



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 학위 논문

페미니즘과 역사의 재구성

-제니 에르펜베크 소설 연구-

2018년 8월

서울대학교 대학원
독어독문학과 문학전공
오은교

페미니즘과 역사의 재구성

-제니 에르펜베크 소설 연구-

지도교수 김태환

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2018년 8월

서울대학교 대학원

독어독문학과 문학전공

오은교

오은교의 석사학위논문을 인준함

2018년 8월

위 원 장 오순희 (인)

부 위 원 장 김태환 (인)

위 원 최윤영 (인)

국 문 초 록

본 연구는 소설가이자 오페라 및 연극 연출가인 독일 작가 제니 에르펜베르크의 문학 세계를 페미니즘적 관점에서 조명한다. 에르펜베르크가 전쟁, 학살, 냉전, 독재, 디아스포라 등과 같은 역사들을 다루면서 여성의 경험과 여성의 목소리를 전면적으로 제시하고 있다는 사실에 주목하여 『높은 아이 이야기 Geschichte vom Alten Kind』, 『사전 Wörterbuch』, 『그곳에 집이 있었을까 Heimsuchung』, 『모든 저녁이 저물 때』에 대한 작품을 중심으로, 여성의 관점에서 재구성되는 역사 이야기의 함의와 가치를 살펴본다.

전후 세대 이후로 현대 독문학은 독일의 과거사와 역사에 대한 다양한 해석을 시도하고 그 재현 방식을 모색하는 작업을 중심으로 전개되어 왔다. 인류가 경험한 고통을 재현 예술의 세계로 옮겨 오는 과정 속에서, 누구의 입장을 어떻게 재현할 것인지를 선택하는 것은 필연적으로 정치적이고 미학적인 문제와 연결된다. 에르펜베르크는 여성의 개인사를 통해 역사의 문제에 다가서는 미시사적 방법론을 취하고 있는데, 이 같은 접근 방식은 인간의 기본 성별을 남성으로 가정하는 사유 구조로 인해 재현 세계에서 소외되어 왔던 여성의 경험과 목소리를 적극적으로 가시화하고 있다는 점에서 각별한 의의를 가진다. 본고는 ‘공간’, ‘시간’, ‘주체’라는 세 가지 주제적 측면에서 이 여성들의 이야기가 기존의 역사를 해체하고 재구성하고 있음을 밝힌다.

삶의 환경을 자연/문명, 가정/사회 등으로 이분화하고, 이를 다시 여/남으로 성별화하는 공간 구획법은 결과적으로 여성의 경험을 비가시화하거나 주변화하는 결과를 초래했다. 하지만 에르펜베르크가 제시하고 있는 여성 인물들의 이야기는 국가 단위의 거대한 폭력과 일상적인 젠더 폭력이 불가분의 관계로 얽혀 있다는 것을 말해준다. 가부장제의 억압 하에서 중층적으로 소외되어 살아온 여성들의 생활 세계는, 전쟁과 망명으로 인해 쉽게 이상화되는 고향과 가정이 역사 외부에 놓인 사적 공간이나 치유의 공간이 아니라, 젠더와 계급, 노동 등의 다양한 정치적 현안이 교차되고 있는 정치적 공간이라는 것을 말해주고 있다.

에르펜베르크는 현실의 객관적 시간과 불화하는 육체의 감각을 부각하고, 이

러한 육체 감각이 터하고 있는 사물에 대한 집중 묘사를 통해 일직선적으로 흐르는 역사의 진보적 시간관을 비판한다. 여성의 육체에 새겨진 상흔, 버릇과 같은 몸의 기억은 계속해서 과거의 시간을 지시하고 있다. 사물 세계에 대한 정밀한 묘파를 통해 과거의 일상 풍경을 불러들이는 에르펜베크 특유의 문체 또한 여러 개의 시간 층위를 동시에 현상시키기 위한 전략이다. 육체와 사물을 통해 회귀해오는 시간이 현재의 객관적 시간과 어긋나면서 과거의 환영, 즉 유명들이 출몰하는 사태가 발생하고 이는 애도의 문제와 연결된다.

다양한 역사적 환경 속에서 자신을 이해하고 발전시키기 위해 분투하는 에르펜베크의 여성인물들이 만들어가는 자기 인식에는 그들에게 부과되었던 소망적 여성의 이미지가 고스란히 반영되어 있다. ‘공산주의자로서의 여성’, ‘어머니로서의 여성’, ‘유대인으로서의 여성’ 등과 같은 여성에 대한 집합 표상과 씨름하는 에르펜베크의 인물들의 자기 서사와 모계 서사는 평등의 이념을 제공하려했던 공산주의 등과 같은 사회 운동들이 젠더의 문제를 해결하지 못했으며 오히려 이를 은폐 했다는 사실을 보여준다.

주요어: 제니 에르펜베크, 페미니즘, 여성주의, 젠더, 역사, 섹슈얼리티, 가부장제, 몸, 사물, 모계사, 유명, 애도.

학 번: 2016-20053

목 차

I. 서론	1
1.1. 제니 에르펜베크의 생애와 작품 활동	1
1.2. 선행 연구 및 연구 방향	6
II. 역사적 공간의 재서술	19
2.1. 자연과 문화	22
2.2. 국가와 가족	31
III. 역사적 시간의 재서술	39
3.1. 육체의 시간	39
3.2. 사물의 시간	48
IV. 여성과 역사적 주체	58
4.1. 자기 서사 형성	59
4.2. 모계사 서술	70
V. 결론	80
참고문헌	82
Zusammenfassung	87

I. 서론

본 논문은 소설가이자 오페라 및 연극 연출가인 독일 작가 제니 에르펜베크 Jenny Erpenbeck (1967-)의 문학 세계를 여성주의적 관점에서 독해하는 것을 목표로 한다. 에르펜베크는 전쟁, 학살, 냉전, 독재, 디아스포라 등 20세기의 다양한 역사적, 정치적 현안들을 작품의 배경으로 삼으며 역사에 접근해간다. 에르펜베크는 여성들의 개인사와 일상사를 복원하는 방식으로 역사를 되비추는데, 이는 외관상 탈젠더화되었으나 사실상 남성의 경험과 시각에 기반하고 있었던 기존의 역사 이야기와는 상이한 내용과 재현 방식을 보이고 있다. 본고는 에르펜베크의 중·장편 소설들을 중심으로, 여성의 관점으로 다시 쓰여진 역사 이야기의 특징과 함의를 살피며 에르펜베크 문학 세계관 전반을 고찰한다.

1.1. 제니 에르펜베크의 생애와 작품 활동

1967년 동베를린에서 태어난 제니 에르펜베크 Jenny Erpenbeck는 문화적 토양이 매우 비옥한 가정환경 내에서 성장했다. 어머니인 도리스 킬리아스 Doris Kiliass는 아랍어 번역자로 수습권의 아랍어권 문학을 독일에 소개한 전문 번역가였으며, 아버지는 물리학자이자 탐정소설 작가로 현재에도 활발한 저술 활동을 하고 있는 존 에르펜베크 John Erpenbeck이다. 존 에르펜베크의 부모이자 제니 에르펜베크의 조부모인 프리츠 에르펜베크 Fritz Erpenbeck와 헤다 치너 Hedda Zinner 또한 모두 저명한 문화계 인사들이었다. 부부는 모두 배우이자 공산주의 저널리스트로 히틀러가 집권하자 빈과 프라하를 거쳐 모스크바로 이주했다. 망명 중에도 창작 활동을 왕성히 하던 부부는 전쟁 후 동베를린으로 돌아와 동독 정부의 문화계 각료로 일했다. 프리츠 에르펜베크는 연극 잡지를 창간하고 동독 정부 극단에서 드라마 투르그로 활동했으며 헤다 치너는 라디오극을 연출하고 낭독극 배우로 활동하며 독일 최초의 여성시민운동가인 루이제 오토 페터스 Luise-Otto-Peters

를 주인공으로 한 소설을 쓰는 등 페미니즘 공산주의 저널리스트로 활동했다. 에르펜베크는 글을 쓰고 창작 활동을 하는 집안 분위기가 자신을 자연스럽게 작가의 길로 이끌었음을 고백한다.¹⁾

아비투어를 마친 후 제본공 교육을 받으며 베를린 오페라를 비롯한 여러 극장에서 소품담당자 및 소지품 보관소 직원으로 일을 하던 에르펜베크는 이후 훔볼트 대학에서 연극을 공부하다 한스 아이슬러 음악학교로 옮겨 루스 베르그하우스 Ruth Berghaus와 하이너 뮐러 Heiner Müller 에게 음악극 연출을 배운다. 졸업 후 그녀는 그라츠 오페라 하우스에서 보조 연출자로 일하며 연극계의 커리어를 시작한다. 에르펜베크는 독일과 오스트리아의 여러 극장에서 〈일곱번의 생을 사는 고양이 Katzen haben sieben Leben〉, 〈죄지은 여인을 위한 체조 Leibeübungen für eine Sünderin〉, 〈더러운 밤 Schmutzige Nacht〉 등의 창작극을 비롯하여 모차르트, 헨델, 쇤베르크, 몬테베르디, 버르토크 등의 오페라 작품을 연출했다. 첫 소설 『늙은 아이 이야기 Geschichte vom Alten Kind』(1999)를 발표하며 연극 연출과 소설 집필 활동을 병행하던 그녀는 출산 후 공연 리허설 참가가 현실적으로 어려워지자 전업작가로서 소설만 집필하게 된다. 이후 에르펜베크는 단편 소설집 『아트로파 벨라돈나 Tand』(2003)²⁾, 칼럼 모음집 『사라지는 것들 Dinge, die verschwinden』(2009)을 비롯하여 장편 소설 『사전 Wörterbuch』(2005), 『그곳에 집이 있었을까 Heimsuchung』(2007), 『모든 저녁이 저물 때 Aller Tage Abend』(2012), 『가다, 갔다, 가버렸다 Gehen, Ging, Gegangen』(2015)를 출판했다.

가족에 관한 이야기가 자주 나오는 그녀의 작품 속에는 작가 스스로의 가족사가 빈번하게 등장한다. 특히나 할머니인 헤다 치너와의 관계가 각별했음을 여러 차례 밝힌 바 있는 에르펜베크는 할머니의 실제 삶을 모티브로 「쓸모없는 것 Tand」, 『모든 저녁이 저물 때』, 『그곳에 집이 있었을까』에 등장하는 작가를 창조했음을 직간접적으로 시사한 바 있다. 특히나 세 작품

1) Interview mit Mieke Chew. In: *The Quarterly Conversation*. 03.12.2012.

2) 한국어로 번역 출간되는 과정에서 단편 모음집 『Tand』은 표제작이 변경되었으며 장편소설 『Heimsuchung』과 『Aller Tage Abend』는 의역되었다. 본고는 한국어 판본의 제목을 존중하여 표기할 것이며 필요시에만 원제를 언급할 것이다.

에서 모두 손녀가 함께 등장하기 때문에 많은 비평가들은 작가의 전기사적 사실을 참조하여 두 인물 사이의 관계를 해석하고 손녀의 행위를 이에 대한 작가의 입장이라고 해석한다.³⁾ 이외에도 에르펜베크는 여러 차례 가족 관계에서 겪었던 경험이 작품 창작의 시작점이 되었다고 밝힌 바 있다. 『사전』의 경우는 출산과 육아를 경험한 이후에 쓰여졌으며⁴⁾ 『모든 저녁이 저물 때』는 어머니의 죽음 이후 여성의 삶이 무엇인지 고민하게 되면서, ‘부활’을 모티브로 하여 독일 근현대사 속의 여성의 삶을 조명해보기 위해 집필하였다고 밝힌 바 있다.⁵⁾

그녀의 가족이 정부 편에 섰던 공산주의자들이었기 때문에 에르펜베크에게 동독 시절은 삼엄하거나 엄격했던 국가 체제라기보다는 안전하고 다복했던 유년 시절을 보낸 시기로 인식되는 듯하다. 에르펜베크는 한 강의에서 자신이 충만한 유년시절을 보낸 곳이 베를린 장벽 붕괴 이후 국제적인 기준에 의해 우스꽝스럽거나 후진적인 것으로 여겨지는 상황이 매우 당혹스러웠다고 회고한다.⁶⁾ 에르펜베크의 초기 작품인 『높은 아이 이야기』와 『사전』은

3) 『그곳에 집이 있었을까』의 배경이 되는 메르키쉬 호숫가의 집 또한 에르펜베크가 유년시절 내내 여름 휴가를 보냈던 조부모님의 별장이었다고 한다. Vgl. Katharina Döbler: gro Bmutter klein Häuschen. In: *Zeit*. 29.05.2008. 작품 속 손녀가 해당 집의 소유권에 관한 소송 분쟁을 겪듯이 에르펜베크도 조부모님의 작고 이후 이 별장에 대한 소유권 분쟁 승사를 겪었다. Vgl. Interview mit Maren Schuster u. Martin Paul: Man kann sich sein Verhältnis zur Vergangenheit nicht aussuchen. In: *Planet Interview*. 01.09.2008.

