



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2014년 11월
석사학위 논문

인상주의와 소설 창작

- 소설에서 인상주의적 기법을 중심으로 -

조선대학교 대학원

문예창작학과

박 정 복

인상주의와 소설 창작

- 소설에서 인상주의적 기법을 중심으로 -

Impressionism and Creating Novels

-focusing on impressionistic method in Novels

2014년 11월 일

조선대학교 대학원

문예창작학과

박 정 복

인상주의와 소설 창작

- 소설에서 인상주의적 기법-

지도교수 신 형 철

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함

2014년 11월

조선대학교 대학원

문예창작학과

박 정 복

박정복의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 조교수 이 승 우 (인)

위원 조선대학교 교수 나 희 덕 (인)

위원 조선대학교 교수 신 형 철 (인)

2014년 11월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT	
I . 서 론	
1. 연구의 필요성과 목적	1
2. 연구사 검토	5
3. 연구방법	13
II . 소설 창작에서의 인상주의 기법	21
1. 시간이 낳은 언어의 부피 - 복합감각의 언어	25
2. 언어적 덧칠을 통한 병치 - 평등화, 전면화	33
3. 본능과 인상 - 무의지적 기억	44
III . 인상주의 시각에서 본 한국 소설	
1. 빛과 색의 언어 : 윤대녕	52
2. 몸에 새겨진 언어: 손흥규	61
3. 순간에 서식하는 언어 : 한유주	72
IV . 결론	84
참고문헌	87

ABSTRACT

Impressionism and Creating Novels

- Focusing on impressionistic method in Novels -

Jeong-bok Park

Advisor : Prof. Hyoung-chul Shin

Department of Creative Writing,

Graduate School of Chosun University

As a novelist I want to be, I am concerned about what I should write and how I can write. It is not easy for me to find stylistic text. Whenever I write, I should pursue something new, good or weird. Impressionistic manner can be a good model to look for the best style. Impressionists were so sensitive in their own feeling and the nature which they watched. They always struggled to search the best method to describe the world around them. For the first time they began to be interested in their surrounds. They denied learning from Academy and challenged the artistic tradition. Impressionists focused on the each moment especially when they feel and when they recognize they feel something. They were observing the changing things temporarily. They tried to capture the moment when something is changing rapidly. They conceived that the flow of time gives them alienness. When we desire to look around us, or look inside ourselves, we have to alienate ourselves. James Joyce, the Irish modernistic novelist, gathered many kinds of private alienness related to the world outside. He wrote such a intellectual things that we can't understand his text easily. But he displays the fantastic, weird, and dynamic world of stylistic words to the person who repeats and repeats.

Marcel Proust, the French novelist, tells us about impression. He mentioned that the sense of the flow of time as impression casts us something special about desires or expectation or the truth of life. He describes with his sense on the objects mixed his private experiences.

Actually, change is a result of flow of time. We don't perceive the time which stops. If we are eager to touch the tip of time, we sensitize ourselves. We can

only response the point of the time in ourselves. We all have different expressions and methods to depict our responses. That is the reason why creating can not but be such a kind of private thing. A Korean novelist, You-joo Han is concentrated on the situation that she dictates herself and her own surroundings that she is writing about and thinking of. It seems that she is ready to write down all things that she is composing, thinking. She knows, however, she can not write all.

Though Hong-gyui Sohn who has been considered as a realist is disturbed by outside world a lot, he shows he feels something private from the narrative in his novels.

I agree to that all kinds of novels and artistic works can be conceived as a result of impression of the subject. In that point of view, I am anxious to point out that novelists need to be concerned about impression as the stream of time and the private sense.

1. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

이 논문은 인상주의를 통해 소설 창작의 방법을 모색하는 것을 목표로 한다. 인상은 소설가가 글을 쓰는 데 가장 직접적인 감각으로 작용한다. 그 과정이 시간 속에서 변하고 있는 상태를 포착하기 어렵고 육체의 흐름을 멈추고 의식에 집중하기가 어렵지만 글을 쓰고 싶다고 느끼게 될 때의 감각을 탐색할 때 인상은 동원된다. 소설가의 사적인 감각을 자극하고 그 감각이 접했던 순간을 창조적으로 재구성하는 예술적 가능성을 열어주는 까닭에 19세기 회화에서 시작된 인상주의의 특징과 모더니즘 문학에서 탐색하는 인상주의적 기법에 대한 연구는 의미 있다고 본다.

19세기에 나타난 인상주의는 고정될 수 없는 시간에 대한 감각을 탐색했다. 이러한 감각에 대해 프랑스의 철학자 미셸 앙리는 “현상학의 실체를 어떤 정감, 모든 정감을 가능하게 하는 것, 궁극적으로 모든 촉발과 모든 것을 가능하게 하는 것, 삶이 자기를 느끼는 정념적인 직접성¹⁾” 이라고 했다. 인상주의 화가들은 시간의 변화를 통한 빛의 변화에 집중하면서 사물의 표면에 떨어지는 빛의 변화에 관심을 가졌다. 미셸 앙리가 이야기 하는 ‘어떤 정감’에 대해 인상주의 화가들은 보는 것을 통한 색채 구성으로 표현했지만, 글을 쓰는 사람들은 자신의 몸의 감각을 언어의 감각²⁾으로 바꾸려고 했다. 이 논문에서 다루려고 하는 것은 소설가가 몸의 감각을 언어로 끌어내는 방식에 대한 것이다. 이때의 감각은 인상주의 화가들이 추구했던 시각적인 것에만 제한되어 있지 않다. 소설 쓰는 이의 오감을 통해 느끼는 것을 언어로 구현하고자 하는 노력과 계속해서 글을 쓰는 개인에게 소개되고 있는 감각하고 있는 세계에 대한 의식과 개인이 겪었던 경험의 순간들이 오감을 통해 감각되었던 순간들로 바뀌어서 표현 욕구를 자극하는 것에 대한 감각이다. 이 논문에서 복합감각적인 표현들을 통해 소설가의 사적인 감각이 보편화 되는 양상을 살펴보려한다.

전통에 충실한 학습자들이기보다는 자신들이 느낀 것을 그림으로 보여주려고 노력

1) 미셸 앙리, 『물질현상학』, 박영옥 옮김, 자음과 모음, 2012, 12쪽

2) 몸의 감각을 ‘언어’라고 하지 않고 ‘언어 감각’이라고 하는 이유는 인상주의 언어가 언어의 의미에만 집중하지 않고 언어 자체가 가지고 있는 소리와 시각적인 언어의 형식성에 관심을 갖기 때문이다.

하면서 인상주의 그룹은 각각 자신들의 개성을 드러내게 되었다. 직접 보는 것을 그리겠다는 시도 자체가 기성 화단에는 도전이 되었고, 화가들 각자가 직접 본 것, 직접 느낀 것에 집착했던 만큼이나 인상주의 화가들의 그림이 각자 자신들만의 화풍을 실험하고 간섭하면서 다양한 그림을 보여주었다. 본고를 통해 인상주의 회화의 성과가 소설의 모더니즘 문체의 특성으로 전이 되는 양상을 짚어볼 것이다. 인상주의의 자기 감각에 대한 추구는 끝없는 자기 갱신을 요구했다. 갱신의 양상이 극도로 복잡해지면서 엘리트주의를 낳게 되었고, 독자의 접근성을 어렵게 한 것은 사실이다. 하지만, 인상주의 화가들이 멀리 떨어져서 자신들의 그림이 보여주는 인상을 보기를 바랐던 것처럼 소설가들은 감각의 수동적 나열만으로 이루어진 문장을 진열한 후 뒤늦은 깨달음을 얻기를 바랐다. 모더니즘 문학에서의 인상주의 기법의 특성을 살펴보면 소설가의 사적 감각이 어떻게 보편성을 획득할 수 있는 지 점검해 보고자 한다.

인상주의 개념이 처음으로 문학에 적용된 것은 1879년 프랑스의 브뤼넬리에르의 「소설에 나타난 인상주의 L'Impressionisme dans le roman」에서이고 여기서는 자연주의 문학에서 파생된 한 부분적인 문체로서의 문학적 인상주의를 의미하였다.³⁾ 자연주의가 보이는 것을 있는 그대로 받아 적는데 집중한다면 인상주의는 거기에 개인의 감각을 집어넣었다. 보이는 것을 아무리 정확히 묘사한다고 해도 모두 묘사할 수 없는 까닭에 인상이 동원될 수밖에 없다. 인상은 소설가에게 있어 문체를 형성하는데 영향을 행사한다. 그림에서는 인상주의를 개별적인 한 사조로 취급하는 반면에 문학에서 인상주의는 현대성과 밀접하게 결합되면서 모더니즘으로 흡수되는 양상을 보였다. 인상주의 그림이 시기적으로 앞선다면 모더니즘 문학은 인상주의 회화가 쇠퇴해가던 시점과 맞물려 있다. 이 논문에서는 인상주의적 기법을 소설에 적용하는 예를 살펴 보면서 인상주의적 언어 발화의 특성을 살펴볼 것이다. 삶이 자기를 느끼는 정념적인 직접성에 대한 감각으로서의 인상은 조셉 콘라드가 인생과 인간에 대한 자기 자신의 정신적 정서적 반응이며, 자신이 받은 대로의 인간사 및 인간 열정이라고 했던 것이다. 인상의 이런 특성을 통해서 작가의 삶이 글을 쓰는 방식에 영향을 주게 되고 문체로 구현된다. 특히 제임스 조이스와 프루스트의 소설 속에는 체험을 언어적 형식으로 바꾸는 미학적 변형과정이 담겨 있다.

본고에서는 무엇보다 인상주의의 복합 감각 언어에 대해 살펴 보려한다. 영국의 화가 터너가 ‘아는 것이 아니라 보이는 것을 그릴 것’을 추구했던 것처럼 『율리시즈

3) 박신자, 「문학적 인상주의의 가능성과 그 실례」, 성균관대학교 독어독문학회, 1996, 215쪽

4) 이상옥, 『조셉 콘라드 연구』, 서울대학교 출판부, 1986, 28쪽

』에서 제임스 조이스는 아는 것이 아니라 의식에 떠오른 것과 눈에 보이는 것, 귀에 들리는 것, 피부에 느껴지는 것, 코가 맡는 것으로 인해 육체가 욕망에 이끌려 반응하는 상태인 설명할 수 없는 흐름의 감각을 받아 적었다. 도시인의 감성으로 주변 사물들을 관찰하고 들려오는 것들을 받아 적는 문장들을 통해 일상의 감각이 언어로 구현되기도 했지만, 무엇보다 의식에 떠오른 것들을 받아 적은 문장들은 즉흥적이고 복잡한 양상을 보였다. 맥락 없이 떠오르는 의식을 받아 적다보니 이 소설은 서사의 의도에 의해 모이기 어렵지만, 반복해서 읽다보면 맥락을 찾게 된다. “그는 자신이 지옥 중의 지옥으로 방금 간주했던 것에 대한 어떠한 있을 수 있는 결탁과도 혼신의 힘을 다하여 싸우기로 결심했는지라-달리 표현하면 만사가 그 점에서 분명해지는 영역으로-그리하여 침묵의 계율에 복종하여 이전에는 말씨에 신중한 성자야말로 낱말들이 그에게 무례를 보상하지 않도록 침묵을 스스로 기르는 예술가 속에서 인정받을 수 있었”⁵⁾을 때까지 반복한다. 세계는 소설가에게 말을 건네고, 소설가는 그에 대한 반응을 기록한다. 충격을 받았던 순간에 대한 사유가 짧으면 이 소설가가 말하는 예술가 속에서 인정받는 일은 생기지 않는다. 제임스 조이스의 이러한 창작 태도는 “언뜻 사라지는 격동의 관계들을 포착하여 그 본래의 어두운 상태에서 이끌어냄으로써 몸부림치는 자태들이 엿보여지고, 포착되고 또 이 상대적 가치의 세계에서 유일하게 가능한 기억력이라는 영원함을 부여받게 하는 일”⁶⁾이라고 했던 조셉 콘라드의 체험의 재구성으로서의 소설 창작과 유사하다. 소설가에게 있어 소설을 쓰는 행위는 충격을 받았던 순간을 반복적으로 재생함으로써 이해 가능한 것으로 만드는 일이다. 인상이 구성되는 방식이 그림에서는 바깥을 관찰하고 그림 만한 것에 대한 추구가 되었다면, 소설에서는 세계와 소설 쓰는 자아가 관계 맺는 방식과 밀접하게 연결되어 있다. 이 논문을 통해 ‘삶이 자기를 느끼는 정념적인 직접성’의 언어적 변형이 한 편의 소설이 된다는 것에 대해 진술해 보려 한다.

마르셀 프루스트에게 있어 ‘인상’은 세계와 접해서 살아가는 인간의 욕망과 밀접하게 연결된 감각이다. 몸이 포착한 시간과 공간에 대한 감각은 경험이 쌓여서 자신의 언어를 찾게 될 때 문학의 언어로 솟구쳐 오르는데 이것이 그가 말하는 ‘무의지적 기억’이 발현되는 양태다. 순간에 떠올랐다가 사라진 것은 현재의 사물이 환기한 어떤 상태의 질감에 의해 불리어진다. 본고에서 프루스트의 인상에 대한 관점을 살펴봄으로서 각자가 가지고 있는 시간에 대한 감각을 끌어내는 방식으로서의 소설 창

5) 제임스 조이스, 『영웅 스티븐, 망명자들』, 김종건 옮김, 범우사, 2003, 37쪽

6) 이상옥, 같은 책, 36쪽

작의 가능성을 가능해보고자 한다. 이는 소설가가 동원한 언어가 소설가의 욕망의 상태를 드러내는 까닭에 가장 깊은 감각을 끌어내게 된다는 것과 그런 이유로 독자에게 강한 영향력을 행사할 수 있다는 것을 의미한다. 본고에서는 욕망의 상태가 소설 언어가 되고 소설언어가 예술의 정점을 향한 추구가 되고 있다는 것을 확인 할 것이다. 이런 방법을 통해 ‘모든 정감을 가능하게 하는 것’으로 기능하는 소설의 목표를 언어로 확인할 수 있을 것이다.

소설가의 체험에서 다양한 감각을 얻게 하는 인상의 가능성을 고려해 볼 때, 인상주의가 한국 소설을 분석하는 좋은 틀을 제공할 수 있으리라고 본다. 본 논문에서는 인상이 가지고 있는 감각의 직접성이 언어적 구성을 갖게 될 때 소설가의 개성이 발현한다는 것에 집중한다. 한국 소설에서 그러한 개성적 발현의 양태를 살펴보는 것을 통해 창작자가 자신의 체험을 소설 언어로 가공할 방법을 발견할 것이라고 본다. 윤대녕의 단편소설 「빛의 걸음걸이」와 「상춘곡」⁷⁾에서는 인상주의 외광파 화가들이 빛의 변화를 색의 뉘앙스로 그렸던 것처럼 빛의 변화가 언어로 발화한다. 그의 감각이 빛의 이동을 따라 비추어졌다가 그늘이 졌다가 내밀한 감성으로 밀려오는 문장들로 구현 된다. 윤대녕의 소설이 인상주의의 파편성까지 감각을 밀고 가지는 않지만, 인상주의 회화를 차용해서 언어 감각의 완결성을 보여주는 데는 탁월했음을 그의 군더더기 없는 문장을 통해 확인해 볼 수 있다.

손흥규의 단편소설 「마르케스주의자의 사전」을 통해 소설가의 체험이 언어를 통해 진정성을 강화하는 것을 볼 수 있다. 거대한 대립의 공간에서 개인은 그 흐름을 파악하기가 어려울 정도로 자기 검증이 어렵거나 자기의식을 들여다볼 시간을 갖지 못한다. 거대한 시간의 틈니에 개인은 짓이겨지면서 이용당하게 마련이다. 이 소설가는 그 공간에 던져지는 인간의 생태를 구성하는 방식으로 그 순간들에 객관적 거리를 형성한다. 반복적 질문, 반복 재생을 통해서만 구성될 수 있는 순간들이 있고, 그것은 순전히 그 개인이 맞게 되는 사적인 순간들의 종합이다. 그의 소설을 통해 삶에 지대한 영향을 주지만 개인의 감각에 쉽게 닿지 않는 체제와 직접적으로 느껴지는 관계와 관계 사이의 부딪힘으로 구성되는 일상의 감각이 언어를 통해 동원되는 양상을 짚어 볼 수 있다. 인상이 체험의 가장 일차적 감각이라는 것을 생각해 볼 때 일상의 감각이 인상주의의 기본적 특징이 된다는 사실에 주목한다. 인상주의가 사실주의와 거리를 두는 데는 개인의 감성이 사실주의적 총체성에 의해 손상당할 수 있다는 사실 때

7) 윤대녕, 『많은 별들이 한곳으로 흘러갔다』, 생각의 나무, 1999

문이다. 미학적 완결성을 추구하는 인상주의적 예술지상주의는 사실주의의 참여적 성격과 사상의 영향보다는 예술 작품 자체가 깊은 감각으로 세계에 영향을 미쳐야 한다는 것을 목표로 하고 있다. 이런 이유로 끝없이 영향을 미치고 있는 압도적인 바깥의 영향력에 휩쓸리지 않기 위한 안간힘을 예술적으로 표현하려 하기 때문에 압도적 서사가 간과할 수밖에 없는 것에 깃들 수밖에 없고 그런 요소들이 인상주의 문학을 난해하게 만들었다. 손흥규의 소설을 통해서 미셀 앙리가 표현한 ‘삶이 자기를 느끼는 정념적인 직접성’에 관한 언어를 확인할 수 있었다. 객체에 대한 적극적 시선과 그것에 휘둘리지 않으려는 인상주의가 갖고 있는 사적이고 개인적인 감각이 그의 언어를 다채롭게 하고 있다는 것을 이 논문을 통해 보여주려고 한다.

인상주의 그림의 성과는 담기 어려운 시간을 화폭에 담으려고 했다는 것이다. 세분화된 사적 감각과 언어를 동원하는 한유주의 소설이 시간에 대한 자의식과 밀접하게 연결되고 있음에 주목한다. 쓰고 있는 순간의 인상이 언어를 통해 재정립되거나 자체 부정을 통해 긍정의 순간을 부른다. 한유주는 ‘...않다’를 자주 사용한다. 부정어가 전달하는 언어감각을 통해 언어가 전해 주는 자명성에 의문을 던지고, 이런 문장을 통해 독자의 ‘지금’이 구성된다는 것을 사례를 들어 설명하고자 한다. 독자 스스로 각 순간의 흐름을 자연스럽게 느끼지 못하게 함으로 해서 의식 실험의 가능성을 열어 주고, 보다 생생한 의식의 순간이 시간과 관련된 표현으로 동원되는 양상을 보려한다. 소설가의 순간이 언어로 고정되고, 소설가 자신의 언어로 체험 되면서 시간이 재구성되고 독자를 읽는 순간으로 불러서 고정시킨다. 이러한 순간 집중적인 인상이 감각을 복합적으로 구현하려 했던 인상주의를 되새김질 하게 할 것이다.

2. 연구사 검토

인상주의가 그림에서 발전한 까닭에 문학적인 연구가 활발한 것은 아니다. 문학에서 인상주의는 모더니즘 소설의 창작 기법에 영향을 주면서 그림에서의 인상주의와 특성을 공유한다. 박신자는 “인상주의 예술에서 핵심을 이루는 것이 대상의 순간적인 장면이 재빨리 포착되어 주관적이고도 개성적인 분위기가 미술에서는 색의 뉘앙스로, 문학에서는 감각의 뉘앙스로 재현된”다고 진술한다. “인상주의 예술이 아직도 현실을 있는 그대로 재현하는 미메시스적인 성격을 완전히 탈피하지는 않았을지라도 문학과 미술에서 삶과 예술의 관계라는 중심테마가 어디까지나 본능적이며 심리적인

차원에서 다루어지고 있”⁸⁾이라고 설명하면서, 문학에서 드러난 인상주의적 색채와 빛에 반사된 순간에 관한 문학적 표현에 대해 검토한다.

이 논문에서는 문학을 통해 구현되는 인상주의를 몇 가지로 정리한다. 첫째 문학적 인상주의가 전통적 사실주의 문학양식으로부터의 탈피를 의미하고, 현실을 있는 그대로 묘사하려 하지 않고, 19세기 역사적이며 종교적 내용을 다루지 않음을 들고 있다. 이는 일상의 모든 감각이 인상주의의 소재가 되고 있기 때문에 일상의 감각에 직접적이고 즉흥적으로 스며들지 못하는 거대한 역사나 굵은 사상의 흔적을 발견하기가 쉽지 않음에서 기인하지만, 그동안 거대한 역사나 종교가 개인에게 너무 압도적인 영향력을 행사했고 여전히 압도적인 영향력을 행사하기 때문에 오히려 거리를 형성해야 지켜지는 개인적인 것에 인상주의가 주목했고 그것을 형상화하기 시작하면서 소재나 주제가 다양해질 수 있었다는데 인상주의의 의미가 있다고 본다. 인상주의가 현실을 있는 그대로 묘사하려 하지 않은 것이라기보다는 보다 감각적 방법으로 깊이 전달하는 것에 관심을 가졌다고 보아야 한다. 도시화에서 온 소재들을 주관적이고 순간적인 인상으로 묘사한다는 것은 현재라는 시간에 대한 보다 적극적 해석을 위한 노력이었다. 사실주의의 총체성을 인상주의가 느끼고 있는 순간의 분절된 감각으로 보여주려 하기 때문에 총체성을 포기하고 있는 듯이 보이지만, 인상주의 그림을 멀리 떨어져서 보아야 한다는 것을 생각해볼 때 총체성을 포기하고 있는 것은 아니다.

둘째 인상주의 문학의 대상은 피상적 성격을 갖는다고 설명한다. 짧은 시간에 느낌, 색, 소리 움직임에 대한 인상을 나열하기 때문에 독자가 맥락을 연결해서 이해하기가 어렵다. 아무리 치밀하게 구성을 한다고 해도 순간의 감각을 옮겨 적은 것들은 반복해서 읽고 나서야 대상들 간의 관계가 밝혀지고, 구성되는 특성을 갖는다. 읽는 순간의 의미가 곧바로 이해 될 수 없는 구조라고 해서 피상적이라고 하는 것은 인상주의가 멀리서 보아 알아볼 수 있는 재현에 관련한 것이라는 것을 간과하는 것이다. 오히려 피상적으로 받아 적은 것들을 반복적으로 읽고 재구성함으로써 피상성을 탈피할 수 있다. 이러한 상호 텍스트성이 인상주의의 장점이다. 독자를 텍스트 안으로 끌어 들여서 의식의 자명성에 의심을 품게 하고, 다양한 사유 실험을 통해 복합적인 사유를 가능하게 하면서 다각적인 사유의 틀을 만들 수 있는 것이 인상주의라고 할 수 있다. 마지막으로 인상주의의 인간상을 방황하고 수동적 인물들이고 그들만의 독자적인 공간 속에서 사물의 미세한 뉘앙스와 과도한 감각을 추구한다고 설명한다. 살아 있는

8) 박신자, 「문학적 인상주의의 가능성과 그 실례」, 성균관대학교 독어독문학회, 1996

개인은 시간의 흐름 속에서 계속 자기 신체에 소개되는 세계에 반응해서 살아가야 한다. 이런 상태가 방황하는 개인의 상을 만든다. 각 개인은 자의식을 갖기에 빠른 시간의 흐름을 갖는다. 자칫 흐름 속에서 인물이 느끼는 것을 받아들이고 있는 것처럼 표현하면 수동적인 인물처럼 보이지만, 그 양상을 살피면서 자기 것으로 소유하고자 하는 욕망이 표현 욕구를 자극할 때 표현 할 방법을 고민하는 인물을 수동적이라고 할 수 없다. 느끼고 표현 하려고 하는 순간 이미 흐름에서 배제된 고정된 것들이 동원되는 까닭에 수동적이라고 할 수는 없다.

조창섭은 ‘인상주의’ 라는 용어가 회화에서 문학으로 전이된 용어로서, 독일에서는 세기 전환기인 1890년과 1910년 사이의 문학 작품에 나타났고, 인상주의가 사물을 접하는 현실감각은 자연주의와 연관되어 있고, 정신세계를 추구하고 있다는 점에서는 신낭만주의와 연관 되어 있다고 한다. 인상주의를 특정 시기를 풍미한 문예사조로 간주하지 않고 세기 전환기의 작품에 나타난 ‘문체적 특정적 요소로 간주하려는 시도’⁹⁾가 있지만, 요스트 헤르만트(Jost Hermand)처럼 양식 범주를 넘어서서 시대정신과 생활감정이 내포되어 있는 특정 시기의 문학경향으로 간주하는 것이 일반적¹⁰⁾이라고 서술한다. 조창섭은 인상주의 작가들이 사물을 관찰하여 병렬적으로 나열하는 수동적 입장을 취하며, 뉘앙스에 충실하기 위하여 적합한 단어를 모색하고, 문장론이나 문법을 무시한 문장을 사용하여 의미를 모호하게 만들면서 표면에서 포착되는 가상(假象)과 본질을 이르고 있는 실재(實在)의 합류를 추구하고 신이 현현한 가운데서 진리의 계시를 추구하고 있다고 진술한다.¹¹⁾ 받아들이는 세계에 대한 공감각을 순간의 단면으로 묘사하는 인상주의는 파편적인 특성이 있다. 인상주의 소설은 대체로 전체적인 묘사를 포기하고 있다. 전체화시키는 것의 불가능성에 관심을 갖는 것이 인상주의 문학의 특징이라고 보아야 한다. 시간의 흐름에서 겪게 되는 감각이 전체적인 어떤 것으로 수렴하게 되면서 필연적으로 붙게 되는 과장과 억지를 주체의 감각으로

9) 조창섭, 「인상주의(印象主義: Impressionismus) 연구」, 師大論叢 제56집, 서울대학교, 1998

이 논문의 각주 참고, 자연주의 이후에 나타난 세기 전환기의 다양한 문예 사조들은 하나같이 현실의 객관적 재현을 추구한 자연주의를 배격하고, 주관적 인상(Subjective Eindruck)과 기분(Stimmung)을 재현하려는 공통점을 지니고 있기 때문에 인상주의를 특정 시기를 풍미한 문예 사조에 편입시키기보다는 문체의 특징적 요소로 간주하려는 경향이 있는 것

10) 조창섭, 위 논문에서 인용, Vgl Udo Köster: Die Überwindung des Naturalismus, a.a.O.S.8. 인상주의의 개념을 철학과 이데올로기 그리고 사회학과의 연관관계 속에서 포괄적으로 정의하려는 경향으로, 요스트 헤르만트는 인상주의의 특징으로 소여성(所與性Gegebenheit), 무형태성(Formlosigkeit), 집약성(Intensivierung), 색채성(Farbigkeit), 일과성(一過性:Flüchtigkeit), 외설성(猥褻性:pikanterie), 뉘앙스 숭배(Nuancekult) 등을 들고 있다.

11) 조창섭, 같은 논문, 106쪽

대체하려는 것이 인상주의의 특징이라고 할 수 있다. 순간들이 각각 분절되어 있어서 전체화되기가 쉽지 않다는 것을 인상주의 소설은 그대로 보여준다. 이와 대조적으로 자연주의는 객관세계를 있는 그대로 묘사하려고 하지만 기질이나 관계에 의한 맥락구성을 포기하지 않으면서 총체성을 구현하려는 의지를 포기하지 않는다. 하지만 객관적인 세계를 최상의 강도로 표현하려는 자연주의 소설의 표현법과 보이는 것을 주관의 감정에 따라 가감 없이 표현하려는 인상주의 소설의 표현법은 그 구분을 모호하게 할 만큼 직접적이고 기질적인 특성을 보인다. 이런 이유로 자연주의 소설의 문체상의 특징과 인상주의 문체상의 특징이 확연히 드러나게 구분되지는 않는다. 소설에서 두 사조는 복합적으로 섞이는 양상으로 구현된다고 할 수 있다. 특히 제임스 조이스의 소설에서 객관세계를 과학지식을 동원해서 묘사하는 부분에서는 자연주의적인 특성을 보이고 있고, 화자의 의식을 순간의 분절에 따라 묘사하는 것은 인상주의적인 특성이 라고 할 수 있는데 이 두 서술이 교차되거나 섞이기도 한다. 인상주의 문학에서 파편화의 특징에 대해 조창섭은 문장이 될 수 없을 만큼 단어들만 삭제하고, 동사의 나열만으로 문장을 구성하는 문체적 특성으로 설명한다. 그래서 공감각과 당착어법의 빈번한 사용과 자세한 설명이 없는 모호하고 암시적인 글을 대할 때 독자가 서술하지 않은 부분을 채워야 하는 부담을 안게 된다고 한다. 제임스 조이스의 소설에서 이런 문체적 특성이 극대화 된다. 제임스 조이스는 그의 소설에서 시각, 후각, 미각, 촉각, 성욕에 이끌리는 몸의 감각, 주변에서 불러일으키는 것에 반응하는 주체의 의식적 감각을 나열하는 까닭에 의미들이 모이지 않고 흩어진다. 감각적으로 구현된 언어의 밀도가 높고 각 순간이 제각기 자체의 강도를 갖고 있기 때문에 그 순간을 분석적으로 접근하지 않으면 의미를 찾기가 어렵다는 특성을 갖고 있지만, 반복해서 읽다보면 인상주의 그림을 멀리서 보아 알아 볼 수 있는 것처럼 발견할 수 있는 것이 있다.

보들레르는 『현대의 삶을 그리는 화가』에서 “자신이 받은 인상을 충실하게 묘사하는 G.씨는 사물의 절정이나 눈부신 지점들(극적 관점에서는 절정 혹은 눈부신 지점들이라고 할 수 있다)을 본능적 에너지를 발휘하여, 혹은 그 주요 특성들을 때로 인간이 기억하기 좋게 과장하면서까지 강조”¹²⁾하는 인상적 순간을 포착해서 그려내는 화가에 대해 진술한다. 보들레르가 정립한 현대성의 개념은 당시 프랑스 부르주아 계층이 이룬 정치적, 사회적, 경제적 성취와 밀접하게 연결되어 있다. 그가 말한 “부유하고, 한가롭고 매사 심드렁하기까지 해 행복을 쫓아다니는 것 말고는 다른 할 일이

12) 샤를 보들레르, 『현대의 삶을 그리는 화가』, 정혜용 옮김, 은행나무, 2014, 37쪽

없는 사람, 사치를 누리며 자랐고, 어려서부터 다른 사람들의 복종에 익숙한 남자. 요컨대 그는 세련미 말고는 다른 직업이 없어서, 언제나 튀는 걸모습을 즐기는 법제도 밖의”¹³⁾ 댄디는 미학적 관점을 구현할 수 있는 존재다. 돈을 벌 필요가 없어서 삶에 직접적 영향을 주지 않는 지적인 것에 시간을 들일 수 있고, 주변을 관찰하고 그것을 자신의 관점에서 표현할 정도의 교양을 갖춘 존재다. 고상하고 실제적 삶의 현실에서 적당히 발을 댄 수 있는 경제성을 갖춘 인물인 댄디의 시선은 ‘플라노르적¹⁴⁾’ 시선을 가능하게 한다. 플라노르적 시선은 인상주의를 설명할 때 짚고 넘어가야 하는 미학적 특성과 관련이 있다. 경제의 발전으로 인한 잉여적 삶이 선물한 플라노르적 시선은 옛보는 자의 음흉함을 품고 있지만, 당대를 증언하고 시대를 자신만의 미학적 시선으로 볼 수 있는 능력을 갖고 있다. 이러한 시선은 도시화를 통한 흐름을 관찰하고 그것을 포착해서 그림이나 시, 소설 언어를 동원해서 표현하는 인상주의의 특징적인 존재로 표현된다. 제임스 우드는 『소설은 어떻게 작동되는가?』에서 플라노르적 시선의 특징과 그것의 시점화를 통한 문체의 특성을 플로베르의 소설을 들어 설명한다. “플라노르란 대개 젊은 남성으로 크게 다급한 일 없이 거리를 걸으면서보고 응시하고 생각에 잠기는 한가한 인물이며, 본질적으로 이런 인물은 작가의 대리자이며, 주체할 수 없이 범람하는 인상들을 빨아들이는 다공성(多孔性) 정찰자이고, 도시생활의 부상, 엄청난 인간 군상들이 작가에게 거대한 분량의, 당혹스러운 만큼 다양한 세부사항들을 던진다는 사실과 내밀하게 연관된”¹⁵⁾라고 진술한다. 플라노르는 인상주의 화가의 그림에 시선으로 구현되어 있고, 당대의 소설인 플로베르의 소설 『감정교육』의 주인공인 프레데릭의 목소리로 나타나고 있고, 제임스 조이스의 소설 『율리시즈』의 주인공 블룸을 통해 보다 감각 집약적으로 확장된다. “사물의 절정이나 눈부신 지점들(극적 관점에서는 절정 혹은 눈부신 지점들이라고 할 수 있다)을 본능적 에너지를 발휘하여, 혹은 그 주요 특성들을 때로 인간이 기억하기 좋게 과장하면서까지 강조” 하는 이러한 시선의 특징은 예술에 대한 이상을 추구하는 화자의 목소리와 의식의 흐름을 언어로 변형하는 제임스 조이스의 소설 언어를 구현하는 화자의 목소리로 확장된다.

‘가속화된 변화의 속도’가 초래한 유동적이고, 불안정한 상태를 구체화한 개념인

13) 샤를 보들레르, 같은 책, 57쪽

14) flâner라는 동사를 활용해서 보들레르가 사용한 단어. 정확한 목적지 없이 어슬렁거리면서 걷고, 서두르지 않고 발길 닿는 대로 걷는 자인 Flaneur는 군중의 물결을 따라 흘러 다니면서 사람들 사이에 파묻혀 일반의 삶을 열정적으로 관찰하는 거리의 산보자

15) 제임스 우드, 『소설은 어떻게 작동하는가』, 설준규, 설연지 옮김, 창작과 비평사, 2011, 60쪽

‘생활 감정의 역동화’에 대해 정치와 사회적 배경에서 설명하고 있는 공주형의 논문 「인상주의에 나타난 생활감정의 역동화에 대한 연구」에서 인상주의 회화가 탄생한 시점에 있었던 오스만의 파리 개조 사업을 통한 도시 집중화를 배경으로 하는 인상주의의 현대성에 대해 고찰한다. 이 논문에서는 긴장된 신경으로 외부 세계의 인상들에 반응하고, 도시 생활의 다양한 변화와 신경질적인 리듬, 갑작스럽고 날카롭지만 언제나 사라지게 마련인 인상에 대해 근대 도시의 출현과 함께 변화된 생활감정과의 상호 관계에서 검토한다.¹⁶⁾ 이 논문에서는 도시의 거리를 걷는 대중과 여가 생활 한복판에 등장하는 대중들을 통한 도시인의 자유와 집단을 이탈한 개인의 불안감에 대해 다루고, 기차와 빠른 합승마차의 속도로 인한 파편화된 세계가 제공하는 지금이라는 시간에 대한 자의식이 인상주의의 소재가 되는 양상을 점검하고 있다. 거기에 덧붙여서 유리와 철제 구조물이 제공한 자극적인 볼거리가 인상주의 그림의 소재가 되고 있음을 서술하고 있다. 대대적인 도심 재개발 사업 시행 이후 파리의 일상은 “중단, 불일치, 놀라운 일” 등으로 채워졌고, 변화된 삶의 조건은 도시인들에게 충격을 수반한 근대적 체험을 제공했다. 이런 낯선 체험들은 당대인들의 “집합적 삶의 양상”과 지각방식, 생활감정의 변화에 크고, 작은 영향을 끼쳤다.¹⁷⁾ 이 논문을 통해 인상주의 회화에서 관심을 갖는 현대화의 내용과 그 안에서 사람들이 느끼게 되는 것에 대해 알 수 있었다. 이러한 인상주의 회화의 내용적 특징이 모더니즘 문학에 그대로 적용되고 있고, 모더니즘 문학에서는 도시화의 내용이 소리와 속도의 감각을 구현하려는 다양한 기법으로 구현되고 있다. 도시화에 따른 현대화의 내용은 모더니즘 소설의 공간적 배경이 도시인 것과 밀접하게 연결된다.

