

전체주의 미학의 유산과 모스크바 개념주의

김희숙

글라스노스트와 소련 해체 이후의 러시아 문학의 다양성은 이원적 문화상황과 사회주의 리얼리즘의 규범체계가 무너졌음을 보여 준다. 그러나 글라스노스트 시대의 비평은 러시아 문학의 정체성을 우려하면서 변화된 문학의 모습을 분극성으로 이해하고자 한다. 이러한 평가의 양상은 강한 구심력을 지닌 문학에 대한 향수를 보이는 것이자 주류문학(가치궁정적 리얼리즘 문학)의 입장을 견지하는 것이다. 그것은 곧 사회주의 리얼리즘 개념의 신축적 확장인 것이다. 이러한 이분법적 대립구조의 주류—비주류 문학에 대한 “대체 문학”의 가능성으로서 필자는 “모스크바 개념주의”的 문학적 성찰과 노력에 주의를 기울인다.

최근의 러시아 문학에서의 서구 포스트 모더니즘론의 무분별한 수용을 경계하면서 필자는 아방가르드와 사회주의 리얼리즘으로 이어지는 흐름 속에서 예술과 권력의 상호경쟁적인 의지를 본다. 이러한 맥락에서 필자는 상업문화적 현상에 대한 패러디적 시선을 통해 예술의 순수성을 지켜내려는 시구 포스트 모더니즘 문학이 러시아적 상황에서는 그 진정성을 확보하기가 어렵다고 본다. 아울러 바흐瘫적 의미의 이념적 대화문학의 가능성을 전체주의 문학의 대안으로서 추구하려는 문학적 노력에 대해 러시아적 일상 속에 파고 든 전체주의의 독소를 꾀상적으로 이해한 것으로 비판한다.

사회학적 비평의 오류를 지적하면서 필자는 일련의 문학적 경향과 개념주의의 문학적 노력의 차별성을 미학적(예술언어적) 차원에서 노정하고, 어떠한 거리두기도 거부하고 전체주의적 언어 상황을 안으로부터 드러내는 “개념주의 문학의 진정성” 속에서 새로운 “제 3지대”的 러시아 문학의 가능성을 찾고자 하는 것이다.

I. 새로운 문학의 분극성과 다양성

오늘의 러시아인들이 체험하는 가장 큰 패러독스의 하나는 오늘과 어제에 대해서 보다는 차라리 아주 먼 과거에 대해 더 분명한 이해가 가능하다는 사실이다. 문학의 경우는 특히 그러해서 글라스노스트와 소련의 해체를 거치면서 러시아문학이 보여주고 있는 다양함은 “공식 - 비공식”, “합법 - 비합법”의 엄격한 이원적 대립원칙에 따라 구성되었던 예전의 문화상황이 소멸되었음을 실증해 주었고, 이데올로기에 의해 단호히 결정되었던 사회주의적 리얼리즘의 단혀진 규범체계가 문학의 발전과정에 확고하고 구속력있는 출발점으로 존재하던 시대는 이제 역사가 되고 말았음을 확인시켜준다.

문학적 상황의 다양함은 비단 이같은 이원론적 원칙의 유효성 상실에서 비롯되고 있지만은 않다. 사회주의적 리얼리즘의 시스템 해체는 사실 1960년대에 상당부분 이루어 졌고 비공식문학 뿐만이 아니라 공식문학 내에서도 지향과 양식(스타일)의 다양화가 꾸준히 진행되어왔기 때문에 러시아 현대문학에 대해 종체적으로 말한다는 것은 지나치게 대담한 일일 수 밖에 없다.

러시아문학의 正體性에 관한 우려는 특히 러시아문학이 아직 소비에트 문학으로 이야기되던 소련해체이전 글라스노스트시대에 많은 비평가와 문학사가에 의해 표명되었었다. 당시의 문학적 과정이란 과거에 발표될 수 없었던 작품들의 출판에 주로 의존하고 있었으며 이는 문학적 과정 자체가 아니라 출판에 불과한 것이었기 때문에 이 시기의 가장 큰 출판사건이었던 솔제니친의 “수용소군도” 출판이 곧바로 러시아 현대문학에 대한 찬사가 될 수는 없었다. 솔제니친이 마음껏 읽히고 난 다음에는 어찌될 것인가, 불가코프와 플라토노프, 서구모더니즘 또는 포스트모더니즘의 모방이 계속될 것인가, 아니면 종전의 지하문화가 자신의 긍정적 내용을 만들어내는데 성공하여 새로운 문학으로 발전하고 러시아문학에 총체성을 부여할 수 있게 될 것인가에 대해 러시아 문학계에선 우려에 찬 전망이 계속되어왔다.

이 시기의 여러 문학지에 실린 많은 논문들은 러시아문학의 변화한 모습을 다양성이 아니라 분극성으로 이해하고 있으며 과거의 겹겹제도를 대신하게 된 독자의 반응과 시장경제의 논리에 의해 이 분극성이 정리되고 총체적 과정으로서의 러시아문학이 재건 되기를 희망하는 내용을 담고 있다.¹

특히 「노브이 미르」(1989.10)에 “새로운 산문 : 똑같은 산문인가, ‘다른’ 산문인가?”라는 제목아래 실렸던 두 편의 논문 “마트료슈카원칙”과 “지하로부터의 출구에서²”는 분극성의 문학을 발생사적으로 다루면서 이 ‘다른’ 문학이 주류문학, 즉 사회성과 미래에 대한 확신을 지닌 문학, 단순한 문학이기를 넘어서서 초문화적 목적에 기여하는 문학에 합병되기를 기대함으로써 ‘다른’문학에 대한 부정적 평가와 함께 강한 구심력을 지닌 문학에 대한 항수를 표시하고 있다. 이 논문들은 공식문학의 데두리밖에서 자신을 형성하고 주장해가는 과정에서 半官報文學에 대한 저항적 성격을 뚜렷이 해온 문학에서 출발하는 다른 문학의 특성으로 예술을 통한 호소와 교육의 거부, 사회참여로 해석 될 소지가 있는 모든 것에 대한 거부, 비정상적 상황과 인물의 설정, 개인주의, 비사회성, 세계관으로 승격한 아이러니를 지적하면서 사회적 열정을 본질로 하는 주류문학에 이 다른 문학을 대립시키고 있다. 사회적 열정을 러시아문학의 불변의 본질로 내세운다는 점에서 이러한 견해는 벨린스키, 체르느이셰프스키를 스승으로 하는 러시아의 전통적 사실주의 문학비평의 정신을 따르고 있으며, 두진체프, 르이바코프 뿐만 아니라 페레스트로이카와 함께 쏟아져나온 폭로문학도 이 주류문학 계열에 포함시키고 있다. 이들 작품의 경우 이데올로기적 기초가 역으로 바뀌었을 뿐 예술적 시스템 자체는 그대로 지켜지고 있다는 점에서 보자면 이같은 분류는 사실 타당성을 갖는다.

그러나 이를 논문의 오류는 사회를 유토피아로 그려내던 정체기의 문학이나 안티유

¹ 월간지 Sovetskaia literatura의 “Tak ia vizhu”에 게재된 논문들은 대개 그러하다. 특히 1990.9월호에 실린 E.Shklovskij의 “Gde tochka opory?”, A.Vasilevskij의 “Svoboda otkaza”, 1991.6월호(“LEPTA”로 잡지이름이 바뀜)에 실린 “문학의 종말”에 대한 논문들을 참조할 것.

² Petr Vajl'/Aleksandr Genis, “Princip matreshki”, Novyi mir, 1989, No.10, pp.246-250, Vladimir Popov, “Na vykhode iz” <andergrounda>, ibid. pp.251-257.

토피아로 그리고 있는 폭로문학 모두가 사로잡혀 있는 이념적 부자유에 대해 보다 자세히 다루지 않은 채 사회적 열정만으로 총체적 문학의 구심점을 논하고 있다는 점, 그리고 러시아문학사에서 언제나 소수일 수 밖에 없었던 특별히 “문학적”인 문학이 다수 등장하게 된 것을 글라스노스트시대의 가장 중요한 현상으로 지적하면서도 그러한 문학을 미학적 관점에서 접근하지 않고 사회적 사상성, 작가의 사회적 태도에 의해 평가하고 당연히 주류문학에 합병되어야 할 대상으로 결론지음으로써 문학평론의 기능을 사회적 도덕적 검열로 축소시키고 있다는 점이다.

이 “보다 문학적”인 문학, 사전약속이나 조직에 의해 개별적으로 구속당하지 않으면서 그러면서도 동시에 같은 일을 한다하여 흔히 경멸적으로 에브리스트라 불리우는 작가들의 문학은 주류문학적 입장에서 일반적으로 다음과 같이 얘기된다. 첫째, 이들의 문학에선 사회적 연관성 및 지향성이 문제되지 않으며 따라서 주인공이 사는 곳이 도시건 농촌이건 시베리아건, 그가 농민이건 노동자건 지식인이건 간에 그런 것은 조금도 중요하지 않다. 둘째, 이들 작가에게 가장 중요한 것, 가장 확실한 것, 그것은 작가자신으로 독자는 등장인물들의 모습에서 쉽게 작가자신을 알아볼 수 있다고 말해진다.³ 세번째의 특성은 아이러니로, 60년대 산문에서의 아이러니가 비속하고 공허하게된 플래카드언어와 구호언어에 대한 반발로서 선택했던 방법, 다시 말해 언어자체를 포기하지 않으려는 노력이자 저항으로서 그뒤에 진실되고 정직하며 강렬한 감정을 감추고 있었다면, ‘다른’ 문학에서의 아이러니는 모든 법규와 원칙과 이상을 의문시하고 한겹의 아이러니 밑에 또 한겹의 아이러니를 끝없이 열어 보여주는 마트료슈카원칙을 따르고 있다고 얘기된다. 이들 작가는 두진체프와 르이바코프가 내세웠던 것과 같은 이념적 말에 대한 요청을 시대착오적인 것으로 이해하며 아이러니를 통한 패러디의 대상을 삶 자체로 확대하고 있다는 것이다. 네번째의 특성으로 얘기되는 것은 ‘다른’ 문학의 작가들이 자신을 오로지 언어현상으로서만 인정하고 인식한다는 점이다. 삶에 영향력을 행사할 수 없으며 세계와 어떤 합의에도 이를 수 없다는 자각은 비판론적 감정으로 발전하여(특히 1989년에 테비한 A.가브릴로프의 경우) 난폭하고 충격적인 언어로 보이지 않는 독자를 경악시키면서 독자와의 관계를 단절로까지 몰아가고 있다는 지적이다. 그러나 러시아리얼리즘의 전통은 말이 어릿광대의 피리처럼 무력하다고 느끼는 것 자체를 비극이라고 보지는 않는다. 리얼리즘이 보는 문학은 삶앞에서 언제나 원죄를 안고 있기 때문이다. 오히려 ‘다른’ 문학의 비극성은 자기 존재에 정당성을 부여해줄 어떤 부가점을 발견치 못한 채 단순히 작가라는 수치에 머무르는 데 있으며, 그러므로 다른 문학은 문학적 양식이나 테크닉이 아니라 낙관론적 지향, 아름다운 미래를 위한 긍정적 노력과 같은 초문학적 이념을 통해 비로소 러시아의 위대한 문학전통 속에 함께 자리할 수 있을 것이라고 보는

³ 특히 V.P'etsukha의 “Vilet”, “Novaia moskovskaia filosofia”, M.Popov의 “Fil'my 30-ch godov”, A. Bychkov의 “V sleduiushchii raz ostorozhnee, rebiata”, V.Murzakov의 “Zdravstvui, Tonia!”, L. Petrushevskaya의 “Svoi krug”, L.Kostikov의 “Everisty stikhiiyne i soznatel'nye”가 그 대표적 작품으로 간주된다.

것이 리얼리즘적 비평의 시각이다.

“다른 문학”, “위대한 전통”, “주류문학”이라는 명칭들에서 이미 볼 수 있듯이 이 같은 시각은 글라스노스트가 러시아문학 비평에서 사회주의적 리얼리즘의 맥을 곧바로 잘 라버릴 수는 없었다는 것을 말해준다. 모든 간등과 다양한 목소리에도 불구하고 예전엔 하나의 방향을 가졌던 통일된 문학(이것은 물론 공식적으로 발표된 문학작품들만을 대상으로 했기에 가능한 것이었다)이 동아리와 亞文化로 분열되고 있지만 결국엔 하나의 러시아 문학이라는 통일된 궤도위에 머무르리라는 낙관, ‘다른’문학과 위대한 전통간의 관계는 “父子”的 간등과 같은 집안문제일 뿐이며 원심력이 아니라 구심력에 의해 ‘다른’ 문학도 이끌어지게 되리라는 기대와 예상은 ‘다른’문학을 “위대한 전통”으로부터의 일시적 분극현상으로 보는 주류문학의 입장을 견지하고 있었고 주류문학이란 다른 아니라 가치긍정적인 리얼리즘전통의 문학이었다.

이같은 주류문학론은 예전의 수축적인 사회주의적 리얼리즘, 즉 엄격히 정해져 있는 모티브와 형식기법 그리고 그것에 대한 이데올로기적 해석을 법전화해두고 그것의 준수를 모든 작가에게 요구했던 사회주의적 리얼리즘이 보다 신축성있는 형태로 확장된 것일 뿐,⁴ 결코 종래의 이원론적 대립원칙에서 벗어나지 못하고 있다. 그러나 지금의 러시아문학은 바로 이러한 이분법적 대립구조의 주류 - 비주류문학에 대한 “대체문학”의 가능성으로서 발전해 온 문학운동을 통해 자신의 전체주의적 과거에 대한 성찰로 “문화의 제 3지대”⁵를 창조해내기 위한 노력을 계속하고 있으며, 그 중에서도 특히 “모스크바 개념주의”(Moskovskii konceptualizm)는 전체주의시대의 미학과 전체주의 이후의 문학관계를 자기이해를 위한 성찰의 대상으로 삼고 있다는 점에서 특별한 관심을 끈다. 전체주의시대의 미학과 러시아의 새로운 문학에 대해 다룰 이 논문에서는 모스크바 개념주의가 중심에 서겠지만 새로운 문학에 대한 보다 포괄적인 이해를 위하여 1970년대부터 모스크바 개념주의와 함께 독자적으로 발전해 온 다른 두 방향의 문학, 즉 “非正經的 경향문학”(“nekanonicheski - tendentsioznaia literatura”)와 “무경향문학”(“bestendentsioznaia literatura”)에 대해 우선 간략히 그 특성을 기술하고자 한다.⁶

1. 非正經的 경향문학

새로운 문학내의 다른 문학들과 이 문학을 구별짓는 가장 중요한 특성은 전통에 대

4 수축적 경향의 사회주의적 리얼리즘(소련)과 확장적 경향의 사회주의적 리얼리즘(다른 슬라브문학)에 대해 Felix Vodichka, *Die Struktur der literarischen Entwicklung, mit einer einleitenden Abhandlung von Jurij Striedter*, eds. Frank Boldt et al, München 1976, pp.126-143참조.

5 Dmitrij Prigov, “Gde nasc ruki, v kotorych nachoditsja nase budusce?”, *Vestnik novoj literatury*, 1990, No.2, pp.212-217참조.

6 I.Severin, “Novaja literatura 70-80-ch”, *Vestnik novoj literatury*, 1990, No.1, pp.222-239, A.Stepanov, “Kuda my, mozhet byt’, idem?”, ibid. pp.216-221을 참조하였음.

한 강한 애착과 일정한 가치에 대한 지향이며 이 때문에 종종 종교문학의 계열로 이해되기도 한다. 경향문학이나 목적문학이 텍스트로 하여금 문학공간으로부터 이데올로기 공간 혹은 도덕공간으로 진너가면서 문학외적인 임무를 완수하도록 宗規를 정해두고 있는 것과는 달리, 비규범적 경향문학은 문학의 공간을 떠나거나 문학외적인 일을 수행함이 없이 지향하는 가치체계를 향하여 비규범적으로 움직여 나아간다.