4) Vgl. Interview mit Jan Brandt: In der Verjüngungsmaschine. In: *Spiegel Online*. 06.03.2005.

5) Vgl. Interview mit Philip Oltermann: People in the west much more easily manipulated. In: *The Guardian*. 06.06.2015.

6) “만일 누군가가 내 입장에서 옛날의 생활과 현재의 생활의 가장 큰 차이점이 무엇인지 묻는다면, 나는 아마 이렇게 얘기할 것이다. 고립되어 있던 우리들이 갑자기 세계적인 기준에 의해 평가당하게 된 점이라고. 경제적 상황이 더 나은 그 세계가 갑자기 그곳에 있었다. 갑작스러웠다. 우리의 언어는 세계의 잣대로 볼 때 갑자기 고대 오리엔트의 언어 같은 것, 그 문자는 그래도 해독 가능하지만 그것이 이야기하는 삶은 영원히 침몰해버린, 그런 언어처럼 보였다. 우리의 일상은 갑자기 일상이 아니라 박물관 혹은 모험담이 되었고, 우리의 풍습은 관광 명소가 되었다. 당연한 것이 불과 몇 주 안에 더 이상 당연한 것이 아니게 되었다. Und wenn jemand wissen wollte, worin denn nun in meinen Augen der Hauptunterschied zwischen meinem alten Leben und dem neuen bestand, würde ich ungefähr Folgendes sagen: plötzlich wurden wir, die wir bis dahin mit uns allein gewesen waren, im Weltmaßstab beurteilt. Und die Welt war plötzlich dort, wo die Wirtschaft besser funktioniert. Plötzlich. Plötzlich war auch unser Sprechen ein Sprechen, das im Weltmaßstab angeschaut wurde, etwas so wie eine

폐쇄적인 체제 내에서 과거를 망각하고 새로운 내용으로 유년을 덧칠하려 분투하는 소녀들의 이야기로 이는 개인적 경험과 뒤늦게 알게 된 동독의 실상 사이의 간극과 시차를 중재해보려는 작가적 시도로 이해해 볼 수 있다.

가족의 이야기를 소재로 삼을 때뿐만 아니라 에르펜베크는 언제나 철저한 사전 조사와 취재를 통해 작품을 집필하는 것으로 알려져 있다. 『늙은 아이 이야기』를 쓰기 위해 20대 후반의 나이에 직접 소녀로 변장하여 잠시 동안 학교 생활을 했다는 사실은 이미 널리 알려진 에피소드이다.⁷⁾ 만약 소설가가 되지 않았다면 아카이비스트가 되었을 것이라고 말하는 에르펜베크는 전 유럽의 아카이브들을 취재하여 이야기를 발굴한다.⁸⁾ 취재를 통해 알게 된 실제 인물들의 생애에서 소설 창작의 실마리를 얻는다고 말하는 에르펜베크는 개인사를 통해 역사에 접근해나간다.

나의 흥미를 끄는 역사는 개인의 역사이다. 왜냐하면 내가 생각하기에 사람들은 그렇게만 역사를 지각할 수밖에 없기 때문이다. 이론에서도 내가 흥미를 느끼는 부분은, 어떻게 역사가 구체화되는지, 어디서 변혁을 실제로 볼 수 있는지와 같은 것들이다. 나의 작품에 등장하고 있는 서류들도 그렇다. 사람들은 처음에 서류 속에 어떤 내용들이 들어 있는지 알 수 없고 단지 그 목록만을 볼 수 있을 뿐이다. 그 목록들이 어떤 상황 하에서 나온 것이며 누가, 왜 그 목록을 작성했는지, 어떤 인생의 편력들이 그 뒤에 숨어 있는지 알 수 없다면 이 목록이 말해주는 바는 아무것도 없을 것이다. 예컨대 나는 지금 20세기에 일어났던 실화를 바탕으로 한 소설을 쓰려고 하는데, 이때 나는 이에 예시가 될 만한 몇몇 개별 이야기를 찾는다고 말 하지 않는다. 나는

alte orientalische Sprache, deren Schriftzeichen zwar entziffert werden können, nur ist das Leben, von dem sie erzählt, für immer versunken. Denn unser Alltag war plötzlich kein Alltag mehr, sondern ein Museum, oder ein Abenteuer, das man erzählt, unsere Sitten eine Attraktion. Das Selbstverständliche hörte innerhalb weniger Wochen auf, das Selbstverständliche zu sein.” Jenny Erpenbeck: Über das Erzählen und das Verschweigen. Bamberger Poetik-Vorlesung. In: Fridhelm Marx u. Julia Schöll(Hg.): Wahrheit und Täuschung. Göttingen 2014(이하 WT로 표기), S. 24.

7) 또한 이 소설의 모티브는 자신을 14살이라고 믿는 31살의 여성과 교류했던 할머니의 실제 경험으로부터 비롯되었다고 알려져 있다. Vgl. Tobias Dennehy: Weise Einfältigkeit vom unteren Ende der Hierarchieleiter. In: *literaturkritik.de*. 01.02.2000.

8) Vgl. Interview mit Mieke Chew. 에르펜베크의 장편 단행본의 마지막에는 언제나 집필을 위해 취재, 방문했던 긴 아카이브의 목록과 인터뷰이들의 이름들이 적혀 있다.

반대로 접근한다. 먼저 자세히 들여다본 후에 구체적인 것 속에 깃든 거대 역사를 읽어낸다. 예컨대 누군가가 피난길을 떠날 때 어떻게 짐을 꾸리는지, 나는 그런 것들에 매료된다.

Mich interessiert Geschichte wahrscheinlich eher als Individualgeschichte, weil ich glaube, dass Geschichte anders nicht wirklich von Menschen wahrzunehmen ist. Sowohl im Leben als auch in der Theorie interessiert es mich, wie Geschichte konkret wird, wo die Umbrüche wirklich zu sehen sind. Das ist so wie mit den Akten, die in meinem Buch vorkommen. Man sieht zunächst hinter den Akten gar keine Inhalte. Man sieht nur eine Liste, und wenn man nicht weiß, unter welchen Umständen diese Liste entstanden ist, wer sie gemacht hat und warum, nicht weiß, welche Biographien dahinter stecken, dann bleibt die Liste stumm. Ich würde zum Beispiel nie sagen, ich will jetzt den Schlüsselroman des zwanzigsten Jahrhunderts schreiben und suche mir ein paar Einzelschicksale, die da exemplarisch sind. Ich versuche umgekehrt, zuerst einmal genau hinzuschauen, und am Konkreten dann die große Geschichte abzulesen. Die Frage, was einer einpackt, der sich auf die Flucht begibt – so etwas finde ich spannend.⁹⁾

최근작 『가다, 갔다, 가버렸다』까지 에르펜베크의 장편에서는 작품의 서사학적 구심력이 약해지고 에피소드식 배열로 이야기가 전개되는 특징이 발견된다.¹⁰⁾ 즉 단일 주인공의 생애와 경험을 따라가는 것이 아니라 하나의 사건이나 장소를 중심으로 이와 연루되어 있는 다수의 많은 사람이 등장하는 것이다. 단순히 여러 인물을 등장시킴으로써 사건을 다각화시키는 것을 넘어 개개인의 사연과 목소리를 날날이 소개하는 부분은 그 이야기가 실화에

9) Vgl. Interview mit Maren Schuster u. Martin Paul: Man kann sich sein Verhältnis zur Vergangenheit nicht aussuchen.

10) 『가다, 갔다, 가버렸다』에 등장하는 난민들은 베를린의 한 광장에서 시위를 하던 난민들과의 인터뷰를 통해 창조되었다. 즉 작중 인물 리하르트가 진행하는 난민 취재 프로젝트는 소설 창작을 위한 작가 본인의 프로젝트이기도 하다. Vgl. Interview mit Sabine Peschel: what happens when you are only seen as Refugees. In: *Deutsche Welle*, 21.09.2015. Vgl. Interview mit Johannes Breckner: Autorin Jenny Erpenbeck über ihre Erwartungen an die Flüchtlingspolitik. In: *Eco Online*, 22.10.2015.

기반했다는 사실로 인해 일종의 증언 기록물적인 성격을 지니게 된다. 이 같은 서술상의 특징들은 비단 에르펜베크뿐만 아니라 학살의 역사를 서술하는 많은 작가들에게서 발견되는 공통적 특징이기도 한데,¹¹⁾ 이 같은 형식은 경험과 재현, 기록과 구성 사이에 놓인 번역의 불가능성과 역사적 고통을 재현의 대상으로 구현하는 창작자 주체가 처한 윤리적 난경을 드러내준다.

에르펜베크는 현재 베를린에 거주하며 활발한 창작 활동을 이어가고 있으며 난민 문제 등 다양한 정치적 현안에 관하여 적극적인 사회적 발언과 실천에 앞장서고 있다.

1.2. 선행 연구 및 연구 방향

에르펜베크가 데뷔한 해인 1999년은 문학계에서 소위 ‘젊은 여성의 기적 Fräulein Wunder’이라고 불리는 담론이 탄생한 시기이다. 슈피겔 *Der Spiegel*의 문학 평론가 폴커 하게 Volker Hage에 의해 처음 붙여진 이 명칭은 높은 판매고를 바탕으로 생산적인 논의들을 이끌어 내며 독일 문학계에 새로운 활력을 가지고 온 일련의 여성작가들을 지칭한다.¹²⁾ 해당 기사에서 주요 언급되는 작가는 카렌 두베 Karen Duve, 유디트 헤르만 Judith Hermann, 초에 예니 Zöe Jenny 등이며 비슷한 시기에 작품 활동을 시작한 에르펜베크 또한 곧 이 명칭으로 호출되기 시작한다. 그러나 문제는 이 담론이 전개되는 양상 속에서 여성 작가들의 약진이 평가 절하 되거나 소위 더 큰 맥락이라고 여겨지는 담론으로 통합되는 패턴이 발견된다는 것이다. ‘젊은’, ‘여성’, ‘신예’ 작가라는 특징에서 유추할 수 있듯이 이 같은 명칭에는 출판 산업과 비평계의 갖은 전망과 욕망들이 착종되어 있다. 탄야 라우흐 Tanja Rauch는 여성이 글을 잘 쓰는 일이 ‘기적’으로까지 여겨질 일이냐고 반문하며 이 칭송에 담긴 멸시적 뉘앙스를 짚어낸다. 라우흐는 또한 하계가 ‘여성의 기적’ 작가들의 공통적 특징으로 “순진함 Naivität”¹³⁾과 “격

11) ‘산문 픽션 prose fiction’으로 일컬어지는 제발트 W. G. Sebald의 소설과 ‘목소리 소설 novels of voices’ 혹은 ‘소설-코러스 novel-chorus’라 불리는 스페틀라나 알렉시예비치 Святлана Аляксандраўна Алексіевіч의 저널리즘 등을 비슷한 의미에서 장르 규약 기준선이 흔들리는 대표적 사례로 꼽을 수 있다.

12) Vgl. Volker Hage: Ganz schön abgedreht. In: *Der Spiegel*. Nr. 12(1999), S. 244-246.