양효실은 논문 「보들레르의 모더니티 개념에 대한 연구-모더니티 개념의 비판적 재구성을 위하여」에서 현존하는 리얼리티보다 열등하게 취급되어 왔던 부재하는 이미지를 보들레르가 진정한 현재로 역전시키고자 했으며, 그것은 파편화된 세계의 덧없는 순간의 재현을 통해 혼돈과 분리, 상실과 모순으로 점철된 현재와 그 가치를 다시 발견하는 예술적 방법이었다고 했다. 현대적 삶의 등장이 예술이 변화를 받아들여야 할 이유라는 것을 지각하면서 보들레르는 위대한 삶의 재현이 아닌 하찮은 삶의 재현이 자기 시대 예술의 임무라는 점을 깨닫게 되었다. 그 결과 도덕적인 정당성을 부여받을 수 없는 존재들에게 미학적 정당성을 부여하는 임무를 맡고, 현대적 삶이 등장시킨 주변부적 인간군상에 감정을 이입하면서 자신의 자아를 공식적인 세계, 명예를 존

16) 공주형, 「인상주의에 나타난 생활감정의 역동화에 대한 연구」, 인천대학교, 학위논문, 2013

17) 공주형, 「인상주의에 나타난 생활감정의 역동화에 대한 연구」, 4쪽

중하는 부르주아의 세계로부터 분리하면서 이제 예술의 가치가 재현한다는 사실이 아니라 재현의 방식에서 나오게 되고, 대상이 아니라 대상을 재현하는 예술가의 개성, 스타일이 작품의 가치를 결정하게 된 것¹⁸⁾이라고 설명한다. 보들레르가 집중한 당대성이 화가들에게 제공한 것은 소재의 다양성이었다. 그림을 그리는 누구라도 자신이 느낀 무엇이든 그릴 수 있다는 의지를 갖게 된 것이 인상주의의 성과라고 할 수 있다.

보들레르가 집중한 현대성과 연결된 인상주의가 관심을 가진 내용에 대해서는, 김태희의 「프랑스 예술의 ‘인상주의’ 적 흐름에 관한 연구」를 통해 확인 할 수 있었다. 김태희는 이 논문에서 비평가 뒤랑티Edmond Duranty가 인상주의 회화의 특징으로 지목한 ‘야외 장면’ 과 ‘근대적 생활’ 에 한 가지를 덧붙여서 드가가 달리는 경마나 발레리나의 역동적 동작의 순간을 그려서 표현한 ‘순간적인 형태감’ 에 관해 설명한다. “기존의 아카데미한 회화와는 달리, 야외의 자연을 직접적 모델로 선택했다는 사실은 19세기 회화의 중요한 변화를 의미” 한다고 밝히고, “이전 예술에서 도외시되었던 평범한 주제들이 인상주의 화가들에게는 소중한 주제여서 의복이나 생활방식 하나하나가 인상파 화가들에게는 소중한 소재가 되었고, 눈앞에 펼쳐지는 대상들의 순간적인 움직임이 선이 아닌 붓의 터치로 재현해내고자 했” 다고 진술한다. 베르나르 부이유 Bernard Vuilloux는 “표현은 인과적으로나 시간적으로 현상성에 종속되어 있으며, 회화적인 것이나 언어적인 것은 시각적인 것에 종속되어 있다” 는 전통적인 믿음에서 비롯된 것이며, 다른 하나는 “화가나 작가는 그들이 본 것을 그린다. 현상이 매번 감정에 따라 규정되기 때문” 인데, 회화에서와 마찬가지로 문학에서 역시 “먼저 감흥을 느끼면 개념화는 뒤따를 뿐” 이라는 인상주의적 원칙이 적용¹⁹⁾된 것이라는 것이다. 이러한 특성을 생각해볼 때 인상주의 회화가 시각의 동일시를 구현하기 위해 전통적인 회화 기법들을 파괴하고 색의 나열을 통해 색의 뉘앙스를 전달하려 했던 것처럼 모더니즘 문학에서 현대화의 내용을 공유하고 표현하려는 노력은 복합각각을 구현하기 위해 언어를 해체하는 양상으로 확대되면서 난해해진다. 빠르게 흘러가는 순간의 감각을 받아 적기 위해 언어는 기능어를 버리게 되고, 밀도 있는 단어의 나열은 해석을 난해하게 할 수밖에 없고, 변하는 순간을 통한 감각의 변화는 이전의 감각을 부정하는 형태로 분열적일 수밖에 없다. 그래서 순간에 대한 추구는 완결성보

18) 양효실, 「보들레르의 모더니티 개념에 대한 연구-모더니티 개념의 비판적 재구성을 위하여」, 철학박사학위논문, 서울대학교, 2006

19) 김태희, 같은 논문에서 인용, 413쪽

다는 파편성에 치우치는 특성을 보인다.

현상학의 시간의식과 인상주의를 접목시켜서 체홉의 산문을 분석한 임혜영은 현상학의 창시자 후설의 추종자들에 의해 구체적으로 발전된 현재성의 순간들에 의미부여는(후설 현상학의 ‘의식의 흐름’ 기술description의 영향을 받은 프루스트, 조이스, 울프, 포크너와 연관), 특히 특권화된 순간들을 강조한 인상주의 작가들-체홉이나 헨리 제임스 - 의 경우 비중 있게 드러난다고 할 수 있고, 영원히 되풀이되지 않을 순간의 일회성, 삶과 정신의 실체가 상실하게 되는 ‘분해와 파괴의 원리’ 로서의 19세기 시간관에 대해 논한다. 이 논문에서 인상파 그림의 뒤를 이어 베르그손의 시간 해석이 그 진가를 발휘하는 것은 프루스트의 소설에 의해²⁰⁾ 실현되었다고 기술한다. 임혜영은 “인상주의적 주인공이 순간적 인상들의 지각 속에서 사물의 본질을 파악하고, 이 순간은 고양된 의식 및 각성의 순간들에 다름 아닌데, 이는 지속이 멈추는 순간 속에서 예술적 영감의 순간이 발현되는 원리”²¹⁾라고 한다. 이는 영원한 것이 절반이라면, 우연한 것, 순간적인 것이 그 절반이라고 했던 보들레르의 시간관과 연결된다고 할 수 있다. 임혜영은 후설 시간론의 일반적 특성을 크게 세 개념 - 체험, 원초성, 통일성 - 을 통해 요약하고, 첫째, 우리의 체험에 의한 시간의 인식론적 측면, 둘째, 이렇게 체험된 시간이 과학과 문화에 의해 은폐되고 왜곡되기 이전의 이른바 원천적인 것을 의미하는 바 ‘객관적인 시간’의 배제, 셋째, 현상학적 시간은 의식의 역동성을 지님으로써 현재를 중심축으로 이전과 이후의 시간들을 통합하는 본질을 갖는다고 분석하면서 후설의 시간론이 베르그손과 달리 특권화된 순간들, 플레의 말을 빌면 영감의 순간에도 의미를 부여했다는 점, 용어개발 및 그에 대한 명료한 구분 방식으로 시간론에서 공헌한 점으로 그 독특성이 있음을 밝히고 있다. 이러한 후설의 시간관을 살펴보는 것은 인상주의가 단순히 지나가는 시간에만 집중한 것은 아니라는 것을 확인하기 위해서다. 보들레르가 순간적인 것, 우연한 것에 방점을 찍으면서도 영원한 것의 절반을 각인시키고 있음을 간과해서 안 된다.

아쉽게도 인상주의적 문학에 대한 연구가 외국 문학에 한정되어 있고, 한국 문학에서의 연구가 거의 없다. 순간의 감각들이 뭉쳐서 인간의 사고를 지배하고 있음을 생각해볼 때 인상은 생각보다 광범위하게 인간의 삶을 지배하고 있다. 인상주의를 보다 면밀하게 살펴보고 인상주의 소설기법을 한국 문학에 적용하는 것에 우리가 있다고

20) 임혜영, 「현상학적 시간의식, 인상주의, 그리고 체홉의 산문」, 노어노문학 제20권 제4호, 고려대학교, 2008, 315쪽

21) 임혜영, 같은 논문, 315쪽

하더라도 인상주의가 집중하는 순간에 대한 감각은 소설가의 개성과 밀접하게 연결되어 있어서 문체 형성에 영향을 준다.

3. 연구방법

미술 사학자 고프리치는 인상주의에 대해 뒤로 물러나서 보면 혼란스러운 색점들이 갑자기 우리의 눈앞에서 제자리를 차지하고 생기를 띠게 되는 기적과 같은 기쁨을 맛보게 된다는 사실을 대중들이 알기까지는 어느 정도의 시간이 필요했고, 이러한 기적을 성취하고 화가가 실제로 겪었던 시각적 경험을 관객에게 전달해주는 것이 인상주의자들의 진정한 목표였고, 갑자기 세계 전체가 회화를 위한 적절한 주제들을 제공하였다²²⁾고 인상주의의 의의를 밝히고 있다. 그림의 주제가 개인의 사적인 시야와 감정으로 옮겨 온 것은 인상주의 화가들을 통해서였는데, 이러한 인상주의 그림의 특징이 소설에서는 스스로 느낀 감각을 언어로 옮기는 것으로 변형된다.

이러한 인상주의의 특징에 덧붙여서 고프리치는 품위 있는 주제, 균형 잡힌 구도, 정확한 소묘²³⁾가 사라졌다고 평했고, 이제 미술가들은 그가 무엇을 그리고, 어떻게 그리는가에 있어 오직 자기 자신의 감각에 대해서만 책임이 있었다고 했다. 고프리치가 지적하고 있듯이 인상주의 화가들이 집중한 것은 자기 자신의 감각이었다. 시각적 감각이었든, 내면에서 생겨나는 것에 대한 것이었든 이성이 지배하고 규칙이 지배하던 화단에 감각을 들고 나온 일군의 화가들의 그림은 도전이었다. 인상주의 문학이 사실주의의 서술 기법을 포기하고 파편성을 추구하는 특징은 인상주의 회화의 유산이다. 색의 나열을 통한 뉘앙스의 강조와, 뉘앙스를 전하게 되면 색을 칠하지 않은 바닥이 드러나도 상관없다는 완성에 집착하지 않는 창작태도는 인상주의 문학의 파편적 특성으로 전달된다. 이러한 특성에 대해 김종건 교수는 제임스 조이스의 서술의 예를 들어 과거 시간에서 끌어낸 인상적 순간들을 모자이크해서 단편(fragmentation)이나 만화경처럼 표현(kaleidoscopic of actuality)하는 것으로 연결되는데 이것에 대해 루카치는 현실의 해체(attenuation of actuality)라고 부르고 있다고 설명한다.²⁴⁾

22) 고프리치, 『서양미술사』, 백승길, 이종승 옮김, 예경, 1997, 522쪽

23) 고프리치, 같은 책, 522쪽

24) 김종건, 『J 조이스 문학의 이해』, 신아사, 1993, 147쪽

인상주의가 집중한 ‘감각’은 자연주의와의 변별을 이루는 측면이다. 자연을 최상의 힘과 강도로 재현하고 과학과 균형을 이루는 진실을 드러내려 했고, 가시 세계의 모든 형태를 꺼안²⁵⁾고자 했던 자연주의는 관찰이 주를 이루는 이성을 강조하는 반면에 인상주의는 최상의 힘과 강도로 재현할 자연에 대한 표현을 개인의 감수성에 의존했기 때문에, 현상에 대한 집요한 관찰과 표현에 집중한 자연주의 소설가였던 에밀 졸라는 인상주의 대가들을 미숙하다고 했다. 인상파 화가들이 색채를 통해 감각을 표현하려 한 까닭은 인간의 영혼을 드러내기 위해서든 개인이나 사물의 특수성을 좀더 효과적으로 묘사하기 위해서든, 화가들이 인간의 내면 의식과 맞닿을 수 있는 수단이었다. 색채 자체가 물질적 존재성을 가지고 지성보다는 감성에 호소했기 때문²⁶⁾이었다.

인상주의는 유례없이 도시적인 예술인데, 그것은 다만 인상주의가 풍경으로서의 도시를 발견하고 그림을 시골에서 도시로 옮겨왔기 때문만이 아니라 세상을 도시인의 눈으로 보고 현대적 기술인의 극도로 긴장된 신경으로 외부 세계의 인상들에 반응하기 때문이다. 도시 생활의 다양한 변화, 신경질적인 리듬, 갑작스럽고 날카롭지만 언제나 사라지게 마련인 인상들을 묘사하기 때문에 그것은 도시적인 양식인 것²⁷⁾이다. 도시적 내용의 핵심은 속도에 대한 감각이었다. 제임스 조이스의 소설 『율리시즈』 7장에서 전차 소리와 인쇄 기계 소리에 묻히는 인간관계의 소원함과 소외되는 의식이 시간의 흐름에 따라 집요하게 서술된다.

유리와 철제를 이용한 건축 구조물은 근대 도시 파리에 새로운 시각적 볼거리를 제공했다. 도시에 들어선 새로운 자재의 건축물들은 실내 공간과 실외 공간, 사적 영역과 공적 영역의 경계를 흐릿하게 했다.²⁸⁾ 사방이 개방되어 있는 광장을 비롯한 대도시의 공간은 모든 것들을 다양한 방식으로 볼 수 있는 새로운 시각 체계의 등장을 의미하기도 한다.²⁹⁾ 사람의 표정이나 도시 경관의 객관적 시선이 마네나 드가 또는 카유보트와 같은 중산층 화가에서 나타났다. 이는 플라뇌르적 시선이 부르주아의 잉여적 삶이 가져다 준 우위에서 오는 관찰적 시선이었다는 데서 인상주의의 한 축이 도시화와 근대화가 가져다준 경제적 성취에서 비롯되었다는 것을 알 수 있다.

정지된 것처럼 보이는 공간에 역동성이 가미가 될 수 있는 것은 시간이 개입하면서

25) 존 리월드, 『인상주의의 역사』, 정진국 옮김, 까치, 2006, 107쪽

26) 제임스 H 루빈, 『인상주의』, 김석희 옮김, 한길아트, 2001, 34쪽

27) 제임스 H 루빈, 같은 책, 201쪽

28) 공주형, 같은 논문, 9-10쪽

29) 심혜련, 같은 논문, 234쪽

다. 시간의 흐름에 따라 공간의 색이 바뀌고, 계절의 흐름에 따라 자연은 다양한 것들을 보여준다. 결정된 상태가 아니라 움직이는 과정을 고정된 상태인 그림으로 보여 주어야 하는 인상주의의 불완전성을 보여 주지만, 결정된 상태인 과거는 지식과 체험으로 표현하려는 자의 현재에 영향을 미치고, ‘움직이는 과정’을 통해 미래를 향한다. 모네를 비롯한 인상주의 화가들 대부분은 자연의 변화와 풍경에 대한 관찰과 빛을 활용한 색의 활용에 관심을 가졌다.

모네가 평생에 걸쳐 보여준 노력은 ‘루앙 성당’ 연작이나 ‘노적거리’ 연작 등을 거쳐서 ‘일본식 다리’에 이르러 형체를 거의 알 수 없는 그림이 되었다. 그의 시각적 환원주의는 추상표현주의의 대가인 잭슨폴록으로 이어졌다. 남프랑스에 틀어 박혀서 고집스럽게 그림을 그린 세잔의 그림들은 피카소나 브라크와 같은 입체파 화가들의 그림으로 이어졌다. 인상주의는 인습에서 벗어나 자신에게 충실해야 하는 화가의 모범을 제공했다.³⁰⁾ 보이는 것을 색으로 구성하려는 성실한 노력으로 많은 작품들을 그렸던 화가들은 생애 대부분을 생계를 걱정하면서 자신들이 그린 그림에 값을 정하고 시장에 내놓으면서 다음을 생각해야하는 빈한한 삶을 살았지만, 자신들이 얻은 그림을 통한 감각에 대한 자의식은 버리지 않았기 때문에 죽는 순간까지도 그림에 집착하는 예술가의 삶을 보여주었다. 이러한 태도는 “인간 생활이나 자연에서 빌려온 어떤 주제를 핑계로 선과 색체를 다룸으로써, 나는 천박한 의미에서 완전히 사실적인 어떤 것도 재현하지 않는 조화와 교향악을 얻고, 그러한 것들은 어떤 사상도 직접 표현하지 않지만, 우리에게 어떤 생각을 불러일으킬 것”³¹⁾이라고 말하는 고갱에게 비판적으로 전해졌다. 인상주의 그림은 그림이 보여주는 순간이라는 인상으로 인해 보는 사람의 참여를 유도한다. 인상주의 이전의 아카데미한 그림들이 법칙이나 규칙이 전해주는 절대성을 강조한다면 인상주의 그림들은 보는 사람의 움직임이나 감각의 상대성에 호소한다.

인상주의 화가들이 서양의 도시화되어가는 속도의 한복판에서 활동한 까닭에 인상주의는 ‘현대성’의 개념과 밀접하게 연관되어있다. 인상주의가 본 것에 대한 감각에 충실하려 했던 만큼이나 객관성에 치중하는 것 같지만, 감각화의 방식은 주체의 느낌에서 벗어날 수 없는 까닭에 보는 것을 최대한으로 그려서 감각하겠다는 장인적 노력이 그들 그림의 폭을 확장시켰다. 인상주의가 본 것에 대한 감각 이미지를 보여주려 한다는 것은 재현의 한계를 보인다는 비판을 받았다. 그 한계는 그림을 통한 끝없는

30) 제임스 H 루빈, 『인상주의』, 4쪽

31) 존 리월드, 『인상주의의 역사』, 391쪽

모색을 통해 그림의 형태를 바꾸고, 전통에 대한 연구를 자신들의 그림에 적용하기도 하면서 주관적 인상의 강조로 추상화되기도 했다.

본론 11장에서는 그림에서의 인상주의가 모더니즘 문학에서 소설가의 창작 태도와 서술 기법에 복합적으로 확장 흡수된 양상을 살펴볼 것이다. 모더니즘의 대표작가인 제임스 조이스는 그의 소설 『율리시즈』에서 인상주의적 기법을 이용, 흐르는 시간을 언어로 표현한다. 하루에 일어난 일을 서술하는 까닭에 평범한 일상이 감각적으로 담기고, 시간에 대한 소설가의 자의식이 언어 삽입³²⁾과 같은 기법을 통해 당대 아일랜드의 사회정치적 폐부로 파고든다. 이것에 대해서는 제임스 조이스 소설의 번역자인 김종건 교수의 『J 조이스 문학의 이해』를 통해 『율리시즈』서술의 특징과 각장에서 시도하고 있는 소설의 기법에 대해 확인할 수 있다. 이 책을 통해 설명된 인상주의 기법을 소설 표현을 통해 점검해 보고자 한다. 이 책에서 김종건 교수는 소설의 1,2장이 조이스 스스로 narrative young이라 표현하는 비궤변적 산문으로 명명함을 들어서 리얼리즘 기법으로 쓴 장으로 설명하고 있지만, 중간 중간 의식의 흐름이 배제된 것은 아니다. 3장에 대해 김종건 교수는 의식의 흐름이 극대화된 장으로 언어의 인상주의적 특성이 밀도 있게 구현된 예를 들어 설명하면서 기억의 파편들이 만화경처럼 줄줄이 나열되는 예를 들고 있다. 김종건 교수가 ‘육감의 세계’로 소개하는 4장에서는 보고 있는 것을 색의 뉘앙스로 구현했던 인상주의 회화가 언어화 될 때 미각적으로 느껴지는 감각과 후각을 통해 보다 노골화되고 더블린의 맥주 거품을 통해 시각적으로 확장되는 것을 알 수 있다. 충족되지 못한 육체적 욕망이 갈망의 형태로 불륨의 의식을 장악하고 있고 그것이 감각적으로 표현되고 있다는 것을 짚어 볼 수 있을 것이다. 시각적으로만 확인 되는 회화에서의 감각이 복합 감각적으로 어떻게 확장될 수 있는지를 이 부분의 서술을 통해 면밀하게 확인 할 수 있다. 5장에서 제임스 조이스는 종교적인 것을 성육과 관련된 용어로 설명하면서 성과 속을 대비 시킨다. 5장에 대해 김종건 교수는 장면은 목욕이요, 시간은 10시, 인체의 기관은 생식기(genitals), 예술은 식물학과 화학(botany and chemistry), 상징은 성체(eucharist), 기법은 자기도취(narcissism)” 라는 조이스의 스키마schema를 알려 주면서, 거의 모든 마취약들이 향락적 효과를 지니고 있음과, 인간의 5관(시각, 촉각, 미각 및 무엇

32) 언어 삽입 기법은 『율리시즈』의 10장에서 실험되고 있는데, 앞에 나온 문장을 뒤에 그대로 사용하면서 같은 시간을 사는 다른 인물의 시간의 접점을 알려 준다. 이러한 방식은 그 문장이 다시 쓰이는 이유에 대해 관심을 갖게 하고, 그 문장이 왜 그곳에서 다시 불렸는지 의문을 갖게 하면서 독자로서 하여금 상관없는 두 인물을 병치하는 상호텍스트성의 가능성을 열어놓는다.

보다 후각)의 거의 모든 향락이 Lotus를 먹는 효과에 덧붙여 야기되고, 이것이 즐린 쾌락주의³³⁾라고 기술한다. 본고에서는 제임스 조이스가 자기도취의 기법이라고 표현한 것이 자기에 대한 감각을 분해해서 소설로 완성하는 것이라는 것을 블룸의 목욕장면을 통해 상징적으로 드러내고 있음을 확인할 것이다. 6장에 대해 김종건 교수는 제임스 조이스가 몽마incubus기법을 활용하고 있다고 알려준다. 몽마는 잠든 여자의 머리맡에서 악몽을 일으키는 남자 정령인데, 이 장은 죽은 자를 향해 가질 수 있는 실제 인간 군상들의 모습을 담고 있다. 시체가 처하는 가능한 물리적 상황이 가감 없이 나열되는데 죽은 자가 듣는다면 기분 좋은 표현들은 아니다. 죽는 것을 잠든다고 표현 한다면, 잠든 시체의 머리맡에서 악몽을 펼쳐 보이는 것이 살아 있는 인간이라는 역설을 보여준다. 이 장에서 ‘무덤 속에 넣어 두어 들여보자는 축음기’는 인상주의 문학의 수동적 받아 적기의 특성을 잘 표현하는 사물이다. 6장에서 더블린 시내를 도는 장례 마차의 삐걱거리는 소리가 사람들 사이 관계의 삐걱거림을 드러내는 대화 사이로 끼어든다. 6장에서는 죽음에 대한 정신적 물질적 상태에 대한 인상이 적나라하게 나열된다. 본고에서는 김종건 교수가『율리시즈』 3장에서부터 10장 사이에서 사용되고 있다고 설명하는 인상주의적 언어 기법의 특성을 점검할 것이다. 특히 7장에서 보여주고 있는 파편화된 서술 기법의 특성과 효과를 살펴보고, 10장의 시간의 반복을 통한 언어 삽입을 통한 병치의 효과에 대해 논하려고 한다. 색점의 나열을 통해 뉘앙스를 표현하려했던 인상주의 회화가 언어를 통해 어떻게 구현되는 지 분석해 볼 것이다. 모더니즘 소설의 대표라 할 만한 제임스 조이스의 소설 『율리시즈』에서 인상주의가 소설언어로 구현되는 데 있어 마살 버만이 현대성의 특징으로 표현했던 활기찬 에너지, 풍부한 상상력뿐만 아니라 빠르고 격렬한 어조와 억양의 변화, 자신의 목소리 그 자체에 열광하기 위해서, 자신이 말해버린 모든 것을 의문시하고 부정하기 위해서, 자신의 목소리를 더 큰 영역의 조화로운 목소리나 불협화음적인 목소리로 전환하기 위해서, 자신의 목소리를 그역량을 뛰어넘어 무한하게 광범위한 영역으로까지 확대하기 위해서, 모든 것은 그 모순 속에서 잉태되며 ‘견고한 모든 것은 대기 속에 녹아 버리는’ 세계를 표현하고 포착하기 위해서 기꺼이 마련하는 그 준비성이며 이러한 목소리는 자기발견과 자기조롱 및 자기 기쁨과 자기의심을 동시에 반향한다³⁴⁾고 한 특징이 복합적으로 구현되고 있음을 확인할 것이다. 『율리시즈』의 문학 언어를

33) 김종건, 『J.조이스 문학의 이해-현장답사를 중심으로』, 신아사, 1993, 210쪽

34) 마살 버만, 『현대성의 경험 -견고한 모든 것은 대기 속에 녹아버린다.』, 윤호병, 이만식 옮김, 현대미학사, 1994, 22쪽

통해 해체적이고 분열적으로 구현되는 시공간이 언어의 흐름으로 흘러나온다. 이러한 복합적인 양상이 문학을 난해하게 하고 있음에도 불구하고 인상주의 그림이 멀리서 보아 생생한 감각을 전달하는 것을 목표로 했듯이 파편화된 감각을 반복적으로 겪은 독자 스스로 다양한 삶의 시각을 갖기를 바라는 것이 제임스 조이스의 목표였다는 것을 확인할 것이다.

마르셀 프루스트의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』¹¹⁾, 「되찾은 시간」를 통해서 인상주의 한 개인의 기억과 현재에 어떻게 영향을 미치고 그것이 궁극의 소설이 되도록 하는 소설가의 힘에 대해 살펴볼 것이다. 그의 소설을 통해 소설언어의 밀도와 사적인 감각이 언어화되는 데 압도적인 영향력을 행사하는 인상주의에 대해 확인할 것이다. 우연한 순간에 사물을 통해 시간이 돌아오고, 의식으로 포착할 수 없는 순간은 글을 쓰는 소설가의 의식을 붙든다. 「되찾은 시간」에서 프루스트는 구성과 의도에 의해 완성도를 갖는 소설에 대한 불신을 피력하면서 자신의 삶이 배태한 언어를 구성함으로써 글을 쓸 수 있음을 강조한다. 프루스트는 우연히 사물을 통해 돌아온 무의지적 기억 인상을 추적하면 축적된 감각 경험을 발견하게 될 것임을 밝히고 있다. 무의지적 기억의 실체를 밝히기 위해 의식적으로 경험을 추적하고 지식을 동원하고, 포착할 수 없는 순간으로 자신을 다시 던지면서 의식이 포착할 수 없는 감각을 추적하는 창작으로서의 소설론을 프루스트는 강조한다. 무의지적 기억이 되찾아 주는 시간은 그 사물이 실제로 놓였던 순간들(사실은 신체가 몸의 감각으로 받아들였던)의 응축이다. 특정한 시기에 사물을 특별하게 느낄 수밖에 없었던 신체의 흐름과 끌림의 상태가 과거의 시간의 흐름과 공간의 상태를 구성하게 하며, 그것을 서술하고자 하는 집요한 노력이 소설에 담길 수 있다. 뒤늦은 구성을 통해 시간을 관통하면서 느꼈던 것을 언어로 재발견하려는 소설가의 노력이 방대한 소설을 구성하는 것을 확인 하면서 소설을 쓰는 데 있어서의 인상주의 압도적 영향력에 대해 연구해보는 것이 의미 있다고 본다. 이 소설을 통해 보들레르가 이상으로 삼았던 ‘리듬과 운이 없으면서도 음악처럼 흐르는 듯 한 문체, 영혼의 서정적인 걱정에도 몽상의 파동에도, 의식의 충격에도 능히 적응할 수 있을 만큼 유연하면서도, 강한 산문, 무엇보다도 대도시와 서로 무수하게 뒤얽힌 복잡한 관계에 익숙해 있는 사람들의 마음을 사로잡을’³⁵⁾ 문장을 발견했다는 것과 그것이 가능했던 것은 소설가의 주관적 인상의 영향이었음을 밝혀보고자 한다.

본론 III장에서 한국 소설에 인상주의를 극한에서 실험한 소설을 발견할 수 없지만,

35) 발터 벤야민, 『발터 벤야민의 문예 이론』, 반성완 편역, 민음사, 1983, 130쪽

앞서 인상주의의 사적인 특성과 감각 극대화를 통한 삶의 생생한 언어화의 관점에서 소설을 분석할 수 있다고 본다. 인상주의의 언어와 특징을 통해 한국의 세 작가를 분석해보고자 한다. 윤대녕은 인상주의 회화의 빛의 감각과 색을 감각적으로 표현한다. 그의 소설에서 인상주의가 문체적 특성으로 구현되고 있지는 않지만, 「빛의 걸음걸이」는 클로드 모네의 「인상, 해돋이」란 그림을 직접 언급하듯이 인상주의 그림에서의 빛의 효과를 차용하고 있다. 빛의 움직임을 따라 가족들의 과거가 하나 둘 노출되고, 노출된 과거들이 병치되면서 관계들 사이에 보이지 않던 부분에 빛이 스며드는 상태를 감각적으로 드러낸다. 보여주는 이가 몸을 돌리지 않으면 보이지 않는 것과 몸을 돌리고 보여 주면 보이게 되고 보면 알게 되는 관계의 속성을 묘사한다. 이 소설에서 언급하고 있는 모네의 그림처럼 긴 삶의 부분들이 등성등성 드러나는 양상을 살펴볼 수 있다.

손홍규는 그의 사적 감각이 동원되는 양상이 거대 서사와 접하고 있다. 그의 소설이 사실주의적인 특성에 가깝기는 하지만 거시적 내용을 끌어당기는 다양한 경험의 세부는 사적 감각을 통한 인상주의적 문학의 언어 구성적 가능성을 엿보게 한다. 보이는 세계를 재현하는 것을 목표로 한다는 의미에서 인상주의와 사실주의는 특성을 공유한다. 인상주의는 순간의 감각을 언어로 표출하려 하기 때문에 다초점 서술을 가질 수밖에 없지만, 사실주의 소설은 서사의 의도에 의한 맥락 구성을 특징으로 하기 때문에 총체성을 갖는다. 손홍규의 「마르케스 주의자의 사전」을 통해 언어와 문학 지식을 동원해서 거대 서사적 세계에서 개인의 관점과 관계들 사이에서 생겨나서 표현 욕구를 자극하는 울림을 검토하려한다. 이러한 접근을 통해 그의 소설에서 사적 감각이 거대 서사에 말려들어가지 않는 부분이 있음을 발견할 수 있다. 「증오의 기원」에서 한국 사회의 부르주아가 성취하지 못한 강박적 자유가 어떻게 사적인 인상을 통해 언어화 되는지 살펴 볼 수 있다. 이 소설을 통해 자유를 통한 미학적 시선을 갖고자 하는 존재와 자유로울 수 없지만 미학적 시선은 갖고자 하는 존재 사이의 긴장이 유발하는 효과를 고찰해 보려한다. 거대한 시간을 개인 언어 감각으로 바꾸는 문장과 문장 사이의 효과와 그 맥락의 연관관계에서 오는 틈이 전해주는 내용에 다가가 보려 한다.

한유주의 소설집 『얼음의 책』의 한 단편인 「허구0」에서는 시간이 전해 주는 개인의 감각과 문체를 통한 저자와 독자 사이의 긴장을 살펴볼 것이고, 글을 쓰는 순간의 감각을 언어화하는 방식과 그 효과를 더듬어 볼 것이다. 책 제목이 암시하듯이 순간을 얼리는 듯 한 표현이 자주 등장 하는 데 그러한 표현들의 효과를 분석할 것이다. 「사육을 거부하는 개 주인의 아침」에서는 자기 자신에 대한 감각이 물로 흘러내린다. 이

소설에서 욕망하고 있는 개인의 위험성을 지속적으로 검증하면서 세계의 사막화가 결국은 개인의 감각을 향한 욕망에서 비롯되었다는 것을 감추지 않는다. 한국의 소설에서 언어를 통해 인상적 순간을 언어 형식적으로 실험한 작가를 찾아보기는 어렵다. 다만 인상주의적 기법보다는 ‘인상’이 전해주는 순간의 감각과 언어에 대한 자의식을 소설가 한유주는 자신이 글을 쓰고 있는 시공간적 상태를 받아 적는 표현을 사용해서 보여준다. 소설을 쓰고 있는 순간의 자기의식을 받아 적는 상태가 소설을 구성하는 경험을 전달하고, 독자로 하여금 언어를 보면서 자신의 언어를 동원해볼 욕구를 자극한다. 한유주의 소설은 구성을 통해 소통가능하거나 독자의 몰입을 유도하는 소설적 구성을 의도적으로 거부함으로써 글쓰기가 전해주는 순간적 감각과 그 감각 순간들의 개별성으로 인해 흩어지는 언어의 상태를 드러낸다.

II. 소설에서의 인상주의적 기법

인상주의에서 중요한 개념은 ‘순간에 대한 감각’이다. ‘순간’을 시간이 언 상태를 나타내는 말로 생각해 보자. 그런 순간은 있을 수 없지만, 인간은 의식적으로 그런 상태를 가정한다. 시간에 대한 탐색을 멈추지 않았던 현상학자 후설은 인상에 대해 면밀하게 다가가고 있다.

지속하고 있는 객체의 산출이 시작되는 원천 시점은 근원적 인상(Urimpression)이다. [근원적 인상으로서의] 의식은 끊임없는 변화 속에서만 파악이 된다. 즉 (말하자면 의식에 적합하게, 의식 속에 있는) 생생한 ‘지금’의 음은 이미 존재했던 것 속에서 끊임없이 변화되고, 항상 새로운 지금의 음이 변양 속으로 이행된 ‘지금’의 음으로 끊임없이 교체된다.³⁶⁾

후설이 이야기 하는 ‘근원적 인상’이 가르고 있는 시간은 ‘존재했던 것’인 과거와 흐름 속에서 새롭게 변화하는 ‘지금’의 교체들이다. 있었던 과거는 지금에 영향을 미치고, 지금은 계속되는 교체로 인해 멈출 수 없다. 인간의 의식은 흐름 속에 있지만, 경험에 갇혀 있다. 경험이라고 파악된 것들은 우리의 신체를 타고 들어온 것의 의식적 또는 무의식적 발현이다.

순간의 양태가 그림에서는 빛에 대한 의식으로 변하고, 빛의 변화와 빛이 전달해준 상태가 시각적 지각을 통해 감지할 수 있는 화가의 상태를 만들어내고 화가의 색채 지식이 그의 물감의 구성과 즉흥적인 색의 방식으로 표현된다. 앙트완 콩파농은 팔레트에서 색을 섞지 않을 뿐만 아니라 캔버스에서도 터치를 분리하면서 자연색, 색채분할, 점묘법에 입각한 광학적 혼합이라는 인상주의의 세 원칙에 따라 인상주의 운동은 인식론적이며 보다 현실에 충실할 수 있는 색채 과학에 근거하고 있어서, 아는 것에서 보는 것을 그려내는 것이라고 했다.³⁷⁾ 인상주의는 팔레트에서 색을 섞어서 면을 채우는 방식의 색칠보다는 원색의 질고 열음을 통해 또는 색과 색의 동등한 뉘앙스에 의해 감각을 생생하게 전달할 수 있게 되었고, 입체적인 것을 선으로 표현하던 기존의 방식을 벗어나 색의 질고 열음으로 깊이를 나타낼 수 있게 되었다. 소설에서 ‘순간’은 소설가의 언어지식의 한계 내에서 표현되고, 지금이라는 시간이 요구하는 과거에 대한 생생한 순간들을 언어로 모으는 과정을 통해서 경험을 편집하는데 그 경험

36) 에드문트 후설, 『시간의식』, 이종훈 옮김. 한길사, 1996, 94쪽

37) 앙트완 콩파농, 『모더니티의 다섯 가지 역설』, 이재룡 옮김, 현대문학, 2008, 97쪽

은 저자의 사상이나 의도에 의해 판단 당하지 않은 것처럼 나열된다. 경험이 지금의 필요에 의해 동원되지만, 동원되는 순간의 순수한 물질적 상태에 관심을 갖고, 가장 직접적인 감각의 상태로 표현하려고 노력하는 것이 소설에서 인상주의 기법으로 구현되었다. 경험의 순간을 그대로 표현하려고 하기 때문에 수동적이라는 평가를 받았다. 이 때 소설가는 순간을 생생하게 전달하기 위해 자신의 몸의 감각을 동원했다.