경향문학이나 목적문학이(여기서는 과거의 공식문학 뿐만이 아니라 비공식문학과 망명문학의 작가들이 대다수 속한다.) 문학이라고 하는 건축물을 결코 혼들리지 않는 튼튼한 것으로 여겼고 전통적이고 단순한 방법을 사용한 실증적이고 보수적인 경향의 텍스트를 만들면서 그 건축물을 증축해나갔으면, 비정경적 경향문학은 문학이라는 건물이 혼들리고 있다는걸 감지하나, 그럼에도 불구하고 전통이 거부하지 않는 가장 안전하고 확실한 공법을 사용하여 건물을 완성시키고 계속 애쓴다. 正經에 정해져있는 직선로가 아닌 독자적인 우회로를 통하여 자신이 지향하는 가치를 향해 나아가는 非正經的 경향문학텍스트의 주인공은 원칙적으로 모든 진실을 다 알고 있는 현명한 인간이라는 점에서 경향적 텍스트의 주인공과 공통점을 지니나, 다른 한편 상궤를 벗어나 길옆에서 모든 것을 바라보는 독자적 시각을 통해 正經的 주인공으로서는 결코 알 수 없는 어떤 것 까지도 알고 있는 奇人이라는 점에서 그는 무경향텍스트의 주인공과도 비슷하다. 경향문학의 관점에서 볼 때 비정통적이고 심지어 이단적이기조차 한 이 주인공의 모습은 별나고 기이한 이미지, 개성적이고 자족적인 말에 대한 애착, 타인의 말의 인용과 같은 무경향 텍스트양식의 특성과 결합되어진다. 그러나 이런 공통점에도 불구하고 비정경적 경향텍스트의 주인공이 지닌 별남, 기묘함은 무경향 텍스트의 경우와는 달리 어디까지나 그럴만한 합당한 동기를 지닌다. 또 무경향 텍스트와 마찬가지로 아이러니와 과형이 없는 “순진한” 체험묘사를 거부하고 있음에도 불구하고 비정경적 경향문학은 삶을 비극으로 느끼는 것을 허용치 않는 무경향텍스트와는 달리 한가지 비극적 상황의 가능성 을 남겨두며, 그것은 신에게 버림받은 상황이다. 그러나 이 상황의 해결은 비정경적 텍스트의 시학안에서는 불가능하다. 비극적 상황의 해결은 오로지 正經에 의해서만 가능하지만 비정경적 작가에게 正經的 해결은 처음부터 금지되어 있고 바로 이 모순으로부터 비정경경향텍스트가 지니는 긴장이 생겨난다.

문학공간으로부터 자신의 베풀점을 뜯기지 않는 한도내에서 신학적 공간, 정치적 공간을 비롯한 모든 공간을 자신의 것으로 취할 수 있는 비정경경향문학은 새로운 문학의 출현에 반드시 필요한 산소를 문학텍스트에 공급해주며 점점 더 넓은 언어영역을 자신의 공간속으로 받아들이고 있다. “銀의 시대” 이후 러시아어는 바로 이 문학속에서 최고의 급수에 도달했다고 말해지는 비정경적 경향문학을 대표하는 작가로는 크리불린(V. Krivulin), 슈바르츠(E.Svarts), 미로노프(A.Mironov), 스트라타노프스키(S.Stratanovskii) 등이 있다.

2. 무경향문학

비정경적 경향문학과 달리 무경향문학은 문학의 건물이 혼들리는 정도가 아니라 무너지고 있다고 느끼며 스스로 그 붕괴를 도와 벽을 부수고 기둥을 훈든다. 문학의 붕괴를 결코 사전에 저지시킬 수도 중도에 중단시킬 수도 없는 과정이라고 여기기 때문이다. 서구포스트모더니즘의 영향을 받은 무경향작가들에게는 그들의 바깥에 놓여있는 어떤 도덕규범도 모두 무효하며 지적 과포화상태에 처한 이 세계에서 어떤 새로운 사고도 어떤 정신적 운동도 공감을 얻을 수 없는 무의미한 것에 지나지 않는다. 기호적 과포화와 문학변비증에 관한 지각은 모스크바 개념주의자들의 경우에도 마찬가지이지만 그것에 대한 반응에서 두 문학방향은 차이를 보인다. 가장 중요한 차이는 개념주의가 배제하고 있는 개성적이고 개인적인 작가의 말과 고유가치적인 언어스타일이 무경향문학에선 아직 허용되고 있다는 점이다. 개성적인 말을 허용하는 무경향문학은 대중인간이 아닌 기이하고 이론적인 인물을 주인공으로 삼을수 있으며 작가에게 반드시 타인의 말뿐만이 아니라 그 자신의 말도 사용할수 있도록 허락함으로써 작가가 가질 수 있는 창조주적 권리를 부정하지 않는다. 타인의 말은 작가의 말과 텍스트속에서 뒤섞이며, 대중의 말, 관용구, 상투어, 비어, 속어들은 작가의 말속에 떨어지는 붕괴된 문학건물의 파편들이다.

이 붕괴를 중단시킬 수도 끝낼 수도 없는 과정이라고 느끼는 무경향문학은 이 지각에서 시간으로부터의 독립을 과시해 보인다. 시간의 흐름은 아무것도 변화시키지 못하며 모든 운동은 무의미하기 때문이다. 그러나 시간과 함께 이 세계로부터는 고통과 동정도 사라져버리고 여기에서 무경향적 주인공의 냉담함이 생겨난다. 그의 마음에 들지 않는 것은 사회적 조건, 어떤 구체적인 사회조직이 아니라 삶 그 자체이다. 비극으로 간주될 수 있는 권리를 잃어버린 삶속에서 주인공은 영웅적인 행동에 대한 권리를 잃어버리고, 탈영웅화된 기괴하고 도깨비같은 인물이 독자들에게 감정이입과 자기동일시를 가능케해 주었던 심리소설의 전형적 주인공을 대신한다. 탈영웅주의, 반심리주의, 비사회성, 금기시되는 주제에 대한 집착 등은 감정이입과 동일시를 불가능하게 하는데 그치지 않고, 독자에 대한 거의 노골적인 경멸을 담고 있으며 독자에게 요구되는 것은 놀람과 경탄뿐이다. 작가도 주인공도 무한히 이어지는 他者속에서 가상의 자신을 투사할 뿐이며 이 투사의 주체들은 오로지 끝없는 “변장”속에서만 자신을 체험한다.

앞의 비정경적 경향문학에서 희망과 절망 사이의 모순과 상심이 “진실”에 대한 문학의 죄책감을 동반했었고, 이 진실이 한편으로는 지난 시대의 거짓 열정에 의해 떠받쳐졌던 유토피아를 금지시키면서 또 다른 한편으로는 개인의 내면에 깃든 도덕적 잠재력의 탐색과 발견을 위한 새로운 희망의 담보가 되었던 것과는 달리, 무경향문학은 도덕적 호소와 진리에의 요구에 바탕을 두는 그같은 문학이해를 비웃는다. 진리, 진실, 솔직함은 웃음의 대상이며 진실에의 열망과 갈구는 시대착오적이고 연극적인 포우즈로引用되어 연출된다. 이같은 텍스트는 궁정도 반박도 칭찬도 비난도 하지 않으며 머무르지도 달아나지도 않는다. 모든 가치, 모든 평가는 무경향텍스트의 자기유희를 위한 대상

이 될 뿐이다.

소콜로프(S.Sokolov), 쿠드랴코프(B.Kudriakov), 하리토노프(E.kharitonov), 예로페예프(V.Erofeev), 드이슬렌코(B.Dyshlenko), 리모노프(E.Limonov), 포포프(E.Popov) 이사예프(N.Isaev) 등이 대표하는 무경향문학의 이같은 유희적 텍스트는 베르크 M.Berg의 개념을 빌어 “수직적 문학”⁷의 현대적 변종이라 부를 수 있는 것이다. 스탈린 사망후 해방기의 고발문학, 솔제니친의 반체제문학, 또 소비에트의 공식문학이었던 농촌문학이 잘 알려져 있지 않은 삶의 측면을 묘사하고 조그만 진실들을 축적하기 위해 독자대중에게 쉽게 이해될 수 있는 언어와 기존의 미적기법을 사용하는 “수평적” 문학이었다면, 무경향문학은 새로운 시점과 고유가치를 갖는 말을 추구하는 수직적 문학이다. 기존의 전통적인 미적기법조차 유희의 대상으로 삼아버리는 이 수직적 문학은 앞서 얘기했듯 독자를 믿을 수 있는 진지한 대화상대로 여기지 않는다. 가장과 속임의 텍스트는 솔직한 대화를 의도하지 않으며, 도덕적 호소의 문학이 전제했었던 의사소통의 안정성은 여기서는 이미 해체되고 없다.

3. 모스크바 개념주의

1970년대중반 비공식 예술계열의 화가와 작가들에 의해 시작된 모스크바개념주의는 공식문학 뿐 아니라 공식문학 봇지않게 전통을 굳힌 비공식문학, 그리고 망명문학과도 본질적으로 대립되는 매우 특이한 예술운동이다.

“예술의 본질은 대상이 아니라 예술에 대한 예술가의 개념에 있으며 대상은 그것에 종속된다는 생각에서 출발”하는⁸ 개념주의예술에서 예술가는 비평가와 학자와 철학가의 기능을 동시에 떠맡는다. 다시말해 예술에 대한 예술가의 성찰이 예술텍스트 구성과정 그 자체가 되고 있으며 이과정에서 예술가의 시선은 그의 인물의 시선과 별개의 것으로 존재하는 게 아니라, 인물의 시선과 하나의 광학으로 합쳐지고 그 결과 인물은 작가로서의 인물로, 작가는 인물로서의 작가로 나타나게 되는 두겹시선의 장치가 발전되어 나온다.

이 두겹시선의 광학은 모스크바개념주의가 다른 종류의 비공식문학들과 벌써 본질적으로 구별되는 점을 분명히 해준다. 즉, 개념문학은 글쓰기의 주체인 작가가 작품속에서 우월한 가치관과 도덕적 능력을 갖는 (따라서 인물이나 독자에게 도덕적 호소를 행할 수 있는) 고발문학이나 문학에 대한 성찰이 결코 문학텍스트 전부를 삼켜버리지 않기 때문에 인물의 말과 작가의 말이 구별되어 사용될 수도 있는 무경향문학과 뚜렷이 구별되며, 또 사회현실보다 높은 곳에 존재하는 가치체계를 인정, 추구하는 비정경적 경향문학과도 뚜렷하게 구별된다.

⁷ M.Berg, "Novyi zhant", Literatunoe A-Ia, No.1 (1985) pp. 4-6.

⁸ Iosif Bakshtein, "Zametki o Moskovskom kontseptualizme," GRUPPA. Texte aus Moskau, Stuttgart, P.

앞에서 1970, 80년대의 새로운 러시아문학이 문학의 종말에 대한 느낌을 상당정도 공유하고 있었다는 점을 지적했었다. 물론 다양함과 복수성이라는 관점에서 문학의 움직임을 관찰한다면 문학의 종말이라는 느낌은 주관적인 것에 불과할 것이다. 그러나 중요한 것은 그런 느낌이 어느정도 주관적인가 혹은 객관적인가 하는 것이 아니라, 끝난 문학이 던지는 그림자를 바라보는 시각이 어떤 결과를 가져오고 있으며 문학이 끝났다는 느낌에서 쓰여지는 텍스트들이 어떤 방식으로 만들어지며 어떤 방식으로 러시아독자들의 지각에 작용하게 되는가하는 것이다.

모스크바 개념주의자들에게 있어 문학의 종말이란 20세기초 미래주의자들이 “현대의 기선으로부터 바닷물속으로 내던져 버리려했던”⁹ 그런 고전작가들이 그들에겐 존재하지 않는다는 그런 의미가 아니다. 그와 정반대로 이들의 경우 문학의 종말이란 과거문화(문학)의 힘, 갑당할 수 없는 무게로 느껴지는 문학의 과포화상태를 의미한다. 문학의 軸軸捻, 문학의 장폐색현상은 여태까지의 문학에 대한 자기 성찰이 없이는 계속 글을 쓰는 일도 세계를 지적으로 이해하는 일도 불가능하다는 지각으로 나아갔다.

공식문학을 뛴쳐버리기위해 공식적 意識을 거짓으로 폭로하거나, 혹은 아무런 반응도 보이지않는 방법을 취하면서 자신은 공식문학이나 공식의식과는 아무런 내적 연관성도 지니지 않는 듯 생각하던 비공식문학가들과 달리 모스크바개념주의자들은 그들자신이 이데올로기로 과적된 현실에 에워싸여있고 그 현실에 자신들이 매몰되어 있다는 자각에서 출발하여 그들의 문학텍스트를 통해 공식문화의 구조를 재구성함으로써 자신의 진정한 본질을 이해하려는 작업을 시도한다.

공식문학의 바깥에 서는 문학이면서 공식문학의 구조를 자신의 구조로서 재구성하고 반성하는 개념문학은 따라서 결코 반체제문학이나 또는 이른바 자유문학이라는 이름으로 불리워질 수가 없다. 오히려 공식문화와 비공식문화의 본질적 공통점을 인식해내고 예술과 권력의 공통적이고 그래서 경쟁적인 의지를 밝혀냄으로써 20세기 러시아문화에 대한 새로운 이해를 가능케하고 공식, 비공식 이데올로기의 부가가치로부터 자유로운 새로운 문화의 출발점을 마련해내고자 시도하고 있다.

II. 개념주의의 前史 – 예술과 권력

포스트모더니즘 논의가 서구문화를 훨쓸면서 러시아문화에 대해서도 이개념을 적용하려는 시도가 드물지 않다. 앞서 얘기했던 무경향문학을 세베린(I.Severin)은 거침없이 러시아포스트모더니즘문학이라 부르고 있으며¹⁰ H.슈미트(Herta Schmid)는 네오아방가르드문학을 그렇게 부르고 있다.¹¹ 두 사람 모두 러시아의 포스트모더니즘을 1930년대

9 D.Burliuk, A.Kruchenykh, V.Majakovskii, V.khlebnikov, “Poshchechina obshchestvennomu vkusu,” Literaturnye manifesty I, München 1969, PP.77.

10 I.Severin, 상계서, P.228.

초 사회주의적 리얼리즘에 의해 강제로 중단됨으로써 자신의 예술적 잠재력을 다 발휘하지 못한 채 저지당했던 러시아보더니즘, 아방가르드의 맥이 다시 이어지면서 유기적으로 발전되는 움직임으로 이해하고 있다. 특히 H.슈미트는 모더니즘이 리얼리즘시대의 가치체계에 반대되는 가치체계를 추구했던 것처럼 포스트모더니즘은 사회주의적 리얼리즘에 대한 추구이고 이점에서 포스트보더니즘(네오아방가르드)의 코드는 모더니즘코드의 최종적 결정체이자 리얼리즘코드에 대한 가장 엄격한 대립이라고 설명한다. 이러한 설명은 슈미트의 논문에서 다루어지는 극작가들 (밥필로프, 악쇼노프, 아말릭)의 경우엔 합당하겠으나 자신의 문학을 스스로 포스트모더니즘적이라고 부르고 있는 프리고프(D.Prigov)¹¹를 대표적 맨바로 갖는 모스크바개념주의문학의 경우엔 타당하지 못하다.

이 논문에서 나는 포스트모더니즘의 개념논쟁에 개입할 생각은 없다. 그러나 많은 학자들, 특히 서구의 학자들이 생각하는 것처럼 러시아보더니즘(아방가르드)은 사회주의적 리얼리즘에 의해 유기적 발전이 폭력적으로 중단되었는가? 사회주의 리얼리즘은 문화에 행해진 정치폭력이었으며 反文化였을까? 아방가르드는 과연 정치적 무죄와 예술적 순결만으로 평가될 수 있을 것인가?

이 문제에 대해 모스크바개념주의는 아주 다른 견해를 가지고 있다. 아방가르드와 스탈린주의적 사회주의 리얼리즘은 예술플랜에 의해 세계를 완전히 새로운 모습으로 변화시키고 시간의 힘이 침투해올 수 없는 무시간적이고 영원한 절대적 세계를 창조해내고자 하였다는 점에서 서로 매우 닮았으며, 바로 이 유토피아적 원칙에 있어 러시아의 비공식, 半(半)공식예술은 “스탈린주의라는 총체적 예술작품”¹²의 수용이며 상당정도 스탈린프로젝트의 완성이라고 개념주의는 이해한다. 뿐만 아니라 자신의 진정한 본질 또한 스탈린프로젝트의 내재적 논리로부터 출발하고 있다는 것을 분명하게 이해하기 위하여 개념주의는 공식문화의 내적구조를 성찰하며 그런 시도를 통하여 정치적 결백함과 예술적 순수함으로 자신을 잘못 이해하는 비공식문화에 공격을 가한다.

스탈린 사망후 탈스탈린화가 시작됐을 때 서구는 러시아가 스탈린에 의해 강제로 중단되었던 발전이 이제 다시 이어질 것으로 기대하였다. 이런 기대를 한것은 러시아아방가르드와 비교하여 스탈린주의를 퇴행적인 이데올로기로 이해했기 때문이었다. 그러나 탈스탈린화의 첫 결과는 그러한 기대와는 전혀 딴판인 극단적으로 전통주의적인 반응으로 나타났다. 솔제니친의 작품들을 생각해보라. 이같은 과정은 어떻게 설명되어져야하는가? 스탈린주의는 실제로 폭력적 방법으로 아방가르드를 탄압했지만 그렇다고해서 스탈린주의 자체가 퇴행적인 이데올로기였는가? 역사적 변화의 강물에 맞서 소련을 지키려

11 H.Schmid, "Postmodernism in Russian Drama : Vampilov, Amalrik, Aksënov" *Approaching Postmodernism*, edited by D. Fokkema & H.Bertens, Amsterdam 1986, PP. 157-184

12 D.Prigov, "Vtoroi raz o tom, kak vse-taki vernut'sia v literaturu, o stavaias' v nei, no vyidia iz nee sukhim!", "Russkaia alternativnaia poetika, Moskva(MGU) 1990, P.22.

