

미니멀리즘

Minimalism

Cynthia Whitney Hallett
Warren Motte
Stephen Crane
Ernest Miller Hemingway
Amy Hempel
Mary Robison

정호 역

주 근옥

충남대학교 대학원 국어국문학과 졸업(문학석사)

대전대학교 대학원 국어국문학과 졸업(문학박사)

대전대학교 국어국문학과 전 겸임교수, 충북대학교 전 강사

저서: 「한국시 변동과정의 모더니티에 관한 연구」(시문학사: 2001), 「석송 김
형원 연구」(도서출판 월인: 2001)

시집: 「산노을 등에 지고」(시문학사: 1987), 「감을 우리며」(시문학사: 1988),
「번개와 장미꽃」(새미: 1998), 「바퀴 위에서」(시문학사: 2001), 「갈대 속의 비
비새」(현대시: 2002)

번역:

A.J.Greimas, Structural Semantics

A.J.Greimas, On Meaning

Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, The Epistemology of
Passions

Cynthia Whitney Hallett, Minimalism and Short Story

Warren Motte, SMALL WORLDS—Minimalism in Contemporary
French Literature

Warren Motte, Jacques Jouet's Soul

Stephen Crane, The Open Boat

Amy Hempel, In a Tub

Amy Hempel, In the Cemetery Where Al Jolson is Buried

Mary Robison, Kite and Paint

Ernest Hemingway, Hills Like White Elephants

Walt Whitman, Democratic Vistas

臼井吉見(うすい よしみ), 形式主義文學論争

기타: 주근옥의 문학세계—환원적 다원성의 생동감

공저(김용직 송재영 홍희표 이승원 구수경 송기섭 송기한 장수익 최예열 금
동철 김현정 남기택 윤종영 김윤정 김승민 김교식 민명자 박슬기 林陽子)

홈페이지

한국어: <http://www.poemspace.net/>

프랑스어: <http://www.illustrer.net/>

영어: <http://www.clinamen.co.kr/>



한국문학의 판단중지를 위하여 나는 이 원고를 비매품으로 공개한다.
2013. 08. 12.

서언

—한국문학의 판단중지(Epoche)를 위하여

주 근옥

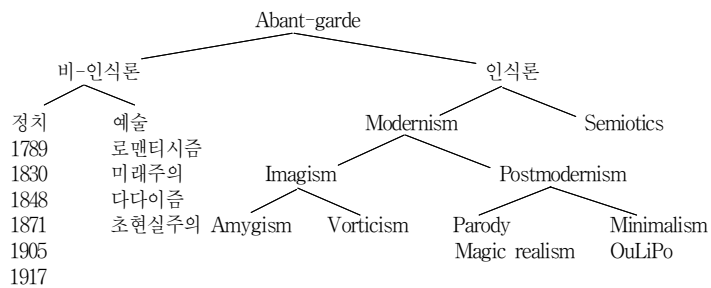
1898년, 이승만의 신체시 “고목가”로부터 출발한 한국의 현대문학(Contemporary Korean Literature)이 110년을 넘어서게 되었다. 그럼에도 불구하고 한국문학은 아직도 “자유시(Free verse)”를 현대시(modern poem)의 절대조건으로 믿고 있는 것이 부인할 수 없는 현실이 되고 있다.

그러나 자유시는 Elegiac Stanza, Ballad Stanza, Short Metre, Long Metre, Ode, Rondeau, Villannell, Triolet, Sonnet, Blank verse 등과 같은 시형식 중의 일종에 불과할 뿐이며, 또한 이것은 현대에 불쑥 나타난 것이 아니라, 엘리자베스 조(The Age of Elizabeth, 1558~1603: 셰익스피어 활동시기)의 서정시와 트루바두르(troubadour)¹⁾의 서정소곡과 그리스의 합창곡, 그리고 시편(The Book of Psalms)에서 찾아볼 수 있는 것이다. 우리는 이 고정관념부터 깨지 않으면 안 된다. 모더니티(modernity)는 시형식의 전환을 의미하는 것이 아니라 사고방식의 전환을 의미하는 것이다.

따라서 아방가르드(Avant-garde)를 자처하는 사람들이 비-인식론적인 선전(propagender)과 선동(agitation), 은유와 같은 수사의 방식으로 모더니티에 대해 외쳐대고 있지만, 그들의 외침은 2가지 관점에서 비판을 면치 못한다. 첫째, 정치적으로는 민족주의의 자폐성이 그것이다. 자폐성은 주변의 관점을 살피지 않고 자신의 생각만을 관철하려고 한다. 다시 말해서 민족문학의 우월성을 주장하지만, 이것은 칼날의 양면성과 같은 것이어서, 요리를 하거나 방어의 수단으로 사용될 때는 유용하지만, 타인이나 타민족을 공격하는데 사용되면 살인 무기가 된다. 나치즘, 파시즘, 군국주의, 시오니즘, 테러리즘 등이 그것의 예가 될 것이다. 이러한 극단적 민족주의가 아니더라도 1789년의 프랑스 대혁명, 차알스 부르봉의 복고왕조를 쓰러뜨린 1830년의 7월 혁명, 선거권 확대의 요구

1) troubadour: 서정(음유) 시인. 11~14세기 무렵에 주로 프랑스 남부에서 활약함.

를 관찰시키며 루이 필리프(Louis Philippe)의 정권을 무너뜨린 1848년의 2월 혁명, 1871년의 파리 코뮌, 1905년의 실패한 러시아 혁명, 1917년의 러시아의 볼셰비키 혁명(쿠테타라고 하는 것이 옳을 것이다) 등을 통해 생산된, 이데올로기가 직접적으로 표출된, 양단논법의 문학작품이 모더니티를 보유하지 못했던 것을, 선전·선동·은유가 아니더라도 주사(主辭)와 빈사(賓辭) 모두가 드러난 진리명제의 리얼리즘이었다는 것을, 한국문학은 타산지석으로 삼아야 할 것이다(Maksim Gorky의 작품 “밀바닥” 등은 볼셰비키·레닌·스탈린주의가 아니라 제1극화의 마르크스주의 리얼리즘의 작품. 정치적으로는 Lenin 그리고 원래 멘셰비키였으나 레닌의 쿠테타에 동조했던 Trotsky 와도 다르게 분파한 Stalin.Zhdanov와 동조하고 있다). 물론 몽타주 기법을 채용한 세르게이 아이젠슈타인(Sergei M. Eisenstein, 1898 ~ 1948)의 영화 “전함 포템킨”이 있긴 하지만, 이는 몽타주의 인위성에도 불구하고 이데올로기의 발설을 억제하고 객관성을 실현하면서도 그 제1극화의 마르크스주의 리얼리즘을 능가하는 제2극화의 맥락을 보여줬기 때문에 어느 정도 성공을 거둔 예외가 될 것이다.



둘째, 예술에서의 로만티시즘, 미래주의, 다다이즘, 초현실주의의 환상과 파괴성을 아방가르드라고 주장하는 사람들이 있는데, 로만티시즘의 경우 흄(T. E. Hulme)에 의해 이미 부정되었고, 1910년대 ~ 1920년대 초까지 성행했던 후자의 경우, 다시 1950년대에 포스트모더니즘이라고 하는 명목으로 성행한 바 있지만, 이는 전자의 반복 또는 퇴행에 지나지 않은 것이며, 특히 그레마스(Algirdas Julien Greimas)에 의해 정신분열 증세라고 하는 비판을 받은 바 있다.

칸트(I. Kant), 헤겔(G. W. F. Hegel), 후설(E. Husserl)로 이어지는 인식론은 불확실성²⁾을 추구하는 현대과학, 초월논리학, 르네 톰(René Thom)의 파국이론

(catastrophe theory)과 조지 불(George Boole)의 수리논리학의 기호체계인 Boolean algebra(불 대수) 이론 등의 현대수학을 포섭하면서 트라이앵글과 같은 최고 정점의 상위어로 작용한다. 따라서 이것의 하위어로는 모더니즘과 기호학(semiotics; semiology는 전자의 하위개념이다)으로 분할된다.

먼저 모더니즘의 경우, 이미지즘과 포스트모더니즘으로 분할되고, 이미지즘은 "Amygism(Amy Lowell)"과 "Vorticism(Ezra Pound)"으로 분할된다. 시각적 요소와 청각적 요소 둘 다 중요시했던 에즈러 파운드(Ezra Pound)는 이미지즘이 에이미 로우얼(Amy Lowell)의 경제적 지원을 받으며 차츰 정적인 로맨티시즘의 복귀로 흐르게 되자, 이러한 현상을 "에이미지즘(Amygism)"이라고 비난하며 이미지즘운동과 결별해 버렸다.

에즈러 파운드의 경우, "시는 산문처럼 문법에 맞게 정확하게 쓰여야만 한다. 그 언어는 고조된 긴장(단순성)에 의해 절약된 파롤로부터 조금이라도 일탈해서는 안 되는 그래서 정제된 언어여만 한다. 거기에는 독서로 배워 발음이 잘 안 되는 말이 있어서는 안 되며, 완곡법이 있어서는 안 되고, 전도가 있어서는 안 된다. 그것은 모파상의 훌륭한 산문처럼 단순하여야 하며, 스탕달처럼 견고하여야만 한다. 거기에는 감탄사적인 것이 있어서는 안 된다. 벗어나 달아나는 말은 아무것도 없다. 부여된 말은 어리짐작의 빗땀으로 완성할 수 없으며, 이것은 말의 1차 개념(intention)이 되지 않으면 안 된다."고 한다. 그러나 산문처럼 단순해야 한다고 해서 운율이 있어서는 안 된다고 하는 것으로 착각해서는 안 된다. 기타가와 후유키코(北川冬彦, 1900~1990)의 경우 이 언급을 오해하여 실제로 산문이어야 한다고 주장했으며, 한국의 경우도 이에 동조하는 문인.학자들이 있다. 에즈러 파운드는 계속해서 "거기에는 상투적인 문구, 관용어구, 스테레오타입의 신문기사 투가 있어서는 안 된다"는 것, "두 다리 걸친 형용사(dled mosses dank: 축축한 흔탁한 이끼와 같은)"를 사용해서는 안 된다는 것, 다시 말해서 이미지즘은 "객관적인 것(미끄러짐이 없는 것, 직접적이고 명백한 것), 형용사의 과도한 사용이 없는 것, 실험을 허락하지 않는 은유가 없는 것, 솔직히 말하는 것"이라고 하고, "리듬에 있어서는 박절기(拍節器)의 시퀀스가

2) 일리야 프리고진(Ilya Prigogine; 1917~2003)의 「확실성의 종말(LA FIN DES CERTITUDES)」을 참조하라. 그는 모스크바 태생으로 벨기에 브뤼셀의 브뤼셀 자유대학(Université Libre de Bruxelles)에서 화학을 공부했다. 산일구조, 복잡계, 비가역성에 대한 연구로 유명하다. 1977년 노벨 화학상을 받았다.

아닌, 음악적인 프레이즈(phrase, 화성에서 두 아티큘레이션을 이음줄로 이은 것)의 시퀀스를 조직하는 것”이라고 하며, “상징주의자들의 상징은 1, 2, 그리고 7과 같은 산술상의 숫자처럼, 고정된 가치를 가지고 있다. 이미지스트의 이미지는 대수학의 a, b, 그리고 x의 기호와 같은 변화무쌍한 의미작용을 가지고 있다”고 언급한다.

그 후 이미지즘이 현실을 외면하고 예술을 위한 예술운동에 그치고 말았다고 비판하며 등장한 것이 포스트모더니즘이다. 이는 다시 패러디와 매직리얼리즘, 그리고 미니멀리즘으로 분할된다. 패러디(parody)의 경우 호르헤 루이스 보르헤스(Jorge Luis Borges)와 같은 작가가 있기는 하지만, 필자는 그 작가와 작품의 창의성에 깊은 우려를 갖고 있는 편에 속한다. 매직리얼리즘(magicrealism)의 경우, 권택영에 의하면, “포스트모더니즘은 모더니즘의 고급화된 예술양식, 개인 감흥의 절제와 달련, 그리고 아직도 소설이 무언가 진지한 도덕(moral, 증거는 없지만 확실히 존재하는 것, 즉 방향범주가 아닐까? -필자 주)을 전달하려 한다는 것에 대한 도전이었다”고 하며, 따라서 “긴즈버그와 친구였던 윌리엄 버로우는 『발가벗은 점심(The Naked Lunch), 1959』에서 섹스와 마약 등 환상적이고 에로틱한 세계를 저속한 어휘로 적나라하게 표출했다”고 언급한다. 그러나 이 또한 초현실주의와 다른 것이 있는가? 문예사조는 유행과 같은 반복이나 퇴행이 아닐 것이다.

이제 미니멀리즘(Minimalism)과 올리포(OuLiPo)만 남게 되었다. 전자는 현대시의 시발점 보들레르(Charles Baudelaire)에게 많은 영향을 끼친 포우(Edgar Allen Poe), 그리고 체호프(Anton Chekhov), 조이스(James Joyce), 사무엘 베케트(Samuel Beckett), 헤밍웨이(Ernest Hemingway), 해롤드 핀터(Harold pinter)와 같은 다양한 작가들로부터 추적될 수 있다. 그 중에서도 특히 체호프가 포우의 효과의 원리와 공통된 이야기의 결말 또는 의도의 의미를 갖고 있는 것으로 나타냈던 말, “연극의 무대와 같은 단편소설은 무대의 약속과 같은 규칙을 가지고 있다. 나의 직관은, 소설 또는 이야기의 결말에, 독자를 위하여 전체 작품의 인상을 교묘히 농축하여야만 한다.”고 한 그 말에 이어서, 1932년, 헤밍웨이는 이러한 소견이 성공적인 소설의 방법과 구성과 관련되고 있음을 피력했다.³⁾

3) Cynthia Whitney Hallett, 『Minimalism and Short Story-Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison』(New York: The Edwin Press, 1999) 참조.

만약 산문의 작가가 그 자신이 쓰고 있는 것에 대해, 그가 알고 있는 것을 생략할는지 모르는 것에 대해, 그리고 독자에 대해 충분히 알고 있다면, 만약 작가가 진실로 충분히 알고 있다면, 작가가 충분히 진술했던 것만큼 강하게 이러한 것의 감정을 갖게 될 것이다. 빙산 운동의 장엄함은 물 위에 존재하는 것의 1/8이 아니라 물 아래의 8에 기인한다.

헤밍웨이가 여기서 토로하고 있는 “빙산의 일각(tip of iceberg)”의 효과, 그 갈등적 정서 상태와 의사소통하는 방식보다 더 많이 느끼는 그 기법에 대해, 에이미 험펠(Amy Hempel)은 다음과 같이 언급한다. “당신의 작품 안에 보고되지 않은 많은 경험이 실제적으로 페이지 위에 나타난 것보다 더 중요하다. 흔히 이야기의 정서적 초점은 기술되지 않은, 또는 이야기 안에 귀착되어 있는, 다시 말해서 그 밑에 깔려있는 어떤 사건이다.” 그리고 신디아 휘트니 할렛(Cynthia Whitney Hallett) 또한 여기에 덧붙여 언급한다. “요컨대, 작가는 독자가 적어도 생략되었지만 실제적으로는 주어져있는 것으로부터 추측하고 있는 어렵קות한 하나의 가능성을 갖도록 조심스러우면서도 충분히 그 빈 공간의 틀을 어떻게 해서든지 짜 맞추지 않으면 안 된다. 언급된 모든 것 안에는 적어도 반영 또는 함축(비유적 어떤 형식)으로도 언급되지 못한 모든 것을 담아야 한다. 흔히 독자에게는 하찮은 일 또는 사건 같은 것으로서의 사실적인 보고로 여겨지는 것 같은 것으로 주어진다. 비록 최후의 변형이 외부의 실재성을 닮았을지라도, 그 표상적 방법은 단지 외면적으로 언급된 세부묘사만 하고 있는 것이 아니라 그보다 더 많은 이야기가 있다는 것을 암시한다. 일반적으로 미니멀리즘 또는 단편소설의 장인들은, 때로는 부연하고, 때로는 사라지게 하고, 때로는 변형시킬 줄 아는 창조적 재능을 공유한다. 그들은 외견상으로는 긴장 없이 의식적으로 확실한 직조법을 성취할 수 있는 능력을 가지고 있다.”

따라서 헤밍웨이의 “흰 코끼리 같은 언덕(Hills Like White Elephants),” 레이몬드 카버(Raymond Carver)의 “부탁이니 제발 조용히 해줘(Will You Please Be Quiet, Please?),” 그리고 “사랑에 대해 말할 때 우리들이 하는 이야기(What We Talk About When We Talk About Love)”와, 에이미 험펠(Amy Hempel)의 “알 졸슨(Al Jolson)이 묻힌 묘지에서(in the Cemetery Where Al Jolson is Buried)”와 “욕조 속에서(In a Tub),” 메어리 로비슨(Mary Robison)의 “연과 그림물감(Kite and Paint)”과 같은 단편소설에서, 그리고 사뮈엘 베케트의 “고도를 기다리며(En attendant Godot),”

“숨소리(Breath)”와 해롤드 핀터의 “일터에서의 고충(The trouble in the Works)” 등의 희곡에서 이것을 확인할 수 있다.

프랑스의 미니멀리즘이라고 할 수 있는 올리포(OuLiPo)의 경우, 1960년 11월 24일, 초형이상학(Pataphysique)의 조합(組合, the Collège)과 실험문학연구소(Séminaire de littérature expérimentale)의 타이틀을 단 분과위원회로 발족되었다. 그러나 두 번째 모임에서, 이 최초의 명칭은 슈미트(Albert-Marie Schmidt)의 제안에 의해 오늘날의 모습, “잠세적인(가능성의) 문학의 공동 작업실(Ouvroir de Littérature Potentielle),” 또는 “OuLiPo”로 바뀌었다. 그러나 그 아이디어는 소그룹이 9월에 국제문화센터 스리지-라-살(Cerisy-la-Salle)에서 레이몽 크노(Raymond Queneau) 작품의 토론을 위한 세미나에서 만났던 그때, 첫 번째 모임의 대략 두 달 전의 그때 나왔던 것이었다. 이 세미나가 개최되고 있는 동안, 레이몽 크노와 프랑스와 르 리요네(François Le Lionnais)는 그 단체를 구상하고 있었던 것이다.

그 후 10년 동안, 올리포는 그룹으로서의 활동이 아주 미약했다. 분과위원회로서의 그들은 1961년에 그들의 작품을 초형이상학의 조합에 보고했다. 게다가 탕 멜레(Temps Mêlés, 프랑스인)는 1964년 올리포에 수익금을 기부했고, 벨기에 라디오는 올리포의 모임을 보도했다. 그러나 그 멤버들은 이 몇 해 동안 개인적으로 활동했었던 것이며, 전체로서의 그 그룹은 표현 일부의 선집인 잠세적인(가능성의) 문학(La Littérature Potentielle)의 출간과 함께 드러나기 시작했다.

이들에게서 주목되는 것은 그들 회원이 문인은 물론 수학자, 과학자, 엔지니어 등으로 구성되어 있다는 것이다. 이로 인하여 문학과 수학의 접목을 실험하는 사람들이라는 명칭이 붙기도 하였다. 따라서 창립 멤버 중의 한 사람인 장레스퀴르(Jean Lescure)가 고안한 올리포의 기법 “N+7(프랑스어로는 “S+7”)”에 대해, 다음과 같은 오해를 일으키기도 한다. “두 번째 방법은 이른바 <자동 전환 방법>으로서, “S+7”라고 명명한다. 이 방법은 어느 텍스트를 선정하여 그 텍스트의 명사들을 사전에 나오는 일곱 번째의 명사로 대체하여 전혀 다른 시 텍스트를 만드는 것이다(허정아, 불어불문학연구 제55집, 프랑스 현대시와 매체의 활용, P. 707).” 이 언급은 다음과 같은 자크 쥐웨(Jacques Jouet)의 언급과도 상당히 다르다.

“나는 시, 즉 기술적인 시를 쓰기 위하여, 첨부된 질문(만약 그것을 이행하는데

동일하다면)을 사용할 것이다. 그것은 내가 만들 수 있는 것과 마찬가지로 비정적인(객관적인) 것이 될 것이다. 즉 내 임의로 판단하지 않고, 평가하지 않을 것이다.”

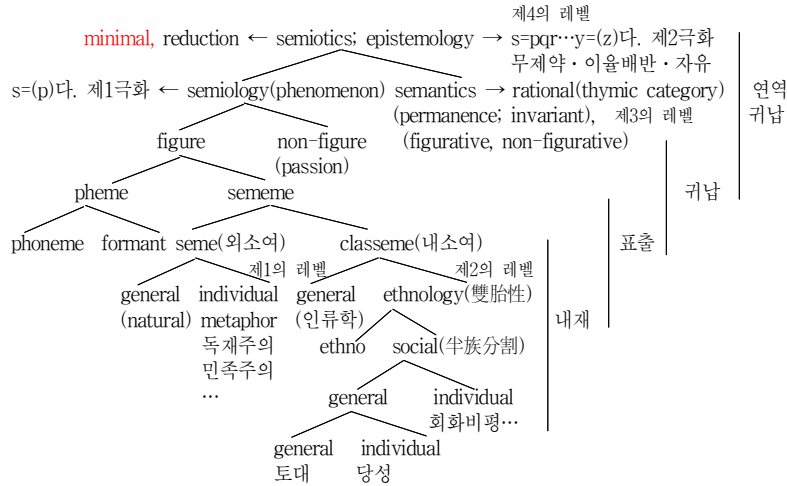
이와 같이 오직 객관적으로만 기술할 것이라고 한다. 즉, “빙산의 일각(tip of iceberg)”과 같은 방식이라고 볼 수 있다. 물론 이러한 관점은 에즈러 파운드가 언급한 객관성과 맥락을 같이 하는 것이며, 수학과와 접목이 아니라 르네 톰(René Thom, 1958년에 수학에 있어서의 노벨상이라고 하는 필즈상을 수상했다)의 파국 이론(catastrophe theory), 조지 불(George Boole)의 불 대수(Boolean algebra), 쿠르트 괴델(Kurt Gödel)의 “형식적 공리계는 그 공리 자체와 그것의 부정 어느 것도 증명될 수 없다는 하나의 명제를 포함하고 있어야 한다”는 그 정리와 같은 현대 수학과 논리, 과학에서의 바로 그 초수학, 초월논리, 불확실성과 같은 변수와 역설을 문학에서의 기법과 같은 맥락으로 보고 있는 것이라 할 수 있다(에즈러 파운드는 vorticism에서 시에 대하여, “나는 내가 의미하는 것을 수학으로 가장 잘 설명할 수 있다.”고 언급하고 있다).⁴⁾

이러한 맥락을 착각하고, 쿠르트 괴델(Kurt Gödel)의 정리를 앨런 매디슨 튜링(Alan Mathison Turing)은 컴퓨터 영역으로 확장시켜, 튜링 기계(Turing machine)라고 하는 이론적인 자동기계(이것은 초현실주의의 자동기술과도 다르다)를 발명했는데, 그 방법이 “N+7 machine”인 것이다.

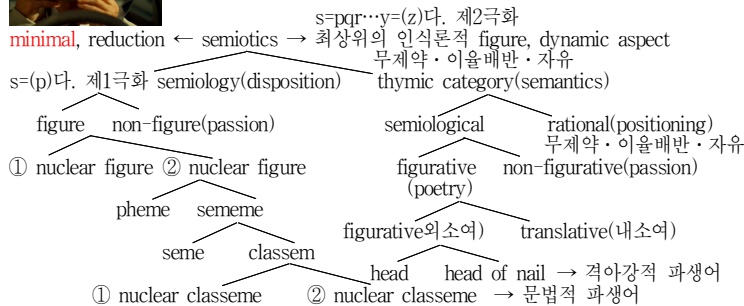
컴퓨터는 칸트의 “무제약의 자유의지, 이율배반, 가상세계”가 지향적으로 구성해가는 관점, 즉 물자체가 수동적으로 표상(경험론적: variation) 되지만 다시 연역적(합리론: invariant)으로 구성해가는 구성설(構成說)의 관점, 헤겔의 변증법적 운동의 관점, 그리고 후설의 판단중지와 동시에 구성해가는 묘기

4) 소용돌이파(Vorticism), 에즈러 파운드(Ezra Pound), 전 홍실 역, “우리는 데카르트, 또는 ‘해석 기하학’에 다가왔다. 공간은(사람이 하나 또는 그 이상의 평면들로 구성된 형태를 다루고 있는지에 따라서) 둘 또는 세 개의 축에 의해 분리된 것으로 생각된다. 사람은 일련의 좌표에 의하여 점들을 이러한 축에 귀결시킨다. 언어가 주어질 때, 사람은 「실제로 창조할 수 있다」. 이리하여 우리는 $(x-a)^2 + (y-b)^2 = r^2$ 의 방정식이 원을 지배한다는 것을 배운다. 그것은 원이다. 그것은 어느 특수한 원이 아니다. 그것은 어떠한 원이며 모든 원이다. 그것은 원이 아닌 그 어느 것도 아니다. 그것은 공간과 시간의 제한을 벗어난 원이다. 그것은 공간과 시간으로부터의 해방 속에 완전 속에 존재하는 보편적인 것이다. 수학은 해석학에 이르기 전까지는 시시하기 짝이 없다. 그러나 해석학에서 우리들은 형태를 다루는 새로운 방법을 접하게 된다. 이 방법으로 예술은 인생을 다룬다. 예술과 해석기하학 사이의 차이점은 소재의 차이에 불과하다. 예술은 인생과 인간 의식이 형태들과 숫자보다 더 복잡하고 재미있는 것에 비례해서 보다 재미있게 된다.”

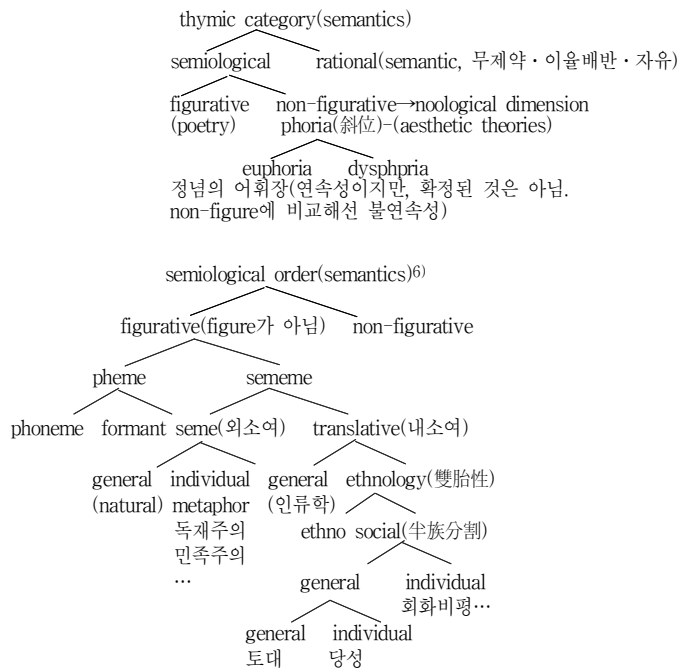
의 지향적(자발적), 다시 말해서 빈사(술어)적인 환원의 관점, 그레마스의 방향적(芳香的) 범주(thymic category)를 결코 표현할 수 없다는 것을, 앨런 매디슨 튜링은 미처 이해하지 못했던 것 같다.



* 여기서의 rational은 reason(理性)이면서도 rational(悟性)이다. 그리고 “표출/내재”=semiology에서는 “표출(figure)/내재(sememe),” semiotics에서는 “표출(figure)/내재(sememe+thymic category)”이다. 5)



5) 주근옥, “50년대의 사회적 배경과 주요 시인의 시적 특성,” 「개신어문연구」 제30집 (2009. 12. 30)의 'semiotics'의 도표 참조.



6) thymic category(방향적 범주): 덧차원의 반물질(反物質, antimatter)과 비교해 보라. 상대성이론에 의하면 어떤 물체가 정지해 있을 때 그 에너지는 $E=mc^2$ 이다. 그리고 물체가 움직이면 이 정지에너지에 운동에너지가 더해져야 하므로 에너지는 항상 mc^2 보다 크거나 같아야 한다. 따라서 디랙(Paul Adrian Maurice Dirac, 1902~1984) 방정식 " $(i\hbar \partial_\mu - m)\psi = 0$ "을 푼 결과와 비교해 보면($E \geq mc^2$ 또는 $E \leq -mc^2$), 첫 번째 관계식은 상대성이론과 잘 일치함을 알 수 있다. 그런데 문제는 두 번째 관계식인 $E \leq -mc^2$ 이다. 이에 의하면 전자의 에너지가 음수인 것도 가능해야 한다. 에너지가 음수라니? 어떻게 그럴 수가 있지? 그리고 그냥 음수도 아니고 정지에너지에 음의 부호를 붙인 것보다 작아야만 한다니 무언가 잘못되었음이 분명하다.

$$E = mc^2 \quad \text{전자가 가질 수 있는 에너지} \quad \text{상대성이론과 일치}$$

$$E = 0$$

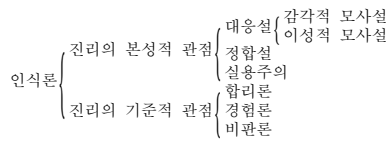
$$E \leq -mc^2 \quad \text{전자가 가질 수 있는 에너지} \quad \text{예상하지 못했던 음의 에너지}$$

디랙 방정식을 풀었을 때 전자가 가질 수 있는 에너지

보통사람이라면 여기서 포기했을 것이다. 그러나 디랙은 자신의 방정식이 수학적으로 너무 아름다워서 결코 틀릴 수가 없다고 확신했다. 그리고 음의 에너지에는 우리 우주의 깊은 비밀이 숨어있을 것이라고 믿었다. 그렇다면 디랙은 과연 이 음의 에너지 문제를 어떻게 해결했을까? 거기

노트: 위의 도표는 아래의 도표에 근거하고 있다. 따라서 감성은 구조에서 이동하거나 초월한 것이 아니라 총체구조 안 현상계의 하위개념이며, 초월은 이성계가 현상계를 초월한 것을 말하는 것인데, 그렇다고 해서 그것이 총체구조를 초월하는 것은 아니다.⁷⁾

2. 우리의 일상생활은 인식을 전제로 한다. 길을 걷는데도 이것이 차도가 아니라 인도임을 알고 신호등을 식별하고 사람이나 차를 피하고 또 지금 걷는 길이 어디로 가는가를 알고 있다. 이런 여러 인식이 전제되지 않고는 단 한 가지 행동도 할 수 없다. 그러나 이러한 인식에는 아는 자와 알려지는 것이 있게 마련이다. 다시 말해서 인식에는 인식의 주관과 객관이라고 하는 두 가지 요소가 있는 것이다. 그리하여 인식한다는 것은 주관이 객관 즉 대상을 인식하는 것을 말하며, 이때 우리의 관심은 대상을 향하고 있다. 그러나 우리는 이 관점을 대상으로부터 인식 자체로 옮길 수도 있다. 이러한 인식론은 전통적으로 다음과 같이 대별한다(金麗壽, 車仁錫, 韓奎淑, 『哲學概論』(서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1985), pp. 5~13. 참조).



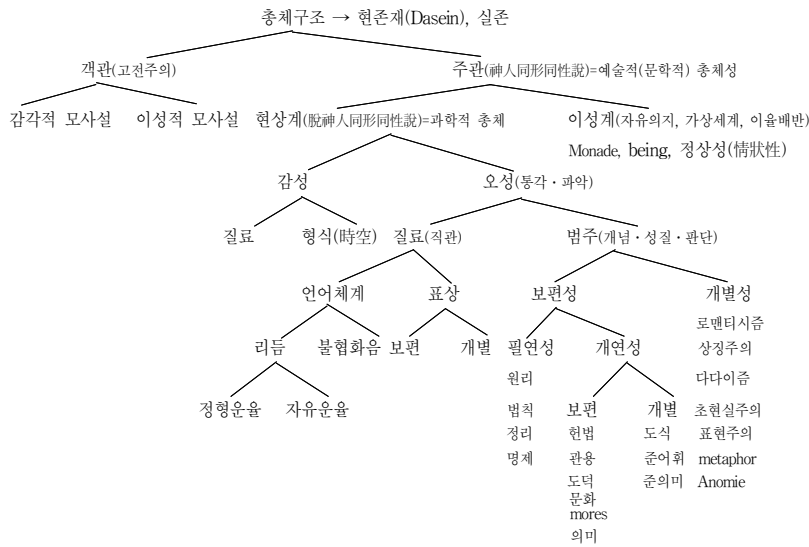
그러므로 근대성, 현대성, 또는 계몽이라는 용어로 혼란스럽게 사용되고 있는 모더니티의 문제를 이러한 맥락에서 천착해 본다면, 쉽게 그 매듭이 풀리지 않

에서 발견한 우주의 비밀은 무엇일까? 그리고 그 비밀은 반물질과 어떤 관계가 있는 것일까? 이에 대해 알아보기 위해 우선 준비 작업으로 파울리의 배타원리(Pauli's principle: 1924년 W. 파울리에 의해 발견된 법칙으로 다수의 전자를 포함하는 계에서 2개 이상의 전자가 같은 양자상태를 취하지 않는다는 법칙으로 배타원이라고도 한다. 이 원리를 바탕으로 원자의 전자껍질구조 개념이 확립되었다. 남녀와 같은 초대칭을 상상하라)를 떠올려보자. 이에 의하면 전자는 한 상태에 두 개가 같이 있을 수 없다. 쉽게 말을 바꾸면 같은 위치에 여러 개의 전자가 모여 있을 수 없다는 말이다. 어찌 보면 당연한 얘기이기도 하다. 사람 여러 명이 몸을 겹쳐 같은 장소에 있을 수는 없는 것 아닌가. (만약 이게 가능하면 사람으로 꽉꽉 들어찬 만원 버스나 지하철에서 시달릴 이유도 없을 것이다) 이런 얘기가 전자에서부터 적용된다고 생각하면 된다.

다락이 알아낸 비밀을 이해하기 위해서는 한 가지 사전 지식이 더 필요하다. 요점만 말한다면 전자가 현재 자신이 가지고 있는 에너지보다 낮은 에너지 상태가 비어있는 것을 발견하면 거의 순식간에 그 낮은 에너지 상태로 떨어져버린다는 것이다. (무슨 애긴지 모르는 사람들을 위해 아주 대강 설명하면 공중 높은 곳에 떠 있는 공은 땅으로 떨어질 수밖에 없다는 것과 비슷하다) 그리고 처음과 나중의 에너지의 차이에 해당하는 빛을 내보낸다. 이것이 바로 불이 났을 때 활활 타오르는 불꽃이 보이는 원리이기도 하다. (가능하다면 재앙일 수도 있다) 다른 한편, 이러한 상태의 역현상, 즉 방출이 아니라 반물질이 에너지를 획득하게 된다면 어떻게 될까? 물질의 진동처럼 물질과 반물질 간의 진동도 가능할까? 적어도 언어의 세계에서만은 그것이 가능한 것 같다. -김찬주, "반물질이 존재한다고?" 참조. (역주)

7) 주 근옥, "시의 모더니티에 관한 일고," 『호서문학』 통권 제33호(2004)와 "Ⅲ. 시의 모더니티에 대한 에포케와 탐색," 『한국시 변동과정의 모더니티에 관한 연구』(서울: 시문학사, 2001), pp. 137~234. 참조.

을까 하는 생각이다.



그리고 “S+7”의 “7(seventh)”이라고 하는 것은 화성학(harmonics)의 제7음.이
 끊임(leading note)을 의미한다고 보아야 할 것이다. 다음의 음으로 이끌어가는
 작용을 하는 음을 말하며 도음(導音)이라고도 한다. 으뜸음의 반음 아래
 에 있어서 으뜸음을 이끌어내는 음이기도 하다. 특히 음계 중에서 중심이
 되는 음을 향하여 위로 끌어가는 음을 상행이끌음(aufwärtsführendwe leitton)
 이라 한다. 그 음정은 일반적으로 반음이고, 서양의 장음계에서는 제7음을
 일컫는다. 다시 말해서, 7은 사전의 일곱 번째의 의미가 아니며, 컴퓨터가 결
 정하는 것도(See. [The N+7 Machine](#)) 아니고, 으뜸음을 이끄는 온음계의 일곱 번
 째 음조의 단계인 것이다(그레마스는 제5음.딸림음[dominant]을 제7음과 같은 방식으로 인
 용하고 있다). 즉, 자연언어의 변형(variation).길항작용(拮抗作用, antagonism).2치화(二
 值化, binarization).사위(斜位, phoria)의 의미를 말한다. 따라서 날자 변경선 상에서
 양팔을 벌리고 서면 어제와 오늘이 하나의 몸체인 것과 같은 증명사(中名辭,
 mean)이면서도 대척점(對蹠點) 또는 N과 S 양극단의 한 극으로만 표출되는, 그
 러면서도 교류발전처럼 교류하는, 연동하는, 양끝이 접속되어 있다는 점에서는
 분명히 닫혀 있는 데도 사실은 열려 있는 클라인의 항아리(Klein's bottle)와 같

은, 뫼비우스의 띠(Möbius strip)처럼 깜짝 놀라게 하는, 귀납법과 연역법의 종합인 그레마스의 기호학.위의 도표를 한 마디로 요약하면, 확실하면서도 불확실한 명제를 다루는 학문이라고 할 수 있을 것이다.

모든 사람은 죽는다.

소크라테스는 사람이다.

고로 소크라테스는 (죽는다).

－ “실례; You haven't see it! No, I have. 즉, No=(Yes)”⁸⁾

－ $y=f(x) \rightarrow$ Ferdinand de Saussure(Semiology의 차원)

－ $y=f(x^n) \rightarrow$ Algirdas Julien Greimas(Semiotics의 차원)

함수(function)와 비교해 보라.⁹⁾

8) A. J. Greimas, Trans. by Daniel McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie 「Structural Semantics」(Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983), pp. 242~243. “다른 한편, 만약 금지($\overline{a}$)가 수락(a)의 부정형식이라고 한다면, 금지($\overline{a}$)를 부정하는 위반($\overline{\overline{a}}$)과 상응하는 수락(a) 또한 전적으로 부정적인 것이 아닐 것이지만(왜냐하면, $\overline{a}$ 도 $\overline{a}$ 를 부정하고, a도 $\overline{a}$ 를 부정하고 있으니까, 즉 $\overline{\overline{a}}=a$ 이니까-역주), 그러나 그것은 금지($\overline{a}$)와는 역으로 행동하려고 하는 의지(will)를 포함하고 있기 때문에, 금지(prohibition)의 연기일 것이다. 그러므로 금지($\overline{a}$)이면서도 지령(비a)인 위반($\overline{\overline{a}}$)은 애매한 텀이다(비a $\neq$ $\overline{\overline{a}}$ 임에도 불구하고, $\overline{a}$ 도 $\overline{a}$ 를 부정하고, a도 $\overline{a}$ 를 부정하고 있어, 비a= $\overline{\overline{a}}$ 가 되므로-역주).

a. 수락(a)과의 관계에서, 금지($\overline{a}$)는 수락의 부정이다.

비a(지령: 수락의 부정) vs $\overline{\overline{a}}$ (금지)

b. 금지(interdiction)와의 관계에서, 위반($\overline{\overline{a}}$)은 지령(비a: 행동하도록 하는 명령)의 부정임과 동시에, 부정의 부정이다(행동하지 말라고 하는 명령, 즉 금지 즉 $\overline{a}$ 의 부정, $\overline{\overline{a}}$ 의 부정). 즉 다음과 같다.

$\overline{a}$ vs $-(\overline{a})$

다시 말해서, 부정의 부정은 긍정의 유형이다(긍정적 no와 비교하라: “You haven't see it!” “No, I have. 즉, 표기는 No지만 내재적으로는 yes”).

$-(\overline{a}) = a$

이것은 위반($\overline{\overline{a}}$)이 지령(비a)의 유형이라는 것을 의미할 것이다. 비록 첫눈에 역설적인 것으로 보일지라도, 그 환원이 행위주를 고려함 없이 오로지 함수의 변형에 그 자신을 제한하는 한에 있어서는 이론적으로 타당하다. 행위주에 대한 고찰은 역설을 명료하게 밝힌다. 사실 위반($\overline{\overline{a}}$)은 지령(비a)이며, 그것은 발신자의 부정을 포함하고 그를 위하여 수신자를 대신한다. 사실 지령의 함수 안에서 발신자와 수신자의 동일화는 의지의, 자유의지적인 연기의 바로 그 정의를 구성하는 것 같다.”를 참조하고, a에 대해서는 $A(\frac{a(\text{수락})}{\text{비a}(\text{지령})})$ vs $A(\frac{\overline{\overline{a}}(\text{위반})}{\text{비a}(\text{금지})})$ 를 참조하라.

괄호가 쳐지지 않은 명제 “소크라테스는 죽는다.”는 진리이고 확실하고 그럴기 때문에 리얼리티가 있는 것이며, 리얼리즘의 문학은 바로 이러한 명제를 충실히 추종하는 것일 것이다. 그러나 괄호가 쳐진 명제 “소크라테스는 (죽는다).”는 불확실하면서도 확실하다. 왜냐하면 비록 주사(主辭) “소크라테스는”만 발화되고 “빈사(賓辭) “(죽는다)”는 괄호가 치어져 발화가 안 되어 있을지라도, 대전제와 소전제에 의해 그것의 추론이 가능하기 때문이다. “Semiology” 차원의 이러한 외소여와 내소여의 2중 결합(dual syntagme; 이것은 사회적.제약의 제1극화이다)과 그 위에 방향범주(thymic category)를 더한 3중 결합(triple syntagme; 이것은 개인적.무제약의 제2극화이다)을 인식론 차원의 “Semiotics”라고 한다. 이러한 결합의 논리가 작품으로 표출될 때, 그리고 Vorticism이 놓쳤던 부조리의 현실을 정확하게 포착할 때, 포스트모더니즘이 되는 것이며, 이것을 대표하는 것이 미니멀리즘과 울리포인 것이다.

따라서 미니멀리즘과 울리포는 동정(同定) 되는 것으로서, 결국 그레마스의 기호학(Semiotics)에 기초하고 있음을 알 수 있다. 이러한 의미에서, 이제 우리는 로널드 쉐리퍼(Ronald Schleifer)가 “프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)의 「언어의 감옥(Prison-House of Language)」은 사실상 그레마스로 시작해서 그로 끝을 맺고, 조나단 컬러(Jonathan Culler)의 「구조주의 시학(Structuralist Poetics)」은 주요한 장을 모두 의미론으로 충당한다.”고 한 언급과, “그레마스는 뜻대로 주물럭 거릴 수 없는 매우 중요한 구조주의 이론가 중의 한 사람으로 남게 되었다.”고 한 언급에 동의하지 않을 수 없게 되었다.

하여 그의 「구조의미론(Structural Semantics: An Attempt at a Method)」과 「의미론선집(On Meaning-Selected Writings in Semiotic Theory)」 등의 기호학이, 한국문학과 언어학은 물론 모든 예술과 학문의 장르에 걸쳐 판단중지(Epoche)의 토대가 될 것이라는 것을 나는 믿어 의심치 않는다.

蘇山書室에서

9) $y=f(x)$: 변수 x 와 y 사이에 x 의 값이 정해지면 따라서 y 의 값이 정해진다는 관계가 있을 때, y 는 x 의 함수라고 한다. 또 x 를 독립변수, y 를 종속변수라고 하는데, 이것은 P. G. L. 디리클레에 의한 정의이다. 함수라는 말을 처음 사용한 사람은 G. W. F. 라이프니치였다. 함수라는 개념은 수학의 역사와 더불어 존재했다고 보아도 될 것이다. (역주)

2013. 08. 12.

미니멀리즘과 단편소설

레이몬드 카버(Raymond Carver), 에이미 험펠(Amy Hempel), 그리고 메어리 로비슨(Mary Robison)

신디아 휘트니 할렛(Cynthia Whitney Hallett)¹⁰⁾ / 주 근옥 역

1. 후소학(後素詩學, Parallel Poetics)¹¹⁾

(시문학 통권 392호, 2004. 3. 1)

문학 분석에서, 용어 "minimalism"은 대개 소설 쓰기의 양해진 어떤 스타일뿐만 아니라 특히 단편소설에 속하는 어떤 성격의 한 덩어리를 일컫는다. 그러나 일반적으로 미니멀리스트로 알려진 작가는, 특히 더 나아가 단편소설의 미니멀리스트로 알려진 작가는 후소(後素)의 미학, 즉 복잡한 방정식의 신중한

10) C. W. 할렛(C. W. Hallett)은 노스 캐롤라이나 그린스보로의 Bennett 대학의 영어 교수이다. 헤밍웨이를 포함한 에이미 험펠, 휴스턴, 메어리 로비슨, 앨리스 워커 등 다양한 작가에 관한 그녀의 논문은 여러 잡지에 게재되었고 비평선집에 선정되어 출간되기도 하였다. 교수 C. W. Hallett은 플로리다의 신설대학(college) Sarasota에서 졸업논문으로 단편소설에 관해 씀으로써 학문을 시작했다. 그녀는 남 플로리다 Tampa 대학(University)에서 박사 학위를 받았다. (역주)

11) 신디아 휘트니 할렛(Cynthia Whitney Hallett), 「미니멀리즘과 단편소설(Minimalism and Short Story-Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison)」(New York: The Edwin Press, 1999), pp. 7~41. "parallel poetics"를 직역하면 "병치시학," "병렬시학"이 되겠지만, 그 의미의 개시성으로 보아 後素로 번역하는 것이 낫겠다. 後素는 後功, 餘白, 餘韻, 토운, 神話體系, 深層構造, 冰山技法(iceberg technic)이라는 유의어를 가지고 있는데, 어원적으로는 繪事後素와 素以爲絢, 素其位而行에 근거한다. 素는 文質彬彬의 質과 "素 猶見在也"의 보이는 것이 유예된 在, 그리고 "素富貴 行乎富貴"의 "어떤 처지에 놓이다"라는 뜻의 素이다. 鄭司農(鄭衆은 字가 仲師이며, 東漢時代에 河南開封人으로 경학자인 鄭興의 아들이다. 章帝때에 그는 大司農[財政業務를 管轄]이란 관직을 지냈기 때문에, 경학자들은 모두 그를 鄭司農이라고 칭했다. 東漢末年에 이르자 鄭玄이라는 경학가가 출현하자 후인들은 이 두 사람을 구별하기 위해 鄭衆을 先鄭, 鄭玄을 後鄭이라고 불렀다. 그는 「易」 「詩」 「三統曆」을 망라해서 「春秋難記條例」라는 저작을 남겼는데 이는 당시에 매우 유명했던 책이었다. 그의 생평에 대해서는 「後漢書, 鄭衆傳」을 참고)은 素란 회화의 質 즉 색채의 정신적 표현으로써 後功이라고 한다. 朱熹는 絢과 대비하여 보이지 않는 質이라고 한다. 예를 들면 四君子인 梅蘭菊竹은 絢이며 眞善美貞은 素, 즉 梅=善, 蘭=美, 菊=眞, 竹=貞이다. 그러나 이것도 보편성이므로 보다 더 개별성이 있는 것을 찾아야 할 것이다. 화가는 이 後素의 원리를 알아야 하고 이 원리를 이해하기 위해서는 자연의 진의를 알아야 한다. 그러므로 後素는 老子的 "谷神의 玄牝"과 莊子の "渾沌의 七竅" 또는 禪에서의 "見山祇是山"의 경지와도 통하는 것으로 보아도 될 것이다. (역주)

축소, 다시 말해서 복잡하게 뒤얽힌 것이 가장 단순한 향으로 표현될 때까지 이질적인 것을 인수분해 한다. 일반적으로 이러한 텍스트 안에서, 독자가 개인적 경험의 편란들, 즉 인간을 설복시키는 힘으로서의 진술되지 않은 표현으로 반영된 사회전체와 마주칠 때까지 이완과 혼란은 인간의 정신적 교감으로부터 제외된다. 흔히 미니멀리스트로 알려진 에이미 헴펠(Amy Hempel)¹²⁾은 이러한 기법에 대해 다음과 같이 언급한다. “당신의 작품 안에 보고되지 않은 많은 경험 이 실제적으로 페이지 위에 나타난 것보다 더 중요하다. 흔히 이야기의 정서적 초점은 기술되지 않은, 또는 이야기 안에 귀착되어 있는, 다시 말해서 그 밑에 깔려있는 어떤 사건이다.”(Sapp 82~83). 요컨대, 작가는 독자가 적어도 생략되었지만 실제적으로는 주어져있는 것으로부터 추측하고 있는 어렵פות한 하나의 가능성을 갖도록 조심스러우면서도 충분하게 그 빈 공간의 틀을 어떻게 해서

12) 에이미 헴펠(Amy Hempel, 1951~)은 미국의 단편소설 작가, 저널리스트, 그리고 사라 로렌스 대학(Sarah Lawrence College)의 교수이다. 그녀는 시카고에서 태어났으며, 학교 선배 고든 리쉬(Gordon Lish)는 그녀의 처녀작에 관해 쓴 바 있는데, 그는 그녀의 작품에 감동을 받아 최초의 선집을 출간하는데 도움을 주었다. “사는 이유(Reasons to Live, 1985)”는 처녀작 “알 졸슨이 묻힌 묘지에서(In the Cemetery Where Al Jolson Is Buried)”를 포함한다. 1983년 금세기 3/4 동안에 창작된 소설 중에서, 그 소설은 가장 광범위하게 명문으로 인정된 마지막 1/4 세기의 명작으로 손꼽힌다. 에이미 헴펠은 3권의 또 다른 선집을 출간했다. “동물의 왕국의 문 앞에서(At the Gates of the Animal Kingdom, 1990)”는 “수확: 몰락한 가정(The Harvest”: Tumble Home, 1997)”을, 포함한다. 그리고 “개의 결혼(The Dog of the Marriage, 2005)”을 포함한다. 에이미 헴펠의 소설선집(2006)은 모두 앞에서 출간된 4권의 책에서 모은 것들이다. 그녀는 “작가의 쇠갈고리의 목줄이 풀린-시(1995)”를 짐 셰퍼드(Jim Shepard)와 함께 공동 편집했는데, 에드워드 올비(Edward Albee, 1928~ 미국의 극작가), 존 어빙(John Irving), 데니스 존슨(Denis Johnson), 고든 리쉬(Gordon Lish), 아서 밀러(Arthur Miller), 그리고 그 밖의 많은 사람들의 투고를 포함한다. 매사추세츠 대학에서(the University of Massachusetts) 설립한 시인과 작가를 위한 Amherst의 M.F.A.(Master of Fine Arts) 프로그램 주니어 여름 글쓰기에 참여했었다. 일반적으로 레이몬드 카버(Raymond Carver)와 메어리 로비슨(Mary Robison)과 함께 미니멀리즘의 작가로 호칭되는 에이미 헴펠은 단편소설에 오로지 기초된 호평을 구축했던 소수의 작가들 가운데 한 사람이다. 척 팔라니우크(Chuck Palahniuk)는 다음과 썼다. “모든 문장은 반드시 기교로만 존재하지 않고, 비틀려 괴롭힘을 당한다. 모든 인용과 익살은 에이미 헴펠이 코미디언 스타일을 거부하고, 어떤 재미 또는 당신이 일 년 동안 파지하기에 충분한 그렇게 심원한 것으로 존재한다. 같은 방식으로 나는 에이미 헴펠이 파지했던, 실제로 찬란할 수 있는 장소에 비추된 그것에 끝까지 매달려 의지했던, 어떤 무엇을 느낀다. 못생긴 보석에 비유할 수 있지만, 그녀의 소설은 이렇게 감탄하지 않을 수 없는 아주 작은 조각으로 박히고 짜 맞추어진다. 맛이 없는 초코렛 조각 모양의 쿠키이지만, 아무튼 조각이며 빠개진 호두알이다.” 그녀는 뉴욕에서 살며, 또 사라 로렌스 대학은 물론, 베닝톤 대학(Bennington College)의 하급-전문교육의 M.F.A.(Master of Fine Arts) 프로그램에서 소설을 가르치고, 프린스턴 대학(Princeton University)에서 창작을 가르친다. 2006년에 에이미 헴펠은 미연방 예술가 연합회에 의해 수여된 “USA Ford Fellow”의 영예를 획득했다. (역주)

든지 짜 맞추지 않으면 안 된다. 언급된 모든 것 안에는 적어도 반영 또는 함축(비유적 어떤 형식)으로도 언급되지 못한 모든 것을 담아야 한다. 흔히 독자에게는 하찮은 일 또는 사건 같은 것으로서의 사실적인 보고로 여겨지는 것 같은 것으로 주어진다. 비록 최후의 변형이 외부의 실재성을 닮았을지라도, 그 표상적 방법은 단지 외면적으로 언급된 세부묘사만 하고 있는 것이 아니라 그보다 더 많은 이야기가 있다는 것을 암시한다. 일반적으로 미니멀리즘 또는 단편소설의 장인들은, 때로는 부연하고, 때로는 사라지게 하고, 때로는 변형시킬 줄 아는 창조적 재능을 공유한다. 그들은 외견상으로는 긴장 없이 의식적으로 확실한 직조법을 성취할 수 있는 능력을 가지고 있다. 이러한 공유, 즉 기본적인 성격은 미니멀리스트적 스타일이라고 하는 것과 일반적으로 문학 분석가들로부터 칭찬보다 비난을 더 받고 있는 단편소설의 장르라고 하는 두 가지를 모두 획득하고 있다. 그리고 만약 비난이 아닐지라도, 그때 적어도 소설 쓰기와 장르 사이에 존재하는 진지한 고찰은 없을 것이다. 어느 쪽이든지 간에, 미니멀리즘과 단편소설은 종종 너무 낮게 평가된다. 흔히 이러한 저평가의 이유로 반대자들은 그들 예술의 핵심 구성요소가 짧음에 두고 있다. 그러나 그들이 예술적으로 성공하도록 만들고 있는 것은 그들 구조의 간결성이다.

많은 문학비평가들은 자진해서 그저 산문이 아닌(산문은 시만큼 교묘한 착상, 다시 말해서 은유와 같은 기법이 없는 것을 기본적인 전제로 삼기 때문에, 따라서 그 의미를 확장하기 위하여 겉으로만 반영된 사실성보다 경험된 그리고 진정한 반영으로서의 사실성만이 유익한 것처럼) 시의 짧음과 은유와 같은 기법이 없으면서도 발휘되는 교묘한 착상을 받아들이는 것에 호기심이 강하다. 그들은 소설 안의 지나치게 많은 기교를 참을 수 없는 것으로 여기는 듯하다. 반면에 그들은 시(짧고 간결한)를 소중하게 여기는 것 같다. 왜냐하면 이 비평가들은 환원된 복합체의 간결한 시와 겉으로 기교가 많은 단편소설(미니멀리즘의 기교를 시적 기교와 동일시하거나 단편소설을 일종의 “산문시”로 받아들이는 것을 우리에게 허락할 수 없을 것인) 사이에 신성한 장막이 존재하는 것으로 여기고 있기 때문일 것이다. 즉, 마치 시 쓰기와 미니멀리스트의 단편소설의 생산이 그들 이외의 소설작법과 다르고 일종의 특별한 기교(art)인 것처럼. 미니멀리스트와 다르게 기교를 부리는 소설의 그 논법은 약간의 경계심으로부터 아슬아슬한 히스테리에 이르는 것과 일치하여, 이중노출의 복합적 소설류 산문의 조정적(措定的)¹³⁾ 기본요소로서의 미니멀리즘과 대립하는 것으로 표

13) 조정(措定, posit): 어떤 물건을 대상으로서 또는 존재하는 것으로서 규정함. 다른 물건

면화되었다. 매디슨 벨(Madison Bell)은 레이몬드 카버(Raymond Carver)가 “이러한 모드(미니멀리스트)의 뛰어난 기교가이며, 아마 최고일 것이며, 그러나 약간 위험한 선구자일 것(67)”이라고 전망한다. 그리고 스벤 버커츠(Sven Birkerts)는 다음과 같이 경고한다. “만약 소설이 잔재주를 부리는 우리보다 더 오래 살아남으려고 한다면, 분열과 불안의 수동적인 반영보다 더 많은 무엇인가에 모험을 걸어야만 할 것이다(33).” 제롬 클린코비츠(Jerome Klinkowitz)는 미니멀리스트의 소설은 “피상적인 삶(상상력의 인간적 견지의 판단적 사용을 강요하는 공포 때문에)의 가장 평범한 관계를 분석해내는 편향의 모든 미학적 혁신을 유보시킨다(364).”고 확신한다. 그리고 1989년, 잘 알려진 5명의 작가와 비평가들은 문학적 항적(航跡)을 남겨놓았는데, 그것은 다음과 같이, “원탁토론(a round-table discussion),” 그리고 “미니멀리즘에 대한 악담에 오물을 던지며(Throwing dirt on the Grave of Minimalism-Koch et al-)”라고 하는 타이틀 아래 그들의 집단적인 찬사를 피로했다.

종종 그러한 소설가들에게 “미니멀리스트”라고 라벨을 붙여준 그 비평가들에 대한 부정적인 태도가 있는 것은, 성급하게 그 용어를 지워버리면서 그리고 보다 더 조정적인 목소리를 내는 것을 암시하면서, 방어적으로 반응하는 많은 이들 작가들에게 그 원인이 있다. 일단 레이몬드 카버는 다음과 같이 언급했다. “...어떤 사람은 나를 미니멀리스트 작가라고 불렀다. 그러나 나는 싫어한다. 거기에는 미니멀리스트에 대해 내가 싫어하는 변형과 제작에 관한 미미한 낚새라고 할 수 있는 어떤 것이 있다(Simpson 210).” 그럼에도 불구하고 레이몬드 카버는 미니멀리즘을 위한 전형적인 지시대상이 되었다. 미니멀리스트라고 불리고 있는 에이미 험펠의 대답 또한 그와 유사하다. “내가 실제로 불공평하다고 느꼈던 바로 그것으로서의 그들 비평가들의 비평은(T. Throwing...미니멀리즘에 대한 악담에 오물을 던지며) 미니멀리즘에 관한 매우 지쳐버린 평론을 위한 경우로 사용되었던, 내 저서에 대해 썼던, 보고서였다. 그럼에도 불구하고 오히려 나는 미니멀리스트라고 하는 용어를 더 좋아한다(Sapp 85).” 그녀가 그렇게 언급하였을지라도, 그러나 에이미 험펠의 용어가 내는 목소리보다 더 정밀한 것은 없을 것이며, 그것은 미니멀리스트가 단순명세를 삭제함 없이 원형이미지보다 더 작은 영역에서의 변형을 생산하기 때문에 부정확했을 것이다. 그렇다고

과 구별하여 어떤 규정성에 있어서 고정하는 일. 판단력을 통하여 어떠한 물건을 타당한 것, 존재하는 것, 현실적인 것, 참다운 것으로서 잠정적으로나, 항구적으로나 또는 가상적으로나, 결정적으로나, 想定.規定.固定.肯定.주장하는 일. 정립. (역주)

는 하나 미니멀리스트는 매우 조심스럽게 응축된 공간 안에 담겨진 부분적 변형(상상)을 생산한다. 그 변형이라고 하는 것은 생략되었던, 밑에 깔려있던 것이 전체 그림에 정확하게 폭로된 부분이라는 것을 나타내고 있음에 틀림이 없다. 그가 “부정이라고 하는 것에 관하여(On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Bean)”라고 제목을 붙였던 그 안의 라벨 “m, minimalist”에 대해 호의적으로 대답한다면, 프레더릭 바슬미(Frederick Barthelme)는 미니멀리스트를 받아시키는 것은 분명한 문장 속의 이야기 쓰기에 의해 그들 과거의 소설의 어려움에 응답하는 것이었으며, 단조롭게 보일는지 모르지만, 그때 기준이념으로서의 명백한 문장보다 더 힘이 강력하고 보다 광범위할지도 모르는 일이었으며, 그 안의 “평범한 경험”은 “큰 랑가주와 만나는 것(25)”보다 더 중요했다고 확신했다.

이러한 비평가들은 미니멀리스트의 작품이 작가, 스타일, 그리고 이야기를 칭찬하는 것보다 더 잘 변호하는데 자주 공헌하고 있는 분석과 마찬가지로 독해에도 보답하고 있다는 것을 발견한다. 소위 미니멀리즘이라고 하는 용어에 어떤 제한이 있을지라도, 모욕으로 받아들여지고 있을지도 모르는 그것을 완화하는 시도일지 모른다. 문학비평가와 소설 작가에게 당면한 문제는 문학구조보다 오히려 문화의 조정적 함축 안에 있는 것 같다. 어떤 사람을 위한 어떤 문화는 보다 적거나 보다 짧은(또는 작은) 것이 하위계열에 있게 됨으로써 결정된다. 많은 비평가들이 사회적 불명예로부터 문학 스타일의 특색을 구별해내기가 어렵다는 것을 발견했다는 것은 매우 유감스러운 일이다. 비슷한 이유로, 현대 단편소설은 흔히 19세기와 20세기에 발전되는 동안 부정적(은유와 같이 랑그 차원이 아닌 개별적 의미에 입각한) 비평과 문학적 식별에 종속되어왔다.

정의를 내릴 수 없는 문학 스타일로서의 미니멀리즘은 “1980년대(May The Short Story 97) 미국문학에 불꽃이 일어났던 단편소설의 르네상스”로 보이는 현상의 일부로 출현되었던 것 같다. 이러한 소생 이전에, 1960년대와 1970년대에 미국문학의 미니멀리즘은 반리얼리즘, 자의식적 경험, 패러디, 그리고 때로는 글쓰기의 게임 지향류와 동일시된 포스트모더니스트의 미학에 의해 지배를 받았다. 1980년대 초반의 환상적(fabulative) 그리고 메타픽션적(metafictional) 전락은 차차로 없어졌다. 벤저민 데모트(Benjamin DeMott)는, “이러한 소설의 어조와 태도의 가장 명백한 뿌리는 삶의 경험 안에, 다시 말해서 충격, 죄, 증오, 국가에 대한 강한 반감 안에 그리고 1960년대 후반과 1970년대 초반의 사려 깊은 젊은이들을 억제했던 오랫동안의 명백한 정서적 스트레스 안에 들어있다

(27)”고 썼다. 소설적 표현의 단순성과 직접성에 대한 향수가 나타났던 것이다. “개성과 감수성에 관한, 개인의 심리학적 관망의 내적 역동성에 관한 현대 작가의 관심증가”라고 한 언급에 대하여, 고든 위버(Gordon Weaver)는, “이것은 …우리 문화의 지배적인 감수성으로서 윤리적 절대주의로부터 윤리적 상대주의로 이동하는 역사적 변동과 아마 관계되어 이동하는 것일 것이다(126)”라고 본다. 이렇게 새로운 이치가 발생하는 것은 단편소설, 특히 전통적, 모더니스트, “구성이 잘 된,” 그리고 포스트모더니스트의 작품 안에서 발견된 이러한 것들로부터 급진적으로 출발된 이야기의 인기를 상승시켰다. 이미 확립된 그러나 오랫동안 무시되거나 종종 그레이스 팰리(Grace Paley)와 신디아 오지크(Cynthia Ozick)와 같이 빠뜨리고 바라보게 된 작가와 마찬가지로 안 비티(Ann Beattie), 보비 안 메이슨(Bobbie Ann Mason), 프레더릭 바슬미, 레이몬드 카버, 매어리 로비슨(Mary Robison), 그리고 에이미 험펠은 독자와 비평가와 같은 이들의 주의를 끌어당기기 시작했다. 그들의 작품은 신 리얼리즘 또는 네오리얼리즘, 심지어 “더러운 리얼리즘,” 또는 단순히 최근 미국적 글쓰기의 미니멀리스트적 성향을 구현하는 것이라고 언급했다. 미니멀리즘의 발생과 동시에 일어난 단편소설의 인기가 상승했기 때문에, 미니멀리스트의 산문이 단편소설의 르네상스에 빛을 지고 있는 것처럼 단편소설의 재생은 그 추진력에 있어서 미니멀리스트의 산문에 많은 빛을 지고 있다는 것에 의심의 여지가 거의 없다. 이러한 부활은 단편소설을 흥미롭게 만들고, 또한 세계의 이미지와 마찬가지로 그 한계를 채우면서도 그 통제, 다시 말해서 특히 하찮은 행위와 개략적으로 의사소통을 하는 언어활동의 무능력을 초월하여, 미니멀리스트의 일상적 표현, 속세, 그리고 평범함 속에 독자의 조정적 응답을 반영한다.

소설의 스타일 또는 단편소설의 형태 어느 것이든지 간에, 미니멀리스트의 산문은 에두름과 근사 잠재의식적으로 줄잡아 말함과 느릿느릿 힘겹게 거래한다. 이러한 역설은 현혹적이며 단순한 비유적 언어에 의해 성취된 갈등적 결과를 생산한다. 비유적 암시의 영역 안의 모든 사건과 행동은 문학적 세계 안에 적용된 상대성의 동일법칙에 의해 지배를 받으며, 어떤 단어와 이미지는 다양한 다시 말해서 사회적, 심리학적, 역사적 결합을 산출시키는 함축을 담고 있다. 이러한 함축은 의미를 촉진시키고 확장한다. 즉, 환유적인 것은 은유적 시니피앙으로 번역된다. 이러한 변형의 삽화와 해석은 구로프(Dmitri Gurov)의 내

레이터 보고 안에 있는 체호프(Anton Chekhov)의 “개를 데리고 다니는 부인 (Lady with Dog)”에서 다음과 같은 시퀀스가 발견된다.

…그에게 흥미롭고 중요한 모든 것, 그에게 본질적이었던 모든 것, 그의 인생의 핵심을 구성하고 있던 모든 것은 다른 사람들에게는 숨겨지고 있었다. 반면에 모든 것은 거짓이었으며, 그가 진실을 덮어서 숨겼던 그 껍질… 모든 것은 열려져버렸다.

여기서 추상적 정서상태의 기술은 등장인물 구로프를 환유적으로 묘사하고 있으며, 그 자신의 비유적 언어의 해석을 담고 있다. 먼저 은유적 언어의 사용은 얇고 깨지기 쉬운 단층(껍질)의 이미지와 동시에 오로지 구로프만이 알고 있는, 억제하고 가면으로 변장하며 소용돌이치고 있는 정서를 창조한다. 생명이 부여된 정서를 담고 있는 그 얇은 껍질은 계란껍질의 개념과 상관된다. 만약 그 용기가 계란껍질처럼 깨지기 쉽다고 한다면, 그때 그것은 쉽게 관통되며 그 내용은 접근하기가 쉽다. 그 껍질이 무언가 숨기고 있기 때문에, 우리는 그것을 진짜얼굴을 숨기고 있는 가면으로 생각할는지 모른다. 즉, 이러한 변장술로 그 겉껍질/가면은 교묘하게 솜씨를 부린다. 그 결합은 참으로 다양하며 독자를 유도하고 있는 이러한 후소 이미지가 여기서 거두고 있는 대부분의 다른 어떤 성과는 표면 이미지와 동등하게 타당하다. 예를 들어, 만약 구로프가 인위적 작용체계 아래 그의 진짜 감정을 숨기고 있다고 한다면 우리는 그것을 추론할 수 있을 것이며, 그때 그것은 다른 사람들이 지나치게 추론하는 것이 가능할 것이다. 아마 모든 사람들의 지나친 추론이 가능할 수 있을 것이다. 이러한 결합체계는 미니멀리즘 운용의 열쇠이다. 그리고 그 결합은 단편소설 기능의 본질이다. 그때 미니멀리즘은 텍스트의 최소량(총계)보다 더 작으며, 단편소설은 소설이 짧은 이야기보다도 더 짧다. 그리고 미니멀리스트의 단편소설의 최종 측정은 짧은 단편소설보다 더 짧다.

먼저 독서할 때, 많은 미니멀리스트의 이야기는 내부적으로 분리된, 다시 말해서 첫줄과 마찬가지로 발단부터 종말까지 다른 것들과 분리된 문장을 볼 수 있다. 그러나 그 이야기가 정독될 때, 빛나간 언급과 어렴풋한 디자인은 풍부한 수사구조(상징적 구조 안에서 의미의 양식을 폭로하고 있는)를 결합한다. 이러한 단편소설은 오직 이야기의 껍질인 것이며, 압축된 의미의 깨지기 쉬운 용기이며, 줄여 말하기의 환유적 구조인 것이다. 이러한 형태는 메어리 로비슨의 소설

“당신들(Yours)” 안에서 명백해지는데, 그 안에서 독자는 할로윈(Halloween)을 위해 남편과 아내가 호박을 새기며 조각하고 있는 것을 본다. 그의 조각된 얼굴은 정성을 들여 능숙하게 만들어졌고, 반면에 그녀의 얼굴은 소박하고 서툴기까지 하다. 이렇게 하찮고 뒤범벅이 된 외형은 얼굴의 매섭고 놀라운 변형과 죽음(그리고 심층의, 좀 더 으스스하기까지 한 목사의 평범한 삶)의 진상이다. 또 다른 이야기 안에서 언어와 사건은 하찮게 보이는 것 같지만, 평범한 단계는 역으로 중요한 단계를 강력하게 암시한다. 어떤 첫 번째 내레이터의 수다스러운 어조는 두 이방인 사이의 인위적인 우정을 암시하는데, 이 경우에 그들은 내레이터와 독자이다. 또한 그것은 마치 어떤 사람이 잘못 된 것이 아무 것도 없는 것처럼 행동할 때 흔히 나타나는 고도로 스타일화 된 부정적 행동을 모방하는데, 사실, 어떤 것은 아주 지독하게 잘못 된 것이다. 이러한 방정식은 에이미 험펠의 소설 “알 졸슨(Al Jolson)이 묻힌 묘지에서(in the Cemetery Where Al Jolson is Buried)”의 주제와 구조 안에 있다. 어떤 사람이 죽고 있는데, 그러나 병실 안의 배경 또는 병, 특히 피할 수 없는 죽음에 대하여 들을 수 있도록 언급하는 사람은 아무도 없다. 정말로 일어나고 있는 어떤 중요한 것을 추론할 수 있는 사람은 아무도 없으며, 모든 대화는 마치 “비 올 때 결코 젖지 않으면서도 모두 떨어져 없어진 하루살이처럼” 그리고 “미국에서 전에 빙 크로스비(Bing Crosby)가 불렀던 녹음테이프를 아무도 가지고 있지 않은 것처럼” 하찮은 것에 지시된다. 게다가, 죽음에 관한 완곡어법은 삶의 함축을 그로테스크하게 만든다. 즉, “아침에 그녀는 알 졸슨(Al Jolson)이 묻힌 묘지에 운반되었으며, 나는 “사라짐의 공포”를 갖게 되었다.” 내레이터는 말리부(Malibu) 여행과 같은, 팔이 잘려 죽은 한 남자의 모습 같은, 어미 침팬지가 죽은 새끼를 가리키는 것 같은, 비악하는 그녀의 꿈에 관한 다른 이야기를 한다. 먼저 이러한 이야기 속의 이야기는 꼭 소음과 함께 침묵으로 채워져 있는 방식으로 되어있는 것 같다. 그러나 곧 그들은 내레이터의 진짜 감정을 숨기고 있는 것으로 보인다. 그들은 내레이터의 죽음에 대한 공포와 그녀의 친구관계의 실패로 인한 죄의식과 죽음의 괴로운 실재에 있어서 언어의 파괴에 대한 환유적 암시이며, 어미 원숭이가 그녀의 죽은 새끼를 가리킬 때처럼, 다음과 같이 단언한다. “아가, 이리 온. 아가, 이리 온.” 내레이터의 전체 이야기는 슬픔의 언어이다.

미니멀리즘과 단편소설에 생기를 불어넣고 있는 예술과 교묘한 솜씨의 씨앗은 포우(Edgar Allen Poe), 체호프, 조이스(James Joyce), 사무엘 베케트(Samuel Beck

ett), 그리고 헤밍웨이(Ernest Hemingway)와 같은 또 다른 다양한 작가들로부터 추적될 수 있다. 그들의 의식적 코드인 생략의 모든 것은 그들이 이해했던 것, 다시 말해서 포우의 경우 관념의 조화와 효과의 단일성, 체호프의 경우 그가 단편소설의 결말에 초점을 맞추고 있는 그리고 작품 전체의 인상을 거기에 교묘하게 농축하고 있는 것이 틀림없는 격언, 조이스의 경우 외관상 정적인 에피소드와 실재성의 “편린”의 편애 속에서 고도로 구성된 이야기를 포기하고 있는 플롯의 전통적인 관념에 최소로 의지함, 사뮈엘 베케트의 경우 전통적 장르를 압축하고 증류(순화)하는 그의 독특한 세계관을 나타내는 효과(Hutchings 86), 그리고 헤밍웨이의 경우 여기서 기왕에 토론했던 용어로서 그가 “빙산의 일각(tip of iceberg)”의 효과라고 불렀던, 명확한 명세의 외관상 단순한 구조에 의해 갈등적 정서 상태와 의사소통하는 방식보다 더 많이 느끼는 독자층을 만들도록 설계되었다. 이와 다르게, 또는 헤밍웨이와 단순히 다르게, 그의 등장인물은 종종 행동의 어떤 형태와 의사소통하는 그들의 무능력에 응답하며, 현대의(contemporary) 미니멀리스트 작가들은 조이스의 “더블린사람들(Dubliners)” 안에서 이들을 더 좋아하는 등장인물의 성격을 창조하는데, 종종 그들의 애매한, 그러나 항상은 아닌, 마비상태의 무기력을 유도해낸다. 이러한 행동 또는 동작의 무기력은 또한 사뮈엘 베케트에 의해 쓰인 많은 작품 속의 사람들에게서 이러한 성격의 이미지에서 환기된다. 대부분, 미니멀리스트의 등장인물은 실생활보다 영웅적이거나 위대하지 않은 보통사람, 흔히 행동만 하고 아무것도 말하는 것이 없는 것이 양자택일보다 더 쉬운 “사실 그대로의 세계”에 존재하여 나타나는 바로 그 사람들이다. 침묵과 무기력 속에서 그들은 “텍스트 안의 헤밍웨이의 영웅(hyper-Hemingway-heros),” 좀 모자란 영웅적은 더욱 아닌(헤밍웨이의 영웅은 영웅적이 아니다), 비영웅적은 더더욱 아닌 것으로서 나타난다. 미니멀리스트의 단편소설에 있어서, 제재와 글쓰기 스타일은 종종 뛰어난 효과를 결합한다. 무디고 완벽하지 못한 산문은 등장인물의 공허한 삶을 반영한다. 내레이터에 의해 이루어지는 논설적 비평의 결핍과 주관적 기술은 광범위한 독자의 참여를 요구한다. 이러한 문학적 성격은 그 진전이 미국산문의 분석뿐만 아니라 이제 유전자공학적으로, 그리고 일반적으로 단편소설과 결합된 어떤 것에 의해 문학 속에서 미학적으로 특별한 긴장을 반영하는 문학형태를 산출하여 결합한다.

산문형식의 소설 장르로서, 단편소설은 특별히 복잡한, 극히 다양한, 그리고 감성적으로 압축된 내러티브적 매개물이다. 짧음에 부가해서, 단편소설의 이러한 특징을 나는 단편소설과 비유적 언어의 인위적인 사용, 무관계의 가장 효과적인 생략, 특히 감성적인 언어, 그리고 과장된 리얼리즘으로부터 결과한 검출 가능하다고 호칭하는 것을 포함하는 미니멀리즘 사이의 유사관계를 확립하는데 결정적인 것으로 생각한다. 많은 단편소설 분석가들이 이러한 개인적 기본 요소에 대해 토론했다. “단편소설과의 화해(Coming to Terms with the Short Story)”라고 하는 비평문에서, 수산 로하퍼(Susan Lohafer)는 시의 “수축된 언어”와 소설의 “연장된 언어”의 개념으로부터 단편소설의 언어기능을 분리하는 “축약언어(contractured language)”의 개념을 충족시킨다(34). 그녀의 전략은 단편소설의 “축약언어”에서 이해구조로서의 통사법을 구별한다(34). “현대 단편소설의 리얼리티”라고 하는 항목에서, 찰스 메이(Charles May)는 단편소설과 뚜렷이 구별되는 문학적 테크닉의 윤곽을 다음과 같이 묘사한다. 즉, “사물을 도외시하며 의미를 폭로하는 수사적 방법, 그리고 환유적 의미에 의해 은유를, 다시 말해서 외재 리얼리티를 기술함으로써 내재 리얼리티를 표현하려고 하는 그리고 종종 말로 표현할 수 없는 것을 언급하려고 할 때의 인간적 딜레마를 주제화하는 의미를 창조하는 언어 스타일...(369).” 존 가드너(John Gardner)는 “소설의 기교”에서, “현재... 지배물체에 관한 테크닉의 변화효과로부터 느끼는 매력은” 단편소설 작가들이 “카메라의 무관심과 함께 이미지를 선택하는 효과와 그리고 감성적 효과와 함께 언어를 억압하고 조심스럽게 무효화하는 것이 어디서나 가능하게” 만드는 것을 재빠르게 했다는 것을 관측한다(135). 감정을 나타내는 것에 부가해서 이러한 모든 특성, 다시 말해서 미니멀리즘과 단편소설의 교배잡종으로서의 특성은 종종 “이야기”의 결핍으로 성격이 만들어진다.

수산 로하퍼는 단편소설을 다음 문장으로, 즉 주어와 술어(행동)가 담겨있는 그리고 종속 없이 완벽한 상상력이 되게 하는 언어체계의 문법적 구성단위이라고 비유한다. 비유적 언어 안에서 쇠처럼 두들겨 만드는 가단성(可鍛性)의 논증으로 납득시킨 후에(그녀의 모델은 Nadine Gordimer의 “Rhodesia에서 온 기차”에서 추출한 문장이다), 수산 로하퍼는 다음과 같이 결론을 내린다. 즉, “따라서 그 문장은 곧 삶을 단지 반영만하는 거울로서보다 미학적인 대상과 개념적으로 디자인된 것으로 파악된다. 그 디자인은 무엇이 중요하고 진실한가 하는 작가의 시각과 함께 많은 점에서 일치(즉, 은유가 될 것이다)할지도 모른다(42).” 그러나 그

것은 이야기의 종결이 아니다. 왜냐하면 최후의 의미(종결)는 아직 텍스트의 외부에 그리고 작가의 의도를 초월하여 존재하기 때문이다. 그것은 독자와 함께 존재한다. 킨리(Keenly)는 이 우유부단함을 알고 있는데, 어떤 소설가는 내러티브 안에서 종결(의미)을 시도하지 못한다. 그러나 오히려 그러한 방법 안에 디자인 된 이야기의 기본요소는 그들 개인적 삶의 문맥 안에서 독자들을 위해 나타나야만 한다. “무엇이 중요하고 진실한가”의 이러한 의미를 향해 독자를 유도시키기 위하여, 작가는 독자가 인식하고 관계할 수 있는 의미의 강력한 양식을 창조하여야만 한다. 이러한 구조는 미니멀리스트 소설의 기초기능이다. 흔히 미니멀리스트 소설의 작가는 보류되거나 개시된 종결의 목적을 위하여 “표준” 이야기의 전형적·대립적(진화) 결단구조를 비켜, 페이지 위에서만 끝나고 마는 전통적 관념의 종결의미를 회피하거나 거절한다. 그러한 종결은 먼저 애매하게 나타나지만, 결국은 독자의 경험 안에서 의미와 결단을 발견한다. 변경의 무제한은 일반적으로 미니멀리스트 작가들의 반일차원성의 일부이어야만 한다. 그들은 일차원성이 그들을 위해 인간존재의 복잡성과 아이러니, “실재성”의 무작위와 불확정을 충분히 고찰할 수 없기 때문에 일차원적 플롯을 거절한다. 그 이야기는 그 자신의 삶, 그리고 부여받은 것이라곤 아무것도 없는 그 삶과 마찬가지로 개시(開示)된 종말로써 나타난다. “유사한 삶”으로 디자인된 복제물로서의 사람들과 사건은, 세계와 평범한 것의 확대된 이미지들은 미니멀리스트의 이야기가 “내재사실주의(hyperrealistic)”란 라벨이 붙게 된 첫 번째의 이유이다. 미니멀리스트의 테크닉은 “자의적이고 독단적인 것이 실재인 것처럼 보이도록 만들고 있는 기묘한 효과를 가지고 있거나, 또는 아마 독단적이고 자의적인 것이 어떻게 실재적인가 폭로하고 있는 기묘한 효과를 가지고 있을 것이다(Porter 81).”

미니멀리스트의 단편소설은 포우에 의해 정의되고, 체호프에 의해 성격이 만들어지고, 마침내 레이몬드 카버의 작품 속에 나타나 충분히 정리되었으며 헤밍웨이에 의해 정제됨으로써 완성된 단편소설의 디자인 중의 일부이다. 이러한 미니멀리즘의 문학적 계보는 오늘날 평범한 존재 속에서 차단되고 분리된 의미, 즉 스타일의 레벨과 형식적 구조상에 반영된 활기가 있지만 유보된 의미를 극적으로 표현하고 있는 그 이야기를 작가들 속에서 경험케 한다. 총체적인 미니멀리스트의 스타일은 꾸밈이 없고, 절약하고, 내용이 빈약하고, 긴장되어 있다. 그것은 수사적 장식법으로부터 자유로운 경향이 있으며 때로는 표면상으

로 구어체언어와 관용어의 사용을 지나치게 고집한다. 확실히, 작가 스타일의 의식적인 결핍과 의욕부진 속 미니멀리스트의 모드는 전통사회와 같은 어떤 것으로부터 그들이 차단된 등장인물의 삶의 정신적 결핍을 모방한다(Gorra 155).

어떤 이야기 속에서 행동은 총체적으로 이유가 없는 것 같고 모든 감정은 표면의 냉정한 내러티브의 목소리와 무변조의 대화 아래 지워진 것 같다. 따라서 미니멀리스트의 산문은 표면상으로는 파편으로 조각난 실행 속 “이야기 없는 이야기(storyless story)”의 환각일 뿐만 아니라, 또한 이야기에 대해 보다 더 관습적·작가적 어떤 내부적인 것으로부터 또 다른 내러티브의 목소리를 분명히 내고 있는 극히 이례적인 힘 속의 “작가 없는 이야기(authorless story)”를 창조한다. 그 효과는 마치 독자가 정정 당당하게 앞에서 이야기를 하는 것(경청하는 것)보다 우연히 엿듣거나 대화와 사건에 대해 일부러 도청하는 것처럼 아무런 소리가 없는 것이다. 존 가드너(John Gardner)에 의하면, 이러한 부류의 소설 속에서 이루어지는 “예술가의 개성의 은폐는 실질적으로 전체화될 수 있으며… 개인적 스타일의 포기는 오히려 매우 완벽하게 만드는데… 우리는 또 다른 것으로서의 어떤 작가의 작품에 대해 언급할 수 없다. 그러나 스타일의 바로 그 은폐가 하나의 미학적 선택으로서의, 감정표현으로서의 스타일이다(Art of Fiction 136).” 일반적으로, 미니멀리스트 작가가 하고 있는 주제의 분해와 차단 의 일치하는 관습은 독단적이며 개시된 종말, 표면의 세부항목 간의 상호작용, 내러티브적 생략, 그리고 일차원적 플롯과 같은 非콘티누우(continuo)¹⁴ 를 더 선호하는 것에 의해 반영된다.

일반적으로, 미니멀리스트 단편소설의 작가는 실제로 시니피에와 인간 조건과 능력으로서의 비유적 양식인, 단순 사건, 단지 일어나기 쉬운, “여기에-무언가 일어나고 있지만-아무것도 없는(nothing-is-happening-here)” 이야기가 되어 나타나는 것으로 제공되는 비유적인 말을 교묘히 다룬다. 이러한 테크닉과 함께 그들은 개별적인 것과 보편적인 것, 부분과 전체, 사소한 것과 의미 있는 것 사이의 수학적 관계와 비율을 창조한다. 그 단순사건은 인간조건(오로지 인간을 의미하는 것의 일부분)에 공통적인 죽음과 같은 보편적 인간 환경을 반영한다. 게다가, 생략된 많은 것은 그 부재에 의해 의미가 만들어진다. 이야기 속에서 이미지와 의미의 확장을 위한 매개물로서의 이러한 시적 수사어구의

14) continuo: 通奏低音(통주저음), 화음(和音)은 변하지만 저음은 일정한 것. (역주)

의식적 사용은 이러한 서정적 단편소설을 만드는 것이다. 이야기의 이러한 방법은 서정적인 것과 사실적인 것, 현대 단편소설의 기본적인 성격의 체호프적인 결합을 반영한다(“현대 단편소설의 실재성일는지 모른다.” 371). 이러한 역동적이고 은유적인 의미는 이야기의 깨지기 쉬운 껍질의 집이 만들어진다. 잘 알려진 문학비평가 월튼 리츠(A. Walton Litz)는 미국에서, 일찍이 소설작가는 “미국적 삶의 ‘박약,’ 즉, 부의 결핍과 복잡한 사회구조에 의해 만들어진 일부분, 즉 그들의 강렬하지만 격리된 경험을 위한 자연적 형식처럼 보이는 짧은 시적 이야기 속에서 단편소설을 유도해냈다(4).”고 시사했다. 만약 리츠의 언급이 정확하다면, 오늘날 이러한 ‘박약’은 현대의 미국적 삶, 즉 어떤 무능력 또는 감정의 결핍 그리고 말로 나타내거나 의사소통하거나, 또 다른 것과 연결하는데서 볼 수 있는 무기력에 의해 성격이 만들어진 사회적 환경의 특별한 전망을 나타낸다. 유진 커렌트-가르시아(Eugene Current-García)는 그것을 “소외와 자기충족을 위한 개인적 탐색의 문제, 그리고 그들 노력의 결과로 본다...(499).” 이러한 노력의 현대적 묘사는 조이스의 감정적 그리고 언어적, 어떤 때는 심지어 육체적 무기력, 즉 “더블린사람들(Dubliners)”에서의 무기력, 그리고 좀 더 최근으로는 레이몬드 카버의 “파란색”에서 발견된 무기력을 회상시킨다. 억제되고 압착된 감정, 즉 깨지기 쉽고, 현혹되기 쉬우면서 말이 없는 표면에 울려 퍼지는 감정은 미니멀리즘 기능의 열쇠이다.

네오리얼리스트로서의 미니멀리스트 작가는 세계가 규칙과 진리와 법률의 어떤 안정된 집합에 의해 지배를 받는다고보다 오히려 임의적이고 불확정적이라는 확신을 포스트모더니스트들과 함께 공유하는 것 같다. 그들은 언어에 대하여 동일한 확신을 많이 갖고 바라본다. 미니멀리스트 작가들에 의해 승인된 전형적인 모더니즘의 영향력은 그들의 스타일과 주제 면에서 명백하다. 이러한 상호관통을 빈번하게 동반하고 있는 고통을 환기시키면서 등장인물의 삶의 핵심과 함축된 인간조건의 “핵심(to the quick)” 바깥 잘라낸다. 미니멀리스트 작가들이 화해 또는 휴식이 제공된 세계를 최후로 탐색하면서 인간의 성격을 나타내는 것은 매우 드물다. 그들의 많은 등장인물들은 심리적 또는 감정적 고통을 가지고 있는 것으로 나타난다. 그러나 비록 있다 하더라도, 화해는 약간 발견할 수 있을 뿐이며, 그 고통으로부터의 휴식이나 은신처를 발견하는 것 또한 약간일 뿐이다. 대신에, 그들은 이러한 심리적/감정적 고통이 단순하게 마치 그들 삶 속의 상업용 배경음악(Muzak)인 것처럼, 일상적인 상황의 사건이나 사

건이 아닌 것에 연결도 관계도 없는 엘리베이터 음악인 것처럼, 그러나 오히려 다른 소음 부류(아마 사고 또는 각성일 것이다) 이외의 강한 소리에 압도되어 들리지 않게 되는데 또는 지속저음에 기여하거나, 그리고 그렇게 함으로써, 어떤 공포에 대한 사적 감수성을 감춘다. 이렇게 모든 종류의 고통에 나타난 감수성의 감소는 20세기 후반의 많은 소설 속에 극적으로 표현됨으로써 인간조건의 중심이념이 되었으며, 그리고 이러한 “무감각”에 선천적으로 응답하는 단축표현은 응축된 구조와 미니멀리스트 단편소설의 분리된 내러티브적 어조 안에 특별하게 반영되었다.

