작품을 읽는 사람은 그것을 처음부터 끝까지 폭넓고 무겁게 지배하는 법의 존재를 의식하지 않을 수 없다.(275) 그것은 지켜야 하는 법이고 감시하는 법이며 언젠가는 단죄와 처벌로 다가올 수 있는 법으로, 인물을 상시 따라다니는 보이지 않는 시선처럼 감지된다. 유치함과 변덕으로 구성되는 유년의 세계에 대한 카프카의 선택은 이러한 법에 의해 단죄의 대상으로 떠오른다. 우리에게 중요한 것은 카프카에게서 유년의 세계는 문학의 본질적 바탕이 되고, 따라서 단죄는 문학과 관련되면서 유년의 “읽기의 죄에, 그가 성년이 되었을 때 쓰기의 죄로 이어진다”(275)는 사실이다. 문학이 제 자리를 찾는 카프카의 유치한 세계와, 법, 이성, 노동, 유용성이 지배하는 어른의 세계 사이에 대립관계가 형성되며 갈등과 단죄와 배제가 이 관계의 주된 양상으로 나타나는 것이다. 미셸 카루주는 “카프카가 그토록 끔찍하게 느낀 것, 그것은 그의 가장 깊은 관심에 대한 가벼운 시선이었다”(275)고 말하는바, 이 “가장 깊은 관심”은, 다시 말해 읽기와 쓰기는 하나의 죄로 체감되기에 이른다. 읽기와 쓰기, 곧 문학이 죄가 된다면, 그것은 카프카가, 자기 아버지가 맨손으로 시작하여 의지와 노력 덕분에 구축한 이성, 노동, 유용성의 왕국을 이어받길 거부하고 언제까지나 유년의 세계에만 머무르고자 했는데, 이 유년의 세계의 핵심에 바로 문학이 있기 때문이다. 그를 고용했지만, 그의 열정을 “아무것도 아닌 것으로 - 유치함으로 - 간주”하는(275), 아버지에 의해 표상되는 프라하 실업계의 맞은편에서 카프카는 스스로의 관심과 열정을 하나의 죄로 규정하면서 자신을 프라하 사회로부터 배제되고 고립된 존재로 간주한다.

문제는 이 배제가 그리 간단치 않고 심지어 모순적이기까지 하다는 점이다. 카프카는 자신의 특성을 인정해주지 않는 어른의 세계의 권위에 도전하며 그것을 무너뜨리고 넘어서려 하거나, 이러한 극복이 불가능할 경우 그로부터 스스로를 아예 분리하는 대신에, 언뜻 거부와 타협이 뒤섞이는 듯 보이는 대단히 모호하고 복합적인 태도

를 취한다. 카프카가 자신의 작품 전체에 “아버지의 영역 밖으로의 탈출 시도”라는 제목을 붙이고 싶어 했다는 사실은 위에서 얘기했지만, 우리가 주목해야 할 것은 “카프카는 결코 정말로 탈출하고 싶어 하지 않았다”는 사실이다. 바타유는 말한다. “그가 원하는 것, 그것은 그 영역 안에서 배제된 자로 *en exclu* 사는 것이었다. 기저에서, 그는 자신이 쫓겨났음을 알았다. 다른 사람들이 그를 쫓아냈다고 말할 수는 없다. 그가 스스로를 쫓아냈다고 말할 수도 없다. 그는 단순히 타산적이고 산업적이고 상업적인 활동의 세계에서 스스로를 견딜 수 없는 존재로 만드는 방식으로 처신했다.” 바타유는 이를 “실패하는 탈출 *une évasion qui échoue*”, “심지어 실패해야 하는, 실패하길 원하는 탈출”로 규정하고 이 탈출을 “천박한 탈출”과 구별지으며 그것의 다름을 말하기 위해 “천박한 탈출”에 결여된 것, 곧 “실패하는 탈출”이 함축하는 결정적 요소를 명시한다. “천박한 탈출에 결여된 것, 그것을 절충에, ‘숙임수’에 불과한 것으로 한계 짓는 것은 깊은 죄책감, 공고한 법을 침해한다는 감정이다. 그것은 가차 없는 자기의식의 명석함이다”.(276)

이 실패하는 탈출과 그것에 수반되는 자기의식과 관련하여 두 가지를 눈여겨볼 필요가 있다. 하나는 앞에서 언급했지만, 악의 인식의 한 측면을 구성하며 사드가 그 극단의 경우를 보여준 명철한 의식의 중요성이 카프카에게서도 관찰된다는 점이다. 사실 카프카의 선택과 태도가 의미를 지닐 수 있는 것은 명철한 자기의식의 바탕 위에서뿐이다. 그런 바탕이 없을 경우 그것은 한낱 개인의 일탈 또는 태만으로 전락해버릴 여지가 있기 때문이다. 주목해야 할 다른 하나는 “가차 없는 자기의식의 명석함”의 근거가 되는 “깊은 죄책감, 공고한 법을 침해한다는 감정”이다. 스스로를 악으로 분류하는 이 감정은 그 권위를 인정하는 어른-아버지의 세계에 적응하고 통합되길 거부하고 “배제된 자”로 살길 원하는 데서, 다시 말해 “자신도 어른이자 아버지가 되길 원하지 않고” “무책임한 아이로 남기 *rester l'enfant irresponsable*”(277)를 바라는 데서 연유한다. 이러한 태도는 사회의 존속과 개인 생명의 유지에 필요불가결한 넓은 의미의 법에

대해 그 권위와 정당성을 인정하면서 그것을 어기는 것이고, 따라서 바타유 사유의 핵심적 요소 중 하나인 위반의 논리와 정확히 일치하는 것이다. 바타유가 그의 작품 곳곳에서 규정하고 있는 대로, 위반은 “이성의 세계의 토대가 되는 금기”를 완전히 “제거하지는 않은 채 [일시적으로] 푸는”¹⁴⁾ 데 있다. 카프카의 유치함은 따라서 위반의 한 형태라고 할 수 있다.

바타유는 위반으로 이어지는 카프카의 유치함에서 주권의 가능성을 본다. 그는 카프카가, “그 의미가 순서에 따라 배열되지 않는 이 유 없는 세계의 실존이 주권적 실존, 오로지 죽음을 부르는 정도에 따라서만 가능한 실존으로 남길 바랐다”고¹⁵⁾ 말하는데, 이때 주권은 아무런 현실적 “권리도 없는” 주권, 아니 그보다 “권리가 없음으로써만 주권적일 수밖에 없는” 혈벗은 주권이고, 특히 “죽음을 부르는” 주권이다. 바타유는 “예술(변덕)은 행위의 맞은편에서 권리가 없다”는 모리스 블랑쇼의 말을¹⁶⁾ 인용하며 이성과 노동이 지배하는 세상에의 동화를 거부한 카프카가 유치함을 통해, 그리고 그것이 언어의 형태로 펼쳐지는 문학을 통해 구현하는 주권이 그 어떤 권리도 주장하지 못하는 국면을 의당 자연스러운 것으로 본다. 바타유는 오히려 “어떤 기회” 또는 “진지함의 특권”에 대한 요청으로 이어질 수 있을 “눈속임 *déguisement*”이나 “우회 *biaisier*”를 시도하지 않을 뿐더러 권위에 이의를 제기하거나 대결하기를 삼간 채, 그리고 아무런 빠져나갈 구멍도 갖지 않은 채 곳곳하게 맞서는 카프카의 태도에서 “말없고 절망적인 힘 *force silencieuse et désespérée*”을 확인한다.(278) 이렇듯 유년 또는 유치함의 선택에서 출발하는 카프카의 주권의 특징과 양상을 바타유는 다음과 같은 말로 정리한다.

14) Georges Bataille, *L'érotisme*, pp.66,39.

15) “Il voulut en un mot que l'existence d'un monde sans raison, et dont les sens ne s'ordonnent pas, demeurât l'existence souveraine, l'existence possible seulement dans la mesure où elle appelle la mort.”(278)

16) 이 말은 바타유가 원주를 통해 명시하고 있는 것처럼 『불의 몫 *La Part du feu*』에서 오는 것이다.

La vie puérile, le caprice souverain, sans calcul, ne peuvent survivre à leur triomphe. Rien n'est souverain qu'à une condition : ne pas avoir l'efficacité du pouvoir, qui est action, primat de l'avenir sur le moment présent, primat de la terre promise. Assurément, ne pas lutter pour détruire un adversaire cruel est le plus dur, c'est s'offrir à la mort. Pour supporter sans se trahir, il faut mener une lutte sans réticences, austère et angoissée : c'est la seule chance de maintenir cette pureté délirante, jamais liée à l'intention logique, toujours en porte à faux dans les engrenages de l'action, cette pureté enlisant tous ses héros dans le bournier d'une culpabilité croissante.(278-279)

유치한 삶, 계산을 모르는 주권적 변덕은 승리에서 살아남을 수가 없다. 단 한 가지 조건에서만 주권적일 수 있는바, 그것은 효과적인 힘을 갖지 않는 것이고, 이 효과적인 힘은 행위, 현재의 순간에 대한 미래의 우위, 약속의 땅의 우위이다. 확실히, 잔인한 상대를 무너뜨릴 싸움을 삼가는 것이 가장 힘든데, 그것은 스스로를 죽음에 내놓는 것이기 때문이다. 스스로를 배반하지 않고 버티기 위해서는 준엄하고 고뇌에 찬, 기탄없는 싸움을 수행해야만 한다. 그것은 논리적 의도에 결코 연결되지 않는, 그리고 행위의 톱니바퀴들 속에서 언제나 불안정한 상태에 있는 열광적인 순수함, 그의 모든 주인공들을 증대되는 죄책감의 진창에 빠뜨리는 순수함을 유지할 유일한 기회이다.

이 대목은 카프카에 대한 바타유의 에세이, 나아가 주권의 문제에 대한 바타유의 논의 전반의 핵심을 요약하고 있다고 해도 과언이 아니다. 카프카를 다룬 에세이가 원래 『주권 *La souveraineté*』의 원고에 포함되었다가 바타유 자신에 의해 제외되었다는 사실은¹⁷⁾의 미심장하다. 『비극의 탄생』(1872)이 잘 보여주는바, 디오니소스적 폭발로 표상되는 니체의 사상, 그리고 헤겔이 『정신현상학』(1807)

17) 『문학과 악』 466쪽에 있는 271쪽의 주 1.

에서 말하는 ‘주인과 노예의 변증법’의¹⁸⁾ 영향이 뚜렷이 확인되는 이 구절은 유치함의 형태로 나타나는 주권, 그리고 이 주권의 도덕적, 심리적 지칭이라고 할 악의 치열하고도 결정적인 면모를 드러내고 있는 것으로 여겨진다. 우리가 보기에 결정적인 면모는 주권을 벗어난 부분, 헤겔식으로 말하자면 노예의 몫에 해당하는 계산, 효율성, 행위, 미래, 약속의 땅, 논리적 의도가 모여 구축되는 “효과적인 힘”의 축과, 유치함, 계산을 모르는 변덕, 죽음이 만나 수립되는 “권리 없는” 주권의 축이 보여주는 대립에 관련된다. 치열한 면모는 이 대립에서 카프카가 취하는 자세를 가리키거나와 “스스로를 배반하지 않고 버티기 위해서는 준엄하고 고뇌에 찬, 기탄없는 싸움을 수행해야 한다”는 문장이 그것을 웅변적으로 표현한다. “열광적인 순수함”, 그리고 특히 “스스로를 죽음에 내놓는” 선택 역시 치열함의 강도를 나타낸다고 할 수 있다. 중요한 것은 카프카가, 유치함의 주권을 펼쳐놓는 문학을 삶과 배타적으로 대립시키며¹⁹⁾ 문학을 위해 이성, 타산, 공동체, 힘, 생명, 곧 삶을 포기하는 국면인데, 이는 고스란히 유치함의 주권으로 수립되는 문학 자체의 풍경과 일치하는 것이다. 카프카에게서 주권은 결국 죽음의 조건에서만 가능한 것으로 나타난다. 바타유는 이 점을 주목하면서 주권에 “인간적”이란 수식어를 덧붙인다. 오로지 죽음을 전제로 할 때 주권이 가능한 것은, 마치 “모세가 가나안에 닿을 수 없었던 것은 그의 생애가 짧았기 때문이 아니라 인간의 삶이었기 때문”(272)인 것처럼, 주체가 인간이기 때문이라는 것이다.

Sans doute est-ce la fatalité de tout ce qui est humainement

18) 주지하는 대로 ‘주인과 노예의 변증법’은 헤겔의 『정신현상학』 제4장 「자기확신의 진리」의 전반부 <자기의식의 자립성과 비자립성 : 지배와 예속>에 나온다 (임석진 옮김, 한길사, 2005, 220-234쪽).

19) 여기서의 삶은 물론 프라하에서의 삶, 보험회사 직원으로서의 삶, 수차례에 걸친 약혼자로서의 삶, 가족의 일원으로서의 삶을 가리킨다. 클라우스 바젠바하의 『카프카, 프라하의 이방인』(전영애 옮김, 한길사, 2005)은 카프카에게서 확인되는 문학과 삶의 대립을 잘 보여준다.

souverain, ce qui est souverain ne peut durer, sinon dans la négation de soi-même (le plus petit calcul et tout est par terre, il n'y a plus que servitude, primat sur le temps présent de l'objet du calcul), ou dans l'instant durable de la mort. La mort est le seul moyen d'éviter à la souveraineté l'abdication. Il n'y a pas de servitude dans la mort ; dans la mort, il n'y a plus *rien*.(279)

아마도 그것은 인간적으로 주권적인 모든 것의 숙명이다. 주권적인 것은 자기에 대한 부정 (가장 사소한 계산과 함께 모든 것이 무너지고, 이제 예측, 현재 순간에 대한 계산의 목적의 우위뿐이다.), 또는 죽음의 항구적 순간 속에서가 아니고는 지속할 수가 없다. 죽음은 주권이 포기를 피하는 유일한 방도이다. 죽음에는 예측이 없다. 죽음에는 더 이상 아무것도 없다.

인간이, 자기를 벗어나는 것에 대한 예측에서 벗어날 수 있는 길은 죽음뿐이기에, 오로지 죽음 속에서만, 또는 죽음과의 관련 속에서만 인간은 주권을 생각해볼 수가 있다. 그런데 죽음에는 이렇듯 예측이 없지만, 문제는 죽음과 함께 인간은 사라진다는 사실이다. “죽음에는 더 이상 아무것도 없”게 되는 것이다. 인간의 주권의 자리는 비좁다. 모순의 국면에 위치하는 그것은 수학적 의미의 선(線)에 가깝다고 할 수 있다.

환희 joie는 카프카의 주권과 관련하여 바타유가 고려하는 핵심적 요소 가운데 하나이다. 바타유는 우선 카프카가 환희가 넘쳐흐르는 주권적 삶을 상기시키지 않고 오히려 “집요하게 슬픈” 삶을 보여준다는 사실을 지적한다. 거기서는 에로티슴조차 “사랑 없고, 욕망 없고, 힘 없는 에로티슴, 사막의 에로티슴”이며,²⁰⁾ 카프카의 『일기』를 통해서 확인할 수 있는 것처럼 “만족했을 때조차 불만족하기를 원하고, 접근 가능한 세기와 전통의 모든 방법을 통해 스스로를 불

20) 바타유의 이러한 견해에 대해서는 얼마든지 이의제기가 가능할 것이다. 예컨대 “킨스키 궁 뜰 중앙에 있는 흰 옷 입은 여인. 멀리서도 눈에 띄는 볼록 솟은 높은 가슴의 음영.”과 같은 구절, 확실히 결코 많지는 않은 구절을 우리는 카프카의 『일기』에서 읽을 수 있다.(프란츠 카프카, 이유선 외 옮김, 『카프카의 일기』, 솔, 2017, 525쪽)

만족 속으로 밀어넣”는다는 것이다. “나는 따라서 언제나 불만족, 심지어 내 불만족에 대해서조차 불만족이었다”(279-280)는 카프카의 말은 표면적으로는 주권적 환희와 거리가 먼 양상을 띠고 있는 그의 작품의 현실을 잘 보여준다고 하겠다.

하지만 카프카의 『일기』는 환희에 대해 말한다. 카프카는 “내가 원하는 건 승리가 아니며 나를 기쁘게 하는 것은 투쟁 *lutte*이 아니”라는 점을 명시하면서 “투쟁이 해야 할 유일한 것인 한에서 나를 기쁘게 할 수 있다”고 단언하고, “그같은 투쟁은 과연 내 쾌락의 역량, 또는 천분의 역량을 넘어서는 기쁨으로 나를 채우는바, 아마도 투쟁보다 기쁨에 나는 결국 죽고 말 것”이라고 덧붙인다.(280)²¹⁾ 현실 속 삶을 포기하면서, 또는 그로부터 자신이 배제되도록 하면서 추구하는 것만이, 다시 말해 하나의 투쟁으로서 치열하고도 고독하게 추구하는 것만이 줄 수 있는 기쁨은 그러나 죽음으로 이어진다는 것이다. 바타유가 마지막에 삭제해버린 부분이 말하듯, 카프카에게 “불행은 기쁨을 발견하는 방도”로 나타난다.²²⁾ 불행 또는 불만, 기쁨, 죽음, 그리고 주권이 맺는 복합적 관계를²³⁾ 바타유는 카프카의 유명한 단편소설 「판결」을 분석하며 설명한다.

외국에 있는 친구에 관해 아버지와 다투던 아들이 문밖으로 달려나가 전차 레일을 건너고 난간을 뛰어넘어 자살하는 이야기에서 바타유가 주목하는 부분은 허공으로 추락하기 전에 아들이 던지는 외침 “부모님, 저는 당신들을 그래도 언제나 사랑했었습니다”와 그에 이어지는 마지막 문장 “이 순간 다리 위에는 말 그대로 미친 듯한 통행이 있었다”이다.²⁴⁾ 이 문장과 관련하여 카프카는 그의 친구 막

21) “Comme telle la lutte me remplit en effet d’une joie qui déborde ma faculté de jouissance ou ma faculté de don et ce ne sera peut-être pas à la lutte, mais à la joie, que je finirai par succomber.”

22) 『문학과 악』 471쪽에 있는 282쪽의 주 2.

23) 바타유는 『내적체험』에서 “고뇌를 희열로 전환시키는 기술”(L’*Expérience intérieure*, p.47)에 대해 말하거니와, 이 말이 의미하는 것은 “고뇌의 망각이나 해소나 지양이 아니라 바로 고뇌 자체가 산출하는 희열”이라고(정명환, 앞의 논문, 79쪽) 할 수 있다.

24) 바타유가 인용하는 프랑스어 번역 텍스트는 “Chers parents, je vous ai

스 브로트 Max Brod에게, 그것을 쓰면서 “세찬 사정 forte éjaculation”을 생각했다는 사실을 밝혔다. 이 고백은 당연히 여러 해석들을 낳았지만, 바타유는 이 문장이 “환희의 주권, 아무것도 아닌 것으로의 존재의 주권적 미끄러짐”을 표현한다고 본다.(281-282)

바타유의 설명(282-283)을 요약하면 이렇다. 카프카의 이 작품은 “환희의 주권”을 얘기한다. 한테 이 주권의 대가는 죽음이다. 소설의 마지막 대목에서 아들이 죽기에 앞서 아버지와 아들은 오래 갈등한다. “투쟁의 필요”가 생겨나고, 고뇌가 깊어지고, 불행이 배가된다. 죽음은 이러한 투쟁과 고뇌와 불행의 연장선상에 위치한다. 고뇌와 불행은 죽음에 대한 의식이기도 하고 두려움이기도 하다. 죽음은 심화되고 배가된 고뇌와 불행이 폭발하는 “자발적 단죄”이다. 동시에 죽음은 “지복 félicité의 의미”를 갖는다. 그것은 아버지에 대한 사랑을 표시하면서, 환희를 가로막는 고뇌를 제거해주기 때문이다. 바타유가 보기에 주인공이 “깊은 존경을 표시할, 그리고 이 존경에 대해 고의적 저버림을 표시할 다른 방도는 없”다. 이런 점을 고려할 때 죽음은 일종의 “은총 grâce”으로 나타난다. 이렇게 고뇌, 불행, 기쁨이 죽음을 향해 대단히 어려운 방식으로 얹혀드는 관계, 이성, 계산, 행위가 지배하는 현실 세계에 맞서 신기루처럼 떠오르는 주권의 국면을 바타유는 다음과 같이 정리한다.

La souveraineté est à ce prix, elle ne peut se donner que le droit de mourir : elle ne peut jamais agir, jamais revendiquer des droits qu'a seule l'action, l'action qui n'est jamais authentiquement souveraine, ayant le sens servile inhérent à la recherche des résultats, l'action, toujours subordonnée. Y aurait-il quoi que ce fût d'inattendu dans cette complicité de la mort et du plaisir? mais le plaisir - ce qui agréé, sans calcul, contre tout calcul - étant l'attribut, ou l'emblème de l'être souverain, a pour

pourtant toujours aimés!”와 “A ce moment il y avait sur le pont une circulation littéralement folle”이다.(281)

sanction la mort, qui en est aussi le moyen.(282)

주권은 대가가 있다. 이 대가는 주권이 죽을 권리만을 스스로에게 부여할 수 있다는 점이다. 그것은 결코 행동할 수 없다. 오로지 행위만이, 결과의 추구에 고유한 예측적 의미를 갖는 까닭에 결코 진정하게 주권적일 수 없는 행위만이, 언제나 종속되어 있는 행위만이 갖는 권리들을 그것은 결코 주장할 수 없다. 죽음과 쾌락의 이 공모 관계에, 그것이 무엇이든, 예기치 못한 어떤 것이 있을까? 쾌락 - 계산 없이, 모든 계산에 반하여 수락하는 것 - 은 주권적 존재의 속성 또는 문장(紋章)이 되 죽음을 별로 받거니와, 죽음은 또한 쾌락의 방도이기도 하다.

카프카에게서는 불행이 기쁨으로 가득 차 있다. 동시에 불행은 심화되고 배가되면서 기쁨으로 수렴된다. 이러한 불행과 기쁨의 상관관계에서 한편으로는 바탕으로, 다른 한편으로는 극점 또는 한계로 작용하는 것이 죽음이다. 바타유가 파악하는 카프카의 주권은 불행, 기쁨, 죽음이 모순적, 역설적, 전복적 관계를 맺는 좁은 자리에, 이미 말했지만 일종의 수학적 선 위에 자리 잡는다. 카프카의 주권에서 또한 눈여겨보아야 하는 것은, 한편의 통합과 다른 한편의 배제가 마찬가지로 모순적, 역설적 관계로 얽혀드는 갈등의 측면이다. 작가 스스로 “아버지의 영역 밖으로의 탈출 시도”라는 제목을 붙이고 싶어 했던(276) 작품에서, 자신이 공동체로부터 배제되도록 처신하는 태도와, 그런 공동체의 구심점인 아버지를 향해 표시하는 사랑과 존경의 대립은 근본적인 중요성을 지니며, 불행, 기쁨, 죽음이 서로 부르고 충돌하는 주권적 상황에 긴밀히 관련되고 있는 것이다.

작품을 지배하는 불행의 양상에도 불구하고 죽음을 통해 주권적 기쁨에 도달하는 카프카의 세계에서 주체할 수 없는 환희의 원형이 위치하는 자리는 “행복한 넘침 l'heureuse exubérance”이 있는 유년의 세계이다. 바타유는 논의를 마무리하기에 앞서 카프카의 단편 「유년 Enfances」을 인용하며 어린 카프카가 직접 겪은, 주권적 환희가 가장 원초적인 층위에서 체험되는 유희의 세계를 주목한다. 공동체

와의 갈등이 주된 측면을 구성하는 카프카에게서도 주권은 유년의 주체할 수 없는 기쁨, 또는 계산과 행위를 모르는 천진난만한 위반과 본질적인 관계를 맺고 있는 것이다.

“아버지의 영역 밖으로의 탈출 시도”로 접근된 카프카의 문학에서 유년은 어느 한 측면이나 부분이 아니라 전체에 관련된 테마라고 할 수 있다. 카프카의 악은, 그의 불만, 불행, 불안은 어른, 또는 가장 성숙한 어른인 아버지가 되길, 그리고 그런 아버지-어른의 영역에 정착하길 거부하고 그 영역 안의 배제된 존재로 살아가길 선택하는 데서 오거니와, 이러한 불행에 연결된 기쁨과 환희는 근본적으로 유년의 원천에 가닿는 것이다. 카프카의 악은 유효한 행위를 모르는 유년의 주권이다. 「판결」이 보여주듯 죽음을 향한 질주에서 일종의 자리 아닌 자리를 찾는 이 주권은 카프카 개인의 특이함을 보여주는 동시에, 약속의 땅을 보지 못하는 모세가 상징적으로 보여주는 바 인간의 숙명을 드러낸다고 하겠다.

4. 보들레르와 불가능의 시

1946년에 나온 보들레르의 『내밀한 글 *Ecrits intimes*』에²⁵⁾ 사르트르는 긴 서문을 붙였다. 그는 우선 4분의 1 가량을 『현대 *Les Temps modernes*』에 게재하고 나중에 전체를 『상황 *Situations*』에 포함시킬 예정이었다. 하지만 결국 단행본으로 간행된²⁶⁾ 이 유명한 글에 대해 바타유는 이듬해인 1947년 『크리티크 *Critique*』 1-2월호에 비평을 실었다. 이 글의 제목은 처음에 「보들레르인가 사르트르인가? 사르트르가 시를 심리하다 Baudelaire ou Sartre? Sartre instruit le procès de la poésie」였다가 「‘벌거벗겨진’ 보들레르 / 사르트르의 논고 réquisitoire와 시의 본질」로 바뀌고, 최종적으로 「‘벌거벗

25) 「폭죽 불꽃 *Fusées*」, 「벌거벗은 내 마음 *Mon coeur mise à nu*」, 「수첩 *Carnet*」, 「편지들 *Correspondance*」를 모아놓고 있다.(『문학과 악』 442쪽에 있는 189쪽의 주 1.)

26) 같은 책.

거진' 보들레르 / 사르트르의 분석과 시의 본질」이란 제목으로 발표되었다.²⁷⁾ 제목의 변천만으로도 우리는 글의 비판적, 논쟁적 성격을 짐작할 수 있다. 한때 활발히 접촉하며 친근한 면모를 보이기도 했지만 서로에 대한 날카로운 공격이 글들에 남아 회자되는 두 사람의 관계에 대해서는 여기서 길게 얘기할 여지가 없다.²⁸⁾ 다만 『문학과 악』의 경우 「보들레르」와 「주네」가 사르트르의 글에 대한 반응으로 발표된 글로서 실존주의 철학자에 대한 비판을 담고 있다는 점, 특히 「보들레르」의 경우 애초에 『크리티크』에 발표되었던 글에서 사르트르를 직접적으로 비판하는 서두와 마지막 단락을 삭제한 사실에서 확인할 수 있듯이 두 사람 간의 공방의 흔적을 고스란히 간직하고 있다는 점,²⁹⁾ 마지막으로 「보들레르」의 삭제된 마지막 단락은 시의 옹호라는 글의 주제를 다시 한 번 강조하는 외에 “선택의 자유에 국한된 삶에 대한 관심”이 “사르트르를 현재의 세계 속에서 자발적 유형자처럼 만든다”고 단언하고 “행동하지 않는 행동의 욕망은 무엇을 의미하는가?”라고 질문하며 신랄한 공격을 가하고 있다는 점을³⁰⁾ 지적하고자 한다.

인간은 자유로운 존재이다. 따라서 인간은 주어진 상황 속에서 매번 스스로의 행동을 선택해야만 한다. 미리 규정된 그 무엇으로 있는 게 아닌 그는 그렇게 그 무엇이 되어가야만 하고, 그 결과는 자유 가운데 이루어진 선택의 소산이므로 그에 대해 스스로 책임을 져야만 한다. 문제는 이러한 자유와 선택, 그리고 그에 따른 책임에 대해 불안과 버거움을 느낀 인간이, 사르트르의 표현을 빌면 자유의 “심연 앞에서 현기증”을 느낀³¹⁾ 인간이 그로부터 뒷걸음질 칠 수 있다

27) 같은 책 440쪽에 있는 189쪽의 주 1.

28) 바타유와 사르트르의 관계에 대해서는 앞서 인용한 정명환의 논문 「사르트르의 낮의 철학과 바타유의 밤의 사상」과 미셸 쉬리야의 책(pp.383-388, 401-402)을 읽어볼 수 있다.

29) 『문학과 악』의 주에서 바타유가 삭제한 부분을 읽을 수 있다.(같은 책 442-445쪽에 있는 189쪽의 주 1, 447-449쪽에 있는 209쪽의 주 1)

30) 같은 책 448쪽에 있는 209쪽의 주 1.

31) Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. “idées”, 1947, p.48.

는 사실이다. 다시 말해 “유예된 상태로 머무는 실존의 특권”을 포기하고 “타자의 눈에 비친 사물”이길 선택할 수 있다는 사실이다. 겁에 질린 타인의 시선에 비친 자신의 모습에서 존재의 의미와 위안을 구하는 「어느 지도자의 어린 시절 L'enfance d'un chef」의 인물 루시앵 플뢰리에 Lucien Fleurier가 회화적인 예를 제공하며, 사르트르가 “자기기만 mauvaise foi”으로 규정하는 이러한 태도는, 바타유가 지적하는 것처럼, 사르트르의 『보들레르』에서 『악의 꽃』의 시인에 대한 비판의 “라이트모티프”(196)로 기능한다.

사르트르의 분석에 따르면, 바로 이 자기기만에 보들레르의 과오가 있다. 대자적 존재로서 진정성을 갖고 자유로운 선택을 통해 고통 속에서 스스로를 만들어나가야 함에도 불구하고, 그것이 두렵고 힘든 나머지 돌처럼 되고 싶어 했다는 것이다. 또는 사르트르의 표현에 따르면, 즉자적 존재가 되고 싶어 했다는 것이다. “그의 가장 소중한 바람은 돌, 조상(彫像)처럼 불변성 immuabilité의 평온한 휴식 속에 있는 것이다”(198)라든가 “변질시킬 수 없고 고칠 수 없는” 과거이고만 싶어 했다(200)는 사르트르의 해석은 그것을 단적으로 표현한다. 우리의 논의에서 중요한 것은 사르트르가 이러한 해석을 보들레르의 유년에 적용하고 있고, 이렇게 부각되는 유년의 문제는 바타유가 전개하는 보들레르 해석의 핵심에 가 닿는다는 사실이다.

잘 알려진 대로 보들레르는 아이의 시선을 찬양한 것으로 유명하다. 아이는 “모든 것을 새로움 가운데 보면서” 영감 inspiration을 구현하기 때문이다. 사르트르가 『현대 생활의 화가 Le Peintre de la vie moderne』로부터 인용하고 있는 것처럼 보들레르에게 천재는 “의도적으로 되찾은 유년”(190)이다. 『악의 꽃』의 시인에게 유년은 긍정적인 테마인 것이다. 여기에 더해 어머니와의 특권적 관계의 토대 위에 펼쳐지고, 그 어머니의 재혼이 드라마틱하게 단절시킨 보들레르의 신화적 유년은 유년의 테마를 보들레르 세계의 중심에 갖다놓는다. 사르트르는 타자의 눈에 비친 자신의 모습에서 스스로를 확인하는 자기기만의 태도를 우선 아이의 일반적인 태도로 간주하고, 이어서 그것을 어린 보들레르에게 적용한다. 아이에게 부모는

신과 같은 존재이고, 아이는 그러한 부모의 시선을 통해 스스로의 존재를 규정하게 되는데, 물론 보들레르 또한 예외가 아닌 것이다. 문제는, 일반적인 경우 아이가 철이 들면서 자신의 부모가 신이 아님을 알게 되고 “자신의 끔찍한 자유를 경험”하며 “돌연 고독과 무(無) 한가운데로 떠오르는” 데 반해, 보들레르의 경우 그것을 결코 원하지 않는다는 데 있다. 사르트르는 보들레르가 “결코 유년의 단계를 넘어서지 않았다”고 추정한다.(190)

브론테와 카프카의 경우처럼 보들레르에게서도 유년은 악으로 나타난다. 유년이 악인 이유는 무엇보다 그것이 자유이기 때문이다. 사르트르는 『보들레르』에서 “인간이 전통적 선 - 또는 수립된 질서에 의지하지 않는 가능한 상태를 자유의 이름으로 지칭”한다.(190) 도덕적 선이 아니면서 사회 질서를 벗어나는 자유가 악으로 분류되는 것은 당연한 것이다. 이러한 자유는 바타유에게 “아이의 힘 un pouvoir de l'enfant”으로 나타난다. 그것은 또한 “시의 본질”이기도 하다.(191) 유년, 자유, 악, 시 사이에 거의 혼동에 가까운 상관관계가 수립되는 셈인데, 여기에 우리는 주권을 추가할 수 있을 것이다. 주권은 자유의 다른 표현이며 그것의 토대이자 작동방식이기 때문이다. 요컨대 “의도적으로 되찾은 유년”과 소통하는 시는 주권과 자유가 언어를 통해 새롭고 구체화된 표현을 얻는 자리로 나타난다.

그런데 바타유에 따르면 주권과 자유에 연결되는 시는 하나의 비참이다. 왕권 royauté와 같은 위엄 majesté을 취하는 대신, 또는 “주류의 majeur” 태도 또는 자세를 취하는 대신, “비주류의 mineur” 태도 또는 자세를 취한다.(190-191)³²⁾ 이러한 사정은 앞서 카프카를 살피면서 확인했듯이 바타유의 논리에서는 자연스러운 것이니, 거기서 주권은 행동이 불가능하며, 행동에 돌입하는 순간 주권은 주권으로

32) ‘majeur’와 ‘mineur’를 ‘성년의’와 ‘미성년의’로 옮기는 것도 가능할 것이다. 「소모의 개념 La notion de dépense」에서 바타유는 이 두 개념을 달리 사용하는데, ‘mineur’가 “이성적으로 획득하고 보존하고 소비할 권리”에 연결된다면, ‘majeur’는 시와 관련된다.(OC I, pp.303-304, 307)

서의 성질을 잃어버리기 때문이다. “시는 말 그대로 수립된 질서를 짓밟을 수 있으나 그것을 대체할 수는 없다. 무기력한 자유에 대한 염오가 시인을 용감하게 정치적 행동에 참여하게 할 때”(191), 시인은 더 이상 주권적 입장을 유지하는 게 불가능해진다. 시인 스스로 도입한, 이성과 활동에 기반을 둔 새로운 질서에 대한 책임을 떠맡겨야 하고 그것에 예측되면서 주권을 상실하게 되는 까닭이다. 행동이 없으면 책임도 없고 권리도 없으며, 그 결과에 대해 아무런 주장도 할 수 없다. 자유와 주권의 시는 아이의 몫으로, 비참으로 나타난다.

l'existence poétique, où nous apercevions la possibilité d'une attitude souveraine, est vraiment l'attitude mineure, elle n'est qu'une attitude d'enfant, qu'un jeu gratuit. La liberté serait à la rigueur un pouvoir d'enfant : elle ne serait plus pour l'adulte engagé dans l'ordonnance obligatoire de l'action qu'un rêve, un désir, une hantise.(191-192)

우리가 주권적 태도의 가능성을 보던 시적 실존은 정말이지 비주류의 태도이다. 그것은 아이의 태도, 무상적 유희에 불과하다. 자유는 엄밀히 따져 아이의 힘일 것이다. 행동의 필수적인 명령 가운데 들어가 있는 어른에게 그것은 오로지 하나의 꿈, 욕망, 강박관념에 불과할 것이다.

강조해야 할 것은 시의 비참이 “특권적 비참 *misère privilégiée*”(192)이며,³³⁾ 바타유가 『문학과 악』을 간행하면서 삭제한 부분의 텍스트가 말하는 것처럼, “유지할 수 없는 입장을 마지막까지 유지하는 유일한 방도”라는 사실이다.³⁴⁾

33) 프랑수아 바렝이 살피는 것처럼 “예술 작품은 니체에 따르면 외양이고, 바타유에 따르면 “비참한 *misérable*” 속임수일 뿐이지만, 그 안에 빛나는 것, 반짝이는 것, 폭발하는 것은 삶의 최후의 가능성이다.”(François Warin, *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini*, Paris, PUF, 1994, p.281)

34) “le seul moyen de tenir l'intenable position jusqu'au bout.”(『문학과 악』 446쪽에 있는 192쪽의 주 4)

“보들레르는 아이처럼 과오 가운데 있기를 선택했다.” 사르트르가 『보들레르』에서 행하는 분석의 요약이자 그의 비판의 요체를 이루는 자기기만의 내용이다. 사르트르의 논리에 따르면, 보들레르는 자유로부터 도피하고 자기기만에 빠졌기에 비난받아 마땅하다. 그러나 바타유는 보들레르의 “선택”이 “계제 나쁜 malencontreux” 것이라고 심판하기에 앞서 이 “선택”이 과연 무엇인지 질문해볼 것을 제안한다. 그러면서 이 질문에 대한 대답에 『문학과 악』의 의미가 있다고 단언한다.(192-193)

바타유는 두 가지 점에서 사르트르의 논의에 문제가 있다고 생각한다. 하나는 사르트르가 시를 제대로 고려하지 않는다는 점이다. 이러한 문제제기는 보들레르를 둘러싼 바타유의 사르트르 비판을, 바타유 자신이 명시하듯, “시의 옹호 la défense de la poésie”(195)로 만들고, 바타유는 이 비판을 통해 자기 논의의 핵심을 구축한다. 다른 하나는 사르트르가 역사적 맥락을 고려하지 않는다는 점이다. 미셸 쉬리야는, 바타유는 “역사적 시간이든 정치적 시간이든 [...] 시간을 좋아하지 않고”, 대신에 “순간에 유예된” 현재를 좋아한다고 말하는데,³⁵⁾ 이런 바타유가 역사를 중시하는 사르트르에 대해 역사적 관점의 결여를 지적하고 있다는 사실은 흥미롭지 않을 수 없다. 어쨌거나 보들레르의 “선택”을 역사적 맥락에 비추어 접근하는 것은 바타유의 분석의 또 다른 핵심을 구성한다.

사르트르가 보들레르의 삶을 고찰하면서 “시에 대해 말하지 않는다”(190)거나 “시와 도덕의 토대를 질문하는 문제를 단순화했다”(191)고 바타유가 지적할 때, 이 비판이 말하고자 하는 것은 사르트르가 시의 특성과 역할을 충분히 고려하지 않고 있다는 점이다. 그는 사르트르에게서 “활동의 산문적 세계 - 거기서 주체에 대해 분명하게 외재적인 대상들은 미래로부터 근본적인 의미를 취한다 (길은 화살표의 의미를 규정한다) - 와 시의 세계 사이의 근본적인 구분”이 선명치 않다고 본다. 바타유에게 시는 대상에 대한 주체의

35) Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, pp.384-385.

“현재적actuel” “참여participation” 또는 “현재적 침입envahissement”에 의해 특징지어지는데, 이 관계 속에서는, 이성과 노동의 현실 속에서 대상에 의미를 부여해주는 미래 또는 과거가 중요하지 않고 현재가 우위를 점한다.(196)³⁶⁾ 미래와 과거라는 외부의 영향으로부터 벗어난 현재 속에서 주체가 대상들에 직접 관여하는 국면, 이를테면 “대상이 주체가 되고, 주체가 대상이 되며”, 아예 “대상과 주체가 융합하면서 접촉을 통해 하나가 다른 것을 넘어서는”³⁷⁾ 국면은, 바타유가 제때 말하는 것처럼, 시의 어원이 지시하는 바로 그 “창조”의 국면이다.

한데 문제는 이러한 시가 현실 속에서는 불가능하다는 사실이다. 그것은 사르트르의 표현대로 “존재와 실존을 객관적으로 통합하려는 정신나간 욕망”이며 “시인의 비참”을 이룬다. 그것은 또한 앞서 인용한 앙드레 브르통의 “숭고한 지점”을 현실 속에 구현하겠다는 생각과도 같은 것이고, 경우에 따라서는 한낱 “유희”나 “속임수 escamotage”로 전락해버릴 수 있는 것이다. 하지만 바타유의 입장은 “불가능과 불만의 왕국”을 꿈꾸고 지향하는 태도에서, 비현실적인 만큼 사회 속에서 비주류일 수밖에 없는 그같은 태도에서 문학 또는 시의 본질을 보는 것이다.

Il me semble [...] que la poésie est le mode selon lequel il lui est loisible [...] d'échapper au destin qui le réduit au reflet des choses. Il est vrai que la poésie, voulant l'identité des choses réfléchies et de la conscience, qui les réfléchit, veut l'impossible. Mais le seul moyen de n'être pas réduit au reflet des choses n'est-il pas, en effet, de vouloir l'impossible?(197)

36) 바타유는 원시인들의 마법을 인용하며 이를 설명하는바, 그에 따르면 마법에 의미를 부여하는 것은 효과가 아니고, 마법이 행해지기 위해서는 효과에 대해 독립적인 참여의 의미가 있어야만 한다. 반면에 이성적 활동의 산문적 세계에 위치하는 화살표는 “미래, 그리고 그것이 인도하는 길 이외에 다른 의미를 주체에게 갖지 않는다”.(196)

37) “La fusion de l'objet et du sujet veut le dépassement de chacune des parties au contact d'une autre.”(196)

내게 시는 [인간이], 그를 사물의 반영으로 축소시키는 속명에서 벗어나는 방식인 것 같다. 생각된 사물과 그것을 생각하는 의식의 일치를 구하는 시가 불가능을 원하는 것은 사실이다. 하지만 사물의 반영으로 축소되지 않는 유일한 방도는 결과적으로 불가능을 원하는 것이 아닌가?

보들레르의 세계는 모순과 역설의 세계이다. 바타유가 관찰하는 바, 그것은 “불만족 *insatisfaction*” 또는 “박탈 *déssaisissement*”과 “고정된 사물 *chose figée*”이 병존하는 세계이다.(197) 실제로 하나의 형태로 완성되어 고정된 시가, 가능성으로 열려 있어야 하는 자유의 요청을 담아낸다는 것은 이율배반이다. 사르트르는 이 점을 주목하며 보들레르의 “가장 소중한 바람은 불변의 평온한 휴식 가운데 돌처럼, 조상(彫像)처럼 존재하는 것”이라고 말한다. 하지만 바타유는 시인이 “과거의 안개 속에서 끄집어낸 어떤 석화할 수 있는 이미지”가, 열리고 무한하며 불만족스러운 삶의 양상을 띠고 있다고 본다.(198) 여기서 우리는 사르트르와 바타유의 분명한 차이를 확인한다. 두 사람은 모두 한편의 열림 또는 무한과, 다른 한편의 고정된 이미지를 본다. 한데 사르트르가 거기서 모순의 오류와 실패를 읽는다면, 바타유는 모순 가운데, 불가능 가운데 어렵고 미약하게 떠오르는 어떤 가능성을 해독한다. 바타유에 따르면 보들레르가 원하는 것은 “불가능한 조상”이 아니다. 그는 “조상보다 불가능을 원했다.”(198) 아니 그는 “불가능의 조상을 꿈꾸었다”.(202) 자기 스스로에게 “마지막까지 가능성들을 모든 방향으로 열린 상태로 내버려두는 미궁”이었던 보들레르의 삶(200)이 의미를 얻는 것은 바로 그같은 맥락에서이다. 『악의 꽃』의 시인은 위반과 비참 가운데 불가능을 바라보고³⁸⁾ 인간의 가장 깊은 요청인 시의 부름에 응답하며 진정한 자유와 주권을 꿈꾸었다는 해석에서, 우리는 바타유의 사유의

38) 장미셸 베스니에는 『라스코 또는 예술의 탄생』에 대해 논하면서 동물성, 자연, 악, 신성과 상통하는 불가능을 인간의 구성적 요소(“cet impossible constitutif de l'humain”)로 파악한다.(Jean-Michel Besnier, *Eloge de l'irrespect*, Paris, Descartes & Cie, 1998, p.87)

핵심 가운데 하나를 발견한다.

사르트르의 『보들레르』에 대한 바타유의 다른 비판은 사르트르가 보들레르의 태도에서 개인적 선택으로부터 결과된 “오류 *erreur*”만을 볼 뿐 역사적 맥락을 고려하지 않는다는 점을 향한다. 시인의 삶과 작품은 그것이 위치하는 시대의 조건을 고려할 때 제대로 파악할 수 있다는 것이다. 바타유에 따르면 “개인이 선택했다는 사실을 받아들일 때, 그가 창조한 것이 타자에게 갖는 의미는 그것이 부응한 필요 가운데 사회적으로 주어진다. 보들레르의 시편의 온전한 의미는 그의 오류들 가운데 주어지는 게 아니라, 그 ‘오류들’이 부응한 기대, 역사적으로 - 일반적으로 - 규정된 기대 가운데 주어진다.”(204) 보들레르가 살았던 시대는 산업혁명 이후 비약적으로 발전하는 자본주의가 인간의 삶을 새로이 조건 짓기 시작하던 때로서 바야흐로 이성과 노동이 떠받치는 이익이 인간 활동의 기준으로 자리 잡고, 생산의 가장 큰 부분을 생산수단의 증대에 할애하는 것, 즉 내일을 위해 오늘을 희생하는 것이 삶의 관건이 되고 있었다.(205) 이러한 상황에서 “유용한 사람임은 내게 언제나 아주 추한 어떤 것으로 보였다”고 말하며(204)³⁹⁾ “일에 대한 염오”(203)를 극단적으로 표출했던 보들레르의 태도는 사르트르의 표현을 빌리면 “악을 위해 악을 행하기”(187), 곧 위반으로 연결될 수 있는 것이다. 동시대 문학 가운데 자본주의 사회와 부르주아 도덕에 대해 상대적으로 가장 뚜렷한 전복의 의미를 지녔던 보들레르의 작품은⁴⁰⁾ 이성적이고 현실적인 “의지의 요청을 [...] 벗어나 오로지, 매혹하며 의지의 반대로 만드는 것에 그것을 연결하는 하나의 내밀한 요청에 응답”하고자 했다고⁴¹⁾ 바타유는 파악한다. 물질적 이익만을 염려하며 현재를 포

39) 이 말은 『벌거벗은 내 마음』에 나오는 것이다.

40) 바타유는 과거, 자연, 개인을 강조하는 낭만주의의 반향은 결코 진정한 문제 제기일 수 없음을 지적하는바, 예컨대 자연에 대한 가치부여와 관련하여 “바위의 야성보다 덜 위험하고 덜 전복적이며, 덜 야성적인 것은 분명 아무 것도 없다”(206-207)고 아이러니컬하게 말한다.

41) “Ainsi la poésie se détournait d'exigences à elle données du dehors, d'exigences de la volonté, pour répondre à une seule exigence intime, qui la liait à ce qui fascine, qui en faisait le contraire de la volonté.”(208)

기하고 미래를 우선하는 시대에, 이성적 활동과 산문적 가치가 맹위를 떨치는 시대에 보들레르는 인간의 깊고 내밀한 요청과 역사적 도전에 대한 대답을 시라는 문학적 형태에 담아냈고, 이러한 위반을 통해 자유와 주권을 말했다는 것이다.

결국 보들레르에게 시적 요청과, 역사적 맥락에서 제기된 기대에 대한 응답은 서로 구분되지 않는 하나의 문제임이 드러난다. 그의 “신음하는 탐색”에서, 위반에서, 악에서 본질적인 중요성을 갖는 것은 시이다. 사르트르의 말대로, 보들레르의 시적 기도는 “존재와 실존을 통합하고자 하는 정신 나간 욕망”인지도 모른다. 한데 이렇듯 “정신 나간 욕망”이 자기 앞에 그리는 불가능을 어떻게 보느냐는 중요하다거나, 거기서 “오류”를 보는 사르트르와 달리 바타유는 그것에, 아주 좁디좁은 자리, 또는 불가능의 자리에서 인간에게 할애되는 어떤 의미를 부여한다. 보들레르는 바타유가 말하는 악이, 인간이라는 사실에 연유한 모순과 역설의 시 속에서, “신음하는 탐색”을 “불가능의 조상”으로 세우는 경우를 제공하는 듯 여겨진다.

5. 나가며

바타유는 『문학과 악』에 수록한 에밀리 브론테, 카프카, 보들레르에 대한 세 편의 글에서 악의 일환으로 유년의 테마를 고찰한다. 그에게 악은 문학에서 표현과 성찰의 자리를 발견한다. 책의 서문이, 간결한 만큼이나 뚜렷한 어조로 천명하고 있듯이, 문학은 “악 - 날카로운 형태의 악 - 의 표현”이고, 이때 악은 “주권적 가치”를 갖는다. 또한 바타유에게 문학은 “마침내 되찾은 유년”이기도 하다. 그는 문학의 이같은 면모를 『문학과 악』을 통해 “천천히 보여줄 원했다”(171-172)고 고백하고 있거나, 우리는 세 작가에 대한 세 편의 글을 읽으며 방금 인용한 언술의 구체를 살펴보고자 했다.

서로 다른 시대, 서로 다른 문화권에 속한 세 작가에게서 바타유가 관찰하는 유년의 지형과 풍경은 각각 다르게 나타나며 문학적 악의 핵심적이고 본질적인 면모를 드러낸다. 먼저 브론테의 『폭풍의

언덕』이 보여주는 유년은 소설의 거친 자연적 배경만큼이나 격렬하고도 순수한 빛 아래 나타나는 유년이고, 위협하고 무책임한 만큼이나 자유로운 유년이다. 우리가 발견하는 것은 “유년의 충동적인 움직임의 주권”(176)이 행사되는 “경이의 왕국”으로, 히스클리프의 사나운 반항은 “운명이 자기 왕국으로부터 내쫓는, 잃어버린 왕국을 되찾고자 하는 불타는 욕망을 아무것도 제어하지 못하는 저주받은 자의 반항”(177)이다. “폭력이 존재 위로 그림자를 펼침에 따라, 존재가 죽음을 ‘정면으로’ 바라봄에 따라 삶은 순수한 혜택이 된다”는 것, “죽음은 [삶의] 쇠신의 조건”이라는 것을 말해주는 브론테의 작품에서 인물들의 격렬한 몸짓들이 충돌하는 위더링하이츠 저택은 “저주의 뿔”의 자리인 동시에 삶과 주권이 발현되고 “진리가 드러나는 높은 자리 *haut lieu*”로 나타난다.(186) 브론테의 책이 보여주는 유년은 카프카와 보들레르의 유년에 비해 더 큰 순수함과 강렬함을 지닌다고 할 수 있고, 이러한 브론테적 유년의 원형적 가치가 바타유로 하여금 책의 배열에서 「에밀리 브론테」를 맨 앞자리에 위치시키게 한 것이 아닐까 생각하게 된다.

브론테에 대한 글이 천진한 만큼이나 격렬한 유년을 주목한다면, 카프카에 대한 글은 관계적 차원, 사회적 차원의 유년을 질문한다. 바타유의 눈에 카프카의 악은 공동체로부터의 “실패하는 탈출, 심지어 실패해야 하는, 실패하길 원하는 탈출”(276) 가운데 외따로 배제된 존재로 살고자 하는 것, “무책임한 아이로 남는 것”(277)에 있다. 너무나도 잘 알려져 있는 것처럼, 결혼을 거부하고 직업 활동에 염오를 표하며 문학의 세계에 머무르고자 했던 카프카는 공동체 안에 거주하면서 유효한 행위를 거부했다. 중요한 것은 이러한 태도 가운데 카프카가 지향하는 것이 주권이라는 사실이다. 헤겔의 ‘주인과 노예의 변증법’이 가르쳐주는 것처럼, 행동은 인간을 종속시키며 그를 자유로부터, 주권으로부터 멀어지게 한다. 따라서 주권을 추구하기 위해서는 행동에서 벗어나야 하고, 이는 정확히 카프카의 움직임과 부합하는 것이다. 그러나 이렇게 시도하는 주권은 아버지-어른의 세계 또는 사회적, 경제적 활동의 영역을 떠난 자리에 위치하는 만

큼 아무런 권리도 없는 주권으로 나타난다(278). 한데 바타유에 따르면 “주권은 [...] 죽음의 권리만을 스스로에게 부여할 수 있다.”(282) 그는 카프카의 이렇듯 무기력한 주권, 그러나 불행, 기쁨, 죽음과 더불어 일종의 고차방정식을 구성하는 주권이 근본적으로 인간이라는 사실에서 비롯되는 숙명적인 것임을 강조하며(279), 이 상실과 박탈의 주권에서 “카프카의 정직 l'honnêteté de Kafka”(172)을 분별해낸다.

보들레르는 언제까지고 유년의 단계에 남아 있고자 했다는 게 사르트르의 견해이고, 이런 점에서 유년에 대한 보들레르의 태도는 카프카의 태도와 유사하다. 사르트르의 보들레르 고찰에 대한 논쟁적 비판이 일종의 필터로 작용하는 바타유의 고찰에서 특히 부각되는 점은 역사적 맥락에서 고려된 시적 요청이고, 이는 고스란히 보들레르의 시가 구현하는 불가능의 문학에 대한 수궁으로 연결된다. 열림과 무한의 열망을 어쨌거나 고정된 문학적 형태로 담아내는 일은 사르트르가 지적하는 “존재와 실존을 객관적으로 통합하고자 하는 정신 나간 욕망”(196)에 해당하는 것이다. 그러나 이러한 불가능의 욕망을 언어로 표현해내는 시에서 바타유는 인간이 자기에게 부과된 조건 속에서 마지막까지 추구하길 그치지 않는 주권에 대한 열망을 읽는다. 우리가 보기에 바타유에게 불가능의 시는 인간이 문학이라는 자리에서 시도해볼 수 있는 마지막 노력이다. 바타유가 제시한 『문학과 악』의 배열과는 별도로 우리가 보들레르에 대한 고찰을 마지막 자리에 놓은 것은 바로 그같은 시의 부분이 특히 보들레르에 대한 글에서 예각적으로 강조되고 있기 때문이다. 바타유에게 “주권적이며 결코 예측될 수 없는” 시,⁴²⁾ 희생제의이자 “단어들의 번째 holocauste de mots”인 시,⁴³⁾ 유년에 뿌리를 적시는 시는 문학의 본질

42) Georges Bataille, <De l'existentialisme au primat de l'économie>, in OC XI, p.297. 카뮈에 대한 바타유의 글에서 우리는 “시인 주권 une souveraineté qui est poésie”이란 표현을 발견한다.(<Le temps de la révolte>, in OC XII, p.168)

43) 바타유는 여러 곳에서 시를 희생제와 결부시킨다. 「소모의 개념」(OC I, p.307), 『내적체험』(OC V, pp.157,158), 「석기시대에서 자크 프레베르까지 De l'âge de pierre à Jacques Prévert」(OC XI, p.102) 등이 그 예이다.

인 듯 여겨진다.

