creative commons

COMMONS DEED

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

dCollection

문학석사 학위논문

비재현적 글쓰기와 정동

:『기호의 제국』과 『딕테』비교연구

2017년 7월

서울대학교 대학원

협동과정 비교문학

공현정

비재현적 글쓰기와 정동

:『기호의 제국』과 『딕테』비교연구

지도교수 김정하

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2019년 7월

서울대학교 대학원

협동과정 비교문학

공현정

공현정의 석사 학위논문을 인준함

2019년 7월

위 원 장 강우성 (인)

부위원장 박상우 (인)

위 원 김정하 (인)

국문초록

이 연구는 롤랑 바르트의『기호의 제국』과 테레사 학경 차의『딕테』에 나타난 간매체적인 글쓰기의 형식이 지니는 비재현적인 성격과 이 형식이 체현하는 정동을 비교한다. 바르트의『기호의 제국』과 차의『딕테』는 각각 일본과 한국이라는 동아시아의 공간이자, 타자의 공간을 사실과 허구 사이에 존재하는 제 3의 텍스트적인 공간으로 제시한다. 일본과 한국을 텍스트적인 공간으로 제시한다는 점에서『기호의 제국』과 『딕테』는 일본과 한국을 실제적인 역사를 탐색하는 종류의 공간으로 설정하지 않는다. 바르트와 차에게 일본과 한국은 서구중심의 근대성의 반대항에 있는 타자의 공간으로 나타난다. 바르트의 『기호의 제국』에서 일본은 서구의 자기 동일적인 근대성을 비판할 수 있는 이질적인 타자의 공간으로 나타나는 한편, 차의『딕테』에서 한국은 근대가 진보하며 억압한 하위 주체의 목소리와 역사가 존재하는 타자의 공간으로 나타난다. 서구 중심적인 근대를 비판할 수 있는 타자의 공간으로 등장한다는 점에서 일본은 바르트로 대변되는 서구 지식인이 매료되는 대상이며, 한국은 차로 대변되는 이산 주체에게 상실된 대상이자 애착의 대상으로 존재한다.

이 때 『기호의 제국』과 『딕테』는 모두 타자에 대한 주체의 상상을 나열하는 것에 그치지 않고 간매체적인 글쓰기의 형식을 통해 타자를 재현하는 문제를 성찰하고 해체하며, 각각 신중함과 멜랑콜리의 정동을 내보인다.『기호의 제국』은 글쓰기와 사진 이미지의 비유기적인 관계를 보여주는 사진적인 글쓰기를 보여준다. 텍스트는 일본을 재현하여 전유하려는 글쓰기의 움직임과 이 글쓰기의 진전을 퇴각 시키는 사진의 기능을 동시에 보여준다. 사진적인 글쓰기의 형식을 통해 『기호의 제국』은 타자를 전유하여 소유하지 않기 위해 타자와의 적절한 거리를 형성하려는 신중함을 텍스트의 정동이자, 어조로서 보여준다. 또한 차의『딕테』는 영화적인 글쓰기를 통해 근대의 서사에서 억압된 역사를 있는 그대로

복원하려는 재현의 한계를 넘어 선다. 『딕테』는 모국의 역사를 직선적인 시간의 논리에 따라 구성하고 응고시키려는 욕망을 비판하고 해체한다. 그리고 영화적인 글쓰기를 통해 텍스트는 역사에 움직임과 활력을 불어넣으며, 타자의 기억이 자유롭게 재연될 수 있는 스크린-글쓰기의 공간을 형성한다. 영화적인 글쓰기의 형식을 통해 『딕테』는 자아와 타자 그리고 현재와 과거가 공존할 수 있는 복수의 공간을 형성할 뿐만이 아니라, 상실된 것으로 여겨지는 과거를 현재에도 대면하는 원형적인 구조를 형성한다. 그리고 이 원형적인 구조를 통해『딕테』는 상실과 합체하는 멜랑콜리의 정동을 보여주며 타자의 윤리로 향해 나아간다.

주요어 : 타자의 윤리, 재현, 사진적 글쓰기, 영화적 글쓰기, 신중함, 멜랑콜리

학 번 : 2016-24200

목 차

제 1 장 서론 ····· 1
제 1 절 문제제기 및 연구시각제시 ····· 1

제 2 장 롤랑 바르트의 『기호의 제국』 ····· 11
제 1 절 『기호의 제국』을 둘러싼 오리엔탈리즘의 문제 ····· 11
제 2 절 사진적 글쓰기: 재현을 향한 진전과 외각의 움직임 ····· 22
제 3 절 신중함: 타자와 적절한 거리두기 ····· 36

제 3 장 데레사 학경 차의 『딕테』 ····· 47
제 1 절 모국에 대한 탐색과 복원의 욕망 ····· 47
제 2 절 영화적 글쓰기: 역사 다시 쓰기 ····· 60
제 3 절 멜랑콜리: 합체와 원형적 구조 ····· 72

제 4 장 결론 ····· 84

참고문헌 ····· 87
Abstract ····· 93

그 림 목 차

[그림 1] ····· 29
[그림 2] ····· 29
[그림 3] ····· 34
[그림 4] ····· 34
[그림 5] ····· 45
[그림 6] ····· 45

제 1 장 서론

제 1 절 문제제기 및 연구시각 제시

롤랑 바르트(Roland Barthe)와 테레사 학경 차(Theresa Hak Kyung Cha) 사이의 영향관계는 명확하다. 이 때 영향관계는 차가 바르트의 이론을 적극적으로 수용하여 작품 활동의 이론적 근거로 차용하였음을 뜻한다. 바르트와 차는 각각 프랑스와 미국에서 이론가, 작가로서 1960-70년대라는 같은 시기에 활동했다는 공통점을 지닌다. 차의 경우 1969년부터 1978년까지 UC 버클리에 재학하며 미술, 비교문학 그리고 영화이론을 공부했는데, 당시 불문학 및 비교문학과 교수였던 버트랜드 오그스트(Bertrand Augst)를 만나며 기호학과 프랑스발 영화이론들을 탐색하며 영향을 받은 것으로 알려져 있다[1]. 그리고 미술대학원 과정에서 그녀는 해외 교육프로그램을 통해 1976년에 파리에 위치한 미국영화교육센터로 유학을 가며, 그 곳에서 영화이론가 메츠, 벨루어, 그리고 쿤첼과 함께 영화이론을 공부한다. 그리고 그녀는 자신이 공부한 영화이론을 바탕으로 작품 활동을 이어나가고자 했다. 그녀는 자신의 장학금 신청서에서 "영상이론을 참조하여 그것에 의지하는 다른 표현과 아주 밀접하게 결합된 하나의 표현으로서 영상 제작의 가능성을 깨닫는 것, 다시 말해 재인식함으로써 실제 작품에 이론을 적용하는 것, 곧 그 이론을 실제로 현실화하는 것이 내게는 필수적"이라고 말했다[2].

---

1) 콘스탄스 M. 르발렌 엮음, 『관객의 꿈: 차학경 1951-1982 The Dream of Audience Theresa Hak kyung Cha』, 김현주 옮김. 서울: 눈빛, 2003, p.15.

2) 이 장학금 신청서는 Online Archive California의 차학경 아카이브에서 확인할 수 있다. 차의 신청서에 대한 한국어번역은 『관객의 꿈』의 38쪽에서 참조하여 인용하였다. *Theresa Hak Kyung Cha Archive.* Web. http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf238n986k/dsc/#bampfa_439, Accessed 22 March 2019.

이후 그녀는 어두운 극장에서 관객이 스크린 이미지에 매혹되는 과정을 분석한 바르트의 「극장을 나오며」(*Upon Leaving the Movie Theater*), 보드리의 「기본적 장치가 만들어 낸 이데올로기적 효과」(*Ideological Effects of Basic*) 등의 글을 편집한 선집 『영화장치론』(*Apparatus, Cinematographic Apparatus: Selected Writings*)을 출간한다. 이론과 작품의 결합을 추구하는 차의 성향을 보여주듯이, 그녀는 선집의 중간에 「주석」(*Commentaire*)라는 영화적인 글쓰기를 보여주는 텍스트를 삽입함으로써 흑백의 명멸효과와 문자와 이미지의 관계를 탐색한다. 바르트와 프랑스발 영화이론에 대한 수용뿐만이 아니라, 차는 바르트의 텍스트 이론에도 영향을 받았다. 그녀는 자신의 MFA 학위논문인 「길」(*Path*)에서 예술가의 역할을 "매체"로 표현하며 예술작품과 수용자의 상호관계에 대해 강조하는데, 이 때 바르트의 『S/Z』를 직접 인용한다[3]. 바르트는 텍스트에 나타나는 "입구들의 다양성, 망들의 개방성, 언어들의 무한성"을 말하며 텍스트를 수동적으로 소비하는 것를 넘어 독자가 텍스트의 수용에서 능동적인 생산자의 역할을 겸할 수 있는 씌어지는 텍스트(texte scriptible)를 강조 한다[4]. 차는 이러한 바르트의 문구와 주장을 수용하여, 관객과 예술가 사이에서 일어나는 "침윤"(interfusion)의 과정을 강조하며 수용자와 작가, 타자와 자아, 집단과 개인의 관계에 대해 관심을 표하며 자신의 작품관에 대해 설명한 바 있다.

그러나 이 연구의 목적은 차와 바르트 사이의 실증적인 영향관계를 규명하고, 이를 바탕으로 차가 바르트의 이론들을 어떻게 수용하고 재해석하였는지, 그리고 어떤 작품들을 생산했는지 분석하고자 하는 종류의 것은 아니다. 이 연구는 전파론적인 영향관계의 틀과 이론의 문학작품에 대한 적용이라는 틀에서 벗어나 이들이 타자의 재현 형식과 그 윤리성을 다루는 공통적인 이론적 자장 속에서 사유를 진행하며 접점을 보인다는

---

3) *Theresa Hak Kyoung Cha Archive*, Web. http://www.oac.cdlib.org/ark:/13030/tf296n989f/?brand=oac4 Accessed. 22 March 2019.

4) 롤랑 바르트, 『S/Z』, 김웅권 옮김, 서울: 동문선, 2006, p.13.

것을 제시하고자 한다. 즉, 이 연구는 이론가와 작가 사이의 관계 규명이라는 범주를 넘어서 바르트와 차가 그들이 속한 공통적인 시대의 요구 속에서 행했던 담론적 실천을 분석하고자 한다.

바르트와 차가 활동했던 1960-70년대 서구의 안과 밖에서는 근대성에 대한 비판적인 자기 반성과 더불어 근대성의 또 다른 면인 식민성에 대항하는 저항담론이 적극적으로 생성되었다. 이러한 시대적인 상황 속에서 바르트와 차는 각각 이론가이자, 예술가로서 근대성과 근대성에 결부된 타자성의 문제를 비판적으로 다룰 수 있는 예술, 문학의 형식에 대해 고민하며 담론적 실천을 진행해 나갔다[5]. 바르트는 기호학과 신화에 대한 분석을 통해 다양한 형식으로 서구 사회에 펴져있는 지상주의(supremacism)의 담론을 해체하고, 서구인의 정체성에 대한 집착에 대항할 수 있는 이론적인 장치를 제공하였다[6]. 그는 자연스럽게 존재하는 서구 사회의 신화적 믿음 속에는 계급, 역사의식이 부재함을 지적하며, "선량한" 시민주체 역시 무의식적으로 지상주의와 식민주의 담론에 공모할 수 있다는 사실을 밝힌다[7]. 인간에 대한 보편적인 믿음과 식민주의에 대한 비판을 통해 그는 식민주의와 타자를 통해 어떻게 서구 백인 중산층의 의식이 구성되는 가를 밝힌다. 바르트가 타자성과 결부된 서구 근대의 문제에 천착했다면, 차의 경우 포스트 제국의 시대 이후에 서구에 살

---

5) 이 연구는 근대성과 근대성에 결부된 식민성, 혹은 타자성에 대한 개념적 정의를 월터 D. 미뇰로(Walter D. Mignolo)의 논의 『로컬 히스토리/ 글로벌 디자인』(*Local Histories/Global Designs*)에서 차용하였다. 그에 따르면, "근대 식민주의와 대면하는 사람들과 로컬 역사의 관점에서 볼 때, 근대 식민주의와 식민지 근대성의 이러한 공존과 교차" 일어나며, "근대성의 피할 수 없는 이면이며, 지구에서 바라보기 때문에 볼 수 없는 달의 뒷면과 같은 근대성의 어두운 면이다"(58).

6) Sandoval, Chélsa. "Theorizing White Consciousness for a Post-Empire World: Barthes, Fanon, and the Rhetoric of Love", *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*. Eds. Ruth Frankenberg. London: Duke UP, 1997. pp.86-105.

7) Sandoval, Chélsa. ibid. p.86.

아가는 소수자로서 문화적 전치와 소외의 문제에 천착하였다. 그녀는 시민운동(Civil Rights Movement)과 소수자운동이 가장 활발하게 진행되던 60-70년대의 버클리 대학을 다녔다. 그 곳에서 비교문학, 불문학, 영화학 등을 다양하게 공부하며 한국계 여성 미국인이 겪는 이중의 억압과 고통 그리고 기억을 영상, 퍼포먼스, 시, 등의 다양한 재현매체에 대한 예술적 실험을 통해 표현하였다.

이러한 맥락에서 이 연구는 바르트와 차가 같은 시대에 고민했던 근대성과 타자성의 문제, 그리고 이를 다루는 이들의 미학적 비전을 비교분석 함으로써 타자성 이론의 담론적 지형을 살펴보고자 한다. 따라서 이 연구는 근대성과 타자성, 그리고 글쓰기의 형식을 주요하게 다루는 바르트의 『기호의 제국』(L'empire des signes, 1970)과 차의 『딕테』(*Dictée,* 1982)를 비교의 대상으로 삼고자 한다[8]. 그리고 텍스트에서 공통적으로 나타나는 간매체적인 글쓰기의 형식을 통해 타자를 재현하는 문제를 다루는 텍스트의 방법을 비교하고자 한다.

공통적으로 『기호의 제국』과 『딕테』는 일본과 한국이라는 동아시아의 공간에 매료되거나 애착을 품는 주체의 모습을 보여준다. 일본과 한국에 대한 주체의 정동, 혹은 기대가 개입된다는 점에서 일본과 한국은 이들에게 구체적인 사실성이 중요해지는 민족지학적인 탐색의 공간으로 나타나진 않는다. 대신 일본과 한국은 대상의 사실성과 대상에 대한

---

8) 이 논문에서 참고하는 텍스트의 판본은 다음과 같으며, 이 논문에서 직접 인용한 한국어는 한국어 번역본을 따랐다:

Barthes, Roland. *L'empire des signes*. Editions du Seuil, 2015.

---, *The Empire of Signs*, Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1983.

Cha, Theresa Hay Kyung. *Dictée*. Berkeley: University of California Press, 2001.

롤랑 바르트,『기호의 제국』, 김주환 및 한은경 옮김, 서울: 웅진싱크빅, 2008.

테레사 학경 차,『딕테』, 김경년 옮김, 서울: 어문각, 2004.

주체의 애착이 만나서 창출되는 제 3의 텍스트적인 공간이다. 즉, 사실과 허구의 중간 사이에 놓인 텍스트적 공간으로서 한국과 일본은 서구 근대성에 대해 대항할 수 있는 타자성을 지닌 대안적인 공간으로 등장한다. 이 때 근대성은 바르트와 차에게 다른 측면을 지닌 것으로 다가오는데, 이는 바르트와 차가 점유한 인종적 위치의 차이에서 기인한다고 본 연구는 주장한다. 탈신화화의 선구자로서 포스트 제국의 세계에서 백인 중산층의 의식을 해체하는 작업을 수행한 바르트에게 일본은 기의를 고정시킬 수 없는 텅 빈 대상이자 기호로서 등장한다. 그리고 이 텅 빈 대상으로서 일본은 중심, 기의, 그리고 고정된 자기 동일성에 대한 서구의 집착을 비판하고 해독할 수 있는 타자로 등장한다. 비슷한 맥락에서 차에게도 한국은 텅 빈 대상으로 나타나는데, 이는 한국이 이산 주체에게 이미 상실된 과거이자, 트라우마적인 역사를 함축하고 있는 공간으로서 등장하기 때문이다. 그리고 한국은 잊혀진 역사의 문제와 근대성에 함축된 진보의 문제를 비판할 수 있는 타자의 공간으로 등장한다. 즉, 바르트의 일본은 서구의 중심주의를 내파하고자 하는 서구 지식인의 환상이 가미된 공간이라면, 차의 한국은 근대의 서사가 진보하면서 억압하고 잊어버린 하위 주체들의 목소리와 모국의 역사가 복원될 수 있을 것이라고 여겨지는 이산주체의 기대가 가미된 공간이다.

그러나 『기호의 제국』과 『딕테』는 타자에 대한 주체의 애착과 상상을 나열하는 것에 그치지 않는다. 오히려 이들은 타자에 결부된 관찰자 - 서구 지식인, 이산 주체 - 의 인식의 지평을 비평적으로 조망하며, 타자를 재현하는 문제를 성찰하고 있기 때문이다. 그리고 이 재현의 문제는 간매체적인 글쓰기의 형식과 정동(affect)을 통해 드러난다. 그리고 구체적으로 『기호의 제국』과 『딕테』가 체현하는 간매체적인 글쓰기는 각각 사진적 글쓰기와 영화적 글쓰기의 형식이다.

『기호의 제국』은 바르트가 1966년에 일본을 직접 방문한 후 1970년에 출간한 텍스트로, 총 26개의 단장으로 구성되어있다. 텍스트는 통일적인 서사를 제시하기 보다는, 각 단장 별로 일본어, 음식, 하이쿠, 도시의 구조와 문화, 일본의 관습, 일본인의 몸 등을 독립적으로 다루며 일본

에 대한 그의 단상을 사진적으로 제시한다. 이 때 사진적이라는 것은 텍스트가 문자와 사진 이미지의 비유기적 결합을 통해 간매체적인 방식으로 기술된다는 것을 의미한다. 바르트는『기호의 제국』의 서문에 텍스트를 독해하는 방식을 제시하며, “텍스트는 이미지를 주해하지 않으며, 이미지가 텍스트를 설명하지 않는다”(Le texte ne commente pas les images. Les images n’ illustrent pas le texte)고 강조 한다[9]. 일본을 통해 그는 자신의 반서구적 사유를 진행 한다. 그러나 이 때 중요한 것은 그가 일본에 대해 구체적인 사실과 역사를 자세하게 설명하고 있기보다는 일본에 결부된 그의 주관적인 상상을 서술한다는 것이다. 그래서 일본에 대한 그의 단상은 허구적인 것이라고 그는 강조한다. 하지만 텍스트는 일본에 대한 그의 상상을 제시함과 동시에 일본에 대한 사진을 다소 맥락 없이 제시한다. 이 사진들은 바르트에 의해 온전히 전유되지 않는 실재적인 일본의 모습을 관찰자에게 상기시키며, 글쓰기와 이미지 사이에 존재하는 긴장을 텍스트는 보여준다. 그래서 『기호의 제국』의 사진적인 글쓰기는 바르트의 문자-글쓰기적인 재현이 붙잡을 수 없는 일본의 실재성을 지속적으로 일깨운다.

바르트의 『기호의 제국』이 사진적인 글쓰기를 보여준다면, 테레사 학경 차의 『딕테』는 영화적인 글쓰기를 보여준다. 그리고 『딕테』를 영화적인 글쓰기를 보여주는 간매체적인 텍스트로 규정하는 것은 이 연구만의 독단적인 규정은 아니다. 차의 시각 작업과 텍스트 작업이 보여주는 두 가지 경향성, 즉 영화 장치에 대한 관심과 언어에 대한 관심은 서로 상충되는 것이 아니라 동일 선상에 존재하기 때문이다. 자신의 작업은 언어에 대한 탐구에서 시작하며, “비디오와 영상, 그리고 퍼포먼스 작업은 말과 글, 사진, 영화 이미지가 가진 고유한 언어구조에 대한 탐구이다”(similar intention and processes follow in the working with other media and material: video, films, slides, projection and performance but with particular reference to their reference)라고 차는 설명하며, 글쓰기와 시각화의 관계를 동일한 것으로 규정 한다[10]. 이러한 그녀의 의

9) Barthes, Roland. *L’empire des signes*, p.7.

도는 『딕테』에서도 잘 드러난다. 형식적으로 『딕테』의 가장 두드러진 특징은 글쓰기의 공간이 영화적 스크린의 공간처럼 시각화된다는 점이다. 그러나 『딕테』의 영화적인 측면은 단순히 글쓰기의 공간과 스크린의 공간을 합치시키고 있다는 시각적인 특징에서만 기인하는 것은 아니다. 『딕테』는 모국의 역사를 재현하고 복원하려는 이산 주체의 욕망을 비판한다. 재현의 논리는 역사를 과거의 것으로 응고시키고 종결하여 현재와 유리시키기 때문이다. 그래서 『딕테』는 이와 같은 재현의 논리를 스스로 해체하며, 나아가 과거의 것으로 여겨지는 타자의 기억이 현재에도 지속될 수 있는 역사 다시 쓰기를 수행한다. 그리고 이 텍스트의 역사 다시 쓰기의 수행에 큰 역할을 하는 것은 영화적인 글쓰기의 간매체적인 형식이다. 『딕테』의 영화적인 글쓰기는 글쓰기-스크린의 공간에 피와 고통으로 만들어진 타자의 기억들을 투사하고 상영하여, 영화적인 움직임과 지속성을 부여한다. 즉, 영화적인 글쓰기는 과거에 유동성을 부여하여 활력을 불어 넣으며, 현재와 과거가 만날 수 있는 글쓰기-스크린의 공간을 형성한다.

다음으로, 이 연구에서의 간매체적인 글쓰기의 형식에 나타난 정동은 텍스트에서 드러나는 어조(tone)를 의미한다. 그리고 이 연구에서 어조에 대한 개념적인 정의는 시앤느 응가이(Sianne Ngai)의 것을 따른다. 응가이의『못난 감정들』(*Ugly Feelings*)에 따르면, 어조란 "문학적, 문화적인 산물이 지니는 느낌으로 세계와 관객을 향한 작품의 지구적이고 조직적인 정동이자 태도이다"(a literary or cultural artifact's feeling tone: its global or organizing affect, its general disposition or orientation toward its audience and the world; 28)[11]. 어조로서 정동은 비평가로 하여금 작품의 형식적인 측면을 진단할 수 있게 하며, 나아가

---

10) 이에 대한 한국어 번역은『관객의 꿈』 페이지 21에서 참조하였다. Theresa Hak Kyung Cha Archive, Web. http://www.oac.cdlib.org/ark:/13030/tf4j49n6h6/?order=2&brand=oac4, Accessed 22 March 2019.

11)Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. London: Harvard University Press, 2007.

사회적 관계들의 전체적인 망 속에서 텍스트를 하나의 완전성을 가진 것으로 파악할 수 있게 한다. 즉, 이 때의 정동은 흔히 이해되는 것처럼 독자가 작품에 대해 느끼는 감정적인 반응도, 텍스트에서 재현되는 내적인 감정도 뜻하지도 않는다. 대신, 이 때의 정동은 세계에 대한 텍스트의 태도이자, 세계관으로서 직접적으로 텍스트에서 언급되거나 독자에게 느껴지는 감정은 아니지만 "인지"되는(perceived) "객관화된 감정"이다[12]. 즉, 어조로서 정동을 말하는 것은 문학적 대상의 세계를 "일반화하고, 전체화하고, 추상화함"으로써 이데올로기 분석을 가능하게 만든다[13]. 작품이 환기하는 감정에 대한 논의는 전통적으로 감정이 작품 내적으로 존재하는 것인지, 혹은 작품을 감상하는 수용자에게서 기인하는 것인지의 논쟁을 낳았다. 하지만 이 어조로서 정동은 주체와 객관이 변증법적으로 만나며 생산되는 것이다. 즉, 어조로서 정동은 작품의 구체적인 등장인물들도 느끼지 못하지만, 작품의 세계에 존재하는 정조로 텍스트에서 인지되는 종류의 것이다. 따라서 어조로서 정동은 텍스트의 형식이 추상화하는 세계관과 주체가 만나 객관적으로 인지되는 미학적 범주이다.

분명, 어조의 개념을 문학적인 범주로 설정하는 것에는 어려움이 생긴다. 이 개념적 설정의 어려움은 작품의 어조가 온전히 독자의 주관적인 차원에서 발생하는 것도 아니며, 역으로 작품의 객관적인 차원에서 발생하는 것만으로도 바라볼 수도 없기 때문이라고 응가이는 말한다. 그러나 문학 작품이 체현하는 세계관으로서 어조는 개념을 설정하는 어려움에도 불구하고 비평가로 하여금 작품의 형식이 사회적 관계망과 연결되는 정동적 가치를 부여할 수 있게 만들어 준다는 의의를 지닌다. 이와 같은 어조에 대한 비평의 예는 헐리우드의 여성 영화를 "편집증적인 것"(paranoid)으로 규정한 마리 앤 돈(Mary Ann Doane)의 비평과 아시아계 미국문학의 주된 정동을 "멜랑콜리"(melancholy)로 규정하며 이를 통해 이민자에 대한 미국 정부의 조직적인 인종차별의 흔적을 텍스트에서 발견하는 앤 앤린 쳉(Anne Anlin Cheng)의 비평, 그리고 포스트모더

12)Ngai, Sianne. ibid. p.28.
13)Ngai, Sianne. ibid. p.43

니즘 문화의 주된 정동을 “도취”(euphoric)로 설명한 프레데릭 제임슨(Frederic Jameson)의 비평이 있다. 이처럼 작품의 어조를 비평적으로 파악하는 시도는 문학 작품이 체현하고 진단하는 세계를 비평가로 하여금 파악할 수 있게 해줄 뿐만이 아니라, 각각의 작품이 지니는 미학적인 특수함을 함께 비평할 수 있게 해준다.

이러한 맥락에서 『기호의 제국』과 『딕테』에 나타난 어조를 분석하고 비교하는 작업은 간매체적인 글쓰기의 형식이 파생시키는 정동을 파악하는 작업이다. 간매체적인 글쓰기의 형식이 지닌 운동성을 통해 어조를 파악하는 작업은 작품을 독해하는 독자의 감정적인 반응을 분석하는 것도, 바르트와 차가 텍스트에서 직접적으로 느끼는 감정을 비평을 통해 가시화하는 것도 아니다. 이 비교연구에서 텍스트의 정동을 분석하는 작업은 『기호의 제국』과 『딕테』의 글쓰기 형식을 통해 드러나는 세계에 대한 텍스트의 태도를 발굴하는 것이다. 『기호의 제국』은 사진적인 글쓰기의 형식을 통해 “신중함”(discretion)의 어조를 보여주고, 『딕테』는 영화적인 글쓰기의 형식을 통해 “멜랑콜리”(melancholy)의 어조를 보여준다.

구체적으로 『기호의 제국』은 일본에 대한 여러 사진 이미지가 글쓰기의 중간에 삽입되지만 문자-글쓰기에 일방적으로 종속되지 않은 채 독립적인 기능을 수행하며 이미지와 텍스트의 비유기적인 관계를 형성한다. 그리고 이러한 사진적인 글쓰기는 바르트에게 전유된 허구적인 일본과는 다른 실재적인 일본을 지속적으로 상기시킨다. 이 사진적인 글쓰기의 형식을 통해 『기호의 제국』은 일본이라는 타자를 향한 텍스트의 신중함(discretion)의 어조를 보여준다. 바르트의 글쓰기가 일본을 향해 진전하고 일본의 타자성을 전유하여 반서구적 사유를 진행시키고자 한다면, 사진은 일본의 실재성을 일깨우며 글쓰기의 전유와 진전을 정지시킨다. 즉, 『기호의 제국』의 사진적인 글쓰기는 타자를 향해 텍스트가 망설이고, 주저하는 태도를 보여주는 것이다.

반면『딕테』는 영화적인 글쓰기를 통해 상실된 역사와 타자의 기억

을 포기하지 않고 대면하는 멜랑콜리적인 태도를 보여준다.『딕테』는 근대의 서사가 지나가면서 억압한 모국의 역사와 하위 주체들의 목소리를 재현하고자 하는 이산 주체의 욕망을 비판하고 해체한다. 그리고 상실된 역사와 기억 그리고 하위 주체들의 목소리를 진정으로 되살리기 위해 『딕테』는 영화적인 글쓰기의 형식을 통해 이들의 서사에 움직임과 활력을 불어 넣는다. 영화적인 글쓰기는 글쓰기-스크린의 공간 위에 이들의 기억을 투사하고, 여낭송인이 존재하는 현재에도 상영함으로써 과거와 현재가 만나는 원형적인 구조를 텍스트에서 형성한다. 그래서 영화적인 글쓰기를 통해 텍스트의 움직임은 공허하게 텅 빈 시간이자, 추상적인 시간으로 나아가지 않는다.『딕테』는 과거와 현재가 공존할 수 있는 복수의 공간을 텍스트에 형성하여 상실을 놓지 않는 멜랑콜리적인 어조를 보여준다.