렬한 감정과 상투적인 표현에 대한 겁 없는 태도 keine Angst vor Großen Gefühlen und Klischees”¹⁴⁾ 등을 꼽은 것을 두고 평론가들이 “지적이고 짜임새 있고 예술적인 성찰을 남성적인 문학으로, 현실적이고 순진하며 분방하고 비이론적인 것을 여성적인 문학으로 분류하려 한다 Das Intellektuelle, der Formwille und die künstlerische Reflexion werden der männlichen Literatur zugeordnet, und das Bodenständige, Naive, Unbekümmerte und Untheoretische der weiblichen”¹⁵⁾고 비판한다. ‘젊은 여성’이라는 표현 자체에 이미 성인인 작가들은 미숙한 주체로 취급하려는 은근한 경멸이 전제 되어 있다는 지적 또한 제기 되었다.¹⁶⁾ 하나의 명칭으로 묶인 이 작가들의 문제의식이 일정치 않다는 점 또한 이 담론의 정체성을 모호하게 하는 지점이다. 리하르트 헤르칭어 Richard Herzinger는 이 명칭이 상이한 문제 의식을 가지고 있는 작가들을 오직 “여성이라는 이유 하나만으로 한데 묶으려는 gleichen weibliche Eintopf”¹⁷⁾ 무리한 시도였다고 비판한다. 하이델린 데 뮐러 Heidelinde Müller는 ‘젊은 여성의 기적’이라는 명칭으로 소개되는 작가들이 유독 에로틱한 사진이나 선정적인 문구들과 가미되어 소비된 현상을 지적하며 이 담론이 작품의 내적 내용에 근거한 비평이 아니라 책 판매를 위한 출판계의 전략으로 이용된 측면이 컸다고 말한다.¹⁸⁾ ‘젊은 여성의 기적’ 담론의 역사적, 산업적, 수용사적 발전 추이를 꼼꼼히 살피던 카트린 블루멘캠프 Katrin Blumenkamp는 상업적으로 전개된 이 논의가 결국 “아무데나 적용되는 빈 껍데기 einer leeren Hülle, die für dieses und jenes verwendet wird¹⁹⁾” 같은 것이 되었다고 결론 짓는다.²⁰⁾

13) Hage: a.a.O., S. 245.

14) Hage: a.a.O., S. 244.

15) Tanja Rauch: Das Fräuleinwunder. In: *EMMA*. Nr. 5(1999), S. 108.

16) Vgl. Anke S. Biendarra: Gen(d)eration Next: Prose by Julia Franck and Judith Hermann. In: *Studies in 20th & 21st Century Literature*. Vol. 28. Nr. 1(2004), S. 221-239.

17) Richard Herzinger: Jung, schick und heiter. In: *Die ZEIT*. Nr. 13. 25.03.1999.

18) Vgl. Heidelinde Müller: Das literarische Fräuleinwunder. Frankfurt a. M. 2004.

19) Katrin Blumenkamp: Das Literarische Fräuleinwunder die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld Jahrtausendwende. Göttingen 2010, S. 395.

20) 텔레바의 연구에 의하면 이 명칭으로 소개된 여성 작가들은 거의 서른 명에 이른다. Vgl. Zit. nach: Heribert Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur (Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000).

같은 해 9월 하계는 프랑크푸르트 도서전을 관람한 후 ‘손자들이 온다 Der Enkel kommt’²¹⁾라는 기사를 통해 전후 문학 세대들의 생물학적, 도덕적 공백을 메우고 있는 일련의 젊은 작가들을 ‘손자 세대 Enkel Generation’라는 명칭으로 묶어 전면적으로 소개한 바 있다. 젊은 여성이 손자로 탈젠더화되고 이 후 논의는 이 손자 세대 작가들과 전후 문학 세대 작가들 간의 문제의식과 글쓰기 양식을 비교하는 것으로 넘어가며 젠더론이 아닌 세대론이 주요한 비교의 준거점이 된다. 에르펜베크 문학의 수용사를 설명한 잉가 프로스트 Inga Probst는 ‘여성의 기적’ 담론이 소멸되는 과정을 다음과 같이 설명한다.

내적으로 상징적인 성별 위계를 정당화하는 전통적인 세대 모델에 대한 젠더-비평적 문제제기는 점차 강하게 형성되고 있는 계통-세대적인 연구라는 큰 틀 속에서 배제되거나 부차적인 것으로만 남는다.

Zudem sind gender-kritische Hinterfragungen der tradierten Generationenmodelle, denen eine Aufrechterhaltung der symbolischen Geschlechterordnung immanent ist, innerhalb der sich immer stärker ausbildenden genealogisch-generationellen Forschung größtenenteils ausgeblieben oder nur in Ansätzen vorhanden.²²⁾

세기말 독일 문학계에 새로운 활력을 가져 온 여성작가들에 대한 비평계의 격양된 담론 속에서 이들이 일궈온 특별한 성취는 은연한 차별이 내재된 표어 하에서 성적 매력을 매개로 하는 산업 담론의 스캔들로 유통되거나 범세대적 갈등의 논의 속으로 환수되고 만다. 무게 중심이 젠더에서 세대로 옮겨가면서 젠더 테마는 다시금 주변화 되는 과정을 겪는데, 이는 역사 이야기에서 젠더의 문제가 언제나 중요한 갈등 구조의 축으로 제시되지 못했던 현실을 반영한다.

Berlin 2015, S. 277.

21) Vgl. Volker Hage: Die Enkel kommen. In: *Der Spiegel*. Nr. 41(1999), S. 244-254.

22) Inga Probst: Auf märkischem Sand gebaut. In: Ders., Ilse Nagelschmidt u. Torsten Erdbrügger(Hg.): *Geschlechtergedächtnisse Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart*. Berlin 2010, S. 70.

비평 담론에서 뿐만 아니라 문학 연구자들의 연구 또한 역사를 배경으로 한 에르펜베크의 문학 세계를 젠더적 관점에서 고찰하지 못한다. 에르펜베크의 작품을 대상으로 한 학술 연구들은 주로 ‘기억’, ‘성장’, ‘가족’이라는 테마로 정렬될 수 있는데, 조금씩 정도차가 있긴 하지만 대부분의 연구들은 에르펜베크 작품을 페미니즘적 관점에서 여성의 경험이 전면화되고 있다고 분석하고 있기보다는 인류가 경험했던 보편적인 고통을 형상화한 것이라고 이해하는 데에 그친다.

에르펜베크의 작품을 가장 적극적인 페미니즘적 관점으로 읽어 내려는 시도들은 기억에 관련된 연구들이 많다. 상당 부분 알라이다 아스만 Aleida Assmann의 이론에 근거하고 있는 이들의 연구는 여성의 기억 형식이 가진 특수성을 지적하는 것으로 시작된다. 『그곳에 집이 있었을까』를 분석한 프롭스트는 우선 기억이 인간의 정신뿐만 아니라 장소와 육체에도 저장되어 있다는 문화학적 이론을 설명한 후 여성 인물과 남성 인물이 상이한 방식으로 이 육화된 기억을 생산, 수용하고 있음을 밝혀낸다.²³⁾ 하이디 모르켄 리카네크 Heidi Morken Ricanek²⁴⁾ 각각의 개별 인물에 대한 상세한 분석으로 프롭스트의 논지를 심화시켜 나가며 베라 뉘닝 Vera Nünning과 아스가 뉘닝 Asgar Nünning의 ‘다시점 multiperspektive 이론’을 참고하여 다수의 개별적 기억들이 단일한 문화적 기억을 보강하거나 다층화시키는 데에 기여할 수 있다고 말한다.

페이 길리안 Pye Gillian에 따르면 “에르펜베크가 일상의 사물과 장소들에 초점을 맞추는 것은 집, 정체성, 시간의 문제들을 탐구하는 하나의 방법이다. Erpenbeck employs a focus on the things and places of the everyday environment as a way of exploring questions of home, identity, time”²⁵⁾ 길리안은 에르펜베크의 이러한 특징이 일반적인 상품 미학에 대한 열광과는 상이하다고 지적하고 에르펜베크가 물질적인 것에 유독 관심을 두는 이유로 사물에 대한 묘사가 현재 시간의 취약성을 잘 드러내기

23) Vgl. Probst: a.a.O., S. 67-88.

24) Vgl. Heidi Morken Ricanek: Gedächtnis, Geschlechter und Erzählstrategien in Jenny Erpenbecks *Heimsuchung*, oslo 2011.

25) Vgl. Pye Gilian: Jenny Erpenbeck and the Life of Things. In: *German Monitor*. Vol. 76(2013), S. 111-130.

때문이라고 분석한다. 길리안은 브루노 라토르 Bruno Latour 등의 네트워크 이론을 배경으로 물리적 대상이나 사물이 소유자의 인격을 드러내주는 상징이 아니라 인간의 파트너로서 인간과 더불어 공동으로 세계를 구성하는 주체적 역할을 수행하고 있다고 주장한다. 역사적 사안과 관련한 기념비 건축이나 조형물 디자인이 언제나 중요한 이슈가 되는 상황에서 이 같은 분석은 문학 비평의 외부로도 충분히 확장될 수 있을 것이다. 올리아 쉘 Julia Schöll의 분석 또한 길리안의 연구와 동일한 이론적 배경을 취하고 있다. 쉘은 에르펜베크의 인물들이 경험하는 삶의 위기가 더이상 일상의 사물들과 유기적인 관계를 맺지 못하는 것으로 표현되고 있다고 말하며 이를 주체-사물 관계에서 주체가 아니라 사물을 중심으로 해석한다.²⁶⁾ 이론으로 분석한다. 나아가 쉘은 언어의 본질적 기능을 사물을 명명하는 것으로 인식한 벤야민의 언어관을 바탕으로, 에르펜베크의 작품 속에서 반복 삽입되고 있는 구문들이 명명 대상은 사라졌지만 그것을 명명하는 언어는 그대로 남아 사라진 사람들을 애도하는 주술적 기능을 수행한다고 주장한다. 이에 따라 에르펜베크의 언어는 “언어 사물 Sprach-Dinge”²⁷⁾로 규정된다.²⁸⁾

에르펜베크의 문학 작품에 등장하는 아이 인물형을 교육학적으로 분석할 경우 논의는 폐쇄적인 체제에 대한 비판으로 나아간다. 마쿠스 슈발 Marcus Schwahl은 『늙은 아이 이야기』를 로베르트 발저 Robert Walser의 『벤야멘타 하인 학교 Jakob von Gunten』, 귄터 그라스 Günter Grass의 『양철북 Blechtrommel』 등으로 이어지는 성장 거부 서사의 계보 속에 위치시킨다.²⁹⁾ 이러한 분석들이 특히나 다른 작가의 텍스트들과의 비교를 통해 논

26) Vgl. Julia Schöll: Jenny Erpenbecks Text- und Objektästhetik. In: WT, S. 37-53.

27) Schöll: a.a.O., S. 51.

28) 기억에 관한 연구로는 이외에도 들뢰즈, 데리다 등의 이론을 기반으로 기억의 균열이 안정적이고 통합적인 주체 형성을 방해한다는 게오르그 마인 Georg Mein의 해체주의적 주체성 연구와 에르펜베크의 작품을 독일의 문화적 기억이 아닌 범유럽의 문화적 기억을 담은 텍스트로 분석해야 한다는 안케 비엔다라 Anke S. Biendarra의 연구 등이 있다. Vgl. Georg Mein: *Adriadnes Faden. Erzählen und Erinnerung im Werk Jenny Erpenbecks*. In: WT, S. 67-78. Anke S. Biendarra: *Jenny Erpenbecks Romane Heimsuchung(2008) und Aller Tage Abend(2012) als europäische Erinnerungsorte*. a.a.O., S. 125-143.

29) Vgl. Marcus Schwahl: *Die Ästhetik des Stillstands: Anti-Entwicklungstexte im Literaturunterricht*. Einbeck 2010.

의되고 있다는 사실은 교육학적 접근의 보편적인 문제의식이 무엇인지를 잘 드러내준다고 할 수 있다.

류신은 들뢰즈의 주체론에 입각하여 소녀의 육체를 ‘비생산성’으로 특징짓고, 이 같은 소녀의 몸이 의미 생성을 무화하고 체제가 강요하는 주체화 과정을 무력화시킨다고 주장한다. 나아가 소녀의 하인-되기는 근대의 교양 이상과 이데올로기를 해체하는 것으로 해석된다.³⁰⁾ 그러나 이 때에도 여성의 몸을 둘러싼 특수한 성별 정치학의 문제는 논의되지 않는다. 이는 젠더의 문제가 계급이나 노동의 문제에 비해 부차적인 것으로 취급되었던 현실의 영향을 보여준다. 공산주의 체제의 인민 평등사상조차 성불평등의 문제를 해소시켜주지 못했다면, 에르펜베크가 작품 속에서 다루고 있는 여성 주체에게 가해졌던 폭력의 양상을 적실히 이해하기 위해서는 주체화를 노동의 측면뿐만 아니라 젠더와 섹슈얼리티의 측면에서 적극적으로 독해할 필요가 있다.