13 Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, München 1988.

이 책에서 저자는 1910, 20년대의 러시아 아방가르드가 전체주의 내지는 사회주의적 리얼리즘 미학을 스스로 준비해주었음을 강조하고 있다.

했던 바리케이드가 무너진 다음 러시아인들이 보수적이고 전통주의적인 방향으로 돌아섰던 것은 스탈린주의를 유토피아주의의 마지막 단계라고 여겼고 그 가장 극단적인 유토피아가 안티유토피아로 드러난지금 더 이상의 진보, 더 이상의 아방가르드는 있을 수 없다는 직관적 이해에서 이루어졌던 일은 아니었을까?

시월혁명으로 러시아를 장악한 혁명세력이 약속했던 세계는 정의롭고 풍요한 세계일 뿐만이 아니라 예술적으로 조직화된 아름답고 조화로운 세계였다. 이 사업을 계획하고 지휘해야 할 당지도자는 전세계를 질료로 사용하여 “질료의 저항을 분쇄”하고¹⁴ 자신이 구상한 형상을 만들어내는 예술가와 다름없는 존재였다. 미적 원칙에 따른 새로운 세계 구상은 예술을 삶으로 삶을 예술로 만들고자 했던 아방가르드예술에서 먼저 의도했던 바였다. 그러나 아방가르드의 구상은 실현되지 못했고 곧장 예술사와 박물관에 속하게 되었다. 그러나 그곳에서 아방가르드예술이 그 과격한 형식실험으로 불려일으키고 있는 감탄은 결코 아방가르드의 승리가 아니라 완전한 패배를 의미하는 것이다. 아방가르드가 원했던 것은 결코 어떤 권력으로부터도 자유로운 단혀진 공간, 단혀진 텍스트내에서의 이른바 순수한 예술적인 행위가 아니었다. 아방가르드는 세계컨텍스트 전체를 자신의 텍스트로 이루어내고자 하였으며 질료를 지배하고 질료를 조직화하려는 예술의지는 아방가르드예술이 지닌 권력에의 의지를 증명해준다.¹⁵ 이 의지가 사회와 예술가간의 갈등을 극화시켰고 이 싸움에서 승리자가 된 사회주의리얼리즘에 아방가르드가 회생되었던 것은 사실이지만 그 회생이 흔히 말하듯 非이데올로기, 無이데올로기에서 비롯된 것은 아니었으며, 때문에 아방가르드의 절대무죄에 대한 신화는 재고되어 마땅하다.

탈스탈린화가 아방가르드가 아닌 아리에르가르드로 나아갔던 것, 아방가르드와 스탈린시대의 사회주의리얼리즘이 추구했던 “새로운 인간”에 대한 유토피아적 꿈 대신에 혁명과 스탈린을 견디어내면서 러시아민족이 지켜왔던 “영원한 가치”를 지향하게 된 것은 러시아인들이 아방가르드와 스탈린주의의 친족성을 간지하였음을 의미한다고 볼 수 있다.

술제니친에 의해 극단적인 형태로 대표되었고 결국 술제니친의 추방으로 그 냇가를 치루어야했던 전통주의적이고 보수주의적인 입장은 1960, 70년대에 오면 살짝 가면을 쓴 완화된 형태로 변하면서 소련의 공식적 이데올로기로 격상한다. 이른바 “농촌산문”의 이념이 그것으로 라스푸찐(V.Rasputin), 아스타파예프(V.Astaf'ev), 벨로프(V.Belov) 등의 작가와 그의 많은 사상가와 비평가에 의해 일반화되었던 이 이념에서는 과거 공식적 이데올로기가 주장했었던 역사와의 단절, 완전히 “새로운” 사회, “새로운” 인간의 창조와 같은 내용이 사라지고 그 자리에 소비에트체제는 보다 나은 삶에 대한 인류의

¹⁴ 이것은 모든 형식주의 예술론의 기초이다. Texte der russischen Formalisten, Bd. I, II, hrsg. v. Jurij Striedter u. Wolf-Dieter Stempel, München 1972 참조.

¹⁵ 지배소와 주변요소의 교체 변화에 따라 문학의 진화가 이루어진다는 문학진화론과 함께 이것은 비정치성, 비이데올로기성 때문에 소비에트 이데올로기기에 의해 숙청당했다고 얘기되는 형식주의가 실은 대단히 정치적인 이데올로기였음을 말해준다.

“영원한” 이상과 태고로부터 존재해온 “영원한” 도덕적 가치를 구현한다는 내용이 들어선다. 이 영원한 가치들은 서구에서 이미 진보, 소비문화, 산업발전, 복수주의, 도덕적 타락에 대한 관용에 의해 파괴되어 버렸기 때문에 러시아는 전통적인 러시아적 가치관, 자연과 역사적 문화유적의 보호를 통해 자신을 지켜내어야 한다는 이 이념은 현대의 러시아인을 그들의 상상속에 존재하는 러시아인으로¹⁶ 되돌려놓고자 한 시도였으며, 그점에서 물론 완전히 유토피아적인 이념이었다. 스스로를 안티모더니즘으로 이해한 이 특별한 형태의 포스트모더니즘은 모더니즘이 기술인간으로부터 반모더니스트와 민족주의적 환경보호주의자를 만들어내고자 함으로써 모더니즘을 자신의 적으로, 투쟁의 대상으로 삼고 있지만, 시간을 정지시키고 세계를 총체적이고 조화로운 모습으로 조직하고자 했다는 점에서 新版모더니즘프로젝트로 보아도 무방하다.

그러면 일반적으로 모더니즘의 계승이란 의미에서 포스트모더니즘으로 여겨지는 1960, 70년대의 비공식문학은 어떠하였는가? 실제로 아방가르드의 예술을 부활시키려고 노력하였던 이시기의 많은 작가들은 정책적으로 독자로부터 거의 차단되어 있었음에도 불구하고 하고 러시아현대문학의 발전에 크게 기여하였다. 그러나 그같은 예술형식적 업적에도 불구하고 이들이 역사적 아방가르드의 추진력까지도 계승한 것은 아니었다. 그와 반대로 이들의 비공식예술은 매우 퇴행적이었고 꽉 닫혀진 자족적 예술세계의 창조라는 예술가의 전통적 역할을 극복하려하는 대신 그것으로 되돌아가고자 하였다. 그러면서 이들은 제각각 세계의 궁극적 진리에 대한 자신의 권리를 주장함으로써 아방가르드와 사회주의적 리얼리즘의 집단적 유토피아 대신 철저하게 엘리트주의적이고 반인민적인 개인적 유토피아를 등장시킨다.

지금까지 살펴본 1960, 70년대 러시아문화는 스탈린프로젝트를 부정하고 극복하려했던 모든 시도에서 개인적 차원에서건 집단적 차원에서건 스탈린프로젝트가 속명적으로 되풀이되고 있음을 보여준다.

예술과 권력, 지성과 권력간에 존재하는 이 내적 일치의 발견에서 출발하고 있는 것이 바로 이 논문에서 중심적으로 다루고자 하는 모스크바개념주의이다. 개념주의자들은 권력의 부정인 듯 보이는 예술프로젝트에서 권력에의 의지를 보았고, 정치적 억압의 전략에서 예술적 프로젝트를 보았다.¹⁷ 개념주의자들에게 이 발견은 정치적 결배, 예술적

¹⁶ 실제로 과거가 아니라 상상이 구성해 놓은 과거에 대한 지향이 러시아 문화사에서 차지하는 위치에 대해 Ju.Lotman/B.A.Uspenskii, "Rol'dual'nykh modeleii v dinamike russkoi kul'tury do kontsa X veka", Trudy po russkoj i slavianskoj filologii, XVIII, Tartu 1977, pp.3-36 참조.

¹⁷ 문학에 앞서 개념주의 예술을 시작했던 화가들 역시 아방가르드와 사회주의 리얼리즘의 본질적 유사성에 주의를 환기시킨다. Erik Bulatov의 그림 “수평선”(“Gorizont”, 1971-1972)은 수평선을 바라보며 걸어가는 전형적인 소비에트 온차림의 사람들을 그리고 있다. 그러나 수평선은 레닌훈장의 수(綏)에 넓혀 보이지 않고 사람들은 등을 보이고 걸어간다. “새로운 인간”的 얼굴은 볼 수 없고 전체구성은 불안감을 불러 일으킨다.

Malevich는 절대주의(suprematism)를 통해 수평선을 파괴시킴으로써 예술가는 절대적으로 새로우면서 동시에 영원하고 참된 것에 도달하게 되었고 기반적인 3차원의 공간으로부터 해방되었다고

순수함의 상실을 의미했다. 권력에 대한 미학적 정치적 의지를 모든 예술 프로젝트의 출발점으로 파악하는 개념주의자들은 권력에 저항하는 어떤 예술형식의 추구도 처음부터 거부하며 그러한 추구 자체를 권력의지의 표명으로 본다. 이데올로기로 과적된 세계, 이데올로기적 기호가 되어버린 생활공간속에서 개념주의자는 자신이 원하든 원치않든 간에 이념가일 수 밖에 없다는 사실을 인지하면서 이데올로기를 안으로부터 분석해간다.

III. 개념문학과 구조주의적 자기분석

자신과 자신의 말은 지평선 안, 즉 시스템내의 한 요소로서만 어떤 일정한 의미를 지니며 따라서 자신에 대한 이해는 시스템에 대한 전체적 기술을 전제로 한다는 개념주의의 입장은 근본적으로 구조주의적이다.

러시아개념문학과 언어의 관계는 1920-30년대의 러시아형식주의와 1960-70년대의 타르투(Tartu)기호학파의 이론에 크게 영향을 받았다. 특히 60, 70년대의 구조주의와 기호학은 폭넓은 소련지식인 계층에게 공식적인 맑스레닌주의를 대신하는 하나의 대체이데올로기가 되었고 소련의 지적 분위기는 구조주의적 이념에 충만해 있었다. 구조주의적 논문들이 서점에 나오는 즉시 매진되곤했던 것은 그 시기 구조주의 논문들이야 말로 공식적으로 발표될 수 있었으며 동시에 맑스레닌주의에 명백하게 대립되는 체계적인 세계상을 전달하던 유일한 논문이었다는 정치적 상황을 통해서만 이해되어질 수 있을 것

자랑스럽게 말한다(Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, Köln 1979, p.73). 그러나 개념주의자 Bulatov는 공간을 금지시킨 Malevich에게 남은 것은 평면 밖에 없으며 평면위에선 날 수도 없을 뿐 아니라 길 수도 없다고 말하고 있다. 때문에 구성주의자들(Konstruktivisty)이 예술적 공간을 사회적 공간으로 대체시키게 되는 것은 당연하다는 얘기다(E.Bulatov, "Ob otnoshenii Malevicha k prostrantvu," *Literaturnoe A-Ia*, No.5, Paris 1983, pp. 26-31 참조). 수평선을 없애버린 절대주의를 Bulatov는 해방으로 보지않고, 인간을 가두고 인간에게 초인적 요구를 함으로써 인간적 공간속의 길을 가로막아버리며 인간적 공간을 평면으로 만들어 버리는 것으로 체험한다. 수평선을 레닌훈장으로 덮어버림으로써 Bulatov는 절대주의 예술이 아닌 이데올로기적 내용을 드러내 보인다: 이데올로기화된 사회공간의 상징인 레닌훈장은 Malevich의 추상적 기하학적 형태가 구체화된 것이며 결국 아방가르드와 사회주의 리얼리즘 사이에는 내재적 연관성이 존재한다는 것이다. 수평선의 사라짐은 해방이 아니라 언제나 다시 또 다른 수평선을 설정해야 하는 필요성앞에 인간을 내세우며, 수평선으로부터의 완전한 해방을 지향하는 사람은 자신의 지위에 어울리지 않는 멋진 외투를 갖고 싶어하여 그 부담 때문에 결국 파멸하게되는 Akakii Akakievich와도 같은 존재라고 개념주의자들은 생각한다. Bulatov의 "Horizont"복사본은 Lichnoe delo No. - . Literaturo-khudozhestvennyi al'manach. Sost. L.Rubinstein, Moskva 1991, pp.104-105에서 볼 수 있으며 Bulatov작품은 Katalog Erik Bulatov, Kunsthalle Zürich, Zürich 1988에 상당수 소개되고 있다. Bulatov의 예술에 대해선 B.Groys, "Kartina kak tekst : >ideologicheskoe iskusstvo< Bulatova i Kabakova", Wiener Slawistischer Almanach, Wien 1986, Bd. 17, pp.329-336참조.

이다. 여기에서 특별한 중요성을 갖는 것은 구조주의 이론의 다음 두 요소이다. 첫째, 당시 구조주의의 기본命题은 모든 언표(言表)는 세계에 대해 직접적인 관계에 서는 것이 아니라, 어떤 언어체계내의 한 요소로서만 일정한 의미를 부여받는다는 것이었다. 이 의미는 화자자신에게는 감추어진 채이며 그 체계를 전체적으로 기술할 수 있는 구조주의자에게만 비로소 열려지는 것이기 때문에 맑스레닌주의를 비롯한 모든 이데올로기는 순진한 것으로 평가되었고 모든 언어체계는 진리에 대한 관계에 있어 서로 대등한 것으로 상대화되었다. 둘째, 러시아구조주의는 프랑스구조주의와는 달리 역사적 지향성을 갖는 것이었고, 이 점에서 러시아형식주의의 역사이론을 계승하고 있었다.¹⁸ 즉, 러시아형식주의의 역사이해에 따를 것 같으면 모든 시대, 모든 문화에는 공식적 언어규범이 지배하여 다른 언어형식들은 주변으로 밀려나게 되나 이 규범이 자동화되면, 즉 너무 친숙해져서 지루하게 되면 그간 밀려나있던 주변 형식들에 의해 대체되고 이 주변형식들로부터 새로운 규범이 형성되며 이렇게 해서 문학적 양식의 역사적 변천이 이루어진다는 것이었다. 소비에트적 맥락에서 이를 해석하자면 밀려나고 억압된 것에 의해 소비에트의 공식적 규범은 시간과 더불어 대체되리라는 것을 의미하였다.

러시아에서 그러한 대체문학의 잠재성을 지닌 문학은 구조주의와 거의 같은 시기에 생겨났다. 그러나 그 문학은 구조주의적이거나 상대주의적인 성격의 것이 아니었고 오히려 절대적인 윤리적 요구(솔제니친을 비롯한 많은 자유사상가, 반체제작가들의 경우)나 절대적인 미적 요구(브로드스키) 혹은 절대적인 형이상학적 요구(마클례예프 외 “러시아의 정신적 르네상스”의 작가들)를 내세웠다. 구조주의적 관점에서 보자면 이들의 문학이해는 참이 참일 수 있는 틀로서의 기능을 갖는 문화적 체계에 대한 물음을 제기하지 않은 채 자신이 윤리적, 미적 혹은 형이상학적으로 ‘참된’ 문학을 창조할 수 있다고 믿는 까닭에 순진한 것일 수밖에 없었다.

바로 그러한 물음제기가 1970년대 중반에 구조주의적 언어이해를 진지하게 받아들였던 “개념문학”的 출발점이 된다. 이 개념문학이 저항하고 나선 것은 공식적 소비에트규범이 아니라 마치 소비에트의 현실이나 언어가 그들 주위와 그들의 의식내부에 전혀 존재하고 있지 않은 양 글을 쓰던 진, 선, 미의 예언가들이 그들의 앞세대 작가들이었다. 개념문학의 관심은 그때까지 예술과 정신으로부터 동떨어진 것으로 조소당했던 대중문화적 현상과 그것이 의식에 미치는 영향에 주어졌다. 때문에 이들 개념문학가들의 기본적 자세는 공식문화가 특히 공격적으로 자신을 과시하던 모스크바—구호와 플래카드, 초대형 초상화와 하늘까지 치솟은 지붕위의 철자구성들로 뒤덮인 超世界의 어마어마한 기호건물을 볼 수 있던 모스크바에, 이 문화적 기호복합체의 공간속을 깊숙이 들여다보고 그 힘찬 명령조의 억양, 엄청난 음량, 찬가의 열정, 갑격적 노래와 외침에 귀를 기울이는 것이었다. 이들이 추구하는 것은 진선미의 창조가 아니라 원래 있는 것들, 태고화되어 신화의 지층을 이루고 있는 것들을 알아 내는 일, 열어젖히는 일이었다.

¹⁸ 특히 Ju.N.Tynianov의 “O literaturnoi evoliucii”(1927), Poetika, Istorija literatury, Kino, Moskva 1977, pp.270-281을 참조.

