

메타 움직임의 텍스트 — 푸쉬킨의 <석상 손님>

김희숙*

"Среди безмолвных переходов
Бродил Я..."
적막한 회랑 사이를
이리저리 거닐었다...

푸쉬킨, <바흐차사라이의 분수>¹⁾

"Никто в Пушкине не остается, ибо он
сам в данном Пушкине не остается,
А остающийся никогда в Пушкине и не бывал."
어느 누구도 푸쉬킨 속에 머무르지 않는다. 푸쉬킨 자신이
주어진 푸쉬킨 속에 머무르지 않기 때문이다. 머무르는 자는
결코 푸쉬킨 속에 있었던 적이 없는 자이다.

마리나 츠베타예바, <나탈리아 곤차로바>²⁾

"...Постичь Пушкина нам проще не с парадного
входа..."

정문 현판에서 푸쉬킨을 이해하기란 정말 어렵다.

아브람 테르츠, <푸쉬킨과의 산보>³⁾

I. 낭만적 지향으로서의 끊임없는 움직임

푸쉬킨은 늘 움직이는 모습으로 우리의 생각 속에 존재한다. 한번도 외국여

* 서울대학교 노어노문학과 교수

1) А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 3, Москва, 1981, 136쪽.

2) Марина И. Цветаева, *Об искусстве*, Москва, 1991, 174쪽.

3) А. Терц /Андрей Синявский, "Прогулки с Пушкиным", *Собрание сочинений в двух томах*, т.1, Москва, 1992, 341쪽.

행은 할 수 없었지만 어쩌면 바로 그 때문에 푸쉬킨은 러시아제국을 남으로 동으로 다니며⁴⁾ 3만 킬로미터가 넘는 거리를 여행했고⁵⁾, 모스크바—페테르부르크와 페테르부르크—미하일롭스코예—트리고르스코예의 길을 끊임없이 왕래했다. 그러나 푸쉬킨의 전기가 보여주는 강력한 지리적 역동성, 전기적 움직임 그 자체가 이 글의 주제는 아니다. 우리의 관심사는 푸쉬킨의 방랑적 글 쓰기, 그의 텍스트에 특징적인 기호 양상들의 다층적인 움직임이며, 특히 세계문학의 첫째가는 방랑자 주인공 돈 후안의 비극 『Каменный гость』에서 푸쉬킨이 시도했던 방랑텍스트 내지는 텍스트방랑 프로젝트의 본질을 분석해 보는 데 이 글의 목적이 있다.

물론, 끊임없는 움직임과 옮겨가기는 푸쉬킨의 전유물이 아니라 낭만주의의 가장 본질적인 성향이다. 정확하게 그어진 경계와 테두리를 갖는 서로 대립하는 두 개의 세계, 즉 하나의 연속적인 세계와 하나의 자유로운 세계로 이루어진 계몽주의적 세계상과 달리, 낭만주의의 세계는 완전히 밀폐되고 차단된 연속의 세계와 그 세계 바깥에 놓여있는 무한하고 비공간적인 자유의 세계로 나뉜다. 그 속에서 낭만주의적 슈제트는 하나의 상태에서 다른 하나의 상태로 건너가 그곳에 정착하는 게 아니라 하나의 세계, 즉 연속의 세계로부터 떠나가는 것으로 구성된다. 계몽주의의 슈제트가 하나의 출발점과 하나의 종착점을 가진다면, 낭만주의적 자유의 슈제트는, 로트만이 간략하게 요약하듯⁶⁾, 하나의 출발상황과 하나의 방향을 가지는 것이며, 계몽주의의 정해진 종착점 대신에 하나의 방향을 가질 뿐인 낭만주의의 슈제트는 원칙적으로 열려있다. 하나의 고정된 지점으로부터 또 하나의 고정된 지점으로 옮겨간다는 것은 낭만주의자들에게는 부동성(不動性)과 다름없으며 그들에게 자유란 끊임없는 운동, 끊임없는 움직임, 끊임없는 이동을 의미하는 것이다.

끊임없는 움직임을 낭만주의의 기본적인 성향으로 이해하고 그것으로부터 출발하여 푸쉬킨의 방랑적 텍스트로서 돈 후안 비극을 다루는 데 있어 키에

4) 1820-32년간의 남방유배와 1829년의 아즈롭 모험, 그리고 1833년의 “방랑 짜르” 푸가초프의 자취를 더듬는 오렌부르크 여행.

5) 자세한 것은 Л. Л. Трубе, “Остров Буян”. *Пушкин и география*, Горький, 1992, 5쪽 참조.

6) “Романтический сюжет освобождения – это не переход, а уход. Он имеет исходную позицию — и направление вместо конечной точки. Он принципиально открыт, (...)” Ю. М. Лотман, *Анализ поэтического текста, О поэтах и поэзии*, Санкт-Петербург, 1996, 108쪽.

르케고르는 우리에게 큰 도움을 제공할 수 있을 것이다. 그 자신 낭만주의에 가까운 입장을 취하고있던 1830년대에⁷⁾ 키에르케고르는 1835년과 36년의 일기에서 다음과 같은 생각을 적고 있다:

1. “커다란 세 개의 표상(돈 후안, 파우스트, 영원한 유대인)이 이른바 종교 바깥의 삶을 세 방향에서 대표한다. 삶에서 이 표상들이 개별 인간에게로 넘어가서 그에게 전수될 때 비로소 도덕적이고 종교적인 것이 온다...”
2. “...주목할 만한 것은 파우스트가(그를 가운데가 아닌 세 번째 입장으로 만드는 게 더 타당할 것이다) 돈 후안과 영원한 유대인(절망)을 자신 속에 모두 받아들이고 있다는 것이다. 돈 후안은 서정적으로, 따라서 음악으로서 파악되어야하고, 영원한 유대인은 서사적으로, 파우스트는 극적으로 파악되어야 함을 잊어서는 안된다.”
3. “지금의 시대는 절망의 시대, 영원한 유대인의 시대이다.”⁸⁾

평생방랑자 아하스버의 전설은⁹⁾ 유대인들을 그리스도의 살해자로 비난하던 중세후기의 반(反)유대주의와 경향을 함께 하던 것이기도 했지만, 동시에 자신에게 내려진 정당한 벌을 그대로 받아들이는 참회하는 유대인에 관한 중세 기독교적 미래상을 함께 구체화시킨 것이기도 했다. 그러나 우리의 논의에서 아하스버의 전설이 의미를 갖는 것은 기독교적 주장의 차원을 벗어나서 이 전설이 행하는 알레고리적 기능 때문이며, 이 알레고리화의 과정이 계몽주의에서 시작되어 낭만주의로 나아가면서 절정에 이르고있다는 사실 때문이다. 계몽주의의 아하스버는 계몽주의적 여행자의 형상과 아주 긴밀히 결합하여

7) 일반적으로 키에르케고르는 1841년 “Konzept der Ironie”(“Om begrebet ironi med stadigt hensyn til Socrates”)에 가서야 그의 초기의 낭만주의로부터 거리를 취한 것으로 얘기된다.

8) S. Kierkegaard, Papirer, I, Kopenhagen 1968, XXXVII:65(A150), XXXVII:64(C58), XXXVII:75(A181). Holt Meyer, *Romantische Orientierung*, München 1995, 166-167쪽에서 재인용.

9) 평생방랑자 아하스버(арафсер, Ahasver)에 관한 여러 전설 버전의 공통된 주제는 다음과 같은 것이다. 아하스버는 십자가를 지고 형장으로 가는 그리스도에게 그의 집 문 앞에서 잠깐 쉬어갈 것을 허락하지 않는다. 그리스도는 그에게 “나는 계속 갈 것이고 너는 내가 다시 올 때까지 머물러 있을 것이다”라고 말한다. 그리하여 아하스버는 세상이 망하는 날까지 지상에서 방랑하도록 저주받는다. 영원한 유대인의 전설 버전에 관해서는 G. K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, Providence, 1991을 참조하라.

세계연대기작가로 등장했다¹⁰⁾. 역사적 대사건들의 목격자이자 모든 역사를 소상히 알고있는 비범한 인간으로서 그는 지식습득의 경험적 도구로서 계몽적 세계관에 봉사했다. 그러나 계몽주의적 여행이 낭만적 방랑과 구별되듯이 연대기작가 아하스버의 전설도 차츰 낭만적 근대 인간의 상황과 그것의 기록을 대변하는 목적(지)없는 방랑으로 변하였다.

자신의 시대, 적어도 1830년대를 영원한 유대인의 시대로 이해했던 키에르케고르의 언급에서 보다 흥미로운 것은 “커다란 세 개의 표상”, 그 중에서도 특히 (적어도 19세기에서의) 영원한 유대인의 문학적 형상화를 장르의 문체와 연결시키고 있다는 점이다: “돈 후안은 서정적으로, 영원한 유대인은 서사적으로, 파우스트는 극적으로 파악되어야 한다.” 영원한 유예의 이야기 — 영원한 저주와 들어서지 않는 목시록적 구원이라는 세계종말론적 양극 사이에서 지상의 폐허 속을 방랑하도록 저주받은 평생방랑자 아하스버의 전설은 필연적으로 낭만주의의 특징인 단편(фрагмент, отрывок)적인 것에 강한 집착을 가진다. 아하스버의 분산적이고 산포적인 본질은 결코 하나의 총체적인 작품으로 텍스트화될 수 없기 때문이다.

아하스버를 서사적 장르와, 돈 후안을 서정적 장르와, 파우스트를 드라마 장르와 결합시키는 키에르케고르의 시도는 18세기 말부터 고전주의적 장르체계가 붕괴되어가던 가운데 장르의 관습성, 조건성의 노출과 장르구성장치 및 장르 자체의 의미화를 통해 방향의 전환이 모색되던 상황에서 3장르론에 새로운 근거를 제시하고 있다는 점에서 매우 흥미롭다. 욕망의 구조화라고도 볼 수 있는 그의 장르론에서 파우스트와 돈 후안은 권력, 여자와 불가분 결합된 긍정적이고 적극적인 욕망모델을 대변하며, 아하스버는 무권력의 멜랑콜릭한 모델로 설명된다. 때문에 담론구조에서도 파우스트와 돈 후안은 권력담론을 지향하며, 아하스버는 그것을 거부하는 태도를 보인다. 무엇으로도 정의할 수 없는 상실을 상쇄시키기 위해 끝없이 시도하는 멜랑콜릭한 욕망구조를 갖는 아하스버는 원칙적으로 마조히즘적이며, 죄보다는 벌에 의해 더 분명하고 더 강력하게 규정되는 존재이며, 때문에 그는 멜랑콜릭한 주체의 대변자로서, 양

10) 세계연대기작가로서 아하스버는 1684년에 발표된 Giovanni Marana의 일련의 서간체 에세이들 『L'espion du Grand-Seigneur et ses relations secrètes envoyées au divan de Constantinople』에서 처음 등장한다. Marana의 에세이는 18세기에 매우 널리 읽혔고 비슷한 버전들이 이 계몽주의의 세기에 수없이 생겨났다. G. K. Anderson, 128-133쪽 참조.

가적이고 모순적인 동일시의 대상으로서 낭만주의 텍스트에 자주 등장한다.

II. 푸쉬킨의 문학적 “방랑” 프로젝트

우리는 푸쉬킨의 작품에서도 영원한 방랑자 유대인의 형상을 곳곳에서 만날 수 있다. <집시>(〈Цыганы〉)에서는 유대인들에 비견될 수 있는 집시족의 운명이 다루어지고, <예브게니 오네긴>(〈Евгений Онегин〉)의 주인공과 <보리스 고두노프>(〈Борис Годунов〉)의 방랑하는 수도승을 거쳐 <스페이드의 여왕>(〈Пиковая дама〉)의 게르만/생 제르맹과¹¹⁾ 시 <방랑자>(〈Странник〉)의 팰랑콜릭한 주인공에 이르기까지 방랑하는 인물은 한결같이 아하스버의 운명을 함께 나누는 모습으로 나온다¹²⁾. 그러나 영원한 유대인의 테마를 푸쉬킨이 처음으로 가장 중요하게 다루는 것은 <예브게니 오네긴>의 제 3장, 즉 “어디로?”(“Куда?”)라는 첫마디에 의해 장(章) 전체의 사건이 전개되고 텍스트의 발전기가 작동하기 시작할 뿐만 아니라 그 발전기의 작용이 장르사이의

-
- 11) <스페이드의 여왕>에서는 “영원한 유대인”이 직접 불려진다: “Вы слышали о графе Сен-Жермане, о котором рассказывают так много чудесного. Вы знаете, что он выдал себя за Вечного Жида, за изобретателя жизненного эликсира.”(А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в десяти томах*, т.5, Москва, 1981, 208-209쪽, “자네들도 생 제르맹 백작에 대해 들어봤을 거네. 이 분에 대해서는 이상한 소문들이 많지. 다들 알고 있겠지만, 그는 영원한 유대인을 자처하고 불로불사약이니 현자의 돌이니하는 따위의 발명자를 자처했지.”)
- 12) 단편(отрывок)으로 남게 된 1826년의 시 <유대인의 오막살이에 등불이...>(〈в еврейской хижине лампада...〉)에서도 푸쉬킨은 영원한 유대인을 그럴 구상이었다. “в хижине еврея умирает дитя. Среди плача человек говорит матери: “Не плачь. Не смерть, а жизнь ужасна. Я странствующий жид. Я видел Иисуса, несущего крест, и издевался”. При нем умирает двадцатилетний старец. Это на него произвело большее впечатление, чем падение Римской империи”(А. С. Пушкин, т.2, 360-361쪽, “유대인의 오막살이에서 어린아이가 죽는다. 울면서 그 사람은 아이의 어머니에게 말한다: “울지 마오. 끔찍한 건 죽음이 아니라 삶이라오. 나는 방랑하는 유대인이오. 십자가를 진 예수를 보고 나는 그를 조롱했소.” 그의 옆에서 백 이십 세된 노인이 죽는다. 그것이 그에게 로마제국의 멸망보다도 더 큰 인상을 불러일으켰다”). 우리의 관점에서 이 시가 관심을 끄는 것은 완성된 시에서 가능했을 지도 모르는 기독교적 슈제트 전개보다는 미완의 형식 отрывок 때문이다.

