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

카프카의 「선고」와 「단식 예술가」에 형상화된 '주체의 죽음'이 갖는 의미 비교

2021년 2월

서울대학교 대학원

독어독문학과 문학전공

정 성 욱

카프카의 「선고」와 「단식 예술가」에 형상화된 '주체의 죽음'이 갖는 의미 비교

지도교수 임 홍 배

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2020년 11월

서울대학교 대학원
독어독문학과 문학전공
정 성 욱

정성욱의 석사 학위논문을 인준함
2021년 1월

위 원 장 _____ 김 태 환 _____ (인)

부위원장 _____ 임 홍 배 _____ (인)

위 원 _____ 정 항 균 _____ (인)

국 문 초 록

카프카의 초기작인 「선고」와 후기작인 「단식 예술가」는 각각 성공한 상인의 죽음과, 단식을 예술 행위로 삼는 예술가의 죽음을 다룬다. 본 논문에서는 이 두 죽음을 근대적 주체가 지닌 부정적인 모습에 대한 비판으로 해석한다. 전자는 근대의 주체 중심적이며 독백적인 주체의 죽음을, 후자는 근대적 권력에 의해 인간의 몸에 기입된 몸-주체의 죽음을 의미한다.

「선고」의 전반부에 나타나는 게오르크의 회상은 바흐친이 비판하는 서양 근대의 독백주의 및 독백적 서사의 모습을 보인다. 소설의 후반부에 게오르크가 아버지의 방을 찾아가 아버지와 대화하게 되면서 독백적 서사는 대화적 서사로 변하고, 게오르크는 자신의 삶의 서사에서 배제했던 타자들과 마주한다. 대화적 상태에서 게오르크는 자신의 독백적 서사에서 배제했던 삶의 실제 모습을 발견하게 되고, 그 결과 자신의 정체성을 구성해 온 서사가 엉터리였음을 알게 된다. 그리고 엉터리 서사를 구성한 그의 자아는 사형 선고를 받게 된다. 이때 그에게 내려진 선고는 독백적 주체에 대한 사형 선고라 할 수 있다.

게오르크는 원고이자 재판관인 아버지가 유죄의 증거를 내세우지 못했음에도 불구하고 그 선고를 순순히 받아들이다. 그것은 게오르크의 자살에 대한 결심이 외부로부터 주어진 유죄의 증거에서 오는 것이라기보다는 자신의 죄에 대한 내면으로부터의 수긍에서 오는 것이라는 점을 말한다. 그런데 게오르크에게 내려진 사형 선고는 단순한 처벌에서 끝나는 것이 아니라 새로운 주체의 생성으로 이어진다. 바흐친이 말하는 민중은 뚜렷한 형태를 지니지 않는 커다란 덩어리로 존재하며 일상의 문화에 대해 전복적인 생성의 힘을 발휘하는데, 게오르크의 아버지에게서 이러한 민중의 모습을 발견할 수 있다. 아버지의 그로테스크한 신체성은 게오르크를 관념적인 일상으로부터 시끌시끌한 카니발

적 공간으로 끌어내리고, 게오르크는 신체의 힘에 의해 구성되는 새로운 주체로 태어난다.

「선고」에서 독백적이고 정신적인 주체의 죽음이 나타났다면, 「단식 예술가」에서는 몸-주체의 죽음이 나타난다. 푸코는 근대적 권력 장치인 규율이 인간의 몸에 각인되어 근대적 주체가 구성된다고 주장한다. 「단식 예술가」에서 단식은 음식에 의해 몸에 새겨지는 상징 기호의 각인을 거부하고 사회적으로 구성된 몸-주체로부터 벗어나려는 신체적 행동이다. 본 논문에서는 단식 예술가의 단식을 공백을 먹는 행위라고 해석한다. 단식은 상징 기호가 새겨져 있는 살을 제거하고, 그 자리에 상징화되지 않는 공백의 살을 찌우는 것이며, 이러한 관점에서 단식은 사회문화적으로 구성된 상징적 주체의 해체 과정이라 할 수 있다.

라캉에게 있어서 공백이란 상징체계에 난 구멍을 의미한다. 상징체계는 공백에 접근하려는 시도들을 차단하려 하지만, 예술가들은 이러한 차단에 저항하면서 공백에 다가가려 한다. 단식 예술가는 음식에 대한 거식의 욕망, 즉 공백에 대한 폭식의 욕망을 그 자신의 몸에 새겨 넣음으로써 자신의 몸을 예술작품으로 만들고자 하며, 바로 이 지점에서 단식은 단순히 음식을 먹지 않는다는 부정성의 의미를 벗어나 진리를 추구하는 창조적 에너지로서 긍정성의 의미를 지니게 된다. 또한 매혹적이면서 동시에 혐오감과 두려움을 주는 단식 예술가의 몸은 크리스테바가 말하는 비체로서의 성격을 지닌다. 크리스테바에 의하면 비체는 주체의 무의식 속에서 사라지지 않고 흔적으로서 남아있으며, 예술가들은 이러한 비체의 세계에 다가가려 한다. 크리스테바의 예술가에 대한 이러한 언급은 단식 예술가의 모습에도 적용된다. 단식 예술가는 단식을 통해 자신의 몸에 새겨진 상징 기호들을 제거하고 자신의 몸에 억압되어 있던 비체를 드러낸다. 그는 음식을 거부하게 만드는 병리적인 힘을 예술작품으로 승화시키는 예술가라고 할 수 있다. 단식 예술가가 공백을 추구하는 것은 상징체계에 의해 은폐된 진리를

드러내는 작업이며, 단식을 통한 비체의 드러냄은 자기 내부의 전복적인 힘을 발산하는 것이다. 그런 의미에서 단식은 푸코가 말하는 새로운 주체의 구성 작업이라 할 수 있다.

단식 예술가가 사라지면서 나타난 표범의 모습은 그가 도달한 공백의 세계에서 태어난 새로운 주체의 모습이라고 부를 수 있으며, 이때 공백은 절멸의 상태가 아닌 생성의 힘을 지닌 구역이 된다. 따라서 공백은 바흐친이 말하는 민중과 연결된다. 이들은 모두 상징체계에 의한 구분이 없는 혼합적인 덩어리로서, 전복적이며 생성적인 힘을 지닌다. 「선고」에서는 게오르크의 독백적이고 정신적인 주체가 타자와의 대화 및 민중적 몸이 지닌 전복적인 생성의 힘에 의해, 「단식 예술가」에서는 권력에 의해 구성된 몸-주체가 공백과 비체가 지닌 전복적인 생성의 힘에 의해, 각각 새로운 주체로 거듭난다.

주요어: 독백주의, 대화주의, 민중, 몸-주체, 공백, 비체
학번: 2003-20050

목 차

1. 서 론 ····· 1

2. 「선고」: 독백과 대화, 그리고 독백적 주체의 죽음 ····· 11

2.1. 게오르크의 회상과 독백주의 ····· 11

2.1.1. 독백적 서사로서의 게오르크의 회상 ····· 11

2.1.2. 타자의 목소리에 대한 억압과 독백주의 ····· 18

2.2. 대화주의와 타자의 목소리 ····· 25

2.2.1. 대화주의와 내적 대화 ····· 25

2.2.2. 무의식의 대리인으로서의 아버지와 타자의 목소리 ····· 35

2.3. 독백적 주체의 죽음 ····· 45

3. 「단식 예술가」: 몸-주체의 죽음과 예술가의 사명 ····· 52

3.1. 몸과 주체성 ····· 52

3.1.1. 근대적 주체와 그로테스크의 몸: 「선고」 ····· 52

3.1.2. 주체 구성의 장소로서의 몸: 「유형지에서」 ····· 57

3.1.3. 「유형지에서」와 「단식 예술가」의 상호텍스트성: 처형 의식과 식사 의식 ····· 63

3.2. 단식과 주체의 죽음 ····· 67

3.2.1. 음식과 몸-주체 ····· 67

3.2.2. 단식과 주체의 죽음 ····· 71

3.3. 예술로서의 단식과 새로운 주체의 구성 ····· 77
3.3.1. 예술 행위로서의 단식 ····· 77
3.3.2. 단식과 새로운 주체의 구성 ····· 84

4. 결 론 ····· 91

참 고 문 헌 ····· 94

Zusammenfassung ····· 99

1. 서 론

카프카 Franz Kafka의 작품이 가지는 독특한 언어 사용과 서사 구성으로 인해, 그의 작품을 읽는 독자는 작품에서 고정된 의미를 구성해 내지 못하고, 또한 애써 찾아낸 의미가 미끌어지기를 반복하면서 계속해서 새로운 의미가 만들어지는 것을 경험하게 된다. 이러한 의미의 가변성과 다의성, 다층성으로 인해, 연구자들은 다양한 관점과 방법으로 작품에 대한 분석을 시도하지만 항상 어떤 암초를 만나 분석의 내용이 해체되어 버리는 경험을 하게 된다. 그래서 카프카에 대한 연구는 불충분한 것으로 마무리되고, 어느새 카프카적인 언어가 끼어들어 연구 자체가 카프카의 작품과 마찬가지로 모호한 것이 되곤 한다. 그동안 이루어진 카프카에 대한 해석의 관점과 방법론을 유형별로 정리하면, 전기적인 해석, 정신분석적 해석, 사회역사적 해석, 후기구조주의 및 해체주의적 해석, 종교적 해석과 실존주의적 해석, 유대교적 해석을 들 수 있다.[1] 그리고 전문적인 카프카 연구자는 아니지만 현대 사상에 큰 영향을 준 발터 벤야민 Walter Benjamin이나 테오도르 아도르노 Theodor Adorno 같은 사상가들이 카프카에 대한 글을 쓰거나 그를 자신의 연구에서 언급함으로써, 그리고 그들의 텍스트로부터 파생된 연구들로 인해, 카프카 연구는 다양성을 더해가게 되었다.

특히 현대 사상의 흐름이 후기구조주의와 해체주의로 이동하면서, 그 사상의 조류를 대표하는 학자들이 직접적으로 카프카에 대한 텍스트를 생산하거나 아니면 그들의 사상을 적용한 카프카 연구가 계속해서 생산되었다. 예를 들어 데리다 Jacques Derrida는 「법 앞에서 Préjugés」[2]라는 텍스트에서 카프카의 「법 앞에서 Vor dem Gesetz」를 해체주의적 관점에서 읽어내고 있으며, 들뢰즈 Gilles Deleuze와 가타리 Féliz Guattari는 『카프카 - 소수적인 문학을 위하여』[3]에서 '되기', '탈영토화', '리좀'과 같은 개념을 사용하여

1) Vgl. Manfred Engel u. Bernd Auerochs(Hg.): Kafka-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart 2010, S. 419-424.
2) 자크 데리다/정승훈, 진주영 역: 법 앞에서, 실린 곳: 자크 데리다/데릭 애트리지 편/정승훈, 진주영 역: 문학의 행위, 문학과 지성사 2013, S. 240-291.
3) Gilles Deleuze u. Félix Guattari: Kafka Für eine kleine Literatur, Frankfurt a. M. 1976. 번역서로는 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리/이진경 역: 카프카. 소수적인 문학을 위하

카프카의 문학을 자본주의의 오이디푸스적 구조에 반대하면서 탈주선을 그리는 글쓰기라고 주장한다. 그리고 푸코 Michell Foucault의 감시사회나 담론에 관한 논의를 카프카 작품의 해석에 적용한 해석들이 이루어지고, 정신분석의 관점에서 프로이트 Sigmund Freud뿐만 아니라 라캉 Jacques Lacan 등의 정신분석 이론을 적용하여 카프카를 해석하려는 시도가 이어지고 있으며,[4] 젠더의 관점에서 카프카의 문학이 연구되기도 한다. 또한 정치사상가인 조르조 아감벤 Giorgio Agamben은 그의 주저 『호모 사케르』[5]에서 카프카의 「법 앞에서」를 독해하면서 법의 형식 문제를 다루고 있으며, 최근에는 생태나 매체와 같은 현대 사회의 중요한 이슈들과 관련하여 카프카의 작품이 언급되거나 연구되기도 한다.

본 논문에서는 프로이트의 정신분석을 이용한 기존의 해석을 비판적으로 수용하고 미하일 바흐친 Michail Bakhtin의 대화주의 이론과 카니발 이론 그리고 라캉과 줄리아 크리스테바 Julia Kristeva의 정신분석과 푸코의 주체에 관한 이론의 도움을 받아, 카프카의 「선고 Das Urteil」와 「단식 예술가 Ein Hungerkünstler」[6]에 대한 해석을 시도할 것이다. 「선고」는 1912년 9월 22일 밤 10시부터 다음날 새벽 6시에 이르는 시간 동안 작성되었다. 짧은 작품이지만 카프카 스스로 이 작품에 대해 만족감을 표시했으며,[7] 이 작품이 카프카 문학에 있어서 '돌파구'가 되었다는 것은 하나의 상용구처럼 되어 있다.[8] 서술 방법에 있어서 이전의 일인칭 화자의 관찰 위주의 서술에서

여, 동문선 2001.

4) 특히 지젝은 라캉의 이론을 그의 다양한 저술에 적용하면서 카프카의 작품을 자주 언급하고 있다.

5) 조르조 아감벤/박진우 역: 호모 사케르, 새물결 2008.

6) 두 작품은 Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten, Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gehard Neumann, Frankfurt a. M. 2002에 수록된 텍스트를 사용한다. 이후 인용할 때에는 각각KKAL/U와 KKAL/H로 표기하기로 한다. 아울러 본 논문에서 인용하는 카프카의 단편들 중 위 책에 수록된 것은 같은 방식의 약호를 사용한다. 두 작품에 대한 번역은 김태환: 변신·선고 외, 을유문화사 2015를 따랐으며 필요한 경우 수정하였다.

7) Franz Kafka: Tagebücher, Hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller u. Malcolm Pasley, Frankfurt a. M. 2002. S. 460 f(1912.9.23.): (끔찍할 정도의 힘듦과 기쁨. 내가 물속에서 앞으로 나아가듯이 그 이야기는 내 앞에서 발전되어 나갔다. […] 누이들의 방 안으로 떨면서 들어섬. 낭독. 그 전에 하녀 앞에서 기지개를 켜고 말한다. "지금까지 글을 썼어요." Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte, wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. […] Das zitternde Eintreten ins Zimmer der Schwestern. Vorlesung. Vorher das Sichstrecken vor dem Dienstmädchen und Sagen: „Ich habe bis jetzt geschrieben.")

벗어나 카프카 고유의 예술적인 형식을 갖게 되었으며, 주제적인 면에서도 이후의 작품에 나타나는 여러 모티프들이 응축되어 있다.[9] 말하자면 「선고」는 카프카 문학의 출발점이라 할 수 있을 것이다. 「단식 예술가」는 1922년 5월에 집필되었으며, 카프카 사후 몇 달 후인 1924년 8월, 「첫 고통 Erstes Leid」, 「작은 여인 Eine kleine Frau」, 「요제피네, 여가수 혹은 쥐 종족 Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse」과 함께 『단식 예술가. 네 편의 이야기 Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten』라는 제목의 단편집으로 출판되었다. 카프카가 자신이 죽기 전날까지 단편집의 교정을 직접 수행했다는 사실과 더불어,[10] 1922년 11월 막스 브로트에게 쓴 유언장에서 「선고」, 「화부 Heizer」, 『변신 Die Verwandlung』, 「유형지에서 In der Strafkolonie」, 『시골의사 Ein Landarzt』와 단편 「단식 예술가」를 제외하고서 자신이 쓴 모든 것을 불태워 달라고 했다는 사실로부터,[11] 카프카가 「단식 예술가」에 대해 애착을 가지고 있었음을 알 수 있다. 카프카의 문학 여정에 있어서 처음이라 할 수 있는 「선고」와 말년의 작품인 「단식 예술가」는 카프카 자신이 애착을 보였다는 공통점 이외에, 근대적 주체의 죽음이라는 주제를 형상화 하고 있다는 공통점을 지닌다.

「선고」는 성공한 상인인 게오르크 벤데만이 어느 날 갑자기 아버지로부터 사형을 언도받고 스스로 물에 빠져 죽게 된다는 이야기이다. 기이하게 전개되는 이 작품은 카프카 문학이 가지는 형식적, 내용적 특성을 두루 갖추고 있으며, 따라서 이 작품에 대한 연구도 카프카 문학 전반에 걸친 연구의 다양성만큼 다양하다. 예를 들면 작품의 주요 모티프인 부자갈등에 주목하여, 이를 카프카와 그의 아버지 사이의 갈등관계로 해석하는 전기적 관점, 오이디푸스적 처벌로 해석하는 정신분석적 관점, 두 세대 사이의 투쟁으로 보는 역사적 관점, 두 원칙 사이의 투쟁으로 해석하는 철학적 관점 등이 있다.[12] 그리고 올리버 야르아우스 Oliver Jahraus와 슈테판 노이하우스 Stefan Neuhaus는 근래에 다양한 관점에서 이루어진 「선고」에 대한 해석을 모아

8) Manfred Engel u. Bernd Auerochs(Hg.): a. a. O., S. 93.
9) Vgl. Manfred Engel u. Bernd Auerochs(Hg.): a. a. O., S. 153 u. S. 155 f; 이주동: 카프카 평전, 소나무 2012, 280쪽.
10) Vgl. Manfred Engel u. Bernd Auerochs(Hg.): a. a. O., S. 318 f.
11) 이주동: 같은 글, 758-759쪽 참조.
12) Manfred Engel u. Bernd Auerochs(Hg.): a. a. O., S. 156.

서 『카프카의 「선고」와 문학 이론. 열 개의 모델분석』[13]을 편찬하였는데, 이 책에 수록된 문학 이론으로는 해석학, 구조주의, 수용미학, 문학사회학, 정신분석, 젠더와 퀴어 이론, 담화이론, 체계이론, 상호텍스트성 그리고 해체주의가 있다. 국내 연구로는 시점 이론과 관련하여 주인공의 분열에 대해 논의한 김태환의 연구, 정신분석의 관점에서 주인공의 자아 분열을 연구한 곽정연의 연구, 부자갈등을 인류 타락의 신화의 관점에서 해석하고 있는 권혁준의 연구가 있다.[14]

본 논문에서는 정신분석적으로 분석한 「선고」의 몇몇 모티프를 수용하고, 이를 바흐친의 대화주의 이론과 카니발 이론으로 다시 해석함으로써, 근대적 주체의 몰락이라는 주제를 읽어낼 것이다. 「선고」를 정신분석의 관점에서 보았을 때, 꿈과 같은 서술, 근친상간과 부친살해에 대한 욕망과 그에 대한 처벌 그리고 자아 분열과 같은 모티프가 두드러진다.[15] 이러한 관점에서 보았을 때 「선고」는 게오르크의 내면에서 벌어지는 아버지와의 투쟁 그리고 자신의 또 다른 자아인 친구와의 투쟁의 이야기로 볼 수 있다. 하지만 본 논문에서는 게오르크와 아버지 그리고 친구 사이의 관계를, 어떤 자리를 놓고 벌어지는 투쟁의 관계로 보기보다는, 의사소통이 단절되었던 이들이 대화적 관계로 들어섬으로써 게오르크의 자기 반성과 자기 처벌로 이루어지는 것으로 보고자 한다. 주인공인 게오르크에게 초점을 맞추어 생각하면, 소설의 전반부에 게오르크는 타자를 배제하는 근대의 독백적 주체의 모습을 보이지만, 후반부에서는 아버지와의 대화를 통해서 자기 처벌에 이르게 된다고 할 수 있다. 이 대화에서 아버지의 목소리는 게오르크 내면의 목소리라 할 수 있으며, 여기서 대화는 게오르크의 내적 대화라 할 수 있다. 그런데 아버지를

---

13) Oliver Jahraus u. Stefan Neuhaus(Hg.): Kafkas ≫Urteil≪ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen, Stuttgart 2002.

14) 각각에 대한 논문은 다음과 같다: 곽정연: 프란츠 카프카의 「선고」에 나타난 자아분열, 실린 곳: 카프카 연구 13, 한국카프카학회 2005; 권혁준: 카프카의 인류타락 신화 수용과 형상화. 작품 「선고」를 중심으로, 실린 곳: 독일어문화권연구 16, 서울대학교 인문대학 독일학연구소 2007; 김태환: 「판결」. 주인공의 분열과 서술자, 실린 곳: 김태환: 미로의 구조. 카프카 소설에서의 자아와 타자, 알음 2008, 35-57쪽.

15) Vgl. Thomas Anz: Praktiken und Probleme psychoanalytischer Literaturinterpretation – am Beispiel von Kafkas Erzählung *Das Urteil,* In: Oliver Jahraus u. Stefan Neuhaus(Hg.): Kafkas ≫Urteil≪ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen, Stuttgart 2002, S. 132-137.

통해 발화되는 목소리를, 단순히 게오르크의 내면에서 들리는 목소리라는 이유로 게오르크 자신의 목소리라고 간주하는 데서 벗어나, 게오르크가 삶의 과정을 거치면서 자신의 의식에서 배제하고 억압했던 여러 타자들의 목소리라고 볼 수 있으며, 이때 아버지는 그들의 목소리를 대리하는 매체로서의 역할을 하고 있다고 볼 수 있다. 게오르크의 독백적이고 주체 중심적인 사고는, 내면에서 벌어지는 타자들과의 내적 대화를 통해, 자신의 내면으로부터 무너지게 되고, 그 결과 게오르크는 자기 처벌에 이르게 된다. 그리고 게오르크를 근대적 시민의 전형적 인물로 보았을 때, 게오르크의 죽음은 서양 근대 관념론 철학의 독백적 주체 그리고 근대의 시민적 주체의 죽음을 상징한다고 할 수 있을 것이다.

바흐친의 대화주의 이론이 카니발적 몸에 대한 이론과 연결되듯이, 「선고」에서 이루어지는 타자와의 대화는 타자의 몸의 세계와의 만남으로 이어지면서, 게오르크의 독백적이며 정신적인 주체에 대한 비판이 몸의 차원에서 행해진다. 그런데 대화와 몸을 통해 이루어지는 「선고」에서의 주체 비판이 정신적 차원에서 구성된 주체에 대한 비판이라면, 「단식 예술가」에서는 몸의 차원에서 법, 규칙, 문화 등의 상징적 질서에 의해 구성되는 주체성, 즉 몸-주체에 대한 비판이 가해진다. 「단식 예술가」는 단식을 예술 행위로 삼는 한 예술가가 무한한 단식을 실행하다가 죽게 된다는 이야기이다. 이 소설에서 가장 핵심적인 행위는 무엇보다 단식이며, 이 작품에 대한 해석 및 연구는 단식이 가지는 의미 및 단식에 대한 가치평가와 관련하여 이루어져 왔다고 할 수 있다. 초기의 연구는 '단식 예술가'라는 명칭이 직접적으로 나타내듯이, 단식을 예술 행위로 파악하고 단식이라는 예술이 가지는 함의를 파악하려고 하였다. 대표적으로 베노 폰 비제 Benno von Wiese는 삶과 예술을 대립시키면서 단식 예술가의 예술을 정신적인 것, 본질적인 것 그리고 진실한 것을 추구하는 고독한 행위로 파악하고 있다. 이어서 「단식 예술가」에 대한 연구는 예술의 문제에서 벗어나 사회역사적 관점 그리고 영양 생리학의 관점 등에서 이루어졌다. 예를 들어 발터 바우어-바프넥 Walter Bauer-Wabnegg은 세기전환기에 실제로 존재했던 단식 예술가와 카프카 작품 속의 단식 예술가를 비교하고 있다. 90년대에 이르러 게르하르트 노이만 Gerhard Neumann은 식사와 식사 규칙의 습득을 규율과 통제의 수단으로

여기면서, 단식 예술가의 음식거부는 자신의 고유성을 추구하는 시도라고 해석한다. 그리고 몸을 기호의 일종으로 보고, 단식 예술가의 몸을 상징적인 기능을 제거한 절대적 기호로 해석하면서 새로운 미학의 가능성을 읽어낸다.[16] 국내 연구로는, 작품을 예술가의 무한한 욕망이라는 관점에서 해석한 장혜순의 연구, 「단식 예술가」를 복합 시점에서 서술된 것으로 파악하면서 예술가와 대중의 관계에서 양쪽을 균형을 가지고 바라보아야 함을 지적한 임석원의 연구가 있으며, 마찬가지로 예술과 대중의 관계라는 관점에서 해석한 김태환의 연구 등이 있다. 최근의 연구로는 억압적인 정신으로부터 신체의 욕망을 해방하는 동물-되기, 신체의 텍스트성 그리고 새로운 법질서의 생성이라는 관점에서 작품을 해석하고 있는 정항균[17]의 연구가 있다.

본 논문에서는 노이만의 논의를 받아들여 문화, 음식, 몸이 가지는 상관관계에 주목하고, 푸코의 주체 구성에 관한 논의를 수용하여, 단식이 몸에 기입된 상징체계, 즉 몸의 차원에서 사회문화적으로 구성된 주체성을 벗겨내는 행위이며, 이것은 몸에서의 실재, 즉 진리를 드러내는 예술 행위임을 논의할 것이다. 단식 예술가는 대중에게 매혹적인 구경거리로 존재하지만, 동시에 혐오감과 두려움을 주는 존재이다. 다시 말해 단식 예술가는 단식이라는 행위를 통해 상징이라는 일상의 질서에서 미끄러져 나가며, 공포와 혐오를 불러일으키는 존재, 혹은 상징 이면에 존재하는 실재를 불길하게 상기시키는, 크리스테바 Julia Kristeva가 말하는 비체(abject)[18]로 변모한다고 할 수 있다.

---

16) Vgl. Manfred Engel u. Bernd Auerochs(Hg.): a. a. O., S. 322. 여기서 언급된 연구자의 논문은 다음과 같다.: Benno von Wiese: Franz Kafka. Ein Hungerkünstler, In: Ders.: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, Düsseldorf 1956, S. 325-342; Walter Bauer-Wabnegg: Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik, Erlangen 1986. S. 166-176; Gerhard Neumann: Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas, In: Wolf Kittler u. Gerhard Neumann(Hg.): Franz Kafka. Schriftverhehr, Freiburg 1990, S. 399-432.

17) 각각의 논문은 다음과 같다: 장혜순: 카프카의 「단식 예술가」. 미적 경험과 욕망의 가면, 실린 곳: 카프카연구 28, 한국카프카학외 2012; 임석원: 프란츠 카프카의 「단식 예술가」에 나타나는 복합시점과 예술관에 대한 고찰, 실린 곳: 카프카 연구 32, 한국카프카학회 2014; 김태환: 단식술로서의 예술. 예술성과 대중성의 관계에 대한 일고찰, 실린 곳: 쓺. 문학의 이름으로, 문학실험실 2018, 8-24쪽; 정항균: 카프카의 「단식예술가」에 나타난 신체와 동물-되기의 의미, 실린 곳: 독어독문학 153, 한국독어독문학회 2020.

18) 줄리아 크리스테바/서민원 역: 공포의 권력, 동문선 2001. '비천하고 더러운 것'을 의미하는 'abject'는 크리스테바의 논의에서 '주체가 아닌 것'의 의미를 내포한다. 따라서 卑體와 非體의 의미를 동시에 내포할 수 있는 '비체'라는 번역어가 적절해 보인다. 고갑희:

따라서 단식은 몸의 차원에서 음식에 의해 형성된 주체성을 제거하는 것이며, 이를 통해 몸-주체에 의해 은폐되었던 몸의 실재, 비체로서의 몸을 드러내는 것이라 할 수 있다. 본 논문에서는 크리스테바와 라캉의 논의를 참고하여, 단식의 이러한 의미가 어떻게 예술적 행위가 되는지를 밝힐 것이다.

크리스테바에 의하면, 비체로서의 어머니의 몸은 주체의 무의식에 흔적으로 남아있는데, 예술가들은 비체로서의 모성의 세계로 빠져들기 위해서 자신들의 상징체계 내에서의 입지를 불안하게 만드는 위험을 감수하는 사람들이다.[19] 음식의 거부로 인해 단식 예술가의 몸에서 상징체계의 흔적이 사라지면, 남는 것은 주체가 아닌 것, 즉 비체일 것이다. 그렇다면 단식 예술가의 예술은 비체로서의 몸을 드러내는 작업이라 할 수 있으며, 이는 크리스테바가 말하는 예술가의 범주에 포함된다 할 수 있다. 라캉의 정신분석에 있어서 예술가의 위치도 이와 크게 다르지 않다. 라캉에 의하면 상징체계는 실재를 은폐하는데, 예술가는 이러한 실재를 은폐하는 베일로서의 상징체계를 걷어내고 실재를 드러내는 존재라 할 수 있다. 인간의 정신이 의식과 무의식으로 이루어져 있듯이 인간의 몸도 상징체계에 구속된 몸과 구속되기 이전의 실재로서의 몸으로 이루어져 있다면, 상징체계에 구속된 몸은 실재로서의 몸을 은폐한다고 할 수 있다. 단식 예술가는 단식을 통해 몸의 은폐적인 작용을 거부하면서 몸의 실재를 드러내는데, 이것을 라캉의 관점에서 예술의 근본적인 임무라 부를 수 있을 것이다. 우리는 실재를 진리라 부를 수 있으며, 라캉은 진리를 일컬어 지식 체계, 즉 상징체계에 난 구멍, 또는 구멍을 내는 효과라고 하였다. 지식 체계는 그 자신이 은폐하고 있는 공백의 출현을 억압함으로써 체계의 완결성이라는 환상을 유지할 수 있으며, 지식의 체계는 공백에 접근하려는 모든 종류의 시도를 차단하지만, 예술가들은 진리의 이름으로 이러한 차단에 저항하면서 공백의 가장자리에 도달하려고 한다.[20] 그런데 신경성 식욕부진증, 즉 거식증에 걸린 사람이 아무것도 먹지 않는 것이 아니라 무(공백)을 먹는다고 라캉은 말한다.[21] 그렇다면 단식 예술가는 음식을

시적 언어의 혁명과 사랑의 정신분석-줄리아 크리스테바의 경계선의 철학, 실린 곳: 한국 영미문학 페미니즘 학회 편: 페미니즘, 어제와 오늘, 민음사 2001, 203쪽 참조.

19) 박주영: 영원히 지워지지 않는 흔적: 줄리아 크리스테바의 모성적 육체, 실린 곳: 비평과 이론 9(1), 한국비평이론학회 2004, 220쪽.

20) 백상현: 라캉 미술관의 유령들, 책세상 2014, 201-202쪽.

21) 자크 라캉/자크-알랭 밀레 편/맹정현, 이수련 역: 세미나 11권 - 정신분석의 네 가지

먹지 않음으로써 공백에 도달하려는[22] 예술가의 모습을 보여준다고 할 수 있을 것이다. 정리하자면, 단식 예술가는 몸에 새겨진 상징체계, 즉 몸-주체를 제거함으로써 비체 혹은 실재로서의 몸, 즉 진리를 드러내고 있는 것이다.

자신의 정체성의 근거를, 사유하는 자신에게서 찾게 된 데카르트 철학 이후, 서양 근대 철학과 근대 사회는 이성 중심적이고 주체 중심적인 방향으로 흐르게 되었다. 하지만 사유의 근본이 되는 언어에 대한 회의는 정체성의 위기를 불러일으켰으며, 타자를 배제하고 억압하는 독백적인 주체 중심주의는 20세기 벌어진 가공할 만한 범죄의 원인으로 지목되었다. 또한 감시와 처벌 그리고 규율과 통제에 길들여진 인간의 정신과 몸에 과연 고유한 정체성이라는 것이 존재하는가에 대한 의혹 섞인 두려움이 널리 퍼지게 되었다. 이러한 정체성 및 주체의 문제와 관련하여 학자들과 예술가들은 다양한 방식으로 대응하였는데, 카프카 역시 그의 문학 여정의 전 시기를 통해 이 문제에 대응해 온 작가라 할 수 있을 것이다. 카프카의 작품에는 언어의 확실성이 무너지면서 정체성의 혼란을 겪는 인물들이 등장하며, 언어에 대한 회의가 카프카 작품의 서사 원리로 발전하면서 작품 자체가 정체성의 위기를 겪기도 한다. 그리고 자아와 타자의 경계가 모호해지는 인물들, 타자와의 만남을 통해 주체성에 균열을 일으키는 인물들 그리고 그 결과 정체성을 잃고 정체를 알 수 없는 모습으로 변해버린 인물들이 등장한다. 또한 카프카의 작품에는 사회역사적인 관점에서 타자라고 할 수 있는 존재들이 등장하여 중심과 주변의 경계가 모호해지기도 하며, 권력기관의 감시와 통제를 받는 인물들도 등장한다. 더 나아가서 몸 자체에 규율이 새겨지는 인물을 통해, 감시와 통제를 받는 인간을 직접적으로 형상화하기도 한다.

본 논문에서는 카프카 문학 초기의 작품인 「선고」와 후기 작품인 「단식 예술가」의 분석을 통해, 카프카가 주체의 문제를 형상화는 방식의 차이를 발견하고자 한다. 즉 「선고」에서는 게오르크의 독백적 서사가, 타자의 목소리와의 대화 그리고 타자의 몸의 세계와의 대면을 통해 균열을 일으키

근본 개념, 새물결 2008, 161쪽.

22) 단식 예술가의 마른 몸은 그 자체로 공백을 표현하고 있다. 크리스테바의 비체와 라캉의 실재는 동일한 개념이라고 할 수 없지만, 상징계를 벗어나 있는 것이라는 점에서는 공통적이다. 단식을 통해 구성되는 단식 예술가의 몸은, 상징기호라는 외피를 벗은 비천한 존재로서 비체의 성격을 지니면서, 상징기호가 차지하고 있던 자리를 공백이 차지한 형상을 보임으로써 실재로서의 성격도 동시에 지니고 있다고 할 수 있을 것이다.

며, 그 결과 독백적이며 정신적인 주체의 몰락을 가져온다면, 「단식 예술가」에서 단식 예술가는 음식을 거부함으로써, 음식을 통해 사회문화적으로 구성된 몸의 주체성을, 스스로 혹은 예술가의 사명에 따라 제거하는 시도를 한다. 두 작품은 모두 주체의 죽음을 형상화하지만 몇 가지 차이점을 보인다. 우선 「선고」에서는 게오르크의 의식의 차원에서 구성된 주체의 죽음이 나타난다면,[23] 「단식 예술가」에서는 몸의 차원에서 구성된 주체의 죽음이 나타난다. 다음으로 「선고」에서 주체의 죽음이 상인 그리고 시민으로서 게오르크의 정체성의 죽음을 의미하며 따라서 비극적인 것으로 다가온다면, 「단식 예술가」에서 주체의 죽음은 예술가로서의 사명을 다한 결과로 나타나 독자에게 숭고한 감정을 심어준다.

게오르크가 보이는 주체 중심적 사고와 단식 예술가의 몸에 기입되는 상징체계의 흔적은 모두 독백적이고 획일적인 시스템으로부터 온 것이라고 할 수 있다. 그 시스템은 게오르크의 삶에서 타자의 목소리와 몸의 세계를 배제하게 만들었고, 단식 예술가에게는 실재의 몸을 억압하게 만들었다. 이에 대한 저항으로써, 게오르크가 자신의 내면에 흔적으로 남아있던 타자의 목소리를 듣게 되고 타자의 몸을 대면함으로써 주체 중심주의에 균열을 가져온다면, 단식 예술가는 외부로부터 오는 상징체계의 유입을 거부하고 자신의 몸에서 그러한 시스템의 흔적을 지워냄으로써 몸의 실재, 즉 진리를 드러내는 예술가의 작업을 하고 있다고 할 수 있다.

본 논문은 「선고」와 「단식 예술가」의 분석을 통해 카프카의 작품에서 주체의 죽음이 형상화되는 방식을 비교 검토하고자 한다. 이는 카프카의 작품에 나타난 주체와 타자의 문제에 대한 종합적인 연구와 현대 사회의 주체와 타자의 문제에 대한 검토의 계기가 될 수 있을 것이다.[24] 본 논문의 2장

---

23) 작품은 게오르크가 실제 물에 빠져 죽은 것으로 끝나지만, 그 이전에 내려진 사형 선고는 게오르크의 의식의 차원에서 내려진 자기 처벌의 성격을 가지며, 물에 빠지는 것은 그것에 대한 실제적 형상의 부여로 볼 수 있다.