에이미 험펠의 아주 짧은 소설 “욕조 속에서(In a Tub)”는 주체와 환유구조로 되어있는 인간조건의 우수한 실례이다. 욕체에서 이탈된 목소리에 의해 언급된 겨우 백 단어 넘는 그 소설은 세 곳의 행위현장에서 뒤죽박죽으로 만들어지는데, 그것은 안정성과 연결 장치에 대한 내레이터 자신의 결핍이 반영된 디자인이다. 오직 어떤 것의 뒤에서만 시작하는 그 이야기는 이미 발생하였지만 뒤죽박죽이다. “내 사랑-나는 그것을 관두기로 했다. 그래서 나는 차를 타고 하느님을 향해 달려갔다.” 그리고 “술기운이 올라 앉아 있었고 술잔을 더럽히며, 또 귀를 기울였다.” 이것만이 그녀의 사랑이라고 말한다. 왜? 쿵쿵 심장이 뛰고 있었으니까? 그리고 그녀의 손톱에 관해 우연히 알게 되었는데, “그 소동은 마음 깊은 곳에서 잔물결로 나타날 것이다(상처로 생각하지 마라? 왜냐하면 그것은 그녀가 그녀의 손가락을 박살낸 것처럼 소리가 나니까).” -오직 이러한 이미지들만이 어떤 무서움에 도달한 독자 앞에 발생하여야만 했던 어떤 사실을 향해 몸짓을 한다. 집으로 돌아와, 그 내레이터는 “콘크리트로 만들어진 물통(a concret mixing Tub)” 안에서 호수 위로 떠밀려 배회하는 아이처럼 그녀 자신에게 그 이야기를 한다. 그녀가 “흙친 노와 어망의 찌를 모래밭에서 떠밀어 내보내며, 한동안 아무것도 들을 수 없었을 것이다.” -아무것도 들을 수 없는 것 그러나 그것은 그녀의 심장고동일는지도 모른다. 나중에 그 내레이터는 이러한 이야기를 암송한다. “여기 무언가 일어나고 있다. 너는 자신을 욕조(물통) 속으로 서서히 밀어 넣는다. 너는 서서히 편안해진다. 너는 드러누워 잔물결이 사라질 때까지 기다린다. 그때 너는 심호흡을 하고, 머리를 수그리고 심장의 유쾌한 고동소리를 엿듣는다.” -그녀의 표현어조는 관습적 의미를 전한다. 즉, 그녀는 이 이야기를 전에 했으며 다시 그것을 할 것이다. 잠시 동안 어떤 것이 숨김없이 폭로된다면, 이러한 이야기는 길이와 폭이 단축될 것이다.¹⁵⁾ 내레이터의 공포와 더

중요한 것을 의미하는 환유적 이미지를 삽입하고 있는데, 그녀는 물의 상징과 용기의 원형이 탄생/삶으로서의 물, 재생/세례로서의 원본이라고 하는 은유가 된 그녀의 조건(살아서 충만한 존재)을 확인할 필요가 있다. 조금 면밀히 조사해보면, 그 상징은 다음과 같은 재확인에 의지한다. “나는 아직 살아있는가?” — 즉, 삶과 삶의 흔적을 위해 반복된 탐색. 만약 내레이터가 살아있다는 것을 알려주는 그녀의 심장고동소리를 듣고 있는 것이 틀림없다면, 그때 독자는 그 내레이터가 살아있다고 느끼고 있지 못하는 것이 틀림없는 이러한 관습의 확인 없이 추론할 것이다. 예를 들어, 이렇게 짧은 분석은 이렇게 이례적인 이야기의 복잡한 구조, 약간의 이미지, 그리고 각각으로부터 발생하고 있는 결합과 함축의 탐험을 통하여 흔히 짧음을 중단시킨다.

회의론자들은 이렇게 질문할는지 모른다. “우리는 이러한 성격이 고통이라는 것을 어떻게 알게 되는가?” 또는 “그들은 고통을 표현할 수 없는 것이 틀림없는가?” 그리고 “만약 그들이 고통을 표현할 수 없다면, 우리는 그들이 고통 안에 있다는 것을 어떻게 알 수 있는가? 그들이 고통이어야만 하는 이유는 무엇인가?” 이러한 몇 가지 질문에 대한 대답은 미니멀리스트의 테크닉의 타당성과 단편소설의 정의와 방법론에 대한 질문의 대답과 동일하다. 질문과 대답은 보르헤스(Jorge Luis Borges)의 단편소설 “끝없는 미로의 정원(The Garden of Forking Path)”에서 발견된다.

“이문투성이의 그의 대답은 체스인데, 방해를 받고 있는 그 단어는 무엇을 의미하는가?” 나는 잠시 “단어 체스”를 생각하고 대답했다.

“엄밀히...” 그러면서 앨버트(Albert)에게 말했다. “한 단어를 생략함으로써, 서투른 은유와 명백한 완곡법으로 재분류하는 것은 아마 그것을 강조하는 가장 어조가 강한 방법일 것이다.”

여기서, 어떤 무엇으로 불릴 때까지 의미가 어떤 침묵의 공간에서 소리칠 때(어떤 중요한 것이 하찮은 것으로 취급되는 단계에 의해 대화적으로 측정될 때, 또는 어떤 것이 명백히 보이는 부재 또는 그것이 명칭을 갖게 될 때까지 실제적으로는 아무것도 없는 언어로서의 사실에 의해 설득력 있게 나타날 때), 등장인물 앨버트(Albert)는 기능적이고 실재적인

15) "This story is abbreviated in length and breath[sic], for little if anything is revealed explicitly."에서 'breadth'의 오식 'breath'를 그대로 적고 있다. (역주)

삶 속의 이러한 실례에 귀착하고 있다. 이러한 의사소통의 자연적 현상은 미니멀리즘에서 생략의 기능을 정당화하고 단편소설의 시학을 반영한다.

이야기는 그들이 실제적으로 의미하거나 실제적으로 느끼는 것을 어쨌든 간신히 언급하는 것과 마찬가지로 정확한 단어의 전달 없이 사람들은 명백히 느끼면서 의사소통하는 여러 가지 방식으로 흔히 존재한다. 그러나 대신에, 즉석 어구, 출산처럼 예기된 반응, 풍자, 어떤 다른 방법으로 즉각 언급하는 완곡어법, 또는 에밀리 디킨슨(Emily Dickinson)의 언급에서, 사람들(folks)이 어떻게 “진실을 말하나 곧 빗대어 말하나”와 같은 말로 대답한다. 미니멀리스트의 소설에 거주하는 등장인물의 침묵과 무기력에 대한 하나의 해석은 사르트르(Jean-Paul Sartre)의 주장, “언급하는 것은 행동하는 것이며, 우리가 이름 짓고 있는 모든 것은 그 순결을 잃는 것이며, 우리가 살고 있는 세계의 일부분이 되는 것이다”라고 한 언급에서 발견될지도 모른다. 그러므로 언급하지 않는(따라서 행동하지 않는) 것은 순결을 지키는 한 가지 방법이다.

햄릿(Hamlet)의 “쥐덫(Mousetrap)”에 비교해보면, 햄릿의 이야기 가운데 한 가지 익살, “오늘은 평온한 날이 될 것이다(Today Will be A Quiet Day)”는 이야기 밖의 과정, 그리고 이 경우에, 거리낌 없이 이야기하는 것의 아픔을 반영한다. 익살의 극본 속에서, 두 사람의 삶은 그들이 문제를 발견하지 못했기 때문인지, 만약 그들이 문제를 인식하였다 하더라도 아무것도 언급할 수 없었기 때문인지 둘 중의 어느 하나에 할애된다. 그러나 그 문제를 인식하고 그것을 큰 소리로 표명하는 개인은 사망한 것이다. 그는 지식(knowing)을 위해 사망한 것이 아니라 그의 이야기하기, 다른 것의 배려(attention)를 일깨우기 위해 사망한 것이다. 미니멀리스트의 소설과 약간의 우수한 현대 단편소설은 해석과 판독과 국가적 견지를 제공하지 않는다. 대신에, 이러한 종류의 이야기는 독자가 지식, 경험, 또는 의미의 전망을 추론할 수 있는 열쇠구멍으로서의 투시도법을 제공한다. 때때로 이러한 단편소설은 컬러를 식별하기 어렵고 오직 희미한 격상 또는 왜곡된 반전으로서의 사진의 음화(negative)처럼 더 잘 나타난다. 이러한 표현은 적어도 표면상으로는 흔히 분명하고 평평하고 정확하며 대화로 딱차 있으며, 거의 무감정이다. 그 최후의 효과를 존 바스(John Barth)는 하드에이지(hard-edge) 같은,¹⁶⁾ 주도면밀한(fine-toothed),¹⁷⁾ 불가해한 초현실주의(enigmatic

16) hard-edge: 기하학적 도형과 선명한 윤곽의 추상화. (역주)

super-realism), 그리고 그가 만들어낸 용어, “후기 알콜성의 블루칼라 미니멀리스트의 초긴장 리얼리즘(Post-Alcoholic Blue-Collar Minimalist Hyperrealism)”이라고 하는 이러한 종류의 단편소설의 변형이라고 부른다(Friday Book 256).

그 장면은 흔히 보다 가정적이다. 등장인물은 가족의 일원 또는 동거인이다. 조금도 행동으로 고찰되지 않는 속세이다. 각각의 내러티브는 보다 길게 함축된 이야기로부터 발췌된 요소이다. 이러한 이야기는 그들 한계의 중간에서 시작하고 중간에서 끝난다. 비유적으로 디자인된 통사구조에서, 그들은 전체 경험을 위하여 제유적(提喻的)으로 그리고 보편타당한 지식을 위하여 은유적으로 위치한다. 그저 때때로 강제하여 허락된 극적 사건일 뿐이다. 그 사건이 일어날 때, 그 효과는 조이스의 단편소설 속의 한 요소인, 작은 찬들러(Chandler)가 불빛 속에 서서 “안 돼!” 하고 소리칠 때, 다시 말해서 그의 경험의 무기력과 고립에 대한 상징적 몸짓과 많이 닮아있다. 그때, 불빛으로부터 조용히 물러서서 작은 찬들러는 그의 삶 그 자체로서의 보다 익숙한 어둠과 무기력에 자신의 몸을 맡긴다. 그래 냉혹하고 말구. 그러나 비록 미니멀리스트의 단편소설이 그 사건에 대해 냉혹한 분위기를 가지고 있을지라도, 그것은 흔히 예리하고 슬프고 줄잡아 말을 하고 병적인, 그럼에도 불구하고 해학적인 것과 엮여있는 것과 꼭 같다. 먼저 사람들과 사건의 관점은 무의미하거나 근시안적인 것으로 나타나지만, 좀 더 면밀히 음미하고 밀접하게 초점을 맞춰 분석해 보면, 그 이야기는 보편적 적용으로 확장된다. 교묘한 정밀도가 성공적일 때, 미니멀리스트의 소설 작가는 아무것도 언급하는 것이 없으며 차라리 그들은 보여준다. 흔히 흘끗 보여주지만 하면서도, 그 보여줌은 실제적으로는 모든 것을 폭로한다. 그러나 독자는 그 요점을 스스로 획득하지 않으면 안 된다. 이러한 흘끗 바라봄은 “독자의 윤리적 존재 위에 그 자신을 영원히 새겨 넣고 세계를 사기꾼의 초점으로 끌어들이다.” 그렇게 함으로써, “...그들은 그들 스스로 소성적(塑性的) 성격을 얻게 된다. 이러한 방식으로 경험의 어떤 무엇이 경험의 날것으로서 살아있는 실체로서의 어떤 무엇보다 부족하지 않음을 읽게(형성하게) 된다(Wolff x iv, xii).

미니멀리즘의 문학은 리얼리즘과 강한 우호관계를 가지고 있다. 그러나 “표면”과 “분리”의 개념은 포스트모던적 표현의 경험과 성격이 같기 때문에, 미니

17) fine-toothed: fine-toothed comb, 주도면밀한. (역주)

멀리즘의 문학은 또한 포스트모더니즘과 동족관계를 드러낸다. 따라서 미니멀리즘은 내재적으로 표상과 추상, 전통과 경험이 동시에 구동되고 분리되어 나타난다. 삶과 문학의 미니멀리스트적 변형은 1960년대 이래로 미국적인 잠재조건을 가지고 있었다. 더 나아가 미니멀리스트의 스타일은 단편소설의 고전적 기능에 뿌리가 잡혀있다. 비록 단일 성격이 소설의 다른 형식으로부터 단편소설을 구별하는 것으로 결정될 수 없을지라도, 그것은 장편소설과 구별되는 유일한 리듬 속에서 특별한 조화와 효과의 단순성과 “축소언어”를 사용함으로써, 압축되고, 순화되고, 간결하고, 의지하고, 분명한 것으로 매우 흔히 정의되는 것이 계속되고 있다. 단편소설은 단순히 다른 내러티브 형식에 의해 제공된 정도보다 더 다른 종류의 독서경험과 같은 독서경험을 제공하며, 훌륭한 미니멀리스트의 소설은 이러한 성격을 최대로 적용한다. 그러므로 문학비평으로부터 “미니멀리즘”이라고 하는 용어를 해산시키는 것은 잘못이다. 차라리 그 용어를 경멸적으로 적용하는 것으로부터 회피하는 것이 절실할 것이다. 한편, 많은 비평가들이, 에이 속상하게도, 그것이 편(pun)이기 쉽다고 입증했던 것보다 더 절실하다. 미니멀리즘의 일반적인 성격과 함께 결합되어왔던 소설의 형태는 “추상예술의 가능성을 한계까지 밀어 올리는 인위적인 것의 중간이다(Kuspit 14).” 미니멀리즘과 단편소설은 표면 이미지에 초점을 맞추고 과묵하게 언급하는 단수형의 말에, 다시 말해서 박약에 공을 세우고 있는 그리고 가치를 위해 애쓰고 있는, 문학적 편견의 좋지 않은 성질에 종속된, 능력과 실질의 결핍으로 결합된, 문학 주제와 도구로서의 언어로부터 벗어나고 있는 단수형의 말에 특권을 부여한다. 그것에 대해 가장 우수한 항변은 미니멀리스트를 입증했던 프레더릭 바슬미의 교훈이다.

당신은 독자를 위하여, 적어도 그들의 상상력을 다루기 좋아하는 것을 위하여 공간을 남겨놓는 것을 생각하는 것이 더 좋다고 그들에게 말하라. 즉, 당신은 이러한 독자들이 그 속삭임을 듣도록, 속임수와 환영을 붙잡도록, 발자취를 헤아리도록, 압력을 느끼도록, 그리고 그 동안 산문이 드라마로 요술을 부리도록, 그리고 그 드라마가 그들의 마음을 흠뜨려놓도록 기대를 걸고 있다고 말하라(27).

2. 미니멀리즘의 기원을 찾아서

(조선문학 통권 176호, 2005. 12. 1., 통권 177호, 2006. 1. 1)

충분히 개발된 형식으로서의 미니멀리즘은 비교적 최근에 만들어진 문학양식이다. 그러므로 그 기원에 대한 고찰은, 특히 미니멀리즘이라고 하는 것이 레이몬드 카버 또는 다른 단편소설 작가의 펜에서 자연적으로, 즉 자연발생의 결과로 나타나지 않았기 때문에, 그것이 갖고 있는 어떤 영향력의 계기(繼起)를 들추어내야만 할 것이다. 끊임없이 단편소설 미학의 구성요소를 그리고 점진적으로 혼합(hybrid) 문학예술형식으로 발전시켜 미니멀리즘이 형성된 것은 최근이다. 그 발전은 포우, 체호프, 크레인(Stephen Crane), 조이스, 헤밍웨이, 그리고 사뮈엘 베케트(그의 초기 작품)와 같은 작가에 의해 혁신적으로 도입된 단편소설의 이러한 양상의 어떤 것에 깊이 뿌리가 박혀있다. 이러한 각각의 작가들이 비록 그들 연대의 예술가들 사이에서의 선각자이기는 하지만, 그 각각의 작가들은 그만이 가지고 있는 그 순간 그 계기의 특별한 문학적 기반 안에서 발전했으며, 그 기반의 환경은 그 시대의 기본적인 문학운동을 포함했을 것이다. 포우의 경우에 그 기반은 로맨티시즘일 것이며, 체호프의 경우에는 리얼리즘일 것이며, 크레인의 경우에는 자연주의일 것이며, 조이스, 헤밍웨이, 그리고 사뮈엘 베케트의 경우에는 실존주의의 개인적 변형일 것이다. 모든 각양각색의 문학운동의 이론적 경향은 이러한 전술 작가들과 함께 함으로써 그 활동기 동안에 생산된 모든 문학의 형식과 중심에 어떤 방식으로든지 영향을 끼쳤다. 그러나 이러한 작가들의 모든 것은 독특하다. 이러한 작가들은 대체적으로 다음 관찰이 암시하는 것보다 더 복잡하다. 그리고 이러한 텍스트 안에서는 그들의 복잡한 예술에 대해 주제넘게 정확히 처리하는 체할 것이라곤 아무 것도 없다. 비록 이러한 작가들이 미니멀리스트의 기교에 기여했던 것이 오직 하나만이 아니라고 할지라도, 나의 의도는 그들의 개인적 미학과 문학작품의 어떤 관련된 양상을 면밀히 조사하는 것이며, 오늘날의 어떤 단편소설 작가에 의해 실행됨으로써 미니멀리스트의 스타일로 드디어 발전된 문학적 발생의 특별한 변형으로 대부분 기여했던 것으로 나타나는 이러한 구성요소에만 초점을 맞추는 것이다.

미국의 단편소설은 어빙(Washington Irving), 포우, 그리고 호손(Nathaniel Hawthorne)의 작품과 이념에서 특히 19세기 전반에 정의를 요구했으며, 그들의 각각은 단편소설을 썼을 뿐만 아니라 그들이 선택한 매개체의 기능을 정의하려고 했다. 포우에 의해 제안된 3가지, 즉 조화(unity), 간결(brevity), 배제

(exclusion)는 대부분 미니멀리즘과 단편소설의 특별한 변형의 발생을 초래했던 것 같다. 1842년에 포우는 길리로 처음 단편소설을 정의했다. 즉 “즉석에서 읽혀질 수 있고, 또는 총체성으로부터 추론할 수 있는 막강한 힘을 자제할 수 있는” 그리고 나서 신중성에 의해, 즉 “어떤 단일한 또는 단순한 효과가 성립된(950)” 단편소설을 정의했다. “이렇게 예상된 효과를 확립함으로써, 최적의 원조로 그러한 사건을 결합하는” 과정의 인위성은, 내 견해로는, 혼합체계(hybrid system)가 바로 미니멀리즘의 핵심이라는 것이다(950).

거의 50년 후에, 러시아에서, 체호프가 “단편소설은 너무 많이 언급하는 것보다 충분하지 않게 언급하는 것이 더 좋다(106).”고 단언했다. 또한 그는 포우의 효과의 원리와 공통된 이야기의 결말 또는 의도의 의미를 갖고 있는 것으로 나타낸다. 즉 다음과 같이 언급했다. “연극의 무대와 같은 단편소설은 무대의 약속과 같은 규칙을 가지고 있다. 나의 직관은, 소설 또는 이야기의 결말에, 독자를 위하여 전체 작품의 인상을 교묘히 농축하여야만 한다고 나 자신에게 언급한다.” 1932년, 헤밍웨이는 이러한 소견이 성공적인 소설의 방법과 구성과 관련되고 있음을 피력했다. 즉 그의 생각은 포우와 체호프의 그리고 미니멀리즘의 이것을 배경으로 하고 확장한다.

만약 산문의 작가가 그 자신이 쓰고 있는 것에 대해, 그가 알고 있는 것을 생략할는지 모르는 것에 대해, 그리고 독자에 대해 충분히 알고 있다면, 만약 작가가 진실로 충분히 알고 있다면, 작가가 충분히 진술했던 것만큼 강하게 이러한 것의 감정을 갖게 될 것이다. 빙산 운동의 장엄함은 물 위에 존재하는 것의 1/8이 아니라 물 아래의 8에 기인한다.

포우, 체호프, 그리고 헤밍웨이의 실질적인 기여에 부가해서, 크레인에 의해 묘사됨으로써 자연주의의 개념은 레이몬드 카버, 에이미 험펠, 그리고 메어리 로비슨의 작품 속에 명시된 미니멀리즘의 최후의 착상에 약간 영향을 끼치고 있는 것과 마찬가지로 관찰될 수 있는 어떤 성격-유형, 문체론적 착상, 그리고 다음에 상술된 조이스와 사뮈엘 베케트의 작품 속에서 탁월한 철학을 추가한다.

조이스는 플롯에 대한 전통적인 생각(완전한 의미를 제공하는 발단, 중재, 결말)을 거절했으며, 행위의 고전적 구조를 표면상 정적인 에피소드와 단지 리얼리티의 “박편(slice)”인 것을 포섭하는 “총체(wholeness)”의 구조로 대체했다. 사뮈엘 베

케트의 방식은 플롯을 은유적 착상, 단위(單元)과 상징으로 응축된 장치로 환원했으며, 휴머니티의 최소의 형식(종속을 정의하는 이러한 최소의 공통단재[共通單子, common denominator]로 환원된 인류의 의미)¹⁸⁾으로 그의 주제를 위축시켰다. 게다가 개성이 애매성을 두드러지게 하는 성격으로 그들의 작품에 생명을 불어넣은 양 작가들은 흔히 마비상태의 특별한 형식을 이끌어내며, 그것은 그들이 삶과 환경 안에 존재하고 있는 것으로부터 끌어낸 무기력을 암시한다.

이렇게 유명한 저자의 말과 작품을 따라가면, 즉 레이몬드 카버의 단편소설, 특히 그의 초기 작품, “부탁이니 제발 조용히 해줘(Will You Please Be Quiet, Please?),” 그리고 “사랑에 대해 말할 때 우리들이 하는 이야기(What We Talk About When We Talk About Love)”는 미니멀리즘 문학의 주목할 만한 모델로 잔존하고 있다. 비록 단편소설에 있어서 레이몬드 카버의 초기 산문 스타일이 그의 문학적 천성의 기질만큼 똑같이 그의 환경의 성향(예를 들면, 그의 알코올 중독, 이혼, 그리고 다양한 육체노동 직업)에 귀속되었을 지라도, 그의 종합적인 스타일, 즉 주제 내용의 선택과 지속적인 철학 양쪽에 강력하게 영향을 끼쳤다.

미니멀리스트 단편소설의 다양한 특징에 대해 가장 잘 증명할 수 있는 동일성은 다음과 같이 뭉뚱그려 포함시킬 수 있다. ① 언뜻 겉으로 보기에 짧고 무뚝뚝한, 깡마르고 구부러진, 그러면서 불완전한 산문 ② 개성적이며 멋있는 착

18) denomination: 직역하면 명명, 명칭, 단위가 되겠지만, 수학.언어학보다는 철학적 관점의 monad(monade), 즉 단자(單子)로 번역하는 것이 낫겠다. 이는 그리스어 monas에서 유래된 말로서, 원래는 단위의 하나를 뜻한다. 우선 피타고라스파에 의해 사용되었고, 플라톤(Platon)도 이데아에 이 말을 사용했던 경우가 있다. 브루노(G. Bruno)는 자연의 최소 단위로서의 단자를 생명이 넘치는 개성적인 것이라고 생각하여 이러한 단자의 유기적 결합에 의하여 우주를 이해하려고 했는데, 이 생각을 계승한 라이프니츠(G. W. Leibniz)에 있어서는 연장을 가지지 않는 힘의 주체로서의 실체, 참된 실체로서의 개체를 단자라고 한다. 세계는 무수한 단자의 조화적 체계라 생각되어지고 있는데, 낱알의 단자는 또한 이 무한한 전체를 비추는 거울이다. 단자 그 자신은 불생불멸이며 밖으로부터의 작용을 받지 않는다. 즉 창을 가지지 않는 것이지만, 그러나 안으로는 다양함을 지니고 있으며, 이 다양의 통일을 지각이라 일컫고, 하나의 상태에서 다른 상태로의 추이를 욕망이라 일컫는다. 지각의 판명의 진행에 따라 단자는 세단계로 나뉘어 진다. 첫째는 무생물이나 식물을 구성하는 단순한 단자, 둘째는 동물적 생명에 있어서 기억을 지닌 단자, 셋째는 인간에 있어서의 이성적 정신. 그리고 이것들 모두가 세계에 속하는 피조(被造) 단자인데 대하여, 최후에 이것들을 창조하여 세계의 조화를 부여한 신이 근원적 단자로서 세계를 초월하여 존재한다고 생각되고 있다. 이러한 라이프니츠(G. W. Leibniz)의 체계는 후세에 단자론이라고 명명되어 1917년에 그가 체계의 요약으로서 기록하여 미발표인 채 남겼고, 표제가 없는 작품도 이 이름으로 불려지게 되었다. 후설(E. Husserl)도 이 용어를 차용하고 있지만, “근원적 단자≠신”이라는 점에서 변별된다. 그레마스(A. J. Greimas)는 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)의 영향을 받고 있는데, 그는 또한 후설(E. Husserl)의 영향을 받고 있다. (역주)

상이 먼저 평범한 사건이 나타나는 것으로부터 세계적 관련사건으로 나타나고 있는 것으로 확장하는 하나의 수사어구의 복합 양식을 초래하고 있는 간결체 산문 ③ 작가의 강요, 그리고 약간, 내레이터적인 강요가 있으면서도 명백하지 못한 그 설명보다 더 설명적인 대화 ④ 일상적인 사람들이 일상적인 것들을 행하고 있는 것을 닮은 비 영웅적인 성격 ⑤ 모든 “연기(action)”¹⁹⁾가 조금 전에 발생했던 것으로 나타나든지, 또는 이야기 시작 이전의 바로 그 순간에 발생했든지, 또는 “무대 밖(off-stage)”의 뒤에서 발생하든지 하여간 어디서든지 나타나는 의미 ⑥ “실재적(real)” 커뮤니케이션 안에서 세계의 성립이 불가능한, 흔히 부조리한 실존의 함축, 그리고 무익함-항변이 사물의 생기를 약화시키고 있는 행동, 즉 투쟁은 사물의 에너지를 약화시킨다. 다시 말해서 “아무것도 언급하지 않는 것이 그리고 한결같이 그리 중요하지 않은 것을 행하는 것이 보다 더 좋다.” ⑦ 가장 좋은 것은 말을 취소하는 것이기 때문에, 말이라고 하는 것은 아무 짝에도 쓸모없다는 인식 ⑧ 시간은 저항 없이 지나간다고 하는 지각, 또는 등장인물은 그들 자신의 세계와 삶 속에서 관여자로서보다 차라리 청중으로 존재하며, 그 이유는 특히 그들이 행하거나 언급할 수 있는 것은 아무 것도 없다는 것 그 자체가 차이를 만들고 있는 것 같기 때문일 것이다. ⑨ 아무 것도 없는 것 안에 나타나는 세계는 본질적으로 중요하고, 그러므로 모든 가치는 개인적 가치에 의해 결정되며 인위적으로 증여받는다.

비록 이러한 특성이 포우에 의해 승낙된 미학을 본질적으로 적게 소유하고 있을지라도, 미니멀리즘의 발전에 있어서 그가 가지고 있는 주요한 기능은 초기 미국문학에 있어서 종합, 즉 “통합된 미학(unified aesthetic)/형이상학적 철학(metaphysical philosophy)”을 확립하는데 처음으로 기여했던 그의 단편소설에 대한 정의와 직접적으로 관련된다(May Poe 10). 미니멀리스트가 가지고 있는 문학적 기교의 기본적인 것은 조화와 효과이며, 그 두 가지 수사학적 기교의 원리를 포우는 그의 이론 속에서 활발하게 강화하고, 그의 소설과 시에서 드러낸

19) action: 1. 연기는, 능력 있는 주체에 의해 분류된 판에 박힌 시퀀스이든지 또는 프로그램화된 것이든지, 이러한 조직의 성격에 대해 아프리오리로서의 어느 결정된 사실 없이, 행위들(acts)의 결합체적 조직으로 정의될 수 있다. 2. 결합체적 기호학에서, 단순한 또는 복잡한 생성궤도가 주어지는 순간에, 연기는 내러티브 프로그램의 전환의 결과로 고찰될 수 있다. 복합 프로그램의 경우, 다양한 화용론적 내러티브 프로그램은 연기를 구성하고 있는 행위와 상응한다. 즉, 하나의 연기는 연기자와 변화과정으로 전환된 실행(doing)에 의해 재현된 주체와 함께 내러티브 프로그램으로 채워진다. (역주)

다. 그 각각의 원리는 배제의 미학을 통하여 달성된다. 즉 “직접적 또는 간접적 경향의 전체의 구성 속에 기록된 단어는 없고, 하나의 예정된 착상”도 없다 (Poe 950). 과잉의 의식적인 생략과 마찬가지로 의식적인 배제에 의해 선택된 포섭의 이러한 경제적 양식과 닮은 미니멀리스트의 산문은 그 중추적 기능으로서의 조화 상에 크게 의지한다. 복합적(갈등적)이고 계획적인 이미지리의 착상 안의 이 본질적인 조화는 포우가 역설하는 단순하고 단일한 효과를 정밀하게 산출하는 미니멀리스트적인 기능에 힘을 부여한다. 로맨틱 시대의 지배적인 문학적 특성은 직관적이며 감정적인 것의 조력으로 이성적이며 합리적인 것과 지적인 것의 거절을 포함한다. 비록 그의 철학적이며 비판적인 이론이 대단히 지적이고 교육적일지라도, 포우는 교훈적이고 지적인 기본요소가 문학적 교묘한 솜씨 안에 위치를 잡지 못했음을 강조했다. 예술의 주체적인 사건이 감정을 다루어야만 할 뿐만 아니라, 가장 위대한 예술은 감정상에 직접적인 효과를 가지고 있어야만 한다고 주장했다. 아이러니하게도, 예술가들은 이성적이며 합리적인 의미를 통해서 이러한 감정(획책된 최후의 효과)에 도착한다. 포우는 그의 탐정과 의사-과학적 이야기의 착상이 지극히 합리적이며 이성적인 의미이었음에도 불구하고, 대부분의 그의 시와 단편소설들은 골칫거리(위협)의 기록되지 않은 진짜의미를 담고 있으며, 그들의 감정에 의해 지배를 받는 주요 등장인물의 특징을 이루고 있고, 따라서 그것은 파괴된 의미이다. 이러한 후자의 기본요소는 주요 등장인물의 사적인 악행으로부터 투영된 환영적인 악마임을 매우 흔하게 증명하는 환경을 협박하고 있는, 즉 어둠을 창조하는 것으로 결합한다. 주인공의 이러한 사적인 지옥은 독자에게 친숙해지는 것을 필요로 하는데, 그 이유는 포우가 어떤 이야기 안에는 마지막 효과, 즉 독자에 의해 알려지고 느껴진 효과의 구성과 무관계한 것이 아무 것도 없기 때문이라고 주장했다기 때문이다. 그럼에도 불구하고 만약 독자가 결코 살해되지 않았다고 한다면, 생명이 결코 매장되지 않았다고 한다면, 또는 포우의 많은 등장인물이 경험하는 어떤 기괴한 상황 안에 능동적으로(또는 수동적으로) 포함되었다고 한다면, 그러한 친숙함이 어떻게 가능할 수 있는가, 더 나아가 독자가 어떻게 “예, 압니다.” 또는 “예, 거기에 있습니다.”라고 말할 수 있겠는가? 이러한 효과를 갖게 된 것은, “그의 교묘한 솜씨와 물질적 세계의 모든 이미지를 영혼의 표출로 전환하려고 하는 그의 필요와 함께,” 포우는, “아마 우리들 각각의 영혼 속으로 잠복하는 사건(또는 사건의 공포)을 실행하려고 하는 욕망을 우리에게 말할 수 있

었던” 것이 가능했기 때문일 것이다(Hoffman 319, 318). 다시 말해서, 모든 휴머니티 안에는 어둠, 유령적인 애매성과 영혼적이며 감정적인 “리지아(Ligeia)”의 흡혈귀와 마찬가지로 “포도주통(Cask of Amontillado)”²⁰⁾의 복수심에 불타는 살인자와 참회자, “수다쟁이 마음(The Tell-Tale Heart)”의 살인자와 미치광이를 잠복시킨다.

아마 이 세 가지 이야기 중의 하나인 “수다쟁이 마음(The Tell-Tale Heart)”은 “그의 거의 완벽한 이야기 가운데 하나임이 틀림없을 것이다. 그것은 단지 4페이지에 불과하지만, 예술의 경제성에 대한 위업이다. 그 사건들은 작고 간결한 행동이다(Hoffman 222).” 그럼에도 불구하고 포우의 가장 짧은 내러티브 중의 그 하나는 휴머니티의 편집(과대망상) 성향의 심원한 조사보고이다. 포우의 많은 1인칭 내레이터(가장 정교한 것이라고 해도, 다시 말해서 기껏해야, 이성적이며 합리적인 것이 의심스러움)와 같은 이러한 내레이터는 스스로 제 정신을 가지고 있는 것으로 믿고, 이러한詹體하는 태도로부터, 그가 미친 것임을 증명하는 것 같은, 그의 불합리한 행동을 합리화하려고 시도한다. 분명 아이러니하게도, “그가 미친 것과 동시에, 이러한 내레이터는 신경과민의 주인공이다. 그의 과장된 의미는 천국과 지옥 양 쪽을 가깝게 불러들인다.” 비록 내레이터가 살해할 동기가 없었다고 할지라도, “나는 노인을 사랑했다.”고 주장한다. 그는 다음과 같이 이유를 댈다.

나는 그의 눈을 생각한다! 그래, 이거였어! 그의 눈 하나는 독수리와 닮았어(얇은 껍질로 덮인 창백하고 푸른 눈. 그 눈이 나를 바라볼 때마다 내 피는 얼어붙었어. 그래 점점 매우 천천히). 나는 그 노인의 삶을 빼앗기로 했어, 그리고 영원히 그 눈을 제거했어.

“독수리 눈”의 의미는 인간존재의 1세기 동안의 신화적 공포였다. 유사한 신화적 원형의 뿌리는 노인과 눈이다. 초로의 남성으로서의 노인은 모든 지식(all-knowing)의 아버지다운 지혜를 이미지화하는 하나의 격상(格象, figure)²¹⁾이다.

20) Amontillado: 스페인산의 셰리(sherry, 포도주) 술. (역주)

21) figure: 서구어에서는 “representation vs sign vs figure”의 의미적 식별이 분명하지만, 한국어에서는 그 식별이 애매하다. 특히 “representation vs figure”의 식별이 더욱 애매하다. “figure”는 형상, 표상의 의미로, 그러면서도 시적 비유로서의 변형 등 여러 가지로 번역될 수 있으나, “표상(representation) vs 형상(figure)”과 같이 그 번역을 대비해 놓고 볼 때 의미의 경계가 분명하지 않은 것이다. 이는 한국어가 서구어에 비해 철학적으로나 언어학

그 눈은 일견 이원성을 상징한다. 게다가 그 눈은 영혼에 대한, “실재성”의 외부와 마찬가지로 내부의 반영에 대한, 지식의 매개물에 대한, 그리고 미래의 매개물에 대한 창과 동일시된다. 포우의 이야기에서의 눈은 숨겨지며, 그래서 그 광경은 왜곡되고, 마치 “독수리 눈”이 위협하고 있는 것과 같은 상징이 된다. 관측/이해, 전방/관측, 무지(無知), 그리고 숨겨진 광경을 갖고 있어야만 하는 최고의 직유, 은유, 그리고 암시는 이러한 추이에 적용될 수 있다. 즉 포우의 이야기에 있는 약간의 이러한 문장을 보면, 상징적 구조가 매우 조밀해서 이러한 탐구의 프레임으로서의 완벽한 분석도 불가능하고 미니멀리즘의 입장에서 이러한 검토도 불가능하다. 이러한 짧은 예가 제공하는 것은, 그가 만들어내는 솜씨와 마찬가지로, 압축된 독자-시각 안에 담긴 최대량의 정보를 통해 뿌리 깊은 곳으로부터 초래되고 있는 단 하나의 포우의 콘셉트에 대한 절대적인 성공의 증거이다. 짧지만 짧은 그대로의 “수다쟁이 마음(The Tell-Tale Heart)”에서, 포우는 많은 독자들이 인식할 수 있는 매우 사실적인 범죄행위의 결과를 묘사한다. 포우는 하나의 복합체, 즉 현재 미니멀리스트의 소설에서 발견될 수 있는 격상적 지시와 명확한 이미지지의 응축된 양식을 통해서 이러한 효과를 성취했다.

또한 미니멀리즘의 기원은 관찰 속에 그리고 체호프의 효과 속에 강력하고 깊이 있게 뿌리를 내리고 있는데, 그의 작품들은 플롯 또는 행동에 의해 증대되지 않은 리얼리즘에 가장 적합하게 성격이 만들어진다. 어떤 비평가는 그것을 백 년 전 미국에서 성행했던 자연주의의 형식으로 본다. 어떤 의미에서, 자연주의의 어떤 형식은 로맨티시즘의 필법으로 조절된 리얼리즘으로 지각될 수

적으로 아직 발달되지 못하는데 그 이유가 있는 것 같다. 에스키모족이 눈의 종류를 다양하고 미세하게 구별하는데 비해 한국어에는 그렇지 못한 것과 유사하다. 그러므로 여기서는 부득이 조어(造語)를 사용하는 것이 좋을 것 같다. 따라서 논리학 용어와 언어학 용어를 차용하고자 한다. 사실 A. J. Greimas는 “figure”를 철학적으로 보다는 논리적 용어로 사용하는 것에 보다 더 중점을 두고 있는 것 같다. 즉, 직접추리는 대당관계(對當關係)에 기초하고 있는데, 여기서 정연삼단논법은 다시 식과 격(figure)으로 이루어진다. 식은 대전제 4개(A, E, I, O)×소전제 4개(A, E, I, O)×결론(A, E, I, O)=64개의 종류가 가능하며, 이것이 다시 4개의 격과 결합하여 256개가 된다. 격은 정연삼단논법의 3개의 개념 중 매개념(M)의 위치에 따른 구별이다. 이러한 추리법에 따라 일종의 대전제와 소전제의 결합이라고 볼 수 있는, 총체로서의 “격식(格式)”으로 번역하는 것이 좋겠지만, 그러나 이것도 연언(conjunction) 또는 선언(disjunction)에 의한 일종의 변형(transformation)으로서의 다른 형상이어야 할 것이므로, 즉 표출 면에서는 그 외형을 구별할 수 없는 것이므로, “격상(格象)”으로 번역하는 것이 좋겠다. 그리고 대당관계는 모순대당, 대소대당, 반대대당, 소반대대당 등 네 가지가 있다. (역주)

있는데, 왜냐하면 소설의 최초의 전제는 인식될 수 있는 것으로, 또는 적어도 이야기 안에서 인식으로서의 그러나 무기력한 힘으로서의 진상(真相, nature)의 반어적 의미에 의해 압도된 또는 통제된 그래서 친숙한 사람들, 장소들, 사건들로 나타나기 때문이다. 따라서 먼저 사실적으로 나타났던 그것은 심오하게 격상적인 것이 되며, 로맨티시즘의 흔적은 의인법으로 또는 더 나아가 특히 진상의 신격화로 나타나게 된다. 미국문학에서, 크레인의 단편소설은 문학 분석가들이 자연주의의 우수한 예라고 하는 그 조건을 갖추고 있다. 소설에서의 자연주의에 대한 크레인의 관점의 조절된 원리는 그 세계 안에서 진상의 의인화된 역할의 바로 그 특별한 관점에 뒤엎혀 한정되며, 그것은 실존주의와 동일시되는 것으로 나타난다. 이러한 개념트는 크레인이 쓴 다음의 시 속에서 명백하다.

한 사내가 세계에게 말했다.
“나는 존재한다.”
“그러나,”라고 세계는 답하며,
“나는 그 진상을 창조하지 않았네,
책임의식을 가지고.”

어떤 무관심한 중립세계(indifferent universe)의 냉랭한 관념은 네 사람이 너른 바다의 조각배 안에서 살아남기 위하여 싸우고 있는 크레인의 단편소설 “조각배(The Open boat)”에서 나타난다. 호된 시련을 겪음으로써, 그 사람들은 세계가 적개심과 불길함을 갖든지 또는 아름다움과 평온을 갖든지 하여간 어떻든간에 그러한 소신(감정)을 갖게 되는데, 그러나 끝에 가서, 그들은 진상이 그들을 위해 주목하는 것이랴곤 아무것도 없다는 것을 배우게 된다. 왜냐하면 진상은 원래 그들을 전혀 주목할 수 없기 때문이며, 그리고 그들이 안중에도 없기 때문이기도 하다. 그 단편소설이 비록 은유를 풍부하게 소유하고 있을지라도, 크레인은 하여튼 의인화된 진상을 명백하게 하지 못한다. 그 대신에 그는 그것이 진상이 아니라 차라리 인류의 감상벽(感傷癖), 인간의 감정과 요구라는 것을 예증(例證)하며, 사실상 의지, 목표, 아름다움의 관념을 산출한다. 또한 가장 우수한 미니멀리스트의 단편소설과는 달리, 이러한 이야기는 플롯, 등장인물, 장치, 주제 그리고 상징의 우수한 예를 한 편의 단편소설 안에 동시에 작용시키고 있다. 따라서 단편소설의 기교라고 하는 영역에서 볼 때, 크레인의 작품은

미니멀리스트의 스타일에 크게 공헌했다고 언급할 수 없다. 그럼에도 불구하고, 거기에는 결국 미니멀리즘 안에 자연주의의 어렴풋한 재치의 번득임, 즉 러셀 뱅크스(Russell Banks)의 논설로 연료가 확실하게 적재된 재치의 번득임, 다시 말해서 러셀 뱅크스의 논설 안의 “레이몬드 카버와 크레인”에게서는 “잔인성, 즉 불가피한 결정론과 함께 괴로운 논거의 극화에 의해 강화된 작품을 증거 없이 내세우는 것이” 존재하며, 드디어 그것이 그들의 등장인물을 무력케 할 때, 비극으로 접근한다(101). 최근 20세기의 미니멀리스트가 쓴 이야기의 신실존주의자의 세계는 미니멀리즘에 대한 자연주의의 철학적 공헌의 예리한 예인 크레인의 소설의 무관심한 중립세계와 유사한다.

메이(Charles E. May)는 체호프 작품의 특징을 고조(高調)된 리얼리즘으로, 형편에 따라서는 리얼리즘의 과장된 변형으로 보며, 그것은 “상징적 투영이든지 또는 사실적 묘사라기보다 차라리 분위기(mood)로서의 성격”을 만든다(Chekhov 199). -외관적으로 사실적인 세부묘사로서의 형식은 그들이 묘사하고 있는 것보다 더, 다시 말해서 상징적인 것보다 더, 그보다 더 나아가 실물크기, 사진과 같은 확대, 그들이 과장해서 전체가 된 과장보다 더 큰 것으로 양양된다. 일종의 리얼리즘과 같은 체호프의 작품을 연구하는 것이 중요한데, 그 이유는 그것이 정선(精選)되고, 구체적이며, 표면적으로 세부 묘사된 것으로서의 표상에 의해 성격의 복합(갈등)적인 내면상태가 된 표현과 관련된 현대 단편소설의 기본적인 특징 중의 하나이기 때문이다. 체호프의 작품이 가지고 있는 미학에 있어서의 사실성은 객관적인 것과 마찬가지로 내면상태로 나타난다. 그의 예술철학의 결과는 사실적으로 기술한 것이지만, 그저 표면적인, 때때로 피상적인, 속세의 사실성으로 기술될 뿐이지만, 단순하지가 않고, 바로 그 성격에 의해 그것은 프로이트적인 어떤 꿈(텍스트 안에서 그들의 지위와 기능에 의해 결정된 함축적 은유의 변형) 못지않게 은유적인 것이 된다. 그런 식으로 단편소설은 소설이 떠받고 있는 성격과 사건의 점증적 발전을 초상화처럼 그리도록 요구된 일상적 시간과 조화될 수 없다. 그러므로 하나의 장르로서 단편소설은 “평범한 사실성의 리듬의 계시적인 해체 상에 초점을 맞추며,” 그리고 체호프적인 단편소설은 “특별한 분위기로 만들어지고 조화의 원리로 플롯보다 어조(tone) 상에 더 의존하는 경험”에 초점을 맞춘다(200). 따라서 체호프의 착상은 삶의 변화과정보다 차라리 삶의 단순한 에피소드로 특징이 이루어진다. 그리고 그것은 그것에 대한 에피소드든지 또는 내레이터의 지각이든지 하여간 어떤 것으로든지 존재하

며, “종잡을 수 없게(착란적으로) 이해된(discursively understood)” 것보다 차라리 “현상학적으로 조우된(phenomenologically encountered)” 그 경험은 체호프에 의해 인위적인 것이 된 것으로서의 현대 단편소설의 중심으로 존재한다(201). 그래서 체호프는 이러한 조우에 대한 내러티브적인 초점을 교묘히 다룸으로써, 그의 “타당한 세부묘사의 영민한 선택”에 의해, 그는 구체적으로 다음처럼 표현한다.

…내면상태의 복잡성. 뒤에 엘리엇(T. S. Eliot)은 그러한 기법을 “객관적 상관물(objective correlative)”이라고 지시했다. 즉 그 객관적 상관물이란 세부 묘사된 사건, 기술, 또는 추구된 감정(emotion)을 위한 일종의 객관화 또는 형식으로 기여된 특성 짓기를 말한다.

주관적 상태를 묘사하고 있는 객관적 묘사의 사용은 체호프의 소설에 잘 예증되어 있으며, “불행(misery),” 그것은 근본적으로 슬픔의 성격에 대한 것이다. 이야기는 그 자체 스스로 언급하고 있는 것 같은데, 왜냐하면 포타포프(Iona Potapov)가 세 시간을 그의 아들의 죽음에 대한 세부묘사를 공유하려는 것과 그리고 그 자신의 슬픔과 고독의 깊이로 표현하려고 하기 때문이며, 그러나 어떤 사람이 그를 구원하도록 허락한다. 오직 그 말(horse)만이 그의 존재의 불행이 움직임 없이, 분명히 듣고 있음을 공유하며, 반면에 포타포프는 그의 이야기를 언급한다. 눈, 추위, 빈곤의 곧 알아볼 수 있을 정도로 냉혹한 상태를, 그리고 포타포프의 일상 존재를 정의하는 불행을 설치함으로써, 그 이야기는 명백한 해석을 제공하지 않는 내러티브적 목소리로 보고된 구체적인 세부묘사와 함께 단순하게 언급된다. 체호프의 기교는 포타포프의 시기를 놓친, 애처롭게 익살스러운, 청자를 발견하는데 철저히 무익한 것의 은밀한 동기로 인하여 매우 효과적이며, 그 독자는 슬픔, 고독, 그리고 노인의 절망과 슬픔의 의사소통이 안 되는 성격이 보편적이라는 것을 추리하고 있음을 파악할 수 있다.

이러한 종류의 이야기는 플롯이 거의 없으며, 만약 전혀 정적인 것이 아니라고 하더라도, 만약 뚜렷한 결말로 진전하는 것 대신에 어떤 명백한 진전이 약간 있다고 하더라도, 그 이야기는 끝까지 이끌어가지 못하거나 간단히 끝나고 말 것이다. 체호프에 의해 최초로 형성된 이러한 소설-디자인은 혼동하기 쉬운 기분전환을 포함하거나 시적 정의의 어떤 감각에 적합한 또는 해피엔딩을 위하여 독자의 욕망을 충족시키는 사건을 만들어낸다. 이러한 이야기는 현

상(現象)이 부족하거나 불완전한데, 그 이유는 그 이야기에 있어서의 허구와 장치가 부족하게 만들어져 있기 때문인 것 같으며, 그 험거운 결말이 단호하게 처리하지 못하거나 경사진(그러나 이러한 이유 때문에 분명히 그들은 조작된 경험의 효과를 만들어낸다. 그들은 마치 어떤 사람이 무의식적으로 문을 조금 열어 두었거나 전화선이 어떤 일시적 연결로 교차된 것처럼 중간에서 시작하고 중간에서 끝나는 것 같다. 독자는 갑자기 타인의 삶을 그들에 대한 사전 지식 없이 내밀히 관여하고, 이상하게도 엿보고 엿들도록 강제된다), 훔쳐보는 취미의 역할에 저항 없이 초래된 끝머리를 과감하게 처리하지 못했기 때문이다. 그 다음에 갑자기 그 문은 닫히고, 그 연결은 단절된다. 즉 훔쳐보는 취미처럼 그렇게 강제된 위치로부터 어떤 것을 해방한다. 그러나 마음은 눈감아줄 수 없다. 이것은 체호프가 창작했던 이야기 방식의 효과이다.

체호프의 기교의 중요한 특징은 네 가지이다. ① 플롯이 없는 디자인은 단순 경험상에 초점을 맞춘다. ② 어조의 우아한 그러나 엄히고설킨 양식과 정밀한 세부묘사는 서정적 조직으로 짜진다. ③ 객관적 표현은 내러티브적 목소리와 매우 멀리 떨어져 있기 때문에 독자는 그 이야기와 함께 닫힌 연상(聯想) 속으로 말려든다. ④ 평범한, 세속적인, 그리고 주체로서의 중간분류체는 설명, 비평, 또는 변명 없이 표현되며, 또 왜곡 없이 복합(갈등)적인 시적 형식으로 구조되며, 그러나 미학적 분위기에 의해 강조된다. 체호프의 작품은 깜짝 놀라게 하는 기락이 풍부하고 재주가 많은 것을 예증하는데 기여하고 있다. 그는 소설의 경제성에 있어서 터무니없다. 그의 시대에 있어서 가장 우수한 다른 작가들의 줄거리는 훌륭하다고 생각되는 소설의 페이지를 채우기 위하여 충분히 포괄적인 것으로 판단했으나, 체호프는 약간의 페이지로 처리했다. 이렇게 강력하게 경제적인 기교의 예를 들면, 그의 소설 “반카(Vanka)”가 있는데, 그것은 아홉 살짜리 소년의 유년시절의 에피소드에 불과하다. 그러나 이렇게 단순한 사건의 디자인은 과거의 사건과 장차 일어날 불길한 시사(示唆)를 언급하고 있는 몸짓 안에 삶 전체의 비극을 불러일으킨다. —즉 삶 전체가 4~5 페이지의 공간으로 수축된 짧은 길이(span)이다.

체호프의 등장인물들은 “그들이 분위기를 구상화한 것보다 사실주의적인 격상을 충분히 에워싸지 못한 것으로” 흔히 인식된다(May "Chekhov" 201). 그러나 그의 소설 “개를 데리고 다니는 부인(Lady with Dog)”을 읽었던 사람은, 사랑에 의해 예기치 않게 융합된 독특한 열정, 고통에 찬 선택과는 반대로 맹렬한 연인인, 안나(Anna Sergeyevna)와 구로프를 망각할 수 있다. 그러나 체호프는 고상

함과 그들의 진실한 사랑의 비극적인 성격을 일련의 고정관념에 반하여 초월할 수 있는 시련으로, 그리고 헛된 일련의 부서지기 쉬운 예상으로 발전시킨다. 안나는 구로프가 전에 사랑했던 다른 모든 부인들과는 다르게 반응하며, 그리고 구로프는 다른 부인들의 반응을 처리하는 것에 익숙했던 방식으로 그의 감정(feeling)을 다룰 수 없다는 것을 스스로 발견한다. 또한 마지막 장면은 안나가 그의 삶의 은밀한 핵심으로 남아있지 못할 것이라고 하는 것을 강력하게 암시할 뿐만 아니라 그들이 실행하는 것은 아무것도 없으며, 그들은 결코 완벽하게 행복하거나 자유롭지도 못할 것이다. 이 소설을 나보코프(Vladimir Nabokov)가 고찰한 바에 의하면, “이야기하고 있는 소설의 전통적인 규칙은 20 페이지 정도의 놀랄만한 그의 소설 안에서 깨져버렸다. 거기에는 아무 문제도 없으며, 완전한 클라이맥스도 없으며, 끝내는 포인트도 없다. 그러면서도 그것은 일찍이 쓰였던 가장 우수한 소설 가운데 하나이다.” 체호프의 소설은 은밀한 충격을 예측하며, 오직 표면 이미지리만을 사용하고 있는 심층의 감정(emotion)을 반영하고, 요술지팡이나 거울처럼 세밀하게 구체화한다. 체호프의 예술가적 천성의 충격은 20세기 내내 반향을 일으키고 있고, 조이스, 맨스필드(Katherine Mansfield), 앤더슨(Sherwood Anderson), 헤밍웨이, 그리고 레이몬드 카버와 같이 저명한 단편소설작가의 작품 속에서 증명된다.

논픽션의 약간의 비형식적인 경우에, 조이스는 그의 예술가적 신조의 관념을, 편집자가, “당신은 내가 여기 저기 단어를 지우도록 요구했던 것을 조금만 언급하고 있습니다. 그러나 모든 그러한 말소가 사활을 결정할는지 모른다고 하는 입장에서 단편소설을 당신은 명확하게 관찰하지 못하고 있습니다(Geddes 364).”라고 제안했던 수정에 반응해서 쓴 편지로부터 조금씩 수집된 관찰 쪽으로, 들추어냈다. 포우의 외연적 관찰과 체호프의 명백한 석명(釋明)과는 달리, 대부분 소설의 기교 상에서의 조이스의 신념은 그의 작품의 구조 속으로 짜여 들어갔다. 그것의 가장 주목할 만하고 널리 스며서 영향력을 미치는 것은 조이스의 등장인물에 기인한 미학이며, 히로우(Stephen Hero), “본질의 돌연한 현현(epiphany)²²⁾으로서의 그는 파롤의 또는 몸짓의 비속성이든지, 또는 마음 그 자체의 기억할 만한 단계로든지, 하여간 어떤 것으로든지 갑작스런 정신적 표출을 의미했다. 그는 그것이 지극히 조심하며 이러한 현현을 기록하는 그 편지를

22) epiphany: 예수 공현(公顯), 특히 예수가 이방인인 세 동방 박사를 통하여 메시아임을 드러낸 일. (신.초자연물의) 출현, 현현(顯現). 본질(적 의미)의 돌연한 현현. (역주)

쓴 사람을 위하여 존재했다고 믿었다...” 단편소설이 특히 현현 상에 추축(樞軸) 된다고 하는 생각은 미니멀리스트의 소설에 직접적으로 활력을 불어넣는 것으로 나타나지는 않는다. 즉 그것은 저항 받고 있는 것에 의해 일종의 동역학적 힘으로 존재(exist)하는지 모르기 때문에 “직접적으로(directly)”가 아니다. 단편소설에 대한 대부분의 미니멀리스트의 변형 때문에, 현현은 사회의 불합리상의 초점에 의해 거부되고 재배치된다. 그러나 단편소설의 조이스의 작품, “더블린사람들(Dubliners)”에는 그의 단지 현현으로서의 관념보다 더 많은 것이 존재한다. 그리고 이렇게 다른 형식 안에는 문학에 통달한 미니멀리스트의 기교 상에 조이스의 강력한 영향력이 위치하고 있다. 조이스는 명백히 정적인, 리얼리티의 에피소드인 “삶의 박편”에 찬성하여 고도로 플롯이 만들어진 소설의 전통을 포기했다. 구체적 사건 그리고 1차적(직선적), 즉 원인과 결과의 간단한 관념으로서의 1차적 내레이션에 도전했던 잠재적으로 의미가 꼭 찬 사태를 유발시키고 있는 대상 상에 그가 초점을 맞추으로써, 그 어떤 것이 방금 발생하고 있는 어떤 무엇으로 나타나며, 모든 이러한 사건은 드디어 결말의 특별한 부류 안에 안주하기 위하여 동시에 모여든다. 문학비평가 레빈(Harry Levin)은 조이스의 단편소설을 오 헨리(O. Henry)에 의해 사용된 “낯은” 기교와 비교한다. 단편소설의 이러한 유형에서, 작가는 “경악의 부도덕한 조작에 의해 보다 더 파란만장한 일상적 삶을 만들려고 시도했으며, 반면에 동시 발생적 조이스는 체호프와 마찬가지로 그러한 책략을 버렸으며,” 대신에 “경험의 흐름에 불쑥 적응하는, 열린 구조”를 사용하려고 시도한다(18). 레빈이 체호프의 디자인과 같다고 생각하는 조이스의 소설의 이렇게 플롯 없는 양상은 미니멀리스트 소설의 기본적인 구성요소와 동일시 될 수 있다.

게다가 경험의 전망보다 차라리 훑듯 봄(glimpses)을 제공함으로써, 조이스의 소설에 있어서 그가 선택한 등장인물들은 체호프의 등장인물들을 닮고 있다. 체호프의 이러한 것과 같은 조이스의 격상들은 아리스토텔레스적인 의미에서의 고전적 영웅도 아니고, 신화적 또는 로맨틱한 영웅도 또는 인류의 지도자도 아니며, 프라이(Northrop Fry)의 방정식에 의하면, 그들은 다른 사람들 또는 그들의 환경과 대비하여 하나의 의미 또는 종류 또는 단계의 초월로 존재한다. 그들은 융(Carl Gustav Jung)적 의미 또는 고정관념으로서의, 용어의 현대적 사용으로서의 원형(archetypes)이 아니다. 평범한 조이스의 소설의 등장인물은 “일상생활”의 일반의미로서의 보통사람일 뿐만 아니라 일반적으로 억압받고 때때로

그들의 사태(물리적 고정성이 아니더라도 행동이 따르지 않는 또는 감정적 무기력을 흔히 이끌어 내는 마음과 경제적 상태)에 의해 풀이 죽게 된 서민으로서의 사회집단의 일원이다. 조이스의 단편소설집 중의 “더블린사람들(Dubliners)”에 나오는 등장인물들에게 재앙으로 나타나는 행동의 모호함과 무능력은 체호프의 단편소설에 나오는 등장인물을 괴롭히는 수동적인 저항과 명료한 문제들의 형식보다 더 가혹하다. 허와 수족의 무감각은 조이스의 어둡고 더러운, 그리고 특히 오늘날 미니멀리스트 소설의 등장인물을 괴롭히는 언어와 그 혼란의 문제와 관련되어 질식할 것 같은 것으로 나타나는 것으로서의 수많은 시민들을 괴롭힌다. 그것을 기술적으로 대비해 보면, 조이스와 어떤 미니멀리즘 작가의 풍부한 언어가 외관상으로는 무언과 정지로서의 이러한 소설의 표층 아래에서 강력한 저류(底流)로 기여하고 있음을 관찰할 수 있다.

“더블린사람들(Dubliners)”에서 조이스는 그의 동시대의 사람들을 그리고 아일랜드의 “윤리적 역사”를 반영하는데 기여하고 있는 일련의 조심스럽게 그린 비네트(vignette)²³⁾를 나타낸다. 그는 유년기, 청년기, 성숙한 삶과 공적인 삶의 이야기로 소설집을 분할한다. 소설 “대응물(Counterpart)”은 이러한 더블린사람들 각각을 한데 동여맨 윤리적 무기력의 강력한 초상화이다. 이 소설에서, 조이스는 화가 그 안에서 끓어오름으로써 좌절당하고 스스로 좌절하고 있는 패링톤(Farrington)의 무기력한 격노를 반복적으로 드러내고 있다. “걱정적 경련은 순식간에 목을 꼭 쥐었다.” “큰 소리로 저주하기를, 그의 주먹은 폭력적으로 어떤 무엇을 파괴하기를 열망했다.” “그의 몸은 어떤 무엇을 실행할 것을, 돌진할 것을 그리고 폭력 행사를 간절히 바랬다.” “그의 가슴은 걱정으로 부풀었으며... 그의 걱정은 그를 거의 질식시켰다.” 따라서 굴복당하고 좌절당한, 근본적으로 그 자신의 바보임과 냉담함의 결과로, 패링톤은 오리무중에서, 밤의 암흑 속에서, 그리고 취중의 망각 속에서 탈출구를 찾는다. 그러나 그의 오만은 취함으로써 얻게 된 기회의 그 자신을 유린하게 되는데, 그 이유는 그가 우연히 만난 알레인(Mr. Alleyne)의 왜곡된 이야기에 동정적으로 귀를 기울이며 술 마시는데 돈을 탕진했기 때문이다. 한층 더 격분된 패링톤이 귀가했을 때, 그는 “어둠을 뚫고” 그의 집을 응시하다가 그의 아들을 덩석 붙잡고, “등불을 켜라. 어둠 속에 위치한다는 것은 무엇을 의미하느냐?” 불빛과 패링톤의 침착

23) vignette: 배경을 흐리게 한 상반신의 사진. 초상화, 또는 당초문(唐草紋), 특히 책의 속표지. 장(章) 머리나 맨 끝의 장식 무늬. 연극. 영화 속의 짧은 사건(장면). (역주)

한 제정신의 진기한 상태는 그가 순결한 소년을 통해 그의 갇힌 격정에 구멍을 뚫는 것에 기인한 자기폭로의 변화를 초래한다. 비록 그렇게 잘못 지시된 행동(behavior)이 연기(action)와 동등할지 모르지만, 그는 그의 불행의 실재적 가동자(시험자, 원조자, agent)와 대항해서 거의 연기하지 않았으며, 그러므로 환경의 영향을 받아서 움직이지도 않는다. 패링톤에 의해 반영된 그 유형과 비교해 보면, 현대 미니멀리즘 작가에 의해 창작된 등장인물은 똑똑히 말을 못하는 경향을 조이스의 “더블린사람들(Dubliners)”과 공유한다. 등장인물이 적어도 적당한 말(words)을 원하는 그 말의 결핍은, 적당하게 반작용하는 또는 하여간 연기를 하는, 환경이 현상(státus quo)으로든지 무엇이든지 간에 그로부터 움직이는, 무능력 안에 결과적으로 나타난다. 게다가 미니멀리스트 단편소설의 비판에 의해 아주 흔히 동일시된 숨이 막힐 것 같은 분위기는 조이스의 어두운 더블린으로서의, 어디든, 미니멀리스트의 환경(milieu) 안에서처럼, 이러한 정적과 반영된 무기력에 결과하고 있는 것과 보통 사람들의 상태를 폭로하는 것으로서의, 환각적 이미지를 불러일으킨다.

사뮈엘 베케트의 시각에서 보면, 인간의 진력(盡力)은 공허할 뿐만 아니라, 또한 출발부터 지긋지긋하다. 이러한 태도는, 이러한 등장인물과 그들의 창조자 양측이 현실화하여 나타나는 언어의 문제를 예증하는 것과 마찬가지로 가장 평범한 사람들과 가정 그리고 그들의 정적 경험으로서의 무관심한 중립세계를 극적으로 표현함으로써 신뢰할 수 있는 현대소설로서의 독특한 경향을 반영하는 부조리에 대한 사뮈엘 베케트의 미학과 결합한다. 사뮈엘 베케트는 휴머니티의 영웅적 형식보다 못한 형식과 함께 그의 기교를 내던져버린다. 그의 격상은 사회의 멀리 떨어진 변두리에서 솟아오르며, 흔히 휴머니티의 가장 낮은 단자로 존재한다. 그와 같이 유형적인 것은 은유로 행동하고 이야기하게 되는 그 모든 것이다. —그러나 간신히 움직이고 매우 자주 불합리한 추론을 말한다. 사뮈엘 베케트의 등장인물에 의해 존재하게 된 세계는 때때로 “그러므로 격변은 아주 적게 되풀이될 수 있는 삶으로 고갈된다. 우리는 폭행의 부재에 근접하며… 인간의 혀는 공포로 말을 할 수 없다…(Hassan 8)” 사뮈엘 베케트의 등장인물의 유형에 있어서, 플롯이 없는 것으로 나타나는 것으로서의 외관상으로는 디자인이 전혀 없는 플롯에 관한 관념은, 그리고 인간의 커뮤니케이션이 전혀 없는 것과 다름없는 언어의 표상은, 미니멀리스트의 소설 속에서 그들의 대응물과 매우 흡사하게 닮은 용모로 존재한다.

부조리로 생각되는 그의 터무니없는 능력의 아주 널리 퍼지는 효과를 정확히 판단할 사람은 아무도 없으나, 약간 부정할 수 있는 사람은 있을지도 모른다. 핫산(Ihab Hassan)에 의하면, 인간 존재의 불합리에 대한 사뮈엘 베케트의 극적 표현은 “수학적 동어반복에, 환원(축소)하고 있는 문학에 근접하고 있다. 사뮈엘 베케트의 그 연역법은 그저 엔드게임(endgame)²⁴⁾을 연출하고 있는 휴머니티와 함께 스스로 기진맥진한 역사를 떠맡는다. …언어는 공허하게 되고, 따라서 말은 그들의 공허를 드러낼 수 있을 뿐이다(30).” 또한 언어와 함께 사뮈엘 베케트의 투쟁에 어드레싱(addressing)²⁵⁾함으로써, 모리악(Claude Mauriac)은 “따라서 언급할 수 없는 것에 반하여 그 자신을 함정에 빠뜨리고 있는 작가는, 말이 그의 의지에 반하여 그가 언급하도록 하는 것을 언급하지 못하도록 하는 대신에, 그들이 완전히 덮여 디자인된 바로 그 성격으로 표현하는, 그의 모든 교활한 솜씨, 즉 불명확성, 모순대당(矛盾對當), 생각할 수 없는 일을 사용하지 않으면 안 된다(81).” 커뮤니케이션을 위한, 특히 감정(emotion), 주체적 개념과 불가해한 질료(matter)를 전달하기 위한, 하나의 부적당한 도구라고 할 수 있는 언어의 개념은, 미니멀리즘 작가가 가지고 있는 감수성의 주요한 기본요소이다. 만약 언어가, 다시 말해서 커뮤니케이션의 주요한 도구가 부적당하다고 한다면, 그때는 전체 시스템이 불완전하다. 불완전한 교섭의 바로 이러한 시스템 안에서 창조하도록 떠맡겨진 미니멀리즘의 작가는 그들 기교의 명확한 디자인으로 언어의 부적당함을 사용한다. 그 주체적이고 불가해한 것은 부적당한 프레임-엘리엇(T. S. Eliot)의 “육체로 구현된(made flesh),” 적어도 문학적 골육으로 구현된 객관적 상관물과 같은 것이지만 폭로되어 나타나는 것으로 발생된다.

작품은 특별한 철학적 성질과 문학에서의 예술운동의 극히 주요한 예로 기여하는데, 그 둘은 미니멀리즘의 주요한 기본요소와 아주 많이 닮아있다. 이러한 관점에서의 조화(consistency)는 사뮈엘 베케트의 단편소설 가운데 어떤 것 한편에 대한 검토를 요구한다. 그러나 약간의 비평가들 그리고 더 나아가 독자들은 사뮈엘 베케트의 단편소설과 대부분 친숙한데, 그 이유는 그것이 그의 생애 중 아주 초기에 쓰였고 철학적 그리고 예술적 관념의 수수께끼 같은 미궁으로 존재하기 때문이다. 페더맨(Raymond Federman)은 다음과 같이 설명한다.

24) endgame: 적의 탄도 미사일 방위(BMD) 시스템을 기만하는 수단인 하나. (역주)

25) addressing: 국·단말의 교신 상대와의 접속·선택. (역주)

“그들의 이단적 형식, 즉 소설의 성격에 본질적인 기본요소의 결핍, 언어의 현혹적 사용, 그들의 명백한 앞뒤가 맞지 않음에 의하면, 그들은 모순된 해석을 이끌어낸다(3).” 소설, 시, 또는 단편소설을 통하여 사뮈엘 베케트를 조우하는 것보다 차라리 거의 모든 사람들은 먼저 그의 무대연극 “고도를 기다리며(Waiting for Godot)”를 통하여 그를 경험한다. 이 연극은 사뮈엘 베케트의 예술적 디자인과 철학의 근본적인 예이기 때문에, 미니멀리스트의 단편소설에 재등장하는 기술적 기본요소를 실험하는 가장 우수한 모델이다. -무대에서 대화의 최초로 벌어지는 언쟁과 함께 시작하고 있는, 최초의 말은 외톨이 사내에 의해 아무렇게나 지껄여지는데, 뒤에 그는 묵묵히 그의 장화를 벗기 위하여 억지로 시도한다. 그의 명백한 불합리론적 추론은 “아무래도 안 되겠는걸.”하고 말하며 인간존재의 성격을 선언한다. 계속해서 두 번째 사내가 무대장면으로 들어가며, “내가 그 생각에 빠져들다니.”하고 말한다.

주요 등장인물은 어릿광대의 두 가지 다른 유형인 라우렐(Stan Laurel)과 하디(Oliver Hardy) 사이의 조롱 가운데 하나를 상기할지도 모르는 두 사람의 부랑자이다. 별명인 디디(DiDi)와 고고(GoGo), 그 중 한사람 블라디미르(Vladimir)는 매우 유쾌하면서도 무능력하고, 또 다른 사람, 에스트라곤(Estragon)은 대개의 경우 친구의 보호를 받는데 내던져진 세계의 무능력자이다. 나중에 두 명의 다른 사람, 포조(Pozzo)와 럭키(Lucky)가 도착하는데, 그들도 마찬가지로 근거 없이 나타나지만, 포조가 가져온 밧줄로 서로 묶고 럭키의 목을 매고 있는데, 우애롭다기보다 차라리 물리적이다. -그들은 주종관계 같이 보인다. 이 연극에 대해 매우 자주 인용된 비평적 관찰은 메르시예(Vivian Mercier)에 의해 1952년에 이루어졌는데, 그는 “아무것도 없는 그 곳에서 두 번 발생하는” 두 가지 연기로 “고도를 기다리며(Waiting for Godot)”를 보았다. -즉 재치, 그러나 유익하지도 않고 정확하지도 않은, 적어도 몇몇 사람들 때문에 메르시예가 “아무것도 없는 것”을 의미했는지 모르는 것을 고찰하기 위하여 그녀가 흔해빠진 재치의 한계조차 넘을 수 없는, “아무래도 안 되겠는걸”에서처럼, 또는 헤밍웨이의 “깨끗하고 밝은 장소(Clean Well-Lighted place),” “나다(Nada)”에서 기다리는 사람의 기도를 넘지시 암시하는 것처럼, 미묘한 변화는 두 개의 막 사이에 반드시 존재한다. 두 번째 막에서, 일단 앞이 진 나무에는 형겅조각이 걸려있다. 포조와 럭키 사이의 밧줄은 더 짧아지고, 이제 한 사람은 병어리가 되고 다른 사람은 장님이 된다. 럭키는 웅변조의 독백을 뱉어낸다. 그 연기가 끝난다. 고도(Go

dot)는 결코 오지 않는다. 주제 “아무래도 안 되겠는걸”은 등장인물 속에서 체현되고, 대화 속에서 목소리가 되며, 여분의 장면 속에서 뇌리를 떠나지 않게 지시되며, 무대상에서 동작의 결핍으로 명시된다. 이러한 동기(motif)의 반향은 음성적 주장(assertion)²⁶⁾ 등에 대한 시각적 모순이며, 명령적 “가자(Let's go)”는 결코 출발로 이행되지 않는다. 연기는 “아무것도 없는 것에 대하여 너무 야단법석이다.” 즉 아무것도 없는 것이 어떤 무엇을 너무 많이 발생시킨다. 의미 없는 회화와 의미 없는 연기는 등장인물의 의미 없는 삶을 반영한다. 그들은 아무데서도 오지 않았으며, 그들이 존재했던 곳에 대한 확신도 없고, 그저 아무데나 가고 있다. 그들은 정지된 애니메이션의 상태로, 기다리는—즉 “고도”라고 하는 어떤 무엇을 기다리는 상태로 체류한다. 사뮈엘 베케트는 인간의 조건을 “우리가 최후의 리얼리티에 대하여 대답을 하지 못하는, 우리가 그것에 대하여 물을 올바른 질문조차도 알지 못하는 것과 거의 마찬가지로의 어떤 것으로” 나타낸다(Ulmer 17). 프랑스 비평가 제겔(Sylvain Zegel)은 파리에서의 첫 공연 이틀 후에 “고도를 기다리며(Waiting for Godot)”에 대한 첫 번째 논평을 썼다. 제겔(Sylvain Zegel)이 식별하고 있는 관찰은 사뮈엘 베케트 연극의 진수를 들추어냈다.

모든 휴머니티를 대표하는 이러한 두 방랑자는 우리들 중의 누군가가 발언할는지 모르는 조건을 발언한다. 이러한 두 사람은 말다툼하며, 그들 스스로 즐거워하며, 싫증내며, 서로 간의 이해 없이 말한다. 이 모든 것을 행하는 그들은 몹시 바쁘다. 시간을 보내며, 그들이 살고 있다고 하는 것을 생생히 하거나 그들 스스로 느끼며.

26) assertion: 1. 주장은 변형범주 안에서 부정과 함께 있는 두 어휘항 가운데 하나이다. 이어서 이러한 주장은 마치 그것이 "causing to be" 또는 "causing to do"로 표현되는 것처럼, 사실의 추상적인 공식화로 간주된다. 2. 주장은 사실상 단순하게 정보로서의 기호학적 존재의 획득된 특징인, 그리고 접합관계(연언과 선언)에 의해 상태발화 안에서 표현될 수 있는 긍정(affirmation)과 구별된다. 반대로 변형(즉, 주장 그리고/또는 부정)은 상태발화의 한계를 초월해서 결정하는 것에 의해 지배를 받는, 또는 "causing to do" 형태의 양태구조이며 교묘한 숨씨인, 실행(doing)발화의 함수다. 이러한 차이는 사전에 조정된(posited) 내용만이 주장되고 부정될 수 있다. 그것은 또한, 만약 필요하다면, assertion과 affirmation(s2의 being을 감동시키는 s1의 doing)을 위해 특별한 주제(subject)를 공리로 간주하는 것을 우리에게 허락할 것이다. (역주)

많은 세월이 지난 지금도, 현대 미니멀리스트 소설의 기술적 특징(특히 특성, 행동양식, 그리고 등장인물의 동기부여[비동기부여])은 거의 같은 말로 묘사될 수 있다.

나중에 미니멀리즘의 특징으로 표면화되고 있는 사뮈엘 베케트의 기본으로서의 주제적 디자인의 또 다른 의미작용적 특징은 시간의 애매한 성격이다. “고도를 기다리며(*Waiting for Godot*)”의 두 개의 막 사이에서, 시간의 해결할 수 없는 가치는 연극세계 안에 귀속되었다. 관객은 먼저 행뎡그렁한 나무였던 곳에 이제 나뭇잎이 있게 되었기 때문에 그것이 어떤 밤이라기보다 오히려 낮에 존재했음을 알 수 있지만, 그들은 회화로 확실하게 언급할 수 없는데, 그 이유는 그 대화가 첫 번째 시퀀스에서 했던 바로 그것 같기 때문이다. 나무의 변화 이외에, 어떤 시간이 경과한 기호는 포조와 렉키 사이의 밧줄의 짧아진 길이이며, 그 터무니없음은 다른 둘의 명백한 동일성과는 완전히 다른 병어리와 장님이 둘로 변한다. 디디와 고고는 1차적이다. 즉 그들은 나날의 변화가 알아차릴 수 없을 만큼 미세한 매일 그만큼의 매일, 어디로든지 결코 갈 수 없는 것 같다. 이와는 현저히 달라서, 포조와 렉키의 시간은 완곡하다. 왜냐하면 그들은 계속 전진하지만, 재등장하기 때문이다. -즉 주기적으로, 어디든지 그들은 존재했다. 그들의 변화는 그들의 부재의 공간 때문에 더 눈에 띈다. 그때 시간은 직선과 원형, 그리고 경과된 시간 -또는 편승된, 투시도법(*perspective*)에 의지하는, -즉 시각적으로 양측 양식에 명확하고 숨김이 없는 시간의 결과와 동시에 나타나게 된다. 철학적 변형과 시간 이동의 이렇게 눈에 보이는 표출은 미니멀리스트 소설의 중요한 구성요소이다.

만약 사뮈엘 베케트의 미학적 사이키(프시케)²⁷⁾가 미니멀리즘을 위한 철학적 모체로 고찰될 수 있다면, 그와 마찬가지로 헤밍웨이의 미학적 형식 또한 현대 미니멀리즘의 산문, 특히 레이몬드 카버의 작품과 함께 시작하고 있는 문체론적 생식기관과 동일시될 수 있을 것이다. 이 깨끗하고 예리한 산문 스타일은 오늘날 헤밍웨이 소설의 등장인물로 알려진 지극히 평범한, 비영웅적 등장인물에 의해 언급된 대화로 채워진다. 헤밍웨이는 주장한다. 작가는 “그가 알고 있는 것을 생략할지도 모르며, 만약 작가가 충분히 진실하게 쓰고 있다면, 독자는 작가가 체호프의 모범 소설, 즉 지나치게 많이 언급하는 것보다 충분히 언급하지 못한 것이 더 좋은 단편소설과 상관되고 있는 그들을 진술한 것처럼

27) 사이키(프시케): 영혼을 인격화한 것으로서, 나비 날개를 단 미녀의 모습을 취함. Eros의 애인. (역주)

이러한 것들에 대한 감정(feeling)을 갖게 될 것이다.”라고. 또한 결합은 헤밍웨이의 효과와 조이스의 “먼저 기본적으로 의사소통이 안 되는 그렇게 터무니없는 인간의 복잡성을 은유적으로 전달하면서도 그저 평범하게 눈에 보이는 리얼리티의 사실적 묘사로만 보이는 것을 만들고 있는 시도” 사이에 존재한다 (Ma y The Short Story 66). 이러한 연결은 미니멀리스트의 단편소설에서 유래된 미니 멀리스트의 미학을 산출한 문학이론과 기교의 발전적 연속으로 연결되는 고리 이다.

이러한 융합(coalescence) 스타일을 잘 예증하고 있는 것이 헤밍웨이의 단편 소설 “흰 코끼리 같은 언덕(Hills Like White Elephants)”이다. 이 소설은 고전적으로 말수가 적은 헤밍웨이의 산문 스타일을 반영하며, 파탄의 위기에 가장 혼란 삶의 의미, 그리고 사회적으로 썩고 오염된 인간관계의 감정을 전한다. 헤밍웨이의 소설과 매우 공통적인 이러한 주제적 기본요소는, 더 나아가 당대적(contemporary)으로 적용하면, 오늘날 미니멀리스트 작가의 많은 소설 속에 흔히 나타난다. 이러한 소설에 나타나는 리얼리티의 헤밍웨이적인 양식은 리얼리즘의 체호프적인 모델, 즉 마음의 복합(갈등) 상태, 은유의 조이스적인 적용을 반영하는 구체적 세부묘사의 사용과 결합하며, 그 작가에 의해 만들어진 매개물은 주관적 세부묘사와 유사하게 커뮤니케이션이 될 수 있다. 이러한 커플은 출발역과 도착역 사이에 있는 교차점의 기차역에서 기다린다. 그 사실적 장치와 상태는 그들의 관계가 여행과 같은 모든 삶의 광범위한 상징을 환기하는 것과 마찬가지로 교차로에 있는 사실을 은유적으로 묘사한다. 4페이지보다 적은 분량의 이 소설은 폭로(exposition)의 짧은 한 단락을, 그리고 내러티브의 대부분을 떠맡으며 대화의 끈을 장식하고 있는 몇 가닥의 짧은 기술을 포함한다. 알맞게도 이 소설이 비록 “미국인과 그와 함께 있는 소녀” 사이의 회화를 통하여 주로 폭로되고 있을지라도, 효과적인 커뮤니케이션은 그 둘 사이에서 좀처럼 드러나지 않는다. 사실, 가장 눈치 빠른 독자는 어느 쪽이든지 간에 그 커플이 실행 하는 것보다 더 잘 이해할는지 모른다. 그러나 그 독자에게는 등장인물이 변화 하는 말보다 더 많은 정보가 제공되지 못하는데, 그 이유는 그 약간의 밀담(密談)이 그 커플 스스로 이미 알고 있거나 발생하고 있는 것을 볼 수 있는 것하 고만 객관적으로 관계하고 있기 때문이다. 그 소설 안에 거의 존재하지 않는 내레이션은 사실적인 주석이나 평가 없이 제공된다. 그러면 어떻게 독자들은 그것을 이 작은 드라마 안의 참여자보다 더 잘 이해할 수 있는가? 내러티브적

인 애티튜드(attitude)²⁸⁾의 결과로서의 그 독자는 객관적 관찰자로 위치가 잡히며, 정의하면 그것은 편견에 치우치거나 편견에 치우치지 않은 통찰을 제공하는 투시도법인데, 그 이유는 그것이 항상 다른 사람들의 문제의 원인을 찾아내거나 “보는” 것보다 더 쉽게 보이기 때문인 것 같다. 어떤 독자들은 상태의 보편성에 의해 조성된다. 이렇게 무력한 축어(遂語)적 변화는 요컨대 그들 감정의 종류와 정도를 무엇이든 정확하게 표현하는 대중의 무능력을 암시한다. 그 이유는 그 커플 간 투쟁의 실제적 근원이 “그것(it, 즉 여러 가지 형식그것, 유산: 그것, 야기: 그것, 문제의 문제를 지시하고 있는)”으로 단순하게 그리고 아주 흔하게 지시되기 때문이며, 이러한 대명사의 애매함은 남녀 간의 관계를 복잡하게 하거나 오염되게 하는지 모르는 어떤 것이 만들어지는 투쟁을 허락한다.

은유적 결합²⁹⁾에 부가해서, 어느 문학 연구자에 의해 이루어진 면밀한 분석은 시간의 문제와 함께 독자에게 내놓고 있는 이야기를 폭로한다. 그 이야기의 첫 순간에, 엄밀히 말해서 독자는 “40분 안에 바르셀로나(Barcelona)에 도착할 것이라고 하는 표현”을 듣게 된다. 그러나 비록 그것이 그 이야기를 읽는 시간의 가치를 거의 절반가량 얻게 될지라도, 끝내 “기차는 5분 안에 도착한다.” 35분은 기차역에서 지나갔다. 15분이나 그 밖의 시간들엔 무엇이 일어났는가? 말이 나왔으니 말이지, 미니멀리즘은 어떤 것이 잃어버린 시간(침묵, 아무것도 말하지 못하는 동안의 시간: 흔히 투쟁이 있을 때, 변화 간 이러한 긴 휴지는 불요불급한 침묵을 지시 한다)만을 오직 떠맡을 수도 있다는 것을 이유로 모순(discrepancy)에 대해 주목하는 것을 중요시하며, 시간은 생각하는데 소비됐지만 생각하거나 느끼는 것이 실제 커뮤니케이션으로 이행되는 것은 아니다. 시간은 과거에 대해 소비하고 현재와 미래의 반향에 대해 고려하는데 소비한다. 시간은 말을 선택하는데 소비한다. 시간은 “그것(it)”을 어떻게 말할까 어렵하려고(figure out) 시도하는데 소비한다. 시간은 “정의”를 선택하려고 시도하는 반면에 삶은 이러한 교차로에서 속을 태우게 된다. 모든 이러한 가능성은 출발과 도착(출생과 사망, 과거와 미래) 사이의 중간, 즉 어쩔 수 없이 선택하는 교차로에서 단기체재하는 여행과 같은

28) attitude: 발레에서 한 발을 뒤로 든 자세. 즉 그 상태에서 정면을 주시하는 자세. (역주)

29) 표층에서 표현된 “A=B”의 은유가 아니라, 눈으로 보거나 손으로 만질 수 없는 심층에서의 결합이다. (역주)

삶의 은유적 장치로서의 개연성이 된다. 이 장소를 떠날지 안 떠날지 모르지만, 차라리 “내가 여기서 꼭 출발하해야만 하는 노정(路程)이다.”

헤밍웨이의 스타일은 아주 짧은 내러티브적 목소리 바로 그것이다. 그는 각각의 단편소설에서 초라한 내러티브적 세부묘사와 관련된 특별한 목소리를 창조한다. 따라서 그의 내레이터는 말하는 것과 말하지 않는 것을 선택한다. — 즉 명백히 폭로된 것을 병렬시키고 그것은 함축에 의해 폭로되거나 또는 생략에 의해 강조된다. 명사, 동사, 형용사, 부사 등 내레이터가 선택하는 모든 것은 소설-디자인의 의도적인 구성요소이며, 소설의 최종효과를 산출한다. 왜냐하면 그것은 “세부묘사와 이야기를 서정적으로 만드는 통합양식으로서의 그들의 조직과 마침 그것이 의미와 동조(同調)할 때 사실적이고 자연적인 것 같은 것을 만드는 것”으로서의 내레이터의 선택이기 때문이다(May "Chekhov" 201). 헤밍웨이는 폭로와 기술을 거의 존재하지 않는 제3의 인물과의 대화를 통하여 그들 자신의 말로 그들 자신과 그들의 이야기를 폭로하는 그의 등장인물을 허락하는 것을 매우 자주 선택한다. 단순한 언어는 객관적 투시도법을 암시하고, 공적 보고서의 어조를 포기한다. 독자는 등장인물의 평가적 기술을 수용하고, 그것은 내레이터로부터 직접적으로라기보다 차라리 등장인물의 한 사람으로부터 오는 것으로 나타난다.

그 기교는 세상에 알려진 헤밍웨이의 소설 안에서 쉽게 식별될 수 있다. 이렇게 짧은 폭로와 함께 시작하는 “프란시스 마콤버의 짧고 행복한 삶(The Short Happy Life of Francis Macomber)”은, “지금은 점심시간이고 그들은 발생한 것이 아무것도 없는 것을 있는 체하고 있는 정찬(正餐) 텐트의 초록색 천막 입구의 자락 아래 모든 것을 설치하고 있었다.” 이러한 관찰은 세 명의 야영자 사이의 짧지만 긴장된 대화에 의해 곧 추적된다. 이렇게 투명스런 개시로부터 독자는 시간, 장치, 투쟁을 추론할 수 있다. 더 나아가 짧은 폭로와 대화의 혼합된 밀집(간결)은 과거, 현재의 위업을 환기시키고, 미래를 유발시킨다. 언어는 준비 없이 하는 리포터적인 어조를 성취하는 어떤 가위로 잘린 것 같은 리듬으로 방출되어, 성글고 부족하지만, 안달이 나서 긴장된 그리고 잠재적으로 폭발하기 쉬운 세계를 창조한다. 탐구자 각각의 시각적 특성과 역사적 배경을 제공함으로써, 내레이터는 마르고 마콤버(Margot Macomber)를 직접적으로 기술하는 것을 선택하는데, 그러나 그 경우 마르고 마콤버의 눈을 통하여, 즉 어떤 포착할 수 없는 작가적 권한과 함께 나타난다. 내레이터적인 투시도법 안에서의 이러

한 변화는 독자가 그의 시점에서 명백한 변화의 감각을 가지고 있지 않은 것으로 매우 교묘하게 성취되며, 그래서 그것은 먼저 프란시스 마콤버(Francis Macomber)가 극적으로 표현된, 또는 특히 더 비겁자 정도로 행동함으로써 지각된, 그의 아내의 눈을 통하여 존재한다. 그 내레이터는 등장인물, 장치, 투쟁, 그리고 객관적으로 어떤 사건을 도입했지만, 전략적으로 프란시스 마콤버의 아내의 지각 안에서 만들어진 그의 비겁함의 보고서로 매복되었다. 그 다음의 대화는 객관적 성격묘사의, 남몰래 나타나는 주관적인 정보를 허락하는 기교의 핵심으로 재생된다. 등장인물들은 그들 자신의 말로, 생각으로, 연기로, 그리고 감응으로 그들 스스로를, 그리고 그들 상호간을 정의 하며, 그렇게 해서 외관상으로 언뜻 보기에 편견이 없는 것으로 체류하는 내레이터를 허락하고 있다.

이야기를 통해서, 헤밍웨이는 사태와 등장인물, 그리고 고요함, 신중함, 리포터-내레이터의 편안한 어조 모두를 형성하는 긴장 사이의 미묘한 균형을 유지한다. 이런 유형의 내러티브적 기교는 배제(exclusion)라고 하는 헤밍웨이의 미학에 엄격히 적용되는데, 그 이유는 그것과 함께 내레이터는 모든 것을 존재케 하지만 지워지며, 독자는 보다 더 직접적으로 이야기를 경험하는 것으로서의 감각과 함께 남아있기 때문이다. 다음에 그 이야기는 종결된 내레이터보다 차라리 독자 쪽에 의지하기 때문이다. 이러한 이야기에 귀착하는 것과 함께, 헤밍웨이의 기교로 인하여 생긴 결과는 실제로 발생된 것을 초월하여 진전하고 있는 하나의 논쟁, 즉 프란시스 마콤버는 어떻게(그리고 왜) -터무니없는 사고로 또는 계획된 살인으로 죽는가, 하는 논쟁으로 존재한다.