브론테, 카프카, 보들레르의 문학이 담아내는 유년을 논하면서 바타유는 초록 왕국이 아니라 인간에 대한 근본적 반성의 계기로서 유년을 성찰하고 그것에 전복적 가치를 부여한다. 그는 주권이 환유적으로 표현되는 유년(왜냐하면 유년은 주권에 자리를 제공해주기 때문이다)을 살피되, 순수에서 사회적 위반에 이르는 착잡하고 복합적인 스펙트럼을 가로질러 고찰한다. 바타유에게 시는 문학의 가장 드높은 자리를 차지하거니와, 이때 시는 인간이 스스로의 본질과 주권을 향해 표출하는 진지하되 불가능한 열망을 구현한다. 바타유의 『문학과 악』에서 우리가 그렇게 발견하는 것은 한편의 현실적 삶과, 다른 한편의 투사된 주권적 세계가 점근하는 좁은 자리, 또는 불가능의 자리에서 인간의 자유를, 욕망을, 주권을, 그리고 그것의 조건과 양태를 질문하고 성찰하는 문학이라고 하겠다. 악의 주제 아래 여러 작가들에 대한 성찰을 모은 이 책은 하나의 문학 예찬으로 읽힌다.

참고문헌

- BATAILLE Georges, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Tome I – 1970, Tome V – 1973, Tome VII – 1976, Tome IX – 1979, Tome X – 1987, Tome XI – 1988, Tome XII – 1988.
- BATAILLE Georges, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. “La Bibliothèque de la Pléiade”, 2004.
- ARNAUD Alain, EXCOFFON-LAFARGE Gisèle, *Bataille*, Paris, Seuil, coll. “écrivain de toujours”, 1978.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, coll. “Poésie”, 1996.
- BESNIER Jean-Michel, *Éloge de l’irrespect*, Paris, Descartes & Cie, 1998.
- CAILLOIS Roger, *L’homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. “idées”, 1950.
- DERRIDA Jacques, <De l’économie restreinte à l’économie générale>, in *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. “Points/Essais”, 1967.
- ELIADE Mircea, *Traité d’histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.
- LOZIER Claire, <De l’excédent dans l’écriture. Jacques Derrida commentateur de Georges Bataille>, in *La Part maudite de Georges Bataille*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- FOUCAULT Michel, <Préface à la transgression>, in *Critique*, No 195-196, 1963.
- RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Gallimard, coll. “Poésie”, 1993.
- SARTRE Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. “idées”, 1947.
- SURYA Michel, *Georges Bataille, la mort à l’oeuvre*, Paris, Gallimard,

coll. “Tel”, 2012.

TEIXERA Vincent, *Georges Bataille, la part de l'art. La peinture du non-savoir*, Paris, L'Harmattan, 1997.

WARIN François, *Nietzsche et Bataille*, Paris, PUF, 1994.

바겐바하 클라우스, 전영애 옮김, 『카프카, 프라하의 이방인』, 한길사, 2005.

브론테 에밀리, 김종길 옮김, 『폭풍의 언덕』, 민음사, 2005.

오생근, 「브르통과 바타유의 논쟁과 쟁점」, in 『초현실주의 시와 문학의 혁명』, 문학과지성사, 2010.

오생근, 「바타유, 보들레르, 프레베르」, in 『문학과사회』, 121호, 2018.

유기환, 『조르주 바타이유』, 살림, 2006.

정명환, 「사르트르의 낮의 철학과 바타유의 밤의 사상」, 『현대의 위기와 인간』, 민음사, 2006.

차지연, 「조르주 바타유의 ‘위반’에 대하여 - 바타유의 『눈 이야기』와 사드의 『펠리에트 이야기』 연구」, in 『기호학연구』 제51집, 2017.

카프카 프란츠, 전영애 옮김, 『변신·시골의사』, 민음사, 1998.

카프카 프란츠, 이유선 외 옮김, 『카프카의 일기』, 숲, 2017.

헤겔 G.W.F., 임석진 옮김, 『정신현상학』, 한길사, 2005.

Résumé

Georges Bataille et la question du Mal

SONG Jin-Seok

La littérature et le Mal de Georges Bataille dit ceci : la littérature est l'expression du Mal, et le Mal a la valeur souveraine ; l'enfance s'avère une forme du Mal, et la littérature n'est autre que "l'enfance enfin retrouvée". Le livre examine divers thèmes et aspects du Mal, et notre attention porte sur le thème de l'enfance qui se trouve envisagé dans les articles sur Emily Brontë, Kafka, Baudelaire. Se proposant de regarder de près le Mal que la littérature contient aux yeux de Bataille, nous accordons notre vue sur la sienne pour ignorer volontairement leur contexte polémique. L'examen fait apparaître trois différentes enfances. *Wuthering Heights* montrent un royaume de merveille de l'enfance où se profile la souveraineté de l'innocence aussi pure que violente. Avec Kafka, nous passons au plan social et existentiel : voulant rester enfant et refusant de devenir père et adulte, l'écrivain tient à poursuivre la souveraineté dans la douleur et la mort. Baudelaire souhaite lui aussi demeurer au stade de l'enfance ; il se voit pourtant attiré vers la poésie pour ériger un statut de l'impossible. Le Mal désigne pour Bataille ce qui échappe à la raison et au travail qui contribuent au maintien de la vie, et il s'ensuit que liberté et enfance se trouvent situées du côté du Mal. Leur principe est transgression dans la mesure où elles dédaignent l'interdit établi pour la durée de l'humanité. Le Mal s'avère important parce qu'il offre à l'homme l'occasion de rêver de la souveraineté. Tout se passe comme si la littérature selon Bataille donnait lieu à l'expression

du Mal, de la souveraineté, de la poésie. L'enfance est ainsi censée être l'un des thèmes les plus pures et les plus complexes du Mal.

Mots Clés : Georges Bataille, *La littérature et le Mal*,
souveraineté, transgression, poésie

투 고 일 : 2019.09.25

심사완료일 : 2019.10.29

게재확정일 : 2019.11.06

보마르셰의 <피가로 3부작>에 나타난 ‘돈’의 정치학*

이선화
(영남대학교)

국문요약

보마르셰는 <피가로 3부작>에서 각각의 신분을 대표하는 인물들을 출현시켜 신분별로 물질과 화폐에 대해 어떻게 인식하고 행동하는지를 보여줌으로써 18세기 말 프랑스의 사회상을 압축력 있게 제시한다. 알마비바 백작은 돈으로 하인들의 노동력과 성을 사고, 피가로와 바질은 돈을 받고 온갖 굶은일을 도맡아하고, 바르톨로와 베제아르스는 타인의 돈을 갈취하기 위해 술수를 부린다. 이들이 보이는 공통점은 신분과 지위를 막론하고 물질만능주의, 배금주의에 사로잡혀 있다는 사실이다. 이와 같은 현상은 자본주의를 향해 가는 시대적 흐름의 징후라 할 수 있다. 한편, 신분 상승에 따른 피가로의 물질적 욕망의 감소는 그가 속해 있는 신분계층에 대한 작가의 우호적인 입장과 계몽적 효과를 노리는 그의 연극관을 드러낸다.

주제어 : 보마르셰, 피가로 3부작, 세비야의 이발사, 피가로의 결혼, 죄지은 어머니, 화폐, 돈, 물질

* 이 연구는 2018년도 영남대학교 학술연구조성비에 의한 것임.

|| 목 차 ||

1. 들어가는 말
2. 욕망성취의 수단으로서의 ‘돈’
3. 생존수단으로서의 ‘돈’
4. 탐욕의 대상으로서의 ‘돈’
5. 나가는 말

1. 들어가는 말

보마르셰의 <피가로 3부작>은 프랑스 혁명 전후로 발표되어 18세기 프랑스 사회의 단면을 통찰력 있게 보여준 기념비적인 작품이라 할 수 있다. 18세기 가족관계의 양상과 변화를 비롯하여, 정치·경제적 현실, 도덕률과 풍속의 변화 등 격동의 시기의 개인과 사회의 문제들을 예리하게 담아내고 있기 때문이다. 그 가운데, 우리가 주목하고자 하는 것은 경제 문제, 즉 물질, 돈, 화폐와 관련된 부분이다. 오늘날 동·서양을 막론하고 현대인들의 정신 속에 가장 크게 자리 잡고 있는 물질에 대한 욕망, 즉 돈에 대한 탐욕의 문제가 이미 <피가로 3부작>에서 사회적 맥락과 관련하여 매우 첨예하게 그려지고 있다는 판단에서이다.

18세기는 다른 어떤 가치보다도 ‘돈’의 가치에 대한 인식의 변화가 가장 두드러진 시기이다.¹⁾ 프랑스 혁명을 전후로 하여 계급적,

1) 노르웨이의 철학자 스투네스는 중세 이래 돈에 대한 인식의 발달을 네 단계로 구분한바 있다. 첫째는 시장과 돈을 그릇되고 규제할 수 없을 정도로 타락한 대상으로 인식하며 금욕적인 거리감을 두는 단계이고, 두 번째 단계는 무관심한 태도로 돈과 시장을 어쩔 수 없이 받아들이어 인정하지만 삶에서 중

경제적 불평등과 부조리에 대한 인식이 자리 잡기 시작하면서, ‘물질’, ‘부’, ‘돈’의 소유에 대해서도 새로운 시각과 방향을 갖게 되었다. 물론, 재화는 17세기부터 귀족이나 성직자와 같은 고위층 신분들의 독점영역에서 벗어나 부르주아들도 소유할 수 있게 되었지만, ‘물질’의 소유권의 대대적인 확대는 18세기에 와서 본격적으로 이루어졌다.

그렇다면, 이러한 인식의 변화를 몰고 온 사회적 배경은 무엇인가. 여러 가지 이유가 있겠으나 가장 우선적으로 귀족 계급의 몰락을 꼽을 수 있다. 수대 짝 이어온 지방의 문벌귀족들은 자신의 영지를 등지고 수도 파리에서 생활하게 되면서 토지를 평민들에게 양도하거나 매각하기 시작했고,²⁾ 이로 인해 여전히 면세특권을 누리기는 했으나 귀족들은 서서히 영락해져 갔다. 여기에 루이 14세부터 부족한 재정을 메우기 위해 시작된 관직매매제도가 더욱 활성화되고 귀족 정치의 문호가 개방되면서, 상당수의 관직은 돈 많은 부르주아들에게 돌아갔다.³⁾ 귀족 작위까지 팔린 관직이 거래되고 세습되면서 신흥 화폐소유계층이 문벌귀족들의 자리를 대체한 것이다. 그리하여 상공업을 통해 돈을 모은 부르주아들이 그 자리를 메우면서 부가 곧 권력이 되었다.⁴⁾

물질과 부에 대한 열망에 더욱 기름을 부은 것은 새로이 도입된

요한 것들과 관계가 없는 부차적인 것으로 간주하는 단계이다. 세 번째 단계는 ‘개혁’을 요구하는 태도로, 돈과 시장이 근본적으로 긍정하지 않으며, 많은 고통을 생산한다는 전제에서 출발하며, 돈과 부는 불평등과 억압의 수단이라는 입장이다. 네 번째 단계는 ‘수용’의 단계로, 돈과 시장은 인간의 필요에 따라 자연스럽게 구현된 것이며, 불공정하고 불안정하더라도 인간의 속성을 드러내니만큼 인간의 모든 욕망과 필요와 동경이 어우러져 만들어진 경제생활은 인간 개발의 모태가 된다는 태도이다. 스투네스는 지난 20세기에 처음 두가지 태도에서 마지막 두가지 태도로 옮겨갔다고 보았으나, 본고는 이미 18세기부터 세 번째 단계로 진입했다고 보는 입장이다.(cf. 페르 에스펜 스투네스, 『경제학이 알려주지 않은 화폐의 심리학』, 영진미디어, 49-50쪽.

- 2) 알렉시 드 토크빌, 『앙시앵 레짐과 프랑스혁명』, 지식올만드는지식, 147쪽.
- 3) 매관매직의 사례는 『피가로의 결혼』에서도 발견할 수 있는데, 재판관인 브르드와중도 매관을 통해 직위를 얻은 인물로 그려진다.
- 4) 알렉시 드 토크빌, 앞의책, 48쪽. 189쪽.

주식시장의 활성화다. 1715년 루이 14세가 서거하고 거의 파탄이 난 프랑스 재정을 수습할 인물로 스코틀랜드 출신의 존 로가 재무총감으로 영입되었다. 그는 토지를 담보로 주식을 발행하였고, 1724년 주식거래소를 설치해 전 계층에게 개방하였다.⁵⁾ 그 결과 소규모 상인이나 하녀들, 푸주한, 마부 할 것 없이 적은 액수로 주식 투기에 뛰어들었고, 이들 가운데 막대한 이익을 챙겨 일확천금을 벌어들인 사람들이 생겨났다. 심지어 자신이 모시는 주인보다도 더 많은 부를 창출하는 사람들도 나왔다. “고수익을 올린 사회 권력의 대표자들이 점점 많아”⁶⁾지면서 “투기에 대한 선망과 부유해지려는 욕구”⁷⁾가 사회 전반에 팽배해 졌다.

또한 18세기 내내 프랑스가 이룩한 눈부신 경제성장도 물질에 대한 관념에 새로운 전기를 마련하였다. 상업과 제조업이 경기 호황을 주도하여, 1715년과 1788-90년 사이에 실제 국내총생산이 70% 상승하였고, 1인당 수입 역시 매년 35%씩 상승을 거듭했다. 해외무역 규모가 괄목할만한 성장세를 보였고, 이로 인해 대상인(大商人) 계급이 탄생했으며 생활수준도 자연스럽게 높아졌다.⁸⁾ “이들은 고급주택에 자리를 잡고 호사스러운 생활을 영위했으며, 졸부들만이 가능한 모든 새로운 유행의 애호가가 되었다.”⁹⁾ 이제 물질은 신분과 권력, 명예, 취향을 얻을 수 있는 만능열쇠가 된 것이다. 이런 사회적 분위기에서 돈은 “상상하는 것을 가능하게 만들어”주고, 인간의 소망과 욕구를 실현시켜주며, “능동적으로 인간과 세계의 관계”¹⁰⁾를 규정하는 등 인간 삶 전반을 지배하는 도구로 인식되기 시작한 것이다.

바로 이러한 시대의 흐름과 사회 분위기를 한 몸에 그려내는 인물이 작가 보마르셰이다. 보마르셰는 부르주아 시계제조장인의 아

5) 조르주 뒤비, 『프랑스 문명사 하』, 까치, 512쪽.

6) 장 스타로벵스키, 『자유의 발명 1700-1789 / 1789 이상의 상징』, 문학동네, 31쪽.

7) 알렉시 드 토크빌, 앞의책, 지식올만드는지식, 48쪽. 312쪽.

8) 윤은주, 「18세기 프랑스 경제위기의 논의 : 라브루스 농업위기론을 중심으로」, 『서양사연구』, 41권, 2009. 8쪽. 재인용.

9) 조르주 뒤비, 앞의책, 546쪽.

10) 스톡네스 앞의책, 59쪽.

들로 태어나 왕실의 음악 선생으로 궁에 입성하고, 상류층의 생활상을 목도하며 자연스럽게 사회적 출세를 꿈꾸었다. 그의 출세 욕구는 두 가지 방향으로 실행되는데, 하나는 부의 축적이고 다른 하나는 관직을 통한 신분 상승이다. 이 두 가지는 그의 인생에서 개별적인 것이 아니라 하나에서 다른 하나로 자연스럽게 이어지고, 서로 긴밀히 연결되어 서로가 서로를 도와주는 양상을 띤다.

그의 부를 향한 첫걸음은 결혼에서 시작되었다. 그는 공식적으로 세 번 결혼하였는데, 그 가운데 두 번의 결혼은 그에게 상당한 재산을 안겨주었다. 첫 번째는 스물네 살에 자신보다 열 살 많은 부유한 미망인과의 결혼이었다. 보마르세는 그녀의 영지의 이름을 따서 귀족 칭호를(카롱 드 보마르세) 스스로에게 부여하며 귀족신분으로의 입성을 꿈꿀 수 있게 되었는데, 공교롭게도 결혼 이듬해에 그녀가 사망하면서 상당한 재산을 물려받게 되었다. 레베카라는 부유한 미망인과의 두 번째 결혼에서도, 보마르세는 부인의 예기치 않은 죽음으로 부인의 재산을 상속받게 되었다. 부인들의 미심쩍은 죽음은 차후 유가족들과의 지난한 소송으로 이어지기도 했으나 결국에는 보마르세의 승리로 끝났다. 이후에도 결혼을 재산증식의 한 방편으로 여기는 듯한 보마르세의 행보는 계속되었는데, 크레올 출신의 폴린이란 여인과 결혼 직전까지 갔다가, 지참금 협의가 여의치 않자 약혼을 일방적으로 깨버리는 전력을 보이기도 했다.¹¹⁾

보마르세가 사업의 세계에 입문하게 된 것은 프랑스 왕실의 재정을 담당하고 있던 파리스-뒤베르네를 통해서였다. 당시 파리스-뒤베르네는 자신이 설립한 군사학교의 인가문제로 골머리를 앓고 있었는데, 보마르세가 왕족들과의 인맥을 통해 인가문제를 성공적으로 해결하자, 그에게 상당한 사례금을 지불하고 동업자로서 사업에 참여할 수 있게 해주었다.¹²⁾ 이때부터 보마르세는 사업적 수완을 발휘하여, 스페인이 식민지로 삼은 루이지애나 통치 관할권을 따내기 위

11) René Pomeau, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, PUF, p.18.

12) Véronique Anglard, *Le Barbier de Séville*, Coll. «Connaissance d'une oeuvre», Bréal, 2014, p.15,

한 수주사업에 뛰어들기도 하고, 파리스-뒤베르네가 맡긴 비밀 임무를 수행하면서 적지 않은 재산을 축적하였다. 이렇게 축적한 재산과 파리스-뒤베르네의 재정적 도움을 바탕으로 왕실의 감찰 비서관 직을 사들이면서, 그는 보마르세라는 이름을 합법적으로 가질 권리와 귀족 지위를 획득하게 되었고, 본격적으로 사업가의 길에 접어들게 되었다.¹³⁾

보마르세가 막대한 재산을 벌어들이게 된 것은 프랑스가 미국독립전쟁을 지원하면서이다. 왕실의 비밀 요원으로 활약하던 보마르세는 영국을 견제하기 위해 미국의 독립운동을 지원해야한다고 왕실을 설득하고, 프랑스 정부로부터 상당한 금액의 무기지원금을 얻어 냈다. 영국의 눈을 피하기 위해 보마르세는 자신의 이름으로 무역회사를 설립하고, 무기를 비롯한 각종 군사물품들을 지원한다는 명분하에 노예무역과 설탕, 무기 밀매를 병행하며¹⁴⁾ 상당한 이득을 챙겼다.

흔히 벼락부자들이 자신의 재산과 고상한 취향을 과시하기를 좋아하듯, 보마르세도 파리에 으리으리한 저택을 짓고 세련된 장식품으로 치장하고, 음악축제를 개최하며 세인들의 시선을 끌었다. 그의 호화로운 저택과 사치스러운 생활방식은 프랑스 혁명이 발발하자 그가 혁명과 노선에 동참했음에도 불구하고 그의 성분을 의심하게 하는 빌미를 제공하였다. 결국 저택은 혁명군들에게 습격당해 압수당하고 그 역시 국외로 피신하는 처지에까지 내몰리는 수난을 겪었다.

이처럼 작가가 부와 물질에 대해 남다른 감각과 수완을 지니고 있었던 만큼 그의 연작 <피가로 3부작>에서도 물질을 둘러싼 개인적·사회적 동기와 맥락이 설득력 있게 그려진다. 따라서 우리는 등장인물들이 물질·돈을 추구하는/대하는 방식을 중심으로 <피가로 3부작>을 읽어보고자 한다. 다시 말해 돈의 기능적 차원과 은유적 차원을 바탕으로 그들의 행동의 동기와 내면의 심리를 추적하고,

13) René Pomeau, 앞의책, p.15.

14) Gérard Milhaud, <Ce qui naît avec Beaumarchais>, in *Europe*, avril, 1973, p.115.

각각의 인물들이 시간의 흐름에 따라 혹은 작품에 따라 어떻게 변모해 가는지, 또 그 변모의 개인적·사회적 배경은 무엇인지를 살펴볼 것이다. 이를 통해 18세기 혁명 직전과 직후의 프랑스 사회 저변에 깔려 있는 화폐에 대한, 물질에 대한 인식과 통찰을 구체적으로 파악하고, 등장인물들 속에 작가의 전기적 측면이 어떻게 투영되어 있는지를 자연스럽게 일별해 볼 수 있을 것이다.

2. 욕망성취 수단으로서의 ‘돈’ - 알마비바 백작

경제학의 관점에서 돈의 기능은 일반적으로 교환의 매개수단, 가치척도의 수단, 가치보장의 수단으로 나뉜다.¹⁵⁾ 교환수단은 다른 재화나 용역으로 바꿀 수 있는 수단을 의미하며, 가치척도의 수단은 재화 및 용역의 상대가치관계를 표시하는 기준이 되는 화폐의 역할을 의미하고, 가치보장의 수단은 화폐를 보유함으로써 구매력을 보장할 수 있는, 현재의 소비를 뒷날로 미루고 타인에게도 빌려 줌으로써 이자도 받을 수 있게 해주는 수단을 의미한다.¹⁶⁾

<피가로 3부작>에서 작동되는 돈의 기능은 주로 첫 번째와 세 번째 기능이다. 그 가운데 첫 번째 교환수단이 압도적인데, 돈은 무엇보다 욕망 성취를 위한 용역의 교환 수단으로 기능한다. 극중에서 돈을 욕망충족의 수단으로 인식하는 인물은 알마비바 백작이다. 그는 엄청난 부와 명예를 누리는 스페인의 대귀족이면서, 런던 주재 대사, 멕시코의 총독 등의 고위관직을 두루 수행한 최고 권력층에 속해 있는 인물이다. 모든 것을 두루 갖춘 알마비바 백작에게 있어 돈은 추구해야 할 재화가 아니라 자신의 욕망과 요구를 실현시키기 위한 도구에 지나지 않는다. 다시 말해 그는 돈의 두 번째와 세 번째 기능에 대해서는 전혀 의미를 두지 않는다. 그렇기 때문에 그에게 돈이란 육체적 용역뿐 아니라, 충직함이나 애정과 같은 도덕적, 감정적 재화와 맞바꿀 수 있는 교환수단으로 인식된다. 피가로의 주장

15) 박은태, 『경제학사전』, 경연사, 2014, 783쪽.

16) 김이한 외, 『화폐이야기』, 부.키, 19-21쪽.

처럼 “귀족, 재산, 혈통, 지위”를 다 가지고 있어 “세상에 태어나는 수고”(『피가로의 결혼』 5막 3장) 밖에는 한 일이 없는 그에게 돈은 그러모아야할 축적의 대상이 아니라 소비의 수단이며, 자신의 내밀한 의도와 열정을 실현시키는 편리하고 손쉬운 기제이다. 돈에 대해 인색하게 굴거나 집착을 보이는 것은 귀족계급에 걸맞지 않는 천박하고 저급한 짓거리라 지나지 않으므로, 다시 말해 “돈에 대한 경멸이 귀족윤리의 한 축”¹⁷⁾이므로, 그에게 돈은 욕망추구와 권력행사의 효과적인 도구일 뿐이다. 그는 신분이 신분이지라 부 자체를 목적으로 삼지 않는다.

『세비야의 이발사』(1775)에서 알마비바의 욕망의 대상은 의사 바르톨로의 피후견녀인 로진이다. 마드리드에서 우연히 보고 반한 로진을 쫓아 세비야까지 내려온 알마비바는 바르톨로의 감시를 따돌리고 로진의 진정한 마음을 얻기 위해 세 번의 변장을 감행하며 고군분투한다. 사랑의 쟁취 과정에서 알마비바가 의지하는 가장 강력한 무기가 다름 아닌 ‘돈’이다. 먼저 옛 하인이었던 피가로에게 사랑의 오작교 역할을 부탁하면서 그는 피가로에게 상당한 금전적 보수를 약속한다. 주인과 하인이라는 관계의 재설정 은 옛 주인과 하인 사이의 인정과 도리에 따른 것이라기보다는 철저히 경제적 주고받음의 계약에 의거한 것이다.

백작 : 피가로 선생, 자네한테 해 둘 말이 있는데. 아가씨는 내 배우자가 되실 분이다. 자네가 내 이름을 뽕뽕 숨기고 계획을 잘 성사시켜 주기만 하면,.....알겠지, 내가 어떤 사람인지 잘 알지 않느냐.

피가로 : 알아 모시겠습니다요. 자, 피가로, 목돈을 좀 쥐어 볼까.
(『세비야의 이발사』 1막 6장)

돈으로 조력자-피가로를 포섭하고 구애작전에 돌입한 알마비바에

17) Florence Magnot-Ogilvy, <La folle vitesse des échanges dans *Le Mariage de Figaro*>, *Nouveaux regards sur la trilogie de Beaumarchais*, p.112.

게 모든 것이 물거품이 될 위기가 찾아올 때도 돈은 매우 쓸모 있는 위기극복의 방편이 된다. 바르톨로를 속여 넘기기 위해 알마비바 백작은 음악 선생 바질의 제자로 변장을 하는데, 이때 느닷없이 등장한 바질의 입을 틀어막기 위해 백작은 그에게 돈주머니를 건넨다. 또 바질로 하여금 결혼식의 증인으로 서명하도록 압박하면서도 돈을 건넨다. 이때 돈은 매수를 위한 뇌물로 기능하면서 반대편을(바질은 바르톨로의 조력자이므로) 내 편으로 끌어들이는 유인책이 된다.

백작은 사랑 성취의 마지막 관문인 결혼 승인을 얻어 내는 데도 금전에 기댄다. 백작은 그간에 로진의 후견인으로서 행사해 온 재산 관리의 실책을 문제 삼지 않겠다는 의사를 표명하면서, 바르톨로의 격렬한 저항을 무력화하고 동의를 얻어낸다. 엄밀히 말하면 이때의 돈은 실물로 건네지는 것이 아니라, 일종의 빚탕감의 성격을 띠는데, 백작이 로진이 가져올 지참금의 포기를 선언함으로써 로진과 돈의 맞교환 형태가 되기 때문이다. 이런 맥락에서 보면 백작의 결혼은 결정적 순간에 내려진 백작의 금전에 대한 권리 포기를 바탕으로 성사된 것이다. 결국에 백작의 결혼 작전은 철저히 ‘돈의 교환기능’ 속에 내재되어 있는 계약·공모·뇌물·보상의 기능이 순차적으로 작동하면서 성공한 것이라 볼 수 있다. 아이러니하게도 백작은 자신의 신분과 부를 감춘 채 있는 그대로의 자신의 모습을 사랑해 줄 여자를 찾는다면, 정작 순수한 사랑이라는 자신의 목표를 실현시키는 데에는 ‘돈’의 불순한 기능을 총동원한 셈이다.

그런데 첫 작품 발표 후 어언 10여년에 가까운 세월이 흐른 시점에 발표된 『피가로의 결혼』(1784)에 오게 되면, 백작의 ‘돈’ 사용의 목적은 사뭇 다른 양상을 띤다. 『세비야의 이발사』에서는 그 과정이 불순했는지언정 돈이 진정한 사랑 찾기의 필요불급한 수단이었다면, 『피가로의 결혼』에서 돈은 피지배계급에 대한 지배계급의 권력 남용과 횡포의 성격을 여실히 보여준다. 『세비야의 이발사』의 “바르톨로의 성격을 물려받은 듯한”¹⁸⁾ 백작의 욕망성취의

18) 『피가로의 결혼』에서는 쉬잔과의 결혼을 염원하는 피가로는 『세비야의 이발사』에서의 알마비바 백작의 역할을 대신하는 듯 보이고, 알마비바 백

대상은 피가로의 약혼녀 쉬잔이다. 호색적인 사랑의 유희에 갈급한 백작이 목표달성을 위해 내세운 전략은 ‘지참금’이다. 백작은 로진을 얻기 위해 ‘지참금’을 포기했다면, 쉬잔을 얻기 위해서는 ‘지참금’을 약속한다. 백작은 피가로와 쉬잔 모두에게 결혼식을 앞두고 지참금을 약속하는데, 이는 다름 아닌 자신이 폐지했던 초야권을 재발동하기 위해서다.

쉬잔 : 나리는 지참금을 미끼로 은밀히 나랑 단둘이 얼마간 시간을 보낼 속셈이라구. 영주의 옛 권리라나 뭐라나.....

당신도 그게 얼마나 기함할 일인지는 알지!

피가로 : 알고 말고. 백작님 당신이 결혼하면서 그 지랄 맞은 권리를 없애지 않았다면, 내가 백작님 영지에서 당신과 결혼할 엄두를 낼 수나 있었겠어.

쉬잔 : 그렇게 말이야! 그런데 나리를 보니까 없앤 걸 후회하는 눈치야. 오늘 당신 약혼녀를 시작으로 은근슬쩍 그 권리를 되사려는 거 같다니까.(1막 2장)

초야권의 폐기는 로진에 대한 정절을 약속하는 사랑의 맹세로 알마비바 자신의 전격적인 결정에 따른 것이었다. 쉬잔의 발언에 비추어보면, 초야권의 폐기는 『세비야의 이발사』의 극행동의 종결과 『피가로의 결혼』의 극행동의 개시 사이에 이미 행해진 조치이다.¹⁹⁾ 그런데 결혼한 지 3년 만에,²⁰⁾ 다시 말해 폐기하고 3년도 채 안 되어 백작이 초야권을 돈을 주고 되사고자 *racheter* 한 것이다. 이는 돈을 주고 쉬잔의 ‘처녀성’을 사는 행위에 다름 아니다.²¹⁾

작이 로진에 대한 사랑을 방해했던 바르톨로를 대체한 듯 보인다.(cf. René Pomeau, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, PUF, p.166.)

19) Suzanne R. Pucci, <The Currency of Exchange in Beaumarchais' *Mariage de Figaro*> in *Eighteenth Century Studies*, p.58.

20) 알마비바 백작은 5막 7장에서 쉬잔으로 변장한 로진에게 3년을 같이 살다니 결혼이란 제도를 존중하게 됐다고 말한다. 이 대사에 비추어 결혼 후 3년이 지난 시점이 『피가로의 결혼』의 시간적 배경이라고 볼 수 있다.

21) Florence Magnot-Ogilvy, <La folle vitesse des échanges dans *Le Mariage de Figaro*>, *Nouveaux regards sur la trilogie de Beaumarchais*, p.110.

쉬잔 : 아, 맞아! 나리께서 의사선생님한테서 마님을 납치하다
 시피해서 사랑으로 결혼하시고, 마님을 위해서 그 모
 종의 끔찍한 영주의 권리를 폐지하셨을 때.....

백작 (활기 있게) : 처녀들을 괴롭히던 권리 말이로구나! 아,
 쉬제트! 그 권리아말로 끝내 주는 권리였지! 땅거미 질
 때 정원에 나와 얘기만 나눠줘도, 네 다정한 호의에 대
 한 대가는 톡톡히 쳐주마.....(『피가로의 결혼』 1막 8장)

이때 초야권 되사기는 몇 가지 중요한 상징적인 의미를 내포한다.
 첫 번째는 백작의 부인에 대한 정절 포기의 선언을 의미하며, 영원
 한 사랑에 대한 부정, 즉 백작의 호색적인 쾌락주의 애정관을 드러
 낸다.(“사랑이란 건.....마음속에서 그려내는 소설일 뿐이야. 사랑이
 야기를 만들어주는 건 쾌락이라는 거다.”-5막 7장). 두 번째는 돈으
 로 처녀의 성을 사려는 귀족계급의 부당한 횡포와 억압을 의미한다.
 이 권리가 얼마나 마을 처녀들을 괴롭혀온 악습인지를 심분 헤아리
 고 있음에도 그것을 부활시키려는 백작의 의지는 그의 성적탐닉의
 은밀한 야욕을 드러냄과 동시에 지배계급의 억압적 권위의 전횡을
 보여준다. 전작에서는 돈이 단순히 욕망충족을 위한 뇌물 수준에 머
 물렀다면, 두 번째 극에서는 ‘여성의 몸’에 대한 착취와 억압의 도구
 가 된다. 세 번째는 사회학적 측면에서 “제의적 행위에서 화폐교환
 경제”²²⁾로의 이행을 보여준다. 다시 말해 지금까지는 귀족들의 초
 야권 행사가 관례적으로 이루어졌다면, 18세기 후반에는 돈을 주고
 서야 초야권을 행사할 수 있게 되었다는, 즉 초야권이 거래의 대상
 으로 자리매김했다는 것이다. 이는 한편으로는 봉건주의의 해체와
 초기 자본주의의 시작을 의미한다고도 해석할 수 있고, 다른 한편으
 로는 반윤리적 성욕을 금전적 보상으로 상쇄하려는, 또 가문 내에
 있는 여성이면 그녀들의 몸마저도 사고 팔 수 있는 사물로 인식하는
 귀족계급의 파렴치한 도덕불감증을 보여준다고도 볼 수 있다.

백작의 ‘지참금’이라는 미끼는 비단 초야권 흥정을 두고서 뿐 아

22) Suzanne R. Pucci, 앞의글, p.57.

나라, 하인들 위에 군림하고 압제하려는 존재의 자기증명처럼 사용된다. 백작이 지참금 지급의 제안과 부인을 반복하며, 하인들을 옹죄고 있기 때문이다. 마르슬린의 채무변제소송으로 위기에 처한 피가로를 구하기 위해, 쉬잔이 알마비바가 약속한 지참금으로 마르슬린에게 진 빚을 갚으면 된다고 말하자, 알마비바 백작은 자신은 그런 약속을 한 적이 없다고 발뺌을 하며, 재차 거래를 제안한다.

쉬잔 : 나리께서 약속하신 지참금으로 마르슬린의 돈만 갚으면.....

백작 : 내가 너에게 약속했다고, 내가?

쉬잔 (눈을 내리깔고) : 존엄하신 나리, 전 그 말씀을 똑똑히 들었는데요.

백작 : 좋다, 까짓 내가 내 말만 들어준다면야.(『피가로의 결혼』 3막 9장)

백작은 피가로와 쉬잔의 원만한 결혼진행을 방해하기 위해 과거의 약속까지 부인하며, 쉬잔을 곤경에 처하게 하고는 쉬잔과의 심야 데이트를 조건으로 못이기는 척하며 지참금을 다시 약속하는 것이다. 위기에 처한 하녀의 절박한 상황을 이용하여 자신의 방종한 쾌락을 충족하려는 백작의 변덕스러운 말바꾸기는 그의 인격의 저열함과 지배계급의 권능의 횡포를 고스란히 드러낸다.

한편 백작의 물질적 무기는 ‘육체적 성’을 사들이는 데만 국한되지 않는다. 백작은 초야권에 대한 대가로 금을 지급하면서, ‘다정함’, ‘사랑’이라는 감정의 영역까지 요구한다. 백작에게 돈은 노동력뿐 아니라 감정적 정서까지 교환할 수 있는 수단으로 인식되기 때문이다. 백작은 대가를 지불한 대상의 소유주로서 ‘육체’에서 ‘감정’에 이르기까지 전제적 지배권을 휘두르고자 한다.

알마비바 : (……) 나의 쉬잔, 카스티유 사람은 한번 내뱉은 말은 꼭 지키지. 자, 여기 내가 약속한 금불이다, 네가 나에게 잃어버린 권리를 되사게 해준 데 대한, 달콤

한 순간을 허락해 준 것에 대한 보상이다. 거기다가 아무 대가 없이 다정함까지 보여주었으니, 이 보석까지 없어주마, 나에 대한 사랑의 징표로 지니고 있거라. (『피가로의 결혼』 5막 7장)

백작이 물질을 사용함에 있어 전작과 다른 점은, 전작에서는 욕망의 대상의 주변인들을 포섭하고 매수하기 위해 돈을 썼다면, 『피가로의 결혼』에서는, 욕망의 대상 당사자를 직접 겨냥하고 있다는 점이다. 실제로 알마비바가 극중에서 물질을 건네는 사람은 쉬잔 한 명 뿐이다. 그런데 쉬잔에 대한 보상은 단순히 그녀의 처녀성 허락에 대한 것만이 아니다. 그녀의 공로에 대한 각별한 특전에 따른 것이기도 하다. “잃어버린 권리를 되사게 해준 데 대한 보상”이라는 백작의 대사와 “오늘 당신 약혼녀를 시작으로 은근슬쩍 그 권리를 되사려는 거 같다니까”라는 쉬잔의 대사에 비춰 볼 때, 백작이 건네는 금붙이는 복권을 통해 향후 다른 처녀들한테까지도 초야권을 행사할 수 있는 발판을 마련해 준 데 대한 고마움의 표시인 것이다.

『최저의 어머니』(1792)에 오게 되면, 이전 극들에 비해 재화는 훨씬 큰 규모를 띠게 된다. 단순히 얼마간의 현금이나 귀금속의 차원을 넘어서 막대한 현금과 토지, 유가증권 등 전 재산이 문제가 된다.²³⁾ 앞의 두 극에서 돈이 성적 소유와 지배라는 욕망성취의 수단이었다면, 이 극에서는 분노 해소의 방편, 복수의 칼날이 된다. 더 이상 백작의 욕망이 문제가 아니라, 로진의 과거 행적이 문제가 되기 때문이다. 백작이 쥐고 있는 패는 ‘재산 상속권’이다. 백작은 로진과 세뤼뱅 사이에서 태어난 아들인 레옹에게 자신의 신분과 재산을 물려주지 않기 위해, 다시 말해 그의 ‘재산 상속권’을 박탈하기 위해 재산의 규모를 줄이고 상속 자격이 없는 제3자에게 재산을 넘기려 한다. 스페인에서 프랑스로 이주를 감행하며 재산을 축소한 것

23) Jacques Seebacher, <Chérubin, Le temps, la mort, l'échange> in *Europe*, avril, 1973, p.67.

으로도 모자라, 축소한 재산을 자신의 피후견녀 플로레스틴의 지참금으로 사용하려는 계획을 세운다.

백작 : 그 아이가 내 복수를 확실히 보장해 줄 수 있지! 난 내 재산을 팔아 치우고, 나머지는 모두 그 아이한테 물려줄 참이야. 이미 금화 삼백만 닢이 베라크루스에서 도착했어, 그 아이의 지참금으로 쓸 돈이지. (『죄지은 어머니』, 1막 6장)

백작부인 : (……) 당신이 스페인을 떠난 것도 매매나 교환을 통해 오로지 재산을 처분할 목적 때문이었다고들 하더군요. 그게 그 아이한테서 재산을 빼앗기 위해서라면, 중요성이 더 멀리까지 가진 말아야 해요!(……) (『죄지은 어머니』, 4막 13장)

본인 역시도 간통으로 혼외자녀를 낳았음에도, 심지어는 그 아이를 피후견인으로 삼아 곁에 두고 있음에도, 다른 남자의 아이를 낳은 로진의 불륜에 대해 치를 떨며 레옹의 재산 상속권을 박탈함으로써 양갓음을 하려는 것이다. 제살을 깎아서라도 어떻게든 복수를 행하려는 백작의 자기훼손적, 자기파괴적 의지는 그의 부인에 대한 분노와 원망의 강도를 가늠케 한다.

혁명의 격랑을 겪고 난 후임에도, 또 『피가로의 결혼』 이후 이십 여 년의 세월이 흘러²⁴⁾ 어느덧 중년의 나이에 접어들었음에도, 백작의 물질 의존도는 더욱 심해진 듯 보인다. 로진이 쓰러지고 레옹이 울부짖는 가운데 들어온 백작은 꿈쩍 않는 로진을 보면서 겁에 질려 쉬잔에게 소금을 가져오라고 명령하면서 부인을 구하면 백만 닢을 주겠다고 약속하는가하면(4막 15장), 또 그다음 장면에서는 피

24) 『피가로의 결혼』은 로진과 세뤼뱅과의 성적인 관계가 일어나기 전에 극행동이 끝났고, 『죄지은 어머니』에서는 레옹의 나이가 스무살로 나오는 만큼, 공연시기와는 별개로, 『죄지은 어머니』의 극행동의 전개시점은 『피가로의 결혼』 이후 20여년이 흐른 것으로 유추해 볼 수 있다.

가로에게 부인을 구해주기만 하면 전 재산을 다주겠다고 말한다(4막 16장). 다급해진 백작이 내뱉는 이 대사들은 한편으로는 그의 복수의 일념 이면에 전 재산을 다 걸 정도로 로진을 향한 사랑이 여전하다는 것을 보여주기도 하지만, 다른 한편으로는 절체절명의 상황에서조차 돈으로 사태를 해결하고자 하는, 생명마저도 돈으로 흥정하려는 백작의 물질만능주의의 가치관을 엿보게 한다. 백작은 이같은 발언으로 하인들의 충직함과 신의를 무시하며 그들의 자존심을 상하게 하는 우를 범한다. 피가로는 백작의 어이없는 제안에 “부인의 목숨이 촌각인데 주인님의 약속 따위가 무슨 소용이겠습니까!”라며 격하게 응수한다. 이처럼 백작에게는 인간적인 우애나 신의와 같은 감정조차 돈으로 환산되고 흥정되고 거래되는 재화에 다름 아니다.

그렇다면, 3부작 전체에 걸쳐 알마비바 백작이 이렇게 모든 것들 돈에 의존하는 이유는 무엇인가. 당시 프랑스 사회의 영주의 권리와 의무의 축소와 관련지어 볼 수도 있을 듯하다. 18세기 후반 “영주는 더이상 교구 내에서 국왕의 대리인으로서, 국왕과 주민 사이의 중재자로 활동할 수 없게 되었다. 국가의 일반 법률들 시행, 민병대 모집, 조세징수, 국왕교서 공포, 구호물자 배급 등의 임무는 더 이상 영주의 관할이 아니었으며, 이 모든 권리와 의무가 다른 사람들 몫이었다.”²⁵⁾ 따라서 영주는 예전의 막강한 힘을 잃고, 혈통과 신분만으로는 아랫사람들의 절대복종과 존경을 얻을 수 없게 되었다. 이제 식솔들이 더 이상 한 가족의 구성원이 아니라 서로 이질적인 존재로, 독립적 인격으로 분화되면서 서로 간에 타인이 되어 버렸기 때문이다.²⁶⁾ 그 결과 물건이든 노동력이든 애정이든 어떤 것을 얻어내기 위해서는 등가의 거래수단이 동원되어야만 하는 시대가 도래한 것이다. 이를 십분 인식하고 있었기 때문에, 백작은 자신이 가용할 수 있는 유일한 수단인 돈에 의지했던 것이다. 요컨대 백작이 주변 사람들과 맺는 인간관계는 전적으로 ‘돈’에 의지해서만 구축된다는

25) 알렉시 드 토크빌, 앞의책, 65쪽.

26) 고병권, 『화폐, 마법의 사중주』, 그린비, 185쪽.

점에서 화폐적 인간관계라 규정지을 수 있겠다.

3. 생존 수단과 사유의 대상으로서의 ‘돈’ - 피가로, 바질

<피가로 3부작>에는 돈을 신분 과시와 횡포의 수단으로 활용했던 백작과 달리, 절박한 생존의 수단이자 진지한 사유의 대상으로 인식한 인물들도 있었으니, 피가로는 바질이 그들이다. 이들은 하인계급 혹은 서민계급에 속하는 인물들로 작품 속에서 유달리 돈과 물질에 예민한 축수를 세우는, 한마디로 돈을 밝히는 인물들이다. 이들은 여러 가지 점에서 공통점을 보이는데, 음악을 삶의 업으로 삼고 있다는 점에서 뿐 아니라 다른 인물들의 욕망성취에 조력자 역할을 한다는 점에서 그러하다. 피가로는 로진을 향한 알마비바 백작의 연정에 조력자 역할을 한다면, 바질은 로진과의 결혼을 추진하려는 바르톨로의 의도에 조력자 역할을 한다. 먼저 피가로부터 살펴보자.

『세비야의 이발사』에서 돈은 피가로 하여금 그의 특기인 지략을 발휘하고 눈부신 활약을 펼치도록 이끄는 동력이다. 물론 “희극 속 하인의 전형적인 성격 가운데 하나가 돈에 대한 애착”²⁷⁾이기는 하지만, 피가로의 돈 사랑은 각별하면서도 유별나다. 극 초반부터 그는 노골적으로 물질적 이득이 자신의 최우선 행동강령임을 밝힌다.

피가로 : 제가 입을 나불댄다고요. 나리를 안심시킬 요량으로,
 툭하면 입에 담는 명예니 헌신이니 하는 거창한 표
 현을 들이 댈 생각은 없습니다. 제게 중요한 건 단
 하나, 찼이지요. 찼이 저에 대한 모든 걸 주인님께
 답해 줄 겁니다. 만사에 그 잣대를 사용하시면 됩니
 다.(『세비야의 이발사』, 1막 4장)

피가로는 감언이설로 자신의 입장을 포장하는 대신 솔직하게 금

27) Béatrice Didier, *Beaumarchais ou la passion du drame*, Presses Universitaire de France, p.130.

전적 이득에 따라 자신이 행동할 것임을 선언한다. 그리하여 백작이 두둑한 보상을 약속하며 그의 신분을 드러내지 말고 로진과의 결혼을 성사시켜달라고 제안할 때, 목돈을 질 수 있게 됐다며 매우 흡족해한다(1막 6장). 피가로는 백작에게 변장을 제안하고, 로진의 편지를 전달하고, 로진에게 백작의 장점을 늘어놓고, 바르톨로의 감시의 눈길을 따돌리고, 마지막에 백작과 같이 로진의 방 창문을 통해 들어가는 모험을 감행하는 등의 일련의 행동의 근간에는 바로 금전적 수입에 대한 기대가 자리하고 있는 것이다.

그렇다면, 피가로는 이렇게 돈에 연연해하는 이유는 무엇인가. 이는 그가 걸어 온 녹록치 않은 삶의 궤적과 무관하지 않아 보인다. 술한 곡절을 겪은 과거를 술회하는 『세비야의 이발사』 1막 2장과 『피가로의 결혼』 5막 3장의 피가로의 대사를 종합해오면, 피가로는 그간 부대껴온 금전적인 곤궁함을 대략 짐작해 볼 수 있다. 과거 글을 쓰면서 생계를 유지하던 시절에 동료 문인들이나 기자들, 출판업자, 검열관들로부터 돈을 뜯기고 사기를 당해 빚더미에 올라앉기도 했고, 발표한 연극이 휘방꾼들의 방해로 쏙딱 망하는 바람에 지 불해야 할 어음을 막지 못해 집달리들에게 시달리는 고통을 겪기도 했으며, 도박판의 딜러로 일하다 사람들에게 털려 빈털터리가 되는 비참함을 경험하기도 했다. 급기야 잇따른 불운으로 생명을 포기하려는 극단적인 선택을 감행한 적도 있다.

피가로 : (……) 재산을 모으려면 지식보다 수완이 중요하다
 걸 깨친 된 것도 그 무렵이었어. 하지만 나한테는 정
 직하라고 해놓고 다들 나한테서 탈탈 털어가니 어찌
 겠나 또 쏙딱 망할밖에. 이번에는 내가 세상과 등을
 질 결심으로 바닥 모를 깊은 물 속에 풍덩 몸을 던졌지,
 (……) (『피가로의 결혼』 5막 3장)

갖은 불우한 사건사고에도 오뎅이처럼 일어나 새로운 삶의 여정을 시작할 만큼 호방하고 호쾌한 성격을 지닌 피가로는 돈 문제에

있어 유독 예민하고 남다른 집착을 보이는 데는 바로 이러한 뼈아픈 과거가 자리하고 있는 것이다. 따라서 돈에 대한 그의 태도는 단순히 타고난 기질 혹은 성격상 문제가 아니라 개인적 경험과 그를 둘러싼 사회적 환경에 의해 구축된 것이라 볼 수 있다. 바로 이 지점이 과거 전통희극의 주인공들과 결을 달리하는 지점이다. 몰리에르의 『수전노』의 아르파공의 구두쇠 기질이나 『동주앙』의 스가나텔의 돈에 대한 애착은 성격의 전형성을 통해 웃음을 유발하기 위해 설정된 것이라면, 보마르셰의 피가로의 성격은 개인의 전기적 역사성에 근거한 것이다.²⁸⁾

극이 시작되기 이전에 겪은 과거의 고초에도 불구하고, 피가로의 물질적 애로가 완전히 해소된 것은 아니다. “세비야에 이발사로 떡 하니 자리를 잡으” 알마비바를 모실 수 있게 된 이 시점에도 그는 여전히 빚에 시달린다. 바르톨로에게 100 에퀴의 빚을 지고 있는 형편이며, 끊임없이 그에게 빚 독촉을 받는다. 그가 돈에 악착을 부리는 이유는 바로 빚을 갚기 위해서이다. 텍스트 상에 빚을 갚기 위해 돈을 모으는 언급은 나와 있지 않지만, 다른 뚜렷한 이유가 제시되어 있지 않은 만큼, 그의 처신은 빚 때문인 것으로 판단된다. 바르톨로의 말을 믿는다면, 바르톨로에게 진 100 에퀴를 갚기 위해 피가로는 줄음에 허덕이는 하인한테는 마취제를, 재채기를 해대는 하인에게는 재채기 유발제를, 마르슬린에게는 사혈을, 눈먼 노새의 눈에 다가는 습포찜질까지 감행하는 등 바르톨로의 식솔들에게 처방전을 남발하고, 불필요한 처치를 서슴지 않는다.(『세비야의 이발사』 2막 4장)

『피가로의 결혼』에서도 돈은 피가로의 활동의 유일한 동력까지

28) Florence Magnot-Ogilvy는 “돈과 물질적 이득은 하인 희극의 두드러진 모티프 가운데 하나”라고 주장하며, 고전극으로부터의 계승이라고 주장하고 있으나, 그 배경은 사뭇 다르다는 점을 간과해서는 안 될 것이다. 또한 비극과 달리 대부분의 희극 속 인물들에는 과거의 전기적 배경이 제시되어 있지 않은 데 반해 피가로에게는 남다른 출생에서부터 유괴되어 파란만장한 인생 역정을 겪는 등 영웅적 면모를 갖추고 있는 점에서 기존의 희극장르의 주인공과는 사뭇 다른 위상을 지니고 있다고 볼 수 있다. (cf. 앞의글, p.111.).

는 아니더라도,²⁹⁾ 여전히 막강한 위력을 행사하는 행동의 원천이다. 다만 그의 돈에 대한 관심은 여러 각도로 넓어진다.

피가로의 돈에 대한 각별한 애착과 돈벌이의 뛰어난 수완은 다른 인물들도 익히 인정하는 바이다. 쉬잔은 피가로는 백작에게서 돈을 끌어내기 위해 묘수를 짜낼 때, “계책이니 돈이니 하는 것들이야 당신 전문이잖아!”라고 말하기도 하고, 전작에서부터 피가로의 행적을 훤히 알고 있는 백작부인 로진은 “피가로는 지참금을 그냥 놓칠 사람은 아닌데”(4막 3장)라며 피가로의 돈에 대한 애착을 환기시킨다.³⁰⁾

그런데 기이하게도 『피가로의 결혼』에서도 피가로의 물질적 곤란은 계속된다. 여전히 경제적 압박에 골머리를 썩는다. 마르슬린에게 2천 피아스트르의 채무를 지고 있는 형편이며, 전작에서부터 있었던 바르톨로의 100 에퀴도 여전히 갚지 못한 상태다. 피가로의 대사로 유추해 보건대,³¹⁾ 이는 백작이 애초의 약속과 달리 성공보수를 지불하지 않았던 탓으로 보인다. 금전적 대가 대신에 백작이 성의 집사로 고용하는 것으로 보상했던 것이다. 여기서 부채가 더욱 심각한 것은 쉬잔과의 사랑에 심각한 타격을 줄 수 있기 때문이다. 마르슬린이 차용증을 근거로 소송을 제기하여 변제불이행시 자신과 결혼해야 한다고 주장하며 쉬잔과의 결혼에 제동을 걸고 나섰기 때문이다. 이제 돈은 단순히 물건에 대한 교환수단이나 행위에 대한 보상수단을 넘어서 피가로의 인생 자체를 송두리째 뒤흔드는 위험천만한 재난이 된다. 셰익스피어의 『베니스의 상인』에서 빚을 갚지 못하면, 살덩어리를 내어주어야 하는 안토니오처럼, 피가로는 빚을

29) Florence Magnot-Ogilvy는“피가로의 행동의 동력을 이루는 것은 돈 보다는 사랑, 질투, 자존심, 상처받은 명예 같은 것들”이기 때문이라 주장하고 있으나, 돈 또한 그의 행동에 중요한 자극제가 되는 것이 사실이다.(cf. Florence Magnot-Ogilvy 앞의글, p.112.)

30) Florence Magnot-Ogilvy 앞의글, p.114.

31) 백작 : 그래, 그렇게 한편 먹은 대가로 얼마를 챙겨주시더냐?

피가로 : 마님을 의사 선생의 마수에서 빼내올 때 나리께서 저한테 얼마를 주셨더랬죠? 나리, 저희 같은 충직한 하인을 모욕하지 마십시오. 충직한 하인이 배은망덕한 하인으로 돌변할 수도 있는 겁니다.(3막 5장)

값지 못하면 원치 않는 결혼을 해야 할 난국에 봉착한 것이다.

피가로가 현실적 위기에서 벗어나기 위해 매달릴 곳은 백작이 베푸는 ‘지참금’이라는 시혜뿐이다. 백작이 은혜를 베풀 듯 알랑하게 건네는 지참금이야말로 그가 기댈 수 있는 유일한 수입원인 것이다. 『세비야의 이발사』에서 그는 자유로운 신분으로 빛의 변제를 위해, 바르톨로에게 진료청구서를 남발하기도 하고, 군대에 출장 이발을 가기도 하고, 알마비바 백작의 성공보수에 기대기도 하면서 수입의 원천을 다각화하려 했다면, 『피가로의 결혼』에서는 알마비바 백작가문의 하인으로서 주인이 내리는 하사금만이 그의 유일한 소득원이 되면서 지참금을 받아내기 위한 그의 노력은 더욱 절박하고 필사적이 된다. 그리하여 목표 실현을 위한 작업에 한결 더 세심함과 신중함을 보이는가 하면,³²⁾ 주변 사람들을 자신의 계획에 서슴없이 끌어들이는 대범함을 보인다. 그는 계략에 동조하는 것을 주저하는 백작부인에게 자신의 능력을 포장하여 세일즈하고(“한꺼번에 둘, 셋, 넷까지도 거뜬하지요. 마구 얹히고설킨 것도 문제없고요. 타고 나길 해결사로 타고난지라.”-2막 2장), 세뤼뱅에게는 여장 제안을 하기도 하고, 발령지에 가지 않고 몰래 저택에 남아 있는 방법을 가르쳐 주기도 하며 자신의 목표를 위해 타인의 위기를 이용한다.

피가로에게 돈은 경제적 위기를 돌파하고, 어처구니없는 결혼으로부터 도피할 수 있는 수단이기도 하지만 사유의 대상이자 글쓰기의 주제이기도 하다. 피가로는 태어나면서부터 겪은 천변만화와 같은 인생역정을 토로하면서(5막 3장), 화폐의 가치와 순이익에 대한 글을 써서 발표했다가 당국의 검열에 걸려 투옥되는 고초를 겪은바 있다고 술회한다.

