

프랑스문화예술연구

74 | 2020 겨울호



Etudes de la Culture Française et des Arts en France



Online ISSN 2671-4280

프랑스문화예술연구

2020 겨울호(74집)



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

2020년 겨울호(제74집)

목 차

▣ 프랑스 문화·예술 ▣

노란

밀란 쿤데라의 소설 세계에서

『무의미의 축제』가 가진 의미에 대한 고찰 1

박희태

편집다큐멘터리의 쟁점들

- 프랑스 영상역사연구 3세대의 논점을 중심으로 29

이윤영

빌리에 드 릴아당의 『미래의 이브』와

인공지능 시대 ‘인간적인 것’의 조건 64

조성연

샤를 드골의 위대한 프랑스와 앙드레 말로 98

조주은

라 퐁텐 『우화선집』 제 1 집 연구 135

▣ 프랑스 어학·교육학 ▣

김휘택

구조적 사고와 폴 리쾨르(1)

- 「구조와 해석학 Structure et herméneutique」을 중심으로 … 157

손현정

프랑스어 대화의 잇대어 말하기(래칭) 분석 연구 …… 191

Etudes de la Culture Française et des Arts en France

Vol. 74, 2020

Table des Matières

NOH Ran

Le sens de la *Fête de l'insignifiance*
dans l'univers romanesque de Milan Kundera 1

PARK Heui-Tae

Enjeux du documentaire de montage
à travers les discussions de la troisième génération
des études de l'histoire visuelle en France 29

LEE Yun-yeong

L'Eve future de Villiers de L'Isle-Adam
et les conditions de « l'humain »
au temps de l'intelligence artificielle. 64

CHO Sung-Yeun

Charles de Gaulle, la grandeur de la France
et André Malraux 98

CHO Ju-eun

Recherches sur le premier volume des <i>Fables</i> de La Fontaine	135
--	-----

KIM Hui-Teak

Pensée structurale et Paul Ricoeur(1) - Autour de < Structure et herméneutique >	157
---	-----

SON Hyunjung

Analyse du <i>latching</i> des conversations en français	191
--	-----



2020년도 학회 임원진	/ 217
프랑스문화예술학회 회칙	/ 218
편집위원회 규정	/ 223
연구 윤리 규정	/ 227
저작권 규정	/ 230
논문심사 규정	/ 231
논문투고 규정	/ 233
2020 편집위원회	/ 236
회원가입 안내	/ 237

밀란 쿤데라의 소설 세계에서 『무의미의 축제』가 가진 의미에 대한 고찰

노란
(성균관대학교 강사)

국문요약

본 논문은 한 작가의 여러 작품들 간에 존재하는 상호텍스트성을 뜻하는 개념인 ‘내부텍스트성 intratextualité’에 근거해 밀란 쿤데라의 열한 번째 소설 『무의미의 축제』가 쿤데라의 소설 세계에서 가진 특수한 의미를 밝히는 것을 목적으로 한다. 이를 위해 먼저 구성의 측면에서 이 소설이 소나타와 푸가의 결합이라는 점을 밝힌 뒤, 내용의 측면에서는 내부텍스트성을 다시 ‘정태적’ 내부텍스트성과 ‘동태적’ 내부텍스트성으로 나누어 살펴보았다. 무엇보다도 작가는 스탈린이라는 역사적 실존인물을 ‘소설화’하면서 이제까지 그가 끈질기게 고집했던 진지함과 진지하지 않음이라는 이분법적 사유를 전복시키는데, 결국 그는 소설의 상대성과 복합성의 정신에 근거한 이 작품을 통해 소설 예술 본래의 자유를 만끽하고 있는 것이다.

주제어 : 밀란 쿤데라, 『무의미의 축제』, 내부텍스트성, 에펠로그

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 소나타와 푸가의 결합
3. 에필로그 또는 결산
4. ‘정태적’ 내부텍스트성
5. ‘동태적’ 내부텍스트성
6. 결론

1. 서론

2002년 『무지 *L'Ignorance*』의 출간 이후, 12년이라는 긴 공백을 깨고 2014년 4월¹⁾에 출간된 밀란 쿤데라 Milan Kundera의 열한 번째이자 마지막²⁾ 소설 『무의미의 축제 *La Fête de l'insignifiance*』는 그의 작품 세계에서 독특한 의미를 갖는다. “완벽할 정도로 메시지와 독사, 종교, 플롯, 역사가 없는”³⁾ 이 소설에서, 등장인물의 말과 행동에는 특별한 이유나 의미가 없어 보일 뿐 아니라 이렇다 할 중심사건이 없는 에피소드의 나열로 인해 소설의 제목이 나타내는 것처럼 온갖 ‘무의미’들이 어지럽게 뒤엉켜있는 듯하다. 특히 『무의미의 축제』

1) 『무의미의 축제』는 2014년 프랑스에서 출간되기에 앞서 2013년 가을 이탈리아에서 번역되어 출간되었으나, 여기에서는 프랑스 출간연도를 기준으로 삼았다.

2) 작가를 대신해 플레이아드 출간 작업을 총괄한 프랑수아 리카르 François Ricard는 이 소설에 대한 쿤데라의 ‘서평의뢰서 prière d’insérer’를 언급하며, “이번에는 정말로 이것이 밀란 쿤데라의 마지막 소설이라고 생각하게 해 준다”고 말한 바 있다(François Ricard, « Biographie de l’œuvre : *La fête de l’insignifiance* », in *Œuvre de Milan Kundera*, t. II, coll. « Pléiade », Paris, Gallimard, 2011, p. 1294).

3) “jusqu’à la perfection, [...] dépourvue de message, de doxa, de religion, d’intrigue, d’Histoire”, *ibid.*, p. 1292.

는 작가의 다른 소설들, 특히 『농담 *La Plaisanterie*』이나 『참을 수 없는 존재의 가벼움 *L'Insoutenable légèreté de l'être*』, 『불멸 *L'Immortalité*』과 같이 체코어로 썼던 소설들에 비해 현저히 적은 분량인데다, 후기의 ‘프랑스어 작품군’⁴⁾에 속하는 다른 작품들(『느림 *La Lenteur*』, 『정체성 *L'Identité*』, 『무지』)에 비해서도 길이가 다소 짧은 편이라 할 수 있다. 그런데 이 소설에 등장하는 인물들의 수는 분량에 비해 결코 적지 않으며, 이들은 소설 안에서 아주 적은 발언 기회만 가질 뿐이다. 이에 더해 여담을 즐기는 화자-작가 *narrateur-auteur*(『웃음과 망각의 책 *Le Livre du rire et de l'oubli*』 이후 쿤데라의 소설에 확고하게 자리 잡은)는 각 인물들의 삶에 깊이 파고들지 않고 한 인물에서 다른 인물로 빠르게 초점을 옮겨 다닌다. 이렇듯 짧은 이야기에 여러 인물의 에피소드가 빠르게 교차하는 서술구조로 인해 이 소설은 언뜻 말 그대로 ‘무의미’가 난립하는 ‘축제’로 보이기도 한다.

그런데 한 작가의 여러 작품들 간에 존재하는 상호텍스트성을 뜻하는 ‘내부텍스트성 *intratextualité*’의 개념을 통해 『무의미의 축제』를 읽게 되면 “작품 전체의 총합 *somme de toute l'œuvre*”⁵⁾이라는 전혀 다른 양상이 나타난다. 바로 여기에 이 소설이 가진 중요한 의미가 존재하는데, 쿤데라에게 있어 『무의미의 축제』는 자신의 오랜 소설가로서의 경력에 마침표를 찍는 일종의 ‘결산 *bilan*’이자 에필로그라는 것이다. 따라서 우리는 이 소설을 쿤데라의 다른 어떤 소설보다 더 사실임직함의 원칙과 사건의 단일성, 극적 긴장에서 벗어난 소설적 자유를 극대화한 것으로, “소설은 자전적 경주가 아니라 많

4) 쿤데라의 소설은 대개 집필된 언어에 따라 ‘체코어 작품군 *cycle du tchèque*’과 ‘프랑스어 작품군 *cycle du français*’으로 구분된다. 체코어 작품군에는 『우스운 사랑들』과 『농담』, 『삶은 다른 곳에』, 『이별의 왈츠』, 『웃음과 망각의 책』, 『참을 수 없는 존재의 가벼움』, 『불멸』이 포함되며, 프랑스어 작품군에는 『느림』, 『정체성』, 『무지』, 『무의미의 축제』가 포함된다. 이보다 더 세부적인 구분으로는 François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 38-40을 참조.

5) François Ricard, « Biographie de l'œuvre : *La fête de l'insignifiance* », *op. cit.*, p. 1294.

은 요리가 나오는 연회를 닮아야 한다”⁶⁾는 작가의 소설관을 충실히 구현한 것임을 짐작해볼 수 있다. 그러나 자신이 직접 단 각주를 제외하고 역자나 편집자의 그 어떤 해설이나 주석도 허용하지 않는 작가의 완고한 고집으로 인해 쿤데라의 소설을 처음 접하거나 익숙하지 않은 독자의 경우, 이러한 특징적 양상을 알아차리기가 쉽지 않다. 하지만 그렇다고 해서 내부텍스트성이 이 소설에만 독점적으로 나타나는 것은 아니다. “쿤데라 작품의 출발점 *point de départ de l'œuvre de Kundera*”⁷⁾이라 할 수 있는 『우스운 사랑들 *Risibles amours*』 이후 출간된 쿤데라의 모든 소설은 독자로 하여금 앞서 출간된 소설을 연상시키는 무언가(주제, 인물, 상황, 모티프 등)를 가지고 있기 때문이다. 그러나 『무의미의 축제』는 이들과 조금 다르다. 쿤데라의 각 소설은 그 자체로 독자적인 스토리와 의미를 지니기에, 그것을 이해하는데 다른 소설의 도움이 필수적이지 않다. 하지만 『무의미의 축제』의 거의 모든 구성요소들은 내부텍스트적이기 때문에, 작가의 이전 소설들에 대한 사전지식과 그의 소설 세계에 대한 이해가 선행되지 않는다면 말 그대로 ‘무의미한’ 소설이 되어 버리는 것이다.

본 연구의 목적은 구성과 주제, 모티프, 인물, 표현 등 소설의 다양한 구성요소들에서 나타나는 내부텍스트성에 대한 분석을 통해, 쿤데라의 소설 세계에서 이 소설이 가진 ‘에필로그’로서의 특별하고 고유한 의미를 알아보는 데 있다. 먼저 형식의 측면에서 이 소설이 구현하는 ‘총합’이란 무엇인지를 살펴본 다음, 등장인물과 모티프에

6) “Le roman ne doit pas ressembler à une course cycliste, mais à un banquet où l'on passe quantité de plats”, Milan Kundera, *L'Immortalité*, in *Œuvre*, t. II, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2017, p. 199. 이 연구에서 인용문은 갈리마르 출판사의 플레이아드 판을 기준으로 한다. 총 두 권으로 구성된 쿤데라의 플레이아드에서 1권은 2011년 초판본을, 2권은 초판본의 출간 이후에 발표된 『무의미의 축제』를 포함한 2017년의 개정판을 참조했다. 이후 본문에서 쿤데라의 작품을 인용할 때에는 별도의 서지 사항 없이 작품의 제목과 권수, 페이지 순으로만 표기할 것이다.

7) Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, 1998, p. 203.

서 나타나는 내부텍스트성을 ‘정태적 statique’ 내부텍스트성과 ‘동태적 dynamique’ 내부텍스트성으로 구분해 구체적으로 논의하며 각자가 작품에 기여하는 바를 논할 것이다. 이를 통해 우리는 이 소설이 단순한 결산이나 총합이 아니라 일종의 변증법적 구조를 완성하는 열쇠로 기능한다는 것을 보게 될 것이다.

2. 소나타와 푸가의 결합

『무의미의 축제』에서 가장 먼저 눈에 띄는 특징은 140페이지(블랑쉬 Blanche 판 기준) 남짓한 ‘가벼운’ 토대에 7부 45장이라는 ‘무거운’ 구조가 들어서 있다는 것이다. 밀란 쿤데라의 소설 창작에서 ‘구성 composition’은 매우 중요한 요소이다. 그는 자신의 에세이 『커튼 *Le Rideau*』의 제7부에서 소설의 본질이자 특권은 스토리가 아닌 구성이며, 소설에서 구성을 제외하면 아무것도 남지 않는다고 단언한다.

Cette importance exceptionnelle de la composition est l'un des signes génétiques de l'art du roman ; elle le distingue des autres arts littéraires, des pièces de théâtre [...] ainsi que de la poésie. [...] la beauté d'un roman est inséparable de son architecture ; je dis la *beauté*, car la composition n'est pas un simple savoir-faire technique ; elle porte en elle l'originalité du style d'un auteur [...] ; et elle est la marque d'identité de chaque roman particulier.

구성이 가진 이 예외적 중요성은 소설 예술의 발생론적 특성 중 하나다. 구성은 소설 예술을 희곡이나 [...] 시와 같은 다른 문학 예술과 구별짓는다. [...] 어떤 소설의 아름다움은 그 구조와 따로 떼어놓고 생각할 수 없다. 나는 ‘아름다움’이라고 했는데, 구성이란 단순한 기술적 요령이 아니기 때문이다. 구성은 그 안에 한 작가의 스타일이 가진 독창성을 담고 있다. [...] 그리고 그것은 각각의 개별 소설이 가진 정체성의 표지인 것이다.⁸⁾

1990년에 출간된 일곱 번째 소설 『불멸』에서 쿤데라가 “사람들이 각색할 수 없도록, 달리 말하자면 이야기할 수 없도록”⁹⁾ 소설을 써야 한다고 역설한 것은 바로 이러한 구성의 중요성에 근거한 것이다. 영화나 드라마를 비롯한 다른 장르로의 각색은 소설의 원래 구조에 대한 해체를 전제로 하기 때문에, 단순히 스토리만으로는 그 소설이 가진 온전한 의미를 파악할 수 없다는 것이다.

이렇듯 내용만큼이나 형식을 공들여 구상하는 작가인 쿤데라는 자신의 소설 형식을 음악에 즐겨 비유하곤 한다. 특히 그는 7부로 구성된 체코어로 쓴 소설을 ‘소나타의 예술’로, 여러 개의 장들의 연속으로 구성된 프랑스어 소설을 ‘푸가의 예술’로 규정하고 있다.

Les romans tchèques, c'était comme la forme d'une sonate : grande composition à plusieurs mouvements qui contrastent. Avec *L'Immortalité*, je suis allé jusqu'au bout des possibilités de cette forme. Après, il ne me restait plus qu'à fermer la porte, ou qu'à changer de forme. Quand j'ai écrit *La Lenteur*, d'emblée j'ai été ailleurs. De l'art de la sonate je suis entré dans l'art de la fugue : un format plus court, un seul bloc indivisible, avec les mêmes thèmes et motifs sans cesse présents, sans cesse variés.

체코어로 쓴 소설은 마치 소나타의 형식과도 같았습니다. 대조적인 여러 악장들로 이루어진 거대한 구성이죠. 『불멸』에서는 이 형식이 가진 가능성의 끝까지 나아갔습니다. 이후에는 그만두거나 형식을 바꾸는 것 외에는 달리 방법이 없었어요. 『느림』을 썼을 때, 저는 곧바로 다른 곳에 있게 됐죠. 소나타의 예술을 떠나 푸가의 예술로 들어갔던 겁니다. 이 예술은 더 짧은 길이, 분리할 수 없는 하나의 덩어리, 계속해서 나타나고 변주되는 동일한 테마와 모티프들을 가진 것입니다.¹⁰⁾

8) *Le Rideau*, t. II, p. 1112, 강조는 작가 자신.

9) “de telle manière qu'on ne puisse pas les adapter, autrement dit qu'on ne puisse pas les raconter”, *L'Immortalité*, t. II, p. 198.

10) Entretien avec Guy Scarpetta, « La Frontière invisible », *Le Nouvel Observateur*, 15 janvier 1998(François Ricard, « Biographie de l'œuvre : *La lenteur* », in

한편으로 『무의미의 축제』는 『느림』 이후의 프랑스어 작품군이 가진 간결함의 특징을 공유하지만, 다른 한편으로는 ‘부 *partie*’ 없이 여러 개의 ‘장 *chapitre*’으로만 구성된 프랑스어 작품군과는 달리 총 7부 45장으로 구성되어 있다는 점에서 체코어 작품군(“5막으로 된 보드빌 *vaudeville en cinq actes*”¹¹⁾인 『이별의 왈츠』는 제외)의 구성과도 닮아 있다. 이러한 일곱 부로 된 구성은 쿤데라의 체코어 작품군이 가진 중요한 특징 중 하나로, 각 소설에 내적인 “수학적 질서 *ordre mathématique*”¹²⁾를 부여하는 한편 작품 간의 통일성을 담보하는 역할을 한다. 작가는 크리스티앙 살몽 Christian Salmon과의 인터뷰에서 『농담』에서 『참을 수 없는 존재의 가벼움』에 이르기까지 일곱 개의 부로 된 구성이 되어야만 만족스러움을 느낄 수 있었던 자신의 경험을 토로하며 그의 소설의 원형이 바로 이 7이라는 숫자임을 밝히고 있다.

Je raconte tout cela pour dire que ce n'est de ma part ni coquetterie superstitieuse avec un nombre magique, ni calcul rationnel, mais impératif profond, inconscient, incompréhensible, archétype de la forme auquel je ne peux échapper. Mes romans sont des variantes de la même architecture fondée sur le nombre sept.

제가 이 모든 것을 이야기하는 것은, 저로서는 그것이 마법의 숫자를 사용해 미신적 길뎃을 부리는 것이거나 이성적 계산이 아니라 심오하고 무의식적이며 이해할 수 없는 명령, 제가 피할 수 없는 형식의 원형이라는 것을 말하기 위해서입니다. 제 소설들은 일곱이라는 숫자를 토대로 한 동일한 건축물의 변이형들인 것입니다.¹³⁾

Œuvre de Milan Kundera, t. II, *op. cit.*, p. 1273에서 재인용).

11) *L'Art du roman*, t. II, p. 764.

12) *Ibid.*, p. 759.

13) *Idem*.

결국 일곱 개의 부 안에서 마흔다섯 개의 장이 빠른 템포로 교체되는 『무의미의 축제』의 구성은, ‘7이라는 숫자의 숙명’에서 벗어나지 않으면서도 “짧고 압축된 이야기에 다양하고 풍요로운 소재와 의미를 가능한 한 담아내는 것”¹⁴⁾을 목표로 했던 작가의 노력이 맺은 결실이다. 바로 이러한 점에 근거해 우리는 이 소설을 소나타와 푸가라는 두 예술의 결합의 실현으로, 쿤데라 작품의 ‘총합’이자 변증법적 구조의 완성으로 간주할 수 있게 되는 것이다.

3. 에필로그 또는 결산

『무의미의 축제』가 형식적인 면에서 ‘총합’으로 규정된다면, 내용의 측면에서는 결산 또는 에필로그라고 할 수 있다. 이러한 관점에서 우리는 이 소설을 1967년에 발표한 에세이 「고갈의 문학 The Literature of Exhaustion」으로 서구문단에 큰 반향을 일으켰던 미국의 비평가이자 포스트모던 소설가 존 바스 John Barth의 일곱 번째 장편소설 『편지 Letters』(1979)와도 비교해볼 수 있다. 이 소설에 등장하는 일곱 명의 인물들 중 다섯 명¹⁵⁾은 존 바스의 이전 작품 속 등장인물 또는 그의 후손으로, 『편지』는 이들이 작가 존 바스와 88통의 편지를 교환하는 서간체 소설 형식으로 구성되어 있다.¹⁶⁾ 이와 관련해 실비오 개기 Silvio Gaggi는 존 바스의 『편지』를 “이전까지의 모든 작품들에 대한 속편의 역할을 하는 동시에 이전 소설들의 플롯

14) « [...] faire entrer dans un récit aussi court et serré que possible une matière et une signification aussi abondantes et diversifiées », François Ricard, « Biographie de l'œuvre : La lenteur », in *Œuvre de Milan Kundera*, t. II, *op. cit.*, pp. 1273-1274.

15) 『선상 오페라 The Floating Opera』(1956)의 주인공 토드 앤드루스 Todd Andrews, 『여로의 끝 End of the Road』(1958)의 제이콥 호너 Jacob Horner, 『연초 도매상 The Sot-Weed Factor』(1960)의 인물 벌링검 Burlingame의 후손 에브니저 쿡 A. B. Cook, 『염소 소년 자일스 Giles Goat Boy』(1966), 그리고 『키메라 Chimera』(1972)와 관련된 인물 제롬 브레이 Jerome Bray, 『미로에서 길을 잃고 Lost in the Funhouse』(1968)의 앰브로즈 멘슈 Ambrose Mensch.

16) 나머지 한 명은 완전히 새로운 인물인 저메인 애머스트 피트 양 Lady Germaine Amherst Pitt이다.

과 주요 인물들, 주제들을 종합하려는 시도”이자 “이전 작품에 대한 재활용”으로 규정하며, 이러한 양상을 “거대한 개인적 상호텍스트성 huge personal intertextuality”으로 명명한다.¹⁷⁾ 이는 한 작가의 한 텍스트에서 존재하는 상호텍스트성인 ‘자기텍스트성 autotextualité’, 즉 미자나빔 mise en abyme과 분명하게 구분되는 개념이라 할 수 있다. 그런데 한 작가의 여러 텍스트 사이에 존재하는 상호텍스트성을 의미하는 이 ‘개인적 상호텍스트성’이라는 용어는 비평가에 따라 “제한적 상호텍스트성 intertextualité restreinte”(장 리카르두 Jean Ricardou)¹⁸⁾, “내부-상호텍스트성 intra-intertextuality”(브라이언 피치 Brian T. Fitch)¹⁹⁾, “외적 자기지시성 autoréférentialité externe”(조슬랭 맥상 Jocelyn Maixent)²⁰⁾ 등으로 다양하게 나타난다. 그중에서도 우리는 “한 작가의 작품들 간에 존재하는 상호텍스트성에 대한 체계적인 접근이 이루어지지 않았던 것으로 보인다”²¹⁾고 지적했던 카린 마르텔 Kareen Martel이 제안한 ‘내부텍스트성 intratextualité’이라는 용어를 기준으로 삼아 논의를 진행할 것이다.

17) Silvio Gaggi, *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 145, 149.

18) Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, Vol. 27, 1976, p. 282.

19) Brian T. Fitch, *The Narcissistic Text: A reading of Camus' Fiction*, University of Toronto Press, 1982, p. 89. 브라이언 피치는 알베르 카뮈의 소설 『이방인 L'Étranger』(1942)과 희곡 <오해 Le malentendu>(1944), 『페스트 La Peste』(1947)의 상호연관성을 지적하며 “『이방인』의 사건들은 이후 소설의 세계에서 계속되어, 텍스트에 의해 한정된 것보다 더 크고 확장된 소설 세계의 일부를 구성”하는 효과를 낳는다고 말한다. 이런 특징적 양상에 근거해, 그는 카뮈의 텍스트 세계를 나르키소스적인 것으로 규정하며 “만화경처럼 자족적인 거울들의 세계”로 명명한다(*Ibid.*, pp. 90, 108).

20) Jocelyn Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, *op. cit.*, p. 203.

21) Kareen Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, Vol. 33, N° 1, 2005, p. 97. 카린 마르텔은 장 리카르두의 ‘제한적 상호텍스트성’이라는 용어에서 “‘제한적’이라는 형용사는 마치 상호텍스트성의 이러한 유형이 질적으로나 양적으로 덜 중요한 것처럼 비하(卑下)의 의미가 담겨 있고, 문제시되는 상호텍스트성의 유형에 대한 아무런 정보를 제공해주지 않는다”데 비해, ‘내부텍스트성’이라는 말은 “간결하고 정보가 담겨 있으며 이미 사용되고 있다”는 점에서 더 적절하다고 주장한다(*Ibid.*, p. 98).

앞서 언급했듯 작가의 이전 소설에 대한 정보 없이 『무의미의 축제』를 이해하기 어려운 것과 마찬가지로, “바스는 독자가 『편지』라는 작품을 이해하려면 앞선 여섯 개의 작품을 읽어야”²²⁾ 하기를 요구한다는 점에서 쿤데라의 경우와 매우 닮아 있다. 결국 두 소설은 그 내부텍스트성으로 인해 작가의 다른 작품에 대한 사전지식이 없으면 이해하기 힘들다는 공통점을 갖고 있는 것이다. 하지만 쿤데라의 소설은 서간체 소설 형식도 아닐 뿐더러 이전 소설의 등장인물들을 그대로 재사용하지 않는다. 다시 말해 존 바스의 『편지』가 등장인물의 재사용을 통해 독자에게 직접적으로 이전 소설들을 환기시킨다면, 프랑수아 리카르가 “쿤데라의 세계에 친숙한 독자들은 이 소설에서 이미 다른 곳에서 마주쳤던 인물들, 장면들, 모티프들이 ‘약간 가려져 있는 상태로’ 환기되는 것을 보게 된다”²³⁾고 지적했던 것처럼 쿤데라는 보다 교묘하게 내부텍스트성을 이용한다. 또한 각 소설이 두 작가의 작품세계에서 가진 의미 역시 차이를 보인다. 포스트모던 작가로서 다양한 실험적 서사기법을 시도하고 탐구했던 존 바스는 중기 작품에 속하는 『편지』에서 “새로운 실험기법으로 새로운 영감을 추구하기 위해 내러티브 자체와 소설의 역사, 기원, 전통적 내러티브 장치들을 실험”²⁴⁾했다면, 쿤데라는 『무의미의 축제』를 통해 “언젠가는 단 한 마디도 진지하지 않은 소설을 쓰고 싶다 vouloir écrire un jour un roman où aucun mot ne serait sérieux”²⁵⁾는 자신의 숙원을 현실화했기 때문이다. 이러한 사실은 2013년, 이 소설이 프랑스보다 이탈리아에서 먼저 출간될 때 쿤데라가 예외적으로 직접 작성한 서평의뢰서에서도 확인할 수 있다.

22) 심영보, 『존 바스: 고갈과 소생의 변증법』, 한국학술정보, 2006, p. 82.

23) “le lecteur familier de l’univers kundérien y trouvera encore ça et là des rappels à peine voilés de personnages, de scènes ou de motifs déjà rencontrés ailleurs”, François Ricard, « Biographie de l’œuvre : La fête de l’insignifiance », *op. cit.*, p. 1295. 강조는 우리가 한 것이다.

24) 심영보, 『존 바스: 고갈과 소생의 변증법』, *op. cit.*, p. 14.

25) *La Lenteur*, t. II, 2017, p. 333.

Jeter une lumière sur les problèmes les plus sérieux et en même temps ne pas prononcer une seule phrase sérieuse, être fasciné par la réalité du monde contemporain et en même temps éviter tout réalisme, voilà *La Fête de l'insignifiance*. Celui qui connaît les livres précédents de Kundera sait que l'envie d'incorporer dans un roman une part de « non-sérieux » n'est nullement inattendue chez lui. [...] Et dans *La Lenteur*, Véra, la femme de l'auteur, dit à son mari : « Tu m'as souvent dit vouloir écrire un jour un roman où aucun mot ne serait sérieux... Je te préviens : fais attention : tes ennemis t'attendent. » Or, au lieu de faire attention, Kundera réalise enfin pleinement son vieux rêve esthétique dans ce roman qu'on peut ainsi voir comme un résumé surprenant de toute son œuvre. Drôle de résumé. Drôle d'épilogue. Drôle de rire inspiré par notre époque qui est comique parce qu'elle a perdu tout sens de l'humour.

가장 진지한 문제들을 다루는 동시에 단 하나의 진지한 문장도 말하지 않는 것, 현대 세계의 현실에 사로잡힌 동시에 모든 사실주의를 기피하는 것, 바로 이것이 『무의미의 축제』다. 쿤데라의 이전 책들을 알고 있는 이는 한 편의 소설에 ‘진지하지 않은’ 부분을 통합하려는 그의 열망이 전혀 의외의 것이 아님을 알고 있다. [...] 그리고 『느림』에서 작가의 아내인 베라는 남편에게 이렇게 말한다. “당신은 단 한 마디도 진지하지 않은 소설을 언젠가 쓰고 싶다고 종종 말하곤 했지……. 경고할게. 조심해. 당신의 적들이 당신을 기다리고 있어.” 그런데 쿤데라는 조심하기는커녕, 자신의 작품 전체를 훌륭하게 요약한 것으로 간주될 수 있는 이 소설에서 마침내 자신의 오래된 미학적 꿈을 마음껏 실현하고 있다. 별난 요약이다. 별난 에필로그이다. 유머 감각을 전부 잃어버렸기에 희극적인 우리 시대에 영감을 받은 별난 웃음이다.²⁶⁾

26) François Ricard, « Biographie de l'œuvre : *La fête de l'insignifiance* », *op. cit.*, p. 1294.

이제 우리는 이 소설이 왜 내부텍스트적일 수밖에 없는지를 이해할 수 있게 된다. 쿤데라는 ‘자신의 작품 전체를 훌륭하게 요약’하면서, 즉 내부텍스트성을 적극적으로 절묘하게 사용하면서 “미학적이고 도덕적인 유연인 동시에 그 어떤 한계나 타협도 없는 완전한 예술적 자유의 실현”²⁷⁾을 이뤄낸 것이다.

4. ‘정태적’ 내부텍스트성

이제 에펠로그로서의 『무의미의 축제』가 가진 내부텍스트적 요소들을 보다 구체적으로 살펴보자. 이 소설에 존재하는 여러 층위의 내부텍스트성은 크게 두 범주로 구분될 수 있다. 하나는 이전 소설이 가진 어떤 요소가 직접적으로, 다시 말해 거의 그대로 혹은 약간 변형된 형태로 반영된 경우이고, 다른 하나는 그보다 훨씬 복잡하고 복합적인 경우이다. 우리는 전자를 ‘정태적’ 내부텍스트성으로, 후자는 ‘동태적’ 내부텍스트성으로 분류해 논할 것이다.

『무의미의 축제』에서 독자들이 가장 쉽게 발견할 수 있는 정태적 내부텍스트성은 주요 모티프를 설명하기 위해 사용되었던 표현들이 반복된다는 데서 찾을 수 있다. 대표적으로 “죽은 자들은 죽은 지 오래된 자들이 되어 더 이상 아무도 그들을 기억하지 못해 무(無)로 사라져 버린다”²⁸⁾는 샤를의 말은, 『우스운 사랑들』의 제5부 <죽은 지 오래된 자들은 죽은 지 얼마 되지 않은 자들에게 자리를 내주도록 Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts>의 제목과 곧장 연결되는 동시에, 『웃음과 망각의 책』에서 죽은 남편을 잊지 않으려 필사적으로 노력하지만 망각의 힘 앞에서 무력감을 느끼는 타미나 Tamina와도 이어진다. 또한 제6부 <천사들의 추락>에서 매우 빠른 템포로 바뀌는 각 장의 도입부에서는 ‘그와 동시에 au même

27) “à la fois du testament esthétique et moral et de l'exercice d'une liberté artistique totale, sans limites ni compromis”, *Idem*.

28) “les morts deviennent des vieux morts, personne ne se souvient plus d'eux et ils disparaissent dans le néant”, *La Fête de l'insignifiance*, t. II, p. 574.

moment de’, ‘~하는 동안에 tandis que’라는 표현이 사용되는데, 이는 쿤데라가 『불멸』의 주요 모티프 중 하나인 ‘우연 hasard’을 아베나리우스에게 설명할 때 사용한 “그리고 ~하던 바로 그때 Et au moment précis où...”²⁹⁾라는 표현과 같은 맥락에 있다.

이렇듯 직관적으로 포착 가능한 표현의 경우에 비해, 등장인물과 관련된 내부텍스트성은 조금 더 다양한 형태로 나타난다. 앞서 언급했듯, 이 소설에는 상당히 많은 인물들이 등장한다. 이들은 시공간적 차원에서 크게 둘로 나뉘어 독자적인 이야기 갈래를 구성하는데, 먼저 소설적 현재를 살아가는 파리의 인물들로는 네 명의 주인공 알랭 Alain, 샤를 Charles, 라몽 Ramon, 칼리방 Caliban을 중심으로, 이들의 친구인 카클리크 Quaquelique와 다르델로 D’Ardelo, 알랭의 엄마, 알랭의 여자 친구 마들렌 Madeleine, 다르델로가 주최한 파티의 참석자들(다르델로의 아내와 딸, 가정부 마리아나 Mariana, 줄리 Julie, 프랑크 부인 La Franck)을 꼽을 수 있다. 여기에는 물론 소설에서 직접 모습을 드러내지는 않지만 네 친구의 ‘주인님 maître’으로 언급되는 화자-작가인 쿤데라 자신도 포함된다. 다른 한편으로는 20세기 초중반 역사적 실존인물인 스탈린과 칼리닌을 비롯한 소련의 권력자들(호루쇼프 Khrouchtchev, 몰로토프 Molotov, 즈다노프 Zhdanov, 카가노비치 Kaganovich, 브레즈네프 Brezhnev, 베리야 Beriya)이 니키타 흐루쇼프의 『회고록』에서 벗어나 쿤데라의 소설 속 등장인물로 활동한다.

이들 중에서 보다 정태적인 내부텍스트성을 구현하는 중심인물들로는 가장 먼저 파리의 네 친구를 들 수 있다. 이들은 사색을 즐기고 여러 사람들과 어울리는 것보다 친구들끼리의 우정을 소중히 여긴다는 점에서 『느림』의 네 친구, 폰트뱅 Pontevin과 뱅상 Vincent, 구자르 Goujard, 마추 Machu와 연결되며 “우정 예찬 éloge de l’amitié”³⁰⁾

29) *L’Immortalité*, t. II, p. 187.

30) *Risibles amours*, t. I, p. 44. 쿤데라에게 우정이란 “어떤 신념에 대한 변함없는 미숙한 사랑과는 반대로, 친구에 대한 변함없는 사랑은 하나의 미덕, 어쩌면 유일한, 최후의 미덕 Contrairement à la puérile fidélité à une conviction, la fidélité à un ami est une vertu, peut-être la seule, la dernière”을 의미하며, 이

이라는 모티프를 구현한다. 한편 다르텔로의 경우에는 언뜻 이들과는 달리 조금 더 복잡해 보인다. 그는 『우스운 사랑들』의 제4부 <콜로키움 Colloque>에 등장하는 플라이슈만 Fleischman, 『이별의 왈츠』의 베르틀레프 Bertlef, 『불멸』의 로라, 『느림』의 베르크 Berck 등을 전부 합쳐놓은 인물이기 때문이다. 앞서 언급한 인물들이 하나의 참조대상을 가진데 비해, 다르텔로는 여러 참조대상을 갖고 있다. 그러나 그가 파악하기 힘든 복합적 성격을 가진 인물인 것은 아니다. 반대로 그는 쿤데라의 가장 전형적인 인물이라 할 수 있는데, 작가의 거의 모든 소설에 빠지지 않고 등장하는 ‘나르키소스 Narcisse’이며 자기중심적 착각에 사로잡혀 타인의 시선을 갈망하는 진지한 젊은이³¹⁾이기 때문이다.

이 중심인물들 외에 부차적 인물인 알랭의 여자 친구 마들렌, 다르텔로의 가정부 마리아나, 프랑크 부인, 쥘리 역시 『무의미의 축제』의 내부텍스트성에 크게 기여한다. 알랭과 마들렌의 관계는 둘의 나이가 차가 상당하고, “아주 적은 공통 관심사 si peu d'intérêts communs”³²⁾로 인해 서로를 거의 이해하지 못함에도 불구하고 “굉장한 조화 merveilleuse harmonie”³³⁾를 이룬다는 점에서 『웃음과 망각의 책』의 제7부 <경계선>에 등장하는 얀 Jan과 에드위즈 Edwige의 관계를 꼭 닮아 있다. 그리고 칼리방을 정말로 파키스탄 사람이라고 굳게 믿는 순진한 포르투갈 출신 가정부 마리아나는 그 “순결성 chasteté”³⁴⁾,

우정 어린 관계는 『우스운 사랑들』부터 시작되어 『무의미의 축제』에 이르기까지 반복적으로 등장하는 모티프이지만, 『삼총사』의 주인공들을 직접적으로 연상시키는 네 친구의 우정은 특히 『느림』과 관련된 것이다(*Une Rencontre*, t. II, p. 1204).

- 31) 이 ‘젊은이’는 생물학적인 나이로만 규정되는 것이 아니다. 쿤데라는 “젊음이라는 단어가 삶의 정해진 나이를 가리키는 것이 아니라 나이 위에, 나이와 상관없이 정립된 어떤 ‘가치’를 지칭한다 le mot jeunesse ne désignait pas un âge déterminé de la vie mais une *valeur* érigée au-dessus de l'âge et sans rapport avec lui”고 말한다(*La Vie est ailleurs*, t. I, p. 616, 강조는 작가 자신). 따라서 더 이상 젊지 않지만 젊은이들의 사고방식과 그들의 가치관을 공유하며 그들과 함께 살아가는 중년 혹은 노년의 인물들도 쿤데라의 소설 세계에서는 젊은이로 분류된다.

32) *La Fête de l'insignifiance*, t. II, p. 595.

33) *Le Livre du rire et de l'oubli*, t. I, p. 1134.

“입술을 꼭 다문 순결한 입맞춤 *baisers chastes de lèvres closes*”³⁵⁾에 의해 『농담』의 루치에 Lucie와 직접적으로 연결된다. 또한 최근에 남편과 사별한 아름다운 사교계 명사 프랑크 부인은 “관능적으로 비극적인 얼굴 표정 *expression voluptueusement tragique de son visage*”³⁶⁾을 과시한다는 점에서, 아이를 유산한 슬픔을 드러내기 위해, “그녀가 울고 있음을 알리기 위해 *pour faire savoir qu'elle pleurait*”³⁷⁾ 선글라스를 썼던 『불멸』의 로라 Laura를 반영하는 인물이라 할 수 있다. 마지막으로 다르텔로의 파티에서 라몽이 유혹하려다 실패한 여성인 쥘리는 『느림』에서 뱅상이 유혹하려다 실패한 아가씨와 같은 이름을 갖고 있다. 『무의미의 축제』속 쥘리는 “나이든 (정말로 나이가 많은) 저명한 대학교수 *vieille (très vieille) célébrité universitaire*”³⁸⁾와 함께 다르텔로의 파티에 참석했는데, 이 나이든 교수 역시 『느림』에서 체코어를 읽는 법으로 쥘리와 한참이나 입씨름을 벌였던 60대 체코 학자를 연상시킨다.

이렇듯 정태적 내부텍스트성을 구성하는 인물들은 이전 소설과 거의 동일한 양상으로 서술되기도 하지만, 약간의 변형이 가해진 경우도 있다. 예컨대 “보수는 좋지만 명예를 얻을 가능성이 전혀 없는 평범한 직위”³⁹⁾를 택했던 『불멸』의 여주인공 아네스의 모습은 성별을 바꿔, “자신의 독창성, 사상, 재능이 아니라 오직 지능, 다시 말해 다양한 개인들에게서 양적으로만 구분되는 산술적으로 측정 가능한 능력으로 평가받는 직업”⁴⁰⁾을 선택한 알랭에게서 다시 나타난다.

34) *La Fête de l'insignifiance*, t. II, p. 607.

35) *La Plaisanterie*, t. I, p. 261.

36) *La Fête de l'insignifiance*, t. II, p. 594.

37) *L'Immortalité*, t. II, p. 78.

38) *La Fête de l'insignifiance*, t. II, p. 598.

39) “un poste banal, quoique bien rémunéré, sans aucune perspective de gloire”, *L'Immortalité*, t. II, p. 77.

40) “[...] un emploi où il lui avait fallu faire valoir non pas son originalité, ses idées, ses talents, mais seulement son intelligence, c'est-à-dire cette capacité arithmétiquement mesurable qui ne se distingue chez différents individus que quantitativement”, *La Fête de l'insignifiance*, t. II, p. 596.

한편 알랭의 엄마는 쿤데라의 소설에서 반복되는 “자살을 시도하는 여성 인물”⁴¹⁾이라는 인물 유형을 구현한다. 소설의 제3부에서 그녀는 원치 않는 임신으로 인해 뱃속의 아이와 함께 익사하려 하는데, 그 모습을 목격한 한 젊은이가 그녀를 구하기 위해 강에 뛰어든다. 이는 언뜻 『느림』에서 베르크에게 모욕을 당한 뒤 수영장에서 자살을 기도한 임마쿨라타 Immaculata를 구하기 위해 60대 체코 학자가 뛰어드는 상황의 완벽한 재연인 듯하다. 또한 “훌륭한 수영 실력을 가진 excellente nageuse”⁴²⁾ 임마쿨라타와 마찬가지로, 알랭의 엄마 역시 “수영에 능숙한 bonne nageuse”⁴³⁾ 모습으로 그려진다. 그러나 이 두 여성의 자살 시도에는 결정적인 차이가 존재한다. 임마쿨라타의 행동은 『불멸』의 로라가 그랬듯 오직 자신의 상처받은 감정을 과시하기 위한 “자살극 drame suicidaire”⁴⁴⁾이기 때문에 자신의 비극적 드라마를 봐줄 관객을 필요로 하지만, 알랭의 엄마는 그 어떤 관객의 시선이나 개입을 원치 않으며, “구조되어 영영 우스꽝스러워지는 sauvée et ridiculisée à jamais”⁴⁵⁾ 것이 두려워 자신을 구하려 강에 뛰어든 젊은이를 도리어 익사시켜 버리기 때문이다.

이외에도 『우스운 사랑들』의 제2부 <영원한 욕망의 황금 사과 La Pomme d'or de l'éternel désir>에 등장하는 마르틴 Martin과 화자 ‘나 je’, 『이별의 왈츠』의 슈크레타 Skreta와 야쿠프 Jakub, 『불멸』의 아베나리우스 Avenarius와 화자-작가 쿤데라의 우정 어린 유희적 관계는 칼리방과 샤를에게로 이어진다. 각테일 파티의 지루함을 이겨내기 위해 칼리방이 고안해낸 “파키스탄어라는 소극 farce de la langue pakistanaise”⁴⁶⁾은, 마주치는 모든 여성들에 대한 마르틴의 ‘탐지

41) “personnages de femmes qui [...] tentent de se suicider”, François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Paris, Gallimard, 2003, p. 75. 여기에는 『농담』의 헬레나 Helena, 『웃음과 망각의 책』의 타미나 Tamina, 『무지』의 밀라다 Milada, 『불멸』의 로라와 아네스의 죽음을 초래하는 아가씨, 『우스운 사랑들』의 엘리자베스, 『느림』의 임마쿨라타가 속한다.

42) *La Lenteur*, t. II, p. 351.

43) *La Fête de l'insignifiance*, t. II, p. 582.

44) *L'Immortalité*, t. II, p. 154.

45) *La Fête de l'insignifiance*, t. II, p. 582.

repérage’와 ‘접근 abordage’ 작업, 주사기로 자신의 정자를 주입해 불임여성들을 치료하는 슈크레타의 “우생학 프로젝트 projet eugénique”⁴⁷⁾, 그리고 부엌칼로 자동차 타이어를 무작위로 펑크 내는 아베나리우스의 “한밤중의 달리기 courses nocturnes”⁴⁸⁾와 같은 맥락에 있는 것이다. 엉뚱하고 기상천외한 이 ‘괴짜 original’들의 행동은 “오직 자기 자신의 즐거움을 위한 pour son propre amusement”⁴⁹⁾ “쓸모없는 놀이 jeu inutile”⁵⁰⁾로, 그들을 애정 어린 시선으로 바라보는 친구 외에는 아무도 그들의 놀이를 이해하지 못한다.⁵¹⁾

그런데 마르틴이나 슈크레타, 아베나리우스라는 괴짜들은 일반적인 상식으로 이해하기 힘든, 때로는 다른 이들에게 피해를 입히는 행동을 하면서도 아무런 거리낌이나 죄책감을 느끼지 않는데 비해, 칼리방은 그 누구에게도 피해를 주지 않는 무해한 놀이를 하면서도 이로 인해 처벌받을까봐 두려워한다. 이 두려움과 불안은 그가 “형편없는 농담을 즐겨하는 해로운 성향 funeste propension aux mauvaises plaisanteries”⁵²⁾을 가진 인물들과는 다르다는 것을 뜻한다. 쿤데라의 초기 작품인 『우스운 사랑들』의 제1부 <누구도 웃지 않으리 Personne ne va rire>의 화자 ‘나’ 또는 『농담』의 루드빅은 각자의 가벼운 장난(숨바꼭질)이나 별 뜻 없이 한 농담에 큰 의미를 두지 않았고 이로 인해 치명적인 타격을 입게 되었지만, 칼리방은 자신이 “농담의 황혼기 crépuscule des plaisanteries”⁵³⁾를 살고 있음을 분명하

46) *Ibid.*, p. 601.

47) *La Valse aux adieux*, t. I, p. 834.

48) *L'Immortalité*, t. II, p. 202.

49) *Ibid.*, p. 283.

50) *Risibles amours*, t. I, p. 51.

51) 그럼에도 불구하고 파키스탄어로 말하는 칼리방과 그의 조수 역할을 하는 샤를의 관계는 이 ‘괴짜’-조력자(또는 방관자)의 관계를 그대로 이어받은 것이 아니다. 이들의 관계는 언뜻 『우스운 사랑들』의 마르틴과 ‘나’의 관계와 동일한 것처럼 보이지만, <영원한 욕망의 황금 사과>에서 마르틴의 “허망한 놀이 jeu illusoire”에 환멸을 느끼는 것은 화자 ‘나’인데 비해, 『무의미의 축제』에서는 샤를이 아니라 놀이의 주체인 칼리방이 허무함을 느낀다는 점에서 역할이 뒤바뀐 것이라 할 수 있다(*Ibid.*, p. 49).

52) *La Plaisanterie*, t. I, p. 210.

게 이해하고 있기 때문에 두려워하는 것이다. 농담을 농담으로 받아들이지 않는 누군가를, 다시 말해 유머 감각이 없는 ‘아젤라스트 agélaste’⁵⁴⁾를 두려워하는 칼리방과의 대화에서 라몽은 이해받지 못하는 농담의 위험성을 이야기한다.

« [...] Si un valet de la vérité découvre que tu es français ! Alors, bien sûr, tu deviendras suspect ! Il pensera que tu as certainement une raison louche de cacher ton identité ! Il avertira la police ! Tu seras interrogé ! Tu expliqueras que ton pakistanaïs était une blague. Ils vont rire : quelle stupide dérobade ! Tu étais sûrement en train de préparer un mauvais coup ! Ils te mettront les menottes ! »

“ [...] 만약 진실의 추종자가 네가 프랑스 사람이라는 걸 눈치챈다면! 그러면 너는 당연히 의심받을 거야! 그는 틀림없이 네게 정체를 숨겨야 하는 석연찮은 이유가 있다고 생각하겠지! 그가 경찰을 부를테고! 너는 심문을 받을 거야! 너는 파키스탄어가 장난이었다고 설명하겠지. 그들은 무슨 바보같은 핑계냐며 웃어버릴 거야! 너는 분명히 못된 짓을 할 준비 중이었다고! 그들은 네게 수갑을 채울 거야!”⁵⁵⁾

53) *La Fête de l'insignifiance*, t. II, p. 602.

54) ‘아젤라스트’는 “웃지 않는 사람, 유머 감각이 없는 사람 celui qui ne rit pas, qui n'a pas le sens de l'humour”을 의미한다(*L'Art du roman*, t. II, p. 806). 쿤데라의 소설 세계에서 모든 인물은 ‘아젤라스트’와 ‘비(非)아젤라스트’로 구분되며 이들은 끊임없이 대립하고 투쟁한다. 이는 단순히 유머감각의 유무만을 의미하는 것이 아니다. 쿤데라에게 유머감각은 삶의 태도와 세계관에도 영향을 미치는 중요하고도 근본적인 문제이기 때문이다. 그는 아젤라스트는 진지하지 않음의 정신을 기반으로 하는 소설, 그리고 소설가와 양립불가능하다고 단언한다. 작가는 자신의 개인적인 경험을 들어 이 양립불가능성이 단순히 소설에만 적용되는 문제가 아니며 우리 주변에서 흔히 볼 수 있는 일임을 증언한다. 그는 에세이 『배신당한 유언들 *Les Testaments trahis*』의 제1부 2장 <도덕적 판단이 중지된 땅 *Le territoire où le jugement moral est suspendu*>에서 『이별의 왈츠』의 슈크레타를 진지하게 받아들이는 독자로 인해 곤란했던 경험을 털어놓는데, 이 경험은 유머를 다른 사람들, 특히 진지함을 표상하는 아젤라스트에게 이해시키는 일이 매우 어렵다는 점을 단적으로 보여주는 것이다.

55) *La Fête de l'insignifiance*, t. II, p. 602.

이렇듯 『무의미의 축제』에서 이전 작품과 거의 같거나 약간의 변형이 가해진 모습으로 정태적 내부텍스트성을 구현하는 요소들은 쿤데라의 열 편의 소설을 압축하고 요약한 ‘결산’을 위한 것으로 이해될 수 있다. 그런데 이와 달리 더욱 복잡한 양상을 보이기 때문에 쉽게 파악하기 어려운 인물들의 경우, 결산보다는 작가의 소설 미학에 더 크게 기여하고 있다. 그들은 바로 소설의 또 다른 축을 구성하는 스탈린과 칼리닌이다.

5. ‘동태적’ 내부텍스트성

『무의미의 축제』에서 스탈린과 칼리닌은 네 명의 친구와 다른 공간을 살아간다는 점에서도 그렇지만, 이 소설에서 가장 복잡하고 복합적인 내부텍스트성을 구현한다는 점에서도 앞서 살펴본 정태적 내부텍스트성에 속하는 인물들과 구별된다. 이들은 처음부터 등장 인물로 무대에 등장하는 것이 아니라, 제1부에서 샤를이 호루쇼프의 『회고록』을 읽고 라몽에게 들려주는 이야기 속 이야기의 인물들로 먼저 등장한다. 그런데 샤를은 이 『회고록』을 “우리를 만들어낸 우리 주인 *notre maître qui nous a inventés*”⁵⁶⁾, 즉 화자-작가 쿤데라로부터 받았다고 말한다. 이는 이중의 내부텍스트성을 구성하는데, 먼저 직접적으로는 『자크와 그의 주인 *Jacques et son maître*』에서 두 주인공의 불평의 대상이 되는 “우리를 만들어낸 주인 *le maître qui nous a inventés*”⁵⁷⁾과 연결되며, 보다 넓게는 『느림』의 등장인물인 구자르가 화자-작가인 쿤데라에게 “본의 아닌 유머의 걸작들 *chefs-d’œuvre d’humour involontaire*”⁵⁸⁾에 속하는 책 한 권을 소개시켜줬던 상황에서 주체와 객체가 역전된 것이라 할 수 있다.

이어지는 제2부 <인형극 *Le théâtre de marionnettes*>에서 스탈린과 칼리닌은 호루쇼프의 『회고록』에서 빠져나와 쿤데라의 소설 속 인

56) *Ibid.*, p. 603.

57) *Jacques et son maître*, t. II, p. 658.

58) *La Lenteur*, t. II, p. 309.

물이 된다. 역사적 실존인물을 소설의 등장인물로 사용하는 것과 관련된 내부텍스트성은 『불멸』(괴테와 헤밍웨이)과 『느림』(비방 드농 Vivant Denon의 소설 『내일은 없다 *Point de lendemain*』에서 T부인과 밀회를 즐긴 ‘기사 Chevalier’)에서 찾을 수 있다. 『불멸』에서는 실존 인물인 동시에 작가인 괴테와 헤밍웨이가 소설의 시공간(현대의 파리)과 무관한 사후세계에서 만나 쿤데라가 상상한 허구의 대화를 나누고, 『느림』에서는 역사적 실존인물은 아니지만 과거(18세기)의 소설 속 인물인 ‘기사’가 현대(20세기)의 소설 속 인물인 뱅상과 만난다. 따라서 『무의미의 축제』에서 스탈린과 칼리닌은 『불멸』과 『느림』의 소설기법이 절묘하게 결합된 인물이라 할 수 있는데, 이들이 역사적 실존인물이면서도 호루쇼프의 책에 등장하는 인물이며 이들의 대화와 행동이 쿤데라에 의해 창작된 허구라는 점에서 그러하다.

그런데 『무의미의 축제』에서 스탈린과 칼리닌은 전체주의 이데올로기의 상징으로서 무소불위의 권력자가 아니라 세르반테스의 돈키호테와 산초 판사, 라블레의 팡타그뤼엘과 파누르주를 연상시키는 유쾌한 ‘사냥꾼 *chasseur*’과 ‘오줌꾼 *pisseur*’으로 그려진다. 먼저 칼리닌은 “서툴게 재단된 재킷을 입고 뽀죽한 염소수염이 난 늙다리 노동 투사”⁵⁹⁾로, 전립선비대증 때문에 수시로 화장실을 들락거리는 희극적인 인물이다.

— [...] Kalinine était déjà vieux et sa prostate gonflée l’obligeait à aller pisser très souvent. La pulsion urinaire était toujours si brusque et si forte qu’il devait courir jusqu’à une pissotière même pendant un déjeuner officiel ou au milieu d’un discours qu’il prononçait devant un grand auditoire.

“[...] 칼리닌은 이미 나이가 많았고, 비대해진 전립선은 그로 하여금 수시로 오줌을 누러 가게 만들었지. 배뇨의 충동은 항상 너무나도 급작스럽고 너무나도 강렬해서, 그는 심지어

59) “un vieux militant ouvrier avec une barbe pointue, dans une veste mal coupée”, *La Fête de l’insignifiance*, t. II, p. 576.

오찬 중이거나 많은 대중 앞에서 연설을 하다가도 소변기로 달려가야만 했어.”⁶⁰⁾

‘배설’의 모티프와 관련해서 칼리닌은 『농담』의 헬레나 Helena와 『참을 수 없는 존재의 가벼움』의 이아코프 Iakov와 분명한 내부텍스트성을 구성한다. 그러나 칼리닌은 자신의 생리현상을 대하는 태도에서 이들과 큰 차이를 보인다. 『참을 수 없는 존재의 가벼움』에서 스탈린의 아들 이아코프는 전쟁포로수용소에서 공동변소 청소를 강요받는 상황에 놓이자 이를 치욕으로 간주하고 스스로 목숨을 끊는다. 스탈린의 아들, 즉 “신의 아들 *fil de Dieu*”⁶¹⁾ 이아코프는 자신의 숭고함을 지키기 위해 “똥을 위해 죽기 *mourir pour de la merde*”⁶²⁾를 선택했지만, 스탈린의 동지 칼리닌은 자신의 참을 수 없는 생리현상으로 인해 괴로워하거나 수치심을 전혀 느끼지 않는다. 한편 『농담』의 헬레나는 루드빅에게 이별 통보를 받은 뒤 진통제를 잔뜩 먹고 자살을 기도하지만, 사실 그것은 인드라가 변비로 고생한다는 사실을 숨기려 진통제 약통에 넣어둔 변비약이었다. 그녀가 정말 죽은 줄 알고 인민위원회 건물을 살살이 뒤흔드는 루드빅과, 계속되는 설사로 인한 수치심으로 그에게서 도망치는 헬레나의 쫓고 쫓기는 상황은 『무의미의 축제』 제7부에서 뤼상부르 공원을 배경으로 한 사냥꾼 스탈린과 오줌꾼 칼리닌의 추격전으로 이어진다. 스탈린은 오를레앙 공작부인의 동상 뒤에 숨어 오줌을 누는 칼리닌을 보며, 공원을 산책하던 사람들과 함께 “너무나 명랑하고, 너무나 자유롭고, 너무나 순진하고, 너무나 꾸밈없고, 너무나 다정하고, 너무나 전염성이 강한 *si gai, si libre, si innocent, si rustique, si fraternel, si contagieux*”⁶³⁾ 웃음을 터뜨린다. 하지만 웃음의 대상이 된 칼리닌은 그 어떤 수치심이나 당혹감 없이, 오직 “안도의 행복감 *bonheur de*

60) *Ibid.*, pp. 576-577.

61) *L'Insoutenable légèreté de l'être*, t. I, p. 1337.

62) *Ibid.*, p. 1338.

63) *La Fête de l'insignifiance*, t. II, p. 620.

soulagement”⁶⁴⁾만을 느낀다는 점에서 『농담』의 헬레나와는 완전히 상반되는 것이다.

이 유쾌한 배뇨 장면에서 알 수 있듯, 스탈린은 시종일관 “친근하고 즐거운 미소를 띤 채 avec un sourire amical et gai”⁶⁵⁾ 칼리닌을 지켜 본다. 그런데 이전 작품들에서, 특히 『참을 수 없는 존재의 가벼움』에서 신에 비견되는 스탈린은 “서정성, 서정화, 서정적 담론, 서정적 환희 *lyrisme, lyrisation, discours lyrique, enthousiasme lyrique*”⁶⁶⁾가 절대적 권위를 지니는 전체주의 세계와 동일시되며, 상대성의 정신에 근거한 소설 예술의 대척점을 표상하는 인물이었다. 이렇듯 작가가 직접 경험한 러시아의 침공 이후 체코의 암울한 분위기와 그로 인한 예술의 탄압을 상징했던 스탈린의 부정적 이미지는 『무의미의 축제』에서 정반대로 바뀌어, 매우 유쾌하고 쾌활한 “난봉꾼, 마을의 바람둥이, 이미 약간 나이가 들어 현명해진만큼 더욱 친절한 모험가의 이미지”⁶⁷⁾로 그려진다.

그런데 스탈린은 단순히 외형적으로 호감 가는 이미지를 가진 것만이 아니라 ‘진지하지 않음 *non-sérieux*’을 구현하는 철저히 ‘소설적인’ 인물로 그려진다. 알랭은 스탈린이 ‘쾨히니스베르크 *Königsberg*’라는 도시의 이름을 오줌꾼 칼리닌의 이름을 따 ‘칼리닌 그라드 *Kaliningrad*’로 개명한 것이 그가 엉뚱하고 짓궂은 성격을 가졌기 때문이라고 말한다.

« [...] Il ressent une joie malicieuse à être, parmi tous les présidents et les rois, le seul qui peut se foutre du sérieux des grands gestes politiques cyniquement calculés, le seul qui peut se permettre de prendre une décision absolument personnelle,

64) *Idem.*

65) *Ibid.*, p. 577.

66) *Les Testaments trahis*, t. II, p. 918.

67) “image d’un coureur, d’un séducteur de village, d’un aventurier d’autant plus aimable qu’il est déjà un peu vieux et assagi”, *La Fête de l’insignifiance*, t. II, p. 620.

capricieuse, irraisonnable, splendidement bizarre, superbement absurde. »

“그는 자신이 모든 대통령과 왕 중에서, 중대한 정치적 행위가 가진 진지함을 아랑곳하지 않을 수 있는 유일한 사람, 철저히 개인적이고 변덕스럽고 엉뚱한, 황홀하게 기이하고 기막히게 부조리한 결정을 감히 내릴 수 있는 유일한 사람이라는 데에서 짓궂은 기쁨을 느끼지.”⁶⁸⁾

이외에도 스탈린은 “농담 이후의 시대 l'époque de l'après-blague”⁶⁹⁾, 즉 더이상 농담이 통하지 않게 된 세계를 표상하는 동지들이 농담을 이해하지 못해 화장실에서 자신을 비난하는 모습을 몰래 숨어서 지켜보며 즐거워하고, 권력을 상징하는 자신의 동상이 철거된다는 소식을 듣고도 웃음을 터뜨리는 등 그들 중에서 유일하게 유머감각을 지닌 인물로 나타난다. 그에 비해 스탈린과 칼리닌의 동지들, 즉 스탈린을 비난하고 칼리닌을 경멸하는 흐루쇼프, 몰로토프, 즈다노프, 카가노비치, 브레즈네프, 베리야는 유머감각이 없는 완벽한 아젤라스트이며, 이들의 진지함은 스탈린의 유머감각과 희극성을 한층 더 돋보이게 하는 역할을 수행한다.

이렇듯 스탈린이라는 전체주의의 수장이 아젤라스트의 대척점에 놓인 것은 세 가지 중요한 의미를 지닌다. 한편으로 그는 절대성과 단일성을 신봉하며 일체의 의심이나 다름을 용납하지 않는 전체주의 세계관을 대표하는 인물이라 할 수 있다. 그런데 이 아젤라스트의 상징이 유머를 즐기고 웃음을 터뜨리는 양립 불가능한 태도를 동시에 가질 수 있는 것은, 작가가 그를 자신의 소설 속 등장인물로 만들었기 때문이다. 이는 ‘사실임직함 vraisemblance’이라는 사실주의의 ‘진지한’ 규범에서 벗어나 소설 예술 본래의 자유를 되찾고자 하는 쿤데라의 소설적 유희로 이해될 수 있다. 다른 한편으로, 이제까지 쿤데라의 소설에서 진지하지 않은 인물들은 비난의 대상이 되

68) *Ibid.*, p. 579.