‘순수한 지금’이 단순히 소설을 쓰고 있는 소설가의 물질적 시간과 연결되어 있지만, 보다 내밀하게는 과거의 순간들이 ‘지금’이라는 시간의 필요에 의해 응집하는 또는 대등하게 ‘지금’이라고 겪고 있는 시간에 간섭하는 상태와 간섭의 양상을 관찰하는 언어로 인상주의 소설가의 언어는 짜이게 된다. 사물을 관찰해서 보여준다는 의미에서 인상주의는 자연주의와 특성을 공유하지만, 화자의 감각에 대한 추구는 자연주의적 서술과 변별을 이루는 측면이다. 이러한 특성을 구현한 화자에 대해 김종건 교수는 19세기 사실주의의 전지전능한 저자와 다른 스탕달, 제인 오스틴, 찰스 디킨스 소설에 등장하는 전지전능한 이야기꾼의 모습으로 사물을 판단하거나 간섭하지 않아서 작가의 몰개성(depersonalization 또는 impersonalization)을 특성으로 하고 있다고 설명한다. 제임스 조이스가 ‘손톱을 다듬는(paring his fingernails)’³⁸⁾이라고 비유적으로 표현하고 있는 저자로 이러한 특성은 후기 구조주의자들이 얘기한 보여주기(showing)기법으로 구현되고 있다고 부연 설명한다. 김종건 교수는 이런 특징을 드러내는 제임스 조이스의 서술방법이 he thought, he said, he felt 등의 사용을 하지 않는 데서 찾고 있다고 덧붙인다. 인상주의 화가들이 원색의 감각이 순간의 인상을 담기에 적합하다고 생각했고 보는 사람이 멀리 떨어져서 그림을 보고 색과 색의 뉘앙스를 구성하기를 바랐던 것처럼 인상주의 소설가는 순간적 경험의 직접성을 드러낼 단어와 문장을 찾아내서 서술하고, 순간과 순간들을 대등하게 나열한 것들의 맥락구성의 몫을 독자에게 넘겨주었다.

독일문학에서의 인상주의 경향에 대해 조창섭은 “인상주의 개념에 대해 사물의 표면에서 얻은 감각적인 순간 인상과 기분을 작가의 주관에 따라 재현하는 문학 경향이 고, 인상주의 작가들은 사물을 관찰하여 병렬적으로 나열하는 수동적 입장을 취하며, 뉘앙스에 충실하기 위하여 적합한 단어를 모색하고, 문장론이나 문법을 무시한 문장을 사용하여 의미를 모호하게 만들면서 표면에서 포착되는 가상과 본질에 이르는 실

38) 김종건, 『J 조이스 문학의 이해』, 404쪽. 『젊은 예술가의 초상』에서 인용, “예술가는 창조의 하느님처럼, 그의 작품의 안에 또는 뒤에 그 너머, 또는 그 위에 남아, 세련된 나머지 그 존재를 감추고, 태연스레 자신의 손톱을 다듬고 있는 거야”

재(實在)의 합류를 추구”³⁹⁾한다고 설명한다. ‘사물의 표면에서 얻은 감각’이 시각적인 동일성에 대한 추구가 되었던 인상주의 회화에 비해, 문학에서 인상적 순간은 사물의 표면을 넘어서 시각, 청각, 촉각, 후각과 더불어 의식에 떠오른 것을 모두 받아 적는 복합감각적인 순간에 대한 것으로 확대된다. 거기에 인상적 순간의 공간과 시간적 흐름과 그 흐름을 느낀 주체와 객체사이의 밀고 당김까지를 포함한다. 이것은 의식의 거름망에 거르지 못하는 표현할 수 없는 것까지를 포함한다. 순간을 언어 감각적으로 표현하기 위해 언어가 가진 형식성을 추구하고, 형식의 추구가 집요하면 집요할수록 의미가 흩어지는 효과를 낸다.

순간은 언어에 의해 고정되고, 고정된 순간은 계속되는 서술을 통해 표출되는 까닭에 전체를 읽고 반복하지 않으면 소설가의 의도에 다가가기 어렵다. 이런 복합 감각적 상태를 서술하는 것에 대해 제임스 조이스의 『율리시즈』에서는 “촉음기. 무덤마다 촉음기를 비치하거나 아니면 집에다 그걸 설치하는 거다. 일요일 저녁식사가 끝난 다음에. 돌아가신 증조할아버지를 틀어 봐요”⁴⁰⁾라는 표현으로 나타냈다. 제임스 조이스는 이 소설의 Hades 장에서 시체가 매장되는 순간의 상태들과 시체가 썩는 과정과 그것을 갉아 먹고 돌아다니는 쥐와 구더기들과 미세한 세포까지를 받아 적었다. 그의 촉음기가 재생하는 것이 단순히 소리만을 재생하지 않고, 사람과 사람 사이의 말할 수 없는 침묵의 상태, 전차가 멈추자 다른 소리들이 커지는 상태, 앞에 펼쳐지는 시각적인 것은 기본이고, 눈을 감자 들려오는 소리들과 쉽게 걸어갈 수 없는 몸의 상태까지를 재생하려 했다.

현대성에 대한 개념을 보들레르가 정립한 것에서 찾고 있듯이 인상주의 회화의 주된 특징들은 모더니즘 문학으로 흡수 확장되었다. 전통에 대한 부정이 인상주의 화풍에서는 화실을 포기하고 직접 밖으로 나가 그림을 그리고, 아카데미 회화에서 배운 것보다는 자신들이 구성한 물감으로 그리는 행위와 유사하게 소설에서는 중심서사를 거부하는 다초점적 언어 실험을 통해 표현된다. 제임스 조이스는 감각화를 위해 맥락에서 오는 상호 긴밀한 연계성보다는 언어 자체가 보여주는 부피와 역동성과 소리의 효과 등 언어의 발화적 형식성에 천착했다. 순간의 감각을 전달하는 언어의 형식성에 천착한 만큼이나 내용의 맥락은 쉽고 완전하게 포착되지 않는다. 반복적 독서를 통해 앞의 문장들과의 관계를 살펴보는 의식적 노력이 없으면 『율리시즈』가 전달하려는 감각적 뉘앙스의 핵심에 도달하는 것은 불가능하다. 밀도 높은 단어들의 결합으로 이루

39) 조창섭, 「인상주의 연구」, 106쪽

40) 제임스 조이스, 『율리시즈』, 김종건 옮김, 생각의 나무, 2007, 242쪽

어진 문장, 복합 감각적 인상을 전달하려는 노력, 서술된 문장들과 같은 시간을 겪는 다른 존재들의 시간적 반복을 통해 보여주는 순간에 대한 언어적 덧칠의 효과, 상관 없을 것 같은 문장을 끌어당기는 거대한 인력을 통해 궁극의 소통을 이루려는 소설가적 노력이 제임스 조이스의 문체적 가능성이 되었다. 언어가 전달하는 내용을 완전하게 알 수는 없지만, 문장과 문장 사이의 긴장에 의해 도출되는 감각으로 인해 제임스 조이스가 이야기 하는 현현(epiphany)⁴¹⁾을 경험할 수 있다.

마르셀 프루스트는 그의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』를 통해 ‘마들렌’으로 대표되는 감각 인상들의 순간들을 언어로 전달하려 했다. 인상주의는 프랑스에서 태동해서 그림에서 자리를 잡아 전성기를 누렸고, 프루스트의 소설을 통해 언어로 구현되었다. 의식에 의해 걸러질 수 없는 무의식의 덩어리가 우연한 투를 가장해 사물을 통해 출현해서 소설가의 표현 욕구를 자극하고, 그것을 놓치지 않고 분해해서 언어로 창조하는 까닭에 극히 사소하고 사적이라서 지리멸렬하게까지 느껴진다. 하지만 이러한 무의식적 감각 인상들에 대해 프루스트는 감각의 정수를 가져다주는 인상이자, 기록 문학에 기록되는 사소한 사물의 밑바닥으로 지금의 자아는 모르고 그 인상을 느끼던 당시의 자아만 아는 까닭에 당시의 자아에게 자리를 내주어야 하는 물리적 인상이다.⁴²⁾ 이러한 감각 인상들에 대해 프루스트는 의식적으로 떠올릴 수 없어서 수동적으로 그것들이 올 때까지 기다려야 하고, 소설가의 주의력이 무의식을 탐험하면서 수심을 재는 잠수부처럼 찾고 부딪치고, 더듬는 돌을새김의 표징으로 이루어진 내적인 책인데, 이것을 읽는 데, 해독을 위해 아무도 도와줄 수 없어서 소설을 쓰는 행위를 통해 창조해야 하는 특성을 갖⁴³⁾고 있다고 표현하고 있다. 예술을 통하지 않고는 탐색할 수 없는 소설가의 본질을 담고 있고 욕망을 담고 있는 사물은 소설가의 가장 개인적인 시간의 덩어리여서 아무에게도 드러날 수 없는 은밀한 상태와 연결되어 있다. 이러한

41) 현현은 종교 용어로 신이 인간의 모습(구세주)으로 나타남을 나타내는 말인데, 제임스 조이스의 현현에 대해 김종건 교수는 ‘사소한 것에서 오는 갑작스런 정신적 계시(revelation) (제임스 조이스, 『율리시즈』, 287쪽)’라고 한다. 이 소설을 통해 알게 된 현현은 ‘어색함에 끼어드는 휴지기, 말할 수 없는 감각이 일으킨 침묵의 상태가 사소한 행동이나 상태로 표출되어서 화자의 정서를 촉발시키는 것’을 나타내는 것으로 순간의 정신적 계시가 사유를 촉발시키는 인상이 큰 밀도로 구현된 표현이라고 본다.

42) 마르셀 프루스트, 「되찾은 시간」, 『잃어버린 시간을 찾아서』, 김창석 옮김. 국일 미디어, 1998, 294쪽, 259쪽, 278쪽, 물리적 인상인 까닭은 감각을 타고 육체적으로 들어왔기 때문에, 그것에서 정신을 끌어낼 수 있고, 사색해 보려고 애쓰면서 감각을 그것과 같은 법칙 같은 사상을 가진 형상으로 번역하도록, 곧 자기 속에서 솟은 감각을 어두운 곳으로부터 나오게 하여 그것을 정신적 등가물로 전환하도록 노력해야 하는 것, 266쪽

43) 마르셀 프루스트, 「되찾은 시간」, 267쪽

가장 사적이기 때문에 인간관계의 깊이를 제공하는 인상을 프루스트는 언어적 가능성으로 드러내려 했다. 『잃어버린 시간을 찾아서』를 통해서 소설가가 무의식적 인상을 어떻게 다루었는지 확인 하려 한다. 프루스트는 모리스 블랑쇼가 정리했듯 ‘무의식적 상기라는 현실이 보여 주는 변신(과거의 현재로의 변환) 거기에 상상력의 본래적인 영역으로 열린 문이 있는 것 같다는 느낌, 그리고 마지막으로 이러한 순간들에 의해 조명되면서 이러한 순간들을 밝은 곳에 내놓기 위해 글을 쓰겠다고 하는 결심’ 44)을 하고 스스로를 방에 감금하고 죽음에 가까워진 자신을 경계하면서 소설을 썼다. 그가 알았던 인간과 세계를 자기라는 신체를 매개로 해서 느꼈던 감각을 그가 배운 언어 지식을 동원해서 서술했다.

1. 시간이 낳은 언어의 부피 - 복합감각의 언어

제임스 조이스의 자전적인 소설 『영웅 스티븐』은 소설가의 20대 초반의 삶을 다루고 있다. 다음 구절을 읽어보면 제임스 조이스가 어떤 방법으로 창작을 했는지 알 수 있다.

그가 지식의 보고를 위해 낱말들을 발견한 것은 스킵트 사전에서 뿐만이 아니라, 또한 우연히 상점에서, 광고에서, 터벅터벅 걸어가는 대중들의 입에서 그것들을 발견했다. 그는 낱말들이 그를 위해 모든 순간적인 의미를 잃고 멋진 음을 띤 단어가 될 때까지 혼자 계속 반복했다. 그는 자신이 지옥 중의 지옥으로 방금 간주했던 것에 대한 어떠한 있을 수 있는 결탁과도 혼신의 힘을 다하여 싸우기로 결심했는지라 -달리 표현하면 만사가 그 점에서 분명해지는 영역으로- 그리하여 침묵의 계율에 복종하여 이전에는 말씨에 신중한 성자(聖者)야말로 낱말들이 그에게 무례를 보상하지 않도록 침묵을 스스로 기르는 예술가 속에서 인정받을 수 있었다. 어구들이 자신들을 설명해주기를 요구하면서 그에게 다가왔다. 45)

제임스 조이스의 자전적 존재인 스티븐은 순간의 감각을 그 순간의 언어감각이나 그 순간에 반응하는 자신의 언어에 반응하는 감각적 순간 후 작업을 계속하면서 그 순간이 전해준 충격을 다루고 있다. 지옥 중의 지옥과 같았던 순간을 반복하면서 어떠한 결탁과도 혼신의 힘을 다하여 싸우기로 결심하는데 낱말이 처음의 끔찍한 감각(이 감각은 그 동안의 부족한 경험에서 오는 선입견이거나 미숙함이 발휘한 감각일

44) 모리스 블랑쇼, 『도래할 책』, 심세광 옮김, 그린비, 2011, 42쪽

45) 제임스 조이스, 『영웅스티븐, 몽유병자들』, 김종건 옮김, 범우사, 2003, 37쪽

수 있는 까닭에)을 이해할 수 있을 때까지 반복하고, 관찰에 의해 설명할 만한 부피를 갖게 될 때까지 반복적으로 곱씹고, 그에 대한 지식이 쌓이면 그가 무례한 말을 함부로 뱉지 않을 ‘침묵’을 스스로 기르는 예술가 속에서 인정받을 수 있다는 의미다. 소설가 내부의 예술가가 인정할 때까지 반복하는 것이다.

개별성이나 주관적인 경험에 압도적인 관심을 보임으로써, 모더니즘은 객관적이거나 일관된 외부 현실에 대한 인식이 비율상 줄어들고 자아를 고양 시켰다는 점에서 ‘의식의 중심’이나 ‘의식의 흐름’ 사용이 주관주의 시학의 두드러진 특징이라고 아이스테인슨이 이야기 하고 있다.⁴⁶⁾ 하지만, 제임스 조이스는 개별성이나 주관적인 경험에 압도적인 관심을 보이는 서술 기법을 다양하게 활용하면서 외부 현실에 대한 인식에 도달하고 있다. 위에 인용한 스티븐의 방식을 생각해 볼 때 소설가의 창작은 그 개인을 자극한 것에 대한 반응이자 개인에게 소개된 세계에 대한 이해를 위해 언어를 동원하는 집요한 과정이고, 그것을 미학적으로 볼 만하게 바꾸는 과정이다. 지극히 개인적인 감각에 의존하고 있음에도 불구하고 들어온 것에 대한 이해를 위해 온 힘을 기울이는 노력이 소설 창작의 과정임을 암시하고 있다. 이러한 과정은 개인에게 밀려오는 세계에 대한 선부른 판단을 하지 않겠다는 작가적 자의식이 구현된 태도라고 볼 수 있다.

아르놀트 하우스는 인상주의를 정리 하면서 인간이 한 대상에서 연상하는 ‘기억된 색채’가 -그것은 실로 오랜 경험과 습관의 결과인데- 직접적 지각에서 얻어진 구체적 인상을 대신하는 것이다. 그런데 이제 이론적으로 정립된 색채를 떠나 실제의 감각으로 파고드는데, 그것은 결코 어떤 자연발생적인 행위가 아니라 지극히 인위적이고 극도로 복잡한 심리학적 과정이라고 했다.⁴⁷⁾ 모네는 자연을 직접 보고 스케치한 그림을 실내에서 감각이 살아날 때까지 덧칠했다. 직접 보고 스케치한 그림을 화가 내부의 예술가가 인정할 때까지 덧칠을 해서 하나의 그림을 완성하는 인상주의 화가의 창작 태도는 스티븐이 감각한 후 내부의 예술가에게 인정받을 때까지 반복해서 언어화하는 작업과 유사하다. 그것이 어떤 자연 발생적인 행위가 되는지 아닌지는 알 수 없지만, 인위적이고 복잡한 심리학적 과정임에 틀림없다. 이런 감각 후 작업을 통해 화가나 소설가의 개성이 발현되기 때문이다.

『율리시즈』는 스티븐과 블룸, 몰리와 더블린 사람들이 겪은 1904년 6월 4일 하루에

46) A.아이스테인슨, 『모더니즘 문학론』, 임옥희 옮김, 현대미학사, 1996, 38쪽

47) 아르놀트 하우스, 같은 책, 206쪽

대한 소설이다. 이 소설은 세 명의 화자가 등장하고 있기는 하지만, 일관되게 그들의 목소리를 담은 것은 아니다. 제임스 조이스가 즐거리로 모일 수 없는 것을 의도했던 대로 요약되기 어렵다. 소설 중간에 이 화자들이 동원되지 않는 부분도 많다. 하루를 엄청난 분량의 문장으로 다루고 있는 만큼 미세하게 나누어진 시간을 느낄 수 있고, 화자들의 시간이 겹치는 부분이 있을 뿐 아니라, 평범한 더블린 사람들의 일상이 겹치는 시간을 통해 중첩 서술되기도 한다. 김종건 교수는 제임스 조이스가 이 소설을 통해 리얼리즘, 자연주의, 인상주의 뿐 아니라 추상표현주의 기법까지 실험하고 있다고 설명한다. 이 논문을 통해 인상주의가 집중적으로 실험되고 있는 3장부터 10장까지를 살펴볼 것이다.

김종건 교수는 제임스 조이스가 의식의 흐름을 사용하는데 있어서 프랑스의 소설가 에두아르 두자댕Eduard Dujardin의 『월계수는 잘리다(Les Lauriers sont coupés)』에서 큰 영향을 받았다고 했다. 두자댕의 의식의 흐름은 시적 효과가 두드러지는데 3장 파리의 인상을 나열함에 있어 시적 서정성을 극적 아이러니로 변형하고 있다고 설명하면서 서술의 예를 들고 있다.

으스스 잠에서 깨어나는 파리, 그곳의 레몬 빛 거리에 비치는 투박한 햇빛, 양기를 돋우는 녹녹한 빵 과자, 청개구리 빛 애브산 향주, 그녀의 아침의 향기가, 대기를 희롱한다. 벨루오모가 그의 아내의 애인의 아내의 침상에서 일어난다, 머릿수건을 두른 주부가 초산 접시를 손에 들고, 바빠 움직인다. 로도 제과점에서는 이븐스와 마들레나가 금이빨로 가루반죽의 쏘송(파스트리)를 부수어 먹으면서, 뿌오브 플랑 브레퐁(카스타드 과자의 그림)으로 입이 누렇게 된 채, 그들의 지워진 화장을 새로 고치고 있다. 파리 사내들의 얼굴들이 지나간다, 그들의 아주 만족한 만족자들, 곰솔머리의 콩귀스따도레(정복자들)

대낮의 선장. 케빈 이건이 인쇄자의 잉크로 더럽혀진 손가락 사이로 탄환 가루 같은 시가를 만다, 그의 자식 파트리스가 하얀 우유를 빨 때처럼 녹색 애브산 향주를 훌쩍이면서. 우리 주위에는 대식가들이 양념 친 만두를 포크로 그들의 목구멍에 밀어 넣고 있다.....아일랜드나, 달카시아족에 관해, 희망이나 음모에 관해 이제는 아더 그리피스,A.E....그의 빨간 꽃무늬의, 퍼스티언 직 셔츠가, 그가 비밀을 토로할 때 그의 스페인식 술 장식을 떨게 한다. 드루몽씨,유명한 저널리스트, 드루몽, 그가 빅토리아 여왕을 뭐라 불렀는지 아나? 누런 이빨을 가진 마귀할멈, 당존드를 가진 비에이 오그레쓰라 했어, 모드 곤, 아름다운 여인이지. ...가장 음탕한 짓. 푸른 눈, 나는 자네를 볼 수 있어. 독의 이빨, 나는 느끼지. 음탕한 사람들⁴⁸⁾

48) 제임스 조이스, 『율리시즈』, 109, 110쪽

스티븐은 바닷가를 걸으면서 의학공부를 위해 파리로 갔던 일을 떠올리고 있다. 파리의 아침에서 시작되는 이 부분은 레몬 빛의 시각, 녹록한 빵의 미각, 애브산 향주에 버무러지는 아침 향기의 후각과 대기의 효과, 파리의 여자들이 지워진 화장을 고치고 있는 장면을 통해 이성을 향한 끌림의 성욕이 섞이면서 감각적으로 구현되고, 아일랜드에서 쫓긴 파리 망명자들의 삶의 단편들이 그들의 궁한 처지에 대한 구구한 설명 없이 있는 그대로 드러난다. 아일랜드 망명자들인 케빈 이건과 그의 아들과 만났던 몇 문장과 술 냄새와 함께 술자리에서 나누었을 법한 대화를 통해 영국 여왕에 대해 누런 이빨을 가진 마귀할머니라고 하면서 파편적으로 그의 의식을 자극했던 말들이 나열된다. 술자리의 질편한 응답이 나열되고 아일랜드에서 독립운동을 하고 도주해서 파리에 들어와 살고 있는 그들의 삶이 진열 되고 있다. 김종건 교수는 이 부분이 파리 경험의 기억의 잡탕격으로 점묘법을 연상시키고, 모자이크 단편(fragmentation)이나 만화경적 표현(kaleidoscopic presentation)이라고 설명한다⁴⁹⁾.

이 부분의 서술에서 기억이 파편적으로 나열되고 있지만, 정확한 영어 표현으로 구현되고 있는 만큼 주어가 생각되거나 궤변적 문장은 없다. 화자의 의식에 자극을 주었던 말들이 별다른 설명 없이 상황이 드러나는 표현들로 나열되고 있다. 문장 하나 하나가 독립성을 가지고 있어서 문장과 문장 사이의 긴장으로 인해 반복적 독서를 통해 상황을 재구성해야 한다. 식민지 아일랜드와 식민 모국인 영국 그 둘을 바라보는 방관자들이나 다름없는 객관적 시선의 프랑스 파리의 관계가 압축적으로 드러나는 부분이다.

자신이 경험한 것에 대한 인상이기 때문에 어느 누구와도 닮지 않을 수 있다는 이점을 지닌 그림을 그리려 했던 모네의 태도는 “가시적인 것의 불가피한 양상: 적어도 그 이상은 아닐지라도, 내 눈을 통하여 생각했다”⁵⁰⁾는 제임스 조이스의 서술 태도와 통한다. 다른 사람이 아닌 자신의 눈으로 직접 읽으려고 하는 만물의 징후들이 있고, 그것을 언어로 표출하는 소설가가 되려는 존재가 있다.

한 면을 서술하기 위해 동원되는 지식이 아리스토텔레스에서부터 독일의 신비주의 철학자 야콥 뵘에를 거쳐 단테 『신곡』의 직접 인용, 사물의 존재를 확인하기 위해 머리를 사물에 들이 받는 사무엘 존슨 박사의 방식까지를 아우른다. 번역서의 이점으로 번역자의 주석을 통해 제임스 조이스의 지식 동원 양상을 살필 수 있다. 이 장에 동원된 언어만 해도 영어, 독어, 프랑스어, 이탈리아어로 네 가지다. 번역서를 읽는 까

49) 김종건, 같은 책, 147쪽

50) 제임스 조이스, 『율리시즈』, 97쪽

닭에 그 뜻을 읽을 수 있지만, 의미를 다 알겠다는 의식적 노력이 있다고 해도 다 알고 넘어가기는 어렵다. 지식을 동원하는 노력을 해도 소설가가 동원한 시공간적 질감을 함께 고려해서 감각에 넣지 않으면 오로지 깨진 조각을 독자 스스로 맞추는 과정이다. 동원한 지식을 조사해서 알게 된 독자의 감각에 의해 왜곡되고 다시 모으는 과정을 통해 분절된 부분들이 전체성을 갖지만, 그것이 전체라고 확언할 수는 없다. 인상주의 그림에서 바탕이 뉘앙스를 전달한다면 캔버스에 색을 모두 칠하지 않는 방식과 유사하다.

스티븐은 몸을 앞으로 굽히고, 그에게 내민, 한 가닥 굽은 금으로 갈라진, 거울을 자세히 들여다 보았다. 거꾸로 곧추선 머리카락. 저 녀석이나 다른 이들에게는 내가 저 따위로 보이는 게지. 벼룩을 제거하려는 이 개몽똥이. 그도 역시 내게 묻고 있다.⁵¹⁾

“스스로를 금으로 갈라진 거울”을 통해 자기 자신을 보고 ‘벼룩을 제거하려는 개몽똥이’로 나타내는 것은 겪은 것이 변질되는 방식과 연결되어 있다. 주체와 대상 그리고 그것들의 구분과 결합에 관련된 물음들은 공간보다는 시간의 함수로 제기되어야 한다⁵²⁾고 말한 베르그손의 방식이 적용된다. ‘나’에 대한 의식은 대상에 의해서 구성된다. 대상은 나를 향해 반응하고, ‘나’는 상대방이 하는 말이나 행동을 통해 자신을 본다. 그것이 확장되면 세계에 놓여 있는 ‘나’의 객관적 상황이 깨진 ‘나’라는 거울로 모인다. 대상들은 ‘나’를 보고 비추고 있지만, 절대로 ‘나’의 전체를 보여주지 않고 깨진 것을 맥락 없이 전해주거나 대상들이 왜곡한 방식으로 보여준다. 시간이 흐르고 깨진 조각을 모으는 의식적 노력이 없으면 깨진 것은 계속해서 왜곡되거나 흩어진다. 스티븐에게 ‘농푸른빛(snotgreen)’인 아일랜드 바다는 양가적 감정을 불러일으킨다. 보들레르가 집중한 우연한 것과 순간적인 것에 대한 영원한 것 사이의 상호작용이나 대립은 제임스 조이스에게 있어 주된 주제가 되고 있다. 세계는 우연하고 순간적으로 계속 밀려오고, 식민지 아일랜드 가난한 가정 상황 등이 야기하는 현실은 그에게 고정된 것으로 작용을 한다. 고정된 것을 뚫고 영원한 것을 구현하기 위해 소설가는 언어를 가공한다.

우리들, 혹은 어머니 다나가, 매일 매일, 우리들의 육체의 분자들을 좌우로 흔들면서, 짜거나 풀

51) 제임스 조이스, 『율리시즈』, 43쪽

52) 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 124쪽

듯이, 스티븐이 말했다. 마찬가지로 예술가는 자신의 이미지를 짜거나 푸는 거예요. 그리고 비록 나의 모든 육체가 시시각각으로 새로운 소재로써 짜여지고 있긴 해도, 나의 오른쪽 가슴 위의 사마귀는 내가 탄생할 때와 마찬가지로 그대로 남아 있듯이, 고로 불안한 부친의 유령을 통해 살아 있지 않은 자식의 영상은 나타나는 거요. 상상력이 강렬한 순간에, 마음이, 셸리가 말하듯, 사그라져 가는 석탄과 같을 때, 과거의 나는 현재의 내가 되며 그리하여 필경 미래의 내가 되는 거요. 그러므로 과거의 자매인, 미래 속에, 내가 지금 여기 앉아 있듯이 그러나 그 때 내가 미래에 있을 존재의 반사로서, 나 자신을 볼 수 있어요.⁵³⁾

고정된 것은 지식을 쌓고 동원하는 사유와 의식을 가공하는 소설가의 장인적 노력을 통해 극복하려고 하지만 짜거나 풀어도 변하지 않는 것이다. 고정되어 있기 때문에 소설가가 돌아가게 되는 감각이다.

소설에서 재구성된 지식의 조각들과 언어감각의 형식적 측면이 소설가의 의도에 의해서 제거되고 붙여진 흔적과 상관없이 주석을 보지 않더라도, 아니면 보면서 소설의 흐름을 방해 받더라도 재독의 노력으로 독자가 보는 수준에서 채워지고 감각된다. snot(콧물)이란 단어가 환기하는 몸에서 흘러나온 더러운 것이 보는 이의 인상을 찌푸리게 하는 것 자체가 온전히 소설가의 의도를 반영한다. ‘snot’적 감각은 ‘폐장 요리’를 먹는 블룸에게로 이어지고 블룸이 변기 위에서 신문을 읽는 장면은 후각적 인상과 함께 아일랜드 정치가들과 정치적 상황에 대한 서술로 연결된다.

“초록빛 타원형 앞사귀에 깊이깊이 몰두하여 쓴 현현(顯現)들. 만일 네가 죽더라도 알렉산드리아를 포함하여 세계의 모든 큰 도서관들에다 기증하게 될 너의 책들을 기억” 할만한 소설을 남기겠다는 포부로 내보일 만한 높이나 깊이를 지닌 소설을 쓰기 위해 제임스 조이스는 노력했다. 그런 까닭에 이 소설은 뽕 부르제의 말처럼 전체 소설이 주는 인상보다 한 페이지가 주는 인상이 더 강하고, 한 페이지가 주는 인상보다 한 문장이 주는 인상이 더 깊고, 한 문장보다 한 단어가 분명히 더 박력적인 단어⁵⁴⁾들이 많다. 이 소설은 언어의 밀도가 높은 까닭에 어렵다는 오해를 받기 쉽고, 어려운 까닭에 쉬운 이해를 요청하는 까다로운 독자의 입맛을 충족시키기는 어려워서 쉽게 외면당할 가능성이 있다. 하지만 조이스가 동원하는 언어의 양상이 직접 보여주는 ‘현현’이라는 것을 간과해서는 안 된다. 도시에서 사는 사람이라면 겪어봤을 일상의 단면을 포착하고 있고 개인이 겪게 되는 것을 스스로 관찰하고 반복하고 자신을 반영한 거울의 깨진 조각을 엮어서 언어로 보여주는 것은 분명 재현을 목표로 하고

53) 제임스 조이스, 『율리시즈』, 382쪽

54) 아르놀트 하우스, 『문학과 예술의 사회사4』, 208쪽

있다. 책에 동원된 언어를 다 알겠다는 노력보다는 소설가가 동원한 언어감각이나 지식 감각이나 그 보다 깊은 무언가에 대한 기대(옴팔로스)를 예상하는 독자라면 반복을 통해 이 소설이 보여주는 인상의 어름에 닿을 수 있다.

『율리시즈』의 1장에서 벅 멀리건이 흑미사를 흉내 내는 장면은 성변화(聖變化 transubstantiation)⁵⁵⁾에 대한 소설가의 의도를 반영한다. 소설이 언어를 통해 도달하는 변화를 가정한다면, 성부, 성자, 성령의 삼위일체(trinity)를 언급하면서 강조하는 언어의 파도는 언어를 통해 구현되는 성령에 대한 이미지로 변한다. 실제적 인물을 소설적 가공을 통해 불륨으로 만들고, 소설가의 자전적 존재인 스티븐이 이 소설을 통해 하루 종일 찾게 되는 아버지가 불륨이라고 할 때, 이는 젊은 스티븐이 시간이 흐른 중년의 자신을 찾는 과정이다. 아니면 중년의 소설가가 자기 자신의 과거를 보다 면밀하게 보려는 노력으로 소설적 가공을 통해 중년의 작가 자신을 투영하는 존재인 불륨을 만들어냈을 수도 있다. 이는 경험이 부족하고 동원할 언어가 부족했을 젊은 소설가 지망생인 스티븐을 향해 던지는 작가적 자의식의 결집체일 수 있다. 과거의 소설가 지망생이 경험의 부족으로 불안정하게 지식을 동원해서 글을 쓰고 있지만 부피가 있는 언어를 동원하기 어려웠을 미숙한 과정이 쌓여서 지금의 소설가가 되었고, 보다 넓고 깊이 도달하고 싶었던 지식이나 시간이 건네준 경험의 영역은 지금 현재 실제 소설을 쓰고 있는 소설가에 의해 보충된다.

그는 자신의 하얀 육체가, 벌거벗은 채, 온기의 자궁 속에서, 녹고 있는, 향내 나는 비누에 의해 기름칠되어, 조용히 떠서, 탕 속에 한껏 뿔어 있는 것을 미리 그려보았다. 그는 그의 몸뚱이와 사지가 잔물결을 일으키며 한결같이, 가볍게 위로 떠서 노란 레몬 빛을 띠고 있는 것을 보았다: 그의 배꼽, 육체의 꽃봉오리: 그리고 수풀 같은 까만 형글어진 곱실 털이 떠있는 것을, 수천 자손의 무골(無骨)의 부(父)의 둘레를 동동 떠 있는 털, 한 송이 나른 한 꽃을 보았다.⁵⁶⁾

He foresaw his pale body reclined in it at full, naked, in a womb of warmth, oiled by scented melting soap, softly laved. He saw his trunk and limbs riprippled over and sustained, buoyed lightly upward, lemonyellow: his navel, bud of flesh, and saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around the limb father of thousands, a languid floating flower.⁵⁷⁾

55) 성체 배령 후 변화를 겪게 되는 종교 용어. 제임스 조이스는 자신이 겪은 것을 자신의 몸을 하나하나 분해하듯 나누어 독자에게 전달해 주는 소설 창작의 과정을 ‘예수가 이것은 나의 살이요, 나의 피’라고 하면서 전하는 행위에 빗대어 나타내는 인유(引喻 allusion)적 표현이라고 할 수 있다.

56) 제임스 조이스, 『율리시즈』, 200쪽

57) James Joyce, 『Ulysses』penguin modern classics, 2000, p.107

번역을 통해서 *pale body reclined* 의 어감을 살리기가 쉽지 않다. 이 부분의 첫 문장은 소설가가 글을 쓰는 과정을 표현하고 있다. 블룸에 ‘기댄(*reclined*)’ 소설가가 소설을 경유한 자신의 미래를 내다보았다. 다음은 *naked* 의 과정이다. 발가벗겨진 자신을 들여다보고, 녹고 있는 비누의 향기 나는 것에 의해서는 발가벗겨진 자신이 겪었던 경험과 지식을 동원하고 언어로 바꾸어서 *oiled*(기름칠된) 되어서 *laved*(씻긴)는 미학적 과정을 나타낸다. 소설가가 쓰는 것들이 ‘수천의 자손’이란 표현이 되고 ‘뼈 없는 아버지’가 유령적 존재로 계속 글을 쓰는 소설가의 자의식에 영향을 미쳐서 계속 자식(문장과 구성)을 요구했음에 대한 암시이다. 이는 소설가가 자신의 시간을 거슬러 오르는 역류의 작업이고, 자신을 발가벗기고 자신이라는 존재가 외면하고 싶은 것들과 보이지 않는 부분이 모두 녹아서 눈에 보일 때까지 바라보고 눈에 어른거릴 만큼 분해하고 분해해서 반복하고 언어를 동원해서 다시 표현하는 소설가의 작업에 대한 상징이다. ‘배꼽’은 그가 말한 옴팔로스의 중심과 연결되고, 플리는 자신의 상태를 들여다보는 것은 머릿속에 끝없이 미리 그려보는 과정을 통해 언어화되는 양상이다. 그의 물에 뚝뚝 뜯겨 털이 미학적 분해의 과정을 통해 한 송이 나른 한 꽃이 된다. 이것은 *rippled*(잔물결을 일으키며)란 단어가 표현하는 청각적 감각 인상과 *rip*(찢다)과 *ripple*(잔물결, 작은 여울, 파문, 털의 곱슬곱슬한)의 결합에 의한 분해의 과정이 찢고 또 찢어서 파문이 되어서 잔물결의 언어의 흐름이 될 때까지 다듬는 스티븐의 감각 후 작업을 표현한다. 이것은 Bloom(꽃피다)이라는 이름에 암시되어 있고, 소설이 진행되는 동안 자주 언어의 흐름, 꽃의 흐름이라는 의식의 흐름의 표현으로 상기된다. 소설가의 깨진 거울의 기억들은 소설가의 언어적 노력을 통해 재구성된다. 전달을 목표로 하고 있기는 하지만, 언어의 밀도를 따지는 만큼이나 한 장이 품고 있는 방대함이나 한 문장이 열어 보이는 공간 구성적이고 시간 구성적인 맥락은 간과할 수 없는 깊이와 넓이를 갖는다. 벌어지는 순간 벌어지는 이유와 그 언어의 실제적 질감에 대한 반복을 향한 요구, 그 순간적 맥락의 전체를 가능하고 싶은 욕구를 자극한다. 이는 보는 사람의 감각에 의해서만 재구성될 수 있어서 쓰는 사람의 의도와 별개다.