피가로 : (……) 당시에 부의 본질에 관한 문제가 화두가 되고
있었는데, 가진 사람만 따져 물을 자격이 있으랴 싶

32) 피가로 : 아무리 위험하다해도 일을 꾸미는 건 별거 아냐. 그걸 요리조리 잘 유도해서 위기를 피하는 게 문제지. 한밤중에 남의 집에 들어가서 그 집 부인을 후리고 그 별로 수백 대 뭉둥이 맞는 거, 그 정도는 식은 죽 먹기지. 어떤 명칭이든 할 수 있는 일이라구. 하지만.....(1막 1장)

어, 무일푼인 주제에 화폐의 가치와 순이익에 대한 글을 휘갈겨 써보았지. 그랬더니 샴마차 안쪽에서 보니 득달같이 요새 같은 성채의 다리가 내 앞으로 철컹철컹 내려오는 게 보이더군. 그러니 어찌겠나, 그 입구에다가 희망과 자유를 내려놓을 밖에.(……)
(『피가로의 결혼』 5막 3장).

구체적인 글의 내용은 알 수 없으나, 집필시기가 혁명 직전인 것으로 보아, 또 발표 후 곧 투옥된 것으로 미루어, 피가로의 글은 다분히 계몽주의 철학에 기반한 물질적 불평등에 관련된 내용일 것으로 짐작된다. 실제로 18세기까지 프랑스에서 화폐는 완전한 통화체제로 정착된 것이 아니었다. 여전히 농촌에서는 물물교환 형태의 거래가 성행하고 있었으며, 노동력의 대가나 국제교역에 있어서도 현물지급이 아주 흔한 것이었다.³³⁾ “물물교환, 주화의 사용, 신용화폐는 상이한 영역에서 동시에 작동하고 있었다.”³⁴⁾ 그 결과 화폐를 소유하고 이용하는 계층만이 더욱더 재산을 불려나가게 되면서 부의 편중과 물질적 불평등의 현상이 더욱 심화되었다. 이러한 사회현상을 목도한 피가로는 부의 본질을 파헤치면서 화폐 가치에 대한 부정적인 결론에 도달한 것은 당연해 보인다. 화폐에 대한 부정적인 입장표명이 앙시앵 레짐 당국의 심기를 불편하게 하면서 피가로의 투옥으로 이어진 것이다. 피가로는 화폐와 물질의 가치와 본질에 대해 깊게 사유하고 논객으로서 과감히 비판적 목소리를 낸 것은 숭한 세월 경제적 궁핍에 시달리면서 느꼈던 사회의 부조리와 불평등에 대한 절실한 깨달음의 결과인 것이다.

그런데 아이러니하게도 피가로의 물질적 곤란함은 ‘광란의 하루’라는 부제가 보여주듯이 단 하루 만에 해결된다. 백작으로부터, 백작부인으로부터 그리고 생모인 마르슬린으로부터 지참금을 받아 챙기면서, 피가로는 끈질기게 따라붙던 궁핍함에서 벗어나 얼마간의

33) 페르낭 브로델, 앞의책, 643-644쪽.

34) 고병권, 『화폐, 마법의 사중주』, 그린비, 59쪽.

재산을 단번에 일구게 된다.

피가로 : 저는 가난했습니다. 모두들 저를 업신여겼죠. 재능이
 있다 싶으니까 사람들이 더 미워하더군요. 하지만
 지금은 어여쁜 아내도 얻었고 재산도 꽤나 모았지요.
 바르톨로 (웃으며) : 이제 사람들이 자네한테 떼거지로 몰려들
 걸세. (5막 19장)

『죄지은 어머니』에 오게 되면, 돈에 대한 피가로의 개념은 사뭇 다른 양상을 띠게 된다. 전작들에서 돈이라면 언제든지 환영이던 그가 이제는 오히려 돈이나 물질적 이득에 무심한 태도를 보인다.³⁵⁾ 심지어는 주인댁의 평안을 위해서라면 자기 주머니돈까지 털어 보태려는 의지마저 드러낸다. 여기저기 금화를 뿌려 베제아르스의 정체를 폭로해 줄 편지를 입수하는가하면, 주인님을 정신 차리게 할 수만 있다면, 일 년 치 봉급을 내놓아도 아깝지 않다고 말하기도 한다(4막 2장). 나아가 돈으로 자신의 순수한 의도가 왜곡되는 것에 격분하기도 한다. 이 극에서 피가로는 백작이 제시하는 돈을 두 번에 걸쳐 거절한다.³⁶⁾ 첫 번째는 앞서 언급했던, 부인이 기절했을 때 백작이 부인의 생명을 구해주면 전 재산을 주마고 약속했을 때이고, 다른 한번은 마지막에 베제아르스가 빼내려 했던 돈에서 일부, 2천 루이를 피가로의 몫으로 나누어 주겠다고 백작이 말했을 때이다. 첫 번째 제안에서는 부인의 목숨이 촌각인데 주인님의 약속 따위가 뭐가 필요하겠느냐며(4막 16장) 뛰쳐나갔고, 두 번째 제안을 받고는, 자신의 선의를 얼마 안 되는 보수로 망치지 말아 달라며, 백작의 집에서 일생을 마치는 것이 보상을 받는 것이라고 말한다(5막 8장). 이제 피가로는 백작과 돈으로 얽힌 계약관계가 아닌 평생의 지기(知己)로 남기를 원한다. 이러한 존재론적 변화를 봉건적 섬김에 대한 보마르셰의 옹호로 해석하는 견해도 있으나,³⁷⁾ 그보다는 돈을 배제

35) Jacques Schérer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Librairie Nizet, p.215.

36) Jacques Schérer, p.215.

함으로써 피가로가 금전에 근거한 계약 관계를 우의와 충절의 인간 관계로 전도시키기를 희망한 것으로 보아야 할 것이다.

이와 같은 피가로의 변모는 그의 맨 마지막 대사에서 답을 구할 수 있을 듯하다.

피가로 : (……) 이제 제 지나온 삶을 만회하고 싶습니다. 오, 어느덧 나이가 드니 제 젊은 시절을 용서해 줄 수도 있을 듯합니다. 실제로 제 옛날 모습이 자랑스러워 질 수도 있을 것 같고요. 어느 날 별안간 우리 신분 이 바뀌어 버렸습니다! 압제자도 없고 건방진 위선자도 없고요! 각자가 저마다 자신의 의무를 다하고 있지요.(……) (5막 8장)

대사로 미루어, 그의 변화는 피가로가 어느덧 중년에 접어들어 경제적으로 안정되고 인격적으로도 성숙해지면서 물질보다는 인간적인 신의와 도리의 중요성을 깨친 것에서 비롯된 것으로 볼 수 있고, 또 한편으로는 당시 혁명을 치루면서 얻게 된 자유와 평등의 가치가 피가로로 하여금 물욕을 내려놓고 자신의 본연의 임무에 충실하도록 만든 것으로 볼 수도 있다. 여기서 우리는 “자유만이 ‘금전에 대한 숭배’와 잡다한 개인사에서 시민을 구해낼 수 있다”³⁷⁾는 토크빌의 주장의 타당성을 다시금 확인하게 된다.

마지막으로 작품 외적으로 보자면, 이 작품의 장르적 속성에 따른 작가의 의도로 파악할 수도 있다. 즉, 드라마라는 장르 자체가 본래 부르주아의 덕성과 미덕을 기리는 교육적 목적을 띠고 있으므로, 혁명 후 부르주아 계급에 필적할만한 신분으로 성장한 피가로가 “알박한 잇속이나 챙기는 계산적인 인물이 아니라 정의와 충직함을 중시하는”³⁸⁾ 모범적이고 성실한 인간으로 성장했음을 보여주고자 한

37) Pierre Frantz & Florence Balique, *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro et La Mère coupable de Beaumarchais*, Atlante, p.52.

38) 토크빌, 앞의책, 48쪽.

39) 이선화, “작품해설” in 『죄지은 어머니』, 지식올만드는지식, 199쪽.

작가의 의도에 따른 것으로도 볼 수 있다는 얘기다.

극중에서 돈에 대한 예속을 가장 첨예하게 보여주는 인물은 바질이다. 바질이야말로 피가로보다 훨씬 더 돈에 집착하는 인물이다. “수입이 변변치 않다보니 돈 앞에서 무릎 꿇는 걸 마다않는 어리숙한 사기꾼”(『세비야의 이발사』 1막 6장)이라는 피가로의 평가처럼 바질은 윤리나 도덕 대신에 물질적 이득에 높은 가치를 부여하며 변절과 배신을 주저치 않는다. 데스코트Descotes에 따르면, 그는 프랑스 희극사상 가장 두드러지게 위상이 높아진 인물로, 반교권주의에 힘입어 타르튀프와 유사한 유형으로 위선과 탐욕, 교활한 술수의 화신이다.⁴⁰⁾ 바르톨로의 편에서 로진과의 결혼을 추진하던 그는 바르톨로가 책임을 다하지 못한다고 타박하자 순조롭지 못한 일처리를 전적으로 바르톨로의 인식함 탓으로 돌린다.

바질 : 그러셨죠. 하지만 선생께서 비용에 인식하셨지 않습니까. 통상, 한쪽이 기우는 결혼이라든가, 불공정한 판결이라든가, 특별대우라든가, 뭐 이런 것들은 언제나 두 독한 금전상의 보상이 있어야 순조롭게 준비되고 진행되는 겁니다.(『세비야의 이발사』 2막 8장)

3막에서 그는 알마비바 백작이 그의 제자로 분해서 로진의 음악 선생 노릇을 하다가 들킬 위기에 놓여 건네는 돈주머니를 일말의 주저함도 없이 받아들인다. 이어 백작과 로진의 결혼에 증인으로서의 서명을 부탁받으면서 백작으로부터 돈꾸러미가 건네지자 지체 없이 서명에 응한다. 그가 생각하기에 “좌우간 헛갈릴 때는 돈주머니만큼 확실한 근거도 없”으며(4막 1장), 돈이야말로 입장을 바꾸는 데 “최고의 명분”(4막 7장)이기 때문이다. 그에게 있어 중요한 것은 물주의 정체가 아니라 물주가 지닌 돈 자체이다. “오로지 돈, 돈 생각 뿐”(4막 8장)이라는 바르톨로의 힐난처럼, 물신에 노예가 된 그에게 사

40) Maurice Descotes, *Les grands rôles du théâtre de Beaumarchais*, Presses universitaires de France, p.113.

랑 따위가 중요할 리 없다. 그래서 마지막에 백작과 로진의 결혼에
승복하지 못하는 바르톨로에게 건네는 위로의 말 또한 “그래도 돈
은 남게 되지 않았느냐”(4막 8장) 이다.

그런데 『피가로의 결혼』으로 넘어가면서 그는 짐짓 다른 면모
를 보인다. 『세비야의 이발사』에서는 오로지 물질적 이득만이 그
의 행동의 근거이자 판단의 중심이었다면, 『피가로의 결혼』에서
는 금전적 이득이 행동의 중심 밖으로 밀려나고 전작에서는 그의 관
심 밖이었던 애정문제가 행동의 중심축이 된다. 재판장면에서 그는
마르슬린에 대한 자신의 권리를 인정해 달라고 백작에게 요구하는
가하면(2막 22장), 이참에 마르슬린과 자신의 결혼을 확실히 해 두
어야겠다고 다짐하기도 하고, 백작에게 마르슬린의 주인이 자신이
라고 주장하기도 하고(4막 10장), 마르슬린에게는 옛날의 약속을 상
기시키며 자신의 권리를 내세우기도 한다.⁴¹⁾ 바르톨로의 수하에서
백작의 수족으로 자리를 옮긴 그에 대해 쉬잔은 “나리의 쾌락을 담
당하는 충직한 뚜쟁이”(1막 1장)로 평한다. 이처럼 바질이 애정문제
에 집착하게 된 배경에는 『세비야의 이발사』에서 피가로는 맡았
던 백작의 오른팔 역할을 물려받으면서 얻게 된 확실한 수입원이 작
용한 것으로 보인다. 타인에게 진 빚이나 신세가 언급되지 않은 것
을 보아, 바질의 이러한 당당한 요구와 소유권의 주장은 경제적으로
여유로워진 자의 다음 단계의 행보로 풀이될 수 있다.

41) 바질 (마르슬린에게) : 당신, 나랑 약속했잖소, 4년 안에 혼처가 정해지
지 않으면, 나한테 우선권을 주기로, 그랬소, 안 그랬소?

마르슬린 : 내가 어떤 조건으로 약속을 했드랬죠?

바질 : 당신이 잃어버린 아들을 찾게 되면, 내가 기꺼이 그 아이를 양자
로 들인다는 조건이었지 아마.

일동 : 그 아이를 찾았는데.

바질 : 그러거나 말거나.

일동 (피가로를 가리키며) : 그 아들이 여기 있어요!

바질 (화들짝 놀라 뒤로 물러서며) : 이 무슨 귀신 씨나락 까먹는 소리람!

브리두와종 (바질에게) : 다, 당신이 그럼 그 어머니를 포기하면 되겠군!

바질 : 악당 놈 아버로 간주되는 것보다 더 난감한 일이 어디 있겠소?

(『피가로의 결혼』 4막 10장)

피가로와 바질의 공통점은 이들이 모두 돈의 교환기능을 실행함에 있어 교환 상대방에게 노동력을 제공하는 인물들이라는 점이다. 피가로는 백작에게 돈을 받고 노동력을 제공한다면, 바질은 바르틀로와 백작에게 돈을 받고 노동력을 제공한다. 또한, 이 둘 모두 실존의 어려움이 해결된 뒤에는 돈에 대한 집착을 보이지 않는다. 피가로가 『죄지은 어머니』에 와서 물질에 대한 욕망에서 놓여났다면, 바질은 『피가로의 결혼』에 와서 물질에 대한 욕망을 이성을 향한 욕망으로 대체한다(바질은 『죄지은 어머니』에는 등장하지 않는다). 이들의 유사한 행보는 이들이 속해 있는 계급과 무관하지 않아 보인다. 즉 이 둘은 모두 먹고 사는 문제가 긴요한 평민 계급 혹은 하인 계급에 속해 있는 인물들이다. 절대적인 결핍은 그들로 하여금 그 결핍을 충족시키기 위해 부단히 그것을 추구하게 만들었지만, 그것이 어느 정도 채워지자 더 이상 그것에 매달릴 필요가 없게 된 것이다. 아직까지는 이들에게서 충족의 다음 단계인 탐욕의 의지는 보이지 않는다. 이들이 탐욕을 부리는 지점까지 욕망을 밀어붙이지 않는다는 사실은 한편으로, 이들이 몸담고 있는 사회가 본격적으로 자본주의 체제로 진입하지 않았음을 보여준다. “자본주의가 개개인의 탐욕을 넘어서 사회 전체가 부의 축적을 위해 움직이는 체제를 뜻한다”⁴²⁾고 한다면, <피가로 3부작>에는 아직까지 부를 향한 절대적 욕망을 드러내지 않는 인물군이 존재하기 때문이다. 그런데 거의 비슷한 경제적 형편에, 음악과 문학이라는 전문적인 능력과 재능을 갖춘, 거의 동일한 존재론적 위상을 지닌 이들의 종착지점은 사뭇 다르다. 바질은 푼돈은 쥐었는지언정 자신의 사랑(마르슬린에 대한)을 성취하는 데 실패한 반면, 피가로는 세 사람에게서(백작, 백작부인, 어머니) 지참금을 얻어내고 쉬잔과의 사랑도 결실을 맺기 때문이다. 이와 같은 다른 결말은 그들의 도덕적 선택에 따른 자연스런 결과이다. 피가로가 자신이 모시는 주인에게 끝까지 우의와 충정을 다함으로써 그에 합당한 보상을 받게 되었다면, 바질은 당장의 이익에 눈

42) 조홍식, 『문명의 그늘』, 책과함께, 398쪽.

이 어두워 신의를 배반함으로써 결국에는 자신의 애정마저 이루지 못한 것이다. 바로 이러한 인물의 상반된 결말은 권선징악을 표방하는 보마르셰 극의 드라마적 플롯의 일환이라고 볼 수 있다.

4. 탐욕의 대상으로서의 ‘돈’ - 바르톨로, 베제아르스

돈이 가진 속성 중 빼놓을 수 없는 것 중 하나는 돈이 탐욕의 대상이라는 점이다. 이러한 관점에서 돈을 바라보는 인물들은 『세비야의 이발사』의 바르톨로와 『죄지은 어머니』의 베제아르스이다. 이들은 뚜렷한 현실적인 목적 없이 오로지 돈에 대한 맹목적 믿음을 보여주며, 돈을 신봉하고 돈에 대해 헌신하는 인물들이다. 다른 인물들은 돈에 연연해한다 할지라도 때로는 타인에게 욕망을 품기도 하고 타인을 통해 즐거움을 추구하기도 한다면,⁴³⁾ 바르톨로와 베제아르스에게는 오로지 돈만이 기쁨의 원천이고 생의 목표이다. 설령 이들이 여성에 대해 열정을 보인다고 해도 이는 열정 그 자체를 위해서가 아니라, 열정을 통해 돈을 벌려는 목적에서이다. 이들은 수중에 들어온 것은 절대로 놓치지 않고 남의 것을 가로채서라도 재산을 불리려는 인물들이다.

『세비야의 이발사』에서 바르톨로는 코메디아 델라르테의 전통에서 보자면, 젊은 여성에게 눈독을 들이는 전통적인 늙은 후견인 판탈롱의 유형으로, 몰리에르의 『아내들의 학교』에서의 아르놀프의 후예라 할 만하고, 돈에 민감한 성격으로 보자면 『수전노』에서의 아르파공의 후예라 할 만한 인물이다. 따라서 바르톨로는 보마르셰가 몰리에르의 두 작품 속 인물의 성격을 한 명의 인물 속에 투영해 탄생시킨 인물이라 할 수 있다. 그러나 코메디아 델라르테의 판탈롱들이 대체로 아둔하고 어리숙해서 주변인들에 의해 손쉽게 이

43) 각각의 등장인물들은 저마다 즐거움을 추구한다. 백작은 쉬잔과 팡세트를 통해, 쉬잔은 피가로를 통해, 피가로는 쉬잔을 통해, 바질은 마르슬린을 통해, 백작부인은 세튀뱅을 통해, 세튀뱅은 모든 여자를 통해서.(cf. René Pomeau, 앞의 책, p.170)

용당하거나 속임을 당한다면, 바르톨로는 누구보다도 명민하고 눈치가 빨라 로진의 작은 눈속임이나 피가로의 책략도 쉽게 간파한다.⁴⁴⁾ 몇몇 결정적인 국면을 제외하고는 그들의 속임수를 무력화시킬 정도의 지력을 갖추고 있다는 점에서 그는 코미디 전통에서 새로운 유형의 후견인의 출현이라 할 수 있다.⁴⁵⁾ 그럼에도 그의 성격을 구축하고 있는 가장 큰 부분은 바로 금전에 대한 욕망이다.

로진의 말에 따르면, 바르톨로는 후견인의 자격을 앞세워 그녀의 재산을 불법으로 편취해 소지하고 있다(“이 끔찍스런 감옥에서, 나와 내 재산을 불법적으로 강탈한 이 감옥에서, 누구든 나를 구해주는 사람한테 마음도 주고 손도 잡겠다고요.(3막 12장)). 바르톨로가 그녀와의 결혼을 서두르는 이유는 다른 무엇보다 경쟁자가 나타나 자신의 소유권이 위협받기 전에 그녀의 재산에 대한 소유권을 확실히 하기 위해서이다. 그렇기 때문에 마지막에 백작과 로진의 결혼에 승복하고 결혼증서에 마지못한 척 하면서 서명하는 것도 자신이 착복한 돈은 물어내지 않아도 된다는 안도감에 따른 것이다.

타인의 재산 편취 못지않게 바르톨로에게 중요한 것은 자신의 재산 수호이다. 피가로가 자신에게 진 빚 100 에퀴가 그 대상이다. 그는 피가로의 모든 행동을 자신의 빚을 갚지 않기 위한 술수로 판단한다. 피가로가 빚을 탕감하기 위해 자신의 하인들과 가축들에게 터무니없는 진통제와 약재들을 처방하고 청구서를 불린다고 생각하는 가하면, 하인들이 피가로의 처방에 대해 칭찬을 하면 피가로가 하인들을 구워삶아 자신의 빚을 탕감 받으려 했다고 넘겨짚기도 하고, 끊임없이 피가로에게 채무사실을 상기시키며 빚 독촉을 되풀이한다.

피가로 : 선생님, 어차피 좀 모자란 짓과 정신 나간 짓 가운데
선택해야 한다면, 뭐가 더 이득이려나 모르겠지만,
하다못해 즐거움이라도 있는 쪽을 택해야 하지 않을

44) Jacques Schérer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Librairie Nizet, 1994, p.136.

45) Maurice Descotes, *Les Grands rôles du théâtre de Beaumarchais*, Presses Universitaires de France, 1974, p.65.

까요. 재미가 최우선이지요! 세상이 멸망할 날이 고작 삼주 밖에 안 남았을지 누가 압니까?

바르톨로 : 그렇담 차일피일 미루지 말고 내 100에퀴랑 이자 갚는 데나 성의를 좀 보여주시지, 떠버리 양반, 경고하는 거요.(『세비야의 이발사』 3막 5장)

더 이상 피가로와 대립각을 세우지 않는 『피가로의 결혼』에서도 바르톨로의 예의 금전에 대한 과민함은 수그러들지 않는다. 마르슬린이 피가로에게 반한 사실을 알고는 피가로를 “일전에 내 수중에서 백 에퀴를 훔쳐간 놈이기도 하지”(『피가로의 결혼』 1막 4장) 하며, 자신의 빚을 갚지 않은 채무자로 피가로의 정체를 인지하는가 하면, 피가로는 그의 아들임이 밝혀진 상황에서, 피가로는 땡전 한 푼 안들이고 아들 하나를 얻지 않았느냐고 말하자, 바르톨로는 그럼 그가 빌려간 백 에퀴는 어떻게 되는 거냐고 따져 물으며(3막 19장), 잃어버린 아들을 되찾은 데 대한 기쁨 보다는, 자신이 빌려 준 백 에퀴를 돌려받지 못할 것에 대한 아쉬움을 표시한다.

결국에, 『세비야의 이발사』에서 백작과 로진의 결혼에 승복한 이유가 자신이 가로챈 로진의 재산을 도로 내놓지 않아도 된다는 사실에 있었던 것처럼, 『피가로의 결혼』에서 자신이 피가로의 생부임을 인정하고 마르슬린과의 결혼을 받아들이는 것은 거저다시피해서 아들 하나를 얻었다는 사실에, 금전적으로 손해날 것은 없다는 판단에 따른 것이다.

『죄지은 어머니』에서 돈을 가지고 갖가지 공작을 꾸미는 인물은 단연코 베제아르스이다. 그는 백작의 대사 재임 시절 비서로 일하던 인물로, 백작의 자질구레한 신변문제부터 재정 상태, 내밀한 속내와 가정사에 이르기까지 모든 것을 속속들이 꿰고 있는 인물이다. 그는 백작이 멕시코 총독 시절에 축적한 현금을 프랑스로 송금하는 절차를 진행하고, 스페인에 있는 영지를 프랑스의 영지로 맞바꾸기 위한 수속을 처리하고, 백작이 부인에 대한 복수심으로 재산을 탕진하려는 의도를 실행에 옮기는 등, 백작의 재산운용에 깊숙이 관

여하는 실질적인 재무관리사라 할 수 있다. 이와 같은 베제아르스의 전지적 위치로 볼 때, 그의 재산 착복의 야심은 일견 자연스러워 보인다. 베제아르스의 물질에 대한 욕망은 그 규모나 범위에 있어서 전작들에서의 피가로나 바르톨로의 그것과는 비교가 되지 않는다. 베제아르스는 현금과 부동산, 유가증권에 이르기까지 백작의 전 재산을 강탈하려는 야욕을 품고 있기 때문이다.

야심이 이리 원대하다보니 야심을 실현하기 위한 계획도 훨씬 더 대범하고 지능적이다. 시대를 앞서가는 첨단 수법으로 “스페인에서 이전될 백작의 재산을 런던의 은행으로 빼돌리려는”⁴⁶⁾ 일종의 금융 사기를 계획하는가 하면, 얇은 수의 피나 일회성의 술수가 아니라 정교하고도 치밀한 전략을 수립하고 용의주도하게 실행에 옮긴다. 그의 첫 번째 전략은 ‘신뢰구축’이다. 그는 피가로와 쉬잔을 제외한 모든 가족 구성원을 대상으로 신임을 얻기 위해 노력한다. 이를 위해 그가 내세운 자질은 물리에르의 타르튀프의 ‘신앙심’이 아니라 군인 출신다운 ‘강직함’과 ‘정의로움’이다.⁴⁷⁾ 백작이 레옹 뒤희의 재산을 플로레스틴에게 몰려 줄 심산으로 그녀와 결혼하면 지참금 명목으로 그에게 주겠다고 제안하자, 그는 가문의 상속자의 재산을 강탈하는 데 공모자가 될 수 없다며 완강히 거부하는가하면, 우연히 발견한(사실은 계획된) 세뤼뱅의 편지에 대해서도 백작이 이를 악용하지 않을 거라 믿는다고 말하면서 도로 보석함에 넣어둘 것을 백작에게 권고하며 올곧음을 가장한다. 한편, 백작부인에게는 세뤼뱅의 편지에 ‘믿을 만한 사람’으로 언급되어 세뤼뱅의 군대 동료로서 그의 마지막 편지를 전달해 준 고마운 은인으로 받아들여진다. 그녀는 그를 ‘상처 위에 연고를 발라는 위안자’로 간주하며, 온갖 통증을 가라앉혀 주고, 남편의 불같은 성격을 진정시켜 주며, 모든 분란에서 구해 줄 수 있는 구원자로 여긴다(3막 1장). 플로레스틴은 레옹과의 결혼에 대한 걱정을 주저 없이 털어놓을 정도로 그를 가족 모두의 친

46) Béatrice Didier, 앞의책, p.125.

47) Jacques Seebacher, <Chérubin, Le temps, la mort, l'échange> in *Europe*, avril, 1973, p.67.

구로 간주하고, 레옹은 플로레스틴의 출생의 비밀을 그에게서 전해들은 뒤부터 그에게 전적인 믿음을 내비친다. 이처럼 베제아르스는 종교가 아니라 도덕성을 무기로,⁴⁸⁾ 사기행각을 위한 연막장치를 곳곳에 설치하여,⁴⁹⁾ 자신의 목표의 성공률을 높인다.

두 번째는 '비밀 정보의 활용'이다. 피가로의 짐작처럼, 베제아르스가 이러한 계략을 꾸미는 데 있어서 그만의 병기는 독점적 정보의 운용이다("백작님 곁에서 비서노릇 하면서 모든 비밀들을 속속들이 캐내고 말이야. 머리가 비상한 모사꾼이니 그 비밀들을 오죽이나 요령 있게 다룰 줄 알겠어."-1막 2장). 그는 자신의 정체에 대한 비밀은 철저히 감추고, 타인의 비밀은 몰래 수집하여 시기적절하게 조금씩 주변 인물들에게 흘린다. 그가 감추고 있는 사실은 그가 세뤼뱅과 같은 부대에서 근무했던 동료이며, 세뤼뱅의 편지를 백작부인에게 전달한 장본인이라는 것과 아일랜드에서 이미 결혼한 유부남이라는 사실이다. 한편, 그는 백작으로부터는 백작이 후견하고 있는 플로레스틴이 실은 그의 혼외자녀라는 것을 알아내고, 세뤼뱅의 편지를 통해 백작의 둘째 아들 레옹이 백작부인과 세뤼뱅 사이에 난 불륜의 씨앗이라는 사실을 간파해낸다.⁵⁰⁾ 그는 이 두 가지 비밀을 순차적으로 다른 등장인물들에게 때로는 암시적으로 에둘러 언급하거나 또 때로는 직접적으로 발설하면서 가족 구성원들 사이에 오해를 불러일으켜 이간질시키고 자신과 공모하게 만들어 목적 달성에 유리한 촉촉한 지배력을 구축한다.

세 번째는 '플로레스틴과의 결혼'이다. 백작이 멕시코에서 도착한 금화 삼백만 냥과 스페인의 영지와 맞교환하게 될 프랑스의 부동산까지 지참금으로 약속까지 한 마당에, 백작의 재산을 합법적으로 당

48) René Pomeau, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, PUF, 1987, p.186.

49) 쉬잔 : 저한테 중요한 건 당신이 도대체 어떤 부적을 사용했길래 사람들 모두를 좌지우지할 수 있느냐 하는 거예요. 백작은 당신에 대해 감탄해 마지않고 있고! 마님도 당신을 지나치리만큼 칭찬하고 있죠! 그 아들은 오로지 당신한테만 희망을 걸고 있고요! 우리의 플로레스틴은 당신을 존경하고!...(4막 4장)

50) Michel Delon, <Beaumarchais et l'autre révolution>, in *Europe*, avril, 1973, p.83.

당히 차지할 수 있는 방법으로 결혼만한 것이 없기 때문이다. “베제아르스가 여성을 유혹하는 것은 돈의 갈취 이외에 다른 목적은 없어”⁵¹⁾보인다는 디디에의 주장처럼, 베제아르스의 결혼 추진은 플로레스틴에 대한 애정보다는 플로레스틴이 받게 될 지참금에 그 목적이 있다. 결국 플로레스틴은 그가 돈에 접근하는 가장 확실한 통로인 셈이다.⁵²⁾ 그는 결혼을 성사시키기 위해 가족 구성원 모두의 약점을 교묘히 이용한다. 백작에게서는 로진에 대한 복수심을 이용하고, 로진에게서는 불륜의 죄의식을 이용하고, 레옹에게서는 아버지 에 대한 서운함을 이용하고, 레옹과의 결혼을 꿈꾸던 “플로레스틴에게는 근친상간의 공포”를⁵³⁾ 이용한다.

그런데 한가지 주목할 점은 그가 다른 인물들과 달리, 물질에 대한 무관심을 가장한다는 사실이다. 피가로, 바르톨로, 바질 모두가 물질에 대한 욕심을 표명하는 데 주저치 않는다면, 그는 돈에 무심한 척, 청렴한 척한다. 백작의 금화 삼백만 닢의 지참금 제안을 거절하는가하면, 자신이 물려받은 재산을 혼인계약서에다가 플로레스틴에게 돌아가도록 해놓았다고 말하면서 자신의 모든 계획은 일신의 이익을 위해서가 아니라 전적으로 알마비바 백작 가문을 위해서인 것처럼 가장한다(4막 6장). 이와 같은 음험한 은폐와 위장은 교활한 사기꾼으로서의 민낯을 숨기기 위한 책략인 것이다.

작품의 부제가(‘또 다른 타르튀프’) 알려주듯이 몰리에르의 타르튀프의 후예라 할 수 있는 베제아르스는 장 스타로뱅스키가 18세기를 설명하면서 내세우는 인물 유형에 정확히 부합한다.

“18세기에 재산은 정말이지 요행이었다. 하인, 농민, 돌팔이 의사가 출세했다. 그들은 사람들의 마음을 사로잡을 줄 알았

51) Béatrice Didier, *Beaumarchais ou la passion du drame*, Presses Universitaire de France, p.124.

52) Pierre Frantz et Florence Balique, *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro et La Mère coupable de Beaumarchais*, Atlande, p.52.

53) Béatrice Didier, *Beaumarchais ou la passion du drame*, Presses Universitaires de France, p.171.

고, 재치(사기를 포함한 천재적인 모든 방편)를 동원했다.”⁵⁴⁾

베제아르스는 신분제의 엄격한 질서가 붕괴되기 시작하면서, 상류층을 향한 신분상승과 출세의 길이 열리고, 혈통 못지않게 부가 인정받고 대접받는 시대가 도래하면서 출현한 인물군의 전형을 보여준다. 더더욱이 아일랜드 출신으로 스페인과 프랑스, 영국을 넘나드는⁵⁵⁾ 그의 코스모폴리탄적인 면모는 앞서 언급했던 프랑스 재무총감 존 로 John Law를 연상시킨다. 스코틀랜드 출신으로 네덜란드, 프랑스, 영국, 이탈리아를 비롯하여 미국, 아프리카, 아시아에 이르기까지 활동무대를 넓혀 투기성 농후한 일련의 경제 정책들을 무분별하게 실행하여 결국에는 프랑스 경제를 도탄에 빠뜨렸던 존 로의 그림자가 금융사기를 통해 백작의 재산을 가로채려한 베제아르스의 행각에서 엿보이기 때문이다. 한 가문을 파탄 내려 한 사기꾼 베제아르스의 모습은 한 국가를 파탄 낸 투기꾼 존 로의 모습과 크게 어긋나 보이지 않는다.

바르톨로와 베제아르스는 세가지 점에서 유사한 면모를 보인다. 첫째, 이들은 화폐의 가치저장과 투자수단으로서의 기능을 가장 잘 실현한 인물들이라는 점이다. 이들은 돈을 빌려주고 이자를 통해 재산을 늘리는가하면(바르톨로), 금융네트워크 망을 통해 화폐의 저장과 이동(베제아르스)을 실현한다. 두 번째는 타인의 재산을 착복하여 재산을 축적하려 했다는 점과, 그 착복의 방법이 여성과의 결혼을 통해서라는 점이다. 이는 작가 보마르셰의 생애 속에서 상호텍스트적 문맥을 찾아 볼 수 있다. 두 번의 결혼을 통해 성공적으로 재산을 축적한 바 있는 작가는 자신의 인물들에게도 자신의 개인적 경험을 투영시킨 것이다. 그러나 본인은 성공했으면서 정작 자신의 분신들은 실패하도록 그려냈다는 점은 아이러니가 아닐 수 없다.

54) 장 스타로뱅스키(이충훈 옮김), 『자유의 발명 1700-1789/이성의 상징 1789』, 문학동네, 31쪽.

55) 그는 셰뤼뱅과 함께 스페인의 세비야의 부대에서 근무한 바 있고, 백작의 런던 대사 시절 비서였으며, 백작의 프랑스 이주 후 백작 집의 거주하며 백작가문의 재정을 담당하고 있다.

5. 나가는 말

보마르셰는 <피가로 3부작>에서 각각의 신분을 대표하는 인물들을 출현시켜 신분별로 물질과 화폐에 대해 어떻게 인식하고 행동하는지를 보여줌으로써 18세기 말 프랑스의 사회상을 압축력 있게 제시한다. 물질과 권력을 누릴 대로 누리는 대귀족 알마비바 백작은 지배욕과 질투심에 사로잡혀 돈으로 피가로, 바질, 베제아르스의 노동력과 쉬잔의 성을 사고, 실존적 어려움에 시달리는 피가로는 바질은 백작이 제공하는 돈을 받고 온갖 잔심부름과 궂은일을 도맡아하고, 끝없는 탐욕에 젖어 있는 바르톨로와 베제아르스는 타인의 돈을 갈취하기 위해 술수를 부리고 사기를 친다. 이들이 보이는 공통점은 정도차가 있기는 하나 신분과 지위를 막론하고 물질만능주의, 배금주의에 사로 잡혀 있다는 사실이다. 자신의 신분을 이용해 돈으로 아랫사람들을 억압하는 백작이나, 인생의 우여곡절로 빗더미에 올라앉아 어떻게든 돈을 긁어모으려는 피가로나, 후견하는 고아 처녀의 재산을 가로채려는 바르톨로나, 백작의 재산을 착복하여 자기 것으로 챙기려는 베제아르스나 모두가 돈을 숭배하기는 마찬가지이기 때문이다. 17세기 『수전노』와 같은 작품에서 볼 수 있는 바와 같이 몰리에르의 시대에는 돈에 대한 욕망이 특정한 개인의 유별난 성격이었다면, 보마르셰의 시대에는 전체는 아니더라도 다수의 욕망의 대상이 된다. 이러한 개별성에서 집단성으로 나아가는 변천은 바로 자본주의를 향해 가는 시대적 흐름의 징후라 할 수 있을 것이다.

그런데 이 작품에서 흥미로운 점은 귀족과 부르주아에 속한 알마비바와 바르톨로는 세월이 흐르면서도 여전히 물질에 대해 동일한 태도와 입장을 보이는 반면, 서민계급과 하인계급에 속한 피가로는 바질은 물질에 대해 변화된 면모를 보인다는 점이다. 유산계급에 속한 자들은 더욱더 돈의 힘과 위력을 맹신하며 돈을 위해 헌신한다면, 무산계급에 속한 자들은 일정한 수준에 오르게 되면 더 이상 돈에 연연해하지 않고 다른 의미 있는 가치에 몰두하는 모습을 보여주기 때문이다. 이런 점에서 볼 때 보마르셰의 극이 당대 사회는 더

이상 특권층과 평민계급으로 구분지어지는 것이 아니라 부유한 자와 가난한 자로 구분지어짐을 보여주는 것이라는 자크 셰레의 주장은 타당해 보인다.⁵⁶⁾ 특히 우리가 주목할 부분은 주인공 피가로의 행보이다. 옛 하인이자 이발사에서 수석 하인으로 다시 집사로 신분 상승을 겪으면서 그의 물질에 대한 욕망은 그 강도가 느슨해져 간다. 심지어 나중에는 물질에 대한 초연함마저 보인다. 그의 삶의 목표는 물질의 풍요로움이 아니라 삶의 소소한 ‘즐거움’이기 때문이다. 이 작품 속에서 ‘돈’의 추구는 개인의 행복 추구하고 밀접히 연관된다. 『피가로의 결혼』의 마지막 대사는 그의 삶의 철학을 분명히 대변한다.(피가로 : 제 아내와 재산만 안 건드리면, 저한테야 모든 게 축복이고 즐거움이지요.(5막 19장)). 이 대사야말로 18세기 말 프랑스인들의 사고방식, 정신의 반영이라 할 수 있을 듯하다. 이와 같은 피가로의 점진적인 가치관의 전향은 피가로가 속해 있는 신분계층에 대한 작가의 우호적인 입장을 반영하고, 계몽적 효과를 노리는 그의 연극관을 드러낸다. 보마르셰는 물질주의에 사로잡힌 동시대의 세태를 보여주면서 동시에 모범적으로 성장해 가는 피가로를 통해 지향해야 할 바람직한 인간상을 구현하고자 한 것이다.

56) Jacques Schérer, 앞의 책, p.213.

참고문헌

- Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, Folio, Gallimard, 1996.
- _____, *Le Barbier de Séville*, Bordas, 1973.
- _____, *Le Mariage de Figaro, La Mère coupable*, Folio, Gallimard, 1984.
- _____, *Théâtre*, Classique Garnier, 1980.
- _____, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1988.
- 보마르셰 (이선화 옮김), 『죄지은 어머니』, 지식을만드는지식, 2015.
- Anglard, Véronique, *Le Barbier de Séville*, Bréal, 2014.
- Beaumarchais, Jean-Pierre, Beaumarchais, *Le voltigeur des lumières*, Gallimard, 1996.
- Dauvin, Sylvie et Jacques, *Le Barbier de Séville*, Hatier, 1999.
- Delon, Michel, <Figaro et son double>, *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°5, 1984.
- Descotes, Maurice, *Les Grands rôles du théâtre de Beaumarchais*, PUF, 1974.
- Didier, Béatrice, *Beaumarchais ou la passion du drame*, Presses Universitaires de France, 1994.
- Frantz, Pierre et Balique, Florence, *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro et La Mère coupable de Beaumarchais*, Atlande, 2004.
- Frantz, Pierre et Marchand, Sophie(sous la direction de), *Le Théâtre français du XVIIIe siècle*, Avant scène, 2009.
- Gailliard, Muriel, *Beaumarchais*, Ellipses, 1999.
- Kefallognitis, Stavroula, *Le Mariage de Figaro*, Breal, 2014.
- Lefay, Sophie(sous la direction de), *Nouveaux regards sur la trilogie de Beaumarchais*, Classiques Garnier, 2015.

- Ligier-Degauque, Isabelle (sous la direction de), *Lectures de Beaumarchais*, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- Pomeau, René, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, PUF, 1987.
- Pucci, Suzanne, <The Currency of Exchange in Beaumarchais' *Mariage de Figaro*: From the 'Master Trope' Synecdoche to Fetish>, *Eighteenth-Century Studies*, vol.25, n°1, 1991.
- Pugh, Anthony, <Beaumarchais, the drame bourgeois, and the piece bien faite>, *The Modern Language review*, vol.61, n°3, 1966.
- Schérer, Jacques, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Librairie Nizet, 1994.
- Viegnes, Michel, *Le Mariage de Figaro*, Hatier, 1999.
- EUROPE, Beaumarchais 특집호, avril, 1973.
- 고병권, 『화폐, 마법의 사중주』, 그린비, 2005.
- 김이한 외, 『화폐이야기』, 부키, 2013.
- 박은태, 『경제학 사전』, 경연사, 2014.
- 알렉시 드 토크빌, 『앙시앵 레짐과 프랑스혁명』, 지식을만드는지식, 2013.
- 윤은주, 「18세기 프랑스 경제위기의 논의 : 라부르스 농업위기론을 중심으로」, 『서양사연구』, 41권, 2009.
- 장 스타로벵스키 (이충훈 옮김), 『자유의 발명1700-1789/이성의 상징1789』, 문학동네, 2018.
- 조르주 뒤비 (김현일 옮김), 『프랑스 문명사 하』, 까치, 1995.
- 조르주 뒤프 (박단, 신행선 옮김), 『프랑스 사회사 1789-1970』, 동문선, 2000.
- 조홍식, 『문명의 그늘』, 책과함께, 2018.
- 페르 에스펜 스톡네스 (이주만 옮김), 『경제학이 알려주지 않은 화폐의 심리학』, 영진미디어, 2009.
- 페르낭 브로델(주경철 옮김), 『물질문명과 자본주의 I-2』, 까치, 1998.

Résumé

La Politique de l'argent dans «la Trilogie de Figaro» de Beaumarchais

LEE Sun Hwa

Notre étude a pour but de lire «la Trilogie de Figaro» sous l'angle de l'argent et du matériel. C'est-à-dire que nous recherchons les motivations des actes et la psychologie de l'intérieur des personnages en termes de fonctions de l'argent. A travers ce travail, nous pouvons constater le souci et l'idéologie de Beaumarchais sur le matériel, et l'aspect socio-économique de la France de la deuxième partie du 18ème siècle.

L'argent est au centre de l'intrigue de la trilogie. Presque tous les personnages principaux prennent, en proportion variable, l'attitude analogique sur le matériel : le comte Almaviva, avec de l'argent, veut acheter le sexe et l'amour, et fait pression sur ses domestiques ; Bartholo a l'intention d'intercepter l'héritage de sa tutelle par le mariage avec elle ; Bazile n'hésite pas de trahir n'importe qui pour l'argent ; Figaro fait des efforts pour obtenir, de toutes ses forces, le dot du comte et de la comtesse ; Begearse convoite tous les biens du comte en trompant tous les membres de la famille du comte. Comme ceci, quel que soit le statut social, les personnages font preuve de la croyance illimitée ou la vénération sur l'argent. Ce phénomène n'est rien d'autre que le symptôme de la première étape vers la société capitaliste.

Ce qui est remarquable, c'est qu'Almaviva, noblesse et Bartholo, bourgeois conservent la même attitude sur l'argent malgré le temps qui passe, tandis que Figaro et Bazile qui appartiennent au peuple, y

montrent le changement d'attitude. Au fur et à mesure que Figaro, barbier, connaît la promotion sociale de l'ancien domestique, à l'intendant, s'affaiblissent son désir et son attachement sur le matériel. Il montre même l'indifférence envers l'argent dans la dernière pièce de la trilogie. Cette conversion progressive du héros reflète le regard favorable du dramaturge envers la classe sociale dont Figaro fait partie, et en même temps, vise à l'effet didactique du drame. En fin de compte, Beaumarchais représente la société contemporaine en proie au matérialisme et de ce fait, incarne l'image désirable de l'homme par le biais de Figaro se développant en citoyen exemplaire.

Mots Clés : Beaumarchais, La Trilogie de Figaro,
Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro,
La Mère coupable, l'argent, le matériel

투 고 일 : 2019.09.24

심사완료일 : 2019.10.29

게재확정일 : 2019.11.06

『세비야의 이발사 *Le Barbier de Séville*』 : 실재 Être와 외관 Paraître의 카니발적 역동성

정상현
(숙명여자대학교)

국문요약

보마르세는 그의 첫 희극작품이 흥겨움으로 지배되기를 바랐다. 이 흥겨움은 기존의 질서와 권력을 전복하는 카니발적 의미의 그로테스크를 통해 생산된다. 피가로는 이 희극의 주체로, 알마비바는 가면을 통해 실재와 외양이 뒤바뀔으로써 변화와 생성의 욕망을 표현하는 웃음이 발현된다. 그들의 변신은 사회제도를 비틀어보는 그로테스크의 본질에 대한 은유이며, 세상의 법칙과 권력의 원리를 시대의 변화에 따라 다른 것으로 바꾸어야 한다는 작가의 의지와 맞닿는다. 하인과 주인의 역동성과는 달리 바르톨로와 바질은 우스꽝스러운 그로테스크를 구현한다. 변화는 기괴한 현상으로, 변신을 추구하는 자들은 적으로 삼는 이들은 바로 그러한 의미에서 반계몽주의적 인물들이다. 그로테스크의 전복성과 미래지향적 개방성, 자신 안의 타자를 가면으로 드러내기, 바르톨로와 바질의 기계적 순응성은 『세비야의 이발사』가 드러내는 진실임이 분명하다.

주제어 : 실재, 외관, 카니발적 역동성, 바로크, 그로테스크, 가면, 생성, 흥겨움, 풍자

|| 목 차 ||

- I. 서론
- II. 그로테스크함의 향유 : 피가로
- III. 귀족의 가면 : 알마비바, 랭도르, 알론조
- IV. 웃음과 반계몽주의적 인물 : 바르톨로와 바질
- V. 결론

I. 서론

보마르세에의 첫 희극이자 피가로 3부작을 여는 『세비야의 이발사』는 사건 사고가 잦았던 이 작가의 인생 부침과 묘하게 닮아있다. 주지하다시피, 시계공으로서 탈진기(脫進機) 발명의 특허 문제로 일어났던 왕실 시계제조업자인 르포트 Jean-André Lepaute와의 소송, 사업가로서 재판의 판결을 유리하게 이끌기 위해 판사였던 고에즈망 Goëzman에게 뇌물을 주었다는 혐의로 피소당한 고에즈망 사건, 손느 공 duc de Chaulnes의 정부(情婦)를 겁탈했다는 혐의로 벌어진 손느 사건, 일면식도 없었던 코른망 Kornman 부인의 이혼을 도왔던 코른망 사건, 그리고 루이 15세와 16세를 위해 유럽 각지를 돌아다니며 국왕내외의 중상모략자들의 침묵을 얻어내는 임무를 목적으로 한 밀사와 미국독립전쟁 당시 무기상으로서의 활약까지, 다름과 음모와 모험의 복잡하고 험난했던 그의 현실은 마치 희비극을 넘나드는 연극과도 같은 삶이었다. 그의 전기가 전하는 좌절과 성공의 마디마다 엮여있는 시련들이 그에게 강한 생명력을 안겨다 주었던 것처럼, 『세비야의 이발사』의 현실도 잉태와 해산의 표상력이 지

닌 고통과 환희의 교차에서 그 강력한 대응점을 얻고 있다.

1965년에야 그 육필본이 발견된, 보마르세가 습작 시절 막간극 형태로 집필한 『성당관리인 *Le Sacristain*』(1765)이 이 작품의 기원이라는 것이 오늘날 연구자들의 정설이다. 『세비야의 이발사』란 제명의 첫 버전은 1772년의 오페라 코미크 *Opéra comique*다. 보마르세가 이탈리아 배우들에게 공연을 제의했으나 거절당한다. 작가는 이것을 4막의 희극으로 수정하여 두 번째 버전을 준비한다. 1773년 코메디 프랑세즈가 이 버전을 수용하지만, 손느 공작 사건과 고에즈망 사건으로 인하여 첫 공연은 두 번이나 연기된다. 작가는 그 두 번째 버전인 5막의 극으로 수정하여 1775년 2월 23일 상연하지만, 대실패를 맞는다. 그는 즉시 마지막 버전인 4막의 극으로 다시 수정하여 3일 후인 2월 26일 무대에 올렸는데, 이 상연은 대성공을 거둔다. 이 성공까지의 길을 걸어오는데 보마르세가 겪었던 역경 하나 하나는 또한 이 작품의 서문 격에 해당하는 「점잖은 편지 *Lettre modérée*」에서 밝혀지고 있다. 디드로의 가르침으로 시작한 드라마의 집필과 그 상연에서의 실패, 고에즈망 사건의 반박문으로 획득한 대중들로부터의 인지도, 검열과 비난으로 인해 성공을 거두기 힘든 당시 연극작품에 대한 소회, 그 예로 부이용 Bouillon의 *Journal encyclopédique*가 이 작품에 가차 없이 쏟아낸 혹평에 대한 대응 등은 작가가 인고했던 시간과 자기 성취의 진실을 의심하지 않으려는 견고한 의지를 확인시켜주고 있다. 하지만 동시대의 비평은 변화하는 세상에 맞춰 그 내용 면에서 보다 더 전투적으로 진화한 1778년의 『피가로의 결혼 *Le Mariage de Figaro*』에 더 관심을 가졌고, 상대적으로 『세비야의 이발사』는 그 그늘에 머무를 수밖에 없었다. 작가의 진실을 욕구하는 마음이 빛의 자리에 굳건히 그 뿌리를 내릴 수 있었던 것은 한 세기가 지나서였다. 귀스타브 랑송 Gustave Lanson은 보마르세의 의도를 간파한 것 같다.

마침내 우리는 살롱의 우스꽝스러움, 거들먹거림, 교태, 경박한 수다에서 벗어났다. 그리하여 우리는 용감하게 예전의

소극(笑劇)으로, 영원한 희극으로 돌아왔다. 희극이란 모름지기 주제가 담고 있는 우스꽝스럽거나 익살맞은 상황들을 기민하게 주도하는 행위, 오해, 변장, 아주 참신하고 효력 만점의 느낌을 주는, 사람들을 웃기는 예전의 모든 훌륭한 방법들로부터 용솟음친다. 이 모든 요소에다 작가는, 피레네 산맥 너머로의 소설과도 같았던 여정을 회상하며, 스페인 의상의 묘미를 더하였다. 이러한 것과 대조를 이루어 파리 사람들의 대화의 맛이 한결 돋워나고 있다. 이 대화는 아주 새로운 것이었고, 이 작품이 주는 예기치 못한 놀라움이었다. 그는 이 대화로 끝없는 축제의 장을 만들고 있다. (...) 바질이라는 심각할 정도로 못된 놈에 이르기까지 등장인물들 모두가 대단한 이야기꾼들이다. 그러나 착각해서는 안 된다. 보마르세외의 이러한 능변은 흥겨운 기분에서 자연스럽게 나오는 것이 아니다. 이 분출은 그 효과까지 계산한 의식적인 성찰을 통해 조절되고, 통제되고, 흠여지고, 다시 모이고 있다. (...) 보마르세외라는 정신의 독창성은 무례함으로 정의할 수 있을 것 같다. 그의 재치와 대화 속에는 대담하고, 도발적이고, 신랄한 것이 있다. 그것은 때로는 그 무엇에도 굴하지 않는 악동의 공격적인 장난이며, 때로는 세상의 내막을 보았던 사업가의 비꼬는 회의주의이고, 때로는 멸시감을 느껴서 양갓음하는 벼락출세자의 적의 있는 통찰력이다. 보마르세외라는 정신의 모든 환상과 흥겨움과 광기 속에 섞인 채, 이 환상과 흥겨움과 광기에 단 하나의 흥취를 전하는 보편적인 불경함의 성향이 바로 이 모든 것으로부터 나온다.¹⁾

“사람들을 웃기는 예전의 모든 방법”은 “예전의 거침없는 흥겨움”²⁾을 되찾겠다는 보마르세외의 믿음과 조응한다. 이 믿음은 강건하

1) Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, remaniée et complétée pour la période 1850-1950 par Paul Tuffrau, Paris, Librairie Hachette, 1960, p. 811-812.

2) 보마르세외는 1781년 브르퇴이유 Breteuil 남작에게 보내는 편지에서 『세비야의 이발사』의 목적을 다음과 같이 밝히고 있다. “J’ai tenté, dans *le Barbier de Séville*, de ramener au théâtre l’ancienne et franche gaieté en l’alliant avec

지만 그가 말하는 흥겨움에는 새로운 인자는 없다. 과거의 것이 주는 깊이를 허용하고 되새겨서 전통으로 삼겠다는 뜻이겠다. 다시 말해, 이 작품의 부제이기도 한 “소용없는 예방책”은 많은 극작가들이 다루었던 주제였는데³⁾, 이 웃음의 문법은 그때까지 상투성에 빠지지 않고 관객의 호응을 얻을 수 있었다. “주제가 담고 있는 우스꽝스럽거나 익살맞은 상황들을 기민하게 주도하는 행위, 오해, 변장, [그리고] 아주 참신하고 효력 만점의 느낌”이 자연스럽게 형성되었기 때문이라. 르네 포모의 분석대로, “웃음이 삶과 죽음, 사랑과 증오처럼 영원히 사라지지 않고 되풀이되는 본질적이고 기본적인 현실”⁴⁾인 것처럼, 보마르세는 극의 적재적소에 이 웃음의 상황을 배치하였고, 배우들은 흔하고 진부한 웃음유발의 인자들을 흥겨움으로 승화시킬 줄 알았을 것이다. 그러나 보마르세는 자연스러움을 그 기원으로 한 이 흥겨운 웃음만을 작품의 형상과 질료의 본질로 삼고 있는 것 같지는 않다. 말과 표현의 탄력을 가늠하는 작가의 전략으로 이 웃음표면의 심층에는 “대담하고, 도발적이고, 신랄한” 풍자가 있다. 랑송이 “무례함” 또는 “불경함”으로 표현한 이 풍자에 무슨 웃음이 있다면 그것은 세계와의 이해관계 속에서 나오는 웃음이다. 즉, 그 웃음이 터져 나오는 상황 자체는 지극히 사회적인 것, 관심의 상황이다. “그 무엇에도 굴하지 않는 악동의 공격적인 장난”, “세상의 내막을 보았던 사업가의 비꼬는 회의주의”, “떨시감을 느껴서 양

le ton léger, fin et délicat de notre plaisanterie actuelle.”(Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, Édition présentée, annotée et commentée par Pierre Testud, Paris, Larousse, 1992, 189에서 재인용)

- 3) 17세기의 스카롱 Paul Scarron은 *La Précaution inutile*이란 제목으로 소설을 창작하였는데, 이 제목은 몰리에르의 *École des femmes*의 여러 주제 중 하나였다. 『세비야의 이발사』도 몰리에르의 *Sicilien*과 다른 6편의 작품들을 모방하였다. 몰리에르는 이 작품들에서 변장한 연인을 등장시킨다. 르냐르 Jean-François Regnard도 그의 *Les Folies amoureuses*에서, 18세기의 스텐 Michel-Jean Sedaine은 *On ne s'avise jamais de tout*에서 이 거장들의 방식, “소용없는 예방책”이란 코미디의 전통을 계승한다. 보마르세는 프랑스의 코미디를 이끌었던 모든 선구자들에게 빚을 지고 있는 셈이다. (Cf., René Pommeau, *Beaumarchais*, Paris, Hatier, Coll. Connaissance des Lettres, 1967, p. 152.)