경계에서 가장 활발하게 이루어지고 있는 텍스트에서이다. 작품 전체를 통해 늘상 움직이는 모습으로 그려지는 오네긴의 형상, 그의 멜랑콜리, 그리고 작가가 푸쉬킨에 의해 결코 그에게 허락되지 않는 결혼(또는 죽음)도 오네긴이 지닌 아하스버적인 특징들로 이해될 수 있지만, 우리에게 가장 흥미로운 것은 키에르케고르가 말한 바 있는 아하스버와 서사적인 것의 연결이 바로 이 3장에서 명시적으로 이루어지고 있다는 점이다. 특히 제 12연을 보자. 타짜야나의 책읽기와 문학적으로 동기화된 그녀의 '오네긴 읽기'가 겹쳐지는 이 대목에서 “영원한 유대인”은 그녀의 마음을 사로잡는 문학적 주인공들과 그녀의 의식적인 사랑의 대상인 오네긴과 더불어 나란히 서있다:

...
 Британской музы небелицы
 Тревожат сон отроковицы,
 И стал теперь ее кумир
 Или задумчивый Вампир,
 Иль Мельмот, бродяга мрачный,
 Иль Вечный Жид, или Корсар,
 Или таинственный Сбогар.
 Лорд Байрон прихотью удачной
 Облек в унылый романтизм
 И безнадежный эгонзм.

(3/XII/5-14)¹³⁾

...
 영국 뮤즈의 공상적 이야기가
 소녀의 잠을 설치게 하고
 이제 그녀의 위상은
 우울한 뱀파이어나
 침울한 방랑자 멜로드,
 영원한 유대인이거나 코르사르,
 아니면 신비스런 즈보가르.

13) А. С. Пушкин, *Собрание сочинений*, т.4, 50-51쪽.

바이런경은 멋지게 변덕을 부려
가방없는 이기주의에도
음울한 낭만주의의 옷을 입혔다.

8행과 9행의 머리에서 서로 계열체적인 등가적 수직관계를 이루고 있는 “멜모드”(Иль Мельмот)와 “영원한 유대인”(Иль Вечный Жид)은 이 두 이름 뿐만 아니라 12연에 등장하는 이름사슬 전체가 아하스버를 공통된 의미소로 지닌다는 것을 보여준다. 나아가, “방랑자”는 오네긴의 본질을 드러내는 성격화 기제의 역할을 넘어서서, 푸쉬킨의 오네긴 텍스트로 하여금 <백파이어 이야기>, <방랑자 멜모드>, <영원한 유대인의 전설>, 바이런의 텍스트, <장 즈보가르>¹⁴⁾와 서로 넘나듦의 관계에 서게 하는 상호텍스트적인 망상(網狀) 결합의 토대를 제공한다. 오네긴의 형상이 음울한 낭만주의의 문학적 의상효과로 얘기되듯, 그의 텍스트 역시 고유한 의미구정보다는 원칙적인 ‘의미없음’을 시범한다. 뒤이어 오는 13연에서 화자에 의해 개시되는 장르토론은 이 점에서 더 큰 중요성을 획득한다.

Друзья мои, что ж толку в этом?
Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы;
Тогда роман на старья лад
Займет веселья мой закат,

(3/XIII/1-8)¹⁵⁾

14) <백파이어 이야기>는 바이런의 주치의였던 John William Polidori가 1819년에 바이런의 이름으로 발표했으며, <방랑자 멜모드>는 Charles Robert Maturin의 소설이고, 코르사르는 바이런의 동명 서사시의 주인공, 그리고 <장 즈보가르>는 Charles Nodier의 소설이다. Ю. М. Лотман, Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин”. Комментарий, Ленинград, 1983, 212-214쪽 참조.

15) А. С. Пушкин, т.4, 51쪽.

친구들이여, 이런 게 무슨 의미가 있겠는가?
 어찌면, 난 하늘의 뜻에 따라,
 시인 노릇을 관들지도 모르지,
 새로운 악마가 내 안에 자리잡아
 난 아폴로의 위협을 무시한 채
 겸손한¹⁶⁾ 산문으로 자신을 낮출지도 모르지;
 그러면 고풍스런 소설이
 나의 유쾌한 노년을 차지하리라.

키에르케고르보다 십 년이나 앞서 푸쉬킨은 아하스버와 서사의 연결을 예감했던 것일까? 그의 화자는 짐짓 너스레를 떨어가며 매우 아이러니컬한 어조로 산문을 향함으로써 으스스한 낭만주의적 문학의 위협에 반응한다. 영원한 유대인과 그의 방랑자 형제들의 등장으로 텍스트 넘나들기가 이루어진 직후에 곧바로 장르 범주를 테마화하는 이 대목에서 특히 주목해야 할 것은 낭만적 화자가 “시인”으로부터 “겸손한, 변변찮은 산문”의 작가로 옮겨감을 악마성을 통해 유표화하고 있다는 것이다. 흔히 자연스럽고 바람직한 과정으로 말해져 온 “겸손하고 고풍스런 산문장르로의 이행”¹⁷⁾은 앞연에서 환기되었던 괴기 소설들의 악마적 배경과 직접적으로 연결되어 있다. 영원한 방랑자를 장르이행과 상호텍스트성이 분명하게 강조되는 텍스트 지점에 위치시킴으로써 푸쉬킨은 메타문학적 담론을 교묘하게 진행시키는 것이다.

이렇듯 “영원한 방랑자”는 <예브게니 오네긴>에서 양가적 동일시의 대상이자 장르나 스타일 사이에서의 방랑적 글쓰기 장치로 작용하지만 푸쉬킨의 이같은 낭만적 지향과 그것의 기록전략으로서의 방랑적 글쓰기는 벨린스키를 필두로 하는 전통적인 푸쉬킨 해석에서 그다지 주의를 끌지 못했다. 벨린스키의 ‘금언’(金言)을 들어보자: “Пушкин был совершенным выражением своего вре-

16) “смирненная проза”에서 푸쉬킨은 산문을 낮은 장르로 여기던 18세기 시학자들이 사용하던 말을 아이러니컬하게 사용한다. 동시에 이 말을 통해 그는 가장 일상적인 것들을 포함하여 삶의 어떤 현상이라도 묘사할 수 있는 문학의 권리를 주장하고 있다.

17) 이 이행이 실제적이고 전지적인 의미를 갖지 않는다는 점에 유의할 필요가 있다. 푸쉬킨은 산문에서 소박하고 순진한 목가적 슈제트가 아니라 첨예한 갈등과 비극성을 담지한 상황에 이끌렸다. Ю. М. Лотман, Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин”, 215-216쪽 참조.

мени. Одаренный высоким поэтическим чувством и удивительною способностью принимать и отражать все возможные ощущения, он перепробовал все тоны, все лады, все аккорды своего века..."¹⁸⁾(푸쉬킨은 그의 시대의 완전한 표현이었다. 모든 가능한 감각을 다 수용하고 반영하는 놀라운 능력과 높은 시적 감정을 타고났던 그는 그의 시대의 모든 음과 모든 화성, 모든 화음을 다 시험해 보았다)

낭만주의의 의미에 대해 그다지 예민하지 못했던 벨린스키는 푸쉬킨을 절충주의적 스타일-방랑자로 규정했다. 그러나 푸쉬킨의 시대는 무엇보다도 낭만주의가 지배적 조류였던 시대였던 만큼, 푸쉬킨이 '그의 시대의 완전한 표현'이라는 벨린스키의 말은 그 시대가 낭만주의 시대의 완전한 전개, 종합, 종결, 그리고 자기역사화라는 의미로 이해될 때에만 타당성을 가질 것이다. 편리한 통합적 절충주의가 아니라 떠남과 후퇴까지도 포함하는 "움직임의 자유"가 그의 시대의 낭만적 지향이었으며, 이 자유는 낭만주의의 출발단계 뿐만 아니라 자기역사화의 단계에서도 테마의 중심이자 텍스트 구성장치의 중심에 선다. 푸쉬킨이 타고난 "모든 가능한 감각을 수용하고 반영하는 놀라운 능력과 높은 시적 감정"은 타자의 텍스트로부터 자신의 텍스트로, 그리고 자신의 텍스트로부터 자신의 또다른 텍스트로 경쾌하게 넘어가는 텍스트구성에서 가장 탁월하게 발휘된다.

그러나 우리는 여기서 텍스트 방랑이 푸쉬킨에게서 두드러지게 아하스버적 인 모습으로 나타난다고 속단해서는 안된다. 들어서지 않는 세계종말과 영원한 유예에 관한 아하스버 이야기에서 주인공에겐 죽음도 다시 태어남도 허락 되지 않는다. 이와 달리 푸쉬킨에게서의 텍스트 방랑은 아하스버적인 경향을 곳곳에서 보여주고 있음에도 불구하고, 텍스트 혼성을 통한 치료요법으로서의 의미를 강하게 갖는다. 그의 텍스트 방랑 혹은 방랑 텍스트 속에서 근대 러시아 문학은 태어났고 치유되었으며, 이 점에서 그의 방랑은 파우스트적인 차원을 획득한다. "노력하는 한 해매이게 마련"이지만, "죽어서 되라"라는 모토에 따라 러시아 문학은 이 해매임 속에서 다시 태어나고 있기 때문이다.

그렇지만 파우스트 역시 푸쉬킨에게서 가장 지배적으로 나타나는 표상은 아니다. 푸쉬킨에게선 키에르케고르가 말한 세 개의 커다란 표상이 모두 나타

18) В. Г. Белинский, "Статьи о Пушкине", Полное собрание сочинения, т.7, Москва, 1955, 473쪽.

나고 있지만¹⁹⁾, 그 중에서도 특별한 비중을 갖는 것은 에로틱하고 적극적인 돈 후안 형상이다. “그의 시대의 모든 음파, 모든 화성, 모든 화음을 다 시험해 보았다”라는 벨린스키의 푸쉬킨론은 돈 후안 텍스트에서 가장 큰 타당성을 가진다. 작곡가라기보다는 연주가였고, 또 작곡가라면, 이미 어느 정도 분명하게 특징지워져서 주어져 있는 문화적 “소재, 자료”를 배열하고 구성, 합성하는 명인이라는 의미에서 작곡가였던 푸쉬킨의 텍스트 실현방법은 주인공 돈 후안이 보여주는 움직임과 텍스트 속에서의 기호들의 움직임을 통해 가장 구체적으로 관찰될 수 있다. 이 점에서, 벨린스키는 푸쉬킨의 천재성을 맨 처음 공개적으로 강조한 업적을 남겼지만, “시대의 모든 음파 모든 화성, 모든 화음을 다 시험”해보는 푸쉬킨 프로젝트의 본질이 어디에 있었는가를 파악하고 밝히고자 하는 욕구도 없었고, 또 그러기 위해 필요한 메타문학적 도구도 갖고 있지 않았다. 다양한 형태의 방랑과 메타방랑, 과감한 산마루타기와 은밀한 잠행으로 이루어지는 푸쉬킨 프로젝트는 정태적이거나 윤리적인 범주로는 파악되기 힘든 무엇이기 때문이다.