따라서 『기호의 제국』과 『딕테』에 나타난 간매체적인 글쓰기에의 정동을 분석하는 것은 바르트도, 차도 작품의 내부에서 직접적으로 느끼며, 가시화시킨 감정을 파악하는 시도가 아니다. 대신, 어조에 대한 비평은 문학 작품이 지닌 형식에 대한 진단을 가능하게 해주고 나아가 이 형식이 세계를 대하는 미학적 태도를 분석할 수 있게 해준다. 이를 통해 비평가는 작품의 미학이 지닌 윤리성을 분석할 수 있게 해준다.

제 2장 롤랑 바르트의『기호의 제국』

제 1절『기호의 제국』을 둘러싼 오리엔탈리즘의 문제

현대 비평이론에서 롤랑 바르트만큼 다채로운 글쓰기의 형식적 실험과 이론적 변모를 보여준 이론가도 드물 것이다. 그는 1950년대부터 1980년까지 문학, 사진, 영화, 음악 등을 아우르는 다양한 문화적 재현형식들에 대해 글을 쓰며 현대 문화, 예술이론 전반에 막대한 영향을 끼쳤다. 이 때 현대문화 이론에 바르트가 끼친 영향은 그가 다양한 재현매체들에 대해 여러 편의 글을 남겼다는 단순한 사실에서 기인하는 것은 아니다. 여러 예술형식과 분과학문들을 가로지르는 글을 보여준 만큼, 그는 자신이 내세운 이론에 결코 안주하지 않았다. 대신 그는 자신이 제안한 이론의 이론성에 대해 비판적으로 고찰하며 자신의 이론적 입장을 지속적으로 변화시켜 나갔다. 바르트의 사상적 변화는 자신의 이론이 제도화되어 비평적인 힘을 잃고 일반 상식이 되어버리는 현상을 그가 경계했기 때문에 파생된 결과이다. “기호학과 구조주의”, “탈구조주의”로 이어지는 그의 이론적 변화는 사회에서 당연한 것으로 여겨지는 상식과 통념 그리고 공식화된 사상들에 대한 그의 반론이며, 이는 그가 수행했던 이론의 담론적 실천을 몸소 보여주는 것이었다[14].

바르트의 가장 유명한 저서 중 하나이며 1957년에 출간된 그의 초기작인『현대의 신화』(*Mythologies*)는 사회에서 통용되는 이데올로기를 기호학적으로 분석하는 방법을 보여준다. 바르트는 기호학을 통해 특정 문화적 기표가 사회에서 특정한 기의와 결합되어 새로운 의미를 지닌 신화가 되는 과정을 구조적으로 분석한다. 신화는 “현실이란 완벽히 역사적인 것임에도 불구하고, 저널리즘, 예술, 상식 등에 의해 자연스러운 것, 본래적인 것으로 둔갑하는 현상, 즉 현실의 거짓된 자연스러움”이다[15].

---

14) 그레이엄 앨런,『문제적 텍스트/롤랑 바르트』, 송은영 옮김, 서울: 앨피, 2004, p.24.

그는 기호학적 접근을 통해 자연스럽게 보이는 현실 밑에 존재하는 여러 이데올로기의 층위를 과학적이고, 체계적으로 보여주고자 한다. 특히나, 그는 기호학을 통해 현대 프랑스 사회에서 보편적인 진리로 둔갑한 부르주아 이데올로기의 허위성과 공허함을 폭로하는 것을 비평의 임무로 삼았다. 주어진 현실을 보편화하고 자연화하는 신화의 은폐성을 파헤치는 탈신화화는 현실의 역사성을 일깨우는 작업이었다.

그러나 기호학을 통해 신화의 허구성을 폭로하는 정치학은 자신이 비판하던 이데올로기에 포섭되어 비판적인 힘을 상실한 채 또 하나의 '신화'가 되어버렸다는 사실을 바르트는 깨닫는다. 그는 신화론을 출간하고 15년 후에 「오늘의 신화」(*Mythology Today*)에서 탈신화화의 방법이 또 하나의 신화가 되어버린 현상을 비판적으로 바라보며, 신화에 대한 공격을 넘어서 기호 자체를 파괴할 수 있어야 한다고 주장한다. 이제 숨겨진 이데올로기를 폭로하는 것은 자본주의 사회에 대해 누구나 손쉽게 가할 수 있는 비판의 방법이 되어버렸고, 이에 따라 비판적인 힘을 잃은 진부한 구호로 전락하였다. 그래서 그는 기호학적 방법론을 통해 신화적인 메시지를 교정하는 차원을 넘어 대상 자체를 변화시켜서 "새로운 과학"을 위한 "새로운 대상"을 생산할 수 있어야 한다고 주장 한다[16]. 이 때 "새로운 과학"의 범위는 더욱 확장된다. 더 이상 프랑스 사회의 부르주아 이데올로기를 비판하는 것은 충분하지 않다. 비판의 방향은 플라톤에서부터 현대 잡지에 이르는 서구 문명 전제를 향해야 한다. 서구 문명의 토대를 이루는 초월적인 중심을 비판하여, 서구를 이루는 의미의 체계를 변혁시킬 수 있어야하기 때문이다. 그리고 이 때 서구 문명의 토대를 비판하기 위해 그가 기존에 선택했던 방법론이자, 서구 문명의 의미체계와 공모하는 기호학은 이제 바르트에게 극복해야하는 대상이 된다. 그가 추구했던 구조주의와 기호학 또한 안정된 구조와 기호의 체계를 분

---

15) 롤랑 바르트, 『현대의 신화』, 이화여자대학교 기호학 연구소 옮김, 서울: 동문선, p.3.

16) Barthes, Roland. "Mythology Today", *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984. p.67.

석의 대상으로 상정하여, 이전의 담론들처럼 초월적인 기의와 중심을 전제했기 때문이다. 그래서 그는 구조와 기호의 체계에 대해 분석하는 일반 과학으로서 기호학을 넘어서고자 한다. 고정된 의미와 안정된 체계를 메타적으로 분석하는 대신, 언어의 무한한 분절에 대해 탐색하는 탈구조주의로 그의 사상은 변화한다.

이러한 이론적 변화의 맥락에서 1970년에 출간된『기호의 제국』은 그의 이론적 입장이 구조주의에서 서구의 중심주의를 해체하는 탈구조주의로 변화하는 과정을 잘 보여주는 저작이다[17]. 서구 문화를 이루는 기호와 기호들의 문화적 의미를 과학적으로 분석하던『현대의 신화』처럼『기호의 제국』은 일본의 문화를 이루는 구조와 기호들 그리고 그 의미들을 탐색하는 종류의 연구서는 아니다. 언뜻 보기에 텍스트에는 일본의 음식, 오락, 도시의 풍경, 문화생활 등의 일본 문화가 줄줄이 나열되어 있으며『기호의 제국』은 마치 일본에 대한 인류학적 보고서처럼 보인다. 그러나 텍스트는 서구인에게 생소한 일본의 모습을 소개하는 책처럼 보이지 않는다. 이는 텍스트가 일본의 문화적, 역사적, 정치적, 경제적 상황 등을 정확하게 기술하기보다 일본을 바라보며 펼쳐지는 바르트의 상상과 일본과의 대면을 통해 얻은 그의 통찰을 주로 제시하기 때문이다. 다시 말해, 텍스트는 일본을 과학적으로, 사회학적으로 분석하는 대신에 일본의 문화에 대한 바르트의 매료를 보여준다. 서구문명을 이루는 형이상학적인 중심주의를 비판하고자 했던 바르트에게 일본은 서구와는 완전히 다른 의미체계를 지닌 것으로 가정되는 타자의 공간이기 때문이다. 즉, 서구와는 다른 타자성을 지닌 일본은 서구문명에 대한 그의 비판과 자기 해체를 가능하게 해준다는 점에서 매혹적인 대상이다.

이 때 바르트는 글쓰기에서 자신을 매료시킨 일본을 허구화하여 재현한다. 서구의 자기해체를 열망하는 이론가에게 일본은 서구에서 지리

17) 롤랑 바르트의『기호의 제국』(L'empire des signes)의 본문에 대한 인용은 이 연구에서 본문에 쪽수로 표기될 것이다. 그리고 불어 본문 밑에 제시되는 한국어 번역은 웅진 싱크빅에서 출판된 김주환, 한은경의 번역본『기호의 제국』(2008)에서 참고인용한 것이다. 마찬가지로 한국어 번역 또한 본문에 쪽수로 표기될 것이다.

적으로 “저 멀리”(LÀ-BAS) 떨어져 있으며, 이에 따라 서구의 상징체계로부터 독립되어 있을 것이라고 여겨진다. 다시 말해, 이질적인 공간인 일본은 서구의 자기동일성을 해체하자 하는 이론가의 주관적인 환상이 결부될 수밖에 없는 대상이다. 그래서 바르트는 자신의 글쓰기에서 주관적으로 묘사되는 일본을 “소설적인 객체”(un ojet romaneque)라고 명명하며, 실제 존재하는 나라로서 일본과 거리를 둔다. 실제적인 일본을 서구의 이론가이자 관찰자인 바르트의 관점에서 재구성하는 것은 타자를 일방적으로 그리고 부적절하게 재현하는 위험을 껴안는 것이기 때문이다. 그래서 바르트는『기호의 제국』에서 실제적인 일본에 대한 자신의 무지를 인정하고, 글쓰기에서 묘사될 일본은 허구적인 대상임을 강조하며, 허구성을 글쓰기의 전제 사항으로 가정한다.

그러나 바르트가 일본을 허구화하여 제시한다고 하더라도, 『기호의 제국』은 비평적으로 오리엔탈리즘의 혐의를 받아 왔다. 먼저, 에드워드 사이드(Edward W. Said)에 따르면 오리엔탈리즘은 동양과 서양을 존재론적으로 그리고 인식론적으로 구분하고, 동양을 자의적으로 재현하는 서구의 오래된 사유 체계이다[18]. 오리엔탈리즘은 본래 동양에 대한 연구로서 학문의 한 분야를 뜻했지만, 이 “분야”로서 오리엔탈리즘은 동양을 “유럽에 부속된 하나의 연극무대”이자 “폐쇄적인 영역”으로 한정 시킨다[19]. 연극무대이자, 폐쇄적인 영역이라는 점에서 동양에 대한 서구의 이해와 재현에는 유럽의 상상력이 가미되어 있다. 표면적으로 지식을 생산하는 학문으로서 오리엔탈리즘은 객관성을 담보하는 듯 보인다. 그러나 동양을 재현하는 과정에는 동양에 대한 서구의 욕망이 가미되어 있기 때문에 동양은 실제에서 괴리된 하나의 허구적인 이미지와 신화로 이해되고, 배포된다. 동양의 재현은 서구에 의해 “고정되고, 배치되며, 통에 밀어 넣어지고, 감금되어 그들이 등장인물로 무대 위에서 연기하는 ‘기능’과 패턴 이외에는 거의 모든 것이 무시되어 버린다.”[20] 즉, 오리엔탈

18) 에드워드 사이드,『오리엔탈리즘』, 박홍규 옮김, 서울: 교보문고, 1991, pp.99-137.
19) 에드워드 사이드, 위의 책, p.120.
20) 에드워드 사이드, 위의 책, p.132

리즘의 담론 속에서 “동양은 지리적으로 실존하는 ‘장소’(place)라기보다는 문화적으로 구성된 ‘주제’(topos)로서 서양에 의해 그리고 서양을 위해 의미와 가치가 부여된 일련의 개념, 속성, 인용, 기호, 이미지, 텍스트, 또는 이 모든 것의 혼합물이다.”[21] 그래서 오리엔탈리즘의 문제에서 실제적인 동양을 올바르게 재현했는지의 여부를 질문을 하는 것은 중요하지 않다. 서구를 위해 재구성되는 동양은 이미 재현의 과정에서 서구의 상상과 욕망이 가미되어 실제 하는 대상으로부터 유리된 허구성을 지니기 때문이다.

이러한 점에서 바르트가 일본을 허구화하여 재현하는 행위는 일본을 오리엔탈리즘화하는 것처럼 보인다. 하지만 『기호의 제국』에 일본을 오리엔탈리즘화하는 텍스트라는 혐의를 부과하는 것은 부적절해 보인다는 반론이 제기될 수 있다. 대상을 재현하는 행위에 내포한 허구성이 가미되어 있더라도 재현은 언제나 대상으로부터 미끌어지기 때문이다. 재현은 내재적으로 이미 기표와 기의의 엇갈림을 지닌다. 이러한 면에서 사이드가 주장하는 오리엔탈리즘은 동양에 대해 말하는 모든 서구인을 오리엔탈리스트라는 혐의를 부착하고, 이들 모두는 동양을 언제나 부적절하게 재현한다고 비판하게 만든다. 즉, 오리엔탈리즘은 “‘언제나 이미 거기에 있는’ 고정불변의 이데올로기”이다[22]. 이 때문에 일견 일본에 말을 걸고 있는 바르트의 텍스트를 오리엔탈리즘적인 것이라고 규정짓는 것은 폐쇄적인 담론 속에서 진부한 비난의 행위를 반복하는 것처럼 보일 수 있다.

하지만『기호의 제국』을 둘러싼 오리엔탈리즘의 문제는 허구성의 문제 보다 다양한 비평적 층위를 아우른다. 이 텍스트를 오리엔탈리즘적인 것으로 규정하고 비판하는 시각에는 크게 두 가지의 층위가 존재한다. 바르트가 일본의 다양한 결을 괄호 친 채 일본을 미학화하고 있다는 점 그리고 일본을 인종주의적인 시각에서 단정 짓고 일본인에 대한 스테레오타입을 강화시킨다는 점이 비판의 시각들이다.

---

21) 이경원,『검은 역사, 하얀 이론: 탈식민주의의 계보와 정체성』, 파주: 한길사, 2011, p.351.
22) 이경원, 위의 책, p.355.

『기호의 제국』에 대한 첫 번째 비판은 텍스트에서 바르트가 일본을 자신의 미학적인 비전의 대상으로 추상화하여 일본을 역사적인 맥락에서 유리시킨다는 관점이다. 스콧 L. 말콤슨(Scott L. Malcomson)에 따르면, 『기호의 제국』은 일본을 통해 이론적인 반성을 보여준다는 명목으로 일본의 "일본성"(Japaneseness)을 전유 한다[23]. 일본은 바르트에게 어떠한 의미를 제공하지 않는다고(non-meaning) 강하게 텍스트가 주장하더라도, 텍스트 속의 사유는 일본이 지니는 일본성을 통해 진행된다. 다시 말해 일본은 텍스트에서 "타자성과 이국주의의 아우라"(aura of otherness and exoticism)를 지니는 대상이자 "문화적으로 순수한 인상"(impression of cultural purity)을 지닌 존재로 이상화된다. 그리고 이와 같은 일본성은 서구를 비판하는 바르트의 텍스트에 일종의 "진정성"(authenticity)을 부과한다. 그래서 이 텍스트를 통해 바르트의 사유를 읽어 나가는 것은 일본을 상품처럼 소비하는 것이라고 말콤슨은 비판한다.

바르트와 텍스트에 대한 이와 같은 말콤슨의 비판은 가라타니 고진(Karatani Kojin)이 서구인의 변형된 오리엔탈리즘적인 태도로서 비판했던 미학 중심주의(aestheticentrism)와 맞닿아 있다[24]. 미학 중심주의란 근대 이후의 서구인들이 타자의 정치적, 역사적 맥락을 경시하면서 동시에 타자를 미학적인 대상으로 찬양하는 태도를 일컫는다[25]. 사이드의 오

---

23) Malcomson, Scott. "The Pure Land Beyond the Seas: Barthes, Burch, and the Uses of Japan", *Screen* 26, 1985, p.24.

24) Karatani, Kojin. "Uses of Aesthetics: After Orientalism", Trans. Sato Koshu. *Boundary*2 25.2. 1998.

25) 고진은 서구의 미학 중심주의적 태도에 대한 예시로 오에 겐자부로(大江健三郎)와 클로드 시몽(Claude Simon) 사이에 있었던 논쟁 속 시몽의 태도를 든다. 클로드 시몽은 오에 겐자부로가 프랑스의 핵실험 반대 시위에 참가하지 않은 것을 비판하기 위해 일본이 과거에 다른 아시아 국가를 침략한 것을 언급한다. 그러나 시몽은 일본의 과거사를 비판하면서도 동시에 자신이 일본의 서예에 감격 받았다는 사실을 덧붙인다. 이러한 시몽의 태도는 타자를 미학적인 경탄의 대상으로 삼으며 타자를 존중하는 것처럼 보인다. 그러나 타자의 인식적인, 역

리엔탈리즘은 본래 비서구권의 문화와 사람들을 학문적인 분석의 대상으로 여기며 그들의 지적이고, 윤리적인 차원을 간과하며 열등한 대상으로 동양인을 바라보는 서구의 태도를 뜻한다. 고진은 이 정의에 덧붙여 타자를 열등하게 바라보면서도 "성스러운 야만인"(sacred savage)으로 이상화하는 미학적인 태도 역시 오리엔탈리즘의 변형이라고 설명한다. 타자를 과학적 분석의 대상으로 바라보는 것과 타자를 미학적인 우상의 대상으로 여기는 태도는 전혀 상충하지 않는다. 대상을 바라보는 인식적, 윤리적, 미학적 측면의 독립성을 전제하는 것은 칸트 이후 근대 과학의 기본 전제이다. 칸트는 인식, 윤리, 미학의 영역을 독립적인 것으로 정립하며 이들을 어떠한 위계질서 없이 평등하게 정립했다. 현상적으로 이 세 가지 영역들은 언제나 엉켜있으며 때로는 상충하기도 한다. 현실세계에서 어떤 대상은 즐거움의 대상일 수도 있지만 동시에 윤리적으로 악한 것으로 여겨질 수 도 있다. 그러나 칸트는 판단력비판의 조건으로 "무관심성"을 내걸었는데, 이 무관심성은 미학적 판단을 내릴 때 대상의 인식론적, 윤리적 차원을 잠시 괄호 치는 것이다. 이러한 괄호 치기는 미학적 판단뿐만이 아니라 과학적 인식과 도덕적 판단에도 적용되며, 이를 통해 세 영역의 독립성이 인정되는 것이다. 그래서 타자를 과학적인 분석의 대상으로 바라보는 것과 타자를 미학화하는 태도는 상충되지 않는다. 타자를 미학적인 대상으로 "치켜세우는"는 행위 또한 타자의 윤리적, 역사적 측면을 괄호 친 후 타자성을 자신의 미학적 비전으로 전유하는 자기기만적인 행위이기 때문이다.

그리고 이와 같은 미학중심주의는 바르트의『기호의 제국』을 진행시키는 기본 전제처럼 보인다. 바르트는 서구에서는 들어본 적 이 없는 일본의 "개념"들을 통해 서구 "상징체계의 적절한 혁명적 가능성"(d'une révolution dans la propriété des systèmes syboliques)을 찾는 것이 자

사적 측면을 괄호친 채 타자를 미학적 대상으로 삼는 것은 타자의 목소리를 듣지 않겠다는 태도라고 고진은 강하게 비판한다. 이러한 맥락에서 바르트가『기호의 제국』에서 실제적인 일본을 허구의 대상으로 만드는 행위 또한 서구에서 역사적으로 존재하는 미학중심주의와 자포니즘(Japonism)의 신화를 반복하는 것처럼 보인다.

신의 목표임을 설명한다. 그러나 이 때 글쓰기에서 바르트에 의해 명명된 일본이라는 "체계"는 저 멀리 떨어진 어느 실제적인 공간에 대한 바르트의 "상상"과 "환상"이 가미된 주관적인 공간이다. 바르트가 이처럼 재현의 자의성과 허구성을 강조하는 까닭은 동양이라는 타자를 과학적, 학문적 인식의 대상으로 삼아 그들에 대한 지식을 생산하는 행위가 지니는 위험성을 경계하기 위한 것이다. 대신 바르트는 "동양이 자신에게는 무관심한 것"(l'Orient m'est indifférent)임을 강조하며 자신의 글은 일본을 실제적인 대상이자 연구대상으로 삼지 않는다는 것을 말한다. 즉, 바르트는 무관심적인 태도를 바탕으로 일본의 인식적인 측면을 괄호 친다. 그리고 일본에 대한 그의 관심은 어디까지나 그에게 즐거움을 선사하면서 "상징체계의 적절한 혁명적 가능성"이라는 비전을 가능하게 해주는 미학적인 측면임을 강조 한다.

자크 브로시에가 인터뷰에서 언급했듯이, 텍스트 속 일본의 일상적인 문화들은 "관능적으로" 제시되며 예술화 된다[26]. 테이블에서 요리사가 즉석으로 만드는 스키야키 요리는 "회화"처럼 묘사되며, 덴푸라는 "명상"이며 "눈요기"처럼 "그림 그리듯"이 요리 된다. 일본의 요리는 화가가 그림을 그리는 과정으로 비유되며, 일본의 시각적인 특징에 주목하며 바르트의 글쓰기는 일본을 회화처럼 그려 낸다. 또한 파친코를 만지는 손은 붓을 통해 일필휘지의 선을 그려나가는 예술가의 손으로 비유되며, 『기호의 제국』은 일본 문화를 예술화하는 바르트의 모습을 지속적으로 보여준다. 일본의 손에는 "관능적이고도 매끄러운 손의 유연성"이 강조된다. 다이애나 나이트(Diana Knight)가 지적한 것처럼, 이 손은 나아가 성화(sexualize)된다. 파친코를 다루는 손에는 파칭코의 배출물이 가득 채워진다는 점이 제시되며, 파친코를 만지는 행위는 남성이 자위를 하는

---

26) 실제로, 바르트는 장 자크 브로시와의 대담에서 일본의 미학적인 측면에 대한 자신의 매료를 인정한다. 브로시는『기호의 제국』에서 음식에 대한 관능적인 묘사에 대해 바르트에게 질문하는데, 바르트는 이를 인정하면서 일본을 "일상적인 것이 미학화되어 있는 나라"라고 지칭한다. (롤랑 바르트,『텍스트의 즐거움』, 김희영 옮김, 서울: 동문선, 1997, p.224)

행위를 연상 시킨다[27].

일본의 문화를 예술적인 것으로 묘사하는 이와 같은 글쓰기의 재현은 분명 일본 문화에 대한 바르트의 찬사처럼 보인다. 바르트는 자신의 텍스트에서 일본의 문화가 지닌 미학적인 측면을 강조하여 일본을 이상화한다. 그러나 "무관심성"의 태도를 바탕으로 한 타자의 미학화는 오리엔탈리즘의 혐의에서 자유로울 수 없다. 일차적으로 타자의 미학화는 타자성의 전유이기 때문이다. 고진이 지적했듯이, 미학중심주의는 언제나 반식민주의자이자, 반자본주의자들처럼 보였다[28]. 그들은 파괴되고, 식민화되어 "열등"하다는 인식이 붙은 타국의 문화가 지닌 우수한 예술성을 칭찬하며 문화에 대한 경외심을 표현한다. 그리고 이 예술성을 강조하는 것은 타국을 열등하게 바라보는 기존의 서구인들과 식민자들의 편견에 대항하는 것처럼 보인다. 그러나 미학 중심주의자들은 타자의 미학성을 지나치게 강조하여 타자의 인식적, 윤리적, 정치적, 역사적 등의 측면을 잠시 괄호 치는 것을 넘어 삭제하였다. 그들이 "열등한" 타자에 경탄을 표하는 까닭은 그들이 진정으로 타자성에 자신을 내맡긴 것이 아니라, 자신들의 우월성이 전제된 대상에게 굴복하는 행위에서 파생되는 불쾌함을 괄호침으로써 쾌를 얻기 때문이다[29]. 그래서 그들의 미학주의적 담론은 타자와의 연대로 나아가지도 못하고, 어떠한 정치적인 수행력을 지니지 않은 채 타자의 기호를 자신들의 문화에 포섭해버린다.

---

27) "Reading Barthes's gloss on the game in conjunction with his colour illustration of a Pachinko hall, it is impossible not to interpret it as a sustained allusion to male masturbation. Despite his claim that the halls are full of a varied public of both sexes, the player in Barthes's photo are all men, elbow to elbow in two long rows, each facing his machine. The 'latrines' of Barthes's caption, 'Managers and latrines', are not referred to in his commentary, but an implicit allusion to men's lavatories obviously underpins it."(Night, Diana. "'A Reader not a Visitor': Barthes in 'Japan'", *Barthes and Utopia: Space, Travel, Writing*. Oxford: Clarendon Press, 1997. p.163)

28) Karatani, Kojin. ibid. p.153.

29) Karatani, Kojin. ibid. p.152.

이런 점에서 에릭 헤이엇(Eric Hayot)은 바르트의 일본과 아시아는 바르트에 의해 사유화된다는 점에서 한계를 지닌다고 지적 한다. 바르트의 묘사는 일본을 텍스트적으로 재구성하여 서구를 비판한다. 그러나 텍스트의 묘사는 일본에 대한 관심을 갖게 하기 보다는 아시아에 대한 바르트의 경험에 주의를 기울이게 만든다[30]. 즉, 바르트에게 일본은 서구가 아닌 것으로 존재하는 한 의미를 지니는 대상인 것이다. 따라서 바르트의 일본은 바르트에 의해 전유된 "개인적인 공간"으로 존재할 뿐이다[31].

무관심성을 바탕으로 한 일본의 미학화가 타자성을 전유한다는 혐의에서 자유로울 수 없다면,『기호의 제국』은 나아가 일본의 신화와 일본인에 대한 스테레오타입을 공고히 한다는 비판을 받는다. 피터 페리클레스 트리포나스(Peter Pericles Trifonas)는 바르트가 일본을 이상화하여 실제의 일본과 거리를 둔다고 하여도, 일본을 재현하는 문제가 지닌 윤리적 함의를 바르트가 적절히 고려하지 못했다고 진단 한다[32]. 트리포나스에 따르면, 바르트의 재현에서 문제적인 것은 일본인의 몸과 관련된 재현들이다. 특히나 텍스트는 해부학적이고 생리적인 관점을 통해 서구인과 일본인의 몸을 이항 대립적으로 비교하여 동양인에 대한 "고루한 인종주의"를 반복하는 것처럼 보인다[33].

동양인과 서양인에 대한 신체적이고 인종적인 분류는, 사이드에 따르면, 근대 이후 유럽의 오리엔탈리즘을 이루는 전형적인 요소이다[34]. 역사적으로 근대의 학문은 "일반적인 특색을 각색하고 방대한 수의 대상을 더욱 소수로 만들어 질서를 부여하여 서술할 수 있는 유형으로 환원시키려는 경향"을 지닌다[35]. 근대 이전의 담론 속에서 동양인에 대한 표

---

30) Hayot, Eric. "Tel Quel", *Chinese Dreams.* University of Michigan Press, 2004. p.156.
31) Hayot, Eric. ibid. p.156
32) 피터 페리클레스 트리포나스, 『바르트와 기호의 제국』, 최정우 옮김, 서울: 이제이북스, 2003, pp.58-60.
33) 피터 페리클레스 트리포나스, 위의 책, p.60
34) 에드워드 사이드, 위의 책, p.215.
35) 에드워드 사이드, 위의 책, p.215.

상은 유동적으로 나타났다. 모차르트의 <마술피리>가 동양을 “관용적인 인간성”을 지닌 것으로 설정했다면, 18세기 후반의 회화에서 동양은 이국적인 숭고미를 지닌 것으로 설정되었다. 즉, 근대 이전의 담론에서 동양은 다양한 표상성을 지닐 수 있었다. 반면 근대 이후 학문적인 오리엔탈리즘이 본격적으로 등장하면서, 동양인은 서구인과 구별되는 특정한 의미를 부여 받았다. 근대 이후에 동양인은 생리학적이고 체계적인 분류를 통해 도덕적인 특징과 동양인 ‘고유의’ 정신적인 배경을 부여받았다.

실제로 바르트는 서구의 인본주의를 비판한다는 명목 하에 사이드가 지적한 분류학을 반복한다. 바르트에 따르면, “일본인의 얼굴에는 도덕적인 위계가 없다.”(mais le visage japonais est sans hiérarchie morale; 135) 물론 바르트의 이와 같은 묘사는 일본인을 도덕성이 결여된 미개한 존재로 비난하는 종류의 것은 아니다. 오히려 바르트는 일본인의 몸과 얼굴이 지닌 전형성을 통해 인간에 대한 서구의 믿음을 비판하고자 한다. 서구에서 인간은 영혼을 지님으로써 진실한 내면을 지녔다고 가정된다. 영혼의 깊이이라는 서구의 믿음을 보여주는 기호는 다름 아닌 서구인의 눈인데, 서구인의 눈은 “영혼의 불”을 외부로 빛을 뿜어내는 것처럼 보인다. 이처럼 서구인의 눈이 “중심적이고 비밀스러운 영혼의 신화를 따르는” 까닭은 서구인의 눈이 지닌 깊은 안와(眼窩) 때문이다. 즉, 서구인의 입체적인 눈은 인본주의와 결부된 서구의 중심과 깊이에 대한 집착을 보여주는 것처럼 바르트에게 보인다. 반면 바르트는 동양인의 눈이 지닌 편견을 재고하고자 한다. 동양인의 가는 눈은 서구인들에게 “속박된 것”처럼 보이며, 진정한 내면과 자아를 결여한 것처럼 보인다. 삼차원적인 입체감이 존재하는 서구의 얼굴과 달리 동양인의 얼굴은 “일필휘지의 그림”을 이루는 선처럼 평평하며, 동양인의 눈은 평평한 얼굴 위에 새겨진 “매끈한 틈”처럼 보인다. 바르트는 서구의 입체적인 얼굴과 대비되는 동양인의 평평한 얼굴과 눈에 중심에 대한 집착을 해체시키는 계기를 결부한다. 그러나 동양인의 얼굴에 대한 이러한 묘사와 의미부여는 현실에 존재하는 타자에 대한 스테레오타입을 강화하는 것처럼 보인다. 분명 바르트는 동양인의 신체를 반-서구적인 것과 연계하여 재해석하고

자 한다. 그러나 그 재해석의 과정에서 타자의 신체가 지니는 의미는 타자에 대한 서구인의 전형적인 스테레오타입의 반복일 따름이다. 즉, 바르트의 해석은 실제적으로 존재하는 타자의 편견을 강화하며 일본과 일본인에 대한 신화적인 이미지를 공고히 한다.

