



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

문학석사 학위논문

타자의 그림자:

유디트 헤르만의 『여름 별장, 그 후』에 나타난
멜랑콜리 연구

2017년 2월

서울대학교 대학원
독어독문학과 문학전공
이혜민

타자의 그림자:

유디트 헤르만의 『여름 별장, 그 후』에 나타난
멜랑콜리 연구

지도교수 최 윤 영

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2016년 12월

서울대학교 대학원
독어독문학과 문학전공
이 혜 민

이혜민의 석사 학위논문을 인준함
2017년 1월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국문초록

최근 독일 문학은 기존의 전후 문학의 흐름에서 벗어나 나치 과거 혹은 홀로코스트 트라우마보다는 대도시에서 사는 현대인의 문제를 어떻게 서술하고 성찰할 수 있는가에 대한 진지한 고민을 하고 있다. 유디트 헤르만도 이러한 고민에서 출발하여 데뷔작 『여름 별장, 그 후』로 독일 문단의 주목과 호평을 받으면서 독일을 대표하는 재능 있는 작가로 떠올랐다. 헤르만 문학은 대도시에서 사는 현대인의 명명할 수 없는 상실, 고독과 방향상실, 그리고 정체성의 문제를 다루고 있다. 헤르만의 작품 전체를 관통하는 ‘멜랑콜리’의 정조는 정체성과 현대사회에서의 소통의 현주소를 성찰하는 미적 주체의 전략으로 나타난다.

헤르만의 멜랑콜리의 의미를 심도 있게 고찰하기 위해서 우선 멜랑콜리의 개념과 관련된 담론을 검토한다. 고대 그리스 의학과 철학에서부터 현대에 이르기까지 멜랑콜리 개념이 어떻게 형성되었고 변화했는지를 개괄적으로 살펴본 뒤, 멜랑콜리의 양상이 현대에 들어서면서 어떻게 인식되었는가와 관련해서 프로이트와 크리스테바의 관점을 고찰한다. 프로이트는 멜랑콜리를 ‘슬픔’과 비교하여 설명하면서, 멜랑콜리에서 원인을 알 수 없는 상실을 강조한다. 크리스테바는 프로이트의 이론에서 출발하여 멜랑콜리를 ‘언어활동’과 연결해서 임상적, 정신분석학적으로 설명하면서 멜랑콜리적 주체가 어떤 대상에 대해서 애도하는 것이 아니라, 의미부여에서 벗어나는 현실에 대해서 애도하는 것이라는 사실을 발견한다. 크리스테바는 특히 ‘억제’와 ‘기호 해독 불능증’을 멜랑콜리의 특징으로 강조한다.

헤르만은 기존의 멜랑콜리 담론에서 주로 천재나 지식인들의 전유물로 간주되었던 멜랑콜리를 평범한 개인을 중심으로 현대사회를 살아가는 개인의 생리학적 기질에만 연유하는 것이 아닌 사회에 널리 스며있는 하나의 정조로 읽고 자신의 작품에 담아낸다. 멜랑콜리의 특징은 헤르만의 글쓰기에서 부재하는 것을 현존시키는 전략이 된다. 사라져버릴 것에 대

한 헤르만의 관심이 헤르만의 멜랑콜리 정서의 핵심을 이룬다고 할 수 있다.

헤르만 작품에서 등장인물들은 상실한 대상을 자신으로부터 분리하지 못하는 멜랑콜리에 갇혀 있는데, 멜랑콜리의 원인인 상실된 대상은 그 어떤 지상의 언어로도 애도될 수 없는 가장 모호한 대상이다. 단지 잃어버린 짧은 순간의 기억들 혹은 추억들의 흔적만 남아 있을 뿐이다. 멜랑콜리적 주체들은 삶과 죽음 사이, 기호 해독 불능증과 소통 사이, 과거와 현재 사이의 경계에서 살고 있다. 멜랑콜리적 주체의 삶은 현재의 시간에서 벗어난 생기를 잃은 삶이자 죽음을 향해 기울어진 삶이다. 헤르만은 멜랑콜리의 텅 빈 공허한 마음을 화자나 인물들의 시선에 비친 공간 묘사를 통해서 드러낸다. 멜랑콜리적 주체는 말하기를 멈추고, ‘부정의 부인’에 근거한 ‘기호 해독 불능증’의 공백 상태 속으로 침잠한다. 멜랑콜리적 주체가 말을 하지 않는 것은 ‘쇼즈’를 잃을 수 없음을 대변한다. 또한 크리스테바에 의하면 멜랑콜리커의 과거는 스러지지 않는다. 과거에 고착되어 있는 멜랑콜리적 주체는 타자를 자신으로부터 분리하는 애도작업이 불가능함을 나타내준다.

헤르만의 이야기는 주로 ‘나’라는 익명의 서술자를 매개로 잃어버린 것, 지나가버린 것을 말하고 기억하고 상상하는 문학적 작업을 통해서 상실을 기억함으로써 그것과 이별하고 앞으로 나아가려는 애도의 과정이라고 할 수 있다. 헤르만은 남녀관계를 비롯한 인간관계에 편재해 있는 소통부재를 드러내기 위하여 이상적인 사랑, 통일과 조화에 대한 환상 혹은 신화를 전복시킨다. 헤르만은 한편으로는 이야기의 확정적인 결론을 유보시키고 하나의 완결되고 조화로운 해결책을 지양하고 미결정 혹은 보류의 상태로 두는 멜랑콜리의 전략을 사용한다. 다른 한편으로는 낙관적인 진보주의에 대항하는 방법으로서 선·후의 연속적 시간성을 파괴시킨다. 객관적·절대적 시간의 부정은 멜랑콜리적 주체의 회상 혹은 이야기를 통해 과거의 시간을 현재화시키고 재구성하는 것으로 나타난다. 현실의 시간을 전복시키는 또 다른 방법으로 헤르만은 현실과 환상을 혼재시킨다. 지극히 사실적으로 묘사되는 이야기 안에서 현실과 환

상이 분명하게 구분되지 않고 혼재한다.

결국 멜랑콜리적 주체들은 멜랑콜리 상태에서 완전히 벗어난 것은 아니지만, 자신이 오랫동안 간직하고 집착하였던 물건을 의식적으로 상실함으로써 자아 자신으로부터의 해방의 첫발을 내딛는다.

주요어 : 유디트 헤르만, 『여름 별장, 그 후』, 멜랑콜리, 상실, 지그문트 프로이트, 줄리아 크리스테바, 회상, 이야기하기

학 번 : 2014-20103

목 차

서론	1
- 작가의 문학세계와 선행 연구	1
- 연구 방향	10
1. ‘멜랑콜리’의 개념 고찰	14
1.1. 멜랑콜리 담론의 변천과정	14
1.2. 프로이트의 멜랑콜리 개념	21
1.3. 크리스테바의 멜랑콜리 개념	25
2. 멜랑콜리적 부유	40
2.1. 죽음을 향한 삶: 삶과 죽음 사이	43
2.2. 부정의 부인: 기호 해독 불능증과 소통 사이	52
2.3. 스러지지 않는 과거: 과거와 현재 사이	66
3. 멜랑콜리적 서사와 자기해방의 추구	71
3.1. 멜랑콜리적 주체의 회상과 ‘이야기하기’를 통한 부재의 현존	73
3.1.1. 과거와 현재의 혼재	74
3.1.2. 현실과 환상의 혼재	83
3.2. 상실을 통한 해방가능성	86
결론	95

참고문헌	97
Zusammenfassung	103

서론

본 논문은 서독 출신 작가 유디트 헤르만 Judith Hermann의 작품에 나타나는 멜랑콜리의 양상과 의미를 멜랑콜리 개념에 근거하여 고찰하고자 한다. 특히 현대의 의학에서조차 그 개념이 명백하지 않을 만큼 다의성을 지닌 멜랑콜리의 개념 확립에 중요한 기여를 한 지그문트 프로이트 Sigmund Freud(1856-1939)와 줄리아 크리스테바 Julia Kristeva(1941~)의 관점은 작품 속 등장인물들의 멜랑콜리적 부유와 작품 속 멜랑콜리의 의미를 이해하는데 나침반 역할을 할 것이다.

오늘날 우리는 우울증이라는 말을 쉽게 접할 수 있게 되었지만, 우울증이 하나의 병명으로 자리 잡기 시작한 것은 그렇게 오래 되지 않았다. 우울증은 특수한 생물학적 치료가 필요한 문제로 간주되고, 우울증을 겪는 자는 의학적 도움으로 생산적이고 행복한 상태로 복귀해야 한다는 것이 우선시된다. 인간을 구성하는 다양한 측면들이 생물학적 결함이라는 관점에서 설명됨에 따라, 무의식과 관련된 다양한 정신적 현상이 도식화됨과 동시에 간과된다. 본 논문은 멜랑콜리 혹은 우울을 약물 치료를 요하는 하나의 병명으로 분류하는 관점과 달리 우리의 내면세계와 우리의 삶에 불가피한 상실을 이해할 수 있는 중요한 도구로 간주하고 작품을 분석하고자 한다.

최근 독일 문학은 기존의 전후 문학과 달리 나치 과거 혹은 홀로코스트 트라우마를 다루지는 않지만, 대도시에서 사는 현대인의 문제를 어떻게 서술하고 성찰할 수 있는가라는 진지한 고민을 하고 있다. 이러한 고민과 관련하여 특히 헤르만이 포착하고 있는 현대인의 멜랑콜리 정조는 현대사회를 살아가는 개인의 정체성과 소통 문제를 성찰하도록 한다.

작가의 문학세계와 선행 연구

유디트 헤르만은 1970년 베를린 템펠호프에서 태어났다. 베를린 자유

대학에서 독문학과 철학을 공부하던 헤르만은 학업을 중단하고 극단 ‘폴 크스뷔네 Volksbühne’에 들어가 연극 활동을 하기도 하였으며 ‘라일라를 위한 시 Poems for Laila’라는 팝 밴드에서 노래를 부르기도 하였다. 헤르만은 베를린 저널리스트 학교를 졸업하고 90년대 중반 미국에서 반년 동안 뉴욕의 한 신문사 견습기자로 지냈다. 뉴욕 체류 시절 향수를 달래기 위해 친구들이나 가족들에게 쓴 긴 편지 덕분에 소설을 집필하게 되었으며, 독일로 돌아온 뒤 본격적인 창작활동에 몰입하게 된다.¹⁾

1997년에 집필하여 1998년에 발표된 단편모음집인 데뷔작 『여름 별장, 그 후 Sommerhaus, später』(1998)는 25만 부의 판매고를 올리고 17개국 언어로 번역되었다. 헤르만은 1998년 10월에 방송된 <문학 4중주 Das Literarische Quartett>에서 “탁월한 신인작가”²⁾로 소개된 이후 독일문단의 주목과 호평을 받았으며, 독일을 대표하는 신세대 작가로 떠올랐다. 헬무트 카라제크 Hellmuth Karasek는 헤르만 작품을 “새로운 세대의 목소리 Der Sound einer neuen Generation”³⁾를 대변하는 작품으로 평가하였으며, 평론가 마르셀 라이히 라니츠키 Marcel Reich-Ranicki는 1985년 이후로 정전에 포함시킬 만한 작품으로 헤르만의 소설을 들 수 있다면서 그녀를 높이 평가한 바 있다.⁴⁾ 또한 폴커 하게 Volker Hage는 최근 독일문학의 현황을 점검한 글에서 헤르만을 비롯한 통일 이후 전환기의 젊은 여성작가들이 눈에 띄게 거둔 문학적 · 상업적 성공을 “처녀들의 문학 기적 Das literarische Fräuleinwunder”⁵⁾이라고 일컬은 바 있

1) Vgl. Daniel Lenz u. Eric Pütz: Ich werde versuchen, eine Schriftstellerin zu sein. Gespräch mit Judith Hermann - 21. Mai 1999. In: D. L./E. P.: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. München 2000, S. 228.

2) Sendung Literarisches Quartett vom 30. Oktober 1998.
<http://www.youtube.com/watch?v=B23-DXyBsd&spfreload=10>.

3) Ebd.

4) Vgl. Uwe Wittstock: “Wer will, soll’s besser machen.” Marcel Reich-Ranicki über den zweiten Teil seines Literatur-Kanons. In: die Welt 21.10.2003.

5) Volker Hage: Ganz schön abgedreht. In: Der Spiegel, 12/1999. “처녀들의 기적 Fräuleinwunder”이라는 용어는 미국 군인들이 1945년 이후 만들어냄으로써 전후 독일의 여성들에 대한 그들의 존경을 표하였다. 하게 Hage의 기

다.

헤르만은 이 작품으로 브레멘 문학 장려상 Bremer Literaturförderpreis(1999)과 후고 발 문학 장려상 Hugo-Ball-Förderpreis(1999) 그리고 클라이스트 상 Kleist-Preis(2001)을 수상하였다. 이 작품은 헤르만이 직접 각색 작업에 참여하여 1999년 연극으로 공연되기도 하였다.

헤르만은 첫 작품집을 다분히 직감적으로 그리고 독자나 비평을 의식하지 않고 자기 자신을 위해 자유롭게 썼다고 한다.⁶⁾ 그럼에도 불구하고 헤르만은 1990년대 말 데뷔작이 발표되면서 “하루 밤 사이 독일연방공화국의 가장 재능 있는 후속세대 작가로 인정”⁷⁾받게 되었다.

독일의 90년대는 베를린 장벽 붕괴와 통일이라는 정치적인 격변의 시대였으며, 당시 독일 문학계에서는 ‘문학의 위기’라는 논쟁이 지속된 시기였다. 즉 ‘독-독 문학 논쟁 Deutsch-deutscher Literaturstreit’⁸⁾을 거치

사 이후로, 문예란의 무수한 비평들은 여성 작가들을 언급할 때 이 용어를 사용하였다. 그러나 이 용어와 관련해서 적지 않은 근본 문제들이 지적된다. 예컨대 양케 비엔다라 Anke S. Biendarra는 이 용어의 비하적 지위를 언급하면서, 이 용어가 실제 ‘처녀’의 나이를 훨씬 넘은 여성 작가들을 아직 미성숙한 작가로 치부하고 있다고 한다. 비엔다라는 여성 작가들을 하나의 카테고리 분류하는 것 자체가 글의 주제나 스타일의 특징에 대한 평론이 결여된 채 젠더에 기반을 둔 것이라고 비판한다. Vgl. Anke S. Biendarra: Gen(d)eration Next: Prose by Julia Franck and Judith Hermann. In: Studies in 20th & 21st Century Literature, Volume 28, No.1, 2004, p. 211-239.

- 6) Vgl. Matthias Prangel: Eine andere Art von Rückblick. Gespräch mit Judith Hermann über “*Sommerhaus, später.*” In: literaturkritik.de, Nr.2, Februar 2003. “Das war ein Buch, das ich ganz aus der Intuition und nur für mich selbst geschrieben habe. Ich wusste nichts von einer Außenwelt, kannte keinen Leser und keinen Kritiker, kein Publikum, keine Öffentlichkeit, keine Medien. Ich war schlafwandlerisch, angstlos, unschuldig, unbefangen, frei von allem.”
- 7) Claudia Voigt: Im Schatten des Erfolgs. In: Der Spiegel 5/2003 S. 141: “Über Nacht galt sie als die talentierteste Nachwuchsautorin der Republik.”
- 8) ‘독-독 문학 논쟁 deutsch-deutscher Literaturstreit’에서 첫 번째 논쟁은 크리스타 볼프 Christa Wolf의 산문집 『남아 있는 것 Was bleibt』(1990)에 의해 촉발되었는데, 이 논쟁은 구동독 문학의 도덕적, 정치적 정당성과 승계가능성에 대한 토론으로 이어졌다. 2차 논쟁은 1991년 10월 볼프 비어만 Wolf Biermann이 구동독의 젊은 작가 자샤 안데르손 Sascha Anderson이 국가안

면서 전후 양 독일의 문학이 재평가되기에 이르렀으며, 동시대 문학계에 서 일종의 문학적 공백이 생겨났다고 할 수 있다. 헤르만의 첫 번째 단편집은 이러한 공백을 메우려는 대중매체와 출판계의 욕구에도 상당 정도 힘입어 성공을 거두었다고 할 수 있을 것이다. 언론과 출판계의 폭발적인 관심을 받게 된 헤르만은 이후 극심한 심리적 부담을 느꼈으며, 다음 작품을 내기까지 4년의 시간이 걸렸다.⁹⁾

2002년에 발표한 두 번째 소설집 『단지 유령일 뿐 Nichts als Gespenster』(2002)은 여행을 주제로 한 일곱 편의 단편 소설로 이루어져 있다. 이 단편집은 오늘날 젊은 세대가 처한 과편화된 세계와 그들의 복잡한 내면을 잘 그려냈다는 평을 받았으며, 2007년 독일에서 영화화되기도 하였다.¹⁰⁾

그로부터 7년 뒤인 2009년에 발표된 『알리스 Alice』(2009)는 모두 다섯 편의 이야기로 구성된 단편집으로, 주인공이 소중했던 사람들의 죽음을 겪고 그 상실감을 회복해가는 심리적 여정을 섬세하게 그리고 있다. 다섯 편의 이야기는 독립된 단편으로도 완결성을 보이지만, 동시에 하나의 소설로도 읽을 수 있다.¹¹⁾ 이 작품집은 《슈피겔 Spiegel》 베스트셀

기부에 협조했다는 것을 폭로하면서 발발되었다. 결국 사실로 밝혀진 안데르손의 비공식협조요원(MfS) 활동은 베를린의 대안적 젊은 작가들과 예술가들에 대한 구동독 문학의 신화가 무너지는 원인이 되었다. 다음 논쟁은 1993년 크리스타 볼프와 하이너 뮐러 Heiner Müller가 슈타지의 희생자였을 뿐만 아니라, 일시적으로 슈타지에 협조한 적이 있다는 사실이 밝혀지면서 촉발되었다. Vgl. dazu: Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR, erweiterte Neuausgabe, 2000 Berlin, S. 462-477.

9) Vgl. Lenz/Pütz: Ich werde versuchen, eine Schriftstellerin zu sein. Gespräch mit Judith Hermann, S. 236f.

10) Jenny Hoch: Man nennt es Hirngespinst. In: Der Spiegel, 28.11.2007. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/road-movie-nichts-als-gespenster-man-nennt-es-hirngespinst-a-519996.html>. 우리나라에서는 <단지 유령일 뿐>의 타이틀을 가지고 2009년 3월에 개봉되었다.

11) 헤르만은 한 인터뷰에서 『알리스 Alice』가 소설이 아니냐는 질문에 다음과 같이 말했다: “나는 『알리스』가 중간세계에 속한다고 생각합니다. 길표지에는 ‘단편’이라고도 ‘소설’이라고도 명시되어 있지 않지요. Ich glaube, Alice gehört in eine Zwischenwelt, auf dem Umschlag stand ja weder ‘Erzählungen’ noch ‘Roman.’” Bernadette Conrad: Interview mit Judith Hermann. “Schreiben ist extrem fragile.” In: Wiener Zeitung, 11.10.2014 참

러로 선정되었으며, 프리드리히 뢰들린 상 Friedrich-Hölderlin-Preis der Stadt Bad Homburg(2009)을 받았다.

헤르만은 2014년 발표된 첫 번째 장편소설 『모든 사랑의 시작 Aller Liebe Anfang』(2014)으로 에리히 프리트 상 Erich-Fried-Preis(2014)을 수상하였다. 이 소설은 평범하게 살아가는 주인공 스텔라의 안정적이라 믿었던 인생이 한 낮은 남자의 등장으로 어떻게 무방비인 채 무너지는지를 내용으로 한다. 헤르만은 최근 2016년에는 실재하지 않을지도 모르는 우정의 상실을 내용으로 하는 작품집 『레티공원 Lettipark』(2016)을 출간하는 등 현재 베를린에서 꾸준히 작품 활동을 이어 가고 있다.

헤르만의 작품세계는 극적인 사건이나 나치 과거 혹은 홀로코스트 트라우마와 같은 사회적, 역사적 무게가 있는 소재보다는 지극히 평범하고 일상적인 세계에 집중한다. 헤르만의 이야기들은 ‘자전적 허구 autofiktiv’로 작가는 자신의 주변 사람들의 이야기를 쓴다고 한다.¹²⁾ 작중 인물들은 독일 전후 세대의 부르주아적 직업관이나 물질적·사회적 성공을 지향하는 것과는 다른 방향의 삶을 살아가고 있다. 헤르만의 『여름 별장, 그 후』를 비롯한 작품들에는 베를린의 예술가와 직업이 없이 빈둥거리며 지내는 보헤미안이 등장하고 있고, 헤르만 문학은 현 시대의 무거운 문제의식을 간결하고 재미있게 읽히는 글쓰기 전략으로 형상화하고 있다는 점에서 전후 독일 문학과 구별할 수 있다.¹³⁾ 이는 헤르만 작품에 젊은 세대의 일상과 여행, 권태, 팝 음악, 마약 등 젊은 계층의 라이프 스타일이 반영되어 있다는 점에 기인할 것이다.

조.

12) Vgl. Kolja Mensing; Susanne Messmer: “Ich hoffe auf Erlösung”. Ein Interview von Judith Hermann mit Kolja Mensing u. Susanne Messmer. In: taz.de, 31.01.2003: “Ich denke mir keine Figuren aus, sondern es gibt Menschen, um die ich herumschreibe.”

13) 폴커 하게 Volker Hage는 헤르만과 같은 젊은 세대 작가들을 가리키며 “손자세대 Enkelgeneration”가 도래하였다고 언급하면서, 모니카 마론 Monika Maron, 마르틴 발저 Martin Walser 또는 크리스타 볼프 Christa Wolf와 같이 전쟁 전이나 전쟁 중에 태어난 독일 작가들이 독일 역사 혹은 정체성에 관한 회상과 고찰을 강화시키는 반면에, 1960년대 이후 출생한 작가의 다수는 이러한 고통을 떨쳐 버릴 수 있는 것처럼 보인다고 한 바 있다. Vgl. Volker Hage: Ganz schön abgedreht. In: Der Spiegel, 12/1999.

한편 헤르만의 문학이 팝 문학인가의 여부와 관련하여 얀 브란트 Jan Brandt는 헤르만의 작품이 팝 문학에서처럼 줄곧 마약, 알코올, 팝음악 중심으로 진행되지 않고, 신세대적 분위기와는 달리 오히려 조용하게 진행된다는 점을 들어 팝 문학과는 관련이 없다고 한다.¹⁴⁾ 이 점은 실제로 헤르만과의 한 인터뷰에서도 확인된다. 즉, 헤르만은 ‘신세대 사운드’라는 표현과 관련하여 자신의 세대가 무엇을 의미하는지 전혀 모르며, 그 표현 자체를 좋아하지 않는데, 그것은 특히 자신이 사운드라는 단어를 좋아하지 않기 때문이라고 말한 바 있다.¹⁵⁾

헤르만 문학에 대한 수용 동향은 크게 세 가지로 구분할 수 있다. 첫 번째는 헤르만 문학을 낭만주의 및 데카당스와 관련시켜서 보는 관점이다. 물론 헤르만 텍스트의 낭만주의와의 관련성을 인정하지 않는 이견도 있으나¹⁶⁾, 이리스 라디쉬 Iris Radisch는 헤르만의 단편들에서의 분위기를 낭만주의와 유겐트양식 Jugendstil의 토포스와 비교한다. 라디쉬는 “멜랑콜리와 그리움, 무기력, 몽유병, 무감각과 같은 세기말의 데카당스 의식이 21세기의 문턱에서 헤르만의 이야기에서 다시 등장”¹⁷⁾한다고 한다. 또한 안토니 마겐 Antonie Magen은 두 번째 단편 모음집 『단지 유령일 뿐』에서 유령에 의해서 낭만주의에서 중요한 규범의 일탈이 제시된다고 한다.¹⁸⁾ 헬무트 뵈티거 Helmut Böttiger도 헤르만의 이야기들이 일종의 데카당스 의식을 가진다고 언급한다.¹⁹⁾

14) Vgl. Jan Brandt: Prosa in Zimmerlautstärke. In: Jungle World Nr. 9 v. 24.02.1999.

15) Vgl. Nils Minkmar und Volker Weidermann: Meine Generation – was ist das eigentlich? In: Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung 19.01.2003.

16) Vgl. Rüdiger Görner: Rau und bitter und schön. In: Die Presse, 08.03.2003.

<http://diepresse.com/home/kultur/literatur/225246/print.do>

17) Iris Radisch: Berliner Jugendstil. In: Die Zeit Nr.6, 2003.

<http://www.zeit.de/2003/06/tristesse>

18) Vgl. Antonie Magen: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. In: Bartl, Andrea (Hg.): Verbalträume. Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur. Augsburg: Wißner-Verlag, 2005. S. 29-48.

19) Vgl. Helmut Böttiger: Nach den Utopien. Eine Geschichte der

두 번째 수용동향은 내용적인 측면에서 헤르만 문학을 페미니즘 문학으로 읽으려는 시도들이다. 물론 헤르만의 문학세계에서 전통적인 젠더 역할과 젠더 이분법적인 성적 욕망이 다시 주제로 부상했다는 평가가 있었다. 즉 1970년대와 80년대 여성작가들과 비교했을 때 여성주의 의식이 결여되었다는 평가가 초기 비평계의 일반적 입장이었다. 그러나 ‘신 페미니즘 New Feminism’은 제2페미니즘이 여성들을 위하여 획득한 형식적으로 보장된 권리와 기회가 자신들의 일터와 사적 관계에서의 개인적 경험과 얼마나 큰 괴리를 보이는지에 관하여 관심을 가졌다. 오늘날 ‘사적인 것이 그 어느 때보다도 더 정치적이다’라는 사실을 인식하면서, 신 페미니즘은 남자와의 개인적 관계를 첫 번째 페미니스트 국경으로 보고 있다.

잉에 슈테판 Inge Stephan은 서구문화에서 여성을 타자화하는 전통적 표상이었던 물의 요정 ‘운디네’ 이미지가 헤르만의 「붉은 산호」에서 어떻게 계승되면서 동시에 전복되는지를 분석하였다.²⁰⁾ 특히 에스더 바우어 Esther K. Bauer는 「유디트 헤르만의 『여름 별장, 그 후』에서의 페미니즘 서사 Narratives of Femininity in Judith Hermann’s *Summerhouse, Later*」라는 논문에서 헤르만의 작중 인물들이 전통적인 젠더역할을 따르는 것이라고 하면서, 소위 ‘신 페미니즘’의 관점에서 헤르만의 작품을 분석한다.²¹⁾ 바우어는 헤르만 작품이 1970년대에 시작된 제2페미니즘 문화운동에도 불구하고 여성들이 여전히 전통적 부르주아적 사회역할에서 완전히 해방되지 않았다는 것을 사적이고 비정치적인 표면 아래에서 드러낸다고 한다. 무엇보다도 헤르만 작품은 진정한 여성의 이미지를 위한 투쟁에서 남성 판타지에 의해 형성된 여성의 역할이 아닌 여성의 역사의식이 중요하다는 것을 강조한다고 한다.

한편 헤르만을 비롯한 동시대 여성작가들의 여성인물들에게서 나타나

deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Wien: Zsolnay Verlag 2004. S. 286.
 20) Vgl. Inge Stephan: Undine an der Newa und am Suzhuo River: Wasserfrauen-Phantasien im interkulturellen und intermedialen Vergleich. In: Zeitschrift für Germanistik, NF 12.2002, S. 547-563.
 21) Vgl. Esther K. Bauer: Narratives of Femininity in Judith Hermann’s *Summerhouse, Later*. In: Women in German Yearbook 25, 2009, p. 50-75.

는 우울과 권태, 체념, 언어와 정체된 의사소통의 구조를 동시대 남성 작가들의 서사와 비교하는 시도가 이어졌다. 이에 관한 논문으로는 수잔 구스타프슨 Susan E. Gustafson의 「상징불능과 자기상실: 현대 독일문학에서 여성에 의한 우울의 서사 *Asymbolia and Self-Loss: Narratives of Depression by Women in Contemporary German Literature*」를 들 수 있다. 이 논문은 ‘새로운 세대’의 동시대 여성작가들이 자아분열 증상을 보이는, 멜랑콜리적인, 절망적인 주체들을, 더 나아가서 ‘단어 words’와 ‘서술 narratives’을 상실한 우울한 주체들을 묘사한다고 하면서, 작품들의 부분집합을 이루고 있는 우울과 서사의 실패에 대하여 분석하고 있다. 구스타프슨은 남성작가들의 작품에서와 다르게, 여성 작가들의 작품에서는 서사가 타인과의 결합이나 자기 확인의 상징으로 기능하지 못한다고 본다. 즉 서사, 의사소통의 형식이나 언어적 표현이 자아감을 높여 주거나 타인과의 소통을 개선시키지 못한다는 것을 강조한다.²²⁾

세 번째 연구 동향으로는 헤르만의 문학세계를 ‘포스트홀로코스트’ 기억문화로 읽어내는 시도를 들 수 있다. 전후 독일 문학에는 극복해야 할 나치 과거가 있었으나, 최근 독일 신세대 문학은 기존의 전후 문학과 달리 역사에 대한 부채 의식과 분단의 질곡 혹은 독일의 정체성 문제에서 자유로운 것처럼 보인다. 그러나 이러한 새로운 경향의 문학은 그러면서도 시대에 대한 진지한 고민과 성찰을 도외시하지 않고 있다.²³⁾ 최근 문학은 나치 과거 혹은 홀로코스트 트라우마를 다루지는 않지만, 대도시에서 사는 현대인의 명명할 수 없는 상실, 고독과 방향상실, 그리고 정체성의 문제를 다루고 있기 때문이다. 예컨대 클라우디아 그레믈러 Claudia Gremler는 헤르만의 「붉은 산호」가 독일 제국의 수도 베를린과 불가분의 관계에 있던 테오도르 폰타네 Theodor Fontane의 소설 『에피 브리스트 Effi Briest』가 나타내는 여성상에 대한 거부이며, 무엇보다도

22) Vgl. Susan E. Gustafson: *Asymbolia and Self-Loss: Narratives of Depression by Women in Contemporary German Literature*. In: Monatshefte. Vol. 99, No. 1, 2007, p. 1-20.

23) 노영돈 · 류신: 독일 신세대 문학. 1990년 이후 독일 문학계의 지형 변화, 민음사 2013, 5-19쪽 참조.

헤르만 텍스트의 등장인물들이 정치적 뿌리의 단절과 절망적인 불확실성이 드러나는 전환기 이후의 독일에서 자기 자리를 찾으려는 시도를 하는 것이라고 주장한다.²⁴⁾

헤르만 문학에 대한 국내에서의 연구는 비교적 늦게, 2000년대 후반에 들어서면서부터 시작되었다. 그 수용사는 주로 소설의 형식적 기법이나 이미지에 초점이 맞추어져 있다. 예컨대 헤르만의 첫 작품집의 첫 단편인 「붉은 산호」를 분석함으로써 현실과 몽환이 어떻게 중첩되는지 고찰한 이영기의 논문이 있다. 이 논문은 헤르만 작품이 인상주의적 화풍의 분위기를 자아내는 묘사를 통해서 현실과 허구, 일상과 비일상의 경계가 불투명한 독특한 문학적 시공간을 형상화하면서 새로운 글쓰기의 가능성을 보여준다고 한다.²⁵⁾ 또한 헤르만의 단편모음집 『단지 유명일 뿐』에 수록된 단편소설 「차갑고도 푸른」과 「그저 허상일 뿐」의 공간을 영화적 시선을 통해서 조명한 윤석진의 논문이 있다.²⁶⁾ 김윤희는 헤르만의 『여름 별장, 그 후』와 인상주의 미술과의 공통된 회화적 특성을 비교 분석한 바 있다.²⁷⁾ 그 밖에 헤르만의 작품을 중심으로 현대 독일 팝 문학의 모티브가 작품의 기저에 깔려 있다고 본 정인모의 논문이 있다.²⁸⁾

한편 글쓰기 방식이나 이미지보다 헤르만 작품에 대한 내용적인 면인 사회적인 주제로 시선을 돌리고자 한 논문도 있다. 예컨대 『여름 별장, 그 후』의 두 단편 「어떤 것의 끝」과 「헌터 톰슨 음악」을 중심으로 노년세대와 신세대간 소통의 문제에 관해서 연구한 서유정의 논문이 있

24) Vgl. Claudia Gremler: Diesseits und Jenseits der Oder. Judith Hermanns literarische Auseinandersetzung mit Theodor Fontane in *Sommerhaus, später*. In: Neophilologus Bd. 97, 2013, S. 523-540.

25) 이영기: 현실과 몽환의 경계 - 유디트 헤르만의 『여름 별장, 그 후』. 실린 곳: 뷔히너와 현대문학 제31호(2008), 129-149쪽 참조.

26) 윤석진: 유디트 헤르만 소설의 공간 분석: 영화로 조명해 본 단편소설 「차갑고도 푸른」과 「그저 허상일 뿐」. 한국외국어대학교 석사학위논문 2011 참조.

27) 김윤희: 유디트 헤르만의 『여름 별장, 나중』에 나타난 회화적 특성. 실린 곳: 독일언어문학 제59집(2013), 199-220쪽 참조.

28) 정인모: 현대 독일 팝문학 연구 - 유디트 헤르만의 작품을 중심으로 -. 실린 곳: 독일언어문학 제46집(2009), 361-384쪽 참조.