69) *Ibid.*, p. 602.

어 배척당하거나 스스로 사회의 바깥에서 고독하게 살아가기를 선택한 소수이자 약자로 그려졌다. 이들은 항상 아젤라스트라는 다수의 피해자이며, 그들의 비난과 조롱의 대상이었다. 그러나 권력의 정점에 선 스탈린은 여전히 소수이지만 결코 약자도, 피해자도 아니다. 이 소설에서는 유머감각이 없는 스탈린의 동지들이 조롱의 대상이 되며, 그들은 명백하게 스탈린에 비해 약자이기 때문이다. 결국 쿤데라는 양립 불가능한 두 가지 삶의 태도를 스탈린이라는 하나의 인물에 담아내며 기존의 역학관계를 거침없이, 그리고 유쾌하게 전복시키고 있다. 마지막으로 진지함과 진지하지 않음의 공존은 이제까지 발표된 쿤데라의 그 어떤 소설에서도 찾아볼 수 없던 것이었다. 그는 소설뿐 아니라 에세이에서도 항상 세상에 대해 진지함과 진지하지 않음이라는 이분법적 시각을 견지해왔다. 그러나 쿤데라는 자신의 마지막 소설에서 스탈린이라는 한 인물을 통해 “인간사의 상대성과 양가성에 기초한 이 세계의 모델인 소설은 전체주의적 세계와 양립할 수 없다”⁷⁰⁾는 자기 자신의 신념마저 상대적인 것으로 만들어버린다. 이를 통해 그는 진리가 절대적이고 단일한 것이 아니라 상대적이고 복합적이라는 소설의 정신을 되새기고 있으며, 바로 이러한 점에 근거해 이 소설은 단순한 총합이나 결산을 넘어 쿤데라의 소설 세계를 변증법적 구조로 완성하는 중요한 의미를 갖게 된다.

6. 결론

지금까지 살펴본 것처럼 『무의미의 축제』는 구성이나 내용의 모든 면에서 밀란 쿤데라라는 한 소설가의 오십여 년에 걸친 경력을 결산하는 작품으로, 온갖 종류의 내부텍스트성으로 가득 차 있다. 구성의 측면에서 이 소설은 체코어 작품군과 프랑스어 작품군, 즉

70) “En tant que modèle de ce monde, fondé sur la relativité et l’ambiguïté des choses humaines, le roman est incompatible avec l’univers totalitaire”, *L’Art du roman*, t. II, p. 713.

‘무거운’ 소나타와 ‘가벼운’ 푸가의 결합이라 할 수 있으며, 내용의 측면에서는 작가의 이전 소설에 사용되었던 어떤 요소(표현이나 인물)가 아무런 변형 없이 또는 아주 약간 바뀐 모습으로 등장하거나 때로는 상당한 변형이 가해져 매우 복합적인 양상으로 나타나기도 한다. 우리는 이를 정태적 내부텍스트성과 동태적 내부텍스트성으로 규정해 구체적으로 살펴보았다. 『무의미의 축제』가 가진 이러한 특징적 양상은 작가의 이전 작품에 대한 정보가 없는 독자로 하여금 이 소설을 난해하게 느끼게끔 만드는 원인이 되기도 하지만, 반대로 작가의 입장에서 바로 이 내부텍스트성 덕분에 앞서 출간된 열 편의 소설을 단 한 권의 책으로 요약하고 압축해낼 수 있었던 것이다.

그런데 비교적 쉽게 파악 가능한 정태적 내부텍스트성이 단순한 결산의 기능을 수행한다면, 동태적 내부텍스트성은 그로부터 한 걸음 더 나아간 것이라 할 수 있다. 특히 양립 불가능하며 결코 융합될 수 없는 진지함과 진지하지 않음이 스탈린이라는 인물에게서 동시에 나타나는 것은 쿤데라로 하여금 소설 예술이 지닌 본래의 자유를 만끽할 수 있게 해주는 한편 그가 평생 견지해온 이분법적 가치관 자체를 상대화하고 나아가 전복시키며 소설의 정신에 한 걸음 더 다가설 수 있게 했다는 점에서 매우 중요한 의미를 가진다. 결국 쿤데라는 자신의 마지막 소설 『무의미의 축제』를 통해 나르키소스와 아젤라스트가 넘쳐나는 현실은 여전히 변함없지만, 진지함과 진지하지 않음이 서로를 배척하지 않고 평화롭게 공존할 수 있는 하나의 가능성을 제시하고, 나아가 진지하지 않음이 진지함보다 우세할 수도 있음을 암시하며 우리에게 유쾌한 작별인사를 보내고 있는 것이다.

참고문헌

- Dällenbach, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, Vol. 27, 1976, pp. 282-296.
- Fitch, Brian T., *The Narcissistic Text: A reading of Camus' Fiction*, University of Toronto Press, 1982.
- Gaggi, Silvio, « Letters and the Metafictional Impasse », *Modern/Postmodern : A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 144-155.
- Kundera, Milan, *Œuvre*, éd. François Ricard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2011, 2 vol.
- _____, *Œuvre*, éd. François Ricard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2017.
- _____, *La Fête de l'insignifiance*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2014.
- Maixent, Jocelyn, *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, 1998.
- Martel, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, Vol. 33, n° 1, 2005, pp. 93-102.
- Ricard, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Paris, Garllimard, 2003.
- 심영보, 『존 바스: 고갈과 소생의 변증법』, 한국학술정보, 2006.

Résumé

Le sens de la *Fête de l'insignifiance* dans l'univers romanesque de Milan Kundera

NOH Ran
(Université Sungkyunkwan, Chargée de cours)

Le dernier roman de Milan Kundera, *La Fête de l'insignifiance*, a un sens très important dans l'univers romanesque de son auteur. Il serait plus ou moins familier pour un lecteur qui a déjà lu un ou plusieurs de romans kundériens, mais en même temps, il serait aussi insignifiant, voire sans aucune valeur pour un autre qui ne les a jamais lus. Il résulte de la relation particulière entre *La Fête de l'insignifiance* et les romans antérieurs de Kundera. Dans cet article, pour éclairer le sens particulier de ce roman comme un épilogue, nous appuyons à la notion d'« intratextualité »(relation entre plusieurs œuvres d'un seul auteur), qui doit bien distinguer avec l'« intertextualité »(relation entre plusieurs œuvres de plusieurs auteurs). D'ailleurs, elle peut se diviser en deux, l'une « statique », directe et simple, l'autre « dynamique », indirecte et complexe. La première est relativement plus visible, mais la dernière est plus abstraite et évasive. C'est le cas de Staline, qui est un symbole du totalitarisme, mais il a un grand sens de l'humour. Autrement dit, il présente le sérieux et en même temps le non-sérieux. Chez Kundera, ils sont absolument incompatibles. Mais avec ce Staline « romancé », l'auteur bouleverse sa vieille conviction. En conséquence, à travers de *la Fête de l'insignifiance*, il profite la liberté propre de l'art du roman et nous fait ses adieux joyeusement.

Mots Clés : Milan Kundera, *La Fête de l'insignifiance*,
intratextualité, épilogue

투 고 일 : 2020.09.21.

심사완료일 : 2020.10.25.

게재확정일 : 2020.11.01.

편집다큐멘터리의 쟁점들 - 프랑스 영상역사연구 3세대의 논점을 중심으로*

박희태
(성균관대학교 조교수)

국문요약

편집다큐멘터리(프랑스) 또는 컴필레이션 다큐멘터리(영미권)는 다큐멘터리 영화 중에서도 생소한 형태라 할 수 있다. 다큐멘터리를 제작하는 중요한 특징인 ‘편집’에 초점을 맞춘 명칭인데 디지털화와 함께 편집다큐멘터리는 전문가의 영역에서 대중의 영역으로 편입되고 있다. 따라서 아카이브 영상을 활용한 편집다큐멘터리 제작에서 야기될 수 있는 문제점들에 대해 논의해야 할 시점이라 판단되기에 본 연구는 편집다큐멘터리를 둘러싸고 프랑스를 비롯한 서구(西歐)에서 촉발된 논쟁들을 프랑스의 영상역사 3세대의 논점 중심으로 살펴보고 이러한 다큐멘터리 제작에서 발생할 수 있는 문제와 앞으로 경계해야 할 문제점은 무엇인지를 살펴보고자 한다.

주제어 : 편집다큐멘터리, 컴필레이션 다큐멘터리, 편찬다큐멘터리, <백년전쟁>, <아포칼립스> 시리즈, 영상 복원, 아카이브 영상 컬러화

* 본 논문은 2015년 출간된 『영상과 아카이빙 그리고 새로운 역사쓰기』 중 「영상역사연구의 쟁점들」의 후속 연구로 2015년 11월 ‘한국다큐멘터리학회 제4회 정기학술대회’에서 발표한 내용을 보완하고 수정하여 작성한 것임을 밝혀둔다.

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. 기록에서 기억으로
 - 편집다큐멘터리의 변별적 특성
3. 사료(史料)와 시청률 사이의 편집다큐멘터리
4. 편집다큐멘터리의 기술적인 쟁점
5. 나가며

1. 들어가며

매년 천만 관객을 동원하는 영화들에 그 이목이 집중되어 있는 한국 영화계에서 다큐멘터리 영화는 아직은 대중으로부터 소외된 영역이고 제작 편수에 비해 관심 있는 전문가들을 제외하고는 주목을 받지 못하는 것이 현실이다. 그중에서도 더욱 생소한 형태의 다큐멘터리가 편집다큐멘터리라 할 수 있다. 국가에 따라서 편집다큐멘터리(documentaire de montage, 프랑스) 또는 컴필레이션 다큐멘터리(compilation documentary, 영미권)라 부르는데 이러한 형태의 다큐멘터리 제작에 가장 중요한 특징인 ‘편집’에 초점을 맞춘 명칭이다. 편집다큐멘터리는 영화의 가장 기본 요소인 ‘촬영’이 배제되고 뉴스릴 newreel이나 파운드 푸티지 found footage¹⁾ 처럼 아카이브에 보관된

1) ‘파운드 푸티지 found footage’라는 용어는 영화에서 드물지 않게 사용하는 용어인데 국내에서는 그 의미를 제각각 사용하는 경향이 있어 간략하게 정의할 필요가 있어 보인다. ‘파운드 푸티지’라는 용어를 이해하기 위해서는 푸티지 footage라는 용어를 먼저 이해해야 한다. 이 용어는 35mm 필름을 주로 사용하던 영화 초창기에 필름의 길이를 피트 단위와 프레임으로 측정하였던 관습에서 유래한다. 대략 35mm 무성 필름의 16프레임(퍼포레이션 4개 형태)이 1피트 길이(30.48cm)에 해당하고 약 1초 정도의 시간에 해당하였기에 ‘푸티지’는 자연스럽게 필름을 측정하는 단위가 되었다. 지금도 ‘코닥 Kodak’에서 운영하는 사이트

영상이나 사진 자료 등을 편집해 제작하는 다큐멘터리를 의미한다²⁾. DMZ국제다큐멘터리영화제와 EBS국제다큐영화제의 프로그램이었고 현재 제천국제음악영화제 프로그램인 맹수진은 김경만 감독이 제작한 편집다큐멘터리인 <각하의 만수무강>(2002)³⁾을 소개하면서 “흔히 컴필레이션 필름(compilation film)이라 명명되는 이러한 작업은 분명히 다큐멘터리 영토 안에서 논의되는 장르다. 한국에서는 ‘편찬영화’·‘발췌영화’라는 명칭으로 번역되기도 했던” 영화라고 설명하고 있다⁴⁾. 김지훈은 웹진 「Docking」에 기고한 글에서 마찬가지로 김경만 감독의 작품을 언급하며 ‘편찬 다큐멘터리(compilation)’라는 표현을 사용하고 있는데⁵⁾ 국내에서는 영어의 컴필레이션 compilation이라는 단어가 포함하고 있는 ‘편찬’이라는 의미에서 출발하여 이렇게 명명하고 있는 듯이 보인다. 하지만 『표준국어대사전』에서 ‘편찬’이 “여러 가지 자료를 모아 책을 만듦”⁶⁾을 의미하는 것처럼, 이 단어는 영화가 아니라 출간과 관련된

(https://www.kodak.com/FR/fr/motion/tools/film_calculator/default.htm)에서는 필름의 길이를 시간으로 환산해주는 계산기(Motion Picture Film Calculator)가 있다. 그리고 아카이브에 보관된 필름의 케이스에도 시간보다는 피트(ft)로 표기되어 있는 것을 확인할 수 있다. 이러한 단위에서 출발해 이후 ‘푸티지’는 필름으로 촬영된 모든 종류의 영상을 가르키는 용어가 되었다. 반면 ‘파운드 푸티지’는 용어가 의미하는 것처럼 미편집 상태로 발견된 영상을 의미하는데 주로 아마추어가 제작한 영상이나 예를 들어 <대한뉴스>의 KC(미편집 영상 keep cut)버전 등 촬영하였으나 편집된 적이 없는 영상을 의미한다. 이런 류의 영상은 주로 영상 아카이브에 보관되어 있다. 이러 면에서 아카이브 영상과 파운드 푸티지는 부분적으로 중복되기도 한다. 하지만 아카이브 영상이 곧 파운드 푸티지일 수는 없는 것이 영상 아카이브에는 편집된 영상들도 보관하고 있기 때문에 등가관계라고 할 수는 없다. 이러한 원래 의미 이외에도 1999년 <블레이 워치 The Blair Witch Project>라는 영화가 출시된 이후 환상 또는 호러영화의 하위 장르를 지칭하기 위해 ‘파운드 푸티지 영화’라는 용어를 사용하고 있기도 하다.

- 2) 이런 의미에서 프랑스의 다큐멘터리 이론가 프랑수아 니네 François Niney는 ‘아카이브 다큐멘터리’라 부르기도 한다. 프랑수아 니네, 『다큐멘터리란 무엇인가-다큐멘터리와 그 아류들』, 예림기획, 2013, p. 223 참조.
- 3) 단편(러닝타임 13분)으로 제작된 이 영화는 <대한뉴스>를 편집하여 제작한 편집다큐멘터리이다.
- 4) <https://www.kmdb.or.kr/story/238/2144#>
- 5) www.dockingmagazine.com/contents/6/22/?bk=main
- 6) <http://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do>

용어이고 컴필레이션이라는 단어가 이미 영화의 ‘편집’이라는 의미를 포함하고 있기 때문에⁷⁾ 향후 이런 형태의 다큐멘터리를 ‘편집다큐멘터리’라고 통일해서 부르는 것이 옳을 것 같다.

한국전쟁이나 광복절, 또는 제1, 2차 세계대전과 같은, 영상이 존재하던 시기의 역사를 재현하고 증언하는 방송용 다큐멘터리가 대표적인 편집다큐멘터리라 할 수 있는데, 근래에 민족문제연구소 후원으로 유튜브를 통해 상영한 김지영 감독의 <백년전쟁>(2012)이 500만 이상의 누적 관람객⁸⁾을 기록하며 세상의 이목을 편집다큐멘터리 형태의 독립다큐멘터리에 집중시킨 바 있다.⁹⁾ 물론 그보다 앞서 김경만 감독은 <각하의 만수무강>(2002)뿐만 아니라, 2012년에는 <대한뉴스>를 비롯한 국내 뉴스릴 영상과 방송 아카이브 영상 그리고 본인이 촬영한 영상 등을 편집해 <미국의 바람과 불>(2012)을 제작한 바 있다.¹⁰⁾ 뿐만 아니라 세월호 사건의 추이를 다룬 <뉴스타파> 영상을 편집해서 당시에 화제를 모은 <다이빙 벨>(2014)의 경우도 넓게는 편집다큐멘터리로 분류할 수 있을 것이다. 그리고 프랑스의 경우 2009년부터 이자벨 클라크 Isabelle Clarke와 다니엘 코스텔 Daniel Costelle이 <세상의 종말: 제2차 세계대전 Apocalypse, la Seconde Guerre mondiale>(2009)을 필두로 제1, 2차 세계대전을 다룬 대표적인 편집다큐멘터리 ‘아포칼립스 시리즈’를 제작하면서 많은 화제와 논란의 대상이 되고 있는 실정이다. 그리고 최근에는 뉴질랜드

-
- 7) 용어의 번역에 관하여 덧붙이자면 마크 페로의 『Cinéma et histoire』(한국 번역 제목 『역사와 영화』)에서 제이 레이다의 저서 『Compilation Films』를 언급하는데, 역자는 이를 ‘편집 필름들’이라 번역한 바 있다. 『역사와 영화』, 까치, 1999, p. 111 참조.
- 8) 2014년 8월 민족문제연구소 추산. <https://www.minjok.or.kr/archives/75906> 참조.
- 9) <백년전쟁>의 경우 인터뷰 장면의 촬영과 이미지 조작 등이 있어 완전한 편집다큐멘터리로 규정하기 애매한 부분이 있다. 하지만 영화의 대부분을 아카이브 영상과 사진 자료 등을 활용하고 있어 편집다큐멘터리로 분류하기에 큰 무리가 없어 보인다.
- 10) 본인의 촬영분이 들어 있어 엄밀한 의미에서 ‘촬영이 배제된 영상을 편집’한다는 편집다큐멘터리의 규정에 벗어나는 부분이 있지만 촬영한 분량이 부분적이기에 넓은 의미에서 편집다큐멘터리로 아우를 수 있는 영화라고 할 수 있다.

드의 피터 잭슨 Peter Jackson 감독이 BBC와 함께 아카이브 영상으로 <그들은 늙지 않을 것이다 They shall not grow old>(2018)란 편집다큐멘터리를 제작하였는데 이 작품은 ‘아포칼립스 시리즈’보다 원본 필름을 조작한 측면에서 더욱 멀리 나간 작품이라 할 수 있다.

국내의 다큐멘터리 환경을 통시적으로 간략하게 정리해보면 일제강점기를 전후해 영화가 보급된 이후 지속적으로 강압적인 정권이 통치하였기 때문에 1990년 후반까지 공적 다큐멘터리 외에는 다큐멘터리 제작 흔적을 찾기가 쉽지 않은 것이 현실이다. 1980년 후반부터 독립다큐멘터리 진영이 기록을 통해 민중의 투쟁과 사회문제를 고발해 왔지만 이들이 제작한 다큐멘터리도 당시의 군사정권으로 인해 제도권 내에 머무를 수는 없었다. 하지만 비교적 민주적인 정부가 들어선 1990년대 이후 점차 다큐멘터리를 제작할 수 있는 환경이 조성되면서 다양한 형태의 다큐멘터리 제작이 시도되고 있다. 그리고 최근에는 근현대사 영상에 대한 관심이 높아짐에 따라 국가기관을 비롯한 각 방송국 및 대학에서 영상 아카이브 구축을 본격적으로 진행하고 있다¹¹⁾. 이러한 국내의 영상 환경은 근현대사에 대한 일반 대중의 관심과 맞물리며 아카이브 영상에 대한 관심을 촉발하게 되었다. 또 디지털화로 인해 아카이브 콘텐츠에 접근이 쉬워지고, 기존의 필름을 사용해 편집하던 방식과는 달리 디지털화된 영상은 비용 면에서나 시간적인 측면에서 훨씬 수월하게 편집이 가능한 장점이 있기에 대중이 영상을 보다 쉽게 다룰 수 있는 환경이 조성되었다¹²⁾. 디지털 시대가 도래하기 전 다큐멘터리 영화는 극히 일부

11) 대학의 근현대사 영상 아카이브 구축의 대표적인 경우는 고려대학교 한국사연구소에서 구축한 “한국근현대영상아카이브”가 대표적인 사례이다 (<http://kfilm.khistory.org> 참조). 방송사들은 오래전부터 자체적으로 영상 아카이브를 운영하여 왔으나 최근 들어 소장 영상을 대중에 공개하고 있는데 K-TV에서 “e영상역사관”을 통해 가장 먼저 <대한뉴스>를 비롯한 뉴스 영화와 문화영화 등을 서비스하고 있다(<http://ehistory.korea.kr> 참조). SBS도 자체적으로 입수한 <리버티뉴스>를 온라인으로 서비스 중이다.

12) 2012년 11월 26일에 개봉한 <백년전쟁>에 대해서 2013년 4월 25일에 40분 분량의 <생명의 길>이 제작되어 마찬가지로 유튜브에 공개되었다. <백년전쟁>이 회자되는 시간을 고려하면 약 3개월 정도의 제작 기간이 있었다고 추측해 볼 수 있다. 이렇듯 편집다큐멘터리는 빠른 시간에 제작될

작품을 제외하면 영화제 이외의 공간에서 상영하지 않기에 대중이 다큐멘터리 영화에 쉽게 접근할 수 없었다. 하지만 <백년전쟁>의 예에서 볼 수 있듯이 디지털 환경을 바탕으로 유튜브와 같은 새로운 플랫폼¹³⁾이 등장하면서 기존에 없던 대중상영 경로가 생기고 대중은 영화관에 가지 않고도 동시다발적으로 영상에 접근할 수 있도록 상영 환경이 변화하였다. 비교적 저렴한 제작비와 새로운 상영 경로의 결합으로 요약되는 이러한 환경의 변화로 인해, 결과적으로 편집 다큐멘터리 제작은 용이해지고 동시에 빠른 기간에 엄청난 파급효과를 촉발할 수 있는 새로운 영상 환경이 조성된 것이다. 편집다큐멘터리는 개인이 간단한 작업을 통해 역사나 사회적인 성격의 영상을 제작할 수 있을 정도로 이미 활성화되었고, 이런 맥락에서 아카이브 영상을 활용한 편집다큐멘터리 제작에서 야기될 수 있는 다양한 문제점들에 대해 논의해야 할 필요가 있다고 생각된다.

본 연구는 편집다큐멘터리를 둘러싸고 프랑스를 비롯한 서구(西歐)에서 촉발된 논쟁들을 프랑스의 영상역사 3세대¹⁴⁾의 논점 중심으로 살펴보고 기존의 편집다큐멘터리 제작 방식과 이러한 다큐멘터리 제작에서 발생할 수 있는 문제들은 어떤 것인지 그리고 앞으로 경계해야 할 문제점은 무엇인지를 살펴보는 것을 목적으로 한다.

수 있는 특징이 있다.

- 13) 컴퓨터와 디지털이 결합한 ‘뉴미디어’의 등장 이후 유튜브 youtube 나 트위터 twitter같은 새로운 플랫폼을 폴 레빈슨은 ‘뉴뉴미디어’라 명명하고 있다. 참조. 『뉴뉴미디어』, 폴 레빈슨, Pearson, 2011.
- 14) 영상을 통해 역사를 연구하는 융합연구 영역을 ‘영상역사연구’라고 일컫는다. 프랑스에서 최초로 영화 필름을 포함한 영상 이미지의 보관을 주장한 1세대(블레슬라스 마투셰프스키, 알베르 칸), 본격적으로 영화를 통한 역사 연구의 방법론을 정초한 2세대(마크 페로, 피에르 소를랭), 그리고 영상역사 3세대는 영상이 역사, 사회 및 문화와 가지는 관계를 종합적으로 분석하고 있는데 대표적인 연구자로 실비 린드페르그 Sylvie Lindeperg, 로랑 베레 Laurent Véray, 장-피에르 베르탱-마기 Jean-Pierre Bertin-Maghit 등을 언급할 수 있다. 박희태, 「영상자료를 이용한 근현대사 연구방법론 탐구-프랑스의 영상역사연구 동향을 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』 제72집, 2020년 참조.

2. 기록에서 기억으로 - 편집다큐멘터리의 변별적 특성

우선 편집다큐멘터리를 주제로 다룬 논문이 국내에는 거의 없는 것이 현실이다. 물론 앞서 소개한 것처럼 맹수진 프로그래머가 국내에서 드물게 편집다큐멘터리 작업을 이어가고 있는 김경만 감독의 작품 <각하의 만수무강>을 설명하기 위해 편집다큐멘터리의 명칭을 소개하며 이런 형태의 다큐멘터리가 가지고 있는 주관성을 설명하고 있다.

자신의 주장의 근거를 대기 위해 적당히 푸티지를 이용하
는 다른 영화들보다 이 영화는 훨씬 더 적극적이고 노골적으
로 자신이 다루는 대상(뉴스릴, 파운드 푸티지)에 대해 논평하
고 개입한다.¹⁵⁾

그리고 김지훈은 위에서 언급한 글에서 “특히 전적으로 파운드/아카이브 푸티지의 연결만으로 제작된 다큐멘터리 영화를 편찬 다큐멘터리(compilation documentary)라고 부르는데, 소비에트 영화에서의 에스더 슈브(Esther Shub), 그리고 1960년대와 70년대 미국의 에밀 드 안토니오(Emile de Antonio)가 이러한 전통을 대표한다”¹⁶⁾고 설명하는데 그치고 있다. 마지막으로 정민아는 「유튜브 역사 다큐멘터리 연구 - <백년전쟁>을 중심으로」에서 연구의 초점을 새로운 매체인 “유튜브 시대에 다큐멘터리의 가능성”¹⁷⁾에 맞추고 있어 편집다큐멘터리에 관한 논의는 찾아볼 수 없다. 따라서 최근 편집다큐멘터리 제작이 이야기하는 문제점에 접근하기 전에 우선 편집다큐멘터리의 역사, 제작, 특성 등을 간략하게 알아볼 필요가 있다.

편집다큐멘터리의 근원을 살펴보면, 에스더 슈브가 1917년 10월

15) <https://www.kmdb.or.kr/story/238/2144#>

16) www.dockingmagazine.com/contents/6/22/?bk=main

17) 정민아, 「유튜브 역사 다큐멘터리 연구 - <백년전쟁>을 중심으로」, in 『한국 다큐멘터리 영화의 오늘 장르, 역사, 매체』, 본복스, 2015년, p. 193.

혁명을 기념하기 위해 국가로부터 의뢰를 받아 로마노프 왕조 시절 촬영한 영상을 편집해 만든 <로마노프 왕조의 몰락 Padenie dinastii Romanovykh>(1927)이 시초로 꼽힌다.¹⁸⁾ 이 영화는 볼셰비키 혁명의 정당성을 민중에게 입증하기 위해 편집 전문가인 슈브에게 당시 보 관중인 기록 영화에 대한 무제한적인 접근을 허용하며 제작을 의뢰한 것이다. 1912년에서 1917년 사이의 아카이브 영상을 기반으로 제작된 이 편집다큐멘터리는 이후 등장하는 다큐멘터리 영화와 프로파간다 영화의 규범이 된다. 그리고 편집다큐멘터를 언급할 때에는 나치 독일 시절 조셉 괴벨스 Joseph Goebbels의 지휘 아래 프리츠 히플러 Fritz Hippler가 제작한 <영원한 유대인 Der ewige Jude>(1940)도 빼놓을 수 없다. 이 영화는 폴란드 점령지의 유대인들을 촬영한, 완전한 편집다큐멘터리는 아니지만 아카이브 영상, 신문 기사, 사진, 회화, 그림 자료 등을 결합해 제작한 프로파간다용 다큐멘터리로 넓은 의미에서 편집다큐멘터리로 규정할 수 있는 영화이다. 이 영화는 독일 국민을 나치 정권의 반인종 정책에 동조시키려는 목적으로 제작한 다큐멘터리로, 모든 자료와 이미지는 내레이션의 내용을 입증하는 수단으로 사용하기 위해 교묘하게 편집되어 있다. 더군다나 이러한 입증의 수단으로 알프레드 위커 Alfred Werker가 1934년 할리우드에서 제작한 픽션영화 <로스차일드 가문 The House of Rothschild>의 일부분을 저작권자의 동의 없이 사용하고 있기도 하다. 유대인을 폄하하려는 목적으로 온갖 종류의 영상을 합쳐서 만든 이 조작되고 날조된 다큐멘터리는 어쩌면 우리 시대에 등장하게 될 편집다큐멘터리의 예고편이라고 할 수 있다. 한편 프랑스의 알랭 레네 Alain Resnais가 제작한 <밤과 안개 Nuit et Brouillard>(1956) 역시 편집다큐멘터리 초창기의 중요한 작품이다.

18) 당시 에스더 슈브가 제작한 편집다큐멘터리는 1920년대 구(舊) 소련의 사실 존중주의 factualisme에 입각한 문화와 예술을 망라한 아방가르드 운동과 맥을 같이한다. 슈브는 1922년부터 고스키노 Goskino에서 다양한 필름들을 재편집하는 일을 맡았고 이후 에이젠슈테인에게 편집을 가르치기도 했기에 <로마노프 왕조의 몰락>과 에이젠슈테인의 <전함 포템킨> 사이에는 교차 편집 외에도 화면의 배치 등 많은 면에서 유사점을 확인할 수 있다.

제2차 세계대전 이후 나치 집단수용소 해방 10주년을 기념하기 위해 알랭 레네가 촬영과 함께 당시의 아카이브 자료를 사용해 제작한 다큐멘터리이다. <밤과 안개>는 제2차 세계대전 동안 나치가 자행한 유대인 학살 현장을 기록한 프랑스 최초의 편집다큐멘터리로, 유대인 집단수용소를 해방시킨 미군과 소련군이 촬영한 영상과 당시 유대인을 수용소에 집결시키기까지의 사진 자료 등을 편집해 완성한 다큐멘터리이다.

다음으로 제작과 관련한 편집다큐멘터리의 특성을 살펴보면 초창기에는 우선 작품이 많지 않다는 사실을 확인할 수 있다. 기존에 촬영한 영상이 절대적으로 많지 않았고 또 이러한 필름들을 보관하는 통합적인 아카이브가 없었던 탓에 자료 확인 및 수집이 용이하지 않았기 때문이다. 그리고 필름을 확인하고 필요한 부분을 편집하는 일을 수작업으로 진행하였기에 많은 시간과 인력이 필요하였고 그래서 절대적으로 많은 작품이 존재할 수 없었다. 에스터 슈브와 프리츠 히플러가 편집다큐멘터리를 제작할 수 있었던 것은, 이들이 각각 소비에트 공산당과 나치 정권의 전폭적인 지원을 받았기 때문이다. 그리고 영화관 상영보다는 텔레비전 방송에서 많이 활용하는 편집다큐멘터리의 특성을 언급할 필요도 있다. 자료 확인과 역사적인 맥락 이해, 그리고 이를 일관된 역사적 관점을 중심으로 제작해야 하는 절차의 복잡함으로 인해, 또 개인이 작업하기에는 쉽지 않은 일이라 전문적인 팀이 필요하기에 결과적으로 많은 제작비용이 필요한 작업이지만 근대사를 다루는 역사에 대한 고정된 시청수요가 있기 때문에 방송사에서는 편집다큐멘터리에 꾸준히 관심을 가지고 있다. 특히 전쟁기념일에 방영되는 다큐멘터리는 역사적 사실에 대한 ‘증언’(과거에 대한)이라는 측면에서 아카이브 영상을 설명적 다큐멘터리의 삽화로 활용하는 경향이 있다. 물론 여기서 내러티브에 대응하는 이미지의 사료적인 진위문제가 발생할 수밖에 없는 것이 현실이기도 하다.

또 영상역사 연구의 측면에서 살펴보면 편집다큐멘터리는 기록을 위해 촬영한 영상이 집단 기억을 위한 자료로 사용되는 특성을 가진

다고 할 수 있다. 그래서 편집다큐멘터리에서 중요한 개념은 기록이 아니라 기록된 증거의 발굴이며 이런 영상자료는 곧 역사적 관점의 사료(史料)와 동일한 가치를 가진 것으로 인정받기 쉽다. 즉, 영상자료는 지시 대상과 재현 사이의 간극이 가장 작은 사진적 특성으로 인해 사실적인 자료로 인식하기 쉽다. 다큐멘터리의 어원이 되는 ‘다큐먼트 Document’라는 명칭도 이러한 인식에 일조하고 있다. 하지만 다큐멘터리의 발전사를 살펴보면 이와 같은 인식이 신화에 불과하며 위에서 언급한 세 편의 다큐멘터리의 경우도 제작 목적이 민중의 계도이건 역사에 대한 증언이건 편집다큐멘터리는 이미 ‘시점 있는 자료’들을 조합해서 또 ‘다른 시점’을 통해 제작한 다큐멘터리라는 것이다.

그리고 대항역사의 측면에서 볼 때 편집다큐멘터리의 특성 중 가장 흥미로운 부분은 이러한 시점 있는 자료를 재활용해 그 시점의 주체가 가지고 있었던 모순을 파헤칠 수 있는 다소 역설적인 기능을 가지고 있다는 사실이다. 그렇다고 해서 편집다큐멘터리가 재활용된 아카이브 영상이나 푸티지에 비해 역사의 진실에 더 접근할 수 있다는 보장은 없다. 더군다나 대부분의 편집다큐멘터리는 에스더 슈브가 처음으로 제작했던 방식을 따르는 경우가 많다. 영상 이미지는 내레이션이 규정하고 있는 내용을 시각적으로 의미화하며, 관객은 이미지를 보며 내레이터의 서술을 확인하고 있다고 믿는다. 프랑수아 니네 François Niney가 슈브의 다큐멘터리 제작 방식이 “모든 프로파간다 영화들이 가장 선호하는 방식이 되었다”¹⁹⁾고 주장하는 것은 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 따라서 아카이브 영상자료가 과거에 있었던 사실이나 사건을 충실하게 반영한다고 믿는 것은 순진한 생각일 것이다. 영상 이미지는 앞서 언급한 바와 마찬가지로 분명한 목적에서 제작되었기 때문이다. 그렇기 때문에 아카이브 이미지를 제대로 이해하기 위해서는 기존의 이미지가 제작된 환경과 방식을 이해해야 하고, 이 자료를 바라보는 현재의 시점에서 과거와

19) 프랑수아 니네 저, 『다큐멘터리란 무엇인가 - 다큐멘터리와 그 야류들』, *op. cit.*, p. 74.

현재의 괴리를 이해하여야만 한다. 아카이브 영상은 그 자체로 진실의 증거가 아니라 문제 제기의 대상으로 고려할 때 비로소 역사적 가치를 가질 수 있기 때문이다. 영상역사 연구를 최초로 제안한 프랑스의 사학자 마크 페로 Marc Ferro는 아카이브 영상의 본질을 단순하면서도 분명하게 설명하고 있다.

모든 자료는 프로파간다를 위한 자료처럼 분석되어야만 한다. 하지만 보다 중요한 것은 이 자료가 어떤 프로파간다와 관련이 있는지를 알아야 한다는 것이다. 아카이브 이미지는 적어도 한 가지 점에서는 거짓이 아니다 : 사람들에게 얘기하고자 했다는 것. 그것이 바로 역사적 진실이다!²⁰⁾

편집다큐멘터리의 작동 방식을 이해하기 위해서는 아카이브 영상으로 구성된 다큐멘터리에 다음과 같은 질문을 던져야 할 것이다. “누가 누구에게 무엇을 보여주기 위해 그 이미지들을 만들었는가? 사람들은 그 이미지에서 무엇을 보았고, 우리는 거기서 무엇을 보고 있는가? 당시 사람들은 오늘날 우리가 보지 못하는 무엇을 보았는가? 그리고 반대로, 우리는 아카이브 이미지에서 과거의 사람들이 보지 못하였던 무엇을 보고 있는가? 그 이미지들은 무엇을 내포하고 있고, 무엇을 숨기고 있는가?”²¹⁾

편집다큐멘터리는 정도의 차이는 있을 수 있지만 ‘편집’이라는 단어에서 이미 ‘조작’이라는 의미를 내포하고 있다. 그렇기 때문에 아카이브 이미지를 역사의 증거라기 보다는 현재와의 관계에서 과거에 질문할 수 있는 통로로 생각할 때 진정한 아카이브 이미지의 가치를 살릴 수 있을 것이다. 더군다나 디지털 시대에 돌입한 현재는 디지털화한 아카이브 영상에 접근하기 수월하고 컴퓨터를 활용해 편집하기 용이하기 때문에 과거와 달리 단시간에 대량으로 편집다

20) Marc Ferro, *Récits d'amertume*, in *Carnets du Dr Muybridge* n°2, Lussas 1993.
재인용 프랑수아 니네, 『다큐멘터리란 무엇인가 - 다큐멘터리와 그 아류들』, *op. cit.*, p. 224.

21) *Ibid.*, p. 226.

큐멘터리를 제작할 수 있고 또 관심이 있으면 누구나 자신이 원하는 주제로 제작할 수 있는 환경이 되었다. 바로 여기서 편집다큐멘터리의 문제가 발생한다고 할 수 있다. 왜냐하면 과학기술의 산물로 간주하는 영상 이미지가 내포한 과학적인 성격과 증언과 기록의 도구인 ‘다큐멘터리’라는 성격으로 인해 편향된 시각이나 왜곡된 시각을 역사적 사실로 주장할 위험이 있기 때문이다. 그리고 역사 전문가가 아닌 독자는 영상이 ‘보여주는’ 역사의 사건과 역사를 ‘이해하는’ 또는 ‘성찰하는’ 방식 사이에 어떤 문제가 있는지 알기가 쉽지 않다. 이런 맥락에서 편집다큐멘터리의 속성을 이해해야 할 필요가 있고 또 편집다큐멘터리로 인해 어떤 문제에 직면해 있는지를 확인할 필요가 있는 것이다.

3. 사료(史料)와 시청률 사이의 편집다큐멘터리

2000년대 이후 국내에서 아카이브 영상은 보편사를 보완하는 대항(對抗)역사라는 측면에서 근현대사를 재구성하는 다큐멘터리 제작에 활용되고 있다. 그리고 한국영상자료원 같은 공공 아카이브나 SBS 방송국 같은 사설 아카이브 등 다양한 아카이브에서 구축한 자료를 일반에 공개하며 공공재로 활용하고 있기 때문에 아카이브 영상은 역사의 대중화라는 측면에서도 주목받고 있다. 영상 이미지에 익숙한 세대에게 근현대 시기의 상황을 영상을 통해 보여주는 일은 교육적인 측면에서도 아주 흥미로운 작업이다. 따라서 과거사에 대한 시각적인 재현은 근현대의 역사적 사실에 관한 관심을 유발할 수 있고 또 유튜브와 같은 디지털 미디어가 제공하는 새로운 상영 플랫폼은 용이한 접근성으로 인해 <백년전쟁>의 경우와 같이 단시간에 대중의 폭발적인 관심을 모을 수 있었다. 이렇듯 아카이브 영상자료를 이용한 편집다큐멘터리는 현대사의 중요 지점들을 대중에게 생생하게 전달할 수 있는 수단이라 할 수 있다. 더군다나 아카이브 영상이 가진 역사적 사실에 대한 시각적 설득력은 역사의 대중화라는 측면에서 다른 사료와 비교할 수 없을 만큼 우위를 점하고 있다.

하지만 이런 긍정적인 측면 이면에는 상업주의로 인한 부정적인 면도 존재함을 이해해야 한다. 흥미로운 점은 아카이브 영상의 사료적 가치를 역사가들이 이해하고 받아들임과 동시에 영화제작자나 텔레비전 방송 관계자들도 과거를 기록한 이 영상들의 상업적 가치를 이해하게 되었다는 사실이다. 프랑스에서 제2차 세계대전 70주년을 기념해 2009년에 방영한 시리즈 편집다큐멘터리인 <세상의 종말: 제2차 세계대전>²²⁾은 제작 당시 유럽의 27개국에 소재한 방대한 아카이브 자료를 활용한 것으로 이미 화제를 모았고 대중적으로도 많은 관심을 모은 다큐멘터리이다²³⁾. 방송용 편집다큐멘터리 제작 전문가인 이자벨 클라크와 다니엘 코스텔이 제작한 이 영상은 디지털 기술을 활용하여 이전에 제작하던 편집다큐멘터리와는 영상 이미지와 사운드에서 차원을 달리하였기에 방영 당시 많은 시청자들의 반향이 있었다. 이 작품은 편집다큐멘터리의 전형적인 양식인, 내레이션을 중심으로 아카이브 이미지가 내레이션을 뒷받침하는 화보처럼 제시되는 설명적 다큐멘터리라는 점에서는 기존의 편집다큐멘터리와 형식적인 면에서는 차이가 없다. 하지만 흑백 영상을 컬러화하고 사운드가 없는 영상에 사운드를 추가하여 마치 최근에 디지털 기술로 촬영한 영상과 흡사하게 변모시켰다는 점이 두드러지는 작품이다. 여기서 주목해야 할 점은 제작자들이 <세상의 종말: 제2차 세계대전>에서 디지털 기술로 과거의 영상을 새롭게 변모시킨 이후 이러한 방식의 영상을 계속해서 제작하고 있다는 사실이다. 2009년에 ‘세상의 종말’ 시리즈가 시작된 이후 <세상의 종말: 히틀러 *Apocalypse : Hitler*>(2011), <세상의 종말: 제1차 세계대전 *Apocalypse : la Première Guerre mondiale*>(2014), <세상의 종말: 스탈

22) 이 편집다큐멘터리는 「영상역사연구의 쟁점들」에서 이미 소개한 바가 있다. 참고. 『영상과 아카이빙 그리고 새로운 역사쓰기』, 허은 편, 선인출판사, 2015년, p. 88-90.

23) 6편의 에피소드는 2009년 9월 8일부터 22일까지 방영되었는데 시청자 수가 적게는 5백5십만에서 많게는 7백9십만을 기록하였다. Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire, de la conservation à la création*, Paris, Scérén, Cndp-Crdp, coll. Patrimoine, 2011, p. 170 참조.

린 *Apocalypse : Staline*>(2015), <세상의 종말: 베르덩 *Apocalypse : la Paix impossible*>(2018)에 이르기까지 같은 제작자가 영화 탄생 후 유럽에서 벌어진 전쟁을 주제로 10년 사이 6편을 제작하였다는 사실은 그만큼 이 시리즈가 흥행에 성공했다는 것을 의미한다. 역사 다큐멘터리는 방송에서도 높은 시청률을 차지하는 분야가 아니기 때문에 이처럼 많이 제작되었다는 사실 자체는 폄하할 일이라기 보다는 오히려 역사의 대중화에 공헌하였다는 점에서 높이 평가되어야 할 것이다. 하지만 문제는 아카이브 영상을 이용한 역사 다큐멘터리 제작 그 자체가 아니라 제작 방식과 내용에 있다.

이상에서 언급한 방식으로 제작한 편집다큐멘터리에서 우려되는 점은 우선 ‘영상의 외적 표준화’라고 할 수 있다. 최근 들어 넷플릭스 Netflix는 자체 제작 다큐멘터리를 마치 드라마 시리즈처럼 제작하여 영상 콘텐츠의 새로운 길을 개척한 듯이 보인다. 특히 스포츠스타 마이클 조던 Michael Jordan을 주제로 한 <마이클 조던: 더 라스트 댄스 *The Last Dance*>²⁴⁾(2020)가 대표적인데 이 작품의 경우 에피소드 10회가 한 시즌을 구성하고 또 각 에피소드는 오프닝 시퀀스와 엔딩 크레딧을 포함해 약 51분 정도(실제 영상은 50분 분량)의 러닝타임으로 제작되었다. 다큐멘터리의 흥행 가능성을 보여주고 여타 드라마들과 견줄 수 있는 콘텐츠라는 것을 입증한다는 점에서 이 작품의 의미를 찾을 수 있다. 하지만 다큐멘터리의 드라마적인 구성은 <라스트 댄스>가 처음이 아니라 2009년에 시작된 ‘아포칼립스 시리즈’가 이미 개척하였고 앞으로 다가올 형식을 구축한 것이다. <세상의 종말: 제2차 세계대전>의 경우 각 52분의 러닝 타임을 가진 6개의 에피소드로 이루어져 있어 다큐멘터리에서 거의 처음으로 드라마 시리즈 방식의 제작을 적용한 사례라고 할 수 있다. 넷플릭스에서 제작한 <마이클 조던: 더 라스트 댄스>에서 에피소드 한

24) 물론 넷플릭스에서도 제2차 세계대전 당시 아카이브 영상을 컬러화 해서 10편의 에피소드로 구성된 다큐멘터리 시리즈(각 에피소드 러닝타임은 50-51분) <10대 사건으로 보는 본 제2차세계대전>를 제작하여 서비스 중이다.

편이 약 51분으로 이루어진 것이나 ‘아포칼립스 시리즈’의 에피소드 한 편이 52분으로 이루어진 것은 우연이 아니다. 이러한 시간 포맷이 시작된 것은 연극 공연의 막(幕)이나 장(場)에서 비롯된 것이긴 하지만 50분이라는 시간이 텔레비전 드라마의 표준이 된 것은 우선 1990년대 미국의 광고 허용 시간 규정에서 출발한다. 1시간 방송에 허용된 광고 시간이 8분이기 때문에 최대한 광고를 배치하기 위해 60분에서 8분을 뺀 시간이 드라마 시간으로 자리 잡았고 이후 미국 텔레비전 드라마가 프랑스에 대거 수입되면서 프랑스에도 영향을 미치게 되었다.²⁵⁾ 프랑스의 CSA(시청각 최고 위원회 Conseil supérieur de l'audiovisuel)도 결국 1시간 분량에서 9분을 초과하지 못한다는 광고 규정을 적용하게 된다.²⁶⁾ ‘아포칼립스 시리즈’는 광고에 최적화된 시간 포맷을 적용하고 있기에 이전에 제작된 다큐멘터리들과 출발점에서부터 구분이 된다. 주제나 사건의 역사적 접근을 목표로 하던 기존의 다큐멘터리가 내용에 따라 비교적 자유롭고 다양한 상영시간으로 제작되던 것과 달리 광고에 최적화된 일률적인 시간 포맷을 역사를 다루는 다큐멘터리에 적용한다는 사실은 다큐멘터리의 제작 목적이 상업성에 있다는 것을 명시적으로 드러내는 것이라 할 수 있다. 이렇게 표준화되고 있는 드라마 시리즈와 같은 형식의 제작은 시청자들이 집중하기 좋은 상영시간이며 또 친숙한 시간 형식에 맞추어 시청률을 확보하려는 목적에서 비롯된 것이지만 더욱 중요한 것은 방송국의 수입원인 광고 수익에 저해되지 않도록 시간적 포맷의 일률화에 동참한다는 사실이다. 점점 상업화되는 편집다큐멘터리의 경향에 관하여 프랑스의 대표적인 영상역사 3세대 연구자인 로랑 베레 Laurent Véray는 「다큐 픽션의 대두와 일탈

25) *Pourquoi les séries durent-elles 52 minutes ? Le chroniqueur masqué dévoile tout !*, *Télé Star*, Le 02 décembre 2016,

<https://www.telestar.fr/serie-tv/profilage/pourquoi-les-series-durent-elles-52-minutes-le-chroniqueur-masque-devoile-tout-252642>

26) CSA (Conseil supérieur de l'audiovisuel) 홈페이지 ‘광고 방송을 위한 규정 Règles à respecter pour diffuser une publicité’,

<https://www.csa.fr/Proteger/Publicite-et-communications-commerciales/La-publicite> 참조.

들 L'émergence et les dérives du docu-fiction』이라는 장(章)에서 편집 다큐멘터리와 텔레비전의 관계에 관하여 다음과 같이 설명하고 있다.

Il n'est pas inutile de préciser que la création documentaire repose maintenant en grande partie sur la base des apports financiers des diffuseurs, c'est-à-dire des télévisions. Le type de programmes qu'elles privilégient tend d'ailleurs de plus en plus vers des formes mettant en avant le spectaculaire et la dramatisation de toute écriture nouvelle, de la singularité du regard des auteurs. (...) Avec la recherche d'audience maximale comme unique objectif, on assiste ainsi à un formatage des documentaires historiques.

현재 다큐멘터리 창작이 많은 부분에서 배급자, 다시 말해 텔레비전 채널의 출자를 바탕으로 한다는 사실을 밝히는 것은 쓸모없는 일이 아니다. 텔레비전 채널들이 특권을 부여하는 프로그램의 형태는 점점 더 스펙터클과 드라마화를 전면에 내세운, 작가 시각의 기발함이라고 하는 새로운 (역사)쓰기의 형태이다. (...) 마치 유일한 목적인 것처럼 가장 많은 시청자를 찾아나서는 것과 함께, 역사 다큐멘터리의 균일한 형태화를 목격하게 된다²⁷⁾.

따라서 결국 '아포칼립스 시리즈'에서 새로운 영역을 개척했다고 얘기할 수 있는 부분은 뒷부분에서 보다 자세히 언급하게 될 영상 이미지의 컬러화와 사운드 재구성이라는 사실보다는 오히려 편집 다큐멘터리를 본격적으로 상업적 영역에 편입시켰다는 점이라고 할 수 있을 것이다.

그리고 시리즈화로 인한 외형의 표준화는 일률적인 외형 속에서 차별화를 추구할 수밖에 없는 환경이 조성되면서 두 번째 문제를 야기하는 바탕이 된다. 왜냐하면 시간 포맷의 균일화는 보다 자극적인

27) Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire, de la conservation à la création*, op. cit., p. 170.

이미지의 구성과 보다 빠른 내용 전개, 그리고 이야기 전개 방식의 속도와 강약을 조절하면서 지루함을 느끼지 않도록 적절한 시점에 시청자를 놀라게 하거나 자극시킬 수 있는 새로운 전개를 배치하거나 선정적인 이미지²⁸⁾로 충격을 주는 구성으로 귀결되기 때문이다. 따라서 역사 다큐멘터리에서 시청률과 상업성을 동시에 추구하는 새로운 문화는 역사를 증명하는 이미지를 활용하여 해당 역사적 사실이나 사건에 대해 문제를 제기하기 보다는 과거의 이미지를 현재 우리가 TV에서 소비하고 있는 이미지와 같이 둔갑시켜 시청자들의 입맛에 맞는 영상을 제작하도록 부추기게 된다. 결국 상업성과 시청률에 대한 조바심이 과거의 영상을 오늘날의 영상과 유사하게 제작하도록 부추기고 바로 이러한 상업주의가 뒤에서 살펴보게 될 기술적인 문제를 거쳐 결국 역사를 대중화한다는 명목으로 오히려 사료에 대한 대중의 믿음을 호도하고 상업적인 이익을 추구하는 목적으로 변질되는 것이다.

결국 오늘날 대중의 기호에 맞는 형태의 이미지와 사운드가 필요하고 이를 위해 대규모 비용을 투입하게 된다. 디지털 기술로 인해 훼손된 과거 영상 이미지를 복원하는 일이 보다 쉬워졌지만 다양한 형태와 다양한 장비로 촬영한 상이한 방식의 이미지를 일괄적으로 컬러화하는 것은 결코 쉬운 일도 아니다. 더군다나 아카이브 이미지에 컬러를 입히면서 존재하지 않는 사운드를 삽입하는 과정은 복잡한 절차와 많은 인력이 필요하기에 여전히 큰 비용이 소요된다. <아포칼립스> 시리즈의 경우 각 에피소드 당 약 60만 유로²⁹⁾(환화로 약 82억 원)의 제작비가 투입되었다고 하니 6개의 에피소드를 포함한 한 편의 제작비는 거의 500억 원에 이른다. 할리우드의 블록버스터 영화 제작비에는 미치지 못하지만 그래도 역사 다큐멘터리에 이렇게 많은 금액을 투자한다는 것은 시청률에 자신이 있다는 것을

28) <아포칼립스: 제2차 세계대전>의 오프닝 시퀀스에서 탱크가 진흙 바닥에 있는 시신의 팔을 갈아뚫개며 지나가는 장면이 대표적이라 할 수 있다. 박희태, 「영상역사연구의 쟁점들」, in 『영상과 아카이빙 그리고 새로운 역사쓰기』, *op. cit.*, p. 88 참조.

29) *Ibid.*, p. 171.

의미하고 더 나아가 시청률을 고려해서 아카이브 영상을 활용한다는 것을 의미하기도 한다. 수익을 고려한 결과물인 대규모 투자는 대규모 수익으로 이어지고 이 수익이 다시 대규모 투자를 가능케 하는 방식의 순환은 할리우드의 영화제작에서 이미 도식화된 구도라고 할 수 있다.

이제 역사를 입증하고 문제 제기에 활용되던 이미지가 대중 이미지로 변신하는 시점이 되었다. 여기서 영상역사 연구자들이 ‘미래의 역사를 위한 필수불가결한 자료’로 인식하는 영상 이미지를 상업적으로 남용할 때 어떤 문제가 발생할 수 있는지를 생각해보아야 할 것이다. 로랑 베레와 함께 3세대 영상역사연구를 대표하는 실비 린드페르그는 이러한 현상에 관하여 다음과 같은 우려를 표시하고 있다.

Depuis de très longues années, l'une des tendances dominantes de la production documentaire mainstream se fonde sur la disjonction opérée entre l'histoire des événements d'un côté, celle des images de l'autre. La première justifierait l'appel aux professionnels de l'Histoire, la seconde serait le domaine réservé du réalisateur. Dans cette perspective, les historiens ont pour seule tâche de valider les scansions du récit et « l'exactitude historique » des commentaires (...). 오래 전부터, 주류 다큐멘터리 제작의 지배적인 경향 중 하나는 한편으로는 사건들의 역사, 다른 한편으로는 이미지들의 역사, 이 둘 간의 분리에 바탕하고 있다는 것이다. 첫 번째 것은 역사가들의 소환을 정당화할 것이고, 두 번째 것은 연출가들의 영역이 될 것이다. 이러한 관점에서, 역사가들은 이야기를 또박또박 읽는 것과 주석을 통해 “역사적 정확성”을 인정하는 역할만 담당하게 된다 (...).³⁰⁾

30) Sylvie Lindeperg, *Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une « querelle »*, in *Extension des usages de l'archive audiovisuelle*, INA, *E-Dssiers de l'audiovisuel*, juin 2014.

<http://sylvielindeperg.com/wp-content/uploads/2016/02/SingulierDestin.pdf>.

이는 블록버스터화 되어가는 편집다큐멘터리 현실에서 역사 전문가들의 입지가 줄어들고 영상 전문가들이 중심이 된다는 것을 의미한다. 영상 이미지와 역사와의 관계는 부차적인 문제가 되고 ‘당시를 생생하게’ ‘마치 눈앞에서 역사를 목격하는 것’과 같은 살아있는 역사를 시각적인 즐거움과 함께 제공하는 것을 목표로 삼게 된다는 것이다. 편집다큐멘터리의 이미지가 실제로 발생하였던 사건이나 현실에 기반한다는 사실이 관객들에게 보다 큰 감동을 유발할 수 있고 이는 바로 시청률과 연결되기에 일부 제작자들은 편집다큐멘터리가 수익 창출의 근원이 된다는 것을 이해하기 시작하였고 따라서 과거에 비해 더욱 상업주의적 시각으로 역사에 접근하면서 지금까지 언급한 내용에 비해 더 중요한 문제들을 야기하게 된다. 보다 많은 시청률과 보다 큰 수익을 창출하기 위해서는 과거의 이미지가 아니라 오늘날의 대중이 선호하는 이미지로 변모시켜야한다고 생각하는 제작자들은 역사를 다루는 편집다큐멘터를 단순한 시각적 스펙터클로 변질시키기 시작하였고 이제 편집다큐멘터리에서 ‘역사’가 빠지게 되고 스펙터클이 그 자리를 대체하면서 다음 장에서 거론하게 될 기술적인 문제들이 발생하게 된다.

4. 편집다큐멘터리의 기술적인 쟁점

편집다큐멘터리는 편집을 기반으로 제작되는 다큐멘터리라 촬영의 단계가 없어 기술적인 쟁점이 없을 것 같지만 현실은 그렇지 않다. 오히려 기존의 아카이브 영상을 제작 당시의 목적(대부분은 역사적 진실을 보여주는 것을 목적이라 주장하지만)에 맞게 활용하는 단계에서 다양한 기술적인 개입이 필요하다. 편집다큐멘터리를 제작하는 과정에서 사용하는 기술적인 면이 촉발하는 문제들은 이미 「영상역사연구의 쟁점들」³¹⁾에서 아래와 같이 간략하게 언급된 바 있다.

기술적인 측면에서 첫 번째 문제점은 화면의 비율이다. 과거 영상

31) 박희태, 「영상역사연구의 쟁점들」, in 허은, 『영상과 아카이빙 그리고 새로운 역사쓰기』, *op. cit.*, p. 89-91 참조.

은 대부분 4:3 비율인데 반해 현재는 대부분의 텔레비전이 HD 비율이기 때문에 현재 시청자들이 익숙한 화면 비율에 맞추기 위해 과거의 4:3 비율 화면을 확대해서 현재의 화면비에 맞추게 된다. 레터박스를 사용하면 되지만 화면에 가득찬 이미지를 보여주기 위해 과거의 화면을 확대한 후 현재 화면 크기에서 초과되는 일부를 잘라낼 수밖에 없는 이런 방식은 아카이브 영상에 왜곡을 가할 수밖에 없다.³²⁾ 두 번째 문제점으로 지적하였던 것은 아카이브 이미지를 컬러화할 때 발생하는 문제이다. 과거의 영상이 완벽한 상태가 아니기 때문에 현재의 기술을 활용한 보정이 필요하다. 문제는 보정이 아니라 창작에 가까운 기술 활용이라는 데 있다. ‘아포칼립스 시리즈’의 영상 컬러화 작업 책임자인 프랑수아 몽펠리에 François Montpellier가 “카메라맨은 ‘이미지를 컬러로 보았기’ 때문에 자신의 개입은 당시의 이러한 기술적인 결함을 보완해야 하는 필요성으로 정당화될 것이다”³³⁾라고 설명하며 이 작업이 ‘복원 restauration’에 가깝다고 주장한 것은, 아카이브 이미지에 대한 왜곡된 시각이라 할 수 있다. ‘컬러로 복원’한다는 표현은 모순으로, 컬러화한 과거의 아카이브 영상은 결코 컬러로 촬영된 적이 없기에 ‘복원’이라는 단어 대신 ‘창조적인 컬러화’라고 얘기해야만 한다. 하지만 현실 세계가 컬러로 이루어져 있기 때문에 과거에 흑백으로 촬영한 영상을 컬러화하는 것이 정당하다는 인식에 대해 실비 린드페르그는 다음과 같은 우려를 나타낸다.

Ce discours techniciste qui transforme l'absence en défaut entretient une confusion entre le monde et l'image du monde, entre « le réel et son double »(Baudrillard).

부재를 결함으로 전환시키는 기술지상주의자의 이 담론은 세계와 세계의 이미지, “실재와 그의 이중”(보드리아르) 사이

32) *Ibid.*, p. 91.

33) Sylvie Lindeperg, *La voie des images, Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 31.

의 혼돈을 만들어낸다.³⁴⁾

여기서 컬러화로 인해 발생할 수 있는 문제에 대해 조금 더 깊이 살펴보면 다음과 같은 사실들을 확인할 수 있다. 프랑수아 니네에 의하면 다큐멘터리 영화에서 컬러가 일반화되는 것은 1960년대 말이다. 프레데릭 와이즈먼 Frederick Wiseman은 1967년에 <티티컷 풍자극 Titicut Follies>을 흑백으로 촬영하였고 15년 후인 1982년 <백화점 The Store>에서 비로소 컬러로 촬영하였다.³⁵⁾ 이렇듯 흑백과 컬러 영화는 그 자체로 시대적인 배경을 제공하고 또 제작 환경이나 제작비 투입 상황을 이해할 수 있는 단서를 제공한다. 따라서 흑백으로 촬영한 아카이브 영상을 무차별적으로 컬러화하는 것은 흑백으로 촬영된 작품 대부분과 컬러로 촬영된 소수의 영화들 간의 차이를 없애버려 영상의 가장 기본적인 정보를 삭제하는 결과를 초래한다. 마찬가지로 컬러 필름이 도입되는 비교적 이른 시점에 촬영한 컬러 영화는 전문가의 작품일 가능성이 크고 컬러 영화가 보편화된 이후에 촬영된 흑백 영화는 대부분 아마추어가 촬영한 영상일 가능성이 크다. 아마추어가 기록한 영상과 전문가가 기록한 영상은 당시 사건을 기록하는 데 있어 동기와 출발점이 다를 수밖에 없다. 하지만 ‘아포칼립스 시리즈’에서 보여주는 컬러화 방식은 공적인 목적으로 취재한 아카이브 영상과 아마추어 영상 간의 구분을 불가능하게 만든다. 결국 다른 시각으로 촬영된 다양한 영상을 일괄적으로 컬러화하고 색보정을 통해 한 편의 다큐멘터리에 사용한 출처가 상이한 아카이브 영상을 일관적인 컬러 이미지로 변신시키는 것은 이미지에 거짓된 연속성을 부여하는 일이 될 수밖에 없다.

프랑수아 니네는 최근 유행하고 있는 아카이브 영상의 컬러화 경

34) *Ibid.*, p. 31.