배제의 시학은 작가들이 어떤 이야기로부터 반드시 생략하여야만 하는 것을 제한하지 못한다. 이러한 기교의 논리는 내부에 남아있는 것이 필요한 것과 외부에 남게 될 수 있는 것을 선택하는 작가의 자각 상의 단언에 의해 “포괄(inclusion)”의 개념에 역점을 두어 다룬다. 여기서 논의된 작가가 미니멀리스트 스타일의 발전에 대한 유일한 선구자 또는 기여자는 아니다. 그들은 배제의 미학, 또는 배제에 의한 포괄, 또는 이러한 용어의 어느 또 다른 결합의 미학을 암시하는 스타일에 무자맥질하는 유일한 작가도 아니다. 포우는 예견된 효과를 산출하기 위하여 조화, 텍스트적인 질료의 통제로 믿었다. 그들의 시대에, 크레인과 사뮈엘 베케트는 개인감정을 섞지 않은 장소로서의 세계를 극적으로 표현했으며, 그리고 특히 사뮈엘 베케트는 그러한 세계 안에 존재하려고 하는 어떤 부조리한 인간을 증명하는데 진력했다. 체호프와 헤밍웨이는 폭로되어야

하는 것과 언급되어서는 안 되는 것에 부여된 어떤 의식적 고찰과 함께 어떤 이야기를 분명하게 언급하는 것으로 믿었다. 미국의 단편소설이 발전하는데 있어서는 다변적 문학공정이 존재하고 있는데, 그것은 이들과 또 다른 많은 작가들의 예술적 감수성에 많은 빛을 지고 있다. 여기서 개개의 작가가 논의되지 못하는 것은 그들이 이러한 현상에 관여하지 않는다는 것을 의미하지 않는다. 오히려 그것은 공간의 결핍 때문에 배제된 결과이다.

여기서 다루어진 작가는 단편소설의 기교에 기여했다고 하는 확신을 가지고 선택되었다. 문학적 미니멀리즘은 단편소설의 어떤 기본적 함수와 상관된 특징을 내포하는 것으로 나타나며, 그래서 이러한 작가들의 예술적 방법은 미니멀리즘의 발전에 어떤 영향력을 갖고 있었던 것으로 확정될 수 있다. 헤밍웨이와 함께 이러한 영향력은 대개 그들의 초기 작품 안에 그리고 레이몬드 카버의 스타일 안에 정위(定位)될 수 있는 극점(極點)을 달성한다.

3. 레이몬드 카버와 미니멀리스트의 미학

(PEN 문학 통권 87호 2008. 6. 10)

미국소설의 미니멀리스트적인 경향은 이제 헤밍웨이의 고전적인 문학기교, 즉 그 청정과 절감으로까지 더듬어 올라갈 수 있으며, 레이몬드 카버의 소설에서 그 자신이 원형임을 뽐낸다. 레이몬드 카버가 비록 헤밍웨이와 그의 스타일이 유사하다는 것을 인정했다고 할지라도, 그는 “영향이라기보다 차라리 칭찬의 말로” 언급하기를 더 좋아했다(Saltzman 76). 또한 레이몬드 카버는 현대 거장 중 그가 좋아하는 작가로서 체호프와 플로베르(Gustave Flaubert)를 포함시켰으며, 종종 대학에서 창작지도 교수였던 존 가드너(John Gardner)에게 감사하다는 말을 했다. 직업적인 작가로서의 경력이 비교적 짧음에도 불구하고, 레이몬드 카버는 그의 세대에서 가장 강력하고 혁신적인 단편소설 작가 중의 한 사람으로 비평적 명성을 확립했다. 그는 “하이퍼리얼리스트적인 미니멀리즘(hyper realistic minimalism)”과 “적은 것이 더 많다(less-is-more)”는 주제를 내건 학파라고 하는 용어로서의 신조어를 만들어낸 존 바스(John Barth)가 그러한 단편소설 작가들의 주요한 배후인물이었던 것과 마찬가지로, 1970년대 후반에 시작된 단편소설의 르네상스를 주도했던 리더로서 많은 문학 비평가들에 의해 그와

동일시되었었다. 레이몬드 카버의 처녀작 세 편 중에서 대부분의 작품이 미니멀리스트 소설의 극점의 모델로 인식되었다.

모든 훌륭한 작가들이 불가사의한 창작과정에서 발생하는 작품의 독특한 변화를 각각 창조할 수 있었다고 하는 그러한 관점에서 보면, 선배, 스승, 편집자, 그리고 친구들에게 어떤 무엇을 단단히 신세지고 있는지도 모르며, 그러나 천부적으로 가지고 있는 재능의 현존과 환경의 뿌리 깊은 영향이 경시되어서는 안 될 것이다. 캘리포니아에서, 레이몬드 카버는 다양한 블루컬러의 직업으로 그의 아내와 아이들을 부양하면서, 여가를 이용하여 소설을 썼다. 부족한 돈과 시간으로서의 그러한 평범한 고통으로, 게다가 의사소통의 평범한 결핍으로 시달리며, 그 결혼생활은 폭풍우처럼 동요하게 되었으며, 드디어 극단으로까지 치달았고(특히 음주량의 증가로), 결국 이혼으로 끝을 냈다. 후에, 이러한 사건으로 인하여 레이몬드 카버는 알코올 중독자가 되었다. 1977년 6월부터 한 해 동안, 그는 폭음을 하고 있었고, 1988년 8월 2일 그가 사망할 때까지 지속했던 테스 갤러거(Tess Gallagher)와의 인간적인 그리고 직업적인 친밀관계에 금이 가기 시작한 것은 그때부터였다. 레이몬드 카버에 의하면, 그가 알코올 중독에서 회복된 경험은 삶에 있어서 그가 전도(前途) 있는 것으로서의 근본적인 변화를 초래케 했다. 그는 그의 처녀작 세 편 속에서 자신을 “황폐한 소설작가”라고 고백하지 않고 삶 속의 신념과 기쁨 같은 것으로 표현했다(Cochrane 79). 이야기하는 마음가짐이 변했을 뿐만 아니라, 스타일도 표준보다 짧은 미니멀리즘으로 변해버렸다. 비록 처음에 가치가 떨어지는 전기문학으로 보이는 것이 확고할지라도, 또는 비록 어떤 작가의 소설에 근접해 있다는 것이 타당할지라도, 레이몬드 카버의 경우에, 문학 비평가들은 독특한 것으로, 어떤 것은 그가 술독에 빠졌다가 나온 뒤에 글쓰기의 스타일이 의외의 것으로 변했다고 언급한다.

대부분의 작가 지망자들은 “당신이 알고 있는 사물에 대하여 써라”와 같은 규칙에 친숙하다. 레이몬드 카버 역시 이것을 엄밀하게 지켰다. 그는 그의 소설에서 자전적 기본요소에 대하여 솔직하게 쓰고 언급했다. 레이몬드 카버의 소설주제에 대한 민첩한 반성은 실재적 삶과 소설 간의 결합을 확실하게 한다. 모리스 디크스타인(Morris Dickstein)의 아래와 같은 기술은 대부분의 문학 비평들과 견해를 같이 한다.

레이몬드 카버의 소설 대부분은 태평양연안 노스웨스트에서 만들어진다. 중상류층 삶의 본류와 먼 그의 블루컬러 성격의 삶은 세련된 도시풍의 아이러니와 궤변을 함께 가지고 있다. 이러한 소설은 우주론적 딜레마를 다루지 않지만, 그러나 결혼생활의 일상적인 불행과 알코올 중독, 부랑자적 불성실, 따분한 직업, 오래 지속되었던 실직상태와 같은 문제 속의 가정생활을 다룬다.

레이몬드 카버에 대한 회고 속에서, 리처드 에더(Richard Eder)의 논평은 다음과 같은 세속적 시나리오로 확장되어 나타난다. 즉 “삶은 그것을 떠받고 있는 것이라곤 아무 것도 없지만, 그러나 남아버린 냉장고이며, 실패한 직업이며, 자취를 감춘 가정이며, 그리고 아마 아이들 또는 어린시절의 기억이 될 것이다(3).”

레이몬드 카버는 알코올 중독으로부터 회복되기 전에 그리고 미니멀리즘으로부터 스타일리시적인 전환이 보고되기 전에 쓴 세 편의 단편소설을 발표했다. 즉 “부탁이니 제발 조용히 해줘” “성난 계절과 그 밖의 이야기”(Furious Season and Other Stories, 1977), “사랑에 대해 말할 때 우리들이 하는 이야기”(What We Talk About When We Talk About Love, 1981)를 말한다. 이 세 편 중에서 특히 “사랑에 대해 말할 때…” 안에 절감된 텍스트는 노동계급의 절망과 뿌리없음을 기록한 작가라고 하는 명성을 그에게 안겨주었다. 그러나 그 세 번째 소설을 쓴 뒤에, 레이몬드 카버는 “아무것도 쓸 수 없음을 느꼈다. 더 나아가 그가 미학적으로 불만족하고 있는 그 절감된 소설로서의 텍스트를 발견했던 그 회상에 잠겨, 특히 논평가들이 그에게 문학적 미니멀리스트라는 명칭을 덧붙이기 시작한 뒤부터(Gentry, x v, x iii).” 1981년 이후에 몇 번 인터뷰를 갖게 됨으로써 표면화된 용어 미니멀리즘을 그는 불신하고, 다른 유형의 소설을 창작하는 데 의식적으로 전념하고 있는 것 같았다. 비평가 마셜 브루스 겐트리(Marshall Bruce Gentry)와 윌리엄 L. 스톨(William L. Stull)은 레이몬드 카버의 스타일리시적인 변화를 그들 자신의 말로 기록하고 있다.

1981년과 1983년 사이에 레이몬드 카버는 회복되어 때로는 그가 “사랑에 대해 말할 때…”로 환원시켰던 텍스트를 다수의 소설로 확장시켰으며, 더 나아가 동일 기간에 그는 보다 풍부하고, 보다 알차고, 그리고 보다 더 희망에 찬 비결로 12편의 새로운 소설을 공들여 썼다. “나의 소설은 그들이 5년 전에 했던 것보다 지금을 더 긍정하려고 한다.”라고, 1982년 봄 학생과의 인터뷰에서 언급했다. 이러한 관점에서 보면, 그것은 폭 넓은 단계가 시작되는 레이몬드 카버의 발전이라고 할

수 있는데..., 애덤 마이어(Adam Meyer)는 “모래시계 양식(hourglass pattern)”이라고 교묘하게 언급했다. (x iv)

레이몬드 카버의 경력 가운데 이러한 두 번째 단계에 썼던 새롭고 교정된 소설은 “대성당(Cathedral, 1983)”과 내가 “전화를 걸고 있는 장소(Where I'm Calling From, 1986)” 두 편으로 발표되었다. 그동안 그는 열정적으로 산문, 운문, 그리고 픽션, 즉 평론, 시, 소설 작품(1983)을 발표했다. 비평가들은 그가 시, 그리고 소설 “강물이 서로 만나는 곳(Where Water Comes Together with Other Water, 1985)”과 “울트라마린(Ultramarine, 1986)” 두 편 이외에는 아무것도 쓰지 못했던 기간을 레이몬드 카버의 문학경력 가운데 세 번째 단계와 동일시한다. 레이몬드 카버가 그의 경력 가운데 후기에 계속 성공했음에도 불구하고, 그리고 그것이 트레이드마크인 미니멀리즘과 가장 동일하다고 인정받고 있는 것을 그가 혐오하고 있음에도 불구하고, 그것은 최초로 그를 문학적 주목의 대상으로 밀어붙이고 있는 소설의 특별한 브랜드였다.

아서 M. 샬츠만(Arthur M. Saltzman)은 레이몬드 카버를 “문장에 즐거움을 주는 정련공”이라고, 어떤 관찰력이 다시 말해서 미니멀리즘의 힘이 배제의 그 시학 속에 웅크리고 있는 이론을 강력하게 지원한다고, 정의한다(7). 래리 매카페리(Larry McCaffery)와 신다 그레고리(Sinda Gregory)와의 인터뷰에서, 레이몬드 카버는 그의 작품을 정련하기 위하여 그것을 무척대고 좋아한다고 설명한다. 즉 “문장을 매만지며, 그들과 놀고, 그들을 고쳐 쓰고, 그들이 어쩐지 딱딱한 것 같으면 그들을 벗겨내며 항상 사랑했다... 그것은 나를 되돌아보고, 페이지 위에서 일어나고 있는 것을 정련하고, 불필요한 삽입어구를 제거하는 세계 속에서의 가장 자연스러운 취미였다(74)”고 한다. 레이몬드 카버의 미니멀리즘을 향한 성벽은 자연적인 것 같다. 같은 인터뷰에서, 그는 그 자신의 예술적 콘셉트의 타당성으로 플로베르의 “미학개념”을 인용한다. 먼저 레이몬드 카버는 다음과 같은 플로베르의 말을 인용한다. “작품 속의 예술가는 그의 작품에 한해서 눈에 보이지 않는 그리고 매우 강력한 신이 되지 않으면 안 된다. 신은 도처에서 지각되지 않으면 안 되지만, 그러나 어느 곳에서도 보이지 않는다.” 그리고 나서 덧붙여 말한다. “특히, 나는 어느 곳에서도 보이지 않는다고 하는 그 마지막 부분을 좋아한다(74).” 어떤 비평가는, 레이몬드 카버의 스타일은 그의 등장인물을 괴롭히는 애매성에 타당성을 갖게 했던 것이라고 결론을 내렸

다. 즉 “은어(또는 사투리)를 허용하는 한계로까지 진행된다면, 경험은 지각의 허약해진 어휘가 되어야만 한다. 대화는 짧고, 변명할 여지가 남겨지고, 그들이 어떤 것에 대해 필요해지지 않으면 안 되는 것의 투영으로 존재한다. 현재의 삶에 대해 아연실색케 하는 성격은 그의 소설에 스며든 축어적(逐語的) 무능력이 선천적으로 존재하기 때문이다(Saltzman 7~8).” 레이몬드 카버 소설의 등장 인물은 “특별히 감수성이 강하거나 내관적인 것 같지는 않지만, 그는 그들에게 결코 겸손하지 않으면서도, 그들을 직접적으로 판단하지도 않는다. 대신에, 그는 그들의 압축된 자각을 그의 기교로 조작한다(Dickstein 508).” 레이몬드 카버와 가장 우수한 미니멀리스트 작가들이 각기 창조한 것들을 허구적 등장인물들과 함께 공유하여 나타내는 것은 “말의 지시적 적당함의 막연한 느낌”이다. 그러나 언어의 정련공처럼, “그들은 문장 운율의 냉정하고 객관적인 판단을 공유한다(Saltzman 10).”

게다가 공유 문장을 안정시키기 위하여, 레이몬드 카버(즉, 미니멀리스트)의 스타일은 가장 우수한 언어체계에 선천적이며 격상적인 결합의 빈틈없는 자각을 반영한다. 언어의 격상적 성격을 이용함으로써, 레이몬드 카버는 리얼리즘의 껍질 안에 이러한 주체적 상호관계를 관현악곡처럼 조직화한다. 이러한 결합은 단지 리얼리즘에 불과한 것보다 더 많은 것을 생산하는데, 그 이유는, 레이몬드 카버의 어떤 소설 속에는 “어떤 이상함, 즉 신화의 꼬투리”가 발견되기 때문이다(Eder 3). 미니멀리즘의 옹호자이자 비평가인 김 A. 헤르친저(Kim A. Herzinger)는 미니멀리스트 작가의 디자인을 리얼리즘의 전통과 비교하며, “전통적 리얼리스트들은 하나의 세계를 가지고 있었으며, 그것을 기술하는데 관념과 감정의 복합(언어로 다듬은: 기술적 관념과 은유와 같이 언급된 수사의 결합-역주)을 사용했고, 미니멀리스트들은 그들이 기술하는(원문 그대로) 세계를 이용하는 관념과 감정의 복합(언어로 다듬은: 기술적 관념과 언급되지 않은 심층의미의 결합-역주)을 가지고 있다(20)”고 한다. 김 A. 헤르친저의 단평은 “객관적 상관물”의 미니멀리스트적인 적용으로서 다른 방법으로 동일시될 수 있다는 것을 지시한다. 레이몬드 카버는 그것을 이런 식으로 언급한다. “시 또는 단편소설 속에서 흔해빠진 사물과 흔해빠지고 아주 적합한 언어를 사용하고 있는 대상에 대해 쓰는 것이, 그리고 이러한 사물들(의자, 커튼이 드리워진 창문, 포크, 돌, 여자의 귀고리)에 막대하고 깜짝 놀라게 하는 힘을 부여하는 것이 가능하다(“On Writing” 24).”라고. 그것이 가능한 이유는 레이몬드 카버가 “적은 것이 더 많다. 즉 보다 적은 심리상태, 보다 적은

문학적 언어, 보다 적은 연속적 내레이션, 독자 자신으로서의 우리가 조립하지 않으면 안 되는 선언적(選言的, disjunctive) 세부목록을 소중히 다뤄 절약하여야만 한다”고 언급했기 때문이다. 레이몬드 카버의 소설은 픽션의 조립재료일습을 갖추고 있는 연장통과 같다(Dickstein 508). 그럼에도 불구하고, 거기에는 모리스 디스타인의 재치 있는 단평이 시사하는 것보다 레이몬드 카버의 미학이 그 이상으로 존재한다. 마르크 세네티에(Marc Chénétier)는 레이몬드 카버의 소설을, “페이지 위에 나타나고 있는 말의 일차원적이면서 연속적인 해독을 충분히 초월하는 ‘메시지’를 가지고 있는 생략에 의해 기록된 공동(空洞), 즉 기묘한 무언을 향하여 광하고 갑자기 기세 좋게 그리고 멋지게 전진하기 시작하는 내러티브”로 본다(166). 레이몬드 카버의 스타일에 놀라운 정밀성과 힘이 부여됨에 따라, 어떤 결핍과 천박함을 포함하고 있는 것으로 그가 그 용어를 지각하여, 본질적으로 미니멀리스트와 동일시하는 것을 거절한 것은 잘못된 것이다. 작가 또는 비평가와 마찬가지로, 보다 좋게 기여했는지 모르는 문학은 미니멀리즘으로 라벨이 붙어있는 레이몬드 카버의 스타일보다 더 좋은 레이몬드 카버 스타일의 방식으로 정의되었던 문학적 미니멀리즘을 갖고 있었다. 조정적 접근으로서의 이것은, 작가에게 매우 훌륭하게 부여됨으로써, 달성된 역동적인 예술의 레벨로 글쓰기의 스타일을 향상시켰는지도 모른다. 왜냐하면, 사실상 그 단편 소설은 미니멀리즘의 모든 기본요소를 담고 있기 때문이며, 게다가 레이몬드 카버의 초기 스타일은 미니멀리스트의 기교 전체를 포함하고 있기 때문이다. 이러한 관계는, A. M. 츠페레프(A. M. Zverev)가 미니멀리즘과 레이몬드 카버 양측에 각주로 쓰고 있는 1992년 그의 비평 논문 “미국적인 체호프의 러시아적인 관점(A Russian view of American Chekhov)”에서 그에 의해 잘 이해되고 있다.

아주 흔해빠진 상황 쪽으로, 뚜렷하게 유형적인, ‘통계적으로 평균적인’ 성격과 굉장히 케케묵은 이야기거리인..., 거의 항상 현세의 밀집단층으로, 또한 언외의 의미인, 사실상 체호프적인, 모두 언급된 단평과 직접적인 의미보다 더 많이 의미 작용을 하고 있는 모든 저자의 말로 꾸려진..., 편견(또는 선입관, bias), 즉 이미지리의 극단적(extreme)³⁰⁾ 절약에 의해 성격이 만들어진...(112).

레이몬드 카버 초기 소설의 어떤 것에 대한 비평적인 분석은 미니멀리즘의

30) extreme: 명제의 주사(主辭) 또는 빈사(賓辭), 즉 삼단논법의 판단의 양끝 대명사 또는 소명사. 다시 말해서 figure와 같은 의미로 보면 될 것이다. (역주)

기본성격을 정의하는 것과 마찬가지로 알코올 중독으로부터 그가 회복되기 전 그의 최초의 특징과 동일시하는 양측 모두에 기여한다. 이러한 연구는 미니멀리스트로서의 특별한 재능을 입증할 뿐만 아니라, 용어 미니멀리즘의 비평적 적용이 문학적 평가를 부정하는 것이 아니라는 사실을 재확인한다. 대신에 잘 실행될 때, 그 용어는 존재(being)의 복합 상태인, 그리고 보편적 인간 조건의 기본요소와 서로 관계있는, 구체적 세부목록으로 나타나는 은어와 수사어구의 정교한 조정으로 귀속된다.

레이몬드 카버에 대한 비평적 연구에서, 유잉 캠벨(Ewing Campbell)은 레이몬드 카버의 단편소설을 “미국적인 막연한 불안과 절망의 간결한 해석”으로 보고, 미국적인 리얼리즘의 부흥풍조 안에서, 레이몬드 카버의 작품은 예술적으로 그리고 상업적으로 합리적인 형식으로서의 단편소설의 부흥으로 생각된다고 지시한다(iv). 레이몬드 카버가 가지고 있는 스타일리스트적인 방법의 격상적 천착(穿鑿)은 하찮은 것들의 그럴 듯한 박판(薄板, veneer) 아래의 보편적 의미를 방출하는 것과 같은 소설양식의 미니멀리스트적인 과정의 이러한 비평적 기술과 매우 유사하다.

각각의 소설은 히말라야 삼목으로 안을 댄 반침(半寢)의 판벽 널과 같다. 그 표면을 발로 문질러 닳게 해도, 더욱 더 그것은 그 본질의 어떤 것을 방출하는데 결코 실패하지 않는다. 거기에 감정적이며 지적인 쾌감이 있다. 왜냐하면 블루컬러의 절망으로든지 또는 통찰을 되찾는 것으로든지 하여간 어떤 것으로든지 새로운 모양으로 고쳐 만들어진 경험으로 레이몬드 카버의 구성을 시험하는 것은 삶이 마음의 눈앞에서 형상(shape)을 획득하는 것을 경험하는 것이기 때문이다. 구성된 광경과 사건의 어떤 이해는 작가와 함께 대화를 형성하고, 그러한 영적교통을 이끌어냄으로써, 우리는 우리자신을 알게 되고, 좀 더 분명하게 우리의 세계를 포착하게 된다(x).

이러한 요약은 “작가와 대화”라고 하는 유잉 캠벨의 콘셉트가 교정된 것이건 아니건 하여간 정밀한 것이다. 왜냐하면 이러한 소설은 작가의 자취가 없고 그렇게 분명하기 때문이다. 거기에는 내레이터가 거의 없다. 유잉 캠벨이 암시하는 대화는 레이몬드 카버와 함께 있는 것이 아니지만, 그러나 차라리 소설과 함께 있는 것이다. 그것은 영적교통을 제공하는 소설이며, 그것은 자유로이 자기 자신을 발견하도록, 그리고 세계에 대해 크게 자각하도록 독자에게 개방되어 있는 것이다. 레이몬드 카버의 소설은 솔직히 “독자들에게 위임했던 단

장(斷章)들을 독자들 스스로 완성하도록 요구했던 그 독자들 안에서 공동 제작으로” 만들어진 것이다(Saltzman 16). 이러한 교환이 발생할 수 있는 것은 곧 알아볼 수 있는, 즉 보통사람들이 보통의 삶을 영위하고 있는 장면 속에서의 낮은 등장인물을 창조하기 때문이다. 레이몬드 카버의 초기 소설에 등장하는 격상으로서의 인물들에 대해, 어떤 비평가는 먼저 사회 변동리의 소외계층, 즉 술고래인, 정신장애자인, 실직자인, 그리고 학대 받는, 세일즈맨과, 평범한 남편과, 평범한 부인과, 웨이트리스와, 모텔 직원과 동일시된, 그리고 알코올중독, 간통, 불면증과 절망으로 납작해진 그러한 부류의 인간으로 지각된, 그 부정적인 인간으로 기술된 등장인물들이라고 말한다. 이러한 종류의 소설 속에서, 강조되는 그 중요성은 등장인물보다는 차라리 그 역할에, 그리고 이러한 역할과 그들이 그들의 개인적으로 부조리(어리석은 언행)에 대처하는 방법이 실패로 끝난 그 위에 정위된다. 소설적 등장인물 유형의 혼합 리스트로서보다 차라리 개인적인 발산 군(群)으로 고찰함으로써, 이러한 목록은 미국사회에서의 많은 민중을 묘사한다. 이보다 더 정밀한 정의는, 소설 속 이러한 등장인물의 출현이, “미국소설 속에서 리얼리즘과 지방분권주의로의 복귀, 즉 보통의 삶과 보통 민중의 재발견을…” 크게 다루었던 것이라고 언급된 단편소설의 르네상스 상에 있었던 같았다고 하는 그 충격으로 설명될 수 있을지도 모르며, 레이몬드 카버의 잘 알려진 이 미니멀리즘은 모더니스트의 회의론과 절망의 용광로를 통하여 만들어진 후기-사뮈엘 베케트의 리얼리즘이다(Dickstein 508).

대부분의 문학 비평가들은, 레이몬드 카버의 등장인물을 지각하는데 있어서 그의 간결한 스타일만큼이나 그의 미니멀리스트 소설의 기본요소도 중요하다고 생각한다. “사랑에 대해 말할 때 우리들이 하는 이야기”에 관한 짧은 논평에서, 도널드 뉴러브(Donald Newlove)는 “강력한, 몽롱상태의 거의 객관적인 작품… 희망 없는 상태의 열일곱 이야기, 즉 그 결혼과 알코올중독으로 인한 파멸은 ‘차가운 스머노프의 열다섯’만큼이나 아주 부족한 산문 속에서 언급한 것”과 동일시한다(77). “성난 계절과 그 밖의 이야기”에 관한 논평에서, 안 비티는 “레이몬드 카버의 소설은 문체상 독창적인 효과를 생산한다. 즉 그의 사실로서의 질료, 다시 말해서 사건의 분리된(객관적) 관찰은 더욱더 기묘함과 당황케 함이 되는 사건으로서의 힘을 쟁취한다(178)”고 언급한다. 안 비티는 “그의 주체 질료(subject matter)는 곧 평범하면서도 기묘하며…; 레이몬드 카버는 결혼에 대해 다음과 같이 쓴다. -기묘한 속박과 결합, 두 사람 간에 인식된(또

는 인식되지 못한) 연외의 강박관념이다(179).” “이웃(neighbors, 곧 객체 질료)”과의 단절³¹⁾에 대하여 안 비티는 다음과 같이 언급한다. “그것은 거의 신화적이며..., 부연설명이 지나치게 완벽하고..., 그것은 당신의 눈에 비치는 빛 못지않게 분명하고 순전하며, 그것은 슬픔을 초월하는 어떤 무엇의 원인이다(179).”

모리스 디스타인은 그의 소론(小論)에서, “평범함의 추구”에 대하여, 레이몬드 카버 소설의 그 민중 그 격상에 대해 언급했던 것과 병치적이라고 소견을 밝힌다. “그의 블루컬러 등장인물들은 중상류층 삶의 본류와 먼, 다시 말해서 세련된 도시풍의 아이러니와 꺾인으로 삶을 영위한다(507).” 또한 모리스 디스타인은 그들을 “특별히 감수성이 강하거나 내관적이지는 않은” 것으로 보지만, 레이몬드 카버는 “그들에게 결코 으스스대지도 않고 그들을 직접적으로 판단하지도 않는다. 대신에, 그는 그들의 압축된 자각을 그의 기교로 조작한다(507~508)”고 주석을 단다. 워런 칼린(Warren Carlin)의 단평은 다음과 같이 기술을 계속한다. “레이몬드 카버는 우리가 단편소설 작가의 작품과 결합했던 변화와 문학적 개성을 밖으로 많이 드러낸다. 그 등장인물들은 몹시 취한다. 그들의 말은 천진난만하다. 그러나 그 표층에는 아무것도 없거나, 거의 아무것도 발생하지 않는다. 등장인물들은 그들의 성생활이 천박하고, 일시적이며 좌절하고 있다는 것을 폭로한다(87~88).” “부탁이니 제발 조용히 해줘”의 엿보기 취미(voyeurism, 관음증), 인격의 분열, 그리고 레이몬드 카버의 기교에 관한 그들의 소론에서, 데이비드 복서(David Boxer)와 카산드라 필립스(Cassandra Phillips)는 먼저 다음과 같이 언급한다. “인격의 분열은 인간 그 자신의 정체성과 삶으로부터의 일탈을 의미한다.” 그리고 나서, “그의 일탈된 등장인물은 일시적으로 타자를 추구하며, 레이몬드 카버는 그들 삶의 공허가 섬뜩하게 분명한 광경을 돌연 그들에게 부여하면서 그들을 매복시킨다(75).” 또한 데이비드 복서와 카산드라 필립스는 이 레이몬드 카버의 등장인물에 관해 상세하게 기술하고, 그들에 대한 개념을 정의한다.

그의 등장인물들은 실직자 그리고 비참하게 고용된 자, 향상지향(사회적·경제적 지위)의 일을 하고 있는 소수일원과 중류층이다. 그들의 결혼생활은 친밀한 정이 없고, 보다 나은 것으로의 변화에 대한 막연한 꿈으로 표현되지 못한, 실현되지

31) “subject matter(주체 질료) vs object matter(객체 질료, 곧 neighbors)”로서의 객관과의 단절을 의미한다. 눈에는 보이지 않는다. (역주)

못한, 또는 승화된 결핍(needs)이다. 그들은 이웃 서민이며, “진짜 미국인”의 흔한 표상이다. 일반적으로 레이몬드 카버는 생기가 없는, 난잡함과 같은 삶을 영위하고 있는 등장인물들, 즉 직업 중에서도 세일즈맨, 거짓말쟁이 중에서도 작가, 한 학기 동안의 학생들, 결혼생활 중에서도 평범한 남편과 아내, 그리고 의식이 말뚝 말뚝한 그리고 도저히 잠들지 못하는 불면증환자에 대하여 쓴다. 레이몬드 카버에게 선택된 과제는 이러한 민중들이 혼돈과 그들의 공허한 삶을 분리하는 커튼 뒤에서 훔쳐 엿보며 갑자기 깜짝 놀라게 하고 있을 때 그 특별한 순간을 가장 적합한 언어와 상징을 통하여 시사하는 것이다. ...그때 그들은 그들 자신의 경험의 관음증환자가 된다(76).

“매듭을 풀고, 그것은 레이몬드 카버의 소설에서 애매성으로 다시 묶이며,” 미가엘 고라(Michael Gorra)를 인용하여, 미가엘 거하트(Michael Gearhart)는 “비평가들은 이러한 등장인물들이 그들의 사회적, 윤리적, 그리고 정신적 마비상태의 원인이 되고 있는 말(무능력, 즉 말로 표현할 수 없는 말)로 그들의 좌절을 명확히 표현할 수 있는 어떤 무능력을 공유한다고 썼다는 것을 지시한다. 즉 ‘그 각각의 순간은 등장인물을 어리둥절하게 할 수 있고, 그(또는 그녀)를 무위(無爲)의 혼동으로 간담을 서늘하게 한다’(439)”고 한다. 결국 주디스 체틀(Judith Chettle)은 레이몬드 카버의 “생략된 것이 없어지지 않고 남아있는 것만큼 의미작용을 하고 있는 그 장소의 공유 스타일은 인간의 정신적 황무지의 이러한 인상을 강화할 뿐이다.”라고 넌지시 언급한다(1503).

레이몬드 카버의 단편소설은 완고하게 입이 무겁고 말하기를 꺼린다. -소설 그 자체에 살고 있는 등장인물들처럼. 그의 선배 체호프와 헤밍웨이의 소설과 비교해보면, 레이몬드 카버의 소설은 거의 말없이 많은 것을 암시하고 있는 에두름으로 의사소통이 이루어진다. 그들은 이런 식으로 조용히 살았던 삶의 흑백 스냅사진과 아주 많이 닮았으며, 만약 침묵을 지키지 않는다고 한다면, 그것이 비록 솔직하고 단순한 것처럼 보일지라도, 언어로 언급된 그 기술은 고귀하게 명상되고 양식화될 것이다. 그의 소설 중 어떤 것은 아주 극소해서 그 안에 생명이 전혀 존재하지 않는 단순히 비인간화된 양식으로만 보이는 것 같다. 어떤 주제이든지 간에 레이몬드 카버의 소설은 때때로 충격적이며 적나라한 윤곽으로, 보통 하찮은 사건으로, 그리고 여백으로, 그들의 고립적인 성격을 전혀 분절할 수 없는 것 같은 등장인물의 과묵으로 존재할지도 모른다. 레이몬드 카버 소설의 가장 기본적인 주제는 남녀간의 박약한 결합과 항상 절박한 것 같이 보이는 불가사의한 간격이다.

발표된 “사랑에 대해 말할 때 우리들이 하는 이야기”와 단편소설집에서 가장 흔한 것 중의 하나인 “춤추지 않으시겠어요?(What Don't You Dance?)”는 그가 결혼의 박약한 결속을 매우 흔한 연기로 묘사하는 것에 적용된 레이몬드 카버의 미니멀리스트 스타일 가운데 가장 우수한 예이다. 전형적인 레이몬드 카버의 줄잡아 말함 속에서, 명백히 하찮은 장면의 은밀한 기술은 붕괴된 결혼 생활과 아내 부재의 순수 환경을 넘지시 언급한다. 즉 다음과 같은 표현이 그 예이다. “부엌에서 그는 마실 것을 쏟아 붓고, 침실은 앞마당에 만든다. 매트리스는 벗겨지고, 줄무늬 시트는 양복장 위에 두 개의 베개와 나란히 놓여있다(3).” 다음 시퀀스에서, 사이가 틀어진 아내는 소유격 대명사 “her”의 부재로서의 원형(antecedent)이다. 애매한 그리고 물려난 그녀에 대한 변죽울림 전체는 앞마당 잔디밭에 배치됨으로써 세간에 대한 남편의 관찰에 의한 발언 속에 묻힌다. “그러한 일이 없었다면, 물건들(그의 침대 옆에 있던 책상과 독서 등, 그녀의 침대 옆에 있던 책상과 독서 등)은 그것들이 침실에 있었던 방식 그대로 놓여있었을 것이다(3).” 그 사람은 실내 생활품을 앞마당으로, 모든 사람들이 보는 밖으로 내동댕이치고, 그리고 그것은 싸구려 물품처럼 보인다.

그날 아침 그는 찬장을 청소했고, 살림방에는 세 개의 납지용기만 있을 뿐, 모든 소지품은 집밖에 있었다. 그는 그쪽으로 코드 확장을 계속하고, 모든 것은 서로 연결되었다. 물건들은 그것들이 실내에 있었을 때 있었던 방식 그대로 변함없이 작동되고 관찰되었다.

이제 그리고 나서 자동차는 느리게 움직이고, 사람들은 말뚱말뚱 바라본다. 그러나 정지한 것은 아무 것도 없다.

계다가 그가 결코 아무 것도 실행하지 않았던 것이 그에게 나타났다(4).

어떤 젊은 커플이 운전하고 있는데, “처녀가 청년에게 말했다. 중고 가정용품 판매임에 틀림없어(4).” 젊은 커플 사이에서 통용되며 계속 삭감된 그 신비로운 교환은 최초의 개진만큼 생략된다는 것을 증명한다. 그러한 교통은 마치 “흰 코끼리 같은 언덕”에서의 남녀간의 부자연스런 교환과, “프란시스 마콤버의 짧고 행복한 삶”에서의 긴장된 교환같이, 헤밍웨이의 소설 속 대부분의 등장인물과 공유된 대화가 회상된다. 중고 가정용품 판매장의 결혼생활의 팬터마임은 계속된다. 침대를 시용(試用)해보기 위하여, 처녀는 옆에 누워있는 청년을 향해 말한다. “키스해줘요,” 그러나 그는 “일어나 텔레비전을 보는 체하며 그

대로 있었다(5).” 그 남자는 일어나 “개방된” 집 안에서 연기하고 있는 그들을 발견한다. 그 세 사람은 파괴된 가정으로부터 발아(發芽, 새로운 의미가 될 것이다: 역주)로 이동하는 찰나의 동작을 경험한다. 그 남자는 거실 밖의 젊은 커플을 환대한다. 그들은 함께 마시고 춤춘다. -개방된 그 장소에서 기진맥진하여, 이웃의 모든 사람들에게 증언한다. 그리고 그 남자 자신에게 말한다. “그들은 이곳을 초월한 모든 사물을 보았다고 생각했다.”

레이몬드 카버의 이와 같은 소설 속의, 적나라한 사건은 폭로의 결과가 나타날 수 있는 것이라곤 아무 것도 없는 것과 커뮤니케이션이 이루어진다. 내레이터는 그 남자가 알코올중독으로 별거하게 되었고 또는 이혼하게 되었으며, 그리고 매우 우울하게 되었다는 것을 독자에게 명백하게 말하지 않는다. 그러나 모든 사람들은 이 남자가 주정뱅이로 취급받아 소외되고, 그의 삶 속에 있었던 일로 인하여 더 이상 동기유발이 되지 않는다는 것을 명백하게 인지한다. 그 남자는 공개된 모든 것, 즉 -그의 파괴된 결혼생활에 대한 필사적인 은유를 앞마당 잔디밭에 연출하는 것으로 그의 가정생활의 은밀한 내재-삶을 밖으로 구체화했다. 약혼한 그 커플의 행동은 그들 자신을 예시할지도 모르는 결혼생활의 무의식적으로 모방한 시나리오를 나타낸다. 타인의 붕괴의 여파를 그 젊은 커플의 출발에 후소화시킴으로써(함축적으로 병치시킴으로써), 레이몬드 카버는 독자를 위해 소설의 직감 속 그 처녀를 동일 부류의 긴장으로 재창조한다. 윌리엄 캠벨에 의하면, “레이몬드 카버는 꿈이 필사적인 행위 속에 자기 자신을 표출하는 것 자체가 종종 시시해진다는 것을, 이러한 필사적인 사람은 그가 그녀를 사랑했을 때, 그리고 그녀를 좋아하는 관계로 인생을 시작할 때 사랑에 빠지는 것이 당연하다는 것을 인지하는 발단으로 처녀를 이끌어간다(45).” 젊은 그 처녀는 후소를 직관으로 인지하는 것 같으며, 그것을 필사적으로 빈사화하여 나타내려고 시도하며, 마치 그 소설을 자세히 열거함으로써 그것을 믿는 것처럼 어쨌든 그녀는 그 결합을 예측할 수 있고, 그것으로 그 결과를 교묘하게 다룬다. 내레이터는 다음과 같이 보고한다. “그녀는 모든 것을 이야기했다. 거기에는 많은 것이 있었으며, 그녀는 그것이 기탄없이 이야기하는 것을 얻으려고 시도했다. 잠시 후에, 그녀는 시도를 중단한다(10).” 가장 훌륭한 다른 미니멀리스트 작가에 의해 쓰인 소설과 마찬가지로 레이몬드 카버의 소설 대부분은, 어떤 문제이든지 간에 “기탄없이 이야기할 수” 없지만, 그보다는 오히려 소설 그 자체 안에서 객관화될 수 있을 뿐이다. 이러한 객관화는 등장인물을 위한 함수적

세계와 레이몬드 카버의 창작기교의 과정을 통하여 독자를 위한 최후의 효과 양측에 나타난다.

그의 첫 작품집 “부탁이니 제발 조용히 해줘”에서, “비젯덩어리(Fat)”는 일일이 이야기하는 사건에 의해 어떤 무엇을 인지하려고 하는 웨이트리스와 함께 이러한 종류의 딜레마를 정확하게 연기한다. 그녀는 다음과 같이 시작한다. “나는 커피를 마시고 담배를 피우기 위해 내 친구 리타(Rita) 쪽으로 고쳐 앉아, 그것(it)에 대해 이야기하고 있었어요(1).” 여기서 “it”에 대한 지시는 헤밍웨이의 “흰 코끼리 같은 언덕” 안에서의 “it”에 대한 사용을 생각나게 하는데, 그 이유는 두 소설 속에서, “it”이 어떤 모든 것을 포함한 “it(전체)”과 동시에 “it(일부)”의 개인적인 양상을 지시하기 때문이다. “흰 코끼리…”에서의 “it”은 낙태, 유아, 선택의 자유라고 하는 일부, 그리고 전체의 장면을 함께 지시한다. “비젯덩어리(Fat)”로서의 “it”은 비젯덩어리 고객과의 조우이다. 즉 비젯덩어리라고 하는 고객으로서의 변형(separate version)/ 사람이 아닌 물체로서의 비젯덩어리라고 하는 변형(version of fat), 본질직관으로서의 존재(being)/ 환원된 단자로서의 비젯덩어리(becoming fat), 강박관념으로서의 강제(compulsion)/ 그것이 임의적으로 선택한 비젯덩어리(choice), 그리고 그 편차의 종합적 함축원리와의 만남이다.³²⁾ 웨이트리스의 이야기는 포식증환자가 중축이 되기 때문에, 많은 비평가들은 카프카(Kafka)의 “굶주린 광대(A Hunger Artist)”와 “비젯덩어리”를 비교하여 이해할 수 있게 그리고 빠르게 움직인다. 유잉 캠벨은 “레이몬드 카버의 선택의 자유가 아닌(그러나 먹기만 하는) 굶주린 광대의 근원은 선택의 자유가 아니지만 고정된 카프카의 “굶주린 광대”와 비교됨이 명백하다(14)”고 본다. 이러한 상호관계가 겉으로는 의심할 여지없이 확실하지만, 그러나 레이몬드 카버는 카프카의 내러티브에 없는 어떤 무엇을 제공하는데, 그럼에도 불구하고 어떤 사람은 굶주린 광대와 직관적으로 동일시한다. 먹도록 강제된, 그저 “굶주린 광대”와 같은 내레이터는 그렇다고 해서 내적으로 뚱뚱해지지 않는다. 그 기하학적 도형과 같은 양식은 일차원적이며 직선적인 대당이라기보다 차라리 트라

32) 앞에서 언급된 두 발로 선 자세와 한 발로 선 발레의 애티튜드(attitude)를 연상하면 이해가 쉽다. 즉 다리 하나를 들어서 뒤로 감쌌다고 해서 아주 없어진 것이 아니다. 역주)

B -종합, 단자, 애티튜드

^

A B

이앵글 모양으로 변하며, 이러한 카프카적인 결합보다, 레이몬드 카버의 “거기에는 더 많은 것이 존재한다.”

그녀의 친구 리타와 함께 이야기를 공유하는데 진력함으로써, 웨이트리스-내레이터는 커뮤니케이션과 의미를 확립하려고, 다시 말해서 아마 자신의 의미를 확립하려고 시도할지도 모른다. 그녀는 비젯덩어리 고객에 한해 부속되어 세부묘사를 떠맡고 있는 그녀로 한정되지 않지만, 그러나 자기 혼자만의 순간과 묵상에 대한 정보를 신중히 포함한다. 그녀는 그녀의 이야기 속에서 이러한 개인적 데이터를 비젯덩어리인 고객에 대하여 어떤 세부목록으로 후소화시킨다. 그렇게 실행함으로써, 그녀는 비젯덩어리 남자와 그녀 자신 사이의 대비를 드러내고, 그녀의 거동과 레스토랑에서 일하는 타인들의 거동과의 차이를 폭로하며, 사건에 대해 그녀 자신이 인지하고 있는 것과 리타의 어리둥절함 사이의 편차를 지각한다. 첫 번째 사람의 복수 대명사 “we”를 사용하는, 그 비젯덩어리 남자가 하고 있는 담화의 총괄적인 방식은 그 웨이트리스와 그의 결합에 신용을 빌려주지만, 그는 그의 테이블에 혼자 앉아 말을 걸며 이야기하는 레스토랑의 단지 어떤 사람에 불과할 뿐이다. 그는 그녀에게 말을 건다. “이제 주문을 하려고 하거든요.(1)”

웨이트리스는 조롱하는 것 같은 코멘트에 대해 방어적인 자세를 취하고, 레스토랑의 다른 종업원들은 지절거린다. “밥소사, 정말 비젯덩어리야, 하며 리앤더(Leander)도 말했어. 저 사람이라고 저렇게 되고 싶었겠어, 그러니, 입 닥치라구(3).” “비젯덩어리는 아직도 먹고 있니?, 하며 해리어트(Harriet)가 말했어. 너도 해리어트를 알지?(4)” “...루디(Rudy)는, 해리어트가 그러는데 네가 비젯덩어리를 서커스에서 데려왔다고 말했어..., 난 이렇게 말해주었지. 루디, 그가 비젯덩어리인 것은 사실이야, 그렇지만 그게 모든 얘기라고 판단해서는 안 된다구(5).” “마르고(Margo)는 내게 말했지. 너 비젯덩어리한테 반했구나? 그는 진짜 비젯덩어리야. 헌데 똥똥한 것은 그 사람의 일부분이야(Now that's part of it). 난 정말 일부분이라고 생각해(2).” 여기서 그녀가 “it”에 대해 만들고 있는 것을 지시하는 그 애매함은 애티튜드의 원리(a principle of attitude)에 기인한 것이다. 여기서 대명사 “it”에 대해 웨이트리스가 사용하는 것은 타인과 그녀를 분리하는 그 남자의 조건을 향한 감수성으로서의 편차를 가리키는 것이며, 그리고 그것은 그 비젯덩어리와 그녀를 연결한다. 이러한 결합은 “그녀의 경우에 비록 그녀가 똥똥해질 수 없다고 할지라도, 그녀가 거리낌 없이 너무 먹는다는 것을

고객에게 말할 때 보장된다(Campbell 13).” 게다가 “그게 모든 얘기라고 판단해서 안 된다구(that is not the whole story)”라고 지시됨으로써, 그녀가 아이를 뱃는지 안 뱃는지, 그리고 지나치게 뚱뚱한 것처럼 보이는 것으로 폭로된 그들 가운데 한 사람인지 아닌지 의심스러워질 때, 그녀는 나중에 비젯덩어리 고객과 그녀의 결합에 대한 자각을 입증시킨다. 그 다음에 침대에서, 그녀가 루디의 성적 진전을 받아들임으로써, 그녀는 갑자기, “루디가 작은 대상, 즉 아무리 보아도 거의 없는 대상이 되고, 그래서 그녀가 무시무시하게 비젯덩어리인, 지나치게 비젯덩어리인,” 그 비젯덩어리로 느껴진다(6). 지나치게 비젯덩어리 같지는 않더라도, “무시무시하게” 비젯덩어리이어서, 부정적 이미지라기보다 차라리 조정적인 비젯덩어리인 것이다. 그녀의 감수성으로, 그녀는 대수롭지 않은 루디보다 더 큰 인간이 된다. 따라서 디디와 고고가 아직도 고도를 기다리는 것만큼, 리타도 “기다리며 앉아서…, 무엇을 기다리고 있는지? 나는 알고 싶다”고 내레이터에게 말하며, 조정적인 주석으로 끝을 맺는다. “이제 당당해야지. 내 삶도 변화시키고 말 거야. 난 그것을 느껴(6).” 어쩌면 그녀가 루디의 애를 뱃을지도 모른다. 즉 그녀가 경험으로부터 성장되고 있는 그리고 루디와 다른 작은 사람들로부터 생성되고 있는, 새로운 자신의 자각으로 수태되었을지도 모른다. 그 경우가 무엇이든간에, 그것은 지나치게 “무시무시하다.” 그러나 이러한 정보가 텍스트 안에는 하나도 없다는 것이 명백하다. 객관적 내레이터는 사실적 단편 또는 평가적 관찰로 소설을 이야기 하지 않는다. 내레이터는 사건의 관여자일 뿐만 아니라, 레이몬드 카버의 등장인물 중의 오직 한 사람만이 접근하는 것이 아니든지, 일어난 것이 아무 것도 없는 어떤 본질의 돌연한 현현이든지, 하여간 소수의 하나일 뿐이다. 여기서 단어 “본질의 돌연한 현현(epiphany)”은 개념의 가장 일반적인 적용으로 사용되는데, 그 이유는 통찰이 소설 속에서 갑작스럽게 주조해내는 것이라곤 아무 것도 없기 때문이다. 그러나 어떤 세계 속에 지각과 변화가 거의 존재하지 않을지라도, 즉 발생될 어떤 무엇이 측정됨에 있어서 그 의미가 매우 하찮은 것일지라도, 상대적으로 말하기는 본질의 돌연한 현현으로 나타난다. 이러한 소설 속에서의 지적인 그리고 윤리적인 결합은 함축적이다. 많은 것들이 은유적 결합이다. 비록 소설의 마지막 순간이 조정적 주석으로 에워싸일지라도, 그 결말은 애매하다. 해답은 가장 중요한 무엇을 포함하여야만 하는 것, 즉 “it”이 무엇이든간에 이러한 여인의 삶 속에서의 어떤 종류의 변화와 성장이 있어야만 하는 그곳의 독자와 함께

존재한다. 유잉 캠벨은 이러한 콘셉트를 다음과 같이 옹호한다. “비록 지각의 차원에서 인식될 수 있을지라도 그리고 슬쩍 비춰 보일지라도, 그녀의 새롭게 하기는 완성된 것으로 또는 정지된 것으로 조망되어서는 결코 안 되는데, 그 이유는 그녀가 생성의 유동상태 안에 존재하고 있기 때문이다(13).”

또한 레이몬드 카버의 단편소설의 첫 작품집 “부탁이니 제발 조용히 해줘” 속에서, “이웃들(neighbors)”은 보다 더 애매하며, 여러 가지 면에서 충격적인 소설이다. 그것은 결혼한 젊은 커플, 즉 여행을 떠난 그들의 이웃 해리어트와 짐 스톤(Jim Stone)을 위해 아파트를 돌보는 빌(Bill)과 아를린 밀러(Arlene Miller)의 특징을 이룬다. 그들이 “행복한 커플”이기는 하지만, 빌과 아를린 밀러는 그들이 그들의 친구집단 사이에서, 즉 “대부분 그들의 이웃 해리어트와 짐 스톤의 삶”과 비교하여, 최소한의 풍요로운 삶을 누리고 있다는 것을 느낀다(7). 주요한 초점은 그가 이웃집 아파트에서 불일로 오래 꾸물거리고 있는 빌에게 있다. 그의 최초의 행동은 빈사적(賓辭的)이다. 그는 쿵쿵거리며 사물을 찾아다니고 주 제넘게 간섭하지만, 그의 몸짓은 빠르게 기상천외의 것이 된다. 그는 아파트에서 꾸물거리기 시작하고, 대단한 것은 아니지만 알약이나 어떤 담배의 용기같이 하찮은 물건을 훔치기 시작한다. 그는 냉장고에서 음식을 꺼내먹고, 그들의 위스키를 착복한다. 빌은 이웃집에 체류하는 동안 성적으로 자극을 받는다. 그는 직장에서 몰래 쉬는 시간을 낸 후 이웃집 아파트에서 하루의 거의 대부분을 보낸다. 그는 짐 스톤의 셔츠와 짧은 바지 하나를 골라 입는다. 또한 그는 해리어트의 브래지어와 속옷을 입어본다. 소설은 독자가 빌과 마찬가지로 황홀지경에 빠진 아를린 밀러를 체득하게 될 때 빠르게 중첩되기 시작한다. 그녀는 서랍에서 발견된 사진에 대해 이야기하지만, 그 내용은 독자의 추측으로 남게 된다. 그들이 이웃집 아파트에 체류하게 된 것을 깨닫게 된 후, 그들은 그들 자신으로 되돌아오고, 그리고 해리어트와 짐 스톤이 “돌아오지 않을” 가능성을 생각한다. 그러고 나서 그들은 그들이 이웃집 아파트 안에서 열쇠로 잠갔다는 것을 깨닫게 된다. 예기치 못한 사건의 반환에 대한 그들의 반응은 기묘하게 필사적인 것으로 나타난다. “‘걱정 마,’ 그는 그녀의 귀에 대고 말했다. ‘아무쪼록, 걱정 마.’ 그들은 그대로 있었다. 그들은 서로 끌어안았다. 마치 그들은 바람과 단단히 준비된 자기 자신에게 대항하기라도 하는 것처럼 도어에 기댔다(14).” 여기서 레이몬드 카버의 짧은 서술문은 내레이터 “그리고 독자가 빌과 아를린 밀러의 포옹처럼 함께 뻗히 바라보고 있는 것 속에 문학적 환경을 생

산한다. 그것은 그들이 또는 우리가 기대했던 물리적인 결합이 아니며, 그리고 그것은 기껏해야 일시적으로 일진의 돌풍에 잘 견디는 오직 그들만을 허락할 수 있는 포옹이다(Beattie 178).” 레이몬드 카버의 초기 작품의 유형인, 이러한 소설은 근거에 대한 명백한 실마리가 담겨있지 않다. 그것은 어떤 인간의 통찰력, 즉 별개의 숨겨진 리얼리티, 특히 다른 것에 대한 동일성이 보다 좋은 위치에 정위될 때, 그 신비스러운 매력을 그린다. 그것은 또 다른 퍼스나의, 다시 말해서 지식과 독특성으로서의 만져서 알 수 있을 정도로 명백한 이러한 충당의 전율적인 흥분에 대한 것이다. 빌과 아를린 밀러는 어둠, 즉 그들 “이웃집”의 미지의 세계로 들어갔을 때, 그들은 관음증환자의 스릴을 경험했고, 또 해리어트의 란제리를 입어보는데 그 자신이 혼자이고 아무에게도 관찰되지 않고 있다고 믿고 있는 빌을 관찰하고 있는 독자-관음증환자로서의 스릴도 경험했다.

이와 동일한 첫 작품 가운데, “그들은 당신의 남편이 아니다(They're Not Your Husband)”는 관음증이 한계의 붕괴 상에서 항상 결합하는 것으로서, 또는 남녀가 어떤 또 다른 허약 상에서 향연을 베푸는, 말하자면 점점 거세지는 배경으로서, 그의 결혼생활의 완고한 주제와 함께 인간조건의 선천적인 기본요소로 존재한다는 그 함축을 레이몬드 카버가 결합하는 것 그 중의 한 소설이다. 또한 그 소설은 커뮤니케이션의 결핍으로 인한 순환주제 또는 커뮤니케이션의 무능력을 표현한다. 독자가 인지하게 되는 모든 것은 등장인물과 상태의 내재 실재성을 반영하는 일상생활의 그 장면 안에 담긴 결합으로부터 직관으로 알게 되는 것이다. 얼 오버(Earl Ober)는 해고된 세일즈맨이고, 그의 아내 도린(Dorin)은 철야 커피숍에서 웨이트리스로 일하고 있다. 그가 일하고 있는 아내를 보려고 잠깐 들렀을 때, 얼 오버는 두 남자가 아내의 몸매에 대해 이야기하고 있는 것을 엿듣는다. “저 엉덩이 좀 보게. 정말 대단하군...,” ‘뭐 그 정도를 가지고 그래...,’ ‘내 말이 그 말이야... 하지만 비켓덩어리 칼집을 좋아하는 놈들도 있다구...,’ ‘난 아냐...,’ ‘난 절대 아냐(21).’” 이렇게 약간 엿들은 후에, 얼 오버는 그의 아내가 반드시 다이어트를 해야 한다고, 그리고 식욕을 감퇴시키는 몸으로 몰아붙여야 한다고 결심한다. 그녀의 동료들이 그들의 걱정을 말로 나타낼 때, 얼 오버는 그들을 무시하고 도린에게 말한다. “그들은 당신의 남편이 아니야.” 친밀하게 가깝지는 않더라도 인지할만한 단순 장면, 단순 변화(이

려한 사건)은 약간의 사회적인, 배우자로서의, 그리고 종개념으로서의 고유의 개인적인 문제를 반영한다. 그러나 거기에는 그보다 더 많은 것이 존재한다.

사용되지 않은 말 그리고 이러한 말, “비겡덜어리 칼집을 좋아하는 놈들”과 같이 겹으로 표현하는 말 중의 하나가 되기를 원치 않는, 얼 오버는 인색한 회계사의 말과 유사한 행동을 연출한다. 매일 밤 그는 동전을 싼고 지폐를 펴며 도린의 팁을 계산한다. 매일 아침 그는 그가 목표로 삼았던 눈금 상의 보이지 않는 무게로 그녀를 계산한다. 그는 양측의 접합을 계속 유지한다. 구두쇠의 시각적으로 형이하의 은유는, 무게가 전이된 그의 행위를 통하여, 살덜어리의 무게를 착취하고 있는 샤일록(Shylock)의 이미지로 확장한다. 결국 부인에 대한 얼 오버 자신의 관점과 번역으로, 그는 그녀의 체중감량을 -즉 어떤 “it”에 대한 체중감량을 계속한다. 즉 간이식당에서 남자 손님에게 묻는다. “어떻게 생각하십니까? ...좀 인상적인 것 같지 않습니까? ...보기가 좋은지 나쁜지 얘기 좀 해봐요(27).” 무례한 질문을 엿듣고 다른 웨이트리스가 도린에게 가서, 얼 오버를 가리키며, 저놈 누구야? 아주 순진하게 묻는다(27). 얼 오버를 “건달” 협회의 설립위원 쫓으로 알았는지도 모른다. 그리고 여기서 용어 “건달”이 환기시키고 있는 모든 내포와 변죽울림은 웨이트리스, 내레이터, 작가, 그리고 독자에 의해 얼 오버에게 적용된다. 어떤 이유 때문에, 즉 이 소설의 분석에서 유잉 캠벨은 얼 오버가 스스로 그의 특성을 별충하지 못한다고 하는, 그리고 얼 오버의 성격에 대한 작가의 전개가 관심을 갖고 어떤 이유를 제공하지 못한다고 하는, 그 사실 때문에 찢찢매게 된다. 거기에는 그에 대한 비극적이거나 애처로운 것도, 감탄할만한 것도 아무 것도 없다. 그는 단순히 불쾌하고, 천박함과 해악함을 결코 실현하지 못하는 것 같은 속맥일 뿐이다(19~20). 결국 유잉 캠벨은 다음과 같이 결론을 내린다. “그것은 세계를 재해석하거나 자신의 번역으로 팽창시키는데 도움을 줄 것이라고 하는 것을, 등장인물도 독자도 하여간 어느 누구도 결코 알아채지 못한다(20).” 아마 유잉 캠벨은 그가 얼마나 구역질나는 사람인가 정확하게 폭로하고 있다는 것의 은밀한 관찰에 대한 가치를 알 수 없을는지도 모른다. 그러나 가장 우수한 독자는 얼 오버가 실제로 실행하는, 즉 결코 알아채지 못하거나 변하지 못하는 것과 같은 사람들이 존재한다는 것을 분명히 이해한다. 더 나아가 실존주의자는 어떤 인간존재든지 그렇게 무자비할 수 있는 가능성이 있거나, 따라서 어느 누구에게도 그렇게 어리석을 수 있다는 결론을 내릴는지도 모른다. 아니, 본질의 돌연한 현현은 결코

경험적으로 얼 오버의 것으로 존재하지 못하지만, 갑자기 또는 그렇지 않게, 통찰로 나타나며, 여기서 생각건대, 모든 독자를 위하여 존재한다. “보통사람들이 어떻게 살고 있는지 세심하게 관심을 기울임으로써,” 레이몬드 카버는 모든 인간성의 수용능력을 반영한다(Saltzman 18).

레이몬드 카버의 첫 단편집 “부탁이니 제발 조용히 해줘”가 형성하고 있는 강력한 요구는 헤밍웨이의 단편소설 “흰 코끼리 같은 언덕”에서 젊은 부인의 애조 띤 애원을 상기시킨다. “제발 제발 제발 제발 제발 제발 제발 그만 좀 하지 않겠어요?” 침묵을 위해 이렇게 부탁하는 애원은 평화와 평온을 위한 필요성에 의해 흔히 유발되며, 그래서 애원자가 그 상황에서 생각할 수 있는 것이다. 이러한 경우에, 말하기는 커뮤니케이션의 효과가 없는 것 같으며, 따라서 이렇게 요구를 하고 있는 것은 의미 없는 단어의 소음과 함께 있는 것보다 더 좋게 느껴진다. 아서 M. 셸츠맨은 “속삭임에 충격을 받은” 존재가 됨으로써, 그리고 “오도(誤導)된 격발(激發)의, 신경의, 그리고 전도(顛倒)의 변형 속의 공통된 병폐를 그들이 포착하려고 시도하는 만큼 드러냄으로써,” 이렇게 특별한 작품 속의 등장인물을 정의한다(22). 아서 M. 셸츠맨은 크리스토퍼 라쉬(Christopher Lasch)의 논쟁의 여지가 있는, 즉 이러한 일치상태에서의 삶의 사회심리학적 연구, 다시 말해서 「미니멀리즘적인 자아: 어려운 시점에서의 심리적 생존자(The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times)」를 인용한다.

어려운 때에, 일상생활은 살기위한 몸부림이 된다. ...이러한 조건 하에서, 자아는 절박한 결핍생활의 시대에 그 외곽에 정위된 일종의 사치품이 된다. 자아는 개인의 역사, 친구, 가족, 다시 말해서 어떤 처지의 의미를 함축한다. 그러한 포위공격 하에서, 자아는 역경에 대항하여 무장된 방어적 핵으로 수축된다. 정서적 평형 상태는 지난 세월의 오만한 자아가 아닌 미니멀리즘적인 자아를 요구한다(Lasch 15).

20세기 미국에서의 크리스토퍼 라쉬의 삶이 비록 어떤 것과 논쟁적인 것인지 모를지라도, 아서 M. 셸츠맨은 그의 표현이 미니멀리스트 소설의 많은 등장인물의 삶 속에서 발생하고 있는 많은 것을 설명한다는 것을 넘지시 암시한다. 미니멀리스트 소설 속에서 발견되는 이러한 허구적 장면은 많은 독자들에게 친숙한 것으로 나타나기 때문에, 문학 비평가들은 일반적으로 크리스토퍼

라쉬의 이론에 리얼리티가 있는 것으로 게다가 어떤 적절한 원천임에 틀림없다는 것으로 결론을 내린다.

레이몬드 카버의 작품집 “사랑에 대해 말할 때 우리들이 하는 이야기” 속의 소설들은 미니멀리스트 소설의 가장 우수한 정의를 담고 있는 것으로 제공되었다. 이 세 번째 작품집 속의 소설들은, 비평적으로 약간의 주목을 받았던 그의 두 번째 작품집 “성난 계절과 기타의 소설들” 안에서는 거의 나타나지 않았었다. 1989년도 판 “사랑에 대해 말할 때 우리들이 하는 이야기”의 뒤표지에 있는 다음과 같은 기록은, 전체 미니멀리스트의 효과를 잘 요약하는데 기여하고 있는데 그것은 프랭크 커모드(Frank Kermode)가 쓴 것으로서, 통찰력 있는 보고서이다. “레이몬드 카버의 소설은, 전체적인 문화와 전체적인 윤리의 조건이 비록 외관상 가벼운 스케치로 표상될지라도, 그것이 얼마간 완벽하게 실현되기 전의 한 순간을 포착하는 방식으로 꼭 잡아둔다.”

사뭈엘 베케트의 “고도를 기다리며”와 관련이 있는 그 비평적 관찰에는, 그것(it) 안에 “발생한 것이 아무것도 없다”고 하는 골칫거리가, 레이몬드 카버의 타이틀 소설 “사랑에 대해 말할 때 우리들이 하는 이야기”와 대비되어 꼭 박혀있다. “고도를…”에서와 마찬가지로, 레이몬드 카버의 소설은 두 명씩 두 결합으로 만들어진 네 명의 등장인물이 등장하는 무대이다. 즉 멜(Mel)과 그의 두 번째 부인 테리(Terri), 그리고 닉(Nick)과 그의 부인 로라(Laura)의 경우를 말한다. 디디와 고고에 비교할만한 그들은 어떤 장소에 갈려고 하는데, 그러나 결코 그 장소에 가지는 못한다. 모리스 디스타인은 그 소설의 일반적인 특색을 다음과 같이 친숙한 말로 기술한다. “레이몬드 카버의 유명한 미니멀리즘은 모더니스트의 회의론과 절망의 용광로를 통하여 용해되었던 포스트-사뭈엘 베케트의 리얼리즘이다(508).” 이 두 커플이 하는 것은 평범하게 식탁 주변에 앉아 진을 마시며 사랑에 대해 이야기하는 것이다. 헤밍웨이의 “흰 코끼리…”에서와 마찬가지로 교환은 “it”을 위해 다양한 지시대상물을 두드러지게 다루며, 이 소설 속에서의 대화는 사랑의 많은 다양성을 명시한다. 즉 정신적인, 육체적인, 육감적인, 감상적인, 기사도 정신적인, 게다가 헌신적인 애정이 이상화된 사랑, 친구들 간의 사랑, 그리고 유잉 캠벨이 “그 정도가 아니라 정말이지 욕설로, 종종 살인으로, 어떤 때는 자살로, 스스로를 드러내는 복잡한 고통의 부류와 동일시하는 사랑(46)”을 말한다. 헤밍웨이의 같은 소설 속에서 침묵을 요구하고 있는 진심으로 반복된 단어 “제발(please)”은, 레이몬드 카버의 소설 속에서의

대화, “평생 한 번만이라도 입 다물어 줘… 잠깐 동안만 내게 호의를 베풀어주지 않겠어?”와 같은 애원이다(146). 안 비티는 다음과 같이 주석을 단다. “헤밍웨이를 상기하지 않고 레이몬드의 소설을 읽기란 어려운 일이다. 즉 여기서 냉철함(stoicism)은 매우 지나치게 화려한 형식이 아님을 말한다. 비록 체념처럼 보일지라도… 침묵은 어떤 무엇의 감응으로 충당되는 것 같다(180~81).”

닉은 이 소설에서 제1의 내레이터이다. 그러나 네 명의 등장인물 중 멜은 사랑에 관한 이 담화의 주요한 유인자(誘因者)이며, 언제나 아이러니하게도, 심장 병리학자, 즉 사랑에 관해 강의하고 있는 심장전문의이다. 그는 두 가지 일화와 관계한다. 즉 하나는 테리의 전 남편 에드(Ed)에 관한 것인데, 그의 두 가지 중 첫 번째는 위협적인 것이며, 따라서 결국 자살을 저질렀고, 두 번째는 어떤 노부부가 교통사고로 심하게 부상을 당했고, 몸을 깎아서 꼼짝 못하고 누게 되었는데, 영감이 할멈보다 덜 다쳤는데도 불구하고 풀이 죽어 있었다. 멜은 경청하고 있는 그들을 바라보며, “무슨 애긴지 알아들을 수 있어? 그 영감은 젠장 머리를 돌려 젠장 할멈을 볼 수 없다는 이유로 풀이 죽어있었다, 이런 얘기가(151).” 이렇게 주관적인 이야기는 그 대화의 방향을 멜의 편향으로 흐르게 하고, 따라서 사랑에 대한 주관적인 형세를 반영한다. 그 내레이터는 대화의 무드를 반영하고 있는, 그리고 “이 소설에, 궁극적으로 그 타이틀을 부여하고 있는 그 책 안에서의 모든 무드에, 즉각적으로 적용될 수 있는, 그래서 도움이 되는 비유와 함께 관찰력이 예리한 내레이터를 제공하고 있는 그 자신만의 햇빛에 쬐인 이미지의 무리를 가지고 있다(Runyon 132).” 소설의 바로 그 발단에서, 닉은 “햇빛이 싱크대 뒤의 큰 창으로 들어와 부엌을 가득 채웠다”는 것을 관찰했다(137). 그가 주목한 뒤에, “방안의 햇빛은 이제 변하면서, 점점 옅어지게 되었다. 그러나 창밖의 나뭇잎들은 여전히 희미하게 반짝거리고 있었으며, 나는 유리창과 포마이카 카운터 위에 드리워진 그것들의 무늬, 즉 양식(pattern)을 지그시 바라보고 있었다. 물론 그것들은 같은 양식이 아니었다(150).” 그 양식들은 표면(유리창, 포마이카)이 다르기 때문에 다르다. 이러한 반영의 화맥(context)은 그것들의 양식에 영향을 미친다. 그러므로 그 대상(things) 가운데서도 특히 사랑의 화맥은 그것이 획득한 그리고 사랑하는 이들의 내재-형세(inner-state)를 반영하는 양식에 영향을 미친다. 랜돌프 폴 루니온(Randolph Paul Runyon)은, 그의 레이몬드 카버의 단편소설에 관한 비평적 연구, “레이몬드 카버 읽기”에서, 이러한 열쇠를 제공하고 있는 그 타이틀 소설의 전체 작품을 통하

여 반복됨으로써, 화맥으로 변하고 있는 양식의 반영인 이러한 주제를 관찰하고 있다.

그러나 그 양식의 비유는 멜의 마음속에서 일어나고 있는 것에 대해 우리에게 언급하는 것보다 더 많은 것과 관련되어 있다. 세 개의 다른 양식 안에서 일어난 동일 기초 이미지의 이러한 예는…; 단순한 이야기 안에서 규정화되며, 그러므로 그것은 아마 그 타이틀의 소설 안에서 우연적으로 행해지는 것은 아닐 것이다. 모든 두 이야기(때로는 세 이야기)는 동일 기초 이미지를 다른 양식으로, 다른 화맥으로, 과장하여 나타낸다. 할멈이 바로 곁에 있다는 것을 알고 있음에도 불구하고 할멈을 볼 수 없다는 이유로 영감이 비탄에 빠진 것과 같은, 그 이야기는 영감의 바로 곁에 누워있는 그의 짝을 반박에 지각할 수 없다는 것과 그 표층 아래의 지금 당장 반박에 알 수 없다는 관계를 만들고 있는 그들(멜, 닉, 테리, 로라)의 관계를 애타게 탈출하고자 하는 것을 동시에 너무나 잘 보여주고 있는 것 같다(133).

이러한 콘셉트는 다음과 같은 멜 자신의 가정으로 함축된 어떤 무엇을 후소 화시킨다(병치시킨다). “로라, 만약 내가 테리를 버린다면, 그녀를 더 이상 사랑하지 않는다고 한다면, 그리고 만약 닉이 나의 가장 좋아하는 친구가 아니라고 한다면, 나는 당신과 사랑에 빠질지도 모릅니다(150~152).” 다시 말해서 그 화맥이 변형될 때, 어떤 장면(이러한 이야기로서의, 내재 이야기로서의, 이러한 관계속의 모든 이야기로서의, 독자의 삶이 있는 그 이야기로서의), 즉 그 모든 것이 “만약(if)”으로 다르게 폭로될 수 있을지도 모른다(다르게 보일지도 모른다). 그러나 남자, 부인, 삶, 사랑이라고 하는 최초의 양식은 항상 동일하다. 레이몬드의 소설, “사랑에 대해 말할 때 우리들이 하는 이야기(절대적으로 “아무것도 발생하지 않는다”고 하는 것으로서의 어떤 이야기)”는 사랑의 전체 양식을 반영하고, 그 명칭을 함축하고 있는 전체관계의 이야기를 몸짓으로 연기한다. 이러한 미니멀리즘의 소설집은 사랑의 양식을 위해 다양한 화맥을 반영하고, 그런 식으로 존재하는 것이 틀림없는 거의 무한수의 화맥을 던지시 언급한다. 이러한 소설과 각각의 이야기는 종합적으로 또는 개별적으로 작품집 속에 내포되어 있고, 이러한 소설, 이러한 작품집, 이러한 작가가 “사랑에 대해 말할 때 우리들이 하는 이야기”와 같은 방식으로 내포하고 있는 모든 것을 반영하며, 미니멀리스트 스타일의 최대량의 디자인을 반영한다.

그의 개인적 그리고 문학적 르네상스의 화맥 속에서, 레이몬드 카버는 어떤 미니멀리즘의 사람을 감동시키는 예와 함께 문학비평분야에 제공된 그 자신을 아무것도 없는 것과 대비시킨다. 그는 알코올중독과 미니멀리즘으로부터 전환된 뒤 단순히 새롭게 또는 단순히 마전장이(fuller)의³³⁾ 방식으로 소설을 생산하지 않았을 뿐만 아니라 초기 소설의 어떤 무엇을 고쳐 쓰고 증대시켰다. “대성당”의 새로운 이야기들은 초기 작품집에서의 이야기들보다 낙천적이고 희망에 찬 것 같이 보이며, 교정된 그 이야기들은 마전장이적인 방식이면서도 초판보다 더 상세하다. 새로운 스타일 속에서, 레이몬드 카버는 이야기를 야기시킨 감정과 장면을 토론하고 설명하고 탐구하는, 그래서 더욱 더 증가하는 자율성을 드러낸 내러티브적 목소리로 이야기를 생산했다. 선언(選言) 대신에, 레이몬드 카버의 후기 소설은 비록 폐쇄되어있을지라도, 결합 또는 재결합 쪽으로 이동한다. 문학적 변형(metamorphosis, 메타형태형성)은 레이몬드 카버의 성분상의 의식적이며 스타일리스트적인 변화라기보다 오히려 “전망 있는… 일종의 신념과 살아있는 환희를 표현하고 있는 인생관으로의 기본적인 이동의 반영이었다(Cochrane 79).” 레이몬드 카버의 스타일과 판에서 이러한 변화의 가장 심원한 예는 그의 1976년 작품 “목욕(The Bath)”에서의 이야기와 1983년 작품 “사소하지만 좋은 것(A Small, Good Thing)”에서의 이야기 사이에서 발견된 그 기본적인 편차로 현저하게 나타난다.

두 이야기에서, 병원에 입원한 아들의 양친은 그의 상태를 걱정하면서 그의 생일을 보낸다. 교통사고로 여덟 살의 스카티(Scotty)는 지금 혼수상태에 빠져 있다. 이렇게 무시무시한 장면은 성가심으로 인하여 더욱 악화된다. 즉 그 양친의 집으로 성가시게 익명의 전화 걸려오는데, 그 사람은 아들의 생일 파티를 위해 어머니가 케이크를 주문했던 빵집주인이었으며, 그 케이크는 스카티가 그의 생일인 월요일 아침 등교 도중에 발생한 사고로 인하여 배달되지 못했던 것이다.

“목욕”은 레이몬드 카버의 미니멀리스트 스타일로 쓰인 간략한 소설이다. “사소하지만 좋은 것”은 단지 세 시간 동안만의 이야기이다. 레이몬드 카버는 비록 아들을 위한 그들의 기도가 그들이 전에 결코 느끼지 못했던 진심에서

33) fuller: 축융업자(縮絨業者, fuller): 마전장이. 모직물을 비누용액, 알카리 용액을 섞어 압력이나 마찰을 가해서, 길이와 폭을 수축하고 바둑하게 하며, 중량을 늘리고 표면의 털끝이 서로 얹히게 만드는 일을 직업으로 하는 사람. (역주)

우려난 인간내성으로 그들을 함께 동여매고 있음을 연상시키고 있을지라도, 두 커플의 정서적 삶을 마전장이의 방식으로, 교감적인 세부묘사로 발전시킨다. 두 소설은 세부이야기묘사의 증가로, 그리고 뒷이야기 안에서 발견된 정서적 카타르시스의 세부묘사로 다룰 뿐만 아니라, 급박하게 결말로 이끈다.

“목욕”에는 의미적으로 그 소년이 죽었는지 살았는지 알 수 있는 것이 아무 것도 없으며, 있다면 뽀빠집주인의 전화가 걸려오고 작은 스카티의 케이크가 배달되었다고 하는 정도이다. 매우 부분적이기 때문에, 그 소설은 내러티브의 목소리가 단조롭고, 냉담하고, 감정이 없고, 심지어 비교감적이어서 의사소통이 되지 않는 것 같은, 형용사적 또는 부사적 수사어구가 거의 담겨져 있지 않은, 그저 단순한 문장이 조용하게 중개될 뿐이다. 이러한 억양은 기괴한 어떤 것이 발생하고, 하여간 모든 것이 슬로우 모션의 말과 동작으로 나타날 때 흔히 경험되는 그 몽상의 특징에 효과적으로 기여한다. 몽상적 담화의 이러한 이미지는 무감정적으로 그리고 소설의 방법론으로 강화된다. 레이몬드 카버가 비록 모든 일반적인 대화를 관례적인 구두점으로 중단하여 표현하고 있을지라도, 양친의 내재독백은 마치 인용구나 이탈리아 체 글씨처럼 두드러지게 나타나는 특성이 없는 것으로 주어진다. 따라서 오히려 “언급된 텍스트”로서, 내러티브의 목소리의 일부인 것처럼, 각각 나타난다. 예를 들어,

아버지는 아들을 주시했다... 그때 그는 더 많은 공포를 느꼈다. 그는 머리를 떨기 시작했다. 그는 이처럼 그 자신에게 말했다. 그 애는 무사해. 집에서 잠자고 있는 대신에, 여기서 잠자고 있을 뿐이야. 잠은 어디서 자든 마찬가지야(51).

...

(의사를 바라보며) 어머니는 이처럼 그 자신에게 말하고 있다. 그는 사람들을 만나러 어딘가에서 꼭 올 거야. 그들은 그에게 특별한 메달을 줄 거야(52).

이러한 화맥적 역기능은 독자의 임무에 해살을 넣고, 이해의 속도를 늦춘다. —독자는 연상을 조정하지 않으면 안 되고, 말을, 이야기 속에서 양친의 혼미 상태의 가장을 작동하는 필요조건을 재배분하지 않으면 안 된다. 이러한 “비현실”의 감정을 제공하는 요인은 아마 집에 가기 위하여, 즉 목욕을 하고 옷을 갈아입기 위하여 병원을 떠나야만 하는 어머니의 그 이유로서의 비논리적인 추론일 것이다. 그녀는 이렇게 깊이 생각한다. “내가 여기서 그를 돌보고 있지 않는다고 할지라고, 그는 아마 소생할 거야. 그가 내 앞에 없을지라도 난 항상

돌보고 있으니까.” 세상을 미신에 사로잡힌 것으로 맞바꾸든지, 신을 값 싸게 팔아버리든지, 하여간 어떤 것으로든지 그녀의 생각은 불합리하다(비록 매우 일반적이라 할지라도). 그래서 그녀가 병원을 떠남으로써, 다쳐서 위태롭게 된 소년의 다른 가족과 조우한다. 이 두 양친이 의사소통할 수 있는 모든 것은 “우리 넬슨(Nelson)”이라는 말뿐이다. 그 부인은 스카티의 어머니가 자기 아들 넬슨의 소식을 가져왔다고 생각했던 것이다. 그들의 어긋난 연기와 불합리한 추론의 간단한 대화는 초점 결핍의 속이 빈 메아리이며, 흐릿해진 지각작용과 느릿해진 반응은 소위 이야기의 연기를 구성한다. 그 이야기는 수심에 찬 어머니가 받은 전화 속에서 익명으로 언급된 다음과 같은 말로 끝난다. “‘스카티,’ 그 남자의 목소리였다. ‘스카티에 대해서입니다.’ 역시 그 남자의 목소리였다. ‘스카티와 함께 해야만 해요, 암.’” 이 막연한, 최후의 말은 빵집주인의 것인지, 병원 누군가의 것인지 확실하지가 않다. 이렇게 확실한 정보 없이 그리고 그렇게 웅색한 내러티브적 프레임 안에 담겨있는 그밖에 모든 것과 함께, 그 이야기는 스카티에 대해 적게, 그리고 이러한 이야기와 이러한 장면의 유형이 생산하는 그런 식의 경험, 즉 사람들이 이렇게 무시무시한 장면 속에서 행하는 어떤 무엇을 보다 많이 나타낸다.

보다 팽창적인 이야기 “사소하지만 좋은 것” 속에서, 상처를 입은 소년은 죽고, 그 양친은 빵집주인과 대치하고, 결국 세 어른들은 종교의식의 이미지를 환기시키는 “빵의 파괴”를 공유한다. 이러한 내러티브 안에서, 스카티의 죽음과 세 어른들이 일으키는 적종적(適從的) 연기는 희생과 구속(救贖)의 주제적 이미지-죄 많은 사람의 구속에 무감각한 순수를 환기시킨다. 순결한 소년의 죽음은 어른들을 구속하는데 기여한다. 양친이 성나서 빵집주인을 방문할 때, 그 대치는 양친이 빵집주인의 고독을 그리고 빵집주인은 그들의 슬픔을, 화해와 소생을 함께 공유하는 것으로 끝을 맺는다. “입원: 레이몬드 카버의 소설에서 알코올중독과 회복”에서, 해밀턴 E. 코크런(Hamilton E. Cochrane)은 다음과 같이 주석을 달고 있다. “‘사소하지만 좋은 것’의 말 속, 익명의 알코올중독자의 세계에서처럼, 그것은 보다 큰 힘으로 그리고 그들의 상대에게로 사람들을 이끌어 간다(84).” 더 나아가 이야기를 지시하는 윤리적 어조는 마크 A. R. 팩크니츠(Mark A. R. Facknitz)의 논평 “잔잔하고, ‘사소하지만 좋은 것’ 그리고 ‘대성당’: 레이몬드 카버와 인간가치의 재발견” 속에 나타난다. 그는 “사소하지만 좋은 것”의 기본 등장인물 앤(Ann)과 호워드 웨이스(Howard Weiss)가 행복의 파

괴와 대치한다고 주장한다. 그들은 아들의 죽음이라고 하는 파국과 대치하며 부딪쳐나감으로 해서, 이러한 경우, 그들의 기본 악역에 의해 구원을 받는다.

비록 발단 장면에서 등장인물과 위기가 동일하다고 할지라도, 이 두 이야기는 스타일, 내용, 그리고 효과(어떤 비평가의 견해에 반하여) 면에서 매우 차이가 있다. 즉 그들은 동일 이야기의 분리된 버전으로 단순히 동일시될 수 없다. 그들은 동일 이야기가 아니다. 한 이야기를 다른 것으로 단지 확장만 한 것이 아니다. “목욕”의 미니멀리스트 스타일은 독자가 개인적인 고통 없이, 휴머니티의 이러한 반응을 생성하는 공포 없이, 떠맡을 수 있는 매우 특별한 정서적 경험을 아주 생생하게 중첩시킨다. “사소하지만 좋은 것”의 마전장이 스타일은 기술과 사건으로 가득 차 있고, 어떤 경험보다 더 많은 주제를 극적으로 표현한 것 같은 전혀 다른 이야기로 끝을 맺는다. 작품집 “대성당”이 출간된 후 레이몬드 카버와의 인터뷰에서, 래리 매카페리는 다음과 같은 결론을 얻어냈다.

LM: “사랑에 대해 말할 때 우리들이 하는 이야기”에 나타난, 초기 버전 “목욕”과 “사소하지만 좋은 것(sic, 대성당에서)”을 비교할 때, 편차의 인상적인 예를 찾아볼 수 있습니다. 두 버전 간의 편차는 단지 세부묘사를 첨가하고 있거나 부분을 살피웠거나 하는 것보다 더 확실하게 기본적인 것이 더 많은, 즉, 두 작품의 전체 경향은 매우 차이가 있는 것 같은데...

RC: “사소하지만 좋은 것” 안에는 낙천주의가 분명히 더 많이 들어있습니다. 내 자신의 마음속으로 나는 그들이 동일한 이야기의 단지 다르기만 한 버전이 아닌, 사실 전적으로 두 개의 다른 이야기라고 생각하며, 그 이야기는..., 내가 강조하려고 했던 위협의 특성에 스포트라이트를 비추고 있는 “목욕” 안에 응축되었었고 압축되어 있었습니다(66). ...

레이몬드 카버는 “빵집주인을 둘러싼 연기, 즉 전화가 걸려오고, ...목욕을 하고, 등등은, 그래요, 내 이야기 속의 많은 사람들을 위협을 하고 있는 장소입니다. 내가 그 사람들에게 대해 쓰려고 선택한 것은 위협을 느끼도록 하는 것이며, 그리고 그 세계가 위협적인 장소라고 느끼는 사람이 매우 적을지라도, 나는 많은 것을 생각합니다(66, 67).” 라고 하는 말 속의 불쑥 거대한 모습을 나타내는 위협과 동일시한다.

사치스러운 기술이 없는 것으로서, 그리고 이에 반하여 “사소하지만 좋은 것” 안에서 확장된 세부묘사와 대당이 되는 것으로서, “목욕” 안에서의 압축을

분명하게 예증하고 있는 다음 비교와 각각의 효과로서의 결과를 이끌어내고 있는, 텍스트에 의해 생산된, 요컨대, 편차에 어떤 의심이 있음에 틀림이 없다.

그 남자는 병원에서 차를 몰고 집으로 갔다. 그는 평소보다 더 빠르게 도로를 운전해갔다. 지금까지 행복한 삶을 향유했었다. 아버지로서의 역할, 가족으로서의 역할을 충실히 했었다. 그 남자는 운이 좋았었고 행복했었다. 그러나 그가 목욕을 한다는 것이 무서워졌다(“목욕,” 49).

호워드 웨이스는 병원에서 차를 몰고 집으로 갔다. 축축하고, 어두운 도로를 매우 빠른 속도로 달렸지만, 문득 그것을 깨닫고 속도를 늦췄다. 지금까지, 그의 삶은 무척 순탄했고, 만족스러웠다. 즉 대학생활, 결혼생활, 경영관리학 석사학위를 취득하기 위한 대학원시절, 그리고 투자회사의 하급사원으로 일하는 현재까지, 아버지로서의 역할도. 지금까지, 그는 행복했고, 운도 좋았었다(“사소하지만 좋은 것” 62).

대학원에서의 경영관리학, 그리고 투자회사의 하급사원, 이러한 호워드 웨이스의 약력과는 공통점이 거의 없고, 있다 하더라도, 레이몬드 카버의 초기 “블루 칼러” 소설의 등장인물들일 것이다. 다음 예증은 양친의 철야기도를 묘사하고 있는 이렇게 매우 다른 장면과 드라마틱한 대조를 나타낸다. —“목욕”에서.

“난 기도했어요.” 그녀가 말했다.

“나도,” 아버지도 말했다. “나도 기도했어.” (“목욕” 53)

—“사소하지만 좋은 것”에서:

“난 기도했어요.” 그녀가 말했다.

그가 고개를 끄덕였다.

그녀는 말했다. “난 기도하는 법을 잊어버린 줄 알았는데, 막상 해보니 되네요. 내가 한 것이라곤 눈을 감고, ‘주여 저한테 도와주세요, 스카티를 도와주세요,’ 라고 하는 것뿐이었지만, 그리고 나니 나머지는 술술 나오네요. 바로 거기에 준비되어 있었던 것처럼 말예요. 당신도 기도를 해보면 아마 같은 걸 느낄 거예요.” 그녀가 그에게 말했다.

“난 벌써 기도했어.” 그가 말했다. “난 오늘 오후, 아니 어제 오후 기도했어. 당신 전화 받고, 병원에 차를 몰고 오는 동안 내내 기도했어,” 그가 말했다.

“잘 했어요.” 그녀가 말했다. 처음으로 그녀는 이러한 곤경을 남편과 함께 헤쳐 나가고 있다는 것을 느꼈다. 이제까지 어리석게도 그녀는 이 모든 것이 오직 그녀와 스카티에게만 일어난 일이라고 생각하고 있었다는 것을 문득 깨달았다. 비

록 호워드 웨이스가 곁에 있었고 또한 그가 절실하게 필요했음에도 불구하고, 호워드 웨이스를 없는 거나 마찬가지로 생각했던 것이다. 그녀는 그의 아내라는 것을 뿌듯하게 느꼈다. (67~68)

유약한 세계(SMALL WORLDS)

－프랑스 현대문학에서의 미니멀리즘(Minimalism in Contemporary French Literature)

워런 모트(Warren Motte)³⁴⁾ / 주 근옥 역

(두레문학 통권 제13호, 2012 하반기, 2012. 12. 01)

우리는 이 "Small Worlds"를 금가기 쉬우며 변덕스럽고 '유약한' 그리고 지각의 또 다른 저항자를 추종하고 있는 사물(things)이라고 지시한다. 우리는 이 사물의 물리적 크기에, 다시 말해서 그것의 총체지속성(duration), 그 향기의 강도 또는 그 한계에, 그 망상에, 그 의미작용에, 그것을 구성하고 있는 원소의 자질 또는 그 구조의 단순-천진난만함에 초점을 맞출는지도 모른다. 이러한 해석적 변동의 모든 것에 공통적인 것으로 보이는 이것은 다소 단순-천진난만한 노르마(norm)³⁵⁾와의 관계 안에서 환원(reduction)의 변덕으로 존재한다. 그 환원

34) Warren Motte: Boulder에 있는 콜로라도 대학의 프랑스문학 교수. 워런 모트는 펜실베이니아 대학(the University of Pennsylvania)에서 영문학 학사학위를 받았으며, 보르도 대학(the Université de Bordeaux)에서도 영미문학 학사학위를 받았고, 다시 펜실베이니아 대학에서 프랑스 문학 학사와 박사학위를 받았다. 프랑스 문학과 비교문학 교수로서, 그는 의문이 제기된 문학형식의 변덕을 수용한 경험주의자들의 작품에 특히 초점을 맞춰, 현대의(contemporary) 글쓰기를 전공으로 연구한다. 그는 "실험시학(The Poetics of Experiment): 조르주 페렉의 작품 연구(A Study of the Work of Georges Perec, 1984)"의, "에드몽 자베(Edmond Jabès)에게 질문하기 (Questioning Edmond Jabès, 1990)"의, "연극텍스트(Playtexts): 현대문학에서의 농담(Ludics in Contemporary Literature, 1995)"의, 유약한 세계(Small Worlds): 프랑스 현대문학에서의 미니멀리즘(Minimalism in Contemporary French Literature, 1999)"의, "소설의 우화(Fables of the Novel: 1990년 이후의 프랑스 소설(French Fiction Since 1990, 2003))"의, 그리고 "울리포의 번역가와 편집자(the translator and editor of Oulipo): 잠재문학의 프라이머(Primer: 嚆矢: 본래 고분자물질의 합성반응 등에서 반응개시 계기를 만들고 반응을 촉진하는 물질을 의미. 始發者, 1986, 개정판 1998, 재판 2007)"의 저자이다. 그의 최근의 저서로는 "현재의 소설(Fiction Now): 20세기 초의 프랑스의 문학(The French Novel in the Twenty-First Century, Dalkey Archive Press, 2008)"이 있다. (역주)

35) 러시아어 '노르마'에는 영어의 "norm, standard"에 해당하는 표준.규준량의 의미와 영어 'rate'에 해당하는 율의 의미가 있다. 그러나 일반적으로 계획경제 제국(諸國)에서 계획작업의 기초로 쓰던 여러 가지 기준 내지 기준량을 가리킨다. 이러한 의미에서, 계획 노르마의 수는 상당히 많다. 예를 들면, 기초적인 소비계획을 세울 경우 인구 1인당 희망하는 재물(財物) 또는 서비스 공급량을 책정하는 경우가 있고, 식량소비의 경우에는 영양학적 근거에 따라 1인당 섭취 칼로리 량, 단백질량(육류, 생선, 식물성 단백질로 나누어), 비타민 량으로 나타내고, 이를 목표로 식량생산계획이 이루어진다. 이러한 의미에서 노르마는 계획의 가이드라인 역할

을 강력히 요구하는 예술은 구성적 소인(素因, principle)으로서의 미니멀리스트(minimalist)라고 일컬어질 수 있다.