Will you be as gods? Gaze in your omphalos. Hello. Kinch here. put me on to Edenville. Aleph, alpha: nought, nought, one.(신들로써 존재할 건가? 너의 중심을 들여다보라. 여보세요. 여기 킨치. 에덴빌 대주세요. 알레프 알파.0.0.1)⁵⁸⁾

‘깨진 거울’은 타인들에 의해 재현되는 소설가 자신에 대한 인상의 다른 말이다. 인간이 신이 될 수 없는 한계에도 불구하고, 언어를 통해 창조를 단행한다. 자기가 겪은 경험의 한계를 벗어날 수는 없기 때문에 자신을 대신할 사물을 통해서만 표현이 가능하다. ‘하녀의 깨진 거울’을 통해 본 반영들을 언어로 보여준다. 깨진 조각이 작으면 작을수록 알아볼 수 없는 추상적인 것을 보여줄 것이고, 깨진 조각이 크다면 보다 알아보기 쉬운 재현의 양상을 보여줄 것이다. 1,2장이 보여주는 깨진 거울의 굽은 조각과 3장에서 의식의 굽은 조각은 아직 독자의 수공업적 노력보다는 언어가 직접 전달하려는 서사적 굽기를 보여준다. 이는 점점 잘게 부서지는 시간의 분절이 깨진 인상의 단면들을 보여주면서 뒤로 갈수록 인접한 것들을 모으는 수공업적 노력을 요한다. 쉽지 않지만 알아볼만한 그림이 완성되었을 때의 성취도가 있다.

인상주의 그림이 시각적인 것의 동일성을 추구한다면 문학에 적용된 인상주의의 구현의 정점은 순간에 떠오른 의식을 받아 적는 것이다. 순간에 떠오른 의식은 맥락을 두고 떠오르지 않는다. 막무가내로 주체가 객체와 관계하는 순간의 감각으로 떠오른다. 왜 그 순간에 그런 생각이 떠올랐는지 알지 못한 채로 마구잡이로 떠오른다.

2. 언어적 덧칠을 통한 병치 - 평등화, 전면화

『율리시즈』7장에서 신문의 지면을 소설 안으로 들여온다. 표제를 달고 세목들이 각각 서술된다. 이것은 마치 칸딘스키가 모네의 「건초 더미」를 보고 알아보기 힘들었지만, 대상이 결여되어 있다는 감정, 경악 당혹감과 기억에 지을 수 없이 새겨져서 가장 세부까지 눈앞에 아른거리는 것을 느꼈⁵⁸⁾노라고 했던 것과 유사하다. 시간은 표제와 함께 섬세하게 분절된다. 각 표제 아래 각각의 순간적인 인상이 짧게 달리는데 신문사를 기준으로 등장하는 인물들과 도시의 일상이 잘린 채로 서술된다. 시간을 복잡하게 섞고 있지는 않지만, 인물들과 인물들의 관계가 하나의 흐름에 의해 모이지 않는 특성이 있어서 이 부분을 읽는 독자의 상상력에 의해 보충되어야 할 부분은 커진다. 김종건 교수는 이 부분이 독자들에게 이해를 주기 보다는 혼돈을 줄 수 있고 표제가 유발하는 정신이 임의적이고 변덕스러운 것이라고 진술하고, 구조주의자 바르

58) James Joyce, 『Ulysses』, p.46

59) 존 리월드, 『인상주의의 역사』, 385쪽

트Barthes가 쓴 글을 인용해서 표제 아래 쓰인 단편들이 전통 소설과 어떻게 다른 것인지 적절하게 설명한다.

“표제를 단 단편들은 이야기(narrative)의 불연속성(discontinuity)을 가져온다. 이는 시각적으로 시간적이며, 문체상으로 본래 이야기와 불연속적이라는 것을 의미한다. ... 페이지 위의 산문의 연속성은 전통 소설의 표적으로서 시간적 계속성과 작용언어를 대표한다. 소설의 산문은 세계의 사건들에 관한 명백하고 불명확한 화자의 ‘담론(discourse)’ 으로서 우리로 하여금 소설의 언어를 보게 한다. 그러나 표제에 의하여 창조된 불연속성은 소설의 독서법을 위하여 중요한 암시를 갖는 동시에, 이는 한결같이 이야기하는 목소리의 환상을 파괴한다. 이는 또한 계속적인 산문의 ‘발전(development)’에 대한 신화를 파괴한다.”⁶⁰⁾

각 표제들 아래에 진술된 것들은 동등하게 힘을 가지고 각자 완성도를 갖는다. 61개의 표제 아래 신문사에서 일어나는 일과 그 주변에서 일어날 수 있는 일상이 기사화 된다. 하나의 표제 아래 한 단편이 구성된다. 각각의 단편들이 각자 독자적인 무게를 가지고 다른 단편과 긴장을 이루고 있다. 이는 화폭의 전면화의 언어적 구현이라고 할 수 있다. 각 표제 아래 서술된 것들의 의도에 대해 김종건 교수는 어떤 순간도 인생의 의미를 결정짓지 못한다는 것과 어떤 영웅적 행위도 인생을 포용하지 못한다는 것을 표현하기 위한 것이라고 했다. 붓 자국에 의해 색점과 색점 사이의 뉘앙스에 의해 그림이 구성되는 인상주의의 특성이 이러한 기사문의 방식으로 신문사를 기준으로 도는 인간 군상들의 일상들이 배치되면서 하나하나 힘을 갖고 서로 간섭하면서 섞이는 까닭에 복잡한 양상을 보인다. 도시의 일상을 섬세하게 포착하는 만큼이나 청각적 인상이 압도적으로 표현된다. 전차소리, 구두닦이 소년들이 손님을 부르는 소리, 짐마차꾼들이 술통을 짐수레에 실는 소리, 신문사 내부에 들어가면 교정쇄, 프라이보드, 실린더 등의 다양한 인쇄 기계들의 소리가 등장한다. 도시의 분주하고 건조하고 빠른 흐름을 갖는 특성이 표제를 단 딱딱한 기사문으로 짙막하게 서술되고 있다. 7장의 특성에 대해 김종건 교수는 제임스 조이스의 스키마를 들어 예술이 수사학이고 기관은 허파이고, 기법은 수사적 어구이자 대중의 웅변술이라고 설명하면서 이장이 아이올로스(바람의 신)라는 표제답게 40개에 달하는 바람에 대한 표현들이 등장한다고 안내한다.⁶¹⁾

‘하이버니언(아이랜드) 수도의 심장부에서’란 첫 표제의 기사는 벨슨 기념탑으로

60) 롤랑 바르트, 『문학과 불연속성』, 김종건, 『J 조이스 문학의 이해』, 306쪽, 재인용

61) 김종건, 『J 조이스 문학의 이해』, 303쪽

대변되는 영국의 지배 아래 있는 더블린의 각 지역들이 하나하나 거명되고, 그곳을 도는 전차 소리가 다른 소리를 압도적으로 누르는 것으로 시작한다. 이것은 영국의 눈치를 보는 언론의 기생성을 암시한다. 전차 소리를 압도할 구두닦이들의 소리가 ‘왕관을 쓴 자’란 표제 아래 서술되고, ‘신문사의 신사들’이란 표제 아래 짐 마차꾼들이 술통을 싣는 장면이 한 번은 능동으로 한 번은 수동으로 반복 서술된다. 신문사의 수동적 존재들과 능동적 존재들에 대한 것이 이러한 서술을 통해 빗대어 표현된다.

대자 신발을 신은 짐 마차꾼들이 프린스가의 창고 밖으로 술통을 귀에 거슬리게 둔탁 쿵쿵 굴러, 양조장 짐수레 위에 광광 실었다. 대자 신발을 신은 짐 마차꾼들에 의해 프린스가의 창고 밖으로 귀에 거슬리게 둔탁 쿵쿵 굴러진, 술통들이 양조장 짐수레 위에 광광 실려졌다.⁶²⁾

Grossbooted draymen rolled barrels dullthudding out of Prince's stores and bumped them up on the brewery float. On the brewery foat bumped dullthudding barrels rolled by grossbooted draymen out of Prince's stores.⁶³⁾

위의 서술을 통해 소리가 극대화 되는 것을 알 수 있다. 짐 마차꾼들이 술통을 쿵쿵 굴러 능동적으로 싣는 것과, 술통들이 수동적으로 실리는 것이 비슷한 길이로 서술되고 있다. 두 문장의 뜻은 같지만 내는 효과는 다르다. 능동의 문장을 수동의 문장으로 변주 하면서 소리가 강조 되고, 아일랜드 사람들이 스스로 마신(능동) 술로 인해 인생을 망치게 된다는(수동) 사실과 아일랜드에서의 술의 위치를 가능할 수 있게 해준다. 신문사에는 기사를 결정짓는 능동적 존재들이 있고, 그들에게 빌붙어 광고를 싣도록 중계하는 블룸과 같은 수동적 존재들이 있다. 아이올로스 장에서 블룸의 의식은 자기의 감각보다는 만나는 사람에 의해서, 또는 보게 된 것에 따라 계속 변한다. 보고 듣는 것들에 따라서 그 때 그 때 의식이 구성되고 있는 까닭에 맥락을 갖기 보다는 그의 움직임에 따라 매번 의식이 재구성된다. 디그님의 기사를 보면 디그님에 대해 잠깐, 편집장을 보고는 그에 대한 인상이 잠깐, 순간적으로 디그님에게 빌려주었던 3실링, 감독의 누런 얼굴에서 황달기를 읽으면서 잠깐, 이런 식의 순간의 인상은 점멸등처럼 계속 되면서 한 군데로 고이지 못하고 흩어진다. 그 사이로 시끄러운 기계소리가 끼어든다. 블룸이 광고를 팔기 위해 이야기를 해야 하는데 말소리를 기계소리가 잡아먹는다. 순간의 감각을 받아 적는 인상주의 문학의 피동성이 뛰어나게 구

62) 제임스 조이스, 『율리시즈』, 249쪽

63) James Joyce, 『Ulysses』, p.148

현된 장이다. 소리에 의해 상대에 의해 휘둘리는 불륨의 정신없는 상황이 신문사의 기계 소리 사이로 어색하고 웅색하게 계속 전시된다. 김종건 교수는 이 장에서 문체의 ‘기형(deformation)’이 시도 되고 있는데 의식의 흐름이 등장인물의 의식에 근거하지 않고 저자의 명령에 의해 부과된다고 설명하고 있다.

각 표제 아래에서 더블린의 일상이 기사로 구성되고 나서 7장의 뒷부분에 다시 더블린의 주요지점들에 서 있던 “왕복 전차들이 모두 조용히, 멈추었다. 샷 마차, 일반 마차, 배달 차, 우편 마차, 자가용 사륜 마차, 병의 달그락거리는 상자를 실은 탄산수의 대차들이, 말에 끌린 채, 급히, 덜컹거리며, 굴렀다⁶⁴⁾”고 묘사된다. 이장의 앞부분에서 전차 소리에 묻혔던 소리들이 61 개의 세목들로 서술된 후 뒷부분에서 전차의 큰 소리가 멈추자 작은 소리들이 살아난다. 이러한 서술의 특성이 목표로 하는 것에 대해 김종건 교수는 모든 인생은 의미심장한 것이요, 만사는 어떤 의미에서 뉴스거리가 되는 것이라는 것⁶⁵⁾을 드러내기 위한 것이라고 했다. 다른 소리를 누르는 압도적인 전차 소리가 멈추자 작은 소리가 살아나는 사소한 세목을 통해 아일랜드의 독립을 향한 열망을 표현하고 있다.

10장은 더블린 사람들의 일상이 19개의 단편으로 구성되었다. 이 부분의 서술은 인상주의 회화의 화폭의 모든 요소 모든 지점이 강세와 중요성에 있어서 동등한 가치를 지닌다는 전면화⁶⁶⁾와 더불어서 시간을 반복 서술하는 언어의 덧칠효과와도 연결된다. 화폭의 모든 요소와 모든 지점이 강세와 중요성을 갖고 있어서 색의 점으로 표현된 부분들이 각자의 독자성을 갖고 있고 점과 점 사이의 뉘앙스는 보는 사람에 의해 채워져야 하는데 7장에서 시도하는 전면화는 대체로 신문의 기사와 같은 구조를 갖고 있어서 인물들의 움직임이 신문에서처럼 과장되어 있다. 대화와 연설 등 대상에게 이야기하는 구조로 이루어져 있어서 그곳을 드나드는 인물들의 관계가 형식적이라는 인상을 지울 수 없고, 신문이 거르는 것들이 보여주기 위한 것인 것과 마찬가지로 7장의 서술의 특징은 의식을 받아 적는 부분도 있지만 인물과 인물 사이의 대화와 그 대화 사이의 긴장에 초점을 맞추고 있다. 사람들이 인간적인 어떤 것을 나누기에는 다양한 인쇄기의 소리는 요란하고 그것을 다루는 인간들의 모습도 기계에 가깝게 묘사되고 있다. 신문에 기대 사는 사람들답게 자신들의 삶과 직접적인 연관이 없는 것들을 대화의 소재로 사용하다보니 소설가가 밝히고 있듯이 이장은 수사학적 특성이 두

64) 제임스 조이스, 『율리시즈』, 300쪽

65) 김종건, 『J 조이스 문학의 이해』, 340쪽

66) 앙트완 콩파농, 『모더니티의 다섯 가지 역설』, 161쪽

드러진다. 반면 10장에서 시도하는 전면화는 인물들의 내면 상황에 초점을 맞추고 있고 인물들과 인물들 사이의 관계를 연결하려는 서술로 이루어져 있다.

10장에서의 언어 삼입은 인상주의 회화에서의 반복되는 모티브에서 비롯된 장식적 효과와 비슷하다. 언어 삼입은 인상주의 화가들이 순간의 인상을 스케치 해놓은 그림에 감각이 살아날 때까지 실내에서의 덧칠 작업을 했던 것과 같은 효과를 낸다. 소설가가 자신의 의도에 의해 앞에 사용했던 문장을 뒤에서 다시 사용하는 것이 언어 삼입이다. 10장에서 아일랜드인들의 의식을 지배하는 종교인 가톨릭을 대변하는 콘미 신부에게서 시작되는 서술은 당대의 사회를 지배하던 아일랜드 총독이었던 Dudley가 탄 마차를 향해 더블린 사람들이 하나하나 인사하는 것으로 끝난다. 마차행렬이 지날 때마다 더블린 사람들의 행동이 순간적으로 포착되는데 마치 더블린 사람들의 삶이 총독의 마차가 보이지 않게 펼친 넓은 그물에 끌려간다는 느낌을 지울 수 없다. 더블린을 지배하는 종교와 정치를 배면으로 하고 3시에서 4시 사이로 고정된 더블린 사람들에게 대한 서술이 반복된 시간을 확인 시키는 언어 삼입 기법을 통해 병치된다.

The superior, the very reverend John Conmee S.J., reset his smooth watch in his interior pocket as he came down the presbytery steps.(상급의 존 콘미 신부가 층층 계단을 내려오면서 그의 안쪽 주머니에 있는 그의 매끄러운 시계를 넣었다.)⁶⁷⁾

이 부분을 한국어로 번역하게 되면 superior과 interior의 대비를 볼 수가 없고, ‘reset’을 ‘넣었다’로만 해석하게 되니 시계를 반복적으로 재조정하는 어감을 살릴 수는 없다. superior이 표현하는 상위에 있는 것이 interior로 표현하는 내밀한 것으로 들어가게 되면 사람과 사람사이의 등급이 사라진다. 10장에서 같은 시간대로 계속해서 시간이 재조정되고 있음을 reset이란 단어로 암시하고 있다. 이 전체 장은 같은 시간대의 다른 사람들의 일상이 시간의 재조정에 의해서 반복된다. 종교적으로나 사회적으로 높은 위치에 있는 콘미 신부가 층층의 계단을 내려오면서 그의 시계를 그의 내밀한 주머니로 옮긴다. 콘미 신부가 걸으면서 느끼게 되는 것들이 콘미 신부의 시야에 포착되고 내면에 감정을 불러일으킨다. 고귀하고 높은 지위에 있는 콘미 신부가 층층의 계단을 타고 내려와서 가난한 외다리 수병처럼 보이는 아일랜드의 현실 속을 걸어간다. 콘미 신부는 의도하지 않았지만, 작가의 의도에 의해 반복적으로 마주할 수 없는 감각과 마주하게 하면서 내밀(interior)해진다.

67) James Joyce, 『Ulysses』, p.280

자신의 머리로 사물에 들이받게 되면 고통이 온다. 귀가 거부하는 것을 듣거나 보지 않고 진실과 마주할 수는 없다. 기꺼이 고통을 감내하겠다는 의지 없이 추하고 더럽고 감추고 싶은 것들은 드러나지 않는다. 콘미 신부의 고귀한 눈으로 자신이 느끼고 싶은 것만 느끼는 평온한 감각으로 “더러운 밀짚모자 쓴 뱃사공을 보았다. 그건 목가적이었다” “매력적인 날이었다”⁶⁸⁾고 말하는 날이 사실은 디그님이 갑자기 죽어 장례를 치른 날이며, 스티븐의 여동생들은 배가 고파서 오빠의 책을 팔 궁리를 하는 날이며, 스티븐의 아버지 사이먼은 돈을 벌러 다니는 날이다. 심지어 누군가는 바다에 빠져 죽어 툭툭 분 몸으로 건져져서 처리된 날이다. 상급의 콘미 신부의 눈에 보이는 평온한 일상의 파편들은 평온하지 않고, 그의 내부에서도 끝없이 무언가가 생겨났다 사라진다.

똑같은 시간을 사는 더블린 사람들의 삶이 시간을 환기해주는 표현인 언어 삼입을 통해 같은 공간에 있지 않은 존재를 같은 공간으로 부르는 효과를 낸다. 김종건 교수의 설명에 의하면 시간을 반복 서술함으로 ‘병치(Juxtaposition)’ 해서 앞뒤의 이야기와는 외형상 별반 관계없어 보이는 장면, 공간적으로 떨어져 있으나 시간적으로 동시에 일어나는 사건들을 군데군데 끼워 넣는 것이 삼입(interpolation)의 기법이다. 이러한 기법의 효과는 첫째 인물들의 상호, 대조, 비교, 대응하게 할 수 있게 하고, 둘째 서로 반대되는 사건들의 균형을 이루고, 셋째 같은 이미지들의 배열로 인한 환기의 효과와 마지막으로 희극적, 비극적 사건들의 아이러니한 연결을 도모한다⁶⁹⁾고 진술한다.

이를 테면 콘미 신부의 눈에 보이는 거지 ‘외다리 수병’은 콘미 신부가 별로 사람들의 빈한한 삶에 관심을 주지 않는 존재임을 입증하는 증인이자 무심한 듯 분위기로 등장하는 “이클레스가의 창문으로부터 툭툭한 하얀 팔 하나가 동전 한 닢”을 던지는 물리의 무심한 관대성을 증명하는 존재다. 외다리 수병은 스티븐의 여동생들 옆을 “세차게 몸을 흔들며 앞으로 나아가”면서 그들의 빈한한 삶을 크게 흔들고, “통통하고 맨살의 관대한 팔 하나가 반짝이며, 드러나, 하얀 페티코트 조끼와 팽팽한 슈미즈로부터 앞으로 내민, 한 여인의 손이 난간 너머로 동전 한 닢을 내던”지는 물리에 대한 표현을 다시 확장해서 강조한다. 언어 삼입을 통해 직접적 관계가 맺어지기 어려운 간접적인 관계의 역동성이 살아난다. 외다리 수병을 통해 콘미, 캘러허, 물리, 케이티와 부디와 같은 관계없는 인물들이 연결된다. 외다리 수병은 콘미 신부의

68) 제임스 조이스, 『율리시즈』, 436, 439쪽

69) 김종건, 『J. 조이스 문학의 이해』, 530쪽

동전은 받지 못하지만 그의 축복은 받고, 건들거리고, ‘영국을 위하여’ 를 외치고, 관대한 아줌마들이 던진 동전을 받는다. 외다리 수병의 이미지는 앞서 snotgreen이라 표현했던 아일랜드의 가장 낮은 형상일 수 있다. 이는 마치 메를로 폰티가 인상주의를 설명하면서 “초록의 보색인 빨강이 초록을 강화시키는 것처럼 색채를 섞는 것이 아니라 나란히 병치시켜 놓음으로써 더 생생한 색깔(hue)을 얻는 것처럼 각 부분들이 상호 미치고 있는 작용과 영향이 그려짐으로써 우리가 사물을 대할 때 받는 인상 그 자체를 재생시키는 것”⁷⁰⁾처럼 ‘상급의 콘미 신부’는 ‘구걸하는 외다리 수병’과 병치 되면서 종교의 무관심이 마치 외다리 수병의 비참한 몰골로 드러나고 있다는 것을 보여주는 효과를 준다.

외다리 수병의 밑바닥 가난을 잇기라도 하듯 배고픈 케이티와 부디의 빈한한 삶을 잠깐 보여주고, ‘바람’ 소리와 함께 경마장으로 연결된다. 스티븐의 동생 케이티와 부디를 보여주는 마지막 부분에 “한 조각배, 구겨진 종이 빠라가, 엘리야는 다가오고 있다. 리피강 아래로 동실동실 떠내려가며, 루플라인교 아래, 강물이 교각에 부딪치는 급류를 쓴살같이 타면서, 세관의 오래된 도크와 조지 부두 사이를 선체와 닻줄을 지나 동쪽으로 향해했”⁷¹⁾다고 표현하는 언어 삽입은 궁극적으로 소설가가 돌아가게 되는 시간의 점을 엿볼 수 있게 한다. 엘리야의 빠라는 8장 초반에 블룸이 리피강에 버린 것이다. 제임스 조이스에게 있어 엘리야의 빠라에 대한 서술은 원하지 않아도 돌아가게 되고 반복하게 되는 시간을 드러내는 부분에서 반복된다. 언어를 통해 케이티와 부디는 호명되며 배고픈 그들의 상태가 돌아온다.

보일런의 비서 던양에 의해 별 비중이 없는 듯이 ‘1904년 6월 16일’이란 날짜가 타이프라이터의 키보드에 짹각 소리를 따라 찍힌다. 시간은 개인들의 삶의 내용과는 아무런 상관없이 제 갈 길을 가기 때문에 전체 소설에서 한 번만 등장하는 던양에 의해 기계적으로 타이핑된다. 성 마리아 사원의 아일랜드의 역사적 회의실은 곰팡이 냄새를 내는 램버트 고물상의 창고가 되었다. 총독의 지배가 없다면 ‘성 마리아 사원’은 역사의 성지로 가꾸어지고 존중받을 것이지만 버려진 것이다. 다음으로 경마장과 사람들이 등장하고, “마차 길의 문이 총독의 마차 행렬이 지나갈 수 있도록 활짝” 열린다. “한 까만 등을 한 인물이 행상인의 수레 위에 책들을 훑었”⁷²⁾다. 경마장의 장면에서 총독의 마차행렬이 등장한다는 사실과 그것에서 몸을 돌리고 ‘책’

70) 메를로 폰티, 『현상학과 예술』, 오병남 옮김, 서광사, 1989, 189-190쪽

71) 제임스 조이스, 『율리시즈』, 444쪽

72) 제임스 조이스, 같은 책, 454쪽

을 보고 있는 블룸의 행동이 대조적이다. 무심한 듯 등을 돌리고 있는 행위는 1장 “늑고 질투심 많은, 미친 여왕, 내 앞에 무릎을 꿇어라” 를 끌어당긴다. 이 면의 “그이 자신의 희귀한 사고처럼 서서히 성장하고 변화하는 의식과 교리, 별들의 화학” 73)은 블룸이 아내 몰리의 옆에서 레너헌이 벌이는 짓을 모른 채로 별들과 유성들을 모두 손가락으로 가리키며 이야기74)하는 것과 연동한다. 블룸이 등을 돌리고 있는 행위가 보고 싶지 않은 추한 정치와 종교에 대한 거부이지 무관심이 될 수는 없다. 총독이 마차를 타고 화려하게 돌고 있는 식민 도시 더블린의 초라한 구석들이 총독이 모는 마차의 소란스러움에 삼켜져(swallowed)서 거대한 그물에 딸려 들어간다.

스티븐의 여동생들이 등장하는 단편에 등장했던 엘리야와 빠라는, “선체들과 닳줄이 놓인 노드 부두와 씨 존 로저슨 부두 서쪽으로 향해하면서, 한 조각의 구겨진 빠라, 한 범선이, 나룻배 지나간 자리에 요동한 채, 떠나갔다. 엘리야는 다가오고 있다” 75)는 표현으로 아일랜드 민족주의자 에메트에 대한 이야기를 하기 직전에 다시 삼입 된다. 에메트에 대한 전조로 예언자 엘리야를 언급하는 것은 소설 속 블룸이 총독의 마차 행렬에 몸을 돌리고 있는 행위를 ‘다가가고’ 있는 나중의 엘리야의 시선으로 보충한다. 아침에 블룸이 던진 ‘구겨진 빠라’ 와 함께 언급하는 엘리야는 말로 세상을 창조한 하느님인 성령을 대변하고 이는 언어로 창조하는 소설가의 작업과 연결된다. “사지가 찢겨진 채, 교수형을 당했지. 끈적끈적한 검은 뱃줄. 총독 부인이 이론마차를 타고 곁을 지나갔을 때 거리에서 피를 핏고 있던 개들” 을 볼 수 있는 나중의 시선이 더블린의 혈류인 리피 강을 타고 흐르고 있다. ‘엘리야’ 는 벽 멀리건과 같이 사는 영국에서 온 헤인즈가 장기를 두는 D.B.C에서 다시 불린다. 스티븐에 대해서 이야기를 나누는 멀리건과 헤인즈가 나오는 부분에서 맨 앞에 등장했던 외다리 수병이 벨슨가 14번지 구역에서 그르렁 거리면서 “영국은 기대하나니” 76)라는 말이 삼입되면서 멀리건과 헤인즈의 행적에 대해 생각해 보게 한다. 지식인들 대부분은 친영국적 성격을 지울 수 없었을 것이고, 성공을 하기 위해서는 영국 본토의 인정에서 자유로울 수 없었다는 것으로 ‘영국은 기대하나니’ 란 말을 하고 있다. 그들의 인정을 요구하고 싶은 욕망과 기대에서 자유로울 수 없다는 뜻이 “엘리야, 쪽배, 가벼운 구겨진 빠라” 는 다시 언급된다. 반복해서 돌아가야 하고, 감각하게 되는 식민

73) 제임스 조이스, 같은 책, 66쪽

74) 제임스 조이스, 같은 책, 456쪽

75) 제임스 조이스, 같은 책, 478쪽

76) 제임스 조이스, 같은 책, 476쪽

지 조국의 현실과 “엘리아의 구겨진 뼈라”가 반복적으로 삽입되면서 강조된다.

모더니즘의 대표적인 소설가로 불리는 제임스 조이스는 계속적 변화 발전으로 대변되는 현대화의 흐름 속에서 언어적 실험을 계속한 소설가로 평가 받는다. 다양한 언어실험을 했던 만큼이나 그의 문체는 모더니즘이 도달할 수 있는 최상의 것으로 인정 받는다. 조창섭이 그의 논문에서 “문장은 짧으며, 때로는 구문론 상으로 문장이 될 수 없을 만큼 단어들을 삭제해 버린 경우도 있다. 동사가 없이 명사의 나열만으로 문장을 구성하고, 인과율에 따른 문장 연결이 없으며, 접속사가 없는 경우가 대부분이다. 공감각과 당착어법의 사용 역시 빈번해서 자세한 설명이 없는 모호하고 암시적인 글이라서 독자는 머리를 짜서 작가가 서술해 놓지 않은 부분을 찾아내야 하는 부담을 안게 된다” 77)는 인상주의 문학의 특징이 제임스 조이스의 『율리시즈』에 적용된다.

이 소설 1장과 2장은 사실주의적 서술에 따르고 있는 만큼 인상주의적 특성을 살필 수는 없다. 3장은 의식의 흐름이 밀도 높게 구현된 부분인데 궤변적 산문이나 동사 없이 명사만 나열되는 정도까지는 아니지만, 경험했던 것이 감각 언어로 구현되고 있어서 문장과 문장 사이의 밀도가 높다. 이장에서 사실주의 소설의 몰입을 유도하는 맥락구성이 생략되는 인상적 순간들이 나열되고 있어서 독자의 반복 독서를 통한 구성이 필요하다. 불륨을 초점화자로 하고 있는 4장부터 6장까지는 인간의 복합 감각이 언어화되는 양상을 살필 수 있는데 이 부분까지는 정확한 문장으로 감각적 인상을 드러내고 있어서 궤변적 산문이 드러나고 있지는 않다. 6장의 묘사 방법은 장례 마차의 흐름과 순간의 의식이 나열되는데 시체가 썩어서 어떻게 땅에 흡수 되는지에 대해 서술하는 부분은 소설가의 생물학 지식이 동원되어 극사실주의라고 할 정도로 자세하게 묘사되고 있다. 7장부터 조창섭이 이야기하는 문장이 짧으며 구문론 상의 단어의 삭제, 이 소설에서 주어는 자주 생략되고, 인과율에 따르기 보다는 맥락 없이 출현하는 의식을 받아 적는 문장들이 빈번하게 등장해서 독자로 하여금 혼란을 준다. ‘공감각과 당착어법’의 사용이 빈번해서 읽는 동안 내용은 쉽게 포착되지 않고, 반복해서 읽기를 병행해야 뒤늦게 내용을 포착할 수 있는데, 이는 스티븐이 자신을 자극하는 사건을 겪은 후 그것이 만족스러운 문장이 될 때까지 반복하는 행위를 통해 순간의 시공간적 맥락에 다가가는 것과 같다.

소설가는 자극을 주는 상황을 겪은 후에 그 상황을 표현할 언어와 기법을 고민하고 반복해서 그 상황에 다가가려고 노력한다. 제임스 조이스에게 있어서 자극을 주는 세

77) 조창섭, 「인상주의 연구」, 106쪽

계의 상황은 두 가지로 나타난다. 하나는 그의 사마귀로 대변되는 그가 바꿀 수 없는 것으로 타고난 것과 관련된다. 아일랜드, 가족, 종교의 영향력 등이 고정된 것, 타고난 것으로 그에게 일방적으로 영향을 미친다. 또 다른 것은 시간에 대한 감각이다. 시간 속에서 그는 계속 다른 존재가 된다. 흐르는 시간 속에서 세계는 개인에게 지속적으로 자극을 준다. 제임스 조이스는 젊은 스티븐이 글을 쓰고 있는 순간의 자신이 아니라고 한다. 과거의 시간에 놓인 스티븐은 자신의 시간을 살았던 완전한 존재다. 소설가로써 부족했을 수 있지만 지금의 소설가가 되는데 압도적인 영향력을 행사하는 다른 존재다. 압도적인 세계에서 완전하지 않은 지식으로 적응해서 살아야 했던 자기 자신을 탐색하는 과정을 드러내기 위해 자신의 시간을 반복해서 언어로 반복 재생하는 것은 제임스 조이스에게 언어의 덧칠 기법으로 강조되고 확장된다. 지금 현재에 영향을 미치는 과거의 존재에 대한 탐색이 그의 소설을 채우고 있다. 소설가는 자기 자신에게 영향을 주었던 상황을 다각적으로 보기 위해 언어를 동원한다.

시간은 순간 속에서 고정된 것과 흐르는 것 사이에 놓인다. 순간 속에서 변하는 의식의 흐름을 제임스 조이스는 집요하게 언어로 보여주려고 했다. 인상주의 화가들이 시간의 흐름에 따라 빛의 강도가 달라지고 빛의 강도에 따라 사물의 색이 달라지는 것을 관찰을 통해 알아냈던 것처럼 제임스 조이스는 흐르는 시간에 의해 맥락 없이 즉흥적으로 떠오르는 의식들을 나열하는 방식으로 시간의 미세한 흐름에 다가가려 했다. 관찰한 것의 세목들을 나열하는 플로베르의 화자는 미세한 시간의 흐름을 구현하고 있지는 못한다. 제임스 조이스의 화자는 더블린을 걷고 있는 자신의 의식의 흐름에 집중하고 순간에 접근한다. 보고 관찰한 것을 편집한 것 같은, 필요한 시간을 싹둑 잘라서 이어붙인 것 같은 날렵함을 보여주는 플로베르의 화자와 다르게 제임스 조이스의 화자는 의식에 들어온 것을 전혀 편집하지 않은 것 같은 순간적인 의식들이 연쇄적으로 그대로 나열된 것 같은 효과를 내려고 온힘을 기울이고 있다. 소설가의 의도에 의해 편집된 열린 시간이 등성등성 담기는 것이 아니라 변하는 시간 속에서 본 것, 들은 것, 촉각적으로 느껴지는 것들 중에서 그의 의식을 지배한 감각이 시간의 흐름과 함께 편집되지 않은 것처럼 언어로 표현된다.

흐르는 시간을 놓치지 않고 언어로 옮길 수는 없다. ‘인상’은 보이는 것을 포착하는 객관적 현실 그대로를 표현할 수 없음에서 필연적으로 도출되는 감각이라고 할 수 있다. 아무리 주변을 사진으로 찍은 것처럼 객관적으로 그려낸다고 하더라도 흐르는 시간이 멈추지 않는 한에서는 변하고 있는 상태가 언어나 그림으로 완전하게 표현될 수는 없다. ‘인상’은 몸과 뇌가 어떤 의도와 작동원리에 의해 무의식적 거름망을

동원해 거른 것이라고 할 수 있다. ‘인상’ 이 의미가 있는 것은 의식이 집요하게 외부의 것들과 관계 맺는 양상을 드러내기 때문이다.

소설가는 같은 시간에 다른 관점으로 다가가기 위해 충격을 주었던 순간을 반복한다. 충격을 주었던 상황이 필요로 하는 것들을 모으는 과정이 인상주의의 실내에서의 덧칠 효과를 떠오르게 한다. 제임스 조이스의 언어의 덧칠은 그의 내부의 소설가가 인정하는 침묵이 조성될 때까지 반복된다. 이러한 그의 창작 태도는 그에게 충격을 주었던 존재가 보더라도 관점의 치우침 없이 시공간이 구성되었다는 것을 인정할 만하게 분해하고 다듬은 미학적 과정과 연결되어 있다.

제임스 조이스의 시간에 대한 자의식이 같은 시간을 다르게 구성하는 언어 삽입의 기법을 통해 병치를 가능하게 했다. 그에게 자극을 준 세계는 그의 몸에 자극을 주면서 들어왔고 언어를 통해 그에 의해 가공 되었다. 객관의 세계가 주체에게 들어오면 그 주체가 된다. 개인은 타인과 세계에 비춰진 자신을 보지만, 그 개인은 자신이라는 신체의 거울을 통해 세계를 비춘다. 9장에서 스티븐은 괴테의 말을 빌려 “청년 시절에 네가 갈망하는 바를 주의하라, 왜냐하면 그것을 중년에 얻을 것이기 때문” 이라고 하면서 그의 창작에 대한 연설을 한다.