다.²⁹⁾ 또한 여러 가지 친밀성 이론들을 소개하면서 헤르만 작품에서 현대 자본주의 사회에서 타자와의 낭만적 사랑은 불가능해졌으며, 친밀성의 코드가 유동적이고 다변화된 ‘합류적 사랑 confluent love’의 방식으로 재구성되고 있다고 진단한 탁선미의 논문이 있다.³⁰⁾ 한편 『여름 별장, 그 후』에서 『단지 유령일 뿐』을 거쳐 『알리스』에서 의미 있는 변화의 양상이 어떻게 나타나는지를 살펴본 유현주의 논문도 있다. 이 논문은 폐쇄적인 공간에서의 관계의 불가능성에서 출발하여 타인을 의식하는 세계로 확대되고 결국 인식의 부재를 극복하기 시작한 일련의 과정을 개괄적으로 보여주고 있다.³¹⁾ 그밖에도 최근 헤르만의 『여름 별장, 그 후』와 『알리스』에 나타난 기억의 문제를 연구한 논문이 있다.³²⁾ 이 논문은 모리스 알브바슈 Maurice Halbwachs에서 알라이다 아스만 Aleida Assmann으로 이어지는 사회학적 관점의 ‘기억’ 개념과의 연관성 하에서 헤르만 작품을 다룬 것이다.

연구 방향

『여름별장, 그 후』는 개인의 삶과 일상에 관한 아홉 편의 이야기를 담고 있다. 이 이야기들은 내용적으로 각기 독립되어 있으며 서로 연결되어 있지 않지만, 이렇게 각기 독립되어 있는 이야기들을 관통하는 정조 중의 하나가 바로 ‘멜랑콜리 Melancholie’라 할 수 있다. 본 논문은 기존의 연구결과들을 바탕으로 헤르만 작품에 나타나는 ‘멜랑콜리’의 양

29) 서유정: 유디트 헤르만의 「어떤 것의 끝」과 「헌터-톰슨-음악」에 나타나는 노년세대와 신세대간 소통의 문제. 실린 곳: 세계문학비교연구 제50집(2015), 179-206쪽 참조.

30) 탁선미: 친밀성의 이상향인가? “친밀성”의 위기인가? -유디트 헤르만 문학의 또 다른 독법. 실린 곳: 독일문학 제127집(2013), 329-362쪽 참조.

31) 유현주: 어른이 된 “새로운 세대의 목소리”: 유디트 헤르만의 『여름별장, 그 후』에서 『알리스』까지. 실린 곳: 세계문학비교연구 제49집(2014), 119-142쪽 참조.

32) 최햇님: 독일 신세대 문학에 나타난 기억 연구: 유디트 헤르만의 『여름 별장, 그 후』와 『알리스』를 중심으로. 연세대학교 석사학위논문 2016 참조.

상들과 그 의미를 고대 그리스로부터 시작된 멜랑콜리 담론에 근거하여 살펴보는 것을 목적으로 한다.

앞서 잠시 언급하였듯이 비평과 논문에서 헤르만 작품이 멜랑콜리와 관련되어 있다는 것은 여러 차례 지적되어 왔다.³³⁾ 그러나 이러한 지적은 대체로 작품의 인물들이 우울하거나 텍스트가 멜랑콜리한 분위기와 이미지를 가진다는 인상에 의거한 주장이다. 혹은 멜랑콜리를 언급하더라도 젠더의 관점에 그 초점이 맞춰져 있다. 예컨대 동시대 여성 작가들의 여러 작품에서의 인물들이 우울증에 빠져있기 때문에 서사가 타인과의 소통을 개선시키지 못한다는 것을 남성 작가들의 작품과 비교하거나, 혹은 여성의 멜랑콜리나 우울함이 여성 ‘질병’의 다른 표현으로서, 남성에게 의해 결정된 여러 가지 여성 역할을 보강하는 요소라고 하면서, 남성에게 의한 여성의 대상화가 강조되고 있다. 헤르만 문학에서 ‘멜랑콜리’가 어떻게 형상화되고, 어떤 의미로 사용되고 있는가라는 중요한 문제는 다루이지 못하였다.

『여름별장, 그 후』는 헤르만의 데뷔작인 동시에 헤르만의 작품세계를 이해할 수 있는 핵심적인 단초를 마련해준다는 점에서 그 중요성을 가지며, 헤르만의 작품에서 ‘멜랑콜리’는 보다 광범위하고 근본적인 문제로 나타난다. 본 논문에서는 선행 연구들을 비판적으로 수용하여 헤르만

33) 헤르만 작품의 멜랑콜리적 분위기를 언급하고 있는 비평글로는 로만 부첼리의 「텅 빈 공간의 멜랑콜리 Die Melancholie des leeren Raums」(Roman Bucheli: Die Melancholie des leeren Raums. In: Neue Züricher Zeitung (Internationale Ausgabe) 231/1998, S. 8.)와 이리스 라디쉬의 「베를린 유겐트양식 Berliner Jugendstil」(Iris Radisch: Berliner Jugendstil. In: Die Zeit Nr.6, 2003)이 있으며, 헤르만을 비롯한 동시대 여성작가들의 멜랑콜리적 서사에 대하여 비교분석한 논문으로는 앞서 기술하였던 수잔 구스타프슨의 「상징불능과 자기상실: 현대 독일문학에서 여성에 의한 우울의 서사」(Susan E. Gustafson: Asymbolia and Self-Loss: Narratives of Depression by Women in Contemporary German Literature. In: Monatshefte. Vol. 99, No. 1, 2007, p.1-20.)가 있으며, 우울함을 젠더의 관점에서 언급한 논문으로 에스더 바우어의 논문 「유디트 헤르만의 『여름 별장, 그 후』에서의 페미니즘 서사」(Esther K. Bauer: Narratives of Femininity in Judith Hermann's *Summerhouse, Later*. In: Women in German Yearbook 25, 2009, p. 50-75.)가 있다.

의 작품을 멜랑콜리의 관점에서 이해해 보고자 한다. 즉 작품 속에서 멜랑콜리가 어떻게 형상화되었으며, 어떠한 의미로 사용되고 있는지의 문제에 대하여 고찰하고자 한다.

헤르만의 멜랑콜리의 의미를 심도 있게 고찰하기 위해서 우선 1장에서는 멜랑콜리의 개념과 관련된 담론이 검토될 것이다. 1절에서는 고대 그리스 의학과 철학에서부터 낭만주의 시대를 거쳐 현대에 이르기까지 멜랑콜리 개념이 어떻게 형성되었고 변화했는지를 개괄적으로 살펴볼 것이다. 멜랑콜리에 관한 논의는 멜랑콜리를 광기에 사로잡힌 질병으로 간주하는 경향과 멜랑콜리를 위대한 천재성과 결부시키는 경향이 번갈아 나타나거나 공존하는 변천과정을 갖는다. 2절과 3절에서는 멜랑콜리의 양상이 현대에 들어서면서 어떻게 인식되었는가를 고찰할 것이다. 이와 관련해서 특히 프로이트와 크리스테바가 정신분석에서 멜랑콜리를 어떻게 이해했는가를 살펴볼 것이다. 프로이트는 멜랑콜리를 ‘슬픔 Trauer’과 비교하여 설명하면서, 멜랑콜리에서 원인을 알 수 없는 상실을 강조한다. 크리스테바는 프로이트의 이론에서 출발하여 멜랑콜리를 언어활동과 연결해서 임상적, 정신분석학적으로 설명하면서 멜랑콜리커가 어떤 대상에 대해서 애도하는 것이 아니라, 의미부여에서 벗어나는 현실에 대해서 애도하는 것이라는 사실을 발견한다. 이는 헤르만 인물들의 멜랑콜리적 부유를 이해하는데 도움이 될 것이다.

2장부터는 본격적으로 헤르만 작품의 분석에 들어갈 것이다. 분석대상인 『여름별장, 그 후』에 등장하는 대부분의 인물들이 겪는 멜랑콜리적 부유의 원인과 의미에 대해서 자세히 살펴볼 것이다. 1절에서는 「붉은 산호 Rote Korallen」를 중심으로 등장인물들의 일상의 경험이 삶과 죽음 사이의 경계에서 어떻게 멜랑콜리적으로 형상화되는지에 대해서 다룰 것이다. 2절에서는 「붉은 산호」, 「소냐 Sonja」, 그리고 「헌터 톰슨 음악 Hunter-Tompson-Musik」을 중심으로 멜랑콜리의 ‘불연속성’이 작품에서 어떻게 드러나는지를, 즉 고독한 기호 해독 불능증과 소통 사이에서 부유하는 멜랑콜리의 양상의 의미를 살펴볼 것이다. 작중 인물들이 서로 가까이 있으면서도 소통이 단절된 채 거리를 좁히지 못하는지에 대

해서 논의하고자 한다. 3절에서는 작중인물들이 과거의 시간에서 벗어나지 못하고 과거와 현재 사이에서 부유하는 것이 어떤 의미를 가지는지에 대해서 살펴볼 것이다.

3장 1절에서는 얼핏 무기력하고 나태하게 보이는 일련의 멜랑콜리적 주체의 회상과 이야기하기가 어떠한 방식으로 부재하는 것을 현존시키는지에 대해서 헤르만 텍스트의 서술 방식과 관련해서 살펴볼 것이다. 그리고 2절에서는 멜랑콜리적 주체가 어떤 방식으로 자기해방을 추구하는지에 관하여 논의하고자 한다. 멜랑콜리적 주체의 표면적 상실이 어떻게 자기해방의 가능성을 열어주는지, 즉 「붉은 산호」에서 ‘나’의 산호팔찌의 투척과 「어떤 것의 끝 Ende von Etwas」에서 할머니의 선물과 자살, 그리고 「헌터 톰슨 음악」에서 헌터의 음악 선물의 의미를 해방가능성과 결부시켜서 고찰할 것이다.

1. ‘멜랑콜리’의 개념 고찰

1.1. 멜랑콜리 담론의 변천과정

멜랑콜리의 역사는 기원전 5세기로 거슬러 올라간다.³⁴⁾ 어원적으로 멜랑콜리는 그리스어 ‘멜랑콜리아’에서 유래하는데, ‘검다’는 뜻의 멜라스 melas와 ‘담즙’이라는 뜻의 콜레 kholê의 합성어로서, ‘검은 담즙’을 의미한다.³⁵⁾ 검은 담즙은 고대 그리스 의학에서 히포크라테스가 확립한 체질론, 즉 ‘4체액설 Vier-Säfte-Lehre’에서 유래하였다.³⁶⁾ 인간의 몸을 구성하고 있는 체액에는 공기, 물, 불, 흙이라는 네 원소에 상응하는 혈액, 점액, 노란 담즙, 검은 담즙이 있는데, 질병은 그 중 하나가 우세하거나 부족할 때 발생한다고 보았다. 원래 질병 중 하나인 간질은 신의 노여움에 의한 병으로 간주되었었다. 그러나 히포크라테스는 “멜랑콜리한 자는 통상 간질환자이고, 간질환자는 멜랑콜리한 자이다. 병이 진행되는 방향에 따라 이 두 상태 중 하나가 우위를 점한다. 만약 질병이 신체에 영향을 미치면 간질이 되고, 지성에 영향을 미치면 멜랑콜리가 된다.”³⁷⁾고 함으로써 멜랑콜리와 간질의 관계를 강조하고 멜랑콜리의 원인을 검은 담즙

34) Vgl. Paul Demont: Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament. In: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, S. 34.

35) Vgl. Paul Demont: Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament, S. 34-37.

36) Vgl. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky u. Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst (이하 SM으로 표기하고 쪽수 병기), übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt am Main 1990, S. 39.

37) Paul Demont: a. a. O., S. 35: “Die Melancholiker pflegen in den meisten Fällen auch Epileptiker und die Epileptiker auch Melancholiker zu werden. Das eine oder andere von diesen beiden erlangt den Vorrang, je nach der Richtung, welche die Krankheit nimmt; wenn es sich nämlich auf den Körper [legt], werden die Patienten Epileptiker, wenn es sich hingegen auf den Verstand [legt], Melancholiker.”

이라는 신체적 구성 요인에서 찾았다. 히포크라테스는 「아포리즘 Aphorismus VI-23」에서 정신적인 요소를 중시하면서 “두려움과 슬픔이 오래 지속되면 그것은 멜랑콜리이다”³⁸⁾라고 언급한다. 이처럼 멜랑콜리는 체액들 가운데 검은 담즙을 가리키는 말이자, 그 체액이 두드러진 사람의 체질 내지 질병을 두고 하는 말이었다. 고대 의학의 4체액설은 당시의 자연철학, 과학, 연금술, 점성술 등을 모두 아우르고 있어서 서양에서 꾸준히 회자되었다.

이렇게 질병으로 간주되던 멜랑콜리는 아리스토텔레스 이후 천재성과 결부되기 시작하였다. 플라톤은 『파이드로스 Phaidros』에서 소크라테스의 말을 빌려 “가장 위대한 재산은 신의 호의가 부여한 광기에서 생긴다”³⁹⁾고 말하였는데, 아리스토텔레스는 이러한 생각을 이어 받아서 「문제들 Problemata X X X, I」에서 “철학, 정치학, 시 혹은 예술 분야에서 탁월한 사람들은 왜 모두 명백히 멜랑콜리커였을까?”⁴⁰⁾라는 의문을 가지고 멜랑콜리의 원인과 양상을 규명하고자 하였다. 그러나 이러한 위대한 인물들과 멜랑콜리의 연결은 15세기 르네상스 시대가 되어야 비로소 그 진정한 의미가 파악되기 시작하였다.⁴¹⁾

헬레니즘 시대에는 멜랑콜리를 다시 질병으로 간주하는 경향이 강화되었다. 철학에서는 스토아학파가 멜랑콜리에 대해서 윤리적 판단을 내렸으며, 의학에서는 치료적인 접근을 하는데 집중하였다. 스토아학파에 의하면, 현자는 결코 광기에 빠질 수 없다. 그러나 현자라도 경우에 따라 질병인 멜랑콜리에 걸릴 수 있다.⁴²⁾ 이렇게 스토아학파에서는 멜랑콜리

38) Jackie Pigeaud: Melancholie und Psychiatrie. Esquirol: Über die Lypemanie oder Melancholie. In: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, S. 387: “Wenn Furchtgefühl und Traurigkeit lange Zeit anhalten, ist ein solcher Zustand Melancholie.”

39) SM 56: “[N]un aber entstehen uns die größten Güter aus einem Wahnsinn, der jedoch durch göttliche Gunst verliehen wird.”

40) SM 59: “Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen?” 「문제들」의 저자가 아리스토텔레스인가의 여부는 분명하지 않다. 아리스토텔레스의 제자인 테오프라스토스 Theophrast의 작품이라는 견해가 있다. Vgl. SM 17f.

41) Vgl. SM 92.

를 다시 질병으로 볼 뿐만 아니라, 멜랑콜리를 “현자의 부정적 특권 *ein negatives Privileg des Weisen*”⁴³⁾으로 간주하였다. 즉 멜랑콜리는 뛰어난 자에게 발생할 수 있는 위험한 질병으로 인식되었다. 또한 의학에서는 2세기 경 활동한 루푸스 Rufus von Ephesus의 저서 『멜랑콜리에 대하여』에서 전개된 멜랑콜리에 대한 의학개념이 9세기 아랍의 위대한 학자들에 의해 채택됨으로써 1500여 년 동안 서구 사상의 방향을 제시했다고 할 수 있다. 루푸스는 「문제들 *Problemata* X X X, I」의 교훈을 수용하여 당시 의사들이 간과했던 멜랑콜리와 지성의 관계를 재구축했다는 점에서 주목할 만하다. 루푸스는 지식인은 매우 섬세하고 집요해서 멜랑콜리에 빠질 잠재적 위험이 있다고 보았다. 그는 “깊이 생각하는 것과 슬픔이 멜랑콜리를 야기한다”⁴⁴⁾고 하면서, 정신 활동을 멜랑콜리 질병의 원인으로 간주함으로써 이전의 원인과 효과의 관계를 전도시켰다.⁴⁵⁾

개인의 가치를 재능이나 지성적인 능력에 따라 결정하는 것이 아니라, 신의 은총에 의한 덕성에 따라 결정하였던 중세에는 ‘탁월한 재능을 가진 멜랑콜리커’라는 개념이 거의 사라졌다. 중세에는 멜랑콜리 대신 그리스어의 ‘무관심’, ‘슬픔’의 뜻을 지닌 아케디아 *akêdia*에서 유래한 단어인 ‘아세디아 *acedia*’라는 명칭이 새로 등장하였는데, 아세디아는 성직자들에게 기도와 성무를 소홀히 하게 하고, 일반인들로 하여금 노동에 나태하게 만드는 게으름의 악덕으로서 일곱 가지 악덕 중 하나의 죄악으로 간주되었다.⁴⁶⁾ 그런데 여기서 주목할 만한 점은 중세에 아세디아의 긍정적인 측면이 동시에 인정되었다는 점이다. 죄가 되지 않는 슬픔에 대해 기술되었으며, 아세디아에 빠진 자는 하늘에 다다를 수 있다고 간주되기도 하고, 예컨대 토마스 폰 아퀴인 Thomas von Aquin은 “고통은 즐거움과 비교했을 때 영혼을 훨씬 더 많이 요구한다. [...] 그러므로 적당한 고통 또는 가벼운 슬픔은 기쁨의 과잉이 억제되기 때문에 연구하는 것을

42) Vgl. SM 94.

43) SM 95.

44) SM 103: “langes Nachdenken und Traurigkeit verursachten Melancholie.”

45) Vgl. SM 103.

46) Vgl. Lutz Walther: *Melancholie*, Leipzig 1999, S. 17f.

덜어줄 수 있다”⁴⁷⁾고 하였고, 아우구스티누스 Augustinus도 참회로 이끄는 아세디아와 절망으로 이끄는 아세디아를 구별하였다. 아세디아의 이러한 이중적 측면, 즉 덕성과 죄악의 변증법에 의해 아세디아는 영혼의 보다 높은 층위로의 고양을 의미하게 되었다.⁴⁸⁾

중세에 대체로 불길하게 여겨졌던 멜랑콜리는 르네상스 시대에 와서 긍정적인 가치를 지니게 되는 중요한 전환점을 맞이하게 된다. 바로 ‘천재에 대한 근대적 개념’이 탄생했기 때문이다.⁴⁹⁾ 천재성과 멜랑콜리를 지성적 차원으로 격상시킨 것은 멜랑콜리를 감정적인 차원이나 병적인 상태로 간주해온 경향과는 대조를 이루었다. 르네상스 시대에는 인쇄술의 발달로 책들이 쉽게 보급되어 고대 문헌이 재발견됨으로써 신에 대한 맹목적인 믿음에서 벗어나게 되었으며, 신과 인간의 관계, 세상과 인간의 관계가 성찰되기 시작하였다. 그런데 사색하는 삶 속에서 르네상스인들은 신의 섭리에 대항하여 인간의 독립을 주장하면서도 점성술에 빠져들었다는 점이 특이하다고 할 수 있다.

르네상스 시기의 멜랑콜리를 논할 때 가장 중요한 인물로는 멜랑콜리와 천재성의 관계를 새롭게 부각시킨 학자 마르실리오 피치노 Marsilio Ficino를 들 수 있을 것이다. 피치노가 멜랑콜리에 관해 깊은 관심을 가졌던 것은 무엇보다도 자신이 멜랑콜리 기질의 소유자로서 ‘토성 Saturn’의 영향을 받는다고 생각했기 때문이다.⁵⁰⁾ 피치노는 친구인 카발칸티 Giovanni Cavalcanti에게 보낸 편지에서, “요즈음 나는 원하는 것이 무엇인지 모르겠네. 아는 것은 하기 싫고, 모르는 것은 하고 싶어지네”⁵¹⁾라고

47) Yves Hersant: Acedia und ihre Kinder. In: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, S. 58: “Der Schmerz nimmt die Seele viel mehr in Anspruch als das Vergnügen. [...] Mäßiger Schmerz oder leichte Traurigkeit können also das Studieren erleichtern, weil ein Übermaß an Freude unterdrückt wird.”

48) Vgl. Yves Hersant: Acedia und ihre Kinder, S. 54-59.

49) Vgl. SM 351.

50) Vgl. SM 369f u. 372.

51) SM 370: “Ich weiß in diesen Zeiten sozusagen gar nicht, was ich will, vielleicht auch will ich gar nicht, was ich weiß, und will, was ich nicht weiß.”

호소하면서, 토성의 악한 영향을 받아 자신에게는 목성의 안정성이 허용되지 않는다고 말한다. 친구는 다른 사람들보다 탁월한 피치노의 모든 지성은 토성의 선물로 부여받은 것이기 때문에 토성에 대해 불평할 필요가 없다고 하였다. 이에 대한 답장으로 피치노는 “만약 멜랑콜리 기질이 토성에서 나온다는 것을 피할 수 없다면, 멜랑콜리를 유일무이하고 신적인 재능이라고 말한 아리스토텔레스에게 동의할 것이네”⁵²⁾라고 쓴다. 이 편지를 쓴 지 얼마 후 토성적인 기질의 증상과 치료에 관한 『인생에 관한 삼부작 De vita triplici』이 출판되었다. 피치노는 멜랑콜리 기질이 토성에서 비롯된다는 사실을 인정하였으나, 동시에 멜랑콜리를 신의 선물로 간주하게 된다. 그는 아리스토텔레스가 지성적으로 탁월한 인간의 멜랑콜리라고 지칭한 것을 플라톤의 ‘신적인 광기’와 동일한 것으로 인식한 최초의 학자이다.⁵³⁾

토성과 멜랑콜리를 점성술의 관점에서 관련시킨 것은 9세기 아랍의 천문학에서 확인할 수 있다. 아랍 학자들은 행성들과 인간의 체액의 연관성을 탐구하였는데, 멜랑콜리의 담즙의 색깔과 사투르누스 행성 색깔의 유사성을 찾아내어 멜랑콜리를 토성과 결합시킨다. 토성의 영향을 받은 사람은 아주 가난하거나 부유할 수 있고, 사기 기질 또는 진실한 성향을 가질 수도 있고, 항상 여행 중이거나 추방된 자일 수도 있으며, 노예, 포로, 범죄자일 수도 있지만, 지배자 혹은 깊은 생각과 지혜를 가진 현자일 수도 있다. 이러한 토성의 천문학적 개념의 혼란스러운 양극성은 신화의 사투르누스 신과 관련되어 있었다.⁵⁴⁾

사투르누스는 그리스의 신 크로노스 Kronos의 로마식 이름이다. 다른 그리스 신들도 이중적으로 나타나지만, 크로노스 신은 “대립의 신 Gott der Gegensätze”⁵⁵⁾이라고 지칭할 수 있을 만큼 그 ‘양가성 Ambivalenz’이 근본적 특징으로 내재되어 있다. 크로노스 신은 모든 신들의 아버지

52) SM 372: “[W]enn anders [die Melancholie] notwendig von [dem Saturn] kommen muß, dann will ich dem Aristoteles beistimmen, der gerade sie für eine einzigartige und göttliche Gabe erklärt.”

53) Vgl. SM 373f.

54) Vgl. SM 209f.

55) SM 211.

이자, 황금시대의 지배자이며, 농업의 신이며, 동시에 자식을 잡아먹고, 왕위를 빼앗긴 슬프고 고독한 신이자 죽음의 신이다. 원래 로마의 사투르누스는 양가성을 가지지 않았으며, 선한 신이었다. 그러나 이처럼 그리스의 크로노스 신화와 로마의 사투르누스 신의 의미가 결합되면서 이러한 내재적 양가성이 강화되었다.

르네상스 인문주의는 사투르누스와 멜랑콜리에서 모순성과 양극성을 발견하였으며, 이와 같은 별들의 힘과 인간의 정신적 능력의 결합은 신 플라톤주의에서 인간이 향유하는 가장 지고한 능력을 사투르누스에게 부여하기에 이르렀던 것이다.

중세 후기에 들어서면서 문학에서는 멜랑콜리를 병리학적이고 생리학적인 조건과 관련이 없는 “우울함 *Schwermuttsgefühl*”과 “원인 없는 슬픔 *Traurigkeit ohne Ursache*”으로 발전시킨다.⁵⁶⁾ 즉 멜랑콜리는 기질이나 질병을 가리키는 말에 고정되지 않고 주관적인 기분이나 공간의 분위기 혹은 어조를 의미하게 된다.⁵⁷⁾ 한편 15세기 문학에서 멜랑콜리는 숙고나 음울한 생각에 빠져드는 것과 연관되었으며 “고양된 자기경험 *gesteigerte Selbsterfahrung*”으로 인식되었다.⁵⁸⁾

르네상스에서 바로크 시대로 넘어가면서 멜랑콜리는 더 이상 개인의 주관적 감정이 아니라 당대 사회 전체를 지배하는 분위기로 간주되었다. 이 시대의 문학과 예술에서는 멜랑콜리가 ‘허무 *Vanitas*’와 ‘메멘토 모리’와 함께 자주 다루어졌다.⁵⁹⁾

이성과 합리성을 중시한 계몽주의 시대에 멜랑콜리는 추방시켜야 할 악이자 병으로 간주되었다.⁶⁰⁾ 멜랑콜리는 ‘광신주의 *Fanatismus*’와 유사한 것으로서 이성과 행복, 그리고 종교에 위반되는 것이고, 슬픈 감정은 개인과 사회 전반의 안녕에 대한 위협으로 여겨졌다.⁶¹⁾ 네덜란드의 신학

56) Vgl. SM 319.

57) Vgl. SM 319-323.

58) Vgl. SM 334-339.

59) Vgl. L. Walther: *Melancholie*, S. 22.

60) Vgl. Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung: »Warnung vor den Fanaticismus«*. In: Lutz Walther (Hg.): *Melancholie*, Leipzig 1999, S. 114-121.

자인 요한네스 슈틴스트라 Johannes Stinstra는 건강한 정신과 몸을 위해 덕성이 중요하다는 것을 강조하였으며, 쾌활하고 도덕주의적 삶이 멜랑콜리적 광신주의에 대항하는 확실한 방법이 된다고 하였다.⁶²⁾

그러나 낭만주의 시대에 멜랑콜리는 전 유럽을 휩쓸어간 ‘세기의 병’이 되었다. 프랑스 대혁명에서 촉발된 정치체제의 극심한 혼란과 동요 속에서, 변화하지 않는 영원한 것을 동경함과 동시에 유한한 존재임을 인식함으로써 경험할 수밖에 없었던 당시 사람들의 고뇌가 멜랑콜리로 표현되었던 것이다.⁶³⁾ 멜랑콜리는 다시금 ‘위대한 멜랑콜리’와 연관되었고, 비록 고통스럽기는 하지만 가치 있는 감정으로 이상화되기 시작한다. 멜랑콜리한 사람은 보다 깊이 느끼고, 보다 정확하게 보는 사람이며, 보다 숭고함에 가까이 가는 사람으로 인식되었다. 특히 영국에서는 멜랑콜리라는 용어 대신에 라틴어로는 ‘splen’, 즉 ‘비장(悲壯)’을 뜻하는 ‘spleen’이라는 단어가 유행하였는데, 우울한 심리 증상, 영혼의 슬픔, 비장의 질병에서 기인한 쇠약과 권태를 가리키기 위해 이 단어를 사용하였다. 괴테의 『젊은 베르테르의 슬픔』, 필립 모리츠 Philipp Moritz의 『안톤 라이저』 등 당대 낭만주의 시대의 독일 문학작품은 멜랑콜리에 지대한 가치를 부여하였다.⁶⁴⁾ 멜랑콜리는 시의 영역에서도 영국의 키츠 Keats (「멜랑콜리에 바치는 송가」)와 프랑스의 보들레르 Baudelaire(『악의 꽃』)와 같은 낭만주의 시인의 여러 시편들에서 주요 주제로 다루어졌다. 한편 정신의학분야에서 프랑스 의사 필립 피넬 Philippe Pinel은 ‘멜랑콜리의 원인은 무엇보다도 정신적인 것이다’라는 확신에 근거하여 신체적인 치료방법과 약물 치료뿐 아니라 정신적인 치료에 의해 음울한 강박관념들로부터 환자를 구해내려고 노력하였다는 점에서 이전의 의사들과 달랐다. 피넬은 멜랑콜리의 치료는 “정신을 지배하고 있는 단 하나의

61) Vgl. Hans-Jürgen Schings: Melancholie und Aufklärung, S. 118f.

62) Vgl. Ebd., S. 120.

63) Vgl. László F. Földényi: Der frühe Tod der Romantiker. In: Lutz Walther (Hg.): Melancholie, Leipzig 1999, S. 143-163.

64) Vgl. Johann Glatzel: Melancholie - Literarischer Topos und psychiatrischer Krankheitsbegriff. In: Lutz Walther (Hg.): Melancholie, Leipzig 1999, S. 207f.

생각을 파괴하는 것”⁶⁵⁾이라고 하였다.

피넬의 제자인 장 에티엔느 도미니크 에스키롤 Jean Étienne Dominique Esquirol은 멜랑콜리를 ‘편집증 Monomanie’이라는 새로운 용어로 대체할 것을 주장하였다.⁶⁶⁾ 에스키롤은 “한 개인이 지닌 슬픔의 습관적인 상태를 표현하기 위해 일상 언어에서 차용한 멜랑콜리라는 단어는 도덕가들과 시인들에게 넘겨주어야 한다”⁶⁷⁾고 제안하여 멜랑콜리는 철학과 문학에서 고정된 생각과 슬픔에 좌우되는 성향을 가리키기 위하여 사용될 수 있으며, 의학 분야에서는 병적인 상태를 표현하기 위하여 ‘편집증’이라는 새로운 명칭이 필요하다고 하였다.

1.2. 프로이트의 멜랑콜리 개념

서양에서 ‘멜랑콜리’라는 단어는 현대의 의학에서조차 그 개념이 명백하지 않을 만큼 다의성을 지닌 개념이지만, 그동안 예술과 철학에서는 멜랑콜리를 천재성과 지성인의 고뇌와 결부시키기도 하였으며, 의학이나 종교에서는 멜랑콜리를 치료하여야 할 질병으로 간주하였다. 그리고 현대에 와서 멜랑콜리는 소위 ‘우울증 Depression’이라는 병명으로 인식되게 되었다. 프로이트는 ‘우울증’이라는 용어를 사용하지는 않았지만, 멜랑콜리의 현대적 개념 확립에 중요한 기여를 하였다. 프로이트는 1914년에 ‘나르시시즘’이라는 개념을 완성하고 1915년에 ‘무의식’의 개념을 구축하여 멜랑콜리를 포함한 다양한 정신현상을 설명하였다.

프로이트는 특히 「슬픔과 멜랑콜리 Trauer und Melancholie」(1917)⁶⁸⁾라는 논문에서 보편적인 감정인 ‘슬픔 Trauer’과 치료를 요하는 ‘멜

65) Jackie Pigeaud: Melancholie und Psychiatrie. Esquirol: Über die Lypemanie oder Melancholie. S. 387: “durch eine dominante und trügerische Idee ausgelöst werden können.”

66) Vgl. ebd., S. 386f.

67) Ebd., S. 387: “Das Wort Melancholie, welches in der gewöhnlichen Sprache einen immerwährenden Zustand von Traurigkeit einiger Individuen bezeichnet, mag den Moralisten und Dichtern gelassen werden.”

68) Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. In: Alexander Mitscherlich,

랑콜리 Melancholie'를 '비교'하여 멜랑콜리의 본질을 규명하고자 하였다.

'슬픔'은 사랑하는 사람의 상실, 혹은 조국, 자유, 이상(理想) 등과 같이 어떤 추상적인 것의 상실에 대한 반응으로서, 치료를 받아야 하는 어떠한 병리적인 상황도 아니다. 보통 대상의 죽음과 같은 대상의 상실에서 발생하는 슬픔은 자아에게 이제 대상이 죽었다고 선언하면서 자아에게는 계속 살아가는 것이 좋다고 부추김으로써 자아로 하여금 대상을 포기하도록 강요한다. 물론 사랑하는 대상이 이제 더 이상 존재하지 않는다는 현실을 존중하는 가운데, 그 대상에 집중시켰던 리비도를 철회하여야 하는 것은 고통을 수반한다. 그러나 일반적인 슬픔은 일정 시간이 지나면 사랑하는 대상에 부과하였던 모든 리비도를 철회시키고 새로운 사랑의 대상을 찾음으로써 대상의 상실을 극복한다. 이렇게 “애도작업이 완결되면, 자아는 다시 자유로워지고 아무런 제약을 받지 않게 된다.”⁶⁹⁾

멜랑콜리의 경우에도 슬픔과 마찬가지로 '사랑과 죽음 (또는 죽음이 상징하는 이별, 상실)'에서 출발한다. 그리고 대상 상실에 따른 '고통스러운 마음', '외부 세계에 대한 관심의 중단', '사랑할 수 있는 능력의 상실', 그리고 '모든 행동의 억제'가 그 증상으로 나타난다.

프로이트는 멜랑콜리만의 고유한 특징으로 '미지의 상실' 혹은 '상실 대상에 대한 무지'와 '자애심(自愛心)의 추락'을 들고 있다. '미지의 상실'과 관련하여 멜랑콜리의 경우에는 상실된 대상을 명확하게 알지 못한다는 점이 특징이다. 슬픔의 경우 상실 대상이 분명히 의식되는 반면, 멜랑콜리의 경우에는 슬픈 이유를 찾을 수 없고 슬픔을 일으킨 대상이 의식 속에서 떠오르지 않는다. 분명 무엇인가를 상실했지만, 상실한 대상이 무엇인지는 알 수 없다. 때로는 누구를 상실했는지는 알고 있지만, 그 사람의 어떤 부분을 사랑하고 상실했는지를 모르는 경우도 있다. 즉 “그가 누구인지는 알고 있지만 그의 어떤 것을 상실했는지 모르는”⁷⁰⁾ 경우다.