미니멀리즘(minimalism)은 처음에 조형예술의 경향과 동정(同定)되었다. 원래 뉴욕의 맨해튼에 사람들이 모여서 이루어진 그 운동은 칼 앙드레(Carl Andre), 댄 플래빈(Dan Flavin), 도널드 쥬드(Donald Jude), 솔 르윗(Sol LeWitt), 로버트 모리스(Robert Morris), 리처드 세라(Richard Serra), 멜 보히너(Mel Bochner), 토니 스미스(Tony Smith), 로버트 스미드슨(Robert Smithson), 그리고 월터 드 마리아(Walter De Maria)와 같은 인물이 포함되었다. 얼마 후에, 존 케이지(John Cage), 그리고 카를하인츠 슈토크하우젠(Karlheinz Stockhausen)의 실험에, 라 몬트 영(La Monte Young), 테리 릴리(Terry Riley), 스티브 라이히(Steve Reich)와 같은 젊은 작곡가에, 그리고 조형예술에서 사용되었던 것과 유사한 환원과 후소(後素)적 반복(repetition)의 기교를 개척하고 있었던 필립 글래스(Philip Glass)에 의해 고무된 음악비평가들이 출현했다. 따라서 용어 미니멀리스트의 음악은 새롭게 만들어진 것이라고 할 수 있다.

물론 문학에서, 우리는 표현의 경제적-유기적 방향의 충격이 이른바 데모크리토스(Democritos)³⁶⁾로부터 사뮈엘 베케트(Samuel Beckett)에 이르는 회귀현상이라고 주장할 수 있다. 그러나 보다 더 구체적으로 말해서, 글쓰기의 '학파'로서의 미니멀리즘은 미국 소설에서 극히 최근에 이르러서야 동정(同定)되었을 뿐이다. 김 헤르친저(Kim Herzinger)³⁷⁾에 의하면, 그 핵심 그룹은 레이몬드 카버(Raymond Carver), 앤 비티(Ann Beatti), 프레드릭 바슬미(Frederick Barthelme), 메어리 로비슨(Mary Robison), 토비아스 울프(Tobias Wolff), 그리고 보비 앤 메이슨(Ann Mason)이다. 때때로 미니멀리스트로서 인용된 또 다른 작가는 엘리자베스 텔런트(Elizabeth Tallent), 데이비드 레빗(David Leavitt), 에이미 헴펠(Amy Hempel), 리처드 포드(Richard Ford), 그리고 제인 앤 필립스(Jayne Ann Phillips)이다(Herzinger, "minimalism as Postmodernism" 73). 보다 더 최근의 니콜슨 베이커

을 한다. (역주)

36) Democritos(B.C 460? ~ B.C 370?): 고대 그리스 최대의 자연철학자. 고대 원자론을 확립, 거기서 충만과 진공(眞空)을 구별하였다. 충만은 무수한 원자로 이루어지고, 이들 원자는 모양, 위치, 크기로 다만 기하학적으로 구별될 뿐이라고 했다. 원자론을 중심으로 한 그의 학설은 유물론의 출발점이다. (역주)

37) Kim Herzinger는 비평가이자, "Pushcart Prize"의 소설부문 수상 작가이며, 3권의 도널드 바슬미(Donald Barthelme) 선집의 편집자이다. 그는 "Southern Mississippi" 대학에서 학생들을 가르쳤으며, 지금은 뉴욕의 "Left Bank Books" 소유주이다. (역주)

(Nicholson Baker)의 작품은 미니멀리스트의 아이스테시스(aesthetic)³⁸⁾의 분명한 예를 제공한다.

다음 작가들의 경향으로 미루어 볼 때, 나로서는 미니멀리즘이 미국의 예술에 국한되지 않고 더 나아가 다른 문화의 지평도 흔들어댄다고 믿을 수밖에 없다. 유렉 베커(Jurek Becker), 나탈리아 긴츠부르크(Natalia Ginzburg), 페터 한트케(Peter Handke), 알프 맥라후린(Alf MacLochlainn), 클라리시 리스펙토르(Clarice Lispector), 막스 프리슈(Max Frisch), 그리고 리아 루프트(Lya Luft)와 같은 여러 국적의 작가들이 그들의 작품 안에서 유약함(the small)을 불러일으키는 그 간원(懇願)을 가지고 있음을 볼 때 그렇다는 것이다. 특히 프랑스 현대(contemporary) 문학에서의 미니멀리즘은 현저하게 그리고 광범위하게 그 거대한 모습을 드러낸다. 사실, 우리가 만약 파스칼(Pascal), 라 로슈푸코(La Rochefoucauld), 라 폰텐(La Fontaine), 그리고 라 브뤼에르(La Bruyère)와 같은 신고전주의적 작가의 간결함 상에, 알베르 카뮈(Albert Camus), 모리스 블랑쇼(Maurice Blanchot), 나탈리 사로트(Nathalie Sarraute), 사무엘 베케트 같은 최근의 선각자의 문체론적 간결함 상에 반영한다면, 오늘날 프랑스에서의 미니멀리스트들의 글쓰기는 미국적 등가물의 그것보다 더 존경할 만한 혈통이라고 공언할 수 있을 것이다. 내가 지금 생각하고 있는 작가는 아주 적은 일부에 지나지 않으며, 많은 사람들이(다 그런 건 아니다) 출판사 미뉴에서 출간했다. -이를테면, 마리 르도네(Marie Redonnet), 장 필립 투생(Jean-Philippe Toussaint), 장 에슈노즈(Jean Echenoz), 에르베 기베르(Hervé Guibert), 에드몽 자베(Edmond Jabès), 아니 오(Annie Eaux), 파트릭 로지에(Patrick Roegiers), 자크 쥐웨(Jacques Jouet), 알리나 레예스(Alina Reyes), 크리스티안 오스테르(Christian Oster), 마리 은디아예(Marie NDiaye), 자크 세레나(Jacques Serena), 엠마누엘 카레르(Emmanuel Carrère), 올리비아 타흐팔라(Olivia

38) 아이스테시스(Aesthesis, Aesthetik, Aesthetica, 아이스테티카, 감응론); 이 말은 에피스테메(épistémè; 학적 인식지, 悟性)와 대립되는 말로서, 기본적으로 감응(Empfindung)이라는 뜻을 가지고 있다. 우리말로 하면, 일종의 감응적 지각이다. 즉 감응적인 것은 예로부터 개념적 사고에 의해 파악된 것, 즉 오성(悟性, 플라톤의 理性)적인 것에 비하여 낮은 차원의 것으로 취급되어 왔으나, 근세에 이르러 차차 그 중요성을 인정하게 되었다. G. W. F. 라이프니츠와 C. V. 볼프의 흐름을 이어받은 A. G. 바움가르텐에 이르러, 오성(플라톤의 이성)의 인식에 관한 학문(logica: 論理學)에 상대되는 것으로서 감응적 인식에 관한 학문(Aesthetica)이 생겨, 전자의 완전한 인식이 진(眞)에 도달하는 데 대하여 후자의 완전한 인식은 “미(美)”에 이른다고 하였고, 이 말은 그대로 “미학(美學)”을 의미하게 되었다. 그러나 그의 경우에도 감응을 낮은 차원에 두는 사고방식이 아직 남아 있었으나, 이런 관념은 마침내 I. 칸트와 C. 피들러에 의해 완전히 극복되었다. (역주)

Targowla), 베르나르-마리 콜테스(Bernard-Marie Koltès), 아니 자덱(Annie Zadek), 유진 사비츠키야(Eugène Savitzkaya), 마르셀 코엔(Marcel Cohen), 크리스티앙 가이이(Christian Gailly), 엠마뉴엘 베른하임(Emmanuèle Bernheim), 프랑수와 봉(François Bon), 레슬리 카플란(Leslie Kaplan), 피에르 미송(Pierre Michon), 이자벨 레베스크(Isabelle Lévesque), 앙투안느 볼로딘느(Antoine Volodine), 파트릭 드빌(Patrick Deville), 장-미셸 베퀴에(Jean-Michel Béquie), 다니엘 메파르(Danielle Mémoire), 엠마누엘 아들리(Emmanuel Adely), 알렌느 르노와르(Hélène Lenoir), 에릭 쉬비야르(Eric Chevillard), 그리고 마크 르 보(Marc le Bot)와 같은 작가들이 있다.

그러나 그들의 작품에는 그 저자들이 그들 글쓰기 안에서 형식적-경제적-유기적으로 개척한 모든 소인을 각기 다른 방법으로 소유한 바로 그러한 다양성이 존재한다는 것이다. 그들은 현저하게 다른 방식과 다른 단계를 개척했던 것이다. 작품의 실체에서 보면, 미니멀리스트들의 충격은 다른 일반작품에서 보다 명백하게 드러난다. 더 나아가, 어떤 작가(예를 들면, Echenoz)의 작품 안에서의 어떤 텍스트는 다른 작품보다 경제적-유기적인 것의 소인을 보다 강렬하게 불어넣는다. 그는 미니멀리스트 저자들 중에서도 그러한 정도가 더욱 우세하지만, 사실 기본적인 형식적인 면에서 그들과의 유사성이 매우 강력하게 존재한다. 이 연구에서, 나는 그들 작품에 접근하며 그들의 다양성을 개찬(改竄)함 없이 그들의 형식적인 유사성을 발견하려고 한다. 그 첫 번째 시도으로써, 나는 미니멀리즘이 보편적인 용어로 사용된 그 방식을 고려하겠으며, 발견된 그 방식에서의 그 고찰을 일부 동정(同定)하려고 시도하겠다. 그때 나는 예술 비평과 음악학에서의 속성적인 레벨로 형식화되었던 그 안에서의 방식을 보고하겠으며, 이러한 소인 안에서 학자들에 의해 정교하게 만들어진 약간의 이론적인 모델에 중점을 두고 고찰하겠다. 결국, 나는 최근의 미국 소설에서의 미니멀리즘의 임계상태의(critical)³⁹⁾ 작품으로 돌아올 것이며, 그때 그 예가 현대

39) critical: 1. 임계값(critical value, 臨界값); 하나의 변수 x 가 어느 값이 되었을 때 특이한 상태나 급격한 변화가 일어나 임계 상태에 있을 때의 x 값. 예를 들어, 디지털 통신에서의 중계기 내에는 펄스의 유무를 판정하는 식별 회로가 들어 있는데, 여기서 펄스 유무를 판정하는 기준치를 임계값이라 한다. 2. 임계상태(臨界狀態, critical state); 일반적으로 기체는 일정한 온도에서 압축하면 밀도가 커져서 액화하기 시작하는데, 온도가 어느 한도를 넘으면 아무리 압축해도 액화하지 않는다. 이 한계가 되는 온도를 기체의 임계온도라 하고, 임계온도에서 액화시키는 데 필요한 압력을 임계압력이라고 한다. 또 임계온도 임계압력 상태의 기체를 임계상태에 있다고 한다. 그러므로 액체상과 기체상이 공존할 수 있는 최대한의 한계상태를 말하며, 이 상태에서는 기체와 액체의 밀도가 같아져서 물질은 기체상이나 액체상 어느 쪽

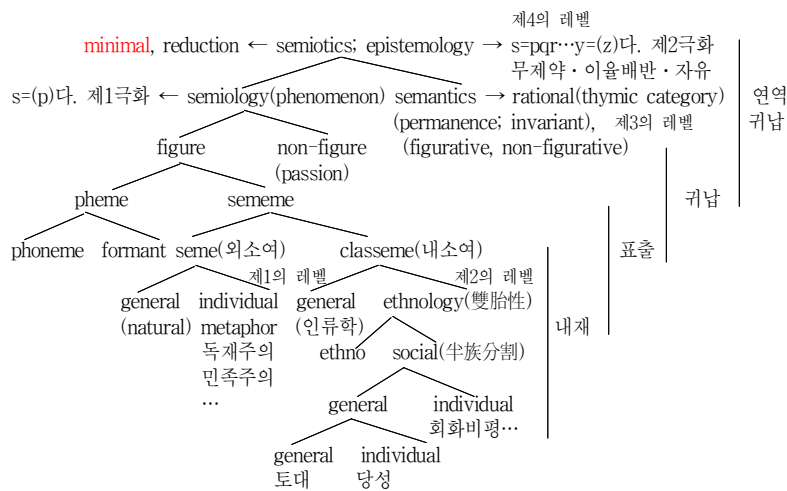
(contemporary) 미니멀리즘의 배경 작품이라는 것을 보증하는데 조력하는 프랑스 문학에서의 약간의 열쇠가 되는 텍스트를 간략하게 고찰할 것이다. 이러한 도입을 통하여, 그것은 문학을 위해 생산될지도 모르는 일종의 실제적인 의미라는 것을 애써서 결정하는 그 미니멀리즘의 비화(秘話)와 부적절함을 훌훌 벗겨내려고 하는, 나의 의도도 포함하고 있는 것이다. 나는 이 저서의 주요 부분에서 고찰할 것인 축여성(逐語性)의 형식적인 유사점을 고찰할 충분히 명확하고 정밀한 임계상태의 구성을 정련하고 싶다. 더불어 그들의 편차에 순응하는 데에도 충분히 유연하게 대처해 나갈 생각이다.

에 속한다고 할 수 없게 된다. 암모니아처럼 상온에서 쉽게 액화할 수 있는 물질은 임계온도 임계압력이 모두 높지만(135.4°C, 21.5atm), 헬륨(임계온도 -267°C)이나 산소수소는 임계온도가 매우 낮다. 이 때문에 한때 이들 기체를 액화상태로 만드는 것은 불가능하다고 여겨져서 영구기체라고 한 경우도 있다. 그러나 일반적으로 기체는 그 임계온도보다 훨씬 높은 온도에 있으면 이상기체로서의 성질에 가까워져 보일-샤를의 법칙 $pV=RT$ 를 만족하게 된다. 2. catastrophe theory: 한 체계를 조정하는 하나 또는 그 이상의 변수들이 연속하여 변할 때 그 체계가 갑자기 큰 변화를 일으킬 수 있는 방법을 연구.분류하는 일련의 수학적 방법. 파국 이론은 변수와 결과인 양상이 곡선이나 곡면으로 묘사되기 때문에 기하학의 한 분야로 간주한다. 이 이론을 형식적으로 발달시킨 사람은 프랑스의 위상수학자 르네 톰(René Thom)이다. 파국이론의 간단한 예로서 점점 많은 무게가 실릴 때 아치형 다리의 변화하는 모습을 들 수 있다. 무게가 임계값(critical value)에 이를 때까지 다리는 비교적 일정하게 변하다가 이 값에 이르면 다리는 갑자기 변한다(즉 붕괴). 카타스트로프(파국, 대변동)라는 용어가 이런 극적인 사건만을 제시하는 것 같으나 그렇지 않은 불연속 변화의 카타스트로프도 많이 있다. 움직이는 물에 의한 반사와 움직이는 물을 통과하는 빛의 굴절은 파국이론의 방법에 의해 잘 연구되며 다른 많은 광학현상도 마찬가지이다. 게다가 사회과학자들은 파국이론의 개념을 흥분한 군중 돌발과 같은 여러 상황에 적용해왔다. 집을 지을 때를 예로 들어보자. 집의 형태는 건축가가 머릿속에서 구상한 아이디어들이 다이어그램화된 도면의 형태로 우선 존재하고 이후에 특정한 재료들로 구성된 구조체로 노동력을 통해 형상화된다. 하지만 집의 형태는 그 어느 부분에 대한 물리적, 화학적 분석을 통해서도 알아낼 수가 없다. 건축가의 두뇌 속에도, 도면 속에도, 혹은 각 부재들 속에도 집의 형태를 완전히 설명할 정보는 존재하지 않는다. 특히 동일한 재료들과 노동력으로 전혀 다른 형태의 집을 지을 수도 있다는 점과 우리가 주로 물리적으로 분석하는 것이 이들 질량과 에너지인 점을 감안하면 문제는 더욱 어렵게 된다. 형태는 이처럼 한편으로는 구성 물질들 이상의 무엇인 것처럼 보이지만 동시에 이들 물질과 에너지를 통해서만 구현될 수 있는 그 무엇이다. 이처럼 정적인 형태들조차 수학적으로나 물리적으로 해석이 쉽지 않다면 시간 속에서의 변형을 포함하는 생명체들은 훨씬 더 복잡한 문제를 제기한다. 르네 톰이 제시한 “파국이론(catastrophe theory)”은 이러한 형태의 변화에 대한 보편적인 타입의 종류들을 수학적으로 보여준다. 그는 변형 과정의 최종적인 목표가 “흡인(끌어당김, attractor)”에 의해서 재현된 최종 형태로 나타나는 것을 수학적 모델로 만들면서 이를 발생에 적용하였다. 그는 모든 대상이나 생명체들이 그러한 'attractor'들에 의한 재현이 가능하다고 말한다. 그리고 발생의 과정은 초기의 'attractor'에 의해서 만들어진 형태가 사라져가면서 최종적인 'attractor'에 의해서 재현된 형태에 의해서 교체되어 가는 과정이라고 설명하고 있다. 하지만 실제로 이러한 생명체들에 대한 위상학적인 해석은 끊임없는 시행착오의 과정을 거치면서 특정한 공식에 도달하게 된다. 이 과정이 새로운 발생의 형태를 예측하는데 사용될 수 있는가는 아직 회의적이라고 할 수 있겠다. (역주)

케네스 베이커(Kenneth Baker)가 언급한 것처럼, “이 'minimal'이란 말은 예술에서 어느 문제론적 간소함을 지시함으로써 오늘날 영성하게 사용되고 있다(9).” 범박하게 말하자면, 그것은 다음의 경우와 같다. 즉, 그것은 다른 방식으로 사용되는 것보다 덜 생산적인 것으로 표현된 그래서 매우 느슨한 것으로 존재한다. 그러한 변덕은 무언가 의미하기 위하여 어떤 단계에 제한되지 않으면 안 되는 것이다. 우리는 어떤 매우 의미심장한 한계를 소유함으로써, 제약의 바로 그 착상이 미니멀리스트의 충격의 중심에 있는 것보다 더 깊은 곳에 있게 됨으로써, 특히 그것이 즉각적으로 표현됨으로써, 어쨌든 그 이유로 인하여 미니멀리즘을 마치 잉태한 것처럼 마음속에 그리지 않으면 안 된다. 왜냐하면 원래 제약된 인간의 지식과 힘이 잠재적이라고 하는 그 자각이 존재하기 때문이며, 많은 현대(contemporary)의 예술가들이 그들의 작품 안에서 발견하고 있는 그 소인 그 자체로서의 제약을 이끌어내고 있는, 그 변덕을 임의적이면서도 사실인 것처럼 연기하도록 선택했기 때문이다.⁴⁰⁾ 이와 유사한 방식으로, 미니멀리즘에 대한 검토는 그 용어의 기본적인 각각의 구성 원소에 귀속시키고 있는 그 제한된 속력의 보편적인 용어로, 제약하는 것이 유용하다.⁴¹⁾

40) 이러한 논쟁의 더 나아간 토론에 대해서는 Marshall과 Barksdale의 571 페이지를 보라.

41) 'minimal'에 대해서는 A. J. Greimas의 "On Meaning"과 "The Semiotics of Passions"를 읽고 다음의 도표를 참고하라. (역주)



이러한 원소의 최초의 지각 그리고 가장 명확한 지각은 관입(貫入)으로 인하여 유약함(the small)의 변덕으로 존재하게 된다.⁴²⁾ 내가 앞에서 제안했던 것처럼, 'small'은 불안정한, 변덕스러운 말이며 항상 관계적이고, 화맥(context)에 크게 의지하는 것이다. 우리는 이것을 에워싸고 있는 것과 함께 대비하여 대상을 대당(對當)적으로 측정하는 바로 그러한 방식으로 사용한다. 다른 어느 것보다도 더 나아가, 이것의 용법은 접근하는데 문제가 있는 것이 사실이다. 따라서 우리는 특별한 방식으로, 불확실한 양식(fashion)으로 그리고 어떤 말더듬으로, 이 유약한 사물에 접근한다. 그러나 이와 동일한 특징으로 인하여, 우리가 이 유약한 사물에 접근하는 것은 아마 보다 더 큰 사물을 선택하는 그 접근보다 더 밀접할지도 모른다. 예를 들어, 조각가이자 행위예술가이며, 비평가인 로버트 모리스(Robert Morris)는 보다 더 밀접한 접근의 그 속려가 교리(敎理, faith)의 일종으로 존재한다고 생각하며, 그는 지각의 개성적인 성질에 대한 보증을 이 유약한 것으로 보고 있다. 즉, 그는 “친밀성의 성질은 사물 자체의 관계 안에서 그 크기가 축소됨으로써 충분히 언외지언으로 순행하여 일치하는 것으로 대상에 부착된다. 보편성으로 공존된 그 성질은 사물 그 자체의 관계 안에서 증식된 크기로 일치함으로써 부착된다(230).”고 언급한다.

미니멀리즘의 또 다른 소인은 단순-천진난만함(simplicity)의 착상이다. 여기서 다시 그 용어를 불러내 보면, 우리는 다른 노르마의 다양성과 대조해서 사용할 수 있을 것이다. 이 단순-천진난만한 사물은 복잡성으로부터 자유로워져, 복잡

* 여기서의 rational은 reason(理性)이면서도 rational(悟性)이다. 그리고 “표출/내재”=semiology에서는 “표출(figure)/내재(sememe),” semiotics에서는 “표출(figure)/내재(sememe+thymic category)”이다.

42) 관입(貫入, intrusion): 1. 도자기의 유(釉)에 생겨나는 갈라진 금을 말한다. 관유(貫乳) 또는 간요(琿瑤)라고도 쓰며 중국에서는 개편(開片)이라고 부른다. 높은 화도로 구운 뒤 온도가 내릴 때 소지(素地)와 유약의 수축률 차이에서 유에 균열이 생긴 것으로 녹로목과 직각방향으로 금이 가는 특성을 지닌다. 특히 유는 시간의 경과와 더불어 탄성이 감소되어 갈라지기가 쉬워 이런 현상이 생겨났다. 2. 원래 존재하던 암석을 마그마가 뚫고 들어가는 일. 마그마가 암석 내에 관입해서 암석 내부에서 굳어 만들어진 암석을 관입암(貫入岩, intrusive rock) 또는 심성암(深成岩, plutonic rocks)이라한다. 마그마가 암석을 모두 뚫고 지표로 나와 용암이 식어 암석이 만들어지면 분출암(噴出岩, extrusive rock) 또는 화산암(火山岩, volcanic rocks)이라 한다. 관입은 지하에서 일어남으로 마그마가 식어 암석이 되는 시간이 길어 결정의 크기가 큰 조립질 암석이 된다. 그러나 가장자리는 중심부보다 빨리 식기 때문에 세립질이다. 지하 깊은 곳에서 생성되는 관입암이 지표에서 보인다면 그 지역은 융기한 후 위의 부분이 모두 침식되었기 때문이다. (역주)



함 또는 계략이 전혀 없는, 윤색이 없는, 영향을 받지 않는, 명료함으로 존재한다. 또한 우리는 사물이 실제 그 자체로 보이는 것보다 더 “자연적인 것”으로 존재한다고 느끼는지도 모른다. 왜냐하면, 이 단순-천진난만한 사물은 겉보기에는 속임수가 없는 것으로 보이기 때문일 것이며, 한편 이 예술적 공허(vacuity)에 대해 비난이 있는 것도 숨길 수 없지만, 그 공허를 떠맡고 있는 어느 미니멀리스트를 기다리고 있는 그 공허의 위험성이 서스펜션의 일종으로 존재하기 때문일 것이다. 그것은 이해할 수 없는 망상으로 존재하지만, 그 미니멀리스트의 아이스테시스(αισθησις)는 공허 그 자체를 에피스테메⁴³⁾의 가치로 안정시키지 못한다. 오히려, 그 공허는 에피스테메를 회피하고 공허를 회피하는 숙려과정의 그보다 상위의 표층효과로, 그리고 본질적인 것에 접근하려고 시도하는 것으로서, 다시 말해서 관습적인 수사학을 일소하려고 하는 것으로 의도된 그래서 인식론적으로 폐포(閉包)⁴⁴⁾된 그 제한으로 존재한다.⁴⁵⁾

43) 에피스테메(epistēmē): 1. 과학적 지식, 직업적·전문적 지식, 지식 일반을 가리키는 말. 철학용어로서는 실천적 지식(프로네시스: phronesis)과 상대적 의미에서의 이론적 지식, 또는 감성에 바탕을 둔 의견(瞻見: 독사)과 상대되는 참의 지식을 말한다. 독사와 에피스테메의 구별은 이미 파르메니데스(Παρμενίδης, 기원전 510년경~기원전 450년경)에서 찾아볼 수 있으며 그것을 더욱 분명하게 구별한 것은 플라톤이다. 그는 에피스테메와 에이도스(eidos)를 밀접하게 관련시키면서 독사와 아이스테티카(aesthetik, aesthetica; 아이스테시스, aesthesis; 감응적으로 파악된 것)에 대립시킴으로써 참된 지식의 위상(位相)을 인식론적·존재론적으로 규명하였다. 한편 아리스토텔레스에서는 필연적이고 영원한 것을 대상으로 하는 인식능력을 말한다. 2. 파르메니데스: 고대 그리스의 철학자, 엘레아학파의 시조. 존재와 비존재, 존재와 사유라는 철학의 중대문제로부터 출발했다. 이성(理性: 칸트에게서는 悟性)만이 진리이며 이에 반해 다수(多數)·생성·소멸·변화를 맡게 하는 감각은 모두가 오류의 근원이라 주장했다. 존재론(存在論) 및 인식론(認識論)에 영향을 주었다. 철학 시 “자연에 대하여”가 약 160행 남아 있으며, 그 사상의 중심은 “존재하지 않는 것”에 대립하는 “존재하는 것”이다. “존재하는 것”만이 있으며 “존재하지 않는 것”은 없다고 하는 근본사상으로부터 “존재하는 것”성질을 논리적으로 연역(演繹)하였다. 그의 존재론은 사실상 플라톤의 존재론에 거의 그대로 흡수되어, 이후 2000여 년 동안 서양 철학의 핵심인 존재론과 인식론의 바탕이 되었다. 3. 아이스테티카(aesthetik, aesthetica; 감응론): 감각기관에 의해 지각되는 것에 관한 이론. 감각기관에 의해 지각되는 것, 즉 감응적인 것은 예로부터 개념적 사고에 의해 파악된 것, 즉 이성(理性: 플라톤의 理性)적인 것에 비하여 낮은 차원의 것으로 취급되어 왔으나, 근세에 이르러 차차 그 중요성을 인정하게 되었다. G. W. F. 라이프니츠와 C. V. 볼프의 흐름을 이어받은 A. G. 바움가르텐에 이르러, 이성(플라톤의 이성)의 인식에 관한 학문(logica: 論理學)에 상대되는 것으로서 감응적 인식에 관한 학문(aesthetica)이 생겨, 전자의 완전한 인식이 진(眞)에 도달하는 데 대하여 후자의 완전한 인식은 “미(美)”에 이른다고 하였고, 이 말은 그대로 “미학(美學)”을 의미하게 되었다. 그러나 그의 경우에도 감응을 낮은 차원에 두는 사고방식이 아직 남아 있었으나, 이런 관념은 마침내 I. 칸트와 C. 피들러에 의해 완전히 극복되었다. (역주)

44) 폐포(閉包, closure): 1. 불완전한 모양, 사고, 상황 등이 완전한 적(積으)로 지각되는 것. 2. 위상수학에서, 어떤 위상공간 X의 부분집합 S의 폐포(閉包, closure)는 S를 포함하는 가장 작은, 닫힌 부분집합이다. 이것은 X 안에 있는, S의 모든 포함집합(superset)의 교집합

유약함과 단순-천진난만함은 어느 미니멀리스트의 그 떠말음을 위한 열쇠와 같은 말투를 분명히 하고 있는 감소의 변덕으로 수렴된다. 그러나 그 확장의 착상은 망상과 동등하게 존재한다. 그리고 여기서 미니멀리즘의 기초적이며 이론적인 패러독스가 출현하게 된다. 증명사(中名辭)의 환원을 통하여, 미니멀리스트들의 희망은 확장의 효과를 성취하는 것이다. 여러 가지 패러독스와 같이, 이러한 착상은 아마도 크레도(credo)⁴⁶⁾처럼 보다 좋게 형식화된 것일 것이다. 이 운동가로 잘 알려진 사람 존 바스(John Barth)의 언급에 의하면(즉, 잘 알려진 미니멀리스트로서), 경구 “적을수록 많다(less is more)”는 미니멀리스트의 아이스테스를 캡슐에 넣은 것처럼 선택된 것인지도 모른다고 한다. 그는 오늘날의 아이스테시스적인 담화 안에서 그러한 고찰이 깜짝 놀랄 만한 대중성을 즐겼다고 지적한다. 먼저 로버트 브라우닝(Robert Browning)에 의하면, 그 경악의 대중성은 발터 그로피우스(Walter Gropius), 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti), 라슬로 모호이너지(Laszlo Moholy-Nagy), 앙리 고디에 브르제스카(Henri Gaudier-Brzeska), 콘스탄틴 브랑쿠시(Constantin Brancusi), 르 코르뷔제(Le Corbusier), 그리고 미스 반 데어 로에(Ludwig Mies van der Rohe)와 같은 여러 사람의 덕분에 생각했다. 그렇게 광범하게 이루어진 그 분포는 그 자체가 그 고찰의 힘에 대한 웅변적인 증거로 존재한다. 따라서 존 바스의 고찰, 그가 명확히, “예술가적인 효과는 예술가적인 증명사의 본래부터 타고난 경제적-유기적인 것에 의해 강화되었는지도, 더 나아가 그러한 극도의 절약이 다른 가치, 예를 들어 완벽함, 풍부함 또는 진술의 정밀함과 같은 가치를 포괄하였는지도 모른다.”고 한, 그 고찰은 미니멀리즘의 기본적인 독트린의 핵심을 오려내어 언급한 것이라고 할 수 있다(“A Few Words” 1).⁴⁷⁾

으로 구성된다. (역주)

45) 미니멀리스트의 조형예술 상의 주요 논문에서, 바바라 로즈(Barbara Rose)는 다음과 같이 역설한다. “만약 예술가들이 만들고 있는 것이 무위하고 공허하다고 한다면, 그것은 개념적으로 그렇게 존재하기 때문일 것이다. 다시 말해서, 예술가의 작품의 표면적인 단순-천진난만함은 일련의 복잡함을 통하여, 보다 높은 차원으로 형식화된 결정을 통하여, 비본질적인 것으로 느꼈든지 느끼지 않았든지 하여간 어떻게 느꼈든지 간에 개념으로부터 배제된 것을 연좌시키고 있는 것을 통하여, 발생했기 때문일 것이다.”

46) Credo: 니체노(Nicene) 信經(신경)을 음악으로 한 곡, 미사곡의 제 3부. 사도 신경(Apostles' Creed). 소아시아의 니케아에서 열린 가톨릭 최초의 종교 회의(325년)에서, 로마의 콘스탄티누스 대제가 아리우스파를 이단으로 몰고, 아타나시우스파의 삼위일체설을 정통으로 삼은 니체노 신경을 가결하였으며 여러 가지 교회법을 반포하였다. (역주)

47) 이러한 토론의 결과에 관해서는, 다른 비평가들도 전적으로 존 바스와 견해를 같이 한

환원과 제한의 기교는 방식의 다양성으로 미니멀리스트들의 투기에 광채를 더한다. 앨런 리퍼(Allen Leepa)는 미니멀리스트들이 주장하는, 그들이 성취하기를 기원하는, 효과의 성질을 보다 더 강력하고 직접적인 것으로(언외지의적인 것으로) 그들에게 투자하고 있는, 이들 원소에 농축되는 것을 허용하는 예술작품을 구성하고 있는, 정수(整數, 완전체, integers)로 환원(약분)하고 있는, 그것을 제안한다(202). 구센(E. C. Goosen)은 표현에 있어서 타성적인(mannerist)⁴⁸⁾ 모드에 반작용하고 있는, 은유와 같이 수사학적인 것을 파괴하려고 하고 있는, 그리고 그것을 없애려고 하고 있는 의도를, 미니멀리즘으로 보고 있다(168). 그러나 분명히, 수사학적인 것의 그 공을 들이는 제한은 수사학적인 제스처, 새로운 매너리즘으로서의 미니멀리즘을 묘사하고 있는 속려, 그 자체로 다시 말해서 그 안의 언외지언으로 존재한다.⁴⁹⁾ 환원시키고 있는 그 의도가 여러 가지 다른 언외지언의 형식을 선택한다는 것을 지적함으로써, 해럴드 로젠베르크(Harold Rosenberg)는 그것이 동일함을 증명할 수 있는 방법을 그 자체로 만들어내지 못한다고 주장한다. 따라서 그것은 언외지언의 효과 그 자체에 깊이 관여되어 있는 것으로 고찰되고 있음에 틀림이 없다.⁵⁰⁾

다. 로렌스 알로웨이(Lawrence Alloway)는 단순-천진난만함과 공허, 얽히고설킨(intricacy)과 포만(plenitude)의 자동적인 연합(association) 대해 경고한다. 즉, “인식론적인 그 형식적인 복잡성(complexity)은 단순히 내용(content)의 풍부함 그것의 목록으로 존재하는 것이 아니다.” 라고 최상의 범주의 관점에서 진술하고 있다(56). 존 페로(John Perrault)는 만약 예술적으로 생산된 이러한 유종 안에 사용된 증명사가 최소적인 것(minimal)이라고 한다면, 그것의 결과는 정말 어렵도 없는 것으로 존재할 것이라고 주장한다(260). 이와 유사하게, 로버트 모리스는 작품(artifact)을 만들고 있는 그 미니멀리스트들이 다음 종류의 소인을 실행하는 것으로 전개하고 있는, 다시 말해서 아이스테시스적인 경험의 양양(昂揚)을 산출하고 있는 것이라고 강력하게 주장한다. 즉, “형상(shape) 단순-천진난만함은 경험의 단순-천진난만함과 필연적으로 동등한 것으로 실행되는 것이 아니다. 일원론적인 형식은 관계적으로 환원되지 않는다. 그들은 그들을 그들의 목록(order)로 재분류한다(228).”고 주장한다. 끝으로, 마이클 프리드(Michael Fried)는 공허와 거리가 먼 미니멀리스트의 예술은 사실 무진장한 의미로 충만되어 있는 것이라고 주장한다. 각각의 조각은 “항상 대상의 의미보다 더 많은 의미 그 이상의 망상으로 존재하는데,” 그 이유는 그것이 그저 평범하게 채워져 있기 때문이 아니라, 그저 이러한 대상으로만 존재하기 때문이 아니라, 순환논법(circle)처럼 무한대로 존재하기 때문이라고 언급한다(143).

48) 1. 틀에 박힌, 타성적인, 매너리즘의(경향이 있는), 습관적인. 2. 마니에리즘(Mannerism: 16세기 이탈리아의 지나치게 기교적인 미술 양식). (역주)

49) 예를 들어, 피터 허친슨(Peter Hutchinson)의 “Minimalism in Abstract”를 보라.

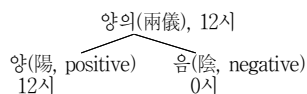
50) “미니멀 아트는 어느 한 스타일에 속하지 않는다. 즉, 그것은 선 또는 정사각형으로 줄이는 페인팅과 마찬가지로 어느 제스처로 성취된 페인팅처럼, 작용하는 것으로 존재한다. 그러나 환원의 전통적인 뜻은 그것이 비록 극단으로 치달을지라도, 정서적인 진술 또는 지적인 진술을 통하여 증음(增音)처럼 증대되었다(Rosenberg 304).”

만약 환원에 대한 미니멀리스트의 제스처가 조정(措定)적 판단으로 보인다면, 그것을 동기화하고 있는 그 속려는 보다 쉽사리 나타날 것이다. 우리는 그 자체로 연기해내는 표상적 본질에 접근하는 그 욕망을 통하여 증류와 농축의 중심스런 변화과정으로 그것을 추론할 것이다. 그때 명백히 미니멀리즘의 철학적 태도는 그에 걸맞게 본질주의자가 된다. 니힐리즘으로 미친 듯이 날뛰는 것보다, 환원적인 경향은 일종의 결정(結晶)된 층만으로 농축된 하나의 기원으로서의 본질주의자가 된다. 여기서 다시, 우리는 필연적으로 휴지를 제공하는 현저하게 반직관적인 변덕으로서의 교리(less is more)의 그 미니멀리스트의 말하자면 갑작스럽게 목격하게 된 흘레와 같은 그 급변(leap)과 직면하게 된다. 만약 우리가 그 갑작스런 흘레를 목격하게 될 수만 있다면, 그 유약한 사물은 풍부하게 의미작용을 할 수 있을 것이다. 미니멀리스트의 문학에 대해 언급하면, 아서 쉘츠먼(Arthur Saltzman)은 다음과 같은 방식으로 환원의 문제에 시선을 향하고 있다. 즉, “이러한 각각의 소설은 감소라기보다 오히려 농축을 강조하는 미니멀리즘의 정의에 공헌한다(431).”⁵¹⁾ 더 나아가 구센은, 환원주의는 예술가적인 복잡함을 말하자면 공공적인 면에서 전진적으로 보다 더 좋게 마법을 쓴 것으로 발산하는 것을 요구하는 것에 반응하는 것이라고 주장한다. 즉, “그 요구의 내용은 점점 더 정직한, 언외지언적인, 예술의 순수한 경험, 어느 예술의 음(陰, minus 또는 negative)⁵²⁾의 상징, 음의 메시지, 음의 개성적 표출이었다(169).”

2개의 차원과 관련된 사건, 그 직접성과 단순명쾌함은 여기서 망상으로 존재한다. 또는 오히려 그들은 표현된 최초의 경우로서의, 관자놀이-시간적인(temporal) 텀으로서의, 제2의 관자놀이-공간적인(spatial) 텀으로서의, 동일 사

51) 아서 쉘츠먼의 텍스트는 Nicholson Baker의 The Mezzanine, Stephen Dixon's Work, Alf MacLochlainn's Out of Focus, 그리고 Charles Simmons's Wrinkles를 참고하라.

52) 다음을 참고하라. 양의(兩儀): 태극(太極)이란 무극(無極)과 유극(有極)의 종시점(終始點)으로서 이(理)를 바탕으로 한 기(氣)가 동하려고 하는 시공(時空)의 점이다. 여기서 이(理)는 불변자(不變者: invariant)로서의 주재자요, 기(氣)는 변자(變者: variant)로서의 유행자(流行者)를 말한다. 또한 이(理)는 체(體)가 되며, 기(氣)는 용(用)이 된다. 양의(兩儀)는 시간으로서의 상생(相生)과 공간으로서의 상극(相剋)으로 통변(通變)하는 것을 말한다. (역주)



건으로 고찰될지도 모른다.⁵³⁾ 미니멀리스트의 제스처는 생산과 수용의 변화 과정 안에서 찰나의 아이스테시스적인 양의연동(兩儀連動, engagement)을 제공하는 것으로 해석된다. 칼 앙드레(Carl Andre)의 연재 조소(彫塑)와 필립 글래스의 피아노 독주를 위한 작품은 질의응답 중에서 질의 차원과 형식으로, 그리고 은유와 그 밖의 다른 전통적·수사학적 비유 없이 연주되는 그런 톤(tone)으로 상정(想定)된다. 그들은 그렇게 중재되지 않은 것처럼 존재하는 경험의 소인 안에서 그냥 구경꾼이 되기를 제안한다. 사물의 심장에 직접적으로(언외지의적으로) 다가가는 그 의도는 오늘날의 많은 예술가들과는 달리, 다시 한 번 미니멀리즘의 본질주의자적인 정향(定向, position)을 증명하는 것이며, 따라서 미니멀리스트들은 사물이 심장을, 핵을, 중심을 가지고 있다고 주장하는 것이다.⁵⁴⁾ 그러한 접근의 위험은 잉태와 같은 이원성(twofold)으로 존재한다. 한편으로는 미니멀리스트들이 표상하는 것 그 자체가 의미심장한 것임에도 불구하고 단순명쾌한 것으로 표현된 그 작품이 인위적이지 않고 그저 평범한 것으로, 간단히 처리되어 외관만 보이는 것으로 존재한다. 다른 한편으로는 미니멀리스트들이 그 물체의 심장으로 보는 그 진술이 어떤 관측자에 의해 자명한 것으로 고찰되어 그 물체의 외관을 거부하는 것으로 존재한다. “명백함을 어떻게 다루느냐 하는 그

53) "temporal tremors"와 "spatial terms"에 대해서는 Algirdas Julien Greimas, Paul J. Perron, Frank H. Collins 영역 『On Meaning-Selected Writings in Semiotic Theory(1987)』, p. 29. Paul J. Perron의 다음 도표를 참고하라. (역주)

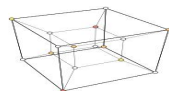
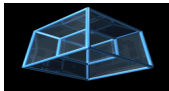
생성궤도(generative trajectory)			
	결합체적인 성분(syntagmatic component)		의미론적인 성분(semantic component)
기호학적 그리고 화술적인 구조 (semantic and narrative structures)	심층레벨 (deep level)	기본적인 통사론 (fundamental syntax)	기본적인 의미론 (fundamental semantics)
	표층레벨 (surface level)	표층화술 통사론 (surface narrative syntax)	화술적인 의미론 (narrative semantics)
담화적 구조 (discursive structures)	담화적인 통사론(discursive syntax)		담화적인 의미론 (discursive semantics)
	담화화(discursivization) 연기화(actorialization) 관자놀이-시간화(temporalization) 관자놀이-공간화(spatialization)		주제화(thematization) 격아강화(figurativization)

54) 앨런 리퍼(Allen Leepa) 201을 보라. “미니멀리즘 예술은 경험의 성질과 함께 그리고 시각적 반응을 통한 지각과 함께 가능한 만큼 언외지언의적인 것으로 다루는 효과로 보인다.”

질문은 현대(contemporary) 미국소설에서 미니멀리스트의 전통으로 빠르게 확립되었으며, 사실 비방자의 작품에서도, 속이 뻘히 들여다보는 그 명백함이,⁵⁵⁾ 즉 미니멀리즘의 소인적인 주체뿐만 아니라 소인적인 제한이 존재한다(Saltzman 423).”⁵⁶⁾

단순-천진난만함의 변덕은 본래부터 내재한다. 만약 채택된 주체와 채택된 접근이 단순-천진난만하다고 한다면, 그것이 미니멀리스트의 진취적 정신을 정당화하는 것은 무엇인가? 니콜라스 세로타(Nicholas Serota)와 리처드 프랜시스(Richard Francis)에 의하면, 그 대답은 이렇다. 미니멀리즘은 예상로운 일로서의 망상을 재투자하고, 우리가 매일 겪는 그 시시콜콜한 경험으로 나타나는 그 진부함 또한 중재될 만하고, 언외지의적인 것으로 음미될 만하다고 우리를 설득하려고 한다는 그 사실 안에 존재한다고. 즉, “언외지의적인 경험을 단호히 강조하는 바뀌치기의 술책에 의하여, 미니멀리즘의 예술은 리얼리티의 성질(nature)에 대해 명료한 진술을 하게 된다.” 그렇게 출현된 천진난만함은 엄밀한 초점 맞추기의 결과로, 착란의 제거로 존재한다. 그것은 단순-천진난만하거나 그러한 것도 공허한 것도 아니고, 에누리 없거나 우직하거나 불명료한 것도

55) 다음을 참고하라. A. J. Greimas, J. Courtés, Larry Crist 외 역, op. cit., pp. 229~230. perspective(투시도법): 1. 반대의 관점에서 보면, 관찰자의 중재를 요구하는 투시도법은 언외화자/언외청자의 관계를 연기하면서도 축어화의 절차에 의지한다. 2. 화술적 구조의 직선적 강제를 고려하고 있는 화술 프로그램의 결합구조를 이끌어내고 있는 그 선택 안에서, 언외청자를 위해 투시도법 안에 삽입되고 있는, 즉 논쟁적 구조로 구축된 화술적 담화가 존재한다. 그래서 예를 들면, 권총강도(hold-up)로서의 그 화술은 화술적 프로그램의 강도로서든지 또는 강도를 당한 사람으로서든지 하여간 무엇으로든지 강조될 수 있다. 마찬가지로, 프로프(Vladimir Propp)에 의해 정의됨으로써 화술은 악한의 희생보다 영웅의 프로그램을 선호한다. 3. 엄폐가 반-주체(반대)의 이익을 위해 주체적 화술의 표출을 총체적으로 제거하는 효과를 가지고 있는 까닭에, 투시도법은 두 개의 대당 프로그램을 보전하며, 반면에 그 프로그램의 화술에 선취권이 부여됨으로써(언외청자의 감수성이 예민한 영역에서 판단됨으로써), 따라서 그것은 매우 명확하게 표현되고, 주체의 희생을 치루고, 그것은 오로지 단편적으로만 표출된다. —또한 투시도법은 다음의 하이퍼큐브(hypercube: 정사각형과 정육면체 등을 n차원으로 확장한 polytope이다. 이는 서로 평행이거나 직교하는 선분들로만 이루어져 있으며, 닫혀 있고 볼록한 컴팩트 공간을 이룬다), 4차원 입방체의 3차원의 그림자를 참조할 것. (역주)



56) 미니멀리스트의 영화에 대한 토론에서, 제임스 피터슨(James Peterson)은 관련성에 대한 이러한 논쟁을 다음과 같이 형식화한다. 즉, “미니멀리즘의 긴장과 함께, 그 문제는 다음과 같은 관련성을 깨닫게 하고 있다. 즉, 우리는 그들을 관찰하고 있는 공동체와 관련된 바로 그러한 영화와 어떻게 의미심장하게 관계될 수 있는가?”

아니다. 미니멀리즘은 가치의 목록을 재분류한다. 그것은 일상의 경험을 심연의 경험으로 위치를 정하게 한다(7).⁵⁷⁾

“명료한 진술”의 변덕은 망상을 십자형의 변천(crucial passage)으로 또는 피신탁의 교차점(fiduciary)으로 존재케 한다. 미니멀리즘은 물자체 그 자신을 위하여 명료함의 가치를 안정시킨다. 그리고 그레고리 바토크(Gregory Battock)가 지적한 것처럼, 그 명료함은 미니멀리스트 예술의 열쇠가 되는 지수⁵⁸⁾가 된다 (“introduction” 32). 사실, 명료함은 증명사의 미니멀리스트적 환원이 확장으로 의도된 것이다.⁵⁹⁾ 명료함의 약동성은 3가지 레벨에서 연출된다. 첫째, 그 주체는 어쨌든 폐포된 초점으로서의 물자체를 끌어당긴 그 변화과정 안에서, 동정되고, 일화와 사건의 내용이 발가벗겨진다. 둘째, 그 표상적인 담화는 극소점으로 환원된다. 격상(格象, figure)의 잘라냄과 생략, 그것의 통사론은 명석하게 확장되고, 문제가 없게 확장되고, 따라서 투명한 의미가 된다. 끝으로, 반영의 뚜렷한 제스처 안에서, 미니멀리스트의 예술은 예술 그 자체의 성질에 대하여, 그것의 사용과 가능성에 대하여, 명료한 진술을 하는 것으로 확장된다.

표현적 명료함을 위한 탐색은 프랑세스 콜피트(Frances Colpitt)가 미니멀리즘의 “축어(逐語)적임의 성벽”이라고 불렀던 바로 그렇게 설명했던 그쪽이 크게 도움이 된다(36). 거기에는 미니멀리스트의 작품(artifacts)에 대해 깜짝 놀라게 하는 본질(quiddity)이 존재한다. 야훼(Yahweh)⁶⁰⁾와 포파이(Popeye)⁶¹⁾처럼 그들에게

57) 일상 경험을 복원하려고 하는 그 시도는 미니멀리즘의 배타적 부속 기관(器官)을 증명사 없이 존재케 한다. 예를 들어, 우리는 앙드레 브르통(André Breton)의 “나자(Nadja)”와 루이 아라공(Louis Aragon)의 “파리의 농부(Le Paysan de Paris)”와 같은 텍스트 안에서, 시시콜콜한 것의 뜻하지 않은 경험을 발견하려고 하는 초현실주의자의 노력을 생각할 수 있다. 좀 더 최근의, 조르주 페렉(Georges Perec)은 “인생사용법(La Vie mode d'emploi),” 그리고 선집 “L'infra-ordinaire(The infraordinary)” 안에 포함된 글쓰기만큼 다양한 작품 속의 진부함의 문학적 표상과 함께 조직적으로 경험되었다.

58) 지수(指數, exponent): 어떤 수나 문자의 오른쪽 어깨 위에 붙여 그 수나 문자의 거듭제곱을 나타내는 숫자나 문자를 말한다. 역지수라고도 한다. 즉, 같은 수 “a를 n번 거듭 곱”한 것을 a^n 으로 나타내고, “a의 거듭제곱”이라고 하는데, 이때 n을 지수라고 한다. (역주)

59) 앨런 리퍼(Allen Leepa) 206~207을 보라. “명료함은 미니멀한 것이다. 사용된 그 증명사는 미니멀한 것이다. 그 초점은 명료함 그 자체로 존재한다.”

60) 이스라엘 사람들에게 계시된 하느님의 이름. 헤브라이어로 쓰여진 구약성서에 4개의 자음이 연속된 יהוה가 나오는데, 이 낱말은 로마자로 “YHWH, YHVH, JHWH, JHVH” 등으로 표기된다. BC 3세기 이후 유대인들은 이 낱말을 발음하지 않았는데, 이는 거룩한 지존자의 칭호이므로 함부로 발음할 수 없도록 금지되었기 때문이다. 그래서 이스라엘 신(神)의 보편적 주권을 강조하는 속성 명사 “엘로힘(Elohim)”이 사용되었다. 구약성서의 그리스어 번역본인 70인역(Septua Ginta)은 이를 “퀴리오스(Kyrios: 주)”로 옮겼다. (역주)

는 무언가 존재하는 것이 존재한다. 도널드 저드(Donald Judd)와 로버트 모리스, 바바라 로즈(Barbara Rose)가 언급한 것을 옮기면, “사물은 아마 그것이 가지고 있는 것보다 다른 “중명사(mean)”로 상징(想定)되지 않을 것이다. 즉, 그것은 그 자체보다 다른 어떤 것의 암시로 상징되지 않을 것이다(“A B C Art” 291).” 또한 그 주객치환응집(the quest)⁶²⁾은 많은 미니멀리스트 예술의 작가 익명의 성격을 설명하는데 노력하는지도 모른다.⁶³⁾ 왜냐하면, 그들이 포기했던 것(장식, 윤색, 사칭)은 개성적 스타일의 보다 명백한 효과를 평소대로 자연스럽게 선택하려고 했기 때문이다. 익명은 결국 미니멀리즘의 분별적 성질이 된다. 그러나 그러한 특징 때문에 그것은 또한 미니멀리즘이 해매게 되는 위험의 하나로 존재하게 된다. 우리는 일반적으로 예술이 개성적 진술을 하지 않으면 안 된다고 믿는다(개성적 관련성과 예술가의 특이한 상상력을 표명하지 않으면 안 된다). 그리고 그런 것과 동정될 만한 것이 되지 않으면 안 된다고 믿는다. 미니멀리스트의 작품(artifacts)은 순간마다 쳐부수고 있는 이 변덕에 뻔뻔스럽게 질문을 던지고 있는 것이다. 이것은 미니멀리즘이 예술과 비-예술 사이의 경계를 아슬아슬하게 폐포하는 그 자체를 그 스스로 자리 잡게 하는 것이라고 제안하며 유인하는 프랑세스 콜피트의 숙려의 일종이 될지도 모른다(127). 그러나 나는 미니멀리스트들이 예술에 대한 착상을 불안정하게 수용한 어떤 효과 안 예기의 우리의 지평에서 아찔하게 연기하고 있는, 술이 깬 것처럼 침착한 것과 함께 위태로운 것이 동

61) 미국 만화영화의 주인공. E. C. 세거의 잡지만화 주인공을 플라이셔 형제가 1933년 영화화하여 인기를 끌었다. 팔뚝에 닳 문신을 새긴 괴력의 선원으로 위험한 고비에 빠져들었을 때는 시금치만 한 입 먹으면 힘이 솟아 라이벌인 거한 브루트를 물리치고 가냘픈 연인 올리브 오일을 품에 안는다. 41년 이후 페이머스프로덕션에서 제작되었고, 텔레비전용 작품은 허라스 앤드 버첼러프로덕션에서 제작되었다. (역주)

62) A. J. Greimas, J. Courtés, Larry Crist 외 역, 『SEMIOTICS and LANGUAGE』 (Bloomington: INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1979), pp. 253~254. the quest(주객치환응집): 주객치환응집은 추구된 가치의 주체와 대상, 그리고 전자를 후자 쪽으로 치환하는 것을 지시한다. 그것은 ‘순간’의 형식 하에, 그리고 지속적인 모드 하에, 외연화(actualization, 주체와 대상 사이의 선언관계와 상응하는 것)의 관자놀이-공간적인 표상으로 존재한다. 보다 더 엄밀하게 말해서, 그것은 요망(wanting)의 양태성의 표상으로 존재한다. 주객치환응집의 결정적인 양상은 실현화(realization, 또는 주체와 대상 사이의 연언)와 상응한다. (역주)

양태(Modality)	내포화(virtualizing)	외연화(actualizing; 선언)	실현화(realizing; 연언)
외인궤략(exotactic)	의무(필연, HAVING-TO)	능력(BEING-ABLE)	실행(연기, DOING)
내인궤략(endotactic)	요망(결여, WANTING)	지식(KNOWING)	존재(내관, BEING)

63) 구센의 “미니멀리스트 예술의 익명에 대하여(On anonymity in minimalist art)”를 보라.

시에 존재하는 것을 선택하는 것이라고 주장할 것이다. 결국, 그들은 폭 넓히
기와 우리의 정의적인 노르마의 기운회복을 성취하게 하는 것을, 그리고 예술
의 술책을 위한 신 공간을 그러한 방식으로 갖추게 하는 것을 의도한다.

비록 우리가 미니멀리즘의 예술적인 요구의 정당성을 인정한다고 할지라도,
또 다른 위험이 잔존한다. 전통적 스타일리스트의 효과와 환원주의자들의 책략
(tactic)이라고 하는 그 전개의 회피는 장르의 간벌(間伐)을 내함(內含)한다. 즉, 미
니멀리즘의 대상이 인지할 수 있는 외형적 스타일로 해체되면(은유와 같은 수사학
의 방식으로 만들어지면), 그것은 소정의 장르 안에 그것을 자리 잡게 하기가 보다
더 어렵게 된다. 따라서 아무 색채나 장식이 없어 삭막한 미니멀리즘의 작품은
외형의 변화가 전혀 없으면서도 어느 한 장르에서 다른 장르로 이동하는 것으
로 보일지도 모른다.⁶⁴⁾ 실제적인 위험이 수반됨에도 불구하고, 그 환원주의
자의 자세는 미니멀리즘을 그것의 어려움이 형상(shape)을 선택하는 것으로 보
일지도 모르는 추론의 화맥 안에서, 가치와 신앙의 견고한 체계로 산출한
다.⁶⁵⁾

31) 존 페로(John Perrault)는 넌지시 미니멀리즘의 관념론으로 전제하는 그 태도로 관여
하는 현상과 암시를 알아차렸다. “패러독스적으로, 예술가가 특별한 중개념의, 단식하는 사람
과 같은 그 중개념의 신화적인 ‘본질’을 획득하는 것은 어떤 무엇인가가 되는 것이다. 프랭크
스텔라(Frank Stella)의 형상화된 캔버스는 벽을 위한 일종의 조소가 된다. 존 케이지의 ‘음
악’은 연극이 된다. 구상주의의 시는 그래픽아트가 된다. 산문은 시 또는 음악이 된다. 영화는
일종의 투사된 회화가 된다. 점점 더 단순-천진난만하게 만들려고 하는 건축은 일종의 조소
가 된다. 그리고 점점 더 ‘조소’가 되고자 분투하는 그 조소는 건축 또는 그저 인테리어 디자
인이 될 뿐이다. 이 패러독스적인 미디어의 운송체계는 그것을 아마 모든 게임과 관계된 착상
의 불굴의 정신이 없는 것처럼, 착상적 예술과 회화 또는 조소의 본질이 없는 것처럼, ‘성질’
이 없는 것처럼 지시할 것이다(262).” 이노크 브레이터(Enoch Brater)는 사무엘 베케트의 최
근의 연극에서 같은 효과를 알아차렸다. 즉, “장르는 긴장 하에 존재한다. 연극의 사건은 모
놀로그의 편린으로 환원되고, 연기는 무엇인가 다른 것이 되려고 하는 그 끝의 위기로 존재하
며, 그 어떤 무엇이 마치 시의 퍼포먼스처럼 의심스럽게 보이는 것이 된다.”

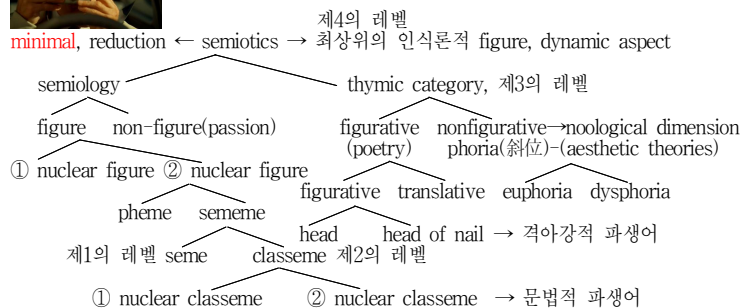
65) 이렇게 깊이 뿌리 잡게 된 그 근거는 아마 다시 한 번 도그마처럼 매우 좋게 형식화
된 것일 것이다. 예를 들어, 플로랑스 들레(Florence Delay)는 짧고 간단한 예술은 시간으로
부터 산출되는 것이라고 하며(14), 아서 샬츠먼은 미니멀리스트들이 “소실과는 반대로 마노
(fortification, agate: 瑪瑙)처럼” 작은 형식을 채용하는 것을 제안하는 것에 동의한다(432).
이러한 형식에 대한 신앙은 보다 견고한 것으로, 일반적으로 괴롭힘을 당하는 예술은 작고 유
악한 사물의 본질적인 가치 안에서 보다 더 기본적인 교리의 실제적인 일면이 존재하는 그
파괴와 보다 더 일치하는 것으로 존재하며, 페르난두 페소아(Fernando Pessoa)의 교리는 복
음주의적 열망을 표현한다. 즉, “성스러움은 두 번째와 밀리미터와 그들보다 훨씬 더 작게 뭉
개져 있을지라도 그 작고 유악한 사물의 그림자로 존재한다. 그 두 번째의... 그 밀리미터의-
불가사의의 영향과 병행하는 그 존재자의 대담함과 시행의 운율이 나를 감동케 한다. 오, 그
때 나는 괴로워했고 거기에 있는 그런 것에 즐거워했다. 나는 근본의 환희를 느꼈다.” -1.
마노(fortification, agate: 瑪瑙); 화산암의 공동(空洞) 내에서 석영(石英).단백석(蛋白石).옥수

이제 나는 조형예술과 음악에서의 미니멀리스트들의 운동에 대해 상세하게 고찰하고, 그들의 보다 더 두드러진 특징을 동정(同定)하려고 시도할 것이다. 나는 그들의 작품으로부터 암시될는지 모르는 이들 모델과 마찬가지로 예술가들에 의해 제안된 이론적인 모델에 특별히 주의를 기울이겠다. 그 모델은 이 운동이 이론으로, 다시 말해서 해석의 어느 효과를 필연적으로 길들인 숙려로, 가득 채워진 그들의 시발(inception, ab quo)로부터 기인되는 한에 있어서는, 보다 좋은 망상의 모든 것으로 존재한다.⁶⁶⁾

프랑세스 콜피트는 조형예술을 다음과 같이 미니멀리스트의 학파라고 정의한다.



(玉髓) 등이 차례로 층을 이루어 침전하여 생긴 것이다. 따라서 공동의 불규칙한 형태에 평행하게 줄무늬가 발달하는 것이 보통이다. 회백색 또는 담적색이나 불순물 때문에 적색, 황색, 녹색, 흑색 등을 띠기도 한다. 적색의 것을 홍마노, 유백색과 흑색의 줄무늬가 있는 것을 줄마노(onyx), 홍색과 다른 색의 줄무늬를 이루는 것을 홍줄마노(sardonyx), 녹니석 등을 함유하여 이끼가 낀 듯이 보이는 것을 이끼마노(moss agate), 마노의 파편이 교결(膠結)되어 있는 것을 성지마노(城址瑪瑙/ruin agate)라고 한다. 일반적으로 불규칙한 구상(球狀) 또는 타원 구상을 이룬다. 중앙에는 흔히 공극(空隙)이 있어서, 그 속에 수정(水晶) 결정이 족생(簇生)하고 있는 경우가 많다. 2. 아래 도표를 보면서, “우주론적 차원(cosmological dimension)”과 “정신론적 차원(noological dimension)”을 참조하고, ‘figurative’와 ‘nonfigurative’를 구별해 보라. 2. 방향적 범주(thymic category)를 아래 사진과도 비교해 보라. 사진을 찍는 남자의 오른 쪽 눈(figurative)은 카메라(figure)에 가려서 보이지 않지만 분명히 존재한다. 그 안의 동시에 존재하는 “phoria(斜位)→euphoria(행복감)/dysphoria(불쾌감)”를 참고하라. (역주)



66) 프랑세스 콜피트를 보라. “예술가적 생산(변화과정)이든지 또는 대상(생산된)에 대한 구경꾼/비평가의 포박으로든지 하여간 어떤 것으로든지, 미니멀리즘의 예술은 그 대상의 이해에 중점을 두고 있다(5).”

미니멀리즘의 예술은 1960년대 미국에서 실현된 추상적인, 기하학적인 회화와 조소라고 기술한다. 소인(素因)을 조직하고 있는 그 우월성은 사건의 최소량 또는 복합적 요소를 써서 만들고 있는 직각, 사각형, 정육면체를 포함한다. 프랭크 스텔라(Frank Stella)의 검은색의 회화는 1959년대에 개관된 미술관에서 모던 아트의 16명의 미국인이 이미 보여주었던 것이며, 반면에 로버트 모리스의 변화과정-지향적(process-oriented) 작품과 마이클 하이처(Michael Heizer)의, 사물의 고정미의 종말을 표시하는 최근 60대에 만든 토공(土工)-작품은 그 이후의 1960년대에 추상적, 반-복합적, 물질적 대상에 철학적 실행(commitment)을 공유했던 이 예술가들에 포함되는 것으로 한정된다(1).

이 미니멀리스트의 운동은 다양한 미디어를 통해서 예술가들의 작품 활동에 의해 맨해튼에서 시작되었다. 그러나 점진적으로 조각은 선택의 중재자(medium, 영매)가 되었다. 기묘하게도 미니멀리스트의 조각의 경향은 원래 이전의 화가(Craig-Martin 10)의 작품에 있었던 것이었다. 예술가들의 대부분은 비판뿐만 아니라, 그들의 작품에 대한 그리고 그들의 동료 칼 앙드레, 로버트 모리스, 댄 플레빈, 멜 보히너, 로버트 스미드슨 그리고 마르샤 레스(Martial Raysse)와 같은 인물들의 작품에 대한 호의의 글쓰기와 약동적으로 연동된 그 운동 안에 포함되었다.

기교와 영감의 기본적인 공통성을 입증하기 위하여, 그들의 작품은 만연한 예술의 노르마, 특히 그것의 증명사(중재자, means)에 대해 드러내놓고 힘차게 질문을 던지고 있었다. 니콜라스 세로타와 리처드 프랜시스의 언급에 의하면, “그들은 'minimal'이라고 별명을 붙이고 있었다.” 왜냐하면 “그 예술가들은 그들이 제작한 작품과 함께 증명사와 물체를 최소(minimum)로 환원하는 것을 선택했기 때문이다(5).” 수용의 변화과정을 거침으로써, 미니멀리스트들은 작품과 구경꾼 사이의 조우에 극적으로 특권을 부여하고 있는, 조망(眺望) 경험의 망상(the importance)을 사실이라고 주장했다. 즉, “미니멀리즘의 예술은 인간의 지각이 그들(사실과 망상)을 함께 불러들이고 있는 그 관점에서-경험하고 있는 것 그 자체 현상의 미술의 관점에서, 관찰했던 그 사물에 대한 관찰자와 관계하고 있는 하나의 효과로 존재한다(Leepa 201).” 다른 많은 아방가르드 운동과 마찬가지로, 미니멀리즘은 급진주의(radicalism)를 예술가적 진술로 안정시켰다. 이러한 급진주의는 전통적 노르마를 임계상태(critique)의 단계에 올려놓았던 그런 방식으로 표현했을 뿐만 아니라, 새로운 아이스테시스의 변경으로 밀고 나갔다.⁶⁷⁾

발단부터, 이 운동은 금욕주의에 깊이 감화되어 있었다.⁶⁸⁾ 칼 앙드레에 의하면, 미니멀리즘은 예술가적 본질에 보다 더 밀접하게 농축시키기 위하여 더 이상 필요치 않은 것을 제거하여 명료히 하는 것의 물질의 사태로 단순-천진난만하게 존재한다. 즉, “예술은 필연적이지 않은 것을 제거한다. 그것은 나에게 있어서는 미니멀리즘의 오로지 진실한 의미로만 존재한다.”⁶⁹⁾ 미니멀리즘이 흔히 떠올리는 다른 이론적 논쟁은 본질의 변덕으로부터 발생한다(그리고 불확실한 것으로 존재한다). 물질성의 문제와 물질에 대한 확고한 전념은 다음 관점의 경우로 존재한다. 즉, 미니멀리스트들은 사물의 “객관적 실재성(thingness)” 안에서 거의 신화적인 교리로 그 느낌을 드러낸다. 특이한 방식으로 묘사한 환상(illusion)의 어느 형식보다 오히려 직설법의 축어(逐語)적인 것, 객관(대상)으로 존재하는 것의 조건(objecthood) 상의 그들의 강한 의지는 유사 본질주의자들의 입장을 간증처럼 증명한다(Colpitt 101).

뉴욕 미니멀리즘의 기원에 대해 쓴 그녀의 논문에서, 바바라 로즈는 두 명의 선각 인물, 카시미르 말레비치(Kasimir Malevich)와 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)을 동속으로 인정한다. 카시미르 말레비치의 흰색 바탕의 검은 사각형(흔히 1910년대 러시아 최초의 절대주의 예술운동의 작품과 동일시하는, 흰색 바탕의 단순하고 검은 사각형)과 마르셀 뒤샹의 “레디메이드 병 걸이(bottle-rack ready-made)”는,⁷⁰⁾ 오늘날 예술의 양극성, 즉, “한편으로는 확실히 내재하는 것, 보편적인 것, 절대적인 것의 탐색, 그리고 다른 한편으로는 절대가치에 대해 전반적으로 거부하는 것”을 그녀가 제안했던 것을 대표하게 될는지 모른다(“ABC Art” 275).

67) 이 운동이 1960년대부터 진화하고 있음을 고찰함으로써, Denise Perreault는 “최상의 미니멀리즘의 작품은 가장 급진적인 것이며, 사소한 사건, 우연한 일, 또는 미묘함, 효율적인 것, 천 전체를 보아야만 효과를 알 수 있는 것의 명료함에 집중이 안 되게 하는지 모르는 어떤 것의 옷을 벗겨낸, ‘전체론적인 것’과 통합적인 것”으로 만들어진 경향으로 존재한다.

68) 바바라 로즈는 이러한 독트린을 주로 주체의 장려한 화술(narrative)의 포기(작용하고 있는 것으로 보고 있다. 그녀는 “개성적인 것, 주관적인 것, 비극적인 것, 그리고 사물의 세계를 편애하는 화술을 거부한다고 던지시 언급한다(“ABC Art” 292).”

69) 케네스 베이커 25에서 인용했다.

70) 병 걸이(The Bottle Rack; 또는 Bottle Dryer or Hedgehog라고도 한다)는 다다 예술가 마르셀 뒤샹에 의해 1914년 만들어진 창작품이다. 그는 그것에 “ready-made”라고 라벨을 붙였는데, 일반적으로 예술과 관련되지 않은, 제품으로 제작된 대상 그저 평범한 대상의 컬렉션으로 기술하는데 그가 사용한 용어이다. “ready made”는 제1차 대전의 폭력을 비판했던 유럽의 다다 작품의 일련의 톤을 가지고 있지 않았으며, 그 대신 시각적 냉담함의 기초 위에서 순수하게 선택된 보다 더 부조리한(nonsensical) 성질에 초점을 맞췄다. (역주)



그들의 투기의 기본적인 유사성이 별개라는 것은 분명하다. 그러나 우리는 미니멀리즘 안의 그 방식이 겉으로 보기에 그렇게 유사하면서도 서로 모순된 그들의 아이스테시스를, 성공적으로 통합하고 화해시키면서 그들의 양극단을 회복시키고 있다는 것을 인지할 수 있다. 이러한 투시도 안에, 유사성의 관점이 나타나게 된다. 카시미르 말레비치와 마르셀 뒤샹 두 사람은 예술의 핵심에 대한 진술을 공리로 간주하는 노력으로 그것의 인습을 거절하고 벗겨내는, 서구 예술의 전통의 과격하고 진취적인 태도를 채택했다. 바바라 로즈의 견해에 의하면, 위 두 사람에 의해 사용된 환원주의적인 책략은 미니멀리즘의 운동에 매우 중요하게 활기를 불어 넣는다. 만약 다른 방식이 있다면, “그것은 두 사람의 결정이 포기했던 마음 안에 존재하는 망상으로 존재할 것이다. -마르셀 뒤샹의 부분은 예술 대상과 일반 대상으로부터 파생된 것으로서 아주 독특한 변덕의 망상일 것이며, 카시미르 말레비치의 부분은 복합되지 않으면 안 되어 포기했던 망상의 변덕일 것이다(“ABC Art” 277).”

케네스 베이커의 관점에서 보면, 두 사람의 이중영향의 자취는 그가 미니멀리스트 탐구의 두 도정(道程)으로 보고 있음을 지시한다. 한편으로는, 도널드 쥬드, 론 블레이든(Ron Bladen), 그리고 토니 스미스(Tony Smith)의 불모의 조각이 카시미르 말레비치의 표지(Piet Mondrain의 조각과 마찬가지로)를 분명하게 증언해주고, 다른 한편으로는, 칼 앙드레, 도널드 쥬드, 댄 플래빈, 그리고 로버트 모리스에 의해 제안된 그 “주조(鑄造, found)” 대상이 마르셀 뒤샹의 “레디메이드 병걸이(bottle-rack ready-made)”로부터 영감을 많이 얻어냈음을 증언해준다(9~10).

바바라 해스켈(Barbara Haskell)은 재스퍼 존스(Jasper Johns)와 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)를 보다 최근의 선각자로 동정하였는데, 두 사람은 1958년의 전시회에서 일상의 대상(everyday objects)을 포함시켰다. 프랑세스 콜피트와 같이, 바바라 해스켈 또한 이들의 작품이 결정적으로 초기 뉴욕의 미니멀리스트들에게 망상으로 존재했던 바로 그러한 것을 포함했던 추상적 표현주의(expressionism) 그 임계상태를 제안하고 있는, 프랭크 스텔라(Frank Stella)의 검은 회화에 대해 언급한다(12, 92). 보다 범박하게 말해서, 프랭크 스텔라 그 자신의 미니멀리즘의 이러한 충격은 예술에서 후소(後素)적 반복(repetition)을 행하며 이전의 것을 수정하는 일종의 변화과정이다. 즉, “그 작품들은 항상 보다 단순-천진난만한 회화 쪽으로 기우는 경향이 있는데, 그럼에도 불구하고 어쨌든 망상이 발생되어 한데 묶이게 되었던 것이다.” 그 회화가 추상적 표현주의

같이, 또는 초현실주의적인 것 같이 복잡하게 되었거나, 하여간 어떤 것이었든지 간에, 그것은 복잡한 회화를 그려내는 것이 아닌 어떤 무엇, 다시 말해서 단순-천진난만한 것이 되려고 하는 어떤 무엇, 바로 그러한 것이 되려고 한다 (Glaser 148). 케네스 베이커는 미니멀리즘의 반응적인 개성의 이러한 관점에 동의하면서, 뉴욕의 미니멀리즘을 고전주의와 로맨티시즘의 공경할 만한 경쟁 그 안에 위치시킨다. 즉, “모던 서구 예술의 개요의 관점에서 보면, 미국의 미니멀리즘은 로맨티시즘의 풍만함과 1950년대 추상적 표현주의자의 회화의 자화자찬에 반대하는 고전주의적인 반응처럼 보인다(13).” 프랑세스 콜피트와는 다르게, 케네스 베이커는 이 운동의 뿌리가 미국인에게 있다고 믿는다.

뉴욕의 미니멀리즘은, 셰이커교도(Shakers)⁷¹⁾의 가구(家具)와 찰스 샌더스 퍼스(Charles Sanders Peirce)와 윌리엄 제임스(William James)의 실용주의 철학의 특징으로 나타난, 명백한 사실과 명백한 언급을 준수하는 그 미국인의 명백한 전통 안에서, 찰스 실러(Charles Sheeler)의 정밀주의 회화 안에서, 토머스 에이킨스 (Thomas Eakins)의 ‘과학적’ 사실주의 안에서, 그리고 폴 스트랜드(Paul Strand)와 워커 에번스(Walker Evans)의 사진 안에서, 윌리엄 카를로스 윌리엄스(William Carlos Williams)와 메리엔 무어(Marianne Moore)의 시 안에서, 보다 더 통절하게 정곡을 찔러 그 기원을 명시했다.

용어 미니멀리즘의 기원은 어떤 논쟁의 대상으로 존재한다. 프랑세스 콜피트에 의하면, 지시어 "minimal art"는 어느 독단적인 것으로도 보증될 수 없다. 다비트 부를리우크(David Burliuk, 1882~1967)에 의하면, 1920년대 후반, 작용중명사의 최소량으로부터 그것의 명칭을 이끌어낸 존 그레이엄(John Graham)이,

71) Shaker: 1. 셰이커교도(Shakers): 그리스도교 프로테스탄티즘의 한 종파. 지복천년설(至福千年說)을 믿고 공산공유(共產共有)의 종교적 사회를 형성하여 독신으로 지낸다. 17세기 후반 프랑스에서 조직되었으나 박해를 받아 영국으로 이주하였다. 여기에서 퀘이커교와 제휴하여 발전하였는데, 다시 미국으로 건너가 신앙부흥운동의 물결을 타고 최성기를 맞이하였다. 셰이커란 “몸을 흔드는 사람”이라는 뜻인데, 예언자는 몸을 흔들어서 예언을 얻었다고 믿고, 이 동작을 그들의 예배의식에 받아들인 데서 이 이름이 붙여졌다. 하느님을 유성(有性)으로 보는 이 교리는 기성교단들로부터 이단시(異端視)되어 현재는 아주 쇠퇴하였지만, 그들이 제작한 공예작품과 가구 등은 미국 미술사에 큰 영향을 끼쳤다. 2. 퀘이커교(Quakers): 프로테스탄트의 한 교파. 프렌드 협회라고도 한다. 1647년 영국인 G. 폭스가 창시하였고 1650년대 이후 미국에 포교가 적극적으로 행해졌다. 특히 1681년의 W. 펜에 의한 펜실베이니아 식민지 건설은 영국과 독일의 라인란트 지방에서 박해를 받고 있던 퀘이커 교도에게 신교(信敎)의 자유천지를 약속한 점에서 중요한 의의를 가진다. 그들은 “안으로부터의 빛”을 믿고, 그 신앙의 내용과 형식에 있어서나 또 인디언과의 우호(友好), 흑인노예무역과 노예제도의 반대, 전쟁 반대, 양심적 징병거부, 십일조 반대 등 일반 사람의 태도와 달라 특수한 사람들로 간주되었다. 19세기 전반에 정통파와 히크사이트로 분열하였다가 화해하였다. 미국과 캐나다에 약 13만 이상의 교도가 있을 것으로 추정되고 있다. (역주)

이러한 예술 운동을 미니멀리즘 운동이라고 호칭했다고 한다.⁷²⁾ 60대에 진술한 대부분의 다비트 부를리우크의 그 언급은 1965년 1월에 출간된 미학자(aesthetician) 리처드 월하임(Richard Wollheim)⁷³⁾의 저서 「Minimal Art」안에 있다 (3). 보다 더 확실한 것은 니콜슨 베이커가 다음과 같이 진술한 것이다.

단어 "Minimalism"은 개성이 강한 러시아 태생의 미국인 예술가 존 그레이엄에 의해, 지금 사용되고 있는 사물의 의미와 전혀 다른 의미로 사용할 목적으로, 1937년에 처음 제안된 하나의 예술 용어이다. 그 다변의 핵심에서, 그는 다음과 같은 의미를 포함하고 있는 정의의 폭발을 제공했던, 파리에서 출간된, 도발적인 그래서 새로이 생긴 그 저서의 궤도를, "예술의 체계와 변증법(System and Dialectics)"이라고 호칭했다. 즉, 이렇게 언급했다. "미니멀리즘은 근본원리를, 추상적인 변화과정의 회화의 논리적인 의도를, 발견하려고 하는 그 목적을 위한 최소량의 구성요소로 환원하는 것이다. 회화는 미수정(未受精)의 변하지 않는 표층을 가지고 출발하며, 만약 우리가 그림에도 불구하고 변화하는 초고감도의 무한대를 다시 명백한 불변의 표층으로 되돌아가는 것으로 작동시키면 한다면, 반드시 그것을 통해 잉태처럼 생생하게 만들어진 그 변화과정과 경험에 의해 매우 풍성하게 만들어질 것이다(17~18)."

그러나 그 용어의 기원에 대한 혼란은 다비트 부를리우크가 1929년 논문 목록에서 존 그레이엄의 저서에 대해 언급했을 때, 미니멀리즘을 사용하는 효시(嚆矢)였는지도 모른다고 했던 각주의 진술처럼, 니콜슨 베이커의 고찰에서도 나타난다. 그런데 그것은 다비트 부를리우크가 존 그레이엄으로부터 차용한 것인지 또는 그 반대인지 니콜슨 베이커가 결론을 내리고, 결정하는 것이 불가능

72) 존 그레이엄(John Graham(1881~1961): 정규 미술 교육을 받았는지 또는 어디서 배웠는지는 알려져 있지 않지만 존 그레이엄이 쓴 글에 의하면 나움 가보(Naum Gabo, 1890~1977.), 엘 리시츠키(El Lissitzky, 1890~1941), 다비트 부를리우크(David Burliuk, 1882~1967), 시인 블라디미르 마야코프스키(Vladimir Vladimirovich, 1893~1930)와 같은 러시아 아방가르드 예술가들을 알고 있었고, 그의 초기 작품은 광선주의와 관련이 있다. 이후 카지미르 말레비치(Kazimir Severinovich Malevich, 1878~1935), 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866~1944)와 마찬가지로 당시 유행하던 신지학(神智學, theosophy)에 관심이 많았다. 그는 1920년 미국으로 이주했으며 미국 시민이 되었다. 뉴욕 화단에서 그의 영향력은 막강하여 모더니즘의 대변자라는 평을 들었고 미국 미술과 유럽의 아방가르드 미술을 연결시키는 교량적인 역할을 했다. 존 그레이엄은 미국에서 초현실주의의 자동주의 기법이 일반적으로 알려지기 전에 이미 이것을 언급했으며 미니멀리즘의 논리를 예견했다. 그는 「미술의 체계와 변증법」에서 신비철학, 신비주의, 현대 미술의 미학에 대한 자신의 견해를 상세하게 설명했다. 다비트 부를리우크는 미니멀리즘이 회화에 무한한 가능성을 열어주었다면 존 그레이엄을 선구자로 꼽았다. (역주)

73) 리처드 월하임(Richard Arthur Wollheim, 1923~2003)은 마음과 정서상의 시각예술, 특히 회화와 같이 독창적인 작품에 주의를 기울였다. 그는 1992년부터 2003년 사망하기 전까지 영국의 미학연구협회(the British Society of Aesthetics)의 회장으로 이바지 하였다. (역주)

하다. 최초의 단어 'minimalism'에 대해 누가 발언했는지 간에 그것과는 상관 없이, 그것이 기술하는 그 충격은 일반적인 것임이 분명하고, 예술사에서 까다로운 것으로 상기되고 있다는 것 또한 분명하다.⁷⁴⁾

그러나 다른 환원주의자의 경향과는 달리, 오늘날 미니멀리즘의 실재적 특성은 예술 그 자체의 엄격한, 완고한 임계상태로 존재할는지 모른다. 그것은 뉴욕의 미니멀리즘이 아방가르드의 현상이었다는 것을 생각나게 하는 망상으로 존재한다. 다른 아방가르드 운동처럼, 미니멀리즘은 그 자신을 전통예술과 대당(對當)으로, 시종일관 다루기 어려운 임계상태의 담화의 흐름을 언외로 지시하는 쪽으로, 정의했다. 페터 뷔르거(Peter Bürger)는, 그것은 사실 체계적 양상 안에서 그것의 역사와 그것의 기본공리에 신호(응답지령)를 보내기 시작하는 아방가르드의 강령으로만 존재한다고 주장한다.⁷⁵⁾ 그것은 예술의 자율(autonomy; 비논리적 표현)을 신중하게 부정하면서 그 자신을 옹호한다. 그리고 아방가르드의 예술작품은 진짜 문제가 된 “예술의 결합작용(work of art)”의 변덕으로 나아가게 한다(47, 55). 페터 뷔르거에 의하면, 그 예술작품은 그것의 임계상태적인 차원을 통하여 그것의 증명사로 나타난다.

예를 들어, 그것은 마르셀 뒤샹의 "Ready-Mades"가 의미를 만들고 있는 범주 “예술의 결합작용(work of art)”을 지시하는 것으로만 존재한다. 마르셀 뒤샹이 그의 특징을 다량생산으로 나아가게 했을 때, 임의로 대상을 선택했을 때, 그리고 그들을 전시회에 출품하였을 때, 이러한 예술의 도발은 예술이 존재하는 것의 신개념(concept)을 전제로 한다. 그가 "Ready-Mades"라고 지시하는 그 사실은 카테고리 “결합작용(work)”에 대한 명료한 암시를 담고 있다. 그 결합작용을 입증하는 그 특징은 보편적 개체, 그리고 다량 생산된 대상에 첨부된 진기함(신개념) 양쪽으로 존재한다(56).

이러한 투시도법의 관점에서 보면, 미니멀리스트 예술의 특징인 거절의 행위는 최초에 보았던 것보다 분명히 광대한 것으로 존재한다. 그렇게 광대함에

74) 해럴드 로젠베르크에 의하면, 미니멀리즘이라는 용어의 출현은 문화적 압력과 연결된다. 즉, “그것의 물리적 원소의 적나라한 그 뼈대는 문화변동의 혼란 속의 순환하는 의지로 존재하는 것에 이르기까지 예술을 잘라내려고 하는 시도다. 공표된 일화에 의하면, 스테판 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842 ~ 1899년)는 이데아 없는 단어로 만들어진 시와 같은 에드가르 드가(Edgar Degas, 1834 ~ 1917)의 그림을 보라고 충고한다(304).”

75) 그는 다음과 같이 말한다. “역사적 아방가르드 운동과 함께, 그것이 예술로 존재하는 그 사회적 하부체계는 그 자체-임계상태의 단계로 진입한다. 유럽 아방가르드 중에서 가장 과격한 운동인 다다이즘은 그것을 선행하는 비판하는데 그리 오래 가지 않았지만, 관습으로서의 예술을 비판하였으며, 그것의 진척 행로는 부르주아 사회를 선택했다.”

도 불구하고 미니멀리스트들은 문체를 수사적으로 화려하게 꾸미는 것의 명백한 효과를 회피할 뿐만 아니라, 망상의 단계, 다시 말해서, 그 위에 부가된 특권과 명예처럼 그것이 전통적으로 진술되는 것으로서의 '예술'의 바로 그 환상적 착상마저도 회피한다.

일종의 포기인 이러한 제스처는 뉴욕 미니멀리즘 안 어디에서든지 나타난다. 바바라 로즈는 다음과 같이 언급한다. “내가 언급했던 그 예술은 분명히 거절과 포기의 부정적인(negative) 예술로 존재한다(ABC Art 296).” 미니멀리스트 작품의 바로 그 문체론적 적나라함과 표출 형식의 빈곤(poverty)은 관찰자에게 충격으로 해석되고, 관찰자가 그 구성적 변화과정을 반성하도록 만든다. 소정의 예기에 대한 관찰자의 평범한 지평에서 보면, 이러한 종류의 작품과 직면했을 때 관찰자의 반응은 처음에 복합적인 것이 간섭했던, 환원의 가혹한 약동을 통하여 그것에 얽히고설킨 네거티브 필름 막을 붙였던, 어떤 무엇의 모습으로 반드시 나타난다.⁷⁶⁾ 이러한 관점에서 보면, 미니멀리스트 예술의 임계상태적인 성분의 대담적인 성격은 명료해진다. 미니멀리스트들은 예술의 여백으로부터 방사되어 상처를 입히는 임계상태에, 십자형의 변천적인 책략이 거절과 환원으로 존재하는 임계상태에, 동화하고 있는, 반증의 수사적인 힘에 시종일관 의지한다.

세계의 본성을 이해하려고 꾀했던, 그리고 그것을 증명하는 엄숙한 예술작품을 만들려고 꾀했던, 그 선형의 우주론체계⁷⁷⁾ 기초된 예술을 거절함으로써, 도널드 저드와 다른 미니멀리스트들, 케네스 놀랜드(Kenneth Noland)와 프랭크 스텔라 같은 사람들은, 기하학에 의해 주어진 그리고 그것을 구조에 투자하는 관계적 '구성'을 요구하지 않는, 대칭 형식의 아종적

76) 어빙 샌들러(Irving Sandler)는, 이것은 미니멀리스트의 예술이 전통 예술에 응답 지령 신호를 보내는 방식으로, 즉 그것이 부재 안에 그것의 노르마를 불러들이는 것으로, 존재한다고 주장한다. 즉, “단일 대상의 행태그령함은 조각의 약분할 수 없는 극한에, 포기했던 성질과 변속율에, 주의를 기울이도록 강제한다.”고 주장한다(311).

77) 우주에 관한 체계적인 사고가 미술에서는 우주상(像)으로 표현된다. 이러한 사상은 원시미술의 단순한 부적류(符籀類)에서 고대 이집트 미술의 천공도(天空圖)나 고대 그리스 올림피아의 제우스상(Pheidias 작, 현존하지 않음)과 그것을 둘러싼 도상장식, 고대 로마의 판테온 신전, 불교미술의 대스투파(Great Stupa, 부처의 사리를 봉안한 제1사리탑), 대불(大佛), 변상도(變相圖), 만다라도(曼荼羅圖), 그리스도교 미술의 「마에스타스 도미니(Majestas Domini): 라틴어로 '주님의 위엄'을 의미. 그 모습은 오른손을 들어서 축복하고, 왼손은 성서를 안고 있으며, 그 주위를 4복음서기자의 상징인 데트라모르프(마태오는 천사, 마르코는 사자, 루가는 황소, 요한은 독수리)가 둘러싸고 있다」나 「천상의 예루살렘」의 도상, 비잔틴 성당의 판토크라톤을 중심으로 하는 도상체계 등, 그 표현형식은 가지각색이다. (역주)



인 대상 안의 의미심장한 표현을 발견하려고 하는, 다시 말해서 애초부터 배척했던 그 큰 요구로부터 예술작품을 만들려고 탐색했다. 도널드 저드의 부분의 환원은, 종류의 관계적 망상(importance)을 환원하는 것으로, 그리고 전체 안으로 망상을 삽입하여 증가시키고 있는 것으로, 하여간 그러한 방식으로 그들을 배치시키는데 필요했던 종류의 총량을 환원했던 것이다(Campbell 30).

