

프랑스문화예술연구

71 | 2020 봄호



Etudes de la Culture Française et des Arts en France



Online ISSN 2671-4280

프랑스문화예술연구

2020 봄호(71집)



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

2020년 봄호(제71집)

목 차

▣ 프랑스 문화·예술 ▣

김두리

베케트의 희곡 『행복한 날들』 재번역을 위한 번역비평 시론 1

김현아

페티시즘에 내재된 젠더 갈등 — 조르주 로덴바흐의 소설
『죽음의 도시 브뤼주 *Bruges-la-Morte*』를 중심으로 48

선영아

비라고 디오프의 『아마두 쿵바의 이야기들
Les Contes d'Amadou Koumba』에 대한 한 연구
— 이야기와 소설의 중간지점 73

심은진

영화, 예술의 교차점
— 페르낭 레제의 <기계적 발레>를 중심으로 98

한대균

랭보와 탈식민주의 120

▣ 프랑스 어학·교육학 ▣

김민채

몬트리올 사회 방언에 대한 미디어 내 언어 태도 분석

- 데드 오비스의 랩을 중심으로 141

Etudes de la Culture Française et des Arts en France

Vol. 71, 2020

Table des Matières

KIM Duri

Une critique des traductions pour une retraduction
de la pièce de théâtre *Happy Days*(*Oh les beaux jours*)
de Samuel Beckett 1

KIM Hyeona

Le conflit de genre dans le fétichisme
autour de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach 48

SEON Yeong-A

Une étude sur *Les Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop
: entre conte et nouvelle 73

SHIM Eun Jin

The Intersection of Cinema and Art
: Fernand Léger's *Ballet Mécanique* 98

Han Daekyun

Rimbaud et le postcolonialisme	120
--------------------------------------	-----

KIM Hui-Teak

Analyse des attitudes linguistiques à l'égard d'un sociolecte de rappeurs montréalais : autours des paroles des Dead Obies	141
--	-----



2020년도 학회 임원진	/ 173
프랑스문화예술학회 회칙	/ 174
편집위원회 규정	/ 179
연구 윤리 규정	/ 183
저작권 규정	/ 186
논문심사 규정	/ 187
논문투고 규정	/ 188
2020 편집위원회	/ 191
회원가입 안내	/ 192

베케트의 희곡 『행복한 날들』 재번역을 위한 번역비평 시론

김두리
(고려대학교 박사과정생)

국문요약

본 논문은 사뮈엘 베케트 Samuel Beckett의 희곡 『행복한 날들 *Happy Days*』의 한국어 번역본을 비교 분석하여 텍스트에 내재된 언어적 특수성을 살펴보는 데 목적이 있다. 한국어 번역본은 70년대에 베케트의 프랑스어 텍스트 *Oh les beaux jours*를 저본으로 한 김정옥의 판본과 90년대에 영어 텍스트 *Happy Days*를 저본으로 한 김동룡, 이원기, 용경식의 판본을 대상으로 한다. 네 권의 한국어 번역본은 영어와 프랑스어로 번갈아 쓰고 번역했던 베케트가 두 텍스트의 언어 간 일치뿐 아니라 언어 내 관계성을 염두에 두었다는 사실을 드러내고, 언어적 요소와 비언어적 요소로 자신의 시적 언어를 완성시켜나갔음을 보여준다. 그러나 한국어 번역이 보여주는 노후한 모국어는 오늘날 재번역의 필요성을 강조한다.

주제어 : 베케트, 『행복한 날들』, 번역비평, 재번역, 시적 언어

|| 목 차 ||

- I. 들어가며
- II. 번역 현황 및 번역 읽기
 - 1. 반복과 차이
 - 2. 구체성의 추상화
 - 3. 암시의 명확화
 - 4. 구두점과 침묵
- III. 나가며

I. 들어가며

연극 <행복한 날들 *Happy Days*>은 1961년 9월 17일 뉴욕의 체리 레인 극장에서 ‘시어터 1962’의 제작으로 전 세계에 초연됐다. 연출은 <고도를 기다리며 *Waiting for Godot*>(1956)로 베케트와 인연을 맺고 그 후 30여 년간 그와 작업을 이어갔던 미국인 연출가 앨런 슈나이더가 맡았다.¹⁾ 이튿날 <뉴욕 타임스>에는 다음과 같은 연극평이 실렸다.

1) 리처드 바와 클린턴 와일더의 ‘시어터 1962’는 상업 연극에 반기를 들고 일어난 실험적 성격의 ‘오프-브로드웨이’ 운동을 선구하며 유럽의 부조리극을 널리 알리는 역할을 했다. 바가 “가장 선호하는 연출가”였던 앨런 슈나이더는 베케트의 미국 초연작 12편과 세계 초연작 5편 등 연극을 포함하여 영화, 텔레비전 분야에서 베케트의 수많은 작품을 연출했다. 슈나이더는 *Happy Days*의 제목과 위니의 노래를 결정하는 데 큰 도움을 주었고, 베케트가 희곡 텍스트의 언어를 결정하는 데에도 영향을 미친 것으로 보인다. 연출가로서 텍스트와 저자의 의도에 충실하고자 했던 슈나이더는 베케트와 서한을 통해 시시각각 의견을 교류했고, 베케트는 슈나이더에게 전적인 신뢰를 보냈다. 베케트와 앨런 슈나이더의 관계는 N. Bianchini, *Samuel Beckett's Theatre in America: The Legacy of Alan Schneider as Beckett's American Director*, Palgrave Macmillan, 2015를 참고할 것.

“베케트는 <행복한 날들>로 당신이 들은 뒤에도 오래도록
귀속에 맴돌 거리의 노래를 작곡했다.”²⁾

본 논문은 영어권과 프랑스어권에서 음악과 시에 비유되곤 하는 베케트의 텍스트와 국내에서 내용을 알 수 없는 부조리극에 머물러 있는 베케트의 연극 사이의 간극에서 출발한다. 연극 안으로 시를 가져오기를 원했던³⁾ 베케트의 텍스트에서 특히 형식과 내용을 완전히 결합시키는 리듬은 중요한 역할을 한다. 베케트는 제임스 조이스의 훗날 『피네간의 경야 *Finnegans Wake*』(1939)가 되는 “진행 중인 작품”에 대해서, 그 아름다움의 완전한 이해는 “눈에 보이는 것 뿐 아니라 귀에 들리는 것과는 관련되어 있다”⁴⁾라고 말한 바 있다. 그러한 베케트의 연극 언어에 “충실하고 엄격한” 일종의 ‘문자성’이 있음을 바르트 역시 지적한 바 있다.⁵⁾ 우리는 베케트의 연극 언어가 들려주는 아름다움을 이해하기 위하여, 그의 텍스트를 구성하는 언어적 요소와 비언어적 요소를 중심으로 한국어 번역을 살펴볼 것이다. 본문은 네 개의 장으로 구성되며 1장 ‘반복과 차이’에서 언어의 반복이 가져오는 차이의 효과를, 2장 ‘구체성의 추상화’에서 단어의 이미지가 보여주는 세상과 주체의 인식을, 3장 ‘암시의 명확화’에서 모호한 상황을 야기하는 암시의 의도를, 4장 ‘구두점과 침묵’에서 쉼표와 침묵이 만드는 리듬과 소리의 작용을 확인하고, 그 특징이 한국어 번역에서 어떻게 나타나는지 분석할 것이다. 본 논문은 “베케트의 가장 전형적인 세계관이자 그것의 가장 단순한 표현”⁶⁾이라 할 수 있는 희곡 『행복한 날들』의 한국어 번역을 대상으로, 베케

2) Howard Taubman, <The Theatre: Beckett's *Happy Days*>, in *The New York Times*, September 18, 1961, p. 36; *ibid.*, p. 72 재인용.

3) James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Grove Press, 2004, p. 427.

4) Samuel Beckett, <Dante... Bruno. Vico... Joyce>, in *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, faber and faber, 1929, p. 10.

5) Roland Barthes, “*Godot adulte*”, in *Écrits sur le théâtre*, Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Éditions du Seuil, 2002, pp. 89-90.

6) N. Bianchini, *op. cit.*, p. 67.

트 텍스트에 내재된 시적 언어를 재발견하고 오늘날 텍스트 재번역의 필요성을 탐색하기 위한 예비적 고찰의 일환이다.

II. 번역 현황 및 번역 읽기

*Happy Days*는 1960년부터 61년 사이에 영어로 집필됐고 1963년 *Oh les beaux jours*라는 제목으로 다시 프랑스어로 발표됐다. 원문의 서지사항은 다음과 같다.

Happy Days: A Play in Two Acts, Grove Press, 1961.

Oh les beaux jours: pièce en deux actes, Les Éditions de Minuit, 1963.⁷⁾

베케트의 프랑스어 텍스트는 단어, 문장, 표현, 암시, 인용 등 여러 측면에서 영어 텍스트와 차이를 보인다. 프랑스어 텍스트는 고유어의 어휘망과 리듬을 갖고, 형식적 측면이 보다 강조되는 등 베케트의 시학이 다른 방식으로 재구성된다.⁸⁾ 그것이 프랑스어 텍스트를 영어로 쓰인 첫 번째 텍스트에 대한 ‘모방’으로서 반복이 아닌 ‘연속’으로서 반복으로 보는 정확한 이유이다.⁹⁾ 그러나 이렇듯 차이를 지닌 베케트의 텍스트에서도 영어의 구두점과 프랑스어의 구두점이 교차되어 사용되는 등 상호 영향이 보인다.¹⁰⁾ 결과적으로 두 텍스트

7) 본문에서는 베케트의 영어 텍스트와 프랑스어 텍스트를 나란히 신고 주석과 후기를 더한 제임스 놀슨의 이중어 판본을 참고하였다. Samuel Beckett, *Happy Days Oh les beaux jours: A Bilingual Edition with an Afterword and Notes by James Knowlson*, Faber and Faber, 1978. 이하 원문은 “인용”(쪽수)로 표시.

8) 김두리, 「텍스트의 무의식과 베케트의 자기번역-희곡 *Happy Days*와 *Oh les beaux jours*를 중심으로」, 『한국프랑스학논집』 제105집, 2019, pp. 297-324를 참고할 것.

9) Karine Germoni, <PLAY/COMÉDIE, COME AND GO/VA-ET-VIENT, FOOTFALLS/PAS DE BECKETT OU LE VA-ET-VIENT DE LA PONCTUATION ENTRE DEUX LANGUES>, in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Vol. 26, 2014, pp. 284-285.

10) 영어에서 주거나 불완전한 문장을 나타낼 때 일반적으로 ‘연결부호’(-)를 사용하

를 비교 분석함으로써 각 텍스트 내 언어 작용과 텍스트 간 언어 작용을 구체적으로 확인하고 베케트의 시학을 전체적으로 조망할 수 있을 것이다.

본 논문은 베케트의 영어 텍스트와 프랑스어 텍스트를 저본으로 한 네 권의 한국어 번역본을 대상으로 한다. 번역본의 서지사항은 다음과 같다.¹¹⁾

김정옥, 「오, 幸福한 歲月」, 『노오벨賞文學全集 오, 幸福한 歲月』, 신구문화사, 1974.

이원기, 「행복한 나날들」, 『사무엘 베케트 희곡 전집 2』, 예니, 1993(c1991).

김동룡, 「오, 행복한 날들」, 『오, 행복한 날들』, 세계사, 1991.
 용경식, 「행복한 나날」, 『고도를 기다리며 외』, 하서 출판사, 2006(c1994).

70년대에 번역된 김정옥 판본은 프랑스어 텍스트를, 90년대에 번역된 김동룡과 이원기, 용경식의 판본은 영어 텍스트를 저본으로 하였다. 90년대에 번역된 세 권의 판본은 간략한 작품 해설이 실려 있다. 제목을 살펴보면 김정옥의 “오, 幸福한 歲月”과 김동룡의 “오, 행복한 날들”은 형태적 측면에서, 베케트가 폴 베를렌의 「정념의 대화 *Colloque sentimental*」 시구를 인용한 프랑스어 제목¹²⁾을 참고한 것으로 보인다. 하루 중 낮을 의미하기도 하고 낮과 밤을 아우르는 하루를 뜻하기도 하는 영어 “days”나 프랑스어 “jours”는 한국어

는 반면 프랑스어에서는 그것을 ‘말줄임표’로 표시한다. 영어에서 ‘말줄임표’의 쓰임은 생략에 한정된다. 이러한 사실에 근거할 때, 베케트의 프랑스어 텍스트에 나타나는 연결부호와 영어 텍스트에 나타나는 말줄임표는 두 텍스트 사이에 나타나는 교차의 흔적으로 볼 수 있다. Hélène Chuquet, Michel Paillard, *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Ophrys, 1989(c1987), pp. 419-21; *ibid.*, p. 291 재인용.

11) 번역자, 작품명, 출판된 책, 출판사, 출판년도 순. 이하 번역문은 “인용”(번역자, 쪽수)로 표시.

12) James Knowlson, *op. cit.*, p. 453.

로 “세월” 혹은 “나날”, “날들”로 번역되었다. 전체적으로 시간에 대한 텍스트의 주제를 함축하면서도 “날들”은 날의 반복을 보여주고 “세월”은 흘러가는 시간의 진행을, 그리고 “나날”은 계속 이어지는 하루하루의 연속성을 내포하는 등 저마다 강조하는 바가 다르다. 네 개의 한국어 판본은 영어와 프랑스어 텍스트의 차이뿐 아니라 시대마다 다른 번역 지평을 보여주고, 텍스트에 담겨 있는 주제들을 이처럼 서로 다른 각도에서 비춰줄 것이다.

그 외 한국어 번역을 분석하는 데 중요한 길잡이가 되어줄 독일어 판본과 일본어 판본을 참고하였다. 서지사항은 다음과 같다.

Samuel Beckett, *Glückliche Tage Happy Days Oh les beaux jours*, Deutsche Übertragung von Erika und Elmar Tophoven
Englische Originalfassung Französische Übertragung
von Samuel Beckett, Suhrkamp, 1975.

サミュエル ベケット, 『しあわせな日々・芝居』, 安堂信也, 高橋康也 訳, 白水社, 1991.

1962년에 출간된 에리카와 엘마어 토프호벤의 독일어 번역은 베케트가 “불가피한 손실이 있음에도 불구하고 전반적으로 훌륭”¹³⁾하다고 평가한 바 있다. 해당 판본은 영어와 프랑스어 그리고 독일어 번역이 나란히 실려 있다. 또한 불문학자 안도 신야와 영문학자 타카하시 야스나리가 공동번역한 일본어 번역은 한국어 번역에서 단어나 문장 구조 등 그 영향을 찾아볼 수 있는 만큼 번역비평에 중요한 자료가 될 것이다. 안도 신야와 타카하시 야스나리는 본문 끝에 작품 해설과 미주를 달았다.

번역비평을 위한 하나의 체계적인 방법을 제안하고 비평의 긍정적 측면을 부각시켰던 베르만은 번역 분석에서 이와 같이 다른 번역

13) Samuel Beckett, Alan Schneider, *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, ed. Maurice Harmon, Harvard University Press, 1999(c1998), p. 90.

을 “출석”시키는 것이 원문과 번역 텍스트 모두에 ‘교육적’ 가치를 지닌다고 언급한 바 있다.¹⁴⁾ 원문은 번역을 통해 특수성을 드러낸다. 번역가의 다양한 ‘해결책’은 원문 텍스트의 고유한 특징을 드러낼 뿐 아니라 번역에서 한국어의 가능성을 한층 끌어올릴 수 있도록 도와줄 것이다. 또한 번역과 더불어 오늘날 비교적 체계적으로 연구되어 있는 자료의 도움을 받을 수 있다. 그중에서도 베케트가 1979년 런던 로열코트 극장에서 작성한 연출 노트에 제임스 놀슨이 주석을 더한 『행복한 날들: 사뮈엘 베케트의 연출 노트』¹⁵⁾와 원고 비교에서부터 주제, 문체, 문학적 암시 등을 자세하게 다룬 S. E. 곤타르스키의 원고 연구¹⁶⁾ 그리고 작가의 의도를 보다 구체적으로 전해줄 수 있는 베케트와 앨런 슈나이더의 서한¹⁷⁾ 등은 그의 희곡 텍스트를 이해하는 데 큰 도움이 되어줄 것이다. 이처럼 해외 번역과 연구 자료에 기대어 시도하는 우리의 한국어 번역비평이 베케트의 언어적 특수성을 재발견하고 도래할 재번역의 밑거름이 되어주길 기대한다.

1. 반복과 차이

『행복한 날들』은 1막과 2막으로 구성되어 있다. 무대에는 ‘최대한 단순하고 대칭적인’ 낮은 언덕이 솟아 있고, 그 한가운데에 등장인물 위니가 허리까지 땅에 묻혀 있다. 위니는 자신의 가방에 든 물건들을 가지고 하루를 보내면서 언덕에 가려져 보이지 않는 윌리에게 끊임없이 말을 건다. 위니의 대사와 동작은 삶에 어떤 질서를 부여하려 하는 인간적 노력을 보여주지만, 그럼에도 불구하고 그것은

14) Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, 1995, p. 85.

15) Samuel Beckett, *Happy Days: The Production Notebook of Samuel Beckett*, ed. James Knowlson, Grove Press, 1986.

16) S. E. Gontarski, *Beckett's Happy Days: A Manuscript Study*, Ohio State University Press, 1977.

17) Samuel Beckett, Alan Schneider, *op. cit.*

그림자조차 드리우지 않는 강렬한 햇볕이나 위니를 잠들지 못하게 깨우는 종소리 혹은 윌리의 어수선했던 소리 같은 외부적 힘에 의해 종종 중단된다. 이렇듯 질서를 지향하면서도 사실상 무질서가 자리한 세상에서 단순하고 반복적으로 울리는 위니의 목소리는 그 속에서 차이의 효과를 불러일으킨다.

텍스트에 리듬을 부여하는 방식은 다양하다. 그중에서도 단어와 문장의 반복은 텍스트에 리듬을 부여하는 대표적 예라고 할 수 있다. 베케트는 유사한 단어를 반복하여 소리의 차이를 만들어낸다. 이를테면 연속된 문장에서 구성요소를 바꿔 단어를 확장시키기도 하고,¹⁸⁾ 하나의 구성요소를 바꿔 의미의 층위를 넓히기도 하며,¹⁹⁾ 동일한 구성 요소의 순서를 바꿔 억양을 달리하기도 하고,²⁰⁾ 동사를 활용하여 미세한 시제의 차이를 만들기도 한다.²¹⁾ 이처럼 텍스트에 리듬을 만드는 방식만큼이나 반복의 효과는 다양하다. 본 장에서는 『행복한 날들』의 한 막 혹은 전체 막에서 동일하게 반복되면서 차이를 가지는 단어의 효과를 살피고자 한다. 그러나 본격적인 논의에 들어가기에 앞서, 베케트가 영어와 프랑스어 텍스트에 저마다 리듬을 부여하면서 발생하는 단어와 의미의 차이를 짚고 넘어가기로 하자.

(영어)

pure... what?—(*pause*)—what?—(*lays down brush*)—ah yes—(*turns towards bag*)—poor Willie—(*rummages in bag*)—**no zest**—(*rummages*)—for anything—(*brings out spectacles in case*)—**no interest**—(*turns back front*)—in life—(*takes spectacles from case*)—poor dear Willie(18, 20)

(프랑스어)

pure... quoi?—(*un temps*)—quoi?—(*elle dépose la brosse*)—hé oui

18) “‘Tis only Human.”—“Human nature.”—“Human weakness.”—“Natural weakness.”(32)

19) “That is what I mean. (*Pause.*) That is all I mean.”(36)

20) “Is that not so, Willie?”—“Is not that so, Willie[...].”(34)

21) “something seems to have occurred, something has seemed to occur[...].”(52)

—(elle se tourne vers le sac)—pauvre Willie—(elle farfouille dans le sac)—aucun goût—(elle farfouille)—pour rien—(elle sort un étui à lunettes)—aucun but—(elle revient de face)—dans la vie—(elle sort les lunettes de l'étui)—pauvre cher Willie(21)²²⁾

위의 구절에서 “pure”와 “poor”의 유사한 발음은 손잡이 글씨가 흐릿해져 보이지 않는 위니의 낡은 물건과 기력이 쇠한 늙은 윌리를 자연스럽게 겹쳐놓는다. 무엇보다 두 텍스트를 비교했을 때 프랑스어 ‘goût-but’(의욕-목적)가 영어 ‘zest-interest’(열정-흥미)와 뜻이 달라진다는 사실을 알 수 있다. 만약 의미를 기준으로 번역의 충실함을 따진다면 베케트의 번역은 충실하지 못한 번역일 것이다. 그러나 베케트의 텍스트를 읽기 위해서는 소리의 작용을 읽어야 한다. 소리의 측면에서 보면 영어 텍스트에서 “zest”와 “interest”의 [est] 발음이 반복적 운율을 만들고, 프랑스어 텍스트에서는 “goût”와 “but”의 유사한 모음이 리듬을 부여한다는 사실을 알 수 있다. 만약 의미의 측면에서 두 텍스트를 비교한다면, 프랑스어로 ‘파’를 의미하는 단어 ‘échalotes’[에샬로트]는 영어의 ‘인피섬유’를 의미하는 ‘bast’를 정확하게 옮기지 못한 번역일 것이다. 하지만 앞서 보았듯이 베케트의 텍스트는 결코 의미만으로 해석될 수 없다. 그의 텍스트는 소리의 측면으로 읽을 때 텍스트의 언어 작용을 보다 구체적으로 파악할 수 있기 때문이다. 말하자면 영어 텍스트에서 윌리가 신문기사에서 읽는 대주교 ‘Carolus Hunter’[카롤루스 헌터]와 그 이름이 위니에게 환기시키는 인물 ‘Charlie Hunter’[찰리 헌터]가 각각 ‘Carolus Chassepot’[카롤루스 샤스포]와 ‘Charlot Chassepot’[샤를로 샤스포]로 바뀐 프랑스어 텍스트에서 [ʃa]와 [lo] 발음이 반복되는 ‘Charlot-échalotes’[샤를로-에샬로트]의 언어작용을 파악할 때, 비로소 그의 프랑스어 텍스트를 충실하게 읽어나갈 수 있는 것이다. 하지만 그러한 언어작용을 이해하지 못하고 한국어로 의미만 가져온 김정옥 번역의 경우 “카로류스 샤스뽀—샬로 샤스뽀—파를 묶은 다발들”(159)

22) 볼드체 인용자 강조.

이 ‘Carolus Chassepot—Charlot Chassepot—échalotes’[카롤루스 샤스포-샤를로 샤스포-에샬로트]의 소리가 만드는 긴밀한 관계를 나타내지 못한다. 그러한 면에서 ‘사이프러스 껍질 다발’이라는 뜻의 일본어 “しなのきの皮の束”[시나노키노카와노타바]는 원문과 의미가 달라지지만 “チャーリー・ハンター”[차리 한타]와 동일한 모음으로 끝나면서 유사한 소리의 울림을 가져온다.

베케트의 영어 텍스트와 프랑스어 텍스트는 단어뿐 아니라 문장의 측면에서도 차이를 보인다. 다음의 구절을 살펴보자.

(영어)

Oh you are going to talk to me **today**, this is going to be a happy **day**! (*Pause. Joy off.*) Another happy **day**. (*Pause.*) Ah **well**, **where** was I, my hair, yes, later on, I shall be **thankful for** it later on.(34)

(프랑스어)

Oh il va me parler **aujourd’hui**, **oh** le beau **jour** encore que ça va être! (*Un temps. Fin de l’expression heureuse.*) Encore un. (*Un temps.*) **Bon, voyons**, où en étais-je, ah oui, mes cheveux, plus tard, ils **feront** bien mon **affaire** plus tard.(35)²³⁾

프랑스어 텍스트와 영어 텍스트는 비슷한 단어가 동일하게 반복되는 특징을 보이면서도, 여러 측면에서 차이를 보인다. 예를 들면 영어 텍스트의 “my hair, yes”(내 머리카락, 그래요)의 문장 순서가 프랑스어 텍스트에서 “ah oui, mes cheveux”(아 그래요, 내 머리카락)으로 바뀌고, “Ah well”이 “Bon, voyons”이라는 표현으로 바뀌면서 구두점이 더해진다. 또한 영어 “be thankful for it”이 프랑스어 “faire mon affaire”로 바뀌면서 의미도 달라진다. 그러나 이처럼 구두점이 더해지고 단어의 순서가 바뀌고 뜻이 달라지는 프랑스어 텍스트를 단순히 의미 측면에서 영어 텍스트와 비교할 수 없는 이유는 언어의

23) 볼드체 인용자 강조.

반복적 울림이 텍스트 내에서 고유의 리듬을 발생시키기 때문이다. 위의 구절을 소리의 측면에서 살펴보면 우선 영어 ‘today-happy day’의 ‘day’의 반복이 프랑스어 감탄사 ‘oh’와 단어 ‘jour’의 반복으로 나타나고, 영어 ‘well-where’과 ‘thankful-for’의 유사한 발음이 프랑스어에서 ‘Bon-voyons’과 ‘feront-affaire’의 유사한 소리로 울린다. 그러나 전체적으로는 영어 문장에서 반복되는 [오] 음절과 ‘thankful-for’의 반복으로 부각되는 ‘full’의 충만함이 프랑스어 문장에서 더욱 빈번하게 나타나는 [오] 음절로 강조되고, 그것이 위니 주변에 나타나는 둥근 사물들과 더불어 둥근 지구와 팽창의 이미지를 암시한다. 결과적으로 두 텍스트 사이에 의미의 차이는 발생하지만, 텍스트 내에서 저마다 유사한 소리의 반복 효과와 위니가 인식하는 세계의 이미지가 공통적으로 나타남을 알 수 있다. 그것은 베케트가 텍스트의 언어 간 일치뿐 아니라 언어 내 관계성을 염두에 두었다는 사실을 보여준다.²⁴⁾ 번역은 텍스트의 성격과 특성에 맞는 번역 방법을 요구한다.²⁵⁾ 베케트의 텍스트를 충실하게 독해하는 방법은 언어의 작용이 만들어내는 소리에 귀를 기울이는 것이다.

『행복한 날들』에서 동일한 단어의 반복은 하나의 막 혹은 전체 막 안에서 다양한 효과를 불러일으킨다.²⁶⁾ 우선 1막에서 위니가 내

24) 연구자 브라이언 피치(Brian T. Fitch) 역시 베케트의 영어와 프랑스어 텍스트를 언어 간의 관계보다 상호텍스트성의 측면에서 바라본다. P. J. Murphy, Werner Huber, Konrad Schoell, Rolf Breuer, *Critique of Beckett Criticism: A Guide to Research in English, French and German*, Camden House, 1994, p. 68.

25) 조재룡, 「번역의 역설」, 『번역과 책의 처소들』, 세창출판사, 2018, p. 103.

26) 1막과 2막에서 동일한 단어가 반복되기도 한다. 예를 들어 2막에 언급되는 “beechen green”(66)은 베케트가 존 키즈의 「나이팅게일을 위한 송시」의 시구에서 인용한 것으로 1막의 “horse-beech”(26)라는 단어를 환기시킨다. 위니의 추억의 장소로 등장하는 영어 ‘horse-beech’는 ‘마로니에’(칠엽수)를 의미하는 ‘horse chestnut’과 ‘너도밤나무’를 뜻하는 ‘beech’의 합성어로, 베케트가 2막에 등장하는 ‘beechen green’을 염두에 두고 수정한 것이다. ‘horse-beech’를 음차하여 “호스비치 너도밤나무”(68)라고 옮긴 이원기의 경우, 베케트의 합성어를 보여주면서 2막에 나오는 너도밤나무와의 연관성을 나타내고자 한다. 그러나 그것을 단순히 “너도밤나무”(山毛櫨)로 옮긴 일본어 번역(14, 45)과 김동룡의 번역(243, 269)은 베케트가 ‘잘라 붙인’ 단어의 흔적을 지워버린다. 한편 각각 “느티나무”(232)와 “도토리나무”(262)로 옮긴 용경식의 번역은 1막과 2막에 대칭적으로 나타나는 추억의 장소에 대한 암시가 드러나지 않는다.

내 읽으려 애쓰는 오래된 칫솔 손잡이의 글자를 살펴보자. 칫솔 손잡이의 글자는 한국어 번역에서 다음과 같이 옮겨졌다.

- (영어) fully guaranteed... genuine pure... hog's... setae.(60)
 (프랑스어) Solennellement garantie... véritable pure... soie de...
 porc.(61)
 (독일어) Voll garantierte... echte reine... Barch... borsten.(25)
 (일어) 完全保証つき... 正真正銘... 豚... 毛 °(16)
 (김정옥) 엄숙하게 보증되다..... 진정한 순수..... 돼지.....
 털.(160)
 (이원기) 자신있게 보장하는... 진짜 순수한... 돼지의... 털.(69)
 (김동룡) 완전 보증품이로군... 진정한 순수야... 돼지의...
 털.(244)
 (용경식) 완전보증..... 진정한 순정제품..... 돼지..... 털.(234)27

위의 맥락에서 형용사 “pure”는 아무것도 섞이지 않은 돼지의 ‘순수한’ 품종을 가리킨다. 그러나 위니가 윌리의 저속한 엽서를 가리킬 때에는 형용사 “pure”가 다음과 같이 ‘순수한’이란 뜻과 정반대의 의미를 가진다.

- (영어) No but his is just **genuine pure** filth!(28)
 (프랑스어) Non mais c'est de la **véritable pure** ordure!(29)
 (독일어) Nein, aber das ist doch **echter reiner** Dreck!(27)
 (일어) まあ、まつわいせったく正真正銘の狼褒だわ!(17)
 (김정옥) 아니 이건 **더할 나위 없는 진짜** 추물인데!(160)
 (이원기) 이거야말로 **진짜 그야말로** 음탕한 행위 그 자체잖아!(69)
 (김동룡) 어머니, **정말 너무너무** 외설(猥褻)인데요!(244)
 (용경식) 어머, 이건 **정말** 외설이네요!(234)28)

27) 불드체 인용자 강조.

28) 불드체 인용자 강조

위의 맥락에서 칫솔 손잡이 글자와 동일한 형용사 “pure”는 ‘쓰레기’ 혹은 ‘오물’ 등을 의미하는 단어 “filth”를 수식하면서 ‘불순한’을 뜻하게 된다. 단어는 그것을 둘러싼 다른 단어들과의 관계 속에서 의미가 결정되기 때문이다. 단어 “pure”의 의미 작용은 모순과 아이러니가 지배하는 세상의 일면을 반영한다. 독일어 번역과 일본어 번역은 칫솔 손잡이의 글자와 유사하거나 동일한 단어를 사용하여 “pure”의 상반된 의미 작용을 보여주려 한다. 반면 “pure”가 일관되지 않게 옮겨진 한국어 번역은 이 같은 언어적 특징을 간과하고 있다.

한편 동일한 표현이 전체 텍스트에 반복되면서 암시적 효과를 불러일으키기도 한다. 특히 위니가 습관적으로 반복하는 영어 “the old style!”과 프랑스어 “Le vieux style!”은 위니의 시간 인식을 보여준다는 점에서 중요한 역할을 한다. 다음 구절을 살펴보자.

(영어)

The comb is here. (*Back front. Puzzled expression. Back to bag. Rummages.*) The brush is here. (*Back front. Puzzled expression.*) Perhaps I put them back, after use. (*Pause. Do.*) But normally I do not put things back, after use, no, I leave them lying about and put them back all together, at the end of the day. (*Smile.*) **To speak in the old style. (Pause.) The sweet old style. (Smile off.)**(32)

(프랑스어)

La peigne est là. (*Elle revient de face. Expression perplexe. Elle se tourne vers le sac, farfouille.*) La brosse est là. (*Elle revient de face. Expression perplexe.*) J’ai pu les rentrer, après m’en être servie, non, je les laisse traîner là, ça et là, et les rentre toutes ensemble, en fin de journée. (*Sourire.*) **Le vieux style! (Un temps.) Le doux vieux style! (Fin du sourire.)**(33)

(김정옥)

브러시는 저기 있어. (정면으로 돌아온다. 당황한 표정) 다 쓴 연후에는 저것들을 넣어둘 수 있어. (사이. 같은 표정으로)

하지만 보통 나는 내 물건들을 쓴 연후에 거둬 넣지 않아, 아니야, 나는 그것들을 이곳 저곳 굴러다니게 내버려 두었다가 하루가 끝날 때 다 같이 거두어 넣지. **(미소) 낡은 스타일로 말해서! (미소 멎는다) 달콤한 낡은 스타일! (미소 멎는다)**(162)
(이원기)

빗은 여기 있군. (정면으로 돌아선다. 당황한 표정. 가방 쪽으로 돌아서 선다. 가방 속을 더듬는다.) 부러쉬[sic]가 여기 있군. (정면으로 돌아선다. 당황한 표정.) 이것들을 사용한 뒤에도로 넣어둔 모양이군. (사이. 역시 당황한 표정.) 그렇지만 나는 대체적으로 물건들을 사용한 다음 챙겨두질 않는데. 아무렴, 쓰고 그냥 놔뒀다가, 그날 마지막에 가서야 다 챙기는 성미인데. **(미소 짓는다.) 그 옛날 식으로 말하자면 말야. (사이.) 멎진 그 옛날 방식. (미소 사라진다.)**(71)

(김동룡)

빗솔도, 머리솔도 여기에 있어. (정면을 돌아보며, 미심쩍은 표정) 아마 쓰고 난 후 치워버렸을 거야, 틀림없이. (사이. 미심쩍은 표정) 하지만 보통 나는 쓰고 나면 한곳에 모아놓지는 않아, 아니야, 나는 이리저리 굴러다니게 내버려두었다가 하루가 끝날 때 다같이 거두어 넣지. **(미소) 옛날식으로 말해서! (사이) 그리워요 옛날식 말투가. (미소, 사라진다)**(247)

(용경식)

헤어브러시도 여기에 있네. (정면을 향한다. 의아스런 얼굴) 쓰고 나서 다시 넣어 버린 모양이군? 아마. (사이. 의아스러운 듯) 하지만 평소엔 쓰고 나서 치우는 짓은 안 하는데, 나는. 그럼, 아무테나 두었다가 날이 저물려고 할 때에나 모두 치워 버리지. **(미소 짓는다) 점잖은 말씨를 쓰면, (사이) 반갑네요, 점잖은 말투라니. (미소가 사라진다)**(237)²⁹⁾

위의 구절에서 위니는 자신이 머리를 빗었는지 기억하지 못하고

29) 볼드체 인용자 강조. 해당 구절은 번역가에 의해 임의적으로 편집된 문장들을 확인할 수 있다. 원문에서 “빗이 여기에 있어요”, “브러시가 여기에 있어요”라고 반복되는 문장을 김동룡은 “빗솔도, 머리솔도 여기에 있어”라는 하나의 문장으로 수정하였다. 용경식과 김정택은 “빗이 여기에 있어요”라는 문장을 누락했다.

평소와 다르게 정리되어 있는 빗과 브리시를 보며 의아해한다. 기억의 혼돈은 고통스러운 삶에 대한 지각을 마비시키는 위니의 습관을 이처럼 뒤흔들어놓는다. 위니는 습관을 통해서 삶에 자신을 맞춰나가며 권태로운 시간을 견뎌나가지만, 낮과 밤을 아우르는 하루라는 뜻의 단어 “day”가 오직 낮만 있는 자신의 세상에서 더 이상 유효하지 않다는 사실을 인식하고 있다. 이러한 맥락에서 현재의 상황을 반영하지 못하는 ‘오래된 방식’이라는 뜻의 “old style”을 “점잖은 말씨”로 옮긴 용경식의 번역은 위니의 시간 인식을 반영하지 못한다. 그러나 다른 한편으로 위니의 미소에서 우리가 잊어서는 안 되는 것이 있다. 그것은 바로 이 ‘오래된 방식’이 위니가 때때로 인용하는 고전문학과 같은 “달콤”한 것이기도 하다는 사실이다. 위니의 기억 속에 불완전하게나마 남아 있는 문학 구절은 위니가 하루를 버틸 수 있게 도와준다. 때때로 아이러니한 위니의 말은 이처럼 스스로도 깨닫지 못하는 세상과 시간에 대한 인식을 담지한다.

상황이 보다 비극적으로 치닫는 2막에서 더욱 빈번하게 언급되는 단어 “mercy”는 무엇보다 저 ‘오래된 방식’의 전형이라고 할 수 있다. “mercy”는 다음과 같이 번역되었다.

(영어) many mercies—(*wiping*)—great mercies(22)

(프랑스어) tant de bontés—(*elle essuie*)—de grandes bontés(23)

(독일어) viele Gnaden—(*wischend*)—große Gnaden(17)

(일어) ありがたいことがたくさん—(*ふきながら*)—とてもありがたいこと(11)

(김정옥) 그다지도 많은 호의(好意)—(닦는다)—커다란 호의(156)

(이원기) 수많은 자비심—위대한 자비심이랄까(66)

(김동룡) 고마운 일이 너무나—(닦으면서)—너무나 고마운 일이(240)

(용경식) 다행한 일이 많아요—(닦으면서)—얼마나 고마운지(229)

베케트의 텍스트에서 성경이 중요한 상호텍스트적 요소임을 결코 부정할 수 없다. 특히 신의 자비, 인자하심 등을 뜻하는 영어 “mercy”는 베케트가 제목으로 고려할 만큼 텍스트에서 중요한 역할을 한다.³⁰⁾ 몸이 땅에 서서히 가라앉는 고통스러운 상황에서 위니가 신의 자비로움을 되새기는 장면은 아이러니하게도 상황을 더욱 비참하게 연출한다. 영어 “mercy”는 프랑스어 “bonté”로 번역되었고, 독일어로는 ‘은총, 자비’ 등을 뜻하는 단어 “Gnaden”으로 번역되었다. 그러나 “고마운 일”, “다행한 일” 등으로 옮겨진 한국어 번역과 “감사한 일이 한가득”이란 뜻의 일본어 번역에서는 “mercy”가 가진 종교적 색채가 지워진다. 용경식은 “great mercies, great mercies”와 같이 “mercy”가 반복되는 경우에도 “아주, 아주 고마운 일”(266)처럼 부사 “아주”를 강조하거나 “아주 고마운 일이구말구”(263)처럼 어미를 강조하여 “mercy”의 반복을 피한다. 의미의 측면에서 구체적인 단어를 추상적인 의미로 옮기는 경우에 위니의 언어가 겹겹이 그리듯 세상과 주체에 대한 이미지가 사라질 수 있는 위험이 따른다. 구체적인 단어를 추상적으로 바꾸는 경우에 발생하는 문제에 대해서 다음 장에서 자세히 살펴보자.

2. 구체성의 추상화

베케트는 성경과 기독교 신화를 자연스럽게 사용할 줄 알았다. 하루를 기도에서부터 시작하는 위니의 감탄사나 상투어를 비롯해서 천국, 자비, 축복, 저주, 혀³¹⁾ 등 성경 구절을 암시하는 단어는 위니 혹은 베케트에게 뿌리깊이 박혀 있는 기독교라는 “익숙한 신화”³²⁾

30) 베케트는 “Many Mercies”, “Tender Mercies”를 제목으로 염두에 둔 바 있다. Samuel Beckett, Alan Schneider, *op. cit.*, p. 82.

31) 혀는 성령의 강림을 상징하며, 방언(方言)과 연관된다. 사도행전 2장 2절-4절 참조. “갑자기 하늘에서 세찬 바람이 부는 듯한 소리가 들려오더니 그들이 앉아 있던 온 집안을 가득 채웠다./ 그러자 혀 같은 것들이 나타나 불길처럼 갈라지며 각 사람 위에 내렸다./ 그들의 마음은 성령으로 가득 차서 성령이 시키시는 대로 여러 가지 외국어로 말을 하기 시작하였다.”

32) 베케트는 1965년 1월 『고도를 기다리며』와 관련한 인터뷰에서 “연극에 대한

를 보여준다. 그러나 성경에서 하느님의 현존이나 진리, 구원(救援)을 비유하는 빛³³⁾은 위니의 세계에서 “거룩한 빛”이기도 하지만 위니에게 꺼지지 않는 지옥불 같은 고통을 준다. 기독교 상징에 대한 베케트의 불분명한 태도가 보여주듯이, 위니의 세계에서 신은 보이지 않고 위니의 언어 속에서도 신은 더 이상 의미를 갖지 못한다.³⁴⁾ 다음의 구절을 살펴보자.

(영어) good Lord!—(*pulling back upper lip to inspect gums, do.*)—
good God!(18)

(프랑스어) bon sang!—(*elle soulève la lèvres supérieure afin d'inspecter les gencives, de même*)—bon Dieu!(19)

(독일어) mein Gott!—*zieht Oberlippe hoch, um das Zahnfleisch zu mustern, dito*—großer Gott!(13)

(일어) おや、なんてこと!—(上唇をめくり、歯茎をしらべて、不明瞭な声で)—あら、なんてこと!(9)

(김정옥) 빌어먹을!—(잇몸을 살피기 위해 윗입술을 쳐들며 같은 음성으로)—맘소사!(155)

(이원기) 세상에!—(잇몸을 살펴보기 위해 윗입술을 뒤로 들어 올리며).—이럴 수가!(65)

(김동룡) 빌어먹을!—(윗입술을 젖혀, 잇몸을 살펴보고 뚜렷하지 않은 말로)—맘소사!(238)

(용경식) 어머니 어찌나!—(윗입술을 걷어 올려서 잇몸을 살펴 피고는 분명치 않은 소리로!) 어머니 어찌나!(227)

기독교적 해석이 근거 있는가?”라는 질문에 “그렇다, 기독교는 내게 완벽히 익숙한 신화이다. 따라서 자연스럽게 나는 그것을 사용한다”라고 대답했다. Colin Duckworth, *Angels of Darkness*, Barnes & Noble, Inc., 1972, p. 18; S. E. Gontarski, *op. cit.*, p. 59 재인용.

33) 『성경 관용어 사전』, 가스펠서브 기획·편집, 생명의말씀사, 2017(c2005), p. 559.

34) 단어의 변화에 대하여 아다모프의 말을 참조할 수 있다. “Le nom de Dieu ne devrait plus jaillir de la bouche de l’homme. Ce mot dégradé par l’usage, depuis si longtemps, ne signifie plus rien. Il est vidé de tout sens, de tout sang…… Les mot, ces gardiens du sens ne sont pas immortels, invulnérables…… Comme les hommes, les mots souffres. Certains peuvent survivre, d’autres sont incurables……” George Steiner, *Language and Silence: Essays 1958-1966*, Penguin Books, 1979(c1967), p. 73.

언어는 시간의 흐름과 변화를 보여준다. 영어 “good Lord!”나 프랑스어 “bon Dieu!”, 독일어 “mein Gott!”는 신이라는 대상이 문자 그대로 드러나지만, 오늘날 그 표현이 실제로 신을 가리키기보다 놀라움을 나타내는 감탄사로 사용된다는 사실을 한국어와 일본어 번역에서 확인할 수 있다. “세상에!”, “맙소사”와 같은 감정적 반응만 전달되는 한국어와 일본어 번역에서는 신이 지워진다. 그것은 오랜 역사 속에서 종교적 영향이 남아 있는 유럽어와 대조적이다. 위니는 절대자 없이 선과 악의 힘겨루기가 끝없이 반복되는 세상에서 십자가에 못 박힌 두 도둑³⁵⁾과 같은 운명에 놓인다. 즉 기다림 끝에 구원이 있거나 저주가 있을 뿐이다. 그러나 위니에게 구원의 길은 멀어 보인다. 베케트가 희곡 초반에 “zenith”를 올려다보는 위니의 동작을 통해서 기약 없는 기다림을 암시하기 때문이다.

위니가 올려다보는 “zenith”는 위니가 있는 곳이 지구라는 구형(球形)의 장소임을 보여준다. “zenith”는 위니가 관측하는 위치에서 연직선으로 천구(天球)와 교차되는 지점인 ‘천정’(天頂)을 가리킨다.³⁶⁾ “zenith”는 “도로, 길”(road, path)을 의미하는 아랍어 ‘samt’의 영향을 받은 중세 라틴어 ‘cenit, senit’에서 유래한다.³⁷⁾ 위니가 올려다보는 저 ‘머리 위에 놓인 길’은 천국이 아닌 천구와 맞닿아 있고, 그마저도 몸이 땅에 묶여 있는 위니는 갈 수 없다. 한국어 번역에서 “천정”이라는 단어는 보다 일반적인 단어로 대체된다. 이를테면 김동룡과 용경식은 ‘천정’을 “하늘”로 번역했고 김정옥은 단어를 이해하기 쉽게 뜻을 풀어서 “하늘의 정점”으로 옮겼다. 일본어 역시 ‘하늘’이나 ‘허공’을 뜻하는 “空空”(8)으로 번역됐다. 위를 올려다보는 위니의 동작을 고개를 뒤로 돌리는 동작으로 잘못 이해한 이원기의 “수평선”

35) 『고도를 기다리며』의 포조와 렉키가 나누던 두 도둑 이야기는 “임의적 구원”을 암시하는 아우구스티누스의 다음 구절을 상기시킨다. “Do not despair; one of the thieves was saved. Do not presume; one of the thieves was damned.” S. E. Gontarski, *op. cit.*, p. 59; 사뮈엘 베케트, 『고도를 기다리며』, 오중자 옮김, 민음사, 2016(c2010), pp. 15-17.

36) 표준국어대사전 2019년 10월 11일 검색.

37) *The Oxford Dictionary of English Ethymology*, ed. C. T. Onions, Oxford University Press, 1966, p. 1022.

도 단어를 좀 더 포괄적인 의미로 전달하려는 시도로 보인다. 이처럼 ‘천정’이 하늘이나 수평선 등으로 옮겨질 경우에는 인물이 자리하고 있는, 열린 동시에 폐쇄된 지구의 이미지가 사라질 우려가 있다.

베케트는 불이 꺼지지 않는 단테의 지옥 이미지를 차용하면서(도38) 위니의 세상을 천국에 오르지 못한 영혼이 고통을 받으며 불로 달궈지는 감옥, 즉 연옥(煉獄)으로 옮겨놓는다. 그것은 정확히 말하면 베케트가 「단테… 브루노… 비코… 조이스」에서 묘사했던 바로 저 조이스의 연옥이다.