- 4) *Ibid.*

값음하는 벼락출세자의 적의 있는 통찰력”이 발하는 엄숙하고 진지한 웃음이다. 이 웃음은 향유된다기보다는 기획된 웃음이지만, 삶에 존재하는 건디기 힘든 '반복'들, 세상의 부조리함, 인간성의 부정적 측면을 폭발시키는 희극의 기능을 실천하고 있다. 이때 보마르세가 던지는 희극의 문자는 어떤 식으로든 의도이며 일깨움이고 메시지 그 자체가 된다. 보마르세가 목적하는 흥겨움과 그 안에 있는 풍자는 이렇게 『세비야의 이발사』에 형식과 내용의 본질을 부여하며, 그 희극성과 윤리성의 소통으로 작품의 역동성이 확보된다. 이 역동성은 무엇과 무엇의 경계의 사라짐, 정확히 말하면 그 경계의 넘나들음에서 나온다. 비합리적이고, 지나치고, 엉뚱하다고 할 만한 것들이 패러독스, 아이러니, 유머로 이해되는 것은 이 때문이다. 패러독스는 세계와 존재가 맺는 관계를 인위적 혹은 낯것으로 드러낼 수밖에 없는 욕망하는 존재의 본질적 성격에서, 아이러니는 그러한 삶을 그대로의 진실로 믿거나 만드는 사람의 자의식에서, 유머는 그러한 삶이 현재와 맺는 관계의 표현에서 발생한다. 우리는 작품의 이러한 역동성을 실재와 외관의 연극, 즉 바로크적 연극의 정의로부터 찾을 것이다. 즉, 반 티캄의 표현을 빌리면, “바로크 연극의 특징은 실재보다 외관을 우위에 두는 것이다.”⁵⁾ 외관의 우위는 실재를 적절하게 감추기 한 위장이다. 이 위장은 실재의 변모 혹은 어찌면 감추어진 존재를 끄집어내는 것이라고 할 수 있기 때문에 외관과 실재를 경계 짓고 동시에 그 경계를 흐리게 만든다. 『세비야의 이발사』는 이 경계 설정과 그 모호함이 동시에 일어난다. 하인은 역동적인 그로테스크함⁶⁾으로 귀족은 가면으로 실재와 외관의 놀이가 형성되고 있

5) “Le baroque se caractérise par la primauté du paraître sur l’être.”(Philippe Van Tieghem, *Beaumarchais, Par lui-même*, Paris, Seuil, 1960, p. 98)

6) 그로테스크가 원래 미술 용어인 것은 주지의 사실이다. 존재와 사물의 경계가 부서져, 지금껏 볼 수 없었던 모양이 ‘지리멸렬’한 양태로 나타나고 있기 때문에 무엇이라고 규정할 수 없는 무질서의 표현이라고 말할 수 있을 것 같다. 하지만 질서만을 추구하는 세상의 이치에 어긋나서 낯선 그 내용과 형식은 바로 그러한 이유로 다른 삶의 구조라는 가능성을 전개시킨다. 그 가능성은 세상이 정해놓은 관습적 규율의 경계를 넘나들 수 생명력이다. 이 역동적 생명력을 바로 피가로의 그로테스크함으로 정리할 수 있을 것 같다.

다. 바로크적 역동성과는 관계가 없는 인물들이지만 바르톨로와 동 바질도 우리의 논의에 포함된다. 그들은 피가로의 그로테스크함과 알마비바의 가면 놀이를 돋보이게 해주는 역할을 그들만의 ‘기괴함 extravagant’과 ‘우스꽝스럽다 ridicule’는 의미의 그로테스크함으로 충분히 수행하고 있다. 삶과 생명의 법칙일 수 있을 변화는 그들의 이해 밖에서 고정되어 있으며, 그만큼 그들은 시간적인 것들의 유동성에 불안을 느끼고 있다. 변화하는 시대의 주제와 형식은 그들의 정신과 감각을 호도하는 사이비와 같은 위험물일 뿐이다. 자신의 안팎을 넘나드는 피가로와 알마비바의 행위에 비추어볼 때, 이 둘은 모험적 의미가 제거된, 어떤 전망을 열 수 없는 풍자적 대상의 의미에서 그로테스크하다. 이 희극이 지향하는 이러한 비정형성, 불투명함, 주변성은 바로크적 삶의 토대를 이루는 역동적 원칙의 추구이며, 여기서 발생하는 자기 동일성의 변화는 피가로의 지속적인 자기 탐구이자 그 3부작의 현재의 형태이며, 시간의 진화 속에서 생성될 향후 두 작품의 새로움이 될 것이다. 『세비야의 이발사』의 이 이중성과 모호함의 역동성이 본고에서 우리가 고찰하게 될 주제이다.

II. 그로테스크의 향유 : 피가로

보마르셰는 흥겨움으로 이 희극이 지배되기를 원했다. 이 흥겨움을 등장인물들이 마지막까지 유지하기 위해서는 그들에게 남다른 희극적 생기가 필요할 터이다. 피가로는 분명히 자신만의 활력으로 이 생기를 이어갔다. 하지만 피가로의 활력은 긍정보다는 부정의 감정으로 시작된다. 그는 “슬픔을 몰아냅시다”⁷⁾로 시작하는 콧노래를 부르면서 등장한다. 단순한 가사라고 하기에는 극의 정황과 내용을

7) Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, Édition présentée, annotée et commentée par Pierre Testud, Paris, Larousse, 1992, p. 60.(1, 2) (이하 막과 장을 각각 로마 숫자와 아리비아 숫자로 표기하고, p. 로 표기. 「점잖은 편지」의 경우는 쪽수만 표기)

살펴볼 때 어떤 의미가 내포되어 있다는 사실을 간과할 수가 없다. 관객이 알 수는 없을 진실과 피가로가 걸어온 역경과 관련이 있다. 작가인 보마르셰는 「점잖은 편지」에서 이 “악동”의 출생의 비밀을 알렸다. 피가로는 바르톨로와 현재 이 의사네 하녀로 있는 마르슬린 사이에서 태어난 사생아였다. 이 의사는 정부였던 마르슬린을 버리고, “약제용 도구를 별정계 달구어서, 언젠가 그 둘이 다시 만날 운명이라면 이 아이를 알아보기 위해서, 아이의 뒤통수에 그것을 찍었다.”(36-37) 에마뉘엘이라는 이름을 가지게 된 이 아이는 어느 날 한 보헤미안에게 납치되었고, 이 자는 그 아이에게 피가로란 이름을 지어 준다. 그 다음 작품에서, 마르슬린은 피가로와 결혼을 하려고 하는데, 결국 그가 자신의 아들임을 알게 된다. 피가로는 오이디푸스 신화에 필적하는 비극적 운명을 타고 났던 것이다. 더구나 이 운명은 피가로의 삶을 계속 추격하여 그에게 “습관적인 불행”(I, 2, 66)을 안겨준다. 이 “습관적인 불행”은 결국 그에게 시공을 헤매게 하는 불안정한 삶의 원인이 되었지만, 동시에 세상을 보는 철학자의 눈을 심어준 기운의 작용을 하기도 하였다. 우연히 세비야에서 만난 옛 주인 백작에게 피가로는 그에게 곱지 않은 시선을 던진 세상과 걸어온 역경을 이렇게 털어놓는다⁸⁾.

피가로. - 백작 나리께선 제게 좋으신 분입니다. 제가 옛 주인을 다시 만나 아주 행복하니 말이에요. 마드리드에서 문인공화국은 언제나 발톱을 서로 겨누는 늑대무리였고, 그 우스운 증오심 때문에 생긴 경멸에 빠진 이 모든 곤충들, 무스틱, 쿠쟁 등 갖가지 모기떼들, 트집쟁이들, 날벌레들, 사기꾼들, 삼류기자들, 서적상들, 검열관들 그리고 불행한 문인들에게 악착같이 둘러볼

8) 피가로는 세비야에 정착하기 전에 알마비바 백작의 시종이었다. 그러다가 백작의 추천으로 안달루시아 지방의 종마 사육장에서 약제사 시동 일을 하게 된다. 하지만 그는 그 일보다는 선천적인 문학적 재능을 발휘하여 연애시를 짓고 출판하였는데, 이 사실이 백작의 지인이자 그가 모시고 있는 대신의 귀에 중상모략의 형태로 들어가자 그곳에서 쫓겨나게 된다. 그는 다시 마드리드로 돌아와서 연극작품을 집필한다.

어서 그들에게 얼마 남지 않은 자양분마저 잘게 썰어
 쪽쪽 빨아먹는 모든 놈들, 글 쓰는 데 지치고, 내게 싫
 증이 나고, 다른 사람들이 지긋지긋해지고, 빛에 쪼들
 려 돈이 없는 이 모든 놈들을 보고 나서, 결국, 면도날
 로부터 생긴 유용한 수입이 펜으로 얻은 쓸데없는 명
 예보다 더 낫다는 것을 확신하여, 전 마드리드를 떠났
 고, 십자 모양의 제 가방을 들고 철학자처럼 두 카스
 티야, 라 망슈, 에스트라마뒤프, 시에라-모레나, 안달
 루시아를 편력하였는데, 어떤 곳에서는 환대를 받았
 고, 다른 곳에서는 감금당하였고, 하지만 대부분 장소
 에서 벌어진 일들에 잘 대처했습니다. 어떤 이들로부
 터는 칭찬을 받고, 또 어떤 이들로부터는 비난을 받았
 으며, 제때에 도움을 주는가 하면, 고비는 넘기고, 바
 보들은 무시하고 악인들과는 맞서며, 저의 가난은 웃
 어넘기고 모든 사람들을 다 농락하였습니다. 나리께
 서 그런 제가 세비야에 있는 것을 보고 계신 겁니다.
 저는 다시 백작 나리를 받들 준비가 되어있습니다. 그
 분이 제게 하달하셔서 기뻐하실 모든 것을 할 준비가
 되어있다는 겁니다.

백작. - 네게 그런 유쾌한 철학을 베풀 자가 누구더냐?

피가로. - 습관적인 불행이지요. 전 매사에 서둘러 웃습니다.

매사에 눈물을 흘려야만 하면 어쩌나 두려워서 말입
 니다. (...) (I, 2, 66)

구체제 사회에서 하인이란 신분은 피가로의 삶의 환경과 조건으
 로 결정되었으며, 문인공화국의 중상모략은 피가로에게 일상이 되
 어 그가 문인으로 성장하는 것을 막았다. 사생아이자 하인인 피가로
 가 사회적으로 전혀 중요한 인물일 수 없었던 것처럼, 정치적으로
 전혀 위험인물이 아니었던 보마르세도 극작가로서 기자들과 검열과
 의 싸움으로 한때 힘겨운 시간을 보냈으며, 자신을 나쁜 운명의 희
 생자, 마치 이 세상이 자신에게 적의를 품고 있다고 생각하지 않았
 던가! 그는 자기 재능을 발판으로 하인을 넘은 무엇이 되려 하였지

만, 세상은 그가 지정된 자리에서 벗어날 희망을 허락하지 않았다. 아이러니한 웃음이 되다만 문인의 삶을 지배하게 된 것은 이때다. “전 매사에 서둘러 웃습니다. 매사에 눈물을 흘려야만 하면 어찌나 두려워서 말입니다.” 피가로에게 과거는 삶의 경험이 만들어준 기억의 웅어리 그 자체였기에, 세상에 던져진 존재는 불합리한 운명의 슬픔을 차단하기 위해 패러독스한 삶을 선택할 수밖에 없었던 것이다. 그 결과 페이스즈 질은 웃음과 풍자와 비판이 종종 이 하인이 실현하는 흥겨움에 더해지는 것은 당연한 일이라. “그래서 슬픔을 몰아냅시다”라는 시구는 세상의 질서로부터 저만치 떨어져 사는 삶, 적극적 의미에서는 제도에 붙잡히지 않은 삶에서 실현 가능하다.

백작이 제도의 폐해를 피해 유랑생활을 했던 피가로에게서 “그로테스크한 모습”(I, 2, 61)을 발견한 것도 동일한 맥락을 갖는다. 한때 “매력적”(III, 5, 138)인 그의 모습은 온데간데없고, “퐁퐁하고 기름 지게”(I, 2, 62)되어 ‘우스꽝스럽고 기이하게’ 변한 그의 외관은 단순히 부침의 슬픈 인생의 결과로 생각할 수도 있다. 하지만, 유랑이라는 이 주변적인 삶의 선택은 체념이 아닌 불행한 의식이 겪은 경험에 의한 생명의 자유로운 발현에 대한 신념이었다. 그로테스크한 그의 현재의 모습이, 현실 제도의 용납을 얻지 못한 한 삶이 바로 그 현실과의 대면을 통해 미래를 준비하는 변화로 이해할 수 있는 이유다. 피가로의 걸모습과 “유쾌한 철학”은 세상이 그렇다고 규정한 비율과 질서와는 어긋나 있다는 의미에서 그로테스크하다.

피가로는 그로테스크하다. 그의 풍부한 지적·육체적 표현이 건잡을 수 없을 정도로 자유분방하게 터져 나와 예측불가능하고 “저속하기” 때문이며, 관례적이고 규범적인 틀은 전혀 개의치 않고 변화무쌍하게 모든 상황에 참여하고 적응하고 있기 때문이다. 피가로는 낭송을 하고 노래를 하고 춤을 추고 무언극을 하는 사람이다. 그로테스크는 사육제적인 기능을 함축하는데, 바크친의 표현에 따르면 “비교조적”이다. 피가로의 이러한 유연성은 그의 자질을 펼치지 못해 생긴 결과로 간주

될 수 있다. 그가 연애시를 쓰고 유포하는 하는 것을 참지 못했던 한 대신의 수행원 직에서 쫓겨난 그는 불안정한 상태에 빠지게 되고 그 후로 처신을 해야 하는 수완가의 인생을 살게 된다. 신체와 정신의 축제인 그의 그로테스크함은 그때부터 삶의 설욕은 아니더라도 불가피한 것이 된다. 거리낌도 없고, 그래서 두려움이 들어설 자리가 없기 때문에, 모든 역할을 수행할 수 있고, 모든 가능성을 마다치 않고 모색할 수 있고, 어떤 옷도 다 소화할 수 있으며, 어떤 변신도 두려워하지 않는, 늘 어디로 튈지 모르는 피가로의 능력은 그를 스페인의 피카로 *picaro*처럼 필연성의 인물, (...) ‘미래’의 인물로 만들고 있다.⁹⁾

카니발은 위반의 형식이자 해방의 공간이다. 이 형식은 상하 관계, 위계질서를 파괴하고, 이 공간 안에서 금기는 금지된다. 모든 경계가 사라지면서 다른 전망의 세계로 가는 길이 열린다. 이 전복과 일탈, 이 원초적 평등 행위에서 카니발적 웃음, 흥이 넘치는 웃음이 생산된다. 카니발의 모든 형식들은 제도 외적이어서, 완전히 다른 영역에 속해 있어서 그로테스크하다. 사회가 정의한 올바른 행실의 규약으로부터 해방되어 새롭게 태어날 준비가 된 피가로는 카니발적 인물이며 그로테스크한 존재다. 스페인을 유랑하는 그에게 어떤 필연성이 제공한 자유로움이 그의 “유쾌한 철학”을 생산하였고, 이 철학은 그가 넘나드는 지리적 경계선만큼 지적이고 영적인 경계선의 무시를 가르쳤다. 경계의 와해는 그로 하여금 폭넓게 분할된 삶의 여러 역할을 수행하게 하여, 그는 현재 이발사이자 약제사이며 수의사이자 집사의 직위를 갖게 된다. 그는 더 이상 나쁜 운명, “습관적인 불행”의 희생자가 아니라, 이 긴 어둠을 자기 선택의 삶으로 종식시키려는 의지로 모든 가능성과 진실을 실현하고자 하는 행위자가 된다. 모든 구분이 없어 다른 어느 누구를 위한 삶이 존재하지 않는 카니발의 그로테스크함처럼, 이 하인은 시대의 이치에 맞지 않

9) Robert Benet, *op. cit.*, p. 22.

는 생각으로 순응과 복종의 미덕에 매몰되지 않는다.

피가로. - 귀족이 우리에게 해를 끼치지 않으면 그게 우리를 도와주는 거라고 확신하니, 제가 그 때문에 잊혀진다는 것이 너무 행복하다고 생각했지요(...)

백작. - (...) 내 기억으로는 네가 내 밑에 있었을 땐 꽤나 무능한 하인이었지.

피가로. - 어어! 나 원 참, 나리, 그건 이 가련한 인간이 결점이 없으면 하고 바라기 때문입니다.

백작. - 게으름뱅이에다 방탕한...

피가로. - 하인에게 요구되는 덕목을 보니, 백작님께서서는 하인이 딱 어울렸던 주인님들을 많이 알고 계시지요?
(I, 2, 64)

계급화된 사회규약의 허상을 풍자하고 그 즐기찬 변함없음을 비웃는 피가로의 유머는 다분히 파괴적이다. 그것은 현실의 개별적이고 부정적인 현상에 초점이 맞춰진 것이라기보다는, 역사로 완결된 사회 전체를 겨냥하고 있기 때문이다. 관객의 공감을 유도하고 웃음을 자아내는 피가로의 그로테스크한 표현은 그래서 변화에 대한 갈망이다. 하인이 삶의 새로운 출구를 찾을 수 없는 것은 하인 자신의 잘못이 아니라 이 세상의 것이어야 함을 알게 된 피가로에게 이 갈망은 환상으로 그치지 않는다. 사랑을 찾아 세비야에 온 옛 주인 알마비바 백작은 신분상으로 그 갈망의 실현에 본질적인 매개적 대상이 되기에 충분했다. 피가로는 “백작 나리를 받들 준비”가 되어있다. 옛 주인의 사랑 찾기를 돕는 것은 그의 이 즐거움이 된다. 그의 이익과 관계된 일이기 때문이다.

피가로. - (...) 나리의 마음을 안심시키기 위해서, 전 명예와 헌신으로 포장된 대단한 말들을 절대 사용하지 않을 것입니다. 이런 말들은 많은 사람들이 날품으로 남용하고 있잖아요. 제게는 오직 한 마디뿐입니다. 나

리께 저를 보증하는 것은 저의 이익입니다. 이 저울
에 모든 걸 달아보십시오. 그러면...(I, 4, 72)

그 이익, 그 보상은 돈이다. “피가로, 큰돈을 향해 돌진”(I, 6, 81). 보마르셰가 평생 자신의 ‘이익’에 맞게 재력과 권력으로 서기 위해 사업가로서 모사가로서 귀족과 왕족 곁에서 자신의 비약을 꿈꿨던 것과 마찬가지로, 피가로도 그렇게 존재 이유를 찾고 부와 권력에 도달하려고 한다. 하지만 중요한 것은 두 인물의 이익의 원천은 봉사이자 노동에 대한 대가이다. 자기 재능을 활용하고, 결정을 하며, 현재보다 더 나은 존재로 변모하려는 노력이다. 즉, 그들이 희망할 권리가 있는 사회적 성공에 기초한다. 피가로는 보마르셰의 본질 하나를 가져오면서, 보마르셰란 가면을 쓰고 음모를 꾸민다. 이 하인-멘토 곁에서 알마비바는 풋내기처럼 보인다. 피가로는 알마비바를 영감마님 Monseigneur, 각하 Excellence로 칭하면서 지휘한다. 주인과 하인은 그만큼 비슷해진다.

백작, 그를 꺼안으며. - 아! 피가로, 이 사람아, 넌 나의 천사,
나의 구세주, 나의 수호신이야.
피가로. - 이런! 제가 쓸모가 있어서 나리와의 거리가 순식간
에 좁혀졌군요!(...) (I, 4, 74)

피가로는 사건을 주도면밀하게 기획하고 이끌어가는 능력을 통해 자신의 가치를 높이는 행위를 한다. 활력이 넘치는 이 인물은 자기 “숨씨의 효력”을 믿고 자신을 증명하는 능수능란한 실력의 소유자, 마법사와 같은 존재가 된다.

피가로, 격한 어조로. - 전 이리로 들어가겠어요, 거기서, 제 숨
씨의 효력에 기대어, 마법의 지팡이를 단 한 번 탁 쳐
서, 경계심을 풀고, 사랑을 일깨우고, 질투심을 잠재우
고, 음모를 막고, 장애물은 모두 쓰러트릴 겁니다. 나
리, 백작 나리, 군복과 숙박 허가증, 나리 주머니 속에

있는 돈은 제집으로 가져오세요.

백작. - 돈은 누구 위해 쓰게?

피가로, 격한 어조로. - 돈이요, 이런, 돈은 음모에 활력을 주는 것입니다.

백작. - 화내지 말거라, 피가로, 내 많이 가져올 테니.(I, 6, 81)

하인으로 “저속”할 수 있을 그의 외관은 그로테스크함을 통해 굴절되면서 보편성으로 위장된 한 시대의 상투성을 벗어나 그의 실제의 깊이를 형성하고 있다. 그로테스크함으로 하나가 된 피가로의 외관과 실재는 이렇게 이 귀족계급의 존엄함과 고귀함에 흠집을 내며 그 경계선을 넘나든다. 귀족의 반항이나 저항도 없다. 백작은 음모의 성공을 위해 술 취한 병사로 위장하라는 피가로의 말을 그대로 따른다. 피가로의 독특하고 즐거운 사고의 자유로움에서 나온 이러한 낯선 힘은 흥겹고 해방적이다. 또한 “마법의 지팡이”로 엄숙하고 부동한 것을 깨트리고, 기존의 모든 응고된 내용과 형식으로부터 해방될 수 있는 그의 능력으로 인해 그는 데우스 엑스 마키나 *Deus ex machina* 가 된다. 극은 그렇게 흐른다. 제2막에서 피가로는 로진을 만나고, 편지의 전령사가 되며, 로진의 후견인이자 그녀와의 결혼을 모의하고 있는 바르톨로의 집무실에 숨어들어 바르톨로와 이 의사와 한패이자 로진의 음악선생인 바질이 꾸미는 중상모략을 엿듣고, 바르톨로가 잠근 문을 열어 알마비바 백작이 들어오게 한다. 제3막에서는 피가로는 신학생 복을 입고 바질의 제자로 위장한 백작과 로진의 관계를 의심하는 바르톨로를 떨어트려 놓기 위해 이 의사를 면도하고, 계락을 꾸며 그의 열쇠 꾸러미를 입수하여 덧문을 열고, 바질이 왔을 때 상황을 반전시키고 교란하기 위해 거짓으로 눈병을 만들고, 알마비바와 로진이 서로 대화를 나누도록 한다. 바르톨로는 이 둘의 대화에 끼어들고, 로진은 마침내 자신을 해방해주는 사람과 결혼할 것임을 선언한다. 제4막에서 피가로는 자기 집으로 공증인을 부르고, 알마비바와 로진의 결혼을 성사시킨다. 누구도 사랑과 청춘에 대항할 수 없다는 마지막 말을 바르톨로에게 전하며 극을 맺

는다¹⁰⁾.

결국, 이 희극의 대미를 장식하는 자는 피가로도. 이 하인은 사실 주인공도 아니며, 무대에 자주 등장하는 인물도 아니다. 하지만 다른 그 누구보다도 관객들의 기억에 가장 많이 남는 인물이다. 그는 숨어 있건 모습을 드러내건 도처에 있다. 이 주변인의 편재성은 실 패로 인해 무장된 도전정신의 유동성과 그 변화의 불완전성으로 완 결적이고 안정적이며 공식적인 제도권 세상을 혼돈다. 혁명가는 아니었지만 개혁가였던 보마르세, 자신의 이익과 존엄성을 지키기 위해 소송을 통해서 권력에 대항할 줄 알았던 보마르세, 몽테스키외의 『법의 정신』의 영향을 받아 당시 철학자들의 개혁들을 관찰하고, 자기만의 소신으로 만인의 법 앞에서의 평등을 주장했던¹¹⁾ 보마르 세처럼, 피가로도 새로운 시대에 살고 있다는 감정을 지우지 못하는 것 같다. 그가 모든 상황을 압도하여 그 상황에 맞게 변신할 수 있는 이유다. “사랑과 청춘”은 어떤 “예방책”도 무용하고 늘 살아있는 자리에서 운동하고 있는 것처럼, 삶이 봉쇄될 어떤 고정점도 거부하는 피가로란 생명의 꿈틀거림, 그 요동침이야말로 “우주적 영혼”¹²⁾이며 바로크의 본질이 아닌가! 변신의 그 역동적 원칙을 지향하는 피 가로의 삶은 바로크가 “변형과 변이, 혁신이 있는 곳”¹³⁾에는 어디에 도 있다고 정리했던 알레조 카르팡티에의 정의와 맞닿는다. 그로테 스크의 물질성이 현실 논리에는 낯설고 그로부터 자유로운 이 바로 크적인 영혼에 그 힘과 깊이를 더한다.

진정한 그로테스크는 결코 정적인 것이 아니기 때문이다.
말하자면, 그로테스크는 자신의 이미지들 속에서 존재 자체의

10) “Figaro. Faute des sens. Mais soyons vrais, docteur : quand la jeunesse et l’amour sont d’accord pour tromper un vieillard, tout ce qu’il fait pour l’empêcher peut bien s’appeler à bon droit *la Précaution inutile*.”(IV, 6, 169)

11) Cf., Philippe Van Tieghem, *op. cit.*, p. 55-61.

12) Philippe Van Tieghem, *op. cit.*, p. 98.

13) Alejo Carpentier, *Concert baroque*, (*Concierto barroco*, 1974) trad., René L.F. Durand, Folio, Gallimard, 1976, p. 111.

생성, 성장, 영원한 미완성과 불완료성을 파악하려고 노력하는 것이다. 그러므로 그로테스크는 자신의 이미지들 속에 <생성의 양극(兩極)>을 - 사라지는 것과 새로운 것을, 죽어가는 것과 태어나는 것을 - 동시에 부여하는 것이다. 그로테스크는 하나의 육체 속에서 두 개의 육체를, 살아있는 생명의 세포 번식과 분열을 제시하고 있는 것이다.¹⁴⁾

그로테스크와 일그러진 진주는 질서와 규칙성에 반동하고, 그런 세상의 한계를 넘어서는 인간적 인식을 확인시켜준다는 의미에서 아름답다. 한 사회가 그 윤리적 설계를 위해 배척하고 도외시하였던 그로테스크와 일그러진 진주를 제 것으로 삼아 자유로운 생명의 역동성을 실천하며 다른 세계의 질서로 길을 여는 피가로는 아름답다.

III. 귀족의 가면 : 알마비바, 랭도르, 알론조

『세비야의 이발사』에서 귀족 알마비바는 신부와 기병과 신학생으로 세 번의 가면을 쓴다. 이 귀족의 페르소나들은 사랑의 쟁취를 위하여 자기를 숨기려 애쓰는 그를 대신해 부단히 연기를 한다. 그렇다고 해서 그와 페르소나들이 분리되는 것은 아니다. 그는 페르소나이면서 또 이 가면 속에 숨겨진 자신을 드러내며 이중의 자아를 연기한다. 자신과는 다른 자를 연기하지만 곧 가면 속의 자신으로 돌아오면서 이 자신마저 연기를 해야 하는 역설적이고 아이러니한 상황의 동시적 발생이다. 로베르 브네의 분석처럼, 이것이 바로 연극의 기법이며 연기술에 정통한 극작가의 연극의 비결을 설명하는 것일 수 있겠지만, 다른 한편으로는 우리에게서는 어쩔 수 없이 선택해야만 하는 상황이 되어 삶을 힘겹게 하는 시공이 되기도 한다는 것을 말하기도 하겠다.

14) 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 미하일 바흐친/이덕형, 최건영 옮김, 서울, 아카넷, 2001, p. 95

여러 역할을 연기하는 것, 거짓을 가장 잘 연기하는 자들이 압도적으로 많은 거대한 음모의 장이 아니라면, 인생이란 무엇인가? 연극의 담론이란 무엇인가? 인생은 오로지 가면 놀이가 동반된 거대한 상연의 장이기 때문에, 그 담론은 남을 믿게 하는 말이고 인생 그 자체의 말이다.¹⁵⁾

가면 쓰기는 상대방을 속이기 위한 자기 연출이기도 하지만, 자신의 존재를 감추기 위해서 자신을 자신의 밖으로 내보내 또 다른 자신의 존재를 정립하려는 의지적 행위이기도 하다. 자신이 무엇이 되려 하는가에 대한 인식을 명료하게 해줄 수 있는 행위로서의 가면은 그렇게 해서 위선적으로 굳어진 자신의 행동 양식을 깨트릴 수도 있다. 알마비바는 귀족으로서 가면과 연기를 통해 자기 계급을 놓는다. 이 의지적 추락은 때로는 그 계급에 대한 의심 혹은 그 질서의 틀을 제거하거나 최소한 약화하는 것을 의미한다. 가면이 발생시킨 귀족이라는 공식성과 변장된 계급으로서의 비공식성의 융합은 결국 변화에 대한 인식의 반영이다. 즉, 긍정의 층위에서 볼 때, 가면은 새롭고 보다 나은 탄생을 겨냥한 자기만의 내적 상황 혹은 외부적 상황에 의한 필연적 계기로부터 성립하며, 부정의 측면에서 보자면, 자신 안에 부정과 파괴를 담고 있는 그 모순적이고 양면적인 삶의 비등을 표현한다. 그의 가면은 바흐친이 정리한 가면의 모티브와 상응한다.

가면은 변화와 체험의 기쁨과 연관되어 있으며, 유쾌한 상대성과, 동일성 및 일의적인 의미에 대한 부정과, 자기 자신과의 둔감한 일치에 대한 부정과 연관되어 있다. 가면은 전이, 변신, 자연 경계의 파괴, 조소와 별명(이름을 대신해)과 연관되어 있다. 가면 속에는 삶의 놀이라는 원리가 체현되어 있으며, 그것의 근본에는 고대의 <의식적 구경거리> 형식들의 특징이었던 현실과 이미지 사이의 독특한 상호관계가 놓여 있

15) Robert Benet, *op. cit.*, p. 50-51.

다. 무척이나 복잡하고 다양한 의미를 지닌 가면의 상징을 모두 드러낸다는 것은 불가능한 일이다. 패러디, 희화, 분장, 찡그린 표정, 거드름을 피우는 몸짓 등등과 같은 현상들은 본질적으로 가면의 파생물들이라는 사실을 지적할 필요가 있다. 그로테스크의 본질 자체가 가면 속에서 아주 선명하게 드러나고 있는 것이다.¹⁶⁾

사제복으로 변장한 알마비바는 극을 열고 등장하면서 자신의 사회적 계급을 지배하는 제 가치들에 대해 의구심을 품는다. 이 가치들은, 이 귀족의 눈에 마음의 진실, 자연의 진실과는 거리가 먼 허깨비 같은 것들이었고, 이 가치들의 수혜자들은 거의 모두 그 사회와 문화가 그럴듯하다고 여겨주는 삶의 풍경과 그 언어에 자신들의 삶을 끼워넣으려고 애썼던 희생자들로 비친다. 이 귀족은 저 허위의 문화가 금지하고 이해하지 못하는 것이 무엇인지를 깨달았다¹⁷⁾. “누구나 행복을 향해 달려가는 법인데. 나의 행복은 로진의 가슴 속에 있고. 마드리드와 궁정은 사방에다 아주 쉬운 환락을 퍼트리고 있는데, 세비야에서 한 여인을 쫓아 다니는 게 뭐 어쩌서! 내가 도망하는 것도 다 같은 이유인걸. 호감과 취향과 허영심이 우리에게 끊임없이 원하는 여성 쟁취가 난 지겨워. 자기 자신을 위해 사랑받는 건 아주 감미로운 일이야.”(I, 1, 59)) 결연함마저 느껴지는 그의 삶의 선택은 선택함으로써 얻을 수 있는 것을 위해 잃을 수 있는 모든

16) 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 미하일 바흐친/이덕형, 최건형 옮김, 서울, 아카넷, 2001, p. 77.

17) 희극의 첫 장은 알마비바가 한때 리베르탱 생활에 탐닉했던 사실을 알려준다. 그는 마드리드의 궁정 생활이 주는 “쉬운 환락”의 쾌감과 “호감과 취향과 허영심이 [귀족들]에게 끊임없이 원하는 여성 쟁취”를 마음껏 즐겼지만, 그 허구성도 간파하였다. 그때 그는 마드리드에서 우연히 로진이라는 평민의 여성을 만났고, 사랑에 빠져서 그 사랑을 찾아 세비야로 오게 되었다. 18세기 리베르탱들에게 사랑은 금기사항이다. 그들의 행복은 여성을 성애의 대상으로 즐기는 것이지, 그의 말처럼 사랑과 행복을 방정식으로 성립시키는 것은 아니었다. 하지만 “이사벨 여왕 시대의 스페인 남자”가 되기를 원하는 이 귀족은 마치 첫사랑에 대한 순진무구한 마음으로 사랑을 추구하며 리베르탱의 이력을 끌어내려고 한다. 매일 아침 그가 거리에서 로진이 모습을 드러내기를 기다리고 있는 이유다.

것의 의미를 죽이고 잠재울 수 있다는 확신의 결과이며, 원칙과 현실의 분리를 중용하여 한 인간을 위선적인 상황에 빠트릴 수 있는 그 사회를 단죄하는 행위다. 세상살이의 실제적 변화로서의 가치를 지닐만한 백작의 행위는 피가로의 신분을 해방시켰던 예에서도 발견할 수 있다. “전에 여러 직장예다 네 일자리 하나 부탁해 놓았는데.”(I, 2, 62) 이 귀족은 피가로에게서 그저 하인 노릇만 하기에는 아까운 자질을 발견한 것이 아닐까? 사실 어리석고 천한 존재로 여겨지는 하인 계급은 이 작품에서 라 죄네스 La Jeunesse와 레베이에 L'Éveillé 같은 인물이 담당하고 있는 것 같다. 예를 들면 2막 5장에서 바르톨로는 이 하인들을 인간 이하의 존재처럼 취급하고 있다. “오! 돈벌이에 혈안이 된 이 유태인 같은 녀석들, 개 같은 하인 놈들! 라 죄네스! 레베이에! 빌어먹을 레베이에!”(II, 5, 95). 비록 하인이지만, 아랫사람의 장점을 인정하는 백작의 이러한 태도는 누구에게나 박수를 받을 만한 관대한 처사가 아닐 수 없다. 변장을 하지 않고 등장하는 『피가로의 결혼』의 알마비바에게는 기대할 수 없는 일이다.

그렇다고 해서 가면 속에 숨은 귀족이라는 실체의 현실적인 구성 원리가 해체되고 있는 것 같지는 않다. 1막 2장에 등장한 피가로는 노래를 짓고 부르다가 신부의 외양을 한 자를 보고서는 그 변장 아래 숨겨진 진실을 포착한다.

(그가 백작을 알아본다.) 이 신부는 어디서 봤는데. (그가 일어선다.)

백작(방백). - 이 자가 나를 알고 있군.

피가로. - 아니에요, 신부가 아니군요! 그만하고 귀족적인 외양이...

백작. - 그로테스크한 꼴하고는...

피가로. - 내가 잘못 안게 아니군요. 알마비바 백작이시군요.

(I, 2, 61)

신부라는 외관이 귀족이라는 실재에 의해 압도된 것인데, 사랑을 얻기 위한 순수한 변장이 연기라는 현실과 부딪치며 귀족이라는 현실과 결코 융합할 수 없을 만큼 그 현실을 비껴간다. 귀족문화 속에서 공식적이고 권위적이며 품격 있게 다져진 어투, 행동, 예절 등 양도될 수 없는 그 본질적 장치가 그의 본의와는 무관하게 새어 나오고 있기 때문이다. 여기서부터 이 귀족의 실재와 외관의 놀이가 시작된다. 사랑을 구하기 위해 옛 하인으로부터 사기와 기만의 교훈들을 배우고 자신의 계급과는 어울리지 않는 방책을 굴복하는 외관의 귀족과 순간순간 체화된 귀족의 문법을 발현하여 그 품위와 명예를 알리는 실재의 귀족이 교차하는 것이다. 먼저 1막 4장을 보자. 왕실 근위대가 도시에 왔다는 소리를 들은 피가로는 이 기회를 재빨리 포착하여 백작에게 숙박 허가증을 가진 술 취한 기병 역할을 하라고 주문한다. 전사들을 채워 줄 의무가 있었던 바르톨로로의 집으로 백작을 들여보내서 로진을 만나게 하기 위한 술책이었다.

피가로. - 좋아요. 기병 복장을 하시고 숙박 허가증을 지참하시어 의사 집으로 가세요. 나리를 받아들이셔야만 할 겁니다. 그 나머지는 제가 맡을게요.

백작. - 기막힌 생각이야!

피가로. - 나리께서 일근하게 취한 표정을 짓는 것도 나쁘지 않을 거예요.

백작. - 그게 무슨 소용이냐?

피가로. - 이런 무분별한 모습을 보여서 그 자를 조금은 경솔하게 만드는 거죠.

백작. - 그게 무슨 소용인데?

피가로. - 의심을 전혀 못하게 만들려는 거죠, 그래서 그 자의 집에서 수상한 느낌을 주는 것보다 서둘러 주무시는 나리를 믿도록 하는 거지요.(I, 4, 75)

하인으로부터 역할을 부여받고 그것을 연기하여 남을 믿게 하는 것은 귀족의 입장에서 보면 그로테스크한 행위다. 신분을 망각한 백

작은 한순간 그로테스크가 되면서 귀족들의 이상인 명예를 실추시키며 피지배자에 종속되었다. 하지만 그의 가면의 내용은 습관의 틀에 의해 이내 잠식된다. 백작은 즉각적으로 반응하여 이 하인을 하인의 자리로 보내려 한다. “훌륭해 보이는구먼! 한데 넌 어째서 거기에 안 가지?”(I, 4, 76) 배우로 변신할 백작의 허영심을 건드리면서 역할수행이 제대로 될지 의심하는 피가로에게 백작은 귀족의 위치를 되찾는 말로 상황을 가져가려 하지만 이내 목적달성을 위한 연기를 하고,

피가로. - 그건 나리께서 이 까다로운 인물의 역할을 지속하실 수 있을지 모르기 때문입니다. 기병이라... 술에 취한...

백작. - 날 놀리는 거냐! (술에 취한 어조로.) 여기가, 바르톨로 의사 댁 아닙니까?(I, 4, 76)

뭔가 모자라는 듯한 그의 연기를 보강하기 위해 주문을 하는 피가로에게 백작은 귀족의 체면을 회복할 수 있는 표현으로 맞받는다.

피가로. - 정말 잘하셨습니다. 나리의 다리만 좀 더 갈지(之)자 모양을 하면 되겠는데요. (보다 더 취한 어조로.) 여기가 ...의 집이...

백작. - 챗! 서민들 마냥 취했구먼.(I, 4, 76)

백작은 제2막 12, 13, 14장에서 바르톨로를 속이기 위해 술 취한 기병의 연기를 한다. 서민들만의 삶의 질곡을 겪어본 적이 없는 터라 그의 연기는 어설픈 것이 짝이 없다. 취기를 가장해 혀를 꼬아 그가 뱉은 말은 고작 발르톨로가 변형된 발음일 뿐이다.

백작. - 발로르도 Balordo건 바르카로 Barque à l'eau건 내겐 상관없습니다.(II, 12, 105)

백작. - 물러나라고! 이런 제기! 말하는 본새하고는! 입을 주는
아시오, 박사... 바르브아로 Barbe à l'eau(II, 13, 106)

백작. - 자, 이제 제 말이 맞지요, 바르바로 Barbaro 선생님?(II,
14, 110)

술 취한 병사 신분은 백작의 사회적 현실과는 거리가 너무 멀다. 그래서 그 역할에 믿음을 주기에는 어색하고 우스꽝스러울 수밖에 없다. 게다가 이 가짜주정꾼의 서투름이 돌연 가면 속에 도사리고 있는 귀족의 기품으로 자라날 때 그 서투름은 더욱더 커진다. 여전히 가짜주정꾼인 백작은 천박함이 묻어 나와서는 안 되는 자신을 연기하고야 만다. 의술을 주제로 한 바르톨로와 이 백작의 대화를 들어보자.

바르톨로. - 태양도 그 성공을 비추는 것을 영광으로 삼는 기술이지요.

백작. - 그리고 이 땅은 서둘러 그 잘못을 덮는 기술이기도 하고요.

바르톨로. - 무례한 양반 같으니라고, 당신이 말(馬)에게나 말하는 것이 익숙하다는 걸 다들 잘 알고 있습니다.

백작. - 말한테 말한다고요? 아, 의사 선생님, 기지가 있는 의사의 관점에서 보자면... 수의사는 언제나 자기 환자들에게 말을 걸지 않고 치유하지요. 그 반면에, 의사는 자기 환자들에게 말을 많이 하지요...

바르톨로. - 병을 낫게도 하지 못하면서, 그렇지요?

백작. - 바로 그겁니다. (II, 13, 107-108)

마치 시늉처럼 시간의 깊이가 없는 서투른 창조가 귀족의 역사가 만든 명석한 의식의 표현들을 막을 수는 없을 것이다. 그러나 이렇게 백작의 연기를 구성하는 전자의 추상성과 후자의 구체성 사이에서 발생하는 아이러니와 이 어긋난 삶의 연기 대목에서 관객들은 아

마도 웃음을 터트렸을 것이고 보마르세도 이 점을 겨냥했을지도 모른다. 신분이 하락한 귀족의 그로테스크함에서 제3신분에게 일종의 ‘유쾌하고 흥겨운’ 상상을 자극했을 것이다.

백작은 3막에서 신학생 알론조라는 이름의 가면을 한 번 더 쓴다. 1막과 2막의 경우에서처럼 외관과 실재의 경계를 연기를 통해서 넘나들지만, 다른 점이 있다면 4막에서 그의 실재를 현실로 완성하기 위해 3막에서는 그 실재에 한 발 더 다가간다. “여러 역할을 하는 [우리네] 인생”, “가면 속에 [존재하는] 삶의 놀이라는 원리”를 무의식적으로 터득하여 실천했던 그는 이제 이 인생과 원리 위에 군림한다. 여기에 대해서는 3막 2장과 3장이 시사적이다. 백작은 바르톨로에게 동 바질을 대신해서 로진의 음악 수업을 하러 온 신학과 학생 알론조라고 거짓말을 한다. 문제는 백작이 이 거짓 연기를 인식하여 가면 안에 존재하였던 자신을 되찾으려 하는 데 있다. 연기는 결국 가면 쓴 자신을 비추는 거울이 되고, 이 거울 앞에 선 백작은 거울 속의 자신이 결코 자신의 존재 방식이 될 수 없음을 통찰한다.

바르톨로. - 당신이 바질의 자리를 대신하는 건 어떻겠소. 그
녀에게 수업을 하지 않겠소?

백작. - 당신의 마음을 기쁘게 할 수 있을 자는 저밖에 없지요.
하지만 이 모든 가짜 선생 이야기가 낡은 술책이고 희
극에서 사용하는 방법이라는 것을 유념하세요. 그녀가
의심이라도 한다면?... (III, 2, 125)

연기는 잘해봐야 결국 현실에 대한 환영일 뿐 진실이 될 수 없다는 그의 생각이다. 이렇게 자신의 본성마저 속여야 하는 연극의 기만성을 지적하면서 백작은 다음 장에서 연극적 최면상태에서 빠져나오는 것이 자신의 본질이 구체되는 방식임을 암시한다.

드디어 나왔군. 휴! 이 빌어먹을 인간 다루기가 정말 만만
치 않군! 피가로가 이 자를 잘 알고 있어. 내가 거짓말을 하

나. 이 거짓말 때문에 내 표정이 맥 빠지고 어색했잖아.(III, 3, 128)

백작은 가면을 부정하고 최초의 자리로 옮겨가길 희망한다. 자신의 모습이 이런 사기와는 전혀 어울리지 않는다고 생각하는 백작은¹⁸⁾ 마침내 로진에게 이렇게 고백한다. “이 쓸데없이 변장한 내 모습을 보게 해서 정말 죄송합니다.”(III, 12, 150) “쓸데없는 변장”이란 물론 그 변장 자체를 부정하는 것이라기보다는 사랑의 생취를 위해 그 발전의 희망을 진전시킬 수 없음을 말하는 것이겠다. 가면을 연기하고 그 안의 실재마저 연기로 드러내야 하는 모호함의 현실이 지속 되면 될수록 사랑을 얻을 가능성도 무망하리라는 것이 자명하기 때문이다. 4막 7장에서 알마비바는 스페인의 귀족임을 드러내기 위해서 망토를 크게 펴리며 계급과 권위와 우월감을 과시한다. 가면을 쓴 채로 사랑을 맞이할 수는 없을 일이지만, 연기가 귀족계급을 점령할 수도 없거니와 그 계급이 현실의 질서를 외면할 이유도 없다. 게다가 보마르셰도 시대의 문맥인 귀족의 사회적 문맥을 충분히 이해하고 있었다.

하지만 쉽 없는 가장행렬을 실행하며 코메디아 델라르테 인물들의 정체성을 구현하면서 실재의 확보를 잊지 않은 백작이 예전의 위엄을 되찾았다고 해서, 그 옛날의 상태로 되돌아간다는 결론을 내리기에는 어려운 점이 없지는 않다. 귀족의 사회적 문맥은 가면의 언어로 희롱당했으며, 귀족의 이 희롱에의 참여는 세상의 질서에 대해 세상이 지금까지 모범적이고 신성불가침의 것으로 제시했던 관례의 정당성에 대해 충분히 의구심을 제기하게 한다. 오늘은 자신의 행복을 누리기 위해 하인을 신뢰하는 백작이 내일은 이 하인에게 명령을 내리는 권리를 행사할 수 있을까? 사실, 이 백작은 다음 작품인 『피가로의 결혼』에서 자기 권력을 남용하여 피가로를 희생시키고

18) **Bartholo.** Présenté par moi, quelle apparence? Vous avez plus l'air d'un amant déguisé que d'un ami officieux.

Le Comte. Qui? Vous croyez donc que mon air peut aider à la tromperie?(III, 2, 126)

자신의 행복을 마련해 준 사람에게 서슴지 않고 불행을 안겨 주려고 한다. 이렇게 권력과 신뢰를 악용하는 행위는 나중에 훨씬 더 파렴치하고 참을 수 없는 것으로 드러나지 않겠는가? 『피가로의 결혼』에서 피가로와 쉬잔이 무사히 결혼하게 되는 이유일 것이다.

보마르세는 물론 귀족을 그들의 위치와 자리에서 끌어내리려 한 적도, 그들의 특권에 대한 공격을 일삼은 적이 없었다. 다만 하인이 귀족에게 “하인에게 요구되는 덕목을 보니, 백작님께서서는 하인이 딱 어울렸던 주인님들을 많이 알고 계시지요?”라고 말한다면, 최고의 대답은 하인과 같은 신분의 사람들로부터 박수를 받으면 될 일이었다. 여기에는 보마르세의 시대상에 대한 이해가 있었다. 필립 반 티겔도 정리하고 있듯이, “기지로 구체제의 낡은 기계들을 공격하고 웃음과 웅변으로 그 체제의 몰락에 이바지한 그런 작가”¹⁹⁾였던 만큼, 보마르세는 시대의 이데올로기의 변화에 민감하였고, 그 시대가 어떻게 진행되어야 할지도 간파하였었다. 시대의 개혁을 갈망하였던 보마르세의 관점에서, 계몽주의적인 발전 단계 속에 위치한 귀족계급은 그 시대의 새롭고, 자유로우며, 비평적인 역사의식의 표현이 되어야만 한다는 것이었다. 그래서 변장을 통한 귀족의 변화는 이제 귀족이라는 계급이 자기 발전의 새로운 단계 속에서 겪어야만 하는 본질적인 변화의 표시라는 가정이 가능하다. 귀족의 민낯이 과거를 향해 있고 현존하는 제도를 신성시하며 승인하는 역할의 존재라면, 가면은 미래를 응시하고 있으며 과거와 현재의 매장에 미소를 보내는 실체다. 바흐친의 의미에서 다시 한번 정리한다면, 가면은 보수적인 부동성과 확립된 제도와 세계관의 불변성과 대립하고 있으며, 사회, 역사적 층위에서는 변화와 갱신 요소를 강조하고 있다고 할 수 있겠다.

IV. 웃음과 반계몽주의적 인물 : 바르톨로와 바질

19) Philippe Van Tieghem, *op. cit.*, p. 55.

주지하다시피 바르톨로와 바질은 백작과 피가로와는 대척점에 서 있는 인물이다. 이 둘에게는 어떤 변신도 변화도 기대할 수 없다. 그저 그들에게 익숙한 것만을 고집하는 고인 물과 같은 존재들이다. 그래서 자기들의 의도와 어긋난 무언가를 마주했을 때, 그들의 반응은 항상 부정적이다. 새로움은 삶의 장애물이고, 그런 현실이 찾아오면 그것을 자기 현실로 균질화시키면 그만이다. 이 이기적인 자기 합리화, 제 자신 속에 갇혀 초월할 가망성이 전혀 보이지 않는, 계몽주의 철학자 디드로의 표현을 빌리자면, “모든 해변에 수없이 널린 일률적이고 납작한 자갈”²⁰⁾같은 자들이다.

바르톨로는 시대의 변혁에 저주를 퍼붓는 반계몽주의적인 인물로 등장한다. 먼저, 1막 3장에서 바르톨로는 로진에게 그녀의 손에 들려있는 원고, “소용없는 예방책”이란 제목의 드라마악보에 대해 해명을 요구하며 소리를 지른다. “또 드라마야! 새로운 장르라는 건 얼마나 어리석은 것인가!” 보마르셰가 인간 정신의 진보에 적합한 극 형태로 찬양했던 이 장르를 고안해 낸 그 시대를, 그는 “야만의 시대”로 정의하면서 이렇게 혹평한다.

바르톨로. - 내가 누리는 자유에게는 미안한 일이지만, 모두가 이 시대를 찬양할 수 있도록, 이 시대가 뭘 생산했지? 가지각색의 어리석음들이지. 그게 뭐가 하면, 생각하는 자유, 만유인력, 전기현상, 종교적 관용, 접종, 기나피, 백과사전, 드라마...(I, 3, 69)

이 의사가 “어리석음”으로 간주한 계몽주의 시대의 제 가치들과 발명품들은 모두 칸트가 제기한 세 개의 문제 “인간은 무엇을 할 수 있는가?”, “인간은 무엇을 알 수 있는가?”, “인간은 무엇을 바랄 수 있는가?”에 직면한 인간의 희망을 풀어 줄 모티프이다. “생각하는

20) Denis Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, Oeuvres Philosophiques*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 1240.

자유”는 인간 이성 발전과 인간 지식 진보의 원천이며, “종교적 관용”은 인본주의의 표현이고, “만유인력과 전기현상, 점종과 기나피”는 “생각하는 자유”의 결과물, 보다 나은 삶을 위한 과학발전의 예증이며, “백과사전”은 인간 지식의 분류를 통한 지성의 집대성이고, “드라마”는 신의 은총이 아닌 인간의 미덕을 고무하는 새로운 장르로서, 모두 계몽주의의 이상을 건축하는 재료들인 것이다. 이 의사는 18세기에 새롭게 떠오르는 제3계급의 인물이 아니라, 퇴색한 부르주아지, 정신적 미성년에 갇혀 코페르니쿠스와 갈릴레이를 단죄하고 진보의 힘을 부정하는 교권주의의 전형이며 나아가 불관용 정신으로 무장한 교조적 인물이다. 고정된 체계와 안정된 세상에서 인정받기를 원하는 바르톨로에게 무슨 인본주의니 이타성이니 하는 인간적 가치들도 모두 빈 개념으로 인식될 뿐이다.

바르톨로. - 정의라고! 너희 같은 딱한 녀석들에게나 정의가 쓸모 있는 거야! 난 너희들 주인님이야, 난, 그래서 항상 옳지.

라 죄네스, 재채기하면서. - 어쨌든, 한 가지 문제가 사실이라면... 물론 그러하지요.

바르톨로. - 한 가지 문제가 사실이라면! 난 그것이 사실이기를 바라지 않아, 내가 아니라면 아니라고. 이 모든 상놈들에게는 옳다고 하라고 하면 돼. 너희들은 곧 권력이 무엇이 될 수 있을지 알게 될 거야 (II, 7, 96)

그의 진실은 주인의 개인이익이 곧 전체이익이 되는 원칙이다. 피지배자들의 자유와 권리를 억압하고 지배자의 권력을 절대화하는 전체주의적 원칙을 신봉하는 이 독재자는 그의 하인들을 자신의 의지에 봉사하는 도구로 취급한다. 하인들에게 어떤 책임의식도 갖지 않는 그의 진실의 선포는 탄압적이고 독재적인 자기 정체성을 확인하는 행위이며, 모두가 자신을 절대자로 모시는 세상을 열려고 하는 행위다. 마치 강박증과 같은 확고하고 분명한 자기신념에 갇힌 그에

게 피가로식의 카니발적 발상은 들어 설 자리가 없다. 삶의 어떤 모험도 고려치 않고, 기존질서의 파괴나 일탈의 욕망을 거부하는 그에게 자신의 본래 모습을 은폐하는 가면도 절대 필요치 않다.

이런 식의 권력자는 자기 손에 쥔 것에만 몰두하는 고독과 소외와 유폐의 존재이며, 그 결과 무엇인가 자기 세계에 균열을 낼까 두려워 미리 방비를 해야 하는 수동적 인간이다. 로진에게 누군가 접근하고 있다는 것을 느낀 그는 이 피후견인에게 이렇게 말한다. “아! 모든 사람을 다 믿어보시오, 그러면 그대는 곧 집에만 그대를 두고 바람피우는 아내를, 그대의 아내를 빼앗는 친한 친구들을, 그러도록 그들을 돕는 친절하 하인들을 두게 될 것이오”(II, 4, 93) 타자에게 절대로 믿음을 주지 못하는 그에게 관용정신이란 없다. 이 교조적 인물의 삶이 늘 대비태세에 놓인 이유다. “무방비 상태로 위협에 노출되는 것보다 아무 이유 없이 걱정하는 편이 난 더 좋아”(II, 4, 91). 그래서 늘 지켜야 할 것에 집착하고 부르주아 신분으로 이미 충분한 부를 확보해 놓은 이 “영감탱이”(barbon)는 어떤 다른 방식의 삶이 자신의 안에서건 밖에서건 따로 존재하기를 원하지 않아서 어떤 술책도 쉽게 먹혀들어 가지 않는다. 로진이 발코니에서 떨어트린 악보 종이 가 실상 누구에게로 향한 것인지 그는 잘 알고 있다²¹⁾. 그는 극이 진행되는 내내 변장한 알마비바에게서 로진에게 접근하려는 바람둥이의 낚새를 알아챈다. 취한 기사를 연기하는 백작이 바르톨로 자신을 희화화하는 노래를 부를 때에도(II, 13, 106), 그 의도를 명확하게 간파한다.²²⁾ 하지만 그는 이 의도를 담아두지 않고 흘려보낸다. 그만큼 자신이 언제나 합리적이고 정당하다는 믿음, 맹목적인 믿음의 표현이다. 피가로의 영리한 술수도 로진의 속임수도 읽어낸다. 3막 5장에서 경제적으로 곤란한 처지를 말하는 피가로도, 피가로 딸을 위해 준비했다는 사탕-사탕 봉지가 실은 연서였다-에 대해

21) “Bartholo, à lui-même. Et moi qui ai la bonté de chercher!... Bartholo, vous n’êtes qu’un sot, mon ami : ceci doit vous apprendre à ne jamais ouvrir de jalousie sur la rue.(Il rentre)” (I, 3, 70).