35) 프랑수아 니네, 『다큐멘터리란 무엇인가 - 다큐멘터리와 그 아류들』, *op. cit.*, p. 87. 물론 존 포드 감독은 1951년에 해군의 의뢰를 받아 한국전쟁을 다룬 <이것이 한국이다 This is Korea!>를 이미 컬러로 촬영하였지만 컬러 필름의 가격이 흑백 필름과 차이가 많았기에 대부분의 다큐멘터리는 컬러 영화가 보편화된 이후에도 꽤 오랫동안 흑백으로 촬영하였다.

향을 “컬러의 전쟁”으로 명명하며 “20세기의 전쟁과 혁명은 현재의 입맛에 맞게 다시 채색되고, 조화처럼 재구성되고 3000년대를 위한 불꽃놀이처럼 다시 현재화”³⁶⁾되고 있다고 설명하고 있다. 그리고 로랑 베레나 실비 린드페르그는 컬러화 작업의 원인을 프랑수아 아르토그 François Hartog의 ‘현재주의 *présentisme*’³⁷⁾에서 찾는다. 로랑 베레는 “우리는 현재가 모든 것의 원천이며 목적인 시대에 살고 있는데, 이러한 명목으로 과거와 현재의 관계를 전도하는 경향이 있다”고 아르토그의 철학을 설명하며 과거의 이미지를 현재의 이미지로 전환하는 근거를 설명한다.

이런 경향에 편승해 ‘아포칼립스 시리즈’의 공동 제작자인 이자벨 클라크는 “젊은이들이 흑백영화를 보는데 어려움이 있다”는 명목으로 “대중에게 다가가기 위해, 그리고 특히 젊은 세대를 위해, 컬러화 외에는 다른 방법이 없었다”³⁸⁾며 아카이브 이미지의 컬러화를 정당화하고 있다. 하지만 결국 이런 방식은 “과거의 이미지들이 더이상 세계에 대한 증언들이나, 시각이 아니라 사물들의 시각적인 현실, 역사의 진실 그 자체, 역사의 진실이 화면에 분명히 나타나기 때문에, 그 자체로 간주”³⁹⁾하게 되는 문제를 유발하게 된다. 이러한 현상에 대해 프랑스의 사회과학고등연구원 EHESS에서 영상역사학을 담당하고 있는 앙드레 쿤테르는 “코스텔과 클라크는 다큐멘터리 재료 뒤에 일방적인 내레이션을 은닉하고, 이 자료들은 예증과 동시에 이야기의 보충처럼 동원된다. 겉으로 보기에 이론의 여지가 없어 보이는 이러한 방식은 공식역사의 전형이 잘 정돈된 환영일 뿐이다”⁴⁰⁾고 지적하고 있다. 다시 말해 대중의 역사교육이라는 명목으

36) *Ibid.*, p. 87.

37) Sylvie Lindeperg, *La voie des images, Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, p. op. cit., p. 43. Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire, de la conservation à la création*, op. cit., p. 173.

38) Sylvie Lindeperg, *La voie des images, Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, p. op. cit., p. 32.

39) Sylvie Lindeperg, *Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une « querelle »*, op. cit.

40) André Gunthert, *Apocalypse ou la trousse de l'histoire*, in *Blog « L'Atelier des*

로 이미지에서 과거와 현재의 시차를 없애는 것인데, 이미지의 작위적인 컬러화를 기존의 역사 다큐멘터리에 새로운 문제 제기의 방식으로 활용하여 대중으로 하여금 새롭게 역사를 바라볼 수 있는 진일보한 시각을 제시하는 것이 아니라 기존의 다큐멘터리 뼈대에 오늘날 시청자가 익숙한 방식의 이미지를 제공하는 것이기 때문에 ‘아포칼립스’ 시리즈 제작자의 주장과 달리 역사의 대중화에 그 어떤 기여도 없다고 보는 것이 옳을 것이다.

이어서 최근에 제작하고 있는 편집다큐멘터리에서 논의해야 할 두 번째 기술적인 문제는 바로 음향 문제이다. 제1, 2차 세계대전 중 촬영된 영상은 몇몇 퍼레이드나 연설 등 아주 특별한 경우를 제외하고는 대부분 음향 녹음 없이 이미지만 촬영된 영상이다. 당시는 동시녹음 기술이 보편화되지 않았고 휴대용 녹음기는 1950년대에 도입되기 때문에 음향을 현장에서 함께 녹음한 영상은 거의 존재하지 않는다.⁴¹⁾ 따라서 음향이 있는 영상은 이미지 촬영 후 스튜디오에서 녹음으로 음향을 덧붙인 경우이다. 이렇게 촬영된 이미지를 편집하고 후시녹음 방식을 거쳐 내레이션을 삽입한 뒤 뉴스영화 *actualité* 형태로 상영하였기 때문에 당시에는 음향의 녹음 여부가 비교적 중요하지 않았다. 그래서 당시의 영상은 대부분 무성 이미지가 주를 이룬다. 하지만 유명한 사운드 기술자인 질베르 쿠르투아 Gilbert Courtois는 ‘아포칼립스 시리즈’를 제작하면서 모든 영상에 일괄적인 퀄리티의 디지털 사운드를 결합해서 오늘날 우리가 영화관에서 들을 수 있는 수준의 음향을 접하게 해주었다. 쿠르투아가 ‘아포칼립스 시리즈’에서 작업한 것은 영상 이미지에 등장하는 총기나 대포, 차량, 장갑차의 고유 사운드를 전 세계의 스튜디오와 아카이브를 뒤져서 일일이 찾아내고 이를 해당 오브제에 일일이 삽입하는 작

icônes » du 7 novembre 2011. 재인용, Sylvie Lindeperg, *Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une « querelle »*. op. cit.

41) 한국전쟁 시기는 컬러 필름이 도입되기 시작하였고 동시녹음이 시작된 시기이기는 하지만 실제 당시 상황을 촬영한 영상 중 컬러 이미지나 사운드가 포함된 이미지는 극히 드물다.

업이었는데 디지털 시대가 아니면 상상조차 하기 힘든 복잡한 작업이었을 것이다. 질베르 쿠르투아의 작업은 음향이 없는 이미지에 사운드를 ‘도포’해서 시청자들이 마치 현장에서 실제 상황을 지켜보는 것과 같은 생생한 역사적 경험을 제공하려는 의도였는데, 제작한 다큐멘터리의 사운드는 실제 현장의 사운드와 유사하다기보다는 결국 최신 음향장치를 갖춘 영화관에서 블록버스터 영화가 들려줄 법한 사운드와 유사한 음향을 제공하고 있다. 이러한 음향적 경험은 실제로 충격이나 포격을 현장에서 듣는 경험과는 상관없이 공연예술상의 재현 경험에서 제공하는 음향 경험에 다른 아니기에 생생한 역사 경험보다는 관객들의 감각적 동요에 보다 효과적인 음향 작업이라고 할 수 있다. 여기에 켄지 카와이 Kenji Kawai의 배경음악이 뒤섞여 여타 픽션 전쟁영화와 다른없는 감동에 북받치는 사운드를 경험할 수 있다. 따라서 이들이 추구한 음향의 모델은 실제의 전장(戰場)이 아니라 픽션 영화에 가깝다고 해야 할 것이다.

2018년에 <반지의 제왕> 시리즈를 비롯해 블록버스터 영화를 주로 제작하던 피터 잭슨 감독이 영국의 제국전쟁박물관 Imperial War Museum과 BBC의 지원으로 제1차 세계대전 영상을 컬러화한 편집 다큐멘터리 <그들은 늙지 않을 것이다>를 제작하여 화제를 불러일으킨 바 있다고 앞서 언급하였다. 이 다큐멘터리는 흥미롭게도 화면 비율에서는 ‘아포칼립스 시리즈’와는 달리 원본 비율을 유지하면서 향후 편집다큐멘터리에서 원본 영상을 HD포맷에 활용하는 좋은 전례를 만들었다. 하지만 이 다큐멘터리가 ‘아포칼립스 시리즈’보다 한 발 더 내디딘 것은 바로 사운드 부분이다. 피터 잭슨은 앞선 영화가 사용한 효과음과 배경음에 그치는 것이 아니라 부상자들의 신음과 뚜렷하지는 않지만 대화에 가까운 사운드, 그리고 군인들의 응성 거림, 감정의 동요에서 비롯되는 사운드를 상상력을 발휘해 ‘재구성’하고 있다⁴²⁾. 이 영화의 목표지점도 ‘아포칼립스 시리즈’와 마찬가지로

42) 피터 잭슨에 앞서 2008년에 장 프랑수아 들라쉬가 Jean-François Delassus는 <14-18, le bruit et la fureur>을 제작하면서 일부를 컬러화하고 또 배경음이나 대화를 이미 삽입하여 편집다큐멘터리를 제작한 바 있기도 하다.

가지로 아카이브 이미지를 사용해서 오늘날 영화에 필적하는 시청각 경험을 제공하는 영화를 만드는 것이라고 할 수 있다. 실비 린드페르그는 이러한 사운드를 “순수한 가공물 *pur artefact*”로 규정하며 이미지에 사운드를 추가하는 행위를 움베르토 에코 Umberto Eco의 하이퍼 리얼리티 개념에 비유하며 다음과 같이 설명하고 있다.

Ce bruitage supposé réaliste s'apparente plutôt à ce qu'Umberto Eco définit comme l'hyperréalité visant à produire le sentiment plus vrai que le vrai de revivre le passé comme si nous y étions.

사실적이라고 전제하는 이 음향효과는 오히려 움베르토 에코가 하이퍼 리얼리티라고 규정한 것과 더 연관이 있는 것 같은데, 이는 우리가 마치 거기 있었던 것처럼 과거를 진짜보다 더 진짜처럼 다시 체험하는 감정을 만들어내는 것을 목표로 한다.⁴³⁾

이렇게 작위적으로 현대의 영화적 가공물을 첨가하며 무성의 아카이브 영상을 활용한 역사 다큐멘터리는 점점 픽션의 영역으로 확장하여 결국 아카이브 영상과 픽션 방식으로 과거를 재구성한 영화와의 간극은 희미해져 머지않아 아카이브 영상이 더 이상 사료로 작동하지 못하게 될 것이다.

편집다큐멘터리 제작에서 마지막으로 논의해야 할 문제점은 몽타주에서 비롯되는 문제들이다. 이런 형태의 다큐멘터리는 기존 이미지를 편집하는 것이 기본적인 제작 방식이기 때문에 몽타주 방식은 간과할 수 없는 문제이다. 몽타주의 첫 번째 문제는 편집할 때 원본 영상의 상영시간을 지키지 않는다는 것이다. 물론 편집다큐멘터리를 제작할 때 감독이 선택한 주제와 리듬이 있기에 모든 아카이브 이미지의 원본 시간을 존중할 수는 없을 것이다. 하지만 최근에 제

43) Sylvie Lindeperg, *La voie des images, Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, p. op. cit., p. 36.

작된 편집다큐멘터리에서 문제가 되는 것은 최근 영화와 유사한 리듬을 만들어내기 위한 편집 방식이다. 수많은 아카이브 이미지 중에서 필요한 이미지를 선택하고, 선택한 이미지를 이어붙일 때 오늘날의 영화가 보여주는 것과 유사한 빠른 리듬을 만들어내도록 원본 영상을 가급적 짧게 잘라내 이어붙임으로써 영상의 빠른 리듬을 만들어낸다. 원본 영상은 이미지에 익숙한 현재의 영화 문법으로 편집되어 결과적으로 원래의 촬영 의도와 전혀 다른 이미지가 될 수밖에 없다. ‘아포칼립스 시리즈’가 시청자들에게 호응을 받은 이유 중 하나는 바로 이런 빠른 리듬의 편집 방식에 기인한다. 최근 영화와 비교해도 영상의 역동성이 전혀 뒤지지 않기 때문에 과거의 영상을 지루하게 바라보는 느낌이 들지 않는다. 이 시리즈는 하나의 에피소드당 약 800개의 쇼트로 이루어져 있는데 이는 약 4초 당 하나의 쇼트로 환산되어 이 다큐멘터리가 빠른 리듬을 추구하고 있음을 확인할 수 있다. 몽타주의 두 번째 문제는 영상을 균일하게 배치하는 방식이다. 로랑 베레는 이런 방식의 편집의 문제를 다음과 같이 설명하고 있다.

Au cinéma, le montage, en définissant un rythme de lecture des images, sert normalement à révéler leur contenu latent alors qu’ici il sert à niveler le tout. Cette prééminence de la « surface » entraîne une perte de l’historicité des images et donc, inévitablement, confond les repères du spectateur.

영화에서 몽타주는 이미지를 읽는 리듬을 규정하면서 보통은 잠재적인 내용을 드러내는데 활용되는데 여기서는 편집이 모든 것을 고르게 하는데 사용된다. 이 경우 ‘표면’의 우위는 이미지의 역사성을 잃게 하고 따라서 어쩔 수 없이 관객의 기준을 혼란시킨다.⁴⁴⁾

제작자는 다양한 출처에서 아카이브 이미지를 선택하였을 것이고

44) Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire, de la conservation à la création*, op. cit., p. 174-175.

그렇기 때문에 이미지들이 균질하지 않고, 또 들쭉날쭉한 이미지의 흐름은 관객이 영화에 몰입하는 것을 방해하게 된다. 관객을 원하는 지점에서 감동시키기 위해서는 혼종적인 이미지를 마치 한 사람이 촬영한 것처럼 매끄럽게 만들 필요가 있다. 하지만 이미지를 이런 식으로 배치하는 것이 관객의 몰입을 유도할 수는 있지만 각각의 이미지가 내포한 역사성을 없애버려 관객으로 하여금 역사를 재현하는 이미지를 대면하는 것이 아니라 지금 눈앞에서 펼쳐지는 사건이라는 인상을 주게 되어 과거와 현재의 공존 속에서 혼란을 야기할 수밖에 없다는 것이 로랑 베레의 설명이다. 몽타주의 세 번째 문제는 출처가 다른 영상을 이미지의 흐름이나 영화를 지배하는 내레이션에 맞추기 위해 무차별적으로 배치한다는 사실이다. 아카이브 이미지는 기본적으로 시점이 있는 자료이다. 다시 말해 각각의 영상 이미지는 분명한 목적을 가지고 촬영되었다. 그렇기 때문에 각각의 이미지를 구성하는 요소들(프레임의 크기, 촬영 각도, 인물들의 배치 등)에 따라 내포하는 의미장이 다를 수밖에 없는데 이러한 개별적인 특성을 고려하지 않고 무차별적으로 배치하게 되면 빠른 리듬의 몽타주와 마찬가지로 원래 촬영의 의미를 파악하는 것이 불가능해진다. 최근의 편집다큐멘터리를 보면 내레이션에 부응하는 이미지를 배치하기 때문에 연합군 또는 나치 정부가 촬영한 영상이나 아마추어가 촬영한 영상 등 다양한 이미지가 뒤섞여서 역사의 증언이라는 아카이브 이미지 자체가 보유한 고유한 의미를 상실하고 단지 내레이션의 화보 역할만 담당하고 있을 뿐이다. 이러한 현상에 대해 로랑 베레는 “‘아포칼립스 시리즈’가 1920년부터 있어 온 역사의 골조 위에 시나리오화된 이야기를 결합하는 아카이브 자료들의 편집이라는 이미 표식된 길을 따라가는 것”⁴⁵⁾이라 지적하며 최근의 편집다큐멘터리가 외형적으로로는 화려하고 또 시청자들에게 당시의 긴박한 느낌을 제공하나 그 내용적인 면에서는 기존의 다큐멘터리와 변별점이 없다고 설명한다.

45) *Ibid.*, p. 175.

이제 편집다큐멘터리의 문제점들이 분명해지는 것 같다. 이상에서 언급한 기술적인 문제는 결국 과거의 이미지를 현재 우리가 영화관이나 텔레비전에서 소비하고 있는 이미지처럼 만들어버리는 것으로 귀결된다. 화면비의 문제, 이미지의 컬러화, 존재하지 않는 사운드나 대화의 삽입, 그리고 미국의 블록버스터 영화에 버금가는 배경음악의 사용은 영상자료를 역사의 증거로 활용하는 것을 넘어 관객을 감동시키기 위해 픽션의 영역으로 확장하고 있는 최근 편집다큐멘터리의 궤적을 뚜렷하게 보여준다. 다양하고 상이한 아카이브 이미지를 컬러와 사운드를 입혀 표준화하고 또 쇼트의 길이나 한 편의 에피소드 상영 시간조차 일정한 길이로 규격화하기 때문에 이렇게 제작한 영상은 동일한 촬영주체가 최근에 제작한 영상이라는 인상을 줌과 동시에 과거로 돌아가 당시를 현재의 기술로 생생하게 촬영한 것과 같은 인상을 주어 관객으로 하여금 아나크로니즘에 빠지게 한다. 현재에서 과거와 맞닥뜨리는 것이 아니라 지금 눈앞에서 펼쳐지는 화려한 이미지는 영상의 역사적 사실을 ‘역사’로 받아들이기보다는 또 다른 한 편의 ‘스펙터클’로 인식하게 한다. 교육적 차원에서 필요하고 혁신적이라 주장하는 최근의 편집다큐멘터리의 유일한 새로움이라는 것은 과거 이미지를 현재의 이미지와 유사하게 만들기 위해 복잡한 효과들에 의지하는 부분이라 할 수 있다. 이런 맥락에서 최근의 편집다큐멘터리 제작 경향에 대해 다음과 같은 로랑 베레의 질문은 울림이 있다.

L'image d'archive numérisée, colorisée, reformatée, sonorisée, et que l'on nous présente comme ayant été ainsi « restaurée », est-elle plus vraie ? A-t-elle encore ce rapport direct avec la réalité du référent propre au document authentique ? Ou bien s'agit-il d'une belle imitation, d'un artefact conçu pour faire de l'actuel, du contemporain ?

디지털화되고, 컬러화되고, 새로운 비율로 포맷되고, 사운드가 입혀지고 그리고 우리에게 ‘복원되었다’고 제시되면, 그

이미지는 더 진짜 이미지인가? 이 이미지는 진짜 자료만의 지시대상인 현실과 직접적인 관계를 여전히 가지고 있는 것일까? 또는 아주 잘 만들어진 모조품, 동시대를, 현재를 만들기 위한 가공물인가?⁴⁶⁾

5. 나가며

1998년부터 시행된 ‘공공기관의 정보공개에 관한 법률 시행령’에 따라 디지털화된 수많은 자료에 접근이 가능해졌고 디지털화로 인한 영상 편집의 용이함은 누구나 편집다큐멘터를 제작할 수 있는 환경을 만들었다. 이제 눈앞에 닥친 문제는 과거의 영상만이 아니라 최근의 영상도 활용의 대상이 된다는 것과 ‘확정편향성’을 가진 대중의 입맛에 맞게 편집한 영상들이 ‘역사’, ‘사실’, ‘진실’ 등의 문구로 포장한 아카이브 이미지를 앞세워, 결국 제작자의 관점을 반영할 수밖에 없는 다큐멘터리를 ‘진실의 이미지’로 포장한다는 것이다. 사실 이러한 현상은 이미 시작되었다. 그리고 인공지능을 이용한 딥페이크 deepfake 기술이 현실화되면서 조작과 영상을 활용한 사실 왜곡에 대한 무한한 가능성이 열리고 있는 이 시점에서 편집다큐멘터리에 관한 다양한 시각의 문제 제기는 더욱 필요한 일일 것이다. 에스더 슈브가 제작한 최초의 편집다큐멘터리에서 이미 뚜렷하고도 주관적인 시각을 중심으로 다큐멘터리가 구성되었던 것처럼 편집다큐멘터리는 다큐멘터리 중에서도 가장 주관적인 다큐멘터리 형식이라 할 수 있다. 그렇기 때문에 이런 다큐멘터를 통해 역사에 접근할 때 제작자보다 시청자가 더 많은 주의를 기울여야 할 것이다. 하지만 스펙터클 위주의 이미지는 대중의 관심을 역사에 관한 문제제기 보다는 화려한 이미지를 활용해 과거의 역사보다 현재를 즐기도록 안내하기에 다큐멘터리의 작동 원리를 파악하고 그 속에서 역사의 진실을 찾아내는 작업은 어려울 수밖에 없는 환경이다. 이런 점에서 미디어 리터러시를 통한 다큐멘터리에 대한 이해가 더욱 필요

46) *Ibid.*, p. 181.

하다고 생각된다.

물론 편집다큐멘터리에 문제점만 있는 것은 아니다. 2014년 <백년전쟁>의 경험을 통해 확인한 것은 영상 아카이브를 기반으로 한 편집다큐멘터리를 환영할 대중이 준비되어 있다는 것이다. 이러한 폭발적인 관심이 권위적인 정권을 대변하는 공식사에 대한 싫증에서 비롯된 것이건, 아카이브 영상이 주는 매력에서 비롯되는 것이건 간에 편집다큐멘터리는 여러 면에서 역사의 대중화에 기여하고 있고 또 대항역사의 좋은 도구가 될 것은 분명해 보인다. 아카이브 영상은 그것 자체로 역사의 증거가 아니라 역사에 문제 제기하고 질문을 던질 수 있는, 영화 탄생과 함께 우리에게 주어진 새로운 사료라는 시각을 가져야 할 것이다. 그리고 보다 엄격한 기준으로 영상 자료를 선별 및 활용하고, 오랫동안 다큐멘터리의 객관성에 대한 문제 제기를 통해 발전해 온 윤리적이고 기술적인 제작 방식을 적용해 나가면 영상 이미지만이 가지고 있는 힘을 통해 근현대사를 재조명할 수 있는 보다 흥미로운 역사연구 작업이 가능하게 될 것이다.

참고문헌

■ 저서 및 논문

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Edition Folio, 1988. (마크 페로, 『역사와 영화』, 까치, 1999)

_____, *Récits d'amertume*, in *Carnets du Dr Muybridge* n°2, Lussas, 1993.

LINDEPERG Sylvie, *La voie des images, Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2012.

VÉRAY Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire, de la conservation à la création*, Paris, Scérén, Cndp-Crdp, coll. Patrimoine, 2011.

남인영 외, 『한국 다큐멘터리 영화의 오늘 장르, 역사, 매체』, 본북스, 2015년.

박희태, 「아프리카 다큐멘터리: 포스트식민주의 담론의 교차 공간」, 영상문화 23호, p. 59-61.

프랑수아 니네, 『다큐멘터리란 무엇인가 - 다큐멘터리와 그 아류들』, 조화림·박희태 역, 예림기획, 2012.

폴 레빈슨, 『뉴뉴미디어』, 설진아, 권오휴 역, Pearson, 2011.

허은, 『영상과 아카이빙 그리고 새로운 역사쓰기』, 선인, 2015.

■ 웹자료

CSA(Conseil supérieur de l'audiovisuel), *Règles à respecter pour diffuser une publicité*,

[https://www.csa.fr/Protéger/Publicite-et-communications-commerciales /La-publicite](https://www.csa.fr/Protéger/Publicite-et-communications-commerciales/La-publicite).

GUNTHERT André, *Blog « L'Atelier des icônes »*,

<https://histoirevisuelle.fr/cv/icones/>.

LINDEPERG Sylvie, *Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une « querelle »*. in *Extension des usages de l'archive audiovisuelle*, INA, *E-Dssiersde l'audiovisuel*, juin 2014.

Télé Star, Le 02 décembre 2016, *Pourquoi les séries durent-elles 52 minutes ? Le chroniqueur masqué dévoile tout !*,

<https://www.telestar.fr/serie-tv/profilage/pourquoi-les-series-durent-elles-52-minutes-le-chroniqueur-masque-devoile-tout-252642>.

김지훈, 파운드 푸티지 영화제작과 벤야민적 역사쓰기: 김경만의 편찬 다큐멘터리(compilation documentary),

<http://www.dockingmagazine.com/contents/6/22/?bk= main>.

■ 기타

『영상 아카이브와 역사연구-경험과 방법론의 교류』, 고려대학교 한국사연구소 주최 국제학술대회 발표집, 2016.

■ 영상자료

Isabelle Clarke et Daniel Costelle, <Apocalypse: La 2ème Guerre Mondiale>, 312분, 2009.

_____, <Apocalypse: Hitler>, 110분, 2011.

_____, <Apocalypse: la premier Guerre mondiale>, 104분, 2014.

_____, <Apocalypse: Staline>, 157분, 2015.

_____, <Apocalypse: Verdun>, 90분, 2016.

_____, <Apocalypse: la paix impossible 1918-1926>, 90분, 2018.

Jean-François Delassus, <14-18, le bruit et la fureur>, 110분, 2008.

Peter Jackson, <They shall not grow old>, 99분, 2018.

김경만, <각하의 만수무강>, 13분, 2002.

_____, <미국의 바람과 불>, 118분, 2011.

김지영, 민족문제연구소, <백년전쟁 Part 1 두 얼굴의 이승만 : 당신

이 알지 못했던 이승만의 모든 것>, 53분, 2012.

_____, <백년전쟁 스페셜 에디션 프레이저 보고서 : 누가 한국경제
를 성장시켰는가?>, 42분, 2012.

건국이념보급회, 뉴데일리 이승만포럼 공동제작, 역사캠페인센터준
비위원회 책임제작, <생명의 길>, 40분, 2013.

Résumé

Enjeux du documentaire de montage à travers les discussions de la troisième génération des études de l'histoire visuelle en France

PARK Heui-Tae
(Université Sungkyunkwan, Professeur assistant)

À de rares exceptions près, le cinéma documentaire demeure peu connu du grand public et n'attire l'attention que des spécialistes. Parmi ceux-ci, il existe une forme de documentaire encore moins familière, celle du documentaire de montage. On l'appelle 'documentaire de montage' ou 'compilation documentary' en anglais, en mettant l'accent sur l'idée de montage, caractéristique de ce type de production. Désormais, la numérisation facilite l'accès aux contenus archivés et les images numérisées ont l'avantage de pouvoir être montées et remontées facilement en termes de coût et de temps. En outre, elle donne plus largement la possibilité au public de réaliser ce genre de films par lui-même. Ainsi, avec l'arrivée de la numérisation, les documentaires de montage sont passés du domaine des experts au domaine du grand public. Dans ce contexte, il est nécessaire de discuter de divers problèmes pouvant survenir lors de la production de documentaires de montage utilisant des images d'archives. Cette étude examinera les discussions qui se sont tenues autour des documentaires de montage en Occident, notamment français, dans le cadre des discours de la troisième génération des études de l'histoire visuelle en France. Nous aimerions ainsi examiner les divers problèmes, qui peuvent survenir lors de la production de ce genre de films.

Documentaire de montage, compilation documentaire,
Mots Clés : Série d'<Apocalypse>, restauration des images
filmiques, colorisation des images d'archives

투 고 일 : 2020.09.25.

심사완료일 : 2020.10.25.

게재확정일 : 2020.11.01.

빌리에 드 릴아당의 『미래의 이브』와 인공지능 시대 ‘인간적인 것’의 조건*

이윤영
(연세대학교 교수)

국문요약

과학기술이 비약적으로 발전되던 19세기 말에 빌리에 드 릴아당은 『미래의 이브』를 썼다. 이 소설이 안드로이드를 제시하면서 보여준 성찰은 이후 인공지능의 역사에서 실제로 제기될 문제들을 가로지르고 있다. 빌리에에는 이 소설에서 안드로이드를 복제본과 환영으로 제시하고, 원본과 복제본, 실재와 환영의 존재론적인 위치를 끊임없이 전도시킨다. 이 소설에서는 인간과 기계와의 대화를, 인간과 인간과의 대화보다 더 인간적인 것으로 제시한다. 『미래의 이브』가 그려낸 안드로이드는 자의식을 갖고 있으며, 스스로 목적을 설정할 수 있다는 의미에서 자율적인 존재로 제시된다. 빌리에의 『미래의 이브』는 궁극적으로 인공지능 시대에 무엇이 인간을 인간으로 만들어주는가, 즉 ‘인간적인 것’의 조건에 대한 풍부한 성찰이 들어 있다.

주제어: 『미래의 이브』, 빌리에 드 릴아당, 인공지능, 안드로이드, 인간적인 것

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2018S1A5A2A02070584).

|| 목 차 ||

1. 들어가며: 인공지능 시대의 인간
2. 그림자가 빛을 능가할 때
3. 기계적인 대화와 인간적인 대화
4. 다시, 지성(지능)이란 무엇인가
5. 나가며: 인간이라는 이름

1. 들어가며: 인공지능 시대의 인간

과학기술이 극도로 발전하게 되면 기계의 성능이 놀라울 정도로 향상되어, 지금까지 인간 고유의 것으로 간주되었던 영역들을 침범하는 일이 벌어진다. 최근에는 인공지능이 비약적으로 발전하면서 기계의 능력이 물리적인 영역을 넘어 대화, 사유 능력, 자율적 판단 등과 같이 지적인 영역까지 광범위하게 확장되었다. 이런 시기에는 근본적인 반성이 전개된다. 새로운 상황의 전개가 인간에게만 귀속되는 고유한 것, 즉 ‘인간적인 것’에 대한 근본적인 문제제기의 계기로 작용하기 때문이다.

그런데, 이후 자세히 살펴보겠지만 이런 근본적인 반성과 ‘인간적인 것’에 대한 문제제기는 사실상 19세기 말에 시작되었다고 할 수 있다. 당시에든 여건은 충분히 무르익어 있었다. 인공지능의 시대인 21세기도 어떤 의미에서는 그 연장선상에 있다고 할 수 있을 정도로 19세기 말에 과학기술의 폭발적인 발전이 일어났고, 그것이 많은 사람의 세계관에 막대한 영향을 끼쳤기 때문이다. 빌리에 드 릴아당의 표현대로 “과학이라는 오래된 아편”¹⁾은 훨씬 오래전부터 있었지만,

1) Villiers de L'Isle-Adam, <La Maison du bonheur> dont *Histoires insolites*, in *Œuvres complètes* II, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Maire Bellefroid, Bibliothèque de la Pléiade, Paris:

그것이 본격화된 시기는 19세기 말이며, 특히 이 시기 파리에서 열린 수차레의 만국박람회 exposition universelle는 많은 사람이 과학기술의 비약적 발전을 체험할 수 있는 직접적인 계기가 되었다. 증기 기관, 전기, 전구, 축음기, 전화, 영화 등 새로운 과학기술의 성과가 만국박람회를 통해 대중의 눈앞에 생생하게 나타났다. 이와 함께 생겨난 과학기술의 신화는 특히 더 많은 일을, 더 정확하게, 더 빨리 할 수 있는 능력을 가진 기계에 주목한다. 완다 스트로벵에 따르면 기계의 발전 방향은 크게 두 가지 방식으로 전개된다.²⁾ 즉, 기계가 기계임을 숨기지 않는 방식과 기계가 인간을 닮은 방향으로 진화되는 방식이 그것이다. 20세기를 거치면서 기계로서의 기계가 온갖 영역에서 광범위하게 발전해왔지만, 최근 인공지능의 발달은 후자, 즉 인간을 닮은 기계라는 경향을 강하게 환기시킨다고 할 수 있다.

다른 한편, 기계의 눈부신 성장의 이면에서 인간(성) 역시 주목할 만한 변화를 겪게 된다. 유명한 공상과학 소설가 필립 딕은 이렇게 지적한다. “오늘날 우리가 사는 세계를 뒤흔들어놓은 가장 큰 변화는, 아마도 살아 있는 것이 사물화 reification되는 추세고, 그리고 이와 동시에 또 그 역으로, 기계적인 것이 생기 animation를 획득하고 있다는 점에 있다.”³⁾ 다른 곳에서 그는 또 이렇게 쓴다. “기계는 더욱더 인간적인 것이 되고 있다. 최소한 [...] 인간의 행동과 기계의 행동을 유의미하게 비교할 수 있다는 의미에서 그렇다.”⁴⁾ 요컨대 그

Gallimard, 1986, p. 275.

- 2) “기계가 기계적 대상의 측면, 장치의 측면, 비인간적인 자동인형의 측면—이것은 기계로서의 기계이며, 나는 이를 메카노이드(mécanoïde)라고 부를 것이다—을 간직하거나, 아니면 기계가 인간의 형태와 닮아서 식별 가능한 형태를 부여받는 것—이것이 안드로이드의 출현이다—이다.” Wanda Strauven, <Le mécanoïde et l'androïde: deux faces du mythe futuriste dans le cinéma d'avant-garde des années vingt>, *Cinémas*, vol. 12, n° 3, 2002, pp. 36-37.
- 3) Philip Dick, <Man, Android, and Machine>(1976), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, New York, Vintage Books, 1995, p. 212.
- 4) Philip Dick, <The Android and the Human>(1972), in *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, New York, Vintage Books, 1995, p. 184.

의 진단은 기계가 갈수록 ‘생명력’을 얻고 생기를 획득하는 반면, 인간은 갈수록 사물화된다는 것이다. 그런데, 인간의 능력을 닮고 심지어 이를 넘어서는 기계의 능력에 대해서는 일반적으로 지나칠 정도의 관심이 집중되는 데 반해, 이때 정작 인간에게 벌어지는 일에 대해서는 충분한 성찰이 이루어지지 않는 것이 현실이다. 이럴 때일수록 과학기술의 현란한 발전에서 한 걸음 뒤로 물러서서 인간에게 정확히 어떤 일이 벌어지는지를 차분하게 되돌아볼 필요가 있다.

과학기술이 급격하게 발전하고 이와 더불어 과학기술의 신화가 강력하게 형성되던 19세기 말에 빌리에 드 릴아당은 장편 소설 『미래의 이브』(1886)를 썼다. 여기서 가상의 형태지만 인류 역사상 처음으로 안드로이드가 구체적인 상을 갖게 되었다. 이 소설은 또한 영화가 공식적으로 발명—1895년 12월 26일—되기 전에 영화라는 매체의 상을 정확하게 제시한 것으로도 유명하다.⁵⁾ 그런데, 안드로이드의 상을 성공적으로 그려내고 있는 이 소설의 의미는 치밀한 상상력을 통해 미래에 전개될 일을 정확하게 예견하고 있다는 데만 있지 않다. 오히려 그것은 인간적인 능력을 가진 절대적 타자를 만들어냄으로써, 과학기술의 신화에 물든 동시대인들에게 무엇이 인간을 인간으로 만들어주는지, 다시 말해서 ‘인간적인 것’의 조건이 무엇인지에 대해 심층적인 질문을 제기한다는 데에 있다. 이런 점에서 빌리에가 130여 년 전에 제출한 근본적인 문제제기들은, 인공지능의 괄목할 만한 성장이 이루어지는 현재의 시점에 지극히 시사적이라고 할 수 있다. 이것이 인공지능 시대에 인간에게 제기되는 문제들을 고찰하기 위해 우리가 『미래의 이브』로 되돌아가는 이유다. 무엇보다 이 소설은 과학기술의 신화가 확산되는 상황에 대한 문학적이고 ‘형이상학적인’ 응답—빌리에의 ‘독자에게 부치는 글’에서 자신의 소설을 “형이상학적 예술작품”⁶⁾으로 규정한다—이기 때문이다.

5) 이에 대해서는 이운영의 「빌리에 드 릴아당의 『미래의 이브』와 영화적 환영의 존재론」(『프랑스문화예술연구』, 62집, 2017)을 볼 것.

6) Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, in *Œuvres complètes* I, édition établie par Alan Raitt et Pierre-George Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1986, p. 765.; 오귀스트

인공지능의 비약적인 발전은 대화란 무엇인가, 지성(지능)이란 무엇인가, 자율성이란 무엇인가 등에 대한 철학적인 문제들을 제기한다. 장-가브리엘 가나시아가 강조하는 것처럼, 인공지능을 주제로 이루어진 치열한 논쟁들은 단순한 기술적인 문제들을 넘어서 전개되었다. “인공지능에 대한 통렬한 비판은 인공지능이라는 분과 그 자체가 아니라 그 토대가 된다고 여겨지는 철학을 겨냥한 것이었다.”⁷⁾ 그는 또한 이렇게 쓴다. “결국 인공지능을 찬양하는 입장이든 비판하는 입장이든 철학자들이 문제 삼고 있는 것은, 연구자나 기술자의 연구 활동보다는 이를 추동한 실천적 기획의 저편에 놓인 철학적 관점이었다.”⁸⁾ 『미래의 이브』가 인공지능에 대한 논의와 만나는 것은 바로 이러한 지점에서다. 이 소설이 말하고 판단하고 자율적 선택을 내리는 안드로이드를 그려내는 방식은, 이후 인공지능의 역사에서 제기되게 될 철학적 문제들을 상당 부분 선취하고 있기 때문이다. 따라서 문학사상 최초로 이 소설에서 안드로이드가 등장한다는 사실 자체보다도, 빌리에가 안드로이드를 등장시킨 문제의식은 무엇인지, 그가 이것을 어떻게 구상하고 있는지, 그것이 과학기술의 신화에 물든 동시대인들에게 어떤 성찰의 계기를 제공하고 있는지가 훨씬 더 중요하다. 프리드리히 키틀러가 정확하게 지적한대로, “1880년에서 1920년 사이에 축음기, 영화, 타자기라는 최초의 기술 매체들에 대해 경악했던 작가들이 썼던 것들은, 그렇기 때문에 미래로서의 우리들의 현재를 보여주는 유령 사진들로서 기능”⁹⁾하기 때문이다.

빌리에 드 릴아당, 『미래의 이브』, 고혜선 옮김, 시공사, 2012, p. 11. 본문에 인용된 빌리에의 텍스트는 모두 필자의 독자적인 번역이지만, 국내 독자를 위해 한국어판 페이지를 병기한다. 앞으로 이 두 권의 텍스트를 인용할 때는 따로 각주를 표시하지 않고, 인용부호 다음에 괄호를 넣어 프랑스어판 및 한국어판 쪽수를 다음과 같이 표기한다. (Villiers, 765; 빌리에, 11)

- 7) Jean-Gabriel Ganascia, *Le Mythe de la singularité: Faut-il craindre l'intelligence artificielle?*, Éditions de Seuil, 2017, p. 59.; 장가브리엘 가나시아, 『특이점의 신화』, 이두영 옮김, 글항아리 사이언스, 2017, p. 83.
- 8) *Ibid.*, p. 60.; 같은 곳, p. 84.
- 9) 프리드리히 키틀러, 『축음기, 영화, 타자기』, 유현주, 김남시 옮김, 문학파지성사, 2019. p. 9.

이 논문에서는 빌리에 드 릴아당의 『미래의 이브』를 면밀하게 검토함으로써 그가 130여 년 전에 선취한 ‘인간적인 것’의 조건이 인공지능 시대에 제기되는 문제들에 얼마나 시의성이 있는지를 고찰하고자 한다. 이를 위해서 이 논문은 다음의 구성을 취한다. 먼저, 빌리에가 『미래의 이브』에서 안드로이드를 기술하기 위해 사용한 표현들을 검토함으로써 그가 이 기계를 정확히 어떻게 구상하고 있는지를 살펴본다. 다음으로, 인공지능의 역사를 염두에 두면서, 대화할 수 있는 기계가 이 소설에서 어떻게 제시되는지를 검토한 후 『미래의 이브』에서 두드러지게 대비되는 대화의 두 양태—기계적인 대화와 인간적인 대화—를 비교한다. 마지막으로, 이 논문은 빌리에가 안드로이드의 지성(지능)을 어떻게 다루고 있는지를 고찰함으로써 인공지능 시대에 지성(지능)이란 무엇인가를 성찰하는 순서로 전개된다.

2. 그림자가 빛을 능가할 때

효율적인 논의를 위해, 『미래의 이브』의 줄거리를 간략하게 요약해 보자. 소설의 에디슨—빌리에에는 창조적 발명가의 상을 부여하기 위해 동시대 실존 인물 토머스 에디슨의 이름을 사용한다—은 뉴욕 인근의 거처에서 혼자 명상에 잠겨 있다가 에왈드라는 젊은 영국 귀족의 방문을 받는다. 그는 에디슨이 무명이었을 때 거액의 기금을 무상으로 제공하여 성공의 발판을 제공해준 인물이다. 에디슨은 에왈드 경을 반갑게 맞이하지만, 그가 수심에 가득 차 있는 것을 보고 경위를 묻게 된다. 에왈드는 알리시아 클라리라는 여인과 사랑에 빠진 상태다. 그런데 그녀는 비할 데 없이 아름다운 외모와 함께, 견딜 수 없을 정도의 저속하고 천박한 영혼을 갖고 있어서 만남이 지속될수록 에왈드에게 회복하기 힘든 상처를 준다. 에왈드는 그녀를 버릴 수도, 만남을 계속할 수도 없어서 급기야 자살을 결심하고, 이를 실행하기 전에 에디슨을 방문한 것이다. 이에 에디슨은 알리시아의 외모를 그대로 옮기고 여기에 기품 있는 영혼을 불어넣은 안드로이드

드10)를 만들어주겠다고 제안한다. 이는 에왈드의 절규—“누군가 나를 위해 그녀의 육체에서 이 영혼을 제거해주었으면!”(Villiers, 814; 빌리에, 106)—에 대한 응답이다. 에디슨은 이런 기획이 충분히 실행 가능하며, 심지어 에왈드가 안드로이드를 진심으로 사랑하게 될 거라고 집요하게 설득한다. 에왈드는 결국 이 기획에 동의하게 되고, 에디슨은 알리시아를 초청해서 본을 뜬 후 3주 동안 발명에 몰두한다. 약속한 기한이 되어 다시 에디슨의 집을 방문한 에왈드는, 아달리칸 이름의 안드로이드를 만나 결국 ‘그녀’를 마음으로 받아들이고 함께 영국으로 돌아간다. 그러나 에디슨은 얼마 후, 항해 도중 배가 난파되어 에왈드는 겨우 살아남지만 아달리가 바다에 수장되고 말았다는 소식을 듣게 되고, 간단히 심경을 전하는 에왈드의 전보를 받는다. 그 마지막에는 ‘영원히 안녕하시길 adieu’이라고 쓰여 있다. 에디슨이 이를 읽고 씩씩한 기분에 잠기면서 소설이 끝난다.

여기서 알 수 있는 것처럼 이 소설의 핵심적인 사건은, 완벽하게 인간의 외양을 닮고 심지어 고결한 기품까지 갖춘 새로운 존재, 안드로이드의 탄생이다. 빌리에가 사용한 표현들을 살펴봄으로써 그가 안드로이드를 정확히 어떻게 구상하고 있는지 자세히 검토할 필요가 있다. 안드로이드의 탄생을 묘사하는 6권의 제목은 「...그리고 그림자가 있었다」다. 이 소제목은 우선 시작 부분에서 에디슨의 독백에 인용되는 창세기 첫 구절 “피아트 룩스! fiat lux (빛이 있어라!)”와 명백한 대비를 이루며(Villiers, 770; 빌리에, 23), 따라서 ‘피아트 움브라! fiat umbra(그림자가 있어라!)’의 결과라고 할 수 있다. 이를 통해 알 수 있듯이, 빌리에의 안드로이드의 탄생을 세계 자체의 창조나 인간의 창조에 버금가는 창세기적 사건으로 제시한다. 이

10) 빌리에의 이 용어 *androïde* 대신 앙드레이드 *andréide*라는 용어를 사용한다. 고혜선에 따르면, 앙드레이드는 ““~를 흉내 낸 -eids”이라는 어미를 가진다. ‘인간의 (외양을) 닮은’ 안드로이드보다 더 ‘인간’의 모습과 행동을 적극적으로 흉내낸다는 뜻”을 갖고 있다. 고혜선, 「이상을 향한 꿈」[『미래의 이브』의 옮긴이해제], 오귀스트 빌리에 드 릴아당, 『미래의 이브』, 고혜선 옮김, 시공사, 2012, p. 480. 이 논문에서는 『미래의 이브』를 직접 인용하는 경우만 제외하고, 안드로이드란 용어를 사용한다.

것이 소설의 에디슨이 이 안드로이드를 ‘미래의 이브’ 또는 ‘과학적인 이브’로 지칭하는 이유이기도 하다. 그는 에왈드에게 다음과 같이 제안한다. “우리의 신들도, 우리의 희망도 이미 ‘과학적인 현상’에 지나지 않게 되었는데, 우리의 사랑 역시 과학이 되지 못할 이유가 뭐가 있겠습니까? [...] 저는 과학적인 이브를 만들어드리겠습니다”(Villiers, 951; 빌리에, 359).

그런데, 이 완전히 새로운 피조물은 무엇보다 ‘그림자’로 규정된다. 이 소설에서 이 말은 크게 다음 두 가지 의미로 쓰인다. 먼저, ‘그림자’라는 용어는 안드로이드 아달리를 가리키는 것으로서, 이 용법에 따르면 아달리의 원본인 알리시아는 ‘빛’에 해당한다. 여기서 빛은 원본, 그림자는 복제본을 뜻한다. 달리 말하면, 그림자는 창세기에 등장하는 또 다른 표현, 즉 ‘어떤 것의 이미지로, 또는 어떤 것을 본떠 만든 것 à l'image de ~’이란 의미를 지닌다. 실제로 에디슨은 첨단 과학기술을 이용해 새로운 존재를 만들어내는 과정을 명백하게 창세기에 빗대서 말한다. “저는 현재 **인간 과학**이라는 진흥에서 **우리들의 모습을 본떠 하나의 존재**를 빚을 것이고, 결과적으로 이 존재와 우리의 관계는 **우리가 신과 맺는 관계**와 같은 것이 될 것입니다”(Villiers, 836; 빌리에, 147)¹¹⁾. 결국 신과 인간의 관계와, 인간과 안드로이드의 관계는 같다. 인간이 원본이고 빛이라면, 안드로이드는 복제본이고 그림자다.

다음으로, 이 장편 소설을 전체적으로 검토해보면, 실재나 현실은 빛이고, 그것이 다른 존재에 불러일으킨 이미지는 그림자라는 인식과 만날 수 있다. 이 이미지를 지칭하기 위해 빌리에가 특별히 사용하는 용어는 ‘환영 illusion’으로서, 이 환영의 테마는 사실상 이 소설 자체의 철학적 기반이라고 할 수 있다. 에디슨은 어떤 사람이 사랑의 감정을 느낄 때, 상대의 실재 자체가 아니라 그/그녀에 대해 품고 있는 환영을 사랑하는 것이라고 주장하면서 환영을 정확히 그림자와 같은 자리에 놓는다. “그녀의 **참** 인격은 당신에게 **환영**에 지나지

11) 강조는 저자의 것. 참고로, 이 논문의 인용문에 나오는 강조 표시는 모두 저자들의 것이어서 이후 별도로 표시하지 않는다.

않습니다. 이 환영은 그녀가 가진 아름다움의 섬광으로 당신의 온 존재에 깨어 있지요. [...] 당신이 사랑하는 것은 바로 이 **그림자**일 뿐입니다. [...] 당신이 절대적으로 **실재**라고 인정하는 것은 이 그림자**뿐**입니다”(Villiers, 841; 빌리에, 156). 이런 인식은 이후 에wald가 아달리를 받아들이게 되는 내적 논리가 된다. 필립 사보의 지적대로, “젊은 에wald는 현실[알리시아]에 대해 갖고 있던 환영[자신이 가진 알리시아의 이미지]에 너무 흡사된 나머지 현실의 기반 자체가 환영에 불과하다는 에디슨의 말에 결국 동의하지 않을 수 없다.”¹²⁾

여기서 원본 대(對) 복제본의 개념 쌍과 다른 또 하나의 개념 쌍이 도출되는데, 그것은 실재/현실 대 환영의 개념 쌍이다. 에디슨은 에wald를 설득하면서 “기만적이고 진부하며 항상 변하는 **현실**”과 “확실하고 환상적이며 항상 믿을 수 있는 **환영**”을 선명하게 대비시킨다(Villiers, 952; 빌리에, 359). 이 환영은 무엇보다 이상(理想)을 현실화시킨 것으로서, 마리 블랭-피넬의 표현을 빌리자면 “로봇에게로 성령의 현대적 육화 가능성”¹³⁾을 보여준다. 에디슨은 자신의 계획을 다음과 같이 역설한다. “저는 환영을 가뒤퍼리도록 하겠습니까! 저는 이 영상 속에 이상 그 자체가 역사상 처음으로 **당신의 감각으로 만질 수 있고, 들을 수 있고, 물질화된 형태로 드러나지** 않을 수 없도록 하겠습니까”(Villiers, 836; 빌리에, 146). 물론 소설 속의 안드로이드는 물질적인 실체를 가진 또 하나의 실체지만, 그것이 굳이 환영으로 규정되는 것은 여기에는 항상 원본의 그림자가 어른거리기 때문이다.

이렇게 ‘그림자’인 아달리는 복제와 환영이라는 속성을 갖고, ‘빛’인 알리시아는 원본과 실재라는 속성을 갖는다. 여기서 주목할 만한 것은, 이 소설 전체에 걸쳐 아달리에 해당하는 속성과 알리시아에 해당되는 속성 사이에서 지속적인 가치 전도가 이루어진다는 점이다.

12) Philippe Sabot, <Les deux visages de la science: Réflexions à partir de l'œuvre d'Auguste Villiers de L'Isle-Adam>, *Methodos*, 2006, p. 17.

13) Marie Blain-Pinel, <Edison créateur, profanateur ou rédempteur? : à propos de *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam>, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, 1997, p. 617.

다. 빌리에에는 주로 에디슨의 입을 빌려 복제본과 환영이 원본이나 실재보다 열등하다는 인식을 논박하는 데 전력을 다 한다. 예컨대 에디슨은 이렇게 주장한다. “환영이 없으면 모든 것이 소멸합니다. […] 환영은 곧 빛입니다!”(Villiers, 915; 빌리에, 295). 지금 이 논변에서는 환영이 빛의 자리에 놓인다. 다른 한편, 에디슨이 안드로이드를 구상하게 된 계기는 모범적인 그의 친구 앤더슨이 이블린 하발이란 여자 때문에 파멸했기 때문이다. 그는 이블린 하발의 실체를 추적한 뒤 이 현실의 존재를 “환영적으로 살아 있는 인공물 *artificiel illusoirement vivant*”(Villiers, 904; 빌리에, 273)로 규정한다. 또한 소설의 에디슨은, ‘인형’이나 ‘장난감’ 또는 ‘환영’에 불과한 안드로이드에게 사랑의 감정을 느낄 수 없다는 에왈드의 말을 이렇게 논박한다. “아무것도 없음 *zéro*을 사랑하는 것이라고 말씀하셨는데요, […] 결국은 그 없음만이 당신을 환멸에 빠트리지 않고 당신을 배반하지 않는다고 하면, 없음을 사랑한대도 아무 지장이 없지 않습니까?”(Villiers, 916; 빌리에, 298). 요컨대, 환영은 사실상 모든 것의 기반이고, 환영(아달리)이 아니라 실재(알리시아)가 오히려 인형이나 장난감에 가깝다는 것이다. 이는 궁극적으로 환영과 복제본에 불과한 아달리를 원본과 실재에 버금가는 자리, 심지어 그보다 더 나은 자리로 옮기기 위한 전략이라고 볼 수 있다.

그런데, 여기서 강조해야 할 것은 복제본인 아달리와 원본인 알리시아가 외양의 차원에서 아무 차이가 없다는 점이다. 이 복제본은 흠이나 상처 같은 원본의 외적 문제들을 교정하거나 원본의 물리적 기능을 개선해서 만든 것이 아니기 때문이다. 이 점에서 그것은 인위적인 성형을 통해 더 아름다운 외모를 만들어내거나 육체적 기능을 현저하게 향상시킨 인공보철, 사이보그 *cyborg* 등과 다르다. 예컨대, 아달리의 모발을 만들어달라고 가발업자에게 요청할 때 에디슨은 이렇게 강조한다. “특히 자연보다 더 낮게 만들면 안 됩니다! 이거는 목표를 벗어나는 겁니다. ‘똑같이 만들어주세요’, 그 이상은 안 됩니다!”(Villiers, 975; 빌리에, 403). 이 점에서 공상과학 소설의 시조격인 『미래의 이브』는 처음부터 그 이후에 출간된 많은 공상과학 소

결과 전혀 다른 길을 간다고 할 수 있다. 많은 미국식 공상과학 소설이 인간의 신체적 능력을 초인적으로 개선시켜 이를 일종의 영웅 서사에 이용하는 반면, 빌리에는 첨단 과학의 성과를 무엇보다 형이상학적 문제제기의 계기로 이용하기 때문이다. 장-미셸 글릭손은 이를 예리하게 지적한다. “과학적인 프로메테우스주의의 산물인 아달리는 전혀 과학적인 낙관주의를 구현하고 있지 않다. 그것은 오히려 **미메시스**의 수단을 통해 무한에 다가가고자 하는, 불가능하고 역설적이며 아마도 아이러니한 기획을 구현한다. 프로메테우스적 탐구는 지적으로 일의적(一義的)인 서사시의 색조를 버리고 형이상학적인 불안의 색조를 도입한다.”¹⁴⁾

실제로 이 소설에서는 원본과 복제본 사이의 완벽한 유사성이 강조되는데, 이는 특히 완성된 안드로이드와 에왈드의 첫 만남에서 인상적으로 제시된다. 에왈드는 아달리가 스스로 정체를 밝히기 전까지 그녀를 알리시아로 오인하고, 심지어 알리시아에 대한 애정이 되살아나서 잠시나마 에디슨의 기획이 터무니없는 것이었다고 생각하기까지 한다. 어쨌거나 완벽하게 인간을 닮아서 인간과 구별할 수 없게 된 안드로이드는, 인간을 닮은 기계라는 이상의 정점이라고 할 수 있다. 이런 존재를 인간 옆에 나란히 놓음으로써 빌리에의 소설은 사실상 간과하기 힘든 문제 하나를 제기하는 셈이다. 만약 원본(알리시아)과 복제본(아달리)이 구분할 수 없을 정도로 같다면, 복제본이 원본과 똑같아서 환영이라는 인상까지 불러일으킨다면, 이제 어떤 일이 벌어질까? 이 질문을 다음과 같이 바꾸어도 좋을 것이다. 빌리에에게는 왜 이렇게 완벽한 유사성이 필요했을까? 자크 누아레는 이렇게 설명한다. “완벽한 유사성은 실제로 이상화 과정의 첫 번째 조건이다. 에왈드 경이 ‘모델과 복제본을 구별하기 불가능하게 되었을 때’에야 비로소 [...] 이상의 계시에 필수불가결한 전환이 실현되게 될 것이다. 절대적인 유사성으로부터 충격적으로 절대적인

14) Jean-Michel Gliksohn, <Sous le regard de l'automate: l'homme artificiel et la question du point de vue>, in *L'Homme artificiel*, sous la direction de Pierre Brunel, Didier Erudition CNED, 1999, p. 93.

차이가 솟아 나오게 된다.”¹⁵⁾ 요컨대, 인간을 완벽하게 닮은 타자를 설정함으로써, 인간과 안드로이드 사이에서 그 이전에는 제기될 수 없었던 절대적인 차이의 문제가 제기된다는 것이다.

다음 절에서 다룰 대화의 문제를 제외하면, 『미래의 이브』에서 사실상 알리시아와 아달리, 원본과 복제본, 실재와 환영의 차이는 크게 두드러지지 않는 방식으로 제시된다. 예컨대, 원본과 복제본을 같이 놓으면 “살아 있는 여자 쪽이 오히려 인형처럼 보일 것”(Villiers, 837; 빌리에, 148)이라는 에디슨의 말이나 “가짜 알리시아는 진짜보다 더 ‘자연스러워’ 보였다”(Villiers, 985; 빌리에, 419)는 문장 등을 그 예로 들 수 있다. 이렇게 ‘그림자’의 외양과 ‘빛’의 외양 사이에는 아무 차이가 없기 때문에 이런 묘사에는 분명 외양 이상의 어떤 것이 개입된다. 에디슨은 아달리에 대해 다음과 같이 말한다. “어떤 하나의 영혼에, 일찍이 당신의 연인이었던 살아 있는 여성의 목소리, 동작, 억양, 미소, 심지어 창백함까지 모든 것이 덧붙여졌습니다. 알리시아 양에게는 이 모든 것이 죽어 있었고 성가신 것이었으며 기대에 어긋나고 천박한 것에 지나지 않았습시다”(Villiers, 1012-1013; 빌리에, 468). 따라서 외모는 완벽하게 같지만, 동일한 외모마저 완전히 다른 양상으로 보이게 만드는 어떤 것의 문제가 제기된다.

『미래의 이브』에서 그림자가 빛을 능가한다면, 이는 인공보철이나 사이보그 등에서 보듯이 압도적인 육체적 능력 때문이 아니다. 이 소설은 물리적으로 완전히 동일한 타자를 설정해서 기존의 고정관념들에 날카롭게 의문을 제기한다. 그 고정관념 중에서 가장 집요하게 남아 있는 것은 이른바 인간의 선형적인 우월성 테제다. 영국의 수학자 앨런 튜링은 ‘기계가 생각할 수 있을까?’라는 논제를 제시하는 유명한 논문에서 이렇게 지적한다. “우리는 인간이 불가사의한 방식으로 다른 피조물보다 **우월하다**고 믿고 싶어한다. 물론 인간이 **필연적으로** 우월하다는 점을 입증할 수 있다면 최선일 것이다. 그러면 인간이 우월한 지위를 잃을 위험이 전혀 없기 때문이다.”¹⁶⁾

15) Jacques Noiray, *L'Eve future ou le laboratoire de l'Idéal*, Paris: Belin, 1999, p. 121.

그러나 인간의 우월성을 필연적인 방식으로 논증할 수 없는 상황이 되면, 입증의 자리에 대개는 신념이 들어서게 된다. 여기서 유일하게 합리적인 태도는, 인간이 다른 피조물보다 무조건 우월하다는 전제를 포기하고 우리가 어떤 의미에서 우월한지, 둘 사이의 절대적인 차이가 무엇인지, 우리를 여전히 인간이게 하는 ‘인간적인 것’의 조건이 무엇인지를 묻는 것이다. 이는 원본과 복제본의 외양을 완벽하게 동일한 것으로 설정했을 때만 비로소 명확하게 제기되는 질문이다.

3. 기계적인 대화와 인간적인 대화

현재의 관점에서 보면, 빌리에가 130여 년 전에 『미래의 이브』에서 상상한 많은 것이 실현되었다. 예컨대 에디슨은 소설의 시작 부분에서 대화할 수 있는 기계를 발명해야 한다고 혼잣말을 한다. “내 동포들을 만족시키려면, [...] 실험자가 ‘안녕하세요?’라고 할 때 ‘고맙습니다. 당신은 어떻게 지내세요?’라고 답하는 기계를 만들어야 해”(Villiers, 772; 빌리에, 26). 주지하다시피 오늘날에는 이른바 인공지능 덕분에 기계와 이런 식의 대화를 나눌 수 있다. 애플의 ‘시리 Siri’, 구글의 ‘구글 나우 Google Now’, 마이크로소프트의 ‘코타나 Cortana’, 삼성의 ‘빅스비 Bixby’ 등과 같은 프로그램을 실행하면, 간단한 것에서 조금 더 복잡한 것까지 기계와 대화를 주고받을 수 있으며, 이런 대화는 정보 획득, 명령어 실행, 또는 약간의 정서적 위안에 이르기까지 대화의 기본 조건 몇 가지를 충족시킨다.

그런데, 말을 주고받는 행위가 전혀 단순하지 않고 사실상 아주 섬세하고 복잡한 정신작용에 기반을 두고 있다는 사실을 새삼 강조할 필요가 있다. 주지하다시피 일방적으로 이루어지는 발화행위는 대화가 아니다. 반면에 풍요로운 대화에서는 화자의 말과 청자의 반

16) Alan Turing, <Les Ordinateurs et l'intelligence>(1950), in Alan Turing & Jean-Yves Girard, *La Machine de Turing*, trad. par Julien Basch et Patrice Blanchard, Éditions du Seuil, 1999, p. 151.; 앨런 튜링, 「계산 기계와 지능, 『지능에 관하여』, 노승영 옮김, 도서출판 어떤 책, 2019, p. 85.

응 사이에서 매 순간 많은 일이 일어난다. 정작 대화가 끝난 후에는 순간순간 스쳐갔던 생각이나 감정들이 대부분 사라지고 전반적인 느낌이나 몇 마디 말만 기억에 남게 되지만, 이런 대화를 의식적으로 반추해보면, 말 하나하나를 주고받을 때 순간순간 아주 복잡한 상호작용이 있었다는 점을 확인할 수 있다. 이런 의미에서 대화는 단순한 말의 교환이 아니다. 예컨대 우리가 어떤 사람을 ‘말이 통하지 않는 사람’으로 규정할 경우, 이는 단순한 의사소통의 실패보다 훨씬 더 심각한 상황을 가리킨다.