단테의 ‘연옥’은 원뿔형이어서 그곳에는 꼭짓점이 있다. 조이스의 ‘연옥’은 둥근 형태여서 꼭짓점이 없다. 전자는 현실의 녹지대, 곧 ‘연옥 이전의 지대’에서 이상적 녹지대, 곧 ‘지상낙원’으로 올라가는데, 후자는 오르막이나 이상적 녹지대가 없다. 전자는 절대적인 전진과 확실한 성취가 있는데, 후자는 유동, 곧 전진이나 후퇴밖에 없으며 외면적인 성취밖에 없다. 전자는 움직임에 분명한 방향이 있어서 한 걸음 나아가면 실제로 전진을 나타내는데, 후자의 움직임은 방향이 없거나 여러이어서 한 걸음 나아감은 그 자체로 한 걸음 물러나는 일이 되기도 한다. […] 그러면 어떤 의미에서 조이스의 작품을 연옥적이라 할 수 있는가. 그것에는 ‘절대자’가 절대적으로 빠져있기 때문이다. ‘지옥’은 구제와 상관없는 악의, 생명 없는 정적인 상태이다. 또 ‘천국’은 구제와 상관없는 순결의, 생명 없는 정적인 상태이다. ‘연옥’은 이 두 요소의 이음을 통해 해석된 움직임과 살아 움직이는 힘의 격류이다. 인류의 악순환이 되풀이된다는 뜻에서, 끊임없는 연속적인 변화가 일어난다.³⁹⁾

38) 1막과 2막에서 ‘사팔눈’을 보이는 위니의 모습은 단테의 『신곡*La Divina Commedia*』에 등장하는 망령인 차코(Chacco)의 이미지와 겹쳐진다. 탐욕의 지옥에서 운명의 힘을 이기지 못하고 사팔눈으로 진창에 빠지는 차코는 ‘돼지’나 ‘거세된 수돼지’를 가리키는 경멸적 의미의 별명이다. 그것은 위니가 1막 내내 잃으려 애쓰는 칫솔 손잡이의 글자 “거세비육돈”(hog)을 환기시킨다.

39) 사뮈엘 베케트, 「단테… 브루노. 비코… 조이스」, 『율리시스』 학회보, 민희식 옮김, 1994, in 제임스 조이스, 『율리시스 II』, 김성숙 옮김, 동서문화사, 2011, pp. 1263-64 재인용. 번역은 수정함.

“살아 움직이는 힘의 격류”가 나타나는 연옥의 라틴어 어원 ‘purgatorium’은 ‘정화’(淨化)를 의미한다. 연옥은 가톨릭 교리에서 죽은 사람의 영혼이 천국으로 들어가기 전 남은 죄를 씻기 위해 머무는 장소이다. 스티븐 코너⁴⁰⁾는 베케트의 인물들이 그들의 땅을 구체(球體)나 지구(地球)로 인식하는 등 문자 그대로 지형적 의식을 가진다는 점을 지적한 바 있는데, 위의 글에서 베케트는 정확히 이 세상을 단테의 원뿔형 연옥이 아닌 조이스의 둥근 연옥으로 보고 있다. 위니가 인식하는 “둥근 지구”(earthball)나 위니 주변에 있는 둥근 사물들, 예를 들면 위니가 붙들려 있는 언덕, 돌려서 여닫는 치약 튜브, 위니의 무도회(ball), 흰 공 같은 개미 알, 윌리의 머리와 왕방울 만한 눈, 위니의 젓가슴, 아치형(fornicating)의 광야 등이 위니에게 끝없이 구형(球形)의 세상을 상기시킨다. “전진과 후퇴밖에 없”는 조이스의 연옥에서 베케트의 인물들은 순환적이고 반복적인 움직임을 보인다. “천정(天頂)에서 지평선까지 넓게 구름이 덮인 하늘 중에서 가장 덜 어두운 쪽을 향해”⁴¹⁾ 나아가는 소설 『몰로이』의 등장 인물과 ‘이름 붙일 수 없는 자’의 주위를 맴도는 말론은 태양을 중심으로 움직이는 천체와 같다.⁴²⁾ 한정된 장소를 맴돌거나 한 곳에 매여 있는 베케트의 인물들에게 지구는 닫힌 공간인 동시에 경계 없는 열린 공간이다. 위니에게 지구는 구형(求刑)의 장소, 곧 하늘이 보이는 감옥이라 할 수 있다.

천정을 올려다보는 위니의 머리 동작과 함께 주목하게 되는 것은 땅에 내려놓는 위니의 손 동작이다. 베케트의 프랑스어 텍스트는 영어 텍스트에 비해 수직적인 머리의 움직임과 수평적인 손의 모습을 확연히 드러낸다. 프랑스어 판본을 저본으로 한 김정옥의 번역이 보여주듯이, 위니는 땅에 “판판하게”(à plat) 손을 내려놓고 머리를 “수

40) Steven Connor, <Beckett and the World>, *Global Beckett conference*, October 26, 2006. <http://www.stevenconnor.com/beckettworld/>(검색일 2019년 10월 31일)

41) 사뮈엘 베케트, 『몰로이』, 김경의 옮김, 문학과지성사, 2008, p. 91.

42) 사뮈엘 베케트, 『이름 붙일 수 없는 자』, 전승화 옮김, 위크루프 프레스, 2016, p. 14.

직으로”(à la verticale) 내린다. 텍스트에서 수평적 이미지는 위니가 내려놓은 손뿐 아니라 납작한(aplati) 치약 튜브, 윌리의 머리 양쪽에 펼쳐지는 누런 신문지⁴³⁾, 쇼어 씨의 평발(panards plats) 등에서도 찾아볼 수 있다. 베케트의 텍스트에서 수직과 수평의 대칭적 구도는 무대와 인물의 모습으로 나타나곤 한다. 희곡 『고도를 기다리며』의 무대에 서 있는 나무와 길, “목발 사이로 기진맥진하여 서서 자는 수직적 자세와, 바닥에 눕는 수평적 자세”⁴⁴⁾만 가능한 몰로이의 모습이 그것이다. 언덕에 붙잡혀 있는 위니와 구멍을 기어다니는 윌리는 이러한 수직과 수평의 구도를 명확히 보여준다. 베케트가 새와 거북이로 비유했던⁴⁵⁾ 위니와 윌리는 공기와 땅이라는 서로 다른 성질을 가졌지만, 공기와 땅이 하나의 지구를 이루듯 그들은 서로에게 불가피한 존재로 공존한다.

철학자 조지 버클리는 “존재하는 것은 지각되는 것이거나 지각하는 것”⁴⁶⁾(*esse est percipi aut percipere*)이라고 말했다. 윌리가 위니를 지각함으로써 위니가 자신의 존재를 확인할 수 있고, 윌리의 반응은 위니를 계속 말할 수 있게 한다는 점에서 중요하다. 그래서 위니는 윌리에게 자신의 목소리가 들리는지 확인하고, 윌리는 위니에게 대답을 하거나 손가락을 펼쳐 대답을 대신한다. 손은 위니가 일상을 영위할 수 있게 하는 역할을 하면서, 위니가 윌리를 통해서 자신의 존재를 인식하는 수단이 된다.⁴⁷⁾ 주목할 점은 1막에서부터 윌리의 손이 거의 보이지 않는다는 점이다. 윌리가 위니의 떨어진 양산을

43) 영어 텍스트에서 펼쳐진 신문의 평평한 이미지가 강조된다면, 프랑스어 텍스트에서는 신문지 테두리에 둘러싸인 머리(“encadrer sa tête”)(25)가 구속의 이미지를 보다 부각시킨다.

44) 사뮈엘 베케트, 앞의 책, 2008, p. 33.

45) Samuel Beckett, *op. cit.*, 1978, p. 104.

46) *Modern Philosophy: An Anthology of Primary Sources*, ed. Roger Ariew, Eric Watkins, Hackett Publishing Company, 2009, p. 435.

47) 손은 텍스트의 여러 측면에서 나타난다. 사물의 측면에서 ‘양산 손잡이’, ‘칫솔 손잡이’, ‘손수건’ 등에서 찾아볼 수 있고 다음과 같이 표현의 측면에서도 나타난다.(볼드체 인용자 강조) (영어) on the other **hand**, at **hand**, off**hand**, whining for my **hand**, give you a **hand**, in dire need of a **hand**; (프랑스어) A ses **mains**, **maintenant**, vête**ment**, dem**andes**, donner un coup de **main**, bougre**ment**, lentre**ment**, du moment.

건넌 때나 신문을 펼칠 때, 얼굴에 부채질을 할 때, 코를 풀 때 역시 윌리의 손은 보이지 않는다. 윌리의 손이 관객의 시야에 오래 머무는 순간은 오직 그가 저속한 엽서를 볼 때뿐이다. 1막에서 윌리의 보이지 않는 손은 2막에서 보이지 않는 윌리를 예견한다. 1막에서 위니의 풍부한 손동작이 위니의 육체성을 부각시키는 상황에서, 2막에서 부재하는 위니의 손은 위니의 상황을 더욱 비극적으로 연출하면서 위니에게 그와 동일한 결말을 암시한다.

‘광야’는 손을 마주잡고 “길을 잘못 들어선—마지막 인류”⁴⁸⁾인 쇼어 커플이 위니를 내려다보는 장소이다. 한국어 번역에서 광야는 비유적인 표현으로 사용되거나 그 뉘앙스만이 옮겨진다. 이를테면 이 원기는 “삭막한 상황”, 김정옥은 “황막한 것”, 용경식은 “황야와 같은 것”으로 번역하였다. 그러나 광야는 성경에서 ‘죽음과 소외의 상징’이자 ‘절망의 땅’, ‘시험과 고난의 장소’를 가리킨다는 점에서 위니의 상황을 보다 구체적으로 드러낸다.⁴⁹⁾ 더욱이 광야는 1막과 2막에서 위니의 존재에 대한 인식의 변화를 확인할 수 있다는 점에서 중요한 역할을 한다. 1막에서 광야가 등장하는 장면을 살펴보자.

(영어)

So that I may say at all times, even when you do not answer and perhaps hear nothing, Something of this is being heard, I am not merely talking to myself, **that is in the wilderness, a thing I could never bear to do—for any length of time.** (Pause.) That is what enables me to go on, go on talking that is.(30, 32)

(프랑스어)

De sorte que je peux me dire à chaque moment, même lorsque tu ne réponds pas et n'entends peut-être rien, Winnie, il est des moments où **tu te fais entendre, tu ne parles pas toute seule tout à fait, c'est-à-dire dans le désert**, chose que je n'ai jamais pu

48) “Next thing they're away—hand in hand—and the bags—dim—then gone—last human kind—to stray this way.”(56)

49) 『성경 관용어 사전』, 앞의 책, p. 87.

supporter—à la longue. (*Un temps.*) C’est ce qui me permet de continuer, de continuer à parler s’entend.(31, 33)⁵⁰⁾

위의 구절에서 위니의 장소로 묘사되는 광야는 위니 자신과 확연히 구분된다. 위니는 윌리가 “대답하지 않고 아마 전혀 듣지 않는 날에도” 그가 자신의 목소리가 들리는 거리에 있는 한 자신의 말을 듣게 마련이고, 그 때문에 자신이 계속 말을 할 수 있다고 이야기한다. 듣는 대상 없이 혼잣말을 하는 것은 위니에게 “광야에서, 결코 견딜 수 없는 일”이기 때문이다. 그러나 막이 바뀌면서 위니의 광야에 대한 인식은 다음과 같이 달라진다.

(영어) I used to think… (*pause*) …I say I used to think that I would learn to talk alone. (*Pause.*) By that I mean **to myself, the wilderness.**(64, 66)

(프랑스어) Je pensais autrefois… (*Un temps.*) …je dis, je pensais autrefois que j’apprendrais à parler toute seule. (*Un temps.*) Je veux dire **à moi-même le désert.**(65, 67)⁵¹⁾

“혼자서 말하는 법을 배우게 될 거라고 생각하곤 했다”라고 말하는 위니는 2막에서 “나 자신”과 “광야”를 동일시한다. 프랑스어 텍스트에서는 “moi-même”와 “désert” 사이에 쉼표를 지움으로써 그 의도를 명확히 드러낸다. 1막에서 위니의 내적 장소와 외적 장소가 분리되었다면 2막에서 위니는 하나의 장소로 존재한다. 위니는 자신의 존재를 비운 자리에서 곧 광야가 되는 것이다. 그러나 “zu mir selbst, die Wüste”(나 자신, 광야에)라고 옮긴 독일어 번역⁵²⁾과 달리 일본어 번역과 한국어 번역에서는 ‘나’와 광야의 관계의 변화가 명

50) 볼드체 인용자 강조.

51) 볼드체 인용자 강조.

52) “Früher dachte ich… *Pause* …ich sage, früher dachte ich, daß ich lernen würde, allein zu sprechen. *Pause.* Ich meine, **zu mir selbst, die Wüste.**”(77, 79, 볼드체 인용자 강조)

확히 드러나지 않는다. 용경식은 일본어 번역⁵³⁾과 유사하게 “자기 자신에게 말하는 것, 그것은 광야”라고 옮겼다. 이렇듯 ‘나는 곧 광야’라는 위니의 암시는 안과 밖을 구분하는 이분법을 무너뜨린다. 정신과 육체, 빛과 어둠, 수직과 수평 등 베케트의 작품을 구성하는 이원성은 그의 인물들에 의해서 번번이 전복된다. 베케트의 텍스트에서 벨라과와 같은 연옥의 인물들은 두개골과 세상 중간에서 “이 쪽에도 저쪽에도 속하지 않”고 단지 소리를 듣는 ‘고막’⁵⁴⁾으로 존재한다. 다음 장에서 단어의 소리를 통해 의미의 모호성을 야기하는 암시의 효과에 대해 알아보자.

3. 암시의 명확화

베케트는 상황의 암시를 의도적으로 불러일으킨다. 1957년 영국 BBC에서 방송된 라디오극 『쓰러지는 모든 것 *All That Fall*』은 기차길로 한 아이가 떨어졌다는 소년의 전언으로 끝난다. 텍스트는 기차를 타고 온 등장인물 루니가 아이의 사고와 연관되어 있다는 명확한 사실관계를 밝히지 않는다. 그저 여러 가지 정황을 통해서, 예를 들면 자신의 부인에게 기차 연착 사고를 함구하는 그의 태도나 소년 이 사고 전말을 알려줄 때 들려오는 그의 신음소리, 그의 것인지 불분명한 ‘공처럼 생겼지만 공은 아님’⁵⁵⁾ 물건, 그리고 앞서 “아이를 죽여보고 싶은 적 있었소?”⁵⁶⁾라고 부인에게 묻던 그의 아이에 대한 증오를 통해서 그와 사건의 개연성을 암시한다. 희곡 『행복한 날들』에서도 텍스트에 극적 효과를 유발하는 이와 같은 암시를 찾아볼 수 있다.

53) “昔は考えた… (間) …そう昔は、ひとりっきりでしゃべれるようになるだろうって。(間) つまり自分にしゃべりかけるあれのってこと、それは荒野。” (44, 볼드체 인용자 강조)

54) 사뮈엘 베케트, 앞의 책, 2016, pp. 147-148.

55) “It looks like a kind of ball. And yet it is not a ball.” Samuel Beckett, <All That Fall>, in *The selected works of Samuel Beckett*, volume III, Grove press, 2010, p. 185.

56) “Did you ever wish to kill a child?” *ibid.*, p. 177.

베케트는 대명사 “it”이나 “le”를 사용함으로써 상황의 모호성을 두드러지게 한다. 『행복한 날들』에서 언덕에 가려져 보이지 않는 윌리의 행동은 대부분 윌리의 소리나 위니의 말을 통해서 전달되는데, 청각이라는 제한된 감각으로 관객이 등장인물의 대사에 귀를 기울이게 만드는 것은 라디오극 설정과 유사하다. 보이지 않는 윌리와 관객을 매개해주는 위니의 말은 명확한 이해를 담보하지 않고 다음과 같이 다분히 암시적이다.

(영어) Oh really! (*Pause.*) Have you no handkerchief, darling?

(*Pause.*) Have you no delicacy? (*Pause.*) Oh, Willie, you're not eating it! Spit it out, dear, spit it out!(54)

(프랑스어) Oh quand même! (*Un temps.*) Qu'est-ce que tu as fait de ton mouchoir? (*Un temps.*) Oh Willie, tu ne vas pas l'avaler! Ejecte, de grâce, éjecte!(55)

(김정옥) 오 그래도! (사이) 당신 손수건을 어떻게 했어요?

(사이) 오, 윌리, 설마 그걸 삼킬 생각은 아니죠! 뱉어요, 제발, 뱉어요!(174)

(이원기) 아니 저런! (사이.) 손수건이 없어요? 여보. (사이.)

체면도 없으신가? (사이.) 오, 윌리, 코를 마시면 어떡해! 뱉어요, 여보, 뱉으라니까!(81)

(김동룡) 어머 당신도 참! (사이) 당신, 손수건을 어쨌나요?

(사이) 예의라는 걸 모르나요? (사이) 설마 먹으려고 그러는 건 아니겠지요! 토해버려요, 네, 당신, 토해버리라니까요!(261)

(용경식) 어머니 당신! (사이) 이봐요, 당신, 손수건을 어쨌

어요? (사이) 못 먹는 것인 줄 몰라요? 윌리, 설마 먹으려는 건 아니겠지요! 토해 내요, 여보 당신, 토하라니까요!(253)

위의 장면에서 상황은 구체적으로 관객에게 전달되지 않는다. 관객은 위니가 특정하지 않은 “그것”을 윌리가 먹었다는 사실을, 그리

고 “그것”이 위니를 불쾌하게 만드는 것이라는 사실을 알 수 있을 뿐이다. 윌리가 코를 들어켜는 해당 장면은 1막 내에서 코를 풀던 장면과 대칭을 이루면서, 자연스럽게 관객의 상상을 자극한다. 대명사 ‘그것’은 위니의 쏟아지는 말 속에서 종소리에도 잠을 자는 윌리의 “기막힌 재능”⁵⁷⁾을 지칭하기도 하고 위니의 잃어가는 시력⁵⁸⁾을 가리키기도 하는 등 관객의 혼란을 불러일으킨다. 이렇듯 ‘그것’은 맥락 속에서 지시할 수 있는 모든 대상을 가리킬 수 있지만 그 자체는 아무 의미가 없다. 그러한 의미에서 모든 것이면서 동시에 아무 것도 아닌 ‘그것’의 반복은 관객에게 무대를 의미 차원에서 소리 차원으로 경험하게 만든다. 그러나 이러한 ‘그것’이 한국어 번역에서는 지워지거나 지시 대상으로 명확히 구체화되곤 한다. 대명사 ‘it’을 ‘코’라는 단어로 명시한 이원기는 상황의 정확한 이해를 도모한다. 대명사 ‘그것’을 지운 김동룡과 용경식의 번역은 흡사 윌리가 손수건을 집어삼키는 기이한 장면을 방불케 한다. 코를 푸는 맥락에서 ‘spit it out’을 ‘토하다’라는 적합하지 않은 번역어로 선택한 것이 오해를 불러일으키는 하나의 원인이라고 할 수 있다. 암시적인 기능을 하는 대명사 ‘그것’을 이처럼 구체적인 단어로 명시하거나 지우는 경우에 작가가 의도하지 않은 그로테스크한 효과를 불러일으킬 수 있음을 다음 장면을 통해 확인할 수 있다.

(영어) Slip on your drawers, dear, before you get singed.
 (Pause.) No? (Pause.) Oh I see, you still have some of
 that stuff left. (Pause.) Work it well in, dear. (Pause.)
 Now the other.(24)

(프랑스어) Enfile ton caleçon, chéri, tu vas roussir. (Un temps.)
 Non? (Un temps.) Oh je vois, il te reste de ton produit.

57) “marvellous gift—(puts on spectacles)—nothing to touch it—(looks for toothbrush)—in my opinion—(takes up toothbrush)—always said so—(examines handle of brush)—wish I had it”(20)

58) “wouldn’t miss it—(starts polishing spectacles, breathing on lenses)—or would I?”(20)

(*Un temps.*) Fais-le bien pénétrer, mon trésor. (*Un temps.*) L'autre, à présent.(25)

(김정옥) 당신 바지를 입어요, 여보, 갈색으로 타겠어요. (사이) 안 입어요? (사이) 오 알겠어요, 당신의 배설이 끝나지 않았군요. (사이) 쪽 꿰뚫도록 잘 해요. (사이) 이번에는 다른 쪽.(158)

(이원기) 내복 좀 제대로 입어요 여보, 살이 그을리기 전에. (사이.) 싫어요? (사이.) 오, 이제 보니 아직도 일을 보는 중이군요. (사이.) 그럼 잘 하세요, 여보. (사이.) 이제 다른 쪽 엉덩이도.(67)

(김동룡) 바지를 입어요, 당신, 햇빛에 까맣게 타겠어요. (사이) 입지 않겠어요? 당신의 배설이 끝나지 않았군요. (사이) 쪽 꿰뚫도록 잘해요. 당신. (사이) 이번에는 저쪽이에요.(242)

(용경식) 팬티를 입으세요, 당신, 햇빛에 그을려요. (사이) 허망하세요? (사이) 아, 그랬군요, 아직 그게 남았었군요. (사이) 잘 비벼 주세요, 여보. (사이) 이번에는 그쪽을.(231)

위의 장면에서 위니는 윌리가 사용하고 있는 물건을 결코 특정하지 않는다. 대명사 “it”이나 “le”, “that stuff”나 “ton produit”(당신의 물건)로 지칭할 뿐이다. 또한 위니가 말하는 “the other”이나 “l'autre”(다른 쪽)의 대상이 생략되어 있기 때문에 그 역시 정확히 무엇을 가리키는지 알 수 없다. 베케트는 실러 극장 연출 당시, 해당 장면에서 윌리의 머리를 비탈 아래위로 조금씩 움직이는 동작을 지문에 추가했다.⁵⁹⁾ 그것은 아무것도 입지 않은 윌리가 언덕 뒤에서 자신의 엉덩이에 바셀린을 바르는 팬티마임으로 관객의 상상을 자극하기 위한 연출이었다.

해당 장면의 한국어 번역은 암시를 명시화하는 경우 나타나는 문제점을 보여준다. 김정옥의 번역과 그와 유사한 김동룡의 번역은 원

59) Samuel Beckett, *op. cit.*, 1978, p. 134.

문의 ‘남은 물건’을 “배설”로 명시한다. “그것”이 지워진 그들의 번역에서 위니가 말하는 “꺾뿔”은 대상 역시 정확히 무엇을 가리키는 지 알기 어렵다. 한편 이원기는 “the other”에 생략되어 있는 단어 ‘엉덩이’를 명시하여 상황을 보다 구체적으로 전달하려 한다. 그러나 윌리의 ‘얼마 남지 않은 물건’을 ‘남은 일’로 옮긴 그의 번역 역시 윌리가 불일을 보는, 다시 말해서 똥이나 오줌을 누는 장면으로 독자와 관객의 오해를 불러일으킬 여지가 생긴다. 대명사 “it”을 지운 김정옥, 김동룡, 이원기의 번역에서는 그후 등장하는 ‘바셀린’과의 연관성이 사라진다.⁶⁰⁾

암시는 베케트의 텍스트에서 지시대명사 ‘it’과 같이 의미가 없는 단어를 통해서 나타나기도 하지만, 다양한 의미로 해석될 수 있는 단어나 표현을 통해서도 나타난다. 개미가 “작은 흰 공 같은” 알을 품고 등장하는 장면에서 윌리가 위니에게 말하는 단어 “formication”이 대표적이다. 라틴어 ‘formica’(개미)에서 유래된 단어 “formication”은 개미가 떼지어가는 움직임이나 그와 같은 이상 감각을 가리키는 ‘스멀거림’을 의미한다. 김정옥(166)과 김동룡(252)은 “formication”을 오늘날 ‘스멀거림’의 전 용어인 “의주감”으로 옮겼다. 그러나 단어의 소리와 철자가 “간통”이라는 뜻의 단어 “fornication”을 연상시킨다는 점을 고려할 때, “스멀거림”은 단어가 가진 성적 암시를 전달하지 못한다. 그래서 일본어 번역자는 그것을 “蟻痔感”[의치감](26)이라고 옮기고 텍스트 끝에 미주를 통해 “개미의 산란(蟻が卵を生む) ⇒ 생식(生殖) ⇒ 성교(性交) ⇒ 간통(姦通, fornication)”으로 이어지는 단어의 연상 작용을 설명하는 방식을 택했다.⁶¹⁾ 이원기는 맥락에 따라 “개미 알”(75)로 번역하여, 개미와의 연관성을 지닌 단어의 의미와 단어의 소리가 가지는 성적 암시를 번

60) 한국어 번역에서 암시가 구체적인 단어로 변경된 경우에, 일본어 번역의 영향이 보이기도 한다. 예를 들어 영어 “One does.”(64)와 프랑스어 “On le fait.”(65)라는 문장을 번역한 김정옥(177)과 김동룡(268), 용경식(261)의 한국어 텍스트에는 일본어 번역어인 “인정”(人情)(43-44)이 나타난다. 용경식은 영어 “Doute”(의심)를 일본어 번역 “疑いの虫”을 참조하여 “의심의 벌레”(241)로 옮기기도 하였다.

61) サミュエル ベケット, *op. cit.*, p. 173.

역으로 전달해야 하는 불가능한 시도를 피해간다. 용경식은 단어가 가진 암시를 과감하게 드러내는 방식을 택했다. 텍스트에서 두 번 반복되는 “formication”을 “이 달아오르는 느낌”(244)으로 한 번에 강렬하게 옮긴 용경식의 번역은 그러나 개미와의 연관성이 사라지고, 이어지는 장면에서 윌리와 위니의 웃음의 원인을 윌리의 저속한 농담으로 한정해버린다. 단어 “formication”이 삭제된 독일어 번역은 그들의 웃음이 결코 윌리의 농담 때문이 아니며, 개미 알과 연관된다는 사실을 분명하게 보여준다.

베케트는 1961년 9월 3일 자 편지에서 앨런 슈나이더에게 위니와 윌리가 서로 다른 관점에서 함께 웃는다는 점을 드러낸 바 있다. 윌리는 개미들이 위니를 집어삼키는 관점에서, 위니는 개미들이 자기 자신을 집어삼키는 관점에서 웃는다. 그들의 엇갈린 웃음은 관점의 차이만큼이나 뚜렷하게 나타난다.⁶²⁾ 그들은 서로 다른 시각에서 저마다 인간 존재의 필멸성을 인식한다. 그들의 웃음은 말하자면 희곡 『승부의 종말 *Fin de Partie*』에서 “불행보다 우스운 것은 없다”(Nothing is funnier than unhappiness)라는 넬의 말을 정확히 보여준다. 위니가 개미의 등장에 “소스라치게”(shrill; voix aiguë) 놀라는 모습에서 보듯이, 위니에게 개미는 공포의 대상이다. “앞으로 도래할 개미들”을 암시하는 개미 알은 2막에서 더 이상 자신을 방어할 수 없는 상태가 되는 위니에게 즉각적인 죽음의 공포를 야기한다. 아이러니하게도 개미 알은 끝없이 반복되는 생의 가능성을 암시한다는 점에서 위니에게 또 다른 공포를 불러일으킨다. 이처럼 위니에게 삶과 죽음의 공포를 동시에 야기하는 개미 알은 마지막 장면에서 단어의 소리를 통해 또다시 환기된다.

(영어) *He is on all fours, dressed to kill—top hat, morning coat, striped trousers, etc., white gloves in hand. Very long bushy*

62) “(murmur) God. (Pause. Willie laughs quietly. After a moment she joins in. They laugh quietly together. Willie stops. She laughs on a moment alone. Willie joins in. They laugh together. She stops. Willie laughs on a moment alone. He stops. Pause.”(42)

white Battle of Britain moustache. (78)

(프랑스어) *Il est à quatre pattes, en tenue de cérémonie-haut de forme, habit, pantalon rayé, etc., gants blancs à la main. Longue moustache blanche et droite très fournie.*(79)

(독일어) *Er kommt auf allen vieren, todschick, Zylinder, Cutaway, gestreifte Hose usw., weiße Handschuhe in der Hand, sehr langer buschiger weißer Knebelbart.* (97)

(김정옥) 기어가듯이 엎디어 있다. 살인자의 옷차림이다. 높은 모자를 쓰고 모오닝 코우트에 줄진 바지를 입었으며 손엔 흰 장갑을 끼었다. 영국 전투장군 같은 길고 무성한 콧수염이 나 있다.(183)

(이원기) 그는 네 발로 기고 있다. 살인자의 차림새—툽햇, 모닝코트, 줄무늬 바지 등등, 손에는 흰 장갑, 영국군 전투병 같은 매우 길고 무성한 흰색 수염,(91)

(김동룡) 그는 네 발로 기어와서, 최고로 멋을 내고 있다—실크 모자, 모닝 코트, 줄무늬 바지. 손에는 흰 장갑을 끼고 있다. 희고 덩수룩한 입수염을 길게 기르고 있다.(276)

(용정식) 그는 기면서도 최고로 차려 입었다—실크 모자, 모닝, 줄무늬바지, 손에는 흰장갑[sic]을 끼었다. 하얀 입수염을 길게 길렀다.(269)

2막 마지막 장면에서 옷을 빼입고 등장한 윌리가 손에 낀 “white glove”(흰 장갑)은 청각적으로 “glove”와 유사한 단어 “globe”(구체)를 환기하면서 “white globe”, 즉 흰 공(white ball) 같은 재미 알을 암시한다. 그러나 한국어 번역 “흰 장갑”에서는 영어 “white glove”에 내포된 암시가 사라진다. 이러한 번역의 불가능성 앞에서 독일어 번역은 새로운 가능성을 보여준다. 독일어 번역가는 영어 ‘white glove’의 말소리가 암시하는 ‘구체’가 독일어로 번역되면서 사라진다는 점을 감안하여, 다른 독일어 단어로 ‘구체’의 이미지를 환기하려 한다. 독일어로 ‘실크헤트’를 의미하는 단어 “Zylinderhut” 대신 ‘실크헤트’

의 구어이자 ‘원통’이란 뜻을 가지는 단어 “Zylinder”를 번역어로 사용한 것이 그러한 의도를 명백히 보여준다. 텍스트가 말한 것 이상을 말하지 않는 독일어 번역은 암시를 암시로서 드러낸다.

한편 윌리의 멋진 옷차림을 가리키면서 누군가의 죽음을 암시하는 영어 “dressed to kill”을 김정옥과 이원기는 각각 “살인자의 옷차림”과 “살인자의 차림새”로 옮겼다.⁶³⁾ 죽음에 대한 암시가 ‘살인자’라는 구체적인 단어로 옮겨진 그들의 번역은 “실크해트에 모닝코트와 줄무늬 바지 등을 입고, 손에 흰 장갑”을 낀 윌리의 옷차림과도 전혀 연결되지 않는다. 이원기는 윌리가 위니를 향해 언덕으로 기어 오르는 장면에서 외치는 “Win”을 “위니”라고 옮기기도 한다. “Life a mockery without Win”을 “위니 없는 인생은 조롱거리일 뿐이요”(91)라고 옮긴 부분도 마찬가지이다. 그는 동시에 ‘Win’이 위니의 애칭이라는 알리바이를 만들기 위해 위니라는 이름이 명시된 부분을 “원”⁶⁴⁾으로 바꿔 번역하는 치밀함도 보인다. 윌리가 위니의 애칭을 부르는 것인지 인생이라는 “이기고 지는 끝없는 승부”⁶⁵⁾에서 ‘승리’(win)를 외친 것인지 알 수 없는 장면이 그의 번역에서 이토록 명백하고 단순해진다.

『쓰러지는 모든 것』에서 루니가 아이를 기차길로 밀었는지 알 수 없는 것처럼, 『행복한 날들』의 마지막 장면에서도 윌리가 위니를 향해 언덕을 오르는 것인지 언덕에 놓여 있는 총을 향해 오르는

63) 베케트는 프랑스어로 “예복 차림”을 뜻하는 “en tenue de cérémonie”(79)로 옮겼다. 그것은 결혼식과 장례식을 모두 암시한다는 점에서 표현의 애매성을 간직한다. 김정옥은 프랑스어 텍스트를 저본으로 번역하였으나 해당 표현은 영어 텍스트를 참고한 것으로 보인다. 김정옥의 번역에서는 이처럼 영어 텍스트의 흔적이 종종 나타나는데, 특히 상호텍스트 번역과 관련한 문제점을 보여준다. 베케트는 영어 텍스트에 인용한 문학작품의 구절들을 프랑스어 텍스트에서 스스로 번역하기도 하고, 프랑스 작가의 문학작품으로 대체하기도 했다. 김정옥은 베케트가 프랑스어 텍스트에서 인용한 라신의 구절을 그대로 번역하면서도, 프랑스어 텍스트에 인용된 빅토르 위고의 시 대신 영어 텍스트에 인용된 찰스 울프의 시를 번역하는 등 일관성을 보이지 않았다. 이처럼 영어와 프랑스어 텍스트를 교차적으로 번역하는 경우는 다른 한국어 번역에서도 나타나는데, 각 텍스트의 특징을 지을 뿐만 아니라 그 안에서 유기적인 관계를 맺고 있는 언어망을 깨뜨릴 수 있다.

64) 이원기는 “Gently, Winnie”를 “점잖게 굴어, 윈”(88)으로 옮겼다.

65) 사뮈엘 베케트, 『동반자/잘 못 보이고 잘 못 말해진/최악을 향하여/떨림』, 임수현 옮김, 위크루프프레스, 2018, p. 60.

것인지 결코 알 수 없다. 이처럼 베케트는 하나의 결말을 보여주는 대신 여러 해석의 가능성을 남긴다. 그는 원인과 결과의 필연적 인과관계도 명확한 사실관계도 밝히지 않는다. 관객의 ‘의심’을 불러일으키는 것이 그에게 “연극적으로 놓쳐서는 안 되는 일”이고 “그것을 해결함으로써 망쳐서도 안 되는 기회”⁶⁶⁾였기 때문이다. 베케트는 언어에 대한 불신, 감각에 대한 의심, 불확실한 삶에 대한 인식을 언어적 요소뿐 아니라 비언어적 요소를 통해서도 가시화하였다. 다음 장에서는 구두점이 텍스트에 조성하는 침묵의 효과를 살펴보자.

4. 구두점과 침묵

무대는 발화가 이루어지는 장소이다. 극작가는 무대에서 리듬, 강조, 억양이나 뉘앙스 등을 나타내기 위해 세심하게 구두점을 사용한다.⁶⁷⁾ 구두점은 일반적으로 주술, 수식, 접속 관계 등 문장의 연결 관계를 명확히 하기 위해 사용되지만, 때로는 과도하게 때로는 충분하지 않게 찍히는 베케트의 구두점은 이러한 문장의 통사적 관계를 의도적으로 해체한다. 베케트의 영어와 프랑스어 텍스트에서 구두점은 다음과 같이 차이가 난다.

(영어)

Beside her on ground to her left a capacious black bag, shopping variety, and to her right a collapsible collapsed parasol, beak of handle emerging from sheath.(16)

(프랑스어)

A côté d'elle, à sa gauche, un grand sac noir, genre cabas, et à sa droite une ombrelle à manche rentrant (et rentré) dont on ne voit que la poignée en bec-de-cane.(17)

66) “To test the doubt was dramatically a chance not to be missed, not to be bungled either by resolving it.” James Knowlson, *op. cit.*, p. 433.

67) Karine Germoni, “Ponctuation”, in *Dictionnaire Beckett*, Marie-Claude Hubert (dir.), Honoré Champion, 2011, pp. 814-818.

위의 구절에서 두 텍스트는 쉼표로 인해 호흡이 달라진다. 예를 들면 영어 텍스트는 쉼표로 인해 호흡이 길게 이어지다가 짧게, 길게 이어지다가 짧게 내뱉게 되는 반면, 프랑스어 텍스트는 호흡이 스타카토 음처럼 짧게 끊어지다가 괄호를 사이에 두고 길게 이어진다. 저마다 고유의 리듬을 만들어내는 두 텍스트의 쉼표는 문법적 규범에 맞게 어구의 연결 관계를 분명히 하지 않고, 같은 자격의 어구 사이에 규칙적으로 찍히지도 않는다. 베케트의 텍스트에서 쉼표는 오히려 소리의 효과를 야기한다. 쉼표는 필연적으로 휴지를 발생시키는데, 결과적으로 텍스트의 어구들을 보다 두드러지게 만들면서 언어의 단절을 부각시키는 것이다. 베케트의 텍스트에서 쉼표나 말줄임표(…)나 연결부호(—) 같은 비언어적 요소는 이처럼 주저와 방황의 효과⁶⁸⁾를 불러오는 리듬을 만들고, 저 구두점이 만드는 리듬은 그의 텍스트 안에서 내용과 형식의 동일성을 명확히 드러낸다.

그러나 번역에서 베케트의 구두점은 종종 수난을 겪는다. 원문 텍스트의 구두점을 변경하고 리듬을 바꾸어놓은 다음 구절을 살펴보자.

(영어) *Expanse of scorched grass rising centre to low mound. Gentle slopes down to front and either side of stage. Back an abrupt fall to stage level. Maximum of simplicity and symmetry.*(16)

(프랑스어) *Etendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentes douce à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie.*(17)

(독일어) *Weite versengte Grasebene, die sich in der Mitte zu einem kleinen Hügel erhebt. Hänge, die nach vorn und beiden Bühnenseiten sanft, nach hinten steiler bis zum Bühnenboden abfallen. Größte Einfachheit und Symmetrie.*(9)

(일어) 焼けただれた草原の広がり °中央が盛り上がって低い円丘をなし、手前と左右にゆるく傾斜している °

68) *ibid.*

後ろ側はもっと急な傾斜で、平舞台の高さまで落ち
こんでいる。°最大限の単純さと左右対称。°(7)

(김정옥) **그슬린 풀이 펼쳐진 뜰, 복판에 찢꼭지처럼 볼록
솟은 흙더미.** 왼편, 바른편, 그리고 무대 전면에 부드러운 경사(傾斜). 후면은 무대의 수준에서 더 급한 비탈. 더없이 단순하고 시메트릭하다.(154)

(이원기) **흙더미의 언덕배기와 나지막한 부분들에 시든 풀
이 널려 있다.** 무대의 양 옆과 앞부분께도 경사가 완만하게 형성됨. 무대 뒤쪽 편은 무대면까지 급경사. 단순성과 대칭성이 극대화된 무대.(64)

(김동룡) **그슬린 풀이 펼쳐 있다. 한가운데가 볼록 솟아 올라간 낮은 흙더미.** 왼편, 바른편, 그리고 무대 전면에 완만한 경사(傾斜). 후면은 무대의 높이까지 더 급한 비탈. 더없이 단순하고 균형이 잡혀 있다.(237)

(용경식) **불타 버린 넓은 초원. 가운데가 둥글게 솟은 나지막한 동산,** 전면과 좌우가 느릿한 경사를 이루고 있다. 뒤쪽은 더 심한 경사로서 평무대 높이까지 내려온다. 최대한으로 단순하게, 그리고 좌우대칭.(225)⁶⁹⁾

1막의 무대 지문에서 김동룡과 용경식, 김정옥 번역은 한 문장이 두 문장으로 나뉘고 구두점이 달라진다. 특히 일본어 번역과 문장 구조가 유사한 용경식의 번역은 의미의 명확한 전달을 목적으로 문장이 재구성됐다. 말하자면 ‘가운데가 둥글게 솟은 나지막한 동산에 불타 버린 넓은 초원’이란 한 문장이 “불타 버린 넓은 초원”과 “가운데가 둥글게 솟은 나지막한 동산” 두 문장으로 분리되고, 언덕에 대한 묘사와 뒷문장 “전면과 좌우가 느릿한 경사를 이루고 있다”가 선포로 연결된 것이다. 이처럼 문장을 재구성하는 경우에는 구두점이 더해지곤 하는데, 구두점이 없는 다음 구절에서도 예외는 아니다.

(영어) Oh no doubt the time will come when before I can utter

69) 볼드체 인용자 강조.

a word I must make sure you heard the one that went before and then no doubt another come another time when I must learn to talk to myself a thing I could never bear to do such wilderness.(38)

(프랑스어) Oh sans doute des temps viendront où je ne pourrai ajouter un mot sans l'assurance que tu as entendu le dernier et puis d'autre sans doute d'autres temps où je devrai apprendre à parler toute seule chose que je n'ai jamais pu supporter un tel désert.(39)

(김정옥) 오 아마 그런 때가 올 거야, 당신이 마지막 말과 그밖에 말을 들었다는 확신이 없이는 한마디도 덧붙이지 않고 아마 홀로 말해야 하는 것을 배워야 할 때가 올 거야, 그런 황막한 것을 결코 나는 견디지 못하지만.(164-65)

(이원기) 오, 어떤 말을 벨기 전에 그말[sic] 이전에 벨어진 말을 당신이 듣고[sic] 있는지를 확인해 봐야만 될 때가 틀림없이 올 거예요. 그런 때는 또 다른 말을 하기 위해서는 또 다른 시간이 걸릴 것이 틀림없고 내 자신에게만 얘기를 해야 된다는 것을 깨달아야만 될 날이 온다면 난 그런 삭막한 상황을 견디지 못할 거예요.(74)

(김동룡) 아마 그런 때가 올 거예요, 당신이 전에 했던 말을 들었다 하더라도 내가 확인해야만 비로소 내가 한마디라도 말 할 수 있는 날이 올 거예요. 무슨 말을 혼자 지껄여야 하는가를 배워야 할 때가 올 거예요. 그 다음에는 틀림없이 오고 말 거예요. 혼자서 지껄여야 할 그런 때가, 지금까지 아무리 해도 참을 수 없었던 그런 황야가 말ियो.(250-51)

(용경식) 그럼요, 반드시 오고말고요. 머지않아 당신이 앞서의 말을 제대로 들었다는 것을 확인 않고서는 한마디도 말대꾸를 못하게 될 때가. 그리고 그 다음에는 의심없이 언젠가는 맞닥뜨릴 거예요, 혼자서 지껄여

야만 할 때를. 여태까지 도저히 참을 수 없었어요.
그건 황야와 같은 것 아니에요?(241)

위의 구절은 윌리의 대답을 더 이상 듣지 못하고 혼잣말을 하게 될 날을 예견하며 위니가 속사포같이 말을 쏟아내는 장면이다. 위니의 말은 문법적 관계가 어긋날 뿐 아니라 휴지나 쉼표 없이 길게 이어지면서 관객에게 긴장감을 조성한다. 반면 쉼표를 더해 문장의 어구를 구분하고 호흡을 조절하는⁷⁰⁾ 한국어 번역에서는 문장 간 의미 관계가 명확히 드러나지만, 형식이 만들어내는 어떤 의미를 해체해 버리고 위니의 형설수설 속에 담긴 불안을 헤아리기 어렵게 만든다.

한편 베케트의 텍스트에 찍힌 구두점이 번역에서 지워지기도 한다. 다음의 구절을 살펴보자.

(영어) *(Pause. She turns to bag, rummages in it without moving it from its place, brings out toothbrush, rummages again, brings out flat tube of toothpaste, turns back front, unscrews cap of tube, lays cap on ground, squeezes with difficulty small blob of paste on brush, holds tube in one hand and brushes teeth with other.*(18)

(프랑스어) *(Un temps. Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans sans le déplacer, en sort une brosse à dents, farfouille de nouveau, sort un tube de dentifrice aplati, revient de face, dévisse le capuchon du tube, dépose le capuchon sur le mamelon, exprime non sans mal un peu de pâte sur la brosse, garde le tube dans une main et se brosse les dents de l'autre.*(19)

(김동룡) (사이. 그녀는 자루를 향해 돌아보며, 자루를 움직이지 않고 속을 손으로 뒤져, 칫솔을 꺼내고, 다시 손으로 뒤져, 눌러서 납작해진 치약 튜브를 꺼내고, 정면을 돌아보며, 튜브 뚜껑을 열고, 뚜껑을 땅에 놓고, 애써 얼마 남지 않은 치약을 칫솔에 빼내고,

70) 국립국어원 한국어어문규범 “한글맞춤법” 참조.(시행 2017. 3. 28)

튜브를 한 손에 든 채, 다른 손으로 이빨을 닦는다.(238)

(용경식) (사이. 주머니 쪽을 보고 주머니 속을 손으로 더듬어서 칫솔을 끄집어내고는 다시 더듬어서 치약이 조금 남아 납작해진 튜브를 꺼내어 앞을 향하여 튜브의 뚜껑을 열어 땅에 놓고, 겨우 눌러서 조금 나온 치약을 칫솔 위에 바르고 튜브를 한 손에 든 채 한 손으로 이를 닦는다.(226)

썩표를 덜어낸 용경식의 번역은 썩표를 그대로 둔 김동룡의 번역과 차이를 보인다. 용경식은 지문의 썩표를 지위냄으로써 썩표로 분리되어 있는 위니의 동작을 다소 숨가쁘게 연결시킨다. 용경식의 번역은 썩표의 절림 없이 텍스트를 읽을 수 있다는 점에서 가독성이 나올 수 있지만, 일상적인 삶에 질서를 부여하기 위해 습관적으로 움직이는 위니의 기계적인 동작을 그려내지 못한다. 위니는 이해할 수 없는 현재와 기억하지 못하는 과거 사이에서 끊임없이 “중단되고”, “스스로 중단하는”⁷¹⁾ 존재이다. 그것은 “하루의 모든 말을 낭비하지” 않기 위해서 스스로에게 “천천히”(Gently) 하도록 다그치는 위니의 모습에서도 확인할 수 있다. 베케트는 1962년 영국에서 초연된 <행복한 날들>에서 위니 역을 맡은 배우 브렌다 브루스에게 메트로놈같이 규칙적인 리듬으로 대사를 말하도록 요청하기도 했다.⁷²⁾ 이렇듯 위니의 단속적인 말과 동작은 점차 잦아지는 침묵으로 인해 보다 파편화된다.

침묵은 베케트의 텍스트에서 구두점과 함께 문장의 리듬과 호흡에 영향을 미치는 중요한 요소이다. 1막에서 의사소통의 수단으로서 기능을 상실한 위니의 말이 소리로 남는다면, 위니의 상황이 극도로 악화되는 2막에서는 벨소리, 비명소리 등 날카로운 소리와 극명하게 대비되는 침묵과 휴지가 켜켜이 자리한다. 와이시스크는 “베

71) Linda Ben-zvi, *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Illinois Press, 1992, pp. 55-56.

72) James Knowlson, *op. cit.*, p. 447.