이러한 활동은 서로 대극을 이루는 두 방향으로 전개되었는데 첫번째 방향은 파묻혀 버렸거나 사라진 원초적 체험을 굳어버린 문화시스템과 대립시켜 자신의 고유한 지각력과 표현력을 획득하는 것, 즉 자신의 체험과 목소리, 그리고 자신에 의해 행해지는 고유한 기호관계설정을 통해 자신의 말을 다시 획득하고자 하는 시도로 브세볼로드 네크라소프(Vsevolod Nekrasov),¹⁹ 안드레이 모나сты르스키(Andrei Monastyrskii)²⁰가 이 방향을 대표한다. 두번째 방향은 동어반복적 모방을 통해 대중문화의 조건에 자신을 완전히 종속시키고 화자와 작가로서의 고유성을 전혀 주장하지 않는 채 집단적 말의 소음속에 완전히 동화해 버리는 것으로 드미트리 프리고프(Dmitrij Prigov), 블라지미르 소로킨(Vladimir Sovokhin)이 가장 대표적인 작가이다.²¹

예술 실현적 추구에서 전자의 입장에 속하는 작가들이 갖는 커다란 의미에도 불구하고 이 논문에서는 구조주의적 언어이해와 전체주의 언어에 대한 성찰에 중점을 두고 후자에 경우만을 다룬다. 후자의 개념예술에 속하는 작가들은 “거짓된” 공식언어에 대한 “참된” 언어 대안을 추구하지 않으며 자신들의 시대 평균적 러시아인의 언어를 다른 모

¹⁹ Nekrasov는 개념주의에서 인간의식행위의 가장 원소적인 형태로의 축소를 피하는 최소주의(minimalizm)의 대표자로 詩的인 것을 단어가 말해지는 억양으로 축소시킨다. 망아니 기진맥진과 같은 의식의 경계에 다날은 상태를 소리되어 나오게 하는 아주 특별한 억양, 신음이나 절망적 중얼거림, 행복에 넘쳐 터져나오는 소리, 똑같은 단어의 끝없는 반복 등이 그런 것들이다. 한 점, 한 순간으로 응축되고 무언의 상태와 맞닿은 곳에 자리하는 체험이 Nekrasov시의 추진력이다. 선집 “Apollon 77, Mezhdju letom i zimoi, The Blue Lagoon”과 잡지 “Kovcheg”, “Literaturnoe A-Ia”에서 그의 시를 읽을 수 있다.

²⁰ Monastyrskii에게 있어 들기는 문화로 고정된 문학사의 텍스트에서는 상실되어버린 미적 사건에 빈감해지기위한 방법이다. 그의 지각대상은 텍스트나 텍스트의 의미, 구조 등등이 아니라 가족적인 써클에서 이루어지는 텍스트 낭독상황 그 자체이다. 여기에서 일어나는 텍스트와 상황적 체험사이의 갈등은 Monastyrskii를 문학으로부터 행위로 나아가게 한다. 1976년부터 그룹 “Kollektivnye dejstviia”的 퍼포먼스를 이끌고 있으며, 이 그룹의 활동은 모스크바 개념주의가 좁은 의미에서의 예술장르를 넘어서서 생각하고 행동하고, 삶속에서 행동하는 하나의 특별한 방법임을 증명해준다. 그룹 “Kollektivnye dejstviia”的 퍼포먼스는 GRUPPA. Texte aus Moskau, pp.50-55, 그리고 Günther Hirt/Sascha Wonders, Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie & Aktionskunst, Wuppertal 1984, pp.65-78에서 몇몇 경우가 소개되고 있다.

²¹ Lev Rubinshtein은 이 두번째 방향에 완전히 속한다고 보기에 좀 무리가 있다. 그에 있어서도 세속적 현실의 목소리에 귀 기울이고 따라 말하는 것이 시적 소명으로 되고 있는 것은 마찬가지이나, Prigov와 Sorokin처럼 닫혀진 이데올로기 시스템의 재구성을 피하진 않는다. 그의 텍스트는 모두 여러 일상적 언어시스템과 시적 시스템에서 따온 인용의 목록이지만 이 인용들은 여러 컨테스트를 동시에 시사하는 여러 의미를 갖고 있어서 문화적으로 최종적 자리매김이 불가능하다. 동시에 Rubinshtein에겐 minimalizm 경향을 보이는 면도 있다. 그의 카아드시리즈에서 쓰기, 말하기, 읽기 그 자체가 바로 “사건”이며, 시적인 것은 통사론적 기본단위로 축소되고 있다. Rubinshtein의 작품은 GRUPPA, pp.56-76, Lichnoe delo No.—, pp.75-85, 151-168, 232-235, Poetika, 1990, pp.31-37에서 읽을 수 있다.

든 언어구조와 대등한 하나의 달혀진 언어구조로 받아들여서 자산의 작품언어로 사용하며 그렇게 함으로써 구조주의적 언어분석방법을 자기자신에 대해 적용시키고 있다. 즉, 작가는 자신을 한 언어공동체내의 화자로 관찰하며 동시에 자신의 말을 다른 많은 말 가운데 하나의 특별한 경우로서 거리를 두고 기술하고자 한다. 그러나 학자와 달리 작가는 그러한 기술을 가능하게 할 메타언어를 가지고 있지 않기 때문에 메타차원에서는 언어가 없는 병어리로 머무르게 된다. 작가를 다른 사람들과 구별짓는 것이 예전에는 더 잘, 더 많이 말할 수 있는 능력이었다면, 이제는 無言語性이 그의 특성으로 되며 그의 것이면서 동시에 남의 것인 언어에 대한 자신의 거리를 나타낼 수 있는 유일한 방법은 그 언어를 문학으로 옮겨놓는 길밖에 없다. 이것은 이들 개념주의작가들에 있어 문학작품이라고 하는 미적차원이 사유라고 하는 메타차원과 동일시됨을 의미한다. 개념예술가들은 다른 사람들과 전혀 구별될 수 없는 언어를 문학속으로 옮겨놓기로 말없이 결정함으로써 그 언어시스템에 대한 분석과 기술을 대신한다. 이 결정을 통해 개념문학은 고상한 문학은 저급한 문학과 언어면에서 구별된다는 사회적 동의를 깨뜨리며, 동시에 시어와 일상어를 기능면에서 서로 분리시키고있는 포라하학파의 시이론도²² 깨뜨리고 있다. 구조주의적 인식에서 출발하는 개념문학가들의 이 말없는 결단이 유일하게 적합한 메타입장으로 인정되는 것은 그들이 메타언어를 가지고 있지 않다는 사실이외에도, 모든 구조주의적 기술 역시 다른 이데올로기적 기술과 마찬가지로 어떤 특정한 언어로 이루어지는 까닭에 그 스스로도 순진성에서 벗어날 수 없게 되기 때문이기도 하다. 구조주의자들이 개념문학에 대해 느끼는 당혹감과 어려움도 여기에 기인한다.

IV. 전체주의적 컨텍스트와 글쓰기의 주체

앞에서 우리는 전체주의시대가 비록 표면상 종언을 고했음에도 불구하고 전체주의미학의 구조와 표현방식은 그들의 주위와 의식내부에 아직 존재하고 있다고 생각하는 개념주의적 사고와 그 배경에 대해 살펴보았다. 개념주의문학은 메타언어를 사용하여 전체주의시대의 미학적 유산에 대해 기술하고 있는게 아니라 자신의 문학텍스트를 통해 그 유산을 직접 반사시켜내고 있다는 점에서 전체주의 이후의 문학과 예술 가운데서도 매우 특별한 위치를 차지한다.

무너진 전체주의의 건물밑에 매몰된 개념주의자들이 안으로부터 파편더미를 헤치고 밖으로 빠져나와야하는 작업은 바깥에서 그 건물의 붕괴를 바라보는 사람들의 비판적인 시각과는 본질적으로 달라서 거리라든가 메타차원이라든가 하는 우월함이나 웃음을 떨 수 있는 여유의 가능성을 허락치 않는다. 뿐만 아니라 개념주의자들이 파헤치는 파편더미는 전체주의 권력이 결코 인정코자하지 않았던 자신의 지층, 즉 이데올로기에 덮

²² Jan Mukarovsky, Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt 1970, Structure, Sign and Function, eds. John Burbank and Peter Steiner, New Haven and London 1978 참조.

혀버렸던 전체주의적 대중의 무의식과 잠재의식의 지층을 노출시킴으로써 일종의 사회심리적 자가치료를 가능케해준다.

소비에트 언어시스템에 대한 기술을 대신할 수 있는 유일한 대안이 개념문학이라면 과연 이 개념문학에 옮겨진 언어와 목소리는 어떠한 모습의 것인가? 그러나 이에 앞서 우선 러시아소비에트문학이 스탈린주의적 전체주의의 과거를 다룸에 있어 어떤 문학적 방법을 사용해 왔었나를 살펴봄으로써 개념주의 문학의 경우와 비교해보기로 하자.

스탈린주의적 사회주의리얼리즘후의 러시아문학은 두가지의 주요동기로부터 출발했다. 이데올로기적 요구에 따른 현실왜곡에 맞서 내세웠던 “정직함”的 구호가 그 하나였고, 인간을 역사적, 사회적 메카니즘의 부품으로 전락시킨 것에 대항하여 “개성”을 지닌 인간의 르네상스를 꾀한 것이 다른 하나였다.²³ 정직함과 인간회복이라는 이 두가지 요구를 내세우고 지배규범체계의 부정과 새로운 규범의 긍정적 설정이라는 변증법적 교차점에서 나타난 문학텍스트들은 이후의 문학발전에 대해 모델의 기능을 행하게 되며 그 가장 대표적인 경우가 솔제니친의 “이반 데니소비치의 하루”이다.²⁴ 이반 데니소비치는 굽욕적인 수용소 생활에서 살아남기 위한 투쟁을 벌이는 평범한 인간이지만 외적 강제에 의해 탈개체화되어버린 바로 이 평범한 인간을 통해 개체와 집단의 대립이 전개된다. 인간의 존엄성과 도덕적 태도를 지켜내느냐 아니면 짐승이 되느냐, 극한 조건 하에서 버틸 수 있는 인간성의 강도를 시험하는 이 소설은 집단의 광기속에 파묻혀버린 인간을 부활시키고 인간의 도덕적 능력과 책임을 다시 획득하기 위해 문학이라는 매체를 통해 행해진 계몽적이고 휴머니즘적인 이데올로기 비판이었다. 굽욕적인 환경에 맞서 인간의 가치를 지켜내려는 투쟁을 통하여 평범한 대중 인간 데니소비치는 이데올로기적 교조와 그것이 내세우는 “세기의 진실”에 맞서 “조그만 진실”과 “하루의 진실”을 증명하는 아주 비범한 인간, 소비에트시대의 성자와도 같은 인간이 된다. 1963년 이 소설이 발표되었을 당시 사회주의적 리얼리즘으로부터의 해방으로, 교훈적 문학에 대한 거부로, 여러 목소리의 르네상스로 그토록 열광적으로 받아졌다는 사실이 이상하게 여겨질 정도로 이 소설속에는 인물과 독자 모두를 향한 작가 솔제니친의 강한 도덕적 호소와 열정이 노골적으로 드러나 있음을 부인할 수 없다.²⁵

23 문학정책적 관점에서 또는 문학규범의 변화라는 관점에서 이 문제를 다루고 있는 저술들은 Ju.Mal'tsev, "Promezhutocnaia literatura i kriterii podlinnosti", Kontinent, Bd.25(1980), pp.285-321, K. Eimermacher, "Der literarische Normenwandel in der russischen Literatur der funfziger Jahre", Wiener Slawistischer Almanach, Bd.6(1980), pp.109-129, N.N.Schneideman, Soviet Literature in the 1970s : Artistic Diversity and Ideological Conformity, Toronto-Buffalo-London 1979, N.Kozevnikova, "O tipach povestvovaniia v sovetskoi proze", Voprosy jazyka sovremennoi russkoi literatury, Moskva 1971, pp. 97-163,를 비롯하여 매우 많다.

24 이 문제에 대해서는 G.Hosking, Beyond Socialistic Realism. Soviet fiction since "Ivan Denisovich", London 1980 참조.

25 Georg Witte의 Appell-Spiel-Ritual, Wiesbaden 1989, pp.16-24와 "Kollektiver Monolog. Zur Enthemmung der Stimme in der zeitgenössischen russischen und deutschsprachigen Literatur", Znakolog, Volume 1(1989), pp.174-176 참조.

도덕적 호소의 몸짓은 극한 상황과 대단한 인물보다는 보통상황과 보통사람의 일상을 이야기 소재로 선호했던 1960년대 후반과 70년대의 러시아문학에서도 변함없이 발견된다. 평범한 사람들의 실패한 삶의 이야기에서 도덕적 가치는 비록 실현되지 못하지만 그럼에도 불구하고 그것은 등장인물들에게는 결코 도달할 수 없는 이상으로서 소설 속에 얹연히 자리하고 있다. 예를 들어 일상산문이라 불리우는 장르의 대표작가 트리포노프(Ju.Trifonov)의 인물들은 소심하고 이기적인 태도를 극복하고 그들 모두가 인정하는 어떤 도덕적 가치를 실천해야 할 결단의 순간에 좌절해버리고 말지만 그같은 사실 앞에서 자신을 끊임없이 변호하려하고 그 변호에 결코 흡족해하지 못함으로써 자신이 외면한 도덕가치가 여전히 지향가치로 남아있음을 스스로 인정하고 있다. 인물의 시각에서 이루어지는 사건묘사와 평가, 작가의 목소리의 자제 등은 트리포노프의 소설을 자주 다성적(多聲的)소설이라 일컬게 해왔으나 자세히 관찰해보면 그 다성적 표면구조 아래에서 도덕적 기본원칙에 대한 인물과 작가간의 합의가 더욱 굳어지고 있음을 알 수 있다.²⁶

역시 다성적 소설의 보기로 자주 인용되는 젠드랴코프(V.Tendrikov)의 작품에서도 작가의 호소적 열정은 두드러진다. “졸업식날 밤”(“Noch posle vypuska”, 1974)은 졸업식날 밤 교외로 나간 학생그룹과 학교 교무실에 남은 교사들이 각기 서로 학교 교육의 실패에 대해 별이는 토론을 보여주는 작품이다. 이 소설은 거의 회곡으로 보일 정도로 인물들의 목소리로 채워져 있고 작가의 목소리는 아주 없는 듯이 보인다. 그러나 신체적 공격에까지 이르렀던 이들의 토론은 점차 하나의 의견으로 모아지며, 서로 충돌하던 인물들의 목소리는 도덕적 전능을 지닌 책임감있는 성숙한 인간인 작가의 몸짓에 의해 합의에 이르게 된다.

이 호소적 몸짓은 도덕적으로 무관심하며 사회에 순응한 인물들의 종속적 존재뒤에 남아있는 아직도 희망이 있는 조그만 부분을 향하고 있다. 이 인물들은 순응하였으나 아직 완전히 굴복하지는 않은 인간들이며, 이것은 무엇보다도 이들이 아직 자신의 가치와 인간으로서의 존엄함에 대해 들이켜 생각해볼 수 있는 능력을 지니고 있기 때문이다. 솔제니친의 비범한 개인이나 트리포노프와 젠드랴코프의 평범한 인물들에게서 공통된 점은 일정한 거리를 두고 자신의 인생을 결산해볼 수 있고 일상생활로부터 얼마만큼 떨어진 곳에서 자신을 뒤틀아보고 평가할 수 있는 능력을 지니고 있다는 점이다. 이 점에서 트리포노프의 소설 “예비결산”(Predvaritel'nye istogi)의 제명은 아주 의미가 깊다. 이렇게 인물에게 반성과 사고의 능력을 보장해주고 그것이 도덕률과 일치되도록 작용하게끔 하는 것은 다름아닌 작가의 의식, 작가의 지위이다. 이러한 작가, 도덕적인 작가는 작품속에서 구태여 자신의 목소리를 따로 별 필요가 없다. 작품표면에 직접 자신의 목소리를 나타낼 경우 작가는 평범하고 불합리한 자신의 인물들과 똑같은 매체를 사용함으로써 결국 그들과 똑같은 차원으로 추락할 위협이 크며 그럴 경우 작가의 도덕

²⁶ 인물과 독자, 그리고 작가자신을 향하고 있는 도덕적 호소의 실효성을 위해서는 의사소통의 안정성이 전제된다. 이 점에서 Trifonov의 산문은 “수평적” 문학의 전형적인 보기이다.

적 호소는 인물들의 공격적이고 충동적인 행동에 대해 필요한 우위를 지킬 수 없게 되기 때문이다. 그밖에도 목소리가 지닌 제어할 수 없는 에너지, 특히 전체주의시대에 체험했던 집단적 엑스터시에 대한 두려움도 작가들로 하여금 목소리로 직접 등장하는 대신 텍스트 구성과 제시의 주체로서 작용하게끔 해온 중요한 이유가 되었다.