푸쉬킨의 경쾌한 움직임, 그리고 그것과 일치하는 그의 문학적 주인공들의 세계관계에 관해서는 드물지 않게 얘기되어 왔다. 그 중에서도 앞에서 언급한 벨린스키의 푸쉬킨 평가와 관련하여 특히 흥미로운 것은 “비어있음”을 푸쉬킨의 내용으로 보는 안드레이 시나프스키(아브람 테르츠)의 견해이다: “Пуста-та — содержимое Пушкина”²⁰⁾(“비어있음 - 이것이 푸쉬킨의 내용이다”). 시나프스키는 “비어있음”이야말로 어떤 기분의 마법에도, 서둘러 몸 속으로 받아들인 어떤 형상의 색채에도 자신을 완전히 바치는 시인의 수용능력의 첫 번째 전제라고 말한다. 사물을 있는 그대로 보고, 그것들로 자신을 넘치도록 채우고, 그 자극들에 거의 자동적으로 반응할 수 있을 만큼 푸쉬킨은 충분히 비어있다는 것이다. 모든 사람을 사랑하되 어느 누구도 사랑하지 않는 비어있음, 푸쉬킨으로 하여금 모두를 향해 고개를 끄덕이게 하는 자유를 부여해주는 이 비어있음을 시나프스키는 그대로 돈 후안에게 전이시킨다. 돈 후안이 이 여인 저 여인에게 고개를 끄덕일 때 그것은 언제나 거짓없는 정절의 맹세이다. 그는 언제나 새로운 열정 속에 자신을 완전히 내어주고 매번 새로운 상대

19) 그 대표적인 텍스트로는 <에브게니 오네긴>, <석상 손님>, <파우스트에서의 한 장면>(〈Сцена из Фауста〉)을 들 수 있다.

20) Абрам Терц / Андрей Синявский, “Прогулки с Пушкиным”, *Собрание сочинений в двух томах*, т.1, Москва, 1992, 372쪽.

방의 형상으로 자신의 비어있음을 채운다. 타인의 영혼과 피를 자신의 것으로 그토록 매끄럽게 동화시켜 내는 것은 돈 후안에게 자신의 고유한 '속', 고유한 '내재성'이 없기 때문이며, 그 같은 동일화가 그에게 곧 존재와 양분을 의미하기 때문이다²¹⁾. 이런 맥락에서 돈 후안이 도나 안나에게 사랑을 고백하는 다음 장면은 여자에 의한 그의 최초이고도 최종적이며 영원한 도덕적 정신적 갱생의 증거가 아니라, 도나 안나의 형상으로 자신의 비어있음을 채우고 그 형상으로 자신을 변모시키는 위대한 변신술의 시범으로 읽는 게 더 타당할 것이다:

...Так, разврата...
 Я долго был покорный ученик,
 Но с той поры, как вас увидел я,
 Мне кажется, я весь переродился.
 Вас люблю, люблю я добродетель
 И первый раз смиренно перед ней
 Дрожащие колена преклоняю.²²⁾

그래요, 오랫동안 난
 방탕의 착실한 제자였습니다.
 그러나 당신을 본 그 순간부터
 난 완전히 다시 태어난 것 같습니다.
 당신을 사랑하게 되면서 난 선행을
 사랑하게 되었고, 난생 처음 선행 앞에
 떨리는 무릎을 순순히 꿇습니다.

그렇다면 돈 후안의 파멸은 어떻게 이루어지는가?²³⁾ 충만의 순간을 지향한다

21) 크리스테바도 특히 모짜르트의 오페라 <돈 죠반니>에 대해 말하면서 같은 방식으로 돈 후안을 이해한다: “희생자의 우울한 요구 대신 한 정복자의 순수한 회열이, 자기의 대상이 없음을 알고 있으며 그런 것을 원하지도 않고, 승리와 영광 그 자체를 사랑하는 것이 아니라 목적없이 이 양자 사이의 통로를, 무한으로 가는 영원한 회귀를 사랑하는 정복자의 회열을 올려퍼지게 한다.” 줄리아 크리스테바, 『사랑의 역사』, 김 영 옮김, 민음사, 1995, 306쪽.

22) А. С. Пушкин, *Собрание сочинений*, т.4, 325쪽. 앞으로 <석상 손님>의 텍스트를 인용할 때에는 이 책의 쪽수만을 표기한다.

는 점에서 돈 후안은 파우스트와 유사하다. 파우스트는 체험하는 순간의 충만함을 한껏 들이마시면서 “멈추어라, 너는 진정 아름답구나!”(“Verweile doch! du bist so schön!”²⁴⁾)하고 순간을 향해 말할 수 있다면 조종이 울리고 일생은 그것으로 마지막이어도 좋다고 악마와 계약을 맺고, 마침내 그토록 원하던 말을 외치면서 사령(死靈)의 품에 쓰러진다. 그러나 “멈추어라, 너는 진정 아름답구나!”라고 파우스트로 하여금 말하게 했던 지고의 순간의 체험과 드높은 행복의 예감은 그가 이 세상에 남겨놓은 흔적이 이제 영구히 사라지지 않을 것이라는 확신에서 비롯된다. “진정 아름다운 순간”은 삶의 의미를 깨닫게 해주는 “지고”의 순간이며 “유일한” 순간이다. 파우스트의 삶의 파멸은 삶의 의미 확인에 대한 대가인 까닭에 그는 천사들에 의해 구원받는다: “언제나 노력하며 애쓰는 자를 우리는 구원할 수 있습니다.”(“Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen.”)²⁵⁾

그러나 파우스트와는 달리 돈 후안에게서 순간의 충만은 반복적이며 찰라적이다. 얼마나 많은 불쌍한 여자들을 파멸시켰느냐는 도나 안나의 물음에 돈 후안이 “Ни одной донны / Из них я не любил”(“여태까지 그들중 어느 누구도 사랑한 적이 없습니다”)라고 대답할 때 그는 조금도 거짓을 말하지 않는다. 정열은 그를 언제나 상대방에 어울리는 형상으로 변화시키며, 그렇게 상대방의 형상을 흠뻑 받아들이는 순간마다 “아무것도 기억하지 않고 아무것도 사랑하지 않는, 본질적으로 아무도 아닌 자의 비어있는 외피”²⁶⁾가 존재의 충만함으로 가득 채워지기 때문이다. 사냥과 포획의 순간, 그 순간의 충만함과 그 순간의 현실 속에 모든 것은 가라앉아 버리고, 상대방을 자신 속에 완전히 흡수한 희열과 환희의 순간이 지나면 돈 후안 자신도 함께 지나가 버린다.

23) 돈 후안의 파멸에 관한 여러 학자들의 해석에 대해서는 최선, “푸쉬킨의 돈 후안의 파멸의 원인”, 『러시아어문학연구논집』, 제 2집, 1996, 521-542쪽을 참조하라. 최선 교수는 현계를 위해 모든 것을 부여하며 언제나 새로운 것을 쟁취하려하는 현재의 인간이 도나 안나라는 과거와 규범의 명예를 지닌 여인을 운명적으로 사랑하게 되고, 그녀와의 완전한 사랑을 위해 과거와 규범 자체에 결투를 신청하여 승리를 위해 지나치게 서두름으로써 파멸하게 되었다고 해석한다.

24) J. W. von Goethe, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Herausgegeben und kommentiert von E. Trunz. München, 1972, 57쪽.

25) 앞의 책 359쪽.

26) “(...) в порожнюю тару того, кто в сущности никем не является, ничего не помнит, не любит, (...)” Абрам Терц / Андрей Синявский, 373쪽에서 인용.

<석상 손님>을 복수의 드라마로 규정하고 돈 후안의 파멸을 결혼을 앞둔 푸쉬킨의 자기징벌 — 젊고 책임감없고 질투심 강하고 악덕에 익숙한 자신에 대한 징벌로 보거나²⁷⁾, 또는 삶에서나 시적 행위의 본질에서나 개인적 존재 “나”의 경험 외에 다른 어떤 경험도 갖고있지 않았던 푸쉬킨이 이제 삶의 모습과 존재방식을 근본적으로 변화시킴으로써 “우리”가 될 준비를 하고 인생의 새로운 단계에 들어서기 전에 공물을 바치고 어떤 경계를 건너고 무언가를 종결시켜 버리고자 하는 시도로 이해하는 것은 우리의 관점에선 그다지 도움을 주지 못한다. <석상 손님>을 통해 푸쉬킨의 사적 전기가 아니라 문학적 과정을 읽어내기 위해서는 텍스트 생산과 텍스트 기호현상에 관한 고찰이 더 유익한 틀거리를 제공할 것이다. 이제 그 같은 방향에서 <석상 손님>에 접근해 보자.

III. <석상 손님> - 움직이는 기호와 메타문학적 움직임

역사적, 전기적 존재로서의 한 인간과 기호생산자-예술가로서의 그의 관계, 기호와 기호생산자의 관계는 푸쉬킨에게서 언제나 주제가 되는 중요한 문제였다. 『소비극』(『Маленькие трагедии』)의 사이클에서도 <석상 손님>보다 일주일 가량 먼저 완성된 <모짜르트와 살리에리>(『Моцарт и Сальери』)에서 모짜르트는 묘사된 예술적 형상으로 존재하지만, <석상 손님>에서 모짜르트는 모토와 하인 레포렐로의 이름을 기증하면서 예술적 형상의 기증자로 이행한다. 예술적 형상으로부터 예술형상의 창조자로 경계를 넘어섬으로써 그는 기호이기를 중단하고 움직임을 시작하며, <모짜르트와 살리에리>에서 기호로서 살해되었던 그가 <석상 손님>에서 기호생산자로 부활하는 것이다.

모토에서 이미 시작된 기호생산자로의 이행은 돈 후안 전설의 모든 버전에 공통된 석상의 고개 끄덕임에서 가장 충격적인 형태로 일어난다. 죽은 사람에 대한 도상적 기호로서 존재하던 석상이 자신의 순수한 기호성으로부터 벗어나 고개를 끄덕이고, 이 기호상황의 변화에 돈 후안은 두려움을 느낀다. 여태

27) Анна Ахматова, “<Каменный гость> Пушкина”, *Сочинения в двух томах*, т.2, Москва, 1990, 125쪽 참조. 아흐마토히는 <석상 손님>을 푸쉬킨의 개인적 인생경험과 밀접하게 연관시켜 해석한다.

까지의 삶의 내용이던 찰라적이고 에로틱한 흔적의 혼돈스런 속행에 석상의 신호가 빛장을 지르고 있기 때문이며, 그저 기호로 서있던 석상이 오히려 기호생산자가 되어 주인공 돈 후안에게 기호-낙인을 찍음으로써 곧 닥칠 돈 후안의 파멸, 기호로의 추락을 예고하고 있기 때문이다. 이후의 사건, 기사단장-석상의 복수는 최종적으로 완전히 제압했다고 믿었던 기호("он человек разумный / И верно присмирел с тех пор, как умер," "그는 온순한 사람이고 죽어서는 얌전해 졌으니까." 317)의 부활과 권력담론 반전의 현실화에 불과하다.

여기서 우리는 언제나 다시 움직이기 시작하기 때문에 결코 최종화해서 말해버릴 수 없다는 푸쉬킨 텍스트의 이해를 위해 푸쉬킨 작품에서의 "움직이는 조상(彫像)의 신화"에 관해 처음으로 본격적으로 다루었던 로만 야콥슨의 업적에 주목하지 않을 수 없다.

야콥슨은 그의 논문 <푸쉬킨의 시적 신화에서의 조상>²⁸⁾에서 두 대립적 의미차원, 즉 정지와 움직임의 결합을 푸쉬킨의 상징패턴 일반의 주요 모티프 중 하나라 부르면서²⁹⁾ 이것을 푸쉬킨 텍스트의 기호현상 중심에 내세운다. 여기서 출발하는 야콥슨의 주장은 조상에 관한 푸쉬킨의 시는 "기호의 기호 또는 이미지의 이미지"("a sign of a sign or an image of an image"³⁰⁾)이며 이들 시의 주제이자 의미대상은 다름아닌 기호라는 것으로 수렴된다. 살아있는 존재를 재현하는 조각상이 움직이는 존재의 움직이지 않는 기호라면, 말(단어)로서의 조각상 혹은 그것의 시적 이미지는 기호의 기호라는 것이다. 실제로 푸쉬킨이 가장 자주 사용한 기법중의 하나인 "기호의 기호화"는 모든 기

28) 이 논문은 1937년 <Socha v symbolice Puškina>(〈푸쉬킨 상징체계에서의 조상〉)이라는 제목 하에 체코어로 처음 발표되었으며, 그후 <Puškin and His Sculptural Myth>(Den Haag/ Paris 1975), <The Statue in Puškin's Mythology>(R. Jakobson, *Selected Writings*, V, The Hague, 1979, 237-280)라는 제목으로 영어로 번역되어 발표되었다. 1979년의 영어본은 1987년의 노어본 <Статуя в поэтической мифологии Пушкина>(〈푸쉬킨의 시적 신화에서의 조상〉, Р. Якобсон, *Работы по поэтике*, Москва, 1987, 145-180)의 번역 대본이 되었다. 본 논문에서는 1979년의 영어본을 사용한다.

29) 야콥슨은 푸쉬킨의 시 <Война>의 구절 "Покой бежит меня"에서 일어나는 бежать와 покой의 연결, 결합을 바탕으로 이같은 명제를 내세운다: "Here we have the union of two opposed semantic spheres — that of rest and that of movement, and this is one of the main motifs of Puškin's symbolic pattern in general." R. Jakobson, *Selected Writings*, V, 267쪽.

30) 앞의 책, 267쪽.