Angela Richards u. James Strachey (Hrsg.): Studienausgabe Bd. III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1975, S. 193-212. (지그문트 프로이트: 슬픔과 우울증. 실린 곳: 지그문트 프로이트: 정신분석학의 근본 개념, 윤희기 · 박찬부 옮김, 열린책들 2016.)

69) Freud: Trauer und Melancholie, S. 199: “[W]ird [...] das Ich nach der Vollendung der Trauerarbeit wieder frei und ungehemmt.”

또한 슬픔과 달리 멜랑콜리의 경우에는 ‘자애심(自愛心)의 추락’이 나타난다. 즉 “슬픔의 경우는 빈곤해지고 공허해지는 것이 세상이지만, 멜랑콜리의 경우는 바로 자아가 빈곤해진다.”⁷¹⁾ ‘자애심 추락’의 메커니즘은 ‘동일시 Identifizierung’의 과정에 기인한다. 비탄의 대상은 사실 자기 자신이 아니라, 상실된 대상, 즉 “애증 병존이라는 양가감정 Ambivalenz”⁷²⁾의 대상을 향한 것이다. 멜랑콜리한 자의 자애심의 추락에 따른 ‘자기 비탄’은 사랑의 대상에 대한 비탄이지만, 단지 환자 자신의 자아로 환원된 것이다. 즉 사랑의 대상을 상실하고 난 뒤 그 대상에게 집중되었던 리비도가 철회되어 다른 대상을 찾는 대신 자아 속으로 나르시시즘적으로 퇴행하여 들어온 것이다. 이는 상실된 대상과의 관계를 계속 유지할 수 있도록 대상을 자아로 도피시켜 보존하는 것인 동시에 상실이라는 험겨운 현실을 부인하는 것이다.

이렇게 상실된 대상과 자아를 ‘동일시’함으로써 대상 상실은 자아 상실로 전환되고, 자아와 사랑하는 대상 사이의 갈등은 자아의 ‘양심’이라고 불리는 “비판 심급 kritische Instanz”⁷³⁾과 “동일시에 의해 변형된 자아 d[as] durch Identifizierung verändert[e] Ich”⁷⁴⁾로의 분열을 야기하게 된다. ‘애증 병존에 따른 갈등’은 슬픔을 병리적인 증상인 멜랑콜리로 바꾸고, 어떤 대상을 향한 증오와 가학증을 이미 주체 자신의 자아로 환원된 “자기 징벌 Selbstbestrafung”⁷⁵⁾로 드러낸다. 요컨대 상실의 현실을 인정하고 상실된 대상으로부터 리비도를 철회하는 애도작업이 완수될 수 없으면 상실된 대상을 내면화시키고 동일화하면서 자아는 분열된다.

프로이트는 멜랑콜리가 실제로는 사랑했던 다른 사람을 비탄의 목표로 하고 있다는 사실을 밝혀냈을 뿐만 아니라, 멜랑콜리의 원인에 보다 근

70) Ebd.: “[I]ndem er zwar weiß *wen*, aber nicht, *was* er an ihm verloren hat.”

71) Ebd., S. 200: “Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst.”

72) Ebd., S. 210.

73) Ebd., S. 201.

74) Ebd., S. 203.

75) Ebd., S. 205.

접할 수 있는 토대를 마련해주었다. 그리고 멜랑콜리는 대상의 상실을 전제로 하지만, 그 원인을 의식하지 못한다는 점에서 ‘이유 없는 두려움과 슬픔’을 멜랑콜리로 정의한 히포크라테스의 견해를 따르고 있다. 여기서 우리가 주목하여야 할 점은 프로이트가 「슬픔과 멜랑콜리」에서 멜랑콜리에 특유한 것으로 간주하였던 대상과의 동일시의 과정을 「자아와 이드 Das Ich und das Es」(1923)⁷⁶⁾에서는 자아의 형성과 변화에 전형적으로 나타나는 현상으로 간주한다는 사실이다. 프로이트는 자아의 성격이 포기한 대상 리비도 집중의 침전물로서 대상 선택의 흔적을 반영하고 있다는 사실을 발견함으로써 멜랑콜리 개념에 재접근하게 된다.⁷⁷⁾ 이러한 새로운 관점에서 멜랑콜리는 더 이상 병리적인 상황이 아니라 자아의 개념을 이해할 수 있는 계기를 마련해준다.

한편 프로이트는 멜랑콜리를 겪으면서 오히려 진정한 자기 이해에 가장 가까이 도달해 있을 수도 있다는 가능성을 열어 놓는다.

멜랑콜리 환자가 퍼붓는 자기 비난 가운데 어떤 것은 우리가 보기에도 당연한 것이 있을 수 있다. 그것은 그가 멜랑콜리하지 않은 다른 사람들보다 진실을 바라보는 더 예리한 눈을 지니고 있기 때문이다. [...] 어찌면 그는 진정한 자기 이해에 가장 가까이 다가가 있는지도 모른다. 다만 우리가 궁금해 하는 것은, 왜 사람은 병에 걸리고 난 뒤에야 그런 진실에 다가갈 수 있느냐 하는 점이다.

In einigen anderen Selbstanklagen scheint er uns gleichfalls recht zu haben und die Wahrheit nur schärfer zu erfassen als andere, die nicht melancholisch sind. [...] so mag er sich unseres Wissens der Selbsterkenntnis ziemlich angenähert haben, und wir fragen uns nur, warum man erst krank werden muß, um solcher Wahrheit zugänglich zu sein.⁷⁸⁾

76) Sigmund Freud: Das Ich und das Es. In: Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Hrsg.): Studienausgabe Bd. III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1975, S. 273-325.

77) Vgl. Sigmund Freud: Das Ich und das Es, S. 296f.

78) Sigmund Freud: Trauer und Melancholie, S. 200.

프로이트는 이어서 “훌륭하고 능력 있는 사람이 멜랑콜리해질 가능성이 더 높다”⁷⁹⁾는 것을 언급하고 있다. 이러한 견해는 멜랑콜리한 사람이 자신의 고통을 통해 내면의 진실을 직시하는 예리한 시선을 지니고 있음을 강조함으로써 아리스토텔레스 이후의 위대한 멜랑콜리의 전통과 연장선상에 있다고 할 수 있다.

1.3. 크리스테바의 멜랑콜리 개념

앞서 살펴 본 멜랑콜리의 양가적 의미 중에서 위대한 멜랑콜리의 전통을 현대적으로 계승하고 있는 후기 구조주의 사상가 가운데 한 명으로 크리스테바를 들 수 있을 것이다. 프로이트가 멜랑콜리를 상실한 대상에 대한 불가능한 애도라는 관점에서 접근하였다면, 크리스테바는 프로이트의 관점을 수용하면서 대상상실을 받아들이지 못하는 것과 기표의 좌절을 연결시킴으로써 애도불가능성의 메커니즘이 말하기에서 어떻게 드러나는가라는 문제에 주목한다. 크리스테바는 글쓰기가 사랑에서 비롯되듯이, 상상력이라는 것은 멜랑콜리에서 생겨난다고 본다. 크리스테바는 멜랑콜리를 철학의 숨겨진 얼굴로 보고, 멜랑콜리의 성향 없이는 정신 현상은 있을 수 없으며, 단지 충동적 행위나 유희밖에 없을 것이라고 한다.

크리스테바는 『검은 태양. 우울증과 멜랑콜리 Soleil noir - Dépression et mélancolie』(1987)⁸⁰⁾에서 프로이트의 이론을 기본 틀로 유지하면서 자크 라캉 Jacques Lacan과 멜라니 클라인 Melanie Klein의 이론을 접목하여 멜랑콜리의 담론을 이어간다. 모두 여덟 장으로 구성되

79) Ebd., S. 201.

80) Julia Kristeva: Soleil noir. Dépression et mélancolie, Gallimard, 1987. (Julia Kristeva: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie (이하 SSDM으로 표기하고 쪽수 병기), Aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs u. Achim Russer, Brandes & Apsel, Frankfurt am Main 2007; 줄리아 크리스테바: 검은 태양. 우울증과 멜랑콜리, 김인환 옮김, 동문선, 2004.) 본문의 인용문은 독일어 번역본을 기준으로 하되 필요한 경우 한국어 번역본을 참조하여 우리말로 옮겼음을 밝힌다.

어 있는 이 저서는 한편으로는 정신분석학이 말하는 우울증과 멜랑콜리를 논하고 언어적인 문제를 다루며 우울증을 겪고 있는 세 명의 여성과의 면담 사례를 통하여 여성 우울증의 형상들을 안내해주며, 다른 한편으로는 화가 홀바인 Hans Holbein 2세, 시인 네르발 Gérard de Nerval, 작가 도스토예프스키 Fjodor Michailowitsch Dostojewski와 마르그리트 뒤라스 Marguerite Duras의 예술과 문학비평을 다루고 있다.

크리스테바는 멜랑콜리가 “말을 하거나 행동을 하는 것, 삶 자체에 대한 의욕마저 모두 잃어버리게 만드는 의사소통 불능의 고통”⁸¹⁾이라고 언급하면서, 멜랑콜리 혹은 우울증이 단지 병리학적으로 치료하여야 할 질병이 아니라, ‘언어 Sprache’에서 배워야 할 담론이라는 것을 강조한다.

프로이트가 멜랑콜리를 ‘모성적 대상에 대한 불가능한 상의 슬픔’이라고 주장했다면, 크리스테바에 의하면 ‘멜랑콜리’는 ‘억제 Hemmung’와 ‘기호 해독 불능증 Asymbolie’이라는 정신병 증후를 말하는데 반하여 ‘신경증적 우울증 Depression’은 낙담과 흥분상태가 강렬하지도 빈번하지도 않은 경우를 말한다.⁸²⁾ 크리스테바는 프로이트와 마찬가지로 멜랑콜리와 우울증의 차이를 인정하면서도 멜랑콜리와 우울증 개념이 갖는 경계의 모호성에 대해서 언급하면서 “멜랑콜리적-우울증적 총체 melancholisch-depressiver Komplex”⁸³⁾라는 개념을 사용한다.

프로이트가 멜랑콜리의 원인을 모성적 대상에 대한 불가능한 애도에서 찾는다면, 크리스테바는 경계가 모호한 멜랑콜리적-우울증적인 총체 내부에서 ‘대상 상실 Objektverlust’과 ‘의미 생성적 관계들 signifikante Bindungen’의 수정이라는 공통된 경험을 밝혀낸다. 크리스테바는 일시적 슬픔 내지 애도와 멜랑콜리를 임상학적으로뿐만 아니라 질병분류학적으로도 구별하지만, “대상상실에 대한 불관용 Unerträglichkeit eines Objektverlusts”과 “기표의 좌절 Scheitern des Signifikanten”⁸⁴⁾라는 공

81) SSDM 11: “Einem nicht mitteilbaren Schmerz, der uns [...] dauerhaft befällt, bis uns jedes Reden, jede Handlung, ja das Leben selbst vergällt ist.”

82) Vgl. SSDM 16f.

83) SSDM 17.

84) SSDM 18.

통분모를 강조함으로써 정신분석과 기호학을 연결시킨다.

칼 아브라함 Karl Abraham, 프로이트, 클라인과 같은 전통적 정신분석 이론에 의하면, ‘우울증 Depression’은 애도와 마찬가지로 상실된 대상에 대한 공격성을 감추고 있음으로써 애도의 대상에 대한 우울자의 ‘상반감정의 양립 Ambivalenz’을 드러낸다. 그러므로 자기 자신에 대한 비난과 살인은 사실 타인에 대한 비난과 살인의 위장인 것이다. 이러한 움직임의 총체는 ‘동일시’의 메커니즘에 근거를 두고 있는데, 크리스테바는 이러한 동일시를 “통합 Integration-비통합 Nicht-Integration - 탈통합 Desintegration”⁸⁵⁾이라는 메커니즘으로 설명하면서 프로이트의 이론을 보완한다. ‘통합-비통합-탈통합’을 통해서 “나는 사랑하는 동시에 증오하는 타자와 자신을 동일시함으로써, 나를 굴복시키는 폭군적인 재판관이 되는 타자의 숭고한 부분과, 나를 비하하고 내가 없애버리고 싶어 하는 타자의 비열한 부분을 동시에 흡수한다.”⁸⁶⁾ 즉 크리스테바는 동일시의 메커니즘을 ‘통합’과 ‘비통합(내투사)’이 먼저 일어난 이후에 ‘탈통합(투사)’이 일어나는 과정으로 설명하는 것이다.

한편 크리스테바는 우울증을 ‘대상 우울증 objektale Depression’과 ‘나르시시적인 우울증 narzißtische Depression’으로 구분하고, 나르시시적인 우울증에서 ‘슬픔’은 타자에 대한 숨은 공격이 아니라, “상처받고 불완전하며 텅 빈 원초적 자아의 신호”⁸⁷⁾라고 한다. 즉 크리스테바는 나르시시적인 우울증의 경우 대상에 의하여 상처 받은 것이 아니라, 자신에게 어떤 근본적인 결점 혹은 선천적인 결여가 있음을 말한다고 주장한다.⁸⁸⁾ 슬픔은 “상징화될 수 없고 명명될 수도 없는 상처의 가장 원초적인 표현으로서, 너무 조속해서 어떤 외적 동인도 지시대상으로서 사용될 수 없

85) SSDM 26.

86) SSDM 19. 프로이트도 강조한 바 있고, 우울증 환자의 수많은 꿈과 환몽에서 등장하는 “멜랑콜리의 식인 행위적 상상계 melancholisch-kannibalistische Imaginäre”는 상실의 현실과 죽음에 대한 부인을 나타낸다. 자아는 비록 유기되어 있으나, 집어삼킴을 통해서 타자로 변신하는 것과 분리되지는 않는다.

87) SSDM 20: “Signal eines gekränkten, unvollständigen, leeren ursprünglichen Ichs.”

88) Vgl. SSDM 20.

다.”⁸⁹⁾ 나르시스적인 우울에서 슬픔은 “타자가 없기 때문에 그가 집착하고 길들이고 애지중지하는 대상의 대용물”⁹⁰⁾이다. 이 경우 자살은 위장된 전투가 아니라 슬픔과의 만남이고, 또 슬픔을 넘어서 언제나 다른 곳에 있는 불가능한 사랑과의 결합이라고 설명한다. 이러한 설명은 프로이트의 ‘죽음 충동 der Todestrieb’, 라캉의 ‘실재계의 사물과의 만남’과 맞닿아있는데, 크리스테바는 무(無)나 죽음과의 약속과도 같은 이 차원을 ‘쇼즈 Chose’와 연관시킨다.

나르시스적인 우울에서 슬픔은 ‘쇼즈’를 상실한 데 연유한다. 즉 나르시스적 우울증을 겪는 자는 ‘대상 Objekt’을 잃은 것을 애도하는 것이 아니라, ‘쇼즈’를 잃은 것을 애도하는 것이다. ‘쇼즈’는 프로이트의 ‘das Ding’에 대한 프랑스 단어로서, ‘그 무엇’, ‘사물’ 내지 ‘근원적 대상’의 의미를 가지고 있다. 라캉의 개념으로 말하자면 욕망으로부터 비롯되는 대타자, 즉 주체의 절대적 타자를 의미하며, 크리스테바는 이를 ‘명명할 수 없는 최상의 행복’과 ‘표상할 수 없는 그 무엇’을 지칭하는 것이라 하면서 “어떤 성적 대상의 리비도도 가두어 버리고 욕망의 관계들을 단절하는 장소 또는 전(前)-대상에 대한 대체 불가능한 지각”⁹¹⁾으로 설명한다. 우울증 환자는 쇼즈를 박탈당하는데, “오직 집어삼킴만이 그것을 형상화할 수 있고, ‘호출 Anrufung’만이 지시할 수 있지 그 어떤 단어도 그것을 의미할 수 없다.”⁹²⁾ 크리스테바는 상실한 ‘쇼즈’의 장소에 접근하는 방법으로 ‘승화 die Sublimierung’를 언급한다.

89) SSDM 20: “[Die] Schwermut wäre [...] der archaischste Ausdruck einer nicht symbolisierbaren, unnennbaren und so frühen Verletzung, daß kein äußeres Agens (Subjekt oder Objekt) ihr zugewiesen werden kann.”

90) SSDM 20: “[Die Schwermut] ist Ersatzobjekt, an das er sich bindet, das er, mangels eines anderen, hegt und pflegt.”

91) SSDM 21: “Die unersetzbare Wahrnehmung eines Orts oder eines Prä-Objekts, das die Libido gefangenhält und die Bande des Begehrens kappt.”

92) SSDM 21: “Das nur durch Verschlungenwerden Gestalt gewinnen, nur durch *Anrufung* angezeigt werden, aber durch kein Wort bedeutungsvoll werden könnte.”

멜랑콜리 증세의 ‘쇼즈’는, 마치 그것이 상실의 정신 내적 작업에 반대하는 것처럼 욕망하는 환유를 중단시킨다. 어떻게 이 장소에 다가갈 것인가? 승화는 다음과 같은 방향으로 시도한다. 즉 멜로디, 리듬, 의미론적인 다각성을 통하여 기호들을 해체하고 재구성하는, 소위 말하는 시적 형식만이 ‘쇼즈’에 대해 불확실하지만 적절한 영향력을 보장하는 것 같은 유일한 ‘그릇’이라는 것이다.

Das melancholische Ding unterbricht die Metonymie des Begehrens, so wie es sich auch dem intrapsychischen Durcharbeiten des Verlusts widersetzt. Wie sich diesem Ort nähern? Die Sublimierung macht einen Versuch in diese Richtung: Durch Melodien, Rythmen, semantische Polyvalenzen ist die sogenannte poetische Form, die die Zeichen auflöst und wieder zusammenfügt, der einzige »Container«, der den unsicheren, aber doch angemessenen Zugriff auf das Ding zu gewährleisten scheint.⁹³⁾

이처럼 크리스테바는 멜랑콜리가 욕망하는 환유를 중단시킴으로써 애도가 정신의 내면에서 생성되고 가공되는 것을 방해한다고 설명한다.

한편 크리스테바에 의하면 언어를 믿지 않는 자로서 의미와 가치를 박탈당한 우울자는 원초적 타자에 대해 소속감을 느끼는 동시에 거리감을 느끼지만, 자신의 전(前)-대상에 집착해 있으며 말로 표현할 수 없는 자신의 내용물을 집요하게 믿는다. ‘정동(情動) Affekt’⁹⁴⁾이 원초적 타자인 ‘쇼즈’인 까닭에 우울자는 정동에 의해 상처를 받았으면서도 정동으로부터 벗어나지 못한다. 멜랑콜리에 빠진 자는 자살을 통하여 퇴행적인 몽상이 약속하는 ‘쇼즈’와 재회할 수 있다고 상상하기도 한다. 크리스테바는 인간이란 모두 조산아여서 오직 보완물로 인지된 타자에게 집착함으로써 생존할 수 있다고 한다. 그러나 이러한 ‘쇼즈’는 양가성을 가진다.

93) SSDM 21f.

94) ‘정동’은 정신분석이 독일 심리학에서 차용한 용어로서, 대량 방출의 형태로 나타나든 보통의 강도로 나타나든, 희미하든 명확하든 고통스럽거나 기분 좋은 모든 감정 상태를 의미한다. 프로이트에 의하면, 모든 욕동은 정동과 표상이라는 두 영역으로 표현된다. 정동은 욕동 에너지의 양과 그 변이들의 질적인 표현이다. 장 라플랑슈·장 베르트랑 폰탈리스: 정신분석 사전, 임진수 옮김, 열린책들 2005, 410-411쪽 참조.

즉 이 삶의 욕동은 동시에 주체를 거부하고 고립시킨다. 주체에게 필요한 “‘쇼즈’는 역시 그리고 절대적으로 나의 적수, 내가 배척하는 것, 나의 증오의 감미로운 극(極)”⁹⁵⁾이 되는 것이다. 이러한 욕동의 양가성은 프로이트가 말한 ‘애증 병존’의 메커니즘과 연장선상에 있다고 할 수 있다. 그러나 다른 점이 있다면 프로이트는 멜랑콜리를 ‘구순기’⁹⁶⁾로 퇴행하는 것이라고 설명한 반면,⁹⁷⁾ 크리스테바는 멜랑콜리의 특성에서 ‘쇼즈’를 ‘항문성’⁹⁸⁾과 연관시켜 설명한다는 점이다.

항문성은 우리에게 적절하지 않은 만큼이나 고유한 이 ‘쇼즈’의 자리 잡기에 동원된다. 자아가 모습을 드러내지만 평가절하로 붕괴되고 마는 이 한계를 기억하는 멜랑콜리 환자는 자신의 항문성을 동원시켜, 강박 증 환자에게 정상적으로 혹은 특별히 작용하는 것처럼 그것이 분리와

95) SSDM 23: “Mein notwendiges Ding ist auch und mehr als alles andere mein Feind, mein absoluter Kontrast, der köstliche Pol meines Hasses.”

96) 프로이트의 ‘리비도의 발달론’은 리비도가 몇 개의 성감대를 중심으로 단계적으로 발달한다는 이론이다. 충동이 구강기, 항문기, 남근기, 성기기 등과 같은 단계들을 거쳐 순차적으로 발달한다는 것이다. ‘구순기 orale Stufe’는 리비도 발달의 제1단계로서, 이 시기의 성적 쾌감은 주로 음식 섭취를 동반하는 구강과 입술의 흥분과 결부되어 있다. 영양 섭취 활동은 대상관계를 표현하고 조직하는 의미 작용을 선택적으로 제공한다. 예컨대, 먹고 먹히는 의미 작용이 어머니와의 사랑의 관계에 표시되는 것이 그것이다. 아브라함은 이 단계를 빨기(이른 구순기 [구순기 제1기])와 깨물기(가학적 구순기)라는 서로 다른 두 가지 활동 기능으로 세분화하자고 제안한다. 장 라플랑슈·장 베르트랑 폰탈리스: 정신분석 사전, 73-74쪽 참조.

97) S. Freud: Trauer und Melancholie, S. 203.

98) 항문성과 관련되는 ‘항문기 anale Stufe’는 리비도 발달의 두 번째 단계로서 배변 기능(배설-정체)과 똥의 상징적 가치와 연관된 의미가 대상관계에 스며들고, 가학-피학증이 근육 조절 능력의 발달과 관계를 맺으면서 뚜렷이 나타난다. 아브라함은 가학적 항문기를 두 단계로 구분할 것을 제안하고, 각 단계의 구성 요소를 대상에 대해 서로 상반된 두 가지 유형의 행동으로 나눈다. 첫 번째 단계에서 항문 성애는 배설과 결부되어 있고, 가학증적 욕동의 대상 파괴와 결부되어 있다; 두 번째 단계에서 항문 성애는 정체와 결부되어 있고, 가학증적 욕동은 소유 통제와 결부되어 있다. 가학증의 양극적인 성질은, 항문 괄약근의 두 가지 기능, 즉 배설-정체와 그 괄약근의 통제와 특별히 일치한다. 그리고 항문기에서 증여와 거절의 상징적 가치는 배변 활동과 관련이 있는데, 프로이트는 그러한 관점에서 똥=선물=돈이라는 상징적 등식을 규명한다. 장 라플랑슈·장 베르트랑 폰탈리스: 같은 책, 27-28쪽 참조.

경계를 구성하는 요인이 되게 만들지는 못한다. 반대로 우울증 환자의 자아 전체는 탈성애화되었지만, 그래도 쾌락을 주는 항문성의 심연에 빠진다. 왜냐하면 항문성은 의미 있는 대상으로서가 아니라 자아의 경계 요소로서 지각된 원초적 ‘쇼즈’와 융합하는 향락의 매개자가 되었기 때문이다.

Die Analität wird aktiv in der Einsetzung dieses Dings, das uns eigen wie nicht eigen ist. Dem Melancholiker, der diese Grenze feiert, an der sein Ich sich löst, zugleich aber auch in der Entwertung zusammenbricht, gelingt es nicht, seine Analität zu aktivieren und Trennungen und Grenzen zu erzeugen, wie sie es normalerweise und zumal beim Zwangsneurotiker tut. Ganz im Gegenteil verschwindet das gesamte Ich des Depressiven in einer Analität, diotisiert ist enterotisiert ist und gleichwohl jubulatorisch, weil zum Vektor einer vereinigenden Lust mit dem archaischen Ding geworden, das nicht als signifikatives Objekt wahrgenommen wird, sondern als Grenzelement des Ichs.⁹⁹⁾

“쇼즈’는 나의 배설물과 추락에서 생기는 모든 것을 담고 있는 ‘그릇’이다.”¹⁰⁰⁾ 이렇듯 크리스테바는 멜랑콜리의 나르시시즘적 동일시가 리비도 발달 단계 중 구순기와 연관된다고 본 프로이트의 관점에 항문기의 특성을 보충시킨다.

한편 크리스테바는 멜랑콜리의 전형적인 특징으로서 ‘심적 외상 Trauma’ 혹은 ‘상실 Verlust’에 의한 ‘불연속성 Diskontinuität’을 강조하면서, 그 일차 기재로서 프로이트의 ‘죽음 충동’에 관하여 설명한다. 이때 일차 마조히즘에 관한 프로이트의 가설이 나르시시적인 멜랑콜리의 몇 가지 양상과 연결된다고 한다. 프로이트는 생물 속에 ‘그 이전의 상태로 되돌아가고자 하는’ 충동이 자리 잡고 있다고 보았는데, 「쾌락의 원칙을 넘어서 Jenseits des Lustprinzips」(1920)¹⁰¹⁾에서 프로이트는 긴장해소와

99) SSDM 23.

100) Ebd.: “Bildet das Ding den Behälter, der meine Auswürfe und all das enthält, was aus dem *cadere* sich ergibt.”

101) Vgl. Sigmund Freud: Jenseits des Lustprinzips. In: Alexander

관계 맺기의 성애 원칙과 대립하여 죽음 충동을 무기물 상태와 항상성으로 회귀하는 경향이라고 주장하였다. 크리스테바는 죽음 혹은 파괴의 욕동의 일부분이 근육 조직을 통해서 외부 세계로 나아가서 파괴 · 지배 혹은 강력한 의지의 욕동으로 변하고, 성욕에 바쳐진 죽음 충동은 사디즘을 형성한다는 프로이트의 논의에 이어서 “또 다른 부분은 외부로 향한 이동에 참가하지 않는다. 그것은 유기체 속에 들어 있고, 거기에 리비도적으로 연결되어 있다. [...] 바로 그 부분에서 우리는 근원적이고 성감적인 마조히즘을 알아보아야 한다”¹⁰²⁾는 프로이트의 증오의 마조히즘적 후퇴와 관련된 관점을 계승한다.

나르시스적 멜랑콜리는 삶의 욕동과 불화 상태에 있는 죽음 충동을 표출한다. 크리스테바는 죽음 충동에 가장 많은 중요성을 부여한 클라인이 1946년 도입한 분열의 정의에 주목하면서, ‘파편화 Fragmentierung’와 ‘탈통합 Desintegration’을 지향하는 인간 존재의 성향을 강조하고 있는 클라인의 관점을 인용한다.

원초적 자아에게는 응집력이 대폭 결여되어 있어서, 통합에 대한 성향과 탈통합과 토막 상태로 세분화하기의 성향이 번갈아 교대한다. [...] 내부에서 파괴된 존재의 불안은 계속 활동한다. 자아가 불안의 중압을 받으며 토막 상태로 세분화되는 것은 자아의 응집력 결여에서 비롯된다고 생각된다.

Ich würde ebenfalls sagen, daß es dem frühen Ich an Kohärenz mangelt, so daß es zwischen einer Tendenz zur Integration und einer Tendenz zur Desintegration, einem In-Stücke-Zerfallen, hin-und herschwankt. [...] die Angst, aus dem Inneren heraus zerstört zu werden, (bleibt) aktiv. [...] Es erscheint mir denkbar, daß die primäre Angst, durch eine destruktive, innere Kluft vernichtet zu

Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Hrsg.): Studienausgabe Bd. III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1975, S. 213-272.

102) S. Freud: Das ökonomische Problem des Masochismus. In: Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Hrsg.): Studienausgabe Bd. III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1975, S. 347.

werden, und die spezifische Reaktion des Ichs, in Stücke zu zerfallen, für sämtliche schizophrene Prozesse eine außerordentlich wichtige Rolle spielen.¹⁰³⁾

그러므로 정신 활동의 감속, 연속성의 결여와 같은 멜랑콜리의 억압은 관계들의 탈통합을 나타내는 또 하나의 표출로 간주할 수 있다고 한다. 크리스테바에 따르면, ‘우울증적 정동 depressive Affekt’은 죽음 충동의 일탈에서 나타나며, ‘토막으로 세분화하기 Zerstückelung’에 대항하는 방어로 간주할 수 있다. 이처럼 “우울증적인 기질은 분명히 부정적이지만, 자아에게 비언어적이기는 하지만 하나의 통합을 제공하는 나르시시적인 버팀목을 형성”¹⁰⁴⁾해 준다는 점에서 ‘내재적 양가성’을 갖는다. 우울증적 정동은 언어 상징의 무효와 중단을 보충해주는 동시에 우울증 환자의 자살 행위로의 이행으로부터 보호해준다. 물론 이러한 보호는 허약한바, 우울증이 어떤 ‘고통의 성애적 점령 erotische Besetzung des Leidens’에 의지할 수 없는 경우, 죽음 충동에 대항하는 방어로 기능할 수 없다.

이로써 ‘발화 주체’는 방어적인 세분화에 의해서뿐만 아니라, 억압과 완만화, 연속성의 부인, 기표의 중성화에 의해서 불쾌감에 대응할 수 있다. 멜랑콜리의 경우에 자신의 비애를 통해서 에로스 에 대한 저항력이 있지만, ‘쇼즈’의 절대적 추종자이기 때문에 타나토스¹⁰⁵⁾에 대해서는 무방비이다. “타나토스의 전령(메신저)인 멜랑콜리커는 기표의 허약성과 살아 있는 자의 연약함에 대한 증인이자 공범”¹⁰⁶⁾이라 할 수 있다. 결국

103) Melanie Klein, Bemerkungen über einige schizoide Mechanismen, Gesammelte Schriften, Bd. III: Schriften 1946-1963. Übersetzt von E. Vorspohl, Stuttgart-Bad Cannstatt: fromman-holzboog, 2000, S. 11ff. (SSDM 27에서 재인용)

104) SSDM 27: “Die depressive Stimmung bildet eine narzißtische Stütze, die zwar negativ ist, aber dem Ich doch eine und sei es averbale Integrität bietet.”

105) ‘타나토스 Thanatos’는 죽음을 의미하는 그리스 어로, 가끔 에로스라는 용어와 대조적으로 죽음의 욕동을 가리키기 위해 사용된다. 그것의 용법은 거의 신화적인 의미를 그것에 부여하면서 욕동의 이원론적인 기본 성격을 강조하는 것이다. 장 라플랑슈·장 베르트랑 폰탈리스: 같은 책, 477쪽.

106) SSDM 28: “Als Bote des Thanatos ist der Melancholiker Komplize und

크리스테바에 의하면 ‘생물학적이고 논리적인 연속성의 붕괴’로 묘사될 수 있는 이러한 현상의 원인이 어디에서 연유하는지를 불문하고, 멜랑콜리에서 그 근본적인 표출을 찾을 수 있다.

제2장인 「말하기의 삶과 죽음 *Leben und Tod des Sprechens*」에서 크리스테바는 반복이 많고 단조롭고, 말을 잇기가 불가능해서 문장이 중단되고, 소진되어 멈추는 우울한 자의 말에 주목한다. 되풀이되고 단조로운 리듬이 결국 고갈되거나, 단지 침묵으로 귀결될 수밖에 없을 때, 멜랑콜리적 주체는 말하기를 멈추고, ‘기호 해독 불능증 *Asymbolie*’의 공백 상태 또는 생각의 혼돈(카오스)의 과잉 속에 침잠하면서 모든 사고가 작동하지 않는 것처럼 보인다고 한다. 크리스테바는 이러한 ‘기호 해독 불능증’이 “부정의 부인 *die Verleugnung der Verneinung*”¹⁰⁷⁾에 근거한다고 설명한다.

의학적인 담론에 의하면 통계적으로 우위를 차지하기 때문에 정상이라고 간주된 감정, 동작, 행동 혹은 말의 연속성이 우울증의 경우 억압된다. 일반적인 행동의 리듬이 단절되고, 행위와 연쇄가 실현되기에는 더 이상 시간이나 장소도 가지고 있지 않다. 우울하지 않은 상태에서는 연쇄하기의 능력이 있는 반면에, 자신의 고통에 얽매어 있는 우울한 자는 더 이상 연쇄를 이끌지 못하고, 결국에는 행동하지도 않고 말도 하지 않는다.¹⁰⁸⁾

기존의 연구는 멜랑콜리적-우울증적 상태의 특징인 운동, 정동, 정신 활동의 완만화를 강조한 바 있는데, 크리스테바는 우울한 정서가 이러한 완만화와 불가분의 관계를 맺는다고 본다. 언어의 완만화도 이와 같은 맥락에 있다고 하면서, 멜랑콜리의 경우 그 어조가 느리고, 침묵이 길고 잦으며, 리듬은 완만하고, 억양은 단조롭게 나타난다고 한다. 구문 자체도 다시 복원할 수 없는 생략으로 이루어져 있는데, 크리스테바는 기존의 연구를 근거로 이러한 현상을 설명한다. 우울한 자의 이러한 억압상

Zeuge zugleich der Fragilität des Signifikanten, der Prekarität des Lebenden.”