지금까지 바르트의『기호의 제국』을 둘러싼 오리엔탈리즘의 문제와 비판적 시각들에 대해 이 연구는 살펴보았다. 바르트는 재현의 부담감을 덜기 위해 실제적인 일본과 허구적인 일본을 대립시켰다. 그러나 이 허구성이라는 글쓰기적인 장치는 오리엔탈리즘의 문제로부터 텍스트를 자유롭게 만들지 못했다. 일차적으로 텍스트가 재현의 허구성을 전제 하더라도, 오리엔탈리즘은 실제로 존재하는 타자에 대한 상상적인 이미지를 생산하고 유포하여 타자의 신화를 공고히 하는 서구의 재현 체계이기 때문이다. 또한 바르트는 자신의 글쓰기에서 생산되는 일본이 진지한 학문적 연구 대상이 아님을 강조하기 위해 일본에 대한 자신의 무관심성을 표하며 일본을 미학화하였다. 그러나 이와 같은 미학중심주의적 태도는 일본을 치켜세우는 듯 보이지만, 일본의 타자성을 전유하여 일본이 지니는 이국주의적인 분위기를 소비하는 것이다. 이러한 타자성의 전유 문제와 더불어 일본의 몸에 대한 바르트의 재현은 특히나 문제적이라는 비판을 받는다. 바르트는 일본인의 몸을 통해 인간에 대한 서구의 믿음을 비판적으로 조명하고자 했다. 그러나 그 비판의 과정에서 일본의 몸은 서구인의 스테레오타입에 기반한 것으로, 생리학적으로 인종을 구분하고 체계화하는 오리엔탈리즘의 담론을 반복한다. 즉, 일본의 몸은 서구가 아닌 것으로 구분되는 한에서 의미를 획득하며 대상화될 뿐이다.

제 2절 사진적 글쓰기: 재현을 향한 진전과 퇴각의 움직임

바르트의『기호의 제국』은 오리엔탈리즘적인 논리를 통해 일본의 타자성을 미학적인 것으로 전유하고, 일본인에 대한 스테레오타입을 강화

시킨다는 비판을 받았다. 그러나 이 연구는『기호의 제국』이 사진적인 글쓰기를 통해 일본을 신화화하는 문제를 벗어난다는 것을 주장하고자 한다.『기호의 제국』은 일본에 대한 바르트의 글쓰기적인 묘사를 나열할 뿐만이 아니라 일본을 보여주는 여러 이미지들이 사진의 형식을 통해 제시된다. 그리고 이 글쓰기와 사진은 텍스트 속에서 서로 엇갈리게 접합되며 대상을 재현하는 다양한 층위를 보여 준다. 그리고 이 간매체적인 글쓰기의 복합성을 통해『기호의 제국』은 타자를 일방적으로 재현하고, 전유하는 문제에서 벗어난다. 문자-글쓰기의 코드는 바르트에 의해 전유된 허구적인 일본을 재현하고 있다면, 사진은 실재의 흔적을 보여주며 일본의 실재성을 함께 내보인다. 즉, 사진적인 글쓰기는 허구적인 일본과 더불어 실재적인 일본을 일깨움으로써, 텍스트는 타자를 일방적으로 재현하고, 신화화하는 오리엔탈리즘의 문제를 벗어난다는 것이 이 연구의 중심적인 주장이다.

『기호의 제국』을 사진적인 글쓰기를 체현하는 '텍스트'로 바라보는 것은 작가의 의도가 중요해지는 "작품"(oeuvre)로부터 구별 짓기 위함이다. 전통적으로 작품이라는 용어는 책의 모든 의미를 결정하는 최종적인 기의로서 작가의 존재를 상정해왔다[36]. 반면 현대의 예술과 철학은 의미를 결정화하는 초월적인 기의와 기원은 존재할 수 없다는 사실을 발견하였다. 글쓰기와 담론에서 의미를 부여하는 것은 인간 주체의 권위가 아니며, 의미를 생산하는 것은 인간의 의지와는 무관하게 존재하는 텅 빈 언어의 수행성이다. 이러한 맥락에서 텍스트라는 용어는 의미의 복수성(pluriel)을 뜻한다. 텍스트는 어원적으로 여러 실들이 만나 얽히는 직물을 뜻하는데, 다양한 실들이 접합하며 그물의 망을 이루는 것처럼 글쓰기와 담론 또한 여러 인용과 지시들이 접합되어 의미를 생산하고 유포시킨다. 즉, 텍스트는 "어느 것도 근원적이지 않은 여러 다양한 글쓰기들이 서로 결합하고 반박하는 다차원적인 공간"이다. 이러한 맥락에서 이 연구가『기호의 제국』을 간매체적인 글쓰기의 '텍스트'로 규정하는 까닭은

36) 롤랑 바르트, 「저자의 죽음」, 『텍스트의 즐거움』, 김희영 옮김, 서울: 동문선, 1997, p.31.

이미지와 글쓰기의 코드를 통해 타자의 재현이라는 문제에 대해 성찰하고 있음을 주장하기 때문이다.

먼저 일본에 대한 바르트의 여러 묘사들이 제시되기 전에 서문에서는 『기호의 제국』을 독해하는 하나의 지침이 제시 된다:

> 텍스트는 이미지를 '주해'하지 않으며, 이미지가 텍스트를 '설명'하지도 않는다. 나에게는 각각이 일종의 시각적 불확실성의 시초이며, 선에서 깨달음이라 일컫는 의미의 상실과도 비슷하다. 텍스트와 이미지는 서로 엇갈리면서 몸, 얼굴, 글쓰기라는 기표를 확실하게 순환시키고 교환하며 그 안에서 기호의 퇴각을 읽으려 한다 (9).
>
> Le texte ne <commente> pas les images. Les images n' <illustrent> pas le texte: chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un satori; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants: le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes (7).

바르트는 이미지와 글쓰기가 서로를 보충하는 관계가 아님을 강조하면서 이 관계의 비유기성을 강조한다. 이 때, 비유기성은 이미지와 글쓰기가 서로 다른 코드를 지니며 독립적으로 존재하는 것을 뜻하는데, 서로를 보충하지 않는다는 점에서 이들은 텍스트를 구성하는 동등한 코드들이다. 그리고 이미지와 글쓰기의 "엇갈림"을 통해 텍스트는 대상을 단일적으로 재현하기보다 대상을 재현하는 여러 층위를 제시한다. 텍스트는 사진의 코드를 통해 대상에 대한 글쓰기의 묘사에 확실성을 부여하기보다, "시각적인 불확실성"을 부여하며 텍스트의 서사적, 직선적 발전을 방해한다. 글쓰기와 사진은 분명 모두 일본의 모습을 묘사하고 제시한다. 그러나 사진 이미지는 실재적인 일본의 모습을 제시하며 타자의 모습을 재

현하고 전유하려는 글쓰기의 움직임을 지속적으로 방해한다. 즉, 사진과 글쓰기의 엇갈리는 접합을 통해 텍스트는 일본이라는 타자를 향한 진전의 움직임과 퇴보의 움직임을 함께 보여 준다. 그리고 이와 같은 텍스트의 움직임은 대상에 대한 단일적인 의미를 부과하는 것을 넘어서고자 하는 텍스트의 흔적을 보여준다. 일본을 이루는 기표로서 제시되는 "몸, 얼굴, 글쓰기"는 서로를 보강하며 직선적인 서사를 만드는 대신, 사진과 글쓰기의 이중적인 코드를 통해 "순환"하고, "교환"되는 모습을 보여준다. 텍스트에서 일본인의 몸과 얼굴은 사진과 글쓰기를 통해 순환하고, "퇴각"하면서 다층적으로 제시 된다. 즉, 사진이미지의 코드는 일방적으로 대상을 재현하려는 글쓰기를 방해하며, 글쓰기에서 전유될 수 없는 타자의 모습을 상기시킨다. 그리고 이러한 텍스트의 움직임은 타자에게 하나의 기의를 제시하여 타자를 대상화하는 대신에, 붙잡을 수 없는 기표처럼 덩그러니 존재하는 타자의 타자성을 지시한다.

『기호의 제국』에서 드러나는 이미지와 글쓰기의 관계를 구체적으로 살펴보기 이전에 사진 이미지에 대한 바르트의 관점을 살펴볼 필요가 있다. 구체적으로 텍스트에서 드러나는 이미지는 - 그것이 바르트의 손글씨이던지, 캘리그라피이던지, 혹은 인물 사진이던지 간에 - 일정한 프레임을 지닌 사진처럼 제시되기 때문이다. 바르트에게 사진 이미지는 이미지 속 지시체의 흔적을 체현하는 재현체계이다. 사진에 대한 바르트의 관점은 "사진을 '실재의 흔적'으로 보는 인덱스주의자들"과 유사하다[37]. 사진 이론에서 인덱스주의란 외부세계, 대상과 사진이미지가 마치 손가락과 지문(指紋) 이미지처럼 원인과 결과의 인과관계를 통해 물리적으로 연결되어있다는 관점이다. 인덱스주의에서 외부세계는 곧 사진 이미지의 원인이며, 사진 이미지는 세계가 광선을 통해 반사된 것이기 때문에 인덱스주의에서 외부 대상과 사진 이미지는 동등한 위치를 차지한다. 사진에 대한 바르트의 가장 대표적인 텍스트인『밝은 방』(*La Chambre Claire*) 의 서문에서 그는 사진을 다른 재현 체계와 구분시켜 주는 점,

37) 박상우,「롤랑 바르트의 '그것이-존재-했음', 놀라움, 광기」,『영상문화』 31, 2010, p.125.

즉 사진의 특수한 존재론에 관심이 있다고 밝힌다[38]. 바르트는 “사진의 대상은 문자나 그림 등 다른 재현시스템의 대상과는 근본적으로 다르다고 역설한다. 바르트에 따르면, 문자나 그림에서는 재현의 주체인 인간(화가, 문필가)이 대상을 실제로 보지 않고도 나타낼 수 있다”[39]. 하지만 사진은 카메라를 통해 실제로 존재하는 대상을 확인한 후에야 대상을 기록할 수 있기 때문에 사진 이미지에는 - 디지털 사진이 아닌 아날로그 사진에서 - “대상이 실제로 존재 했음”이 전제되어야 한다. 지시체의 실재성이 보증된다는 점에서 사진 이미지는 바르트에게 다른 재현 매체들과 근본적으로 다른 특수한 매체이다[40].

---

38) “나는 영화보다 사진을 좋아한다고 공언했지만 둘을 분리시킬 수 없었다. 사진에 대해 어떤 ‘존재론적’ 욕망에 사로잡혀 있었다. 무슨 수를 쓰더라도 나는 사진 ‘자체’가 무엇인지, 그것은 어떤 본질적인 특징을 통해 이미지들의 공동체와 구분되는지 알고 싶었던 것이다. 이런 욕망이 의미하는 바는 사실 기술(技術)과 이용에서 온 명백한 것들을 제외하면, 그리고 사진이 현태에 와서 놀랍도록 퍼지고 있음에도 불구하고, 내가 사진이 존재하고 있으며, 그것이 고유한 ‘정수(精髓)’를 지니고 있음을 확신하지 못했다는 점이다.“ (롤랑 바르트,『밝은 방』, 김웅권 옮김, 서울: 동문선, 2006, p.15.)

39) 박상우, 위의 글, p.117.

40) 사진 속 지시체의 문제는 탈신화화의 방법론을 강구하던 초기 바르트의 생각에서도 드러난다. 초기에 그는 사진의 본질 자체에 대해 초점을 두기 보다는, 사진이 의미를 부여받으면서 이데올로기에 동원되는 방식에 대해 비판적으로 분석하였다.「사진의 메세지」와「이미지의 수사학」에서 바르트는 사진을 “코드 없는 메시지”이면서 동시에 “코드를 지닌 메시지”라는 역설적인 주장을 펼친다. 사진은 실제로 존재하는 대상을 이미지로 축소시켜서 보여줄지언정, “변형”시키지 않으며 그렇기 때문에 “대상과 그 이미지 사이에는 중계, 즉 코드를 배치하는 일이 전혀 필요하지 않다.”(67) 그러나 동시에 사진은 다른 여러 층위에 의해 “코노테이션”, 즉 2차적 의미를 부여받으며 코드화된다. 이러한 사진의 역설로 인해, 바르트는 사진이 코드화되지 않는 지시체를 있는 그대로 제시한다는 신화적인 믿음을 만들어낼 수 있다고 지적한다. 비록 그가 사진 속 지시체를 자연화하는 신화를 비판하더라도, 그는 다른 재현체계와 달리 사진 이미지가 본질적으로 “거기에 있었음”을 체현한다고 인정한다. “우리가 사진의 <현실적 비현실성>을 완전하게 이해할 수 있는 것은 따라서 외시된 메시지, 혹은 코드 없는

이런 점에서 『기호의 제국』에 삽입된 이미지들은 일본이라는 타자의 실재성을 일깨운다. 특히나 "수백만의 몸"(LES MILLIONS DE CORPS)의 장은 이미지와 글쓰기의 비유기적인 관계를 통해 타자의 실재성을 일깨운다는 점에서 재해석될 수 있다. 앞선 1절에서 살펴보았듯이, 일본인의 몸에 대한 바르트의 묘사는 근대적인 오리엔탈리즘의 논리를 이루는 생리학적인 관점으로 접근하고 있으며, 이에 따라 그의 묘사는 일본인이 지니는 스테레오타입 - 동양인의 평평한 얼굴과 선처럼 가는 눈- 을 강화시킨다고 비판 받았다[41]. 그러나 이와 같은 해석은 사진적 글쓰기를 체현하는『기호의 제국』의 복합적인 텍스트성을 간과한 것이다. "몸, 얼굴, 글쓰기"의 순환을 통해『기호의 제국』은 타자의 신체에 대한 바르트의 경탄을 그리기도 하지만 동시에 온전히 잡히지 않는 타자의 실재성을 포착한다.

"수백만의 몸"의 장에서 바르트는 망명자(exile)에게 보이는 일본인의 외형에 대한 서구인의 편견과 이와 반대되는 자신의 생각을 제시한 후 지면을 가득 채우는 일본인의 사진을 제시한다. 먼저 유럽에 있는 서구인에게 일본인의 "원형적 외형"(Japonais archétypique)은 영화와 신문에서 제시되는 획일적인 이미지 때문에 너무도 초라한 편이다. 일본인의 전형적인 이미지는 "마른 체구에 안경을 쓰고 나이는 알 수 없으며 단정하지만 구태의연한 옷차림의 인구과밀국의 보잘것없는 월급쟁이에 불과해 보인다."(c'est un être menu, à lunettes, sans âge, au vêtement correct et terne, petit employé d'un pays grégaire; 130) 반면 일본이라는 공간에 위치한 서구의 망명자에게 일본인의 모습은 이러한 전형성에서 벗어난다고 바르트는 말한다. 망명자는 일본에서 일본인의 다양한 "유형"을 "백과사전처럼" 직접 포착할 수 있기 때문이다. 망명자이자, 관

메시지의 층위에서 인 것이다. 사진의 비현실성은 여기의 비현실성이다. 왜냐하면 사진은 절대 환상으로 체험되지 않기 때문이며, 전혀 현존(présence)이 아니기 때문이다."(101) 「사진의 메시지」와 「이미지의 수사학」은 김인식 편역의 『이미지와 글쓰기: 롤랑 바르트의 이미지론』(1993)에서 65페이지에서부터 109페이지 까지 참조하여 인용하였다.

41) 앞선 1절의 "기호의 제국과 오리엔탈리즘의 문제" 참조.

찰자로서 그는 “고양이 같은 사람, 농부, 빨간 사과처럼 동그란 얼굴, 야만인, 라프 족, 지성인, 잠꾸러기, 얼굴빛이 창백한 사람, 잘 웃는 사람, 몽상가”(le félin, le paysan, le rond comme une pomme rouge, le sauvage, le lapon, l’intellectuel, l’endormi, le lunaire, le rayonnat, le pensif; 130)와 같은 유형을 새롭게 조명할 기회를 얻는다. 이처럼 일본에서 직접 마주하는 일본인의 신체는 개인과 전체의 “새로운 변증법”(une dialectique nouvelle)을 보여준다. 거리에서 마주하는 개성 넘치는 일본인의 개별적인 몸은 분류할 수 없는 다양성을 지니면서 동시에 다양성이라는 질서를 지닌 하나의 거대한 “종족”을 이루기 때문이다. 그래서 일본의 신체는 “야성과 여성성, 매끈한 머리와 헝클어진 머리, 멋쟁이 신사와 학생”(le sauvage et le féminin coïncident, le lisse et l’ébouriffé, le dandy et l’étudiant, etc; 131)이 공존하는 예상치 못한 조합을 보여주며 새로운 출발과 변화를 보여준다.

그러나 바르트는 이처럼 획일성을 거부하는 다양성을 지니지만 전체의 질서를 해치지지는 않는 일본의 독특한 몸을 설명하는 것의 어려움을 인정한다. 일본의 독특성을 바르트가 설명하려고 노력하더라도 일본의 개성은 서구적 의미의 “병적인 흥분”(toute hystérie)으로 환원되고, 일반성은 “총체성”(global)의 개념으로 포섭될 위험이 존재하기 때문이다. 이때 바르트는 일본의 몸이 지니는 독특성이 서구적인 개념으로 이해될 수 없음을 강조하기 위해 계속해서 부정어를 반복 한다. 일본에서 개성은 “병적 흥분”이 아니며, “개인의 독창적인 몸”(corps original)도 아니고, “폐쇄상태나 극장, 남보다 뛰어남 또는 승리”(clôture, théâtre, surpassement, victoire)나, “접근할 수 없는 독특성”(une singularité inaccessible)으로서의 아름다움을 뜻하지도 않는다. 즉, 바르트는 일본의 몸이 보여주는 새로운 변증법과 독특성을 명확하게 정의하기보다 ‘-아닌 것’으로 일본의 몸을 부정적으로 설명한다. 바르트가 일본의 개성과 통일성을 설명하는 것은 양날의 검과도 같다. 이는 서구인들에게 적절한 교훈을 선물할 수도 있지만, 동시에 일본의 독특성을 서구의 개념으로 환원시켜 일본의 고유성을 앗아갈 수도 있는 “내기”(enjeu)와도 같은 것이

기 때문이다. 그래서 바르트는 일본의 몸이 지니는 독특성은 “심각하면서도 평범한 제자의 질문에 대해 터무니없고 곤혹스러운 대답을 만들어 내는 선사처럼”(comme le maître Zen, lorsqu’il invente une réponse saugrenue et déroutante à la question sérieuse et banale du disciple; 133) 서구인에게는 이해될 수 없는 것임을 고백한다.

이처럼 글쓰기적 묘사에서 바르트가 일본인의 몸이 지니는 개성과 통일성을 설명하고 재현하는 것의 실패를 인정하고 있다면, 텍스트의 중간에 삽입된 사진은 글쓰기로 재현될 수 없는 일본인의 다양한 몸이 지닌 실재성을 직접 제시한다.

그림 1(128)

그림 2(129)

바르트는 일본인의 신체적인 분류를 할 수 없음과 있음이라는 모순을 설명하면서 어떠한 캡션도, 주석도 달리지 않은 사진을 중간에 제시한다. 이 이미지는 5월에 도쿄에 위치한 아사쿠사의 센소사를 지나는 행렬의 사진이다[42]. 언뜻 보기에 이 사진은 지면을 가득 채우는 인파(mass)의 모습을 그림으로써 일본인의 몸을 하나의 거대한 덩어리로 제시하는 듯 보인다. 그러나 사진 속에서 등장하는 인파의 모습은 서로 각

42) 사진에 대한 부가적인 정보는 *L’empire des signes* 의 153페이지 “Table des illustration”에 제시 된다.

기 다른 시선과 무질서한 이동의 방향성을 보여준다는 점, 그리고 나아가 사진 이미지 속의 인파의 모습이 지면을 꽉 채워서 사진의 프레임에 다 담겨지지 않는 인물들의 모습이 보인다. 물론 바르트가 이 사진에 대해서 어떠한 설명도 제공하지 않는다는 점에서 사진에 대한 바르트의 정확한 의도에 대해 이 글은 설명할 수는 없다. 하지만 일본인의 신체 분류를 말하는 텍스트의 한 중간에 삽입되었다는 점에서 이 사진은 비평적 논의의 대상이 될 수 있을 것이다.

프레임에 한정되지 않고 프레임을 넘어서는 이 대중의 사진은 분절적으로 존재하는 대중의 모습을 그린다. 그리고 이는 바르트가 『밝은 방』에서 설명하는 "에로틱한 사진"을 떠올리게 만든다[43]. 바르트에게 에로틱한 사진은 포르노와 다르게, 대상의 모습을 전부 보여주지도 설명하지도 않는다는 점에서 관찰자를 프레임 밖으로 이끄는 것이다. 에로틱한 사진은 포르노의 무거운 욕망과 달리 가벼운 욕망을 체현한다. 성기의 모습을 프레임의 한 중앙에 의도적으로 가득 차게 묘사하는 포르노와 달리, 에로틱한 사진은 "가려진 시야"를 만들어 내며 사진을 바라보는 관찰자로 하여금 대상의 존재를 상상하게 만들기 때문이다[44]. 사진은 지시체를 일정한 프레임에 한정하여 보여준다는 점에서 지시체를 이차원의 이미지에 "나비처럼 마취되어 꽂혀 있게" 만든다[45]. 그러나 이 "가려진 시야"는 일정한 프레임에 박제된 대상의 모습 이상을 사진을 바라보는 관찰자에게 일깨운다. 그래서 가려진 시야가 있는 사진 - 에로틱한 사진을 포함해서 - 은 사진을 보는 사람을 사진의 프레임 밖으로 끌고 간다. 즉, 가려진 시야는 관찰자에게 대상에 대한 궁금증, 욕망, 상상력을 이끌어 내며 사진과의 적극적인 대화와 상호작용을 가능하게 해준다. 그래서 바르트는 가려진 시야가 있는 사진, 특히나 에로틱한 사진에 대해 다음과 같이 표현한다. "이 점[프레임 너머에 있는 대상을 상상하는 것] 때문에 나는 그것을 좋아하고 그것은 나에게 활기를 불어넣는다. 따라서

43) 롤랑 바르트,『밝은 방』, pp.74-79.
44) 롤랑 바르트, 위의 책, p.76.
45) 롤랑 바르트, 위의 책, p.75

푼크툼은 시야 밖의 미묘한 영역 같은 것이다. 마치 이미지가 그것이 보여주는 것 너머로 욕망을 쏘아 올리는 것처럼 말이다. 나체의 '나머지'를 향해서 뿐만이 아니라, 또 성행위의 환상을 향해서 뿐 아니라, 영혼과 육체가 하나가 된 어떤 존재의 절대적 특출함을 향해서 말이다"[46].

바르트는 서구인이 일본인에 대해 지니는 전형적인 편견과 대비되는 독특함에 대해 설명하고자 했다. 일본의 몸이 지니는 독특함은 개별성과 일반성을 동시에 지닐 수 있다는 것이었다. 하지만 그는 일본의 독특성을 결코 온전히 설명할 수 없음을 인정한다. 일본인의 신체가 체현하고 있는 차이와 통합의 독특한 변증법은 "병적 흥분"과 "총체성"이라는 서구적인 개념으로 환원될 위험이 있기 때문이다.

반면 행렬 속 인파의 사진은 글쓰기에서 온전히 잡히지 않았던 몸의 실재성을 드러낸다. 일차적으로 지시체의 실재성은 "대상이 한 때 존재했음"이라는 본질을 지니는 사진의 매체적인 속성으로 기인하기도 한다. 하지만 위 사진 속 행렬을 이루는 신체들은 하나의 덩어리처럼 보이지만, 덩어리를 이루는 다양하고 분절적인 신체들은 사진에서 연쇄적으로 포착된다. 누군가는 얼굴의 측면을 보여주고, 누군가는 뒷머리를 보여주고, 누군가의 얼굴에는 움직임의 흔적이 존재한다. 즉, 서로 각기 다른 표정과 방향 그리고 움직임을 지니는 각 개별 신체는 연쇄적인 행렬을 이루며 프레임을 넘어서는 모습을 보여준다. 한정적인 평면 위에 대상을 재현한다는 점에서 사진은 언제나 지시체를 분절적으로 보여줄 수밖에 없을 것이다. 그러나 위 사진은 사람들의 다양한 표정과 움직임이 잘 보이는 앞쪽에서부터 프레임의 가장자리에서 구체적인 얼굴이 보이지 않으나 상점의 길거리를 따라 늘어선 행렬의 모습은 독자로 하여금 프레임에 온전히 담기지 않는 일본인 신체의 다양한 양상을 일깨운다. 즉, 연쇄를 이루면서 개별성을 지닌 신체의 모습을 담은 사진은 바르트가 설명하는 것을 주저했던 몸을 직접 제시한다. 따라서 사진 이미지는 언어적 재현이 이룰 수 없었던 지시체의 실재성을 가리키며, 대상을 "재현하는 대신

46) 롤랑 바르트, 위의 책, p.76.

제시(present)"한다[47]. 이런 점에서 『기호의 제국』은 타자를 부적절하게 재현하고, 타자에 대한 인종차별적인 이미지를 재생산하여 타자를 대상화한다고 비판받을 수 없다. 오히려 텍스트는 사진을 통해 언어로 온전히 설명될 수 없는 대상의 실재성을 일깨운다.

『기호의 제국』이 보여주는 사진적인 글쓰기는 언어와 코드로 환원되지 않는 지시체를 포착하는 것을 지향한다. 또한 환원되지 않는 지시체를 지향한다는 점에서 사진은 바르트가 제시한 하이쿠와 맞닿아 있다[48]. 사진과 하이쿠는 반서사적이고, 반재현적이라는 점에서 공통점을 갖는다. 언뜻 보기에, 사진과 하이쿠는 극단에 존재하는 것처럼 보인다. 사진은 카메라 렌즈에 보이는 모든 것을 담아 이미지의 포화상태를 보여주는 한편, 하이쿠는 일정한 규격과 짧은 행을 통해 찰나의 욕망을 포착하여 추상화하는 것처럼 보이기 때문이다. 즉, 사진은 하이쿠와 달리 "모든 것을 말해야 한다"는 점에서 분명한 차이를 지닌다[49]. 그러나 사진과 하이쿠는 공통적으로 "그것에서 발화되는 것이 절대적으로 발생했다는 인상"을 줌으로써 "실재의 효과"를 생산 한다[50]. 사진은 이차원의 평면

---

47) 사진적인 글쓰기가 대상을 재현하는 대신, 제시한다는 표현은 『소소한 사건들』(*Incidents*) 에 대한 박상우의 해설「해설_현재의 소설: 메모, 일기, 그리고 사진」의 207페이지에서 빌려 왔다. "작가는 사물에 대해 모든 판단과 해석을 중지하고 사물 자체를 있는 그대로 보여줄 때, 즉 사물을 '재현'(représentation)하는 것이 아니라 그대로 제시(présentation)할 때 그 사물은 역설적이게도 블랑쇼의 지적처럼 "가능한 모든 의미의 깊이를 부른다"."(롤랑 바르트, 『소소한 사건들』, 임희근 옮김, 서울: 포토넷, 2014, pp.200-213.)

48) 사실, 사진과 하이쿠는 바르트의 지적 여정에서 계속해서 등장하는 주요 키워드이다. 사진과 하이쿠는 탈신화화를 이끌었던 초기단계에서 독사를 탈피할 수 있는 방법을 강구하는 단계로 넘어가는 중-후기에도 천착했던 주제이다; 사진과 하이쿠의 친연성은『기호의 제국』뿐만이 아니라『밝은 방』,『마지막 강의』(*La préparation du roman I et II*)에서 탐구된다. 그가 사진과 하이쿠의 관계를 탐색한 것은 이들 모두 대상을 재현(represent)하는 대신 대상의 존재를 제시(present)한다는 점에서 유사성을 지니기 때문이다.

49) 롤랑 바르트, 『마지막 강의』, 변광배 옮김, 서울: 민음사, 2015, p.139.

50) 롤랑 바르트, 위의 책, p.137.