24) 각각 카프카 문학의 초기와 후기에 해당하는 「선고」와 「단식 예술가」에서 주체의 문제가 형상화되는 방식이 그의 문학의 전체적인 지형도 안에서 어떠한 위치를 점하고 있는지, 그리고 그의 문학 전반에서 주체의 문제가 어떠한 방식으로 다루어지고 있는지에 대해서 논의할 수 있을 것이다. 그리고 이 문제를 작가의 전기적인 요소와 연관시켜 논의해 볼 수도 있을 것이다. 하지만 이에 대한 논의는 후속 연구에서 상세히 이루어질 수 있을 것이며, 본 논문에서는 두 작품의 비교를 통해 이들 작품에서 형상화되고 있는 근대적 주체에 대한 비판과 새로운 주체의 가능성에 대해 논의하고자 한다.

에서는 「선고」에서 주인공이 보여주는 독백주의와 주체 중심적 사고 그리고 타자와의 대화를 통한 주체의 죽음에 대해 논의할 것이다. 그리고 3장에서는 「선고」에서 대화주의가 몸에 의한 정신적 주체에 대한 비판으로 이어지고 있음을 언급한 후, 「선고」와 「단식 예술가」에서의 몸과 주체의 관계를 비교하고, 「단식 예술가」에서 몸에 구성된 사회문화적인 상징적 주체가 해체되고 새로운 주체가 구성되고 있음을 논의할 것이다.

2. 「선고」: 독백과 대화, 그리고 독백적 주체의 죽음

2.1. 게오르크의 회상과 독백주의

2.1.1. 독백적 서사로서의 게오르크의 회상

「선고」는 게오르크 벤데만이라는 젊은 상인의 이야기이다. 게오르크는 사업에서의 성공과 곧 하게 될 결혼을 통해 시민사회에서의 성공을 눈앞에 두고 있다. 하지만 게오르크에게 있어서 이제는 연로하여 보살핌을 받아야 할 존재로 인식되었던 아버지가 게오르크의 지금까지의 잘못을 폭로하고 그에게 사형을 선고함으로써, 게오르크는 스스로 물에 빠져 죽게 된다. 소설에서 이야기가 진행되는 시간은 어느 일요일 오전의 몇 시간 정도이지만, 게오르크의 회상과 그가 아버지와 나누는 대화를 토대로 이야기를 재구성해 보면 대략 3년 정도의 시간이 흘렀음을 알 수 있다. 줄거리를 요약해 보면 다음과 같다.

게오르크에게는 수년 전부터 러시아에서 사업을 하고 있는 친구가 있다. 친구는 사업에 어려움을 겪고 있으며, 3년 전부터는 고향에 오지 않고 있지만 게오르크와는 편지를 주고받고 있다. 반면에 게오르크는 아버지가 하던 사업을 이어 받아 큰 성공을 거두었다. 아버지는 2년 전 게오르크의 어머니가 죽은 이후로 회사에 나가기는 하지만 회사 일에서 어느 정도 뒤로 물러난 상태이다. 게오르크는 그동안 친구와의 편지 왕래에서 고향에 대한 자세한 이야기는 하지 않았으나, 곧 있을 결혼을 계기로 해서 어느 일요일 오전 친구에게 자신의 약혼을 알리는 편지를 쓰게 된다. 게오르크는 편지를 마무리하고서 아버지에게 그 편지를 쓰게 되었다는 사실을 알리러 그동안 몇 달째 찾아가지 않았던 아버지의 방에 가게 된다. 게오르크가 약혼을 알리는 편지를 친구에게 썼다는 이야기를 들은 아버지는 그동안 게오르크가 친구, 어머니 그리고 자신에게 저지른 잘못에 대해 이야기하면서 게오르크에게 익사(溺

死) 형을 선고하고 나서 쓰러진다. 익사 형을 선고 받은 게오르크는 그 길로 달려 나가 물에 빠진다.

이와 같은 줄거리를 지닌 「선고」는 구성 상 크게 두 부분으로 나누어진다. 전반부에서 게오르크가 친구에게 편지를 쓰고 나서 그를 회상한다면, 후반부에서는 게오르크가 그 편지를 썼다는 사실을 알리러 아버지의 방을 찾아갔다가 아버지로부터 익사 형을 선고받고 물에 빠지게 된다. 이와 같은 소설의 두 부분은 여러 측면에서 뚜렷한 대조를 보인다. 첫째, 전반부의 공간적 배경이 외부와 연결된 밝은 게오르크의 방이라면, 후반부의 공간적 배경은 외부와 차단된 어두운 아버지의 방이다. 둘째, 전반부에서는 과거의 시간이 서술된다면, 후반부에서는 현재 진행 중인 사건이 서술된다. 셋째, 전반부는 게오르크 혼자 등장하며 게오르크의 머릿속에서 진행되는 생각을 보여준다면, 후반부는 게오르크와 아버지의 대화를 통해 사건이 진행된다. 이러한 차이로 인해 전반부는 밝고 조용하고 차분하며 이성적인 분위기를 보인다면, 후반부는 어둡고 시끄럽고 감정이 고조되어 있으며 비이성적인 분위기를 보인다.

우선 전반부의 서술을 통해 그려지는 게오르크라는 인물의 특성을 밝히고, 이어서 그 인물이 후반부에서 어떤 모습으로 변하는지를 살펴보고자 한다. 소설 전반부의 밝고 차분한 분위기는 게오르크라는 인물이 합리적이며 정상적인 인물이라는 인상을 갖게 한다. 전반부에 등장하는 인물은 게오르크 한 명뿐이다. 그는 한가한 일요일 오전 밝고 외부의 풍경이 잘 보이는 자신의 2층 방에서 친구에게 보낼 편지를 다 쓴 후 조용히 사색에 잠긴다. 소설은 다음과 같이 시작한다.

> 매우 화창한 어느 봄날 일요일 오전이었다. 젊은 상인 게오르크 벤데만은 강을 따라 거의 높이와 색깔만 조금씩 달리하며 길게 일렬로 늘어선 낮고 가벼운 집들 중 한 채의 2층 독방에 앉아 있었다. 그는 외국에 있는 어릴 적 친구에게 편지를 막 쓰고 장난하듯 천천히 봉투를 봉한 뒤 책상에 팔꿈치를 괴고 창밖으로 강과 다리, 연초록빛을 띤 강 건너 언덕들을 내다보았다.
>
> 그는 이 친구가 고향에서의 일이 잘 풀리지 않는 데 불만을 느끼고 벌써 수년 전에 그야말로 도망치듯 러시아로 떠나 버린 것에 대해 곰곰이 생각했다.
>
> Es war an einem Sonntagvormittag im schönsten Frühjahr. Georg

Bendemann, ein junger Kaufmann, saß in seinem Privatzimmer im ersten Stock eines der niedrigen, leichtgebauten Häuser, die entlang des Flusses in einer langen Reihe, fast nur in der Höhe und Färbung unterschieden, sich hinzogen. Er hatte gerade einen Brief an einen sich im Ausland befindenden Jugendfreund beendet, verschloß ihn in spielerischer Langsamkeit und sah dann, den Ellbogen auf den Schreibtisch gestützt, aus dem Fenster auf den Fluß, die Brücke und die Anhöhen am anderen Ufer mit ihrem schwachen Grün.

Er dachte darüber nach, wie dieser Freund, mit seinem Fortkommen zu Hause unzufrieden, vor Jahren schon nach Rußland sich förmlich geflüchtet hatte.[25)]

소설은 시작과 함께 게오르크가 살고 있는 집을 먼 거리에서 조망하다가 곧장 친구에게 보낼 편지를 마무리하고 있는 게오르크를 클로즈업한다. 이와 동시에 화자의 시선이 게오르크에게 동기화되면서 화자는 게오르크의 시선에 들어온 외부 풍경을 서술하게 되고, 바로 이어서 게오르크의 머릿속에서 일어나고 있는 생각을 서술한다. 게오르크의 머릿속에서는 몇 년 전 있었던 친구의 러시아행과 그의 사업 실패, 자신과 친구의 관계, 자신의 사업 성공과 가족들과의 관계, 약혼, 현재 편지를 쓰게 된 계기에 이르기까지, 몇 년에 걸친 이야기가 파노라마처럼 지나간다. 이어서 화자는 게오르크의 머릿속 생각에서 벗어나 게오르크가 쓰고 있는 편지의 내용을 소개한다.

그러나 그녀가 그의 키스 세례 속에 가쁜 숨을 쉬면서 "그래도 마음이 정말 괴로워요"하고 말했을 때, 그는 친구에게 있는 일을 다 쓰더라도 정말 괜찮을 거라는 생각이 들었다. […] 그러고서 정말로 그는 오늘 일요일 오전에 쓴 긴 편지에서 친구에게 약혼 사실을 다음과 같이 알렸다.

Und wenn sie dann, rasch atmend unter seinen Küssen, noch vorbrachte: „Eigentlich kränkt es mich doch", hielt er es wirklich für unverfänglich, dem Freund alles zu schreiben. […] Und tatsächlich berichtete er seinem Freunde in dem langen Brief, den er an diesem Sonntagvormittag schrieb, die erfolgte Verlobung mit folgenden Worten:[26)]

25) KKAL/U, S. 43.
26) KKAL/U, S. 48.

프리드리히 바이스너 Friedrich Beißner는 '동일시점 Einsinnigkeit'이라는 개념으로 카프카 작품의 서술구조를 분석하였다. 그에 따르면 카프카 소설에서 화자는 언제나 주인공이 지각하고 생각하는 것만을 경험하고 서술하며, 이는 소설이 3인칭의 형식으로 서술되었을 때에도 마찬가지이다.[27] 그리고 화자의 서술에 의존하는 독자 역시 주인공의 지각과 생각만을 경험하게 된다. 바이스너에 따르면 「선고」 역시 마지막 장면을 제외하고는 주인공의 시점을 따르고 있는데,[28] 그의 주장대로라면 게오르크의 머릿속에서 일어나고 있는 생각은 온전히 게오르크의 생각이 된다. 따라서 그것은 게오르크의 회상을 서술한 것이 되며, 게오르크를 지칭하는 3인칭 대명사를 1인칭으로 바꾸면 독백적 성격 서술이 된다. 그리고 전체 작품에서 회상 부분만을 떼어서 생각해 본다면, 그것은 회상의 주체인 현재의 게오르크가 과거를 회상하면서 쓴 독백적 성격의 이야기가 된다고 할 수 있는데, 이때 회상의 주체인 현재의 게오르크는 화자의 위치에 서게 된다.

독백적 회상의 서술에서 화자인 게오르크는 1인칭 회상 형식 이야기의 화자가 일반적으로 가지는 전지성을 갖게 되고 이야기를 지배할 수 있게 된다. 왜냐하면 현재의 게오르크는 과거의 일을 모두 겪고 난 후의 존재이기 때문에 서술의 대상이 되는 과거의 자신을 포함한 모든 인물보다 많은 것을 알고 있기 때문이다. 물론 현재의 게오르크가 과거의 사건에 대해서, 그리고 자신을 포함한 다른 인물들의 생각에 대해서 알고 있는 것이 과연 진실인지에 대해서는 의문의 여지가 있지만, 전통적인 1인칭 형식의 이야기가 그렇듯이 과거의 인물들은 침묵할 수밖에 없으므로, 게오르크의 독백적 서술에서, 회상하는 주체의 서술이 곧 진실이 된다(또는 진실이라고 받아들여진다).[29]

---

27) Friedrich Beißner: Der Erzähler Franz Kafka, In: Ders.: Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge, Frankfurt, Suhrkamp 1983, S. 37: (Kafka erzählt, was anscheinend bisher nicht bemerkt worden ist, stets einsinnig, nicht nur in der Ich-Form, sondem auch in der dritten Person. A11es, was in dem Roman Der Verschollene [···] - a11es, was dort erzählt wird, ist von Karl Roßmann gesehen und empfunden; nichts wird ohne ihn oder gegen ihn, nichts in seiner Abwesenheit erzählt, nur seine Gedankeri, ganz ausschließlich Karls Gedanken und keines andern, weiß der Erzähler mitzuteilen. Und ebenso ist es im Prozeß und im Schloß.)

28) Vgl. Ebd., S. 42.

29) 김태환: 모더니즘 문학과 시점 이론, 서울대학교 박사학위논문 1996, 164쪽 참조.

게오르크를 관찰하고 있는 제3의 입장에서 게오르크의 회상을 서술하는 것은 그의 내면을 있는 그대로 보여주므로 '보여주기'의 서술 방식을 따른다고 할 수 있으나, 회상 속 이야기만을 따로 생각한다면 그 이야기는 회상의 주체이자 화자로서 게오르크가 서술하는 '이야기하기'의 서술 방식을 따른다고 할 수 있다. 화자로서 게오르크가 만들어내는 자신의 과거에 대한 '이야기'를 요약하면 다음과 같다.

수년 전 게오르크의 친구는 고향에서의 일이 잘 풀리자 않아 러시아로 떠났다. 하지만 러시아에서의 사업은 잘 돌아가지 않는 듯했으며 친구의 고향 방문도 점점 뜸해졌다. 친구는 러시아에서 병든 몸으로 혼자 쓸쓸히 살아갔지만, 게오르크는 친구에게 고향으로 돌아와서 옛날의 관계를 회복하고 친구들의 도움을 받으라는 충고를 하지 못했다. 왜냐하면 그러한 충고는 친구에게 지금까지 자신의 노력이 모두 실패했다고 말하는 것이 될 것이며 그에게 큰 상처를 줄 것이기 때문이었다. 그런 충고로 인한 울분으로 친구는 고향에서 더욱 멀어질 것이며, 충고를 따라 고향으로 돌아온다고 하더라도 결국 수치심으로 고향에서 모든 친구를 잃게 될 것이었다. 따라서 게오르크는 편지 왕래나마 유지하기 위해서 고향에 대한 진짜 소식은 전할 수가 없었다. 친구가 고향에 발길을 완전히 끊은 지 삼년이 넘었는데, 그 삼년 동안 게오르크에게는 많은 변화가 일어났다. 2년쯤 전에 어머니가 돌아가셨고 부음을 들은 친구는 매우 건조한 어조의 조의 편지를 보내 왔었다. 어머니의 죽음 이후 게오르크는 아버지의 사업에 열의를 가지고 임하여 큰 성공을 거두었다. 반면에 사업에서 자신의 주장을 고집하면서 게오르크가 하는 일을 가로막았던 아버지는 어머니의 죽음 이후 사업에 소극적으로 변했다. 게오르크가 이러한 변화를 친구에게 알려주지 않고 사소하거나 자신과 무관한 일들을 적어 보낼 뿐이었기에, 친구는 게오르크가 사업에서 거둔 성공에 대해 알지 못했다. 그런데 게오르크는 한 달 전 유복한 가정의 처녀와 약혼을 하게 되었으며 친구에 대한 이야기를 약혼녀와 나누곤 했다. 친구를 불편하게 하고 싶지 않다는 이유로 친구에게 약혼 사실을 알리지 않겠다고 약혼녀에게 말했으나, 약혼녀의 설득으로 인해 이제 친구에게 있는 일을 다 써도 괜찮을 것이라는 생각을 하게 되고, 자신의 있는 그대로의 모습을 편지에 쓰기로 한다. 그리고 현재의 시간인 어느 일요일 오전 친구에게 보내는 긴 편지를 쓰고 편지의 마지막에

자신의 약혼 소식을 알린다.

회상 속 게오르크는 합리적이고 주체적인 인간의 모습을 보인다. 그는 삶의 과정을 거쳐 오면서 사회적 성공을 이루었고 확고한 정체성을 획득하였다. 그가 아버지를 대신해 맡은 "회사는 정말 기대 밖의 성장을 이룩했다. 직원은 두 배로 늘려야 했고, 매출은 다섯 배 증가했으며, 성장세는 의심의 여지없이 앞으로도 계속될 것이었다."[30] 또한 그는 친구에게 편지를 쓰기로 결정하면서 다음과 같이 생각한다.

> 그는 친구에게 있는 일을 다 쓰더라도 정말 괜찮을 거라는 생각이 들었다. '나는 이런 사람이고 그 친구도 이런 나를 그대로 받아들여야 해.' 그는 속으로 생각했다. '나의 어떤 부분을 도려내서 나 자신보다 친구 관계에 더 적합한 인간을 만들어 낼 수는 없는 노릇이야.'
> hielt er es wirklich für unverfänglich, dem Freund alles zu schreiben. „So bin ich und so hat er mich hinzunehmen", sagte er sich, „ich kann nicht aus mir einenMenschen herausschneiden, der vielleicht für die Freundschaft mit ihm geeigneter wäre, als ich es bin."[31]

게오르크는 비로소 자신의 정체성에 대한 확신을 가지고 친구에게 자신의 모든 것을 다 알리기로 결정하고 있다. 그는 수년 동안 여러 번 삶의 전환점을 맞이하였으며, 매 순간 합리적이고 생산적인 결정을 통하여 문제를 극복하고 사업에서의 성공, 약혼 그리고 정체성의 확립을 이룬 것이다. 그의 회상 속에 서술된 삶의 전환점과 그의 성공의 이야기는 다음과 같다.

그가 맞이한 첫 번째 전환점은 친구의 러시아행이다. 게오르크의 친구에 대한 태도로 보았을 때 그 친구는 게오르크에게 각별한 친구였던 것 같다. 그런 친구의 러시아 행은 게오르크에게 큰 상실감을 주었을 것이다. 그런데 더 큰 문제는 그 친구가 먼 이국땅에서 사업에 실패하여 피폐한 삶을 살고 있다는 것이다. 이러한 친구를 위해 무엇을 할 수 있을 것인가에 대해 게오르크는 고민했을 것이며, 고민의 결과 게오르크가 내린 결정은 친구에게 고

---

30) KKAL/U, S. 46: (jedenfalls aber hatte sich das Geschäft in diesen zwei Jahren ganz unerwartet entwickelt. Das Personal hatte man verdoppeln müssen, der Umsatz sich verfünffacht, ein weiterer Fortschritt stand zweifellos bevor.)

31) KKAL/U, S. 48.

향에 돌아오라는 충고를 하지 않고, 고향에 대한 진짜 소식을 전하지 않는 것이었다. 이는 물론 친구에 대한 배려에서 내린 결정이다. 친구가 고향의 변화에 대해 알게 되거나 고향에 돌아와 친구들의 도움을 받게 된다면 친구는 오히려 절망감과 수치심을 느끼며 살게 될 것이고 러시아에서의 삶보다 더욱 고립되고 비참해질 것이기 때문이다. 게오르크의 결정은 친구를 위한 합리적 선택이었으며 그로 인해 친구와의 편지 왕래나마 유지할 수 있었다.

게오르크에게 닥친 두 번째 전환점은 어머니의 죽음이다. 게오르크가 어머니의 죽음에 대해 얼마나 힘들어 했는지에 대해서 독자인 우리는 알 길이 없으나, "어쨌든 게오르크는 그때부터 다른 모든 일과 마찬가지로 사업에서도 더 단호한 태도로 임하기 시작했다."[32] 게오르크는 어머니의 죽음이라는 사적 영역에서의 상실감을 사업이라는 공적 영역에서의 에너지로 전환하였으며 그 결과 사업에서의 성공을 거두었다. 그 과정에서 사업에서 "자신의 일을 가로막고 있었던"[33] 아버지와의 세대교체에도 성공하여 공적인 영역에서 당당한 주체로 성장하게 된다.

다음으로 세 번째 전환점은 "그가 한 달 전에 프리다 브란덴펠트라는 유복한 가정의 처녀와 약혼한"[34] 것이다. 좋은 집안의 처녀와의 결혼은 그에게 공적 영역에서의 성공을 뒷받침할 뿐 아니라, 사적인 영역에서도 정체성이 완성되는 계기가 될 것으로 생각된다. 그리고 친구에 대해서 약혼녀와 대화를 하는 과정에서 게오르크는 자신의 정체성에 대한 확신을 갖게 되며, 마침내 친구에게 그 사이 있었던 일을 모두 편지에 쓰기로 결심한다.

친구의 러시아 행과 사업 실패, 어머니의 죽음과 아버지와의 세대교체, 좋은 집안의 처녀와의 약혼을 거치는 동안 게오르크는 합리적 결정을 통해 삶을 긍정적인 방향으로 이끌었고 자신을 있는 그대로 인정할 수 있는 통일된 정체성을 형성할 수 있었다. 따라서 게오르크의 회상은 자신의 성공과 정체성 형성의 과정을 독백적 회상의 형식으로 서술한 성장의 서사라고 할 수 있으며, 「선고」에서는 이를 3인칭의 형식으로 서술하고 있다. 이러한 서사의

32) KKAL/U, S. 46: (Nun hatte aber Georg seit jener Zeit, so wie alles andere, auch sein Geschäft mit größerer Entschlossenheit angepackt.)
33) KKAL/U, S. 46: (hatte ihn der Vater […] an einer wirklichen eigenen Tätigkeit gehindert.)
34) KKAL/U, S. 47: (daß er selbst vor einem Monat mit einem Fräulein Frieda Brandenfeld, einem Mädchen aus wohlhabender Familie, sich verlobt hatte.)

형식 속에서 게오르크는 근대적 주체를 형성해가는 한 인간의 모습을 보여준다. 하지만 게오르크의 회상은 그것이 보이는 독백적 성격으로 인해서 바흐친이 비판하는 독백주의의 모습을 보인다.

2.1.2. 타자의 목소리에 대한 억압과 독백주의

데카르트 이후 서양 관념론 철학은 신 중심적 사고로부터 벗어나 이성 중심적이고 인간 중심적인 경향을 띠게 되었다. 그리고 이러한 경향은 이성을 가진 인간과 그렇지 못한 존재를 주체와 타자로 구분하고 타자를 배제하는 인간 중심적인 그리고 주체 중심적인 사고의 흐름을 보여주었다. 이러한 주체 중심적인 사고는 인간과 비인간 사이의 구분에 머물지 않고 다양한 층위에서 중심과 주변부의 구분을 만들어냈으며, 다양한 층위에서의 중심주의, 예를 들어 서양 중심주의, 남성 중심주의, 자민족 중심주의, 자아 중심주의 등을 만들어냈다. 이러한 다양한 중심들, 즉 주체는 자신의 존재 근거가 자신에게 있기 때문에 타자를 필요로 하지 않으며,[35] 주체에게 타자는 자신과 동등한 주체가 아닌 객체로 대상화된다. 서양 근대의 역사는 타자가 배제된 독단적이고 독선적인 근대적 주체의 역사이며, 많은 철학자들은 근현대에 벌어지는 참혹한 범죄의 원인을 이러한 주체 중심주의에서 발견한다. 바흐친은 주체 중심주의를 비판하면서 이러한 관념적 독백주의와 독백적 소설의 연관성을 주장한다.[36] 관념적 독백주의와 마찬가지로 독백적 소설에는 “오로지 하나의 인식하는 주체가 있을 뿐이며 나머지 모든 것은 그 인식의 객체에 불과할 뿐”[37]인 것이다. 이와 관련하여 생각해 보았을 때, 앞서 살펴보았던 게오르크의 회상은 내용면에서 근대의 주체 중심주의적인 사고를 보여주며, 형식적으로는 독백적 소설의 모습을 보인다고 할 수 있다.

앞에서 게오르크가 여러 번의 삶의 전환점을 맞이하여 합리적인 선택을 함으로써 성숙한 인간으로 발전할 수 있었으며 자신의 정체성을 확립할 수

35) 오히려 주체가 자신의 자아정체성을 갖기 위해 자신과 구별되는 타자를 필요로 한다고 생각할 수도 있다. 하지만 이 경우에도 주체에게 있어 타자는 네거티브의 방식으로 존재할 뿐이다.

36) 김태환: 문학의 질서, 문학과 지성사 2007, 259-260쪽 참조.

37) 미하일 바흐친/김근식 역: 도스또예프스키 시학의 제(諸)문제, 중앙대학교 출판부 2011, 94쪽.

있었다고 밝힌 바 있다. 게오르크의 회상은 그의 성장 과정에 대한 서술이며, 게오르크는 그러한 과정을 거치면서 근대의 시민적 주체로 발전한다. 게오르크가 겪은 삶에 있어서 위기의 순간은 현재의 그를 존재하게 한 순간들이었다. 하지만 그 순간에 존재했던 다른 사람들, 즉 아버지, 친구, 어머니, 약혼녀는 게오르크에게 어떤 존재들이었을까? 합리적인 것으로 간주된 게오르크의 선택은 과연 윤리적으로도 올바른 것이었을까? 게오르크의 회상을 통해서는 위에서 언급한 인물들의 생각을 알 수가 없으며 그들이 실제로 어떤 존재인지 알 수 없다. 왜냐하면 거기에는 오직 회상의 주체인 게오르크의 목소리만 있을 뿐이며, 게오르크에게 있어서 타자인 그들의 목소리는 들리지 않기 때문이다. 하지만 회상의 서술에 대한 분석을 통해 그것의 진실성에 대해 추론해 볼 수는 있을 것이다. 우선 게오르크와 친구의 관계에 대해 살펴보자.

> 아마도 그를 일단 고향으로 불러들이는 것부터 쉽지 않을 것이다. - 그 자신도 고향의 상황을 이해할 수 없게 됐다고 말하곤 했던 것이다. - 그러니 아무리 해봤자 그는 오히려 그런 충고 때문에 더 큰 울분을 품고, 친구들과 한층 더 멀어진 채로, 그냥 이국땅에 머무를 것이다. 또 그가 정말로 충고를 따라 여기에 와서 - 물론 누구의 의도 때문이라기보다 실제 사정 때문에 - 기가 꺾이고, 친구들 사이에서도 잘 지내지 못하고 그들 없이도 잘 지내지 못하며, 결국 수치심에 시달리다 이젠 고향도 친구도 더 이상 없는 신세가 되고 말 거라면, 그러느니 차라리 지금처럼 이국땅에 그냥 남는 것이 훨씬 더 낫지 않겠는가? 그런 상황에서 그가 여기서 실제로 더 나은 삶을 꾸려 가리라고 생각할 수 있을까?
>
> 이런 까닭에 그와 편지 왕래나마 끊어지지 않고 계속하고자 한다면 정작 진짜 소식을 전할 수가 없었다. 아주 먼 지인에게 아무렇지 않게 할 수 있을 정도의 얘기조차도 전할 수가 없었다.
>
> Vielleicht gelang es nicht einmal, ihn überhaupt nach Hause zu bringen – er sagte ja selbst, daß er die Verhältnisse in der Heimat nicht mehr verstünde –, und so bliebe er dann trotz allem in seiner Fremde, verbittert durch die Ratschläge und den Freunden noch ein Stück mehr entfremdet. Folgte er aber wirklich dem Rat und würde hier – natürlich nicht mit Absicht, aber durch die Tatsachen – niedergedrückt, fände sich nicht in seinen Freunden und nicht ohne sie zurecht, litte an Beschämung, hätte jetzt wirklich keine Heimat und keine Freunde mehr; war es da nicht viel besser für ihn, er blieb in der Fremde, so wie er war? Konnte man denn bei solchen

Umständen daran denken, daß er es hier tatsächlich vorwärts bringen würde?

Aus diesen Gründen konnte man ihm, wenn man überhaupt noch die briefliche Verbindung aufrecht erhalten wollte, keine eigentlichen Mitteilungen machen, wie man sie ohne Scheu auch den entferntesten Bekannten geben würde.[38]

위 인용문에서 게오르크의 생각에 따르자면, 러시아에서 비참한 생활을 하고 있는 친구에게 고향의 실상을 알리고 친구를 고향으로 부르지 않은 것은 친구를 위한 배려에서 한 행동이다. 그것은 친구에게 "큰 상처를 줄 것이"[39] 고 친구는 결국 "수치심에 시달리다 이젠 고향도 친구도 더 이상 없는 신세"가 될 것이기 때문이다. 하지만 친구가 정말로 게오르크의 생각대로 "그런 충고 때문에 울분을 품고, 친구들과 한층 더 멀어진 채로, 그냥 이국땅에 머물"려고 할지를 게오르크는 알지 못하며 알고자 하지도 않는다. 친구가 고향에서 더 나은 삶을 살 수 없으리라는 것은 오로지 게오르크의 생각일 뿐이다. 물론 게오르크가 친구로부터 자신이 그렇게 생각할 만한 어떤 말을 들었을지도 모르지만, 게오르크의 생각이 대부분 추측으로 이루어져 있는 것으로 보아 그럴 가능성은 떨어진다. 더군다나 게오르크가 친구의 말을 자의적으로 해석하고 있음을 위에서 인용된 부분에서 확인할 수 있다. 즉 게오르크는 친구를 고향으로 불러들이는 것이 쉽지 않을 것이라는 판단의 근거로서, 친구 자신이 고향을 이해할 수 없게 되었다고 말한 것을 들고 있는데, 둘 사이의 인과관계를 파악하기 쉽지 않을 뿐만 아니라, 게오르크의 논리에 대한 친구의 대응이 이루어지지 않기 때문에 게오르크가 친구의 그 말을 어떤 식으로 왜곡했는지 알 수가 없다. 게오르크에게는 친구에게 무엇이 정말로 필요한 것인지 중요하지 않으며 친구의 말은 자신이 생각하는 바에 대한 증거로 이용될 뿐이다. 그렇다면 게오르크에게 중요한 것은 무엇일까? 그것이 단지 "그와 편지 왕래나마 끊어지지 않고 계속하는" 것이라는 추측이 가능하다. 하지만 그러한 서신 교환이 과연 친구에게도 필요하고 중요한 것인지 의심스럽다. 낯선 이국땅에서 비참한 생활을 하고 있는 친구에게 필요한 것이 무엇

38) KKAL/U, S. 44 f.
39) KKAL/U, S. 44: (desto kränkender)

이겠는지에 대한 대답은 사람마다 다르겠지만, 만약 둘 사이에 독자가 알지 못하는 사정이 있지 않는 한, 게오르크의 결정이 적절해 보이지 않다는 것은 쉽게 판단이 가능하다. 게오르크가 친구의 사정과 친구의 진정한 소망 그리고 그의 말이 지닌 의미에 무관심하며 모든 것을 자신의 편의대로 받아들이고 있다는 것을, 위의 인용문에 이어지는 다음 구절에서도 확인할 수 있다.

> 그 친구가 고향에 오지 않은 지도 벌써 3년이 넘었는데, 그는 러시아의 불안정한 정치 상황 때문에 오지 못하는 거라고 아주 궁색한 변명을 했다. 그 말이 맞는다면 대단치 않은 사업가가 잠깐이라도 자리를 비울 수 없을 정도로 상황이 불안하다는 얘기가 되는 셈이지만, 실은 수십만의 러시아 인들이 태평하게 온 세계를 돌아다니고 있는 것이다. 그런데 그가 오지 않은 바로 이 3년의 시간 동안 게오르크에게는 많은 변화가 일어났다. 게오르크의 어머니가 돌아가신 것은 2년쯤 전이고 그때부터 게오르크는 늙은 아버지와 한 집에서 살아왔는데, 당시만 해도 친구에게까지 부음이 전해졌던지 그도 한번 편지를 보내 대단히 건조한 어조로 조의를 표한 적이 있었다. 그것은 아마도 이국땅에 떨어져 있다 보면 그런 사건에 대한 슬픔을 전혀 실감할 수 없기 때문이라고밖에는 달리 이해할 수 없는 일이었다.
>
> Der Freund war nun schon über drei Jahre nicht in der Heimat gewesen und erklärte dies sehr notdürftig mit der Unsicherheit der politischen Verhältnisse in Rußland, die demnach also auch die kürzeste Abwesenheit eines kleinen Geschäftsmannes nicht zuließen, während hunderttausende Russen ruhig in der Welt herumfuhren. Im Laufe dieser drei Jahre hatte sich aber gerade für Georg vieles verändert. Von dem Todesfall von Georgs Mutter, der vor etwa zwei Jahren erfolgt war und seit welchem Georg mit seinem alten Vater in gemeinsamer Wirtschaft lebte, hatte der Freund wohl noch erfahren und sein Beileid in einem Brief mit einer Trockenheit ausgedrückt, die ihren Grund nur darin haben konnte, daß die Trauer über ein solches Ereignis in der Fremde ganz unvorstellbar wird.[40)]

친구가 고향에 오지 못하고 있는 이유로서 말한 것을 게오르크는 "궁색한 변명"이라고 폄하하면서 이에 대한 근거를 들고 있는데, 그가 제시하는 근거야말로 궁색해 보인다. 수십만의 러시아 인들이 세계를 돌아다닌다고 하더라

40) KKAL/U, S. 45 f.

도 친구의 특수한 상황이 있을 수 있음에도 불구하고[41], 자신의 논리에 벗어나므로 옳지 않다고 생각하는 독단성을 게오르크는 보이고 있는 것이다. 또한 어머니의 죽음에 대한 친구의 건조한 어조의 조의에 대해서도 친구가 슬픔을 느끼지 않았기 때문이라고 단정해 버리고 마는데, 이는 게오르크에게 친구의 특수성은 보이지 않으며 친구의 목소리는 들리지 않기 때문이라 생각할 수 있다. 게오르크는 오직 자신의 관점에서 친구에게 배려를 베풀고 있으며, 자신의 논리에 친구의 목소리를 흡수해 버리고 만다.

게오르크의 독선적이고 독단적인 태도는 비단 친구에게뿐만 아니라 아버지, 어머니, 그리고 약혼녀에게까지 이어진다. 게오르크는 아버지를 사업에 있어서 자신을 방해하는 존재로 여기고 있으며 어머니의 죽음 이후 아버지가 사업에 소극적으로 된 것이 자신이 사업에 성공한 이유 중의 하나라고 생각하고 있다. 역경을 딛고 각성하여 사업에 전념하게 된 게오르크에게 아버지는 그저 뛰어넘어야 할 장애물에 지나지 않으며, 심지어 본래 그 사업은 아버지의 사업이었음에도 불구하고, 그 과정에서 아버지가 가질지도 모르는 감정과 의견에 대한 진지한 청취는 전혀 없다. 그리고 어머니의 죽음에 대해 게오르크는 친구의 "건조한 어조의 조의"를 문제 삼지만 역설적으로 그러한 메마른 감정을 가진 사람은 오히려 게오르크 자신임을 알 수 있다. 게오르크는 친구가 건조한 어조의 조의를 보내온 것은 "이국땅에 떨어져 있다 보면 그런 사건에 대한 슬픔을 전혀 실감할 수 없기 때문이라고" 생각하는데, 이로부터 친구에 대한 몰이해뿐 아니라 어머니의 죽음에 대한 공감의 부족 역시 유추할 수 있다. 또한 그는 어머니의 죽음에 대해 슬퍼하기보다는 그 틈을 타서 아버지를 대신해 사업의 주도권을 차지한다.

다음으로 약혼녀에 대한 게오르크의 태도를 보자. 그는 약혼녀가 "유복한 처녀"라는 것을 강조한다. 그리고 친구에게 자신의 약혼녀가 "진실한 친구가 되어 줄 것"이라 말하며, 자신의 "결혼이야말로 모든 어려움을 훌훌 털어 버릴 수 있는 진짜 기회가 될" 것이라 말한다.[42] 이러한 점을 보면 게오르크는

41) 게오르크와 친구 사이에 혁명을 대하는 태도의 차이가 있을 수 있다.

42) KKAL/U, S. 49: (게다가 내 약혼녀는 – 자네한테 따뜻한 안부 인사를 전하네. 그리고 곧 자네에게 직접 편지를 할 걸세 – 자네의 진실한 친구가 되어 줄 거고, 그건 자네 같은 총각한테도 전혀 무의미한 일은 아닐 거야. 여러 가지 일 때문에 자네가 고향을 방문하기 어렵다는 건 알지만, 내 결혼이야말로 모든 어려움을 훌훌 털어 버릴 수 있는 진짜 기회가 되지 않겠나? Außerdem bekommst Du in meiner Braut, die Dich herzlich

자신의 결혼과 자신의 약혼녀를 도구적으로 이용하고 있음을 알 수 있다. 그런데 그의 회상에서 유일하게 대화가 직접인용을 통해 제시되는 것이 약혼녀와의 대화인 점으로 미루어 보았을 때, 약혼녀와의 관계에서는 다른 이들과는 달리 소통이 이루어지고 있다고 생각할 수 있다. 하지만 다음 장면에서 게오르크에게 결국 중요한 것은 정체성의 확립이라는 자신의 목표임을 알 수 있다.