107) SSDM 52.

108) Vgl. SSDM 43.

태를 설명하기 위한 모형 중 하나인 ‘학습된 무기력 erlernte Hilflosigkeit’은 모든 출구가 닫혔을 때 동물과 사람이 도망가거나 싸우기보다는 자기 몸을 숨기기를 배운다는 관찰에 기반을 두고 있는데, 우울하다고 부를 수 있는 ‘억제’와 ‘무감각의 성향’도 출구 없는 상황과 피할 수 없는 충격에 대한 방어에서 배운 반응이라는 것이다. 또 다른 모형에 따르면, 노라드레날린 작용을 매개로 하는 종뇌(終腦)의 중앙망은 반응을 담당하고 있는데, 우울증적 위축은 종뇌의 기능 장애에서 비롯된다.¹⁰⁹⁾

크리스테바는 우울한 자에게서 확인할 수 있는 ‘상징 능력의 좌절’, 즉 주체에게 상징적 작용을 제거하는 메커니즘이 무엇인가의 문제에 대하여 고찰하면서 생물학적인 기체와 표상들 사이의 연관성을 가정해본다. 즉 우울증을 겪는 자의 담론에 나타나는 언어적 연속의 중단과 그 중단을 보완하는 소분절의 작용은 좌뇌의 결합에 기인하는 것으로 해석될 수 있다고 언급한다. 그러나 이러한 생물학적 탐구는 한계를 갖는다고 하면서 크리스테바는 정신분석의 관점에서 기표들(단어와 사건)을 연쇄하는 가능성은 원초적이고 필요불가결한 어떤 대상과 결합된 감정에 대한 애도 작업에 달려 있는 것으로 추정한다. ‘쇼즈’에 대한 애도인 이 가능성은 상실을 넘어서 상상적인 또는 상징적인 영역에서, 타인과의 상호작용의 흔적을 옮기는데서 생겨난다고 한다.

언어학은 의미가 자의적이라는 사실을 모든 언어 기호와 모든 담론을 통해서 확인시켜 주고 있는데, 크리스테바는 “기호가 자의적인 것은 언어가 상실의 ‘부정 Verneinung’과 애도가 유발한 우울함에서 출발하기 때문”¹¹⁰⁾이라고 한다.

“나는 마지막 심급에서 내 어머니라고 밝혀지는, 없어서는 안 될 대상을 잃었어”라고 말을 할 수 있는 존재는 말하는 것 같다. “그게 아니

109) Vgl. SSDM 44f.

110) SSDM 52: “Die Zeichen sind arbiträr, weil die Sprache mit einer Verneinung des Verlusts und zugleich mit der durch die Trauer bedingten Depression beginnt.”

야, 나는 엄마를 기호 속에서 다시 찾았어. 혹은 내가 엄마를 상실한 것을 받아들이기 때문에, 오히려 나는 엄마를 잃지 않았어(여기에 부정 이 있다), 나는 언어 속에서 엄마를 되찾을 수 있어.”

»Ich habe ein unentbehrliches Objekt verloren verloren, das sich in letzter Instanz als meine Mutter entpuppt«, scheint das sprachfähige Wesen zu sagen. »Aber nein, ich habe sie in den Zeichen wiedergefunden, oder vielmehr weil ich es akzeptiere, sie zu verlieren, habe ich sie nicht verloren (hier ist die Verneinung), ich kann sie in der Sprache wieder herbeischaffen.«¹¹¹⁾

이렇게 일반적인 경우에는 상실한 근원적인 대상을 언어를 통해서 다시 찾을 수 있게 되는 반면에, 우울한 자는 부정을 ‘부인’함으로써 부정을 취소해 버리고, 부정을 보류시킨다. 우울한 자는 향수에 젖어 상실의 실제 대상(쇼즈)에게로 몰려나 틀어박힌다. 이 상실은 바로 우울한 자가 잃을 수 없는 그 무엇이고, 고통스럽게 계속 집착하는 그 무엇이다. 이러한 ‘부정의 부인’은 불가능한 애도의 메커니즘을 나타내는 것인 동시에, 근원적인 슬픔과 인위적이고 믿을 수 없는 언어의 창설을 가져온다. 이 언어는 그 어떤 기표도 접근할 수 없으며, 오직 억양만이 불규칙적으로 고통스러운 밑바닥에서 뚜렷하게 드러난다. 요컨대 멜랑콜리한 자는 언어 속에서 상실의 대상을 찾을 수 없다.

크리스테바는 프로이트가 주장한대로 여전히 주체 속에서 분열을 일으키는 ‘부인’의 기능을 인정하면서, ‘부인’이 “결여의 정신 내적인 기재 intrapsychische (semiotische und symbolische) Inschrift des Mangels”¹¹²⁾, 즉 ‘기표들 Signifikanten’과 관련된다는 것을 강조한다. 이것은 대상을 단념하기가 불가능함을 나타내주고, 이 때 남근적 어머니의 환몽이 동반된다고 한다.

프로이트는 「부정 Die Verneinung」(1925)¹¹³⁾이라는 연구에서 ‘부정

111) SSDM 52.

112) SSDM 53f.

113) Vgl. Sigmund Freud: Die Verneinung. In: Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Hrsg.): Studienausgabe Bd. III.

Verneinung'의 다의성을 인정하면서 '부정'은 욕망과 무의식적인 사고의 양상을 의식에 도입하는 한 과정이라고 한다. 프로이트는 “억압된 이미 지나 사고의 내용은 그것이 부정되는 조건에서 의식 속으로 뚫고 들어갈 수 있다”¹¹⁴⁾고 한다. “그 결과 억압된 것에 대한 일종의 지적 수용이 이루어진다. 그러나 그와 동시에 억압에 본질적인 것은 그대로 지속된다.”¹¹⁵⁾

그러므로 부정성은 말하는 존재의 심적 활동과 일치한다. 부정, 부인 그리고 '배제 Verwerfung'라는 부정성의 다양한 양상들은 서로 영향을 미치고 의존관계에 있다. '배제'가 부정보다 우세할 경우, 상징적인 짜임 자체가 현실을 지우면서 붕괴되며, 이것이 정신병의 체제이다. 멜랑콜리 증세의 정신병인 '배제'에까지 이를 수 있는 멜랑콜리 환자는 이 질병의 완만한 진행 속에서 '부정에 대한 부인의 우세'로 특징지어진다. 그에 따라서 주체를 위해 의미를 형성하는 언어 기호들의 정신 내적인 가치는 결국 소멸된다. 사랑하던 사람의 상실이나 상처와 같은 심적 외상을 지닌 기억들은 억압되지 않고 계속 환기되면서 '부정의 부인'은 억압의 작업을 방해한다.¹¹⁶⁾

'부인'은 분열을 작동시키고, 표상과 행동의 활력을 저하시킨다. 그러나 정신병의 경우와는 달리, 우울증의 경우는 '기호 해독 불능증'이 나타날 때까지 — 물론 부인된, 약화된 기표이지만 — 부정적 기표가 간직되고 있다.¹¹⁷⁾ 크리스테바는 '기표의 부인'이 우울증 환자의 내투사까지 무효화시키고, 그에게 가치 없고, 텅 비었다는 느낌을 남긴다고 한다. 자신을 경시하고 파괴하면서 환자는 대상의 모든 가능성을 소멸시키는데, 이것은 대상을 다른 곳에, 침해할 수 없는 것으로 보존하려는 우회적인 방법

Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1975, S. 371-377.

114) Freud: Die Verneinung, S. 373: “Ein verdrängter Vorstellungs- oder Gedankeninhalt kann also zum Bewußtsein durchdringen, unter der Bedingung, daß er sich *verneinen* läßt.”

115) Ebd., S. 374: “Es resultiert daraus eine Art von intellektueller Annahme des Verdrängten bei Fortbestand des Wesentlichen an der Verdrängung.”

116) Vgl. SSDM 55.

117) Vgl. SSDM 56.

이기도 하다. 정동은 우울증자의 부분 대상으로서 비대상적인 ‘쇼즈’에 대한 비언어적인, 명명할 수 없는 영향력을 통하여 ‘나르시스적 항상성’을 보장해 준다. 우울증적 정동은 우울증 환자의 도착증적 행동 수단이자, 공허를 메우고 주체를 자살과 정신병 발작으로부터 보호하는 모호한 쾌락의 원천이다.¹¹⁸⁾ 이렇듯 크리스테바는 ‘부정의 부인’에 기한 멜랑콜리의 기호 해독 불능증을 설명하면서 멜랑콜리적 주체가 고착되어 있는 기본적인 정서인 슬픔에 중요한 의미를 부여한다.

슬픔은 우리의 심적 외상에 대한 최종적인 반응이고, 기본적인 생체 항상 상태를 유지시키는 수단이다. 자기 정서의 노예가 된 자, 자신의 슬픔에 폭 빠진 사람은 물론 정신 활동이나 관념 형성에 있어서 몇 가지 허약점을 보여준다. 그러나 정서의 다양화, 가지각색으로 채색된 슬픔, 비애 혹은 애도의 세련화는 [...] 미묘하고 투쟁적이며 창조적인 인간성의 표시이다.

문학적 창조행위는 정동을 증언하는 육체와 기호의 모험이다. 이 모험은 분리의 표지와 상징 차원의 시초로서 슬픔을 증언하고, 내가 최선을 다해 나의 현실 경험과 조화시키려고 노력하는 기교와 상징의 세계 속으로 나를 안내하는 승리의 표지로서 기쁨을 증언한다. 그러나 문학적 창조 행위는 정서와 전혀 다른 소재 속에서 이 증언을 생산한다. 문학적 창조 행위는 정동을 리듬, 기호, 형식 속에 옮겨 놓는다. ‘기호학적인 것’과 ‘상징적인 것’은 현재 존재하고, 독자에게 민감한 정동적 현실을, 그러나 동시에 억압되고 분리된 그리고 패배당한 정동적 현실을 전달할 수 있는 표지가 된다.

[S]tell[t] die Traurigkeit die äußersten Reaktionen auf unsere Traumatisierungen dar, unsere basalen homeostatischen Schutzmechanismen. Denn wenn es stimmt, daß eine ihren Stimmungen unterworfenen Person, ein in seiner Traurigkeit versunkenes Wesen bestimmte seelische oder gedankliche Anfälligkeiten zeigt, so nicht minder, daß eine Vielfalt von Stimmungen, eine Palette von Traurigkeit, eine Verfeinerung von Kummer oder Trauer das

118) Vgl. SSDM 5.

Zeichen einer [...] subtilen, kämpferischen und schöpferischen Humanität bilden.

Literarisches Schaffen ist jenes Abenteuer von Körper und Zeichen, das Zeugnis ablegt vom Affekt: von der Traurigkeit als Zeichen der Trennung und Beginn der Dimension des Symbols; von der Freude als Zeichen des Triumphes, der mich in die Welt des Artefakts und des Symbols einführt, die ich so weit wie möglich mit meinen Erfahrungen der Wirklichkeit in Übereinstimmungen zu bringen versuche. Dieses Zeugnis produziert literarisches Schaffen freilich in einem ganz anderen Material als der Stimmung. Es transponiert den Affekt in Rhythmen, Zeichen, Formen. Das »Semiotische« und das »Symbolische« werden zu den kommunizierbaren Kennzeichen einer präsenten, für den Leser empfänglichen affektiven Realität, die gleichzeitig aber doch dominiert, ins Abseits gerückt, besiegt ist.¹¹⁹⁾

그러므로 크리스테바에게 상상적 경험은 우울증 상태에 내재하는 상징의 포기에 대항하여 인간이 벌이는 투쟁의 증언인 동시에, 해석적 담론을 풍요롭게 만들 수 있는 일련의 방법으로 간주된다.

119) SSDM 30.

2. 멜랑콜리적 부유

지금까지 우리는 자아가 대상의 상실을 받아들이지 못하고 언어 속에서 상실의 대상을 찾을 수 없는 경우가 멜랑콜리에 해당된다는 정신분석의 관점을 살펴보았다. 또한 멜랑콜리 담론의 변천과정을 통해서 우리는 멜랑콜리적 주체는 과거에도 있었지만, 아리스토텔레스가 멜랑콜리를 천재들의 속성이라고 이야기한 바에서 알 수 있듯이, 멜랑콜리는 지식인이나 예술가와 같은 매우 한정된 계층만 전유할 수 있는 것으로 그 인식이 제한되어 있었다는 것을 알 수 있다. 그러나 현대에 들어서면서부터 멜랑콜리는 천재들에게만 한정된 특성이라기보다는 평범한 개인의 무의식적 속성과 무관하지 않다는 인식을 갖게 하였다. 과거에 비해 훨씬 더 자유로워지고 더 많은 것을 누리고 있음에도 우리가 사는 시대는 그 어느 때보다 멜랑콜리 혹은 우울이라는 감정으로 각인되어 있다는 것은 특기할 만하다.

헤르만의 등장인물들은 대부분 인생의 방향을 상실한 듯 보이며, 누군가를 기다리거나 무엇인가를 갈망하지만 말로 표현하는 것을 어려워하고, 이방인처럼 부유하고 있으며 정주의 어려움을 갖는다. 우울자의 시선에 비친 세계는 회색빛이고 텅 비어 있어 느낌이 없고 의미가 없다. 하루하루 공허함을 채울 무엇인가를 추구하지만, 아무런 일도 일어나지 않으며, 어떤 행동을 취하지도 않고 결정을 나중으로 보류시킨 채 일상은 계속된다. 즉 타인과 관계를 맺지만 지속시키지 못하고, 소통하지 못하고 각기 소외된다. 이야기들은 어떤 확정적인 결정을 유보한 채 일상의 반복을 통하여 단절되거나 파편화된 인간관계를 보여준다. 작품에 등장하는 인물들은 어디선가 와서 일시적으로 머물다가 어디론가 떠난다. 주변부를 방랑하는 게으르고 무기력한 기질이라는 부정적 의미와 재능과 열정의 과잉이라는 긍정적 의미가 혼재되어 있는 멜랑콜리 개념의 양극성과 마찬가지로, 화자나 작중 인물들은 한편으로는 타자와 소통하고 싶어하면서도, 다른 한편으로는 자신의 고독을 방해받지 않으려고 하는 모순된 경향을 보이기도 한다.

이야기에 흐르고 있는 이러한 멜랑콜리의 정조는 헤르만이 1992년 동베를린으로 생활의 터전을 정하게 된 이후 경험한 베를린 장벽의 붕괴 후 동베를린이 처한 분위기와 맞물린다고 할 수 있다. 그러나 이러한 정서는 단지 동베를린에 국한된 것으로 이해하기보다는 포스트모더니즘 사회에서 살고 있는 현대인들이 경험하는 정서와도 관련이 있다. 이렇게 대도시에 사는 현대인은 범람하는 상품의 홍수에서 살아가며 물질적 풍요를 경험하고 있으며, 고도의 과학 기술의 발달로 모든 것은 이성적, 객관적으로 수치화될 수 있는 것으로 보이고, 사회는 보다 진전된 것으로 보인다. 그러나 헤르만이 그리는 현대인의 내면세계는 ‘멜랑콜리’로 주조되었다. 이 시대는 아무것도 확실하지 않고, 등장인물들은 자기 자신의 감정마저 신뢰할 수 없으며, 화자는 자신의 기억이나 자신이 하는 말을 신뢰할 수 없다.

헤르만은 『여름별장, 그 후』에서 이러한 불확실한 세계에 살고 있는 개인의 지극히 평범하고 일상적으로 반복되는 삶의 세밀한 묘사를 통해 현대인이 ‘멜랑콜리’에 빠져들어 겪고 있는 고독, 그리움, 우울, 방향상실 그리고 소통 부재 등 불안정한 실존의 문제를 장식 없이 간결한 문체로 서술한다.

헤르만은 합리적으로 설명할 수 없고 개인의 감성으로만 표현할 수 있는 비합리성에, 즉 모든 다양성을 균등한 척도로 재고 개인의 인격을 위축시키는 현대사회에서 도외시되는 인간의 모호하지만 자연스러운 영혼과 감정의 영역에 초점을 맞춘다. 헤르만은 갈등의 낭만적인 해결보다 역사에서 잊혀진 평범한 인간들에게 시선을 돌린다. 무엇보다도 도시공간에 대한 시대적 멜랑콜리를 형상화하고, 지나간 과거의 일들을 돌이키고 ‘현재화’하려는 교감에 주목한다. 이처럼 사라져버릴 것에 대한 헤르만의 관심이 헤르만의 멜랑콜리 정서의 핵심을 이룬다고 할 수 있다.

<문학 4중주 Das Literarische Quartett>에서는 작품집 『여름별장, 그 후』의 제목 아래 ‘이야기 Erzählungen’ 대신 ‘비가(悲歌) Elegien’라고 표기해도 될 정도로 이야기들이 슬프다고 강조한 바 있다. 작품 속 등장인물들의 멜랑콜리적 몽환은 현대사회에 대한 예술적 반항으로 볼

수 있을 것이다. 멜랑콜리의 정서는 고통과 슬픔에 감응하는 능력을 상실케 하는 것, 즉 파토스의 불능에 대한 저항의 정서라고 할 수 있다. 헤르만 작품에 등장하는 인물들은 몽환과 고독을 통해 소멸된 정조를 복원하려는, 슬픈 감정이 상실된 후기 자본주의 문화와 투쟁하는 멜랑콜리 소유자이다. 그리하여 사회적 · 기술적 메커니즘 속에서 평준화되고 소모되는 데 대한 개인의 저항이자 성찰과 내적 체험은 멜랑콜리로 나타난다고 할 수 있다. 마티아스 프랑겔 Matthias Prangel도 작가와의 인터뷰에서 헤르만의 첫 소설집이 “정치적이지는 않지만, 매우 사회적인 텍스트, 즉 현시대의 정신적 상태를 범례적으로 드러내는 텍스트”¹²⁰⁾라고 언급한 바 있다. 이처럼 ‘멜랑콜리’는 헤르만의 작품을 보다 깊이 있게 이해하는데 도움이 되는 렌즈 역할을 한다고 할 수 있다.

이제부터는 앞서 논의한 프로이트와 크리스테바의 멜랑콜리의 개념을 바탕으로 『여름 별장, 그 후』에 나타난 멜랑콜리의 의미를 구체적으로 고찰해 보고자 한다. 헤르만 이야기에는 슬픔, 우울, 어둠, 추위 등의 이미지가 도처에 깔려 있다. 헤르만 작품에 등장하는 인물들이 겪는 멜랑콜리는 사랑하는 대상의 상실 혹은 이별, 기억, 그리고 인생에서 행복했던 짧은 순간 등을 그 어떤 말로도 다시는 되찾을 수 없다는 절망에 기인한 것이라고 할 수 있다. 그러나 상실감을 느끼는 원인이 구체적으로 무엇인지는 명확하게 밝혀지지 않는다.

멜랑콜리는 주로 이름 없는 화자 ‘나’라는 매개적 인물을 통해 형상화된다. 작중 인물들의 직업은 명확하게 제시되지 않거나 직업이 있더라도 주로 화가, 예술가 또는 역사에서 잊혀진 평범한 주체들이다. 작중 인물들은 안정된 주거지에서 기거하는 것과는 거리가 멀고 대도시 내에서 외롭게 기거하는 혹은 대도시를 배회하는 보헤미안의 모습을 띠기도 한다.

본 장에서는 현대사회에서 살고 있는 평범한 주체들이 겪는 멜랑콜리

120) Matthias Prangel: Eine andere Art von Rückblick. Gespräch mit Judith Hermann über “*Sommerhaus, später.*” In: literaturkritik.de, Nr. 2, Februar 2003. “[Z]war keine politischen, jedoch eminent gesellschaftliche Texte [...], Texte nämlich, die möglicherweise geradezu paradigmatisch den geistigen Zustand dieser unserer Zeit ins Licht rücken.”

가 헤르만의 작품에서 구체적으로 어떻게 드러나는지를 단편 「붉은 산호」와 「소녀」, 그리고 「헌터 톰슨 음악」을 중심으로 자세히 살펴볼도록 하겠다.

2.1. 죽음을 향한 삶: 삶과 죽음 사이

「붉은 산호」는 세 가지 이야기, 즉 일인칭 서술자 ‘나’의 증조할머니에 관한 이야기와 ‘나’의 애인에 관한 이야기, 그리고 ‘나’의 심리 치료사 방문 이야기로 이루어져 있다. 이 작품은 세 가지 이야기를 압축적으로 담고 있는 다음과 같은 짧은 문장으로 시작된다.

나는 처음이자 마지막으로 심리 치료 상담을 받았고, 그 대가로 붉은 산호 팔찌와 내 애인을 잃었다.

Mein erster und einziger Besuch bei einem Therapeuten kostete mich das rote Korallenarmband und meinen Geliebten.¹²¹⁾

첫 문장에서 드러나듯이 「붉은 산호」에서 이름 없는 화자 ‘나’가 풀어나가는 이야기는 ‘상실’에서 출발하고 있다. 그리고 「소녀」에서의 주인공이자 화자 ‘나’는 의식하지 못하고 있었던 과거의 소중한 시간을 잃어버렸음에 다음과 같이 슬퍼한다.

그때는 행복했지 하는 생각이 든다. 과거는 항상 미화되기 쉽고, 기억은 아름답게 덧칠되는 것이겠지. 어쩌면 그 밤들은 그저 चु기만 했고, 시니컬하게 말하자면 그저 유쾌한 시간일 뿐이었는지도 모른다. 그런데 지금은 그 밤들이 내게 아주 소중한 것이, 그리고 이제는 그것을 잃어버렸음이 가슴 아프게 다가온다.

Heute denke ich, daß ich in diesen Nächten wohl glücklich war. Ich weiß, daß sich die Vergangenheit immer verklärt, daß die

121) Judith Hermann: Sommerhaus, später(이하 SHS로 표기하고 쪽수 병기), Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2014, S. 11.

Erinnerung besänftigend ist. Vielleicht waren diese Nächte auch einfach nur kalt und in zynischer Weise unterhaltsam. Heute aber kommen sie mir so wichtig vor und so verloren, daß es mich schmerzt. (SHS 69f.)

이처럼 헤르만의 이야기들은 ‘상실’에 관한 이야기들이라 할 수 있다. 여기서 문제가 되는 것은 작중 인물들이 상실한 대상이 무엇인가 하는 점이다. 표면적으로 드러나는 단서들을 토대로 우리는 그 대상이 때로는 사랑하는 사람이거나 과거의 소중한 시간이라고 가정할 수 있을 것이다. 특히 「붉은 산호」에서는 ‘나’를 비롯하여 나의 증조할머니와 나의 애인은 모두 멜랑콜리를 앓고 있다. 첫 번째 이야기는 증조할머니에 관한 이야기인데, 증조할머니는 남편인 증조할아버지와 함께 러시아에 가서 살지만, 독일로 돌아가고 싶어 한다. 그러나 증조할아버지는 여러 지방을 돌아다니며 러시아 사람들을 위해 난로를 만들어 주느라 독일로 돌아가는 것을 계속 미루면서 증조할머니를 삼 년 동안 “바닷속처럼 어둡고 추운 방에 In Zimmern, so dunkel [...] und kühl wie das Meer.”(SHS 13) 혼자 있게 한다.

증조할머니는 표면적으로는 이렇게 고향에 대한 그리움과 남편이 부재하는 것에 대한 절망으로 인하여 멜랑콜리를 겪고 있는 것처럼 보인다. 증조할머니는 남편이 실제로 죽은 것은 아니지만, 남편과의 결혼생활에서 혼자 불행하게 내버려진 상처로 인하여 슬픔의 심연에 빠져 있다. 증조할머니는 외로워서 여러 명의 예술가들과 학자들인 애인을 두지만, 명명할 수 없는 그녀의 고독과 공허한 마음은 그 무엇으로도 채워지지 않는다. 그녀는 멜랑콜리로 인해서 자살에까지 이르지는 않지만, 그녀의 삶은 현재의 시간에서 벗어난 생기를 잃은 삶이자 죽음을 향해 기울어진 삶이다. 증조할머니는 상실한 것이 무엇인지 의식적으로는 알지 못하지만, 상실에 대한 반응으로서 외부 세계에 대한 관심을 중단하고 아무런 말을 하거나 행동을 할 기력마저 없다.

바실리치 오스트로브 섬은 크고 작은 네바 강 줄기가 돌아 흘러서, 증

조할머니가 말리치 프로스펙트에 있는 그 집에서 발꿈치를 들고 창밖을 내다보려고만 했다면 강과 넓은 크론슈타트 만(灣)과 말리치 프로스펙트에 있는 높고 아름다운 집들을 볼 수 있었다. 그러나 증조할머니는 창밖의 낮선 풍경을 보고 싶어 하지 않았다. 그녀는 무겁고 붉은 벨벳 커튼을 치고 문을 닫고 지냈다. [...] 말리치 프로스펙트에 있는 커다란 집을 감싼 어스름한 빛은 바닷속 심연과 같았고, 증조할머니는 러시아 전체가 곧 깨어나게 될 깊고 어둡침침한 꿈일 뿐이라고 생각했을 것이다.

Die Insel Wassilij Ostrow wird umspült von der kleinen und von der großen Newa, und wenn meine Urgroßmutter sich in der Wohnung auf dem Malyj-Prospekt auf ihre Zehenspitzen gestellt und aus dem Fenster geschaut hätte, so hätte sie den Fluß sehen können und die große Kronstädter Bucht. Meine Urgroßmutter aber wollte den Fluß nicht sehen und nicht die Kronstädter Bucht und nicht die hohen, schönen Häuser des Malyj-Prospekts. Meine Urgroßmutter wollte nicht aus dem Fenster hinaussehen in eine Fremde. Sie zog die schweren, roten samtenen Vorhänge zu und schloß die Türen [...] Das Licht in der großen Wohnung auf dem Malyj-Prospekt war ein Dämmerlicht, es war ein Licht wie auf dem Grunde des Meeres, und meine Urgroßmutter mag gedacht haben, daß ganz Rußland nichts sei als ein tiefer, dämmeriger Traum, aus dem sie bald erwachen werde. (SHS 11f.)

위 구절에서 드러나듯이 증조할머니는 자신이 처한 현실을 받아들이기를 거부하고 외부 세상과의 소통을 거부한다. 이렇게 고향에 대한 그리움과 함께 나눌 사람이 없는 눈물로 가득 찬 삶에서 증조할머니가 멜랑콜리한 정서로 빠져 들어 현실과 단절되어 있는 것은 작품의 다음 부분에서도 잘 나타난다.

증조할머니는 저녁 놀과 함께 슬프고 아름답고 낮선 어떤 것으로 녹아 들어 갔다. 바로 그 슬픔, 아름다움과 낮섬이 러시아 영혼의 특성인지라 예술가들과 학자들은 증조할머니를 사랑했고, 증조할머니는 사랑하

도록 내버려 두었다.

[M]eine Urgroßmutter verschmolz mit dem Dämmerlicht zu etwas Traurigem, Schönem, Fremdem. Und da Traurigkeit und Schönheit und Fremdheit die Grundzüge der russischen Seele sind, verliebten sich die Künstler und die Gelehrten in meine Urgroßmutter, und meine Urgroßmutter ließ sich von ihnen lieben. (SHS 14)

철학의 숨겨진 얼굴인 멜랑콜리에 빠져 있는 증조할머니를 다름 아닌 예술가들과 학자들이 사랑한 것은 아리스토텔레스의 위대한 멜랑콜리의 개념을 상기시켜준다. 증조할머니는 말을 거의 하지 않고 러시아 애인들의 말을 이해하지도 못하지만, 애인들은 이러한 그녀의 창백한 모습에 매료되어 있다. 증조할머니는 멜랑콜리에 갇혀 있어 슬프면서도 아름다운 심연으로 녹아들며 일종의 무감각 상태로 빠져들게 되고, 침묵 속으로 침잠한다.

그녀는 말을 거의 하지 않았고 그들의 말을 이해하지도 못했다. 그저 무거운 눈꺼풀 사이로 천천히 그리고 꿈꾸듯이 앞을 볼 뿐이었다.

[S]ie sprach wenig, sie verstand kaum etwas, sie schaute unter schweren Lidern langsam und verträumt. (SHS 13)

이러한 의사소통 불능의 고통은 증조할아버지와 관계에서 더 뚜렷하게 나타난다. 예컨대 삼 년 만에 증조할아버지와 함께 식사하면서 말할 때 증조할아버지는 러시아 말로 이야기하기 때문에 증조할머니는 증조할아버지의 말을 이해하지 못한다. 그녀는 단지 애인 중 한 명인 니콜라이 세르게예비치가 준 붉은 산호 팔찌를 손목에 찬 채 식탁에 올려놓는다. 이것이 발단이 된 결투에서 증조할아버지는 니콜라이 세르게예비치가 쏜 총에 죽는다. 남편이 죽고 일곱 달 뒤 세르게예비치의 아이를 낳은 후 증조할머니는 남편의 하인 이삭 바루브를 데리고 러시아를 떠난다.

‘나’의 애인에 관한 두 번째 이야기는 첫 번째 이야기와 서로 얽혀 있으면서 깊은 연관을 가진다. ‘나’의 애인은 증조할머니와 함께 독일로 온

이삭 바루브의 증손자이기도 하지만, “내 애인은 우울했다 Mein Geliebter war traurig”(SHS 21)는 작품 속 서술에서 드러나듯이 ‘나’의 애인은 ‘나’의 증조할머니의 경우와 마찬가지로 깊은 멜랑콜리에 빠져 있으며, 일주일에 두 번 심리 치료 상담을 받는다.

그는 회색의 물고기 눈과 회색의 물고기 피부를 갖고 있었고, 죽은 물고기 같았다. 그는 하루 종일 무표정하게 아무 말 없이 침대에 누워 있었고, 늘 기분이 몹시 나빴다. 침대에 누워 기껏 한다는 말은 “나는 나 자신에 대해선 관심이 없어.” 이 한 문장뿐이었다.

Er hatte fischgraue Augen und eine fischgraue Haut, er war wie ein toter Fisch, er lag den ganzen Tag auf seinem Bett, kalt und stumm, es ging ihm sehr schlecht, er lag auf dem Bett herum und sagte, wenn überhaupt, nur diesen einen Satz: »Ich interessiere mich nicht für mich selbst.« (SHS 18f.)

인용된 부분에서 드러나듯이 ‘나’의 애인은 생기 있는 삶과는 반대되는 죽음을 향한 삶, 즉 ‘죽은 물고기’처럼 ‘죽은 삶’을 살고 있다. ‘나’의 애인의 눈, 피부, 손, 가슴의 색깔은 혈색이 도는 살색이 아니라 잿빛으로 묘사된다(SHS 23f). ‘나’의 애인의 경우에는 멜랑콜리의 전형적인 특징이라 할 수 있는 외부 세계에 대한 관심의 중단은 물론이고 자기 자신에 대한 관심의 중단, 그리고 모든 행동의 ‘억제 Hemmung’가 나타난다. ‘나’의 애인은 사랑할 수 있는 능력도 상실한 것으로 보인다. ‘나’의 애인에게 모든 것은 의미를 잃었다.

헤르만은 이러한 멜랑콜리의 텅 빈 공허한 마음을 화자나 인물들의 시선에 비친 공간 묘사를 통해서 드러낸다. 예컨대 「헌터 톰슨 음악」에서 멜랑콜리한 주인공 헌터가 창문으로 올려다보는 “하늘은 잿빛이며 Der Himmel ist grau”(SHS 126), 「어떤 것의 끝」에서 주인공 소피가 카페 안에서 이야기하다가 내다보는 창밖의 공간은 다음과 같이 텅 빈 내면세계를 간접적으로 표현한다고 할 수 있다.

그녀는 창밖을 내다본다. 카페의 창문은 굉장히 크고, 헬름홀츠 광장을 한눈에 볼 수 있다. 광장은 지금 텅 비었고, 울퉁불퉁한 돌은 비에 젖어 반들거린다. 바람에 나뭇잎이 날리고, 회색빛을 띤 개가 벽을 따라 어슬렁거린다.

Sie sieht zum Fenster hinaus, die Fenster des Cafés sind sehr groß, man kann den ganzen Helmholtzplatz überblicken, der ist jetzt leer, buckliges Kopfsteinpflaster, das glänzt vom Regen. Der Wind weht die Blätter hoch, um die Ecke streicht ein grauer Hund. (SHS 85)

「붉은 산호」에서는 ‘나’의 애인의 내면세계, 즉 그가 겪고 있는 멜랑콜리 또한 그가 살고 있는 공간에 대한 화자 ‘나’의 시선에 의한 묘사를 통해서 형상화된다.

그의 방은 추웠고 먼지 투성이였고 공동묘지가 내다보였고 망자를 위한 종소리가 들렸다. 내가 발꿈치를 들고 창밖을 내다볼 때면 금방 흠을 파낸 무덤들, 패랭이 화환, 조문객들을 볼 수 있었다.

Sein Zimmer war kalt und staubig, es ging auf den Friedhof hinaus, auf dem Friedhof läuteten immerzu die Totenglöckchen. Wenn ich mich auf die Zehenspitzen stellte und aus dem Fenster schaute, konnte ich die frisch ausgehobenen Gräber sehen, die Nelkensträuße und die Trauernden. (SHS 20)

위의 인용에서 드러나듯이 ‘나’의 애인의 삶은 크리스테바의 표현으로 말하자면 “색깔도 없이 텅 빈, 나날이 절망에 짓눌려 도저히 살아갈 수 없는 삶이다. Ein nicht lebbares Leben, beladen mit täglichen Leiden, [...] fahl und leer.”¹²²⁾ ‘나’의 애인의 방에서 창문을 통해 내다보기만 하면 공동묘지가 보이고 망자를 애도하는 종소리가 들린다는 공간의 묘사에 의하여 ‘나’의 애인이 삶과 죽음의 경계에서 살고 있다는 것이 암시된다. ‘나’의 애인이 이러한 죽음의 공간에서 아무런 말도 하지 않고 그저 침대에 누워있는 것은 살고 싶은 의욕을 잃어버리고 의사소통 불능의 고

122) SSDM 11.