에 지시체를 보여준다는 점에서 너무나 뻔해 보이고, 심지어는 깊이가 없어 보인다. 하지만 이러한 사진은 한 때 존재했던 지시체의 흔적을 제시할 뿐이며, 사진의 평면성은 지시체에 대한 부가적인 정보와 서사를 전개하지 않는다. 이런 점에서 사진은 반서사적이면서 실재적인 효과를 생산 한다. 마찬가지로, 짧은 행을 통해 순간의 사건이 제시되는 하이쿠는 다른 무언가로 상징화되거나, 환원되어 설명될 수 없다. 하이쿠는 "계절이나, 식물, 바다, 마을, 실루엣"과도 같은 일상적인 소재와 사건들을 엄격한 형식을 통해 말하며 언어의 팽창을 중지시키기 때문이다. 그래서 하이쿠는 어떠한 상징도 가감하지 않으며 대상을 그대로 반사해서 보여주는 "텅 빈 거울"이자 "필름 없는 사진기"와도 같다. 즉, 사진과 하이쿠 모두 대상의 실재성을 가리키며 대상의 의미를 발전시키지 않는다는 점에서 공통점을 지닌다.

"사건"(L'INCIDENT)의 장에 삽입된 일본식 정원 사진은 사진과 하이쿠의 이와 같은 밀접성을 예증한다. 바르트는 "의미로부터 침입"(L'EFFRACTION DU SENS)의 장부터 "그래서"(TEL)의 장까지 서구의 문학과 대비되는 하이쿠의 기능에 대해 설명한다. 바르트에 따르면, 서구의 문학은 "긴 수사학적인 노동"(un long travail rhétorique)을 통해 대상을 재현하고, 모방하여 대상에 대한 부차적인 "환영"(apparition)을 만들어 낸다. 반면 하이쿠는 짧은 행의 형식과 일상적인 사건을 주제로 하는 규칙을 지니며, 이러한 규칙을 통해 실재에 대한 절대적인 어조를 유지한다. 무엇보다도 하이쿠가 실재적인 효과를 생산하는 이유는 하이쿠가 언어의 서사적 발전을 저지하며 하이쿠에는 "붙잡을 수 있는 중앙부, 즉 광휘의 핵심부가 없다"는 사실에서 기인한다. 다시 말해, 하이쿠는 대상을 소유하고 변형하는 것이 아니라 거울처럼 대상을 반사하여 보여줄 뿐이기 때문에 하이쿠는 그 자체로 텅 비어있는 공간이다.

그러나 동시에 하이쿠에 대한 그의 문자적인 설명은 하이쿠의 텅 빈 본질, 다시 말해 반묘사적이고 반재현적인 특성을 충분히 담아내지 못한다[51]. 바르트는 서구의 수사학이 지니는 폐해를 지적하기 위해 서구 문학과 하이쿠를 대조하며 하이쿠에 반-서구성이라는 의미를 부여하기 때

문이다. 즉, 바르트는 하이쿠에 대한 “긴 수사학적인 노동”을 자신의 글쓰기에서 반복한다. 사실, 바르트는 하이쿠가 서구인에게 가능한 종류의 글쓰기가 아니라는 사실을 인지하는 모습을 보여 준다[52]. “이런 사건들[일본을 여행하는 사람들에게 일어나는 사건들]을 모두 살펴보는 일은 시지푸스적 행위가 될 것인데, 누군가가 길거리의 활기찬 글쓰기라는 맥락에서 그들을 읽을 때에만 반짝이기 때문이며, 또한 서구인은 이들에게서 멀찌감치 떨어져서 의미를 부여할 때만 이들에 대해 자발적으로 말할 수 있기 때문이다. 서구인은 하이쿠, 즉 자신에게 부인되는 언어를 만들어내야 한다.”

그림 3 (104)

그림 4(105)

---

51)Kawakami, Akane. “Postwar Travellers and Photographic Writing”, *Travellers’ Visions: French Literary Encounter with Japan 1881-2004*. Liverpool: Liverpool University Press, 2005, p.135.

52)하이쿠의 불가능성을 바르트는 지속적으로 인지하고 있었는데, 이는 하이쿠의 성격을 설명하는『마지막 강의』에도 나타난다. 바르트는 서구인이 하이쿠를 통해 행복한 감정을 적절히 설명할 수 없다는 것을 탄식한다. “왜 이 느낌으로 하이쿠를 짓지 못하는 것일까요?(또는 이와 유사한 간단한 형식으로 표현하지 못하는 걸까요?) 나의 문화가 이런 형식을 위해 준비되어 있지 않기 때문입니다. 즉, 이런 형식을 완성할 수단을 나에게 주지 못했기 때문입니다. 다시 말해 우리에게는 이런 형식의 글을 읽는 독자가 없기 때문입니다. 예컨대 이런 겉멋부리기를 비난할 것입니다. 왜냐하면 서양은 남성성 ‘컴플렉스’에 빠져 있기 때문입니다”(118)

하이쿠가 서구인에게 불가능한 장르임을 인정하며 하이쿠를 설명하던 텍스트에는 일본식 정원 사진이 갑작스럽게 삽입된다. 교토의 도푸쿠사에 있는 정원을 찍은 위 사진은 인간도 식물도 보여주지 않으며, 가옥 앞에 있는 텅 빈 마당의 모습을 클로즈업하여 보여준다. 그리고 사진 이미지 안에는 "선의 정원"이라는 제목의 글이 하이쿠처럼 짤막하게 삽입되어 있다: "화초도 발자국도 없는 곳/ 사람이 어디 있는가?/ 바윗돌의 움직임 안에/ 써레의 흔적 안에/ 글쓰기의 노력 안에"(nulle fleur, nul pas:/ où est l'homme?/ dans le transport des rochers,/ dans la trace du râteau/ dans le travail de l'écriture; 105) 텅 빈 정원의 모습을 보여주는 사진과 더불어 "선의 정원"의 시는 사람이 없음이 강조되며 텅 빈 정원의 모습이 다시 강조 된다. 일차적으로 명백하게 글쓰기의 흐름과 관계 없는 정원 사진의 갑작스러운 삽입은 하이쿠에 대한 바르트의 설명과 비유기적인 관계를 형성한다. 그리고 이 비유기성은 바르트의 설명을 중지시킨다. 하지만 더 중요하게도 텅 빔을 강조하는 이 사진은 바르트의 글쓰기가 설명하는 것에 실패했던 대상의 텅 비어 있음과 무의미함을 직접 보여준다. 서구적인 글쓰기가 하이쿠가 될 수 없음을 바르트가 인지하고 있었다면, 이 정원 사진은 글쓰기와는 달리 하이쿠가 체현하는 텅 빔을 직접 보여 준다. 즉, 사진 이미지의 삽입은 글쓰기의 묘사가 도달할 수 없는 하이쿠의 본질을 포착한다. 이런 점에서 사진적인 글쓰기는 비유기적으로 존재하는 사진 이미지와 글쓰기를 교차시키며 글쓰기의 재현이 제대로 포착할 수 없는 대상/타자의 타자성과 실재성을 상기시킨다.

『기호의 제국』은 사진적인 글쓰기를 통해 일본을 '하이쿠'한다. 일본을 하이쿠 한다는 것은 사진적인 글쓰기가 하이쿠의 장르적 형식을 차용하여 일본을 묘사한다는 뜻이 아니다. 보다 급진적으로 사진적인 글쓰기는 '하이쿠 하기'라는 텍스트의 수행성을 지닌다. 하이쿠 하기는 대상을 재현하는 문자-글쓰기의 연속성을 중지하는 것이다. 언어의 팽창과 묘사를 중지시키는 하이쿠는 서사적 발전과 총체화를 지양하는 대신 실재의 파편들을 짧은 단상으로 제시한다. 마찬가지로 텍스트에 삽입된 사

진 이미지는 독자에게 일본이라는 지시체를 가리킨다. 이를 통해 텍스트는 글쓰기가 포착할 수 없었던 타자의 실재성 즉, 의미를 부여할 수 없음을 전달한다. 또한 사진적인 글쓰기는 사진 이미지와 글쓰기 코드의 결합을 통해 대상을 구성하는 다양한 결들과 재현의 여러 층위를 보여준다. 사진적인 글쓰기는 다층적인 코드의 결합과 충돌을 통해 바르트로 하여금 일본이라는 대상에 일방적인 의미를 부여하는 것을 방해하기 때문이다. 그 결과 텍스트는 일본을 대상화하는 기의의 움직임을 "퇴각"시킨다. 다시 말해 텍스트는 문자-글쓰기를 통해 대상을 재현하려는 움직임을 보여주면서 사진의 삽입을 통해 이 글쓰기의 전진을 후퇴시킨다. 이에 따라 텍스트에서 제시되는 일본은 고정적인 기의가 존재하지 않은 채 여러 기표가 부유하는 "기호의 제국"이며, 사진적인 글쓰기는 바르트에게 텅 빈 기호로서 존재하는 일본의 모습을 덩그러니 포착하여 보여준다.

제 3절 신중함: 타자와 적절한 거리두기

사진적인 글쓰기의 형식은 일본을 재현하고 전유하려는 글쓰기의 움직임과 일본의 실재성을 일깨우며 글쓰기의 움직임을 퇴각시키는 텍스트의 동적인 운동을 보여준다. 이를 통해 사진적인 글쓰기는 대상을 향한 진전과 퇴각의 움직임을 보여주며 일본을 하이쿠한다. 일본을 하이쿠한다는 것은 일본을 묘사하고, 재현하려는 글쓰기의 발전을 멈추며 일본의 실재성을 일깨우는 것이다. 그리고 사진적인 글쓰기는 일본을 하이쿠하며, "신중함"(discrétion)의 어조(tone)을 보여준다는 것을 이 연구는 주장하고자 한다. 바르트의『기호의 제국』은 "텍스트의 즐거움", "유희", "패러디"의 어조를 지닌 것으로 읽혀져 왔다. 그러나 이 연구는 텍스트가 대상과의 가벼운 유희(flirt)를 보이는 대신, 타자성에 대한 진지한 성찰을 수행하고 있다는 것을 주장하고자 한다. 신중함은 대상에 대한 관찰

주체의 자의적인 판단을 중지시키는 성찰의 태도이며, 이를 통해 대상을 그 자체로 긍정하는 소극적인 자세이다. 텍스트는 사진적인 글쓰기를 통해 대상과 적절한 거리를 유지하는 것을 인정하는 신중함을 보여주고 있다는 것을 이 연구는 앞으로 주장하고자 한다.

먼저『기호의 제국』의 글쓰기 형식에 주목하는 기존의 비평들은 바르트의 글쓰기가 지닌 어조에 즐거움이 있다고 주장한다. 이들은『기호의 제국』이 오리엔탈리즘의 담론을 "패러디"를 하고 있다거나, 이를 통해 "유희의 어조"를 보여주며 넘어선다고 바라본다. 대표적으로 이러한 관점을 보여주는 연구에는 다이애나 나이트(Diana Knight)와 아카네 카와카미(Akane Kawakami)의 비평이 있다[53].

나이트는 바르트가 오리엔탈리즘의 담론을 패러디할 뿐만이 아니라, 일본에서 "행복한 성"을 찾고 있다고 바라본다. 바르트는 일본이라는 타자의 공간을 에로티시즘적인 유토피아로 상정하고 있으나, 이 때의 에로티시즘은 바르트가 일본에서 찾은 즐거움인 "행복한 성"과 관련되어 있다고 주장한다. 서구 사회에서 억압되고 소외되어왔던 성(sexuality)을 이상향으로 삼아 바르트는 일본의 공간을 에로티시즘화한다. 그러나 나이트는 바르트의 일본에 대한 설명과 나열이 전형적인 오리엔탈리즘의 수사, 즉 동양에서 손 쉽게 구할 수 있는 성에 대한 찬양을 투어리즘에 대한 패러디를 통해 벗어난다고 주장한다. 일본의 공간에서 자신을 "관광객"으로 위치시키는 대신, "독자"로 규정함으로써 바르트는 텍스트를 하나의 "가이드북"으로 만드는 대신, 기호의 체계로 만들기 때문이다.

또한 아카네 카와카미는 일본을 묘사하는 텍스트의 어조가 "너무나 유희적인"(too playfully) "패러디"에 가깝다고 바라본다.『기호의 제국』

---

53) Knight, Diana. "'A Reader not a Visitor': Barthes and 'Japan'", *Barthes and Utopia: Space, Travel, Writing*, Claredon: Oxford University Press, 1997. pp.142-166.

Kawakami, Akane. "Postwar Travellers and Photographic Writing: Roland Barthes, Michel Butor, Gérard Macé", *Travellers' Visions: French Literary Encounters with Japan 1881-2004*, Liverpool: Liverpool University Press, 2005. pp.128-168

은 분명 바르트의 자의적인 글쓰기를 통해 일본의 문화를 나열하고 설명하고 있다. 그러나 문자-글쓰기와 더불어 나타나는 손 글씨의 이미지는 프린트된 문자의 진정성에 대해 의문을 가한다. 문자로부터 따로 떨어져서 존재하는 이미지는 문자의 진정성을 너무나 진지하게 받아들이지 말 것을 보여주며 이국주의를 풍자한다. 즉, 나이트와 카와카미는 패러디와 유희라는 텍스트적 전략을 통해 『기호의 제국』이 오리엔탈리즘, 즉 타자를 재현하는 전형성의 문제에 비평적 거리감을 상정하며 빗겨 나가고 있음을 주장한다.

나이트와 카와카미는『기호의 제국』이 오리엔탈리즘, 혹은 이국주의(exoticism)라는 혐의를 벗어난다고 주장하기 위해 텍스트의 어조에 주목하며, 이 어조는 즐거움과 유희적인 성격을 지닌 것으로 바라보았다. 무엇보다도 이들의 비평이 텍스트의 어조를 즐거움과 관련 짓는 것은 일본의 문화에 관심과 애정을 표했던 바르트의 태도와 독해의 전략으로 텍스트의 즐거움을 전면에 내세웠던 바르트의 사상이 텍스트의 배경으로 존재하기 때문이다.

먼저, 바르트에게 일본은 지속적으로 경탄의 대상이자, 탐구의 대상으로 나타난다. 그는『기호의 제국』 뿐만이 아니라, 『마지막 강의』에서도 서구인에게는 불가능한 장르인 하이쿠를 일본인들이 만들 수 있었던 이유를 설명한다. 행복함의 뉘앙스를 제대로 표현할 수 없는 서구인과 달리, 일본인들은 “무한한 기쁨을 그 본질로 환원하는데 있어서 거장인 것처럼 보인다”고 그는 설명 한다[54]. 일본인들은 대화할 때 언제나 “예의와 감동이 섞인” 미묘한 흥분을 보여주며, 상대방에 대한 동의와 친교성을 보여준다. 이를 통해 일본인은 서구인에게 불가능한 “정동의 본질과 순수성”을 보여준다고 높이 평가하며 일본인의 표현 방식과 그 문화에 대해 경탄을 보여준다. 또한 그는 장 자크 브로시에와의 인터뷰에서 일본을 1969년에 여행한 후에 출간된 텍스트인『기호의 제국』을 가장 행복하게 쓴 책이라고 그는 고백 한다. 바르트는 텍스트의 동기에 대해 다음과 같이 설명 한다: “<기호의 제국>으로 말하자면, 나는 그 책

54) 롤랑 바르트, 『마지막 강의』, p.119.

을 쓸 때 고뇌가 없는 순수한 즐거움, 이마고가 개입되지 않는 그런 즐거움을 느꼈습니다. 그 단상에서 은밀히 이 사실을 비추었습니다만, 더 이상은 여기서도 말하지 않겠습니다. 여하튼 그 행복감은 성적인 행복감, 행복한 성과 관계된 것으로 다른 곳에서보다 일본에서 더 발견한 것입니다."[55] 따라서 바르트에게 일본은 끊임없는 통찰과 이에 따른 행복함을 선사하는 대상으로 나타난다.

작가로서 바르트가 일본에 표한 애정뿐만이 아니라, 바르트가 탈구고주의적 독해의 방식으로 내세웠던 '텍스트의 즐거움'으로 인해『기호의 제국』은 유희와 즐거움의 어조를 지닌 것으로 해석되어 왔다. 텍스트의 즐거움은 바르트 자신이 큰 기여를 했던 기호학과 구조주의적인 접근을 스스로 비판하고 탈구조주의적 사고로 넘어가는 방향성을 제시한 전략이었다. 바르트가 처음에 제시했던 문학과 문화의 과학적 접근으로서 구조주의(그리고 기호학)는 자본주의 사회에서 은폐되었던 이데올로기를 가시화하였다. 하지만 이와 같은 폭로의 정치학은 자신이 비판했던 이데올로기에 포섭되어 비판적인 힘을 잃은 진부한 수사가 되어 버렸고, 바르트는 이데올로기에 포섭되지 않는, 의미를 넘어서는 실재를 추구하였다. 그래서 그는 단정적인 언어가 지니는 폭력성과 이론이 독사가 되어버리는 현상을 경계하기 위해 개인의 감정과 육체에서 파생되는 즐거움과 쾌락을 하나의 전략으로 제시하였다. 그리고 개인의 육체가 느끼는 즐거움과 쾌락은 우파적 담론과 좌파적 담론 모두에게 비판받는 것이 되었는데, 개인과 즐거움을 척도로 삼는 것은 "지식, 방법론, 참여, 투쟁"에 대립되는 "단순한 사고"로 비춰지기 때문이다. 그러나 바르트는 오히려 육체의 즐거움과 쾌락이 이러한 언어, 방법론 그리고 이론들이 하나의 이데올로기로 굳혀 지며 폭력성을 지니게 되는 것에 대한 방편이 된다고 생각했다. 즐거움과 쾌락은 하나의 "표류이자 동시에 혁명적이며 비사회적인 그 무엇으로 어떤 집단이나 심적 상태, 개인어가 감당할 수 없는 것이다. 중성적인 그 무엇"이기 때문이다[56]. 그리고 이 즐거움은『기호의

55) 롤랑 바르트,『텍스트의 즐거움』, p.223.
56) 롤랑 바르트, 위의 책, p.70.

제국』을 쓴 바르트의 주된 동기처럼 보인다. 즐거움(jouissance)은 "상실의 사태로 몰고 가서 마음을 불편하게 하고(어쩌면 권태감마저도 느끼게 하고), 독자의 역사적, 문화적, 심리적 토대나 그 취향, 가치관, 추억의 견고함마저도 흔들리게 하여 독자와 언어가 맺고 있는 관계를 위태롭게 하는 것"이다[57]. 바르트 자신이 매료된 일본을 통해 서구의 자기비판을 수행하고자 했다는 점에서『기호의 제국』은 이 행복과 고통이 함께 나타나는 즐거움(jouissance)을 보여주는 듯 보인다.

그러나 이 연구는『기호의 제국』이 텍스트적인 즐거움을 보여준다는 기존의 견해와는 달리, 사진적인 글쓰기를 통해 "신중함"이라는 텍스트의 어조를 체현하고 있다는 것을 주장하고자 한다. 기존의 연구에서는 텍스트가 패러디를 통해 투어리즘과 오리엔탈리즘을 풍자하는 유희적인 어조를 보인다고 주장했다. 그러나 이 유희와 즐거움으로『기호의 제국』을 바라보는 것은 일본이라는 타자를 향한 텍스트의 머뭇거리는 움직임과 타자성을 성찰하는 텍스트의 수행을 담아내지 못한다. 일견, 텍스트는 일본을 허구화하여 재현의 부담을 덜어 내고, 바르트의 상상을 펼쳐나가는 가벼운 유희의 과정을 보여주는 것처럼 보인다. 하지만 사진적인 글쓰기의 형식은 타자를 통해 바르트의 환상을 만족시키는 즐거움과 유희를 넘어 타자와 타자를 바라보는 관찰자 사이의 적절한 거리를 물색한다. 즉,『기호의 제국』은 타자를 대하는 텍스트의 윤리적인 태도에 대해 진지하게 성찰하는 신중함을 보여 준다. 그리고 이 때, 이 연구에서 제시하는 "신중함"은 이 연구의 자의적인 관점만은 아니다. 이 "신중함"은 바르트가『마지막 강의』에서 하이쿠가 체현하는 "중립의 색조"로 설명한 바 있다[58].

먼저, 바르트에게 중립(le neutre)이란 언어의 폭력과 대립하는 글쓰기의 개념이다. 상식과 제도화된 사상들에 대해 끊임없는 의문과 비판을

57) 바르트는 "plasir"의 텍스트와 "jouissance"의 텍스트를 구분하는데, "plasir"의 텍스트는 독자를 뒤흔드는 "jouissance"의 텍스트와 달리 독자를 "만족시켜주고, 채워주고, 행복감을 주고, 문화로부터 단절되지 않으며 편안한 독서의 실천과 연결된 것"으로 정의한다.
58) 롤랑 바르트, 『마지막 강의』, pp.129-133.

보여주었던 바르트는 언어 자체에 내재한 폭력성에 대해 문제의식을 갖는다. 이 때, 언어의 폭력성은 언어가 지닌 권력을 뜻하는데, 이 권력은 대상을 자연적인 것, 당연한 것으로 만든다. 이는 언어가 언어를 발화하는 화자의 특정한 이데올로기에 맞춰 대상을 부적절하게 재현하고 재단한다는 뜻이 아니다. 언어에 내재한 폭력은 화자의 의도와는 상관없이 대상에 대해 "단언하고, 단일하고 안정된 의미를 전달"하는 것이다[59]. 다시 말해, 폭력의 언어란 투사의 언어인 것이다. 반면, 중립적인 글쓰기는 언어의 단언성을 벗어나고자 하는 것으로, "과학의 오만, '독사'(doxa)의 오만, 전투적인 것의 오만"에 대항한다[60]. 그리고 바르트는 이 중립이 하이쿠가 보여주는 신중함(discretion)의 색조(the coloration of the neutral)와 맞닿아 있다고 보았다. 하이쿠의 신중함은 "효과, 과장, 오만함에 대한 판단 중지"이며, 대상을 단언시키려고 하는 대신, "아무 것도 붙잡으려고 하지 않는" 태도이기 때문이다[61].

하이쿠가 체현하는 신중함은 대상을 자의적으로 재단하려는 주체의 판단을 중단시키는 대신, 그 자체로 존재하는 대상을 긍정하는 태도이다. 바르트에 따르면, 먼저 하이쿠는 작가의 인격은 물론이며 모든 개인적인 것을 배재한다. 하이쿠에는 대상과 사랑에 빠진 "나", 대상과의 에로티시즘에 대한 묘사, 그리고 타인에 대한 호소, 나아가 "너"라는 지시도 허용되지 않는다. 하이쿠는 그 자체로 신중한 행위로, 하이쿠의 시인은 대상과 풍경을 탐닉하는 대신 거리를 취하기 때문이다. 또한 하이쿠는 엄격한 형식을 지닌다는 점에서 코드화된 것이지만, 언어의 상투성을 피하며 이데올로기적인 것들을 폐기시킨다. 찰나의 순간과 대상을 너무도 간결하게 포착하는 형식은 우리가 너무도 당연하게 "말해야 하는 것들"이라고 여겨지는 것을 말하는 대신, 그 기대를 저버림으로써 글쓰기의 효과를 크게 만들어 낸다. 그래서 하이쿠는 어떠한 이데올로기에 도취하게 만들기 보다, 오만함, 가치관, 종교적인 것과 같은 상투성을 폐기시킨다.

---

59) 그레이엄 앨런, 『문제적 텍스트 롤랑/바르트』, p.187
60) 롤랑 바르트,『롤랑 바르트가 쓴 롤랑 바르트』, 이상빈 옮김, 파주: 동녘, 2003, p.64.
61) 롤랑 바르트, 『마지막 강의』, p.129.

하이쿠는 이데올로기와 가치관 이전에 존재하는 대상을 “동의, 찬동, 지지, 승낙”하여 대상에 붙은 모든 부차적인 것들을 탈지(脫脂)한다. 그래서 하이쿠가 보여주는 신중함은 “붙잡으려 하지 않는 벽 위의 가벼운 긁힌 상처”와도 같다. 하이쿠는 대상의 의미를 붙잡으며 현실과 대상을 유리시키기보다, 현실과 감각의 차원에 존재하는 대상을 그저 바라보고, 깨닫게 만들기 때문이다. 따라서 하이쿠가 보여주는 신중함은 대상의 의미를 붙잡지 않고 대상과의 거리를 적절하게 유지하는 성찰적인 태도이다.

이와 같은 맥락에서『기호의 제국』의 사진적인 글쓰기는 일본이라는 대상을 향한 신중함의 어조를 보여준다. 일본에 대한 바르트의 상상을 나열하는 글쓰기는 일본을 향해 나아간다. 반면 글쓰기와 일대일 대응의 관계를 이루지 않는 사진은 실재로서 존재하는 타자의 흔적을 상기시키며 글쓰기의 팽창과 오만을 멈춘다. 다시 말해, 사진적인 글쓰기는 타자와의 거리를 적극적으로 좁히려는 움직임을 유보시키며 타자의 존재를 받아들이는, 소극적인 신중한 태도를 보여준다. 그래서 이 신중함은 언어의 재현 이전에 존재하고 있는 대상의 텅 빔을 깨닫게 하는 “사토리”(satori)와 연결된다. “사토리”는『기호의 제국』에서 주요하게 등장하는 단어로, 선(zen)에서 말하는 텅 빔에 대한 깨달음이다.

그러나 이 때 텍스트에서 제시되는 깨달음으로서의 사토리는 서구의 신학에서 말하는 “신적 계시” 혹은 정신적인 “구원”과도 같은 개념은 아니다. 서구에서 계시와 구원은 초월적인 대상과의 갑작스러운 만남에서 순간적으로 일어나는 번개와도 같은 것이다. 순간적으로 갑작스럽게 일어난다는 점에서 서구에서 이해하는 깨달음은 정서적인 고양(혹은 상승)과 이에 따른 긴장의 해소가 일어나는 승화와 비슷하다. 반면 사토리는 이러한 정신적인 상승의 움직임을 지니지 않는다. 사토리는 대상에 부착된 수사들과 부가적인 의미가 중지되어 언어의 끝이자, “말의 텅 빈 상태”(vide de parole)에 닿게 만든다. 텅 빔이라는 무한성을 느끼게 해준다는 점에서 사토리는 초월적인 의미를 지니는 듯 보인다. 그러나 사토리는 “무겁고, 충일하며 심오하고 신비한” 신과의 교감처럼 “초감각적”인 차원의 것은 아니다. 사토리의 텅 빔은 “함축적이지도 후퇴하지도 다른

데로 넘어가지도 않는 문제"(ne s'implique pas, ne decroche pas,ne divague pas dans l'infini des metaphores, dans les spheres du symbole; 100)이기 때문이다. 즉, 사토리는 새로운 의미를 지향하는 상승의 움직임을 지니는 것이 아니라 이 상승을 정지시키는 것이다. 그래서 사토리는 관습적인 "지식이나 주체를 동요하게 만드는 강력한 지진과도 같은 것"(qui fait vaciller la connaissance, le sujet; 11)이다. 그리고 사토리는 "이전의 독서가 번복되고 그 의미는 파괴되어 환원될 수 없는 진공의 상태에"(un renversement des anciennes lectures, une secousse du sens, déchiré, exténué jusqu'à son vide insubstituable; 11) 도달하여, 의미가 상실되는 박탈의 순간으로 나타난다. 그래서 대상에 부착된 의미가 더 이상 작동하지 않는 이 사토리는 대상을 소유하려 들지 않는 하이쿠의 신중함과 맞닿아 있다. 그리고 『기호의 제국』은 사진적인 글쓰기를 통해 일본을 적극적으로 전유하는 대신, 이를 유보시킴으로써 관찰자와 일본 사이의 적절한 거리를 형성한다.

"기호의 진열장"(LE CABINET DES SIGNES)은 사진적인 글쓰기의 형식이 가장 두드러지게 나타나는 장으로, 사토리를 통해 일본과 적절한 거리를 탐색하는 신중함이 잘 나타난다. 먼저 바르트는 이 장에서 일본의 공간과 자신이 맺었던 관계를 정리하여 설명 한다. 그리고 글쓰기의 중간에는 일본인의 눈이 클로즈업된 사진과 일본의 전통식 가옥 내부 사진 그리고 일본의 배우 후나키 카주오의 사진이 다양하게 삽입되어 글쓰기와 이미지의 비대응성을 텍스트는 보여준다.

바르트는 텍스트에서 일본에서 공간을 분할하는 방식을 서구의 방식과 지속적으로 구분 짓는다. 서구의 공간은 중앙을 중심으로 거대하고 연속적인 벽이 나타나 안과 밖을 명확하게 구분한다. 반면 일본의 공간에는 중앙이 없으며(혹은 있더라도 텅 비어 있는 형식으로 존재할 뿐이며) 구획의 체계가 없는 우연적인 공간으로 나타난다. 일본의 공간은 일정한 주소도 없이 특수하게 조직되어 불연속적이면서, 산문적으로 나타난다. 불연속적으로 그리고 우연적으로 조직된 만큼, 일본의 도시는 각 구역 마다 색다른 인구와 모습을 보이며, "밀림지방 같은 대도시를 연상

시킨다." 그래서 일본의 도시를 횡단하는 것은 "검은 인디아"를 발견하게 되어 "심연을 뚫고 지나가는 것"과도 같다고 바르트는 묘사한다. 개성을 집합적으로 그리고 우연적으로 이루는 일본의 도시처럼 나아가 일본의 모든 공간 - 농촌, 골목길, 저층가옥, 시키다이(式台) 등 - 에는 주체를 둘러싸는 담과 지평선이 없다. 바르트는 개방적으로 보이는 일본의 공간과 합일을 이루고 싶어 하는 것처럼 보인다. 그는 담도 지평선도 존재하지 않는 공간에서 "텅 빈 체계의 증거에 도달하해서 장엄함의 관념이나 형이상학적인 지칭 없이도 나 스스로 무한계가 된다"고 말하기 때문이다. 그러나 동시에 그는 "중앙이 거부된" 공간인 일본과 자신의 위치를 분명히 구분 짓는다.