케트의 후기극에서 묘사되는 세계의 절망감은 부분적으로 그가 휴지를 보다 많이 사용하는 데서 기인한 리듬 효과 때문⁷³⁾이라고 밝힌 바 있다. 무대에서 정체된 시간과 고통스러운 현실을 형상화하는 침묵은 무엇보다 위니의 말을 조명하는 역할을 한다(“le tu est la lumière du dit”).⁷⁴⁾

바디우가 블랑쇼를 인용했듯, 베케트의 텍스트에서 말은 “모든 말의 기원이라고 전제할 수 있는 침묵으로 되돌아올 때만이 확인되고 성찰될 수 있다.”⁷⁵⁾ 텍스트 상에서보다 무대 위에서 더욱 입체적으로 나타나는 저 침묵은 위니의 말을 부각시키고 위니의 인식에 영향을 미친다. 다음 구절을 살펴보자.

(Pause.) I used to think... (pause) ...I say I used to think there was no difference between one fraction of a second and the next. (Pause.) I used to say... (pause) ...I say I used to say, Winnie, you are changeless, there is never any difference between one fraction of a second and the next. (Pause.) Why bring that up again? (Pause.)(76)

(사이) 나는 한때 생각하곤 했어요... (사이) ...나는 한때 한 순간과 다음 순간 사이에 어떤 차이도 없다고 생각하곤 했다고 말해요. (사이) 나는 한때 말하곤 했어요... (사이) ...나는 한때 말하곤 했다고 말해요, 위니, 너는 달라지지 않아, 한 순간과 다음 순간 사이에 결코 아무런 차이가 없으니까. (사이) 왜 그 말을 또 꺼내는 거지? (사이)⁷⁶⁾

위의 구절에서 위니는 사이를 두고 신중하게 자신의 말을 반복하

73) Max M. Wycisk, *Language and Silence in the stage plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*, University Microfilms International, 1972, pp. 166, 177; 권혜경, 『침묵과 소리의 극작가 사무엘 베케트』, 동인, 2004, p. 56 재인용.

74) Samuel Beckett, <Le monde et le pantalon>, in *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited with a foreword by Ruby Cohn, Grove Press, 1984, p. 123.

75) 알랭 바디우, 『베케트에 대하여』, 서용순 · 임수현 옮김, 민음사, 2013, p. 105.

76) 인용자 번역.

는 특징을 보인다. 반복되는 문장 사이에 침묵은 “한순간과 다음 순간 사이에 어떤 차이”도 없다고 여기던 ‘과거의 나’와, 그 ‘과거의 나’의 말을 옮기는 ‘현재의 나’ 사이의 단절을 부각시킨다. 위니가 반복하는 문장에서 ‘하곤 했다’라는 과거 습관의 표현(used to)과 거기에 더해지는 ‘말하다’(say)의 현재 시제는 그러한 ‘나’의 분열을 정확히 보여준다. 마치 『승부의 종말』의 클로브가 말하듯 “한 알 한 알, 하나하나씩, 그러면 어느 하루, 갑자기, 더미가, 작은 더미가, 있을 수 없는 더미가 있”⁷⁷⁾는 것 같은 시간 경험은 과거와 현재의 연속성을 이해할 수 없는 위니를 더욱 혼란스럽게 만든다. 할 수 있는 모든 말을 꺼내고 또다시 그 말을 반복하는 위니의 태도는 테이프에 녹음된 과거 자신의 목소리에 귀를 기울이는 『마지막 테이프 *La Dernière Bande*』의 등장인물 크래프의 모습과도 유사하다. 말을 내뱉고 침묵 속에서 다시 그 말을 되새기는 베케트의 인물들은 자신의 목소리에서 나타나는 내면의 이타성을 파헤치기 위해 안간힘을 쓴다. 침묵 속에서 더욱 묵직한 울림을 주는 그들의 목소리는 현실을 인식하는 고통 속에서 처절하리만큼 아름답게 반향된다.

III. 나가며

희곡 『행복한 날들』에서 소리의 차이를 만들어내는 언어의 반복은 마치 동일한 듯 보이지만 계속 변화하는 시간의 작용과도 유사하다. 시간에 대한 불명확한 인식이나 과거에 대한 불분명한 기억은 매순간 위니를 엄습하고 위니의 대화와 동작을 중단시킨다. 그리고 그사이를 틈입하는 침묵이 저 불가해한 세상에 대한 의식을 들춘다. 침묵은 언어의 한계를 넘어서 삶과 죽음의 근원적 물음에 가닿기 위한 베케트의 또하나의 언어였다. 이처럼 말과 침묵이 끊임없이 줄타리기를 하는 베케트의 연극은 “무대를 위한 시”⁷⁸⁾로 평가되기도 한

77) “Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly, there’s a heap, a little heap, the impossible heap.” Samuel Beckett, <Endgame>, in *The selected works of Samuel Beckett*, volume III, Grove press, 2010, p. 90.

다. 발화한 형식이 곧 내용이 되는 베케트의 저 시적인 언어는 우리에게 젊은 시절에 시에 몰두했고 죽는 순간까지 그가 놓지 않았던 시로 되돌아갈 것을 요구한다.

한국어 번역은 크게 작품에 대한 몰이해와 자의적인 언어 사용의 문제점을 보여준다. 작품에 대한 몰이해는 번역가가 원문의 문장과 구두점을 변경하여 텍스트의 리듬을 잃게 만들고, 구체적인 단어를 추상적인 단어로 바꾸거나 암시를 명시적으로 드러내게 만든다. 결과적으로 아이러니하고 모순되기까지 한 위니의 말 속에 나타나는 연옥과 같은 세상과 어디에도 속하지 못하는 주체의 이미지가 지워진다. 의미가 명확해지는 동시에 문장이 길어지는 한국어 번역에서는 “명료성”과 “단순성” 그리고 “직접성” 같은 베케트 희곡의 언어적 특징⁷⁹⁾을 찾아보기 어렵다. 텍스트가 가진 언어적 특수성을 지워내고 의미를 전달하는 데 그치는 한국어 번역은, 베케트의 텍스트가 난해하고 어려운 부조리극이라는 인식에 편승하여 그 인식을 더욱 짙게 했다는 혐의를 지울 수 없다.

한편 번역은 언어의 역사성을 보여준다. 70년대에 프랑스어 텍스트를 저본으로 한 김정옥의 번역에서는 “시메트릭하다”, “지저스 크 라이스트 아멘”, “프라스코”, “하리엔쥬 나무” 등 영어와 일본어를 음차한 번역어가 빈번하게 등장하는데, 이는 외래어가 흡수되어 우리말로 정착되기까지의 과정을 보여준다. 뿐만 아니라 한국어 번역은 “잠복근무” 같은 당시 한국의 사회를 반영하는 단어가 나타나기도 하고, “갓”(김정옥, 158)이나 ‘시각장애인’을 낮잡아 이르는 “소경”(김동룡, 239), ‘스멀거림’의 전 용어인 “의주감” 그리고 낡은 물건을 가리키는 “썩다리”(용경식, 254) 등 우리에게 ‘오래된’ 모국어의 모습을 보여주며 “시대의 언어-문화적 지평과 문학적 특성을 탐구할 자료”⁸⁰⁾가 된다. 모국어는 변화한다. 노후하는 모국어는 우리에게 채

78) “a poem for the stage—a poem of despair and forbearance.” Samuel Beckett, *op. cit.*, 1978, p. 122.

79) *ibid.*, p. 114.

80) 조재룡, 김두리, 「재-번역은 무엇인가」, 『민족문화』 50집, 2017, p. 92.

번역의 필요성을 강조한다. 베케트의 희곡 텍스트는 재번역을 통해서 재발견될 수 있고, 한국어는 재번역을 통해서 새로운 지평을 성취할 수 있는 가능성이 생긴다. 그것이 바로 우리가 텍스트의 재번역을 기다리는 이유이다.

참고문헌

원문 및 번역본

Happy Days Oh les beaux jours: A Bilingual Edition with an Afterword and Notes by James Knowlson, Faber and Faber, 1978.

Glückliche Tage Happy Days Oh les beaux jours, Deutsche Übertragung von Erika und Elmar Tophoven Englische Originalfassung Französische Übertragung von Samuel Beckett, Suhrkamp, 1975.

『しあわせな日々・芝居』, 安堂信也, 高橋康也 訳, 白水社, 1991.

「오, 행복한 날들」, 『오, 행복한 날들』, 김동룡 옮김, 세계사, 1991.

「오, 幸福한 歲月」, 『노오벨賞文學全集 오, 幸福한 歲月』, 김정옥 옮김, 신구문화사, 1974.

「행복한 나날」, 『고도를 기다리며 외』, 용경식 옮김, 하서 출판사, 2006(c1994).

「행복한 나날들」, 『사무엘 베케트 희곡 전집 2』, 이원기 옮김, 예니, 1993(c1991).

작품

Beckett, Samuel, <All That Fall>, in *The selected works of Samuel Beckett*, volume III, Grove press, 2010.

_____, <Dante... Bruno. Vico... Joyce>, in *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, faber and faber, 1929.

_____, <Endgame>, in *The selected works of Samuel Beckett*,

volume III, Glove press, 2010.

_____, <Le monde et le pantalon>, in *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited with a foreword by Ruby Cohn, Grove Press, 1984.

_____, Schneider, Alan, *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, ed. Maurice Harmon, Harvard University Press, 1999(c1998).

사뮈엘 베케트, 『고도를 기다리며』, 오증자 옮김, 민음사, 2016(c2010).

_____, 「단테… 부르노. 비코… 조이스」, 『율리시스』 학회보, 민희식 옮김, 1994, in 제임스 조이스, 『율리시스 II』, 김성숙 옮김, 동서문화사, 2011.

_____, 『동반자/잘 못 보이고 잘 못 말해진/최악을 향하여/떨림』, 임수현 옮김, 위크룸프레스, 2018.

_____, 『몰로이』, 김경의 옮김, 문학과지성사, 2008.

_____, 『이름 붙일 수 없는 자』, 전승화 옮김, 위크룸프레스, 2016.

연구서 및 논문

Barthes, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Éditions du Seuil, 2002.

Beckett, Samuel, *Happy Days: The Production Notebook of Samuel Beckett*, ed. James Knowlson, Grove Press, 1986.

Ben-zvi, Linda, *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Illinois Press, 1992.

Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, 1995.

- Bianchini, Natka, *Samuel Beckett's Theatre in America: The Legacy of Alan Schneider as Beckett's American Director*, Palgrave Macmillan, 2015.
- Chuquet, Hélène, Paillard, Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Ophrys, 1989(c1987).
- Crespy, David A., *Richard Barr: The Playwright's Producer with a foreword by Edward Albee*, Southern Illinois University Press, 2013.
- Duckworth, Colin, *Angels of Darkness*, Barnes & Noble, Inc., 1972.
- Germoni, Karine, <PLAY/COMÉDIE, COME AND GO/VA-ET-VIENT, FOOTFALLS/PAS DE BECKETT OU LE VA-ET-VIENT DE LA PONCTUATION ENTRE DEUX LANGUES>, in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Vol. 26, 2014, pp. 283-298.
- _____, "Ponctuation", in *Dictionnaire Beckett*, Marie-Claude Hubert (dir.), Honoré Champion, 2011.
- Gontarski, S. E., *Beckett's Happy Days: A Manuscript Study*, Ohio State University Press, 1977.
- Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Grove Press, 2004.
- Murphy, P. J., Huber, Werner, Schoell, Konrad, Breuer, Rolf, *Critique of Beckett Criticism: A Guide to Research in English, French and German*, Camden House, 1994.
- Steiner, George, *Language and Silence: Essays 1958-1966*, Penguin Books, 1979(c1967).
- Wycisk, Max M., *Language and Silence in the stage plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*, University Microfilms International, 1972.
- 권혜경, 『침묵과 소리의 극작가 사무엘 베케트』, 동인, 2004.

김두리, 「텍스트의 무의식과 베케트의 자기번역—희곡 *Happy Days*와 *Oh les beaux jours*를 중심으로」, 『한국프랑스학논집』 제105집, 2019, pp. 297-324.

알랭 바디우, 『베케트에 대하여』, 서용순 · 임수현 옮김, 민음사, 2013.

조재룡, 『번역과 책의 처소들』, 세창출판사, 2018.

조재룡, 김두리, 「재-번역은 무엇인가」, 『민족문화』 50집, 2017, pp. 73-104.

기타

Modern Philosophy: An Anthology of Primary Sources, ed. Roger Ariew, Eric Watkins, Hackett Publishing Company, 2009.

Steven Connor, <Beckett and the World>, *Global Beckett conference*, October 26, 2006. <http://www.stevenconnor.com/beckettworld/> (검색일 2019년 10월 31일)

Taubman, Howard, <The Theatre: Beckett's *Happy Days*>, in *The New York Times*, September 18, 1961.

The Oxford Dictionary of English Ethymology, ed. C. T. Onions, Oxford University Press, 1966.

국립국어원 한국어어문규범 “한글맞춤법”(시행 2017. 3. 28)

<http://kornorms.korean.go.kr/regltn/regltnView.do?sessionId=A506C183FAFC0D220278A7EAB192EA99#a714>(검색일 2019년 11월 22일)

『성경 관용어 사전』, 가스펠서브 기획·편집, 생명의말씀사, 2017(c2005).

Résumé

Une critique des traductions pour une retraduction de la pièce de théâtre *Happy Days*(*Oh les beaux jours*) de Samuel Beckett

KIM Duri
(étudiante en doctorat, Université de Corée)

Cette étude a pour but de dévoiler une langue poétique qui constitue la pièce de théâtre de Beckett à partir de la traduction. Nous avons analysé quatre traductions coréennes, celles de LEE Won-gi, de KIM Dong-ryong, de YONG Gyung-sik traduits de la version anglaise *Happy Days*(1961) et celle de KIM Jung-ok traduit de la version française *Oh les beaux jours*(1963). Celles traductions coréennes des années 1970 à 1990 ont révélé des caractéristiques de la langue de Beckett mais aussi quelques problèmes communs de la traduction et la “vieille” langue coréenne qui nous incitent à attendre une retraduction aujourd’hui.

Le soliloque de Winnie est répétitif et fait la différence rythmique. Son ironie et sa contradiction illustrent le monde comme purgatoire et le sujet qui n’attend qu’un espoir incertain. Dans ce contexte, Beckett préfère laisser la situation ambiguë au lieu de la clarifier avec le pronom “le” ou l’expression allusive afin de causer la doute. Mais la traduction nuit souvent à son intention en précisant l’objet ou en révélant l’allusion. Pour représenter la fermeture et la rupture, Beckett utilise aussi la ponctuation dans les deux textes qui ont chacun son rythme propre. Mais les traductions coréennes négligent cette ponctuation: des virgules sont parfois ajoutées ou supprimées par des traducteurs qui sont plutôt attachés à la lisibilité. Cette critique des traductions est un

premier pas vers une retraduction.

Mots Clés : Beckett, *Happy Days*; *Oh les beaux jours*, Critique
des traductions, Retraduction, langue poétique

투 고 일 : 2019.12.25

심사완료일 : 2020.01.30

게재확정일 : 2020.02.07

페티시즘에 내재된 젠더 갈등

- 조르주 로텐바흐의 소설 『죽음의 도시 브뤼주
Bruges-la-Morte』를 중심으로

김현아
(서울여자대학교 초빙교수)

국문요약

본 연구는 로텐바흐의 소설 『죽음의 도시 브뤼주』에서 ‘페티시즘에 내재된 젠더의 대립’이라는 주제를 정신분석학적, 철학적 관점에서 고찰했다. 위그는 브뤼주, 아내의 사진과 머리카락, 제인을 페티시로 숭배한다. 제인을 아내와 동일시하는 위그의 태도에서 복제된 신체를 이상화하고 관념화하는 근대적 몸 정치학을 엿볼 수 있다. 그는 아내의 머리카락을 모욕하는 제인을 살해하는데, 이것은 시플라크르에 대한 경고이다. 그가 여성과 대립한 원인은 오이디푸스 콤플렉스와도 연관된다. 한편, 제인은 동질성의 논리에 빠진 남성 특유의 시각중심주의 망상을 좇는 새로운 여성상을 그려보게 한다. 조엘 고팡에 의하면, 제인은 ‘남녀 양성’으로 부활할 것이다. ‘남녀 양성’의 형상은 페미니즘, 오프라망의 기술신체, 포스트젠더의 전조로 비친다.

주제어 : 로텐바흐, 페티시즘, 시플라크르, 페미니즘, 포스트젠더

|| 목 차 ||

서론

I. 죽은 아내의 페티시

II. 시뮬라크르의 비극

III. 남성과 여성의 대립

결론

서론

페티시즘 *fétichisme*은 문화적, 사회적 요인의 복합적 산물로서 포스트모더니즘, 정신분석학, 대중예술, 포르노그래피의 근간을 이룬다. 샤를 드 부로스 Charles De Brosses (1709-1777)는 페티시즘을 “종교적 현상”으로 간주했고, 마술의 힘이 가해진 동물이나 무생물이 페티시 *fétiche*로 변형된다고 했다.¹⁾ 19세기 말 제기된 페티시즘에 관한 다양한 학설은 일탈된 성을 인간의 성의 또 다른 측면으로 수용하는 데 이바지했다. 심리학자 알프레드 비네 Alfred Binet (1857-1911)는 성 파트너의 신체와 관련된 대상들이 일으키는 성 도착을 페티시즘으로 규정했고, 프로이트는 이 용어를 거세공포, 남근 선망, 오이디푸스 콤플렉스와 결부시켜 해석했다.²⁾

19세기 프랑스에서 사진술이 공개된 이후 페티시즘은 회화보다 손쉽게 넣을 수 있는 사진을 매개로 더욱 번성했다. 최초로 사진 삽화를 수록한 조르주 로덴바흐 Georges Rodenbach (1855-1898)의 소설 『죽음의 도시 브뤼주 *Bruges-la-Morte*』³⁾에서는 여성을 향한 남

1) 가에탕 가티앙 드 클레람보, 『여성의 에로틱한 열정과 페티시즘. 클레람보와 라캉의 직물과 정신분석』, 강웅섭 옮김, 숲, 2002, p. 12.

2) 이의정, 양숙희 저, 『페티시즘 *Fetishism*』, 경춘사, 1998, p. 69.

성의 페티시즘이 나타난다. 35장의 사진 삽화⁴⁾는 관음주의를 자극하여 서사에 몰입하게 한다. 소설은 20세기 후반까지 연극, 오페라, 회화, 영화, 만화 영화와 같은 다양한 장르로 창작되어 상징주의 대표작으로 그 진가를 발휘한다. 1958년 알프레드 히치콕의 영화 〈현기증 *Vertigo*〉도 작품 『죽음의 도시 브뤼주』에서 영향을 받았고, 1978년에 제작된 영화 〈죽음의 도시 브뤼주 *Bruges-la-Morte*〉는 1980년 겐트 영화제 Ghent Film Festival에서 언론 상 Prix de la Presse을 받았다. 19세기 말에서 20세기 초까지 『죽음의 도시 브뤼주』를 배경으로 그린 여섯 개의 회화 작품도 있다. 다양한 매체로 재탄생되는 소설에서 ‘페티시즘에 내재된 남녀의 젠더 갈등’을 고찰하는 것은 포스트모던 시대에 중시되는 ‘차이’와 ‘다양성’의 가치에 대해 재성찰하는 계기가 될 것이다.

지금껏 진행된 소설 『죽음의 도시 브뤼주』에 관한 분석을 살펴 보면서 본 연구를 하고자 하는 배경을 밝히고자 한다. 폴 에드워드 Paul Edwards는 「『죽음의 도시 브뤼주』, 문헌 *Bruges-la-morte. Documents*」⁵⁾에서 소설에 실린 사진 음화에 관해 세밀하게 고찰했다. 그의 또 다른 분석 「『죽음의 도시 브뤼주』의 환영 *Spectres de Bruges-la-Morte*」⁶⁾에서는 사진 삽화와 글의 상관관계를 조명했고, 사진 이미지를 통해 소설의 근대적인 요소를 부각시키기도 했다. 다니엘 그로즈노브스키 Daniel Grojnowski의 「이야기-사진의 발명 : 조지 로덴바흐의 『죽음의 도시 브뤼주』 *L'invention du récit-photo : Bruges-la-morte de Georges Rodenbach*」⁷⁾는 사진 이미지가 프랑스

3) George Rodenbach, *Bruges-la-Morte* [1892], Nouvelle édition présentée par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, GF Flammarion, 1998.

4) 파리의 Lévy et Neurdein에서 제작한 35장의 사진은 similigravure(망판(網版)제판술)로 복사한 것이다.

5) Paul Edwards, 〈*Bruges-la-Morte Documents*〉, in *Littérature et Photographie. La tradition de l'imaginaire 1839-1939*, Royaume-Uni et France, Université de Paris XII, 1996.

6) Paul Edwards, 〈*Spectres de Bruges-la-Morte*〉, Marie-Dominique Garnier (dir.), in *Jardins d'hiver. Littérature & photographie*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997.

7) Daniel Grojnowski, 〈*L'invention du récit-photo : Bruges-la-morte de Georges*

문학에 도입된 배경을 조명했고, 19세기 작가들이 사진 삽화를 바라보는 시각과 소설에서 사진 이미지의 역할과 비중에 대해서도 살펴봤다. 제롬 텔로 Jérôme Thélot의 「사진의 발명 : 로덴바흐의 『죽음의 도시』 L'Invention de la photographie : *Bruges-la-morte* de Rodenbach」⁸⁾은 소설에 나타난 성적 상징, 유아적 강박관념, 무의식적 추억과 환상에 대해 정신분석학적 관점에서 고찰했다. 조엘 고프 Joël Goffin의 『『죽음의 도시 브뤼주』의 비밀 Le Secret de *Bruges-la-Morte*』⁹⁾은 소설을 정치적, 문학적, 철학적 맥락에서 분석했는데, 특히 페르낭 크노프 Fernand Khnopff (1858-1921)의 회화를 통해 소설의 상징성을 분석한 것은 주목할 만하다. 발레리 도퇴유고티에 Valérie d'Auteuil-Gautier의 석사논문 『『죽음의 도시 브뤼주』에서 다층적 해석의 여정 Parcours de lecture pluriels dans *Bruges-la-morte*』¹⁰⁾은 글과 사진이 접목된 새로운 형태의 문학이 독자로 하여금 소설의 다층적 해석을 가능하게 한다고 강조했다. 선행 연구는 작품 『죽음의 도시 브뤼주』를 이해하는 데 중요한 지침이 되었지만, 그 내용이 소설에 사진 삽화가 등장한 시대적 배경, 사진과 글의 연관성, 상징주의 소설의 특성을 부각시키는 데 치중됐다. 따라서 소설에 나타난 ‘페티시즘’에 관한 포괄적이고 체계적인 연구가 필요하다.

본 연구는 『죽음의 도시 브뤼주』에서 ‘페티시즘에 내재된 젠더 갈등’이라는 주제를 정신분석학적, 철학적 관점에서 고찰하고자 한다. 구체적으로 ‘죽은 아내의 페티시’에 관해 조명할 것이며, 아내와 닮은 이미지에 대한 주인공의 집착과 그 결과는 ‘시물라크르의 비극’으로 고찰할 것이다. 끝으로 자기중심적 남성의 태도와 이에 대

Rodenbach》, in *Photographie et langage*, José Corti, 2002.

8) Jérôme Thélot, 〈L'invention de la photographie : *Bruges-la-Morte* de Rodenbach〉, in *Les Inventions littéraires de la photographie*, Presses Universitaires de France, 2003.

9) Joël Goffin, *Le secret de Bruges-la-Morte*, 2017. Disponible sur <https://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Le-secret-de-Bruges-la-Morte.pdf>

10) Valérie d'Auteuil-Gautier, *Parcours de lecture pluriels dans Bruges-la-Morte*, Masters thesis, Concordia University, 2018.

향한 여성의 상징적 의미에 대해 성찰할 것이다. 이것은 페미니즘에 대해 성찰하게 하고, 나아가 오를랑 ORLAN의 기술신체와 포스트 젠더와 같은 신체 담론을 풍부하게 할 것이다.

I. 죽은 아내의 페티시

주인공 위그 비안느 Hugues Viane는 아내가 사망한 다음날 회색 빛 도는 브뤼주의 로제르 강둑 Quai du Rosaire에 정착했다. 우울한 위그에게 브뤼주는 죽은 아내와 일체를 이룬 사람처럼 보였다.¹¹⁾

Une équation mystérieuse s'établissait. À l'épouse morte devait correspondre une ville morte. [...] Que le monde, ailleurs, s'agite, bruisse, allume ses fêtes, tresse ses mille rumeurs. Il avait besoin de silence infini et d'une existence si monotone [que la ville] ne lui donnerait presque plus la sensation de vivre.¹²⁾

기이한 방정식이 세워졌다. 죽은 도시는 죽은 아내와 일치함에 틀림없었다. [...] 다른 곳에서 세상은 얼마나 동요하고 소리를 내고 축제를 부추기고 수 천 가지의 풍문을 엮는가. 그는 [도시가] 그에게 거의 더 이상 살아있다는 느낌을 주지 않는 무한한 침묵과 아주 단조로운 삶이 필요했었다.

위그는 세상의 소음에서 멀리 떨어진 브뤼주에서 아내의 존재를 느꼈고, 자신도 도시에 동화되는 것 같았다.¹³⁾ “무한한 침묵”에 쌓인 브뤼주는 주인공의 우울한 내면을 충실하게 비치는 거울처럼 보인다. 나탈리야 레니나는 “브뤼주는 죽은 아내를 대체할 뿐만 아니라, 위그의 영혼을 투영한” “분신처럼 보인다”고 했다.¹⁴⁾ 인적 없는

11) Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 69, “sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille.”

12) *Ibid.*, p. 66.

13) *Ibid.*, p. 129. “sa pensée serait à l'unisson avec la plus grande des Villes Grises.”

14) Nataliya Lenina, *Poétique de l'image dans le roman de Georges Rodenbach Bruges-la-morte et dans l'œuvre autobiographique de Suzanne Lilar*, thesis

거리와 시간이 정지된 것 같은 브뤼주의 투명한 운하 사진에서도 죽은 아내의 혼백과 위그의 상실감이 감지된다.

주인공은 수년간 어느 누구와도 교류하지 않고¹⁵⁾ 하녀 바르브 Barbe와 외롭게 지낸다. 그의 폐쇄성은 페티시즘의 기묘한 심리인 “부분과 전체의 도착”과 “반복에 대한 비정상적인 집착”을 강화시킨다.¹⁶⁾ 아내가 입던 원피스뿐만 아니라, 안락의자와 소파에 남겨진 그녀의 흔적마저 고스란히 간직한다.¹⁷⁾ 매일 아침 그녀와의 추억이 담긴 유품을 살피는데, 특히 각기 다른 나이 때 찍은 그녀의 사진은 “성유물”처럼 대한다.

une photographie, à l'âge où elle était jeune fille, peu de temps avant leur fiançailles ; [...] sur un guéridon, une autre photographie dans un cadre niéllé, un portrait des dernières années où elle a déjà un air souffrant et de lis qui s'incline... Hugues y mettait les lèvres et les baisait comme une patène ou comme des reliquaires.¹⁸⁾

그들이 약혼식을 치루기 얼마 전 소녀 나이 때 사진 한 장, 조그만 원탁 위에 니엘로 액자에 든 또 다른 사진, 그녀가 이미 기울어진 백합처럼 고통스러워 보이는 말년의 초상화 하나... 위그는 거기에 입술을 대고 성반이나 성유물처럼 입맞춤했다.

submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Département d'Études Françaises, University of Toronto, 2013, p. 95. “Bruges remplace non seulement la femme morte, mais apparaît comme un double du personnage du veuf, reflétant son état d'âme.”

15) Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 93. “Certes, il ne fréquentait personne, n'avait noué de relations avec aucune famille, vivait seul.”

16) 이이자와 코타로, 『사진과 페티시즘』, 이병용 옮김, 타임스페이스, 1996, p. 152, p. 155.

17) Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 58. 필자는 「19세기 사진의 이상 - 로덴바흐의 『죽음의 도시 브뤼주 *Bruges-la-Morte*』 중심으로」에서 주인공의 물신적 성향에 대해 일부 언급했다.

18) *Ibid.*, pp. 138-141.

그가 각별히 대하는 사진은 아내의 영혼이 깃든 페티시이다. 레지스 뒤랑 Régis Durand은 “페티시는 비현실적인 대상의 도움으로 상상이나 결핍의 감정”을 통합하려는 “불만족스럽고” “불안한 시도”¹⁹⁾로 보았다. 사진만으로는 채워지지 않는 주인공의 공허함은 또 다른 페티시를 낳는데, 그것은 다름 아닌 위그 아내의 땅은 금발 머리이다. 그는 투명한 보석 상자에 보관한 머리카락을 매일 아침 숭배한다.²⁰⁾ 다니엘 그로즈노브스키는 위그의 행동을 “편집광적이고 물신 숭배적”이라고 지적했다.²¹⁾ 주인공이 머리카락에 집착하는 것은 아내의 육신은 썩어 없어졌지만, 머리카락은 5년이라는 세월의 흐름에도 변함없이 생기가 넘치기 때문이다.

[La mort] ruine tout, mais laisse intactes les chevelures. Les yeux, les lèvres, tout se brouille et s'effondre. Les cheveux ne se décolorent même pas. C'est en eux seuls qu'on se survit! Et maintenant, depuis les cinq années déjà, la tresse conservée de la mort n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes.²²⁾

[죽음은] 모든 것을 망가뜨리지만, 머리털은 흠 없이 둔다. 눈, 입술, 모든 것은 갈라지고 무너진다. 그런데 머리는 변색조차 되지 않는다. 사람은 단지 그것으로만 살아남는다! 그토록 흘린 눈물의 염기에도 불구하고, 벌써 5년이 지난 지금도 죽음에서 지켜진 땅은 머리는 색이 거의 바래지 않았다.

머리카락은 시간의 흐름에도 “난파에서 구조된 닻줄”²³⁾처럼 팽팽하고 질기다. 조엘 고팡은 끈질긴 생명력을 지닌 머리카락을 강력한

19) Régis Durand, *La Part de l'ombre*, La Différence, 1990, p. 18. Le fétiche serait “une tentative précaire car toujours insatisfaite pour suturer le sentiment de perte ou de manque à l'aide d'un objet irréel.”

20) Georges Rodenbach, *op. cit.*, pp. 61-62, p. 141.

21) *Ibid.*, p. 39, “monomaniaque et fétichiste”.

22) *Ibid.*, 54.

23) *Ibid.*, p. 61, p. 269. “câble sauvé du naufrage.” “tendu, était roide comme un câble.”

“부적”에 비유했다.²⁴⁾ 위그에게 아내의 머리카락은 삶과 죽음을 초월한 “불멸의 사랑”의 징표이자 아내와 자신의 존재를 잇는 “집의 영혼”으로 비친다.²⁵⁾

한편, 위그는 하루 종일 집에서 낡은 책을 읽다가 해질 무렵 산책을 한다. 매일 같은 여정으로 아내를 애도하는 것 같은 “외로운 운하”와 “성직자들의 동네”를 맴돈다.²⁶⁾ 도시 전체가 돌로 된 강둑과 운하의 차가워진 동맥으로 된 “무덤”이며,²⁷⁾ 아내를 향한 집착을 키운 밑질로 비친다. 그는 소리 없이 흐르는 운하에서는 오펔리아 Ophélie와 닮은 아내의 환영을 보고, 멀리 울려 퍼지는 종소리에서는 아내의 환청을 듣는다.²⁸⁾ 오펔리아는 윌리엄 셰익스피어의 비극 중 하나인 『햄릿』에 등장하는 여인이다. 햄릿이 그녀의 아버지 폴로니우스를 살해한 후, 오펔리아는 버드가지가 부러지는 바람에 개울에 빠져 익사하고야 만다.²⁹⁾ 비극적 운명을 맞이한 오펔리아는 젊고 아름다운 나이에 죽은 위그 아내의 이미지와 중첩된다.

온통 아내의 이미지에 사로잡힌 위그는 노트르담 교회에서 샤를 공작 Charles le Téméraire과 마리 드 부르고뉴 Marie de Bourgogne 부부의 무덤 앞에서도 죽은 아내를 떠올렸다. 노트르담 교회는 위그의 집처럼 죽은 여인을 추모하는 성소이다. 지금껏 위그가 위안으로 삼은 브뤼주와 아내의 유품은 모두 생명력이 없는 사물이다. 그에게 아내를 대신할 사람이 절실할 때, 놀랍게도 아내의 눈동자, 머리 색깔, 몸짓, 걸음걸이마저 똑 닮은 여인이 나타났다.³⁰⁾ 죽은 아내의 존

24) Joël Goffin, *op. cit.*, p. 123. “La chevelure constitue son réservoir énergétique et sa force vitale. Par son perpétuel renouvellement, elle représente le cycle de la régénération de la Nature et la fertilité. Pour Viane, la chevelure est donc aussi un puissant talisman.”

25) Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 62. “la portion d'immortalité de son amour.” “cette chevelure était liée à leur existence et qu'elle était l'âme de la maison.”

26) *Ibid.*, p. 54. “de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers.”

27) *Ibid.*, p. 70.

28) *Ibid.*, p. 69. “retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons.”

29) 윌리엄 셰익스피어, 『햄릿』, 신정옥 옮김, 전예원, 2012, pp. 193-194.

30) Georges Rodenbach, *op. cit.*, pp. 77-78.

재가 점차 퇴색되어 갈 무렵 길에서 마주친 낯선 여인은 단조로운 그의 삶에 일어날 변화를 예고한다. 나탈리야 레니나는 “이러한 마주침은 위그-도시-죽은 여인의 관계를 동요”시킬 완전한 “분규”³¹⁾라고 했다. 위그는 이제 아내의 머리카락에 입 맞출 때 죽은 아내가 아닌 “살아있는 여인”을 생각한다.³²⁾

일주일 후 위그가 그 여인을 다시 마주쳤을 때도 아내와 너무도 닮은 그녀의 모습에 감탄했다. 그는 그녀의 뒤를 밟아 극장에 들어갔는데 여인의 행방은 묘연했다. 하지만 무대 위에서 상연되는 오페라 『악마 로베르 *Robert le Diable*』에서 헬레나 Helena 역을 맡은 무용수가 그녀라는 것을 단번에 알아봤다. 릴 Lille에 거주하는 제인 스코트 Jane Scott라는 여인은 공연이 있을 때 브뤼주에 오는데, 그때마다 위그는 그녀와 밀회를 즐겼다. 그는 제인의 육체를 통해 죽은 아내와의 육체적 사랑에 탐닉했다.

En regardant Jane, Hugues songerait à la morte, aux baisers, aux enlacements de naguère. Il croirait reposséder l'autre, en possédant celle-ci. [...] Et il ne tromperait même pas l'Épouse, puisque c'est elle encore qu'il aimerait dans cette effigie et qu'il baiserait sur cette bouche telle que la sienne.³³⁾

위그는 제인을 보면서 죽은 여인, 입맞춤, 예전의 포옹을 생각했다. 그는 이 여인을 갖게 되면서 다른 여인을 다시 갖는 것이라고 믿었다. [...] 그가 이 초상화에서 사랑하는 것은 여전히 그녀이며, 그는 그녀의 것과 같은 이 입에 입맞춤을 하기 때문에, 자기 아내를 속여 바람을 피우는 것도 아닐 것이다.

1905년 프로이트는 페티시즘을 “어떤 대상과 한 인물이 대체된

31) Nataliya Lenina, *op. cit.*, p. 105. “Cette rencontre est bel et bien une complication du récit qui déclenchera un bouleversement des rapports Hugues-Ville-la Morte.”

32) Georges Rodenbach, *op. cit.*, pp. 81-82.

33) *Ibid.*, p. 107.

성도착”으로 정의했다.³⁴⁾ 이러한 사고에 따르면, 위그의 마음을 사로잡는 제인은 “죽은 여인을 가장 닮은 초상화”³⁵⁾이자 그의 성적 욕망을 충족시켜주는 살아있는 페티시이다.

II. 시물라크르의 비극

위그가 제인과 연인 관계로 발전한 것은 아내와 닮은 그녀의 외모 때문이다. 제인을 아내와 동일시하는 주인공의 태도에서 여성의 복제된 신체를 이상화하고 관념화하는 근대적 몸 정치학을 엿볼 수 있다. 제인에게서 아내의 흔적을 더듬고, 이것을 사진 찍듯이 관찰하고 기억하려는 장면에서도 이러한 사고가 드러난다.

Il cherchait dans ce visage la figure de la morte. Pendant de longues minutes, il la regardait, avec une joie douloureuse, emmagasinant ses lèvres, ses cheveux, son teint, les décalquant au fil de ses yeux stagnants.³⁶⁾

그는 이 얼굴에서 죽은 여인의 얼굴을 찾곤 했다. 그는 수 분 동안 그녀의 입술, 머리, 안색을 저장하고, 그녀의 정체된 눈을 따라 그것들을 전사하면서 그녀를 고통스러운 환희에 젖어 쳐다보곤 했다.

위그는 제인이라는 “시물라크르 simulacre”³⁷⁾를 통해 죽은 아내를 되찾으려 한 것이다. 장 보드리야르 Jean Baudrillard는 시물라크르를 “실제로는 존재하지 않는 대상을 존재하는 것처럼 만들어놓은 인공물”이나 “원본도 사실성도 없는 실재”를 낳는 조작된 이미지로 규명했다.³⁸⁾ 제인이 실재가 아닌 연극에서 주어진 배역을 수행하는 무용

34) 가에탕 가티앙 드 클레람보, *op. cit.*, p. 11.

35) Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 142. “le portrait le plus ressemblant de la morte.”

36) *Ibid.*, p. 106.

37) *Ibid.*, p. 138.

38) 장 보드리야르, 『시물라시옹』, 하태환 옮김, 민음사, 2001, p. 9, p. 12.

수이며, 그녀의 금발이 염색한 것이라는 것도 그녀가 시플라크르라는 것을 암시한다. 위그는 제인의 금발이 염색한 것을 알고 크게 실망했지만, 여전히 그녀에게 금발을 강요했다.³⁹⁾ 이것은 그녀가 아내의 환영이라는 “신기루 같은 환상”⁴⁰⁾이 영속되길 원했기 때문이다. 그는 제인에게 아내가 입던 원피스도 입어 보게 했는데, 아내 옷을 입은 그녀의 모습은 끔찍했다.⁴¹⁾

죽은 아내와 다른 제인은 점차 낮설고 불안한 징후로 다가온다. 그녀는 성혈 행렬 Procession du Saint-Sang이 있던 날 로제르 강독에 있는 위그의 집을 방문하는데, 유심히 그의 집을 둘러보다가 자신과 너무도 닮은 위그 아내의 사진을 보고 깜짝 놀란다. 더욱이 투명한 상자에 보관된 머리카락을 발견하고서는 아연실색했다. 갑자기 제인이 “금으로 된 새 형상의 보아 뱀”⁴²⁾처럼 땀은 머리카락을 자신의 목에 두르고 함부로 대하자, 격노한 위그는 머리카락으로 그녀를 목졸라 살해하고자 한다. 그런데 죽은 제인은 위그 아내와 완벽한 일체를 이룬다.

Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avait faites de la même pâleur, il ne les distingua plus l'une de l'autre - unique visage de son amour. Le cadavre de Jane, c'était le fantôme de la morte ancienne, visible là pour lui seul.⁴³⁾

두 여인은 한 여인으로 일체가 됐다. 살았을 때 너무 닮았고, 죽어서는 똑같이 찢기가 없어 더욱 닮아, 그는 더 이상 자신이 사랑한 단 하나의 얼굴을 서로 구별할 수 없었다. 제인의 시신은 그에게만 보이는 죽은 옛 여인의 유령이었다.

39) Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 113.

40) *Ibid.*, p. 112. “Tout ce qu'il désirait, c'était pouvoir éterniser le leurre de ce mirage.”

41) *Ibid.*, p. 149.

42) *Ibid.*, pp. 268-269. “boa d'un oiseau d'or”

43) *Ibid.*, p. 270.

끔찍한 살인은 아내와 닮은 이미지에 대한 병적인 집착에서 비롯됐다. 위그에게 아내의 이미지는 브뤼주, 오펔리아, 제인을 통해 끊임없이 반복됐다. 그는 아내의 이미지를 반복함으로써 자신의 강박 compulsion을 드러냈다. 강박은 인간의 삶을 지배적으로 점유하는 정신병리학적 현상으로, 내적인 강제에 의하여 실행하지 않을 수 없는 반복적 행동의 형태를 뜻한다.⁴⁴⁾ 주인공의 강박은 현기증 날 정도로 유사한 이미지가 반복되는 사진 삽화에서도 감지된다. 35장의 삽화에서 31장이 브뤼주를 배경으로 한 것이고, 그 중에서 22장이 운하와 같은 동일한 장소를 포착한 것이다. 다리와 수녀원 부근의 운하 사진은 소설 전반부와 후반부에서도 볼 수 있다.⁴⁵⁾ 종은 11개의 사진에 나타나고, 로제르 강둑 사진도 세 번 등장한다.⁴⁶⁾ 위그는 끊임없이 아내와 닮은 이미지를 탐색함으로써 자신의 존재를 확인 받으려 한 것 같다. 이것은 우울증 환자가 겪는 감정의 변화를 통해서도 이해할 수 있다. 환자가 우울증을 겪는 과정에서 자신을 향해 느끼는 “분노”는 무기력함이나 비방과 같은 형태로 나타난다. 그런데 우울감이 장기간 지속되면, 이것은 “끊임없는 자신의 탐색”이나 “편집적” “반복의 절차”로 이어진다.⁴⁷⁾

고요한 운하에서 유혹의 손길을 내미는 것 같은 오펔리아를 아내의 환영으로 여기고 죽으려 한⁴⁸⁾ 대목에서 위그의 심각한 우울증을 엿볼 수 있다. 데케당 마셀 Décaudin Machel은 브뤼주에서 풍기는 극

44) 전시 〈강박² Compulsion to Repeat〉 (서울시립미술관, 2019.11.27-2020.3.8)은 반복이라는 일상적 개념이 동시대 예술에서 구현되는 양상과 심리적 강박에 대해 조명했다.

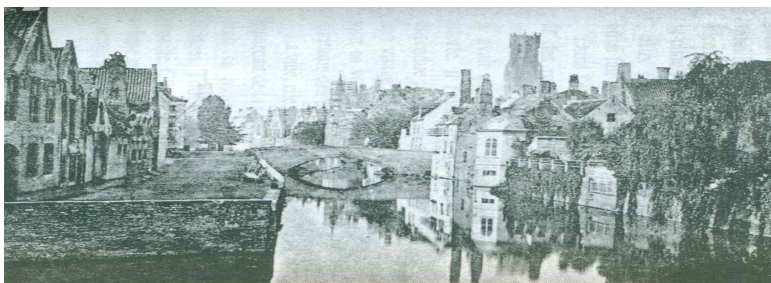
45) Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 51, p. 55, p. 155.

46) *Ibid.*, p. 59, p. 83, p. 271.

47) Helder Mendes Baiao, *Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte & Eugène Atget Mélancolie et modernité en photographie*, Lausanne, Littérature et photographie XIXe et XXe siècles, 2010, p. 11. “Au sein du processus mélancolique, c’est une colère retournée contre lui-même qu’exprime l’individu, [...] si la mélancolie perdure dans le long terme, que celle-ci peut conduire à une quête inlassable de soi déguisée sous forme d’insatisfaction généralisée, ainsi qu’à des processus de répétition de type monomaniaques.”

48) Georges Rodenbach, *op. cit.*, pp. 70-71.

도의 우울함은 “총체적인 절망까지 격화될 수 있다”⁴⁹⁾라고 논평했다. 위그는 자신의 우울한 내면을 투영한 브뤼주의 운하에 이끌려 자살 충동을 느꼈을 것이고, 억제된 자살의 욕망은 살인이라는 극단적인 형태로 표출됐다고 해석할 수 있다.

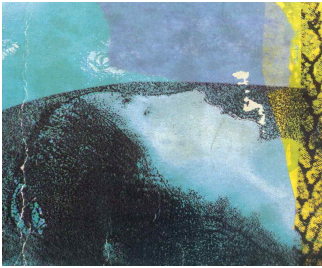


이미지1

위그가 자살 충동을 느끼기 바로 전에 수록된 녹색 강둑 *Le Quai vert* 사진(이미지1)⁵⁰⁾ 속 반영은 어두운 주인공의 내면을 물리적으로 형상화한 것이며, 상서롭지 못한 일이 발생할 것을 예고하는 징후로도 비친다. 모든 게 정지된 수면의 반영은 눈에는 존재하지만, 실제로는 다가갈 수 없는 낯선 세계나 사후 세계로의 유혹을 가시화한 것으로 해석할 수 있다. 반영은 빛을 받아 환한 이승과 어두운 그늘에 쌓인 사후 세계를 가르는 다리의 이미지와도 중첩된다. 위그는 제인을 통해 아내에게 다가가려 하지만, 그녀는 다가가서는 안 되는 치명적인 이미지이다. 주인공이 제인의 실체를 파헤치는 순간, 그녀는 돌아올 수 없는 죽음의 강을 건너게 된다.

49) Décaudin Machel, 〈Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge〉, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°34, 1982, pp. 8-9. “le spleen qui peut s'exaspérer jusqu'au désespoir total.”

50) Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 67.



이미지2



이미지3

제인이 연인의 손에 처참하게 살해되면서 대단원에 이르는 소설은 시물라크르의 속성에 대해 성찰하게 한다. 그림을 사진 찍은 두 이미지를 통해 이 문제를 심화시켜 보겠다. 표지에 실린 머리를 풀어 헤친 오펜리아 그림(이미지2)은 죽은 위그 아내를 상기시킨다. 폴 에드워즈는 죽은 아내는 “원본 original”으로 제인은 “복제 double”에 비유했다.⁵¹⁾ 이러한 사고에 따라 위그 아내는 단 하나의 원본으로 존재하는 그림에 비유할 수 있고, 제인은 무한히 복제할 수 있는 사진에 비유할 수 있다. 위그가 사진처럼 아내와 똑 닮은 제인의 외모에 매료되어 그녀의 연인이 된 것은 시물라크르의 위력을 보여주는 사례이다. 따라서 위그가 제인을 살해한 것은 통제할 수 없을 만큼 실재를 해체하고 전복시키는 시물라크르에 대한 강력한 저항으로 비친다. 또 다른 그림(이미지3)⁵²⁾은 1886년 루이 티트가트 Louis Tytgadt의 ‘젠트의 작은 수녀원 *Le petit béguinage de Gand*’으로, 위그의 하녀 바르브가 베긴 교단의 수녀원에 미사를 보러가는 이야기가 전개될 때 삽입된 것이다. 거리를 활보하거나 수녀원에 들어가는 수녀들의 모습을 보는 사람은 이곳을 브뤼주라고 여길 것이지만, 실제로는 브뤼주가 아닌 젠트 Gand를 배경으로 한 것이다. 이것은 대상을 사실적으로 드러낸 이미지가 실재가 아닌 허상이라는 것을 알려준다. 이렇듯 시물라크르는 현실 깊숙이 파고들며

51) Paul Edwards, 〈Spectres de Bruges-la-Morte〉, *op. cit.*, p. 125.

52) Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 179.

보는 이를 현혹시킨다. 후베르투스 폰 아멜룩센 Hubertus Von Ameluxen 역시 “현실은 사진의 재현 앞에서 사라지고, 시뮬라크르는 현실을 지배한다”라고 하며 시뮬라크르의 폐해에 대해 경고했다.⁵³⁾

III. 남성과 여성의 대립

위그의 아내에 대한 집착은 제인과 대립하여 불행한 사건을 자초한 직접적인 요인이다. 그의 폐쇄적인 태도는 나 이외의 다른 사람들과 사물들이 공존하는 세계로부터 자신을 차단하고 밀폐시키려는 ‘자아중심주의’에서 비롯됐다. 유아론과 시각중심주의를 접목시킨 데카르트의 “〈코키토〉” 개념은 “〈나 [I]〉와 〈눈 [eye]〉”을 동일시한 위그의 자기중심적 사고를 보다 선명하게 부각시킨다.⁵⁴⁾

주인공의 자기중심적 사고의 근본에는 사랑하는 아내를 영적인 어머니인 성모마리아로 환원하고, 이를 독점하려는 오이디푸스 콤플렉스가 자리하고 있다. 이것은 “자신의 경쟁자를 거세하거나 죽이고, 그렇게 해서 어머니를 소유하고 그 몸에 제한 없이 접근하고 싶어 하는 남자 아이의 질투스러운 소망”이다.⁵⁵⁾ 위그에게 남자의 상을 제시하는 아버지나 다른 남자가 부재하다는 사실도 그의 유아적 폐쇄성을 강화시키는 요인으로 볼 수 있다. 소설이 “성모마리의 봉헌 축일”에 시작하여 “성모월”⁵⁶⁾에 끝난다는 점도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 성모마리아는 19세기 기독교 신앙에 맞는 어머니상을 제시한다. 위그의 시중을 드는 하녀 바르브 역시 원피스에 하얀

53) Hubertus Von Ameluxen, 〈Quand la photographie se fait lectrice : le livre illustré par la photographie au XIXe siècle〉, in *Romantisme. Le livre et ses lectures*, n°47, 1985, p. 93.

54) 정화열, 『몸의 정치』, 박현모 옮김, 민음사, 1999, p. 22, p. 182. “〈코키토〉는 연장자 *res extensa*의 일부인 신체로부터 완전히 벗어나고 살과는 전혀 무관한 소외된 형태의 사유자 *res cogitan*로서 이른바 마음에 기초한 인식론적 원리이다.”

55) 에니스트 존스, 『햄릿과 오이디푸스』, 최정훈 옮김, 황금사자, 2009, p. 258.

56) Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 57, p. 242. “la fête de la Présentation de la Vierge”, “mois de Marie”

망사의 수녀 같은 차림새로 성모마리아에 대한 깊은 신앙을 드러낸다. 그녀의 이름은 아버지의 탑에 갇힌 성녀의 이름에서 유래한 것으로, 절대자에게 억압받는 이미지를 연상시킨다.⁵⁷⁾ 그녀는 위그 아내의 유품을 지키고 수녀원을 드나들며 로잘리 Rosalie라는 수녀와 깊은 유대감을 쌓는다. 로잘리라는 이름은 로덴바흐의 어머니 로잘리 아델라이드 Rosalie-Adélaïde⁵⁸⁾를 환기시키는데, 로잘리는 위그의 부정을 감시하는 어머니 혹은 기독교 신앙을 수호하려는 성모마리아의 상징으로 비친다. 위그가 산책할 때 도처에 있는 성모마리아의 이미지 역시 그의 눈과 귀를 사로잡는다. 주인공이 브뤼주에 정착하고 그곳에 쉽게 동화된 것도 도시에 산재하는 성모마리아의 이미지 때문이다.

À tous les coins de rue, dans des armoires de boiserie et de verre, s'érigent des Vierges en manteaux de velours, parmi des fleurs de papiers qui se fanent, tenant en main une banderole avec un texte déroulé qui, de leur côté, proclament : «Je suis l'immaculée.»⁵⁹⁾

각 길 모퉁이에, 나무와 유리로 된 장롱 안에 벨벳 망토를 입은 성모마리아들이 세워지고, 시들어가는 종이로 된 꽃들 사이에서, 그들 쪽에서 펼쳐진 글귀가 들어간 기다란 기를 손에 든 채 “나는 동정녀”라고 외친다.

한편, 성모마리아가 위그를 보호해주는 것 같지만, 그는 산책할 때 운하의 다리 밑에서 들리는 울음소리, 닫힌 집들, 창에서 풍기는 장례식 느낌이 들어 자살 충동에 시달린다.⁶⁰⁾ 카트린 쿠브레 Catherine Couvreur는 어머니와의 단절은 “나르시스적인 연속성과 정체성의 감정을 파괴하는 효과”를 초래한다고 했다.⁶¹⁾ 이러한 사

57) Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 165.

58) Joël Goffin, *op. cit.*, p. 55.

59) Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 117.

60) *Ibid.*, p. 70.

고에 근거하여 위그가 운하를 둘러싼 침울한 분위기에 이끌려 자살하려한 것은 모테 귀소 본능으로 해석할 수 있다. 제롬 텔로 역시 “모성의 물, 어머니의 이미지에 고정된 정체된 물, 죽은 여인을 거기서 다시 찾을 것을 꿈꾸며 자살 충동으로 유혹하는 물”⁶²⁾이라고 논평했다. 그런데 위그가 죽은 아내가 있는 곳으로 가고 싶어 자살 충동이 들 때 마다, 종교가 그를 죽음으로부터 구해준다. 종교는 범접할 수 없는 신성한 아내⁶³⁾, 나아가 기독교 전통이 강한 브뤼주에서 떠올릴 수 있는 어머니인 성모마리아를 의미한다.

위그는 제인을 통해서도 아내 혹은 어머니에 대한 유아적 욕망을 충족시켰다. 하지만 제인이 아내의 유품을 함부로 대하자 가차 없이 그녀를 살해했다. 주인공은 제인에 대해 “성과 거짓의 얼굴”⁶⁴⁾을 한 “유사함의 악마”⁶⁵⁾라며 공공연히 반감을 표출했다. 제인에게 표출한 여성혐오는 어머니를 향한 억압된 욕망과 죄의식이 얹힌 감정이다. 따라서 위그가 제인을 살해한 것은 그녀가 남근지배적 사고를 가진 자신의 욕망을 배반하고 성모마리아의 이미지를 훼손했기 때문이라고 해석할 수도 있다. 반면에 위그의 아내는 10년 동안 그와 함께 살면서 어떤 험한 말도 건네지 않은⁶⁶⁾ 순종적인 여인으로, 위그의 권위주의에 굴복한 전근대적인 여인상을 드러낸다. 하지만 그녀가 위그와 결혼한 후 10년간 살다가 30세에 접어들 무렵⁶⁷⁾에 사

61) Catherine Couvreur, Alain Fine, Annick Le Guen (dir.), <Les “motifs” du double>, in *Double*, Monographie de la Revue française de psychanalyse, Presses Universitaires de France, 1995, p. 25.

62) Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 171. “l'eau maternelle, l'eau stagnante d'une fixation à l'image de la mère, l'eau tentante d'une plusion suicidaire rêvant d'y retrouver la morte”

63) Georges Rodenbach, *op. cit.*, pp. 70-72. “Une impression mortuaire émanant des logis clos, des vitres comme des yeux brouillés d'agonie.” “S'il avait résisté à ses idées fixes de suicide, c'est encore pour elle. [...] il espérait que le néant n'est pas l'aboutissement de la vie et qu'il la reverrait un jour. La religion lui défendait la mort volontaire.”

64) *Ibid.*, p. 198. “la figure de sexe et de mensonge de la Femme.”

65) *Ibid.*, p. 102.

66) *Ibid.*, p. 216. “Dix années de vie commune sans une querelle, sans un de ces mots noirs qui montent comme la vase du fond remué d'une âme.”

망했고, 제인 역시 인생의 봄이라고 할 수 있는 꽃다운 나이에 죽는다는 사실에 주목할 만하다. 여기서 젊은 여인의 이상적인 아름다움에 집착하는 위그의 광기가 두 여인을 요절하게 했다는 추론을 할 수 있다. 그에게 여성은 온전한 인격체가 아니라 자신의 관음증을 충족시키기 위해 재현된 이미지에 불과하다. 위그가 제인을 살해한 후 어떤 양심의 가책도 느끼지 않는다는 점도 이러한 논지의 타당성을 입증해 준다.

Très tranquille, il avait été s'asseoir dans un fauteuil. Les fenêtres étaient restées ouvertes...

Et, dans le silence, arriva un bruit de cloches, toutes les cloches à la fois, qui se remirent à tinter pour la rentrée de la procession à la chapelle du Saint-Sang.⁶⁷⁾

그는 아주 편안하게 안락의자에 앉게 됐다. 유리창은 열려 두었다...

그리고 성혈 예배당 행렬의 복귀를 위해 동시에 울리기 시작한 모든 종들, 몇 개의 종소리가 침묵 속에 도착했다.

폐쇄적인 주인공이 연인을 살해한 후 유리창을 열어둔 채 바깥에서 들리는 예배당 종소리를 듣는데, 이것은 기독교 신앙을 통해 그의 아내 혹은 어머니의 이미지를 모독한 제인을 살해한 것이 정당하다는 것을 확인받으려는 것처럼 보인다.

이제 로텐바흐가 소설을 통해 꿈꾸는 이상적인 인간상에 대해 성찰해 볼 필요가 있다. 이를 위해 제인이 위그에게 살해되는 장면을 되새겨 보겠다. 제인이 “금으로 된 한 마리 새 보아 뱀”⁶⁹⁾처럼 땅은 아내의 머리카락을 자신의 목에 두르고 함부로 대하자, 이성을 잃은 위그는 그녀를 목 졸라 살해했다. 조엘 고펡에 의하면, 금 깃털의 새는 “부활한 영혼”이나 “근본적인 변화”⁷⁰⁾를 뜻하며, 상징주의 작가

67) *Ibid.*, p. 53.

68) *Ibid.*, p. 272.

69) *Ibid.*, pp. 268-269.

에게는 “원시의 남녀 양성”을 넘어 “제인과 아내의 합일”을 상징한다.⁷¹⁾ 이러한 분석에 따라 로텐바흐는 남녀의 구분을 넘어 원본과 시물라크르의 경계를 지우는 새로운 인격체를 갈망했다고 풀이할 수 있다. 독특한 새 형상은 한 몸에 자웅양성을 가진 완벽한 인격의 상징인 허마프로이디티즘 Hermaphroditism⁷²⁾ 혹은 프로이트가 강조한 남근을 가진 여성 phallic woman을 환기시킨다. 19세기 후반에는 일반적으로 남성성과 여성성을 정반대의 성격 구조로 보았지만, 프로이트는 건전한 인격은 남성적 요소와 여성적 요소를 함께 갖는다고 보았다. 이것은 데카르트가 강조한 “코기토가 근대의 〈남근적 일원론 phallic monism〉⁷³⁾의 고안물”인 것과 상반된 형상이다.

자웅양성의 형상은 위그의 남성 본위의 사고를 전복시키는 급격한 변화가 일어날 것을 그려보게 한다. 제인이 위그의 만류에도 불구하고 그의 아내의 머리카락을 만진 것은 남성 중심적 사고에 도전하여 자유 의지를 표출한 것이다. 그녀는 자신을 훑쳐보며 미행한 위그가 자신을 그의 성적 욕구를 충족시키는 페티시나 그의 아내의 시물라크르로 여긴다는 것을 알아차리고, 위그가 일방적으로 강요하는 여성상을 죽음으로써 거부한 것으로 비친다. 그녀의 죽음은 19세기 기독교적 관습과 남성 본위의 사회에서 억압당한 여성이 자웅동체로 살아나 불사조처럼 영생할 것이며, 나아가 타인과 관계 맺기를 꺼려하고 폐쇄적 욕망을 키워온 남성이 지배하는 사회가 아닌 새로운 세상이 도래할 것을 예고하는 강력한 메시지이다.

70) Joël Goffin, *op. cit.*, p. 218. “L'oiseau au plumage d'or est [...] l'âme régénérée, au-delà de la vie.” “Il est symbole de transmutation radicale.”

71) *Ibid.*, p. 211. “C'est l'Androgyne, mâle et femelle, deux principes réunis en un seul corps originel, un thème central de *Bruges-la-Morte* - fusion de Jane et de l'épouse”

72) 이의정, 양숙희 공저, *op. cit.*, pp. 71-76. 허마프로이디티즘은 고대 그리스에 서는 보편적인 현상이었다. 가령, “헤르메스(Hermes)와 아프로디테(Aphrodite)는 다산과 사랑을 상징하는 신으로 남성과 여성이 한 몸에 공존”했음이 당시 여러 작품에 나타났다.

73) 정화열, *op. cit.*, p. 195.

결론

로텐바흐의 소설 『죽음의 도시 브뤼주』는 퇴폐의 미학에서 영감을 얻은 상징주의 문학의 걸작이다. 본 연구는 소설에서 ‘페티시즘에 내재된 젠더 갈등’이라는 주제를 고찰하여 죽은 아내의 페티시에 비정상적으로 집착하는 남성에게 저항한 여성의 상징성을 부각시켰다.

아내와 사별한 주인공 위그는 자기 세계에 갇혀 죽은 아내를 향한 병적인 욕망을 키워간다. 그는 브뤼주를 아내와 동일시하고 아내가 남긴 사진과 머리카락을 페티시로 숭배하다가, 아내와의 추억이 차츰 흐려질 무렵 아내와 똑 닮은 제인을 만나 사랑에 빠진다. 제인은 죽은 아내를 대신하여 그의 성적 욕망을 충족시켜주는 살아있는 페티시이다. 위그는 시각중심주의와 남근지배적 사고에 젖은 근대적 인물로, 고결한 아내와 어울리는 브뤼주에 산재된 성모마리아의 이미지를 보며 오이디푸스적 욕망을 키워간다. 제인을 대하는 태도에서도 어머니를 독점하려는 유아적 성향을 유추할 수 있다. 위그는 제인에게서 아내와 다른 이질적인 면모를 발견하면서 불안해한다. 어느 날 자신의 집을 방문한 제인이 아내의 머리카락을 함부로 대하자 이성을 잃고 그녀를 목 졸라 살해하고야 만다. 그런데 아내와 완벽하게 일체가 된 제인의 시신을 보고는 안도한다.

제인은 위그 아내와는 본질적으로 다른 이미지로, 동질성의 논리에 빠진 남성 특유의 시각중심주의 망상을 쫓는 새로운 여성상을 그려보게 한다. 그녀는 강압적인 남성에게 희생됐지만, 남녀 양성의 신체로 새롭게 부활할 것이다. 고대에서 기원을 찾을 수 있는 양성 동체는 성별 개념이 없는 미래 세대의 신체 대안으로 부상하고 있다. 이러한 형상은 남성 중심의 부계문화가 규정한 이분법적 사고를 전복시키고 남녀평등을 위해 동성에 연구를 도입하여 복수적 정체성 이론을 대두시킨 페미니즘, 여성의 이상적인 미에 대한 남성의 관념에 굴하지 않고 과학기술과 의학의 힘을 빌려 신체를 자유롭게 창조하는 가능성을 모색한 오를랑 ORLAN의 기술신체, 1990년대

신체미술에서 강조한 인공두뇌학적 가상환경 속에서 타고난 성을
초월한 포스트젠더의 전조로 비친다.

참고문헌

- Couvreux, Catherine, Fine, Alain, Le Guen, Annick (dir.), 〈Les “motifs” du double〉, in *Double*, Monographie de la Revue française de psychanalyse, Presses Universitaires de France, 1995.
- D'Auteuil-Gautier, Valérie, *Parcours de lecture pluriels* dans Bruges-la-Morte, Masters thesis, Concordia University, 2018.
- Durand, Régis, *La Part de l'ombre*, La Différence, 1990.
- Edwards, Paul, 〈Bruges-la-Morte Documents〉, in *Littérature et Photographie. La tradition de l'imaginaire 1839-1939*, Royaume-Uni et France, Université de Paris XII, 1996.
- _____, 〈Spectres de Bruges-la-Morte〉, Marie-Dominique Garnier (dir.), in *Jardins d'hiver. Littérature & photographie*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997.
- Goffin, Joël, *Le Secret de Bruges-la-Morte*, 2017. Disponible sur <https://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Le-secret-de-Bruges-la-Morte.pdf>
- Lenina, Nataliya, *Poétique de l'image dans le roman de Georges Rodenbach Bruges-la-morte et dans l'œuvre autobiographique de Suzanne Lilar*, thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Département d'Études Françaises University of Toronto, 2013.
- Machel, Décaudin, 〈Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge〉, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°34, 1982.
- Mendes Baiao, Helder, *Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte & Eugène Atget Mélancolie et modernité en photographie*, Lausanne,

- Littérature et photographie XIXe et XXe siècles, 2010.
- Rodenbach, Georges, *Bruges-la-Morte* [1892], Nouvelle édition présentée par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, GF Flammarion, 1998.
- Thélot, Jérôme, 〈L'invention de la photographie : *Bruges-la-Morte* de Rodenbach〉, in *Les Inventions littéraires de la photographie*, Presses Universitaires de France, 2003.
- Von Ameluxen, Hubertus, 〈Quand la photographie se fait lectrice : le livre illustré par la photographie au XIXe siècle〉, in *Romantisme. Le livre et ses lectures*, n°47, 1985.
- 가에탕 가티앙 드 클레람보, 『여성의 에로틱한 열정과 페티시즘. 클레람보와 라캉의 직물과 정신분석』, 강웅섭 옮김, 숲, 2002.
- 어니스트 존스, 『햄릿과 오이디푸스』, 최정훈 옮김, 황금사자, 2009.
- 이이자와 코타로, 『사진과 페티시즘』, 이병용 옮김, 타임스페이스, 1996.
- 이의정, 양숙희 저, 『페티시즘 *Fetishism*』, 경춘사, 1998.
- 윌리엄 셰익스피어, 『햄릿』, 신정옥 옮김, 전예원, 2012.
- 장 보드리야르, 『시뮬라시옹』, 하태환 옮김, 민음사, 2001.
- 정화열, 『몸의 정치』, 박현모 옮김, 민음사, 1999.

전시회

- 〈강박² Compulsion to Repeat〉, 서울시립미술관, 2019.11.27.
-2020.3.8.

Résumé

Le conflit de genre dans le fétichisme autour de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach

KIM Hyeona
(Univ. féminine de Séoul, professeure invitée)

Ce travail veut questionner sur le plan psychanalytique et philosophique le roman illustré de photographies *Bruges-la-Morte* de Rodenbach. Nous allons aborder le thème du fétichisme qui nous conduit au conflit de genre.

Hugues Viane vit le deuil de son épouse à Bruges sans nouer de relations avec aucune famille. Il montre un étrange fétichisme, une obsession sur la partie et l'ensemble. Les objets de culte tels que Bruges, les photos de sa femme et ses cheveux apparaissent comme des fétiches. De tous les fétiches, une tresse de cheveux blonds de sa femme apparaît comme une véritable relique qu'il conserve dans un coffret de cristal. Lors d'une de ses promenades, il rencontre Jane, un sosie de sa femme. Satisfaisant ses désirs sexuels, Jane devient un fétiche vivant. On peut déduire la politique moderne du corps dans l'attitude de Viane. Il honore sa femme à travers Jane, simulacre qui profane l'image de son épouse. D'ailleurs, quand Jane réalise qu'elle est l'objet d'un fantasme de reviviscence, elle se rebelle et sa relation avec Viane devient tumultueuse. Elle devient de plus en plus étrange et inquiétante. Le jour où il y a la procession du Saint-Sang, invitée chez Viane, Jane se moque de la tresse sacrée de la morte. Alors, Viane dans un élan de passion meurtrière, l'étrangle avec la tresse de la morte. La pulsion de suicide refoulée semble être exprimée en meurtre. Cette pulsion semble

être projetée dans la photographie des reflets sur l'eau stagnante des canaux solitaires. D'ailleurs, la femme de Viane serait une métaphore du tableau, Jane, celui de la photographie. Dans ce contexte, le meurtre pourrait s'interpréter comme une alarme contre le simulacre incontrôlable qui s'infiltre rapidement dans la réalité.

Mais la cause fondamentale du meurtre de Jane se trouve dans le fétichisme qui domine le comportement de Viane et ses pensées. Dans l'attitude égocentrique du héros qui accapare son épouse et Jane, substitut de la Vierge, mère spirituelle, transparait le complexe d'Édipe. D'ailleurs, contre la logique de l'homogénéité des hommes, Jane apparaît comme une figure qui présente une nouvelle vision des femmes. Elle défie l'autorité des hommes et de la religion chrétienne, ce qui est révolutionnaire au XIX^{ème} siècle. Au moment où elle est assassinée, elle enroule la tresse de cheveux de la morte à son cou comme le «boa d'un oiseau d'or». D'après Joël Goffin, «L'oiseau au plumage d'or» est l'emblème de «l'âme régénérée, au-delà de la vie» ou de «la transmutation radicale» qui figure l'Androgyne primordial. Ce corps, mâle et femelle, deux principes réunis en un seul corps, serait une force motrice de l'éveil du féminisme qui renverse la pensée dichotomique définie par la culture centrée sur les hommes, de l'Art Charnel d'ORLAN (un travail avec des moyens technologiques) et du post-genre.

Mots Clés : Rodenbach, fétichisme, simulacre,
féminisme, post-genre

투 고 일 : 2019.12.24

심사완료일 : 2020.01.28

게재확정일 : 2020.02.07

비라고 디오펜의 『아마두 쿵바의 이야기들 *Les Contes d'Amadou Koumba*』에 대한 한 연구*

- 이야기와 소설의 중간지점

선영아
(한국방송통신대학교, 부교수)

국문요약

『아마두 쿵바의 이야기들』은 디오펜의 문학을 논할 때 가장 먼저 언급할 중요한 작품이다. 디오펜이 작가의 길로 들어서는 길목에 놓인 최초의 작품이자 그를 프랑스어권 아프리카 문학사에 기록될 만한 작가로 만든 작품이기 때문이다. 특히 「도입」과 「사르장」은 작품을 이해하는 데 각별한 의미를 지닌다. 책의 시작과 끝에서 책을 여닫는 그 두 텍스트는 작가의 고유한 언어로 아프리카의 토속적 이야기를 껴안고 보듬어, 『아마두 쿵바의 이야기들』이 집단적 구술성과 개인적 글쓰기의 중간지점이 되도록 한다.

디오펜은 ‘근원으로서의 회귀’를 주장한다는 점에서 네그리튀드 운동과 뿌리를 같이하지만, 구술 이야기의 전통적 형식을 반복하는 대신에 자신의 글쓰기 안으로 그것을 끌어들이며 근대적 의미의 소설로 재구성해 낸다.

주제어 : 비라고 디오펜, 네그리튀드, 이야기, 구술성, 글쓰기

*이 논문은 2019년도 한국방송통신대학교 학술연구비 지원을 받아 작성된 것임.

Ⅱ 목 차 Ⅱ

1. 들어가며
2. 이야기꾼과 작가
3. 이야기의 끝과 소설의 시작
4. 나가며

1. 들어가며

1947년 발간된 『아마두 쿵바의 이야기들 *Les Contes d'Amadou Koumba*』¹⁾(1947)은 월로프족 출신의 세네갈 작가 비라고 디오프 Birago Diop(1906~1989)의 문학을 논할 때 가장 먼저 언급해야 할 작품이다. 문학 잡지 『흑인 학생 *L'Étudiant noir*』(1935)을 통해 등단²⁾

1) 로베르 사전 *Dictionnaire Robert*에 따르면, 콩트 contes는 “재미를 염두에 두고, 사실이나 상상에 기반을 둔 사건을 다룬 글 *récit de faits, d'événements imaginaires, destiné à distraire*”을 가리킨다. 구술설화나 문헌설화뿐만 아니라 창작된 허구의 이야기까지를 다 껴안는 이런 느슨한 정의를 염두에 둔다면, 콩트의 우리말 번역어로는 ‘설화’나 ‘민담’, ‘동화’보다는 ‘이야기’라는 포괄적 용어가 더 적합해 보인다 (네이버 국어사전에 따르면 설화는 ‘민족 사이에 전승되어 오는 신화, 전설, 민담 따위를 통틀어 이르는 말’이고, 민담은 ‘예로부터 민간에 전하여 내려오는 이야기’, 동화는 ‘어린이를 위하여 동심을 바탕으로 지은 이야기’이다)

그러나 대개의 정의가 그러하듯, 콩트에 관한 생각 역시 학자마다 다를 수 있다. 예를 들어, 베르나르 무랄리스 Bernard Mouralis와 같은 비평가는 “사람이나 동물이 주인공으로 등장하며, 상상력을 동원하여 만들어낸, 비교적 짧은 길이의 민간 모험담, 일종의 사회극 *un récit populaire assez court d'aventures imaginaires avec des personnages ou des animaux, types de la comédie sociale*”으로 콩트를 정의한다. (B. Mouralis, *Les Contes d'Amadou Koumba : Birago Diop*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1991, p. 12).

2) “He [= Diop] contributed to *L'Étudiant Noir* an account of the *faits* of the

한 디옵이 습작기를 벗어나 작가의 길로 들어서는 길목에 놓여 있는 최초의 작품일 뿐만 아니라, 그를 프랑스어권 아프리카 문학사에 기록될 만한 작가로 만들어준 네 편의 이야기집³⁾ 가운데 첫째 권이기 때문이다.

아마두 함파테 바 Amadou Hampâté Bâ(1900~91)나 베르나르 다디에 Bernard Dadié(1916~2019)와 같은 작가들과 함께 1930~40년대에 글을 쓰기 시작한 네그리튀드 Négritude 1세대 작가인 디옵은, 아프리카 그리오 griot 전통에 뿌리를 둔 이 이야기책을 통해 망각의 위험에 놓인 아프리카의 구술문화에 새로운 숨결을 불어넣었고, 야만과 몽매의 땅으로 오인된 아프리카가 사실은 풍요로운 문학의 공간임을 일깨워주었다.

디옵이 네그리튀드 운동에 가담한 것은 우연한 계기를 통해서였다. 1933년 툴루즈에서 수의사 박사학위를 받고 연수를 위해 파리에 올라온 그는, 씨테 유니베르시테 Cité universitaire에 함께 머물던 레오폴 세다르 상고르 Léopold Sédar Senghor의 소개로 『흑인 학생』 그룹에 합류한다⁴⁾. 디옵의 첫 번째 이야기집이 발표된 이듬해 출간된 『프랑스어로 된 흑인과 마다가스카르의 새로운 시 선집 Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française』(1948)에서 상고르는 시가 아닌 작품으로는 유일하게 - 『아마두 쿵바의 이야기들』 가운데 한 편인 - 「레 마멜 Les Mamelles」을 수록하는 예외를 통해 디옵 작품에 대한 각별한 애정을 드러냈다. 또한 속편 『아마두 쿵바의 새로운 이야기들』(1958)의 서문을 쓰면서도 아프

Senegalese sage : ‘Kotjè Barma ou les Toupets Apophtegmes.’” (D. S. Blair, *African Literature in French: A History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa*, New York, Cambridge University Press, 1976, p. 37)

3) 디옵은 『아마두 쿵바의 이야기들』(1947)과 속편 『아마두 쿵바의 새로운 이야기들 Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba』(1958), 그리고 『이야기와 풍자담 Contes et lavanes』(1963)과 『아와의 이야기들 Contes d'Awa』(1977), 이렇게 총 네 권을 발표했다. 첫 번째 권은 1948년 프랑스령 서아프리카 문학상 Grand Prix littéraire de l'Afrique occidentale française을, 세 번째 권은 1964년 흑아프리카 문학상 Grand prix littéraire d'Afrique noire을 받았다.

4) B. Diop, *La plume rabouée*, Mémoires I, Paris, Présence Africaine, 1978, p. 11 참조.

리카 흑인 언어의 장점을 프랑스로 완벽하게 ‘번역’해낸 다음의 문학적 성과를 치하했다⁵⁾.

네그리튀드 운동의 정신적 지주라 할 사르트르 역시 상고르의 시 선집에 붙인 서문 「흑인 오르페우스 Orphée noir」에서 다음을 따로 언급하였다. 사르트르는 다음의 시가 천진하고 자연스러운 이유를 ‘그리오의 이야기와 구전 전통’을 직접 계승한 데서 찾았다⁶⁾. 다음에 대한 사르트르와 상고르의 평가는 후대의 평론가들에게 직·간접으로 영향을 주어, 지금까지도 ‘네그리튀드’와 ‘구술성’⁷⁾은 다음 문학을 규정짓는 두 가지 핵심어로 인식되고 있다.

하지만 정작 작가 본인의 고백에 따르자면, 그는 네그리튀드의 이론적 모판이자 자신의 등단지인 『흑인 학생』에 실린 글을 단 한 쪽도 읽지 않았을 만큼, 문학적으로도 이념적으로도 네그리튀드와의 공감대가 그리 크지 않았다⁸⁾.

-
- 5) “Tel est l’art de Birago Diop. Bien sûr, en disciple fidèle d’Amadou, fils de Koumba, il renoue avec la tradition et ressuscite la fable et les contes anciens. Dans leur esprit et dans leur style. Il les rénove cependant en les traduisant en français, avec un art qui, respectueux du génie de la langue française — cette “langue de gentillesse et d’honnêteté” —, conserve, en même temps, toutes les vertus des langues négro-africaines.”(L. S. Senghor, <Préface des *Nouveaux Contes d’Amadou Koumba*>, Paris, Présence Africaine, 1958, p. 23)
 - 6) “Le centre calme de ce maelström de rythmes, de chants, de cris, c’est la poésie de Birago Diop, dans sa majesté naïve : elle seule est en repos parce qu’elle sort directement des récits de griots et de la tradition orale. Presque toutes les autres tentatives ont quelque chose de crispé, de tendu et de désespéré parce qu’elles visent à rejoindre la poésie folklorique plus qu’elles en émanent.” (J.-P. Sartre, <Orphée noir>, Préface à *l’Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1948, p. XXIV)
 - 7) 우리말에서 ‘구술(口述)’, ‘구전(口傳)’, ‘구비(口碑)’라는 용어는 별 구별 없이 쓰이는 것으로 보인다. ‘구술’은 ‘입으로 말함’, ‘구전’은 ‘말로 전함’, ‘구비’는 ‘비석에 새긴 것처럼 오래도록 전하여 온 말’을 뜻한다. 이 논문에서는 구술이라는 가장 간단한 용어를 택하며, 구술성이 연행(performance)과 결합할 때는 구연(口演)이라는 용어를 사용하고자 한다. (더 자세한 논의는 김영희, 「‘구비문학(口碑文學)’이라는 개념과 범주의 형성 과정 탐색’, 『열상고전문학』, 47, 2015, pp. 547-590 참조).
 - 8) “Je vous étonnerai peut-être en vous confessant que je n’ai jamais lu une page de *L’Étudiant Noir* dont j’ai toujours ignoré le format et le volume. Même pas l’exemplaire où avait dû être publié mon conte *Kotje Barma ou les Toupets*

나는 얼떨결에 네그리튀드를 하게 됐다. 최소한 그 용어가 생기기 이전의 일이다. [...] 사실 상고르는 내 시가 ‘충분히 혹은 인답지’ 않다고 생각했다 [...].⁹⁾

이러한 이념적 엇갈림에도 불구하고 디옵이 ‘네그리튀드 미학을 가장 잘 보여준 작가 가운데 하나’¹⁰⁾라는 식의 진술들은 여전히 유효할까? 이 논문은 이러한 단순한 질문에서 시작되었다.

디옵 작품의 문학적 성취를 엿보기 위해 우리는 『아마두 쿵바의 이야기들』의 서문인 「도입 Introduction」과 맨 끝에 실린 「사르장 Sarzan」(‘sergent’의 아프리카식 발음)을 들여다보려 한다. 그것은 비록 글의 성격은 서로 다르지만, 각각의 방식으로 자전적 색채가 강한 이 두 편의 글이 디옵의 작품을 이해하는 데 각별한 의미를 지닌다고 생각하기 때문이다. 결론을 미리 말하자면, 책의 시작과 끝에서 책을 여닫는 그 두 개의 글은, 작가 자신의 고유한 언어로 아프리카의 토속적 이야기들을 껴안고 보듬어, 『아마두 쿵바의 이야기들』이 집단적 구술성과 개인적 글쓰기의 접합 공간이 될 수 있게 한다는 것이 우리의 생각이다. 디옵은 ‘근원으로의 회귀’를 주장한다는 점에서 네그리튀드 운동과 뿌리를 같이하지만, 아프리카 구술 이야기의 전통적 형식을 반복하는 대신에 자신의 글쓰기 안으로 그것을 끌어들이고 변모시켜 근대적 의미의 소설로 재구성해낸다.

Apophtegmes, envoyé de l'École Vétérinaire de Toulouse en 1932.” (B. Diop, *Et les yeux pour me dire*, Mémoires V, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 187)

네그리튀드 운동 내에서 디옵의 독특한 입장에 대해서는 M. Kane, *Birago Diop, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence africaine, 1971, pp. 53-54를 참조할 수 있다.

- 9) “J’ai fait de la Négritude sans le savoir, tout au moins bien avant la naissance du terme [...] Il est vrai que L. S. Senghor ne trouvait pas mes poèmes ‘assez nègres’ [...]” (M. Kane, *Essai sur les Contes d’Amadou Koumba : du conte traditionnel au conte moderne d’expression française*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1981, p. 64)
- 10) “[...] il fut probablement l’un des meilleurs illustrateurs de l’esthétique négritudienne.” (K. Anyinefa, <Birago Diop, mémorialiste>, in *The French Review*, 84-5, 2011, p. 956)

2. 이야기꾼과 작가

『아마두 쿵바의 이야기들』을 계획하며 디옵이 세운 목표는 월로 프족의 민담을 채록하고, 프랑스어로 번역하여, 문자언어로 정박시키는 것, 그리고 그러한 작업을 통해 아프리카의 풍요로운 문학유산이 시공간의 울타리를 뛰어넘어 보존되고, 민속학의 연구대상이 아닌 하나의 문학작품으로 평가받도록 만드는 것이다¹¹⁾.

아프리카 구술전통을 강조하려는 작가의 의도는 우선 책 제목에서부터 드러난다. ‘아마두 쿵바의 이야기들’이라는 소유격의 사용을 통해, 디옵은 전문 이야기꾼인 그리오 아마두 쿵바를 이야기의 주인으로 내세운다. 하지만 널리 인정되다시피 구술 문학에 명확한 주인이 있을 수 없다. 그저 이야기를 재현하는 이야기꾼이 있을 뿐이다. 물론 이야기꾼의 역할이 주어진 이야기를 그대로 반복하는 단순 암송자에 머물지는 않는다. 이야기꾼은 매번 새로운 퍼포먼스 속에서 청중의 반응에 따라 이야기를 조절하고 이야기에 적극적으로 개입할 수 있다는 점에서 적극적인 문화행위자임이 분명하지만, 그러나 그는 결코 이야기의 ‘주인’은 아니다. 이야기꾼이 해석하는 텍스트는 ‘미리’ 주어진 것이고, 이야기는 전체 공동체의 것이다.

이야기꾼을 무대의 전면에 내세우고 작가는 무대 뒤편에 남으려는 의도는 책 표지에서 다시 확인된다. 아마두 쿵바의 이름은 표지 위쪽 중앙에 붉은 글씨로 크게 배치된 데 반해, 디옵의 이름은 아래쪽에, 흔히 이름 첫 글자에 사용되는 대문자조차 없이, 상대적으로 작은 활자로 표기되어 있다. 표지의 무게 중심이 저자보다는 이야기꾼에 맞춰진 것이다.

이처럼 텍스트로 진입하는 책의 문턱이자 독자와의 첫 대면 장소라 할 표제와 표지에서 엿보이는 작가의 자기 숨김의 전략은 책을 펼친 후 독자가 처음 접하는 「도입」까지 일관되게 유지되는 듯하다.

11) S. Gehrman, 2005, <Written Orature in Senegal : From the Traditionalistic Tales of Birago Diop to the Subversive Novels of Boubacar Boris Diop>, in *Matatu : Journal for African Culture and Society*, 31-32, 2005, p. 160 참조

이 도입부는 디오펜의 삶이 여러 단계에서 ‘이야기’와 맺었던 관계들을 감명 깊게 요약한다. 밤마다 할머니의 이야기를 들으며 잠들던 행복한 유년기, 할머니가 돌아가신 후 마을 노인들 곁에서 구전되어 내려오는 ‘술한 지혜의 말씀’을 들으며 ‘나무껍질 차와 뿌리 탕약을 마시며 바오밥 나무 위를 기어’(p. 10) 오르던 소년기, 식민지 본국의 수도 파리에서 타향살이의 외로움을 달래기 위해 어릴 적 익힌 이야기들을 떠올리던 청년기, 다시 고향으로 돌아가 ‘오지(奧地)의 수의사 Vêto de brousse’로 일하던 장년기를 차례차례 소환한 후, 디오펜은 그가 ‘큰 행운’이라 여긴 아마두 쿵바와의 만남을 이야기한다¹²⁾. 어린 시절 할머니가 그러했듯, 늙은 그리오는 디오펜과 구술전통을 이어주는 매개자가 되어 준다.

나는 어릴 적 배웠던 것을 거의 잊지 않은 상태로 고향에 돌아왔고, 긴 여정 중에 우리 집안의 그리오인 아마두 쿵바 노인을 만나는 큰 행운을 누렸다.

아마두 쿵바는 이따금 저녁이면 - 고백하자면 때론 낮에도 - 어린 시절 내가 듣고 자랐던 것과 똑같은 이야기들을 내게 들려주었다. 그리고 조상의 지혜가 담긴 격언들과 경구들을 여기저기 끼워 넣은 다른 이야기들도 알려주었다.¹³⁾

또한, 디오펜은 아프리카 이곳저곳을 돌아다닌 직업적 경험을 통해

12) 디오펜이 그의 모계(母系)쪽 족보를 암송하는 그리오, 아마두 쿵바를 만난 것은 1936년 세네갈과 말리의 접경지대 키디라 Kidira에서이다.

“C’est au cours d’une tournée au confluent de la Falémé et du fleuve Sénégal qu’Amadou Koumba Ngom m’apprit la lignée maternelle.” (B. Diop, *La plume rabouée*, p. 13).

13) “Lorsque je retournai au pays, n’ayant presque rien oublié de ce qu’enfant j’avais appris, j’eus le grand bonheur de rencontrer, sur mon long chemin, le vieux Amadou Koumba, le Griot de ma famille.

Amadou Koumba m’a raconté, certains soirs - et parfois, de jour, je le confesse - les mêmes histoires qui bercèrent mon enfance. Il m’en a appris d’autres qu’il émaillait de sentences et d’apophtegmes où s’enferme la sagesse des ancêtres.” (*Les Contes d’Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1961. p. 11. 이하 *Contes*로 표기함.)

어릴 적 그가 세네갈에서 들었던 이야기들이 월로프족에 한정된 특수한 이야기가 아니라 서아프리카 곳곳에서 ‘다른 할머니들, 다른 그리오들’에 의해 똑같이 되풀이되는 공통의 이야기임을 확인한다. 그것은 그 이야기들이 종족을 넘어서는 아프리카 공동의 문화유산임을 뜻한다.

이와 똑같은 이야기들과 똑같은 전설들을 - 몇 가지 변형이 있기는 하지만 - 나는 세네갈에서 멀리 떨어진 니제르 강변과 수단 평원을 돌아다니는 도중에도 들은 적이 있다.¹⁴⁾

「도입」 끝부분에서 할머니와 그리오에게 경의를 표하기 위해 디옴은 직조의 이미지를 동원한다. 이 긴 메타포를 통해, 디옴은 자신이 완성한 전통 의상 ‘파뉴’의 원재료가 할머니가 뽑아낸 실과 ‘늙은 그리오 친구’가 짠 옷감임을 강조한다. 그것은 곧 디옴이 생산한 텍스트가 디옴 개인의 창작물이 아니라 어릴 적 할머니를 통해, 그리고 어른이 된 후 ‘말의 거장 Maître de la parole’인 그리오를 통해, 그리고 아프리카 곳곳에서 다른 그리오들을 통해 자신이 들은 이야기들을 프랑스로 활자화했음을 뜻한다.

예전에 이야기를 듣던 나와, 이야기에 빠져 흥분하거나 생각에 잠긴 모습을 보였던 주위 사람들을 감싼 그 분위기를 내가 잘 전달하지 못했다면, 그것은 내가 이미 어른이 되어버려서, 그러니까 불완전한 어린아이가 되어 신기한 것들을 재현해낼 능력이 없기 때문이며, 특히 내 늙은 그리오 친구의 목소리와 신명과 흉내 내는 재주가 내게 부족하기 때문이다.

그가 들려준 이야기들과 격언들의 견고한 씨줄에, 이음매 없이 완벽한 그의 잉앗실을 걸어, 나는 서툰 직공의 어설픈 솜씨로 북을 잡아가며 몇 폭의 베를 짜 파뉴 한 벌을 짓고 싶었

14) “Ces mêmes contes et ces mêmes légendes - à quelques variantes près - je les ai entendus également au cours de mes randonnées sur les rives du Niger et dans les plaines du Soudan, loin du Sénégal.” (*Contes*, p. 11)

다. 만일 할머니가 살아 돌아와 그 파뉴를 보신다면 애초 당신이 자은 실로 만든 무명을 발견하시리라. 그리고 거기서 아마 두 쿵바는, 비록 선명도는 훨씬 떨어지지만, 근래에 그가 나를 위해 짜준 고운 직물들의 때깔을 알아볼 수 있으리라.¹⁵⁾

아프리카 문화의 어떤 보편성을 믿게 하는 이야기들을 모아 독자에게 ‘전달’하며 디옴은, 앞서 언급했던 것처럼, 자신의 역할을 충실한 기록자, 번역자로 한정 짓는다. 그러나 아무리 겸손을 가장하더라도, 아무리 자신의 역할을 이야기의 수집과 기록과 번역에 한정시키더라도, 말하기에서 글쓰기로, 그리고 월로프어에서 프랑스어로 이행하는 그 이중의 ‘번역’ 작업이 아무런 가감 없이 그대로 받아 적는 필경사의 작업이나 단순 편찬자의 작업일 리 없고¹⁶⁾, 그 과정에서 글쓰기 자체에 대한 성찰을 피하기는 어려웠을 것이다. 디옴이 짠 ‘파뉴’ 안에 할머니와 그리오에게 물려받은 낮익고 친숙한 요소들이 고스란히 남아있다 하더라도, 씨실과 날실을 교차하여 그것을

15) “Si je n’ai pu mettre dans ce que je rapporte l’ambiance où baignaient l’auditeur que je fus et ceux que je vis, attentifs, frémissants ou recueillis, c’est que je suis devenu homme, donc un enfant incomplet, et partant, incapable de recréer du merveilleux. C’est que surtout il me manque la voix, la verve et la mimique de mon vieux griot.

Dans la trame solide de ses contes et de ses sentences, me servant de ses lices sans bavures, j’ai voulu, tisserand malhabile, avec une navette hésitante, confectionner quelques bandes pour coudre un pagne sur lequel grand-mère, si elle revenait, aurait retrouvé le coton qu’elle fila la première ; et où Amadou Koumba reconnaîtra, beaucoup moins vifs sans doute, les coloris des belles étoffes qu’il tissa pour moi naguère.” (*Contes*, pp. 11-12)

16) 아마두 쿠루마 Ahmadou Kourouma에 관한 한 글에서, 마들렌 보르고마노 Madeleine Borgomano는 구술전통이 강한 아프리카에서 텍스트는 그저 구술된 이야기를 활자화한 것에 불과하다고 피력했지만, 글쓰기와 말하기가 결코 같은 방식으로 이루어질 수 없다는 것이 우리의 생각이다.

“En Afrique, la plupart des textes n’ont longtemps existé que dans leur profération et dans la seule mémoire des conteurs et des griots, eux-mêmes (en principe), des porte-parole transparents des mythes, des légendes et de l’histoire et non véritablement ‘auteurs’. De nos jours [l’écriture] se met au service de l’oralité qu’elle permet de conserver en la transcrivant.” (M. Borgomano, *Des hommes ou des bêtes, Le griot guerrier*, Paris, Harmattan, 2000, p. 80).

텍스트로 만든 공로는 오롯이 ‘서툰 직공’으로 자처하는 디오프의 몫이다.

디오프를 아마두 쿵바의 ‘충실한 제자’이자 프랑스어 ‘번역자’로 규정했던 상고르 역시 이러한 점을 모를 리 없다. 작가의 말을 곧이들을 ‘어리숙한’ 독자에게 그는 이렇게 경고한다.