모든 인생이란 나날이 거듭되는, 수많은 날의 연속이오. 우리가 우리들 자신을 통하여 걸어 갈 때, 강도, 유령, 거인, 늙은이, 젊은이, 아내, 과부, 사랑하는 형제들과 만나지만, 언제나 결국에 만나는 것은 우리들 자신이오.⁷⁸⁾

세계는 개인에게 들어와서 그 개인을 이룬다. 인상주의 소설가는 받아들이는 세계를 최대한 물질적 상태로 느끼도록 표현하려고 노력하고, 그런 노력의 결과가 밀도 높은 소설로 구성된다. 소설에서 아일랜드의 상징으로 등장하고 있는 ‘깨진 거울’ 은 제임스 조이스의 인상주의 창작 방법을 설명하는 도구다. 소설가에게 찍힌 순간들이 파편적으로 소설가의 의식과 무의식을 이루고 있다. 소설가는 이 순간들에 다가가기 위해 자기 육체의 모든 감각을 동원한다. 육체가 거쳐 온 시간은 계속해서 충격적인 방식과 요구로 그 개인을 만들었고, 그 개인은 흐름 속에 있는 자신을 제대로 보기 위해 자신을 볼 만하게 드러내기 위해 신체를 통해 파악했던 파편들을 동원한다. 소설

78) 제임스 조이스, 『율리시즈』, 422쪽

가의 몸에 찍힌 것을 알아보기 위해 지식을 동원하지만, 어떤 것도 불가해한 세계와 개인의 관계를 밝혀주지 않는다. 소설가가 겪은 시간은 매일 동등하게 같은 강도로 밀려온다. 소설가에게 공간은 매 순간 같은 크기를 보여준다. 순간과 순간들, 개인과 개인들의 다른 관점들이 강력한 것의 압도적 영향력을 벗어나는 방식으로 구성되기를 바라는 제임스 조이스의 소설 기법을 통해 구현되고 있다.

3. 본능과 인상-무의지적 기억

하데스가 관장하는 죽음의 땅에 다녀온 후, 오디세우스는 세이렌의 노래를 듣기 위해 몸을 돛대에 묶는다. 세이렌은 자신들의 노래를 들으면 더 유식해진다고 하고, 신들의 뜻에 따라 트로이에서 겪었던 모든 고통을 알고 있다고 하고, 풍요의 대지에서 일어나고 있는 일을 알고 있다고 노래한다.⁷⁹⁾ 신의 뜻이었던 고통(인간이 살아 있기 위해 겪어야 하는 모든 것, 인간에게 주어진 것)은 신의 뜻에서 벗어난 인간들의 고통(죽음의 인정에서 오는 살아있음의 의연함과 연결된 고통, 주어진 것에 만족하지 못하고 탐색하는 것)과 맞닿아 있다. 풍요롭게 보이는 대지가 전해주는 고통에 대해 알지 않고는 진정한 삶과 마주설 수 없다는 듯이 세이렌의 노래는 목숨을 걸만큼 아름답다. 트로이 전쟁을 겪고 귀향하는 오디세우스가 고통스럽게 자신의 경험을 반추해야 한다는 듯이 세이렌은 오디세우스가 전쟁에서 겪었을 고통을 되새기게 한다. 트로이 전쟁의 아픔과 마주하지 않으면 여행을 계속할 수 없지만 세이렌에게 빠지면 죽는다. 죽어서는 여행을 계속할 수 없다. 오디세우스가 돛대에 몸을 묶고 세이렌의 노래를 듣는 행위는 소설가가 흐르는 시간에 ‘잠시 멈춤’을 설정하고 인상을 동원하고 문장을 버리고 기법을 구상하는 것과 같다.

소설가는 소설을 통해서 독자에게 자신의 내밀한 어떤 것과 신체가 받아들이고 파악한 ‘의식에 순간적으로 서식하는 삶’⁸⁰⁾을 보여준다. 소설가가 자신만의 시간에 휴지기를 정하고 자신만의 언어에 접촉하는 까닭에 휴지기를 정하지 못하고 살아가는 대부분의 존재들은 스스로 같은 형태의 휴지기를 만들어서 ‘의식에 순간적으로 서식하는 삶’의 직접성을 느끼려 하지 않는다면 ‘지나치게 삶의 기쁨을 상상’⁸¹⁾하려는

79) 호메로스, 『오디세이아』, 천병희 옮김, 숲, 2006, 272쪽

80) 마르셀 프루스트, 「되찾은 시간」, 『잃어버린 시간을 찾아서』, 김창석 옮김. 국일 미디어, 1998, 289쪽

81) 발터 벤야민, 『발터 벤야민의 문예 이론』, 반성완 옮김, 민음사, 124쪽

경향에 이끌리게 된다. 각자가 직면하게 되는 삶의 일상성과 개인성은 굳이 들여다볼 필요가 없는 사적인 것으로 취급될 수도 있고, 집요한 의식을 요구하는 소설의 부름에 반응하고 싶어 하지 않는 게으른 의식에 의해 거부당하기도 한다.

사물은 일단 우리 눈에 띄면, 우리들 속에서 즉시 당시의 모든 영려나 감동과 성질이 똑같은 어떤 비물질적인 것이 되어, 그러한 감정과 혼연 일체가 되고 만다. 그러므로 ‘사물’을 묘사한다는 걸로 만족하는 문학은, 리얼리스트의 문학이라 자칭하지만, 리얼리티하고는 거리가 먼 것이고, 우리를 가장 메마르게 하며 비관시키는 문학, 그런 문학은 사물의 정수를 간직하고 있는 과거와, 또 사물의 정수를 새삼 음미케 하는 미래와 현재의 자아와의 모든 통로를 난폭하게 끊어버리기 때문이다. 곧 그 정수라는 것이 약간 주관적이어서 남에게는 통하지 않는다. 어떤 시기에 본 사물, 읽은 책은 언제까지나 우리 주위에 있었던 것하고만 결부되어 남는 것이 아니라 또한 당시의 우리의 상태하고도 충실하게 결부되어 남아서, 당시의 우리의 감수성이나 자신을 통해서 밖에는 이제 상기 할 수 없다.⁸²⁾

맨 처음의 인상을 간직하고 있는 개인인 소설가는 그것의 사적인 속성과 공유될 수 없는 감성을 갖는다. 언어화될 수 없는 곳까지 인상을 밀고 가지만, 언어로 표현될 수밖에 없는 까닭에 인상의 모든 상태를 언어로 옮길 수는 없다. 표현될 수 없는 것을 표현하려는 노력은 ‘지나치게 기쁨을 상상하려는 경향’에 매번 밀려 나게 된다. 맨 처음의 강렬함을 줄 수 있지만, 사적인 속성으로 인해 소설가 내부의 독자에게 익숙해질 때까지 받아들여질 수 없다. 맨 처음의 강렬함은 문장의 형태를 갖고 있을 리가 없다. 소설가가 느낌의 일반을 바라볼 만큼 시간적 거리를 만들고 사적인 감수성에 몰입하기 위해 반복을 해야 한다. ‘사물’로 한 개인의 감성에 스며든 것은 그 사물이 스며들던 공간의 모든 특성을 간직하고 있어서 그 순간에 접합하고 있던 그 개인에게만 유효하다. “소설은 속도를 늦추면서 경시될 소지가 있는 표면 또는 질감으로 독자의 관심을 끈다.”⁸³⁾고 한 제임스 우드의 말은 읽는 독자가 소설가처럼 자신만의 ‘묘사적 휴지’를 가진 후 소통하게 될 지점이다. “손에 만져지는 듯 한 현전-내밀성”은 반복적으로 ‘묘사적 휴지기’를 거친 소설가가 얻는다.

끔찍한 것과 인상적인 것은 (허구적 주인공 또는 작가에게) 동시에 의식되기 마련이며, 어찌 되었든 그 두 경험들 사이에는 중요한 차이가 없다는 것은 지적에 있다. 모든 세부 사항은 다소간 총

82) 마르셀 프루스트, 「되찾은 시간」, 275쪽
 83) 제임스 우드, 『소설은 어떻게 작동하는가?』, 56쪽

격적이며 정신적 외상을 입은 엿보는 자(voyeur)에게 동일한 인상을 남긴다.⁸⁴⁾

시간이 망각으로 공간을 점유하던 우리 신체의 상태를 지워주지 않는다면 우리의 뇌는 감당할 수 없는 흐름과 과잉으로 포화 상태에 들것이다. 망각이 필연적이지만, 프루스트의 ‘무의지적 기억’이 들려주는 인상에 대한 내용은 망각의 지우는 특성에 달리 접근한다. 프루스트에 의하면 지나간 한 개인의 과거가 사물을 매개로 해서 돌아온다. 사물이 의식에 포착되는 방식이 아니라 그 사물이 공간을 점유하던 방식과 그 개인이 그 사물을 느끼던 공감각적 상태와 그 상태를 받아들이던 신체의 의식할 수 없었던 흐름이 돌아오는 것이다. 의식이 편집한 것이 돌아오는 것이 아니라 의식이 편집할 수 없는 상태까지 돌려보내 주는 것이 ‘무의지적 기억 인상’이다. 이 인상이 소설가를 끌어당기고, 소설가가 돌이킬 수 없는 공간의 상태를 설정하게 한다. 소설가의 열정과 충동이 당시의 상태를 담은 물질로 인상을 재구성한다. 인상은 의식화하지 못한 신체의 절박한 상태의 표현일 수도 있고, 말하지 못한 억압의 상태일 수도 있고, 억눌린 감정이 분출할 곳을 찾는 휴화산일 수도 있다. 소설가가 써야할 필요를 느끼게 될 때 찾게 되는 만질 수 없고 감각할 수 없지만 불만처럼 남아 있는 것이 되기도 하고, 소설가가 쓴다고 생각할 때마다 접근하는 것이다.

흐르는 시간을 의식하면서 과거에서 돌아온 사물에 이끌리는 행위는 자기 자신의 본능에 충실한 행위와 같고, 자기 자신과 적극적으로 접촉해 보려는 시도이고, 각각의 시간 속에서 다르게 존재했던 자기 자신의 순간들과의 접촉이다. 과거에 대한 상기를 통해 ‘본능의 목소리’에 귀를 기울이는 상태와 다르지 않다. 보다 집요한 관찰과 깊은 의식을 향한 모형은 몸을 묶지 않으면 불가능하다. 소설가는 휴지기가 허락하는 의식적 깊이에서 과거의 이미지들을 상기하도록 하는 단순한 사물이 촉발한 시간에 형상을 부여한다. 과거에서 돌아온 사물을 자세히 보기 위해, 반복적으로 그 순간을 받아들이기 위해 몸을 묶는 행위는 자신의 의식을 들여다보기 위한 적극적 시도이고 자기의식을 철저하게 다른 눈으로 관찰하는 행위이고, 사물 인상이 만들어진 시간의 덩어리를 탐색을 위해 언어를 동원하면서 반복적으로 묘사하고 설명하고 감각적으로 바꾸는 행위가 된다. 앙리 베르그손이 이야기한 반복의 역할은 단순히 우발적 기억을 연장하는 운동들을 점점 더 많이 이용함으로써 그것들을 조직화하고, 하나의 운동 기제를 세움으로써 신체의 습관을 만들어 내는 것이다.⁸⁵⁾ 사용할 수 있을 만큼의 반복

84) 제임스 우드, 『소설은 어떻게 작동하는가?』, 56쪽

92) 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 이종원 옮김, 아카넷, 2005, 146쪽

적 동원이 이루어지지 않는다면 ‘다소 충격적인’ 어떤 것은 만들어지지 않는다. ‘최초의 육감적 인상들’을 향한 강박적 노력이 소설가의 언어를 육감적으로 만든다. 그 개인이 느낀 최초의 육감적 인상의 생생함은 얼마나 반복적으로 그 인상에 접근했는가에 달려 있다. 아무도 느낄 수 없었던 공간과 시간적 상태와 소설가의 몸에 새겼던 물질적 양태가 반복적 접촉을 통해 감각적 언어가 되어 돌아온다. 사적이고 은밀할수록 다소 충격적인 것을 만들어낸다.

어떤 감각적 성질은 우리에게 야릇한 기쁨을 주는 동시에 일종의 <명령>을 전해 준다. 이런 식으로 체험된 성질은 더 이상 그 성질을 실제로 소유하고 있는 대상의 속성으로 나타나지 않는다. 대신에 우리가 해독하려고 시도해야만 하는 <완전히 다른> 대상의 기호로 나타난다. 이 기호 해독에서 우리는 늘 실패의 위험이 따르는 노력을 대가로 치른다. 마치 이 성질이, 그것이 지금 가리키는 대상과는 다른 대상의 영혼을 감싸고 있고 또 포로로 붙잡고 있는 것처럼 모든 일은 진행된다. 우리는 이 성질, 이 감각적 인상을 마치 물속에 넣으면 열려져서 갈혀 있던 형태가 드러나는 일본 종이처럼 펼쳐 낸다.⁸⁶⁾

‘어떤 감각적 성질’이 열어주는 ‘야릇한 기쁨’의 강도는 그 성질과 얼마만큼 적극적으로 접촉을 시도해 보았느냐에 달려있다. ‘야릇한 기쁨’이 선사하는 <명령>에 이끌린 의식은 언어를 동원한다. ‘야릇한 기쁨’에 천착한 의식적 접촉이 아닌 몰아의 상태를 설정할 수도 있다. 현재라는 시간에 오염되지 않은 사물의 상태에 대한 갈망으로 소설가는 ‘어떤 감각적 성질’에 대한 탐색을 멈추지 않는다. ‘멈춤’의 상태가 허락해준 자기의식을 들여다보는 상태에서 지나온 시간의 거대한 관을 통해 자기 자신과 통한다. 열린 감각의 상태에 스스로도 놀랄 감각적 접촉을 한다. 물질 인상이 허락해준 사적이고 내밀한 상태에 접하고 말을 건다.

물질적 의미는 그것이 구현하는 관념적인 본질 없이는 아무것도 아니라는 점을 깨닫게 되는 것이다. 예술의 세계는 기호들의 궁극적인 세계이다. 예술의 세계에서 기호들은 물질성을 벗은 기호들이다. 이 기호들은 관념적 본질 속에서 자신의 의미를 찾는다. ‘예술의 세계에서 기호들의 의미를 깨달은’ 그때부터, 예술을 통해 드러난 세계는 ‘먼저 거쳐 온’ 다른 모든 세계들에게 거꾸로 영향을 미친다. 특히 감각적 기호들에 대해서 그렇다. 또 감각적 기호들을 미학적 의미로 채색하고 그것들에 여전히 남아 있는 불투명성에 침투한다. 이렇게 해서 우리는 감각적 기호들이 ‘우리가 알기 전부터’ 이미 관념적 본질에 의존하고 있었다는 것을 깨닫는다. (여기서 관념적 본

86) 질 들뢰즈, 『프루스트와 기호들』, 서동욱, 이충민 옮김, 민음사, 1997, 34쪽

질은 감각적 기호들의 물질적 의미를 통해서 육화한다.)⁸⁷⁾

물질적 의미에 의해 구현되는 관념적인 본질이 예술의 세계에 돌아온 사물의 궁극적인 세계를 만든다. 지금이라는 시간적 전제 없이는 물질적 의미는 없다. 지금이라는 시간이 휴지기를 허락하고 지금이라는 시간이 배태한 어떤 상태가 관념을 구성한다. 지나간 모든 것을 부르는 상태가 예술이 만들어내는 관념을 감각적으로 드러낸다. 세이렌을 마주하지 않는다면 오디세우스는 굳이 돛대에 몸을 묶을 필요가 없다. 호머의 서사시에서 세이렌은 소리이며 형상이며 온 영혼을 잡아먹는 본능을 자극하는 존재다. 그 존재는 밖에 있는 것처럼 보이지만, 사실은 오디세우스 안에 있는 까닭에 세이렌이라는 소용돌이에 쓸려가지 않기 위해 오디세우스는 몸을 묶는다. 아무것도 할 수 없는 무기력한 상태에서 맞닥뜨려야 하는 것은 무엇일까? 무엇을 듣기 위해 그는 몸을 묶는 것인가? 움직임을 멈추고 흐름을 거부하고 마주해야 할 것은 무엇인가?

“감각적 기호의 시간은 단지 잃어버린 시간 자체 속에서 되찾는 시간”⁸⁸⁾이다. 사람은 끌림에 반응한다. 지적인 자극을 받든 받지 않든 욕망하는 사람들이 있는 곳에 관심을 갖는다. 사람들의 말에 반응하고 사람들의 몸짓에 반응한다. 끌림이 온전한 존재의 헛된 시간들을 구성한다. 접근이 불가능할 것 같지만, 이끌리고 있는 몸의 반응을 처음에는 알아보지 못한다. 끌리는 사람(또는 사물)에 대한 바람이 시간의 덩어리를 구성하고, 가능하지 않은 의식의 모든 것을 구성한다. 시간의 덩어리로 의식에 남게 되는 것은 필연적으로 신체의 흐름과 연결되어 있다. 마르셀이 사춘기 시절에 그의 집을 찾아왔던 스완이란 존재가 전해준 낯선 감정과 어머니와의 분리불안을 보여주는 눈물과 키스에 대한 기억은 스완이 찾아오던 저녁이란 시간의 덩어리를 구성한다. 사춘기 시절에 말로 설명할 수 없는 몸의 변화가 있고, 그 변화를 확인 시키는 존재에 대한 낯설음과 그 존재에 민감하게 반응하는 몸의 불안한 상태를 바라보는 소설가의 의식은 생생하다. 왜 그는 방에서 어머니가 키스해주지 않는다고 불만을 품고 스완과의 만남에 온 의식을 집중했는지 당시에는 알지 못한다. 그의 몸만 그것을 기억할 뿐이다. 그의 몸이 이끌리던 방향을 향해 의식의 모든 것이 집중했다는 것을 뒤늦게 알아본다. 그것을 보려고 하는 소설가의 의식적 노력에 의해서만 시간의 덩어리는 발견된다. 집단의 시간의 덩어리이든 개인의 시간의 덩어리든 끝없이 소개되는 세계를 받아들이는 양태에 따라 글을 쓰는 개인은 시간의 덩어리를 하나하나 떼어낼

87) 질 들뢰즈, 『프루스트와 기호들』, 37-38쪽

88) 질 들뢰즈, 같은 책, 79쪽

생각으로 그 시간에 접근한다. 그 시간의 양태를 바라보고 몸의 감각으로 만들어 감각한다. 온전한 감각을 위해서 자신의 시간에 휴지기를 정하고 시간의 덩어리를 감각하기 위해 그 시간에 접근한다. 어떤 말들이 그 시간에 만들어 졌고, 그 말들은 어떤 공간에 던져졌고, 거기서 사람들의 몸짓은 어떠했으며, 무엇보다 그 모든 것에 ‘나의 신체’는 어떤 반응을 하고 있었는지, 어떤 감각으로 모든 순간을 받아들이고 있었는지, 또는 지금 그 시간들에 어떤 감각으로 반응하고 있는지를 보는 행위가 한 편의 소설이 된다.

소설가에게 있어 ‘할 말’은 관념적으로 소설가의 의식을 붙들고 있다. ‘할 말’은 그 나름의 시간을 담아 소설가의 의식에 자리한다. ‘할 말’에 대한 탐색은 온전히 ‘할 말’이 놓였던 시간적 상황에 대한 사유로 채워진다. ‘할 말’이 놓였던 상황이 온전히 그 ‘할 말’이 놓였던 시간으로 살아 돌아오지는 않는다. 어떤 소설가도 ‘할 말’의 전체를 살려낼 수는 없다. 오로지 소설가의 신체의 감각과 언어로만 살아난다. 소설가는 오로지 자기 자신의 맥락과 언어로 자신만의 휴지기를 설정해서 소설을 완성한다. 누구에게도 이해될 수 없는 자신의 반응에 대한 탐색으로 자신이 잡은 테마들에 접근한다. 시간 속에 놓였던 개인들인 소설가는 끌림에 대한 반응으로 시간의 덩어리인 테마에 집착하고 시간이 전해주는 언어들에 반응하고, 자신의 맥락으로 끌어들이며 의식적 감각으로 만든다.

화가에게 색채가 그렇듯이 작가에게 문체란, 기술의 문제가 아니라 통찰력의 문제다. 문체란, 이 세계가 우리 앞에 나타나는 그 형태에서 볼 수 있는 질적인 차이, 만약 예술이 없었다면 각자 영원한 비밀로 남게 될 그 차이의 드러내기인데, 드러내는 직접적인 의식적 방법으로써는 불가능할 것이다. 우리는 오직 예술에 의해서만 우리 자신으로부터 벗어날 수 있으며, 우리 눈에 비치는 것과는 다른 우주, 그 풍경이 달세계의 풍경만큼이나 우리가 모르고 말았을 우주에 관해서 남이 본 바를 우리가 알 수 있다. 예술 덕분에 오직 하나의 세계, 곧 우리 자신의 세계만을 보는 것이 아니라, 우리는 늘어 가는 세계를 보고, 또 독창적인 예술가가 많으면 그만큼 더 많이, 우리의 뜻대로 되는 세계, 무한 속에 회전하는 술한 세계 이상으로 서로 다른 세계를 갖게 된다.⁸⁹⁾

소설가는 ‘할 말’을 가지고 공통점이 없을 것 같은 시간을 모으고, 섞일 수 없는 존재들을 섞고, 자신이 얻은 지식과 과거에 접했던 감각을 살리고 엮어서 새로운 맥락을 만든다. 소설가는 자기 신체에 소개된 세계에 민감하게 반응하려는 노력을 언어로 구현한다. 소설 언어는 붙들 수 없는 시간에 대한 의식을 가진 존재들의 응답이

89) 마르셀 푸르스트, 「되찾은 시간」, 81쪽

다. 흐르고 있는 시간을 붙들 수 없고, 시간 속에서 변하고 있는 공간을 모두 설명할 수 없다. 오로지 시공간에 접합한 나의 신체가 받아들이고 의식화하거나 받아들인 것을 통해 신체라는 매개를 통해 한 편의 소설이 완성될 뿐이다. 자기 자신이란 멈춤 없는 시계를 보는 존재가 한 세계를 만든다. 세계의 일부로 거대한 것의 극히 일부만 본 의식으로 전체로서의 세계를 그리는 것이 소설가다. 인상이란 신체가 놓였던 시공간적인 것에 대한 감각이다. 인상은 의식화한 것 뿐 아니라 의식화하지 못한 것에 대한 느낌이다. 인상은 끌림에 대한 신체의 기록이고, 끌림에 대한 자기의식이다.

프루스트는 ‘마주침’의 우연한 투에 천착해서 사적이고, 내밀하고, 감각적인 소설을 보여주었다. 욕망하는 존재인 인간은 욕망의 방향에 따라 의식을 전개시키고, 욕망을 충족시키지 못하는 고통의 정도에 따라 삶에 대한 상을 그린다. 욕망이 아픔 속에서 그려내는 가능세계는 소설의 단편들을 구성한다. 욕망하는 상대가 원하는 곳에 갔을 때 느끼게 되는 상처, 가지 않을 때 느끼게 되는 고통, 욕망하는 상대를 소유하고 있을 때조차도 상대의 의식이 어디를 향하는지 몰라서 느끼게 되는 아픔이 가능한 감정의 상태나 의식의 상태를 구성한다. 아픔에 천착하면 할수록 욕망하는 이의 의식은 수십 갈래의 길을 만든다.

세이렌은 욕망하는 존재이지만 손에 잡히지 않는 존재다. 울림으로 존재하지 직접적으로 나타나서 반응하지 않는다. 세이렌은 환영인 그것을 겪는 개인의 내부에서 개인을 점유한다. 마주치고 싶지 않은 것을 마주하게 하는 감각적으로 민감한 상태는 죽음으로 넘어가기 직전의 환각을 선물하는 까닭에 말로 다 할 수 없는 깊이를 제공한다. 들뢰즈가 진리는 어떤 사물과의 마주침에 의존하는데, 이 마주침은 우리에게 사유하도록 강요하고 참된 것을 찾도록 강요한다⁹⁰⁾고 했던 것처럼 마주쳐서는 안 되는 것은 감각을 곤두서게 한다. 의식화할 수 없는 감각을 동원하면서 그 상태를 몸에 새긴다. 극도로 예민한 상태가 공간에 놓인다. 욕망하는 존재를 만나게 되는 순간에, 욕망을 알아보고 있는 자신을 감각할 때, 아픔이 왜 아픔이 되는지 모르고 아플 때 나중이야 발견될 고통으로 고통스러워할 때 몸은 동원할 수 있는 모든 감각을 동원한다. 마주치지 않으면 강요는 없다. 살아가는 동안 마주하지 않아도 되는 것과 마주하면서 욕망하고 있다는 것을 모른 채로 마주침에 휘둘리고, 의식화되고 있는 까닭도 모르면서 의식을 동원하고 곱씹게 되고, 마주침의 강도가 약해지면 뇌의 이미지 편집에 의해 의식 밖으로 밀려난다. 마주침과 강요는 상호 작용하면서 개인의 시간을 채

90) 질 들뢰즈, 『프루스트와 기호들』, 41쪽

운다. 개인에게 자신이 왜 그것에 민감한 지 의문을 품게 하고 다시 질문하게 하고 자신만의 사전에 의미를 붙여넣고 그 사전을 가지고 언어화한다. 자기만의 방식으로 마주침에 답하고 알아보고 주변의 의견을 경청하거나 흘려듣고 편집하고 다시 언어화한다. 마주침의 흔적들이 세계가 소개되었던 몸의 상태를 되살린다. 의식 밖으로 밀려나서 보이지 않는 것들이 예기치 않은 순간에 ‘사물’의 몸을 받아 의식으로 돌아오면서 다시 마주치게 하고 사유를 강요한다. 글을 쓰려는 사람은 반복적 강요에 어떤 형태로든 응한다. 강요하는 사물을 지우는 방식도 반응의 양태를 보여줄 수 있고, 강요하는 사물을 향해 온 몸의 감각을 살려내려고 애 쓰는 것도 반응의 양태를 보여준다. 지우는 방식이든 철저하게 살리는 방식이든 그 나름의 할 말이 되어 개인의 사전을 채운다. 예민하게 살아난 감각으로만 글을 쓰는 소설가가 있을 수 있고, 지워진 기억의 타당성으로만 글을 완성하는 소설가도 있다. 예민하게 살아난 감각이 열어주는 사적인 속성이 독자의 반응을 민감하게 끌어내든 지워진 기억의 관념적 속성이 독자의 반응에 의한 할 말을 구성하든 소설은 소설가의 마주침과 무관할 수 없다. 마주치는 것에 의해 뒤늦게 찾아오는 깨달음에 반응하는 것이 예술이 걸어가는 길이다.

III. 인상을 통해 본 한국 소설

한국의 소설에서 인상주의를 적극적으로 실험한 소설을 발견하기는 어렵다. 단편 소설이 한국 문단의 주도권을 쥐고 있는 이상 인상주의의 사적인 속성이나 순간들의 폭넓고 장황한 나열과 경험이 되는 감각인상의 추적은 장편에 적합한 특성을 갖고 있어서 단편 소설의 틀에 넣기가 쉽지는 않다. 미학적 완결성을 추구하는 문단의 통과 의례 또한 각자가 가진 개성이 발현되고 파편화와 완성을 지향하지 않는 것을 특징으로 하는 인상주의 기법을 눈치 보는 일 없이 실험해보기 어려운 조건으로 작용한다. 그래서 작가의 주관적 인상이 압도적인 영향을 행사하는 인상주의적 문학이 가능할 것인지는 미지수다. 프루스트는 자신의 소설이 문단의 인정을 받지 못하자 자비로 책을 출판했다. 그의 수다스럽고 감각집약적인 문장들이 첫 권의 첫 장면에 수십 쪽에 달하는 분량으로 나열되어 있었기 때문에 빅토르 위고조차도 그의 소설을 거부했다. 인상주의는 이처럼 기본적으로 전통에 대한 거부와 자신의 미학적 감각에 대해 강박 증적 추구를 특징으로 한다. 자신의 감각이 아닌 누구의 것도 받아들이지 않고 자신의 것을 깨끗하게 밀고 나가겠다는 것이 인상주의자들 각각을 개성적 존재들이 되게 했고, 시대를 공유하고 있음에도 불구하고 서로를 극복하기 위해 노력하기 때문에 각자가 다른 형태의 미학적 성취를 이루어냈다. 소설가가 되기 위해서 일단 기성 문단의 인정을 받는 과정이 선행되어야 하는 한국 문학의 체계가 이런 도전을 불가능하게 할 수도 있다. 당대에 통용되는 미학적 감수성에 대한 공부나 선행되지 않는다면 기성 문단의 벽을 넘기는 어렵다. 다른 누구의 감각이 아닌 이 땅에서 태어나서 이 땅의 사회 정치 문화적 생태를 운몽의 감각으로 구현해서 보여주는 가장 사적인 까닭에 가장 보편적일 수 있는 소설이 인상주의적 집착에 의해 구현될 수 있다고 본다. 그런 까닭에 한국 문학만이 가질 수 있는 미학적 감수성을 극한까지 몰아갈 인상주의에 대한 관심이 필요하다고 본다.

모더니즘 소설에서 기법으로 발현된 인상주의는 개인의 경험과 감각에 대한 자아 분열적 밀도를 높이면서 세분화되고 복잡해진다. 인상주의가 한국 땅에서 태동한 것이 아니라서 인상주의적 자의식을 가진 소설가를 찾기는 어렵다. 제임스 조이스의 시간 경험의 분열적이고 복잡한 양상이 소설가 개인의 언어체험으로 흡수 종합될 수는 있지만 제임스 조이스만큼 지식이나 감각을 복합적으로 드러내는 소설이 나오기는 어

려울 것이다. 자아 분열적이고 해석 불가능적 의식의 흐름에 대한 것이 김태용과 같은 소설가의 언어실험과 연결되어 있지만, 김태용의 서술 방식이 제임스 조이스를 잇는 것이라고 할 수는 없다. 서양의 이론들이 한국에 기형적으로 유입되고 변형되고 노골화되고 세련되어지고 천박해지는 만큼이나 모더니즘적 서술 양식은 파편적으로 한국 소설에 유입되었고 정확하게 그 영향의 흔적을 추적하기는 쉽지 않다.

한국 소설에서 인상주의적 그림을 떠올리게 하는 소설가는 윤대녕이다. 시간의 변화에 따라 환해졌다가 좁어지는 빛의 질감의 변화와 아침에서 저녁, 밤으로 이어지는 빛의 이동을 따라서 한 가족의 내력이 구성되는 「빛의 걸음걸이」는 인상주의의 순간적 시간관에 집착하지는 않지만, 빛이 이동하는 시간의 흐름에 대한 감각을 언어화 하는데 탁월한 능력을 보여준다. 아침에서 저녁까지의 흐름을 강조하다보니 빛의 너울거림이 전해주는 분열적 양상까지를 감각에 넣지는 않았지만, 탁월한 구성으로 한 가족의 처음과 끝이 자연스레 채워지는 완결성을 보여주고 있어서 단편 임에도 불구하고 많은 이야기를 들은 것 같은 느낌을 갖게 된다. 「상춘곡」은 인상주의가 색과 색 사이의 감각의 뉘앙스에 집중했던 것처럼 사랑했던 여자와 사랑을 이루지 못한 시간이 전해주는 아쉬움과 성찰이 색에 대한 감각의 뉘앙스로 표현된다. 윤대녕은 사랑을 이루지 못하고 흐른 시간과 사랑을 했던 시간 사이의 길이를 색의 변화와 목소리의 변화와 외모의 변화로 표현한다. 이 소설에서 인상주의적인 감각을 동원해서 아픔을 배면으로 스며들게 하는 방식으로 독자를 끌어들이지만, 감각 분열적인 속성을 배제하고 있어서 만남과 만남 사이의 말할 수 없는 것의 극대화가 줄 수 있는 불통에 대한 감각으로 소설을 밀고 가지는 않는다. 다시 말해서 이 소설이 경험을 감각적으로 표현하고 있기는 하지만, 그 경험이 시간 속에서 썩었다 재생되었다 분해되었다 발효되는 지점까지 묻고 가지는 않는다는 말이다. 감각의 표피성은 좋다는 감각은 전해주지만, 되씹는 과정의 질감과 씹으면서 흘러나오는 질긴 맛인 사후의 종합은 유발하지 못한다.

인상주의가 사실주의 소설에 대한 거부를 드러내고 있고 파편화의 양상으로 완성에 집착하고 있지 않지만, 멀리서 보아 모아지는 인상을 추구한다는 면에서 직접 본 것을 재현하려고 노력한다는 의미에서 사실주의와 특성을 공유한다. 있는 사실을 있는 그대로 묘사할 수 없음에 인상이 동원될 수밖에 없다는 것은 사실주의 소설에 시간의 낙차에서 오는 감각인 인상적인 기법이 원하든 원하지 않든 담기게 된다는 것을 의미한다. 사실주의 소설에 인상적 접근은 필연적이고 순간에 대한 감각의 직접성으로 사실주의 소설의 개연성을 강화시키는 역할을 하는 것이 인상이기도 하다. 사실을 날

것의 질감으로 온전하게 느끼는 것은 불가능하다. 거기에 느끼는 주체의 몸의 상태와 정신의 상태가 결부되는데 그것을 총체적으로 구현하는 행위가 무수히 많은 것들을 제거하고 있음에 위험성이 있지만 인상적 순간들의 생생함을 잃지 않는다면 무언가를 함부로 희생시키거나 무수하게 많은 것들이 사라졌음을 자각하고 있음에 대한 감각이 소설에 담길 가능성이 있다. 손흥규는 성취하지 못한 민주화와 통일 등의 거대 담론에 대한 집착을 소설로 보여주려고 한다. 그러한 집착을 휴머니즘적으로 풀어내기 위해 동원하는 언어 지식과 사적인 경험은 아직 개인의 욕망을 주변의 상황에 대한 노골적 반응의 양상으로 분해하고 있는 듯이 보이지 않지만, 그 일단은 엿볼 수 있다. 그의 경험의 직접성이 소설 언어가 될 때의 깊이가 그것을 보여준다. 프루스트는 예술의 객관적 가치 따위는 시시한 것이고, 우리가 끄집어내야 할 것, 밝은 곳으로 끌어내야 할 것은, 우리의 정이요, 정열, 다시 말해 만인의 고난이요 만인의 감정⁹¹⁾이라고 했다. 이는 개인이 접한 세계에서 그 개인이 느끼는 것의 직접성의 표현이 되는 인상과 그 인상의 깊이가 소설의 생기를 불어 넣는다는 말이다. 손흥규가 관심을 갖는 체험의 생생함과 그 생생함의 감각으로 살려내는 언어가 그의 사적인 감각과 밀접하게 연결되어 있음에 인상적이라는 의미다.