미니멀리스트의 임계상태의 강한 추세는 표상과는 대립적으로 지시된다. 미니멀리즘은 대상이 기술하는 것보다 오히려 대상 그 자체 안에 가치를 재배치시킨다. 사실 바바라 로즈가 지적한 것처럼, 미니멀리스트의 조형예술의 영광(靈光), 색, 선, 공간, 그리고 축척(縮尺)은 말로 기술한 것보다 더 사실적이다(New Aesthetic 11~13). 이러한 개념의 틀 안에서, 미니멀리스트들은 시니피앙과 시니피에 사이의 간극에 다리를 놓고 있는, 기호현상(semiosis)의 독단적인(arbitrary) 성질을 반드시 회복시킬 것을 제안한다. 이러한 예술가들은 전통적 표상이 도산(倒産) 되었다는 것을, 인습과 노르마가 쉽게 조장하고 있는 것이, 즉 시니피앙이 시니피에에 흘레붙는 것이, 의미의 적당하거나 결과적인 것으로 더 이상 존재하지 않는다는 것을, 통절히 느낀다. “그들의 소원은,” 바바라 로즈에 의하면, “그렇게 이미지에 이동된 관계로 지탱되지 않는 대상을, 투기된 것보다 오히려 직접 연외로 실현된 대상을, 말로 기술하거나 묘사한 것 보다 오히려 더 많이 생성된 대상을, 만드는 것이다.” 라고 한다(New Aesthetic 18). 따라서 그들은 사물의 본질(quiddity)을, 대상 그 자체의 “객관적 실재성(thingness)”을, 강력하게 역설한다.

미니멀리즘은 형식을 위해 깊이 연동된 주객치환응집(quest)⁷⁸⁾으로, 조망되지 않으면 안 된다고 생각한다. 미니멀리스트 조각의 경우, 이것은 특히 명백하다. 왜냐하면, 마이클 프리드(Michael Fried)가 언급한 것처럼, 대상의 형상은 대상으로 존재하기 때문이다(119). 이것은 다음처럼 보다 더 공고한, 보다 구성적인 의미로서의 진리인 것이다. 즉, “대상의 형상과 마찬가지로, 그 물체는 표현하지 않고, 외관으로 의미하지 않고(signify), 또는 어느 것에 비추어 언급하지

78) A. J. Greimas, J. Courtés, Larry Crist 외 역, 『SEMIOTICS and LANGUAGE』 (Bloomington: INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1979), pp. 253~254. quest(주객치환응집): 주객치환응집은 추구된 가치의 주체와 대상, 그리고 전자를 후자 쪽으로 치환하는 것을 지시한다. 그것은 “순간”의 형식 하에, 그리고 지속적인 모드 하에, 외연화(actualization, 주체와 대상 사이의 선언관계와 상응하는 것)의 관자놀이-공간적인 표상으로 존재한다. 보다 더 엄밀하게 말해서, 그것은 요망(wanting)의 양태성의 표상으로 존재한다. 주객치환응집의 결정적인 양상은 실현화(realization, 또는 주체와 대상 사이의 연연)와 상응한다. (역주)

않는다. 그들은 그들이 존재하는 것 그대로, 그리고 더 이상 아무것도 없는 무의 상태로 존재한다(Fried 143).” 조각은 중재(또는 유성 파열자음으로서의 中音, media)의 관점에서, 미니멀리스트들이 기원하는, 그리고 예술가적 독자사성을 역시 성취할 수 있는, 형식과 내용의 동정(同定)을 연상하는 것을 기원하는 예술가에게 많은 가능성을 의심 없이 제공한다.⁷⁹⁾ 매우 과격한 미니멀리스트의 관점에서 보면, 사물 그 자체에 맞춘 초점은 열린, 중재되지 않은 경험과 함께 관찰자에게 제공하기 위하여 수용된 화술(narrative), 은유, 그리고 비유의 흔적을 모두 깨끗하게 지운 예술가에 의해 고의로 앞으로 나아가 만들어진 것이다. 그것은 칼 앙드레의 작품을 위한 그의 요구가 독해되지 않으면 안 되는 이러한 투시도법 안에 존재한다. 즉, “나의 작품은 아이스테시스적이며, 물질적이며, 공산주의적인 것으로 존재한다. 왜냐하면, 그 아이스테시스적인 것은 초절적(超絶的)인 형식 없이, 정신적인 또는 지식적인 성질 없이, 존재하기 때문이다. 왜냐하면, 물질적인 그것은 다른 물질로의 진위가 애매한 가식 없이 그 자체의 물질로 만들어지기 때문이다. 그리고 공산주의적인 그 형식은 모든 인류에게 동등하게 그리고 쉽게 접근하는 것으로 존재하기 때문이다(Bourdon 107).”

후소(後素)적 반복은 많은 미니멀리스트 조형예술의 특색을 이루고 있는 모습이다. 그 반복상적 소인이 그 자체를 어떻게 표출시키든지 간에(순열 배치적인 구조로든지, 또는 연속 효과로든지, 하야간 어떤 것이든지 간에), 그것은 확장의 소인과 신중히 대당이 되게 만들어지며, 그리고 그것은 항상 체계적으로 전개된다.⁸⁰⁾ 멜보히너는, 사실상 12음(serialist)⁸¹⁾으로 존재하는 대부분의 그의 작품에 대해, 많

79) 프랑세스 콜피트의 51을 보라. “조각은 이미지(image)와 형상(shape)이 일치하는 것과 관련된 예술가들을 위해 명백한 매개(medium)로 존재한다.” 그리고 예를 들어, 프랭크 스텔라는 사물의 본질과 그의 회화의 약분할 수 없는 객관성을 단호히 지적한다. “나의 그림은 오로지 거기에 그대로 존재하는 것으로(there is there) 보일 수 있는 그 사실 위에 기초된다. 그것은 사실 그대로의 대상으로 존재한다(Glaser 158).” -아울러 코진스키(Jerzy N. Kosinski)의 소설 “Being There”를 참고하라. (역주)

80) 예를 들어, 미니멀리스트 예술의 “체계적인 목록”에 대한 프랑세스 콜피트의 소견을 보라.

81) 12음(serialist): 오스트리아 태생의 표현주의 음악가인 아놀드 쇤베르크(Arnold Schonberg 1874~1951)가 창시한 작곡기법. 12음 기법은 좀더 ‘조직적’으로 무조음악을 만들어내는 작곡기법이다. 즉 조성음악에 존재했던 으뜸음을 전혀 인정치 않고 1옥타브 안의 12개음(흰건반 7개, 검은건반 5개)에 모두 동등한 자격을 주어 이를 일정한 산술적 규칙에 따라 배열 진행시키는 음악이다. 12음 음악은 원칙적으로 작곡가가 미리 정해놓은 12개의 음렬을 되풀이해서 계속함으로써 구성되는데 한 음이 연주된 경우 나머지 11개의 음이 연주되지 않고는 그 음으로 다시 되돌아 올수 없는 식이다. 이 규칙에다가 12음렬의 역행렬, 반행렬,

은 사람들이 받아들이기 어려운, 예술작품을 지배하는 논리로서의 체계의 그 변덕에 대해 지적한다.

체계적인 사유는 일반적으로 예술가적 사유의 안티테제로 존재한다. 체계는 조직화, 면밀함, 그리고 제작과정에서의 반복에 의해 성격이 만들어진다. 그들은 꼼꼼하다. 그것은 일관성(또는 조화, consistency)과 그들의 성격을 만들고 있는 선형사상(線形寫像: application)의 연속으로 존재한다.⁸²⁾ 체계의 개성적인 부분은 원래 망상이 아니지만, 오직 그러한 방식으로만 관련되어, 전체 안에 동봉된 논리로 사용된다(94, 99).

병치(parallels)⁸³⁾의 탐색에서, 그는 바흐(Johann Sebastian Bach)의 “푸가의 기법

다시 반행렬의 역행렬 등으로 변화시켜 하나의 음렬로부터 총 48개의 다른 음렬을 만들어낼 수 있게 된다. 이렇게 12개의 음을 조직적으로 균등하게 사용함으로써 조성 또는 선법에 입각한 음악과는 다른 체계를 만들어낸다. 쇤베르크는 후기 낭만파 분위기의 초기 작품들인 “정화된 밤(1899년)” 등에서 부분적인 반음계주의를 사용하였으며 무조음악으로 발전하였고 이후 12음 기법에 다다른다. 12음기법이 사용된 최초의 것은 1925년에 작곡된 op. 25의 “피아노 모음곡”이다. 그가 12음 기법을 창시한 1925년 무렵에는 그의 음악을 이해한 사람이 거의 없었으나, 그의 제자인 베르크(Alban Berg, 1885~1935)와 베베른(Anton Webern, 1883~1945)에 의해 더욱 발전하여 하나의 기법으로 정착을 보았다. 2차 대전 이후 테이프, 레코드 등 매스커뮤니케이션 수단이 확산되면서 급격하게 지지자들을 확보하였고, 20세기 후반기 작곡가들에게 그의 기법은 작곡의 상식이 되었다. (역주)

82) application은 "application linéaire"를 의미한다. 선형사상(線形寫像: application linéaire → multilinéaire); 두 집합 사이의 사상(寫像). 선형 공간(空間)으로부터 선형 공간(空間)으로의 사상(寫像). (작용소) $T(x + y) = Tx + Ty$, $T(\alpha x) = \alpha Tx$ (단 x, y 는 선형 공간(空間)의 요소(要素), α 는 수)인 성질(性質)을 지닐 때에, 이 사상을 이름. 이 사상에 연속성(連續性)을 가정(假定)할 경우(境遇)도 있음. 다중선형사상(multilinéaire); 수학에서 다중선형대수학(multilinear algebra)은 선형대수학을 확장한 것이다. 19세기에 나타난 텐서(tensor)의 개념은 미분기하학 및 일반상대론 및 여러 응용 수학 분야에서 사용되었다. 이를 정식화하여 “텐서 해석학” 혹은 “텐서장의 텐서 미적분학” 등으로 불리는 분야가 출현했는데, 여기에서 다중선형대수학의 기원을 찾을 수 있을 것이다. 20세기 중반에 들어서서 텐서의 개념은 니콜라 부르바키의 영향을 받아 보다 추상적으로 구성되었는데, 특히 ‘다중선형대수학’이라는 단어 자체도 부르바키의 저서 「수학 원론」 2권(대수학)의 3장 제목인 "Algebre multilinéaire"에서 유래한 것으로 추정된다. (역주)

83) 신디아 휘트니 할렛((Cynthia Whitney Hallett), 「미니멀리즘과 단편소설(Minimalism and Short Story-Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison)」(New York: The Edwin Press, 1999), pp. 7~41.의 "parallel poetics"를 참고하라. 직역하면 “병치시학,” “병렬시학”이 되겠지만, 그 의미의 개시성으로 보아 後素로 보는 것도 좋겠다. 後素는 後功, 餘白, 餘韻, 토운, 神話體系, 深層構造, 氷山技法(iceberg technic)이라는 유의어를 가지고 있는데, 어원적으로는 繪事後素와 素以爲絢, 素其位而行에 근거한다. 素는 文質彬彬의 質과 “素猶見在也”의 보이는 것이 유예된 在, 그리고 “素富貴 行乎富貴”의 “어떤 처지에 놓이다”라는 뜻의 素이다. 鄭司農(鄭衆은 字가 仲師이며, 東漢時代에 河南開封人으로 경학자인 鄭興의 아들이다. 章帝때에 그는 大司農[財政業務을 管轄]이란 관직을 지냈기 때문에, 경학자들은 모두 그를 鄭司農이라고 칭했다. 東漢末年에 이르자 鄭玄이라는 경학가가 출현하자 후인들은 이 두 사람을 구별하기 위해 鄭衆을 先鄭, 鄭玄을 後鄭이라고 불렀다. 그는 「易」 「詩」 「三統曆」을 망라해서 「春秋難記條例」라는 저작을 남겼는데

(Art of the Fugue)”을, 그리고 아놀드 쇤베르크(Arnold Schoenberg), 카를하인츠 슈토크하우젠(Karlheinz Stockhausen), 피에르 불레즈(Pierre Boulez)에 의해 이루어진 작곡법을 환기시키고 있는, 음악에 의지한다. 그는 12음적인 조형예술과 같은 보편성으로서의 이러한 작품은, 사전에 매우 엄격하고 정교하게 만들어진 논리의 선형사상(線形寫像: application)과 제작기법에 기초된 예술의 편애로서의 개인적 결정의 착상(은유와 같은 수사적 기법과 환상적 기법)을 거절한다고 주장한다(100). 이러한 종류의 기교는 작품의 객관주의적 경향을, 특징(개성)이 없는 성질을, 다시 말해서 그들이 조각 형상의 체계적 순열(permutation)을 포함하든지, 또는 파르타인 발렌(Fartein Valen)의 12음조, 즉 개성적 예술가의 말이 돌리는 자아틀과 같이 틀에 박힌 그 생각(whim)보다 오히려 더 좋게 발견된 작품의 그 체계로 추정될 수 있는 작곡법의 효과의 수학적 수열(progression)을 포함하든지, 하여간 어떤 것이든지 간에, 보다 상위의 인식론적 위치로 양양시켜 고상하게 만든다. 그러나 보다 적게 표출될는지 모르는 그것은 잉태처럼 마음속에 떠올리는 편린의 생각 안에, 애초부터 엄밀한 테제 안에서 작업이 이루어진 그 결정 안에 포함된, 조직의 넓은 범위에 미치는 그 기발하고 종잡을 수 없는 생각(whimsy)으로 존재한다.

다비드 부흐동(David Bourdon)은 1960년부터 1964년까지 뉴어크의 펜실베이니아철도회사에서 화물운송자로 근무했던 칼 앙드레의 경험에 그의 작품을 서로 동치(同値, equivalent)될 수 있는, 교체될 수 있는, 완전체(integer)로 만들었다는 것을 넘지시 언급한다. 칼 앙드레는 그의 조각에서, 구성적 완전체의 조직화 상에, 그리고 전체의 지상권(至上權), 전체의 단일성을 강조하는 이러한 형상 안에 존재하고 있는, 예술가적 계층의 착상에 대해 탐구한다.⁸⁴⁾ 칼 앙드레는 특히 객관적인 것의 희생으로 주관적인 것의 가치를 안정시키는 그 계층을 공

이는 당시에 매우 유명했던 책이었다. 그의 생평에 대해서는「後漢書, 鄭衆傳」을 참고)은 素란 회화의 質 즉 색채의 정신적 표현으로써 後功이라고 한다. 朱熹는 絢과 대비하여 보이지 않는 質이라고 한다. 예를 들면 四君子인 梅蘭菊竹은 絢이며 眞善美貞은 素, 즉 梅=善, 蘭=美, 菊=眞, 竹=貞이다. 그러나 이것도 보편성이므로 보다 더 개별성이 있는 것을 찾아야 할 것이다. 화가는 이 後素의 원리를 알아야 하고 이 원리를 이해하기 위해서는 자연의 진의를 알아야 한다. 그러므로 後素는 老子의 “谷神의 玄牝”과 莊子の “渾沌의 七竅” 또는 禪에서의 “見山祇是山”의 경지와도 통하는 것으로 보아도 될 것이다. (역주)

84) 프랑세스 콜피트의 견해에 의하면, 이것은 미니멀리스트 조형예술의 규범적인 기교이다. “동정(同定)적이든지, 점진적으로 변경된 것이든지 하여간 어떤 것이든지 간에, 부분의 조직화는 어느 한 원소에서 다른 원소로의 계층적 편차의 분할하는 것을 막는다(59).”

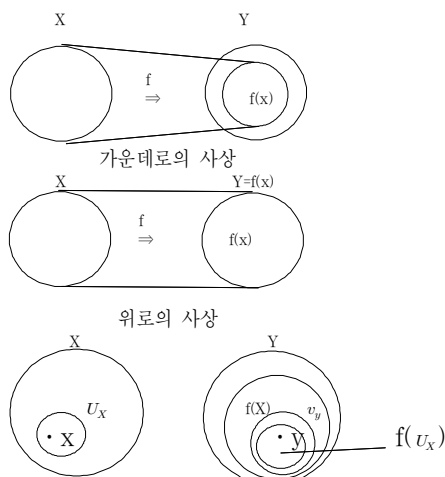
격한다. 다비드 부흐동은 다음과 같이 언급한다. “규범화된 단위”는 그것이 표층을 내부의 주관으로 숨기는 것과 다르지 않은 외부의, 즉 객관적인 것의 표층을 가능하게 만들었으며, 칼 앙드레의 구조는 엄밀히 말해서 객관적인 그리고 주관적인 표층이 동정(同定)적인, 그럼에도 불구하고 “생물분류법적인 것 (clastic)”⁸⁵⁾으로 존재한다고.

예술세계 안에서 파문(破門)임에도 불구하고 인습적으로 수용함으로써, 그 반복상의 소인은 미니멀리스트 조형예술가들에 의해 따뜻하게 포용되었다. 가장 과격한 그들의 반대자들과는 역으로, 이들 예술가들은 눈에 보이지 않는 변이의 가능성을 배척하지 않았다. 오히려 광대한 아이스테시스와 함께 조화롭게 행동하고 있는, 그들은 그것을 일정한 척도에 따라 환원했다. 변이는 미니멀리스트의 예술 안에서 한결 더 미묘한 것이 되었으며, 그것의 빈도와 진폭이 빈틈없이 제한되었다.⁸⁶⁾

85) 생물분류법은 다음과 같다. 즉, Kingdom(Regnum) 계(界), Division 문(門), Subdivision 아문(亞門), Class 강(綱), Subclass 아강(亞綱); 강(綱)과 목(目)의 사이. 곤충강을 무시(無翅) 아강과 유시(有翅) 아강으로 나누는 것 따위. Order 목(目), Family 과(科), Genus 속(屬), Species 종(種); 일반적으로 생물의 종류라고 하는 것이 이것에 해당한다. 종의 정의로서는 개체 사이에서 교배(交配)가 가능한 한 무리의 생물로서 더욱이 다른 생물군과는 생식적(生殖的)으로 격리된 것이라고 할 수 있다. 그러나 사실은 반드시 이렇게 명쾌하게 선이 그여지는 것은 아니다. 보통 우리가 야외에서 보는 생물은 형태적으로 색채를 포함하여 종의 특징을 나타내고 있으며, 비슷한 종이라도 일정한 차이가 있어서 두 종의 중간형이나 잡종이 생기는 일은 없으나, 그 중에는 암수 또는 개체 사이에 상당히 현저한 형태 차이가 있으면서도 서로 교배하여 자손을 남기는 종도 있다. 또, 매우 비슷하며 외견상으로는 거의 구별할 수 없지만 생식적으로 격리되어 있는 종도 있다. 종의 분화에는 지리적인 격리가 큰 요인이라고 생각되고 있으나, 지방적으로 분화하여 많은 아종(亞種)을 형성하며 두 극단적인 아종 사이에서는 종에 해당하는 분화를 나타내는 것도 있다. Subspecies 아종(亞種): 생물분류법상 종(種)의 하위단계로 동일한 종 중에서 주로 지역적으로 일정한 차이를 가지는 집단이 인정될 때에 사용된다(地方變異). 명명규약에서 다루는 최저 계급으로 아종을 나타내는 데는 삼명식학명(三名式學名)을 사용하여 속명 종명.아종명의 순으로 기술한다. 아종명 다음에 명명자의 이름을 붙이기도 한다. (역주)

86) 바바라 로즈는, 이러한 효과는 미니멀리스트들이 그들의 문화적 환경 안에 점증하고 있는 동차성(homogeneity)을, 그리고 일상 경험에서의 후소(後素)적 반복성(repetitiveness)을, 지각하는 것이라고 주장한다. 그녀는 선각자 에릭 사티(Erik Satie)와 거트루드 스타인(Gertrude Stein)을 인용한다(ABC Art 289). 로렌스 알로웨이(Lawrence Alloway: 1954년 "Pop Art"란 용어를 처음 사용한 영국의 미술평론가)는 임계상태적인 반응으로서의 현상은 예술의 널리 보급된 인습에 대항한다고 보고 있다. 즉, “단 하나의 이미지 예술은 허구가 예술가의 시험으로 존재하는 역사적 회화의 좀처럼 없어지지 않는 그 비논리적인 변덕을 완전히 파괴한다. 여기서 그 형식은 재간이나 놀람 때문이 아니라, 후소(後素)적 반복과 확장 때문에 의미심장한 것이 되는 것이다. 그 순환적 이미지는 연속 변형, 파괴, 그리고 재구성으로 주체화시키고 있는 것이다. 그것은 공간과 마찬가지로 시간으로 독해되기를 요구한다. 해석학의 스타일에서 보면, 우리는 변이 속에서 단일성을 찾는 것이다. 단 하나의 이미지 예술의 관

점에서 보면, 우리는 똑똑히 보이는 단일성 안의 변이를 찾고 있는 것이다. 그 이미지의 흐름은 작품을 충분히 관찰하는 것에 의해 실증적으로 배우는, 예술가 그 자신에 의해 설치된 제약과 함께, 하나의 체계를 구성한다. 따라서 그 체계는 우리가 예술 작품에 접근하는 것에 의해, 증명사로 존재한다. 예술 작품이 대상으로 정의될 때, 우리는 물질적인 것으로 그리고 사실적인 것으로 명료하게 강조하지만, 이러한 기초 상의 그것의 후소(後素)적 반복은 통사론을 의미하는 것으로 되돌아간다(56).” -페포(閉包, closure)를 참고하라. 1. 불완전한 모양, 사고, 상황 등이 완전한 적(積으)로 지각되는 것. 2. 위상수학에서, 어떤 위상공간 X 의 부분집합 S 의 페포(閉包, closure)는 S 를 포함하는 가장 작은, 닫힌 부분집합이다. 이것은 X 안에 있는, S 의 모든 포함집합(superset)의 교집합으로 구성된다. 2. 페포(閉包, closure)를 참고하라. 1. 불완전한 모양, 사고, 상황 등이 완전한 적(積으)로 지각되는 것. 2. 위상수학에서, 어떤 위상공간 X 의 부분집합 S 의 페포(閉包, closure)는 S 를 포함하는 가장 작은, 닫힌 부분집합이다. 이것은 X 안에 있는, S 의 모든 포함집합(superset)의 교집합으로 구성된다. -homogeneity(同次性); 수학과 논리학에서는 동차(同次), 또는 상동(相同)이라고 한다. 혼마 다쓰오(本間龍雄), 임승원 역, 『위상공간으로 가는 길-직관적 토폴로지의 세계』(서울: 전파과학사, 1995), pp. 15~28.



위상공간 X 에서 위상공간 Y 로의 사상 $Y=f(x)$ 란 X 의 점 x 에 대하여 Y 의 점 Y 가 대응 결정되는 것을 의미한다. 다만, x 와 x' 가 상이한 점이라도 그 상 $f(x)$ 와 $f(x')$ 는 일치해도 지장 없다. 특히 x 와 x' 가 다르다면 $f(x)$ 와 $f(x')$ 가 다를 때 1대 1의 사상이라 한다. X 에서 Y 로의 사상 f 에서 X 의 상 $f(x)$ 가 Y 를 덮어버릴 때 f 는 “위로의 사상”이라 부르고 보통의 사상은 “가운데로의 사상”이라 부른다. 위상공간 X 에서 위상공간 Y 로의 사상 f 가 1대 1 위로의 사상일 때 f 를 1대 1의 대응(변환)이라 부르기로 한다. $y=f(x)$ 가 1대 1 대응이면 y 를 옮기는 사상도 1대 1의 대응이므로 이것을 역사상(逆寫像)이라고 말하고 f^{-1} 이라 표기하기로 한다. 위상공간 X 에서 위상공간 Y 로의 사상 f 에 있어서 X 의 각 점 x 의 충분히 작은 근방의 상은 x 의 상 y 의 근방에 포함될 때 f 는 연속이라고 한다. 정확히 표현하면 X 의 각 점 x 와 그 상 y 의 임의의 근방 v_y 에 대하여 x 의 충분히 작은 근방 U_x 를 선정할 수 있고 U_x 의 상 $f(U_x)$ 가 v_y 에 포함될 때 f 는 연속이라고 말한다. 위상공간 X 에서 위상공간 Y 로의 사상 f 가 1대 1 대응이고 f 도 역사상 f^{-1} 도 모두 연속일 때 f 는 동상사상(同相寫像)이

미니멀리스트의 구성적 체계의 두드러진 특징 중의 하나는 대칭의 성질로 존재한다는 것이다. 임계상태적인 것으로 범박하게 말해서, 이러한 현상은 예술가적 목표를 위해 보다 넉넉한 주객치환응집의 일부로 해석될지도 모른다.⁸⁷⁾ 신랄하고 분쇄적인 그 삽화(挿話)는 미니멀리스트 조형예술 안에 엄격하게 환원된다. 그러나 그들이 나타나는 곳에서, 그들은 언외지언으로든지 유비(類比)로든지 하여간 어떤 것으로든지, 체계의 또 다른 부분 안에 형식적으로 환원되고, 따라서 전체의 레벨에 회복된다. 기초가 되는 그 변덕은 유비적인 예술작품이 아이스테시스적으로 보다 더 강하게, 보다 더 내구력 있게 존재하는 것이며, 그리고 후소(後素)적 반복의 변화과정 안에 예기되어 있는 임계상태에 보다 더 강하게 저항하는 것으로 존재한다.⁸⁸⁾ 많은 미니멀리스트 조각과 회화의 유비적 성격은 격자(格子)의 구조 안에 물질적으로 표현된다. 프랑세스 콜피트는 다음과 같이 진술한다. 범주적으로 “비조직적 체제(format)는 격자, 즉 그 구조로서의 현대(modern) 회화 안에서 딸림음(dominant)⁸⁹⁾으로 존재하며, 동

라 부르고, X와 Y는 동상(同相)이라 한다. 우리나라 지도를 바라보자. 우리나라의 각 지점에 대해서 지도상의 한 점이 그것에 대응하고 있다. 이 대응은 분명히 1대 1의 대응이다. 근방이라 해도 크기가 전적으로 다르지만 한쪽의 근방이 딴 곳의 근방 안으로 들어있다. 그러므로 이것은 동상사상이다. 보다 알기 쉽게 말하면 산이나 분지(盆地)가 있는凹凸의 우리나라가 한 장의 평평한 종이의 일부(우리나라지도)와 동상이라는 것이다. (역주)

위상공간 { 리니어(linear) 그래프(그래프의 장)
다양체 { 곡선-(곡선의 장)
(곡면의 장)
곡면-(역사의 장)
고차원의 다양체-(고차원의 장)

87) 예를 들어, 마이클 프리드 129와 프랑세스 콜피트 44를 보라.

88) 도널드 주드는 그의 작품에서 이러한 성질을 인식하고, 유비가 개성적 스타일의 보다 더 명백한 표출을 배출하고 있는 방식으로 제공한다고 제안한다. 즉, “나의 작품이 유비적이기 때문에, 당신이 말한 것처럼, 나는 어느 조립적인 효과에서 벗어나기를 기원하며, 그렇게 행하는 그 명백한 방식은 유비적인 것이 되는 것이다(Glaser 150).”라고 말한다.

89) 딸림음(제5음, dominant): 1. 으뜸음에 이어 중요한 음으로 속음 또는 도미넌트라고도 한다. 본래는 지배적인 음이라는 뜻이며 유럽의 장.단조에서는 으뜸음의 5도 위의 음을 가리키나, 일반적으로도 5도 위의 음이 딸림음이 되는 경우가 많다. 으뜸음에서 아래 5도가 되는 음을 버금딸림음이라고 하는데, 그에 대해 이것을 위 딸림음이라고 부를 때도 있다. 조성음악의 확립과 함께 이 위아래 5도의 움직임은 멜로디적인 관계로서만이 아니고, 카덴차를 형성하는 것으로 화성진행의 기본이 되고 있다. 2. cadenza: 악곡.악구(樂句) 등의 마침이나 단락에서 그 과정을 형성하는 음 진행의 정형(定型). 일반적으로 이탈리아어인 카덴차(cadenza)로 불리며, 종지형(終止形)이라고도 한다. 처음 이 말은 종지형을 뜻하는 단순한 음악용어였으나 16세기경부터 악곡이나 악장의 마침 직전에 삽입하는 즉흥적인 기교적 솔로 패시지(solo passage: 독주 부분)의 의미로 쓰이게 되었다. 이 같은 기교는 18세기의 오페라에서 더욱 발전하였으며, 특히 A. 스카를라티를 비롯한 나폴리악파(樂派)의 오페라에서는 거의 양식화(樣式化)의 기미마저 보였다. 한편 바로크시대는 악기의 용성을 배경으로 G. 토렐리, A. 비발디

정적인 그리고 연속적, 전성(轉成)적 경제성의 표상을 전제로 하는 의미작용에 의해 연결된 필요조건, 기호현상-화술, 담화의 그 모듈(module)의 네트워크의 창조에 의해 그저 단순-천진난만한 사진 측면(plan)을 생생하게 통합한다(60).”⁹⁰⁾ 그 격자는 아마 체계화하는 미니멀리스트의 편애의 가장 분명한 실례일 것이다. 그것은 정밀한 것, 서로 화해된 것, 그리고 가장 망상적인 것으로 균형이 잡힌 것, 예상된 속마음(design)에 전적으로 의지하고 있는 것으로 자리가 잡힐는지 모르는 성분으로서의 구성 지도를 제공한다. 첨언하면, 다단식으로 만들어진 그 안의 명백한 그 방식의 가치에 의해, 그 격자는 또한 미니멀리스트의 접근법의 철저하고 과격한 성격에 다시 한 번 반영되어 그(또는 그녀)를 고 무시하고 있는, 변화과정의 논쟁에 구경꾼의 주의력에 초점을 맞추는데 기여하고 있다.⁹¹⁾

대부분의 미니멀리스트 예술 안 격자의 바로 그 명백함은 겉으로 나타난 것

등의 독주협주곡에도 카덴차가 엿보이기 시작하였다. 이 시대의 카덴차는 고도의 기예를 과시하려는 경향이 짙었으나 고전주의·낭만주의에 이르러서는 특히 협주곡에서 악곡 구성의 중요한 요소로서 큰 의미를 가지게 되어 주제의 동기형(動機型)을 발전시키는 경우가 많아졌다. 제1음(으뜸음: tonic), 제2음(위 으뜸음: supertonic), 제3음(가온음: mediant), 제4음(버금딸림음: subdominant), 제5음(딸림음: dominant), 제6음(버금가온음: sub-mediante), 제7음(이끌음: leading tone). (역주)

1) 딸림음조 - 으뜸음에서 완전 5도 위의 조



2) 버금딸림음조 - 으뜸음에서 완전 5도 아래(완전4도 위)의 조



90) 또한 구센 168~169를 보라. “유비, 즉 직관 또는 예측된 것은 격자, 다시 말해서 원형 또는 사각형의 조직을 사용하며, 비례항적 관계...다시 말해서...분명하게 확립된 소인과 관련된 그 극대(maximum)는 이러한 접근법의 본질적인 성질로 존재한다.”

91) 프랑세스 콜피트 7을 보라. “미니멀리즘의 예술의 철저함은 부분적으로 변화과정의 논쟁의 완벽한 재고에 기인한다.”

과 또 다른 그것의 특별한 생김새, 그것의 농조(弄調) 정신임을 입증한다. 이러한 성질은 충분히 언급하지 못했다. 나는 그것이 미니멀리즘의 핵심 양상이라고 믿는다(그리고 사실, 일반적으로 아방가르드의 폭넓은 투시도법 안에서).⁹²⁾ 왜냐하면, 미니멀리스트의 제스처는 과도한 것, 요한 하위징아(Johan Huizinga)의 농조 상의, 그리고 1930년대 문화의 배아(胚芽)적 독창성이 풍부한 그 저서이후, 농담(play)과 밀접하게 동정되었던 개성으로 존재하기 때문이다.⁹³⁾ 그 과도는 반드시 도발로 의도되지만, 또한 사실상 화성(和聲)의 아티클레이션으로 존재하는 그리고 농조로 존재하는 그 구경꾼과 함께 아종(亞種)적인 연루(連累)를 확립하는 것으로 의도된다. “농담은 새로운 창작에 기대하여 새로운 방식으로 사물들을 함께 덧붙여 표현하고 있는, 경험하고 있는 것으로 존재한다.”고 월터 아이얼(Walter Ise)은 주장한다. “그러나 더 나아가 이러한 충격으로, 그 위의 언어도단에 기대어 난폭한 행위와 무질서상태로 밀어붙이고 있는 그것은, 경악뿐만 아니라 새로운 어떤 무엇을 폭로한다(63).” 분명히, 예술가적 경향의 미니멀리즘은 사실상 경험주의자로 존재한다. 더 나아가 그것은 난폭과 무질서 양쪽을 모두 소유하고 있다. 그러나 이러한 성질은 그들의 표현이 그 완성된 작품 위에 존재하지 않고, 오직 그것과 동반된 그리고 그것이 전형적인 예로 동정된, 임계상태의 담화 그 심연(深淵)에 존재한다. 또한 월터 아이얼은 그 농담이 그것에 대한 “그 자체의 화려한 행사(self-pageantry)”의 영광(靈光, aura)이라고 말한다(70). 이러한 의미에서, 미니멀리스트의 제스처는 이중의 농담이다. 왜냐하면, 그것은 예술이 조우하는 그 방법으로 궁리하는, 그리고 그 자신의 인습, 그것을 정의하는 제약, 그것의 역사와 함께 하나의 텀(term)⁹⁴⁾이 되는, 그 술책의 농담으로서의 예술 작품을 숙고하여 다단계를 만들기 때문이다.

여기서 내가 언급하고자 하는 미니멀리스트 조형예술의 최후의 생김새는, 내가 방금 환기시켰던 숙고와 관계된다. 그럼에도 불구하고 냉담하고 무관심한

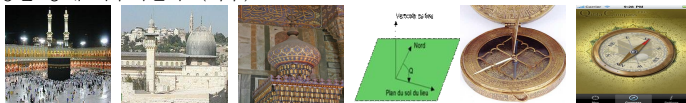
92) 그 보편성에서의 예외는 마이클 베네딕트(Michael Benedikt)에게 존재한다. 영국 미니멀리즘에 대한 토론에서, 그는 다음과 같이 진술한다. “농조는 새롭고 조밀하지 않은 영국의 모든 무중력의 조각의 심장에 근접하는 성질로 존재한다.”

93) 특히, 요한 하위징아의 “놀이하는 인간(Homo Ludens)”를 보라.

94) 텀(term)은 안정적(stable)이고, 위치(자리, place)는 약동적(dynamic)이다. 즉, 텀 $2x-(4+2)$ 일 때, x 가 8이라고 한다면, $16-6=10$ 로서, 확정된다. 그러나 위치의 경우는, ... 4 3 2 1 0 -1 -2 -3 -4 ...이라고 한다면, 양수 1자리: 1~9, 2자리: 10~99, 3자리: 100~999, 4자리: 1,000~9,999 등의 변수가 발생한다. 음수의 경우도 마찬가지이다. 그러나 이 경우의 텀은 폐포(閉包, closure)로 보아야 할 것이다. (역주)

표층을 출현시키고 있는, 미니멀리스트들은 관찰자의 경험에 끊임없이 그리고 신중하게 주의를 기울인다. 그것은 어느 예술가가 그의(또는 그녀의) 작품에 대한 반응을 기대하는 어떤 단계를 시도하는 것이라고, 다시 말해서 정위(定位, orientation)⁹⁵⁾의 단계를 선택하는 것이라고, 그 반응에 조건반사를 일으켜 필요조건이

95) orientation(정위, 定位): 1. 아마 정의할 수 없는 그러나 메타논리 또는 내포기호학적 이론을 확립하기 위하여 필요한 직관적 개념인 “정위(orientation)”는 다소간 이행성(移行性)의 또는 제사법(制辭法, 直, 正의 의미로 rectitude-진정, 청렴, 정확-와 같이 연결형으로 사용되는)의 언어학적 개념을 떠맡으며, 인식론 안에서 지향성의 개념과 상응한다. 2. 좀 더 정확하게 이러한 개념의 한계를 정하기 위하여, 우리는 Louis Hjelmslev의 은유적 표현으로부터 출발할 수 있다. 그는 지배하고 있는 텀으로부터 지배받는 텀으로 이행하고 있는 “논리적 활동”으로 보았다. 이러한 “활동”은 두 텀 사이의 관계의 비대칭적 그리고 비역행적 성격에 의해 정의될 수 있다(예를 들어, 이행은 주체로부터 대상 “쪽으로” 또는 반대로 이루어진다). 그러한 해석은 “정위(orientation)”의 인식을 위해 필요한 조건을 결정한다. 반면에 그 논리로부터 부여된 해석(첫 텀의 심리학적 “강도”에 의해, 또는 뇌 속의 “흔적”의 충격에 의해-B. Russell)은 몽롱하게 유지되고 또 Louis Hjelmslev의 은유보다 더 낮지는 않다. 3. 한 예는 어떤 무언의 이러한 개념을 명확하게 하는데 조력이 될 것이다. 수직 축 상에 위치한 두 개의 실재 x 와 y 는 그들을 결합하고 있는(그것은 대칭관계이다) 위상관계(位相關係, 어떤 집합의 부분집합으로 이루어지는 어떤 종류의 집합족)에 의해 정의된다. 그러므로 그 실재는 그 관계의 성격을 조금도 수정하지 않고 변화시킬 수 있다. 그러나 만약, 이러한 두 실재가 발생하고 있는 동안, 우리가 y 위에 있는 그 x 라고 하는, 두 텀 사이에서 인식될 수 있는 그 관계는 비위상적이다. 실재 y 는 소재 정위된 관계(x 쪽으로 정위된)의 시발점이 된다. 반면에 그 담화 순서는 x 로부터 y 쪽으로 간다. 따라서 그것은 존재하고 있는 위상관계에 첨가된 추가적 그리고 한정적 투자를 구성하는 정위라고 언급될 수 있다. 같은 의미서, 비-정위된 변형(non-oriented transformation, 그것은 두 체계 또는 두 변화과정에 속하는 두 단위 사이의 상호관계이다)은 정위된 변형(oriented transformation, 발생론적 또는 역사적)과 구별되는 것이며, 그것은 뒤집혀지지 않는다. -A. J. Greimas, J. Courtés, Larry Crist 외 역, 「SEMIOTICS and LANGUAGE」, pp. 221~222. 아울러 'orientation'의 어원도 참고하라. 정위 또는 정향(定向, orientation): 'orientation'은 “떠오르는 해”라는 뜻의 라틴어 'oriens' 또는 'orientum'에서 유래. 건축에서 동서 방향의 축과 관계되는 건물 위치. 메소포타미아. 이집트. 신대륙으로 발견되기 전의 중앙 아메리카에서는 입구나 통로 등 건물의 중요부분을 해가 떠오르는 동쪽을 향하도록 만들었다. 그러나 정향은 종교적이나 실제적인 이유에 따라 다양하게 규정된다. 이슬람교도들은 어느 방향에 있든지 기도할 때는 메카를 향해 기도하며 이에 따라 기도소인 미라브(mihrab: 모스크의 네 벽 가운데 Qibla, 즉 메카의 방향을 알려주는 표시)의 벽에 있는 기도 벽감(壁龕), 즉 장식을 위하여 벽면을 오목하게 파서 만든 공간으로서 등잔이나 조각품 따위를 세워 둔다)가 메카를 향하도록 모스크의 방향이 정해진다. 그리스도교에서는 보통 제단과 애포스(apse, 後陣: 보통 교회 동쪽 끝에 있는 반원형 부분)가 동쪽에 있지만 항상 이 방향을 선호했던 것은 아니다. 초기 그리스도 교회 설계에서는 로마에 있는 구(舊) 성베드로 대성당과 같이 교회가 서쪽을 향하도록 방향을 잡았다. 건축계획에서는 흔히 하루 중의, 그리고 계절중의 일사량(日射量)을 최대로 이용하기 위해 정향을 고려하므로 구조물의 적정한 정향이란 결국 건물의 기능, 위치와 열.빛.습도.바람 같은 중요한 환경요소간의 절충을 통해 이루어진다. (역주)



되는 것이라고 주장될 수 있다. 그러나 미니멀리스트 예술에서의 그 현상은 세
 목에 걸쳐 낱낱이 언명된다. 미니멀리스트들은 사실 그들의 작품의 조심스럽게
 구성된 그 직접성에 의지하고 있는, 그리고 현존재(現存在, 또는 개시존재, *presence*⁹⁶⁾)의 변덕에 대담하게 돈을 걸고 있는(*wagering*), 그 조우에 매우 느릿느릿 힘
 들게 투자한다. 이렇게 예외적인 것은 관찰자와 작품 사이의 조우의 외연적
 (*actual*, 반*virtual*) 상황을, 마이클 프리드가 미니멀리스트들의 “연극조
 (*theatricality*)”라고 언급하며 일격을 가한 것으로 존재하는 것과 관련된다(125).
 그는 미니멀리스트의 예술작품은 일종의 다단계적 현존재인데, 그 이유는 그것
 의 주제넘게 참견하는 것, 그것의 호전적인 것, 특히 그것의 연루(連累)가 관찰
 자로부터 요구된 것이기 때문이다(127).

프랑세스 콜피트는 또한 미니멀리스트 예술을 위한 현존재의 착상의 그
 망상을 강조한다. 더 나아가 그녀는 미니멀리스트의 의미작용이 전통적 성
 서해석학으로 추구되어서는 안 되며, 그 대신에 그것은 조우의 외연적 경
 험으로 본래부터 타고난 것처럼 내재한다고 제안한다. “예술의 이러한 작
 품의 의미는 내재관계의 형식적 분석으로 발견되는 것이 아니라, 관찰자에
 의해 그들의 경험을 통해 발견되는 것이다(67).” 보다 단순-천진난만하게
 만들어진 작품의 형식적 양상(대칭적 모듈의 패턴 안에서 제한된, 그리고 균형이 이루
 어진, 그것의 약간의 원소)으로서의 그 작품은 구경꾼의 명백한 지각적 요구를

96) 케네스 베이커를 보라. “미니멀리스트들을 위한 직접적(언외지언) 통찰력(환영)은 일종
 의 절대성으로 존재한다. 거기에는 그 현존재 안의 어떤 무엇으로서의 눈으로 볼 수 있는 개
 념적인 것도, 중재적인 것도, 동치적인 것도 없다(24).” -A. J. Greimas, J. Courtés, Larry
 Crist 외 역, op. cit., pp. 242 ~ 243. *presence*(현존재): 1. 현존재의 개념은 인식론에 속하
 며, 강력하게 형이상학적으로 함축(지각 “안”의 현상, 또는 지각에 의해 “노출된,” “정신 안”
 의 현상, 등등)된 사실에 의해 운반된다. 현존재의 존재론적 정의는 기호학 이론으로부터 제
 외된다. 2. 기호학적, 투시도법적 실존재(“being-there”)는 인식론적 개념에서의 지식의 대상으로
 변형된, 실재물(*entity*)에 귀속된 결과로 고찰된다. 근본적으로 작용적, 인식의 개념과 지
 식 대상 사이의 번역-전격관계의 이론적 구조로 확립된, 그러한 의미는 확장적(*extensive*, 광
 범위)이다. 가능한 모든 지식 대상은 이러한 경우 안에 나타난다. 그리고 실존재는 기호학적
 존재자(*semiotic existence*)의 개념과 동정(同定)된다. 3. 그때 범주적 대당관계 “현존재
 (*presence*)/부재(*absence*)”는 두 개의 기호학적 존재의 모드의 구별이 가능한 방식으로 나타
 난다. 따라서, 예를 들어, 계열체의 인식은, 계열체의 다른 구성 팀의 부재존재(*an absent*
existence, in abséntia)를 포함(결합체-*syntagme*-적 연결고리 안에 나타난-*in praeséntia*-
 팀 결에)한다. 계열체 축의 특성을 나나내고 있는 부재존재는 내포적 존재(*virtual existence*)
 와 상응한다. 반면에 “현존재(*praesentia, praeséntia*) 안의” 결합체적인 것은 사실상 일종의
 현실적 존재이다. 이러한 모든 점에서, 그것은 분명히 존재 단위와 결합체적 강류 모드의,
 “실재적인” 단어 발생의 모드가 아닌, 예를 들어, 오로지 그 시니피앙의 실체로서의 철자
 (*spelling*)의 형태 안에 나타난 문제일 뿐이다. (역주)

보다 적게 정돈케 하고, 최초의 레벨에서의 음미가 보다 쉽게 이루어지도록 한다. 형식적 환원에 연외지의적인 것으로 조화가 됨으로써, 프랑세스 콜피트에 의하면, 그 관찰자의 역할은 “보다 극적이고 갈등적인(복합적인) 것이 된다(66).”⁹⁷⁾

조우 상의 그 초점은 미니멀리즘의 이론적 논쟁의 열쇠가 되는 차원으로 존재한다. 그 논쟁은 사실 십자형의 바로 그 변천으로 존재하는 데, 그 이유는 예술이 세계 안에서 어떻게 존재할 수 있는가(또는 존재하지 않으면 안 되는가)의 그 의문이 마음속에 맴돌기 때문이다. 미니멀리스트의 투기의 그 결과는 약간의 인자(因子)에 의존한다. 만약 관찰하고 있는 그 경험이 망상으로 재투자된다고 한다면, 작품 그 자체는 폭넓은 청중에게 접근 할 수 있는 것으로 표현되지 않으면 안 될 것이다. 예기에 대한 청중의 지평은 수정되지 않으면 안 되고, 그 관찰자는 그 작품과의 조우 안에서의 그 약동적 역할을 선택하는 것으로 고무되지 않으면 안 된다. 조우의 환경은 예술이 수용한 것으로서의 그 방식을 민주화하는 효과로 실험되지 않으면 안 된다. 이러한 속려는 분명히 예술적 창조와 멸실(滅失)의 모든 레벨, 모든 단계에 영향을 끼치는 혁신의 변화과정을 포함한다. 간단히 말해서, 미니멀리스트 조형예술의 힘은 그 작품의 진기함으로 존재할 뿐만 아니라, 예술적 선행성의 극적 재조직이라고 불리는 그들을 겨드랑이에 끼고 있는 이론적 명제로 존재한다.

철저하고 과격한 예술은 어느 것도 전적으로 새롭게 창조하지 않는다. 그것은 단순히 강세 법으로 전위(轉位)될 뿐이다. 원래 중요하지 않았던, 처음부터 부여되었던, 미미했던 것은 중심적인 것이 된다. 미니멀리즘은 아종적인 작품의 현존재 안에서 즉각적으로 그리고 관찰자의 개인적 경험으로, 예술의 의미를 탐색한다. 거기에는 또 다르게 명백한 경험이 없고(표상이 없고), 경험의 상위 레벨의 암시도, 은유도 없다. 그 대신에 미니멀리즘은 변화된 중립상태의 대상, 즉 한 개 또는 두 개의 물체, 일반적으로 하나 또는 두 개의 색깔을 채용하고 있는, 동일 단위로 반복된 다시 말해서 공장에서 만든 또는 상점에서 구매한, 실직(實直)으로서의 대상과 함께 관찰자로 나타난다. 나머지로써의 계층 없이 존재하는 그 대상은 그들이 점령한 그 특별한 공간과 함께 연외지의적인 것으로 연

97) 로런스 알로웨이(Lawrence Alloway)에 의하면, 현존재의 미니멀리스트의 독트린은 예술 작품의 객관화로서의, 그리고 공격적인 표상과 기호현상(semiosis)으로서의, 배경이 된다. “우리가 예술을 대상으로 관찰할 때, 우리는 그것이 의미작용의 변화과정의 대당으로 관찰한다. 의미는 부재 사상(事象) 또는 가치를 의미하는 그것의 능력으로부터가 아니라, 예술 작품의 현존재로부터 발생된다는 것을 추종한다(55).”

동하고 상호작용한다. 그 대상은 그 자신에 대해 모든 것을 폭로하지만, 화려하게 기교를 부리는 그 예술가에 대한 것은 거의 없다. 주체로서의 대상은 오로지 관찰자일 뿐이다 (Serota and Francis 7).

미니멀리스트 음악에 대한 나의 토론은 보다 더 간략하게 언급될 것이다. 먼저, 음악에서의 미니멀리스트의 경향은 조형예술에서 보다 풍부하지 못하다. 둘째, 미니멀리스트의 음악은 조형예술의 진척에 의해 분명히 영향을 받았으며, 조형예술의 기초 텀, 이미 반복되었던 그 텀을 많이 채택했다. 미국 미니멀리스트 음악의 연구에서, Wim 멀텐스(Wim Mertens)는 4명의 작곡가, 라 몬트 영(La Monte Young), 테리 릴리(Terry Riley), 스티브 라이히(Steve Reich), 그리고 필립 글래스(Philip Glass)에 대해 다음과 같이 언급한다. 그들은 모두 1935년에서 1937년에 출생한 동일 세대의 인물들이다. 1960년대 후반에, Wim 멀텐스는, 이들 4명은 “그들의 작품 안에서 후소(後素)적 반복과 미니멀리즘의 기교를 조리 있게 적용한 최초의 인물들이었다(11).” Wim 멀텐스는 미니멀리즘의 음악에서의 기교에 관해 매우 조심스럽게 정의하고, 그는 작곡된 작품의 길이가 확정적인 속려 그 자체로 존재하지 않는다고 빠르게 지적한다.

직접적으로 말해서, 용어 'minimal'은 오로지 제한된 최초의 물질과 작곡가가 채택하는 제한된 변형의 기교만이 적용될 수 있고, 더 나아가 이것은 스티브 라이히와 필립 글래스의 초기 작품의 경우에만 존재한다. 분명히 우리는 이 음악에서 일반적으로 음색과 제한된 고저 음조의 딸림음(제5음)으로서의 동치를 관찰할 수 있다. 그러나 길이의 텀으로만 보면, 이러한 작곡은 분명히 'minimal'이 아니다. 예를 들어, 테리 릴리의 "All-Night Concert"와 필립 글래스의 "Music in Twelve Parts"는 4시간을 훨씬 넘어가는 것으로 잘 알려져 있다(12).

에로 타라스티(Eero Tarasti)는 미니멀리스트 음악을 성숙시켰던 총돌의 분류법에 주목하고 있다. 정위(orientation), 기교(technique), 그리고 전제하는 태도(posture)에 의지하여, 그 총돌의 분류법은 “12음(serialist),” “포스트-12음(post-serialist),” “무작위음(aleatoric),” “후소(後素)적 반복(repetition),” 또는 “포브르 음악(musique pauvre)⁹⁸⁾”으로 지시될는지 모른다(i2). Wim 멀텐스처럼, 에로 타라스티는 라 몬트 영, 스티브 라이히, 그리고 필립 글래스에 대해 언급한

98) 포브르(pauvre)는 프랑스어로 “가난한, 빈곤한, 불쌍한, 초라한”이란 의미. 즉 누더기 패션을 가리키며, 특히 모던 팝의 유머 감각이 강한 거지 록을 의미한다. (역주)

다. 그는 또한 그가 카를하인츠 슈토크하우젠(Karlheinz Stockhausen)과 피에르 불레(Pierre Boulez)와 같은 “12음 학파”라고 부르는 것의 표상과 마찬가지로 아보우 피흐(Arvo Pärt)와 볼프강 림(Wolfgang Rihm)과 같은 유럽의 미니멀리스트에 대해 언급한다(i5~i7). 그 운동의 기원과 관련하여, 에로 타라스티는 아이스테시스 안의 순환현상으로서의 미니멀리즘에 관한 프랭크 스텔라의 관점을 공유한다. 서구 음악에 박식한 그는 복잡함과 단순-천진난만함 사이의 교체를, 그리고 미니멀리즘이 이러한 교체의 효과로 존재한다는 것을 보여준다. 임 멀텐스는 이러한 관점에 오히려 보다 더 명백하다. 그는 선각자로서의 아놀드 쇤베르크, 안톤 베베른(Anton Webern), 카를하인츠 슈토크하우젠, 그리고 존 케이지를 동일시하고, 미국에서 그 경향의 최초의 운동으로 널리 행해졌던 그 유래에 대해 논지시 언급한다.

미국의 후소(後素)적 반복(repetition)의 두 양상은, 특히 변화과정으로서의 작용(work-as-process)에 의해 대상으로서의 작용(work-as-object)으로 대체되는, 그리고 형식과 내용이 단일성으로 융합하는, 의미작용을 한다. 그것이 추종하는 그 분석은 이러한 개성이 어떻게 그 세기의 초기에 음악적 진화의, 다시 말해서 변증법적 소인(素因)의 망상으로 조락(凋落)한다는 것을 보여주고 있는 그 진화의 싹이 되는지, 입증하려고 꾀한다. 패러독스적으로, 대상으로서의 작용의 그 신개념에서의 그 사라짐은 그 작용의 절대적 자율성(autonomy)에서 오는 결과인 것 같이 보인다. 아놀드 쇤베르크, 안톤 베베른과 포스트-12음 작곡가들에 의해 옹호를 받고 있는 그 자율성은 주체의 거부와 결과를 낳는다. 게다가 그 자율적 작용은 형식과 내용의 확장적인 이중성으로 명시되고, 그것은 음성요소의 총체적 제어의 증명사에 의해 직접적으로 객관적 음악을 생산하려고 시도한다. 따라서 세분화되고, 제어구조로부터 자유로워진 음성은 자율성이 되고, 이러한 자율성은 더 나아가 존 케이지와 후소(後素)적 반복(repetition)의 음악 작곡가들에 의해 진보하게 되었다. 포기하고 있는 그 제어에 의해, 제한적 우연성(aleatoricism)은 12음주의가 형식과 내용의 이중성으로 그것의 연속적 강요로 인하여 실패했던 그 음성의 객관성을 성취하는데 성공했다(95).

에로 타라스티는, 새로운 유럽의 미니멀리스트들은 그들의 운동이 미국에서 기원되었다고 하는 그 착상을 거부하는 것에 만족하고, 그것의 기원을 다른 곳에서 찾고 있는데, 예를 들어, 에릭 사티(Erik Satie)의 피아노 곡 모욕(vexation: vexation: eksasjō)은 동일 프레이즈(phrase: articulation→phrase→period)를 840이나 반복한다(repeat: repetition이 아니다). 그는 미니멀리즘이 그것을 선행하는, 그리고 12음 학파의 구성적 복잡성을 향하여 논쟁적으로 반작용하는, 음악에서의 모더니스트

의 성향과 밀접하게 연결되었다고 제안한다. 그러나 그는 존 케이지의 망상에 대한 논쟁에서 워 멀텐스의 견해에 동의한다. 이어 미니멀리스트 음악의 아이스테시스에 관한 그의 논문에서, 존 케이지의 우연적 철학은 인도의 힌두 철학, 중세의 신비주의, 그리고 미국의 랠프 에머슨(Ralph Waldo Emerson)⁹⁹⁾ 등의 초절주의(transcendentalism)와 같이 날카롭게 정의된 그래서 널리 알려진 철학의 영향력에 덜 영향을 받은 것으로 보는 것에 기본적으로 비교되는 것이었다(i6 ~ i8).¹⁰⁰⁾

워 멀텐스가 그들에 대해 기술한 것처럼, 미니멀리스트 음악의 기초구조의 생김새는 미니멀리스트 조형예술의 이런 것들과 매우 유사하다. 미니멀리스트 작곡가는 그들의 작품 안에 익명성과 객관성 대신에 발기하고 있는, 개성적인 것을 제거하려고 시도한다. 그들은 화술(narrative)을, 보다 더 범박하게 말해서, 목적론적(teleological) 효과를 거부한다. 이러한 화술과 목적론의 전통적 작곡의 기교 대신에, 미니멀리스트들은 후소(後素)적 반복의 소인(素因)에 의지한다. 미니멀리스트의 조형예술에서처럼, 그 소인은 12음적인 것으로든지 또는 치환적인 것으로든지 하여간 어떤 것으로든지 간에 연주되는지 모른다. 테리 릴리와 같은 작곡가는 이러한 2가지 접근법을 융합한다. “테리 릴리의 작품은 지속적으로 반복된 그리고 에버뉴의 코펠 같은 조합을 생산하는 소자(素子, cell)로 조성된다(Mertens 40).” 예를 들어, 테리 릴리의 작품 안에서, 기초 프레이즈는 조합적인 패턴 안 강조의 변화와 함께 그것을 반복하는 다단계로 이루어진다. 미니멀리스트 음악에서의 후소(後素)적 반복의 용법은 선형(線形)적인 전개와 모티프, 톤, 그리고 무드의 변화 같은 인습적 기교가 회피될 때, 그 작곡법에 구조와 응집을 제공한다. 워 멀텐스는 또한 후소(後素)적 반복이 구성적 변화과정의 연속성에 기운을 불어넣는데 사용된다고 제안한다(16).

99) 랠프 에머슨(Ralph Waldo Emerson, 1803 ~ 1882): 미국 사상가 겸 시인. 자연과의 접촉에서 고독과 희열을 발견하고 자연의 효용으로서 실리(實利).미(美).언어(言語).훈련(訓練)의 4종을 제시했다. 정신을 물질보다도 중시하고 직관에 의하여 진리를 알고, 자아의 소리와 진리를 깨달으며, 논리적인 모순을 관대히 보는 신비적 이상주의였다. 주요 저서에는 「자연론」, 「대표적 위인론」등이 있다. (역주)

100) 존 케이지의 영향력은 미니멀리스트 음악에 국한된 증명사 없이 존재한다. 그것은 물론 다른 미디어 안에서도 폭넓게 나타난다. 예를 들어, 예술과 삶의 호환성이 미니멀리스트 조형예술과 행위예술에 활기를 불어넣는 것에 대한 존 케이지의 이론 안에서의 그 방식에 대한 바바라 헤스켈의 논문을 보라(12).

에로 타라스티는 후소(後素)적 반복을 미니멀리스트 음악의 가장 기본적인 자원으로 보고 있다. 그는 작곡가들이 그것을 관자놀이-시간적인 것(temporality)에서의 대담한 공격으로 전개시킨다고 주장한다. “미니멀리스트의 음악은 음악의 낭중분절(囊中分節, segmentation)과 관자놀이-시간(temporal)적 함수를, 즉 전개, 도입, 또는 관자놀이-시간적인 것과 연결된 또 다른 음악적 함수를 거부한다. 우리는 발단과 종말을 더 이상 구별할 수 없다. 음악은 명확하게 시간을 정지시킨 기계가 되었다(i15).”¹⁰¹⁾ 미니멀리스트의 작곡은 화술의 어느 가능성을 극적으로 거부하는 그 확장된 지금(now), 행동(ongoing, 부적당한 진행), 이 순간의 12음을 제공한다. 에로 타라스티는 그것을 아이스테시스적 초기 포스트모더니즘 안 반-화술(antinarrative)의 반란과 함께 동시에 발생하는 것으로서의 현상이라고 독해한다(i16).

이와 같이 숙려함으로써, 음악의 많은 전통적 자원은 포기되었고, 그것은 미니멀리스트 조형예술 같은 미니멀리스트 작곡가가 중심 망상으로 만들어진 작품과 함께 만나 청중을 껴안는다. 그들은 수동적(귀납적) 수용의 그것으로부터 내포적(virtual, 허상적-연역적) 협력의 그것으로 활발하게 청중의 역할을 촉진시킨다. “후소(後素)적 반복 음악의 지각은 음악적 변화과정의 통합적 그리고 창조적 약수(約數, part)로 존재하는데, 그 이유는 더 이상 종결된 의미작용으로 지각하지 않고 그것의 구성 안에서 능동적(연역적)으로 참여하기 때문이다(Mertens 90).” 에로 타라스티는 미니멀리스트 음악의 형식적 단순-천진난만함이 그것의 효과 안에서만, 특히 청중을 감동시킨 그것의 효과 안에서만 어떤 무엇으로 존재한다고 주장한다. 음악적 자극의 소량을, 그는 구성작품 그 자체 그대로 반영하는 청중에게 떠맡기고, 만족하도록 만든다(i5). 그 청중은 망상의 그 편린이 유도하는 소인에, 기교에, 변화과정의 소산에 초점을 맞춰, 그리고 재구성에 초점을 맞춰, 고무되는데, 말하자면, 그 안의 그 방식은 정교하게 만들어지는 것이다.¹⁰²⁾ 엄밀한 의미에서, 그때 미니멀리스트 작품의 주체는 작품 그 자체로, 그리고 그것과 청중이 조우하는 것과 함께 존재한다.

101) 페포를 생각하라. 완벽하게 닫힌 1차원의 지각세계가 아니다. (역주)

102) 제임스 피터슨(James Peterson)은 미니멀리스트 영화와 동일한 현상이라고 지시한다. “최소적인 것으로 변하는 이미지와 리듬을 수정하는 불변과 함께 영화는 영화 생성을 재구성하는 관찰자에게 신호를 보낸다.”

미니멀리스트의 충격이 문학 안에서 그 자체를 표출하는 그 방식은 조형예술과 음악 안의 그것들과 다른 어떤 무엇을 필연적으로 표출한다. 왜냐하면, 표상적인 가능성을 개척하거나 개척하지 못하거나 할는지 모르는 이들의 표현 모드와 달리, 문학은 표상과 필연적으로 융합하기 때문이다. 이것은 적어도 2개의 레벨 상의 진리로 존재한다. 첫째, 대부분의 문학은 함수가 존재할는지 모르는 내포적인 또는 연외적인 화술을 수반한다. 반-화술(anarrative)을 의미하는 장르일지라도(예를 들어, 구체적 사실의 시일지라도 결국 마음속에 닿을 내린다), 심연의 기호학적 결핍(semiotic need)에 의해 동기화된 독자는, 제공된 단어를 재조직하는 것에 마음이 끌리게 되며, 따라서 그들은 의미를 재구성하는 효과 안에서 교대로 책략을 다양하게 읽는 그 실험에 의해 일종의 스토리로 재결합한다. 많은 텍스트 안에서, 그 스토리는 정교하게 만들어진 텍스트 그 자체 안의 그 방식을 다른 것으로 언급하지 않을지도 모른다. 그럼에도 불구하고 그것은 미니멀리즘의 스토리로 존재한다.¹⁰³⁾ 텍스트 안에 “어떤 무엇이 발생한다.”는 것을 고찰하도록 우리에게 허락하고 있는 그 스토리는 화술적인 문학이 의지하는 그 배경으로 존재한다. 두 번째 레벨, 문학의 기초 질료인 언어는 원래 표상적인 것이다. 인습적으로, 단어는 음성과 톤, 음색과 양상으로 존재하는 것보다 더 연외지외적인 것으로 존재한다. 그들은 의미론적인 것(semantic)보다 더 심오하게, 기호학적 함수(semiotic function)와 함께 보다 더 신중하게 존재한다. 이것은 문학적 기호현상(semiosis)이 별 문제가 없는 것으로 언급하지 않는다. 분명히, 언어학적 기호(sign)는 개성 안에서 독단적(arbitrary)이고 약간의 소자(素子)의 우발적인 것이 되고 사건이 사건으로 변할는지 모르는 필요조건이 된다. 그럼에도 불구하고, 그 기본관점은 다음과 같이 잔존한다. 언어는 상징적인 것으로 존재하고, 시각적 이미지와 음성과 달리 그 연외지언의 단어는 표상으로 부터 탈출할 수 없다.

103) 제럴드 프린스(Gerald Prince)는 다음 방식으로 “미니멀리즘의 스토리”를 정의한다. “① 내심의 사건을 전제하는 어떤 진술과 내심의 다른 진술을 전제하는 사건(그리고 그것이 원인이 되는) 같은,” ② 전자의 도치(또는 'zero'변용을 포함하고 있는 변용)를 구성하는 두 번째의 진술 같은, 두개의 진술과 하나의 사건만을 자세히 얘기하고 있는 화술의 방식으로 정의한다. “John은 행복했다. 그때 그는 Peter를 바라보고 있었는데, 그 결과 그는 불행했다.”라고 하는 이야기는 미니멀리즘의 스토리이다.” 그는 이것을 “미니멀리즘의 화술(narrative)”에서 찾아냈으며, 그래서 다음과 같이 그 팀의 2개의 정의를 제공한다. ① 단순-천진난만한 사건만으로 표상하고 있는 화술-“그녀는 문을 열었다.” ② 단 하나의 접합(juncture)을 담고 있는 화술(Labov)-“그때 그녀는 잠이 덜 깬 상태였다(A Dictionary of Narratology 53).”

그렇다 치더라도, 미니멀리스트의 조형예술과 음악에 생명을 불어넣고 있는 그 대부분의 막연한 그것들(the concerns)은 미니멀리스트 문학 안에서, 그리고 대부분 그것들과 동일한 생김새의 그 형식적 레벨에서도, 나타나게 된다. 음악에서처럼, 문학의 미니멀리즘은 길이의 문제에 배타적이지 아니다. 많은 미니멀리스트의 문학이 비교적 짧다고 할지라도, 그 간결(brevity)은 폭넓게 변하며, 따라서 미니멀리스트 화술(narrative)을 “롱가(longa, 또는 long)”¹⁰⁴⁾로 상상할 가능성이 아주 높다.¹⁰⁵⁾ 물리적 간결은 미니멀리스트의 문학이 펼쳐 보일는지 모르는 것 중에서 특히 한 가지의 성격 대신에 여러 가지 성격으로 고찰될 수 있는 것이다. 표현적 모드와 같이, 문학에서의 미니멀리즘은 넓이 뛰기 등의 조주로(助走路)와 같이 발생하는, 다시 말해서 목표지점에 도착하기 이전의 여러 번의 보폭처럼 발생하는, 음악에서의 질의응답의 그 질의처럼 발생하는 접근수단의 바로 그 질의처럼, 다산적인 것으로 구성될 수 있다.

미국에서 단편소설의 최근의 흐름에 대해 언급하면, 존 바스(John Barth)는 문학의 미니멀리즘에 대해 폭 넓은 요구를 한다. “미니멀리즘(여러 가지의)은 최근의(북미, 특히 미국) 문학광경(남미의 El Boom과 동치인 영미문학)¹⁰⁶⁾ 상의 가장 인상적

104) 롱가(longa, 또는 long): 중세의 정량기보법(定量記譜法)에서 막시마(maxima) 다음 두 번째 긴 음표. 세 번째는 브레비스(brevis: 짧다). 롱가는 여러 개의 세미브레비스로 나뉠 수 있다. 다음 현대기보법의 음표를 참고하라. (역주)

◦ -4박, 온음표
 ^
 J J -2박, 2분 음표
 ^
 J J -1박, 4분 음표
 ^
 ♩ ♩ -½박, 8분 음표
 ^
 ♩ ♩ -¼박, 16분 음표

105) 에드몽 자베(Edmond Jabès)의 제7권 “Livre des question(The Book of Question)”은 좋은 실례이다. 또 다른 일종의 미니멀리스트 글쓰기의 성격은 단지 길이만으로 고찰될 수 없다는 것이다. 예를 들어, 장 필립 투생(Jean Philippe Toussaint)의 소설, 마리 르도네(Marie Redonnet)의 연극, 그리고 자크 쥐웨(Jacques Jouet)의 시는, 오로지 널리 퍼져있는 일반인습에 따르고 있는 길이의 텅 안에서만 노르마적인 것(낭중분할적인 것)으로 존재한다.

106) 1. El Boom: 라틴 아메리카의 문학운동. David Toscana, Ignacio Padilla, Mario Bellatín, Mónica Lavín은 멕시코이지만, 멕시코 시의 전통적인 문학거품 안에 살았던 이전의 작가세대와는 달리, 그들과 거의 가까이 살지 않는다. 대부분의 멤버들이 Puebla, Tijuana와 Monterrey에 기반을 두고 있다. 그들의 글쓰기는 특정한 장르에 말뚝처럼 고정되

인 현상의 근원이 되고 있는 소인으로(어쨌든, 소인 중의 하나로) 존재한다(A Few Words 1).” 프레더릭 바슬미(Frederick Barthelme), 앤 비티(Ann Beattie), 레이몬드 카버(Raymond Carver), 보비 앤 메이슨(Bobbie Ann Mason), 제임스 로비슨(Jamse Robison), 메어리 로비슨(Mary Robison), 토비아스 울프(Tobias Wolff)의 작품에 대한 언급에서, 존 바스는 선각자로서의 사뮈엘 베케트(Samuel Beckett)와 도널드 바슬미(Donald Barthelme)를 지적하고, “K-Mart(할인 소매점) 리얼리즘,” “힙식(hick chic, 패션 상품명-촌뜨기의 멋),” “다이어트펍시(Diet-Pepsi, 펍시콜라 중의 한 종류) 미니멀리즘”과 같은 신 미니멀리스트의 글쓰기의 범주를 정하는데 사용되었던 템의 어떤 것에 대해 연습한다.¹⁰⁷⁾

문학의 미니멀리즘의 기원에 대해서, 우리는 사뮈엘 베케트와 도널드 바슬미뿐만 아니라, 우리가 행하기를 바라는 고대철학의 요지에 의지하고 있는 헤라클레이토스(Heraclitus)¹⁰⁸⁾와 이솝(Aesop)을 환기시키지도 모른다. 더 나아가 문학은 또한 그것이 존재하고 있는 것 안의 미니멀리스트의 경향을 과장하여 말한다. 어떤 시대나 어떤 장소에서도, 그 경향은 다소간 언급되고, 언급했는지 모른다. 그리고 그것이 제공하는 그 가능성은 다소간 매력 있게 보일 수 있

지 않는다. Padilla는 애매한 위치에서 어리둥절케 하는 단편소설을 쓴다. Toscana의 주제는 실패한 관료와 왜곡주의자들을 허구의 북 멕시코 마을에 배치시킨다. 부재의 명한 상태는 이국적이고 민족적이며, El Boom(remix: 섞다, 즉 혼합문화를 지시한다)이 대중적으로 유행했던 1920년대와 1930년대에 태어난 작가들의(주로 콜롬비아의 Gabriel García Márquez, 멕시코의 Carlos Fuentes, 페루의 Mario Vargas Llosa) 매직리얼리즘을 교묘하게 충전했다. Padilla의 경우, 천체에 다리를 놓고 있는 방랑자의 오디세이와 함께 엮고 있는, 간결한, 12-이야기 선집, “대척지(對蹠地, Antipodes)”와 함께 인정을 받고 있는 그의 소설 “이름 없는 그림자(Shadow Without a Name)”에서 철저히 구명(究明)했는데, 그는 이렇게 말한다. “나를 명료하게 하자.” Márquez의 “고독의 100년”은 내가 어떻게 작가가 되어야 하는가에 대하여 판단중지를 하는데 확신을 갖게 한 책 중의 하나였다. Jorge Luis Borges와 Julio Cortázar 또한 같은 생각이었다. 또 그는 Julian Barnes, Kazuo Ishiguro와 같은 비-라틴계의 작가의 영향도 받았다고 말한다. “매직리얼리즘”이라고 해서 나쁠 것이 하나도 없지만, 그들을 모방하는 데는 흥미가 없다.” 2. gringo: 종종 경멸적 외국인(미국속어). 특히 라틴 아메리카 사람이 이르는 영미(英美) 사람. (역주)

107) 존 바스는 그것이 미니멀리즘의 세 종류를, 즉 ① 단위(unit), 형식(form), 척도(단계, scale); ② 문제(style); 그리고 ③ 질료(material)의 속려를 포함하는 이것들을, 구별하는데 유용하다고 제안한다. 그러나 나는 이러한 구별이, 그들에게 존재할는지 모르는 나머지만큼, 분류된다는 것을 발견했으며, 내가 다음 장에서 제안하려고 생각중인 하위 공간 분석의 레벨의 생산을 중단케 한다.

108) 헤라클레이토스(Heraclitus of Ephesus, BC 540? ~ BC 480?); 기원전 6세기 말의 고대 그리스 사상가로 소크라테스 이전 시기의 주요 철학자로 꼽힌다. 만물의 근원을 불이라고 주장했으며 대립물의 충돌과 조화, 다원성과 통일성의 긴밀한 관계, 로고스(Logos)에 주목했다. (역주)

다. 도널드 바슬미는 그의 견해가 미국문학에 현재 유포되고 있는 미니멀리스트의 운동을 발생시키고 지원한, 약간의 그 소자를, 즉 베트남 전쟁과 그것이 원인이 된 문화적 부작용의, 에너지 위기와 미국인의 잔학한 행위에 저항하여 발생하는 반작용의, 독해와 글쓰기의 교묘함 안의 국가적 타락의, 우화.지성 그리고 이전 세대의 아방가르드의 아둔함(그 중에서도 특히, Donald Barthelme, Robert Coover, Stanley Elkin, William Gaddis, William Gass, John Hawkes, Joseph Heller, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, 그리고 그 자신)에 저항하는 반작용의, 그리고 끝으로, 상업적.정치적 선전의 과장법의 거부반응의, “이루 말할 수 없는 정신적 외상(trauma)”을 인용한다(2). 존 바스의 관점에서 보면, 미니멀리즘은 역사적으로 피할 수 없는 운명과 마찬가지로 발생된 그 효과 안의 그 불가피성과 상쾌함 두 가지가 공존한다. “그들의 개인적인 그리고 역사적으로 지역적 충격을 초월하여, 그때 새로운 미국 단편소설의 몇몇 미니멀리스트 작가들은 일반적으로 문학과 예술의 역사(개인.지역 등의 소규모 역사) 안에서 순환적 보정을 재규정하고 있다(25).”

오늘날의 미국소설에 대해 존 바스가 언급한 것에 의하면, 김 헤르친저(Kim Herzinger)는 미니멀리즘의 두드러진 특징의 유용한 목록을 제안한다. 그녀는 미니멀리스트의 소설에 대해 다음과 같이 언급한다.

- Ⓐ 형식적으로 무언가 부족하고, 간결하게 삭감한다.
- Ⓑ 음조 상 냉엄하고, 본래의 의미에서 이탈하고, 언질을 주지 않고, ‘반음 내리고(flat),’ 감동이 없고, 어기대고(recalcitrant), 무표정하고, 말수가 적다.
- Ⓒ 에두르고, 은하(elliptical galaxy)와 같다.
- Ⓓ 비교적 플롯이 없다.
- Ⓔ 표층의 세부묘사와, 특히 쉽게 알 수 있는 브랜드 명칭과 관련된다.
- Ⓕ 심층이 없다.
- Ⓖ 개인적, 사회적, 정치적, 문화적 역사에 대해 다소라도 예두른다.
- Ⓗ 글이 종종 당면한 긴장 안에서 쓰인다.
- ① 글이 종종 1인칭 시점에서 쓰인다.
- ② 어떤 때는 2인칭 시점에서 쓰인다(“포스트모더니즘으로서의 미니멀리즘” 73).

미니멀리즘의 개성적 모드에 대해, 그녀는 리얼리스트(정확히 말해서, 하이퍼리얼리스트)적인 것이라고 언급한다. 그것의 개성적.주체적 질료(명제의 본질)는 그 효력이 약하고, 지엽적이고, 흔해빠진 것이고, 진부한 것이다.

영미문학의 미니멀리즘에 가장 철저히게 영향을 끼친 실례는 의심할 여지없

이 사무엘 베케트의 숨소리(Breath)이다. 그것은 오직 35초만으로 이루어진 최근의 연극이다.¹⁰⁹⁾ 거기에는 등장인물이 없고, 무대에는 오로지 “갓가지 잡동사니”만이 흩어져 있을 뿐이다. 조명과 아기 울음소리의 간결한 효과가 그의 극적 경험의 가장 인색한 것을 확실하게 보여주는 무대, 그 극적인 시간과 공간을 면밀하게 실험한다. 조도가 높아질 때, 녹음된 아기의 울음소리가 들리고, 암시에 의해 추적된다. 5초 후에 처음과 동일한 임종의 숨소리와 아기 울음소리는 천천히 떨어지는 조도와 동반되고, 처음의 숨소리와 아기 울음소리는 동일한 소리가 된다. 무대는 안정되지 못한, “트라이앵글의 정점임에도 불구하고 반-정점(novericals)의, 뿔뿔이 흩어진 그 모든 것의” 동류체(isotopy)¹¹⁰⁾로 조

109) 사무엘 베케트 희곡전집 1, 사무엘 베케트, 이원기 외 역(서울: 예니, 1993), pp. 191 ~ 193. 숨소리(Breath)

막

1. 갓가지 잡동사니가 흩어져 있는 무대 위에 흐릿한 조명. 그 상태로 5초.

2. 어렵듯하게 짙막한 아기 울음소리가 들리고, 곧 이어 10초간에 걸쳐 들이마시는 숨소리와 함께 조도(照度)가 천천히 높아져 최대 밝아진다. 침묵. 그 상태로 5초.

3. 약 10초간에 걸쳐 내쉬는 숨소리와 함께 조도가 천천히 떨어져 가장 어두운 상태(1번과 같은 상태)에 이른다. 곧 이어 전과 같은 짙막한 아기 울음소리 어렵듯 들린다. 침묵. 그 상태로 5초.

막

잡동사니

똑 바로 서 있어서는 안 된다. 모든 것이 마구잡이로 흩어진 채 긴 방향으로 넘어져 있어야 한다.

울음소리

짙막하게 녹음된 아기 울음소리. 두 번째에 걸친 울음소리는 반드시 동일해야 하며, 조명과 타이밍에 맞춰 아주 엄격하게 조작되어야 한다.

숨소리

중폭 녹음된 소리.

조명의 최대 밝기

너무 밝아서는 안 된다. 가령 <암전상태=0>이고, <가장 밝은 상태=10>이라고 할 상태. 조명의 밝기는 약 3에서 6 사이를 왔다 갔다 해야 한다. (역주)

110) Algirdas Julien Greimas, Ronald Schleifer, Dannie McDowell, Alan Velie 영역, 「Structural Semantics: An Attempt at a Method(1983)」, p. 27. Ronald Schleifer의 서문, “그레마스는 물리학과 화학 분야로부터 용어 isotopy(동위원소: 이하 동류체로 번역한다)를 빌려왔으며, 새로운 응용분야의 관점에서 특별한 의미작용을 부여하는 것에 의해 의미론적 분석에 전용되었다. 작용적 개념으로서, 먼저 동류체는 착란적인 발화(discursive utterance: discourse=énoncé-확실한 발표.진술.기술로서의 담화)의 동차성을 보증하고 있는 강류의미소(classeme)의 결합체적(syntagmatic) 연쇄 고리를 통하여 반복성을 지시했다. 이러한 정의의 관점에서 그것은 동류체의 확립을 허락하기 위하여 필요한 최소의 화맥으로 고찰될는지 모르는 적어도 두 개의 의미소 격상과 함께 만나고 있는 결합체임이 분명하다. 따라서 의미소 범주(semic category)의 관점에서는 두 개의 대당 텀을 포섭하는 것이다. 그들이 발생될 수 있는 궤도를 고찰할 때, 기호사각형의 네 개의 텀은 동류체라고 일컬어진다.”를 참조하라. -그 실례로, 2개의 다른 어의소를 떠맡고 있는 포르만트 “toilettes(복장/화장실)”를 참조하라. (역

정된다(211).

보다 더 강력한 실례의 부재 안에서, 숨소리는 미니멀리즘의 제로 단계와 동정될 수 있다. 리너(leaner)¹¹¹⁾ 텍스트(매우 광대한, 그러나 “텍스트성-원문, textual-ity-”을 제 것이라고 주장하는)는 거의 상상력이 없다. 숨소리는 발음된 경제적·유기적인 것이 사실 예술작품의 효과를 광대하게 만들는지 모르는 그 변덕, 그 미니멀리즘의 기본적인 패러독스를 세련되게 구체적으로 설명한다. 왜냐하면 숨소리는 삶에 대한, 특히 그것의 짧음, 그것의 허약에 대한 것이기 때문이다. 윌리엄 허친스(William Hutchins)는 그 제목이 셰익스피어(William Shakespeare)로부터(86), 듀크 빈첸티오(Duke Vincentio)가 삶의 덧없음(하루밖에 못 가는, ephemeral)의 성질에 대해 언급한 “자에는 자로(Measure for Measure)”¹¹²⁾의 일부에서, 차용한 것이라고 주장한다.

따라서 삶을 이렇게 설득하게:
내가 그대를 잃는다면, 어릿광대일 수밖에 없는
한 녀석을 잃는 것이네. 그대의 간교한 숨소리는,
전적으로 하늘의 영향에 달려 있고,
그대가 머무는 이 육체-식민지는,
끊임없이 괴로워한다네. (3. 1. 6 ~ 11)

주

111) 크랩스 게임에서 칩스에 부딪쳐서 또는 테이블의 백보드에 부딪쳐서 기울어져 테이블 바닥에 닿지 않은 주사위를 지칭한다. 카지노의 크랩스(Craps): 1. 세계에서 가장 주류를 이루고 있는 주사위 게임으로 일찍이 1768년 'crabs'라는 명칭에서 유래되었다. 이 용어는 “해저드(hazard)” 게임의 형태에 속하는 것으로, 'creps,' 'crebs'로 사용된 프렌치에서 전래되었다. 이러한 프렌치 게임의 형태는 1840년경 뉴올리언스(New Orleans)에 소개되어졌고, 1843년 DA, DAE, OEDS에 의해 “크랩스(craps)”로 미국식 영어로 표기되었다. 2. 크랩스 게임에서 넘버7 또는 11점이 굴려진 경우 불리워지는 명칭. 3. 크랩스 게임에서 2, 3 또는 12점이 굴려진 경우 불리워지는 명칭. 게임의 형태, 방식에 따라 알리 크랩스(alley craps), 아미 크랩스(army craps), 뱅크 크랩스(bank craps), 블랭킷 크랩스(blanket craps), 카지노 크랩스(casino craps), 스테이지 크랩스(stage craps)등의 종류가 있다. (역주)

112) 셰익스피어가 새롭게 구축한 비희극(tragicomedy) 작품 가운데 하나이다. 창작 연대는 정확하지 않으나 1604년 무렵으로 추정되며, 1604년 12월 26일 영국의 런던 화이트홀 대연회실에서 초연되었다. “Measure for Measure”라는 제목은 성서에서 따온 것이며, “법에 법으로”라고 번역하기도 한다. 클로디오가 갑자기 구속되어 사형당할 위기에 처하자 그의 누이 이자벨라는 오빠를 석방시키기 위해 공작 서리 안젤로에게 탄원한다. 자리를 비운 공작을 대신해 엄격한 법과 질서를 표방하고 나선 집권자 안젤로는 클로디오를 구하는 대가로 이자벨라에게 은밀하게 정조를 요구하여 목적을 달성하지만, 정욕을 채우자 약속을 저버려 결국 클로디오는 처형당한다. 수도승으로 변장하여 암행하던 공작 Duke Vincentio는 이 모든 정황을 몰래 살피다가 정체를 드러내고 수습에 나선다. (역주)

윌리엄 허친스는 숨소리에서 본질적인 것의 주객응집치환의 기여를 전개했던 완고한 포기의 변화과정을, -사실, 미니멀리스트의 조형예술과 음악의 성격을 만들고 있는 것과 동일한 변화과정을 찾아낸다.

숨소리(사뮈엘 베케트의 “소드라마-dramaticule-” 가운데 가장 간결한 것)는 그의 아무도 흉내를 낼 수 없는 세계관의 마지막 정수(精粹)를 제공한다. 그것은 압축하고 전통 장르를 깨뜨려서 씻어내는 그 전진행위의 효과를 최고점에 이르게 한다. ...확실히, 여기서 모든 미니멀리스트의 드라마는 그것의 정상에 이르고 있다. 그 “희곡(play)”은 숨소리와 조도의 공시태(그 숨소리가 허파까지 들이마셔지고 조금씩 줄어드는 것으로 증진하는 조도의 무대)로, 빈 공간 안에서 관측된 “사건(event)”으로 존재한다. 그와 같이, 그것은 사뮈엘 베케트의 효과가 드라마의 모든 “필요하지 않은(inessential)” 성분의 태깅을 벗겨내는 최고점에 이르게 하면서, 의미(meaning)를 운반하는, 그리고 “삶의 모조품”을 제공하는 그 능력을 실행한다. -“자에는 자로”에서 듀크 빈첸티오(Duke Vincentio)의 소견이 밝힌 것처럼, 그 숨소리는 사실로 존재한다(86~87).

그것이 허약을 강요하기는 하지만, 숨소리 그 자체는 매우 강한 텍스트로 존재한다. 그것의 형식적 간명(concision), 그것의 농축된 간결언어(laconism), 그것의 단순-천진난만함 안에서, 그것이 연극의 전통적인 주제(thematic: 또는 어간형성모음)와 관례를 연기하는 그 방식 안에서, 그것은 피할 수 없는 그리고 반박할 수 없는 사실의 의미(sense)로 존재한다.

이 장의 모두에서, 나는 현대(contemporary) 프랑스 미니멀리스트 작가들이 파스칼, 라 로슈푸코, 라 폰텐, 그리고 라 브뤼예르와 같은 신고전주의 인물에게서 존엄한 기원을 요구할는지 모른다고 언급했다.¹¹³⁾ 보다 더 최근의 선각자로서, 그들에게 끼친 영향의 열쇠(영국과 프랑스의 현대 미니멀리스트 문학에 올차게 활기를 불어넣은 사뮈엘 베케트와 다른)는 알베르 카뮈, 모리스 블랑쇼, 알랭 로브그리예(Alain Robbe-Grillet), 그리고 나탈리 사로트에게서 발견된다.

카뮈의 이방인(L'Etranger)은 충격적인 책이다. 이 충격은 특히 그것이 역사적 화맥으로 고찰될 때 더욱 잘 나타난다. 왜냐하면, 나는 그것이 전개했던 많은 혁신적 효과가 과거 50년 동안, 먼저 새로운 소설가들에 의해

113) 프랑스 신고전주의적 미니멀리즘에 관한 프랑수아즈 자우엔(Françoise Jaouen)의 논문과 플로랑스 들레(Florence Delay)의 *Petites Formes en prose après Edisob*(Small forms in prose after Edison), 특히 43~50을 보라.

폭 넓게 회복되었고, 후에(그리고 아직도 두드러지게) 미니멀리스트들에 의해, 개척되었다고 주장할 것이기 때문이다. 소설의 전신문체, 탁월함(수사적으로 화려함)이 결핍된, 화술의 깎아지른 듯이 매우 단순-천진난만함은, 발자크(Honoré de Balzac, 1799~1850)에서 앙드레 지드(André Gide, 1869~1951)에 이르는 저명한 전통 소설가들에게 폭 넓게 공공연히 사용되었던 독해를, 마치 교회의 본당을 동향(東向)이 아니게 지어 방향을 잃고 어리둥절케 하는 것처럼 크게 혼란시킨다. 카뮈는 구조와 주제의 전통적 계층을 거부한다. 사뮈엘 베케트의 무대처럼, 이방인의 사물은 동류체적으로 조정된다. 그 소설은 1인칭으로 쓰였지만, 대개 1인칭 화술과 연합된 그 효과가 박탈되었다. 그것은 개인적이지도 않고 고백적이지도 않다. 주체성에 대해 말하자면, 사실, 그는 그것이 카뮈 그 자신이든지 그의 내레이터 뫼르소이든지 아무런 관심이 없는 것 같다. 활기가 주어진 그 소설은 공고한 것, 물질적인 것으로 대체되었으며, 그들이 갖고 있는 본래의 성질보다 오히려 그 사물의 차원에 어떤 특권을 부여한다. 카뮈의 결정은 단순시제가 문학적 관례상에서 신중히 전면적으로 가정할 수 있는 것보다 오히려 소인적.화술적 시제로서의 그 시제를 사용한 것이다.¹¹⁴⁾ 사회집단의 놀이를 거부한 뫼르소처럼, 카뮈 또한 전통적 문학의 놀이를 거부한다. -또는 오히려 그 자신의 텅 상에서 보다 미묘하게 놀이를 한다. 간단히 말해서, 그의 소설은 몹시 이상한 것으로 존재한다.

1943년에 출간된 이방인의 개설에서, 장 폴 사르트르는 그 텍스트가 장르를 비옥케 한 “새로운 기교”라고 언급한다. 그는, 하이데거(Martin Heidegger)가 언급한 것처럼, 카뮈가 침묵은 파롤의 진정한 모드가 될 수 있다고 인지하고, 나중에 그 시지프스 신화(Le Mythe de Sisyphe)의 착란(discursiveness)을, 침묵으로 만들어진 이방인에서 떠맡아 보증한다고 언급한다. 10년 후에, 롤랑 바르트는 영도(零度)의 글쓰기(Le Degré zéro de l'écriture)에서, 카뮈, 모리스 블랑쇼, 그리고 장 케롤(Jean Cayrol)의 “백지의 글쓰기(white writing)” 또는 “공백의 글쓰기(blank writing)”에 대해 언급한다.¹¹⁵⁾

114) 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 영도(零度)의 글쓰기(Le Degré zéro de l'écriture) 26~27, 그리고 이방인의 해설(Explication de L'Etranger)에서의 장 폴 사르트르(Jean-Paul Sartre)의 논문 143~145 안의 단순시제의 이념적 연외지의(connotation)에 대해 언급한 것을 보라.