22) “Êtes-vous ici pour m’insulter?”(II, 13, 106).

서 적당히 얼버무린 로진도 그의 지력을 피해 가지는 못했다.(III, 5, 139-140)

“뚱뚱하고 땅딸보”인 데다, “원기 왕성하고 교활”하며, “감시하고 꼬치꼬치 캐묻고 투덜거리고 항상 불평을 늘어놓고”, “그를 죽도록 미워하는 자기 피후견인에게 지나치게 집착하고, 난폭하고, 노랑이 에다, 무감각한 늙은이”(I, 4, 73) 바르톨로는 이렇게 낯선 것에 거부와 배척의 반응을 보이며, 안과 밖, 적과 동지, 나와 남 사이에 뚜렷한 이 경계를 짓는다. 그래서 자기 율타리 안에서 자기 동일성에 함몰된 이 기계적인 인간이 왜 바질을 공모자로 선택하였는지는 놀라운 일이 아니다.

로진의 음악선생으로 등장하는 바질은 행색과 행실의 뚜렷한 대조로 주목을 끄는 인물이다. 물론 이 대조에서 피가로와 알마비바의 경우와 같이 변화와 발전의 가능성을 기대할 수 있는 실재와 외관의 변증법은 전혀 없다. 그의 차림새는 구체제의 제1계급인 성직자를 연상시킨다. “테두리가 접힌 검은색 모자”를 쓰고 “짧은 수단(soutane)과 주름 장식 깃도 소매장식도 없는 긴 망토”를 입고 있다. 하지만 극이 진행되는 내내 그는 피가로의 평대로 “세상에 파문”을 일으킬만한 “중상모략”(II, 9, 102)과 배신으로 자기 삶의 일관성을 유지하는 악덕의 실천자로 정리된다. 중상모략은 그야말로 선전과 불신의 정치가 만든 전체주의의 산물이다. 그래서 어느 누구도 믿음을 전혀 줄 수 없을 이 중상모략의 인간이 사랑과 믿음과 포용과 관용으로 살아야 할 성직자의 차림새를 하였다는 것은 그만큼 당시 권위적이고 폐쇄적이며 그래서 다른 것을 거부하는 배타성의 표상이었던 가톨릭교회를 풍자하려는 의도로 읽힐 수 있다. 게다가 그는 성직자 계층의 악기였던 오르간 연주자다. 공교롭게도 대혁명 때 군중들은 그 반동적 계급의 온상지였던 가톨릭교회와 오르간의 파괴에 열을 기울이지 않았던가! 제3막 2장에서 백작이 바르톨로에게 자신을 바질의 제자라고 소개하면서 이 인간의 외관에 장식된 신앙심의 표현을 사용한 것도 결코 우연이 아니다. “평화와 기쁨이 항상 이곳에 깃들기를!”(III, 2, 121). 그가 이때쯤 표현하는 라틴어 문구

들²³⁾과 스콜라 철학 논쟁에서 사용하는 라틴어 용어²⁴⁾, 사제라면 누구나 다 받아야 하는 법률교육의 어떤 기초적 표현²⁵⁾등은 이 작품에서 비판의 대상이 바질과 더불어 제도라는 사실을 강조하고 있는 것이다. 결국 그의 행색은 본 모습을 감추는 가면이라기보다는, 그의 행실과의 극도의 어긋남을 통해서 후자와의 역설적(逆說的)인 조화를 말하려는 보마르셰의 뜻이 담겨 있다고 하겠다. 피가로가 “자기 예술에 심취한”(I, 6, 78) 자라고 역설(力說)한 이 일관성 있는 행위자는 중상모략의 효력을 이렇게 정리한다.

바질. - 중상모략 말인가요, 선생님? 당신은 당신이 경멸하는 것이 무엇인지 모르고 계십니다. 저는 가장 정직한 사람들이 그것 때문에 시달리다시피 하는 것을 보았습니다. 능란하게 행동하면, 대도시의 무위도식자들에게 가하지 못할 평범한 악행과 모욕적인 말과 말도 안 되는 이야기가 없다고 생각하시나요? 이곳에는 능란한 사람들이 많습니다! 먼저 가벼운 소문이 뇌우가 오기 전의 제비처럼 땅을 스칠 듯 말듯 날면서, 아주 천천히 중얼거리듯 낮은 소리로 돕니다. 그리고 나서 부연되고, 독기서린 말이 되어 재빠르게 유포됩니다. 이러저러한 입이 그걸 모아, 천천히, 천천히 당신의 귀에 숨씨 좋게 밀어 넣습니다. 악이 만들어지고, 싹이 트고, 덩굴이 뻗어, 전진합니다. 그리고 나서 점점 강하게 입에서 입으로 전속력을 향해 달리는 것입니다. 그 다음, 별안간 어떻게 중상모략이, 아시다시피, 우뚝 서서 야유소리를 내고, 몸집을 늘려, 눈에 띄게 커지는지 아무도 모릅니다. 그것이 돌진하여, 날더니, 회오리바람을 치고, 에워싸서,

23) 예를 들면 2막 8장의 Bone Deus!(II, 8, 99)

24) Je l'accorde의 의미인 “concedo”가 그것이다(II, 8, 99)

25) 바질이 사용했던 “Calomnier à dire d'experts”(II, 8, 99)같은 표현이다. 성직자들이 남을 비방하고 헐뜯는다는 뜻이 아니라, 전문가처럼 확신을 가지고 말을 해야 한다는 의미이다.

뽑고, 휩쓸어가고, 산산조각내고, 천둥소리를 내더니, 하느님의 은덕을 입어 대다수의 고향소리, 대중의 크레센도, 증오와 추방의 보편적인 코러스가 됩니다. 젠장, 누가 거기에 저항할 수 있겠습니까? (II, 8, 99)

한 인간의 운명을 조각낼 수 있는 중상모략의 파괴력이 바질의 악덕을 가늠할 수 있게 할 터이지만, 그보다도 이 악인의 이 긴 독백이 시사하는 바가 보마르세의 의미에서 더 중요한 것 같다. 여기에는 이 작가의 짙은 사회비판과 풍자가 있다. 피가로나 보마르세는 이 중상모략으로 인해 지불한 것이 많다. 그 잃었던 것을 이 성직자와 외관의 악인으로부터 회복하려는 의도일까? 사회가 필요로 하는 “정직한 사람들”은 그들의 나약하고 상처받기 쉬운 정신과 심리 때문에 쉽게 중상모략의 희생자가 될 수 있다는 것은, 보마르세가 흠모했던 디드로의 라모가 『라모의 조카』에서 누누이 역설한 바 있다. 더구나 “대도시의 무위도식자들”, 한 마디로 지체 높으신 귀족들도 이 악인들이 마음만 먹으면 “악행”과 험담의 중심에 세울 수 있다는 것인데, 문제는 이 거짓들이 “대다수의 고향소리”, “보편적인 코러스”가 되어 사회 전체에 퍼져나가 그 출구를 찾을 수 없다는 데에 있다. 거짓이 진실로 둔갑할 수 있는 사회는 악덕이 미덕이 되고 미덕이 악덕이 되는 라모의 “도덕적 관용”²⁶⁾의 사회다. 보마르세는 “도덕의 보편원칙은 사람들 모두 입에는 담지만 아무도 실천하지 않는다”²⁷⁾ 이 거꾸로 된 사회를 바로 개혁의 대상처럼 생각했던 작가였다. 반교권자였던 그가 인류의 보편양심을 설교하면서도 그 왜곡된 실천을 눈감았던 부조리한 사회 시스템의 한 가운데 교회가 있음을 알았고 그래서 바질 같은 위선자에게 성직자의 옷을 입혀서 그

26) 라모는 보편윤리를 부정하기 위한 논거로 자기직업에만 특수하게 용인되는 관습을 정당화하기 위해 “도덕적 관용 *idiotisme moral*”이란 표현을 사용하고 있다. (Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, édition critique par Jean Fabre, Genève, Droz, 1963, p. 36, 이하 *N. R.*로 표기).

27) *N. R.*, p. 35.

중상모략의 전략을 세우게 하였으니, 흥겹고 유쾌한 웃음만이 이 희극의 유일한 목적은 아님이 분명하다. 이 바르톨로의 단짝이 당시 사회현상을 제대로 짚어냈다고 해서 그에게 라모와 같이 상대방이 그 불편한 진실에 거부함을 느끼고 설득이 되는 무슨 통찰하는 능력이 있는 것이 아니다. 그는 거꾸로 된 사회의 진실을 잘 알고 거기에 서의 생존법을 실천하고 있을 뿐, 라모처럼 주체적 개인으로서 그 사회의 거울이 되어 시대의 불행을 비판하고 그만의 시니시즘으로 타자의 위선과 허영을 일깨우는 “땀씨”의 역할을 하는 사람과는 거리가 먼 자다. 그의 뉘뉘이에 관한 한, “돈 한 푼에 무릎을 꿇는 궁핍한 사기꾼에다가 처리하기 쉬운 자”(I, 6, 78)라는 피가로의 정의가 전부라고 해도 과언이 아니다. 돈은 그의 삶에 질서를 잡는 전부다.

바질. - 그렇습니다. 하지만 당신은 비용에 인색하셨지요. 그래서 말인데요, 정상적인 질서가 조화롭게 돌아가고 있는데, 불법결혼, 불공정함, 명백한 차별대우는 불협화음입니다. 돈이 주는 완벽한 화음으로 늘 준비해서 해결해야만 하는 불협화음 말입니다.

바르톨로, 그에게 돈을 건네며. - 이것으로 당신 하고 싶은 대로 하시오. 어쨌든 끝냅니다.

바질. - 이걸 대화라고 하지요. 내일이면 모든 게 다 끝날 것입니다. (...) (II, 8, 100)

피가로와 백작도 돈으로 그를 처리한다. 신학생으로 변장한 백작으로부터 더 많은 돈을 받은 바질은 결국, 마지막 장에서 로진과 백작의 결혼식 증인으로 나설 것을 수락한다. 돈이면 그 누구와도 협화음을 만들 준비가 되어있는 바질은 이렇게 저열하고 음흉한 생각과 행위, 배반과 중상모략으로 자기 이익에만 탐욕 하는 부패와 부정의 화신을 구현하고 있다.

늘 같은 자리에 서서 한결같은 자신을 연기하고 있는 바르톨로와 바질의 생각과 말과 행위는 말 그대로 기계적이다. 이 둘의 기계적 경직성은 그들만이 가지고 있는 어떤 신념, 그러니까 타인에 대한

신뢰와 봉사의 개념도 없고 그래서 이타성이라는 말이 낯선 그들에게 삶의 균형자의 역할을 하는 자기 이익에 대한 표현이다. 무동기성의 원칙을 전혀 의식하지 못하는 이들은 따라서 제 자신을 스스로 잘 보고 있다고 생각하지만, 그 무의식으로 인해 모든 사람들에게겐 훤히 보이면서도 실상 제 자신은 스스로 보지 못하는 부도덕한 인간들인 것이다. 그들이 추구하는 자기 이익의 물질성이 극 중 내내 첨예하게 드러날수록, 그 인력은 관객들을 끌어당기며 그들의 악덕들을 잘 깨닫게 해서 마침내 그것의 본질에까지 인도됨으로써 관객들은 보마르세가 움직이는 그 꼭두각시의 줄을 함께 쥐기에 이른다. 이들이 일으키는 진정한 웃음이 발현하는 것은 이때다. 이 웃음은 자칫하면 유리되고 마비되기 쉬운 우리의 일상적 행위들을 각성시켜 그 맹목성에서 벗어나게 하는 의식의 현재다. 의식의 현재에 우리의 무의식적 행위가 부서지면서 웃음의 사회적 기능이 확보된다. 그것은 개선이라고 하는 유용성이다. 우리-관객이 타인과 유리되어 있다고 느끼는 한 이러한 웃음을 즐길 수 없을 것이다. 이 비윤리적 인물들을 통해 보마르세가 겨냥한 웃음은 계몽주의라는 시대적 삶의 어떤 필요에 대답하는 것임이 틀림없다. 시대의 흐름에 역행하고 있는 이들은 카니발적 역동성의 의미가 제거된, 실재와 외양이 한결 같이 그로테스크한 자들이다.

V. 결 론

최진석이 정리하고 분석하였듯이 “그로테스크의 특징은 대칭의 파괴, 비율의 왜곡, 사물과 식물 및 동물, 그리고 인간과의 구별이 소멸하고 역학적 질서와 비례관계가 무시된다는 데 있다. 그것은 형태를 갖춘 개별자들이 변형되고 서로 뒤섞여 알 수 없는 기괴한 형상으로 전이되는 모양새를 드러냄으로써 급기야 진실과 거짓의 구분마저 무망하게 만든다. 이 경계 없음이 생성과 변화에 대한 갈망, 비종결적이고 개방적인 미래 지향성으로 귀결되는 그로테스크의 생명성이다.”²⁸⁾ 이 생명성은 부동의 질서를 반질서적 시선으로 바라

보고, 그것의 제도와 제도적 담론들을 지양하고 거부하여 미래의 제도와 미래의 담론이 잉태되도록 해주는 카니발적 세계관과 맞닿는다.

외관과 실재가 그러한 피가로의 그로테스크함은 바로 이러한 카니발적 세계관의 원리를 구현하고 있다. 그 세계가 확립한 “유희한 상대성” 안에서 왕과 노예, 귀족과 하인, 현자와 바보는 평등하다. 대립적이고 종속적이었던 그들 간의 차별과 구별의 무너짐은 성스럽고 경건한 것에 대한 조롱이다. 이 조롱이 카니발의 웃음이며 보마르세가 겨냥한 “흥겨움” 중 하나였을 것이다. 이 웃음은 단순히 제도적 공식문화에 대한 풍자에 그치는 것이 아니다. 그것은 생성과 변화에 대한 갈망, 즉 존재와 사물을 고정적인 것으로 만든 질서의 장벽을 무너뜨리고 자유의 길을 내는 유희한 진리를 향한 생성의 웃음이다. 카니발의 주체로서 피가로는 “어떤 변신도 두려워하지 않고, 늘 어디로 될지 모르는 능력”으로 자신을 “필연성의 인물”, “미래의 인물”로 만들고 있기에 아름답다. 자신의 담론을 미래 담론의 개화를 위해 바친다는 의미에서 이름다운 것이다.

알마비바 백작의 가면 혹은 변장도 여기에 조용한다. 이 귀족의 가면은 자신의 본 모습을 숨기기 위한 것이기도 하지만 무엇보다도 그의 욕망을 표현하기 위한 도구다. 이 표현은 카니발에서의 일탈과 같다. 그는 화려한 궁정 세계의 허구적 이상에 환멸을 느꼈다. 이 환멸은 이 귀족에게 계급사회의 허상과 그 병든 제도에서 벗어나 인간과 사회의 본성과 본질의 상태에 머무는 세상을 동경하게 하였다. 평민과 같은 사랑과 행복을 찾아 세비야로 온 그는 가면을 쓰고 귀족계급을 놓는다. 체면과 가식으로 위장된 귀족계급으로서의 자연스러운 사랑의 표현을 하기 어려웠으리라. 민낯으로는 진실을 말하기 어려웠던 사회에서 가면은 그러니까 자연스러운 감정을 드러낼 수 있는 장치가 되는 것이다. 가면이 진실이 되고 가면 안의 자아가 허상이 되는 이 역설의 상황은 무엇이 그의 실재이고 외관인지를 구별하기 어렵게 만든다. 연기하는 가면은 하고 싶고 되고 싶은 그의

28) 최진석, 「생성과 그로테스크의 반(反)-문화론 -미하일 바흐친의 『라블레론』 다시 읽기-」, 한국기호학회, 기호학 연구 39권0호, 2014, p. 186.

자연스러운 욕망이지만, 가면 안의 자아는 그의 역사가 쌓은 귀족의 자연이기 때문이다. 이 교차의 문맥 안에서 귀족은 물론 귀족의 실재를 유지한다. 하지만 그런 실재가 이미 가면을 쓰고 실제 욕망을 지닌 다른 몸으로 살았다는 사실마저 지울 수는 없다. 귀족의 일상으로부터 벗어나 익명성으로 다른 몸으로 살려고 했다는 사실은 자기 변화에 대한 바람이며 자유에 대한 표현이다. 이 가면을 통한 그 바람과 표현은 왜곡된 제도를 비틀어보는 그로테스크함의 본질이며, 현재의 세상의 법칙과 권력의 원리를 시대의 변화에 따라 ‘다른 것’으로 바꾸어야 한다는 작가의 의지와 맞닿는다. 보마르세는 귀족 계급을 의심과 변화의 길 위에 올려놓았다.

피가로와 알바미바가 구현하는 이러한 바로크적 역동성의 대척점에서 부동의 세상의 원리와 원칙에 충실한 집단이 있다, 바르톨로와 바질. 그들은 오로지 자기 이익에 함몰되어 있으며 그래서 타자에 대한 배려도 부재하고 반성적 의식이 없다는 점만으로, 그들의 존재는 거기서 끝났다고 말해야만 할 것 같다. 그들의 표정은 가면처럼 늘 한결같다. 그들의 얼굴은 가면을 쓰건 안 쓰건 늘 변하지 않는다는 것이다. 그만큼 그들의 관점에서 시공은 변치 않는 것이며 변해서는 안 된다. 자기 조건의 현재를 넘어서지 않는 그들에게 역사는 멈춰있다. 오래된 지식과 가진 재산에 안주하고 타인을 박해하고 이용하는 바르톨로와 진실과 공정함을 잃어버린 부패한 사회에서 음모로 성공하려는 탐욕스러운 인간의 전형인 바질은 바로 이러한 의미에서 반계몽주의적 인물들이다. 그로테스크함의 일상적 규칙성의 전복과 그것을 넘은 해방적 의미의 미래지향적 개방성, 자신이 아닌 또 다른 자신을 가면으로 드러내기, 실재와 외관의 경계성을 지양하는 이 역동적인 두 가지 카니발적 실체를 돋보이게 하는 역할의 바르톨로와 바질의 기계적 순응성은 『세비야의 이발사』가 드러내는 진실 하나임이 분명하다.

참고문헌

1) 텍스트

Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, Édition présentée, annotée et commentée par Pierre Testud, Paris, Larousse, 1992.

2) 보마르세에 대한 연구서 및 연구논문

Arnoud (Émile-Jules-François). *La genèse du Barbier de Séville*, Dublin, Dublin University Press, 1965.

Beaumarchais (Jean-Pierre de). *Le voltigeur des Lumières*, Paris, Gallimard, Coll. 《Découvertes》, 1996.

Benet (Robert). *Beaumarchais. Étude sur le Barbier de Séville*, Paris, Ellipses, 2008.

Conesa (Gabriel). *La trilogie de Beaumarchais*, Paris, PUF., 1985.

Delon (Michel). 《Figaro et son double》, *Revue d'histoire littéraire de la France*, no 5, 1984.

Frantz (Pierre) et Balique (Florence). *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère coupable de Beaumarchais*, Paris, Atlande, 2004.

Géraud (Violaine). *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris, Champion, 1999.

Grendel (Frédéric). *Beaumarchais ou la calomnie*, Paris, Club français du livre, 1974.

Lefay (Sophie). (sous la direction de), *Nouveaux regards sur la trilogie de Beaumarchais*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Pomeau (René). *Beaumarchais*, Paris, Hatier, Coll. Connaissance des Lettres, 1967.

Van Tieghem (Philippe). *Beaumarchais, Par lui-même*, Paris, Seuil,

1960.

3) 프랑스 연극에 관한 연구서

Frantz (Pierre) et Marchand (Sophie) (sous la direction de), *Le Théâtre français du XVIIIe siècle*, Paris, L'Éditions Avant scène théâtre, 2009.

Goldzink (Jean). *Comique et comédie au Siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Voltz (Pierre). *La comédie*, Paris, Armand Colin, 1964.

4) 바로크 및 그로테스크에 관한 연구서

Carpentier (Alejo). *Concert baroque, (Concierto barroco, 1974)* trad., René L.F. Durand, Folio, Gallimard, 1976.

바흐찐 (미하일). 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, /이덕형, 최건영 옮김, 서울, 아카넷, 2001.

최진석, 「생성과 그로테스크의 반(反)-문화론 -미하일 바흐친의 『라블레론』 다시 읽기-」, 한국기호학회, 기호학 연구 39 권0호, 2014.

5) 프랑스 문학사

Lanson (Gustave). *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1960.

Résumé

La dynamique carnavalesque de l'être et du paraître dans *Le Barbier de Séville*

Jeong SangHyun

Beaumarchais a voulu que la gaieté dominait toute sa comédie, *Le Barbier de Séville*. Certes, chaque personnage a son rôle qui est en mesure de garder cette comédie pleine de gaieté. Figaro répond à l'espérance de son créateur en incarnant le grotesque qui implique une fonction carnavalesque et unie son paraître, valet “déformé” en grotesque, fruit d'une vocation contrariée et son être, sujet maîtrisant toutes les situations du théâtre. Il devient deus ex Machina. Son grotesque, dès lors, renverse l'ordre et le pouvoir établis, ainsi que les principes organisateurs du monde social et matériel. La gaieté en vient. C'est le rire qui exprime le désir du changement et du devenir. C'est dans le masque de Comte que se révèle aussi l'essence profonde du grotesque. Tout au long de la pièce, le Comte se présente en personnage masqué. Il a soif d'amour vrai incarné par Rosine. En se masquant, il joue. Mais son jeu exprime la vérité du cœur. C'est le moment où son paraître devient son être. Parce qu'il aime, il accepte un instant de se déclasser. Cependant la vraie identité du Comte ne disparaît pas. Le jeu est trop loin des réalités du Comte, de son contexte social. Beaumarchais le savait bien. Mais on ne peut pas nier non plus le fait que le Comte masqué a abandonné tous ses privilèges pour la quête du bonheur. Même si ce “carnaval” d'acteur ne l'engage que momentanément, sa dégradation est volontaire. Cela revient à dire que ce serait la manifestation de se changer soi, Comte lui-même en tant que

noble. Contrairement au grotesque dynamique des deux personnages, Bartholo et Bazile réalisent le grotesque bizarre et ridicule. Ils sont bourgeoisie rétrograde, fermée au progrès, aux Lumières. Le médecin déteste le changement qui dérange son confort intellectuel et l'organiste considère la calomnie comme clé de réussite dans la société perverse où il vit et a sans cesse soif de l'or au point de se mettre volontairement "à genoux devant un écu"(I, 6)

Par conséquent, il est évident que les fonctions du grotesque, adogmatisme, renversement et ouverture vers le futur, la révélation de l'autre en se masquant et la soumission machinale à l'ordre et au pouvoir établis sont une des vérités que l'auteur a voulu montrer dans sa comédie.

Mots Clés : être, paraître, dynamique carnavalesque, baroque, grotesque, masque, devenir, gaieté, satire

투 고 일 : 2019.09.24

심사완료일 : 2019.10.29

게재확정일 : 2019.11.06

상호텍스트성의 관점에서 본 파트릭 샤무아조의 『크루소의 발자국』

진종화
(공주대학교)

국문요약

본 연구는 상호텍스트성의 관점에서 파트릭 샤무아조 Patrick Chamoiseau의 『크루소의 발자국 *L'Empreinte à Crusoe*』(2012)을 분석한다. 샤무아조의 소설은 대니얼 디포 Daniel Defoe의 『로빈슨 크루소 *Robinson Crusoe*』(1719)와 미셸 투르니에 Michel Tournier의 『방드르 디, 혹은 태평양의 고성소 *Vendredi, ou les limbes du Pacifique*』(1967)를 다시 쓰기한 작품이다. 샤무아조 작품에서 흑인화자 로빈슨은 디포 작품의 주인공처럼 무인도에서 초기에 지배자, 소유자로 군림하지만 타자의 존재 인식을 계기로 관계적이고 상호의존적 자연관을 갖게 되며 투르니에의 로빈슨처럼 인간중심주의에서 벗어난다.

주제어 : 파트릭 샤무아조, 『크루소의 발자국』, 상호텍스트성, 다시 쓰기, 탈식민화

|| 목 차 ||

서론

1. 디포와 샤무아조
2. 투르니에와 샤무아조

결론

서론

본 연구는 상호텍스트성 *intertextualité*의 관점에서 파트릭 샤무아조 Patrick Chamoiseau(1953~)의 『크루소의 발자국 *L'Empreinte à Crusoé*』¹⁾을 분석하는 것을 목적으로 한다. 여기에서 상호텍스트성은 “한 텍스트에 다른 텍스트의 존재”²⁾로 넓은 의미로 정의되며 우리는 샤무아조의 텍스트에서 다른 텍스트들의 자취, 메아리, 영향 등을 찾아서 작가가 이전의 작가들과 대화를 시도한다는 점을 밝히고자 한다. 그는 카리브해 지역의 마르티니크 Martinique 출신으로서 작가 라파엘 콩피앙 Raphaël Confiant, 언어학자 장 베르나베 Jean Bernabé와 함께 탈식민화 *décolonisation*의 맥락에 놓이는 크레올리테 Créolité 운동을 위한 선언문인 『크레올리테 찬양 *Éloge de la créolité*』³⁾에서 이 지역의 특수성에 바탕한 정체성 추구를 한다. 따라서 우리 연구는 이 작품에 나타난 상호텍스트성이 그의 정체성 추구 노력에서 갖는 의미를 이해하게 해줄 것으로 기대한다.

-
- 1) Patrick Chamoiseau, *L'Empreinte à Crusoé*, Paris, Éditions Gallimard, 2012. 우리는 이 판본을 연구 텍스트로 삼겠다.
 - 2) Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010 (Éditions Nathan/HER 2001), p. 5.
 - 3) Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité/In praise of creoleness*, (édition bilingue), Paris, Gallimard, 1993 (Gallimard/Presses universitaires créoles, 1989).

『크루소의 발자국』은 제목부터 마지막 페이지까지 제라르 주네트 Gérard Genette⁴⁾가 말하는 “양피지 palimpseste”의 모습을 보인다. 로르나 밀네 Lorna Milne⁵⁾와 함께 우리는 명사 “Empreinte”는 “차용 emprunt”⁶⁾을 내포하는 애너그램으로 볼 수 있다⁷⁾. 다음에 사용되는 전치사 “à”는 마르티니크와 이웃한 섬 과들루프 Guadeloupe 출신 백인 시인 생-존 페르스 Saint-John Perse의 시집 제목 *Images à Crusoé*의 “à”를 “암시 allusion”한다고 볼 수 있다⁸⁾. 마지막 단어 “Crusoé”는 로빈슨 크루소를 등장인물로 하는 많은 작품들을 가리킨다. 작가는 작품 끝에 «L'atelier de l'empreinte»⁹⁾를 마련하여 작품의 창작에 영향을 주거나 참고로 한 작가나 사상가를 명시적으로 언급한다. 우리는 이들 중에서 영향이 가장 분명하고 그 범위가 넓게 나타나는 대니얼 디포 Daniel Defoe, 미셸 투르니에 Michel Tournier의 자취를 살펴보고 샤무아조의 창의적인 면을 파악하고 이것이 갖는 의미를 분석하겠다. 그가 “발자국의 작업실”에서 “디포와 투르니에 사이, 두 빛 줄기 사이로 가자. 틈을 찾자”¹⁰⁾, “나는 디포와 투르니에의 우여곡절을 담은 이야기들을 다시 취하여 내 방식대로 재구성하는 것을 즐겨한다. 양피지처럼 강력하고 아름다운 첫 이미지는 아주 깊은 바탕에 있으며 그 이미지는 내가 재작업함에 따라 모습을 감추고 다

4) Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

5) Lorna Milne, «L'empreinte à Chamoiseau», dans Pierre Soubias, Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier, Guy Larroux et Delphine Rumeau (Études rassemblées par), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 272.

6) 주네트(Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8)는 차용을 상호텍스트성의 한 실천 방식으로 본다.

7) 더욱이 명사 “emprunt”은 다음에 나오는 전치사 “à”와 잘 결합한다.

8) 샤무아조는 페르스의 이 작품 제목에 나오는 전치사 “à”에 대하여 질문을 제기한다. 이 문제는 진중화(2019)에서 이미 다루었다. Cf., Patrick Chamoiseau, «Méditations à Saint-John Perse», hommage rendu à Saint-John Perse, à Fort-de-France, 1995, dans Césaire, Perse, Glissant : *Les liaisons magnétiques*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2013, p. 187.

9) *L'Empreinte à Crusoé*, pp. 235-256.

10) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 240. «Aller entre Defoe et Tournier, entre deux masses de lumière. Trouver l'interstice.»

른 것이 하나의 확장으로, 감추어진 상태에서 벗어날 수 있는 것으로 그 위로 나타난다 …… 본바탕 음악은 남아있는다”¹¹⁾라고 말한 것에서 본 연구의 출발점을 분명히 찾을 수 있다.

상호텍스트성 이론은 미하일 바흐친 Mikhaïl Bakhtine의 도스토예프스키 Dostoïevsky, 라블레 Rabelais 등에 대한 연구¹²⁾에 영향을 받아 쥘리아 크리스테바 Julia Kristeva가 발전시킨 것이다¹³⁾. 크리스테바는 “어떤 텍스트나 인용들의 모자이크로서 구성되며 어떤 텍스트나 다른 텍스트의 흡수이며 변형이다”¹⁴⁾라는 바흐친의 의견에 착안하여 상호텍스트성 개념을 세운다. 주네트는 상호텍스트성을 “둘 혹은 여러 텍스트 사이의 공존 관계”, “다른 텍스트에 한 텍스트의 존재”로 정의하며, “한 텍스트를 다른 텍스트들과 분명한 혹은 비밀스런 관계를 맺게하는 것”으로 정의되는 “*transtextualité*”의 한 양식으로 본다¹⁵⁾. 주네트의 상호텍스트성 범주에 속하는 것으로 “인용 citation”이 있는데 샤무아조의 작품에서 헤라클레이토스와 파르메니데스의 텍스트는 이 인용의 방식으로 나타난다. 그리고 디포와 투르니에의 텍스트는 주네트의 용어를 빌리면 “히포텍스트 *hypotexte*”로 기능하며 샤무아조의 텍스트는 이 원천 텍스트들에서 파생된 “하이퍼텍스트 *hypertexte*”로 나타난다¹⁶⁾. 우리는 이 상호텍스트성을 연구 방법론으로 선택한다. 이 연구방법론은 샤무아조가 프랑스어

11) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 242. «J'aime reprendre les péripéties de Defoe et de Tournier, et les recomposer à ma manière, comme un palimpseste, l'image initiale est tout au fond, puissante et belle, et à mesure que je la travaille elle s'estompe et autre chose apparaît au-devant, comme une extension, un possible déseffouir... La musique du fond demeure».

12) Cf., Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, 1970 (1929, 1963). Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978 (1975).

13) Jean Peytard, *Mikhaïl Bakhtine : Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, pp. 13-15.

14) Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 85.

15) Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 7-8.

16) Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 12-14.

권 작가라는 점에서 큰 의미를 지닌 것으로 보여진다. 특히 카리브 해 지역은 여러 언어가 공존하며 여러 언어 접촉의 대표적 산물인 크레올어 *le créole*가 사용되는 지역이라는 점에서 흥미를 더한다. 더욱이 탈식민화를 지향하는 이곳 프랑스어권 지역에서 샤무아조의 “다시 쓰기” 작업이 에메 세제르 Aimé Césaire, 에두아르 글리상 Édouard Glissant, 마리스 콩데 Maryse Condé 등이 유럽 작품들을 전복적으로 개작한 맥락에 위치한다는 점에서 관심을 끈다¹⁷⁾.

샤무아조 작품의 상호텍스트성 문제는 Lorna Milne(2017), 진종화 (2019)¹⁸⁾가 이전에 다루었지만 부분적 연구에 그치고 있다는 점에서 이 문제를 심도있게 다룰 필요성이 나타난다. 본 연구에서는 우선 디포의 원작과 샤무아조의 개작에 나타난 공통점을 찾아보고 다음으로는 투르니에의 영향을 샤무아조 작품에서 살펴보며 샤무아조가 이 두 선행 텍스트를 전유하는 방식을 분석하겠다.

1. 디포와 샤무아조

샤무아조의 작품은 디포의 『로빈슨 크루소』(1719)를 출발점으로 하여 다시 쓰기한 작품으로서 “로빈슨류 Robinsonade”¹⁹⁾에 속한다. 우리는 두 작가의 작품을 서술시간, 등장인물, 문명과 자연의 관계, 발자국이 갖는 의미, 정체성 등을 중심으로 비교하기로 한다. 잘 알려져 있듯이 디포의 작품은 아동문학 작품에 속할 수 있는 측면이 있다²⁰⁾. 샤무아조는 어린시절에 이 작품을 읽고 무인도에 있는 자신을 상상하였으며 후에 이 작품을 활용할 의도를 가졌었다는 점을

17) 이들의 다시 쓰기는 유럽중심주의에 대한 저항 담론으로 작용한다. Cf., Helen Tiffin, «Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse», *Kunapipi*, 9(3), 1987, pp. 17-34.

18) 상호텍스트성을 중심 주제로 하는 본 연구는 크레올리테에 중점을 둔 한 선행 연구 후속 연구이며 논리 전개를 위해 부분적으로 선행 연구 내용을 반복하는 점들이 있음을 밝힌다.

19) 정익순, 『로빈슨 크루소: 문학적 상상력』, 서울: 철학과 현실사, 2006, p. 7.

20) Jean-Pascal Le Goff, *Robinson Crusoe ou l'invention d'autrui*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 33.

“발자국의 작업실”²¹⁾에서 밝힌다. 샤무아조의 유소년기에 대한 자서전적 삼부작 『크레올 유소년기 Une enfance créole』는 작가로 성장하는 과정을 그리는데 제3권에 로빈슨 크루소와 그의 노예 프라이데이가 나온다²²⁾. 다른 아이들과 마찬가지로 어린시절의 파트릭은 디포의 작품 독서에서 상상력의 함양을 위한 문학적 자양분을 취하고 성장한 후에 디포 작품에 대한 여러 개작들을 보고 작가로서 자신의 로빈슨 크루소 작품을 만들고자 하는 태도가 있었음을 우리는 추정할 수 있다.

디포의 작품에서 로빈슨 크루소는 자신과 가족에 대한 소개를 하며 이야기를 시작한다. 그는 1632년 영국 출생이며 선원이 된 배경과 과정, 1651년 9월 1일 가출하여 런던 행 배에 탄 사실, 1659년 9월 30일 배가 난파되어 무인도에서 고독한 삶을 시작하기 이전에 선원으로 근무하다가 터키 해적들에 의해 잡혀 모로코에서 노예 생활을 하던 시기, 탈출 그리고 브라질에서 플랜테이션 농장 경영 시기, 아프리카에 가서 흑인 노예를 사서 데려올 목적으로 1659년 9월 1일 항해를 시작하는 것에 대한 사실적인 기술을 한다. 이와는 달리 샤무아조 작품에서 로빈슨 크루소는 우선적으로 10편의 항해일지를 작성하는 선장의 모습으로 나타난다.

1659년 7월 22일 첫 번째 항해일지는 생-도맹그 Saint-Domingue²³⁾를 거쳐 브라질에 가기 위해 대서양을 향해 중인 한 선박의 선장이 작성하는 항해일지이다. 이 선장은 지난 20년간 항해한 경력이 있는데, 이 선장의 배는 노예선으로서 선창에는 흑인 노예들이 실려 있으며 이 선창에서 올라오는 지독한 냄새가 선장을 괴롭힌다²⁴⁾. 여기에서 우리는 이들 흑인 노예들에 대한 비인간적이며 가혹한 대우와 나쁜 위생 조건이 있음을 알 수 있다. 디포의 로빈슨 배가 1659년 9월 1일 아프리카에서 노예를 직접 사려고 브라질을 떠나는 것에 반

21) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 237.

22) Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole III : À bout d'enfance*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 34.

23) 현재의 아이티.

24) *L'Empreinte à Crusoe*, pp. 15-16.

해 같은 해 7월 샤무아조의 로빈슨 선장은 노예를 배에 싣고 브라질을 향해 항해하고 있다. 따라서 샤무아조 작품에 나타난 로빈슨의 항해가 디포 원작에서 나타난 로빈슨의 항해보다 시간차원에서 앞에 위치한다. 더욱이 디포의 로빈슨이 무인도에서 작성하는 일기는 1659년 9월 30일에 시작된다. 흥미롭게도 샤무아조의 로빈슨이 작성한 마지막 일기는 1659년 9월 30일에 이 백인 선장의 배가 난파하여 이 조난자는 무인도에 상륙함을 기술하여²⁵⁾ 시간상으로 원작에 비해 샤무아조의 개작이 선행하며 원작이 정확하게 개작을 시간상으로 이어받음을 드러낸다.

샤무아조 작품에서 선장의 일기 다음에 선장에게 무인도에서 경험한 삶을 말하는 인물이 나온다. 그런데 선장의 일기와 이 흑인의 진술은 물리적인 시간상으로 전후로 연결이 되지 않으며, 디포 작품의 프라이데이에게 해당하는 이 흑인의 이야기는 그가 선장에 의해 무인도에서 구조된 이후에 나오는 이야기이다. 선장일행이 이 흑인²⁶⁾을 무인도에서 구해낸 일은 1659년 9월 26일 선장의 일기에 기술되어 있으므로²⁷⁾ 이 구출 이후에 이 흑인이 선장에게 섬에서 겪은 경험을 기술한다는 점에서 선장의 1659년 7월 22일 일기와 이 흑인의 진술은 시간상으로 연결되지 않으므로 물리적인 시간 축을 따라간다면 선장의 9월 26일 일기 이후에 이 흑인의 진술이 위치해야 한다. 우리는 여기에서 이 작품이 디포의 원작과는 달리 연대기적 순서를 따르지 않음을 발견한다. 더욱이 “바보 L'idiot”로 제목이 붙은 1부는 흑인 화자가 무인도에서 겪은 과거 이야기이다. 흥미롭게도 이 흑인은 선장에게 무인도에서 “새롭게 태어났다”²⁸⁾고 말하며 이야기를 시작하는데, 이는 디포의 로빈슨이 “1632년 요크에서 태어났

25) *L'Empreinte à Crusoé*, pp. 232-233.

26) 역사학자 Vicuña Mackenna에 따르면 태평양에서 한 스페인 배가 난파하여 배에 한 흑인만이 후안 페르난데스 Juan Fernández 섬에 몇 년간 살았다고 한다. 샤무아조는 이 사실에 영감을 받았을 수 있다. Cf., Jean-Pascal Le Goff, *op. cit.*, p. 15.

27) *L'Empreinte à Crusoé*, pp. 223-224.

28) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 19.

다”²⁹⁾고 말하며 소설을 시작하는 점과 공통점을 보인다.

1659년 9월 26일 선장의 일기를 통해서 밝혀지는 사실³⁰⁾에 따르면 그 화자는 “오곰템멜리 Ogomtemmêli”³¹⁾로서 아프리카 “도곤족 출신의 젊은 선원”이다. 그 화자는 배에서 사고로 인해 기억상실증에 빠지며 골치아픈 존재로 변한 그를 선장은 무인도에 버리고 12년이 지난 시간인 선장의 일기 작성 날에 그를 구조한 것이다. 그 화자는 과거의 기억이 없는 상태에서 무인도에서 새로운 삶을 살았으므로 디포의 로빈슨이 배의 난파 이후로 무인도에서 과거의 기억에 의지하여 살은 새로운 삶과는 대립된다.

디포의 작품에서 로빈슨에게 정체성의 문제는 제기되지 않는다. 그의 정체성은 과거의 삶에 의해서 결정된 것이며 해외에서 경험하는 모험적 삶이 이것에 어떠한 변화도 야기하지 않는다. 하지만 샤무아조의 작품에서 백인 선장 로빈슨이 어떠한 정체성의 혼란도 겪지 않는 것과는 달리 고향인 아프리카를 떠나 백인들의 선박에서 생활하고 사고로 기억을 상실한 흑인 선원에게 정체성 문제는 중요한 문제이다³²⁾. 더욱이 샤무아조가 아프리카에서 노예로 카리브해 지역으로 강제 이주당한 흑인의 후손이라는 점에서 이 작품에서 정체성 문제는 큰 비중을 차지한다.

장-파스칼 르 고프 Jean-Pascal le Goff와 더불어 우리는 디포의 작품에서 무인도에 서양 문명을 이식하는 로빈슨을 본다³³⁾. 디포의 로빈슨을 개작하는 샤무아조에 따르면 원작의 로빈슨은 “문명화한

29) Daniel Defoe, *Vie et aventures de Robinson Crusôé*, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie et annotée par Francis Ledoux, Paris, Éditions Gallimard, 1959, p. 4.

30) *L'Empreinte à Crusôé*, p. 227.

31) *L'Empreinte à Crusôé*, p. 227. 디포의 로빈슨은 런던에서 노예무역 경험이 있는 선장을 만나서 기니(Guinea) 항해에 참여하며 선장에게서 항해에 관한 지식, 배 위치관측, 항로 기록 등에 대한 것을 학습한다. 이는 샤무아조의 오곰템멜리가 백인 선장 로빈슨으로부터 항해에 대한 다양한 지식을 습득하는 것과 유사성을 보인다.

32) 우리는 여기에서 과거 기억을 잃어버린 오곰템멜리를 보면서 호메로스의 『오디세이 Odyssée』에서 오디세우스가 알키노오스 왕의 섬에서 기억상실증에 걸린 일을 떠올리게 된다.

33) Jean-Pascal Le Goff, *op. cit.*, p. 58.

다”³⁴⁾. 흥미롭게도 디포의 로빈슨처럼 샤무아조의 흑인은 무인도 삶의 초기에 지나가는 배에 의한 구출의 불확실한 희망과 섬에 내재한 알 수 없는 잠재적 위험으로 인한 두려움에 시달리다가 노동과 이성으로 자신의 운명을 개척하기 시작한다는 점을 1부는 보여준다.

ainsi, j'avais formalisé ma volonté d'assumer cette île, ma solitude, mon désespoir, mes oublis et mes larmes, et d'en faire, à force de travail, d'ordre et de raison, la matière d'un destin;³⁵⁾
따라서 저는 이 섬, 저의 고독, 절망, 망각, 그리고 슬픔을 받아들이고 그것들을 노동, 질서, 그리고 이성의 힘에 의해 한 운명의 재료로 삼을 의지를 체계화하였습니다.

디포의 로빈슨과는 달리 과거의 기억이 남아있지 않은 상태에서 그는 발견한 범선에서 새로운 삶의 재료를 찾아서 무인도라는 신세계를 개척한다. 우리는 여기에서 디포의 작품에서 나타나는 범선의 테마를 볼 수 있다. 기억상실증으로 인해 과거와 단절된 그가 자신의 배가 아닌 난파한 어떤 서양의 배에 남겨진 “아주 풍부한 다양한 도구, 무기, 그림, 그릇”³⁶⁾ 등 물건들을 이용하여 “문명화의 새로운 시작”³⁷⁾을 한다는 점을 우리는 발견한다. 하지만 과거를 잊은 그가 자신의 정체성에 대해 고민하며 범선에서 어떤 단서를 찾으려고 하지만 자신에 대한 아무 실마리도 얻지 못한다. 초기에 그는 자신의 다리에 감겨있었던 멜빵을 발견하는데 그것은 백인 선장이 그를 무인도에 버릴 때 허리에 감아 준 멜빵³⁸⁾이었다. 그는 거기에 적혀있는 이름 “로빈슨 크루소”를 자신의 이름으로 삼고 그 섬의 “영주”³⁹⁾

34) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 237.

35) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 20.

36) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 23. «tellement riche d'outils, d'armes, d'images et d'ustensiles divers».

37) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 23. «recommencement de civilisation».

38) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 228.

39) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 25.

라고 선언한다. 여기에서 멜빵은 백인 로빈슨과 그를 연결시키는 끈이며 비록 그가 무인도에서 기억상실의 상태로 삶을 살지만 이 관계는 유지된다는 점을 내포한다. 이 이름과 범선의 물건들은 그의 초기 섬 생활을 결정적으로 지배한다. 자기도 모르게 백인선장 주인의 이름을 차용한 그는 선장의 일종의 분신으로서 섬에서 생활을 한다. 그는 디포의 로빈슨처럼 “하느님 다음의 유일한 주인이며 이 섬의 영주”⁴⁰⁾로 자신을 간주하며 지배자로서 삶을 산다. 우리는 여기에서 이 흑인의 기억상실증에 대하여 생각해볼 수 있다. 여기에서 우연한 사고로 인해 유발된 과거 기억의 상실 상태에서 섬에서 새로운 삶을 사는 흑인 화자의 삶은, 노예로 사로잡혀서 백인에 의해 카리브해 지역이나 아메리카 대륙으로 강제 이주당하고 과거의 망각을 강요당하고 백인의 정신을 이식당하며 노예로서 새로운 삶을 사는 아프리카 출신 흑인의 삶과 유사성을 보인다. 노예의 삶과 마찬가지로 이 흑인 화자가 무인도에서 사는 삶의 초기는 백인의 가치에 동화된 삶이다.

디포의 로빈슨과 마찬가지로 무인도에서 그가 갖는 초기 시간은 공포와 고통, 그리고 적의감 속에서 생존을 위한 시간이다. 그는 또한 원작의 영국인 로빈슨처럼 뗏목을 만들어 범선에 남겨진 문명의 여러 이기들을 가져오는 데 시간을 보내며 이 물건들을 확보하고 안심을 하며 이 물건들은 섬과 자신 사이에 위치한 “유익한 성벽”⁴¹⁾ 역할을 한다. 하지만 과거의 명확한 기억을 갖고 있으므로 해서 정체성 혼란을 겪지 않는 디포의 로빈슨과는 달리 샤무아조의 흑인 로빈슨은 끊임없이 배에서 가져온 물건들에서 영감을 받고 희미하며 불확실한 심층적 기억에 의지하여 자신의 기원에 대하여 작은 단서라도 얻으려 하지만 소득이 없다. 그는 유럽인으로서의 자신을 상상하거나 동물과 동일시해보지만 어떤 시도도 성공하지 못한다. 분명한 것은 그는 인간으로 남아있고 문명인이 되려고 한다는 점이다⁴²⁾.

40) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 26. «seul maître après Dieu, et seigneur de cette île».

41) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 31. «un rempart bienfaisant».

42) *L'Empreinte à Crusoe*, pp. 33-34.

그리하여 디포의 로빈슨과 마찬가지로 그는 섬의 문명화와 질서 확립을 위해 자신의 왕국에 헌법, 형법, 민법, 상법, 그리고 인간적 위엄과 존엄성을 유지하기 위한 행동 준칙을 세우며 이 섬을 관리해 나간다⁴³⁾. 그의 이러한 조직화 노력은 그의 나약한 인간적 영역을 위협스럽게 침범하는 자연의 원시적 힘에 대한 반응적 대응으로 나타난다. 그에게 자연 현상은 그의 존재를 위협하는 악의적이며 파괴적인 악마적 힘의 발현으로 보여진다. 그리하여 그는 대지, 하늘, 바다에 대항하여 투쟁한다. 그의 이러한 투쟁은 법령, 칙령, 행정 조치, 세금, 경찰의 동원에 의해 자연의 힘을 통제하는 방식으로 나타난다. 또한 “경제인”, “공작인”으로서 노동과 제조에 시간을 보내는 디포의 로빈슨처럼 사무아조의 흑인 로빈슨도 카누, 도구의 제조, 온갖 종류의 곡식과 식물을 재배하고 수확물을 가공하고 창고에 저장한다. 해변에서 어느날 인간의 발자국을 발견하기 전까지 그의 삶은 정확하게 디포 원작의 주인공과 같이 지배와 소유의 관점에서 자연을 보며 두려움을 낳는 적으로 간주한다.

사무아조의 작품 1부에서 발자국 모티프는 중요한 위치를 차지한다. 이것의 발견 이전에 그는 섬에서 자기중심주의에 빠져 모든 것을 자신의 유용성의 관점에서 보았다. 이 발자국의 모티프는 디포, 투르니에, 월컷⁴⁴⁾의 작품에 모두 나타난다. 무인도에서 15년을 보낸 디포의 로빈슨은 모래사장에 난 발자국을 발견하고 자신의 영지에 식인종, 야만인이 침입했을 수도 있다는 상상으로 겁에 질려 자신의 집으로 도피한다. 그는 기독교 신자로서 이 발자국은 사탄의 자취일 수도 있을 것이라는 생각을 해보기도 한다. 그는 온갖 종류의 망상에 잠겨서 걱정에 사로잡힌다. 그 과정 중에 그는 불안감을 해소하고 이 출현에 대한 적절한 설명을 갖기 위해 신의 섭리에 호소하기도 한다. 그는 그 발자국이 자신의 발자국이 아니라는 점을 확인한 다음에 누군가 다른 사람이 섬에 침입했을 것이라고 확신한다. 두려

43) *L'Empreinte à Crusoe*, pp. 36-37.

44) Derek Walcott, *Remembrance and Pantomime: Two Plays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1980.

움에 사로잡힌 그는 자기 동굴의 방벽을 강화하고 거기에 총을 설치한다. 그는 집 앞에는 나무를 심어 집이 잘 보이지 않게 하는 식으로 자신을 보호하고자 하였다. 그는 자신에게 식량을 제공하는 가축화된 염소들 중 일부를 외부로부터 잘 보호되는 곳에 울타리를 설치하고 별도로 관리하는 방식을 선택했다. 그에게 “타인 *autrui*”⁴⁵⁾의 존재를 증명하는 이 발자국은 자신의 영역을 더 강화하는 방향으로 그를 이끈다. 즉 그는 이 발자국의 발견을 통해 타자로부터 자신을 보호하고 멀어지는 태도를 취한다.

발자국의 모티프는 디포의 작품에서와는 달리 샤무아조의 작품에서 더 큰 중요성을 가지며 흑인 로빈슨으로 하여금 타인의 존재에 대한 관심을 유도하는 방향으로 작용한다. 그런데 샤무아조의 작품 1부에서 흑인 로빈슨이 해변에서 발자국을 발견한 후에 초기에 보인 반응은 디포의 로빈슨에게서 발견되는 반응과 동일하다. 우선 그는 가장 가까운 나무로 피신하는데 이 행위는 있을 수 있는 다른 사람의 시선에서 멀어져서 공격을 피하기 위한 것이다. 다음에는 그는 숲의 나무그늘로 달려가 몸을 숨기는 행동을 한다. 이후 그는 섬에 상륙한 사람들의 수가 많을 것이라는 생각에 두려움으로 몸을 떨며 밤을 보내며 깨어있는 상태에서 그대로 밤을 지새운다. 다음 날 그는 있을지 모르는 함정과 시선에 조심하며 집 역할을 하는 동굴로 돌아와서 주위의 방비를 강화한다. 그는 섬에서 보낸 지난 시간들의 축적이 무너짐을 느끼며 처음에 가졌던 심적 두려움이 되살아남을 느낀다.

c'était comme si vingt ans de faussetés orgueilleuses s'étaient brusquement déchirés et m'avaient ramené à mes pauvres espérances, à mes peurs initiales et à mes vieilles angoisses — quelqu'un d'autre que moi-même était maintenant sur l'île!... — ça ne pouvait pas être des gens civilisés;⁴⁶⁾

45) Jean-Pascal Le Goff, *op. cit.*, p. 127.

46) *L'Empreinte à Crusoé*, pp. 45-46.

저는 잘못된 오만함에 빠져 보낸 20년⁴⁷⁾이 갑작스럽게 무너짐을 느꼈으며 제 보잘 것 없는 희망과 처음에 가졌던 두려움 그리고 오래된 염려가 되살아나는 것 같았습니다. 내가 아닌 누군가 다른 사람이 지금 섬에 있다니!…… 그들은 문명인들이 아닐 것이다.

이 흑인 화자는 섬에 상륙한 이래로 자신을 이 새로운 공간의 중심으로 생각하고 모든 것을 유용성의 관점에서 소유자로서의 태도로 보았다. 그의 이 지배자적 태도는 자기중심주의에서 유래하며 그에게 타인은 존재할 여지가 없었다. 발자국이라는 타인의 자취 앞에서 그는 자신의 존재가 위협받음을 느끼며 공격을 받아 사라질 수 있다는 두려움에 무인도 생활 초기에 가졌던 공포심을 떠올린다. 더욱이 그의 존재를 위협하는 타인의 존재 가능성은 그 타인이 그와는 아주 다른 야만인, 식인종일 수 있다는 점에 의해서 더 큰 두려움을 낳게 된다. 이러한 상황에서 그는 디포의 로빈슨처럼 방어체계를 확립하고 강화하며 가축과 농작물을 점검하고 영지의 행정, 정치 체제들을 사찰한다. 이렇게 흑인 로빈슨이 경험담을 말하는 1부 다음에 물리적 시간 차원에서 이에 앞서는 선장의 일기가 나온다.

앞에서 나왔던 1659년 7월 22일 선장의 일기에 시간상으로 뒤에 위치하는 세편의 일기들은 각각 1659년 7월 30일, 1659년 8월 5일, 1659년 8월 17일 일기들이다. 배가 대서양을 항해하는 중에 한 선원의 사망과 그의 장례 의식, 아메리카 대륙에 가까워지며 동시에 나타나는 섬들, 섬에서 물과 식량 조달, 과거 항해 노선을 다시 항해하고 싶어하는 선장의 마음 등을 일기는 기술한다. 이 선장 로빈슨의 일기는 쓰여진 글이라는 점에서 흑인 로빈슨의 구술과 구별된다. 그리고 분량상으로 흑인 로빈슨의 말이 거의 대부분의 작품 지면을 차지하며 백인 선장의 글은 그 사이에 간단하게 보조적으로 첨가되어 나타난다. 디포의 작품에서 백인 로빈슨이 전적으로 지배적인 화자

47) 이 흑인 화자는 무인도에서 보낸 기간이 20년이라고 생각하지만 백인 선장에 따르면 그 기간은 12년이다.

라는 점과 대조적으로 샤무아조는 발언권의 중심을 하위적 인물인 흑인 로빈슨에게 부여한다. 더욱이 샤무아조 작품의 경우에 무인도에서 실험적이며 모험적인 삶을 사는 인물은 흑인 로빈슨이다. 선장의 일기에 뒤이어 2부는 흑인 로빈슨의 구술로 다시 돌아간다. 1부에서 흑인 로빈슨이 발자국을 발견한 이후의 삶에 해당하는 2부 내용은 자기중심적 인물인 디포의 로빈슨으로부터 벗어나서 타인을 찾고 있다.