한유주가 실험하는 언어 놀이는 글을 쓰고 있는 상태의 공간에서 움직이는 자신을 감각한 것을 언어로 옮기면서 생겨나게 되는 의식과 연결된다. 쓰고 있는 시간과 의식적 경험의 지나감과 실재적 시간 사이에 실질적으로 글을 쓰는 물질적 상태가 구성된다. 감각하고 있는 의식이 놓이는 공간을 보고 그것을 받아 적는 것은 의식을 가진 존재인 인간의 객관적인 상태를 사유하게 한다. 언어를 구성하고 있는 순간들이 소설에 묘사되는데, 이는 마치 하얗게 내린 눈을 바라보면서 빛의 강도가 변하는 것을 기다리는 것처럼 지루하다. 눈을 감았다 뜨는 형태로 아침에 본 빛을 오후에 다시 보는 형태로 시간에 대한 언급을 한다. 드러낸 표현으로 순간이 불리어진다. 인상주의의 미학적 성취는 시간에 대한 감각이다. 그녀가 순간을 열린 문장들을 모으는 형태로 소설을 완성하는 까닭에 시간에 대한 감수성이 소설에 담겨 있다. 순간과 순간에 열린 문장들의 나열이 언어의 뉘앙스를 전달하는 까닭에 독자의 의식에 문장과 문장이

91) 마르셀 프루스트, 『되찾은 시간』, 305쪽, 프루스트가 말하는 ‘만인의 고난, 만인의 감정’을 가진 인간이 손흥규가 집중하는 전형적 인간을 의미하지는 않는다. 프루스트가 이야기 하는 인상을 담지 하는 인간은 보다 개별적이고 주체의 감각으로 들어오는 세계를 철저하게 개인화시키는 오히려 개별화된 개인이라는 의미에서 가장 사적인 것이 보편적인 것이라는 의미에서 ‘만인의 고난, 만인의 감정’을 갖는 개인을 의미한다. 아무리 거대한 세계라고 해도 개인이 사라진 세계는 의미 없다는 의미에서 개인에 대한 탐색의 차원에서 손흥규의 소설에서 보여주는 사적인 감각은 의미가 있다고 본다.

만들어낸 어롱거림이 담길 수 있다.

1. 빛과 색의 언어 : 윤대녕

「상춘곡」, 「빛의 걸음걸이」를 중심으로

「상춘곡」은 소설 쓰는 주인공이 10년 전, 스물여섯 살의 나이에 사권 연인에게 보내는 편지 형식으로 씌어졌다. 고등학교 담임선생님이 가까워지면서 인옥이 형으로 바뀌고, 그의 주선으로 그의 고종 사촌 동생인 연인을 만나게 되었지만, 사랑에 실패하고, 10년 후 다시 만나게 된 마음의 상태가 색채를 통해 조심스럽게 서술된다. 여물지 못했던 사랑과 가슴 속 불을 감당할 수 없었던 젊음의 서투름과 사랑을 다루기엔 부족했던 관계에 대한 아쉬움이 나이 든 화자의 목소리를 통해 아련한 감정을 품은 색으로 변주되면서 언어화 된다.

본연의 색은 열고 질음에 의해 다른 감각을 전달한다. 팔레트에서 색을 섞을 필요 없이 진하고 열은 색점들의 나열을 통해서, 또는 다른 색과의 대비를 통해서 다른 뉘앙스를 전달할 수 있다는 것을 인상주의 그림들은 보여준다. 이러한 색채에 대한 감각이 그림에서는 색으로만 전달되지만, 전달하는 소재가 소리를 갖고 있거나, 속도를 갖고 있거나, 냄새를 갖고 있다면 그 모든 것을 전달하려고 노력을 했을 것이다.

그러던 어느 날 아침, 나는 문득 잠든 내 얼굴에 감겨드는 이상한 빛의 속삭임을 듣고 있었지요. 그것은 아주 은은하고 부드러운 생기가 느껴지는 빛이었습니다. 가만히 듣고 있으니 머리맡 문살 창호지에 바늘 끝 같은 것이 타닥타닥 튀는 소리 같았습니다. 오래 그 소리에 귀를 던져두고 있다가 나는 슬그머니 눈을 뜨고 보았지요. 그 순간 나는 얼마나 놀랐던지요. 그것이 문살 창호지를 투과해 들어오는 연둣빛 봄 햇살 소리였다는 걸 어떻게 알았겠습니까. 당신에게 나는 모든 게 흑백으로 보인 때가 있다고 고백한 적이 있습니다. 그러고 나서 당신의 육체에서 처음 분홍을 보았다고 얘기한 바 있습니다. 92)

빛이 사물을 타고 색을 바꾸는 것이 아니라, 화자의 정서를 타고 불에 느껴지는 촉각적인 것이 되었다가, 튀는 소리인 청각적인 것이 되었다가 눈을 뜨자 연둣빛 봄 햇살의 시각에 부시게 확인된다. 이러한 빛의 상태는 온전히 풋사랑의 열정을 담은 화자의 정서로 번져오면서 사랑하는 여자의 분홍빛 육체를 떠올리게 한다. 연두와 분홍

92) 윤대녕, 「상춘곡」, 『많은 별들이 한곳으로 흘러갔다』, 생각의 나무, 1999, 26쪽

빛의 대비로 질음에 쉽게 변할 열고 미숙한 첫사랑에 대한 감각의 뉘앙스가 전달된다. 자연에서 시간의 흐름에 따라 빛의 변화를 관찰한 인상주의자들은 그림자에도 색이 있고, 나머지 부분보다 어둡지도 않다는 것과 빛이 덜 침투함으로써 그림자 부분은 햇빛에 노출된 부분과 같은 명도이지만 파란색이 지배하는 듯 보이는 보색들 사이에서 풍부한 색을 띤다는 것, 그림자에 배타적으로 적용되었던 관례적인 시커먼 역청칠에 의지 하지 않고서 깊이⁹³⁾를 나타낼 수 있게 되었다고 존 리월드는 쓰고 있다. 이러한 인상주의자들의 발견은 다양한 색채의 뉘앙스로 표현되고, 시간의 흐름이 빛의 변화에 따라 색이 변하는 미묘한 감각을 자아내면서 포착할 수 없는 순간의 감각이자 놓친 순간에 대한 아쉬움이 만들어내는 뉘앙스로 작용한다. 이와 같은 인상주의 회화처럼 소설가는 빛의 변화에 따라 화자의 상태가 분홍빛의 육체로 인해 보이지 않는 부분까지 색의 변화를 겪고 있다는 것을 감각적으로 표현하고 있다. 육체의 빛이 보이지 않는 정신의 빛을 바꾸고 있는 것을 인상주의의 시간의 흐름에 따른 빛의 변화와 색의 변화처럼 표현하고 있는 것이다. 이러한 색깔은 “시간이 가면서 얼굴에 휘감겨 있던 빛은 서서히 풀려 나가 창호지에서 미세하게 타닥거리던 빛발 소리도 차츰 엷어” 진다는 표현과 더불어 시간이 흐르면서 변하게 될 두 사람의 관계를 암시한다.

화자가 첫사랑 여자에게서 발견한 붉음은 여자의 곳곳한 자존심으로 변주되고 당돌한 말이 돼서 화자를 자극하고, 붉음의 상태가 온전히 화자에게 번져오면서 붉게 타오른다. 세상이 다 흑백으로 보여서 진로를 바꾸고, 그림을 그리고 싶었던 사람답게 감정의 상태가 색으로 표출된다. 처음 만남에서 여자의 목소리가 ‘화톳불’로 시청각적 감각으로 밀려오면서 슬쩍 옛본 손톱의 붉음으로 확인되고, ‘봉숭아 꽃물’이었다가 ‘산에 막 피기 시작한 진달래’로 옮겨 붙는다.

화자는 나이가 들어서 그녀의 붉음을 확인하고 싶은 마음에 그녀가 살고 있는 선운사로 내려간다. 벚꽃의 환한 배경으로 피어나는 동백의 붉음에 대한 기대가 흰색과 붉은 색의 뉘앙스가 되어 화자의 욕망을 나타낸다. 아무리 기다려도 피지 않는 동백처럼 그녀의 변한 목소리만큼이나 그녀의 붉음은 확인되지 않는다. 다시 만난 그녀의 빛은 온몸의 붉음에서 눈의 붉음인 눈병으로 변해 있다. 번들거리는 눈병 난 눈을 보여주고 싶지 않았던 그녀는 눈을 가리고 화자를 대한다. 그녀 자신을 감추고 있는 까닭에 쉽게 접근할 수 없다. 더군다나 그것은 감염의 위험이 있다. 10년 만에 그녀를

93) 존 리월드, 『인상주의의 역사』 148쪽

불러내서 함께 술을 마시고, 그녀의 집으로 가는 길에 인옥이 형이 그녀(이혼한 남편에게 두고온 자식에게 자신이 없다고 말한 것에 대해)에게 “상대한테 자신 없어하는 게 한편 사랑 아닌감? 자신만만한 게 어디 사랑이냐? 그냥 뻥다구 폼이지” 라고 말한다. 이 말을 통해 소설가는 화자를 향해 눈병 난 눈을 한사코 감추고 싶어 하는 마음이 시간에 의해 변화된 외모만큼이나 사랑의 열정으로 도달할 수 없는 마음인 것을 보여준다. 그녀의 조심스러운 마음이 나이 든 사랑의 감정이고 함부로 감정 놀이에 몸을 던질 수 없는 나이임을 드러낸다.

“그러길래 봄엔 함부로 물빛을 훑쳐보는 게 아냐. 나도 여기 있을 때 자칫하다 소경이 될 뻔했잖나. 봄 햇살이 여간 밝고 지독하냐. 아까도 오다 보니까 호수에 물이 찰랑찰랑 하더구나. 봄만 되면 어디서 그렇게 물이 맑게 차 들어와 때 없이 햇빛에 물결이 요사스럽게 흔들리는지 몰라.” 94)

인상주의 화가들에게 물에 대한 연구는 생생한 붓놀림을 끌어들이게 한 수면의 재질감과 뉘앙스의 풍부함으로써만 짜이는 형태 없는 덩어리의 재현을 위한 구실이 되었고, 모네와 르누아르에게 빛과 물의 진동과 동작과 생명의 인상을 담아내는 필수 조건이 되었다⁹⁵⁾고 존 리월드는 설명한다. 빛을 받은 물의 진동이 생명의 생생함을 담아낼 수 있지만, 요사스럽게 흔들리는 까닭에 눈병이 나게 할 수도 있다는 것을 암시한다. 봄이 전달하는 빛의 생기와 그에 반응하는 물의 진동은 젊었을 적의 풋사랑의 서투름과 요사스러운 흔들림의 위험성과 연결된다. 이런 사랑의 진동 때문에 그녀는 지금 눈병을 앓고 있고, 그 진동의 결과인 아이를 만날 수 없음에 아파하고 있다. 그 아픔은 두 사람 사이에서 생겨났다가 낙태된 아기에 대한 내력을 통해 화자에게로 옮겨 온다.

동백의 붉음에 대한 기대는 ‘아기 부처’와 같은 아기를 업고 내려오는 여자의 모습을 통해 낙태된 아기에 대한 의식을 불러일으킨다. “그 아이는 돌부처가 되어 버리고 도술암 동백 한 송이거나 붉은 잉어 한 마리로 환생해 오늘 눈앞에 “ 나타난다. 다시 붉음은 그녀가 10년 전 화자와의 사이에서 가졌던 낙태한 아기와 목소리가 쓸만한 세월의 풍파를 겪고 앓게 된 그녀의 건강하지 않은 상태의 빛깔이다.

타고 남은 나무로 지었다는 선운사 만세루의 내력이 이루지 못한 사랑에 대한 상징으로 작용한다. 만세루가 된 타고 남은 나무의 내력은 정유재란에 소실된 것으로 확

94) 윤대녕, 「상춘곡」, 『많은 별들이 한곳으로 흘러갔다』, 37쪽

95) 존 리월드, 『인상주의의 역사』, 161쪽

인 된다. 남은 사랑인 미련을 통해 세워보려 했던 이루지 못한 사랑에 대한 기대는 소설에 대한 확인으로 재건될 수 없음이 되든지 다른 시작에 대한 암시가 된다. 타고 남은 나무가 전달하는 잿빛의 감각이 사라지고 재건된 만세루의 위용으로 오랜 시간을 버티었지만, 내력에서만 확인되는 삶의 질감이 화자의 눈에서 타고 남은 것들을 조각조각 잇댄 모양이 되어 하얗게 흐드러진 벚꽃의 무리로 확인된다. 동백의 붉음이 아닌 빛을 닮은 벚꽃의 흰빛은 진실의 빛이 되어 흩어진다.

우리는 진실이 얼마나 무서운 것인가를 깨달은 지 이미 오래입니다. 그것은 한편 목숨의 다른 이름 일 겁니다. 그러니 이제는 아무 때나, 아무 곳에서나, 아무한테나 항부로 그것을 들이댈 수 없다는 것도 잘 알고 있습니다. 아니, 오히려 가까운 사이일수록 그것은 자주 위험한 무기로 둔갑할 수도 있다는 것을 여기 와서 알게 되었습니다. 96)

화자는 그녀를 조작할 수 없다. 그녀는 그녀인 채로 있다. 감히 손댈 수 없는 붉음으로 앞에 나타났고, 그 빛에 물들었던 화자는 자신의 마음을 다 보여줄 수 없이 검은 빛깔로 상대에게 스며들지 못해 사랑에 실패한다. 상대로 인해 자유로울 수 없었음에도 그 마음이 모두 상대에게 보이지 않아서 상대의 기대를 비껴갔다는 것이 아련한 빛깔로 채색되었다.

시간이 빛의 강도를 바꾸고 그에 따라 같은 색은 다른 질감을 보여준다는 것을 인상주의 화가들은 발견했다. 10년이란 시간의 흐름이 윤대녕의 언어를 통해 명주실 같은 목소리와 짚신의 목소리의 간극으로 작용하고, 그릇 깨지는 소리와 같은 것이 끼어드는 어색함에 대한 표현이 된다. 10년 전의 붉음은 10년 후의 붉음과 다르다. 시간의 흐름에 따라 변한 같은 색의 다른 질감을 이 소설은 색에 대한 감각과 선운사, 석상암, 미륵교, 마애불과 같은 풍경과 동백과 벚꽃과 같은 사물을 통해 풍성하게 전달한다. 이루지 못한 사랑의 정서를 다양한 빛의 강도에 의해 변하는 색채의 명암이 전달하는 뉘앙스로 전달하는 것이다. 한낮의 빛을 받는 붉음과 가로등 빛을 받고 있는 밤의 붉음에 대해 우리의 시지각은 같다는 빠른 판결을 내리려 한다. 하지만 사실 시간의 흐름에서 같은 색은 다른 질감으로 우리의 의식을 자극하고, 표현할 수 있음과 표현할 수 없음 사이에 사유의 뉘앙스를 만들어낸다. 그 색이 놓인 시공간적 맥락이 감각을 자극하고, 그에 대한 구성으로 소설을 완성한다. 시간에 따른 빛의 강도의 변화와 다양한 색의 변화가 인상주의 소설의 다양한 표현의 가능성이 된다. 윤대녕의 소

96) 윤대녕, 「상춘곡」, 『많은 별들이 한곳으로 흘러갔다』, 55쪽

설이 감각적 완성도를 보일 수 있는 것은 인상주의가 집중한 색채를 다양하게 변주하는 언어를 동원하고 있는 까닭이다.

「빛의 걸음걸이」는 어머니의 병환으로 집에 돌아온 화자가 첫 면의 집 도면에 대해 설명하는 것으로 시작한다. 집에 대한 내력을 들려주는데 마치 빛이 이 도면 전체를 비추듯이 평면적이었다가 가족들에 대한 내력이 나오기 시작하면서 깊이를 갖기 시작한다. 아침의 빛이 각 방을 타고 지나가면서 시간의 흐름을 보여주고, 이러한 시간의 흐름은 가족 구성원들의 삶의 흐름으로 변주되면서 인간의 삶의 흐름으로 확장된다. 어둠에 들었던 것에 빛이 스며들면서 집은 입체성을 갖게 된다. 아침부터 밤까지 빛이 집안 곳곳을 비추고 지나갈 때마다 빛이 드는 방식과 그것을 느끼는 방식을 따라서 가족 간의 관계가 드러난다.

인상파 회화에서 망막을 자극하는 빛의 효과는 시간의 흐름을 감각할 수 있는 가장 직접적인 방법이다. 빛을 따라 움직이지 않는 공간에 움직임이 생기고, 변하지 않는 것처럼 보이는 것에 변화가 생긴다. 빛의 강도에 따라 삶이 고정될 수 없는 것임을 시각적으로 확인한다. 「빛의 걸음걸이」는 화자의 시야에 포착이 되든지 되지 않든지 각자의 움직임과 삶을 가졌던 가족에 대한 것이 빛의 움직임을 따라 정서적으로 포착된다. 가족 전체에게 지대한 영향력을 미친 어머니가 죽음을 목전에 두고 벌어지는 상황이 빛을 따라 묘사된다. “해바라기 대공의 그림자가 20도쯤 일제히 서쪽으로 쏠려 있는 걸로 봐서 아직 오전”이라는 표현으로 빛을 관찰한 직접적 표현이 아닌 그에 반응하는 사물을 통해 빛의 영향력을 확인할 수 있다. 이는 시각적인 것으로 확인될 수 없는 각 인간의 주관적 감정과 밀접하게 연결되어 있다. “봄에 해바라기 밭에 풀어놓은 병아리들의” 움직임이 쏟아지는 빛을 청각적으로 표현하는 효과를 낸다.

빛은 단순히 사물에 떨어지기만 하지 않고, “외롭게 렌즈를 투과해 들어간 빛”으로 감각적으로 변주된다. ‘외롭게’라는 표현을 통해 사진에 찍힌 아이들이었던 과거의 남매들의 관계를 암시한다. “내 발등을 모로 밟고 종종 지나가던 병아리의 간지러운 발자국 몇 점. 그리고 네 붉은 입술”을 통해 빛에 대한 촉각적 감각이 조심스러운 감정으로 변한다. 해바라기 사이를 쏘다니던 병아리의 이미지가 빛의 청각적 이미지의 소란함을 나타냈듯이 여기 다시 ‘병아리’는 빛의 따갑고 따뜻한 온기인 촉각적 이미지가 되고, “네 붉은 입술”의 의식 흐름이 되면서 관계의 내밀함으로 확장된다.

정오에 쏟아져 내린 직선적인 빛에 대한 표현은 어머니와 연결되어 있다. 어머니의

애지중지한 관심이 화려한 화단의 모습과 함께 겹쳐진다. 다른 사람들의 시선에는 아랑곳하지 않고, 오로지 가족만을 위해 최선을 다했을 어머니의 삶이 화단에 쏟아지는 빛만큼이나 강렬하고, 거기에 자라는 식물들만큼이나 현란하다. 한낮의 노골적인 빛의 생기에 비해 이제 병이 나서 누워 있는 어머니의 상황이 대조적이다. “이윽고 정오가 되자 화단엔 검불만한 그림자만 몇 올 남고 크레파스를 마구 분질러 놓은 것처럼 빛들이 화사하게 튀며 서로 엉킨다. 일순 귀에서 낮의 소란이 멎는다”⁹⁷⁾ 어머니의 한창 때 가족 간의 부딪힘도 현란했을 때, 그 격렬함을 감당할 길이 없다는 듯이 서로의 욕망을 확인 한 가족들은 적당히 내면을 감추는 법을 배우기라도 하듯 정오의 적막은 위태하고 복잡하게 엉켜있지만, 그 내막이 모두 드러나기는 어렵다. 해바라기 방 뒤에 있는 누나의 서쪽 방은 해바라기 방에 가려 햇빛이 들기가 어렵다. 누나가 말하기 전까지는 그늘에 들어있는 진실이 있다. 어둠에 잠겨 있는 것에 빛이 들면 보인다. 자기 방이 기름보일러여서 그동안 연탄을 땀 본채의 상황을 몰랐던 화자의 무심함이 드러나는 부분이다. 관심의 빛을 던지지 않으면 가족 간에 오히려 모르고 외면하는 것들이 많다.

햇빛이 담벼락을 열기로 후끈거리게 하는 표현과 함께 어느 여름날의 첫 수음, 첫 담배와 연탄구멍에 쑤셔 넣은 담배를 떠올린다. 그 밤의 ‘집에 불 난 꿈’이 성장의 첫 단계를 장식하고, 가족에게 보일 수 없는 내밀한 것을 감추는 미숙한 존재는 “빛한 점 없는 새까만 내”가 되어 가족들과의 관계에서 여행자가 된다.

“오후의 농익은 햇살이 장독으로 몰려가며 구름 한 자락이 마당과 화단 한쪽을 덮을 때” 아버지가 등장하고, 화자는 “석류의 붉은 주둥이에서 염염한 빛이 튀어나오고 있는 것을”⁹⁸⁾ 훑쳐보고 있다. 농익은 햇살의 아버지이자 구름인 아버지와 붉은 것에 마음을 두고 있는 아들인 화자의 감각이 부딪힌다. 귀가 먼 아버지가 소리를 지르고, 여동생의 품에서 자던 아이가 자지러지게 운다. 아버지의 등장과 더불어 거침없던 아버지의 위세는 앓고 있는 병의 나열로 인해 노쇠해진다. 더 깊은 감각처럼 은밀하게 여동생의 방에 모네의 「인상, 해돋이」란 복제 그림이 호명된다. “안개 서린 저 고요한 빛의 잔주름 속에”⁹⁹⁾ 감추어진 화자의 아련하고 어롱거리는 감정과 여동생에 대한 호명이 모네 그림에 대한 묘사와 함께한다. 여동생도 화자처럼 집을 잠시 머물고 가는 곳인 듯 하다는 표현과 함께 성사될 수 없는 사랑의 거리감이 그들로 하여

97) 윤대녕, 「빛의 걸음걸이」, 『맑은 별들이 한곳으로 흘러갔다.』, 111쪽

98) 윤대녕, 같은 책, 116쪽

99) 윤대녕, 같은 책, 119쪽

금 집을 머무는 공간이 아닌 여행의 공간으로 만든다.

어머니가 가장 가깝게 생각하는 누나에게 함부로 대한다. 가장 사랑하는 사람이기 때문에 가장 큰 상처를 입힐 수 있다는 것이 사랑의 속성이다. 근친 간의 사랑은 이루어질 수 없는 법이어서 가족을 멀리 할 수밖에 없는 남매로 태어난 두 인물이 나누지 못하는 감정의 상태가 이 소설 전체 감각의 뉘앙스를 전달한다. 하얀 신발을 선물한 이국의 아이가 되기를 바라는 여동생인 ‘너’에 대한 그리움이 상처가 된다. 해바라기 밭의 촘촘한 대궁 사이에 둘의 사랑의 빛은 같혔다. 해바라기 넓은 얼굴에 가려져 빛을 받을 수 없다. 그런 사랑은 눈을 뜨고 두 사람만 본다.

둘의 사랑은 가족들 누구에게도 들킬 수 없는 은밀한 것이다. 빛이 아무리 노골적으로 여기저기를 비춘다고 해도 빛이 들지 못하는 사물의 뒤는 있다. 인상주의 그림에서 그림자에 대한 표현이 단순히 검은 색으로만 표현되지 않고, 빛의 이동에 따른 그림자의 색의 변화와 빛이 비추어진 곳과 비추어지지 않은 곳의 명암의 대비로 인한 변화를 포착한다. 그림자에도 색이 있음을 밝혀낸 것이 인상주의자들의 성과였던 것처럼 각자 드러낼 수 없는 곳에서 자신만 볼 수 있는 곳에서 보이지 않지만 영향력을 행사하는 빛에 의지해 혼자서만 보고 싶은 것은 개인의 욕망과 밀접하게 연결된 그 자신을 반영한 그림자에 대한 감각이다.

지금까지 색과 빛이 들어간 윤대녕의 두 편의 소설을 들여다보았다. 두 편 모두 지나치게 아름답고 지나치게 완성도가 높다. 이 말은 파편성을 특징으로 하는 인상주의 소설의 순간의 감각에 대한 집요한 시공간 구성의 언어는 동원하고 있지 않다는 의미다. 윤대녕의 소설은 제임스 조이스나 프루스트가 동원하는 집요하고 반복적이고 사적인 인상에까지 도달하고 있지는 않다. 두 편의 소설 모두 균형과 이상적 아름다움이 인상주의적 색채의 다양성으로 표현되고 있다. 하지만 두 편의 소설은 삶에서 도드라지는 충격의 감각에 치중하고 있지는 않다. 이러한 두 소설은 아름다움은 전달할 수 있지만, 시간이 전하는 분열적 감각과 각 시간의 변화를 완전하게 구현하고자 온 힘을 기울이는 소설가의 강박적 시도와 그 시도의 실패에서 오는 불가해함을 전달하기는 어렵다.

2. 몸에 새겨진 거대언어에 대한 감각: 손흥규

「마르케스주의자의 사전」, 「증오의 기원」을 중심으로

인상주의와 리얼리즘 소설은 재현을 목표로 한다는 데서 특성을 공유한다. 인상주의가 시간에 대한 감각을 추구하고 사라지는 순간에 대해 집착하면서 영원한 것을 감각적으로 보여주는 데 집중한다면, 사실주의는 압도적인 세계의 영향력에 휘둘리는 개인의 전형적 삶이 개연성 있는 맥락으로 독자를 설득하는 총체성을 추구한다. 인상주의는 파편성으로 인해 매 순간에 대한 문장이나 단어가 각각 독립적인 강도를 갖고 영향을 주고받는 뉘앙스를 강조하는 까닭에 감각의 즉흥성을 추구하고 맥락구성에 집착하고 있지 않아서 앞 문장과 뒷 문장 사이의 매끈한 연결이 의도하는 빠른 이해를 거부하기 때문에 문장이 흩어지는 효과를 전달한다. 반면 사실주의 소설은 앞뒤 문장의 빈틈없는 연결을 통한 독자의 몰입을 유도하고 있다. 손흥규의 소설은 리얼리즘적인 특성을 보여주고 있음에도 불구하고 개인의 체험이 불가해한 부분까지 도달하고 있다. 이러한 특성이 마르케스적 리얼리즘에 근거하고 있든 사적 경험에 대한 존중에서 비롯한 것이든 인상주의와 접하는 부분이다. 앞서 아이스테인슨이 개별성이나 주관적인 경험에 압도적인 관심을 보임으로써, 모더니즘은 객관적이거나 일관된 외부의 현실에 대한 인식이 비율상 줄어들고 자아를 고양시키는 주관주의 시학의 특징이라고 이야기했다. 손흥규에게 있어 개인의 체험과 그것을 언어화 하는 데 있어서 언어화할 수 없는 것에 대한 자각과 그것을 표현하고자 하는 욕망은 모더니즘의 주관주의 시학의 특성과 맞닿아 있다. 주관적인 경험에 압도적인 관심을 보이고 있지는 않지만, 외부의 현실에 대한 인식을 개인의 체험의 직접성을 들어 표현하려고 하는 데는 인상주의의 주된 특징인 주관주의와 맥이 닿고 있다.

손흥규의 「마르케스주의자의 사전」은 전투 경찰에 장악 당한 연세대를 공간적 배경으로 하고 있다. 좋아하는 사람을 찾기 위해 변장을 하고 연세대에 들어간 복학생에 대한 이야기를 그 복학생이 찾으려 갔던 사랑하는 사람의 목소리로 들려준다. 복학생은 스스로를 마르케스주의자라고 부른다. 사전을 씹어 먹고 내부에서 소화되어 필요할 때 문장이 저절로 흘러나오기를 열망하는 소설가를 꿈꾸고 있다. 연세대에 숨어 있는 학생들 중에 좋아하는 사람이 있을 지도 모른다는 불안감 때문에 스님 복장으로 변장을 하고 들어가서 전투 경찰의 눈을 피해 며칠을 홀로 견딘다. 그는 군가를 부르는 전투 경찰과 민중가요를 부르는 학생들 사이에 있다.

우리는 소유하는 것에 의해서만 존재하고, 현실적으로 눈앞에 있는 것만을 소유한다. 100)

100) 마르셀 프루스트, 「되찾은 시간」, 95쪽

누군가가 말을 하면 듣고 있는 사람은 자신의 경험을 가지고 반응을 한다. 상대의 말을 이해한다고 하면 그와 같은 경험을 겪었기 때문에 가능하고, 상대방의 말을 곡해한다면 상대의 경험을 자기 식으로 왜곡했기 때문이다. 말로 누군가를 설득하는 것은 불가능하다. 하지만 사람은 말로만 상대방을 느낄 수 있다. 상대의 말을 곱씹고 자신의 경험으로 바꾸어 보고 상대와의 시간을 자신의 경험으로 바꾸는 반성적 과정을 거친 후에 깨달음이 온다. 오로지 자신을 통해서만 말하는 상대를 파악할 수 있다. 자신의 목소리에 귀 기울이지 않고 타인의 말에서 무언가를 찾으려는 사람이 실패할 수밖에 없는 이유가 거기에 있다. 사람은 타인의 목소리를 끝없이 자신의 목소리와 감정과 경험으로 번역해야 하고 부단한 반성적 노력을 통해서만 타인을 조금 자신인 양 느낄 수 있다.

몇 명의 학생들과 함께 중구청으로 향하는 큰길가의 주유소까지 달려온 그는 자신이 방금 빠져나온 골목에 뒤엉키며 쓰러진 한 무리의 학생들이 백골단의 곤봉과 군함발 세례를 받는 걸 보았다. 그 순간에도 설명할 수 없는 환각을 보았는데 한 무리의 노동자들이 곡괭이질을 하는 모습이 그의 눈앞에 떠올랐다가 사라졌다. 곧이어 정체를 알 수 없는 문장들이 입속에서 웅얼댔다. 메모하고 싶은 강렬한 충동을 느꼈지만 그가 부들부들 떨리는 손으로 할 수 있는 일은 가방을 꼭 붙잡는 것뿐이었다. ¹⁰¹⁾

자신만의 목소리를 갖기에 버거움을 느꼈던 세대의 자의식으로 이루어진 소설 속으로 들어가 보자. 유인물을 돌리면서도 그 안의 내용의 복잡한 체계나 사상적 배경이나 이념까지를 들추어 볼 수 없었던 20대의 대학생이자 글을 쓰고 싶었던 ‘그’의 목소리가 시대를 충분히 담아낼 수는 없다. 있었던 그대로의 사건들과 공간적 상황이 글에 담길 수는 없다. 오로지 “나의 신체는 필연적으로 이 이미지들 가운데서 구별되는 것으로 그려지게 될 것” ¹⁰²⁾이라는 베르그손의 말처럼 자기 안의 말이 터져 나오고 있지만 그것들은 분절되어 있고, 완성된 문장을 그리기 보다는 파편적이다. 그런 문장들은 몸에 새겨질 뿐, 그것이 소통 가능하게 언어화될 만큼 거리가 형성되거나 무언가를 적을 시간이 나지 않는다. 터져 나오는 말을 기계적으로 받아 적을 시간이 없고, 그 말을 곱씹어 사유화할 공간이 부족하고, 그것을 소통 가능하게 바꿀 시간이 없다. 어떤 장면을 보았던 순간으로 인해 많은 말이 내면에서 터져 나왔다는 것

101) 손흥규, 「마르케스주의자의 사전」, 『문학과 사회』, 2010 가을, 75쪽

102) 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005, 85쪽

을 혼자서만 듣는다. ‘연세대 법학과 2학년 노수석’의 죽음을 보고 분열적 자아의 말을 듣는다. 추모시를 쓰고 싶지만, 한마디도 쓸 수 없고, “이 상황을 표현할 수 있는 낱말은 사전에 없을 거라는, 침묵이 사전의 장기일 거라는” 중얼거림만 남는다. 그 중얼거림은 마르케스주의자라 스스로 명명한 그 혼자서만 들을 수 있다. 혼자서만 들을 수 있는 말은 타인에게 아무런 영향력을 행사하지 못한다. 누군가가 죽은 상황을 설명할 언어를 찾지 못하듯이 그것이 충분히 설명될 수 없는 불합리가 중얼거림이 되어 말할 수 없는 의식 속으로 파고든다. 잦은 반복이 필요하고 잦은 의식화가 필요하지만, 사건은 급하게 계속 이어진다.

표상은 그것이 다른 것으로 연속되어 스스로를 상실해야 하는 강제로 인해 현실태로 이행하는 순간에, 바로 거기에, 그러나 항상 잠재적이고 중화된 채로 있다. 이런 전환이 이루어지기 위해 필요한 것은 대상을 조명하는 것이 아니라, 반대로 그것의 어떤 측면들을 모호하게 하고, 그것으로부터 가장 커다란 부분을 감소시킴으로써, 그 나머지가 주변 속에 하나의 사물처럼 끼워 넣어져 있는 것이 아니라, 하나의 그림처럼 그것으로부터 분리되도록 하는 것이다.¹⁰³⁾

마르케스주의자가 아무리 사전을 씹어도 ‘죽음’을 완벽하게 보여줄 문장을 만들 수는 없다. 죽음에 대해 항의하는 대자보의 문구들이 오히려 죽음을 중화시킨다. 언어나 하는 것이 대상을 조명하는 것이 아니라 대상의 가장 큰 부분을 감소시켜서 감당할 수 있는 것으로 중화시키는 까닭이다. 마르케스주의자는 ‘노수석’ 부모들의 표정에서 ‘집요하게 존재하는 것들을 볼 때처럼 경멸과 찬탄이 뒤섞인 시선’을 읽고, ‘다락방의 어둠을 견디는 게 무슨 말을 할지 몰라 다른 사람들 앞에서 찢찢매는 것보다 낫다’고 느꼈던 기형도의 감정을 가늠한다. 말의 불가능성을 표현할 언어를 찾고 싶지만 찾을 수 없는 자의 중얼거림을 넘어설 수 없는 말의 무기력이 마르케스주의자의 위장에서 굳어지고 있다.

그의 내부로 언어가 스며들지만 뱉을 수 없는 말들이 하고 싶은 말들을 억누르고 있는 기이한 상황과 마주한다. 말이 되는 순간의 실패를 예감하는 자의 자기반성적 행위와 그가 씹고 있는 사전의 말이 충분히 위장을 거쳐 몸에 흡수되어서 어느 때고 가장 적절하게 튀어 나오기를 바라는 작가의 욕망이 종이를 씹는 행위로 대변되지만 사전을 씹으면 씹을수록 글을 쓰고 싶은 마르케스주의자는 더 이상해진다.

103) 앙리 베르그손, 같은 책, 68쪽

그는 지난봄부터 습관적으로 위장약을 복용했고 사전을 삼키기 전보다 더 나은 문장을 쓰지 못한
 다는 걸 인정하는 순간이 올 것 같은 불안감 때문에 불면증에 시달렸다.¹⁰⁴⁾

신체는 무수하게 많은 것을 보고 무수하게 많은 것 속에서 무수하게 많은 것을 느낀
 다. 그 무수하게 많은 것들 중에서 언어가 되는 것은 얼마 되지 못한다. 사전을 아무
 리 씹어도 시공간에 놓인 나라는 신체가 겪은 대다수의 것들은 언어가 되지 못한다.
 겪은 모든 것이 언어가 되면 좋겠지만 언어는 세상 모든 것을 설명할 만큼 충분치 않
 다. 의식이 오롯이 겪은 모든 것을 되살리려하는 행위가 고통을 만든다. 글을 쓰는
 작가의 자의식이 실제 있었던 일과 거리를 만들고 소통 가능한 것으로 기능할 수 있
 는 것은 대부분의 것을 ‘잠재적으로 중화된 채로’ 두었기 때문이다. 경험에서 일부
 를 떼어서 분해하고 나누어서 감각할 수 있게 인위적으로 분절해서 감각화하지 않으
 면 소통할 수 없기 때문에 소통이 전제가 되는 글은 왜곡의 위험성을 감수할 수밖에
 없다. 오로지 ‘지금’의 필요만이 겪었던 것들을 언어로 바꾸려고 노력한다. 내가
 씹은 사전의 한계에서만 경험은 글이 된다.