통 속에 빠져 있다는 것을 시사해준다. 이처럼 슬픔은 우울함의 기본 정서로서 불안, 두려움 또는 기쁨 등과 같은 ‘정동’의 수수께끼 같은 영역으로 이끌지만, 이러한 슬픔은 그 어떤 언어적인 혹은 기호론적인 표현들로 환원될 수 없다.¹²³⁾

러시아와 독일의 피가 섞여 있는 ‘나’의 애인은 부모를 장마 때 호수에서 잃었다. 옛날 페테르부르크 시절의 마지막 증인들인 이삭 바루브의 손자와 손자며느리이자 ‘나’의 애인의 부모의 장례식에서 ‘나’의 애인은 무덤 앞에서 “회색 눈물 세 방울 drei graue Tränen”(SHS 19)만 흘린다. ‘나’의 애인은 슬프지만 마음껏 슬픔을 표출하지 못하고 적절한 애도 작업을 통해서 슬픔을 극복하지 못하는 것이다. 이렇게 누군가를 상실했지만 눈물을 흘릴 수조차 없다는 것은 그만큼 그 상실에 압도되어 빠져 나오지 못함을 의미한다. 프랑스 정신분석가 다니엘 라가쉬 Daniel Lagache는 ‘죽은 사람을 죽이기’라는 표현을 사용하였는데, 애도는 사실 죽은 자를 다시 죽이는 일이다.¹²⁴⁾ 한 번 죽으면 그 죽은 사람은 유령이 되고, 산 사람이 살아가기 위해서는 그 유령을 죽여야 한다. 이로써 애도는 죽은 사람을 떠나보내는 것이다. 이것을 라깡은 ‘두 개의 죽음’이라는 관점에서 설명하는데, 우선 우리의 신체가 유기체로서 죽지만 아직 진짜로 죽은 것이 아니다. 그 죽음을 표상해야 한다. 즉 사망신고를 완료하는 등 그 죽음을 명명해야 상징적 죽음이 일어난다.¹²⁵⁾ 이는 일종의 분리작업이라 할 수 있다. 그러나 멜랑콜리를 겪고 있는 경우에는 상실된 대상이 대상이 아니라 사물, 즉 ‘쇼즈’의 위치에 놓이게 되기 때문에 애도가 불가능하다.¹²⁶⁾

‘나’의 애인이 겪고 있는 이러한 멜랑콜리의 원인은 명확하게 규정할

123) Vgl. SSDM 29.

124) 맹정현: 멜랑콜리의 검은 마술. 애도와 멜랑콜리의 정신분석, 책담 2015, 197쪽 참조.

125) 대리언 리더: 우리는 왜 우울할까. 멜랑콜리로 읽는 우울증 심리학, 우달임 옮김, 동녘사이언스 2011, 131-147쪽과 슬라보예 지젝: 이데올로기의 숭고한 대상, 이수련 옮김, 새물결 출판사 2013, 217-219쪽 참조.

126) 맹정현: 멜랑콜리의 검은 마술. 애도와 멜랑콜리의 정신분석, 219-220쪽 참조.

수 없지만, 애인의 멜랑콜리는 고향의 일부와 부모를 상실한 가운데 그 상실에 대하여 적절하게 애도할 수 없는 것과 정체성마저 불분명한 데에 기인한다고 추정할 수 있다. 그러나 멜랑콜리를 앓고 있는 ‘나’의 애인은 자신이 상실한 것이 무엇인지 의식적으로 인식하지 못한다.

화자 ‘나’는 이러한 애인에게 러시아 이야기를 들려주고 싶지만, 애인은 그 이야기는 이미 지나간 과거의 것이라고 하면서 그 이야기를 듣고 싶지 않다고 말한다. 이렇게 ‘나’의 애인은 무엇이라 명명할 수 없는, 알 수 없는 상실에 대한 반응으로서 외부 세계에 대한 관심을 중단하고 무엇보다도 과거를 단절하고자 과거의 이야기를 회피하는 것을 선택한다. 여기에서 더 나아가서 ‘나’의 애인은 현재 ‘나’와의 관계에서도 마음을 열지 못한다. 화자 ‘나’의 시선에 비친 ‘나’의 애인의 모습이 “마치 이미 죽은 사람 als wäre er schon tot”(SHS 20)이듯이, ‘나’의 애인은 크리스테바의 표현으로 말하자면 “살아 있는 육체의 죽음을 살고 st[i]rb[t] lebendigen Leibes”¹²⁷⁾ 있으며, “모든 존재의 무의미의 증인 Zeuge der Sinnlosigkeit allen Seins”¹²⁸⁾이다.

이 작품의 세 번째 이야기는 증조할머니의 붉은 산호 팔찌를 물려받은 증손녀인 ‘나’의 이야기로서 ‘나’의 증조할머니의 이야기와 병렬적으로 얽혀 있으면서 대조를 이룬다. ‘나’의 상황은 증조할머니의 상황과 비슷하다. 증조할머니와 증조할아버지의 불행한 관계에 관한 첫 번째 이야기에 의하여 ‘나’와 ‘나’의 애인의 관계가 반사된다고 할 수 있다.¹²⁹⁾ ‘나’는 애인을 만난 이후로 제대로 된 대화를 해본 적이 없으며 애인과 소통이 부재하는 절망스러운 관계를 이어가고 있다가 마침내 애인을 잃었다고 서술하고 있다.

‘나’는 작품 속 다른 인물들과 마찬가지로 멜랑콜리의 상태에 빠져 있다. 화자 ‘나’가 겪고 있는 멜랑콜리는 작품 속 여러 부분에서 드러난다.

127) SSDM 11.

128) SSDM 12.

129) Vgl. Sabine Burtscher: „Glück ist immer der Moment davor“ – Judith Hermann: *Sommerhaus, später*. Gegenwartsliteratur der 90er-Jahre im Deutschunterricht. In: *Der Deutschunterricht* (2002), Heft 5, S. 83.

‘나’는 할 일 없이 먼지 뭉치가 돌아다니는 애인의 방 “젓빛 방바닥 graue[r] Fußboden”(SHS 22)에 앉아 “무엇을 원하는지 모르는 채로 멍하니 생각에 잠겨 gedankenverloren in ich weiß nicht was”(SHS 22) 있다. 그리고 “물 밑에 가라앉은 것처럼 하루하루는 고요하다. Die Tagen waren still und wie unter dem Wasser.”(SHS 22) 이렇게 ‘나’의 하루하루는 무감각하게 흘러간다. 그러면서도 ‘나’는 더 이상 회복할 수 없는 애인과의 불행한 관계를 단절하지 못하고 애인과 증오를 내포하고 있는 사랑을 나누기도 한다.

우리는 이따금 증오하듯 사랑을 나눴고, 나는 그의 소금기 있는 입술을 깨물었다. 사실은 그렇지 않은데도 내가 가냘프고 야윈 듯한 느낌이 들었고, 나 자신이 아닌 것처럼 행동할 수도 있었다.

Manchmal liebten wir uns feindselig, und ich biß ihn in seinen salzigen Mund. Ich hatte das Gefühl, als sei ich dünn und mager, obgleich ich das nicht war, ich konnte so tun, als sei ich nicht ich selbst. (SHS 20)

위의 인용된 부분에서의 ‘깨무는 행위’와 관련하여 프로이트는 멜랑콜리가 대상리비도 투자를 구강기 단계로의 퇴행을 통해서 이루어진 동일시로 대체한다고 설명한 반면,¹³⁰⁾ 크리스테바는 멜랑콜리 주체가 자아가 평가절하되고 붕괴될 때, 자아가 탈성애화 되었음에도 불구하고 주체를 향문성이 주는 쾌락에 빠지게 만든다고 설명하면서 멜랑콜리의 향문성을 주장한다.¹³¹⁾ 멜랑콜리가 구순기와 관련되어 있다는 것은 삼키는 것에 초점이 있으며, 이러한 ‘식인 행위 Kannibalismus’는 사랑하는 대상을 현실에서 잃은 주체가 대상에 대한 공개적이고 적대적인 공격성을 표출하는 것인 동시에 주체가 없애버리고 싶은 타자를 생생하게 더 잘 소유하기 위하여 입 안에 넣고 싶어 하는 욕망을 나타낸다. 멜랑콜리의 향문성도 이러한 통제 작업에 동원될 수 있는데, 이는 보다 성애적인 특징과

130) Vgl. S. Freud: Trauer und Melancholie, S. 203.

131) Vgl. SSDM 23.

관련이 있다. 여기서 주목하여야 할 점은 무엇보다도 멜랑콜리 증세의 식인 행위적 상상계가 상실의 현실에 대한 부인을 말한다는 점이다.¹³²⁾

이렇게 ‘나’는 애인과 소통이 불가능한 절망적인 관계 속에서 애인을 ‘상실’했지만, 상실의 현실을 인정하지 않고 애인을 입으로 깨물음으로써 현실에서 이미 잃어버린 애인을 가장 안전한 곳, 더 이상 상실될 수 없는 곳으로 데려오며 영원히 소유하고 싶은 욕망을 드러낸다. 이처럼 멜랑콜리적 주체는 상실을 받아들이지 못하는 까닭에 과거의 시간에 고착되어 있다.

2.2. 부정의 부인: 기호 해독 불능증과 소통 사이

우리는 앞서 크리스테바의 정신분석에서 타인과의 상호작용을 가능하게 하는 조건, 다시 말해서 원초적이고 필요불가결한 어떤 대상에 대한 애도작업과 결부된 기표들, 즉 단어와 사건을 연쇄하는 가능성이 멜랑콜리의 경우에 억압된다는 것에 대하여 살펴보았다. 불가능한 애도의 메커니즘을 나타내는 ‘부정의 부인’은 근원적인 슬픔과 그 어떤 기표도 접근할 수 없는 언어의 붕괴를 가져온다. 크리스테바는 의미 생성적 관계들 중에서도 특히 ‘언어 Sprache’는 하나의 “보상체계 Belohnungssystem”로서 기능하지 못하고, 우울증에 전형적인 행동과 사고의 ‘지체 Verlangsamung’ 속에 순응하면서 오히려 ‘불안’과 ‘처벌’을 야기한다고 한다.¹³³⁾ 이러한 이유 때문에 멜랑콜리적 주체는 말하기를 멈추고, ‘부정의 부인’에 근거한 ‘기호 해독 불능증’의 공백 상태 속으로 침잠한다. 우리는 헤르만 작품에 등장하는 인물들이 무엇을 상실하였는지조차 알 수 없어 애도불가능성의 상태, 즉 삶과 죽음의 경계에서 벗어나지 못하고 있음을 앞서 살펴보았다. 본 절에서는 이러한 멜랑콜리의 애도불가능성에 고착되어 있는 ‘불연속성’이 헤르만 작품 속 인물들의 ‘말하기’에서 어떻게 드러나는지를 살펴보려고 한다.

132) Vgl. SSDM 19.

133) Vgl. SSDM 17.

물론 작품에서 인물들 간에 의사소통이 완전히 단절되는 것은 아니다. 예컨대 「붉은 산호」에서 증조할아버지는 증조할머니에게 편지를 보내고, 「소녀」에서 주인공인 화자 ‘나’는 자신의 애인 베레나에게 수많은 ‘편지’들을 쓴다. 게오르크 짐멜 Georg Simmel은 사회학적 현상인 ‘편지’가 갖는 특이한 모순들에 주목하면서, 어느 특정한 개인을 위해서 쓰여지는 편지는 문자화에 의하여 객관적 형식을 띠게 되지만, 자신의 개성과 주체성을 표현한다는 점에서 아주 독특한 의사소통의 형식이라고 한다. 이때 짐멜은 말과 편지를 비교하는데, 편지에는 말이 지니는 풍부한 소통의 가능성이 제한되어 있다고 주장한다.

모든 의사소통의 참여자는 상대를 직접 마주 대하고 있으면 그에게 자신의 말이 지니는 단순한 내용보다 더 많은 것을 전달한다. 즉 우리는 상대방을 보면서 말로는 전혀 표현할 수 없는 그의 분위기를 느끼고 그의 표현의 리듬과 강조 속에 담긴 수많은 뉘앙스를 느낌으로써 그의 말들이 지니는 논리적 또는 의도된 내용은 풍부해지고 수정을 받게 된다. 편지에는 이와 유사한 점이 거의 없다. 설명 있다 하더라도, 이는 어디까지나 직접 개인적으로 편지를 주고받는 당사자들의 기억으로부터 가능할 따름이다.¹³⁴⁾

즉 편지를 통한 의사소통이 가능하더라도 편지의 발신자와 수신자 사이에 공유될 수 있는 추억 내지 기억에 근거할 때에만 소통의 가능성이 있다는 것이다. 이어서 짐멜은 의사소통의 형식으로서 편지가 갖는 한계를 다음과 같이 강조한다.

문자에 의한 표현은 ‘일점일획이라도 흠칠 수 없는’ 유일한 표현이기 때문에 그 무엇보다도 안전해 보인다. 하지만 글로 쓰인 것이 누리는 이 같은 특권은 일종의 결핍에서 초래된 결과이다. 편지에는 구체적으로 음성, 울림, 억양, 제스처 및 얼굴 표정과 같은 부수 현상들이 결핍되어 있는데, 이것들은 구어(口語)의 경우 불명확성의 근원이자 명확

134) 게오르크 짐멜: 짐멜의 모더니티 읽기, 김덕영 · 윤미애 옮김, 새물결출판사 2005, 196쪽.

성의 근원이 된다. 하지만 실제로 편지를 받는 사람은 편지가 말로 하는 것보다 더 명백하게 전달할 수 있는 순수하게 논리적인 문의(文意)에 만족하지 않는 것이 일반적이다. 아니, [...] 결코 만족할 수 없는 경우가 많다. 따라서 편지에서는 그 명확성에도 불구하고, 또는 좀더 정확하게 말하자면, 바로 그 명확성 때문에 말에서보다 훨씬 더 많이 오해가 발생하고 더 많은 ‘해석들’이 이루어진다.¹³⁵⁾

또한 짐멜에 의하면 “말은 그것을 둘러싸고 있는 모든 것을 통해서 [...] 말하는 사람의 비밀을 드러내는 반면에, 편지는 침묵을 지킨다.”¹³⁶⁾ 이처럼 편지는 직접 대면하면서 이루어지는 ‘말’에 의하여 의사소통이 이루어질 때에 비하여 한정된 내용의 의사만 전달하고 전달받을 수 있는 불완전한 의사소통의 형식으로서, 수취인은 편지에 의해서는 진정한 소통이 이루어지고 있음을 느끼기 어렵다고 할 수 있다.

짐멜이 주목한 편지의 이러한 한계는 예컨대 「붉은 산호」에서 잘 드러난다. 증조할아버지로부터 증조할머니에게 편지가 오는 날이면 증조할머니는 조금 젖힌 커튼 틈새로 “가늘게 비쳐 드는 햇살 틈으로 in einem schmalen Spalt von Tageslicht”(SHS 12) 편지를 읽긴 읽지만, 편지를 읽고 기뻐지는 것이 아니라 오히려 금방 피곤해진다. 이것은 편지가 늘 증조할아버지가 만들고 있는 “채와제 난로, 데빌 난로, 진공관 난로 die Schmelzöfen, die Devillschen Öfen, die Röhrenöfen”(SHS 14)에 대한 이야기뿐이기 때문일 것이다. 결국 증조할머니가 편지들을 읽고 모두 벽난로에 태워 버리는 것은 편지라는 의사소통 방식에 대한 증조할머니의 불만족을 표현하는 것이라 할 수 있다.

「소냐」에서도 주인공은 애인에게 “헤아릴 수도 없이 많은 편지 ungezählte Briefe”(SHS 59)를 쓰지만, 이는 주로 일방적인 의사전달일 뿐이고 상호 진정한 의사소통이 이루어지는 것과는 관계없는 일이다. 이렇게 헤르만 작품에는 편지와 같은 의사소통의 매개체가 등장하지만, 진정한 의사소통의 기능으로 작동하지는 못한다. 오히려 멜랑콜리를 겪고

135) 게오르크 짐멜: 짐멜의 모더니티 읽기, 198쪽.

136) 짐멜: 같은 책, 198-199쪽.

있는 인물들은 말을 거의 하지 않거나 침묵하고 있는데, 크리스테바는 말을 하는 행위를 원초적 대상인 ‘쇼즈’의 상실과 결부시킨다.

말을 한다는 것, 자신을 조정하고 기호의 활동인 합법적인 허구 속에 정착한다는 것, 이것은 사실상 ‘쇼즈’를 잃는 행위이다.

Das Wort ergreifen, auftreten, sich in der legalen Fiktion symbolischer Tätigkeit einrichten, heißt tatsächlich, das Ding verlieren.¹³⁷⁾

이렇게 멜랑콜리적 주체가 말을 하지 않는 것은 ‘쇼즈’를 잃을 수 없음을 대변한다. 「소냐」에서 남자 주인공 ‘나’는 소냐가 “까무러칠 정도로 zu Tode”(SHS 61) 끊임없이 말을 하지만 “그동안 내내 소냐는 한마디도 하지 않았다 sie sagte während dieser ganzen Zeit nicht ein Wort”(SHS 61)고 믿을 정도로 소냐는 거의 말을 하지 않는다. 남자 주인공은 혼자 말하는 것이나 다름없으며, 두 사람은 자주 말없이 있었다고 주인공은 회상한다.

소냐는 거의 말을 하지 않았다. 거의. 나는 지금까지도 그녀의 가족, 어린 시절, 태어난 곳, 친구들에 대해 아는 게 없다. 나는 그녀가 무엇으로 먹고 사는지, 돈을 버는지 또는 누구 덕으로 사는지, 직업에 대한 생각은 있는지, 어디로 가고 싶은지, 또 무엇을 원하는지 알 길이 없다. Sonja redete nie. So gut wie nie. Ich weiß bis heute nichts über ihre Familie, ihre Kindheit, ihre Geburtsstadt, ihre Freunde. Ich habe keine Ahnung, wovon sie lebte, ob sie Geld verdiente oder ob jemand sie aushielt, ob sie berufliche Wünsche hatte, wohin sie wollte, und was. (SHS 68)

그녀는 거의 매일 저녁 이런저런 책을 가지고 와서 책상에 내려놓으며 내게 읽어 보라고 열렬히 부탁했지만, 나는 한 번도 읽지 않았고 책에 대해 얘기하자는 그녀의 말을 무시했다.

137) SSDM 155.

Sie brachte fast jeden Abend irgendwelche Bücher mit, die sie auf meinen Tisch legte, sie bat mich inständig, sie zu lesen, ich las sie nie und weigerte mich auf ihr Nachfragen, mit ihr darüber zu sprechen. (SHS 68f.)

소냐가 말을 거의 하지 않은 것은 그녀가 주인공인 화자와 함께 할 수 없음을, 결국 주인공이 애인 베레나를 선택하고 결혼할 결심을 함으로써 소냐 자신은 버림받을 것임을 알고 있지만 그것을 어떤 단어로도 명명할 수 없음을 드러내준다. 소냐는 자신이 느끼는 공허와 상실감을 그 어떤 기표로도 표상할 수 없는 것이다.

멜랑콜리의 기호 해독 불능증과 소통 사이의 부유는 「헌터 톰슨 음악」의 주인공 헌터의 경우에도 잘 드러난다고 할 수 있다. 이 이야기는 부활절 전 금요일 저녁 무렵부터 부활절 토요일까지의 짧은 시간 동안 주인공이 살고 있는 삶의 사소한 듯 보이는 한 파편을 들여다볼 수 있는 기회를 제공해준다. 그 “공간적 배경은 미국 뉴욕에 있는 워싱턴 제퍼슨이라는 외지고 허름한 호텔이다.”¹³⁸⁾

워싱턴 제퍼슨은 더 이상 호텔이 아니다. 그것은 늙은 사람들을 위한 수용소이며 빈민 구호 숙소이자 삶의 종착지에 이르기 전 마지막으로 머무는 황폐한 정거장, 유령의 집이다. 호텔을 찾는 평범한 사람이라면 길을 잃지 않고서는 여기로 오는 일이 거의 없다. 사람이 죽어 나가지 않는 한, 여기는 몇 달 전에 이미 예약이 다 끝나 있다. 누군가가 죽으면, 다음에 들어올 늙은이가 일 년 혹은 이 년, 아니면 사나흘 묵을 방 하나가 빈다.

Das Washington-Jefferson ist kein Hotel mehr. Es ist ein Asyl, ein Armenhaus für alte Leute, eine letzte, verrottete Station vor dem Ende, ein Geisterhaus. Es geschieht höchst selten, daß sich ein normaler Hotelgast hierher verirrt. Solange niemand stirbt, sind die Zimmer auf Monate hin ausgebucht; stirbt jemand, wird ein Zimmer

138) 서유정: 유디트 헤르만의 「어떤 것의 끝」과 「헌터-톰슨-음악」에 나타나는 노년세대와 신세대간 소통의 문제, 194쪽.

frei für eine kurze Zeit, um dann den nächsten Alten aufzunehmen,
für ein Jahr oder zwei oder für vier Tage oder fünf. (SHS 115f.)

위의 인용부분에서 드러나듯이 이곳은 이름만 호텔일 뿐 죽음을 기다리는 노인들이 저렴한 투숙비용을 지불하고 머물다가 가는 곳이다. 이는 주인공인 이 호텔의 투숙객 중 한 명인 헌터 톰슨의 고립, 가난과 황폐함 그리고 죽음 가까이에 있는 유령 같은 삶을 드러내준다.¹³⁹⁾ 헌터는 호텔 주인이자 관리인인 속물근성의 리치를 증오하고, “유감스럽지만 늙은 사람들을 대부분 역겨워한다. bedauerlicherweise findet er alte Leute meist ekelhaft.”(SHS 117) 헌터는 공동욕실도 사용하지 않고 가능한 한 자기 방의 세면대에서 씻는다. 그리고 헌터는 책과 음악 같은 “교양으로 워싱턴 제퍼슨에 머물고 있는 노인들과 자신을 구별시킨다.”¹⁴⁰⁾ 헌터는 낡아서 소멸되어가는 호텔에서 방해받지 않을 안식처로서 자기만의 고유한 세계를 건설한다.¹⁴¹⁾

헌터는 모종의 비애와 체념의 방식으로 워싱턴 제퍼슨을 좋아한다. 한 달에 숙박료가 400달러인 자기 방을 좋아한다. 60축짜리 대신 20축짜리 전구로 갈아 끼웠고, 창문에는 푸른 커튼을 달았다. 책을 책꽂이에 진열했고, 녹음기와 테이프는 서랍장 위에 두었고, 침대 위로 사진 두 장을 놓았다. 절대로 오지 않는 손님을 위한 의자 하나, 그리고 한 번도 울리지 않는 전화기가 있다. [...] 일주일에 한 번 침대 시트를 새로 갈아 주는데, 헌터는 입주할 때 그 일을 직접 하겠다고 고집했다. 방을 치우는 아가씨가 책이나 그림, 테이프를 뒤적거린다는 상상이 그를 불편하게 해서였다.

Er mag das Washington-Jefferson, auf eine gewisse, betübte, resignierte Art. Er mag sein Zimmer, das 400 Dollar im Monat kostet, er hat die 20-Watt-Birne an der Decke gegen eine 60-Watt-Birne ausgetauscht und an den Fenstern blaue Vorhänge

139) 서유정: 같은 논문, 194-195쪽 참조.

140) 서유정: 같은 논문, 195쪽.

141) 같은 곳 참조.

angebracht. Er hat seine Bücher in das Regal gestellt, den Rekorder und die Tonbänder auf die Kommode, zwei Fotos über dem Bett. Es gibt einen Stuhl für Gäste, die nie kommen, und ein Telefon, das niemals klingelt. [...] Einmal in der Woche werden die Betten frisch bezogen, Hunter hat bei seinem Einzug darauf bestanden, das selber zu tun, die Vorstellung, daß das Zimmermädchen zwischen seinen Büchern, Aufzeichnungen und Tonbändern herumkramt, ist ihm unangenehm. (SHS 118)

헌터는 매일 저녁마다 “음악을 위한 시간 Zeit für die Musik,” “담배 한 대 피우는 시간 Zeit für eine Zigarette”, “시간을 위한 시간 Zeit für die Zeit”(SHS 119)을 갖는다. 무엇보다도 헌터는 피아니스트 클렌 굴드의 연주를 좋아한다. 그러나 이렇게 자신만의 세계에서 일종의 엘리트 의식을 소유한 것으로 보이는 헌터의 삶은 여유롭고 풍요로운 노년의 삶과는 거리가 먼 쓸쓸하고 고독한 삶이다.¹⁴²⁾ 헌터의 방은 황량한 워싱턴 제퍼슨 속에서 나름 안락한 공간으로 볼 수도 있지만, 고립된 생활을 하는 헌터는 사실 접촉과 소통에 대한 갈망을 가지고 있는 인물이다.¹⁴³⁾

헌터가 머물고 있는 워싱턴 제퍼슨 호텔은 일반 사회로부터 격리되어 있는 소외된 공간이다. 호텔 소유자인 “리치는 자기밖에 모르고, 일간지 데일리 뉴스의 애인을 구하는 변태광고나 돈에만 관심 있다. Leach interessiert sich für sich selbst, für die Kontaktanzeigen der Daily News - nur die perversen, [...] - und für Geld.”(SHS 116) 리치는 자신의 호텔에 거주하는 노인들을 경멸하며 모든 투숙객들 역시 리치를 증오한다. 노처녀 미스 길은 리치를 사랑하지만, 혼자만의 사랑일 뿐이다. 이렇게 단절되고 교류가 부재하는 공간에서 헌터는 타인과의 접촉과 소통을 갈망하고 있다. 이는 호텔 프런트에서 우편물이 왔는지 물어보는 헌터의 모습에서도 확인할 수 있다.

142) 서유정: 같은 논문, 196쪽 참조.

143) 같은 곳 참조.

헌터는 숨을 깊이 들이쉬 다음 말한다. “우편물.” 리치는 고개를 한 번 들어볼 생각도 하지 않고 “우편물 없소, 미스터 톰슨. 없는 게 당연하지요”라고 말한다. 헌터는 심장이 멈칫하는 걸 느낀다. 정말 멈춘 게 아니라, 박동이 한 번 끊어질 듯하다가 주저하면서, 봐준다는 듯, 마치 농담이었다고 말하고 싶은 듯, 다시 뛰기 시작한다. [...] “내게 온 우편물이 있는지 한 번만이라도 살펴봐 주시오.” 리치는 아주 중요한 일에 집중하고 있던 사람이 하찮은 일 때문에 방해받았을 때 쓰는 인상을 하고 습관이 돼 버린 지겨운 동작으로 자기 뒤에 있는 텅 빈 함을 가리킨다. “당신 방 번호가 93번이지요, 미스터 톰슨. 보시다시피 비어 있잖소. 늘 그렇듯이.”

Hunter [...] atmet tief durch und sagt: »Post.« Leach sieht noch nicht einmal auf. Er sagt: »Keine Post, Mr. Tompson. Naturgemäß keine Post.« Hunter spürt sein Herz stolpern. Es stolpert nicht wirklich, es setzt nur aus, es setzt einen Schlag aus und zögert und schlägt dann doch weiter, fast gnädig, als wolle es sagen - kleiner Scherz. [...] »Könnten Sie bitte zumindest nachsehen, ob Post für mich da ist.« Leach richtet sich mit der Miene eines Menschen, der bei einer ungeheuer wichtigen Beschäftigung wiederholt von etwas ungeheuer Unwichtigem gestört wird, auf und weist mit müder, ritueller Geste auf die leeren Fächer hinter ihm. »Ihr Fach ist das Fach Nummer 93, Mr. Tompson. Wie Sie sehen, ist es leer. So leer wie jeden Tag.« (SHS 116f.)

헌터와 호텔에서 유일하게 교류하였던 사람은 맞은편 방에 살던 미스터 라이트였으나, 그가 삼 주 전에 죽은 이후로 헌터는 같은 층에 혼자 살고 있다. 죽음을 기다리는 낡은 호텔에서 무료한 나날을 보내는 헌터는 어느 날 갑자기 자신의 방 앞에 나타난 익명의 한 소녀를 만나게 된다. 소녀는 라이트 씨가 썼던 방에 투숙하고 있는 여행객이다. 헌터는 소녀와의 대화에서 다음과 같이 서술된다.

헌터는 소녀를 뚫어지게 쳐다본다. [...] 그는 소녀의 말을 알아들을 수 없다. 소녀는 어떤 암호로 말하는데 그는 풀지 못한다.

Hunter starrt sie an. [...] Er versteht sie nicht, sie spricht einen Code, aber er kann den Code nicht knacken. (SHS 122)

이렇듯 주인공 헌터는 “죽기 전에 머무르는 황폐한 마지막 정거장 eine letzte, verrottete Station vor dem Ende”(SHS 115f.)에서 음악을 듣는 일 이외에는 무엇을 해야 할지 모르는 고독한 하루하루, “시간을 위한 시간 Zeit für die Zeit”(SHS 119)을 보내면서 누군가와의 소통을 기다리고 있지만, 소녀의 말을 알아듣지 못할 정도로 의사소통의 어려움을 겪고 있다. 헌터는 낯선 소녀와 마주한 순간 “소름이 돋을 bekommt eine Gänsehaut”(SHS 122) 정도로 내면에 새로운 떨림이 일면서도 막상 대화를 하는 순간이 발생했을 때 어떻게 해야 할지 모르며 당황해하고 불안해한다. 헌터는 급기야 이 상황에서 벗어나고 싶은 생각이 들어 누군가가 자신을 이 상황으로부터 구해 주었으면 하는 바람을 갖는다.

헌터는 지칠 대로 지쳐 있다. 그는 글렌 골드가, 자기 방의 푸른 커튼이, 잠이 그림다. 이것은 그에게 낯설다. 사람과의 만남, 대화에 더 이상 익숙하지 않았다.

Hunter fühlt sich zu Tode erschöpft. Er sehnt sich nach Glenn Gould, nach den blauen Vorhängen seines Zimmers, nach Schlaf. Er ist das nicht mehr gewohnt. Er ist Begegnungen, Gespräche nicht mehr gewohnt. (SHS 124)

위의 인용된 부분에서는 헌터가 낯선 소녀와 대화를 하는 상황이 어색하기 때문에 자신에게 익숙한 세계로, 어두컴컴하면서도 아늑한 자신만의 공간으로 피하고 싶은 심정이 잘 드러난다. 헌터는 소녀가 다음날 저녁에 같이 식사하자는 제안을 얼떨결에 받아들이고 기대에 부풀어 있으면서도 두려운 마음에 흔들린다. 우리는 다음 구절을 통해서 멜랑콜리적 주체의 욕망이 소멸되어 있다는 것을 알 수 있다.

그는 약속을 떠올리고, 같이할 저녁 식사를 생각한다. 그러자 가슴에

선이 하나 그어지는 걸 느낀다. 그는 그런 약속은 하지 말아야 했다. 거절해야만 했다. 소녀와 무슨 얘기를 해야 할지도 모른다. [...] 그가 여자 생각을 안 한 지는 벌써 오래전이다. 이런 상황에서 어리고도 낯선 소녀와 외출을 하겠다는 것은 얼마나 터무니없는 생각인가. 기괴하고도 우스운 생각.

Er denkt an die Verabredung, an das gemeinsame Essen am Abend, und spürt ein Ziehen im Magen. Er hätte das nicht tun sollen. Er hätte nicht zusagen sollen, er weiß nicht, was er mit ihr sprechen soll, [...] und die Zeiten, in denen er an Frauen dachte sind schon lange vorbei. Was für eine irrsinnige Idee, in diesem Zustand mit einem fremden, viel zu jungen Mädchen ausgehen zu wollen; eine groteske, eine lächerliche Idee. (SHS 126)

헌터는 뉴욕의 시내 한복판에 있는 어느 공원 벤치에 앉아 있으면서 “언제나 그를 편안하고 나른하게 만들던 공원이 오늘은 가까이하기 어렵고, 그를 거부하는 것 같은 Der Park, der ihn sonst ruhig macht und müde, scheint heute unzugänglich, abweisend”(SHS 128) 느낌을 받는다. 그리고 헌터는 죽어가는 비둘기의 모습을 보면서 “시간. 그리고 시간 Zeit. Und Zeit.”(SHS 129)에 대해서 생각한다.

숙소로 돌아온 헌터는 소녀와의 약속시간을 생각하면서 설레는 마음으로 양복을 입고 소녀를 기다린다. 그러면서도 “헌터는 꿈을 꾸고 있는 것 같다. 비몽사몽. 거의 될 대로 되라는 심정이다. Hunter fühlt sich wie im Traum. Schlafwandlerisch. Fast gleichgültig.”(SHS 134) 결국 약속시간에 오지 않은 소녀에 대해 헌터는 “실망스러운 안도감 enttäuschte Erleichterung”(SHS 134)이라는 모순적인 감정을 느낀다.