2부에 이어서 나오는 선장의 항해일지는 1659년 9월 2일, 9월 4일, 9월 5일 일기이다⁴⁸⁾. 선장은 이전에 흑인 오곰템멜리를 버린 섬을 찾고있는 중이다. 암초가 많고 지도상에 항로가 잘 표시되어 있지 않아서 위험한 항해에 선원들이 불만을 표시하고 이해를 못하지만 선장은 고집스럽게 항해를 하여 섬을 찾아낸다. 이어서 나오는 3부는 흑인 로빈슨의 말로 되돌아가는데 그는 무인도의 삶에서 디포의 로빈슨과는 다른 사람으로 변신한 자신에 대하여 말하고 있다. 이어서 선장의 항해일지가 다시 나온다. 이 부분은 1659년 9월 26일, 날자를 알 수 없는 1659년 한 편의 일기, 1659년 9월 30일 일기로 구성된다⁴⁹⁾. 9월 26일 일기에서 선장은 12년 전에 오곰템멜리를 버린 무인도의 작은 만에서 그를 발견하고 배로 데리고 와서 그의 이야기를 듣는 장면을 기술한다. 앞에서 나왔던 3부의 내용은 선장에게 이 오곰템멜리가 섬에서 겪은 자신의 삶을 들려주는 것이다. 이 흑인은 사고 이후로 선장과 생활한 과거에 대하여 전혀 기억이 없으며 나일강 주변 지역에서 만날 수 있는 현자의 모습을 하고 있고 아프리카의 구술 口誦 시인인 그리오 griot처럼 나선형 형식으로 말을 하였다⁵⁰⁾. 또한 백인 선장은 이 아프리카 출신의 흑인이 기억상실증에 빠지기 이전에 아프리카 기니 해안에서 그를 데리고 와서 배에 태워 그에게 선원으로서의 교육을 시키고 삼각무역 항해를 하던 과거 이야기를 기록하며 독자로 하여금 이 흑인의 정체성에 대하여 알게 해

48) *L'Empreinte à Crusoé*, pp. 185-186.

49) *L'Empreinte à Crusoé*, pp. 223-232.

50) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 226.

준다. 선장의 항해일지는 계속 이 흑인에 대하여 기술한다. 선장의 배 선창에는 흑인 노예들이 있었는데 이 흑인은 이들의 비참한 수용 조건을 감지한다. 그는 이들에 대하여 같은 흑인으로서의 동류 의식을 갖게되며 선장에게 이들 흑인들을 자신의 섬으로 데리고 가겠다고 주장하게 되고 그의 완고한 고집은 통제 불능에 빠지며 선원들을 할 수 없이 그를 사살하게 된다. 우리는 여기에서 이 흑인의 행동은 피식민자의 저항에 해당한다는 점을 이해할 수 있다.

이후 날자를 알 수 없는 1659년 다음 일기에서 선장은 그 섬을 떠난 후에 태풍을 만난 배가 난파당하고 선장은 선원들 중 유일한 생존자가 되며 그 흑인의 섬과 유사한 섬에 홀로 남아 생존의 삶을 살게 된다는 내용을 드러낸다. 다음에 선장은 1659년 9월 30일 일기에서 그 섬을 “*절망의 섬 l'île du Désespoir*”이라고 명명한다⁵¹⁾. 선장의 일기 다음에 “이 일기는 조난당한 선장의 상자에서 발견되는데 그는 기니의 상인으로서 30년도 더 지난 다음에 구출되는데 아메리카의 그 외진 섬에서 경험한 믿기 힘든 모험을 이야기하게 된다”⁵²⁾라는 구절로 작품이 끝난다. 선장의 마지막 일기는 1659년 9월 30일의 일기인데 이 날자는 디포의 로빈슨이 자신의 섬에 상륙한 날⁵³⁾이므로 이 선장의 이후 삶은 우리가 알고있는 디포의 로빈슨의 삶이다. 샤무아조가 다시 쓰기한 작품은 디포의 원작보다 앞선 시간에 위치한다는 점에서 개작은 원작에 대한 도전적 작품으로 보여진다. 더욱이 샤무아조의 개작에서 백인 선장은 보조적인 위치를 차지하며 흑인 오곰렘멜리가 주로 이야기를 하고 무인도에서 하는 실험적 삶의 주인공 역할을 한다. 샤무아조는 하위적인 인물인 흑인 인물에게 중심적 발언권을 준 것이다. 이를 통해 그는 디포의 원작을 전복한다. 따라서 주네트의 이론에 따르면 샤무아조의 작품은 디포의 원작을

51) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 232. 이 명칭은 투르니에의 작품에도 나타난다.

52) *L'Empreinte à Curosé*, p. 233. «Ce journal a été retrouvé dans les coffres du capitaine naufragé, marchand de Guinée, qui fut récupéré plus de trente ans plus tard, et qui allait raconter son incroyable aventure sur cette île perdue des Amériques.»

53) 투르니에의 작품에서는 이로부터 백년 후에 로빈슨이 섬에 상륙한다.

히포텍스트로 하고 “유희적”, “풍자적”이지 않으며 “진지한” “치환 transposition”⁵⁴⁾으로 기능한다.

2. 투르니에와 샤무아조

우리는 발자국, 타자, 시간, 등장인물들의 관계, 문명과 자연, 관계 사상 등을 중심으로 투르니에와 샤무아조의 작품을 비교하기로 한다.

투르니에의 작품 『방드르디, 혹은 태평양의 고성소 Vendredi, ou les limbes du Pacifique』(1967)⁵⁵⁾는 디포의 『로빈슨 크루소』를 다시 쓰기 한 작품으로서 원작에서 주변적 위치를 갖던 아메리카 인디언 프라이데이를 아메리카 인디언과 흑인의 혼혈인으로 변형시키고 격상시키며 이용 대상이던 자연을 중심 위치에 놓는다. 샤무아조의 『크루소의 발자국』도 투르니에의 작품과 마찬가지로 하위적 존재로서 프라이데이에 해당하는 흑인을 중심 화자로 삼고 백인 선장 로빈슨을 보조적 화자와 수신자로 설정하며 흑인 화자가 유럽 문명에서 정복과 지배의 대상인 자연에 대하여 새로운 관계의 모색을 하는 과정을 중심 내용으로 삼는다. 또한 투르니에의 작품에서 백인 로빈슨이 고독하게 무인도에서 사는 초기 삶 시기에 디포의 로빈슨처럼 자연에 대해 지배와 소유의 관점을 보이는 것처럼 샤무아조의 흑인 로빈슨도 초기에 자연을 이성의 입장에서 본다. 그런데 마르티니크 출신 작가의 작품에서는 인간 세상과 단절된 상황에서 흑인 로빈슨이 해변에서 발자국의 발견을 계기로 자신에서 벗어나 타 존재를 찾는다⁵⁶⁾. 하지만 투르니에의 작품 3장에서 백인 로빈슨은 바위에 파여있는 “맨발의 발자국”⁵⁷⁾이 자신의 맨발과 정확하게 동일하다는 점을 발견하고 이것은 자신이 스페인어로 “희망”을 뜻하는 “스페란차 Speranza”라고 명명한 섬의 지배자, 주인이라는 점을 증명하는

54) Gérard Genette, *op. cit.*, p. 37.

55) Michel Tournier, *Vendredi, ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, Folio, 1972 (Gallimard, 1967).

56) 우리는 이 주제를 다음에 다루겠다.

57) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 56. «l’empreinte d’un pied nu».

“도장 sceau”으로 해석한다⁵⁸⁾. 우리는 여기에서 투르니에와 샤무아조가 발자국 모티프를 서로 다르게 이용한다는 점을 확인할 수 있다.

질 들뢰즈 Gilles Deleuze가 분석하였듯이 투르니에의 작품은 사회와 분리되어 고독 속에서 “타인이 없는 섬에 사는 인간 l’homme sans autrui sur son île”⁵⁹⁾인 로빈슨을 다루는 소설이다. 투르니에의 작품에서 로빈슨의 타인에 대한 성찰은 중요한 테마 중 하나로서 3장, 4장, 5장, 6장, 10장에서 타인의 부재가 야기한 로빈슨의 인식의 변화를 추적한다. 들뢰즈에 따르면 타인은 주체인 나의 지각 대상인 객체나 나를 지각하는 다른 주체가 아니다⁶⁰⁾. 타인은 “지각장에서 가능 세계의 표현인 한 구조”⁶¹⁾로서 대상에 대한 지식을 낳는다. 타인에 의해 형성되는 지각 세계의 가능성이 없는 고독한 상황에서 사물은 사물 자체로 남아있으며 주체는 “쓰레기”⁶²⁾로 버려진다. 타인의 부재하에서 로빈슨은 세상이 어느 누구를 위해 존재하는 것이 아니며 주체는 환상에 불과하다는 점을 깨닫는다.

인간적 주체를 유지하려는 투르니에의 로빈슨은 무인도 생활 초기에 저속하고 야만적인 “짐승성의 심연”⁶³⁾에 유혹을 받는다. 로빈슨은 2장에서 비가 오던 날 옷을 벗고 소변을 보며 몸이 비에 젖는 상황에서 자유로움과 즐거움을 느낀다. 다른 한편 사회와 격리되어 타인의 시선이 없는 상황에서 시간이 갈수록 그는 “탈인간화 déshumanisation”의 정도가 심화되는 것에 절망감을 느끼며 그의 옷이 비록 누더기이지만 “인간성 humanité”⁶⁴⁾을 담고 있는 소중한 것이라는 점을 깨닫는다. 따라서 그는 기독교 신앙과 합리적 이성, 과거의 기억, 노동, 근면한 삶에 의지하며 섬을 질서의 왕국으로 만드

58) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 57.

59) Gilles Deleuze, «Michel Tournier et le monde sans autrui», dans Michel Tournier, *Vendredi, ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 261, repris dans *Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969.

60) Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 264.

61) Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 264-265.

62) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 98.

63) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 44. «l’abîme de bestialité».

64) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 30.

는 데 노력하지만 야만의 유혹에 빠지기도 한다. 3장에서 로빈슨은 “진창의 유혹”⁶⁵⁾에 빠지며 “시간과 공간이 해체되고 있었다”⁶⁶⁾는 느낌을 가진다. 이에 그는 “진창은 나의 패배이며 나의 악덕이다. 나의 승리는 도덕적 질서로서 절대적 무질서의 다른 이름인 자연적 무질서에 대항하여 나는 이를 스페란자 섬에 강요해야 한다”⁶⁷⁾라고 문명의 도구인 일기에 기술하며 야만적 자연에 대항하여 인간적 자기 존재의 보존을 다짐한다. 그러나 장-폴 앙젤리베르 Jean-Paul Engélibert가 말하듯이⁶⁸⁾ 지배와 소유의 관점에서 로빈슨에 의해서 “관리된 섬”⁶⁹⁾은 그가 인간 사회와 단절된 이 세계에서 보내는 시간이 많아질 수록 “다른 섬”⁷⁰⁾으로 새롭게 태어날 수 있는 잠재성을 지닌다. 문명에서 자연으로의 이행을 보이는 투르니에의 로빈슨의 행적을 샤무아조의 흑인 로빈슨도 답습한다.

섬 생활 초기에 로빈슨은 고독과 불행의 비극적 상황에서 벗어날 방법이 없다는 점을 깨닫고는 자신의 비극적 운명을 받아들이고 이를 의지력으로 극복하려 한다. 그리하여 그는 적의적인 자연에 대항하고, “동물”이나 “야만인”의 상태에 빠지지 않기 위해 문명을 건설한다⁷¹⁾. 그는 야만성에 대하여 인간성을 대립시키고 이 후자에서 삶의 의미를 찾는다. 그리하여 그는 암초에 걸려 난파한 한 서양 범선에서 “시작 혹은 재시작의 자료”⁷²⁾를 얻어 섬의 문명화를 시작한다. 이와 더불어 그에게 중요한 것은 망각의 상태에서 자신의 정체성을 되찾는 것인데 그는 자신의 과거에 대한 단서를 줄 수 있는 것을 찾

65) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 49. «la tentation de la souille».

66) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 49. «Le temps et l'espace se dissolvaient».

67) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 50. «La souille est ma défaite, mon vice. Ma victoire, c'est l'ordre moral que je dois imposer à Speranza contre son ordre naturel qui n'est que l'autre nom du désordre absolu».

68) Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoe : Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, Genève, Librairie Droz, 1997, p. 115.

69) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 189. «l'île administrée».

70) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 94. «l'autre île».

71) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 22.

72) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 23. «le matériau du commencement, ou du recommencement».

지만 이에 실패한다. 여기에서 우리는 그가 자기 존재 정체성의 토대를 과거에서 찾는다는 점을 알 수 있다. 투르니에의 로빈슨에게는 개인적 정체성의 문제는 제기되지 않았으나 샤무아조의 로빈슨에게는 이 문제가 중요한 문제인데, 그 이유는 그가 아프리카를 떠나 백인 사회에서 오랫동안 생활한 흑인이라는 점에서 찾을 수 있다. 그는 자기 몸에 남겨진 멍뭍에 새겨진 로빈슨 크루소라는 이름을 취하고 이 섬의 영주로 자칭하는 방식으로 자기에게 정체성을 스스로 부여한다⁷³⁾. 백인 선장이 이 흑인 노예 선원에게 준 이 멍뭍에서 이 흑인이 자신의 이름을 취한다는 점은 이 이름은 주인이 노예에게 물려준 유산이라는 점을 의미하며 이 흑인은 이 유산의 테두리 안에서 섬에서 자기중심적 삶을 살게 된다. 이후로 그의 삶의 변화는 해변에서 타인의 존재를 의미하는 어떤 발자국을 발견하면서 나타나게 된다.

아를레트 불루미에 Arlette Bouloumié가 주지시키듯이, 투르니에의 문학 세계에서 시간은 “행동의 단순한 틀이 아니라 작품과 불가분의 관계를 지닌 성찰의 주제”로서 아주 중요한 위치를 차지한다⁷⁴⁾. 4장에서 투르니에의 로빈슨은 물시계가 멈추어서 선적이고 물리적인 시간의 흐름이 정지하여 평소와는 달리 늦잠을 자고 노동을 하지 않고 느슨한 마음 상태가 되며 섬의 환경이 변화함을 느낀다⁷⁵⁾. 5장에서 “지사, 장군, 행정가의 표장을 내려놓은 후에 물시계를 정지시켜 시작된 그의 제2의 삶에서 스페란자는 더 이상 관리해야 할 대상이 아니라 하나의 인격체였다”⁷⁶⁾라는 기술이 있다. 우리는 여기에서 로빈슨이 인간적 틀에서 벗어나며 동시에 섬을 자신과

73) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 25.

74) Arlette Bouloumié, «Préface», dans Mathilde Bataillé, *Michel Tournier: l'écriture du temps*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 8.

75) Michel Tournier, *op. cit.*, pp. 93-94.

76) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 101. «Dans sa vie seconde — celle qui commençait lorsque, ayant déposé ses attributs de gouverneur-général-administrateur, il arrêta le clepsydre — Speranza n'était plus un domaine à gérer, mais une *personne*».

하지만 이 단계에서 로빈슨은 섬에 대한 소유적 관점에서 벗어나지는 못한다.

동일한 차원에 위치시킴을 알 수 있다. 이때부터 그는 “대지적 시기”⁷⁷⁾에 진입하며 자연을 정복하고 소유하고자 하던 태도를 버리고 섬과 자신이 일체임을 느끼며 환경에 적응하고 수용하는 입장을 보인다.

8장과 9장은 혼혈인으로 로빈슨의 노예가 된 “방드르디 Vendredi”가 불이 붙은 파이프 담배를 화약 창고 역할을 하던 동굴에 실수로 던져 대폭발이 일어나 주인이 섬에 건설한 모든 문명의 소산들이 사라지는 사건을 그린다. 이 해방적 폭발로 인해 방드르디는 “과거와 미래의 개념을 전혀 모르게 되고 현재의 순간에 갇혀 살았다.”⁷⁸⁾ 10장에서 로빈슨은 과거에는 “시간이 나의 역사라고 불리는 기념물과 찌꺼기 더미를 남겼다”⁷⁹⁾는 점을 기억하는데 이제 이 섬에 디포의 로빈슨에게 과거의 재생산을 보장해주었던 연대기적 시간은 존재하지 않으며 “영원”⁸⁰⁾만이 존재하게 된다. 이는 앙젤리베르가 주지시킨 “동일한 순간의 영원 회귀”⁸¹⁾로서 동일자의 반복이 순환성 안에서 영원히 계속된다. 이 단계에서 “영원한 현재 l'éternel présent”만이 있게되며 과거, 현재, 그리고 미래의 구분은 사라지며 역사가 부재한다. 사회의 소멸을 낳은 타인의 부재 속에서 달력, 시간의 조직화가 필요 없게 된다. 11장에서 영국의 배 화이트버드 Whitebird호가 섬에 도착했을 때 버지니아 Virginie호가 침몰한 날을 숨기려고 로빈슨은 침몰 당시 충격으로 인해 많은 기억을 상실했다고 말하는데, 그의 이 거짓말은 섬에서 물리적 시간이 흐르지 않았음으로 해서 가능해진다. 한편 이 기억상실의 모티프는 샤무아조의 작품에 차용되어 흑인 오곰렘멜리가 배에서 사고로 인해 과거 모든 기억 상실에 빠지고 섬에서 과거와의 단절 속에서 삶을 사는 점에 반영된다.

77) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 102. «période tellurique».

78) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 190. «Ignorant toute notion de passé et de futur, il vivait enfermé dans l'instant présent».

79) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 218. «il laissait derrière lui un amas de monuments et de détritiques qui s'appelaient mon histoire».

80) Michel Tournier, *op. cit.*, p. 219. «l'éternité».

81) Jean-Paul Engélibert, *op. cit.*, p. 117. «l'éternel retour du même instant».

샤무아조의 작품에서 섬에서 이 흑인의 새로운 삶은 이 과거 시간과의 단절로 가능하지만 이 흑인은 범선에 남은 유럽식 물건들에 영향을 받아 유럽이라는 과거의 재구성을 한다. 여기에서 벗어나 자연과의 관계 속에서 새로운 삶을 살게 하는 계기는 발자국의 발견이다. 투르니에의 작품에서 로빈슨의 새로운 삶은 연대기적 시간의 정지로부터 가능해진다. 타자의 부재 상황에서 대지의 시기에 진입한 로빈슨은 이후 섬에 도착한 방드르디의 웃음, 유희, 그의 실수에 따른 동굴의 폭발, 양도아르의 비상 등을 통해 “대지의 시기 *période aérienne*”에 진입하며 속박적 문명으로부터 벗어나 해방적 원시성, “원소적 삶 *vie élémentaire*”에 도달한다.

투르니에의 작품과는 달리 샤무아조의 작품에서 흑인 로빈슨은 기억상실로 인해 과거 시간이 없는 인물이다. 그는 적의적인 섬의 자연에서 자아를 세우고 유지하기 위해 과거를 회상하여 자신의 정체성을 찾으려 하지만 이는 불가능하다. 이러한 상황에서 그는 “나의 고유한 역사”⁸²⁾를 만들려는 시도하에서 문명인으로서 온갖 상상을 하기도 하고 그것을 글로 옮기는 노력을 한다. 그는 인간으로 남아 생존하려는 의도하에서 글쓰기를 행하고 제례의식을 일상적으로 실천한다. 그가 섬에서 하는 삶의 시작은 창조의 시간이며 이후로 시간은 연대기적으로 흐른다. 2부에서 흑인 화자의 거처에 고문서와 더불어 물시계가 있는 것은 그가 물리적 시간 측정을 하였음을 보여준다⁸³⁾. 그러나 화자는 해변에서 발자국을 발견하고 난 이후로 경이로운 섬의 자연을 발견한다. 그리하여 그는 범선에서 가져온 “죽은 과거” 속의 서양 물건들에 영향을 받아 합리적으로 조직한 섬의 삶은 화석화된 삶이며 과거 시간의 반복이 자신을 마비시켰음을 깨닫는다⁸⁴⁾.

샤무아조의 작품에서 타인에 대한 성찰은 1부에서 흑인 로빈슨이 해변에서 어느날 발자국을 발견하면서 시작된다. 해변에서 발자국

82) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 33. «ma propre histoire».

83) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 151.

84) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 65.

을 발견하고 흑인 로빈슨이 보인 첫 번째 반응은 두려움에 사로잡혀 났을 잃고 몸을 숨기고 이어서 숲으로 도망치는 행동이다. 타인의 존재 가능성이 야기한 공포심을 드러내는 이 첫 번째 반응은 디포의 원작, 투르니에의 개작에 동일하게 나타나는 반응으로서 발자국에서 자기 존재의 소멸을 가져올 수 있는 위험한 인간들의 상륙을 보았기 때문이다. 흑인 로빈슨은 지금까지 섬의 주인으로 자처하며 세워놓은 자존심이 무너짐을 보며 섬 생활 초기에 가졌던 미지 세계에 대한 무서움에 몸을 떠다. 그는 두려움에 사로잡혀 식인종, 괴물의 제의적 희생물이 된 자신을 상상하며 몸에 힘이 빠지고 정신이 혼미해짐을 느낀다. 그는 무기력증에 빠졌지만 돼지, 염소 등 자신의 가족들을 돌보는 일을 생각하고 힘을 다해 일어나서 물과 풀을 짐승들에게 주고 질서와 규율을 재확인하고 방어 체계, 경작지, 국가 기관들을 점검하며 방비를 강화했다. 이어서 그는 발자국을 발견한 해변에 가서 어떤 새로운 움직임이 있나 자세하게 살펴보고 많은 시간을 보낸다. 흥미로운 점은 화자가 동사 “voir”를 직설법 단순과거로 반복적으로 사용하며 뱀, 낙지, 향유고래, 돌고래, 물고기를 잡는 새 등과 더불어 해변의 온도의 변화, 파도의 흐름, 모래의 움직임들을 포함하여 “많은 것들을”⁸⁵⁾ 보고 또 보며 세밀하게 관찰하는 점이다⁸⁶⁾. 그는 지금까지 자연을 유용성의 관점에서 분석하고 관리하고 지배해야 할 대상으로만 보아왔다. 하지만 위의 세밀한 관찰에서 나타나는 작은 변화를 우리는 간파할 수 있다. 물론 위의 관찰은 자신의 안위와 관련되는 관찰에 한정된다. 그는 발자국이 섬의 내부를 향하고 있다는 점을 확인하고 섬에 상륙한 어떤 인간을 상상한다. 이에 그는 “잠재적 적”⁸⁷⁾에 의해 이루어질 수 있는 공격에 대비하여 곳곳에 설치한 방비를 확인하고 강화하며 순찰을 돈다. 흥미롭게도 화자는 심정적으로 두려움으로 인해 흥분된 분위기에 놓여있지만 “제주변의 섬은 단조롭고 무미건조하게 말하자면 특징 없게 되었으

85) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 51. «beaucoup de choses».

86) *L'Empreinte à Crusoé*, pp. 50-51.

87) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 53. «l'ennemi potentiel».

나”⁸⁸⁾ “이 환경에 적의적이거나 걱정스럽게 하는 어떤 것도 없다는 것”⁸⁹⁾을 확인한다. 그는 있을지 모르는 침입자에 대비하여 여러 달 동안 계속 감시하고 관찰을 하지만 아무 것도 발견하지 못한다. 그러는 사이에 그의 가축들은 야생 상태로 되돌아가고 건축물들은 버려진 채로 남게된다.

화자의 마음에 오랫동안 잠재적인 침입자에 대한 경계심이 사라짐과 나타남을 반복하면서 그는 자신의 시선을 환경으로부터 분리시킬 수 있게되고 또한 자기 자신을 볼 수 있게된다. 이와 더불어 그는 섬에 상륙하여 자리잡고 자신을 감시하는 침입자를 마음에 그리게 되며 그 침입자가 섬을 자유롭게 돌아다니는 것을 마음에 그리게 된다⁹⁰⁾. 그런데 화자의 이러한 상상은 그 침입자가 그에게서 섬을 빼앗을 수 있다는 가정을 가능하게 하면서 이는 그로 하여금 자신이 섬의 내부에 있으며 섬이 자신의 안에 있다는 의식을 심어주게 한다⁹¹⁾. 이러한 의식은 그에게 섬을 욕망하게 만들어 자신의 섬을 빼앗을 수 있는 침입자를 찾는 데 전념하게 유도한다. 그런데 혹은 화자에게 어디에 있는지 알 수 없고 규정할 수 없으며 누군지 알 수 없는 그 적은 어디에도 없었으므로 사방 도처에 있었다.

화자는 섬의 가장 중심점으로부터 시작하여 원형을 만들어가며 점차적으로 확장해나가는 방식으로 탐사한다. 그는 시각, 후각, 청각을 다 동원하여 나선형을 그리며 섬을 수색해 나간다. 그런데 그

88) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 54. «d'île autour de moi était devenue plate, tiède, neutre pour ainsi dire».

89) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 56. «rien d'hostile ou d'angoissant dans cet environnement».

90) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 59.

91) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 59. 이는 다음 구절에 잘 나타난다.

«cette obsession modifia le rapport que j'entretenais avec cette île; alors que j'avais passé ces vingt dernières années à la mettre à distance, à la tenir pour ainsi dire en respect, je commençai à mieux accepter d'être en elle, d'être à elle, et qu'elle soit en moi-même;»

“그 강박관념은 제가 섬과 가졌던 관계를 바꾸었습니다. 제가 지난 20년 동안 섬에 대하여 거리를 두고, 말하자면 섬을 꿈쩍 못하게 하며 보냈는데, 저는 이제 제가 섬 안에 있다는 점, 섬에 속한다는 점, 그리고 섬이 제 자신 안에 있다는 점을 더 잘 받아들이기 시작했습니다.”

는 수색 중에 믿기 힘들 정도로 다양한 소규모 기후 환경들에 놀라움을 금치 못하며 좁은 섬 공간에 나타나는 자연의 경이로움을 발견하며 다시금 환희를 경험한다. 이와 더불어 그는 자연에 대하여 친근감을 느끼는데 이는 그가 섬을 수색하며 온갖 곳에서 잠을 잔다는 점에 잘 드러난다. 환희에 찬 자연의 재발견은 다음의 구절에 잘 나타난다.

je me réveillais dans des ambiances de palais végétal, de basiliques minérales sanctifiées de rosée; chaque matin était souvent une féerie frissonnante à force de papillons, de fleurs et de lumières qui jouaient avec le vent; je me reposais sous des rideaux de plantes épiphytes qui habillaient les arbres; en certains lieux mes songes étaient charmés par des gloussements de sources;⁹²⁾

저는 식물의 궁궐, 이슬로 찬미된 광물질의 대성당 분위기 속에서 깨어나곤 했으며, 종종 매번 아침은 바람과 함께 연주를 하던 나비, 꽃 그리고 빛 덕분에 산들거리는 요정극이었습니다. 나무들에게 옷을 입히던 착생식물들의 장막 아래에서 저는 휴식을 취하곤 하였으며, 어떤 곳에서는 제 몽상은 수원 지들이 내는 웃음 소리에 매혹되곤 했습니다.

흑인 화자는 경이롭고 아름다운 섬 자연에서 충만한 생기를 발견하고 자신을 “모든 것의 중심”⁹³⁾, “이 장소의 완성 원리 그 자체”⁹⁴⁾로 보던 태도에서 벗어나 “늡어빠지고, 낡고, 쇠약하고, 궁지에 몰려 있고, 모든 것으로부터 차단되어있으며 내 자신 안에서 굳어버렸다는 느낌”⁹⁵⁾을 갖게된다. 이에 반해서 그가 추적하는 침입자는 “활발하고, 빠르고, 자유롭고, 좁은 카누를 타고 보헤미안적 삶을 살며, 원

92) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 62.

93) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 64. «centre de tout».

94) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 64. «principe même de l'achèvement de cet endroit».

95) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 64. «le sentiment d'être devenu vieillot, poussiéreux, usé, coincé, coupé de tout, immobile en moi-même».

시인들처럼 즐겁게 오랫동안 항해한다고”⁹⁶⁾ 화자는 상상한다. 그리하여 그는 그 침입자와는 반대로 “아주 오래된 범선의 물건들로 채워지고 죽은 과거와 끝없는 반복으로 만들어진 부동의 세계에서 살았다”⁹⁷⁾는 점을 깨닫는다. 지금까지 자기 자신만의 세계에 갇혀서 살던 화자가 타인의 존재를 알려주는 발자국의 발견을 계기로 하여 자신에 대하여 거리를 두고 성찰하는 계기를 갖게됨을 알 수 있다. 화자는 계속적으로 이 침입자에 대하여 온갖 방식으로 상상을 하는데 흑인, 혹은 인디언, 포르투갈인, 스페인인, 영국인, 혹은 프랑스인 등 그의 상상은 끝이 없다⁹⁸⁾. 이 침입자에 대한 그의 상상이 끝이 없는 만큼 이 침입자의 차원은 “모든 타자, 가능한 모든 것”⁹⁹⁾으로 그에게 보이며 자기 자신은 감옥의 간수 같은 섬의 보잘 것 없는 존재에 불과하다는 생각을 갖게 된다. 이와 더불어 그는 두려움과 적의감을 갖고 이 침입자를 보는 태도를 버리고 생각을 달리하여 “어떤 타자”¹⁰⁰⁾로 보게되며 그의 존재를 인정하고 자신의 내면에 그를 받아들여지게 된다.

이와 더불어 그는 외부 세계에 대하여 개방적인 입장을 취하며 계속적으로 새로운 것들을 발견한다. 특히 그의 오관은 자연의 온갖 사물들에 대하여 무한히 열리게 된다. 2부에서 그는 지금까지 단지 생존만을 생각했으며 이러한 것들에 대하여 문을 닫았음을 깨닫는다¹⁰¹⁾. 이러한 그의 발견의 여정에서 타자는 항상 그와 함께 한다¹⁰²⁾. 우리는 여기에서 샤무아조의 로빈슨은 고독에서 벗어나 타자를 찾는 인물임을 알 수 있으며 이 상상의 타자는 그의 관점에 변화

96) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 65. «vif, rapide, libre, menant une vie de bohème sur sa pirogue étroite et naviguant longtemps avec la joie des primitifs».

97) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 65. «avais vécu dans un monde immobile, rempli par les objets d'une frégate millénaire, tissé de passé mort, de ressassements sans fin».

98) *L'Empreinte à Crusoe*, pp. 69-70.

99) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 71. «tout l'ailleurs, le tout possible».

100) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 73. «un autre».

101) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 95.

102) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 95.

를 야기한다. 2부에서 화자는 타자를 받아들이기 이전에 나무에 대하여 가졌던 적의감, 위협성, 불안감과 자신의 이성에 따라 나무에 이름을 부여하던 태도에서 벗어나 호의적인 태도를 갖고 교감을 가지려는 의도를 갖게 되며 이 살아있는 나무들 사이의 상호 연관성을 감지한다. 그리하여 화자는 나무가 자신보다 더 강함을 느끼며 자신의 존재가 미미함을 실감한다¹⁰³⁾. 그는 섬에 대하여 가졌던 자신의 교만하고 소유적인 태도를 반성하고 오관을 열고 사물을 받아들인다.

durant ces vingt années, seigneur, j'avais été en face à face avec cette île, avec une constante sensation d'être menacé par elle; mes efforts avaient consisté à me barricader dans mes chimères, nous avons donc été sans doute invisibles l'un à l'autre; elle s'était racornie dans l'espace labouré par mon regard et mon vouloir...; l'île n'avait existé que par moi et pour moi; j'avais été ma propre et seule réalité; lui, cet Autre inattendu, m'avait non seulement exposé avec sa seule empreinte, mais je le découvrais en train de faire exploser l'île tout entière en un vrac d'apparitions ahurissantes;¹⁰⁴⁾

선장님, 이 20년 동안 저는 이 섬과 대립하고 섬에 위협받는다는 느낌을 항상 가졌습니다. 저의 노력은 저를 몽상 속 바리케이드에 가두어 놓는 것이었으므로 우리는 서로 보지 못했을 겁니다. 섬은 제 시선과 의지가 힘들여 만든 공간 안에서 굳어졌습니다 섬은 저에 의해서 그리고 저를 위해 존재했던 겁니다. 저는 저의 고유하고 유일한 현실이었습니다. 그런데 예상치 못한 이 타자는 단지 자신의 한 발자국으로 저를 폭발시켰을 뿐만 아니라 저는 이 타자가 섬 온 전체를 뒤죽박죽 몹시 놀라운 출현들로 폭발시키고 있는 것을 봅니다.

103) *L'Empreinte à Crusoé*, pp. 97-98.

104) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 99.

흑인 화자는 지금까지 섬을 자신의 관점에서, 즉 적의감, 위협, 유용성, 지배, 관리의 관점에서 보았으며 이는 섬의 본래 모습이 아니라 자신이 만들어낸 모습이라는 점을 고백한다. 이어서 그는 발자국을 통해 그가 인식한 타자는 지금까지 자신이 섬에 대하여 가졌던 관점을 뒤흔든다는 점을 밝힌다. 따라서 그는 섬의 지배자가 아니라 아주 미세한 존재에 불과함을 깨닫게 된다. 더욱이 그는 자신의 자기 중심적 관점은 자신을 하나의 감옥으로 만들고 타 존재와의 접촉을 차단시켰다는 점을 깨닫게 되며 풍경, 향기 등 자연 요소에 대하여 개방적인 태도를 갖게 되면서 동시에 경직화에서 벗어나 “웃음, 눈물, 노래, 한숨, 모든 자연적 행위”¹⁰⁵⁾의 표현을 되찾게 된다. 이제 그는 자유로우면서 도처에 있는 바람의 친구가 되며 그의 걸음걸이는 바람을 따라가는 무용이 된다. 이제 그의 주변은 텅 빈 공간이 아니라 가득 찬 공간이며 이 충만한 공간에서 그는 더 이상 고독감을 느끼지 않고 타자와 교감을 나눈다. 화자는 “제가 중심에 있는 것은 어떤 것도 없었습니다”¹⁰⁶⁾는 확신을 갖게 되며 관계와 접촉 속에 모든 것들이 위치한다는 점을 깨닫는다. 모든 것이 상호 연결되는 전체에서 “각 존재는 전체이며 동시에 이 전체의 어떤 한 요소였다”¹⁰⁷⁾라는 의식에 도달한다. 이러한 틀에서 그는 식물, 동물과 자신을 동일시하며 “저는 섬이 될 정도까지 변하고 있었습니다”¹⁰⁸⁾라고 진술한다. 이는 그가 “존재들과 수평적 충만감”¹⁰⁹⁾에 도달함을 증명한다. 더 나아가 그는 외부에서 바다를 통해 유입된 한 원숭이가 섬의 한 원숭이와 교배하여 새로운 모습의 원숭이를 낳은 것을 확인하고 그에게 섬은 외부 세계에 대하여 폐쇄되고 독립된 공간이

105) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 102. «des rires, les larmes, les chants, les soupirs, tous les gestes naturels».

106) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 112. «je n'étais au centre de rien».

107) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 112. «chaque existence était le tout et en même temps n'importe quel élément de ce tout».

108) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 113. «j'allais même jusqu'à devenir l'île».

109) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 113. «horizontale plénitude avec les existences». 우리는 여기에서 샤무아조가 글리상의 관계사상에 직접적으로 영향을 받았음을 파악할 수 있다.

아니라 개방되고 수용적인 공간으로 나타난다. 그리하여 그는 “섬은 환대하였으며 환대만 하였으며 우연, 만남 그리고 환대로 이루어졌습니다”¹¹⁰⁾라고 말한다.

이후 화자는 해변의 발자국은 자신의 발자국인 것으로 확인을 하고 처음에는 자신의 착각에 실망하고 분노하며 섬에 자기 혼자 고독 상태인 것에 낙담하며 고독감으로 절망에 빠진다¹¹¹⁾. 그는 이전에 가졌던 환경과의 친화감과 교감, 외부에 대한 개방성이 사라짐을 느끼며 환멸감에 사로잡힌다¹¹²⁾. 그는 “그건 나였어, 난, 혼자였어, 난, 내 자신!……”¹¹³⁾이라고 말하며 감옥에 갇혀있다는 느낌을 갖게 된다. 그런데 그는 냄비에 비친 자신의 얼굴에서 어떠한 친근감도 느끼지 못하고 완전히 이타적인 “어떤 이방인”을 발견한다¹¹⁴⁾. 하지만 그는 자신의 마음 속에 이 “이방인”의 모습을 그리면서 점차적으로 그에게 친숙함을 느끼며 “이 또 다른 내 자신”¹¹⁵⁾에게 말을 걸게 된다. 화자는 그에게 친숙함을 느끼는 시간이 계속되면서 그가 자기 주변 사방에 있다는 생각을 갖게 된다. 그런데 화자에게 이 다른 자아는 자신을 “디망쉬”¹¹⁶⁾라고 소개한다. 이 날은 화자의 달력에 따르면 일요일이었는데 우리는 여기에서 디포와 투르니에의 영향을 볼 수 있다. 특히 화자의 보관물 중에는 “물시계들”¹¹⁷⁾도 있는데 여기에 투르니에의 작품이 반영됨을 분명히 알 수 있다.

화자에게 이 디망쉬는 동료가 되며 그는 다양한 기질을 갖고 있었고 그와의 접촉은 화자의 깊은 내면에 그를 자리잡게 만들며 화자에게 다수의 다른 자아를 생겨나게 한다. 이러한 다양한 자아의 증식은 화자로 하여금 과거로부터 벗어나게 하며 화자는 기억에 대하

110) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 133. «l'île était accueillante, elle n'était qu'accueillante, elle était faite de hasards, de rencontres et d'accueils;».

111) *L'Empreinte à Crusoé*, pp. 139-140.

112) *L'Empreinte à Crusoé*, pp. 141-142.

113) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 144. «j'étais là, j'étais seul, j'étais... moi-même!...»

114) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 148. «un étranger».

115) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 149. «cet autre moi-même».

116) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 151. «Dimanche».

117) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 151. «clepsydras».

여 거리를 두게되고 새로움에 눈을 뜨게 된다. 이러한 변화는 과거의 견해, 선입관을 버리게 하며 화자의 오관이 외부 사물에 눈을 뜨게 만든다.

j'entrais dans une savane, ou j'approchais d'un arbre, avec l'esprit vide et le regard désactivé; dans un premier temps, je laissai à mes oreilles, ma peau, mes mains, ma langue ou mes pieds nus le soin de percevoir une mouvance de sensations et de contacts variés dont la plupart restaient indéfinis, et indéfinissables; je parvins à écarter du centre de ma perception les bruits, les odeurs, les images, les couleurs, les saveurs..., pour ne conserver que la sensation seule; les insectes, le sable, le soleil, les arbres, les fleurs, les mouvements ou les fuites de bestioles, inclus dans cet état de conscience, se mettaient à résider en moi sans aucune distance, à aller, à venir, à se confondre avec Dimanche désormais silencieux;¹¹⁸⁾

저는 정신을 비우고 시선이 활동하지 않는 채로 어떤 사바나에 들어가거나 어떤 나무에 접근했습니다. 처음에 저는 제 귀, 피부, 손, 혀, 혹은 맨발로 하여금 대부분이 정해지지 않고 정의할 수 없는 다양한 감각들과 유동적 접촉들을 세심하게 지각하게 놔두었습니다. 저는 단지 감각만을 보존하도록 제 지각의 중심으로부터 소음, 냄새, 이미지, 색, 맛을 멀리하게 하는 데 이르렀습니다. 이 의식 상태에 포함된 곤충, 모래, 햇빛, 나무, 꽃, 작은 동물들의 움직임 혹은 도망침은 저의 내면에 어떤 거리감 없이 남아있기 시작했으며 가고 오기 시작하여 이제 조용한 디망쉬와 뒤섞이기 시작했습니다.

이제 화자는 인간적 틀에서 벗어나 자연적 감수성으로 사물들과의 거리감을 없애고 온 몸이 열려서 접촉하는 것들과 일체가 되기 시작한다. 그리하여 “저는 섬 전체라는 또 다른 자아에 포함되기 시

118) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 155.

작했습니다”¹¹⁹⁾라고 말하게 된다. 그는 섬을 구성하는 풀, 곤충, 돌 등 모든 구성체들과 공생 관계임을 파악한다. 그는 “땅, 공기, 모래, 거품, 식물, 광물, 그리고 동물, 곤충 이외에도 아주 많은 보이지 않는 것들 사이에 존재하는 접촉과 교환의 망”¹²⁰⁾에서 놀랄만한 활력을 발견한다. 우리는 여기에서 화자가 자연에 대한 생태론적 관계의 인식에 이르렀음을 이해하게 된다. 샤무아조의 흑인 로빈슨은 발자국의 발견을 계기로 하여 타자의 존재 가능성을 인식하고 자기중심주의에서 벗어나 내면에 이타성을 수용하고 결국에는 세상에 대한 개방적 관계 설정을 한다. 투르니에의 로빈슨은 무인도의 고독한 삶에서 타자의 부재를 통해 주체의 허구성을 인식하고 방드르디의 가르침 덕분에 대기적 가벼움에 도달하며 결국 인간 문명에서 자연으로 이행한다. 비록 세부적으로는 이 둘 사이에 차이가 있지만 이 둘이 공통적으로 서구적 문명관, 인간중심주의를 극복한다는 점에서 샤무아조에 대한 투르니에의 영향을 이해할 수 있다.

결론

우리는 지금까지 디포의 원작, 이를 다시 쓰기한 투르니에의 작품과 샤무아조의 다시 쓰기 작품을 비교하며 공통점과 차이점을 파악하여 이들 사이의 상호텍스트성을 이해하려 하였다.

투르니에와 샤무아조의 작품은 공통적으로 처음에는 디포 원작의 로빈슨과 마찬가지로 서양 문명적 인물을 제시한다. 투르니에의 백인 로빈슨, 샤무아조의 흑인 로빈슨 양자 무인도의 순수하고 야생적 자연에 대하여 생존을 위협하는 적의감을 느끼고 이성과 의지로 정복하고 지배해야 할 적으로 본다. 이 소유화 목적을 달성하기 위해 이들은 자연을 인간을 위한 도구적 가치로 환원시키고 법률을 제정

119) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 156. «je me retrouvai apposé à un autre-moi-même: l'île tout entière».

120) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 157. «un tissu de contacts et d'échanges, entre le sol, l'air, le sable, l'écume, les végétaux, les minéraux, sans compter les animaux et les insectes, et bien des choses invisibles».

하고 땅을 노동을 통해 개간하며 농경을 하여 생산을 한다. 이 양자에게 인간적 존엄성을 지키고 탈인간화의 유혹에 빠지지 않는 것은 문명적 인간으로서의 정체성을 유지하는 데 중요한 점들이다. 투르니에의 백인 로빈슨에게는 디포의 로빈슨처럼 과거의 기억과 해변에 난파한 배에서 건져온 문명적 도구들이 그로 하여금 인간적 가치를 보존하고 문명화의 사명을 수행할 수 있도록 한다. 그러나 배에서 사고로 인해 기억상실증에 걸린 후 섬에 버려진 흑인 로빈슨에게는 기억이 없으며 단지 해변의 범선에서 가져온 문명의 도구들이 그에게 불러일으키는 단편적이고 불확실한 영감들뿐이다. 하지만 그는 계속 자신의 잃어버린 정체성의 회복 불가능성을 인지하면서도 이것이 야기하는 고통과 불안을 극복하며 의지력으로 인간성을 보존하고 문명인으로서의 삶을 지속시킨다.

투르니에의 로빈슨이 인간문명의 틀에서 벗어나 원시적 순수성을 회복하는 계기가 되는 것은 타인의 부재와 방드르디와의 만남이며 샤무아조의 로빈슨에게는 해변에서 발견한 발자국이다. 투르니에 작품에서 타인의 시선 부재는 타인이 있었다라면 가능할 수 있는 세계의 부재와 동의어이다. 디포 원작에서는 자기중심주의에 빠진 상태에서 로빈슨은 섬에서 자기의 과거 관점에서만 세상을 보며 타인의 부재가 그에게 변화를 야기하지 않는다. 그는 섬의 자연뿐만 아니라 아메리카 인디언 프라이데이도 문명화와 복음화에 의해 동화시킨다. 하지만 투르니에의 로빈슨은 타자의 부재 상태에서 “진창의 유혹”에서 드러나듯이 “탈인간화”의 과정을 따를 수 있다. 그는 주체와 대상의 구별의 소멸, 섬과 자신의 동일화, 물리적 시간의 붕괴를 경험하며 방드르디의 가벼움에 대한 가르침을 통해 대지 시기에서 대기 시기로 이행하며 원소적 차원에 도달한다. 한편 샤무아조의 흑인 로빈슨은 해변가에서 발견한 발자국에 대한 생각으로 인해 타자의 존재를 인식하고 인간의 자기중심주의에서 벗어난다.

흑인 로빈슨은 발자국을 발견하고 처음에는 타자에 대한 두려움을 갖지만 점차적으로 타자를 자기 안의 존재로 수용하게되며 동시에 외부 사물에 대하여 개방적인 시선을 갖게된다. 그는 섬의 자연

물들에서 충만한 생명력, 상호간의 접촉과 교환을 발견하고 이에 경이로움을 느낀다. 그는 섬의 자연이 수평적으로 상호 연결된 거대한 관계의 망으로서 인간은 어떤 것의 중심도 아니라는 점을 깨닫는다. 수직적 위계화에 바탕한 식민주의와 인간중심주의에 대한 비판에서 샤무아조의 로빈슨은 투르니에의 로빈슨과 만나게 되며 디포의 로빈슨을 극복한다. 샤무아조의 다성적 로빈슨은 혼종성과 개방성을 통해 탈식민화를 추구하는 카리브해지역 문화운동과 맥락을 함께 한다는 점을 우리는 이해할 수 있다.

참고문헌

작품

Chamoiseau, Patrick, Jean Bernabé, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité/In praise of creoleness*, (édition bilingue), Paris, Gallimard, 1993 (Gallimard/Presses universitaires créoles, 1989).

Chamoiseau, Patrick, «Méditations à Saint-John Perse», hommage rendu à Saint-John Perse, à Fort-de-France, 1995, dans *Césaire, Perse, Glissant: Les liaisons magnétiques*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2013.

Chamoiseau, Patrick, *Une enfance créole III : À bout d'enfance*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

Chamoiseau, Patrick, *L'Empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard, 2012.

Defoe, Daniel, *Vie et aventures de Robinson Crusoé*, Éditions établie et annotée par Francis Ledoux, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1959.

Tournier, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, Folio 1972 (Gallimard, 1967).

Walcott, Derek, *Remembrance and Pantomime: Two Plays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1980.

연구서 및 기타

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, 1970 (1929, 1963).

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard,

1978 (1975).

Bouloumié, Arlette, «Préface», dans Mathilde Bataillé, *Michel Tournier: l'écriture du temps*, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

Deleuze, Gilles, «Michel Tournier et le monde sans autrui», dans Michel Tournier, *Vendredi, ou les limbes du Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, pp. 257-283, repris dans *Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969.

Engélibert, Jean-Paul, *La postérité de Robinson Crusoé : Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, Genève, Librairie Droz, 1997.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

Kristeva, Julia, *Seméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

Le Goff, Jean-Pascal, *Robinson Crusoé ou l'invention d'autrui*, Paris, Klincksieck, 2003.

Milne, Lorna, «L'empreinte à Chamoiseau», dans Soubias, Pierre et al., (Études rassemblées par), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, pp. 269-295.

Peytard, Jean, *Mikhaïl Bakhtine : Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995.

Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité: Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010 (Édition Nathan, 2001).

Soubias, Pierre et al., (Études rassemblées par), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.

Tiffin, Helen, «Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse», *Kunapipi*, 9(3), 1987, pp. 17-34.

정익순, 『로빈슨 크루소: 문학적 상상력』, 서울: 철학과 현실사, 2006.

진종화, 「파트릭 샤무아조의 『크루소의 발자국』에 나타난 크레올리테」, 『프랑스문화예술연구』, 2019, 봄호 67집, pp. 308-344.

Résumé

L'Empreinte à Crusoé de Patrick Chamoiseau dans la perspective intertextuelle

Jin Jonghwa

Cet article a pour but d'analyser l'intertextualité de *L'Empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau. Le roman de cet auteur martiniquais fonctionne comme un hypertexte dérivé de deux hypotextes : celui de Daniel Defoe *Robinson Crusoé* et celui de Michel Tournier *Vendredi, ou les limbes du Pacifique*. La réécriture de Chamoiseau qui s'inscrit dans la perspective de la décolonisation vise à renverser un mythe littéraire européen afin d'en faire un personnage noir de la créolité.

Le personnage créé par l'écrivain anglais incarne un Anglais capitaliste et colonialiste. Le jeune Robinson part en mer en vue de faire fortune, à l'encontre des conseils donnés de son père qui promet à son fils une vie stable de la classe moyenne. Au bout de ses expériences tumultueuses comme navigateur, commerçant, esclave en Afrique, et planteur au Brésil, il se trouve enfin naufragé seul dans une île déserte. En face de la nature vierge et sauvage, cet Européen répète sa vie antérieure. Ce civilisé qui vit de sa mémoire du passé explore l'espace naturel de l'île et observe, analyse des règles mécaniques des choses. Finalement il s'impose en tant que dominateur et possesseur de l'univers entouré de la mer isolatrice et hostile. Sa vie y est réduite au travail et il accumule ses produits. Au début de sa vie solitaire dans une île déserte, le personnage africain de Chamoiseau, dans son état amnésique, emprunte son nom au capitaine blanc Robinson Crusoé. Pareillement, il se déclare seigneur de son royaume. Influencé et inspiré par des objets

de la civilisation récupérés dans une frégate européenne, il réitère son double anglais. On y voit des rapports intertextuels entre ces deux personnages.

Le roman de Chamoiseau noue aussi des tissages intertextuels avec celui de Tournier qui est une réécriture de celui de Defoe. À la différence du Crusoé anglais qui civilise et humanise l'espace de l'île déserte, le Crusoé de l'écrivain français assiste à l'effondrement de son humanité et à celui de son monde civilisé en absence d'autrui, et grâce à son Vendredi sauvage. La distinction discriminatoire entre sujet et objet disparaît pour ne laisser que des éléments cosmiques interconnectés constituant la totalité du monde. Une telle approche consistant à renaturaliser le monde civilisé au profit des valeurs égocentriques humaines apparaît chez le Robinson chamoisien après la découverte de l'empreinte d'un homme à la plage un jour. Cette découverte l'incite à chercher l'existence d'un autre dans cette île du désespoir et il accepte finalement l'autre. En même temps, il trouve le monde naturel accueillant et ouvert, et où tout se tient. Une telle vision relationnelle lui permet de reconnaître "l'horizontale plénitude". Nous nous apercevons donc que le romancier martiniquais opère, d'une manière différente, le renversement de l'égocentrisme humain initié par Tournier.

Mots Clés : Patrick Chamoiseau, *L'Empreinte à Crusoe*,
intertextualité, réécriture, décolonisation

투 고 일 : 2019.09.25

심사완료일 : 2019.10.29

게재확정일 : 2019.11.06

논증의 일반화와 텍스트 구성에서 논증의 역할 연구

김휘택
(중앙대학교)

국문요약

본 논문의 목적은 논증 사용의 일반화를 살펴보고, 텍스트 분석을 통해 그 일반화를 증명하는 데 있다. 우리는 위에서 뫼소의 소설에서 두 명의 주요인물이 자신의 사고 속에서 전개하는 두 논증을 구조적으로 분석하였다. 이 두 논증은 유사한 구조를 갖지만, 내용상 반대되는 행동을 유발한다. 이 논증은 주인공들의 최초의 상태를 행동으로 연결하는 개연성의 자리에 위치한다. 아리스토텔레스는 논증이 사실과 사실 임직함을 재분배하는 기능을 가졌다고 생각한다. 이와 함께, 아리스토텔레스의 로고스, 에토스, 파토스와 논증 도식은 소설의 발췌 부분을 이해하는데 상보적인 역할을 한다. 본고에서는 논증의 이야기 속에서의 역할을 분명히 드러내기 위하여 주인공들의 감정의 행로를 따라가는 정념 도식도 일부 적용하였다.

주제어 : 논증, 아리스토텔레스, 스테판 E. 툴민, 장미셸 아당, 시퀀스 분석, 논증 시퀀스

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 보편적 텍스트 분석과 논증의 형식
3. 텍스트 내 논증과 분석을 위한 논증 모델
4. 텍스트 분석
 - 4.1. 아내(Kate Shapiro)의 사고에 대한 매튜의 논증
 - 4.2. 케이트 사피로의 사고에 대한 엠마의 논증
 - 4.3. 두 논증의 내용 분석
5. 결론

1. 서론

텍스트를 분석할 때, 하나의 관점이 그 구조와 의미 발현의 기제를 설명하기는 어렵다. 텍스트의 구조와 의미를 설명하려는 같은 목표를 가지고도 여러 이론이 다양한 주장을 내세우고 있다. 텍스트가 발화행위의 결과물이라고 할 때, 분명한 것은 이 발화체가 세계를 기술하는 것이든, 타인을 설득하는 것이든, 분석을 통해 도출된 구조로만 작성될 수는 없다는 점이다. 이야기, 설명과 같은 텍스트의 유형에도 논증은 필요하고, 논증에도 여러 텍스트 유형들이 뒤섞여 그 설득력을 강화한다. 문제는 논증의 목적은 분명하고, 이 목적은 매우 일상적이어서 우리의 언어 행위가 결국 모두 논증 행위로 환원될 수 있다는 시각이 존재한다는 것이다.¹⁾

1) 조르주 비뇨 Georges Vignaux는 이에 대해 다음과 같이 언급한다. "말한다는 것은 무엇보다도 이야기하는 것이며, 이야기한다는 것은 논증하는 것을 의

언어 행위가 논증을 위한 것이냐, 세계를 기술하기 위한 것이냐의 논의에서 벗어나 보자. 논의의 결과와 상관없이 논증은 우리의 언어 행위와 생활 속에 깊이 들어와 있다. 논증을 통해 진리를 밝혀낼 수 있지만, 꼭 그러한 것은 아니다. 티시아스와 그의 스승 코라스가 벌인 설전은 수사학이 공허한 말싸움으로 변질될 수도 있다는 것을 보여주기엔 충분하다.²⁾ 장미셸 아당 Jean-Michel Adam은 논증으로서의 광고가 점차 일상적인 것이 되는 과정을 지적한다. 2차 대전 후에, 광고는 대량으로 유통되는 상품을 익명의 대중에게 소개해야 하는 상황에 놓인다. 이에 따라, 광고의 내용은 50년대 무조건 상품을 사게 만드는 데 주력하는 기계론적인 광고 *publicité mécaniste*에서, 60년대 상품의 이미지를 간접적으로 전달하는 암시적 광고 *publicité suggestive*를 거쳐, 투사적 광고 *publicité projective*, 70년대의 유희적 광고 *publicité ludique*로 진행되면서, 광고의 내용은 그 목적, 즉 물건의 판매에서 간접적인 것이 되어간다.³⁾ 가장 설득력이 있어야 하는 광고도 이제 '물건을 사라'고 대놓고 말하지 못하는 시대가 되었다. 이같이 광고 논증의 내용이 간접적인 것이 되었다는 사실이 논증의

미한다. 이런 것이 공적인 문제이든 혹은 사적인 문제이든 간에 토의한다는 것은 중요한 것이며, 우리는 어떤 것에 대해서도 토의한다. 문제는 다른 관점, 즉 대화자의 관점이나 사회에 의해 산출된 관점과 비교하여 우리의 관점을 자주 논증하는 것, 다시 말해서 옹호하는 것과 관련된다. 우리로 하여금 사람을 설득할 필요가 있다거나, 논쟁을 드러낸다거나 혹은 개개인이 자신들이 옳다고 다른 사람에게 보여야만 할 때, 논증은 사고 파는 상업이나 개개인의 생활에서만뿐 정치에서도 일상적인 것이 된다." 조르주 비노, 『논증-담화에서 사고까지』, 임기대 역, 서울, 동문선, 2001, p.7.