호세계의 필수적 기초인 대립의 노출과 강조를 동반한다. 기호로서의 조각상이 어떤 움직임을 재현하고 있는 경우 그 움직임은 조각상이 아니라 조각상에 의해 재현된 존재와 관련된 움직임이고 조각상 자체는 부동으로 머무른다. 이와 달리 기호의 기호로서의 말은 조각상 자체에 움직임을 부여해서, 이를테면 “석상이 들어선다”라고 말할 때 움직이는 것은 석상이 재현하고있는 어떤 살아있는 대상이 아니라, 석상 자체인 것이다.

이렇게 기호의 노출과 움직임의 테마화를 긴밀하게 결합시키고 있는 야콥슨의 논문에서 움직임과 의미와 낯설게 하기는 공생관계에 선다. 움직이는 생명체를 재현하는 조각상 속의 대립 — 움직이는 존재와 부동적 질료의 대립은 시적 기호, 명칭의 명칭, 기호의 기호에 의한 기호파괴적인 낯설게 하기의 토대가 되고있기 때문이다. 그리면서 야콥슨은 정지와 움직임의 결합이 외적이고 경험적인 사실과 실제, 본체(noumenon)간의 철학적 모순, 조각상의 소재(질료)와 의미차원간의 대립과도 연결될 수 있음을 지적하고, 나아가 이 대립이 칸트적 이율배반과 함께 묘사와 묘사대상간의 이율배반과도 연결될 수 있음을 시사한다: “A statue — in contrast to a painting — so approximates its model in its three-dimensionality that the inorganic world is nearly cancelled out of its themes: a sculptural life would not suitably provide the distinct antinomy between the representation and the represented object that every artistic sign includes and cancels. Only the opposition of the *dead, immobile* matter from which a statue is shaped and the *mobile, animate* being which a statue represents provides a sufficient distance. Puškin’s titles such as *The Stone Guest*, *The Bronze Horseman* and *The Golden Cockerel* pick up just this fundamental opposition, and it is just this basic antinomy of sculpture that has been most effectively captured and exploited in poetry.”³¹⁾

여기서 언급해두어야 할 것은 야콥슨이 사용하는 다양한 용어들이 그가 형식주의와 구조주의, 그리고 본체론의 방법론을 혼용하고 있음을 말해준다는 것이다. 그의 논문에서 “신화”와 “상징적 상수”는 구조주의적인 위계관계에 위치하고³²⁾, 또 상징적 상수와 개별 상징들의 관계는 드라마에서의 *emploi*와

31) 앞의 책, 267-268쪽.

32) “(...) we must first of all ascertain the symbolic constants which comprise the poet’s mythology.” 앞의 책 238쪽.

rôle의 관계, 보편적 의미와 특별한 의미와의 관계와 흡사하며, 그런 점에서 langue와 parole의 관계에 상응한다. 놀라운 것은 야콥슨의 논문에서 푸쉬킨의 신화가 langue로서 기능한다는 것인데, 신화가 코드(문법)로 기능하고 코드는 신화인 야콥슨의 논리는 <민담의 형태론>(〈Морфология сказки〉)에서 철저하게 구조화된 모티프 문법을 만들어 내었던 블라디미르 프로프(Владимир Пропп)를 연상시킨다. 실제로 야콥슨은 <석상 손님>(1830), <청동기사>(〈Медный всадник〉 1833), <황금수탉 이야기>(〈Сказка о золотом петушке〉 1834)에 등장하는 '파괴적 조각상의 신화'를 설명하면서 세 작품의 모티프 상수로 이루어진 다음과 같은 도식을 전개시킨다: 1. 주인공은 지쳐있고, 휴식과 안정을 원한다. 이 모티프는 한 여자에 대한 욕망과 서로 뒤얽혀 있다. 2. 조각상 또는 그 속에 머무르고 있는 존재가 주인공이 욕망하는 여자에게 초자연적이고 불가해한 힘을 행사한다. 3. 저항은 헛되게 끝나고 주인공은 기적적으로 움직이기 시작한 조각상에 의해 파멸하고, 여자도 사라진다.³³⁾ 이러한 논리전개는 구조주의적 원칙에 따른 것이지만, 움직이기 시작한 조각상이 그 움직임을 통해 자신의 존재, 실체, 의미를 드러낸다는 것은 형식주의의 탈자동화, 낯설게 하기 개념과 연관되어 있다. 나아가 의미와 본질, 실체를 동일시하는 것은 형식주의와 구조주의가 아닌 본체론적 사고에서 나온 것이라 볼 수 있다. 본질, 실체, 의미의 상태와 철학적 지향에 관해서는 그의 논문 어디에서도 언급되고 있지 않고, 어쩌면 그것은 존재의 충만함일 수도 혹은 비어있음일 수도 있지만, 중요한 것은 그것이 야콥슨에 의해 푸쉬킨적 기호현상의 중심에 내세워진 "움직임"과 언제나 결합되어 있다는 점이다. 본질, 실체, 본체는 움직임을 통해 드러나는 기호의 의미 이상으로 구체적으로 얘기되지 않으며, 대상은 바로 대상 자신의 저지당한 움직임이다.

야콥슨은 <석상 손님>, <청동기사>, <황금수탉 이야기>에서 제시되는 "움직이기 시작한 파괴적 조각상의 신화"의 등장을 명시적으로는 작가 푸쉬킨에게서 이들 장르(독창적 소비극, 포에마, 예술동화)가 맞고있는 운명과, 간접적으로는 구체적 작가 푸쉬킨의 전기적인 움직임에 대한 욕구와 연관시켜 해석한다. 그에 따르면 세 작품은 각기 해당 장르의 마지막 실행이며³⁴⁾, 이들 작

33) 앞의 책, 240-243쪽.

34) <석상 손님>을 독창적인 마지막 소비극으로 보는 것은 <페스트 속의 향연>(〈Пир во время чумы〉)이 순수한 번역작품이라는 것을 의미하나, 이같은 견해는 타당치 못하다.

품에서 극대화되는 낯설게 하기와 움직임의 찬미는 비록 원칙적인 방향 전환은 아닐지라도 각 장르에서의 종점 또는 전환점과 연관된 현상으로 설명된다.

그러나 야콥슨은 이같은 장르해체 시범을 낭만주의의 특징적인 움직임으로 자세히 다루기보다는, 작품과 삶의 병행성을 증명해주는 자료로 간주한다. 이미 초기의 시에서도 나타났던 조상의 테마가 1820년대말 푸쉬킨에게서 다시 등장하고 파괴적 조각상의 모티프로 발전하고 있는 것을 그는 정치적 압력에 대한 푸쉬킨의 “점차적 항복”의 결과로 보는 것이다: “Freedom of movement was taken away from Puškin; his literary activity was retarded in every possible way.(...) They were constantly demanding of him a more and more far-reaching *capitulation*. I am speaking about the poet’s gradual capitulation, not about his regeneration or reorientation, as this process is often called. Puškin, who had dreamed in the fiery verse of his youth that “we shall commune with the bloody chalice” of revolution (...), was able to change his opinion about the road to liberation, was able to lose faith in its realizability (...), was able — from weariness and disappointment, from the impossibility of further battle, from the impossibility of escape to “foreign parts”, and mainly perhaps from the impossibility of creative work without conforming to the oppressive contemporary conditions — to submit and even cleverly insinuate himself into his jailors’ favor (...)”³⁵⁾

물론 여기서 야콥슨이 말하는 삶과 작품의 병행성은 속류 전기주의와는 구별될 필요가 있다. 야콥슨에 의하면 “파괴적 조각상의 신화”에서 날카롭게 드러나는 정지와 움직임의 대립(적 결합)은 현실에서 차단된 움직임과 방랑이 텍스트 속에서 계속되고 있음을 의미하는 것이다. 다만 중요한 것은 아무래도 좋은 텍스트가 아니라, 움직임, 의미, 본질, 낯설게 하기를 개별장르를 넘어선 “조각상의 신화” 속에서 결합시키는 그런 텍스트여야 한다는 것이다. 그러나 야콥슨은 장르해체의 시범을 낭만주의의 특징적인 움직임으로 다루지 않듯이, 푸쉬킨의 이 “사적(私的)이고 개인적인 신화”가 다른 시인들에게서도 볼 수 있는 낭만적 의의를 가진다는 것에 주목하지 않으며, 낭만주의자들이 그들의 텍스트에서 시위적으로 보여주고자 하는 것이 비단 그들 자신의 개성의 연출일 뿐만이 아니라 역사적 문학사적 입장의 연출이기도 하다는 점에도 그다지

35) R. Jakobson, 앞의 책, 249-250쪽.

관심을 갖지 않는다.³⁶⁾

형식주의의 개념을 사용하여 “낯설게 하기”라고 칭하고, 구조주의적 방법을 사용하여 슈펜의 도식으로 환원, 축소시키고, 푸쉬킨에게 가해졌던 움직임의 자유에 대한 제한과 연결시키고, 본질이나 신화같은 전통적 개념을 가져와서 야콥슨이 해결하고자 하는 것은 특별한 종류의 메타 움직임이 일어나고 있는 작품들을 통해 푸쉬킨 텍스트에서 핵심적이고도 복합적인 움직임의 문제를 밝히는 일이지만, 이를 위해 필요한 문학사적 문제제기를 그는 소홀히하고 있는 것이다.

그러나 실제로 야콥슨이 분석하고 있는 <석상 손님>, <청동기사>, <황금수탉 이야기>에서는 고전주의, 계몽주의, 낭만주의적 문학모델의 가공, 시범이 이루어지고 있다. 그리고 이같은 현상은 단선적인 문학진화론적인 입장에서 ‘사실주의’를 통한 이들 문학모델의 극복시도로서가 아니라, 자신에 대한 다층적인 역사화 작업을 시도하는 낭만주의에 특징적인 문화사적 영양과잉의 구체적인 사례로서 이해되어야 할 것이다. 푸쉬킨의 후기 낭만주의 텍스트들은 모든 사조의 후기 단계에서 나타나는 자기역사화의 경향³⁷⁾ 뿐만이 아니라, 프랑스 고전주의와 더불어 시작하고 낭만주의의 전(全) 시기에 걸쳐, 보다 집중적으로는 후기 낭만주의에서 그 종말이 연출되었던 ‘메가시대’의 역사기술전략을 여실히 보여주기 때문이다.

이런 점들에도 불구하고 <석상 손님>에서 일어나는 “파괴적 석상”의 움직임을 해제되는 고전규범의 알레고리로 읽을 수 있게끔 문학사적 퍼스펙티브를 열어준 야콥슨의 업적은 결코 과소평가될 수 없다. 이제 야콥슨의 퍼스펙티브를 확장시켜 이 소비극에서 일어나는 복잡적이고 모순적인 메타 움직임을 보다 세밀하게 추적해보자.

36) 야콥슨은 <석상 손님>이 몰리에르, 모짜르트, 바이런의 작품에서, <청동기사>는 Петр 1세, Falconet, Mickiewicz에서, <황금수탉 이야기>는 Washington Irving의 텍스트에서 문화사적, 문학적 근원을 갖는다는 것을 시사하나, 그 이상의 논의는 전개시키지 않는다.

37) A. A. Hansen-Löve는 상징주의의 경우를 예로 들어 이를 입증해 보인다. 각 사조의 보편 진화에서 마지막 단계의 모델은 모든 선행 모델들을 재평가 내지는 재할용하고 자기능화시키고 평가절하하고 또는 가치회복시킨다. 자기역사화, 자기-canon화의 과정은 해당 사조가 이미 종결되고 따라서 용이한 개관이 가능한, 성리 분류된 시나리오로서 이미 주어졌 있다는 관점에 진행된다. A. A. Hansen-Löve, *Der Russische Symbolismus*, Bd.1, Wien, 1984, V XL쪽 참조.

낭만주의가 거대시대 속에 자신과 함께 포함시킨 고선주의와 계몽주의 문학모델을 가지며 푸쉬킨이 <석상 손님> 속에서 어떻게 작업하면서 자신의 텍스트방향을 실현하고 있나를 살펴보기 위해서 우리는 먼저 소비극의 텍스트와 제목, 모두에서 과시적으로 인용되고 있는 볼리에르와 모짜르트/다 폰테(Da Ponte)의 버전을 진재하는 데서 출발해야 한다. 푸쉬킨은 프랑스 고전주의와 후기 계몽주의에 속하는 이 선행버전 — 볼리에르의 <Don Juan ou le Festin de Pierre>(〈동 쥐앙 또는 석상의 잔치〉)와 모짜르트/다 폰테의 <돈 조반니>³⁸⁾를 잘 알고 있었고³⁹⁾, 이 버전들은 푸쉬킨 텍스트에서 명시적으로 인용되고 있지 않은 경우에조차도 함께 고려해야 할 많은 것을 포함하고 있기 때문이다⁴⁰⁾. 선행버전들과의 관계 속에서 이루어지는 메다움직임의 스케치는 <석상 손님>에서 지배적인 기호상황의 이해에 도움을 줄 것이다.