이 소설에 관한 노영돈의 연구³¹⁾는 소녀의 몸이 보이는 중성적인 특성을 변화를 거부하는 구동독인들에 대한 알레고리로 해석하고, 섹슈얼리티를 거부하는 소녀의 태도 또한 변화에 대한 거부를 나타내며 근본적으로는 동독에 대한 노스텔지어라고 분석한다. 그렇다면 왜 그러한 부정적인 이미지가 뚱뚱한 여성의 몸의 형상으로 구체화되었는지, 그 몸이 야기하는 역겨움에 여성 혐오적 특성이 없는지를 면밀히 묻는 과정이 추가적으로 수반되어야 할 것이다.

공통적으로 고향을 정체성 및 정체성 상실의 문제와 결부시킨 연구들은 근대의 디아스포라와 유동적 삶의 형식이 전통적인 고향의 의미를 갱신하고 있다고 분석하지만, 집과 고향이라는 장소에 내재해 있는 권력의 구조를 읽어내진 못하고 있다. 앤 솔버그 홀름 한센 Ann Solbjørg Holum Hansen의 논문³²⁾은 『그곳에 집이 있었을까』에 등장하는 모든 인물들 각자가 상징하는 고향의 의미를 하나씩 분석하지만, 장소 귀속감과 정체성의 문제를 결

30) 류신: *늙은 아이의 가장무도회*- 예니 에르펜베크의 소설 『늙은 아이 이야기』 연구. 실린 곳: *뫼니와 현대문학* 제39호(2012), 171-192쪽 참조.

31) 노영돈·류신 외: *독일신세대문학*. 민음사 2013, 331-349쪽.

32) Vgl. Ann Solbjørg Holum Hansen: *Der Heimatbegriff in Jenny Erpenbecks Heimsuchung(2008)*. Oslo 2017.

부시켜 현대적 삶의 장소성을 탐구하는 귀결로 나아간다. 악셀 굿바디 Axel Goodbody는 에르펜베크의 소설에 나타나는 고향의 의미를 환경주의적 관점에서 해석한다.³³⁾ 그는 나치 또한 환경 사업에 상당한 관심을 가지고 있었다는 사실을 지적하며 자연과 고향을 점유와 소유를 통해 조작 가능한 것으로 여기는 개념을 비판하고 에르펜베크가 고향과 집에 대해 지나친 심리적 애착을 가지는 것의 위험성을 경고하고 있다고 해석한다. 그는 게르노트 뵘메 Gernot Böhme의 ‘문화적 반영으로서의 자연 nature as a cultural project’ 개념을 통해 자연과 고향을 문화적으로 구성된 역동적 공간으로 이해한다.

이외에도 페미니즘적 관점이 들어간 연구로는 아그네스 뮐러 Agnes C. Mueller의 논문³⁴⁾이 있다. 뮐러는 인종, 가족, 젠더의 문제들을 동시에 의제화할 수 있는 ‘유대인 엄마’라는 모티브로 에르펜베크 문학에 접근한다. 뮐러는 문학과 미디어 등에서 재현된 가혹하고 극성스런 ‘유대인 엄마 jiddische mamme’나 ‘예쁜 유대인 여자 Belle Juive’ 이미지들은 모두 유대인 혐오 및 여성 혐오 문화가 양산한 스테레오타입이라는 사실을 지적하며 에르펜베크 문학 작품 속에 등장하는 유대인 엄마와 이 스테레오타입의 유관관계를 분석한다. 뮐러의 해석에 따르면, 『모든 저녁이 저물 때』 속 딸의 사망 후 삶의 벼랑에 내몰려 성매매를 하게 되는 유대인 엄마에게는 대량학살에 대한 독일인들의 죄의식이 뒤집어 씌워져 있다. 해당 작품에서 사용되고 있는 ‘접속법적 허구화 konjunktive Fiktionalisierung’ 기법은 홀로코스트에 대한 독일인의 책임이 교묘하게 전가되는 양상을 우회적으로 암시하는 것이라고 해석된다.

안드레아 바틀 Andrea Bartl은 에르펜베크의 『늙은 아이 이야기』를 19세기 이후 유럽 문화사에 자주 등장한 ‘불쾌한 아이 unangenehmes Kind’ 모티브를 가진 다양한 문학, 영화 작품들과 비교하며 섹슈얼리티의 문제를 짚어낸다. 이 불쾌한 아이들의 육체적 외양이 “간성적 intersexuell”³⁵⁾이거나,

33) Vgl. Axel Goodbody: Heimat and the place of Humans in the World: Jenny Erpenbeck’s *Heimsuchung* in Ecocritical Perspective. In: *New German Critique*. Vol. 43. Nr. 2(2016), S. 127–151.

34) Vgl. Agnes C. Mueller: » Die Jüdische Mutter ‹. In: WT, S. 156–167.

35) Andrea Bartl: Der Typus des ›Unangenehmen Kindes‹ – und seine Variation in

“양성성 Androgynität”³⁶⁾ 혹은 “인간과 동물의 하이브리드 Hybrid aus Mensch und Tier”³⁷⁾의 특징을 보이고 있으며, 이 같은 특징은 혐오, 역겨움, 구역질과 같은 메스꺼운 감정을 불러일으킴으로써 정상 가족의 신화나 종교적, 계급적, 성적, 이데올로기적으로 경직된 사회 질서를 교란한다.

에르펜베크에 대한 연구들 중 페미니즘적 관점이 들어간 연구들은 한 두 개의 키워드를 가지고 하나의 대상 작품을 해설하는 것에 그치고, 그 이외의 연구들에서는 인물들의 성별을 주목하지 않거나 혹은 여성성을 수단적으로 이해하며 젠더 초월적인 보편 결론으로 나아간다. 이에 본고는 기존에 산발적으로 제기되었던 주제론들을 여성주의의 프리즘을 통해 통합적으로 고찰함으로써 페미니즘이 에르펜베크 문학 연구에 대한 사유의 핵심거점이 될 수 있음을 밝히고자 한다.

수잔 스투어트 Susan Stewart는 무언가를 서술하는 행위는 문화의 수많은 재현 형식에서 나타나고 있는 의미의 경제에 좌우되고 있다고 주장하며, 디테일을 조작하고 이야기를 강제적으로 출현시키는 문학적 재현의 원리를 권력과 제도 관습의 문제에 초점을 맞추어 설명한다.

리얼리즘 장르가 거울처럼 되비추는 것은 일상이 아니라 일상이 정보를 위계화하는 방식이다. 리얼리즘 장르는 이러한 정보의 조직에 대해 모방적인 자세를 취하는 것이므로 가치를 모방하는 것이지, 물질세계를 모방하는 것이 아니다. 문학은 세계를 모방할 수 없고, 대신 사회적인 것을 모방할 수밖에 없다.³⁸⁾

의미 경제의 위계화 과정에서 젠더가 중요한 축으로 설정되지 않았기 때문에 페미니즘 문학은 언제나 부차적이거나 반리얼리즘적인 것, 또는 과잉된 것 같은 제스처를 통해서만 가시화된다. 하지만 기존의 리얼리즘 장르의 위계화 규칙을 따르지 않는다고 해서 페미니즘 문학이 리얼리즘적이지 않다고 말할 수 없다. 오히려 페미니즘 비평은 장르의 위계화 규칙을 다시 설계하며 리얼리즘 장르의 범위를 전복하고 확장한다.

Jenny Erpenbecks *Geschichte vom alten Kind*. In: WT, S. 114.

36) ebd.

37) a.a.O., S. 115.

38) 수잔 스투어트: 갈망에 대하여. 박경선 옮김. 산처럼 2015, 64-65쪽.

한편 현대의 역사학은 역사가 과거 사실에 대한 객관적인 서술이 아니라 역사가의 의도에 따라 작성된다고 주장하는 구성주의적인 입장으로 발전되어 온 경향이 있다. 구성주의 역사학자 하이든 화이트 Hyden White에 따르면 역사는 역사가의 의도에 따라 정보를 조직하고 사료를 구조화하는 방식을 통해 구성되는 일종의 메타 역사이다.³⁹⁾ 20세기의 다양한 소수자 운동은 역사 기록이 언제나 편향된 시점에서 소수자를 타자화, 주변화했음을 밝혀내며 소수자가 이끌어가는 새로운 플롯의 도입을 강력히 요구했다. 가야트리 스피박 Gayatri Spivak은 ‘represent’ 라는 단어를 사용할 때 ‘재현’이라는 의미와 ‘대표’라는 의미를 무작위로 섞어 구사하는 백인 남성 학자들의 언어 습관을 지적하며 재현과 대표라는 의미를 일정하게 교차해서 사용할 수 있는 그들의 계급적, 인종적, 젠더적 특권성을 지적한 바 있다.⁴⁰⁾ 재현될 수만 있을 뿐, 대표적 표상을 직접 구성할 수 없는 서발턴의 목소리는 언제나 간접적으로만 가시화될 수 있을 뿐이다. 역사 서술에서 배제된 여성의 목소리를 담을 수 있는 적절한 기록 형식이 문학일 때가 많다는 지적은 문학이 다시 역사에 대한 대안적 목소리를 유통시킬 수 있는 통로가 되어 왔음을 시사한다.⁴¹⁾ 정신분석학적 역사학을 주장한 도미니크 라카프라

39) 화이트는 역사가 특정 마스터 플롯을 따라 기술되고 있다는 점에서 픽션적 성격을 가지고 있다고 밝히고, 문예학자 노스롭 프라이 Northrop Frye의 정식을 받아들여 역사 기술의 플롯을 로망스, 비극, 희극, 풍자로 나누어 설명한다. 화이트의 예시에 따르면 프랑스 혁명을 미술레는 로망스로, 버크는 풍자로, 토크빌은 비극으로 그려냈다. 역사 서술의 구성에는 미학적 차원의 마스터플롯을 선택하는 것 외에도 인식론적 차원에서의 논증 유형과 윤리적 차원에서의 이데올로기 유형에도 각각의 네 가지의 유형이 존재하여 선택 가능하지만, 이 세 층위의 네 항목들이 완전히 무작위로 교차 선택되는 것은 아니라 서로 구조적 상응관계에 놓여 있어 ‘선택적 친화성’이 있다. 하이든 화이트: 19세기 유럽의 역사적 상상력. 천형균 옮김. 문학과지성사 1991. 해설은 안병직: 픽션으로서의 역사: 하이든 화이트의 역사론. 실린 곳: 인문논총 제51호(2004), 35-75쪽 참조. 하지만 플롯 자체가 무성적이라고 해도 해당 플롯을 이끄는 인물의 성별이 편향되어 있으며 역사 이야기에 갈등을 일으키는 축으로 젠더가 부각되는 경우는 드물다. 화이트가 예시로 든 프랑스 혁명은 시민 계급과 절대왕정의 갈등 구조에 초점에 맞추어져 있다. 하지만 여성주의 역사학에서는 프랑스 혁명을 통해 비로소 선취된 것으로 알려진 근대적 의미의 시민권과 인권 개념이 백인 남성에게만 주어졌음을 밝히며 프랑스 혁명의 의미를 젠더의 축으로 재서술한 바 있다. 조앤 스콧: 페미니즘 위대한 역사. 공임순·이화진·최영석 옮김. 엘피 2017[2006], 79-140쪽 참조.

40) 가야트리 스피박: 서발턴은 말할 수 있는가? 실린 곳: 로절린드 C. 모리스: 서발턴은 말할 수 있는가?- 서발턴 개념의 역사에 관한 성찰들. 태혜숙 옮김. 그린비 2013, 61-62쪽 참조.

41) “생마르 지라르맹에 의하면 역사는 인류한 행한 것만을 이야기하고, 소설이란 인류가

Dominick LaCapra는 특히나 역사의 타자나 소수자의 이야기를 다룰 때에 역사학은 문학적 상상력에 기대는 측면이 많다고 주장한다. 일관되지 않는 생존자들의 언어나 명료치 않은 기억을 사료로 과거를 복원하는 일이 한계에 봉착하게되면서 픽션이 가진 특수한 창조적 힘이 소환되는 것이다. 라카프라는 문학과 같은 재현 예술이 역사 서술에 영향을 끼칠 수 있다고 주장한다.