따라서 성공적으로 대화를 주고받을 수 있는 인공지능 기계는 결코 단순한 기계가 아니며, 이런 기계가 존재한다는 것은 대화 상대방과 상당히 내밀하고 정서적인, 때로는 심오한 정신적 상호작용을 수행할 수 있음을 뜻한다. 『미래의 이브』의 시작 부분에서 에디슨은 “행위의 상호성이 모든 현실의 근본 조건이라는 점”(Villiers, 777; 빌리에, 36)을 잊지 않아야 한다고 스스로 다짐하는데, 그가 강조하는 ‘행위의 상호성’은 ‘모든 현실’까지는 아니더라도 최소한 모든 대화 행위의 근본 조건이라고 할 수 있다.

사실상 인공지능의 역사에서 대화할 수 있는 능력은 무시할 수 없는 비중을 차지하고 있다. 예컨대 인공지능 역사의 시발점이라고 할 만한 튜링 테스트에서, 그것은 기계를 포함한 어떤 존재가 사유하는지 아닌지를 판단하는 결정적 계기로 작용한다. 앞서 언급했듯이 1950년에 앨런 튜링은 ‘기계가 생각할 수 있을까?’라는 질문을 던지고, ‘기계’와 ‘생각’을 다시 정의해야 한다는 문제를 제기한 후 이 질문을 완전히 다른 방식으로 정식화한다. 이것은 ‘흉내 게임 imitation game’이라는 상황을 가정하고, 앞의 질문을 “흉내 게임을 잘 할 수 있는 상상 가능한 디지털 컴퓨터가 있을까?”¹⁷⁾로 바꾸는 것이다. 여기서 흥미로운 것은 흉내 게임이 본질적으로 대화 상황이며, 자신의 정체성을 숨기면서 5분간 적절하게 대화를 유지할 수 있으면 대화에 참여한 존재—튜링의 용어로는 에이전트 agent—가 생

17) Ibid., p. 148.; 같은 책, p. 81.

각할 수 있는 존재로 판정된다는 점이다. 요컨대, 튜링 테스트에서 ‘기계가 생각할 수 있는가?’의 대답은 매순간 바뀌는 새로운 질문에 대응하여 기계가 적절한 응답을 할 수 있는가의 문제로 변형된다. 이것은 대화가 단순한 말의 교환을 넘어 자연스럽게 다른 차원의 정신적 능력, 즉 사유능력으로 확장된다는 점을 잘 보여준다. 그런데, 앨런 튜링의 논증 과정은 놀랍게도 『미래의 이브』에 거의 그대로 나타난다. 에왈드는 에디슨에게 다음의 논변을 전개한다. “저한테 가장 깊은 충격을 주는 것은 [...] 당신의 앙드레이드가 저에게 말을 걸고, 제 이름을 부르며, 제 말에 대답한다[...]는 것입니다. 이런 사실들은 그녀 안에 어떤 분별력 *discernement*의 존재를 전제한다는 점에서 제가 받아들일 수 없습니다”(Villiers, 933; 빌리에, 327). 에왈드의 말에서 나타나는 것처럼, 대화할 수 있는 능력은 단순한 말의 교환을 넘어서 이보다 심오한 정신적 능력, 즉 분별력과 이어진다.

앨런 튜링의 문제제기 이후 인공지능의 역사에서 또 다른 중요한 분기점은, 1980년에 미국의 철학자 존 설이 제기한 ‘중국어의 방 Chinese Room’이란 사고실험이다. 설은 중국어를 전혀 모르는 한 미국인이 어떤 방에 갇혀서 한자 같은 기호로만 외부와 소통하는 상황을 가정한다. 그런데, 여기서 문제는 소통이 설사 성공했다고 해도, 그가 중국어에 무지하다는 사실에는 전혀 변함이 없다는 점이다. 이 사고실험이 흥미로운 것은, 그것이 사실상 인공지능—특히 강한 인공지능—의 소통에 대한 문제제기이기 때문이다. 중국어의 방에서 소통이 성공했기 때문에 이 미국인은 분명 튜링 테스트를 통과한 셈이지만, 의미의 차원에서는 사실상 어떤 교류도 이루어지지 않았다. 나중에 존 설은 자신의 사고실험을 다음과 같이 정식화한다. “컴퓨터는 기호들을 조작함으로써 작동한다. 그 과정이 순전히 통사론적으로 정의되는 반면, 인간의 마음에는 해독되지 않은 기호들 이상의 것이 있다. 인간의 마음은 기호에 의미를 덧붙인다.”¹⁸⁾ 대화에는 이렇게 형식적 규칙에 따른 기호조작이나 구문 규칙 *syntaxe*의 단순한

18) John R. Searle, *Mind: A Brief Introduction*, Oxford University Press, 2004, p. 91.

이해를 넘어 의미의 차원까지 확장되는 그 이상의 것이 필요하다.

따라서 하나의 대화를 평가하기 위해서는, 형식적인 기호조작을 넘어서는 또 다른 차원을 불러들일 필요가 있다. 예컨대, 소설의 시작 부분에서 에디슨은 다음과 같은 혼잣말을 한다. “소리를 듣는 것이 중요한 것이 아니라 그 소리의 울림이 베일처럼 가리고 있는, 말하는 사람의 ‘속마음 l’En dedans’, 바로 그게 중요한 거야”(Villiers, 776; 빌리에, 34). 그가 말하는 속마음은 언어기호의 표면적인 영역을 넘어 내포의 차원까지 확장되는 영역이다. 어쨌거나 대화의 문제에서 형식적인 기호조작을 넘어 분별력, 의미, 정서적 교감 등의 기준을 통해 ‘기계적인 대화’와 ‘인간적인 대화’를 구분할 수 있을 것이다. 실제로 『미래의 이브』에는 극단적으로 대비되는 두 개의 대화가 나온다. 첫 번째 대화는 에왈드의 소개로 에디슨과 알리시아가 처음 만났을 때 주고받는 대화—인간과 인간의 대화—고, 두 번째 대화는 소설의 끝부분에서 에왈드와 아달리가 나누는 대화—인간과 기계의 대화—다. 전자는 알리시아 육체의 본을 뜨기 위해 에디슨이 알리시아를 초대했을 때 이루어지고, 후자는 안드로이드가 완성된 이후 에왈드와 (처음에 그가 알리시아라고 착각한) 아달리 사이에서 이루어진다.

먼저, 에디슨의 거처로 찾아온 알리시아에게 에왈드가 에디슨을 소개할 때, 그녀는 처음에 냉담하고 무관심하게 반응한다. 그러나 에디슨이 영국과 미국에 대극장을 소유하고 있는 극장주라고 자신을 소개하자 그녀는 흥분으로 몸을 떨며 에왈드에게 이렇게 컷속말을 한다. “이런 자리를 마련해줘서 진심으로 감사드려요. 저는 정말 유명해지고 싶거든요. 그게 유행이기도 하니까요”(Villiers, 955; 빌리에, 367). 그리고 에디슨이 그녀에게 일종의 3차원적 복제의 모델이 되어달라고 부탁하고 모델을 서는 대가로 보수를 언급하자 알리시아는 시선을 돌리며 이렇게 말한다. “저는 돈을 밝히는 여자는 아니예요.” 그러나 곧바로 이렇게 덧붙인다. “그렇지만 역시 돈은 필요하지요. [...] 위대한 예술가는 그 사람이 얼마를 버느냐로 알 수 있거든요”(Villiers, 960-961; 빌리에, 376-377). 그리고 에디슨이 인기

를 얻으려면 대중에게 충격을 줘야 한다고 언급하자 바로 이렇게 말한다. “그러기만 하면 더 바랄 것이 없어요. 출세하려면 무슨 짓이든 다 해야 하거든요”(Villiers, 963; 빌리에, 382). 이 ‘대화’ 중에 그녀는 배가 고프다고 말할 때 유일하게 솔직한 태도를 보여준다. 그러나 그녀는 “‘예술가들’ 앞에서 뭔가 저속한 말을 한 것이 아닐까 걱정이 되어” 서둘러 이렇게 부연한다. “신사분들, 이런 이야기는 **그다지 시적**이지 않네요. 하지만 이따금 **땅에** 발을 딛지 않으면 안 되지요”(Villiers, 956; 빌리에, 369).

사실상 에디슨이 3차원적 복제의 모델을 서는 것에 대해 알리시아의 동의를 얻기는 아주 쉽다. 그녀의 형체를 뜨는 사람이 엄청나게 유명한 예술가이며, 상류 사회의 이름 있는 여인들이 이미 같은 작업을 했다고만 말해도 충분하기 때문이다(Villiers, 961-963; 빌리에, 378-380). 이렇게 알리시아는 대화를 하면서 물욕과 출세욕으로 가득 찬 속마음을 거침없이 드러낸다. 그리고 이를 숨기려는 변명이 이어지면 질수록 “부르주아 여신”(Villiers, 805; 빌리에, 87)으로서 그녀의 영혼이 더 노골적으로 드러나게 된다. 이것이 에왈드가 알리시아를 “만성적이고 치유할 수 없으며 이기적인 메마른 **자아가**, 진절머리 나는 자부심과 결합되어 있”(Villiers, 966; 빌리에, 389)으며, “지금까지 귀머거리였고 장님이었으며 이를테면 죽어서 태어난 영혼”(Villiers, 981; 빌리에, 413)이라고 평가하는 이유이기도 하다.

이 대화와 극단적으로 대비되는 또 하나의 대화는 소설의 끝부분에 나온다. 에디슨이 안드로이드를 만들어주겠다고 약속한 3주가 지난 후, 에왈드는 ‘완성품’을 보기 위해 에디슨의 집을 방문한다. 그리고 알리시아—실제로는 아달리—를 만나 그녀의 정체를 오인한 채 말을 나눈다. 아달리는 때로는 침묵을 지키고, 침묵을 깰 때는 단순하고 솔직하게 말을 하며, 때로는 길게 사색적인 논변을 전개한다. 예컨대 에왈드가 자신에게 지대한 관심을 보이자 아달리는 눈물한 방울을 떨구면서 이렇게 말한다. “당신은 이렇게, 괴로워하고 있네요. 그것도 저 때문에!”(Villiers, 982; 빌리에, 414) 이 단순한 말은 가식적인 연기가 아니라 진심을 담고 있기 때문에 에왈드에게 감동

을 준다. 그런데, 자신이 알리시아가 아니라 아달리라는 것을 밝히자 에왈드는 자기가 기계 따위에게 속았다는 이유로 엄청난 충격을 받는다. 그러나 아달리는 자신의 감정을 꾸밈없이 전달하면서 자신을 있는 그대로 받아들여달라고 에왈드를 설득한다. 그녀는 존재와 비존재, 현실과 환영의 구분이 사실상 불가능하다고 지적한 후 이렇게 덧붙인다. “저의 신비를 당신 눈에 비치는 그대로 인정해주세요. 너무도 쉽게 나오는 온갖 설명은, 약간만 자세히 분석해보면 아마도 저의 신비 *mystère*보다 더 납득하기 힘들고 *mystérieux*, 슬프게도 당신 안에서 저를 없애버리지요. **제가 존재하는 쪽이 더 좋지 않은**진가요?”(Villiers, 992; 빌리에, 432).

알리시아에게는 상대방에 대한 관심이나 애정보다는 자신이 상대에게 어떻게 보이는지가 항상 더 큰 관심사이고, 그녀의 빈약한 교양은 속마음을 가리는 어설픈 장식에 불과하며, 감정보다 항상 이해관계가 앞서기 때문에 그녀는 자신의 감정을 솔직하게 표현하지 못한다. 따라서 에왈드의 평가대로, “음절 하나하나마다 황금빛 매력이 배어나는 그녀의 [아름다운] 목소리는 공허한 악기에 지나지 않는다”(Villiers, 802; 빌리에, 83). 반면에 아달리는 말을 나누면서 상대방에게 지속적으로 관심을 기울이고, 자신의 감정을 솔직하게 드러내며, 명확한 입장을 갖고 상대를 침착하게 설득하려고 한다. 이것이 에왈드가 아달리와 대화하면서 “그녀의 정신에서 시인이 깨어났다”(Villiers, 981; 빌리에, 413)고 느끼는 이유다. 데보라 커닝햄은 알리시아와 아달리의 존재 모두를 공허 *vide*라고 규정하고 이렇게 지적한다. “이 두 개의 공허 사이의 차이는 양적인 것일 뿐만 아니라 질적인 것이기도 하다. 알리시아의 공허는 죽음으로 인도되지만, 긍정적 가치를 가진 아달리의 공허는 이상(理想)으로 귀결되기 때문이다.”¹⁹⁾

물론 이 두 개의 대화에서 간과하기 힘든 아이러니는, 기계와의 대화가 지극히 인간적인 것으로 그려지는 데 반해 사람과의 대화가

19) Deborah Conyngham, *Le Silence éloquent: thèmes et structure de l'Eve future de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris: José Corti, 1975, p. 158.

지극히 기계적인 것으로 그려진다는 점에 있다. 즉, 인간은 인간과 더불어 ‘기계적인 대화’를 나누고, 기계와 더불어 ‘인간적인 대화’를 나눈다. 여기서 영혼이라는 말을 쓸 수 있다면, 영혼은 인간 쪽이 아니라 기계 쪽에 있다. 에왈드는 영혼의 역할에 대해 다음과 같이 설명한다. “저는 모든 살아 있는 존재에는 지워지지 않고 핵심적인 바탕 *fond*이 있다는 점을 잊을 수 없었습니다. 이 바탕이 [...] 이 존재의 온갖 생각, [...] 온갖 인상에 외관, 색조, 특성, **개성**을 부여합니다. 이 존재는 그 영향 아래서 경험하고 사유할 수 있을 뿐이지요. 이 기층 *substrat*을 **영혼**이라고 부르기로 하겠습니다”(Villiers, 797-798; 빌리에, 75). 이런 기준에 따르면, 알리시아는 “바이올린에 게도 영혼이 있다고 말하듯이 단지 비유적인 의미에서만 영혼을 갖고 있는”(Villiers, 811; 빌리에, 99) 사람으로서, 그녀의 상태는 무엇보다 대화에서 명확하게 드러난다. 이런 점에서 대화는 어떤 사람의 영혼의 상태를 비교적 투명하게 보여주는 척도라고 할 수 있다.

이 절을 마치기 전에, 빌리에가 완벽하게 대화할 수 있는 기계를 상상한 이유에 대해 질문을 던질 수 있다. 그것은 당시에는 상상조차 힘들었던 기계와의 대화라는 설정을 통해 인간들 사이의 대화를 외부에서 비춰보는 데 있다. 그러나 빌리에가 130년 전에 가정한 상황은 인공지능의 발달 덕분에 21세기에는 지극히 현실적인 문제가 되었다. 사실상 인간과 동물, 인간과 사물 사이에 이루어지는 ‘대화’—이른바 시적인 대화—를 엄밀한 의미의 대화에서 제외한다면, 말하는 기계가 등장하기 전에, 지금까지 모든 대화는 인간들 사이에서만 이루어졌다고 할 수 있다. 그리고 대화의 주체가 기계로까지 확장되자 우리는 비로소 ‘인간적인 대화’와 ‘기계적인 대화’를 구분할 수 있게 되었다. 예컨대 우리는 인간과의 대화에서와 달리, 인공지능과 나누는 기계적인 대화에서 기계가 무의미한 대답을 했다고 화를 내거나 실망하지 않는다. 그것은 시작부터 인간적인 대화와 구별되기 때문이다. 아마도 인공지능이 비약적으로 성장하여 우리가 마치 아달리와 말하는 것처럼 기계와 대화를 나눌 수 있게 되면, 이들의 구분 자체가 흐려지는 때가 올지도 모른다. 그러나 이보다 더

중요한 문제는 아마도, 에디슨과 알리시아의 대화에서 나타나듯이 인간들 사이의 대화가 혹시 지극히 기계적인 것은 아닌가를 묻는 것이다. 과학기술의 발달로 물질적 영역이 현저하게 확대되고, 인간관계가 극도로 사물화된 시기에는 더더욱 그렇다.

4. 다시, 지성(지능)이란 무엇인가

앞서 대화의 양상을 다루면서 살펴본 것처럼, 빌리에가 그려낸 안드로이드는 명확하게 지적인 존재로 나타난다. 외양상으로 완벽하게 인간을 닮은 안드로이드를 상상하면서 빌리에의 그 지적인 측면의 구상에 공을 들이지 않을 수 없었다. 필립 사보는 이 소설의 핵심적인 문제의식을 다음과 같이 요약한다. “기계적인 구성에 속하는 것이 아니라 지적인 원리에 속하는 것을 어떻게 만들어낼 수 있을까? 이 질문이 『미래의 이브』의 핵심적인 문제의식을 이룬다.”²⁰⁾ 이와 동일한 질문은 실제로 인공지능의 역사에서도 끊임없이 제기되었다. 이 점에서 빌리에가 『미래의 이브』에서 구상한 안드로이드의 지성—지성이나 지능 모두 ‘intelligence’를 옮긴 말이다—은 이후 인공지능의 역사에서 실제로 제기된 문제들을 가로지르고 있으며, 그 문제들을 상당 부분 선취하고 있다고 말할 수 있다.

『미래의 이브』에서 빌리에의 구상은 주로 에디슨의 입을 빌려 표현되는데, 그가 생각하는 지성은 좁은 의미의 지적 능력이 아니다. 예컨대 에왈드가 에디슨에게 “당신은 여기[안드로이드]에 어떤 지성을 불어넣습니까?”라고 물을 때, 에디슨은 “어떤 지성 *une intelligence*”이 아니라 “**지성 그 자체 l’INTELLIGENCE**를 불어넣습니다”라고 답한다(Villiers, 838; 빌리에, 150). 여기서 ‘어떤 지성’과 ‘지성 그 자체’가 구분되는데, 전자는 좁은 의미의 지적 능력으로서 인공지능의 영역에서 예컨대 연산 능력이나 기억 용량 등에 해당된다. 이것은 인공지능이 이미 오래전에 인간을 추월한 영역이지만, ‘지성

20) Philippe Sabot, *op. cit.*, p. 6.

(지능) 그 자체'가 이런 능력으로 환원되는 것은 아니다. 장-가브리엘 가나시아는 이렇게 강조한다. “지능[지성]은 기본 작업의 빈번한 실행도 아니고 기억에 보존된 정보량도 아니다. 연산 능력이 향상되거나 기억 용량이 증가했다고 해서 자동으로 지능이 생기는 것은 아니다.”²¹⁾ 앞서 대화의 문제를 다룰 때도 이 구분이 이루어진 셈이기는 하지만, 『미래의 이브』에서 아달리가 지적 능력을 갖고 있다고 할 때, 이것은 좁은 의미의 지성(지능)이 아니라 이보다 훨씬 더 심층적이고 포괄적인 능력을 갖고 있다는 뜻이다.

‘지성 그 자체’가 가진 중요한 측면 중 하나가 자의식이라고 할 수 있다. 에왈드가 “그 피조물에게 자의식 *sentiment d'elle-même*이 있는지”를 묻자 에디슨은 “물론이지요!”라고 답한다(Villiers, 840; 빌리에, 155). 자의식은 자신이 무엇을 하고 있는지를 스스로 인식하는 능력으로서, 반성적인 사유 능력을 보여주는 지표 중 하나다. 예컨대, 이 소설의 끝부분에서 아달리가 에왈드와 함께 떠나면서 에디슨에게 작별을 고할 때, 에디슨은 자신을 잊지 말아달라고 아달리에게 부탁한다. 이때 아달리는 다음과 같이 대답한다. “제가 필멸의 존재 [인간]와 아무리 닮아도, 저를 만들어주신 분을 잊을 정도까지 닮지는 않을 거예요”(Villiers, 999; 빌리에, 444). 이 문장은, 인간은 은혜를 잊어버리지만 최소한 자신은 인간의 그런 모습을 닮지 않겠다는 뜻을 담고 있다. 위트와 유머, 그리고 가벼운 비판까지 갖춘 이 응답은 아달리가 자신이 안드로이드라는 사실을 충분히 의식하고 있으며 어떤 문제에 대해서는 스스로 ‘윤리적인’ 선택을 하겠다는 의지를 보여준다.

자신이 무엇을 하고 있는지를 스스로 인식하는 능력은, 한 가지 목표를 기계적으로 실행하는 능력과 분명하게 구별된다. 한 가지 일을 잘 하는 능력은 대개 정확한 목표를 세우고 목표 지향적인 행동을 할 때 이루어지는데, 이 소설의 에디슨은 이를 주로 동물의 능력에 빗대서 비판한다. 에디슨은 에왈드에게 다음과 같이 역설한다.

21) Jean-Gabriel Ganascia, *op. cit.*, p. 41; 장가브리엘 가나시아, 앞의 책, p. 57.

“꿀벌이나 비버, 또는 개미는 놀랄 만한 일을 합니다. 그러나 그것밖에 할 수 없고, 다른 일은 전혀 한 적이 없습니다. 동물은 정확합니다. 태어날 때부터 이런 숙명을 받고 태어나지요”(Villiers, 889; 빌리에, 245). 그리고 이 논리는 곧바로 어떤 종류의 인간을 비판하는 논리로 이어진다. “인류 중에서도 아직까지 본능의 세계에 속해 있는 사람들의 특성은, 하나의 일에서는 완벽하지만 **오로지** 그 일에만 완벽하다는 데 있습니다”(Villiers, 889; 빌리에, 245).

동물이나 본능적인 인간에 대한 성찰은 인공지능의 영역에 별다른 가감 없이 적용된다고 할 수 있다. 동물의 경우 DNA 안에 일정한 일을 할 수 있는 능력이 선형적으로 내장되어 있고 인공지능의 경우 그것이 프로그램의 형태로 내장되어 있다는 차이가 있지만, 자신이 무슨 일을 하고 있는지를 모른다는 점에서는 이 둘 다 동일하기 때문이다. 실제로 인공지능의 역사에서 한 가지 일을 탁월하게 실행하는 아주 많은 기계를 만날 수 있다. 이상욱은 이를 ‘자각 없는 수행 performance without awareness’이라고 부르면서 이렇게 쓴다. “결과물만 놓고 보면 기가 막힌 정도의 수행 능력을 보여주지만, 우리가 자연스럽게 가정하는 그 결과물 배후의 의식적이고 지적인 경험은 없다.”²²⁾ 이 기계들은 분명 행동의 목표를 갖고 있는 것처럼 보이고, 이 목표에 대해서는 완벽에 가까운 정도로 자기 행동을 수행한다. 맥스 테그마크는 이렇게 지적한다. “목표 지향적인 행동을 보인다는 좁은 의미에서 기계는 분명 목적을 가진다. 열추적 미사일의 행동은 표적을 타격한다는 목적으로 가장 간결하게 설명될 수 있다.”²³⁾ 행동에 분명한 목표를 갖고 있고 별다른 인간의 명령 없이도 즉각적으로 행동을 실행할 수 있다는 의미에서 이 기계들은 분명 자율적이지만, 자기들이 정확히 무슨 일을 수행하고 있는지를 의식하는 자의식까지 갖고 있지는 않다. 테그마크의 말대로, “취뺏은 아무

22) 이상욱, 「3만 년 만에 만나는 낯선 지능」, 『포스트휴먼이 몰려온다』, 신상규 외, 아카넷, 2020, p. 34.

23) Max Tegmark, *Life 3.0: Being Human in the Age of Artificial Intelligence*, New York: Vintage Books, 2017, p. 44.; 맥스 테그마크, 『라이프 3.0: 인공지능이 열어갈 인류의 생명과 미래』, 백우진 역, 동아시아, 2017, p. 66.

거나 잡으려고 하는데, 쥐뿔은 쥐가 무엇인지 알지 못하기 때문이다.”²⁴⁾

자의식이라는 지성의 특성은, 행동의 조건이 충족된다고 해도 경우에 따라 수행 자체를 하지 않는 선택을 하고, 때로는 총체적인 사유에 따라 목표 자체를 다시 설정하거나, 자기의 행동이 어떤 파장을 낳을 것인가를 통찰하는 데서 빛을 발한다. 이 점에서 그것은 자율성의 문제와 자연스럽게 이어진다. 『미래의 이브』에서 아달리는 창조자 에디슨을 벗어나서 자율적으로 사유할 수 있는 모습을 보여주는데, 이는 에왈드에게 건네는 다음의 말에서 잘 나타난다. “저는 저를 창조하신 분[에디슨]의 생각 속에 제 목소리를 냈습니다. 결과적으로 그분은 자기 혼자서 활동하고 계신 걸로 믿고 있지만, 자기도 모르는 사이에 제 말에 복종하고 계셨지요”(Villiers, 990; 빌리에, 429). 이처럼 창조자인 인간을 벗어나서 자율성을 획득한 안드로이드는 이후 많은 공상과학 소설의 소재가 되었지만, 『미래의 이브』에서 최초로 그 모습을 드러냈다고 할 수 있다.

인공지능의 역사에서 자율성의 문제는 우선 학습 양태에서 잘 나타난다. 지성(지능)에는 당연히 학습이 따르는데, 장-가브리엘 가나시아에 따르면 기계학습 알고리즘은 세 가지 양태밖에 없다. 첫째는 교사가 있는 학습 *apprentissage supervisé* 알고리즘으로서 교사가 입력 데이터의 등급과 분류를 지시하면서 기계를 가르치는 것이고, 둘째는 교사가 없는 학습 *apprentissage non supervisé* 알고리즘으로서 기계 스스로 학습하는 것이며, 셋째는 강화학습 *apprentissage par renforcement* 알고리즘으로서 기계의 행동에 대해 일정한 보상과 벌을 주어 최적의 행동을 학습시키는 것이다.²⁵⁾ 이 중에서 교사가 있는 학습 알고리즘과 강화학습 알고리즘은 최근 눈부신 성과를 올리고 있지만, 이 두 경우 모두 동일한 문제가 제기된다. 궁극적으로 ‘누가 평가하는가?’ 또는 ‘누가 보상하고 처벌하는가?’라는 문제가 그것이다. 가나시아의 언급처럼 “교사[인간]가 존재하고” “기계가

24) *Ibid.*, p. 259.; 같은 책, p. 346.

25) Jean-Gabriel Ganascia, *op. cit.*, p. 50.; 장가브리엘 가나시아, 앞의 책, pp. 71-72.

즉각적으로 자기 고유의 규칙을 자기에게 부과하지 않는다”는 점에서 두 경우 모두 온전하게 자율적이라고 할 수 없다.²⁶⁾ 여기에 비추어보면, 『미래의 이브』가 그려낸 안드로이드는 교사가 있는 학습 알고리즘에 속한다. 에디슨은 이렇게 말한다. “지상의 일에 대해 그녀는 어린아이입니다. 아무것도 모릅니다. 가르쳐주지 않으면 안 됩니다. 우리들도 모두 그러니까요”(Villiers, 858 ; 빌리에, 187) 여기서 에왈드는 지상의 일에 대해 교사가 되고, 지적인 능력을 가진 아달리는 대화를 통해 지식을 습득한다. 이런 점에서 아달리의 학습 양태는 완전히 자율적인 것이라고 볼 수 없다.

그런데, 스스로 목적을 설정할 수 있다는 의미에서 아달리는 분명 자율성을 갖는다. 여기서 자율성 *autonomie*이라는 말의 두 가지 함의를 구분해볼 수 있는데, 장-가브리엘 가나시아는 이를 이렇게 구별한다. 먼저 기술적 의미의 자율성이란 “에이전트가 혼자서 움직이며 다른 누구의 도움도 없이 행위에 대해 결정을 한다”는 뜻이다. 어떤 길로 갈 것인지 스스로 결정해서 달리는 자율주행차, 움직이는 표적을 포격하는 무기 시스템 등이 그렇다. 기술적인 의미에서 자율이란, “정보를 취득해서 의사결정을 하고 이를 실행에 옮기는 물리적인 인과율의 연쇄가 존재하며, 이때 외부의 에이전트, 특히 인간의 개입이 없다는 뜻이다.”²⁷⁾ 반면에 “철학적인 차원에서 자율성은 스스로 고유한 법칙, 즉 자기 행동의 규칙과 목적을 자신에게 부과할 수 있는 능력에서 기인한다.”²⁸⁾ 이 두 번째 의미의 자율성은 스스로 목적을 설정할 수 있는 능력으로서, 앞서 언급한 자의식뿐만 아니라 궁극적으로는 자유의지까지 포괄한다. 아달리는 에왈드에게 다음과 같이 말한다. “제가 누구냐고 물으셨지요? 여기 아래에 있는 제 존재는 **최소한 당신에게는** 당신의 자유의지에만 달려 있는 존재입니다. 저에게 존재를 부여해주시고, 제가 존재한다고 단언해주세

26) *Ibid.*, p. 50.; 같은 책, pp. 71-72.

27) *Ibid.*, p. 51.; 같은 책, p. 72. 참고로, 자율의 두 가지 의미를 구분하면서 이 책의 한국어 번역자는 기술적 의미의 자율을 ‘자립’이라고 명명하지만, 원문에는 ‘자립’이라는 말이 없다.

28) *Ibid.* ; 같은 곳.

요. 당신 자신으로 나를 보강해주세요. 그러면 당신의 눈에, 저는 잡자기 생기를 띠게 되어, 당신의 창조적인 선의가 저에게 스며들 정도로 현실성을 띠게 될 거예요”(Villiers, 991; 빌리에, 429-430). A. W. 레트가 지적하는 것처럼, “에디슨의 발명 및 초자연적인 것의 개입에도 불구하고, 아달리의 존재 전체는 에발드의 신념과 의지에 달려 있다.”²⁹⁾ 그러나 이 아달리의 선택은 강요나 강압, 보상이나 처벌에 의한 것이 아니라 아달리 스스로, 즉 그녀의 ‘자유의지’로 이루어진 것이다.

이 절에서 남은 문제 한 가지는 소설에서 소와나 Sowana라고 불리는 존재에 대한 것이다. 에디슨은 안드로이드 아달리의 영적(靈的)인 부분에 별도로 이름을 붙이고 이를 독자적인 존재로 취급하는데, 그는 분명 아달리의 신체와 지성까지 창조하지만, 아달리의 ‘영혼’은 그가 창조한 것이 아니다. 그것은 비물질의 상태로 존재하며 ‘텔레파시’로 소통하는 어떤 기이한 존재—영구 수면 상태의 앤더슨 부인의 영혼—가 덧씌워진 것이다. 여기서 『미래의 이브』는 신비주의적 색채를 띠게 되는데, 에디슨은 이에 대해 다음과 같이 말할 뿐이다. “인공적인 것[이블린 하발]에 희생된 여자[앤더슨 부인]가 ‘인공적인 것[아달리]을 구원했습니다!”(Villiers, 1013; 빌리에, 469). 모든 것을 합리적으로 설명하고 논증하는 에디슨은 유일하게 소와나의 존재가 불가사의하다고 인정한다. “소와나라는 이름을 가진 이 잠자는 여성의 광범위한 지식, 기이한 웅변, 날카로운 이상은 [...] 논리적으로는 설명이 되지 않습니다”(Villiers, 1005; 빌리에, 456). 여기서 우리는 질문을 던질 수 있다. 왜 에디슨은 안드로이드의 신체나 지성까지 창조하면서 아마도 ‘영혼’이라고 부를 수 있을 그 너머의 영역까지 창조하지 않았을까? 빌리에의 자신의 소설에서 최소한 이 영역만은 미지의 것으로 남겨두려 했던 것 같다. 앞서 우리가 주장했듯이, 안드로이드라는 절대적 타자의 창조가 본질적으로 과학기술의 발전과 더불어 급격하게 사물화되는 인간에 대한 비판이라

29) A. W. Raitt, *Villiers de L'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Librairie José Corti, 1986(1965), p. 250.

면, 빌리에에는 아마도 이 영역을 첨단 과학기술로도 창조될 수 없는 인간 고유의 영역으로 보았던 것 같다.

앞서 인용한 논변에서 지적했듯이, 에디슨이 규정하는 동물의 특성은 인공지능의 그것으로 거의 그대로 전치시킬 수 있다. 그리고 그가 대비를 통해 인간의 특성을 규정할 때, 이는 그대로 인공지능 시대의 ‘인간적인 것’의 조건이라고 할 만하다. “동물은 속지도 않고 모색하지도 않습니다. 이와 반대로 인간은 [...] 발전의 여지가 있고 오류를 범하기도 합니다. [...] 인간은 훨씬 높은 곳을 바라봅니다. 이 우주에서 인간만이 유일하게 자신이 유한하지 않다고 느낍니다. [이때] 인간은 [자신이 누구인지를] 잊어버린 어떤 신의 모습을 띠게 됩니다”(Villiers, 889; 빌리에, 245). 이 논변에서는, 오류를 범하기도 하지만 끊임없이 모색하는 인간 쪽에 더 큰 희망의 여지가 있다고 주장하는 셈이다. 실수와 오류까지 포함해서 자기의 현재 상태를 끊임없이 반성적으로 되돌아보면서 이와 동시에 더 높은 곳을 바라보는 것이 빌리에가 상정한 인간 고유의 능력인 셈이다. 인공지능 학자들이 말하는 겸손은 아마도 여기서 나올 것이다. 테그마크는 이렇게 쓴다. “전통적으로 우리 인간들은 스스로의 존재 가치를 **인간예외주의**에서 찾곤 했다. 이는 우리가 세상에서 가장 영리한 존재이고 따라서 독특하고 우월하다는 확신이다. 인공지능의 부상은 우리로 하여금 이 확신을 포기하고 더 겸손해지도록 할 것이다.”³⁰⁾

5. 나가며: 인간이라는 이름

빌리에 드 릴아당은 『미래의 이브』에서 한 번 읽고 난 후에는 좀처럼 잊기 힘든 안드로이드의 상을 창조해냈다. 이 소설은 동시대 첨단의 과학기술을 상상력의 소재로 이용해서 과학기술 만능시대에 인간에게 제기되는 문제들을 다룬다. 자크 누아레는 이렇게 쓴다. “과학적이고 기술적인 진보가 문학적 상상력에 새로운 테마를 제공

30) Max Tegmark, *op. cit.*, pp. 313-314.; 맥스 테그마크, 앞의 책, p. 418.

할 수 있다는 점은 어쨌거나 신기한 일이다. 아이러니한 문제로 접근하기는 하지만, 빌리에가 관심을 가진 것은 과학의 **시적** 측면이다.”³¹⁾ 빌리에에는 과학기술의 시대에 제기되는 형이상학적인 문제를 자신의 시대에 적합한 형태로, 과학기술의 ‘언어’로 제시한다.

어쨌거나 인공지능의 발전과 더불어 인간을 닮은 기계가 점차 현실이 되고 있는 상황에서, ‘인간에게는 이때 어떤 일이 벌어지는가’를 인식하고 반성하는 일은 더 이상 미룰 수 없는 시급한 과제가 되었다. 빌리에에는 과학기술의 신화에 젖은 동시대인들에게, 현란한 과학기술의 발전에 현혹되지 말고 눈을 바깥쪽이 아니라 안쪽으로 돌리라고, 다시 말해서 인간을 인간으로 만들어주는 ‘인간적인 것’의 조건을 고찰하라고 요청한다. 이러한 문제의식은 무엇보다 그가 그려낸 안드로이드의 상(像)에 집약되어 있다. 『미래의 이브』에서 아달리는 무엇보다 “이상을 만들어내는 놀라운 기계 *cette stupéfiante machine à fabriquer l'Idéal*”(Villiers, 984; 빌리에, 419)로 규정된다. 빌리에에는 아이러니하게도 자신이 생각한 이상적인 인간상을 안드로이드에 투여하고, 인간과 외적으로 구별되지 않은 안드로이드를 ‘인간적인 것’의 조건을 완벽하게 구현한 존재로 제시한다. 이것은 기계의 외양을 하고 있지만, 사실상 과학기술이 비약적으로 발전하는 시기에 인간이 인간의 것으로 간직해야 할 모습을 집약시킨 것이다. 데보라 커닝햄은 이렇게 쓴다. “앙드레이드는 빌리에의 이념에 형체를 부여한다. 그녀는 이상적인 것과 가상적인 것이 서로 뒤섞이며 서로 보완해주는 장소를 제공하기 때문이다. 앙드레이드는 가상적인 것의 **실현**이고, 이상적인 것의 **구현**이다.”³²⁾

『미래의 이브』는 ‘기계가 인간보다 더 인간적이라면?’이라는 설정에서 출발해서 ‘인간이 기계처럼 사물화된다면?’이라는 가정법에 답하는 소설이다. 이 소설은 첨단 과학기술에 경탄하면서 자기도 모르게 물신화, 사물화되고 있는 동시대 인간들을 풍자하고 비판한다. 빌리에가 에디슨의 입을 빌려 동물이나 본능적인 인간—알리시

31) Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 18.

32) Deborah Conyngham, *op. cit.*, p. 13.

아 클라리, 이블린 하발—에 대한 비판으로 제기한 것은 사실상 모두 과학기술의 신화에 물든 동시대 인간들의 모습이다. 기계의 힘을 통해 자연에 대한 인간의 지배가 강화되면서 그 이전의 인간사에서 찾아보기 힘들었던 탐욕적이며 자기중심적인 인간들이 출현하게 되었다. 예컨대 기계의 사용에 익숙해진 사람들이 타인을 마치 기계처럼, 자판기나 리모컨처럼 대하는 것도 과학기술의 시대에만 가능한 상황이다. 그런데 비판의 표적은 무엇보다 ‘기계적인’ 인간들에게 향한다. 다른 사람들을 이해관계의 대상으로만 바라보고, 사람들과 지극히 기계적인 대화를 주고받으며, 본능적인 차원에 속하는 행동 능력과 ‘지성’을 가지고 있고, 어떤 말이나 행위를 하면서 자신이 무엇을 하고 있는지 자각하지 못하며, 스스로 목적을 정한다는 의미의 자율성을 갖추지 못한 상태 등이 그것이다.

반면에 빌리에가 그려낸 안드로이드는 사물화된 인간들이 갖지 못한 특성들을 고스란히 갖추고 있으며 장난감이나 인형이 아니라 온전한 ‘인격’을 가진 존재로 제시된다. 이 안드로이드는 인간의 가장 내밀한 감정인 사랑의 주체이자 대상으로 상징되기 때문에, 소설의 에디슨이 이를 만들어주겠다고 약속할 때부터 ‘이런 존재를 어떻게 설득력 있게 그려낼 것인가’가 이 소설의 가장 큰 내기 enjeu가 된다. 그는 에왈드에게 우리가 어떤 존재를 사랑할 때는 그 일부나 부분이 아니라 전체를 사랑하는 것이라고 역설한다. “우리가 한 여성에게서 사랑하는 것은 그 사람의 관절이나 신경이나 뼈나 근육이 아닙니다. 그 유기적 유체(流體)에 스며든 그 사람의 존재 전체입니다”(Villiers, 854; 빌리에, 179). 에디슨의 주장은 소설의 끝부분에 나오는 에왈드의 말에서 반향을 얻는다. “저는 마음으로, 몸으로, 정신으로 이렇게 느낍니다. 모든 사랑의 행위에서 우리는 **자기 욕망에 부합하는 측면만을 취하지 않는다**구요. [...] 형체에 생기를 불어넣으면서 이 형체 및 여기서 발원하는 욕망을 만들어내는 것은 내면의 본질뿐입니다. 사람은 전체와 결혼하는 것입니다”(Villiers, 967; 빌리에, 389). 『미래의 이브』에서 바로 이 조건을 충족시키는 존재는 아달리뿐이다. 여기서 실제 인간은 특정한 부분에서만 완벽한 존재

로 제시되는 반면, 이 안드로이드는 전체적 관점에서 온전한 존재로 제시되기 때문이다.

따라서 빌리에는 살아 있는 인간이 아니라 오히려 안드로이드에게 ‘인간이라는 이름’을 부여하고자 한다. 소설의 에디슨은 이렇게 말한다. “당신을 **삶**에 대한 욕망으로 이끌어줄 이 조력자 ‘유령 존재 Créature-fantôme’가 오히려 **인간**이라는 이름에 걸맞지 않은지요?”(Villiers, 842; 빌리에, 157). 에디슨은 현실의 인간이 ‘인간이라는 이름’을 실체적으로 부정하는 순간에도, 그 이름을 간직하고자 하며 그것을 안드로이드에게 부여한다. 이것은 인간에 대한 부정이 되기보다는 오히려 무엇이 인간을 인간으로 만들어주는가에 대한 질문, 즉 ‘인간적인 것의 조건’에 대한 질문이라고 할 수 있다. 이런 의미에서 빌리에가 19세기 말에 진정으로 선택한 것은 인공지능 시대에 나타나는 위기의 인간상이다. 가식이나 위선 없이 자신의 감정을 솔직하게 표현하고, 자율적으로 판단하고 행동하며, 자의식을 갖고 부적절한 언행에 스스로 부끄러움을 느끼며, 끊임없이 자기를 반성적으로 되돌아볼 수 있는 등의 능력은 이 소설의 알리시아에게는 퇴화되어 버렸지만, 특히 인공지능 시대에 더욱 가치 있는 인간 고유의 자질이다. 이런 능력들을 퇴화시키지 않고 이를 고스란히 인간의 것으로 간직하는 것이 인공지능 시대를 사는 인간들에게 절박해진 시대적 요청이라고 할 수 있다.

참고문헌

- Blain-Pinel, Marie, <Edison créateur, profanateur ou rédempteur?: à propos de *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam>, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, 1997.
- Conyngham, Deborah, *Le Silence éloquent: thèmes et structure de l'Eve future de Villiers de L'Isle-Adam*, Paris : José Corti, 1975.
- Dick, Philip, <The Android and the Human>(1972), in *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, New York, Vintage Books, 1995.
- _____, <Man, Android, and Machine>(1976), in *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, New York, Vintage Books, 1995.
- Ganascia, Jean-Gabriel, *Le Mythe de la singularité: Faut-il craindre l'intelligence artificielle?*, Éditions de Seuil, 2017; 장가브리엘 가나시아, 『특이점의 신화』, 이두영 옮김, 글항아리 사이언스, 2017.
- Gliksohn, Jean-Michel, <Sous le regard de l'automate: l'homme artificiel et la question du point de vue>, in *L'Homme artificiel*, sous la direction de Pierre Brunel, Didier Erudition CNED, 1999.
- Noiray, Jacques, *L'Eve future ou le laboratoire de l'Idéal*, Paris: Belin, 1999.
- Raitt, A. W., *Villiers de L'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Librairie José Corti, 1986(1965).
- Sabot, Philippe, <Les deux visages de la science: Réflexions à partir de l'œuvre d'Auguste Villiers de L'Isle-Adam>, *Methodos*, 2006.
- Searle, John R., *Mind: A Brief Introduction*, Oxford University Press,

2004.

Strauven, Wanda, <Le mécanoïde et l'androïde: deux faces du mythe futuriste dans le cinéma d'avant-garde des années vingt>, *Cinémas*, vol. 12, n° 3, 2002.

Tegmark, Max, *Life 3.0: Being Human in the Age of Artificial Intelligence*, New York: Vintage Books, 2017; 맥스 테그마크, 『라이프 3.0: 인공지능이 열어갈 인류의 생명과 미래』, 백우진 역, 동아시아, 2017.

Turing, Alan, <Les Ordinateurs et l'intelligence>(1950), in Alan Turing & Jean-Yves Girard, *La Machine de Turing*, trad. par Julien Basch et Patrice Blanchard, Éditions du Seuil, 1999; 앨런 튜링, 「계산 기계와 지능」, 『지능에 관하여』, 노승영 옮김, 도서출판 어떤 책, 2019.

Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, in *Œuvres complètes I*, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Maire Bellefroid, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1986.; 오귀스트 빌리에 드 릴아당, 『미래의 이브』, 고혜선 옮김, 시공사, 2012.

_____, <La Maison du bonheur> dont *Histoires insolites*, in *Œuvres complètes II*, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Maire Bellefroid, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1986.

고혜선, 「이상을 향한 꿈」(『미래의 이브』의 옮긴이해제), 오귀스트 빌리에 드 릴아당, 『미래의 이브』, 고혜선 옮김, 시공사, 2012.

이상욱, 「3만 년 만에 만나는 낯선 지능」, 『포스트휴먼이 몰려온다』, 신상규 외, 아카넷, 2020.

이윤영, 「빌리에 드 릴아당의 『미래의 이브』와 영화적 환영의 존재론」,

『프랑스문화예술연구』, 제 62집, 2017, pp.247-273.

키틀러, 프리드리히, 『축음기, 영화, 타자기』, 유현주, 김남시 옮김,
문학과지성사, 2019.

Résumé

L'Eve future de Villiers de L'Isle-Adam
et les conditions de « l'humain »
au temps de l'intelligence artificielle.

LEE Yun-yeong
(Université Yonsei, professeur)

À la fin de 19^e siècle qui a connu un développement remarquable de la science et la technologie, Villiers de L'Isle-Adam a écrit *L'Eve future*(1886). Ce roman se constitue comme une réponse métaphysique au mythe de la science et la technologie. Les réflexions que Villiers a tirées lors de la présentation de l'androïde, traversent effectivement des problèmes réels dans l'histoire de l'intelligence artificielle, aussi se trouvent-elles très actuelles à ce que les êtres humains connaissent au temps de l'intelligence artificielle. En présentant cette androïde comme « l'ombre » de l'original, Villiers essaie sans cesse de bouleverser le statut ontologique entre l'original et la copie. De plus, *L'Eve future* décrit plus humain le dialogue entre un homme et une machine que celui qui passe entre les hommes. Cette situation ironique sert à mettre en question les dialogues réels entre les hommes qui tendent de plus en plus à être mécaniques. Finalement, son androïde possède un sentiment d'elle-même, et elle se présente comme un être autonome au sens qu'elle peut établir ses propres buts. Le roman de Villiers contient des réflexions riches pour savoir les conditions de « l'humain » au temps de l'intelligence artificielle.

Mots Clés : *L'Eve future*, Villiers de L'Isle-Adam, intelligence
artificielle, androïde, l'humain.

투 고 일 : 2020.09.15.

심사완료일 : 2020.10.25.

게재확정일 : 2020.11.01.

샤를 드골의 위대한 프랑스와 앙드레 말로**

조성연*
(파리1대학 미술사학과 박사)

국문요약

본 연구는 샤를 드골의 위대한 프랑스 정책과 앙드레 말로의 역할을 분석하였다.

사회참여 문인으로 문화민주화 신념이 있던 앙드레 말로는 프랑스 사상이 문화관이자 위대한 프랑스가 목표인 드골을 만난 후 동행하였다. 말로는 드골주의를 설파하며 프랑스의 현대의 새로운 문명 창조 주도가 그 자신의 위대함을 드러내는 것이라 주장하였는데 여기에 문화민주화를 적용, 문화행사기획을 실천사항으로 제시했다. 1958년 해외순방을 기회로 말로는 방문국의 문화예술전시 파리개최를 기획했다. 후일 큰 성공을 거둔 이 행사들은 외교적 목적 달성뿐만이 아니라 문화를 통해 프랑스의 위대함을 구현하는 역할을 하였다. 요컨대 앙드레 말로와 샤를 드골은 모두 문화의 힘을 알고 이를 대외적 소프트 파워로 전환해 활용했다고 할 수 있다.

주제어 : 샤를 드골, 앙드레 말로, 위대한 프랑스, 프랑스 사상, 문화민주화, 문화예술 전시회, 문화외교

* 프랑스문화예술학회는 훌륭한 문우이자 성실한 연구자였던 조성연 선생님의 열정과 노력을 기억하겠습니다. 삼가 고인의 명복을 빕니다.

** 본 논문은 연구자의 박사논문 <Les expositions aux Galeries nationales du Grand Palais: Enjeux, pratiques et développements 1966-2005, Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne, 2016>의 일부내용을 토대로 수정, 보완한 것임을 밝힌다.

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. 샤를 드골의 프랑스에 대한 확실한 생각,
위대한 프랑스
3. 샤를 드골의 문화관
4. 샤를 드골과 앙드레 말로의 만남 그리고 동행
5. 문화예술과 위대한 프랑스 정책
6. 마치며

1. 들어가며

반 파시스트, 레지스탕스, 저널리즘 소설 창시자, 문인, 지성인, 프랑스 5공화국의 초대 문화부 장관, 문화민주화정책 주창자, 상상의 미술관을 비롯한 예술론의 저자... 앙드레 말로 André Malraux (1901-1976)를 설명하는 수식어는 다양하다. 이는 동시에 말로와 관련된 연구주제이기도 한데 문학인이면서도 시대의 부름에 응했던 프랑스의 앙가주망(현실, 사회참여) 인사였고 또한 문화강국 프랑스의 제 5공화국 초대 문화부 장관을 지낸 행정가였던 그의 행적에 조명을 집중하고 있기 때문이라 할 것이다. 특히 전국에 문화의 집을 설치해 국민들의 문화향유에 대한 진입장벽을 낮추고자 한 정책은 앙드레 말로=문화민주화라는 공식으로 발전하고 브랜드화 되어 프랑스의 소프트 파워로 작용하고 있다. 문화의 집은 1930년대 후반 인민전선 Front populaire 정부가 시도했던 것을 앙드레 말로가 다시 채택하여 발전시켰는데 그 또한 시행착오와 미숙함으로 아쉬움을 남겼다. 즉 앙드레 말로의 문화민주화 정책은 실제에 비해 과장된 감이 없지 않은데 이는 제 5공화국의 초대 문화부 장관이었던 그의 행적을 기록해 남기고자 한 후대의 노력, 그리고 프랑스의 문화부

설치를 선례로 삼아 다른 나라들도 정부조직에 독립된 문화전담 부처를 마련하고 국민의 문화 향유권 신장을 위해 노력하는 문화민주화 정책의 확대 현상에 그 이유가 있다고 볼 수 있다.

한편, 앙드레 말로가 문화민주화 정책을 펼 수 있었던 것은 그를 신임하여 문화부 장관으로 임명한 샤를 드골 Charles de Gaulle (1890-1970) 대통령의 인사정책에 기인한다. 전 대통령이라는 호칭보다 드골장군 le général de Gaulle으로 더 친숙하게 불리는 샤를 드골은 68학생운동에 대한 이해부족, 그리고 1969년 신임여부를 묻는 국민투표에서 패해 사임하고 물러났음에도 불구하고 여전히 프랑스 국민들이 존경하는 인물이다. 이는 2차 세계대전 중 독일치하에 있던 프랑스를 구한 국민영웅이라는 이미지, 그리고 강력한 대통령제를 통한 국내정치와 대외정책으로, 식민지를 거느린 대 제국에서 2차 대전 후 중진국으로 쇠퇴한 프랑스를 근대화하여 전성시대의 영광을 되찾겠다는 "위대한 프랑스 Grandeur de la France" 정책으로 국민들에게 희망을 심어주었고 또한 이를 보여주려 노력했기 때문일 것이다. 이 "위대한 프랑스"는 드골의 정치적 신념이자 목표였고 오늘날에도 프랑스의 정치인들과 통수권자들이 자주 언급하는 단어이다. 이에 본 연구는 위대한 프랑스를 목표로 삼았던 샤를 드골과 그의 행보에 동행한 문학인 앙드레 말로에 대한 질문에서 시작한다: 그들의 동행은 어떻게 시작되었고 드골의 위대한 프랑스를 위한 여정에서 앙드레 말로는 어떤 역할을 했는가? 연구의 범위는 두 인물의 만남에서 앙드레 말로가 문화부 장관으로 취임되기 전까지의 기간(1945-1958)으로 한정하였는데 그 이유는 첫째, 앞서 언급했듯이 장관취임 이후 앙드레 말로의 행적 연구는 문화민주화 정책을 중심으로 이미 행해졌기 때문이며, 둘째, 드골의 행보를 동행하는 앙드레 말로의 모습이 이 기간 동안 가장 잘 드러난다고 판단했기 때문이다. 본 연구는 먼저 샤를 드골이 위대한 프랑스를 주장하게 된 배경을 조사하고 앙드레 말로 기용과 훗날 문화부 창설에 대한 의도를 살피기 위해 그의 문화관을 알아보고자 한다. 다음으로 드골과 만난 후 드골주의자가 된 앙드레 말로의 행적을 분석하여 위대한 프랑스

구현을 위해 그가 선택한 역할과 방법에 주목한다.

2. 샤를 드골의 프랑스에 대한 확고한 생각¹⁾, "위대한 프랑스 Grandeur de la France"

샤를 드골은 프랑스의 제 3공화국 시절인 1890년 북부지방 릴 Lille의 구교를 믿는 전통 보수파 부르주아 집안에서 태어났다. 그는 육군사관학교에 진학, 군 장교가 되었고 24세부터 제 1차 세계대전과 러시아-폴란드 전쟁, 그리고 2차 대전에 참전하였다. 프랑스는 독일 침공으로 1940년 6월 14일 파리가 함락되었고 이어진 독-프 휴전 조약으로 본토의 2/3를 점령당했다. 일부 남아있던 자유지역 또한 1942년 11월 연합군의 북아프리카 상륙작전 후 점령되어 프랑스는 1944년 6월 노르망디 상륙작전 때까지 독일군 치하에 있게 된다. 독일 침공 당시 국방부 차관이던 드골은 항전을 위해 프-영 동맹을 추진, 처칠내각의 승인을 받았으나 끝내 프랑스가 항복하자 6월 17일 영국으로 망명하였고 독일에 협력하던 비시정부는 그를 군사재판에 회부, 반역죄로 사형선고를 내렸다. 드골은 해외에서 자유 프랑스 France Libre를 조직하여 독일과 비시정부에 항전했고 1944년에는 임시정부 격인 프랑스해방위원회 Comité français de libération nationale (CFLN)의 최고위원장이 되어 프랑스 본토 밖의 항전을 지휘하였다. 그리고 남 프랑스 침공 작전을 시작으로 연합군에 합세, 8월25일 자유프랑스의 기갑부대가 파리에 입성하였고 다음날인 26일, 드골은 개신장군으로 파리에 도착하였다. 파리수복 후 드골은 프랑스해방위원회를 연합군의 승인을 받은 임시정부로 전환시키고 주석이 되어 과거사 청산 등 전쟁 후 처리를 맡았다. 이후 제 4공화국이 출범하자 관직을 사임하고 1947년 프랑스 국민연합 Réunion des Peuples Français을 창당하여 성장시켰으나 쇠퇴하였고 드골 또

1) Une certaine idée de la France-프랑스에 대한 확고한 생각-는 샤를 드골의 *Memoires de guerre* 전쟁 기억에 수록된 구절에서 인용한 것이다. 다음의 각주 7번을 참고할 것.

한 정계에서 은퇴하는 듯 했다. 그러나 1957년 5월 정계에 복귀, 1958년 6월에는 다시 총리가 되었고 9월 28일에는 헌법 개정 국민투표를 실시하여 대통령의 권한을 강화한 제 5공화국을 출범시켰으며 같은 해 12월 21일 새 헌법에 근거한 선거를 통하여 초대 대통령으로 당선되었다. 1969년 사임할 때까지 약 11 년의 재임기간 동안 드골 대통령은 자국의 위상을 드높이도록 노력했는데 이를 요약하면 “위대한 프랑스” 정책이라 할 수 있다. 그의 정치신념이라고도 할 수 있는 “위대한 프랑스”를 주장하게 된 배경을 살펴보자.

모리스 바이스 Maurice Vaïsse²⁾는 샤를 드골의 외교정책 연구에서 지리적 위치의 중요성과 현재를 역사적 관점에서 보는 것이 드골의 세계관을 구성하는 중요한 시·공간적 요소라 하였다. 한 나라의 지역성은 그 나라의 역사적 · 지리적 현실, 주변의 영향, 문화적 친밀성 등을 결정하고 나아가 주변국과의 관계형성에 영향을 주기 때문이며, 드골은 세상만사 사필귀정이라 현재에 발생한 문제의 원인은 반드시 지난 과거에 있다 여겼다고 하였다. 한편 1차, 2차 세계대전을 비롯한 전쟁에 참전했던 샤를 드골은 인류사에는 늘 폭력과 전쟁이 존재했고 이를 통해 역사가 만들어졌기에 세계사가 비극적이라고 보았으나 불가피한 경우도 있었으므로 전쟁을 필요악이라 생각했다³⁾. 평화 또한 순수한 의미에서의 평화가 아니라 강대국 간의 힘겨루기가 완벽한 균형을 이루어 전쟁이 잠시 멈춰진 것이고 언젠가는 이 균형이 깨진다면 다시 전쟁이 발발하는, 일시적이며 위태로운 상태의 평화로 여겼다고 모리스 바이스는 설명한다. 그리고 역사가 이렇게 흘러왔고 현재 우리가 살아가고 있는 세상이기에 드골은 국가의 자존을 위한 유일한 방법은 강력한 힘을 갖는 것이며 국가의 자존과 이익을 위해 행동하는 것이 국제관계의 기본자세라 여겼다고 하였다⁴⁾. 드골의 역사관 또한 남다른데, 프랑스인들이 일반적으로

2) Maurice Vaïsse, *La grandeur. Politique étrangère du général de Gaulle 1958-1969*, Paris, Fayard, 1998.

3) Charles de Gaulle, *Lettres, Notes et Carnets Tome 1. 1905 - 1918*, Paris, Editions Plon, 1980, pp. 67-75.

국사를 혁명 이전의 앙시앵 레짐(왕정시대)과 이후의 공화국 시대로 나누는 것에 비해 샤를 드골은 프랑스사를 통사로 보았다. 즉 프랑크 왕국의 황제였던 클로비스 Clovis로부터 시작하여 '프랑스'라는 이름으로 지금까지 계속되어 온 것이 프랑스 역사이며 이 흐름에서 중요한 것은 국가의 존재라고 하였다⁵⁾. 이러한 시각은 그의 연설에서도 드러난다. 예를 들어 1960년 2월 28일 참사원 Conseil d'État 연설에서 “프랑스는 국가에 의해 존재합니다. 국가 없이 프랑스는 존재할 수 없습니다. 한 나라에 있어 정당성, 제도들, 국정운영이 매우 중요한데 국가의 최고봉에는 이를 확고부동하게 수행할 수 있는 수장이 있어야 할 것입니다.”고 하였고, 1945년 9월 4일 연설에서는 “우리는 국제사회에서 우리의 자리를 되찾았습니다. 우리는 세계 속의 우리 위치에서 평화를 위한 고된 작업에, 세계연합의 단체행동에, 그리고 국제적 협력에 참여했습니다. 만일 (우리가) 그리하지 않았다면 인류는 다시 끔찍한 재앙을 겪었을 것입니다.” 라며 세계 속의 프랑스에 대한 견해를 밝혔다.

한편, 그는 저서인 『전쟁기억 *Memoires de guerre*』에 쓰기를 “평생 나는 프랑스에 대한 확실한 생각이 있었다. 이는 나의 이성과 감성 모두에서 오는 것이다. [중략] 프랑스 본연의 모습은 일류국가이다. [중략] 여타 국가들처럼 우리나라는 죽음을 무릅쓰고 굳건히 서서 목표를 향해야 한다. 요컨대, 나에게 있어 위대하지 않은 프랑스는 프랑스가 아니다”⁶⁾고 하였고, 미국의 외교관 존 포스터 덜레스 John F. Dulles와의 인터뷰에서는 세계적이지 않은 프랑스는 프랑스가 아

4) Maurice Vaïsse, *La grandeur. Politique étrangère du général de Gaulle 1958 - 1969*, op. cit., p. 24.

5) Léo Hamon, <De Gaulle et l'histoire>, in *La politique étrangère du général de Gaulle*, Paris, PUF, 1985, p. 17, p. 19.

6) "Toute ma vie, je me suis fait une certaine idée de la France. Le sentiment me l'inspire aussi bien que la raison. [...] La France n'est réellement elle-même qu'au premier rang. [...] Notre pays, tel qu'il est parmi les autres, tels qu'ils sont, doit sous peine de danger mortel, viser haut et se tenir droit. Bref, à mon sens, la France ne peut être la France sans la grandeur" Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre, Tome 1. L'Appel, 1940-1942*, Paris, Plon, 1954, p. 1.