앞에서 언급했듯 <모짜르트와 살리에리>에서 <석상 손님>으로 소비극 사이클이 진행되어 가면서 일어났던 기호와 기호생산자의 관계 역전은 무덤의 석상과 돈 후안의 관계에서도 발생한다. 석상은 질료의 무생명성과 묘석이라는 상징적 관습에 따라 기사단장의 육체가 생명없고 움직임없는 것임을 시사하면서, 동시에 살아있는 것으로서의 그 육체를 재현한다. 여기서 특이한 것은 돈 후안 이야기의 어떤 버전에서도 석상을 만든 조각가는 아무런 역할을 하지 않으며, 텍스트의 내적 의미차원에서 석상의 창조자는 그것을 만든 조각가가 아니라 석상으로 묘사된 대상(기사단장)을 살해하여 그를 무덤의 석상으로 존재하게 한 돈 후안이다.

석상이 자신에게 지정된 관습적인 기호차원의 경계를 넘어서서 처음으로 기호생산자, 발신자가 되는 것은 돈 후안이 그를 초대하는 장면에서이지만, 그 양상은 버전에 따라 사뭇 다르다. 모짜르트/다 폰테에서는 석상이 먼저 비

38) 모짜르트를 위한 Da Ponte의 오페라 대본의 완전한 제목은 <Il dissoluto punito o sia Il D. Giovanni. Dramma giocoso in due atti>(벌받은 방탕아 또는 돈 조반니, 2막 익살극)이다. 오페라는 1787년 프라하에서 <Don Giovanni ossia Il dissoluto punito>라는 제목으로 초연되었다.

39) Котляревский에 따르면 돈 후안 전설에 대한 푸쉬킨의 지식은 주로 이 두 작품에 의한 것이다. Н. Котляревский, "Каменный гость", Пушкин, под ред. С. А. Венгерова, С.-Петербург, 1909. III, 146쪽.

40) 푸쉬킨은 인물들의 이름만을 선행버전들에서 따왔을 뿐, 캐릭터와 사건진행, 대사 등은 완전히 새로운 독창적인 것이라는 소비에트 러시아학자들의 일반적인 주장은 자주문학 이데올로기의 방향 이상으로 해석될 필요는 없다.

문을 통해 말하고 있고("Dell'empio che mi trasse al passo estremo que attendo la vendetta⁴¹⁾", "여기서 나는 나를 죽인 불신자에게 복수할 것을 기다리노라"), 이 비문이 돈 후안으로 하여금 그를 식사에 초대하도록 선동한다. 그러나 몰리에르와 푸쉬킨의 텍스트에서 돈 후안을 선동하는 것은 하인 스가 나렐르/레포렐로가 얘기하는 석상의 비난하는 듯한 무서운 시선이다: "Il jette des regards sur nous qui me feraient peur si j'étais tout seul, et je pense qu'il ne prend pas plaisir de nous voir."⁴²⁾("우리를 쳐다보고 있는 게 저 혼자였다면 무섭증이 들 뻔 했습니다. 우릴 보는 게 즐겁지 않은 눈치이군요.") "Кажется, на вас она глядит / и сердится."("나리를 노려보며 화가 난 것 같아요", 317)

시선에 관해 말하고 있다는 공통점에도 불구하고 몰리에르와 푸쉬킨에게서 이 대사들은 중요한 차이를 지닌다. 문법적인 성에 주목해보자. 몰리에르에서는 남성, 즉 기사단장이었던 시선의 주인공이 푸쉬킨에게서는 여성인 она, 즉 석상 статуя로 변해있다. 아호마토바는 몰리에르와 다 폰테의 경우 '어울리지 않는 농담'차원의 것이었던 식사초대가 푸쉬킨에 와서는 여자와의 밀회장소에 죽은 남편의 석상을 보초로 초대하는 전례없는 악마적인 무모한 용기로 변하고 있음을 지적한 바 있다⁴³⁾. 하지만 이 악마적 용기는 문법적 성의 사용과 결합하여 더욱 더 기괴한 무엇이 되고 있는 것이다. 계속하여, 레포렐로에게 하는 돈 후안의 대사를 보자. 레포렐로로 하여금 전하게 하는 초대의 말은 푸쉬킨에게서 기호상황과 직접 연관된 특성을 지닌다: "Проси ее пожаловать ко мне."("그녀에게 내게 와 주십사라고 해라", 318) 몰리에르에게서 남성 형태가 사용되고있는 것과 달리⁴⁴⁾ 푸쉬킨은 여기서도 여성명사를 사용함으로써 사람이 아니라 석상을 염두에 두고 하는 대사임을 분명히 한다. 돈 후안의 지시에 따라 레포렐로가 전하는 초대의 말도 마찬가지이다: "Преславная, прекрасная статуя!(...)"("너무도 훌륭하고 멋진 석상님!", 318)⁴⁵⁾ 물론 이 대사는 앞에

41) Анна Ахматова, 앞의 책, 117쪽에서 재인용.

42) Moliere, *Dom Juan*, Théâtre et Mises en scène, Hatier Janvier, 1985, 52쪽.

43) Анна Ахматова, 앞의 책, 117-118쪽 참조.

44) "Demande-lui s'il veut venir souper avec moi."("나와 함께 저녁을 먹으러 오지 않겠는지 그에게 물어보아라.") Molière, *Dom Juan*, 52쪽.

45) 이와 달리 몰리에르 텍스트에서 동 쥐앙은 석상이 아니라 "기사나리"("Seigneur Commandeur", 52쪽)에게 초대의 말을 전한다.

서 드라마의 모토로 내세워졌던 다 폰테의 텍스트("O statua gentilissima / Del gran' Commendatore!.../...Ah, Padrone!", "오 위대하신 기사단장나리의 너 무도 멋지신 석상님!.. 아이고, 주인님!", 295)의 부분 인용이다. 그러나 모토에서 명시되었던 묘사대상과의 결합(Del gran' Commendatore)이 여기 초대와 말에서는 완전히 생략됨으로써 묘사대상인 기사단장의 남성성 대신, 석상의 여성성이 독자적으로 강조된다. 이어지는 레포렐로의 대사에서도 석상은 계속 여성명사로 등장한다:

Дон Гуан: Что там?
 Лепорелло: Ав, Ай!.. Ав, Ай... Умру!
 Дон Гуан: Что случилось с тобой?
 Лепорелло (кивая головой): Статуя... ай!..
 Дон Гуан: Ты кланяешься!
 Лепорелло: Нет, не я, она!

(319)

돈 후안: 뭐야?
 레포렐로: 아이구, 아이구... 죽겠다!
 돈 후안: 무슨 일이야?
 레포렐로(고개를 끄덕이며): 석상이... 아이구!
 돈 후안: 네가 인사를 한다구!
 레포렐로: 아뇨, 제가 아니라, 그녀가!

이렇게 석상을 가리키는 여성(대)명사가 계속 이어지다가 돈 후안이 직접 초대의 말을 하는 대목에서 말상대는 묘사대상, 즉 기사단장으로 넘어간다: "Я, командор, прошу тебя прийти к твоей вдове,(...)"("기사단장, 당신의 미망인에게 와주길 청하오", 319). 그러나 지문에서는 여전히 석상이 동작의 주체로 제시되고("Статуя кивает головой в знак согласия", "석상은 동의의 표시로 머리를 끄덕인다", 319; "Статуя кивает опять", "석상이 다시 고개를 끄덕인다", 320), 이 변화를 통해 푸쉬킨은 남성과 여성사이에서 움직이는 석상의 가호적 중간위상을 표현한다.

여기서 제기되는 문제는 문법적 성과 자연적 성의 관계, 즉 문법적 성을 자연적 성에다 전이시켜 어떻게 해석할 수 있는가 하는 것이다. 여성적 동일시

는 돈 후안 전설을 구성하는 두 부분, 즉 사랑의 모험행각과 석상의 잔치에서 큰 역할을 한다. 돈 후안의 사랑모험은 분명 외디푸스 콤플렉스의 성격이 강하다. 비단 돈 후안이 도나 안나의 아버지를 살해하는 모짜르트/다 폰테의 오페라에서 뿐만 아니라 돈 후안 전설의 모든 버전에서 기사단장의 살해는 부친살해와 강한 연관성을 갖는다. 돈 후안에 의해 정복되는 수많은 여자들의 뒤에는, 크리스테바도 시사하듯⁴⁶⁾, 언제나 되풀이하여 실패하는 어머니와의 합일 시도 내지는 동일화 시도가 숨어있으며, 이 점에서 돈 후안의 과멸은 나르시시즘에 연유하는 복수의 불안에서 비롯된다고 말할 수 있다. 같은 심리분석학적 관점에서 O. Rank는 돈 후안을 두고 “보통이라면 달갑지 않을 불청객을 유쾌한 저녁식사에 초대함으로써 송장을 먹는 아버지-선조의 무서운 복수에 대한 공포를 눌러버리려고 하는 대담한 야유가”⁴⁷⁾라고 말한다. Rank는 모짜르트/다 폰테의 오페라를 심리분석학적 의미에서 가장 모범적인 돈 후안 텍스트로 택하여 이같은 해석을 하고 있지만, 우리는 <석상 손님>에서도 외디푸스 콤플렉스가 푸쉬킨에 의해 처음부터 충분히 의도된 것이었다고 말할 수 있다.

푸쉬킨은 모토에서 모짜르트/다 폰테의 오페라를 인용함으로써 그것을 자신의 텍스트를 위한 문화적, 문학적 권위로 인정하고 있을 뿐만 아니라, 다음아닌 레포렐로의 다음과 같은 대사를 선택함으로써 석상(기사단장)과 돈 후안의 외디푸스적 관계를 시사한다: “O statua gentilissima / Del gran’ Commendatore!.. / ...Ah, Padrone!” 여기서 Padrone(주인님)은 물론 돈 후안을 향한 말이지만, 대사의 구조는 기사단장(석상)과 돈 후안을 접촉, 단락(短絡)시킴으로써 둘의 동일화를 유발하고 있다. 나아가 기사단장(석상)과의 동일화 욕구는 레포렐로/스가나렐르가 전하는 초대어 말에서도 드러난다. 석상의 복수에 대한 두려움은 역으로 석상에 대한 복수욕, 복수충동으로 나타나고, 죽음과 과멸을 가져오는 석상은 이제 이 초대에 의해 욕망의 대상이 된다. 특히 몰리에르극에서 스가나렐르가 연발하는 황홀한 감탄의 외침은 이를 보다 분명히 보여준다: “Ma foi, Monsieur, voilà qui est bien fait.”⁴⁸⁾ (“정말이지 나리, 멋지군요.”) 말하자면 석상은 돈 후안의 마지막 정복대상, femme fatale가 되는 셈인데, 이런 맥락에서 그냥 지나칠 수 없는 것은 몰리에르와 모짜르트/다 폰

46) 줄리아 크리스테바, 앞의 책, 318-322쪽.

47) O. Rank, *Die Don-Juan Geschichte*, Leipzig-Wien-Zürich, 1924, 48쪽.

48) Molière, 앞의 책, 52쪽.

테 텍스트에서 석상이 보여주는 여성적 동작이다. 고개를 끄덕이지 않고 그냥 가만히 숙이는 이들의 동작은⁴⁹⁾ 여성적 복종과 응락의 기호로 읽을 수 있을 것이다.

초대받은 석상의 여성적 성질은 돈 후안의 사랑의 모험행각에 대해 하나의 설명을 제공해 준다. 두려움과 동시에 욕망의 대상인 석상에 대한 돈 후안의 관계가 산 자에 대한 죽은 자의 복수와 죽은 자에게 먹히게 되리라는 두려움에 의해 결정되고 있다면, 돈 후안이 그에게 정복당한 여자들로부터 언제나 달아나는 것은 누군가에게 삼켜져 버릴지도 모른다는 공포에서 비롯되고 있다고 말할 수 있거 때문이다.

하지만 기호의 움직임은 문법적 성과 자연적 성 사이에서의 움직임에 국한되지 않는다. 죽은 자에 대한 경멸과 무모한 용기에서 석상에게 전낸 초대말은 석상의 물리적인 첫 움직임, 고개 끄덕임을 불러낸다. 이 움직임은 기호를 기호이게 하는 기표와 기의의 이분구조를 깨뜨리면서 석상과 기사단장의 동일성을 낳고, 그럼으로써 석상의 기호성 자체를 파괴한다. 물리에르에서는 석상과 묘사대상의 동일성이 이미 석상의 첫 동작 이전에 암시되고⁵⁰⁾, 석상이 스스로 기호생산자가 됨으로써 기호성이 파괴되는 과정은 보다 직접적으로 노출된다⁵¹⁾. 어쨌건 지하에 묻혀 억눌려 왔던 시니피에가 자신의 시니피앙을 파괴하고 동시에 그것을 실현시키는 고개짓은 어느 버전이나 공통되게 나타나며, 이 움직임 앞에서 모든 돈 후안은 자신의 분신적인 하인과 함께 달아난다. 돈 후안: “Уйдем”(“빨리 나가자”, 320) 돈 후안들은 석상의 움직임에 의해 스스로 움직임으로 내몰리고, 기호(석상)의 창조자였던 그들은 이제 반대로, 되살아나서 움직이기 시작한 석상에 의해 낙인이 찍히고 기호가 되는 기호관계의 역전과 함께 현실적 상황의 역전을 맞게 된다. 살해된 자가 살인자를 파멸시키는 운명의 반전이 일어나는 것이다. 여자에게서 여자로 옮겨가던 칼라적이고 혼돈스런 혼적의 속행이 그 혼적들 중의 하나에 의해 저지당하고 다

49) “La statue baisse la tête”, “La statua china la testa”. “고개를 끄덕이다”를 나타내는 동사로는 *incliner*와 *annuirer*가 더 적합할 것이다. H. Meyer, 앞의 책, 223쪽 참조.