겸손하게도 비라고 디오프는 자신이 아무것도 꾸며내지 않았고, 그저 집안의 그리오인 쿵바의 아들 아마두의 이야기를 프랑스어로 옮겼을 뿐이라고 말한다. 그러나 그 말에 속지 말자! 능숙한 이야기꾼들이 늘 그리하듯, 그는 오래된 제재에 의지해 새로운 시를 지어낸다. 그래서 어리숙한 독자는 쉽게 번역이라 믿어버릴 만큼, 이야기꾼은 프랑스어의 섬세함과 월로프어의 엄격한 간결성을 결합하고, 자기만의 고유한 철학과 상상력과 리듬을 보태, 아프리카 흑인의 이야기에 생명을 불어넣을 줄 안다.¹⁷⁾

따라서 이야기의 주인 자리를 그리오에게 양보한 ‘겸손’은 그리오를 통해 이야기의 권위와 진정성을 확보하려는 전략에서 비롯된 것으로 보아야 할 것이다. 아마두 쿵바가 실존 인물이고 또한 그의 실제 모습이 이야기에 짙게 투영된 것은 의심할 수 없는 사실이지만, 프랑스령 수단(현재의 말리) 출신의 아마두 쿵바는 작가 고유의 ‘철학과 상상력과 리듬’을 통해 문학적으로 재구성된 허구의 인물, 가공의 주인공이다. 1971년의 한 인터뷰에서 작가가 털어놓은 대로, 아마두 쿵바라는 실명의 인물은 실상 “명의대여인 prête-nom”¹⁸⁾에

17) “Birago Diop nous dit modestement qu’il n’invente rien, mais se contente de traduire en français les contes du griot de sa maison, Amadou fils de Koumba. Ne nous y laissons pas prendre ! Il fait comme tous les bons conteurs chez nous : sur un thème ancien, il compose un nouveau poème. Et le lecteur étourdi croit facilement à une traduction, tant le conteur, qui allie la finesse française à la verte sobriété wolof, sait rendre la vie du conte négro-africain avec sa philosophie, son imagerie et son rythme propres.” (L.S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1948, p. 145.)

불과하다. 따라서 표지에 기록된 이름의 크기와는 별개로, 또한 겉으로 드러나거나 표방하는 것과는 달리, 텍스트의 소유권, 즉 저자의 자격 *paternité*은 글쓰기의 유일한 주체인 디오펜에게 돌아가야 마땅하다.

이제 다시 디오펜의 「도입」으로 돌아가자면, 거기서 가장 우리의 눈을 끈 것은 그 글이 보여주는 자서전적 면모이다. 아주 서정적인 문체로 쓰인 그 글은 구술문화의 전통 속에서 자란 디오펜이 근대 소설의 작가가 되기까지 겪은 체험들을 서술하고 있다. 그리고 그 서술은 어른이 된 그가 자신의 과거를 추억하는 형식을 취하고 있다. 「도입」의 시작이 할머니와 ‘바케’¹⁸⁾(어릴 적 집안에서 쓰던 디오펜의 애칭)의 대화라는 사실은, 그 글이 작가의 사사로운 기억에 의존하여 과거의 삶을 재구성하고 있음을, 현재가 기억의 재생 과정에 개입하고 있음을 잘 말해주고 있다.

- 바케, 자니?

- 네, 할머니!

이렇게 대답한 이상 할머니는 내가 안 자고 있다는 것, 귀를 쫑긋 세우고 눈을 꼭 감은 채 두려움에 떨며 정령들과 도깨비들과 긴 머리 요정 쿠스가 등장하는 무서운 이야기들을 듣거나, 어른들처럼 신이 나서, 깡충대는 교활한 토끼 루크가 마을에서나 오지(奧地)에서나 심지어는 왕의 처소에서까지

18) “Amadou Koumba N’Gom n’a été qu’un prête-nom, un pavillon commode pour couvrir presque toute la marchandise que j’ai essayé de présenter et qui m’est venue de plusieurs sources depuis l’enfance jusqu’au retour au bercail après mes longues randonnées, mes multiples rencontres et mes innombrables haltes. Et au bout de la route Amadou Koumba s’appelait Youssoupha Diop, d’où cet équilibre du fonds africain et des acquisitions nouvelles, dont mon frère présentait le type le plus réussi que j’aie connu. Paresse ou humilité, je pense encore que le fonds qui m’a été fourni suffirait amplement pour témoigner en quelque manière. D’autant plus que je crois y avoir souvent mis plus que je n’avais reçu.” (M. Kane, *Birago Diop, l’homme et l’œuvre*, Paris, Présence africaine, 1971, p. 207)

19) “En famille les petits Birago sont appelés Baké, surnom d’un arrière-grand-oncle fort réputé pour sa grande générosité.” (B. Diop, *La plume raboutée*, p. 10)

짐승과 사람을 속이는 끝없는 모험담을 따라가고 있다는 것을 아셨다.²⁰⁾

자신을 가리고 그리오를 내세우려는 의지와 글쓰기에 대한 욕망이 서로 모순되어 보일 수 있다. 그러나 분명한 점은, 아프리카 공동의 유산을 전달하는 이야기의 골격 안에서 강한 주관성을 노출하는 이러한 ‘파격’을 통해 디오펜의 이야기들이 전통적 구술성의 좁은 울타리를 벗어난다는 것이다. 그리고 그 이야기들은 아프리카 근대문학의 형성과정에서 개인의 경험을 담아내는 그릇으로 사용되게 된다.

3. 이야기의 끝과 소설의 시작

작품 맨 끝에 수록된 「사르장」은 총 열아홉 편의 이야기 가운데 구전 이야기를 바탕으로 삼지 않은 유일한 작품이다. 「사르장」은 ‘옛날 옛적’²¹⁾이라는 모호한 신화적 시간이나 의인화된 동물들이 등장하는 우화의 세계가 아니라 식민 통치하의 프랑스령 수단이라는 정확한 시공간적 표지 아래 당대의 사회적 문제를 다뤘고, 그 시공간에 디오펜은 자신의 개인적 체험²²⁾을 보태 장소와 인물을 형상화했다.

20) “— Baké, tu dors?

— Oui, grand-mère!

Tant que je répondais ainsi, grand-mère savait que je ne dormais pas, et que, tremblant de frayeur, j’écoutais, de toutes mes oreilles et de tous mes yeux fermés, les contes terrifiants où intervenaient les Génies et les Lutins, les Kouss aux longs cheveux ; ou que, plein de joie comme les grands qui écoutaient aussi, je suivais Leuk-le-Lièvre, madré et gambadant, dans ses interminables aventures au cours desquelles il bernait bêtes et gens au village comme en brousse et jusque dans la demeure du roi.” (*Contes*, p. 9)

21) 두 개의 예만 들자면 “Aux temps anciens, bien anciens”(「암나귀 파리 *Fari l’ânesse*」, *Contes*, p. 14)와 “Il y a de cela des années et des années”(「웅고르 니에베 *N’Gor-Niébé*」, *Contes*, p. 41).

22) 「사르장」은 1939년-42년 디오펜이 수의사로 활동하던 시절의 이야기를 토대로 한다.

“C’est en traversant les terres du Niambia, au cours des brèves haltes à Horo-Koto leur chef-lieu, en écoutant leur chef, que s’édifia en moi le village de Dougouba, que *Sarzan* prit corps et perdit la tête.” (B. Diop, *La plume raboutée*, p. 102).

이런 측면에서 「사르장」은 앞의 다른 이야기들과는 또렷이 구별된다. 일인칭 서술자인 ‘나 je’가 이야기를 이끌어간다는 점에서도, 작가의 자전적 요소들이 섞여든다는 점에서도, 「사르장」은 이야기집의 다른 텍스트들보다는 오히려 맨 앞의 파라텍스트인 「도입」과의 연결성이 더 분명해 보이는 작품이다. 이야기집 전체를 한 편의 커다란 서사로 보자면, 첫 자리에 놓인 「도입」이 말 그대로 도입부의 역할을, 맨 끝자리에 놓인 「사르장」이 결말의 역할을 한다고 볼 수 있을 것이다.

「사르장」은 프랑스 식민지 군대에 몸담았던 티에모코 케이타 Thiémokho Kéita라는 인물²³⁾이 15년 만에 고향 두구바 Dougouba에 돌아와 유럽인의 잣대에 맞춰 동족을 ‘문명화 civiliser’하려다 광기에 이르는 과정을 그려낸다. 그러나 그 이야기는 시간의 흐름을 따라 직선적으로 진행되지 않는다. 과거 회상과 현재 시점으로서 복귀, 시간 생략 등의 기법을 통해 「사르장」은 구술 이야기의 오랜 전통인 선형적 시간 서술에서 벗어난다. 이야기를 사건이 배열된 순서를 따라 간추리면 다음과 같다.

- i. 19세기 이슬람 세력의 침략을 견뎌내고 원래의 평화를 되찾은 두구바에 대한 묘사
- ii. 두구바에서 자란 티에모코 케이타의 행적에 관한 서술
- iii 작중 화자인 ‘나’는 프랑스령 수단에서 갓 전역(轉役)한 티에모코 케이타를 우연히 만난다. 케이타 중사 le sergent Kéita는 식민지 군대에 남길 원했지만, 지역 사령관 commandant de cercle²⁴⁾은 그에게 귀향하여 부족을

23) 작품에 서술된 행적에 비춰보자면 주인공 티에모코 케이타는 ‘세네갈 보병 tirailleur sénégalais’이다. ‘세네갈 보병’은 좁게는 프랑스령 서아프리카 출신의 흑인 병사를, 넓게는 흑아프리카 전체에서 충원된 흑인 병사를 가리킨다. (이재원, 「제1차 세계대전과 프랑스의 식민지인 병사 - ‘세네갈 보병’을 중심으로」, 『프랑스사 연구』, 31, 2014, pp. 109-110 참조)

“Parti soldat du Soudan, Thiémokho Kéita avait fait l’exercice au Sénégal, la guerre au Maroc, monté la garde en France et patrouille au Liban. Sergent, il s’en revenait, en ma compagnie, à Dougouba.” (Contes, p. 168)

24) 열대 아프리카 지역 식민 통치관을 부르던 공식 호칭. 세르클은 프랑스의

‘문명화 civiliser’할 것을 권한다.

- iv. 나는 케이타와 동행하여 두구바에 도착한다. 그날은 하필 인내심을 시험하는 코테바 Kotéba²⁵⁾의 날이다. 케이타는 전통적인 통과례인 코테바를 ‘야만인들의 행태 manières de sauvages’로 여기며 못마땅해한다. 그런 케이타를 남겨놓고 나는 두구바를 떠난다.
- v. 1년 후 두구바로 돌아온 나는 케이타를 다시 본다. 녀마가 된 군복차림의 케이타는, 눈에 보이지 않는 존재들을 상대로 말을 하듯, 이상한 말들을 쏟아낸다.
- vi. 나는 마을 사람들을 통해 1년 전 홀로 남겨놓은 케이타에게 무슨 일이 벌어졌는지 듣게 된다. ‘문명화’를 전통과의 단절로 이해한 케이타는 죽은 조상들의 영혼을 모시는 ‘신성한 숲’을 훼손하고 그 벌로 ‘숨결들과 정령들과 조상들’에게 정신을 빼앗긴다.
- vii. 나는 케이타가 밤새도록 “고함치고, 노래하고, 울부짖으며 우왕좌왕”하는 소리를 듣는다. 케이타는 끊임없이 말을 하지만, 실제 말을 하는 것은 그가 아니라 “숨결들과 정령들과 조상들”이다.
- viii. 실성한 케이타는 이름을 잃는다. 마을 사람들에게 케이타는 “이미 떠난 사람”(=죽은 사람)이 되었고, “남은 것은 이제 사르장, 미치광이 사르장 Sarzan le fou뿐이다.”²⁶⁾

「사르장」은 배경 묘사의 사실성이나 사건 전개의 필연성, 인물 설정의 적절함과 같은 소설 구성적 측면에서도 높은 완성도를 보여주

아프리카 식민지에서 백인이 다스리던 가장 작은 행정구역 단위로, 그 아래 읍(邑) village과 면(面) canton을 둔다. (V. Dimiere, <Le Commandant de Cercle : un ‘expert’ en administration coloniale, un ‘spécialiste’ de l’indigène?>, in *Revue d’Histoire des Sciences Humaines*, 10, 2004, p. 40 참조)

25) “Kotéba! Épreuve d’endurance, épreuve d’insensibilité à la douleur. L’enfant qui pleure en se faisant mal n’est qu’un enfant, l’enfant qui pleure quand on lui fait mal ne fera pas un homme.” (*Contes*, p. 171)

26) “Personne n’osait plus l’appeler de son nom, car les génies et les ancêtres en avaient fait un autre homme. Thiémokho Kéita était parti pour ceux du village, il ne restait plus que Sarzan. Sarzan-le-Fou.” (*Contes*, p. 181)

는 작품이다. 구술 이야기에서는 좀처럼 보기 힘든 복선을 소설 첫 머리에 효과적으로 배치한 점은 특히 주목할 만하다. 소설의 첫머리를 여는 두구바에 대한 다음의 묘사는 뒤에 올 결말을 미리 준비한다.

수북이 쌓인 폐허들은 흰 개미집과 분간되지 않았고, 악천 후에 누레지고 금 간 타조알 껍질 하나만이 높은 포탈 끝에서 알 하지 우마르의 병사들이 세운 모스크의 미흐랍 자리를 가리고 있었다. 이 투쿨로르족 정복자는 이제는 마을의 최고령자가 된 노인들의 아버지들에게 길게 땅은 머리를 자르고, 삭발할 것을 명했었다. 그는 코란 법을 따르지 않는 이들의 목을 베게 했다. 훗날 마을 노인들은 다시 길게 머리를 땅을 수 있었다. 광신도 탈리베들이 불태웠던 성스러운 숲은 오래전부터 다시 무성해져, 제레(祭禮) 용품들, 좁쌀 죽으로 하얗게 되거나 제물로 바친 닭과 개의 굳은 피로 갈색이 된 향아리들을 여전히 보호하고 있다.²⁷⁾

프롤로그 역할을 하는 이 첫 단락을 통해 다음은 작품의 공간적 배경을 설정할 뿐 아니라, 1850년대 이슬람 정복자의 역사 속 과거 이야기와 1930년대 ‘세네갈 병사’의 현재 이야기를 중첩한다. 아프리카 땅에 새로운 종교를 퍼뜨리려는 열망으로 투쿨로르 제국을 세우고 지하드 Jihd를 일으켰던 알 하지 우마르처럼, 티에모코 케이타 역시 새로운 문명을 이식하려다 과거 방식을 고집하는 두구바 사람들의 완고한 수동성에 부딪혀 좌절한다. 그리고 실패한 개혁자라는

27) “Les ruines s’amoncelaient indistinctes des termitières, et seule une coquille d’œuf d’autruche, fêlée et jaunie aux intempéries, indiquait encore, à la pointe d’un haut piquet, l’emplacement du mirab de la mosquée qu’avaient bâtie les guerriers d’El Hadj Omar. Le conquérant toucouleur avait fait couper les tresses et raser les têtes des pères de ceux qui sont maintenant les plus vieux du village. Il avait fait trancher le cou de ceux qui ne s’étaient pas soumis à la loi coranique. Les vieux du village ont à nouveau leurs cheveux tressés. Le bois sacré que les talibés fanatiques avaient brûlé, depuis longtemps, a repoussé et abrite encore les objets du culte, les canaris blanchis à la bouillie de mil ou brunis du sang caillé des poulets et des chiens sacrifiés.” (Contes, p. 167)

점에서, 케이타는 또 다른 알 하지 우마르이다.

흥미로운 반전은 케이타가 자신의 ‘말 parole’을 잃는 순간 자신의 이름, 즉 정체성을 잃고, “정령들과 조상들”의 대변인이 된다는 점이다. 그는 산 자와 죽은 자의 매개자가 되어, 죽은 뒤에도 산 자들을 돌보는 조상의 “숨결”을 찬양하고, 버림받은 조상들의 영혼이 느끼는 절망과 비탄을 노래한다.

갑자기 암소 꼬리를 흔들며 그가 된 목소리로 외치기 시작
했다.

“좀 더 자주 귀 기울여 봐
존재들보다는 사물들에게 [...]
바람 속에 귀 기울여 봐
호느끼는 덩불의 소리
그건 조상들의 숨결”²⁸⁾

그는 말을 했으나 그의 입에서 나오는 것은 예전의 그 말이
아니었다. 숨결들이 케이타의 영혼을 차지하고 이제 자기들의
두려움을 외치고 있었다.

“검은 밤! 검은 밤!”²⁹⁾

한때 개혁의 광기에 사로잡혀 전통과의 단절을 열망하던 케이타
는 이제 반(反)-알 하지 우마르의 편에 서서, 아프리카의 혼과 정령
신앙의 수호자로 자처한다³⁰⁾. 프롤로그가 암시했듯, 두구바는 수난

28) “Soudain, agitant sa queue de vache, il se mit à crier d’une voix rauque :
Écoute plus souvent / Les choses que les êtres / [...] Écoute dans le vent / Le
buisson en sanglot : / C’est le souffle des ancêtres.” (*Contes*, p. 173)

29) “Il parla, et ce n’étaient plus les mêmes paroles qui sortaient de sa bouche. Les
souffles avaient pris son esprit et ils criaient maintenant leur crainte : Nuit noire!
Nuit noire!” (*Contes*, p. 178)

30) 케이타가 읊조리는 「숨결 *Souffles*」과 「버림 *Abandon*」은 1960년 출간된 디
옴의 시집 『미끼와 미광 *Leurres et Lueurs*』에 재수록된다. 이런 이유에서 케
이타-사르장을 시인 디옴의 분신으로 보는 견해도 있다. (B. Mouralis,
L’Europe, l’Afrique et la folie, Paris, Présence africaine, 1993, pp. 176-177 참조).

의 땅이기도 하지만 질긴 생명력과 버팀의 땅이기도 하다.

그러나 우리가 이 작품에서 가장 눈여겨보는 것은 변화된 작가의 위치이다. 이 작품에 이르러 디옵은 표면적으로나마 내세우던 청취자의 위치에서 내려와, 비로소 주도적 서술자의 위치로 올라선다. 이러한 변화는 작가가 전래의 구술 문학 양식에서 벗어나 서구에서 빌려온 글쓰기 기법들에 한 발 더 가까이 다가감을, 전래 이야기의 다시-쓰기에서 새로운 이야기의 창작으로 이행함을 뜻한다.

아프리카 문학에서 장르의 혼합은 흔한 일이며, 장르 간의 구별이 늘 분명한 것은 아니지만, 굳이 구별하자면, 「사르장」은 이야기보다는 ‘단편소설 nouvelle’³¹⁾로 분류되는 것이 더 적합한 작품이다. 그리고 「사르장」은 아프리카 구술문화의 전통에서 출발한 이야기꾼/소설가가 근대소설이라는 서구의 전범을 익혀 새로운 텍스트의 생산자, 근대적 의미의 작가로 탄생하는 과정을 보여주는 작품이다.

4. 나가며

흔히 『아마두 쿵바의 이야기들』은 ‘윌로프 그리오의 정예(精銳)’³²⁾를 보여주는 작품으로, 작가인 디옵은 구술전통의 ‘충실한 기록자’, ‘위대한 번역가’로 평가되어 왔다. 실제로 디옵은 문어체 프랑스어라는 낯선 언어적 수단 안에서 그리오의 구술성을 섬세하게 텍스트

31) 「사르장」을 ‘단편소설’로 보는 시각(I. Díaz Narbona, <Sarzan de Birago Diop, une nouvelle engagée?>, in *Estudios de lengua y literatura francesas*, 3, 1989, p. 63)도 있고, 이야기와 단편소설의 중간 성격을 지닌 ‘이야기-단편소설 conte-nouvelle’로 보는 견해(M. Kane, *Essai sur les Contes d'Amadou Koumba : du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1981, p. 111)도 있다.

32) “Birago Diop est un grand artiste, grand traducteur aussi, mais sans ombre de trahison. *Les Contes d'Amadou Koumba* nous révèlent la fine fleur des griots wolofs, et il a su trouver avec bonheur l'expression française qui rend la succulence et le soleil des paroles nègres. Il a rendu ces contes audibles au lecteur européen le moins averti de l'âme noire, en lui ciselant toutes les finesses de l'émotion et de la sensation africaine des êtres et des choses.” (R. Colin, *Les Contes noirs de l'Ouest africain, Témoins majeurs d'un humanisme*, Paris, Présence Africaine, 1957, p. 40)

화하여, 아프리카 문학의 자산을 불렀다.

디옴이 자신의 문학적 소양³³⁾을 통해 이루어낸 이러한 성취를 단순한 채록이나 번역으로 축소할 수는 없을 것이다. 입으로 전해지는 이야기를 문자로, 그것도 외국어로 정박시켜 책으로 묶어내는 일은 텍스트 안팎에서의 많은 변모를 필요로 한다. 구술전통에 뿌리를 두면서도 디옴은 인습적 이야기의 구조를 반복하는 대신에, 다양한 소설적 기법을 통해 새롭게 재구성한다. 구술로 향유되던 이야기를 훑내 내기보다는 자신의 글쓰기를 통해 전래의 이야기를 서구 규범의 글쓰기에 맞게 창조적으로 다듬어낸 것이다.

「도입」과 「사르장」은 그런 점에서 주목할 만한 텍스트이다. 이 두 편의 글에서 디옴은 자신의 기억들을 불러내며 1인칭으로 자신의 이야기를 서술한다. 「도입」이 작가가 되기까지의 과정을 추억을 통해 회상한다면, 「사르장」은 구술 이야기 특유의 단선적인 이야기 구조, 이야기의 흥을 위해 이야기꾼이 중간중간에 노래를 삽입하거나 청중과 직접 소통하는 등의 전통적인 구술문학의 기법에서 벗어나, 구체적인 묘사나 복선, 암시와 같은 소설적 기법들을 통해 근대문학에 더 가까이 다가간다. 이렇게 구술문화와 문자문화의 양쪽에 발을 담갔던 『아마두 쿵바의 이야기들』은 아프리카가 구술문화에서 문자문화로 옮겨가는 과정을 보여주며, 그 과정에서 구술문화에서는 알지 못하던 ‘작가의 탄생’을 체현해 보여준다고 할 수 있다.

처음에 던졌던 네그리튀드와의 관계에 관한 질문을 다시 떠올려보자. 기실 「사르장」은 디옴의 이야기 가운데 가장 높이 평가된 작품이기도 하다. 이 작품에 유독 큰 관심이 쏟아진 까닭³⁴⁾은, - 대개

33) 한 인터뷰에서 디옴은 자신의 독서 체험을 다음과 같이 기술하였다.

“J’ai bu longuement chez Villon. Je me suis abreuvé des classiques, ayant récité à satiété Corneille, Racine, Boileau et Molière, après Ronsard. J’ai été inoculé du virus Voltaire. Et je ne m’en suis trouvé que plus accompli, sans complexe, avant d’aborder les Maîtres romantiques et parnassiens, ou je me suis étanché abondamment, et ensuite chez Anatole France.” (B. Magnier, <‘J’avais appris à lire pour pouvoir écrire’, Entretien avec Birago Diop>, *Notre Librairie*, 81, 1985, p. 68)

34) 이 작품은 1955년 희곡으로 각색되어 무대에 올려지기도 했다. (I. Díaz

식민지적 상황을 비껴가는 다른 구전 이야기들과는 달리 - 식민주의 시대에 그리고 독립 이후에도 아프리카 사회가 겪을 수밖에 없었던 전통과 근대의 대립, 정체성 혼란이라는 주제를 정면에서 다루기 때문이다. ‘문명화’가 곧 ‘서구화’의 동의어로 이해되는 식민지 현실을 비판하고 외부에서 강압된 ‘문명화’의 비극을 비판했다는 점에서나 아프리카적 가치의 옹호를 노래했다는 점에서나, 이 작품은 작가 디옵의 정치적 ‘앙가주망’으로 읽힐 수 있다³⁵⁾. 디옵이 네그리튀드 운동에 깊게 관여한 것도 아니고, 이념적으로 선명하지도 않았는데도, 왜 네그리튀드 작가들의 디옵의 작품에 공감했는지를 짐작할 수 있는 대목이다.

「도입」과 「사르장」이 『아마두 쿵바의 이야기들』의 핵심을 드러내는 글이라는 것이 우리의 생각이었지만, 이 두 편의 글을 따로 떼어 읽는 이러한 단편적인 독서만으로 책에 대한 탐색을 대신할 수 있을 리 없다. 『아마두 쿵바의 이야기들』은 아직 설명되지 않은 여러 요소를 안고 있고, 그런 점에서 더 많은 해석자의 분석을 기다리는 흥미로운 작품이다³⁶⁾.

Narbona, 앞의 글, p. 61)

35) 위의 글, p. 62.

36) 현재로서는 디옵과 관련된 국내 연구는 유재명의 「비라고 디옵의 ‘더러운 손가락’에 구현된 대비의 세계의 의미」, 60, 2017, pp. 227-256과 「아프리카 구비문학에 나타난 뼈의 의미」, 『프랑스문화예술연구』, 62, 2017, pp. 157-186가 유일하다.

참고문헌

1. 비라고 디오희의 작품

- Diop, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Fasquelle, collection "Écrivains d'Outre-Mer", 1947 ; Paris, Présence africaine, 1961.
- _____, *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1958.
- _____, *Contes et lavanes*, Paris, Présence Africaine, 1963.
- _____, *Contes d'Awa*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1977.
- _____, *La plume raboutée*, Mémoires I, Paris, Présence Africaine, 1978.
- _____, *Et les yeux pour me dire*, Mémoires V, Paris, L'Harmattan, 1989.

2. 연구서

- Anyinefa, Koffi, <Birago Diop, mémorialiste>, in *The French Review*, 84-5, 2011, pp. 956-965.
- Azarian, Viviane, <Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop : mise en parallèle des *Contes d'Amadou Koumba* et des Mémoires>, in *Francophonía*, 15, 2006, pp. 53-70.
- Blair, Dorothy S, *African Literature in French : A History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa*, New York, Cambridge University Press, 1976.
- Borgomano, Madeleine, *Des hommes ou des bêtes, Le griot guerrier*, Paris, Harmattan, 2000.

- Bourgeacq, Jacques, <Verbe et culture dans *Les Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop : Pour une lecture ethnographique de la littérature africaine>, in *The French Review*, 53-2, 1979, pp. 215-223.
- Camara, Sana, <Birago Diop's Contribution to the Ideology of Negritude>, in *Research in African Literatures*, 33-4, 2002, pp. 101-123.
- Clauzel, Jean (dir.), *La France d'outre-mer (1930-1960), Témoignages d'administrateurs, et de magistrats*, Paris, Karthala, 2003.
- Colin, Roland, *Les Contes noirs de l'Ouest africain, Témoins majeurs d'un humanisme*, Paris, Présence africaine, 1957.
- Díaz Narbona, Inmaculada, <Sarzan de Birago Diop, une nouvelle engagée?>, in *Estudios de lengua y literatura francesas*, 3, 1989, pp. 61-70.
- Dimier, Véronique, <Le Commandant de Cercle : un 'expert' en administration coloniale, un 'spécialiste' de l'indigène?>, in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 10, 2004, pp. 39-57.
- Gehrmann, Susanne, <Written Orature in Senegal : From the Traditionalistic Tales of Birago Diop to the Subversive Novels of Boubacar Boris Diop>, in *Matatu : Journal for African Culture and Society*, 31-32, 2005, pp. 157-180.
- Julien, Eileen, *African Novels and the Question of Orality*, Bloomington & Indianapolis, Indiana Univ. Press, 1992.
- Kane, Mohamadou, *Essai sur les Contes d'Amadou Koumba : du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Dakar, Université de Dakar, 1968 ; Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1981.
- _____, *Birago Diop, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence africaine,

1971.

Magnier, Bernard, <“J’avais appris à lire pour pouvoir écrire”, Entretien avec Birago Diop>, *Notre Librairie*, 81, 1985, pp. 62-69.

Mouralis, Bernard, *Les Contes d’Amadou Koumba : Birago Diop*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1991.

_____, *L’Europe, l’Afrique et la folie*, Paris, Présence africaine, 1993.

Sartre, Jean-Paul, <Orphée noir>, Préface à l’*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, éd. Léopold Sédar Senghor, Paris, PUF, 1948.

Senghor, Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1948.

_____, <Préface des *Nouveaux Contes d’Amadou Koumba*>, Paris, Présence africaine, 1958.

김영희, 「‘구비문학(口碑文學)’이라는 개념과 범주의 형성 과정 탐색」, 『열상고전문학』, 47, 2015, pp. 547-590.

유재명, 「비라고 디오프의 ‘더러운 술가락’에 구현된 대비의 세계의 의미」, 60, 2017, pp. 227-256.

_____, 「아프리카 구비문학에 나타난 뼈의 의미」, 『프랑스문화예술연구』, 62, 2017, pp. 157-186.

이재원, 「제1차 세계대전과 프랑스의 식민지인 병사 - ‘세네갈 보병’을 중심으로」, 『프랑스사 연구』, 31, 2014, pp. 109-133.

Résumé

Une étude sur *Les Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop : entre conte et nouvelle

SEON Yeong-A

(Université Nationale Ouverte de Corée, Professeure associée)

Cet article propose une lecture des *Contes d'Amadou Koumba* (1947), le premier recueil de contes de Birago Diop, et plus particulièrement de deux textes y figurant : <Introduction> qui ouvre le recueil et <Sarzan> qui le clôt.

Dans son <Introduction>, Diop se présente comme disciple du griot Amadou Koumba. Il ne s'est pas contenté, pourtant, de simplement transcrire en français les contes oraux qui lui ont été racontés par le griot wolof ; il s'est également mis en scène en tant qu'auteur, cernant le rapport qu'il a entretenu, à différents moments de son existence, avec la tradition orale. D'où le caractère autobiographique de ce texte.

À ce texte liminaire fait pendant le dernier conte intitulé <Sarzan>. Ce dernier se distingue des autres contes par son caractère singulier ; il ne se présente pas comme la transcription d'une voix collective et ne prend pas racine dans la tradition. De plus, au sein du recueil, c'est le seul texte qui peut être rangé dans la catégorie 'nouvelle' ; raconté à la première personne et enraciné dans la réalité d'un quotidien vécu par le narrateur, cette œuvre s'éloigne considérablement de l'ossature traditionnelle des contes africains pour s'approcher de la nouvelle moderne.

On peut en conclure que *Les Contes d'Amadou Koumba* nous montre le passage de l'oralité wolof à l'écriture en langue

française et la transition du conte traditionnel à la nouvelle moderne.

Mots Clés : Birgo Diop, Négritude, conte, oralité, écriture

투 고 일 : 2019.12.25

심사완료일 : 2020.01.30

게재확정일 : 2020.02.07

영화, 예술의 교차점*

- 페르낭 레제의 <기계적 발레>를 중심으로

심은진
(청주대학교 부교수)

국문요약

뤼미에르에게 영화는 미래가 없는 발명품이었지만, 리치오토 카누도는 영화에서 미래의 예술을 발견했다. 카누도가 예언한 ‘제 7의 예술’, 영화는 시간의 예술과 공간의 예술이 교차하며 종합적으로 구현된 총체예술이다. 레제의 <기계적 발레>에는 카누도가 설명한 종합예술로서 영화의 특징이 잘 나타나 있다. <기계적 발레>는 클로즈업을 통해 모더니즘 회화가 추구한 역동성을 표현한다. 대상을 단편화하는 클로즈업은 공간예술에 시간적 리듬을 부여한다. 대상의 움직임과 빠른 편집은 음악과 시가 보여준 시간적 리듬을 영화로 표현한다. 레제는 <기계적 발레>를 통해 영화가 시간을 공간화 하고 공간을 시간화 할 수 있는 예술임을 알렷다. <기계적 발레>는 기술에서 예술로 도약한 영화, 제 7의 예술이 된 영화를 보여주는 좋은 예이다.

주제어 : 레제, <기계적 발레>, 카누도, 제 7의 예술, 엔타일

* 이 논문은 2018~2020년도 청주대학교 학술연구소가 지원한 학술연구조성비(특별연구과제)에 의해 연구되었음.

|| 목 차 ||

1. ‘제 7의 예술’, 영화
2. 공간적 리듬: 클로즈업과 역동성
3. 시간적 리듬 : 움직임과 편집
4. 영화, 예술이 되다!

1. ‘제 7의 예술’, 영화

1895년 시네마토그래프를 발명한 뤼미에르 Lumière는 영화가 예술이 될 것이라고 생각하지 못했다. 시네마토그래프는 사진에 움직임을 더해 사실적인 이미지를 재현하는 구경거리에 불과했다. 그에게 영화 기계는 당시 유행하던 여러 볼거리 중 하나였다. 자크 오몽 Jacques Aumont은 이렇게 설명한다. “뤼미에르는 영화발명가이면서도 영화를 ‘미래가 없는 발명품’이라고 생각했다.”¹⁾ 시네마토그래프는 예술이라기보다 기계에 가까운 것이었고 산업과 상업의 장에 속한 것이었다. 서민을 대상으로 한 볼거리에서 출발한 영화가 어떻게 예술이 되었을까?

1차 세계대전이 끝나고 채플린과 그리피스의 영화를 보며 엘리 포트, 리치오토 카누도, 루이 델뤼와 같은 프랑스 지식인은 영화에 대해 질문을 던진다. 영화가 세상에 등장한지 30년이 채 안된 시점에 ‘영화는 예술인가’라는 주제를 놓고 논쟁이 시작된 것이다. 영화가 예술인가에 대한 질문은 모더니티에 토대를 두고 있다. 영화 기계가 지닌 움직임은 시간에 대한 새로운 생각과 밀접하게 연결된다.

1) 오몽, 자크, 『멈추지 않는 눈』, 심은진·박지희 역, 아카넷, 2019, p.25.

영화는 편집을 통해 시간을 자유롭게 표현할 수 있다. 교차편집 montage alterné은 다른 공간 속의 동시적인 시간을 표현하는 대표적인 방법이다. 영화는 새로운 시각적 경험을 제공하는 차원을 넘어, ‘동시성’이라는 새로운 시간 개념을 잘 표현한 매체였다. 아르놀트 하우저 Arnold Hauser는 이렇게 말한다. “영화의 수법과 새로운 시간 개념의 특징은 너무나 완벽하게 일치하는 것이어서 현대 예술의 시간 범주가 영화의 정신에서 태어난 것처럼 느껴진다.”²⁾

리치오토 카누도 Ricciotto Canudo는 이러한 영화에 ‘예술’이라는 지위를 부여한다. 카누도는 1919년 <영화의 교훈>이라는 글에서 “영화의 탄생, 그것은 바로 ‘제 7의 예술’의 탄생이다.”³⁾라고 말한다. 카누도에 의하면 예술이란 크게 공간의 리듬과 시간의 리듬으로 나눌 수 있다. 예술의 큰 축은 공간에 속하는 건축과 시간에 속하는 음악이다. 건축의 범주에는 회화와 조소가 있으며, 음악의 범주에는 시와 무용이 있다. 영화는 회화와 같은 시각매체이지만 공간에 한정되어 있지 않고 음악처럼 시간 속에서 펼쳐진다. 영화는 시간 속에서 우리의 감수성을 자극하고, 공간 속에서 우리의 의식 상태를 표현하는 종합 예술, ‘제 7의 예술’이다.

그러나 카누도는 영화가 예술이라는 선언을 미래형으로 제시한다. “영화는 모든 예술의 -시간의 예술과 공간의 예술- 종합으로 제시되고 있으며 미래를 향해 전진하고 있다.”⁴⁾ 그에게 당시의 영화는 아직 예술이 아니라 예술의 가능성을 지닌 시각적 장치였다. 1922년 카누도가 발표한 <제 7의 예술 선언>은 영화의 예술적 가능성에 대한 믿음과 요구, 당위성을 담고 있다. 영화는 아직 도래하지 않은 예술, 예술이어야 만하는 예술, 미래의 시제로 표현해야 하는 예술이

2) 하우저, 아르놀트, 『문학과 예술의 사회사』, 백낙청·염무웅 역, 창작과 비평사, 1999, p.301.

3) 카누도는 1911년에 영화를 제 6의 예술이라고 불렀으나 이후 무용을 제 6의 예술로 칭하고 영화를 일곱 번째 예술이라고 말한다. 이와 관련된 명확한 이유나 설명은 없다.

4) Canudo, Ricciotto, <La leçon du cinéma(1919)>, in *Le cinéma : naissance d'un art*, textes choisis et présentés par Daniel Banda & José Moure, Editions Flammarion, 2008, p.494.

다. 영화가 아직 예술이 아닌 것은 영화의 진실을 왜곡하는 주장과 영화가 산업과 상업이라는 위협적인 장애물 때문이라고 말한다. “영화는 이전의 예술들과는 다르게 산업에서 시작되었기 때문에 예술이 되어야만 한다.”⁵⁾

영화가 제 7의 예술이라는 카누도의 선언은 예언과도 같은 방식으로 영화가 예술임을 주장하고, 예술이기를 요구한다. 에릭 벌로 Erik Bulloet는 이렇게 설명한다. “미래가 없는 발명품이었던 영화는 카누도에 의해 ‘가능성’이라는 모티브로 동시대 예술과 유대를 형성했다.”⁶⁾ 영화는 현재의 ‘사실’이 아닌 미래의 ‘가능성’이라는 방식으로 예술임을 증명해야 했고 실험하게 되었다. 영화는 잠재성을 통해 예술로 선언된 것이다.

1923년 젊은 나이에 사망할 때까지 카누도는 영화가 잠재성을 드러내 예술이 될 수 있도록 다양한 활동을 펼쳤다. 1920년대 파리는 시인과 화가, 음악가, 영화인이 서로 어울려 창작을 하는 공간이었다. 그는 영화가 예술임을 알리기 위해 1921년부터 그림이 전시되던 ‘살롱 도톤 Salon d’Automne’에서 영화를 상영하도록 주선했다. 또한 ‘제 7의 예술의 친구들 Club des Amis du Septième Art’이라는 씨네 클럽 모임을 만들었다. 이 모임을 통해 영화를 중심으로 여러 예술가들이 교류할 수 있는 만남의 장을 제공했다. 페르낭 레제 Fernand Léger는 이 클럽의 멤버였다. 레제는 이곳에서 블레즈 상드라스, 아벨 강스, 마르셀 레르비에 등 여러 예술가를 만났다.

레제는 영화의 가능성을 그 누구보다 일찍 간파한 화가이다. 그는 근대 도시의 파편화되고 역동적인 리듬을 그림으로 표현했다. 영화와 기술의 관계와 기계문명이 미술가와 관객의 미적 감수성에 끼친 영향을 잘 알고 있는 레제는 1923~1924년 영화 <기계적 발레 Ballet Mécanique>를 만든다. 이 영화의 제작에는 레제 외에도 4명의 예술

5) Canudo, Ricciotto, <Manifeste des Sept Arts(1922)>, in *Le cinéma : l'Art d'une civilisation*, textes choisis et présentés par Daniel Banda & Jose Moure, Editions Flammarion, 2011, p.120.

6) Bulloet, Erik, <La Promesse>, in *Le septième art*, sous la direction de Jacques Aumont, Editions Leo Scheer, 2003, p.57.

가가 참여했다. 미국인 더들리 머피 Dudley Murphy가 촬영했고 조지 앤타일 George Antheil이 음악을 작곡했다. 시인 에즈라 파운드 Ezra Pound와 사진작가이자 영화감독인 만 레이 Man Ray 역시 이 영화의 제작에 영향을 주었다. <기계적 발레>의 제작 과정은 불분명하다. 레제 외 4명의 예술가들이 어느 정도 영화 제작에 참여했는지 역시 확실하지는 않다. 앤타일에 의하면 자신이 작곡한 <매커니즘>의 연주회에 참석한 더들리 머피가 영화를 만들자고 제안했다. 머피는 만 레이에게도 공동 작업을 요청해 영화를 만들기 시작했다. 그러나 재정적인 문제로 만 레이와 그만두자 머피는 에즈라 파운드에게 도움을 청했고 파운드의 소개로 레제를 만나 영화를 만들었다고 한다.⁷⁾

그러나 또 다른 기록에 의하면 머피와 만 레이가 촬영을 끝내고 편집을 하던 중 재정적인 문제로 만 레이는 영화 작업을 그만두고 레제가 참여하게 되었다고 한다. 영화에 맞는 음악을 위해 파운드가 앤타일에게 작곡을 부탁을 했다는 설명도 있다. 레제가 직접 영화 촬영에 참여했는지는 불분명하다. 그러나 시나리오 없이 만들어진 영화라는 점에서 레제의 주장 - “좋은 영화란 시나리오가 없어야 한다.”⁸⁾ - 과 부합하고 있어 이 영화 제작에서 레제의 역할을 분명하게 알 수 있다.

<기계적 발레> 제작과정의 모호함과 예술가들의 불분명한 역할은 다른 관점에서 보자면, 이 영화에 여러 예술의 흔적이 남아 있음을 추론할 수 있다. “<기계적 발레>는 모더니즘의 국제적인 교류에 대한 생생한 그림을 제공한다.”⁹⁾ 또한 이 영화는 예술의 교차점으로서 영화, 종합예술로서 영화를 입증한다. <기계적 발레>에는 음악, 시, 회화가 교차한다. 레제의 영화는 카누도가 선언한 제 7의 예술인

7) 이에 대한 설명은 Lawder, Standish D. *The cubist cinema*, New York University Press, 1975, p.113-114를 참고.

8) Léger, Fernand, <Peinture et Cinéma(1925)> in *Le cinéma : l'Art d'une civilisation*, textes choisis et présentés par Daniel Banda & José Moure, Paris, Editions Flammarion, 2011, p.101.

9) Carol J. Oja, *Making Music Modern: New York in the 1920s*, Oxford, 2000, p.73.

영화의 잠재성을 구현하고 있는 것은 아닐까? <기계적 발레>는 카누도가 “총체예술의 유토피아”¹⁰⁾로 여겼던 영화의 예가 될 수 있지 않을까? <기계적 발레>에서 음악, 시, 회화는 어떻게 만나는가? 공간예술과 시간예술은 <기계적 발레> 속에서 어떻게 만나 서로 영향을 주며 종합예술, 총체예술로 표현되었나?

2. 공간적 리듬: 클로즈업과 역동성

“현대 예술과 시네마토그래프는 동시에 탄생했다.”¹¹⁾ 시네마토그래프가 탄생한 1895년, 폴 세잔 Paul Cézanne은 첫 개인전을 열어 대중에게 자신의 작품을 공개한다. 세잔의 그림은 처음에는 비난을 받았지만, 피카소에게 영향을 주고 이전 미술과의 단절로 시작한 큐비즘을 탄생시키는 토대가 된다. 큐비즘이 발전한 1907년부터 1913년 사이 영화는 대중적인 성공을 거두며 시각 표현의 새로운 방식으로 화가들의 주목을 받게 된다. “미술관에 걸린 드타유 Detaille의 기병대 진격화나 J.P로랑스 Laurence의 역사화 앞에서 입을 썉 벌리곤 하던 극소수의 노동자 계급의 모습도 더 이상 찾아 볼 수 없게 되었다. 이제 그들은 모두 극장에 있다.”¹²⁾

영화에 가장 먼저 관심을 보인 예술가들은 화가였다. 1910년대 아방가르드 정신은 예술간의 위계를 부정하였다. “중력처럼 예술가들을 끌어당기는 캔버스의 힘은 존재하지 않으며 화가들은 가능한 모든 수단을 사용해 어떠한 개념이라도 표현할 수 있는 자유를 갖게 되었다.”¹³⁾ 또한 시간의 지각에 대한 베르그송 철학은 화가들에게 시간을 시각화하려는 새로운 방식을 시도하도록 했다. 모던아티스트들은 영화를 “시간을 통해 움직임의 차원 속으로 회화 예술을 연장시

10) Lechevalier, Gaëtane, <Le Cinéma et la synthèse des arts>, in *Le septième art*, sous la direction de Jacques Aumont, Editions Leo Scheer, 2003, p.228.

11) 리스, A. L., 「영화와 아방가르드」, 『옥스퍼드 세계영화사』, 제프리 노웰-스미스 책임편집, 열린책들, 2005, p.133.

12) 켄, 스티브, 박성관 역, 『시간과 공간의 문화사』, 휴머니스트, 2004, p.299.

13) 러시, 마이클, 『뉴미디어 아트』, 심철웅 역, 시공사, 2003, p.7.

킬 수 있는 것'¹⁴⁾, '움직이는 그림'으로 여겼다. 쉬르바주 Léopold Surville는 추상 애니메이션 영화 <색채 리듬>을 만들려고 했다. 파블로 피카소 Pablo Picasso 역시 책장을 넘기면 이미지가 움직이는 플립북 형태의 동영상 작품을 구상했다.¹⁵⁾ 리히터, 루트만 등은 그림에 움직임을 부여해 시각적 음악성을 추구하는 추상 영화를 만들었다. 이들은 시간성의 구현이라는 회화의 문제를 해결하고 새로운 이론을 실험하기 위해 영화에 뛰어들었다. 그러나 레제의 경우는 달랐다.

레제의 <기계적 발레>는 회화 미학을 충분히 발전시켜 영화로 이동시킨 좋은 예이다. 레제는 영화와 그림이 지닌 매체의 차이를 잘 알고 있었다. 회화가 화폭이라는 평면 위에 이미지를 표현하는 것이라면 영화는 빛의 투사를 통해 이미지가 재현된다. 영화 이미지는 카메라 앞에 노출된 대상을 보여주는 사진적 기록이 전제된다. 사진적 이미지가 아닌 '움직이는 그림'을 표현한 리히터나 루터만의 추상 영화는 비대상적이다. 이들이 만든 작품의 이미지에는 인지할 수 있는 대상이 없기 때문에 엄밀한 의미에서 영화라고 부를 수 없다. 레제는 회화의 문제를 해결하기 위해 움직이는 그림으로서의 영화를 실험한 것이 아니다. 자신이 탐색해오던 회화작업의 연장으로 영화를 시도한 것이다.

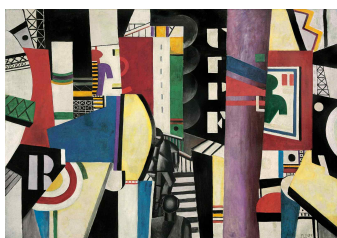
레제에게 인간은 더 이상 시·공간이 유연하게 연결된 세계에 존재하지 않는다. 근대적 인간은 역동적이고 단편적이고 불안정하며 끊임없이 단절과 변화를 지각하는 존재이다. 레제는 1913년 이러한 경향을 표현한 자신의 그림을 '역동적 분할주의'라고 불렀다. <기계적 발레> 역시 1910~20년대 많은 모더니스트 화가들이 열광하던 도시와 기계적 삶의 역동성을 표현한다. 스탠디쉬 로우더 Standish Lawder는 <기계적 발레>가 관람자에게 역동적 지각을 경험하게 하는 레제 회화의 연장선에 있다고 주장한다.¹⁶⁾ 그 예로 1919년에 레

14) Lawder, Standish D., Ibid., 1975, p.20.

15) 이에 대한 자세한 설명은 Ibid., pp.19~33.

16) Ibid., p.72.