나의 신체가 공간 속을 이동함에 따라 다른 모든 이미지들은 변양된다. 반대로 내 신체의 이미지
 는 변화하지 않은 채로 있다. 따라서 나는 그것을 중심으로 만들고 다른 모든 이미지들을 거기에
 연관시킬 것이다.¹⁰⁵⁾

신체가 몸을 멈추고 생각을 멈추어도 시간은 흐르고 지구는 태양계를 돌고 있다.
 ‘나’는 멈추어 있다고 생각하지만 결코 멈출 수 없는 것이 생명을 가진 것의 한계
 다. ‘나’를 매개로 해서 세상은 끝없이 어떤 것을 건넌다. 변양되는 모든 이미지들
 로부터 반응하는 ‘나’의 상태를 멈추게 하는 것은 ‘내 신체의 이미지’다. ‘내
 신체의 이미지’가 중심이 되고 다른 모든 이미지들을 거기에 연관시킨다. 푸코가 『
 말과 사물』에서 플로베르의 『성 앙트완의 유혹』이라는 문학 작품에 대해서 “씩어진
 것의 무한한 중얼거림”이라고 했고, “다른 책들 옆에 놓여 질 수 있는 한 권의 새
 로운 책이 아니라, 존재하는 책들의 공간 위에서 펼쳐지는 작품”¹⁰⁶⁾이라고 한 것처럼

104) 손홍규, 『봄은 톰과 잤다』, 문학과 지성사, 2012, 85쪽

105) 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 85쪽

106) 미셸 푸코, 『말과 사물』, 오생근, 「푸코와 바타유」, 『문학과 사회』, 2013 여름, 344쪽에서 재
 인용, 오생근은 어떤 근본적인 경험이나 진리의 재구성을 문제시하는 언어가 아니라 끊임없이 다시
 시작하는 언어의 유희로서 자신의 존재를 말해지는 것, 씹어진 것에 의해 무한히 반복시키는 언어
 행위에 대해 푸코가 이야기 하고 있다고 설명한다.

럼 마르케스주의자인 그는 사전을 독파한 ‘김소진’이란 소설가를 호명하고 그를 넘고 싶은 욕망을 사전을 씹는 행위로 변형시킨다. 씹는 행위에는 사전을 독파하는 정도가 아니라 그것을 씹어 삼키고 그것이 몸의 일부가 되고 몸의 작동원리가 되어 저절로 언어가 터져 나오기를 바라는 소설가의 욕망이 투영된다. 카프카의 그레고르 잠자의 모양새로 ‘사전에서 새로운 세계를 발견’하고 ‘태초의 시인처럼 말의 매력’에 사로잡힌다. 누나에 의해 마르크스주의자로 불리는 그에게 그레고르 잠자의 소외와 마르크스의 소외 사이의 간격이 들어선다. 마르크스의 소외가 파악가능하고 수치를 재고, 관찰 가능한 것이어서 드러나지만, 그 접합부가 다양해지고, 자본주의 발전의 속도가 마르크스 생존 시의 자본주의 양상과 많이 달라서 복잡성을 단선적 언어로 담아낼 수 없다. 마르크스가 집중하고 있는 인간 존재의 생태에 대한, 자본주의의 물질화에 의한 인간 소외에 대한 관심에서 자유롭지 못한 소설가의 언어적 관심이 마르크스 소외의 지대에 서식하기 보다는 그레고르 잠자의 소외에 서식하게 되는 것은, 언어가 가지고 있는 중화의 속성에서 자유롭지 못한 소설가의 자의식에서 비롯한다. 관찰해서 무언가를 느끼지만 언어는 부족하다. 감각이 살아날 때까지 덧칠해보고 뒤집어보고 매끄럽게 만들면 만들수록 베르그손이 지적한 탈구된 경험¹⁰⁷⁾의 감각은 개인적이고 사소해서 거대 담론의 영역에서 다루기엔 부족해 보인다. 모든 것이 제각기 자신의 맥락에서 힘과 의미를 지니고 언어가 되어 돌아오는 상황에서 무엇을 선택하고 무엇을 우위에 두어야 하는 것인지는 혼돈스럽다. 소설은 해야 할 말과 하고 싶은 말 사이의 간극에서 움직임을 만들고, 해야 하는 말과 할 수 있는 말 사이의 긴장으로 미완성의 완성작을 그린다.

자본은 가질 수 없는 이미지의 괴물을 낳고 괴물에게 상처당한 사람들이 말을 하고 싶지만 말은 실패하고 실패한 말의 패배성은 골방으로 들어간다. 말을 소유하지 못하고 말에 상처 입은 그레고르 잠자가 소통을 포기하고 들어선 골방에서 소외는 그의 몸에 두터운 고치를 만든다. 타인을 향해 말을 하고 이해받고 싶어 하지만 타인의 말로는 위로받을 수 없다. 자기 안에서 터져 나오는 이미지는 자기만 아는 이미지이고 자기 안에서 자기도 모르게 나오는 말들은 타인에게 들리지 않는 나만의 말들이다. 실패한 말의 폐쇄성과 소통불능성이 카프카의 소설 『변신』을 수놓고 있다면, 골방에 계속 갇히지만 탈피해서 다른 존재가 되면서 다른 사람들과 소통하는 존재가 이 소설

107) 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 137쪽, 진정한 경험에 즉 정신과 대상의 직접적 접촉으로부터 나오는 경험들에 인위적으로 탈구된 경험을 대치하고 그에 따라서 아마도 변질된 경험, 즉 어떠한 행동과 언어의 가장 큰 용이함을 위해 정돈된 경험을 대치하는 것이다.

의 마르케스주의자다. 폭력적 세계를 ‘조지 오웰’ 처럼 목격하고 사전을 씹으면서 소화불량에 시달리지만 바깥을 향한 시선을 놓치지 않으려는 집요한 노력을 멈추지 않는 마르케스주의자가 사랑하는 여자의 목소리를 통해 고정된다. 그만의 말들이 타인의 공감을 얻기 위해 출판된 책을 부르고 공감의 언어를 만들기 위해 통용되는 책들의 영향력을 빌린다. ‘존재하는 책들의 공간 위’에서 펼쳐지지만 대부분의 사람들은 그렇게 많은 책을 읽지는 않는다. 각자 자신이 가진 언어적 한계에서 사유하고 판단하고 말한다. 그런 말들의 틈에서 글을 쓰는 마르케스주의자의 언어는 도드라진다. 마르크스주의자로 오인 받는 마르케스주의자의 내면은 복잡하지만 마르크스주의자처럼 소외의 보편화를 통한 해결을 향한 욕망을 감출 수는 없다. 마르크스의 유물론이 자본주의 사회를 철저하게 해부해서 파악 가능한 것으로 보여주려다가 실패했던 한계에 마르케스적 환상이 끼어든다. 한 언어는 세련된 것이든 조야한 것이든, 그것이 표현할 수 있는 것보다 훨씬 많은 것들을 함축¹⁰⁸⁾하는 까닭이다. 중화될 것이지만, 그에 주목한 마음가짐과 글을 쓰면서 느꼈던 감각은 글을 통해 전달된다. 그것이 진정성을 갖든 갖지 않은 건조한 것이든 온 영혼을 기울였든 그렇지 않았든 간에 쓰는 상태의 어떤 것은 다 전달되지 않는다는 위험성 속에서 읽혀야 한다. 그것이 중화된 것이라면, 그 중화된 상태까지도 함께 감각으로 받아들여야 한다.

‘나’를 둘러싼 세계를 폭력적이고 불합리한 실패가 만연하는 공간으로 파악한다면, 그레고르 잠자가 선택한 골방에서 소통을 거부하고 자기하고만 소통하면서 세계의 한 존재인 자기 자신을 견디지 못하고 벌레로 변태하는 자기를 보면서 골방에서 사라진다. 타인의 말에 반응하는 예민한 촉수가 그의 곤충성을 강화한다. 사람의 말이 아닌 두꺼운 껍질로 자신을 감싸고 오로지 자신의 말로만 자기와 접속한다. 무한히 넓은 세계를 받아들일 만큼 유연하지 않다면 초라한 자신을 견디는 순간들로 자기 자신을 변태시켜야 한다. 카프카적 소외가 무서운 것은 부족한 언어의 한계를 잘 아는 데서 온다. 불완전한 언어가 소통을 거부하고 세계를 향한 기대를 포기하고 세계와의 연결선을 끊고 자기 안에 갇히게 될 때, 스스로 갇힌 자기라는 이미지마저 감당할 수 없을 때 변신이 시작된다.

그에 반해 마르케스주의자의 사전을 씹는 행위는 골방에서 시작하고 누나들의 이해를 받지 못하고 오해를 받고 있지만 자기 폐쇄성을 갖는 것은 아니다. 이해의 차원은 오해의 차원에서 중화된다. 마르케스라는 말을 마르크스로 오인한 누나는 ‘젊은 시

108) 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 217쪽

절에 마르크스주의자가 아니면 그것도 바보’ 라고 하면서 호응해주고, 그가 자라는 동안 ‘스크루지 영감’ 이었다가 ‘산티아고 노인’ 이 되었다가 ‘고리오 영감’ 이 되는 복덕방 주인은 그가 자라온 세월을 보았던 친근함으로 “네가 마르크스주의자라는 이야기를 들었다. 나는 괜찮다. 아무 상관없어” 라고 말해서 그가 하는 행동에 대해 모종의 긍정을 한다. 딱히 말로 설명할 수는 없고 만나온 관계가 깊지는 않지만 대충 보고 살아온 세월에 대한 친근함이 다른 생각을 가진 노인으로 하여금 마르크스주의자인 그를 긍정하게 한다. 마르크스주의자의 언어가 세계와 소통할 수 있는 것은 사전을 씹는 행위가 골방에 갇혀 있지 않고 평범하게 살아가는 사람들의 공감을 얻고 있기 때문이다. 상대가 아무리 심한 말을 해도 듣는 마르크스주의자는 자신에 대한 염려와 아쉬움으로 바꾸는 능력(중화시키는 능력)을 가지고 있다. 상대를 잘 알지 못하는 마르크스주의자는 자신이 상대를 파악하듯이 자신에 대한 불만이나 불합리에서 오는 어긋남은 제거하고 관계에서 오는 염려와 걱정과 끈끈함만 걸러듣는 능력이 있다. 그들이 각자의 일상에서 열심히 살아가는 사람들이라서 그런 것이라는 생각은 마르크스주의자가 쉬지 않고 열심히 씹어대는 행위의 성실성을 통해서 알 수 있다. 사전을 씹는 행위가 타인의 공감을 얻고 있다는 것은 이상하지만 씹 없이 씹고 억지 소화를 시키려 하는 글을 쓰는 자의 성실성으로 바뀌어 시종일관 이 소설을 관통한다. 마르크스주의자는 의식에 끊임없이 골방을 들이지만 접하는 사람들에게 대한 막연한 정감으로 인해 골방에 들어갔다 밖으로 나오는 인물이다. 그레고르 잠자처럼 소외를 자신의 숙명처럼 받아들이지는 않는다는 말이다.

손흥규의 소설 『증오의 기원』은 아버지의 장례를 치르고 서울로 돌아온 주인공이 보증금을 빼서 어머니에게 부치고 저렴한 방세 때문에 함께 살게 된 뽕띠와의 사이에서 일어난 일에 관한 것이다. ‘증오’ 라는 울림이 큰 단어를 제목으로 달고 있지만, 이 소설이 보여주는 증오가 무섭게 내달거나 부당한 폭력을 향한 들끓는 상태를 보여주고 있지는 않다. ‘증오’ 란 말을 쓰기 무색하게 건조하고 무디다. ‘증오’ 란 말이 품고 있는 첨예한 대립의 상태가 설정되지 않음에도 ‘증오’ 에 대한 사유를 멈출 수 없게 하는 데는 ‘증오’ 라는 말이 일상이라는 틀과 보다 밀접하게 연결되어 있기 때문이다. 눈앞에 보이는 박탈감이 눈에 보이지 않는 박탈감을 감추는 역할을 하고 현실에 기계적으로 적응해야 하는 삶은 구조적 수탈의 구조에 관심을 가질 수 없다. 오로지 상처를 당하는 순간에 느끼는 ‘증오’ 인 아주 개인적인 감정의 상태가 ‘증오’ 라는 말로 둔갑할 뿐이다. 일상적 감정 상태로 느끼는 ‘증오’ 는 충분히 ‘증오’ 스럽지 않고 ‘증오’ 스럽지 않은 ‘증오’ 가 소외를 가속화한다. 일상에 거대

서사는 거추장스러운 까닭에 발터 벤야민이 지적한 쉽게 기쁨을 상상하려는 경향에 밀려나게 되어 있다.

손흥규의 소설은 가난한 사람들을 향한 시선의 따뜻함만큼이나 집요하게 인간에 대한 기대를 버리지 않는다. 이 소설의 배경이 되는 단칸방이나 쥐가 살고 있는 대학 동아리방과 같은 별로 좋아 보이지 않는 생태가 사람들의 관계를 보다 집요하고 공고한 접촉의 공간으로 만든다. 넓은 곳에서 시선은 쉽게 포착되지 않지만 좁은 공간에서 시선은 자주 교차되고 본의 아니게 원하지 않는 접촉을 가능하게 하면서 예외적 감정 상태를 만든다. 그의 소설이 냉소로 치달지 않는데 위선적 휴머니즘의 한계가 있다고 단정할 수는 없다. 낮은 곳에 있는 사람들을 낯설게 바라보지만, 그들의 위악은 조심스럽게 감추려는 욕망이 읽힌다. 그들에 대한 시선이 집요하지 않다고 할 수는 없다. 낮은 곳에 있기 때문에 살아남기 위해 위악적일 수 있는 사람들의 위악에 집중할 때 자칫 포착되는 순간에 고정될 수 있는 어떤 것에 대한 두려움을 읽을 수 있다. 인간의 좋은 측면으로 나쁜 측면을 상쇄하려는 집요한 노력으로 손흥규의 문체는 밋밋했다가 두터워진다. 부지런히 관찰한 시선과 그가 선택한 내용들이 사람들의 체온을 향한 기대와 그가 도달하고 싶은 유토피아의 내용을 형성한다. 그의 유토피아가 거창하지 않아 보이기엔 현실을 한참 앞서 가지는 않는다. 낮은 것과 보조를 맞춘다는 것은 많이 가지지 못한 사람들 사이의 좁은 거리와 누추함을 알아보는 눈이면서 그 사이에 형성된 질감을 느끼고자 하는 노력이다. 그것은 모리스 블랑쇼의 말처럼 가진 자들의 교양에 기대야 하는 ‘교활한’ 언어의 자기 미화적 노력이기도 하고, 치장하는 말로 끝낼 수 없는 무기력한 문학적 자의식일 수도 있다.

니체 이전의 철학에서는 언어에 대한 관심이 없었는데, 니체부터 언어에 대한 진지한 성찰이 시작되면서 중요한 것은 선과 악이 본질적으로 ‘무엇인가를 아는 것이 아니라 누가 말하고 있는지를 아는 것’의 문제가 된다. 109)

이 소설의 등장인물인 뽀띠는 자신의 목소리를 갖고 자유롭게 자신의 실험을 말하고 싶지만 그의 목소리는 공론의 장으로 나오지 못한다. 맨몸의 자유를 검증받고 싶지만 주변의 상황은 그의 자유를 손 놓고 구경하지 못한다. 그가 제안하는 현학적 가면 놀이는 관찰의 시선을 늦추지 않는 화자에게 들통 난다. “가면 뒤에 감춰진 게

109) 오생근, 「푸코와 바타유」, 『문학과 사회』, 2013 여름, 문학과 지성사, 345쪽

아무것도 없는데 가면이 있기 때문에 다른 무언가가 그 뒤에 존재할 거라는 막연한 믿음을 이용하는” 뽀삐의 노력이 가면을 쓰고 충분하지 않은 증오를 무기로 체제와 싸우는 순진해 보이는 운동권들에게 자기 안의 목소리에 충실해볼 것을 제안해보고 싶지만 실패한다. 도달하지 못한 민주주의와 이루지 못한 조국해방이라는 이념에 갇혀 자기 안에서 울리는 소리들에는 정직하지 못했던, 자기 자신 보다는 타인들의 시선과 공동체에 매몰되어 있던 운동권들에게 자기 안에서 울리는 목소리는 괴물스러웠고, 불편했다. 뽀삐를 거부하는 문학 동아리 구성원들의 태도에서 그것을 엿볼 수 있다. 뽀삐를 자신들의 중심으로 끌어들이지 않는 그들의 공모를 통해 알 수 있다. 자기중심적이고 자유로운 뽀삐에게 부러움을 가질 수 있지만, 뽀삐를 향한 이유를 정확히 알 수 없는 경멸과 그를 소외시킴으로 해서 뽀삐처럼 되고 싶은 그들은 자신들의 욕망을 감추고 그에게 보이지 않는 압력을 행사한다.

나는 순수한 증오라 일컬을 수 있는 잔디밭에 홀로 선 민들레처럼 대공이가 툭 꺾여 우윳빛 수액을 흘리며 죽어갈지언정 어떤 감정에도 굴복하지 않는 증오 그 자체인 사람을 만나고 싶었다. 하지만 그 순간 나는 내가 누군가에게 증오를 불러일으키는 존재일 수도 있다는 걸 처음 깨달은 듯했다¹¹⁰⁾.

거대 담론과 싸우는 사람에게는 ‘순수한 증오’에 대한 갈망이 있다. 불의에 저항하고 현실의 부조리에 예민한 촉각을 세우고 싸울 준비를 하고 있는 날선 의식, 어느 때고 앞뒤재지 않고 뛰어나갈 추동의 힘이 거기에서 나온다는 것을 아는 까닭에 바라게 되는 감각으로써의 ‘증오’에 대한 갈망이다. 하지만 자신에게 곧바로 어떤 위해를 가하는 부조리가 아닌 바에야 증오가 무서운 자의식을 가질 수는 없다. 자신을 들여다보지 않고서 증오의 날을 세울 수는 없다. 그런 까닭에 거대 담론과 체제의 구조적 모순에 대한 자의식이 ‘순수한 증오’를 낳을 수는 없다. 그것은 주변에서 마주치는 수준에서 간신히 이루어질 뿐이다. 때론 이해할 수 없는 방식으로 불합리하고, 부당하게 감각할 수 있는 감각이 ‘증오’라는 감각이다. 마주하는 것들이 구조적 모순을 다 보여주지는 않는다. 구조적 모순은 나의 노력으로 개선될 여지가 보이지 않기 때문에 무기력을 학습시킨다. 그런 이유로 증오를 제대로 느끼기 위해서는 부단한 자기 갱신을 통한 배움을 필요로 한다. 끊임없이 스스로에게 현실의 부조리를 학습시

110) 손홍규, 「증오의 기원」, 『문예중앙』, 2010 가을, 191쪽

켜야 얻게 되는 증오가 증오인 것인지 의심케 하는 관념적인 것이 증오라는 감각이다. 일상이 구조적 모순에서 한발도 떨어져 있지 않지만, 삶에 대한 역동적 변화를 기대하는 사람은 거대 구조가 낳는 불행에 대한 것보다는 희망과 낙관에 대한 것을 머릿속에 그리면서 현실의 부조리가 단번에 사라질 수 있는 어떤 상태를 갈구한다. 머릿속에 끊임없이 그런 상태를 그려 넣을 수밖에 없다. 그런 까닭에 일상과 현실이 그려 보이는 마르크스적 수치화의 단계적이고 물질적이고 직접적인 수치화보다는 부조리가 사라진 어떤 이상태가 단번에 비집고 들어온다.

이 소설가가 자신의 신체를 어디까지 밀고 나갈 것인지는 알 수 없다. 적어도 그의 근래의 소설이 당대성에 대한 불가해한 감각에 집중 한다는 것은 알 수 있다. 그의 휴머니즘적 기대가 얼마나 이 시대에 대한 언어를 고찰할 것인지는 더 두고 보아야 알 일이다.

“가면이 무언가를 은폐한다는 관습적인 사고 자체를 노렸을 수도 있다고 생각했어요. 가면 뒤에 감춰진 게 아무것도 없는데 가면이 있기 때문에 다른 무언가가 그 뒤에 존재할 거라는 막연한 믿음을 이용하는 거죠. 하지만 그거야말로 진부한 뒤집기라고 할 수 있어요. 가면 뒤에 가면의 주인이 있다는 건 가면이야말로 실제 얼굴이라는 관념만큼 오래되었으니까요.” 111)

‘가면’이 보여 지는 것이라면, ‘실제 얼굴’은 가려진 것이다. 타인은 ‘가면’을 통해서만 ‘실제 얼굴’을 알 뿐이다. 가면이 다는 아니지만, 실제 얼굴에 대한 이미 지임에 틀림없다. 드러난 것에 현혹되어서는 안 되겠지만, 드러난 것의 엄연함을 무시해서도 안 된다. 가려진 것은 가려진 것대로 영향력을 행사하고, 보이는 것은 보이는 것대로 영향을 준다. 가면이 표피에서 머무른다는 판단은 가면을 처음 마주쳐서 탐색하지 않은 상태에서 나온다. 가면에 대한 탐색과 가면을 통해서 관계할 수 있다는 것을 간과해서는 안 된다. 그 관계가 배태하는 인식을 통해 계속 무언가가 보충된다. 그 감각들이 동원되는 양상이 언어의 덧칠을 통해 실제 얼굴의 어떤 측면을 가능하게 할 것이다.

이 소설의 뺨뺨은 자신의 아버지를 “정확하고 빈틈없으며 실수를 용납하지 않는 불굴의 정신을 지닌 사내”라고 하고, “나는 뺨뺨에게 그런 종류의 인간으로 비쳤던 거다. 이해할 수 있었다. 그는 완벽해지기 위해 스스로에게 흠집을 내는 사람이었고, 나는 완벽해지기 위해 태생부터 흠집투성이인 육체와 정신을 어떻게든 감추려는 사람

111) 손홍규, 「증오의 기원」, 『문예중앙』, 2010 가을, 202쪽

이었으니.”¹¹²⁾라고 진술하는 것은 여전히 아버지 세대가 해결하지 못한 일차적인 것에 매여 있는 자유롭지 못한 ‘나’란 존재와 자유롭지만 뭔가 스스로 험거운 존재로 느끼는 내용을 결여한 것 같은 뾰뚱과 같은 존재 사이의 긴장을 드러낸다. 둘이 같은 시대를 사는 같은 세대라는 것이 우리 사회가 여전히 직면하고 있는 내용이다.

조셉 콘라드는 개인적 체험에서 어떤 강렬한 상황을 이끌어내어 그것을 소재로 분석하는 소설을 써야 한다¹¹³⁾고 주장한다. 체험의 생생함을 전달하는데 있어서 인상은 중요한 도구가 된다. 인상의 순간성이 소설의 전체성을 손상시킨다고 해도, 인상이 가진 순간의 강렬함은 그 자체로 하나의 소설이 될 수 있다. 강렬한 체험의 순간에 적극적으로 접근해서 탐색하고 그것을 언어로 가공하는 행위가 온전히 하나의 소설을 이룬다. 손홍규의 사회문제에 대한 관심이 그의 소설 언어로 구현되는 데 있어서 그의 체험의 직접성이 그의 언어를 풍부하게 한다. 그의 소설에 자주 등장하는 글 쓰는 주인공이나 그가 했음직한 다양한 아르바이트의 내용이나 시골을 고향으로 두고 있는 소설가의 경험이 그의 소설 언어에 구현되고 있음을 알 수 있다. 체험이 그의 소설 언어의 풍부한 자양분이 되고 있다면, 인상주의적 시간에 대한 접근이 그의 언어를 다채롭게 할 수 있을 것이라는 기대를 하게 한다.

3. 순간에 서식하는 언어 : 한유주

글을 쓰고 있는 순간에 소설가는 주변의 것들 중에서 언어로 옮길 수 있는 것을 지면으로 옮겨 놓는다. 이러한 언어로 옮긴 사물들을 인상적 사물이라고 할 수는 없을 것이다. 글을 쓰는 사람의 정서를 담고 있지는 않기 때문에 인상적이라고 할 수는 없다. 그 사물들은 소설가가 글을 쓰고 있던 순간에 거기 놓여 있었기 때문에 글로 옮겨졌다는 우연성을 드러내고 있다.

“경험론의 오류는 경험을 지나치게 높이 평가하는 것이 아니라, 반대로 진정한 경험에 즉 정신과 대상의 직접적 접촉으로부터 나오는 경험들에 인위적으로 탈구된 désarticulée 경험을 대치하고 그에 따라서 아마도 변질된 경험, 즉 어떨든 행동과 언어의 가장 큰 용이함을 위해 정돈된 경험을 대치하는 것”¹¹⁴⁾

112) 손홍규, 「증오의 기원」, 211쪽

113) 이상욱, 『조셉 콘라드 연구』, 20쪽

114) 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 306쪽

프랑스의 철학자 앙리 베르그손에 따르면 ‘탈구된 경험’이란 경험이 본래 가진 분절들을 해체하고 분해하는 가운데 만들어진 인공적 경험이자 직접적, 직관적 경험이 아닌 원자적으로 재구성된 <감각>과 같은 것이어서 진정한 경험이 될 수 없는 경험이라고 한다. ‘변질’의 위험성을 감수하지 않고서 표현하려는 것을 표현하기는 불가능하다. 한유주의 소설 「허구0115」은 ‘직접적, 직관적 경험’을 언어로 옮기고 있는 듯이 보인다. 소설은 ‘그리고 나는 이 글을 쓰기 위한 첫 문장을 생각한다’로 시작한다. 첫 문장은 글을 쓰는 이가 스스로를 감출 생각이 없으며 소설적 가공을 할 생각이 없다는 것을 보여준다. 쓰고 있는 상태를 그대로 베끼겠다는 의도로 읽힌다. ‘이 글자들은 표지가 붉은, 스프링 제본 방식의 23줄 노트에, 장난감 만년필로, 적히고 있다’의 두 번째 문장을 읽으면, 글을 쓰는 소설가가 굳이 필요할까 싶을 만큼 글을 쓰고 있는 이가 접하고 있는 것을 그대로 베끼는 것처럼 보인다. 소설가는 다른 모든 것은 배제하고 글을 쓰고 있는 자신의 상태에만 집중하는 언어를 전시하고 있다. 이 소설은 소설가만의 주관적 경험을 객관적으로 서술하고 있다는 추측을 하게 한다. 글 쓰는 이가 스스로 글 쓰는 상태를 감추지 않겠다는 노출성이 이 소설이 ‘소설’이게 한다면, 이는 베르그손이 말하는 ‘직접적, 직관적 경험’에 밀착한 글 쓰기의 가능성을 열어 보인다. 이런 식의 글쓰기가 소설이 된다면 누구라도 소설을 쓸 수 있다는 확장된 가능성을 열어 보인다. 이는 죽은 아내의 얼굴에서 색채의 변화를 관찰하고 그것을 어떻게 그려낼 것인지를 고민하는 모네의 상태와 흡사하다. 쓰려는 의식의 상태와 쓰기 위해 구성되는 것들을 그대로 받아 적겠다는 듯이 이 소설가는 쓰고 있다. 아무런 인위적 설정 없이 즉흥적으로 ‘정신과 대상’을 받아 적는다. 하지만 오자가 없고 매끄러운 문장을 보아 알듯이 인위적 설정 없이 순간적으로 대상을 보고 떠오른 정신의 상태를 그대로 옮긴 것은 아니다. 글을 쓰는 내부 독자가 매끄러운 문장의 형태로 내보냈거나 첨삭이 끝난 문장들을 전시한다. “식탁 위에는 카메라, 교통카드, 맥주 캔, 맥주잔, 물잔, 인형, 촛불(혹은 불을 붙인 양초),” 116) 등 시야로 포착한 것들이 기껏해야 다섯줄로 표현되어 있다. 즉흥적으로 받아 적고 있지만, 글을 쓰는 이 주변의 모든 것을 받아 적은 것은 아니다. 주변의 모든 것을 적어도 다 적을 수 없다. 즉흥적으로 표현 가능한 언어 형태로 떠오른 것들 중에서 글로 옮기고 싶은 것을 옮겼다. 다 적을 수 없는 상태가 ‘대상’의 전체를 구성할 수 없고, ‘정신’의 특성상 복잡한 맥락 구성을 갖는다는 것을 생각할 때 온전한 문장으

115) 한유주, 「허구 0」, 『얼음의 책』, 문학과 지성사, 2009

116) 한유주, 『얼음의 책』, 11쪽

로 떠올랐을 리가 없는 바, 정신은 온전히 다 옮겨진 것이라 할 수 없다. 그 순간을 대표할 한 문장으로 고정되었거나, 그 순간이 아닌 소설가의 순간에 의해 그 순간이 불러 지면서 고정되었다.

물건이 널려 있다는 표현에 대해 생각한다. 혹은, 물건이 널려 있다는 표현에 대해 생각하지 않는다. 해가 지고 있다. 아직 덥다. 창밖으로 비행기가 지나가는 소리, 혹은 소음이 간헐적으로 들려온다. 라디오 소리도, 혹은 텔레비전의 소음이거나.

그리고 나는 이 글을 쓰기 위해 첫 문장을 여전히, 생각하고 있다.¹¹⁷⁾

생각했다가 하지 않는 상태로 문장이 옮겨갈 때, 시간의 흐름이 살아난다. 생각했다가 생각을 하지 않았을 순간이 있다는 것으로 흐르는 시간이 고정된다. ‘물건이 널려 있다는 표현’을 생각하지 않은 채로 ‘표현에 대해 생각하지 않는다’는 문장을 쓸 수는 없기 때문에 ‘물건이 널려 있다는 표현에 대해 생각하지 않는다’를 쓰는 순간에는 그 표현을 생각하고 있을 수밖에 없다는 모순적 상황이 독자와 화자 사이에 긴장을 유발한다. 물론 화자가 이끄는 언어 놀이에 기꺼이 놀아날 의지가 있는 독자만 놀아난다.

회화 이론을 싫어한 모네는 소재를 직접적이고 생생하게 직관하는 ‘순간성’에 집착했고, 빛의 굴절이 낳는 색채와 대기현상으로서 대상을 베일에 싣 것처럼 표현하는 ‘대기 베일’의 기법을 사용했다. 이 소설가는 ‘시계가 한국 시간 10시를 알리는 전자음을 냈다. 약 9초, 혹은 8초’와 같이 흐르고 있는 순간을 언어로 옮긴다. 초침처럼 빠르지 않아서 분침의 흐름으로 읽는다. 언어가 흘러나오는 순간에 대해 의식하게 하는 표현이 글을 쓰고 있는 화자의 상태를 표면적으로만 전달한다. ‘노트의 페이지가 넘어갔다’는 말을 통해 독자는 소설가가 글을 쓰고 있는 상태를 감각한다. 글을 쓰고 있는 순간을 자각하고 있다는 표현을 쓰고 있기는 하지만, 집요하게 시간에 대한 표현에 매달리는 것은 아니다. 감정의 상태는 노출되지 않는다. 제임스 조이스가 온 몸의 감각을 동원해서 순간을 받아 적었던 것과는 정반대의 태도로 한유주는 글을 써나가고 있다. 감각적이기 보다 건조하다. 제임스 조이스의 밀도 높은 문장이 전달하는 감각의 흐름이나 의식의 흐름이 이 소설가에게서는 느껴지지 않는다. 아무런 몰입도 의도하지 않는 태연함이 이 소설가의 장점이다.

117) 한유주, 『얼음의 책』, 11,12쪽

장미와 총상, 오늘은 종의 기원과 멸종에 대해, 시튼과 다윈에 대해, 박지원과 정약용에 대해, 생물절멸작전에 대해 생각하지 않는다. 내가 쓰고 있는 글자들, (페이지를 넘겼다) 흰 종이 위에 검은 자국으로 남은 글자들의 물리적인 얼룩 말고는, 그러한 단어들에 대해 생각하지 않는다. 펜을 쥐고 글자를 쓰는 속도는 언제나, 뒤편이다. 그것은 내가 펜을 다소 이상한 방식으로 움켜잡고 쓰기 때문이 아니다.¹¹⁸⁾

단어들에 대해 생각하지 않고 글자들이 남기는 얼룩만을 생각할 수는 없다. 이 문장을 쓰기 위해 생각하지 않는다는 단어들이 이미 소설가의 뇌리를 차지하고 있다. 생각하지 않고 단어들을 적을 수는 없다. 이러한 불가능한 말들이 이 소설을 채운다. 그래서 제목이 ‘허구’이다. ‘이 페이지를 곧 넘길 것이다’와 같은 글을 쓰는 순간들을 확인 시키는 문장이 계속 나온다. 이러한 방식은 인상주의의 수동성의 변형이라고 할 수 있다. 인상주의자의 수동성은 감각에 집착하다보니 순간의 미각 후각 대기의 효과 욕망의 상태까지를 두터운 언어로 나열하는데, 이 소설가는 오로지 글을 쓰고 있는 상태에 대한 것만 받아 적는다. 직접적이고 생생한 직관을 확인 시켜주고자 하는 의도는 없이 ‘모든 것들은 어떤 것이 되어 가는 중’이라는 아무런 의미를 담고 있지 못하는 문장이면서 모든 의미를 담고 있는 문장이 나온다. 강렬하지 않지만 독자는 이런 문장을 보면서 의미 있기를 바라게 된다. 이런 문장을 통해 시간을 얼린 문장의 불가능한 생각이 ‘얼룩’이 된다. 화자는 의미를 상실하면서 의미가 되기를 바라지만 독자는 의미를 찾아 소설가가 번져놓은 얼룩을 연결한다.

인상주의자들이 보이는 것의 미묘한 변화에 집착했듯이 이 소설의 작가는 쓰고 있는 자신의 상태의 미묘한 변화를 언어로 전달한다.

오후 4시, 아무것도 쓰지 않고 있다. 이 글은 아무것에도 봉사하지 않을 것이다 혹은, 사용되지 않을 것이다. 혹은, 잊히거나 잊히지 않을 것이다. 알 수 없는 것에 대해서는 알 수 없어야 한다 혹은, 영원히 생각해야 한다. 가능에 거역하고 불가능에 불응할 것. 휴대용 스피커로 음악을 듣고 있다. 내가 글 쓰는 놀이. 다시 말해서, 종이에 펜으로 검은 글자들을 눌러 새기는 놀이에 열중하는 동안, 음악은 순간 들리지 않게 된다.¹¹⁹⁾

실제로 소설가는 오후 4시에 아무것도 쓰고 있지 않았을 수도 있고, 쓰고 있을 수도 있다. 소설가의 필요에 의해 ‘오후 4시’란 시간은 동원되었고, 이 허구인 소설

118) 한유주, 『얼음의 책』, 15쪽

119) 한유주, 『얼음의 책』, 19쪽

에서 아무것도 쓰고 있지 않는 시간의 상태를 전달한다. ‘종이에 펜으로 검은 글자들을 눌러 새기는 놀이에 열중한’ 소설가가 실제로 ‘오후 4시’에 쓰고 있으면서 ‘쓰고 있지 않다’고 표현할 수도 있는 까닭에 대해 독자는 그다지 궁금하지 않다. 언어가 전달하는 그런 상태에 대한 감각만 받아들인다. 단순하게 문장이 전달하는 감각만 받아들이면 소설가가 소설을 쓰고 있을 것 같은 시간의 상태가 느껴진다. 이것이 이 소설가의 전략이다. 사실은 ‘오후 4시’에 쓰고 있지 않을 테지만, 쓰고 있을 수도 있어서 문장이 전달하는 역설적 상황에 대해 별 불만 없이 따라가면 독자는 기꺼이 허구적 상황 속으로 빨려 들어간다. ‘그 어떤 부사도 정확한 시간을, 혹은 시각을 가르쳐주지 않는’¹²⁰⁾ 까닭에 쓰고 있는 상태를 받아 적는 순간에 대한 의식 고정적인 문장의 방출은 허구적이다.