진리 주장은 예술과 예술 분석에 있어서 유일한 고려 대상도 아니며 항상 가장 중요한 고려 대상도 아니다. 가장 중요한 것은 예술의 시적, 수사적, 수행적 차원들로서 이것들이 역사적인 차이를 보여줄 뿐 아니라 차이를 만들어내는 것이다. [...] 예술의 일반적 구조와 플롯 구성은 역사가들의 작업에 중요한 통찰력을 제공하여 탐구 방향을 제시할 수 있다.⁴²⁾

역사 자체가 특정한 플롯의 구조를 따르고 있는 픽션적 성격을 가지며, 문학을 통해 개발되어 온 플롯이 역사 기술에 영향을 미칠 수 있다면, 역사적 사건을 배경으로 하고 있는 문학 작품이 어떤 입장에서 누구의 이야기를, 어떻게 재현하고 있는지가 중요해진다.⁴³⁾ 전쟁, 학살, 독재, 냉전, 디아스포라 등 역사와 현실 정치의 현안을 작품의 제재로 직접 취하고 있는 에르펜베크의 작품들이 여성 인물을 언제나 주체적으로 전면화하고 있다는 점은 여성의 목소리가 역사 서술에 있어 주변화되었던 상황을 고려해 보았을 때 보다 각별한 의미를 가진다고 할 수 있다.

여성이 경험한 고통을 전쟁이나 냉전으로 인해 발생한 보편적 수난사로 기

희망하고 있는 것, 꿈꾸고 있는 것을 이야기한다. [...] 소설이란 여자들의 이야기다.” 마르트 로버트: 소설의 기원과 기원의 소설. 김치수·이윤옥 옮김. 문학과지성사 1999, 24쪽에서 재인용.

42) 도미니크 라카프라: 치유의 역사학으로. 육영수 역음. 푸른역사 2008, 148쪽.

43) 작품 속에서 제시되는 경험의 내용은 문학이라는 재현 장르가 제공하는 특수한 체험 과정 속에서 설득력을 얻어가기도 한다. 독서 과정의 특수성을 설명하는 수용이론가들의 연구는 관점의 선택이 곧 입장과 시각의 선택이 될 수 있음을 시사한다. 볼프강 이저 Wolfgang Iser는 독서행위의 과정을 ‘움직이는 관점 wandernde Blickpunkt’으로 설명한다. 그에 따르면 문학은 다른 재현 예술과는 다르게 한 번에 전체를 파악할 수 없고, 독자의 시간과 노력이 투자되어야 한다. 독서 과정 속에서 재현된 내용은 독자의 개입으로 활성화되는 것이기 때문에 작가의 입장과 독자의 의견 간의 경계는 상당 부분 모호해진다. Vgl. Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. München 1994[1984], S. 177-193.

입하는 분석은 인간의 디폴트 성별을 남성으로 재현하는 한계적인 사유 구조 내에서 여성의 경험을 하위적이거나 부가적인 것으로 사례화한다. 더욱 문제가 되는 것은 그와 같은 역사 서술이 일상적인 폭력의 문제를 간과할 수 있다는 점이다. 잘 알려져 있다시피 가부장제는 국가주의 파시즘의 전제일 뿐만 아니라 여성의 일상에 낮게 깔려 있는 억압의 인프라이기도 하다. 에르펜베크 문학 작품에서는 국가 단위의 거대한 정치적 폭력이 근친 관계 내에서 일어나는 폭력과 불가분의 관계로 얽혀 있는 것으로 표현되고 있다. 특히 성별이나 연령의 취약함 때문에 가해진 특수한 폭력의 양상들을 해석하기 위해서는 젠더 초월적 분석이 아닌 여성주의적 관점에서의 섬세한 비평이 절실히 요구된다. 이에 본고는 『높은 아이 이야기』, 『사전』, 『그곳에 집이 있었을까』, 『모든 저녁이 저물 때』에 대한 작품 해석을 중심으로 에르펜베크의 서술 방식을 ‘공간’, ‘시간’, ‘주체’로 나누어 그 재현 방식의 페미니즘적 함의들을 적극적으로 탐구할 것이다.

2장은 ‘공간’에 대한 탐구로 자연-문화, 원시-문명의 이분법이 각각 여성과 남성으로 젠더화 되었던 이론적 배경을 살핀 후 에르펜베크의 작품을 분석을 통해 이 같은 구분이 허구적인 것이라는 것을 밝혀 낼 것이다. 1절에서는 메르키쉬 호숫가의 집들과 근방의 자연을 배경으로 이 곳에 머물다 간 다수의 인물들의 삶을 스케치하며 역사 문제에 접근해 가는 『그곳에 집이 있었을까』에 나오는 ‘집’의 의미를 분석한다. 소설은 목가적인 배경과 문명의 폭력이 대비되기 때문에 이 이미지를 자연과 문화의 대립으로 분석하고, 자연을 역사의 폭력을 치유하는 공간으로 해석할 수도 있다. 하지만 작품의 상세한 독해는 남성 주체가 안온한 집과 가정의 공간을 공고히 만듦으로써 역사, 국가, 및 정치적인 폭력의 경험을 보완하려 시도할 때, 자신의 집, 아지트 등의 내밀한 공간 내에서도 소외된 여성들은 강간과 학대의 기억을 안고 살아가고 있음을 보여주고 있다. 본고는 『그곳에 집이 있었을까』의 중심 배경이 되는 집의 의미를 젠더 폭력의 현장으로 파악함으로써 공간 구획을 통한 공사 이분법의 경계를 해체한다. 2절은 1절의 논의의 연장선상에서 국가와 가부장제라는 테마를 다룬다. 『사전』 속 군부독재 체제의 수호자인 아버지는 가부장제와 국가주의 파시즘의 긴밀한 공모 관계를 잘 드러내준다.

가정과 국가와 종교는 가부장제라는 하나의 유기적인 시스템 속에 서로를 보충하며 인간의 인간화 과정 일반에 깊은 영향을 미치고 있다. 이를 통해 디아스포라와 국가 폭력의 맥락에서 쉽게 이상화되곤 하는 고향과 가정이 역사 외부의 사적 공간이 아니라 젠더, 계급, 노동 등의 다양한 정치적 현안이 교차되고 있는 역사적 공간이라는 사실을 밝힐 것이다.

3장에서는 에르펜베크의 작품에서 나타나는 서술적 특징의 시간성을 탐구할 것이다. 1절에서는 에르펜베크의 인물들이 겪고 있는 질병이 특별한 시간성을 가지고 있고, 이것이 단선적으로 흐르고 있는 시간의 진행에 균열을 내고 있음을 보일 것이다. 트라우마 주체인 여성들은 몸을 통해서 과거의 시간과 조우하고 있는데, 몸에 가해진 상흔, 몸에 붙은 습관이나 이력이 계속해서 현실과 불화하면서 과거의 시간을 불러오고 이윽고 이 주체들이 과거의 유령들을 마주하게 되는 사태가 발생한다. 과거를 살고 있는 몸이 불러내고 있는 이 유령 존재들을 애도와 정의의 문제로 연결시켜 타자적인 것을 배척하며 진행되는 역사의 진보적 시간관을 비판하고 새로운 시간 감각의 출현을 알리고 있음을 지적할 것이다. 2절은 에르펜베크의 작품 속에서 다른 시간성을 환기시키고 기억을 견인하는 매체로 등장하는 사물들에 대한 분석이다. 에르펜베크는 『사라지는 것들』이라는 에세이집을 통해 물성에 대한 각별한 애정을 드러낸 바 있거니와, 그녀의 작품들에도 사물에 대한 페티시즘적 경향이 강하게 나타난다. 인간사와 나란히 존재하는 물질적 현실에 대한 이 같은 집중은 인간의 경험과 기억이 소외된 상황에서 잊혀진 과거를 상기시키고 있는 말없는 목격자에 대한 경배이자 여러 개의 시간 층위를 동시에 지각하고 있는 트라우마 주체의 멜랑콜리적인 애착으로 파악할 수 있다. 본고는 다양한 시간대와 관계 맺고 있는 인물과 사물들을 통해 역사의 시간이 일직선으로 흐르는 것이 아니라 중층적으로 구조화되어 있음을 보일 것이다.

4장에서는 적극적 정치적 주체로 드러나고 있는 여성들의 재현 양상과 자기 인식의 과정을 살펴본다. 여성들은 냉전과 전쟁, 망명의 물결 속에서 자신에게 부과되고 있는 여성에 대한 다양한 집합적 표상을 통해 스스로를 이해하고 있다. 1절에서는 『높은 아이 이야기』를 분석하며 동독 사회에서 이

상화 되었던 공산주의자 육체에 대한 환상이 어떻게 여성의 섹슈얼리티를 억압했는지를 보이며 ‘공산주의자로서의 여성’ 이미지에 대한 비판을 시도한다. 특히 이 소설에서 드러나고 있는 여성 주체의 행위를 패러디로 규정하고, 그러한 패러디적 실천의 과정을 면밀히 살펴봄으로써 여성주체의 자기 서사 만들기 과정의 의의와 한계를 살펴본다. 2절에서는 『모든 저녁이 저물 때』를 다루며 ‘어머니로서의 여성’, ‘유대인으로서의 여성’과 같은 프리즘을 통해 자신에 대한 인식에 도달하는 여성들의 주체화 과정을 살펴본다. 특히나 여성 주체가 어머니에 대한 인식을 토대로 자신의 삶을 노정해 나가는 모습을 검토하며 어머니와 딸 간의 연대의 가능성을 검토해본다.

II. 역사적 공간의 재서술

일반적인 의미에서 문화와 문명은 자연과 태생을 극복하고 제압함으로써 성립하는 것으로 설명된다. 우리는 신화와 민담 속에서 이 과정을 설명하는 많은 이야기들을 발견할 수 있으며 대부분의 신화 비평이나 정신분석학적 분석은 이 도식 속에서 전개된다. 문제는 이러한 인간 발달의 기본 가정을 표현하는 이야기가 공공연히 자연을 여성으로, 문화는 남성으로 의인화하고 있다는 점이다. 문화 발전에 대한 스토리텔링은 여성을 속박하고 억압하는 다양한 사회적, 정치적 장치들과 동시에 작용하는 문학적 수행으로서 시대에 따라 다양한 모습으로 변주되며 강화되었다. 자연에서 문화로의 이행에 관한 가장 영향력 있는 서사적 해설 중 하나는 테오도르 아도르노 Theodor Adorno와 막스 호르크하이머 Max Horkheimer가 『계몽의 변증법』에서 시도한 호메로스의 『오디세이아』에 관한 분석이다. 이들에 따르면 세이렌의 유혹적인 노랫소리를 이겨내고 페넬로페가 기다리는 집으로 귀향하는 업무를 완수하는 오디세우스는 서구 문명의 계몽을 상징한다.⁴⁴⁾ 더글라스 켈너 Douglas Kellner는 호메로스의 텍스트가 보여주는 오디세우스의 여정이 원초적이고 자연적 욕망을 극복하는 남성의 힘에 관한 이야기로 해설할 수 있다고 분석한다.

호메로스의 텍스트는 오디세우스가 원초적인 자연의 힘(쾌락에의 몰두, 섹슈얼리티, 동물적인 공격성과 폭력성, 야만적인 부족제 등)을 극복하고, 신화적/자연적 세계에 대한 자신의 지배를 천명하는 알레고리적인 여정으로 해석된다. [...] 비판 이론가들의 연구는 인간과 자연의 관계에 집중함으로써 얼마간 성 정치학의 영역으로 이행하여, 섹슈얼리티와 욕망의 본성과 가치, 인격 형성 과정에 있어서의 억압과 금욕의 역할, 성별간의 관계 형성, 권위의 본성, 가족과 가부장제를 탐구한다.