> "게오르크, 그런 친구를 두었다면 당신은 아예 약혼 같은 건 하지도 않았어야 해요." "그렇지. 그건 우리 둘의 죄야. 하지만 이제 와서 상황을 바꾸고 싶은 마음은 없어." 그러나 그녀가 그의 키스 세례 속에서 가쁜 숨을 쉬면서도 "그래도 마음이 정말 괴로워" 하고 말했을 때, 그는 친구에게 있는 일을 다 쓰더라도 정말 괜찮을 거라는 생각이 들었다. '나는 이런 사람이고 그 친구도 이런 나를 그대로 받아들여야 해.' 그는 속으로 생각했다. '나의 어떤 부분을 도려내서 나 자신보다 친구 관계에 더 적합한 인간을 만들어 낼 수는 없는 노릇이야.'
> „Wenn du solche Freunde hast, Georg, hättest du dich überhaupt nicht verloben sollen." „Ja, das ist unser beider Schuld; aber ich wollte es auch jetzt nicht anders haben." Und wenn sie dann, rasch atmend unter seinen Küssen, noch vorbrachte: „Eigentlich kränkt es mich doch", hielt er es wirklich für unverfänglich, dem Freund alles zu schreiben. „So bin ich und so hat er mich hinzunehmen", sagte er sich, „ich kann nicht aus mir einen Menschen herausschneiden, der vielleicht für die Freundschaft mit ihm geeigneter wäre, als ich es bin."[43)]

게오르크는 약혼녀의 말이 옳음을 인정하면서도 자신의 생각을 바꿀 마음이 없으며 오히려 키스를 함으로써 약혼녀의 입을 막아버린다. 그리고 "마음이 정말 괴롭다"는 약혼녀의 말을 듣고 친구에게 편지를 쓰겠다고 결정을 하는데, 이어지는 그의 생각은 앞뒤가 맞지 않아 엉뚱해 보이기까지 한다. 그는 약혼녀의 말에 마음이 흔들려서 편지를 쓰겠다고 결심했다기보다는 그것과는

---

grüßen läßt, und die Dir nächstens selbst schreiben wird, eine aufrichtige Freundin, was für einen Junggesellen nicht ganz ohne Bedeutung ist. Ich weiß, es hält Dich vielerlei von einem Besuche bei uns zurück. Wäre aber nicht gerade meine Hochzeit die richtige Gelegenheit, einmal alle Hindernisse über den Haufen zu werfen?)

43) KKAL/U, S. 48.

무관하게 자신의 정체성에 대해 생각하고 있으며 독자로서는 알 수 없는 자신만의 내밀한 이유로 인해 그것에 대한 자신감이 생겼기에 편지를 쓰겠다고 하고 있는 것이다. 다시 말하면 게오르크는 약혼녀의 말을 전혀 귀담아 듣지 않고 있는 것이다.

이상과 같이 살펴보았듯이 게오르크는 합리적인 결정을 통해 시민으로서의 성공과 정체성의 확립을 이루었지만, 그 과정에서 타자의 목소리를 배제하고 억압하는 주체 중심주의의 모습을 보인다. 이는 바흐친을 비롯한 타자 철학이 비판하는 서양 근대의 독백주의적 주체의 모습이라고 할 수 있다. 그런데 게오르크는 삶의 과정에서 정말로 타자의 목소리를 듣지 않고 타자에게 공감하지 않은 것일까? 독자는 그 사실을 확인할 수 없다. 왜냐하면 독자는 과거의 게오르크의 목소리를 들을 수 없으며, 단지 회상의 주체인 현재의 게오르크의 목소리만 들을 수 있기 때문이다. 하지만 회상의 주체로서 게오르크는 분명히 독백주의적 모습을 보인다.

우리는 삶의 실제 모습을 기억하는 것이 아니라 삶을 이야기로 구성하여, 즉 서사화하여 기억하는데, 이러한 서사화된 삶의 기억이 우리의 정체성을 형성한다.[44] 따라서 정체성은 회상을 통하여 사후적으로 구성된다고 할 수 있으며, 이러한 삶의 서사화와 회상의 과정에서 주체 중심적 사고가 작동한다고 할 수 있다. 그리고 서사의 구성과 회상 과정에서 작동하는 주체 중심주의적 사고는 자신의 정체성 형성에 불필요한 요소들, 예들 들어 타자의 목소리를 배제한다. 바흐친이 독백적 소설을 근대 관념론의 독백주의와 관련시킨 것은 이러한 맥락에서 이해할 수 있을 것이다. 즉 독백적 소설은 근대적 주체의 정체성 형성의 과정을 보여주는데, 이러한 과정에는 타자의 목소리를 배제하는 근대 관념론의 독백주의와 주체 중심적 사고가 작용하는 것이다. 독백적 소설에서 세계는 작가의 관점에 의해 단일화되며, 오직 작가의 목소리, 혹은 그의 의식을 대변하는 목소리만이 이 세계에 관하여 최종적 판단을 내릴 수 있는 권위를 지닌다. 그것은 보고 인식하고 서술하는 단 한 사람의 의식에 의해 통일된 세계인 것이다.[45] 게오르크의 회상을 우리는 독백적 서

44) Vera Nünning: Erzählen und Identität- Die Bedeutng des Erzälens im Schnittfeld zwischen kulturwissenschaftlicher Narratologie Und Psychologie, In: Alexandra Strohmaier(Hg.): Kultur - Wissen - Narration, Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften, Transcipt Verlag 2014. S. 145.

사, 즉 독백적 소설이라 할 수 있을 것이며, 그의 회상에서도 오직 회상의 주체이자 독백적 서사의 화자인 게오르크의 목소리만이 들릴 뿐이다. 게오르크의 회상에서 세계는 오직 게오르크라는 한 사람의 의식에 의해 통일된 세계인 것이다. 게오르크는 삶의 과정에서 지속적으로 삶의 서사를 구성하면서 정체성을 형성해 왔을 것이고, 근대적 시민으로서 정체성의 형성이 완성될 무렵, 친구에게 편지를 쓰고 삶의 과정을 회상하면서 자신의 성공의 서사를 완성하려 한다. 그 과정에서 실제 삶에서는 존재했을 타자의 목소리는 배제되며 과거의 게오르크 자신이 실제 경험했을 감정과 의식마저도 회상의 주체인 현재의 게오르크에 의해 편집된 채로 서사에 삽입된 것이다.

카프카는 게오르크의 독백적 회상을 통해서 게오르크라는 한 상인이 근대적 주체로 성장하는 과정을 보여주었으며, 근대적 주체의 형성 과정에서 보이는 독백적인 주체 중심주의의 모습을 보여주었다고 할 수 있다. 그런데 게오르크의 독백적 서사에서 배제된 타자의 목소리, 배제된 게오르크의 실제 감정과 의식은 완전히 사라져 버린 것일까? 프로이트는 인간의 무의식에 대해 논의하면서 의식적 차원에서 구성된 자아 이외에 의식하지 못하는 또 다른 자아가 있다고 말하였다. 그렇다면 게오르크가 의식의 차원에서 배제한 타자의 목소리는 무의식의 차원에 억압된 채로 저장되어 있는 것은 아닐까? 게오르크가 외부와 연결된 밝은 자신의 방을 떠나 어둡고 폐쇄적인 아버지의 방으로 이동하면서 그의 무의식에 억압되어 있던 타자의 목소리가 밀쳐 나온다고 볼 수 있지는 않을까?

2.2. 대화주의와 타자의 목소리

2.2.1. 대화주의와 내적 대화

게오르크의 방 장면과 아버지의 방 장면을 비교했을 때 눈에 띄는 것은, 우선 전자가 게오르크의 독백적인 회상으로 이루어지는 것에 비해 후자는 게오르크와 아버지 사이의 대화로 이루어진다는 점이다. 그리고 둘 사이의 또

45) 김태환: 앞의 글, 259쪽.

다른 대조점은 게오르크의 독백이 논리적이고 독자의 입장에서 이해 가능한데 비해, 아버지와의 대화는 모순적이고 이해하기 쉽지 않다는 것이다.[46] 이와 관련하여 여기에서는 게오르크와 아버지의 대화를 바흐친의 대화주의 이론과 내적 발화 개념에 근거하여 분석하도록 할 것이다.

바흐친은 『도스토예프스키 시학의 제(諸)문제』에서 독백적 소설과 다성악적 소설을 대립시키면서 도스토예프스키 Fyodor Mikhailovich Dostoevsky의 소설을 다성악적 소설의 예로 든다. 독백적 소설에서는 작가의 목소리 외에는 모두 주변적이며, 작품의 모든 요소는 작가의 가치관과 세계인식을 기초로 위계적으로 편재되어 있는 것에 비해, 도스토예프스키 소설에서 주인공들은 상대적으로 자유와 독립성을 가지고 있다.[47] "독립적이며 융합하지 않는 다수의 목소리들과 의식들, 그리고 각기 동등한 권리를 지닌 목소리들의 진정한 다성악(polyphony)은 실제로 도스토예프스키 소설의 핵심적 특성이 되고 있다. 그의 작품에서 전개되는 것은 한 작가의 의식에 비친 통일된 객관적 세계의 여러 성격과 운명이 아니라, 동등한 권리와 각자 자신의 세계를 가진 다수의 의식이 비융합성을 가진 채로 어떤 사건의 통일성 안으로 들어가는 것이다."[48]

그런데 소설의 인물이 작가의 말을 통해서만 발언할 수 있다는 것은 엄연한 사실일 것인데, 바흐친이 말하는 작가로부터 독립적인 주인공의 목소리는 어떻게 가능할 것인가? 바흐친은 그 가능성을 작가와 주인공의 대화적 관계에서 찾는다. 바흐친에 의하면 "도스토예프스키의 구상에서 주인공은 자립적인 말을 하는 자이지 작가가 하는 말의 소리 없는 대상이 되는 벙어리가 아니다. 주인공에 대한 작가의 구상은 담론에 대한 구상이다. 때문에 주인공에 대한 작가의 담론도 담론에 대한 담론이다. 그것은 마치 담론에게 지향되어 있듯이 주인공에게 지향되어 있으므로 주인공에게 대화적으로 말을 건네고 있는 것이다. 소설의 모든 구조로 볼 때 작가는 주인공에 관해서 이야기하는

---

46) 김태환: 미로의 구조, 알음 2008, 35-57쪽 참조. 김태환은 전반부의 게오르크와 후반부의 주인공의 비교를 통해 시점의 통일성 문제를 논의한다. 본 논문에서는 전반부와 후반부에서 보이는 게오르크의 변화에 주목하면서 전반부에 보여준 독백적 주체의 모습이 후반부 타자와의 비합리적으로 보이는 대화를 통해 해체되는 과정과 그것의 의미를 분석한다.

47) 이강은: 미하일 바흐친과 폴리포니야, 역락 2011, 102-103쪽.

48) 미하일 바흐친/김근식 역: 앞의 글, 8쪽.

것이 아니라 주인공과 같이 대화를 나누고 있는 것이다."[49] 대화는 작가와 주인공 사이뿐 아니라 주인공과 인물 사이에서도 일어난다. 도스토예프스키의 소설에서 이러한 대화는 작가가 발언해야 할 모든 것들을 주인공의 의식 속으로 끌어들이면서 가능해진다.

> 주인공 자신의 현실뿐만 아니라 그를 둘러싼 외부 세계와 일상생활도 자의식의 과정 속으로 빨려 들어가 작가의 시야로부터 주인공의 시야로 옮겨진다. 그것들은 더 이상 동일한 평면에 있지도 않고 주인공을 떠난 작가의 유일한 세계 속에도 있지 않다. 따라서 그것들은 주인공을 한정시키는 인과적 요인이 될 수 없을뿐더러 작품의 설명적 기능도 수행할 수가 없게 되었다. 모든 대상 세계를 흡수한 주인공의 자의식과 동일한 평면 위에는 오로지 개별적 시야와 세계에 대한 개별적 시점만 있을 수 있다. 작가는 모든 것을 흡수하는 주인공의 의식에 오로지 하나의 객관적 세계 - 주인공과 동등한 권리를 가진 다른 의식들의 세계 - 만을 대립시킬 수 있다.[50]

예를 들어 도스토예프스키의 『지하 생활자의 수기』에서 지하 생활자에 대해 작가가 할 수 있는 모든 말은 이미 지하 생활자의 머릿속에 들어 있다. 그는 "다른 사람이 그에 관해 무엇을 생각하고 생각할 수 있는지에 대해 가장 많이 생각하고 있다." 그는 "타인이 그에게 내릴 수 있는 정의나 평가를 예기하고, 그 평가의 의미와 농도를 추측하려고 한다. 그리고 그는 그에 관해 남들이 할 수 있는 모든 말을 공식화시키려는 동시에 남들이 할 수 있는 가상의 응답으로 자신의 말을 중단시키기도 한다."[51] 지하 생활자는 그의 의식에 들어 온 타자의 목소리와 대화를 하는 것이다. 이러한 내면의 독백은 『죄와 벌』의 주인공인 라스꼴리니꼬프에게서도 일어난다. 이 작품의 주요 인물들이 가진 생각이 어떠한 경로를 통해서 라스꼴리니꼬프의 의식 속에 반영되며 그의 내적 독백에서 대화화된다.[52] 두 작품에 있어서 작가와 주인공의 대화, 인물들과 주인공의 대화는 주인공의 내적 독백에서 이루어진다고 할 수 있다. 이제 「선고」에서 이러한 대화가 어떻게 이루어지는지 살펴보

---

49) 위의 글, 83쪽.
50) 위의 글, 63쪽.
51) 위의 글, 66쪽.
52) 위의 글, 98쪽.

도록 하자.

「선고」의 전반부가 게오르크의 회상으로서 독백적 서사의 성격을 지닌다면, 후반부는 게오르크와 아버지의 대화로서 대화적 서사의 성격을 지닌다. 회상의 주체로서 독백적 서사의 화자의 위치에 서 있는 게오르크는 바흐친이 말하는 의미에서 독백적 소설에서의 작가가 보이는 독백주의적 경향을 보인다. 즉 그의 회상에서는 화자인 게오르크의 목소리만이 들리며 그의 사상만이 옳은 것이고 그의 목적만이 추구된다. 그 과정에서 타자들의 목소리는 들리지 않으며 타자들은 게오르크에게 있어 객체가 되고 게오르크가 자신의 목적을 달성하기 위해 이용하는 도구적 존재가 될 뿐이다. 바흐친은 톨스토이 Lev Nikolayevich Tolstoy의 단편 『세 죽음』을 독백적이라고 평가하면서 다음과 같이 말한다.

> 주인공에 대한 대화적 자세는 톨스토이에게 이질적이다. 그는 주인공에 대한 자신의 시점을 주인공의 의식에까지 이끌고 가지 않는다(원칙적으로 그는 그렇게 할 줄 모른다). 그리고 주인공은 그 시점에 응답할 수 없다. 독백적 작품에서 주인공에 대한 작가의 최종적이고 완결된 평가는 성격상 당사자의 참여가 없는 평가이다. 때문에 그러한 평가는 주인공이 어떻게 반응할까에 대해 고려하지 않는다. 따라서 최종적인 말을 하거나 담론을 밝히는 것은 주인공이 아니다. 주인공의 참여가 없는 작가만의 평가는 주인공을 최종화시키고 그를 견고한 테두리 속에 가두어 두는 것이다. […]
>
> 이처럼, 톨스토이의 단편이 다면적임에도 불구하고, 거기에는 (우리가 의미하는) 다성악도 대위법도 존재하지 않는다. 거기에는 오로지 하나의 인식가능한 주체가 있을 뿐이며 나머지 모든 것은 그 인식의 객체에 불과할 뿐이다. 거기에는 주인공에 대한 작가의 대화적 관계가 불가능하므로 주인공과 작가가 동등한 권리를 가지고 참여할 있는 "커다란 대화"가 존재하지 않고 오로지 작가적 시야의 내면에서 구성상으로 표현된 주인공의 객체화된 대화만 있을 따름이다.[53]

여기서 회상의 주체인 게오르크를 바흐친이 말하는 '작가'의 위치에 두고 회상의 대상이 되는 인물들을 '주인공'의 위치에 둔다면, 게오르크의 회상은 바흐친이 비판하는 독백적 소설의 전형적인 모습을 보인다고 할 수 있다. 하지만 게오르크가 회상을 마치고, 친구에게 보낼 편지를 들고서 아버지의 방

53) 위의 글, 92-94쪽.

을 찾아가면서 회상의 주체인 게오르크와 객체인 타자(타자의 대표로서 아버지)의 관계는 급변한다. 게오르크의 의식 속에서 과거로 존재했던 이야기는 끝이 나고 이제 현재의 장면이 전개되면서, 게오르크는 더 이상 이야기를 좌지우지할 수 있는 권능을 지닌 존재가 아니게 되며, 한 명의 동등한 인물로서 아버지와의 대화에 참여한다. 아버지는 더 이상 침묵을 강요당하는 존재가 아니며 게오르크와 동등한 존재, 심지어 게오르크 자신보다 게오르크를 더 많이 아는 존재로 등장한다. 아버지는 아들을 오랫동안 "염탐"해 왔으며,[54] "누가 가르치지 않아도 아들을 꿰뚫어 볼 수 있"기 때문이다.[55] 다성악적 소설에서는 "주인공 자신의 현실뿐만 아니라 그를 둘러싼 외부 세계와 일상생활도 자의식의 과정 속으로 빨려 들어가 작가의 시야로부터 주인공의 시야로 옮겨가"는데,[56] 아버지는 그러한 다성악적 소설의 주인공의 특성을 보인다. 바흐친이 다성악적 소설의 예로 들고 있는 도스토예프스키의 『어는 지하 생활자의 수기』에서 지하 생활자가 지하실에 "40년 동안이나 살면서" 사람들의 "그러한 말을 문틈으로 엿들어 왔"듯이,[57] 아버지는 지하실과 같은 아버지의 방에서 게오르크를 염탐하고 있었던 것이다. 아버지는 회상이라는 과거 시점에서 단지 게오르크의 객체로만 존재했지만, 이제는 현재의 시점에서 게오르크와 대등한 관계로 만나고 있으며, 이로 인해 독백적, 단성악적 서사는 대화적, 다성악적 서사로 변하게 된다. 바흐친의 다음과 같은 발언은 게오르크와 아버지의 새로운 관계에도 적용된다 할 수 있다.

> 도스토예프스키의 다성악 소설에서 주인공에 대한 작가의 새로운 예술적 태도는 진지하게 실행되고 철저하게 일관된 대화적 자세이다. 그것이야말로 주인공의 독립성, 내면적 자유, 미완결성, 미결정성을 입증해 주는 것이다. 작가에게 주인공은 "그 남자"나 "나"가 아니라 완전히 독립적인 "너", 즉 또 다른 타인의 자립한 "나"이다. 주인공은 극히 진지한 현재의 대화적 태도에 있어서 주체가 되고 있지, 수사적으로 연출되거나 문학적으로 지어진 대화적 태도에 있어서 주체가

54) KKAL/U, S. 60: ("아버지는 저를 염탐해 왔군요!" 게오르크가 소리쳤다. „Du hast mir also aufgelauert!" rief Georg.)
55) KKAl/U, S. 56: (하지만 다행히도 아버지는 누가 가르치지 않아도 아들을 꿰뚫어 볼 수 있단다. Aber den Vater muß glüklichweise niemand lehren, den Sohn zu durchschauen.)
56) 미하일 바흐친/김근식 역: 앞의 글, 63쪽.
57) 위의 글, 67쪽.

되고 있지 않다. 이 대화는, 전체적으로 소설의 "커다란 대화"는 과거가 아닌 지금, 즉 창작 과정의 현재 시점에서 벌어지고 있다. 그것은 다 끝나버린 대화의 속기록이 전혀 아니다. 작가가 이미 그 대화에서 빠져 나와 보다 높은 자리에서 어떤 결정만 내리게 되는 위치에 있지 않다는 말이다.[58]

게오르크는 자신의 삶의 서사에서 억압하고 배제했던 타자인 아버지와 마주하게 된다. 그런데 자신의 의식에서는 초라한 노인네일 뿐이었던 아버지는 실제로는 당당한 체구의 위엄 있는 모습을 하고 있다. 그리고 아버지가 하는 말들이 자신이 알고 있었던 자신의 이야기와 너무나 큰 격차를 보이는 것에 당황한다. 게오르크는 아버지와의 대화를 통해서 자신의 서사에서 배제되고 억압되었던 삶의 실제 모습을 맞이하고 있는 것이다. 그런데 게오르크와 아버지의 대화는 사람들이 흔히 생각하는 보통의 대화와는 달리 대화의 맥락을 파악하기 힘들다. 예를 들어 아버지를 찾아간 게오르크가 친구에게 보낼 편지에 대해 이야기를 하자, 아버지는 편지와는 무관한 이야기를 늘어놓은 뒤 게오르크에게 정말로 페테르부르크에 친구가 있는 것인지 묻는다. 지금까지 게오르크뿐 아니라 독자도 의심하지 않았던 친구의 존재 유무에 대해 묻는 아버지의 질문에 게오르크는 마치 허를 찔린 듯 당황해 하며 다른 화제로 넘어가 버리고 만다.

"[…] 하지만 우리가 바로 이 문제, 이 편지를 앞에 두고 있으니까 부탁하는 건데, 게오르크야, 날 속이지 말아다오. 그건 사소한 일이야. 터럭만큼의 가치도 없어. 그러니까 속이지 마라. 페테르부르크에 정말 이런 친구가 있냐?"

게오르크는 당혹해하며 일어섰다. "제 친구 얘기는 그만해요. 천 명의 친구를 준다고 해도 아버지와 바꿀 순 없어요. 제가 무슨 생각을 하는지 아세요? 아버진 몸을 잘 안 돌보고 계세요. 하지만 나이가 들면 그만큼 신경을 써야 해요. 아버지는 회사에서 제게 꼭 필요한 분이세요. 아버지도 잘 알시잖아요. […]"

„[…] Aber weil wir gerade bei dieser Sache sind, bei diesem Brief, so bitte ich dich Georg, täusche mich nicht. Es ist eine Kleinigkeit, es ist nicht des Atems wert, also täusche mich nicht. Hast du wirklich diesen Freund in Petersburg?"

Georg stand verlegen auf. „Lassen wir meine Freunde sein. Tausend

58) 위의 글, 81-82쪽.

Freunde ersetzen mir nicht meinen Vater. Weißt du, was ich glaube? Du schonst dich nicht genug. Aber das Alter verlangt seine Rechte: Du bist mir im Geschäft unentbehrlich, das weißt du ja sehr genau [...]"[59]

물론 이 정도의 대화에서는 이면에 숨겨진 의미를 추측해 내는 것이 어렵지 않아 보인다. 의심의 여지가 없는 친구의 존재 유무에 의문을 가지는 아버지를 보면서 게오르크는 아버지의 건강이 좋지 않아서 그런 것으로 생각할 수 있다. 그래서 아버지의 건강을 걱정하고, 본심과는 다르게 아버지가 자신에게 꼭 필요한 존재라는 것을 강조했다고 추측할 수 있다. 하지만 이들의 대화는 갈수록 미궁으로 빠져든다. 아버지를 잘 돌보기로 결심한 게오르크는 아버지를 침대에 눕히고 이불을 덮어준다. 아버지는 아들에게 이불이 잘 덮였는지를 묻고, 게오르크는 그렇다고 대답한다. 그런데 이어지는 아버지의 말과 행동은 보통 사람들의 상식을 한참 벗어난다.

"아니야!" 아버지는 대답이 질문을 쳐 낼 정도로 세게 소리를 질렀다. 그러면서 이불을 내팽개쳤는데, 그 힘이 얼마나 셌던지, 이불은 한순간 동안 활짝 펼쳐진 채 날아갔다. 아버지는 단지 한 손만 가볍게 천장에 댄 채로 침대 위에 똑바로 섰다. "너는 나를 덮으려고 했지. 난 다 알아 조그만 내 새끼야. 하지만 난 아직 덮이지 않았어. 마지막 힘이지만, 너를 상대하기엔 충분해. 아니, 그러고도 한참 넘치지. 물론 난 네 친구를 알아. 내 마음속으로는 아들이나 다름없어. 그래서 너는 그 긴 세월 동안 내내 그 애를 속인거지. 아니면 왜 그런단 말이냐? 넌 내가 그 애를 생각하며 울지 않았을 거라고 생각하니? 그래서 넌 네 사무실 문을 잠그고 들어앉아 있는 거야. 아무도 들어오면 안 되지. 사장님은 바쁘시니까. 고작 러시아로 보내는 그 거짓말 편지를 쓰느라고 말이야. 하지만 다행히도 아버지는 누가 가르치지 않아도 아들을 꿰뚫어 볼 수 있단다. 너는 네 친구를 굴복시켰다고 생각했지? 완전히 굴복시켜서 이제 네 엉덩이로 깔고 앉아도 꼼짝 못할 거라고 믿었고, 그렇게 되니까 우리 아드님께서는 결혼을 결심하신거야!"

„Nein!" rief der Vater, daß die Antwort an die Frage stieß, warf die Decke zurück mit einer Kraft, daß sie einen Augenblick im Fluge sich ganz entfaltete, und stand aufrecht im Bett. Nur eine Hand hielt er leicht an den Plafond. „Du wolltest mich zudecken, das weiß ich, mein Früchtchen, aber zugedeckt bin ich noch nicht. Und ist es auch die letzte Kraft, genug für

59) KKAL/U, S. 52.

dich, zuviel für dich! Wohl kenne ich deinen Freund. Er wäre ein Sohn nach meinem Herzen. Darum hast du ihn auch betrogen die ganzen Jahre lang. Warum sonst? Glaubst du, ich habe nicht um ihn geweint? Darum doch sperrst du dich in dein Bureau, niemand soll stören, der Chef ist beschäftigt– nur damit du deine falschen Briefehen nach Rußland schreiben kannst. Aber den Vater muß glücklicherweise niemand lehren, den Sohn zu durchschauen. Wie du jetzt geglaubt hast, du hättest ihn untergekriegt, so untergekriegt, daß du dich mit deinem Hintern auf ihn setzen kannst und er rührt sich nicht, da hat sich mein Herr Sohn zum Heiraten entschlossen!"[60]

독자로서는 이해할 수 없는 아버지의 말과 행동에 대해 게오르크는 제대로 반박하지 않고, 엉뚱하게도 "아버지의 끔찍한 모습을 올려다보"면서 페테르부르크에 있는 친구의 끔찍한 모습을 떠올린다.[61] 이어서 아버지는 모욕적인 말로 게오르크의 약혼과 약혼녀를 비난하지만 게오르크는 그런 아버지의 모습이 "통찰로 빛났다"고 생각한다.[62] 게오르크와 아버지의 이러한 대화는 독자가 보기에 모순투성이지만 둘 사이에는 의미의 교환이 원활하게 이루어지고 있는 것처럼 보인다.[63] 그런데 이런 모습이 정도의 차이는 있을지라도 우리에게 그리 낯선 것은 아니다. 서로 잘 아는 두 사람이 나누는 사적인 대화를 두 사람을 모르는 누군가 엿듣는다면, 엿듣고 있는 사람은 대화의 내용을 파악하기 힘들겠지만 대화를 하는 두 사람 사이의 의사소통은 아무 문제가 없을 것이다. 이러한 괴리는, 대화를 하는 두 사람 사이가 가까울수록 그리고 엿듣는 사람이 두 사람에 대해 모를수록, 더 심해질 것이다. 이러한 현상이 벌어지는 이유는 공통 지식의 차이로 설명할 수 있다. 두 사람 사이에 공통 지식이 많을수록 두 사람의 발화에는 생략과 압축이 많아질 것이고, 그것을 공통 지식이 없는 누군가가 엿듣는다면 대화의 내용을 파악하기 어려울 것이다. 이와 마찬가지로 게오르크와 아버지 사이에도 독자가 알지 못하는 공통 지식이 존재하며 따라서 그들의 대화는 빈번하게 생략되고 압축된 채로 진행된다. 그리고 독자는 그 생략과 압축의 정도가 극심하여 마치 한 사람의

60) KKAL/U, S. 56.
61) KKAL/U, S. 56.
62) KKAL/U, S. 56.
63) 김태환: 앞의 글, 48-53쪽 참조.

내면에서 벌어지는 내적 대화의 한 장면을 보고 있는 것이 아닌가 생각하게 된다. 어떤 사람과 가장 많은 공통 지식을 가진 존재는 바로 그 자신이기 때문이다. 그렇다면 우리는 게오르크와 아버지 사이의 대화가 게오르크의 내적 대화가 아닌가 하는 생각을 할 수 있다.

이러한 내적 대화의 한 유형을 우리는 도스토예프스키의 『죄와 벌』에서 볼 수 있다. 소설의 주인공인 라스꼴리니꼬프의 내적 독백 안에서 인물 사이의 대화가 이루어진다. "이러한 내적 독백은 이미 언급한 대로 노파를 살해하겠다는 최종적 결심을 굳히기 직전인 소설의 두 번째 날에, 즉 소설의 시작 부분에서 벌어졌다. 라스꼴리니꼬프는 두냐와 스비드리가일로프의 이야기와 루진의 구혼에 관한 소식을 자세하게 적은 어머니의 편지를 방금 받았다. 그런데 전날 밤 라스꼴리니꼬프는 소냐의 아버지 마르멜라도프를 만나 소냐에 관한 모든 이야기를 알게 되었다. 따라서 대표적 주인공으로 등장하게 될 이 모든 인물은 이미 라스꼴리니꼬프의 의식 속에 반영되어 대화화 된 그의 내적 독백 속으로 들어갔다. 그것도 그들 자신의 "진리"와 인생에서의 그들의 입장을 보유한 채 들어간 것이었다. 라스꼴리니꼬프는 또한 이들과 더불어 근본적이고 긴장된 내적 대화, 최후의 문제와 최종적 해결의 대화 속으로 들어갔던 것이다. 그는 애초부터 모든 것을 이미 알고, 모든 것을 심사숙고하고, 모든 것을 예상했다. 그는 이미 그를 둘러싼 모든 삶과 대화적 접촉에 들어간 것이다."[64] 한 사람의 목소리가 아닌 여러 사람의 목소리가 라스꼴리니꼬프의 내적 독백 안에서 서로 대화를 나누고 있는 것이다.

「선고」의 전반부에서 이루어지는 게오르크의 회상, 즉 내적 독백은 라스꼴리니꼬프에서와는 달리 그야말로 '독백적'으로 이루어지지만, 소설의 후반부에 서술된 게오르크와 아버지와의 대화는 오히려 라스꼴리니꼬프의 내적 독백, 즉 내적 대화의 성격을 닮아 간다. 게오르크와 아버지의 대화는 한 사람의 내면에서 벌어지고 있는 내적 독백이라 볼 수 있는데, 그 근거는 다음과 같다. 우선, 이들 사이의 대화는 이를 엿보고 있는 독자가 보기에 의미를 제대로 파악할 수 없을 정도로 생략과 압축이 극도로 이루어지고 있는데 이는 내적 대화의 전형적인 특징이다.[65] 다음으로 아버지의 특성이 이 대화를

64) 미하일 바흐친/김근식 역: 앞의 글, 98쪽.
65) 김수환: 러시아적 주체: 바흐친과 로트만의 자아 개념 비교, 실린 곳: 노어노문학

내적인 것으로 볼 수 있게 한다. 즉 아버지는 항상 게오르크를 염탐하고 있으며, 누구보다도 심지어 게오르크 자신보다도 게오르크를 잘 알고 있으며 게오르크 역시 이 사실을 인정한다. 이러한 아버지의 특성은 아버지를 게오르크의 내면 의식의 한 부분으로 생각할 수 있게 한다. 왜냐하면 자신에 대해서 누구보다 잘 아는 사람은, 즉 자신과 공통 지식을 가장 많이 공유하고 있는 사람은, 앞에서도 말했듯이, 바로 자기 자신이기 때문이다. 이로부터 독자는 게오르크와 아버지의 대화를 한 사람의 내면에서 일어나는 대화와 여러 면에서 비슷하다고 할 수 있으며, 부분적인 차이는 있을지라도 라스꼴리니꼬프의 내적 대화와 마찬가지로 게오르크와 아버지는 게오르크의 내적 독백 속에서 서로 대화를 나눈다고 할 수 있을 것이다.

카프카의 작품이 내면적인 사건을 외면화하고 있으며 그의 서사 구조가 꿈의 구조와 닮아 있다는 것은 잘 알려진 사실이다.[66] 극도로 세밀해 보이는 묘사의 이면에는 독자를 당혹하게 만드는 상징화, 압축, 전위 같은 꿈의 방식[67]이 도사리고 있다는 것이다. 우리는 편지를 다 쓴 게오르크가 잠시 잠에 빠졌다고 상상하거나 또는 실제로 주인공이 꿈을 꾸고 있는 것은 아닐지라도 나른한 상태에서 찾아오는 꿈과 유사한 의식의 상태를 경험한다고 생각할 수도 있다. 그런데 프로이트 심리학에 근거한 이러한 해석은 주인공의 내면 의식을 강조하고 그의 욕망이 왜곡된 형태로 형상화 되고 있음을 지적한다. 즉 아버지의 심판을 자기 처벌의 욕망[68]으로 해석하고 있는 것이다. 하지만 본 논문에서는 아버지와의 대화가 게오르크의 내면 의식의 외면화라는 데는 동

22(4), 한국노어노문학회 2010, 254쪽 참조: (비고츠키는 내적 발화와 외적 발화 사이의 가장 명백한 구조적 차이가 '통사론'에 있다고 주장한다. 통사론적 차원에서 검토하고 있는데, 내적 발화에서는 주어와 맥락이 당연한 것으로 전제되는 까닭에 종종 누락되고 단지 술어만이 나타나는 경우가 많다. 이런 종류의 생략과 압축은 공유된 지식과 맥락을 특화할 필요가 없는 내적 발화에서 광범위하게 확산되어 있다. 당연히 이렇듯 의미로 충만해 있는 "내적 발화를 공개적인 외적 발화로 펼쳐놓으려면, 수많은 말들이 필요하게 될 것이다." 요컨대, 내적 발화에서 말은 훨씬 '경제적으로' 조직화된다고 할 수 있다. 친근한 환경 속에 있기에 그것은 '최소한의' 언어화만을 요구하게 되는 것이다.)

66) Vgl. Walter H. Sokel: Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst, München·Wien 1964, S. 12. u. 21.

67) Thomas Anz: Praktiken und Probleme psychoanalytischer Literaturinterpretation – am Beispiel von Kafkas Erzählung *Das Urteil,* In: Oliver Jahraus u. Stefan Neuhaus(Hg.): Kafkas ≫Urteil≪ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen, Stuttgart 2002, S. 132.

68) Ebd., S. 134.

의하지만, 아버지의 말과 행동을 게오르크의 억눌린 욕망으로 해석하는 데는 동의하지 않는다. 아버지의 목소리는 게오르크의 욕망의 표현이라기보다는 게오르크가 삶의 서사에서 배제했지만 그의 무의식의 어딘가에 흔적으로 남아있던 타자의 목소리이며, 게오르크의 의식은 내적 대화의 과정에서 날것으로서의 타자의 목소리와 대화적 관계에 몰입해 있다고 볼 수 있을 것이다.[69]

카프카와 도스토예프스키의 작품에서 공통적으로 인물의 내적 대화가 등장하고 있지만, 그것이 표현되는 방식에는 양자 간에 분명한 차이가 있다. 『죄와 벌』에서는 인물의 위치에 서 있는 라스꼴리니꼬프의 내면으로 들어온 타자들의 목소리가 그의 목소리와 어우러지면서 대화가 진행되지만, 그와 반대로「선고」에서는 게오르크의 내면에 존재하는 목소리들, 즉 게오르크의 목소리와 아버지의 목소리가 외면화되어 인물들 사이의 대화로 재구성된다. 그리고 그 과정에서 작가의 위치에 있던 게오르크가 자신의 회상 속 인물과 동등한 관계를 맺게 된다. 이때 게오르크의 목소리가 게오르크의 의식의 목소리라면, 아버지의 목소리는 게오르크의 의식이 아니면서도 게오르크의 내면의 한 부분을 차지하고 있는 것의 목소리라 할 수 있다. 게오르크가 자신의 정체성을 만드는 서사화 과정에서 배제되고 억압되었지만, 완전히 사라지지 않고 게오르크의 내면 한 구석에 흔적으로 남아 있던 실제 삶의 모습들과 타자의 목소리들이 바로 아버지의 목소리를 통해 흘러나오는 것이다.