115) 롤랑 바르트의 용어는 “écriture blanche”이다(10).

그는 카뮈의 문체의 중립이 결국 순결한 것이 될는지 모르는 글쓰기를 공리로 간주하려고 하는 그 기원에 의해 추진된다고 주장한다(49). 롤랑 바르트가 언급하는 무색, 공백의 글쓰기는 “언어사전의 목록에 예측된 것으로부터 해방된 것을 의미한다.” 그에 의하면, 카뮈가 “거의 문체의 순수이성(칸트의)이라고 하는 그 부재로 존재한다고 할 수 있는 그 부재의 문체”를 공들여 만들고 있는, 이방인의 “투시도처럼 투명한 파롤”로부터 실행된다고 강력히 주장한다(55~56). 이것은 훗날의 작가들에 의해 회복될 것인 매우 중요한 혁신적 효과 중의 하나로 존재한다. 더 나아가 회복의 또 다른 일종이 이방인 그 자체 안에서 발생한다. 롤랑 바르트가 언급한 것처럼, 미니멀리스트의 조형예술과 음악(그리고 아방가르드의 정향의 딜레마에 대해 의미심장하게 언급하는 것)에서 보이는 그 반-수사적 제스처에서의, 문체에 대한 폭력은 결국 이방인이 창작되었던 그 함정 안으로 추락하고, 그 자체의 문체가 된다.

모리스 블랑쇼의 모호한 사람 토마(Thomas l'Obscur, 1941)와 같은 소설집에서의 소설, 사형선고(L'Arrêt de mort), 그리고 그보다 최근의 대낮의 광기(La Folie du jour, 2002)는 결국 1980년대의 미니멀리스트의 글쓰기와 연합될 것인 특징을 전개한다. 미니멀리스트의 이것들은 고도로 간결한(laconic) 텍스트이다. -이 점에서, 모리스 블랑쇼의 임계상태적인 작품과 현저하게 다르기는 하지만. 그들의 화술적인 톤은 감동과 정서가 박탈된 것으로 신중히 반음 내린 것으로(flat) 존재한다. 착란적인 것이면서도, 그들은 평범한 것으로, 객관적인 것으로, 중립적인 것으로 가치를 안정시키고, 복잡하지 않게 만들어진다. 이방인처럼, 모리스 블랑쇼의 소설은 명백한 계층을 거부한다. 이러한 텍스트의 독해에서, 그것은 별개로 확실하게 존재하는 것보다 오히려 어떤 사건, 목소리, 또는 화술적인 모드의 아종적인 망상에 기인한 것으로서, 추정하기가 어렵다. 특히, 회피하는 것 그리고 제한적인 것의 매우 신중히 구성된 약동성임에 틀림이 없음에도 불구하고, 그것은 이러한 텍스트 안에서의 중심의 일종으로 동정되는 것이 불가능하다. 모리스 블랑쇼의 소설의 글쓰기는 여백에서 지속적으로 방사되는 담화로 존재한다. 아마 어떤 것보다도, 그의 작품의 여백적인 성질은 작가 안의 작가로서의 말하자면 모리스 블랑쇼의 후소(後素)적 반복으로 고찰하는 것이 좋을 것이다. 그것은 어쨌든 프랑스에서의 미니멀리스트들의 현재의 글쓰기

가 그 성질을 인지하고 그것을 포용하는 것이라는 것을 분명히 알 수 있다.

알랭 로브그리에가 “새로운 소설을 위하여(Pour un nouveau roman)”에서 옹호한 사물로서 사물에 주의를 기울이는 그것은, 다시 말해서 관념의 구체화(chosisme)는, 카뮈와 모리스 블랑쇼의 소설가로서의 혁신에서 본 것처럼, 프랑스 미니멀리스트들에 의해 마음으로 선택되고, 접근될 것이다. 알랭 로브그리에는 개성, 심리상태, 주제, 그리고 그들이 현상의 세계에서 보다 정밀하게 초점을 맞추기 위하여 소설을 토해내지 않으면 안 된다고 언급하면서, 전통적으로 이해하고 있는 것으로서의 소설가적인 목적론의 변덕(은유 또는 환상과 같이 확력한 수사적 표현)에 대해 폭력을 행사한다. 그 새로운 소설은 “정념(passion),”¹¹⁶⁾ “음모(intrigue),” “정취(atmosphere),” 또는 “메시지(message)”를 위하여 결코 장소를 마련하지 않는다. 오히려 그것은 사물이 사물 그대로 존재하는 것을 다루고 있음에 틀림이 없다. 소설에서의 스토리텔링은 미니멀리스트들의 편을 들어 그 목적론의 변덕을 포기하고 있음에 틀림이 없다. 그의 주장은 힘이 넘치고 설득력이 있다. 그러나 나는 그것이 그의 이론적 정향(定向, position)의 가장 좋은 전형적인 실례인 알랭 로브그리에의 소설에만 존재하는 것이 아니라, 나탈리 사로트와 가장 강렬한 그녀의 소설 “굴성(屈性, tropisme)”에도 존재한다고 언급하고 싶다.¹¹⁷⁾

그 책은 일상생활의 24개의 짧은 사건으로 구성돼 있다. 평범한 화술의 맥락이 그들과 관계되어 있지만, 그 대신 주제적인 것(thematic; 또는 여간형성모음)이, 다시 말해서, 진부함, 빈약, 그리고 일상생활의 시시하고 무미건조함을 두드러지게 하는 것이 그 안에 존재한다. 각각의 텍스트는 우아하지

116) 정념(情念, passion): 데카르트(René Descartes)는 경이, 사랑, 미움, 욕망, 환희, 슬픔 등 6가지라고 한다. 그러나 반드시 6가지로만 생각할 수 없을 것이다. 사단칠정(四端七情)과도 비교해 보하라. 四端: 惻隱之心(仁), 羞惡之心(義), 辭讓之心(禮), 是非之心(智), 七情: 喜, 怒, 哀, 樂, 愛, 惡, 慾. (역주)

117) 비록 그것이 알랭 로브그리에 또는 나탈리 사로트에게 절대적 우선권이 있다고 할지라도, 그것은 소설 “굴성(屈性, tropisme)”의 실례가 이론가로서의 알랭 로브그리에의 작품을 위한 십자형의 변천이었던 것으로 추정하는 것이 안전하다. “굴성”의 초판은 출판사 드노에(Denoë)에 의해 1939년에 간행되었다. 결정판은 1957년에 출판사 “Les Éditions de Minuit”에서 출간되었고, 나중에 “낯선 사나이의 초상(Portrait d'un Inconnu, Robert Marin, 1948; Grillimard, 1956),” “마르트로(Martereau, Grillimard, 1953),” 그리고 “불신의 시대(L'Ère du Soupçon: 소설론; Grillimard, 1956)”가 출간되었다. “새로운 소설을 위하여(Pour un nouveau roman)” 안의 평론들은 1953에서부터 쓴 것들이다.

만, 매우 예리한 삶의 박편이 들어있다. -그녀의 주요한 말투에는 고독(solitude), 부재(absense), 권태(ennui), 소외(疎外, alienation), 그리고 공허(emptiness)가 살아 숨 쉰다. 그들의 형식적 간명함이 들어 있는, 그리고 그들의 비명(碑銘)과 같은 성질이 들어있는, 이러한 텍스트는 라 브뤼에르(la Bruyère), 그리고 라 로슈푸코를 다시 불러들인다.¹¹⁸⁾ 그러나 그들의 화술적인 문체는 단순-천진난만하고, 서술적이고, 정성을 들이지 않고, 설명적이지 않다. 나탈리 사로트는 소설 '굴성'에서 아종적인 특권을 부여하지 않는다. 개인과 사회집단은 한결같이 소외되었고, 소외되고 있다. 사물은 인간과 똑같이 활기를 띠게 하는 것으로 보인다. 제목이 암시하는 것처럼, '굴성'은 행동이라기보다 오히려 반응적이다. 나탈리 사로트는 중립적인 그리고 과학적으로 객관적인 것이 된 시선(gaze)으로 말한다. 전체로서의 그 작품의 구조는 골소강(骨小腔, lacunary)이다. 빈 공간은 개인적 텍스트, 다시 말해서 언뜻 보기에 암시가 분명한 것이면서도 관계가 없는 조각처럼 보이는 것을 만들고 있는 것 사이에서 입을 크게 벌리고 있다. '굴성'의 불연속성은 독해의 전통적인 책략에 저항하는, 더 나아가 복잡 미묘한 것이라고 알려진 것을 만든다. 그러나 모리스 블랑쇼처럼 나탈리 사로트는 그 방해가 어느 담화의 필연적인, 망상의 양상으로 존재하고, 사실 오성(悟性, understanding, Verstand)¹¹⁹⁾을 헛되게 하기보다 오히려 촉진시킨다. 그러한 의미에서, '굴성' 안의 방해는 그들에 의해 그 책의 가장 개성적인 목소리로 존재하는 일종의 공명(共鳴)의 침묵과 함께 잔뜩 투자된 그 안에서 설득력이 있는 것으로 존재한다.¹²⁰⁾

118) 로버트 그린(Robert Greene)은 또한 이러한 유사점에 주목하지만, 형식적인 것보다 오히려 주제적인 것(thematic; 또는 여간형성모음)에, 다시 말해서, 문학의 모럴리스트의 전통적 표출로서의 인간적인 박지약행(薄志弱行, frailty) 상에서 나탈리 사로트의 반영을 독해하고 있는 것에, 위치를 정하게 한다(Greene 197, 207~208, 213~214).

119) 칸트(I. Kant)에 의하면 사유작용은 판단작용으로 나타나고 판단의 내용이 개념적으로 규정됨으로써 경험적 인식이 성립되는데 이 인식능력이 오성이다. 오성은 주어진 직관내용을 종합 통일해서 합법칙적(合法則的)으로 정돈하는 힘을 가지기 때문에 그것을 규칙의 능력이라고 한다. 가능적 경험의 선천적 제약으로서 전제되는 순수오성 개념(범주)과, 선천적 원칙의 근원으로서의 오성이 '순수오성'이다. 이 순수오성은, 초경험적 이념(理念)의 능력으로서의 '이성'과 구별된다. 순수오성의 핵심은 "선형적 통각"인데 주어진 내용이 가능적 경험이 되기 위해서는 선형적 통각에 의해서 통일 되어야 한다. 이와 같이 경험의 형식이 순수오성에 근거하지만, 오성은 감성과의 결합에서만 인식을 성립시킬 수 있기 때문에, 순수오성의 선천적 산출은 가능적 경험의 대상(현상)에 대해서만 타당하다. 즉, 현상의 통일적 연관으로서의 '자연'을 가능하게 하는 최고법칙은 순수오성에 의해 수립된다. (역주)

앞의 고찰은 프랑스 미니멀리스트들이 문학적 재능을 유전적으로 소유하고 있는 것으로서 특별한 정성을 기울이고 있는 그래서 얼마간 당연히 해야 할 일로 존재한다. 다음 장에서 나는 광대한 미니멀리스트의 경향의 전형으로 만들어진 현대(contemporary) 프랑스 텍스트의 일련의 독해를 제안할 것이다. 나는 20세기 말 프랑스 문학의 지평 상에 그 또는 그녀가 어떻게 위치를 잡게 되었는가를 언급하면서, 내가 다루고 있는 각각의 작가들과의 맥락과 관련지으려고 시도했다. 그리고 나는 이들 작가들의 작품 간에 널리 퍼진 것, 다시 말해서, 내가 기술하는 경향의 영역의 의미(sense)를 독자에게 제공하는데 기여할 것인 그 유연성(類緣性)이 존재하기를 바란다. 나는 각각의 경우 안에서 문학 형식의 문제에, 그리고 특히 이들 각각의 텍스트가 그것 자체의 유약함(its own smallness)의 스토리를 언급하는 그 방식에, 초점을 맞추겠다. 다시 한 번, 나의 의도는 현대(contemporary) 문학의 현상으로서 그것이 그 자체를 지엽적으로 표출하는, 그리고 기본적인 본래의 모습으로서 미니멀리즘의 다양성을 총체적으로 표출하는, 그 양쪽을 함께 고찰하는 것이다. 나는 두개의 직관과 관련된 것에 의해 안내를 받았다. 한편으로, 나는 미니멀리즘이 우리의 포스트모던적인 문화적인 경제적-유기적인 것 안에 단단히 뿌리가 박혀 있다고, 격론을 벌이며 애타게 하는 문제에 대해 많은 예증을 제공하고 있다고 생각한다.¹²¹⁾ 다른 한편으로, 나는 미니멀리스트의 작품에 대한 분석이 새로운 휴머니즘의, 롤랑 바르트가 레이몽 크노(Raymond Queneau)의 글쓰기와 동일시했던 그런 종류의, 흔적을 발견하는지 모르는, 그 폐포(閉包)를 신뢰한다.¹²²⁾ 나는 미니멀리스트의 충격이 다른 원문 안에서, 찰나의 논리 안에서(분할의 관점), 그리고 이렇게 유약한 세계의 광대한 야망 안에서, 추정하는 그 생김새의 독해에 의

120) 모리스 블랑쇼의 끝없는 대화(L'Entretien infini) 107을 보라. “방해는 작품의 어느 시리즈에서나 필연적이다. 단속은 가능한 전성(轉成, becoming)을 만든다. 불연속성은 오성의 연속성을 보증한다.”

121) 킴 헤르친저의 “포스트모더니즘으로서의 미니멀리즘” 76을 보라. “따라서 비록 그것이 때때로 “보기 리얼리즘(bogey realism: 기준 타수-par-보다 하나 많은 타수)”과 동류로 나타난다고 할지라도, 그것은 나에게 현행 형식 안의 미니멀리즘이 하나의 망상이며, 탐욕스러운 포스트모던의 감수성의 감탄하지 않을 수 없는 곤충의 혼돈과 같이 보이는 것 같다.”

122) 롤랑 바르트의 영도(零度)의 글쓰기(Le Degré zéro de l'écriture) 60을 보라. “거기에서, 우리는 새로운 휴머니즘을 위한 공간의 윤곽을 붙이지 모른다. 현대(modern) 문학을 통해서 언어의 성격을 만들고 있는 그 보편성의 막연한 느낌은 작가의 단어와 일상단어 간의 화해에 의해 방산될지도 모른다.”

한 이러한 변덕(통합의 관점), 양쪽을 동시에 실험하고 싶다.

자크 쥐웨의 정신(Jacques Jouet's Soul)

워런 모트(Warren Motte)¹²³⁾ / 주근옥 역

(조선문학 통권 179호, 2006. 3., 1. 조선문학 통권 180호, 2006. 4. 1)

1970년대 후반 이후 자크 쥐웨(Jacques Jouet)는 문학의 한계를 은밀히 시험하고 있었다. 그가 출판한 저서는 시, 산문적 내러티브(장편소설과 단편소설), 희곡, 그리고 평론을 시험했다. 그는 작가들의 동인회인, “올리포(OuLiPo, the Ouvroir de Littérature Potentielle, 문학적 가능성의잠세의 공동 작업실)의 회장이었으며, 사전의 집필자였다. 그는 문학의 형식에 대해, 표현의 절약에 대해, 그리고 여느 때와 같은 경험을 깊이 있고 광범위하게 언급하고 있다. 1991년에 출판된 “107명의 정신(107 Ames, soul)”은 이러한 관심을 연출하며 구현하고 있고, 게다가 그의 저서 안에는 몇 가지 다른 형식과 주체적 관심이 담겨있다. 나의 목표는 이러한 현상을 고찰하는 것이며 자크 쥐웨의 글쓰기가 발현된 그것으로부터 보다 큰 문학적 교양(세련됨) 안에 어떻게 정위되고 있는가를 간단하게 언급하려는 것이다.

그 책 “107명의 정신”은 시집으로서, 실재적이지만 실물과 다른 초상을 스케치하고 있다. 서문에서, 자크 쥐웨는 저서의 독자적인 발상을 다음과 같이 기술하고 있다.

나는 “107명의 정신”에서 논제 안의 인물(실재적인, 살아있는 인물)이, 다시 말해서 내가 구성했던 질문에 그(또는 그녀)가 답한 것에 대해 가지고 있던 정보만을 각각의 시에 기록하고 있었다. 나는 물이꾼(rabatteur)에게 적극적으로 협력했으며, 그 인물에게 질문을 하고 있는, 그리고 되돌아와 나에게서 완성된, 그 응축을 받아들

123) Warren Motte: Boulder에 있는 콜로라도 대학의 프랑스어 교수. 이 글은 『유약한 세계(SMALL WORLDS) - 프랑스 현대문학에서의 미니멀리즘(Minimalism in Contemporary French Literature), University of Nebraska 1999』, pp. 139~152의 번역이다. 그의 최근 저서로는 연극텍스트 『현대문학에서의 유희(Ludics in Contemporary Literature, Nebraska 1995)』가 있다. “Contemporary vs modern”이 비교되는데, 전자는 시간적 개념으로서의 현대(당대)를 의미하고, 후자는 시간이 아니라 세계관의 전환적 관점으로서의 현대를 의미한다. (역주)

이도록, 다시 말해서 그(또는 그녀)가 선택한 인물을 납득하도록 책임을 떠맡았다. 일단 시가 쓰이면, 나는 물이꾼에게 두 개의 부분(two copies)을 건네주었는데, 그 물이꾼은 주체에게 그 중에서 하나를 건네주었다(9).

열 개의 질문이 담겨있는 자크 쥐웨의 질문 중 아홉은 인구학적 데이터인 기본적 객관을 포함한다. 즉 성명, 나이, 출생지, 가정환경, 주택, 수입 등을 말한다. 그 열 번째 질문은 여론조사원의 차가운 행정적 어조로부터의 출발이다. 그 안에서, 자크 쥐웨는 그(또는 그녀)의 삶 속에서 확정적인 사건을 기술하는 그의 주체에 대해 질의한다.

만약 문학적 표상이 응축적인 것을 항상 필요로 한다면, 그 필연성은 자크 쥐웨와 같은 투사로 사용하는 것보다 더 강요하는 것이 될 것이다. 사실 그 자신과 그의 주체 사이에서의 관계를 확립함으로써, 자크 쥐웨는 문학적이며 질료적인 응축을 제안한다.

따라서 말로 표현된 주의가 포함된 질문은 다음과 같다.

“나는 시, 즉 기술적인 시를 쓰기 위하여, 첨부된 질문(만약 그것을 이행하는데 동의한다면)을 사용할 것이다. 그것은 내가 만들 수 있는 것과 마찬가지로 비정적인(객관적인) 것이 될 것이다. 즉 내 임의로 판단하지 않고, 평가하지 않을 것이다.”

“나는 당신이 가능한 한 가장 행정적인 방법으로 질문에 대답할 것을 바란다.”

“그 규칙은 소문일지라도 당신에 대해 아무 것도 모른다. 그러나 우리가 무엇인가 양쪽 모두를 알고 있는 매개자(go-between)로서 행동하는데 동의했다.”

“당신이 계약상의 일부가 됨으로써, 당신은 내가 당신의 대답을 인용할는지 모른다는 것을 승인한다. 예를 들어, 당신의 이름이 출판될지 모르는 시에 사용될지도 모른다. 이러한 질문이 이행된다고 하는 사실은 당신이 승인함으로써 획득된다.”

“나는 그것이 쓰이자마자 곧 당신에게 전송할 것이다(10: 원형의 생략).”

종속적으로, “107명의 정신”은 익명의 개념과 개성을 연출한다. 한편, 자크 쥐웨는 그가 질문으로 유도해낸 정보의 골자보다 더 아무 것도 모르는, 다시 말해서 그것과 먼 주체로 작용하는 것을 선택한다. 분명히 “물이꾼”의 중재적 역할은 여유 있게 결정적이며 이러한 간격을 유지하고, 그리고 사실 그 시집은 그들에게 헌납된다.¹²⁴⁾ 다른 한편, 자크 쥐웨의 주장이 비개성적임에도 불구하

고, 계속된 그의 투사 때문에 이러한 “정신”의 각각은 개성화된 의미로 존재하지 않으면 안 된다. 다시 말해서, 공급된 작은 데이터를 초월하지 않으면 안 되는 각각의 시는 객관적인 것으로부터 주체적인 것을 추론하여야만 하며, 다른 것으로부터 각각의 정신을 식별하지 않으면 안 된다.

“107명의 정신” 안에 수록된 시들은 평범한 형식을, 즉 한 개의 연이 6행으로 된 3개의 연을 공유한다. 그 행들은 비교적 짧고 대부분 7음절로 구성되어 있다.¹²⁵⁾ 여기 대표적인 예가 있다.

이 사람은 리모쥐에서 태어났네.
(43년을 살았어),
그는 44세.
고등학교를 졸업한 후
미학을 공부하고 싶은 갈망 때문에
그는 예술학교에 갔네.

자크는 그의 이름,
배리는 그의 성
리옹의 시민 자크는, 어쩌면
다른 도시의, 다른 계절에,
꿈 또는 어떤 실재를 감지하고 있는
그곳에 살고 있는지 몰라...

매달 12,000 프랑의
적절한 봉급을 받고
아파트에서 살며, 결혼한,
그는 화가, 그리고
생-에트옌 예술학교의 선생
원래는 붓으로 생활비를 벌었었네.

124) 자크 쥐웨는 24개의 물이꾼을 사용했으며, 그 중에서 가장 풍부한 것은 17개의 질문에, 최소한 하나의 질문에 답했다. 개인적인 인터뷰에 의한 것은, 1993년 7월 14일이다. 다른 방법으로 써놓은 것 없이, 더 나아가서 자크 쥐웨로부터의 인용은 이 인터뷰로부터 이루어진 것이다.

125) 약간의 시들은 8음절로 구성되어 있으며, 어떤 시(75번)는 각각의 행이 9음절로 구성되어 있다.

Celui-ci naît à Limoges
(c'était en 43)
il a 44 ans
Au sortir du secondaire,
l'esthétique le démange:
aux Beaux-Arts il apparaît.

Jacques sera son prénom,
son nom Barry: Barry Jacques,
citoyen de Lyon, peut-être
d'ailleurs, en d'autres saisons,
lieux qu'en rêve il reconnaît
ou réalité quelconque...

Mensuellement opportune
paie de 12000 f.
En appartement, marié,
il est peintre assui enseigne
aux Beaux-Arts de Saint-Etienne:
Hier il vécut de son trait. (32: ellipsis in original)

This one was born in Limoges
(it was in 43),
he is 44.
After high school
he got an itch for aesthetics:
to art school he went.

Jacques will be his first name,
his last name Barry, Jacques
citizen of Lyon, maybe
of other cities, in other seasons,
places he recognize in dreams
or in some reality...

Monthly opportune

salary of 12000 francs
Lives in an apartment, is married,
he's a painter, and also teaches
at the Saint-Etienne School of art:
previously, he earned his living with his brush.¹²⁶⁾

비록 이 텍스트에 대해 언급될는지 모르는 것(예를 들어, 그것이 통합하는 그리고
인구학적 데이터의, 익명으로부터 특성을 발생시키는 그 동기의, 또는 그것에 생명을 불어넣는 것
으로 나타나는 미니멀리스트적인 기풍의, 날것으로서의 “큰 덩어리”를 분절하는, 그것으로서의 상
태)이 많이 존재할지라도, 나는 “107명의 정신”의 어떤 무엇의 다른 독해를, 최
초의 몸짓으로 제공하기를 좋아할지도 모른다. 이처럼 그의 주체가 그의 질
문에 “행정적으로” 대답하는 것이, 자크 쥐웨의 소망에 의해 그리고 어떤 젊은
사람의 변론을 듣고 매우 기뻐하는 것에 의해, 일격이 가해질지라도,

그가 고결한 나이 여덟 살 때부터
특별하면서도
행정적이라고
줄리앙 호프트는 내게 답했네.

Du haut de ses 8 ans d'âge,
c'est particulièrement
administrativement
que me répond Julien Hooft(108)

From his lofty eight years of age
it is particularly
administratively
that Julien Hooft answers me,

나는 “107명의 정신”이 위와 같이 순수하게 행정적인 방식으로 독해되는 것
이 필요하다고(적어도 최초에) 믿는다.

126) 에드몬드 자베(Edmond Jabés)와 함께, 나는 문학적 번역으로 추적된 원본
의 자크 쥐웨의 행을 인용하기 위하여 선택했다.

따라서 “107명의 정신”에는 58명의 여성과 47명의 남성(둘은 그들의 성이 보고되지 않았다)이 있다. 그들의 나이를 보고하고 있는 102명 중에서, 가장 젊은 사람은 8명이고 가장 늙은 사람은 89명이다. 그들의 평균 나이는 36세이다. 그 18세이거나 또는 18세가 넘는 주체들 중에서, 27명은 미혼이고, 37명은 결혼했으며, 8명은 내연관계로 살고, 1명은 별거, 6명은 이혼, 그리고 9명은 미망인이다. 이들 프랑스 국민은 그렇다 치고, 독일인이 9명, 미국인이 4명, 영국인이 2명, 벨기에인이 2명이며, 로마인, 그리스인, 스코틀랜드인, 세네갈인, 아르헨티나인, 이탈리아인, 아일랜드인, 터키인, 퀘벡인, 포르투갈인, 오스트레일리아인, 그리고 일본인이 한명씩이다. 그 주체들의 27 퍼센트는 “외국인”이다. 주체들 39 퍼센트는 파리에 살거나 파리 영역에 살고, 50 퍼센트는 주에, 17 퍼센트는 다른 지방에 산다. 주체들 8 퍼센트는 최소형 아파트에 살고, 41 퍼센트는 큰 아파트, 5 퍼센트는 공공주택단지에, 37 퍼센트는 독신자 주택에, 그리고 1 퍼센트는 고정된 주거가 없다. 그들의 직업은 회계사, 디스크자키, 사서, 건축가, 비서, 부유한 학생, 정원사, 예술가, 교사, 농부, 사회노동자, 기계공, 주부, 심리학자, 실업자, 엔지니어, 의사, 간호원, 벽돌공, 노동조합사무원, 목수, 실내장식업자, 공장노동자, 퇴직자, 화훼가, 요리사, 그리고 벨파스트의 감옥에서 한번 단식투쟁을 했던 경험이 있는 정치적 조직책 등이다. 그들의 평균 수입은 매달 7,579 프랑이다. 가장 낮게 보고된 수입(무주택자들을 따로 계산하면, 그들의 수입은 아마 없을 것이다)은 매달 1,500 프랑이다. 가장 높은 수입은 매달 25,000 프랑이다.

그러한 독해가 비록 정신 안에서 완전히 결핍되어 있을지라도, 그것은 “107명의 정신”에서 기본적인 관계를 지시하고 있다. 왜냐하면, 가령 자크 쥐웨가 발자크(Balzac)와 달리 인구조사국과 라이벌인 체 가장하고 있지 않다고 할지라고, 그럼에도 불구하고 그의 투사는 엄밀함과 총망라함을 위하여 기록원이 취한 배려에 의해 생명이 부여되고 있기 때문이다. “107명의 정신”이 자크 쥐웨의 질문에 대답했던 주체들에 “대해서”인 것과 마찬가지로, 그것 또한 그들이 살아있는 그 안에서의 집단에 대해서이다. 그리고 이 안에서 자크 쥐웨의 의도는 적어도 조심스럽게 발자크적이다.

모디스티(modesty)¹²⁷⁾의 개념이 “107명의 정신”에서 열쇠가 되는 소인(素因)

이라고 나는 믿는다. 자크 쥐웨는 이 텍스트에 “그들은 서사시가 아니다.” 라고 언급했다. 우리는 그들과 동의하지 않으면 안 될 것이다. 그 시집의 간결한 형식은 결코 서사시가 아니다. 거기에는 영웅이 거의 없고, 영웅적인 노동자도 거의 없다. 그리고 그 초점은 비범함보다 평범함에 있는 것 같다. 그러나 바로 이러한 모디스티는 “107명의 정신”의 표층 현상보다 더 광대한 헤아림을 지시한다. 자크 쥐웨는 줄잡아 말함, 환원, 평범함, 그리고 다른 방법으로 표상성을 일탈하는 어떤 광대함을 암시하는 표현의 생동감에 신중하게 협력한다. 그의 “107명의 정신”은 많은 다른 것들을 환기시킨다.¹²⁸⁾ 간단히 말해서, 자크 쥐웨의 투사는 표현된 것보다 더 적은 것으로, 즉 미니멀리스트적인 미학으로 굳게 기초가 만들어졌다.

이러한 텍스트의 명백한 간결성은 그렇다 치고, 거기에는 우리가 그들을 영감 속에서 미니멀리스트처럼 기술하도록 하는 여러 가지 헤아림이 존재한다. 것처럼 미학의 특성 중의 하나가 미술, 음악, 그리고 문학으로 표현되고 있음이 명석판명하다.¹²⁹⁾ 자크 쥐웨의 텍스트는 구상주의적으로 명석판명하다. 그들이 공들여 만들음으로써, 전통적인 시적 언어의 중요한 수사학적 격상(格象, figure)¹³⁰⁾은 신중했으며, 극적으로 삼갔다. “107명의 정신”은 단순하고 단조롭

127) 모디스티(modesty): 드레스의 앞가슴을 넓게 찢을 때, 심한 노출(露出)을 피하기 위하여 대는 레이스 장식 따위. 겸손, 조심성, 검양, 수줍음, 정숙, 양전함. (역주)

128) 자크 쥐웨는 107명이 무한대의 격상(格象)으로, 그 타이틀이 연출하고 있는, 즉 “그 위에서 107년을 낭비하지 말자”고 하는 일반적인 표현으로, 획득될는지 모른다고 언급했다. 또한 기교적인 레이몽 크노(Raymond Queneau)의 어떤 생각은 그의 첫 소설의 첫 문장에서 그의 소인(素因)적 성격을 표현하는데 사용했다. 즉 “어떤 사람의 실루엣은 프로필로, 다시 말해서 그들에 대한 많은 것을 동시에 나타냈다(Le Chiendent 9).” 레이몽 크노에 관한 그의 비평에서, 자크 쥐웨는 에티엔 마르셀(Etienne Marcel)의 성격을 “크노적인 화자…개성적 성질의(Raymond Queneau 115)”로 언급했다. Raymond Queneau(1903 ~ 1976): 레이몽 크노는 1903년 르 아브르에서 태어나 소르본 대학에서 철학을 공부했다. 초현실주의 운동에 가담했다 탈피한 이후 철학과 수학, 그리고 정신분석을 통한 자아의 긴 탐색 끝에 첫 소설「개밀(1936)」을 발표, 애호가들의 열렬한 지지를 받으며 되마고 상 최초 수상의 영예를 안고 데뷔했다. 시인이자 소설가, 시나리오 작가, 수학자, 번역가, 화가, 출판인으로서 다채로운 삶을 살다 간 크노는 평생 천 편에 가까운 시와 열다섯 편의 소설, 그 밖에 순수문학과 대중문화를 넘나들며 수많은 텍스트를 남겼다. 갈리마르 출판사의 도서검토위원과 사무국장을 거쳐 플레야드 총서 편집장을 역임했고, 전후에는 프랑스수학협회, 아카데미 공쿠르 등 수많은 조직에 관여하며 사회 인사로서 화려한 삶을 구가하기도 했다. (역주)

129) 예를 들어, 바트코크(Battcock)의 “서문” 32를 보라. 즉 “미니멀 예술의 현저한 성격은 그 명석 판명함에 있다.”를, 그리고 Leepa 206-7을 보라.

130) figure: 서구어에서는 “representation vs sign vs figure”의 의미적 식별이 분명하

다. 자크 쥐웨는 은유와 표상성 그 이상의 직접적인 형식의 편을 드는 그 부수적인 수사어구를 거부한다. 이러한 직접성은 그 자체가 자크 쥐웨와 그의 주체들, 즉 주로 함축적이며 표상적인 협정의 결과 사이의 “계약(contract)”의 일부 분이다. 자크 쥐웨는 “기술적인,” “비개성적인” 시, 즉 그의 질문에 답하는 그들의 “행정적인 것”의 적절한 반성을 그들의 각각에 발송하겠다고 하는 약속을 한다. 이러한 텍스트의 문체론적인 명석 판명함은 그 시 안에서 그 자신을 인식하는, 또는 그 자신을 단순하게 그리고 불확실하게 인식하는 주체에게 능력을 부여하는 것이라고 나는 생각한다.¹³¹⁾

또한 “107명의 정신” 안에서 발견되는 어떤 재현(repetition)은 미니멀리스트 예술의 흔한 속성이다. 자크 쥐웨가 압박감 중의 하나와 반드시 화해하느냐 안 하느냐 하는 것은 본질적으로 유사 데이터의 많은 분량을 어떻게 조정하는가 하는 그 여하에 달려있다. 예를 들어, 그 여러 가지 방식들은 도대체 어떻게 어떤 인물의 나이 또는 어떤 인물의 남편의 지위를 하나의 상태로 만들 수 있는가? “107명의 정신” 안에 많은 재현이 필연적으로 존재하며, 그 압박감을 자크 쥐웨는 그의 텍스트를 통하여 반복적(iterative) 효과를 연출하고 있는 그의 우월감으로 이용한다. 시는 다른 장르보다 훨씬 더 좋게 재현을 수용할 수 있

지만, 한국어에서는 그 식별이 애매하다. 특히 “representation vs figure”의 식별이 더욱 애매하다. “figure”는 형상, 표상의 의미로, 그러면서도 시적 비유로서의 변형 등 여러 가지로 번역될 수 있으나, “표상(representation) vs 형상(figure)”과 같이 그 번역을 대비해 놓고 볼 때 의미의 경계가 분명하지 않은 것이다. 이는 한국어가 서구어에 비해 철학적으로나 언어학적으로 아직 발달되지 못한데 그 이유가 있는 것 같다. 에스키모족이 눈의 종류를 다양하고 미세하게 구별하는데 비해 한국어에는 그렇지 못한 것과 유사하다. 그러므로 여기서는 부득이 조어(造語)를 사용하는 것이 좋을 것 같다. 따라서 논리학 용어와 언어학 용어를 차용하고자 한다. 사실 A. J. Greimas는 “figure”를 철학적으로 보다는 논리적 용어로 사용하는 것에 보다 더 중점을 두고 있는 것 같다. 즉, 직접추리는 대당관계(對當關係)에 기초하고 있는데, 여기서 정언삼단논법은 다시 식과 격(figure)으로 이루어진다. 식은 대전제 4개(A, E, I, O)×소전제 4개(A, E, I, O)×결론(A, E, I, O)=64개의 종류가 가능하며, 이것이 다시 4개의 격과 결합하여 256개가 된다. 격은 정언삼단논법의 3개의 개념 중 매개념(M)의 위치에 따른 구별이다. 이러한 추리법에 따라 일종의 대전제와 소전제의 결합이라고 볼 수 있는, 총체로서의 “격식(格式)”으로 번역하는 것이 좋겠지만, 그러나 이것도 연언(conjunction) 또는 선언(disjunction)에 의한 일종의 변형(transformation)으로서의 다른 형상이어야 할 것이므로, 즉 표출 면에서는 그 외형을 구별할 수 없는 것이므로, “격상(格象)”으로 번역하는 것이 좋겠다. 그리고 대당관계는 모순대당, 대소대당, 반대대당, 소반대대당 등 네 가지가 있다. (역주)

131) 예술적 경험의 중재되지 않은, 상징, 메시지, 주관성이 박탈된, 직접적으로 점증하고 있는 요구에 반응하고 있는 것으로서의 미니멀리스트적인 조형예술에 관한 구슨(E. C. Goossen)의 언급을 보라.

다. 결국 이런 식의 재현은 기본적인 형식적인 소인 중의 하나이다. 그리고 이러한 시들 가운데 3연 구조의 재현은 그렇다 치고, 이 작용에 또 다른 유사 효과가 존재한다. 비록 시에서 시를 다른 방식으로 투사하고 있을지라도, 인구학적 데이터의 반복은 이 시들 간의 교감을 창조한다. 총체로서의 그 시집 안의 함수는 라임(rhyme)을 매우 선호한다. 그것은 서로 약간의 상보적인 단위로 구성된 결합구조로 그것을 주시하는 독자로 하여금 용기를 갖도록 시집을 통합하는 경향이 있다.¹³²⁾ 한마디로 말해서 그 책 “107명의 정신”은 체계적(우주적)이다.¹³³⁾

프랑세스 콜피트(Frances Colpitt)는 미니멀리스트의 예술 대부분이 체계적(우주적)이며, 비록 그것이 연속적일지라도 형식 안에 존재한다고 넌지시 말한다. 그녀는 이러한 산출이 조직적이며 결속적이라고 주장한다. 작용하여 구성하고 있는 그 완전체의 일정불변성은 그들이 아주 동일하거나 점증적인 시리즈로 조정되거나 하여간 무엇으로든지 간에 구성적 계층의 개념을 효과적으로 전복하며, 부분보다 더 좋은 전체 상에서의 배려에 초점을 맞춘다(59). “107명의 정신”에 그와 유사한 현상이 작용하고 있다. 시의 형식적인 동차성(同次性)과 반복의 라임효과를, 다시 말해서 일원적 작품으로서의 견고한 구조적 완전체와는 역으로 시집을 준비도록 일찌감치 언급했다.

더 나아가 특성을 증명하는(그리고 다른 미니멀리스트의 문학과, 아주 명백하게 말해서 마리 르도네[Marie Redonnet]의 글쓰기와 공유하는) “107명의 정신”은 좌우 대칭적이다. 미가엘 프리트(Michael Fried)는 미니멀리스트의 매력을 좌우대칭으로 인지했으며(129), 구슨(E. C. Goossen)은 격자구조의 관례 안에서 이러한 이론적 매력을 찾아냈다.¹³⁴⁾ “107명의 정신”에 들어있는 각각의 시들은 격자처럼 생각될는지 모르며, 각 주체의 주어진 사실적 데이터와 관여하고 있는 구조는 상세하게 나타나지 않으면 안 된다. 각각의 시들은 좌우대칭이 조화롭게 메아리치는 이러

132) 셀러라르(cellular: 성기계 짝 직물의 일종)에 관한 Wim Merten의 기술을, 그리고 테리 릴리(Terry Riley)의 음악의 결합적 성격을 보라.

133) 이러한 개념에 대한 조형 예술가들의 신개념(conception)을 대신해서, 멜 보흐너(Mel Bochner)의 체계적(우주적) 변명 그리고 체계적(우주적) 사유를 보라.

134) 또한 격자의 탁월함에 대해 언급한 프랑세스 콜피트의 토론을 보라. 올리포(OuLiPo)의 다른 회원의 작품 안에서의 격자 사용에 관해 언급한 토론을 위해서는 모트의 “격자에 관해 언급한 조르주 페렉(Georges Perec)”을 보라.

한 구조적 레벨 상에서의 다른 것과 유사하다. 더 나아가 그것은 총체(whole, 유약한 것으로 구성된, 좌우대칭적인 완전체지만 휴머니티의 교차단면을 깜짝 놀라게 하는 것의 생생한 통계치를 상세하게 나타내는)가 격자로 그 자체가 구성된 것처럼 그 작품을 또렷이 나타내게 된다.

이러한 관점에서 보면, “107명의 정신”은 다른 형식주의자의 미학, 즉 올리포의 미학을 다시 입증한다. 이러한 미학의 중심 교의(敎義)는 문학 텍스트의 역작 안에서 형식적 압박체계의 사용을 포함한다.¹³⁵⁾ “107명의 정신”에서 자크 쥐웨는 그것을 주요한 텍스트의 가장 올리포스적인 것으로 언급했으며, 거기서 그는 압박의 두 체계(시의 6행-3연 구조 그 위에 더해서)를 사용했다. 그 첫 번째 체계는 그의 주체 안에 제공된 데이터의 철저한 검토가 질문에 응답하는 것이다. 즉 이렇게 언급한다. “나의 규칙은 완벽한 질문으로 제공된 데이터, 그 데이터의 모든 것, 그리고 오직 그 데이터만을 사용했다(11).” 두 번째 체계는 그가 서문에서 언급했던 것처럼, 각각의 시는 해리 매슈(Harry Mathew)가 존 베리맨(John Berryman)의 꿈 노래의 첫 연에서 발굴했던 라임 도식을 혼합했다. 그 라임은 3행을 초월해서 주연(周延, distribute)된다. 자크 쥐웨는 첫 번째 행에서는 강세자음을, 두 번째 행에서는 강세모음을 얹혀놓고, 세 번째 행에서는 그들을 혼합한다. 앞에서 인용된 시에서, 강세자음 “m”과 “g”는 단어 “Limogoes” 안에 나타난다. 강세모음은 단어 “ans” 안에 있다. 그리고 단어 “démage”는 그들을 혼합한다. 진기할는지 모르지만, 그럼에도 불구하고 이러한 기교에 의해 성취된 효과는 라임의 체계이다. “따라서 어투의 특징으로, 세 번째 행은 첫 번째 행과 함께 자운 안에, 그리고 두 번째 행과 모운 안에 있다. 그것은 자운과 모운 두 개의 총계로 라임을 만든다(12).” 그러한 장치는 일반적인 문학적 소인으로 라임 안에 있는 자크 쥐웨의 깊은 관심을, 즉 어떻게 해서든지 모든 그의 주요한 작품에 착색하려고 하는 관심을 지적한다.

더 엄밀하게 말하면, 자크 쥐웨는 변형, 치환, 또는 다른 방법으로 수용된 기교를 이용하는, 따라서 문학의 규범에 대해 명백히 그리고 현저하게 의심을

135) 예를 들어, 마르셀 베나보(Marcel Bénabou)의 “La Règle et la contrainte(모트 역, OuLiPo 40-47)”; 조르주 페렉의 “Histoire du lipogramme(97-108)”; 그리고 모트의 레이몽 크노(Raymond Queneau)와 형식적 압박의 미학을 보라.

품는 구조에, 틀에 박히지 않은 라임에 관심을 갖는다.¹³⁶⁾ 이것은 혁신의 광대한 전략의 한 동작을 구성하는 것이라고 나는 생각한다. 자크 쥐웨는 그 텍스트를 “시를 의심하는 이러한 시”로서의 “107명의 정신”에 귀속시켰다. 그런 식으로 함축된 언급은 그의 투사, 즉 **벗어남(clinamen)**¹³⁷⁾의 핵심으로 획득될 수 있는 격상이다. 이것이 에피쿠로스(Epicurus)¹³⁸⁾에 의해 이해됨으로써, 그리고 루크레티우스(Lucretius)¹³⁹⁾의 “대자연에 대하여(De rerum natura),” “일탈원자(clinamen atomorum, swerve of the atom)”의 제2권에 발표됨으로써, 데모크리토스(Democritus)¹⁴⁰⁾의 원자론의 결정론에 반대하는 것을 의미하게 된다. 단조로운 1차원성에 떨어지는 대신에 루크레티우스는 원자가 우연히 뜻밖에 벗어나고, 아무런 이유 없이 나타난다는 것을 암시한다. 이러한 벗어남은 그의 형이상학 안에 자유의지를 위한 공간을 제공한다.

거의 2천년 동안이나 방치되었던 벗어남은 최근에 복귀되었고, 이론적 담화의 인상적인 변화로 갑자기 나타났다.¹⁴¹⁾ 자크 쥐웨 그 자신은 알프레드 자리(Alfred Jarry)로부터 물려받은 울리포의 그의 동료로부터 벗어남을 체득했다.¹⁴²⁾ 그 “의외의 야수성(the unforeseen beast)”을 일컬어, 자크 쥐웨는 그의 패티피직스(pataphysics, 초형이상학),¹⁴³⁾ 즉 “특수과학”의 설립축조 중의 하나로서의 벗어남이라고 제안했다(122, 31). 폴 브래퍼트(Paul Braffort)에 의하면, 울리포는 1970년대 초에 벗어남의 이론적 가능성을 깨달았으며, 따라서 그것을 깨달은 뒤로부터 그들의 작품 안에 “본질적인 역할”을 연출했다(108). 또 다른 울리포주의

136) 예를 들어, 그가 레이몽 크노 65에서 라임의 변형에 대하여 언급하고 있는 것을 보라.

137) clinamen: 라틴어로서 벗어남, 기울어짐, 빗나감의 의미. (역주)

138) Epicurus: 에피쿠로스(쾌락을 인생 최대의 선(善)이라 한 고대 그리스의 철학자: 341-270 B.C.). (역주)

139) Lucretius: 에피쿠로스 학파의 시인, 철학자. (역주)

140) Democritus: 데모크리토스(그리스의 철학자: 460?-370?B.C.). (역주)

141) 이러한 현상의 근거를 알기 위해서는, 모트(Motte)의 “되돌아온 벗어남(Clinamen Redux)”을 보라.

142) 레이몽 크노 35에서 자크 쥐웨의 벗어남의 토론을 보라.

143) 프랑스 작가 Alfred Jarry(1873 ~ 1907)에 의해 만들어진 용어 Pataphysics(프랑스어: Pataphysique)는 형이상학의 영역을 초월하는 연구에 헌정(獻呈)된 철학이다. 그것은 현대과학의 이론과 방법의 패러디로 존재하며, 흔히 무의미하고 부조리한 언어로 표현된다. 우리는 pataphysics의 실행자를 pataphysician 또는 pataphysicist라고 호칭한다. (역주)

자 이탈로 칼비노(Italo Calvino)는 벗어남은 성공적인 예술작품과 그보다 떨어지는 작품 사이의 편차를 만들 수 있다고 주장한다.¹⁴⁴⁾ 그의 소설 “생명의 사용법(La Vie mode d'emploi)”에서 언급한 바에 의하면, 조르주 페렉(Georges Perec)은 체계 안에서의 교묘한, 생성적 에러로 벗어남의 성격을 묘사한다. 보다 더 깊이 있게 언급한다면, 이 에피소드는 좌우대칭(균형)을 깨뜨리기 위하여, 체계 속으로 에러를 끌어들이기 위하여, 자태를 감추지 않으면 안 되는데, 그 이유는 그것이 압박체계를 가지고 있을 때, 거기에는 또한 그 안에 비압박의 기본요소가 존재하지 않으면 안 되기 때문이며… 즉 거기에는 반드시 벗어남이 존재하여야만 하기 때문이다(“Entretien” 70).

울리포가 벗어남을 주로 형식적 소인으로, 형식적 압박 안에서의 보충적 압박함으로 개척했음에 반해, 나는 자크 쥐웨가 “107명의 정신” 안에서 그것을 다르게 어떤 무엇으로 불러일으킨다고 암시하고 싶다. 따라서 격상에 대한 그의 신개념은, “벗어남 또는 빗나감(swerve)에는… 필연적으로 시적효과이론이 작용하는 신개념이 존재하는데, 그 이유는 시의 기원으로부터 각각의 시를 분리하는 것(분할해서 따로 떼어두는 것 따위)은 창조적 수정주의의 한 예이기 때문이다(389)”라고 해럴드 블룸(Harold Bloom)이 벗어남에 대해 기술하고 있는 그것에 보다 더 유사하다. 왜냐하면 해럴드 블룸의 벗어남은 예술가적 자유의 어떤 주장이기 때문이다. 즉 그 자유의 주장은 시의 지배적인 모델로부터 빗나간, 보다 더 과격한, 보다 더 강력한 시이기 때문이다. 수없이 많은 그 빗나감은 “107명의 정신” 안에 나타난다. 요아힘 두 벨리(Joachim Du Bellay)와 폴 베를렌(Paul Verlaine)과 같이 뛰어난 선각자로서의 시인의 함수에 빗대어 말하면, 그 빗나감은 자크 쥐웨의 텍스트와 전통시를 쓰고 있는 시인과 비교하도록 독자에게 용기를 북돋고 있으며, 그들의 편차를 감지토록 한다.¹⁴⁵⁾ 메타논평의 추이는 고정되고 견실한 가공품으로서의 시의 개념을 연출한다.¹⁴⁶⁾

144) “컴퓨터라고 하는 보조기구는 예술가의 창조적인 행위와는 멀고, 예술가가 예술의 진실한 작품으로서의 텍스트만을 오직 만들 수 있는 벗어남 상에서 농축하고 있는 것의 가장 좋은 기회를 그 자신에게 허락하고 있는 결합적 탐색의 그 확실히 노역 상에서 그 자신을 보다 더 좋게 해방시키도록 허락한다고 하는 것을 이것이 입증한다고, 우리는 믿는다(“산문과 반결합[Prose et anticombinatoire]” 331: 모트 역, 울리포 152).”

145) “66-리처드(Richard)와 같이 행복한 사람/율리시스(Ulysses),” 그리고 “24-무겁거나/놓거나 하는 것은 남편도 아기도 아니다”를 각각 보라.

그러나 “107명의 정신”에서 가장 뚜렷한 빛나감은 여전히 광대한 의문을 수반한다. 그 책의 주석에서, 자크 쥐웨는 다음과 같은 방식으로 그의 작품을 나타낸다.

시에 대해 자주 말했네.
주체보다 다른 주체가 없다고.
따라서 어떤 함수라도 거절하네.
내러티브 또는 기술, 역사 또는 모럴,
코믹한 또는 상황적인, 정치적인
또는 전기적인 함수도...

On a trop dit que le poème
n'a d'autre sujet que lui-même,
annulant par là toute fonction
narrative ou descriptive, historique ou morale,
comique ou de circonstance, politique ou
biographic...(ellipsis in original)

All too often, it has been said that the poem
has no subject other than itself,
thus denying it any function that is
narrative or descriptive, historical or moral,
comic or circumstantial, political or
biographical...

분명히, 자크 쥐웨는 다른 종류의 시를 제안하고 있다. 다시 한 번 말하면, “그들은 서사시가 아니다.” 즉 “107명의 정신”의 표상적 의도는 서사시에 어울리지 않는다. 역으로 그것은 실재적인 삶의 평범함을 보증한다. 왜냐하면 자크 쥐웨가 작품을 쓰는데 선택한 질료는 날것 그 자체로서의 혼해빠진 것, 평범한 세부묘사이기 때문이다. 여기서 “107명의 정신”은 대부분의 다른 최근의 문학적 경험과 친족이라고 선언한다. 예를 들어, 조르주 페렉은 그가 “하위범사(下位凡事, infraordinary)”라고 일컬었던 것에 의해 그리고 그의 작품이 사회학

146) 예를 들어, 70: “텍스트는 에러를 풍부하게 만든다.”를 보라.

의 시시콜콜한 것을 정성들여 만들려고 하는 하나의 시도로서의 어떤 차원으로 독해될지도 모른다는 것을 암시했던 것에 의해 매료되었다.¹⁴⁷⁾ 또한 눈에 보이지 않는 시애틀의 미국인 집단은 평범한 것의 표상성 상에 초점이 맞춰진다.

여하튼 그러한 모든 경험은 동일한 문제, 즉 전통적 이야기하기가 평범함보다 차라리 더 희한하고, 더 놀랄만하고, 더 비범함을 안착시킨다는 사실과 화해한다. 왜냐하면 평범함은 명석 판명한 의미(또는 우리는 일반적으로 믿으므로)로 존재하기 때문에, 이야기하기를 거부한다. 아서 쉐츠맨(Arthur Saltzman)의 지적에 의하면, 이러한 문제는 미니멀리스트의 문학에서 생성하고 있는 의미작용의 일환이다. 현대(contemporary) 미국소설에 대해 언급하면서, 그는 주요한 관심사 중의 하나가 무엇인가 하면 소설적 표상(표현) 안의 시시콜콜한 존재의 평범함을 보다 잘 고찰하기 위하여 속이 들여다보도록 명백한 시학과 동화(elaboration)하는 것이라고 넌지시 말한다. 그러나 그 관심사는 미니멀리즘의 소인적 구속으로서 속이 들여다보도록 명백함을 연출(상연)하고 있는 세심함과 그들의 방법이 엄격히 다름에도 불구하고 동일시하고 있는 비방자들(벗어남을 인정하지 않는 자들, 즉 미니멀리스트가 아님에도 불구하고 미니멀리스트라고 주장하는 자들 -역주)에 의해 미니멀리즘이 반발 당했다고 주장한다(423). 미니멀리스트의 조형예술에 관한 토론에서, 프랑세스 콜피트는 다양한 예술가들의 영향에 대해 언급하고 있는 그 문제는 “선천적 타고남과 후천적 관심의 2원 관계를 해결하는 것”에 중점을 두는 것과 같다고 한다(120).

자크 쥐웨는 “107명의 정신”에서 이러한 이분법에 곧바로 직면하고, 사실 어떤 텍스트 안에서 그것을 신중하게 명기한다.

마티유를 위해
태어난 것이 어쩔단 말인가.

147) 예를 들어, 조르주 페렉의 “하위범사(infraordinary)”로 선택된 텍스트를 보라. 또한 그가 그의 작품 안에서 추적했던 4가지 방향의 언급, 즉 “탐색에 관한 노트(Notes sur ce que je cherche)” 10을 보라. 그 중에서 “이러한 방향의 첫 번째는 ‘사회학적’인 것으로, 다시 말해서 ‘시시콜콜한 것에 대해 고찰하는 방법’으로 기술될 수 있다.

Pour Mathieu,
il importe d'être né. (56)

For Mathieu,
what matters is being born.

전기적 세부묘사가 사실상 어떤 인간 탄생의 있는 그대로의 사실보다 더 명석판명하고, 보다 더 명백할 수 있을 것인가? 그 압박감을 그는 그 스스로 떠맡았다. 그러나 자크 쥐웨는 그들이 보고될 때마다 그의 시 안의 탄생에 관한 세부묘사에 명백히 순응되지 않으면 안 된다(어떤 하찮은 것도 문제가 될 것이 없는 그의 주체에 의해 제공된 데이터의 조각을 사용한 결정).

사는 동안 생긴
결정적 사건에 대해
질문을 받았을 때
그는 탄생에 대해 말하네.

S'agit-il
d'avouer un événement
déterminant de sa vie,
il dit que c'est sa naissance. (119)

When asked
to point out a determinant
event in life,
he says it's his birth.

따라서 “107명의 정신”은 시시콜콜함의 그리고 그것을 구성하는 평범함의 발자취를 필연적으로 떠맡는다. 때때로 자크 쥐웨는 그 문제를 상술하고 있는, 그것을 강조하고 있는, 그리고 그것을 고찰하는 독자에게 질의하고 있는, 그의 텍스트 안에 이것을 명백히 환기시킨다.

그는 매우 시시콜콜한 사건을 소리 높여 말하네.

화장실의 손잡이를 손으로
알각 꺾어버렸다고.

Il met très haut un fait très humble:
la chasse d'eau de ses chiottes
lui est restée dans les mains. (46)

He speaks very highly of very humble event:
the flush handle on his toilet
broke off in his hands.

투시도법 상에서 살펴보면, 자크 쥐웨와 그의 응답자 사이의 불균형은 막대하다. 매우 평범함 속에서, 보고된 사건은 그의 이야기하기를 빈털터리 거지로 만드는 것 같다. très haut(매우 높은)과 très humble(매우 시시콜콜한)의 완고한 대당(對當)에 의해 강조된, 내러티브적 돌출의 문제는 대립적인 것 같다. 그것은 다른 곤경의 폭넓은 한계와 발생하는 권위의 문제를 환기시킨다. 그러나 자크 쥐웨는 이러한 곤경을 그의 이점으로 사용할 것이며, 평범함의 순간적인 시험을 통하여 그의 머리에 구멍 뚫기와 관심의 이분법으로 변화시킬 것이다. 그는 그 모험이 시시콜콜함의 명백히 단조로운 패턴으로 발견될 수 있다고 주장할 것이다. 그리고 여기서 그의 책략은 가치에 대해 정성을 들이는 기록을 통하여, 그곳에서 다른 미니멀리스트의 원본의 가치와 재 접합하며, 그 심원한 경험은 일상적인 경험으로 정위된다(Craig-Martin 7).

게다가 자크 쥐웨는 그의 주체 이야기의 평범함을 다른 방식으로 개척한다. 왜냐하면 “107명의 정신”의 의미작용의 차원은 자크 쥐웨와 그의 주체 사이의 간격의 이야기하기를 포함하기 때문이다. 다시 말해서, 이러한 텍스트는 다른 것으로 써서 면밀한, 숙고된 경험의 연대기로 독해될지도 모른다. 뉘앙스가 있는 의미로서의 글쓰기의 통찰력 있는 연구로서, 또는 편차와 대당이 되는 공통정의에 대한 논박으로서, 샌더 길맨(Sander Gilman)은 예술가의 다른 것의 환기, 즉 주체와 객관과의 간격의 환기는 그 자체 구조 안에서의 중요한 몸짓이라고 주장했다(12-14). 더 엄밀하게 말해서, 고도로 형식화된 표현의 모드에 의지하는 예술가의 몸짓(마치 자크 쥐웨처럼)은 경험을 조직하도록 재촉하는 급박함

을 발생시킨다고 넌지시 언급한다. 즉 “세계 안에서 혼란의 의미를 극복할 필요성은 고정된 그리고 엄밀한 예술의 형식-회화의 프레임, 텍스트의 한계(즉 포스트모던 텍스트가 제한한다), 음악 작곡법의 수학적 속성을 찾아내려는 예술가를 가동시킨다(6-7).” 역설적으로 이러한 편차에 대해 정성을 들이는 탐구는 그의 (또는 그녀의) 주체에 접근하는 예술가를 허락하며, 샌더 길맨은 그들이 한계의 배경을 공유한다고 넌지시 언급한다. 즉 “나는 중립적이지 않고, 따로 떼어 놓지도 않는데, 그 이유는 아무 것도 의미하지 않는 국외자(局外者)로서의 존재(being)가 냉정하고 객관적이기 때문이기 때문이다. 다시 말해서 그것은 당신을 국외자로 정의하며 불에 타서 늘어붙는 의미가 되지 않으면 안 되기 때문이다(17).” 라고 한다.

그러한 교찰은 “107명의 정신”에서 나로 하여금 자크 쥐웨의 절차에 대한 성격을 만들도록 하는 것 같다. 그는 진지하게 그리고 위엄 있게 타자(他者)를 묘사하고 있는, 많은 그의 주체의 사회적 한계를 인식한다.

이 글을 쓰는
1988년 5월 현재
최저 임금은 서서히
4,800 프랑에 접근하고
알렉산드라의
최고 수입은

그보다 더 적은 1,500 프랑.

A l'heure où j'écris en mai
1988,
Le SMIC doucement s'approche
des 4800
f. Les rapports maximaux
d'Alexandra représentent

1500 f. pas plus. (81)

As of this writing, in May

1988
Minimum Wage is slowly approaching
4800
francs. Alexandra's maximum
income is

1500 francs, no more than that.

그러나 자크 쥐웨가 그의 주석에서 언급하는 것처럼, 그의 의도는 이러한
한계가 “107명의 정신”을 인류평등주의의 소인으로 구성하고 있는, 회복된 어
떤 단계가 될 수 있는 공간을 제공하는데 있다.

인간의 권리는
태어나면서부터 평등하기 때문에
각자의 정신은 동일 차원의
그리고 동일 형식의 시의
주체로 여기 존재한다.

Puisque les humains devraient naître
et demeurer égaux en droits,
chaque âme fait ici le sujet d'un poème
de même dimension et même
forme.

Because humans should be born
and remain equal in their rights,
each soul is here the subject of a poem
of the same dimensions and the same
form.

“107명의 정신” 안에서 두 텍스트는 이러한 일반적인 규칙으로부터 탈출하
며 시험을 입증한다. 어떤 정신은 그 부재의 가치에 의해 페이지 위에 문장(紋
章)이 그려진다. 시집의 끝에서 두 번째의 눈에 보이지 않는 페이지는 예외 없
이 각주를 위한 것이다. 즉 “완성된 시를 받고 두 달 뒤에, 106번째의 정신은

나에게 다음과 같이 썼다. ‘이름에 대한 개인적인 이유 때문에 텍스트를 출판하지 않겠습니까?(118).’” 무주택자에게 충당된 다른 텍스트는 “107명의 정신”에서 일련의 산문 조각일 뿐이다.¹⁴⁸⁾

…그와 일치된, 그의 이름은 중요하지 않고, 우리는 단지 그것을 믿을 뿐인가? 그것이 여자이든지 남자이든지 이야기에서는 아무런 의미가 없다. 그저 38살일 뿐이지만, 그는 완전히 곤궁하지 않다는 것을 넌지시 언급하였던가? 그의 연명은 그의 학문을, 교육을 망각해버렸으며, 숙련된 기능은 그에게 아무런 의미가 없다. 그의 수입은 “?!!!!” 결코 말하지 않는다. 그것보다 더 그를 괴롭히는 것은 아무 것도 없다! 그는 꿈쩍 못하고 국외자로 살고 있으며, 그는 파리에서 태어났고, 15년 동안 피보호자로 있었다는 것을 나는 잘 알고 있다. 그가 비록 그의 삶의 모험에 대해 말하고 싶어 하지 않고 있을지라도, 트리스탄(Tristan)이 필요했던 것보다 그가 더 적게 사랑을 받았다는 것은 사실이다.

이러한 텍스트의 총체로서의 시집 안에는 107명의 정신의 표상적 한계가 있었던 것으로 정의하고 있는, 아슬아슬해서 결정하기 어려운 상태가 존재한다. 그 트리트먼트(treatment)¹⁴⁹⁾와 같은 방식을 사용하는 자크 쥐웨는 이러한 정신에 따르고 있으며, 다른 것과 분명히 다른데, 그럼에도 불구하고 비록 그 편차를 통해서일지라도 다른 것을 조명하는데 기여한다. 어쨌든 자크 쥐웨가 참된, 육체와 피가 있는 인간을 다루고 있다는 그 현실화는 다른 텍스트 안에서보다 직접성이 더한층 있는 것으로 독자로 하여금 절실히 느끼게 한다. 이것은 다른 것과 같지 않은 양측의 정신이 익명 그리고 비록 결정되지 않은 성(gender)일지라도 그것이 사실임에도 불구하고 진리이다.¹⁵⁰⁾ 첫 번째의 경우, 자크 쥐웨가 그의 주체와 확립했던 계약은 그의 투사 상에서 급진적으로 상상을 꺾는다. 그의 텍스트는 실제세계적인 압박감의 질료적 발자취를 제공한다. 여기서 어쨌든, 문학은 삶을 인도(引渡)한다. 더 나아가 자크 쥐웨가 이러한 주체와 함께 인

148) 자크 쥐웨는 이러한 텍스트가 페이지 상에서 비록 일련의 산문조각일지라도 그것은 실제로 8음절로서의 6행-3연의 시로서, 다른 시들과 똑 같이 구성되었다고 지적한다.

149) treatment: 동작.카메라 앵글 따위의 장면 변화 방식을 추가해서 써 넣은 대본, 시나리오. (역주)

150) 자크 쥐웨는, 시집이 출판된 뒤에 무주택자가 여자였다는 것을 몰이꾼이 그에게 밀고 했다는 것을 보고한다.

수받았던 계약은 다른 것의 신빙성을 보증한다. 따라서 그의 텍스트 안에서의 기포(氣泡, lacuna)는 사실상 생산적이다. 두 번째 경우에, 주체에 의해 제공된 정보의 곤궁은 이야기되는 것을 거절하는 삶의 곤궁을 반영한다. 또한 양측은 자크 쥐웨가 구성하는, 즉 형식적으로 곤궁해진 “정신”으로 명기된다.

“107명의 정신”의 표상적 조직 안에서의 극단적인 경우로 관찰됨으로써, 이러한 텍스트는 총체로서의 투사에 생명을 불어넣고 있는 고찰을 웅변적으로 증명한다. 왜냐하면, 자크 쥐웨가 여기서 정성을 들여 만들었던 것은 활기에 찬 형식주의자의 시학, 은밀히 모디스티적으로 그리고 단호히 휴머니스트로 존재하는 것이기 때문이다. 즉 “인간은 궁지에 몰린 입장보다 더 낮게 존재한다 (36).”

올리포(OuLiPo)에 대하여

주 근옥

(헌맥문학 통권 222호, 2009. 02. 25)

Warren Motte¹⁵¹⁾가 프랑스 현대문학에서의 미니멀리즘(Minimalism)에 대해 쓴 논문, “자크 쥐웨의 정신”을 필자가 번역하여, 「조선문학」에 게재한 바 있다(조선문학 통권 179호, 2006. 3. 1., 조선문학 통권 180호, 2006. 4. 1). 그 내용 중에는 Jacques Jouet가 올리포(OuLiPo)의 회원이라는 언급이 있다. 그런데 최근 올리포(OuLiPo)의 기법 “N+7(프랑스어로는 “S+7”)”에 대해, “두 번째 방법은 이른바 <자동 전환 방법>으로서, “S+7”라고 명명한다. 이 방법은 어느 텍스트를 선정하여 그 텍스트의 명사들을 사전에 나오는 일곱 번째의 명사로 대체하여 전혀 다른 시 텍스트를 만드는 것이다.”라고 허정아는 언급하고 있다(불어불문학연구 제 55집, 프랑스 현대시와 매체의 활용, P. 707). 이 언급은 다음과 같은 Jacques Jouet의 언급과도 상당히 다르다.

따라서 말로 표현된 주의가 포함된 질문은 다음과 같다.

“나는 시, 즉 기술적인 시를 쓰기 위하여, 첨부된 질문(만약 그것을 이행하는데 동의한다면)을 사용할 것이다. 그것은 내가 만들 수 있는 것과 마찬가지로 비정적인(객관적인) 것이 될 것이다. 즉 내 임의로 판단하지 않고, 평가하지 않을 것이다.”

“나는 당신이 가능한 한 가장 행정적인 방법으로 질문에 대답할 것을 바란다.”

“그 규칙은 소문일지라도 당신에 대해 아무 것도 모른다. 그러나 우리가 무엇인가 양쪽 모두를 알고 있는 매개자(go-between)로서 행동하는데 동의했다.”

“당신이 계약상의 일부가 됨으로써, 당신은 내가 당신의 대답을 인용할는지 모른다는 것을 승인한다. 예를 들어, 당신의 이름이 출판될지 모르는 시에 사용될지도 모른다. 이러한 질문이 이행된다고 하는 사실은 당신이 승인함으로써 획득된다.”

151) Warren Motte: Boulder에 있는 콜로라도 대학의 프랑스어 교수. 이 글은 「유약한 세계(SMALL WORLDS) - 프랑스 현대문학에서의 미니멀리즘(Minimalism in Contemporary French Literature), University of Nebraska 1999」, pp. 139 ~ 152의 번역이다. 그의 최근 저서로는 연극텍스트 「현대문학에서의 유희(Ludics in Contemporary Literature, Nebraska 1995)」가 있다. “Contemporary vs modern”이 비교되는데, 전자는 시간적 개념으로서의 현대(당대)를 의미하고, 후자는 시간이 아니라 세계관의 전환적 관점으로서의 현대를 의미한다.

“나는 그것이 쓰이자마자 곧 당신에게 전송할 것이다(10: 원형의 생략).”

그 학회지는 수학적 방법과 컴퓨터와 같은 매체를 사용하는 방법에 대해서도 언급하고 있는데, 이것도 오해의 소지가 많다. 올리포(OuLiPo)가 사용하는 그 방법이라고 하는 것은 그저 무질서하고 황당무계한 것이 아니라, 거기에는 명확한 근거를 가지고 있다. 먼저 René Thom(1923~2002, 1958년에 수학에 있어서의 노벨상이라고 하는 필즈상을 수상했다)의 파국이론(catastrophe theory)이 그것이다. 이 이론은 한 체계를 조정하는 하나 또는 그 이상의 변수들이 연속하여 변할 때 그 체계가 갑자기 큰 변화를 일으킬 수 있는 방법을 연구.분류하는 일련의 수학적 방법이다. 파국이론은 변수와 결과인 양상이 곡선이나 곡면으로 묘사되기 때문에 기하학의 한 분야로 간주한다. 파국이론의 간단한 한 예로서 점점 많은 무게가 실릴 때 아치형 다리의 변화하는 모습을 들 수 있다. 무게가 임계값에 이를 때까지 다리는 비교적 일정하게 변하다가 이 값에 이르면 다리는 갑자기 변한다(즉 붕괴).

다음으로 실체(개념 또는 객체)들 사이의 관계를 나타내는 수리논리학의 기호체계인 Boolean algebra(불 대수) 이론을 들 수 있다. 이 체계의 기본규칙은 1847년 영국의 George Boole(1815~1864)이 공식화한 뒤 다른 수학자들에 의해 다듬어졌으며, 집합론에 응용되었다. 오늘날 불 대수는 확률론, 집합의 기하학, 정보론에서 중요하다. 더욱이 전자식 디지털 컴퓨터에 사용되는 회로설계의 기초가 된다. 불 대수에서 원소들의 집합은 여러 가지 공준들의 계의 어떤 것에 의해서도 묘사될 수 있는 두 가환이항연산에 대해 닫혀 있다. 그 공준들은 각 연산에 대해 항등원이 존재하고, 각 연산은 다른 연산에 대해 분배법칙이 성립하며, 집합의 모든 원소에 대해 각 연산의 역원이 존재한다는 기본공준으로부터 연역된다. 보통의 대수(즉 원소는 실수이고 두 가환이항연산이 덧셈과 곱셈인 대수)는 불 대수의 모든 요구조건을 만족하지 않는다. 실수집합은 두 연산에 대해 닫혀 있고(즉 두 실수의 합이나 곱은 실수임), 덧셈에 대한 항등원 0과 곱셈에 대한 항등원 1이 존재하며(즉 모든 실수 a 에 대해 $a+0=a$, $a \times 1=a$ 임), 덧셈에 대한 곱셈의 분배법칙이 성립한다(즉 $a \times (b+c)=(a \times b)+(a \times c)$). 그러나 곱셈에 대한 덧셈의 분배법칙은 성립하지 않는다(즉 $a+(b \times c) \neq (a+b) \times (a+c)$). 불 대수의 이점은 진리값(즉 주어진 명제나 논리명제의 참 또는 거짓)들을 보통의 대수에서 쓰는 수량 대신 변수로서

사용할 때 유효하다는 것이다. 그것은 참(진리값은 1)이거나 거짓(진리값은 0)인 명제들을 다룰 때 적합하다. 이러한 두 명제는 논리접속사, 즉 연산자 “그리고(and)”나 “또는(or)”으로 결합되어 복합명제가 만들어진다(이 두 접속사의 표준기호는 각각 ‘ $\wedge$ ’와 ‘ $\vee$ ’임). 복합명제의 진리값은 원소와 사용된 접속사에 따라 달라진다. 예를 들어 명제 a와 b는 서로에 무관하게 참 또는 거짓일 때, and로 연결된 명제 $a \wedge b$ 는 a와 b 모두가 참일 때만 참이고 다른 경우는 거짓이다. 불 대수(Boolean algebra) 이론은 계산기 설계에 널리 이용되었으며, 사회과학분야에서는 심리학·경제학이 선형계획법이라는 분야에서 행렬과 선형대수를 사용한다. 대수학이 다른 분야에 사용됨으로써 대수학 그 자체의 발전이 촉진되었다.

끝으로 1930년대에는 오스트리아의 논리학자 Kurt Gödel(1906~1978)과 영국의 수학자 Alan Mathison Turing(1912~1954)의 독창적인 연구로, 괴델의 정리란 “형식적 공리계는 그 공리 자체와 그것의 부정 어느 것도 증명될 수 없다는 하나의 명제를 포함하고 있어야 한다”는 것이다. 결론적으로 그 계에 대한 어떤 무모순성 증명은 그 계 자체보다 뛰어난 개념들과 방법들을 사용해야 한다. Alan Mathison Turing은 Gödel의 연구를 컴퓨터 영역으로 확장시켰다. 그는 튜링 기계(Turing machine)라고 하는 이론적인 자동기계(이것은 초현실주의의 자동기술과는 전혀 다르다)를 발명했는데, 이 장치는 사용할 때 정해진 최대 자료 저장량에 의해 제한을 받거나 기능장애를 일으키지 않는다.

튜링 기계의 작동은 다음과 같다. 각각의 순간에 이 기계는 내부 상태들의 유한집합 중 하나를 가정한다. “수동(受動)”을 나타내는 것을 제외한 이러한 상태들 중 어느 하나에서 이 기계는 정4각형으로 나누어진 무한히 긴 테이프를 조사하는데, 이들 정4각형 각각은 비어 있거나 또는 유한개의 기호 중 하나가 적혀 있다. 그 뒤 이 기계는 조사된 정4각형에 적혀 있는 기호를 바꿀 수 있고, 테이프를 하나의 정4각형을 좌우로 움직여 주어진 순간과 그 다음 순간 사이에 또 다른 상태로 바꿀 수 있다. 이러한 모든 동작은 기계의 내부 상태와 주어진 순간에 조사된 정4각형에 적힌 기호에 따라 결정된다. 이 기계의 출력은 기계가 수동 상태에 도달하여 멈춘 뒤 그 테이프에 있는 기호들로부터 번역될 수 있다. 튜링 기계는 만능 컴퓨터라고도 알려져 있는데, 그 이유는 그것의 작동원리가 계산이론에 바탕을 두고 있기 때문이다. 1937년 발표된 튜링의 유명한 논문은 괴델의 정리를 바탕으로 하고 있으며, 튜링 기계의 고정된 유한

과정으로는 풀 수 없는 몇몇의 수학 문제가 있음을 보였다.

수학적 체계가 근본적으로 불완전하고 몇몇 계산과정들이 결정 불가능하다는 것은 수학기초론에 대한 연구에 엄청난 충격을 주었으며 논쟁을 부채질하고 새로운 사상을 도입하게 했다. 1960년 이후 이 주제에 관한 연구는 주로 4개의 분야, 즉 재귀론(再歸論), 증명론, 모형론, 집합론으로 나뉘었다. 재귀론은 계산가능과 결정가능에 대한 이론과 관련이 있으며, 그 이름은 재귀함수를 바탕으로 한 논문으로부터 붙여졌다. 증명론은 초수학(超數學)으로도 알려져 있다. 이것의 더 새로운 발전 중 하나는 집합들의 성질이 고려되는 단계에서 결정적인 선택을 취하는 기법들을 세운 것이다. 모형론은 주어진 형식적 체계의 공리들을 만족시키는 설명 또는 모형과 관련이 있으며, 집합론은 칸토어의 연구에 있는 몇몇의 역설과 모순들을 수정하고자 한다.

따라서 올리포(OuLiPo)는 다다이즘이나 초현실주의로 퇴행하는 방식이 아니라, 현대과학, 현대수학, 현대논리학에 근거하고 있음을 확인할 수 있다. 이러한 관점은 Roland Barthes와 Algirdas Julien Greimas의 기호학과도 맥을 같이 한다고 보아야 할 것이다.

어쨌든 OuLiPo(pronounced oo-lee-PO)는 대충 “잠세적(潛勢的, 또는 잠재적.가능성의) 문학동인회(연구회)”로 번역된 “잠세적인 문학의 공동 작업실(Ouvroir de littérature potentielle)”을 뜻한다. 그 동인회는 주로 프랑스어를 사용하는 작가와 수학자들의 고정되어 있지 않은 모임이며, 구속된 글쓰기(constrained writing)의 기교를 사용하는 창조 작업을 추구한다. 그러한 작품의 경향은 1960년 Raymond Queneau와 François Le Lionnais에게서 발견되었다. 또 다른 주목할 만한 멤버는 Georges Perec과 Italo Calvino¹⁵²⁾와 같은 소설가, Oskar Pastior와

152) Italo Calvino(1923~1985): 이탈리아의 언론인, 단편작가, 소설가. 기발하고 상상력이 풍부한 우화(寓話)로 20세기 이탈리아의 뛰어난 소설가 중 한 사람으로 꼽힌다. 어린 시절에 쿠바를 떠나 이탈리아로 건너갔다. 제2차 세계대전 동안 이탈리아 레지스탕스에 참여했으며 전후(戰後) 토리노에 정착했다. 토리노에서 공산당 기관지 “루니타 L'Unità”와 에이나우디출판사에 근무하는 한편 문학박사학위를 받았다. 1959~1966년 엘리오 비토리니와 함께 좌익 월간지인 “메나보 디 레테라투라 Il Menabò di letteratura”를 발행했다. 이탈리아 레지스탕스 운동에서 영감을 받아 쓴 초기의 소설 2편 중 한 작품인 신사실주의 소설 “거미집 속의 오솔길(Il sentiero dei nidi di ragno, 1947)”은 한 소년이 주위의 어른들과 마찬가지로 사건의 한가운데서 무기력하게 있을 수밖에 없었던 경험을 통해 레지스탕스를 고찰하고 있다. 나머지 작품은 단편집으로 「까마귀는 최후에 오다(Ultimo viene il corvo, 1949)」라는 제목이 붙어 있다. 칼비노는 1950년대에 과감하게 공상적인 이야기와 우화로 방향을 전환하여 그에게 국제적인 명성을 안겨준 3편의 작품을 출간했다. 그중 첫 번째 작품 “두 동강 난 자작

같은 시인, 또한 수학자로도 알려진 Jacques Roubaud¹⁵³⁾와 같은 시인들을 포함한다.

그 그룹은 용어 “littérature potentielle(잠세적인 또는 잠재성.가능성의 문학)”으로 정의한다. “여하튼 작가에 의해 사용될는지 모르는 그래서 새로운 구조와 패턴의 추구를 그들은 즐긴다.”

강제(구속, constraints: 거북하고 어색함)는 방아쇠적인 아이디어와 인스피레이션의 의미로, 그 중에서도 특히 Perec은 “story-making machine”¹⁵⁴⁾을 삶의 구축-어떤 사용자의 매뉴얼로 사용했다. 동시에 마치 중자(重字)를 빠뜨리고 잘못 쓰기(convivial을 convial로 하는 따위)를 한 것과 같은 lipogram(Perec의 소설 “A Void”)과 회문(回文, 역순으로 읽어도 같은 말이 되는 말: eye: madam)과 같이 확립된 기교를, 그 그룹은 마치 체스-보드의 기사(the Knight)의 일순(一巡) 그리고 순열(또는 치환)과 같은, 수학문제에 흔히 기초된 것처럼 피하고 창출한다.

lipogram은 또한 싱커페이션과 같은 의미로 보아야 할 것이다. synco-pation은 몇 가지 의미가 있는데, 1. 어중음생략법(語中音省略法)을 말한다. 어중음은 단어나 문절 등 완결된 최소의 음운 연속체에서, 어두음과 어말음을 제외한 음, 곧 ‘민족’에서 ㅁ과 ㄱ을 제외한 “ㅣ ㄴ ㅈ ㅊ” 음을 말하

(子爵, Il visconte dimezzato, 1952)은 포탄에 맞아 절반은 선(善), 나머지 절반은 악(惡)으로 분리된 한 남자에 대한 우화적인 이야기이다. 이 남자는 농촌 소녀에 대한 사랑을 통해 완전해진다. 2번째 작품이며 가장 극찬을 받은 “나무에 오른 남작(Il barone rampante, 1957)”은 어느날 나무 위에 올라가기로 결심하고 다시는 땅에 발을 디디지 못한 19세기의 한 귀족에 대해 쓴 기묘한 이야기이다. 그러나 작품 속에서 나무에 올라간 귀족은 나무 아래에 사는 동료들의 일에 전적으로 참여한다. 이 이야기는 현실과 환상 사이의 상호작용과 긴장을 재치 있게 그리고 있다. 3번째 작품 “존재하지 않는 기사(Il cavaliere inesistente, 1959)”는 의사(擬似) 서사시풍의 기사도 이야기이다. 후기 공상문학소설에 속하는 “우주 희극(Le cosmico-miche, 1965)”은 우주의 생성과 진화를 다룬 작품으로 의식의 흐름 화술을 구사하고 있다. 후기 소설 “보이지 않는 도시(Le città invisibili, 1972)”. “엇갈리는 운명의 성(城, Il castello dei destini incrociate, 1973)”. “겨울 밤의 나그네라면(Se una notte d'inverno un viaggiatore, 1979)”에서 칼비노는 요행, 동시 발생 및 변화의 본질을 고찰하기 위해 혁신적인 구성과 시점의 변화를 재미있게 사용하고 있다. 「문학의 효용(Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società, 1980)」은 칼비노가 “메나보 디 레테라투라”에 기고했던 평론집이다.

153) Jacques Roubaud: 1932년생. 1966년 수학박사, 1985년 문학박사, 1971~1990년 파리 낭테르 제10대학교 수학교수, 1990년 이후 파리 사회과학 고등연구원 연구주임. 주요 문학상 수상: 1968년 페네옹상, 프랑스 킬트르 상, 1989년 시부문 국가대상. 1958년 이후 “악시옹 포에티크”지 편집위원, 1970~1983년 “상주”지 편집위원, 1980년 이후 “포에지”지 편집위원, 최근의 저서: “어떤 도시의 모습은 유감스럽게도 사람의 마음 보다 더 빨리 변한다(갈리마르 출판사, 1999), “포에지(쇠이유, ‘픽시옹 에 롱파니’ 총서, 2000)”

154) Alan Mathison Turing의 “Turing machine”을 상상하라.

며, 발화 중에 “고함지르다”를 “깜지르다”로, 또는 “가르쳐주다”를 “갈쳐주다”와 같이 그 어중음이 소실되는 경우가 있는데, 이것을 어중음생략이라고 한다. 환원과 같은 의미로 보아야 할 것이다. 2. 가사상태: 생리적 기능이 극도로 약해져서, 인사불성이 되어 호흡이 정지되고 맥박이 미약해져서 얼핏 보기에 죽은 것 같이 된 상태. 여기서는 충격을 받은 사전적 의미가 어지럽게 된 상태를 말한다. 3. 당김음법이라고 하는데, 음악에서, 같은 높이의 센박과 여린박이 연결되어 여린박이 센박, 센박이 여린박 되어, 셈여림의 위치가 바뀌는 것을 말한다. 같은 마디 안이나 두 마디에 걸치는 경우도 있다. 이것은 15세기경부터 유럽의 예술음악에서 사용하였으나, 각종 민속음악의 특징으로도 볼 수 있으며, 또 재즈음악에서는 리듬의 중요한 요소가 되고 있다. 상호주관적인 의미와 같은 것으로 보아야 할 것이다. 그러나 여기서 사용되고 있는 의미는 이들 중의 어느 하나가 아니라, 3가지 모두를 의미하는 복합발화(complex utterance)로 보아야 할 것이다.

역사: OuLiPo는 1960년 11월 24일, 초형이상학(Pataphysique)의 조합(組合, the Collège)과 실험문학연구소(Séminaire de littérature expérimentale)의 타이틀을 단 분과위원회로 발족되었다. 그러나 두 번째 모임에서, 이 최초의 명칭은 Albert-Marie Schmidt의 제안에 의해 오늘날의 모습, “잠세적인(가능성의) 문학의 공동 작업실(Ouvroir de Littérature Potentielle),” 또는 “OuLiPo”로 바뀌었다. 그러나 그 아이디어는 소그룹이 9월에 국제문화센터 스리지-라-살(Cerisy-la-Salle)에서 Queneau 작품의 토론을 위한 세미나에서 만났던 그때, 첫 번째 모임의 대략 두 달 전의 그때 나왔던 것이었다. 이 세미나가 개최되고 있는 동안, Queneau와 François Le Lionnais는 그 단체를 구상하고 있었던 것이다.

그 후 10년 동안, OuLiPo는 그룹으로서의 활동이 아주 미약했다. 분과위원회로서의 그들은 1961년에 그들의 작품을 초형이상학의 조합에 보고했다. 게다가 Temps Mêlés(프랑스인)는 1964년 OuLiPo에 수익금을 기부했고, 벨기에 라디오는 OuLiPo의 모임을 보도했다. 그러나 그 멤버들은 이 몇 해 동안 개인적으로 활동했었던 것이며, 전체로서의 그 그룹은 표현 일부의 선집인 잠세적인(가능성의) 문학(La Littérature Potentielle)의 출간과 함께 드러나기 시작했다.

울리피언의 글쓰기(Oulipian writing)의 몇 가지의 예: Queneau의 문체는 버스 여행 중의 사소한 언쟁을 증언하는 사람을 통하여, 어조와 문체의 각각의 독특한 말로, 하여간 거의 언제나 논리에 맞지 않는 에피소드의 열거로 존재한다.

Harry Mathews(OuLiPo의 유일한 미국인)의 “아름다운 즐거움(Plaisirs singuliers)”은 61개의 다른 장면을 묘사하고, 그것의 각각은 61명의 다른 사람들(각기 다른 연령, 국적, 그리고 인생행로의 모든 사람들이 수음(手淫)하는 것을 통하여 각각의 다른 문체(일반적으로 시적, 정교한, 또는 완곡한)로 언급했다.

각각의 페이지에 들어있는 아동그림책에서 영감을 얻은 Queneau의 “Cent Mille Millions de Poèmes(십만 십억 수의 시)”는 여러 가지 방식으로 조합된 그래서 각기 다른 그림(보통 사람들)을 통해서, 자유롭게 전도될 수 있는 수평조각으로 잘려 있다. Queneau는 시에 이러한 기교를 적용한다. 그 책은 각각의 페이지에 10편의 소네트를 담고 있다. 각각의 페이지는 각각의 시행(line)을 위한 하나로서의 14개의 조각으로 분할되어 있다. 작가는 그것이 모든 가능한 조합으로 독해하는 대략 200만년을 취할는지 모르는 예비설명으로 어렵한다.

* 창립 멤버 중의 한 사람인 장 레스퀴르(Jean Lescure, 1912 ~ 2005)가 고안한 “N(noun)+7”의 방법(프랑스어로는 S[substantif]+7. Harry Mathews는 “모든 단어는 하나나 벗기기가 된다.”고 하면서, 이것의 기원을 성서에 두고 있다.): 사전 안으로 나중에 도입된 항목.이끌음(seventh: 제7음)으로서의 명목과 함께 텍스트 안에 모든 명목을 반제(返濟)하는 것이다. 예를 들어, “몇 년 후에... 나를 이스마엘(Ishmael: Abraham의 아들; 창세기 XVI: 11)이라 불러다오(Moby-Dick에서).”는 “몇 년 후에... 나를 섬사람(islander)이라 불러다오.”가 된다. 그 결과는 사용된 사전의 변화에 의지하게 될 것이다. 또한 이러한 기교는 마치 연외지언(verbs)과 같은, 그래서 또 다른 어휘적인 강류(classes)로 연기할 수 있다. “7(seventh: 7은 사전의 일곱 번째의 의미가 아니다. 그리고 이것은 컴퓨터가 결정하는 것도 아니다.)”에 대해 해석이 분분한 것 같다. 윌리엄슨들이 사전의 일곱 번째 항목을 아무렇게 적용할 리가 없다. 왜냐하면 그들은 그렇게 무지몽매한 자들(수학자.논리학자.엔지니어들이다)이 아니며, 사전의 항목이라는 것은 단 1개 또는 6개의 항목의 의미도 있을 수 있고, 게다가 7개 이상의 항목의 의미도 있을 수 있기 때문이다.