> 중앙은 거부되었다서구인이라면 이로 인해 굉장한 좌절감을 느낄지도 모른다. 그의 집에는 어디에나 안락의자나 침대가 마련되어 가정이라는 터의 소유주가 될 수 있기 때문이다. 여기에는 중앙이 없기 때문에 뒤집혀질 수 있다. 시키다이 화랑을 뒤집는다고 해서 위와 아래, 오른쪽과 왼쪽이 뒤바뀌는 것 외에는 아무 일도 일어나지 않는다. 그 내용은 영원히 해체된다. 마루영상을 거꾸로 보면 천정이 된다를 건너가거나 마루에 주저앉는다 해도 우리는 아무 것도 파악 하지 못 한다 (147).
>
> Le centre est refusé (brûlante frustration pour l'homme occidental, nanti partout de son fauteuil, de son lit, propriétaire d'un emplacement domestique). Incentré, l'espace est aussi réversible: vous pouvez retourner le corridor de Shikidai et rien ne se passera, sinon une inversion sans conséquence du haut et du bas, de la droite et la gauche: le contenu est congédié sans retour: que l'on passe, traverse ou s'asseye à même le plancher (ou le plafond, si vous retournez l'image), il n'y a rien à saisir (146).

그림 5 (8)

그림 6 (151)

일본의 공간을 서구와 대조시키며 일본에 다양한 의미를 부과하던 텍스트의 움직임은 정지된다. 바르트는 일본을 바라보며 서구 “상징체계의 혁명적인 가능성”을 적극적으로 모색하는 자기 해체를 경험하기보다, 사토리를 경험하게 되기 때문이다. “말의 텅 빔”에 도달하는 사토리는 대상을 통해 주체의 사유를 진행시키며, 대상에 새로운 의미를 부과하는 행위와 구분 된다. 사토리는 대상에 부과되었던 의미를 박탈시키는 상실의 순간으로, 일종의 “좌절감”을 선사하는 부정적인 계기이다. 그래서 텍스트는 바르트가 일본을 통해 기대했던 것, 즉 서구의 자기비판을 성사시키는 대신, 이 기대에 반대되는 사토리의 순간을 제시한다. 서구인이 일본의 공간을 뒤집어서 “위와 아래, 오른쪽과 왼쪽”을 계속해서 바꿔 쳐다보더라도 일본에는 “아무 것도 일어나지 않는다.” 마루를 거꾸로 쳐다보고, 건너가고, 주저 앉더라도, 일본은 관찰자에게 어떠한 새롭고 비판적인 의미를 선사하지 않는다는 것을 바르트는 강조한다. 대신, 그는 일본의 의미를 붙잡을 수도, 파악할 수 없음을 받아들인다.

『기호의 제국』은 일본인의 얼굴을 그저 바라보는 것으로 마무리 된다. 일본에 대해 “파악할 수 없음”이라는 사토리적인 깨달음은 분명 대상에 의미를 부여하는 관찰자의 적극성이 박탈되는 좌절스러운 순간이다. 그런데 “파악할 수 없다”는 진술 이후에 등장하는 후나키 카주오의 사진과 사진의 밑에 삽입된 문구는 일본이라는 대상을 포착하는 것에 실

패한 좌절감을 드러내기 보다는, 일본을 관찰하는 관찰자의 신중함을 보여준다. 이 배우의 사진은 앞선 텍스트의 서문에 제시된 바 있다. 서문의 사진은 배우의 무표정한 얼굴을 보여주었다면, 텍스트의 마지막에 제시되는 배우의 사진에는 입 꼬리가 올라가 미소를 짓는 듯한 표정을 보여주며 사진의 모습은 변화 된다. 그러나 이 때 중요한 것은 텍스트가 사진이 지닐 수 있는 여러 의미를 열어두고 있다는 점이다. 텍스트는 이 사진의 변화를 두고 "미소"(sourire)라고 단언하기 보다는 "미소에 근접한"(au sourire près)이라고 표현하며 사진의 의미를 정박시키는 것을 보류한다. 즉, 사진과 문구는 다시 한 번 비유기적인 관계를 보여주고, 이를 통해 텍스트는 관찰자의 시선이 지니는 "오만함"과 "판단"을 퇴각시킨다. 사진과 문구의 거리는 대상과 관찰자 사이에 존재하는 거리를 보여주고 인정하는 것으로 텍스트는 마무리 된다. 따라서『기호의 제국』사진적인 글쓰기를 통해 대상에 의미를 부여하는 관찰자의 권력을 중지시키고 대상을 있는 그대로 인정하는 신중함의 어조를 체현한다. 그리고 이 대상을 있는 그대로 인정하고, 바라보려는 신중함의 어조를 통해『기호의 제국』은 타자를 재단하는 대신 타자를 향해 열려있는 텍스트의 윤리적인 태도를 보여준다.

제 3장 테레사 학경 차의 『딕테』

제 1절 모국에 대한 탐색과 복원의 욕망

롤랑 바르트의『기호의 제국』속에 나타난 일본은 서구의 중심주의를 비판하고 해체할 수 있는 대안적인 타자의 공간으로 나타났다. 테레사 학경 차의『딕테』또한 한국이라는 공간에 대한 텍스트적 탐구를 보여준다[62]. 이 때 한국은 일본과 같은 동아시아의 공간이자 타자의 공간이지만, 바르트의 일본과 사뭇 다른 양상으로 텍스트에서 나타난다. 두 텍스트 속에서 제시되는 일본과 한국이 다른 양상을 보이는 까닭은 일차적으로 바르트와 차가 점유한 위치의 차이에서 기인한다.『기호의 제국』속에서 바르트는 일본의 타자성에 매료되어 일본을 통해 서구의 자기 동일적인 근대성을 비판할 수 있는 비평의 언어를 만들고자 하였다. 즉, 바르트는 텍스트에서 이질적인 타자성에 매료된 서구의 지식인이자 관찰자의 모습을 보여주었다. 반면,『딕테』에서 제시되는 한국은 차로 대변되는 이산 주체이자 텍스트의 여낭송인(diseuse)에게 상실된 모국의 공간으로 나타난다.『딕테』의 여낭송인은 한 가지 언어 - 영어 혹은 한국어 - 에 종속된 낭송자가 아니다. 여낭송인은 영어, 프랑스어, 라틴어, 한국어 등의 "사이 공간"(in-between)에 위치한 차와 같은 이산적 존재이다. 그리고 텍스트는 사이 공간에 위치한 여낭송인을 통해 식민화와 근대화, 그리고 이산을 발생시킨 근대의 진보 속에서 억압되고 상실된 모국의 역사와 하위 주체들의 목소리가 존재하는 한국의 공간을 탐색한다.

바르트의『기호의 제국』이 일본이라는 타자를 둘러싼 재현의 문제를 두고 비평적으로 오리엔탈리즘과 탈식민주의적인 관점에서 다루어졌다

---

62) 테레사 학경 차의『딕테』(*Dictée)*의 본문에 대한 인용은 이 연구에서 본문에 쪽수로 표기될 것이다. 그리고 영어 본문 밑에 제시되는 한국어 번역은 어문각에서 출판된 김경년의 번역본『딕테』(2004) 에서 참고인용한 것이다. 마찬가지로 한국어 번역 또한 본문에 쪽수로 표기될 것이다.

면, 하위 주체와 상실된 모국의 역사를 다루는『딕테』또한 탈식민주의 이론의 자장 속에서 다루어져왔다. 특히나, 『딕테』는 탈식민주의 연구의 또 다른 방향이라고 할 수 있는 소수자 문학의 정치성에 대한 탐구를 중심으로 이루어져 왔다. 1982년에 출간된 『딕테』는 이제는 아시아계 미국문학의 정전 속에 자리 잡으며 다양한 해석적 층위에 열려있는 작품으로 이해되어 왔다.『딕테』의 해석적 다양성은 아방가르디스트로서 차가 간매체적이고, 예술형식적인 실험을 지속적으로 행했다는 사실과 미국의 주류에서 소외된 인종적 소수자로서 그녀가 점유한 정치적인 위치의 이질적인 조합으로 기인한다. 실제로『딕테』는 다양한 외국어 사이에 위치한 여낭송인이 구사하는 깨진 문장, 비유기적으로 구성된 텍스트의 챕터들, 다양한 스틸 이미지의 삽입, 영화적 시점과 영화 스크린의 글쓰기적 삽입 등을 보여준다. 그래서 리사 로우(Lisa Lowe)와 같은 비평가는 아시아계 미국문학, 탈식민주의 이론, 페미니즘 이론 등에『딕테』의 글쓰기가 다양하게 걸쳐져 있음에 주목하며, 텍스트의 해석을 한 가지의 이론적 지형에 종속시키고 환원할 수 없음을 강조하기도 한다[63].

그러나 바로 이 해석적 다양성과 난해함으로 인해 『딕테』는 출간 아시아계 미국문학 비평의 지형에서 외면을 받았다. 이에 대한 일례로, 1982년에 『아시아계 미국문학』 (*Asian American Literature: An Introduction to the Writing and Their Social Contexts*)을 출판하며 아시아계 미국문학의 범주를 형성해 가던 비평가 일라인 킴(Elaine H. Kim)은『딕테』를 그 당시에 외면할 수밖에 없었다고 고백한다. 그녀는『딕테』를 처음에 마주했을 때 느꼈던 개인적인 당혹감을 솔직히 고백한다. "공동체의 작업에 대한 맑시즘적인 이해에 영향을 받은 나는 한국계 미국인의 정체성에 대한 사회정치적 서사에 익숙했기에, 그리고 아시아계 미국 소설과 시를 리얼리즘적으로 독해하려고 했기에 사적이고, 감정적이고, 개인적으로 보이는 이 복합적인 텍스트에 완전히 준비되지 않았다."(influenced by a rather economistic understanding of Marxist

63) Lowe, Lisa. "Unfaithful to the Original: The Subject of Dictée", *Immigrant Acts*. Durham: Duke University Press, 1996. p.129.

ideas as elaborated on in community work, familiar with sociopolitical narratives on Korean American identity, and appreciative of realist reading of Asian American novels and poetry, I was totally unprepared for this layered and intensely personal, emotional, and individual text)[64] 즉, 소수자 문학에서 리얼리즘적인 서사를 추출하여 아시아계 미국문학이라는 역사적이고 문화적인 범주를 형성하려는 비평가에게 『딕테』는 텍스트의 형식적인 실험에 치우쳐 지나치게 추상적이고, 실험적으로 보였던 것이다.

그러나 처음 작품을 마주했을 때의 당혹감 그리고 외면과는 반대로 일라인 킴은 이제는『딕테』를 한국계 미국인 그리고 여성의 복합적인 정체성에 대한 탐색을 잘 보여주는 작품으로 이해한다고 주장하였다. 『딕테』는 억압된 모국의 역사와 하위 주체들의 목소리를 탐색하고 있을 뿐만이 아니라, 남성 중심적인 한국의 역사 속에서 잊힌 여성 영웅의 서사를 적극적으로 호출하고, 복구하는 과정을 보여주는 반제국주의적이고, 반가부장주의적인 텍스트인 것이다. 킴에 따르면,『딕테』는 분명 파편화된 서사와 언어의 실험을 통해 해석적인 모호성과 난해함을 보여주는 포스트 모던적인 작품으로 보인다. 그러나 킴은 『딕테』를 포스트 모던적인 비평의 관점으로 바라보는 것에 분명한 거리를 둔다. 언어의 추상적인 실험에 주목하는 것은 작품에 나타난 한국의 문화적, 역사적 층위를 등한시하는 결과를 낳을 수 있기 때문이다. 킴에 따르면, 무엇보다도『딕테』는 식민화에 의해 파괴되었던 한국의 역사와 그 속에서 활약했던 여성 영웅들의 서사, 그리고 한국계 여성 미국인의 자아에 대한 탐색을 보여준다. 텍스트는 일본의 식민주의와 한국의 민족주의 담론 하에서 인정받지 못했던 여성의 서사를 - 특히나 유관순과 유관순이 호명하여 연대하고자 하는 또 다른 여성영웅 잔 다르크(Joan of Arc) - 발

---

64) Kim, Elaine H. “Poised on the In-Between: A Korean American’s Reflection on Theresa Hak Kyoung Cha’s Dictée“, *Writing Self Writing Nation*. Ed. Elaine H. Kim and Norma Alarcon. Berkeley: Third women Press, 1994. p4.

굴하여 남성 중심적인 식민/국가 담론에 저항하고 있다고 킴은 바라본다. 즉, 킴은 『딕테』가 잊혀진 한국 여성들의 목소리를 적극적으로 복원하여, 남성 중심적인 문화적 정체성(cultural nationalism)을 넘어 존재하는 한국계 미국인의 제 3의 정체성을 보여주고 있다고 주장한다.

분명, 킴의 비평처럼『딕테』는 장르와 언어에 대한 텍스트의 실험과 더불어 한국이라는 공간을 이루는 서사와 기호들을 탐색한다는 점에서 역사에 대한 복원을 행하는 듯 보인다. 그러나 이 연구는『딕테』가 이산 주체의 정체성에 대한 탐구와 잊혀진 모국의 역사에 대한 복원을 행하는 것을 넘어서, 이 탐색과 복원의 과정에 대해 성찰한다는 것을 주장하고자 한다.

먼저『딕테』는 한국이라는 모국에 대한 이산주체의 그리움을 보여주면서 시작된다. 텍스트의 서문에 제시된 사진은 낙서처럼 새겨진 한국어 사진을 보여준다. 사진에는 "고향에, 가고싶다, 배가고파요, 보고싶어, 어머니"라는 한국어가 비석에 새겨져 있다. 비석에 새겨진 이 낙서와도 같은 글귀들은 식민지 시기 한국의 탄광 노동자들이 일본의 광산에서 이주노동을 하며 새긴 글귀로 알려져 있다[65]. 고향에 대한 향수가 어머니에 대한 그리움과 애착으로 확장되어 연결된 이 글귀의 이미지는 타국에서 노동하는 이산 주체의 슬픔과 모국에 대한 이산 주체의 애정을 드러내는 듯 보인다. 그런데 이 때 이 한국어 사진은, 쉘리 선 웅(Shelly Sunn Wong)이 지적하듯이, 독자에게 이질감을 불러 일으킨다[66]. 우선 텍스트는 이 사진에 대한 어떠한 캡션도, 영어 번역도, 정보도 제공하지 않는다. 사진을 맥락 없이 제시하는 텍스트의 이러한 불친절함은 서문의 그림이 대개 전체적인 텍스트의 주제와 줄거리를 담을 것이라는 일반적인 믿음을 배반 한다[67]. 또한 사진 속의 한국어는 삐뚤어져 있을 뿐만이 아니라, 단어들은 무질서적으로 나열되며 글자를 독해해 나가는 일반적인 직선적인 흐름에서 벗어나 있다. 즉, 사진 이미지의 탈맥락화와 반선형성

---

65) Wong, Shelly Sunn. "Unnaming the Same: Theresa Hay Kyung Cha's *Dictée*", *Writing Self, Writing History*. 1994, p.107.
66) Wong, Shelly Sunn. ibid. p.107.
67) Wong, Shelly Sunn. ibid. p.107.

은 앞으로 텍스트의 서사적 발전을 일방적인 방향으로 제시할 것이 아니라 텍스트를 원형적임 움직임을 통해 제시할 것임을 암시한다. 따라서 한국어로 어머니와 고향에 대한 그리움을 말하는 이 사진은 이산 주체의 상실된 모국에 대한 애착을 보여줄 뿐만이 아니라, 모국에 대한 상실과 애착을 다루는 텍스트의 역동적인 움직임을 암시한다.

모국의 상실과 이에 대한 이산 주체의 애착을 다루는 만큼, 텍스트는 먼저 한국이라는 모국의 기호를 탐색하고 복원하고자 한다. 텍스트 속의 한국은 일차적으로 이산 주체가 자신의 기원을 상실한 공간이다. 상실된 모국의 공간을 탐색하기 위해 텍스트는 한국의 근현대사에 대한 재현을 시도한다. 이러한 탐색의 과정에 나타나는 한국의 기호들 중 한 가지는 고통이다. 한국은 식민화와 근대화의 진통을 겪었다. 그러나 『딕테』는 일차적으로 공적 역사의 기록이 한 때 식민화되고, 파괴되었던 공간의 경험과 역사를 충분히 담고 있지 못한다는 점에 대하여 문제의식을 지닌다. 공적 역사의 언어는 식민 경험의 생생한 고통 즉, 피식민인들의 기억에 생생하게 잔재하는 "적, 잔혹 행위, 지배, 배신, 침탈, 파괴"(enemy, atrocities, conquest, betrayal, invasion, destruction; 32)를 다룰 수 있을 만큼 "물질적"이지 않고 "깊이"있지 않다. 공적 역사에서 식민의 기억은 그저 멀리 떨어진 어떠한 장소들에서 이루어지는 "동일한 하나의 서사"에 불과하기 때문이다(without any discernable features in the narrative, (all the same) distant like any other; 33). 공적 언어의 문제점을 분명히 인지하는 『딕테』는 공적 역사의 기록에서 삭제되고, 망각되는 식민시기의 역사와 "피부를 꼬집고 살을 찌르는 듯한 기억"(memory that pricks the skin, stabs the flesh; 32)을 통해 파괴된 역사를 재현하여 복원하는 듯 보인다. 그리고 이 복원의 측면에서 『딕테』는 과거의 역사적인 인물에 대한 기록, 탄원서, 인용문, 사진 이미지 등으로 가득 차있으며, 이는 마치 한국의 역사를 복원하여 아카이브적인 텍스트를 만들어가는 것처럼 보인다. 한국 근대사의 복원을 통해 텍스트는 역사의 "오래된 상처"(History, the old wound)이자 망각되는 트라우마적인 역사를 반복하지 않고자 한다.

『딕테』는 “클리오”(Clio)의 장과 “칼리오페”(Calliope)의 장을 거치며 한국의 근현대사를 연속적으로 탐색한다. 텍스트는 “클리오”의 장에서 일본의 통치를 받았던 한국의 식민사를 객관적인 기록들을 통해 살펴보고, “칼리오페”의 장에서는 “어머니”의 경험과 기억을 통해 식민경험과 맞물린 이주의 경험을 살핀다.

“클리오”의 장은 과거에 있었던 한국의 식민투쟁의 과정을 객관적인 자료들을 통해 살펴본다. 텍스트에는 유관순의 생애와 이야기, 하와이에 거주하는 한국인들의 식민지배에 대한 탄원서, 그리고 이승만의 편지와 일본에 의한 식민사에 대한 사진들이 인용 된다[68]. 즉, 과거의 사실들과 자료들을 수집하고 인용하고 나열함으로써 텍스트는 한국 근대사에 대한 아카이브적 공간을 형성하고, 이를 전시하는 것처럼 보인다.

이 모든 기록들 중에서 텍스트는 특히나 유관순의 항일투쟁과 역사적 배경을 자세하게 설명해 나간다. “클리오”의 장은 먼저 도입부에서부터 유관순의 이름과 사진과 생년월일, 사망일을 기록한 정보들을 인물의 프로필로 간략하게 나열한다. 그리고 그녀가 “잔 다르크”(Jeanne d’Arc)와 “안중근”(Ahn Joong Kun)의 이름을 외치며 1919년 3월 1일에 있을 투쟁을 준비하는 모습을 시작으로 하여, 텍스트는 그녀의 행적을 보여준다. 그리고 텍스트는 유관순의 항일투쟁을 설명하기 위해 한국의 여러 정황과 피식민인이 느끼는 식민지배의 부당함을 설명하는 자료들을 직접 인용하여 보조적으로 설명해 나간다. 식민지배자였던 일본인들이 “우월한

---

68) 현이 강(Hyun Yi Kang)은 “The Liberating Voice of Theresa Hak Kyung Cha’s Dictee”에서『딕테』가 사진을 보충적으로 제시함으로써 삭제되는 역사에 대한 기억의 대안적인 기록을 제시한다고 주장한다(80). 그러나 앤 앤링 쳉(Anne Anlin Cheng)은 “History in/against the Fragment: Theresa Hak Kyung Cha”에서 사진 이미지가 역사의 부재에 대해 대안적 기록물을 제시함으로써 그 자체로 멜랑콜리적 대상이 됨을 지적한다. 즉, 쳉에 따르면『딕테』에 삽입되는 사진 이미지들은 표면적으로 잊혀진 역사에 대한 대안물처럼 기능하는 듯 보인다. 그러나 텍스트속 사진 이미지들은 전부 표제 없이 제시되어 피사체에 대한 부연적 설명을 제시하고 있지 않다는 점에서 『딕테』는 역사 다시 세우기에 대해 비평적 거리감을 취한다(146).

무기"(superior ammunition)를 지니고 한국인과 전투를 벌였다는 목격담, "9월 12일 일요일 수원에서 8마일 떨어진 공간"에서 일어났던 일본 군대와 한국인들의 전투가 한국의 신문에 보도되지 않았다는 사실에 대한 불만의 기록, 하와이에 거주하는 한국인들을 대변하여 이승만이 루즈벨트 대통령에게 일본의 불공정한 통치를 막아달라고 요청한 1905년도의 편지 등이 인용문의 형식을 통해 나열되어있다. 이승만의 편지를 직접인용 한 후, 텍스트는 유관순이 드디어 1919년 3월 1일에 국기를 들고 일본의 통치에 반대하는 운동의 선두에 섰다고 말한다. 그리고 그녀는 운동을 이끌었던 선두자로 체포되어 한국의 근대사에서 "혁명의 아이"(Child revolutionary)가 되어 추모되고 있음을 말한다.

그러나 유관순이라는 역사적인 인물의 행적을 추적하고, 식민지배를 받은 한국의 역사를 탐색하고, 복원해 가던 텍스트는 이와 같은 기록의 재현이 충분하지 않다는 사실을 지적한다. 기록의 행위는 개인들의 기억과 비교했을 때, 여전히 모든 것을 담아낼 수 없기 때문이다. "기억과 정면으로 마주 대보면, 그것은 빠져 있다. 그것이 빠져 있다. 여전히. 시간은 어떠한가. 움직이지 않는다. 거기에 머물러 있다."(Face to face with the memory, it misses. It's missing. Still. What of time. Does not move. Remain there.) 분명 텍스트는 여러 객관적인 자료의 인용을 통해 항일운동을 이끌며 "한 나라의 역사를 위한"(For the history of one nation) "영원히 기억될만한 행위"(The eternity of one act)를 한 유관순의 생애를 추적했다. 그러나 텍스트는 이 모든 역사적인 기록들을 나열한 후에도, 과거를 연대기적으로 기록하고 재현하는 것은 과거를 박제시키는 것이라는 깨달음을 보여 준다. 기록의 재현 속에는 시간의 흐른 흔적, "진보"의 흔적조차 찾아볼 수 없으며, 오직 기록의 조각조각뿐 만이 남아 있기 때문이다. 즉, 이는 텍스트가 기록의 조각들을 모아도 그것을 통해 온전히 흠 없는 과거를 있는 그대로 복원하여 전시할 수 없음을 보여준다. 객관적인 기록들을 모아 과거를 재현하더라도, 그것의 다양한 의미는 "참수된 형태"(The decapitated form)로 나타나고, 기록은 박제되어 사회에 유포된다. 이런 점에서 "클리오" 장의 마지막에 캡션 없이 제시

된 마사진 또한 텍스트가 박제되는 과거에 거리를 두는 방식을 보여준다. 사진 속에는 일본인으로 추정되는 일본인들과 처형을 기다리는 사람들의 모습이 제시된다. 그러나 사진은 어떠한 부가적인 설명을 제시하지 않고, 캡션도 제공하지 않으며 맥락을 제시하지 않는다. 이 사진은 앤 앤링 쳉(Anne Anlin Cheng)이 지적한 것처럼, 사회에서 너무나 많이 유통되어 의미가 고정되어 버린 이미지와 기록들에 대한 텍스트의 의심을 보여 준다[69].

그리고 이어지는 "칼리오페"의 장에서 텍스트는 근대사와 관련된 객관적인 기록물들을 탐색하는 대신, 역사적인 기록물 이전에 존재하는 식민과 이주에 대한 개인의 기억을 탐색 한다[70]. 그러나 이 때, 역사에 대한 기억을 회상하는 과정을 보여주는 "칼리오페"의 장은 앞선 "클리오"가 역사를 탐색하는 과정과 방법론적으로 대조된다. "칼리오페"는 잊혀진 모국의 과거사에 대한 하나의 대안적인 서사를 제시하고 그것을 고착화시키지 않는다. 대신 텍스트는 어머니의 기억의 회상 과정에 허구적인 이야기를 삽입 하여 서사의 구성됨을 보여준다. 즉, "칼리오페"의 장은 사실적으로 보이는 어머니의 기억을 허구화하여, 이야기의 구성됨을 보여주어 모국의 기호에 진정성 대신 허구성을 부여한다.

먼저 "칼리오페"는 식민화된 한국의 상황 속에서 만주로 이주를 한 여낭송인의 어머니 한 개인의 기억으로 시작된다. "칼리오페"의 장에는 여낭송인의 어머니에 대한 직접적인 호출(you)이 등장한다. 여낭송인은 차의 어머니인 "허형순"(Hyung Soon Huo)의 일기에 기반을 둔 어머니의 이야기를 낭송하는데, 이야기는 식민지 시기의 만주라는 구체적인 시공간에서 시작 된다[71]. 여낭송인은 어머니가 식민 탄압에서 벗어나기 위해 만주로 이주했던 이주담과 이에 따른 모국에 대한 그리움을 그려나간

---

69) Cheng, Anne. "History in/against the Fragment", *The Melancholy of Race.* New York: Oxford University Press, 2000, p.144.

70) 객관적인 기록들을 텍스트가 제공하고 있다는 점에 대해서는 앤 앤링 쳉의 지적이 유요할 것이다. "딕테는 학계의 지식에 대한 의지를 충족시키는 것뿐만이 아니라 전통적인 민족적 회상록의 요구를 충족시키는 것처럼 보인다" (143).

71) 『딕테』의 참고문헌 페이지 181 참조.

다. 그리고 만주의 학교에서 한국어를 쓰는 것이 금지 당했던 것, 모국을 그리워하며 한국어로 봉선화 노래를 불렀던 것, 선생님으로 학교에 근무했었던 어머니 개인의 경험들을 나열한다.

그 경험들 중에서도 여낭송인은 식민화된 모국에 대해 강한 애정을 품었던 어머니의 "마음"(MAH-UHM)에 주목한다. 모국에 대한 애정을 지녔던 어머니의 마음에는 과거에 대한 기억과 모국의 의미를 구성하는 여러 기표들이 제시되기 때문이다. 즉, 어머니의 마음을 듣는 것은 여낭송인으로 하여금 모국의 보다 다양한 층위들을 탐색할 수 있게 해준다. 복수의 언어들 사이에 위치한 이산적 존재인 여낭송인처럼, 어머니 또한 모국으로부터 멀리 떨어진 진 곳에 거주하며 삼개국어를 구사하는 이산 주체이다. 그러나 어머니는 "자신의 것"(The one that is yours)인 한국어로 몰래 말하며 모국에 대한 유대를 표현 했다. 무엇보다도 그녀가 금지된 언어를 사용할 수 있었던 것은 그녀의 "마음"에 해방을 향한 "강한 불빛"(fire alight enflame)과도 같은 열망을 지녔기 때문이다. 그래서 그녀는 "절망"(Misere) 속에서도 기나긴 시간들을 인내하며 마음속으로 "영광"(Gloria)을 꿈꿔왔다.

모국에 대한 강한 애정을 지녔던 어머니의 마음을 느끼며 여낭송인은 어머니의 마음속에 각인된 경험과 기억들을 살펴본다. 하지만 객관적인 기록과 구별되는 기억의 유동성을 보여주듯이 "칼리오페"의 장은 어머니의 경험을 사실과 허구의 경계를 지워나가며 보여준다. 식민지의 경험에서부터 만주 이주까지 어머니의 경험이 구체적인 역사성을 지닌 채 사실성을 지닌 것으로 텍스트에서 제시되었다면, 그 이후 어머니가 열병을 앓는 장면은 이야기의 허구성이 강조되기 시작된다. 학교에 출근하지 않았던 어느 금요일 오후 어머니는 갑작스럽게 열병을 앓기 시작한다. 그리고 몸이 좋지 않았던 어머니는 "공간을 확인할 수 없을 정도로 방대한 곳"(spacious without the need for verification of space; 50)이자, "시간이 인식되지 않는"(no time other conceivable; 50) 곳으로 이동한다. 어머니가 열병을 앓는 장면에서 이제 시공간은 추상화되고, 대신 꿈과 같은 이야기들이 등장하며 사실과 허구의 경계를 흩어진다.