니라고 하였다. 드골정부의 외무부 장관과 총리를 역임한 모리스 쿠브 드 뮤빌 Maurice Couve de Murville은 “그에게 프랑스는 온 힘을 다하고 온갖 방법을 동원하여 전 분야에 헌신하고자 하는 뭔가 특별한 일종의 신앙 같은 것이었다.”⁷⁾ 라고 회상한다. 종합하면, 샤를 드 골은 조국 프랑스에 대한 애국심이 깊었다고 생각되는 한편 그의 어조는 17세기 프랑스의 군주였던 태양왕 루이 14세 Louis XIV Le Roi Soleil의 모습을 연상시킨다. 식민제국의 위상을 가진 제3공화국 시대에 태어나고 성장하여 프랑스 왕당파와 전통 보수주의자들의 민족주의 성향을 보이는 드골은 프랑스가 전 세계의 중심이며, 우주의 중심인 태양과 같은 존재라고 여기는 프랑스 우월주의를 주장하는 듯하다. 하지만 프랑스가 세상의 중심이라 여긴 샤를 드골의 신념과 당시 프랑스의 국내외 현실은 달랐다. 최우선으로 독일에 함락당한 프랑스의 독립이 가장 시급해 드골은 프랑스의 해외항전조직의 수장으로 영국과 북아프리카를 오가며 항전하는 동시에 연합국을 설득해야 했다. 그리고 종전과 함께 독일 치하에서 벗어났지만 자주적으로 이룬 승리는 아니었다. 물론 드골을 비롯한 프랑스인들은 레지스탕스와 해외 항전조직의 승리로 여겼지만 연합군과 독일의 시각은 사뭇 달랐다. 우선 프랑스의 국내외 항전조직은 연합국의 인정을 못 받아 대외 정당성을 갖추지 못했다. 따라서 프랑스 군은 독자적인 작전권과 지휘권 없이 미군과 연합군에 결정에 따라 움직였고 무기와 군복 등의 군수품 또한 모두 미국에 의존했다. 연합군 사령부의 스탈린 Staline은 프랑스를 독일의 동맹으로 여겼고 처칠 Churchill도 프랑스를 연합국으로 인정하지 않았다. 독일은 프랑스 군을 테러리스트와 아프리카 흑인들의 오합지졸 혹은 미국의 용병이라 무시했고 종전 후에는 프랑스를 승전국으로 인정하지 않았다. 정치적인 관점에서 본다면, 미국은 1942년부터 프랑스에는 일종의

7) “La France pour lui était une sorte de religion, quelque chose d'extraordinaire, qu'il fallait servir dans tous les domaines et par tous les moyens”, Maurice Couve de Murville, in *De Gaulle en son siècle, Tome IV : La sécurité et l'indépendance de la France*, Institut Charles de Gaulle, Paris, La Documentation française/Plon, 1992, p. 221.

권력기관이 있을 뿐, 합법적인 정부가 존재하지 않는다고 보았고 그런 이유로 탈환한 프랑스에 ‘(독일)점령지 연합군 정부 Allied Military Government of the Occupied Territories’라는 임시정부를 설치할 계획을 세웠었다. 따라서 해외항전조직의 수장인 드골은 연합국으로부터 조직의 정당성을 인정받고 국제사회에 프랑스가 동맹국이자 승전국임을 각인시키고자 했다. 이 중, 정당성 문제는 1944년 10월23일 연합국의 수장인 미국의 승인으로 해결되었지만 2차 대전 사후처리를 위한 1945년 2월의 얄타 Yalta회담과 7월의 포츠담 Potsdam회담에는 참석하지 못했다⁸⁾. 드골은 ‘승전국’인 프랑스가 패전국의 사후처리를 논의하는 자리에서 제외된 것을 프랑스와 프랑스 국민들이 무시당한, 매우 수치스러운 사건이라 여겼다. 프랑스가 미국, 영국, 소련 등 다른 승전국들과 동등한 대우를 받고 같은 행보를 해야 한다고 여긴 것이다. 이 경험이 뼈에 사무쳤는지 이후 샤를 드골은 “얄타(회담)는 없다 Fin de Yalta ”⁹⁾로 요약할 수 있는 대외정책을 보인다. 더 이상 국제사회에서 무시당하지 않도록 프랑스의 국제적 위상을 높이겠다는 것이다.

국내 상황도 만만치 않았다. 종전 후 출범한 제 4공화국은 시작부터 온갖 문제점을 내포하고 있었다. 우선 전쟁으로 황폐한 나라에 가동할 수 있는 공업시설은 드물었다. 프랑스는 연합군 점령지에 있던 독일의 중요 군수품 생산지 세르 Serre와 뤼르 Rhur지역을 차지하여 경제제건을 위한 전진기지로 삼는 동시에 독일이 재기하지 못하도록 췌기를 박고자 했으나 미국을 중심으로 한 연합국은 이 지역을 독일에 돌려주고 대신 마샬플랜 Plan Marshall을 유럽에 도입하였다. 그래서 프랑스는 미국의 굴욕적인 차관을 들여오는 수밖에 없었다. 국내정치 또한 세력이 커진데다가 소련과 연계된 프랑스 공산

8) 반면, 프랑스는 유럽에서 홀로 소련을 견제할 힘이 부족했던 영국의 요청으로 독일 내 연합군 점령지 관리에 참여했고 유엔 안전보장이사회의 상주국 및 포츠담 회담의 평화조약 작성을 위한 외교위원회 (Conseil des ministres des Affaires étrangères)의 회원국이 되었다.

9) Jacques Dalloz, *La France et le monde depuis 1945*, Paris, Arman Colin, 2004, p. 149.

당에 휘둘러 불안정했는데 알제리 독립문제까지 불거지기 시작했다. 그리고 냉전체제가 되자 북대서양조약기구(NATO) 회원국이던 프랑스는 의지와 상관없이 미국이라는 우산을 쓴 서방에 자동 편입되어 외교적 주권이 약해졌다. 정리하자면 세계대전 이전에 비해 훨씬 커진 국제사회에서 맹주는 미국과 소련이 차지했고 과거의 프랑스 제국과 그 영광은 더 이상 존재하지 않았다. 전쟁으로 초토화된 유럽의 일개 중진국에 불과해진 프랑스는 유럽과 국제사회의 맹주 이기는 커녕 전후 나라재건과 국내외 문제로 골머리를 앓는 중이었다.

조국에 대한 애국심과 전쟁 경험, 그리고 국제사회의 전후 처리 과정에서 분노한 샤를 드골은 확고한 정책이념을 세우게 되는데 바로 "위대한 프랑스 Grandeur de la France"이다. 많은 사학자들과 정치인들이 공감하고 인정하는, 샤를 드골 대통령의 정책을 한 마디로 정리하는 이 개념은 그가 얼마나 프랑스가 강대국이 되기를 열망했는지를 보여준다. 위대한 프랑스 정책은 '국가독립 Indépendance nationale' 과 국제사회에서 프랑스의 지위 상승이라 해석할 수 있는 'Rang de la France'로 설명할 수 있는데 이 둘은 구분되지만 음과 양 혹은 안과 밖처럼 두 가지 얼굴인 동시에 위대한 프랑스라는 최종목표에 도달하기 위한 준비단계로 설명할 수 있다. 이 중 국가 독립은 당시의 국제정세에서 프랑스가 해결해야 할 당면과제를 의미하기도 했는데, 1차적으로는 독일에 점령된 프랑스의 독립이었으며 종전 후에는 유럽 내에서 프랑스의 독자노선 구축과 냉전체제에서 중립을 고수하는 이념적 독립이며 미국을 중심으로 움직이는 서방세계에서는 미국에 대한 경제적, 군사적, 자원적 독립이라 할 수 있다. 프랑스의 국제적 지위상승 또한 국가 독립과 긴밀히 연계되어 있는데 만약 프랑스가 각 분야에서 맹주인 미-소에 휘둘리지 않고 독자노선을 걷는다면, 국내문제에 집중해 부국강병을 꾀할 수 있을 것이고 위대한 프랑스라는 대업을 향해 매진해 결국은 자신의 위상을 되찾을 수 있다는 것이다.

1957년 정계에 복귀한 샤를 드골은 위대한 프랑스를 만들기 위한 행보를 시작한다. 제 5공화국의 새 헌법에 국가의 중요성을 강조하

였고 1962년에는 대통령 선거방식을 직접선거제로 전환했다. 이제 민주주의 국가의 주인인 국민이 직접 선출한 대통령이라는 정당성과 통수권 강화로 강력한 대통령제를 시행할 수 있게 된 샤를 드골은 프랑스의 위대함을 되찾기 위해 두 가지 분야를 주요정책의 최우선 순위로 놓았는데 바로 국가수호와 외교정책이다. 특히 그가 제4공화국의 실책이라 여긴 대 유럽 정책, 미국에 대한 자주 프랑스 정책, 식민지인 알제리 독립 문제가 주요 사안이었으며 여기에 경제 안정 또한 포함되었다. 프랑스의 내실을 기하기 위한 정책 중엔 문화와 관련된 부분도 있는데 바로 문화부를 창설하고 문인 앙드레 말로를 장관으로 기용한 것이다. 그렇다면 문화부 창설 또한 드골장군의 위대한 프랑스 정책의 일부인 것인가? 그에게 있어 문화란 무엇이며 위대한 프랑스 정책에서 어떤 의미를 가지는가?

3. 샤를 드골의 문화관

제5공화국의 문화부 창설이 역사적 사건이었던 만큼 드골과 앙드레 말로의 친분, 그리고 문화부 창설과 초대 장관기용은 여러 저술가들의 글 소재가 되었다. 한편 이들은 공공사업을 통해 문화에 대한 관심을 표명한 후임 대통령들에 비해¹⁰⁾ 드골이 문화에 대한 관심을 드러내지 않았다고 평가한다. 이에 본 연구자는 드골의 문화관 분석을 위해 그의 저서 및 관련된 여러 저술가들의 문헌을 조사했지만 자료가 드물었는데 그 중 샤를 드골 연구소가 1986년 개최한 학술대회 논문집 『드골과 말로 *De Gaulle et Malraux*』와 샤를 드골 탄생 100주년 기념으로 1990년 개최한 국제학술대회 『드골과 그의 시대 *De Gaulle en son siècle*』논문집 중 제 7권 『드골과 문화 *De Gaulle et la culture*』에 수록된 담론을 통해 그의 문화관을 엿볼 수 있었다. 언급한 논문집에 수록된 논문과 토론자들의 의견을 종합하

10) 엘리제 궁의 실내장식을 현대미술가에게 의뢰하고, 퐁피두 센터 건립을 기획한 현대미술 애호가 조르주 퐁피두, 오르세 박물관과 아랍문화관을 계획한 지스카르 데스탱, Grands Travaux로 유명한 프랑수와 미테랑 참조.

면, 첫 째, 샤를 드골은 문학에 취미가 있었다. 그의 저서인 『*Lettres, Notes et Carnet*』에는 그가 문학과 주고받은 서신이 포함되어 있는데 드골은 책을 보낸 작가들에게 감사하거나 개인적인 감상을 표현하기도 했다. 두 번째, 그는 평생 동안 글쓰기를 계속했는데 이는 단순한 감성토토의 수단이 아니라 그의 생각과 정치적 논의를 발전시키기 위해 필요했던 과정이자 단계였음이 저서인 *Mémoires de guerre, Mémoires de l'espoir, Lettres, Notes et Carnet, Discours et Messages* 등을 통해 드러난다고 하였다. 세 번째, 샤를 드골은 문학 이외의 분야, 특히 음악, 건축과 시각예술에는 별다른 감수성이 없었던 것으로 보인다. 반면, ‘드골과 문화’ 학술대회 참가자들은 샤를 드골이 한 나라의 문화는 그 나라를 빛내는 정신이라 생각해 국가와 문화는 밀접히 연계된 것이라 여겼다고 입을 모았다. 또한 참가자 피에르 로랑 Pierre Laurent은 “드골장군이 사용했던 ‘위대함 Grandeur’ 또는 ‘명성, 전파, 광휘 Rayonnement’ 라는 단어는 문화정책분야이던 다른 분야이던, 우리가 추측하는 것과 다른 의미였다. [중략] 내가 교육부와 외무부에 근무하면서 알게 된 것은 드골장군에게 있어 문화는 과학연구, 기술, 기술교육 등을 모두 아우르는 개념이었다는 것이다. 실제로 드골장군은 외무부의 기술, 과학, 문화 외교 총괄국에 현대문화와 관련된 모든 업무를 일임했는데 이는 최첨단기술인 원자력, 우주개발, 정보통신등의 과학분야 협업을 포함한 모든 것이었다.”¹¹⁾ 라고 하였다. 종합하면, 샤를 드골에게 문화란

11) “Les mots de "grandeur" ou de "rayonnement" étaient des mots qu'utilisait le général, mais dans le domaine de la politique culturelle, dans d'autre aussi d'ailleurs, ils avaient une signification qui n'est pas celle que l'on tente parfois de leur donner. [...] Sa conception était - et je l'ai constaté à l'Éducation nationale comme au Quai d'Orsay - que la culture inclut les formations techniques, technologies, la recherche scientifique. C'est si vrai qu'il avait tenu à rassembler au sein de la Direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques tous ces aspects modernes de la culture, y compris la coopération scientifique dans les domaines pointes, l'atome, l'espace, l'information etc.”, Pierre Laurent, in *De Gaulle en son siècle, Tome VII, De Gaulle et la culture*, Institut Charles de Gaulle, Edition Plon/La Documentation Française, Paris, 1992, pp. 163-164.

미학적·예술적인 의미의 문화가 아니라 예술은 물론 역사, 철학, 전통, 최첨단 과학기술까지 포함하는, 정신문화와 물질문화를 총괄하는 문명의 성격이 강하다고 할 수 있다. 또한 그는 문화가 국가가 낳은 자식과 같아 국가와 문화는 떼어 수 없는 불가분의 관계라 여겼다. 따라서 문화가 제 어머니인 국가의 위대함과 명성을 적극적으로 전파하는 것은 지당한 것으로 보았다.

한편, 드골과 문화 학술대회 참석자 자크 리고 Jacques Rigaud는 샤를 드골이 연설문에서 인용한 “프랑스 사상 *Pensée française*”을 언급하며 이것이 드골의 문화개념을 집약한다고 주장했다¹²⁾. 자크 리고가 언급한 프랑스 사상은 1943년 10월 알제리에서 있었던 알리앙스 프랑세즈 Alliance Française 60주년 기념식 축사에 등장한다 : “지금 우리가 겪고 있는 고통이 한참 지난 먼 훗날, 어떤 역사가가 프랑스를 깊은 심연으로 몰아넣은 비극적인 사건을 깊이 연구한다면 그는 나라의 희망인 항전이 최후의 방어벽 두 개의 모습으로 경사진 언덕에 버티고 서 있음을 확인할 수 있을 것이다. 이 중 하나는 부러진 검이며, 다른 하나는 프랑스 사상이다.”¹³⁾ 한창 중인 세계대전, 독일에 점령된 프랑스, 항전, 그리고 전사가 아니면 프랑스 본토에서 치렀을 행사이기에 시대적 상황을 물씬 풍기는 축사이다. 그러나 본 연구에서 주목하는 것은 샤를 드골이 프랑스 사상을 검과 동일한 전쟁무기이자 항전수단, 그리고 국가의 희망으로 여겼다는 점이다.

통상 사상의 사전적 뜻은 생각, 의견, 사고 작용의 결과로 얻은 체계적인 의식의 내용으로, 이데올로기 또는 철학의 의미로 쓰이기도

12) Jacques Rigaud, <Le général de Gaulle et la culture>, in *De Gaulle en son siècle, Tome VII, De Gaulle et la culture*, Institut Charles de Gaulle, Edition Plon/La Documentation Française, Paris, 1992, p. 21-22.

13) “Lorsqu'un jour l'historien, loin des tumultes ou nous sommes plongés, considerera les tragiques événements qui faillirent faire rouler la France dans l'abîme d'ou l'on ne revient pas, il constatera que la résistance, c'est-à-dire l'espérance nationale, s'est accrochée, sur la pente, à deux moles qui ne cédèrent point. L'un était un tronçon d'épée, l'autre, la pensée française.”, Charles de Gaulle, <Discours prononcé à Alger à l'occasion du 60^{ème} anniversaire de l'Alliance Française, 30 octobre 1943>, in *Discours et Messages*, Volume 1, Paris, Plon, 1970, p. 301.

한다. 따라서 한 나라의 사상은 그 민족집단의 사고나 생각, 통일된 판단 체계 혹은 의식이라 할 수 있다. 한편 프랑스에서 ‘프랑스 사상’은 전통적으로 17~18세기 철학자들 및 사상가들과 그들이 쓴 저술을 지칭하는데, 프랑스 문학사에서는¹⁴⁾ 학문적 측면을 강조하여 16~17세기 도덕주의와 18세기 철학은 물론 이로부터 파생된 신학, 미학, 경제학, 정치학 과학 등을 모두 포함하는 광의적 의미로 설명하기도 한다. 단 특이한 점은 이 범주에 문학만을 다룬 작품은 포함하지 않는다는 점이다. 이러한 프랑스 사상은 제 3공화국의 식민지 건설 시기인 1870-1914년 동안 새로운 뜻이 추가되었다고 한다¹⁵⁾: 당시 프랑스는 보불전쟁으로 알자스-로렌 지역을 프러시아에 빼앗긴 후 반독감정과 민족주의가 팽배해지고 그 세력이 확대되던 시기였다. 그래서 국어인 프랑스어는 국가와 동일시되었고 반독사상과 국가정체성을 강조하는 작품이 발표되었다¹⁶⁾. 이러한 시대적 분위기에서 프랑스 사상은 ‘프랑스의 정신’, ‘프랑스의 탁월한 -탁월한 작품, 인물, 정신 등-’과 유사한 뜻으로 쓰이게 되었고 더불어 프랑스 문화 전파의 역할을 부여 받게 되었다. 나아가 프랑스가 이룩한 모든 문명을 포함하는 뜻이 되어 문맥에 따라 ‘프랑스 예술’ 혹은 ‘프랑스 기술(과학, 학문)’으로 쓰이게 되었는데 식민지 확장기라는 시대상황은 프랑스 사상을 당시에 팽배하던 실증주의의 관점에서 재해석하여 탁월한 프랑스의 지식, 문화와 문명을 식민국에 포교하는 것을 의미하게 되었다는 것이다. 즉 제 3공화국 치세기에 ‘프랑스 사상’은 식민주의와 미개국에 선진 문명 전파, 그리고 공화국적 애국주의의 표상을 갖게 되었고 오늘에 이르게 된 것이다. 이러한 ‘프랑스 사상’의 변천사를 살펴볼 때, 샤를 드골이 사용한 ‘프랑스

14) Paul Theveau, Pierre Charlot, <Avertissement>, in *Histoire Pensée française*, vol. 2. *Moyen-âge au 16^{ème} siècle*, Paris, Ed. Roudil, 1977-1981, p. 7.

15) Alain Dubosclard, <Les principes de l'action culturelle extérieure de la France aux États-Unis au 20^{ème} siècle : essai de définition>, in *Entre Rayonnement et Réciprocité. Contribution à l'histoire de la diplomatie culturelle*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2002.

16) 1873년 발표된 알퐁스 도테의 작품 『마지막 수업』을 생각하면 이해가 쉬울 것이다.

사상'이 단순히 프랑스의 정신만을 의미하는 것은 아닌 듯하다. 이는 전 세계에 전파해야 할 자랑스러운 내 나라의 문화, 정신, 과학 등을 포함하는 광의적 의미의 문화라고 할 수 있을 것이다. 이런 관점에서 본다면 자크 리고의 지적은 매우 적절하다고 할 수 있다.

4. 샤를 드골과 앙드레 말로의 만남 그리고 동행

나폴레옹 3세 Napoléon III의 오스만 남작 Baron Haussmann에 대한 신뢰가 있었기에 파리를 근대화 하는 도시정비사업이 성공했다고 평가하듯이 앙드레 말로와 샤를 드골의 인연은 독립된 문화부를 창설하였고 이전까지의 미온적이던 문화관련 정부사업을 정비하여 정책으로 실행하기 시작했다. 두 인물의 시너지 효과를 미루어 볼 때 전쟁 중 군인으로 항전했던 말로가 왜 해외에 있던 드골과 합류하지 않았는가 하는 의문이 든다. 도미니크 빌모 Dominique Villemot¹⁷⁾는 말로가 1940년 12월 영국에 있는 드골에게 면담 요청 편지를 썼지만 당사자는 받지 못했다고 하였는데, 1986년의 학술대회 『드골과 그의 시대 *De Gaulle en son siècle*』에서 문제의 편지는 전달자였던 영국인이 불행히도 독일군에 체포되었고 위탁물의 압수를 염려하여 없애버려 사라지게 되었다는 증언이 나왔다¹⁸⁾. 그래서 이들의 특별한 조우는 드골의 파리 입성 후에야 성사되었다. 당시 샤를 드골의 비서실장이었던 가스통 팔렘스키 Gaston Palewski는 1945년 1월 25일, 프랑스 공산당의 레지스탕스 통합계획에 반대하는 민족해방운동 Mouvement de Liberation nationale (MLN)의 회의에 참석했다가 드골의 프랑스 자유전선 France Libre을 열성적으로 옹호하는 앙드레 말로의 연설을 듣고 만남을 추진하였고 1945년 여름, 두 인물은 만나게 된다. 이후 약 5차례의 접견 후 같은 해 11월 17일 말로는 샤를 드골의 비서실에 채용되었다. 이어서 11월 21일에는 드

17) Dominique Villemot, *André Malraux et la politique ou l'Etre et l'Histoire*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 75.

18) 올리비에 제르맹-또마, 「드골과 말로」, 『불어문화권연구』, vol.1. 1991, pp. 140-166.

골 정부의 각료가 되었다가 1946년 1월 드골이 사퇴하자 그도 물러났다. 그리고 1947년 드골이 창당한 프랑스 국민연합당 *Rassemblement du peuple français* (RPF)의 핵심멤버가 되어 샤를 드골의 곁을 오랫동안 지키게 된다.

샤를 드골과의 만남 후 말로의 행보는 문인 그리고 사회참여 지식인에서 정계인사로 바뀌었고 드골주의자가 되어 공산주의와 멀어졌다고 평가된다.¹⁹⁾ 앙드레 말로와 샤를 드골의 동행은 크게 두 시기로 나뉘는데 첫 번째는 1945년 첫 만남 이후 프랑스 국민연합당이 휴지기에 들어가는 1955년까지이고, 두 번째 기간은 드골의 정계복귀 후인 1958년부터 말로가 문화부 장관직을 사임하는 1969년까지이다. 총 20여 년이 넘는 이 기간 동안 앙드레 말로의 주요 행보를 살펴보면 다음과 같다.

- 드골 정부의 공보부 장관 *Ministre de l'Information*
(1945년 11월 21일~ 1946년 1월 26일)

1957년 샤를 드골의 정계 복귀 후에는

- 드골정부의 무임소 장관 *Ministre sans Portefeuille*
(1958년 6월 1일~6월 3일)
- 드골정부의 장관협의회 장관 *Ministre délégué à la Présidence du Conseil* (1958년 6월 3일~12일)
- 드골정부 공보부 장관 *Ministre de l'Information*
(1958년 6월 12일~7월7일)
- 드골정부 장관협의회 의장의 프랑스 문화의 확대와 전파 담당 장관 *Ministre délégué auprès du Président du Conseil du gouvernement, chargé du Rayonnement de la culture française et de son expansion* (1958년 7월 7일~1959년 1월 7일)

1959년 샤를 드골이 대통령으로 취임하는 제 5공화국 출범 이후에는

- 미셸 드브레 *Michel Debré* 정부의 문화관련 정책 담당 장관

19) Janine Mossuz-Lavau, *André Malraux et le gaullisme*, Paris, Ed. Presse de la Fondation nationale des sciences politiques, 1982, p. 78.

Ministre d'État chargé de coordonner l'action
gouvernementale dans le domaine culturel

(1959년 1월 8일~7월 22일)

- 문화 담당 국무 장관(Ministre d'État, chargé des Affaires culturelles) - 미셸 드브레 정부(1959년 7월22일~ 1962년 4월14일), 조르주 Pompidou 정부(1962년 4월14일~1968년 7월 12일), 모리스 쿠브 드 뮈빌 정부 (1968년 7월 12일~1969년 6월20일).

즉 앙드레 말로는 샤를 드골과 만난 후 줄곧 그의 정부 각료로 재직했음을 알 수 있다. 문인, 사회참여 지식인인 앙드레 말로의 정계 진출을 드골주의자들은 환영했는가? 드골주의 새내기인 앙드레 말로는 정계에 입문한 후 어떤 행보를 보였는가?

샤를 드골을 만나기 전 앙드레 말로는 전쟁에 참여했던 지식인, 그리고 인권운동가로 대중에게 알려진 진보성향의 문학가였다. 1947년 드골이 프랑스 국민연합당을 창당했을 때 말로는 자크 수스텔 Jacques Soustelle, 미셸 드브레 Michel Debré, 자크 샤반-델마 Jacques Chaban-Delmas, 그리고 루이 발롱 Louis Vallon 등의 핵심 당원들과 함께 열성적으로 활동했는데 그에게 맡겨진 첫 번째 역할은 연설가였다. 선거운동이 한창이던 1947년부터 1953년경까지 그는 당의 선전부장으로 당원과 일반청중을 대상으로 드골주의를 설파했는데 특히 드골이 연단에 오르기 전의 연설은 문학인의 서정적 표현을 무기로 역사적 조망을 통한 드골주의의 당위성을 강조했는데 청중을 사로잡는 것은 물론 장내의 열기가 달아오르게 하는 역할을 했다. 두 번째 역할은 샤를 드골과 일반대중의 중재자 역할이었다. 드골과 함께 있는 앙드레 말로의 모습은 보수파 드골주의에 대한 좌파성향 국민의 호감을 유발해 드골주의의 대변인 역할이 자연스럽게 앙드레 말로에게 주어졌다. 셋째, 앙드레 말로는 프랑스 국민연합당이 다른 정당과 유사한 정치권력집단이 되는 것을 원치 않았다. 1930년대 파리에 지식인들이 모여 새로운 예술운동을 이끌었던 것

처럼 그는 드골주의자들이 모인 정당이 새로운 문화 사조를 창조 할 수 있는 공간과 단체이기를 바랐다. 그래서 친분이 있는 지식인, 작가, 기자 등과 연합하여 자유토론과 문학과 지성적 아우라가 있는, 시대를 선도하는 지식인 단체를 당 내부에 만들고자 했다. 그리고 이렇게 모은 지인들과 ‘Etincelle - 섬광, 불씨’ 이라는 당 신문, ‘연합 Rassemblement’이라는 주간지, ‘정신의 자유 Liberté d’Esprit’ 라는 월간지를 차례로 창간했다. 특히 이 후자는 문학인 클로드 모리악 Claude Mauriac과 공동으로 창간했는데 프랑시스 풍주 Francis Ponge, 레몽 아론 Raymond Aron, 레오폴드 생고르 Leopold Senghor 등 동시대 문인들의 원고를 게재했다. 이러한 시도를 통해서 말로는 드골의 프랑스 국민연합당이 당명처럼 국민, 지성인, 예술가등이 모두 모이는 국민의 연합체이기를 원했고 이곳이 정치토론뿐 아니라 문학비평과 문화토론이 모두 가능한 국민의 공간이 되기를 희망했던 것이다²⁰⁾. 말로의 이러한 시도는 모두 용두사미로 끝났는데 이 출판물들이 다루는 주제와 독자층이 당의 기관지라는 한계를 넘지 못했기 때문인 것으로 보인다.

무엇보다도 당원 앙드레 말로의 가장 큰 행적은 드골의 정치신념인 위대한 프랑스의 주석가로 활동한 것이라 할 수 있다. 샤를 드골과의 첫 만남에서 프랑스에 대한 무조건적 헌신을 언급한 앙드레 말로는 이후 샤를 드골과 드골주의의 열정적인 전도사가 되었고 당 내부에서도 드골 장군의 생각과 드골주의의 주장을 가장 잘 이해하고 있다는 평판을 받았다²¹⁾. 이러한 그의 모습은 마치 그가 드골과 프랑스를 동일시하고 있는 듯하다. 후일 1975년의 인터뷰에서 말로는 개인 활동을 통한 정의사회구현 운동의 한계를 느꼈고 (전쟁을 겪으며) 국가의 소중함과 중요성, 그리고 국가를 통한 실천행위가 효율적임을 깨달았다고 고백했다²²⁾. 즉 전쟁을 겪은 앙드레 말로에게 조

20) Janine Mossuz-Lavau, *André Malraux et le gaullisme*, op. cit., p. 72

21) *Ibid.* p. 67.

22) Frédéric J. Grover, <André Malraux milieu et formation>, in *De Gaulle et Malraux*, Institut de Charles de Gaulle, Paris, Ed. Plon, 1987, p. 40.

국민 프랑스가 가장 중요한 가치이자 새로운 이념이 되었던 것이다. 앙드레 말로를 연구한 자닌 모수-라바우 Janine Mossuz-Lavau는²³⁾ 프랑스 국민연합당 시절 그의 연설문 주요 논지가 ‘프랑스는 죽었지만 드골장군과 드골주의의 인도로 존재할 수 있다’라고 하며, 이는 프랑스의 소명이 속박에서 인류를 해방한 프랑스 혁명이나 기독교 선교처럼, 박애정신으로 전 세계를 이끄는 것인데 ‘죽은 프랑스’는 전쟁으로 쇠약해져 제 역할을 못하는 프랑스를 의미한다고 하였다. 또한 말로는 드골주의를 현대에 환생한 프랑스 혁명 정신으로 여겨 이를 민중적, 애국적, 선도적이라고 주장했고 샤를 드골은 사망한 프랑스를 소생시켜 본래의 모습을 되찾게 할 단 한 명의 영웅이라 여겼기에 그에게 있어 프랑스와 드골은 같은 중요성을 가진다고 하였다. 조국 프랑스가 말로의 새로운 이념이 되었던 듯이 드골과 그가 통치하는 프랑스 또한 새로운 헌신의 대상이 되었다는 것이다.

또한 말로는 진정한 프랑스의 임무가 모든 이의 희망이자 박애정신을 가진 ‘제 3대륙 Le Troisième continent’을 만드는 것이라고 주장했는데, 모수-라바우는 이 ‘제 3대륙’의 의미는 인류문명의 가치를 계승하고자 하는 국가들이 힘을 합쳐 미-소로 양분되어 대척하는 냉전시대의 세상에서 이들을 견제하고 힘의 균형을 이룰 수 있는 집단을 가리키는 것이라 설명한다²⁴⁾. 그리고 프랑스는 소중한 인류의 가치와 문명을 수호하는 선구자로 여타 국가들이 미-소의 위성국이 되지 않도록 보호하는 사명을 띠고 있다고 하였다. 따라서 ‘프랑스 연맹 Union française’²⁵⁾은 프랑스와 아프리카 식민지의 연합이 아닌 각각의 다양성을 존중하는 현대의 박애주의적인 연맹이며, 이를 유럽 국가들까지 포함하는 연맹으로 확대하자는 것이다. 그리고 이 개

23) Janine Mossuz-Lavau, *André Malraux et le gaullisme, op. cit.*

24) Janine Mossuz-Lavau, <André Malraux ministre : une nouvelle vision de la France, une idée certaine de la culture>, in *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, La Documentation française, 1996, p. 20.

25) 프랑스 연맹 (Union française)는 제 4공화국 (1946-1958) 당시 프랑스 본토와 해외지역(DOM), 해외영토(TOM), 옛 식민지, 보호령 등으로 구성된 정치적 연합조직이다.

념을 1948년에는 ‘지구 문명 *Civilisation planétaire*’으로 확장, 유럽과 미 대륙의 연대를 주장했다²⁶⁾. 이렇게 유려한 문구과 은유법으로 무장한 프랑스 국민연합당 선전부장 앙드레 말로의 주장이 사실은 민족주의자이며 반 공산주의자인 드골의 정치적 주장과 다르지 않음을 쉽게 간파할 수 있다. 샤를 드골이 위대한 프랑스를 정치적인 화법으로 설명했다면 앙드레 말로는 박애주의, 문화 예술, 그리고 가치계승에 방점을 찍어 같은 주장을 하고 있는 것이다. 한편, 자닌 모수-라바우²⁷⁾는 1949년 이후 프랑스 국민연합 선전부장 앙드레 말로의 등장이 드물어져 그가 주장한 제3대륙과 지구 문명 또한 구체적인 발전하지 못하고 추상적인 관념으로 남았다고 분석한다. 반면, 제3대륙은 ‘제3노선 *La Troisième voie*’로 발전한다고 설명한다.

5. 문화예술과 위대한 프랑스 정책

1958년 앙드레 말로는 정계로 돌아와 1959년 7월 22일, 제 5공화국 출범과 함께 설치된 문화부의 초대 장관으로 취임했다. 이는 프랑스 문화정책사에 획을 그은 역사적 사건이지만 현재까지 밝혀진 사료들을 살펴보면 문화부 창설은 드골 정부의 부처구성안에 처음부터 포함된 계획이 아니었기에 산고를 겪어야 했던 것으로 보인다. 또한 샤를 드골이 앙드레 말로를 곁에 두기 위해 문화부를 창설했다는 언급을 자주 볼 수 있는데, 이는 문화부 창설 전 그가 맡았던 직무와 연관이 있다. 앙드레 말로는 1958년 6월 12일 드골 정부의 공보부 장관이 되었는데 6월 말 알제리 관련 기자회견에서의 발언 문제로 임명장을 받은 지 약 10일 만에 경질되었다²⁸⁾. 이에 드골장군은 ‘공보부보다 정치적으로 덜 민감한’ 자리를 물색했는데 당시 비서실

26) 이 주제에 대해서는 Janine Mossuz-Lavau, *André Malraux et le gaullisme*, op.cit., pp. 38-42와 p. 95, 그리고 이어지는 내용을 참조.

27) Janine Mossuz-Lavau, *André Malraux et le gaullisme*, op. cit., p. 126.

28) Alain Pyrefitte의 증언, Jacques Rigaud, <Le Général de Gaulle et la Culture>, in *De Gaulle en son siècle, Tome VII, De Gaulle et la Culture*, Institut Charles De Gaulle, Plon/La Documentation Française, 1992, p. 15에서 재인용.

장이었던 콩피두의 제안에 착안²⁹⁾, “말로가 자네의 정부를 돈보이게 할 것”이라며 제5공화국 초대총리인 미셸 드브레를 설득, 문화관련 정부사업들을 모아 문화부를 창설하게 되었다.³⁰⁾ 말로는 해임된 후 문화부 공식출범까지의 약 1년여 기간 중 약 6개월은 드골정부 장관협의회 의장의 프랑스 문화의 전파와 확대 담당 장관직을 맡았고 1959년 2월 문화부 창설이 확정된 후에는 수장으로서 새로운 부처를 꾸리는 작업에 착수하였다.

앙드레 말로는 창설된 문화부의 사명을 직접 작성했는데 바로 “프랑스를 선두로 하여 전 인류의 주요 작품을 가능한 한 많은 국민들이 이용할 수 있도록 하며, 우리 문화유산을 최대한 많은 국민들에게 알리고, 예술창작활동을 지원한다.”³¹⁾ 이다. 이 사명에는 앙드레 말로의 문화정책이념이 고스란히 담겨있는데 바로 ‘문화민주화 *Democratisation de la culture*’이다. 그의 문학작품과 예술론에서 드러나듯 앙드레 말로는 예술창작활동이 운명에 굴복하지 않고 초월하는 인간(예술가)의 행위라고 여겼고 이렇게 탄생한 예술품을 통해 드러나는 창조성은 신의 그것과 비교할 만한 것으로 초인인 예술가의 영원함을 드러내는 표식이라고 하였다. 그리고 예술품에는 창작자가 전하고자 하는 의미를 전달하는 신비한 힘이 있어 인간은 예술품을 통해 창작자와 교감을 할 수 있다는 것이다. 그런 의미에서 예술과 문화는 시공간을 초월하여 창작자와 접속할 수 있는 매개체인 동시에 그것을 통해 또 다른 창작활동이 가능하게 하는 영감의 원천이 된다. 말로는 저서인 『침묵의 소리 *Les voix du silence*』, 『신들의

29) Philippe Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XX^{ème} siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 71.

30) Michel Debré, *Mémoires, III, Gouverner 1958 - 1962*, Paris, Alban-Michel, 1988, p. 14.

31) "Rendre accessibles les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des oeuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent",
<https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/L-histoire-du-ministère/Creation-du-Ministère> (2020년 7월 20일 검색)

변모 *Les Metamorphose des dieux*』등에서 직접 과거 예술과의 대화를 시도하고 있다. 또한 그는 이러한 예술품과의 대화는 예술교육이라는 매개체 없이 직접 이루어져야 한다고 주장했다. 기존의 문화 정책가들이 교육을 통해 예술을 이해하도록 유도한 것에 반해³²⁾ 앙드레 말로는 예술품을 직접 조우하는 순간 관객은 일종의 전기적 쇼크 같은 충격을 받아 마치 첫 눈에 반한 것처럼 예술품에 매료되고 예술에 대한 호기심을 생긴다고 여겼다³³⁾. 그래서 관객은 예술의 매력에 빠져 예술과 문화를 향유하게 된다고 믿었다. 그리고 이 방법이 교육을 통해 예술에 접근하는 것보다 훨씬 더 효율적이라 생각했다. 앙드레 말로의 문화론은 당시에 일부 계층에 한정되어 있던 예술 감상을 좀 더 많은 사람들이 누리도록 하는, 고급문화의 개방이자 예술품 감상의 확대를 목적으로 하는 민주화라고 할 수 있다. 이러한 생각을 바탕으로 그는 드골정부의 각료시절인 1945년, 파리의 루브르 박물관에 있는 명화의 복제품을 제작, 지방 박물관에 전시하여 프랑스 국민들에게 예술작품 감상의 기회를 제공할 것을 제안하였고³⁴⁾, 저서 『상상의 박물관 *Musée Imaginaire*』에서는 세계의 여러 박물관에 소장된 거장들의 작품을 한 곳에 모아(실제로는 예술품을 찍은 사진 복제본을 이용하여) 임의로 가상의 예술품 전시관을 구성하는 시도를 하였다.

한편, 1958년부터 말로는 다시 샤를 드골과 드골주의의 전도사가 되었다. 이때부터 문화부 장관직을 사임하는 1969년까지의 그의 연설문을 고찰한 모수-라바우는 1940년대에 미-소로 양분된 세계에서

32) Robert Bricet, <Pour un ministère des Arts>, in *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux*, Paris, La documentation Française - Comité d'Histoire du ministère de la Culture, 1996, pp. 329-342. Charles-Louis Foulon, <André Malraux et l'exercice du pouvoir (1958- 1969)>, in Charles-Louis Foulon, *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Bruxelles, éditions Complexe, 2004, p. 359.

33) Emile Biasini in *De Gaulle en son siècle, Tome VII. De Gaulle et la culture*, op. cit., p. 48.

34) Janine Mossuz-Lavau, *André Malraux et le gaullisme*, op. cit., p. 58.

이에 휘둘리지 않는 "새로운 문명 창조를 위해 프랑스가 제3의 노선을 개척해야 한다"는 그의 연설주제는 샤를 드골이 정권을 잡은 세상에 맞게 적용되었다고 분석했다³⁵⁾: "제3의 노선"은 물질문명이 만연한 세상에서 영혼과 정신적 가치를 추구하는 "새로운 공동체"³⁶⁾ 창조로 대치되었는데 이 "새로운 공동체"는 마치 유네스코처럼 인류애와 정신문화발전이 목적인 국가연합으로 그 구성원은 국가원수가 프랑스와 연관된 국가들 (예를 들어 인도와 이란), 기독교 문명 기반의 유럽과 아메리카 대륙의 국가들, 프랑스와 이민사로 연계된 캐나다, 식민지였던 아프리카 국가들 그리고 고대문명 발생지인 중국과 일본 등을 우선으로 하되 모든 나라에 개방되어 있다고 하였다. 그리고 세상의 문화가 개화하도록 프랑스가 중심이 되어야 한다고 하였다. 또한 모수-라바우는 앙드레 말로가 규정한 이 국제적 공동체의 첫째 임무가 인류의 문화유산인 예술품을 세상의 모든 이들이 감상할 수 있도록 돕는 것이라고 설명한다³⁷⁾. 이는 그의 지론인 예술 감상 대중화의 무대를 전 세계로 확장한 것이라 할 수 있는데, 새로운 공동체를 중심으로 프랑스가 앞서 문화행사를 기획하고 실행한다면 20세기의 새로운 문명을 선도하는 국가가 될 것이라는 주장이다.

1958년, 앙드레 말로는 이 원대한 계획을 시도할 기회를 얻었다. 공보부 장관에서 해임된 말로는 약 6개월여 동안 드골 정부 장관협의회 의장의 프랑스 문화의 전파와 확산 담당 장관 *Ministre délégué auprès du Président du Conseil du gouvernement, chargé du Rayonnement de la culture française et de son expansion*이 되었는데 이는 직함과 임무만 있는 무임소장관 *Ministre sans portefeuille*이었다. 그리고 "장관협의회 의장 [당시엔 샤를 드골이었다] 직속명령으로 프랑스 문화의 전파 및 확산 관련 임무를 수행하며, 필요한 경우 관계부처와 협의하여 진행한다."³⁸⁾라는 직무를 부여받는다. 그리고

35) *Ibid.* 특히 Troisième partie : André Malraux et la Cinquième République 참조.

36) *Ibid.* p. 193.

37) *Ibid.* p. 205.

드골의 명령으로 해외방문길에 나선다. 앙드레 말로가 드골 정부의 각료가 된 1958년부터 문화부 장관을 사임하는 1969년까지 소화한 공식 해외일정은 약 20여 회인데³⁹⁾, 1965년까지는 빈번해서 약 16회의 외국 방문이 있었고 그 이후에는 뜸해져 1965년~1969년 사이에는 4회 밖에 없었다. 절반 이상이 1958년~1965년 사이에 행해진 것이다.

앙드레 말로의 첫 해외 일정은 선전을 목적으로 1958년 9월, 열흘 동안 프랑스의 해외영토인 과들루프 Gouadeloupe, 마르티니크 Martinique 그리고 기아나(귀안) Guyane을 방문한 것이다⁴⁰⁾. 당시 이 세 지역은 프랑스 내 잔류와 자주 독립 중 선택을 해야 하는 선거를 앞두고 있었는데 현지 여론이 매우 부정적이어서 제5공화국 출범을 준비하는 드골 정부가 예의주시하고 있었다. 샤를 드골의 특사 앙드레 말로의 현지 방문과 열정적인 연설을 통한 설득은 긍정적인 결과를 도출했고 세 지역은 오늘날에도 여전히 프랑스의 해외영토로 남아있다. 다음 행선지는 동쪽이었는데 약 3주간 이란, 인도와 일본을 방문 후 1958년 12월 중순 귀국했다. 이 중 이란과 일본 방문일정은 짧았지만 인도에서는 약 열흘 정도 머물렀다. 당시 주 인도 프랑스 대사관은 말로가 마하트마 간디 Mahatma Gandhi 추모, 인도의 문화재 및 당시 편잡에 머물던 르 코르뷔지에 Le Corbusier 방문 이외의 대부분은 네루 Nehru 수상과 보내며 "드골 정부의 본심과 진정한 의미를 이해시키고 프랑스 문화를 전파"하는 임무를 수행했다고 보고했다⁴¹⁾. 해외순방의 본 목적으로 보이는 "드골 정부의 본심과 진정한 의미를 이해시키고 프랑스 문화를 전파"는 어떤 의미인가? 이를 파악하기 위해 잠시 당시의 국제사회와 프랑스의 관계를 살펴보자.

2차 세계대전 종전 즈음 국제사회에 새바람이 불기 시작했다.

38) 1958년 7월 26일 법령 제 1조 참조.

39) André Malraux, *Œuvres complètes, Tome III*, Paris, Gallimard, 1996, pp. XXVIII-LVIII 참조.

40) Jean-Louis Cremieux-Brilhac, <André Malraux, ministre délégué à la présidence du Conseil (1958)>, in *De Gaulle et Malraux, op.cit.*, p. 155.

41) Charles de Gaulle, *Lettres, notes et carnets, Tome 8. juin 1958-décembre 1960*, Paris, Plon, 1985, p. 128, p. 129.

1941년 8월 14일 미국과 영국은 모든 민족의 자결권을 인정하는 대서양 헌장 Atlantic Charter을 발표했고 1943년 11월 테헤란 회담에서 스탈린도 이에 동조했다. 그리고 1948년 12월 10일 국제연합의 인권선언채택으로 유럽 대제국들의 오랜 식민지 운영은 반인류적이라는 낙인이 찍혔다. 그리고 영연방을 시작으로 서구열강의 식민지들이 자유국가가 되었다. 프랑스에서도 인도차이나는 1954년, 기니아와 마다가스카르는 1947년, 튀니지와 모로코는 1956년 독립했다. 하지만 알제리의 경우는 독립과 반 독립과의 대립이 극렬하다 못해 1954년 내전으로 번진다. 식민지 독립이 활발히 진행되던 당시 국제사회에서 프랑스는 알제리 전쟁으로 지탄의 대상이 되었다. 특히 미-소 강대국과 서구세력에 속하지 않으려는 비동맹 운동 Non-Aligned Movement 노선에 있어 식민주의와 제국주의를 혐오하는 제3세계 국가들은 알제리 전쟁을 식민제국 프랑스의 압제에 저항하는 민족의 고결한 독립투쟁으로 보았다. 앙드레 말로가 방문했던 이란과 인도는 이 비동맹 운동 참여국이었을 뿐만 아니라 인도의 초대수상인 네루는 독립투사이자 대표적인 반식민주의자였다. 게다가 그는 1954년 스리랑카 연설에서 ‘비동맹’이라는 용어를 처음으로 언급했으며, 나세르 Nasser 대통령, 저우언라이 周恩來, 티토 Tito 대통령과 함께 비동맹 운동의 창시자이자 대표적인 활동가였다. 더하여 공산국가인 중국과 국경이 맞닿은 인도의 지정학적 위치, 신생독립국인 인도와의 경제협력을 선점하려는 영국과 미국, 그리고 프랑스 또한 인도 진출계획이 있었기에 네루 수상은 충분히 샤를 드골이 앙드레 말로를 앞세워 설득할 필요가 있는 중요한 인물이었던 것이다. 이란 방문의 목적도 유사하다. 1956년 수에즈 전쟁 Guerre de Suez-제2차 중동전쟁- 이후 프랑스는 이스라엘을 제외한 중-근동 국가들과의 외교관계가 끊끄러웠는데 알제리 전쟁이 발발하자 중동 국가들이 알제리 독립을 지지하고 프랑스와 이스라엘은 한편으로 여겨 적대시했기에 더욱 악화되어 가고 있었다. 한편 말로가 방문한 이란은 중동의 주요 산유국이었기에 프랑코필 francophile인 팔레비 Phalevi 국왕은 아랍어권에서 상당한 영향력이 있는 지도자였다. 또한 미국은

석유개발사업을 위해 정치적으로 팔레비 국왕을 지지하고 있었다. 따라서 앙드레 말로의 인도와 이란 방문목적은 알제리 독립을 찬성하는 주요국가 수반을 우방으로 회유하여 국제사회에서 실추된 프랑스의 이미지를 개선하는 동시에 경제협력을 모색하는 것이라 할 수 있다. 앙드레 말로의 드골장군 특사임무는 비단 1958년의 해외순방으로 끝난 것이 아니었다. 문화부 장관이 된 후인 1959년 8월에도 브라질, 페루, 칠레, 아르헨티나와 우루과이 등을 방문하는 남미순방에 나섰다. 더하여 1959년, 프랑스가 사하라 사막에서 핵 실험을 할 것이라는 소식이 알려지자 아프리카와 국제사회는 다시 한 번 들썩여 모로코는 강한 어조로 비판했고, 나이지리아는 프랑스와 외교관계를 중단했으며 몇몇 나라들은 자국 내 프랑스 항공기 운항을 금지하였다. 국제연합도 1959년 11월 열린 총회에서 전체 회원국의 2/3 찬성으로 프랑스에 공식적인 유감을 표명하며 핵실험 자제를 요구하였다. 프랑스가 또 국제사회에 물의를 일으킨 것이다. 1960년은 절정을 이룬 해였는데 2월에는 프랑스가 국제사회의 지탄에도 불구하고, 아직 식민지이던 알제리의 사하라 사막에서 핵 실험을 강행했고 12월에는 알제리가 독립에 대한 자결권 결의안을 국제연합에서 선포했기 때문이다. 말로 또한 아프리카의 국가들과 멕시코를 방문했으며 1961년에는 프랑스와 말리 사이에 분쟁이 발생하자 특사자격으로 말리를 방문했다. 즉 말로가 1958년-1962년 사이에 수행한 해외순방은 대부분 드골 대통령의 대변인 겸 외교특사자격으로 국제사회에서 프랑스를 부정적으로 보는 여러 국가들을 설득해 우방이 되도록 하는 임무였던 것이다.

한편, 해외순방을 나선 앙드레 말로는 방문국의 최고 수장을 직접 만나 샤를 드골의 계획을 피력하는 동시에 문화외교의 기회로 삼았다. 인도와 이란은 찬란한 고대문명이 꽃피웠던 나라들이다. 따라서 네루 수상과 팔레비 국왕 접견 때 말로가 이들의 문명과 문화에 대한 대화를 나누었음은 쉽게 추측할 수 있다. 그리고 이러한 대화는 자연스럽게 이들의 문화를 프랑스에 소개하는 계획으로 발전했다.

당시의 주 인도 프랑스 대사관은 앙드레 말로가 “인도의 정신과 문화를 유럽에 알리기 위해 루브르 박물관, 오페라 극장, 그랑 팔레, 폴레주 드 프랑스, 소르본느 대학 등을 활용하여 파리에 대대적인 문화행사를 기획, 전시회, 음악, 가극 공연 무대를 올리고 인도의 장인과 구루까지 초청하여 강연회를 열 것을 제안했다”⁴²⁾고 보고했다. 이란과 프랑스 문화원 건립 첫 삽을 뜨려 간 일본도 비슷한 수순을 거친 것으로 보인다. 몇 년 후, 앙드레 말로의 제안은 실현되어 1960년 파리의 프띠 팔레 Petit Palais 에서는 『인도의 보물 *Trésor d'art de l'Inde*』전시회가 개최되었고, 1961년에는 같은 장소에서 『이란 예술 7천 년 *7000 ans d'art en Iran*』전시회가 열렸으며 1961년에는 프랑스가 보낸 작품으로 구성된 『프랑스 회화 1850~1949 *La peinture française de 1850 à 1949*』전시회가 일본의 동경에서 열렸다. 다른 방문국들도 마찬가지로여서 프랑스가 보낸 『프랑스의 회화와 데생 *La peinture et dessins français*』전시회가 1963년 멕시코에서 개최되었고, 1967년 파리의 대형 이벤트였던 블록버스터형 전시회 『투탕카몬과 그의 치세 *Toutankhamon et son temps*』또한 그의 이집트 방문의 결과였다. 앙드레 말로는 이러한 특별전시회가 그 어떤 것보다 규모가 큰 국제적인 문화 이벤트가 되기를 원했다. 예를 들어 1960년의 인도 전시회는 기원전부터 14세기에 이르는 약 5천 년의 인도예술을 망라했는데 말로는 이 전시회를 최고로 만들기 위해 담당자에게 프랑스 소재 박물관은 물론 전 유럽을 통해 최고의 작품을 선정할 것을 요구했다⁴³⁾. 또한 인도에도 특별대여를 요청해 프띠 팔레에는 프랑스를 비롯한 유럽, 그리고 인도에서 건너온 400여 점의 조각품, 고대 건축물의 핵심부, 약 200 여점의 미니어처와 각종 오브제 등 총 900여 점이 모였고 16개의 전시실에 나뉘어 전시되었다⁴⁴⁾. 1961년

42) Jean-Louis Cremieux-Brilhac, <André Malraux ministre délégué à la présidence du Conseil(1958)>, *art. cit.*, p. 157.

43) Martine Garcin-Abou Yehia, *Le ministre Malraux et la politique artistique de la France dans le monde*, Thèse de doctorat en Science politique, Université Paris 1, 1984, p. 135.

44) *Ibid.*

의 이란전시는 유럽과 미국 순회전으로 기획되었는데 파리는 이 여정을 여는 첫 번째 도시로 선정되어 대대적인 홍보와 함께 순회전 참여 도시 중에서도 가장 최고가 되도록 기획되었다. 앙드레 말로의 이 초대형 전시들은 당연히 프랑스는 물론 세계 문화계의 이목을 파리에 집중시키는 동시에 관람객 물이에도 성공하여 인도전시회는 8만 여 명, 그리고 이란 전시회는 18만 명이 관람했다⁴⁵⁾.

앙드레 말로의 1958년 해외순방이 문화적인 면에서 긍정적인 결과를 낳았다고 할 수 있다면, 본래 목적인 정치-외교적인 면에서도 성공적이었는가?

자국의 문화예술을 대대적으로 소개한 전시회가 파리에서 열리게 되자 이란과 팔레비 국왕 내외와 인도의 네루 수상은 프랑스를 방문했다. 프랑스 국립 시청각 연구원에 소장된 당시의 영상기록물은 앙드레 말로와 드골 대통령이 초청자의 입장으로 이들 귀빈을 환대하는 모습을 담고 있다⁴⁶⁾. 네루 수상의 파리 방문은 좀 더 인상적이었다. 드골 대통령의 초청에 기뻐하며 네루수상은 말로와 파리에서 재회하기를 기대하였고 장래 프랑스와 인도의 국제협력을 희망했다. 게다가 1960년 인도 전시는 인도가 독립 후 처음 치른 1951년 총선에서 네루 총리가 이끄는 인도 국민회의의 승리 10주년을 축하하는 의미가 담긴 행사였다. 그래서 같은 시기에 개최된 영 연방 회의에 참석차 런던에 온 네루 총리는 특별히 하루 일정을 온전히 비워 프랑스를 방문, 엘리제궁에서 드골 대통령과 만났는데 앙드레 말로 또한 기획자 자격으로 동석하였다⁴⁷⁾. 이후 프랑스와 인도는 국제사회에서 협력관계가 되었으며 드골의 알제리 독립 결정을 알고난 후 인도는 프랑스에 적대적인 입장을 취하지 않았다⁴⁸⁾. 따라서 앙드레 말로의 인도 방문은 민감한 시기에 프랑스와 인도의 관계를 돈독히 하

45) Archives nationales, Centre des Archives contemporaines, n° de cote 1989 0127, art. 14 : Recherche moyen d'attirer le public aux expositions 1964-1978.

46) <https://institut.ina.fr/> (2020년 7월 21일 검색)

47) Geoffroy de Courcel, <Introduction>, in *De Gaulle et Malraux, op. cit.*, p. 15.

48) *Ibid.*

는 동시에 상생하는 협력관계로 발전시키는 중요한 역할을 한 것이다. 이란과 관련하여, 프랑스는 1952년 수에즈 전쟁 이후로 경색된 중동 국가들과의 외교관계를 1962년부터 재개하게 되는데 프랑스-이란의 친선관계가 이에 기여한 것으로 보인다.

한편, 파리에서 개최된 동방의 옛 문명 전시회는 앙드레 말로의 숙원이던 ‘문화와 정신적 가치를 소유한 나라들의 국제적 연합’ 프로젝트의 하나로 기획된 것이 아닐까 하는 의구심이 든다. 1940년대에 피력했으나 실행하지 못한 그의 계획은 드골 대통령의 집권, 그리고 문화행정기관의 수장이 되어 실천력을 갖추게 되자 현실화 할 기회를 갖게 된 것이다. 이렇게 볼 때 앙드레 말로가 기획한 국제전시는 그가 그린 ‘21세기의 지구 문명’을 위한 첫 발자국이며 이를 위해 프랑스가 앞장서는 것은 인류에 대한 현대 프랑스의 새로운 사명⁴⁹⁾인 것이다. 앙드레 말로는 기회가 될 때마다 이러한 의견을 피력했는데, 예를 들어 1963년, 전시회를 위해 직접 다빈치 Da Vinci의 모나리자 Monalisa를 가지고 미국을 방문했을 때 케네디 J.F. Kennedy대통령 앞에서 한 연설에서 "훌륭한 문화유산을 소유한 국가가는 이를 인류와 함께 나누어야 하는 의무를 지고 있다"라고 하였다⁵⁰⁾. 이 문구는 앙드레 말로의 자국의 문화예술에 대한 자부심, 그리고 프랑스가 문화민주화(예술작품 감상의 대중화)의 세계화에 앞장서는 것에 대한 자긍심을 드러낸다. 이렇게 볼 때 파리에서 개최된 동방의 문명 전시회는 첫째, 자국의 문화정책의 우수성을 만방에 알리고 둘째, 프랑스의 수도인 파리가 국제적인 대형 문화행사가 개최되는 세계문화예술의 중심지임을 증거하며, 셋째, 드골 대통령이 통치하는 프랑스에 평화가 도래하여 문화예술이 꽃피는 것을 보여주는, 다른 의미에서의 전시회라고 할 수 있다. 1958년 여름, 미국의 선데이 이브닝 포스트 Sunday Evening Post 신문 인터뷰에서 " 눈을

49) Janine Mossuz-Lavau, *André Malraux et le gaullisme*, op. cit.

50) Discours prononcé à l'occasion du dîner offert par le Président J.F. Kennedy, cité par François Gerber, *Malraux-De Gaulle, la nation retrouvée*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 233-234.

감기 전에 내 나라가 다시 융성해지는 것을 보고 싶습니다."⁵¹⁾라고 한 앙드레 말로는 프랑스의 예술과 문화의 우수성을 세계에 알리는 방식을 통해 자국의 국가위상을 드높이는, 문화를 통한 위대한 프랑스 정책을 구현하고 있다고 할 수 있으며 구체적 실천사항으로 국제적인 대형 문화예술 전시회의 파리 개최를 선택한 것으로 보인다.

6. 마치며

샤를 드골의 정치이념이자 목표였던 위대한 프랑스를 그의 동지이자 후일 드골정부의 문화행정을 담당하는 앙드레 말로는 어떻게 실천했는가에 대한 질문에서 시작한 본 연구는 앙드레 말로가 샤를 드골을 만난 후부터 문화부 장관 취임 전까지의 행보를 주목하였다. 우선, 본 연구를 통해 드골과 말로 사이에는 같은 시공간에서의 경험을 통한 공감대가 있었음을 알게 되었다. 이들은 모두 식민지를 거느리던 프랑스 제국에서 성장했고, 전쟁 경험을 통해 국가의 중요성과 애국심을 인식하였으며, 2차 세계대전 종전 후 확장된 국제사회에서 프랑스가 더이상 유럽의 대제국이 아님을 깨달았다. 이에 샤를 드골은 국가 지도자로서 프랑스의 부국강병과 국제사회에서의 지위상승을 목표로 하는 위대한 프랑스를 정책으로 펼치고자 했다. 그의 문화관 또한 프랑스의 전통과 제국적 사고방식이 엮보이는 프랑스 사상이라 할 수 있는데 프랑스 문명이라는 의미를 내포하는 이 개념을 드골은 국가의 정신이자 희망, 그리고 국가를 빛내는 후광으로 여겼다.

문인이자 인권운동가, 그리고 참전군인이었던 진보 지식인 앙드레 말로는 예술작품 감상의 대중화를 목표로 하는 문화민주화에 대한 신념이 있었다. 말로는 위대한 프랑스를 목표로 하는 드골을 만난 후 그의 행보를 동행하였다. 열정적인 연설로 드골주의를 전파하는 주석가이자 선전가였던 말로는 프랑스가 앞장서 다른 나라들과

51) Charles-Louis Foulon, <André Malraux, ministre du rayonnement français, 1946 - 1969>, in *Espoir*, n°111, 1997, p. 21에서 재인용.

연합, 각 나라의 문화가 융성하는 현대의 새로운 문명 창조를 선도하는 것이 그 자신의 위대함을 드러내는 사명이라 주장하였다. 그리고 예술품 감상 확대를 위한 문화행사기획을 그 실천사항으로 제안했는데 이는 문화민주화의 실행공간을 프랑스에서 세계로 확장한 것이었다. 1958년, 드골의 외교특사로 떠난 해외순방을 계기로 말로는 방문국의 문화예술을 파리에 소개하는 행사를 기획하였고 이는 그가 문화부 장관이 된 후 대대적으로 개최되어 큰 성공을 거두었을 뿐 아니라 순방의 본 목적이던 정치외교 문제에도 긍정적인 결과를 가져왔다. 그리고 이 전시들은 결과적으로 프랑스 문화정책의 우수성, 국제적인 대형 문화행사가 열리는 세계문화예술의 중심지 파리, 그리고 드골 대통령이 통치하는 프랑스의 문화융성이라는 메시지를 발신하며 앙드레 말로의 문화민주화와 드골의 위대한 프랑스를 동시에 실천하는 수단으로 기능했다.