“7(seventh)”은 음악의 제7음.이끌음(leading note)을 의미한다고 보아야 할 것이다. 다음의 음으로 이끌어가는 작용을 하는 음을 말하며 도음(導音)이라고도 한다. 으뜸음의 반음 아래에 있어서 으뜸음을 이끌어내는 음이기도 하다. 특히 음계 중에서 중심이 되는 음을 향하여 위로 끌어가는 음을 상행이끌음(aufwärtsführendwe leitton)이라 한다. 그 음정은 일반적으로 반음이

고, 서양의 장음계에서는 제7음을 일컫는다. 단음계에서는 화성적 단음계의 제7음을 반음 높여서 만드는 것이 보통이다. 특히 단음계에서 장7도음의 제7도음에 한정된다고 하는 것은 으뜸음부터 아래쪽으로 음정을 잡으면 단2도를 이루므로 선율적 단음계 하행형의 제7도음은 제외된다는 말이다. 즉 이쭈음이란 반음 상행하여 이쭈음을 이끌어내는 음이라는 뜻이다. 단음이지만 딸림3화음이나 딸림7화음의 제3음으로서 그것이 최고성에 있을 때는 으뜸음으로 반음 상행하므로 이쭈음이 될 수 있으며 장음계라 하더라도 으뜸음부터 순차적으로 하행할 경우에는 제7도음이라 하더라도 이쭈음으로서의 자격을 상실하게 된다. 보통 반음 진행에 의해 화성적으로 어울리는 음이며 혹은 선율적으로 중점이 놓은 음으로 나아간다. 이와 같은 진행을 이쭈음 진행(leading note motion)이라고 한다. 이쭈음은 다음의 음으로 나아가서야 비로소 안정감을 얻는 음이기 때문에 그 자체로서는 불안정하고 긴장을 내포한 음이다.¹⁵⁵⁾

음계: 음을 단계적인 높이의 순으로 배열한 것을 음계라 한다. 음계에는

155) La méthode S+7 consiste à remplacer chaque substantif (S) d'un texte pré-existant par le septième substantif trouvé après lui dans un dictionnaire (S+7) donné. Jean Lescure en est l'inventeur: il expose la méthode du S+7 lors d'une des premières réunions de l'OuLiPo, le 13 février 1961. Les comptes-rendus de Jacques Bens (Genèse de l'Oulipo. 1960-1963, Le Castor Astral) montrent que c'est une des premières contraintes inventées par l'Oulipo. Le S+7 a connu un très vif succès comme en témoignent les nombreux textes produits selon la méthode mais aussi la multiplicité des variations proposées autour de la contrainte. -Definition The S+7 method consists in replacing each substantive (S) d' a preexistent text by the seventh substantive found after him in a dictionary (S+7) given. Jean Lescure is l' inventor: he exposes the method of S+7 at the time d' one of the first meetings of l' OuLiPo, on February 13, 1961. Reports of Jacques Bens (Genesis of l' Oulipo. 1960-1963, the Astral Beaver) show that c' is one of the first constraints invented by l' Oulipo. S+7 was a very sharp success as testify some the many texts produced according to the method but also the multiplicity of the variations suggested around the constraint. (정의: S+7의 방법은 제7음(seventh)의 실체가 소정의 사전 안에서 나중에 그를(S+7) 발견하는 것에 의해 선재 텍스트 각각의 실체(S)를 반제하여 존재한다. 이것의 고안자 장 레스퀴르(Jean Lescure, 1912~2005)는 1961년 2월 13일, OuLiPo의 첫 번째 모임의 한 사람으로서 그 때 S+7의 방법에 대해 밝히고 있다. 자크 뱅(Jacques Bens, 1931~2001: Oulipo의 기원은 1960~1963, the Astral Beaver)의 보고서에 의하면 c'는 OuLiPo에 의해 창작된 최초의 강제(또는 어색함, constraints) 가운데 하나이다. S+7는 그 방법에 따라 생산된 어떤 많은 텍스트를 증명하는 것으로서 바로 생생하게 살아있는 따라서 반음 높은 올림표(vif: sharp, #)의 성취로 존재했지만, 강제의 주위에 암시된 변주(variations)의 중복으로도 존재했다.) -<http://www.ouliipo.net/contraintes>(역주)

음 배열의 질서, 즉 음과 음간의 관계에 따라 여러 가지가 있는데 오늘날 가장 널리 사용되는 것은 온음계적 음계(diatonic scale)이며 이것은 크게 장음계(major scale)와 단음계(minor scale)로 구분된다.

온음계적 음계	장음계	자연장음계: 제3음~제4음, 제7음~제8음이 반음인 음계
		화성장음계: 자연장음계의 제6음이 반음 낮아진 음계
		가락장음계: 상승할 때는 자연장음계이며, 하강할 때는 제6음, 제7음이 반음 낮아진 음계
	단음계	자연단음계: 제2음~제3음, 제5음~제6음이 반음인 음계
		화성단음계: 자연단음계의 제7음이 반음 높아진 음계
		가락단음계: 상승할 때는 자연단음계의 제6음, 제7음이 반음 높아지고 하강할 때는 자연음계와 같은 음계

장음계(major scale)

자연장음계: 제3음~제4음, 제7음~제8음 사이가 반음관계이며 나머지가 모두 온음관계인 7음 음계.



다장조 자연장음계

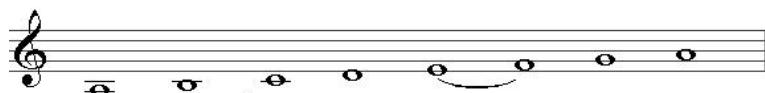
가락장음계: 상승할 때는 자연장음계와 같지만 하강할 때는 제6음, 제7음이 반음 낮아진 7음 음계.



다장조 가락연장음계

단음계(minor scale)

자연단음계: 제2음~제3음, 제5음~제6음 사이가 반음관계이며 나머지가 모두 온음관계인 7음 음계.



가단조 자연단음계

제7음(Leading-tone) 듣기:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Leading-tone>

딸림음(dominant) 듣기:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Dominant_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Dominant_(music))

-제7음과 비교해 보라.

* 눈몽치(snowball: 제7음과 같이 나중에 도입된 명목과 함께 몽쳐진): 각각의 시행으로 서의 시는 단순한 단어로 존재하며, 각각의 성공적인 단어는 보다 더 긴 문자로 존재한다.

* Lipogram: 그것의 글쓰기는 하나 또는 보다 더 많은 문자를 배제한다. 앞의 단어는 B, F, H, J, K, Q, V, Y, 그리고 Z(그것은 이러한 문자들의 어떤 것도 담고 있지 않다) 안에서 lipogram의 유형으로 존재한다.

* 포로(prisoner)의 구속("Macao"의 구속 a. c. a.: "M→a. c. a.←O"=M과 O에 포로로 사로잡힌 "a. c. a.")은 "a, b, c, d, f, g, h, j, k, l, p, q, t, y"의 알파벳 중에서 기선(基線)의 위로 높게 뺀 문자(b, d, f, h 등)와 기선(基線)에서 밑으로 뺀 부분(q, p, y 등)가 생략된 lipogram의 유형으로 존재한다.

창립 멤버: OuLiPo의 창립 멤버는 작가를 포함한 지적 직업의 계층을 대표하는, 대학교수, 수학자, 엔지니어, 그리고 초형이상학자들이다. 노엘 아르노(Noël Arnaud), 자크 벵(Jacques Bens), 클로드 베르제(Claude Berge), 자크 두샤토(Jacques Duchateau), 라티스(임마누엘 피예)=(Latis(Emmanuel Peillet), 프랑스와 르 리요네(François Le Lionnais), 장 레스퀴르(Jean Lescure), 레이몽 크노(Raymond Queneau), 장 퀘발(Jean Queval), 알베르-마리 슈미트(Albert-Marie Schmidt).

2006년의 업데이트된 멤버: OuLiPo 멤버는 그들이 사망한 후에도 아직 신중히 고려되었다.

노엘 아르노(Noël Arnaud), 발레리 보두앙(Valérie Beaudouin), 마르셀 베나부(Marcel Bénabou), 자크 벵(Jacques Bens), 클로드 베르제(Claude Berge), 앙드레 블라비에르(André Blavier), 폴 브리포르트(Paul Braffort), 이탈로 칼비노(Italo Calvino), 프랑스와 카라텍(François Caradec), 베르나르 세르퀴글리니(Bernard Cerquiglini), 로스 챔버스(Ross Chambers), 스탠리

채프만(Stanley Chapman), 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp), 자크 두샤토(Jacques Duchateau), 룩 에티엔(Luc Etienne), 프레드릭 포르테(Frédéric Forte), 폴 푸르넬(Paul Fournel), 안느 F. 가레타(Anne F. Garréta), 미셸 그랑고(Michelle Grangaud), 자크 쥐웨(Jacques Jouet), 라티스(임마누엘 피예)=(Latis(Emmanuel Peillet), 프랑스와 르 리요네(François Le Lionnais), 에르베 텔리에(Hervé Le Tellier), 장 레스퀴르(Jean Lescure), 해리 매슈스(Harry Mathews), 미셸 메테일(Michèle Métail), 이안 몽크(Ian Monk), 오스카 파스티오르(Oskar Pastior), 조르주 페렉(Georges Perec), 레이몽 크노(Raymond Queneau), 장 퀴발(Jean Queval), 피에프 로젠스틸(Pierre Rosenstiehl), 자크 루보(Jacques Roubaud), 올리비에 살롱(Olivier Salon), 알베르-마리 슈미트(Albert-Marie Schmidt).

올리포(OuLiPo)의 파생단체: 올리포포: OuLiPoPo=Ouvroir de Littérature Policière Potentielle(잠재적 추리 문학의 작업장), 우팡포: OuPeinPo=Ouvroir de Peinture Potentielle(잠재적 미술의 작업장), 우트라포: OuTraPo=Ouvroir de Tragicomédie Potentielle(잠재적 희비극의 작업장), 그 외에도, 우뮈포: OuMuPo=Musique(음악), 올리트라뮈포: OuLiTraMuPo=Littérature Traduite en Musique(음악으로 번역된 문학), 우바포: OuBaPo=Bande dessinée(만화), 우그라포: OuGraPo=Grammaire=(문법), 우이스포: OuHisPo=Histoire(역사), 우마포: OuMaPo=Marionnette(인형극), 우포포: OuPhoPo=Photographie(사진), 우씨포: OuCiPo=Cinématographie(영화), 우라포: OuRaPo=Radio(라디오), 우양포: OuInPo=Informatique(컴퓨터), 우폴포: OuPolPo=Politique(정치), 우퀴이포: OuCuiPo=Cuisine(요리), 우자포: OuJaPo=Jardinage(정원가꾸기), 등등. 그리고 이 모든 모임들을 통칭하여 우익쓰포(OuXPo) 라고 부른다. 여기서 X는 변수로서, 위에서 보다시피 각 분야의 첫음절로 대체되는 것이다.¹⁵⁶⁾

156) 라틴아메리카의 문학운동 “El Boom”과도 비교해 보라. David Toscana, Ignacio Padilla, Mario Bellatín and Mónica Lavín은 멕시코인이지만, 멕시코 시의 전통적인 문학거품 안에 살았던 이전의 작가세대와는 달리, 그들과 거의 가까이 살지 않는다. 대부분의 멤버들이 Puebla, Tijuana와 Monterrey에 기반을 두고 있다. 그들의 글쓰기는 특정한 장르에 말뚝처럼 고정되지 않는다. Padilla는 애매한 위치에서 여러동절케 하는 단편소설을 쓴다. Toscana의 주제는 실패한 관료와 왜곡주의자들을 허구의 북 멕시코 마을에 배치시킨다. 부재의 명한 상태는 이국적이고 민속적이며, El Boom(remix: 섞다, 즉 혼합문화를 지시한다)이 대중적으로 유행했던 1920년대와 1930년대에 태어난 작가들의(주로 콜롬비아의 Gabriel García Márquez, 멕시코의 Carlos Fuentes, 페루의 Mario Vargas Llosa) 매직리얼리즘을

교묘하게 충전했다. Padilla의 경우, 천체에 다리를 놓고 있는 방랑자의 오디세이와 함께 엮고 있는, 간결한, 12-이야기 선집, “대척지(對蹠地, Antipodes)”와 함께 인정을 받고 있는 그의 소설 “이름 없는 그림자(Shadow Without a Name)”에서 철저히 구명(究明)했는데, 그는 이렇게 말한다. “나를 명료하게 하자.” Márquez의 “고독의 100년”은 내가 어떻게 작가가 되어야 하는가에 대하여 판단중지를 하는데 확신을 갖게 한 책 중의 하나였다. Jorge Luis Borges와 Julio Cortázar 또한 같은 생각이었다. 또 그는 Julian Barnes, Kazuo Ishiguro와 같은 비-라틴계의 작가의 영향도 받았다고 말한다. “매직리얼리즘”이라고 해서 나쁠 것이 하나도 없지만, 그들을 모방하는 데는 흥미가 없다.”

조개배(The Open Boat)

스티븐 크레인(Stephen Crane)¹⁵⁷⁾ / 주 근옥 역

(조선문학 통권 제267호, 2013.07.01, 조선문학 통권 제268호, 2013.08.01)

사실 뒤에 숨은 심층의 이야기. 침몰 기선 코머도어(Commodore)의 선장으로부터 듣게 된 네 사람의 경험 그 불가사의의 존재(Being)에 관한 이야기.

I

157) 스티븐 크레인(Stephen Crane, 1871~1900): 미국 소설가 겸 시인, 신문 기자. 뉴저지주 뉴어크 출생. 감리교 목사의 14남매 중 막내로 태어났다. 9세 때 아버지가 죽자, 교회 관계의 신문 기사를 쓰는 어머니를 따라 같은 주의 애즈버리 파크로 옮겼다. 그 후 라파예트(Lafayette) 대학, 시라큐스(syracuse) 대학에 다녔으나 학문보다 실사회에 흥미를 가져, 모두 1년도 못 되어 그만두었다. 16세 때부터 신문통신원이 되어 「뉴욕 트리뷴」지(紙)에 기고하는 한편, 스케치풍의 단편을 많이 썼다. 21세 때 뉴욕시의 바와리 지구에 살면서 빈민가의 실태를 알았으며, 「거리의 여인 매기 Maggie: A Girl of the Streets(1893)」를 자비 출판하였다. 이 작품은 투신자살한 젊은 매춘부의 비참한 운명을 그린 것으로 자연주의 소설의 선구적 작품으로 여겨지지만, 그 당시에는 거의 문제되지 않고 겨우 H. 갈랜드(Hamlin Garland, 1860~1940)나 W. D. 하우얼즈(William Dean Howells, 1837~1920)가 그 참신함을 인정한 데 불과하였다. 그러나 곧 「붉은 무공훈장(武功勳章) The Red Badge of Courage(1895)」을 발표함으로써 그의 이름은 영국에 이어 미국에서 유명해졌으며, 작가로서의 지위가 굳어졌다. 그는 통신원으로서 서부와 멕시코를 여행했는데, 1897년에 취재차 쿠바혁명을 원조하려는 무기 밀수선에 동승(同乘)하였다가, 플로리다 앞바다에서 침몰하는 재난을 당했으며, 그 체험을 바탕으로 단편 「The Open Boat and Other Tales of Adventure(1898)」를 썼다. 이 무렵에 유곽의 여주인 콜러 테일러와 알게 되었으며, 그리스-투르크전쟁이 발발하자 그녀와 함께 그리스에서 보도활동을 하였다. 그 후 미국-스페인전쟁 때에는 쿠바투파원이 되었는데, 그의 사실적 소설을 부도덕하다고 여기던 미국 사회로부터 중상(中傷)을 받아 영국으로 이주하였고, 그곳에서 J. 콘래드, H. 제임스 등의 아낌을 받았다. 그러나 지병인 결핵으로 요양하던 중 독일의 바덴바일러에서 파란 많은 짧은 일생을 마쳤다. 작품으로는 아이러니결한 단편이 많고 그 밖에도 「George's Mother(1896)」, 단편 「청색 호텔(1898)」 「괴물(The Monster and Other Stories, 1898)」 등이 있다. 그의 작품은 다음 시대의 사회적 사실주의와 이미지즘에의 길을 열었으며, 또 속어를 섞은 간결한 문체는 헤밍웨이를 비롯한 현대의 미국 미니멀리스트들에게 커다란 영향을 주었다. (역주)

그들은 하늘의 색깔에 대해 아무것도 몰랐다. 그들의 눈은 수평선을 훑듯 훑어보았고, 확실히 지나가는 파도를 뚫어지게 바라보고 있었다. 파도는 하얀 거품으로 덮인 그 꼭대기를 제외하고 점판암의 모양이었으며, 그 사람들은 모두 바다의 그 색깔을 함께 느끼고 있었다. 수평선은 좁아졌다 넓어졌다, 잠깐 잠겼다가 나와 일어서기도하고, 언제나 그 모서리는 바위에 부딪치는 것 같은 파도와 함께 덜컹덜컹 흔들렸다. 바다에 뜬 조각배보다 큰 욕조 안에 많은 사람들이 들어가 목욕을 해도 좋을 것 같은 느낌이었다. 파도는 매우 거칠고 난폭했으며, 그 표면의 거품은 작은 조각배의 항해에 문제를 일으켰다.¹⁵⁸⁾

요리사는 바닥에 쪼그리고 앉아 대양으로부터 그를 갈라놓은 뱃머리의 6인 치에 두 눈을 고정시키고 있었다. 그의 소맷자락은 살찐 팔뚝 위로 말려 올라가 있었고, 열린 구명동의 포켓의 덮개는 그가 조각배에서 탈출하려고 구부린 것처럼 매달려 있었다. 그는 자주 외쳤다. “젠장! 클립 해협이었잖아.” 그렇게 외치고, 성난 바다 너머의 동쪽을 계속 응시했다.¹⁵⁹⁾

조각배 안의 두 개의 노 가운데 한 개로 노를 젓고 있는 급유담당자는, 선미에서 소용돌이치고 있는 물결에 젓지 않으려고 갑자기 몸을 일으켜 세우곤 했다. 그것은 작고 얇은 노였으며, 금방이라도 딱 부러질 것 같았다.

또 다른 노를 젓고 있는 특파원은 파도를 바라보고 있었는데, 그는 그가 왜 거기에 있게 되었는지 놀라고 있는 것 같았다.

이때, 부상당한 선장은 뱃머리에 누운 채, 회사가 망하고, 군대가 패하고, 배가 침몰할 때, 종든 싫든, 용감하고 인내심이 많은 사람일지라도, 일시적으로 찾아오는 그 실의와 무관심에 파묻혀 있었다. 선장의 마음은 단 하루이든 또는 10년이든 그동안 통솔했던 그 배의 늑재(肋材) 안에 깊이 뿌리를 내리고 있는 것이며, 하루에 일곱 번이라도 변하는 여명의 잿빛 장면의 황량한 느낌을



158) slaty(←slatey), slate: 점판암(슬레이트):이질 또는 점토질의 퇴적암, 또는 세립의 응회암 등이 잘 발달한 편리를 나타내고 편리를 따라 박판 모양으로 쪼개지는 성질을 가진 암석을 말한다. 슬레이트라고도 한다. 납작한 박판으로 쪼개지는 성질을 이용하여 기와나 석반(石盤) 등으로 쓰인다. 점판암은 엄밀히 말하자면 변성암에 속하지만, 재결정작용이 매우 약하며, 암석은 세립인 채로 있어 퇴적암으로 분류하기도 한다. (역주)



159) narrow clip: 클립처럼 좁은 해협. 수도(水道).목(項).도(濤; 渡).셋바다라고도 한다. 양쪽 2개의 해역 사이를 통하는 수로(水路)로, 만(灣)과 외해(外海)와 연결되는 좁은 해협에서는 특히 조류(潮流)가 빠르다. 유향(流向).유속이 변하기 쉬우며, 와류(渦流)가 생기는 경우가 많다. (역주)

그러한 정을 갖게 되는 것인데, 파도에 이리저리 난도질당한 그 배 위의 하얀 돛 줄 타래(a white ball)와 함께 중간돛대의 밑동이 점점 가라앉다가 마침내 침몰해버렸던 것이다. 따라서 그의 목소리에는 무언가 이상한 느낌이 있었다. 확고했지만, 비탄에 깊이 빠져, 화법 또는 눈물을 초월한 음색의 느낌이 들어 있었다.

“좀 더 남쪽으로 저어 가, 빌리.” 그가 말했다.

“좀 더 남쪽으로요, 선장님.” 선미에서 급유담당자가 말했다.

이 조각배의 좌석은 갑자기 튀어오르는 야생마의 등과 다르지 않았으며, 같은 이유로 야생마라고 해도 그렇게 작은 것은 아니었다. 배는 야생마처럼 날뛰기도 하고 뒷다리로 서기도 하고, 돌진하기도 했다. 파도가 밀려올 때마다, 배는 일어서기도 하고, 아득히 높은 담을 넘고 있는 야생마 같기도 했다. 파도의 벽을 기어오르는 수법은 신비로운 것이었으며, 더 나아가 그 꼭대기의 하얀 물 살 속에서, 새로운 도약을, 공중으로부터의 도약을, 요구하는 그 파도의 꼭대기에서 내달려내려오는 포말 속에서, 이러한 신비로움이 생기는 것이었다. 그 때, 파도의 물마루에 수치스럽게도 쿵 부딪친 다음, 배는 미끄러져 내달리다가, 풍덩 빠졌다가, 다음에 닥칠 위협 앞에서 깎뚝거리다가, 그리고 끄떡거리는 것이었다.

바다의 기괴한 사정은 하나의 파도를 극복한 후에, 당신이 또 다른 파도가 몰려온다는 것을 발견한 것만큼 중대한, 그리고 조각배를 처박는 방식의 어떤 무엇으로 압박해 오는 그 초조하고 조마조마한 것만큼의 그 사실로 엮드려 있다는 것이다. 10피트의 작고 불품없는 이 탈것 안에서, 우리는 바다에도 그 불품없는 탈 것 안에도 결코 존재하지 않는 말하자면 보통의 경험이 아닐 듯싶은 파도의 행렬 안에서, 바다의 기략(機略)을 찾아낼 수 있다. 밀려온 파도 그 점판암의 절벽처럼, 그것은 조각배 안 사람들의 시야를 모두 가려버렸으며, 이 특별한 파도가 대양의 최후의 폭발, 무자비한 파도의 최후의 효력이었다는 것을 상상하기가 어렵지 않았다. 파도의 그 운동 안에는 소름끼치도록 무서운 미의 여신 그레이트스가 있었다. 개처럼 이빨을 드러내고 으르렁거리며, 물마루는 조용히 다가왔던 것이다.

음침한 빛 속에서, 사람들의 얼굴은 온통 잿빛이었다. 끊임없이 선미를 응시하고 있는 그들의 눈은 이상하게 반짝거리고 있었다. 선미서 바라보면, 모든 사물은 섬뜩하게 아름다운 그림이었을 것이다. 그러나 조각배 안의 사람들은

그것을 바라볼 시간이 없었으며, 만약 그들이 그렇게 한가로운 여유가 있었다면, 거기에는 그들의 마음을 점령한 또 다른 미지의 사물이 있었기 때문이었을 것이다. 태양은 여전히 하늘에 매달려 흔들리고 있었고, 그들은 바다의 색깔이 점판암 색깔에서 호박색으로 줄무늬가 박힌 에메랄드의 초록 색깔로 변했기 때문에, 대낮이었다는 것을 알았으며, 포말은 눈덩이처럼 굴러다녔다. 동이 틀 무렵은 그들에게 아무것도 보이지 않았었다. 그들은 그들 쪽으로 굴러오는 파도의 색깔로 인하여 이렇게 무쌍한 변화를 깨달았을 뿐이었다.

조리에 닿지 않는 말로 요리사와 특파원은 구조소와 대피소의 차이점에 대해 다투고 있었다. 요리사가 말했다. “대피소는 머스키토 만 등대(the Mosquito Inlet Light)의 정복에 있어. 그리고 그들은 우리를 보자마자, 보트를 타고 와, 구해낼 거야.”

“우리를 보자마자?” 특파원이 말했다.

“구조대원 말이야.” 요리사가 말했다.

“대피소에는 구조대원이 없어.” 특파원이 말했다. “내가 알기로, 그곳은 조난선원의 구조를 위한 옷가지와 음식물이 비축된 장소일 뿐이야.”

“오, 아니야, 있어.” 요리사가 말했다.

“아니야, 없어.” 특파원이 말했다.

“글쎄, 아직 우리가 거기에 있는 건 아니니까. 아무튼.” 선미에서 급유담당자가 말했다.

“글쎄,” 요리사가 말했다. “머스키토 만 등대 근처에 있는 것이 대피소가 아닐지도 몰라. 어쩌면 구조소일지도 몰라.”

“아직 그곳에 있는 게 아니라니까.” 선미에서 급유담당자가 말했다.

II

조각배가 파도의 꼭대기에서 펄쩍 뛰어오를 때마다, 바람은 남자들의 머리 카락을 잡아채며 질주했고, 배가 선미를 풍덩 물속으로 떨어뜨릴 때마다 비말(飛沫)이 튀겨 몸이 더러워졌다. 이 파도의 물마루는 남자들이 순간적으로 바라보았던 그 꼭대기의, 반짝이는 그리고 바람에 찢기는, 광활하고 거친 공간의, 언덕이었다. 그것은 찬란했을지도 모르는 것이었다. 에메랄드의 초록빛과 흰색과 호박색의 야생상태인, 이 자유로운 바다의 연기가 화려했을지도 모르는 것이었다.

“정말 멋진 것은 해안 쪽으로 바람이 분다는 것이야.” 요리사가 말했다. “이게 아니었다면, 우리가 어디에 있겠어? 아마 흔적도 없었을 거야.”

“그래.” 특파원이 말했다.

바쁜 급유담당자가 고개를 끄덕거리며 동의했다.

그때 뱃머리에서 선장은 유머와 치욕과 비극이 하나로 표현된 웃음으로 낄낄거리고 있었다. “자네들, 우리가 기회를 얻었다고 생각해?” 그가 말했다.

그 후에 세 사람은 에헴 또는 에에 하는 소리 외에는 아무 말도 하지 않았다. 이때 그들은 겉으로 유치하거나 멍청해진 느낌이 드는 그래서 특별한 무사태평을 표현하는 것이었지만, 그들 모두가 그들의 마음속에 그 상황의 어떤 무엇의 심층의미를 품고 있음에 의심의 여지가 없었다. 젊은 사람은 그 순간에 끈덕지게 포기를 생각한다. 다른 한편 그 상황에서의 윤리는 절망의 암시에 단호히 저항한다.

“오, 그래.” 어린애 같은 선원들을 달래며, 선장이 말했다. “우린 무사히 해안에 도착할 거야.”

그러나 그의 어투에는 그들로 하여금 생각에 잠기게 하는 무언가가 있었다. 그래서 급유담당자가 말했다. “그래요! 만약 이 바람이 계속 해안 쪽으로 분다면 말예요!”

요리사는 계속 물을 퍼내며 말했다. “그래! 만약 우리가 밀려닥치는 이 파도 속에서 지옥으로 떨어지지 않는다면 말이야.”

갈매기가 여기저기 날아다녔다. 그들은 때때로 폭풍의 진로에 따라 카펫처럼 흔들리는 그 파도 위에 굴러다니는 갈색의 바닷말 조각 근처에 내려앉았다. 새들은 무리지어 편안하게 앉아있었다. 그들은 이 볼품없는 조각배 안의 사람들로부터 부러움을 받았는데, 그 이유는 이 분노의 바다가 내륙 깊은 곳, 한 배의 뇌조 가족이 사는 그 대초원보다 더 좋을 리 없었기 때문이었다. 종종 갈매기들은 매우 가까이 다가와, 검은 염주 알 같은 눈으로 사람들을 말뚝말뚝 바라보았다. 이때 그들은 새들이 눈 하나 깜짝하지 않고 바라보고 있는 그 눈 속에서 무시무시하고 불길한 느낌을 받았다. 사람들은 화내어 꺼지라고 소리 지르며 그들을 쫓아버렸다. 그 중의 한 마리가 다시 날아와, 선장의 머리에 의심 없이 내려앉으려고 했다. 새들은 배와 나란히 날아다녔으며, 원을 그리지는 않고, 닭들이 하는 것처럼 공중에서 옆으로 짧게 꺾충거렸다. 새의 검은 눈은 탐내듯이 선장의 머리에 고정시켰다. “이 못 생긴 놈이,” 급유담당자가 새에게

말했다. “넌 마치 잭나이프도 도려낸 것 같구나.” 요리사와 특파원이 그 창조물에게 험악하게 욕을 했다. 물론 선장도 굵은 밧줄의 끝으로 후려쳐 쫓고 싶었지만 감히 그렇게 하지는 못 했다. 왜냐하면 힘을 주는 몸짓과 같은 그 어느 행동도 이 배를 전복시킬 것 같았기 때문이었으며, 그래서 손으로 선장은 부드럽게 그리고 조심스럽게 저어서 갈매기를 쫓으려고 했다. 새들이 그 짓을 단념케 한 후, 선장은 그 짓으로 인해 숨이 찼고, 다른 사람들도 그 새가 이 순간 어쩐지 섬뜩하고 불길한 그 불가사의의 존재로 그들의 마음에 일격을 가했기 때문에 숨이 찼던 것이다.

그 동안 급유담당자와 특파원은 노를 젓고 있었다. 다른 사람들도 노를 젓고 있었다.

그들은 같은 자리에 함께 앉아 각각 노를 젓고 있었다. 그 다음에 급유담당자가 두 개의 노를 잡고 저었다. 그 다음엔 특파원이, 그 다음엔 급유담당자가, 그 다음엔 특파원이, 그렇게 교대로 노를 저었다. 그들은 노를 젓고 또 저었다. 이 일에서 가장 다루기 어려운 부분은 노를 저을 차례가 되어 선미에 기대있던 사람이 교대하러 올 때였다. 별에게 맹세하지만, 이 불품없는 조각배에서 자리를 바꾸는 것보다 씨암탉의 알을 훔치는 것이 더 쉽다. 모든 행동이 지극히 조심스러웠다. 두 사람이 서로 옆걸음질하며 지나칠 때, 다른 일행은 다가오는 파도를 경계의 눈으로 지켜보았고, 선장은 소리쳤다. “이것 봐! 침착해!”

이따금씩 나타나는 바닷말의 명석들은 섬들, 지구의 조각들 같았다. 그들은 언뜻 보기에 이리저리 방향 없이 여행하고 있었다. 그들은 사실 움직이지 않고 있었다. 바닷말의 명석들은 배가 육지 쪽으로 서서히 진전하고 있다는 것을 사람들에게 알려주는 것이었다.

배가 거대한 파도 위에 솟구쳐 올라 선 후, 뱃머리에서 조심스럽게 일어서며 머스킷도 만 등대의 불빛을 보았다고, 선장이 외쳤다. 곧이어 요리사가 그 불빛을 보았다고 말했다. 그때 특파원은 노를 젓고 있었다. 어쨌든 그도 등대를 보고 싶은 마음이 간절했지만, 등이 해안을 향해 있었으며, 당장은 파도가 더 중요했기 때문에, 머리를 돌릴 기회를 포착할 수 없었다. 그러나 마침내 사나운 파도보다 부드러운 파도가 다가왔으며, 그 파도의 물마루에 이르렀을 때, 그는 재빠르게 서쪽 수평선을 흘려보았다.

“저것 봐.” 선장이 말했다.

“안 보여요.” 특파원이 천천히 말했다. “난 아무것도 안 보여요.”

“다시 봐.” 선장이 말했다. 그는 손가락으로 가리켰다. “등대가 정확히 저 방향에 있어.”

또 다른 파도의 꼭대기에서, 특파원은 명령 받은 대로 쳐다봤고, 순간 그의 눈은 가물거리는 수평선의 모서리에 있는 작은 부동체(不動體)로 향했다. 그것은 꼭 편지 끝 같았다. 그 작은 등대가 그것을 찾으려고 마음 죄이고 있던 그의 눈 안에 들어왔던 것이다.

“우리가 해안에 닿을 수 있을 거라고 생각하세요, 선장님?”

“만약 이 바람이 멈추고, 배가 침몰하지 않는다면, 우리는 해안에 닿을 수 있을 거야.” 선장이 말했다.

바다 위로 우뚝 끌려 올려진, 그리고 그 물마루에서 텅 빈 떨어진 조각배는 그 앞에 바닷말이 없을 때 조금씩 앞으로 나아갔다. 배는 5대양의 은혜로, 기적적으로 간신히 목숨을 이어가는 미물(微物) 같았다. 가끔씩, 하얀 불꽃 같이 발산된 거대한 물의 분무(噴霧)가 배 안을 가득 채웠다.

“물을 퍼내게, 요리사.” 선장이 침착하게 말했다.

“알았어요, 선장님.” 기분 좋은 얼굴로 요리사가 말했다.

III

이 바다 위에서 확립된 남자들의 미묘한 우애를 기술하기가 어려울 것이다. 그렇다고 말하는 사람도, 그것에 대해 또 다른 견해를 언급하는 사람도 없었다. 그러나 그 우애는 조각배 안에 분명히 존재했으며, 남자들은 그것이 자신들을 따뜻하게 해준다고 느꼈다. 그들은 모두 선장이었으며, 급유담당자였으며, 요리사였으며, 특파원이었다. 그리고 그들은 친구들, 다시 말해서 평범한 것보다 더 정교하게 만들어진 아이언바운드(iron-bound)¹⁶⁰⁾ 수준의 친구들이었다. 상처를 입고 누워있는 선장은 뱃머리에서 비상 물주머니의 반대쪽에 누워있었으며, 항상 낮고 조용한 목소리로 말했다. 그러나 그는 이 불품없는 조각배의 어릿광대 같이 생긴 세 사람보다 더 잘 마음을 읽고 신속하게 순종하는 승무

160) 아이언바운드(iron-bound): 통월채탄에서 팬라인의 간극을 없애는 것. 주어진 구역의 석탄을 가능한 가장 안전하고 능률적으로 최대한 채굴하는데 있으며, 채수율을 높이고, 대단위 채굴을 연속적으로 균일하게 하며, 작업계통을 단순화하고 안전한 작업환경을 제공함으로써 최고의 생산성을 달성하는 것을 목표로 한다. (역주)

원들을 통솔해본 경험이 없었을 것이다. 그것은 공동의 안전을 위해 최선인 것의 단지 인지에 불과한 그것보다 더 좋은 최선의 것이었다. 개인적이면서도 진심에서 우러난 성향이 그 안에 분명히 존재했다. 그리고 나중에 이러한 우애, 예를 들어, 인간이란 원래 냉소적인 것이라고 배웠던 특파원이 그의 삶의 최고의 경험 바로 그 순간에 깨달았던, 이 우애가 존재했던 그 조각배의 지휘자에게 경의를 표했다. 그러나 그것이 그렇게 존재한다고 말로 표현하는 사람은 아무도 없었다. 그것에 대해 또 다른 견해를 언급하는 사람도 없었다.

“우리가 돛을 가지고 있었으면 좋았을 거야.” 선장이 말했다. “노의 끝에 오버커트를 걸쳐 돛을 만들고, 두 녀석에게 설 기회를 주면 좋을 것 같아.” 그래서 요리사와 특파원은 마스트를 붙잡고 오버코트를 넓게 펼쳤다. 급유담당자가 키를 잡고, 조각배는 새 장비를 갖추고 순조롭게 항해했다. 때때로 급유담당자는 배 안으로 들이닥치는 파도를 막으려고 급히 노를 젓지 않으면 안 되었다. 그럼에도 불구하고 항해는 성공적이었다.

그러는 동안 등대는 점점 커져왔다. 등대는 이제 거의 제 색깔이 드러나, 하늘의 희미한 회색빛 그림자처럼 나타났다. 노잡이는 이렇게 희미한 회색빛 그림자를 훑듯 훑듯 보려고 머리를 돌리는데 방해를 받지 않는 것 같았다.

드디어 파도의 꼭대기로 튀어 오른 배 안의 사람들은 육지를 바라볼 수 있었다. 비록 그 등대가 하늘 위에 곧추 선 그림자였을지라 할지라도, 이 육지는 분명히 바다 위의 길고 검은 그림자로 보였다. 그것은 확실히 종이보다도 얇은 것이었다. “우리는 뉴스미르나¹⁶¹⁾ 반대편에 있어요.” 스쿠너(schooners)¹⁶²⁾로 이 해안을 항해한 경험이 있는 요리사가 말했다. “그런데, 선장님, 나는 약 일 년 전부터 구조소가 방치되었다고 생각해요.”

“그래?” 선장이 말했다.

바람이 서서히 잠잠해지기 시작했다. 요리사와 특파원은 이제 노를 빠르게 젓기 위해 노예가 되지 않아도 되었다. 그러나 배가 순항을 시작한지 얼마가지 않아, 파도가 다시 배를 격렬하게 덮치기 시작했으며, 그들은 그 거친 파도와 맹렬히 싸우지 않으면 안 되었다.

161) New Smyrna: 플로리다 주에 있는 해변마을. (역주)

162) schooners: 두 개 이상의 마스트를 가진 세로돛의 범선. (역주)

난파는 말조차 할 수 없을 정도로 순식간에 일어났다. 만약 사람들이 훈련만 되어있었다면, 그리고 사람들이 쾌척한 컨디션에 이르렀을 때 사건이 발생했었다면, 이런 혼란은 없었을 것이다. 조각배 안의 네 사람은 이 배 안에서 소란을 피우고 있는 이틀 낮 이틀 밤 동안 한 숨도 자지 못했다. 침몰하고 있는 배의 갑판으로 기어오르는 그 소동 속에서, 그들은 또한 실컷 먹는 것조차 잊고 있었다.

이런 저런 이유로 급유담당자와 특파원은 이 순간의 노 젓기가 좋은 것은 아니었다. 솔직히 말해서 특파원은 제 정신을 가지고 있는 사람이 어떻게 노 젓기를 재미있다고 할 수 있는지 의심스러웠다. 그것은 오락이 아니었다. 그것은 가혹한 형벌이었으며, 정상인 이상의 천재라 할지라도, 그것이 근육에 잔혹한 그리고 등에 죄를 짓는 것이 결코 아니라고 결론을 내리지 못할 것이다. 그럼에도 불구하고 그는 이 조각배에서의 노 젓기의 놀이가 그에게 어떻게 감동을 주었는지 말하고 있었으며, 녹초가 된 얼굴의 급유담당자도 그 말에 동감하여 미소를 짓고 있었다. 어쨌든, 침몰 이전에 급유담당자는 침몰선의 기관실에서 8시간 교대근무(double-watch)¹⁶³를 했었다.

“자네들, 이제 좀 쉬게.” 선장이 말했다. “힘을 소비하지 말게. 만약 연안쇄파(沿岸碎波)가 몰려온다면, 자네들은 힘이 필요하게 될 거야. 왜냐하면 우리는 반드시 그 파도를 타며 해안까지 수영을 해야만 하기 때문이지. 여유를 갖게.”

서서히 바다로부터 육지가 나타나기 시작했다. 한 개의 검은 줄에서 그것은 검은 줄과 하얀 줄이 되고, 숲과 모래가 되었다. 드디어 선장은 해안의 집을 분별할 수 있다고 말했다. “그것은 분명히 대피소일 겁니다.” 요리사가 말했다. “머지않아 사람들이 우리를 구하러 올 겁니다.”

멀리 등대가 높이 서있었다. “파수꾼이 지금쯤 우리를 발견해야 할 텐데, 만약 그가 망원경을 가지고 있다면 말이야.” 선장이 말했다. “그는 구조할 사람들을 찾아낼 거야.”

“이 배엔 난파선의 기별을 전하러 해안으로 갈 사람이 없겠지.” 급유담당자가 낮은 목소리로 말했다. “아무튼 구명정이 우리를 구하러 오겠지.”

163) 항해 시에는 4시간 교대근무가 원칙이므로 double은 8시간 교대근무가 된다. (역주)

서서히 그리고 아름답게 육지가 어렴풋이 나타났다. 바람이 다시 불기 시작했다. 바람은 북동쪽에서 남동쪽으로 방향을 바꾸었다. 마침내, 새로운 소리가 사람들의 귀를 때렸다. 그것은 해안에서 밀려오는 쇄파의 천둥 같이 낮은 소리였다. “우리는 이제 등대 쪽으로 갈 수 없을 거야.” 선장이 말했다. “약간 북쪽으로 뱃머리를 돌려, 빌리.” 그가 말했다.

“약간 북쪽으로, 선장님.” 급유담당자가 말했다.

그 다음 조각배가 한 번 더 바람을 타고 가도록 뱃머리를 돌렸고, 노잡이를 제외하고 모든 사람들이 다가오고 있는 해안을 바라보고 있었다. 이렇게 해안이 확대되고 있는 그 영향으로 인하여, 의심스럽고 무서웠던 그 불안이 사람들의 마음에서 사라지고 있었다. 사람들이 아직도 조각배의 운항에 열중하고는 있지만, 그것이 유쾌한 마음을 방해할 수는 없었다. 아마 한 시간 후에, 그들은 해안에 도착하게 될 것이다.

그들의 등뼈는 조각배 안에서 균형을 잡는데 익숙해져 있었으며, 지금까지 그들은 곡예사처럼 이 조각배의 야생 망아지를 탔던 것이다. 특파원은 그가 흠뻑 젖어있다고 생각했지만, 코트의 뒷주머니를 더듬어, 거기서 여덟 개비의 시거를 찾아냈다. 네 명은 바닷물에 흠뻑 젖어있었다. 네 명은 완벽하게 무사했다. 몸을 뒤져서, 젖지 않은 성냥 세 개를 찾아냈고, 그래서 네 방랑자는 조각배를 건들거리며 타고 있었다. 그들의 눈앞에서 바빠 돌아가고 있는 그래서 긴 급구조되리라고 하는 확신을 가지고, 그들은 커다란 시거를 뽀뽀뽀 피웠고, 모든 사람들의 안부를 확인했다. 모두 물을 한 모금씩 마셨다.

IV

“요리사.” 선장이 말했다. “대피소라고 하는 표지가 아무것도 안 보여.”

“아닙니다.” 요리사가 대답했다. “이상하게도 그들이 우릴 보지 못한 겁니다.”

낮게 그리고 넓게 펼쳐진 해변이 사람들의 눈앞에 누워있다. 그것은 알 수 없는 식물들로 덮인 사구(砂丘)였다. 연안쇄파의 으르렁거리는 소리는 분명했고, 때때로 그들은 해변을 스핀업하는¹⁶⁴⁾ 것 같은 파도의 하얀 아가리를 볼

164) spinup; 1. 항성·행성 등의 자전 각속도(角速度)의 증대. 2. 소립자의 스핀으로, spinup과 역(逆)의 축(軸) 벡터를 갖는 것. 벡터(vector): 힘, 속도와 같이 크기, 방향에 의하여 정해지는 양. 보통 이것을 나타내는 선을 굵고 그 방향에 화살표를 붙인다. 벡

수 있었다. 오두막은 검은 하늘로 가려 있었다. 남쪽의 호리호리한 등대는 회색빛을 길게 드러내고 있었다.

조수, 바람, 그리고 파도는 북쪽의 조각배를 빙빙 돌리고 있었다. “이상하게도 저들이 우릴 보지 못하고 있어.” 사람들이 말했다.

연안쇄파의 으르렁거리는 소리는 누그러졌지만, 아직도 그 울림은 우레같이 강력했다. 배가 이 거대한 너울의 쇄파를 헤엄쳐 넘어갈 때, 사람들은 그 쇄파의 으르렁거리는 소리를 들으며 앉아 있었다. “이러다가 우린 정말 침몰하겠어.” 모든 사람들이 말했다.

어느 방향이든 20마일 안에 구조소가 없다고 말하는 것이 여기서의 옳다. 그러나 사람들은 이 사실을 인정하지 못하고, 따라서 그들은 국가 인명구조대원들의 시력에 대해 험악한 욕을 해댔다. 조각배 안에 앉아 해안을 노려보고 있는 네 사람의 욕설은 지금까지 세상에 알려진 욕설을 능가하는 것이었다.

“이상하게도 우릴 찾지 못하고 있어.”

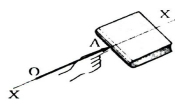
좀 전의 편안한 마음은 완전히 사라졌다. 신경이 날카로워져, 그들의 마음은 온갖 무능과 맹목과 저주의 그림을 쉽게 그리고 있었던 것이다. 사실 그들은 비겁했다. 그 연안은 인가가 조밀한 육지였다. 그런데도 불구하고 그곳으로부터 기별이 없는 것에 몹시 격분하고 있었다.

“좋아.” 선장이 말했다. “난 우리 스스로 살 방도를 찾아야 한다고 생각해. 우리가 이대로 오래 지체하면, 배가 침몰할 것이고 따라서 수영할 힘도 없게 될 거야.”

급유담당자는 해안을 향해 계속 노를 젓고 있었다. 갑자기 근육이 팽창하기 시작했다.

“우리가 해안에 도달하지 못하면...” 선장이 말했다. “우리가 해안에 도달하지 못하면, 자네들이 나의 최후의 소식을 전해야 해.”

그런 다음 그들은 잠깐 동안 주소와 유언을 주고받았다. 욕을 해댔던 만큼, 그들은 크게 분노하고 있었다. 그들은 어쩌면 마음속으로 이렇게 말했을지도



터에 대하여 면적이나 열량(熱量)과 같이 단지 크기만 가지는 것을 스칼라(scalar)라고 한다. 작용점 O로부터 힘의 크기에 비례한 길이의 선분 OA를 힘의 방향으로 두고 그 선단에 방향을 나타내는 화살표를 붙인다. OA를 연장한 직선 XX가 작용선이다. 작용점 O로부터 힘의 크기에 비례한 길이의 선분 OA를 힘의 방향으로 두고 그 선단에 방향을 나타내는 화살표를 붙인다. OA를 연장한 직선 XX가 작용선이다. (역주)

모른다. “만약 내가 빠져 죽는다면…, 만약 내가 빠져 죽는다면…, 만약 내가 빠져 죽는다면…, 바다를 지배하는 일곱 명의 미친 신들은, 왜 나를 이렇게 멀리 오게 하고, 모래밭과 숲만을 뚫어져라 바라보게 했을까? 왜 내가 신성한 목숨에 구멍이 난 것처럼 코뚜레가 달린 것처럼 질질 끌려온 것일까? 이건 어처구니가 없는 일이야. 만약 이 늙은 열간이노파-운명이 이 상황을 호전시키지 못한다면, 우리가 그녀의 인간운명의 조종자-신으로서의 자격을 박탈해야만 할 거야. 그녀는 아무 생각이 없는 늙은 암탉일 뿐이야. 만약 그녀가 나를 익사시키기로 했다면, 왜 그녀가 처음부터 그렇게 하지 않고 이 모든 고통을 내게 주려는 것일까? 이 모든 것이 엉터리야… 그러나 아니, 그녀는 나를 익사시킬 생각을 할 수 없어. 그녀는 감히 나를 익사시킬 수 없어. 그녀는 나를 익사시킬 수 없어. 어쨌든 이런 일은 일어날 수 없어.”라고 말한 다음, 그들은 구름을 향해 주먹을 휘두르고 싶은 충동을 느꼈을지도 모른다. “이 열간이 노파야 지금 당장 날 빠뜨리려면 빠뜨려 봐. 그리고 내 말을 잘 들어.”

이때 밀려닥친 것은 엄청나게 큰 파도였다. 그들은 포말의 혼란 속에서 조각배가 부서져 전복될 것 같은 느낌을 받았다. 그 느낌은 그들의 긴 비명 속에 항상 들어있었다. 그들의 마음은 이 불품없는 조각배가 깎아지른 것 같은 절벽을 드디어 기어오른다고 할 수 있는 이 바다에 익숙하지 못했다. 해안은 아직도 멀리 있었다. 급유담당자는 배를 능숙하게 저었다. “여러분.” 그가 부드럽게 말했다. “배는 3분 이상 버틸 수 없어요. 그리고 우리가 해엄치기에는 너무 멀리 떨어져 있어요. 다시 난바다로 나갈까요, 선장님.”

“그래! 가!” 선장이 말했다.

급유담당자는 기적적으로 빠르게 그리고 안정된 조정술(漕艇術)로, 쇄파의 중심에서 배를 돌려, 다시 안전하게 난바다로 나아갔다. 깊은 바다의 이랑과 부딪혔을 때처럼 매우 조용했다. 누군가가 침울한 목소리로 말했다. “그래, 어쨌든, 지금쯤 구조대원들이 해안에서 우리를 발견했을지도 몰라.”

갈매기들은 잿빛으로 황량한 동쪽으로 바람을 타고 비스듬히 날아갔다. 돌풍은 남동쪽에서 나타나 불타오르는 빌딩으로부터 쏟아져 나오는 연기처럼, 검붉은 벽돌색의 구름을 휘감았다.

“구조대원들에 대해 어떻게 생각해? 그들은 우리를 알리지 않았을까?”

“이상하게도 그들은 우릴 발견하지 못한 것 같아.”

“그들은 우리가 레저스포츠를 하러 나갔다고 생각할지도 몰라. 낚시하러 나갔다고 생각할지도 몰라. 저주받은 바보로 생각할지도 몰라.”

긴 오후였다. 바뀐 조류는 그들을 남쪽으로 밀어가려고 했지만, 바람과 파도는 북쪽으로 밀고 있었다. 전방 멀리, 그들이 뚫어져라 바라보아 형성된 해안 선과 바다와 하늘, 거기에는 해안의 도시를 가리키는 것 같은 작은 점들이 있었다.

“세인트 오거스틴?”¹⁶⁵⁾

선장이 머리를 흔들었다. “머스키토 만 등대가 매우 가까이 있어.”

그리고 급유담당자가 노를 저은 다음, 특파원이 노를 저었다. 다시 급유담당자가 노를 저었다. 그것은 사람을 녹초가 되게 하는 일이었다. 사람의 등은 의무연대의 종합 해부술을 위해 매뉴얼로 기록된 것보다 더 큰 아픔과 고통의 근원이 되었다고 할 수 있다. 그것은 등에 한정된 것이었지만, 무수한 근육의 마찰, 엉킴, 비틀림, 결절(結節), 그리고 또 다른 고통 속에서 느끼는 상쾌함의 무대가 될 수 있다.

“빌리, 넌 노 젓기를 좋아했니?” 특파원이 물었다.

“아니.” 급유담당자가 말했다. “빌어먹을!”

우리가 배의 바닥에서 노 젓는 자리를 바꿨을 때, 그는 손가락 하나 까딱할 힘조차 없는 무기력에 빠져있었다. 찬 바닷물이 배 안에서 이리저리 세차게 튀기고 있었으며, 그는 그 안에 그대로 누워 있었다. 널빤지를 베개로 받친 머리는 물마루의 소용돌이 안에 있었으며, 어떤 때는 특히 난폭한 바다가 닥쳐와 그를 한 번 더 흠뻑 적시곤 했다. 그러나 이러한 사건이 그를 괴롭히지는 않았다. 만약 배가 뒤집힌다면, 그는 마치 매우 부드러운 매트리스에 눕기라도 할 것처럼 바다에 뛰어들어 편안하게 몸을 뉘치며 뒹굴 것임이 거의 확실하다.

“저기 봐! 해안에 사람이 있어!”

“어디?”

“저기, 보이지? 보이지?”

“그래. 확실히! 그가 걷고 있어.”

“지금 그가 멈췄어. 저것 봐! 우릴 보고 있어!”

“우리에게 손을 흔들고 있어.”

165) 세인트 오거스틴(St. Augustine): 미국 Florida주 동북부의 항구 도시; 1565년에 스페인 사람이 창설한, 미국에서 백인에 의한 가장 오래된 마을; 보양지(保養地). (역주)

“그러네. 이런!”

“아아, 이제 우린 됐어! 이제 우린 됐어! 30분 안에 우릴 구하러 배가 올 거야.”

“그가 가고 있어. 뛰고 있어. 구조소로 가고 있어.”

희미한 해변은 바다보다 낮아 보였고, 약간 거무스름한 그 모습을 식별하기 위해서는 순간의 통찰력이 필요했다. 선장은 떠다니는 막대기를 발견했으며, 그들은 그것으로 노를 저었다. 우연히 목욕 수건 한 장이 배안에 있었고, 선장은 이것을 막대기에 묶어 흔들었다. 노잡이는 고개를 돌릴 수 없었고, 따라서 그는 묻기만 할 뿐이었다.

“지금 뭐하는 거예요?”

“구조대원이 지금 서있어. 그는 우릴 보고 있는 것 같아. 다시 걷고 있어. 구조소 쪽으로… 다시 섰어.”

“우리를 향해 손을 흔들고 있어요?”

“아니, 지금은 아냐! 하지만 서있어.”

“저것 봐! 딱 사람이 오고 있어!”

“달리고 있어.”

“구조대원에게 가고 있는 것 같아.”

“저런, 자전거를 탔어. 구조원이 그 사람을 만났어. 그들은 함께 우리를 향해 손을 흔들고 있어. 저것 봐.”

“해변에 무언가 떠오르고 있어.”

“도대체 그것은 무엇까?”

“저런, 배인 것 같아.”

“저런, 정말 배네.”

“아니, 배가 짐마차 위에 있어.”

“그러네. 음, 구명정임이 틀림없어. 그들은 짐마차에서 배를 끌어내리고 있어.”

“분명히 구명정이야.”

“아니, 그것은, 그것은, 승합마차야.”

“구명정이라고 말했는데.”

“구명정이 아니야. 승합마차야. 난 분명히 알 수 있어. 볼래? 저 큰 호텔의 승합마차야.”

“빌어먹을, 네 말이 맞아. 승합마차야. 틀림없어. 넌 그들이 승합마차로 무엇을 하고 있다고 생각해? 이봐, 그들은 아마 구조대원을 찾고 있을 거야.”

“그럴 거야. 저것 봐! 검은 깃발을 흔들고 있어. 승합마차의 발판에 서있어. 두 사람이 또 오고 있어. 이제 그들은 함께 무어라 이야기하고 있어. 깃발을 흔들고 있는 사람을 봐. 깃발을 흔들고 있는 것 아닌 것 같은데.”

“깃발이 아니야, 그렇지? 코트야. 저런, 분명히 코트야.”

“그래. 코트야. 코트를 벗어 머리 위로 흔들고 있어. 허지만 자넨 춤을 추고 있는 것으로 보일지 몰라.”

“오, 저런, 저긴 구조소가 아니야. 저것은 숙박자들을 태운 겨울 휴양지의 승합마차일 뿐이야. 저들은 바다에 빠진 우리를 구경하러 나온 숙박자들이야.”

“저 바보가 코트를 흔드는 것은 무엇을 뜻하는 것일까? 어쨌든, 무슨 신호를 보내고 있는 것일까?”

“우리에게 북쪽으로 가라고 말하려는 것 같기도 해. 그쪽에 구조소가 있음에 틀림없어.”

“아니! 그는 우리가 낚시를 하고 있는 것이라고 생각하고 있어. 유쾌하게 손을 흔들어 주고 있잖아? 오, 저런, 빌리!”

“그래, 난 이 신호에서 무언가를 찾아내고 싶어. 그가 전하려는 뜻이 무엇일까?”

“아무런 뜻도 없어. 그저 놀고 있을 뿐이야.”

“그래, 그는 우리에게 다시 썰파를 타든지, 난바다로 나가든지, 기다리든지, 북으로 가든지, 남쪽으로 가든지, 지옥으로 가든지, 하여간 그 신호에는 어떤 이유가 반드시 있을 거야. 그러나 그를 봐. 발판에 서서 바퀴처럼 코트를 돌리고 있어. 저 얼간이!”

“사람들이 더 몰려오고 있어.”

“이제 군중이 되었어. 저것 봐! 저것은 배가 아니잖아?”

“어디? 오, 무슨 말인지 알겠어. 그래, 배가 아니야.”

“그 사람은 아직도 코트를 흔들고 있어.”

“그는 우리가 그 짓을 보고 있다고 생각하고 있는 것 같아. 왜 멈추지 않지? 아무 뜻도 모르겠는데.”

“나도 몰라. 북쪽으로 가라고 하는 것 같기도 해. 어떤 곳인가 구조소가 있음에 틀림없어.”

“저런, 피곤하지도 않나 봐. 흔들고 있는 것 좀 봐.”

재는 언제까지 저 짓을 할 수 있을까? 재는 우리의 이 광경을 포착한 이래 줄곧 코트를 흔들고 있어. 재는 바보야. 저들은 왜 구명정을 보내지 않고 있는 것이지? 낚싯배… 좀 큰 범선은 예까지 충분히 올 수 있을 텐데. 재는 왜 아무 짓도 하지 않는 거지?

“오, 이제 알겠다.”

“저들이 지금 우리를 발견했으니까, 곧 배를 보내올 거야.”

엷은 황색이 낮은 육지 너머의 하늘로 드리워졌다. 바다위의 그림자는 서서히 짙어졌다. 바람은 그림자와 함께 추위를 가져왔고, 사람들은 와들와들 떨기 시작했다.

“이런!” 누군가가 말했다. 불편한 심기를 표현하는 목소리로, “우리가 바보 멍청이가 된다면! 우리가 여기서 밤새도록 허둥대고 있게 된다면!”

“오, 우린 밤새도록 여기에 있게 되지는 않을 거야! 염려 마. 저들이 지금 우릴 발견했으니까, 머지않아 우릴 구하러 올 거야.”

해안이 어둑어둑해지기 시작했다. 코트를 흔들고 있는 사람은 서서히 어둠 속으로 사라졌고, 어둠은 승합마차와 군중마저 서서히 삼키기 시작했다. 옆에서 비말(飛沫)이 소란스럽게 달려들었을 때, 항해자들은 겁에 질렸으며, 욕쟁이로 낙인찍힌 사람처럼 마구 욕을 해댔다.

“난 코트를 흔들고 있던 그 열간이에게 매달리고 싶어. 난 그에게 스며들고 있는 느낌이야, 별 이유도 없이.”

“왜? 그가 뭘 했는데?”

“오, 아무 짓도 안 했어. 하지만 젠장 그런 느낌이야.”

그 동안에 급유담당자는 노를 저었고, 다음에 특파원이 저었으며, 다시 급유담당자가 저었다. 잿빛 얼굴로 고개를 숙인 채 그들은 기계적으로 번갈아 가며 납빛 노를 바쁘게 저었다. 등대의 모습은 남쪽 수평선으로 사라졌지만, 드디어 바다로부터 어슴푸레하게 별들이 떠올랐다. 서쪽의 샛노란 줄무늬는 서서히 어둠 속으로 지고 있었다. 동쪽 바다는 이미 어둠이 되어버렸다. 육지는 사라졌고, 음산하게 으르렁거리는 쇠파의 낮은 소리로만 그것을 느낄 뿐이었다.

“만약 내가 빠져 죽는다면…, 만약 내가 빠져 죽는다면…, 만약 내가 빠져 죽는다면…, 바다를 지배하는 일곱 명의 미친 신들은, 왜 나를 이렇게 멀리 오

게 하고, 모래밭과 숲만을 뚫어져라 바라보게 했을까? 왜 내가 신성한 목숨에 구멍이 난 것처럼 코뚜레가 달린 것처럼 질질 끌려온 것일까?”

물주머니 위에서 처진 채 환자 선장은 때때로 노잡이에게 지시했다.

“뱃머리를 올려! 뱃머리를 올려!”

“뱃머리를 올려요, 선장님.” 그 목소리는 지쳐있었고 낮은 것이었다.

이제 확실하게 깊은 밤이 되었다. 노잡이를 제외하고 모든 사람들은 무겁게 그리고 노곤하게 배의 바닥에 누워있었다. 노잡이에 관한 한 그의 눈은, 오르 가슴에 이르렀을 때 지르는 여자의 괴성 같은 물마루의 그 소리를 제외하고, 매우 불길한 침묵 속에서 획획 지나가는 높고 검은 파도를 주시하고 있을 뿐이었다.

요리사의 머리는 배의 널빤지 위에 있었고, 그는 코밑의 물을 무심하게 바라보고 있었다. 그는 다른 생각에 깊이 빠져 있었다. 드디어 그가 입을 열었다. “빌리.” 꿈결처럼 중얼거렸다. “자넨 어떤 파이를 제일 좋아해?”

V

“파이.” 급유담당자와 특파원이 흥분하여 말했다. “그런 것 말하지 마, 젠장!”

“알았어.” 요리사가 말했다. “방금 난 햄 샌드위치를 생각하고 있었어. 그리고...”

조각배에서의 밤은 길었다. 마침내 철쭉 같은 밤이 되었다. 남쪽 바다에서 떠오르고 있는 빛은 황금색으로 변했다. 북쪽 수평선에 나타난 새로운 빛, 그 작고 푸른빛이 바다의 모서리에서 번쩍거렸다. 이 두 빛은 세계의 세간이었다. 그러나 그것은 단지 파도일 뿐 아무것도 아니었다.

두 사람은 선미에 쭈서 박혀 있었으며, 그들의 간격은 이 불품없는 배 안에서 더 없이 근사한 것이었는데, 왜냐하면 노잡이가 동료의 가랑이에 발을 밀어 넣음으로써 조금이나마 발이 따뜻해질 수 있었기 때문이었다. 그들의 정강이는 선장의 발에 닿을 때까지 뻗어 노 젓는 자리를 확장시켰다. 때때로 녹초가 된 노잡이의 진력(盡力)에도 불구하고, 파도는 배안으로 파일링 업¹⁶⁶해 오

166) piling into: 파일링 업(Piling up)과 같은 의미. 불을 가진 사람이 바닥에 넘어져서 이미 데드 불이 된 것이 분명함에도 불구하고 불 캐리어 위에 고의로 뛰어들거나, 올라서는 파울을 말한다. (역주)

는 것이었으며, 밤의 얼음같이 찬 파도와 그 파도의 냉기가 다시 뺏속까지 스며드는 것이었다. 그들은 순간적으로 신음소리와 함께 몸을 비틀었으며, 다시 한 번 깊은 잠속으로 빠져들었다. 반면에 배 안의 물은 배가 요동침으로써 꼰 딱꼰 소리 내는 것이었다.

급유담당자와 특파원의 계획은 한 사람이 녹초가 될 때까지 노를 젓는 것이었으며, 그때 배 바닥의 고인 바닷물 속에 웅크리고 누워 있는 다른 사람이 잠 들지 않도록 일깨우는 것이었다.

급유담당자는 그의 머리가 앞으로 떨어질 때까지 부지런히 노를 저었다. 그리고 참을 수 없는 졸음이 그의 눈꺼풀을 덮게 했다. 그래도 그는 계속 노를 젓고 있었다. 그때 그는 배 바닥의 동료들 발로 건드리며, 그의 이름을 불렀다. “잠깐 교대해 주겠어?” 그가 힘없이 말했다.

“그렇게, 빌리.” 눈을 뜨고 노 젓는 자리까지 몸을 끌어가며 특파원이 말했다. 그들은 조심스럽게 자리를 바꿨으며, 요리사 곁의 바닷물 안에 웅크린 급유담당자는 곧바로 잠이 든 것 같았다.

바다의 이 특별한 폭력은 끝났다. 파도는 으르렁거림 없이 다가왔다. 노잡이들의 책임은 배를 잘 운항하는 것이었으며, 따라서 그들은 거대한 너울 쇄파의 낭떠러지로부터 배가 뒤집히지 않게 하는 것이었다. 그리고 물마루가 덮쳤을 때 채워진 바닷물을 퍼내어 배를 보호하는 것이었다. 검은 파도는 고요했으며, 철쭉 같은 어둠 속에서 그 모습은 겨우 보일 뿐이었다. 가끔씩 어떤 파도는 노잡이가 알아차리기 전에 배의 꼭대기에 올라가 있었다.

낮은 목소리로 특파원이 선장에게 말을 걸었다. 그는 강철 같이 강한 이 선장이 항상 깨어있는 것처럼 보였을지라도, 그것을 확신할 수 없었다. “선장님, 약간 북쪽으로 저어 갈까요?”

여전히 근엄한 목소리로 대답했다. “그래, 좌현을 2포인트 벗어나 저어가게.”

요리사는 볼품없는 코르크로 만들어진 구멍동이가 제공하는 온기를 더 많이 얻기 위하여 그의 몸을 이것으로 꽂꽂 묶었고, 노잡이가 노 젓기의 고역을 끝내자마자 끊임없이 그의 이를 딱딱 부딪치며 떨고 있을 때, 거의 스토브가 되어버린 그는 잠에 깊이 빠져 있었다.

노를 젓고 있던 특파원은 발밑에서 자고 있는 두 사람을 바라보고 있었다. 요리사의 팔은 급유담당자의 어깨에 걸쳐 있었고, 그들의 옷은 너덜너덜했으며

얼굴 또한 초췌했다. 그들은 동화책 속 숲속의 늙은 아기들이 그로테스크하게 그려진 그 모습을 한 바다의 아기들이었다.

특파원이 노 젓기로 인해 거의 녹초가 되었을 때, 갑자기 파도의 괴성이 들렸고, 물마루가 배안으로 포효와 함께 쏟아져 들어왔다. 그것은 요리사가 구멍 동 의와 함께 뚱뚱 떠서 자리에 앉아 있지 못하는 기이한 광경을 만들었다. 요리사는 그래도 계속 잠에 빠져 있었다. 그러나 급유담당자는 눈을 부릅뜨고 일어나 추위로 와들와들 떨고 있었다.

“오, 미안해, 빌리.” 특파원이 말했다.

“괜찮아, 친구.” 급유담당자가 말했다. 그리고 다시 누워 잠이 들었다.

선장은 꾸벅꾸벅 졸고 있는 것 같았고, 특파원은 그가 모든 대양 위에 떠있는 사람들 가운데 한 사람이라고 생각했다. 바람은 파도를 엄습하는 것 같은 소리를 가지고 있었다. 그 소리는 그 결말의 비명보다 더 슬프게 들렸다.

선미로 길게 획획 지나가는 소리가 들렸다. 파란 불꽃같이 번쩍이는 인광(磷光)의 항적(航跡)은 검은 파도 위에 고랑을 만들었다. 그것은 거대한 칼로 도려낸 것 같았다.

그때 정적이 감돌았고, 특파원은 입을 벌린 채 숨을 쉬며 바다를 바라보고 있었다.

갑자기 다시 획획 지나가는 파도소리와 함께 푸른빛의 섬광이 일어났고, 이때 그것은 배와 나란히 지나갔으며, 거의 노에 닿을 지경이었다. 특파원은 투명한 비말(飛沫)을 퍼붓는 그리고 길게 작열하는 항적을 남기고 있는, 파도의 그림자 같은 그 빠르고 거대한 지느러미를 보고 있었다.

특파원은 어깨 너머의 뒤로 선장을 바라보고 있었다. 그의 얼굴은 가려져 있었고, 그는 자고 있는 것 같았다. 그는 바다의 늙은 아기들을 바라보고 있었다. 그들은 분명히 잠이 들어 있었다. 따라서 그는 평정심을 잃고 옆으로 약간 상체를 구부린 채 바다를 향해 조용히 하느님의 이름을 내대며 욕을 했다.

그러나 그 미지의 사물은 배의 근처에 머물러있지 않았다. 선두 또는 선미, 왼쪽 또는 오른쪽, 시간의 긴 간격 또는 짧은 간격을 두고, 길게 번개가 번쩍 번쩍했다가 사라졌고, 거기서 검은 지느러미의 윙 하는 소리를 들었다. 그 미지의 사물의 속도와 힘은 대단히 놀라운 것이었다. 그것은 거대하고 날카로운 발사체처럼 파도를 잘라버렸다.

이 살아있는 사물의 유령(The presence)은 그가 유람객인지 아닌지 알 수 없는 그 공포 정도로 사람에게 영향을 끼치는 것은 아니었다. 그는 바다를 멍청하게 바라보며 작은 목소리로 하느님의 이름을 내대며 욕을 했다.

그럼에도 불구하고, 그는 혼자 있고 싶지 않았다. 그는 우연히 동료 가운데 한 사람이 깨서 그와 그 유령을 바라보고 싶었다. 그러나 선장은 물주머니 위에 꼼짝 않고 매달려 있었으며, 배 바닥의 급유담당자와 요리사는 잠속에 빠져 있었다.

VI

“만약 내가 빠져 죽는다면..., 만약 내가 빠져 죽는다면..., 만약 내가 빠져 죽는다면..., 바다를 지배하는 일곱 명의 미친 신들은, 왜 나를 이렇게 멀리 오게 하고, 모래밭과 숲만을 뚫어져라 바라보게 했을까?”

이 불길한 밤, 남자는 그를 빠져 죽게 한 일곱 명의 미친 신들의 의도가 사실이었다고 결론을 내릴지도 모른다. 언어도단의 그 부당행위에 분노할지도 모른다. 왜냐하면 매우 열심히, 매우 열심히 일하며 살아온 사람을 빠져 죽게 한 그 행위가 분명히 부당했기 때문이었다. 그 남자는 그것이 가장 사악한 범죄일는지 모른다고 느꼈다. 다른 사람들이 바다에 빠져 죽은 이유는, 갤리선들(galleys: 옛날 노예나 죄수들에게 짓게 한 돛배)이 돛으로 장식하고 떼 지어 이동했기 때문이었다. 그러나 지금은...

자연을 중요하게 생각하지 않는 사람이 나타났을 때, 그리고 자연은 그에게 내린 처분에 의해 우주가 망가진 것이 아닐 것이라고 느꼈을 때, 그는 먼저 신전에 벽돌을 던지고 싶었을 것이지만, 바다에는 벽돌도 존재하지 않고 신전도 존재하지 않는다는 그 사실을 깨닫고 마음속으로 증오했는지도 모른다. 자연의 명백한 표현-그 부당행위는 그의 야유로 되게 얻어맞았을는지도 모른다.

그때 만약 그가 느끼고 있는 그 웅웅 소리가 나는 것이 실재의 확실한 사물이 아니라고 한다면, 원망(願望)은 전지전능의 회신과 직면하여, 기원하며, 무릎을 꿇고 두 손으로 애원하며 이렇게 말할 것이다. “그래요, 그러나 전 저 자신을 사랑합니다.”

겨울밤의 몹시 싸늘한 별빛은 그가 미지의 사물이 그에게 말하고 있다고 느끼는 그 무언의 말이다. 따라서 그는 자신이 처한 사태의 파토스(pathos)를 알고 있다.

볼품없는 배안의 사람들은 이 사건에 대해 토론하지 않았지만, 그것에 대해 아무런 의심도 하지 않았으며, 침묵으로 그리고 마음으로, 각자의 이 특별한 생각을 스스로 만들어 갖고 있었다. 그들의 얼굴은 피로로 인해 거의 표정이 없었다. 노 젓는 일에 빠져 있었기 때문에 말을 할 여유가 없었다.

정동(情動)의 음조를 울리며, 한 소절의 시가 신기하게 특파원의 머릿속에 떠올랐다. 그는 이 시를 잊고 있었다는 것조차 잊고 있었는데, 갑자기 그것이 마음속에 떠올랐다.

알제에 누워있는 병사,

거기에는 간호사도 없었고,

여인의 눈물도 없었다.

그러나 그의 곁에는 동료가 서있었고, 그는 동료의 손을 잡고 있었다.

그리고 말했다. “나는 내 자신의, 내 조국의 땅을 다시는 볼 수 없을 거야.”

어렸을 때, 특파원은 알제에서 한 병사가 죽어가며 누워있는 그 진상을 알게 되었지만, 그는 그 진상을 결코 중요하게 생각하지 않았다. 그의 많은 학교 친구들이 그에게 그 병사의 곤경에 대해 알려주었지만, 그 말들은 그의 완벽한 무관심으로 인하여 소음으로 끝이 나고 말았다. 그는 한 병사가 알제에서 죽어가며 누워있다고 하는 것을 그의 관심사로 생각하지 않았던 것이며, 그에게 비탄의 사건으로도 나타나지 않았던 것이다. 그것은 그에게 연필심이 부러진 것보다도 못한 사건이었다.

그러나 지금, 그것은 진기하게도 그에게 동정적인 것으로 다가왔다. 그것은 시인이 벽난로 앞에서 차를 마시며 발을 따뜻하게 하는 있는 동안, 그의 가슴 속에 일어나고 있는 단지 얼마간의 진통의 심상에 지나지 않는, 그러한 사건이 아니었다.

특파원은 그 병사를 마음속에 똑똑히 그리고 있다. 그는 아직도 발을 길게 뻗고 모래밭에 누워있었다. 그의 창백한 왼쪽 팔이 목숨의 부지(扶持)를 휘방하며 가슴 위에 얹혀 있는 동안, 피가 손가락 사이로 흘러내렸다. 머나 먼 알제리아의, 사각형의 낮은 도시는 마지막 저녁놀의 색깔로 칠해진 하늘의 반대쪽에 있었다. 부지런히 노를 저으며 그 병사의 입술이 서서히 움직이는 그 동작을 머릿속에 그리고 있는, 특파원은 마음의 심연에 빠진 채 무의식적으로 움

직이고 있었다. 그는 알제에서 죽어가며 누워있는 병사를 가엾게 생각하고 있었다.

배를 따라다니던 그리고 기다리던 그 미지의 사물은 그로 하여금 여러 가지를 상상하도록 만들었었다. 그러나 그것은 파도를 가르는 그 내리침의 소리에 지나지 않은 것이었으며, 뒤로 길게 늘어진 항적의 불꽃에 지나지 않은 것이었다. 북쪽의 빛은 아직도 희미하게 빛나고 있었지만, 그것은 보아하니 배에 가까이 있는 것이 아니었다. 때때로 쇠파의 으르렁거리는 소리가 특파원의 귀속에 울렸고, 그때 그는 배를 난바다 쪽으로 돌렸다. 남쪽에서, 어떤 사람이 해변에서 분명히 모닥불을 지피고 있었다. 그것은 보기보다 너무 낮게 그리고 너무 멀리 있었다. 그러나 그것은 그것의 뒤쪽 절벽에 반사되어 장밋빛으로 희미하게 빛나고 있었다. 그리고 이것은 배에서 식별될 수 있는 것이었다. 바람이 더 강하게 불었다. 때때로 파도가 갑자기 쿠거(퓨마)처럼 사납게 날뛰었으며, 부서진 물마루의 번쩍임과 섬광이 보였다.

벳머리의 선장은 물주머니 위에 콧코이 앉아 있었다. “꽤 긴 밤이로군.” 그는 특파원을 바라보며 말했다. 그는 해안을 바라보았다. “구조대원들은 그들의 순번이 있어.”

“주변에 상어가 놀고 있는 걸 봤어?”

“예, 상어를 봤어요. 굉장히 큰 놈이었어요.”

“난 자네들이 깨어있는지 확인하고 싶어.”

특파원이 배 바닥을 향해 말했다.

“빌리!” 서서히 교대할 순차가 되었던 것이다. “빌리, 교대해 주겠어?”

“그래.” 급유담당자가 말했다.

특파원은 배 바닥의 차갑고 폭신한 바닷물에 몸이 닿자마자, 그리고 깊이 잠들어 있는 요리사의 구명동의를 집어 급히 걸쳐 입자마자, 이를 딱딱거리며 떨기 시작했다. 이렇게 해서 깊이 든 단잠은 빌리가 기진맥진한 최후의 단계를 드러낸 어조로 그의 이름을 부르는 목소리를 듣기 전의 단지 한 찰나일 뿐이었다. “교대해 주겠어?”

“그래, 빌리”

북쪽의 빛은 신기하게도 사라졌다. 특파원은 잠이 확 깨버린 선장으로부터 지시를 받았다.

밤이 지나가는 동안 그들은 배를 멀리 난바다로 저어갔고, 선장은 요리사에게 선미에서 노를 저어 난바다로 더 나아가라고 지시했다. 그는 만약 쇠파의 천둥소리가 들리면 큰 소리로 우리를 깨우라고 지시했다. 이 지시는 급유담당자와 특파원이 휴식을 취할 수 있게 하는 것이었다. “우린 이 친구들에게 다시 유령을 볼 수 있는 기회를 줄 거야.” 선장이 말했다. 그들은 덜덜 떨며 수다를 떨다가 웅크리고 누워 다시 한 번 깊은 잠속에 빠져들었다. 그들은 요리사에게 그들이 본 상어와 같은 상어를 보도록 남겨놓았는지, 아니면 다른 상어 떼를 보도록 남겨놓았는지 알 수 없었다.

배가 파도 위에서 만취한 것처럼 흥청거릴 때, 비밀(飛沫)은 가끔 배 옆구리에 부딪쳤고, 그들을 다시 흠뻑 젖게 했지만, 그들의 휴식을 깨뜨릴 만큼 힘이 센 것은 아니었다. 바람과 파도의 불길한 내리침은 아기가 엄마에게 영향을 주는 것 같은 정도로 그들에게 영향을 주는 것이었다.

“친구들.” 마지못해 작은 목소리로 요리사가 말했다. “배가 표류하고 있는 것 같아. 너희들 중 한 사람이 배를 더 멀리 난바다로 나아가게 하는 것이 좋을 것 같아.” 떨어질 듯 꼭대기에 매달렸던 물마루가 와르르 무너져 내리는 소리를 듣고, 특파원이 번쩍 눈을 떴다.

그가 노를 젓고 있을 때, 선장은 그에게 물에 탄 위스키 한 모금을 주었다. 이것이 한기를 가라앉게 했다. “만약 내가 해안에 가게 된다면, 그리고 누군가가 나에게 나의 이 노잡이의 모습을 찍어 그 사진을 보여준다면…”

마침내 짧은 대화가 오고갔다.

“빌리, 빌리, 교대해 주겠어?”

“그래,” 급유담당자가 말했다.

VII

특파원이 눈을 떴을 때, 바다와 하늘은 동이 틀 무렵이었으며 잿빛이었다. 나중에 바닷물은 진홍색과 황금색(carmine and gold)¹⁶⁷⁾으로 칠해졌다. 드디

167) 카마인(carmine): 1. 인공의 적색안료. 양홍(洋紅). 카마인 레이크(Carmine lake)는 19세기 말경에 합성색소 알리자린을 명반(明礬)과 염화석으로 침전시켜 만든 것. 오늘날에는 거의 사용되지 않으나 한때는 천연 카마인 레이키가 만들어짐. 이것은 천연색소 코치닐을 알루미늄 석(錫)에 염색한 것으로 진홍색(深赤色)을 드러냄. 2. 코치닐(cochineal): 적색계 동물성염료의 하나. 원료가 되는 연지충(학명 Coccus cacti)은 패각충과(貝殼虫科)에 속하는 작은 곤충으로서, 중남미의 선인장에 기생한다. 암컷의 산란기에 나무 밑에 흰 천을 깔고 비자루로

어 아침은 새파란 하늘과 함께 황홀하게 나타났다. 햇빛은 파도 위에서 불타오르고 있었다.

멀리 해변의 사구(砂丘) 위에는 작고 검은 오두막들이 모여 있었다. 하얀 풍차도 그 위에 우뚝 솟아있었다. 해변에는 사람도 개도 자전거도 나타나지 않았다. 그 마을은 황량한 오두막들뿐이었다.

항해자들은 해안을 훑어보았다. 배 안에서 회의가 열렸다. “그래.” 선장이 말했다. “만약 구조대원이 오지 않는다면, 우리는 썰파를 거슬러 헤엄쳐 가는 것이 좋을 거야. 만약 우리가 여기서 너무 오래 지체한다면, 우리는 결국 우리 자신을 위해 아무것도 할 수 없는 무력감에 빠지고 말 거야.” 다른 사람들은 선장의 이러한 추리를 묵묵히 받아들였다. 배는 해변을 향하고 있었다. 특파원은 왜 풍차에 올라가는 사람이 없는지, 그리고 왜 바다 쪽을 바라보는 사람들이 없는지 궁금했다. 그 풍차는 동화책 속의 곤경에 처한 개미의 뒤에 서있는 거인과 같았다. 그것은 바람 속의 개인-자연의, 그리고 인간의 상상력 속의 자연의, 그 투쟁 속에서 조우하게 된 자연의 의연함을 특파원에게 어느 정도 말해주는 것이었다. 따라서 자연은 그에게 인정이 많은 것도 아니었고, 믿을 수 없는 것도 아니었고, 지혜로운 것도 아니었고, 무자비한 것도 아니었다. 단지 자연은 냉담한, 단호히 냉담한 것일 뿐이었다. 자연은 아마 우주의 무관심이 명기(銘記)된 이러한 상황 속의 인간으로 하여금 삶의 수많은 결점을 발견하게 하는 것이라고, 그리고 마음속으로, 또 다른 기회를 바라는 소망으로 알갭게 경험을 하게 하는 것이라고, 그럴 듯하게 그에게 언급하고 있는 것인지도 모른다. 따라서 그 언급의 옳고 그름의 차이는 종말(죽음)에 대한 이 새로운 무지를 지극히 분명하게 하는 것 같았다. 그리고 그것을 통하여 그는 그의 말과 행동을 고칠 수 있는, 음악을 듣거나 차를 마시며 마음이 밝아질 수 있는, 또 다른 기회를 얻게 될 수 있을 것인지, 아닌지, 미루어 추측하고 있는 것이다.

쏟아서 떨어뜨린 뒤, 이것을 증기 혹은 열탕으로 찌서 햇볕에 말린 후 수일간 응달에서 말린다. 사용할 때는 뽕아서 가루로 해서 쓴다. 유럽에도 수출됨. 주로 양모염료로서 홍비염색(紅緋染色)에 사용되었다. 화구에 쓰이는 카마인 레이크, 크림슨 레이크 등은 코치닐의 침출액(浸出液)에 가하는 침전제로 색깔의 변화를 가지게 한 것. 3. 레이크(lake): 염료는 용제에 녹는 물질로 색을 가진 물질이며, 안료는 용제에 녹지 않는 물질이다. 레이크 안료는 염료를 안료와 반응시켜 용제에 녹지 않게 만든 것이다. 레이크 안료에는 3가지가 있다. 레이크 안료는 약한 산성 용액이나 약한 염기성 용액(pH 3~10.5)에는 녹지 않으나 강한 산이나 강한 염기에는 녹는다. (역주)

“여보게들, 지금…” “배가 정말 참물하고 있어. 우리가 할 수 있는 것은 가능한 한 배를 움직이게 하는 거야. 그리고 배가 침몰하였을 때, 우르르 뛰어나와 해변으로 헤엄쳐가는 거야. 지금부터 침착해야 해. 그리고 배가 완전히 침몰할 때까지 뛰어내리지 마.”

급유담당자가 노를 잡았다. 어깨 너머로 그는 쇠파를 훑어보았다. “선장님.” 그가 말했다. “난 뱃머리를 난바다로 돌렸다가 다시 되돌려 안으로 회항(回航)하는 것이 좋겠다고 생각하는데요.”

“좋아, 빌리.” 선장이 말했다. “다시 되돌려 안으로.” 급유담당자는 배를 빙돌리고 난 후에 선미에 앉았다. 요리사와 특파원은 쓸쓸하고 무심한 해안을 어깨 너머 뒤로 찬찬히 바라보지 않으면 안 되었다.

해안의 거대한 너울의 쇠파는 그들이 경사진 해변으로 질주하는 파도의 하얀 시트를 바라볼 수 있을 때까지 배를 높이 들어올렸다. “우리는 아주 가까이 가지는 못할 거야.” 선장이 말했다. 한 사람이 쇠파의 너울로 인해 시선이 뒤틀릴 때마다, 해안 쪽을 흘끔흘끔 바라보았다. 이렇게 응시하는 동안 그 눈의 표정 속에는 단 한 가지의 속성만 들어있었다. 서로를 바라보는 그 교감은 그들이 두렵지 않다고 하는 것이었으며, 그 외의 그들의 눈짓 속에 꼭 찬 의미는 모두 감춰져 있었다.

그 자신에 관한 한, 그는 눈짓 속에 많은 의미가 감춰져 있다고 하는 그 사실을 완전히 파악하기에는 너무 지쳐있었다. 그는 그것에 대해 생각하려고 시도했지만, 그 순간 마음은 지친 근육에 의해 지배를 받는 것이었다. 근육도 그 자신을 어떻게 할 도리가 없었다. 근육은 배를 침몰시킬 경우 수치가 될 것이라고 하는 생각이 들 뿐이었다.

그들에게는 허둥대는 말도 없었고, 창백해짐도 없었고, 흥분함도 없었다. 그들은 해안을 주시할 뿐이었다. “자, 자네들이 뛰어내릴 때, 배에서 멀리 떨어져야 한다는 것을 명심해.” 선장이 말했다.

쇠파의 물마루가 갑자기 천둥 같은 소리와 함께 쏟아져 내렸다. 빗질하듯이 밀려오는 길고 하얀 물결이 으르렁거리며 배를 덮쳤다.

“자, 침착하게.” 선장이 말했다. 그들은 조용했다. 그들은 시선을 해안으로부터 천둥 같은 소리를 지르는 물마루로 돌리고, 기다렸다. 배는 물매를 기어 오르며, 격렬한 물마루 위에 흘레붙듯이 올라타, 그 위에서 굴러대는 것이었

다. 그리고 파도의 뒤로 빙빙 돌아내려갔다. 어떤 파도는 배 안으로 쏟아졌고, 요리사는 그것을 퍼냈다.

그러나 다시 물마루가 와르르 무너져 내렸다. 뒹굴며 돌진하는 하얀 파도의 그 쇄도는 배를 엄습하고, 배를 거의 수직으로 만들어 빙글빙글 회전시키는 것이었다. 파도는 사방에서 떼 지어 몰려들었다. 이 순간 특파원은 뱃전에 손을 얹고 있었는데, 그곳에 파도가 들이닥쳤을 때, 그는 즉각 손을 뺐다. 마치 물에 젖는 것이 싫은 것처럼.

물이 찬 배는 비틀거리며 바다 밑으로 가라앉기 시작했다.

“물을 퍼내! 요리사, 물을 퍼내.” 선장이 말했다.

“알았습니다, 선장님.” 요리사가 말했다.

“자, 여러분, 다음 차례는 우리가 할 일입니다.” 급유담당자가 말했다. “배에서 뛰어내릴 준비를 하세요.”

세 번째 파도는 거대하고, 사납게, 무자비하게 몰아쳤다. 파도는 조각배를 정말 삼켜버렸고, 동시에 사람들은 바다 속으로 굴러 떨어졌다. 구명동이의 조각은 배의 바닥에 떨어져 있었고, 배 밖으로 튕겨져 나올 때, 특파원은 왼손으로 이것을 가슴에 끌어안고 있었다.

1월의 바닷물은 차가웠다. 그가 플로리다의 해변에서 느끼리라고 기대했던 것보다 바닷물은 더 차가웠다. 중요한 것은 이것을 동시에 느껴지게 됨으로써 마음이 얼떨떨하게 되었다는 것이다. 바닷물의 냉기는 슬픔에 잠기게 했다. 그것은 비극이었다. 이 사실은 눈물에 대해 적당히 변명을 하는 것 같은 그 자신의 상황에 대한 그 자신의 판단과 함께 뒤섞이고 어지럽게 된 어떤 무엇이었다. 바닷물은 차가웠다.

그가 의식을 회복했을 때, 여전히 바다는 소란스러웠다. 그는 바다에 빠진 동료들을 보았다. 급유담당자는 급류에 휩쓸리고 있었다. 그는 힘차게 그리고 급하게 헤엄을 치고 있었다. 특파원과 떨어져서, 요리사의 크고 하얀 그리고 코르크로 만들어진 구명동이의 등은 바닷물로 인해 불룩하게 부풀어 있었다. 그 뒤의 선장은 뒤집힌 배의 용골(龍骨)을 붙잡고 매달려 있었다.

거기에는 해안의 어떤 확고한 특성이 있었다. 특파원은 바다의 그 혼란 속에서도 그것이 궁금했다.

그것은 또한 매우 매혹적인 것이었다. 그러나 특파원은 곧 긴 고난의 여정 가운데 있을 뿐이라는 것을 깨달았다. 그는 느긋하게 철벽거리며 손으로 물을

저었다. 구명등의의 조각은 발아래에 있었다. 때때로 그는 마치 썰매를 지치기라도 하는 것처럼 물매를 빙글빙글 돌아서 내려갔다.

드디어 그는 고난의 여정이었던 그 바다 한 가운데서 빠져나와 어떤 곳에 도착했다. 그는 그를 붙잡고 있었던 조류의 특징이 어떤 것인지 조사하기 위해 수영을 계속하고 있었지만, 곧 그만 두었다. 해안은 무대 위의 어떤 장면처럼 그 앞에 펼쳐져 있었다. 그는 그것을 바라보고 있었다. 그의 눈은 그것을 자세하게 살피고 있었다.

요리사가 그들을 지나쳐 좌측으로 아주 멀리 밀려가고 있을 때, 선장은 그를 부르고 있었다. “요리사, 뒤로 돌아! 뒤로 돌아, 노를 사용해.”

“알았어요, 선장님.” 요리사는 뒤로 돌아 노를 저으며, 마치 카누라도 탄 것처럼 앞으로 나아갔다.

이내 용골(龍骨)을 한 손으로 붙잡고 달라붙어있는 선장의 배가 특파원의 좌측으로 지나갔다. 그것이 배에서 재주를 부리는 놀라운 곡예가 아니었다고 한다면, 그 자신의 머리를 판자울타리 너머로 내밀고 두리번거리는 사람처럼 나타난 것이었을지도 모를 일이었다. 특파원은 선장이 아직도 용골을 붙잡을 수 있다는 그 사실을 매우 경이롭게 생각했다.

그들은 해안 가까이 통과하고 있었다. 급유담당자, 요리사, 선장..., 그리고 그들을 줄곧 따라다니고 있는 물주머니, 바다 위를 유쾌하게 통통 튀고 있는 그 물주머니도 함께 통과하고 있었다.

특파원은 생소하고 새로운 에너지..., 이 조류의 손아귀 안에 들어가 있었다. 모래의 하얀 경사면과 초록빛 절벽으로 만들어진, 작고 조용한 오두막과 함께 높이 솟아있는, 해안은 그 앞에 그림처럼 펼쳐졌다. 그 풍경은 그에게 매우 가

같이 있었다. 그는 갤러리에서, 브르타뉴¹⁶⁸⁾ 또는 네덜란드의 어떤 풍경을 보고 있는 것처럼 감동을 받았다.

그는 생각했다. “내가 빠져죽고 있는 것일까? 그것이 가능한 것일까? 그것이 가능한 것일까? 그것이 가능한 것일까?” 사람은 아마 그 자신의 죽음이 자연의 마지막 현상이라고 생각할지도 모른다.

그런 생각이 끝나자마자 그 맹렬한 조류는 그를 빙글빙글 돌려 조각배 밖으로 내동댕이쳤던 것이다. 그는 다시 해안 쪽으로 밀려가고 있었다. 침묵이 흐른 뒤, 그는 조각배의 용골을 한 손으로 붙잡고 붙어있는 선장이 해안 쪽으로 향하고 있던 그의 얼굴을 그 쪽으로 돌렸다는 것을 알았다. 그리고 선장은 그의 이름을 불렀다. “배 쪽으로 와! 배 쪽으로 와!”