또한 이 장면에 대한 묘사는 40일간 사막에서 사탄과 대결하며 단식했던 예수의 성경적 모티프와 함께 텍스트에서 등치됨으로써, 열병 장면의 허구성은 더욱 강조된다. 예수를 유혹하는 사탄의 모습은 어머니를 끈질기게 유혹하는 세 명의 여성들과 대응되는 듯 보인다. 언뜻 보기에 어머니가 유혹당하며 시련을 겪는 장면은 식민시기라는 시대적 배경과 중국만주로 이주한 공간적 배경으로 인해 예수의 이야기는 어머니의 상황에 대한 우화인 것으로 보인다. 무엇보다도 이 세 여성은 "우리의 옷"도 아니고 "외국의 옷"도 아닌 옷을 입은 채(there are people very well dressed in not our native costumes and not foreign costumes) 어머니가 기원을 파악할 수 없는 음식을 먹도록 유혹하고, 나아가 강요하기 때문이다[72]. 그래서 이 장면은 식민화되고 이산화된 어머니가 문화적 권력이 제시하는 동화에 대해 대항하고 저항하는 모습을 비유적으로 보여주는 듯 보인다.

하지만 "칼리오페" 장에서 제시되는 어머니의 기억회상 장면은 개인이 문화적 권력에 억압당하는 모습과 개인이 권력에 대항하는 의지를 보여주는 종류의 것으로만 해석되지 않는다. 대신, 텍스트는 어머니의 마음과 기억을 더듬는 여낭송인의 모습을 통해 한국이라는 모국의 기호를 설정하는 과정을 보여준다. 텍스트에서 추구하는 모국의 기호는 한국이라는 구체적이고 실증적인 지리적 영토로 고정되어 있지 않다. 여낭송인은 어머니가 지닌 이산의 기억을 더듬으며 그 속에서 모국의 기호를 구성하는 여러 기표들의 순환을 탐색한다. 유혹을 견디며 열병을 이겨낸 어머니가 갈구하고 궁극적으로 회귀하는 곳은 정체성이 보장되는 한국이라는 고향의 땅(homeland)이라기보다 "천국도, 지옥도 아닌"(Heaven nor Hell) 추상의 곳이자, 어머니의 "어머니, 아버지"이다. 여러 비평가들이 지적하듯이, 『딕테』의 여낭송인이 모국을 설정하는 과정은 환유적으로 나타나며, 이에 따라 모국의 기호는 텍스트에서 유동적으로 나타난다.

---

72) Yu, Timothy. "Audience Distant Relative: Reading Theresa Hak Kyung Cha", *Race and the Avant-Garde*. California: Stanford University Press, 2009. p.129.

리사 로우(Lisa Lowe)는 여낭송인이 어머니와 모국을 환유적인 관계로 설정하고 있음을 지적 한다[73]. 로우에 따르면 어머니 또한 모국의 기호를 이루는 연쇄적인 기표들 중 한 가지 환유어(metonym)로 제시된다. 여낭송인이 어머니를 적극적으로 호명하는 것은 오랜 시간 동안 강제적으로 침묵을 지킬 수밖에 없었던 어머니를 구명하는 행위이기도 하면서 동시에 남성중심적인 국가의 서사에 개입하는 정치적인 행위이기도 하다. 어머니는 만주에 거주하며 외국어를 사용하는 동시에 모국어를 비밀처럼 어둠 속에서 발화해야 했다. 그래서 딸의 위치에 있는 여낭송인은 이 "비밀"과 "어둠" 속에 잠겨 있던 어머니의 일화를 적극적으로 써내려가며 구출을 시도한다. 그러나 이 때 로우는 어머니와 딸인 여낭송인의 관계가 분리되어 있음(disjoined)을 강조 한다. 이는 어머니와 딸 사이의 지리적, 시간적 간격으로 인한 것이기도 하지만 여낭송인 또한 모국어인 한국어를 통해 어머니의 일화를 복원하고 있지 않기 때문이다. 외국어를 말해야 했던 어머니의 상황과 언어 사용의 검열을 말하며 여낭송인은 마찬가지로 자신이 영향을 받은 외국어인 영어와 프랑스어를 통해 어머니의 목소리를 부분적으로 그리고 불연속적으로 재구성한다. 즉, 여낭송인 또한 자기 자신을 위해서도, 어머니를 위해서도 모국어의 복원을 성공적으로 수행할 수 없다. 여낭송인은 이를 통해 기원으로 여겨지는 모국을 온전히 복원해나가기 보다, 어머니를 모국을 체현하는 인물로 그리면서 동시에 모국에 대한 환유(metonym)로 제시한다. 어머니를 한국에 대한 은유(metaphor)로 제시하여 어머니와 모국을 동일시하기보다 여낭송인은 어머니의 부분적인 기억들을 회상하며 "부분적이고 파편화되고 분실된 것"(partial, disembodied, and missing)으로 기억하고 모국을 이루는 한 가지의 기표로 제시한다. 어머니를 모국을 이루는 기표들의 연쇄에 위치시킴으로써 여낭송인은 남성중심적인 식민주의와 민족주의의 서사에서 개입한다.

이처럼 로우가 어머니를 중심으로 모국의 기호에 대해 살펴보았다

---

73) Lowe, Lisa. "Unfaithful to the Original: The Subject of Dictée", pp.140-141.

면, 티모시 유(Timothy Yu)는 나아가 텍스트에서 이산주체가 상실한 고향의 땅(homeland)을 한국이라는 지리적인 공간만으로 설정할 수 없음을 주장 한다[74]. 어머니는 여낭송인에게 한국을 의미하는 본질적인 존재가 아니라, 한국이라는 모국의 기호를 이루는 기표들 중 하나이다. 분명 어머니의 일화를 통해 이산 주체의 고향과 모국에 대한 그리움을 텍스트는 탐색한다. 그러나 일차적으로 어머니 또한 한국이 아닌 만주의 땅에서 태어나 자랐다. 즉, 한국은 만주에게 거주하는 그녀에게도 "온전히 자신의 것이 아닌 땅"(that is not on your own)으로 알려져 있을 뿐이다. 그래서 여낭송인은 모국/고향을 이루는 연쇄적인 의미의 망을 탐색한다고 유는 제시 한다. 어머니의 기억 속에서 모국이자 고향은 "마음, 기억, 언어, 노래, 글쓰기, 어머니"라는 환유어들을 통해 순환한다. 즉, 모국은 텍스트에서 기억, 언어, 가족이라는 틀을 통해 지속적으로 대체된다. 어머니가 학생들을 가르치고 되돌아오는 공간(come home)은 한국인, 혹은 한국계 미국인의 공간이 아니라 그녀의 가족이 망명하여 거주하는 만주의 집이다. 그래서 집, 고향, 혹은 모국은 텍스트에서 민족적이고 문화적인 개념으로 정의되는 것이 아니라 가족의 개념으로 정의된다. 그래서 유는 한국이라는 물리적인 장소를 모국의 의미를 결정짓는 최종적인 목적지로 상정하는 것은 불가능해진다는 점을 강조한다.

로우와 유의 이와 같은 지적처럼 『딕테』에서 제시되는 모국이자 한국의 기호는 고정된 중심이 존재하지 않는 텅 빈 기호처럼 제시된다. 여낭송인은 물리적이고 지리적 장소로서 설정된 한국에서부터 어머니 가족이 이주한 중국만주의 "용정"지역, 나아가 어머니의 "마음" 속에 깊이 자리한 "태극기", "노래", "한국어", 그리고 어머니가 열병을 앓은 후 되돌아간 "어머니"를 통해 순환하는 기표들의 모습을 그려나간다. 하지만 이 기호의 여정이 "어머니"로 종결되었다고 해서 한국의 기호는 "어머니"로 결코 정박되지 않는다. 여낭송인은 모국과 이산 주체인 자신 사이에 존재하는 지리적, 언어적, 시간적 거리에 대해 인지하고 있을 뿐만이 아니

74) Yu, Timothy. "Audience Distant Relative: Reading Theresa Hak Kyung Cha", pp.127-128.

라 모국/한국과 어머니 사이에 존재하는 간격에 대해서도 인지한다. 티모시 유가 지적했듯이, 어머니는 여낭송인에게 그녀와 같은 처지에 놓인 이산 주체로서 모국에서 멀리 떨어진 존재이기 때문이다.

『딕테』는 모국을 이루는 기표의 연쇄와 의미를 탐색해나가는 여낭송인의 텍스트적 여정을 보여 준다. 텍스트는 과거에 대한 객관적인 기록들을 통해 모국의 기호를 의미로 가득 채워 넣고자 한다. 그러나 이와 같은 재현의 행위는 오히려 과거를 시간의 흐름에서 유리시켜 박제시키는 것이다. 그래서 텍스트는 객관적인 기록 이전에 존재하는 개인의 기억과 마음을 통해 모국의 기표들을 탐색한다. 그리고 그 과정 속에서 기표의 환유를 통해 모국은 이산 주체에게 일종의 텅 빈 기호로 다가온다. 모국의 의미를 고정시킬 수 있는 중심적인 기표는 존재하지 않기 때문이다. 그래서 텍스트는 바르트의 표현처럼 모국 기호에 대한 "의미의 상실과 과잉"의 중간 상태에 놓인다. 바르트의 『기호의 제국』에서 일본 또한 고정된 한가지의 기의가 존재하지 않는 텅 비어버린 기호로 나타났다. 이 때 바르트의 일본이 보여주는 텅 빔은 관찰자가 일방적으로 의미를 부여할 수 없는 타자의 실재성을 일깨웠다. 『딕테』에서 한국 또한 고정된 중심이 없는 텅 빈 기호로 제시되는데, 마찬가지로 이 때 텅 빔은 모국의 기호에 진정성을 부여하여 물신화하고 의미화하고자 하는 시도를 해체하는 것이다. 『딕테』는 상실된 모국의 역사와 의미를 완전히 복구하고자 하는 열망과 이를 온전히 수행할 수 없는 사실을 함께 보인다. 다시 말해, 이산 주체에게 모국은 하나의 기호로서 의미를 완전히 복원하고 그 온전한 모습을 재현하고 싶은 애착의 대상이지만, 결코 채워질 수 없는 텅 비어버린 기호처럼 나타난다[75].

---

75) 테레사 학경 차는 자신의 포스트닥터 프로젝트에 대한 설명에서("Personal Statement and Outline of Postdoctoral Project") 모국에 대한 자신의 환상을 인정하고, 이에 대해 다음과 같이 설명 한다: "이제까지 나의 작품은 어떤 면에서 언제나 상상 속에 머물러 있던 잃어버린 시간과 공간으로 돌아가려는 회귀에 대한 일련의 은유였다. 그 내용은 떠남의 경험으로부터 새겨진 흔적과 각인의 실현이었다." 차의 글은 Cha Archive에서 확인할 수 있으며, 이 부분적인 번

제 2 절 영화적인 글쓰기: 역사 다시 쓰기

앞선 장에서 차의『딕테』는 한국이라는 모국에 대한 이산주체의 애착을 바탕으로 모국을 이루는 기표들을 탐색하고, 나아가 모국을 복원하려는 욕망에 대해 성찰하는 모습을 보여주는 텍스트임을 주장하였다. 이 탐색의 과정은 모국의 식민사에 대한 객관적인 기록물들을 통한 역사의 재현과 식민사와 맞물린 이산을 개인의 기억을 통해 함께 살펴보는 것으로 이루어졌다. 일견 이렇게 객관적인 기록물과 하위 주체의 기억을 살핀다는 점에서『딕테』는 억압된 역사와 목소리를 복원하고 재현하는 듯 보인다. 그러나『딕테』는 모국의 역사를 이루는 사실과 허구의 경계를 해체하며 모국을 이루는 기표들의 순환을 탐색한다. 이를 통해 텍스트는 모국의 기호가 어떠한 절대적인 의미를 지니고 있는 것이 아니라, 여러 기표들을 통해 구성되어 있음을 보여준다. 즉, 『딕테』는 잊혀져 버린 하위 주체의 목소리와 역사를 발굴하는 것이 아니라, 이 과정에 내포된 재현과 복원의 욕망을 성찰하는 텍스트인 것이다. 이러한 비평의 흐름 속에서 이 연구는 나아가『딕테』가 영화적인 글쓰기를 통해 역사 다시 쓰기를 수행하고 있다는 것을 주장하고자 한다.

먼저『딕테』의 영화적인 글쓰기가 지니는 형식에 대해 본격적으로 논하기 전에, 차에게 스크린과 글쓰기는 동일선 상에 존재하고 있음을 언급하고자 한다. 티모시 유(Timothy Yu)에 따르면, 작가이자 비디오 아티스트로 활동했던 차에게 있어 영화와 글쓰기는 밀접한 관계를 맺는다[76]. 그녀에게 영화 장치에 대한 탐구는 언어의 이데올로기적 기능을 면밀하게 살필 수 있는 것이기 때문이다[77]. 그녀는 자신의 모든 작품이 언어에 대한 관심으로 시작한다고 주장한 바 있는데, 언어 체계의 문법적 구조들에 대한 실험은 자신의 글쓰기 작업뿐만이 아니라, 영상과 이

역은 『관객의 꿈』의 46쪽에서 참조하여 인용하였다.

76) Yu, Timothy. “Audience Distant Relative: Reading Theresa Hak Kyung Cha”, p.132.

77) Yu, Timothy. ibid. p.132.

미지, 퍼포먼스 작업에도 기반이 되었다고 말한다[78]. 즉, 영화 스크린은 차에게 이미지가 투사되어 움직이는 영상을 만드는 표면이 되기도 하지만, 다양한 언어와 텍스트의 삽입을 통해 스크린은 언어의 의미가 분절되거나, 펼쳐지는 글쓰기의 공간이기도 하다.

이런 점에서 영화적인 글쓰기는 차의『영화장치론』(*Apparatus*)에 수록된 작품인「주석」(*Commentaire*)에도 잘 나타난다[79].「주석」은 스크린과 문자가 결합되어 나타나는 시각적인 텍스트이다.「주석」은 가장 먼저 까만색으로 칠해진 페이지와 영화의 스틸 이미지를 제시하여 영화를 상영하는 어두운 극장의 분위기를 조성한다. 그리고 까만 배경위에 흰색 단어를 배열하고, 그 다음 페이지에서는 하얀 배경 위에 검은 단어를 배열한다. 즉 흑색과 백색이 페이지 마다 각각 교차적으로 삽입되어 있다. 흑색과 백색의 연속적인 대비 그리고 배경색과 배경 속 단어의 흑백 대비를 통해 텍스트는 각 페이지를 영화 속 스크린의 한 장면으로 만드는 과정을 보여준다. 이 때 페이지를 스크린으로 만드는 과정에서 생겨나는 봉합선은 의도적으로 노출된다. 중앙에 놓인 하얀 사각형의 이미지와 이 사각형을 둘러싸는 검은 테두리를 적극적으로 드러낸다. 그리고 하얀 사각형 안에는 "스크린"(ECRAN, SCREEN), "스크린 위"(SUR, ECRAN, ON, SCREEN)이라는 단어들이 삽입되어 각 페이지가 영화 속의 스크린이 되어 가고 있다는 사실을 알린다. 또한 텍스트는 어두운 상영실과 하얗게 빛나는 상영실 속 스크린의 이미지가 담은 사진을 삽입하여 텍스트의 페이지들이 스크린처럼 기능함을 직접 보여준다. 즉,「주석」은 글쓰기의 공간을 영화관이자 스크린처럼 시각화함으로써 글쓰기와 스크린 사이의 연속성을 보여준다.

「주석」과 마찬가지로 차의『딕테』 또한 글쓰기의 공간을 영화 스크린의 공간으로 만들어 나가는 시각적인 텍스트로 나타난다. 형식적으

---

78)Theresa Hak Kyoung Cha Archive, Web.
https://oac.cdlib.org/ark:/13030/tf7v19n8s6/?layout=metadata&brand=oac4
accessed. 21 June 2019.

79) Cha, Theresa Hak Kyung. "Commentaire", *Apparatus.* New York: Tanam Press, 1980. pp.261-327.

로 보았을 때『딕테』의 가장 두드러진 특징은 다양한 시각적 이미지들이 등장한다는 점이다. 그림, 한자 캘리그라프의 이미지, 인물 사진, 영화 속의 스틸 샷 등이 문자-글쓰기의 옆에 병렬적으로 제시되어,『딕테』는 텍스트의 독자로 하여금 이미지가 텍스트에서 행하는 기능에 대해 궁금증을 유발한다. 이미지들은 어떠한 인용의 문구와 캡션도 없이 텍스트에 인용되어 있기 때문이다.『딕테』에서도, 『딕테』를 이끌어 나가는 텍스트의 여낭송인도 글쓰기의 옆에 인용된 이미지의 출처에 대해 밝히거나, 이미지의 의미에 대해 구체적으로 설명하지 않는다.『딕테』는 이미지들을 설명하여 의미를 정박시키는 대신, 이 이미지들을 영화관의 스크린 위에 투사된 영상처럼 제시해 나간다.『딕테』의 표지에 제시되는 대지의 사진과 가장 마지막 페이지에 제시되는 유관순과 어린 소녀의 사진은 모두「주석」의 페이지처럼 어두운 페이지 위에 제시된다. 어두운 페이지 위에 사진 이미지를 제시하는 텍스트는 어두운 극장에서 스크린에 이미지를 상영하는 것과 같은 효과를 자아내며『딕테』는 "글쓰기의 공간이 영화의 스크린적인 공간이 되어 가는" 텍스트임을 암시 한다[80].

그러나 『딕테』가 보여주는 영화적인 글쓰기의 의미는 단순히 시각적으로 글쓰기의 공간과 스크린의 공간을 병합하고 있다는 사실에만 그치고 있는 것은 아니다[81]. 차의『딕테』는 재현의 시간으로부터 자유로

---

80) 『딕테』가 "영화-되기"(becomes-cinema)를 보여주는 텍스트라는 것의 논의는 김군용(koonyong kim)의 논문인 "The spatial unconscious of global America"의 3장 "Simulated Pasts Resurrected in Memoriam: The New Media(tion) of History in Name June Paik and Theresa Hak Kyung Cha" 에서 참고하여 인용 하였다.

81) 테레사 학경 차의 영상 작업과 『딕테』에 나타나는 영화적인 글쓰기의 형식적인 측면에 대해 논의하는 연구는 다음과 같다:

Kim, Koonyong. "The spatial unconscious of global America" Diss. Duke University, 2010. pp.263-317.

Best, Susan. "The Dream of the Audience: The Moving Image of Theresa Hak Kyung Cha", *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-garde*. London: I.B. Tauris, 2011. pp.116-136.

운 영화적인 글쓰기를 통해 역사 다시 쓰기를 수행 한다. 이 때 역사 다시 쓰기란 앞선 장에서 텍스트가 비판했던 재현의 논리처럼 잊혀진 모국의 역사와 하위 주체의 목소리를 발굴하고 재현하는 종류의 것은 아니다. 일차적으로『딕테』는 이산 주체의 복원과 재현의 욕망을 해체하는 성찰적인 텍스트이다. 또한『딕테』는 영화적인 글쓰기의 형식을 재현의 시간에서 자유로운 움직임이 가능한 글쓰기-스크린의 공간이자, 타자의 기억이 펼쳐지는 공간을 형성한다. 즉, 『딕테』는 영화적인 글쓰기라는 간매체적인 글쓰기의 형식을 통해 역사 다시 쓰기를 수행한다.

『딕테』는 "클리오"와 "칼리오페"의 장에서 모국의 역사를 사실적으로 복원하고 재현하려는 이산 주체의 욕망을 해체하였다. 이 해체는 사실과 허구의 경계를 흩뜨리는 허구화의 과정과 모국의 기호를 구성하는 기표들의 연쇄성을 보여주는 과정을 통해 이루어 졌다. 그러나 기표들의 사슬을 보여줌으로써 모국이라는 기호의 텅 빔을 드러냈다고 하여 『딕테』가 폐쇄적이고 무시간적인 기호의 유희를 보여주는 것은 아니다. 『딕테』는 상실된 것으로 여겨지는 타자와 역사를 복원하는 기록의 행위에 내재한 무시간성과 공허함에 대해 비판적인 의식을 보인다.

먼저『딕테』가 이산 주체가 지닌 재현의 욕망을 해체하는 것은 무엇보다도 연속적인 서사로 하위 주체들의 목소리를 서술해 나가는 것의 한계를 인지하고 있기 때문이다. 흐르는 시간 속에서 고통 받는 하위 주체들의 경험과 감정(feeling)에 대한 "동의어, 직유, 은유, 상투어, 부명, 유령어, 유령국가"(Synonym, simile, metaphor, byword, byname, ghostword, phantomnation; 140)를 찾아 그들의 경험을 일정한 서사로 번역하는 것은 실패할 수밖에 없다. 그 기록에는 "시간의 몰려옴이 있을 뿐. 명세할 수 없고 공허한, 무형의 시간"(only the onslaught of time. Unaccountable, vacous, amorphous time; 140)을 형성하며 타자의 경험을 이미 지나간 과거의 것으로 종결 짓기 때문이다. 이러한 재현의 행위는 시간의 연속성과 직선성을 강조하며 "앞쪽으로. 앞으로"(Forward. Ahead; 140) 나아가 궁극적으로 "망각"에 이르도록 강요한다. 타자의 고통과 기억을 서술하기 위해서는 과거의 사건을 있는 그대로, 혹은 표면

적으로 기록하는 것에 그쳐서는 안 된다. “망각된 사람들. 망각된 사람들을 살아남기 위해 망각된 사람들을 넘어서기 위해. 돌로부터. 층층들. 돌 위에 돌의, 그녀 자신도 층층의 돌 사이에 돌로, 잠들어 있다”(The forgotten. To survive the forgotten supercede the forgotten. From stone. Layers. Of stone upon stone her self stone between the layers, dormant; 150) 시간의 흐름 속에 망각되고, 잠들어 버리고, 잊힌 목소리들을 듣기 위해서 필요한 것은 언어와 재현의 행위에 내포된 다양한 층위들을 함께 살피는 것이다. 그래서 『딕테』는 역사의 진보 속에서 상실되고 흩어져버린 기억들을 수정하고 보충하여 하나의 완결된 기록이자 연속적인 서사로 역사를 서술하는 것을 비판한다. 그리고 텍스트는 재현의 움직임과 “공허하고 무형적인 시간”을 중지시키는 정지를 통해 “시간 그 자체”(to Time itself; 150)이자, “움직임을 향해서, 움직임 그 자체”(Toward the movement. The movement itself)로 돌아가고자 한다.

재현에 내재한 공허한 시간관에 대한 비판과 움직임 그 자체를 향하는『딕테』의 이와 같은 방향성은 롤랑 바르트의 영화에 대한 논문인 「제 3의 의미」에서 제시하고자 했던 “영화적인 것”(the filmic) 맞닿아 있다[82]. 테레사 학경 차는 프랑스에서 영화이론을 공부했을 뿐만이 아니라 바르트의 텍스트이론을 공부하며 영화에 대한 바르트의 글을 직접 편집한 적이 있다. 이러한 영향관계로 인해『딕테』에 관한 비평에서 바르트의 이론을 함께 논하는 것은 연구자의 자의적인 ‘이론의 적용’만은 아닐 것이다[83].

먼저 바르트는「제 3의 의미」에서 영화의 매체적 한계를 넘을 수 있는 “영화적인 것”(the filimic)을 탐구한다. 바르트에게 “영화적인 것”은 영화라는 매체와 구분되는 것으로 “그것은 영화 속에 있으면서도 묘사될 수 없는 것이며, 재현될 수 없는 재현인 것이다”[84]. 바르트는 “영화보다

---

82) 롤랑 바르트, 「제 3의 의미」, 『이미지와 글쓰기: 롤랑 바르트의 이미지론』, 김인식 편역, 서울: 세계사, 1993, p.178.
83) 테레사 학경 차의 이력과 그녀와 바르트 사이의 간략한 영향 관계는 앞장의 서론을 참조
84) 롤랑 바르트, 위의 책, p.175.

사진을 좋아한다고 공언"했던 것과 영화에 대해 비판적인 태도를 지녔던 이론가의 모습으로 유명하다[85]. 그가 영화를 비판했던 까닭은 무엇보다도 영화라는 매체가 지닌 '논리-시간적인 질서' 때문이다. 영화는 관객에게 연속적인 이미지를 제공하는 "상영상의 구속(언어에서 항목을 순차적으로 따라가며 글 쓰는 방식이 불가피한 것과 흡사하게)으로 인해 관객은 모든 것을 일시에 수용해야만 한다."[86] 즉, 이미지의 연속체로서 영화는 자체의 연속적인 서사와 직선적인 시간을 만들어내며 관객의 인식을 미리 주어진 영화의 구조에 종속시킨다. 그래서 바르트는 공허한 시간과 완성된 서사 그리고 의미의 망을 만들어내는 영화의 한계로부터 벗어날 수 있는 "제 3의 의미", 혹은 영화적인 것을 탐색하고자 한다.

이 영화적인 것은 바르트에게 있어 본질적으로 "움직임"이자, "활기, 흐름, 유동성, 삶, 복제"와도 같은 것이다[87]. 그러나 이 영화적인 것이 "움직임"이라고 하여도 영화적인 것은 영화의 기계적인 움직임 속에서는 파악될 수 없다. "일반 영화들은 '활기', '흐름', '유동성' 같은 참된 움직임을 구현하는 것이 아니라, 실재의 움직임을 분할한 후 재구성한 일종의 '기계적인 움직임'만을" 보여주기 때문이다[88]. 즉, 일반적인 영화가 보여주는 영상의 움직임은 프레임의 교체와 전개를 통해 진행되는 인위적이고 직선적인 흐름인 것이다. 이 때문에 영화의 인위적인 움직임은 스크린과 영화관을 넘어서서 관객의 정신에 남아 지속할 수 있는 영화 이미지의 "활기"와 같을 수 없는 것이다. 그래서 바르트는 영화의 움직임이 지닌 활기를 보여주는 영화적인 것은 영화의 연속적인 서사 속에서 파악될 수 있는 것이 아니라, 영화의 스틸 사진에서만 파악될 수 있다고 말한다. 영화의 스틸 사진은 정지된 이미지로서 단편의 내부와 이미지 그 자체에 포함된 요소들을 파악할 수 있게 해준다. 스틸 사진은 영화도 하나의 "인용"으로서 존재한다는 것을 일깨운다. 바르트는 「제 3의 의

85) 롤랑 바르트,『밝은 방』, p.15.
86) 롤랑 바르트,『롤랑 바르트가 쓴 롤랑 바르트』, 이상빈 옮김, 파주: 동녘, 2013, p.78.
87) 롤랑 바르트, 「제 3의 의미」, p.178.
88) 김호영, 『영화이미지학』, 파주: 문학동네, 2014, p.360.

미」에서 스틸 사진의 기능에 대해 다음과 같이 설명 한다: “박진감 넘치고 흘러가고 움직이는 영화가 요컨대 다른 것들 사이의 한 텍스트일 뿐이라는 특징들의 훌륭한 분배의 흔적”이다[89]. 다시 말해, 정지된 스틸 사진은 영화의 서사와 시간 속에서 “순간적인 동시에 수직적인 독해”를 가능하게 하여, 관객이 영화의 논리-시간적인 질서에서 탈피할 수 있게 해준다. 즉, 스틸 사진은 연속적인 영화의 “단편의 내부와 그 속의 어떤 틈새를 보여주면서, 삶의 흐름과 시간의 깊이를 우리 스스로 재구성하도록 해줄 수 있는” 확장의 힘을 지니는 것이다[90]. 따라서 바르트의 영화적인 것은 영화 매체의 시간적 구속으로부터 자유로운 움직임이면서, 나아가 영화의 한정된 프레임에서 벗어나 실제 삶의 활기로 확장될 수 있는 힘을 지닌 운동이다[91].

바르트는 이처럼 ‘영화적인’ 것에 대한 탐구를 통해 영화의 직선적인 시간으로부터 탈피한 영화 이미지의 실재적 움직임과 영화 이미지가 한정된 프레임을 넘어 활기와 하나의 삶을 지닐 수 있는 확장의 가능성을 찾고자 했다. 마찬가지로 차의『딕테』또한 재현의 일직선적인 시간으로부터 자유로운 움직임이 가능한 ‘영화적인’ 글쓰기를 보여준다.『딕테』가 보여주는 영화적인 글쓰기는 바르트가 탐구했던 “영화적인 것”처럼, 재현의 속박으로부터 벗어나 역사와 타자의 기억이 스크린-글쓰기 공간 위에 투사되어 시간이 지나도 지속되는 활기를 보여주는 것이다. 텍스트

89) 롤랑 바르트, 위의 책, p.179.
90) 김호영, 위의 책, p.362.
91) 바르트는『밝은 방』에서 영화와 사진을 구분 하며 사진이 지닐 수 없는 영화 만의 강점에 대해 언급한 바 있다. 바르트에 따르면, 영화의 스크린은 하나의 프레임이 아니라 “가리개”(숨는 곳)이다. 영화 “화면으로부터 나오는 인물은 계속해서 살아간다. ‘가려진 시야’는 부분적으로 본 것을 끊임없니 이중화시키기 때문이다”(75). 김호영에 따르면, 이를 통해 바르트는 영화가 확장성과 물질성을 지닌다는 점을 지적한다. 영화가 가리개로서 기능한다는 것은 “영화의 프레임은 이미지를 가두는 틀이 아니라 영화에 소용될 이미지의 일부를 위해 나머지를 가리는” 역할을 수행한다는 것이다(377). 즉, 영화적인 것은 관객에게 영화의 프레임을 넘어 존재하는 “거대한 세계”를 상상하도록 이끄는 것이다(377).

는 모국의 역사와 기억을 회상하고 낭송하는 여낭송인의 여정을 통해 역사를 두고 “오고/가는”(Aller/Retour) 텍스트의 동적인 움직임을 보여준다.