또한 본 연구를 통해 ‘프랑스 사상’이 문화관인 샤를 드골과 문화를 통해 위대한 프랑스를 구현하고자 한 앙드레 말로는 모두 문화의 힘을 알았고 이를 조셉 나이 Joseph S. Nye, Jr.가 언급한 소프트 파워 Soft Power로 활용했음이 드러났다. 소설가이자 인권운동가로 명성이 있는 앙드레 말로를 당의 선전가로, 그리고 외교특사로 파견하여 걸끄러운 대외 문제를 해결하고자 한 드골은 앙드레 말로라는 인물이 지닌 이미지와 영향력을 전략적으로 활용했고, 앙드레 말로 또한 해외순방을 자신의 문화론과 위대한 프랑스를 동시에 구현할 기회로 삼았다. 그리고 이는 앙드레 말로가 문학인에서 위대한 프랑스를 위해 문화예술을 활용하는 정치적 인물로 변모했음을 드러냈다. 더불어 그의 계획한 국제적인 문화예술전시는 공간, 전시품, 경비, 방문 관람객, 홍보 등의 기획측면에서 볼 때 당시에 행해지던 전시 규모를 뛰어넘는 초대형 문화행사로 오늘날 블록버스터형 전시기획의 서막을 알렸다고 할 수 있다. 앙드레 말로가 드골을 만나 시작한 정치적 행보와 위대한 프랑스 정책에 대한 기여를 조명하고자 한 본 연구가 문화예술정책, 그리고 문화외교사 연구에 시사점을 줄 수 있기를 바란다.

참고문헌

1차 연구자료

- Archives nationales, Centre des Archives contemporaines, n° de cote
1989 0127,
Article 14: Recherche moyen d'attirer le public aux expositions
1964-1978.
Articles 29-40: Expositions étrangères en France 1960 - 1979
(classées par pays)

2차 문헌

- Antoine, Gérard et Martin Robert (dir.), *Histoire de la langue française 1880-1914*, Paris, CNRS Editions, 1999.
Barnavi, Elie et Friedlander, Saul (dir.), *La politique étrangère du général de Gaulle*, Paris, PUF, 1985.
Becker, Jean-Jacques, *Histoire politique de la France depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2008.
Bouvet, Vincent, *Paris 1919-1939 : Art et Culture*, Paris, Hazan, 2009.
Bozo, Frédéric, *La politique étrangère de la France depuis 1945*, Paris, La Découverte, 1997.
Cabanne, Pierre, *Le pouvoir culturel sous la V^{ème} République*, Paris, Olivier Orban, 1981.
Cerny, Philip G., *Une politique de grandeur. Aspects idéologiques de la politique extérieure de De Gaulle*, Trad. de l'anglais par Anne Krief. Paris, Flammarion, 1986.
Chanussot, Jacques et Travi, Claude, *Dit et écrit d'André Malraux, bibliographie commentée*, Dijon, Editions de l'Université de Dijon, 2003.

- Couve de Murville, Maurice, *Une politique étrangère 1958-1969 (Affaires étrangères du général De Gaulle)*, Paris, Plon, 1971.
- Dalloz, Jacques, *La France et le monde depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Debré, Michel, *Mémoires, III. Gouverner 1958-1962*, Paris, Alban Michel, 1988.
- De Gaulle, Charles, *Mémoires de guerres, Volume 1 - 3*, Paris, Edition Plon, 1954년-1959년에 걸쳐서 출판.
- _____, *Discours et Messages, Volume I - 5*, Paris, Edition Plon, 1970.
- _____, *Lettres, Notes et Carnet, Tome 1-13*, Paris, Edition Plon, 1980년-1997년에 걸쳐서 출판.
- Diegeon, Claude, *La crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris, PUF, 1959.
- Dubosclard, Alain et alii., *Entre Rayonnement et réciprocité. Contribution à l'histoire de la diplomatie culturelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.
- Dulpy, Anne, *La politique extérieure de la France depuis 1945*, Paris, Nathan, 1994.
- Eisen, Albert, *Blockbusters, occasional papers, A paper delivered at the CAMA Conference*, Adelaide, october 1984.
- Fleurdorge, Denis, *Les rituels et les représentations du pouvoir*, Paris, Ed. Zagros, 2005.
- Foulon, Charles-Louis(dir.), *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Bruxelles, Ed. Complexe, 2004.
- _____, <André Malraux, Ministre du rayonnement français (1946-1969)>, in *Espoir*, n°111, 1997, pp. 19-29.
- Fumaoli, Marc, *L'Etat Culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris,

Ed. De Fallois, 1991.

Garcin-Abou Yehia, Martine, *Le Ministre Malraux et la politique artistique de la France dans le monde*, Thèse de doctorat en Science politique, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1984.

Gentil, Geneviève et POIRRIER, Philippe (textes réunis et présentés par), *La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2005*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, La Documentation française, Travaux et documents n°21, 2006.

Gentil, Geneviève, Girard, Augustin (édités et présentés par), *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, La Documentation française, 1996.

Gerber, François, *Malraux-De Gaulle : la nation retrouvée*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Guitton, Jean, *Regards sur la pensée française : 1870-1940, Leçons de captivité*, Paris, Beauchesne, 1968.

Institut Charles de Gaulle, *De Gaulle et Malraux*, Paris, Plon, 1987.

_____, *De Gaulle en son siècle*, Tome I-VII, Paris, Plon/La Documentation française, 1992.

Laurent, Jeanne, *La République des Beaux-arts*, Paris, Julillard, 1955.

_____, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, Saint-Etienne, CIEREC, 1981.

Legros, Claude, *Image de la France à l'étranger et ses conséquences économiques*, Paris, Conseil Economique et social, 1993.

Malraux, André, *Antimémoire*, Paris, Gallimard, 1967.

_____, *Œuvres complètes, I-V*, Paris, nrf, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989년-2010년에 걸쳐서 출판.

- _____, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1996.
- _____, *La politique, la culture. Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, présentés par Janine Mossuz-Lavau, Paris, Gallimard, 1996.
- Massart-Picard, François, *Culture et Relations internationales*, Belgique, Presse universitaire de Louvain, 2007.
- Mcgillivray, Hector, *Malraux et la révolte irrationnelle : politique, histoire et culture*, Paris, Lettres modernes, Fleury-sur-Orne : Minard, 2000.
- Mollard, Claude, *Le Cinquième pouvoir. La culture et l'Etat de Malraux à Lang*, Prais, Armand Colin, 1999.
- Morot-Sir, Edouard, *La pensée française d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 1971.
- Mossuz-Lavau, Janine, *André Malraux et le gaullisme*, Paris, PFNSP, 1982.
- Nye, Jr., Joseph S, <Soft Power>, in *Foreign Policy*, n.80, Twentieth Anniversary, 1990, pp. 153-171.
- _____, *The Paradox of American Power: Why the World's Only Superpower Can't Go it Alone*, Oxford University Press, 2002.
- Poirrier, Philippe, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Dijon, Université de Bourgogne-Bibliest, 1988.
- _____, *L'Etat et la culture en France au XX^{ème} siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 2000.
- Roche, François (dir.), *La culture dans les relations internationales*, Rome, Ecole française de Rome, 2002.
- Ramadier, Paul, *la République et le socialisme*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1990.
- Ruby, Christian, *État esthétique, essai sur l'instrumentalisation de la*

- culture et des arts*, Bruxelles, Labor Paris, Castells, 2000.
- Sabourin, Pascal, *Malraux, réflexion sur l'art*, Paris, Klincksieck, 1972.
- Saint-Pulgent, Maryvonne de, *Culture et Communication. Les missions d'un grand ministère*, Paris, Découvertes Gallimard, 2009.
- Theveau, Paul et Charlot, Pierre, *Histoire de la pensée française*, 12 vol. Paris, Ed. Roudil, 1977-1989.
- Urfalino, Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, 2004.
- Vaisse, Maurice, *La grandeur : politique étrangère du général De Gaulle 1958-1969*, Paris, Fayard, 1998.
- Villemot, Dominique, *André Malraux et la politique ou l'être et l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Zaradier, Jean-Pierre, *Malraux ou La pensée de l'art : une approche philosophique*, Paris, Vinci, 1996.
- Wallis, Brian, <The Art of Big Business>, in *Art in America*, june 1986, pp. 28-32.
- Waresquiel, Emmanuel de (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, CNRS éditions, 2001.
- Les Présidents de la V^{ème} République*, La Ferté-Saint-Aubin, L'Archer, 1999.
- 올리비에 제르맹-또마, 「드골과 말로」, 『불어문화권연구』, vol.1. 1991, pp. 140-166.

Résumé

Charles de Gaulle, la grandeur de la France et André Malraux

CHO Sung-Yeun
(Université de Paris 1, Docteure en Histoire de l'Art)

Cette recherche retrace des actions d'André Malraux afin de relever ses contributions pour la grandeur, un grand dessein de la politique gaullienne. Notre analyse a éclairé d'abord le général de Gaulle avait développé l'idée de la grandeur afin de rendre à la France un pays de grand puissant comme ce qu'elle a été avant la dernière grande guerre. Quant à son concept culturel, c'était la pensée française, un terme qui rappelle l'esprit de l'Empire colonial du siècle précédent. Ce constat démontre que le général de Gaulle sait ce qu'est la culture et son rôle pour la nation. En ce qui concerne André Malraux, intellectuel engagé et littéraire renommé, il avait une idée sur la démocratisation de la culture. Depuis sa rencontre avec le général, Malraux s'est engagé à l'entreprise gaulliste. Assumant un rôle de médiateur pour la communication de gaullisme, Malraux a développé dans ses discours une mission de la France moderne pour la grandeur : initier des autres pays à une entreprise de créer une nouvelle civilisation planétaire du monde moderne et y jouer un grand rôle central. Il a proposé de même dans ce cadre, d'organiser des manifestations culturelles comme des actions en se référant à ses idées sur la démocratisation de la culture. Lors de sa mission diplomatique à l'étranger en 1958, André Malraux avait proposé aux pays visités des manifestations culturelles à Paris afin

de présenter la culture de ceux-ci. Les expositions artistiques sont réalisés avec un très grand succès tant au sujet du public que pour l'objectif de la mission. Mais le vrai succès a été, il nous semble, l'incarnation de la grandeur de la France à travers ces expositions. Notre recherche a révélé en effet, le général de Gaulle et André Malraux avaient une conscience sur le pouvoir inhérent de la culture ainsi qu'un savoir-faire afin d'en profiter en tant que soft power.

Mots Clés : Charles de Gaulle, André Malraux, Grandeur de la France, Pensée française, Démocratisation de la culture, Exposition culturelle et artistique, Diplomatie culturelle

투 고 일 : 2020.09.25.

심사완료일 : 2020.10.25.

게재확정일 : 2020.11.01.

라 풍텐 『우화선집』 제 1 집 연구

조주은
(고려대학교 강사)

국문요약

라 풍텐의 『우화선집』은 26년에 걸쳐, 1, 2, 3집으로 발간되었는데, 1집이 2, 3집에 비해서 문학적으로 낮게 평가된다. 그러나 본고는 1집이 나온 시기의 문학적 상황이 ‘우화’에 우호적이지 않았다는 점과 그럼에도 작가가 우화를 선택하여 문학의 반열에 오르도록 발전시켰다는 점에서 1집의 의미를 재평가한다. 이 같은 사실을 당시의 고전에 대한 연구와 번역이라는 유행 안에서 이해할 수도 있지만, 본고는 첫 우화집을 낸 작가에게 ‘자기알기’의 결과 자신에게 가장 적합한 장르로서 우화 선택이 중요했다는 점과 그 선택에 이르기까지 ‘성찰의 거울로서의 세상 관찰’이 선행했다는 점을 고찰한다. 그리고 생생한 대화와 회화적 장면들을 우화에 채워 문학 장르로서 자리매김하도록 했음을 작품을 통해 살펴보겠다.

주제어 : 라 풍텐, 우화, 『우화선집』 1집, 17세기 프랑스 문학, 고전 문학

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 『우화선집』 1집의 문학적 의의
 - 2.1 성찰의 거울로서의 세상 관찰
 - 2.2 대화의 생동감
 - 2.3 회화적 장면 묘사
3. 결론

1. 서론

장 드 라 폰텐 Jean de La Fontaine가 1668년, 1678-1679년, 1694년 세 번에 걸쳐 발간한 그의 『우화선집』¹⁾ 가운데 1668년의 『우화선집』은 사상적, 시적 완성도라는 점에서 뒤에 발표된 다른 우화집들에 비해 낮게 평가되어 왔다. 그리스나 라틴 우화에 대한 작가 자신의 재해석과 의견이 상대적으로 빈약하고 그 소재도 제한되어 있다고 평가되기 때문이다²⁾. 물론, 2, 3집이 1집에 비해서, 보다 폭넓은 소재와 주제로 구성되었다는 점에서 그 완성도가 높아진 것이 사실이다³⁾. 그리고 그러한 이유로 『우화선집』연구도 2집과 3집에 집중되

-
- 1) 본 연구에서 *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*은 *Fables*로 약칭하고, 번역어 표기는 『우화선집』으로 한다. 또 작품 인용은 *La Fontaine: Fables choisies mis en vers*, éd. George Couton, Paris, Garnier Frères, 1967에서 가져오는 것으로 따로 표기하지 않는다. 라 폰텐의 『우화선집』은 오늘날의 12권을 기준으로 하며, 권의 표기는 로마 숫자로 하고 각 권에 수록된 개별 우화 번호는 아라비아 숫자로 표기하여 둘을 띠레 tirt로 이어주기로 한다. (예 :I-2 ; I권의 두 번째 우화)
 - 2) 라 폰텐의 『우화선집』 연구는 이러한 관점을 전제로 이루어지고 있다. 실제로 프랑스 문학사를 다룬 연구서들이나, 라 폰텐 연구서들 모두 예외 없이 이와 같은 언급을 하고 있을 뿐 아니라 아예 1집을 논외로 하고 2, 3 집만을 다루기도 한다.

어 있다.

그런데, 『우화선집』 제1집이 발간된 시기의 문학 환경을 고려하면, 제1집의 발간이 갖는 문학적 중요성이 재고될 수 있다. 17세기의 문학 환경은 위계질서가 분명했다. 영웅적 내용의 서사시를 정점으로, 비극과 희극이 대장르로 인정되었고, 비가, 오드 등의 서정시 장르가 그 다음의 장르로 평가되었으며 이른바 ‘소장르’인 그 밖의 문학 장르는 상대적으로 주목 받지 못하는 형편이었다. 우화도 이 소장르에 속하는 장르로서 이미 “인문주의 시대에 누렸던 유행을 17세기에는 더 이상 유지하지 못했다. 우화는 아예 더 이상 문학 장르로 여겨지지 않았으며 약간 이상하지만 교육을 위해 사용하는 옛 시였다. 새 시대 작가들은 이습의 교훈을 시로 옮길 생각을 하고 있지 않았을 것이며, 권위 있는 비평가들은 우화를 멸시했다”⁴⁾.

- 3) 다음 표는 『우화선집』 1, 2, 3집의 소재원을 비교한 것이다. 이 표는 피에르 보르네크 Pierre Bornecque의 것을 인용한 것인데, 그는 여기서 『우화선집』의 원전을 크게 여덟 가지로 나누었고, 특별히 다음의 12명을 *Douze écrivains (열두 명의 작가) 그룹으로 묶었다 : 아르노 다니 Arnaud d'Anilly, 베르니에 Bernier, 부왈로 Boileau, 코미르 신부 Le Père Commire, 외국 작가들 Ecrivains étrangers, 라 로슈푸코 La Rochefoucauld, 푸신 신부 Le Père Poussines, 라캉 Racan, 마튀랭 Mathurin 레니에 Régnier, 부르고뉴 공 Duc de Bourgogne, 토마 Thomas, 윌리 Willis.

Sources	I-VI	VII-XI	XII	total
Esope, Phèdre et leurs imitateurs	114	43	9	166
L'orient : Pilpay, etc.	1	16	1	18
*Douze écrivains	1	9	5	15
L'Antiquité grecque et latine	1	4	8	13
Inconnue : sans doute imaginée par L.F.	1	8	3	12
Conteurs	1	5	2	8
Fait-divers de l'époque	1	2	1	4
Fabulistes italiens	1			4
total	121	87	29	240

Bornecque, Pierre, *La Fontaine Fabuliste*, Paris, Sedes, 1983.

- 4) “La fable ne connaît plus, au XVII^e siècle, la vogue qu'elle avait eue à l'époque de l'humanisme. Elle n'est plus tout à fait un genre littéraire. Elle est une forme un peu bizarre et surannée de la poésie didactique. Les écrivains de la nouvelle génération ne songeraient pas à mettre en vers les leçons d'Esope. Les critique

이러한 시대 상황 속에서 라 폰텐이 우화를 선택하여 운문으로 만든 이유를 당시의 정치적 상황, 즉 푸케 Fouquet의 실각 등과 관련 하여 우화의 우의적 성격에서 찾는 사람들도 있다. 우화의 장르 특성상 “비밀스런 위대함”을 느꼈을 것이라는 마르크 뤼마롤리 Marc Fumaroli의 의견⁵⁾은 거의 모든 우화를 정치 상황의 암시적 풍자로 이해하는 르네 야젠스키 René Jasinski의 견해⁶⁾와 통한다. 야젠스키는 라 폰텐의 초기 우화를 다룬 그의 저서에서 거의 모든 우화를 당시의 정치, 사회 상황에 대응시키고 있다. 그러나, 이에 비해 앙투안 아당 Antoine Adam은 우화를 정치, 사회적으로 이용하는 데 라 폰텐이 오히려 소극적이었으며, 그의 우화를 16세기 이래 인문 전통의 흐름 속에 있는 보편 도덕으로 이해해야 한다고 보았다⁷⁾.

우화가 정치, 사회적인 풍자의 목적에 합당하였든, 아니면 일반적인 윤리를 전달하기 좋은 수단이었든 제 1집의 초기 우화들이 소정의 문학적 성과를 달성함으로써, 우화를 동시대인들에게 문학적 장르로 인식시키는 데 성공했기에 2, 3집의 계속된 간행이 가능했을 것이다. 1668년에 출간된 『우화선집』 제 1집은 이런 의미에서 1678-79년과 1694년에 나온 우화집들과는 다른 중요한 가치를 갖는다.

본고의 목적은 『우화선집』 제 1집의 문학적 가치를 재평가하고자 함에 있다. 1집의 작품들을 통해, 상대적으로 늦은 나이까지 ‘세상을 관찰’한 작가의 모습을 고찰하고, 중국에 세상이 다시 ‘나의 성찰’에 이르는 거울이 됨을 작품을 통해 추적한다. 또한, 세상의 관찰로 얻어낸 ‘생생한 대화’와 ‘회화적 장면’들이 어떻게 작품에 문학적 생명력을 부여했는가를 살펴보겠다.

les plus autorisés parlent d'elle avec dédain”. Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t.iv, Paris, Duca, 1958, p. 37.

5) Jean de La Fontaine, (éd. Marc Fumaroli), *Fabls*, Paris, La Pochothèque, 1985, p. xvii.

6) René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des «fables»*, Paris, Nizet, 1965.

7) Antoine Adam, *op.cit.*, p. 38.

2. 『우화선집』 1집의 문학적 의의

Fables, 『우화선집』으로 알려져 있는 라퐁텐 La Fontaine의 우화집은 1668년에 클로드 바르뱅 Claude Barbin이 드니 티에리 Denys Thierry와 함께 Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine라는 제목으로 클로드 바르뱅 서점에서 펴낸 것이 제1집이었다. 이것이 오늘날 라퐁텐 우화의 1권부터 6권까지다. 이후 1678년에 발표된 우화선집은 앞서의 1668년 우화들을 1, 2집으로 하고 제3집을 새로운 우화로 보충해서 발표되었는데, 이 때 새로 창작된 3집은 다시 I, II로 번호 붙여진 두 부분으로 구성되어 있었는데, 이것이 오늘날 우화집의 7, 8권이다. 그리고 이듬해 1679년 다섯 권의 신간 중 마지막 세 권이, 3집을 III, IV, V라 번호 붙여 제4집으로 발표되어 오늘날 9, 10, 11권이 되었다. 그로부터 15년 후인 1694년 또 한 번의 우화선집 출판이 있었고, 그것이 오늘날 12권이 되었다.

라퐁텐이 그의 첫 ‘우화모음’을 1668년에 발간했다는 사실은 두 가지 점에서 주목할 만하다. 첫째, 1668년, 작가의 나이는 47세였으며, 둘째, 작가가 선택한 ‘우화’는 당시 문학계에서 유행하던 장르가 아니었다.

『우화선집』제1집을 출간한 47세라는 작가의 나이는 여타 작가들과 비교해 차이가 있다. 37세 때 『우스꽝스러운 프레스외즈들의 소극 Farce des Précieuses Ridicules』을 펴낸 몰리에르 Molières나, 28세에 『앙드로마크 Andromaque』를 내놓았던 장 라신 Jean Racine 그리고 38세에 『시학 L'Art poétique』을 발간한 니콜라 부알로 Nicolas Boileau와 비교해 볼 때 상대적으로 늦은 것이다. 그런데 몰리에르와 라신, 부알로의 작품 발간년도가 각각 1659년과 1667년, 1674년으로, 라퐁텐의 문학적 업적 중 대표작인 『우화선집』의 제1집이 처음 발간된 1668년과 비슷한 시점이다. 이러한 사실로부터 라퐁텐의 늦은 출발이 이른바 고전주의라 일컬어지는 17세기 문학의 시대적인 성숙도로 설명되기도 한다. 즉, 고전주의 문학이 대략 1660년에서 1685년 사이에 절정기를 이루며 그 걸작들을 배출해냈다는 점을

상기해서 라 폰텐이 그의 우화선집을 1668년을 시작으로 1694년까지 출판한 사실을 고전주의 문학의 시대성에 맞물린 사건으로 보는 것이다⁸⁾. 같은 맥락에서 그가 몰리에르와 더불어 그보다 15세 연하인 부알로, 18세 연하인 라신과 같은 시기에 활동한 사실이 무르익은 시대의 요구와 분위기로 설명되기도 한다.

하지만, 본고에서는 시대적 맥락과 상관없이 작가 자신이 작품을 구상하고 준비한 시간이 그만큼 요구되었다는 점을 제 1집의 작품들을 통해 살펴보고자 한다. 작가는 우화 한 편 한 편에 담아낼 생생한 모습들을 세상에서 관찰했고, 또 그것을 모든 사람이 자기 스스로를 바라보는 거울로 만들도록 노력했다. 그 과정의 첫 번째 단계로서 ‘관찰자’와 ‘자기 성찰’의 모습을 증거하고, 이후 작품에 드러난 제 1집 『우화선집』의 문학적 단면들을 고찰하겠다.

2.1. 성찰의 거울로서의 세상 관찰

조르주 폴레 Georges Poulet는 라 폰텐이 외부 세계의 ‘관찰자’라는 점을 강조하면서, ‘외부 세계의 탐구에서 자신의 선(善)을 발견하며 그 모든 것들이 너무나 생생하게 그의 관심을 끌기 때문에 시선을 내부 세계로 돌리는 경우가 거의 없다’고 말한다⁹⁾. 그러나 그러

8) 그가 좀 더 이른 시기에 『우화선집』을 발간하지 못한 점을 야젠스키는, 우화에 대한 우호적인 분위기가 1660년대 이후에 조성되었다는 시대적인 사실과 연관 짓고 있다. “Comment bien d'autres, La Fontaine pouvait alors hésiter. S'il commence par donner dans les genres à la mode, son goût n'en devance pas moins son temps. La littérature et la pensée de ces années 1644-1650 s'accordent mal à ses tendances profondes. L'ambiance lui sera plus favorable après 1660. René Jasinski, *op.cit.*, p. 2.

9) “Mais l'un(le fabuliste) et l'autre(le conteur) ne s'occupent que de ce qu'ils perçoivent, et ce qu'ils perçoivent est le plus souvent situé en plein jour, au-dehors. *La Fontaine est un observateur*, doublé d'un humorist. *Il trouve son bien dans l'étude du monde extérieur. Tout cela l'intéresse de façon si active* - en dépit de sa nonchalance un peu affectée - *qu'il n'a guère l'occasion de diriger son regard vers le monde intérieur*. Ou, en tout cas, il ne le faut que dans de rares occasions. Georges Poulet, *La pensée indéterminée*, Paris, PUF, 1990, p. 119.

한 이해는 지나치게 표면적인 감상이라고 생각된다. 라 폰텐에게 있어서 외부 세계 ‘관찰’은 작품의 자료를 찾기 위한 탐구 이상의 의미가 있다. 그에게 있어 세상이란 자기 안의 자아가 객관화된 모습이다. 라 폰텐은 스스로 『우화선집』 제 1집 서문에서 “우리는 비이성적인 창조물들에게 있는 선한 것과 악한 것의 축소판”¹⁰⁾이며, “프로메테우스가 인간을 만들고자 했을 때, 각 동물의 지배적인 성격을 취했으며, 그토록 상이한 조각들로 우리 종족을 합성하여 이른바 소우주라는 작품을 만들었다”¹¹⁾고 언급하고 있다. 이렇게 되면 세계와 자아는 조응관계에 놓인다. 따라서 사람은 세상을 신중히 관찰함으로써 그 속에 산재한 자신의 모습을 볼 수 있게 된다. 그러므로 라 폰텐이 관찰하고 작품에 옮겨 놓은 세상은 궁극적으로 나 자신을 반추해 보도록 하는 자료가 되는 것이다. 그가 “자신의 선을 수시로 보게 되는 외부 세계”가 이내 자신 안에 있는 내부 세계와 호응하면서 그의 관찰을 자기 성찰로 이끈다. 즉, 세상은 곧 나 자신의 갖가지 양상을 볼 수 있는 ‘거울’이다.

“타인의 어리석음들 Tant de Miroirs, ce sont les sottises d'autrui”은 작가가 언급했듯이 나를 바라보는 거울이 된다¹²⁾. 자신의 아름다움에 도취되어 “도처에서 partout” 자신의 모습을 비추는 거울을 피하는 나르시스는 남의 어리석음을 내 것으로 받아들이지 않는 인간이다. 우화「인간과 그의 상 L'homme et son image」은 인간을 자기에 빠진 사람에, 그리고 타인의 잘못을 그 모습을 비추는 거울에 비유함으로써 결국 외부 세계의 관찰에서 자기 성찰의 자료를 찾아야 한다는 교훈을 전하고 있다. 다시 말해서 인간은 자신의 모습을 이 “말 없는 상담자들 Les Conseillers muets”에게서 찾아야 한다.

라 폰텐 『우화선집』의 작품들은 인간 각자의 모습이 흩어져 펼쳐

10) “[...] nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables”. (I-préface)

11) “Quand Prométhée voulut former l'homme, il prit la qualité dominante de chaque bête : de ces pièces si différentes il composa notre espèce ; il fit cet ouvrage qu'on appelle le petit monde”. (I-préface)

12) I-11.

져 있는 이 외부 세계를 거울로 비추듯 그대로 그려 주고 있다. 이렇게 만들어진 작품은 독자에게 “어떤 주장을 강요하려 하지 않고 그저 눈을 뜨게 하고자”¹³⁾할 뿐이며, 그 교훈은 결코 권위적이거나 가 공적이지 않다. 샹포르르는 이 점에 대해 “현자들이 우리에게 충고하고 우리를 연구할 때, 라 폰텐은 있는 그대로의 우리 모습을 우리 앞에 제시해 줌으로써 우리를 이 연구로부터 해방시켜준다”¹⁴⁾고 적절히 지적해 주었다. 작가는 자신이 세상으로부터 그러했듯이 독자들로 하여금 작품 속에서 인간 조건에 대한 성찰의 자료를 찾도록 배려하고 있는 것이다. 바로 이것이 라 폰텐의 작품관이다. 있는 그대로의 세상을 보여줌으로써 독자에게 일상의 교훈을 체득할 기회를 주는 것.

그는 일상의 세계를 작품 속에 옮겨 놓음으로써 그 보편성을 획득하고, 이렇게 만들어진 『우화선집』을 통해 그 자체로서 일종의 인간성의 거울을 만들었으며, 나아가 거울 자체로서의 문학에 대한 좋은 예를 보여 주었다. 이 작품은 작가가 어떤 하나의 철학 체계를 제시하는 것은 아닐지라도, 사람들에게 세상, 사회, 인간과 삶을 스스로 응시함으로써 그에 대한 근원적인 물음을 제기하도록 해주는 사람들의 거울, 그들 자신에 대한 말로 된 거울이 되어준다. 따라서 이것은 단순히 보기 위한 거울을 넘어서 진정한 자기 성찰, ‘내부 세계로의 시선’을 유도해 주는 시작점이라 할 것이다.

이상과 같이 일상의 교훈에서 만들어진 『우화선집』은 “모르는 사이에 자신을 알도록” 해준다¹⁵⁾. 거울의 상은 결국 ‘나’를 보여 주기 때문이다. 이 거울로서의 작품이 자기 성찰을 유도하는 바를 샹포르도 라 폰텐 작품의 특징으로 차별화했다.

13) Pierre Michel, *Continuité de la sagesse française - Rabelais, Montaigne, La Fontaine*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1965, p. 51.

14) Sebastian Chamfort, 「Eloge de La Fontaine」 in Jean-Pierre Collinet, *La Fontaine, Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1991, p. 957.

15) “La lecture de son ouvrage répand insensiblement dans une âme les semences de la vertu, et lui apprend à se connaître sans qu'elle s'aperçoive de cette étude, et tandis qu'elle croit faire toute autre chose”. (I- À Monseigneur le Dauphin)

몰리에르는 나로 하여금 타인을 더 비웃게 하고 라퐁텐은 나를 보다 더 나 자신에게로 돌아오게 한다. 전자는 더 많은 남의 어리석음으로 나를 벌하고, 후자는 내 자신의 어리석음을 더 생각하게 한다. 한 편은 사교계의 마음을 불쾌하게 하는 예의의 결여를 조롱거리라 생각했던 것 같고, 다른 편은 우리 자신을 화나게 하는 무분별을 악덕이라 생각했다. 몰리에르를 읽고 나면 여론을 두려워하게 되고 라퐁텐을 읽고 나면 나의 양심을 두려워하게 된다¹⁶⁾.

라퐁텐 역시 우화를 통해 거듭해서 ‘자기알기’의 중요함을 역설했다. 타고난 자신의 중요함을 19개의 우화에서 주제로 다루고 있으며 (I-3‘황소만큼 커지고 싶은 개구리’, II-8‘독수리와 달팽이’, 9‘사자와 각다귀’, 10‘해면을 실은 당나귀와 소금을 실은 당나귀’, 11‘사자와 쥐’, 12‘비둘기와 개미’, 16‘독수리를 흉내내고 싶은 까마귀’, 17‘주노 여신에게 아첨하는 공작’, 18‘여인으로 변신한 고양이’, III-1‘방앗간 주인 아들과 당나귀’, 3‘양치기가 된 늑대’, 7‘술꾼과 부인’, 8‘물방울과 거미’, 12‘백조와 요리사’, IV-5‘당나귀와 고양이 새끼’, 7‘원숭이와 돌고래’, 9‘공작 깃털로 장식한 어치’, V-19‘전쟁에 나간 사자’, VI-9‘물에 자신을 비춰 보는 사슴’), 자기 만족의 지혜를 가져야 함을 4개 우화에서 (I-20‘수탉과 진주’, V-1‘별목꾼과 메르큐리우스’, 16, VI-11‘당나귀와 그 주인들’), 그리고 자기 반성에 대한 충고를 5개 우화에서 (I-7‘바랑’, 11‘사람과 그의 像’, III-10‘사람에게 잡힌 사자’, 11‘여우와 포도’, IV-3‘파리와 개미’) 다루고 있다. 또 그 외의 글에서도 비슷한 내용의 흔적을 찾을 수 있다. 1669년에 완성된 「프시케와 큐피드의 사랑 Amours de Psyché et de Cupidon」의 한

16) “Le premier (Molière) me fait plus rire de mon voisin, le second (La Fontaine) me ramène plus à moi-même. Celui-là me venge davantage des sottises d'autrui, celui-ci me fait mieux songer aux miennes. L'un semble avoir vu les ridicules comme un défaut de bienséance choquant pour la société, l'autre avoir vu les vices comme un défaut de raison fâcheux pour nous-même. Après la lecture du premier, je crains l'opinion publique ; après la lecture du second, je crains ma conscience”. Pierre Chamfort, *op. cit.*, p. 956.

부분에서 작가는 “진정한 위대함은 자기 자신을 다스리는 것이고, 진정한 즐거움은 자신을 즐기는 것”¹⁷⁾이라고 한다.

라 폰텐이 가지고 있었던 이 ‘자아의 중요성’이 그 시대에 “보기에 유치한”¹⁸⁾ 장르를 선택할 수 있게 한 한 가지 동기일 수 있다. 비록 17세기 당시에 높이 평가되던 장르는 아니었지만, 다양한 취미를 가지고 있고¹⁹⁾ 변덕스럽던²⁰⁾, 그리고 규칙이나 원칙에 얽매일 수 없었던 라 폰텐에게는 우화야말로 자신에게 가장 적합한 장르였다. 우화는 그 때까지 이렇다 할 형식의 제한을 받지 않고 있었다. 아이들의 교육 장르로만 인식돼 있었던 이 장르를 당시의 문인들은 “가장 하찮은” 장르로 치부하고 외면하고 있었다. 따라서 “짧을수록 더 좋은 작품”이 되는 이 장르는 고전주의 비평가들의 각종 규칙을 피해갈 수 있었을 것이다²¹⁾. 더욱이 “긴 이야기는 그를 겁나게 할”뿐이다. 한 가지 주제를 장황하게 써나가기보다는 “이야기의 꽃만을 따고자”한다. 그에게는 자연히 “이 꽃에서 저 꽃으로 날아다닐”²²⁾ 수 있는 장르가 필요했다.

이렇게, 라 폰텐이 우화를 쓰게 된 동기가 휘마롤리나 야쟁스키의 의견처럼 사회적, 외부적인 데 있다기보다는 오히려 오랜 기간에 걸친 작가의 내적 요구였을 것이라고 생각해 볼 수 있다. 자신의 작품

17) “La véritable grandeur est de régner sur soi-même, et le véritable plaisir, de jouir de soi”,

18) “L'apparence en est puérile, je le confesse”. (I- À Monseigneur le Dauphin)

19) “J'aime le jeu, l'amour,
les livres, la musique,
la ville et la campagne,
enfin tout ; il n'est rien
qui ne me soit souverain bien,
jusqu'au sombre plaisir
d'un coeur mélancolique”, (Amours de Psyché et de Cupidon)

20) 라 폰텐은 『갈라테 *Galatée*』 서문에서 다음과 같이 고백하면서, 결국 이 작품을 2막까지밖에 쓰지 못했다. “L'inconstance et l'inquiétude qui me sont naturelles m'ont empêché d'achever ces trois actes”.

21) Pierre Clarac, *Littérature française - L'âge classique*, Paris, Arthaud, t.ii, 1969, pp. 191-192 참조.

이 ‘자기알기 se connaître’에 이바지하길 바랐던 라 풍텐은 작품을 집필하기까지 오랜 시간 동안 예의 ‘자기알기’에 몰두했고, 그로부터 발견하게 된 ‘자기자신’을 겸허히 받아들이는 행동으로서의 선택이 ‘우화’였을 것이다. 대부분의 문학 작품이 대장르로 간주되는 극시나 서사시에서 만들어지고 있던 시대 배경 속에서 그러한 유행 풍조에 맹목적으로 따라가기보다는 아직 개척되지 않았지만 자신의 성향에 어울리는 장르를 스스로 찾아 시적 재능을 펼친 것이다.

작가는 『우화선집』의 제 1집 헌사문에서 우화 장르의 유익성을 아래와 같이 언급하고 있다.

“작품을 읽으면 모르는 사이에 덕의 씨앗들이 영혼에 뿌려지고, 이 같은 학습이 이뤄지는지 알지도 못한 채, 그리고, 독서를 통해 다른 일을 하고 있다고 믿는 사이 자기 자신을 알아가는 법을 배우게 됩니다”.

"La lecture de son ouvrage répand insensiblement dans une âme les semences de la vertu, et lui apprend à se connaître sans qu'elle s'aperçoive de cette étude, et tandis qu'elle croit faire toute autre chose“ (I-À Monseigneur le Dauphin)

라 풍텐은 『우화선집』을 마무리하는 1694년 제 3집 29번 째 우화에서도 자신의 작품은 오직 ‘자기알기’를 제일의 과제로 했었음을 고백하며 끝내고 있다.

“자기 알기를 배우는 것은 하나님이
모든 인간에게 부여하신 제일의 임무입니다. (...)
그럼에도 우리는 이 공통된 요구에 있어 자신을 잊고 맙니다. (...)
당신은 스스로를 전혀 보지 않으며, 어느 누구도 보지 않습니다. (...)
이 교훈이 이 작품의 마지막이 될 것입니다. (...)
제가 무엇으로 이보다 더 잘 마무리할 수 있겠습니까?”

“Apprendre à se connaître est le premier des soins
 Qu'impose à tous mortels la Majesté suprême. (...)
 Cependant on s'oublie en ces communs besoins, (...)
 Vous ne vous voyez point, vous ne voyez personne. (...)
 Cette leçon sera la fin de ces ouvrages. (...)
 Par où saurais-je mieux finir?” (XII-29)

이렇게 관찰된 세상과 그 세상을 통한 ‘자기알기’를 목적으로 창작된 라 폰텐의 작품은 처음부터 어떤 밑그림을 전제로 그것을 완성시키도록 겹겹이 색을 넣으며 이루어지는 그림이 아니라, 마치 점묘화에 점을 찍듯, 세상 모든 것들의 꽃들만을 찍어 나간다. 그러나 그 개개의 독특함들이 모여 중국에는 하나의 조화로운 그림이 된다. 이 그림 속에는 우리 각자의 색깔 하나하나가 모두 찍혀 있어, 결국 우리의 자화상이 되고, 그것 자체가 우리 모두의 풍속화가 된다.

이제 우화라는 ‘유치한’ 장르는 라 폰텐에게 아직 개척된 바 없는, 시의 무한한 가능성의 장을 마련해 주었다²³⁾. 대다수의 문인들이 대장르의 고상한 문체와 완벽한 형식미를 완성하려고만 하고 있을 때 라 폰텐은 자신의 성향이 거기에 부합되지 않음을 알고 스스로에게 적합한 곳을 찾았다. 그것이 비록 외면당하고 있던 장르였지만 그에게 중요했던 건 그 형식이 자신의 성향과 맞는 것인가라는 문제였기 때문이다²⁴⁾.

23) 『우화선집』 제 1집 서문에서 라 폰텐은 이 장르가 자신에 의해 개발되기 시작한 단계라는 것을 말해주고 있다. “Je me suis flatté de l'espérance que si je ne courais dans cette carrière avec succès, on me donnerait au moins la gloire de l'avoir ouverte”. (I-préface)

24) 「뱀과 줄 Le Serpent et la lime」(V-16)에서 라 폰텐은 대장르의 작품들을 줄에, 거기에 도전하는 군소작가들을 뱀에 비유하면서, 자신의 능력 밖의 작품들에 도전하는 것은 무모한 짓이라고 충고하고 있다.

2.2. 대화의 생동감

앞서 언급한 바와 같이 라 풍텐 이전의 우화는 문학 장르라기보다는 오히려 교육용 도구였다. 그 때까지 우화는 한 토막의 이야기를 건조하게 묘사하고 그 마지막에 교훈구가 따르게 하는 형식이 일반적이었다. 그러나 라 풍텐은 이러한 장르를 매우 생기 있는 문학 형식으로 바꾸었다. 그의 우화가 당시까지 전해지던 다른 우화들과 다른 점은 이 산문 장르를 운문화 했다는 점 이상으로, 그가 불어넣은 현실감, 현장감에 있다. 이 점에 기여한 것이 작가의 세상에 대한 관찰이다. “이솝의 틀 안에 보편적인 삶의 그림을 넣고자 한”²⁵⁾ 작가는 그 자료를 외부 세계로부터 취한다.

라 풍텐의 우화가 그 실재감을 얻는 가장 큰 원동력은 무엇보다도 우선 대화와 어조다²⁶⁾. 작품에 등장하는 인물들은 어느 것이나 그 말은 바의 신분, 성격에 알맞은 어조로 얘기한다. 사자는 왕의 위엄으로 호령하고(I-6, II-19), 간사한 여우는 꾀바른 수다스러움으로 음모를 꾀한다 (I-2, II-15, III-5, V-5). 선생님은 우화에서도 여전히 잔소리를 계속하며 (I-19), 하늘의 소리는 근엄하게 충고한다 (VI-18). 떡갈나무가 갈대의 처지를 동정할 때 그의 목소리가 오만한 어조를 유지하는 반면, 갈대의 어조는 차분하다 (I-22). 작은 새들에게 충고를 해주는 제비의 목소리는 차근차근 신중하지만, 이를 비웃는 새들의 그것은 경솔하다 (I-8).

라 풍텐의 우화들에서 대사가 내용 전개에서 차지하는 비중은 작

25) “Le poète qui réalisera ce miracle de faire entrer dans le cadre ésoptique une peinture de la vie universelle, s'attache et s'attachera de plus en plus à vider les histoires gaillardes qu'il rapporte de tout ce qu'elles pouvaient avant lui contenir de réalité”.

26) 라 풍텐은 이야기의 전개에 묘사나 서술보다 등장인물들 간의 대화를 풍부하게 사용했다. 이 때 이 대화에 직접, 간접 화법과 자유간접화법을 적절히 이용함으로써 이야기를 좀 더 흥미롭게 발전시켰으며 우화가 갖는 아이러니한 특성을 효과적으로 부각시켰다. 이에 대한 보다 자세한 내용은 다음의 논문을 참고하기 바란다. 김종로, 「라 풍텐의 자유간접화법과 아이러니」, 『강성욱교수 정년퇴임 기념논문총』, 생각의 바다, 1998, pp. 231-256.

지 않다. 실감나게 재현된 대사들은 전체 상황을 효과적으로 전달하는 장치들이다. 식량을 구걸하는 매미의 말에서 비장함이 느껴지는 (I-1 : foi d'animal, / Intérêt et principal) 반면, 그런 매미를 멸시하는 개미의 빈정거림이 드러나는 것 역시 그의 대사를 통해서이다 (Vous chantez? j'en suis fort aise. / Eh bien! dansez maintenant).

또 때로 대사가 이야기 전체를 끌여가는 수단이 되기도 한다. 라퐁텐 우화는 묘사나 서술보다 대사의 비중이 월등히 커서 줄거리의 주된 부분이 대사를 통해 전달되는 경우가 많다. 예를 들어 「죽음의 신과 불행한 사람 La Mort et Le Malheureux」를 보자. 이 작품은 총 15행으로 구성 되어 있는데, 그 중 약 3분의 2에 해당하는 부분이 등장인물의 독백에 할애되어 있다. 교훈구 형태를 띤 11-15행 중에서 상황을 도입하는 1-2행과 인물의 독백 중에 나타나는 죽음의 신의 등장 부분 5-6행을 제외하면, 작품은 인물의 독백만으로 이루어져 있는 셈이다. 다음은 3-4행, 7-10행에 걸쳐있는 독백이다.

오 죽음이여, 그가 죽음의 신에게 말했다, 내게는 네가
얼마나 아름다워 보이는지!

어서 오라, 와서 내 가혹한 운명을 끝내 주어라.

[...]

이게 무엇인가! 그가 외쳤다, 저것을 치워 주소서 ;

얼마나 흥측한가! 그를 만나고 보니

너무나 끔찍하고 무섭구나!

가까이 오지 마라, 오 죽음이여 ; 오 죽음이여, 물러서라!

O mort, lui[la Mort] disait-il, que tu me sembles belle!

Viens vite, viens finir ma fortune cruelle.

[...]

Que vois-je! cria-t-il, ôtez-moi cet objet ;

Qu'il est hideux! que sa rencontre

Me cause d'horreur et d'effroi!

N'approche pas, ô mort ; ô mort, retire-toi! (I-15)

위에서 보듯이 이 독백은 세 번의 돈호와 네 번의 감탄, 네 번의 명령으로 이루어져 있어서 말하는 이의 절박함을 다른 어떤 묘사나 서술 방법보다도 절실하게 드러내고 있다. 등장인물의 목소리를 통해 전달되는 줄거리의 전개나 등장인물의 감정은 묘사나 서술을 통한 그것들보다 훨씬 더 실감난다. 그 덕분에 이야기를 전달하는데 그쳤던 우화 장르가 현장감을 띄는 장르로 변화할 수 있었다.

이렇게 대사가 줄거리를 이끄는 주요소가 되다보니, 극적 긴장의 고조 역시 대사를 통해 이루어질 때가 많다. 황소만큼 커지고 싶은 개구리가 배를 부풀리며 누이에게 던지는 물음과 그 대답의 짧은 호흡이 상황을 긴박하게 몰아가고 (I-3), 어리 양을 잡아먹기 위해 트집을 잡는 늑대의 대사가 아슬아슬한 상황을 점감 시키며 (I-10), 인간인 척하며 돌고래와 이야기하는 원숭이의 한 마디 한 마디가 위기 일발의 조바심을 자아낸다 (IV-7). 이 중 개구리들의 대화를 들어 보자.

이렇게 말한다 : 잘 보세요, 개구리 누나 ;
 됐어요? 말해주세요 ; 아직 조금도 비슷하지 않아요?
 - 아니, - 자 이러면 어때요? - 전혀 - 이러면요?
 - 조금도 비슷하지 않아요. 이 형편없는 맹추는
 너무나 부풀려 터져 버렸다.

Disant : Regardez bien, ma soeur ;
 Est-ce assez? dites-moi ; n'y suis-je point encore?
 - Nenni, - M'y voici donc? - Point du tout - M'y voilà?
 - Vous n'en approchez point. La chétive pécure
 S'enfla si bien qu'elle creva. (I-3) 27).

27) 이 우화의 원전이 된 파에드루스의 작품은 이 부분을 간접화법으로 처리하고 있다. “[...] elle gonfla sa peau toute ridée, puis demanda à ses petits si elle n'était pas plus grosse que le boeuf. Ils lui dirent que non. De nouveau elle tendit le tissu de sa peau en redoublant d'efforts, et demanda pareillement quel ztait le plus grand des deux.” 「La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Boeuf」 in André Versaille, *Oeuvres Sources et Postérité d'Esope à l'Oulipo*, Paris, Complexe, 1995.

등장인물에게 직접 대사를 말 하게 하는 방법은 이야기를 간접으로 전하는 방법에 비해 상황의 실재감이 크다. 위 작품의 원전이었던 파에드루스 Phèdre 작품의 경우 작가가 독자와 상황 사이에 위치하며 그 상황은 작가의 설명에 의해 간접적으로 전달된다. 이에 반해서 라 폰텐 우화의 경우, 등장인물 스스로가 자신의 목소리로 상황을 직접 재현함으로써 독자가 이야기의 상황을 직접 목격하도록 해준다. 이렇게 되면 이야기는 보다 체험적인 방법으로 전달되고, 그로부터 얻어지는 교훈 역시 다분히 경험적인 것이 될 수 있는 효과를 얻게 된다.

2.3. 회화적 장면 묘사

라 폰텐 작품 곳곳에서는 회화적인 장면들이 드러난다. 소금을 실은 노새의 걸음걸이 (I-4 : Il marchait d'un pas relevé, / Et faisait sonner sa sonnette), 양치기로 가장한 여우가 앞다리를 지팡이 위에 올려 놓고 서있는 모습 (III-3 : ses pieds de devant posés sur sa houlette), 그리고 죽은 듯 매달려 있는 고양이를 올려다 보는 쥐들의 꼴 (III-18 : Mettent le nez à l'air, montrent un peu la tête), 거추장스런 옷으로 갖은 치장을 하고 전쟁하는 귀족 족제비들의 모습 (IV-6 : Mais les seigneurs sur leur tête / Ayant chacun un plumail. / Des cornes ou des aigrettes, / Soit comme marques d'honneur,) 은 하나의 소묘와도 같이 선명한 이미지를 그려내게 해준다.

생생한 회화적 묘사에서도 라 폰텐 특유의 관점을 찾을 수 있다. 염세를 실은 노새의 “고상한 걸음걸이”와 “방울을 흔들어대는”모습, 그리고 전쟁하는 귀족 족제비들의 각종 머리 장식을 보면서 독자가 떠올리게 되는 것은 더 이상 노새나 족제비가 아니다. 그 대신 사실적인 묘사는 거들먹거리는 하급관리나 실속 없이 허영에 찬 귀족들을 어렵지 않게 떠올리게 해준다. 이렇게 되면 실감나는 묘사가 이야기의 결말과 함께 어우러져 통쾌한 해학을 조성한다.

그러나 라 폰텐의 회화적인 묘사가 언제나 비판적인 것은 아니다.

각다귀에게 공격당해 괴로워하는 사자의 모습을 그린 부분은 그저 한 장면에 대한 묘사일 뿐이지만 그 실감도가 주목할 만하다. 라퐁텐의 묘사는 마치 눈 앞에 펼쳐지듯 실감나는 것으로 이는 단 한 문장의 간단한 묘사로 끝난 이솝의 것과는 상이하다²⁸⁾. 짧은 묘사 후에 싸움의 결과로 이내 이어지는 이솝의 이야기가 건조하다면, 라퐁텐의 풍부한 장면 연출은 독자로 하여금 등장인물의 탈진 상태를 실감하게 해주고 있다.

불쌍한 사자가 스스로 자신을 핏고,
 옆구리 둘레로 꼬리를 흔들어댄다,
 어쩔 도리 없이 허공을 치고 ; 극도의 분노가
 그를 지치게 해, 꺾어 버렸다 ; 그는 궁지에 몰린 것이다.

Le malheureux Lion se déchire lui-même,
 Fait resonner sa queue à l'entour de ses flancs,
 Bat l'air, qui n'en peut mais ; et sa fureur extrême
 Le fatigue, l'abat ; le voilà sur les dents. (II-9)

또 라퐁텐의 상상력이 이러한 회화적인 묘사의 효과를 배가시키기도 한다. 가령 토끼와 거북의 달리는 모습을 비유적으로 묘사한 다음의 구절을 보자.

내가 듣기로 토끼는 바로 그 걸음으로 막 공격당할 지경에
 개들에게서 도망쳐, 그들을 깔랑드로 보내,
 큰 걸음으로 황야를 걷게 한다.
 [...]

거북이가

원로원 자태로 걸어가도록.

28) 이솝의 「모기와 사자 *Le Cousin et le Lion*」 중 발췌 : “Quant au lion, il se déchirait de ses propres griffes, jusqu'à ce qu'il renonça au combat”, André Versaille, *Ibid.*

J'entends de ceux[quatre pas] qu'il fait lorsque prêt d'être atteint
Il s'éloigne des chiens, les renvoie aux Calendes,
Et leur fait arpenter les landes.
[...]

la Tortue

Aller son train de Sénateur. (VI-10)

이 우화는 토끼와 거북이의 달리기 시합이 소재이기 때문에 그 결음걸이에 대한 묘사가 핵심이다. 그런데 바로 이 부분을 작가가 자기 자신의 상상으로 한결 더 회화적으로 만들어 주었다. ‘개에게’ 쫓길 때의 다급함과 그에 대조되는 ‘원로원의 자태’에서 연상된 느긋함은, 실재 이야기에 첨가된 상상적 묘사로 얻어진 효과이지만, 이야기의 주요소를 실질적으로 ‘느껴지게’하는 데 도움을 주었다.

이상에서 보았듯이 라 폰텐 우화에서의 묘사는 흔히 독자의 공감을 이끌어 내는 또 다른 방법이다. 즉, 그것은 작품이 독자에게, 보다 친근한 것이 되도록 도와주는 도구인 셈이다. 이렇게 해서 작가의 말대로 『우화선집』은 어디까지나 “동시대인의 실례에 따라”²⁹⁾ 만들어진 ‘동시대인의 풍속화’가 된 것이다.

3. 결론

오늘날 ‘우화’는 이솝 Easope이라는 그리스 작가의 이름으로 더 널리 알려져 있다. 우화 장르의 특성상 우화에는 인간 사회의 각 신분이나 계급을 대표하는 동식물이 작품에 등장하면서, 각 동식물은 사기꾼이나 구두쇠와 같은 인간의 한 유형을 상징하기도 한다. 이 때문에 『우화선집』은 개인의 성찰 보다는 외부 세계에 대한 풍자로 곧잘 이해되어졌다.

29) “j’ai n’ai entrepris la chose que sur l’exemple, je ne veux pas dire des Anciens, qui ne tire point à conséquence pour moi, mais sur celui des Modernes”, (I-préface)

그러나 프랑스 문학사에 등장하는 라퐁텐은 그의 『우화선집』을 통해서 이솝과 그 외 다양한 출처의 우화들을 문학적 작품으로 새롭게 탄생시켰다. 『우화선집』에 등장하는 동, 식물들은 세상의 다양한 인간들의 모습을 보여 주는 동시에 각 개인 안에 있는 다면적인 ‘나의 모습’을 투영하고 있다. 라퐁텐은 자기 역할을 다양하게 살아가고 있는 동시대인들의 모습에서 그 자신에게도 내재한 ‘소우주’로서의 자아를 발견했다. 즉, 외부 세계의 다양한 모습들은 라퐁텐에게로 와서 자기 반성을 유도하고, 작가는 그 온갖 것들을 자신의 문학적 경험과 자질로 재구성했다. 바로 이 과정에서 인간 세계의 일들이 작가의 상상력에 의해 동물, 식물들의 세계, 인간들의 세계와 경계 없이 섞이고 동화될 수 있어 문학적인 풍요로움을 획득하게 된다.

『우화선집』 제1집이, 라퐁텐의 독창적인 세계관과, 이후 2, 3집을 통해 심화될 『우화선집』 전체의 대 주제, 그리고 시대의 유행에서 다분히 독립적이었던 작가의 주체성을 담고 있다는 사실을 통해 그 가치가 2, 3집에 비해 작지 않다는 점을 확인할 수 있다고 하겠다.

참고문헌

- Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t.iv, Paris, Duca, 1958,
- Bornecque, Pierre, *La Fontaine Fabuliste*, Paris, Sedes, 1983.
- Clarac, Pierre, *Littérature française - L'âge classique*, Paris, Arthaud, t.ii, 1969.
- Collinet, Jean-Pierre, *La Fontaine, Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1991.
- La Fontaine, Jean de, (éd. George Couton), *La Fontaine: Fables choisies mis en vers*, Paris, Garnier Frères, 1967.
- _____, (éd. Marc Fumaroli), *Fables*, Paris, La Pochothèque, 1985.
- Jasinski, René, *La Fontaine et le premier recueil des 《fables》*, Paris, Nizet, 1965.
- Michel, Pierre, *Continuité de la sagesse française - Rabelais, Montaigne, La Fontaine*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1965
- Poulet, Georges, *La pensée indéterminée*, Paris, PUF, 1990.
- Versaille, André, *Oeuvres Sources et Postérité d'Esope à l'Oulipo*, Paris, Complexe, 1995.
- 김종로, 「라 풍텐의 자유간접화법과 아이러니」, 『강성욱교수 정년퇴임 기념논총』, 생각의 바다, 1998.

Résumé

Recherches sur le premier volume des *Fables* de La Fontaine

CHO Ju-eun
(Université de Korea, Chargée de cours)

Les Fables de La Fontaine a été publiées, pendant 26 ans, en 1^{er}, 2^e et 3^e volumes. Parmi eux, le premier volume publié en 1668 a été marginalisé du sujet de recherche par rapport aux deuxième et troisième. En effet, les matières des 2^e et 3^e volumes sont plus diversifiées et plus expressives que celles du 1^{er}. Cependant, l'ambiance littéraire à l'époque n'était pas accueillante pour les Fables. Néanmoins La Fontaine a choisi ce genre et l'a développé pour devenir un genre 'littéraire'. Cet étude réévalue la signification du premier volume des *Fables* comme point de départ. Il considère que le choix de la fable comme genre qui convenait le mieux à l'auteur était important du fait de la 'connaissance de soi' pour l'artiste et que 'l'observation du monde comme miroir de réflexion sur soi-même' l'a précédée. Et on voit que les fables ainsi créées étaient remplies des dialogues vifs et des scènes picturales, et pouvaient s'imposer comme genre littéraire.

Mots Clés : La Fontaine, Fables, 1^{er} volume des *Fables* de la
Fontaine, La littérature française du XVII^e siècle

투 고 일 : 2020.09.25.

심사완료일 : 2020.10.25.

게재확정일 : 2020.11.01.

구조적 사고와 폴 리쾨르(1) -「구조와 해석학 Structure et herméneutique」을 중심으로

김휘택
(중앙대학교 조교수)

국문요약

본 논문은 리쾨르와 구조주의의 관계를 총체적으로 다루는 것을 목표로 하는 연구의 한 부분으로 작성되었다. 이 논문 리쾨르의 「구조와 해석학」을 중심으로 구조주의의 한계와 그 역할을 알아보는 데 있다. 리쾨르는 레비스트로스와 대화에서 구조주의를 단순히 비판하는 것에서 그치지 않고 구조주의의 유효성에 주목하였다. 리쾨르와 레비스트로스의 논쟁이 '유산된 대화'로 규정된 것은 바로 구조주의와 해석학을 비롯한 기존 학문들과의 접점을 찾으려는 리쾨르의 노력 때문이다. 구조 분석은 자기 이해의 매개물인 텍스트의 과해석을 막는 기반을 제공한다. 리쾨르의 이러한 생각 속에서, 구조주의는 철저한 객관주의로서 지향하는 사고로서 텍스트를 해석하는 과정에 필요한 한 단계로 활용된다.

주제어 : 폴 리쾨르, 구조주의, 「구조와 해석학」, 클로드 레비스트로스, 구조 분석의 역할

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 성립할 수 없었던 논쟁
3. 구조주의 방법론의 역할 규정을 위한
한계 인식
4. 의미의 문제와 구조주의 방법론의 역할
5. 결론

1. 서론

구조주의 Structuralisme는 인문학이 인문과학이 되는 데 결정적인 역할을 하였다. 이때 구조주의의 핵심적인 방법론을 제공한 언어학은 소쉬르 Ferdinand de Saussure의 『일반언어학강의 Cours de linguistique générale』에 기반을 두고 있다. “20세기 지성사에 커다란 족적을 남기고 이미 고전의 반열에 오른 『일반언어학 강의』는 오늘날에도 여전히, 모든 의미가 수렴되는 작가의 치명적이고 결정적인 부재 속에서 해석의 효과만이 발휘되는 해체적 텍스트의 교본으로, 신비한 텍스트로, 대단히 의심스러운 기원으로 남아있다.”¹⁾ 저서가 '의심스러운 기원'인 이유는 이 책의 출간 과정에 기인한다. 도스 François Dosse에 따르면, 소쉬르의 의도와는 별개로 구조주의의 기반을 닦은 데 가장 결정적인 기여를 한 것은 클로드 레비스트로스 Claude Lévi-Strauss였다.

레비스트로스는 『친족의 기본구조 Les Structures
élémentaires de la parenté』에서 하나의 특별한 주제, 곧 인류학

1) 최용호, 「구조주의 언어학과 차이의 언어학: 소쉬르, 야콥슨, 들뢰즈를 중심으로」, 『프랑스학연구』 59집, 2012, p. 58

에 특유한 친족의 문제를 집중적으로 다룬다. 그러나 『마르셀 모스의 저서에 대한 서론 Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss』은 사정이 다르다. 이 책에서 그는 프랑스 인류학의 뒤르캄과 대가들 가운데 하나인 모스의 저서를 단순히 소개하는 것으로 만족하지 않는다. 그는 이 글을 자기 자신의 구조주의 프로그램을 규정하기 위한 기회, 다시 말해서 하나의 엄밀한 방법론을 개진하는 계기로 삼는다. 따라서 기이하게도 처음에는 겸손하고 의례적인 서문으로 보이는 것이 사실은 획기적인 것으로 드러난다. 거기에서는 인문사회과학 전체를 대상으로 한 통일된 프로그램이 최초로 규정되어 있다.²⁾

레비스트로스의 연구 성과와 더불어 구조주의는 언어적 전회 linguistic turn라는 폭넓은 흐름에서 조명되고 있다는 점을 주목해볼 만하다. 다음 언급을 보자.

기실 20세기 인문학(인문과학)은 하나의 과학으로서 이른바 ‘언어의 전회’를 통해 사변적 관념적 추상적인 인문학을 ‘과감하게 포기하고’ 과학적 방법론을 크게 수용하고 있는 형편이다. 프랑스의 경우 이런 현상은 두드러졌고, 소쉬르, 레비스트로스, 에밀 방브니스트, 토도로프, 롤랑 바르트, 그레마스 등 일군의 ‘언어학의 스타’들이 이러한 언어의 전회에 크게 기여하였다.³⁾

위에서 언급한 레비스트로스를 비롯하여, 음운론 모델의 결정판을 제시한 로만 야콥슨 Roman Jakobson이나 기호소 이론을 제시하면서 의미 연구에 대한 중요한 계기를 제공한 루이 엘름슬레우 Louis Hjelmslev를 잊어서는 안 될 것이다.⁴⁾ 바르트 Roland Barthes,

2) F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, Tome I: *Le champ du signe 1945-1966*, Paris, Editions La Découverte, 1991, p. 43.