Homer's text is read as an allegorical journey in which Odysseus overcomes primitive natural forces (immersion in pleasure, sexuality,

44) 테오도르 W. 아도르노· M. 호르크하이머: 계몽의 변증법. 김유동 옮김. 문학과지성사 2009[2001], 80-182쪽 참조.

animal aggressivity and violence, brutal tribalism and so forth) and asserts his domination over the mythic/natural world. [...] To some extent, it was their[Critical Theorists] focus on the relations between humans and nature that took Critical Theorists into the arena of sexual politics, to reflections on the nature and value of sexuality and desire, the role of repression and renunciation in the formation of personality, the establishment of relations between the sexes and the nature of authority, the family and patriarchy⁴⁵⁾

오디세우스의 귀향 이야기 속의 두 여성, 즉 아름다운 목소리로 선원들을 유혹하고 목숨을 앗아가는 세이렌은 팜프파탈이며, 남성들의 갖은 구애에 시달리면서도 십년 째 돌아오지 않는 남편을 기다리는 페넬로페는 정조를 지키는 현모양처다. 한편 지략가 오디세우스는 세이렌의 노래는 듣되 유혹에는 넘어가는 않는 꾀를 발견한다. 그는 사공들에 대한 기업가적인 통치를 통해 무사히 집으로 돌아와 아내의 구혼자들을 모두 죽인 후 왕권을 재정비한다. ‘참을성이 많은’이라는 오디세우스의 별명은 충동을 다스리고 리비도를 분배하는 주체의 면모를 특징화한 것이다. 이 이야기는 도구적 이성의 발전 단계를 나타내는 문명의 계몽 신화지만 동시에 진정한 남자가 되는 과정에 대한 이야기이기도 하다.

욕망의 충동과 승화를 통해 발전하는 모험적 주체에 대한 이러한 신화는 공사의 구분이 명확해지고 핵가족화가 뚜렷하게 나타나는 근대에 이르러 집과 바깥, 가정과 사회라는 이분화의 개념으로 발전, 계승된다. 근대를 대표하는 캐릭터인 댄디나 도시 산책자, 항해자 등은 명백히 성별화되어 있다. 반면 여성의 상징성은 이 분화의 시기에 등장한 문화적 현상인 ‘고향’과 ‘향수’ 개념의 징후적 탄생과 관련되어 있다. 피터 블릭클 Peter Blickle은 독일 문학에서 고향의 개념은 낯선 곳으로의 이주가 이루어지고 나폴레옹에 맞선 민족주의 의식의 강화되던 18세기 말엽에 여성, 특히 어머니의 형상으로 처음 나타났다고 분석한다.⁴⁶⁾ 유동적 근대에 대한 보충 현상으로서 고정된 곳

45) Douglas Kellner: Critical Theory, Marxism and Modernity. Cambridge 1989, S. 91.

46) Vgl. Peter Blickle: Gender, Space, and Heimat. In: Friederike Eigler u. Jens Kugele(Hg.): Heimat: At the Intersection of Memory and Space. Berlin/Boston 2012,

에 대한 갈망이 태고의 장소로서 어머니의 육체로 이미지화되는 것이다. 이때의 고향은 단순히 태어난 곳이 아니라 근원적이고 초월적인 실존의 장소로서 외부 세계에서 받은 상처를 치유하는 유토피아에 가깝다. 이 같은 개념은 나치즘에 이르러 생태주의를 옹호하고 어머니로서의 여성 신화를 강조함으로써 상상적 타자를 배척하는 국수주의로 발전되었다. 페미니즘 문학연구가 리타 펠스키 Rita Felski는 여성을 향수 및 고향과 연결 짓는 경향은 다양한 문화권에서 발견할 수 있는 보편적인 특징이지만, 낭만주의적인 사회유기체설의 전통이 강했던 독일에서 특히 두드러지게 나타났다고 주장한다. 여성들은 분업화되고 전문화됨으로써 감각적 세계로부터 소외된 남성들이 되찾아야하는 “잃어버린 진실의 저장고”⁴⁷⁾나 안식처로 숭앙된다.

‘영원한 여성’의 신화는 특히 독일어권 문화에서 강력한 반향을 얻었으며 이는 종종 이와 대립되는 주장인 인간 평등이라는 계몽주의적 이상을 무색하게 했다. 이러한 신화의 기원은 다면체적 인격이라는 미학적이고 감각적인 이상을 위해 공적인 정치 세계와 보편적 규범의 지배를 포기했던 초기 독일 낭만주의 텍스트로까지 거슬러 올라갈 수 있다. 이러한 맥락에서 여성이 갖는 경험의 총체성은 남성에게 나타나는 일방적인 추상화로의 연속과 대치될 수 있는 해방의 이상을 제공했다. ⁴⁸⁾

자연을 문명이 정복해야 할 야만적인 장소로 표상한 계몽주의와 치유와 진정성의 대상으로 칭송하는 낭만주의는 동일한 타자화 작업의 두 양태이다. 이는 여성적 공간으로 대표되는 집과 고향을 공적 업무와 무관한 곳으로 여기게 만드는 결과를 초래하며 결국 여성의 경험을 역사의 종속변수로만 취급하게 하는 결과를 낳았다. 문화 지리학자인 질리언 로즈는 수리적 위치와 공간의 투명성을 강조함으로써 인간의 경험을 경시했던 기존의 지리학과 이에 대한 반발로 태동하여 의미로 가득 찬 장소성의 감수성을 승배했던 인간주의 지리학 모두 결국에는 여성의 공간으로 취급되는 영역을 타자화하는 결과를 가져왔다고 분석한다.⁴⁹⁾

S. 53-68.

47) 리타 펠스키: 근대성의 젠더. 심진경·김영찬 옮김. 자음과모음 2010, 103쪽.

48) 리타 펠스키: 같은 곳.

이 장에서는 에르펜베크의 두 장편 『그곳에 집이 있었을까』와 『단어』에 드러나는 집의 의미를 집중 분석할 것이다. 에르펜베크가 이 소설들에서 공간 역사의 외부 공간으로 취급되었던 집과 가정의 세계를 소설의 중심배경으로 설정하고 전쟁, 냉전, 독재와 같은 20세기의 주요한 역사적 사건들을 다룬다는 점에 주목하여 여성과 어린아이의 시각을 통해 부각되는 집과 가정 세계의 정치적 함의들을 탐구할 것이다.

2.1. 자연과 문화

『그곳에 집이 있었을까』는 베를린 외곽에 위치한 브란덴부르크의 메르키쉬 지역을 배경으로 한다. 소설은 농장주와 네 딸의 이야기를 통해 이 목가적인 시골 마을이 봉건적이고 폐쇄적이며 무엇보다 가부장의 질서가 지배하는 공간이라는 사실을 암시하며 시작한다. 이 곳을 수백 년간 지배해온 촌장 가문에는 네 명의 딸이 있는데, 이들은 모두 아버지의 질서를 따라 ‘금기’와 ‘허용’으로 나뉜 이분법의 세계에서 살아간다. 딸들은 아버지가 관리하는 사유 재산으로 결혼을 통해 가문의 부를 증식시킬 거래의 대상에 불과하지만, 이 네 딸은 모두 각각의 이유로 아버지가 승인하는 결혼을 하지 못한다. 첫째 딸은 약혼자가 상속을 받지 못하게 되자 결혼이 취소되고, 둘째 딸은 막 일꾼과 연인관계가 되지만 아버지의 반대로 인해 창고에 갇혀 태아를 사산한다. 셋째는 유사 남성으로 나오며 막내는 어부와 사랑에 빠졌다가 역시 아버지의 반대에 부딪혀 감금당한 후 결국 정신이 나가고 금치산자가 되어 호숫가에서 자살한다. 막내딸인 클라라에게 상속될 예정이었던 인근의 숲, 일명 “클라라의 숲 Klaras Wald”(H, 19)⁵⁰은 그녀의 죽음 이후 여러 외지인에게 분할되어 판매된다. 이 클라라의 숲에 세워진 집이 이후 이 소설의 중심 공간이 되는데, 여성 억압의 전통이 뿌리내려 있는 이 땅에선 이후에

49) 질리언 로즈: 페미니즘과 지리학- 지리학적 지식의 한계. 정현주 옮김. 한길사 2012, 115-155쪽 참조.

50) 소설의 원제인 Heimsuchung은 번역이 용이하지 않은 단어이기 때문에 다양한 의역으로 번역 출간되었다. 그 중 프랑스어, 루마니아 판본 등은 ‘클라라의 숲’이라는 제목으로 번역되어 소설의 배경 공간이 가지는 상징성을 강조했다. 에르펜베크의 작품 본문을 직접 인용할 때에는 “인용”(제목의 첫 글자, 쪽수)로 표기하거나 중요하거나 긴 인용의 경우 들여쓰기 후 동일한 방식으로 내주 표기한다.

도 젠더 폭력 반복적으로 발생한다.

20세기의 일백년 동안 이 공간을 오고가는 수많은 인물들 중 집에 대한 관념과 경험의 젠더 간 차이를 가장 극명하게 보여주는 인물은 건축가와 그의 아내이다. 자신의 직업적 사명을 “야성을 길들인 뒤 그것을 다시 문화와 충돌하게 만드는 것 Die Wildnis bändigen und sie dann mit der Kultur zusammenstoßen lassen”(H, 31)이라고 생각하는 건축가는 집이라는 공간의 창조를 통해 존재의 안식처를 만드는 일에 몰두한다.

고향을 설계하기, 이것이 그의 직업이다. 한줌의 공기를 에워싼 네 개의 벽, 자라나고 퍼져나가는 모든 것에서 한줌의 공기를 단단한 암석의 발톱으로 잡아채서 움아매기. 고향, 집은 제3의 피부로 제1의 피부인 살갓과 제2의 피부인 의복 다음이다. 고향집. 집은 집주인의 필요에 맞게 재단된다.

Heimat planen, das ist sein Beruf. Vier Wände um ein Stück Luft, ein Stück Luft sich mit steinerner Krallen aus allem, was wächst und wabert, herausreißen, und dingfest machen. Heimat. Ein Haus die dritte Haut, nach der Haut aus Fleisch und der Kleidung. Heimstatt. Ein Haus maßschneidern nach den Bedürfnissen seines Herrn. (H, 38)

하지만 그가 공동으로 건설한 고향은 전쟁과 냉전의 시기를 통과하며 텅이 되어 그를 내쫓는다. 마치 1차 대전 때 공중전에서 참가했던 그가 불시착한 곳이 “그들의 목숨을 건사해준 독일군 점령 지역이라고 불린 그 마을이, 그곳 벨기에 농부들에게는 고향이라고 불리던 곳 Deutsches Stellungsgebiet hieß für sie das Dorf, dem sie ihr Leben verdankten, Heimat hieß es für die belgischen Bauern”(H, 39)이었던 것처럼 개인의 생활공간이자 부동산 자산인 집과 고향은 영토 전쟁과 이념 전쟁에 의해 얼마든지 그 공간 주권을 박탈당할 수 있는 역사의 현장이 된다.

반면 건축가의 아내가 가지는 집에 대한 관념은 애초부터 남편과는 완전히 달랐다. 유쾌한 천성을 가진 그녀는 “서커스단의 줄 타는 사람이나 조련사가 되고 싶어 했지만 Seiltänzerin wollte sie werden oder Dompteurin”(H, 64), 그녀의 “제왕이자 총영사였던 아버지 Vater, dem Großmogul, der

eigentlich Großkonsul”(ebd.)는 그녀에게 속기사가 되는 직업 교육을 받게 했고, 그녀는 아버지의 지시에 따라 속기사로 일하다가 유부남인 건축가와 사랑에 빠지게 된다. 건축가의 아내라는 명칭에서 이미 그 종속성이 암시되듯 “일생동안 순회공연을 다니며 살기를 꿈꾸었던 am liebsten ihr ganzes Leben lang auf Tournee gewesen wäre”(H, 66) 여자는 연인의 요구를 받아들여 정주의 삶을 살게 된다. 집과 빌딩을 짓고 당국에서 프로젝트를 맡아 경력을 쌓아가는 건축가의 삶과는 달리 그녀의 삶은 남편의 선택과 성취에 예속되어 있다. 이른 아침에 먼 곳까지 산책을 나가거나 보이지 않는 호수의 끝까지 수영을 하며 스스로를 달래지만, 실현되지 못한 그녀의 욕망과 상처는 기이한 유머로 전치되어 드러난다. 그녀는 친구들과의 모임 자리에서 순회공연을 다니며 여러 여자들을 임신시키는 떠돌이 음악가에 대한 농담을 하며 웃지만, 이 같은 농담은 순회공연을 다니며 살기를 꿈꾸었던 여자의 욕망이라는 것이 얼마나 허무맹랑한 꿈인지를 보여줄 뿐이다.⁵¹⁾ 여성에게 떠도는 삶이란 사랑과 관계를 모조리 끊어 버려야만 가능한 모진 실천이지만, 남성에게 있어 방랑하는 삶이란, 욕망은 충족하되 책임은 지지 않을 수 있는 낭만적 자유로 해석된다는 사실이 이 가벼운 농담 속에서 뒤틀어진 채 드러나기 때문이다.