2.2.2. 무의식의 대리인으로서의 아버지와 타자의 목소리

게오르크의 회상은 시민사회에서의 성공과 정체성의 완성이라는 목적을 향해서 일목요연하고 개연성 있게 구성되어 있으며, 회상의 주체인 게오르크는 합리적이고 상식적인 사람으로 인식된다. 하지만 아버지의 방에 들어선 후 아버지와의 대화 과정에서 게오르크의 회상의 내용이 진실과 거리가 멀다는 것이 밝혀지는데, 이는 아버지의 외양에서부터 드러난다. 게오르크는 아버지가 “어머니의 죽음 이후로는 여전히 회사에서 계속 일을 하기는 해도 예전보다 더 소극적으로 되었”[70]으며 이제는 자신이 돌보아 주어야 할 존재가 되

69) 뒤에서 논의하겠지만 삶의 정점에 선 게오르크가 아버지와의 대화에 빠지는 것 자체는 게오르크의 잠재된 욕망이라고 할 수 있을 것이다.

70) KKAL/U, S. 46: (Vielleicht war der Vater seit dem tode der Mutter, trotzdem er

었다고 생각하지만, 아버지의 방에서 만난 아버지의 모습은 게오르크에게 "회사에 계실 때는 전혀 다르"게 다가온다.[71] 아버지는 게오르크의 기억에 남아 있는 모습과 달리 "여전히 거인"[72]이며 "떡하니 앉아서 가슴 위로 팔짱을 끼고 있는"[73] 위풍당당한 모습을 보이고 있는 것이다. 또한 게오르크가 아버지에게 이불을 덮어주려 했을 때, 아버지가 "이불을 내팽겨 쳤는데", "이불이 한순간 동안 활짝 펼쳐진 채로 날아갈" 정도로 아버지의 "힘은 셌"으며, "단지 한 손만 가볍게 천장에 댄 채로 침대 위에 똑바로 서" 있을 정도로 정정한 모습을 보인다. 그리고 게오르크는 아버지가 사업에 소극적이라고 했으나, 아버지는 여전히 자신이 "월등한 강자"라고 생각하고 있으며, 게오르크의 "고객 명단"을 빼돌려 자신의 "주머니 속"에 가지고 있을 정도로 총기를 잃지 않고 있는 것이다.[74] 그리고 아버지의 발화에서 드러나는 친구, 어머니, 약혼녀의 모습 역시 게오르크의 회상에서 서술된 모습과는 차이가 있다.[75] 물론 무엇이 옳은 것인지 단정지어 말하기는 불가능하지만, 최소한 게오르크의 회상의 진실성이 상대화되며, 거기에 어떤 문제가 있는 것이 아닐까 하는 의문이 들게 만든다. 말하자면 아버지는 게오르크에 의해 서술된 자신의 삶의 과정, 즉 주체 중심적 삶의 과정에 대한 독백적 서사가 진실이 아닐 수 있다고 폭로하고 있는 것이다. 그렇다면 게오르크의 서사가 가지는 허위성을 폭로하는 아버지의 정체는 무엇일까? 아버지의 모습과 언행으로 보았을 때 일상적인 인물이 아님은 분명하다.

아버지의 정체를 파악하기 위해서 우선 아버지가 거처하고 있는 방의 특징을 살펴볼 필요가 있다. 게오르크의 방이 "2층 독방"으로서 "창밖으로 강

---

noch immer im Geschäft arbeitete, zurückhaltender geworden)

71) KKAL/U, S. 51: („Im Geschaäft ist er doch ganz anders", dachte er)

72) KKAL/U, S. 50: ("아버지는 여전히 거인이구나." 게오르크는 속으로 생각했다. „mein Vater ist noch immer ein Riese", dachte sich Georg.)

73) KKAL/U, S. 51: („wie er hier breit sitzt und die Arme über der Brust kreuzt.")

74) KKAL/U, S. 59: ("[…] 착각하지 마라! 아직은 내가 월등한 강자란다. 내가 혼자였다면 물러나야 했을지도 모르지만, 네 어머니가 자기 힘을 내게 주었고, 네 친구와 나는 훌륭한 동맹을 맺었지. 네 고객 명단이 여기 내 주머니 속에 들어 있다!" „Daß du dich nicht irrst! Ich bin noch immer der viel Stärkere. Allein hätte ich vielleicht zurückweichen müssen, aber so hat mir die Mutter ihre Kraft abgegeben, mit deinem Freund habe ich mich herrlich verbunden, deine Kundschaft habe ich hier in der Tasche!")

75) 이에 대해서는 이어지는 내용에서 설명이 될 것이다.

과 다리, 연초록빛을 띤 강 건너 언덕들을 내다볼" 수 있는 밝고 개방된 공간임에 비해, 아버지의 방은 "작은 복도를 지나"야 갈 수 있는 "어두워서 견디기 어려울 지경"인 공간인데, 아버지는 창문도 닫고 지내기 때문에 공간의 폐쇄성과 어두컴컴함이 더욱 강조된다. 우리는 아버지의 방이 보여주는 것과 같은 공간을 공포 영화에서 흔히 볼 수 있다. 어두운 지하실, 동굴, 외딴 곳의 창고, 버려진 우주선 등은 주인공에게 닥치는 으스스한 사건이 벌어지는 공간이다. 바바라 크리드 Barbara Creed는 리들리 스콧 Ridley Scott의 영화 〈에일리언 Alien〉이 원초적 장면의 다양한 재현을 보여주며, 이 각각의 장면 뒤에 원초적 어머니, 즉 모든 삶의 유일한 기원으로서의 어머니에 대한 이미지가 숨어 있다고 말한다.[76] 크리드는 〈에일리언〉에 등장하는 원초적 장면 중 하나로서 우주 괴물이 살고 있는 낯선 우주선을 예로 든다.

> 원초적 장면은 세 명의 선원이 낯선 우주선의 본체에 접근할 때 두 번째로 재현된다. 그들은 '질'과 같은 입구를 통해 우주선으로 들어간다. 우주선은 말편자처럼 생겨서 입구부터 긴 다리처럼 생긴 통로가 양쪽으로 펼쳐진다. 그들은 무생물과 유기체의 조합으로 만들어진 듯 보이는 복도를 따라 들어가는데, 복도의 이러한 모습은 마치 이 우주선의 내부가 살아 있는 것처럼 보이게 한다. 그러나 노스트로모의 공기와 비교했을 때 이 우주선은 어둡고 축축하며 비밀스럽다. 희미한 불빛이 깜빡이고 그들이 움직이는 소리는 어두운 방들 사이로 울린다. 첫 번째 방에서 세 명의 탐험가들은 오래 전에 죽은 것처럼 보이는 거대한 외계 생명체를 발견한다. 이 생명체의 뼈는 마치 그것이 안으로부터 폭발한 것처럼 바깥쪽으로 구부러져 있다. 세 사람 중 한 명인 케인은 알들이 부화되고 있는 거대한 자궁 같은 방 쪽으로 불을 비춰본다. […] 여기에서 세 명의 우주비행사는 어머니의 거대하고 음습하며 악의적인 자궁을 탐험하게 된다.[77]

공포 영화에서 보이는 밝은 공간과 어두운 공간의 대비에서 어두운 공간에 해당하는 아버지의 방은 크리드가 말하는 원초적 장면이 벌어지는 공간, 즉 어머니의 공간이라 할 수 있다. 그렇다면 우리는 아버지를 드라큘라 백작이나 〈에일리언〉에 등장하는 괴물과 같은 "원초적 어머니의 대리자"[78]라 할

76) 바바라 크리드/손희정 역: 여성 괴물, 여이연 2017, 49쪽.
77) 위의 글, 50-51쪽.
78) 위의 글, 56쪽.

수 있을 것인데, 그에 대한 근거를 아버지의 방에 대한 공간 묘사 이외에도 다음과 같은 「선고」의 서술에서 확인할 수 있다. 우선 아버지가 작품에서 차지하는 위치에서 그 근거를 찾을 수 있다. 정신분석의 차원에서 아버지는 아이가 어머니와의 상상적 관계에서 벗어나 상징적 질서로 진입하게 하는 위치에 있으며, 이로 인한 아버지와 아들의 갈등, 즉 아들의 사회적 성공을 바라는 아버지와 그 기대에 못 미치거나 반항하는 아들 사이의 갈등이 우리가 일반적으로 떠올릴 수 있는 부자갈등의 양상일 것이다.[79] 하지만 게오르크와 아버지 사이의 갈등은 그와 반대의 양상을 보인다. 오히려 아버지는 시민으로서의 성공을 눈앞에 둔 아들에게 사형을 선고함으로써 아들을 상징적 질서에서 끌어내리고 있는데, 이는 아들을 '거세하는 어머니'의 모습을 보인다고 할 수 있다. 크리스테바에 따르면 모든 개인은 자신의 어머니로부터 벗어나려는 최초의 시도에서 아브젝시옹을 경험한다고 주장한다. 그리고 어머니로부터 벗어나려는 아이의 시도 안에서 어머니는 비체가 된다.[80] 크리스테바는 억압되고 경계에서 제외된 비체는 결코 완벽하게 제거되지 않고 오히려 끊임없이 주체를 위협하면서 무의식에 남아 체제와 정체성을 어지럽히는 전복적인 요소로 남아있다고 주장한다.[81] 따라서 「선고」에서 상징계에서의 성공을 앞둔 아들의 의식으로 떠올라 그의 정체성을 위협하는 아버지의 목소리는 이러한 비체로서의 모성, 거세하는 어머니의 모습이라 할 수 있다. 게오르크의 회상에서 어머니에 대해서는 거의 서술되지 않는데, 이는 어머니로부터 벗어나려는 무의식적 의지로 볼 수 있으며, 그만큼 게오르크에게 있어서 어머니는 상징계에서의 게오르크의 위치를 위협하는 존재임을 추측할 수 있게 한다. 다음으로 아버지를 어머니의 대리자라고 볼 수 있는 근거를 아버지와 어머니의 관계에서 찾을 수 있다. 아버지는 어머니의 죽음으로 인한 슬픔 때문에 사업에서 한 발 물러날 정도로 어머니에 대한 애정이 깊다는 것을 알

---

79) 정신분석적 해석에서 게오르크와 아버지의 갈등에서 프로이드의 부친살해와 그에 대한 단죄의 모티프와 연결시킨다.(Vgl. Thomas Anz: a. a. O., S. 134; Walter H. Sokel: a. a. O., S. 59.) 이와 함께 본 논문에서는 사회적인 성공을 눈앞에 둔 게오르크를 파멸시키는 것은 상징적 세계에서 상상적 세계로 끌어내리는 '거세하는 어머니'의 모습과 닮아 있다고 해석한다.

80) 바바라 크리드/손희정 역: 앞의 글, 39-40쪽.

81) 박주영: 영원히 지워지지 않는 흔적: 줄리아 크리스테바의 모성적 육체, 실린 곳: 비평과 이론 9(1), 한국비평이론학회 2004, 208-209쪽.

수 있다. 또한 아버지의 방은 "돌아가신 어머니의 추억이 담긴 여러 가지 물건들로 꾸며져 있"[82]으며, 아버지는 "어머니가 자기 힘을" 자신에게 주었다고 말을 한다. 다시 말해 아버지의 배후에는 어머니의 흔적이 도사리고 있는 것이다. 마지막으로 아버지의 겉모습에서 여성적인 모습을 발견할 수 있다는 데서 그 근거를 찾을 수 있다. 아버지가 자신의 방을 찾은 게오르크에게 다가갈 때, 아버지의 "무거운 잠옷이 풀어 헤쳐지며 허리띠 양 끝이 아버지 주위에서 너풀거렸다."[83] 우리는 아버지의 이러한 복장에서 여성적인 복장, 혹은 위력적인 존재를 대리하는 사제의 복장을 떠올릴 수 있다.[84] 그리고 아버지가 약혼녀를 비난하면서 그녀를 흉내 내는 장면에서 보이는 "간드러진 목소리",[85] 그리고 여성의 성기를 떠올리게 하는, "속옷을 추켜올렸"을 때 드러난 아버지의 "허벅지에 난 상처"[86]는 아버지를 여성으로 볼 수 있게 한다. 이상에서 우리는 아버지가 어머니를 대리하는 존재라 볼 수 있는 근거를 찾을 수 있으며, 그 어머니는 단순한 어머니가 아니라 아들을 위협하는 어머니임을 알 수 있다. 아버지에 의해 대리되고 있는 어머니는 "거대한 동공"으로 아들을 노려보며[87], 침대 위에 우뚝 서서 아들을 내려다보는 위압적인 존재, 즉 괴물과 같은 존재의 모습을 보이는 것이다. 그리고 어머니를 대리하는 아버지의 목소리에는 어머니의 목소리가 담겨있다고 할 수 있으며, 그 목소리는 게오르크가 자신의 서사에서 배제하고 억압했던 목소리라고 할 수 있다.

아버지의 목소리에 어머니의 목소리가 담겨있다고 할 때, 이러한 어머니의

---

82) KKAL/U, S. 50: (die mit verschiedenen Andenken an die selige Mutter ausgeschmückt war)

83) KKAL/U, S. 50: (Sein schwerer Schlafrock öffnete sich im Gehen, die Enden umflatterten ihn)

84) 이러한 여성적인 옷차림의 아버지를 가부장적인 아버지의 전도로 해석할 수 있으며, 이를 통해 아버지는 어머니와 연결된다고 해석할 수도 있다.

85) KKAL/U, S. 57: (아버지가 간드러진 목소리로 말하기 시작했다. fing der Vater zu flöten an,)

86) KKAL/U, S. 57: (und er hob, um das darzustellen, sein Hemd so hoch, daß man auf seinem Oberschenkel die Narbe aus seinen Kriegsjahren sah). '상처'를 의미하는 독일어 'Narbe'는 '암술머리', 즉 '속씨식물에서 암술의 꼭대기에 있어 꽃가루를 받는 부분'을 가리키기도 하는데, 이는 '허벅지에 난 상처'가 여성의 성기를 떠올리게 한다는 것에 대한 근거가 될 것이다.

87) KKAL/U, S. 53: (그는 아버지의 피로한 얼굴에서 거대한 동공이 자기를 향해 눈가로 돌아가 있는 것을 보았다. er sah die Pupillen in dem müden Gesicht des Vaters übergroß in den Winkeln der Augen auf sich gerichtet.)

목소리는 단일한 목소리가 아니라, 그 속에 아버지[88], 친구, 약혼녀의 목소리가 함께 담겨 있는 다성적인 목소리라고 할 수 있다. 그리고 이들은 게오르크의 회상에서 자의적으로 해석된 것과는 달리 그들 자신만의 고유한 목소리를 내고 있다. 다음의 아버지의 말에서 아버지가 대리하는 어머니의 목소리는 아버지, 어머니, 친구, 약혼녀 모두를 대리하고 있음을 직감할 수 있다.

> "그년이 치마를 이렇게 추켜올렸기 때문에, 네가 그년한테 가서 거침없이 정욕을 채울 수 있었던 거지. 그리고 넌 어머니를 욕되게 하고, 친구를 배반하고, 네 아버지를 움직이지 못하게 침대 속에 처박았지. 하지만 아버지가 움직일 수 있는지 없는지 봐라"
> „weil sie die Röcke so und so und so gehoben hat, hast du dich an sie herangemacht, und damit du an ihr ohne Störung dich befriedigen kannst, hast du unserer Mutter Andenken geschändet, den Freund verraten und deinen Vater ins Bett gesteckt, damit er sich nicht rühren kann. Aber kann er sich rühren oder nicht?"[89]

우선 아버지의 모습에서 친구의 모습을 떠올리는 것은 어렵지 않다. 침대 위에서 아들을 내려다보고 있는 "아버지의 끔찍한 모습"은 게오르크에게 러시아에서 비참한 생활을 하고 있는 친구의 모습을 떠올리게 한다.[90] 게오르크는 아버지의 모습에서 친구의 모습을 보고 있는 것이다. 그리고 게오르크는 친구를 회상할 때 그를 배려하는 마음에서 고향의 소식을 전하지 않을 것이라고 했지만, 아버지의 목소리에서는 게오르크가 친구를 배반한 것이라는 목소리가 들린다. 아버지의 목소리에 친구의 목소리가 담겨 있다는 것은 아버지가 자신이 친구의 대리인이었다고 말하는 데서 분명히 드러난다.[91] 이와

---

88) 여기서 말하는 아버지는 어머니의 대리자로서의 아버지와는 다른 존재이다. 후자가 어머니의 목소리를 담는 미디어로서의 존재라면, 전자는 어머니의 목소리에 담겨 있는 다른 목소리들과 같은 종류의, 즉 게오르크의 서사에서 배제된 목소리이다.

89) KKAL/U, S. 57.

90) KKAL/U, S. 56: (게오르크는 아버지의 끔찍한 모습을 올려다보았다. 아버지가 갑자기 그토록 잘 알게 된 페테르부르크의 친구가 그 어느 때보다도 더 그의 마음에 사무쳐 왔다. 넓은 러시아 땅에서 망해 버린 친구의 모습이 보였다. Georg sah zum Schreckbild seines Vaters auf. Der Petersburger Freund, den der Vater plötzlich so gut kannte, ergriff ihn, wie noch nie. Verloren im weiten Rußland sah er ihn.)

91) KKAL/U, S. 57 f: ("나는 여기서 그 친구의 대리인이었다." "코미디언이로군!" „Ich war sein Vertreter hier am Ort." „Komödiant!")

비슷하게 약혼녀를 흉내 내는 아버지의 모습에서 약혼녀의 모습을 읽어 내는 것도 그리 어렵지 않다. 그리고 약혼녀와 관련하여 게오르크는 "유복한 집안의 처녀"라는 사실을 강조하지만, 아버지를 통해서 표현되는 약혼녀의 모습은 퇴폐적이고 성적인 모습이 부각된다. 말하자면 게오르크에게 약혼녀는 상징적인 기호로서의 의미가 중요한 반면, 아버지의 모습을 통해 재현되는 약혼녀의 모습은 유혹적이면서도 치명적인 모습을 보이는 것이다. 또한 게오르크의 회상에서 약혼녀의 모습은, 둘 사이의 대화에서 보이듯이, 사려 깊고 차분한 모습이지만, 아버지를 통해서 나타나는 약혼녀의 모습은 그와는 달리, 침대 위에 올라서서 여성의 성기를 연상케 하는 허벅지의 상처[92]를 드러내고 있는, 공포스러운 모습으로 등장하는데, 이는 어머니의 경우와 마찬가지로 게오르크의 의식에서 배제되고 억압되어야 할 모습이라 할 수 있다. 아버지는 게오르크의 회상에서와는 달리 당당하고 활기 넘치는 모습을 하고 있으며 일처리에서도 매우 용의주도한 모습을 보인다. 그리고 아버지가 스스로 사업에서 물러났다는 게오르크의 말과 달리 게오르크가 아버지의 사업을 빼앗아 갔다는 것이 아버지의 말에서 드러난다.[93] 이처럼 아버지의 목소리에 담긴 타자들의 목소리는 게오르크의 독백적인 서사에서와는 다른 소리를 내는데, 달리 말하면 게오르크가 자신의 서사에서 이들의 목소리를 배제하거나 왜곡한 것이라고 할 수 있다. 그리고 아버지의 목소리에는 이들 타자의 목소리가 공명하고 있는 것이다.

그런데 여기서 생각해 보아야 할 것은 이들 타자의 목소리가 왜, 그리고 어떻게 게오르크에게 들리느냐 하는 것인데, 이에 대한 대답은 게오르크의 내적 대화 과정을 추적함으로써 찾을 수 있다. 게오르크는 사회적인 성공과

---

92) 이는 어머니와 마찬가지로 약혼녀 또한 거세하는 여성으로 해석할 수 있는 근거가 된다. 허벅지의 성기는 거세하는 여성 성기, 즉 바기나 덴타타의 형상화라 볼 수 있는 것이다.(바바라 크리드/손희정 역: 앞의 글, 202-208쪽 참조.)

93) KKAL/U, S. 58: (나한테 뭐가 남아 있겠니? 뒷방에 앉아서, 간신배 같은 직원들의 감시를 받으며, 뼛속까지 늙어 버린 내게. 그리고 내 아들은 환호성을 지르며 세계를 돌아다니고 내가 준비해 놓은 사업 계약을 체결하고는 기뻐서 고꾸라질 지경이었지. 아버지 앞에서는 속을 드러내지 않는 신사의 표정을 하고 자리를 떠 버렸지! was blieb mir übrig, in meinem Hinterzimmer, verfolgt vom ungetreuen Personal, alt bis in die Knochen? Und mein Sohn ging im Jubel durch die Welt, schloß Geschäfte ab, die ich vorbereitet hatte, überpurzelte sich vor Vergnügen und ging vor seinem Vater mit dem verschlossenen Gesicht eines Ehrenmannes davon!)

결혼을 앞둔 시점에 친구에게 편지를 쓰고 있는데, 그 “긴 편지”에는 아마도 게오르크가 회상했던 자신의 성공의 서사가 담겨있을 것이다. 그리고 게오르크는 이 편지를 들고 아버지를 찾아간다. 왜 그런 것일까? 자신의 최종적인 승리를 아버지에게서 확인하고 싶었던 것일까? 이 가정에 대한 근거를 게오르크의 다음과 같은 태도에서 찾을 수 있다. 게오르크는 친구에게 자신의 약혼 소식을 알리기로 결정했다고 아버지에게 말하면서 가지고 온 “편지를 주머니에서 약간 빼다가 다시 주머니 속으로 떨어뜨렸다.”[94] 이어지는 서술에서 확인할 수 있듯이, 게오르크의 이러한 행동에 대한 이유를 게오르크 자신이 생각하고 있던 모습과 너무나도 다른 아버지의 당당한 모습에서 찾을 수 있다. 게오르크에게 아버지는 노쇠한 노인의 모습이어야 하며, 그렇기 때문에 게오르크는 집요하게 아버지를 보살펴 드리려 한다.

> 아버지는 왜 이 어두운 데 앉아 계세요. 거실에 가면 환한 빛이 있는데요. 아침 식사는 조금밖에 안 드시네요. 제대로 드시고 기운을 차리셔야죠. 창은 왜 꼭 닫아 두고 계세요. 바깥 공기가 몸에 좋을 텐데요. […] 그러니 지금 일단은 좀 침대에 누우세요. 아버지는 꼭 안정을 취하셔야 해요. 자, 제가 옷을 벗겨 드릴게요. 두고 보세요. 전 할 수 있어요.
> Du sitzt hier im Dunkel, und im Wohnzimmer hättest du schönes Licht. Du nippst vom Frühstück, statt dich ordentlich zu stärken. Du sitzt bei geschlossenem Fenster, und die Luft würde dir so gut tun. […] jetzt lege dich noch ein wenig ins Bett, du brauchst unbedingt Ruhe. Komm, ich werde dir beim Ausziehn helfen, du wirst sehen, ich kann es.[95]

> 그는 그다지 깨끗하지 않은 속옷을 보며 아버지를 잘 돌봐 드리지 않은 자기 자신을 책망했다. 아버지가 속옷을 잘 갈아입는지 살피는 것도 분명 그의 의무일 터였다. 그는 약혼녀와 앞으로 아버지의 삶이 어떻게 될 것인지에 대해 본격적으로 이야기를 나눈 적이 없었다. 그들은 그저 암묵적으로 아버지가 혼자 이 집에 남게 될 거라고 생각하고 있을 뿐이었다. 그러나 이제 그는 아주 단호하게 아버지를 새로 들어갈 신혼집에 모리시라 결심했다.
> Beim Anblick der nicht besonders reinen Wäsche machte er sich Vorwürfe,

94) KKAL/U, S. 50: (Er zog den Brief ein wenig aus der Tasche und ließ ihn wider zurückfallen.)
95) KKAL/U, S. 52 f.

den Vater vernachlässigt zu haben. Es wäre sicherlich auch seine Pflicht gewesen, über den Wäschewechsel seines Vaters zu wachen. Er hatte mit seiner Braut darüber noch nicht ausdrücklich gesprochen, wie sie die Zukunft des Vaters einrichten wollten, aber sie hatten stillschweigend vorausgesetzt, daß der Vater allein in der alten Wohnung bleiben würde. Doch jetzt entschloß er sich kurz mit aller Bestimmtheit, den Vater in seinen künftigen Haushalt mitzunehmen.[96]

게오르크의 독백적 서사에서 아버지는 보살펴 드려야 할 존재이며, 아버지를 자신이 돌봄으로써 게오르크는 최종적으로 가장의 자리를 차지하게 되고, 자신의 성공 서사에 마침표를 찍을 수 있었을 것이다. 하지만 그 순간 게오르크는 이상한 느낌을 받게 된다.

그는 아버지를 팔에 안아서 침대로 옮겼다. 침대로 몇 걸음 가는 동안에 아버지는 게오르크의 가슴께에 드리워진 시곗줄을 가지고 놀았는데 그걸 알아차린 순간 게오르크는 섬뜩한 느낌이 들었다. 아버지를 침대에 누이는 것도 쉽지 않았으니 그가 시곗줄을 너무나 꼭 붙들고서 놓으려 하지 않았기 때문이다.

Auf seinen Armen trug er den Vater ins Bett. Ein schreckliches Gefühl hatte er, als er während der paar Schritte zum Bett hin merkte, daß an seiner Brust der Vater mit seiner Uhrkette spiele. Er konnte ihn nicht gleich ins Bett legen, so fest hielt er sich an dieser Uhrkette.[97]

게오르크가 받은 '섬뜩한 느낌'은 아버지가 일상적이지 않은 존재임을 인지한 데서 오는 것으로 생각할 수 있다. 게오르크의 품에 안겨 시곗줄을 가지고 노는 아버지는 마치 아이와 같은 모습인데, 그 아이의 모습을 한 아버지가 게오르크의 목을 조르고 있는 형상을 보이고 있는 것이다. 아이와 같은 아버지의 모습은 게오르크 자신의 어릴 적 모습일 수도 있고 사회에서 도태된 채 "늙은 아이"[98]로 남게 될 친구의 모습일 수도 있다. 그러한 아이의 모습은 게오르크가 상징계로 진입하기 이전의 상상적 차원에서의 모습이라 할 수 있

96) KKAL/U, S. 54 f.
97) KKAL/U, S. 55.
98) KKAL/U, S. 44: (늙은 아이로 고향에 남아 성공한 친구들을 따르기만 하면 된다고 daß er ein altes Kind sei und den erfolgreichen, zu Hause gebliebenen Freunden einfach zu folgen habe)

으며, 상징계로 진입하면서 배제되고 억압된 모습이라고 할 수 있다. 그리고 이는 의식의 차원에서 배제된 무의식의 모습으로 간주될 수 있는데, 이러한 무의식은 항상 게오르크와 같이 있으면서 게오르크가 겪은 모든 것을 "염탐" 해 온 존재이며, 따라서 누구보다 심지어 게오르크 자신보다 게오르크를 더 잘 아는 존재이다. 게오르크와 평생을 함께 해 온 그 무의식에는 게오르크의 서사에서 배제되었던 삶의 실제 모습들과 타자의 목소리가 서사화되지 않은 채 고스란히 담겨 있다. 그리고 게오르크의 삶의 중요한 순간, 즉 성공의 서사에 정점을 찍을 수 있는 순간에 그러한 무의식의 목소리가 게오르크의 내면의 귀에 들리기 시작하는 것이다. 마치 주체성을 위협하는 비체로서의 어머니가 반복적으로 귀환하듯이, 게오르크에게서 소외당한 혹은 게오르크가 벗어나려고 했던 타자의 목소리가, 그가 아버지를 안고 침대로 가는 순간, 즉 최종적인 승리의 순간에 들리는 것이다. 게오르크가 아버지를 침대로 안고 가서 눕힌 다음 이불을 덮어주는 장면은 아버지를 위협하는 장면으로 보이는 동시에 상당히 에로틱한 모습으로 보이기도 하는데, 이는 공포영화에서 괴물을 대하는 주인공의 태도와 일맥상통한다. 즉 게오르크는 아버지를 위협하는 동시에 아버지의 모습, 즉 타자들에게 매혹당한 것이며, 이로 인해 그는 무의식에 흔적으로 남은 타자들의 목소리와 대화적 관계에 진입하게 된다. 따라서 게오르크에게 타자의 목소리가 들리는 원인을 그 자신의 (무의식적) 의지 혹은 욕망의 차원에서 찾을 수 있을 것이다.

게오르크와 아버지의 대화가 혼란스러운 양상을 띠는 이유는 게오르크가 자신의 무의식에 흔적으로 남아있는 타자의 목소리와 내면의 대화를 나누고 있는 것이기 때문이다. 더욱이 그러한 무의식의 목소리는 단일한 목소리가 아니라 여러 타자의 목소리가 혼합된 다성적인 목소리이다. 이러한 게오르크의 상태는 일종의 분열증으로 간주할 수 있는데, 아버지와의 대화는 이러한 내면의 대화가 외면화 된 것으로 볼 수 있다. 대화적 상태의 자아는 바흐친이 상상하였듯이 "서로 다른 목소리들이 대담을 나누고 때로는 서로 다투기도 하는 복잡하고 다채로운 공간이다."[99] 김태환은 전반부의 게오르크와 후반부의 게오르크를 밝은 자아와 어두운 자아로서 대립시키고 있지만,[100] 본

99) 김수환: 앞의 글, 253쪽.
100) 김태환: 앞의 글, 55쪽.

논문에서는 후반부의 대화에서 밝은 자아와 어두운 자아가 서로 대립하며 내적 대화를 나누는 것으로 해석하고 있다. 대화적 상태에서 게오르크는 자신의 독백적 서사에서 배제되고 억압된 실제의 모습을 발견하고, 자신의 정체성을 구성해 온 서사가 엉터리였음을 알게 되는데, 그러한 엉터리 서사를 구성한 독백적이며 주체 중심적인 자아는 결국 사형 선고를 받는다. 사형 선고를 받은 게오르크는 그 길로 집 밖으로 뛰쳐나가 스스로 강물에 몸을 던지고, 타자의 목소리를 대변하던 아버지의 육체는 침대 위로 "쿵 소리"를 내며 쓰러진다.[101] 타자의 목소리가 게오르크에게 내린 사형 선고는 주체 중심적 주체와 독백적 서사에 대한 사형 선고라고 할 수 있다.

2.3. 독백적 주체의 죽음

타자들의 목소리를 대변하는 아버지의 목소리는 결국 게오르크에게 사형 선고를 내린다.

> 그리고 더 큰 소리로 말했다. "이제는 네 바깥에 뭐가 있었는지 알겠지. 지금까진 오직 너 자신밖에 몰랐었는데 말이야. 너는 원래 순진한 아이였지만 더 근본적으로는 악마 같은 인간이었어! 그러니까 이제 알아라, 나는 네게 익사형을 선고하노라!"
>
> Und lauter: „Jetzt weißt du also, was es noch außer dir gab, bisher wußtest du nur von dir! Ein unschuldiges Kind warst du ja eigentlich, aber noch eigentlicher warst du ein teuflischer Mensch!- Und darum wisse: Ich verurteile dich jetzt zum Tode des Ertrinkens!"[102]

아버지의 선고문을 보면 그것은 자신의 "바깥에 뭐가 있었는지" 모르는, 즉 "자신밖에" 알지 못하는 인간에 대한 판결임을 알 수 있다. 이는 달리 말하면 주체 중심적 사고에 대한 사형 선고라고 할 수 있다. 그런데 아버지는 선고문에서 게오르크가 아이였을 때에는 순진한 아이였다고 말하는데. 이 말은

101) KKAL/U, S. 60: (그의 등 뒤에서 아버지가 침대 위로 넘어졌는데 그때 들린 쿵 소리가 밖으로 나오는 중에도 귀에 계속 울렸다. den Schlag, mit dem der Vater hinter ihm aufs Bett stürzte, trug er noch in den Ohren davon.)

102) KKAL/U, S. 60.

게오르크가 아이였을 때, 즉 상징적 질서로 진입하기 이전에는 자신밖에 모르는 주체 중심적 사고를 하지 않았다는 것을 의미한다. 여기서 아버지의 선고는 주체 중심주의에 대한 선고이면서 동시에 게오르크를 상징적 질서 이전의 원초적 세계로 끌어 내리고 있다고 할 수 있으며, 이는 게오르크가 강에 뛰어들 때, "소년 시절 부모님을 자랑스럽게 한 뛰어난 체조 실력으로 공중에서 몸을 돌리"[103]는 것에서 확인할 수 있다.[104] 어른이 된 게오르크는 상징적 질서 속에서 시민으로서의 성공과 정체성의 확립이라는 목적을 달성하기 위해 삶의 실제의 모습, 타자들의 목소리를 배제하고 억압하는 죄를 지은 것이다.

정체성은 게오르크의 회상이 보여주는 것과 같은, 서사화된 기억에 의해 구성된다. 그런데 삶이 서사화되는 과정에서 누락된 실제의 모습을 마주하게 되었을 때 정체성은 혼란을 느끼게 될 것이다. 의식의 차원에서 서사화된 정체성을 공식적 정체성이라고 부르고, 서사에서 누락된 채 무의식에 흔적으로 남은 것들에 의해 구성된 정체성을 비공식적 정체성이라고 부를 수 있다면, 어떤 사람의 공식적 정체성이 비공식적 정체성을 마주했을 때 분열증상이 나타나게 될 것이다. 게오르크는 자신에게 낯설어진 이질적인 자신의 모습, 즉 비공식적인 자신의 정체성을 아버지에게서 발견한다. 아버지는 게오르크의 무의식의 대리인으로서 게오르크의 정체성을 구성하는 서사에서 누락된 타자의 목소리를 낸다. 이러한 아버지의 목소리를 마주한 게오르크는 주체의 지위를 상실하고 정체성의 와해를 경험한다.

그런데 여기서 아버지가 일상적인 차원에서 죽음을 명령한 것이 아니라 법적인 용어인 사형 선고[105]라는 표현을 쓰고 있는 것에 주목해서 게오르크와 아버지의 관계를 다시 살펴볼 수 있다. 아버지의 방을 심리가 이루어지는 법정이라 볼 수 있다면, 게오르크는 피고이며 아버지는 원고이자 재판관의 역할을 동시에 하고 있다고 할 수 있다.[106] 형사 소송에서 피고가 제시하는

---

103) KKAL/U, S. 61: (Er schwang sich über, als der ausgezeichnete Turner, der er in seinen Jugendjahren zum Stolz seiner Eltern gewesen war.)

104) 이 장면은 게오르크가 정신적인 존재에서 신체적인 존재로 거듭나고 있음을 표현한다. 이에 대해서는 본 논문의 3장 참조.

105) KKAL/U, S. 60: (나는 네게 익사형을 선고하노라! Ich verurteile dich jetzt zum Tode des Ertrinkens!)

106) 이는 피고, 원고, 판사로 구성된 근대적 형사소송의 원칙에서 어긋난 전근대적인 형사

알리바이는 나름의 인과성을 가지고 구성되어 있다. 피고의 알리바이는 자신의 무죄를 밝히는 일종의 서사이며, 다르게 말하자면 자신의 정체성을 밝히는 서사이다. 하지만 그 서사는 피고의 논리에 입각해서 자신의 목적에 맞게 편집된 것일 뿐이다.[107] 만일 원고 측에서 피고가 제시한 서사에서 누락된 실제의 모습, 예를 들면 녹취나 동영상 같은 것을 제시한다면 피고의 알리바이는 와해되며, 이는 자신이 주장했던 자신의 정체성이 무너진다는 것을 의미하게 될 것이다. 그런데 피고의 논리가 무너졌다고 해서 피고가 유죄가 되는 것은 아니며, 피고의 유죄를 밝혀야 하는 것은 여전히 원고의 의무이다. 원고인 아버지는 '이기심'이라는 죄목으로 판결을 내리지만, 아버지가 대화에서, 즉 재판 과정에서 보여주었던 주장들은 모두 확실한 증거가 없는 심증에 따른 것일 뿐이며, 아버지의 주장들은 모순적이며 혼란스럽다. 더군다나 아버지가 제시하는 거의 유일한 물적 증거인 "고객 명단"은 오히려 증거 수집에서의 불법성과 아버지의 비도덕성을 보여주는 것이 될 수 있다. 그리고 심리 과정에서 보여준 아버지의 억압적이고 독단적인 모습은 게오르크가 회상에서 보였던 독백적 태도를 떠올리게 한다. 그런데 원고이자 재판관인 아버지가 유죄의 증거를 내세우지 못했음에도 불구하고 게오르크는 그 선고를 순순히 받아들이다. 그것은 게오르크의 자살에 대한 결심이 외부로부터 주어진 유죄의 증거에서 오는 것이라기보다는 자신의 내면에서의 죄에 대한 수긍에서 오는 것이라는 점을 말하는 것일지 모른다. 게오르크는 아버지와의 대화를 통해서 자신이 살아오면서 얼마나 자기중심적으로 살아왔는지를 발견했을 것이다. 그리고 자신의 삶의 서사, 즉 자신의 정체성이 기만적이라는 것을 알게 되었을 것이다. 다시 말하면 그는 자신의 삶에 대해 위증하였으며, 그 위증의 주체는 다름 아닌 자신인 것이다. 우리는 게오르크가 위증에 대한 책임을 지고 자기처벌을 내리고 있다고 생각할 수 있다.