바로 이 목소리를 다시 얻는 것, 의식의 메타퍼로서가 아니라 육체성과 무의식의 충동과 결합된 소리에너지로서의 목소리를 다시 얻는 것, 이것이 개념주의의 문학이 해로 나아가는 결정적 전환점이 된다. 그리고 이같은 발전은 지금도 여전히 작용하고 있는 전체주의 미학의 구조와 표현방식을 알아내어야 한다는 새롭게 일깨워진 필요성과 긴밀히 연결되어 있다. 이 작업은 작품을 씀에 있어서 비판적 열정이나 거리를 두는 우월한 시점을 포기하고 집단적 무의식의 목소리내기에 자신을 완전히 종속시키는 방법으로 진행되었다. 그리고 이 방법을 가장 철저하게 사용하는 작가가 소로킨(Sorokin)과 프리고프(Prigov)이다.

V. 소로킨(VI.Sorokin) 문학과 집단적 독백

이미 죽어 부패하고 있는 문화의 시름한 분비물을 먹고 살고 있다고 느끼는 소로킨의 텍스트들은 사회주의적 리얼리즘의 잠재의식에 대한 탐색이다. “규범”(“Norma”, 1979/80), “지질학자들”(“Geologi”, 1985), “이별”(“Proshchanie”, 1985), “도중에서”(“Proezdom”, 1985)는 문학적으로 규범화되고 이데올로기화된 상황들, 공식적 관점에서 보자면 이상적이고 조화로운 상황을 텍스트 전반부에서 그러나가다가 어느 한 점에 가서는 생리적인 상황으로 뒤집어 놓는다. 이 뒤집기를 통해서 작가는 공식문화의 전형이라 할 인물과 상황의 음란하고 공격적이고 충동적이고 구역질나는 본질을 드러내 보인다. 고상함에 대한 추구같은 것은 그의 작품에 보이지 않으며 그의 모든 작품은 해괴 망측한 방법으로 인간의 동물성을 노출시킨다. 속되고 추한 것에 대한 작가의 이끌림과 혐오감을 동시에 느끼게하는 그의 텍스트들이 대부분 전반부에서 공식문화의 이상적 틀을 제시하고 있는 것과는 달리 소설 “줄”(“Ochered”, Paris 1985)에서는 이상적 상황이나 인물이 전혀 보이지 않는다. 배설물이 있는 곳에 삶이 있다는 작가의 철학이 이 소설에서는 인간자체를 줄의 배설물로 보는 것으로까지 발전한다.

그러나 소설 “줄”이 특별한 관심을 끄는 것은 이 텍스트가 목소리에 대한 귀기울이기에서 생겨난 개념주의의 가장 대표적인 산문이라는 점이다. 소설 “줄”은 물건을 사기 위해 길게 줄을 서서 기다리는 사람들의 뒤엉킨 목소리들로 이루어져 있다. 소설이라기보다는 방송극이라 해야 할 이 소설에서 독자는 인물들의 목소리와 이야기를 구성해내기 전에 먼저 목소리의 혼돈에 귀를 기울여야만 한다. 목소리를 통해 “줄”的 상황을 재현하고 있다는 점, 이때 묘사라는 과정이 갖는 거리가 완전히 포기되고 있다는 점, 화자(서술자)의 텍스트가 전혀 등장하지 않는다는 점 등이 전체주의의 언어를 시스템안으로부터 재구성해내고 반사시키려는 개념주의의 기본태도를 이해하는데 가장 적합한

텍스트로 이 소설을 택하게 한다.

또 한가지, 전체주의의 언어에 대한 개념문학의 이해를 알아보는 데 있어 매우 중요한 것은 소로킨이 이 소설에서 다름아닌 “줄”을 테마로 택하고 있다는 사실이다. 집단 심리학적 관점에서 볼 때 줄은 전체주의 문화의 상징이며 집단의식의 가장 순수한 표 현형태이다. “줄”에서 집단의식은 개체를 합병하여 자신의 생체리듬에 종속시킨다. “줄”은 종속과 수동, 도달할 수 없는 차원에서 생산과 분배과정이 결정되는 물건을 얻고자 하는 기다림이며 행동과 결단을 무력화시키는 기다림의 표현이다.

나아가 줄은 문화의 자기이해, 문화의 역사적 운동개념, 즉 집단에 의해 인정된 목표를 향한 공동의 전진, 문화의 목적론적 원칙을 유형화하여 보여준다는 점에서 전체주의적 세계모델 그 자체라고도 볼 수 있다.²⁷ 이 세계에서는 줄바깥의 존재는 인정되지 않으며, 줄에는 단하나의 신체적, 사회적, 심리적, 이념적 상황이 있을 뿐이다. 따라서 줄의 상황을 그대로 재생산하는 텍스트는 어떠한 묘사적 거리도 포기할 것을 요구하며,²⁸ 때문에 소설 “줄”에선 줄을 선 목소리들의 텍스트만 있을 뿐 서술자의 목소리는 없다. 뿐만 아니라 목소리들이 침묵하는 시간은 그 길이만큼 빈 페이지로 텍스트에서 재현된다(pp.153-164, 213-235).

사회적 문화적 삶의 세계모델로서의 줄을 구체화시키기 위해 소설 “줄”은 물론 상당히 과장되어 있다. 줄은 이틀낮 이틀밤을 서있고 줄선 사람은 천명을 훨씬 넘으며, 일을 포기하고 기다려야 하는 상황은 먹고 마시고 배설하고 자고 물건을 사고 사람 사귀고 얘기하고 하는 갖가지 재생산행위들로 채워진다. 이렇게 해서 줄은 “세계”로 가득 채워질 뿐만 아니라 점점 더 새로운 장소로 뻗어나감으로써 세계를 채우고 점령하려는 팽창경향을 보인다.

줄은 하나의 거대한 몸이 되어 움직이며 이 몸의 분절인 사람들은 줄의 움직임과 함께 움직여야 한다. 줄의 움직임은 규칙적으로 사람들을 내뱉고 그런 다음 다시 빨아들이며 이 지속적인 집단적 자기 재생산의 원칙이 소설 “줄”的 텍스트 구조를 결정짓는다. 줄에서 벗어나는 움직임은 개개의 목소리가 줄에서 멀어짐을 의미하며 그렇게 개별화되는 목소리와 함께 인물들은 사건전개를 이끌어갈 개인으로서의 윤곽을 획득하는 듯 보인다. 소설은 바짐(Vadim)과 레나(Lena)가 줄 속에서 처음 알게되는 것으로 시작하며, 두 목소리는 줄에서 여러차례 벗어나고 다시 되돌아옴으로써 주인공의 자질을 획득하는 듯 보이며 인물의 이야기를 만들게 될 듯 보인다 :

27 1970년대 중반 이후의 러시아 문학에서 줄이 모티브로 자주 등장하고 있는 현상에 대해 Georg Witte, Appell-Spiel-Ritual, pp.146-148 참조.

28 이와 달리 A.Zinov'ev는 그의 “Ziiaiushchie vysoty”(1976)에서 줄을 외부관찰자의 시각에서 바라본다. 때문에 Zinov'ev는 Sorokin과 달리 줄의 세계를 조소할 수 있으며, 그의 텍스트는 반체제적인 것이 된다.

- Товарищ кто последний?
- Наверно я, но за мной ощё женщина в синем пальто.
- Значит я за неё?
- Да. Она час придёт. Становитесь за мной пока.
- А вы будете стоять?
- Да.
- Я на минуту отойти хотел, буквально на минуту.

(p.5)

그러나 인물의 이야기와 줄의 이야기간의 경쟁은 줄의 승리로 끝나고 줄은 주인공의 위치를 차지한다. 줄을 떠났던 사람들은 줄의 법칙에 따라 점호시간이면 되돌아와야하며 다섯차례에 걸쳐 행해지는 점호때마다 바짐은 어김없이 돌아와있고 심지어는 잠에 빠졌다가도 깨어나서 답하고 있다. 개체의 패배는 소설의 결말에서 결정적으로 된다 : 줄을 빠져나갔던 바짐은 술에 취하여 류다(Ljuda)라는 여자와 그녀의 집에서 정사를 가지는데까지 이른다. 그러나 그의 이 승리는 곧장 패배로 뒤집힌다. 자리에서 일어나려는 바짐에게 류다는 자기가 바로 그 줄이 늘어서 있는 상점의 점원임을 밝히고 물건판매가 비때문에 지난 하루동안 중단되었었다고 얘기해준다. 개체의 승리를 가져다주는 듯 싶었던 정사는 줄의 배신자 바짐을 줄의 몸속으로 되끌어가는 행위였고 절정에 도달했던 바짐의 개체화는 처음부터 줄의 리듬법칙에 종속되어 있었던 것임이 밝혀진다.

줄서기, 점호, 이탈, 다시 줄서기, 점호…로 이어지는 줄의 리듬법칙은 줄서기를 생필품 구입이라는 일상적 목적을 갖는 행위로부터 하나의 儀式으로 변화시키고 있음을 보여준다. 끊임없이 새로운 물건이 상점에 도착함으로써 줄서기 상황은 그 자체가 가치있는 일로 되고 있으며, 겉으로 보기엔 서로 구별되지 않는 대개 한줄짜리 대사들은 목소리들이 사라지고 다시 나타나는 내적 리듬에 따라 규칙적인 간격을 두면서 반복되고 있다. 줄서기가 儀式임을 보여주는 가장 확실한 것은 처음부터 엄격하게 정해놓은 규칙에 따라 이루어지는 점호이다 :

- Если кто не ответит, я того вычеркиваю… Да, и еще… Номера вы бывшие нами уже заполнены новыми людьми.
- Правильно. Чтоб не было путаницы…
- Слушайте, а может просто вы фамилии зачитается, а мы будем отвечать? А то так до обеда перекликаться будем!
- А чего, правильно!
- Читайте фамилии одни!
- И так насторожились, черт знает что…
- Читайте одни фамилии. Кто не ответит - того вычеркнем.
- Конешно…
- Так логичней.

— Вась, епт, иди сюда!

— Ну что, фамилии одни?

— Читайте фамилии!

— фамилии!

— Ну ладно… Значит, тогда я вот то номера не беру, которые за городками… они уже покупать будут… так, значит, с номера… какой у вас? Женщина!

— Семьсот двадцатый. Кузьмина я.

— Так, семьсот двадцатый. Значит, каждый просто вычтет это число из своего известного номера и все будет ясно… Микляев!

— Я!

(pp.114-115)

자유로운 행위인 유회와 달리 儀式은 절대적인 구속력을 갖는 규칙을 따르며 변화를 요구하고 불러 일으키는 마술과 달리 儀式은 사회체제의 확인이며, 사회체제의 틀안에서 확실하고 자명한 것으로 이해되어진다.²⁹

이점에서 소설 “줄”은 가장 반체제적이지 않은 텍스트이며, 지배체제와는 다른 궁정적 규범을 세우고 따를 것을 호소하는 앞서 언급한 작가들의 텍스트와는 전혀 다른 장르에 속한다.

이미 지적했듯 소설 “줄”은 오로지 목소리들로만 구성되어있다. 서술자 텍스트는 물론이고 회곡에서와 같은 지문도 보이지 않는 텍스트는 목소리의 녹음테이프를 연상시킨다. 그러나 앞서 트리포노프와 젠드랴코프의 텍스트가 표면적으로만 다성적인 구조³⁰였듯이 소로킨의 “줄”을 채우고 있는 목소리들 역시 바흐첸이 말하는 다성구조와는 본질적으로 다르다. 바흐첸의 개념과 결정적으로 다른 것은 소설 “줄”에선 수많은 목소리들로부터 하나의 같은 목소리가 생겨나고 있다는 것이다. 다양한 목소리, 다양한 의식이 아니라 서로 맞바꾸어 놓아도 조금도 상관없을 비슷비슷한 목소리들이 하나의 거대한 덩어리를 이루며 딜개성화된 하나의 집단적 말로 합쳐지며, 감정적이고 공격적인 말로 서로를 흥분시키고 선동하는 줄선 사람들의 입은 줄의 거대한 입으로 융합된다. 격렬하고 무지각적이며 쉽게 발화하는 대중인간의 말은 타인에 대한 대화지향이 아니라 예속과 공격의 변증법을 특성으로 갖는다. 집단과 다른 것, 낯선 것은 가차없이 공격대상이 되며 추방儀式을 통해 즉각 쫓겨난다.³¹

29 J.Trabant, Elemente der Semiotik, München 1976, pp.92-96.

30 솔제니친도 다성소설에 큰 관심을 가졌고 자신의 소설 “암병동”과 “제1원”을 다성소설이라 부르고 있다. 그러나 솔제니친이 말하는 다성소설이란 한사람의 주인공을 갖지 않는 소설, 즉 모든 인물이 주인공인 소설이지 결코 독자적인 의식들간의 대화를 본질로 하는 소설을 말하진 않는다. 자신의 다성소설론을 밝히고 있는 솔제니친과의 인터뷰에 대해서는 Pavel Licho, “Jednecho dna u Alexandra Isaevicha Solzhenycyna : Literarna tvorba a umelecke nazory”, Kulturny Zivot (Bratislava), 1967, 3.31 참조.

- Вы куда лезете Эй мужчина, крикните им!
- Почему они лезут?! Хамы!
- Не пускать их! Кто это такие?!
- Сволочи! Смотри, смотри!
- Да что это, в самом деле?! Позвоните милицию!
- Женщина, сходите за милиционером!
- Мерзавцы!
- Наглецы какие!
- И все сразу!
- Милиция! Позвоните милицию!
- Морду прям набить!
- Милиция!
- Вон идет, скажите ему!
- Смотри, смотри! А мы что ж?!
- А кто это такие?!
- Черт их знает! Приезжие наверно.
- Деревня черниова! Постреляла бы всех!
- Как просто-подошли и встали!
- Да скажите ему толково! Где он?
- Он туда пошел.
- Вон еще двое идут!
- Хорошо хоть милиция рядом...
- Но какая все таки нагдость!
- Первый раз такое вижу!
- А лезут-то, а лезут!
- Что милиция молчит?!
- Что он там, с мегафоном, спит что ли? Милиционер!
- Щас говорить будет.

(p.21)

혹 있을지도 모를 상대방의 동의를 예상하며 온갖 구실과 변명과 공격을 통해 그 동의를 사전에 저지시키는 도스토예프스키의 지하생활자의 말이 타인의 목소리에 대한 의존과 부인이라는 출구없는 회로를 돌고 있는 것과는 반대로, “줄”은 목소리들의 차이를 삼켜버리면서 거대한 하나의 핵심으로 팽창해 간다.

스탈린주의의 극복이나 이해를 꾀하고 있는 러시아 문학에서 대화구조가 도덕교육적 장치로 변질되거나 겉보기의 대화로 나타나고 있는 것은 전체주의 이후의 러시아문학 발전양상에 대해 다른 생각을 해보게 한다. 전체주의시대는 집단적 말의 개념以前的이

31 다른 것을 결코 참지 못한다는 점에서 전체주의 미학은 나르시즘적 텍스트와 상통하는 면이 있다. 물론 “우리”와 “나”的 차이가 있고, 나르시즘에서의 나는 “나의 模像을 통해 비로소 존재한다”라는 엄청난 차이가 있다. 나르시즘적 텍스트에 관해서는 Igor Smirnov, “O narcisticheskem tekste (Diachronika i psichoanaliz)”, Wiener Slawistischer Almanach Bd.12(1983), pp.21-45 참조.

고 퇴행적인 차원을 고유한 문화적 차원으로 옮겨놓음으로써 문화질서를 뒤집어 놓았고, 이념의 표명을 집단 무의식의 폭발로 가려버렸다. 假性대화문학에 대한 대안으로 바흐찐적 의미의 대화적 이념논쟁을 부활시키려는 문학적 애심은 전체주의 시대의 이 극 단적 체험이 남긴 결과를 과소평가한 것이라고 볼 수 있을 것이다.

소설 “줄”의 非多聲구조와 연관하여 소로킨 문학의 또 다른 非바흐찐적 특성에 대해 말할 수 있다. 거리의 부재, 차이의 부정은 소로킨의 모든 산문들이 지니고 있는 육체성, 생리성에도 불구하고 그의 텍스트를 결코 카니발적인 텍스트로 만들지 않는다.

“도중에서”的 등장인물인 고급당원은 지역당위원회가 제출한 안건에 대한 재가儀式으로 책상위에 올라가 서류위에다 뜻을 누며, 조난당한 위험에 처한 동료의 수색작업에 대해 의논하던 “지질학자들”的 회의는 죄연장자가 젊은 지질학자가 내민 손에다 구토를 하는 종료儀式으로 끝맺는다.³²

그러나 公的儀式이 私的儀式으로 뒤집히는 이 과정은 바흐찐³³이 얘기하는 카니발적 요소를 지니고 있지 않다. 私的儀式은 그 진지함과 중요성에 있어서 공식문화의 의식과 조금도 다를 바 없으며 카니발적 웃음도 불러일으키지 않는다. 민중카니발은 카니발의 인간을 뚝백적인 공식문화의 지배에서 해방시키고, 위와 아래, 진지함과 익살, 정신적인 것과 육체적인 것, 공시적인 것과 민중적인 것의 대립을 전제로 하고 있지만 그같은 대립은 소로킨의 텍스트에 존재하지 않는다. 목소리들이 서로 뒤섞여 구별되지 않고 위아래도 섞여 구별되지 않는다.