멜랑콜리적 주체는 자신을 둘러싼 삶의 그 어떤 요소에 대해서도 욕망하는 마음을 가질 수 없다. 욕망이 ‘0’ 도이었던 헌터는 잠시나마 소녀를 만난 것을 계기로 욕망이 되살아나서 욕망의 온도가 올라간다. 이는 자신의 세계를 뚫고 나올 수 있는 새로운 가능성을 부여해준 것이다. 그러나 이러한 욕망은 지속되지 못하고 다시 꺼진다. 이처럼 멜랑콜리의 세계 속에서는 무엇도 영원하지 않다. 호텔에 사는 이유에 대해 소녀가 묻

자 “떠날 수 있으니까. 매일, 원하면 언제든지, 가방을 싸서 문을 닫고 가면 되니까 Weil ich fortgehen kann. Jeden Tag, jeden Morgen meinen Koffer packen, die Tür hinter mir zuziehen, gehen.”(SHS 137) 라고 헌터가 대답하듯이, 멜랑콜리적 주체의 욕망은 순간적으로 되살아나는 듯 보이지만 바로 단념되어 버린다는 특징이 있다. 크리스테바의 표현으로 말하자면 언어 상징의 의미를 무효화하는 우울증적 부인은 행위의 의미 역시 무효화시키는 것이다.¹⁴⁴⁾

약속시간에 너무 늦게 온 소녀와 그 소녀를 기다리면서 체념에 빠진 헌터의 마지막 대화는 “문틈 Türspalt”(SHS 136) 사이에서 이루어지게 된다. 두 사람 사이의 문은 이미 닫힌 상태지만, 헌터는 소녀의 움직임들 귀로 ‘들을 수 있다.’

헌터는 [...] 문을 닫는다. [...] 헌터는 바닥에 쭈그리고 앉아 대답하지 않는다. 그는 소녀의 숨소리를 들을 수 있다. 그는 소녀가 어떻게 두 개의 작은 물건을 집어 올리는지, 구두 상자 뚜껑을 열고 신문지 포장을 여는지 다 들을 수 있다. [...] 소녀는 복도에서 온다. [...] 헌터는 머리를 문에다 기대다. 머리가 말할 수 없이 무겁다. 그는 더 이상 아무 것도 듣고 싶지 않다. 그런데도 그는 듣고 있다.

Hunter [...] drückt die Tür zu. [...] Hunter hockt auf dem Boden und antwortet nicht. Er kann sie atmen hören. Er kann hören, wie sie die beiden kleinen Kartons aufhebt, den Deckel vom Schuhkarton öffnet, das Zeitungspapier vom Päckchen reißt. [...] Das Mädchen im Flur weint. [...] Hunter lehnt den Kopf an die Tür, der Kopf ist so schwer, er will nichts mehr hören, er hört dennoch. (SHS 136)

이렇게 두 사람 사이의 대화가 ‘문’ 사이에서 이어진다는 것은 이들 사이의 소통의 불완전성을 보여준다. 그리고 멜랑콜리적 주체의 특성 중 하나인 언어의 불연속성을 드러낸다.

144) Vgl. SSDM 27.

엘리베이터는 예사롭지 않게 덜커덩거린다. 점점 날짜가 한참 지났다. 흔들거리며 위로 올라가다 덜컹 문이 열린다. 복도엔 불이 들어오지 않는다.

Der Fahrstuhl rumpelt bedenklich, die letzte Wartungsfrist ist lange überschritten, oben schieben sich wackelnd und knarrend die türen auf. Das Flurlicht funktioniert nicht. (SHS 117)

위 인용문에서 묘사되는 점점 날짜를 훌쩍 지나가서 언제 고장 나서 운행을 멈출지 모르는 숙소 엘리베이터의 상태는 워싱턴 제퍼슨 호텔에 있는 사람들 사이의 소통과 접촉의 관계도 점점 날짜를 한참 지나 ‘흔들’거리고 ‘덜커덩’거리며 제대로 작동하지 않는 현상을 드러내준다. 「헌터 톰슨 음악」은 멜랑콜리적 주체라 할 수 있는 노인이 새로울 것이 하나도 없는 반복적인 일상을 보내는 가운데 사소해 보이지만 “그래도 무엇인가가 일어난 날 Der Tag, an dem dann doch noch einmal etwas geschieht”(SHS 115)에 관한 이야기라 할 수 있다.

의미 있는 의사소통의 상실은 「붉은 산호」에서 화자 ‘나’와 애인의 관계에서 두드러진다. 앞서 잠시 언급하였지만 ‘나’의 애인은 “말을 더듬고, 마치 술에 취한 듯 느리고 웅얼거리는 투 er sprach schwerfällig und lallend, als sei er betrunken”(SHS 23)이며, 그 외에는 거의 말을 하지 않는다. ‘나’ 또한 애인을 만난 이후로 의미 있는 대화를 나눈 적이 없다. 이는 크리스테바가 주목한 멜랑콜리의 전형적 특징이다.

나는 내 애인을 만난 후로 제대로 된 대화라는 것을 해본 적이 없었다. 나는 그와 말을 거의 하지 않았고, 그는 더더욱 나에게 말을 하지 않았고, 기껏 하는 말이라곤 이 문장 하나뿐이었다. “나는 나 자신에 대해선 관심 없어.” 이따금 나는 언어가 이 여섯(원문은 일곱) 마디로만 이루어진 게 아닐까 하는 생각이 들곤 했다.

Ich hatte, seitdem ich bei meinem Geliebten war, schon lange nicht mehr wirklich gesprochen, ich sprach kaum mit ihm, und er sprach so gut wie nie mit mir, immer nur sagte er diesen einen Satz, und es gab Augenblicke, in denen ich dachte, die Sprache bestehe einzig

und allein aus diesen sieben Worten: Ich interessiere mich nicht für mich selbst. (SHS 21)

앞서 우리는 크리스테바가 우울증을 겪는 자의 말은 반복이 많고, “말을 잇기가 불가능해서 문장이 중단되고, 소진되어 멈춘다 Da die Satzglieder sich nicht miteinander verknüpfen lassen, bricht der Satz ab, schrumpft, hört auf”¹⁴⁵⁾는 것을 보았다. “내 애인은 입을 다물고 있거나 아니면 똑같은 말만 했다 Mein Geliebter schwieg also oder sagte diesen Satz.”(SHS 21)고 묘사됨으로써 크리스테바가 주목한 단조롭고, 말을 잇기가 불가능해서 결국 말이 멈추는 멜랑콜리의 전형적 특징이 상기된다.¹⁴⁶⁾ 이처럼 무엇이라고 명명할 수 없는 ‘쇼즈’에 고착된 멜랑콜리적 주체는 말이 없다. 멜랑콜리적 주체에게는 그 어떤 낱말도, 대상도 의미나 지시 대상에 적합한 연쇄를 찾을 수 없기 때문이다. 이렇게 주체와 지칭될 수 있는 대상들 사이의 심연은 의미를 생성하는 연쇄의 불가능성을 나타내준다. 부정의 부인은 표상과 행동의 활력을 저하시키며, 언어적 기표가 주체를 위해 의미를 만드는 기능을 박탈시킨다.¹⁴⁷⁾

여기서 우리는 헤르만 문학을 페미니즘 문학으로 읽으려는 시도들에서 멜랑콜리에 따른 소통의 부재를 여성들의 서사에 국한된 문제로 간주하거나 멜랑콜리의 양상이 여성인물에 특유한 질병의 하나로서 남성 중심의 사고가 만들어낸 여성의 이미지들 가운데 하나라고 보는 것에 반하여 남성인물들의 행동은 멜랑콜리 내지 우울증에 해당되는 것으로 서술되지 않는다고 보는 등 젠더에 그 초점이 맞춰지는 것과 달리, 헤르만 작품에서 멜랑콜리가 단지 여성들에게만 한정된 문제가 아니라 남성에게도 그 나이를 불문하고 나타날 수 있는 인간의 근본적인 문제로서 드러나고 있다는 것을 알 수 있다.

우리는 또한 이러한 언어의 불연속성 상태가 원초적 자아에게는 응집력이 대폭 결여되어 있어서 통합에 대한 성향과 탈통합과 토막 상태로

145) SSDM 43.

146) Vgl. SSDM 43.

147) Vgl. SSDM 60.

세분화하기의 성향이 번갈아 교대한다는 것과 관련된다는 것을 앞서 크리스테바의 멜랑콜리 개념에서 살펴보았다. 정신활동의 감속과 연속성의 결여와 같은 멜랑콜리적 억압을 나타내는 하나의 표출로서 이러한 파편화를 지향하는 인간 존재의 성향은 예컨대 「카메라 옵스큐라 Camera Obscura」의 다음과 같은 장면에서 잘 드러난다.

마리의 가르마, 마리의 이마, 마리의 눈썹, 그녀의 눈, 그녀의 코, 입, 턱, 목, 가슴, 마리의 섬뜩한 흑백 얼굴.

Maries Scheitel, Maries Stirn, Maries Augenbrauen, ihre Augen, ihre Nase, Mund, Kinn, Hals, Brustansatz, ein schwarzweißes, unheimliches Mariegesicht. (SHS 163)

여주인공인 마리는 예술가 애인이 켄 컴퓨터 모니터를 통해 자신의 모습을 보지만, 자신을 분해된 조각으로, 파편화된 몸의 부분으로서 관찰하게 된다. 이러한 파편화를 강조한 논문으로는 앞서 잠시 언급하였던 구스타프슨의 논문을 들 수 있다. 이 논문에서 구스타프슨은 마리가 어떻게 자아감과 자신의 신체의 통일성에 대한 통제와 소유를 상실하는지에 관해서 헤르만이 논증한다고 설득력 있게 설명한다.¹⁴⁸⁾ 마리가 처음에 관찰하는 것은 “마리의 가르마, 마리의 이마, 마리의 눈썹”이며 그리고 이어서 “그녀의 눈, 그녀의 코”였다가 마침내 “입, 턱, 목”과 같이 어느 누구에게도 귀속되지 않는 불특정한 신체 부분의 뒤섞임뿐이다. 컴퓨터 모니터에 비친 자신의 모습을 보고 마리는 “끔찍하다 *das ist gräßlich*” 혹은 “물고기 같고, 무섭고, 꺼림칙하다 *fischig, gruselig, schrecklich*”(SHS 163)고 말하면서 극도로 비참해하며 자기 자신을 낮설게 여기게 된다. 결국 이야기는 마리가 자신과 예술가 애인의 “낯선 엉킴 *fremde Verknotung*”(SHS 165)을 모니터로 관찰하는 것으로 종결된다. 마리는 마치 알지 못하는 낯선 두 사람을 텔레비전 화면으로 보듯이 완전히 무심한 듯 둘 사이의 사랑을 관찰하는 것이다. 이러한 장면 묘사는 마리라

148) Vgl. Susan E. Gustafson: *Asymbolia and Self-Loss: Narratives of Depression by Women in Contemporary German Literature*, p. 7f.

는 중개적 인물을 통하여 자아의 탈통합과 파편화 경향을 드러내줄 뿐만 아니라, 남녀라는 주체의 결합 또한 주체간의 간극을 메워주는 것이 아니라 소통의 거리를 넓히는 것을 표현하고 있다. 이렇듯 헤르만은 함께 가까이 지내지만 완전히 고립된 채 ‘기호 해독 불능증’의 상태에 놓인 인물들을 그린다.

2.3. 스러지지 않는 과거: 과거와 현재 사이

크리스테바에 의하면 “멜랑콜리커의 과거는 [...] 스러지지 않는다.”¹⁴⁹⁾ 크리스테바는 과거의 기억에의 집착은 나르시스적 대상을 축적하고 자신의 지하 납골당 울타리 안에 가두어 놓는 하나의 방법이라고 말한다. 일찍이 칸트는 향수병에 걸린 사람이 욕망하는 것은 그의 젊은 시절의 ‘장소’가 아니라 그의 젊은 시절 그 자체이고, 그의 욕망은 되찾아야 할 쇼즈가 아니라, 되찾아야 할 ‘시간’을 탐색하는 것이라고 한 바 있다.¹⁵⁰⁾ 과거와 현재의 시간의 혼재는 헤르만 작품집의 여러 이야기에서 나타나고 있지만, 이러한 과거에의 집착이 특히 두드러지는 작품은 「붉은 산호」이다. 이 작품을 통해서 우리는 화자 ‘나’가 현재의 시간을 상실하고 과거 러시아 이야기에 집착하고 있음을 알 수 있다. ‘나’는 증조할머니에 관한 과거의 이야기로 시작하여 애인과의 현재의 관계에서도 언제나 과거의 이야기를 하려고 한다. 이렇게 ‘나’라는 인물이 증조할머니의 과거에서 벗어나지 못한 채 과거와 현재의 시간이 뒤섞여 있는 세계에서 살고 있는 것은 현실의 이야기 영역에 과거의 유령인 증조할머니가 등장하는 작품의 다음 부분에서 잘 드러나고 있다.

가끔 증조할머니가 나타나 뼈마디가 불거진 손으로 문을 두드리면서
얼른 나와 집으로 돌아오라고 소리쳤다. 그녀의 목소리는 문 주위에 소
복이 쌓인 먼지를 뚫고 아득한 곳에서 들려오는 것 같았다. 나는 움직

149) SSDM 174: “Die Vergangenheit des Melancholikers vergeht [...] nicht.”

150) Vgl. Immanuel Kant: Werke XII, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt am Main. Insel Verlag, 1964, S. 481(SSDM 69에서 재인용).

이지도 대답하지도 않았고, [...] 증조할머니는 꼬마 심장, 꼬마 밤나무, 꼬마 눈동자라는 어릴 적 애칭으로 부르며 나를 유혹했다. 그녀는 뺨만 남은 앙상한 손으로 끈질기게 문을 두드렸다. “그 사람한테 날 보낸 건 할머니잖아요. 그러니 끝날 때까지 기다려요!” 나는 의기양양하게 소리 쳤고, 그때서야 할머니는 사라졌다.

Von Zeit zu Zeit kam meine Urgroßmutter und klopfte mit knochiger Hand an die Wohnungstür, sie rief, ich solle herauskommen und mit ihr nach Hause gehen, ihre Stimme kam durch den Staub, der die Tür umspinnen hatte, wie aus weiter Ferne. Ich bewegte mich nicht und antwortete ihr nicht, [...] Meine Urgroßmutter rief und lockte mich mit den Kosenamen meiner Kindheit - Liebherzelein, Nußbäumelein, Herzäugelein -, sie tickte mit ihrer knochigen Hand beharrlich und zäh an die Tür, und erst als ich triumphierend rief: »Du hast mich zu ihm geschickt, jetzt mußt du warten, bis es zu Ende ist!«, da ging sie wieder. (SHS 22f.)

이렇게 과거의 증조할머니가 갑자기 나타나 방문을 두드리고 증손녀인 ‘나’를 부르는 장면은 한편으로는 화자 ‘나’의 어릴 적 과거의 시간을 상기시키면서 과거를 회귀시키고, 다른 한편으로는 내가 중심을 잃은 시간 속에서 살아가고 있음을, 즉 화자의 삶에서 선·후의 시간성이 지배하지 못함을 암시한다. 일상의 시간이 사라진 상태 혹은 부분적으로 삭제된 시간 속에 거주하는 ‘나’는 상상계의 주인이 된다. 이러한 현상은 ‘모성적 대상에 대해 완수되지 못한 상의 슬픔’을 드러낸다고 할 수 있다. ‘나’와 ‘나’의 증조할머니와의 밀접한 연관성은 다음 부분에서도 잘 드러난다.

나는 증조할머니의 이야기를 알고 있었고, 어둠침침한 말리치 프로스펙트에 있는 집을 머릿속에 그릴 수 있었고, 증조할머니의 눈에서 니콜라이 세르게예비치를 보았다. 증조할머니의 과거는 마치 내 인생인 것처럼 나와 아주 밀착되어 있었다. 증조할머니의 이야기는 바로 내 이야기였다. 그런데 증조할머니가 없는 내 이야기는 어디에 있는 걸까? 나는

알 수가 없었다.

Ich kannte die Geschichte meiner Urgroßmutter, ich konnte im Geist durch die dunkle, dämmerige Wohnung am Malyj-Prospekt gehen, ich hatte den Nikolai Sergejewitsch in den Augen meiner Großmutter gesehen. Die Vergangenheit war so dicht mit mir verwoben, daß sie mir manchmal wie mein eigenes Leben erschien. Die Geschichte meiner Urgroßmutter war meine Geschichte. Aber wo war meine Geschichte ohne meine Urgroßmutter? Ich wußte es nicht. (SHS 22)

이렇듯 ‘나’는 ‘혼자만의 이야기’가 있을 수 있는지에 관하여 의문을 품고 증조할머니의 이야기를 자신의 이야기와 동일시한다. 증조할머니의 과거는 ‘나’와 동떨어져 있거나 이미 “지나간 vorbei”(SHS 21) 것이 아니라 ‘나’의 삶인 것처럼 현재의 시간 속에 얽혀 있다. 이처럼 증조할머니의 과거에 고착되어 있는 ‘나’는 타자를 자신으로부터 분리하는 애도작업이 불가능함을 나타내준다.

이렇게 주인공이 과거의 시간에서 벗어나지 못하는 것은 「소냐」에서도 잘 드러난다. 이 단편의 주인공인 이름 없는 화자 ‘나’는 진기하게 당연하다는 듯이 ‘나’의 인생 안으로 스며들어 온 소냐와 함께 보낸 과거의 시간을 떠나보내지 못하고 있다. 함부르크에서 베를린으로 가는 기차 안에서 우연히 만난 소냐와 잠깐 만나고 헤어지기를 반복하다가 이별한 지금도 주인공은 그녀에 대하여 아는 것은 없지만, 주인공이 그리워하는 그 누군가이다.

베를린에 살고 있는 화자인 ‘나’는 현재의 애인 베레나와 자기 자신의 인생 안으로 들어온 소냐 사이에서 갈등한다. 함부르크에 사는 베레나와의 장거리 연애는 지루하지 않고 그녀와 평생을 함께할 수 있다는 확신도 갖고 있지만, 그렇다고 해서 베레나가 다시 함부르크로 떠나도 주인공은 베레나를 그리워하지 않는다. 주인공과 베레나의 관계에서는 육체적 매력에 중심적 의미가 있으나 정서적 일치는 존재하지 않는 것으로 보인다.¹⁵¹⁾ 물론 주인공은 이러한 관계를 문제 삼지 않지만, 말로 표현할

수 없는 주인공의 공허한 내면세계는 베레나가 돌아간 뒤의 공간 묘사에서 잘 드러난다.

그녀가 돌아가고 난 뒤, 라일락 다발은 부엌에서 시들어 갔고, 빈 병은 다시 쌓이기 시작했고, 먼지는 아틀리에를 파르르 떠다녔고, 나는 그녀를 그리워하지 않았다.

Als sie fort war, vertrockneten die Fliedersträuße in der Küche, die Pfandflaschen sammelten sich wieder an, der Staub flirrte durchs Atelier, und ich vermißte sie nicht. (SHS 63)

주인공과 베레나 사이의 현실적 관계와 대비되는 것은 주인공과 소나 사이의 비현실적이고 몽환적인 관계라 할 수 있다. 주인공과 소나는 플라톤적인 관계를 이어간다. 주인공에게 베레나는 “육감 Sinnlichkeit” (SHS 56)을 떠올리게 하는데 반하여, 주인공의 눈에 비친 소나의 모습은 다음과 같이 비현실적으로 표현되고 있다.

머리는 어깨까지 오는 매끈한 금발이었고, 15세기 마돈나 그림처럼 좁고 거의 뽀족하다고 할 만한 특이하고 고풍스러운 얼굴이었다.

Sie hatte schulterlanges, glattes, blondes Haar, und ihr Gesicht war so ungewohnt und altmodisch, wie eines dieser Madonnenbilder aus dem 15. Jahrhundert, ein schmales, fast spitzes Gesicht. (SHS 56)

소나는 마치 그림 속 인물처럼 수수께끼 같은 신비스러운 인물로 그려진다. 소나는 베레나와 대립하는 인물로서, “변형 가능한 biegsam” (SHS 55) 다차원적 대상으로 서술된다. 소나는 “조금도 예쁘지 않고 überhaupt nicht schön”(SHS 56) 작고 기이한, 그러나 “모든 투영을 가능하게 하는 jede Projektion erlaub[ende]”(SHS 55) 대상이다.

151) Vgl. Sabine Burtscher: „Glück ist immer der Moment davor“ - Judith Hermann: *Sommerhaus, später*. Gegenwartsliteratur der 90er-Jahre im Deutschunterricht, S. 82.

그녀는 내가 상상하는 대로 그녀의 내면을 보여주었다. 그녀는 내가 모르는 사람일 수도, 작은 뮤즈일 수도, 길에서 어쩌다 스쳐 간 후 몇 년 뒤 대단한 것을 놓쳤다는 기분으로 생각나는 여자일 수도 있었다. 그녀는 어리석을 수도, 고리타분하고 신랄하고 또 영리할 수도 있었다. 그녀는 멋지거나 아름다울 수도 있었다. 언젠가 그녀는 갈색 외투를 입은 창백한 소녀였고 정말 눈에 띄지 않았다. 내 생각에 그녀는 사실 아무 것도 아니었기 때문에 정말 변형 가능했다.

Sie erlaubte mir jede mögliche Wunschvorstellung von ihrer Person, sie konnte eine Unbekannte sein, eine kleine Muse, jene Frau, der man einmal auf der Straße begegnet und an die man sich noch Jahre später mit dem Gefühl eines ungeheuren Versäumnisses erinnert. Sie konnte dumm sein und schön, und es gab Augenblicke, da war sie ein Mädchen, blaß im braunen Mantel und wirklich unwichtig; ich glaube, sie war so biegsam, weil sie eigentlich nichts war. (SHS 55)

위에서 인용된 부분은 소냐에 대한 묘사가 서술된 이야기의 첫 문단인데, 이렇듯 소냐는 눈에 띄지 않을 정도로 큰 의미를 갖지 않았지만 모든 가능성이 열려 있어 고정되지 않은 존재 혹은 모호한 가상의 존재로 서술된다. 이는 크리스테바의 표현으로 말하자면 미래가 없는 주인공과 소냐의 과거는 역사적 과거가 아니라, 이를테면 이들의 “과거는 미래가 없는 만큼 더욱 더 현존하는 하나의 기억에 불과하다”¹⁵²⁾는 것을 드러내 준다. 이렇듯 중요한 의미가 없는 것으로 보인 소냐는 주인공의 ‘결핍’ 혹은 ‘상실’을 나타내준다 할 수 있다. 이러한 결핍은 불확실한 그리움의 형식으로 나타난다.

152) SSDM 159: “[Die Vergangenheit] ist nur eine *Erinnerung*, und um so mächtiger, als sie keine Zukunft hat.”

3. 멜랑콜리적 서사와 자기해방의 추구

앞서 살펴본 바와 같이 헤르만 작품에서 등장인물들이 겪는 멜랑콜리의 원인인 상실된 대상은 그 어떤 지상의 언어로도 애도될 수 없는 가장 모호한 대상이라는 점이 특징이다. 즉 상실된 대상의 정체성이 명확하지 않다. 이처럼 멜랑콜리적 주체들이 느끼고 있는 상실감의 이유에 대해서 명확하게 규정할 수 없는 것과 관련하여 멜랑콜리가 결여를 상실로 받아들인다고 설명하는 슬라보예 지젝 Slavoj Žižek의 관점이 주목할 만하다. 지젝에 의하면 욕망의 대상은 처음부터 결여되어 있었는데, 멜랑콜리적 주체는 대상을 마치 이전에 소유하고 있었는데 나중에 잃어버리기라도 한 것처럼 여긴다는 것이다.

멜랑콜리가 헛갈리게 만드는 것은 욕망의 대상이 처음부터 결여되어 있었다는 사실, 욕망의 대상의 출현은 그것의 결여와 포개어져 있다는 사실, 욕망의 대상이란 어떤 공허/결여의 실정화일 뿐 ‘그 자체로는’ 실존하지 않는 순전한 왜상적(歪像的, anamorphic) 실체에 불과하다는 사실이다. 역설적인 것은 결여를 상실로 옮기는 멜랑콜리의 이 기만적인 번역이 우리로 하여금 대상의 소유를 주장할 수 있게 해준다는 점이다. 갖고 있지 않았던 것을 상실할 수는 없다. 하지만 역으로, 무언가를 상실했다면 이전에 그것을 가지고 있었다는 뜻이 된다. 바로 이런 논리 하에 멜랑콜리케는 자신을 무조건적으로 상실한 대상에 고착시키고, 바로 그 상실의 포즈 속에서 그러저럭 대상을 소유하게 되는 것이다.¹⁵³⁾

즉 “우리가 이전에 결코 가져본 적이 없었던, 애초부터 상실된 상태였던 어떤 대상을 소유하는 유일한 방법은 우리가 아직 완전히 수중에 넣고 있는 어떤 대상을 마치 그것이 이미 상실된 것인 양 다루는 것”¹⁵⁴⁾이라고 한다. 지젝의 관점은 다음과 같은 인용문에서도 잘 드러난다.

153) 슬라보예 지젝: 전체주의가 어쨌다구?, 한보희 옮김, 새물결 2008, 220-221쪽. 번역본은 ‘melancholie’를 ‘우울증’으로 번역하는데, 이 글에서는 ‘멜랑콜리’로 번역하기로 한다.

154) 슬라보예 지젝: 전체주의가 어쨌다구?, 224-225쪽.

멜랑콜리의 주체는 시간 속에서 부패하고 타락하기 마련인 우리의 일상적 현실을 넘어서는 또 다른 절대적 현실성에 대한 형이상학적 열망을 여전히 간직하고 있다. 이러한 곤경에서 벗어날 수 있는 유일한 방법은 보통의 감각적이고 물질적인 어떤 대상(가령 사랑하는 여자)을 절대적인 것으로 승격시키는 길뿐이다. 따라서 멜랑콜리의 주체는 그가 갈망하는 대상을 육체를 지닌 절대성이라는 모순적 혼합물로 승격시킨다. 하지만 이 대상도 육체를 지닌 이상 어쩔 수 없이 부패하기 마련이므로 그는 오직 그것이 상실되는 한에서, 즉 그것의 상실 속에서만 이 대상을 무조건적으로 소유할 수 있다.¹⁵⁵⁾

지젝의 이러한 관점은 멜랑콜리적 주체들의 근거 없는 상실감을 이해하는데 새로운 가능성을 열어줄 수 있다. 이렇게 헤르만 작품에서 멜랑콜리는 특정 이념이나 대상을 상실한 슬픔이라기보다는 뚜렷한 이유 없이, 뚜렷한 상실의 근거 없이 우울과 권태에 젖어 있는 모습으로 나타난다. 멜랑콜리적 주체들의 “상실은 이름도 없고 형태도 없이 애매한 과거로, 불명확한 모습으로, 일종의 의식 부재 상태로 남아 있다.”¹⁵⁶⁾ 단지 잃어버린 짧은 순간의 기억들 혹은 추억들의 흔적만 남아 있을 뿐이다. 작중 인물들은 무엇을 상실했는지 말할 수 없음에도 상실의 슬픔에 깊이 빠져 있는 것이다. 즉 작중 인물들은 상실의 대상조차 상실된 텅 빈 허무의 장소에서 살고 있다. 그렇다면 이제부터는 알 수 없는 대상의 그림자에 갇힌 멜랑콜리적 주체가 어떠한 방법에 의하여 이러한 멜랑콜리 상태에서 벗어나려고 시도하는가라는 문제에 대하여 고찰하고자 한다. 즉 헤르만이 어떻게 역사의 시간에 저항하는 미학적 전략들을 구현하면서 멜랑콜리적 주체의 회상과 이야기하기를 통해 부재하는 것을 현존시키고, 멜랑콜리적 주체가 어떤 방식으로 자기해방을 추구하는지에 관하여 살펴보고자 한다.

155) 지젝: 같은 책, 222쪽.

156) 박희경: 트라반트 세대의 멜랑콜리. 동독에 대한 문학적 기억의 방식들. 실린 곳: 노영돈 · 류신 외: 독일 신세대 문학. 1990년 이후 독일 문학계의 지형 변화, 민음사 2013, 75쪽.

3.1. 멜랑콜리적 주체의 회상과 ‘이야기하기’를 통한 부재의 현존

앞서 크리스테바는 “오직 기호들을 해체하고 재구성하는 ‘시적 형식’만이 멜랑콜리의 승화의 시도로서 ‘쇼즈’에 대한 불확실하지만 적절한 접근을 보장할 수 있다”¹⁵⁷⁾고 하였다. 특히 문학적 창조 행위는 하나의 장치를 제안하는데, 이 장치의 음률 체제, 등장인물들의 극작술, 함축된 상징 체계는 주체가 상징의 붕괴와 별이는 투쟁의 가장 충실한 기호학적 표상이 된다. 크리스테바는 문학적 표상이 현실적이고 상상적인 효험을 가지며 가공보다는 카타르시스에 속한다고 보아야 하며, 시대에 따라 모든 사회에서 사용된 치료 방법이라고 한다.

앞서 잠시 언급하였듯이 헤르만의 작품은 헤르만이 독일을 떠나 뉴욕에서 인턴 기자생활을 하면서 느꼈던 고향에 대한 깊은 향수를 달래기 위하여 가족들과 친구들에게 보낸 편지를 토대로 탄생하게 되었다.¹⁵⁸⁾ 헤르만은 뉴욕에서의 삶이 기대했던 것과 다르고 힘들어서 편지를 쓰기 시작했으며, 편지에서 뉴욕에 관한 이야기를 하면서 점차 뉴욕이 마음에 들게 되었다고 한다.¹⁵⁹⁾ 또한 헤르만은 베를린으로 돌아온 뒤 일종의 진공상태에 빠져 있었으며, 방향을 잃은 채 무기력하고 무감각하게 지냈던 경험에 대한 반사로서 글을 쓰기 시작했다고 밝힌 바 있다.¹⁶⁰⁾ 헤르만은 의식에 기반하고 있는 인간의 여러 가지 활동 가운데 우울 내지 멜랑콜리 성향을 가지고 있는 자아의 ‘불연속성’ 현상을 일상의 사유 속에서, 독백이나 대화 속에서 ‘이야기하기’를 통해 그려냄으로써 멜랑콜리의 승화 가능성을 제시해준다. 이러한 문학적 창조행위에 의하여 작가 자신의 개인적 상실을 치유하는 동시에 현대사회를 살아가는 독자로 하여금 자

157) SSDM 22: “Ist die sogenannte poetische Form, die die Zeichen auflöst und wieder zusammenfügt, der einzige »Container«, der den unsicheren, aber doch angemessenen Zugriff auf das Ding zu gewährleisten scheint.”

158) Vgl. Lenz/Pütz: a. a. O., S. 228.

159) Vgl. ebd.

160) Vgl. Lenz/Pütz: a. a. O., S. 230.

신의 상실을 현존시키고 성찰하는 계기를 부여한다.

3.1.1. 과거와 현재의 혼재

헤르만 이야기들에서 시간은 더 이상 이야기의 연속성을 뒷받침해 주는 서사의 틀이 아니며 단절된 순간의 연속으로서 존재할 뿐이다.¹⁶¹⁾ “이야기 구조 안에서 과거와 현재의 시공간이 혼재하기도 하며, 과거의 이야기들이 현재 안에서 해체되어 흩어지기도 한다.”¹⁶²⁾ 멜랑콜리한 주체가 우리가 인간관계 속에서 흘려버리는 것들, 일상 속에서 지키고 싶은 가치들, 우리가 옹호하고 싶은 믿음들 때문에 묻어 두거나 간과해 버리는 것들을 그냥 흘려보내지 않듯이 헤르만 문학은 과거를 이미 지나간 것이 아니라 현재의 시간에 계속 새롭게 떠오르고 공존하는 것으로 본다. 이것은 사소하고 무의미해 보이는 것도 인식과 서술의 대상이 될 수 있다는 멜랑콜리적 시간관을 드러내준다. 이러한 새로운 시간성은 ‘기억’을 매개로 창조된다. 역사적 시간과 구분되는 주관적 시간은 ‘나만의 것’으로서 의미화된 시간이다. 이러한 시간은 의도하지 않은 어떤 우연한 계기로 순간적으로 현현되는 것이므로, 이러한 시간이 소환될 때 일상적인 시간의 흐름은 정지된다. 현실의 시간을 초월하는 것이 아니라, 일상의 시간 속에서 순간적으로 현현되는 시간은 기억이라는 주관적 시간으로서, 이에 의해 새로운 시간이 창조될 가능성이 열리게 된다.

우리는 앞서 프로이트와 크리스테바의 멜랑콜리 개념에 근거하여 인물들의 멜랑콜리가 과거의 시간에서 벗어나지 못하는 까닭에 현재의 시간을 살지 못하는 절망이라는 점을 살펴보았다. 헤르만 작품은 말로 표현하기 어려운, 즉 말로 붙잡을 수 없는 슬픔과 절망을 어떻게 언어화할 수 있을 것인가의 문제에 집중한다. 헤르만은 바로 ‘회상’과 ‘이야기하기’를 서사기법의 도구로 사용함으로써 상실한 과거의 흔적을 새롭게 저장

161) 노영돈 · 류신: 독일 신세대 문학의 글쓰기 전략. 실린 곳: 독일 신세대 문학. 1990년 이후 독일 문학계의 지형 변화, 민음사 2013, 63쪽 참조.

162) 노영돈 · 류신: 독일 신세대 문학의 글쓰기 전략, 64쪽.

하고 흘러가버린 과거에 의미를 부여함으로써 상실한 대상을 기억할 만한 특별한 존재로 만들고 결국 상실을 부정하는 것이 아니라 부재를 인정하고 받아들이기 위한 것이자 과거와 이별하는 방법을 제안한다. 이는 과거와 새롭게 대면할 수 있는 애도의 기억을 수행하는 것이라 할 수 있다.