50) 스가나렐르의 대사 “Cela n’est pas civil d’aller voir un homme que vous avez tué”(“자기가 죽인 사람을 보러 간다는 것은 예의에 어긋납니다”, 51쪽)와 “il semble qu’il est en vie et qu’il s’en va parler”(“마치 살아있는 것 같고 말을 하는 것 같습니다”, 52쪽.)

51) 스가나렐르: “La statue m’a fait signe.”(“석상이 제게 신호를 했습니다”, 53쪽)

른 방향으로 내몰리게 됨을 “Уйдем”은 예고한다.

석상의 첫 움직임 — 돈 후안을 달아나게 만든 무서운 머리 끄덕임은 기호성 뿐만이 아니라 그 대립항인 현실까지도 파괴한다. 여태까지 개연성의 법칙에 따라 진행되어 온 사건전개가 갑자기 환상적인 것으로 변하게 됨은 결코 우연이 아니다. 석상의 움직임은 다름아닌 ‘비지상적인’ 힘의 개입을 의미하며⁵²⁾, 이 힘에 의해 돈 후안의 수평적인 방랑과 편력은 수직적이고 형이상학적인 차원으로 뒤집히게 된다. 석상의 고개 끄덕임은 앞으로 일어나게 될 움직임의 방향을 가리키며, 지옥으로 떨어짐을 전주하는 첫 박자라 할 수 있다.

그렇다면 수평적, 메토니미적 방향으로부터 수직적, 형이상학적 방향으로 반전하는 이같은 저주지향적 기호상황은 어느 정도까지 돈 후안 이야기의 여러 버전들 속에 들어있었고, 어떤 요소들이 푸쉬킨적 특성을 이루는가?

돈 후안 방랑의 수직적, 형이상학적 차원은 이미 돈 후안 전설의 가장 초기 드라마인 몰리나(Tirso de Molina)의 <세빌라의 야유자와 석상 손님>(El burlador de Sevilla y convidado de piedra), 1613년 초연, 1630년 첫 출판)에서 기독교적 도덕론과 결합한다. 이 드라마에서 신의 계율과 인간의 법에 대한 거리낌없는 야유자는 벼락을 맞고 죽는다. 이어지는 이탈리아의 버전(특히 Giliberti와 Cicognini의 연극)에서는 몰리나극에서의 엄격한 교훈성이 코메디아 델아르테에 의해 완화되면서 바로크적인 익살극과 비극 사이에서 움직인다. 그런가 하면 몰리에르는 사랑이라는 주제에 대해 인생은 유희이며 즐겨야 한다는 좀 더 확고한 신념을 지닌 동 취앙을 등장시키고 코메디퐁에 따라 그의 에로틱한 술수들을 강조하지만 드라마는 결국 주인공의 추락과 파멸로 끝난다. 그와 달리 모짜르트/다 폰테는 <별받은 방탕아>에서 익살극적 요소를 강조하고 돈 죠반니의 파멸 후 과시적으로 코믹한 한 장면을 덧붙인다. 그러나 이미 몰리에르극에서도 엄격한 종교적 지향은 사라지고, 그와 함께 석상의

52) 석상의 죽은 질료 속에 억압되어 있는 내부의 잠재적 에너지가 운동에너지로 변화될 때 이 변화가 산 자에게 숙명적인 재앙을 의미하는 것과 달리, тень(망령)은 푸쉬킨에게서 조각상, 석상과 마찬가지로 무덤 너머의 세계와 산 자들의 세계를 중재하는 공통점을 가짐에도 불구하고, 산 자에게 희망과 도움을 약속하고 구원을 가져다 준다. 석상, 조각상과는 달리 тень은 산 자와의 관계에서 외적인 무엇이 아니며, 때문에 그것의 기호도 아니다. М. О. Гершензон, “Тень Пушкина”, *Статьи о Пушкине*, Москва/ Ленинград, 1926; S. Senderovich, “On Puškin’s Mythology: The Shade-Myth”, *Alexander Puškin. Symposium II*, Columbus, 1980, 103-115쪽 참조.

출현도 신의 경고로서의 의미를 상당히 상실한다. 벼락이 동 쥐앙에게 떨어지고 대지가 벌어져 그를 삼킨 후에 연극을 끝냈는 것은 이제는 받을 길이 없게 된 급료를 억울해하는 스가나렐르의 외침이다: "Mes gages! mes gages! mes gages!"("내 급료! 내 급료! 내 급료!") 도덕주의적 해석의 힘은 여기서 크게 약화되는 동시에, 바로크극의 형이상학적이고 소극(笑劇)적인 요소와 대비되는 현세적이고 세속적이고 심리적인 것이 전면에 나서고, 이로써 몰리에르는 "고전주의—계몽주의—낭만주의"의 거대시대를 판류하게 되는 하나의 커다란 흐름을 출발시킨다.

이 흐름 속에서 푸쉬킨의 <석상 손님>이 취하는 입장은 돈 후안 전설의 노골적인 낭만화와 동류의 것이 결코 아니다. E. T. A. Hoffmann의 소설 <돈 후안>(Don Juan)과 비교하면 이는 매우 분명해진다. 모짜르트의 오페라 <돈 조반니>의 공연에서 음악의 악마성에 사로잡힌 소설의 일인칭 화자는 음악에서 인간의 본성과 알지 못할 무서운 힘 사이의 갈등을 본다. 그에게 돈 조반니는 방탕아라기 보다는 천상의 약속과 희망으로 머물러야 할 것을 지상적 사랑의 쾌락과 향유 속에 이미 실현시키려고 하는 망상 때문에 파멸하는 인간이다. 순수한 사랑 속에 구원을 가져다줄 수 있을 터이지만 돈 조반니에게 희생되고마는 도나 안나역의 여가수가 밤의 환각 속에 화자가 앉아있는 관람석에 나타난다. 그녀는 영원히 갈망하는 사랑, 오로지 노래를 통해서만 전달될 수 있는 실현될 수 없는 사랑의 광기를 드러내 보이고, 두 사람은 그들사이의 비밀스런 관계를 깨닫는다. 그러나 소설 끝부분의 세속적인 술집 장면에서 그녀가 일인칭 화자의 관람석에 나타났던 바로 그 순간에 죽었다는 사실이 얘기된다.⁵³⁾

호프만 텍스트에서 두드러지는 환상성과 악마주의는 낭만주의에서 넓게 퍼진 경향이긴 하지만 낭만주의와 완전히 일치하는 것은 아니며, 낭만적 지향의 특성을 규정하는 데도 별 도움을 주지 않는다. 환상성과 악마주의는 생명이 있는 것과 없는 것, 현실과 기호를 결합시키는 특별히 낭만적인 글쓰기 방법과 연주법중 하나에 불과하며, 기호의 움직임에 대한 특별히 낭만적인 작업, 무엇보다도 계몽주의에 대한 비판적 작업의⁵⁴⁾ 하부 기능에 불과하다. 낭만주의 전체에서, 그리고 적어도 <예브게니 오네긴>을 쓰기 시작한 이후의 푸쉬

53) E. T. A. Hoffmann, *Gesammelte Werke in Einzelausg.*, Bd.1, Textrev. u. Anm. H. J. Kruse, Berlin/ Weimar, 1976.

54) 계몽주의에 대한 관계에서 낭만주의는 "계몽의 계몽"으로 정의될 수 있다.

킨 텍스트에서 중요한 의미를 갖는 것은 하부 카테고리인 환상성과 악마주의가 아니라, 바로 이 결합, 연결이다.

그렇다고 해서 <석상 손님>을 돈 후안을 다시금 파렴치한 농락자로 그려내는 인물형상의 낭만화에 대한 비판으로 읽는 것도 마찬가지로 타당하지 못하다. 이같은 시각 역시 낭만주의에 대한 불충분한 주제적 정의에서 나오는 리얼리즘의 명제를 앞세우고 있기 때문이다. <석상 손님>은 호프만적 낭만화나 리얼리즘적 낭만주의 비판이 아니라 고전주의, 계몽주의와의 관계 속에서 읽어야 한다. 소비극의 결말에서 푸쉬킨은 모짜르트/다 폰테 보다도 몰리에르에 더 가까이 선다. 석상과 돈 후안의 수직적 움직임을 나타내는 “проваливаются”로 텍스트를 끝맺는 것이 그것이다. 모토와 하인의 이름 레포렐로를 모짜르트/다 폰테에게서 빌어오고 있지만 코믹한 마지막 장면을 달고 있는 <돈 조반니>와 달리 <석상 손님>에서는 코메디적인 것애로의 전환이 일어나지 않으며, 이 점에서는 “급료!”를 외쳐대는 외쳐대는 스가나렐르의 한탄을 덧붙임으로써 그 역시 비슷한 코메디적 전환을 피하는 몰리에르극과도 확연하게 다르다. 몇 년 뒤 키에르케고르에 의해 세 개의 커다란 표상에 속하게 되는 돈 후안 전설의 푸쉬킨 버전은 고전주의적이고 계몽주의적인 버전과의 명시적이고 암시적인 경계남나들기, 텍스트 방랑 속에서 만들어져 나온 것이다.

IV. “시인” 돈 후안과 “드라마적 연구실험”

일찌감치 키에르케고르가 돈 후안을 서정적 장르와 연결시켰던 데에서도 알 수 있듯, 돈 후안은 서사적인 아하스버나 극적인 파우스트와는 대비되는 시적 인간, 예술적 인간으로 정의되어 왔다. 여기서 주어지는 물음은 시적 인간 돈 후안이 왜 드라마의 주인공으로 다루어지며, 그의 시적, 예술적 존재의 본질은 무엇이고, 그것이 드라마 장르와 어떻게 결합되는가 하는 것이다.

<석상 손님>의 돈 후안이 시인이라는 사실은 많은 사람들에게 의해 지적되어 왔다. 드라마 속에서 라우라는 돈 후안이 작사한 노래를 손님들 앞에서 부른다. 그러나 그의 본질을 보다 잘 말해주는 것은, 아흐마토바의 지적처럼⁵⁵⁾, 돈 후안이 그 스스로 말하듯 “사랑노래의 즉흥시인”(“импровизатором любовной

55) Анна Ахматова, 앞의 책, 114쪽 참조.

песни”, 311)이라는 점이다. 중요한 것은 반드시 시를 짓고 가사를 쓰지 않더라도 돈 후안은 본질적으로 시적이며 음악적이고 즉흥예술가라는 사실이며, 말과 행동과 열정을 미적으로 연출하는 대가라는 것이다. 이같은 예술가성, 시인성은 이미 앞에서 말했던 그의 본질 — 내재성의 부재, 비어있음, 방랑성, 순간에의 몰두와 불가분 결합되어 있다. 여인들을 갖고 싶어하되 독립된 대상으로서가 아니라 “자신을 형성하는 데 필요한 뜻말”⁵⁶⁾로서 여인들에게 정신을 쏟고, 여인들로부터 자신의 세계를 확대시키면서 수많은 장소를 자신의 것으로 만드는 변덕스러운 방랑의 체험 속에서 그는 대아와 내재성을 갖지 않고, 소유하지 않는 정복을 탐색하는 까닭에 삶을 유희로, 회열로, 음악으로, 예술로 만든다. 이 방탕자는 “변화무쌍한 재치, 내재성없이 사는 습씨, 놀이를 위해서만 가면을 쓰는 기술, 그 외에는 어떠한 진정한 모습도 지니지 않는 예술적 인간”⁵⁷⁾인 것이다. 크리스테바가 “세상의 모든 사물은 움직인다... 날면서 사랑해야 한다”라는 로티그(Lortigue)의 말을 빌어와서 모든 예술은 근본적으로 돈 후안적인 것이 아닌가하고 반문하고 있는 돈 후안적 예술성의 특성에 관해 우리는 보다 문화사적인 맥락에서 살펴볼 필요가 있다⁵⁸⁾.

돈 후안에게 살해당한 도나 안나의 남편이 기사단장인 데서도 드러나듯 <석상 기사>의 세계는 아직 중세적 전통 위에 서있다. 소유의 거부와 자유와 유희라는 기본틀 위에서 이해될 수 있는 돈 후안의 즐기기에도 그 뒤엔, Беляк과 Ви́ролайнен이 지적하고 있듯, 중세적 전통이 서있는 것이다. 여기서 특히

56) 줄리아 크리스테바, 앞의 책, 307쪽.

57) 앞의 책, 315쪽.