『딕테』는 지속적으로 스크린이자 칸막이의 공간을 독자에게 내보이며, 스크린에 투사되는 불빛을 바라보는 여낭송인의 모습을 보여준다. 여낭송인은 종종 “칸막이”(partition; 131) 앞에 서있는데, 칸막이는 “그것을 비추는 빛을 흡수하고, 그것을 걸러들이며”(absorbing the light illuminating it then filtering it through; 131) 빛을 하나의 이미지처럼 투사하고 재생한다. 그러나 이 때, 여낭송인이 바라보는 이 칸막이는 아무 것도 없는 텅 빈 영화의 백색 스크린처럼 하얗고, 투명하게만 존재하지 않는다. “창백하고 형태 없는 종잇장”(the pale formless sheet; 131)과도 같은 칸막이에는 기억이라는 자국(the memory stain; 131)이 붙어 있다. 그리고 이 기억의 자국은 칸막이/스크린에 붙어 창백한 색체를 진하게 만들며 스크린을 변화시킨다. 즉 빛의 명멸과 더불어 칸막이에 새겨진 기억의 자국을 통해 이미지를 재생하는 칸막이/스크린은 여낭송인이 존재하는 현재에 과거와 기억의 파편들을 재생하며 과거와 현재, 타자와 여낭송인을 오가는 운동성을 지닌다.

이러한 맥락에서 “멜포메네”(Melpomene)의 장은『딕테』가 타자의 기억과 역사가 상영되는 스크린-글쓰기의 공간임을 잘 보여준다. 비극이라는 제목을 지닌 “멜포메네”의 장은 영화 스크린 속에 담긴 이야기로서 한국의 분단 이후에 나타난 근대사를 제시한다. 가장 앞 쪽에는 한반도 지도 그림이 삽입되어 있는데, 이 지도에는 DMZ 선을 기준으로 한국이 남한과 북한으로 분단되어 있음을 표시한다. 이 지도의 이미지를 통해 “멜포메네”는 앞으로 한국 전쟁 이후 자리잡은 냉전의 체제와 분단의 상황을 이야기할 것을 암시한다. 그런데 이 때 특징적인 것은 “멜포메네”의 장이 비극적인 역사와 기억의 회상이라는 내용을 스크린에 담아내는 형식을 보인다는 점이다. 타자의 기억과 비극이 제시되기 이전에 “멜포메네”의 가장 첫 부분에는 영화관에 앉아 있는 여낭송인의 모습이 제시된다.

먼저 “멜포메네”의 가장 첫 부분에는 영화관에서 여낭송인이 스크린에 몰입하는 과정과 모습을 보여준다. 영화관의 앞줄에 앉아 있는 그녀는 화면을 더 잘 바라보고, 관찰하기 위해 스크린에 자신을 밀착시킨다. 이윽고 영화관은 천천히 어두워지며 텅 빈 스크린에는 “가물거리는 불빛”(flickering light)이 등장하기 시작한다. 그리고 영화관에는 “극적인 정적”(extreme stillness)이 조성 된다. 모든 움직임이 정지된 이 극정인 정적 속에서 여낭송인은 영화관의 스크린에 몰입한다. 이 때 여낭송인이 스크린에 몰입하는 과정은 스크린의 불빛에 자신을 동일시하는 것처럼 등장한다. 여낭송인은 “자리가 허락하는 대로, 자신의 목이 의자 등받이에 닿을 때까지. 몸을 뻗는다. 그녀는 코트를 턱 밑까지 끌어올려, 흔들리는 그늘, 텅 빈 창문을 통해 가물거리를 불빛, 완벽하게 조화를 이루어 길게 뻗은 정원수들과 한덩어리를 이룬다.”(She is streched out as far as the seat allows untill her neck rests on the back of the seat. She pulls her coat just below her chin enveloped in one mass before the moving shades, flickering light through the empty window, length of the gardens the trees in perfect symmetry; 79) 즉, 그녀는 스크린 위에 불빛을 통해 제시되는 그늘이자 이미지에 자신의 몸을 한덩어리처럼 엮어가며, 스크린에 집중한다. 스크린에 몰입하고 동일시하는 이 관객의 모습에서 강조되는 것은 부동성이다. 스크린을 바라보는 관객으로서 여낭송인은 스크린이 제시하는 불빛에 완전히 항복하고(the submission is complete), “시각을 부동성에 포기한다. 광경으로 나타날 것에 모든 항거를 버린다”(abandons all protests to that which will appear to the sight; 79). 즉, 영화관에서 이미지가 재생되는 스크린은 관객/여낭송인을 마취시키기며 영화에 그녀를 붙잡고, 매혹시킨다.

그러나 이 때, 관객을 매혹시키며 몰입시키는 스크린은 관객을 나르시시즘적으로 도취시키며 관객의 인식 구조에 환각(illusion)을 만들어내는 부정적인 기능을 수행하는 것은 아니다.『딕테』가 보여주는 스크린이자, 글쓰기의 공간에 새겨지는 것은 타자의 기억으로 이루어진 “피”(Sang)이자 “잉크”(Encre)이다.『딕테』는 텍스트에서 제시되는 언어

와 이미지의 물질성을 강조하는데,『딕테』의 스크린-글쓰기 공간에서는 "체내에서 흘러나온 염료와 비슷한 잉크 같은 그 무엇이 이 경계 이 표면 위에 비워지고 표면 안으로 비워지고 표면 위에 비워진다"(Something of the ink that resembles the stain from the interior emptied onto emptied into emptied upon this boundary this surface; 65). 그리고 이 잉크이자 피는 다름 아닌 타자의 기억으로 구성된 것인데, 『딕테』는 이 잉크이자 피를 잉크병에 가두어 놓기보다 그것을 스크린-글쓰기의 공간에 적극적으로 "방출"(expel)한다. 피로 구성된 기억과 고통을 딱딱한 고체의 것이자, 잊혀진 것으로 응고시키기보다 이를 순환시키고, 방출시키며『딕테』는 역사 다시 쓰기를 수행한다. 즉, 『딕테』의 역사 다시 쓰기는 타자의 이야기를 재현하며 완성된 서사로 응고시키는 것이 아니라, 그들의 서사를 스크린-글쓰기에 재생시키며 "움직임, 활기, 흐름, 유동성, 삶"을 불어 넣는 "영화적인 것"이다.

"멜포메네"의 장은 분단 이후 벌어졌던 "데모"(D-e-m-o)에서 죽은 여낭송인의 오빠에 대한 기억과 시민운동의 과정에서 피를 흘리며 희생당한 사람들의 흔적을 스크린-글쓰기 공간 위에 투사하여 이들의 기억을 재생시킨다. 스크린-글쓰기의 공간은 여낭송인이 오랜 망명의 기간 이후 모국에 잠시 되돌아와서 그녀가 목격한 광경들을 오빠에 대한 기억과 맞물리게 서술한다. 그녀가 되돌아온 모국은 그 이전에 일본의 식민지배를 받아 일본이라는 "적"과 싸우며 피를 흘리던 상황에서 크게 변화하지 않았다. 한국 전쟁을 겪고, 냉전 체제를 유지하며 모국의 땅은 갈라졌고, 그 속에서 또 다른 "보이지 않는 적"(invisible enemy)과 싸우는 "교착상태"(stalemate)를 모국은 보여주었기 때문이다. 식민지배의 기간 동안에 한국은 외부의 적과 싸웠다면, 이제 냉전 체제 하에서 정부는 냉전에 대항하며 데모하는 사람들의 목소리를 억압한다. 그리고 이러한 상황에서 그녀가 길거리에서 마주하는 것은 뿌연 연기와 데모하는 사람들이 흘리는 "피"의 "얼룩"(stain)이다.

이 데모의 과정에서 마주한 얼룩을 통해 연상되고 확장되어 재생되는 기억은 여낭송인의 오빠가 흘린 피의 이미지이다. 아직 학생이었던 여낭

송인의 오빠는 부모님과 선생님이 만류하는 와중에도 다른 학생들과 함께 민주화 운동에 참가하였다. 어른들의 적극적인 만류와 데모를 억압하는 경찰과 군인들의 폭력에도 불구하고 오빠는 “죽을 준비가 되어 있다고 말하며”(you say you are willing to die; 84) 순교자처럼 피를 흘리고 죽게 되었다. 여낭송인은 오빠가 흘린 피의 이미지가 18년이 흐른 후에도 여전히 모국의 땅바닥에 다른 이들의 피와 함께 섞여 남아 있다는 것을 강조한다. 오빠가 죽은 날부터 며칠 동안 비가 많이 내렸지만, 그 피는 비처럼 흐르는 시간 속에서도 지워지지 않았다. 오빠가 흘린 피의 이미지는 “여전히 신선하고, 여전히 새로운 기억”(in this memory still fresh, still new; 85)으로 남아 지속된다는 것을 여낭송인은 강조한다.

오빠가 흘렸던 피의 이미지와 데모하던 익명의 타자들이 바닥에 흘린 피의 이미지를 겹쳐서 “비극”을 상영하던 텍스트는 나아가 이미지의 바깥을 가리킨다.

> suffice Melpomene, arrest the screen en-trance flickering hue from behind cast shadow silhouette from back not visible. Like ice. Metal. Glass. Mirror. Receives none admits none (88).
> 멜포메네를 충분하게 만들어라, 스크린 입구를 막아라 뒤에서 깜박거리는 색조 그림자 실루엣을 드리운다 뒤에서부터 보이지 않은 채. 얼음처럼. 금속. 유리. 거울. 아무도 받아들이지 않는다 아무도 들여보내지 않는다[92]

텍스트는 기억을 회상한 이후 스크린이 외부의 “깜박이는 색조”가 투사되는 들어오는 물질적인 공간임을 보여준다. 스크린은 “얼음, 금속, 유리, 거울”처럼 외부의 세계를 반영하여 스크린의 위에 “그림자”이자 “실루엣”으로 변형하여 투사한다. 즉, 현재 우리의 시각에서는 보이지 않고, 잡히지도 않지만 스크린의 뒤에는 외부세계가 존재하고 있음을『딕테』

92) 이 부분에 대한 한국어 번역은 김경년의 한국어 번역본 『딕테』를 따르지 않은 것이며, 이 논문을 작성한 연구자의 해석이다.

는 말한다. “멜포메네”의 장은 이 스크린이자 글쓰기의 공간에 근대사에서 희생된 사람들의 피를 잉크로 삼아 그들의 기억을 이 공간에 되새기고, 재생했다. 그러나 이들의 기억을 재생하기 이전에 “멜포메네”의 서두에서는 어두운 영화관에 부동의 자세로 앉은 채 스크린에 진지하게 열중하며 스크린과 자신의 육체를 동일시하는 여낭송인이자 관객의 모습이 제시되었다. 스크린에 열중하는 관객의 과정을 그림으로써 텍스트는 타자의 기억을 생생하게 묘사하여 관객과 스크린 사이의 상호성을 암시했다. 그리고 이제 텍스트는 스크린의 “뒤에서 깜빡 거리는 색조”와 보이지는 않지만 “뒤에서부터” 그림자 영상을 만드는 스크린의 환경을 언급함으로써 기억이 재생되는 스크린-글쓰기 공간의 물질성을 보여준다. 이처럼 『딕테』의 영화적인 글쓰기가 지닌 확장성에 대해 조세핀 녹희 박(Josephine Nock-Hee Park)은 다음과 같이 설명한다[93]. 차의 영화적인 글쓰기는 “영화가 종료되어 우리가 영화관 밖으로 나가더라도 우리로 하여금 스크린에 상영되었던 것에 우리가 입장하고, 동일시했던 힘을 잊지 않게 해준다.”(even after film has ended and we exit the theater, we have not lost the powers of entry and identification demonstrated during the screening; 234) 이를 통해 차가 창조하는 스크린은 “극장 밖을 넘어서 존재하는 세계 너머를 우리에게 보여 준다.”(the screen shows us the world beyond, outside the theater; 235)

이처럼『딕테』의 영화적인 글쓰기는 재현의 닫힌 체계와 시간으로부터 자유로이 움직이면서 타자의 기억들을 스크린-글쓰기 공간 위에 펼쳐나간다. 이를 통해『딕테』는 모국의 잊혀진 역사와 하위주체들의 목소리를 복원하고, 완성된 서사로 응고시키는 것이 아니라 그들의 기억과 역사가 다시 활력을 되찾을 수 있도록 재생시킨다. 이런 점에서『딕테』가 보여주는 영화적인 글쓰기는 바르트가 영화라는 매체의 기술적 한계로부터 자유로울 수 있는 “영화적인 것”의 가능성을 직접 보여준다. 『딕테』는 역사를 복원하고, 재현하는 대신 스크린-글쓰기의 공간에서

93) Park, Josephine Nock-Hee. “”What of the Partition“: Dictée’s Boundaries and the American Epic”, *Contemporary Literature* 46.2, 2005. pp.213-242.

역사를 밀고 당기는 영화의 본질인 움직임을 보여줌으로써 역사 다시 쓰기를 수행한다. 즉,『딕테』의 간매체적인 글쓰기는 과거로 여겨지는 역사에 “움직임, 활기, 흐름, 유동성, 삶”을 불어 넣는 “영화적인 것”이다. 바르트의『기호의 제국』의 사진적인 글쓰기는 문자-글쓰기와 사진 이미지 사이의 비유기성을 통해 대상의 의미를 고정시키려는 문자-글쓰기의 움직임을 퇴각시켰다. 그리고 나아가 사진적인 글쓰기는 바르트가 제시하는 재현 밖에 존재하는 타자의 실재성을 지속적으로 일깨웠다. 마찬가지로 차의『딕테』가 보여주는 영화적인 글쓰기 또한 한정된 재현의 논리 너머에 여전히 남아 있는 타자의 기억과 고통을 불러오고, 나아가 그것의 물질성을 일깨우며 억압받는 이들의 역사를 회복시키는 움직임을 보여준다.

제 3절 멜랑콜리: 합체와 원형적 구조

앞선 장에서 이 연구는『딕테』가 모국에 대한 이산주체의 애착과 상실된 모국의 역사를 복원하고 재현하고자 하는 욕망을 해체하는 성찰적인 텍스트임을 밝혔다. 그리고 나아가『딕테』는 영화적인 글쓰기의 형식을 통해 재현의 논리적, 시간적 한계를 비판하며 타자의 이미지와 목소리가 자유롭게 움직일 수 있는 스크린-글쓰기의 공간을 형성한다. 이를 통해 『딕테』는 역사에 활력과 움직임을 부여하는 역사 다시 쓰기를 수행한다는 점을 이 연구는 주장하였다. 이에 한 걸음 더 나아가 이처럼 역사에 유동성과 움직임을 부여하는 텍스트의 형식은 과거와 현재가 공존할 수 있는 복수의 공간을 형성한다는 것을 주장하고자 한다. 과거를 응고시키지 않고, 현재와 지속적으로 대면하고 대화할 수 있는 텍스트적 공간을 형성한다는 점에서, 이 연구는『딕테』가 ‘멜랑콜리’(melancholy)의 어조를 체현하고 있다는 것을 밝히고자 한다.

먼저, 1917년에 발표된 논문인 「애도와 멜랑콜리」(*Mourning and Melancholia*)에서 프로이트는 애도와 멜랑콜리를 대상을 상실한 이후에

나타나는 반응이라고 규정한다. 프로이트에 따르면, 애도는 “시간이 경과하면서 극복될 것”이라고 여겨지는 “정상적인 태도”인 반면, 멜랑콜리를 자애심(自愛心)이 심각하게 저하되는 병리적인 현상으로 애도와 멜랑콜리를 구분 한다[94]. 애도의 경우 상실된 대상 - 사랑하는 사람, 조국, 자유, 어떤 이상 등 - 을 규명할 수 있는 반면에, 멜랑콜리는 상실이 무의식적인 차원과 관련되기 때문에 주체가 상실한 대상을 정확하게 규명할 수 없으며 이에 따라 애도처럼 종결될 수 없다. 애도처럼 종결될 수 없기에 멜랑콜리 환자는 자신에 대해 지속적인 비난을 퍼붓는 증상을 보여준다. 이 때 심각할 정도로 자기를 비난하는 멜랑콜리 환자의 말은 사실상 자기 자신을 향한 것이 아니라, 자신이 한 때 사랑했던 사람에 대한 비난임을 알 수 있다고 프로이트는 말한다. 이는 자아가 상실된 대상과 자신을 동일시하여 자아의 내부로 통합(incorporation)시키기 때문이다. 이 동일시의 과정을 통해 멜랑콜리에서 대상 상실은 자아 상실로 전환된다.

이처럼 “정상적인” 애도와 달리 “병리적인” 차원에 있는 것으로 여겨지는 멜랑콜리에 대해 도미닉 라카프라(Dominick LaCapra)는 「트라우마, 부재, 상실」(*Trauma, Absence, Loss*)에서 멜랑콜리의 마비성(paralysis)을 비판한다. 라카프라는 애도와 멜랑콜리를 개념적으로 엄격하게 구분 짓는데, 그는 특정한 트라우마적인 사건을 바탕으로 역사적인

---

94) 프로이트의 “Mourning and Melancholia“에 대한 한국어 번역은「슬픔과 우울증」에서 참조하여 인용하였다. (지그문트 프로이트,『정신분석학의 근본 개념』, 윤회기 및 박찬부 옮김, 서울: 열린 책들, 2017, pp.243-185.) 그러나 이 연구에서는 Mourning과 Melancholy를 ”슬픔“과 ”우울증“이라고 번역하는 대신에 각각 ”애도“와 ”멜랑콜리“로 번역하였다. 맹정현의『멜랑콜리아의 검은 마술: 애도와 멜랑꼴리의 정신분석』에 따르면, ”우울이 하나의 병명으로 확립된 것은 최근의 일이기 때문에, 프로이트 시대의 우울은 멜랑꼴리를 의미하는 것이었다. 그러므로 하나의 병명으로 존재하는 것은 ‘멜랑콜리’뿐이었고, 나머지는 여러 정신 질환에 수반되는 우울한 감정들이었다. 후에 신경증적인 우울증에 대한 논의들은 <애도와 멜랑콜리>에서 프로이트가 애도에 대해 이야기한 부분들을 통해 추론된 것일 뿐이다. 그러므로 프로이트의 용어체계 속에서 멜랑콜리란 말은 가능하지만 우울증이란 말은 없다“(31).

층위에서 발생하는 상실에 대해 멜랑콜리적인 태도를 지닐 것이 아니라 애도의 상태로 넘어갈 수 있어야 한다고 주장한다. 그에 따르면 애도는 “트라우마에 적극적으로 참여할 수 있게 해주고, 새로 시작할 생에 대한 재투자와 집중을 성취할 수 있도록 해준다.”(mourning brings the possibility of engaging trauma and achieving a reinvestment in, or recathexis of, life that allows one to begin again; 713) 반면, 멜랑콜리는 “반복강박에 갇힌 채 우울하고, 스스로 질책하고, 트라우마화된 자아의 저지된 과정으로 상실된 대상에 대한 나르시시즘적인 동일시를 유지한다.”(an arrested process in which the depressed, self-berating, and traumatized self, locked in compulsive repetition, is possessed by the past, faces a future of impasses, and remain narcissistically identified with the lost object; 713) 이 때문에 멜랑콜리는 역사적 층위에서 벌어지는 상실의 의미를 성급하게, 혹은 애매하게 일반화할 뿐이라고 그는 비판한다. 그 결과 현대의 문화 정치학에서 나타나는 멜랑콜리의 태도는 트라우마를 겪지도 않은 사람들이 트라우마적 사건을 전유하여 정체성 형성과정으로 흡수하고, 상실을 이데올로기적으로 이용할 수 있다고 라카프라는 지적한다. 라카프라가 이처럼 트라우마에 대한 멜랑콜리적 태도를 비판하는 까닭은 트라우마에 대한 정치적인 이용 가능성 때문만은 아니다. 멜랑콜리는 트라우마적인 사건과 상실을 부정적 숭고의 계기로 삼음으로써 개인과 집단의 정체성을 형성하는 기반으로 승화될 수 있을 뿐만이 아니라, 절대적이고 초월적으로 신성한 타자를 설정하여 서사적, 담론적 폐쇄를 만들어낼 수 있기 때문이다. 그래서 라카프라는 애도와 멜랑콜리를 엄격하게 구분 지을 것을 요청하고, 멜랑콜리가 보여주는 반복강박과 자아의 “병리적인” 차원을 넘어 “성찰적 극복하기”(working through)를 보여주는 애도로 나아가야 한다고 주장한다.

그러나 애도 작업은 멜랑콜리 없이 이루어질 수 없다. 일차적으로 상실에 대한 애착과 동일시를 보여주는 멜랑콜리는 자아의 구성 요건이다.「애도와 멜랑콜리」에서 프로이트가 멜랑콜리를 병리적인 차원에 있는 자아의 증상으로 바라보았다면, 1923년에 발표된 「자아와 이드」

(*The Ego and the Id*)에서 그는 멜랑콜리를 자아의 성격 구성에 참여하는 것으로 바라보았다. “내투사”(introjection)를 통해 자아는 대상을 자아의 내부에 설치하는데, 이 과정은 자아의 성격 형석 과정에서 빈번하게 일어난다고 그는 주장한다. “자아의 성격은 포기한 대상 리비도의 집중의 침전물이고 따라서 그것은 대상 선택의 역사를 포함하고 있다는 생각을 가능하게 하는 것도 그러한 과정을 통해서이다.”[95] 이전에 프로이트는 애도와 멜랑콜리를 구분했다면, 이제 그는 상실된 대상에 대한 리비도 집중을 철회하는 “완벽한 애도”가 불가능하다는 관점의 변화를 보여준다[96]. 자아는 자신이 선택하고, 리비도를 투자하며 사랑했지만 결과적으로 상실한 대상을 떠나보내는 대신, 자신의 내부로 가져옴으로써 대상을 포기하지 않는다. 대상에 대한 자아의 애착은 이제 상실한 대상에 대한 자아의 동일시로 변화하게 되는 것이다. 그래서 자아는 상실된 대상과의 합체를 통해 자신이 그 대상이 되는 것이다. 동일시를 통해 자신이 곧 상실한 대상이 되어, 자아는 상실을 놓지 않게 된다. 이러한 점에서 상실을 포기하지 않고 자아의 내부로 들여와 대상과 합일을 이루는 멜랑콜리는 자아 내부에 타자의 침전물들을 형성한다. 다시 말해, 자아는 멜랑콜리를 통해 상실된 대상의 흔적들이 쌓인 공간이 되는 것이며, 이를 통해 자아는 자신을 형성시켜 나간다[97]. 따라서 우리의 자아는 상실된 대상에 대한 애착과 잔여를 통해 구성되는 것이다.

이러한 맥락에서 데이비드 엥(David Eng)과 데이비드 카잔지안(David Kazanjian)에 따르면 멜랑콜리는 병리적인 차원을 넘어 “창조적이고, 예측 불가능하고, 정치적인 측면”을 지닐 수 있다. 상실에 대한 집

---

95) 지그문트 프로이트,「자아와 이드」,『정신분석학의 근본 개념』, p.369.
96) 임옥희,『젠더의 조롱과 우울의 철학: 주디스 버틀러 읽기』, 서울: 여이연, 2006, p.110.
97) 주디스 버틀러(Judith Butler)는『권력의 정신적 삶』(*The Psychic Life of Power*)에서 상실에 대한 반응으로 나타나는 멜랑콜리가 지닌 통합적 논리가 주체의 필수적인 구성요건임을 주장한다: “What Freud calls the “character of the ego” appears to be the sedimentation of objects loved and lost, the archaelogical remainder, as it were, of unresolved grief“ (133).

착을 보여주는 멜랑콜리는 일차적으로 “우리에게 상실된 것은 무엇인가?”라는 질문을 제기한다. 하지만 역으로 이는 “우리에게 남은 잔여는 무엇인가?”라는 질문으로 전환될 수 있다[98]. 멜랑콜리의 통합적 논리에서 상실된 것은 상실 이후에 남아있는 잔여와 동일한 것이기 때문이다. 제국주의와 식민화, 전쟁과 홀로코스트, 그리고 이산이라는 트라우마적인 경험이 각지에서 줄지어 일어났던 20세기는 분명 “상실이 만연화된 시대”(pervasive losses of the twentith century)였다[99]. 그리고 상실을 포기하지 않는 멜랑콜리는 현재에도 과거에 대한 지속적인 애착을 지님으로써 상실의 경험에 활력을 불어 넣는다. 상실을 포기하지 않고 상실과 투쟁하는 멜랑콜리는 “과거의 유령”과 떠돌아다니는 이미지를 현재에 가져옴으로써 과거와의 지속적이고 개방적인 관계를 유지하는 것이기 때문이다[100].

그리고『딕테』가 보여주는 텍스트의 동적인 움직임은 멜랑콜리의 통합적인 구조와 일맥상통한다. 그러나 이 때 이 연구에서 주장하는 『딕테』의 멜랑콜리는 자아와 주체의 차원에 존재하는 증상은 아니다. 다시 말해 이 연구의 멜랑콜리는 단순히 작품 속의 인물들이 직접적으로 느끼는 ‘슬프고 우울한’ 감정의 흔적을 뜻하거나, 역으로 작품을 읽는 독자가 느끼는 감정을 뜻하지는 않는다. 사실, 많은 비평가들이 해석적 난처함과 어려움을 고백하듯이, 『딕테』는 작품 속에 등장하는 여낭송인이나 부분적으로 등장하는 인물들이 느끼는 감정을 직접적으로 찾아보기 힘든 작품이다[101]. 마찬가지로 작품을 읽어가는 대다수의 독자는 텍스트

---

98) Eng, David. and David Kazanjian. “Introduction: Mourning Remains”, *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: Univeristy of California Press, 2003. p.2.

99) Eng, David. and David Kazanjian. ibid. p.2

100) Eng, David. and David Kazanjian. ibid. p.4.

101) 일례로, 이석구는 『딕테』가 하나의 장르로서 아시아계 미국문학이 보여주는 특수성을 넘어서 여성적 글쓰기와 공감의 정치를 통해 보편성을 지향하고 있다고 주장하지만, 동시에 그 추상성으로 인해 독자를 소외시킨다고 비평한다. “보편성을 지향하고 탈맥락화를 실천하는 일환으로 추상적이고도 파편적인 언어를 선택하였는데, 그 결과 대다수의 독자들을 소설에서 소외시켜버린 셈이

의 파편화된 문장과 반서사적인 구성으로 인해 작품에 감정이입을 하는 것은 물론이며 독해하는 것에 대해 어려움을 느낀다. 이런 측면에서『딕테』는 감정과 거리를 둔 작품인 것처럼 보인다. 그러나 이 연구에서 주장하는『딕테』의 멜랑콜리는 텍스트가 체현하는 어조(tone)의 차원에 있는 것으로, 세계에 대한 텍스트의 태도이자, "인지되는 객관화된 감정"이다[102].『딕테』의 어조는 상실된 모국을 재현하고 싶은 욕망을 비판적으로 성찰하는 과정을 보여주는 텍스트의 구조를 통해 상실을 다루는 멜랑콜리의 태도를 보여준다. "클리오"와 "칼리오페"가 상실되고 파괴된 모국의 모습을 재현하고 복원하며 재현의 틀에 내재한 문제를 직접 제시했다. 그리고 나아가 텍스트가 보여주는 영화적인 글쓰기의 형식은 재현의 시간으로부터 역사와 기억이 자유롭게 살아 움직일 수 있는 스크린-글쓰기의 공간을 형성한다. 즉,『딕테』의 간매체적인 글쓰기가 지닌 정치성은 과거를 비워내고, 망각하고, 단절하는 진보의 서사와 차별화되는 것이다. 상실과 트라우마적인 기억을 밀고 당긴 후 텍스트는 현재와 상실이 만나는 멜랑콜리적 합체의 논리를 보여준다. 그리고 이를 통해『딕테』는 세계에 대한 태도로서 멜랑콜리를 체현하고, 상실을 대하는 윤리적인 태도를 보여준다는 것을 이 연구는 주장하고자 한다.

『딕테』는 과거의 무게를 비워내며 망각하고 새로운 존재의 장으로 나아가는 직선적인 서사 대신, 과거를 껴안는 원형적인 움직임을 보여준다. 차는「작품 요약」(*Summary of Work*)에서 자신의 모든 작품이 "전통적인 선형적 서사"에서 벗어나는 것을 지향한다고 설명하며, 작품에 "퍼포먼스적 측면을 부과하여 투사된 이미지의 평면성과 이차원성에 대한 대안을 부과한다"고 설명 한다[103]. 그리고 이 때, 이미지의 평면성과

다."(이석구,「『딕테』에 나타난 공감의 정치와 여성적 글쓰기」,『현대영미소설』 25.1, 2018, 155)

102) 어조로서 정동에 대한 보다 자세한 논의는 서론 참조

103) "The narrative structure attempts to be free from the more traditional linear progression. The focus is in producing Multiple Telling wth Multiple Offering. [...] Introducing the performance aspect to projection is to present a possible alternative to the projected image that continue to remain flat and

이차원성에서 벗어날 수 있게 해주는 작품의 요소는 다름 아닌 “시간”이라고 그녀는 진술 한다[104]. 이러한 맥락에서『딕테』는 재현과 복원의 욕망을 해체하고 현재와 과거가 만날 수 있는 대화의 장을 만듦으로써 텍스트는 상실과 합체하는 원형적인 구조를 보여준다. 즉, 텍스트는 상실을 마무리 짓고, 과거와 단절하는 것이 아니라, 현재와 과거를 대화시키며 과거를 일방적으로 종결시키지 않는다. 즉, 자아에게 고통과 괴로움을 주는 상실을 회피하는 것이 아니라 대면함으로써『딕테』는 상실을 포기하지 않는 멜랑콜리의 태도를 보여준다. 다시 말해, 텍스트는 멜랑콜리적 구조를 통해 과거를 복원하며 현재를 공허한 시간으로 만드는 역사주의적인 욕망과 과거에 대한 망각을 통해 미래를 지향하는 진보의 욕망을 거부한다.