헤르만 작품에서 “기억된 과거는 이야기의 형식으로 존재한다.”¹⁶³⁾ “이야기하는 행위는 기억의 행위, 즉 주체가 과거를 자신의 것으로 저장하고 거기에 의미를 부여하는 의식”¹⁶⁴⁾이다. 그리고 누군가를 만나 자신에 관한 이야기, 자신만의 이야기를 털어놓는 것은 새로운 대상의 출현을 의미할 수 있다.¹⁶⁵⁾ 예컨대 「어떤 것의 끝」에서 소피는 세상을 떠나기 전 약 1년간 대부분의 시간을 치매를 앓은 할머니의 삶을 회상하며 이야기한다. 소피는 제 2차 세계대전을 겪은 젊은 시절부터 전후시대를 거쳐 치매를 앓다가 화재로 죽기까지의 할머니의 인생을 ‘이야기’를 통해서 회상하고 재구성한다. 이 작품은 “소피는 말한다. 할머니는 마지막 해에는 침대에 누워 있기만 했어. Sophie sagt: »Sie hat im letzten Jahr nur noch im Bett gelegen.«”(SHS 85)라는 문장으로 시작한다. 이 단편 소설의 대부분은 주인공 소피가 세상을 떠난 자신의 할머니에 대해 회상하며 이야기하는 것으로 이루어져 있다. 이러한 회상에 의하여 과거의 흔적을 새롭게 저장하고 재구성하는 기억작업은 물론 에너지를 요한다.

“이게 쉽지 않다는 거, 알겠니?” 소피가 말한다. “하나하나 기억을 더듬어 가는 것 말이야. 나는 금방 잊어버리거든. 특히 얼굴을, 나는 항상 사람 얼굴을 잊어버려. 사실은 아주 금방. 할머니 얼굴도 기억이 나질 않아.

»Weißt du«, sagt Sophie, »das ist auch nicht leicht. Sich die

163) 박희경: 트라반트 세대의 멜랑콜리. 동독에 대한 문학적 기억의 방식들, 81쪽.

164) 같은 곳. Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart und Weimar: Metzler 2005, S. 144-147.

165) 맹정현: 같은 책, 165쪽 참조.

Erinnerung zurückzuholen, Stück für Stück. Ich vergesse so schnell. Gesichter vor allem, ich vergesse immer Gesichter, ich vergesse sie eigentlich sofort, auch an das Gesicht meiner Großmutter kann ich mich nicht mehr erinnern.” (SHS 89)

소피는 독자가 알 수 없는 익명의 대화 상대방에게 이야기를 하는 것으로 묘사된다. 이야기하는 중간에 소피가 “미안해 Entschuldige”(SHS 85), “좀 있다 우리 와인 마시자 Gleich trinken wir Wein.”(SHS 87) 등의 말들을 함으로써 소피의 이야기를 듣고 있는 청자가 존재한다는 것이 암시된다. 그 밖에 소피가 창밖을 내다보거나 미소 짓는 모습 등이 대화 상대방에 의하여 관찰된다. 이러한 점들은 이 단편이 3인칭 시점의 소설이라는 것을 분명히 해주지만, 대화 상대방이 구체적으로 누구인지가 밝혀지지 않고 대화의 장소인 카페 안은 “텅 비어 있다 ganz leer”(SHS 88)고 묘사되고 있는 점, 카운터에 기대어 조는 듯 마는 듯 대기하고 있는 카페 여종업원만 명시적으로 제시된다는 점에 비추어 볼 때 이야기를 읽는 독자는 마치 소피가 독백을 하고 있는 것과 같은 인상을 받게 되거나 혹은 소피가 독자 자신에게 직접 이야기하는 것과 같은 생각이 들게 한다. 이러한 서술기법은 독자로 하여금 이야기에 더욱 집중하게 만드는 효과를 갖는다.

한편 소피는 할머니에 관한 이야기에서 더 나아가 할머니가 들려줬던 이야기 두 편을 전달해준다. 그 중 첫 번째 이야기는 전쟁 중의 이야기인데, 기차를 타고 피난 가는 도중에 기차가 잠깐 멈춰 섰을 때 불 일을 보러 유채밭으로 뛰어갔다가 기차를 놓치는 바람에 죽을 뻔했던 당시 여섯 살 아들에 관한 이야기다. 두 번째 이야기는 전쟁 뒤의 이야기인데, 소피의 어머니인 할머니의 딸아이가 쏜 딱총을 눈에 맞아 눈이 멀게 된 아들의 사고에 관한 이야기다. 아들은 그 사고 이후로 왼쪽 눈에 유리 눈알을 끼워야만 하였다. 이는 할머니가 아들을 두 번 잃을 뻔 했던, 평생 잊을 수 없는 할머니의 이야기다. 아들의 상처에 대한 할머니의 슬픔은 할머니가 왼쪽 눈을 깜박거리려는 행동으로 나타난다. 이 두 가지 이야기는 할머니의 가슴 깊은 곳에 새겨진 삶의 흔적의 단면들이다. 이처럼

헤르만 작품에 나타나는 멜랑콜리적 이야기는 부재하는 것을 환기시키는 기능을 갖는다. 작중 인물들의 슬픔 속에서 사라진 대상들이 현존하게 되는 역설적인 상황이 발생하게 되는 것이다.

할머니는 난방을 하고 옷을 여러 겹 입고 두꺼운 이불을 덮고도 “늘 추위에 떨었다. Sie fror immer.”(SHS 89) 이는 그 무엇으로도 채워지지 않는 할머니의 공허한 마음을 드러내는 것일지도 모른다(“왜 이런지 모르겠는데, 아직도 추워 Ich weiß nicht, mir ist noch immer kalt.”(SHS 90)). 채워지지 않는 이러한 추위는 말로 표현할 수 없는 삶의 박탈감과 공허를 암시해준다.¹⁶⁶⁾

여기서 주목해야 할 점은 소피가 할머니에 관한 이야기를 하는 과정에서 할머니와 동일하게 묘사된다는 점이다. 예컨대 늘 추위에 떨던 할머니처럼 소피는 “추위를 타는 verfroren”(SHS 86) 것으로 묘사되고, 술에 집착하는 할머니의 모습을 회상하고 소피는 “와인 마시고 싶어. Ich würde gern Wein trinken.”(SHS 87)라고 말한다. 그리고 담배를 피우는 소피의 모습은 담배를 피웠던 할머니의 모습과 겹쳐진다.

소피는 [...] 담배 한 대에 불을 붙여 깊이 빨아 당기며 담배 연기를 쳐다본다. 그녀는 피곤해 보인다. “할머니는 긴 담배를 피웠어, 기다란 여성용 담배 있잖아. 절대 들이마시지는 않았고 항상 연기를 쳐다봤어. 나처럼. 아니면 내가 할머니처럼.

Sophie [...] zündet sich eine Zigarette an, inhaliert tief, schaut dem Rauch hinterher. Sie sieht müde aus. Sis sagt: »Meine Großmutter hat die langen Zigaretten geraucht, lange, leichte Damenzigaretten, nie inhaliert und immer dem Rauch hinterhergeschaut. So wie ich. Oder ich wie sie. (SHS 90)

소피는 할머니의 삶을 자신과 격리된 것이 아니라 자신의 일부로 동일시하면서 기억을 통해 현재화시킴으로써 애도의 기억을 수행하는 것이다.

앞서 언급한 바와 같이 이야기하는 행위는 기억하는 행위이자 과거와

166) 서유정: 같은 논문, 188쪽 참조.

이별하는 방법이다. 「어떤 것의 끝」에서 소피가 회상과 이야기하기를 통해서 할머니를 비롯한 잃어버린 것들에 대한 애도 작업을 시도하듯이 「붉은 산호」에서 화자 ‘나’는 증조할머니의 이야기를 하면서 과거를 기억한다. 그러나 화자는 다음과 같이 반복적으로 반문함으로써 기억의 정체성에 대하여 지속적으로 회의한다.

이것이 내가 하고 싶은 이야기인가? 잘 모르겠다. 정말 모르겠다.
Ist das die Geschichte, die ich erzählen will? Ich bin nicht sicher.
Nicht wirklich sicher. (SHS 11 u. 19)

이렇게 서술자 ‘나’는 끊임없이 이야기에 대하여 생각하지만, 진정 하고 싶은 이야기가 그것인지에 대하여는 확신을 갖지 못한다. ‘나’는 시니피양(기표)과의 관계 속에서 자신의 존재가 소외된 듯한 느낌을 받고 있다. 보통 말하는 존재가 자신의 담론과 일체를 이루는데 반하여, 멜랑콜리적 주체는 자신이 하는 말이 낯선 것으로 여겨진다. 멜랑콜리적 주체는 어머니를 상실할 수 없기 때문에 모국어의 의미를 잃어버린 이방인인 것이다. 그러나 ‘나’는 증조할머니에 대한 환영을 들음으로써 역사에서 잊혀진 증조할머니에 대한 이야기를 회상하고 이야기함으로써 과거를 무덤 속에 묻어두지 않고 현재의 시간으로 회귀시킨다. 무엇보다도 서술자 ‘나’는 바로 자신을 구속하고 있는 과거와 이별하기 위하여 이야기하고자 한다.

나는 말했다: “난 그 얘기를 할 거야, 듣고 있어! 페테르부르크 이야기, 그 옛날 얘기. 그 이야기로부터 벗어나 나아가려면 말해야 해.”
Ich sagte: »Ich will die Geschichten erzählen, hörst du! Die Petersburger Geschichten, die alten Geschichten, ich will sie erzählen, um aus ihnen hinaus, und fortgehen zu können.« (SHS 24)

위 인용부분에서 드러나듯이 이 작품의 주인공은 절망에서 벗어나기 위해 몇 십 년이 지난 일이라 지금은 의미가 없어 보이는 옛날이야기를

하려고 한다. 화자 ‘나’는 과거의 사슬을 끊기 위하여, 즉 애도의 형식으로서 상실된 원초적 충동의 대상이 말하여질 수 있도록 이야기를 하고자 한다. 주인공은 이야기를 꺼내기 위하여 심리 치료사를 찾아간다. 화자 ‘나’는 어쩌면 심리 치료사에게서 새로운 대상의 출현을 기대하였는지도 모른다. 그러나 심리 치료사의 방 안에서는 주인공의 예상과 달리 침묵만 흐르고, ‘나’는 여전히 상징체계의 정지 상태에 놓여 있다. 심리 치료사의 방은 시계가 쨍각쨍각 돌아가는 세계이다. 심리 치료사의 방에 깔려 있는 “검푸른 바다 빛깔의 카펫 *meerblauer, tiefblauer Teppich*”(SHS 25f.)은 ‘나’의 증조할머니가 지냈던 “바닷속처럼 어둡고 추운 방 *so dunkel und kühl wie das Meer*”(SHS 13)을 상기시킨다. 증조할머니가 어두운 방에서 혼자 지냈던 것처럼 ‘나’ 또한 혼자 있는 느낌을 받는다. 주인공은 자신의 상실에 대해서 애도할 말을 찾지 못한 채 불안해한다.

이처럼 헤르만이 창조한 허구적 인물들은 슬픔을 극복할 수 있게 해주는 새로운 대상을 찾지 못하는 애도불가능 상태에 놓여 있다. 멜랑콜리의 경우에는 욕망이 소멸되어 있기 때문이다. 프로이트가 말한 애도 작업은 원래의 대상이 새로운 대상에 의해 대체될 수 있는 가능성을 전제로 한 것이다. 그리고 상징적인 경제가 작동하지 않고는 대상의 대체를 가능하게 하는 애도 작업은 완수될 수 없다. 그러나 멜랑콜리적 주체는 욕망하지 못한다. 그러므로 욕망이 되살아나는 것이 멜랑콜리에서 벗어나도록 하는 방법이 될 수 있다.¹⁶⁷⁾

이러한 치유의 과정에서는 경험의 진정성이 지향되는 것이 아니기 때문에 이야기의 내용이 실제로 있었던 일인지 아니면 허구의 상상인지가 확실하지 않다. “문학적 기억에서 중요한 것은 기억되는 대상이 아니라 이야기를 통한 재현, 즉 형상화”¹⁶⁸⁾라 할 것이다.

과거에 대한 기억 혹은 과거의 순간을 회상하고 형상화하는 방식은 과거의 한 순간을 사진처럼 포착하여 표현하는 방식에 의하여 이루어진다. 즉 인물들의 내면세계를 시사해주는 장면 묘사는 스냅 사진과 같으며,

167) 맹정현: 같은 책, 190-194쪽 참조.

168) 박희경: 같은 글, 86쪽.

헤르만의 언어는 카메라 렌즈가 포착해 놓은 순간의 장면처럼 간결하고 사실적이다.¹⁶⁹⁾

할머니 머리는 백발이었어. 할머니는 아침에 삶은 계란 노른자를 빵에 다 얹고 설탕을 넣지 않은 홍차를 마셨어. 할머니 집에는 거실과 침실에 전화가 각각 한 대씩 있었는데, 가끔 아들이 멀지 않은 교외 별장에서 전화를 걸어 건강과 누이의 안부를 물었어. 할머니는 오줌을 싸 놓은 자리가 따가운데도 누워만 있었고, 숨을 크게 들이쉬고 눈을 반짝거리면서 수화기를 귀에 바짝 대고 ‘좋아, 별일 없다.’라고 방이 울릴 정도로 말씀하셨어.

Ihre Haare waren weiß. Sie ließ am Morgen das Eigelb über das Brot laufen und trank Tee schwarz, ohne Zucker. Es gab ein Telefon im Wohnzimmer und eines im Schlafzimmer, und manchmal rief der Sohn an und erkundigte sich aus der lichten Ferne seiner Vorstadtvilla nach der Gesundheit und der Schwester. Meine Großmutter lag in ihrem Urin und hatte Schmerzen und holte tief Luft, hielt sich mit leuchtenden Augen den Hörer ans Ohr und sagte ins Zimmer hinein: >Gut, alles ist gut.< (SHS 90)

이와 같이 소피가 “생각이 잘 나지 않아 Ich bin nicht mehr sicher”(SHS 85)라고 말하면서도 할머니의 행동이나 의식에 대해서까지도 세밀하게 회상하며 이야기하는 회상작업에 의하여 과거의 시간을 현재의 시간에 계속 떠오르고 공존하는 것으로 만든다.

헤르만의 사실적이며 간결한 문체는 예컨대 「헌터 톱슨 음악」에서도 잘 드러나는데, 독자는 다음과 같은 장면 묘사에 의하여 주인공이 묵고 있는 뉴욕의 넓고 오래된 워싱턴 제퍼슨 호텔의 세계로 인도된다.

헌터는 납작한 손으로 커다란 회전문을 민다. 따뜻한 공기가 훑 덮쳐와 숨이 막힌다. 초록색의 호텔 통로에는 발자국들이 시커멓게 찍혀 있다. 그는 어두컴컴한 호텔 라운지로 들어선다. 라운지에는 시간을 다시

169) 노영돈 · 류신: 같은 글, 63-64쪽 참조.

돌이킬 수 없는 해묵은 자줏빛의 실크 벽지를 발라 놓았고, 구석에는 부드러운 가죽 의자가 놓여 있고, 커다란 수정 샹들리에가 달려 있다. 실크 벽지는 우글쭈글하고, 가죽 의자는 닳고 닳아 폭 꺼져 있고, 샹들리에 유리는 닳여 있지도 않고 반짝이는 불빛도 없다. 열두 개의 전구 대신 두 개만 달랑 꽃혀 있다. 워싱턴 제퍼슨은 이제 호텔이 아니다. 그것은 늙은 사람들을 위한 수용소, 빈민 구호 시설이자 삶의 종착지에 이르기 전 마지막으로 머무는 황폐한 정거장, 유령의 집이다.

Hunter stößt die große Schwingtür mit der flachen Hand auf, die Wärme zieht ihn hinein und nimmt ihm den Atem, auf dem grünen Hotelläufer zeichnen schwarze Fußspuren. Er betritt das dämmerige Foyer, dessen mit dunkelroter Seide bespannte Wände, weiche Ledersitzecken und große Kristalleuchter von der Unwiederbringlichkeit der Zeit erzählen; die Seide wellt sich, die Ledersitzecken sind durchgegessen und abgeschabt, in den Leuchtern fehlen die schimmernden, geschliffenen Gläser, und statt zwölf Birnen stecken in jedem nur noch zwei. Das Washington-Jefferson ist kein Hotel mehr. Es ist ein Asyl, ein Armenhaus für alte Leute, eine letzte, verrottete Station vor dem Ende, ein Geisterhaus. (SHS 115f.)

공감각을 경험할 수 있는 형용사를 통해 표현된 낡은 호텔은 마치 카메라의 렌즈로 보는 것처럼 공감각을 형성하면서 세밀하게 묘사되고 있다. 다음 장면도 마치 영화의 한 장면을 보는 것 같이 카메라 렌즈가 순간의 장면을 포착하는 것처럼 간결한 문장으로 표현되고 있다.

헌터는 열쇠를 자물통에 꽂아 돌린다. 스위치를 켜다. 등 뒤로 문을 닫는다. 그는 장 본 것을 꺼내 놓고, 침대에 누워 눈을 감는다. 감은 눈 뒤의 어둠 속에서 작은 녹색의 점들이 이리저리 춤을 춘다. 방이 돌아간다. 그것은 항상 돌아간다. 위층 마룻바닥이 삐걱거리고, 어디선가 문 닫히는 소리, 멀리서 엘리베이터가 덜커덩거리는 소리가 들려온다.

Hunter dreht den Schlüssel im Schloß, knipst Licht an, schließt die Tür hinter sich ab. Er packt die Lebensmittel aus, legt sich aufs

Bett, macht die Augen zu. Im Schwarz hinter den geschlossenen Lidern tanzen kleine grüne Punkte auf und ab. Das Haus bewegt sich. Es bewegt sich immer. Die Dielen über ihm knarren, irgendwo schlägt eine Tür, entfernt tumpelt der Fahrstuhl. (SHS 118)

이렇게 시각, 청각 그리고 촉각의 표현이 어우러지면서 주인공이 머물고 있는 오래되고 낡은 호텔은 세밀하게 묘사되고 있다. 작품 속 호텔은 외진 곳에 있어서 “평범한 호텔손님 normaler Hotelgast”(SHS 116)이라면 찾기도 힘든 공간으로서 일반 세계와 격리된 고유한 장소의 의미를 가진다. 이는 주인공 헨터의 고립과 황폐에 대한 표현으로 볼 수 있다.

한편 「소냐」에서 주인공 ‘나’는 소냐와 적지 않은 시간을 보냈지만 정작 소냐에 대해 아는 것이 없다. 크리스테바는 “고통을 명명하고, 찬양하며, 가장 미세한 구성 요소들로 분해하기는 애도를 해소시키는 한 가지 방법”¹⁷⁰⁾이라고 강조한 바 있는데, 화자 ‘나’는 과거의 시간을 ‘회상’함으로써 비로소 소냐에 대해 깊이 생각하고 소냐가 어떠한 존재인가를 지각하게 된다.

그 밤들 동안 그녀는 작고 피곤한, 그리고 무엇인가에 사로잡힌 아이였고, 자기만의 특이한 방법으로 말 상대가 되어 주었다. 내 곁에 앉아 내 말에 귀 기울여 주었고, 내가 아주 특별한 사람이라는 허영심을 갖게 해주는 아이였다.

Sie war für mich in diesen Nächten eine kleine, müde und von irgend etwas besessene Person, die mir auf ihre seltsame Art Gesellschaft leistete; die bei mir saß, mir zuhörte, mir ein eitles Gefühl von Wichtigkeit verlieh. (SHS 67f.)

소냐가 다시 떠난 뒤에 주인공은 과거를 회상하는데, 회상에서 찾은 것은 무엇인가 갑자기 없어지고 남은 소실의 흔적뿐이다. 그리고 주인공은

170) SSDM 107: “Ein Mittel, die Trauer aufzufangen, ist sicher, das Leiden zu benennen, zu steigern, es bis in seine feinsten Verästelungen hinein zu untersuchen.”

왠지 모를 슬픔과 애매모호한 불안을 느낀다. 서술자 ‘나’가 마주하는 공백은 추위만큼 채워지지 않는다. 주인공의 회상에 의해 비로소 소냐의 부재가 의미 있는 것으로 재구성되고 현현된다. 이러한 회상에서 발견할 수 있는 특징은 무엇보다도 성찰하는 주체의 모습이 나타난다는 점이다. 소냐와 함께 있을 때에는 미처 인식하지 못했던 부분을 소냐의 부재를 기억하고 소냐와 함께 보낸 시간을 회상함으로써 비로소 자신과 타자인 소냐의 관계에 대한 인식이 나타나고 있다. 기존의 나르시시즘의 세계를 돌아보면서 타자를 향한 시선이 열리게 되는 것이다.

2월이고, 나는 썰 새 없이 난로에다 석탄을 집어넣지만 따뜻해질 기미가 없다. 나는 더 이상 소냐를 보지도 못했고, 그녀의 소식을 듣지도 못했다. 마당에 있는 앙상한 보리수 가지는 창문을 두드리고, 터키 아이들을 위해 새 축구공을 사 줄 때가 되었다. 나는 소냐가 어디 사는지, 잘 지내는지를 물어보기 위해 언젠가 빨간 머리의 작은 여자와 마주치기를 기다리고 있다. 가끔 길을 가다가 누군가가 내 뒤를 바짝 따라붙어 걷는다는 느낌이 들 때, 뒤를 돌아보지만 거기엔 아무도 없다. 하지만 그 미묘한 떨림은 남아 있다.

Es ist Februar, ich lege unentwegt Kohlen in den Ofen, aber es will nicht warm werden. Ich habe Sonja nicht mehr wiedergesehen, und ich habe nichts mehr von ihr gehört. Die Linden auf dem Hof ticken mit ihren kahlen Zweigen gegen mein Fenster, es ist an der Zeit, für die Türkenjungs einen neuen Fußball zu kaufen. Ich warte darauf, daß ich irgendwann dieser kleinen, rothaarigen Frau begegne, um sie zu fragen, wo Sonja jetzt lebt und wie es ihr geht. Manchmal habe ich auf der Straße das Gefühl, jemand liefе dicht hinter mir her, ich drehe mich dann um, und da ist niemand, aber das Gefühl der Irritation bleibt. (SHS 84)

3.1.2. 현실과 환상의 혼재

현실의 시간을 전복시키는 또 다른 방법으로 헤르만은 현실과 환상을

혼재시킨다. “지극히 사실적으로 묘사되는 이야기 안에서 현실과 환상이 분명하게 구분되지 않고 혼재한다.”¹⁷¹⁾ 헤르만 이야기 안의 서사는 현실과 환상 사이를 오간다. 몽환과 환상을 통해서 이야기 속 현실을 꿈처럼 구성하거나, 이야기의 등장인물들을 몽유병자들처럼 형상화한다.¹⁷²⁾

우리는 작품집 곳곳에서 인물과 공간이 비현실적으로 묘사되는 것을 발견할 수 있다. 앞서 이야기한 바와 같이 「붉은 산호」에서 인물 중 한 명인 ‘나’의 애인은 ‘회색의 물고기’로 묘사되고, 현실의 공간은 몽환 내지 환상적 요소로 채워진다. 현실의 장소는 마치 꿈 속 한 장면처럼 묘사된다. 이 단편에서 특히 주목할 만 한 점은 현실적 공간이 “바다 das Meer” 속 심연으로 형상화된다는 점이다. 증조할머니의 집을 감싼 “어스름한 빛은 바다 속 심연 ein Dämmerlicht, [...] wie auf dem Grunde des Meeres”(SHS 12)과 같고, 증조할머니의 방은 “부드러우면서도 바다 속처럼 어둡고 추운 so dunkel, weich und kühl wie das Meer”(SHS 13) 것으로 묘사된다. ‘나’의 애인의 방에서는 “먼지들이 해초와 해조류처럼 방 안을 떠돌고 있다. die Staubflocken trieben durch das Zimmer wie die Algen und der Tang.”(SHS 20) 애인의 “방은 몹시 어두웠고 바다 밑과 같은 정적이 감돌았다. Im Zimmer war es so dunkel und still wie auf dem Grund des Meeres.”(SHS 17) 그리고 심리 치료사의 방바닥에 깔린 양탄자는 바다 속 심연을 연상시키는 “바다처럼 푸른 meerblau”, “검푸른 tiefblau”(SHS 25) 색채로 표현된다. 이렇게 멜랑콜리적 주체가 현실의 시공간이 아닌 먼 바다 속 심연에 잠겨 있듯이 작품 속 공간은 멜랑콜리적 주체의 내면을 표현해주는 하나의 바다로 형상화된다.

또한 이야기의 장면을 청각적으로 표현하는 경우도 발견할 수 있는데, 예컨대 서술자 ‘나’가 무의미하고 무료한 나날을 보내는 과정에 증조할머니가 등장하여 방문에 노크하고 다시 사라질 때 “나는 증조할머니의 발걸음 소리가 계단에서 점점 멀어지는 것을 들었다. Ich hörte ihren

171) 노영돈 · 류신: 같은 글, 62.

172) 같은 곳 참조.

Schritt auf den Treppen immer leiser werden”(SHS 23)고 서술된다. 그리고 서술자 ‘나’가 심리 치료사를 방문할 당시 사방으로 흩어진 산호 구슬들을 다시 모으는 장면에서 아름답고 부드럽게 울리는 웃음소리를 듣는 것 같은 생각을 갖게 한다.

내가 왼손에 있던 붉은 산호 구슬을 오른손으로 주르르 붓자, 아름답고 부드러운 소리가 났고, 마치 작은 웃음이 터지는 것 같았다.

Ich schüttete die roten Korallen von der linken in die rechte Hand, sie machten ein schönes, zärtliches Geräusch, fast wie ein kleines Gelächter. (SHS 28)

이렇게 증조할머니의 형상과 산호 구슬이 청각적으로 형상화되는 것은 경험적 사실이 아닌 환상적 요소가 투입된 것임을 극명하게 드러내준다.

그리고 「소녀」에서는 앞서 언급하였지만 소녀가 “15세기의 마돈나 그림처럼 좁고 거의 뾰족하다고 할 만한 특이하고 고풍스러운 얼굴 ihr Gesicht war so ungewohnt und altmodisch, wie eines dieser Madonnenbilder aus dem 15. Jahrhundert, ein schmales, fast spitzes Gesicht.”(SHS 56)을 가진 것으로 묘사되고 있다. 그리고 슈프레 강가에 있는 소녀의 낡은 집은 “어느 순간 현실에서 벗어날 것처럼 sich irgendwann von der Wirklichkeit zu lösen schien”(SHS 65) 보인다고 서술되고 있다.

이러한 몽환과 환상적 요소는 독일 낭만주의 문학을 특징짓는 핵심적인 요소다. 그러나 낭만주의에서는 계몽주의적 시민사회로부터 도피하여 현실과 유리된 환상의 세계를 찾아 방랑의 길을 나섰던 것과 달리, 헤르만은 특정한 동경 대상을 거부하면서도 현실의 문제를 성찰하게 만든다는 점에서 차별성을 보인다.¹⁷³⁾

이제 마지막으로 멜랑콜리적 주체들의 표면적 상실이 어떻게 자아로부터의 해방가능성을 열어주는지, 즉 「붉은 산호」에서 ‘나’의 산호팔찌의 투척과 「어떤 것의 끝」에서 할머니의 방화와 자살, 그리고 「헌터 톰슨

173) 노영돈 · 류신: 같은 글, 62-63쪽 참조.

음악」에서 헌터의 음악 선물의 의미를 해방가능성과 결부시켜서 고찰하고자 한다.

3.2. 상실을 통한 해방가능성

멜랑콜리에서 이 세계는 더 이상 욕망할 만한 세계가 아니다. 세계 속에 자신의 환상을 투사할 수 없는 멜랑콜리커에게 이 세계는 더 이상 살 만한 세계가 아니다. 욕망의 불씨가 꺼져 버린 어둠의 세계에서 멜랑콜리적 주체는 헤어 나오지 못하는 듯하다. 멜랑콜리적 주체는 상실감으로 인해 고통 받지만 무엇을 잃어버렸는지 알지 못하고 지나치게 자신의 내면에 집중되어 있기 때문에 타자가 없는 세계 속에 갇혀 있는 것처럼 보인다. 그러나 멜랑콜리적 주체는 자아 자신 안에 갇혀 있지만, 이러한 자아는 사실 대상과 완전히 동일시된 자아라는 점에서 대상의 그림자 속에 갇혀 있는 자아다. 프로이트는 바로 이러한 멜랑콜리적 주체에게서 타자의 흔적을, 즉 상실된 대상의 흔적을 발견하였으며, 대상의 상실이 어떤 메커니즘을 통해서 자기비난의 결과를 낳게 되는지를 보여주었다. 그러므로 멜랑콜리는 타자의 흔적이 완전히 지워져 있을 것 같은 곳에서 타자의 흔적을 만나게 되는 가장 역설적인 지점이다. 멜랑콜리적 주체는 자신 안에서 타자를 발견함으로써 진정으로 타자와 분리될 수 있는 ‘성숙’의 가능성을 모색할 수 있게 한다.

「붉은 산호」에서 ‘나’의 애인이 어찌다 말을 하는 경우 “나는 나 자신에 대해선 관심 없어. Ich interessiere mich nicht für mich selbst”(SHS 19f.)라는 말을 반복한다면, “나는 오직 나 자신에게만 관심이 있었다. Ich interessierte mich ausschließlich für mich selbst.”(SHS 20)라는 말에서 드러나듯이 ‘나’는 자신의 내면세계에 집중되어 있었다. 주인공 ‘나’는 애인의 심리 치료사를 찾아갔을 당시에 자신이 하고 싶었던 말을 생각한다.

나는 나 자신에게 관심이 없다고 말하고 싶었지만 그건 거짓말이라고

생각했다. 나는 오로지 나 자신에게만 관심이 있었다. 사실 그 아무것도 아닌 것, 다만 나른하고 텅 비고 조용하기만 한 날들, 물속에 있는 물고기 같은 삶과 이유 없는 웃음이 뭐가 어떻단 말인가? 나는 내 속에 너무 많은 이야기가 들어 있다고, 그것이 내 삶을 힘들게 한다고 말하고 싶었다.

Ich wollte sagen, ich interessiere mich nicht für mich selbst, ich dachte, das ist eine Lüge, ich interessiere mich ausschließlich für mich selbst, und ist es das? daß da nämlich gar nichts ist? nur die Müdigkeit und die leeren, stillen Tage, ein Leben wie das der Fische unter Wasser und ein Lachen ohne Grund? ich wollte sagen, ich habe zu viele Geschichten in mir, die machen mir das Leben schwer. (SHS 26)

위 인용문에서 드러나듯이 ‘나’는 나 자신에게만 몰두해 있었으며, 나른하고 텅 빈 무감각한 상태로 하루하루를 보냈다고 말한다. 그런데 이 지점에서 우리가 주목해야 할 점은 이 단편이 일인칭 과거시제로 서술되고 있다는 점이다. 화자 ‘나’는 현재의 ‘나’가 아닌 과거 시간의 ‘나’를 에워싼 증조할머니와 애인 그리고 자신에 관한 이야기를 회상하며 이야기한다. ‘나’는 증조할머니와 애인과 같은 멜랑콜리적 주체로서 깊은 곳에서 치밀지만 각기 다른 형태로 나타나는 슬픈 무언가, 즉 상실에 관하여 이야기한다. 앞서 서술자 ‘나’가 자신의 자아를 구속하고 있는 과거의 이야기로부터 벗어나기 위하여 이야기하고자 하는 열망을 가졌음을 언급하였는데, 이렇게 자신 안에 갇혀 있는 것을 나타내주는 사물이 바로 백 년도 넘는 ‘붉은 산호 팔찌’이다. 산호 팔찌가 증조할머니에게는 남편에 대한 “분노 die Wut”(SHS 15f.)이자 해방을 나타낸다면, 서술자 ‘나’에게는 ‘나’의 정체성을 구성하여 떼어낼 수 없는 것처럼 보이는 상징물인 동시에 ‘나’로 하여금 현재의 시간을 살지 못하게 하는 억압의 상징물이기도 하다. 그리하여 나는 산호 팔찌에 담긴 이야기에서 벗어나지 못한 채 과거의 시간에 고착되어 있으면서도 산호 팔찌의 사슬에서 벗어나기를 욕망한다. 앞서 멜랑콜리적 주체는 욕망하지 못한다는 것을 언급하였는데, 변화를 추구하는 것은 새로운 욕망의 불씨로 볼 수 있다. 애인과 절망스

러운 관계를 끊어버리지 못하던 ‘나’는 심리치료를 방문할 때 자신의 손목에 차고 있던 산호 팔찌를 잡아당겨서 산호 구슬들은 사방에 흩어지게 된다. 이렇게 끊어져버려서 사방으로 흩어져 나간 675개의 산호 구슬들은 다시 살아난 욕망을 암시한다.

나는 산호 팔찌의 비단 끈을 잡아당겼고, 비단 끈이 뜯어졌고, 675개의 분노와 같은 붉고 작은 산호 구슬들이 내 가녀린 손목에서 폭죽처럼 튀어나갔다. [...] 675개의 산호 구슬은 사방에 흩어져 있었다. 그것은 처음으로 분노처럼 붉게, 그렇게 빛났고, 나는 바닥을 기어 다니면서 산호 구슬을 주웠다.