제가 그린 <도시>(사진1)와 이 영화와의 연관성을 설명한다. <도시>는 레제가 이전 그림의 경향과 단절하여 도시 생활의 리듬을 표현한 ‘기계적 시기’를 대표하는 작품이다. 레제는 이 그림에서 도시의 여러 특징적 모습을 단편적인 형상을 통해 동시적으로 표현하며 도시의 기계적 삶이 만들어내는 이미지와 리듬을 표현한다. “레제에게 있어 도시는 현대성, 역동성, 기하학, 그리고 색채를 의미한다.”¹⁷⁾



<도시> (1919~1920)(사진1)



<기계적 발레>(1923~1924)(사진2)

<기계적 발레>의 클로즈업 쇼트(사진2)는 <도시>에서와 같은 역동적 시각 경험을 만들 수 있는 영화적 장치이다. 클로즈업은 레제에게 새로운 방식의 보기이며, 시각을 새롭게 분석할 수 있는 방법이다. 클로즈업과 익스트림 클로즈업은 공간과 대상을 서로 고립시키고 단편화시킨다. 부분을 확대시켜 제시하는 클로즈업은 대상에서 벗어나, 대상의 중요성을 거부할 수 있다. 단편화된 이미지는 대상이 지닌 본래적 기능과 효용성을 약화시키고 시각적 리얼리티를 부각시킨다. 그림이 전달하던 강렬한 색채의 역동성이 영화에서는 클로즈업 쇼트의 반복을 통해 전달된다. 단편적인 형상들은 관객에게 지각적 역동성의 효과를 만들어 준다. “클로즈업 쇼트는 그의 그림에서처럼 불연속적이고 단편적이고, 만화경 같은 것을 만들었다. <기계적 발레>에서는 그의 그림 <도시>에서와 같은 근대 도시적 삶의 넘쳐나는 에너지, 도시의 리듬, 도시의 형상을 느낄 수 있게 한다.”¹⁸⁾ 영화는 클로즈업을 통해 레제가 추구했던 공간적 리듬감을

17) 슈말렌바하, 베르너, 『페르낭 레제』, 황희방 역, 중앙일보사, 1991, p.76.

18) Lawder, Standish D., Ibid., p.69.

발전시킬 수 있는 훌륭한 매체가 된다. 레제에게 영화는 새로운 시작을 위한 탐색을 의미하는 것이 아니라 자신의 “기계적 시기에 대한 논리적 결론이다.”¹⁹⁾ <기계적 발레>에서는 공간적 리듬을 통해 영화와 회화가 중첩되고 교차한다.

<기계적 발레>를 통해 경험한 영화 작업은 레제의 회화 작품에 직접적인 영향을 주기도 했다. 클로즈업 쇼트를 통해 대상이나 부분의 독자적인 가치를 발견하게 된 레제는 <기계적 발레> 이후 그림에서 대상의 부분을 확대하거나 분리해 표현한다. 영화를 만들 무렵 그린 <책 읽는 사람들>(1924)(사진3)에는 이러한 특징이 잘 나타난다. 이 그림에서는 공간이 매우 축소되어 있어 마치 카메라가 인물들 앞에 가까이 다가가 촬영한 것과 같은 형상이다. 또한 신체의 일부인 손톱을 극도로 강조해 확대해서 보여준다. <사이편>(1924)(사진4)의 경우도 마찬가지이다. 대상을 매우 가까운 거리에서 정확하게 포착하여 손과, 사이편 물 컵은 각각 자율성을 갖고 있는 것처럼 보인다. 각각의 대상은 전체적으로 연결되어 있는 것이 아니라 격리되어 있어 독자성을 지니게 된다.²⁰⁾ 확대되거나 축소되고, 단편으로 분할되어 화면 위에 배치된 대상들 사이에는 논리적인 관계가 사라진다.



<책 읽는 사람들>(1924)(사진3)



<사이편> (1924)(사진4)

19) Ibid., p.65.

20) 슈말렌바하, 베르너, 『페르낭 레제』, 황희방 역, 중앙일보사, 1991, p.94.

레제는 회화가 영화의 클로즈업을 통해 새롭게 사물을 발견하게 되었다고 생각한다. 현대 회화에서 주제는 사라지고 대상이 주제의 자리를 대신한다. 이러한 변화는 관객에게 새로운 시각적인 경험을 제공한다. 레제는 이것을 ‘새로운 리얼리즘’의 경험이라고 말한다. “영화는 부분적인 것들을 인격화하고 뚜렷하게 해준다. 이것은 결과를 측정할 수 없는 ‘새로운 리얼리즘’이다.”²¹⁾ 단편화된 이미지는 회화를 주제에서 벗어나 대상에 집중할 수 있게 해준다. 마찬가지로 영화에서 클로즈업은 시나리오가 필요 없는 영화를 만들 수 있게 해주며 시각적 표현을 통한 조형미를 연출한다.²²⁾ 레제에게 영화는 관객이 세상을 새롭게 볼 수 있게 만드는 장치이다. <기계적 발레>의 클로즈업 쇼트는 회화에서 표현되던 역동성과 등가의 것을 표현하는 영화적 장치이지만 회화 속에 들어가 새로운 시각적 경험을 알려주는 장치가 되었다. 대상의 분할과 확대는 공간적 리듬감을 표현하면서 모던한 세계의 역동성과 동시성을 추구한다. 요컨대 회화와 영화 모두 공간적 리듬을 통해 서로 만난다. <기계적 발레>는 회화와 영화가 만나는 교차로이다. “나는 이 시대의 새로운 리얼리즘을 내 그림들과 영화에서 사용했다. <기계적 발레>는 기계와 기계의 부분들, 일상적인 상품들이 조형적으로 가능하다는 것을 증명한다.”²³⁾

<기계적 발레>의 작업 과정 역시 회화적인 것과 영화적인 것이 겹쳐진다. 레제는 이 영화를 마치 화가가 그림을 그리면서 덧칠을

21) Léger, Fernand, <A propos du cinéma(1931)>, *Le cinéma : l'Art d'une civilisation*, textes choisis et présentés par Daniel Banda & Jose Moure, Paris, Editions Flammarion, 2011, p.233.

22) 레제는 좋은 영화란 주제가 없고 시나리오에서 벗어나 순수 시각적 경험이 되어야 한다고 생각한다. “영화의 미래는 회화의 미래처럼 대상과, 이 대상들의 단편 혹은 순수하게 환상적이고 상상적인 발명들에 기울이게 될 흥미 속에 있다. 회화의 실수는 주제이다. 영화의 실수는 시나리오에 있다. 이러한 부정적 무게로부터 벗어나 영화는 이전에는 결코 볼 수 없는 것들, 결코 느낄 수 없는 것들을 볼 수 있는 거대하게 현미경이 될 수 있을 것이다.” Léger, Fernand, <Peinture et Cinéma(1925)> in *Le cinéma : l'Art d'une civilisation*, textes choisis et présentés par Daniel Banda & José Moure, Paris, Editions Flammarion, 2011, p. p.102.

23) Léger, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris Editions Gallimard, 1997, p.133.

하며 수정하는 것처럼 영화의 일부를 변화시키면서 여러 버전을 만들었다. 르네 클레르, 피카비아 작품과 함께 미술관에서 전시 될 때, 혹은 극장에서 안타일의 음악과 상영될 때마다 편집을 바꾼다거나, 도형의 색을 다르게 하고, 자신의 다른 그림을 넣는다거나 하면서 오리지널 버전을 바꾸곤 했다.²⁴⁾ 레제에게 <기계적 발레>는 영화와 회화의 작업이 섞여있는 것, 영화이면서 그림이기도 한 작품이다. 그러나 무엇보다 큐비즘 회화가 표현하고 싶었던 공간적 리듬, 그리고 영화 <기계적 발레>가 클로즈업으로 보여준 역동적 리듬은 시간을 표현하고 싶어 한 공간 예술의 결과물이다. 요컨대 회화와 영화는 모두 공간 속에 시간을 담고 싶어 했다.

3. 시간적 리듬 : 움직임과 편집

“동시적인 미술과 시의 모델은 음악이었다.”²⁵⁾ 음악도 동시성을 통해 모던한 삶의 모습을 표현하고자 했다. “현대 작곡가들은 음악을 아예 다른 음조나 리듬 속으로 끌어들여 더욱 도전적인 동시성을 즉흥적으로 만들어 냈다.”²⁶⁾ 음악에서 리듬의 강조와 변화는 동시성과 속도의 문화를 잘 표현했다. 고전음악의 전통적인 박자가 무너진 대표적인 예는 스트라빈스키 Stravinsky의 <봄의 제전>(1913)이다. 박자의 변화가 다채롭고 타악기의 리듬을 강조한 이 곡을 당시 청중은 이해할 수 없었다. 스트라빈스키에 영향을 받아 안타일은 기계적인 사운드에 관심을 갖게 된다. 리듬의 강조는 변화하는 세계를 반영한다. “신코페이션 syncopation, 변박자 irregularity, 새로운 강박법 percussive textures이 마구 뒤섞인 음악은 전체적으로 현대생활이란 것이 무척 바쁘고 예측 불가능하다는 인상을 낳았다.”²⁷⁾

24) Hervé, Gauville, <La tentation du cinéma. En 1923, Fernand Léger réalise «le Ballet mécanique»>, in *Libération*, 1997, 5, 29.

https://next.liberation.fr/culture/1997/05/29/la-tentation-du-cinema-en-1923-fernand-leger-realise-le-ballet-mecanique_204269

25) 켄, 스티브 같은 책, p.193.

26) 같은 책, p.310.

1923년 10월 4일 상젤리제 극장에서 미국의 작곡가인 앤타일은 <메커니즘 Mechanisms>이라는 곡을 발표한다. 그의 음악은 피카소, 장 콕도, 에릭 사티, 에즈라 파운드 등 당시 파리의 모더니스트 예술가들의 지지와 애호를 받았다. 미래의 음악은 기계에 의해 발전할 것이라 생각한 앤타일의 곡에는 기계음이 등장하며 모더니스트 예술가들이 관심을 보이던 기계주의를 잘 표현했다. 시인 에즈라 파운드는 앤타일의 새로운 음악을 지지하고 애호하는 후원자였다. 파운드를 통해 레제는 앤타일을 소개 받고 <기계적 발레>의 배경음악 작곡을 의뢰했다.

그러나 앤타일은 영화 <기계적 발레>를 위해 음악을 작곡하지 않았다. 그는 영화를 위한 곡을 의뢰 받았지만, 자신만의 음악 <기계적 발레>를 위해 이전에는 없던 음악, 기계 소리가 만드는 음악을 작곡했다. 이 영화의 음악에 대해 이렇게 설명한다. “영화와 음악은 서로 각각인 것 같다. 앤타일은 작곡을 하며 영화에 대한 이야기는 거의하지 않았다.”²⁸⁾ 심지어 음악은 영화의 상영 시간보다 2배나 길었기 때문에 배경음악 없이 영화가 상영될 때가 많았다. 음악과 함께 영화가 상영된 경우는 매우 드물었다. <기계적 발레>의 음악은 공장의 기계음과 비슷한 기계적인 사운드를 중심으로 한다. 앤타일은 8대의 피아노와 기계 장치 소리, 전자 벨소리, 사이즈가 다른 세 개의 비행기 프로펠러가 만드는 소리, 사이렌 소리로 “세상에서 최초의 기계에서 나온, 기계를 위해 작곡된 작품”²⁹⁾을 만들었다.

음악 <기계적 발레>는 기계소리를 들려준다는 점에서 클로즈업된 기계의 모습을 보여주는 영화 이미지와 조응한다. 그러나 영상과 음악의 가장 큰 그리고 중요한 공통점은 움직임의 리듬을 표현한 점이다. 음악이 다양한 소리의 리듬을 들려주는 것처럼 영화 이미지에 서도 다양한 리듬이 연출된다. 클로즈업된 기계의 일부, 혹은 냄비

27) 같은 책, p.311.

28) Delson, Susan B., *Dudley Murphy, Hollywood Wild Card*, University of Minnesota Press, 2006, p.50.

29) Lechevalier, Gaëtane, <Le Cinéma et la synthèse des arts>, Ibid., p.232.

나 포도주병 같은 일상의 물건, 여자의 눈이나 입술 등이 프레임 안에서 규칙적으로, 기계적으로 움직인다. 규칙적이고 반복적인 움직임은 모든 대상을 기계적 움직임으로 만든다. 클로즈업 된 여자의 눈이 깜빡이는 것을 반복해서 보여주는 것처럼 부분에서 독립된 클로즈업 쇼트의 움직임이 있다.(사진 5) 세탁부가 계단을 오르는 동일한 움직임을 반복해 보여주는 쇼트도 있다.(사진 6) 이러한 움직임은 인간의 몸을 기계화한 표현이다. 심리적 깊이감이 결여된 인간의 몸을 보여주며 신체 움직임을 반복하는 것은 인간의 몸이 기계적인 진동에 의해 움직이는 조형적인 대상으로 변한 것을 의미한다. 기계에 의해 변화된 사회, 인간 몸의 기계화라는 기계주의 미학과 연결된다.



(사진 5)



(사진 6)

반복적인 움직임은 시간 속에서 펼쳐지는 리듬이다. 반복적으로 움직이는 기계의 모습처럼 앤타일의 음악에서 기계 소리는 타악기 소리와 같은 반복적인 리듬을 만들어 낸다. 앤타일은 성조나 선율보다는 리듬을 강조한다. 앤타일은 이렇게 말한다. “음악의 화폭은 시간이지 성조가 아니다.”³⁰⁾ 반복적인 리듬을 강조하고 비선율적인 타악기 화음의 블록을 대조시키는 소리는 마치 형태를 분할하며 동

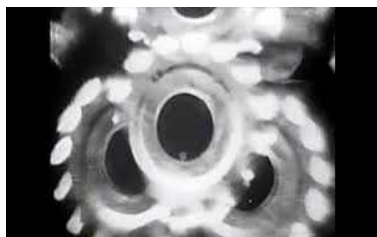
30) Antheil, George, <My Ballet Mécanique: What it Means>, *Der Querschnitt*, Vol 5, No.9, 1925, pp789~791, 이협, 「에즈라 파운드의 보티시즘을 반영하는 조지 앤타일의 <기계적 발레>」, 『예술인문사회 융합 멀티미디어 논문지』, 2017, 7권 8호, p.238, 재인용.

시성을 표현하고자 한 큐비즘 그림과 유사하다. 안타일은 음악 <기계적 발레>를 통해 ‘큐비즘의 음악화’를 시도했다.

안타일 음악의 역동적인 리듬은 에즈라 파운드의 ‘보티시즘 vorticism’과도 연관된다. 파운드는 기계와 연관된 인간 정신을 기하학적 도형인 ‘보텍스 vortex’- 소용돌이- 로 표현할 수 있다고 생각했다. 그는 20세기 초의 큐비즘, 미래파, 기계주의 등 다양한 예술 운동을 ‘보티시즘’으로 명명했다. 파운드에게는 기계적 역동성의 미학을 표현한 안타일의 음악이 ‘보티시즘’을 대표하는 작품으로 여겨졌다.



(사진 7)



(사진 8)

이러한 ‘보티시즘’은 <기계적 발레>의 영화 이미지 차원에서 드러난다. <기계적 발레>에는 프리즘으로 대상을 촬영하여 이미지가 겹쳐 보이거나 서로 연결되어 있는 것처럼 보이는 클로즈업 쇼트가 반복된다.(사진 7, 8) 프리즘을 통해 보이는 이미지들은 움직이며 소용돌이를 만들어 파운드가 주장하는 ‘보티시즘’을 연상시킨다. 레제는 “프리즘 장치의 사용은 머피와 에즈라 파운드의 공헌이 크다”고 이야기 한다.³¹⁾

프리즘의 사용으로 원근법은 완전히 해체되고 공간은 평평하게 보인다. 게다가 이렇게 촬영된 대상은 프리즘의 움직임을 통해 기계적인 성격을 지닌 이미지로 표현된다. 동일한 대상이 동시에 여러 위치에서 움직이면서 스크린 표면에 등장하기 때문이다. 프리즘

31) Lawder, Standish D. *The cubist cinema*, Ibid., p.137.

으로 중첩되고 복제된 이미지들은 기계적으로 일치된 동일한 움직임을 만든다. 여러 개로 나뉘지고 움직이는 큐비즘적인 구성이 마치 보이지 않는 끈으로 서로 연결되어 있는 것처럼 싱크페이션의 리듬으로 움직인다. 프리즘의 움직임은 큐비즘 회화처럼 공간을 분절하면서 또한 음악의 리듬처럼 시간을 분절시킨다.

<기계적 발레>에 영향을 준 또 다른 시인이 있다. 블레즈 상드라스 Blaise Cendrars는 이 영화의 제작에 직접 참여하지는 않았지만, 레제의 영화에 가장 큰 영향을 준 인물이다. 상드라스는 동시성을 표현한 대표적인 시인이다. 상드라스를 통해 레제는 아벨 강스 Abel Gance를 알게 되고 강스의 영화 <바퀴>에 대한 비평의 글을 쓰기도 했다. 피카소, 들로네, 브라크 등 입체주의 화가들과도 친했던 상드라스는 도시의 역동적인 리듬, 기계주의에 대한 관심이 많았다.

상드라스는 1913년 ‘최초의 동시적인 책’으로 알려진 <시베리아 횡단철도, 그리고 프랑스의 어린 잔에 대한 산문 La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France>을 출판한다. 이 책은 페이지를 넘기지 않고 한눈에 전체를 다 볼 수 있게 만들었다. 왼쪽에는 소녀 들로네 Sonia Delaunay의 <동시적인 색들>이라는 제목의 그림이 그려져 있고, 위쪽에는 시베리아 여행 지도가, 그 아래는 상드라스의 시가 배치되어 있다. 시와 그림과 지도를 동시에 표현한 것이다³²⁾. 상드라스는 하나의 이미지를 통해 시간적 동시성과 공간적 동시성을 모두 표현하고자 했다.

상드라스는 자신이 추구하던 동시성의 시학과 밀접한 영화기술에 많은 관심을 갖고 있었으며, 직접 영화제작에 참여하기도 했다. 그는 영화 카메라 렌즈가 진정으로 모던한 인간의 눈이라고 생각했다.³³⁾ 특히 상드라스가 관심을 기울인 것은 영화의 편집이었다. 그

32) 켄은 상드라스의 시에 대해 이렇게 설명한다. “시간은 압축되고 역전되어 시간의 분할체계를 망가뜨린다. 공간 또한 무시되어 거리의 분할 체계를 해체하여 멀리 떨어져 있는 장소들을 한데 모아 그의 기차가 러시아를 질주한다는 단일한 상상의 세계 속으로 몰아넣는다. 마치 그의 마음이 세계 여기저기를 질주하듯 이 언어 몽타주는 초점 변환이 빠른 카메라처럼 먼 것을 이어준다.” 켄, Ibid., p.189.

는 영화의 빠른 편집은 역동적이고 압도적인 시각 경험을 만들어 주며 근대의 역동성을 표현할 수 있다고 생각했다. 상드라스는 강스의 영화 <바퀴>(1923)의 편집을 담당했다.

레제는 <기계적 발레>를 만들려고 했던 시기에 <바퀴>에 대한 비평의 글을 쓴다.³⁴⁾ 그는 <바퀴>의 첫 부분에 등장하는 기계의 움직임과 빠른 편집이 만들어 내는 조형적 형식을 높이 평가한다. 마치 기계적인 요소가 영화의 주인공이 된 것처럼 생생하게 전달된다고 분석한다. 레제가 발견한 이 영화의 혁신은 편집과 대조를 통한 ‘시각의 새로운 발견’이었다. 클로즈업, 기계적 단편들의 움직임과 정지, 리듬의 다양성을 통해 동시성을 제시하고 있는 이 영화는 레제에게는 ‘영화적 사실주의’의 한 예로 여겨졌다. <바퀴>를 통해 레제는 영화 편집의 시각적 표현이 지닌 독특한 힘을 간파했다. “정적·동적인 효과의 대조, 원형, 추상, 곡선 등 이 만들어 내는 놀랍고 멋진 움직임은 기하학은 당신을 놀라게 할 것이다.”³⁵⁾

<바퀴>에 대한 레제의 분석은 이후 <기계적 발레>의 특징과 연결된다. 빠른 편집과 이미지의 강한 대조는 레제 영화의 중요한 특징이다. “21개의 다른 샷이 1/4초보다 짧은 지속 시간으로 기관총이 평평 터지는 폭발처럼 스크린에서 빠르게 움직인다.”³⁶⁾ 이미지의 빠른 리듬과 눈을 공격하는 부조화의 리듬은 관객을 불편하게 한다. 이것은 레제가 원했던 편집의 효과이자 의도이다. 그는 이렇게 설명한다. “관객의 눈과 정신이 더 이상 받아들이지 못하는 지점까지 우리는 끈질기게 계속했다. 그것이 견딜 수 없는 것이 될 때까지 스펙터클로서의 모든 가치를 없애버렸다.”³⁷⁾ 기계가 빠르게 규칙적으로 움직이는 쇼트에 이어서 여자의 눈이 클로즈업으로 제시된다. 마치 놀란 것처럼 천천히 눈을 크게 뜨는 이 쇼트는 기계에 대한 인간의 시각적인 반응을 의미한다. 또한 이 눈은 영화를 보고 있는 관객의

33) Lawder, Standish D. *The cubist cinema*, Ibid., p.84.

34) Ibid., p.137.

35) Léger, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, Editions Gallimard, 1997, p.20.

36) Lawder, Standish D. *The cubist cinema*, Ibid., p.93.

37) Ibid., p.94.

시각에 대한 은유이기도 하다. 관객의 시각에 대한 공격은 서사중심의 영화에서 벗어나 조형적인 움직임을 강조하기 위한 레제의 전략이다.

<기계적 발레>에는 다양한 움직임, 다양한 리듬이 등장한다. 프레임 안의 내적인 움직임뿐 아니라 편집을 통한 외적인 움직임도 있다. 리듬의 변화와 강조는 시간을 공간화하고 싶어 한 모더니티와 연결된다. 현대의 음악과 시가 나타내는 리듬, 속도, 동시성은 <기계적 발레>에서 대상의 움직임과 편집을 통해 표현된다. 음악과 시의 시간적 리듬은 영화 속에 들어와 다양한 시간적 경험으로 표현된다. <기계적 발레>에서 시간은 서사를 통해 표현되지 않는다. 어떠한 서사적 사건도 등장하지 않는다. <기계적 발레>는 관객에게 시간을 지각하게 만든다.

4. 영화, 예술이 되다

뤼미에르에게 영화는 미래가 없는 발명품이었지만, 카누도는 영화에서 미래의 예술을 발견했다. 카누도가 예언한 ‘제 7의 예술’, 영화는 시간의 예술과 공간의 예술이 교차하며 종합적으로 구현된 총체예술이다. 레제의 <기계적 발레>에는 카누도가 설명한 종합예술로서 영화의 특징이 잘 나타난다. <기계적 발레>는 1920년대 모더니즘 문화가 어떻게 장르를 넘나들며 만나고 있는지, 서로의 예술을 격려하고 실험했는지를 보여준다. 영화는 예술가들을 모이게 한 공동 작업의 장이 되었다. 공간의 예술과 시간의 예술은 모더니즘이라는 ‘새로운 정신’으로 모여 영화 속에서 만나게 된다. 역동성, 속도, 리듬은 새로운 정신을 표현하는 말들이다. “스피드는 세계의 법칙이다. 영화는 빠르고 활기가 넘치기 때문에 승리할 것이다.”³⁸⁾ 기계의 움직임을 통해 표현되는 영화는 모더니즘을 태생적으로 지닌 장치였다.

38) Lawder, Standish D. *The cubist cinema*, Ibid., p.165.

레제의 <기계적 발레>에는 모더니즘 회화가 추구한 역동성을 클로즈업으로 표현한다. 대상을 단편화하는 클로즈업을 통해 공간예술에 시간적 리듬을 부여한다. 음악과 시가 보여준 시간적 리듬은 레제의 영화 속에서 대상의 움직임과 빠른 편집을 통해 표현된다. 영화가 종합예술이라는 카누도의 표현은 여러 예술이 단순히 한곳에 모인다는 의미가 아니다. 모더니즘 예술은 시간의 예술인 음악과 시를 통해 공간을 표현하려 했고, 공간의 예술인 회화를 통해 시간을 표현하고자 했다. 레제는 <기계적 발레>를 통해 영화가 시간을 공간화 하고 공간을 시간화 할 수 있는 예술임을 알려줬다. “영화는 바로 모더니티와 합류하면서 자신의 모더니티를 발견한 것이다.”³⁹⁾ <기계적 발레>는 기술에서 예술로 단번에 변화한 영화, 제 7의 예술이 된 영화를 보여주는 좋은 예이다.

39) 오몽, 자크, 『영화와 모더니티』, 이정하 역, 열화당, 2010, p.13.

참고문헌

- Antheil, George, <My Ballet Mécanique: What it Means>, *Der Querschnitt*, Vol 5, No.9, 1925
- Carol J. Oja, *Making Music Modern: New York in the 1920s*, Oxford, 2000
- Lawder, Standish D. *The cubist cinema*, New York University Press, 1975
- Léger, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris Editions Gallimard, 1997
- Delson, Susan B., *Dudley Murphy, Hollywood Wild Card*, University of Minnesota Press, 2006
- Bullot, Erik, <La Promesse>, in *Le septième art*, sous la direction de Jacques Aumont, Editions Leo Scheer, 2003
- Canudo, Ricciotto, <La leçon du cinéma(1919)>, in *Le cinéma naissance d'un art*, textes choisis et présentés par Daniel Banda & José Moure, Editions Flammarion, 2008
- _____, <Manifeste des Sept Arts(1922)>, in *Le cinéma : l'Art d'une civilisation*, textes choisis et présentés par Daniel Banda & José Moure, Editions Flammarion, 2011
- Hervé, Gauville, <La tentation du cinéma. En 1923, Fernand Léger réalise «le Ballet mécanique.», in *Libération*, 1997, 5, 29.
- Lechevalier, Gaëtane, <Le Cinéma et la synthèse des arts>, in *Le septième art*, sous la direction de Jacques Aumont, Editions Leo Schéer, 2003
- Léger, Fernand, <Peinture et Cinéma(1925)> in *Le cinéma : l'Art d'une civilisation*, textes choisis et présentés par Daniel Banda & José Moure, Paris, Editions Flammarion, 2011
- _____, <A propos du cinéma(1931)>, *Le cinéma : l'Art d'une*

civilisation, textes choisis et présentés par Daniel Banda & José

Moure, Paris, Editions Flammarion, 2011

슈말렌바하, 베르너, 『페르낭 레제』, 황의방 역, 중앙일보사, 1991

러시, 마이클, 『뉴미디어 아트』, 심철웅 역, 시공사, 2003

리스, A. L., 「영화와 아방가르드」, 『옥스퍼드 세계영화사』, 제프리 노웰-스미스 책임편집, 열린책들, 2005

오몽, 자크, 『영화와 모더니티』, 이정하 역, 열화당, 2010

_____, 『멈추지 않는 눈』, 심은진·박지희 역, 아카넷, 2019

하우저, 아르놀트, 『문학과 예술의 사회사』, 백낙청, 엄무웅 역, 창작과 비평사, 1999

컨, 스티브, 박성관 역, 『시간과 공간의 문화사』, 휴머니스트, 2004

Résumé

The Intersection of Cinema and Art: Fernand Léger's *Ballet Mécanique*

SHIM Eun Jin
(Cheongju University, Associate Professor)

Lumière considered cinema to be an invention without a future, but for Ricciotto Canudo, cinema contained the future of art. Canudo predicted cinema to be “the Seventh Art”, which involves a combination of artistic time and space to create a total work of art. Fernand Léger’s *Ballet Mécanique* features a comprehensive definition of Canudo’s take on cinema. Through close-ups, *Ballet Mécanique* expresses a certain dynamism which modernist painters sought after. The close-up of objects throughout the film provides a temporal rhythm to spatial art. In addition, the movement of such objects and their quick editing express a cinematic version of rhythms shown in both music and poetry. Through his work, Léger demonstrates how cinema is a form of art which spatializes time and temporalizes space. *Ballet Mécanique* is the essence of “the Seventh Art”—a film which transforms technology into art.

Mots Clés : Fernand Léger, *Ballet Mécanique*,
Ricciotto Canudo, the Seventh Art,
modernism, George Antheil

투 고 일 : 2019.12.25

심사완료일 : 2020.01.28

게재확정일 : 2020.02.07

랭보와 탈식민주의*

한대균
(청주대학교 교수)

국문요약

『지옥에서 보낸 한철』을 “검둥이의 책”으로 규정하고, 자신을 “검둥이”로 부르며 서구 문명을 비판하게 되는 랭보는 1871년 파리코뮌 시기에 사회주의 시학에 몰입하게 된다. 1871년 5월의 편지에서 선언된 “나는 타자다”라는 명제는 주관적 자아를 떠나 객관적이며 집단적인 가치를 추구하고 새로운 사회를 구축하자는 의미로 해석되면서 20세기 중반 탈식민주의 작가들에게 이론적 근거를 마련해 준다. 마르티니크의 시인 에메 세제르, 퀘벡 작가인 폴 상베를랑은 탈식민화 사회주의를 말할 때, 퀘벡사회에서 절실히 필요한 ‘집단적 구원’의 문제를 랭보의 1871년 5월의 시학에 기대어 설명한다. 이 점에서 랭보는 탈식민주의 작가의 이론적 선구자라고 말할 수 있다.

주제어 : 랭보, 탈식민주의, 에메 세제르, 탈식민화 시학, 폴 상베를랑

* 이 논문은 2018-2019년도 청주대학교 한국문화연구소가 지원한 학술연구조성비(특별연구과제)에 의해 연구되었음.

|| 목 차 ||

1. 서론 : 랭보, “흰 검둥이”
2. 랭보와 에메 세제르 : 반 부르주아에서 탈식민주의로
3. 랭보와 폴 상베를랑 : 탈식민화 시학
4. 결론 : ‘역사 속의 역사’

1. 서론 : 랭보, “흰 검둥이”¹⁾

랭보는 1873년 5월 고향친구에게 보낸 한 편지에서, 『지옥에서 보낸 한 철』로 나오게 될 산문시집의 제목을 “이교도의 책 혹은 검둥이의 책”²⁾으로 제시한다. “아직도 여섯 편정도 창작해야할 끔찍한 이야기들이 남아 있는 이 시집에 내 운명이 달렸다”고 언급한 이 시집에 총 열두 편의 산문시 중 어느 작품이 완성되었는지는 ‘이교도’ 혹은 ‘검둥이’라는 단어를 생각할 때 우리는 우선 「나쁜 피」³⁾를 떠올릴 수 있다. 랭보는 이 시편에서 자신을 ‘검둥이’로 규정하고 “삼의 자손들의 진정한 왕국으로 들어간다”고 선언하며, 곧 죽은 ‘나쁜 혈통’이고 유럽을 지배해온 기독교는 그 혈통의 자손들을 구원할 수 없다고 주장한다. 프랑스 대혁명의 인권선언을 주창한 민족이지만 게으름과 거짓에 몰두한 열등한 종족이며, 기독교의 장손인 프랑스의 역사는 수치스럽다는 것이다. 이제 복음의 시대는 지나갔

1) Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Édition Typo, 1994.

2) Rimbaud, Lettre à Ernest Delahaye, mai 1873, *Oeuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Gallimard, 2009, p. 370. 이후 (OC)로 약칭함 ; “Je travaille pourtant assez régulièrement, je fais de petites histoires en prose, titre général : Livre païen ou Livre nègre”.

3) Cf. Rimbaud, <Mauvais sang>, (OC), pp. 247-253.

고, 세상의 진보를 위한 이교도의 언어, 이교도의 피가 요구된다. 랭보는 유럽을 떠나 뜨거운 태양의 나라에서 “무쇠의 사지, 검게 탄 피부, 분노의 눈동자”를 지닌 “강한 종족”으로 귀환할 것을 다짐한다.

이 산문시집 이전의 초기시편부터 프랑스 사회를 지배하는 교권주의와 부르주아 계층에 대립되는 사상이 뚜렷하며, 파리코뮌 시기에 와서 랭보의 운문 시는 더욱 과격한 사회주의적 특성을 드러내고 있는 것은 주지의 사실이다. 우리가 본고에서 논하고자 하는 것은 이런 시적 특성들이 20세기 중반에 들어와 프랑스어권 탈식민주의 작가들에게 그들의 담론을 뒷받침할 중요한 사상으로 차용되어왔다는 점이다. 마르티니크의 에메 세제르는 자신을 ‘검둥이’로 선언하고 노예들 나라의 자손⁴⁾으로 말하는 랭보에 대해서 앙드레 브르통과 토론하였다. 또한 피식민지 지식인으로 행동하는 폴 상베를랑⁵⁾ 중심의 캐나다 퀘벡의 시인들이 자신들을 “아메리카의 흰 검둥이”⁶⁾로 규정하며 퀘벡의 “탈식민화 사회주의”⁷⁾를 말하는 것은 그들이 ‘나는 타자다’라는 랭보 시학에 빛을 지고 있음을 드러내는 것이다. 따라서 우리는 1871년도 시편들과 1871년 5월의 편지에 나타나 있는 사회주의 사상, 그리고 “검둥이의 책”에 담긴 탈식민주의 요소들을 살펴봄으로써 랭보의 시학이 근대 탈식민주의 작가들의 이론적 형성에 선구자적 영향을 끼쳤음을 밝히고자 한다.

2. 랭보와 에메 세제르 : 반 부르주아에서 탈식민주의로

랭보는 1871년 5월 15일자 드르니에게 보낸 편지에서 시인들에게

-
- 4) *Ibid.* p. 251 : “J’entre au vrai royaume des enfants de Cham.”. Cf. Ching Selao, <Échos de la négritude césairienne chez Gaston Miron et Paul Chamberland>, in *Voix et images*, numéro 363, 2011, pp. 99-114.
- 5) Cf. 한 대균, 「폴 상베를랑의 탈식민주의에 대한 연구」, 『프랑스문화예술연구』, 제67집, 2019, pp. 345-367.
- 6) Pierre Vallières, *op. cit.*
- 7) Cf. Gabriel Gagnon, <Pour un socialisme décolonisateur>, in *Parti pris*, volume 4, numéros 1-2, septembre-octobre 1966, pp. 40-55.

는 사상과 형태에서 새로움이 요구되고, 이를 통해 그는 깨어난 보편적 영혼으로 사회의 진보를 노래해야 한다고 말한다. 투시자로서의 시인은 미지의 세계를 바라볼 수 있어야 하며 이를 위해서는 영혼의 부단한 단련을 통하여 열린 미래로 나아갈 수 있어야 한다는 것이다. 이어서 그는 낭만주의자들을 비판하는데, 우선 초기 낭만주의자로 라마르틴이 간혹 투시자이기도 했지만 낡은 형태에 숨통이 막힌 시인이며 빅토르 위고는 작품이 지나치게 종교적이고 신비주의적이며 그 거대함이란 낡아 터져버린 것에 불과하고 뫼세는 보편성이 없는 극히 프랑스적인 정신의 가증스런 천재일 뿐이라며 모두를 혹평한다.⁸⁾ 특히 프랑스적 무기력에 빠져 보편적인 미래권이 결여된 뫼세의 시는 인류의 진보에 어떠한 기여도 할 수 없을 것이며, “사상을 이끌어내는 사상”⁹⁾을 표현할 언어를 찾을 수 없다는 것이다. 보들레르 역시 “지나치게 예술적인 환경 속에서 살았고, 그가 그렇게 자랑하는 형태는 보잘 것 없는 것”¹⁰⁾이라고 비판한다. 보들레르의 시는 아직도 개인의 근심과 욕망만을 담고 있으며, 그 예술적 성숙은 데카당스적인 문체로 인하여 인류의 앞날에 대한 근심을 담아낼 수 없다는 것이다. 랭보에게 낭만주의는 현실에 만족하는 부르주아 작가들의 문학일 뿐이다. 이제 다가오는 문학은 인류애를 짊어지고 그것의 앞날을 말할 수 있는 새로운 언어를 찾아내야한다. 이 편지에 삽입되어 있는 「웅크린 모습들」을 랭보가 낭만주의의 감정적이며 주관적인 시편과는 다르게 “경건한 노래”¹¹⁾로 규정하는 것은 바로 그 때문일 것이다. 여기서 ‘웅크린 모습’의 주인공을 “밀로튀스 수사”로 설정했다는 점에서 가톨릭 사제에 대한 랭보의 반감이 강하게 드러나고 있으며, 사회 및 종교의 제도와 관습에 안주하는 자들을 향한 혐오와 조롱이 시적 이미지의 기묘한 환상 속에서 성취되고 있다¹²⁾. 반 부르주아 혹은 반 교권주의를 포함한 지배세력

8) Lettre à Paul Demeny, (OC), pp. 346-347.

9) *Ibid.*, p. 346.

10) *Ibid.*, p. 348 : “Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ; et la forme si vantée en lui est mesquine.”

11) Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, (OC), p. 348.

에 대한 항거는 파리코뮌 이전부터 랭보 시에 자리 잡고 있었다.

1873년에 나온 『지옥에서 보낸 한 철』에서 랭보는 “나는 검둥이다”라고 선언하고, “성직자들, 교수들, 대가들”을 “편집증 환자들, 비정한 자, 구두쇠들”이라고 부르면서 “가짜 검둥이”로 규정하였다¹³⁾. 유럽 사회의 지배자들을 ‘검둥이’와 대립되는 관계에 놓았다는 점에서, 랭보의 편지에서 비판받았던 라마르틴이나 위고로부터 피식민지의 억압에 대해 위로받을 수 없고 그것을 해결할 수 있는 어떤 시적 메시지도 찾을 수 없다고 에메 세제르가 토로하는 것은 1871년 5월의 랭보가 표출한 새로운 시학과 동일하다.

물론 우리는 라마르틴, 빅토르 위고, 알프레드 드 비니와 같은 고전작가들을 읽었다. 그러나 이들은 우리의 현실적 근심에 전혀 응답하지 않는다. 랭보가 우리에게 엄청나게 중요했던 것은 그가 “나는 검둥이다”라고 썼기 때문이다.¹⁴⁾

‘검둥이 랭보’가 1870년 보불전쟁에서 항거한다고 일어난 고향 도시 부르주아들의 행태에 거부감을 갖은 채¹⁵⁾, 1871년 2월말에서 3월 초 파리의 거리에서 직접 보고 겪은 저항문학¹⁶⁾을 프러시아의 지배와 부르주아 정권에 대한 반항이고 노동자들의 해방을 위한 탈식민화 사회주의의 성격으로 간주하고 있는 것은 당연한 일이다. 드르니에게 보낸 1871년 4월 17일 자 편지에서 랭보는 『인민의 외침』에

12) Cf. 랭보, 『나의 방랑-랭보 시집』, 한 대균 옮김, 문학과 지성사, 2014, p. 241.

13) Rimbaud, <Mauvais sang>, (OC), pp. 250-251 : “.Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avares.”

14) Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai*, Albin Michel, 2005, p. 25.

15) Lettre à Georges Izambard du 25 août 1870, (OC), p. 330 : “C’est effrayant, les épiciers retraités qui revêtent l’uniforme ! C’est épantant, comme ça a du chien, les notaires, les vitriers, les percepteurs, les munisiers, et tous les Ventres, qui, chasseur au coeur, font du patrouillotisme [...]”.

16) Cf. Lettre à Paul Demeny du 17 avril 1871, (OC), pp. 338-339.

실린 발레스와 베르메르슈의 글들을 “판타지”¹⁷⁾로 부르고 있다. 곧 이어 5월 13일 스승 이장바르에게 「처형당한 가슴」이란 시편을 보내면서, 이 작품은 “시가 아니라 판타지”¹⁸⁾라고 시인은 규정하고 있다. 시는 스승의 작품처럼 사회의 근심과 고통을 반영하지 못하는 주관성에 머물 것이 아니라, 파리코뮌이 몰락하기 직전의 파리 모습과 같은 처참한 현실의 문제를 다루어야 한다는 것이며 이것을 그는 ‘판타지’라고 부르고 있는 것이다. 『인민의 외침』에 실린 억압받는 자들의 고통의 소리가 ‘판타지’이며 이것은 “현재의 시와 새로운 작품을 구분하는 용어”¹⁹⁾이고 새롭게 다가오는 ‘문학’이다.

에메 세제르가 중등교육 시절부터 “근본 바탕에 유럽을 훑내 내는 경향이 있고 [...] 유럽인들과 동일한 편견들을 나누고 있으며, [...] 속물근성을 보였던”²⁰⁾ 고향의 프티 부르주아에 대한 증오를 품었으며, 그들을 피하여 파리로 오게 되었다고 회상하는 것은 랭보의 이런 시적 성향과 유사하다. 랭보는 이장바르에게 보낸 편지에서 그의 “고향 도시는 지방 도시들 중에서 가장 멍청한 곳”²¹⁾이며, 공중 인들이나 잡화상과 같은 부르주아들이 억압에 저항한다고 일어서는 모습에 환멸을 느낀다고 하였다. 이 시점을 전후로 쓰인 작품 「음악에 부쳐」라는 시편이 반-부르주아의 대표적 작품이라 할 수 있겠다. 에메 세제르는 파리 유학 시절 고향으로 돌아가기 직전에 쓴 『귀향수첩』에서 랭보처럼 이런 부르주아의 가증스런 태도를 비판하면서도 동시에 “이 마비된 도시에서 허기와 비참함과 저항과 증오의 외침”²²⁾과 함께 가난과 패배가 지배하는 피식민지배자들의

17) *Ibid.*, p. 339 : “Les choses du jour étaient *Le Mot d'ordre* et les fantaisies, admirables, de Vallès et Vermersch au *Cri du peuple*.”

18) (OC), p. 340.

19) Marc Eigeldinger, <La Voyance avant Rimbaud>, suivi de *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, édition de Gérard Schaeffer, Droz-Minard, 1975, p. 129.

20) Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai*, op. cit., pp. 19-20.

21) Lettre à Georges Izambard du 25 août 1870, (OC), p. 330.

22) Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, 1983, p. 9.

무기력을 한탄하고 있다. 이는 식민정책에 동조하는 토착 부르주아 뿐 아니라 피지배의 타성에 젖은 자들에 대한 규탄을 통하여 자신들이 속한 종족의 정체성에 대한 확고한 신념을 깨우치게 하려는 것이다.

20세기 제국주의가 몰락하는 시점에 장폴 사르트르는 『문학이란 무엇인가』에서 “부르주아지의 운명은 유럽의 지배적 세력 및 식민주의와 결부되어 있었으나 유럽이 자신의 운명을 지배할 수 없게 된 지금, 부르주아지도 그 식민지를 잃어가고 있다”²³⁾라고 말한다. 이는 19세기 초부터 150년간 지속되어온 부르주아 문학의 식민주의적 성격을 비판하면서 탈식민주의와 같은 20세기 중반의 새로운 문학을 예견한 것이다. 1947년 『현대』지에 발표된 『문학이란 무엇인가』에 앞서 에메 세제르는 1941년 잡지 『열대』를 창간하였고, 마르티니크에 들른 앙드레 브르통은 자신이 “위대한 흑인 시인”²⁴⁾이라 부르게 되는 에메 세제르를 만난다. 세제르의 『귀향수첩』이 앙드레 브르통의 서문과 함께 파리에서 출판되는 시점은 바로 1947년이었으며, 이 서문에서 브르통은 “랭보의 작품을 주제로 우리는 여러 차례 만났다”²⁵⁾고 말한다. 세제르를 “단순히 한명의 흑인이 아니라, 인간 ‘전체’인 흑인이며, 그는 인간의 모든 의문, 모든 근심, 모든 희망과 모든 희열을 표현해 내고 있다”²⁶⁾라고 격찬한 초현실주의의 대표적 시인은 무엇보다 랭보의 “검둥이의 책”을 대화의 주제로 삼았던 것이다. ‘문화’의 보존을 탈식민화의 근본으로 간주하는 세제르에게 유럽의 문명과 언어를 파괴하고 새롭게 나타나는 흑인들의 북소리와 춤에 대한 시적 이미지를 창조한 랭보가 찬탄의 대상이었음은 분명하다.

23) 장폴 사르트르, 『문학이란 무엇인가』, 정명환 옮김, 민음사, 1998, p. 325.

24) André Breton, 〈Un grand poète noir〉, Préface à l'édition de 1947, in *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 77.

25) *Ibid.*, p. 80 ; “Nos rencontres (...) qui prenaient alors pour thème l'oeuvre de Rimbaud”

26) *Ibid.* ; “Et c'est un Noir qui est non seulement un Noir mais *tout* l'homme, qui en exprime toutes les interrogations, toutes les angoisses, tous les espoirs et toutes les extases [...]”.

내가 자연을 알고 있는가? 내가 나를 알고 있는가? — ‘언어는 더 이상 없다’. 나는 내 뱃속에 주검들을 파묻는다. 외침, 북소리, 춤, 춤, 춤, 춤 ! 백인들이 상륙하면 내가 무로 전략할 시간조차 알지 못한다.

허기, 갈증, 외침, 춤, 춤, 춤, 춤 ! 27)

백인의 문명에 맞서 북을 두드리며 춤을 추는 랭보의 흑인들은 “튀어나온 아래턱으로 히죽거리며 도착하는 거리 위로 떠나는”²⁸⁾ 세제르의 흑인인 것이다. 「밤의 탐-탐」²⁹⁾을 비롯하여 『열대』지에 실린 세제르의 시편들에서 창출되어 있는 원초적 감각과 리듬의 흑인적 특성은 ‘흑인성’이라고 번역될 수 있는 ‘네그리튀드’³⁰⁾ 그 자체이며, 『지옥에서 보낸 한 철』에서 표현된 랭보의 시학을 20세기 중반의 탈식민주의 시인들이 재해석하고 발전시킨 것이다.

생고르는 1966년 9월 29일 퀘벡의 몬트리올 대학에서 <네그리튀드는 무엇인가>라는 제목의 강연을 하였다. 다음해 몬트리올 대학 인문학논집인 『프랑스학』에 실린 이 연설문에서 그는 “나는 흑인, 검둥이로 부터 시작해야겠다. 검둥이란 자연의 인간이다. 동물과 초목의 환경, 덥고 습한 기후가 그에게 매우 큰 감수성을 가져다주었으며 많은 민속학자들이 이 점을 밝혀내기도 하였다. 검둥이는 모든

27) <Mauvais sang>, (OC), p. 251.