선고의 내용을 수긍하고 자살을 결심하면서 의식 속에서 게오르크의 주체

소송의 구조를 보여주고 있다. 따라서 원고이자 판사인 아버지는 실체적 진실의 규명보다는 주관적 판단에 이를 가능성이 높아진다. 그리고 이러한 상황은 카프카의 장편소설 『소송』에도 나타난다. (오순희: 카프카의 '법' - 소설 『소송』을 중심으로, 실린 곳: 카프카 연구 30, 한국카프카학회 2013, 9쪽 참조.)

107) 법에서의 언어와 서사의 관계에 대해서는 cf. Peter Brooks: Narrative in and of the Law, In: James Phelan and Peter J. Rabinowitz(Hg.): A companion to narrative theory, oxford, Blackwell 2005.

는 이미 죽음을 맞이하였으며, 무의식을 대변하는 아버지 또한 침대에 쓰러지며 죽음을 맞이한다. 그 이후에 벌어지는 과정은 주체의 자기 처벌에 대한 외적 형상화이며, 또한 주체의 죽음이 존재론적인 죽음으로 이어지고 있음을 보여준다. 그렇다면 여기서 모든 것이 끝나는 것일까? 대화는 끝나고, 게오르크는 마지막 유언을 남기고 죽음을 맞이하며, 대화 과정에서 아버지를 비롯한 타자들이 보여주었던 독백적 발언들은 그저 독백으로 끝나고 마는 것일까? 바이스너가 「선고」에서 유일하게 주인공의 시점을 벗어나 있다고 말한 작품의 마지막 문장을 살펴보자.

> 이 순간 다리 위로 정말 끝도 없을 것만 같은 차들의 행렬이 지나가고 있었다.
>
> In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr.[108]

이 문장이 동일시점에서 벗어났다고 단정하는 것은 게오르크의 죽음을 전제로 하고 있다. 하지만 물에 빠진 게오르크가 정말로 죽었다는 근거는 찾아볼 수 없다. 지금까지 우리의 분석에 따르면 게오르크에게 내려진 사형 선고는 독백적인 주체에게 내려진 것이었다. 그렇다면 그러한 주체가 사라지고 남은 무언가, 즉 주체가 아닌 비체로서의 게오르크가 강물에서 다리 위를 바라보고 있다고 생각할 수는 없을까? 작품의 시작 부분에서 주체로서의 게오르크가 2층에 있는 자신의 방에서 이 다리를 보았듯이, 작품의 마지막에서 비체로서의 게오르크가 물속에서 다리를 보고 있다고 상상해 볼 수 있는 것이다. 그리고 다리 위에서 차량의 행렬이 끝없이 이어지고 있듯이, 물에 빠져 축축한 게오르크는 카프카의 다음 작품인 『변신』의 흉측한 갑충의 모습으로 이어지고 있다고 할 수 있는데, 다시 말하면 『변신』의 시작과 함께 그레고르가 꾼 불길한 꿈의 내용이 「선고」라고 가정해 볼 수 있는 것이다. 물에 젖어 축축한 비체로서의 게오르크의 모습이 갑충으로 변신한 그레고르의 모습과 오버랩 되는 것은 충분히 가능해 보인다. 그리고 게오르크의 주체에게 사형 선고를 내린 아버지가 원초적인 어머니의 대리인이라고 했을 때,

108) KKAL/U, S. 61.

게오르크가 빠진 강물은 생성의 공간인 어머니의 자궁이라 볼 수 있으며, 게오르크는 강물 속에서 그레고르로 재탄생된다고 볼 수 있다. 이러한 점 이외에도 두 장면 사이의 밀접한 관계에 대한 근거로 『변신』이 「선고」의 속편이라 할 수 있을 정도로 두 작품이 밀접한 관계를 가진다는 점을 들 수 있다. 이에 대한 작품 외적인 근거로는, 「선고」가 창작되고 몇 달 후 『변신』이 창작되었다는 점, 그리고 카프카가 「선고」, 「화부」, 『변신』이 밀접한 관계에 있기 때문에 세 작품을 묶어 하나의 단편집으로 출간하고자 했다는 점[109]을 들 수 있다. 다음으로 작품 내적인 근거로는 두 작품에 공통적으로 드러나는 부자갈등의 모티프, 거의 일대일로 대응하는 인물 구성과 인물들 사이의 관계[110] 등을 들 수 있다. 이와 같이 「선고」의 끝이 『변신』의 처음으로 이어진다고 할 수 있다면, 주체의 죽음을 맞이한 게오르크가 그레고르라는 이름으로 타자의 위치에 서게 되며, 그레고르는 독백적 주체인 억압적인 가족들과 지속적으로 대화를 시도하게 된다고 할 수 있을 것이다. 그런데 게오르크가 자신의 내면에서 들리는 타자의 목소리에 진지하게 귀 기울임으로써 죽음에 이르게 된 반면, 그레고르의 가족은 자신의 삶에 등장한 타자를 몰아내는 데 성공하고 다시 일상적인 삶으로 돌아간다. 『변신』의 마지막에 보이는 그레고르 가족들의 희망찬 모습에 불편함을 느끼는 것은 게오르크가 보여주었던 진지한 귀 기울임 그리고 자기반성과 자기처벌의 모습을 가족들에게서는 볼 수 없으며, 타자에 대해 억압적이고 독백적인 주체의 모습만을 발견하기 때문일지 모른다.

많은 학자들은 사회역사적인 차원에서 20세기에 인류가 저지른 범죄들의 원인을 근대의 주체 중심적 사고가 타자를 배제하고 억압한 데서 찾고 있다. 그리고 정신분석의 차원에서 문제가 되는 분열증은 의식의 차원에서 구성된 주체가 은폐되고 억압된 무의식적인 실재의 모습과 조우하면서 발생한다. 두 경우 모두 독백적인 주체의 모습이 문제시 되는 것인데, 이는 서양 근대의 관념론적 철학에 그 뿌리를 두고 있다고 할 수 있다. 하지만 우리는 독백적 주체의 문제에 대한 해결의 실마리를 오히려 그것의 결과인 분열증에서 찾을

109) Vgl. Manfred Engel u. Bernd Auerochs(Hg.): a. a. O., S. 165.
110) 게오르크는 그레고르에 대응하며, 아버지와 어머니는 그대로 대응한다. 게오르크의 친구는 그레고르의 누이동생과, 게오르크의 약혼녀는 그레고르가 애착을 느끼는 그림 속의 여자와 대응한다. 그리고 두 작품에서 등장하는 가정부도 서로 대응한다.

수도 있을지 모른다. 20세기의 많은 철학자들은 주체 중심주의의 문제에 대한 해결을 타자철학에서 찾으려 하였다. 그런데 레비나스와 같은 철학자는 타자에게 절대성을 부여하고 타자를 무조건적으로 환대해야 한다고 함으로써 새로운 문제점을 노출하기도 하였다. 즉 타자는 과연 선한 존재인가 하는 문제가 생기는 것이며, 이는 위에서 게오르크의 타자인 아버지가 보이는 독단성을 다루면서 그리고 「선고」와 『변신』을 비교하면서 제기한 문제이기도 하다. 한편, 데리다는 타자가 선한 이웃일 수도 있지만 선한 이웃으로 가장한 적일 수도 있으며 위증할 수 있다는 가능성을 제기하며 조건적 환대를 주장하기도 하였다.[111] 이러한 서구의 타자철학의 흐름과는 다른 측면에서 바흐친은 주체와 타자가 만날 수 있는 방법으로 '말'을 강조한다.[112] 그런데 바흐친이 말하는 이 '말'은 두 사람 사이의 대화를 가리키는 것일 수도 있지만, 우리가 지금까지 살펴보았듯이, 한 사람의 내적인 대화를 가리키는 것일 수도 있다. 한 사람의 내면에서 타자와 대화를 나눈다는 것은 「선고」에서 보았듯이 자신의 무의식에 흔적으로 남아 있는 타자들의 목소리와 대화를 나눈다는 것이며, 이는 일종의 분열증이라 할 수 있다. 이러한 분열증 속에서 주체와 타자는 끝없는 대화를 나눌 수 있을 것이다. 하지만 「선고」나 『변신』과 같은 단편에서는 분열증의 대화가 각각 주체의 죽음과 주체의 승리로 끝이 나 버리고 말았다. 그런데 이와 달리 무한한 분열증의 대화는 『소송』과 같은 미완성된 열린 형식의 작품에서 발견할 수 있을 것이다.

지금까지 카프카의 단편 「선고」에서 주체 중심주의, 주체와 타자의 대화 그리고 주체의 죽음으로 이어지는 일련의 과정에 대해 살펴보았다. 이 과정은 게오르크의 의식에서 이루어지는 것으로서 다분히 관념적인 성격을 지니고 있으며, 상인인 게오르크에게 주체의 죽음이란 자신의 본질적인 것이 와해되는 것으로 비극적인 것으로 보인다. 하지만 게오르크의 주체의 죽음이 독백적인 상태에서 대화적인 상태로의 이행이라는 점 그리고 게오르크의 내적인 의지 혹은 욕망에 의해 이루어진다는 점에서 긍정적인 면을 발견할 수 있다. 또한 게오르크를 죽음에 이르게 하는 의지와 욕망이 예술적인 성격을

111) 김영숙: 「서구의 타자철학의 흐름에서 본 바흐친의 타자철학」, In: 『노어노문학 27(1)』, 한국노어노문학회, 2015, S. 83.
112) 위의 글, S. 83.

지닌다는 점에서, 이는 단순히 비극적인 죽음이 아니라 창조적인 힘을 지닌 것이라고 할 수 있다.[113]

113) 이에 대해서는 본 논문의 3장과 결론 참조.

3. 「단식 예술가」: 몸-주체의 죽음과 예술가의 사명

2장에서는 「선고」를 중심으로 하여 근대적 주체의 독백적이며 주체중심주의적인 모습 그리고 그러한 독백적 주체가 자신의 무의식에 존재하는 타자의 목소리와 대화를 하는 과정에서 자기 처벌로서 죽음에 이르는 것에 대해 논의하였다. 카프카의 초기작인 「선고」와 달리 말년의 작품인 「단식 예술가」의 주인공인 단식 예술가는 외부와의 관계가 단절된 상황에서 고요한 죽음을 맞이한다. 그리고 게오르크의 죽음이 정신적으로 구성된 독백적 주체의 죽음이라면 단식 예술가의 죽음은 사회적으로 구성된 몸-주체의 죽음이라 할 수 있다. 이에 대한 논의를 위해 「선고」와 「단식 예술가」에서 몸이 가지는 의미의 차이를 규명하고, 이를 통해 단식 예술가의 죽음이 갖는 의미에 대해 고찰해 보고자 한다.

3.1. 몸과 주체성

3.1.1. 근대적 주체와 그로테스크의 몸: 「선고」

앞에서 「선고」의 주인공인 게오르크가 독백적 주체의 상태에서 타자들과의 대화적 상태로 이행함으로써 주체의 죽음에 이르게 되었으며, 그 죽음은 근대의 관념적 주체의 죽음을 의미한다는 것을 확인할 수 있었다. 그런데 「선고」의 후반부를 전반부와 비교했을 때 타자와의 대화가 이루어진다는 점과 더불어 대화 상대인 타자의 몸이 강조된다는 것을 알 수 있다. 전반부에 이루어진 게오르크의 독백적 서사에서는 상인으로서, 즉 근대적 주체로서 성장의 과정이 서술되지만, 그 과정에서 몸에 대한 관심은 존재하지 않는다. 그의 회상에서 몸에 대한 언급은 단지 두 번, 즉 친구 및 약혼녀와 관련하여 이루어진다. 회상 속에서, 게오르크에게 있어서 친구의 “낯설게 느껴지는 수염은 어린 시절부터 친숙했던 얼굴을 그저 어설프게 가릴 뿐이었고, 누렇게 뜬 피부는 발병의 조짐처럼 보였다.”[114] 게오르크와는 달리 시민 사회, 즉

상징체계에서 이탈한 친구에게서는 정신의 피폐해짐과 더불어 병적인 몸이 드러나는 것이다. 또한 게오르크가 약혼녀에게 퍼붓는 키스는 자신의 주체성이 처한 위협에 대한 방어 행위로서 이루어질 뿐이다. 말하자면 근대적 주체로서 게오르크에게 몸은 주체의 구성과는 무관한 것으로서 주체의 관심에서 벗어나 있으며 또한 도구적으로 이용될 뿐이다.

게오르크의 주체 구성이 정신적 과정에 의해서 이루어지며 그 과정에서 몸의 역할은 배제되어 있다는 것은 서구 관념론 철학이 보이는 몸과 정신의 이분법적 논리를 반영하고 있다. 플라톤에게 있어서 인간은 영혼의 존재이며, 몸은 비인간적인 것으로서 거부하고 극복해야 할 대상으로 인식되었다. 데카르트도 몸이란 인간의 본성에 속하지 않는 것이며, 주체를 결정하는 것은 사유하고 판단하는 정신의 행위라고 보았다. 몸의 움직임이나 감각은 진정한 주체의 모습으로 연결될 수 없는 것이다.[115] 게오르크가 자신을 시민적 주체로 인식하는 것은 정신적 차원에서 행해지는 서사의 구성에 의해서이며, 게오르크의 서사 내에서도 몸에 대한 관심은 부재하거나 부정적 혹은 도구적 관점에서 이루어질 뿐이다.

게오르크는 의식의 차원에서 시민적 주체로 성장하였지만, 아버지의 방에 들어감으로써 생생한 몸의 현상을 지각하게 된다. 아버지의 방은 앞에서 논의하였듯이 무의식의 공간 그리고 타자의 목소리가 들리는 공간인 동시에 몸의 공간이기도 하다. 게오르크는 아버지의 목소리에서 자신의 서사에서 배제되었던 타자들인 아버지, 어머니, 친구, 약혼녀의 목소리를 듣는 동시에 그들의 몸을 경험하게 되는 것이다. 그런데 게오르크의 귀에 들어온 타자의 목소리가 혼란스럽고 기괴한 것과 마찬가지로 그의 감각에 들어온 타자의 몸 또한 기괴한 모습을 보인다. 아버지의 거대한 몸이 무거운 잠옷을 풀어 헤치고 걸으면서 게오르크에게 다가오며 어둠 속에서 가슴 위로 팔짱을 끼고 앉아서 게오르크를 바라보는가 하면, 아버지의 거대한 동공이 게오르크를 노려보기도 한다. 아버지는 침대에 올라가 한 손을 천장에 대고 서서 게오르크를 위협하고, 게오르크는 그러한 아버지의 모습에서 친구의 피폐한 모습을 발견하

114) KKAL/U, S. 43 f: (der fremdartige Vollbart verdeckte nur schlecht das seit den Kinderjahren wohlbekannte Gesicht, dessen gelbe Hautfarbe auf eine sich entwikkelnde Krankheit hinzudeuten schien.)

115) 오생근: 미셸 푸코와 현대성, 나남 2013, 227-231쪽 참조.

기도 한다. 그리고 허벅지에 상처를 가진 아버지의 모습은 기괴한 모습의 약혼녀의 모습으로 변신하여 게오르크를 조롱한다. 따라서 아버지는 단일한 개체라기보다는 복수의 목소리, 복수의 몸이 혼합된 덩어리 같은 것이라고 할 수 있다. 그리고 아버지에 혼합되어 있는 목소리들과 몸들은 질서 있고 균형 잡힌 우리의 일상에서 벗어난 무질서하고 기괴한 것이며, 그러한 것의 혼합체로서 아버지의 존재는 바흐친이 말하는 '민중'의 개념에 맞닿아 있다고 할 수 있다.

바흐친은 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』[116]에서 르네상스 시대 프랑스 작가인 프랑수아 라블레의 작품에 나타난 민중문화에 대해서 논의한다. 바흐친의 논의에서 민중은 현실의 문화를 생성시키는 근원적인 힘을 의미한다.[117] 그런데 민중은 집단적 주체를 가리키는 근대적 개념인 인민, 계급, 대중 등의 개념에 포섭되지 않는, 탈규정성을 본성으로 가지며, 근대 인간학의 개념으로는 규정할 수 없는 존재이다.[118] 민중은 뚜렷한 형태를 지니지 않는 커다란 덩어리로서 존재하는데, 바흐친에 의하면 이러한 민중의 모습을 카니발이라는 민중 축제에서 볼 수 있다.

> 광장이나 거리에 서 있는 민중 장터의 카니발 군중은 단순한 군중이 아니다. 이들은 자신들의 방식으로, 즉 민중의 방식으로 조직화된 전체로서의 민중이다. 이는, 축제 기간 동안 잠시 중지되는 사회경제학적, 정치적 강제 조직의 기존 형태들과 대립하면서, 그 바깥에 존재한다.
>
> 이러한 민중의 축제 조직은 무엇보다도 구체적이고 감각적이다. 빽빽하게 모인 군중과 그 몸의 육체적 접촉까지도 일정한 의미를 갖는 것이다. 개인은 자신이 집단에서 분리될 수 없는 부분임을, 민중의 거대한 몸의 한 기관임을 느낀다. 이러한 전체 속에서, 개인의 몸은 얼마간 개별적이기를 멈춘다. 서로서로 몸을 바꿀 수 있으며, 새로워질 수 있는 것이다(의상이나 가면으로). 동시에, 민중은 자신들의 구체적이며 감각적인 물질·육체적 단일성과 전체성을 느낀다.[119]

---

116) 미하일 바흐친/이덕형, 최건영 역: 프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화, 대우학술총서 2001.
117) 최진석: 민중과 그로테스크의 문화정치학 – 미하일 바흐친과 생성의 사유, 그린비 2017, 258쪽.
118) 위의 글, 316-317쪽.
119) 미하일 바흐친/이덕형, 최건영 역: 앞의 글, 396-397쪽.

카니발 축제에 나타나는 민중의 모습에서 볼 수 있는 이러한 감각적인 물질성과 신체성 그리고 커다란 덩어리로서의 모습을 「선고」의 아버지의 모습에서도 확인할 수 있다. 아버지는 우선 단일한 개체가 아니다. 아버지는 게오르크에게 있어서 타자들인 여러 존재들이 모인 집합체이며 순간순간 다른 모습으로, 즉 어머니, 친구, 약혼녀의 모습으로 변신하기도 한다. 또한 아버지는 위에서 살펴보았듯이 정신적 존재라기보다는 몸이 강조되는 구체적이고 감각적인 존재이다. 아버지가 구체적이고 감각적인 신체적 존재라는 것은 「선고」에 나타난 카프카의 특징적인 표현 기법인 게스투스를 통해서도 알 수 있다.[120] 신체를 표현 매체로 삼는 게스투스의 표현법이 게오르크의 회상이 주를 이루는 전반부가 아닌 아버지의 세계를 다루는 후반부에 주로 등장하는 것은, 아버지의 세계가 몸의 세계이며 몸을 통해 심층적인 의미가 전달되고 있음을 나타낸다고 할 수 있을 것이다.

이상에서 논의한 바와 같이 아버지라는 존재와 그의 세계를 바흐친이 말하는 민중이라는 개념과 연결시킬 수 있는데, 민중이 일상의 문화에 대해 전복적인 생성의 힘을 발휘하는 것과 마찬가지로 아버지의 그로테스크한 신체성은 게오르크를 관념적인 일상으로부터 시끌시끌한 카니발적 공간으로 끌어내린다. 게오르크가 독백적 공간에서 대화적 공간으로 이동하는 것은 민중적인 신체성이 지배하는 카니발 공간으로 이동하는 것과 다르지 않다고 할 수 있으며, 이는 바흐친의 이론에서 대화주의와 민중 개념이 서로 이어지고 있다는 것[121]과 같은 맥락에서 생각할 수 있다. 「선고」에서 아버지의 방은 민중적인 신체성이 지배하는 공간이자 민중의 웅성거림[122]이 존재하는 공간이며, 여기서 신체성은 근대적 관념론의 세계를 전복하는 힘으로 작용한다.

---

120) 게스투스는 문학에서의 언어의 위기와 관련하여, 언어적 표현보다는 게스투스, 즉 몸짓에 의해 심층의 의미를 전달하는 것을 말한다. 벤야민은 브레히트 연극의 게스투스와 구분하여 카프카의 표현 기법을 동물적 게스투스라 말하는데, 이는 "인간의 생리학적, 본능적 측면 즉 육체성과 관련된 동작에 적용"되는 것이다.(윤미애: 발터 벤야민의 후기비평 – 브레히트와 카프카의 교차로에서」, 실린 곳: 카프카 연구 6, 한국카프카학회 1998, 404-405쪽 참조.) 카프카에게 있어서 게스투스는 비가시적인 세계를 표현하는 수단이며,(임홍배: 서사정신의 회복을 위하여, 실린 곳: 비평동인회 크리티카 편: 소설을 생각한다, 문예출판사 2018, 197쪽.) 우리는 이러한 게스투스를 통해 2장에서 논의하였던 게오르크의 무의식의 흔적이 표현된다고 할 수 있을 것이다.

121) 이강은: 앞의 글, 86쪽 참조.

122) 질 들뢰즈/허경 역: 푸코, 동문선 2003, 90쪽 그리고 최진석: 앞의 글, 432쪽 참조.

자신의 방에서 독백적 서사에 의해 구성된 게오르크의 주체성은 아버지의 방에서 아버지의 몸에 의해 형상화된 무의식적이고 그로테스크한 신체로서의 민중적인 힘에 의해 전복되며, 그 결과 마치 전염이라도 된 듯 게오르크의 모습에서도 몸의 이미지가 부각된다. 아버지로부터 익사형을 선고받은 게오르크는 아버지의 방에 들어오기 전의 정적인 모습에서 벗어나 민첩하고 힘이 넘치는 몸의 움직임을 보여준다.

> 그는 마치 경사면을 달려가듯이 계단을 뛰어 내려가다 아침 청소를 하러 방으로 올라가려던 하녀와 맞닥뜨려 그녀를 깜짝 놀라게 했다. 그녀는 "에구머니나!" 하고 외치며 앞치마로 얼굴을 가렸지만 이미 그는 지나가 버린 뒤였다. 대문을 뛰어넘은 그는 찻길 너머 강을 향해 내몰려 갔다. 그는 어느새 마치 배고픈 자가 음식을 움켜쥐듯이 난간을 꼭 잡았다. 그러고는 소년 시절 부모님을 자랑스럽게 한 뛰어난 체조 실력으로 공중에서 몸을 돌렸다.
> Auf der Treppe, über deren Stufen er wie über eine schiefe Fläche eilte, überrumpellte er seine Bedienerin, die im Begriffe war heraufzugehen, um die Wohnung nach der Nacht aufzuräumen. „Jesus!“ rief sie und verdeckte mit der Schürze das Gesicht, aber er war schon davon. Aus dem Tor sprang er, über die Fahrbahn zum Wasser trieb es ihn. Schon hielt er das Geländer fest, wie ein Hungriger die Nahrung. Er schwang sich über, als der ausgezeichnete Turner, der er in seinen Jugendjahren zum Stolz seiner Eltern gewesen war.[123)]

게오르크와 아버지가 보이는 대립은 주체와 타자의 대립이자 정신과 몸의 대립이라 할 수 있다. 그리고 민중적 신체의 존재인 아버지에 의해 게오르크의 정신적 주체는 전복 당하는데, 이러한 그로테스크한 신체의 힘에 의해 게오르크는 새로운 주체로 이행하게 된다. 또한 그 새로운 주체의 모습은 『변신』에 표현된, 꿈에서 깨어난 그레고르 잠자의 모습일지 모른다. 따라서 「선고」는 정신적 주체와 신체적 주체의 대립 그리고 정신적 주체의 죽음과 새로운 주체의 태어남에 관한 이야기라고 할 수 있으며, 『변신』은 새롭게 태어난 신체적 주체가 이전의 상태로 회귀하고자 하지만 실패하고 마는 이야기라고 할 수 있다.

---

123) KKAL/U, S. 60 f.

3.1.2. 주체 구성의 장소로서의 몸: 「유형지에서」

바흐친에게 있어서 민중의 카니발적 신체는 정신세계의 문화를 구성하는 근원적인 생성의 힘 그리고 기존의 문화를 전복하는 힘으로서의 의미를 갖는다고 할 수 있다. 이러한 맥락에서 카프카의 「선고」에서 정신적이고 독백적인 게오르크의 세계가 신체적이고 대화적인 아버지의 세계에 의해 전복 당함으로써, 게오르크는 새로운 주체로 거듭나게 된다. 따라서 게오르크에게 있어서 주체의 죽음은 시민적인 정체성의 죽음이라는 점에서 비극적이기는 하지만 생성이라는 측면에서 보면 긍정성을 띠기도 한다. 하지만 카프카의 단편 「유형지에서」에서 처형기계에 의해 이루어지는 죽음은 이와는 다른 양상을 보인다.

「유형지에서」는 1914년 10월에 카프카가 『소송』을 집필하는 도중에 함께 쓴 작품으로서, 「선고」와는 2년 정도의 간격을 두고 집필되었다. 이 소설의 배경은 제목에서 보는 바와 같이 유형지 Strafkolonie이다. 여기서 유형지는 제국주의 시대 본국에서 유죄 판결을 받은 기결수들의 수용 장소로 사용된 식민지를 가리키는 것으로 볼 수 있으며, 과거 식민지 시절 오스트레일리아가 그 예가 될 수 있다. 이러한 유형지에는 다양한 죄목으로 유형을 당한 죄수들, 이들을 관리하기 위해 파병된 관리들, 죄수로서 왔다가 형기를 마치고 자유인이 된 사람들 그리고 그 장소의 원주민들이 함께 살고 있었다.[124] 「유형지에서」의 주요 등장인물의 신분을 이에 대응시켜보면 사령관, 장교, 병사는 본국에서 파견된 관리라 볼 수 있으며, 탐험가는 대항해 시대 신대륙 발견의 주역으로서 소설에서는 세계 각지를 돌아다니며 각각의 장소의 사회 문화에 대해 정통한 전문가로 등장한다. 그런데 소설에서 처형이 예정되어 있는 죄수의 경우 신분이 명확하지 않다. 소설의 첫 부분에 "상관에 대한 불복종과 모독의 죄목으로 형을 선고받은 병사"[125]로 소개되어 있으나, 그에게 원래 주어졌던 임무의 성격이나 처형 과정에서 보이는 그의 태도를

---

124) 닐 퍼거슨/김종원 역: 제국, 민음사 2010, 157-169쪽 참조.

125) KKAL/S, S. 203: (eines Soldaten beizuwohnen, der wegen Ungehorsam und Beleidigung des Vorgesetzten verurteilt worden war)

보았을 때 그가 원래부터 본국에서 파견된 병사라고 보기 어려운 점이 있다. 하지만 그의 출신에 대한 모호함과는 별도로 분명히 확인할 수 있는 것은, 그가 관리들에 의해 확립된 유형지의 규율에서 벗어나 있으며 어리숙하면서도 순진한, 다시 말해서 야생적이고 미성숙한 모습을 보이고 있다는 것이다.

죄수인 사내는 대위에게 하인으로 고용되었으며, 대위의 문 앞에서 잠을 자다가 시간을 알리는 종이 울리면 일어나 문 앞에서 경례하는 것이 그의 임무였다. 하지만 사내는 이러한 임무를 소홀히 하게 되고, 자신의 근무 태만에 대해 채찍질을 가하는 대위의 다리를 붙잡고 그를 흔들면서 '채찍을 치워, 아니면 널 잡아먹겠다'고 소리침으로써[126] 명령불복종과 상관 모독의 죄를 짓게 된다. 여기서 사내에게 주어진 임무의 성격이나 사내를 대하는 대위의 태도는 대위가 일반적인 부하 병사를 상대하고 있다기보다는 유형을 온 죄수나 원주민을 상대하고 있다는 느낌을 갖게 한다. 그리고 대위의 채찍질에 대응하는 사내의 태도 또한 일반적인 병사의 태도라기보다는 규율에 익숙하지 않은 야생의 모습을 보인다고 할 수 있다. 또한 죄수는 자신에게 행해지는 처형 과정에서 어리숙하면서도 아이와 같은 천진난만한 모습을 보이기도 하며, 처형 기계에 스스로 올라서려는 장교를 보며 다음과 같은 잔인한 모습을 보이기도 한다. "그러니까 이건 복수다. 스스로는 끝까지 고통을 겪지 않았지만, 복수는 끝까지 간다. 소리 없는 큰 웃음이 그의 얼굴에 떠오르더니 사라질 줄을 몰랐다."[127] 이러한 모습을 보았을 때 처음에 병사로 소개된 죄수는 엄격한 규율에 익숙한 병사라기보다는 유형지로 보내진 기존의 죄수나 또는 원주민일 가능성이 높다. 그리고 그는 문명화되고 계몽된 시민이 아니라 미성숙한 야생의 존재에 가깝다고 할 수 있다. 이런 점을 고려했을 때 죄수가 대위에게 고용되어 맡은 임무는 야생의 존재인 그를 규율에 길들이고 계몽하기 위한 수단임을 알 수 있다.

죄수인 사내가 대위로부터 부여받은 임무는 인간의 필수적인 생리 현상인

---

126) KKAL/S. S. 213: (faßte der Mann seinen Herrn bei den Beinen, schüttelte ihn und rief: ‚Wirf die Peitsche weg, oder ich fresse dich.') 여기서 "널 잡아먹겠다"는 죄수의 말은 강조를 위한 수사라 볼 수도 있으나, 말 그대로 죄수가 식인종과 비슷한 종류의 존재일 가능성도 배제할 수 없다.

127) KKAL/S, S. 241: (Das war also Rache. Ohne selbst bis zum Ende gelitten zu haben, wurde er doch bis zum Ende gerächt. Ein breites, lautloses Lachen erschien nun auf seinem Gesicht und verschwand nicht mehr.)

수면을 제한하면서, 사내로 하여금 상관에 대한 공경이라는 규율과 더불어 근대적 시간관념을 몸에 익히도록 만드는 것이다. 푸코에게 있어서 근대적 주체는 규율 권력에 의해 구성되는데,[128] 이러한 규율 권력이 작용하는 지점은 바로 인간의 몸이다.[129] 다시 말해서 규율을 통해 몸을 통제하고 길들임으로써 주체가 구성된다는 것인데, 사내에 대한 대위의 이러한 통제 방식은 푸코가 말하는 근대의 권력이 개인을 통제하는 방식과 유사하다. 푸코에 의하면 개인을 통제하는 권력의 방식은 18세기에 이르러 근대적인 형태로 변화하였다. 특히 "근대적 감옥의 출현은 죄인에게 잔혹한 신체형을 완화시켜 주기 위한 권력의 배려에서 생긴 것이 아니라 권력의 개인에 대한 지배의 전략이 변화한 결과이다." 17세기 군주정치 시대와 달리 "18세기 사회에서의 권력은 개인의 육체를 통제하기 위해 어린아이로부터 군인에 이르기까지 육체를 규율에 적응하도록 훈련시키는 방법으로 권력의 효과를 전술화한다."[130] 이에 따르자면, 야생의 존재인 사내는 자신의 몸에 가해지는 반복적인 규율의 작용으로 인해서 상관에 복종할 줄 알고 근대적 시간관념을 지닌 새로운 주체로 태어나게 될 것이었다. 하지만 사내를 길들이려는 대위의 의도는 성공하지 못하는데, 이는 근대적 규율의 방식이 아닌 전근대적인 방식인 채찍질, 즉 신체형을 사용함으로써 몸의 자발적인 복종을 이끌어내지 못했기 때문이라고 생각할 수 있을 것이다.

사내를 길들이려는 대위의 시도가 실패한 후 근대적 권력 장치가 체계적으로 몸에 작용하여 개인을 주체로 구성하는 모습이, 자동 기계에 의한 처형 장면을 통해 상징적으로 제시된다. 상관에 대한 불복종과 모독의 죄목으로 형을 선고받은 사내는 처형 기계 위에 눕게 된다. 형 집행을 담당하는 장교의 설명에 의하면 이 "독특한 기계"의 작동 원리는 다음과 같다. 기계는 세 부분으로 구성되어 있는데, 아랫부분은 침대, 윗부분은 제도기, 가운데 부분은 써레이다. 죄수가 침대에 누우면 침대와 써레가 자동으로 움직이면서 죄수의 몸에 글씨를 새긴다. 그리고 제도기 속에는 써레의 움직임을 결정하는 기어 장치들이 들어 있다. 기어 장치들은 판결 내용을 담은 도면에 따라 배

128) 강미라: 몸, 주체, 권력 – 메를로퐁티와 푸코의 몸 개념, 이학사 2019, 114쪽 참조.
129) 위의 글: 122쪽 참조.
130) 오생근: 앞의 글, 239쪽.

열되어 있는데, 그 기어 장치에 의해 써레가 움직이면서 판결 내용을 죄수의 몸에 새기는 것이다. 그런데 도면에 담긴 기호는 미로 같은 선들뿐이어서 일반적인 방식으로는 해독이 불가능하지만 죄수는 그 내용을 "몸으로 알게 된다."[131] 기계는 열두 시간에 걸쳐 글씨를 새겨 넣게 되는데, 처음 여섯 시간이 지나고 나면 비로소 죄수는 자신의 몸에 새겨지는 글씨를 해독하기 시작한다.

> 하지만 그러고 나면 여섯 시간째부터는 얼마나 조용해지는지! 어떤 머저리라도 이성이 깨어납니다. 눈 주변에서부터 시작되지요. 여기서부터 퍼져 가는 것입니다. 그 광경을 보면 함께 써레 아래 눕고 싶은 욕망이 일어날 정도입니다. 이젠 더 이상 아무 일도 일어나지 않습니다. 죄수는 그냥 글씨를 해독하기 시작합니다. 그는 귀 기울여 듣고 있기라도 한 것처럼 입을 뾰족이 내밉니다. 눈으로 글씨를 해독하기가 쉽지 않다는 건 이미 보셨죠. 그런데 우리 죄수는 이제 상처로 해독을 하는 겁니다. 물론 적은 일이 아니죠. 완전히 해독할 때까지 여섯 시간이 걸린답니다.
>
> Wie still wird dann aber der Mann um die sechste Stunde! Verstand geht dem Blödesten auf. Um die Augen beginnt es. Von hier aus verbreitet es sich. Ein Anblick, der einen verführen könnte, sich mit unter die Egge zu legen. Es geschieht ja nichts weiter, der Mann fängt bloß an, die Schrift zu entziffern, er spitzt den Mund, als horche er. Sie haben gesehen, es ist nicht leicht, die Schrift mit den Augen zu entziffern; unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden. Es ist allerdings viel Arbeit; er braucht sechs Stunden zu ihrer Vollendung.[132]

여섯 시간에 걸쳐 판결 내용을 완전히 해독하고 나면 죄수는 죽게 되고 심판은 종결된다. 이때 죄수의 몸에 새겨지는 판결 내용은 죄수가 이행했어야 할 규율을 담고 있는데, 위 사내의 경우는 '네 상관을 공경하라'라는 문구가 새겨질 것이었다.[133] 이와 같이 규율이 직접 몸에 새겨지는 장면은 푸코

---

131) KKAL/S, S. 211: ("사내에게 미리 알려 주는 건 쓸데없는 일입니다. 어차피 몸으로 알게 되는데요." „Es wäre nutzlos, es ihm zu verkünden. Er erfährt es ja auf seinem Leib.")