소설 “규범”(1979/80)에서도 같은 현상을 볼 수 있다. 특권계층의 다차에 기거하면서 농사를 짓어주는 늙은 연금생활자는 부유한 무위도식자들에게 화가 치민 나머지 평범한 말에 만족치 못하고 마침내는 일종의 “zaum”(초이성)언어를 사용하여 자신의 분노를 폭발시킨다. 삶에 분노의 발작을 일으키는 고루한 소시민의 입에 끓어오르는 언어의 거품이 훌레브니코프의 시적 영감인 “zaum”텍스트와 동렬에 세워지고 있다.

여러 스타일, 여러 기법, 여러 영역을 서로 결합시킬 때 소로킨이 의도하는 바는 그것들의 내재적 근접성을 드러내 보이는 것이다. “나의 고유한 것”과 “타인의 것”을 카니발적 엑스터시속에 서로 뒤섞음으로써 삶속에서 분리되어 있는 모든 것, 모든 경계를 예술속에서 해소시키자는 것이 아니라 외적인 분리 뒤에 숨어있는 “하나임”을 드러내 보여주자는 것이다. 바흐찐이론과의 차이는 명백하다. B.Groys가 말하고 있듯 바흐찐의 카니발론과 다성소설론은 “타인에게 결코 가능을 수 없다”는 절실한 체험을 바탕으로 하고 있으며,³⁴ 개체성의 경계를 열어젖히면서 대화를 하고 신체접촉을 갖고 언어를 혼

32 I.Severin은 Sorokin의 소설을 “emu naplevat’ na svoe delo” 내지는 “emu nasrat’ na svoe delo”的 실현된 매타퍼라 보고 있다. 텍스트의 전반부는 delo를 그대로 보여주며 후반부는 주인공이 이 delo에다 “Sret” 하는 것을 보여준다는 얘기다. I.Severin의 상기논문, pp.226-227.

33 M.Bachtin, Tvorchestvo Fransa Rable i narodnaia kul’tura srednevokov’ia i renessanca, Moskva 1965 와 Problemy poetiki Dostoevskogo, Moskva 1963 참조.

34 B.Groys, Gesamtkunstwerk Stalin, p.111.

합시키고자하는 욕구는 바로 그같은 체험에서 나온 것이었다. 이와 달리 소로킨과 같은 개념주의자들은 개체적인 것은 비개체적인 것속에 처음부터 용해되어 있으며 모든 개체적 의식과 스타일은 다른 개체적 의식 및 스타일과 내적인 친족관계에 있다고 생각한다. 소로킨의 산문은 전체주의의 미학을 안으로부터 체험하고 성찰하는 이같은 개념주의적 사고를 구체화시킨 텍스트들이다.

VI. “常識의 傳聲管” 프리고프 (D.Prigov)

소로킨과 더불어 러시아개념주의를 대표하는 시인 프리고프 역시 그가 살고 있는 세계는 철저히 이데올로기화 되어 있으며 따라서 현실의 반영이란 이미 불가능하다는 것을 알고 있다. 예술이 존재할 수 있는 방법은 이미 문화로 뒤덮혀있는 현실평면을 자신의 텍스트속에서 하나의 점, 기호로 취급하며 이전의 정서와 기질을 가진 인간을 인물(personazh)로 취급한다는 것이다.³⁵ 이 원칙에 따라 프리고프의 시는 메타문학의 성격을 띠게 된다. 새로 만들어낼 수 있는 것은 이미 존재치않고 모든 것은 이미 이데올로기화 되어있고 집단의식화 되어있다. 이 상황에서 작가의 의지란 오로지 다른 사람의 것들, 남의 재료를 어떻게 다루느냐 하는데에서만 발휘될 수 있을 뿐이라고 여기는 프리고프의 시작은 기성의 재료, 타인의 목소리, 타인의 스타일을 가지고 작업하는 무대감독의 역할을 연상시킨다.

그러나 이렇게 시대의 기성스타일의 토대위에 자신의 시인상을 세우는 과정에서 프리코프는 타인과 자신의 존재영역을 결코 분리시키지 않으며, 기성의 모든 언어와 현실을 자신이 속하는 세계의 것이라 여긴다. 자신을 비롯한 현대 러시아인들을 에워싸고 있는 집단적이고 비개체적인 텍스트들 뒤에 서있는 意識을 재구성하여 그 의식을 시적으로 생산적인 것으로 만드는 일, 이것이 프리고프가 자신에게 부여한 과제이다.

다른 사람들과 마찬가지로 집단의 언어, 집단의 의식에 그 역시 지배당하는 인간, 그러면서 동시에 그 의식을 재구성해내려는 메타문학의 시인, 즉 서로 대립적인 이 두 입장을 프리고프는 “국민 시인”, “상식의 메가폰”으로 자신을 양식화함으로써 화해시키고 있다. 超詩人 프리고프는 바깥에 초연히 냉소적으로 서서 시대의 언어, 러시아의 대중문화를 분석하고 비판하는 시인이 아니라 자신의 텍스트를 통해 스스로 그것들의 입이 되고 목소리를 내어주는 시인, “인물적인 작가”(“personazhnyi avtor”)³⁶이다. “상식의 메가폰”이란 표현은 결코 메타페가 아니다. 상식적 인간, 집단의 상식을 메타언어를 사용하여 대변하고 변호하는 것이 아니라 프리고프는 시텍스트 속에서 비개체적인 언어, 상식의 목소리를 직접 내고 있다. 자신을 변호할 수도, 아주 조그만 소리조차 낼 수 없는

35 Prigov, Rubinshtein, Marovich의 토론에서 Prigov가 자신의 작업방법을 밝힌 말임. 토론내용은 Russkaia alternativnaia poetika, 1990, pp.105-109에 실려있음.

36 Sven Gundlach, “Personazhnyi avtor”, Literaturnoe A-Ia, No.1, Paris 1985, p.75.

상식을 위해 알파벳이라도 만들어주고 싶지만 그 자신 키릴과 메토드가 아니기 때문에 불쌍한 상식을 도울수 있는 유일한 길은 그 스스로 상식이 되고 그의 집을 상식에게 맡기는 것이라고 선언한 다음³⁷ 프리고프는 자신의 시속에서 직접 상식이라는 주인공으로 등장한다. 이 주인공은 오로지 상식에 의해 승인된 공식화된 표현만을 사용하여 자기앞에 놓인 현실의 어떤 현상에 대해 적당한 상투어로 도장을 찍어주고자 하는 평범하고 전전하기 그지없는 인간이다. 국민시인, 상식의 메가폰으로서의 프리고프는 시대의 집단적 이성, 즉 상식에 의해 만들어진 말의 덩어리를 시속에 부어넣을 자격을 자신에게 부여하며, 그가 맡은 이 지위와 역할은 현실의 모든 현상에 대해 상식의 이름으로 반응하고 상식의 이름으로 시대의 의미공간전체를 자신의 텍스트로 채우도록 허락한다. 상품과 이데올로기의 연속생산이라는 원칙아래 하루에 시 세편씩을 일일생산량으로 정했다는 프리고프는 1차 목표량인 10,000편을 이미 수년전에 초과 달성했다.

체제를 공격하는 대신 공식문화의 양식을 아주 암전하게 반복, 재생시킴으로써 공식문화가 지니고 있는 병적인 요소를 그만큼 더 철저하게 드러내 보이는 프리고프의 시는 공식문화에서 베껴온 자신만만하고 훈계적인 제스츄어를 구사하며 인간 실존의 기본문제를 나룬다. 물론 러시아 평균인의 제한된 시야, 서투른 말, 궁색한 세계가 담화를 거의 부조리한 형태로 굴절시키지만 모든 것은 상식인 만큼 자명하다. “예브게니이 아나톨리예비치 포포프에게 그의 결혼에 부쳐”(“Evgeniiu Anatolievichu Popovu po sluchaiu ego brakosochetaniia”)에서 프리고프는 동료작가의 공식적 결혼을 칭찬한다. “살아있는 질료의 사랑”은 국가에 등록되어야하고 “등록되지 않은 것은 썩어 없어진다”는 보편법칙이 숨쉬고 있기 때문이다.

ЕВГЕНИЮ АНАТОЛЬЕВИЧУ ПОПОВУ ПО СЛУЧАЮ ЕГО БРАКОСОЧЕТАНИЯ

Женись, Попов! А мы посмотрим
Присмотримся со стороны
Женися, коли предусмотрён
Законодательством страны
Банальное рассуждение на тему свободы
Такой порядок оформления
Лыбви материи живой
В нем дышит принцип мировой:
Уто не оформлено -то тленье³⁸

37 Prigov의 “상식수준에서”는 Kulturpalast, Neue Moskauer Poesie & Aktionskunst, Hrsg. v. G.Hirt & S.Wonders, Wuppertal 1984, pp.97~99에 발췌 수록되어 있다.

38 D.Prigov, Slézy geral'dicheskoi dushi, Moskva 1990, p.13.

또 다른 시 “자유라는 주제에 대한 시시한 고찰”에서는 끊이지 않는 설것이에 지친 주인공이 똑같은 일의 영원한 반복과 진정한 자유의 불가능성에 대해 고찰한다 :

Банальное рассуждение на тему свободы
 Только вымоешь посуду
 Глядь-уж новая лежит
 Уж какая тут свобода
 Тут до старости б дожить
 Правда, можно и не мыть
 Да вот тут приходят разные
 Говорят ; посуда грязная -
 Где уж тут свободе быть³⁹

실제로 매우 진지하고 영원한 주제에 대한 대중인간의 의식과 언어를 텍스트에 정착시키면서 프리고프는 그 테마와 그 고찰을 “시시하다”라고 표제에서 부르고 있다(“40 banal’nykh rassuzhdenii na banal’nykh temy”). 그러나 여기에서 진부하고 시시하다는 평가는 대중인간의 언어와 사고 자체가 아니라 대중인간으로 양식화된 시인에 대한 것이라고 보아야 타당하며 시인은 대중의식, 일상어의 현상태를 자신의 텍스트에 정착시키면서 그같은 하강을 즐기고 있음이 분명하다.⁴⁰ 이 “시시하다”는 평가는 대중언어문화의 바다속으로 잠수하여 공식적 선전적 수사학과 일상어와 가족적 억양을 상식의 차원에서 함께 섞고 있는 프리고프에게 고상하고 요구가 많은 시가 보내는 비웃음이며, 프리고프는 자신에 대한 모든 비난과 비웃음을 스스로 선동하면서 오히려 이를 즐기고 있다. 천재적 이방인, 예술적 귀족성, 보헤미안적 예술가와 같은 고상하고 멋있는 시인관을 그 자신 조금도 존경하고 있지 않음을 프리고프의 또 한편의 “시시한” 시에서 밝히고 있다 :

39 D.Prigov, 상기서, p.15.

40 “Vtoroj raz o tom,...” (Russkaja alternativnaja poetika, 1910, p.27)에서 Prigov는 Rubinstejn의 골짜기의 주민들을 시인의 높은 집, 천사의 공간으로 초대하고 있는 것과 달리 자신은 천상의 주민들을 골짜기 세계로 끌어내린다고 말하고 있다.

Банальное рассуждение на тому:

Поэзия польна как птица

В Переделкино поэты

Разнобразные живут

И значительно поэтому

Меньше их в других местах

Видно так оно и надо

Но поэзия-она

Где получится живет

Скажем, у меня в Беляево

Место в Москве такое⁴¹

예술과 현실, 언어와 삶사이의 경계가 깨뚫어질 수 있는 것임을 증명해보이는 프리고프의 시는 그 언어의식의 특수함때문에 러시아의 시적 신원시주의⁴²라 불리울 정도로 원시주의적 성격이 강하다.

Выходит слесарь в зимний двор.

Глядит: а двор уже весенний.

Вот так же как и он теперь-

Был школьник, а теперь он-слесарь.

А дальше больше-дальше смерть.

А перед тем-преклонный возраст

А перед тем, а перед тем

А перед тем-как есть он, слесарь.⁴³

새봄에 다시 새로와지는 뒤로 하며 자신의 삶이 자꾸만 달아나고있다는 시에 있어 영원한 느낌을 서정적으로 전하고 있는 이 시는 개별화를 완전히 피하면서 가장 간결한 형태의 시각적 인상과("zimnii dvor", "dvor uzhe vesennii") 가장 기본적인 사항들로 암축된 주인공의 전기("…byl shkol'nik, a teper' - slesar'")를 통해 시의 바닥에 깔린 감정의 시원성과 일차성, 불가피성, 진실함을 표현하고 있다.

1985년 레이건과 고르바초프의 제네바 회담전에 쓰여진 시⁴⁴에서도 원시주의적인 경향은 확인된다. 음딱지와 고름과 똥과 피로 범벅을 한 미국의 괴수에게서 무엇을 기대

41 Kulturpalast, p.100.

42 Andrey Zorin, "Al'manach - vzgliad iz zala", Lichnoe delo No.—, p.265.

43 Slëzy geral'diceskoi dushi, p.6.

44 Lichnoe delo No.—, P.265에 텍스트가 실려 있음.

하겠는가하고 묻고 있는 이 시는 러시아 지식인의 귀에는 아주 의도적인 패러디로 들렸을 수도 있으나 중요한 것은 실제의 레이건과 시속에 그려진 레이건의 차이가 아니라, 당시 정부의 프로파간다에 따라 경쟁국가원수의 모습을 하고 있던 형이상학적 악의 얼굴앞에서 러시아인들이 느꼈던 꾸밈없는 공포와 증오가 뿐어내는 에너지이다.

선악의 분명한 대립, 읽기 쉬운 상징성, 노식주의적인 스케치, 세련되지 못한 형식, 이 같은 원시주의 시학의 기본원칙을 프리고프의 거의 모든 시는 따르고 있다. 이는 프리고프가 형식추구와 문법규칙을 무시하면서 가장 간단하게 그가 맡은 “국민시인”의 역할을 수행하는 방법이다.

암흑의 힘에 맞서 조화와 존재의 질서를 회복시키는 문화영웅의 역할은 프리고프 시에서 소비에트신화의 주인공 “경찰관”에게 주어진다. 運詩의 주인공인 경찰관은 국가에 대한 봉사에 몸을 바치는 완전한 인간이자 사회주의적 리얼리즘의 빛나는 천사인 “작은 스탈린”으로 그려지며, 땅과 하늘, 법과 현실, 신의 의지와 지상의 의지가 합일된 그리스도로 그려진다 :

На Запад и Восток глядит Милиционер
 И пустота за ними открывается
 И Центр, где стоит Милиционер—
 Взгляд на него отсюду отрывается
 Отсюду виден Милиционер
 Востока виден Милиционер
 И с Юга виден Милиционер
 И с моря виден Милиционер
 И с неба виден Милиционер
 И с-под земли…
 Да он и не скрывается.⁴⁵

이상과 조화를 추구하고 선한 감정을 일깨우며 인간의 영혼을 성복하는 경찰관에게 서 시인은 자신의 라이벌이자 alter ego인 존재를 발견한다 :

В буфете Дома Литераторов
 Пьет пиво Милиционер
 Пьет на обычный свой манер,
 Не видя даже литераторов

45 Lirposc delo No.— , p.40.

Они же смотрят на него.
Вокруг него светло и пусто.
И все их разные искусства
При нем не зачат нищего

Он представляет собой жизнь,
Явившуюся в форме Долга.
Жизнь кратка, а Искусство долго.
И в схватке побеждает Жизнь⁴⁶

이 選詩에서 프리고프는 정치이데올로기와 시이데올로기의 친화성을 이야기하고 있으며, 실제로 프리고프는 경찰제복을 입고 청중앞에 서서 선행과 성실을 호소하기도 한다. 달혀진 시의 공간에 머무르려는 전통적인 시인의 역할을 넘어서서 삶과 세계속으로 자신을 확장시키고자하는 시인의 의지가 이 시들 속에서 그리스도의 신화, 스탈린의 신화, 경찰의 신화를 시인의 신화 건설과 결합시킨다.