- 2) 코라스와 티시아스는 티시아스의 강의료 지급 거부 문제로 법정에 선다. 티시아스는 재판관이 자신의 손을 들어주었을 때, 돈을 내지 않아도 되며, 자신이 재판에 저도 스승의 강의가 쓸모없었다는 것을 증명하기 때문에 강의료는 당연히 낼 필요가 없다고 주장한다. 코라스 역시 자신이 졌을 때, 강의가 훌륭하다는 점을 입증하기 때문에 티시아스는 강의료를 내야 한다는 주장을 편다. 이들의 드클레르크 Gilles Declercq는 이 장면이 진리에 관한 논쟁이 아니라, '진실임직함'과 관련된다고 다음과 같이 지적한다. "동일한 일화가 후에 프토타고라스와 다른 한 소피스트에 대하여 이야기 되는 것은 윤리적 가책 없이 진실임직함을 조작하는 모든 이들에 대한 철학자들의 경멸을 증거할 뿐이다." 질 드클레르크, 『논증술-수사학과 문학의 구조』, 한대균, 진중화 역, 서울, 고려대학교출판문화원, 2019, p.34-35

- 3) J.-M. Adam, *L'argumentation publicitaire*, Paris, Nathan, 1997, p.18.

약화를 의미하지 않는다. 오히려 논증은 간접적인 것이 되면서 복잡한 형태로 우리의 일상 언어생활에 들어와 있다. 본 논문에서 다루고자 하는 것은, 논증이 논증 그 자체가 아니라 다른 유형의 텍스트 속에서 존재하는 양식과 그 역할을 살펴보는 것이다.

2. 보편적 텍스트 분석과 논증의 형식

논증의 역할은 여러 텍스트 속에서 그 텍스트가 가지는 고유의 특징이나 기능, 즉 의미 전달 기능을 강화하는 데 있다. 언어 행위 속에서 논증 형식들은 명확히 포착되지는 않는다. 그렇다고 해서 논증한다는 것이 바로 논증의 형식을 사용하는 것이라는 뜻은 아니다. 그것은 논증이 형식의 문제라기보다, 자신의 주장을 강화하거나 남을 설득하고자 하는 언어 행위가 인간의 삶에 어떻게 적용되는가가 문제이기 때문일 것이다. 그런 점에서 아리스토텔레스가 수사학에서 "사실과 사실임직함의 가치와 기능을 재분배한다"고 한 것은 중요한 함의를 가진다. "아리스토텔레스에게는 학문만이 진실을 다루며, 이에 비해 사실임직함은 인간 활동의 다른 영역들, 논쟁의 가능성이 있는 모든 것을 규제한다. 그러므로 사실과 사실임직함의 구분은 지식과 행위의 구분과 일치한다."⁴⁾ 아리스토텔레스의 이 생각에서 보면, 당연한 말이지만, 논증은 학문적 엄밀성에 대한 것뿐만 아니라, 인간 행동 전반에 관련된다.⁵⁾

논증의 형식을 언어 행위에 그대로 적용하는 데 조심스러운 것은 그 형식의 경직성 때문이 아니다. 코락스가 주창한 초기 논증 형식은 비교적 지금에도 유효한 것으로 보인다.⁶⁾ 이러한 코락스의 형식

4) 질 드클레르크, 앞의 책, 2019, 50쪽.

5) 카론 Jean Caron은 다음과 같이 언급한다. "모든 의사소통은 지향된 것, 즉 어떤 목적을 향한다. 하나의 발화행위는 전체 과정에서만 자신의 의미와 기능을 가진다. 그 발화행위는 전체 과정에서 하나의 순간일 뿐이다." J. Caron, *Les Régulations du discours*, Paris, P.U.F., 1983, p.149.

6) 코락스는 "설득하려는 이야기는 조직적이어야 한다"고 강조하였다. 그의 설득 순서를 정리하면 다음과 같은 표로 나타낼 수 있다. 아래 표를 보면, 지금의 논증 구조와 크게 다르지 않다.

적 전형은 이후에도 적절히 수용된다. 소크라테스의 역시 수사학을 부정하기보다 더욱 널리 사용할 것을 권했다고 한다. 다만 논증 혹은 수사학이 문제가 된 것은 그것이 현실을 반영하지 않는 언어만의 세계를 구축하였기 때문이다. 이 문제는 소피스트의 탓이 크다. "소피스트들의 논법은, 오로지 사람들의 말을 통해서만 만들어진 세상, 전적으로 언어에 연결되어 있는 세상에서 오는 어지러움에 대해서만 관심을 가지게 한다. 소크라테스와 플라톤이 진정시키려 하였던 것은 바로 이러한 어지러움이다. 소크라테스와 플라톤은 "소피스트들의 논법을 철학에 의해 지탱되는 어두운 그늘 안으로 축소시키려 (카생 Cassin, 『백과사전』)" 노력하면서 철학의 전통을 세운다."⁷⁾

브르통이 제시한 수사학에 관련된 비판 네 가지는 소피스트들이 구축한 언어만의 세계에 갇힌 논증에 대한 것이다. 첫 번째 자연적인 것과 만들어진 것의 대립에 대한 비판은 언어로 만들어진 수사의 세계에 갇혀 있는 현학적 지식인들에 대한 것이다. 두 번째 비판은 비도덕성에 대한 것인데, 실체적 진실이나 진리를 거부하고 언변을 통해 대중을 선동하려는 소피스트들의 행태에 가해진다. 세 번째 비판은 플라톤이 행한 것으로 수사학이 진실을 찾는 지적 도구가 되기를 바라는 그의 바람에서 시작된다. 플라톤은 수사학이 주장을 관철하기 위한 단순한 기술이 되지 않기를 바란다. 마지막 네 번째 비판은 수사학의 쇠퇴와 관련된다. 수사학은 민주주의의 언어적 도구로서 국민들을 설득하고 이해시키는 유일한 방안임에도 불구하고, 점

서두	사실제시	논의	결론
청중의 관심을 사로잡을 것	무엇에 대해 이야기 하는지 말할 것, 주제를 제시할 것	주제를 지지하는 논거를 제시할 것	종합하면서 끝내기

필립 브르통, 『논증의 역사』, 장혜영 옮김, 서울, 커뮤니케이션 북스, 2006, 13쪽.

- 7) 같은 책, 15쪽. 이러한 소피스트에 대한 비판은, 사실 언어학적 입장이나 교육학적 입장에서는 부당한 측면이 있다. 소피스트가 물론 정치가로서 능력을 발휘하긴 하지만, 교육학자로서 문법, 연설법, 과학과 관련된 논리의 원칙을 세웠다는 점은 평가해야 한다.

점 그 진실성과 효력이 쇠퇴한다는 점에 대해서 비판을 받는다. 이러한 네 가지 비판은 논증이 말의 대결에서 이기는 것 자체만을 목표화하면서 언어의 세계에 갇힐 때 논증은 진리를 담을 수 없다는 것으로 요약할 수 있다.

논증을 보다 보편적으로 적용하기 위한 논증 구조 혹은 형식적 모델은 현실과 동떨어질 수는 없다. 논증과 현실의 관계는 논증이 현실 속에서 하는 역할을 강조하면서 분명해질 수 있을 것이다. 드클레르크의 다음 언급을 보자.

그렇기는 하지만 논리적 논증이 현실 전체를 설명한다는 주장은 청중을 기만하는 것이다. 현실을 합리적인 것으로 축소하는 것은 철학사에서 수없이 비판받은 방식이다. [...] 이 축소의 부정적 가치는 현실에 논리적 형태를 부여하려고 논리적 형태를 강요할 때 축소에서 생겨난다. 축소가 왜곡이라면 추론은 궤변론적 전략에 따라 논리적 외관만을 이용한다.⁸⁾

논증 형식의 지나친 현실 축소가 비판받는다고 해서, 이 형식을 완전히 부정할 수는 없다. 논리적 논증, 즉 형식화된 논리는 설명적이며 설득하는 힘이 있다. 이것은 인간이 고안해낸 인공적인 산물이 아니다. 논리 구조는 인간 정신의 기능 작용 방식과 인간 정신이 현실을 재현하는 방법을 보여주는 것이다.⁹⁾

논증의 형식이 필요한 것이라면, 이 형식이 현실과 가지는 관계를 살펴보는 것이 논의의 진행을 위해서 유익할 것이다. 이를 위해서 두 가지 방향이 있다고 할 수 있다. 우선 첫 번째 방향은 우리가 행하는 언어 행위에 논증 형식을 적용하는 것이다. 보통 담화에 대한 논증 차원의 연구는 이미 행해진 발화체가 가진 논증력을 파악하는 작업이 그것이다. 다른 방향으로서는 논증의 형식을 기준으로 발화행위를 하는 것이다. 논증의 형식이 이전의 논증적 발화들을 종합하여

8) 질 드클레르크, 앞의 책, 2019, 123-124쪽.

9) 같은 책, 124쪽.

설계된 것이라고 할 때, 이 상황에서 발화행위의 목적은 그 어느 발화행위보다 분명할 수밖에 없다. 본 논문에서 다루는 텍스트 분석의 입장에서는, 보편적인 텍스트를 논증적 시각에서 어떻게 다룰 것인가가 중요하다. 즉, 논증 자체가 연구의 대상이 되는 것이 아니라 논증이 텍스트 속에서 하는 역할에 주목해야 한다. 따라서 본 연구는 첫 번째 방향과 가깝다고 할 수 있다. 드클레르크의 다음 언급은 우리의 입장을 잘 보여준다.

발자크나 스탕달의 텍스트에서 묘사에 대한 연구를 할 수 있듯이, 우리는 라신이나 샤토브리앙의 텍스트 속에서 논증을 연구할 수 있다. 이야기의 이론을 지적해 내기 위하여 서술학에 대하여 말하는 것과 마찬가지로, 논증학을 생각해 볼 수 있다는 것이다. 문학 이론의 틀에 속하는 이런 관점에 따르면, 논증은 다른 방법들(구조주의, 행위자 분석)과 경쟁적으로 문학 텍스트 해석에 기여하는 텍스트 분석의 한 방법이 된다.¹⁰⁾

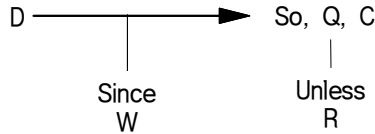
이와 관련하여 툴민 Stephen E. Toulmin의 논증에 대한 논의를 보자. 툴민은 논리적 논증만이 논증이라는 사고에서 벗어난다. 그는 너무 자명한 말들이 논리적이라는 것, 그리고 타당성이 있다는 것을 비판하기 보다, 논증의 가치가 "언어 활동의 작용 *jeu de langage*"에 달려있다는 점을 강조한다.¹¹⁾ 그래서 수학적 논리는 그런 수많은 언어 활동 중 하나라고 생각한다. "툴민은 비록 논증에 공통적으로 적용할 수 있다고 인정하는 체계화된 양식 모델을 제시하고 있기는 하지만, 형식 논리가, 특히 인식론적 차원에서 볼 때, 모든 것을 독점하는 것은 반대한다."¹²⁾ 결국, 논증은 형식 그 자체가 아니라, 그 논증이 속한 언어 행위, 즉 발화체에서 논증을 형식화하는 방식이 중요한 것이 된다. 툴민은 이 언어 행위가 일어나는 맥락을 "영역 *field*"이라고 칭했다. 그리고 이 영역에 따라 "응용 논리 *logique*

10) 같은 책, 235쪽.

11) C. Plantin, *Essais sur l'argumentation*, Paris, Editions Kimé, 1990, p.25.

12) 필립 브르통, 앞의 책, 2006, 65쪽.

appliquée", "실질 논리 logique substantielle", "문맥화 된 contextualisée" 논리가 필요하다고 생각하며, 결국 "여러 분야에서 논증 구조를 연구"해야 한다고 주장한다.¹³⁾ 툴민은 이러한 차원에서 철저히 형식적인 논증 모델보다는 유연한 논증의 형식구조를 제시한다. 다음 도식을 보자.



D: Data(자료), C: conclusion(결론), W: warrants(정당한 이유들),
 Q: qualiffrs(양상적 한정어들) R: rebuttals(반박의 조건들, 예외적 조건들)
 <도식1> 툴민의 논증 구조¹⁴⁾

툴민의 예에서 주목할 점은 일상에서의 논증적 상황을 고려하고 있다는 점이다. 툴민의 예를 보자. 해리가 버뮤다에서 태어났다는 것으로, 해리는 영국인이라고 할 수 있다. 툴민은 이러한 단정이 확실히 못하다고 생각한다. 여기에는 여러 가지 변수가 있을 수 있기 때문이다. 툴민은 해리의 부모가 외국인일 수도 있다는 것, 해리가 이후 국적을 바꿨을 수도 있다는 것을 예외 상황의 예로 들고 있다.

13) C. Plantin, *op. cit.*, 1990, p.25. 다음 브르통의 설명을 통해 우리는 논의를 더욱 쉽게 이해할 수 있다. "논증은 매우 다양한 사고방식에서 펼쳐진다. 예를 들어 의료 진단과 예술적 감상처럼 성격이 다른 경우에는 논증을 위해 사용되는 명제와 근거들도 완전히 달라진다. [...] 각각이 고유하게 처해 있는 존재론적 위치에 따라서, 논거는 여러 논리적 유형과 연결되며, 오늘날 사용되는 철학적 이름으로 불린다. 툴민이 '영역'의 개념을 끌어들이는 것은 바로 논증이 특별한 논리적 유형에 속한다는 것을 설명하기 위해서이다. 그는 '영역'에 다음과 같은 간접적인 정의를 달고 있다. 즉 두 개의 논증이 있는데, 이 두 논증의 명제와 근거가 같은 영역에 속한다면 이 두 논증은 같은 영역에 속한다. 반대로 만일 두 논증의 명제와 근거에 차이가 있다면, 이 두 논증은 다른 영역에서 나오는 것이다. 예를 들어 완전히 다른 두 질병에 대한 두 가지 의료 진단은, 그래도 같은 논증 영역에 속한다. 반면 예술적 평가는 완전히 다른 영역에 속한다." 필립 브르통, 앞의 책, 65쪽.

14) 스티븐 E. 툴민, 『논변의 사용』, 고현범, 임건태 역, 서울, 고려대학교 출판부, 2005, 168쪽.

툴민은 논증 과정에 양상적 한정어 '어쩌면 presumably'을 넣어 논증의 단정 효과를 약화한다. 그리고 '그렇지 않으면 unless'이라면 이라는 제한 사항을 넣어 논증이 수행되는 영역에 따라 그 정당성의 정도가 다를 수 있도록 했다.

툴민의 도식은 발화체와 그 발화체가 사용된 영역만 확실하다면, 어떤 언어 행위든 논증 차원의 연구가 가능하다는 장점이 있다. 브르통이 툴민의 연구를 "논증, 일상에서의 사용"이라고 규정한 것도 우연이 아니다. 논증의 일상화에서 논증은 논리와 분리된다. 논증은 형식 논리, 수학적 논리와 같이 매우 정교하게 구성된 논리와 구분되고, 일상에서 일어나는 토의와 같은 매우 기본적인 활동, 즉 다양한 일상 상황에서 우리가 이유나 근거를 대고 증명하는 일들과 관계하는 것으로 규정된다. 이때의 분리는 완벽한 구분을 말하는 것은 아니다. 앞서 언급한 것과 같이, 툴민은 영역별로 논증의 효과가 다르다고 생각한다. 이러한 툴민의 생각은 논리가 논증의 여러 형태 중 하나라는 논증과 논리의 관계를 보여준다.¹⁵⁾

위에서 우리는 논증이라는 것이 유연한 형식을 통해 언어 활동 전반을 분석할 수 있다는 것을 알 수 있었다. 다만, 우리는 이러한 생각을 적극적으로 분석에 반영하기보다, 텍스트 내에서의 논증의 존재와 그 역할을 살펴보고자 한다. 본격적인 분석에 앞서 언어학, 특히 텍스트 언어학에서 어떻게 논증이 규정되는지 알아보자.

3. 텍스트 내 논증과 분석을 위한 논증 모델

미셸 메이에르 Michel Meyer는 텍스트의 의미가 그 안에 있는 문장들의 의미를 합한 것 이상이라고 말하면서, 이 텍스트의 의미적 성질을 텍스트성 textualité이라고 규정했다. 그의 견해는 텍스트는 전체적으로 이해되어야 한다는 것이고, 그 이해는 '비직설적'이라는 것이다. 여기서 비직설적이라는 말은 텍스트의 의미가 결국 '비유적

15) 필립 브르통, 앞의 책, 2006, 63쪽.

의미 *signification figurée*'로 해석된다는 뜻이다. 이 비유적 의미에는 결국 저자가 말하려는 바가 담길 수밖에 없는데, 하지만 이론적으로는 텍스트 의도와 저자의 의도는 사실상 구분되고 있다. 저자의 의도가 텍스트의 의도와 일치하는 때는 수많은 텍스트 의미 해석의 한 경우일 뿐이다.¹⁶⁾

논증은 논거가, 물음에 대한 의견, 물음의 대상인 문제에 대하여 다른 방향보다는 어떤 한 방향에서 생각할 근거를 제공하는 의견으로서 떠오른다는 사실에서 비롯된다. 논증한다는 것은 결국 대답이 직접적으로 제공되지 않는 물음을 제기하는 것이다. 즉 명시적인 것과 묵시적인 것의 관계-곧, 뒤크로 Ducrot가 말하듯이, (때로는) 언어적으로 표시된 것의 관계이며, 또한 해결된 물음의 파생과 관련된 추리적(추론의) 과정이며, 이것은 최초의 대답들에 대한 2차적 대답을 야기한다. 예를 들어, 산책 가는 것이 나에게 문제라면, 날씨가 지속적으로 맑다는 것을 확인하는 대답은 산책하러 간다는 결정에 유리하게 작용하는 논거 (즉, 이유)의 구실을 한다.

위 뒤크로에 대한 언급을 통해서도 알 수 있듯이 메이에르는 텍스트 의미를 텍스트에서 벗어난 주체의 추상적인 감상으로만 다루지는 않는다. 그는 "텍스트성은 비록 텍스트의 문장들을 초월한다 하더라도 이들로부터 자유롭지는 않다"고 언급한다. 그리고 "텍스트에 의해서 제기된 물음들, 텍스트의 문제 제기는 텍스트와 그 문장들 안에서 다루어진 물음들과 연결된다"고 설명한다.¹⁷⁾ 문장 안의 조직과 문장 밖의 효과로서의 의미가 긴밀히 연결되어 있다는 점에서 앞서 말한 메이에르의 텍스트성은 텍스트의 언어적 전달 기능과 주체의 해석이라는 부분을 두루 고려한 것이라고 할 수 있다. 논증은 분명 비직설적인 텍스트성을 직접 반영한다.

16) 미셸 메이에르, 『언어와 문학』, 이영훈, 진종화 옮김, 서울, 고려대학교 출판부, 2004, pp.91-100.

17) 같은 책, 102쪽.

우리는 이 지점에서 "텍스트에 의해서 제기된 문제들"을 다시 중심으로 가져오지 않을 수 없다. 언어 행위의 기반은 결국 발화행위와 그 결과인 발화체에 있기 때문이다. 텍스트의 효과를 제외하고 텍스트 자체에 대한 문제라면, 텍스트 언어학의 시각에서는 텍스트의 구조의 문제일 것이다.¹⁸⁾ 만약, 텍스트성에 기반을 두고 논증을 연구하고자 한다면, 앞서 언급했던 아리스토텔레스의 개연성 역시 읽는 이를 납득시키는 데 기여하기 때문에 논증 연구에 포함 시켜야 할 것이다. 그러나, 개연성은 이야기를 이야기일 수 있게 하는 '논리'를 제공한다. 개연성만 놓고 보자면 이야기 텍스트에서 개연성은 최초의 상황을 행동으로, 행동을 다시 최후의 상황에 이르게 하는 길목에 위치한다. 따라서, 이야기의 논리인 개연성은 구성에 따라 차이는 있지만, 기본 구조 속에서의 위치에 의해 포착될 수 있다. 텍스트 내에서 논증은 다른 부분들과의 관계도 중요하지만, 논증의 본래 기능은 논리적인 설득에 있기 때문에 논증 내 일부분이 논증 전체의 논리를 좌우하지는 않는다. 물론 논증 과정이 논증의 전제와 결론 사이에 존재하지만, 전제와 결론은 어떤 형태든, 그것이 생략되어 있어도 텍스트의 안에서 충분히 찾을 수 있는 것이어야 한다. 따라서 텍스트 내에서 논증 구조를 찾는다는 것은 그것이 어떤 모습이든 간에 정형화된 어떤 모델을 찾는 것이라고 할 수 있다.

텍스트 내에서의 논증 구성 양상은 두 차원으로 나뉜다. 우선, 지

18) 텍스트의 의미는 위 메이에르의 '텍스트성'에 대한 설명에서 볼 수 있듯이, 텍스트 내적·외적 차원의 고려를 병행해야 할 것이다. 다만, 언어학에 속해 있거나 관련 있는 각 분야가 내적 구조의 의미 혹은 외적 효과 중 어느 부분을 더 강조하느냐에 따라 분석은 달라지게 마련이다. 이 지점에서 다음 도식은 논의를 집중하는 데 도움을 줄 수 있을 것이다. "Discours = Texte + Conditions de production / Texte = Discours - Conditions de production" "담화는 텍스트의 성격으로 특징지을 수 있는 발화체이다. 하지만 담화는 한 상황(참여자, 제도, 장소, 시간) 속에서 완성된 담화 행위로서 규정된다." J.-M. Adam, *Éléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Margada, 1990, p.23. 결국, 논증의 텍스트 내에서 역할과 활용의 연구를 위해서라면, 텍스트가 놓이는 외적 상황에 관한 연구보다는 텍스트 내에서 명시적으로 나타난 논증 구조를 확인하는 것이 더 유익할 것으로 보인다.

업적 차원에서는 논증 자체를 구성하는 문장들의 조직 방식을 살펴 보아야 한다. 이와 관련하여 논증 연구들은 약속, 질문, 명령, 요구, 단정과 같은 발화내적행위에 대한 분석, 연결사 *connecteurs*, 가치론적으로 강조되는 어휘들(예를 들어, 인물에 대해 '살쥔' 혹은 '마른'과 같은 가치 판단을 하는 것 혹은 어떤 묘사에서 전체적으로 긍정적인 혹은 부정적인 어휘 선택을 하는 것)와 같은 외적으로 포착할 수 있는 표지들에 주목했다.¹⁹⁾ 다른 한편으로, 텍스트 전체적인 차원에서 논증을 보기 위해서는 논증의 텍스트 내 위치를 보아야 한다. 논증은 이때 전체 텍스트가 될 수도 있고, 문학과 같은 다른 장르 속에서 일부분을 차지할 수 있다. 이때 논증은 미시적인 차원의 표지보다는 의미 차원에서 분석되어야 한다. 이 차원에서 논증의 성격을 이해하기 위해서 다음 뒤크로 Oswald Ducrot의 논의가 유익할 것이다.

특히 17세기와 18세기의 문학 텍스트들은 논증의 모습을 띤다. 이 텍스트들의 목적은 어떤 주장을 증명하거나 반박하는 것이다. 이러한 목적을 달성하기 위해서, 이 텍스트들은, 항상 명시적으로 드러나는 것은 아니지만, 이론의 여지 없는 전제로부터 출발한다. 그리고 이런저런 결론을 받아들이지 않고서는 그 전제들이 수용될 수 없다는 것을 보여주려고 노력한다. 이때 결론은 증명할 주장, 혹은 그것 반대하는 사람들의 주장에 대한 부정, 혹은 그 주장에 반대하는 사람들의 몇몇 논거들에 대한 부정이다. 그리고, 전제들이 결론들로 이행하기 위해서는, 텍스트들은 양식 있는 어떤 사람도 그 수행을 거부할 수 없는 다양한 논증 절차들을 사용한다.²⁰⁾

위 언급에서 보면, 뒤크로는 논증 내적 구조보다는 문학 작품이 가지는 논증적 성격을 강조하고 있다. 텍스트 전체를 논증으로 규정할 때, 그 텍스트에 분명한 논증 절차 *démarches argumentatives*가 존재해야 한다. 짧은 텍스트의 경우, 일반적인 논증 도식에서 생략된

19) J.-M. Adam, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2009, p.23.

20) O. Ducrot, *Les échelles argumentatives*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p.81.

부분이 있을지라도 논증 절차는 분명히 드러나, 그것을 읽는 사람이 그 텍스트의 부분이 논증임을 인식할 수 있다. 이 경우, 연결사 등이 그 인식에 주요한 길라잡이가 될 것이다.

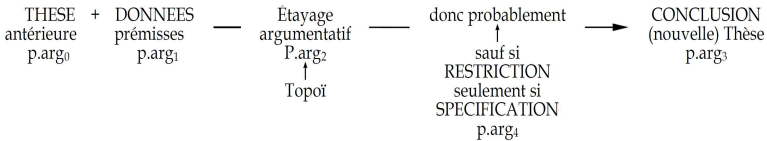
아당은 지엽적 차원과 텍스트 전체의 차원을 아우르는 도식을 제시한다. 물론 도식은 어떤 사실을 증명하는 것이든, 반박하는 것이든, 논증의 진행은 동일하다. 우선 자료나 전제로부터 시작한다. 이때의 전제는 결론을 통해서만 받아들일 수 있는 것이다. 결국, 전제와 결론이라는 동떨어진 사실을 논리적으로 연결하는 과정이 바로 '논증 과정'이다. 이 과정은 논거들을 나열하는 과정이다. 이 논거들은 일반 공리 *topoi*를 통해 형성되는 추론의 규칙들의 뒷받침 *étayage* 역할을 한다. 아당의 논증 시퀀스 *séquence*²¹⁾ 도식은 전제에서 결론으로 진행되는 과정에서 제한 사항 *restriction*을 고려한다. 제한 사항은 논증 도식이 일반 법칙이 아니라 우리의 일상에 적용되는 사실을 알려주는 표지라고 할 수 있다. 다음 피솔레 Jacques Moeschler의 언급을 보자.

논증 담화는 항상 실제 혹은 가상의 반 담화 *contre-discours*와 관련하여 위치한다. 논증은 논쟁과 분리할 수 없다. 하나의 주장 혹은 결론을 옹호한다는 것은 항상 다른 주장들 혹은 다른 결론들에 반하여 주장하는 것이다. 마찬가지로 논쟁에 들어간다는 것은 대립뿐만 아니라[...], 반대 논거를 가지고 있다

21) 여기서 시퀀스를 언급한 것은 아래 도식이 아당의 시퀀스 이론 *Théorie des séquences*을 바탕으로 하여 작성된 것이기 때문이다. 여기서 시퀀스 이론에 대해서 간략한 설명을 보고 넘어가자. "시퀀스 이론은 텍스트 문법과 함께 나타난 텍스트 유형론의 지나친 일반성에 대한 반발로 형성되었다. 상위구조 이론 *la théorie des superstructures*과 가까운 시퀀스 이론은 문장과 텍스트 사이에, 페리오드 *périodes*, 거시 발화문 *macro-propositions*과 같은 중간 매개층위 *niveau intermédiaire*가 존재한다고 생각한다. 적은 수의 기본 시퀀스 유형들이 다양한 거시 발화문들을 형성하는 문장들의 전형화된 모형을 만들도록 유도한다." J.-M. Adam, "Séquence", in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p.525. 여기서 기본 시퀀스는 이야기 시퀀스 *séquence narrative*, 기술 시퀀스 *séquence descriptive*, 설명 시퀀스 *séquence explicative*, 논증 시퀀스 *séquence argumentative*, 대화 시퀀스 *séquence dialogale*이다.

는 것을 의미한다. 반박하는 논증이 가진 이 속성은 내가 보기
에 논증의 기본적인 특징 중 하나이며, 이를 통해 주어진 체계
내에서 반박할 수 없는 것으로 제시되는 증명이나 연역적 추
리와 구분된다.²²⁾

제한 사항은 위 언급에서 알 수 있듯이, 논증이 다른 유사 형식들
의 담화와 차별화하는 특징이 된다. 제한 사항은 논증을 일상에 적
용하기 쉽게 하는 역할뿐만 아니라, 나아가 논증을 구성하는 변별자
질의 하나가 된다. 아당은 이러한 피술레의 생각과 궤를 같이하여,
제한 사항을 자신의 논증 시퀀스 도식에 포함한다. 아당의 도식은
다음과 같다.



<도식 2> 논증 시퀀스²³⁾

22) J. Moeschler, *Argumentation et conversation*, Paris, Hatier, 1985, p.168. 여기서 제한 사항은 반드시 *Sauf si, seulement si, à moins que*와 같은 절을 이끄는 표현 방식으로만 나타나는 것은 아니다. 앙스콤브르 Jean-Claude Anscombe 와 뒤크로는 프랑스어의 몇몇 단어들인 담화 속에서 제한 사항의 표지 역할을 할 수 있다고 예를 제시하고 있다. "presque"의 사용 조건들을 논의할 때, 우리는 다음과 같은 생각을 밝히길 원했다. 프랑스어에 그 사용이 정보를 전달하는 가치로 규정될 수 없는 어떤 제한 사항들에 속하는 표현들이 있다. 보다 자세히 말하면, 한 발화체가 그 표현들을 포함하는 순간, 우리는 결론들의 유형에 제한들로 나타나는 것을 볼 수 있다. 그러나 이 결론들에 대한 한정 은 대화자들이 발화체로 전달하는 정보에 제공하거나 제공하지 않은 결과들과 관계가 없다." J.-C. Anscombe, O. Ducrot, "L'argumentation dans la langue", *Langages*, n°42, 1976. p.9. 이러한 그들의 연구는 실제 발화 속에서 상황에 따라 다양한 어휘들이 이 제한 사항을 형성하는 데 사용된다는 것을 보여준다. 실제로 제한 사항들은 결론이 완벽하지 않다는 것을 인정하는 장치로서, 그 결론의 개연성이 받아들일 만하다는 것을 강조한다. 결론을 제한함으로써 더 결론을 강화하는 효과를 보게 되는 것이다. 이렇게 제한 사항은 담화 속에서 다양한 형태로 나타날 수 있고, 논증의 효과를 강화하는 장치로서 논증 과정이 가지는 보편적 자질로 규정하는 것은 타당하다고 할 수 있다.

이 도식에서는 크게 세 개의 거시 발화문 macro-propositions²⁴⁾으로 구성된다. 이 발화문들은 텍스트 내에서 위와 같은 형태로 논증을 구성하지는 않는다. 즉, 각 발화문은 위와 같은 고정된 순서로 배치되지 않으며, 언어 행위의 혼질성이 그러하듯이 다양한 변형이 존재한다. 예를 들어 전제는 논증의 시작에만 존재하는 것이 아니라, 결론에서 다시 새롭게 문제 제기가 될 수도 있다. 전제가 결론에 도달했다고 해서 논증이 하나의 묶음으로 닫히는 것이 아니라, 새로운 전제로서 다시 논증의 초입에 자리할 수 있다. 제한 사항에는 하나의 문장이 위치할 수도 있지만, 하위 시퀀스가 자리해서 결론을 내릴 때 고려해야 하는 사항을 더욱 자세히 보여줄 수도 있다.

우리는 위에서 논증과 관련된 통시적 논의들과 그 형식에 대해 살펴보았다. 우리는 앞으로 텍스트 내에서 논증을 포착해내고, 이 논증이 갖는 다른 텍스트의 부분들과의 관계를 분석하겠다.

4. 텍스트 분석

분석의 대상이 되는 텍스트는 기욤 뫼소 Guillaume Musso의 소설 『내일 Demain』²⁵⁾의 일부분이다. 본 논문에서는 두 부분을 발췌하여

23) J.-M. Adam, *op. cit.*, 2002, p.527.

24) 발화문은 문장 혹은 절을 시퀀스 이론에 맞게 재정의 한 것이다. 발화문은 문장의 규모에 구애받지 않는다. 한 문장이 하나의 발화문이 될 수도 있고, 한 문장에서 여러 개의 발화문을 포착할 수 있다. 등위 접속사, 종속 접속사, 분사절 등은 여러 문장을 연결하는 수단이기 때문에, 연결된 각 문장을 하나의 발화문으로 포착해서 시퀀스 구성을 분석할 수 있다.

25) G. Musso, *Demain*, Paris, Editions XO, 2013. 대략의 줄거리는 다음과 같다. 하버드 대학교 철학 교수인 매튜 사피로는 사고로 아내를 잃고 딸과 함께 살아간다. 그는 구입한 중고 컴퓨터에서 원래 주인이라고 생각되는 여인의 사진을 발견하고 돌려주기 위해 그녀(엠마)에게 메일을 보낸다. 서로 메일을 교환하는 과정에서 저녁 약속을 하게 되지만, 그들은 약속 장소에서 상대방을 만나지 못했다. 그러면서, 서로의 오해가 시차에 있었다는 것을 알게 되었다. 매튜는 2011년에, 엠마는 2010년에 살고 있었다. 이들의 시차는 자신들의 현재 혹은 미래를 바꿀 기회로 여겨졌고, 서로는 자신이 바꾸려는 시간을 위해서 갈등을 빚게 된다.

시퀀스 분석을 시행할 것이다. 두 부분은 각각 주인공 매튜 Matthew Shapiro와 엠마 Emma Louvenstein가 서로 다른 시간 속에 같은 사고로 나름의 논증을 펼쳐가는 과정을 보여준다. 특히 이 두 논증이 대립하면서 소설의 주된 갈등을 극대화하는 모습을 볼 수 있다. 첫 번째 분석은 다음과 같다.

4.1. 아내(Kate Shapiro)의 사고에 대한 매튜의 논증

22 décembre 2011. Au milieu de la nuit.

- [1] En pantalon de pyjama et tee-shirt des Red Sox, Matthew alluma la rampe d'éclairage qui entourait le miroir de la salle de bains. Impossible de fermer l'œil. Il avait la gorge sèche, des palpitations et une sale migraine. Il chercha deux capsules d'ibuprofène dans l'armoire à pharmacie et les avala d'un trait avec une gorgée d'eau. Il descendit l'escalier jusqu'à la cuisine.
- [2] (1) Depuis trois heures qu'il tournait et retournait dans son lit, une idée ne l'avait pas quitté. Une évidence qui s'était peu à peu imposée à lui. Une idée folle, trop belle pour être vraie, qui lui donnait le vertige : (2) il devait tout tenter pour convaincre Emma d'empêcher l'accident de Kate ! (3) En songeant à cette possibilité, un mot lui revenait sans cesse à l'esprit. *Anastasis* : le terme employé par les Grecs pour évoquer la résurrection des morts. (4) Comme dans un roman de science-fiction. Existait-il réellement cette opportunité de revenir en arrière pour changer le cours de son existence ? (5) C'était un espoir fragile, mais une chance qu'il devait jouer à fond. (6) Il pensa à ce rêve fou qu'avaient partagé tous les hommes : remonter le temps, pour corriger leurs erreurs et les injustices de la vie. (7) Il songea au mythe d'Orphée et se vit dans la peau du joueur de lyre descendu jusqu'à la porte des Enfers pour supplier les dieux de lui rendre sa femme défunte. Kate était son Eurydice, (8) mais pour la ramener à la vie, il avait désespérément besoin de l'aide d'Emma Louvenstein.
- [3] Dans la pénombre, il alluma l'applique murale qui courait sous l'étagère en bois de la cuisine. Il souleva l'écran de l'ordinateur portable, s'installa sur l'un des tabourets et

rédigea un message à Emma dans lequel il mit tout son cœur et toute sa foi.

위 부분²⁶⁾은 매튜가 엠마에게 아내인 케이트의 사고를 막아달라고 부탁하는 메일을 보내게 되는 장면까지를 제시한다. 이 부분은 이야기 시퀀스의 일부분이라고 할 수 있다. 이후 어떻게 매튜의 행위가 결과로 이어질지는 이야기를 더 전개해야 한다. 이 부분의 시퀀스 구조는 부분적인 이야기 시퀀스²⁷⁾의 개연성에 논증 시퀀스가 안긴 형태이다. [1]은 최초의 상황으로서 매튜가 신체적으로나 정신적으로 불안한 상태라는 것을 보여준다.²⁸⁾

그에게 떠오른 한 가지 생각이 그를 결국 그녀에게 메일을 쓰게 하는 행위로 이끈다. 즉 그 생각이 이야기 시퀀스에서 최초의 상황을 행위로 이끄는 개연성이 된다. 이 최초의 상황이 행동으로 이어지는 개연성의 부분은 매튜의 논증적 사고이다. 전제와 결론은 분명하다. 전제는 케이트가 사고로 죽었다는 것, 하지만 과거의 누군가가 케이트를 죽게 한 사고를 막을 수 있는 기회가 생겼다는 것이다. 결론은 케이트를 살릴 수 있다는 것이다. 2"엠마를 설득해서 사고를 미연에 방지하기 위한 시도를 절대 해야만 했다"라는 생각이 이 논증의 전제를 정확히 보여준다. [2](1)은 이 생각에 대한 부연이다. 따라서 [2](1)과 2 전체가 이 논증의 전제 부분이다. 매튜는 이 생각이 가능할 수 있다는, 그리고 자신을 설득할 수 있는 논거들을 생각한다. 그는 죽은 자의 부활을 나타내는 "아나스타시스 *Anastasis*"라는 그리스어([2](3))와 시간의 흐름을 바꿀 수 있는 '공상과학 소설'([2](4))을 근거로 떠올린다. 그리고 자신을 아내인 '유리디스 *Eurydice*'를 살려달라고 애원하는 '오르페우스 *Orphée*'로 상상하는

26) G. Musso, *op. cit.*, 2013, pp.165-166.

27) 이야기 시퀀스의 구조는 다음과 같다. "최초의 상황→개연성→행동→개연성→최후의 상황" 자세한 도식은 J.-M. Adam, *op. cit.*, 2002, p.526 참조.

28) 최초의 상황은 기술 시퀀스로 묘사할 수 있으나, 이야기 시퀀스와 논증 시퀀스의 관계를 보다 명확히 밝히기 위하여 이를 생략한다.

모습([2](7))이 매튜의 논증에 근거가 된다. 그리고 [2](5)와 [2](6)에서 매튜는 불안감을 보인다. 이 불안감은 논증 도식에서 제한 사항으로 볼 수 있다. [2](5)에서 나타나는 '근거가 빈약한 희망 espoir fragile'과 [2](6)의 '무모한 꿈rêve fou'은 매튜의 생각이 현실성이 없다는 것을 내비친다. [2](5)와 [2](6)의 불안감에도 불구하고, 매튜는 오르페우스의 신화를 떠올리면서 마음을 다잡는다. 그리고 결론적으로 엠마에게 도움을 청하기로 결론([2](8))을 내린다.

[3]은 이야기 시퀀스에서 행동의 부분에 해당한다. 매튜는 자신만의 논증에서 케이트가 엠마의 도움이 있다면 살아날 수 있다는 결론을 얻는다. 그리고 자신의 마음을 다해 메일을 보낸다. 이 부분의 시퀀스 구조는 다음 도식과 같다.



<도식3> 아내(Kate Shapiro)의 사고에 대한 매튜의 논증

4.2. 케이트 사피로의 사고에 대한 엠마의 논증

- [1] Emma était hantée par la solitude et l'insécurité affective. Chaque soir, elle se sentait un peu plus anéantie par la perspective de rentrer chez elle sans avoir personne à retrouver. Elle avait besoin d'une existence structurée. D'un mec solide, d'un enfant, d'une maison. Depuis l'adolescence, elle guettait, elle attendait cet homme qui serait capable de la comprendre. Mais il n'était pas venu. Et la certitude qu'il ne viendrait plus la minait. Elle était seule aujourd'hui. Elle

serait seule demain et après-demain. Elle crèverait seule.

- [2] (1) Pourtant, cet après-midi, quelque chose l'incitait à ne pas résigner et son futur idéal lui apparut soudain d'une limpidité cristalline : elle voulait le même type de vie que Kate Shapiro. Plus précisément, elle voulait la vie de Kate Shapiro. Prendre sa place. (2) L'idée s'épanouit doucement dans son esprit dans un mélange d'horreur et de fascination.
- [3] (1) Elle repensa à la façon dont toute cette histoire avait débuté. (2) Par une conversation à distance au cours de laquelle elle avait été suffisamment éloquente pour plaire à Matthew. (3) Elle l'avait séduit en restant elle-même. (4) Elle avait su lui plaire au point que celui-ci l'invite au restaurant le lendemain même. (5) Il n'avait pas hésité à prendre un avion pour New York simplement pour dîner avec elle. (6) A présent, elle en était certaine : s'ils avaient pu se rencontrer comme prévu, ils seraient tombés amoureux l'un de l'autre. Elle aurait remplacé Kate dans son cœur. Elle aurait été une bonne mère pour Emily. Une femme aimante pour Matthew.
- [4] (1) Sauf que Kate était vivante. Mais plus pour longtemps. (2) Elle repoussa tout sentiment de culpabilité. (3) Ce n'était pas elle qui avait décidé de cette mort. C'était le destin, le hasard, la vie. Dieu peut-être s'il existait...
- [5] (1) Elle but une gorgée d'alcool tout en continuant sa réflexion. Lorsqu'elle était dans cet état d'excitation les idées fusaient d'abord de toute part avant de lentement se mettre en place comme les pièces d'un puzzle pour former une ligne de conduite cohérente. Cette fois il s'agissait d'un plan de bataille imparable. (2) Il paraît d'un constat très simple : le « Matthew de 2011 » n'avait aucun pouvoir sur elle (3) puisqu'elle était décédée à cette date.
C'était le bon côté de la mort : elle vous rendait intouchable. (4) Matthew était donc démuni, sans moyen de pression pour l'obliger à sauver Kate.
- [6] Elle n'allait pas le faire. Elle laissait l'accident se produire. Elle ignorerait ses mails, elle rentrerait à New York, reprendrait son travail et attendrait que le temps passe. Elle n'allait pas non plus se suicider en août prochain. Car désormais, elle avait une très bonne raison de vivre.

이 발췌문²⁹⁾은 이전 발췌문과 같이 불완전한 이야기 시퀀스이다.

엠마의 최초 상황에서 행동으로 이어지는 개연성 부분이 논증 부분이다. 엠마는 매튜보다 정서적으로 더 불안한 상태³⁰⁾이기 때문에 정돈된 사고를 못한다. 따라서 시퀀스의 순서가 앞의 발췌문보다 더 복잡하다.

[1]은 엠마의 외로움과 정서불안을 설명하는 부분으로서 전체 이야기 시퀀스의 최초의 상황이라고 할 수 있다. 엠마는 안정된 삶을 원했지만, 항상 혼자였고, 결국 외로움이 지속되리라는 것을 알고 있었다. 그리고 알게 된 것처럼, 이 상황으로 인해, 엠마는 극단적인 선택을 한다.

[2]는 엠마의 사고가 논증으로 접어드는 부분이다. 이 부분은 논증의 전제 부분이라고 할 수 있다. 이 논증의 전제([2](1))는 케이트 사피로처럼 살기를 희망하고, 엠마가 '케이트의 자리를 차지하겠다 Prendre sa place'는 의지이다. 이 전제는 아직 완전하지 않은 것으로 여러 가지 감정 속에서 점진적으로 구체화 될 수밖에 없다.

이제 이 논증을 뒷받침할 근거들을 [3]에서 찾는다. 그녀는 시간을 자신과 매튜의 사건을 되짚어 보기로 한다([3](1)). 이는 논증의 논거를 찾고자 엠마가 수행하는 사고의 시작이다. 따라서 논거의 일부분으로 보는 것이 좋겠다. 그녀의 결론은 매튜와 소통하는 과정에서 매튜가 자신에게 호감을 느꼈다고 확신하는 단계에 이른다. 이 확신은 케이트를 대신하고자 하는 자신의 전제에 대한 결론을 내리게 되는 논거이다. 그리고 이 논거를 찾는 과정도 논증으로 구성된다. 즉 [3](2)는 이 논증의 전제가 된다. 일단 원거리 대화를 나누면서 자신이 매튜의 마음에 들 정도로 능변이었다는 것이다. 3에서, 그녀는 매튜가 자신을 좋아한다고 단정한다. 그 근거로 매튜가 대화가 이루어진 바로 다음 날 '식당에 초대'한 일([3](4))과 그녀를 만나기 위해 "기꺼이 비행기를 타고 뉴욕으로 왔다"([3](5))는 사실이다. 이

29) G. Musso, *op. cit.*, 2013, pp.186-188.

30) 엠마는 소설 속에서 외로움과 정서 불안으로 인해 2010년에 이미 자살하는 인물이다.

러한 사실로부터 엠마는 결국 자신이 케이트를 대신할 수 있다는 가정 섞인 확신([3](6))을 하게 된다.

[4]은 이 논증의 제한 사항이다. 케이트는 아직 매튜의 시간에 살아있다([4](1)). 그리고 엠마는 케이트를 죽음에 이르게 하는 사고를 두고 보는 것에 대한 죄책감을 느끼고 있다. 하지만 이 제한 사항은 자신의 논증을 더욱 강화할 뿐이다. 그녀는 이 제한 사항이 문제가 되지 않는다는 것을 자신에게 설득한다. 결국, 사람의 운명은 그녀의 행동이 아닌 신이 결정하는 것이라고 말이다([4](2),(3)).

[3]이 논증의 심정적 근거라면, [5]는 구체적인 상황 근거로서, 케이트의 구체적인 행동([6])을 유발한다. 이 부분도 [5]역시 논증으로 구성되어 있다. [5](1) 자신이 어떤 행동을 해야 하는지 계획을 세우야 한다는 당위성을 역설하고 있는 전제의 일부분이다. 그 계획이라는 전제는 [5](2)로 구체화 된다. 즉 매튜가 케이트의 사고를 막을 수 없다는 것이다. 케이트가 사고로 죽고 나면 더는 그녀의 삶에 영향력을 끼칠 수 없다는 사실([5](3))은 결론을 뒷받침할 논거로 사용된다. 결론([5](4))은 매튜가 케이트를 구할 수도, 엠마에게 구조를 요청할 수단도 없었다는 것이다. 이 논증은 엠마가 케이트를 구조하는데 도움을 주지 않을 것이라는 그녀의 행동([6])에 강력한 근거를 제시한다. [6]의 내용은 전체적으로 일관되기 때문에 하나의 발화문으로 처리하겠다. 위 분석을 도식으로 나타내면 다음과 같다.

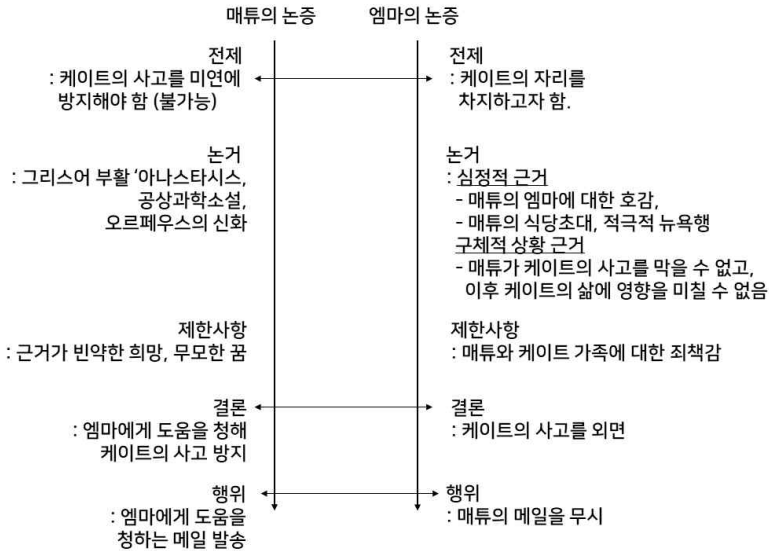


<도식4> 케이트 사피로의 사고에 대한 엠마의 논증

다음에서는 이 두 이야기 시퀀스 속의 논증들이 대립하는 양상을 살펴해보도록 하겠다. 이 두 논증의 주제는 케이트의 사고에 관한 것이다. 하나의 사건을 두고 두 주인공이 서로 반대 방향의 논증을 펼쳐간다. 이 반대되는 논증이 이후 이야기에 미치는 영향에 대해서도 보아야 할 것이다. 이를 통해, 논증이 '과학적 논리'가 아니라 일상적이며, 어떠한 텍스트 내에서도 흔히 발생할 수 있고, 텍스트의 최종 의미에도 주요한 영향을 미친다는 사실을 언급하겠다.

4.3. 두 논증의 내용 분석

앞서 언급했던 바와 같이, 매튜와 엠마는 직접 대면하여 논쟁을 벌이지는 않지만, 소설을 읽는 독자들은 이 두 주인공의 사고가 논증의 대립으로 받아들여지게 된다. 논증의 결과나 논증 후, 이들이 하는 행위 역시 반대로 흘러간다. 우선 이 논증의 대립 양상을 도식으로 살펴보자.



<도식5> 매튜와 엠마의 논증 대립

위 분석 도식은 앞서 제시한 <도식1, 2>가 문학 작품 속의 논증 과정에 적용될 수 있음을 보여준다. 이 도식들의 적용과 함께 분석에서 보여야 할 것은, 본문의 서두에서 제시한 아리스토텔레스의 논증에 대한 비교적 이론적이라고 할 수 있는 정의가 이 도식적 분석과 다른 차원에 있지 않다는 점이다. 아래에서는 톨민과 아당의 도식적 사고와 아리스토텔레스의 이론적 정의는 텍스트 분석 과정에서 서로 상보적인 역할을 포착할 수도 있을 것이다. 덧붙여, 이야기 속에서 위와 같은 대립하는 논증들의 등장인물이 어떠한 효과를 낼 수 있는지 살펴보는 것도 중요하다.

위 논증의 대립은 각자의 사고 속에 발생했다. 매튜의 입장에서는 아내를 살리고자, 엠마의 입장에서는 자신이 케이트를 대신하려는 사고를 전개한다. 상대방과의 직접적인 대화 속에서가 아니라도 자신이 직접 가정하고 근거를 마련하여 결론을 제공하는 과정에서도 논증의 형태는 나타난다. 개인의 사고는 온전히 이성과 감정이 고루 사용된다는 점에서 위 두 인물의 개인적 욕망과 관련된 논증은 소설을 읽는 독자들에게 사실임직함을 제공할 수 있다. 아리스토텔레스가 제시한 논증의 3요소, 로고스 logos, 에토스 ethos, 파토스 pathos는 위 논증의 예들과 관련하여 중요한 함의를 제공한다.

"담화와 이성으로 이해되는 로고스는 아리스토텔레스에게 수사학적 설득 기획의 중심점 중 하나일 뿐"³¹⁾이다. 담화 안에 발화자를 투영하는 것과 관계된 에토스와 대화 상대방의 감정을 동요하게 하는 것에 관한 파토스 역시 논증의 성격을 구성하는 다른 두 축이다. "에

31) 루스 아모시, 『담화 속의 논증: 정치 담화, 사상 문학, 허구』, 장인봉 외 옮김, 서울, 동문선, 2003, 16쪽. 아모시 Ruth Amosy는 에토스와 파토스에 관해서도 다음과 같이 설명하고 있다. "에토스란 연설자가 그의 담화 안에 자신을 투영하는 이미지인데 이것은 그의 신뢰성과 권위를 확신시키는 데 크게 이바지한다. 사람들은 정직이 의심스러운 사람보다 정직하다고 알려진 사람에 의해 더 쉽게 설득된다. 또한 연설자가 그의 청중에게 불러일으키고자 하는 감정인 파토스에도 정당한 자리를 부여해야 한다. 왜냐하면 동의를 이끌어 내고 행동의 본보기를 만들고자 한다면 설득하는 것만큼이나 감동시키는 것이 중요하기 때문이다." 같은 책, 17쪽.

토스와 파토스의 축이 로고스의 축을 압도했을 때, 조작은 어려운 것이 아니다."³²⁾ 결국, 인간의 사고에서 논증은 일상적 상식이라는 공리에 맞게 합리적인 결론을 내리는 행위만은 아니다. 위 논증들에 서처럼, 논증은 일종의 자기 합리화의 도구로 활용될 수 있다. 위 두 논증은 모두 자기 자신을 설득하는 논증이다. 이 논증에서 이성적인 판단은 자신이 처한 상황 판단, 즉 전제의 자료를 구성하는 데만 적용된다. 하지만 이 전제 부분 역시 발췌문과 원문을 살펴보면, 이들의 심리가 얼마나 불안한 상황에서 나온 판단인지 살펴볼 수 있다. 이후 논증은, 각각의 인물이 자신의 처지를 논증에 반영하면서, 전제에서 제시된 상황을 논증적으로 해석해 나가고 있다.

매튜와 엠마는 논증 절차 전체에 자신의 성격을 "주입 insinuer"³³⁾ 한다. 즉 에토스가 이 두 논증의 중요한 축을 이루고 있다. 논거를 보면, 매튜는 교수라는 자신의 직업에 걸맞게 그리스어, 공상과학소설, 오르페우스의 신화와 같은 독서의 결과에서 결론의 논거를 찾는다. 대조적으로 엠마는 상황적 논리에 집중한다. <도식4>에서 나타나듯이, 엠마는 논거를 마련하면서 다시 두 번의 논증을 사용한다. 그 내용은 <도식5>에 나타난다. 엠마의 논거는 심정적인 근거와 상황 판단으로 나뉘는데, 이는 엠마가 치밀해서라기보다, 매사에 불안해하는 엠마의 성격이 잘 드러난 것이라고 할 수 있다.

파토스는 이 두 논증 모두에서 더 극적으로 나타나고 있다. 이 두 논증 모두는 자신을 설득하는 과정을 보여준다. 설득에서 결론으로 넘어가는 과정은 자연스럽지 않다. 에토스와 파토스가 점철된 논증에서 제한 사항들은 위 논증들에서 로고스가 반영된 부분이다. 매튜는 여러 논거를 들고 있지만, 이런 생각들이 현실성이 없다는 점을 제한 사항으로 둔다. 하지만, 그의 논증에서 케이트를 살릴 방도를 찾는 것이 급한 매튜에게는 이성적인 문제는 고려사항이 아니다. 그

32) J.-M. Adam, *Linguistique textuelle: Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999, p.110.

33) *Ibid.*, p.110.

는 곧 바로 행동에 들어간다. 엠마 역시 마찬가지이다. 엠마는 인간이라면 가질 수 있는 매튜 가족에 대한 죄책감이 행동의 걸림돌이 된다. 이 죄책감은 감정적이라고 할 수 있지만, 이 논증에서 엠마의 사고 중 가장 인간적이며, 이해가 갈만한 사항이다. 엠마는 이러한 제한 사항을 무시하고 결국, 케이트가 당할 사고를 외면하기로 결론을 내리고, 매튜의 메일을 무시하기로 한다. 따라서 두 논증은 앞서 제시한, 톨민(<도식1>)과 아당(<도식2>)의 논증 구조를 충족한다고 할 수 있다. 논증들을 이루는 전체적 흐름은 에토스와 파토스가 구성하며, 로고스는 제한 사항에 위치한다. 여기서 로고스는 극히 제한되며, 논증은 두 인물의 감정 흐름을 중심으로 진행된다. 이 두 인물의 케이트와 관련된 엇갈린 감정의 흐름은 한 인물의 논증에만 집중할 때와는 달리, 이야기의 긴장감을 높이는 데 기여한다. 따라서 독자의 층위에서도 이 부분을 지적할 필요가 있다.