132) KKAL/S, S. 219 f.

133) KKAL/S, S. 210: ("우리의 판결은 그렇게 엄하지 않습니다. 죄수의 몸에 그가 위반한 규율을 쓰는 것이니까요. 이 죄수를 예로 말씀드리면" – 장교가 사내를 가리켰다 – "그

가 말하는 '몸에 각인되는 규율'[134]을 직접적인 형상으로 재현하고 있는 것이라고 보기에 무리가 없다.[135] 그리고 죄수의 몸에 새겨지는 글씨는 눈으로는 해독할 수 없고 오로지 몸으로만 해독할 수 있다는 것은 규율이 정신에 작용하는 것이 아니라 몸에 작용하는 것임을 더욱 강조하는 것이라 할 수 있다. 죄수의 몸에 규율이 새겨지고 죄수의 몸이 그 몸에 새겨진 규율을 완전히 체득하게 되었을 때 죄수는 죽음을 맞이하는데, 우리는 이 죽음을 죄수가 이전에 지녔던 야생 상태의 죽음이며, 이러한 죽음의 순간은 새로운 주체가 탄생하는 순간이라고 말할 수 있을 것이다. 그리고 이러한 처형을 통해 새롭게 탄생한 주체는 푸코 식으로 말하자면 근대적 규율의 각인을 통해 새롭게 구성된 근대적 주체라고 할 수 있다. 또한 규율을 새기는 기계가 체계적이며 자동적으로 움직인다는 점, 그리고 판결 내용을 담은 도면의 기호가 해독불가능하고 복잡한 선들로 이루어져있다는 점에서, 처형 기계는 개인을 근대적 주체로 구성하는 은밀하고 체계적인 근대 시스템[136]에 대한 은유로 해석할 수 있을 것이다.

「유형지에서」에서 몸은 규율이 각인되는 장소이며, 규율의 각인을 통해 새로운 주체가 구성된다. 즉 여기에서의 몸은 몸-주체로서의 성격을 지닌다. 몸을 정신에 부차적인 것으로 보는 전통적인 서양 철학과 대조적으로 메를로퐁티와 푸코는 몸을 중심으로 인간 존재를 규명한다. 둘 모두에게 인간의 몸은 주체 구성의 장소가 된다. 하지만 메를로퐁티가 개인이 습관과 신체 도식

의 몸에 '네 상관을 공경하라'라는 문구가 쓰일 것입니다." „Unser Urteil klingt nicht streng. Dem Verurteilten wird das Gebot, das er übertreten hat, mit der Egge auf den Leib geschrieben. Diesem Verurteilten zum Beispiel"- der Offizier zeigte auf den Mann -„wird auf den Leib geschrieben werden: Ehre deinen Vorgesetzten!")

134) 강미라: 앞의 글, 126쪽: (규율 기술에 의해 몸이 유순해진다고 말하는 것은, 채플린이 〈모던 타임즈〉에서 묘사한 노동자처럼 명령이 체화되어 자동적으로 움직이는 것과 비슷한 것이다. 규율 기술은 몸에 특정한 명령을 새긴다. "각인 inscription"은 몸에 작용하는 규율에 대한 비유이다.)

135) 피종호: 후기 구조주의의 '몸'과 재현의 위기, 실린 곳: 피종호 편: 몸의 위기, 까치 2004, 96쪽 참조.

136) 푸코는 『감시와 처벌』에서 근대적 권력이 행사되는 메커니즘을 분석한다. 푸코가 제시하는 매커니즘은 분할의 기술, 활동의 통제, 생성의 조직화, 힘의 조립, 위계질서적 감시, 규범화 제재, 평가, 판옵티콘 권력으로 구분할 수 있는데,(미셸 푸코/오생근 역: 감시와 처벌 - 감옥의 탄생, 나남 2019, 213-347쪽.) 이러한 권력의 메커니즘은 체계적이고 섬세하게 작동하며 또한 판옵티콘의 원리처럼 은밀하게 작동한다. 이러한 시스템은 "신체에 대한 권력의 미시 물리학으로 명명될 수 있"(오생근: 앞의 책, 128쪽.)을 것이다.

을 형성하고 발전시키는 과정에서 주체가 형성된다고 하는 반면에, 푸코는 권력이 몸에 작용하여 주체가 형성된다고 말한다. 말하자면 메를로퐁티의 몸-주체는 능동적인 반면에 푸코의 몸-주체는 수동적인 것이라 말할 수 있다.[137] 「선고」에서의 몸이 근대의 정신적 주체를 전복하는 생성의 힘을 지닌 카니발적 몸이라면, 「유형지에서」에서의 몸은 주체의 장소로서 의미가 부여되지만, 이때의 몸-주체는 메를로퐁티가 말하는 능동적인 주체라기보다는 푸코가 말하는 권력에 의해 구성된 주체에 가깝다. 그리고 처형 기계에 의해 구성된 주체는 복종적인 주체로서 길들여진 몸이라고 할 수 있으며, 이는 죄수의 몸에 새겨진 판결의 내용인 '네 상관을 공경하라'라는 문구를 통해서도 확인할 수 있다.

「유형지에서」에서 기계에 의해 이루어지는 처형이 권력에 의한 몸-주체의 구성으로서의 의미를 지니는 것이지만, 소설의 마지막에 이루어지는 장교의 죽음은 그것과는 다른 의미를 지닌다. 유형지에서 시행된 사형제도의 마지막 신봉자인 장교의 죽음은 비인간적인 낡은 제도가 사라지고 새로운 사회에 대한 가능성을 제시한다고 할 수도 있지만, 장교가 처형되는 과정을 이전의 처형과 비교하면 그것과는 다른 새로운 의미를 발견할 수 있다. 장교의 처형, 즉 장교의 몸에 규율을 각인하는 과정은 이전의 다른 죄수와는 달리 스스로의 의지에 의해 이루어지며 몸에 새기는 글의 내용도 스스로 선택한다. 또한 장교가 자신을 위해 고른 글은 "공명정대하라!"[138]라는 보편적인 윤리의 내용을 담고 있다. 따라서 장교의 처형 과정은 단순히 권력에 의해 구성되는 수동적 몸-주체의 형성이 아니라 능동적인 몸-주체 구성의 성격을 지니고 있다고 할 수 있다. 하지만 장교의 시도는 기계의 오작동으로 인해서 실패한다. 기계는 장교의 몸에 글을 새기는 것을 거부하고 장교의 몸을 갈기갈기 찢어버리면서 동시에 기계 자체도 산산조각 나 버린다.[139] 장교의 의도가 실패한 것은 그것이 기계가 감당할 수 있는 범위를 벗어난 일이기 때문이라고 생각할 수 있다. 그것은 "종이(도면)을 대단히 조심스럽게 제도기 속에 끼워 넣고, 톱니바퀴를 완전히 새로 배치해"야 하는 "매우 힘든 작업"[140]인

137) 강미라: 앞의 글, 143-158쪽 참조.
138) KKAL/S, S. 238: (‚Sei gerecht!')
139) KKAL/S, S. 244 f.
140) KKAL/S, S. 238: (er bettete das Blatt mit großer Vorsicht im Zeichner und

것이다. 다시 말하자면 장교가 의도하는 작업은 근대적 권력 시스템 아래에서는 도달할 수 없는 성질을 지닌 것이라고 할 수 있는데, 장교는 고집스럽게도 그 시스템을 통해서 자신의 의도를 달성하려고 함으로써 파국을 맞이하는 것이다. 하지만 역설적이게도 장교의 그러한 고집으로 인해서 기계와 장교 자신으로 대변되는 규율 권력의 시스템이 파괴된다. 이러한 시스템의 파괴가 장교의 최종 목적인지 아닌지는 분명하지 않지만 장교의 능동적인 주체 구성의 의지가 파괴적인 힘을 발휘했다고 말할 수는 있다. 이와 같이 「유형지에서」에서 내적인 의지에 의한 몸-주체 구성의 시도가 근대적 시스템을 무너뜨리는 파괴적인 힘으로 이어지는 데 반해, 카프카의 말년의 작품인 「단식 예술가」에서는 이러한 시도가 다른 양상으로 나타난다.

3.1.3. 「유형지에서」와 「단식 예술가」의 상호텍스트성: 처형 의식과 식사 의식

「유형지에서」의 죄수가 처형을 통해서 근대적 주체로 재탄생한다는 것은 축제와도 같은 유형지의 처형 장면을 통해서도 확인할 수 있다. 장교는 초라해진 현재의 처형 절차에 대해 아쉬워하면서 예전의 화려했던 처형 장면을 떠올린다.

> 예전의 형 집행은 얼마나 달랐던지! 처형 하루 전에 벌써 골짜기 전체가 사람들로 넘쳐났지요. 모두 그저 구경하러 온 사람들이었습니다. 아침 일찍 사령관이 숙녀들과 함께 등장합니다. 팡파르가 기지 전체를 깨어나게 합니다. 저는 모든 준비가 완료되었다고 보고합니다. […] 자, 그리고 이제 여섯 시간째가 됩니다! 가까이서 보게 해 달라는 청을 전부 들어주는 것은 불가능합니다. 현명한 사령관님은 누구보다도 아이들을 우선 배려하라고 지시했습니다. 물론 저는 직책이 직책이니만큼 항상 가까이 서 있을 수 있었는데, 때때로 오른팔과 왼팔에 어린 아이들을 낀 채 쪼그려 앉아 있곤 했어요. 우리 모두 고통 받은 얼굴의 정화된 표정에서 어떤 느낌을 받았던지! 마침내 실현된, 하지만 벌써 스러져 가는 정의의 빛 속에 우리는 얼마나 깊이 뺨을 담그고 있었던지! 아, 이런 시절이 있었나요! 동지여!

---

ordnete das Räderwerk scheinbar gänzlich um; es war eine sehr mühselige Arbeit)

Wie war die Exekution anders in früherer Zeit! Schon einen Tag vor der Hinrichtung war das ganze Tal von Menschen überfüllt; alle kamen nur um zu sehen; früh am Morgen erschien der Kommandant mit seinen Damen; Fanfaren weckten den ganzen Lagerplatz; ich erstattete die Meldung, daß alles vorbereitet sei [...] Nun, und dann kam die sechste Stunde! Es war unmöglich, allen die Bitte, aus der Nähe zuschauen zu dürfen, zu gewähren. Der Kommandant in seiner Einsicht ordnete an, daß vor allem die Kinder berücksichtigt werden sollten; ich allerdings durfte kraft meines Berufes immer dabeistehen; oft hockte ich dort, zwei kleine Kinder rechts und links in meinen Armen. Wie nahmen wir alle den Ausdruck der Verklärung von dem gemarterten Gesicht, wie hielten wir unsere Wangen in den Schein dieser endlich erreichten und schon vergehenden Gerechtigkeit! Was für Zeiten, mein Kamerad![141]

장교에 의해 묘사된 과거의 처형 장면은 축제의 모습을 떠올리게 하며, 장교를 비롯한 구경꾼들이 처형을 당한 죄수의 얼굴을 바라보며 느끼는 감정은 이 축제가 일종의 통과의식이라는 것을 알 수 있게 한다.[142] 죄수는 처형 의식을 통해 새로운 존재로 재탄생하게 되며 그 광경을 구경하는 사람들은 황홀감을 느낀다. 그런데 앞에서 보았듯이 죄수의 몸에 새겨지는 기호는 상관을 공경하라는 규율을 담고 있는 것이며, 이러한 규율은 처형 기계로 표현되는 자동적이고 체계적인 근대적인 시스템에 의해 죄수의 몸에 각인된다. 따라서 죄수는 처형이라는 통과의식을 통해 근대적 규율이 몸에 각인된 주체로 태어난다고 할 수 있을 것이다.

그런데 「유형지에서」의 처형 의식과 유사한 장면을 「단식 예술가」에서도 발견할 수 있다. 40일로 정해 놓은 단식 기간을 마친 단식 예술가로 하여금 구경하는 대중 앞에서 음식을 먹게 하는 행사가 거행된다.

그래서 40일째가 되면 화환으로 장식된 우리의 문이 열렸다. 열광하는 관객들이 원형 극장을 가득 메운 가운데, 군악대의 음악이 울리고, 두 명의 의사가 우리 안으로 들어가 단식술사의 건강 상태를 점검하기 위해 필요한 측정을 수행하면,

141) KKAL/S, S. 225 f.
142) 정항균: 카프카의 「단식예술가」에 나타난 신체와 동물-되기의 의미, 실린 곳: 독어독문학 153, 한국독어독문학회 2020, 23쪽 참조.

이어서 메가폰으로 그 결과가 홀에 공표되었다. 마지막으로 두 명의 숙녀가 등장하는데, 그들은 이렇게 선발된 데 행복해하며 단식 예술가를 우리에서 데리고 나와 병자를 위해 세심하게 선별된 음식이 차려져 있는 작은 탁자 쪽으로 몇 계단을 내려오려 한다. 하지만 단식 예술가는 이 순간에 항상 고집을 부리며 따라 나오기를 거부했다. […] 그러고 나면 음식이 왔고, 매니저는 기력을 잃고 반쯤 잠들어 있는 단식 예술가에게 음식을 약간 떠먹였다. 그는 이때 사람들의 주의가 단식 예술가의 상태에 쏠리지 않도록 쾌활하게 수다를 떨었고, 이어서 관객을 향해 단식 예술가가 자기한테 귀엣말로 전해 줬다는 건배사를 했다. 악단은 우렁찬 팡파르로 모든 것을 강렬하게 마무리했다.

Dann also am vierzigsten Tage wurde die Tür des mit Blumen umkränzten Käfigs geöffnet, eine begeisterte Zuschauerschaft erfüllte das Amphitheater, eine Militärkapelle spielte, zwei Ärzte betraten den Käfig, um die nötigen Messungen am Hungerkünstler vorzunehmen, durch ein Megaphon wurden die Resultate dem Saale verkündet, und schließlich kamen zwei junge Damen, glücklich darüber, daß gerade sie ausgelost worden waren, und wollten den Hungerkünstler aus dem Käfig ein paar Stufen hinabführen, wo auf einem kleinen Tischehen eine sorgfältig ausgewählte Krankenmahlzeit serviert war. Und in diesem Augenblick wehrte sich der Hungerkünstler immer. […] Dann kam das Essen, von dem der Impresario dem Hungerkünstler während eines ohnmachtähnlichen Halbschlafes ein wenig einflößte, unter lustigem Plaudern, das die Aufmerksamkeit vom Zustand des Hungerkünstlers ablenken sollte; dann wurde noch ein Trinkspruch auf das Publikum ausgebracht, welcher dem Impresario angeblieh vom Hungerkünstler zugeflüstert worden war; das Orchester bekräftigte alles durch einen großen Tusch,[143]

「단식 예술가」의 이 장면은 「유형지에서」의 과거의 처형 장면과 여러 면에서 유사한 점을 지닌다.[144] 우선 두 행사 모두 과거의 화려했던 모습과 달리 현재는 퇴색했다는 점을 들 수 있으며, 구경꾼들, 무대, 팡파르, 전문가에 의한 결과의 보고, 숙녀 등의 요소가 공통적으로 나타난다. 그리고 행사의 주인공인 죄수와 단식 예술가는 모두 피폐한 모습을 하고 있으며 사람들로부터 무언가를 주입당하고 있다는 – 죄수는 판결문을 그리고 단식 예술가는 음식

143) KKAL/H, S. 338-341.
144) 정항균: 앞의 글, 22-24쪽 참조.

을 - 점도 유사하다. 따라서 우리는 두 작품을 상호텍스트의 관점에서 읽기를 시도할 수 있을 것이며, 두 작품의 비교를 통해 단식 예술가의 단식과 식사의 의미가 보다 명확해질 수 있을 것이다. 말하자면 유형지의 처형이 일종의 통과의식의 성격을 지녔듯이 단식 예술가에게 음식을 먹이는 행사 역시 일종의 축제로서 통과의식의 성격을 지니고 있다고 가정할 수 있다. 「유형지에서」에서 죄수는 처형을 통해 야생의 존재에서 사회적 주체 또는 근대적 주체로 재탄생하게 되며, 이때 죄수의 몸은 사회적 규율이 각인되는 장소이며 주체성의 장소가 된다. 그리고 처형을 통한 죄수의 죽음은 이전의 존재, 즉 근대적 규율의 외부에 위치한 존재의 죽음을 의미한다고 볼 수 있다. 이와 비교하여 보았을 때 단식 예술가는 식사라는 통과의식을 거쳐서 사회적 주체로 재탄생한다고 볼 수 있으며, 그의 몸은 식사를 통해 사회문화적 규율이 각인되는 장소로 간주될 수 있다. 그렇다면 식사 의식 이전의 존재, 즉 단식 상태의 단식 예술가는 사회적 규율의 외부에 존재하는 야생의 존재이며, 그에게 식사는 그러한 야생적 존재의 죽음을 의미한다고 할 수 있다. 하지만 단식 예술가는 내적 의지에 의해 단식을 끊임없이 추구하며 결국 완전한 단식에 성공하면서 죽음을 맞이하는데, 이때의 죽음은 앞서 식사를 통해 규율에 길들여진 몸, 즉 사회적 몸-주체의 죽음을 의미한다고 할 수 있을 것이다.

이렇게 보았을 때 단식 예술가에게 단식으로 인한 죽음은 해방적 성격을 지닌다고 할 수 있다. 오랜 단식으로 인해 죽기 직전 그의 모습은, 그가 들어있는 우리가 비어있다고 착각할 정도로, 거의 소멸한 것처럼 묘사된다. 그리고 그가 소멸한 자리에 활력이 넘치는 어린 표범이 들어서게 되는데, 이러한 장면 구성은 단식 예술가가 어린 표범으로 다시 태어난 것이 아닌가 하는 생각이 들게 한다. 그리고 마치 기계에서 풀려난 죄수가 다시 얻은 '자유'로 인해 얼굴에 생기가 돌게 되듯이, 식사에서 완전히 풀려난 단식 예술가는 어린 표범으로 다시 태어나 활력을 되찾게 된다고 할 수 있을 것이다. 단식의 의미를 이와 같이 파악했을 때, 「선고」에서의 주체의 죽음과 「단식 예술가」에서의 주체의 죽음을 다음과 같이 비교해 볼 수 있다. 「선고」에서 게오르크에 내려진 사형 선고가 정신적 주체의 죽음을 의미하며 몸에 의한 전복적인 성격이 부각되었다면, 「단식 예술가」에서 단식에 의한 죽음은 식사

라는 규율의 각인을 통해 몸에 구성된 주체의 죽음을 의미하며, 이전과는 다른 새로운 존재로의 탄생을 의미한다고 할 수 있다. 이어지는 글에서 「단식 예술가」에 나타나는 식사와 단식 그리고 주체의 죽음의 의미를 구체적으로 살펴보도록 하겠다.

3.2. 단식과 주체의 죽음

3.2.1. 음식과 몸-주체

「유형지에서」에서 기계에 의한 처형을 통해 죄수가 사회적 주체로 되는 것과 마찬가지로 「단식 예술가」에서 음식의 섭취를 통해 단식 예술가가 사회의 영역으로 들어서는 것이라고 해석할 수 있으려면, 음식의 섭취가 처형 기계의 써레와 같은 역할, 즉 단식 예술가의 몸에 규율을 각인하는 작용을 하고 있어야 할 것이다.

문명화된 인간과 그 이외의 존재를 구분하는 요소는 여러 가지 있겠으나 그가 섭취하는 음식도 그 중의 하나가 될 것이다. 우리는 어떤 존재가 먹는 음식이 무엇인가를 보고서 그 존재가 인간인지 아닌지 혹은 문명화되고 사회화된 인간인지 아닌지를 확인하곤 한다. 1980년대 미국 텔레비전 드라마 〈브이〉에서 인간의 모습을 한 외계인이 쥐를 먹는 모습을 본 극중 인물 혹은 시청자는 섬뜩함을 느꼈을 것인데, 그 이유는 모든 것이 인간과 다를 것이 없는, 오히려 인간보다 더욱 진보한 인간 같은 존재로 여겨졌던 외계인이, 쥐를 먹는 모습으로 인해 흉측한 괴물로 인식되었기 때문일 것이다. 또한 좀비 영화에서 살아있는 사람과 비슷하게 보이지만 정상적인 사람의 모습과 다른 모습의 좀비를 본 극중 인물들은, 좀비가 인육을 뜯어먹는 것을 보고서야 그것이 사람이 아니고 괴물임을 확신하기도 한다. 이러한 장면은 다양한 장르의 공포 영화에서 수시로 등장하는 모티프로서, 극중 인물이나 관객은 사람이 먹지 않는 음식을 먹는 존재에게서 이질감과 공포감을 느끼게 된다. 그리고 카프카의 작품에서도 이러한 장면을 목격할 수 있는데, 예를 들어 『변신』에서 그레고르가 신선한 음식보다는 썩은 음식에 식욕을 느끼는 것은 그를 인간이 아니라 흉측한 갑충에 더 가까운 존재로 판단하게 하는 주요한 계

기가 된다.

인류는 문명의 발명과 발전과 더불어 인간만의 고유한 음식을 발전시켰으며, 또한 역사와 문화에 따라 각기 고유한 음식을 만들어 내었는데, 이렇게 인간의 역사적, 사회문화적 코드, 즉 상징체계가 음식에 포함되어 있기 때문에 우리는 음식을 통해서 인간과 비인간을 구분하게 되는 것이다. 그리고 음식의 종류뿐만 아니라 음식을 섭취하는 방식, 즉 식사 예절과 규칙에도 각기 고유한 상징체계가 함축되어 있는데, 이러한 식사 규칙은 어린 아이의 사회화와 정체성 형성에 있어서 필수적인 요소가 된다.[145] 더군다나 음식은 몸을 구성하는 직접적인 재료가 된다는 점에서 음식의 섭취는 푸코가 말하는 몸에 각인되는 권력 작용의 적나라한 예가 될 수 있다. 몸에 작용하는 권력은 일종의 신체적 무의식을 형성한다고 할 수 있는데,[146] 음식과 음식의 섭취에 포함된 상징 기호는 음식이 살을 만들어내는 과정을 통해 말 그대로 몸에 각인되어 신체적 무의식을 형성한다고 말할 수 있을 것이며, 이렇게 형성된 신체적 무의식은 사람들로 하여금 인간적이지 않은 음식을 섭취하는 존재에 대해 이질감과 공포감을 느끼게 할 것이다. 이상의 논의로부터 우리는 음식의 섭취는 우리의 몸에 상징 기호를 각인시키는 것이며, 이는 「유형지에서」의 죄수의 몸에 규율을 각인시키는 기계와 동일한 작용을 하는 것이라 생각할 수 있다.

이런 맥락에서 단식 예술가의 단식은, 노이만이 말한 바와 같이, “식사 규칙을 통한 가정교육의 이중적 전략에 반대하여, 주체의 고유성을 주장하는 절망적인 시도”[147]라고 할 수 있으며, 다시 말해 이는 몸에 새겨지는 상징 기호의 각인을 거부하는 행위로 해석할 수 있을 것이다. 그리고 앞에서 예를 들었던 40일간의 단식을 마치고 단식 예술가에게 음식을 먹이는 행사는 상징체계로부터 이탈하는 단식 예술가의 몸에 다시 규율을 각인함으로써 사회적 존재로 끌어당기는 의식이라 할 수 있다. 그런데 단식 예술가의 단식을

---

145) Vgl. Gerhard Neumann: Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas, In: Wolf Kittler u. Gerhard Neumann(Hg.): Franz Kafka. Schriftverhehr, Freiburg 1990, S. 401 f. 노이만에 따르면, 「단식 예술가」에서 감시인과 매니저 그리고 단식 예술가를 음식으로 인도하는 숙녀 등을 통해 이러한 식사를 통한 사회화의 과정이 형상화되어 있다

146) 강미라: 앞의 글, 134쪽.

147) Gerhard Neumann: a. a. O., S. 404.

중단시키려는 시도는 비단 단식 40일째 이루어지는 의식에서뿐만 아니라 그 전에도 지속적으로 이루어진다. 단식 예술가가 단식을 하는 동안 단식을 감시하는 감시인이 배정되는데, 감시인의 직업이 푸주한이라는 것은 특별한 의미를 지닌다. 푸주한은 동물의 살을 인간이 먹을 수 있게 가공하여 공급하는 사람으로서, 그의 작업은 동물의 살에 상징 기호를 새겨 넣는 행위이며 또한 작업의 결과물을 사람들에게 제공하여 상징 기호가 각인된 동물의 살을 사람들이 섭취하도록 하는 행위이다. 그러한 푸주한이 단식 예술가가 음식을 먹지 못하게 하는 임무를 맡은 감시인이라는 것은 역설적이다. 단식 예술가가 단식 기간 중에는 절대로 음식을 먹지 않는다는 것을 관계자들이 알고 있음에도 불구하고 이러한 푸주한을 감시인으로 붙여 놓는다는 것은, 감시인들의 실제 임무가 음식을 먹지 못하게 감시하는 것이라기보다는, 음식을 먹는다는 것을 어떻게든 확인하기 위한, 더 나아가서 음식을 먹게 만들기 위한 것이라는 것을 알 수 있다.

> 야간 감시조가 감시를 대단히 느슨하게 하는 경우도 있었다. 그들은 일부러 멀리 떨어진 구석에 모여 앉아서 카드놀이에 몰두했는데, 그것은 단식 예술가에게 가벼운 요기의 기회를 주려는 의도임이 분명했다. 그들은 단식 예술가가 어떤 비밀 장소에서 비축해 둔 음식을 가져올 수 있으리라고 믿었던 것이다. 그런 감시인들만큼 단식 예술가에게 큰 고통을 안겨주는 것도 또 없었다.
> es fanden sich manchmal nächtliche Wachgruppen, welche die Bewachung sehr lax durchführten, absichtlich in eine ferne Ecke sich zusammensetzten und dort sich ins Kartenspiel vertieften, in der offenbaren Absicht, dem Hungerkünstler eine kleine Erfrischung zu gönnen, die er ihrer Meinung nach aus irgendwelchen geheimen Vorräten hervorholen konnte.[148)]

이러한 감시인의 행위는 단식 예술가를 비정상에서 정상의 범주로 끌어내리기 위한 것이라 할 수 있는데, 이는 음식의 섭취를 통해서 단식을 중단시키고 정상인으로서 규율을 받아들이는 존재로 길들이기 위한 것이라고 할 수 있다. 하지만 감시인의 시도는 성공하지 못하고 단식 40일 째에 이루어지는 성대한 식사 의식을 통해서야 겨우 단식은 중단되고 단식 예술가의 몸에 다

148) KKAL/H, S. 335.

시 상징 기호가 새겨지게 된다.

이상의 논의를 다음과 같이 정리할 수 있다. 음식의 섭취는 우리의 몸에 상징 기호를 새겨 넣는 과정이며, 이를 통해 우리의 몸은 상징적인 주체로 구성된다. 단식 예술가의 단식은 그러한 과정으로부터 이탈하고자 하는 행위이지만, 사회는 그 행위를 좌시하지 않으며 그에게 음식을 먹임으로써 그의 몸을 다시 사회적 주체로 눌러 앉힌다. 이는 「유형지에서」의 처형 의식과 여러모로 유사하다는 것을 앞에서 논의한 바 있는데, 죄수의 몸에 규율을 새기는 과정이 죄수의 사형 집행 과정이라는 점을 고려했을 때, 죄수에게 있어서 그 과정은 자아의 죽음과 새로운 주체의 탄생을 의미한다. 마찬가지로 단식 예술가에게 있어서 식사의 의식은 본래적 자아의 죽음, 그리고 상징적이며 사회적인 주체의 탄생을 의미한다고 할 수 있다. 그리고 단식 예술가가 끝내 완전한 단식에 성공했을 때, 그의 죽음은 상징적 주체의 죽음과 새로운 자아의 탄생을 의미한다고 할 수 있을 것이다.

이러한 단식 예술가의 죽음과 탄생 과정을 「선고」에서의 게오르크의 죽음과 비교해 볼 수 있다. 「선고」에서는 독백과 대화, 정신과 몸의 대립이 나타나며, 정신적이고 독백적인 게오르크의 주체는 대화적이고 신체적인 아버지의 세계에서 죽음을 맞이하며 새로운 존재로 태어났었다. 반면에 「단식 예술가」에서는 정신과 몸의 대립이 아니라 상징적 몸과 비상징적 몸, 사회적 몸과 비사회적 몸의 대립이 나타나며, 단식을 통한 상징적 몸으로부터의 이탈과 식사를 통한 복귀가 반복되지만 결국 완전한 이탈에 성공하게 된다. 그리고 「선고」에서 정신적 세계가 조용한 독백적 세계이고 몸의 세계가 시끌벅적한 카니발적 세계라면, 「단식 예술가」에서는 단식하는 단식 예술가의 세계는 조용한 반면 단식을 중단시키고 그를 사회로 끌어내는 과정은 시끌벅적한 축제의 모습을 보인다.[149] 이러한 두 작품의 차이는 바흐친과 푸코의 비교를 통해서도 드러날 수 있다. 바흐친에게 있어서 몸과 정신은 대립하면서, 몸은 정신적인 것을 전복하고 새롭게 구성하는 생성의 힘을 지니는데,

149) 우리는 여기서 서로 상이한 성격의 두 축제를 생각할 수 있다. 하나는 카니발적인 몸의 축제로서 기존의 체계로부터 이탈하려는 성격을 지니며, 이에 반해 다른 하나는 체계에서 벗어나 있는 존재를 체계로 편입시키는 통과 의식의 역할을 한다고 할 수 있다. 카니발은 예수의 40일 단식을 기리는 사순절 이전에 행해지는 축제인데, 이러한 카니발과 단식 예술가의 40일 단식 그리고 그 이후의 통과 의식의 관계를 「선고」와 「단식 예술가」의 비교의 연장선에서 생각해 볼 수 있을 것이다.

이는 앞에서 말했듯이 「선고」의 구상과 일맥상통한다. 그런데 푸코에 있어서는 몸과 정신은 별개의 것이 아니며, 몸은 주체가 구성되는 장소가 된다. 그런데 메를로퐁티와는 달리 푸코에서의 몸-주체는 능동적인 것이 아니라 권력에 의해 수동적으로 구성된 것이며, 단식 예술가의 단식은 이렇게 사회적으로 구성된 몸-주체로부터 벗어나려는 신체적 행동이라고 할 수 있다. 그리고 이는 푸코가 말하는 윤리적이며 미학적인 신체 행위와 연결될 수 있을 것이다. 푸코는 권력에 의해 구성된 몸-주체와는 다른 스스로가 스스로에게 부여하는 내적 권력에 의한 주체의 형성을 언급하는데, 이는 윤리적, 미학적 그리고 정치적인 성격을 지닌다.[150] 우리는 앞으로 단식 예술가의 단식과 그의 죽음에서 이러한 새로운 주체의 가능성을, 라캉과 크리스테바의 논의를 참고하여 살펴볼 것이다.

3.2.2. 단식과 주체의 죽음

단식 예술가의 단식이 상징적 주체로부터 벗어나 새로운 존재로 태어나는 과정이라 하였을 때, 단식 예술가는 단식을 통해서 구체적으로 어떤 존재로 태어나는 것일까? 앞에서 예로 들었던 괴물이 인간이 기피하는 음식을 먹음으로써 사람들에게 두려움을 불러일으킨 것에 반해, 단식 예술가의 경우에는 어떤 음식을 어떻게 먹느냐의 문제가 아니라 음식을 먹느냐 먹지 않느냐가 문제가 된다. 그렇다면 음식을 먹지 않는다는 것은 어떤 의미를 가지는 것일까? 이 물음에 답하기 전에 우선 단식 예술가가 정말로 음식을 먹지 않는 것인지 혹은 먹지 않으려는 것인지의 문제를 짚고 넘어가야 할 것이다. 이 소설의 가장 극적인 부분의 하나인, 단식 예술가가 죽기 직전 하는 고백의 내용은 그가 음식 자체를 거부하는 것이 아님을 알 수 있게 한다.

> "왜냐하면 난 단식할 수밖에 없으니까. 다르게 할 수가 없소." 단식 예술가가 말했다. "허, 이거 좀 보게." 감독관이 말했다. "왜 그럴 수밖에 없다는 건가?" "왜냐하면 나는," 단식 예술가는 이렇게 말한 다음, 그 작은 머리를 약간 들고서, 말이 조금도 옆으로 새어 나가서는 안 된다는 듯이, 키스를 할 때처럼 입술을 뾰

150) 강미라: 앞의 글, 160-161쪽 참조.

족 내밀고 감독관의 귓속에 대고 이야기했다. “내 입맛에 맞는 음식을 찾을 수 없었기 때문이오. 내가 그런 음식을 찾았다면 떠들썩한 일을 벌이지 않았을 것이고, 당신이나 다른 모든 사람들과 마찬가지로 배불리 먹고 살았을 거요.” 그것이 그의 마지막 말이었다.

„Weil ich hungern muß, ich kann nicht anders“, sagte der Hungerkünstler. „Da sieh mal einer“, sagte der Aufseher, „warum kannst du denn nicht anders?“ „Weil ich“, sagte der Hungerkünstler, hob das Köpfchen ein wenig und sprach mit wie zum Kuß gespitzten Lippen gerade in das Ohr des Aufsehers hinein, damit nichts verloren ginge, „weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle.“ Das waren die letzten Worte,[151]

단식 예술가는 식욕을 느끼면서도 그의 입맛에 맞는 음식을 찾을 수 없기 때문에 단식을 한 것이라고 고백한다. 그렇다면 그는 아마도 평생 그의 입맛에 맞는 음식을 찾기 위해 노력했을 것이다. 그럼에도 불구하고 그런 음식을 찾지 못했다는 점은 그 음식이 지상에는 존재하지 않는 것임을 짐작할 수 있게 한다. 그런데 만약 단식 예술가가 자신이 찾던 음식을 발견하여 그 음식을 먹는다면 그 모습이 사람들에게 어떻게 비칠까? 그가 평생을 찾아 다녀도 찾을 수 없었던 음식, 그것은 누구도 상상할 수 없는 것이며, 따라서 결코 상징화될 수 없는 음식일 것이다. 사실 살아있는 쥐를 통째로 삼키는 외계인이든, 인육을 먹는 좀비든, 썩은 음식을 먹는 그레고르든, 우리가 그 모습에 섬뜩한 느낌을 가지지만 그것을 견디고 오히려 그 모습을 즐길 수 있는 것은 그 자체가 비인간의 모습인 것으로 상징화되어 우리의 인식 체계에 편입되어 있기 때문일 것이다. 「단식 예술가」 원고의 미발표 부분에 등장하는 “끔찍한” 모습의 늙은 식인종[152]은 서구의 식사 문화를 정면으로 거부하며, 그로 인해 서구인들에게 가공할 만한 공포감을 주는 존재이지만, 그럼에도 불구하고 식인종조차도 “반문화적인 야만”[153]의 이미지로 상징화되어 우리의 인식

151) KKAL/H, S. 348 f.
152) Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente Ⅱ, Hg. v. Jost Schlemeit, Frankfurt a. M. 2002, S. 646-648.
153) Gerhard Neumann: a. a. O., S. 402.

체계에 수용가능한 존재가 된다. 하지만 어떤 것으로도 상징화되지 않는 음식을 먹는 단식 예술가의 모습이 어떠할지는 상상조차 불가능할 것이다.

그런데 과연 단식 예술가는 자신의 음식을 찾지 못한 것일까? 단식 예술가가 찾는 음식은 그의 단식 행위 자체와 유사한 점이 있다. 그것은 둘 다 단식 예술가가 끊임없이 욕망하는 것일 뿐만 아니라, 그것에 도달하기가 불가능하다는 점이다. 그렇다면 우리는 단식 예술가가 찾는 음식은 단식 그 자체라고 가정해 볼 수 있다. 단식 예술가의 음식은 결코 도달할 수 없는 것이기에 그 음식을 욕망하는 것은 사실은 단식 자체를 욕망하는 것이다. 단식 예술가는 단식하는 동안은 도달할 수 없는 욕망의 대상인 음식에 다가간다고 말할 수 있다. 단식이 중단되어 그가 보통 사람들이 먹는 음식을 먹게 되면, "음식은 생각만 해도 구역질이 날"[154] 정도로 그를 힘들게 한단. 반면 그에게 있어서 "단식은 세상에서 가장 쉬운 것"[155]이며 단식하는 동안 그는 "완벽한 만족감"[156]을 느낀다. 말하자면 단식이야말로 그에게 유일하게 음식의 역할을 하는 것이라 할 수 있다. 따라서 단식, 즉 음식을 먹지 않는 것이 그에게 유일한 음식이라고 할 수 있으며, 단식 예술가는 자신의 음식을 찾지는 못했지만 어떤 의미에서는 먹고는 있다고 말할 수 있다. 이를 달리 표현하자면, 단식 예술가는 무(無), 즉 공백을 먹는 것이며 공백을 욕망하는 것이라 할 수 있을 것이다.