집과 정착 생활에 대한 아내의 생각뿐 아니라 그녀가 이 집에서 겪게 되는 강간의 경험은 안전하고 안온한 사적 공간으로서의 집의 의미를 완전히 해체한다. 욕신을 보호하는 것들을 피부로 은유한 건축가의 표현에 따르면, 남편은 적군과 정부 당국에 의해 제3의 피부인 집과 제2의 피부인 의복 등을

51) 버지니아 울프 Virginia Woolf 이후 ‘파티’와 ‘파티를 주최하는 여성’은 여성주의 문학의 중요한 모티브가 되었다. 파티는 제한적인 사회생활을 했던 여성들에게 외부 세계와의 접촉할 수 있는 중요한 소통의 기회였다. 『델러웨이 부인 Mrs. Dalloway』의 델러웨이 부인이나 『등대로 To the Lighthouse』의 램지 부인처럼, 집주인 여성은 파티를 기획하고, 준비하고, 손님들 간의 갈등을 조정하고 분위기를 이끄는 역할을 맡았다. 파티는 집주인 여성이 놓은 가교를 통해 분리되어 있던 개개인들의 물질적 거리가 좁혀지는 사건이었지만, 한편 그러한 일시적인 만남은 오히려 참석자 개인들의 우묵한 내면세계와 상처를 드러내주는 계기가 되기도 했다. 『그곳에 집이 있었을까』에 나오는 건축가의 아내는 정기적으로 친구들을 초대하여 식사를 대접한다. 그녀는 언제나 농담을 준비하여 분위기를 유화적으로 조성하기 위해 애를 쓰지만, 그녀에게 지난 수십 년간의 모든 파티는 서로 구분될 수 없을 만큼 유사하다. 그들은 언제나 동일한 음식을 먹고, 동일한 농담을 하며 웃는다.

빼앗길 뿐이지만, 그의 아내는 그가 모르는 사이에 제1의 피부인 살갓마저 타인에 의해 훼손당한다. 남편과 장난처럼 설계해 둔 장롱 뒤의 비밀 공간에서 소련군에게 강간을 당한다는 설정은 개인 주택이라는 공간 내에서도 주인의 가장 내밀한 공간이라 할 수 있는 비밀 아지트마저 여성에게 결코 안전한 곳이 아님을 말해준다.

건축가의 아내를 강간한 소련군 병사는 가족들이 독일군에 의해 참혹하게 몰살당한 후 열다섯의 나이에 자원입대한 군인으로, “그때부터 그는 언제나 전선의 최전방에 있었으며 어느 순간부터는 몰아내는 자가 아니라 점령하는 자로, 고향을 수호하는 자가 아니라 생전에 한 번도 가보지 않았던 낯선 곳에서 미쳐 날뛰는 자로 돌변해버렸다. Von da an war er immer in der vordersten Linie gewesen, und irgendwann war aus dem Vertreiben ein Einnehmen geworden, und aus der Verteidigung der Heimat ein Wüten in der Fremde, die er sonst sicher niemals in seinem Leben betreten hätte”(H, 95) 군인은 맹목적인 학살과 파괴 작전에 몰두해 있는 전쟁 기계이다. 그런 그가 장롱 뒤에 숨어 있는 건축가의 아내를 우연히 발견하게 되고, 그녀를 강간한다.

여성주의적 관점에서 강간의 역사를 연구한 수잔 브라운밀러 Susan Braunmiller 에 따르면 전쟁 중 군인이 민간인 여성을 해하는 이른바 ‘전시강간’은 강간의 오랜 역사 속에서도 가장 대표적이고 전형적인 형태로, 전쟁은 왜곡된 남성주의와 여성에 대한 남성의 멸시를 적극적으로 표출하는 심리적 배경을 제공해준다고 분석한다.

군대는 그들만 독점할 수 있는 무기가 발휘하는 잔혹한 힘과 병사 간의 정신적 결속, 명령을 하달하고 복종하는 남성적 훈육과정, 위계에 따른 명령체계의 단순한 논리를 통해 남자다움이 무엇인지 규정하고 그것을 구성원에게 주입한다. 그리고 그 과정을 통해서 여성이 진짜로 중요한 세계와는 관련 없는 주변적 존재이며 중심부에서 벌어지는 과정을 수동적으로 구경만 하는 존재라는 남자들의 오랜 의혹을 확신으로 만들어 준다⁵²⁾

52) 수잔 브라운밀러: 우리의 의지에 반하여, 박소영 옮김, 오월의봄 2018, 54쪽.

특히나 승전국 군인이 패전국 여성을 유린하는 것은 상징적으로 여성이 전쟁 승패의 증거로 취급된다는 의미를 가진다. 여성은 전쟁에서 이긴 남성들의 전리품이 되고 여성의 육체는 군사 다툼이 일어나는 전장이 된다. 소설 속에서 묘사되는 1945년 베를린 함락 시기는 이미 독일의 패전이 거의 확실시된 상황이었고 젊은 장교와 그가 이끄는 부대는 패전국의 재산을 약탈하듯 여성들을 강간한다. 장롱 뒤편에 숨은 건축가의 아내를 우연히 발견한 젊은 장교는, “옷과 장신구, 자전거, 가축, 말과 여자들 [...] 전부 다 밖으로 끌고 나와 이용할 것 Kleider, Schmuckstück, Fahrräder, Vieh, Pferde und Frauen. [...] Alles wird ans Licht gezerrt und benutzt”(H, 98-99) 이라고 생각하며 장롱에 숨어 있는 건축가의 아내를 향해 리볼버를 겨눈다. 여성은 적국이 소유한 재산의 목록이자 승리의 대가이다.

붉은 군대의 베를린 진군과 나치의 무조건 항복 선언, 그 이후의 얼마간의 시기 동안 벌어진 무차별적 집단 강간 사태는 이미 적지 않은 연구들과 증언 문학 및 영상 작업들을 통해 잘 알려져 있다.⁵³⁾ 이 연구들은 모두 전후

53) 이 전시 강간 사건을 크게 알려 처음으로 주목 받은 기록물은 영화감독 헬케 잔더 Helke Sander의 다큐멘터리 <BeFreier und Befreite: Krieg, Vergewaltigung, Kinder>(1992)와 이를 바탕으로 출간된 동명의 연구서를 통해서다. Helke Sander u. Barbara Johr(Hg.): BeFreier und Befreite: Krieg, Vergewaltigung, Kinder. München 2008. 잔더는 당시 여성들에 대한 성적 유린이 전후 50년 동안 이산화되지 못했다고 주장한다. 그녀는 이 작품 속에서 당시의 베를린의 풍경, 특히나 군인들의 유곽과 매춘업소 등을 자세히 보여주고 이를 다른 전쟁들과 연결시키며 전시 강간이 보편적인 여성 인권 탄압의 문제임을 지적한다. 당시를 겪었던 여성이 직접 쓴 글로는 종전 약 10년 후에 익명으로 출간된 『베를린의 한 여인』이 있다. 이 책은 1945년 4월 20에서부터 6월 22일 까지 베를린에 머물던 한 30대 여성의 일기로 출판 편집자인 쿠르트 마렉 Kurt W. Marek에 의해 1954년 미국에서 처음으로 번역 출판되었으며 독일어 초판은 1959년 스위스의 작은 출판사에서 출간 되었다. 출간 이후 이 책은 독일 여성의 명예를 더럽힌다는 이유로 비판을 받았으며 부정적인 반응과 내용의 진위에 대한 의심으로 인해 저자는 살아생전 책의 재출간을 거부했다. 사후에 저자의 신원이 밝혀지고 책은 2003년 한스 엔첸스베르거 Hans M. Enzensberger의 발문과 발터 쾨포스키 Walter Kempowski의 감정 작업을 통해 독일에서 정식 재출간 되었으며 이듬해 한국에도 번역 출간되었다. 익명: 베를린의 한 여인. 염정용 옮김. 해토출판사 2004. 이 작품을 연구한 장희권·하정화는 소련 군에 의한 집단 강간 사태가 반공주의를 정책적 기조로 삼았던 아테나워 정권 하에서 일정 부분이 정치적 프로파간다로 이용되기도 했지만, 전시 성폭력을 둘러싼 문제가 국가 중심의 역사기술로부터 독립적이지 못했기 때문에 오랫동안 그 가치를 인정받지 못했다고 지적한다. 장희권·하정화: 전쟁을 기록하는 또 다른 방식- 논픽션 기록 『베를린의 한 여인』. 실린 곳: 카프카연구 제36호(2016), 143-164쪽 참조. 이 기록물은 2008년 막스 페르버보크 Max Färberböck 에 의해 영화로 제작되기도 했다. 기록물 외에 연구서로는 다음과 같은 것들이 있다. Ingo von Münch: Frau kommt!: Die

독일에서 이 문제가 오랫동안 공론화되지 못했다고 주장한다. 가해 국가의 피해자성을 부각하는 문제, 강간과 매춘의 모호한 경계, 소련군과 독일군이 공존하는 상황 등의 문제들 때문이었다. 전쟁과 같은 비상 상황에서 여성의 섹슈얼리티가 언제나 가장 집요한 협상의 대상이 된다는 사실은 여성의 생존의 용이성을 나타내주는 증거가 아니라 여성의 가치가 섹슈얼리티의 대상으로만 축소, 환원되고 있는 장구한 가부장제의 사고방식을 보여주는 지표이다. 또한 생존을 위한 물적 자원을 소유하고 있는 점령 군인의 성적 욕망이 등가 교환이라는 거래의 양식을 통해 성취되면, 여성에게 책임 소재의 많은 부분이 전가되기 때문에 이것이 지속적으로 강간을 강간으로 인식하지 못하게 하는 근거로 활용되는 악순환의 고리를 만들어 낸다.

군인의 입장에서 서술되는 『그곳에 집이 있었을까』의 강간 장면에 대한 묘사 또한 당시의 전시 강간을 다룬 작품들과 유사한 이유로 인해 비판의 대상이 되기도 했다. 『그곳에 집이 있었을까』의 주석서를 쓴 한스-게오르크 벤틀란트 Hans-Georg Wendland는 건축가의 아내에게 가해지는 강간 장면을 성경험이 없는 미숙한 군인과 이를 눈치 챈 건축가 부인 간의 주도권 쟁탈 경쟁으로 묘사한 대목을 강하게 비판한다.

이 장면이 강간 행위라고 한다면, 이는 의심의 여지없이 분명한데, 그것은 폭력의 형식으로서 이때 가해자와 피해자의 역할이 뒤섞여서는 절대 안 되는 것이다. [...] 독일과 소련 연방 간의 전쟁을 군사 은유를 사용한 ‘은밀한 장면’으로 사소하게 묘사해서는 안 된다. 사실은 강간 행위인 이 ‘은밀한 장면’을 군사 은유를 통해 합의에 의한 것이게끔 보이게 표현해선 안 된다.

Wenn es sich um den Akt einer Vergewaltigung handelt, was unzweifelhaft der Fall ist, geht es um eine Form von Gewalt, bei der die Rollen von Täter und Opfer nicht vermischt werden dürfen. [...] Der Krieg zwischen Deutschland und der Sowjetunion darf nicht durch eine “Intimszene”, die sich einer kriegerischen Metaphorik bedient, verniedlicht

Massenvergewaltigungen deutscher Frauen und Mädchen 1944/45. Graz 2009. 한정숙: 분단·통일·여성. 실린 곳: 한정숙·홍찬숙·이재원: 독일 통일과 여성. 서울대학교출판문화원 2012, 22-39쪽. Miriam Gebhardt: Als die Soldaten kamen: Die Vergewaltigung deutscher Frauen am Ende des zweiten Weltkriegs. München 2015.

werden. Und eine “Intimszene”, die im Grunde den Akt einer Vergewaltigung darstellt, darf nicht durch eine kriegerische Metaphorik zu einem Akt emporstilisiert werden, der den Anschein von Völkerverständigung erwecken will.⁵⁴⁾

벤틀란트는 소설 속 피해자인 건축가의 아내가 보이는 수동적이지 않은 태도와 군인의 나약한 모습, 즉 가해자와 피해자의 경계가 모호하게 처리되는 점과 이 관계를 전쟁 메타포를 사용한 권력 싸움으로 묘사한 점이 전시 강간이라는 중대한 사안의 논점을 흐릴 수 있음을 지적한다. 이와 같은 비판은 피해자가 전형적인 피해자의 이미지에 부합되는 행동을 보이지 않으면, 피해자임을 공정히 입증 받지 못하는 법적, 사회적 맥락의 불평등함에서 기인한 우려로, 이는 젠더 폭력의 피해자에게 언제나 엄격하게 청구되는 피해자성의 문제와 직결된다. 성폭력 피해자는 불가항력적인 폭력의 상황 속에서 아무것도 하지 못하는 무력한 이미지로 보일 때에만 순수한 피해자로 인정된다.