58) Н. В. Беляк/М. Н. Ви́ролайнен, “Маленькие трагедии как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности — судьба культуры)”, *Пушкин, Исследования и материалы*, т. XIV, Ленинград, 1991, 73-96쪽 참조. Беляк과 Ви́ролайнен은 푸쉬킨의 소비극 4편을 “근대유럽사의 문화적 에포스”라는 관점에서 해석하면서 각 소비극을 문화사의 잠언으로 본다. 이 틀 속에서 그들은 4편의 비극을 <인색한 기사>, <석상 손님>, <모짜르트와 살리에리>, <페스트 속의 향연> 순서로 새롭게 하나의 사이클로 묶고, 그 각각이 중세, 르네상스, 계몽주의, 낭만주의의 위기를 다루고 있다고 주장한다. 하지만 이 주장은 문제성이 없지 않다. <인색한 기사>만 하더라도 꼭 중세의 문제를 다룬다고 볼 수 없으며, 르네상스를 다룬다고 보아도 역시 타당하다. 소비극들을 역사적 파노라마로만 보고, 계몽주의나 낭만주의에서 대단히 활발했던 여행적 글쓰기와 기호생산전략의 측면을 간과한 것도 비판의 여지가 있다. 그러나 중세적 숭배의식과의 연관 속에 돈 후안의 시인성, 예술가성을 바라보고 있는 그의 해석은 본 논문의 관점에서 대단히 유익하다.

중세적 진통의 핵심에 자리하는 이의적이고 양가적인 현상으로 지적해야 할 것은 서로 다른 두 질서에 속하는 종교적인 것과 기사도적인 것, 마도나 숭배와 귀부인 숭배가 서로 겹쳐지고 얽히고 있다는 사실이다. 중세인들이 숭배의 대상인 귀부인에게서 천상의 이상을 보고 마도나숭배에 에로틱한 뉘앙스를 덧붙였던 것은 그들이 감각과 감성을 천상적 목표를 이루기 위한 수단으로 여겼기 때문이었고, 그 결과 숭배의 두 대상인 마도나와 귀부인은 다 함께 우상의 성격을 부여받았다. 그러나 시간과 공간과 상황을 마음대로 취하고 점령하는 돈 후안의 절대적 자유와 방랑의 모험에서 우상들은 쓰러지고 목적과 수단은 자리를 맞바꾸어 이제 사랑의 쾌락과 회열 자체가 목적이 된다. 중세에는 숭배의식(儀式) 자체가 삶의 의미중심이었고, 예술은 숭배의식에 봉사하기 위해 존재했다면, 중세가 끝나가면서 일어난 가치פות말의 대전회(大轉回)는 숭배의식과 예술의 관계를 급격하게 변화시켰다. 문화의 보편적 탈신성화와 더불어 숭배의식은 예술에 이용당하고 착취당하는 수단으로 바뀌고 만 것이다. 돈 후안은 숭배의식을 예술로 이용하고, 자신을 탁월하게 연출하는 매우 섬세한 미적 방법을 지녔다는 점에서 본질적으로 시인이다.

그렇다면, 이같이 본질적으로 시인인 돈 후안이 드라마 장르와 결합되고 있는 것은 왜인가? 그의 시적 본질 자체에 드라마적 갈등과 모순이 들어있기 때문인가? 그의 시적 본질, 시적 행위가 세계질서와 필연적으로 극적 갈등을 빚기 때문인가?

돈 후안이 과시하는 자유는 세계, 질서, 제도, 종교, 사랑, 죽음, 과거의 우상에 대한 탈신성화된 관계의 자연스런 결과에 다름아니다. 그가 선을 존중치 않고 경계를 침범하는 것은 선악이 어떻게 구별되고 도덕률이 불가침의 것으로 설정해 놓은 경계들이 어디에 위치하는지를 모르기 때문이 아니며, 악 앞에서 버틸 수 없기 때문도 아니다. 그는 세상에 존재하는 가치표정(標定) 체계를 원칙적으로 부정하기 때문에 경계를 뛰어넘고 경계와 유희한다.⁵⁹⁾ 돈 후안은 위계화된 경계의 질서를 인정하지 않고 불가침의 영역을 인정치 않으면서, 바로 그 세계의 질서체계를 유지시키는 문화직 매커니즘, 신성한 매커니

59) 이 점에서 돈 후안은, Беляк / Веролаянен이 말하듯, 오랜 고통의 길을 거쳐 비로소 선악의 진정한 구별에 이르는 고대비극의 주인공이나, 무엇이 선하고 무엇이 악한지 매우 잘 알고 있음에도 불구하고 열정에 이끌려 열정에 봉사함으로써 선을 택할 힘을 갖지 못하는 셰익스피어극의 주인공과 구별된다. Беляк / Веролаянен, 앞의 책 86쪽 참조.

즘을 자신의 쾌락과 희열을 위한 마법의 처방으로, 열쇠로 이용한다. 시대문화에서 아직도 유효한 질서의 신성함을 인정하지 않을 뿐만 아니라, 사회의 문화유형으로부터 삭제되고 사용정지된 숭배의식의 형식까지도 자신의 비어있음을 채우기 위한 미적 열정의 도구로 이용하는 것이다. 그러나 신성함을 모독당한 세계와 침범당한 공동체의 법은 그의 절대적 자유를, 경계와의 부도덕한 미적 유희를 용인하거나 축복하지 않는다. 열정과 신성의 영역을 결합시키는 데 봉사했던 신성한 열쇠를 오로지 미적으로 사용함으로써 돈 후안은 무서운 복수를 부른다. 원래의 기능을 부인당한 곳에서 마법의 열쇠는 무서운 파괴적 힘으로 작용하고, 복수는 모독당한 우상의 모습으로 돈 후안을 따라 잡는다. 돈 후안의 파멸은 여인들에게서 그의 에로틱한 성공을 보장해 주었던 시인성, 절대적인 미적 자유 속에 이미 배태되어 있었으며, 수직의 가치체계는 자신의 합법적인 경계를 흔들리게 한 돈 후안을 복수의 형식으로 세계 바깥으로 추방한다.

그러나 돈 후안은 자신이 부인하는 힘에 결국 굴복해야 함을 과감히 인정하지만 결코 후회하지는 않는다: “я гибну — кончено — о Дона Анна!” (“나는 죽는다 — 끝났어 — 오 도나 안나!”, 328.) 몰리에르극에선 동 쥐앙의 입을 통해 이것이 더욱 분명하게 표현된다: “Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu’il arrive, que je sois capable de me repentir. Allons, suis-moi.” (“아냐, 무슨 일이 있더라도 내가 뉘우친다는 것은 있을 수 없다. 자, 따라와.”)⁶⁰ 마지막 순간에도 미적 인간, 미의 탐색가로서의 원칙을 포기하지 않음으로써 돈 후안은 스스로 자신의 존재에 비극적 주인공으로서의 품위를 부여하고, 멜로드라마의 얇은 차원으로 내려서지 않는다. 포기하거나 후회하지 않는 수평적 움직임의 절대 자유로 인해서 그에게 가해지는 수직적 복수는 더 깊고 더 비극적인 추락이 된다.

이렇듯, 모험하면서 벌받지 않으려 하고, 죽음을 믿지 않으면서 죽음과 경계를 맞대고 존재하려 하고, 끊임없이 복수를 선동하고 시험하면서도 복수를

60) Moliere, *Dom Juan*, 74쪽. 크리스테바는 같은 관점에서, 그러나 주로 <돈 조반니>에 대한 분석을 바탕으로 다음과 같이 쓴다: “돈 후안은 그의 에로틱, 음악이 얼마나 기이한 것이고 공감하기 어렵고 광대한 것인가를 생각하면서 아마 그저 조금 실망했을 것이다. 죽음의 힘으로서의 법, 죽은 자의 힘이 얼마나 절대적이고, 초월할 수 없는 것이며, 공동체와 공동체의 안정, 그리고 공동체에 대한 지고의 보장이 되고 있는가를 목격하면서 실망했을 것이다.” 줄리아 크리스테바, 앞의 책, 316쪽.

부정하려 하는 돈 후안의 열정은 이 서로 결합될 수 없는 것들을 결합시키려 하는 내적 모순에 의해 비극적 역설을 바탕에 깔고 있으며, 자신의 역(逆)을 자신 속에 동시에 포함하고 있는 행복은 비극의 내적 추동력으로 작용한다. 행복에서 불행으로 건너가는 것, 이것은 드라마를 드라마로 만드는 가장 핵심적인 계기의 하나이고, 때문에 푸쉬킨이 다름아닌 “드라마적 연구”, “드라마적 실험” 속에서 이 문제를 시험해본 것은 결코 우연이라 할 수 없을 것이다.

물론, 돈 후안이라는 특별하고 독특한 한 인간을 통해 어떤 경계도 없다고 자만하는 인간의지와 그것에 경계를 놓는 세계법칙간의 비극적 갈등이라는 전형적인 문제를 다루는 것만이 푸쉬킨의 소비극의 목표는 아니었다. 앞에서 살펴본 바 돈 후안의 시적 본질과 그것에 배태되어 있는 극적 갈등은 키에르케고르가 말했던 장르연관을 부정하지 않으면서도 얼마든지 드라마의 주인공이 될 수 있는 가능성을 돈 후안에게 담보해준다는 것을 의미할 뿐, 그의 캐릭터, 그의 심리, 그의 열정이 다른 소비극들과 함께 “드라마적 연구”(“драматические изучения”), “드라마적 연구실험”(“опыт драматических изучений”)이라고 이름붙여졌던 <석상 손님>의 유일한 연구대상, 실험대상이었다고 말할 수는 결코 없다.

그렇다면 푸쉬킨은 이 소비극에서 무엇을 연구하고 실험하고자 한 것인가? 인물 또는 인물과 세계의 관계라는 내용적 차원을 떠나 드라마 자체, 드라마 형식에 대한 분석에서 푸쉬킨의 의도를 찾아야 한다는 의견은 이미 20세기초에 상징주의자 브류소프(В. Брюсов)에 의해 본격적으로 제시되었다. 이미 1902년 <불필요한 진실>(«Ненужная правда»)이라는 짧지만 당시로서는 획기적이었던 글을 통해 재현적 리얼리즘 연극의 근본적인 허무맹랑함을 지적하고 러시아 모더니즘/아방가르드 연극에 방향을 제시했던 그 답게, 브류소프는 푸쉬킨 소비극의 형식실험성을 독자나 관객을 위한 모든 부연적이고 보조설명적인 것을 과감히 생략하고 드라마 전문가를 위해 드라마의 “정수”만을 남겨놓은 간결함(сжатость)과 조건성(условность)에서 찾는다⁶¹⁾. 그와 함께 브류소프는 푸쉬킨이 소비극을 통해 그같은 시도를 한 이유를 비극 <보리스 고두노프>(«Борис Годунов»)가 독자 뿐만이 아니라 벨린스키를 비롯한 비평가들에게서조차 물이해에 부딪혔다는 점, 또 <보리스 고두노프>를 통해 푸쉬킨은 그

61) В. Брюсов, “Маленькие драмы Пушкина”, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 2, Москва, 1975, 99-104쪽.

때까지의 러시아 연극과 결별하고 셰익스피어 연극을 지향함으로써 러시아 연극에 새로운 길을 제시하기는 하였으나 그 자신 <보리스 고두노프> 속에서 셰익스피어에 완전히 압도당한 채, 푸쉬킨에게 요구할 수 있는 본질적으로 새로운 것을 만들어내지 못했다는 사실로써 설명하고 있다. 푸쉬킨은 셰익스피어가 아니라 푸쉬킨이어야 했고 때문에 <소비극>에서 완전히 자기자신이 고자 했다는 것이다⁶²⁾.

여기서 우리는 브류소프의 견해를 비판적으로 수용할 필요가 있다. 우선 브류소프는 소비극의 실험대상물 인물이 아닌 드라마 형식으로 봄으로써 <석상 손님>을 개인적인 소규모의 비극적 사건을 다룬, 비극성에서 “작은” 비극이 아니라, 쇼팽이나 슈만의 연습곡처럼 간결하게 축약되어 하나의 테크니컬 집중적으로 연습하고 한 작품 안에서 그 효과를 확인할 수 있으며⁶³⁾ 동시에 하나의 예술작품으로 손색이 없는 음악장르처럼 양적 규모로는 “조그마한”, 그러나 질적으로는 완성된 비극으로 이해하게 해준다. 다른 한편, 브류소프는 푸쉬킨이 “소비극에서 완전히 자기자신이 고자 했다”라고 말함으로써 자주문학 이데올로기의 함정에 빠질 위험을 보이고 있고, 또 그가 증명하고자 하는 “완전히 푸쉬킨다움”은 푸쉬킨 산문의 특징이기도 한 간결성과 압축성의 강조로 축소되고 있다. “푸쉬킨다움”이 얼마나 크게 텍스트 방향과 연관되어 있고, 그것이 또 얼마나 낭만주의의 본질적 지향과 일치하고 있는지, 돈 후안이 라는 영원한 방랑자의 형상이 푸쉬킨의 텍스트 방향을 얼마나 효과적으로 드러내어줄 수 있는 기제인지, 텍스트 내적이고 상호텍스트적인 “기호의 경계넘기”가 어떤 의미연관을 가지며 어떤 형태로 이루어지는지를 관찰할 수 있는 퍼스펙티브를 그의 논문은 제공해주지 않는다.