Ich zog am Seidenfaden des roten Korallenarmbandes und der Seidenfaden riß und die sechshundertfünfundsiebzig wutroten kleinen Korallen platzten in einer funkelnden Pracht von meinem dünnen und mageren Handgelenk. [...] Die sechshundertfünfundsiebzig Korallen lagen über das ganze Zimmer versprengt. Sie leuchteten so wutrot wie nie, ich kroch auf dem Boden umher und sammelte sie auf. (SHS 26f.)

사방으로 흩어진 붉은 산호 구슬들은 주인공을 엮매었던 과거 내지 사랑했던 것들에 대한 기억이자 ‘나’의 인생의 무거운 짐이 되는 많은 개별적 이야기들을 비유적으로 나타내준다. 그러나 675개의 산호 구슬은 과거에 대한 기억인 동시에 분노의 감정을 드러내준다. 나를 구속하였던 산호 구슬들은 마치 화려한 불꽃처럼 처음으로 분노를 표출한다. 그동안 억제되었던 감정은 한꺼번에 분출된다. 그러나 ‘나’는 반사적으로 구슬들을 주워 모으며 울음을 터뜨린다.

나는 산호 구슬을 다 주우려면 평생이 걸릴지도 모른다는 생각을 했고, 목숨이 다하는 날까지도 주워 담지 못하리라는 예감이 들었다.

Ich dachte, ich bräuchte mein ganzes Leben, um all diese Korallen wieder aufzuheben, ich dachte, es würde mir doch niemals gelingen, mein Leben lang nicht. (SHS 28)

이렇게 평생 슬픔을 제대로 표출하지 못하고 멜랑콜릭적 억제 상태에서 헤어 나오지 못할 것 같은 ‘나’는 마침내 산호 구슬을 심리 치료사에게 던져버린다. 이러한 행동은 자신을 구속하는 쇠사슬로부터 해방되기 위한 몸부림인 동시에 산호가 원래 있던 곳으로 되돌려 보내는 행위이다. 즉 이는 대상의 그림자에 갇혀 있던 자아를 해방시키기 위한 행동이라 할 수 있다.

붉은 산호는 그의 책상 위로 떼구루루 굴렀다. 그와 더불어 페테르부르크 전체가 굴러 흩어졌고, 크고 작은 네바 강과 증조할머니와 이삭 바루브와 니콜라이 세르게예비치와 버들가지로 짠 바구니 속에 넣어 놓은 할머니와 물고기 애인과 불가 강과 루가 강과 나로바 강과 흑해와 카스피 해와 에게 해와 걸프 해와 대서양이 굴러 떨어졌다.

Die roten Korallen prasselten auf seinen Schreibtisch, und mit ihnen prasselte ganz Petersburg, die große und die kleine Newa, die Urgroßmutter, Isaak Baruw und Nikolaij Sergejewitsch, die Großmutter im Weidenkorb und der Geliebte der Fisch, die Wolga, die Luga, die Narowa, das Schwarze Meer und das Kaspische Meer und die Ägais, der Golf, der Atlantische Ozean. (SHS 28)

세상의 바닷물이 거대한 초록의 파도를 이루며 심리 치료사의 책상 위로 출렁거리며 그를 의자에서 밀쳐 내고, 높고 빠르게 물결치면서 책상을 뒤집어 올렸다. 파도는 다시 한 번 심리 치료사의 얼굴을 때리고는 물러갔다. 물이 쿵쿵거렸다. 부서졌다. 노래를 했고, 정적과 산호의 이야기도 함께 떠내려갔다. 물은 그 이야기를 해조류 숲으로, 조개 벤치로, 바다 끝으로 다시 몰아갔다. 나는 숨을 내쉬었다.

Das Wasser der Weltmeere wogte in einer großen, grünen Welle über den Schreibtisch des Therapeuten und riß ihn vom Stuhl, es stieg schnell höher und trug den Schreibtisch empor, aus seinen Wellenkämmen stieg noch einmal das Therapeutengesicht auf, dann verschwand es, das Wasser rauschte, brandete, sang und stieg und schwemmte die Geschichten mit sich fort, die Stille und die

Korallen, schwemmte sie zurück in die Tangwälder, in die Muschelbänke, an den Meeresgrund. Ich holte Luft. (SHS 28)

산호 구슬들이 굴러 떨어지면서 심리 치료사의 책상 위는 하나의 거대한 바다로 변하고 ‘나’를 짓누르던 과거의 이야기들도 바닷물과 함께 떠내려 간다. 이로써 비로소 ‘나’는 이야기들로부터 벗어날 수 있게 된다. 「붉은 산호」는 ‘나’의 가족이 살아온 인생에 관한 이야기들을 통해서만 실존할 수밖에 없으면서도 그 모든 과거의 속박으로부터 자유로워지고 자기 고유의 ‘정체성 Identität’을 갈망하는 심리를 표현하고 있다고 할 수 있다.

「어떤 것의 끝」에서 할머니는 하루의 거의 대부분을 침대에 누워 있는 시간으로 보내면서 언제나 할아버지가 누워 있던 침대 오른쪽 자리는 비워 둔다. 딸 내외가 두 집 건너서 살면서 할머니를 보살펴 준다. 사위는 아침마다 할머니의 아침식사를 준비해주고, 딸은 저녁시간을 할머니와 함께 보내지만 할머니에게 남편의 빈자리는 그 무엇으로도 채워지지 않는다. 할머니는 어린 아이같이 칭얼거리기도 하고 떼를 쓰기도 하고, 더 이상 걸을 수도 없어서 기어 다니거나 보행기를 이용해야만 한다. 치매를 앓고 있는 할머니는 현실의 시간에서 벗어난 다른 세계에서 살고 있는 듯하다. 할머니는 낮과 밤의 구별이 더 이상 없는 낮선 세계에서 하루하루를 보낸다.

할머니는 침대에서 오줌을 샐고 울면서 처량하게 저녁까지 누워 있었어. 그러나 가끔 할머니는 노래도 불렀고 우리가 알 수 없는 것에 대해 왼쪽 눈을 깜박거리며 눈물을 짙끔 흘리면서까지 웃곤 했어. 할머니는 음악을 전혀 듣지 않았어. 베개에 머리를 파묻고 그 정적 속에 누워 있을 뿐이었지. 두 아이들과 남편과 함께했던 시절, 한때는 시끄러웠던 그 정적 속에.

Sie machte ins Bett und lag dann weinend und unglücklich bis zum Abend. Aber manchmal sang sie und zwinkerte mit ihrem linken Auge und lachte über etwas, von dem wir nichts wußten, bis ihr die Tränen kamen. Sie hörte nie Musik. Lag in dieser Stille in ihrem Bett in den Kissen, in dieser Stille, die einmal laut gewesen

war, als die zwei Kinder noch da waren und der Mann. (SHS 88)

위 구절에서 드러나듯이 할머니는 두 아이들과 남편과 함께했던, 시끌벅적했던 시절을 그리워한다.

마지막 해에 할머니는 온 세상을 의심했어. 오븐 뒤 구석에 낫선 남자들이 서 있다고 여기고는 지갑을 매트리스 밑이나 장롱 속, 베개 속에 감추었지. 어머니가 부엌에서 음식을 데우고 있으면 훔쳐간 것 다 내놓으라고 소리를 질렀고, 아버지가 매일 아침 들고 나갈지도 모를 물건들을 헤아리기도 했어. 모피 외투와 은불이와 장신구와 할아버지의 할아버지들의 훈장, 돈과 예금 통장 그리고 냄비와 주전자. 할머니는 어머니의 윗옷을 잡아당기며 도둑질한 옷이라면서 숨을 헐떡거리며 경찰을 불렀고, 어머니는 그런 할머니 앞에 서서 쳐다보기만 할 뿐 아무 말도 하지 않았지. 그러면 할머니는 보행기를 잡고 몸을 질질 끌며 부엌으로 가서 찬장과 서랍들을 살펴보고는 눈물을 흘리며 더 이상 살기 싫다고 하셨어.

Meine Großmutter verdächtigte in diesem letzten Jahr die ganze Welt. Sah Männer in der Ecke hinter dem Ofen stehen und versteckte ihr Portemonnaie unter der Matratze, im Nachtschrank, im Kissenbezug. >Pack aus, was du da eingepackt hast!< schrie sie, wenn meine Mutter in der Küche das Essen warm machte, und dann zählte sie auf, was mein Vater jeden Morgen aus der Wohnung hinaus schaffen würde - Pelze und Silber und Schmuck und die Orden der Großväter, Geld und Sparbücher und Töpfe und Kannen. Sie zerrte an der Jacke meiner Mutter herum und sagte: >Klaujacke< und keuchte und rief nach der Polizei, und meine Mutter stand vor ihr, guckte nur, sagte nichts. Und meine Großmutter schob sich mit dem Gehgestell in die Küche, überprüfte Schränke und Schubladen, brach dann in Tränen aus und sagte: >Ich will nicht mehr.< (SHS 89)

자식들을 불신하며 자신의 물건들에 대한 강한 집착을 보였던 할머니

는 마지막 외출을 앞두고 다른 태도를 보인다. 다른 손녀, 즉 아들의 딸 생일파티에 참석하기 위한 외출을 준비하면서 할머니는 여기저기 숨겨둔 돈을 꺼내 사위에게 주면서 “너희들이 다 가져라, 난 이제 필요 없구나. Nehmt, ich will's nicht mehr.”(SHS 93)라고 말한다. 그리고 할머니가 손녀에게 건넨 선물은 “노란 냄비 뚜껑 ein gelber Topfdeckel”(SHS 94)이다. 이 물건의 의미를 묻는 손녀에게 할머니는 “너희들이 훔쳐 간 냄비 뚜껑이야. [...] 너희들은 이래저래 내 것을 다 훔쳐 갔어. Der Deckel von dem Topf, den ihr mir gestohlen habt, [...] so wie ihr mir alles gestohlen habt.”(SHS 94)라고 대답한다. 그리고는 손으로 왼쪽 눈을 가리고 오른쪽 눈으로 아들을 바라본다. 냄비 뚜껑을 선물하는 할머니의 행동은 한편으로는 내용물이 없는 껍데기만 남겨진 텅 빈 공허한 마음을 의미하는 것으로 이해할 수 있으며, 다른 한편으로는 뚜껑이 냄비를 덮고 닫는 용도로 쓰이듯이 가족과 함께한 세월의 흔적을 마무리하고 덮는 의미로 이해할 수도 있을 것이다. 그러면서 아들을 바라보는 것은 아들의 잃어버린 눈에 대하여 어떤 말로도 표현할 수 없던 슬픔을 고스란히 담고 있는 행동으로 볼 수 있다. 할머니는 과거의 아픔을 마음껏 분출하는 작업을 제대로 할 세도 없이 하루하루를 보냈을 것이다. 그러한 억압이 치매로 표출되었을 수 있다. 손녀의 생일 파티가 있던 그 다음 날 할머니의 일상은 반복되는 듯 했다. 그러나 아침에 방문한 사위에게 촛불이 켜져 있는지 확인하고 사위가 집으로 돌아간 뒤 얼마 지나지 않아 사위는 할머니로부터 전화를 받고 할머니 집으로 달려간다.

“아버지는 문턱에 서서 불에 타고 있는 할머니를 보았어. 침대에서 어떻게 나왔는지, 방 가운데, 침대 앞에서, 침대는 타고 있었고, 할머니의 잠옷, 양말, 목도리, 머리, 얼굴 그리고 할머니의 파란 눈이 불길에 휩싸여 있었어. 그녀는 불에 타고 있었고 더 이상 소리를 지르지 않았어. 지붕 위, 안테나 위 하늘은 잿빛이었고 연기가 자욱했어. 나중에 아버지가 ‘잘은 모르겠지만, 할머니는 불에 타면서 정말로 춤을 추셨다’고 그랬어.” 소피는 울지 않고, 어색하게 웃는다.

»Mein Vater stand auf der Schwelle und sah meine Großmutter, die

brannte lichterloh. War aus dem Bett gekommen, irgendwie, war in der Mitte des Zimmers, vor dem Bett, das Bett brannte, das Nachthemd meiner Großmutter brannte, ihre Strümpfe, ihr Schal, ihre Haare, ihr Gesicht und ihre blauen Augen; sie brannte lichterloh und schrie nicht mehr, der Himmel über den Dächern, den Antennen, grau und rauchig, sie habe, sagte mein Vater später, er wüßte nicht, aber sie habe, so brennend, tatsächlich getanzt«, sagt Sophie, weint nicht, lächelt verlegen. (SHS 96)

이렇게 할머니의 ‘잠옷’, ‘양말’, ‘목도리’, ‘머리’, ‘얼굴’ 그리고 ‘파란 눈’이 불길에 휩싸이면서 할머니의 흔적은 하나하나 불타 소실되지만, 동시에 할머니의 소지품과 할머니에 대한 기억 하나하나가 명명됨으로써 소피의 애도작업이 이루어진다. 소피의 이야기를 통해 전해지는 할머니의 마지막 모습은 침대에 누워 있으며 보냈던 생기 없는 무의미한 삶과 대비된다. 붉은 빛이 타오르는 가운데 할머니는 춤을 추는 모습으로 그려진다. 이처럼 할머니는 자신이 집착하던 물건을 선물하고 자신의 모든 흔적을 지움으로써 자신으로부터 자유로워진다.

「헌터 톱슨 음악」에서도 주인공 헌터는 자신이 평생 모아온 음악 테이프를 낫선 소녀에게 선물로 준다. 헌터는 소녀를 만나기 전에는 자신만의 세계에 갇혀 있었는데, 소녀를 만난 것을 계기로 자신이 아닌 타인을 위해 무엇인가를 할 수 있는 마음의 문을 연 것이다. 소녀를 위해 녹음기를 준비하고 카세트테이프와 함께 선물함으로써 헌터는 멜랑콜리적 주체의 욕망이 되살아날 수 있는 가능성, 즉 상실한 대상과의 동일시를 해체하여 대상의 그림자에서 벗어날 수 있는 가능성을 보여준다.

멜랑콜리적 주체가 선물하는 방식은 이유 없이, 근거 없이 이루어진다. 멜랑콜리적 주체가 건네주는 선물은 그 가치를 객관적으로 측정할 수 있는 것이 아니며, 절대적으로 일방향적이고 비등가적이며 어떤 보상이나 보답도 바라지 않는 이타적인 활동으로서 자크 데리다 Jacques Derrida의 의미에서의 진정한 증여라 할 수 있다.¹⁷⁴⁾ 그러므로 멜랑콜리적 주체

174) 손영창: 데리다의 증여이론. 실린 곳: 대동철학 제76집(2016), 116-118쪽 참

들은 멜랑콜리 상태로부터 완전히 벗어난 것은 아니지만 자신이 오랫동안 간직하고 집착하였던 물건을 상실함으로써 자아 자신으로부터의 해방의 첫발을 내딛는다.

헤르만의 작품이 포착하고 있는 멜랑콜리 정조는 개인의 생리학적 기질에서 비롯된 것만은 아닐 것이다. 즉 지금까지 살펴본 멜랑콜리적 주체들의 상실은 단지 화자 ‘나’를 비롯한 작중인물들이 사적으로, 개인적으로 겪는 생리학적 우울증에 한정된 이야기인가의 질문에 대하여 다른 가능성도 존재한다. 헤르만은 몇몇 개인의 멜랑콜리 사례를 설명하고 있다기보다는 멜랑콜리로 인하여 더욱 세밀하게 들여다볼 수 있는 현대사회의 단면들을 이야기하고 싶었을 것이다. 슬픔 같은 것은 우리가 쉽사리 간과하거나 덮어버린 단면들, 회피했던 단면들, 우리 모두가 살아가면서 겪고는 있지만 직시하지는 못하는 현대적 실존의 단면들을 말하는 것이다. 헤르만은 멜랑콜리로 인해 사회에 널리 스며있는 현대인의 정조를 드러내 보여주고 있다.

조.

결론

헤르만은 기존의 멜랑콜리 담론에서 주로 천재나 지식인들의 전유물로 간주되었던 멜랑콜리를 평범한 개인을 중심으로 현대사회를 살아가는 개인의 생리학적 기질에만 연유하는 것이 아닌 사회에 널리 스며있는 하나의 정조로 읽고 자신의 작품에 담아낸다. 멜랑콜리의 정서는 헤르만의 글쓰기에서 부재하는 것을 현존시키는 전략이 된다.

헤르만 작품에서 등장인물들은 상실한 대상을 자신으로부터 분리하지 못하는 멜랑콜리에 갇혀 있는데, 멜랑콜리의 원인인 상실된 대상은 그 어떤 지상의 언어로도 애도될 수 없는 가장 모호한 대상이다. 헤르만 문학은 상실을 겪었지만 상실의 정체가 무엇인지 명확하게 알 수 없는 멜랑콜리적 조건에서 출발한다. 멜랑콜리적 주체들은 삶과 죽음 사이, 기호해독 불능증과 소통 사이, 과거와 현재 사이의 경계에서 살고 있다. 헤르만의 이야기는 주로 ‘나’라는 익명의 서술자를 매개로 끊임없이 잃어버린 것, 지나가버린 것을 말하고 기억하고 상상하는 문학적 작업을 통해서 상실을 의식 속으로 불러냄으로써 그것과 이별하고 앞으로 나아가려는 애도의 과정이라고 할 수 있다.

헤르만 작품에서 멜랑콜리는 정체성과 현대사회에서의 소통의 현주소를 성찰하는 미적 주체의 전략으로 나타난다. 헤르만은 남녀관계를 비롯한 인간관계에 편재해 있는 소통부재를 드러내기 위하여 이상적인 사랑, 통일과 조화에 대한 환상 혹은 신화를 전복시킨다. 헤르만은 한편으로는 이야기의 확정적인 결론을 유보시키고 하나의 완결되고 조화로운 해결책을 지양하고 미결정 혹은 보류의 상태로 두는 멜랑콜리의 전략을 사용한다. 다른 한편으로는 낙관적인 진보주의에 대항하는 방법으로서 선·후의 연속적 시간성을 파괴시킨다. 객관적·절대적 시간의 부정은 회상 혹은 이야기를 통해 과거의 시간을 현재화시키고 재구성하는 것으로 나타난다.

결국 멜랑콜리적 주체들은 멜랑콜리 상태에서부터 완전히 벗어난 것은 아니지만, 자신이 오랫동안 간직하고 집착하였던 물건을 의식적으로 상

실함으로써 자아 자신으로부터의 해방의 첫발을 내딛는다.

이로써 헤르만은 슬픈 감정의 고갈에 노출되어 있는 현대사회 속에서 단지 피상적 행복만을 꿈꾸고 욕망하는 일이 진솔한 삶의 태도인가 및 슬픔과 상실감 같은 감정은 불필요한 감정소모로서 모두 추방되어야 마땅한 것인가라는 질문을 던지고 있다.

참 고 문 헌

1. 일차 문헌

Hermann, Judith: Sommerhaus, später, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2014.

2. 이차 문헌

김윤희: 유디트 헤르만의 『여름별장, 나중에』에 나타난 회화적 특성. 실린 곳: 독일언어문학 제59집(2013), 199-220쪽.

노영돈 · 류신: 독일 신세대 문학의 글쓰기 전략. 실린 곳: 노영돈 · 류신 외: 독일 신세대 문학. 1990년 이후 독일 문학계의 지형 변화, 민음사 2013, 57-70쪽.

노영돈 · 류신 외: 독일 신세대 문학. 1990년 이후 독일 문학계의 지형 변화, 민음사 2013.

라플랑슈, 장 · 풍탈리스, 장 베르트랑: 정신분석 사전, 임진수 옮김, 열린책들 2005.

리더, 대리언: 우리는 왜 우울할까. 멜랑콜리로 읽는 우울증 심리학, 우달임 옮김, 동녘사이언스 2011.

맹정현: 멜랑콜리의 검은 마술. 애도와 멜랑콜리의 정신분석, 책담 2015.

박희경: 트라반트 세대의 멜랑콜리. 동독에 대한 문학적 기억의 방식들. 실린 곳: 노영돈 · 류신 외: 독일 신세대 문학. 1990년 이후 독일 문학계의 지형 변화, 민음사 2013, 71-92쪽.

서유정: 유디트 헤르만의 「어떤 것의 끝」과 「헌터-톰슨-음악」에 나타나는 노년세대와 신세대간 소통의 문제. 실린 곳: 세계문학비교연구 제50집(2015), 179-206쪽.

- 손영창: 테리다의 증여이론. 실린 곳: 대동철학 제76집(2016), 104-132쪽.
- 유현주: 어른이 된 “새로운 세대의 목소리”: 유디트 헤르만의 『여름 별장, 그 후』에서 『알리스』까지. 실린 곳: 세계문학비교연구 제49집(2014), 119-142쪽.
- 윤석진: 유디트 헤르만 소설의 공간 분석: 영화로 조명해 본 단편소설 「차갑고도 푸른」과 「그저 허상일 뿐」. 한국외국어대학교 석사학위논문 2011.
- 이영기: 현실과 몽환의 경계 - 유디트 헤르만의 『여름 별장, 그 후』. 실린 곳: 뷔히너와 현대문학 제31호(2008), 129-149쪽.
- 정인모: 현대 독일 팝문학 연구 - 유디트 헤르만의 작품을 중심으로 - 실린 곳: 독일언어문학 제46집(2009), 361-384쪽.
- 지젝, 슬라보예: 이데올로기의 숭고한 대상, 이수련 옮김, 새물결 출판사 2013.
- 지젝, 슬라보예: 전체주의가 어쨌다구?, 한보희 옮김, 새물결 2008.
- 짐멜, 게오르크: 짐멜의 모더니티 읽기, 김덕영 · 윤미애 옮김, 새물결 출판사 2005.
- 최햇님: 독일 신세대 문학에 나타난 기억 연구: 유디트 헤르만의 『여름 별장, 그 후』와 『알리스』를 중심으로. 연세대학교 석사학위논문 2016.
- 크리스테바, 줄리아: 검은 태양. 우울증과 멜랑콜리, 김인환 옮김, 동문선 2004.
- 탁선미: 친밀성의 이상향인가? “친밀성”의 위기인가? - 유디트 헤르만 문학의 또 다른 독법. 실린 곳: 독일문학 제127집(2013), 329-362쪽.
- 프로이트, 지그문트: 슬픔과 우울증. 실린 곳: 지그문트 프로이트: 정신분석학의 근본 개념, 윤희기 · 박찬부 옮김, 열린책들 2016.
- Bauer, Esther K.: Narratives of Femininity in Judith Hermann's *Summerhouse, Later*. In: *Women in German*

- Yearbook 25, 2009, p. 50–75.
- Biendarra, Anke S.: Gen(d)eration Next: Prose by Julia Franck and Judith Hermann. In: *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Volume 28, No.1, 2004, p. 211–239.
- Böttiger, Helmut: *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Wien: Zsolnay Verlag 2004.
- Brandt, Jan: Prosa in Zimmerlautstärke. In: *Jungle World* Nr. 9 v. 24.02.1999.
- Bucheli, Roman: Die Melancholie des leeren Raums. In: *Neue Züricher Zeitung (Internationale Ausgabe)* 231/1998, S. 8.
- Burtscher, Sabine: „Glück ist immer der Moment davor“ – Judith Hermann: *Sommerhaus, später.* Gegenwartsliteratur der 90er-Jahre im Deutschunterricht. In: *Der Deutschunterricht* (2002), Heft 5, S. 80–85.
- Conrad, Bernadette: Interview mit Judith Hermann. “Schreiben is extrem fragile.” In: *Wiener Zeitung*, 11.10.2014.
- Demont, Paul: Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament. In: Jean Clair (Hg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005.
- Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR, erweiterte Neuausgabe*, Berlin 2000.
- Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2005.
- Földényi, László F.: Der frühe Tod der Romantiker. In: Lutz Walther (Hg.): *Melancholie*, Leipzig 1999.
- Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. In: Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Hg.): *Studienausgabe, Bd. III. Psychologie des Unbewußten*,

- Frankfurt am Main 1975, S. 273–325.
- Ders.: Das ökonomische Problem des Masochismus. In: Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Hrsg.): Studienausgabe, Bd. III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1975.
- Ders.: Die Verneinung. In: Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Hrsg.): Studienausgabe, Bd. III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1975.
- Ders.: Jenseits des Lustprinzips. In: Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Hrsg.): Studienausgabe, Bd. III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1975.
- Ders.: Trauer und Melancholie. In: Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Hrsg.): Studienausgabe, Bd. III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1975.
- Glatzel, Johann: Melancholie - Literarischer Topos und psychiatrischer Krankheitsbegriff. In: Lutz Walther (Hg.): Melancholie, Leipzig 1999, S. 200–215.
- Görner, Rüdiger: Rau und bitter und schön. In: Die Presse, 08.03.2003.
- Gremler, Claudia: Diesseits und Jenseits der Oder. Judith Hermanns literarische Auseinandersetzung mit Theodor Fontane in *Sommerhaus, später*. In: Neophilologus, Bd. 97, 2013, S. 523–540.
- Gustafson, Susan E.: Asymbolia and Self-Loss: Narratives of Depression by Women in Contemporary German

- Literature. In: Monatshefte. Vol. 99, No. 1, 2007, p. 1-20.
- Hage, Volker: Ganz schön abgedreht. In: Der Spiegel, 12/1999.
- Hersant, Yves: Acedia und ihre Kinder. In: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, S. 54-59.
- Klein, Melanie: Bemerkungen über einige schizoide Mechanismen, Gesammelte Schriften, Bd. III: Schriften 1946-1963. Übersetzt von E. Vorspohl, Stuttgart-Bad Cannstatt: fromman-holzboog 2000.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin u. Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt am Main 1990.
- Kristeva, Julia: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie, Aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs u. Achim Russer, Brandes & Apsel, Frankfurt am Main 2007.
- Lenz, Daniel/Pütz, Eric : Ich werde versuchen, eine Schriftstellerin zu sein. Gespräch mit Judith Hermann - 21. Mai 1999. In: D. L./E. P.: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. München 2000, S. 228-238.
- Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. In: Bartl, Andrea (Hg.): Verbalträume. Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur. Augsburg: Wißner-Verlag, 2005.

- Mensing, Kolja; Messmer, Susanne: "Ich hoffe auf Erlösung". Ein Interview von Judith Hermann mit Kolja Mensing u. Susanne Messmer. In: taz.de, 31.01.2003.
- Minkmar, Nils und Weidermann, Volker: Meine Generation – was ist das eigentlich? In: Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung 19.01.2003.
- Pigeaud, Jackie: Melancholie und Psychiatrie. Esquirol: Über die Lypemanie oder Melancholie. In: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005.
- Prangel, Matthias: Eine andere Art von Rückblick. Gespräch mit Judith Hermann über *Sommerhaus, später*. In: literaturkritik.de, Nr.2, Februar 2003.
- Radisch, Iris: Berliner Jugendstil. In: Die Zeit Nr. 6, 2003.
- Schings, Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung: »Warnung vor den Fanaticismus«. In: Lutz Walther (Hg.): Melancholie, Leipzig 1999.
- Stephan, Inge: Undine an der Newa und am Suzhuo River: Wasserfrauen-Phantasien im interkulturellen und intermedialen Vergleich. In: Zeitschrift für Germanistik, NF 12.2002, S. 547-563.
- Voigt, Claudia: Im Schatten des Erfolgs. In: Der Spiegel 5/2003.
- Walther, Lutz: Melancholie, Leipzig 1999.
- Wittstock, Uwe: "Wer will, soll's besser machen." Marcel Reich-Ranicki über den zweiten Teil seines Literatur-Kanons. In: die Welt 21.10.2003.

Zusammenfassung

Im Schatten des Anderen.

Die Melancholie in Judith Hermanns
Sommerhaus, später

Lee, Hye Min

Fakultät für Germanistik

Seoul National Universität

Die deutsche Literatur der Gegenwart löst sich von der bisherigen Strömung der Nachkriegsliteratur los und beschäftigt sich mit der ernstesten Frage, wie man die Probleme der heutigen Menschen, die in Großstädten leben, darstellen kann und darüber reflektieren kann, anstatt die Vergangenheit der Nazi oder die Traumata des Holocausts zu thematisieren. Im Zusammenhang mit dieser Frage, wird Judith Hermann mit dem Erfolg des Debütwerks *Sommerhaus, später* als eine begabte Schriftstellerin Deutschlands anerkannt. In Hermanns Werken geht es um den unnennbaren Verlust, die Einsamkeit, die Orientierungslosigkeit und die Identität der heutigen Menschen, die in Großstädten leben. Die Stimmung der Melancholie, die das ganze Werk Hermanns durchdringt, erscheint als eine Strategie des ästhetischen Subjekts, das über das Problem der Identität und den gegenwärtigen Wohnort der Kommunikation in der heutigen Gesellschaft reflektiert.

Um die Bedeutung der Melancholie Hermanns tief zu betrachten, wird zunächst der Diskurs, der mit dem Melancholiebegriff im Zusammenhang steht, überprüft. Nachdem im allgemeinen nachgeprüft wird, wie sich der Melancholiebegriff von der antiken Medizin und Philosophie bis zur Gegenwart herausgebildet und verändert hat, werden die Aspekte Freuds und Kristevas in Betracht gezogen, im Zusammenhang damit, wie die Zustände der Melancholie in der Moderne verstanden worden sind. Freud grenzt die Melancholie von der „Trauer“ ab und betont bei der Melancholie den Verlust, der auf einem undurchschaubaren Grund beruht. An Freuds Theorie anknüpfend, verbindet Kristeva klinisch und psychoanalytisch die Melancholie mit dem „Sprechen“. Sie entdeckt, daß der Melancholiker nicht um ein Objekt trauert, sondern um eine sich der Sinnggebung entziehende Realität. Vor allem hebt Kristeva „die Hemmung“ und „die Asymbolie“ als Merkmale der Melancholie hervor.

Den alltäglichen Mensch in den Mittelpunkt stellend, liest Hermann die im bestehenden Melancholie-Diskurs überwiegend als ein ausschließliches Attribut der Genies oder Intellektuellen angesehene Melancholie als eine Stimmung, die sich nicht nur von einem persönlichen und physiologischen Temperament herleitet, sondern in der ganzen Gesellschaft eingesickert ist, und spiegelt sie in ihrem Werk wider. Die Merkmale der Melancholie werden bei Hermanns Schreiben zu einer Strategie, die die Abwesenheit präsent macht. Man kann Hermanns Interesse an das Vergehende als den Kern der melancholischen Stimmung Hermanns betrachten.

Die Personen in Hermanns Erzählungen sind in einem Zustand der Melancholie eingeschlossen, wobei sie das verlorene Objekt nicht von sich separieren können. Aber das verlorene Objekt, das gleichzeitig die Ursache der Melancholie ist, ist das undeutlichste Objekt, das

durch keine Sprache betrauert werden kann. Nur die Spuren verlorener Gedächtnisse oder Erinnerungen kurzer Augenblicke sind übrig geblieben. Die Melancholiker leben an der Grenze von Leben und Tod, von Asymbolie und Verständigung, von Vergangenheit und Gegenwart. Das Leben des Melancholikers ist ein aller Lebenskraft beraubtes Dasein, das von der gegenwärtigen Zeit abgewichen ist. Es ist jederzeit bereit, in den Tod zu kippen. Hermann offenbart die Leere der Melancholie durch die Darstellung des Raumes, der in den Augen des Erzählers oder der Gestalten abgespiegelt wird. Der Melancholiker hört auf, zu sprechen, und versinkt in der Leere der Asymbolie aufgrund der Verleugnung der Verneinung. Die Weigerung zu sprechen enthüllt eine unbeendete Trauer um das Ding. Nach Kristeva vergeht die Vergangenheit des Melancholikers nicht. An der Vergangenheit klebend, drückt der Melancholiker aus, daß er sich vom Anderen nicht zu trennen vermag.

Meistens durch einen anonymen Ich-Erzähler vermittelt, kann man Hermanns Erzählungen als einen Prozeß der Trauer sehen, der durch die literarische Arbeit, die an den Verlust und das Vergangene erinnert, erzählt und sich vorstellt, versucht, sich von dem Verlust zu verabschieden und vorwärtszugehen. Um die Abwesenheit des Verständnisses, die sowohl in geschlechtlichen Beziehungen als auch im Umgang allgegenwärtig ist, zu enthüllen, stürzt Hermann die Illusionen bzw. Mythen über eine ideale Liebe, Einheit und Einklang um. Einerseits verwendet Hermann die Strategie der Melancholie, die einen endgültigen Schluss vorbehaltet und einen vollendeten und harmonischen Ausweg aufhebt, und in einem Zustand des Vorbehalts oder der Unbestimmtheit läßt. Andererseits zerstört sie die fortlaufende Zeitlichkeit als eine Methode, dem positiven Fortschrittsglauben zu widerstehen. Die Verneinung der objektiven

und absoluten Zeit zeigt sich dadurch, daß die vergangene Zeit durch die Erinnerung und das Erzählen des Melancholikers vergegenwärtigt und rekonstruiert wird. Als eine andere Methode, die reale Zeit umzustürzen, vermischt Hermann die Wirklichkeit mit Illusionen. In der Erzählung, die äußerst realistisch dargestellt wird, läßt sich die Wirklichkeit von der Illusion nicht klar unterscheiden.

Schließlich haben sich die Melancholiker von dem Melancholiezustand nicht völlig befreit, aber sie machen ihren ersten Schritt, ihr Ich loszuwerden, indem sie sich von den Dingen, die sie lange aufbewahrt haben und an die sie gefesselt waren, bewußt trennen und sie schenken.

**Schlüsselwörter : Judith Hermann, *Sommerhaus*, *später*,
Melancholie, Verlust, Sigmund Freud, Julia Kristeva, Erinnerung,
Erzählen**

***Studenten Nummer* : 2014-20103**