소화가 되지 않아 속이 불편한 것을 제외하면 나쁘지 않은 아침이다. 황홀한 식욕을 동반하는 육식의 시간, 적절한 단어를 찾기에 고심하지만, 모든 단어들은 언제나 적절하지 않거나, 그래, 적절하지 않다. 이 글자들은 침대 위에 엎드린 채, 왼손으로 입을 가볍게 틀어막고, 노트를 오전 8시 41분 방향으로 틀어놓은 채, 만년필로 적히고 있다.¹²¹⁾

소설가는 언제나 적절하지 않지만 단어들을 동원해서 문장으로 문단으로 단편 소설로 완성하는 상태를 전시한다. 고르는 행위가 ‘식욕’과 더불어 쓰고 있는 상태의 욕망을 구성한다. 소설가는 자신이 글을 쓰고 있는 상태를 중계하고 있다. 아주 건조한 언어로 중계하고 있는데, 읽는 사람은 자신이 왜 이 글을 읽고 있는지 의문스럽다. 아무런 의미가 없는, 점점 의미가 없어지는 문장을 읽으면서 점점 무화되는 순간의 흐름을 감각하듯이 소설가의 중계를 듣고 있다. 순간을 구성하면서 순간을 무화시키는 이 순간이라는 허구 속으로 빨려 들어간다. 마치 블랙홀에 빨려 들어가듯이 그렇다고 흡입력이 좋지 않은 문장들을 읽어 나간다. 아무런 몰입도 요구하지 않은 소설이라는 외피로 언어들이 나열된다. 하지만 언어화되는 순간 독자에게 들어온 이상 오해는 피할 수 없다. 독자들은 자신들의 지식과 감각으로 의미를 찾는다. 소설가가 전달하려는 의도와 상관없이, 아무리 소설가가 아무런 의미를 전달하려 하지 않는다고 해도 독자들은 자신들의 논리로 소설을 이해하거나 오해한다.

120) 한유주, 『얼음의 책』, 20쪽

121) 한유주, 『얼음의 책』, 26쪽

나는 시간의 유속과 싸우지 않는다. 때때로 시간을 잊으면서, 시간과 같이, 앞으로 나아간다. 어쩌면 그것이, 우리가 현대적 운명이라 부르는 것일지도 모른다. 그저, 시간 안에 있다. 1초 1분처럼, 1시간을 1분처럼 반복하면서 착각하면서, 어리석게도. 지금 나는, 무엇과도 싸우지 않는다. 내가 나를 나라고 부르지 않고, 당신이라는 호칭을 사용한다면 나는, 당신은, 당신들은, 서로를 영원처럼 반복할 수 있을까. 나와 당신이 나누는 모든 대화는 매우 직설적이거나, 만개하기 직전의 꽃봉오리처럼, 암시들로 충만해 있다. 뒤를 돌아보면 나와 당신들이 있다. 나는 항상 스스로를 베낀다. 아침 식사 메뉴에 맥주 한 잔을 포함시켰다. 제니스 조플린 들었다.

이 소설만큼 시간에 대한 표현을 많이 사용한 소설이 있을까 싶다. 쓰고 있는 순간을 그대로 언어로 베껴서 소설이라고 완성하는 소설가도 없을 것이다. 시간의 흐름과 싸우지 않겠다고 하지만, 문장은 시간의 흐름에 실려 가고 있다. 시간이 있기 때문에 이 소설이 가능하다. 부를 시간이 있고, 그 사이로 지나가는 소설가의 의식이 있고, 그것을 읽고 있는 당신이라는 독자들이 있다. 이런 삼각관계가 있기 때문에 이 소설의 허구적 상황은 실질적 상황으로 구성된다. 결국 독자에게 읽혀졌기 때문에 화석을 발견한 인류학자처럼 부수적 흔적들을 구성하려는 욕망에 독자는 시달리게 되어 있다. 소설가가 자신을 베끼고 있기 때문에 그 베끼는 의미와 소설가가 전시하는 시간들의 의미와 있었다가 사라지는 문장의 사이로 어떤 의식이 흘러들어야 하는지 생각한다. 조창섭이 인상주의 개념에 대해 사물의 표면에서 얻은 감각적인 순간 인상과 기분을 작가의 주관에 따라 재현하는 문학 경향이고, 인상주의 작가들은 사물을 관찰하여 병렬적으로 나열하는 수동적 입장을 취하며, 뉘앙스에 충실하기 위하여 적합한 단어를 모색한다고 했던 특징에서 오로지 ‘글 쓰고 있다는’ 상태에 대한 감각만 받아 적는 것이 한유주의 방식이다. 끈적끈적해지는 감각은 아무것도 동원하고 있지 않다. 쓰고 있는 상태의 표피적 순간만 언어로 나열될 뿐이다. 그 이상의 아무런 감각도 필요 없다.

모든 사건들은 결국 일어나기 마련이다. 지금 이 시각, 박제가 되었으나 아직 화석이 되지 못한 어떤 사건들의 표정을 본다 아니, 보지 않는다. 아니, 보지 못한다. 우리가 앞으로 나아가지 않을 때, 식탁 위에, 테이블 위에, 창들에, 세면대 위에, 늘어놓은 물건들로, 어떤 암시들을 알아차릴 때, 중력의 작용으로 우리는 항상 물건들을 늘어놓을 수밖에 없다.¹²²⁾

고정된 문장이 일으키는 효과와 관련해서, 시간은 흐르고 세계는 움직이기 때문에

122) 한유주, 『얼음의 책』, 30쪽

‘모든 사건들은 어떤 형태로든 일어나는’ 일의 전시장이다. 그 속에서 ‘중단’ 되지
 만 얼마 못 가 시작되는 서술처럼 ‘황홀한 식욕을 동반하는 육식의 시간’은 온다.
 ‘사슴에게 먹이를 주는 영도자의 사진’과 ‘히틀러’에 대한 호명이 ‘7월 6일 오후
 3시 57분’이란 시간의 정보보다 더 생생하게 쓰는 시간을 열린다. 언 시간의 감각을
 전달하기 위해 눈에 들어오는 사물을 나열한다. 시간을 박제로 만들기 위해서 보고
 있는 사물을 나열하고 화석이 되어 발견될 수 있기를 바라지만 될 수 없는 표정들을
 보았다가 보지 못했다가 보지 않는다.

7월 8일 화요일, 오후 6시 25분이다. 지금, 자고 있는 사람들에게 대해 생각한다. 이것이, 당신들이
 내게 현재를 되돌려주는 방식이다. 그러므로 현재는 반복된다 나는, 당신들에 대해 생각하고, 당신
 들을 생각하고, 당신들은 나를 생각하고, 나에게 대해 생각한다. 이 순간만큼은 이 모든 것들을 말없
 이 확신하고 싶어진다”¹²³⁾

소리로 구성되는 문장으로 생각을 불러일으키는 의식의 순간이 그 현재적 의미를 불
 러일으킨다. 신체의 감각이 열어주는 상태에 대한 표현 욕구가 아니라, 그럴 것이라
 는 타인에 대한 감각이 생생한 ‘현재’에 대한 감각을 전달한다. 당신을 생각하면서
 쓰고 있는 상태가 있었음을 확인 시키는 표현으로 쓰고 있는 소설가의 순간과 읽고
 있는 독자의 순간이 겹쳐지면서 확신이 가능해진다.

감각적 교류의 순간은 「허구」를 쓰면서 구상했다는 「사육을 거부하는 개 주인의
 아침」이란 소설을 통해 더 감각적으로 표현된다. 모든 것들이 무언가를 견디지 못하
 고 물이 되어 사라지는 디스토피아에 대한 소설이다. 생각보다 끔찍하지 않은 일상
 성이 온전히 디스토피아를 보여준다. 그다지 슬프지 않다. 슬프다기보다는 부석거린
 다.

가끔 네가 나를 보고 있지 않을 때마다 나는 이상이라는 단어를 반복적으로 중얼거렸다. 실은 모
 든 단어들이, 반복적으로 발음될 때마다 이상하게 들렸지만, 그중에서도 이상이라는 단어는 가장
 이상해지고 이상해졌다.¹²⁴⁾

네가 나를 보고 있지 않은 까닭에 이상해진 나의 감정의 상태가 ‘베개를 찢’게 한

123) 한유주, 『얼음의 책』, 39쪽

124) 한유주, 「사육을 거부하는 개 주인의 아침」, 『문학과 사회』, 2013 봄, 문학과 지성사, 117쪽

다. 사람 사이의 관계가 욕망을 구성하고, 상대에 의해 완전하게 채워지지 못하거나 엇갈리며 채워지거나 엇갈리며 채워지지 않는 욕망의 상태가 디스토피아를 구성한다. 이런 디스토피아는 철저하게 개인화된 디스토피아다. 세계의 종말이 외부에서 극적이고 끔찍하게 오더라도 세계가 아무리 비관적인 변혁 불가능한 상태를 전시하더라도 순간을 살고 일상을 이어가야 하는 존재에게 있어 거대한 세계는 사실 그다지 큰 영향을 미치지 못한다.

사람들은 대부분 잠잠한 상태를 유지했지만, 어쨌거나 앞으로 얼마 지나지 않아 모두가 일시에 하나의 운명을 공유할 것이라는 기대를 품고 있었다. 우리는 모두가 한목숨이었다. 사람들은 역사상 처음으로 진정한 유대감을 느낄 수 있었다. 125)

함께 죽을 것이라는 사실이 진정한 유대감을 느끼게 하지만 그것은 말뿐이다. 모두가 함께 사라질 운명을 공유하고 있음에도 불구하고 각자의 종말은 각자의 관계 속에서 개별적이다. 텔레비전을 통해 자살하는 고래와 대기 밖으로 날아가는 새를 볼 수 있어서 볼 것들이 많다고 보는 나의 죽음의 종계에 대해 ‘죽은 것들로 넘쳐나는 이 지상의 공기는 어떻게 호흡할 수 있’ 냐고 너는 말하고, 화자는 대답하지 않는다. 화자인 ‘나’의 구경꾼적 설정이 ‘나’에 대한 질문들을 스스로에게 돌려보낸다. 점점 발견되는 ‘나’란 존재의 욕망의 상태가 집어든 꽃을 물로 흘러내리게 하고, 어떤 감정의 상태가 자신을 녹이고 있는지도 모르면서 축축하게 젖은 신발과 물웅덩이를 짓이긴다. 친구의 신랑이 찾은 반지를 보면서 ‘실크 블라우스를 입던 순간, 죽어도 좋다고 생각’ 할 수 있어서 ‘실크 블라우스의 수’ 만큼 죽음이 유예되고 있다고 착각한다. 열둘 살 때부터 나이를 먹을 때마다 살 만큼 살았다고 느끼는 화자를 살게 하는 것은 실크 블라우스의 부드러운 감각이다. ‘우리는 결코 내일을 살 수 없을 테니까’ 라고 비장하게 말하지만, 이 말은 말 그대로 사실이다. 우리는 결코 내일을 살 수 없다. 내일이 있다고 우리의 의식이 정해 놓았을 뿐이지, 우리는 오늘만 산다. 오늘과 현재에 대한 의식이 감각과 욕망을 밀접하게 연결시킨다.

나는 한 일본인 작가의 소설에서, 여름용 삼베 옷감을 선물 받았으니 살아야겠다고 생각했던 구절을 언젠가 읽었던 적이 있다는 것을 떠올렸고, 결국 우리를 살리고 죽이는 것은 지식이나 철학이 아니라 한낱 감각에 지나지 않는지도 모른다고 생각했다. 여름용 삼베 옷감과 삶에 대한 의지는 서

125) 한유주, 「사육을 거부하는 개 주인의 아침」, 『문학과 사회』, 117,118쪽

로 어울리면서도 묘하게 어긋나는 지점이 있었다. 나는 여러 벌의 실크 블라우스를 갖고 있었고, 그것들은 색도 질감도 재단 방식도 조금씩 달랐지만, 어쨌거나 그것들을 입을 때마다 죽어도 좋다는 기분이 들었고, 그렇게 죽음이 유예되고 있다고 생각했다. 착각이었다.¹²⁶⁾

죽어도 좋다는 기분이 들기 때문에 삶에 대한 애착이 강해진다는 모순과 그런 생각이 들게 하는 것이 감각 때문이라고 이야기 한다. 이런 감각을 추구하면서 정작 관계는 죽음에 대한 미미한 반응처럼 축축하고 차갑지도 따뜻하지도 않은 뜨뜻미지근한 상태다. 현재를 영원으로 착각하고 있기 때문에 종말에 가까운 세계에서 결혼을 하는 친구는 사랑에 대한 감각을 추구하다 남은 시간이 불충분하다는 불안에 시달리고 그럼 감각과 욕망 때문에 계속 눈물을 흘린다. 친구의 결혼식을 더 이상 구경하고 싶지 않은 화자가 식당으로 향할 때, 친구가 녹고, 사라지고, 사라지고 있고, 친구가 녹은 물을 머금은 웨딩드레스를 들어 올리면서 화자는 무겁다고 느낀다. 친구가 죽었음에도 아무런 생각이 없이 무겁다. 그 와중에도 화자는 차갑지도 따뜻하지도 않은 감각만 느낀다.

세상은 공허한 물음표 하나로 남았고, 그마저도 소멸해가고 있었다. 나는 항상 소진과 탕진, 낭비와 소비라는 단어들을 좋아했지만, 그 기저에는 아무리 소진해도 여전히 소진하는 것이 가능하다고, 아무리 탄진해도 계속해서 탕진하는 것이 가능하다는 이상한, 그래, 이상한 믿음이 전제되어 있었다. 어쩌면 나는 서울에서 가장 높은 건물 옥상으로 올라가 나를 제외한 모든 사람들이 허둥대며 버둥거리는 광경을 내려다보고 싶었는지도 몰랐다. 그러나 나의 바람이 전혀 특별한 것이 아니었으며, 대부분의 사람들은 사실, 자신만이 모두가 내려다보이는 고고한 위치에서 최후를 목격하게 되기를 바랐다.¹²⁷⁾

존재의 세계 파괴적 속성은 모두를 내려다볼 수 있는 고고한 위치에 대한 욕망과 연결되어 있다. 물음표로 남은 세계보다는 아무리 소진해도 소진할 것이 있다는 것에 집중할 수 있기 때문에 세계의 종말에 별 관심이 없을 수 있는 이상한 개인이지만 대다수가 그렇기 때문에 이상하지 않은 낭비와 소비를 좋아하는 인간의 속성을 드러낸다. ‘자신만이 모두가 내려다보이는 고고한 위치에서 최후를 목격하게 되’ 기를 바라는 특별함에 대한 욕망은 ‘실크 블라우스’와 같은 물질적 감각의 정점을 욕망하는 것과 같다. 그러한 감각을 추구하고 있는 한 죽음의 판을 벌이는 세계의 조용한 잠식

126) 한유주, 앞의 책, 121쪽

127) 한유주, 「사육을 거부하는 개 주인의 아침」, 122쪽

에 대해서는 계속 무심할 것이다. ‘내가 보름 동안 갈아 신을 수 있는 신발’의 수량이 온전히 화자의 욕망의 현재를 구성하고, 세계와 무관한 욕망에만 휘둘리는 개인은 감각만을 추구하는 기형적인 의식으로 세계를 물이 되게 한다.

이 소설은 ‘나’의 욕망의 상태와 세계에 대한 무심한 구경이 세계를 물의 상태로 녹아내리게 한다. 세계가 파괴되는 양상이 다른 무언가의 외부에서 비롯되는 것이 아니라 온전히 내가 감각하려는 욕망이나 뭔가를 하려는 욕망과 결부되어 있다. 결혼식에서는 살만큼 살았다고 생각하는 친구의 흘러내림을 관망하는 설정이고, 세계의 멸망을 높은 위치에서 보고 싶다는 욕망이 그 도시의 가장 높은 건물을 자기도 모르게 혹은 서서히 물로 녹이는 설정이다. 서서히 녹아내리는 건물의 홍수를 피하기 위해 서둘러 돌아가는 화자의 급한 마음이 느껴지지 않는 것은 이 소설가의 전략이다. 워든 너무 심하게 감각하지 말라는 소설은 뭔가를 많이 느끼기를 바라거나 과한 감정이 입을 거부한다고 쓰지만 녹아내리는 물이 전달해주는 미지근하고 촉촉한 감각에서 독자는 자유로울 수 없다. ‘아무려나 사람들은 종말이 보름 앞으로 다가왔다는 것은 정확히 알고 있었다. 나는 그러려니 했다. 이번만큼은 지구상의 모든 사람들이 한 치의 의심도 없이 동의하는 것처럼 보였다. 착각이었을까’ 종말이 다가온다는 것을 급박하게 느끼는 사람의 과한 준비도 비판의 대상의 대상이 될 수 있고, 종말을 준비하지 않는 나태한 사람은 그 나태함 때문에 비판의 대상이 될 수 있다. 판단은 말이 있어서 가능하다. 이 소설의 화자는 감각하는 것을 드러내려 하고, 그 드러냄을 통해 구성되는 비극성이 하나하나 물로 흘러내린다는 것을 독자는 감각한다. 마치 감각이 있기 때문에 욕망하고, 욕망하고 있는 상태가 관계의 기형을 낳게 되고, 그런 상태가 극대화되면서 종말을 당기고 있는 것처럼 독자는 느끼게 된다. 이 소설은 감각하고 있는 상태에 대해 의심을 품고 있다는 것을 드러낸다. 감각하고 있는 상태로 인해 세계가 녹아내린다는 소설적 사실을 통해 인간의 감각이 인간 세계에서 어떻게 작용하고 있는지 질문하게 한다. 물론 그런 의도마저도 의식이 일으킨 감각일 수 있기 때문에 의문에 부쳐질 수 있다는 것을 간과할 수는 없다. 세계가 녹는 까닭이 그 누구도 아닌 자기 자신이 추구하는 감각에서 비롯된다는 사실과 그것을 깨닫게 되면서 손에 쥐는 것이 물이 되고, 휴대폰이 물이 되는 것을 보면서 놀라고, 쫄 수 없는 허공을 쥐었을 때 놀라고 있는 화자의 모습은 허공 쫄 수 없다고 얘기하지만 쫄 수 있다고 감각하게 되는 순간 세계가 물이 될 수도 있다는 것을 의심하지 않을 수 없다. 이 소설에서 종말은 화자의 감각과 밀접하게 연결되고 있다. 감각에 대한 계속적인 질문이 이 소설을 감각적으로 만든다. 인상주의가 창작자의 감각에 의존한다는 것을 생각해

보면 감각하고 있다는 사실에 대해 의문을 던지는 이 소설이 반인상주의적으로 느껴질 수도 있다. 하지만 감각하는 것들에 의심을 품는 방식으로 구성되어 있음에도 불구하고 감각적일 수 있는 것은 감각하고 있다는 사실에 대한 의문이 또 다른 감각으로 작용하고 있기 때문이다. 감각하고 있는 상태를 의심하기 위해 감각을 동원하고 있는 까닭에 감각적일 수 있다는 모순이 발생한다.

모든 사건들은 결정적이었고, 그러한 국면들은 지치지 않고 되풀이 되었으며, 허구는 거짓말은 아니었으나, 모든 이야기들은 거짓말로만 이루어져 있었다. 과거형으로 문장을 쓰는 것은 일종의 쾌감을, 지나간 모호한 일들과 지금 이 순간이, 유리되어 있다는 기쁨을, 그럼에도 불구하고 과거를 떠올림으로써 현재가 고정된다는 강박을, 아니, 나긋나긋한 즐거움을 안겨준다. 가야 할 곳은, 언제나 떠나야 할 곳이었고, 그래서 사람들은, 모든 이야기의 등장인물들은 떠나야만 한다. 어떤 이야기들은 시간보다는 장소에 묶여 있었고, 바로 그곳에서, 사람들은 어미를 잃은 포유동물들처럼 불안하게 서성거렸다. 단 한 번도 떠나지 못한 사람들조차, 물리적인 시공간과는 관계없이, 어느 페이지들을 더듬었고, 종이 다리를 건너는 듯 위태하게 당신이 꿈이라고 부르는 장소를 방문했고, 방황했다. 기대 없이.¹²⁸⁾

글이 되는 순간 모든 순간들은 결정적이 된다. 소설가는 글을 쓰기 위해 언어를 동원하고, 쓰고 싶은 소설을 쓰거나 쓰고 싶지 않은 소설을 쓴다. 소설가는 가지 않으면서 어딘가를 가고, 싸우지 않으면서 싸우는 소설로 독자를 설득한다. 문장을 통해 어떤 감각이 독자에게 전달되고, 소설가는 전달될 감각에 집중하면서 한 편의 소설을 완성한다. 지나친 감각에 대한 추구로 한 편의 소설이 완성될 수 있고, 지나친 감각에 대해 거리를 두는 것도 한 편의 소설이 될 수 있다. 소설은 소설가 내부의 감각과 밀접하게 연결되어 있지만, 그 감각을 전달할 언어에 대한 감각을 간과할 수는 없다. 분명 소설 언어는 일상 언어가 아니다. 구상되지 않는 소설은 불가능하다. 소설가 내부의 독자들 실질적인 독자들 자신의 상태를 온전히 받아 적는 것은 불가능한 까닭에 베르그손의 우려처럼 경험에 탈구된 인위적 매끈함을 만들어내지 않고 소설을 쓰는 일은 불가능하다. 탈구된 인위적 매끈함은 간혹(사실은 쓰는 자신이 납득할 만한) 독자에 대한 최소한의 배려다. 그것은 소통에 대한 소설가의 욕망의 상태와 밀접하게 연결된 감각이다. 겪고 있는 시간과 보고 있는 공간을 있는 그대로 언어화할 수는 없다. 오로지 당시의 상태가 뱉어내는 언어들이 그런 상태를 중계할 뿐이다.

128) 한유주, 「막」, 『얼음의 책』, 315쪽

인상이 글을 쓰는 소설가의 자의식과 밀접하게 연결되어 있는 까닭에 인상주의적 소설에 대한 연구와 논의는 소설 창작에 많은 자극 줄 것이다. 윤대녕은 색채를 통해 경험의 일부를 감각적으로 보여주는 인상주의 회화의 외광파적인 언어 실험을 한다. 그는 빛에 대한 시각적 동일성만을 추구하지 않고, 그것을 청각적 상태와 촉각적 상태로 바꾸고, 빛을 감각하는 정서와 연결시켜서 빛을 변주한다. 하지만 시간이 전해 주는 의식의 흐름의 무작위성과 무맥락성까지 밀고 가지는 않는다. 손흥규는 시대와 인간관계에 대해 사유함에 있어 신체의 감각을 받아 적는다. 이는 제임스 조이스의 그것과 유사하지만, 아직 전체 서사에 의해 삭제되는 개인의 욕망을 집요하게 물고 늘어지는 정도까지 몰입하는 것 같지는 않다. 시대가 전달하는 것에 체험의 직접성에서 오는 말할 수 없는 상태의 탐색이 보다 집요하고 적극적인 사유를 통해 구현되기를 기대한다. 한유주의 언어 실험이 언어의 관념성과 시간에 대한 감각에서 오는 언어의 물질적 감각과 밀접하게 연결 되어 있음에 주목하지만, 언어가 투명해지고는 있지만, 두터워지지 않는 점에 대해 보다 적극적인 언어실험이 요구된다. 그녀의 궤변적이면서 언어실험적인 노력이 단순한 말놀이에 그치지 않기 위해서는 주변과 관계 맺는 양상에 대한 집요한 사유가 동반되어야 한다.

한국 소설에서 언어가 가진 물질성과 그 물질성에 얽혀갈 사유를 감각적으로 구현할 소설이 가능할 것인지는 아직 알 수 없다. 인상주의 회화와 인상주의적 소설이 탄생한 시점이 세계가 빠르게 변하고, 빨라지고 있는 속도에 자의식을 갖기가 어려웠던 만큼이나 혼란스러웠고, 자기 감각의 분열 상태와 시간에 따라 바뀌는 것들과의 불협화음을 표현할 언어를 모으는 소설가의 행위가 온전히 인상주의 소설의 밀도로 구현되었다. 인상주의의 밀도 높은 미학적 성취가 다시 밀도 높은 사유와 언어실험을 통해 구현될 수 있을 것인지는 알 수 없다. 다만 인상주의적 소설이 도달한 미학적 성취를 보다 적극적으로 연구하고, 인상을 다루는 방법을 적극적으로 모색해서 미학적으로 볼 만한 소설을 쓰는 것이 중요하다.

IV. 결론

매순간이 그려야 할 색채로 변하는 화가의 자의식이 모네라는 화가로 하여금 순간에 변하는 인상에 집착하게 했다. 그가 완성되지 않는 그림을 덧칠하면서 무엇을 보낼 수 있었고, 보태지는 것에 대해 어떤 느낌을 가졌는지는 알 수 없다. 그림을 그려야 한다는 강박이 그의 모든 순간을 채우고 있었음은 그가 아내의 죽음 앞에서도 발견하고 있는 색채를 통해서 알 수 있고, 그런 강박은 직접 창작을 해본 사람만이 알 수 있는 것이다.

마르셀 프루스트는 인상이 “자기 자신에게서 나오는 것이라고는 자기 속에 있는, 남이 모르는 암흑에서 끌어내는 것뿐”¹²⁹⁾이라고 하고, 제임스 조이스는 자신의 눈과 귀로 듣고 받아들인 것을 머리를 들이 받는 형식으로 감각하겠다고 한다. 그 누구의 눈이 아닌 자기 자신의 눈으로 보고 판단하는 것이 중요하다. 지식의 모든 것과 보이는 모든 것에 대해서 자기 머리를 들이받는 방식을 요구하는 것들에 기꺼이 고통을 감내하겠다는 의지가 소설의 사적인 속성을 보편적 속성으로 바꾼다. 사적인 만큼 이해할 수 없는 것이 많지만, 사적인 까닭에 이해할 수 없는 자신을 감각할 방법과 타인을 이해할 폭을 넓힐 언어에 대한 자의식적 노력을 강화한다.

한유주는 순간의 언어가 자기 부정을 단행할 때, 그 사이에 사유의 길을 낸다는 것을 보여준다. 소설가의 사유의 놀이 속에서 자신을 들여다보는 낯섬을 발견한다. 사유하고 있는 순간을 확인하고, 무심코 시간이 흐른다. 시간이 계속 확인 되는 사이로 사유가 끼어들고 그 사유에 대한 부정을 통해 한 문장에 흐름을 만든다. 「사육을 거부하는 개 주인의 아침」을 통해 자기 감각의 액체 성으로 자기를 들여다보는 의식의 가능성을 제공한다. 애정 결핍증적 존재가 애정을 사유하기를 거부하는 양상처럼 애정이 형성될 수 있는 곳에 관계의 허물어짐이 자리한다. 관계가 개인의 욕망에만 집중하면 그럴 수밖에 없다는 듯이 만지는 모든 것이 물이 되는 것은 기묘하고 아름답다. 자기를 내보이면 나를 흠집 낼 내용이 노출되겠지만, 적어도 그런 흠 정도는 누구에게나 있다는 듯이 언어가 존재를 드러내는 부족함이 온전히 존재의 한계인 것처럼 우리 앞에 질문을 던진다. 한유주의 방식에 집중하는 까닭이다.

‘모든 삶에 있어 그 인간이 갖는 출생이나 과거는 어떤 특수한 행위를 결정짓는 것이 아니라, 모든 행위 속에서 발견될 수 있다는 의미에서의 범주나 근원적 차원을 형

129) 마르셀 프루스트, 「되찾은 시간」, 268쪽

성하고 있는 것’¹³⁰⁾이라고 하는 메를로 폰티의 말은 우리의 경험이 끝없이 새로 밀려오는 시간에 개입하고 있고, 그 양상이 굳어진 형태로 포착할 수 있는 것은 아니라는 의미가 된다. 손흥규의 소설은 경험의 그런 양상을 보여준다. 소설가의 경험이 그의 언어를 통해 구현되는데, 그 양상은 시간이 흐르면서 새로 경험이 추가되고, 추가된 경험에 대한 언어적 모색을 해야 가능하기 때문에 복잡할 수밖에 없다. 그의 소설에서 자전적 체험의 일단을 담고 있는 「매혹적인 결말」이나 「마르케스주의자의 사전」에서 체험을 감각적으로 보여줄 수 있는 것은 경험을 반복 재생해서 언어화하는 능력과 결부되어 있다.

열 길 물속은 알아도 한 길 사람 속은 모른다는 말이 있다. 사실 열 길 물속도 다 알 수는 없다. 구석구석 다 본다고 해서 아는 것도 아니고, 거기 사는 생명체를 모두 언어로 표현한다고 해도 다 안다고 감히 말할 수 없다. 오로지 물속에 들어가는 상태와 눈으로 볼 수 있다는 상태와 그 안에서 들은 소리를 언어로 만들 수 있는 까닭에 들여다 볼 수도 짚 수도 없는 사람의 의식에 비하면 알 수 있는 여지와 표현할 수 있는 여지가 있다는 의미일 뿐이다. 어떤 것도 다 알 수 있는 것은 없고, 알아도 다 안다고 할 수 없다. 그저 표현한 것을 통해 종합하는 의식이 있을 뿐이다. 표현한 언어가 있고, 끝없이 ‘나’ 라는 신체에 소개되는 세계가 있고, 그에 대한 반응이 있다. 그 반응의 양태는 사람들 각자 다르다. 받아들이는 상태가 다르고 그에 대해 말을 하는 방식이 다르고, 그 말을 스스로도 다 알아듣지 못하는 것이 사람이다. 그럼에도 불구하고 사람은 언어를 통해 느낄 수 없는 것을 느끼고, 종합할 수 없는 것을 종합하고, 다양한 사람들이 거대한 세계와 접합하는 양태를 관찰하면서 그들의 다양성을 본다. 소설가는 다양한 존재들의 다양한 삶의 신호들이 전해주는 인상에 반응하고 언어화하는 방식으로 세계에 하나의 관점을 제공한다. 소설 속에 절대적 진리가 있다기 보다는 다양한 신호들의 의미를 읽으려 했던 감각의 집합들이 쌓인 경험을 통해 세계와 주고받는 긴밀한 상호 작용을 묘사 하려는 다양한 관점으로써의 언어가 있을 뿐이다. 미셸 앙리가 ‘현상학의 실체를 어떤 정감, 모든 정감을 가능하게 하는 것, 궁극적으로 모든 촉발과 모든 것을 가능하게 하는 것, 삶이 자기를 느끼는 정념적인 직접성’이라고 규정하고 있는 것은 고정된 것이 아니기 때문에 쉽게 포착이 가능한 것은 아니다. 하지만 오직 창작을 통해 드러날 뿐이다. 아무리 차갑고 감정이 없는 사람이라도 관계와 관계 사이에 자신의 어떤 감각을 적용한다. 후각이 없는 사람이 동원할

130) 메를로 폰티, 「세잔의 회의」, 『현상학과 예술』, 212쪽

수 없는 냄새 맡을 수 없는 상태와 같은 감각이 동원될 때와 같이 드러나지 않으면 알 수 없는 것들 위에 창작자는 갈 수 없는 길을 낸다. 독특한 소설은 모두 소설가가 내어준 가본 적 없는 길이다.

메를로 폰티가 ‘자유라는 것을 우리 자신에 대한 창조적인 반복-되돌이켜 볼 때 언제나 우리 자신에게 충실한 창조적 반복-으로서 작가의 삶은 우리에게 아무 것도 말해 주지 않는다는 것과 이와 반대로 작가의 삶은 작품을 향해 열려 있으므로 우리는 모든 것을 그의 삶 속에서 -만약 우리가 그것을 해석할 줄만 안다면-발견할 수 있다’¹³¹⁾고 한 말은 작가의 창조하는 행위가 자유로워진다는 것과 밀접하게 연관되어 있다는 의미다. 본질적으로 자유로워진다는 것은 자기 자신이 감각하고 받아들인 것을 향해 다가가는 행위가 된다. 이런 방식으로 시간과 공간을 점유하면서 의미의 흐름을 만들고, 그 위를 유영하는 작가에게 자유가 스며든다는 의미다. 그런 자유를 읽으려는 독자의 반복적 노력이 또 다른 자유가 된다는 의미이기도 하다.

131) 메를로 폰티, 같은 책, 213쪽

참고 문헌

1. 국내문헌

- 한유주, 『얼음의 책』, 문학과 지성사, 2009
- 한유주, 「사육을 거부하는 개 주인의 아침」, 『문학과 사회』, 2013 봄, 문학과 지성사
- 손흥규, 『통은 통과 잤다』, 문학과지성사, 2012
- 손흥규, 「마르케스주의자의 사전」, 『문학과 사회』, 2010 가을, 문학과지성사
- 손흥규, [증오의 기원], 『문예중앙』, 2010 가을, 중앙books
- 김종건, 『J.조이스 문학의 이해』, 신아사, 1993
- 윤대녕, 『많은 별들이 한 곳으로 흘러갔다』, 생각의 나무, 1999
- 이상옥, 『조셉 콘라드 연구』, 서울대학교출판부, 1986

2. 외국문헌

- 앙트완 콩파농, 『모더니티의 다섯 가지 역설』, 이재룡 옮김, 현대문학, 2008
- 마르셀 프루스트, 『잃어버린 시간을 찾아서9』, 「되찾은 시간」, 김창석 옮김, 국일미디어, 1998
- 질 들뢰즈, 『프루스트와 기호들』, 서동욱, 이충민 옮김, 민음사, 1997
- 제임스 조이스, 『율리시즈』, 김종건 옮김, 생각의 나무, 2007
- James Joyce, 『Ulysses』, penguin classic, 2000
- 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 박종원 옮김, 아카넷, 2005
- 존 리월드, 『인상주의의 역사』, 정진국 옮김, 까치, 2006
- 제임스 H 루빈, 『인상주의』, 김석희 옮김, 한길아트, 2001
- 샤를 보들레르, 『현대의 삶을 그리는 화가』, 정혜용 옮김, 은행나무, 2014
- 제임스 우드, 『소설은 어떻게 작동하는가』, 설준규 설연지 옮김, 창작과비평사, 2011
- 아르놀트 하우스, 『문학과 예술의 사회사4』, 백낙청, 염무웅 옮김, 창작과비평사, 1999
- 호메로스, 『오디세이아』, 천병희 옮김, 숲, 2006
- E.H.공브리치, 『서양미술사』, 백승길, 이종송 옮김, 예경, 2002
- E.H. 공브리치, 『예술과 환영』 차미례 옮김. 열화당. 2008
- 안드레아 디펠, 『인상주의-한눈에 보는 인상주의의 세계』, 이수영 옮김
- 에드문드 후설, 『시간의식』, 이종훈 옮김. 한길사, 1996
- 메를로 폰티, 「세잔느의 회의」, 『현상학과 예술』, 오병남 옮김, 서광사, 1989

모리스 블랑쇼, 『도래할 책』, 심세광 옮김, 그린비, 2011
 제임스 조이스, 『영웅스티븐, 망명자들』, 김종건 옮김, 범우사, 2003
 발터 벤야민, 『발터 벤야민의 문예 이론』, 반성완 편역, 민음사
 제라르 즈네뜨, 『서사 담론』, 권택영 옮김, 교보문고, 1992
 A. 아이스테인손, 『모더니즘 문학론』, 임옥희 옮김, 현대미학사 1996

3. 논문 및 평론

박신자, 「문학과 미술-인상주의에 나타난 인간의 모습」, 외국문학연구 제11호, 2002
 박신자, 「문학적 인상주의의 가능성과 그 실례」, 학술논문, 성균관대학교, 1996
 양효실, 「보들레르의 모더니티 개념에 대한 연구:모더니즘 개념의 비판적 재구성을 위하여」, 철학박사학위논문, 서울대학교, 2006
 김태희, 「프랑스예술의 ‘인상주의’ 적 흐름에 관한 연구 19c-20c초 회화와 문학, 영화를 중심으로」, 『프랑스학연구』 64, 프랑스 학회, 홍익대학교,
 조창섭(독어교육과), 「인상주의(印象主義: Impressionismus) 연구」, 사대논총 제56집, 서울대학교. 1998
 임혜영(고려대), 「현상학적 시간의식, 인상주의, 그리고 체험의 산문」, 노어노문학 제20권 제4호, 고려대학교, 2008
 심혜련, 「새로운 놀이 공간으로서의 대도시와 새로운 예술 체험 :발터 벤야민 이론을 중심으로」, 『시대와 철학』
 오생근, 「푸코와 바타유」, 『문학과 사회』, 2013 여름, 문학과 지성사