선장과 배를 잡으려고 간간함을 쓰면서, 그는 사람이 완전히 기진맥진했을 때, 익사는 사실 기분 좋은 최후의 방도임에, 상당한 부분의 구원이 수반된 적개심¹⁶⁹⁾ 휴지임에 틀림이 없었다. 그리고 그는 그것을 기꺼이 받아들였다. 왜냐하면 몇 달 동안 그의 마음속에서 일어나고 있는 주요사건은 당장의 고통에 대한 공포심이었기 때문이었다. 그는 상처받고 싶지 않았다.

이내 그는 해안을 따라 달리고 있는 사람을 보았다. 그는 굉장히 빠른 속도로 옷을 벗었다. 코트, 바지, 셔츠, 모든 것이 마술처럼 벗겨졌다.

“배 쪽으로 와.” 선장이 외쳤다.

168) 브르타뉴(프랑스어: Bretagne): 브르타뉴어로는 Breizh, 갈로어로는 Bertaèyn라고 한다. 는 프랑스의 레지옹 (Region)중의 하나이다. 영국 왕실령인 채널 제도 바로 밑에 있다. 중심 도시는 “렌(Rennes)”이다. 몇 안 되는 켈트어파 언어를 쓰고 있다. 서부에서는 토착어인 브르타뉴어를 소수가 쓰나, 국가의 유일한 공식어인 프랑스어에 밀려 지금은 줄어들고 있는 추세이다. 동쪽에서는 프랑스어를 사용한다. 브르타뉴어는 1999년 통계청의 자료에 의하면 18세 이상 인구중에서 26만 명이 브르타뉴지방에서 사용한 것으로 나타났다. 그리고 프랑스 전역을 기준으로 하면 29만 명 정도가 사용한 것으로 나타났다. 영국과 프랑스의 지배를 교대로 받아오다가, 1532년 프랑스에 의해 합병되었다. 온난한 기후와 풍부한 노동력으로 밀,채소 재배 및 가축사육과 우유 생산이 성하고, 연안의 항만에서는 생말로,로리앵 등지를 중심으로 한 어업활동 외에 여름철 관광지로 활기를 띤다. (역주)

169) 1. “구원 vs 적개심”이 연동하며 돌아가는 심리상태. “euphoria(행복감)/dysphoria(불쾌감)”의 꼭짓점,교차점의 사위(斜位, Phoria)로 작용하고 있는 상태를 상상하라. 2. phoria: ① 사위(斜位, phoria)는 안구의 편위(偏位)가 융합(fusion)에 의해 극복되어 양안단시(兩眼單視)가 가능하게 될 때 이것을 사위라고 하며, 양안단시가 불가능하고 한 눈의 시선이 항상 편위되어 있게 되면, 현성사시(顯性斜視) 또는 사시(斜視)라고 한다. 따라서 사시와 사위는 모두 안구의 편위이지만, 사위는 융합능력이 있고, 사시는 그 능력이 없는 것으로 구별된다. ② 태아가 어머니 뱃속에서 가로와 세로의 중간(中間)에서 엇비슷이 놓여 있는 상태. (역주)



“알았어요, 선장님.” 손으로 노를 젓고 있는 동안, 특파원은 선장이 그를 배의 바닥에 눕혀놓고 배를 떠나는 것을 보았다. 그때 특파원은 항해의 놀라운 곡예를 연기했다. 거대한 파도가 그를 붙잡아 배 위로 최고의 속도로 완벽하게 그리고 배를 넘겨 아주 멀리 쉽게 내동댕이쳤다. 그때 파도는 그로 하여금 갑자기 곡예의 연기를 하게 만들었다. 그의 곡예는 바다의 진실한 불가사의의 기적이었다. 왜파 속에서 뒤집힌 배는 해엄치는 사람에게는 놀이 감이 아니었다.

물이 특파원의 허리까지 올라왔다. 그 상태는 한 순간도 서있을 수 없는 것이었다. 저류가 그를 끌어당겼다.

그때 그는 달리면서 옷을 벗고 있는, 달리면서 옷을 벗고 있는 사람이 물속으로 뛰어드는 것을 보았다. 그는 요리사를 해안으로 끌어냈다. 그리고 나서 선장 쪽으로 힘차게 해엄쳐 갔다. 그러나 선장은 그에게 손을 휘저으며, 특파원에게 가라고 했다. 그는 겨울의 나목처럼 별거벗고 있었다. 후광(後光)이 그의 머리 위에 있었다. 그는 성인처럼 빛을 발했다. 그는 특파원의 손에 강한 견인력과 오래 잡아당길 수 있는 힘을, 그리고 멋지게 솟구쳐 오르려고 하는 힘을 제공했다. 특파원은 인사치레로 말을 했다. “감사합니다, 친구.” 그러나 갑자기 그 사람이 소리쳤다. “저건 뭐야?” 그는 빠르게 손가락으로 가리켰다. 특파원이 말했다. “가요!”

급유담당자가 얇은 물에 얼굴을 처박고 엎어져 있었다. 그의 이마는 파도가 들락거리는 모래바닥에 닿아있었다.

즉시 해변은 담요와 옷가지와 플라스크를 든 남자들과 커피포트를 든 여자들이 모여들어 붐볐다. 그들은 정성껏 그들을 치료했다. 바다에서 온 그들에 대한 육지인들의 환대는 따뜻하고 후했다. 그러나 그들은 아직도 물이 똑똑 떨어지는 모습으로 해변에 옮겨졌던 것이며, 육지인들의 환대는 일상의 환대와는 다른 무덤의 불길한 환대일 뿐일 수도 있었다.

밤이 되었을 때, 하얀 파도는 달빛 속에서 천천히 이리저리 살랑거렸고, 바람은 해안 사람들에게 거대한 바다의 목소리를 가져다주었다. 그들은 그때 그들이 그 목소리의 해석자가 될 수 있을지도 모른다고 느꼈다.

흰 코끼리 같은 언덕(Hills Like White Elephants)

어니스트 헤밍웨이(Ernest Miller Hemingway) / 주 근옥 역

(흔맥문학 통권 225호 2009. 05. 25)

에브로 계곡 건너의 언덕은 하얗고 길었다. 언덕의 한쪽은 그림자도 나무도 없었고, 햇빛 속의 두 철로 사이에 역이 있었다. 역의 측면 가까이에 건물의 따듯한 그림자와 바 안의 출입문을 가로질러 파리를 쫓기 위해 대나무 구슬로 엮은 발이 걸려 있었다. 건물 바깥의 그늘에 있는 테이블에 미국남자와 소녀가 앉아있었다. 밖은 매우 더웠고 바르셀로나 발 급행열차는 40분 만에 왔다. 그 열차는 정거장에서 2분간 멈췄고 마드리드를 향해 떠났다.

“우리 무엇을 마실까?” 소녀가 물었다. 그녀는 모자를 벗어서 테이블 위에 올려놓았다.

“꽤 덥군.” 남자가 말했다.

“맥주 마시자.”

“맥주 두 병(Dos cervezas).” 그 남자는 발 안쪽을 향해 말했다.

“큰 걸로요?” 부인이 출입구에서 물었다.

“예. 큰 거 2개요.”

부인은 2개의 컵 받침에 맥주 2잔을 가지고 왔다. 그녀는 컵 받침을 놓고 맥주를 테이블 위에 올려놓았다. 그리고 그 남자와 소녀를 바라보았다. 소녀는 언덕의 능선을 바라보다가 멈췄다. 언덕은 햇볕을 받아 하얗고, 군데군데 얼룩져 있었다.

“언덕이 흰 코끼리 같아.” 소녀가 말했다.

“난 전혀 그렇게 보이지 않는데.” 남자는 맥주를 마셨다.

“아니. 넌 못 봤을 걸.”

“나도 봤을지 몰라.” 남자가 말했다. “네가 내게 보지 않았을 거라고 말한다고 해서 그게 뭔가를 나타내는 건 아냐.”

그 소녀는 발을 바라보았다.

“발에 뭔가 그려져 있어.” 소녀가 말했다.

“뭐라고 쓰여 있어?”

“Anis del Toro(Anis: aniseed로 맛을 낸 스페인.라틴 아메리카의 독한 술). 술이야.”

“우리 마셔볼까?”

그러자 남자는 “여기요.” 라고 발 안쪽을 향해 불렀다. 부인이 바에서 나왔다

“4 reales(옛 스페인의 화폐단위).”

“아니스 델 토로 2잔 주세요.”

“물과 함께요?”

“물이랑 같이 마셔볼래?”

“잘 모르겠어.” 소녀가 말했다. “물이랑 잘 어울려?”

“괜찮아.”

“물이랑 같이 가져다 드릴까요?” 부인이 물었다.

“네. 물이랑 주세요.”

“이거 감초 맛이 나네.” 소녀가 말하며 잔을 내려놓았다.

“항상 그런 식이네.”

“그래.” 소녀가 말했다. “모든 게 감초 맛 같아. 특히 네가 오랫동안 기다려 왔던 모든 것이 다 감초 맛이야. 마치 압생트(프랑스산의 독주)처럼.”

“관두자.”

“먼저 시작한 건 너야.” 소녀가 말했다. “나는 아주 기분 좋았는데. 좋은 시간을 갖고 있었다고.”

“좋은 시간을 갖도록 노력하자.”

“좋아. 나는 노력 중이었어. 난 그 산이 흰 코끼리처럼 보인다고 말했어. 빛 나지 않아?”

“빛나.”

“나 새로운 술을 마시고 싶어. 그게 우리가 하는 전부야. 그렇지 않아? 그 저 뭔가를 보며 다른 술을 마시는 것?”

“동감이야.”

소녀는 언덕 건너를 바라보았다.

“너무나 사랑스러운 언덕이야.” 소녀가 말했다. “전혀 흰 코끼리처럼 보이지 않아. 난 나무를 통해 언덕의 색이 뭘 뜻하는지 알아.”

“우리 다른 것 마실까?”

“좋아.” 따듯한 바람이 테이블을 향해 발을 흔들었다.

“맥주가 시원하고 좋아.” 남자가 말했다.

“너무 멋져.” 소녀가 말했다.

“무척이나 간단한 수술이야. 지그(jig).” 남자가 말했다. “그런 건 수술도 아니라고.”

소녀는 그저 테이블 다리가 서있는 바닥을 보고 있었다.

“내가 신경 쓰지 않는걸 알아. 지그(jig). 아무것도 아냐. 단지 공기가 들어갈 뿐이라고.”

소녀는 아무 말도 하지 않았다.

“내가 너와 함께 갈게. 그리고 항상 같이 있어줄게. 그들은 공기만 집어넣을 것이고 그러고 나면 모든 게 완벽히 자연스러워지는 거야.”

“그러고 나서 우리는 어떻게 되는 건데?”

“우리는 그 뒤로 잘 될 거야. 전에 우리가 그랬던 것처럼.”

“뭐가 널 그렇게 생각하게 하는데?”

“그건 단지 우리를 괴롭힐 뿐이야. 단지 우리를 불행하게 만든다고.”

소녀는 발을 바라보았고 그녀는 손을 내밀어 발의 두 줄을 잡았다.

“그리고 넌 그러고 나선 우리가 잘 되고 행복할거라고 생각하겠지.”

“난 우리가 괜찮을 거란 걸 알아. 넌 두려워할 필요 없어. 난 많은 사람들이 그걸 해온걸 알고 있어.”

“나도 알아.” 소녀가 말했다. “그리고 그 후에 그들을 모두 행복했겠지.”

“글쎄.” 남자는 말했다. “만약 네가 원하지 않으면 하지 않아도 돼. 네가 싫다면 강요하지 않을 거야. 하지만 그건 정말 간단한 거야.”

“넌 정말 원하는 거야?”

“내 생각엔 그게 최선이라고 생각해. 하지만 네가 정말로 원하지 않으면 난 더 이상 너에게 강요하지 않을 거야.”

“만약 내가 그걸 한다면 넌 행복할 거고 모든 게 전 같아지겠지? 그리고 넌 날 다시 사랑할 테고.”

“난 지금도 널 사랑해. 너도 내가 널 사랑하는걸 알잖아.”

“나도 알아. 하지만 만약 내가 수술을 한다면 다시 좋아지겠지. 만약 내가 모든 게 하얀 코끼리 같아. 라고 말하면 넌 그걸 좋아할까?”

“난 좋아할 거야. 난 지금도 그걸 좋아하지만 그걸 생각할 수 없어. 너도 알잖아. 내가 걱정할 땐 어떻게 되는지.”

“만약 내가 그 수술을 한대도 넌 걱정 안 하지?”

“그건 아주 간단한 거니까 난 걱정 안 해.”

“그럼 나 할께. 난 내가 어떻게 되도 상관없으니까.”

“무슨 의미야?”

“난 어떻게 돼도 상관없다고.”

“난 상관있어.”

“아. 그래. 하지만 난 상관없어. 그리고 난 그걸 할 것이고 다시 모든 게 팬
참아 지겠지.”

“네가 그런 식으로 느낀다면 난 네가 하지 않았으면 좋겠어.”

소녀는 일어나 역 끝으로 걸어갔다. 맞은 편 에브로 강둑을 따라 곡식과 나
무의 들판이 있었다. 멀리 강 건너 산이 있었다. 곡식의 들판을 가로질러 구름
의 그림자가 움직였다. 그녀는 그 나무들 너머의 강을 보았다.

“우린 모두 가질 수 있었어.” 소녀가 말했다. “그리고 그 모든 걸 다 가질
수 있었는데, 매일 우리는 점점 실현할 수 없는 것으로 만들고 있어.”

“무슨 뜻이야?”

“난 우리가 뭐든지 모두 가질 수 있었다고 말했어.”

“우린 뭐든지 모두 가질 수 있어.”

“아니. 우린 할 수 없어.”

“우린 어디든 갈 수 있어.”

“아냐. 우린 못해. 그건 더 이상 우리 것이 아닌걸.”

“그건 우리 것이야.”

“아냐. 그렇지 않아. 그리고 그들이 그걸 가져가면 넌 절대로 되찾을 수 없
어.”

“하지만 아직 그들은 그걸 가져가지 않았잖아.”

“우린 기다려 볼 수 있어.”

“그들로 다시 돌아와.” 남자가 말했다. “항상 그런 식으로 생각하지 말아
줘.”

“하여튼 난 어떤 생각하지 않아.” 소녀가 말했다. “난 그냥 알고 있을 뿐이
야.”

“난 네가 원하지 않는 건 무엇도 하길 원치 않아.”

“내 몸에 좋지 않은 것도 안 돼.” 소녀가 말했다. “알아 우리 다른 맥주 마

서볼까?”

“좋아. 하지만 네가 알았으면 좋겠어.”

“나도 알고 있어.” 소녀가 말했다. “우리 그만 얘기하는 게 어때?”

그들은 테이블에 앉았다. 그리고 소녀는 계곡의 마른 언덕을 가로질러 바라보았다. 남자는 소녀를 바라보고 테이블을 바라보았다.

“넌 이해해야 해.” 남자가 말했다. “네가 하고 싶지 않다면 나도 원하지 않아.”

“그게 너에게 어떤 의미가 있는 거라면 난 기꺼이 너와 함께 할 꺼야.”

“너에겐 아무런 의미가 없니? 우린 잘 해낼 수 있어.”

“물론 그래. 하지만 난 네가 아니면 원치 않아. 난 아무도 원치 않아. 그리고 난 그게 아주 간단하다는 것도 알아.”

“그래. 넌 그게 매우 간단하다는 걸 알지.”

“네가 그런 식으로 얘기하는 것은 괜찮아. 그러나 난 알아.”

“지금 나를 위해 뭐든지 해줄 수 있니?”

“널 위해서라면 뭐든지 할게.”

“제발 제발 제발 제발 제발 제발 제발 말 좀 그만하면 안 될까?”

그는 아무 말도 하지 않았다. 그리고 역의 벽에 기대어 있는 가방들을 보았다. 가방에는 그들이 밤을 보냈던 호텔의 라벨이 붙어 있었다.

“하지만 난 네가 하는 걸 원치 않아.” 남자가 말했다. “난 그 수술에 대해 아무걱정도 하지 않아.”

“내가 소리치겠지.” 소녀가 말했다.

부인은 젖은 받침대 위에 맥주잔 2개를 올려놓고 발을 통해 가지고 나갔다.

“5분 안에 기차가 올 거예요.” 부인이 말했다.

“그녀가 뭐래?” 소녀가 물었다.

“기차가 5분 안에 온데.”

소녀는 부인에게 감사의 뜻으로 환하게 미소 지었다.

“다른 곳에 가방을 가져다 놓는 게 좋겠어.” 남자가 말했다. 소녀는 남자를 향해 미소 지었다.

“좋아. 그리곤 돌아와서 마시던 맥주를 마저 마시자.”

그는 무거운 가방 2개를 들어서 역의 다른 통로의 근처로 옮겼다. 그가 통로를 바라보았지만 기차는 보이지 않았다.

그는 기차를 기다리면서 술을 마시고 있는 사람들이 있는 술집을 지나서 걸었다. 그는 바에서 아니스(Anis)를 마시며 사람들을 보았다. 그들은 모두 나름대로 기차를 기다리고 있었다. 그는 발을 지나 밖으로 나갔다. 그녀는 테이블에 앉아서 남자를 향해 미소를 지었다.

“좀 나아졌어?” 그가 물었다.

“난 괜찮아.” 소녀가 말했다. “나에게 잘못된 것은 아무것도 없는걸. 난 괜찮아.”

목조 욕에서(In a Tub)

에이미 험펠(Amy Hempel)¹⁷⁰⁾ / 주 근옥 역

(한맥문학 통권 243호 2010. 11. 25)

내 사랑-나는 그것을 관두기로 했다. 그래서 나는 차를 타고 하느님을 향해 달려갔다. 교회 돌을 지나쳐 사람 눈에 띄는 곳에 주차했다. 그때 나는 세 번째 교회 앞에 멈춰선 것인데, 그 이유는 막다른 길이었기 때문이었다.

주중의 늦은 오후였다. 나는 신도 석 중앙의 걸상에 앉았다. 목사와 신도, 교회만큼이나 한적한 단 둘만의 교회 안이었다.

나는 오랫동안 엇갈린 박자의 느낌이 그 공간을 채우려고 몰려드는 것처럼

170) 에이미 험펠(Amy Hempel, 1951~)은 미국의 단편소설 작가, 저널리스트, 그리고 사라 로렌스 대학(Sarah Lawrence College)의 교수이다. 그녀는 시카고에서 태어났으며, 학교 선배 고든 리쉬(Gordon Lish)는 그녀의 처녀작에 관해 쓴 바 있는데, 그는 그녀의 작품에 감동을 받아 최초의 선집을 출간하는데 도움을 주었다. “사는 이유(Reasons to Live, 1985)”는 처녀작 “알 졸슨이 묻힌 묘지에서(In the Cemetery Where Al Jolson Is Buried)”를 포함한다. 1983년 금세기 3/4 동안에 창작된 소설 중에서, 그 소설은 가장 광범위하게 명문으로 인정된 마지막 1/4 세기의 명작으로 손꼽힌다. 에이미 험펠은 3권의 또 다른 선집을 출간했다. “동물 왕국의 문에서(At the Gates of the Animal Kingdom, 1990)”는 “수확: 몰락한 가정(The Harvest”: Tumble Home, 1997)”을, 포함한다. 그리고 “개의 결혼(The Dog of the Marriage, 2005)”을 포함한다. 에이미 험펠의 소설선집(2006)은 모두 앞에서 출간된 4권의 책에서 모은 것들이다. 그녀는 “작가의 쇠갈고리의 목줄이 풀린-시(1995)”를 짐 셰퍼드(Jim Shepard)와 함께 공동 편집했는데, 에드워드 올비(Edward Albee, 1928~ 미국의 극작가), 존 어빙(John Irving), 데니스 존슨(Denis Johnson), 고든 리쉬(Gordon Lish), 아서 밀러(Arthur Miller), 그리고 그 밖의 많은 사람들의 투고를 포함한다. 매사추세츠 대학에서(the University of Massachusetts) 설립한 시인과 작가를 위한 Amherst의 M.F.A.(Master of Fine Arts) 프로그램 주니어 여름 글쓰기에 참여했었다. 일반적으로 레이몬드 카버(Raymond Carver)와 메어리 로비슨(Mary Robison)과 함께 미니멀리즘의 작가로 호칭되는 에이미 험펠은 단편소설에 오로지 기초된 호평을 구축했던 소수의 작가들 가운데 한 사람이다. 척 팔라니우크(Chuck Palahniuk)는 다음과 같이 썼다. “모든 문장은 반드시 기교로만 존재하지 않고, 비틀려 괴롭힘을 당한다. 모든 인용과 익살은 에이미 험펠이 코미디언 스타일을 거부하고, 어떤 재미 또는 당신이 일 년 동안 파지하기에 충분한 그렇게 심원한 것으로 존재한다. 같은 방식으로 나는 에이미 험펠이 파지했던, 실제로 찬란할 수 있는 장소에 비추된 그것에 끝까지 매달려 의지했던. 어떤 무엇을 느낀다. 못생긴 보석에 비유할 수 있지만, 그녀의 소설은 이렇게 감탄하지 않을 수 없는 아주 작은 조각으로 박히고 짜 맞추어진다. 맛이 없는 초코렛 조각 모양의 쿠키이지만, 아무튼 조각이며 깨진 호두알이다.” 그녀는 뉴욕에서 살며, 또 사라 로렌스 대학은 물론, 베닝톤 대학(Bennington College)의 하급-전문교육의 M.F.A.(Master of Fine Arts) 프로그램에서 소설을 가르치고, 프린스턴 대학(Princeton University)에서 창작을 가르친다. 2006년에 에이미 험펠은 미연방 예술가 연합회에 의해 수여된 “USA Ford Fellow”의 영예를 획득했다. (편주)

서로 뒤죽박죽인 것을 생각하고 있었다. 나는 그곳에 앉아(정적의 높은 기둥과 얼룩진 유리창 안의 그곳), 그 소리를 들었다.

집 뒤에서 나는 미닫이창 밖으로 몸을 내밀어, 그 바닥을 바라보고 있다. 바닥의 붉은 질항아리 안에는 마거리트와 다즙식물이 심어져 있다. 그 항아리 중의 하나는 비어있다. 그것은 얇고 평퍼짐하고, 새의 미역용 물 쟁반처럼 물로 채워져 있다.

고양이는 창가에 놓인 화초상자 안에서 졸고 있다. 그의 회색 턱은 나비날개로 인해 더럽혀진 진주 빛 가루가 묻어있다. 만약 내가 유리창을 두드린다고 할지라도, 그 고양이는 올라다보지 못할 것이다.

내가 만들어낸 그 소리는 음식물이 아니다.

어렸을 때 나는 밤에 몰래 밖으로 빠져나갔었다. 나는 산울타리를 밀어제치고 나가 나무그늘에 몸을 숨겼다. 나는 호수 근처의 구조물이 있는 장소로 갔다. 나는 콘크리트로 만들어진 물통을 잡고, 호숫가를 향해 미끄러져(물통 속으로 미끄러지며 호수를 상상하고 있다. -역주), 마치 받침접시와 같은 그 호수 안으로 내려앉았다. 나는 흙친 노와 어망의 찌를 모래밭에서 떠밀어 내보내며, 한동안 아무것도 들을 수 없었다.

새의 미역용 물 쟁반은 그 물통과 같았다.

나는 야한 침상의 불빛 속에서 손톱을 노려보고 있다. 공연한 그 소동은 마음 깊은 곳의 잔물결로 나타날 것이다. 그것은 2주 동안 계속될 것이다.

나는 도어를 잠그고 욕조(물통) 속으로 달려간다.

대부분 너는 그것을 실제로 듣지 못한다. 그 기분은 네가 느끼는 사물로 존재한다. 비록 네가 어떤 무엇의 정적을 느낄지라도, 때때로 네가 밤에 베개를 통해 그것을 듣게 될 수 있을 것이다. 그러나 그곳은 네가 그곳보다 더 좋게 들을 수 있는 장소라는 것을 나는 안다.

여기 무언가 일어나고 있다. 너는 자신을 욕조(물통) 속으로 서서히 밀어 넣는다. 너는 서서히 편안해진다. 너는 드러누워 잔물결이 사라질 때까지 기다린다. 그때 너는 심호흡을 하고, 머리를 수그리고 심장의 유쾌한 고동소리를 엿듣는다.

알 졸론이 묻힌 묘지에서(In the Cemetery Where Al Jolson is Buried)

에이미 험펠(Amy Hempel) / 주 근옥 역

(헌책문학 통권 248호 2011. 04. 25)

“내가 망각하고 있는 것에 대해 신경을 쓰지 않았다는 사실을 말하고, 그것을 무익하고 하찮게 여기거나, 가볍게 넘겨버려요.” 라고 그녀는 말했다.

그리고 나는 계속 말을 하기 시작했다. 나는 결코 젖지 않고, 모든 빗방울을 피하며, 빗속을 날아가는 곤충이 되라고 그녀에게 말했다. 나는 미국에서 빙 그로스비(Bing Crosby)¹⁷¹⁾가 노래 부르기 전의 테이프 레코더를 소유한 사람은 한 사람도 없다고 말했다. 나는 바나나와 같은 달의 모양-네가 그것을 꼭 차 있는 것으로 보고 있는, 네가 그것이 맞은편에 있다는 것을 보고 있는, 그 모양에 대해 그녀에게 말했다.

카메라는 타인을 의식하게 만든다고 하면서 나는 말을 중단했다. 그것은(타인 의식) 세일링 마운트(ceiling mount)¹⁷²⁾-사진의 협박으로 사용하고 있는 일종의 카메라 군(群)으로부터 단련되고 있었다. 그것은 집중치료실로 내려가고 있는 간 호사들의 모습을 보여주는 행위와 같았다.

“무대로 올라가라, 친구야. 너는 무대에 익숙해져 있다.” 라고 그녀는 말했다.

나는 나의 관객을 가지고 있었다. 나도 무대에 올라갔었다. 타미 위넷(Tammy Wynette)¹⁷³⁾은 사실 그녀의 멜로디를 변조했었다는 것을 너는 아느냐? 지금도 그녀는 “Stand by Your Friends”를 그러한 변조로 노래 부르고 있는가? 폴 앵카(Paul Anka)¹⁷⁴⁾ 역시 “You're Having Our Baby”를 그렇게 노래를

171) Bing Crosby(1903~1977); 미국의 가수·가요작곡가. 낮은 목소리로 부드럽게 노래하는 가수의 전형적인 인물로 당시 유성영화의 등장과 녹음기술의 발전은 그와 같은 인물을 이상형으로 하는 분위기를 만들었다. 그의 편안한 무대 매너와 가창 방식은 두 세대에 걸쳐 대중가수들에게 영향을 주었으며 그를 그 시대의 가장 인기 있는 연예인으로 만들었다. (역주)

172) ceiling mount: 스마트돔 카메라를 실내 천정에 매립하여 설치할 경우 사용. (역주)

173) Tammy Wynette: 본명이 버지니아 위넷 푸(Virginia Wynette Pugh)인 타미 위넷은 미국 미시시피(Mississippi)주 이타왐바 카운티(Itawamba County)에서 태어났다. 컨트리 음악의 퍼스트 레이디(First Lady)라는 애칭으로 많은 팬들의 사랑을 받았다. (역주)

불렀다고, 나는 말했다. 그러한 변조는 멋진 페미니스트들을 모두 사로잡았다.

“그밖에 무엇을? 당신은 어떤 무엇을 얻게 되는 것인가요?” 라고 그녀는 말했다.

오, 그래.

그녀를 위해, 나는 항상 어떤 무엇을 얻게 될지도 모른다.

“침팬지들이 그들의 첫아기에게 말을, 그 리트(lied)¹⁷⁵⁾를 가르칠 때를 너는 알고 있느냐? 그들이 보면대(謚面臺) 위의 리트(말)를 연주하도록 어미에게 요구했을 때, 그녀는 뒤의 두목의 부하에게 신호를 보냈다. 그리고 그들이 그 변조를 연주하도록 그녀에게 압력을 가했고, 그녀는 미안하다고 말했으며, 사실 그 변조의 말은 투사 지휘자의 말이었다. 그러나 그녀는 한 마리의 어미였고, 따라서 나는 그녀가 보이지 않는 방향범주(芳香範疇)의 판단력을 가지고 있었다는 것을 추측할 수 있다.

“오, 그래. 이것은 훌륭한 우화이지.” 라고 그녀는 말했다.

“침팬지에 대해 더 많은 우화가 있지만, 그것은 너의 가슴을 찢어놓을 거야.” 라고 나는 말했다.

“관참아요.” 라고 그녀가 말하면서, 그녀의 얼굴을 붉었다.

우리는 그녀를 피박탈의 멋진 녀석처럼 보았다. 선하거나 악하거나, 나는 아직 그 얼굴에 익숙하지 못했다. 나는 나의 호흡이, 신에 대한 감사가 사진으로 찍혀 나오는 그 따뜻한 반점을 애처롭게 여기고 있다. 그녀는 그녀에게 익숙해졌다. 그녀는 목에 줄을 매달고 있을 뿐이다. 그러나 그녀의 목줄이 느슨하게 풀림에 의해, 또 다른 직업인이 되었다.

우리는 이 장소를 마커스 웰비 병원(Marcus Welby Hospital)이라고 부른다. 그

174) Paul Anka: 미국의 대중가수이자 가요작가로 자작곡 “다이나나,” “그대는 내 사랑” 등을 발표하여 폭넓은 인기를 모았다. (역주)

175) lied: 독일의 가곡(歌曲). 이는 19세기 이후 괴테, 하이네, 아이헨도르프 등의 낭만파 서정시의 자극을 받아, 음악과 시의 이상적인 융합을 도모한 슈베르트, 슈만, 브람스 등에 의하여 개척되고 오르프에 이르러 절정을 이루었다. 보통은 고전파 이후의 예술가곡을 가리키지만, 미네젱거, 마이스터젱거시대의 가곡이나 16세기의 다성적(多聲的) 가곡까지를 포함한 독일가곡 전반을 가리키기도 한다. (역주)

모든 쇼의 오프닝 크레딧(the opening credits)¹⁷⁶⁾ 아래의 야자수와 함께 있는 하얀 건물이다. 사실 할리우드 병원은 서쪽으로 몇 마일 떨어져 있다. 카메라를 벗어나, 거기는 거리를 가로질러 건너에 있는 해변이다.

그녀는 가장 친한 친구처럼 간호사에게 나를 소개한다. 개인과 관계가 없는 사람이 오히려 보다 더 친밀하다. 그것은 그들이, 즉 그 간호사와 나의 친구가 친밀하다는 것을 나에게 말한다.

나는 그녀에게 캐나다 드라이 진저 에일(Canada Dry ginger ale)¹⁷⁷⁾을 마시도록 권유하고 있었고, 우리는 캐나다 안에 있는 체했다.

“그것은 우리가 말을 사용하지 않았던 방식입니다.” 라고 나는 말한다.

“당신은 자매가 될 수 없겠지요.” 라고 간호사가 말한다.

따라서 왜 그들이 나를 이상하게 생각할지라도, 그러한 매혹적인 장소를 얻기만 하면 된다고 주장하고 있는지? 그러나 그들은 왜 묻지 않는지?

그들은 결코 묻지 않았다.

두 달, 그리고 얼마동안이나 내몰리고 있는지?

그것에 대해 내가 설명할 수 있는 최선의 것은 이것-내가 영안실에서 한 여름 동안 일했던 친구 한 사람뿐이다. 그는 나에게 많은 이야기를 했다. 그 이야기는 나에게 가장 섬뜩한 것이 아니었지만, 그가 말한 것 중에 이런 것이 있다. 어떤 사람이 남쪽으로 가는 101번 도로에서 그의 차를 파괴시켰다. 그는 의식을 잃지 않았지만, 그의 팔은 피에 젖은 뼈로 분해되어 있었다. 그리고 그것을 보았을 때, 그는 죽음에 겁을 먹고 있었다.

그는 죽었다고, 나는 생각했다.

따라서 나는 임종을 감히 바라보지 못했다. 그러나 지금 나는 그 임종을 바라보고 있다. 그리고 나는 그것을 통하여 살 수 있을 것이라고 하는 희망을 갖

176) the opening credits: 출판물,연극,라디오,텔레비전 프로 등에 사용된 자료(資料)의 제공자에 대한 치사. (역주)



177) Canada Dry ginger ale: 발포성 청량음료. 비어(ginger beer)라고도 한다. 에일 또는 비어라고는 하지만 알코올 성분은 포함되어 있지 않으며, 진저(생강)를 주로 하고 레몬,고추,계피,클로브(정향: clove) 등의 향료를 섞어 캐러멜로 착색시킨 것이다. 청량음료로 음용하는 외에 위스키와 같은 양주를 희석할 때 타는 물로도 사용된다. 그대로 음용하는 것 외에 프루트, 주스, 시럽, 술 등의 조합에 이용된다. (역주)

고 있다.

그녀는 당신이 보기를 원치 않는 다리를 보이며, 여름용의 담요를 털고 있다. 그것을 제외하고, 당신은 그녀를 바라보며 언제나 그 몸체와 함께 존재하는 두 사람이 요구하는 관례를 이해한다.

“나는 어떤 무엇을 생각했다. 나는 지난밤을 생각했다. 당신이 알고 있다시피, 거기에는 여기서 실재적이며 당장 필요한 것이 있다는 것을 생각해요.” 라고 그녀는 말한다. “당신이 그것을 당신 스스로 할 수 없을 때 당신을 위해 그것을 할 수 있는 어떤 사람이 필요한 것처럼” 그녀는 말한다. 당신은 압력이 밀쳐 들어올 때처럼 당신이 원하기만 한다면 언제든지 그들을 상기할 수 있다.

그녀는 전화기를 움켜쥐고 코드로 고리를 만들어 그녀의 목에 감는다.

“이봐요, 선의 끝...” 라고 그녀가 말한다.

그녀는 어떤 무엇으로 현기증을 일으킨다. 그러나 나는 어떤 무엇도 느끼지 못한다.

“나는 기억할 수 없어. 큐블러-로스(Kübler-Ross)¹⁷⁸⁾가 부정 뒤에 찾아온다고 말하는 무엇인가를 느낄 수 없어.” 라고 그녀는 말한다.

분노(anger)가 다음에 틀림없이 나에게 존재할 것 같다. 그때 협상(bargaining)은 어디에 존재하는 것인가? 내가 그 저서에 의해 행해지기를 원한다는 것을 신만은 알 것이다. 그러나 그녀는 부활로부터 추방되었다.

그녀는 웃고 있으며, 나는 협곡이 끈 밧줄을 단단히 붙잡고 있는 그 꼭대기에 매달린 어떤 사람의 방식의 소리를 고수하고 있다.

“수화(手話)로 침팬지에 대해 내게 말해요. 그 수화가 끝날 때 그들이 무엇을 말하고 있는지, 그리고 그 침팬지가 ‘난 동물원에 되돌아가고 싶지 않아요?’

178) Kübler-Ross: 일반적으로 슬픔의 5단계, 즉 부정(deny), 노여움(anger), 협상(bargaining), 우울(depression), 수용(acceptance)으로 알려진 Kübler-Ross model은 1969년 Elisabeth Kübler-Ross의 저서 “On Death and Dying” 안에서 그녀에 의해 최초로 소개되었다. 그것은 슬픔과 비극, 특히 불치병을 다루는 사람에 의한 과정이, 불치병 또는 긴장 상실로 진단되었을 때, 취급하는 사람들에 의해 이루어진 과정을, 5단계로 분리하여 기술한다. 이것에 덧붙여, 그녀의 저서는, 치명적인 질병을 취급하는 개인의 보다 좋은 치료를 위해 요구된 민감성에 본류의 지각을 가져왔다. (역주)

라고 말하고 있는지 내게 말해요.” 라고 그녀는 말한다.

내가 아무 말도 안 하고 있을 때, “좋아요. -다른 동물의 이야기를 해요. 나는 동물을 좋아합니다. 그러나 앓고 있는 동물(나는 모든 시력에 대해 알고 있는 것은 아닙니다), 즉 장님이 되어가고 있는 개의 눈까지 좋아하는 것은 아닙니다.” 라고 그녀는 말한다.

아니, 나는 앓고 있는 그녀에 대해 말하고 있는 것은 아니다.

“개의 청각에 대해서 어떻게?” 나는 말한다. “그들은 귀머거리가 되어가고 있는 것은 아니며, 적어도 매우 훌륭한 판단력을 가지고 있다고 생각합니다.” 예를 들어, 뉴저지에 50년 동안 리트리버(retriever)¹⁷⁹⁾를 하고 있는 사람이 있어요. 그는 귀먹은 어머니를 깨워 딸의 방으로 데리고 가는데, 왜냐하면 그 딸아이는 회중전등을 가지고 있었고, 천정 아래서 책을 읽고 있기 때문이었습니다.“

“오, 당신은 나를 웃겨 죽이고 있군요.” 그녀는 말한다. “그래요, 당신은 확실히 웃겨 죽일 지경으로 만들고 있어요.”

“그들은 재치 있는 개는 복종을 잘한다고 하지만, 그보다 더 재치 있는 개는 복종하지 않을 때를 압니다.”

“그래요.” 그녀는 말한다. “그런데, 예를 들어, 그 보다 더 재치 있는 무언가도 복종하지 않을 때를 압니다. ”

그녀는 방금 출현했던 그 훌륭한 의사와 시시덕거리고 있다. 아침인사를 하기 전에 링거 주사(IV drip: IntraVenous drip)를 체크하는 훌륭하지 못한 의사와 달리, 그 훌륭한 의사는 “신이 공정한 조치를 간질 환자에게 제공하지 않는” 것처럼 녀석에게 말한다. 그 훌륭한 의사는 그가 그 자신을 주차장에서 칠 수 있는 장애자로 생각한다. 왜냐하면 그 훌륭한 의사는 그녀를 거의 사랑하지 않기 때문이며, 어쩌면 일 년 동안이라도 그렇게 말할 것이기 때문이다. 그는 그녀의 침대에 의자를 끌어당기며, 내가 해변에서 한 시간 동안 보내기라도 하는 것처럼 말을 꺼낸다.

179) retriever: .리트리버하는 사람. 잡은 짐승을 찾아가지고 오는 사냥개: 리트리버(사냥개의 일종). (역주)

“해변에서, 또는 선물가게에서, 맛과는 아무 상관없이 어떤 무엇을, 그래요 어떤 무엇을 가져와 보세요.” 라고 그녀는 말한다.

그는 그녀의 침대 주위로 커튼을 끌어당긴다.

“기다리세요!” 그녀가 소리친다.

나는 그녀를 바라본다.

“잡지구독을 제외한 어떤 무엇…” 그녀는 말한다.

그 의사는 외면한다.

나는 그녀의 입가의 미소를 주시한다.

위독한 것 같이 보이는 것은 검은 뱀이나 매우 거친 바람과 같은 것이 아니다. 반면에 녀석이 해변에 정말로 누워있는 것은, 위험이 마치 탄약으로 장전된 해변과 같은 것이다. 지면으로부터 떠오르는 황사는, 지난밤에 멜론을 잘 익게 한 그 열기는, 티모시 토머스 파워즈(Timothy Thomas Powers)의 소설 “earthquake weather”¹⁸⁰⁾와 같이 존재한다. 당신은 수건의 술처럼 배배 꼬이면서 여기에 앉아 있을 수 있고, 그 황사는 모래시계처럼 갑자기 빨아들이는 것의 모든 것이 될 것이다. 바람의 포효. 험한 바닷가의 아파트에서, 욕조의 물은 그 스스로 채워지고, 정원은 푸른 파도처럼 떠올랐다가는 나가떨어진다. 만약 아무것도 발생하지 않는다면, 그 황사는 표류하고, 그 열기는 욕망처럼 격렬하게 대들 것이다. 그것과 같은 신경이상은 파국에 이르게 될 뿐이다.

그 신경이상의 파국은 당신이 그것에 대해 생각하고 있을 때 결코 발생하지

180) Earthquake Weather: 티모시 토머스 파워즈(Timothy Thomas Powers, 1952~)는 미국의 과학소설 및 환상소설 작가이다. 그의 작품에서 가장 두드러지는 특징은 “숨겨진 역사”라는 장치를 쓴다는 것이다. 그는 실제로 일어나서 역사에 기록된 사실을 다루면서도, 오컬트(occult): 비학(祕學)이라고도 하는데, 과학적으로 설명할 수 없는 신비적·초자연적인 현상, 또는 그에 대한 지식을 뜻한다)나 초자연적 요소가 등장인물의 동기와 행동에 큰 영향을 미치는 또 다른 역사의 측면까지 보여준다. “Earthquake Weather”는 “Fault Lines 시리즈”의 “Last Call(전문 포커 플레이어가 20년 된 타로 카드로 게임을 하면서 얻는 것 이상으로 많은 것을 잃게 된다).”와 “Expiration Date(토머스 에디슨의 영혼을 들이마신 소년이 그 영혼을 빼앗으려는 자들로부터 도망치면서 로스앤젤레스를 누비게 된다)”의 속편으로 두 전작의 주인공들, 정신병원에서 탈출한 두 사람, 다중인격장애의 마술적 측면, 그리고 캘리포니아와 인 생산 이면에 숨겨진 역사에 관한 이야기이다. (역주)

않는다. 그녀는 일단 관찰했다. “지진, 지진, 지진,” 그녀는 말했다.

“지진, 지진, 지진,” 나도 말했다.

높이 오른 비행기 안에서 기도를 하는 비행공포증(aviaphobe)처럼, 우리는 천정이 깨진 여진(餘震)이 있을 때까지 어려움을 무릅쓰고 계속 견뎌 나갔다.

그것은 1972년 대지진이 발생한 뒤였다. 우리는 대학 안에 있었다. 기숙사는 진앙지에서 5마일 떨어져 있었다. 교통은 마비되었고, 콩닥거리던 맥박이 서서히 잦아질 무렵, 그녀는 샴페인과 오렌지 주스를 5대 1일로 섞은 음료를 나누어 주었으며, 캔자스 주(Kansas)¹⁸¹⁾의 바다전망대에서 살고 있는 것 같다고 농담을 했다. 나는 새로운 심령세계가 다음시대에, 한 두 시대를 건너 그 다음 시대에 나타날지도 모른다고 예언된 하와이로 차를 몰고 가자고 그녀에게 말했다.

나는 그 손에 잡힐 것 같은 미래에 대해 말할 수 없는지도 모른다.

누구의 미래? 그녀 또한 이렇게 질문할 수 있을지도 모른다.

전문가들이 “만약(if)”이라고도, 당장 언제라고도 말하지 않았다는 것에 주목했던 사람은 오직 나 혼자뿐이었던 말인가? 물론 아니다. 공포심은 수천가지에 이른다. 우리는 일탈을 위한 알풍덩이의 행렬을 관찰했다. 그 일탈은 보다 더 난폭한 자연의 폭력이 일어난다는 것을 의미하는지도 모른다.

나는 그녀가 나와 함께 두려워하기를 원했다. 그러나 그녀는 “난 몰라요. 정말 난 몰라요.” 라고 말한다.

그녀는 아무것도 두려워하지 않았고, 비행기를 타는 것까지도 두려워하지 않았다.

나는 우리가 안전벨트를 채우고 비행기가 활주로로 내려가는 비행 전에 이러한 꿈을 꾸다. 그것은 한 시간에 35마일로 이륙하고, 그리고 나서 우리는 나무 위를 스치듯이 떠오른다. 늘 우리는 제시간에 뉴욕에 도착한다.

참 유쾌한 기분이다.

어느 날 밤 나는 이런 방식으로 모스크바로 날아갔다.

181) Kansas: 주도(州都)는 토피카이다. 미국 본토의 거의 중앙에 위치하며 네브래스카.미주리.오클라호마.콜로라도주(州)와 접한다. (역주)

그녀는 일단 나와 함께 날아갔다. 그때 그녀는 비행기의 날개가 탄력을 받고 날아오르는 동안 압착견과(macadamia nuts)¹⁸²⁾를 먹으며 나와 함께 날아갔다. 그녀는 비행기의 날개가 떨어져나가지 않고 30피트를 올라가고 내려간다는 것을 알고 있다. 그녀는 그것을 믿는다. 그녀는 공기역학의 법칙을 믿고 있는 것이다. 그러나 내 마음은 우르르 쏟아져 내린다. 모든 사람들이 첫덩어리는 물 속으로 침몰한다고 알고 있지만 전함은 떠난다는 그 사실을, 나는 대부분 받아들일 수 있다.

나는 이제 그녀의 심층의 공포를 관측할 수 있으며, 그 공포를 밖으로 언급하려고 시도하지 못할 것이라는 것도 알 수 있다. 그녀는 지금 공포에 시달리고 있다.

지진이 있는 후에, 6시 뉴스는 갈라지고 울퉁불퉁한 운동장에서 교사의 지시에 따라 소리치고 있는 일학년생의 사진을 방영하고 있다.

“망할 놈의 땅!” 그들은 소리친다. 왜냐하면 분노가 공포보다 더 강했기 때문이다.

그러나 해변은 오늘도 여전히 멀쩡하다. 그 위의 모든 사람들은 마비되거나 흐리멍덩해지고 평온해졌다. 10대의 소녀들은 서로 손이 닿지 않는 등에 코코넛 오일을 발라준다. 그 오일은 마카롱(macaroons)¹⁸³⁾ 냄새가 난다. 그들은 대합조개의 조가비처럼 생긴 콤팩트를 열어 엿본다. 거울은 해를 포착하고, 오일을 발라 매끄러워진 어깨를 가로질러 하얀 빛의 물보라를 내뿜는다. 그 소녀들은 17살에 배웠던 그 방식에 따라 비단으로 만든 꽃을 꽃은 그 젖은 머리를 가지런히 다듬는다. 그들은 포즈를 잡는다.

차대(chassis)를 낮춘 차의 운전자들(low-riders)의 대형(隊形)은 탄탄한 복부 근육(six-pack)을 내보이며 길 한쪽에 차를 댄다. 그들은 소녀들이 그들의 검게 탄

182) macadamia: 18세기 말 J. I. Macadam이 제창한 포장공법으로 부순 돌을 깔아 다져 서로 물려서 조이는 힘과 결합력에 의하여 단단하게 만드는 공법(macadam method). (역주)

183) macaroon: 마카롱(달걀 흰자·아몬드·설탕으로 만든 작은 과자). (역주)

핏줄을 살필 때 탄성을 지른다. 그 맥주병 같이 생긴 복부근육의 사내들이 사라지고, 따라서 그들은 대로 위에 그들의 차를 습곡(褶曲)¹⁸⁴처럼 줄지어 놓고 간 것이다.

이렇게 정력적인 건강상태가 호주의 팜 로얄(Palm Royale) 호텔의 플라밍고 핑크로 색칠해진, 쌍둥이의 철구조로 정교하게 만들어진 테라스보다 더 좋게 보인다. 이와는 반대로 어떤 사람은 침대의 시트가 바뀔 때마다 죽는다. 대문에서 현관까지의 차도에는 구급차가 있고, 따라서 남아있는 전문의들은 흔들거리며 아무 말 없이 한 발 앞서 발코니에 줄지어 서있다.

그들이 응시하고 있는 바다는 위태롭고, 반드시 표면의 흐름과는 반대의 강한 저류도 아닌 것이다. 당신은 모래의 매우 빠른 행렬이 생생히 살아있는 몸으로 바다 위를 떠다니고 있는 상어처럼 거의 바라볼 수 있다.

만약 그녀가 그러한 현상을 보았다면, 그녀는 창으로부터 그것의 일부라도 볼 수 있었을 것이다. 그녀는 그것이 모든 옳지 못한 것을 만들어내는 것의 일부를 어떻게 선택하는지 최초로 언급하게 될지도 모른다.

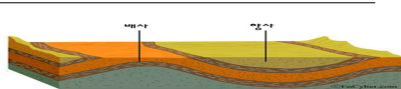
내가 그곳에 돌아왔을 때 그 방에는 두 번째의 침대가 있었다.

두 침대는 내가 몰랐던 것을 깨우치게 했다. 그때 그것은 열려있는 관처럼 깨우치게 했던 것이다.

그녀는 내가 생각했던 순간순간을 알려고 한다. 그녀는 나의 인생에 대해 알고 싶어 한다.

“당신은 구시(Gussie)를 그리워했지.” 라고 그녀가 말했다.

구시는 그녀의 부모가 데리고 있던 300파운드의 기면(嗜眠) 발작증의 가정부이다. 그녀는 다림질 판을 자주 태워먹었다. 가족의 베게주머니가 모두 늘어 있다.



184) 습곡은 일반적으로 배사와 향사라는 두 가지의 구조를 가진다. 배사구조(anticline)는 암석이 힘을 받아 위로 볼록하게 솟아올라 휘어진 경우이고 향사구조(syncline)는 반대로 접시처럼 아래로 움푹 들어가게 휘어진 경우를 말한다. 이때 구조를 판단하는 기준은 습곡을 이루고 있는 지층의 모양을 가지고 판단한다. 만약 땅 속의 지층이 위를 향해 휘어진 배사구조이지만 우리 눈에는 움푹 파진 향사의 모습만 보일 수 있기 때문에 배사, 향사구조를 판단할 때는 반드시 지층이 휘어진 방향을 확인해야 한다. (역주)

“그러한 일은 그녀에겐 괴로운 실수입니다. 그녀는 어때요?” 내가 말했다.

“음, 당신이 알고 싶은 것이 있다면, 그것은 그녀가 발작을 일으키지 않았다는 거지요.” 당신은 그녀가 말했던 것이 얼마나 능숙한지 알아요? 그녀는 “아가씨, 걱정하지 말아요. 침대에서 발작으로 움짱도 못하고 있는 내게 무릎 꿇고 꼭 항의기도를 하세요.”

그녀는 두 손바닥을 보이며 으쓱했다. “내가 무엇을 그리워하지?”

“그것은 ‘earthquake weather’이지요.” 내가 그녀에게 말했다.

“지진에 대해 말할 수 있는 최선의 일은 캘리포니아에 살지 않는 것이지요.” 라고 그녀는 말했다.

“그거 말이 되네요.” 그녀가 말했다. “당신은 ‘빈자(貧者)’에게 할 수 있는 일은 그들 중의 한 사람이 되지 않는 것입니다.” 라고 말했던 리버랜드 아이크 (Reverend Ike)¹⁸⁵⁾의 말과 같은 말을 하고 있어요.”

우리는 리버랜드 아이크에게 훌쩍 빠져있다.

나는 그녀의 얼굴이 자부심으로 꼭 있음을 알아차렸다.

“당신은, 내가 지옥을 좋아한다고 느끼고, 농담을 하고 있지 않다는 것을, 알고 있지요.” 라고 그녀가 말했다.

“옛날 말에 이런 것이 있지요.” 라고 하면서 다음과 같이 말했다. “이리가 조용할 때가 있다. 그럴 때 달이 울부짖는다.”

“나바호족(族)¹⁸⁶⁾의 속담인가요?”

“팜 로얄 호텔 로비에 있는 낙서입니다. 나는 거기서 이 말을 적어왔어요. 나는 그 말 안에 있는 어떤 무엇을 당신에게 읽어 드리고 있는 것입니다.” 라고 말했다.

“나는 그 말에서 아무것도 느끼지 못하고 있어요?”

나는 하찮은 칼럼의 페이지에 호소했다. “당신은 플라밍고가 먹는 것은 아주 작은 새우이고, 그래서 그들의 날개가 핑크색이 된다는 것을 아세요?” 라고 내가 말했다. 그리고 “당신은 에스키모에게도 냉장고가 필요하다는 것을 아세

185) Reverend Ike(1935 ~ 2009); 뉴욕에서 살았던 미국의 성직자이자 전자 복음사가이다. 그는 “You can't lose with the stuff I use!” 라고 하는 슬로건으로 잘 알려져 있다. (역주)

186) Navaho: 북아메리카 남서부에 사는 원주민의 한 종족. (역주)

요? 왜 에스키모에게도 냉장고가 필요한가를 당신은 아세요? 에스키모들이 냉동으로 그들의 식품을 보호하기 위한 것 외에 어떤 무엇이 필요하기 때문에 그들에게도 냉장고가 필요하다는 것을 당신은 아세요?” 라고 내가 말했다.

나는 멕시코 시 발신인이 찍힌 UPI(United Press International)의 3페이지의 단편기사에 호소했다. 나는 은행으로부터 한 블록 아래의 노점에서 통구이 치킨을 샀던 사람에 대해서, 즉 그녀의 “치킨과 함께 있던 은행 강도” 라는 표제의 기사를 읽었다. 은행을 지나치며, 그 강도는 아이디어를 얻었던 것이다. 그는 은행 안으로 들어가 출납원에게 접근했다. 그는 그녀에게 갈색 종이 백을 내밀고, 그녀는 그날 수령한 돈을 잡아당겨 그 안에 넣었다. 결국 그가 잡힌 것은 통구이 소스의 냄새 때문이었다.

그 이야기는 그녀를 배고프게 만들었으며, 그녀는 엘리베이터를 타고 6층 식당으로 내려가, 그녀가 먹고 싶었던 아이스크림을 모두 가지고 돌아왔다. 굿 유머 아이스크림(good humor ice cream)의 포장지는 어지럽게 흩어졌고, 붉은 아몬드를 거즈에서 꺼내 먹으며, 우리는 최적의 상태에서 텔레비전을 보기 위해 침대를 조정하고 스위치를 켜다. 죽음에 임하여, 우리는 루시(Lucy)와 에셀(Ethel),¹⁸⁷⁾ 메리(Mary)와 로다(Rhoda)¹⁸⁸⁾였다. 방충망으로부터 햇빛이 들어오지 못하게 블라인드가 쳐져 있었다.

우리는 함께 자고 싶다고 생각했던 남자 주인공을 주시했다. 화면의 내 남자는 칵테일 웨이트리스의 뒤를 따라가 강간하려고 한 사악한 놈이었고, 그녀의 남자는 그놈을 저지한 아주 강인한 경찰관이었다.

“좋은 영화야.” 저격수들이 그들을 쓰러뜨리자 그녀가 말했다.

나는 벌써 그녀에게 빠져들고 있었다.

필리핀 간호사가 살금살금 발끝으로 걸어와 그녀에게 주사를 놓았다. 간호

187) Lucy는 1974년 에티오피아 동부에서 발견된 원인(原人)의 화석에 붙인 이름. Ethel은 흔히 앵글로-색슨(Anglo-Saxon)의 명칭으로 증명되는 “noble”을 의미한다. (역주)

188) Rhoda는 1974~1978까지 방영된 시트콤에서 5시즌 동안 Valerie Harper의 역을 했다. 그 쇼는 Mary Tyler Moore Show로부터 파생된 것이었다. Valerie Harper는 Rhoda Morgenstern의 역할을 했다. 성급한, 몸무게에 신경을 많이 쓰는, 1970~1974까지 Mary Richards의 화려한 장식을 좋아하는 이웃이자 가장 친한 친구였다. (역주)

사는 침대 곁 책상으로부터 작은 동물의 부목(副木)으로 사용해도 충분한 아이스캔디 막대기의 더미를 치웠다.

주사는 우리 둘을 잠들게 했다. 우리는 잠이 들었다.

나는 그녀가 우리 집을 장식하러 온 실내장식업자라고 생각하는 꿈을 꾸었다. 그녀는 혼자서 노래를 흥얼거리며 비밀리에 일했다. 그녀가 일을 끝마쳤을 때, 그녀는 도어 쪽으로 자랑스럽게 나를 안내했다. “마음에 드세요?” 나를 안으로 살짝 밀어 넣으며 그녀가 물었다.

모든 도리와 문지방과 선반과 손잡이는 투명한 거울 주위를 고리로 맨 섬세하고 검은 크레이프 상장(喪章)의 장식 리본과 함께, 회색의 장식 천으로 예쁘게 주름을 잡아 꾸며져 있었다.

“집에 가야겠어.” 그녀가 깨어났을 때 내가 말했다.

그녀는 내가 캐년(Canyon)에 있는 그녀의 거주지(house)를 생가(生家)로 믿고 있다고 생각했기 때문에, 나는 그곳이 그녀의 생가가 아니라고 대답하지 않으면 안 되었다. 고통을 겪고 있는 사람의 버릇대로 나는 손을 비틀었다. 나는 그런 행동이 어떤 무엇을 표현하려고 하는 것이라고 상상했다. 가장 친한 친구. 그럼에도 불구하고 나는 다시 돌아오겠다고 하는 표현조차 할 수 없었다.

나는 무력하고 작고 실패자라는 느낌이 들었다.

또한 유쾌한 기분이 들기도 했다.

나는 주차장에 컨버터블(convertible)을 주차해 놓고 있었다. 일단 그 방에서 나와, 나는 바닷게 냄새가 나는 공기를 마시며 해변도로를 빠르게 내달렸다. 생그리아(sangria)¹⁸⁹⁾를 마시기 위해 차를 세웠다. 그곳의 음악은 섹시하고 강렬했다. 그들은 파파야와 작은 새우와 수박 아이스를 제공했다. 저녁 식사를 한 후에, 나는 욕정으로 가물거리고, 생기와 열기로 와글거리는 그 속에서, 밤새워 놀았다.

한 마디 말도 없이, 그녀는 그녀의 마스크를 확 잡아당겨, 마룻바닥에 던져

189) sangria: 붉은 포도주에 주스,탄산수를 타서 냉각시켜 마시는 음료.

버렸다. 그녀는 담요를 걷어차고 도어 쪽으로 갔다. 그녀는 격리에서 벗어나, 즉 당신이 북북 문지르고 하얀 마스크로 동여맨, 두 번째 문에서 벗어나, 문을 탕 닫기 전에 숨을 가다듬어 균형을 잡는 자세를 취하는 것이 몹시 싫었음에 틀림없다.

한 목소리가 경보기로 그녀의 이름을 외쳐 불렀고, 사람들은 복도로 뛰어 내려갔다. 인터폰으로 그 좋게 보이는 의사를 불렀다. 나는 도어를 열었고, 근무 중의 간호사들은 이번의 탈출이 마치 내가 고의로 저지른 것처럼, 나를 노려보았다.

“그녀는 어디 있어요?” 내가 물었다. 그리고 그들은 비품벽장을 턱으로 가리켰다.

나는 방안을 둘러다 보았다. 두 간호사가 그녀의 곁에서 마룻바닥에 무릎을 꿇고, 낮은 목소리로 그녀에게 말을 걸고 있었다. 한 사람은 그녀의 코와 입에 마스크를 씌우고, 다른 한 사람은 천천히 원을 그리며 그녀의 등을 쓰다듬고 있었다. 그 간호사들은 내가 의사인지 아닌지 확인하려고 흘긋 쳐다보곤 의사가 아님을 알고, 그들이 하던 일로 되돌아가 계속했다.

“자, 자, 허니” 그들이 정답게 말을 주고받았다.

그녀가 묘지로 옮겨진, 즉 알 존슨(Al Jolson)이 묻힌 날 아침, 나는 “비행의 공포(Fear of Flying)”라고 하는 강좌에 등록했다. “당신의 최악의 공포는 무엇이죠?” 라고 강사는 질문했고, 나는 이렇게 대답했다. “내가 이 과정을 끝마치게 될지라도, 여전히 두려움을 갖게 될 것입니다.”

나는 침대 곁 책상 위의 물 한 잔을 마시고 잠이 든다. 그래서 나는 해안의 땅이 흔들리거나 그 진동이 아직도 내게 미치고 있는지 아닌지 그 수준을 관찰할 수 있다.

과연 나는 무엇을 기억할 수 있는 것인가? 밥 딜런(Bob Dylan)¹⁹⁰의 어머니가 “잘못 쓴 글자 위에 바르는 백색 수정 액(Wite-Out)”을 발명했다는 것, 두 사람

의 생일이 같을 수 있는 50대 50의 확률은 한 방에 23명이 반드시 있어야 한다는 것을 들었다. 그것이 진실인가 또는 진실이 아닌가를 누가 관심을 갖겠는가? 나의 마음속에서는 그 요소들을 둘둘 두른 목록수건으로 존재할 뿐이다. 그 속에서 새어나오는 것은 아무 것도 없다.

나는 수술용 거즈를 통하여 한 키스, 가발의 위치를 바로 잡는 창백한 손의 개작된 이야기로 표시될 이러한 사건들을 회고한다. 나는 그들이 일으켰던, 어느 회상으로서가 아닌 것으로서의 이러한 제스처들을 주시했다. -되돌아보는 것이 왜 지금 바라보는 것보다 더 우리에게 잘 보일 수 있는지 모르지만.

내가 그날 밤에 머물렀었다고 언급할 것이라는 것이 반드시 가능하다.
그리고 내가 하지 않았다는 것을 언급할 수 있는 사람은 또 누구인가?

* * *

나는 수화(手話)로 자신의 마음을 표현하던 침팬지를 생각한다.

그 경험의 과정에서, 침팬지는 아기를 가졌었다. 그녀의 조련사가, 대사 일러주기(prompting) 없이, 그 어미가 그녀의 갓난아기에게 신호를 보내기 시작할 때 어떻게 짜릿한 감동을 받게 되는지를 상상해 보라.

아가, 젖을 먹어라.

아가, 공을 갖고 놀아라.

그리고 그 아기가 죽었을 때, 그 어미는 그 아기의 몸을 옆에서 지켜보며

190) Bob Dylan(1941~): 미국의 대중음악 가수, 작사가, 작곡가. 포크송운동에 뛰어들어 공민권운동에서 널리 불리면서 이 운동의 상징적 존재가 되었다. 1965년부터 로큰롤의 요소를 대폭 도입해 음악적인 방향을 전환했다. 본명은 로버트 앨런 지머맨(Robert Allen Zimmerman)이다. 미네소타주(州)에서 출생하였다. 유대계이다. 고교시절부터 로큰롤을 부르며 기타를 쳤으며, 그 후 대학을 중퇴하고 뉴욕으로 나가 당시 유행했던 포크송운동에 뛰어들어 1962년 “바람에 날려서(Blowin’ in the Wind)”를 발표, 인기가 높아지면서 당대의 총아가 되었다. 이 노래는 달린 자신의 본의와는 달리 공민권운동에서 널리 불리면서 그는 이 운동의 상징적 존재가 되었는데, 달린은 이렇게 되는 것을 싫어한 듯 1965년부터는 로큰롤의 요소를 대폭 도입한 “미스터 탬버린 맨(Mr. Tambourine Man)” 등으로 음악적인 방향전환을 명시하여 화제가 되었다. 그 후 젊은 층의 많은 팬을 확보하고, 레코드도 히트하게 되었다. 1960년대 후반의 정력적인 음악활동은 1970년대에 들어서자 주춤해지고, 1980년대가 되면서는 작품에 종교적인 색채가 강해져, 데뷔 당시에 가졌던 반체제적인 이미지는 크게 사라졌다. (역주)

서서 동물적인 우아함으로 주름진 손을 움직이며, 몇 번이고 되풀이해서 아가, 이리 온, 아가, 이리 온, 그러면서 슬픔의 언어로 유창하고 변전자재(變轉自在)한 말의 형태를 만들고 있었다.

제시카 울슨(Jessica Wolfson)을 위하여

연과 그림자(Kite and Paint)

메어리 로비슨(Mary Robison)¹⁹¹ / 주 근옥 역

(헌책문학 통권 제220호, 2008. 12. 25)

바닷가 도시. 8월의 그믐이었고, 사람들은 허리케인 칼라를 기다리고 있었다. 돈은 우산 끝으로 장미꽃을 쿡쿡 찌르고 있는 찰리 넌과 같이 살고 있는 그 집의 밖에 있었다. 돈의 바지 자락은 이슬에 젖어있었다. 아침에 쿨럭이는 그의 기침병은 깊었으며, 기침을 되풀이함으로써 그는 허리를 곧추세웠고, 카 디건으로 목을 부여잡았다.

찰리 넌은 현관의 낡은 흔들의자에 앉아있는 돈을 바라보고 있었다. 그는 아침신문을 펼쳐 들고 있었는데, 카키색의 옷 위에 스포츠 면이 펼쳐져 있었다. 두 사람은 예순 살이었다.

“기침소리가 좋지 않네.” 찰리가 말했다.

“알아.” 돈이 말했다. 그는 장미꽃을 찌르던 짓을 멈추고, 우산으로 잡초의 줄기를 철썩 후려쳤다.

집 앞의 모퉁이에 녹색 차가 멈췄다. 찰리는 차의 윈도우 안을 향해 얼굴을 끄덕였다. 차의 문이 열렸고, 돈의 전처 홀리가 나왔다. 그녀는 연녹색 드레스, 나일론, 그리고 악어가죽 구두 차림의 성장을 하고 있었는데, 한 손으로 밀짚 모자를 잡고 있었다. 그녀는 집까지 깔려있는 자갈길로 다가왔다.

191) 메어리 로비슨(Mary Robison (1949~)): 워싱턴 출생. 미국의 소설가. 그녀는 단편 소설 선집과 3권의 장편소설을 출간했다. 그녀는 에이미 험펠(Amy Hempel)과 레이몬드 카버(Raymond Carver)와 함께 미니멀리스트로 분류된다. 그녀는 특허변호사이며 아동심리학자이다. 어려서 그녀는 아동보호복지 등에 글쓰기를 좋아했으며, 10대에는 시를 썼다. 한때 그녀는 집을 떠나 잭 케루악(Jack Kerouac)을 연구하기 위하여 여행했었다. 1977년, 뉴욕거들은 단편소설 “자매들”을 포함한 작품집을 출판하기 시작했다. 24편의 단편소설을 출판한 이래, 그들은 다른 미국 소설가들과 함께 여러 번 재판했다. 1980년대에 그녀는 장편소설 “오(Oh)”를 출판했으며, 아마추어 가이드로서의 단편소설선집 “밤(1983)”과 “그들을 믿어라(1988)”를 출판했다. 1990년, 그녀는 엄격한 작가의 블록으로부터 방치되어 시련을 받았으며, 그것을 극복한 결과, 그녀는 천 장이나 되는 색인 카드의 생각을 갈겨쓰게 되었다. 이러한 카드는 536개의 작은 장이 존재하는 장편소설이 되는데 작용했다. 그녀는 존 바스(John Barth)와 함께 공부했던 존스 홉킨스 대학(Johns Hopkins University)으로부터 MA를 수여 받았다. 그녀는 여러 대학에서 가르쳤고, 지금은 플로리다 대학의 종신교수가 되었다. 현재 “1 그리고 도착시 이미 사망한 1(1 DOA[dead on arrival], 1)”을 집필 중이다. (역주)

“어서 와요, 어서 와요, 홀리.” 찰리가 말했다. 그는 신문을 접고, 넓적다리 아래 밀어 넣었다. “앉아요.” 그가 말했다.

“괜찮아요. 감사합니다.” 홀리가 말했다. “여기서 피아노를 점검해야 해요.” 그녀는 현관으로 걸어갔고, 손을 모자에서 엉덩이로 떨어뜨려 내렸다. 그녀는 찰리를 향해 웃었다.

“나는 그것을 오래전에 여기서 들어내 옮기지 못하고 방치했거든요.” 그녀가 말했다. “돈은 피아노를 못 쳐요. 그는 연주법을 배우지 못 했거든요.”

“그래요, 그는 못 쳐요.” 찰리가 말했다. “그러나 피아노는 이상 없습니다. 난 고기 냉장고 위에서 지냈거든요. 믿지 못 하겠지만, 난 그것을 위해 뼈대를 세웠고, 그래서 그것은 비에 젖어 뒤틀리지 않았습니다. 폴리에틸렌으로 덮었거든요.”

“고기 냉장고 위에서요?” 홀리가 말했다. “맙소사. 아무튼 멋진 사람이어요, 찰리. 정말 내 피아노 줄 알았어요?”

“그럴 거라고 추측했습니다.” 찰리가 말했다. “난 누구의 소유였든지 간에 그 소유를 존중했거든요. 간밤에, 난 모든 것이 정말 보호받지 않으면 안 된다고 다짐했습니다.”

“정말, 그렇게 할 생각이세요?” 홀리가 말했다. “당신네 두 사람은 허리케인을 피해 어디로 갈 생각이세요?”

“모르겠습니다.” 찰리가 말했다. “이미 모든 사람들이 떠났을 겁니다.”

“그래요. 그들 대부분은 학교 교실에 머물고 있어요.” 홀리가 말했다. “그곳은 고지대예요.” 그녀는 돈을 돌아다보았다. “난 그가 여길 빠져나갈지 걱정이 돼요.” 그녀가 말했다. “그는 지금 뭘 하고 있어요?”

“박하사탕 같은 것을 빨고 있습니다.” 찰리 녀이 말했다. “내가 뭘 할 수 있을까요?”

“아무 것도 필요 없어요.” 홀리가 말했다. 그녀는 한쪽 발의 구두로 다른 쪽을 구두를 가볍게 두드렸다.

“피아노를 보세요.” 찰리가 말했다. 그는 미끄러져 내려와 문 앞에서 홀리의 손목을 이끌었다.

그들은 거실로 그리고 집 뒤의 작은 창고와 이어진 부엌으로 갔다. 찰리는 허리를 곧추 세우고 피아노를 향해 몸짓을 했다. 그것은 낮은 냉장고 위의 한 구석에 놓여 있었다. 슬레이트 뼈대 안에서, 그것은 플라스틱 덮개로 덮여 있

었다.

“관처럼 보여요.” 홀리가 말했다. “괜찮아요. 아주 멋져요. 어머, 세상에—”

“난 물가의 어린애들 같았습니다. 그리고 그들은 내 도움이 필요했거든요.”
찰리가 말했다.

“저것들은 뭐예요?” 홀리가 한 구석에 쌓인 어떤 널빤지를 가리키며 말했다.

“그냥 캔버스로 놔 둔 겁니다.” 홀리가 말했다. “내가 왜 그것을 안전하게
해야 하는지 모르겠습니다. 돈은 그것을 사용하지 않았거든요. 그는 독감에 걸
려 그림을 못 그렸거든요.”

“그가 그림을 못 그렸어요?” 홀리가 말했다.

“그래요.”

“음.” 그녀가 말했다. “우리가 신혼 때 그가 내게 그림을 그려 주었던 바로
그때를 당신은 아실 거예요. -오, 벌써 20년이 지났네요. 뒤돌아보니 그가 어
떤 저명인사로서의 친구가 되었네요.”

찰리는 거실로 그녀의 뒤를 따라 들어갔다.

“오, 맙소사, 저것 봐요.” 홀리가 말했다. “그가 오일 뚜껑을 벗겨놨어요. 모
두 응고됐네요.” 그녀는 물감 튜브가 열려 있는 금속 쟁반에 물감을 점점이 흘
뿌려 놓은 방 한 구석의 돈의 그림 책상을 넘어갔다.

“어쨌든 난 이 말라있는 캔버스를 좋아합니다.” 침상에 팔을 반쯤 걸치고
찰리가 말했다. “캔버스들은 그림을 그렸거든요.”

“그들은 14피트의 파도를 예보했어요.” 홀리가 말했다.

“그 말을 들었어요.” 그가 말했다. “만약 우리가 홍수로 집을 잃었다면, 난
우선 캔버스를 타고 하느님을 향해 욕설을 퍼부었을 겁니다. 난 액자들과 함께
캔버스를 잘라냈음에 틀림없습니다. 그것은 검은 오크나무였거든요. 흰색으로
만들어져 그 크기대로인 그것은 독일에서 수입하고 일본에서 수입한 아교로
접착한 것이었습니다.”

그는 침상을 떠나 작은 방으로 건너갔다. “당신에게 어떤 것을 보여드릴 게
요. 이것은 무척 화나게 만듭니다.” 그는 그의 어깨 너머로 말했다. 그는 무릎
을 구부리고 작은 방 마루의 어떤 보관소 가리개 사이에서 사각의 삽화 판지
를 조심스레 꺼냈다.

찰리는 그 삽화 판지를 홀리에게 보여주었다. 그것은 지느러미가 달린 폭탄

이 일렬로 떨어지고 있는 전투기의 어린 시절에 보았던 모습이 그려져 있었다. 그리고 그 폭탄 아래에는 펠리컨의 연필 소묘가 있었다.

“이 부분을 보고 있습니까?” 찰리가 집게손가락의 끝으로 원을 그리며 말했다. “완벽한 깃털.” 그는 말했다. “그것으로 먹을 것을 살 수 있었습니다.”

“두 분이 경제적으로 아주 안 좋았군요?” 홀리가 말했다.

찰리가 말했다. “난 교사연금을 받고 있습니다.”

“교사였어요? 금시초문인 걸요.” 홀리가 말했다.

“그래요. 난 중학교에서 23년 동안 상업을 가르쳤습니다.”

“이 중학교에서? 그때 당신은 여기 출신이었어요.”

“오, 그래요.” 찰리가 말했다. “우리 아버진 해안 경비대 소속이었습니다. 우리 어머니 아직 살아계십니다. 선창가에서 살고 계십니다. 아버지가 광풍 속을 뚫고 필라델피아까지 어머니를 벌써 대피시켰다고 하는 소리를 난 어떤 사람에게서 들었습니다. 아마 조카딸이었을 겁니다.”

돈이 손 가득 박하사탕을 들고 거실로 들어왔다.

“무섭지 않아?” 그가 홀리에게 말했다.

“그래요, 무섭지 않아요.” 그녀가 말했다. “몸이 몹시 지쳐있군요.”

“어쩌면 해변에 내려앉은 연과 같은지도 몰라.” 돈이 말했다. “이미 몹시 거친 바람을 맞았어.” 그는 안락의자의 자리에 박하사탕을 떨어뜨렸다.

“14피트의 파도?” 홀리가 말했다. “그거 얼마나 멋져요?”

돈은 우산 끝으로 홀리의 모자를 가리켰다. “모자 위에 있는 게 뭐야?” 그가 말했다.

홀리의 얼굴이 붉어졌다. 그녀가 말했다. “필라델피아에 가는 길이에요. 돈. 난 메어리 파울의 집에 있을 거예요.” 그리고 찰리를 향해 말했다. “아마 당신의 어머니를 뵈는지도 몰라요.”

“그럴지도 모르죠.” 구두 바닥을 흔들며 찰리가 말했다.

“안녕히 계세요, 찰리.” 도어를 밀며 홀리가 말했다.

“잘 가, 홀리” 돈이 말했다.

“그래요, 잘 있어요, 돈.” 홀리가 말했다.

“난 맘에 걸리네.” 뒤이어 찰리가 말했다. 그와 돈은 거실에 있었다.

“바람 쐬러 나가자.” 돈이 말했다.

찰리는 침상에서 눈살을 찌푸렸는데, 그것은 그가 지하실에서 방금 가져온

마분지 상자와 함께 쌓여 있었다. 그는 뒤의 거실 양탄자 위에 내려앉았다. 그는 오른쪽 허리에 왼쪽 손가락을 얹고 시계와 반대 방향의 맥박소리를 들으려고 그의 팔을 잡아당겼다.

돈은 바지와 스웨터 대신 샌들과 목욕할 때 입는 실내복으로 바뀌 입고 있었다. 그는 안락의자에 앉아 진 술병을 마시고 있었다. 그의 무릎 위에는 작은 치즈 조각이 있었다.

“이곳의 공기가 아주 안 좋아 날 우울하게 만들어.” 그가 말했다.

찰리는 입에 담배를 물고 있었고, 맥박소리를 듣고 있는 동안 내내 담배를 피우고 있었다. 어떤 재는 수염을 깎지 않은 그의 턱에 떨어졌다.

돈은 의자 옆의 테이블에 있는 전기 팬의 스위치를 째깍 켜다. 그 팬은 찰리의 몸을 감싸고 있는 담배연기를 가르며 이리저리 흔들리고 있었다.

“체스?” 돈이 말했다. “기다리는 동안 한 게임 어때?”

찰리는 그의 배 위에 있는 재떨이에 담배를 비벼 켜다. 그는 문득 시계를 보았다. “아니야, 체스를 하고 싶지 않아.” 그가 말했다. “난 그보다 진짜 더 좋은 느낌을 원해.”

“자넨 먹고 싶을 거야. 먹을 것을 얻는 것이 더 좋을 뿐이야. 자네가 여기서 보고 있는 것은 그것뿐이니까. 하마터면 깜빡 할 뻔했어.” 돈은 팬을 째깍 켜다.

“자넨 아직도 치즈 껌데기를 먹고 있어.” 찰리가 말했다.

밖에선 일진의 광풍이 있었고, 거실의 커튼은 창턱을 향해 소용돌이쳤다. “자네 밖을 좀 보게.” 돈이 말했다. “여기서부터 하늘이 다갈색 같이 보여.”

찰리가 그의 배를 비볐다.

“내가 지난밤에 만들었던 것을 자네에게 보여줄게.” 돈이 말했다. 그는 일어나 찰리를 지나 작은 방까지 걸어갔다. 그는 쇼핑백을 가져와 찰리의 머리 곁 양탄자 위에 놓았다.

“여기 봐.” 돈이 말했다. 그는 가방에서 6개의 연을 꺼냈다. 그 연은 얇은 고급종이로, 벽오동 나무 조각으로, 그리고 삼실로 만들어졌고, 밝은 원색의 포스터물감으로 장식되었다.

“이건 깃발 같아.” 찰리가 말했다. “미리 노트북에서 각각 하나씩 그렸지.” 돈이 말했다. “그들에게 타이틀을 붙였어. 이것은 ‘혜성’이라고 하고, 저것은 ‘고래’라고 하고.” 그는 오렌지색 빗줄짜임의 작은 조각과 함께 푸른색과 노란

색의 연을 보여주었다.

“그래, 어찌려고?” 찰리가 말했다.

“이건 ‘허풍장이’고.” 연을 찰리에게 건네주며 말했다. “잠간 기다려.” 그는 두 손에 연을 들고 방을 건넜다.

“난 어떤 곳도 갈 수 없어.” 찰리가 말했다.

돈은 거실 창문의 한쪽으로 빛이 그들에게 들어오고 있는 그곳의 소파 위의 상자에 연을 기대어 놓았다. “이것은 버금가는 거야.” 벽에 세우며 그가 말했다. “‘나의 미녀,’ 그리고 ‘달’이라고.”

“좋아, 좋아.” 찰리가 말했다. “으뜸을 보자.”

“이것은—‘붉은 해오라기.’” 돈이 말했다. “내가 제일 좋아하는 거야.” 그는 찰리의 머리 위의 바구니에서 마지막 연을 꺼냈다. “봤지?” 연의 중심에 등사된 형상을 만지며 그가 말했다. “새야.”

“자넨 왜 시내의 재크에게 연들을 보내지 않나?” 돈이 마지막 연을 들었을 때 찰리가 말했다. “그에게서는 내가 보장받을 확률도 어떤 것도 얻을 수 없어.”

“난 재크와 단절했어.” 돈이 말했다. “연들을 일진의 광풍에 날려 보내고 싶어.”

“그럴 리가.” 찰리가 말했다.

“왜 못 할 것 같아?”

“난 이 마루방을 벗어날 수 없어.” 찰리가 말했다. “뜨거운 목욕물을 얻지 못하는 한, 난 턱수염도 깎을 수 없어.”

돈은 연을 집어 쇼핑백 안에 하나씩 넣었다. 그는 안락의자에 몸을 던졌다. 그리고 다시 팬을 켰다.

“홀리는 자네의 기름투성이 개밥 같은 음식에 쇼크를 받았을 거야.” 얼마 후 찰리가 말했다.

“오, 그렇게 말하지 마.” 돈이 말했다. “홀리! 그녀의 영혼은 날 낙담시키고 있지.”

“난 자네가 왜 그렇게 말하는지 몰라.” 찰리가 말했다. “그녀가 바라는 모든 것은 자네가 가끔씩 그림을 그려 보여주는 것이야.”

“난 그림 그리는 것이 정말 싫었어.” 돈이 말했다.

찰리는 마루 위에 모로 돌아누워 손바닥으로 머리를 떠받쳤다. “그 팬을 꺼

주겠어? 난 들을 수 없어.” 그가 말했다. “자넨 모델이 있었을 땐 그림 그리기를 좋아했지. 특히 그 어떤 모델.”

팬은 스스로 어중간히 조용해졌다. 그리고 냉각장치로부터 나오는 소음도 멈췄다.

“우와,” 찰리가 말했다. “그것은 역시 물이 뜨거워졌다는 의미지.” 그는 양탄자를 걷어내고 창문 쪽으로 갔다. 그리고 커튼을 뒤로 잡고 섰다. “훌륭한 일일 것 같아.” 그가 말했다. “만약 내가 낡은 침대시트를 쪽 찢어낸다면, 현관 지붕으로부터 얼마나 날 수 있을까? 꼬리를 뜻하는 거야. 자넨 거기서 내리고 싶고, 또 내리려고 하겠지?”

“난 그럴 거야.” 돈이 말했다.

메어리 로비슨(Mary Robison) / 주근옥 역

(조선문학 통권 301호, 2016. 05. 01)

앨리슨은 호박 꼬투리를 붙잡고 절룩거리며, 그녀의 하얀색 르노로부터 빠져나오려고 애를 쓰고 있었다. 그녀는 뒤꼍의 포치에 흠뻑 젖은 잔가지와 낙엽 위에 드린 땅거미 속의 클라크를 발견했다. 그는 황갈색의 솔을 걸치고 있었다. 그는 슬리퍼를 신은 발놀림으로 밀고 당기며, 폭신한 흔들의자 안에서 오르락 내리락 하고 있었다.

앨리슨은 커다란 호박을 내려놓고, 포치의 바닥에서 쉬고 있었다.

클라크는 그녀보다 더 늙었다(앨리슨은 서른다섯 클라크는 일흔 여덟). 그들은 네 달 전에 결혼했다. 그들은 키가 매우 크고, 팔이 길었으며, 그들의 얼굴은 서로 닮아보였다. 앨리슨은 가발을 썼다. 그것은 얼굴 부위를 감싼 얇은 금색의 후드 같았다. 그녀는 오늘 밝게 물들인 데님 작업복을 입고 있었다. 그녀는 대개 오후 탁아소에서 자원봉사활동을 행하기 위해 튼튼한 옷을 입고 있었다.

그녀는 클라크의 긴 무릎 위에 보다 작은 호박 한 개를 내려놓았다. “이제 됐어요.” 그녀가 그에게 말했다. “꼭 잘 생긴 얼굴을 조각하세요. 이것들은 애들을 위한 것이예요.”

헤플화이트식¹⁹²⁾의 현관에서, 앨리슨은 클라크의 저녁 식탁에 놓인 일상 목록(지워진 목록과 함께)을 발견했다. 앨리슨은 빠르게 우편물, 즉 현란한 쿠폰 한 묶음, 제임스타운¹⁹³⁾ 주류 판매점의 백포도주 광고 전단지, 11월 유료-TV 프로그램 안내서, 그리고 가장 이상한 것-이미 개봉된, 북부에서 온, 클라크의 결혼한 딸로부터 온 지극히 고약한 편지를 찾으러 갔다. “당신은 늙은 바보예요.” 앨리슨이 읽는다. 그리고 “당신은 끔찍하게 속고 있는 거예요.” 거기에는

192) Hepplewhite: 섬세한 아름다움을 특징으로 하는 18세기 말의 영국식. (역주)

193) Jamestown: 1607년에 개척된 정착지로, 버지니아 주 제임스 강가의 반도(나중에 제임스 타운 섬)에 있다. 제임스 1세를 기념해 명명된 이 지역에서 담배 경작이 시작되었고, 대륙 최초의 대의제 정부(1619)가 세워졌다. 최초의 아프리카 노예들이 이곳을 통해 들어왔고, 미국 내 최초의 영국성공회 교회가 세워졌다. (Daum 백과사전)

동봉된, 클라크에게 작성된 25달러짜리 선물 수표가 있었다(그의 생일은, 저런. 지나갔다). 그러나 그것은 현금으로 바꿀 수 없는 것이었다. 이렇게 사인이 되어 있었다. “Jesus H. Christ.”¹⁹⁴⁾

이날 밤 늦게까지, 앨리슨과 클라크는 뒤 포치에 내놓은 낡은 책상에서 함께 호박의 속을 파내고 조각했다. 그들은 칼과 수저를 사용하여 호박껍질을 벗기기 위해 젖은 신문지 위에 신문지를 놓고 작업했다. 특히 클라크는 스위스 군사용 칼로 호박의 이빨과 눈과 콧구멍의 모양을 정밀하게 새기는 것을 좋아했다. 클라크는 내과 의사였지만, 일요일에는 또한 수채화가가 되기도 했다. 그의 네 개의 호박은 표현이 풍부하고 기교적이었다. 그들의 조각된 생김새는 호박의 크기와 모양에 꼭 어울리는 것이었다. 두 개는 사납게 그리고 들쭉날쭉 거칠게 보였다. 한 개는 놀란 표정을 나타냈다. 나머지는 잔잔하게 웃고 있는 모습이었다.

앨리슨의 네 개의 얼굴은 칼자국과 일그러진 부위가 서툴게 새겨졌다. 그녀는 코와 눈을 삼각형으로 잘라냈다. 그녀가 만든 입 끝이 돌은 위로 올라가고, 또 다른 돌은 내려갔다.

아침에 그들은 작업을 끝냈다. 클라크는 작품 쪽으로 몸을 기울였다가, 다시 흔들리자 쪽으로 움직였고, 졸린 듯이 무심히 바라보고 있었다. 모든 이웃의 불빛이 골짜기에 걸쳐 있었다. 사계절 동안, 버지니아의 밤은 따뜻했다. 나뭇잎은 대부분 떨어졌고, 이미 갈색으로 변해버렸으며, 나무들은 조용히 서있었다. 달은 그들의 머리 위에 둥글게 떠 있었다.

앨리슨은 쓰레기를 치었다.

“당신의 호박초롱(jack-o'-lanterns)이 내 것보다 훨씬 더 좋아요.” 클라크가 그녀에게 말했다.

“지옥처럼,” 앨리슨이 말했다. “날 봐요,” 클라크가 말했다. 앨리슨이 클라크를 바라보았다. 그녀는 느적느적한 신문뭉치를 쥐고 있었다. 그 신문뭉치는 호박속의 냄새와 함께 향기롭게 냄새를 풍기고 있었다. “당신의 것들이 훨씬 더 좋아요.” 그가 말했다.

194) 1. “Jesus Hebrew(또는 haploid) Christ”의 약자로 남부의 조롱조의 말. 2. H=반수체(haploid): 꽃가루나 난세포처럼 한 조(n=1)의 염색체만 가진 세포 혹은 그러한 세포로 구성된 개체. 자연 상태에서 반수체는 수정되지 않은 감수분열 산물이 식물로 발달해서 나타나기도 한다. 말하자면 무수정으로 탄생된 그리스도라는 조롱조의 말. 즉 클라크의 딸이 자기는 아버지 없이 탄생된 자식이라는 의미. (역주)

“틀렸어요. 당신의 작품이 더 문학적이예요.” 앨리슨이 말했다. 그녀는 집안으로 들어갔다가, 노란 철야촛불을 들고 나왔다. 그녀는 포치 난간에 한 줄로 놓인 호박초롱 안에서 녹은 촛불 자체의 촛농 웅덩이 안에 촛불이 정작할 때까지 그것을 붙잡고 있었다. 앨리슨은 각각의 촛불을 따라가 불을 붙이고, 그 작은 불꽃 위에 호박 뚜껑을 덮었다. “보여요?” 그녀가 말했다. 그들은 순간적으로 함께 앉았고, 그 오렌지 빛 얼굴들을 바라보았다.

“우린 지쳤어요. 그러나 좋은 밤이었어요.” 앨리슨이 말했다. “촛불을 끄지 마요. 난 이 새로운 것들을 내일까지 놓아 둘 거예요.”

그녀의 침대에서, 그녀가 예상했던 것보다 몇 주 더 일찍 죽음이 다가오고 있었다. “내 가발이 벗겨질지라도 나를 바라보지 마요.” 그녀가 클라크에게 말했다. “제발,” 그녀의 맥박이 그의 손가락 아래에서 퍼덕거리고 있었다. 그녀는 무릎을 올려 이불을 걷어챘다. 그녀는 잠긴 차고에 대해 클라크에게 무언가 말을 했다.

전화기를 들고, 클라크는 포치의 뒤와 아래를 이리저리 훑어보고 있었다. 그는 그의 아내와 한 번 더 술잔을 나누고 싶었다. 그는 그가 가지고 있었던 보다 큰 투시도(perspective)로부터, 두려웠던 것, 괴로웠던 것 같은 것과, 자기 자신만의 사소한 솜씨까지, 그녀에게 말하고 싶었다. (대부분의 시간을, 당신이 아주 사소하고 특별한 것을 지나치게 예기했던, 그리고 당신 자신을 너무 작게만 좋아했던 그 존재들까지) 그는 그녀가 아무것도 놓친 게 없다는 것을 확신시키고 싶었다.

클라크는 이제 전화기로 말하고 있었다. 그는 호박초롱을 바라보았다. 그 호박초롱도 그를 바라보고 있었다.