위 두 논증의 결과는 구조는 서로 같지만, 내용상 서로 반대의 행동을 하게 만든다. 매튜는 케이트를 살리기 위해, 엠마는 케이트의 사고로 인한 죽음을 이용하여, 케이트의 자리를 차지하려고 궁리한다. 이 두 논증은 소설 내에서 가깝게 위치한다. 따라서 독자들은 이 두 논증을 대조하면서 이야기의 흐름을 따라갈 수밖에 없다. 독자 층위에서의 논증에 대한 이해는 앞서 제기한 아리스토텔레스의 '사실임직함' 혹은 개연성과 관련이 있다. 또한, 각 논증을 독자들이 읽고 인물들의 성격을 이해했을 때, 각 논증에 나타나는 로고스, 에토스, 파토스의 배분, 즉 에토스와 파토스가 강조되고 로고스는 축소된 형태가 이야기를 읽는 독자들의 공감을 끌어내기에 충분하다. 이러한 각 인물과 그들의 논증은 사건 전개에 중요한 개연성을 구성한다. 독자들은 이 개연성 때문에, 이야기의 다음 국면에 관심을 가지면서, 사건 전개에 더욱 깊게 몰입할 수 있다.

이러한 몰입은 매튜와 엠마의 서사가 각기 진행되다가 만나는 지점을 기다리고 있기 때문에 더욱 심화된다. 그레마스의 정념 도식

schéma passionnel을 참조하면³⁴⁾, 독자들은 각 논증을 통해서 인물들의 구성화 constitution, 배치화 disposition, 정념화 pathémisation 과정을 읽는다. 매튜와 엠마는 매튜가 엠마의 컴퓨터를 사들이기 전에는 사랑하는 사람을 잃고 딸과 혼자 살아가는 외로운 사람이었고, 엠마는 불안정한 정신상태 속에서 자살을 향해 치달아가는 처지였다. 이러한 구성화는 매튜의 중고 컴퓨터 구입을 통해 배치화로 진행된다. 매튜와 엠마는 드디어 자신의 처지에 양태 modalité를 설정한다. 매튜는 아내와의 이점 상황을 변화시킬 수 있음을 알고, 다시 아내를 살려내야 한다고 생각한다. 엠마는 '질투'와도 같이, 매튜와 케이트가 다시 연접의 관계가 될 수도 있고, 그렇게 될 수 있다는 것을 깨닫게 된다. 그리고 매튜와 케이트가 연접되지 않기를 원하며, 결국 이 연접이 불가능한 것이 되어야 한다고 단정한다. 이러한 양태적 해석은 매튜와 엠마가 자기 생각을 행동으로 옮길 수 있는 '인지적 역량'을 갖추는 과정을 잘 보여준다. 이 과정이 단순한 심리 기술 description로 처리되지 않고, 논증으로 제시되었다는 것은, 논증이 가진 설득력이 어떻게 이야기 전개를 역동적으로 만드는지 밝혀준다. 매튜와 엠마는 결국 정념화를 통해서 행동하는 주체로서 경험을 하게 된다. 매튜는 불가능하다는 현실 인식을 무릅쓰고 엠마에게 메일을 보내며, 엠마는 그 메일에 응답하지 않겠다는 적극적 태도를 취한다. 서사 도식 schéma narratif과 정념 도식의 차이점은 이 이야기에 독자들이 더 몰입하게 되는 이유를 보여준다.

[서사 도식과 정념 도식의] 차이점은 두 도식에서 행로를 분석하는 방식이 서로 다르다는 것이다. 서사 도식은 역순의 논리적 전제로 변형으로 획득된 최종 상태를 살피고 이에 해당하는 최초 상태를 찾는 방식을 택하는데, 정념 도식은 첫 단

34) 홍정표, 『정념의 기호학』, 서울, 한국의국어대학출판부, 2014, pp.157-169. 백승국, 「이문열의 소설 <詩人>의 정념 기호학적 분석: 방랑 시인 김삿갓의 정념 행로」, 『한국학연구』 19집, 2003 참조.

계부터 점차적으로 살피나가는 생성과 모색의 도식으로 독서 중에 어떤 단계인지 파악할 수 있다. 또한 서사 도식의 역량은 행위를 양태화하는 반면, 정념 도식의 배치화는 긴장적 주체의 상태를 양태화한다는 점도 서로 다르다. 정념 도식의 장치화 다음 단계 정념화에서는 정념의 변형과 더불어 역동성을 갖게 된다는 점도 서사 도식과 다르다.³⁵⁾

위 인용문에서 볼 수 있는 것처럼, 정념 도식은 점진적인 생성과 모색의 과정을 보여준다. 이른바 이 정념 도식 차별적 특징은 독자들의 독서 행로나 이야기 몰입의 과정을 이해하게 해준다는 점에서 본 논문의 논지를 설명하는 데 유익하다고 할 수 있다. 특히 각 인물들이 정념화 단계에서 겪을 감정적 대립은 행동의 대립으로 나타나고, 이는 이야기를 더욱 흥미진진한 것으로 만든다. 정념화에 해당하는 서사 도식 속 결정 시련은 주체의 서사와 반주체의 서사가 대립하는 단계이다. 영웅 서사의 경우, 반주체의 행동은 축소되거나 감춰지는 것이 일반적이다. 이 소설의 경우, 논증을 통해 주체와 반주체의 행정을 모두 충분히 보여주고 있다. 이야기에서 이 장치는, 독자들이 인물 모두에게 동감하게 하고, 이들의 행동상의 갈등을 기대하게 하며, 이야기에 대한 몰입도를 증폭시킨다. 이러한 점이 논증이 이야기 속에서 하는 한 역할이며, 앞으로 다양한 조합 속에서 이야기 혹은 다른 텍스트의 유형들과 논증과의 관계를 밝히는 단초가 될 것으로 기대한다.

5. 결론

텍스트 구조를 분석하는 과정에서 당연히 발견하게 되는 것이 그 구성상의 혼질성 *hétérogénéité*이다. 혼질성은 복잡성 *complexité*과 함께 사용되기도 하는데, 이러한 텍스트의 성격을 정규화하는 것이

35) 홍정표, 앞의 책, 2014, pp.166-167.

텍스트 언어학의 야심이였다.³⁶⁾ 텍스트의 혼질성을 해결하기 위해, 분석 단위와 그 단위들을 연결하는 법칙을 정해, 텍스트를 구조적으로 파악하려는 경향은 이제 보편화 되었다고 할 수 있다. 이제 논증은 논증은 하나의 완결된 텍스트로서 연구되는 것이 아니라, 분석 단위로서 텍스트에서 하는 역할로 연구되고 있다. 텍스트의 유형들을 단위로 지정하여 그들의 관계를 설명하는 일은 텍스트의 의미나 전개를 설명하는 데 효과적이다. 예를 들어, 이야기 속에서 논증의 역할, 논증 속에서 이야기의 역할 등이 연구 대상이 된다. 텍스트의 몇 가지 유형을 정하고 유효한 그들 간의 관계를 규정할 수 있다면, 새로운 형태의 텍스트 문법을 작성할 수도 있을 것이다.

논증에 관한 연구는 이러한 상황에서 논증의 보편적 활용으로 초점이 옮겨져 왔다. 본 논문에서 톨민과 아당의 도식을 다룬 것도 바로 이러한 모습을 보여주기 위한 것이었다. 이는 인간 언어 행위의 상당 부분은 말하는 사람이 자기 뜻을 다른 사람들에게 관철하려는 의지를 담고 있다는 것을 전제하는 데서 시작한다.

우리는 위에서 뫼소의 소설에서 두 명의 주요인물이 자신의 사고 속에서 전개하는 두 논증을 구조적으로 분석하였다. 이 두 논증은 유사한 구조를 가진다. 하지만 내용상 서로 반대되는 행동을 유발한다. 이 논증은 주인공들의 최초의 상태를 행동으로 연결하는 개연성의 자리에 위치한다. 아리스토텔레스는 논증이 사실과 사실임직함을 재분배하는 기능을 가졌다고 생각한다. 즉, 논증의 개연성으로서의 역할은 이야기의 사실임직함과도 잘 어울린다고 할 수 있다. 더불어 아리스토텔레스의 로고스, 에토스, 파토스와 논증 도식이 이 부분을 이해하는데 상보적인 역할을 한다는 것도 보았다. 위 논증들의 결론은 서로 다른 행동을 촉발한다. 독자로서는 행동 부분의 내용에 기대감을 갖고 이야기에 더욱 몰입할 수밖에 없다. 본 논문은 이 과정을 정념도식으로 설명하면서, 논증의 역할이 보다 분명하게 드러날

36) J.-M. Adam, *op. cit.*, 1999, p.18.

수 있도록 하였다.

논증은 이야기 속에서 개연성을 더해주면서, 본 논문의 논증들과 같이 인물 간의 갈등을 고조시키는 역할을 한다. 이렇게 텍스트 속에서 다양한 논증의 역할을 포착해내기 위해서는 관련된 분석이 여러 텍스트 속에 반복적으로 수행되어야 한다. 많은 텍스트 분석이 이루어질수록 그 결과는 신뢰할 만한 것이 된다. 또한, 분석의 결과를 예측할 수 있어야, 이른바 텍스트 단위들 간의 관계들로 새로운 층위의 텍스트 문법을 설정할 수 있을 것이다.

참고문헌

- Adam J.-M., “Séquence”, in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- _____, *Eléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Margada, 1990.
- _____, *L'argumentation publicitaire*, Paris, Nathan, 1997.
- _____, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2009.
- _____, *Linguistique textuelle: Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999.
- Anscombre J.-C., Ducrot O., "L'argumentation dans la langue", *Langages* n°42, 1976. pp. 5-27.
- Caron J., *Les Régulations du discours*, Paris, P.U.F., 1983.
- Ducrot O., *Les échelles argumentatives*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- Moeschler J., *Argumentation et conversation*, Paris, Hatier, 1985.
- Plantin C., *Essais sur l'argumentation*, Paris, Editions Kimé, 1990.
- 루스 아모시, 『담화 속의 논증: 정치 담화, 사상 문학, 허구』, 장인봉 외 옮김, 서울, 동문선, 2003.
- 미셸 메이에르, 『언어와 문학』, 이영훈, 진중화 역, 서울, 고려대학교 출판부, 2004.
- 백승국, 「이문열의 소설 <詩人>의 정념 기호학적 분석: 방랑 시인 김삿갓의 정념 행로」, 『한국학연구』 19집, 2003, 71-98쪽.
- 스티븐 E. 톨민, 『논변의 사용』, 고현범, 임건태 역, 서울, 고려대학교 출판부, 2005.
- 조르주 비노, 『논증-담화에서 사고까지』, 임기대 역, 서울, 동문선, 2001.
- 질 드클레르크, 『논증술-수사학과 문학의 구조』, 한대균, 진중화 역, 서울, 고려대학교출판문화원, 2019.

- 필립 브르통, 『논증의 역사』, 장혜영 옮김, 서울, 커뮤니케이션 북스, 2006.
- 홍정표, 『정념의 기호학』, 서울, 한국외국어대학출판부, 2014.

Résumé

Etude sur la généralisation de l'argumentation et le rôle de l'argumentation dans la composition textuelle

KIM Hui-Teak

Cet article vise à examiner la généralisation de l'utilisation de l'argumentation et à la prouver par l'analyse de texte. L'utilisation universelle des argumentations commence par la présupposition qu'un locuteur est disposé à persuader les autres de sa volonté par le langage. Dans le roman de Guillaume Musso, nous avons analysé structurellement deux argumentations selon lesquelles deux personnages principaux se développent dans leur propre pensée. Ces deux argumentations ont une structure similaire. Cependant, leur contenu provoque deux comportements opposés. Cet argument est à la place de la probabilité qui relie l'état initial des protagonistes à l'action. Aristote croit que l'argumentation a pour fonction de redistribuer les probabilités et les faits. En d'autres termes, le rôle de l'argumentation en tant que plausibilité va bien avec le fait de l'histoire. Nous avons également vu que les logos, Ethos, Pathos d'Aristote et les schémas d'argumentation jouent un rôle complémentaire dans la compréhension de cela. Les conclusions des argumentations ci-dessus déclenchent deux comportements différents. Les argumentations opposées augmentent la tension du lecteur et le rendent plus immergé dans l'histoire. En outre, cet article applique le schéma passionnel qui suivent le chemin émotionnel des protagonistes afin de clarifier le rôle dans l'histoire de l'argumentation.

Mots Clés : argumentation, Aristote, Stephen E. Toulmin,
Jean-Michel Adam, analyse séquentielle,
séquence argumentative

투 고 일 : 2019.09.25

심사완료일 : 2019.10.29

게재확정일 : 2019.11.06

프랑스어의 서법 체계와 관련된 메타언어 연구 - ‘불확실성’의 조건법과 접속법을 중심으로

박우성
(가톨릭대학교)

국문요약

프랑스어는 크게 직설법, 조건법, 접속법의 3개의 법 체계를 가지고 있다. 한국인 학습자들에게는 이 중에서 조건법과 접속법을 구분하는 것이 결코 쉬운 일이 아닌데, 그 이유는 주로 두 용법과 관련된 설명 방식들에 기인한다고 볼 수 있다. 우선 확실성이나 개연성을 나타내는 직설법과 달리, 조건법과 접속법이 공통적으로 불확실성을 표현하고 있기 때문이다. 다음으로 흔히 접속법을 설명하는 ‘가능성’과 조건법을 설명하는 ‘가상적 내용’ 또는 ‘우발성’이라는 메타언어들도 그 차이를 분명히 보여주지 못하기 때문이다. 이러한 상황에서 본 연구는 프랑스어의 법 체계를 설명하는 여러 메타언어들을 분석하여 교수법의 관점에서 우리 한국인 학습자들이 이 세 가지 용법을 구분하는 데 가장 적합한 메타언어를 제안하고자 한다.

주제어 : 서법, 조건법, 접속법, 직설법, 메타언어, 프랑스어 교수법

|| 목 차 ||

1. 들어가는 말
2. 프랑스어의 서법: 직설법 vs 조건법 vs 접속법
 - 2.1. 선행 연구 검토 및 분석
 - 2.1.1. 언어학적 차원
 - 2.1.2. 교수법적 차원
 - 2.2. 한국인 학습자를 위한 조건법 vs 접속법
 - 2.2.1. ‘불확실성’의 조건법과 접속법의 구분
 - 2.2.2. 한국인 학습자를 위한 학습 모델
3. 맺는 말

1. 들어가는 말

외국어를 학습하는 데 있어 학습자들의 모국어와 목표어 사이의 운용 체계의 차이가 크면 클수록 어려움이 가중되는 것은 주지의 사실이다. 프랑스어를 학습하는 한국인 학습자들의 경우에도 예외일 수는 없는데, 프랑스어의 관사와 더불어 동사의 문법 범주 중에서는 시제 temps와 법 mode이 특히 그들의 학습 난제라고 할 수 있다. 크게 직설법 indicatif, 조건법 conditionnel, 접속법 subjonctif으로 구분되는 프랑스어의 서법 modalité 체계는 한국어 체계와는 거리가 멀다는 점에서 한국인 학습자들에게 각별한 주의를 요하는 영역이다. 특히 이 세 가지 중에서도 조건법과 접속법은 각각의 용법 자체도 익숙지 않을 뿐만 아니라, 일정 부분 대립관계에 놓일 수밖에 없는 두 용법을 서로 구분하는 것도 쉽지 않은 것이 현실이다. 문제 제기 차원에서 잠시 살펴보자.

대부분의 문법서에서는 조건법을 ‘경우에 따라 있을 수 있는’

éventuel 것으로, 접속법을 ‘가능한’ possible 것을 표현하는 용법으로 구분하여 기술하고 있다. 하지만 이 설명만 놓고 보더라도 학습자들 입장에서는 ‘경우에 따라 있을 수 있는’이라는 것과 ‘가능한’ 것의 차이를 구분하기가 쉽지 않을 것이다¹⁾. 더욱이 접속법은 기본적으로 종속절에서 직설법과 경쟁 관계에 있는 서법인데, 그 선택에 있어 ‘가능한’이라는 의미만으로 직설법 용법과 구분하는 것이 가능하다고 누가 자신 있게 말할 수 있겠는가. 따라서 직설법, 조건법, 접속법의 세 가지 서법이 대립하여 구분 사용되는 상황에서 한국인 학습자들에게는 어떤 메타언어로 각각의 용법을 대립시켜 설명하는 것이 보다 효과적인지를 검토·제시하는 것이 절실히 요구된다. 본고에서는 여기에 초점을 맞춰 세 가지 법 체계를 기술하고 있는 기존의 연구들을 분석하여 한국인 학습자들이 이 용법들을 제대로 이해하고 각각을 구분하여 적절히 사용할 수 있도록 적절한 메타언어를 제안하고자 한다.

2. 프랑스어의 서법: 직설법 vs 조건법 vs 접속법

논의에 앞서 전통적으로 직설법, 조건법, 접속법으로 흔히 불리는 용어상의 문제를 잠시 언급할 필요가 있다. 직설법과 조건법의 명칭은 의미적 기준에 따른 것이지만, 접속법은 통사, 즉 구조상의 기준에 따른 것이라 동일한 기준 하에 분류되어 사용되는 용어라고 볼 수 없기 때문이다. 물론 신오식(2011)²⁾의 주장과 같이 접속법 대신

- 1) DFC(Larousse, 1971) 사전에 éventuel은 ‘qui dépend des circonstances, qui est seulement du domaine du possible’로, possible은 ‘se dit d’une chose qui peut se produire, qui peut être faite’ 또는 ‘se dit d’une chose qui peut éventuellement se produire’로 의미가 기술되어 있는데, 한국인 학습자는 물론 전문가의 입장에서조차 구분하기가 힘들며, 심지어 possible의 두 번째 의미의 설명에서 éventuellement이라는 부사를 사용하고 있어서 possible과 "eventuel의 구별을 더욱 어렵게 하고 있다.
- 2) 접속법이란 명칭에 대해, 신오식(2011)은 이에 대한 역사적 조망을 통해 subjonctif란 명칭의 유래와 그 의미의 변전을 기술하면서, 현재의 접속법이라는 번역 용어가 일본을 통해 수용된 것이고, ‘접속사가 있는 절에서 사용되는 법’이라는 것은 오류임이 명백하므로, 종속절에서 사용되는 것이라는

에 ‘종속법’이라는 용어로 교체하자는 주장이 설득력이 있어 보이지만, 그렇다고 해서 본고에서의 관심인 세 가지 서법 체계의 분류 기준과 관련된 문제의 해결책은 될 수가 없다. 우리 한국인 학습자들의 입장에서 프랑스어 서법 체계를 이해하는 것이 어려운 것은 문법 용어상의 문제라기보다는 각각의 용법과 관련된 설명들이 전혀 차별화되지 못하고 있기 때문이다. 일례로, 확실성이나 개연성을 나타내는 직설법과 달리, 조건법과 접속법은 공통적으로 불확실성을 표현한다고 기술하고 있다. 어쨌든 용어상의 문제는 차치하고, 세 가지 서법들을 다루고 있는 선행 연구들을 검토해보고 이를 바탕으로 본고의 주제인 교육적 차원으로 접근해 보자.

2.1. 선행 연구 검토 및 분석

2.1.1. 언어학적 차원

먼저, 윤우열(1996)은 접속법의 가치를 기욤 Guillaume의 정신기제론에 입각하여 분석하고 있다. 직설법은 실재성을, 접속법은 잠재성을 나타낸다는 기본적인 대립 관계를 분석하면서, 기욤 학자들의 응시 사고 *idée regardante*, 피응시 사고 *idée regardée*라는 개념³⁾을 원용하여, 피응시 사고에 해당하는 종속절의 법의 선택에 작용하는 결정적인 요인은 단순히 종속과 같은 통사적 특성이 아니라 ‘화자가 표현하고자 하는, 사건 *événement*에 대해 갖는 *idée regardante*의 의미적 성격’이라고 기술하고 있다. 또한 동사의 법은 ‘어휘적 의미와 문법적 의미가 조화를 이루는 가운데 선택되며, 직설법/접속법의 대립관계는 단순히 *réalité/non-réalité* 또는 *actuel/virtuel*이라는 극단적, 불연속적 이원대립이라는 관계라기보다는 한쪽에서 다른 쪽으로 향해 나아가는 움직임이라는 역동적 대립관계’로 파악해야 한다고 분

의미에서 ‘종속법’이라는 용어도 교체할 것을 조심스럽게 제기하고 있다.

3) 윤우열(1996)은 ‘응시 사고’, ‘피응시 사고’라는 역어는 사용하지 않고 원어를 그대로 사용하고 있는데, 추후에 전성기(1998)가 이 역어를 제시하였다.

석하고 있다. 이는 어떤 내용이나 표현을 지니고 있는 주절에 의해 종속절에서 직설법, 또는 접속법이 결정된다는 식의 기계적, 습관적 접근에서 탈피하여, 동일한 주절에 대해 종속절에서 통상적으로 접속법이 자주 사용되는 경우에도, 직설법이 출현할 수도 있는 경우와, 그 반대의 경우에 대해 체계적인 설명력을 제공해 준다.⁴⁾ 예를 들면 다음과 같다.

- 1) *Sa mère ne croit pas qu'il ait volé*(그의 어머니에 의하면, 그는 도둑질하지 않았다).
- 2) *Sa mère ne croit pas qu'il a volé*(그는 도둑질을 했다. 그러나 그의 어머니는 그 사실을 믿으려 하지 않는다).

그는 이에 대해 직설법/접속법의 용법은 어휘의미적, 통사적, 문법적 요인 등의 랑그적 사실 *fait de langue*에 의해 결정되지만, 더욱 중요한 것은 화자의 표현의지로서, 즉 담화적 사실로서 화자의 선택이 법의 결정에 참여한다고 결론을 짓고 있다.(ibid:1035) 이러한 분석은 남봉순(2005:396-397)이 종속절에서 접속법의 사용이 발화 순간 이전 명제내용이 전제하는 가능성과(p) 그 상반성(~p) 간의 간격 차이로서 접속법 사용의 근거가 된다고 분석하는 것과 상통하는 것으로, 이는 문맥에 따라 다음의 3)이 성립한다는 것을 납득시키는 근거가 된다.

- 3) *Il est heureux que vous êtes arrivé à temps.*

즉, 윤우열(1996)과 남봉순(2005)은 법의 선택에 화자의 의지가 개입되고, 이것이 기계적이고 습관적인 법의 결정을 넘어서 다양한 양상을 나타내게 된다는 것이다.

한편, 윤우열(2007)은 조건법에 대해서도 기욤의 이론에 의거하여 접근하면서 조건법의 기본 시니피에를 Haillet(2002)의 관점을 인용

4) 남봉순(2005)도 기본적으로 동일한 관점에서 접속법 용법을 분석하고 있다.

하여, 시제적 조건법, 가정의 조건법, 언술행위적 이타적 조건법 *conditionnel d'altérité énonciative*으로 분석하고 있다. 여기서 우리의 주목을 끄는 것은 마지막의 것으로 이것은 전통적으로 ‘독립절에서의 조건법의 용법’에 해당하는 것이다. 이것이 전통적 방식과 다른 점은 동사의 사행 *procès*에 대해 서로 다른 관점을 갖는 두 화자를 상정하고 있다는 것이다. 이를 두 하위부류로 나눌 수 있는데, 첫째 타화자의 암시 *allusion à un locuteur distinct*와, 둘째 화자 이분화 *dédoublment du locuteur*이 그것이다. 첫째의 예만 들어보면 다음과 같다.

4) Le père de Max aurait milité au PCF. = Le père de Max
a, dit-on, milité au PCF.

5) L'avion s'est écrasé à l'atterrissage ; il y aurait une trentaine
de morts. = il y a, paraît-il, une trentaine de morts.

5)의 경우, ‘실제로 말하는 화자와 “il y a une trentaine de morts.”를 말하는 화자가 공존한다는 것이다. 이는 본질적으로 화자 이분화도 동일한 것으로서, 이러한 조건법의 용법은 동사의 사행에 대해 ‘거리두기’를 한 결과라는 분석이다. 달리 말하면 독립절에서의 조건법의 용법은 직설법을 사용할 때 표현되는 확실성, 단언에서 ‘후퇴’한다는 것으로서, 화자가 자신이 발화한 언술 내용의 실재성에 대한 책임 회피이다. 바로 이런 메커니즘으로 인해 추측, 어조완화 등의 의미효과가 발생하는 것이라고 볼 수 있을 것이다.

그러나 이를 학습자용 문법기술에 그대로 차용하는 것은 용이하지 않아 보이므로, 전성기(1998:125-125)가 해설로서 제시하듯이, 이 용법도 Si 조건절이 ‘묵시적으로 포함’된 것으로 (또는 ‘함의’라는 기술도 타당해 보임) 설명하는 것이 어떨까 하는 제안을 하고 싶다. 이런 관점에 선다면 독립절에서의 용법도 발생학적으로 가정적 조건법에서 파생된 것으로 기술하고, 이런 함의로 인해 다양한 의미효과의 생성을 설명할 수 있을 것이다.

전성기(1998)는 학술 연구서와 문법서의 중간 정도에 위치시킬 수 있는 특이한 저작으로 간주할 수 있는데, 그는 이 책에서 기본적으로 윤우열(1996 & 2007)과 마찬가지로 기욤의 언어 이론에 의거하여 내용을 기술하되, 이론적 측면보다는 법의 상이성이 드러내는 의미 차이를 우리말로 대조적으로 기술하는데 역점을 두고 있다. 우리는 이런 접근 방식이 학술적인 차원에서도 필요하지만, 조건법과 접속법의 교육에서 어떻게 적용하고 활용할 것인가 하는 문제에서도 역시 중요하다고 판단한다. 하나만 예를 들면 다음과 같다(전성기 1998:30).

- 6) Avez-vous remarqué qu'il ait rougi? 얼굴 붉히는 걸 보셨습니까?
- 7) Avez-vous remarqué qu'il a rougi? 얼굴을 붉힌 걸 보셨습니까?

이상과 같이 조건법과 접속법에 관한 이론적 차원의 연구는 국내에서도 적지 않게 이루어지고 있는데, 특히 기욤과 그를 계승한 학자들의 연구 성과를 분석한 것이 주를 이루고 있고, 이런 방향의 연구들이 일정 부분 설득력이 있는 것으로 보인다. 그러나 이런 이론적 분석에 동원된 용어와 메타언어는 생소할 뿐만 아니라 그 개념 자체를 설명하는 것도 많은 시간과 노력이 소요될 것이다. 예를 들면 종속절에서 직설법과 접속법의 선택에 관여하는 주절의 내용을 ‘응시 사고’라는 개념으로 접근할 때 이를 어렵지 않게 수용하는 초·중급 수준의 학습자들이 얼마나 되겠는가. 결국 교수법 차원의 고려와 그것의 적용이 필요하다는 점에서 한국인 저자의 프랑스어 문법책과 외국인을 대상으로 한 프랑스어 문법책(이하 FLE 문법책으로 통칭함)들의 기술 내용들을 검토해보자.

2.1.2. 교수법적 차원

먼저 박옥줄(1996:98-106)은 조건법 항목에서 그 용법을 크게 법으로서의 용법, 직설법 시제에 속하는 용법으로 대별하고(과거미래, 과거전미래), 법적 가치를 지니는 용법을 비현실적, 현실과 상반되는 조건 하에서 가상적 내용을 나타내는 용법과 독립절에서의 용법으로 구분하면서 독립절에서의 의미효과와 관련된 용법을 세분하여 제시하여 보다 체계적인 기술을 보여주고 있다. 이는 윤우열(2007)이 Haillet(2002)⁵⁾의 분석에 입각하여 시제적 조건법, 가정의 조건법, 언술행위적 조건법으로 삼분하는 것과 유사한 구성을 보여주고 있다. 차이는 전자는 교육을 위한 문법서이고 후자는 그 본질적 가치를 탐구하는 학술 논문이라는 것이고, 이런 차이가 기술 용어와 내용의 깊이에 차별성을 유발하는 것이다.⁶⁾

조건법 용법과 관련하여 문법교육의 관점에서 가장 어려운 것은 독립절에서 다양한 의미효과를 초래하는 메커니즘을 학습자들에게 전달하는 방식일 것이다. 이런 전제 하에서 어조완화, 추측, 상상적 미래, 분개·경악 등의 감정적 용법, 양보, 도전 등의 양태적 가치의 세분 문제와 메타언어적 타당성을 검토해야 할 것이다.⁷⁾

접속법의 용법에 대한 개관적 기술과 용법의 분류와 제시 방식은 국내 문법서나 프랑스에서 간행된 최근의 FLE 문법서들이나 대체

5) Haillet, P. P. (2002) *Le conditionnel en français : une approche polyphonique*, Ophrys. 윤우열(2007)에서 재인용.

6) 조건법의 위상과 관련하여 전문가들의 제안에 따라 그것이 직설법과 접속법과 대등하게 대립하는 하나의 서법이 아니라 이를 직설법에 포함시키는 추세로 굳어지고 있다. 이와 관련, 전성기(1998:123)는 조건법 대신 조건형이라는 용어를 채택하면서 “조건형을 법으로 보느냐, 시제로 보느냐, 또한 법으로서 조건형과 시제로서의 조건형을 구별해야 하느냐 하는 문제 등에 관해 학자들 간 이론이 분분한데, 일단 양태적 용법이 매우 많은 하나의 (직설법) 시제로 보기로 하자.”라고 기술하고 있다.

7) 이는 박옥줄(1996:98)의 분류인데 이는 학자들마다 용어가 달라지기도 한다. 예를 들면 ‘상상적 미래’로 명명한 것을 문유찬·노운채(1997:71)은 ‘가상의 사실’로 제시하고 있다. (ex. Deux enfants jouent. L'un dit à l'autre : « Je **serais** la maîtresse très sévère, tu **serais** l'élève insupportable. » 또한, « Tu **pourrais** l'emmener au cinéma ; il **serait** content. » 같은 예는 어조완화와 동시에 권유를 표현하는데, 즉, ‘완곡한 권유’에 해당하는데, 이러한 양태적 의미효과를 어느 선까지 분류하여 제시해야 하는 문제도 고려 대상에 넣어야 할 것이다.

로 유사한 경향을 보이고 내용 기술도 간략하다는 공통점을 보이고 있다. 예를 들면, 문유찬·노윤채(1997:62-69)는 접속법에 대해 다음과 같이 개관하고 있다.

“직설법이 현실적, 객관적 사실을 표현하는데 비해 접속법은 머릿속에서 생각된 동작이나 상태를 주관적으로 나타내는 서법이다. 접속법은 주절과 삽입절에서도 사용되나 주로 종속절에서 사용되므로, 접속법을 반드시 필요로 하는 요소가 주절의 낱말(동사, 형용사, 명사)인지 또는 종속접속사인지를 가려야 한다. ...”

또한 FLE 문법서인 ROBERT, J.-M.(2008:141)는 다음과 같이 기술하고 있다.

“... L'indicatif exprime une réalité objective, le subjonctif exprime une volonté, un souhait, un jugement, un sentiment, une simple possibilité(ce qui est subjectif)”

최근의 문법서의 기술은 이와 같이 국내서와 해외 간행서 구분 없이 개관적 설명에서 대동소이하고 용법 전개방식도 유사하다. 그러나 앞에서도 제시한 바와 같이 일단은 접속법을 요구하는 경우를 종속절의 내용이 “가능성, 실제 사실인 경우라도 그에 대한 ‘평가’, 문법적 강제”의 세 경우로 정리할 경우, 위의 jugement을 ‘판단’이라는 표현으로 옮기는 것은 부적절해 보인다. 문유찬·노윤채(1997:64-65)는 보어절의 경우 ‘주절에 의견, 판단을 나타내는 동사들이 있으면 직설법을 사용한다고 설명을 하고서는(ex. Je crois qu'il part)’, 바로 그 뒷부분에서 ‘il est + 형용사 + que’형에서 형용사가 ‘판단’과 연관된 경우에 접속법을 사용한다고 기술하여(ex. Il est intéressant que ça finisse comme ça.) 학습자들에게 혼란의 소지를 제공하고 있다. 동일한 ‘판단’이라는 설명에 하나는 직설법을, 다른 하나는 접속법을 사용한다고 기술하고 있는데, 후자는 ‘(주관적)평가

‘라는 용어가 보다 적절하다고 본다.⁸⁾

2.2. 한국인 학습자를 위한 조건법 vs 접속법

앞에서 밝힌 바와 같이 본 연구는 한국인 학습자들을 위해 서법으로서의 조건법⁹⁾과 접속법에 대한 효과적 교육을 위해 내용 기술에서 어떠한 메타언어적 기술이 필요하고, 양자가 모두 불확실성을 나타낸다는 공통점을 지니고 있기에 이에 대해 학생들의 혼란을 해소하는 보다 나은 방법을 모색하는 것에 주안점을 두고 있다. 이는 이론적 고찰이 아니라, 문법 교육의 측면에서의 접근이므로, 조건법과 접속법에 대한 기존 문법서의 기술을 수정, 보완하기 위한 토대를 마련하고, 더 나아가 이를 한국인 대상 한국어 문법서에 구체적으로 반영하는 방안을 모색하는 작업이 될 것이다.

이를 위해 기존 문법서나 프랑스에서 출판된 문법서에는 언급되지 않은 메타언어적 고찰을 시도해 볼 것이다. 우리는 이 문제에 접근하기 위해서 고찰하고 검토할 몇 가지 전제를 설정하였는데, 다음과 같다.

2.2.1. ‘불확실성’의 조건법과 접속법의 구분

조건법과 접속법은 동사에 의해 표현되는 행위의 불확실성이라는 공통점을 지니고 있으나, 문장 속에서의 분포가 기본적으로 다르다. 즉, 조건법은 주로 주절이나 독립절에서 사용되고, 이에 반해 접속법은 기본적으로 que로 유도되는 종속절에서 사용된다고 할 수 있다.¹⁰⁾ 이는 다음의 예에서 확인할 수 있다.¹¹⁾

8) 복성규(2000b:94)는 que가 유도하는 종속절에서 “선언 → 직설법, 평가 → 접속법”이라고 기술하고 있는데 간략하지만 타당한 것이라 판단한다.

9) 직설법 시제로서의 조건법의 용법, 즉 과거미래와 과거전미래는 주된 연구대상에서 배제된다.

10) 박은수박옥출(1969:310)은 이를 간략히 기술하고 있다. 우리는 이를 적극 수용하여 독립절에서의 접속법의 용법도 주절이 함의된 결과로 나타나는 의

- 8) Il fait beau mais il se peut qu'il pleuve demain. Le temps change très vite !
- 9) Il a plu toute la nuit ; le ciel est encore gris ; il pourrait pleuvoir dans la journée.

위의 8)과 9)는 BOULARES, M. & FREROT, J-L(1997:66)에서 접속법과 조건법의 차이를 설명하면서 제시한 예문인데, 8)을 다음의 예문과 비교·제시하는 것이 보다 타당해 보인다.

- 8) Il fait beau mais il pourrait pleuvoir demain. Le temps change vite !

또한 다음과 같이 의미상으로는 후치된 절에 종속된 양상을 지니고 있지만 외관상으로는 병치된 다음의 문장도 독립절이라고 간주할 수 있을 것이다.

- 10) Il ferait tout son possible, il n'y arriverait pas.

미효과로 간주할 수 있고, 또한 접속사 *que*가 그 흔적으로 남아 있다는 설명이 독립절에서의 접속법 용법을 학생들에게 보다 설득력 있게 제시하는, 보다 효과적인 기술일 수 있다고 판단한다. 예) *Qu'il parte tout de suite!* (← *Je vous ordonne qu'il ~*) 또한 "*Vive la France!*" 같은 예는 "*Je souhaite bien que la France vive. → Que la France vive! → Vive la France!*"와 같은 변화 과정을 거친 것이라 설명할 수 있을 것이다. 이런 관점에서 본다면 접속법은 본질적으로 종속절에서만 사용되는 서법이라고 결론짓는 것이 무리가 아닐 것이다. 다만, 삽입절에 쓰인 '*Vous n'avez rien à vous reprocher, que je sache.*' 유형은 논란의 소지가 있겠지만, 지엽적인 경우로 무시해도 될 것으로 보인다.

- 11) BOULARES, M. & FREROT, J-L(1997:66)에서 조건법의 용법을 접속법과 비교·설명하면서 '*Le conditionnel exprime un fait dont la réalisation est éventuelle (···) Il se distingue du subjonctif qui exprime que la réalisation de l'action n'est pas certaine, elle est possible*'이라는 기술에 이어 위의 8)과 9)를 그 예를 제시하고 있는데, 앞에서 지적한 바와 같이 한국인 학습자에게는 명쾌하지 않을 뿐만 아니라, 오히려 접속법은 종속절에서, 조건법은 독립절에서 사용된다는 분포적 차이가 드러나고 있다.

그리고 관계절이나 종속절에서 사용된 조건법도 표현되지 않은 조건절의 주절로 간주할 수 있다.

또한 다양한 의미 효과 effets de sens를 나타내는 독립절에서의 조건법의 용법도 발생학적인 측면에서 현실의 사실과 반대되는 비현실적인 si로 유도되는 조건절이 함의, 또는 ‘묵시적으로 포함’된 것 으로부터 파생된 것이라 볼 수 있다¹²⁾.

11) Je voudrais bien vous demander quelque chose.

(← Si vous me le permettiez가 내포됨으로써)

12) Croiriez-vous que ... ? (...이라니) 정말 기막힌 일이 아니오.¹³⁾

(← Si c'était vous : 당신이라면 ~라고 생각하시겠어요?)

13) Tu aurais pu me laisser les clés chez le voisin ! (← Si tu avait réfléchi un peu) 날 위해 이웃집에 열쇠를 맡길 수도 있었잖아 !

이런 관점을 취하게 되면 다음과 같은 구문의 설명도 역으로 조건법이 사용된 주절이 함의됨으로써 나타나는 의미 효과로 쉽게 설명할 수 있는 장점이 있다.

14) Si on allait se promener au parc? 공원에 산책하러 가는 건 어때(요)?

(← 공원에 함께 산책하러 간다면, ça vous dirait?)

15) S'il pouvait revenir sain et sauf ! 그가 무사히 돌아올 수 있다면!

12) 전성기(1998: 125-126)는 조건법의 용법의 의미효과와 우리말 번역의 중요성을 강조하면서 조건절이 ‘묵시적으로 포함’되어 있다는 지적을 하고 있다.

13) 박옥출(1996:99) 조건법의 의미 효과를 잘 드러낸 탁월한 번역으로 여겨진다.

2.2.2. 한국인 학습자를 위한 학습 모델

한국인 학습자들을 위해 종속절에서의 직설법/접속법의 선택 문제에 대한 문제는 다음과 같이 단계를 나누어 기술하는 것이 보다 효과적일 것이라고 본다.

● 1단계

- (1) 일반적으로 주절의 표현(명사, 동사, 형용사)의 의미적 내용에 따라 결정된다. 다시 말하면 주절의 표현에 따라 종속절의 행위가 확실성이나 개연성을 나타내면 직설법을 사용하고, 가능성을 나타내면 접속법을 사용한다.
- (2) 종속절의 내용이 실제 사실인 경우에도 사실 자체보다 그것에 대한 ‘평가’에 중점을 두는 경우에는 접속법을 사용한다.
- (3) 다양한 접속사가 유도하는 종속절에서 접속법 사용이 문법적으로 강제되어 있으므로, 해당 사항이 나올 때마다 이를 기억해둬야 한다(이 경우도 대부분 해당 종속절의 내용이 ‘가능성’을 나타내는 경우에 해당한다).

이를 요약하면 종속절의 내용이 1)가능성을 표현하거나, 2) 실제 사실인 경우라도 사실보다 이에 대한 평가에 중점을 두는 경우, 3) 특정 구문이나 접속사가 유도하는 절에서 접속법을 사용한다.

● 2단계

일차적으로 이렇게 정리하고, 화자의 의지 개입 여부에 따라 접속법과 직설법이 선택되는 경우를 이차적으로 다루는 것이 좋을 것이다. 예를 들면, 주절이 의문, 부정일 경우와 동일한 주동사에 대해 종속절에서 직설법, 접속법이 모두 가능하고 의미가 확연히 달라지는 경우를 다루면서 화자의 개입에 대한 기술을 하는 것이 좋을 것이다.

16) Il ne pense pas que j'en sois capable.¹⁴⁾

(À son avis, je n'en suis pas capable. *C'est l'opinion qui est considérée.*)

17) Il ne pense pas que j'en suis capable.

(J'en suis capable, mais il pense que non. *La certitude du fait est marquée.*)

이 경우에 전성기(1998: 28-29)는 의미에 따라 법이 달라진다는 것을 지적하면서, 그는 접속법과 조건법이 쓰인 문장의 우리말 번역에 중요성을 부여하고 있는데, 한국인 학습자를 위한 문법서에는 반드시 예문에 적절한 번역이 첨부되어야 할 것이다.¹⁵⁾

18) Je comprends que je me suis trompé. 내가 착각했구나.
(사실의 인지)

19) Je comprends que je me sois trompé. 내가 착각한 이유를
알겠어.
(평가)

또한 다음 문장의 의미 차이를 한국인 학습자에게 대비시켜 제시하는 것도 필요해 보인다.(ibid:128)

14) 심사위원 한 분이 16)이 가령 'Il ne pense pas qu'elle en soit capable'으로 바뀐다면 '화자의 의지 개입' 문제와 관련하여 추가적 기술이 필요하다고 지적하셨습니다. 화자의 입장은 이 경우에 논란의 여지가 있겠지만 '그녀가 그럴 능력이 있다'는 점에 대해 기본적으로 긍정도 부정도 아닌 유보적 입장을 지닌 것으로 간주해야 한다고 봅니다.

15) 전성기(1998)는 머리말에서 프랑스의 전통문법서들의 주요 목적은 프랑스 학생들에게 글쓰기를 가르치기 위한 것이었기에, 외국 학생들에게는 정작 필요한 부분이 별로 없는데, 기존의 우리말 문법서들은 이런 문제점을 충분히 인식하지 못하고 있다는 점을 지적하면서, '문법의미'의 중요성을 강조하면서 법과 시제에 의해 나타나는 '의미의 대조분석'이 중요하다고 지적하고 있다. 이와 관련하여 우리말 문법서는 모든 예문에 적절한 번역이 붙어야겠지만 조건법과 접속법이 사용된 문장의 경우, 직설법과 비교해서 그 미묘한 의미 차이를 알려주기 위해서 적절한 번역을 덧붙이는 것이 교육적으로 필수적인 작업이라고 판단한다.

20) J'aime que tu m'embrasses. 자기가 안아주는 게 좋더라.

21) J'aimerais que tu m'embrasses. 좀 안아줄래요?

3. 맺는 말

본 연구는 이론적 탐구가 아닌 교육적 활용을 위한 연구로서 종전의 연구에서는 조건법과 접속법에 대한 이론적 연구는 많이 존재하였고, 특히 우리나라 학자들의 이론적 연구 성과들은 부분적으로 해당 사항의 문법 교육에 일부 반영되어 있다고 판단한다. 그럼에도 교육 현장에서 한국 학습자들은 동사의 서법에서 특히, 조건법과 접속법의 용법에 대해 여전히 어려움을 느끼고 있는 실정이다. 조건법과 접속법은 모두 동사가 나타내는 행위의 불확실성을 표현하기에 더욱 더 학생들이 혼란스러워 하고 있다. 따라서 본 연구를 통해 조건법과 접속법에 대한 내용 기술에 발전을 꾀하고, 조건법은 주로 주절이나 독립절에서 사용되고, 접속법은 본질적으로 종속절에서만 나타난다는 본 연구의 기본 설정에 별다른 하자가 나타나지 않는다면 이러한 기본 방향 설정은 두 서법의 구조적 분포를 구분해 제시하는 효과를 거둘 수 있을 것이다. 또한 독립절에서의 조건법이 다양한 의미 효과를 가지는 것은 표면적으로 드러나지 않는 Si 조건절이 함의되어 도출되는 효과라는 접근 방식이 보다 효율적이라는 경험적으로 증명될 수 있다면, 적어도 교수자의 선택 사항에 포함될 수 있다면 작은 진전을 이루었다고 할 수 있을 것이다.

본고를 마치는 단계에서 앞서 제시한 조건법과 접속법에 대한 문법 설명 및 기술 방식이 종래의 그것들보다 효율적이고 타당성을 지닐 수 있다는 점을 검증하는 작업이 빠졌다는 점을 인정하지 않을 수 없다. 예를 들어, 최소한 한국인 학습자들을 선정하여 종래의 문법 설명들과 본 연구에서 제시한 방식을 구분하여 문법 강의를 실시한 후, 그 결과를 검증하는 과정이 빠져 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 본 연구를 통해 프랑스어의 서법 체계에 대한 기존의 선행 연구들의 문제점을 부각시키고, 이를 보완하여 한국인 학습자들에

게 적합한 메타언어를 제안하고 있다는 점에서 나름대로 언급할 가치가 있다고 여겨진다. 문법이라는 영역 특성상 완전한 것은 있을 수 없고, 제한된 상황 속에서 최대한 문법교육의 효율을 높이기 위한 노력들은 그 자체로 필요한 작업이기 때문이다. 물론 본고에서 제안한 메타언어와 기술 내용 및 전개 방식에 대한 타당성과 효율성에 대한 검증은 반드시 필요하고 그 과정은 추후 과제로 남긴다.

참고문헌

· 외국문헌

- BOULARES, M. & FREROT, J-L, *Grammaire progressive du français, niveau avancé*, CLE international, 1997.
- CHARAUDEAU, P, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, 1992.
- GREGOIRE, M. & THI'ÉVENAZ, O., *Grammaire progressive du français, niveau avancé, 3e édition*, CLE international, 2013.
- De SALINS, G,-D, *Grammaire pour l'enseignement/apprentissage du FLE*, Didier / HATIER, 1996.
- DELATOUR, Y. *et al.*, *Grammaire pratique du français*, Hachette, 2008.
- OLLIVIER, J, *Grammaire française*, Éditions Études Vivantes, 1979.
- ROBERT, J.-M, *Grammaire du français langue étrangère, niveau intermédiaire, ellipses*, 2008.

· 국내문헌

- 남봉순, 「현대 프랑스어 접속법 사용에 대한 고찰」, 『불어불문학연구』 62집, 한국불어불문학회, 2005, pp.387-411.
- 문유찬·노운채, 『프랑스어 문법의 세계』, 어문학사, 1997.
- 박옥줄, 『불문의 구조』 (상), 서울대학교출판부, 1996.
- 박은수·박옥줄, 『현대 불문법』, 성문각, 1969.
- 북성규, 『중급 프랑스어 문법 1』, 만남, 2000.
- _____, 『중급 프랑스어 문법 2』, 만남, 2000.
- 신오식, 「접속법」, 『불어불문학연구』 87집, 한국불어불문학회, 2011, pp.325-342.
- 윤우열, 「현대불어 접속법의 기제」, 『불어불문학연구』 33집, 한국불어불문학회, 1996, pp.1021-1037.

- 윤우열, 「불어의 조건법」, 『프랑스문화예술연구』 22집, 프랑스문화예술학회, 2007, pp.163-182.
- 이경수, 「한국인을 위한 프랑스어 교육문법」, 『프랑스어문교육』 제32집, 한국프랑스어문교육학회, 2009, pp.83-103.
- 전성기, 『불문법의 이해』, 어문학사, 1998

Résumé

Approche métalinguistique du conditionnel et du subjonctif pour les apprenants coréens

- Comment enseigner le conditionnel et le subjonctif français
qui expriment l'incertitude de l'action?

PARK WOOSUNG

Le français a en gros trois modes importants tels que l'indicatif, le conditionnel et le subjonctif. En raison de la différence du système de mode entre le coréen et le français, il n'est pas facile pour les apprenants coréens d'assimiler l'emploi des trois modes et leur différence. En particulier, il est encore plus difficile de distinguer le conditionnel et le subjonctif qui expriment l'incertitude tous les deux. Car contrairement à l'indicatif qui exprime la certitude, les deux derniers sont tous liés à l'incertitude de l'action, décrite par le terme 'possible' ou 'éventuel'. En général, on explique que le subjonctif exprime un fait possible et le conditionnel une éventualité, mais les Coréens ne pourraient pas saisir clairement la différence et ce même au niveau du sens des termes.

Face à cette impasse, nous avons essayé de proposer un modèle d'enseignement/apprentissage sur la modalité du français pour l'apprenant coréen. Pour ce faire, nous avons analysé critiquement quelques grammaires françaises dans le commerce en France et en en Corée. Cela nous a conduit à constater des différences au niveau métalinguistique et à proposer des descriptions qui semblent plus adéquates pour l'apprenant coréen. Ce qui nous paraît plus pertinent pour la distinction du subjonctif et du conditionnel pour les apprenants

coréens, ce serait que les deux ont principalement une différence distributionnelle. Le subjonctif s’emploie essentiellement dans la proposition subordonnée, tandis que l’autre mode fondamentalement dans la proposition principale ou indépendante.

Mots Clés : modalité, conditionnel, subjonctif, indicatif,
métalangue, didactique du FLE

투 고 일 : 2019.09.25

심사완료일 : 2019.10.29

게재확정일 : 2019.11.06

2019년도 학회 임원진

회장	노운채(성균관대)
부회장	양기찬(수원대), 고봉만(충북대), 지영래(고려대)
감사	조만수(충북대), 정상현(숙명여대)
총무이사	박희태(성균관대)
학술이사	이운수(공주대), 박성혜(고려대), 전지혜(숙명여대)
상임편집이사	김용현(아주대)
편집이사	박선아(경상대), 손현정(연세대)
대외협력이사	노철환(인하대)
재무이사	김민채(연세대)
기획이사	최내경(서경대)
정보이사	노희진(한양대)

이사(가나다순)	강희석(성균관대)	이용주(국민대)
	김남연(강원대)	이충훈(한양대)
	도운정(인하대)	이운수(공주대)
	문시연(숙명여대)	이충훈(한양대)
	박정준(인천대)	이현종(신한대)
	손주경(고려대)	장인봉(이화여대)
	신정아(한국외대)	정지용(성균관대)
	안보옥(카톨릭대)	조재룡(고려대)
	오은하(인천대)	조지숙(가천대)
	오정숙(경희대)	최용호(한국외대)
	이성현(서울대)	홍명희(경희대)

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'études de la culture française et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화예술과 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 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.
- 제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.
- 제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동 시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.
- 제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 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 회

원에게 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, 대외협력, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둘 수 있다.
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 이사회에 당연직 이사가 된다.

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 편집심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 상임편집이사가, 부위원장은 편집이사가 담당하고, 위원은 편집위원장 및 편집이사와 집행부의

협의를 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로
연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 편집위원장의 임기는 2년, 편집위원의 임기는 1년으로 하며, 연
임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25
일, 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 가운데
서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉
한다.

- 1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자
- 2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편 이하를 심사하는 것을 원
칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식
요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정

한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가?
(선행연구를 충실하게 검토했는가?)
- 2) 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
- 3) 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
- 4) 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
- 5) 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?

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 당 호에는 게재 불가로 처리하고 다음 호에 수정 후 재심사 과정을 거치며, 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.
- 제 30조 본 규정은 2018년 1월 24일부터 발효한다.
- 제 31조 본 규정은 2019년 1월 24일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리 규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부를 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 연구윤리규정 위

반으로 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 연구윤리심의와 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
부분수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재 불가	60점 미만

3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 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 논문은 당 호에는 게재 불가로 처리되고 다음 호에 수정 후 재심사 과정을 거친다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부한다. 원고분량이 출간 물로 25쪽을 초과하는 논문은 별도로 소정의 초과 편집비를 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. 논문 투고는 홈페이지 온라인 투고시스템을 통하여 투고한다.
4. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정해야 한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 소속, 이름(한글 및 영문), 요약문(한국어 및 외국어), 주제어(한국어 및 외국어)를 반드시 첨부한다.
7. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은 『한글』로 표시한다.

보들레르의 『악의 꽃』은...

- 한국어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 「한글」로 표시한다.

홍길동의 「보들레르 시 연구」에 따르면...

- 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.

<Le dossier de Baudelaire> de Claude Pichois...

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 한국어 français로 표시한다.

보들레르 Baudelaire는...

- 참고문헌
 - 문헌은 외국문헌에 이어 한국문헌의 순서로, ABC와 가나다순으로 정렬한다.
 - 저자명은 성, 이름순으로 기재한다.

■ 요약문

- 한국어와 외국어(프랑스어 또는 영어)로 두 개의 요약문을 작성하며 각 요약문의 마지막에 해당언어의 주제어를 포함한다.
- 국문요약은 논문 앞 저자명과 목차 사이에, 외국어요약은 논문 끝에 둔다.
- 요약문의 길이는 공백을 포함하여 국문요약 450자 내외, 외국어요약 1500자 내외로 한다.

■ 각주

- 각주의 표기는 본문에 준한다.
- 위에 언급한 사항 이외의 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.
 - 학회전용메일 cfafrance@naver.com
 - 상임편집이사
 - 김용현(아주대), cevennes@ajou.ac.kr
 - 편집이사
 - 박선아(경상대), barat87@hanmail.net
 - 손현정(연세대), sonhj@yonsei.ac.kr
10. 논문 투고는 반드시 연회비(전임 5만원, 비전임 2만원)와 심사 및 게재료(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를 납부하여야 접수 처리된다.
11. 최종 출간물이 25쪽을 초과할시 초과 편집비(1쪽 당 3천원)를 납부하여야 한다.
 - 재무이사
 - 김민채(연세대), mckim677@gmail.com
 - 하나은행 138-910465-04107

2019 프랑스문화예술학회 편집위원회

편집위원장	김용현(아주대)	
편집이사	박선아(경상대)	
	손현정(연세대)	
편집위원	김미성(연세대)	이찬규(충실대)
	김선형(홍익대)	이채영(성신여대)
	김준현(고려대)	이춘우(경상대)
	김태훈(전남대)	이현주(인천대)
	노철환(인하대)	조지숙(가천대)
	박아르마(건양대)	진종화(공주대)
	박은영(한국외대)	한용택(경기대)
	변광배(한국외대)	Antoine Coppola
	심지영(방송대)	(성균관대)
	이경수(상명대)	Marie Caisso
	이송이(부산대)	(성균관대)
	이수원(전남대)	

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회의 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 학회가 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

박희태(성균관대), parkht@gmail.com

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 전임 50,000원, 비전임 20,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 하나은행

계좌번호 : 138-910465-04107

예 금 주 : 김민채 (연세대), mckim677@gmail.com

프랑스문화예술연구
2019 겨울호(제70집)

초 판 인 쇄 : 2019년 11월 25일

초 판 발 행 : 2019년 11월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

비매품