타자의 기억과 역사를 재생시키며 텍스트가 향하는 곳은 이제 “칼리오페”에서 제시되었던 아픈 어머니이다.

벌써 해는 서쪽에 있었고 그녀의 마을이 눈앞에 나타나는 것을 보았

---

two-dimentional. it is also to explore criteria as time, movement, (real, illusionist), the basic unit of time, movement in a gesture as simple as turning of a person’s head for example.” *Theresa Hak Kyung Cha Archieve*, Web.
https://oac.cdlib.org/ark:/13030/tf4j49n6h6/?order=1&brand=oac4 Accessed 22 March 2019.

104) 시간의 문제를 다루고 있는 차의 또 다른 작품으로「망명자」(*Exilée*)와「죽은 시간들」(*Temps Morts*)를 말할 수 있는데, 이 작품들은 한국과 미국의 사이 공간에 놓인 이산 주체의 시차적 관점을 보여준다.「망명자」는 고립된 “섬”(ILE)처럼 한국도, 미국에도 온전히 속하지 못한 이산 주체가 느끼는 고립감과 시간의 공허한 흐름에서 과거가 망각되는 과정을 보여준다. 유사하게 「죽은 시간들」에서는 직선적인 시간관 속에서 죽어버린 과거에 대한 문제의식과 이에 따라 기억이 망각되는 과정을 그린다. (Cha, Theresa Hak Kyoung. *Exile and Temps Morts.* California: Univesity of California Press, 2009.)

다. 집에 가까이 오자 보퉁이의 무게를 감지하게 되었고 그것을 들고 있던 손바닥에 따뜻함을 느꼈다. 창호지 문을 통해 황혼이 들어섰고 작은 촛불의 그림자가 가물거리고 있었다 (182).

Already the sun was in the west and she saw her village coming into view. As she came nearer to the house she became aware of the weight of the bundles and the warmth in her palms where she had held them. Through the paper screen door, dusk had entered and the shadow of a small candle was flickering (170).

"폴림니아"(Polymnia)에서 어린 소녀이자, 여낭송인은 아픈 어머니를 치료하기 위해 그녀의 곁을 떠나 우물가에서 한 여성을 만난다. 그녀에게서 약을 받은 후 어머니에게 치료약을 전달하기 위해, 여낭송인은 어머니의 집으로 돌아간다. 그러나 이 귀환은 텍스트에서 완결되지 않은 채 중단된다. 대신 텍스트는 어머니의 방문 앞에서 손바닥에 남은 "따듯함"과 가물거리는 "촛불"을 응시하며, 집에 들어가는 것을 주저하는 딸의 모습을 그린다. 아픈 어머니를 위한 치료제를 구하고 돌아온다는 점에서 "폴림니아"는 여낭송인의 어머니가 젊었던 시절 열병을 앓았던 "칼리오페"의 장과 연결 된다. 특히나, "폴림니아"에서 딸이 바라보는 이 불빛의 이미지는 "칼리오페"의 장에서 어머니의 마음(MAH-UHM)에 "항상 존재하고 있는 기억"(ever-present memory)의 "불빛"(flame)과 공명한다. 과거 어머니는 식민화와 이산의 경험 속에서 모국어를 자유롭게 구사할 수 없었고, 이에 따라 침묵을 강제적으로 인내했다. "폴림니아"에서 딸은 어머니의 방에 들어가는 대신, 어머니가 피워놓기 시작한 불빛을 바라볼 뿐만이 아니라 그것의 따듯함을 느낀다. 이를 통해 텍스트는 어머니의 침묵과 과거를 종결된 과거의 서사로 애도하기보다, 과거에 대한 인지를 촉각적 계기로 감각화하여, 어둠 속에 묻혀있었던 어머니의 침묵을 깨어내고, 여낭송인이 존재하는 현재에도 다시 생동(生動)하게 만든다.

그리고 이 생동은 발터 벤야민(Walter Benjamin)이「역사철학테제」(*Theses on the Philosophy of History*)에서 제시했던 역사의 혁명적 순간으로 제시했던 메시아적인 순간과는 차이를 보인다[105]. 벤야민은 19세기부터 역사학의 주된 패러다임이 된 역사주의와 근대의 기본 정신이 되어버린 진보의 철학을 비판한다. 역사주의는 객관주의를 표방하며 모든 자료를 동등한 것으로 여긴다. 과거에 대한 "있는 그대로"의 실증적 사실들을 축척하고자 하는 것은 모든 시간을 텅 비어 버린 동질적인 것으로 환원시킴으로써, 현재를 과거에 종속시킨다. 반면 진보의 철학은 역사를 자동적이고, 직선적인 것으로 파악하여 현재를 배재시킨다. 진보의 철학은 완벽함을 향해 나아가는 미래에 대한 희망과 낙관을 약속하는 듯 보인다. 그러나 이는 잠시 후퇴하는 순간이 있더라도 이는 미래의 발전을 위한 것이라고 여기며, 현재와 과거를 삭제시킨다. 즉, 역사주의와 진보의 철학 모두 역사 속에서 "과거"로 존재하는 기억과 감정을 억누른다. 이들 모두 공허하고 균질적인 시간을 전제하며, 역사를 승리자를 위한 연쇄적인 서사와 전통으로 만들어 버린다.

기존의 역사 철학에 대한 이와 같은 비판 의식 속에서 벤야민은 연속적 서사를 단절 시키는 정지와 현재 시간에 방점을 둔 "유물론적 역사관"을 제시한다. 이는 승리자의 관점에서 재단되는 시간의 전통을 공허하게 따라가는 것이 아니다. 벤야민이 제시하는 정지의 순간은 메시아적 순간과 관계되는데, 이는 승리자의 전통에 따라 세워진 선형적인 서사가 파괴되는 순간에 갑작스럽게 찾아오는 구원의 순간이다. 벤야민은 이 구원의 순간을 갑작스런 충격과 위기로 인해 종래의 생각과 전통들이 중단되는 순간 섬광의 이미지로 비유한다. 그리고 이를 붙잡을 가능성은 공허한 휴머니즘을 말하는 인류 전체에게 주어진 것이 아니라, 억압 받은 자들의 역사에 내재한다. 즉, 벤야민이 제시하는 혁명적인 시간은 구원의 짧은 찰나를 기다리는 신학이다. 따라서 벤야민에게 과거와 현재의 만남

105) Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations*. Trans. Harry Sohn. Eds. Hannah Arendt. Ne York: Schocken, 1969. pp. 253-264.

은 위기의 순간을 통해 일시적으로 짧게 빛나는 섬광의 이미지와도 같다.

반면『딕테』에서 제시되는 과거와 현재의 만남은 신학적인, 혹은 찰나의 순간이 아니다. 텍스트는 어머니에 방에 들어가는 딸의 모습을 제시하여 상실과 고통에 대한 애도를 완성시키지 않는다. 대신 텍스트는 딸의 귀환을 중지시키는 대신 어머니의 불빛을 바라보고 느끼는 딸의 모습을 제시함으로써 상실과 현재의 지속적인 만남을 포기하지 않는다. 즉 딸의 중지와 촉각적 응시는 상실을 적극적으로 대면하는 것이며, 또한 이를 고통으로부터 구원되는 순간으로 승화시키지 않는 텍스트의 멜랑콜리를 보여준다. 이를 통해 『딕테』는 "죽어버리고"(dead time), 텅 빈 시간들을 강박적으로 채워 넣는 일직선적인 서사를 세워나가기 보다, "원 안의 원, 계속 이어지는 동심원들"(a circle within a circle, a series of concentric circles; 175)과 같은 시간과 구조를 형성한다.

『딕테』는 상실을 끝까지 가져감으로써 상실의 고통을 구원을 위한 계기이자, 완성을 위한 순간으로 승화시키지 않는다. "폴림니아" 이후 텍스트의 마지막에는 자신의 머리 위에 높게 있는 창문을 바라보고자 애쓰는 한 어린 소녀의 동적인 움직임이 제시된다. 이 때, 창문은 "하얀 창틀"을 지닌 프레임이자, "어떤 영상"이 제시되고 있다는 점에서 영화 스크린을 떠올리게 만든다. 그 스크린-창문 속 영상에는 "검은색들 회색들의 희미함"이 제시되는데, 이 스크린-창문의 "창틀과 유리 사이에 아무도 없다."(there is no one inside pane and the glass between; 179) 그러나 이러한 정적과 반대로 어린 소녀는 어두움과 "정적"(silence)을 깨뜨리기 위해 발버둥 친다. 그리고 텍스트는 이러한 사투 끝에 창문을 자신의 높이에서 편안하게 바라보는 소녀의 모습을 제시하지 않는다. 텍스트는 대신 "부동의 침묵을 들어올리기 위한 부단한 지킴 속에서"(in vigilence of lifting the immobile silence; 179) 생산되는 요란한 소음들이 정적을 깨뜨리는 것을 보여준다. 그리고 이 때, 창문을 바라보기 위해, 소녀가 바위에 묶인 밧줄들을 푸는 요란한 소리에 맞춰 땅으로 떨어지는 종은 하늘에 큰 소리를 내는 것(bells fall a peal to sky)으로 마무

리된다. 즉, 텍스트는 상실에 대한 애착과 이에 따른 고통이 종결되어 긴장이 완화되는 순간을 제시하기보다, 부단히 움직이는 모습을 청각적으로 제시함으로써 상실과 대화하고자 하는 멜랑콜리의 지속적인 노동을 은유적으로 보여준다.

이렇듯『딕테』가 보여주는 멜랑콜리의 어조는 과거로 여겨지는 상실의 기억과 하위 주체들의 목소리를 현재에도 지속적으로 껴안고, 상실과 합체함으로써 과거와 현재의 시간적, 공간적 거리를 좁힌다. 반면 바르트의『기호의 제국』은 신중함의 어조를 통해 문화적 타자를 일방적으로 전유하고 재단하려는 소유의 태도를 퇴각시켰다. 이를 통해 『기호의 제국』은 전유될 수 없고 재현될 수 없는 타자의 실재성을 그 자체로 긍정하고자 하는 텍스트의 태도를 보여주었다.『딕테』의 멜랑콜리가 타자의 고통과 기억을 현재에 불러와 활기를 준다는 점에서『기호의 제국』이 보여주는 신중함과 구분되는 듯 보인다. 멜랑콜리의 어조가 타자의 문제를 적극적으로 껴안는 종류의 것이라면, 신중함의 어조는 타자와의 적당한 거리를 모색하는 것이기 때문이다.

그러나 타자와 타자를 재현하는 문제를 두고『기호의 제국』과 『딕테』가 보여주는 텍스트의 어조가 다르다고 하여 어느 한쪽이 더 윤리적이라고 진단될 수는 없다. 일본과 한국이라는 문화적 타자들은 각각 서구 지식인인 바르트와 이산 주체인 차에게 다른 계기로 다가온다는 것을 앞선 장들에서 이 연구는 설명한 바 있다. 바르트에게 일본이 서구의 근대성을 적극적으로 비판할 수 있는 계기를 마련하는 것으로 나타났다면, 차의 한국은 근대가 진보하면서 놓쳐버린 하위 주체들의 목소리와 기억이 존재하는 공간으로 나타 났다. 마찬가지로 각각 텍스트가 체현하는 신중함과 멜랑콜리의 어조 또한 일차적으로 주체로서 바르트와 차가 차지하는 위치와 관련되어 있다. 신중함의 어조는 서구 지식인이 일본이라는 외부적, 문화적 타자를 전유하지 않고 바라볼 수 있는 윤리적인 가능성을 탐색한다. 반면 멜랑콜리의 어조는 공적인 서사에서 삭제되고 사라져버린 제 3세계 타자와의 끈을 놓지 않고 기억하려는 이산 주체의 윤리적인 태도를 보여준다. 이렇게『기호의 제국』과『딕테』가 보여주는 어

조는 주체로서 바르트와 차가 차지하는 위치에서 시작하는 타자의 윤리를 보여준다. 그러나 이 두 텍스트 모두 타자를 일방적으로 재현하지 않는 비재현적 글쓰기의 형식을 통해 타자와의 열린 관계를 형성하려는 시도를 보여준다는 점에서 공통점을 보인다.『기호의 제국』과『딕테』 모두 타자의 표상에 결부된 애착을 인지하고, 이들을 재현하려는 움직임을 텍스트적으로 성찰하여 타자를 그 자체로 긍정할 수 있는 텍스트의 윤리를 보여주기 때문이다. 따라서『기호의 제국』과『딕테』는 비재현적인 글쓰기의 형식을 통해 타자에게 일방적인 의미를 부여하기보다 주체와 타자의 개방되고 열린 관계를 형성하려는 텍스트의 움직임과 노력을 보여준다.

제 4장 결론

본 연구는 롤랑 바르트의『기호의 제국』과 테레사 학경 차의『딕테』에 나타난 간매체적인 글쓰기의 형식과 이 형식이 텍스트에서 파생시키는 어조를 비교하고 분석하였다. 바르트와 차는 1970년대에 적극적으로 활동한 이론가, 작가로서 서구 중심의 근대성에 대한 비판의식을 지닌다는 공통점을 보였다. 바르트는 서구 지식인으로서 타자성을 억누르는 서구의 자기 동일성에 대해 비판하고 자기 해체를 꿈꾸었으며, 차는 이산 주체로서 타자의 역사와 하위 주체의 목소리를 억압하고 진보하는 서구의 근대성 문제를 비판하였다. 그래서 바르트에게 일본은 서구와는 다른 이질적인 공간으로서 서구를 비평할 수 있는 언어를 제공하는 타자의 공간으로 나타난다. 또한 차에게 한국은 근대의 서사가 지나가면서 망각하고 상실한 하위 주체의 역사가 진정으로 존재하는 타자의 공간으로 나타난다. 그러나 이 연구는 일본과 한국이라는 타자의 공간을 다루는 바르트의『기호의 제국』과 차의『딕테』가 단순히 이들 공간에 결부된 주체의 상상과 애착을 나열하고 일방적으로 재현하는 텍스트가 아님을 주장하고자 하였다. 대신, 『기호의 제국』과『딕테』는 간매체적인 글쓰기를 통해 타자를 재현하는 문제를 성찰하는 텍스트이며, 이 성찰의 과정에서 드러나는 각 텍스트의 어조는 타자를 대하는 텍스트의 윤리를 보여준다고 주장하고자 하였다.

바르트의『기호의 제국』은 일본에 대한 바르트의 매료와 주관적인 상상을 나열한다는 점에서 비평적으로 오리엔탈리즘의 혐의를 지닌 텍스트로 독해되어왔다. 그러나 이 연구는 글쓰기와 사진 이미지의 비유기적인 관계를 통해『기호의 제국』이 일본을 일방적으로 재현하고 전유하는 오리엔탈리즘의 문제를 벗어난다고 주장하였다. 분명『기호의 제국』은 일본의 역사와 문화를 사실적으로 설명하고 묘사하기보다 일본과 결부된 바르트의 주관적인 상상을 글쓰기로 제시한다는 점에서 문제적으로 보인다. 그러나『기호의 제국』은 타자를 재현하고 소유하려는 글쓰기의 전

진과 이와 반대로 타자의 실재성을 상기시키는 사진 이미지의 삽입을 통해 이 전진을 퇴각시킨다. 바르트의『기호의 제국』은 타자를 향한 글쓰기의 팽창과 이를 방해하는 사진 이미지의 움직임을 통해 타자와 적절한 거리를 형성하려는 신중함의 어조를 보여준다. 신중함은 글쓰기의 오만과 타자를 재단하려는 주체의 독단적인 판단을 중지하는 대신, 타자의 존재를 그 자체로 긍정하는 태도이다. 사진적인 글쓰기를 통해『기호의 제국』은 일본이라는 대상에 일방적인 의미를 부여하지 않고 타자의 존재를 받아들이려는 소극적인 태도를 보여줌으로써 타자와의 적절한 거리를 형성하는 성찰적인 신중함을 보여준다. 따라서 사진적인 글쓰기가 보여주는 신중함의 어조는 바르트의『기호의 제국』이 일본을 일방적으로 재현하고 전유하는 오리엔탈리즘적인 텍스트가 아니라, 타자의 재현과 윤리를 성찰하는 텍스트임을 보여준다.

또한 차의『딕테』는 영화적인 글쓰기를 통해 과거의 것으로 여겨지는 타자의 기억들에 활력과 움직임을 불어 넣으며 스크린-글쓰기의 공간에 재생 한다. 그리고 이를 통해『딕테』는 상실의 기억과 과거의 고통을 현재에 불러내며 끝까지 마주하는 멜랑콜리의 어조를 보여준다.『딕테』는 이산 주체로 등장하는 여낭송인이 한국이라는 상실된 모국의 공간에 대해 지니는 애착을 보여주며 모국을 이루는 기표들을 탐색하고 복원하고자 하는 모습을 보여준다. 그러나 동시에 텍스트는 이 모국에 대한 애착과 재현의 욕망을 해체하며, 재현의 직선적인 서사와 시간이 지니는 한계를 드러낸다. 그리고『딕테』는 영화적인 글쓰기를 통해 역사를 직선적으로 재현하는 것이 아니라, 타자의 피로 구성된 기억과 역사가 응고되지 않게 움직임을 부여한다. 『딕테』가 보여주는 '영화적인' 글쓰기는 단순히 글쓰기의 공간을 영화의 스크린 공간으로 시각화하는 것에 그치지 않는다. 『딕테』의 '영화적인' 글쓰기는 고정된 이미지처럼 보이는 역사에 영화 이미지의 본질이라고 할 수 있는 움직임과 지속성을 부여하는 것이다. 이를 통해 『딕테』는 보여주는 재현에 내재한 진보주의적인 욕망을 거부한다. 대신『딕테』는 과거와 현재가 공존할 수 있는 텍스트의 공간을 형성하며 멜랑콜리의 정동을 체현한다. 멜랑콜리는 상

실을 과거의 것으로 종결시키는 것이 아니라 상실된 것과 상실을 현재에도 끌어안고 감으로써 과거와 현재를 적극적으로 대화시키는 것이다. 『딕테』는 진보의 욕망을 중지시키고 과거와 현재가 만나는 텍스트적 공간을 형성하여, 직선적인 서사가 아니라 원형적인 서사를 만들어 낸다. 상실과의 합체와 원형적인 구조를 보여주는『딕테』는 이를 통해 멜랑콜리의 어조를 체현하며 상실을 애도의 완성을 위한 순간으로 승화시키지 않는다. 대신『딕테』는 멜랑콜리를 통해 과거와 현재의 대화를 지속해 나가는 텍스트의 노동을 보여주며 시간의 흐름에 파묻힌 과거와 하위 주체의 목소리들을 현재에도 생동하게 만든다.

참 고 문 헌

1차 텍스트

롤랑 바르트,『기호의 제국』, 김주환 및 한은경 옮김, 서울: 웅진싱크빅, 2008.

테레사 학경 차,『딕테』, 김경년 옮김, 서울: 어문각, 2004.

Barthes, Roland. *L'empire des signes*. Editions du Seuil, 2015.

Cha, Theresa Hay Kyung. *Dictée*. Berkeley: University of California Press, 2001.

2차 텍스트

그레이엄 앨런, 『문제적 텍스트/롤랑 바르트』, 송은영 옮김, 서울: 앨피, 2004.

김호영, 『영화이미지학』, 파주: 문학동네, 2014.

롤랑 바르트, 『롤랑 바르트가 쓴 롤랑 바르트』, 이상빈 옮김, 파주: 동녘, 2013.

---.『마지막 강의』, 변광배 옮김, 서울: 민음사, 2015.

---.『밝은 방—사진에 관한 노트』, 김웅권 옮김, 서울: 동문선, 2006.

---.『소소한 사건들』, 임희근 옮김, 서울: 포토넷, 2014.

---.『이미지와 글쓰기—롤랑 바르트의 이미지론』, 김인식 편역, 서울: 세계사, 1993.

---. 『텍스트의 즐거움』, 김희영 옮김, 서울: 동문선, 1997.

---. 『현대의 신화』, 이화여자대학교 기호학 연구소 옮김, 서울: 동문선, 1997.

---. 『S/Z』, 김웅권 옮김, 서울: 동문선, 2006.

맹정현,『멜랑콜리의 검은 마술: 애도와 멜랑꼴리의 정신분석』, 서울: 책담, 2015.

박상우,「롤랑 바르트의 '그것이-존재-했음', 놀라움, 광기」,『영상문화』31, 2010, pp.113-140.

---. 『롤랑 바르트, 밝은 방』, 서울: 커뮤니케이션북스, 2018.

에드워드 사이드, 『오리엔탈리즘』, 박홍규 옮김, 서울: 교보문고, 2007.

월터 D. 미뇰로,『로컬 히스토리/글로벌 디자인』, 이성훈 옮김, 서울: 에코 리브로, 2013.

이경원, 『검은 역사, 하얀 이론: 탈식민주의의 계보와 정체성』, 파주: 한길사, 2011.

이석구, 「『딕테』에 나타난 공감의 정치와 여성적 글쓰기」, 『현대영미소설』25.1, 2018. pp.139-159.

임옥희, 『젠더의 조롱과 우울의 철학: 주디스 버틀러 읽기』, 서울: 여이연, 2006.

지그문트 프로이트,『성욕에 관한 세편의 에세이』, 김정일 옮김, 서울: 열린책들, 2003.

---.『정신분석학의 근본개념』, 윤회기 및 박찬부 옮김, 서울: 열린책들, 2017.

콘스탄스 M 르발렌 엮음, 『관객의 꿈: 차학경 1951-1982』, 김현주 옮김, 서울: 눈빛, 2003.

피터 페리클레스 트리포나스,『바르트와 기호의 제국』, 최정우 옮김, 서울: 이제이북스, 2003.

Barthes, Roland. “Mythology Today”, *The Ruslte of Language*. Trans. Richard Howard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989. pp.65-68.

---.“Upon Leaving the Movie Theater”, *Apparatus*. Eds. Theresa Hak Kyung Cha. New York: Tanam Press, 1981. pp.1-4.

---. “Well, And China?”, Trans. Lee Hildreth. *Discourse* 8, 1986, pp.116-122.

Best, Susan. “The Dream of the Audience: The Moving Image of Theresa Hak Kyung Cha”, *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-garde.* London: I.B. Tauris, 2011. pp.116-136.

Benjamin, Walter. “Theses on the Philosophy of History”, *Illuminations*. Trans. Harry Sohn. Eds. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1969. pp.253-264.

Butler, Judith. *The Psychic Life of Power*. California: Standford University Press, 1997.

Cha, Theresa Hak Kyung. “Artist’s Statment.”, Theresa Hak Kyung Cha Archive.

---. “Commentaire”, *Apparatus*, New York: Tanam Press, 1980. pp.261-327.

---. *Exile and Temps Morts*. Eds. Constance M. Lewallen. California: University of California Press, 2009

Cheng, Anne Anlin. “History in/against the Fragment: Theresa Hak Kyung Cha” *The Melancholy of Race*, New York: Oxford University Press, 2000. pp.139-168.

Eng, David L. and David Kazanjian. *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Hargreaves, Alec G. “A Neglected Precursor: Roland Barthes and the Origins of Postcolonialism”, *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*. Eds. H. Adlai Murdoch and Anne Dosadey. Gainesville: University of Florida Press, 2004. pp.55-64.

Hayot, Eric. “Tel Quel”, *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel Quel*. Michigan: University of Michigan Press, 2004. pp.103-175.

Hiddlestone, Jane. “Displacing Barthes: Self, Other, and the Anxiety of Theory”, *Modern and Contemporary France* 15.2, 2007. pp.169-184.

Kang, Hyun Yi L. “The ”Liberating“ Voice of Theresa Hak Kyung Cha’s Dictée”, *Writing Self Writing Nation*. Eds. Elaine H. Kim and Norma Alacon. Berkeley: Third Women Press, 1994. pp.73-98.

Karatani, Kojin. “Uses of Aesthetics: After Orientalism”, Trans. Sato Koshu. *Boundary* 25.2, 1998. pp.145-160.

Kawakami, Akane. “Postwar Travellers and Photographic Writing : Roland Barthes, Michel Butor, Gérard Macé”, *Travellers’ Visions: French Literary Encounters with Japan 1881-2004*, Liverpool: Liverpool University Press, 2005. pp.128-168.

Kim, Elaine H. *Asian American Literature: an Introduction to the Writings and their Social Context,* Philadelphia: Temple University Press, 1982.

---. "Poised on the In-Between: A Korean American's Reflection on Theresa Hak Kyoung Cha's Dictée", *Writing Self Writing Nation.* Eds. Elaine H. Kim and Norma Alacon. Berkeley: Third Women Press, 1994. pp.3-30.

Kim, Koonyong. "The spatial unconscious of global America" Diss. Duke University, 2010. pp.263-317.

Knight, Diana. "'A Reader not a Visitor': Barthes in 'Japan'", *Barthes and Utopia: Space, Travel, Writing.* Oxford[England]: Clarendon Press, 1997. pp.141-166.

LaCapra, Dominick. "Trauma, Absence, Loss", *Critical Inquiry* 25.4, 1999. pp.696-727.

Lowe, Lisa. "The Desire of Postcolonial Orientalism: Chinese Utopias of Kristeva, Barthes, and *Tel Quel*", *Critical Terrains: French and British Orientalism*, Ithaca: Cornell University Press, 1991. pp.136-189

---. "Unfaithful to the Original: The Subject of Dictée", *Immigrant Acts*. Durham: Duke University Press, 1996. pp.128-153.

Malcomeson, Scott. "The Pure Land Beyond the Seas: Barthes, Burch and the Uses of Japan", *Screen* 26. 1985.

Murvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Film Theory and Criticism: Introductory Reading.* Eds. Leo

Braudy and Marshall Cohel. New York: Oxford University Press, 1999. pp.833-844.

Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. London: Harvard University Press, 2007.

Park, Josephine Nock-Hee. ""What of Partition": Dictee's Boundaries and the American Epic", *Contemporary Literature* 46.2, 2005. pp.213-242.

Sandoval, Chélsa. "Theorizing White Consciousness for a Post-Empire World: Barthes, Fanon, and the Rhetoric of Love", *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*. Eds. Ruth Frankenberg. London: Duke University Press, 1997. pp.86-105.

Wong, Shelly. "Unnaming the Same: Theresa Hak Kyung Cha's Dicteée", *Writing Self Writing Nation*. Eds. Elaine H. Kim and Norma Alacon. Berkeley: Third Women Press, 1994. pp.103-140.

Yu, Timothy. "Audience Distant Relative: Reading Theresa Hak Kyung Cha", *Race and the Avant-garde*. California: Stanford University Press, 2009. pp.100-137.

Abstract

Non-Representational Writing and Affects: A Comparison Study Between *the Empire of Signs* and *Dictée*

Hyun Jung Kong
Interdisciplinary Program in Comparative Literature
The Graduate School
Seoul National University

This thesis explores forms of non-representational writings and its affects in Roland Barthes's *the Empire of the Signs* and Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée*. Both texts attempt to construct the spaces of the Others, Japan and Korea, as textual spaces that exist in between the real and the fictive. *The Empire of the Signs* and *Dictée* do not set Japan and Korea as real sites to investigate and reveal its social and anthropological meanings. Rather both Japan and Korea are suggested to have political values that can resist Western modernity in the texts. *The Empire of the Signs* stages fictive Japan to criticize homogeneous structures of modernity in Western society. Also, *Dictée* presents Korea as a textual place that is filled with repressed voices and forgotten histories of the subaltern in order to criticize the nature of progressive modernity. In other words, Both of the texts construct textual spaces of the Other to point out limits of the ideology of the modern in the West.

However, at the same time, t*he Empire of the Signs* and *Dictée* reflect the problem of representation of the Other through the forms of intermedia-writing. *The Empire of the Signs* demonstrates photographic writing that disconnects the corresponding relation between images and text-writing. The text-writing has its own movement to represent and appropriate Japan while the photographic images stop the progress of it. These textual dynamics put writing and images in tension so that the text as a whole cannot own the sign of the Other, Japan. This textual tension showcases the tone of discretion. Discretion is a textual effort to find the proper distance between self and the Other, Barthes and Japan. Also, *Dictée* adopts the form of filmic writing to deconstruct cultural representation and the desire of recovering the missing narratives in official history. *Dictée* problematizes the desire of progress in representation because it solidifies the memory and history of the Other in linear time. Filmic writing, on the other hand, infuses life into the history so that memories of the subaltern can freely roam around and unfold on screen-writing space of the text. It creates plural and circular structures in the text, which memory of the past and the present can coexist. Through this form, *Dict*ée embodies the tone of melancholy that incorporates the loss.

keywords : ethics of the Other, representation, photographic writing, filmic writing, discretion, melancholy,

Student Number : 2016-24200