단식 예술가의 단식이 공백을 먹는 것이라는 가정에 대해 좀 더 자세히 논의해 보도록 하자. 단식 예술가는 자신의 단식에 대한 세상 사람들의 불신에 대해 불만을 느끼지만, 충분히 그럴 수 있는 것이라 인정하면서 오직 자신만이 자신의 완벽한 단식에 대해 알고 있다는 것에 자부심을 느낀다.

> 그러니까 오직 그만이 그 자신의 단식에 완벽한 만족을 느끼는 관람객일 수 있었던 것이다. 하지만 그는 이와는 다른 이유에서 결코 만족을 느끼지 못했다. 그의 모습을 견디고 볼 수가 없어서 아쉽게도 공연을 보러 오지 못하는 이들도 꽤 있을 정도로 그가 그토록 심하게 마른 것은 어쩌면 전혀 단식 때문이 아니었는

154) KKAL/H, S. 339: (Essen […], das ihm schon allein in der Vorstellung Übelkeiten verursachte)
155) KKAL/H, S. 337: (Es war die leichteste Sache von der Welt.)
156) KKAL/H, S. 337: (vollkommen befriedigt)

지도 모른다. 그는 그저 자기 자신에 대한 불만 때문에 그토록 말라 비틀어졌던 것이다.
nur er also gleichzeitig der von seinem Hungern vollkommen befriedigte Zuschauer sein. Er aber war wieder aus einem andern Grunde niemals befriedigt; vielleicht war er gar nicht vom Hungern so sehr abgemagert, daß manche zu ihrem Bedauern den Vorführungen fernbleiben mußten, weil sie seinen Anblick nicht ertrugen, sondern er war nur so abgemagert aus Unzufriedenheit mit sich selbst.[157]

단식 예술가는 자신의 단식 능력에 대한 자부심에도 불구하고 불만을 느낀다. 여기서 단식 예술가의 불만은 사람들이 자신의 능력을 알아주지 않는 데서 오는 불만이라기보다는 자기 자신에 대한 불만인데, 이어지는 서술을 통해 이 불만은 그가 원하는 무한한 단식을 할 수 없기 때문에 생기는 것임을 알 수 있다. 이러한 불만 때문에 그는 정해진 "단식 기간이 끝나고서도 […] 자발적으로 우리를 나온 적은 한 번도 없을"[158] 정도였다. 그는 무한히 단식할 수 있음에도 불구하고 40일로 단식 기간을 정해 놓은 것에 대해 불만을 가지고 있는 것이다.

왜 하필이면 지금, 40일이 지나고서 그만두어야 한단 말인가? 그는 아직도 더 오래, 한정 없이 오래 견딜 수 있었을 텐데. 대체 왜, 그의 단식이 최상의 상태에 이른 순간, 아니 아직 최상에 이르지도 못한 시점에서, 그만두어야 한단 말인가?
warum gerade jetzt nach vierzig Tagen aufhören? Er hätte es noch lange, unbeschränkt lange ausgehalten; warum gerade jetzt aufhören, wo er im besten, ja noch nicht einmal im besten Hungern war?[159]

단식 예술가의 불만은 자신은 무한정 단식할 수 있지만 단식할 수 없게 하기 때문에 생긴 것이며, 사람들이 자신의 단식 능력을 믿지 못하고 그에게 강제로 단식을 종료시키기 때문에 생긴 것이다.[160] 그리고 그는 자신의 몸이

157) KKAL/H, S. 337.
158) KKAL/H, S. 337: (noch niemals, nach keiner Hungerperiode […] hatte er freiwillig den Käfig verlassen.)
159) KKAL/H, S. 338 f.

마른 것이 단식 때문이 아니라 그러한 불만 때문에 생긴 것일지도 모른다고 생각한다. 다르게 말하면 음식을 먹지 않아서 마른 것이 아니라 음식을 강제로 먹게 됨으로써 마른 것일지도 모른다고 생각하는 것이다. 그렇다면 단식 예술가에게 있어서 음식과 몸의 관계는 상식적인 관계와는 다른 것이 된다. 그가 단식을 하지 않아서 마른다는 것은 달리 말하면 단식을 하면, 즉 음식을 먹지 않으면 살이 찔 것이라는 것이다. 여기서 살은 분명히 일반적인 살과는 다른 것이다. 우리는 앞에서 단식 예술가가 단식을 통해 상징화될 수 없는 모종의 음식을 먹고 있는 것이라고 논한 바 있다. 그렇다면 그 살은 상징화될 수 없는 음식을 먹어서 찌는 살이라는 것인데, 그것은 그 음식과 마찬가지로 상징화될 수 없는 살이라 할 수 있다. 앞에서 우리의 몸에 음식을 통해 사회문화적인 규율이 새겨진다고 하였는데, 그러한 몸의 살은 상징 기호로 구조화되어 있다고 할 수 있다. 따라서 상징화될 수 없는 살이란 상징 기호로 구조화된 살에 난 구멍 혹은 공백이라 할 수 있다.[161] 그렇다면 우리는 두 종류의 음식과 두 종류의 살을 생각할 수 있다. 하나는 인간의 일상적인 음식으로서 이 음식의 섭취를 통해 우리는 규율을 몸에 각인시키며 상징체계에 편입될 수 있다. 보통의 음식을 먹으면 보통 사람들의 눈에는 살이 찌는 것처럼 보이지만 단식 예술가에게는 살이 빠지는 것처럼 느껴진다. 왜냐하면 단식 예술가가 원하는 살은 다른 종류의 살이기 때문이다. 다른 하나는 단식을 통해 섭취하는 음식, 즉 공백이라는 음식이며, 이 음식의 섭취는 우리의 몸에 상징화되지 않는 공백이라는 살을 찌운다. 단식 예술가가 찾는

160) 매니저가 단식 기간을 40일로 정해 놓은 것은 단식 예술가의 단식 능력을 믿지 못해서라기보다는 40일이 공연의 손익에 가장 적합하기 때문이다. 하지만 단식 예술가는 매니저의 그러한 의도를 알지 못한다. 만약 카프카 소설의 서술 상 특성인 동일 시점이 이 작품에도 적용된다면 매니저가 40일을 단식 기간으로 정해 놓은 이유에 대한 서술 역시 단식 예술가가 알고 있는 것이어야 할 것이지만, 이 작품에서는 동일 시점이 일관적으로 적용되지 않는 듯하며, 40일의 단식 기간의 이유에 대한 서술은 매니저의 시점에서 서술된 것이라 볼 수 있다. 「단식 예술가」의 시점의 특성에 대해서는 임석원: 프란츠 카프카의 「단식 예술가」에 나타나는 복합시점과 예술관에 대한 고찰, 실린 곳: 카프카 연구 32, 한국카프카학회 2014, 9-21쪽 참조.

161) 진리를 지식 체계에 난 구멍이라고 한 라캉의 말을 생각해 본다면, 단식 예술가의 단식에 의해 생긴 상징화되지 않는 살이란 곧 진리로서의 구멍(공백)을 가리킨다고 볼 수 있으며, 진리로서의 공백을 드러내는 단식 예술가의 단식은 곧 예술가의 작업이라 할 수 있을 것이다. (백상현: 라캉 미술관의 유령들, 책세상 2014, 194-202쪽 참조.) 이에 대해서는 뒤에서 더 상세히 논의될 것이다.

음식이란 바로 공백을 말하며, 공백을 먹으면 보통 사람의 눈에는 살이 빠지는 것처럼 보이지만 단식 예술가에게는 공백의 살이 찌는 것이라고 할 수 있다. 이렇게 생각했을 때 단식 예술가의 다음과 같은 주장이 이해가 된다. 매니저는 단식 예술가가 계속해서 단식할 수 있다고 주장하는 것에 대한 반박 자료로 오랜 단식으로 인해 피폐해진 단식 예술가의 모습이 담긴 사진을 제시한다.

> 왜냐하면 사진 속에는 40일 단식 끝에 꺼져 버릴 듯 무력한 상태로 침대에 누워 있는 단식 예술가의 모습이 들어 있었기 때문이다. 익히 알고 있지만 늘 새삼스럽게 그의 기력을 빼앗아 가는 이러한 진실의 전도는 그가 감당할 수 있는 한계를 넘어서는 것이었다. 단식 조기 중단으로 초래된 결과를 단식 중단의 원인이라고 내놓다니!
> denn auf den Bildern sah man den Hungerkünstler an einem vierzigsten Hungertag, im Bett, fast verlöscht vor Entkräftung. Diese dem Hungerkünstler zwar wohlbekannte, immer aber von neuem ihn entnervende Verdrehung der Wahrheit war ihm zu viel. Was die Folge der vorzeitigen Beendigung des Hungerns war, stellte man hier als die Ursache dar! [162]

단식 예술가가 단식을 통해 추구하는 것은 상징 기호가 새겨져 있는 살을 제거하고, 그 자리에 상징화되지 않는 공백의 살을 찌우는 것이라 할 수 있다. 따라서 단식은 사회문화적으로 구성된 상징적 주체의 해체 과정이라 할 수 있으며, 단식 40일째 행해지는 식사 의식은 그 주체를 다시 구성하는 과정이라고 할 수 있다. 단식 예술가는 일생 동안 이러한 상징적 주체의 해체와 구성을 반복해 왔을 것이다. 그리고 결국 무한한 단식에 성공했을 때 그는 완전한 공백, 즉 결코 상징화되지 않는 실재와 같은 것이 된다. 단식 예술가는 단식을 함으로써 그의 사회적 주체, 즉 상징적 주체가 해체되고 그의 몸은 공백으로 채워진다. 그의 몸에 채워지는 공백은 사람들이 견뎌낼 수 없는 섬뜩함을 주며, 단식을 계속할수록 그는 사람들로부터 멀어질 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고 그는 왜 단식을 욕망하며 단식을 지속하려는 것일까? 그 이유는 아마도 그가 예술가이기 때문일 것이다.

---

162) KKAL/H, S. 342.

3.3. 예술로서의 단식과 새로운 주체의 구성

3.3.1. 예술 행위로서의 단식

음식이 물리적으로 부족하지 않음에도 불구하고 굶는 행위는 단식으로 불리기도 하고 거식증으로 불리기도 한다. 이때 단식은 어떤 목적의식을 가지고 의도적으로 음식을 먹지 않는 행위라는 의미를 포함하고 있다고 할 수 있는데, 여기서 목적은 아름다운 몸매, 건강의 증진, 정치적이거나 종교적인 투쟁이나 저항 등이 해당될 것이다. 거식증은 '-증'이라는 접미사가 의미하듯이 병리적인 현상이다. 그리고 이는 다시 의학적 차원의 병리 현상, 사회·문화 구성주의적 차원의 병리 현상, 심리적·정신분석학적 차원의 병리 현상으로 구분할 수 있다.[163] 그렇다면 단식 예술가의 굶는 행위는 어디에 해당하는 것일까? 이 소설의 독일어 제목에서 'Hunger'의 번역을 '굶는' 혹은 '단식'으로 하는 경우는 있어도 '거식증'으로 하는 경우는 없는 듯하며, 영어 번역이 'hunger'이외에 'fasting', 'starvation'으로 되는 것을 보더라도 '거식증'의 의미로 받아들이는 경우는 드문 듯하다. 단식을 의미하는 'Fasten'에 비해 'Hunger'는 좀 더 중립적인 의미를 지니는데, 대부분의 경우 작품의 제목을 '단식-'으로 하는 것으로 보아 단식 예술가의 굶는 행위를 단식의 의미로 보는 것이 일반적인 듯하다. 예를 들어 이 작품을 현대 산업세계의 지배에 저항하는 모습으로 단식 예술가의 금욕적 생활을 부각시키고 있는 것으로 해석할 때,[164] 이는 단식 예술의 굶는 행위에 적극적인 목적의식을 지닌 단식의 의미를 부여하는 것이라고 할 수 있다.

그런데 입맛에 맞는 음식을 찾지 못했기 때문에 굶을 수밖에 없었다는 단식 예술가의 고백은 그의 굶음을 목적의식을 지닌 의지적인 행동으로 보기 어렵게 하며, 일종의 병리적인 것은 아닌가 생각하게 한다. 앞에서 말했듯이,

---

163) 이소희: 신체 이미지와 거식증: 메를로-퐁티의 신체의 현상학과 라캉의 정신 분석학을 중심으로, 실린 곳: 한국여성철학 15, 한국여성철학회 2011, 119쪽.

164) 장혜순: 카프카의 『단식 예술가. 미적 경험과 욕망의 가면』, 실린 곳: 카프카연구 28, 한국카프카학회 2012, 16쪽 참조.

단식 예술가에게 “단식은 세상에서 가장 쉬운 것이었”으며, “음식은 보기만 해도 구역질나는 것이었다.” 이러한 점은 그의 굶는 행위의 원인이 의식적인 것이라기보다는 심리적인 것, 즉 무의식적인 것이라는 것을 말한다. 다시 말해서 그의 굶는 행위는 단식이라기보다는 거식증, 그 중에서도 심리적 거식증에 가깝다고 할 수 있다. 단식 예술가의 굶음이 병리적인 현상이라고 한다면 그것은 의도성을 전제로 하는 예술 행위와는 거리가 있어 보인다. 하지만 단식 예술가의 거식증적 행위는 진리를 추구하는 예술가의 행위와 여러모로 유사한 점을 가진다. 이에 대해서 라캉과 크리스테바의 논의를 참고하여 살펴보도록 하자.

심리적 거식증은 신체 기능이 손상되지 않았음에도 불구하고 섭식 장애를 일으켜서 거식증 환자는 음식을 제대로 섭취하지 못하고, 치아가 상하고 뼈만 앙상하게 남아 해골처럼 마르며 사망에까지 이를 수 있다.[165] 라캉에 의하면 대상 *a*는 상징계 속에서 박탈당했기 때문에 환상 속에서 되찾기 위해 끊임없이 욕망(또는 충동)되는 대상이다. 영원히 상실한 대상이므로 그것은 인간의 욕망을 발생시키는 원인이 된다. 인간은 궁극적으로는 아무것도 아닌 것, 순수한 충동의 대상, 즉 무(無), 엄마의 가슴, 시선, 목소리, 똥과 같은 대상을 욕망한다.[166] 라캉은 충동의 대상으로서 무와 관련하여 다음과 같이 말한다. “구강적인 수준에서 대상 *a*는 무입니다. 주체가 이유(離乳)를 통해 빼앗긴 것이 그에게 더 이상 아무것도 아닌 것인 한에서 말입니다. 신경성 식욕부진증(즉 거식증: 필자)의 경우 아이는 바로 이 무를 먹는 겁니다.”[167]

이와 관련하여 백상현은 『라캉 미술관의 유령들』에서 거식증을 다음과 같이 설명한다. 거식증 환자는 먹지 않는다고는 하지만 그럼에도 무언가를 먹고 있고, 그 무엇이란 바로 무 또는 공백이라는 심리적 대상이다. 아이는 너무 적게 먹거나 너무 많이 먹은 상태가 아닌 적절한 상태의 쾌락을 유지하려 하는데, 이를 ‘쾌락원칙’이라 한다. 그런데 아이의 입은 음식을 먹는 데만 사용되는 것이 아니라 어머니의 젖을 빠는 데도 사용된다. 아이는 어머니의 젖을 빠는 것이 금지되면서 손가락 같은 대체물에 집착하고, 이러한 집착은

165) 이소희: 앞의 글, 118-119쪽.
166) 홍준기: 라캉, 클라인, 자아심리학, 새물결 2017, 266-275쪽.
167) 자크 라캉/자크-알랭 밀레 편/맹정현, 이수련 역: 세미나 11권-정신분석의 네 가지 근본개념, 새물결 2008, 161쪽.

만족을 모르는 폭식의 경향을 보인다. 이러한 아이의 충동을 구강충동이라 한다. 구강충동은 어머니의 가슴이 상실되었기 때문에 생긴 충동이다. 구강충동은 인간의 충동이 상실(공백) 그 자체를 향해 뿜어져나가는 속성을 가지며, 또한 그러한 충동이 쾌락원칙의 한계 바깥으로 일탈해 나가려 한다는 것을 증명한다. 성인이 된 후에도 구강충동은 때로는 다양한 방식으로 그 형태를 바꾸어서 등장하는데, 거식증에서는 이것이 공백을 먹는 형식으로 나타난다. 거식증 환자는 허기로 인한 긴장에서 강한 쾌락을 느낀다. 이러한 쾌락은 무의식적 향유와 같은 것으로 환자는 여기서 벗어나기 어렵다. 그 쾌락은 환자가 잃어버린 것 중에 가장 최초의 것, 즉 어머니라는 대상의 상실을 먹고 있을 때 느낄 수 있는 쾌락이기에 강력하다. 심리적 충동이 죽음충동에 근접하는 위험의 순간에 맛볼 수 있는 향유 가운데 하나가 거식증의 쾌락이다.[168]

앞에서 우리는 단식 예술가가 지닌 존재하지 않는 음식에 대학 욕망과 단식에 대한 욕망은 본질적으로 같은 것이며 이것을 공백에 대한 욕망이라고 하였는데, 이는 라캉이 말하는 거식증자의 욕망과 유사한 성질의 것이라고 할 수 있다. 거식증자로서 단식 예술가의 굶는 모습은 공백을 먹는 모습을 형상화한다. 단식 중 단식 예술가는 "몸에 달라붙는 검은 옷을 입고 툭 튀어나온 갈비뼈를 드러낸 창백한"[169] 모습을 하고 있다. 그리고 단식 40일째의 의식에서 묘사된 단식 예술가의 모습은 마치 실체가 사라져버린 듯한 인상을 준다. 그의 손은 "뼈 묶음"[170]과 같으며, "머리는 가슴 위로 쳐져 있었는데, 마치 굴러 내려가다가 거기서 불가사의하게 멈춘 것처럼 보였다. 몸은 속이 텅 빈 껍데기가 되어 있었고, 두 다리는 자기 보존 본능에서 무릎을 꼭 붙이고 있었지만, 그러면서도 바닥을 긁어 대고 있었다. 마치 그것이 진짜 바닥이 아니고 진짜 바닥은 이제 비로소 찾아내야 한다는 듯이."[171] 공백을 먹는 단식 예술가의 몸은 살이 제거되고 그 자리를 점점 공백이 차지하게 되는 듯하

168) 백상현: 앞의 글, 211-213쪽.
169) KKAL/H, S. 337: (wie er bleich, im schwarzen Trikot, mit mächtig vortretenden Rippen)
170) KKAL/H, S. 340: (Knochenbündel)
171) KKAL/H, S. 340: (der Kopf lag auf der Brust, es war, als sei er hingerollt und halte sich dort unerklärlich; der Leib war ausgehöhlt; die Beine drückten sich im Selbsterhaltungstrieb fest in den Knien aneinander, scharrten aber doch den Boden, so, als sei es nicht der wirkliche, den wirklichen suchten sie erst)

다. 그는 공백을 욕망하고 공백을 먹으면서 공백이 되어가고 있는 것이다.

그런데 단식 예술가가 먹는 공백의 의미를 좀 더 깊이 생각해 볼 필요가 있다. 왜냐하면 그는 단순한 거식증 환자가 아니라 '예술가'이기 때문이다. 앞에서 말했듯이, 라캉에게 있어서 진리는 지식 체계에 난 구멍, 또는 구멍을 내는 효과인데, 여기서 구멍이란 바로 공백을 말한다. 지식 체계는 공백을 은폐하고, 또한 그 자신이 은폐하고 있는 공백의 출현을 억압함으로써 체계의 완결성이라는 환상을 유지하려 한다. 따라서 지식 체계는 공백에 접근하려는 모든 종류의 시도를 차단하지만, 예술가들은 진리의 이름으로 이러한 차단에 저항하면서 공백의 가장자리에 도달하려 한다.[172] 백상현은 공백에 도달하려는 예술의 한 예로 스키모토 히로시의 〈아일랜드 해, 맨 섬 Irish Sea, Isle of Man〉이라는 사진을 제시한다. 텅 빈 바다를 카메라의 장 노출 기법을 사용하여 촬영한 사진이다. 이미지는 카메라의 노출이 길어질수록 점점 흐릿해지며 결국에 가서는 공백만이 남게 될 것인데, 작가는 완전한 공백에 이르기 전의 어느 지점에서 노출을 멈추고 공백에 가까운 이미지의 사진을 보여준다.[173] 원래 필름에 담겨지는 이미지는 우리가 보게 되는 환상으로서의 세상의 모습인데, 이러한 이미지가 계속해서 필름에 덧씌어지면서 전체 이미지가 공백으로 향하게 된다는 것은 아이러니하다. 백상현은 이를 이미지의 폭식에서 이미지의 거식증으로 전환되는 것이라 말한다.[174] 일반적으로 보기에는 이미지가 계속해서 더해지는 것 같지만 다른 관점에서는 공백이 계속해서 더해지는 것이다.

단식 예술가의 단식이 공백을 먹음으로써 자신의 몸에 공백을 점점 더해가는 과정이라고 한다면, 이 예술가는 스키모토의 사진과 마찬가지로 진리의 공백에 다가가려 하는 것으로 볼 수 있다. 앞에서 단식 예술가의 굶음이 의도적이고 목적 지향적이라기보다는 병리적인 현상으로 볼 수 있다고 하여, 이를 단식이 아니라 거식증으로 볼 수 있다고 하였다. 하지만 그가 자신의 굶음, 다시 말하면 공백에 대한 그의 욕망을 공연을 통해 관객들에게 전시하고 관객과 공유하고 소통하려고 했다는 점에서 그것을 단순히 거식증자의 것

172) 백상현: 앞의 글, 201-202쪽.
173) 위의 글, 208쪽.
174) 위의 글, 210쪽.

이라고 하기는 어려워 보인다. 그는 음식에 대한 거식의 욕망, 즉 공백에 대한 폭식의 욕망을 그 자신의 몸에 새겨 넣음으로써 자신의 몸을 예술작품으로 만들고자 한 것이다. 그런 의미에서 그의 굶음은 적극적인 단식으로서의 성격을 가지게 된다. 그리고 바로 이 지점에서 단식 예술가의 단식은 억압된 욕망의 발현, 상실된 것에 대한 충동의 의미를 넘어서 진리를 향한 창조적 에너지로 전환되며, 단식은 음식을 먹지 않는 부정성의 의미로부터 벗어나 공백과 진리를 추구하는 긍정성의 의미를 지니게 된다. 시대를 통틀어 예술가들은 심한 신경증이나 정신분열을 겪는 경우가 있고 그들의 병리적 상태가 작품에 투영되기도 하는데, 이때 그와 그의 작품을 보고 단순히 병적인 것으로 치부하지 않듯이, 단식 예술가의 행위도 단순히 병리적인 것이 아니라 창조적인 예술 행위로 볼 수 있을 것이다. 이상의 논의에서 우리는 단식 예술가의 굶음이 단순히 병리적인 거식증이나 목적지향적인 단식으로 단순화할 수 없다는 것을 알 수 있다. 굳이 표현하자면 병리적 단식 혹은 거식증적 단식이라 할 수 있을 것이다.

단식 예술가의 단식을 예술 행위로 본다면 그의 몸은 예술 작품이 된다. 그런데 그의 몸은 조화와 균형의 아름다움을 추구하는 전통적인 예술 작품이라기보다는, 진리의 드러냄을 추구하는 예술이라고 할 수 있다. 진리의 드러냄은 위에서 논했던 바와 같이 공백의 드러냄을 의미하는데 이러한 예술 작품은 관객이 견디기가 쉽지 않다. 따라서 스키모토의 사진이 완전한 공백에 이르기 전 노출을 멈추듯이 단식 예술가도 완전한 공백에 이르기 전, 즉 단식 기간이 40일이 지나는 지점에서 단식을 멈춘다. 흔히 40일의 단식 기간은 인간이 단식할 수 있는 최대치로 인식되며, 40일이 넘어가면 더 이상 사람으로서 존재가 불투명하게 되는데, 단식 예술가의 입장에서 보면 이는 완전한 공백에 이르는 길이 될 것이다. 그런데 완전한 공백은 일반적으로 사람이 감당할 수 있는 것이 아니다. 그것은 이해 불가한 것[175]으로서 상징계를 벗어난 실재계의 것이기 때문이다. 그래서 사람들은 한계를 벗어나는 단식의 모습을 견딜 수 없는 것이며, 그렇기 때문에 단식이 40일이 되기도 전에 이미 "많은 사람들은 그의 모습을 견딜 수 없었기 때문에 공연을 멀리할 수밖에

175) KKAL/H, S. 339: (자기 자신을 뛰어넘어 이해 불가능한 경지에 이를 […] 명예 Ruhmes […] aber auch noch sich selbst zu übertreffen bis ins Unbegreifliche)

없었"[176]던 것이다. 그리고 세월이 지나 단식 쇼의 인기가 사라진 것도 이와 관련하여 생각할 수 있다. 단식이 상품으로 포장되어 소비될 때에 대중은 포장된 상품을 즐길 뿐이지 단식 자체를 즐긴 것은 아니었다. 그런데 유행이 바뀌어 상품으로서의 가치가 떨어지고 오로지 단식 자체만이 제시되었을 때 사람들은 단식을 견뎌낼 수 없게 되었을 것이며, 단식 쇼에 대한 인기가 순식간에 꺼져 버린 것은 그 이유 때문일 것이다. 다시 말해 "마치 어떤 비밀 약속이라도 있었던 것처럼 어디서나 단식 쇼에 대한 혐오감이 확고히 자리 잡"[177]게 된 데에는 실재로서의 공백을 마주할 때 주는 불쾌한 감정이 주요한 역할을 했을 것이라 생각할 수 있다.

단식의 마지막 날을 축하하는 행사에서 단식 예술가를 부축하는 임무를 맡은 두 여자의 행동은 단식 예술가의 몸이 지닌 실재로서의 성격을 잘 드러낸다.

> 그러다가 비록 그 무게가 정말 얼마 안 되기는 하지만 몸 전체가 한 명의 숙녀에게로 쏠렸는데, 그러자 그녀는 숨을 헐떡이며 도움을 청하고 – 그녀는 이 명예직이 이런 것이리라고는 생각지 못했다 – 우선 목을 최대한 빼서 적어도 얼굴만이라도 단식예술가와 닿지 않게 하려고 했다. 하지만 이런 시도도 실패로 돌아간 데다가, 운이 좀 더 좋은 그녀의 파트너는 도우러 오지 않고 그저 덜덜 떨면서 단식 예술가의 손, 그 작은 뼈 묶음을 앞에 받쳐 들고 갈 뿐이었으므로, 그녀는 홀 안에 즐거운 웃음소리가 왁자한 가운데 그만 울음을 터뜨렸고, 진작부터 대기 중이던 하인으로 교체되어야 했다.
>
> und die ganze, allerdings sehr kleine Last des Körpers lag auf einer der Damen, welche hilfesuchend, mit fliegendem Atem– so hatte sie sich dieses Ehrenamt nicht vorgestellt – zuerst den Hals möglichst streckte, um wenigstens das Gesicht vor der Berührung mit dem Hungerkünstler zu bewahren, dann aber, da ihr dies nicht gelang und ihre glücklichere Gefährtin ihr nicht zu Hilfe kam, sondern sich damit begnügte, zitternd die Hand des Hungerkünstlers, dieses kleine Knochenbündel, vor sich herzutragen, unter dem entzückten Gelächter des Saales in Weinen ausbrach

176) KKAL/H, S. 337: (daß manche zu ihrem Beduaern den Vorführungen fernbleiben mußten, weil sie seinen Anblick nicht ertrugen)

177) KKAL/H, S. 343: (wie in einem geheimen Einverständnis hatte sich überall geradezu eine Abneigung gegen das Schauhungern ausgebildet)

und von einem längst bereitgestellten Diener abgelöst werden mußte.[178]

단식 예술가는 거리를 유지하고 있는 대중에게는 웃음거리이지만 그와 직접 대면하고 있는 숙녀에게는 견딜 수 없을 정도로 혐오스럽고 두려운 대상이 된다. 이러한 혐오와 두려움의 감정은 단식 예술가의 몸에서 음식을 통해 구성된 상징적 질서가 해체되고 상징화되지 않는 실재로서의 공백이 그 자리를 차지하고 있기 때문이라 할 수 있다. 이는 단식 예술가의 상징적 주체가 해체되는 것이라 볼 수 있는데, 이때 단식 예술가는 예술작품으로서 사람들을 매혹하는 동시에 혐오감과 두려움을 주는, 크리스테바가 말하는 비체로서의 성격을 지닌다고 할 수 있다. 아브젝트, 즉 비체는 더럽고 천한 것으로서 주체가 상징계에 진입하면서 억압했던 대상들이 무의식의 흔적으로 남아있는 것을 말한다.[179] 비체는 주체 자신의 일부이지만, 주체는 자신의 경계를 보호하기 위해 그것을 거부하고 추방시켜 자아 밖에 위치시킨다.[180] 비체란 상징화되지 않는 어떤 것으로서, 우리는 단식 예술가가 단식을 통해 자신의 몸에 만들어 내고 있는 공백과 본질적으로 다르지 않다고 할 수 있을 것이다. 아브젝시옹이란 비체에 대한 주체의 반응을 말하는데, 크리드에 의하면 아브젝시옹은 모호하며, 혐오스러운 동시에 매혹적이다.[181] 우리는 단식 예술가에 대한 대중의 태도에서 이러한 비체에 대한 주체의 혐오스러움과 매혹을 확인할 수 있다. 대중들은 단식 예술가에 열광하고, 단식 예술가를 음식 앞으로 인도하는 임무를 맡은 숙녀들은 이 임무에 "선발된 데 행복해" 하는 동시에, 단식 예술가의 모습을 견디기 힘들어 한다. 위에 인용된 숙녀의 단식 예술가에 대한 태도는 혐오스러운 비체에 대한 전형적인 반응을 보여준다.[182] 단식 예술가의 비체로서의 성격은 그를 대하는 어른과 아이의 태도 차이에서도 확인할 수 있다. "단식 예술가가 어른들에게는 대체로 유행 따라 관심을 갖게 되는 흥밋거리에 지나지 않았지만, 아이들은 입을 벌린 채 대단히 놀라워하며, 안전을 위해 서로 손을 꼭 잡고 단식 예술가의 모습을 지켜보았다."[183]

178) KKAL/H, S. 340.
179) 박주영: 앞의 글, 210쪽.
180) 쇼히니 초두리/ 노지승 역: 페미니즘 영화이론, 앨피 2017, 180쪽.
181) 바바라 크리드: 앞의 글, 45쪽.
182) 이는 데이비드 핀처 감독의 영화 〈에일리언 3〉(1992)의 포스터에 나오는 여자 주인공과 우주 괴물이 조우하는 장면에서 여주인공의 모습을 떠올리게 한다.

사회화가 이루어진 어른들에게 비체로서 단식 예술가는 단순하게 흉측한 볼거리에 지나지 않지만, 사회화가 덜 된 아이들에게 단식 예술가는 동일시의 대상이 되고 있는 것이다.

단식 예술가의 단식의 결과 표출되는 공백이 비체로서의 성격을 가진다고 했을 때, 그는 단식을 통해 상징화된 몸을 해체하면서 자신의 몸에 억압되어 있던 비체를 드러내고 있다고 할 수 있다. 그리고 크리스테바의 논의를 따르자면 이러한 단식 예술가의 작업은 예술가의 작업과 다르지 않다. 어머니의 몸은 비체의 한 예로서, 아이는 상징계에 진입하여 주체가 되기 위해서 어머니의 몸을 비체로 만들고 이를 억압하는데,[184] 크리스테바에 의하면 주체의 무의식 속에 흔적으로 남아있는 어머니의 몸은 예술작품 안에서 재현된다. 비체로서의 어머니의 몸이 지닌 지워지지 않는 흔적은 예술가들의 언어 속에서 다시 살아나며, 예술가들은 비체인 모성의 세계로 빠져들기 위해 자신들의 상징체계 내에서의 입지를 불안하게 만드는 위험을 감수한다.[185] 크리스테바의 예술가와 예술작품에 대한 이러한 언급은 단식 예술가의 모습에 그대로 적용된다. 단식 예술가는 단식을 함으로써 자신의 몸에 새겨진 상징 기호들을 제거하고 자신의 몸에 억압되어 있던 비체를 드러내며 스스로 비체가 된다. 따라서 단식 예술가의 단식은 예술이며 단식 예술가 자신은 예술가이자 예술작품이 된다. 그의 단식이 병리적인 현상으로서 어쩔 수 없는 것이었다고 할지라도, 단식 예술가는 그 어쩔 수 없는 힘을 예술작품으로 승화시키는 예술가라고 할 수 있다.

3.3.2. 단식과 새로운 주체의 구성

앞에서 말했듯이, 말년의 푸코는 권력에 의해 구성되는 수동적인 주체가 아닌 새로운 주체의 가능성을 모색했으며, 이는 외적 권력이 아닌 내적 권력에 의한 주체의 형성이라고 할 수 있다. 이러한 주체화는 자기를 알고 자기

183) KKAL/H, S. 334: während er für die Erwachsenen oft nur ein Spaß war, an dem sie der Mode halber teilnahmen, sahen die Kinder staunend, mit offenem Mund, der Sicherheit halber einander bei der Hand haltend,)
184) 박주영: 앞의 글, 216-218쪽 참조.
185) 위의 글, 220쪽.

를 변형시키는 실천이 필수적이라는 의미에서 윤리적이며, “삶을 미학적 가치를 지닌, 그리고 어떤 양식의 기준에 부합하는 하나의 작품으로 만들고자” 하기에 “실존의 미학”이다.”[186] 단식 예술가의 단식은 몸에 새겨진 상징기호를 제거하고 새로운 몸, 즉 공백으로서의 몸 그리고 비체로서의 몸을 구성한다. 공백은 상징체계에 난 구멍으로서, 공백을 추구하는 것은 상징체계에 의해 은폐된 진리를 드러내는 작업이라고 할 수 있다. 그리고 억압되고 경계에서 제외된 비체는 완벽하게 제거되지 않고 끊임없이 주체를 위협하면서 무의식 속에 계속 남아 체제와 정체성을 어지럽히는 전복적인 요소로 남아있는데,[187] 단식을 통한 비체의 드러냄은 자기 내부의 전복적인 힘을 발산하는 것이라고 할 수 있다. 그런 의미에서 단식 예술가의 단식은 푸코가 말하는 자기 내부의 권력에 의해 구성되는 미학적인 새로운 주체의 구성 작업이라고 할 수 있을 것이다. 이러한 맥락에서 우리는 라캉이 진리가 드러나는 순간을 ‘주체가 탄생하는 순간’이라고 부르는[188] 이유를 생각할 수 있다.