28) Aimé Césaire, <Le grand midi>, *Les armes miraculeuses*, Gallimard, 1970, p. 60 ; “Je pars. Je n’arriverai point. C’est égal, mais je pars sur la route des arrivées avec mon rire prognathe”.

29) Aimé Césaire, <Tam-tam de nuit>, *ibid.*, p. 37. Cf. 세제르와 마르티크 동향 출신인 프란츠 파농이 프랑스 유학시절 참여했던 반식민주의 운동의 잡지 이름이 *Tam Tam*이었다. 따라서 “탐 탐”이 상징하는 문화적 저항과 외침은 매우 상징적이었다.

30) Cf. 에메 세제르와 세네갈의 시인 레오폴드 세다르 생고르는 1932-1934년 사이 파리에서 ‘네그리튀드’라는 용어와 개념을 만들었다. 그러나 용어 자체는 세제르가 먼저 만든 것이라고 1966년 몬트리올 대학 연설에서 생고르는 증언하고 있다 ; “Pourquoi ai-je choisi de vous parler de la *Négritude*, aujourd’hui ? [...] Commençons par rendre, à Césaire, ce qui est à Césaire. Car c’est le poète et dramaturge martiniquais qui a forgé le mot dans les années 1932-1934.” (Léopold Sédar Senghor, <Qu’est-ce que la négritude ?>, in *Études françaises*, vol. 3, numéro 1, février 1967, p. 3)

접촉에 열린 감각을 지니고 있으며, 보이지 않는 것에서 나오는 물결에, 사물과의 접촉에 즉각적으로 반응하는 존재이다”³¹⁾라고 말한다. 생고르는 이런 본능적이고 감각적인 존재를 “자연의 인간”이라 하였으며, 랭보가 던지는 “나는 자연을 알고 있는가”라는 의문의 본질적 요소로 볼 수 있다. 생고르는 이런 관점에서 “그러나 나는 구원받을 수 있다. 당신들은 ‘가짜 검둥이’다. ‘나는 모음의 색채를 창조했다!’... 나는 각 ‘자음’의 형태와 움직임을 조절했으며 ‘본능적 리듬’으로 언젠가 ‘모든 감각’에 닿을 수 있는 ‘시어를 창조했다’고 자만했다”³²⁾라는 랭보의 『지옥에서 보낸 한 철』을 인용하면서, 몇몇 구절을 유럽의 지성적 감각이 아닌 “니그로-아프리카 방식의 재해석적인 강독”³³⁾을 주장하였다. 몬트리올 대학 연설에서 생고르는 이 시구를 상기하고 랭보, 즉 “초현실주의의 선구자가 꿈꾸는 것은 하나의 시학이고 하나의 미학이다”³⁴⁾라고 선언하였다. 흑인의 “본능적 리듬”을 ‘네그리튀드’의 본질로 인식하는 생고르에게 문학에 등을 돌리는 랭보의 시정신은 탈식민화 시학으로 해석될 수 있었던 것이다. 랭보에 대한 이런 탈식민주의적인 강독은 퀘벡의 시인 폴 상베를랑의 글에서도 확인될 수 있다.

3. 랭보와 폴 상베를랑 : 탈식민화 시학

폴 상베를랑은 퀘벡의 탈식민화 사회주의를 주창하면서 창간한 잡지 『단호한 결의』의 시인이다. 에메 세제르가 퀘벡의 『자유』지에 실린 글에서 피식민지배자들의 자아에 대한 확신이라는 심리

31) *Ibid.*, p. 5.

32) Rimbaud, *Une saison en enfer*, (OC), p. 250 et p. 263 (인용된 시구에서 강조된 부분은 생고르가 한 것임).

33) Léopold Sédar Senghor, <Dialogue sur la poésie francophone>, in *Oeuvre poétique*, Éditions du Seuil, 1990, p. 378.

34) Léopold Sédar Senghor, <Qu'est-ce que la négritude ?>, *op. cit.*, p. 11 ; “C'est à une poétique, c'est à une nouvelle esthétique que rêve le précurseur lointain du surréalisme”

적 조건들이 매우 중요하다고 역설하였는데,³⁵⁾ ‘퀘벡’이라는 이름 자체에 열등감을 갖고 있던³⁶⁾ 1960년대의 퀘벡의 젊은 지식인들은 정체성에 대한 확고한 신념을 되찾으며 『단호한 결의』를 중심으로 모여들었다. 상베를랑은 이 잡지에 에세이와 시작품을 실으며 탈식민화의 이론적 근거를 마련하는데 중요한 역할을 하였다.³⁷⁾ 집단적 정체성의 확립이 필요했던 그에게 “나는 타자다”³⁸⁾라는 랭보의 명제는 핵심적 시학이었다. 생고르가 지적한 바와 같이 “지나치게 종종 유럽적이고 프랑스적인 말하자면 지성적인 감각으로 랭보의 말”³⁹⁾을 분석하기 보다는 탈식민화 사회주의에 대한 긴급성을 갖고 이를 집단성의 회복으로 해석한 것이다.

‘나는 타자다’라고 선언하기 전의 랭보는 ‘개인’으로 존재하였다. 예컨대 「나의 방랑」에 “판타지”라는 부제가 붙어있었는데, 이 시편은 ‘판타지’가 사회주의의 다가오는 문학으로 태동되기에 앞서 행해진 랭보의 시적 방랑과 관련되어 있음은 주지의 사실이다. 시의 환상적인 분위기 속에는 문학적 방랑의 행복감이 깊이 배여 있다. ‘판타지’는 ‘환상’, ‘공상’ 혹은 그런 성격의 작품을 지시하는 말로 이해될 수 있겠지만, 신비의 개념이 더욱 강하게 들어 있다. 두 주먹을 주머니에 넣고 미지의 세계로 떠나는 방랑자의 시적 의지를 담은 시의 초반부에 이어, 중반부에서 방랑자는 점차 자연과 친숙해지면서 하늘의 별들이 “내 별들”로 다가오는 완전한 동화를 경험하며, 마지막에 “기이한 그림자들”이 자연의 무한한 공간을 뒤덮는 신비스러운 분위기 속에서 창조의 주체로 된다.⁴⁰⁾ ‘판타지’라는 용어가

35) Cf. Aimé Césaire, <Culture et colonisation>, in *Liberté*, vol. 5, numéro 1, janvier-février 1963, p. 32.

36) Cf. Michel van Schendel, <La maladie infantile du Québec>, in *Parti pris*, numéro 6, mars 1964, p. 25.

37) Cf. 한 대균, 「폴 상베를랑의 탈식민주의에 대한 연구」, 위의 잡지, pp. 345-367.

38) Lettre du 13 mai à Izambard, (OC), p. 340.

39) Léopold Sédar Senghor, <Dialogue sur la poésie francophone>, *op. cit.*, p. 377

40) Cf. 랭보, 『나의 방랑』, 위의 책, p. 225.

1871년 2월 『인민의 외침』에 실린 저항적 시편들을 일컫는 말로 바뀌면서 「나의 방랑」의 행복과 자유에는 기존 질서에 대한 개인적 반항의 짝이 움트고 있었음을 알 수 있다. 상베를랑이 시어와 시행의 완벽성에 집착하는 말라르메에 고별인사를 하고, 이런 “찰스타운의 음울하고 맹렬한 이 부랑아와 함께 ‘나의 방랑’을 다시 시작한다.”⁴¹⁾라고 선언하는 것은 그의 시학을 랭보의 궤적에 따라 그리고자 함이었다.

랭보는 1871년 2월 말에서 3월 초에 걸친 파리의 ‘방랑’에서 ‘판타지’에 대한 새로운 개념을 제시하며, 파리코뮌의 시기에 쓴 편지에서는 주관적인 시를 버리고 객관적인 시, 말하자면 사회의 진보에 대한 시의 역할에 관심을 갖게 된다. 보불전쟁의 패전에 이어 파리코뮌의 실패가 피억압의 세계를 만들어냈고 따라서 역사의 진보를 위해서는 시인의 역할이 요구됨을 랭보는 인식하기 시작한 것이다. 이 시기의 시편들로 1871년 5월 13일 및 15일 자 편지에 각각 들어 있는 「처형당한 가슴」과 「파리전가」, 그리고 또 다른 원고의 「파리의 향연」이 있다. 「처형당한 가슴」이 실려 있는 편지에서 랭보는 “수많은 노동자들이 죽어가는 파리의 전투로 향한 분노”로 인하여 “나는 노동자가 될 것이다”⁴²⁾라고 선언한다. “노동자”가 되어 파리로 향하지 못했던 랭보는 “시사적 시편”⁴³⁾이라고 스스로 지칭한 「파리전가」를 통하여 정규군과 정부지도자들 그리고 부르주아인 대지주들에게 경멸과 경고를 보냈으며, 코뮌이 파괴된 이후 부르주아들이나 정규군들로 인하여 지옥으로 변한 파리의 굴욕적인 모습과 항거의 외침을 「파리의 향연」에 담아내고 있다.⁴⁴⁾ 코뮌에 관련된 이 세 편의 시로 부터 “우리는 사회에 빚지고 있다”⁴⁵⁾는 명

41) Paul Chamberland, <De la forge à la bouche>, in *Terre Québec*, Typo, 2003, p. 267 : “Adieu Mallarmé, je te laisse à ton coup de dés, au sonnant minuit de l’absence, et je reprends ‘ma bohème’ avec le sombre et fougueux gamin de ‘Charlestown’.”

42) Lettre à Izambard du 13 mai 1871, (OC), p. 339.

43) *Ibid.*, p. 342.

44) Cf. 한 대균, 「랭보와 파리코뮌-1871년 5월의 시 분석」, 『프랑스문화예술학회』, 제34집, 2010, pp. 391-413.

제로 이어지며, 주관적이며 감상적 시학을 벗어난 보다 근본적인 자아의 파괴가 요구된다. 여기서부터 시인은 데카르트적 코기토의 주체인 전통적인 자아를 거부하고, ‘나는 생각 한다’를 “사람들이 나를 생각 한다”⁴⁶⁾로 대체한다. 이는 집단성의 회복인 것이며, 퀘백의 탈식민화 시인 상베를랑은 이를 충실히 자신의 시학으로 발전시켰던 것이다.

1965년도에 “퀘백문학을 위하여”라는 제하의 『단호한 결의』가 발행된다. 캐나다의 식민지배로부터 새로운 퀘백문학을 창출하는 이 시점에 상베를랑은 「내가 무엇인가를 말하는 것」을 쓴다.⁴⁷⁾ 랭보의 영향이 분명한 이 글의 1부는 “지옥에서 보낸 한철”이며 3부는 “나는 타자다”라는 제목이 붙여져 있다. 1부에서 그는 피지배의 오욕으로 물든 역사가 아니라, “퀘백적인 휴머니즘”을 추구해야 할 현재의 모습을 말하고자 한다. 그러나 과거에 이어 ‘현재’라는 것 역시 화형과 태형이 있는 지옥이며, 랭보가 「지옥의 밤」⁴⁸⁾에서 고통 받는 자아, “갈증으로 죽어가고, 숨 막혀 소리칠 수도 없다, 이것은 지옥이고, 영원한 고통이다”라고 외치는 자를 묘사한 것과 같다. “내가 지옥에 있다고 믿으므로, 지옥에 있는 것이다”라는 명제를 던진 랭보의 시적 사상에 따라, 상베를랑은 “매일 한 인간, 한 민족의 모습이 왜곡되고 뿌리가 뽑히고 파괴되는 이 세상”, 이곳을 “프랑스계 캐나다의 지옥으로 이름 짓고” 그곳에 존재한다. 그리고 이 내면의 감옥을 파괴하는 길은 폭력이라고 단정한다.⁴⁹⁾ 에메 세제르와 같이 마르티니크 출생인 프란츠 파농은 그의 유명한 저서 『대지의 저주받은 자들』⁵⁰⁾에서 “탈식민화는 늘 하나의 폭력적 현상이다”라는

45) Lettre du 13 mai à Izambard, (OC), p. 340.

46) *Ibid.* ; “C’est faux de dire : Je pense: on devrait dire: On me pense.”

47) Cf. Paul Chamberland, <Dire ce que je suis>, in *Parti pris*, vol. 2, numéro 5, janvier 1965, pp. 33-42.

48) Rimbaud, <Nuit de l’enfer>, (OC), p. 255.

49) Paul Chamberland, <Dire ce que je suis>, *op. cit.*, p. 33 : “Il faut faire sauter les prisons de l’intérieur lorsqu’on est enchaîné dans le seul lieu où l’on puisse vivre. [...] Une seule éthique est praticable : la violence.”

50) Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Éditions La Découverte & Syros,

말로 시작하여 폭력의 필연성을 갈파하였다. 왜냐하면 “탈식민화는 세계의 질서를 바꾸려는 것이며 절대적 무질서의 질차”이기 때문이다. 유럽이 이식한 질서라는 것은 식민 지배를 위하여 선택적으로 부여되고⁵¹⁾ 채택된 또 하나의 폭력이므로, 그것에 대항한 무질서적인 혼란과 폭력은 정당하다는 것이다. 그것은 또한 피식민지 부르주아지에 대한 타도가 함께 이루어지는 사회주의적 혁명을 목표로 하는 것이다. 이 책의 서문을 쓴 사르트르는 “민족혁명이 사회주의적 일 때 승리를 거둘 수 있고, 그런 혁명의 진전이 중단되고 부르주아가 권력을 차지하면 주권은 형식적이고 여전히 제국주의자들의 수중에 있게 된다”⁵²⁾고 하였다. 상베를랑은 랭보의 ‘지옥’으로 퀘벡 사회를 규정하고, 고문을 위해 타오르는 불을 “기쁨의 불, 숨결과 움직임과 삶으로 끊임없이 지속되는 ‘현재’라는 불”⁵³⁾로 만드는 작업에 모두 참여해야 한다고 주장한다. 어두운 역사에서 빠져나와 “노예들이여, 삶을 저주하지 말자”⁵⁴⁾고 외치는 것이야말로 이런 투쟁에 대한 다짐일 것이다.

그러나 상베를랑을 포함한 『단호한 결의』의 사회주의 지식인들에게 폭력적 투쟁에 선행하는 집단의 정체성 회복과 이를 가능하게 하는 시학적 논거가 요구되었다. 항거는 개별적이고 주관적이지만, 혁명은 집단성이다. 억압의 요소들에 대한 객관적 조건들을 인식하고 그것을 제거하는 수단을 찾을 때 나타나는 것이 혁명이며 이는 집단에 의하여 가능한 것이다. 집단성은 내가 아닌 ‘우리’를 탐구하는 것으로 상베를랑이 「내가 무엇인가를 말하는 것」의 3부 “나는 타자다”에서 랭보의 이 유명한 명제를 차용하며 제시한 시학이다.⁵⁵⁾

2002.

- 51) Cf. 말리노프스키가 주장하는 식민지배자의 ‘선택적 부여’에 관해서 에메 세제르는 「문화와 식민화」에서 잘 설명하고 있다(Aimé Césaire, <Culture et colonisation>, *op. cit.*).
- 52) Jean-Paul Sartre, <Préface à l’édition de 1961>, in *Les damnés de la terre* de Fanon, *op. cit.*, p. 20.
- 53) Paul Chamberland, <Dire ce que je suis>, *op. cit.*, p. 34.
- 54) Rimbaud, <Matin>, (OC), p. 255.
- 55) Paul Chamberland, <Dire ce que je suis>, *op. cit.*, pp. 37-39. Cf. 한 대균,

랭보의 말은 우선 나의 해체를 의미한다. 그리스 시에서부터 낭만주의에 이르기까지 시의 역사를 비판하면서 나온 글이지만, 탈식민주의적인 강독은 생고르의 지적처럼 서구적 해석을 거부한다. 나는 ‘타자’이므로 나의 삶의 조건들을 부여한 사회적 환경에 대하여 주관적 판단을 배제하고 공통의 방식으로 불행하고 피억압적인 삶에 대처해야 한다. 이것이 시인의 의무이며, 낭만주의자들이 읊었던 개인의 감성은 부르주아의 한가한 유희일 뿐이다. “나는 타자다”라는 말이 담긴 1871년 5월의 편지에 삽입되었던 또 하나의 시편, 「나의 작은 연인들」에서 랭보가 선언한 것은 바로 그것에 대한 혐오이다. 이 시에서 여성에 대한 감상적 사랑의 시도는 이제 모욕적이고 역겨운 것으로 변질되었으며, 랭보는 「파리전가」와 같은 현실참여적인 시를 추구하면서, 동시에 주관적이며 감상적인 수준을 벗어난 객관적이고 보편적 가치를 담을 수 있는 시어와 시적 표현을 탐구하였다. 편지에서 「나의 작은 연인들」에 이어 “시인은 인류에 대해 책임을 져야하고 이를 위하여 새로운 언어를 찾아야한다”⁵⁶⁾는 언급은 이에 대한 해석과 다름 아니다. ‘우리’의 불행한 피식민지적인 삶 속에서 “개별적 구원은 존재하지 않는다”⁵⁷⁾라고 시작한 「내가 무엇인가를 말하는 것」에서 상베를랑은 “집단적 ‘나’ 속에서, 나는 나를 잃는 동시에 나를 되찾는다. 개인들 사이의 헛된 차이점들 그리고 나의 동족인 타자들이 배제된 구원, 이런 것들을 없애고 집단적 구원과 운명의 모험 속에서 개체로서, 내 존재 전체를 던져 나는 현실에 참여하는 것이다”라고 결론을 내린다.

랭보의 ‘타자’는 집단적 무의식으로 설명될 수 있다. 민족의 어떤 원형적 신화 혹은 삶에 내재하는 문화적 정체성이 무의식 속에서 집단화되는 과정을 드러내는 것이 ‘나는 타자’인 것이다. 이 집단적 무의식은 보편적 삶의 이미지들, 인류의 근원적 시간으로부터 내려오

『에메 세제르와 1960년대 퀘벡문학』, 『한국프랑스학논집』, 제97집, 2017, p. 113.

56) Lettre du 15 mai à Izambard, (OC), p. 346.

57) Paul Chamberland, <Dire ce que je suis>, *op. cit.*, p. 34.

는 구조와 표상들을 내포하고 있다. 랭보가 나를 타자의 차원으로 확대시킨 것은 칼 융이 주관적 프시케와 집단적 프시케로 구분한 것과 같으며, 여기서 시인의 자아는 타자, 즉 집단적 프시케의 “비-자아”인 것이다.⁵⁸⁾ 보다 시학적인 표현으로는 ‘시’와 ‘비-시’의 관계로 전환될 수 있다. 상베를랑이 “이타성”⁵⁹⁾과 집단적 구원에 관한 인식에서 빛을 졌다⁶⁰⁾는 퀘벡의 민족시인 가스통 미롱은 『단호한 결의』에 「시와 비-시의 노트」라는 글을 실었다.⁶¹⁾ “시는 비-시와 대항하거나 비-시의 밖에서만 이루어질 수 있다”고 하지만, 그것은 동일자와 타자와 같은 결합될 수 없는 대립이 아닌 변증법적 관계에 있는 것이며, 미롱이 “이것”이라고 부르는, 집단적 무의식 속에서 조상 대대로 내려온 “집단적 열등성의 상태”를 극복할 수 있는 존재론적 담론인 것이다. 랭보의 ‘나는 타자다’가 퀘벡의 식민사회에서 “심리적 조건, 역사적 대담성, 자아에 대한 확신”⁶²⁾을 되찾은 새로운 ‘우리’, 즉 ‘퀘벡인의 탄생’⁶³⁾을 증거하는 시학으로 받아들여졌던 것이다.

4. 결론 : ‘역사 속의 역사’

사르트르가 “랭보는 죽었다”라고 말할 때, 그것은 작가는 사라지고 비평가만 남으며 그의 비평은 작가에 대해 어떤 “원형”을 말하기도 하지만, 사실 “위대한 작가들은 그 무엇을 파괴하고 구축하고 증명하려고 했으나 [...] 우리는 [...] 그들이 내세운 논거에 대해서 유

58) Marc Eigeldinger, <La Voyance avant Rimbaud>, *op. cit.*, pp. 105-106.

59) Paul Chamberland, *Terre Québec. op. cit.*, p. 101.

60) Paul Chamberland, <Dire ce que je suis>, *op. cit.*, p. 37 : “Je l’ai appris de Miron : il n’existe pas de *salut individuel*.”

61) Miron, Gaston, <Notes sur le non-poème et le poème>, in *Parti pris*, volume 2, numéros 10-11, juin-juillet 1965, pp. 88-97.

62) Aimé Césaire, <Culture et colonisation>, *op. cit.*, p. 32.

63) Cf. Paul Chamberland, <De la damnation à la liberté (1. Portrait du colonisé québécois 2. Naissance de l’homme québécois)>, in *Parti pris*, numéros 9-10-11, été 1964, pp. 53-89.

넘하지 않는다”는 점을 비판하기 위함이었다.⁶⁴⁾ 랭보가 죽은 후 그가 ‘파괴하고 구축하고 증명하려’했던 것이 과연 무엇인가에 대한 천착은 20세기 중반 탈식민주의 작가들에 의하여 이행되었고 또한 앙드레 브르통과 같은 초현실주의자들과 사르트르가 그런 작가들이었다. 그들은 사르트르가 신랄하게 비판하는 자들처럼 죽은 자들의 책들이 꽂혀있는 서재에서 돈벌이에 몰두해야 하는 비평가들이 아니었다. 세제르와 생고르는 랭보의 『지옥에서 보낸 한철』과 그 이후의 삶에서 ‘네그리튀드’의 문학적 원형을 보고자 하였고, 퀘벡의 상베를랑은 자신의 탈식민화 시학의 존재론적 근거를 찾아내고자 하였다. ‘네그리튀드’는 철학이나 형이상학이 아니고 “역사 속에서 역사를 사는 하나의 방식”⁶⁵⁾이다. 그 역사적 경험은 민족의 추방과 강제 이주와 말살된 문화를 안고 있는 공동체의 역사라는 점에서 특이한 것이다. 그 특이함에 대한 선구자적 통찰이 랭보 문학에서 엿보였던 것이다. 랭보 자신은 “저자, 창조자, 시인, 이런 사람은 존재한 적이 없다”⁶⁶⁾라고 1871년 5월의 편지에서 말한다. 시 역사에 대한 비평문과 같은 이 편지에서 랭보가 부인한 것은 진정한 시인의 존재였으며 문학을 거부한 것은 이런 존재에 대한 불가능성을 인식했기 때문이다. ‘역사 속의 역사’는 대체로 비극적이다. 왜냐하면 그것은 약자이며 소수인 피지배자들의 역사이고, 부르주아 역사가들과 작가들이 그들의 오만한 시각으로 펼쳐내는 왜곡된 이야기이기 때문이다. 과연 역사의 진보를 위하여 기여한 작가들이 있던가 라는 랭보의 의문은 부르주아 작가들에 대한 사르트르의 혐오로 이어졌고, 이 실존주의 철학자가 서문을 쓴 프란츠 파농은 물론, 에메 세제르와 폴 상베를랑은 랭보에게서 소외되고 착취당하는 자들의 역사 앞에서 언어와 사상의 일치를 성취해야 하는 시인의 소명을 읽었던 것이다. 랭보는 모든 감각을 ‘파괴’하고 그것의 착란을 새롭게 ‘구

64) 장폴 사르트르, 『문학이란 무엇인가』, 위의 책, p. 39-42.

65) Aimé Césaire, 〈Discours sur la Négritude〉, in *Discours sur le colonialisme*, Présence africaine, 2004, p. 82.

66) Lettre du 15 mai à Izambard, (OC), p. 344.

축'하여 다가오는 미지 세계의 가능성을 '증명'하려 했으며, 탈식민주의 작가들은 그 논거에 유념하며 그들의 시학으로 발전시켰던 것이다. '역사 속의 역사'는 이제 소멸되어야 할 것이며, 랭보의 외침처럼, "보편적 영혼"으로 무장한 시인은 "진보를 수없이 배가하는 상수"⁶⁷⁾가 될 것이다.

67) *Ibid.*, p. 346.

참고문헌

- Breton, André, 〈Un grand poète noir〉, Préface à l'édition de 1947, *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, Présence africaine, 1983.
- Césaire, Aimé, 〈Culture et colonisation〉, *Liberté*, vol. 5, numéro 1, janvier-février 1963.
- _____, *Les armes miraculeuses*, Gallimard, 1970.
- _____, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, 1983.
- _____, 〈Discours sur la Négritude〉, *Discours sur le colonialisme*, Présence africaine, 2004.
- _____, *Nègre je suis, nègre je resterai*, Albin Michel, 2005.
- Chamberland, Paul, <De la damnation à la liberté (1. Portrait du colonisé québécois 2. Naissance de l'homme québécois)>, *Parti pris*, numéros 9-10-11, été 1964.
- _____, 〈Dire ce que je suis〉, *Parti pris*, vol. 2, numéro 5, janvier 1965.
- _____, *Terre Québec*, Typo, 2003.
- Eigeldinger, Marc, 〈La Voyance avant Rimbaud〉, suivi de *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, édition de Gérard Schaeffer, Droz-Minard, 1975.
- Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Éditions La Découverte & Syros, 2002.
- Gabriel, Gagnon, <Pour un socialisme décolonisateur>, *Parti pris*, volume 4, numéros 1-2, septembre-octobre 1966.
- Miron, Gaston, 〈Notes sur le non-poème et le poème〉, *Parti pris*, volume 2, numéros 10-11, juin-juillet 1965.

- Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Gallimard, 2009.
- Sartre, Jean-Paul, 〈Préface à l'édition de 1961〉, *Les damnés de la terre* de Fanon, Éditions La Découverte & Syros, Paris, 2002.
- Selao, Ching, 〈Échos de la négritude césairienne chez Gaston Miron et Paul Chamberland〉, *Voix et images*, numéro 363, 2011.
- Senghor, Léopold Sédar, 〈Qu'est-ce que la négritude ?〉, *Études françaises*, vol. 3, numéro 1, février 1967.
- _____, 〈Dialogue sur la poésie francophone〉, *Oeuvre poétique*, Éditions du Seuil, 1990.
- Vallières, Pierre, *Nègres blancs d'Amérique*, Édition Typo, 1994.
- 랭보, 『나의 방랑-랭보 시집』, 한 대균 옮김, 문학과 지성사, 2014.
- 장폴 사르트르, 『문학이란 무엇인가』, 정명환 옮김, 민음사, 1998.
- 한 대균, 「에메 세제르와 1960년대 퀘벡문학」, 『한국프랑스학논집』, 제97집, 2017.
- _____, 「랭보와 파리코뮌-1871년 5월의 시 분석」, 『프랑스문화예술학회』, 제34집, 2010.
- _____, 「폴 상베를랑의 탈식민주의에 대한 연구」, 『프랑스문화예술연구』, 제67집, 2019.

Résumé

Rimbaud et le postcolonialisme

Han Daekyun
(Université de Cheongju, Professeur)

Dans *Une saison en enfer* qu'il appelle "livre nègre", Rimbaud critique la civilisation européenne, tout en disant que "je suis [...] un nègre." Rimbaud s'occupe de la poétique du socialisme à l'époque de la Commune de Paris en 1871, après l'anti-bourgeoisie individuelle qu'expriment les poèmes de 1870.

Aimé Césaire discute avec André Breton au sujet de cette négritude rimbaldienne et développe son discours sur le colonialisme. Et le fameux "Je est un autre" que Rimbaud déclare en mai 1871 trouve son explication et son prolongement dans le salut collectif, tel que l'a défini le socialisme décolonisateur du poète québécois Paul Chamberland.

Cette idée du moi collectif du poète, nègre blanc, suppose une conception nouvelle du langage poétique, et il importe de promouvoir une poésie objective. Ainsi la poétique rimbaldienne influence-t-elle clairement sur les théories de la décolonisation des auteurs du postcolonialisme.

Mots Clés : Rimbaud, postcolonialisme, Aimé Césaire,
poétique de la décolonisation, Paul Chamberland

투 고 일 : 2019.12.25

심사완료일 : 2020.01.29

게재확정일 : 2020.02.07

몬트리올 사회 방언에 대한 미디어 내 언어 태도 분석* - 데드 오비스의 랩을 중심으로

김민채
(연세대학교 강사)

국문요약

본 연구는 프랑스어와 영어, 두 언어 간 코드 전환의 특징을 보이는 몬트리올 힙합 그룹 데드 오비스 Dead Obies의 랩을 둘러싸고 발발한 퀘벡 미디어 내 언어 논쟁을 연구 대상으로 삼아 그 속에 드러난 몬트리올 사회 방언에 대한 다양한 언어 태도를 분석하는 것을 목표로 한다. 분석을 통해 우리는 미디어 내 데드 오비스의 언어 사용을 비판하는 태도, 이를 정체성을 나타내는 하나의 표지로 보는 태도, 실제 언어 사용의 반영이라고 보는 태도, 세 태도를 차례로 확인하였다. 현재는 ‘101법 세대’와 ‘포스트 101법 세대’가 각각 보수적, 급진적 태도를 보이며 치열하게 대립하고 있는 상황으로, 화자들의 인식 변화 방향에 따라 앞으로 몬트리올 사회 내 ‘퀘벡성’ 개념 또한 재정의될 것으로 본다.

주제어 : 데드 오비스, 사회 방언, 언어 태도, 코드 전환, 퀘벡성

* 본 논문은 한국퀘벡학회 2019년도 제21차 정기학술대회에서 발표한 내용을 보완한 것임.

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 몬트리올 내 ‘젊은이들의 언어’를 둘러싼 논쟁
 - 2.1. 랩 가사에 나타난 몬트리올 사회 방언의 언어적 특징
 - 2.1.1. 차용
 - 2.1.2. 코드 전환
 - 2.2. 논쟁의 배경 및 양상
 - 2.2.1. 논쟁의 배경
 - 2.2.2. 논쟁의 양상
3. 논쟁을 통해 드러난 몬트리올 사회 방언에 대한 언어 태도
 - 3.1. 보수주의적 태도
 - 3.2. 정체성의 표지
 - 3.3. 실제 언어 사용의 반영
4. 결론

1. 서론

캐나다 퀘벡주에 위치한 몬트리올은 다양한 인종과 언어, 문화가 뒤섞인 대도시적 특징을 여실히 보여 주는 도시 공간이다. 이 도시는 프랑스어를 유일한 공식어로 삼고 있는 퀘벡 주에 속하지만, 전통적으로 영어 화자의 비중이 퀘벡주의 다른 도시에 비해 높고 다양한 국가로부터 온 이민자들의 수 또한 무시할 수 없기 때문에 우리는 이곳에서 다중 언어 사용 multilinguisme의 모습을 쉽게 확인할 수 있다. 실제 몬트리올 지역 내 모국어 화자의 비중을 조사한 캐나다 연방 통계청 Statistique Canada의 2016년 인구 조사 결과¹⁾에 따르

면, 이 지역에서 프랑스어가 모국어인 화자의 비율은 48.3%, 영어가 모국어인 화자의 비율은 16.9%, 그 외 언어가 모국어인 화자의 비율은 34.8%인 것으로 드러났다. 특히 34.8%를 차지하는 제 3언어의 목록에는 아랍어(6.1%), 스페인어(4.3%), 이탈리아어(4.1%), 중국어(2.9%), 크레올어(2.0%) 등 매우 다양한 언어들이 포함된 것을 확인할 수 있는데²⁾, 이로써 현재 몬트리올이 다중 언어 사용 사회라는 것이 명확히 드러난다.

다중 언어 사회의 성립 초기, 사회는 다양한 국가에서 이주한 사람들이 각자 자신의 모국어를 사용하는 샐러드볼 salad bowl의 형태를 보인다. 하지만 언어 간의 접촉이 빈번해지면 일부 접경 지대에서는 언어들이 혼합된 멜팅팟 melting pot의 형태 또한 목격할 수 있게 되는데, 이때 두 개 이상의 언어를 구사하는 이중 언어 화자들도 다수 등장한다. 실제로 몬트리올에는 이러한 이중 언어 화자³⁾의 수가 많은 것으로 파악되며 그 중에서도 영어와 프랑스어, 두 언어를 구사하는 사람의 수는 전체 인구의 절반이 넘는다. 캐나다의 공식 언어이기도 한 이 두 언어의 인식 가능 여부를 묻는 설문 조사 결과에 따르면, 프랑스어만을 아는 인구는 몬트리올 전체 인구의 36.3%, 영어만을 아는 인구는 전체의 7.1%인데 반해 두 언어를 모두 아는 인구는 55.1%로 과반수를 넘었으며 이를 모두 알지 못하는 인구는 1.6%에 불과한 것으로 드러났다.⁴⁾ 이는 자신의 모국어가 무엇이든

1) 캐나다에서는 5년마다 인구 조사를 실시하기 때문에 2016년 인구 조사 결과가 가장 최근의 것이다. 다음 인구 조사는 2021년에 실시될 예정이다.

2) 2016년 수치이다. (http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MTL_STATS_FR/MEDIA/DOCUMENTS/ANNUAIRE%20STATISTIQUE%20DE%20L'AGGLOMERATION%20DE%20MONTREAL_RECENSEMENT%20DE%202016.PDF, 2019년 12월 20일에 검색했음.)

3) “[...] 다수의 사회언어학자들은 세 개 이상의 언어를 사용하는 상황이더라도 개인의 언어 사용을 지칭할 때는 ‘이중 언어 사용’이라는 용어를 사용하고, 단 두 개의 언어만 연계된 상황이더라도 국가나 사회의 차원에 적용할 때는 ‘다중 언어 사용’을 사용하는 경향이 있다.” (한국사회언어학회 2012:39)

4) 2016년 수치이다. (<https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=CMACA&Code1=462&Geo2=PR&Code2=01&SearchText=montreal&SearchType=Begins&SearchPR=01&B1=Language&TABID=1&type=1>, 2019년 12월 20일에 검색했음.)

지 간에 프랑스어나 영어, 혹은 이 두 언어 모두로 의사소통을 하는 인구가 많다는 것을 의미하는 것이며 개인적 측면에서 프랑스어-영어 ‘이중 언어 사용 bilinguisme’ 현상⁵⁾이 다수 목격되고 있다는 것을 보여 준다.

이러한 사회의 변화에 마주하여, 본 연구에서는 몬트리올 내 ‘젊은이들의 언어’를 대표한다고 할 수 있는 랩의 가사를 연구 대상으로 삼아 퀘벡 프랑스어의 변화 양상을 살피고 이 변화에 대한 다양한 언어 태도를 분석함으로써 사회의 변화, 언어의 변화, 그리고 인식의 변화 간의 관계에 대해 생각해 보려고 한다. 이를 위해 이 세 변화의 양상을 동시에 살펴볼 수 있는 2013년, 퀘벡 내 이른바 ‘프랑글레 français 논쟁’의 중심으로 들어가 보도록 한다.

2. 몬트리올 내 ‘젊은이들의 언어’를 둘러싼 논쟁

2013년 퀘벡에서는 1964년 르네 에티앵블 René Étiemble의 『프랑글레를 구사하십니까? Parlez-vous franglais ?』의 출간으로 촉발된 프랑스의 프랑글레 franglais⁶⁾ 논쟁에 버금가는 움직임이 발견된다. 이는 몬트리올의 힙합 그룹, 데드 오비스 Dead Obies의 언어 사용 때문이었는데 이 그룹의 랩 가사로 사용된 프랑스어와 영어가 뒤섞인 형태의 언어가 보수주의자들의 심기를 건드렸던 것이다. 사실 퀘벡에서 데드 오비스⁷⁾는 퀘벡 힙합 hip-hop québécois을 대표하는 그

-
- 5) “이중 언어 사용은 한 개인이나 언어 집단이 최소한 두 개 혹은 그 이상의 언어를 일상생활에서 다소간의 유창성을 가지고 말하거나, 읽거나, 이해하며 사용하는 것을 말한다. [...] 이중 언어 사용에서 두 언어의 능력은 대등할 수도 있고, 어느 한 쪽이 더 우세할 수도 있다.” (한국사회언어학회 2012:181)
 - 6) 프랑글레는 “영어 어휘와 통사의 현저한 영향을 받았다고 특징지어지는 프랑스어의 사용 usage du français caractérisé par l’influence notable de la syntaxe et du lexique anglais”(Usito)을 의미하는 것으로 엄밀한 의미에서 언어학적인 용어는 아니다.
 - 7) 데드 오비스는 조 알카 Jo RCA, 예스 맥칸 Yes McCan, 스네일 키드 Snail Kid, 투웬티썸 20Some, 오지비어 O.G.Bear (2019년부터 오지 로드맨 Ogee Rodman으로 활동명을 바꿈.), 5명의 랩퍼로 구성된 그룹이다. 빈스 VNCE가 프로듀싱을 맡고 있다. 2011년에 결성되어 2012년 4월에 첫 음반이 나왔지만 2013년 몬트리올의 음악 축제인 프랑쿠베르트 Francouvertes의 결승전에 진출하면서 이름이 알

롭으로 간주된다. 이는 그들의 음악적 역량과 특색 때문이기도 하겠지만, 그들이 사용하는 언어가 여론의 많은 관심을 받았다는 점도 간과할 수는 없다. 이 장에서는 데드 오비스가 사용했던 언어를 간략하게 분석함으로써, 이 언어의 어떠한 측면이 논란을 불러 일으켰는지 살펴보도록 한다.

2.1. 랩 가사에 나타난 몬트리올 사회 방언의 언어적 특징

랩은 ‘젊은이들의 언어’라는 사회 방언으로서의 의미가 있다. 한국사회언어학회(2012:95)에 따르면, “사회 방언은 사회 계급, 연령, 성별, 종교, 인종 등과 같은 사회적인 요인에 의해 분화된 방언”을 일컫는 것으로, 랩은 특히 연령 혹은 세대를 변수로 하여 분화된 언어라고 말할 수 있다. 현재 여러 학자들은 랩의 이러한 특성에 착안하여 연구를 진행하고 있다. 언어학 내 몬트리올 랩에 대한 전통적인 연구는 그 가사의 언어적 특성을 분석하는 것으로, 랩 언어에 드러난 차용, 코드 전환 등의 언어적 현상을 분석하는 M'barek & Sankoff(1988), Poplack & Sankoff(1988), Sarkar, Winer & Sarkar (2005), Sarkar & Winer(2006)의 연구가 대표적이다. 비록 랩 가사를 언어학적으로 분석하는 일은 위 연구를 포함한 다른 여러 연구들에서 쉽게 확인할 수 있는 것이지만, 본 연구의 목표가 데드 오비스의 언어 사용으로 촉발된 언어 논쟁을 살펴보는 것인 만큼 그들이 사용한 언어의 특성을 간략하게 살펴보는 것이 적절할 것으로 판단된다. 따라서 우리는 데드 오비스의 발표곡 중 대중의 인기⁸⁾와 발표 시기를 고려하여 2013년과 2019년 사이에 발표된 곡, 5개를 선정하고 그 가사에 나타난 몬트리올 사회 방언의 언어적 특징을 분석하고자 한

려졌고, 본 사운드 Bonsound와의 계약을 통해 2013년 두 번째 앨범인 <Montréal \$ud>를 발표하였다. 현재에도 활발한 활동을 이어가고 있는 그룹이다.

8) 음악 전문 사이트 지니어스 Genius (<https://genius.com/artists/Dead-obies>, 2019년 12월 20일에 검색했음.)에 따르면 상위 10곡에 속하는 인기곡은 다음과 같다. <Montréal \$ud>(38.3k), <Explosif>(32.6k), <Where They @>(14k), <Johnny>(13.1k), <Monnaie>(12k), <Waiting>(9.6k), <Runnin'>(7.7k), <Break>(6.5k) <What It Is>(5.8k), <Doo Wop>(5.8k) (괄호 안의 숫자는 방문 수, 2019년 12월 기준.)

다. 코퍼스로 사용된 곡의 제목과 발표 시기를 정리하면 다음과 같다: <Montréal \$ud>(2013년), <Explosif>(2016년), <Where They @>(2016년), <Monnaie>(2017년), <Doo Wop>(2019년).

앞서 언급한 바와 같이 데드 오비스의 언어는 프랑스어와 영어가 뒤섞인 형태를 보인다. 언어학적으로 이런 혼합 상태의 언어는 언어 접촉 *contact des langues*에 따른 결과물인데, Poplack & Sankoff(1988:1174)는 언어 접촉으로 인해 생길 수 있는 대표적인 개인적, 사회적 언어 현상에 차용 *emprunt*과 코드 전환 *alternance codique*이 있다고 밝히고 있다.⁹⁾ 실제 데드 오비스의 랩 가사를 분석해 보면, 다섯 멤버 중 오지 비어 O.G.Bear를 제외한 모든 멤버의 가사에서 영어 단어 혹은 표현의 차용, 프랑스-영어 간 코드 전환이 발견되고 있다. 각각 어떤 방식으로 발견되고 있는지 차례로 살펴보기로 한다.

2.1.1. 차용

차용 *emprunt linguistique*은 언어 접촉의 결과 중 하나로서, “한 언어공동체 안에 적당한 어휘가 없는 경우, 다른 언어에서 단어를 빌려오는 것”¹⁰⁾으로 정의된다. 하지만 Thibault(2009:11)는 ‘차용 *emprunt*’이라는 명칭이 해당 언어 현상의 속성에 대한 오해를 불러일으킨다고 주장하면서 ‘차용’이란 다른 언어의 어휘나 표현을 단순히 ‘빌려오는 것’이 아니라 “외부 모델을 모방하여 새로운 어휘 단위를 만들어 내는 과정”¹¹⁾이라고 주장한다. 이는 즉, 영어에서 프랑스어로 차용된 어휘 단위는 더 이상 영어에 속한 것이 아니라는 것인데 ‘차용’이라는 언어적 현상을 통해 영어에 속했던 어휘 단위는

9) 차용과 코드 전환 모두 ‘언어 접촉’에 의해 발생된 언어 현상이지만 두 현상은 정확하게 같은 것이 아니며, 접촉되는 언어들의 유사점과 차이점에 따라 어느 한 언어 현상이 더 많이 목격되기도, 더 적게 목격되기도 한다. (Poplack & Sankoff(1988) 참조.)

10) 한국사회언어학회(2012:206)

11) “Le processus consistant à créer de nouvelles unités lexicales en imitant un modèle extérieur” (Thibault 2009:11)

프랑스어의 규칙에 맞게 음성적, 형태적 변화를 겪게 되며 이러한 과정을 거쳐 프랑스어 내 새로운 어휘 단위로 재탄생된다는 것이다. 하지만 외래의 어휘 단위가 진정한 프랑스어로 정착되는 과정에서 정도의 차이가 있을 수 있다. 외래의 모습을 그대로 유지하면서 프랑스어의 어휘 내로 유입되는 단어가 있을 수 있고, 외래적 형태와 프랑스어의 형태가 뒤섞인 모습으로 유입되는 단어가 있을 수 있다. 우리는 이를 각각 ‘완전한 차용 *emprunt intégral*’¹²⁾과 ‘혼종 차용 *emprunt hybride*’¹³⁾으로 구분할 수 있으며, 이러한 정의를 고려하여 코퍼스에 나타난 차용어를 정리하였다. 차용어를 분석함에 있어, 차용어를 판단하는 기준으로는 ‘사전 등재 여부’를 고려하였다. 이는 ‘사전 등재’가 언어 내 해당 단어가 성공적으로 유입되었다는 것을 보여주는 것이라는 판단에서이다.

차용의 종류	품사	예문
완전한 차용	N	① Ça joue ma <u>playlist</u> . <Doo Wop> ② J’suis su’l <u>top</u> du toit. <Explosif>
혼종 차용	V	① [...] emballer, passer le balai, <u>mopper</u> l’allée. <Montréal \$ud> ② On m’chuchote de <u>shooter</u> . <Where They @>

<표 1> 코퍼스 내 차용

위의 <표 1>에 제시된 네 단어, 즉 ‘playlist’, ‘top’, ‘mopper’, ‘shooter’는 모두 퀘벡 프랑스어 사전 Usito에 등재된 차용어이다. 이는 코퍼스 내에서 확인된 영어 차용어의 총 수로, 총 단어수인 4,262 단어와 비교해볼 때 그 양이 매우 한정적(0.09%)이다. 이러한 적은

12) “L’emprunt intégral, qui est un emprunt de la forme et du sens, sans adaptation ou avec une adaptation graphique ou phonologique minimale” (Office québécois de la langue française 2017:14)
13) “L’emprunt hybride, qui est un emprunt de sens, mais dont la forme est partiellement empruntée” (Office québécois de la langue française 2017:14)

수로는 데드 오비스 언어의 주요 특징이 차용어의 사용이라고 단언하기 힘든 바, 우리는 차용어의 사용이 논쟁의 중심에 위치한 것이 아니라는 사실을 확인할 수 있다.

2.1.2. 코드 전환

한국사회언어학회(2012:216)에 따르면, 코드 전환 *alternance codique*은 “이중(다중) 언어 사회에서 대화 시에 언어(또는 언어 변이형)를 교체하는 현상”을 일컫는다. “교체되는 언어 단위는 개별 어휘, 형태소에서부터 연속적 발화에 이르기까지 다양한 길이의 발화와 다양한 언어 단위를 포함하며 코드 전환이 발생하는 언어적 단위에 따라, 코드 전환이 문장 내에서 발생하면 ‘문장 내 코드 전환’, 문장 간에 발생하면 ‘문장 간 코드 전환’”¹⁴⁾이라 명명된다.

우리의 분석 코퍼스에서는 매우 다양한 형태의 프랑스어-영어 간 코드 전환 현상을 목격할 수 있다. 교체되는 언어 단위 또한 어휘, 문장으로 매우 다양하게 나타나는데, 다음의 <표 2>를 통해 코퍼스 내 코드 전환의 대표적인 모습을 확인해 보자.