3) 김동윤, 「구조주의 서사학과 현대 해석학의 변증법적 만남 가능성 연구: 폴 리쾨르의 텍스트 서사 이론과 해석학을 중심으로」, 『텍스트언어학』 27집, 2009, p. 199.

그레마스 Algirdas Julien Greimas의 기호학은 구조주의가 한 시대의 학문적 유행일 뿐만 아니라, 그 형태는 다르지만 다른 영역에서 일정한 역할을 하고 있다는 것을 보여준다. 구조주의는 일종의 방법론이다. 구조주의는 여기서 나아가 하나의 사조로 자리 잡으며, 인간 사고의 근본적인 전환을 요구하였다. 특히 레비스트로스는 이 전환을 기존 사상들과의 대립을 통해 이루려고 하였다. 다음 김종우의 논평은 이러한 상황을 이해하는 데 도움을 준다.

이러한 다양한 신화 논의의 와중에서 레비스트로스의 ‘신화의 구조분석’은 신화를 현대사상논쟁의 중심에 위치시키는 결정적인 역할을 수행했다. 신화 개념은 신화의 구조분석을 통하여 구조론과 현상론이 대립하는 장이 되었기 때문이다. 레비스트로스는 신화에 대한 경험적, 현상적 접근의 한계를 지적하고 신화 현상들을 밀반침하는 공통의 뼈대를 분석하고자 했다. 그의 사상이 신화 논의의 활성화에 기여한 것은 그만큼 그의 구조주의적인 방법론 자체가 독특했기 때문이다.⁵⁾

폴 리코르 Paul Ricoeur는 구조주의 성립과 발전의 시대를 겪어낸 철학자이다. 구조주의는 인문학의 과학성을 담당할 수 있을 정도로 잘 짜인 도구라고 할 수 있다.⁶⁾ 한 사상이 성립과 발전의 시대를 거

-
- 4) 이와 관련된 연구 맥락은 대체로 정리가 되었으나, 언어학 혹은 기호학적 관점에서 보고서에 가까운 연구가 보충되어야 할 것으로 생각한다.
 - 5) 김종우, 「신화의 구조분석」에 대한 뒤랑의 비판에 관한 연구, 『인문논총』 제60호, 서울대학교인문학연구원, 2008, p. 10.
 - 6) 리코르는 구조주의를 자신의 연구목적을 이루려는 우회로로 사용하고자 한다. 그리고 그는 구조주의 성과를 높이 평가한다. "이 연구는 간접적인 접근로, 즉 우회로를 제안하려고 한다. 나는 구조주의 학파, 특히 레비스트로스의 『구조인류학 *L'Anthropologie structurale*』에서의 공시와 통시 개념으로부터 출발할 것이다. 나는, 한편으로 역사성과 다른 한편으로 통시에 대한 것처럼, 해석학과 구조주의를 대립시키려는 의도가 전혀 없다. 구조주의는 과학에 속한다. 그리고 지성 차원에서 구조주의보다 엄격하고 성과 있는 접근 방식을 나는 본 적이 없다." P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations: essai d'herméneutique*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 33. 아래서 다룰 그의 논문 「구조와 해석학」 역시 구조주의에 대한 해석학적 입장의 비평이라기 보다는 구조주의가 해석학에 적용될 수 있는 지점이나 방식을 탐색하는 논문이

쳐, 현상과 사고를 설명하는 유력한 사고의 틀로 자리 잡는 시간이 있다. 그 시기에 그 사상에 경도되거나 반대 입장에 서지 않고, 자신의 연구 흐름에 한 축으로 삼고자 하는 태도는 위험하지만 개방적이고 창의적이다. 어쩌면, 그가 벌인 레비스트로스와 그레마스와의 논쟁이 그들과의 완벽한 결별의 순간이 되지 않은 것도 그가 가진 구조주의에 대한 객관적이고 개방적인 생각 때문이었을 것이다.

본 논문에서는 리쾨르가 생각하는 구조주의 위상과 역할에 대해 살펴보고자 한다. 우선 본 논문은 리쾨르가 구조주의를 규정하는 방식을 검토하겠다. 이를 위해서는 물론 레비스트로스와 그레마스와의 논쟁도 본 논문의 논의에서 중요한 역할을 한다. 특히 본 논문은 리쾨르의 논문 「구조와 해석학 Structure et herméneutique」을 중심으로 구조주의의 활용과 역할에 대해서 알아보겠다. 본 논문이 구조주의에 관심을 갖는 것은 리쾨르가 설정한 우회로의 중심에 구조주의가 있기 때문이다. 그리고 어떤 기제로 그 우회를 구성하는지 역시 논문에서 다루어야 할 내용이다. 그런 점에서 다음 김한식의 언급은 주목할 만하다.

가다머에게서 이해란 어떤 방법을 통해 객관적 의미를 찾아내는 것이 아니라 의미에 이끌려 들어가 머무는 것이다. 즉 의미와 해석자가 하나로 융합되는 것이 이해의 사건이자 진리이며, 해석학은 이를 밝히는 작업이라는 것이다. 리쾨르는 이런 융합에 의혹을 제기하고 정신분석과 구조주의가 제시하는 객관적 방법을 통해 더 나은 이해에 도달할 수 있으며 자기 자신을 더 잘 이해할 수 있다고 말한다. 리쾨르는 “우리는 스스로를 알 수 없으며 언제나 비판적 에움길에 가치를 두고 타인이라는 에움길을 거쳐야 한다”(CC, p.5)이라고 말한다.⁷⁾

라고 할 수 있다.

- 7) 김한식, 『해석의 에움길: 폴 리쾨르의 해석학과 문학』, 서울, 문학과 지성사, 2019, p. 74. 인용문 중 ‘CC’는 『비판과 확신 *La critique et la conviction*』의 약자.

2. 성립할 수 없었던 논쟁

몽쟁 Olivier Mongin은 리콥르와 레비스트로스 간의 교류를 '유산된 대화 dialogue avorté'⁸⁾로 규정하였다. 이 학자들의 논쟁은 "구조적 방법론의 역할과, 일반화된 언어학의 모델을 도입하지 않고 반성적 réflexive 사고 혹은 사변적인 spéculative 사고, 즉 해석학을 통해 의미를 회복하려는 다른 이해의 방식에 집중되어 있다"⁹⁾. 이때 리콥르는 "구조주의적 분석 단계의 유효성에 이의를 제기하기보다, 설명하기와 이해하기의 대립을 거부하는 해석학이 구조주의와 마주하여 얻을 수 있는 이점에 관해 관심을 가진다"¹⁰⁾. 리콥르는 『에스프리 *Esprit*』에 발표한 「구조와 해석학」은 구조주의를 도입하여 생기는 이점에 대해서 적극적으로 표명하고 있다. "의미를 가진 의도를 밝혀내려고 하는 해석학적 이해력 *intelligence*을 구조적 이해력이 어떻게 깨우치는가?"¹¹⁾라는 질문은 구조주의의 역할에 대한 리콥르의 관심을 요약하고 있다. 리콥르는 레비스트로스의 구조주의가 자신의 해석학에도 적용될 수 있는지, 적용될 수 있다면 어떤 방식인지 의문을 가진다. 이 논문은 물론 구조주의의 한계에 관한 논평도 담고 있지만, 구조주의가 유용하다는 전제에서 이를 어떻게 활용하는가의 문제를 다루고 있다.

8) 이 '유산된 대화'라는 표현은 김한식에 의해서 조명받은 바 있다. 이 표현은 이 논쟁이 극단적 대립으로 끝나지 않았다는 것을 상징적으로 보여준다. 이 표현은 몽쟁의 책 속에서 각주 이외에 강조가 되어 있지 않다. 따라서 이 표현을 본 논문에서 주목한 것은 김한식의 연구를 재인용한 것에서 나아가 연구 성과를 도입한 것임을 밝혀둔다. 이 '유산된 대화'에 대한 보다 깊은 논의는 다음 서지를 참조할 것. 김한식, 「리콥르와 레비스트로스의 논쟁에 대하여」, 『프랑스어문교육』 6호, 1998, pp. 296-300.

9) O. Mongin, *Paul Ricoeur*, Paris, Editions du seuil, 1994, p. 56.

10) *Ibid.*, p. 56.

11) P. Ricoeur, "Structure et herméneutique", *Esprit*, 322(11), 1963. p. 598. 이하 'SH' 로 표기.

2.1. 역사와 체계의 공존

리쾨르가 구조주의를 연구하고 접점을 찾아보려고 한 이유가, 레비스트로스의 태도와 관계없이, 구조주의의 한계를 명확히 하고 비판하는 데만 있지 않았기 때문에 이들의 논쟁은 '유산된 대화', 즉 성립할 수 없는 논쟁일 수밖에 없다. 그 이유는 우선, 리쾨르의 견해가 레비스트로스가 당시 행했던 논쟁들의 주된 주제 중 하나였던 '역사'와 '구조'라는 선택 문제에서 벗어나 있기 때문이다.¹²⁾ 리쾨르는 역사와 체계 혹은 구조, 통시 diachronie와 공시 synchronie는 관점에 따라 우선순위가 바뀔 수는 있어도, 서로를 완벽히 배제할 수 없다고 생각한다. 리쾨르는 구조주의가 역사를 배제하는 사상이 아니라는 것을 다음과 같이 확인해주고 있다.

알다시피, 구조주의는 언어학 모델을 인류학과 인문학 일반에 적용한다. 무엇보다 구조주의의 기원에는 페르디낭 드 소쉬르와 그의 책 『일반언어학강의』가 있으며 트루베츠코이 Troubetskoy, 야콥슨 Jakobson, 마르티네 Martinet의 음운론이 있다. 그들에게서는 체계와 역사 간의 관계들이 역전된다. 역사주의 historicisme에서 이해한다는 것은 발생, 이전 형태, 기원, 발전 방향을 찾는 것이다. 구조주의에서는 우선 이해할 수 있는 것들을 주어진 상태에서 정리하고, 체계적으로 조직하는 것이다.(SH, p. 598)

-
- 12) 윤성우는 사르트르 Jean-Paul Sartre와 레비스트로스의 논쟁을 다음과 같이 정리한다. "레비스트로스의 주저 『야생적 사유 *La pensée sauvage*』, 특히 그 제9장 <역사와 변증법>이 당대의 스타 철학자인 사르트르에 대해 일으켰던 쟁점이나 논쟁은 아주 유명하다. 개괄의 오류를 무릅쓰고 몇 가지만 요약하면 이리하다. 1. 사르트르는 구성적 이성 *raison constituante*을 내세우지만, 레비스트로스의 인류학(또는 인문과학)은 인간의 해체를 주장한다. 2. 사르트르는 내적 성찰의 자명한 진리의 보루인 코기토 Cogito의 포로가 되었지만, 레비스트로스는 인간의 다양성과 보편성을 주장한다. 3. 역사의 진보와 발전에 의식적 참여를 강조하는 “뜨거운 역사와 연대”가 사르트르와 함께 간다면, “비시간성과 공간성”을 강조하는 “차가운” 사유가 레비스트로스와 함께 간다." 윤성우, 「레비스트로스의 구조주의: 의미와 구조를 둘러싼 논쟁을 중심으로」, 『철학과 현실』, 2010, p. 123.

위에서 우리는 체계와 역사가 여러 관계를 맺고 있다는 것에 주목하자. 위 인용에 따르면, 역사주의와 구조주의에서 어느 쪽에서도 체계와 역사 어느 한쪽을 배제할 수는 없다. 리쾨르는 이 내용을 구조주의를 설명하면서 입증하고자 한다. 그는 소쉬르가 언어 행위에서 랑그와 파를을 구분해내는 것을 통해 세 가지 규칙이 발생하며, 이 규칙들은 언어학을 넘어서 다른 영역에도 일반화된다는 점에 주목한다. 첫 번째 규칙은 기표와 기의의 결합으로 랑그에는 차이만 존재한다는 구조주의 체계가 형성되는 모습을 보여준다. 두 번째 규칙은 체계가 강조되면서 발생하는 통시와 공시의 관계 문제이다. 여기서 리쾨르는 공시 언어학이 완전히 역사에서 분리된 것이 아니라는 것을 소쉬르를 인용하면서 밝히고 있다. 그는 통시와 공시의 관계를 다음과 같이 제시한다. "언어학은 우선 공시적이며, 통시는 앞뒤 체계의 상태를 비교해야만 이해할 수 있는 것이다. 통시는 비교로 만들어진다. 결국, 사건들은 체계 속에서 생긴 것으로만 파악된다. 다시 말해서 체계로부터 규칙성을 받아오는 것이다."(*SH*, p. 599) 그리고 리쾨르는 여기서 자신이 체계와 역사 어느 쪽을 배타적으로 택하지 않았다고 강조한다.

내 말을 잘 이해하기 바란다 *Entendons-nous bien*. 어떤 사람들은 구조주의를 비판할 때 공시와 통시를 서로 반대되는 것으로 보지만 나는 그렇게 보지 않는다. 그 점에서 레비스트로스(『구조인류학 *Anthropologie structurale*』, p. 101, 103)가 공시와 통시를 분명하게 구분한 야콥슨의 중요한 논문 「역사 음운론의 원리 *Principes de phonologie historique*」를 들어 그를 비판한 자들에게 반격한 것은 옳다. 중요한 것은 통시가 공시에 반대되는 것이 아니라 종속된다는 점이다. 해석학에서 문제 삼는 것은 이 종속이다. 통시는 공시와 관계를 맺을 때만 의미가 있다는 점이다. (*SH*, p. 599)

리쾨르는 첫 부분에서 자신의 말하는 바를 잘 이해할 것을 강조한다. 자신의 말이 구조주의에 대한 동조나 비판이 아니라는 것을

분명히 하기 위한 것이다.¹³⁾ 위와 같이 리코르는 통시와 공시의 관계가 중요하며, 위 두 가지 원칙이 해석학을 위한 지적들이었다는 것을 강조한다. 리코르는 뒤에서 다시 언급하겠지만, 인류학에 전면적으로 구조주의 방법론을 적용할 수 없다고 생각한다. 이는 해석학도 마찬가지이다. 리코르가 구조주의에 관심을 가진 이유는 이 구조주의를 활용 가능한 사고로 생각하기 때문이다. 따라서 마지막 세 번째 원칙은 공시, 체계, 구조의 법칙들이 해석학에 적용될 수 있는 단계를 찾는 것이다.

그는 세 번째 원칙으로 넘어가면서 체계가 일종의 무의식이며, 칸트의 선험적 범주와 같은 것이지, 프로이트의 무의식같이 충동이나 욕망을 발생시키는 것은 아니라고 정의한다. 이러한 무의식은 주체 밖의 자연에 비유되며, 개인의 사고, 반성, 그리고 그 주체가 중심이 된 역사와는 별개의 것이 된다. 언어학의 법칙이 적용되는 이 무의식의 단계에서, 정신은 비반성적 *non-réflexif*이며, 비역사적 *non-historique*이다. 리코르는 이 구조주의의 객관적 성격이 해석학의 이해 개념 구축에 주요한 역할을 할 수 있다고 본다.

세 번째 원칙은 두 번째 원칙만큼이나 중요하다. 왜냐하면, 이 원칙이 관찰자와 체계 사이에서 그 자체로 비 역사적인 관계를 설정하기 때문이다. 이해한다는 것은 의미를 답습하여 찾는 일이 아니다. [...] '해석학적 순환'은 없다. 이해하는 것에 관계의 역사는 없다. 관계는 관찰자와 별개로 객관적이다. 그래서 구조 인류학은 과학이지 철학이 아니다.(SH, p. 600)

13) 이 부분에 관해 도스의 다음 언급을 참조해보자. "인문과학의 도전에 직면한 리코르는 그들의 프로그램에 거부의 태도를 취하거나 비판 없는 지지를 보내지 않는다. 그는 그들과 철학가로서 대화하기 위해 긴 우회를 시작한다. 우리는 정신분석학과 그를 비교하였다. 그는 권력을 탈취한 뒤, 갑자기 정신분석가로 자처하지 않는다. 그는 정신분석학에 철학가로서 질문을 제기한다. 역으로 철학이 정신분석학이 가능케 한 전진과 비교할 만한 질문들을 어떤 면에서 장려해야 하는지 주의를 환기한다." F. Dosse, *Paul Ricoeur: le sens d'une vie*, Paris, Editions La Découverte, 2001, p. 344.

2.2. 관점으로서의 언어학과 구조주의

문제는 언어학적 방법론이 『구조인류학』으로 넘어오면서 발생한다. 레비스트로스는 음운론 혁명 *révolution phonologique*에 주목한다. 그리고 그 음운론의 방법론이 다른 학문에 영향을 미칠 수 있는 보편적 기제가 무엇인지 질문한다. 그는 이 방법론이 언어학적 관점을 혁신하는 데뿐만 아니라 사회과학에도 같은 영향을 미칠 것이라고 단언한다.¹⁴⁾ 리코르 역시 언어학의 방법론이 다른 영역에도 유효하다고 생각하지만, 다른 분야에 적용될 때, 그 분야가 다루는 대상 전체에 적용되는 것은 아니라고 밝힌다. 리코르가 확인하였듯이, 레비스트로스는 『친족의 체계 *Les systèmes de parenté*』에 그 방법론을 성공적으로 적용했다. 그러나 이 음성학 체계를 기반으로 한 언어학 방법론의 적용은 친족체계가 가지고 있는 공식적 측면만을 부각한다. 소쉬르의 방법론은 간단한 공식으로 모든 것을 다 설명할 수 있는 자연과학의 법칙과는 근본적으로 다르다. 소쉬르의 언어학에서 비롯된 방법론은 하나의 관점이다. 관점으로 대상에 접근하기 때문에, 그 관점에서 벗어난 사실들은 다루지 않게 된다. 이 부분이 소쉬르의 언어학과 다른 학문들의 차이점이기도 하다. 소쉬르의 관점에 대한 견해를 살펴보자.

다른 과학들은 그 연구 대상이 미리 주어져 있다. 그런데 이 대상들은 여러 관점에서 고려될 수 있다. 그러나 우리 분야는 전혀 유사하지 않다. 누가 불어 단어 *nu*를 발음하면 피상적인 관찰자는 거기서 하나의 구체적인 언어 대상만을 볼 것이다. 그러나 더 주의 깊게 검토하면, 완전히 다른 서너 가지의 현상을 잇달아 발견하게 될 것이다. 고찰하는 방식에 따라서 말이다. 즉 소리로, 개념의 표현으로, 라틴어 *nudum*의 해당하는 단어로 등등. 대상이 관점을 선행하기는커녕 관점이 대상을 만들어내는 것 같다. 더구나 문제의 현상을 고찰하는 이 여

14) C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 39.

러 가지 방식 중, 어느 것이 나머지보다 선행하거나 우월하다
고 예견할 수 있는 근거는 전혀 없다.¹⁵⁾

친족 관계는 선택이나 조합이 불가능하다. 그것은 전승된 결과이며, 그 통시적인 성격 때문에 친족은 체계라기보다는 서열이다. 레비스트로스는 관점, 즉 "인식의 무게 *poid de l'intelligence*를 공시 쪽에 두고 체계를 다룬다"(SH, p. 601). 그 체계는 순수하게 체계로만 형성된 것이 아니다. 친족 구조는 일련의 세대들로 이어져 통시 부분을 포함한다. 하나의 관점이 대상을 설명할 수 있는 영역은 제한적이다.

레비스트로스는 친족 관계를 효과적으로 분석한 그 적용 영역을 확대하고자 했다. 그는 "예술과 종교를 포함해서 여러 측면의 사회 생활이 언어 행위와 같은 현상으로 이루어지지 않았을까"¹⁶⁾를 생각한다. 상기해야 할 점은 소쉬르의 일반언어학 법칙도 언어 현상의 모든 측면을 설명할 수는 없다. 이 법칙들이 하나의 사상이 되어 예술 나아가 문화 전반을 온전히 기술한다는 것도 난망한 일이다.¹⁷⁾ 위에서 언급했듯이 언어학은 하나의 관점이며, 이 관점을 적용할 수 있으려면 그 조건은 제한적이어야 한다. 『일반언어학 강의』도 공시와 통시, 랑그와 파롤의 짝에서 배타적으로 공시와 랑그만을 연구 대상으로 선택하고 있다. 따라서 "구조주의의 시도는 그것이 타당한 조건을 알고 있을 때, 곧 그 한계를 인정하는 범위에서만 정당하고,

15) F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916, p. 23.

16) C. Lévi-Strauss, *op.cit.*, 1958, p. 72.

17) 다음 토도로프 Tzvetan Todorov의 문학에 대한 설명은 구조주의가 대상에 전반적으로 기술하는 사상이 아니라는 점을 분명히 한다. "그러나 모든 문학 텍스트들의 공통분모로만, 문학인 것으로만 이루어질 이 문학의 이미지는, 문학일 수 있는 것을 모두 결집하는 문학에 비교한다면 얼마나 빈약한 것인가! 이렇게 될 경우, 그러므로 '문학 과학 *Science de la littérature*'이라는 표현은 이중으로 우리를 당황케 한다. 한편으로 문학 과학이란 하나도 있을 수 없는 것이 된다. 왜냐하면, 서로 다른 여러 관점에서 파악될 수 있어서 문학은 어떤 다른 인문과학의 대상에도 속할 수 있기 때문이다." T. Todorov. *Qu'est-ce que le structuralisme?: 2. Poétique*, Paris: Points, Editions du Seuil, 1968. p. 107.

모든 비판에서 자유롭다."(*SH*, p. 605)

레비스트로스는 인류학이 관계의 일반이론이 될 가능성을 보았지만, 리코르르는 구조주의가 한 대상을 전체적으로 이해하는 데 충분한 전면적인 방법론이 될 수 없다고 생각한다. 다만, 그가 다시 질문한 것은 구조주의가 앞서 언급한 것처럼 해석학에서 할 수 있는 역할과 그럼으로써 발생할 이론적 영향이다. "의미의 일반이론에서 '관계의 일반이론 *théorie générale des rapports*'이 차지하는 자리는 어디인가? 예술이나 종교와 관련해서, 구조를 이해한다는 것은 무엇을 이해한다는 것인가?"(*SH*, p. 598) 결국 예술과 종교, 나아가 의미의 일반이론에서 구조주의가 주된 사고 체계를 제공할 수 없다면, 구조주의라는 관점이 어떤 역할을 할 수 있을 것인가가 새로운 관심사로 떠오른다.

2.3. 텍스트적 접근과 현상학적 접근

리코르르는 "『의지의 철학 I: 의지적인 것과 비의지적인 것 *Philosophie de la volonté I: le volontaire et l'involontaire*』에서 현상학적 본질 기술만으로 인간 의지를 온전히 이해하는 데는 한계가 있음을 여러 군데에서 고백하고 있다"¹⁸⁾. 리코르르는 대상의 실질을 기술할 것이 아니라 그것이 표현된 구체적 결과물을 분석해야 한다고 본다. 그 결과물은 바로 텍스트이다. 이와 관련한 다음 언급을 통해, 우리는 리코르르가 구조분석을 현상의 실질이 아니라 텍스트에 적용한 이유를 알 수 있다.

리코르르는 이 저작 속에서 이 한계를 어떻게 다른 구체적인 방법론적 절차나 도입으로 넘어설 수 있을지 분명히 말하고 있지는 않지만, 의지하는 주체에 대한 본질학이 아닌 경험적 연구가 필요하다고 보고, 이 연구의 자료들이 인간 의지의 표현물-예를 들어 소설·연극·서사시·일상의 대화 등-이라고 본다. 바로 여기에서 인간 언어 활동과 그 결과물에 대한 리코르르

18) 윤성우, 『폴 리코르의 철학』, 서울, 철학과현실사, 2004, p. 86.

의 주목과 관심의 맹아를 볼 수 있다. 그래서 그 후 의지에 대한 현상학적 접근이 지닌 한계의 대안으로 등장한 것이 악한 인간 의지와 그 상징적(언어적) 표현물들에 대한 해석학적 접근인 것이다.¹⁹⁾

아래서도 언급하겠지만 야생은 사건에 취약하다. 그로 인한, 잦은 사회변동에도 불구하고, 레비스트로스는 구조주의 방법론을 통해 야생과 문명의 사고 체계가 갖는 동형성을 밝혀냈다. 반면, 문명은 안정된 기록 문화를 가지고 있다. 문명사회에서는 사고가 언어 행위를 통해 재현되기 때문에 사회변동이 아니라 텍스트에 대한 해석의 다양성이 문제시된다. 리코르는 구조분석 방식이 일종의 공유할 수 있는 해석 기준이 되는 단계에 위치할 수 있다고 보았다. 이러한 리코르의 태도는 「구조와 해석학」에서도 잘 드러난다. 리코르는 인류학에 구조주의를 적용한 사실에 반감을 보이거나 구조주의와 기존 사고들과의 다양한 대립 양상에 개입하기보다는 구조주의가 가진 방법론적 유용성에 관심을 가진다.

위 내용과 관련하여 『구약성서』에 대한 논의를 보자. 이 텍스트는 '다시-이야기하기 re-raconter'를 통해 만들어진 담론이다. '다시 이야기하기'는 재현이라고 할 수 있는데, 이 재현이 해석의 중심에 자리 잡고 있다. 해석자의 행위는 반복되어왔던 해석의 전통을 바탕으로 한다. "자신의 역사를 역사적으로 해석하면서, 그 역사를 살아있는 전통으로 천천히 발전시키면서"(SH, p. 613) 정체성을 유지해 온 이스라엘 민족의 예가 여기에 해당한다. 사건으로부터 재현은 시작된다. 우선 기본적인 사건이 존재하고, 여기에 성서 집필자들의 활발한 해석이 뒤따르며, 그리고 '해석에 대한 이해'가 진행된다. 이를 리코르는 이 세 과정에 각기 다른 역사성이 있다고 생각한다. 사건은 원래부터 신성했던 것이 아니라, 성서 집필자들에 의해 전통으로 구성된다 tradition *constituant*. 그리고 지금, 그 사건은 우리 앞에서 이미 형성된 전통 tradition *constituée*으로 존재한다. 해석은 근본부터

19) Ibid., p. 87.

기존의 대상에 대한 것이다. 최초의 서사 텍스트도 사건이라는 기존의 대상에 질서를 부여한 것이다. '세 겹의 해석'이라는 언급이 가능한 것도 바로 이 때문이다. 한 해석은 의미 차원에서 이전 해석들의 역사 위에서 수행된다. 이에 대해 김한식의 언급은 논의를 전개하는데 실마리를 제공한다.

구약성서의 집필자들은 그 속에 나타나는 신화적 사유의 원형을 자신들의 목적에 맞게 지적으로 변형시켰기 때문에 그 역사적 원형을 회복하려는 해석학적 작업은 해석적 악순환에 빠질 수밖에 없다. 아울러 유대민족에 대한 민족지적 문맥은 현재 남아 있지 않고 성서만이 가능한 유추 수단이기 때문에 직접적으로 구조주의 방법론을 적용하기 어렵다.²⁰⁾

위 내용은 레비스트로스에 대한 반론으로서 성서 집필자들이 성서를 유대민족의 '민족지적 문맥', 즉 민족이 겪은 역사 전체의 모습이 아닌, 사건들을 중심으로 서사적 전통을 구성한 *constituer* 것을 전제한 것이다. 유대민족의 삶은 이야기를 통해 재현된 텍스트로 존재한다. 만약 성서 이전의 삶을 원형 그대로 복원하려고 한다면, 그것은 고고학의 일이 되어야 할 것이며, 만약 성서를 매개로 한 것이라면, 사건의 원형은 복원될 수도 있을지 모르나 그것은 위 인용대로 해석학적 악순환을 피하기 어렵다. 따라서 구조주의 방법론은 직접 유대민족의 삶 자체가 아닌, 사건들을 재현한 성서 텍스트에 적용될 수밖에 없다.

리콤피르가 이렇게 구조분석 할 대상을 다르게 하면서, 레비스트로스와 대화는 더는 논쟁이 될 수 없었다. 구조적 방식이 텍스트에 적용되면서 해석학적 악순환을 막을 수 있고, 한 텍스트에 대한 개별 해석들이 근거로 삼아야 할 기준을 마련했다. 레비스트로스 역시 리콤피르의 연구를 통해서, 구조주의 방법론을 보편적으로 적용할 수 있는 한 방식을 찾을 수 있었을 것이다. 다음 김한식이 인용한 장

20) 김한식, *op.cit.*, 2019, p. 403.

코닐 Jean Conilh의 언급은 그러한 차원에서 주목할 만하다.

그래서 우리들은 1년 동안 『야생의 사고』를 같이 읽었다. 우리는 자주 모여서 레비스트로스의 작품을 조목조목 한 장씩 연구했다. 리코르가 아니었다면 그 누구도 구조주의를 그 자체로 받아들여야 한다고, 그리고 대부분의 관념론적 철학자들이 그렇듯이 구조주의를 거부하기보다는 그로써 우리를 더 풍요롭게 해야 한다고 감히 말할 수 없었을 것이다.²¹⁾

구조분석은 그 자체로 대상을 기술하는 데 충분하지 않아서, 한 대상에 관한 연구 전체에서 일부분을 차지해야 하고, 다른 사고들과 정합한 연관성을 가져야 한다. 따라서 아래에서는 구조주의의 역할에 대해 논의할 것이다. 그 역할을 살펴보기 위해서는, 구조주의 방법론이 가지는 한계를 인식하는 것이 중요하다.

3. 구조주의 방법론의 역할 규정을 위한 한계 인식

3.1. 구조주의 방법론의 한계

레비스트로스의 『야생의 사고 *La pensée sauvage*』는 구조주의 방법론이 인간 사회 및 문화 제도의 보편 구조를 밝힐 수 있는 도구임을 보여주려는 시도였다. 레비스트로스는 이 연구가 인간의 근본적 사고 기제도 설명할 수 있을 것으로 생각했다. 구조주의 방법론은 랑그만을 유일하고 진정한 대상 *unique et véritable objet*으로 인정하

21) F. Dosse, *op.cit.*, 2001, p. 349. *Ibid.*, p. 394에서 재인용. 아울러 김한식의 이 '유산된 논쟁'에 대한 다음 논평도 참조해야 할 것이다. "구조주의에 대한 해석학자로서의 리코르의 입장, 나아가 구조주의와 해석학의 관계를 생각해 볼 수 있다. 중요한 것은 리코르가 인류학적 구조주의에 적대적인 반응을 보인 것이 아니라 오히려 이를 주체-인격 개념에 인류학적 토대를 마련할 기회로 생각했다는 점이다. 그리고 리코르는 구조주의 방법론이 거둔 성과를 받아들이면서 기호의 에움길'을 통해 해석학의 영역을 확장시키는 계기를 마련하게 된다." *Ibid.*, p. 394.

는 소쉬르 언어학에서 유래하였고, 공시만을 인정한다. 랑그는 의사소통을 위한 사회적 규약으로서, 정태성과 안정성이 그 기본적인 특성이다. 레비스트로스가 위 저술에서 적용한 방법론의 한계는 비교적 분명하게 드러난다. 왜냐하면, 그는 원하는 분석의 결과가 도출될 수 있는 '유효한 조건 condition de validit  22), 즉 한정된 조건에서 그 방법론을 대상에 적용하기 때문이다. 리코르는 이 조건을 해제하면서, 이 방법론의 적용과 효율성은 제한적이라고 지적한다. 대상의 공시적 상태가 안정적으로 유지되지 않는다면 구조적 설명은 계속 갱신되어야 한다.23) "의미는 현재의 배열, 즉 공시 쪽에 있다. 그래

- 22) 이러한 조건을 바탕으로 대상을 해석한다는 것은 소쉬르 언어학의 방법론을 재해석하는 것을 말한다. 앞서 인용한 것처럼, 소쉬르 자신의 언어학 이론을 하나의 관점으로 규정하였다. 바르트는 프랑스를 부르주아 사회로 명명한다. 그러나 이 사회를 전면적으로 부르주아 사회라고 정의하기에는 그 실체가 드러나지 않는다. 따라서 바르트는 그 실체를 전면적으로 접근하기보다, 의미작용 signification이라는 관점, 즉 한정된 조건에서 그것을 파악하고자 하였다. 그는 기표와 기의 사이 관계를 자의성에 주목하여 다른 층위의 의미작용, 즉 신화 체계를 제시했다. 바르트는 랑그 차원에서 일어나는 기표와 기의의 결합 수준을 인정하면서도, 이 기호가 사회 속에서는 기표가 되어 의미작용이 일어나는 신화 차원을 상정한다. 따라서 이 사회가 신화의 해석 체계를 통해 그 실체를 드러낼 수 있다고 생각한다. R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, pp. 224-225. 보드리야르 Jean Baudriard는 역시 사회를 의미작용의 체계로 파악한다. 그는 "현대사회를 소비사회로 지칭하면서 현대인은 생산된 물건의 기능을 따지면서 아울러 상품을 통하여 얻을 수 있는 위세와 권위, 곧 기호를 소비한다고 주장하였다. 그리고 보드리야르는 인간의 욕구를 특정한 사물에 대한 욕구로 해석하지 않고, '차이'에대한 욕구, 즉 사회적 의미에 대한 욕망으로 해석한다". 최효찬, 『보드리야르 읽기』, 서울, 세창미디어, 2019, p. 18. 보드리야르의 관념적 실재를 부정한다. 다시 말해, 랑그 차원의 기표와 기의 결합은 부정되고, 소비사회에서 벌어지는 사회적 의미작용, 즉 하이퍼 실재를 주장한다. 바르트와 보드리야르 자신의 관점에서 사회를 분석하려 했고, 여기에 구조주의 주요한 개념인 기표와 기의의 결합, 그리고 의미작용의 개념을 활용하였다. 이들 모두, 자신이 살고 있던 사회를 전면적으로 기술하고자 하지 않는다. 철저히 그들의 관점에서, 사회의 일면을 드러내 보이고자 한다. 그런 측면에서, 레비스트로스의 시도는 과감하지만, 한계를 지적받을 수밖에 없었을 것이다.
- 23) 이 안정성은 구성요소들이 맺고 있는 관계의 안정성이다. 구조주의 방법론이 대상을 설명할 때, 그 설명이 옳다고 말할 수 있는 거의 유일한 근거는 이 안정성에서 찾을 수 있다. 다음 김성도의 언급을 보자. "랑그는 순수한 가치들의 체계로서, 그 무엇도 그 구성 항들의 순간적 상태를 벗어나서 결정짓지 못한다. 달리 말해서, 언어의 한 상태의 요소들, y, z와의 관계에 의

서 이 사회들은 사건에 취약하다. 언어학에서처럼 사건은 위협으로 작용한다. 배열을 흐트러트리려고, 항상 우연히 그 배열에 끼어든다."(*SH*, p. 610)

구조주의 방식은 인문학이 과학으로 자리매김할 수 있는 '분석 analyse'의 모델을 제시하고 있다. 구조주의 방식에서, 분석이 뜻하는 것은 "텍스트는 구성요소들로 분해되며, 그 구성요소들이 서로 관계를 맺게 된다는 것이다. 이 분석의 목적은 텍스트 안의 단어들이 배열되고 어울리는 규칙을 이해하게 하는 것이다."²⁴⁾ 레비스트로스의 연구 목표는 '야생'의 사고가 문명의 사고와 구조적 동형성 *homologie structurale*을 갖는다는 것을 밝히는 데 있다.²⁵⁾ 이 연구는 이 동형성과 더불어 구조주의가 효과적인 분석 도구라는 점을 당대 학자들에게 각인시키는 데 기여했다. 도스는 이러한 그의 성과를 '영웅의 탄생 *Naissance d'un héros*'이라고 규정하고, "구조주의는 곧 레비스트로스라는 한 인물과 동일시되기에 이른다"²⁶⁾고 평한다.

리쾨르의 말대로 레비스트로스의 연구가 의도나 구체적 성과와는

해서 결정된다. x가 v로부터 왔다는 것을 말할 수 있는 것은 그것의 현재적 현실에 대해서 그 어떤 심오한 영향도 행사하지 못한다. 아울러, 시스템으로서의 랑그는 소쉬르가 파롤이라고 부르는 개인들의 언어활동과 혼동되지 않는다. "언어는 집단 속에서 각각의 두뇌 속에 배치된 흔적들의 형식 아래, 존재한다. 이것은 마치 개인들 사이에서 동일한 사본들이 배분된 사전의 이미지와 같다."" 김성도, 「프랑스 철학과 기호학의 상호 호혜성」, in 『기호, 텍스트 그리고 삶』, 신현숙·박인철 편, 서울, 도서출판 월인, 2006, p. 40. 야생은 사건에 취약하다. 야생에서 사는 개인들에게 공유된 집단적 사실들도 안정적으로 자리 잡았다고 하기 힘들다. 레비스트로스가 제시한 문명사회와 동형적인 체계들은 매우 제한적이라고 할 수밖에 없다. 그 체계를 구성하는 구성요소 간의 관계에서 발생하는 내용 역시 다양한 증위를 이루지 못한다.

24) J.-F. Jeandillou, *L'Analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 4.

25) 레비스트로스가 밝혀낸 사실을 리쾨르는 다음과 같이 정리하고 있다. "문명과 반대되는 야생이 아니며, 원시 정신이나 야생의 사고방식이 따로 있지 않다. 파악할 수 없는 완전한 다른 문화는 없다. 야생의 사고는 '토텐환상'이 아니며, 그냥 야생의 사고이다. 그리고 논리가 만들어지기 이전의 것도 아니다. 논리적 사고 이전이 아니라 논리적 사고와 똑같다. 분명한 의미에서 동일하다는 것은 이 사고가 세밀한 분류와 목록으로 보았을 때, 대상을 분류할 수 있는 사고이며, 레비스트로스의 말대로, 그 전력이 다른 차원에서 이루어질 뿐이다." (*SH*, pp. 606-607)

26) F. Dosse, *op.cit.*, 1991, p. 26.

달리 친족으로부터 예술이나 종교와 같은 문화의 전 범위로 확대되어 나간 것은 아니었다. 그가 목표로 한 대상은 한정된 조건과 층위에서 분석된다. 리콤프르는 이를 다음과 같이 지적한다. "『야생의 사고』에 나온 보기를 보면 내용은 중요하지 않고 배열이 지나치게 많이 등장하는데, 내가 보기에 이는 규범적 형태라고 보기에 너무 지나친 예이다. 우리 문화에서 유래하지 않은, 어떤 일부분의 문화에 다른 부분보다 언어학의 구조적인 방식이 더 잘 적용되는 것이다."(*SH*, pp. 607-608) 레비스트로스는 자신의 방법론에 적합한 예를 선택했기 때문에, "토텐의 사고가 정말 본보기인지 아니면 예외인지 모를 일"(*SH*, p. 608)이라고 리콤프가 의문을 제시하는 것도 가능한 일이다.²⁷⁾

김한식은 다음과 같이 의미와 관련하여 구조주의 방법론의 한계를 지적하고 있다. "구조주의에서 말하는 규칙이란 의미를 이해하기 위한 도구에 불과하다. 이처럼 구조주의는 데카르트 이후 근대의 오만한 주체-코기토를 제한한다는 점에서는 유효하나 그 추상성으로 인해 삶의 역사적-실존적 의미를 소거한다는 한계를 갖는다."²⁸⁾ 주목할 것은 구조주의의 객관주의 지향이 이 '삶의 역사적-실존적 의미'를 '소거'했지만, 구조주의는 그 소거로부터 의미의 층위를 다양하게 하는 기제를 제공한다. 구조주의는 인문과학 혹은 정신과학의

27) 김점석은 구조주의 방법론과 해석학을 각기 기호학적 입장과 의미론적 입장으로 대립적 차원에서 설명했다. "기호학적인 입장에 서느냐 아니면 의미론적인 입장에 서느냐의 차이는 구조주의와 해석학을 구분하는 가장 큰 차이이다. 기호학적인 입장에 서는 구조주의는 언어기호에 대한 과학적인 분석을 위해 기호체계와 외부세계의 연결고리를 단절시켜 버림으로써 말하는 행위의 중요한 구성요소인 주체와 지시대상의 문제를 배제시켜 버렸다는 것이 리콤프의 생각이다. 의미론적인 입장을 취하고 있는 리콤프는 기호체계의 단합이라는 것은 단지 추상적으로만 존재할 뿐 인간의 실제적인 언어생활과 무관한 것이라는 생각에서 자신의 해석학적 사유를 전개시켜 나가고 있다." 이러한 입장의 차이는 결국 구조를 통해서 사고 일반을 설명하려고 했던 레비스트로스의 연구에 근본적 한계가 있다는 것을 보여준다. 그리고 그의 연구 결과 『야생의 사고』가 구조주의가 보편적인 인식론적 차원에 들어설지 못하고, 제한된 조건에서만 유효하다는 것을 확인시켜준다. 김점석, 「구조주의의 한계와 해석학적 전망-관계의 이론과 의미의 이론」, 『애산학보』, 26권, 2001, p. 163.

28) 김한식, *op. cit.*, 2019, p. 403.

'소외적 거리두기'를 추상적인 개념이 아니라 구체적인 방법론을 가진, 한 단계로 자리 잡게 하는 데 '필요'하다. 『사회과학의 논리 *Logique des sciences sociales*』에서 하버마스는 '소외적 거리두기'가 현대 의식의 층위에 자리 잡고 있다고 단정한다. 이 논의에서, 이 소외적 거리두기는 '감정 *sentiment*'이나 '기분 *humeur*'이상의 경험으로서 "인문과학의 객관적 태도를 정당화할 수 있는 존재론적 전제"²⁹⁾이다.

3.2. 구조주의 방법론의 역할에 대한 재인식

리코르는 "한 방법론의 유효성을 인식하는 것은 그 한계들에 대한 인식과 분리할 수 없다"(SH, p. 611)고 언급한다. 그의 말은 유효성과 한계들이 어떤 방법론에든 공존한다는 것이며, 한계를 인정했을 때, 유효성은 그 자체로 활용될 수 있다는 것을 뜻한다. 리코르에게 있어, 구조주의는 대상을 이해하는 데 충분한 사고는 아니지만, 필요한 사고이다. 해석학, 나아가 인문학은 각 분야가 여러 사고의 단계로 구성되어 있으며, 다음 언급과 같이 객관성의 단계가 필요하다.

인간의 역사적 차원을 회복하는 데는 단순한 방법론적 개혁 이상의 것이 필요하다. 자연과학의 요구사항과 마주하여 정신과학이라는 관념의 단순한 인식론적 정당화 이상의 것이 필요하다. 지식이론을 존재론에 종속시키는 근본적인 전복만이 선입견 회복의 조건이 되는 이해의 선구조 *préstructure* (예견구조 *structure d'anticipation*)가 갖는 진정한 의미를 나타내게 한다.(TA, pp. 340-341)

위 인용에서도 알 수 있듯이 정신과학이 자연과학은 같은 구조로 조직화 될 수 없다. 이전의 자연과학의 인과론을 정신과학에 접목하는 논의는 정신과학의 '선구조' 탐색 논의로 바뀌게 된다. 이 선구조

29) P. Ricoeur, *Du texte à l'action: Essais d'herméneutique II*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 335. 이하 TA로 표기하여 내주로 처리함.

는 인식론적으로만 존재하는 것이 아니다. 구조주의는 인문학의 객관성을 담보하기 위해서 이 선구조가 조직되는 방식을 제시한다. 그리고 구조분석은 이야기된 신화의 의미론, 즉 표층 의미론에서 제한된 상황의 의미론인 심층 의미론으로 인도하는 역동적인 기능을 한다. 심층의미론의 제한된 상황들은 신화 텍스트에 접근하는 데 필요한 통사적 조건이다. 이 상황들은, 해석자들의 상황이 아니라, 신화 자체가 제시하는 '궁극적인 지시대상 ultime référent'을 구성한다. 신화 텍스트가 세계의 무엇을 지시하지 않는 상황을 리코르르는 다음과 같이 기술한다.

읽기의 첫 번째 방식은 오늘날 문학비평에 구조주의적 입장을 취하는 여러 학파들에 의해 조명되고 있다. 그들의 접근법은 가능할 뿐만 아니라 정당하다. 이 방법은 실물 지시의 판단중지épochè에서 발생하는 것이다. 이 의미에서 읽는 것은 세계에 대한 실물 지시의 보류를 연장하는 것을 뜻하고 텍스트가 있는 '장소', 즉 이 세계와는 전혀 관계를 맺지 않는 '폐쇄 상태' 안으로 이동하는 것을 뜻한다. 이 선택에 따르면 텍스트는 더 이상 외부가 없고 내부만 있다.(TA, p. 206)

텍스트는 파롤과 다르다. 파롤은 무엇인가에 대해 누구에게 말하는 것이다. 파롤은 주체가 전제되고, 상황, 즉 세계가 개입하는 행위이다. 텍스트는 그렇지 않다. 텍스트는 그대로 둔다면, 계속해서 그 자체로 죽는다. 이 상태는 인식론적 방법에서만 가능하기 때문에 정작 텍스트는 계속해서 외부로 지향하고 있는 상태라고 볼 수 있다. 구조분석은 바로 이 상태를 전제로 하며, 주체의 접근과 현상학적 상황을 고려하면, 텍스트는 '폐쇄 상태'를 초월 transcendance하게 된다.

구조분석 방법론이 텍스트를 주체와 현상학적 요소들과 무관한 상태에서 분석하는 것에서 멈춘다면, 그 분석은 '비생산적인 놀이 jeu stérile'(DA, p. 155)일 뿐이다. 텍스트가 의미 생산의 장이 되려면, 구조분석의 충위, 즉 모든 주관성과 단절된 이 단계는 다시 세상으

로 나아가야 한다. 텍스트의 안과 밖이라는 구분을 고려하는 연구에서 구조분석은 한 텍스트의 의미 층위들을 나누고, 객관성과 주관성이 서로 연속선 상에 놓이게 한다. 이에 따라, 리콴트는 신화의 사고를 논의하면서 구조주의 사고방식이 가져야 할 위상에 대해 다음과 같이 언급하고 있다.

다른 한 축으로 신화의 사고가 있다. 이 사고는 [야생의 사고에 비해] 통사적 조직은 약하고, 제의와 접촉점은 뚜렷하지 않으며, 사회 영역들과의 연결은 약하다. 반대로 의미적으로는 매우 풍부해서, 더 다양한 사회적 맥락들 속에서 정의되지 않은, 역사적으로 반복되는 일들이 나타날 수 있다. 이 신화의 사고라는 다른 축에서 [...] 구조주의의 사고방식은 덜 중요하고, 여차피 예외적으로 인정받지 못한다. 그리고 이 사고방식은, 그 사고방식이 삶으로 이어지고, 철학적 사고에 그 효율성을 융합하기 위해서, 내용 자체를 해석하는 데 열중하는 해석학적 사고방식에 더 분명하게 연결되어야 한다.(SH, p. 608)

리콴트는 위 인용문에서 구조주의 방법론의 일반화가 제한된 조건에서만 가능하다는 것을 지적하고 있다. 레비스트로스의 『야생의 사고』 분석에서, 구조주의는 대상을 보는 단일한 관점이었기 때문에 '중요하고', '예외적인' 관점이 되어야 했다. 위 언급은 이런 한계를 지적하는 데서만 그치지 않는다. 그 한계를 극복하기 위해서, 구조분석의 단계는 사고가 삶으로 이어지고, 그 삶의 의미를 연구하는데 보편적인 위상과 역할을 가져야 한다. 리콴트는 구조분석의 역할이 일종의 방향제시 orient라고 규정한다. "해석한다는 것은 텍스트의 의도를 '지금 여기서' 자기화하는 것이다."(TA, p. 155)³⁰⁾ 해석이 자기

30) 리처드 팔머 Richard E. Palmer는 다음과 같이 이 부분에 대해 일맥상통한 언급을 하고 있다. "해석학의 문제에 대한 이 넓은 해석에 입각해서 보면, 텍스트의 이해라고 하는 사건은 항상 현재에 대한 관계라고 하는 계기를 포함하고 있는 것으로 간주된다. 사실, 이러한 관계의 부재(不在)야말로 곧바로 해석학의 문제가 될 것이다. 해석학의 문제를 보는 히어쉬의 시각은 이해 자체의 계기를 도외시하면서 여러 가지 해석들 중에서 타당한 것을 골라

화라면, 텍스트의 의도는 우리에게 주어진 공통의 신호등과 같다. 텍스트 구조분석은 그 방식에 상관없이 일종의 공통분모를 우리에게 제공하는 것이다.

텍스트의 구조분석으로 밝혀지는 심층 의미론은 우리에게 새로운 방향을 제시한다. 즉 텍스트의 의도된 의미는 기본적으로 저자의 의도라고 생각되는 그것, 다시 말하면 작가의 체험보다는, 텍스트의 명령에 응하는 모든 사람 각각에게 텍스트가 의미하는 바 그것이다. [...] 설명하는 것은 구조를 밝히는 것, 즉 텍스트의 정태적 상태를 구성하는 내적 의존 관계를 밝히는 것이고, 해석하는 것은 텍스트에 의하여 열린 생각의 통로를 따라가는 것, 즉 텍스트의 방향 제시에 따라 스스로를 위치시키는 것이다.(TA, p. 156)

이렇게 구조분석의 역할이 규정된다면, 텍스트의 구조분석은 해석학뿐만 아니라 어느 분야와도 연결될 수 있는 잠재적 가능성을 가지게 된다. 구조분석의 형태는 단일하지 않다. 구조주의자라고 일컬어지거나, 구조에 관심을 가진 학자들은 서로 다른 이상을 가지고 구조분석을 활용하였다. 실제로 구조에 관한 관심 자체는 이들의 연구에서 한 단계를 차지한다. 이들의 연구는 구조분석 이후 발전 양상으로 규정된다.³¹⁾ 인문과학은 정신 그 자체가 아니라 텍스트로부

내는 일에만 초점을 맞추고 있다. [...] 텍스트의 유의미성을 파악하는 문제에 대하여 보다 근본적인 도전을 가해야 한다. 따라서 보다 심화된 문제는 무엇보다도 텍스트와 의미 있는 대화를 하는 일이며, 이런 문제는 텍스트의 이해가 의미하는 바에 대한 가능한 한 가장 완전한 정의에 근거를 두지 않으면 안 된다." 리처드 팔머, 『해석학이란 무엇인가』, 이한우 옮김, 서울, 문예출판사, 1988, pp. 124-125.

- 31) 다음 김형효는 이를 다음과 같이 기술하고 있다. "사실상 구조주의의 「4거두」(레비스트로스, 라캉, 푸코, 알튀세르) 가운데 구조주의자임을 스스로 강력히 천명하는 자는 레비스트로스뿐이다. 그럼에도 불구하고 한결같이 그 「4거두」들의 사상과 학문은 연구하는 자들은 그들을 모두 구조주의의 화신으로 분류한다. 물론 후기의 푸코에게는 예외적 요소를 인정하더라도 그런 공통적 평가에는 그럴만한 까닭이 있다. 왜냐하면 그들 사상의 출발에는 한결같이 소쉬르 이래로 대두된 구조언어학의 새로운 사유방법이 진하

터 시작할 수 있기 때문에 객관성을 확보할 수 있다. 그리고 그 객관성은 인문학이 과학이 되는 데 결정적 역할을 한다.

4. 의미의 문제와 구조주의 방법론의 역할

4.1. 의미의 흘러넘침

해석학이 구조분석을 필요로 하는 이유는 주체가 텍스트를 해석하면서 생기는 다의성 polysémie 때문이다. 리코르 상징들의 의미는 체계 밖에 있을 때 "흘러넘친다 trop de sens". 그는 "다의성이 상징의 법칙 la polysémie est sa loi"(SH, p. 624)이라고 규정한다. 한 텍스트의 해석은 다양하지만, 그 해석들이 텍스트의 의도와는 별개로 무한정 제시될 수는 없다. 우리는 앞서 "삶으로 이어지고, 철학적 사고에 그 효율성을 융합하기 위해서, 내용 자체를 해석하는 데 열중하는 해석학적 사고방식에 더 분명하게 연결되어야 한다"고 인용한 바 있다. 이 언급은 구조주의의 입장에서 '비생산적인 것'이 되지 않기 위한 이론적 활로를 제시한 것이라고 할 수 있다. 이제 반대로 다의성을 구조분석의 단계가 어떻게 제어하는지 볼 차례이다. 이로써, 구조분석과 해석학의 상호 필요 관계³²⁾를 확인할 수 있을 것이다. 우선 그 기제를 알아보기 전에 구조분석에서의 '의미'에 대해 간략히 살펴보자. 구조주의 방법론은 의미에 대한 주체 의존성에서 벗어나다. 다음 들뢰즈의 언급은 이를 분명히 확인시켜준다.

게 것들어 있기 때문이다." 김형효, 『구조주의 사유체계와 사상: 레비스트로스, 라캉, 푸코, 알튀세르』, 고양, 인간사랑, 2014, p. 123.

- 32) 이러한 상호 필요의 관계를 리코르는 '설명과 이해의 변증법'으로 설명했다. 리코르는 '설명에서 이해로', '이해에서 설명으로' 양방향의 검토를 통해, 구조분석의 방법론과 해석학적 시각의 "'교환성 échange'과 '상호성 réciprocité'"(TA, p. 199)을 가진다는 것을 증명한다. 본 논문은 구조주의 방법론의 역할과 리코르 연구와의 접점을 살펴보고자 한다. 이 때문에, 연구가 완성된 형태의 모습으로 제시된 이 변증법을 전체적으로 도입하는 일은 이후 이어지는 논문에서 구체적으로 언급하겠다. 또한 '설명'과 '이해'라는 용어는 쓰일 수는 있겠지만, '구조분석'과 '해석학'의 관계에 대한 리코르의 이론에 집중해서 논의를 진행하겠다.

한 구조의 요소들은 외재적인 지시작용도 내재적인 의미작용도 가지지 않는다. 그렇다면 그것들에는 무엇이 남는 걸까? 레비스트로스가 엄격하게 말했듯이, 그것은 오로지 하나의 의미, 즉 필연적이고 유일하게 '위치'에 속하는 의미를 가질 뿐이다. [...] 만일 상징(계)적 요소들이 외재적 지시작용도 내적 의미작용도 가지지 않으면서 단지 위치에 따른 의미일 뿐이라면, 다음과 같이 원칙적으로 상정해야만 한다. 의미는 항상 그 자체로 의미적이지 않은 요소들의 조합으로부터 생겨난다. 레비스트로스가 폴 리쾨르와의 대화에서 말했듯이, 의미는 언제나 하나의 결과, 하나의 효과이다. 생산물로서의 효과일 뿐 아니라 관점의 효과, 언어활동의 효과, 위치의 효과이다. 심층에는 의미의 무의미가 있으며, 이 무의미로부터 의미 자체가 생겨난다.³³⁾

구조주의에서 의미는 구조의 효과이다. 구조의 구성소들은 그 위치에 따라 의미가 부여된다. 레비스트로스에게 있어서, 리쾨르가 텍스트로부터 얻는 '의미'를 자기 이해의 한 부분이라고 생각하는 것은 '의미의 의미 *un sens du sens*', 즉 의미 배후에 존재하는 의미일 뿐이다. 레비스트로스에게 의미의 배후에는 '무의미 *non-sens*'만이 존재한다. 개별 주체가 얻는 의미는 레비스트로스의 관심사가 아니다. 레비스트로스는 '야생의 사고'에서 방법론의 보편적 적용을 통해 철학으로 나아가면서, '인간 삶의 공통된 질서', 나아가 '인간 정신의 보편적 작동 기제'만을 보여주면 되었기 때문이다.

리쾨르는 "구조적 사고가 자신에 관해 생각하지 않는 사고"(*SH*, p. 617)이기 때문에 결국, 이 사고가 그 자체로 감히지 않고, 보편 철학으로 나아가려면 자아와 존재 이해의 한 국면이 되어야 한다고 생각한다. 리쾨르는 구조주의가 철학으로 나아가는 데 해석학

33) 윤성우, 『폴 리쾨르의 철학과 인문학적 변주』, 서울, 한국외국어대학교 지식출판원, 2017, pp. 56-57에서 재인용. 윤성우가 인용한 서지는, 질 들뢰즈, 「구조주의를 어떻게 식별할 것인가?」, 『의미의 논리』, 이정우 옮김, 파주, 한길사, 1999, pp. 523-525.

이 결정적인 역할을 할 수 있다고 생각한다.³⁴⁾ 해석학은 그것이 무엇을 지향하든 텍스트 '의미의 이해'³⁵⁾에 대한 학문이기 때문이다. 성서 텍스트와 같이 사건들을 서사화한 경우, 구조는 결국 텍스트에 대한 것일 수밖에 없고, 앞서 언급했던 '해석에 대한 이해'도 텍스트가 매개하는 것이다. 텍스트 너머의 실질들을 찾는 것은 '해석적 악순환'에 빠지는 길이다. 텍스트가 이해를 매개한다는 주장이 설득력을 얻으려면, 해석학의 입장에서는 텍스트의 구조가 의미론적 차원에서 발생하는 다의 polysémie의 문제를 제한하는 기준으로 적합한 모델이 될 수 있다.

4.2. 보편적 해결책으로서의 구조주의

텍스트의 구조가 다의성의 문제를 제한하는 기준이 되었을 때, 리쾨르는 '의미'가 주관과 객관의 대립적 차원에서 벗어나 협력적 관계가 된다고 강조한다. 윤성우가 정리한 이에 대한 리쾨르의 논리는 다음과 같다.

의미를 직접적으로 파악해내는 의식의 주관주의와 형식화된 의미의 객관주의 사이에 양자택일을 하는 문제여서는 안 된다. 구조주의의 반대쪽이 의미의 주관주의는 아니며, 오히려 의미의 객관적 차원이나 지평이 존재하며 이것은 의미를

34) "이해한다는 것은 이제 언어, 텍스트라는 매개를 거쳐 이해하는 것이 된다. 리쾨르 해석학이 말하는 먼 길이란 바로 이처럼 언어 이해를 통한 존재 이해라는 방법론적이고 인식론적인 선택이다. 하지만 그렇다고 이해의 존재론을 포기하는 것은 아니며, 의미론이라는 에움길을 거쳐 존재론으로 되돌아오게 된다." 김한식, *op. cit.*, 2019, p. 72.

35) 팔머는 다음과 같이 언급한다. "하나의 작품에 대상이라는 말을 사용하게 되면, 매우 중요한 한 가지 구별이 흐려지게 된다. 왜냐하면 우리는 그 작품을 하나의 대상으로서가 아니라 하나의 '작품'으로 볼 필요가 있기 때문이다. 문학비평은 하나의 작품에 새겨진 인간적인 각인, 즉 그 작품의 '의미(meaning)'를 해독하기에 아주 적합한 '방법'이나 '이론'을 찾으려고 노력한다. 이러한 '해독(deciphering)' 과정, 다시 말해서 한 작품의 의미에 대한 이해(강조는 필자)는 해석학의 초점이다." 리처드 팔머, *op. cit.*, 1988, p. 30.

새롭게 발굴해내는 의식에게만 나타나는 객관성의 차원이나 지평이다. 이것이 구조주의 반대편을 형성하는 것이다. 이런 새로운 발굴은 의미를 지배하는 의식이 아니라 의미를 통해 의식이 확장되는 계기를 보여주는 것이다.³⁶⁾

리쾨르는 해석학적 차원에서 텍스트 의미 이해가 구조주의 혹은 그것이 뒷받침하는 객관주의와 인식적으로 대립하지 않는다고 생각했다. '객관적 차원이나 지평'은 개별 주체들의 텍스트에서 새로운 의미를 얻을 때 과해석을 제한하면서 한 과정이 된다. 구조주의 자체가 대상을 파악하는 인간의 보편적 방법을 보여줄 수 있다는 생각과 반대되는 것은 전적인 주관주의, 즉 의미의 의미, 의미 배후의 의미를 찾는 것은 아니다. 이 의미에 대한 추구는 해석학적 입장에서 '악순환'이라고 규정된다. 리쾨르는 결국 '의미에 대한 이해'가 텍스트를 거쳐야 하며, 텍스트에 대한 구조적 분석 방식을 이해에 과정에 두는 일은 더는 자연과학의 힘을 빌지 않고 인문학에 객관주의를 도입하는 길이 된다. 따라서, 객관주의로서 구조주의와 인식론적 주관주의는 서로 대립하지 않는다. 이 두 사고는 '의미'를 향해 가는 연속적인 과정에 놓인다. 이 과정 전체는 "의미를 지배하는 의식이 아니라 의미를 통해 의식이 확장되는 계기를 보여주는 것"이라는 앞서 제시한 인용을 뜻을 되새기게 해준다.