노이만은 예술 작품인 단식 예술가의 몸이 무엇을 표현하는 기호인가에 대해 논의한다.[189] 그에 따르면 단식 예술가의 몸은 식사 규칙에 의해 구성된 기호 체계 내에서 일종의 기호의 역할을 하는데, 그는 식사를 거부하고 자신의 몸을 소멸시키고 사회로부터 고립시킴으로써 이러한 기호의 역할에서 벗어나려고 한다. 말하자면 단식 예술가의 몸은 기호에 대한 거부를 표현하는 기호로서 “비기호의 기호”[190]이며, 기호의 요소들, 즉 기호의 수신자, 발신자, 매체, 의미, 기호체계 등이 통합된 “절대적 기호”[191]라고 할 수 있다. 이는 상징적 기호가 생기기 이전, 즉 원죄 이전의 상태로서, 단식 예술가의 행위는 인간을 사회화하고 동일화하는 기호 체계에 대한 저항의 의미를 지닌다.[192] 단식 예술가의 행위에 대한 노이만의 이와 같은 의미 규정은 상징체

186) 강미라: 앞의 글, 160-161쪽.
187) 박주영: 앞의 글, 208-209쪽. 본 논문의 2장에서 게오르크의 내면에서 들리는 무의식적인 타자의 목소리가 이러한 전복적인 비체의 성격을 지니고 있다고 논의하였다. 게오르크가 타자의 목소리에 귀 기울이는 것과 단식 예술가가 단식을 통해 자신의 몸의 비체를 드러내는 것은 큰 맥락에서 비슷한 성격을 지닌다고 할 수 있다.
188) 조선령: 미학과 정신분석학, 실린 곳: 미학·예술학연구 33, 한국미학예술학회 2011, 64쪽.
189) Vgl. Gerhard Neumann: a. a. O., S. 412-420.
190) Ebd., S. 413: (das Zeichen eines Nicht-Zeichen)
191) Ebd., S. 413: (das absolute Zeichen)

계 및 상징화에 대한 거부와 주체의 고유성에 대한 추구, 그리고 진리에 대한 욕망이라는 점에서 지금까지 우리의 논의와 크게 다르지 않다. 하지만 노이만은 단식 행위에 있어서 부정성과 고립성을 강조함으로써 예술가의 생산적 의미를 축소하고 있는 것은 아닌가 생각된다. 노이만이 스스로 말하고 있듯이 그는 단식 예술가의 행위를 원죄 이전의 상태로 돌아가고자 하는 "퇴행적 행위"[193]로 규정하고 있다. 하지만 단식 예술가의 행위에 새로운 주체의 탄생이라는 의미가 부여될 수 있다면, 그의 행위는 단순히 퇴행적인 것이 아니라 생산적인 의미를 지닌다고 볼 수 있으며,[194] 들뢰즈와 가타리의 말을 빌리자면 그것은 "퇴행이 아니라 창조적인 역행"[195]이라고 할 수 있다. 단식 예술가는 직업 예술가로서 단식에, 즉 자신의 예술 행위에, "다른 누구에게도 신경 쓰지 않고, 그에게 있어 매우 중요한 시계 소리에도 무심한 채"[196], "광적으로"[197], 몰두한다. 마이어는 직업으로서의 단식의 성격을 강조하면서, 단식 예술가를 프로테스탄트적 직업 윤리를 실천하는 워커홀릭이라고 말한다.[198] 단식이라는 직업을 통해, 역설적인 방식으로, 부르주아 정체성이 구성된다는 그의 주장[199]에는 엄밀한 의미에서 동의하지 않더라도, 단식을 통해 무언가를 적극적으로 추구하고 있다는 것에는 공감할 수 있다. 근면한 직업 예술가로서 단식 예술가가 수행하는, 공백에 대한 추구와 비체의 드러남으로서 단식 행위는, 단순히 '없음'과 '주체가 아님'의 의미가 아니라, 더욱 적극적이고 생산적인 의미, 즉 현실에 대한 전복과 생성의 힘을 가지고 있는 것

192) Ebd., S. 413 f.
193) Ebd., S. 415: (ein regressiver Akt)
194) 정항균: 앞의 글, 25쪽 참조.
195) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리/김재인 역: 천 개의 고원 - 자본주의와 분열증2, 새물결 2003, 519쪽. 독일어로 퇴행은 Regression, 역행은 Involution이다. 퇴행과 역행에 대해서 들뢰즈와 가타리는 다음과 같이 설명한다: (역행을 퇴행과 혼동해서는 안 된다. 되기는 역행적이며, 이 역행은 창조적이다. 퇴행한다는 것은 덜 분화된 것으로 향해 가는 것이다. 그러나 역행한다는 것은 자신의 고유한 선을 따라, 주어진 여러 항들 "사이에서", 할당 가능한 관계를 맺으면서 전개되는 하나의 블록을 형성하는 일을 가리킨다.)(위의 글: 453-454쪽.)
196) KKAL/U, S. 334: (um niemanden sich kümmerte, nicht einmal um den für ihn so wichtigen Schlag der Uhr)
197) KKAL/U, S. 343: (fanatisch)
198) Imke Meyer: Kafka's "A Hunger Artist" as Allegory of Bourgeois Subject Construction, In: Sabine Wilke(Hg.): From Kafka to Sebald. Modernism and Narrative Form, Bloomsbury, 2012, p. 29.
199) Ebd. S. 29.

으로 볼 수 있으며, 이러한 생성의 힘에 대한 궁극적인 표상은 어린 표범의 형상을 통해 구현되고 있다고 말할 수 있다. 앞에서 단식 예술가가 죽고 난 후 비어있는 우리에 들어선 어린 표범이 단식 예술가가 다시 태어난 것으로 볼 수 있을 것이라고 주장하였다. 여기서 카프카가 묘사하는 어린 표범은 단식 예술가가 평생 추구했던 바로 그 음식을 배불리 먹으면서 무한한 생명력을 뿜어낸다.

> 표범에게 부족한 것이라고는 없었다. 감시인들은 표범에게 입에 맞는 음식을 가져다주는 데 오랜 생각이 필요하지 않았다. 표범은 자유조차 그리워하지 않는 것 같았다. 거의 터져 버릴 듯 모든 필요한 것을 갖추고 있는 이 고귀한 몸뚱아리는 자유도 함께 달고 다니는 것처럼 보였다. 그것은 이빨 속 어딘가에 숨겨져 있는 듯했다. 생에 대한 환희는 그의 목구멍에서 너무나 강렬한 열기와 함께 뿜어져 나왔고, 그것이 너무나 강렬해서 관람객들은 거의 견디어 내기 어려울 지경이었다.
>
> Ihm fehlte nichts. Die Nahrung, die ihm schmeckte, brachten ihm ohne langes Nachdenken die Wächter; nicht einmal die Freiheit schien er zu vermissen; dieser edle, mit allem Nötigen bis knapp zum Zerreißen ausgestattete Körper schien auch die Freiheit mit sich herumzutragen; irgendwo im Gebiß schien sie zu stecken; und die Freude am Leben kam mit derart starker Glut aus seinem Rachen, daß es für die Zuschauer nicht leicht war, ihr standzuhalten.[200]

단식 예술가가 "사라지면서 나타난"[201] 이러한 표범의 모습은 단식 예술가가 도달한 공백의 세계에서 태어난 새로운 주체의 모습이라고 부를 수 있을 것이며, 그러한 공백의 세계는 절멸의 상태가 아닌 생성의 힘을 지닌 구역으로 볼 수 있을 것이다. 그렇다면 여기서 공백의 세계는 바흐친이 말하는 민중과 연결된다. 이들은 모두 상징체계에 의한 구분이 없는 혼합적인 덩어리로서, 전복적이며 생성적인 힘을 지닌 상태를 가리킨다. 그리고 이러한 상태에서 비롯한 표범의 생성은 들뢰즈와 가타리의 말대로 '동물-되기'라 부를

200) KKAL/H, S. 349.

201) 조선령: 앞의 글, 54쪽 참조: (라캉은 진정한 주체는 담화 속에 등장하는 재현의 산물이 아니라 환상의 횡단이 수행됨과 동시에 발생하는 "사라지는 나타남" 그 자체라고 말한다.)

수 있을 것이다.[202] 노이만은 단식 예술가를 "대체"한 표범을 새로운 상징적인 기호로 해석하면서 둘을 대립적인 관계로 설정한다.[203] 이는 노이만이 단식의 궁극적인 상태를 부정성에 두었기 때문에 나온 해석으로 생각되는데, 단식의 상태를 생성의 의미로 해석했을 때 표범은 푸코가 말한 새로운 주체의 탄생을 의미한다고 볼 수 있을 것이다.

단식을 단순한 사라짐 혹은 원죄 이전으로의 퇴행이 아니라 생산적인 역행의 의미로 파악했을 때, 카프카의 잘 알려진 다음과 같은 잠언의 의미를 다시 생각해 볼 수 있다.

> 우리는 단지 인식의 나무를 먹었기 때문에 죄가 있는 것은 아니다. 또한 우리는 아직 생명의 나무를 먹지 않았기 때문에 죄가 있는 것이다.
> Wir sind nicht nur deshalb sündig, weil wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, sondern auch deshalb, weil wir vom Baum des Lebens noch nicht gegessen haben.[204]

라캉의 말대로 진리란 지식 체계에 난 구멍이며 지식 체계는 그 구멍을 환상으로써 가리는 것이라면, 위의 잠언에서 인류의 조상이 따 먹은 인식의 나무는 인류로 하여금 진리로부터 멀어지게 한 것이라 볼 수 있다. 그것이 인류의 원죄이다. 하지만 또 다른 원죄는 또 다른 진리에 다가가려는, 즉 생명의 나무를 먹으려는 노력을 하지 않는 것이 될 것이다. 단식 예술가의 공백에 대한 욕망 그리고 비체의 드러냄은 인류를 낙원으로부터 내쫓은 인식의 나무, 즉 지식 체계에 저항하고 생명의 나무를 먹으려는 열망을 나타낸다고 할 수 있으며, 그런 의미에서 그는 "순교자"[205]일지도 모른다.

---

202) 단식 예술가의 동물-되기에 대해서 정항균: 앞의 글 참조. 정항균은 이 글에서 단식 예술가의 단식을 신체적 글쓰기로 규정하면서 단식 예술가의 동물-되기와 함께 가부장적인 법에서 모계적인 법으로의 이행이 이루어지고 있다고 주장한다.

203) Vgl. Gerhard Neumann: a. a. O., S. 412.

204) Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente Ⅱ, S. 72.

205) KKAL/H, S. 339: (Märtyrer). 소설의 서술자는 음식을 먹지 않는 고통을 겪는 순교자라는 매니저의 말과 반대로 음식을 먹는 고통을 겪는다는 의미에서 순교자라 한 것으로 볼 수 있다. 여기서 순교자라 한 것은 작품의 맥락에서는 조금 벗어난 것으로서, 진리에 도달하려는 예술가들의 고통스럽고 숭고한 작업을 표현하기 위한 것이다. 위의 잠언을 쓴 때와 비슷한 시기에 카프카는 다음과 같이 쓰고 있다: (순교자들은 육체를 과소평가하지 않는다. 그들은 육체를 십자가 위로까지 고양시킨다. 그 점에서 그들은 그들의 적

이상의 논의를 정리해 보자. 「선고」에서 게오르크의 독백적이고 정신적인 주체는 아버지의 카니발적이고 민중적인 몸의 세계에서 새로운 주체로 태어난다. 이러한 아버지의 존재에 해당하는 것이 「단식 예술가」에서는 단식을 통해 도달하고자 하는 공백의 세계 혹은 비체라고 할 수 있다. 이들은 모두 어떤 고정된 정체성을 지닌 것이라기보다는 덩어리로 존재하는 것이며 기존 세계에 대한 전복적 힘과 생성의 힘을 지닌 것으로서, 그러한 생성의 힘에 의해 새로운 주체가 생겨나는데, 「선고」에서는 후속작인 『변신』에서 갑충으로 변신한 그레고르의 모습으로, 「단식 예술가」에서는 어린 표범의 모습으로 나타난다고 할 수 있다. 들뢰즈와 가타리에 의하면 카프카의 "모든 단편 소설에 동물이 등장하는 것은 아니지만, [카프카의] 단편 소설은 본질적으로 동물적이다."[206] 이 주장을 받아들인다면 두 소설은 모두 동물-되기의 이야기라고 할 수 있으며, 두 인물의 변신은 그들의 잠재적인 욕망[207]의 결과라고 할 수 있다. 게오르크는 카니발적인 몸의 세계를, 단식 예술가는 공백의 세계를 욕망하고 있으며, 그들이 도달한 세계는 생성의 힘을 지닌 덩어리의 세계라고 할 수 있다. 그런데 생성이란 것은 끝없는 생성이어야 하며 끝없는 대화여야 하는 것이다. 이와 관련하여 본 논문의 2장에서 단편 소설의 한계와 장편 소설의 가능성에 대해 이야기한 적이 있는데, 「선고」와 『변신』 그리고 「단식 예술가」의 마지막 장면을 비교해 봄으로써 논의를 확장해 볼 수 있을 것이다. 「선고」에서 게오르크는 정신적 주체의 죽음을 맞이하고 신체적인 주체로 태어나며 이어서 후속작의 주인공의 모습으로 등장하면서 계속되는 생성의 이미지를 표현한다. 이에 비해 『변신』과 「단식 예술가」의 마지막은 보다 완결된 이야기의 형태를 지닌다고 할 수 있다. 하지

과 하나가 된다. Die Märtyrer unterschätzen den Leib nicht, sie lassen ih auf dem Kreuz erhöhen, darin sind sie mit ihren Gegnern einig.) (Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente Ⅱ, S. 51.) 자신의 몸을 통해 진리에 도달하려 한 단식 예술가의 모습을 읽을 수 있는 대목이다.

206) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리/이진경 역: 카프카-소수적인 문학을 위하여, 동문선 2004, 85쪽.

207) 들뢰즈와 가타리에 의하면 욕망은 잠재적인 어떤 힘이고 탈개체적으로 자유롭게 흘러가며 다양한 형태의 자연적 사회적 활동들로 현실화되는 어떤 에너지이다. '기계'는 이러한 욕망의 역사적인 어떤 응결물로서 욕망의 흐름에 따라 생성되고 해체될 수 있는 것이다. 김재희: 탈경계의 사유-카프카를 통해 본 해체와 탈주의 철학, 실린 곳: 철학사상 20, 서울대학교 철학사상연구소 2005, 121-122쪽 참조.

만 「단식 예술가」에 비해 『변신』은 끝나지 않아야 할 장면에서 이야기가 끝나버린 느낌을 준다. 카프카가 『변신』의 마지막 장면을 마음에 들어하지 않았으며 계속해서 수정하려 하였다거나,[208] 들뢰즈와 가타리가 『변신』의 마지막 장면에 대해 "오이디푸스적 삼각형의 가족주의적 원칙으로의 회귀"[209]로 해석하는 것은, 생성의 이미지를 제대로 표현하지 못한 것에 대한 불만이라고 생각할 수 있다. 그런데 「단식 예술가」의 마지막 장면이 『변신』의 마지막 장면과 비슷하면서도 이와는 달리 독자로 하여금 공감을 느끼게 한다면, 그 이유는 아마도 어린 표범의 모습이 작가로서 카프카가 도달하고자 하는 이상적인 모습에 대한 묘사라는 느낌을 주기 때문일 것이다. 욕망과 현실의 삶 사이에서 분열되어 있었던 단식 예술가 혹은 카프카 자신과 달리, 표범은 자신의 본질적 욕망에 충실한 행위를 하면서도 그로부터 삶의 기쁨과 충만함이 흘러나오게 한다. 따라서 표범이 먹는 음식이야말로 인류가 발견해야 할 생명의 열매가 아닐까 추측해 볼 수 있을 것이다.

208) 이주동: 앞의 글, 342쪽 참조.
209) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리/이진경 역: 앞의 글, 41쪽.

4. 결 론

카프카의 많은 작품이 그렇듯, 「선고」와 「단식 예술가」는 주인공의 죽음으로 끝이 난다. 본 논문에서는 카프카 문학의 처음과 끝이라 할 수 있는 두 작품에 나타난 주인공의 죽음의 의미를 비교함으로써 카프카 문학을 읽는 하나의 방향을 제시하고자 하였다. 두 주인공의 죽음은 모두 서구 근대 사회에서 구성된 주체의 죽음을 표현하고 있는데, 죽음을 맞이하는 주체의 성격에 있어서는 두 작품에 차이가 있다. 「선고」의 전반부에 서술된 게오르크의 모습은 근대의 독백적이고 정신적인 주체를 나타낸다. 그런데 아버지의 방을 배경으로 이루어지는 후반부에서 게오르크가 자신의 주체 구성에 있어서 배제되었던 타자들의 목소리를 마주하고 그들과 대화함으로써 그리고 타자들의 신체를 마주함으로써, 그의 독백적이며 정신적인 주체는 사형 선고를 받게 되고, 그는 새로운 주체로 탄생한다. 이러한 게오르크에 있어서 주체의 죽음은 바흐친이 말하는 대화주의 그리고 민중의 카니발적인 신체에 의해 이루어지는 생성의 관점에서 그 의미를 파악할 수 있을 것이다. 이에 비해 「단식 예술가」에서 단식 예술가의 단식은 음식의 섭취를 통해 자신의 몸에 구성된 사회문화적인 주체, 즉 몸-주체의 흔적을 지워나가는 작업이라고 할 수 있으며, 단식으로 인한 그의 죽음은 게오르크의 경우와 마찬가지로 새로운 주체의 탄생으로 이어진다는 것을 살펴보았다.

두 작품에서는 공통적으로 주체의 죽음과 새로운 주체의 탄생이 이루어지고 있지만, 그 양상은 대조적인 것으로 보인다. 즉 「선고」에서는 고요하고 정적인 정신적 주체가 시끌시끌하고 그로테스크한 몸의 공간에서 죽음을 맞이하여 그에 동화되는 데 비해, 「단식 예술가」에서는 단식의 끝을 알리는 요란한 축제의 공간에서 음식의 섭취를 통해 구성되는 몸-주체가 정적이면서도 집요한 정신적 의지에 의해 전복되는 것으로 보인다. 하지만 본 논문에서는 단식 예술가의 행위를 정신에 의한 몸의 극복으로 보기보다는, 정신적 문화, 즉 사회역사적인 상징적 체계에 의해 몸에 구성된 주체가 실재적인 몸의 발현을 통해 전복되는 것으로 보았다. 그런 점에서 두 작품에서 주체의 죽음은 일관된 의미를 지닌다고 할 수 있다. 말하자면 두 작품은 모두 상징적으로 구성된 주체의 죽음을 다루고 있는 것이다. 다만 「선고」에서는 정

신적이고 독백적인 주체를 전복하는 카니발적인 몸의 그로테스크한 모습이 부각된다면, 「단식 예술가」에서는 상징체계에 의해 구속된 몸을 해방시키기 위한 실재적인 몸, 즉 공백으로서의 몸과 비체로서의 몸의 성격이 부각되는 것이다.

우리는 게오르크와 단식 예술가의 죽음이 갖는 성격의 차이를 그들의 직업적 특성을 통해서도 확인할 수 있다. 「선고」는 주인공이 근대적 인간인 상인으로 성장하는 과정을 통해 그가 지닌 근대의 주체 중심적인 세계관을 분명하게 보여준다. 따라서 그에 대한 비판은 폭력적이며 독선적인 근대적 세계관에 대한 비판을, 그리고 그의 몰락은 그러한 세계의 몰락을 형상화하는 것으로 볼 수 있다. 이에 비해 「단식 예술가」의 주인공은 예술가이며, 그의 단식은 푸코가 말하는 권력에 의해 길들여진 자신의 몸에서 상징 기호의 흔적을 지우면서 실재로서의 몸, 즉 진리를 드러내고자 하는 예술가의 행위를 형상화하고 있다. 게오르크와 단식 예술가는 성공한 상인으로서 그리고 명성 있는 예술가로서 자신의 직업을 성실히 수행하는 직업인이라고 할 수 있다. 하지만 게오르크의 상인으로서의 성실함과 정체성은 독단성과 폭력성이라는 부정적인 성향을 보이며, 게오르크는 상인으로서 정체성의 몰락을 통해서 긍정성을 획득한다. 따라서 그의 죽음은 한 상인의 비극적인 죽음을 형상화한다고 할 수 있다. 반면에 단식 예술가는 자신의 정체성을 고수하는 성실함을 통해 진리를 추구하려고 하며, 그러한 성실함으로 인해 맞이하는 그의 죽음은 예술가의 숭고한 죽음을 형상화한다고 할 수 있다. 다시 말해서 상인으로서 게오르크의 정체성이 부정적인 것으로서 죽음을 통해 극복된다면, 단식 예술가는 예술가가 지닌 긍정적인 정체성의 발현을 통해서 죽음을 맞이하는 것이다.

그런데 본론에서 논의하였듯이 게오르크의 죽음이 외부적인 작용의 결과라기보다는 게오르크 자신의 내적인 과정을 통한 자기 처형의 과정이었다는 점을 고려한다면, 게오르크 역시 단식 예술가가 지닌 예술가로서의 정체성을 공유하고 있다고도 볼 수 있다. 그리고 단식 예술가 역시 자신의 직업 활동을 통해 진리를 추구하는 동시에 대중의 인기를 갈망하는 이중성을 보인다. 이러한 이중성은 카프카 작품의 주요한 모티프로 작용하는데, 예를 들어 『소송』의 요제프 K.는 은행원으로서의 정체성과 그 정체성으로부터 벗어나

려는 욕망 사이에서 끝없이 갈등을 일으키는 인물로 등장한다. 게오르크와 단식 예술가가 보여주는 이중성은 독일 문학에서 새로운 것은 아니며, 예술가 소설에서 흔히 볼 수 있는 모습이다. 하지만 카프카는 독특한 서사와 서술을 통해서 이를 새롭게 형상화 하고 있으며, 그 속에 당대의 시대적인 문제성을 담아내어 이에 대한 비판을 수행하고 있다. 즉 「선고」에서는 근대의 독백적이며 정신적인 주체의 폭력성을, 그리고 「단식 예술가」에서는 근대적 권력에 의해 구성되는 몸-주체를 비판하고 있으며, 그에 대한 극복의 가능성을 각각 민중적인 몸의 세계 와 실재로서의 몸의 발견에서 찾고 있다.

카프카의 작품에 등장하는 인물이 지닌 이중성의 팽팽한 대립 속에서 독자는 어떠한 시대적인 문제성이 나타나고 그에 대한 해결책이 어떻게 제시되는지를 파악할 수 있을 것이다. 본 논문에서는 「선고」와 「단식 예술가」에 형상화된 주인공의 죽음을 통해서 부정적인 근대적 주체의 두 양상과 그것의 극복에 대한 작가의 생각은 어떠한 것이었는지를 살펴보았다. 그리고 카프카의 다른 작품들에 대한 후속 연구를 통해서 이에 대한 더욱 정교한 분석을 기대할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

Ⅰ. Primärliteratur

Kafka, Franz: Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gehard Neumann, Frankfurt a. M. 2002.

Kafka, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente Ⅱ, Hg. v. Jost Schlemeit, Frankfurt a. M. 2002.

Kafka, Franz: Tagebücher. Hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller u. Malcolm Pasley, Frankfurt a. M. 2002.

김태환: 『변신·선고 외』, 을유문화사 2015.

Ⅱ. Sekundärliteratur

강미라: 몸, 주체, 권력 – 메를로퐁티와 푸코의 몸 개념, 이학사 2019.

고갑희: 시적 언어의 혁명과 사랑의 정신분석-줄리아 크리스테바의 경계선의 철학, 실린 곳: 한국 영미문학 페미니즘 학회 편: 페미니즘, 어제와 오늘, 민음사 2001.

곽정연: 프란츠 카프카의 「선고」에 나타난 자아분열, 실린 곳: 카프카 연구 13, 한국카프카학회 2005.

권혁준: 카프카의 인류타락 신화 수용과 형상화. 작품 「선고」를 중심으로, 실린 곳: 독일어문화권연구 16, 서울대학교 인문대학 독일학연구소 2007.

김수환: 러시아적 주체: 바흐친과 로트만의 자아 개념 비교, 실린 곳: 노어노문학 22(4), 한국노어노문학회 2010.

김영숙: 서구의 타자철학의 흐름에서 본 바흐친의 타자철학, 실린 곳: 노어노문학 27(1), 한국노어노문학회 2015.

김재희: 탈경계의 사유 – 카프카를 통해 본 해체와 탈주의 철학, 실린 곳: 철학사상 20, 서울대학교 철학사상연구소 2005.

김태환: 모더니즘 문학과 시점 이론, 서울대학교 박사학위논문 1996.

김태환: 문학의 질서, 문학과 지성사 2007.

김태환: 미로의 구조, 알음 2008.

데리다, 자크/정승훈, 진주영 역: 법 앞에서, 실린 곳: 자크 데리다/데릭 애트리지 편/정승훈, 진주영 역: 문학의 행위, 문학과 지성사 2013.

들뢰즈, 질 u. 가타리, 펠릭스/김재인 역: 천 개의 고원 – 자본주의와 분열증 2, 새물결,2003.

들뢰즈, 질 u. 가타리, 펠릭스/이진경 역: 카프카 – 소수적인 문학을 위하여, 동문선 2004.

들뢰즈, 질/허경 역: 푸코, 동문선 2003.

라캉, 자크/자크-알랭 밀레 편/맹정현, 이수련 역: 세미나 11권 – 정신분석의 네 가지 근본 개념, 새물결 2008.

바흐친, 미하일/김근식 역: 도스또예프스키 시학의 제(諸)문제, 중앙대학교 출판부 2011.

바흐친, 미하일/이덕형, 최건영 역: 프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화, 대우학술총서 2001.

박주영: 영원히 지워지지 않는 흔적: 줄리아 크리스테바의 모성적 육체, 실린 곳: 비평과 이론 9(1), 한국비평이론학회 2004.

백상현: 라캉 미술관의 유령들, 책세상 2014.

아감벤, 조르조/박진우 역: 호모 사케르, 새물결 2008.

오생근: 미셸 푸코와 현대성, 나남 2013.

오순희: 카프카의 '법' – 소설 「소송」을 중심으로, 실린 곳: 카프카 연구

30, 한국카프카학회 2013.

윤미애: 발터 벤야민의 후기비평 – 브레히트와 카프카의 교차로에서, 실린 곳: 카프카 연구 6, 한국카프카학회 1998.

이강은: 미하일 바흐친과 폴리포니야, 역락 2011.

이소희: 신체 이미지와 거식증: 메를로-퐁티의 신체의 현상학과 라캉의 정신 분석을 중심으로, 실린 곳: 한국여성철학 15, 한국여성처학회 2011.

이주동: 카프카평전, 소나무 2012.

임석원: 프란츠 카프카의 「단식 예술가」에 나타나는 복합시점과 예술관에 대한 고찰, 실린 곳: 카프카 연구 32, 한국카프카학회 2014.

임홍배: 서사정신의 회복을 위하여, 실린 곳: 비평동인회 크리티카 편: 소설을 생각한다, 문예출판사 2018.

장혜순: 카프카의 「단식 예술가」. 미적 경험과 욕망의 가면, 실린 곳: 카프카연구 28, 한국카프카학회 2012.

정항균: 카프카의 「단식 예술가」에 나타난 신체와 동물-되기의 의미, 실린 곳: 독어독문학 153, 한국독어독문학회 2020.

조선령: 미학과 정신분석학, 실린 곳: 미학·예술학 연구 33, 한국미학예술학회 2011.

초두리, 쇼히니/노지승 역: 페미니즘 영화이론, 앨피 2017.

최진석: 민중과 그로테스크의 문화정치학- 미하일 바흐친과 생성의 사유, 그린비 2017.

크리드, 바바라/손희정 역: 여성 괴물, 여이연 2017.

크리스테바, 줄리아/서민원 역: 공포의 권력, 동문선 2001.

퍼거슨, 닐/김종원 역: 제국, 민음사 2010.

푸코, 미셸/오생근 역: 감시와 처벌 – 감옥의 탄생, 나남 2019.

피종호: 후기 구조주의의 '몸'과 재현의 위기, 실린 곳: 피종호 편: 몸의 위기, 까치 2004.

홍준기: 라캉, 클라인, 자아심리학, 새물결 2017.

Anz, Thomas: Praktiken und Probleme psychoanalytischer Literaturinterpretation – am Beispiel von Kafkas Erzählung *Das Urteil,* In: Oliver Jahraus u. Stefan Neuhaus(Hg.): Kafkas ≫Urteil≪ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen, Stuttgart 2002.

Bauer-Wabnegg, Walter: Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik, Erlangen 1986.

Beißner, Friedrich: Der Erzähler Franz Kafka, In: Ders., Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge, Frankfurt, Suhrkamp 1983.

Brooks, Peter: Narrative in and of the Law, In: James Phelan and Peter J. Rabinowitz(Hg.): A companion to narrative theory, oxford, Blackwell 2005.

Deleuze, Gilles u. Guattari, Félix: Kafka Für eine kleine Literatur. FrankFurt a. M. 1976.

Engel, Manfred u. Auerochs, Bernd(Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk-Wirkung. Stuttgart 2010.

Jahraus, Oliver u. Neuhaus, Stefan(Hg.): Kafkas ≫Urteil≪ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Stuttgart 2002.

Meyer, Imke: Kafka's "A Hunger Artist" as Allegory of Bourgeois Subject Construction, In: Sabine Wilke(Hg.): From Kafka to Sebald. Modernism and Narrative Form, Bloomsbury 2012.

Neumann, Gerhard: Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas. In: Wolf Kittler u. Gerhard Neumann(Hg.): Franz Kafka. Schriftverhehr.Freiburg 1990. S. 399-432.

Nünning, Vera: Erzählen und Identität- Die Bedeutng des Erzälens im Schnittfeld zwischen kulturwissenschaftlicher Narratologie Und

Psychologie, In: Alexandra Strohmaier(Hg.): Kultur – Wissen – Narration, Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften, Transcipt Verlag 2014.

Sokel, Walter H.: Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst, München·Wien 1964.

Wiese, Benno von: Franz Kafka. Ein Hungerkünstler. In: Ders.: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, Düsseldorf 1956, S. 325-342.

Zusammenfassung

Der ‚Tod des Subjekts' in Kafkas Erzählungen *Das Urteil* und *Ein Hungerkünstler*. Eine vergleichende Analyse.

Jeong, Seonguk
Germanistik
Seoul National Universität

Kafkas frühes Werk *Das Urteil* und sein späteres Werk *Ein Hungerkünstler* beschäftigen sich mit dem Tod eines erfolgreichen Kaufmanns bzw. eines Künstlers, der das Hungern als einen künstlerischen Akt benutzt. In der vorliegenden Arbeit werden diese beiden Todesfälle als Kritik an den negativen Aspekten des modernen Subjekts interpretiert. Ersterer bezieht sich auf den Tod eines subjektzentrierten monologischen Subjekts in der Moderne, und letzterer bezieht sich auf den Tod eines Körper-Subjekts, das von der modernen Macht in den menschlichen Körper eingeschrieben wird.

Georgs Erinnerung, die im Anfangsteil von *Das Urteil* dargestellt ist, ähnelt dem Monologismus bzw. dem monologischen Narrativ in der westlichen Moderne, das Bakhtin kritisiert. Im zweiten Teil der Erzählung besucht Georg das Zimmer seines Vaters und führt einen Dialog mit seinem Vater. Von diesem Moment an verwandelt sich das monologische Narrativ in ein dialogisches Narrativ, was Georg mit jenen anderen konfrontiert, die er aus der Geschichte

seines Lebens ausgeschlossen hat. In der dialogischen Situation entdeckt Georg den realen Lebenszustand, den er aus seinem monologischen Narrativ ausgeschlossen hat, und erkennt dann, dass die Geschichte, die seine Identität ausmacht, nicht wahr ist. Infolgedessen wird er, da er die falsche Geschichte verfasst, zum Tode verurteilt. Hier ist das über ihn gesprochene Urteil tatsächlich ein über das monologische Subjekt gefälltes Todesurteil.

Georg akzeptiert das Urteil, obwohl sein Vater, der Kläger und zugleich Richter, keine Schuldbeweise erbracht hat. Das bedeutet, dass Georgs Entscheidung, Selbstmord zu begehen, nicht auf den von außen vorgebrachten Schuldbeweisen beruht, sondern auf seiner inneren Überzeugung der Schuldhaftigkeit. Das Todesurteil gegen Georg endet jedoch nicht mit einer bloßen Bestrafung, sondern führt zur Schaffung eines neuen Subjekts. Die Menschen, die Bakhtin beschreibt, existieren als eine große Masse, die keine klare Form besitzt und eine subversive wie generative Kraft auf die Alltagskultur ausübt. Diese Eigenschaft der Bakhtinschen Menschen ist in Georgs Vater zu finden, und die groteske Körperlichkeit seines Vaters bringt Georg vom monologisch-ideologischen Alltag in den lauten karnevalistischen Raum zurück. Folglich wird Georg als neues Subjekt geboren, das durch die Konfrontation mit der Kraft der Körperlichkeit geschaffen wird.

Während in *Das Urteil* der Tod des monologischen wie geistigen Subjekts beschrieben wird, wird in *Ein Hungerkünstler* der Tod des Körper-Subjekts geschildert. Foucault argumentiert, dass Disziplin, als moderner Machtmechanismus, dem menschlichen Körper eingeprägt wird, um ein modernes Subjekt zu bilden. In *Ein Hungerkünstler* ist das Hungern ein körperlicher Akt, der die

Einprägung symbolischer Zeichen ablehnt, welche durch Nahrung in den Körper eingeschrieben werden, um somit dem sozial zusammengesetzten Körper-Subjekt zu entkommen. In der vorliegenden Arbeit wird das Hungern des Hungerkünstlers als Akt des Essens der Leere interpretiert. Durch das Hungern nimmt er das Fleisch weg, in dem das symbolische Zeichen eingeschrieben ist, und setzt an dessen Stelle ein Fleisch der Leere, das nicht zu symbolisieren ist. Unter diesem Gesichtspunkt kann das Hungern als ein Prozess der Destruktion des soziokulturell zusammengesetzten symbolischen Subjekts betrachtet werden.

Für Lacan bedeutet Leere ein Loch in der symbolischen Ordnung. Sie ist so angelegt, dass alle Versuche, sich der Leere zu nähern, versperrt werden. Der Künstler jedoch versucht, gerade diese Leere zu treffen, indem er sich diesen Versperrungen widersetzt. Kafkas Hungerkünstler möchte seinen Körper zu einem Kunstwerk machen, indem er das Begehren nach einem Nicht-Essen, d.h. das Begehren nach einem Aufessen der Leere, in seinen eigenen Körper eingraviert. An diesem Punkt fungiert das Hungern in positiver Bedeutung als eine kreative Energie, durch die der Hungerkünstler die Wahrheit sucht, und rückt die negative, dass er keine Speise isst, in den Hintergrund. Darüber hinaus ähnelt der Körper des Hungerkünstlers, der faszinierend ist und gleichzeitig Ekel und Angst hervorruft, dem von Juila Kristeva beschriebenen Abject. Laut Kristeva verschwindet das Abject nicht, sondern dessen Spur bleibt im Unbewussten des Subjekts, wobei der Künstler versucht, sich dem Bereich des Abjects zu nähern. Diese Aussage von Kristeva über den Künstler gilt auch für den Hungerkünstler. Er entfernt durch das Hungern die symbolischen

Zeichen, die in seinen Körper eingraviert sind, und enthüllt das Abject, das in seinem Körper unterdrückt geblieben ist. Man kann sagen, dass er ein Künstler ist, der die pathologische Kraft, die ihn dazu bringt, das Essen abzulehnen, zu einem Kunstwerk sublimiert. Sein Streben nach Leere ist die Arbeit, die von der symbolischen Ordnung verborgene Wahrheit zu enthüllen, und das Offenbaren des Abject durch das Hungern ist die Arbeit, die subversive Kraft in sich selbst auszustrahlen. In diesem Sinne kann man sagen, dass das Hungern das Werk ist, ein neues Subjekt zu konstruieren, wie Foucault sagt.

Die Figur eines Panthers, der gleich nach dem Verschwinden des Hungerkünstlers erscheint, kann in diesem Sinn als die Erscheinung eines neuen Subjekts gesehen werden, das in der Leere geboren wurde, die der Hungerkünstler erreicht hat, und die in diesem Moment nicht den Zustand der Vernichtung markiert, sondern einen Bereich der produktiven Kraft. So wird die Leere auch in Zusammenhang mit dem gebracht, das Bakthin die Menschen nennt. Beide sind gemischte Massen ohne Unterscheidung durch ein symbolisches System und haben subversive wie generative Kräfte. In *Das Urteil* wird Georgs monologisches und spirituelles Subjekt durch den Dialog mit dem anderen und die Kraft des Körpers der Menschen, ähnlich wie in *Ein Hungerkünstler* das von der Macht konstruierte Körper-Subjekt durch die Kraft des Abjects, als neues Subjekt wiedergeboren.

Schlüsselwörter: Monologismus, Dialogismus, Menschen, Körper-Subjekt, Leere, Abject
Studenten-ID Nummer: 2003-20050