교체 단위	품사	예문
어휘	N	① y’a juste <u>God</u> qui peut judge, pis y’est pas là. <Montréal \$ud>
		② Tout le <u>game</u> . <Montréal \$ud>
		③ J’avais 70 dollars roulés dans un <u>bag</u> . <Montréal \$ud>
		④ Compter des <u>money bags</u> , [...] <Montréal \$ud>
		⑤ [...] tout le <u>money</u> . <Montréal \$ud>
		⑥ Paraît qu’t’as des <u>gats</u> , mais quand les <u>cops</u>

14) 한국사회언어학회(2012:216)

		cognent. <Where They @> ⑦ Hors de mon <u>mood</u>. <Where They @> ⑧ Last year, j'avais pas assez d'<u>money</u>. <Monnaie> ⑨ Si quelqu'un touche à mes <u>boys</u>, si quelqu'un touche à mes <u>girls</u>. <Monnaie> ⑩ La <u>life</u>, c'est un sport dangereux. <Doo Wop> ⑪ J'suis un <u>doer</u>. <Doo Wop>
	Adj	① C'est <u>wild</u>. <Montréal \$ud> ② C'est <u>foolish</u>? <Montréal \$ud> ③ Prêt à tout être le <u>coolest</u>. <Montréal \$ud> ④ Je suis <u>crazy</u>. <Explosif> ⑤ Je sais, j'devrais juste être <u>grateful</u>. <Explosif> ⑥ C'est <u>handy</u> de garder les doigts... <Monnaie>
	V	① y'a juste God qui peut <u>judge</u>, pis y'est pas là. <Montréal \$ud> ② J'<u>print</u> Dead-O sur un T... <Montréal \$ud> ③ Tous leurs enfants me <u>listen</u>. <Montréal \$ud> ④ Je voulais <u>quit</u> l'école. <Montréal \$ud> ⑤ <u>Check</u>-moi bien. <Montréal \$ud> ⑥ J'<u>feel</u> comme le coyote. <Explosif>
	Ad	① <u>Anyways</u>, il peut pas fuck avec le Dead-O shit. <Montréal \$ud> ② <u>So</u>, j'suis drunk as fuck cause. <Montréal \$ud>
문장	P1 // P2	① If you lookin'for yo' <u>girl</u>, // elles sont toutes à Montréal <Where They @> ② I want it all, // j'ai plus l'temps d'attendre, // <u>baby let's get it on</u>. <Explosif> ③ <u>Wish you had it all</u>, // avoue-le donc: Ouin, j'suis doué. <Where They @>

		④ <u>I do it good</u> , // d'mande à ma copine. <Doo Wop> ⑤ Arrête de chercher, boy, j'suis ce gars-là, // <u>you should know better</u> . <Explosif>
N // Prép		① J'ai la tête // <u>out there</u> ... <Explosif> ② <u>So I'm takin a bath</u> // a'ec le yâb en maillot Prada. <Montréal \$ud>
N // Adj		① J'drop la magot // <u>now disappearing</u> . <Monnaie>
N // Psubo		① <u>Been a long, long time</u> // que j'grandis. <Explosif>
V // Prép		① <u>that is</u> // a'ec des gars qu'j'trouvais... <Montréal \$ud>
Art // N		① Pis crie dans les airs qui est le // <u>best for me</u> . <Montréal \$ud>
V // SNobjet		① <u>Pull-up</u> // tous les deux dans une BM. <Doo Wop>
SNsujet // V		① Toutes mes friends // <u>go so wild</u> . <Monnaie>

<표 2> 코드 전환(코퍼스 내 대표적인 예)

위의 <표 2>를 통해 확인할 수 있는 것처럼, 데드 오비스의 랩 가사에서는 다수의 프랑스어-영어 간 코드 전환 현상이 목격된다. 단지 프랑스어 문장 내 영어 어휘(명사, 형용사, 동사, 부사)를 끼워 넣는 형태뿐만 아니라, 문장과 문장이 연결된 복문에서 코드 전환이 이루어지기도 하고, 관사와 명사 사이, 명사와 전치사 사이, 주어와 동사 사이, 동사와 목적어 사이 등 수많은 곳에서 자유롭게 코드 전환이 이루어지는 것을 확인했다. 이러한 많은 양의 코드 전환 문장이 프랑스어를 유일한 공식어로 인정하는 퀘벡주에서 비판의 대상이 될 수 있음은 충분히 예측 가능한 것이라 본다.

2.2. 논쟁의 배경 및 양상

2.2.1. 논쟁의 배경

영어와 프랑스어를 자유롭게 넘나드는 랩은 2010년경부터 퀘벡 내 성행하기 시작했다. 2010년에 데뷔한 알라클레르 앙상블 Alaclair Ensemble, 2011년부터 2016년까지 활동한 라우드 래리 에이저스트 Loud Lary Ajust의 랩 가사에서 프랑스어-영어 간 코드 전환 현상을 다수 확인할 수 있다. 하지만 이전에는 없었던 언어 논쟁이 데드 오비스의 등장으로부터 촉발된 이유는 무엇일까? 이는 무엇보다 1990년대 말과 2000년대 초 사이에 퀘벡에서 태어난 소위 ‘포스트 101법 Post-Loi 101’¹⁵⁾ 세대를 대변하고 있다고 자부하는 데드 오비스가 적극적으로 언어 논쟁에 가담했기 때문이기도 하겠지만¹⁶⁾, 이민자 문제, 퀘벡 가치 헌장 Charte des valeurs québécoises¹⁷⁾의 제정 문제가 현안이었던 당시의 사회정치적 상황이 이 언어 논쟁에 불을 지폈다고 본다. 다양성과 소수자 문제에 매우 소극적인 태도를 보이는 보수주의자들에게 데드 오비스의 랩이 일종의 두려움으로 다가왔던 것인데, 이러한 의미에서 데드 오비스로 촉발된 언어 논쟁은 순수한 의미의 ‘언어적’ 논쟁이라기보다는 ‘사회적’이며 ‘정치적’인 속성을 내재하였다고 본다.

15) Lesacher(2014:80) 참조.

16) 에스 맥칸 Yes McCan의 말이다. “Pourquoi Dead Obies a-t-il été cœur de la controverse et pas un autre groupe ? Parce qu’on a décidé d’en parler et de répondre aux questions sur la langue, contrairement à d’autres. On a pris part au débat, donc il a pris de l’ampleur et on en est devenus les porte-paroles.” (Le 13 juin 2015, <En français SVP!>, *La Presse*)

17) 2013년 11월 7일, 퀘벡 가치 헌장 Charte des valeurs québécoises이 의회에 제출되기 이전에 실시된 설문 조사 결과에 따르면, 프랑스어 화자들이 비프랑스어 화자들보다 종교 문제에 더 보수적으로 반응하는 것으로 나타났다. (<https://lactualite.com/politique/charte-des-valeurs-ou-va-lopinion-publique>, 2019년 12월 20일에 검색했음.)

2.2.2. 논쟁의 양상

데드 오비스의 랩을 둘러싼 논쟁은 퀘벡의 일간지 르드부아 Le Devoir의 칼럼니스트인 크리스티앙 리우 Christian Rioux의 2013년 2월 8일 논평으로 시작되었다. 이후 또 다른 칼럼니스트인 마티외 보크-코테 Mathieu Bock-Côté가 논쟁에 가담하였고, 점차 음악 관련 일반 기사에서도 언어와 관련된 내용이 포함되었다.

이 논쟁은 데드 오비스가 논쟁에 적극적으로 가담하면서 데드 오비스에 대한 일부 사람들의 일방적인 비판이 아닌 진정한 의미의 상호 논쟁으로 발전했다는 것이 특징이다. 특히 멤버 중 하나인 예스 맥칸 Yes McCan의 즉각적인 반응이 눈에 띄는데, 2014년 7월 23일 문화 전문 인터넷 잡지 부아 Voir에 기고한 <Dead Obies et le français: la réplique aux offusqués>를 대표적인 예로 들 수 있다. 이후 2015년 9월, 더 가디언 The Guardian지에서 논쟁에 대해 언급한 기사가 나오는 등 이러한 논쟁은 퀘벡 지역을 넘어 해외에까지 퍼져 나가게 된다.¹⁸⁾

1	2013.2.8	저자	크리스티앙 리우 Christian Rioux (칼럼니스트)
		제목	<La langue du maître>
		출처	www.ledevoir.com
2	2014.7.12	저자	마티외 보크-코테 Mathieu Bock-Côté (칼럼니스트 겸 사회학자)
		제목	<Le français: le raffinement des colonisés>
		출처	www.journaldemontreal.com

18) <https://www.theguardian.com/music/2015/sep/17/franglais-montreal-bilingual-rappers-music> (2019년 12월 20일에 검색했음.)

3	2014.7.18	저자	크리스티앙 리우 Christian Rioux (칼럼니스트)
		제목	<J’rape un suicide...>
		출처	www.ledevoir.com
4	2014.7.23	저자	데드 오비스 Dead Obies (랩 그룹)
		제목	<Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués>
		출처	www.voir.ca
5	2015.9.17	저자	휴 올리버 Huw Oliver (기자)
		제목	<Parlez-vous Franglais ? Montreal’s bilingual rappers speak their own language>
		출처	www.theguardian.com

<표 3> 미디어 내 논쟁과 관련된 주요 기사

미디어 내 논쟁과 관련된 주요 기사를 시간의 순서대로 배열하면 위의 <표 3>과 같다. 이를 바탕으로 언어 논쟁 내 구체적으로 어떤 언어 태도가 목격되고 있는지 확인해 보도록 하자.

3. 논쟁을 통해 드러난 몬트리올 사회 방언에 대한 언어 태도

퀘벡의 미디어 내에서 우리는 데드 오비스로 대표되는 몬트리올의 독특한 사회 방언에 대한 다양한 언어 태도를 확인할 수 있다. 이 장에서는 2013년부터 2016년까지 퀘벡에서 발행된 일간지 라프레스 La Presse, 르드부아 Le Devoir 내 기사들을 중심으로, 이러한 다양한 언어 태도가 미디어 내 어떠한 방식으로 표출되고 있는지 살펴보고자 한다. 기사의 검색은 신문 기사 데이터베이스인 유로 프레스 Europresse¹⁹⁾를 통해 이루어졌다. 기간은 2013년 1월 1일부터

2016년 12월 31일로 한정하였고 ‘Dead Obies’, ‘franglais’, ‘langue’ 등의 검색어를 입력하여 기사를 수집하는 방식을 선택하였다. 기사 분석 결과 데드 오비스로 불거진 몬트리올 사회 방언에 대한 언어 태도는 다음의 세 가지 양상을 보이는 것으로 확인되었다. 첫 번째는 랩에서 프랑글레를 사용하는 것을 강하게 비판하는 보수주의적 태도, 두 번째는 랩 언어를 그들의 정체성을 드러내는 하나의 표지로 보고자 하는 태도, 마지막 세 번째는 랩 언어가 실제 언어 사용의 충실한 반영일 뿐이라는 태도이다. 이에 대해 차례로 살펴보도록 하겠다.

3.1. 보수주의적 태도

퀘벡 미디어 내에서 발견할 수 있는 첫 번째 태도는 데드 오비스의 언어 사용을 격하게 비난하는 보수주의적 태도이다. White(2019)에 따르면, 이러한 언어 태도는 퀘벡 내 프랑스어 화자들이 자신의 언어를 지키기 위해 투쟁했던 ‘조용한 혁명 *révolution tranquille*’의 연장선에 있다. 이들은 현재 프랑스어의 상황도 예전과 크게 다르지 않다고 주장하며, 순수한 프랑스어를 해치는 모든 혼종의 것들을 비판하는 태도를 드러낸다.²⁰⁾ 이러한 태도는 크리스티앙 리우 Christian Rioux와 마티외 보크-코테 Mathieu Bock-Côté의 칼럼에서 잘 드러나는데, 특히 리우의 <La langue du maître>, <J’rape un suicide...>, 보크-코테의 <Le français: le raffinement des colonisés>에 서는 신보수주의라는 이름 아래 다양한 주장이 드러나고 있다. 이는 모두 보수주의적 태도를 드러내는 것으로 다음의 다섯 가지로 요약

19) <http://www.europresse.com/fr/>

20) “Neo-conservative commentators in the local francophone press responded to the album by criticizing the group for having “massacred” the French language and for giving in to the global appeal of American rap music and by extension Anglo-Saxon imperialism. By recalling Quebec’s fragile status in Canada and its ongoing struggle to defend the French language in relation to Canada’s English-speaking majority, these criticisms drew sharp lines between insiders (“us”) and outsiders (“them”) [...]” (White 2019:958)

할 수 있다.

첫째, 프랑스어와 퀘벡의 운명을 ‘자살’, ‘탐욕스럽게 먹히는 상황’으로 극화시키고 있다. 다음의 대목들에서 확인 가능한 것처럼 이들은 영어 혹은 혼종어에 대한 열광 engouement, 찬사 éloge가 프랑스어를 먹잇감으로 만드는 동시에 이를 익사시키며, 자살에 이르게 하고 있다고 주장한다.

Il faut être sourd pour ne pas sentir ce nouvel engouement suicidaire pour l'anglais qu'ont récemment exprimé, dans une langue déjà créolisée, les jeunes francophones du groupe montréalais Dead Obies.

몬트리올 그룹, 데드 오비스 내 프랑스어를 사용하는 젊은 이들은 이미 크레올화된 언어를 사용한다. 그들이 최근 이 언어 안에서 드러낸 영어에 대한 새로운 자멸적 열광을 느끼지 않기 위해서는 귀를 틀어막아야 한다.

<La langue du maître>

Dans la langue de Dead Obies, c'est plutôt le français qui se noie dans la langue dominante.

데드 오비스의 언어 내에서 지배어에 의해 잠식되는 것은 오히려 프랑스어다.

<J'rape un suicide...>

Or, je le répète, cet éloge d'un créole dominé par l'anglais est proprement suicidaire au Québec.

반복해서 말하지만, 영어가 지배하는 이 혼종어에 대한 찬사는 퀘벡에서 특히 자멸적인 행위이다.

<J'rape un suicide...>

Dans les faits, une langue mange progressivement l'autre. L'anglais bouffe le français, il le dévore, et pas de très belle

manière.

실제로 한 언어는 다른 언어를 서서히 먹어들어 간다. 영어는 프랑스어를 먹고, 심지어 게걸스럽게 먹어 삼켜 버린다. 매우 아름답지는 않은 방식으로.

<Le français: le raffinement des colonisés>

둘째, ‘혼종어’에 부정적인 속성을 부여하고 있다. 리우의 글에서는 ‘크레올 créole’이라 불리는 혼종어를 직접적으로 비판하는 부분은 없다. 오히려 혼종어에 부정적이고도 경멸적인 의미를 부여하고 있는 것은 “우리의 언어 사제들 nos curés de la langue”이라고 주장하며, 자신은 크레올을 여러 언어가 섞인 하나의 언어 시스템으로 보고 있다고 말한다. 하지만 데드 오비스의 랩 가사를 ‘크레올어 un créole’²¹⁾, ‘이미 크레올어화된 언어 langue déjà créolisée’²²⁾, ‘혼합된 새로운 언어 une nouvelle langue “métissée”’²³⁾라는 표현으로 지칭하고 비난을 가하고 있다는 사실은 앞선 주장과 다소 상반되는 것이다. 이러한 점에서 리우 자신도 ‘혼종어’에 부정적이고도 경멸적인 속성을 부여하고 있지만 이를 직접적으로 인정하고 있지 않다고 볼 수 있다. 보크-코테 역시 혼종어에 ‘슬픈 triste’, ‘자랑스럽지 못한’이라는 부정적 속성을 부여하고 있다.

Étrangement, nos curés de la langue continuent à pousser de hauts cris chaque fois qu'ils entendent le mot « créole ». Loin de toute connotation morale ou péjorative, celui-ci décrit pourtant une réalité linguistique. Le créole est un système linguistique issu du mélange de plusieurs langues comme on en trouve par exemple dans les Antilles.

참으로 이상하게도, 우리의 언어 사제들은 ‘크레올’이라는 단어를 들을 때마다 계속해서 비명을 지른다. 하지만 도덕적

21) <J'rape un suicide...>

22) <La langue du maître>

23) <J'rape un suicide...>

이고 경멸적인 함축 의미와는 달리 이는 언어 현실을 묘사할 뿐이다. 크레올어는 예를 들어 앤티리스 제도에서 볼 수 있는 것처럼 여러 언어가 혼합되어 만들어진 언어 시스템일 뿐이다.

<J'rape un suicide...>

Mais ce qu'on présente comme un métissage linguistique créateur n'est rien d'autre que la triste créolisation de la langue. [...] J'en reviens, aux Dead Obies. Dans une entrevue, ils se présentaient comme des bâtards linguistiques. On ne le contestera pas. Mais le plus triste, c'est qu'ils en sont fiers.

하지만 우리가 창조적 언어 혼종이라고 표현하는 것은 언어의 슬픈 크레올화, 그 이상 그 이하도 아니다. [...] 데드 오비스의 문제로 다시 돌아와 이야기하자면, 한 인터뷰에서 그들은 그들을 언어 잡종으로 소개했다. 이에 대해서는 이견의 여지가 없을 것이다. 하지만 무엇보다 슬픈 것은 그들이 이를 자랑스럽게 생각한다는 것이다.

<Le français: le raffinement des colonisés>

셋째, 데드 오비스의 랩에 사용된 언어가 의사소통을 저해하고 있다고 주장한다. 특히 이중 언어 화자가 아니면 이 언어를 이해하지 못할 것이라고 이야기하며 프랑스어 화자 중심적인 태도를 드러낸다.

Ce débat a été récemment relancé autour de Dead Obies, un groupe de jeunes rappers qui s'amuse justement à pratiquer un créole que presque personne n'est en mesure de comprendre.

이 논쟁은 데드 오비스를 둘러싸고 최근 다시 불거졌다. 거의 모든 사람들이 이해할 수 없는 혼종어를 사용하기를 즐기는 젊은 랩 그룹 말이다.

<J'rape un suicide...>

Au Québec, il désigne une forte interpénétration du français et de l'anglais qui rend la langue de ceux qui la parlent

incompréhensible à ceux qui ne sont pas bilingues.

퀘벡에서 그것은 프랑스어와 영어의 심각한 상호 침투를 나타내는 것이며, 이는 이를 구사하는 사람들의 언어를 이중 언어 사용자가 아닌 사람들은 결코 이해할 수 없는 언어로 만들어 버린다.

<J'rape un suicide...>

넷째, 테드 오비스의 언어에 ‘거리의 언어’, ‘젊은이들의 언어’라는 대표성을 부여하는 것을 비판한다. 리우는 이들의 언어 사용은 문학적 사용도, 집단적 사용도 아닌 개인적 사용에 불과하다고 주장하는데 이러한 언어 사용이 젊은이들이 열광하는 대중음악의 형식으로 표출됨으로 인해 발생하는 부작용을 염려하고 있다. 보크-코테 역시 예술적 언어 사용은 개인의 자유로운 표출을 넘어서 문화를 살찌우는 자양분이 된다고 주장하며, 테드 오비스의 언어 사용이 그들의 음악에 열광하는 수많은 젊은이들의 언어 사용에 부정적인 영향을 끼칠 수 있음을 이야기한다.

[...] nos rappeurs prétendent écrire dans « la langue de la rue », celle de l'avenir prétendument « métissé » de la jeunesse actuelle. Comme si la modernité ne pouvait pas s'exprimer en français.

우리의 랩퍼들은 ‘거리의 언어’, 소위 현재 젊은이들의 ‘혼합된’ 미래를 반영하는 언어를 사용한다고 주장한다. 마치 이러한 현대성은 프랑스어로 표현될 수 없다는 듯 말이다.

<J'rape un suicide...>

On nous chante la liberté créatrice des artistes, en oubliant que la création artistique n'est pas strictement individuelle. Elle s'alimente d'une culture, et elle l'alimente en retour.

사람들은 우리에게 예술가의 창조적 자유에 대해 이야기하지만, 이는 예술적 창고가 엄격한 의미에서 개인적인 것이 아니라 사실은 망각한 처사이다. 예술적 창조는 문화를 먹고,

그 대가로 문화를 살찌운다.

<Le français: le raffinement des colonisés>

다섯째, 민족주의자와 프랑스어를 보호하려는 자들을 백인 우월주의자로 취급하는 데드 오비스의 태도를 비판한다. 리우는 데드 오비스의 인터뷰 내용을 인용하며 그들의 태도가 매우 정치적이라고 이야기한다. 하지만 이를 자신의 주장을 강화시키기 위한 근거로 삼고 있다는 점에서 리우 역시 ‘우리’와 ‘그들’²⁴⁾을 구분하는 정치적 태도를 보이고 있다는 인상을 지울 수 없다.

Qu'on ne s'y trompe pas, le combat de Dead Obies est un combat politique. Selon eux, la défense du français au Québec est dépassée. Ils n'hésitent d'ailleurs pas à associer les nationalistes et ceux qui défendent le français à des « suprémacistes blancs », [...].

착각하지 말아야 할 것은, 데드 오비스의 싸움은 정치적인 것이라는 것이다. 그들에게 있어 퀘벡 내 프랑스어를 보호하려는 것은 구시대적인 것이다. 게다가 그들은 민족주의자들과 프랑스어를 보호하고자 하는 사람들을 ‘백인 우월 주의자’와 연결시키는 일에 어떠한 주저함도 없다.

<J'rape un suicide...>

두 칼럼니스트의 글을 통해서 우리는 그들이 데드 오비스의 언어를 프랑스어와 영어가 섞인 제 3의 언어가 아닌 ‘영어화된 프랑스어’로 취급하고 있음을 확인한다.²⁵⁾ 이는 그들이 퀘벡과 프랑스어를 동일시하는 태도, 조용한 혁명의 연장선에서 프랑스어와 퀘벡인의

24) White(2019:958) 참조.

25) 교체 단위가 어휘인 코드 전환의 경우, 교체된 부분이 차후 프랑스어 내 영어 차용어로 전환될 수 있다는 점에서 프랑스어를 위협하는 잠재적 위험 요소로 인식될 수 있겠지만 교체 단위가 문장인 경우에는 프랑스어만의 문제로 한정시키기 보다는 프랑스어-영어의 이중 언어 사용 문제와 결부시켜 살펴볼 필요가 있다고 본다.

정체성을 동일시하고 이를 보호하려는 보수주의적 태도를 가지고 있음을 보여주는 것이다.

3.2. 정체성의 표지

퀘벡 미디어 내에서 우리는 앞서 살펴본 보수주의적 태도 외에 데드 오비스의 언어 사용이 정체성을 나타내는 하나의 표지라고 주장하는 언어 태도를 발견할 수 있다. 이러한 태도는 주로 언어학자의 인터뷰 인용글에서 확인이 가능한데, 그 수가 적기는 하지만 앞선 언어 태도와는 다른 독특한 태도를 보여주고 있다는 점에서 고려해 볼 필요가 있다. 이러한 태도는 다음의 두 가지 주장을 통해 드러난다.

첫째, 데드 오비스의 언어 사용을 예술적 사용으로 받아 들여야 한다는 주장이다. 일간지 라프레스의 기자 마르크 카시비 Marc Cassivi는 <Lettre à Christian Rioux>라는 기사에서 데드 오비스의 언어가 몬트리올 힙합이라는 예술 장르 아래 놓인 것임을 이야기하며, 이러한 언어는 대중적이 아닌 지극히 한정적인 성격의 것이라고 주장한다. 다른 기사들에서도 데드 오비스의 언어가 예술적 필요에 의한 것이라는 이와 비슷한 주장을 발견할 수 있다. 특히 언어학자 프랑수아 라로 François Lareau, 미셸 위제로 Michel Usereau는 이러한 주장에서 한 발 더 나아가 랩이라는 음악 장르가 기존의 규범을 깨려고 하는 특성을 가지고 있다는 것을 언급하면서 데드 오비스의 언어를 일종의 실험적 시도로 보고 있다.

Rassurez-vous, Christian, les Dead Obies ne parlent pas un français largement répandu, même à l'extérieur de Dorval. Ils parlent une langue artistique, celle du hip-hop montréalais. Une langue métissée, imagée, musicale, riche de ses nombreuses influences et inflexions. Une langue poétique, inventive, juste

assez subversive pour faire craindre à une poignée de curés réactionnaires l'extinction imminente de la « race » québécoise...

크리스티앙 씨, 걱정하지 마십시오. 데드 오비스는 도르발 지역 밖에서까지 널리 사용되는 프랑글레를 구사하는 것이 아닙니다. 그들은 몬트리올 힙합의 언어라는 예술적 언어를 구사할 뿐이죠. 이는 수많은 간섭과 변화를 포함한 다채롭고 음악적인, 혼종된 언어입니다. 시적이고 독창적인데다가 소수의 보수적인 사제들로 하여금 퀘벡 '인종'의 급작스러운 멸종을 두려워하게 만들 정도로 충분히 반체계적이기도 한 언어 말입니다.

Le 22 juillet 2014,

<Lettre à Christian Rioux>, *La Presse*

Ces artistes ont bien sûr le droit de s'exprimer en français, mais ce qu'ils affirment, ce faisant, c'est la nécessité, pour eux, en tant qu'artistes, de passer par l'anglais pour dire leur vérité.

이 예술가[데드 오비스]는 프랑글레로 자신을 표현할 권리가 있긴 하지만, 그들이 이러한 행위로 표명하려는 것은 그들에게 있어 그것이 예술가로서의 필요에 의한 것이라는 사실이다. 그들이 생각하는 진실을 말하기 위해서는 영어를 통해야 한다는 그 필요성 말이다.

Le 27 juin 2015,

<De quoi le français est-il symptôme ?>, *Le Devoir*

Quant à l'envahissement du français, il relève du fantasme. Les Dead Obies utilisent cette langue justement parce que ce n'est pas la langue courante : leur art consiste à violer les conventions et à repousser les limites du français.

프랑글레의 쇄도, 그것은 환상이다. 데드 오비스가 이러한 언어를 사용하는 것은 단지 그것이 일상적 언어가 아니기 때문이다. 관습을 어기고 프랑스어의 한계를 뛰어 넘는 것이 바로 그들의 기법인 것이다.

Le 26 mars 2015,

<Pas inférieure, seulement différente>, *La Presse*

둘째, 데드 오비스의 언어 사용을 그들의 정체성을 나타내는 표지로 보아야 한다는 주장이다. 언어학자 미레유 트랭블레 Mireille Tremblay는 젊은이들이 자신의 소속과 정체성을 드러내기 위해 이러한 형태의 언어를 사용한다고 주장한다. 이는 앞선 태도의 연장선에 있는데, 특히 한정적인 부류 내에서만 이러한 사용이 목격된다는 점이 이 주장을 뒷받침하는 근거로 사용될 수 있다.

C'est une façon pour ces jeunes de marquer leur appartenance et leur identité.

이것이 바로 이 젊은이들이 그들의 소속감과 정체성을 표현하는 하나의 방법이다.

Le 9 septembre 2018,

<Le nouveau joul de la métropole>, *La Presse*

데드 오비스의 언어를 예술가 혹은 젊은이들의 정체성 표지로 보는 이러한 언어 태도는 앞선 보수주의자들의 주장과 비교하여 다소 객관적이라는 느낌을 준다. 어떠한 이데올로기도 전제하지 않은 이러한 태도에서 우리는 사회 현상을 있는 그대로 분석하고자 하는 사회언어학자들의 시선을 느낄 수 있다.

3.3. 실제 언어 사용의 반영

데드 오비스의 언어 사용에 대한 세 번째 언어 태도는 그것이 그들이 실제로 사용하는 언어의 모습이라는 것이다. 이는 특히 데드 오비스 혹은 그들과 비슷한 언어를 사용하는 다른 랍퍼들의 주장으로, 기사 내 다양한 인터뷰 글에서 반복하여 등장하고 있다. 아래의 두 주장을 확인해 보자.

첫째, 데드 오비스의 언어는 실제 그들이 사용하는 언어와 다르지 않다는 주장이다. 데드 오비스는 한 인터뷰에서 “나는 내가 말하는 대로 노래한다 *je chante comme je parle*”라며 그들의 가사에 등장하는 언어 사용이 실제 사용하는 언어라고 주장한다. 프랑글레가 퀘벡의 많은 젊은이들의 현실을 대변하는 것이라 주장하였던 한 기사의 글도 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

Moi, je chante comme je parle
나는 내가 말하는 대로 노래한다.

Le 11 mai 2013,
<Je chante comme je parle>, *Le Devoir*

Le “franglais” représente “la réalité quotidienne” de beaucoup de jeunes Québécois [...]

‘프랑글레’는 퀘벡의 젊은이들 다수의 ‘일상적 현실’을 표상한다.

Le 22 septembre 2015,
<Le rap “franglais” intéresse les Britanniques>, *La Presse*

둘째, 데드 오비스의 언어 사용은 실제의 언어 사용을 조금 더 극화시켜 보여주는 것일 뿐이라는 주장이다. 로드 르 스토티 Rod le Stod (본명 로돌프 드메르 Rodolphe Demers)라는 몬트리올 랩퍼는 일간지 르드부아에 기고한 글에서 데드 오비스로 대표되는 포스트-랩 post-rap과 프랑글레는 퀘벡 문화의 현 주소를 보여줄 뿐이라는 허핑턴 포스트 Huffington Post의 기사²⁶⁾를 인용하기도 했다. 이러한 생각은 인터넷 잡지 Les Inrocks의 글에 드러난 알라클레르 앙상블 Alaclair Ensemble이라는 또 다른 힙합 그룹의 일원, 메이비 왓슨 Maybe Watston(본명 올리비에 게네트 Olivier Guénette)의 생각과 크게 다르지 않은데, 기사에서 그는 랩은 거리의 문화로서, 이중 언어

26) https://quebec.huffingtonpost.ca/andre-philippe-dore/dead-obies-ces-vilains-garnement_b_5571414.html (2019년 12월 20일에 검색했음.)

상황이라는 몬트리올 현실을 반영하는 것이라 이야기한다.

Le fait “franglais” est de plus en plus observable dans certains quartier montréalais, mais au-delà des quartiers, c’est une tranche de la population québécoise qui commence à s’exprimer ainsi. Dénigrer les gens qui communiquent entre eux dans un grand mélange de français et d’anglais est inutile dans la mesure où c’est une réalité. Comme l’a fait remarquer André-Philippe Doré du Huffington Post, le post-rap et le franglais ne font que mettre en lumière la situation actuelle de la culture au Québec.

몬트리올 내 몇몇 지역에서는 ‘프랑글레’의 사용이 점점 더 눈에 띄지만 이 지역을 넘어 서면 이러한 방식으로 자신을 표현하려는 사람들은 퀘벡 주민의 일부에 불과하다. 프랑스어와 영어를 혼합하여 의사소통하는 사람들을 비방하는 것은 그것이 현실인 한 불필요한 일이다. 허핑턴 포스트의 앙드레-필립 도레가 지적한 바와 같이, 포스트 랩과 프랑글레는 퀘벡 내 문화의 현재 상황을 두드러지게 보여주는 것에 불과하다.

Le 6 août 2014,

<Débat sur le “franglais” - Pour un dialogue entre le “rap keb” et l’intelligentsia québécoise>, *Le Devoir*

Francophone à l’est, anglophone à l’ouest. Cette tension culturelle est un ferment créatif naturel à Montréal. “Le rap est une culture de rue. Il n’est pas là pour valoriser une langue. Au contraire, il va la modifier, la coder. Ces codes doivent être ceux de notre réalité bilingue.” Soutient Olivier Guénette, alias Maybe Watson, membre du collectif Alaclair Ensemble.

동쪽에는 프랑스어 사용자, 서쪽에는 영어 사용자. 이 문화적 긴장 상황은 몬트리올에서 자연적이며 창조적 요인으로 작용한다. 알라클레르 앙상블 그룹의 멤버인 올리비에 게네트, 예명 메이비 왓슨은 다음과 같이 주장한다. “랩은 거리 문화입니다. 언어를 가치있게 하기 위해 존재하는 것이 아니지

요. 반대로, 랩은 언어를 변형시키고 코드화할 것입니다. 이 코드들은 우리의 이중 언어 현실을 반영하는 코드일 것입니다.”

<<https://www.lesinrocks.com/2015/04/04/musique/musique/le-francais-dans-le-rap-quebecois-une-creolisation-qui-fait-debat/>
(2019년 12월 20일에 검색했음.)>

위의 두 주장에 따르면, 데드 오비스의 언어는 현실의 언어를 그대로 반영하는 것이거나 이를 약간 강조해서 드러내는 것일 뿐이다. 이러한 상황을 프랑스어의 퇴화로 보고 비판을 가하는 보수주의자들을 의식해서인지 그들에게 약간의 위로가 될 만한 의견 또한 르드 부아의 한 기사를 통해 확인할 수 있었다. 이 기사에서는 한 전문가의 의견을 인용하고 있는데, 그는 데드 오비스의 언어 사용을 ‘프랑스어’로 전제한 보수주의자들과는 달리 이를 ‘이중 언어 사용 parler bilingue’으로 판단하고 이러한 언어 사용은 매우 한정적일 것이며, 프랑스어와 영어를 포함하는 이중 언어적 사용과 프랑스어의 미래를 분리해서 바라봐야 한다는 의견을 개진하고 있다. 비록 프랑스어의 미래를 너무 낙관적으로 보는 것은 아닌지에 대한 비판이 있을 수는 있겠으나 이러한 태도는 데드 오비스의 언어를 다중 언어 사용 사회 내에서 생성된 새로운 방언으로 취급하고 있다는 점에서 시사하는 바가 크다.

Par courriel, le spécialiste précise : “Je ne suis pas du tout convaincu que le français du Québec est sur la voie de la créolisation. C’est une langue de communication et de culture, bien vivante et bien ancrée. [...] Quant aux bilingues qui passent d’une langue à l’autre, cela est normal, mais cela ne veut pas dire qu’un jour ils parleront un mélange (ou créole) des deux ; non, ils continueront à parler les deux, [...] car le parler bilingue est restreint à certains domaines et contextes.”

한 전문가는 이메일을 통해 다음과 같이 명시했다. “저는

퀘벡의 프랑스어가 혼종화의 길에 놓여있다는 말은 전혀 설득력이 없다고 봅니다. 프랑스어는 잘 살아있고 잘 확립되어 있는 문화와 의사소통의 언어입니다. [...] 한 언어에서 다른 언어로 이동하는 이중 언어 사용의 경우, 이는 지극히 정상적인 일이지만 이것이 사람들이 언젠가 두 언어가 혼합된 (혹은 혼종된) 하나의 언어를 사용한다는 것을 의미하는 것은 아닙니다. 반대로 사람들은 두 언어를 계속해서 사용할 것입니다. [...] 이중 언어의 사용은 몇몇 분야와 상황에 한정되어 있기 때문이죠.”

Le 14 mai 2015,

<Identité linguistique - Être, parler et penser “bilingue”>, *Le Devoir*

4. 결론

앞서 우리는 데드 오비스의 언어 사용을 두고 불거진 언어 논쟁을 중심으로 몬트리올 내 사회의 변화, 언어의 변화에 대한 퀘벡 사람들의 태도가 어떠한 양상을 보이는지를 살펴보았다. 퀘벡 내 화자들은 사회가 변화했고, 언어가 변화하고 있다는 사실을 인정하고 있는 것으로 보인다. 하지만 이에 대한 인식과 태도는 저마다 다르다. 3장에서의 분석을 통해 알 수 있었던 것처럼, 언어 태도는 보수적인 성격의 것, 중립적인 성격의 것, 급진적인 성격의 것으로 극명하게 나뉘어 있으며 특히 보수적인 입장을 가진 ‘101법 세대’와 급진적인 입장을 가진 ‘포스트 101법 세대’는 서로를 이해하지 못하는 가운데 치열하게 대립하고 있는 상황이다. 이는 빠르게 변화하는 사회와 그에 따른 언어의 변화를 마주한 화자들의 인식 변화의 속도 차이로 요약된다. 사실 이러한 대립의 중심에는 ‘퀘벡성 *québécoisité*’²⁷⁾이 있다. Usito에 따르면, 퀘벡성은 “퀘벡인들의 고유한 특징들의 총체”²⁸⁾로 정의되는데, 이 퀘벡성을 어떻게 정의하고 있느냐에 따라

27) ‘퀘벡성’을 가리키는 단어에는 ‘*québécoisité*’, ‘*québécoité*’, ‘*québécoïcité*’ 등이 있다. Usito에서는 ‘*québécoisité*’가 표제어로 등장하며, ‘*québécoité*’는 참조 표시되어 있다. Sakar(2008)와 Lesacher(2014)는 ‘*québécoïcité*’라는 용어를 사용한다.

태도가 극명하게 달라지게 되는 것이다. 현재 몬트리올에서는 하얀 피부와 퀘벡 억양을 가진 프랑스어를 사용하는 것을 퀘벡 고유의 특징으로 보아야 한다는 전통적 입장과 인종과 언어, 문화가 뒤섞인 다양성을 퀘벡 고유의 특징으로 보아야 한다는 새로운 입장이 대립하고 있다. 전통적 의미의 퀘벡성을 지키는 것이 마땅한 것일까? 사회와 언어가 변화한 것처럼, 퀘벡성에 대한 인식 또한 변화해야 하는 것일까? 변화해야 한다면 그 변화의 방향은 어떤 방향이어야 할까? 이것이 우리가 앞으로 언어 태도 분석을 통해 확인해 보아야 할 문제가 될 것이다.

28) “Ensemble des caractéristiques propres aux Québécois” (Usito)

참고문헌

- Lesacher, Claire, <Rap, langues, « québécoïcité » et rapports sociaux de sexe: pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne>, in *Diversité urbaine*, 14(2), 2014, pp. 77-95.
- M'barek, Mohamed Nait & Sankoff, David, <Le discours mixte arabe/français: emprunts ou alternances de langue ?>, in *Canadian Journal of Linguistics*, 33(2), 1988, pp. 143-154.
- Office québécois de la langue française. *Politique de l'emprunt linguistique*, Office québécois de la langue française, 2017.
- Poplack, Shana & Sankoff, David, <Code-switching>, in *Sociolinguistics: an international handbook of the science of language and society*, vol.2, ed. U. Ammon, N. Dittmar, & K. J. Mattheier, 1988, pp. 1174-1180.
- Sarkar, Mela, <“Ousqu'on chill à soir ?” Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise>, in *Diversité urbaine*, 2008, pp. 27-44.
- Sarkar, Mela & Winer, Lise, <Multilingual Codeswitching in Quebec Rap: Poetry, Pragmatics and Performativity>, in *International Journal of Multilingualisme*, 3:3, 2006, pp. 173-192.
- Sarkar, Mela, Winer, Lise, & Sarkar, Kobir, <Multilingual Code-Switching in Montreal Hip-hop: Mayhem Meets Method or, “Tout moune qui talk trash kiss mon black ass du nord”>, in *Proceedings of the 4th International symposium on Bilingualisme*, 2005, pp. 2057-2074.
- Thibault, André, <Présentation>, in *Gallicismes et théorie de l'emprunt linguistique*, ed. A. Thibault, 2009, pp. 11-16.

White, Bob, <Franglais in a post-rap world: audible minorities and anxiety about mixing in Québec>, in *Ethnic and radical studies*, vol.42, No.6, 2019, pp. 957-974.

한국사회언어학회, 『사회언어학 사전』, 소통, 2012.

<인터넷 사이트>

몬트리올 시 사이트: <http://ville.montreal.qc.ca>

문화 전문 인터넷 잡지 부아 Voir: <https://voir.ca>

음악 전문 사이트 지니어스 Genius: <https://genius.com>

일간지 르드부아 Le Devoir: <https://www.ledevoir.com>

일간지 라프레스 La Presse: <https://www.lapresse.ca>

일간지 더 가디언 The Guardian: <https://www.theguardian.com>

캐나다 연방 통계청: <https://www150.statcan.gc.ca>

퀘벡 프랑스어 사전 Usito: <https://usito.usherbrooke.ca>

Résumé

Analyse des attitudes linguistiques à l'égard d'un sociolecte de rappeurs montréalais : autours des paroles des Dead Obies

KIM Minchai
(Université Yonsei, chargée de cours)

La ville de Montréal se caractérise maintenant par une société multilingue avec une population à majorité bilingue français-anglais. Face à ce changement sociolinguistique, nous examinons, dans cette étude, les aspects changeants du français au Québec et analysons diverses attitudes linguistiques, tout en nous concentrant sur les paroles des chansons des Dead Obies, groupe de jeunes rappeurs montréalais considérés comme représentant de *la langue des jeunes* à Montréal.

En analysant la controverse médiatique entourant les paroles des Dead Obies, qui se caractérisent par l'alternance codique entre les deux langues, français et anglais, nous avons constaté trois attitudes :

Tout d'abord, une attitude qui critique la langue des Dead Obies.

Deuxièmement, une attitude qui considère leur langue comme un signe d'identité.

Troisièmement, une attitude qui considère leur langue comme un reflet de l'utilisation réelle de la langue.

Cette analyse éclaire la situation actuelle où il existe des conflits féroces entre la génération conservatrice et la génération *post loi 101*. Leurs attitudes semblent dépendre de la façon dont ils définissent la

« québécoisité ». Celle-ci pourra être redéfinie dans le futur selon l'évolution de la perception des locuteurs.

Mots Clés : alternance codique, attitude linguistique,
Dead Obies, québécoisité, sociolecte

투 고 일 : 2019.12.24

심사완료일 : 2020.01.28

게재확정일 : 2020.02.07

2020년도 학회 임원진

회장	문시연(숙명여대)
부회장	김용현(아주대), 조화림(전북대), Benjamin Joinau(홍익대)
감사	지영래(고려), 고봉만(충북대)
총무이사	전지혜(숙명여대)
학술이사	심지영(방통대), 김선형(홍익대), 차지연(충남대)
상임편집이사	박선아(경상대)
편집이사	손현정(연세대), 박희태(성균관대)
대외협력이사	최내경(서경대)
재무이사	이가야(숙명여대)
기획이사	노철환(인하대)
정보이사	김영옥(서울대)

이사(가나다순)	김민채(연세대)	신정아(한국외대)
	김태훈(전남대)	오정숙(경희대)
	노시훈(전남대)	윤학로(강원대)
	노윤채(성균관대)	이강호(육사)
	노희진(한국외대)	이윤수(공주대)
	박성혜(고려대)	이춘우(경상대)
	박아르마(건양대)	이현중(신한대)
	변웅(서울대)	전종호(서강대)
	손정훈(아주대)	정상현(숙명여대)
	송진석(충남대)	
	신옥근(공주대)	

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, 게재 시 논문 저자의 소속 및 직위를 기재한다, 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.
- 제 32조 본 규정은 2020년 1월 1일부터 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 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

연구윤리규정 시행 지침

제 2조 연구윤리규정 서약

프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

제 3조 연구윤리위원회 구성

연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.

제 4조 연구윤리위원회의 활동

연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.

제 5조 연구윤리위원회의 소집

연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.

제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계

연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행

하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원은 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 모집 하오니 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. 투고 및 게재 논문의 첫 장에 이름, 소속, 직위를 표시한다. 직위는 소속 학교 표기에 따른다. 예) 000 (00 대학교 0교수)
8. 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 이 텔릭체로 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.

* 단행본

Baudelaire, Charles, Les fleurs du mal, Paris, Gallimard, 1990.

Camus, Albert, L'Etranger, Paris, Folio, 1972.

홍길동, 『악의 꽃과 모더니즘』, 서울, ○○ 출판사, 2018.

* 논문, 잡지

Barthes, Roland, 〈Histoire et littérature : a propos de Racine〉, in Annales, n.3, 1960. pp.524-537.

Pichois, Claude, 〈Le dossier de Baudelaire〉, in Romantisme, n.8, 1974, pp.92-102.

홍길동, 「보들레르 시 연구」, 『프랑스문화예술연구』, 제 55집, 2016, pp.25-45.

■ 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 준하되, 저자명은 이름, 성 순으로 하며 인용 페이지를 명확히 기재한다.

1) Charles Baudelaire, Les fleurs du mal, Paris, Gallimard, 1972, p.22. ; 『악의 꽃』, 홍길동 역, 서울, ○○ 출판사, 2010, p.32.

2) Claude Pichois, 〈Le dossier de Baudelaire〉, in Romantisme, n.8, 1974, pp.95-96.

3) 홍길동, 「보들레르 시 연구」, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2016, p.27.

■ 위에 언급한 사항 이외의 사항은 관례에 준한다.

9. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

10. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게 한다.

• 학회전용메일 cfafrance@naver.com

- 상임편집이사
 - 박선아 (경상대), barat87@hanmail.net
- 편집이사
 - 손현정 (연세대), sonhj@yonsei.ac.kr
 - 박희태 (성균관대), parkht@gmail.com

11. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부해야 한다.

- ▶ 심사료 : 일반논문 - 6만원 (전임, 비전임 동일), 연구비 지원논문 - 35만원
- ▶ 게재료 : 일반논문 - 전임교수 9만원, 비전임교수 면제
연구비 지원논문 - 추가 게재료 없음 (심사결과 <게재 불가> 시 심사료 6만원을 제외한 29만원 환불)
- ▶ 초과 편집비 : 출간물로 25쪽 초과시 1쪽 당 3천원 (일반/연구비 지원논문 동일)

* 논문 투고시 심사료/게재료와 함께 연회비(전임 5만원, 비전임 2만원)을 반드시 납부해야 한다.

* 게재료, 초과 편집비, 연회비를 미납한 회원의 투고 논문은 학회지 게재 절차가 지연될 수 있다.

* 심사료 등은 회원 본인 이름과 함께 입금액의 목적을 함께 기재해 다음의 구좌로 입금한 후 재무이사에게 이메일이나 문자로 송금 사실을 통보한다. (예: 홍길동(심사), 홍길동(게재), 홍길동(회비), 홍길동(초과))

- 재무이사
 - 이가야 (숙명여대), kaya7551@gmail.com

2020 프랑스문화예술학회 편집위원회

편집위원장 박선아(경상대)

편집이사 박희태(성균관대)
손현정(연세대)

편집위원	김대영(충북대)	이선화(영남대)
	김미성(연세대)	이선희(강원대)
	김선형(홍익대)	이수원(전남대)
	김준현(고려대)	이윤수(공주대)
	도윤정(인하대)	이은미(충북대)
	박은영(인천대)	이춘우(경상대)
	박재연(서울대)	이충훈(한양대)
	변광배(한국외대)	임기대(부산외대)
	신옥근(공주대)	조지숙(가천대)
	심지영(방통대)	Marie Caisso(성균관대)
	유재명(경희대)	Antoine Coppola(성균관대)

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

전지혜(숙명여대), jihye.chun@sookmyung.ac.kr

학회 홈페이지 우측 하단의 <회원가입> 링크를 통해 작성

4. 가입비 및 연회비 납부방법

일반회원(정회원 및 특별회원) : 가입비 10,000원,

연회비 전입 50,000원/비전입 20,000원

기관회원 : 가입비 10,000원, 연회비 50,000원

납부방법 : 학술대회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 신한은행

계좌번호 : 110-511-339463

예 금 주 : 이가야 (숙명여대), kaya7551@gmail.com

프랑스문화예술연구
2020 봄호(제71집)

초 판 인 쇄 : 2020년 2월 25일

초 판 발 행 : 2020년 2월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

비매품