신화적 차원을 잘 보여주고 있는 또 다른 시로는 “모스크바와 모스크바인들”(Moskva i moskovichi)이 있다. 경찰관이 어느 곳에나 언제나 편재하는 고초개체적 존재였듯, 모스크바 또한 영원한 세계의 중심, 모든 나라와 모든 시대의 척도로 신화화되어 존재한다. 選詩 “모스크바와 모스크바인들”에서 러시아문화와 언어가 만들어 내었던 모스크바의 모든 신화들이 하나가 되고 이 신화들은 서로 매우 비슷하다. 제 3의 로마 모스크바, 뮤시복적 도시 모스크바, 새로운 예루살렘 모스크바, 볼셰비키의 도시 모스크바, 소련의 수도 모스크바, 숨겨진 도시, 망명의 도시 모스크바, 반체제의 지하도시 모스크바, 진실한 언어의 도시 모스크바…이 모든 신화에서 모스크바는 언제나 전과 선과 미의 상징이며 세계의 영원한 중심이다:

Смотри, Орлов, ведь мы живем не вечно
Весьма обидно было б просчитаться
Что мы живем с тобой на краю света
А где-то там действительно Москва

С заливами, лагунами, горами
Событиями всемирного значения
И с гордыми собою москвичами
Но нет-Москва бывает где стоим мы

46 상계서, 같은 면.

Москва пребудет где мы ей укажем
 Где мы поставим там и есть Москва
 То есть - в Москве⁴⁷

어디엔가 모스크바가 있다는 것만 알아도 모스크바에 사는 것과 다름이 없고 모스크바가 없는 곳은 텅빈 공허라고 말하는⁴⁸ 시인은 모스크바의 이 중심적 위치를 자신의 시적 재능에 대한 보장이자 증거라고 여기며 모스크바의 신화와 그의 신화가 하나가 되게 한다.

여러 종류의 검열에 의해 금지되었던 지층들 — 아방가르드가 금지시켰던 지난 시대의 문화, 자유문학이 금지시켰던 스탈린시대의 공식적 상징성, 스탈린주의가 금지시켰던 모든 개인적인 것, 서구적인 것, 데까당, 소비에트검열이 금지시켰던 애로틱한 것 — 이 모든 것들이 모스크바인들의 무의식 속에서 하나의 신화로 결합되어있는 것을 신화재구성을 통하여 드러내 보여줌으로써 프리고프는 일종의 집단심리분석을 위한 모임을 개최한다. 억압되었던 여러 기호체계들이 러시아인의 무의식속에 서로 엉키어 있음을 보여주는 이 작업에서 공식이데올로기의 신화는 경직성을 버리고 움직이기 시작하면서 수많은 다른 신화들(사회적, 성적, 예술적 신화들)과의 친화성을 증명하고, 그럼으로써 그 자신도 여태 깨닫고 있지 못했던 자신의 절충주의를 드러내 보이기 시작한다. 공식이데올로기는 경직성에서 벗어나게 되고 시인과 러시아독자 또한 경직된 이데올로기 신화로부터 해방된다.

러시아문화사를 관류하는 사고의 원형들에 대한 탐색은 프리고프의 모든 시에서 일관된다. 그가 시시하고 불풀없는 대중언어를 자신의 시어로 택하여 상투적이고 초라한 어휘, 이미지, 율격, 각운을 통해 그 언어의 진부함을 재생시키고 있는 것은 일상의 대중언어 속에서 태고의 지층을 감지하기 때문이다. “구호와 호소와 축제일의 환호성과 거리의 떠들썩한 말다툼에 주의깊게 귀를 기울이면 우리시대를 훠뚫고 자라나는 거짓 없고 꽃듯한 열정으로 꽂차있는 주문과 엑스터시와 祭歌의 원형을 접하게 된다.”⁴⁹ 외침, 으르렁거림, 빼그더럼, 부드득거림, 탕탕거림, 울부짖음, 신음소리, 고함소리, 힘찬 어조의 명령, 욕설, 감격적이고 열정적인 노래 — 이 엄청난 음량의 목소리가 지닌 태고적 지층을 보다 직접적으로 드러내려는 시도가 연작시로 발표되는 “字母”(“Azbuki”)이다. 처음엔 그저 단순한 언어정돈작업으로 보이는 “字母”는 그 속에 담긴 목소리의 질을 통하여 새로운 차원을 획득하며 충전된 音聲儀式의 야생적 에너지가 거대한 시스템블록이 해체되는 시대상황 속에서 더 깊어진 혼돈의 엑스터시를 표현하고 있다.⁵⁰

표면상 프리고프의 字母詩는 주위를 에워싼 카오스속에 존재를 심고 질서를 창조하

47 Kulturpalast, p.115.

48 상께서 p.108에 실린 시에서 Prigov는 다음과 같이 말하고 있다 :

49 D.prigov, “Ad libitum”, Katalog, Ann Arbor 1982, P.233.

50 여기 Prigov의 “(의미의)제 9 字母”를 소개한다. 유감스럽게도 노어텍스트를 구할 수 없었기 때문에 Schreibheft 35, 1990, P.21에 실린 독일어 번역본에서 중역하였음을 밝힌다.

는 벨로이의 신화창조적 언어이론을 상기시킨다. 그러나 프리고프시에서의 시적주체는 벨로이에게서와 같은 창조주적 권능을 지니고 있지않다. 존재를 구원해 줄 말이 떠올라

(의미의) 제 9 字母

事 前 陳 述

철자에 어떤 깊은 의미를 부여하기로
생각해낸 자는 내가 아니었다.
그러나 나는 세계구조와 존재의 장엄한 연출법을
총체적으로 표현하는 이 의미들의 엄격한 순서에 따라
字母를 파악한 최초의 사람이다.

- A -이것은 최초의 원래의 것
- B -이것은 무섭고 불가해한 것
- C -이것은 명명되지 않은 무엇
- D -이것은 이미 명명된 무엇
- 그리고 D -이것 역시 명명된 무엇
- E -이것을 우린 푸르고 죽은것에 명한다.
- Ж -이것을 우린 살아있는 붉은것에 명한다.
- З -이것은 서정주의의 투명한 과도가 된다.
- И -이것은 제국주의의 가증스런 얼굴이 된다.
- К -이것은 공산주의의 부드러운 빛
- Л -이것은 가소롭고 개인적인 무엇
- М -이것은 비개인적인 그런 무엇
- Н -이것은 중립적인 무엇
- 그리고 О -이것은 중립적인 그러나 별같은 무엇
- 그리나 П -이것은 수백만개의 어깨
- Р -그게 서로 이어선다
- С -이것은 가파른 구성
- Т -그게 포개져서 높이 치솟는다
- Ү -여긴 무언가가 몸을 비틀며 소릴 지른다
- Ф -여긴 무언가가 휘파람을 불며 같같이 젖는다
- Х -이건 고통으로 깨어지는 가슴
- 그리고 Ц -이건 고통으로 깨어지는 가슴
- 그리고 Ч -가벼운 새처럼 노래하는 가슴
- 그리고 III -가슴이 용기를 냈다
- III -가슴이 금강석이 된다
- Ы -이것은 유, 지하납골당 같은것
- Э -이것은 유, 이 세상 바깥의 공기 같은것
- Ю -이것은 유, 지하의 빛 같은것
- Я -이건 분명하다 - 이건 나

와 줄 때까지 이름없는 카오스속을 두리번 거리며 더듬는 목소리는 창조주적인 개체의 목소리가 아니라 집단속에서 이데올로기화되어 있는 자기를 확인하는 목소리이며 다른 사람들과 나 자신을 결합시켜주는 집단적 요소를 상기하고 그것에 안도하며 소리높여 “우리”를 외치는 목소리다. 제 9 字母詩에서 시작부분의 무섭고 불화실함은 “우리”를 확인하면서 단결되고 공격적인 어조로 변한다. И - 제국주의의 가증스런 얼굴, К - 공산주의의 부드러운 빛, Е - 푸르고 죽은것, Ж - 살아있는 붉은 것 Л - 가소롭게 개인적인 것, М - 비개인적인 것 П - 수백만의 어깨… 와 같은 이미 이데올로기화되어 있는 집단언어의 기호를 재생산하며 토해내던 엄청난 음량의 목소리는 자신이 지닌 육체적이고 자연적인 에너지의 힘으로 이데올로기에 덮혀있던 집단언어의 표충을 폭파시키면서 그 아래에 추방되어 있던 억눌린 감정들을 분출시킨다: 높이 치솟고 몸을 비틀며 외치고 갈같이 찢어 놓을 듯 날뛰는 목소리에 의해 무의식 속에서 숨어 지내던 원시의 지冲动이 드러나고 중반부를 지나면서 시는 점차 개인적인 목소리로 채워지는 듯 보인다. 가소롭게 개인적인 것과 비개인적인 우리의 뚜렷한 대립구조위에서 집단의 이름으로 외치던 프리고프가 후반부에선 점차 개인의 목소리로 외치고 있으며, 집단의 외침은 쇠약해지면서 개인의 시학으로 넘어가고 있는 듯 보인다. 시의 마지막 행에선 분명한 “나”的 확인이 이루어지고 나의 확인으로 알파벳이 완성된다. 그러나 이 “나”는 아직 다른 어떤 사람의 “나”와도 비교될 수 없는 유일한 개성으로서의 나는 아니다. “나”를 외치는 것은 “우리 모두의 나”이며, 알파벳 공동체 속에서 모든 개체의식과 개체적 목소리는 다른 개체의 의식, 목소리와 친족성을 갖는다. 모든 개체에 의한 개성의 추구를 통해 개성은 역으로 극복되며 (혹은 지양되며) “나”를 확인하는 목소리는 字母체계 속으로 들어가 다시 “우리”를 이룬다. 그럼에도 불구하고 이 시는 앞서 들었던 다른 시들에 비해 훨씬 직접적이고 투명한 말을 보여주며 훨씬 더 개인적인 목소리의 가능성 을 보여주고 있는게 사실이다.

다른 한편 프리고프의 자모시는 20세기초 러시아 아방가르드의 유토피아적 언어구상이었던 “zaum”언어를 연상시킨다. 그러나 “zaum” 언어가 이 세상의 일상적이고 이성적인 언어의 저편에 서있는 순수하고 보다 훌륭한 원시언어의 창조를 위한 실험으로서 사전적으로 파악된 세계 저편에 있는 것으로 들어서는 문을 열어줄 “별의 언어”이고자 했다면⁵¹ 프리고프의 字母는 소로진의 언어와 마찬가지로 시어를 피안으로부터 끌어 내려 이 세상의 언어들과 동떨어 세운다.⁵² “zaum”언어가 이성이 분리시켜버린 인류를 다시

51 Khlebnikov의 “zaum”언어론은 그의 글 “Uchitel’ i uchenik”(1912), “Khudozhnik mira”(1919), “Nasha osnova”(1919)에서 완성되지 않은 형태로 펴려되고 있다. 세 편의 글은 모두 V.Khlebnikov, Tvoreniya, Moskva 1986에 실려 있다.

52 Prigov의 자모시와 Khlebnikov의 zaum’ 언어사이의 관계는 L.Rubinshteyn의 “Shestikrylyi serafim”과 Pushkin의 “Prorok”的 관계와도 흡사하다.

문학텍스트의 경계선에 서있는 Rubinshteyn의 “Shestikrylyi serafim”은 아무런 상황의 연관성도 반들어 내지않고 아무것도 가리키지 않는 문장들로 이루어져 있으며 거리나 문학텍스트로부터 따온 이 문장들은 억양과 열정장과 홍분을 들을 수 있게하는 목소리 그 자체이다. 여섯날개를 가진 천사 세

하나로 합일시킬 세계어이고자 했던 것과 달리, 프리고프의 자보는 이데올로기화된 집단언어의 재구성이며, 시어와 문화이념을 세속적이고 평범한 것으로 만들고 대중인간의 서툰 언어와 시시한 세계를 미적 언어와 미적 세계로 택하고 있다는 점에서 다니일 하름스(Daniil Kharms)와 알렉산드로 브베젠크스키(Aleksandr Vvedenskii)를 중심으로 활동했던 1930년대의 아방가르드그룹 “오베리우”(“Oberiu”)의 전통에 더 가깝다고 볼 수 있다. 형식주의 언어이론의 기초를 이루는 시어와 일상어의 대립은 프리고프에게 존재하지 않으며 시인은 자신의 언어를 떠남으로써 자신의 언어 속으로 들어서고 있고 자신의 언어속으로 들어서면서 자신의 언어를 떠나고 있는 것이라고 말할 수 있을 것이다.⁵³

VII. 결론. 목소리의 儀式과 개념주의의 정직성.

그동안 특히 글라스노스트 이후 “새로운” 러시아문학으로 일컬어지던 작품들은 대개 전에는 허용되지 않았던 주제를 다루는 것들이었다. 금기시 되어왔던 현실영역, 극도로 비인간화된 상황, 갈등, 사회적 심리적 도덕적으로 불구인 인물들… 이런 대상들에 대한 묘사가 새로운 리얼리즘 문학과 사회주의 리얼리즘문학을 구분짓는 결정적인 차이로 비단 작가의 자기이해 뿐만이 아니라 비평가와 학자들의 사고에도 크게 작용했다.

그러나 이같은 주제와 묘사대상의 기준에 따른 관찰은 거대한 체제블록이 해체된 이후의 문학텍스트가 갖는 문학적 기능과 위치를 이해하는 데 그다지 도움을 주지 못하며 그 점에서는 리얼리즘적 묘사 - 환상적 묘사와 같은 묘사테크닉적인 구분도 마찬가지이다.

한동안 결정적 역할을 해왔던 이같은 경계가 해소되면서 더욱 중요성을 갖게 되는 것은 글쓰기의 주체가 취하는 태도에 대한 물음, 다시말해 글쓰기의 주체가 문화적 컨텍스트에 대해 어떤 입장과 의도를 지니고 있으며 또 자신의 텍스트속에서 어떤 입장을 취하고 있나 하는 문제이다. 이 논문에서 소로킨과 프리고프를 중심으로 러시아개념주의문학을 다루었던 것은 그들의 문학이 여태까지 수십년간 러시아를 지배해온 문화를 자신의 컨텍스트로서 부정하지 않고 오히려 자신의 텍스트속에서 재생산해냄으로써 자기이해와 자기탐색을 시도하고 있기 때문이다. 도덕적 우월함을 지닌 입장에서 부도덕

라蛩을 통하여 Rubinshtein은 러시아문학의 고전적 귀감인 Pushkin의 “Пророк”을 인용하고 있다. 그러나 사막에서 의식을 잃고 쓰러진 미래의 예언자에게 세라핌이 나타나 그의 눈과 귀를 새롭게 열어주고 인간의 혀와 심장 대신 뱀의 혀와 이글거리는 석탄심장을 이식해 줌으로써 신의 목소리를 들을 수 있고 신의 목소리를 전할 수 있게 되는 Pushkin의 “예언자”가 세상의 목소리들로부터 강제로 고립되어 천상의 목소리를 듣는 것과 반대로 Rubinshtein 에게서는 (Prigov에게서와 마찬가지로) “세상”的 목소리를 듣고 그것을 그대로 따라 말하는 것이 시적 소명으로 되고 있다.

L.Rubinshtein, “Shestikrylyi serafim”, Russkaja alternativnaia poetika, 1990, PP.31-37.

53 Prigov의 글 “Vtoroi raz o tom, kak vse-taki vernut'sia v literaturu, ostavaias' v nci, no vyidia iz sukhim”의 제목은 이점에서 매우 시사적이다.

한 상황을 비판하고 긍정적인 가치를 호소하는 문학이나 조물주적인 전능함을 결코 부인하지 않는 문학과 달리 이들의 문학은 이데올로기화된 현실과 대중문화의 구조를 스스로 반성하는 작업이었다.

이들 텍스트의 가장 두드러진 특징인 재생산적 방법은 텍스트속의 상황에 대해 어떤 한 묘사적 거리도 작가에게 허용하지 않고 있음을 우리는 앞에서 살펴보았다. 똑같은 목소리를 내는 집단적인 말은 텍스트속에서 묘사되거나 제시되는 게 아니라 텍스트라는 입을 통해서 울려나오며 따라서 이 과정에는 비판적이거나 풍자적이거나 회화적인 어떤 시선이 개입될 여지가 없다. 작가는 자신을 이 집단적 말에 함께 참여하는 인물로 이해하며, 따라서 그의 텍스트는 비개체화된 목소리와 행동양식이 전달되는 매체이지 결코 거리를 두고 이루어지는 묘사나 제시가 아니다.

글쓰기 과정에서 인물들과 하나가 되며 인물들의 흥분된 감정에 전염되어 똑같이 흥분하고 복종을 돋구는 작가— 자신의 대상, 자신의 인물에 복종하는 작가, 그들의 매체일 뿐 매니저가 아닌 작가— 이런 작가 소로킨과 프리고프를 우리는 앞에서 Gundlach의 개념을 빌어 인물적 작가라고 불렀다. 이 인물적 작가가 때로는 텍스트 경계를 넘어서서 작가를 하나의 ‘예술인물’로 양식화하기에 이르러 프리고프의 경우 자신과 자신의 생활공간을 상식의 청취기관이자 발성기관으로 이해하고 있음도 이미 앞에서 살펴본 바와 같다. 소로킨과 프리고프에 있어 글쓰기란 집단에 속하지 않는 것을 가차없이 쫓아내는 가운데 이루어지는 작업이지 결코 대화적 문학의 이상처럼 최대한의 이질성을 키워나가는 작업이 아니다.