그러나 우리는 이같은 관점에서, 앞에서 행한 분석을 토대로, 석상을 움직이게 하나 석상의 지휘아래 그 자신이 지옥으로의 마지막 (수직)여행에 들어서는 수평적 방랑자 형상으로서의 푸쉬킨의 돈 후안과 그의 드라마 <석상 손님>에 관해 몇 가지를 말할 수 있는 위치에 있다. <석상 손님>은 망토와 장

62) 브류소프는 폴란드의 낭만주의 작가인 미츠키예비치(Mickiewicz)가 <보리스 고두노프>를 읽고 했다는 결코 찬사일 수 없는 찬사를 소개한다: “Tu Scheakspearus eris, si fata sinant”(“운명이 허락한다면, 그대는 셰익스피어가 되리라”) 앞의 책 101쪽.

63) W. E. Brown, *A History of Russian Literature of the Romantic Period*, Ann Arbor, 1986, 116쪽 참조.

검과 사랑의 모험으로 이루어진 스페인식 르네상스 드라마의 전통을 따라 출발하는 듯 보인다. 사건은 시간의 자연스런 흐름을 앞지르고, 돈 후안은 지금 여기 이 순간에 모든 다음 순간을 탈취하려는 듯 미래를 향해 맹렬하게 달려 나간다. 그러나 그의 모든 소비극과 1830년대의 다른 작품들에서와 마찬가지로 푸쉬킨은 출발상황을 최소화시키고 사건을 아주 핵심적인 것들로 집약, 압축시킨다. 돈 후안 전설의 다른 버전들에서 볼 수 있는 어마어마한 여성편력은 죽은 이네자에 대한 회상 정도로 대체되고 있고, 극중에서 돈 후안이 차지하는 여인은 라우라 뿐이다. 다른 버전들에선 그가 카스틸라에서 추방당하게 된 배경인 결혼과 살인의 원인으로 여자의 농락을 가리키고 있는 데 반해 푸쉬킨 텍스트에서는 그같은 배경이 생략됨으로써 여성농락자, 여성방랑자로서의 개념은 희석되어 있고, 다른 어떤 텍스트에서 보다는 시적인 인간으로서의 면모를 부여받는다.

이런 가운데 절대적 핵심으로 축약된 사건, 드라마의 상대적으로 짧은 길이는 돈 후안 방랑길의 짧고 결정적인 마지막 경유지로서의 그의 저주를 더욱 분명하게 한다. 돈 후안은 모짜르트/다 폰테에게서 빌어온 하인 레포렐로와 함께 마드리드의 성문 앞에 도착하자마자 곧 결정적인 갈등에 처하게 되고 이 갈등은 4개의 짙막한 장면을 거치면서 절정에 이른다. 그리고는 좀더 지켜 볼 틈도 없이 돈 후안은 이미 지옥으로 사라지고 없다⁶⁴⁾. 다른 차원을 밟지 않는 그의 행동과 움직임의 자유를 확인하고 과시하게 해주면서 수평적으로 제시되었던 ‘여기 이곳’은 어느 새 수평적인 파멸의 수직선으로 뒤집히고, 푸쉬킨의 후기 작품들, 특히 <예브게니 오네긴>에서 볼 수 있는 혼돈스런 자취를 남기며 스쳐 지나가는 ‘성급함’이 이 소비극에서 특별하게 두드러진다. 앞에서 인용했던 로티그의 말 “세상의 모든 사물은 움직인다... 날면서 사랑해야 한다”를 다시 한번 상기시키는 이같은 ‘언제나 길 위에 있음’은 돈 후안의 첫 등장과 마지막 등장을 유표화한다: “(...) скоро / Я полечу по улицам знакомым, / Усы плащом закрыв, а брови шляпой.” (“이제 곧 / 망토로 수염을 가리고 눈썹까지 모자를 눌러쓰고 / 낮익은 거리를 날아다닐 거야”, 297) 돈 후안의 “세상날기” 선언으로 시작하는 소비극은 돈 후안과 석상에 관한 지문 “Проваливаются” (“아래로 꺼진다”, 328)로 끝난다.

64) 푸쉬킨의 <Сцена из Фауста>에선 더 축약되어 있고, 세 가지 커다란 표상 — 파우스트, 돈 후안, 아하스버의 합성버전인 <예브게니 오네긴>에선 이 움직임의 과정이 끝없이 이어진다.

짧은 길이 속에 돈 후안의 움직임을 최종적 단계에 집중시켜 보여주는 이 같은 텍스트구성은 이곳에서 저곳으로 이 여자에서 저 여자에게로의 편력과 모험을 선호하는 코메디아 델아르테나 바이런과는 대조적으로 '저주'를 핵심적인 계기로서 텍스트에 위치시킨다. 저주는 돈 후안의 다른 고전주의적 드라마 버전에서도 이미 자리하고 있지만, 하인의 수다스런 뉘두리로 끝나는 몰리에르극이나 코믹한 끝장면을 덧붙인 <돈 죠반니>와 비교할 때에도 저주는 <석상 손님>의 축약되고 간결한 구조 속에서 보다 강렬한 힘으로 작용한다. 수평적인 방향의 자유로부터 수직차원의 저주로 반전하는 사건과 기호방향의 발전은 본질적으로 드라마 장르를 요구하지만, 여기에는 또 앞에서 살펴보았던 성과 장르의 문제, 기호의 노출과 파괴 같은 문제들이 함께 얽혀 있다. 드라마는 기호와 기호생산자간의 관계 역전, 자신의 존재가 위태롭게 된 기호성 자체의 위기, 기호와 메타퍼의 현실화, 현실이 된 기호와 메타퍼에 의해 아제는 자신이 파괴당하는 현실 — 이같은 문제들을 가장 명백하고 가장 충격적이고 가장 강렬하게 보여줄 수 있는 장르이며, 그 밖에도 무대는 주체의 경계, 성의 경계의 기호적 월경이 손쉽게 이루어지는 트라베스티(변장) 뿐만 아니라 작품경계와의 유희라는 의미에서의 트라베스티의 고유한 장르이기도 하기 때문이다.

야콥슨이 석상을 지시하는 시적 기호를 "기호의 기호", "像의 像"이라고 불렀을 때 그는 조각이라는 매체를 언어텍스트상에서 다룬다는 것이 그같은 메타기호적 기법에 대한 잠재적 가능성을 내재적으로 이미 지니고 있다는 데서 출발했지만, 공통된 언어매체를 사용하는 문학텍스트에서도 얼마든지 일어나는 "기호의 기호화 현상"에 대해서나 기호의 움직임이 가장 충격적인 형태로 실현되는 연극의 특성에 대해서는 거의 관심을 기울이지 않았다. 그러나 푸쉬킨의 (후기) 낭만주의적 텍스트 특성을 기술하는 데 있어 더 중요한 것은 야콥슨이 가장 핵심적으로 다룬 묘사와 묘사대상간의 동일성 문제보다 기호방향, 텍스트방향과정을 통해 기존의 문학기호들, 문학텍스트들을 재기호화하고 재텍스트화하는 방법이다.

<석상 손님>은 영원한 방랑자 돈 후안의 형상과 결합된 시적 방랑의 주제 뿐만이 아니라 가장 권위있는 버전으로 인정받고 있는 고전주의적, 계몽주의적 돈 후안 텍스트의 존재로 해서 푸쉬킨의 방랑텍스트 내지는 텍스트방랑의 특성과 상황을 보여주는 데 매우 적합한 텍스트이다. Беляк/Веролайнен의 견해, 즉 푸쉬킨의 "드라마적 연구실험"의 대상은 여러 역사적 시대와 그것들에

상응하는 문화적 세계로의 여행을 통해 인간개성의 가장 내밀한 문제인 행복의 가능성과 그것으로 이끄는 길에 관한 모색이라는 주장은 재고, 보완될 필요가 있다. <석상 손님>은 창조, 창작과 기호화의 문제, 시간(문화사, 문학사의 시간)과 공간 속에서의 움직임, 형이상학적 공간 속에서의 움직임(구원과 저주)의 문제를 충격적으로 시범하는 텍스트이며, 그 속에서 계몽주의적 글쓰기 전략과의 대결, 논쟁을 보여주는 작품이기 때문이다.

여기서 아콥슨이 푸쉬킨의 “과피적 조각상의 신화”의 출발점을 <석상 손님>으로 보고, 이 작품을 소비극 사이클의 마지막 “독창적” 작품이라 칭했던 것을 다시 한번 상기할 필요가 있다. 실제로 이 지적은 사실과 완전히 부합하지 않는다. <페스트 속의 향연>은 결코 순수한 번역물이 아니거니와, <석상 손님> 또한 순수한 오리지널이 아니기 때문이다. 소비극 사이클의 중심에 놓인 것은, 방랑적 글쓰기에서도 증명되듯이, 독창성, 원본성에 관한 문제이며, 사이클의 절대적 추동력으로 작용하는 이 문제는 푸쉬킨이 원본-복제의 이 대립을 가지고 유희하는 드라마 부제에서부터 이미 고지된다. <인색한 기사>는 계몽주의와의 관계에서 일종의 신비화 기능을 가진다고 볼 수 있는 부제 <Сцены из Ценстоновой трагикомедии: The covetous knight>를 달고 있지만, 목가적 송시와 비가, 발라드의 작가로 알려진 William Shenston(1714-63)은 그같은 “희비극”을 쓴 적이 없다. <모짜르트와 살리에리>에 대해서도 한 원고에서는 독일어로부터의 번역이라고 밝히고 있지만⁶⁵⁾, 이는 푸쉬킨의 아이러니컬한 유희일 뿐이다.

창조성의 문제와 직접 연결된 기호와 기호생산자의 문제는 이미 지적했듯 <석상 손님>에 앞서 <모짜르트와 살리에리>에서 이미 제기되고 있는 테마이다. 비단 기호로서 살해되었던 모짜르트가 <석상 손님>에서 기호생산자로 부활하고 있다는 점 이외에도, <모짜르트와 살리에리>에서 <돈 죠반니>의 아리아를 바이얼린으로 켜는 장님은 바로 다음에 오는 소비극 <석상 손님>의 서곡을 연주하는 셈이다. 두 작품 모두에서 작품창조자는 자신이 만든 창조물과 대면하게 되고 그것으로부터 도전받는다. 모짜르트는 그가 창조한 음악에 의해, 돈 후안은 그가 죽인 기사단장의 석상(그가 창조한 셈인 석상)에 의해 도전받고 갈등에 처하게 되고 그 속에서 파멸한다. 같은 주제는 <청동

65) А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, Москва, 1963-1966, т.5, 615쪽 참조.

기사>에서의 뵘뜨르와 그의 창조물인 뵘제르부르그의 관계에서 다시 등장한다. 물론 이 작품에서 과멸하는 것은 기호창조자가 아니라 그의 창조물-기호에 반항하는 작은 인간이지만, 역사시간과 뵘제르부르그 공간, 그리고 구원과 저주의 형이상학적 차원에서의 움직임이 <석상 손님>에서와 유사한 방식으로 일어나는 이 텍스트 역시 야콥슨이 제시한 파괴적 조각상의 신화의 슈제트 도식으로는 설명하기 어렵다. 이 관점에서 <청동기사>는 또다른 논문의 대상이 될 수 있을 것이다.

Резюме

Текст метадвижения — <Каменный гость> Пушкина

Ким Хи Сук

Непрерывное движение — это специфичное свойство не только для биографии романтиков, но и для процесса строения романтических текстов. В этом аспекте нас особенно интересует маленькая трагедия А. С. Пушкина <Каменный гость>, в которой тема метадвижения многообразно демонстрируется.

В <Каменном госте> движения происходят во многих областях. Само строение драмы основывается на абсолютной свободе героя, сию минуту присваи-

вать себе каждое следующее мгновение и беспрепятственно выбирать место, время и действие. Но этой свободе противостоит предопределенность возмездия. В последней сцене драмы горизонталь свободных передвижений разворачивается в фатальную вертикаль, и движения в драме переходят из метонимической в метафорическую сферу.

В связи с сюжетными движениями большее значение обретает проблема движений знаков. Вопрос отношения между знаком и создателем знака является повторяющейся темой у Пушкина. Отношения Дон Гуана и статуи командора повторяются и в других произведениях Пушкина, в которых создатель знака встречается со своим созданием-знаком, поддается провокации, вступает в конфликт и гибнет.

Разворот действий и знаковой ситуации из свободы горизонтальных передвижений в вертикальную сферу проклятия требует собственно драматического жанра. В драматическом жанре можно наиболее эффективно и шоково показать разворот отношений между знаком и создателем знака, кризис знаковой вообще, реализацию знака и метафоры, и разрушаемую воскресшими, движущимися знаками реальность. К тому же, театр — это место игры с границами субъектов и полов, и с границами не только металитературными, но и метажанровыми. Все это предметы драматических изучений и опытов, которые Пушкин производит в своей маленькой трагедии <Каменный гость>.