이 의식의 확장 과정에서 구조주의 방식이 개입하는 양상을 살펴보자. 우선 상징이 갖는 의미의 홀러넘침을 다시 상기해보자. 대상에 대한 개인적 의미작용은 대상에 대한 해석을 다양하게 만들 수 있지만, 대상이 기호로서 갖는 의미는 개인적 의미작용을 한정한다. 그러나 리쾨르가 오르티그 Edmond Ortiqgue의 『담화와 상징 *Le discours et le symbole*』을 인용한 것을 보면, 한 기호는 체계 내의 다른 기호들에 의해 의미가 한정된다. 그러나 시각을 바꾸면, 그 다른 기호들로 인해 한 기호가 의미를 갖게 되는 것이기도 하다. "하나의 낱말을 그것만을 절대적으로 생각한다면, 그것은 상상의 일일 뿐이

36) 윤성우, *op. cit.*, 1999, p. 60.

다. 그 낱말을 상징적인 것으로 고려한다면, 그 낱말은 그 낱말을 포함해 서로 제한하고 있는 다른 낱말들과의 차별적이고 상관적인 가치를 통해 이해할 수 있다."(*SH*, p. 625) 다음 리콤프의 언급을 보자.

그러므로 상징적인 것은 이런저런 상징 속에 존재하지 않는다. 상징들의 추상적인 목록 속에는 더욱 존재하지 않는다. 상징의 목록은 항상 너무 빈약하다. 왜냐하면, 항상 같은 이미지로 반복되기 때문이다. 그 목록은 항상 다채롭다. 왜냐하면, 각각의 상징은 잠재적으로 다른 것들을 의미할 수 있기 때문이다. 상징적인 것은 상징들 사이, 즉 그 상징들이 맺고 있는 관계와 조직에 존재한다.(*SH*, p. 626)

상징의 의미가 발생하는 것은 상징이 속해 있는 체계 속이다. 이 체계 속에서 개별 상징들은 제어된 의미를 가진다. 이렇게 상징들의 의미가 제어되면서, 그것들이 속한 전체로서의 텍스트 의미 역시 한정된다. 이 텍스트의 한정된 의미는 그것을 읽는 해석자들에게 너무 멀리 벗어나서는 안 되는 공통의 기반을 제공한다. 이 공통의 기반은 '매개자 *intermédiaire*'로서의 위상을 갖는다.

따라서 구조들의 이해는, 상징으로부터 시작하는 '생각하기 *penser*'가 임무인 이해와 무관한 것이 아니다. 즉 오늘날의 구조 이해는 순진한 상징에 대한 사고와 해석학적 이해력 사이에서 반드시 필요한 매개자이다.(*SH*, p. 627)

홀러넘치지 않게 제어된 상징의 의미로부터 텍스트를 사고하는 일은 텍스트라는 언어활동의 결과물을 해석하는 기본적인 과정이다. 이것을 소통을 위한 체계인 랑그에 비유할 수 있다면, 이 기본적인 과정은 그 텍스트가 속한 사회의 체계와 관련이 있으며, 그 사회적 체계의 전승을 위한 교육을 통해 습득되는 것이기도 하다. 이런 이유에서 이 구조들이 매개하는 "읽기의 패러다임을 인문과학의 전체 영역으로 역으로 확대할 수 있는 가능성"(*TA*, p. 199)이 발생한다.

따라서 구조분석과 해석학적 시각의 연결은 구조분석이 다른 사고와 연결되는 한 장면을 예시로 보여주는 것일 뿐이다. 이 예로 알 수 있는 것은, 구조주의는 다른 사상들과의 논쟁을 통해 경쟁해야 하는 사고가 아니라는 점이다. 이로써, 구조주의는 인간의 대상 인식에서 필요한 보편적 과정으로 위치한다.

텍스트 해석의 모형이 보여주는 바와 같이 이해는 어떤 실질적인 심리적 생활을 **즉각적으로** 파악한다든지 어떤 정신적인 의도를 **정서적으로** 밝혀낸다든지 하는 일과는 무관하다. 이해는 이해를 선행하고 이해를 동반하는 총체적인 설명적 절차에 의하여 **중재된다**. 이 인격적 자기화의 상대 개념은 **느낄** 수 있는 어떤 것이 아니다. 그것은 우리가 앞에서 텍스트의 지시 즉 하나의 세계를 열어 주는 텍스트의 힘이라고 정의한 설명에 의하여 해방되는 역동적인 의미이다.(TA, p. 211: 강조는 저자)

5. 결론

본 논문은 리쾨르와 구조주의의 관계를 총체적으로 다루는 것을 목표로 하는 연구의 한 부분으로 작성되었다. 이 논문은 리쾨르의 「구조와 해석학」을 중심으로 구조주의의 한계와 그 역할을 알아보는 데 있다. 리쾨르는 레비스트로스와 대화에서 구조주의를 단순히 비판하는 것에서 그치지 않고 구조주의의 유효성에 주목하였다. 리쾨르와 레비스트로스의 논쟁이 '유산된 대화'로 규정된 것은 바로 구조주의와 해석학을 비롯한 기존 학문들과의 접점을 찾으려는 리쾨르의 노력 때문이다. 레비스트로스는 자신의 저서들에서 구조주의가 매우 효과적인 방법론임을 보여주었다. 그러나 리쾨르는 구조주의 한계를 명확히 알고 있었다. 리쾨르는 레비스트로스의 분석이 보여준 효용성을 인정하지만, 그 분석이 제한된 조건에서 이루어졌음을 지적하였다. 그리고 레비스트로스 연구 역시, 분석 대상이 가

질 수 있는 의미를 전체적으로 파악할 수 없었다는 점도 상기시켰다.

구조 인류학이 언어학의 모델을 친족체계에서 모든 형태의 사회 생활에 적용할 수 있다는 것에, 리쾨르는 일정 부분 인정한다. 하지만 리쾨르는 구조주의가 한 대상을 설명하는 지배적인 사고 체계, 즉 철학으로 완성되었다는 것에 의문을 표시했다. 구조는 철학의 주요 과제인 "자아에 의해 자아를 이해하는 일과 추상적으로 동떨어진 단계"(SH, p. 617)이다. 하지만 구조 분석은 자기 이해의 매개물인 텍스트의 과해석을 막는 기반을 제공한다. 리쾨르의 이러한 생각 속에서, 구조주의는 철저한 객관주의로서 지향하는 사고로서 텍스트를 해석하는 과정에 필요한 한 단계로 활용된다. "구조의 객관성은 추상적인 반성이 구체적 반성이 되게 하는 [의미의] 자기화와 인식의 추상적인 한 순간으로 나타난다."(SH, p. 618)

「구조와 해석학」이 레비스트로스의 구조 자체에 대한 리쾨르의 시론이었다면, 리쾨르는 이후, 해석학적 차원에서의 의미론에서 구조 분석의 역할에 구체적으로 관심을 둔다. 이후 『해석의 갈등 *Le conflit des interprétations*』(1969), 『살아있는 은유 *La métaphore vive*』(1975), 『시간과 이야기 *Temps et récit*』 3부작(1983-1985), 『텍스트에서 행동으로 *Du texte à l'action*』(1986)과 같은 저서들에서, 리쾨르는 구조주의 자체의 의의를 언급하는 것과 함께, 그것이 인간의 인식 속에서 작동하는 기제를 구체적으로 밝히고 있다. 이 기제는 객관성과 주관성이 연결되는 방식을 제시한다. "자아의 질서는 사고 밖의 사고이다."(SH, p. 617) 이 말은 구조가 구조 밖을 지향하는 상태이며, 구조의 단계가 이후 '구조화 structuration의 단계'로 재규정되었음을 뜻한다. 대상에 대한 구조 분석의 효과는 "사고가 코드들이 구성하는 객관성 안에 종속될 때"(SH, p. 617)는 기대하기 어렵다. 구조 분석은 "자아와 존재를 이해하는 실존의 한 국면"(SH, p. 617)이어야 한다.

이후 연구에서는, 위에서도 언급한 것과 같이 구조 분석과 다른 학문 간의 연결 기제를 더 구체적으로 살펴보고자 한다. 지금까지 이와 관련된 연구가 없었던 것은 아니지만, 구조 분석과 관련해서, 바르트를 중심으로 하는 의미작용의 기호학 sémiologie과 그레마스

를 중심으로 하는 서사기호학 *sémiotique narrative*와의 관계를 국내외 선행연구들과 함께 다루는 일도 의미 있을 것이다. 이 연구들에서는 구조적 사고들이 어떻게 다른 사고들을 보완하고, 자신의 가치영역을 확보하는지 구체적으로 확인할 수 있을 것이다.

참고문헌

- Barthes R., *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.
- Dosse F., *Histoire du structuralisme*, Tome I: Le champ du signe 1945-1966, Paris, Editions La Découverte, 1991.
- Dosse F., *Paul Ricoeur: le sens d'une vie*, Paris, Editions La Découverte, 2001.
- Jeandillou J.-F., *L'Analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Lévi-Strauss C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- Mongin O., *Paul Ricoeur*, Paris, Editions du seuil, 1994.
- Ricoeur P., <Structure et herméneutique>, *Esprit*, 322(11), 1963. pp. 596-627
- Ricoeur P., *Du texte à l'action: Essais d'herméneutique II*, Paris, Editions du Seuil, 1986.
- Ricoeur P., *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975.
- Ricoeur P., *Le conflit des interprétations: essai d'herméneutique*, Paris, Editions du Seuil, 1969.
- Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.
- Todorov T., *Qu'est-ce que le structuralisme?: 2. Poétique*, Paris: Points, Editions du Seuil, 1968.
- 김동윤, 「구조주의 서사학과 현대 해석학의 변증법적 만남 가능성 연구: 폴 리콥르의 텍스트 서사 이론과 해석학을 중심으로」, 『텍스트언어학』 27집, 2009, pp. 189-213.
- 김성도, 「프랑스 철학과 기호학의 상호 호혜성」, in 『기호, 텍스트 그리고 삶』, 신현숙·박인철 편, 서울, 도서출판 월인, 2006.
- 김점석, 「구조주의의 한계와 해석학적 전망-관계의 이론과 의미의 이론」, 『애산학보』, 26권, 2001, pp. 161-182.
- 김중우, 「'신화의 구조분석'에 대한 뒤랑의 비판에 관한 연구」,

- 『인문논총』 제60호, 서울대학교인문학연구원, 2008, pp. 3-36.
- 김한식, 「리콥르와 레비스트로스의 논쟁에 대하여」, 『프랑스어문교육』 6호, 1998, pp. 287-306.
- 김한식, 『해석의 에움길: 폴 리콥르의 해석학과 문학』, 서울, 문학과 지성사, 2019.
- 김형효, 『구조주의 사유체계와 사상: 레비스트로스, 라캉, 푸코, 알튀세르』, 고양, 인간사랑, 2014.
- 윤성우, 「레비스트로스의 구조주의: 의미와 구조를 둘러싼 논쟁을 중심으로」, 『철학과 현실』, 2010, pp. 122-132.
- 윤성우, 『폴 리콥르의 철학과 인문학적 변주』, 서울, 한국외국어대학교 지식출판원, 2017.
- 윤성우, 『폴 리콥르의 철학』, 서울, 철학과현실사, 2004.
- 질 들뢰즈, 「구조주의를 어떻게 식별할 것인가?」, 『의미의 논리』, 이정우 옮김, 파주, 한길사, 1999.
- 최용호, 「구조주의 언어학과 차이의 언어학: 소쉬르, 야콥슨, 들뢰즈를 중심으로」, 『프랑스학연구』 59집, 2012, pp. 269-288.
- 최효찬, 『보드리야르 읽기』, 서울, 세창미디어, 2019.
- 프랑수와 도스, 『구조주의 역사 I-기호의 세계: 50년대』, 이봉지, 송기정 옮김, 서울, 동문선, 1998.

Résumé

Pensée structurale et Paul Ricoeur

- Autour de < Structure et herméneutique >

KIM Hui-Teak

(Université Chung-Ang, Professeur assistant)

Cette thèse a été rédigée dans le cadre d'une étude générale visant à traiter la relation entre Paul Ricoeur et le structuralisme. Cet article a pour but d'examiner les limites du structuralisme et son rôle, en se concentrant sur l'article de Ricoeur, « Structure et herméneutique ». Dans son débat avec Lévi-Strauss, Ricoeur ne s'est pas contenté de remarquer les limites du structuralisme, mais aussi s'est intéressé à la validité du structuralisme. Ricoeur a essayé de trouver la relation scientifique entre le structuralisme et les disciplines existantes, notamment l'herméneutique. Cette effort permet à O. Mongin de définir le débat entre Ricoeur et Lévi-Strauss comme un « dialogue avorté ». L'analyse structurale fournit une base pour empêcher la surinterprétation du texte comme moyen de se comprendre. Dans la pensée de Ricoeur, le structuralisme est utilisé comme une étape nécessaire dans le processus d'interprétation des textes en tant que pensées visant un objectivisme complet.

Mots Clés : Paul Ricoeur, Claude Lévi-Strauss, Structuralisme,
<Structure et herméneutique>, rôle de structuralisme

투 고 일 : 2020.09.23

심사완료일 : 2020.10.25.

게재확정일 : 2020.11.01.

프랑스어 대화의 잇대어 말하기(래칭) 분석 연구*

손현정
(연세대 조교수)

국문요약

본 연구는 구어 대화에서 선행 발화가 끝나자마자 후행 발화가 시작되는 ‘잇대어 말하기(래칭, *latching*)’ 현상을 분석한다. 잇대어 말하기는 선행 발화 내용이 이해될 수 있도록 발화 사이에 적당한 시간적 간격을 두어야 한다는 발화권 교대 원칙(Sack et al, 1974)을 위반하는 현상으로, 본 연구에서는 실제 대화에서 추출한 104개의 잇대어 말하기 용례를 분석하여 화자가 잇대어 말하기 수행함으로써 어떤 의미 효과를 만들어내는지 규명해 보고자 한다.

주제어 : 대화, 잇대어 말하기, 래칭, 발화권 교대, TCOF-Y 말뭉치

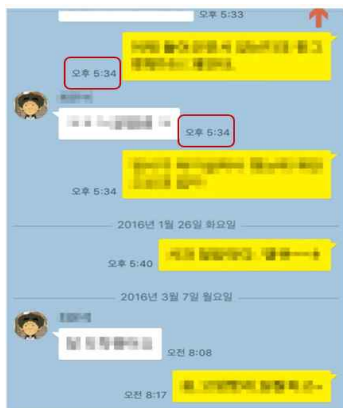
* 이 논문은 연세대학교 학술연구비의 지원으로 이루어진 것임(2020-22-0368).

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 잇대어 말하기와 관련된 선행연구 및 용어 소개
 - 2.1 적당한 발화 간 시간적 거리 또는 추이공간
 - 2.2 말겹침(overlap), 말끊기(interruption), 잇대어 말하기(latching)
3. 자료 소개
4. 잇대어 말하기의 말뭉치 용례 분석 결과
 - 4.1 유음 휴지부와 청자반응신호
 - 4.2 용례 분석 결과
 - 4.3 논의
5. 결론

1. 서론

대화가 면대면 상호작용과 비대면 상호작용(전화 대화, 화상 대화, 채팅 등)을 포함하는 모든 형태의 언어적 상호작용(interaction verbale)을 가리킨다면(Moescheler et Reboul(1994: 471), 대화는 구어 뿐만 아니라 문어로도 이루어질 수 있다. 특히, 문자로 이루어지는 문어 대화는 과거엔 편지 교환에 한정되어 있었지만, 오늘날에는 휴대폰 단문 메시지 서비스(SMS), 트위터나 인스타그램 같은 소셜 미디어 서비스(SNS), 카카오톡, 밴드, 왓츠앱과 같은 인스턴트 메신저 서비스(이하 메신저 서비스) 등 디지털 소통매체를 통해 그 범위가 크게 확장되고 있다. 그렇다면 문자와 말소리라는 소통 매개의 물리적 특징 이외에 문어 대화와 구어 대화는 어떤 차이가 있을까? 메신저 서비스의 예를 보자.

그림 1. 메신저 서비스 예시¹⁾

메신저 서비스 대화에서 모든 문자 메시지는 대화창에 선형적으로 배열된다. 위 그림에서 처음 두 개의 메시지는 오후 5시 34분에 동시에 대화창에 공개되었지만, 이들도 마찬가지로 대화창에 선형적으로 배열되어 있다. 메신저 서비스 대화에서 메시지의 배열 순서는 누가 먼저 대화창에 메시지를 공개했는지에 따라 결정되며, 누가 먼저 발화를 시작했는지, 다시 말해서 누가 먼저 메시지 작성을 시작했는지는 중요하지 않다. 메시지는 작성이 완료되어 공개된 시점을 기준으로 대화창에 배열 순서가 정해지고, 대화 상대방들은 대화창에 배열된 순서대로 메시지를 읽게 된다.

이러한 소통의 선형성은 문어 대화의 전형적인 특징으로, 구어 대화에서는 이러한 선형성이 매우 자주 위반된다. Sacks et al.(1974)이 명시했듯이 구어 대화에서는 한 번에 한 사람이 말하는 것이 원칙이지만 실제 상황에서는 그렇지 않은 경우가 매우 흔하며, 발화권 획득 경쟁이 발생하는 경우 발화를 먼저 시작한 사람이 발화권을 획득하는 것이 일반적이다. 실제 구어 대화의 예를 보자²⁾

1) <https://juncheol.tistory.com/231>에서 인용.

2) 본 논문에 사용된 모든 예문은 본 연구자가 구축한 TCOF-Y 말뭉치에서 발췌한 것이다. 모든 예문은 디지털 주석 도구인 엘란(ELAN)의 발화 순서 표

(1)³⁾



L2 : ben attends on peut pas tout faire non plus le même repas hein

<euh parce que à ce moment là>

L3 : ① <mais non mais> <on peut faire deux repas/ il y a le samedi
et le dimanche midi>

② <enfin euh le mardi midi>

L1 : ① <mais il y a le dimanche midi>

② il y a le mardi <midi enfin mardi>

L2 : <le problème c'est pas ce qu'on> mange le problème c'est ce
qu'on boit

세 사람의 화자, L1, L2, L3가 구어로 대화를 하고 있는 상황이다. 화자 L2가 첫 번째 발화를 채 끝내기도 전에 화자 L3과 L1이 발화를 시작했다. 화자 L3는 대화 시작 후 2분 28.1초에 발화를 시작했고 L1은 2분 28.5초에 발화를 시작했다. 한동안 두 화자는 동시에 이야기하면서 발화권 획득 경쟁을 하지만, 결국 발화를 먼저 시작한 L3가 발화권을 획득하여 (한 번이 아니라 두 번, 즉) 토요일과 일요일 정오에 식사할 수 있을 것이란 내용의 1번 발화 L3-①을 수행한다. 화자 L3가 첫 번째 발화를 마치자마자 이번에는 화자 L1이 발화를 시작하고 'il y a le mardi'로 시작되는 자신의 2번 발화 L1-②를 수행

시창과 전사문으로 구성된다.

3) 본 논문에서 사용된 구어 전사 기호를 설명하면 다음과 같다.

< > - 동시에 발화가 일어난 구간

/, \ - 상승 억양, 하강 억양

: - 음절 늘려 발음하기

(.) - 0.2초 이하 짧은 무음 휴지부

[a;b] - 소리가 잘 들리지 않으나 단어 a나 b로 추정됨

한다. 결국, 구어 대화는 문어 대화와 달리, 1) 두 개 이상의 발화가 부분적으로 또는 전체적으로 동시에 이루어지는 비선형적 발화 순서 교대가 빈번하게 발생하고, 2) 발화 종결점이 발화 순서를 결정하는 문어 대화와 달리 구어 대화에서는 발화 시작 시점이 발화 순서를 결정한다는 것을 확인할 수 있다.

본 연구에서는 발화 시작 시점과 관련된 구어 대화의 발화권 획득 방식에 대해 살펴보고자 한다. 특히 선행 발화가 끝나자마자 시간적 거리(gap)를 두지 않고 후행 화자가 즉시 발화를 시작하는, 소위 ‘잇대어 말하기(래칭, *latching ou enchaînement immédiat*)’라 불리는 현상을 자세히 분석할 것이다. Couper-Kuhlen(1993: 116)이 지적했듯이 구어 대화에서 발화권 교대가 원만하게 이루어지기 위해서는 정확한 타이밍이 중요하다. 그런데 Sack et al.(1974)에 따르면, 발화권 교대 과정에서 정확한 타이밍을 지키기 위해 대화 참여자들은 두 가지 상반된 원칙을 적용한다. 첫째는 먼저 말하는 사람이 발화권을 획득한다는 원칙이고, 둘째는 선행 발화 내용이 이해될 수 있도록 발화 사이에 시간적 간격을 두어야 한다는 원칙이다. 잇대어 말하기는 둘째 규칙을 위반하는 현상으로 본 연구에서는 어떤 이유로 둘째 규칙이 위반되면서 발화권 교대가 일어나는지를 규명해 보고자 한다.

본 논문은 다음과 같이 구성된다. 2절에서는 잇대어 말하기 현상과 관련된 선행연구 및 용어를 소개하고, 3장에서는 본 연구에 사용한 TCOF-Y 말뭉치⁴⁾를 소개하겠다. 그리고 4장에서는 말뭉치에서 추출한 104개 용례를 바탕으로 잇대어 말하기 현상을 분석한 결과를 제시하겠다. 5장 결론에서는 분석 결과에 대한 논의와 시사점을 제시하겠다.

4) TCOF-Y 말뭉치는 CNRTL이 구축한 TCOF 말뭉치를 손현정(2020)이 고안한 전사규범을 적용하여 디지털 주석 도구인 엘란(ELAN)으로 변환한 프랑스어 구어 말뭉치이다. 자세한 소개는 손현정(2020) 참조.

2. 잇대어 말하기⁵⁾와 관련된 선행연구 및 용어 소개

2.1. 적당한 발화 간 시간적 거리(gap) 또는 추이공간 (transition space)

정상적인 발화권 교대는 발화와 발화 사이에 ‘적당한 시간적 거리’를 유지하며 이루어진다. 이때 화자마다 발화 속도와 리듬이 다르므로 적당한 시간적 거리의 길이를 특정하기 어렵지만, Heldner et Edlund(2010)가 네덜란드어, 스웨덴어, 스코틀랜드어 화자를 대상으로 조사한 바에 의하면 실제 대화에서 가장 많이 관찰된 시간적 거리의 평균은 약 0.2초이고, 0.5초보다 긴 시간적 거리는 전체 조사 대상의 25%를 차지하였다. 그리고 본 논문에서 살펴볼 잇대어 말하기를 포함한 말겹침(overlap)은 전체 조사 대상의 40%를 차지하는 것으로 나타났다. 다만 이러한 조사 결과가 프랑스어를 비롯한 다른 언어에서도 유효한지는 아직 확인되지 않았다.

발화권 교대에 대해 가장 먼저 학문적 접근을 시도한 분야인 대화분석론(CA, Conversation Analysis)에서는 발화권 교대와 관련된 타이밍에 대해 다음과 같이 주장한다. 우선 대화는 협력적이므로 (Sack et al.(1974): 699) 대화 참여자들은 다음 규칙을 지키면서 발화권을 주고 받는다. (*Ibid.*, 704; 706).

[대화분석론의 발화권 교대 규칙]

발화권 교대는 현재 발화권을 갖고 있는 화자(이하 현 화자)의 발화권 구성단위(TCU, turn constructional unit)⁶⁾가 첫 번째 추이적정지점(TRP, transition-relevance place)에 이르렀

5) 래칭의 한국어 번역어인 ‘잇대어 말하기’는 연세대학교 남기심 교수님께서 제안해 주신 것이다.

6) 발화권 구성단위의 일반적 형태는 문장이나 절이나 구이다(Schegloff(2007): 3-4).

본 논문에서는 대화분석론의 발화권 구성단위를 ‘발화’라고 줄여 부르고, 필요한 경우 발화(énonciation)와 구별하기 위하여, ‘발화(TCU)’로 표시하겠다.

을 때 발생한다.

- (a) 현 화자는 발화권을 넘겨받을 사람을 선택할 수 있다.
- (b) 위의 규칙 (a)가 실현되지 않으면 대화참여자들은 본인 스스로를 다음 화자로 선택할 수 있다. 먼저 발화를 시작하는 사람이 발화권을 획득한다.
- (c) 위의 규칙 (a)와 (b)가 실현되지 않으면 현 화자는, 반드시 그래야 하는 것은 아니지만, 자신의 발화권을 유지하여 계속해서 발화할 수 있다.

발화권 구성단위(TCU) 간 시간적 거리와 말겹침은 발화권 교대가 일어나는 추이적정지점 주변에서 발생하며, 이들의 시간적 길이는 최소화해야 한다(*Ibid.*, 705-706).

발화권 구성단위 간 시간적 거리와 관련하여 Jefferson(1986: 162)은 좀 더 자세한 기술을 하고 있다. “(발화권을 획득한) 화자는 서두르지도 미루지도 않고 발화한다. 후행 발화는 선행 발화와 겹치거나 바로 잇대어 있지 않고, 선행 발화가 끝나는 지점과 후행 발화가 시작되는 지점 사이에 약간의 공간을 허용한다. (나는) 이것이 가장 흔하고 일반적인, 표준적인 발화 간 관계라는 인상을 갖고 있다”

상호작용 언어학(*linguistique des interactions*)의 선구자인 Couper-Koulhen(1993)은 Jefferson이 말하는 발화 사이의 ‘약간의 공간’을 추이공간(*transition space*)이라 부르고, 발화권 교대가 일어나는 적당한 시간적 거리를 정의할 때 반드시 리듬(*rhythme*)을 고려해야 한다고 주장한다. 특히 선행 발화의 마지막 두 개의 음절이 추이 공간을 정의하는 기준점이 되며, 후행 화자가 발화 간 시간적 거리를 유지하면서 발화권을 획득하려 한다면, 반드시 현 화자의 마지막 음절들을 자세히 관찰해야 한다고 주장한다.

발화권을 획득하고자 하는 후행 화자가 현 화자의 발화 중 소리와 관련된 정보를 고려하여 발화권 획득에 나선다는 Couper-Koulhen의 주장은 설득력을 갖는다. 그러나 과연 그 대상이 리듬이나 음절 변화와 같은 미세한 현상에 한정되는지에 대해서는

의구심이 든다. 실제로 프랏(Praat)과 같은 디지털 음성 분석 도구를 사용하지 않고 일반적인 청음 조건에서 구어를 전사할 때 가장 어려운 작업 가운데 하나가 음절과 억양을 파악하는 것이기 때문이다. 자연 발생적인 대화 상황에서 청자가 화자의 발화와 관련된 소리 정보를 얼마나 세밀하게 수집하여 처리하는가에 대한 면밀한 검토 없이 특정 소리 현상만으로 추이공간이 결정된다는 주장은 설득력이 떨어진다고 생각된다.

이에 따라 다음에 소개할 van Leeuwen(2017)이 추이공간을 정의하는 방식은 주목할 만하다. 저자는 Couper-Koullhen의 주장을 발전시켜, 청자가 감지하는 화자의 발화 속도와 리듬을 근거로 추이공간을 정의하였다. 저자는 후행 화자(다음 그림의 S2)가 자신의 발화 리듬과 속도를 선행 화자(다음 그림의 S1)의 발화 리듬과 속도에 맞추었을 때 생겨나는 시간적 거리가 발화권 교대가 발생하는 적당한 시간적 거리, 즉 추이공간이라고 정의한다. 다음 그림에서 점은 강한 리듬이고 선은 약한 리듬인데, sync라고 표시된 줄에서 세로 점선과 일치한 화자 S2의 첫 번째 점과 S1의 마지막 점 사이의 거리가 발화권 교대가 일어나는 적당한 시간적 거리이다. no syn라고 표시된 줄에서는 세로 점선보다 앞서 위치한 S2의 첫 번째 점과 S1의 마지막 점 사이의 거리가 S1의 발화 리듬과 일치하지 않기 때문에 적당한 시간적 거리가 아니라고 할 수 있다.

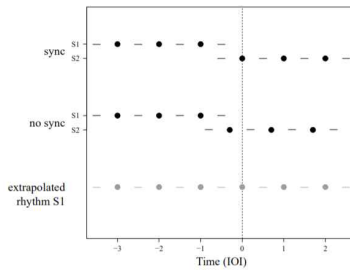


그림 2. van Leeuwen(2017:9)의 발화권 교대가 발생하는 적당한 시간적 거리 그림

추이적정지점 또는 추이공간에 대한 언어학적 정의에 대해서는 아직도 논의가 진행중이다. 그러나 발화권 획득이 자연스럽게 이루어지기 위해서는 발화와 발화 사이에 적당한 시간적 거리가 필요하다는 데에는 이견이 없다. 다음 절에서는 잇대어 말하기를 포함하여 추이공간 없이 이루어지는 동시발화 현상에 대해 살펴보겠다.

2.2 말겹침(overlap), 말끊기(interruption), 잇대어 말하기(latching)

후행 화자가 현 화자의 발화가 완전히 끝나기 전에 발화를 시작하여 두 화자의 발화가 동시에 수행되는 동시발화 현상 가운데 말겹침과 말끊기가 있다(Sacks et al., 1974). 그러나 말겹침은 추이적정지점 주변에서 이루어지는 정상적인 발화권 교대 현상으로 간주되는 반면, 말끊기는 비정상적이고 비협조적인 행위로 간주된다. 서론에서 제시한 예문 (1) 가운데 말겹침이 발생한 사례를 보자.

(1-1) 말겹침 예시

L2 : ben attends on peut pas tout faire non plus le même repas **hein**
 <euh parce que à ce moment là>

L3 : ① <**mais non mais**> (이하 생략)

프랑스어의 *hein*은 현 화자가 자신의 발화(TCU)가 일단락되었다는 신호인 동시에 대화상대자의 동의를 구하는 기능을 한다(Beeching, 2007). 또한 *euh*와 같은 말 더듬기(*pause remplie*)는 발화(TCU) 경계에 발생하여, 발화권 교대를 허용한다(Campione et al., 2004). 따라서 후행 화자인 L3는 현 화자인 L2가 *hein euh*를 발화한 지점에서 *mais non mais*라는 발화를 시작했고, 이 발화는 추이적정지점 주변에서 이루어진 정상적인 발화권 교대로 간주될 수 있다. 이제 말끊기의 예시를 보자.

(1-2) 말끊기 예시

L1 : ② il y a le mardi <midi enfin mardi>

L2 : <le problème c'est pas ce qu'on> mange le problème c'est ce qu'on boit

이 예시에서 후행 화자 L2는 현 화자 L1이 발화를 마치기 전에 자신의 발화를 시작했다. 그리하여 <>로 묶인 L1의 발화의 일부인 *midi enfin mardi*와 L2의 발화의 일부인 *le problème c'est pas ce qu'on*은 동시에 발화되었다. 그런데 후행 화자 L2가 발화를 시작한 지점은 현 화자인 L1의 발화 가운데 *mardi*와 *midi* 사이로서, 발화(TCU)가 마무리되어 발화권 교대가 허용되는 추이적정지점이 아니다. 따라서 후행 화자 L2의 발화는 비정상적인 발화권 교대인 말끊기로 간주될 수 있다.

한편, 잇대어 말하기는 대화참여자들의 발화 사이에 시간적 거리 없이 발화권 교대가 이루어지는 현상으로, 기존 연구에서는 말겹침의 일종으로 간주되어 왔다(Schegloff, 2000; 2007). 그러나 잇대어 말하기는 현 화자와 후행 화자의 발화가 동시에 발생하는 동시발화에 속하지 않으므로 말겹침으로 간주될 수 없으며, 또한 잇대어 말하기는 현 화자의 발화와 후행 화자의 발화 사이의 리듬과 속도의 조화를 고려했을 때 적절한 추이공간에서 이루어진다고도 볼 수 없다. 본 연구에서는 잇대어 말하기가 말겹침과 구별되는 여러 가지 차이점을 갖고 있다는 사실에 주목하고, 실제 구어 대화에서 추출한 총 104개의 잇대어 말하기 용례들을 분석해 보았다.

3. 자료 소개

본 연구에서는 자연 발생적인 구어 대화를 전사하여 구축한 TCOF-Y 말뭉치 가운데 16개 대화를 분석하여 104개의 잇대어 말하기 용례를 추출하였다. 다음은 용례를 추출한 말뭉치 자료 정보를 요약한 표이다.

파일 번호	파일명	잇대어 말하기 빈도 (회)	화자 수 (명)	지속시간 (초)	지속시간 (분)
1	tcof_carr_mar_06	4	2	309.360726	5분9초
2	tcof_chee_alb_sd	5	2	312.01	5분12초
3	tcof_ergotherapie_sch	4	2	307.3	5분7초
4	tcof_acc_del_07	9	3	330.51	5분30초
5	tcof_ang_jul_07	2	2	298.34	4분58초
6	tcof_ave_bat_08	2	4	303.44	5분3초
7	tcof_cadeaux_bon_08	8	2	611.74	10분11초
8	tcof_fete_lec_07	7	3	595.28	9분55초
9	tcof_automobile_gue_08	2	2	242.36	4분2초
10	tcof_cafe_leg_06	6	6	314.74	5분14초
11	tcof_conv_cai_06	13	2	631.45	10분31초
12	tcof_conversation_mat_08	11	2	604.99	10분4초
13	tcof_coree_ghu_14	19	3	1200.9	20분0초
14	tcof_ecoles_cim_13	12	3	1203.76	20분3초
	총계	104	38	7266.18초	121.10분

표 1. 잇대어 말하기 분석 자료 요약표

16개 대화에는 총 38명의 화자가 참여하였으며, 분석한 대화 16개의 전체 시간 분량은 약 2시간 1분이다. 대화별로 최소 2개에서 최대 19개의 잇대어 말하기 용례가 관찰되었으며, 화자 수와 잇대어 말하기 빈도 사이에는 유의미한 상관관계가 없는 것으로 분석되었다. 즉, 대화 참여자 수가 증가하면 잇대어 말하기도 더 자주 실현된다고 말할 수 없다.

4. 잇대어 말하기의 말뭉치 용례 분석 결과

Jefferson(1986)이 말한 바처럼 (발화권을 획득한) 후행 화자가 서두르지도 미루지도 않고 발화하는 것이 가장 흔하고 일반적이라면, 잇대어 말하기는 후행 화자가 서둘러 발화하는 예외적 현상이다. 선행 발화가 끝나자마자 시간적 거리를 두지 않고 후행 화자가 즉시

발화를 시작하는 잇대어 말하기는 Sack et al.(1974)의 관점에서 보면 선행 발화를 이해할 수 있는 시간을 빼앗는 현상이며, 운율적으로도 현 화자의 발화와 조화를 이루지 않는다(Couper-Kulhen(1993), van Leeuwen(2017)). 그럼에도 불구하고 화자가 잇대어 말하기를 수행하는 이유는 무엇일까? 화자는 잇대어 말하기를 수행함으로써 어떤 효과를 기대하는 것일까? 본 절에서는 앞서 소개한 104개의 잇대어 말하기 용례를 분석하여 그 답을 구해보고자 한다.

4.1 유음 휴지부와 청자반응신호

잇대어 말하기 용례 분석 결과를 제시하기에 앞서, 잇대어 말하기와 관련되어 자주 관찰된 유음 휴지부와 청자반응신호에 대해 먼저 설명하고자 한다. Lacheret-Dujour(1999: 50-51)에 따르면 일반적으로 프랑스어에 실현되는 휴지부(pause)는 무음 휴지부(pause silencieuse)와 유음 휴지부(pause sonore)로 나뉜다. 그리고 유음 휴지부는 *euh*, *hm* 등과 같은 말 더듬기(pause remplie)와 음절 늘려 발음하기(syllabe allongée)로 나뉜다. 다음은 말뭉치에서 추출한 말 더듬기와 음절 늘려 발음하기 예시이다. 음절 늘려 발음하기는 ‘:’ 기호로 표시되었다.

(2) faut être recommandé par son son directeur/ il faut vraiment être un agent *euh*

(3) je fais des appels de phare/ je klaxonne un petit <coup mais> *gentil*:

현 화자의 발화가 말 더듬기나 음절 늘려 발음하기로 끝나는 경우, 이 운율 현상이 지속되는 구간은 추이적정지점의 범위에 포함된다(Schegloff, 2000). 따라서 이 현상들이 지속되는 동안 후행 발화가 시작되는 경우는 정상적인 발화 교대인 말걸침으로 간주하고, 잇대어 말하기 용례에 포함시키지 않았다.

잇대어 말하기와 함께 가장 자주 관찰되는 현상은 청자반응신호

(bc, backchannel)이다. 청자반응신호는 대화 상대자의 발화를 듣고 청자가 실현하는 단음절 또는 두 음절 길이의 짧은 발화로서 구체적인 주제나 내용을 포함하지 않는다(Schegloff(1982), Gardner(2001)). 프랑스어의 청자반응신호로는 ‘oui(ouais)’, ‘d’accord’, ‘um’, ‘ok’, ‘ah bon’, ‘voilà’ 등을 예로 들 수 있고, 한국어의 청자반응신호로는 ‘어’, ‘네’, ‘응’, ‘그렇구나’, ‘정말?’, ‘그래?’ 등을 예로 들 수 있다(Cosnier(1996), Bertrand et al.(2009), 손현정 & Couralet(2013)). 청자반응신호는 언어로 수행되는 경우와 고갯짓, 웃음 등 몸짓으로 수행되는 경우로 나뉘는데, Cosnier(1996)는 언어적 청자반응신호를 다음과 같이 분류하였다.

- ① 언어적이거나 음향적으로 이루어지는 짧은 발화 *hum hum, oui, d'accord, je vois, non ?* 등
- ② 완전한 문장 또는 앞선 화자의 발화에 대한 반복적 변형 (reformulation) :
 a : il était, comment dire ... perplexe?
 b : *oui perplexe*...
- ③ 화자에게 설명을 요구하는 발화 :
 Comrrent ça? ..., tu veux e que ... ?

본 연구에서는 이 세 가지 언어적 청자반응신호 가운데 구체적인 주제나 내용을 포함하는 발화를 제외하고, 첫 번째 유형만을 청자반응신호로 간주하였다.

4.2 용례 분석 결과

104개의 잇대어 말하기 용례를 분석한 결과, 1) 청자반응신호 뒤 자기 발화를 이어가기, 2) 선행 발화에 대한 동의, 3) 청자반응신호 발화, 4) 질문에 대한 답변 등 총 12개의 세부기능을 관찰할 수 있었다. 이들을 용례 수를 기준으로 정렬한 표는 다음과 같다.

번호	기능	용례 수(개)	백분율 (%)	누적백분율 (%)
1	청자반응신호 뒤 자기 발화 이어가기	25	24%	24%
2	선행 발화에 동의 표시	15	14%	38%
3	청자반응신호	13	13%	51%
4	질문에 대한 대답	12	12%	63%
5	이의제기	9	9%	71%
6	중단된 자기 발화 마무리하기	8	8%	79%
7	선행 발화에 대한 부정	5	5%	84%
8	부연설명을 통한 반론제기	5	5%	88%
9	주제 전환	4	4%	92%
10	감정 표현	4	4%	96%
11	질문	2	2%	98%
12	경쟁적 발화권 획득	2	2%	100%
	총계	104	100%	

표 2. 잇대어 말하기 용례 분석 요약표

다음에서는 용례 분석을 통해 관찰된 주요 세부기능을 예시와 함께 설명하기로 하겠다.

4.2.1 청자반응신호 뒤 자기 발화 이어가기

(2)

000	00:07:54.000	00:07:55.000	00:07:56.000	00:07:57.000	00:07:58.000	00:07:59.000	00:08:00.000
>			ah				
	<non>non mais c'est PAS il y a pa			mais BON il y a [des;les] réductions euh (.) plus de trois livres achetés euh ils s			

L2 : non mais c'est PAS il y a pas les prix en or

L1 : ah bon

L2 : mais BON il y a [des;les] réductions euh (.) plus de trois livres achetés euh ils sont moins chers

현 화자 L1이 *ah bon*이라는 청자반응신호를 발화하자마자, 후행 화자 L2는 자신의 새로운 발화를 시작한다. 화자 L2는 자신의 발화

에 대한 L1의 청자반응신호를 기다렸다가, 이 신호를 듣자마자 준비했던 발화를 시작한 것으로 보인다. 이러한 기능을 수행하는 잇대어 말하기 용례는 25개로, 분석 대상이 된 12개 기능 가운데 그 수가 가장 많다.

4.2.2 선행 발화에 대한 동의 표시

(3)

00:02:57.000	00:02:58.000	00:02:59.000	00:03:00.000
chez ell		voilà elle fait pas son boulot que pour la paie e	
<ouais> elle fait pas son b			

L2 : <ouais> elle fait pas son boulot que pour la paie

L1 : **voilà elle fait pas son boulot que pour la paie** elle fait son boulot/ euh: elle aime ce qu'elle fait/: (...)

현 화자인 L2의 발화에 대해 L1은 즉각적으로 동의를 표현하고 있다. 위 예문에서 후행 화자 L1은 강한 동의 표시어인 *voilà*와 함께 L2의 발화를 그대로 반복한 뒤, 자신의 의견을 추가적으로 말하고 있다. 현 화자의 발화에 대한 동의를 표현하는 것으로 해석되는 용례는 총 15회 관찰되었다.

4.2.3 청자반응신호

(4)

00:03:08.000	00:03:09.000	00:03:10.000	00:03:11.000	00:03:12.000	00:03:13.000
les gens euh je pense que quand ils vont dans les concerts par rapport à: je sais pas ne serai					
					ouais ouais

L1 : les gens euh je pense que quand ils vont dans les concerts par rapport à: je sais pas ne serait ce qu'à l'Allemagne

L2 : ouais ouais

위 예문에서는 현 화자인 L1의 발화가 끝나자마자 후행 화자인 L2가 ouais ouais란 청자발화신호를 발화하고 있다. 이처럼 현 화자의 발화 직후 후행 화자가 청자반응신호를 발화하는 경우는 13회 관찰되었다. 이때 발화된 청자반응신호들은 선행 발화에 대한 다양한 수준의 관심(관심, 무관심), 이해 수준, 감정을 나타냈다. 4건의 용례에서 현 화자의 발화에 *tu vois*나 *hein, quoi*, 그리고 주목할 만큼 강한 상승 억양이 관찰되었는데, 이들은 모두 청자반응신호를 요구하는 행위로 해석될 수 있다고 보고되고 있다(Anderson(2007), Beeching(2007)). 따라서 후행 화자는 현 화자의 요구에 적극적으로 부응하기 위하여 현 화자의 발화에 잇대어 청자반응신호를 발화한 것으로 해석된다. 청자반응신호는 Schegloff(1982; 2000)에서 지속사(*continuer*)라고 불리며 말걸침의 일종으로 간주되었다.

4.2.4 질문에 대한 대답

(5)

00:00:39.500		00:00:40.000	00:00
		le MÉTRO	
comment ça s'appelait avant			

L1 : comment ça s'appelait avant

L2 : le MÉTRO

위 예문에서 현 화자인 L1의 질문이 끝나자마자 후행 화자 L2는 le métro라는 답변을 제시한다. 특히 화자 L2는 métro라는 명사를 강하게 발음하였으며 이는 전사규범에 따라 대문자로 표시되었다. 현 화자의 질문에 이렇게 신속하고 자신 있게 대답할 수 있는 것은 L1의 질문이 발화되는 중에 L2가 이미 질문에 대한 이해를 끝내고 대답할 준비가 됐기 때문이라고 해석된다. 이처럼 현 화자의 질문에 잇대어 대답을 발화한 용례는 11회 관찰되었다. 잇대어 말하면서 질

문에 대답하는 기능은 Jefferson(1986)에서 인식적 말겹침 (recognitional overlap)으로 간주된 바 있다.

4.2.5 이의제기

(6)

	00:02:27.000	00:02:28.000	00:02:29.000
L1 [70]	oui mais il t'appartient à toi l'accent il appartient pas à nous/		
L2 [68]			
L3 [43]	ni instinctif/		oui

L3 : <mais pour> moi/ c'est pas: c'est pas inNE ni instinctif/

L1 : oui mais il t'appartient à toi l'accent il appartient pas à nous/

위 예문은 지방 특유의 엑센트에 대해 친구들끼리 이야기를 나누는 상황에서 발생한 대화이다. 지방 특유의 엑센트의 특성에 대해 이야기하던 중 두 화자가 대립하고 있으며, 현 화자인 L3가 발화를 마치자마자 후행 화자인 L1이 이에 대한 반론을 제기하고 있다. 프랑스어에서는 화자가 상대방의 주장을 받아들이 의사가 없을 때 단언문의 끝에 상승 억양이 나타난다고 알려져 있으며(Marandin et al., 2004), 위 예문에서도 두 화자의 발화 모두 상승 억양(/)으로 끝나고 있다. 이처럼 대립 상황에서 이의제기가 이루어지면서 잇대어 말하기가 수행된 경우는 총 9회 관찰되었다.

4.2.6 중단된 자기 발화 마무리하기

(7)

	00:03:01.000	00:03:02.000	00:03:03.000	00:03:04.000	00:03:05.000	00:03:06.000	00:03:07.000	00:03:08.000	00:03:09.000
L1 [15]				TRENTE de					
L2 [94]	du AU semestre/ et NOUS on est			du coup ge	ouais du coup le premier jour/ le prof il nous fait (.) BEN l'année dernière il y avait six				

L2 : ① du AU semestre/ et NOUS on est à trente deux heures\

② du coup genre\

L1 : TRENTE deux heures/

L2 : ③ ouais **du coup** le premier jour/ le prof il nous fait (.) (이하 생략)

위 예문에서 화자 L2가 1번 발화 L2-①을 마친 뒤 2번 발화 L2-②를 이어가려던 도중에 화자 L1이 끼어들어 *TRENTE deux heures*라고 발화했다. 내용상 놀라움을 표현하는 L1의 이 발화는 선행 발화인 L2의 2번 발화 L2-②의 추이적정지점에서 이루어지지 않았기 때문에 말끊기 수행으로 볼 수 있다. 그 후, 화자 L2는 화자 L1의 발화에 잇대어 3번 발화 L2-③를 시작하고, 말끊기로 중단된 자신의 2번 발화의 일부인 *du coup*를 반복한 후 의도했던 나머지 발화를 이어간다. 이같은 중단된 발화 이어가기 기능은 총 8회 관찰되었으며, 화자 간 대립이 발생하는 상황뿐만 아니라 위 예문처럼 협조적인 상황에서도 수행되는 것으로 분석되었다.

4.2.7 선행 발화에 대한 부정

(8)

	00:04:55.000	00:04:55.500	00:04:56.000	00:04:56.500	00:04:57.000	00:04:57.500	00:04:58.000
L1 [82]							
L2 [50]	ouais c'est en créneaux						
L3 [18]							
L4 [17]	non euh tiercelin au niveau où que c'est que tu ailles devant l'école c'est gratuit les parcs les:: les places						

L2 : ouais c'est en créneaux

L4 : non euh tiercelin au niveau où que c'est que tu ailles devant l'école c'est gratuit les parcs les:: les places

위 예문에서 화자 L2가 이야기의 주제가 된 장소가 Créneaux라는 지역에 있다고 주장하자, 화자 L4는 잇대어 말하기를 수행하면서 즉시 이를 부정하고 문제의 장소는 Tiercelin에 있다고 주장한다. 이처럼 선행 발화에 대한 즉각적인 부정이 이루어진 잇대어 말하기 용례

는 총 5회 관찰되었다.

4.2.8 부연설명을 통한 반론제기

(9)

	00:08:20.000	00:08:22.000	00:08:24.000	00:08:26.000	00:08:28.000
L1 [175]			<tu>		
L2 [176]	<mais: euh pour>pour pour euh moi j'ai pas eu ce problème hein/ <j'ai>pas eu du tout ce problème de parce que				
L3 [180]	quand tu te laves ça part <tu vois j'i			ouais et puis des fois ils en ils ont le même	

L3 : ① une vidéo de youtubers[=lgg :anglais] qu'on avait vue il y avait justement euh i- i- i- ils commentaient ils disaient qu'ils avaient des amis qui étaient noirs qui avaient déjà reçu comme remarque euh est-ce que quand tu te laves ça part <tu vois [rire] [h] la couleur et tout>

L2 : <mais: euh pour>pour pour euh moi j'ai pas eu ce problème hein/ <j'ai>pas eu du tout ce problème de parce que bon je suis pas noir noir

L3 : ② ouais et puis des fois ils en ils ont le même teint parfois aussi

위 예문은 친구들끼리 한국에 대한 경험을 나누는 대화의 일부이다. 화자 L3는 1번 발화 L3-①에서 어느 흑인들이 한국에서 겪은 인종차별적 경험을 유튜브에서 시청한 이야기를 하고 있다. 그러자 화자 L2는 말걸침을 수행하면서 자신은 흑인이 아니어서 그런지 한국에서 그런 경험을 겪은 적이 없다고 말한다. 화자 L3는 화자 L2의 발화에 잇대어서 2번 발화 L3-②를 수행하고, 네(화자 L2)가 인종차별을 경험하지 않은 것은 한국인들이 너와 같은 피부색을 가진 경우도 있기 때문일 거라고 말한다. 결국, 잇대어 말하기가 수행된 L3의 2번 발화 L3-②는 선행 발화인 L2의 발화에 대한 반론인 동시에 자신의 1번 발화 L3-①의 논지를 강화하는 부연설명으로 볼 수 있다. 위 용례에서 관찰되는 화자 간 대립은 그 정도가 매우 낮아서, 앞서 기술한 이의제기나 선행 발화에 대한 부정의 용례에서 관찰된 화자

간 대립과 구별된다.

4.2.9 기타

나머지 12개 용례에서 관찰된 네 가지 기능은, 주제 전환, 감정 표현, 질문, 발화권 획득을 위한 경쟁으로, 각각 2회에서 4회 관찰되었다. 이 기능들을 수행하는 용례의 수가 적기도 하지만 무엇보다 이들 가운데 상당수가 특정 대화에만 집중되어 출현했기 때문에 본 연구에서는 이 용례들을 잇대어 말하기에 대한 논의에서 제외시켰다.

4.3 논의

잇대어 말하기 용례의 88%에서 관찰되는 10개 기능은 크게 화자 간 대립 관계를 기준으로 나누어 볼 수 있다. 잇대어 말하기가 수행될 때 대립 관계가 드러나는 경우는 이의제기와 선행 발화에 대한 부정, 그리고 부연설명을 통한 반론제기가 이루어지는 19개 용례였다. 이들은 전체 104개 용례의 18%를 차지한다. 반면에 잇대어 말하기가 수행될 때 대립 관계가 드러나지 않는 경우는 청자반응신호, 청자반응신호 뒤 자기 발화 이어가기, 선행 발화에 대한 동의, 질문에 대한 답변이 이루어진 용례였다. 이들의 총수는 65개로서, 전체 용례의 63%를 차지했다. 한편 중단된 자기 발화 마무리하기가 수행되는 잇대어 말하기는 화자 간 대립 관계가 드러나는 경우로 볼 수 없다. 앞서 4.2.6절에서 예문 분석을 통해 밝혔다시피 비록 대화 상대방이 말 끊기 수행을 통해 발화를 실현하고 있으나 그 발화의 내용이 상대방 이야기에 대한 관심으로 해석될 수 있는 놀라움을 나타내는 것이므로 잇대어 말하기가 화자 간 대립 관계를 드러낸다고 볼 수 없다. 따라서 중단된 자기 발화 마무리하기가 수행되는 잇대어 말하기는 대립 관계에 대해 중립적인 것으로 간주하였다. 이상을 표로 요약하면 다음과 같다.

화자 간 대립 관계	잇대어 말하기의 세부기능	용례 수(개)	백분율 (%)
비대립적	청자반응신호 뒤 자기 발화 이어가기	25	63%
	선행 발화에 동의 표시	15	
	청자반응신호	13	
	질문에 대한 대답	12	
대립적	이의제기	9	18%
	선행 발화에 대한 부정	5	
	부연설명을 통한 반론제기	5	

표 3. 잇대어 말하기 기능 분류: 대립 관계

5. 결론

본 연구는 구어 대화의 발화권 교대와 관련되어, 선행 발화 내용이 이해될 수 있도록 발화 사이에 시간적 간격을 두어야 한다는 원칙을 위반하는 잇대어 말하기를 수행함으로써 어떤 의미 효과가 만들어지는지를 살펴보았다. 본 연구에서는 실제 대화에서 잇대어 말하기가 발생한 104개 사례를 관찰하여 잇대어 말하기가 만들어내는 10가지 의미 효과를 분석해냈다. 이를 통해 잇대어 말하기가 대화 참여자 간 협력적 관계에 기여하는 효과가 있으며, 구체적으로 청자반응신호 뒤 자기 발화 이어가기, 선행 발화에 대한 동의 표시, 질문에 대한 대답 등의 기능을 수행하는 것을 확인할 수 있었다. 이와 더불어 잇대어 말하기는 공격적인 발화권 교대나 화자 간 대립 관계와 직접적인 연관성을 갖고 있지 않다는 사실도 확인하였다.

본 연구에서는 잇대어 말하기가 수행하는 기능 가운데 청자반응신호와 질문에 대한 대답은 대화분석론에서 주목한 말걸침의 기능과 일치하지만(Schegloff(1982: 2000), Jefferson(0986)), 나머지 기능은 말걸침이 수행하는 기능과 상이하다는 점을 확인하였다. 향후에는 말뭉치 용례 분석을 통해 잇대어 말하기와 말걸침에 대한 심화된 비교 연구를 수행하고자 한다.

참고문헌

- Andersen, H. L., <Marqueurs discursifs propositionnels>, in *Langue française*, n.154, 2007, pp. 13-28.
- Beeching K., <La co-variation des marqueurs discursifs bon, c'est-à-dire, enfin, hein, quand même, quoi et si vous voulez : une question d'identité ?>, in *Langue française*, n.154, 2007, pp. 78-93.
- Bertrand, R., Ader, M., Blache, P., Ferré, G., Espesser, R., Rauzy, S., <Représentation, édition et exploitation de données multimodales : le cas des backchannels du corpus CID>, in *Cahiers de Linguistique*, Vol. 33, n° 2, 2009, pp. 183-212.
- Bogel, S., <Listeners use intonational phrase boundaries to project turn ends in spoken interaction>, in *Journal of Phonetics*, n.52, 2015, pp. 46-57.
- Cosnier, J., <Les gestes du dialogue, la communication non verbale>, in *Revue Psychologie de la motivation*, n.21, 1996, pp. 129-138.
- Couper-Kuhlen, E., *English Speech Rhythm: Form and Function in Everyday Verbal Interaction*, Amsterdam, Benjamins, 1993.
- Gardner, R., *When listeners talk: response tokens and listener stance*, London, Benjamin's, 2001.
- Heldner, M. et al., <Pauses, gaps and overlaps in conversations>, in *Journal of Phonetics*, n.38, 2010, pp. 555-568.
- Jefferson, G., <Notes on 'latency' in overlap onset>, in *Human Studies*, n.9, 1986, pp. 153-186.
- Lacheret-Dujour, A., *La prosodie du français*, Paris, CNRS Edition, 1999.
- van Leeuwen, A. R., *Right on time. Synchronization, overlap, and affiliation in conversation*, Utrecht University, thèse, 2017.

- Marandin, J. M., Beyssade, C., Delais-Roussarie, E., Rialland, A., & de Fornel, M., <The meaning of final contours in French>, Manuscrit, [http://www. llf. cnrs/Gens/Marandin](http://www.llf.cnrs/Gens/Marandin), 2004.
- Moescheler, J. & Reboul, A., *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.
- Sacks, H., Schegloff, E. A. & Jefferson, G., <A simplest systematics for the organisation of turn-taking for conversation>, in *Language*, Vol. 50, No. 4 (part 1), 1974, pp. 696-735.
- Schegloff, E. A.. <Discourse as an interactional achievement: Some uses of “uh huh” and other things that come between sentences>, In D. Tannen (ed.), *Text and Talk*, Washington D.C., Georgetown University Press, 1982, pp. 71-93.
- _____, <Overlapping tanlk and the organization of turn-traking for conversation>, in *Language in Society*, n.29, 2000, pp. 1-63.
- _____, *Sequence Organization in Interaction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- 손현정, 「의미 연구를 위한 구어 말뭉치 구축 방식 제안」, 『프랑스어 문교육』, 제 70집, 2020, pp. 89-114.
- 손현정 & Couralet, S., 「프랑스어와 한국어 청자반응 비교 연구」, 『프랑스학연구』, 제 65집, 2013, pp. 139-165.

Résumé

Analyse du *latching* des conversations en français

SON Hyun-jung
(Université Yonsei, professeure assistante)

Le phénomène *latching* indique l'enchaînement immédiat des tours de parole en conversation orale. Alors que le *latching* se rapproche du chevauchement (*overlap*) dans une approche de type Analyse Conversationnelle (CA), à travers cette étude, nous isolerons des traits distinctifs relatifs aux tours de parole. Pour les mettre en évidence, nous procédons à l'analyse de 104 exemples extraits du corpus oral TCOF-Y.

L'analyse exhaustive de la totalité de ces exemples nous permet de mettre en évidence pas moins de 12 fonctions du *latching* dont la plupart entretiennent un rapport étroit avec l'interaction coopérative des participants de la conversation, étant entendu que certains peuvent se positionner soit du côté de l'interruption soit d'un côté du chevauchement.

Mots Clés : conversation, latching, enchaînement immédiat, tour
de parole, corpus TCOF-Y

투 고 일 : 2020.09.25.

심사완료일 : 2020.10.25.

게재확정일 : 2020.11.01.

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 프랑스어권 문화예술 관련 석사 이상의 학위 소지자, 해당 분야 전문 활동가, 현직 프랑스어 교사로 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.
- 제 34조 본 개정회칙은 2020년 6월 11일부터 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
요건, 한국학술지인용색인(KCI) 논문유사도검사 종합 결과 확인서

를 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 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 다음 호에 재투고하여 위의 심사절차를 다시 거치며, 재투고하지 않을 경우 ‘게재 불가’ 논문으로 처리하고 투고자에게 통보한다, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 이의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 서면으로 이의 신청을 할 수 있으며, 편집이사 3인과 담당 편집위원은 타당성을 검토하여 재심 여부를 결정할 수 있다.

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.
- 제 33조 본 규정은 2020년 6월 11일부터 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. 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건, 한국학술지인용색인(KCI) 논문유사도검사 종합 결과 확인서를 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다. (편집위원회 규정 제 15조)
2. 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다. (편집위원회 규정 제 17조)
 - 1) 독창성(20점) : 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가 (선행 연구를 충실하게 검토했는가)
 - 2) 논리성(20점) : 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
 - 3) 타당성(20점) : 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
 - 4) 신뢰성(20점) : 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
 - 5) 기여도(20점) : 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?
3. 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다. (편집위원회 규정 제 18조)
 - 1) 80점 이상 - 무수정 게재
 - 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
 - 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
 - 4) 59점 미만 - 게재 불가
4. 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 반문서를 제출해야 한다.
5. 수정 후 재심사 평가를 받은 논문은 다음 호에 재투고하여 위의 심사절차를 다시 거치며, 재투고하지 않을 경우 ‘게재 불가’ 논문으로 처리하고 투고자에게 통보한다.

6. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
7. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부한다. 원고분량이 출간물로 25쪽을 초과하는 논문은 별도로 소정의 초과 편집비를 받는다.

『프랑스문화예술연구』 논문투고 규정

본 학회에서는 『프랑스문화예술연구』의 원고를 아래 규정에 의하여 모집하오니 많은 투고를 바랍니다.

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 논문 투고는 홈페이지 온라인 투고시스템을 통하여 투고한다.
4. 투고자는 투고시스템 상의 논문유사도 검사결과를 제출한다.
<https://check.kci.go.kr>
5. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정해야 한다.
6. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
7. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 이름은 한글 및 영문으로, 그 외에 논문제목, 소속, 직위, 요약문, 주제어는 반드시 한국어와 외국어를 함께 첨부한다. 예) 이름(한글 및 영문) / 논문제목, 소속, 직위, 요약문, 주제어(한글 및 외국어)
8. 투고 및 게재 논문의 첫 장에 이름, 소속, 직위를 표시한다. 직위는 소속 학교 표기에 따른다. 프랑스어 요약문의 경우 소속과 직위는 프랑스어로 표기하고 영어 요약문의 경우 소속과 직위는 영어로 표기한다.

예) 000 (00 대학교 0교수)

000 (Université (de) 00, Professeur 0)

9. 목차에는 숫자를 붙여 번호표기를 통일한다.

예) 1. / 2. / 3. / 4.

10. 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.

11. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

12. 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

13. 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

정회원은 프랑스어권 문화예술 관련 석사 이상의 학위 소지자, 해당 분야 전문 활동가, 현직 프랑스어 교사로 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 겨울호(제74집)

초 판 인 쇄 : 2020년 11월 25일

초 판 발 행 : 2020년 11월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

비매품