대중문화의 언어와 행동양식의 반복, 재생산은 러시아개념주의예술이 1970,80년대 서유럽과 미국의 포스트모더니즘과 공통성을 지니고 있다는 사실에 주의를 환기시킨다.⁵⁴ 그러나 이 두 미학사이에는 서로 다른 발생조건과 존재조건에 기인하는 중요한 차이점이 존재한다. 우선 러시아개념주의는 서구포스트모더니즘의 경우처럼 시장의 요구에 언제나 반응해야하는 상업적 예술생산과 대결한 게 아니었다. 러시아개념주의는 상품이

54 서구 미국 현대예술과의 아이러니컬한 관계는 모스크바개념주의를 사회주의리얼리즘과 pop art의 기묘한 혼합체라는 의미에서 soc-art라고도 부르게 한다. 이 명칭은 처음 개념주의 화가 Vitalii Komar 와 Aleksandr Melamid가 자신들의 미술에다 붙였었으며 점차 모스크바개념주의예술 전체를 지칭하게 되었다. Komar와 Melamid는 금세기의 가장 위대한 예술가가 되겠다는 야심을 끙끙연히 밝혔고 절대적인 예술가 개인승배를 실현시키기 위한 본보기로 스탈린을 택하였으며 70년대말 80년대초 그들의 작품에서 스탈린은 초현실적 꿈의 구성으로 등장하고 있다. 스탈린 신화의 재구성을 통해 스탈린 신화의 극복을 꾀하였다는 점에서 이들의 예술은 개념주의의 문학에서의 사회주의리얼리즘구조 성찰과 공통된 지향을 갖는다. 이들의 작품은 Komar & Melamid, Katalog, Museum of Modern Art Oxford, Oxford 1985, Ekaterina Degoit, "Iskusstvo mezhdu bukv," Lichnoe delo No—, PP.88-150에 실려 있다.

Soc-art의 역사에 관해서는 Soc-Art, Katalog einer Ausstellung, The New Museum of Contemporary Art, New York 1986 참조.

Soc-art와 서구 포스트모더니즘의 관계에 대해서는 B. groys, 상께서 참조.

아니라 이데올로기를 파는 사회주의적 리얼리즘과 경쟁하였고 이 경쟁은 이 이데올로기가 팔리지 않을 수도 있다는 가능성이 완전히 배제된 조건 아래서 시작되었다.

서구의 포스트모더니즘은 상업적이고 오락적인 키치(kitsch)를 내몰아버리지 못하고 시장법칙에 지배되는 예술조류에 점점 더 빨리 동화해갔던 모더니즘의 패배에 대한 반발이었다. 자신의 가치를 회의적으로 재평가하게 된 예술가들은 모더니즘미학의 요구를 기각시키고 대신 개성적 창조의 포기, 인용, 상업문화의 기성형식들의 유희를 원칙으로 내세워 으로써 예술적 규율을 선언했지만, 선택된 존재이기를 스스로 거부한 이들의 금욕결정은 역설적으로 예술적 이상의 순수함을 보존시키는 데 기여하였다. 단지 그 과정에서 그들은 개성적이고 이해하기 힘든 새로운 형식을 추구하는 대신(그런 일은 이미 시장의 뜻이었으므로) 통속적이고 무취미한 것을 찾았을 뿐이었다. 그들은 이 일을 결국 예술의 순수함과 자유라는 이름으로 행한 것이었다.

이와 달리 러시아개념주의는 예술적 계획에 따라 세계를 완전히 새롭게 재구성하고자했던 모더니즘적 의지가 사회주의적 리얼리즘을 통해 승리를 거둔 상황에서 생겨났고 따라서 자신의 예술적 순수함이나 정치적 무죄에 대한 환상을 처음부터 갖고 있지 않았다. 서구예술가들이 시장을 그들의 외부에 서있는 비인간적인 폭력으로 이해했던 것과는 달리 개념주의자들은 자신또한 예술가로서 사회주의리얼리즘이 만들어 놓은 대중문화속에 자리한다고 생각한다. 사회주의리얼리즘은 대중의 이름으로 예술전문가 엘리트들이 만들어낸 예술이었기 때문이다. 그런 까닭에 대중문화의 언어와 행동양식을 반복함에 있어서도 개념주의 예술가들은 텍스트속으로 (인물과 동등하게) 완전히 들어 가 있으며, 자신의 대상에 대해 완전히 굴복해있다. 서구의 포스트모더니즘에서와 같은 패러디즘이 개입될 수 없음은 물론이다.

지시적 기능을 갖는 “引用”이라는 평범한 기법이 소로킨과 프리고프 두 작가에게서 전체인용이라는 작품생산으로 변하면서 자기고백적이고 참회록적인 기능을 갖게되는 것은 다름 아니라 작품속에서 인물들과 하나가 되는 작가의 목소리 때문이다. 작품에서 인용되는 말과 행동들은 이데올로기화된 대중사회에서 격식화되고 의례화되고 자동화된 커뮤니케이션과 행동규범들로서 儀式의 현대적이고 대중문화적인 잔재들이다. 이것들을 그대로 인용하면서 두 작가의 텍스트는 이데올로기화된 문화의 패러독스를 열어젖힌다. 줄서기와 같은 가장 지루하고 가장 실생활적인 — 신성한 구석이라곤 조금도 없는 — 삶의 일상적 영역에서 儀式의 잔재를 드러내보임으로써, 가장 시시하고 진부한 대중언어 속에서 태고의 지층을 감지함으로써, 두 작가는 그들시대의 러시아문화가 지나치게 儀式化되어있음을⁵⁵ 보여준다. 정해진 시간과 공간속에서만 이루어지던 성스러운 행위로서의 의식이 원래 가졌던 특별한 지위는 없어지고, 의식은 이제 아무런 의미도 없어져 버린 공허한 규칙성으로 세속화되어 일상생활속으로 범람해 들어와 있는 것이다. 그러나 지나치게 儀式化된 러시아의 시대문화는 자신의 儀式性을 금기시하고 의식이 지닌

55 “Sverkhritualizaciia” 개념에 대해서는 V.V.Ivanov, Ocherki po istorii semiotiki v SSSR, Moskva 1976, p.37 참조.

원래의 마술적 에너지를⁵⁶ 억누르고 무의식 속으로 추방해버린다.

소로킨과 프리고프는 집단의 목소리와 몸짓을 따라하고 몸짓과 목소리가 지닌 리듬과 육체성을 되살려냄으로써 형식잔재들 속에 숨어서 아직도 작용하고 있는 의식의 에너지를 무의식의 지층으로부터 캐어내어 발산시킨다. 儀式은 이제 엄격하게 정해진 법칙에 따라 진행되는 체제확인의 수동적 기능을 벗어나서 모든 억제와 저지를 폭파하는 에너지의 매체가 되며 소로킨과 프리고프가 특히 대중과 대중언어에 관심을 가졌던 것은 이들에게야말로 그와 같은 타부의 폭파와 카타르시스가 필요했기 때문이다. 비판이나 패러디를 통해서가 아니라 동어반복적 재현을 통해 개념예술은 이데올로기화된 대중문화로부터 해방될 수 있는 에너지를 방출시키며 무너진 건물의 폐허더미를 헤치고 바깥으로 나올 수 있게 된다. 개념문학은 개념문학 자신의 참회록이며 이점에서 개념문학은 인간을 위해 정치한 말의 새로운 영역을 찾아내었다고 할 수 있다. 존재하는 세계가 아니라 존재해야하는 세계를 가리킴으로써 언어의 의미체계를 이중화시켰던 전체주의는 말하는 사람으로부터 자신의 말에 대해 해석의 주체가 될 수 있는 권리를 앗아갔으나 개념주의는 전체주의의 말을 그대로 인용하는 “개념주의적 진정성”을 통해 그 권리를 되찾아오고 있기 때문이다.

프리고프가 자신의 새로운 방법론으로 내세우는 “새로운 진정성”(“новая искренность”)은 이제 순수하고 솔직하고 직접적으로 말할 수 있기를 희망하고 있다: “그러나 이 투명한 바탕위에서 무엇인가가 인식될 수 있기 위해서는 얼마나 많은 것을 자신속에서 새로이 형성해야하고 키워야하고 結晶시켜야만 하는가! 우리가 그럴 수 있을런지! (...) 하지만 여기엔 이데올로기가 필요하네(...) 이상이 필요하네! 가치론이! 형이상학이! 불라지미르 게오르기예비치!⁵⁷ 마치 자네가 겨울날 은빛 눈에 고르게 덮혀 반짝이며 형이상학적 사변처럼 빠르게 초월적 지평선을 향해 질주해가는 들판으로 자주 나가듯 말일세”⁵⁸

원칙적으로 새롭고 이네아가 완전히 투명하게 내비치는 그러한 구조⁵⁹의 시도를 통해 지금까지의 모스크바개념주의를 고전적인 개념주의로 일단락짓고 프리고프가 “新개념주의”(“neo-kontseptualizm”)라 부르는 새로운 단계의 개념주의로 나아가게 될지는 아직 확실치 않지만 만약 그렇게 될 경우 그것은 “제 3지대의 문화”를 위해 지금까지 개념주의가 해온 작업이 러시아현대문학의 진화를 위해 결정적인 공헌을 하였음을 의미한다 할 것이다.

⁵⁶ 고대 儀式의 마술적 지향에 관해 A.N.Veselovskij, “Sinkretizm drevneishei poezii i nachala differentsiatsii poeticheskikh rodov,” Istoricheskaiia poetika, Leningrad 1940, PP.208-209 참조.

⁵⁷ 소로킨을 말함.

⁵⁸ D.Prigoz, “Voprosy k Sorokinu Vladimir Georgievichu ot Prigova Dmitriia Aleksandrovicha”, GRUPPA, PP.124-126.

⁵⁹ “Azbuki”에서 그러한 변화의 조짐을 느낄 수 있다.

〈참 고 문 헌〉

1. 1차 텍스트

- Hirt, S. and Wonders, S.(eds.)
 1984 *Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie & Aktionskunst*, Wuppertal.
- Kuzminsky, K. and Kovalev, G.L.(ed.)
 1983 *The Blue Lagoon. Anthologie of Modern Russian Poetry*, Newtonville.
- Prigov, D.
 1990 *Slezy geral'dicheskoi dushi*, Moskva.
 1990 “Deviataia azbuka”, *Schreibheft* 35.
- Rubinshtein, L.(ed.)
 1991 *Lichnoe delo No-. Literaturno-khudozhestvennyi al'manakh*, Moskva.
- Sorokin, Vl.
 1985 *Ochered'*. Paris.(한국어번역본: 김희숙역, “줄”, 세계의 문학, 제67권, 1993. pp. 245~483.)
- Wiedling, Th.
 1989 *Gruppa. Texte aus Moskau*, Stuttgart.

2. 2차 텍스트

- Bakhtin, M.
 1963 *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva.
- 1965 *Tvorchestvo Fransa Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i renessansa*, Moskva.
- Berg, M.
 1985 “Novyi zhann”, *Literaturnoe A — Ia*, 1/85, Paris.
- Bulatov, E.
 1983 “Ob otnoshenii Malevicha k prostranstvu”, *Literaturnoe A — Ia*, 5/83, Paris.
- Eimermacher, K.
 1980 “Der literarische Normenwandel in der russischen Literatur der fünfziger Jahre”, *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd.6.
- Gabner, H. and Gillen, E.
 1979 *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, Köln.
- Groys, B.
 1986 “Kartina kak tekst i 〈ideologicheskoe iskusstvo〉 Bulatova i Kabakova”, *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 17.

- 1988 *Gesamtkunstwerk Stalin*, München.
- Gundlach, S.
- 1985 "Personazhnyi avtor", *Literaturnoe A — Ia*, 1/85, Paris.
- Hosking, G.
- 1980 *Beyond Socialistic Realism. Soviet fiction since <Ivan Denisovich>*, London.
- Ivanov, V.V.
- 1976 *Ocherki po istorii semiotiki v SSSR*, Moskva.
- Khlebnikov, V.
- 1986 *Tvorenia*, Moskva.
- Komar, V. and Melamid, A.
- 1985 *Katalog, Museum of Modern Art Oxford*, Oxford.
- Ličko, P.
- 1967 "Jedného dna u Aleksandra Isaevicha Solzhenitsyna:Literarna tvorba a umělecké názory", *Kulturny Zivot*, Bratislava.
- Lotman, Iu. and Uapenskii, B.A.
- 1977 "Roľ' dual'nykh modeli v dinamike russkoi kul'tury do kontsa XVIII veka", *Trudy po russkoi i slavianskoi filologii*, XVIII, Tartu.
- Mal'tsev, Iu.
- 1980 "Promezhutochnaia literatura i kriteriiia podlinnosti", *Kontinent* Bd.25.
- Mikhailova, T.A.(ed.)
- 1989 *Russkaia al'terativnaia poëziiia XX veka*, Moskva.
- 1990 *Russkaia al'terativnaia poetika*, Moskva.
- Popov, Vl.
- 1989 "Na vykhode iz <andergrounda>", *Novyi mir*, 10/89.
- Prigov, D.
- 1982 "Ad libitum", *Katalog*, Ann Arbor.
- 1990 "Gde nashi ruki, v kotorykh nakhoditsia nashe budushee?", *Vestnik novoi literatury*, 2/90.
- Schmid, H.
- 1986 "Postmodernism in russian drama", Fokkema, D. and Berstens, H. (eds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam.
- Severin, I.
- 1990 "Novaia literatura 70-80-kh godov", *Vestnik novoi literatury*. 1/90.
- Shklovskii, E.
- 1990 "Gde tochka opory?", *Sovetskaia literatura*, 9/90.
- Smirnov, I.P.
- 1983 "O nartsisticheskem tekste(Diakroniia i psikoanaliz)", *Wiener Slawistischer*

Almanach, Bd.12.

1986 *Sots-Art, Katalog einer Ausstellung. The New Museum of Contemporary Art*, New York.

Stepanov, A.

1990 "Kude my, mozhet byt', idem?", *Vestnik novoi literatury*, 1/90.

Striedter, Ju. and Stempel, W.-D.

1972 *Texte der russischen Formalisten*, Bd.1, 2, München.

Titov, M.I.

1976 *Mezhdu letom i zimoi. Stikhi, zagadki, skorogovorki*. Moskva.

Trabant, Ju.

1976 *Elemente der Semiotik*, München.

Tynianov, Iu.N.

1977 *Poëтика, Istoriia literatury. Kino*, Moskva.

Vail', P. and Genis, A.

1989 "Printsip matreshki", *Novyi mir*, 10/89.

Vasilevskii, A.

1990 "Svoboda otkaza", *Sovetskaia literatura*, 6/91.

Veselovskii, A.N.

1940 "Sinkretizm drevneishei poëzii i nachala differentsiatsii poeticheskikh rodov", *Istoricheskaiia poëтика*, Leningrad.

Vodička, F.

1976 *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, mit einer einleitenden Abhandlung von Jurij Striedter, München.

Witte, G.

1989 *Appell-Spiel — Ritual*, Wiesbaden.

The Heritage of Totalitarian Aesthetics and Moscow Conceptualism

Hee-Sook Kim

The diversity of Russian literature since 'Glasnost' and the collapse of the Soviet Union shows that the dualistic cultural system and the system of criterion of Socialist Realism has finally broken up. But as the literary criticism of the 'Glasnost' era is constantly anxious about the stagnation of Russian literature, it tends to regard such changes in literature as polarization. Such an aspect of evaluation not only shows nostalgia for the kind of literature which was bound together by strong centripetal force, but also firmly maintains the stand of mainstream literature - realistic literature affirmative of values. Thus would be a flexible expansion of the concept of Socialist Realism. Suggesting one possibility of "Substitutional Literature" for the oppositional structure of two divisions, namely, mainstream literature and non-mainstream literature, this essay will concentrate upon the literary consideration and effort of "Moscow Conceptualism"

First, a competitive will between art and power will be observed amongst the current flowing towards Avant-Garde and Socialist Realism, while still being cautious of the thoughtless reception of Western Post-Modernism in contemporary Russian literature. Second, in relation to the context stated above, the fact that Western Post-Modernistic literature thriving to protect the purity of art by means of a paradoxical viewpoint in an atmosphere of commercial culture is incapable of guaranteeing its genuineness in Russia's state of society shall also be acknowledged. Third, literary effort to pursue the possibility of dialogic literature in Bakhtin's sense as an alternative for totalitarian culture shall be criticized for taking only a superficial view of the poison that totalitarianism has injected into Russia's everyday life.

Indicating the fallacy of sociological criticism, the discrepancy between a series of literary tendencies and the literary efforts of conceptualism will be revealed in an aesthetic (artistic linguistical) dimension. And therefore, the possibility of a new "3rd Zone" will be found in the "genuineness of conceptualistic literature" which rejects any kind of "distance-making" and reveals the totalitarian linguistic situation from within.