주체 아니면 피해자다. 그래서 여성이 행위자, 주체이면서 동시에 피해를 당한다는 주장을 하기가 쉽지 않다. 때문에 피해는 곧 피해자화로 연결된다. 피해 여성은 남성 주체의 욕망에 의해 규정된다. 남성의 입장에서 강간당한 여성은 더럽혀진 여자이거나 ‘기껏해야’ 무기력한 희생자이지, 성별 계급투쟁의 생존자가 아니다. [...] 가부장제 사회의 피해자 각본에서, 여성의 [...] 행위성과 협상력은 ‘섹스(강간) 동의’를 의미한다. 여성은 아무런 행위를 하지 않고 죽은 듯이 있어야만 피해가 인정 [된다.]”⁵⁵⁾

벤틀란트는 에르펜베크가 전쟁과 강간을 폭력적 친교의 형식으로 묘사함으로써 역사의 엄중한 사안을 왜곡한다고 비판하지만, 이 장면은 세계대전을 사소화하기 위해 고안된 것이 아니라 강간이라는 내밀함의 양식 속에 깃든 젠더 투쟁을 묘사하기 위해 쓰여진 것이다. 이 장면에서 반복해서 쓰이는

54) Hans-Georg Wendland: Jenny Erpenbecks Roman “Heimsuchung” – Eine kritische Untersuchung-Teil II. Norderstedt 2011, S. 13-14.

55) 정희진: 페미니즘의 도전. 교양인 2005. 145-146쪽.

전쟁 용어는 메타포가 아니라 젠더 전쟁에 대한 직접 서술로 읽어야 한다. 건축가의 아내에 관한 태도와 두 사람의 관계에 대한 묘사에서 또한 주목되는 대목은 병사가 강간 도중 건축가의 아내를 부지불식간에 “엄마 Mama” (H, 100)라고 말하는 것, “그 말로 인해 그녀의 영원에는 영원한 구멍 하나가 뚫려버렸다 [...] mit dem[das Wort] er für alle Ewigkeit ein Loch in ihre Ewigkeit bohrte”(H, 73)고 인식하는 부분이다. 결혼, 남편이 선물해준 부동산, 정주 생활 등을 통해 영원성을 선물 받았다고 생각했던 그녀는 강간 중 ‘엄마’라는 말을 듣고는 영원에 대한 믿음이 돌이킬 수 없이 훼손당했다고 생각한다. 이후 그녀의 생은 격양된 수다와 농담들의 난반사 속에서 서서히 침몰해간다. 앤 솔버그 홀름 한센 Ann Solbjørg Holum Hansen은 ‘엄마’라는 병사의 말이 아이를 가지고 싶었지만, 가지지 못한 건축가의 아내 억압된 콤플렉스를 촉발시켰다고 지적한다⁵⁶⁾. 하지만 여성의 육체가 가진 특수한 의미의 관점에서 보면 이 장면은 종속적인 생활환경 속에서 불안을 감추며 살던 그녀가 성폭력의 경험을 통해 여성의 육체가 가진 복잡한 족쇄를 인식하게 된 충격적 계기라는 해석 또한 가능하다. 즉 강간 행위와 재생산을 위한 행위가 유사한 육체적 수행을 통해 달성된다는 사실이 군인의 ‘엄마’라는 발화 속에서 오이디푸스의 진실처럼 끔찍한 모순으로 드러나게 된 것이다. 또한 군인의 그 같은 말은 건축가의 아내가 자신의 자매들을 통해 간접 체험했던 모성이라는 가치는 완전히 붕괴시킨다.⁵⁷⁾ 그렇기 때문에 강간 도중 건축가의 아내가 보이는 힘의 역전은 그녀 또한 강간 사태를 즐겼다는 뉘앙스의 빌미가 될 것이 아니라, 목숨을 부지하기 위한 생존의 전략이자, 섹슈얼리티를 수행하는 여성 존재로서의 한계에 직면하게 된 주체의 분열적 내지는 전복적 행위로 해석하는 편이 더욱 적절하다. 반면 군인은 동일한 상황 속에서 완전히 왜곡된 인식에 도달한다. “이것이 그녀의

56) Vgl. Ann Solbjørg Holum Hansen: Der Heimatbegriff in Jenny Erpenbecks *Heimsuchung*, S. 52-54. 각 인물이 표현하는 고향의 의미를 분석한 한센의 논지 속에서 군인이 말한 ‘엄마’라는 발언은 그녀에게 자식이 없다는 사실을 일깨워주는 사건으로서 성취되지 못한 이 욕구가 그녀의 영원에 뚫린 ‘구멍’의 의미이며 이는 곧장 고향 상실의 의미와 직결된다고 분석한다.

57) 건축가의 아내는 매년 여름 자신을 방문하는 자매들과 그들의 아이들과의 관계 속에서 모성에 대한 관념을 가지게 된다. 그녀는 조카들을 예뻐하면서도, 자매들의 모습 속에서 불안과 공허의 감정을 읽어낸다.

전쟁이다, 아니면 그녀의 사랑이라고 불리야 하나, 군인은 알 수가 없다 also führt sie doch Krieg, oder ist das die Liebe, der Soldat weiß es nicht”(H, 100) 생존을 위한 여성의 전략과 분열은, 강제 행위 속에서도 유사 사랑과 같은 감정 또한 취하고 싶은 남성의 욕망을 투영하는 배면이 된다. 하지만 건축가의 아내는 순치된 피해자의 자리를 벗어나기를 선택하며, 군인은 “결국 자기 자신의 사냥감 endlich seine eigene Beute” (H, 106) 이 되어 고통스런 종말을 맞게 될 것을 예감한다. 남편의 업무가 당국의 시뮬 거리가 되어 결국 집을 버리고 서독으로 도망가는 건축가의 아내는 짐을 챙기며 결심한다.

그녀는 유언장에 쓸 것이다. 호숫가의 이 토지와 앞으로도 영원히 장뇌와 페퍼민트 향기가 날 이 집을, 체포될 위험이 없이는 그녀가 두 번 다시 밟지 못할 장소에 있기는 하지만, 그래도 법적으로는 그녀 자신의 소유인 그것들을, 조카딸에게 그리고 조카의 아내들에게 상속한다고. 절대 남자에게는 주지 않는다고.

Und in ihrem Testament wird sie das Grundstück am See und das bis in alle Ewigkeit nach Kampfer und Pfefferminz duftende Haus, das, rein rechtlich gesehen, immer noch ihr gehört, wenn es auch in einem Land liegt, das sie, ohne Gefahr, verhaftet zu werden, nicht mehr betreten kann, ihren Nichten vererben, und den Frauen ihrer Neffen. Jedenfalls keinem Mann. (H, 76)

약 40년 후 이 호숫가 마을에서는 또 다른 강간 사건이 발생한다. 이 사건은 당사자가 아니라 목격자를 통해 독자에게 전달되는데, 이는 젠더 폭력이 당사자뿐만이 아니라 사건에 연루된 이들 모두에게 폭넓은 영향을 끼친다는 사실을 말해준다. 유년 시절, 휴가철을 함께 보낸 소년, 소녀는 그들만의 비밀 공간에서 이웃 청년이 사촌을 강간하는 장면을 목격하게 되고, 그 날은 그들에게 일종의 원경험이 되어 이후 두 사람의 삶을 완전히 다른 방향으로 이끈다. 소년은 평생토록 유년 시절의 연인을 그리워하며 살아가지만, 소녀는 더 이상 소년과의 관계를 예전처럼 지속시키지 못한다. 두 사람이 공유한 공포의 경험과 침묵의 약속은 둘 간의 안정적인 결합을 방해한다. 소년

은 고향에 남지만, 소녀는 성인이 된 후 호숫가의 집을 비우고 대도시와 외국으로 떠난다.

소설의 원제목인 Heimsuchung은 그런 점에서 이중적 의미를 가진다. 한편으로 이는 고향을 찾는다(Heim-suchen)는 의미로 존재의 안식처를 욕망하는 실존의 행위성을 내포하지만, 다른 한편으로는 이는 불행이 엄습하고 생활의 터가 침락당하는(heimsuchen) 피행위성을 의미하기도 한다. 『그곳에 집이 있었을까』는 전쟁과 냉전이 일상생활과 삶의 향로 전반에 끼치는 크고 작은 영향들은 집과 고향이 더 이상 공고하거나 안전한 장소가 아니라는 사실을 드러내준다. 더하여 국가 간의 정치적 명목 때문만이 아니라 소규모 공동체 내부에서 행해지는 젠더 폭력의 현실 속에서 죽거나, 미쳐버리거나, 뒤틀린 채 살아가거나, 고향을 떠나가는 여성들의 경험은 집과 고향이 외적 세계와 문명의 외상을 치유하는 자연 공간이 아니며 생존을 둘러싼 투쟁의 현장이라는 사실을 엄중히 증명한다.

2.2. 국가와 가족

『그곳에 집이 있었을까』가 굵직한 역사적 사건들과 마을 공동체 내에서 벌어지는 폭력이 개인의 삶에 끼치는 영향을 조명했다면, 『사전』은 가족 관계 자체가 가진 내적 특성이 국가주의 체제와 긴밀한 연속성을 가지고 있음을 보여줌으로써 집과 장소성에 대한 신화를 해체한다. 『사전』 속에서 묘사되는 집은 가정생활 바깥에서 일어나는 외적 요인들로 인해 침해받는 공간이나 외세의 침범과 이에 맞서는 이가 투쟁을 벌이는 대결 공간이 아니라 가부장의 관리 하에 경영되고 유지되는 안전한 공간이며 사회 체제와 유기적으로 공모하고 협력하는 작은 단위의 사회 시스템이다.

『사전』은 에르펜베크의 다른 작품들과 마찬가지로 시공간이 명시적으로 나타나 있진 않지만, 여러 단서들을 통해 1976년에서 1980년대 중반의 아르헨티나가 배경이라는 사실을 짐작할 수 있도록 설계되어 있다. 당시 아르헨티나에선 이른바 ‘더러운 전쟁 Guerra Sucia’이라 불리는 국가 폭력이 자행되었었다.⁵⁸⁾ 군사 쿠데타로 정권을 잡은 호르헤 R. 비델라 Jorge R.

58) 민간 이양 후 정부는 더러운 기간 동안 실시되었던 실종자에 대한 대대적인 수사를 시

Videla 대통령은 카톨릭 교구의 암묵적 동조와 비호 하에서 조직적으로 반체제 인사들을 납치, 고문, 살해하고 엽기적인 방식으로 시신을 유기했으며 그들의 자녀를 친정권 성향의 가정에 강제 입양시키는 등의 만행을 저질렀다. ‘더러운 전쟁’ 기간 동안 실종된 이들의 어머니 모임인 ‘5월 광장의 어머니회 Asociación Madres de Plaza de Mayo’의 집요한 청원과 수사에 의해 드러난 이 강제 입양 사태는 국가에 의해 살해된 반체제 인사들의 자녀들이 원한을 가진 채로 성장할 경우 향후 체제 존립에 위협이 될 것이라고 판단한 군사 정권이 취한 극단적 조치로서 약 300~400명의 영유아가 이 시기에 강제 납치 및 입양되었다고 알려져 있다. 소설 『사전』은 이 시기에 강제 입양되어 정권의 고위 간부 가정에서 성장한 한 여성의 일인칭 기록물로, 어린 아이의 눈에 비친 생활의 단편과 이미지의 파편, 환상과 잔혹 동화 등이 복잡하게 뒤엉켜져 있다. 이는 제한적인 인지 능력을 가진 어린 화자가 비밀을 가진 부모의 통제 하에서 경험하게 되는 왜곡과 혼란을 반영하는 서술상의 특징이다.

『사전』에 묘사되는 집은 무엇보다도 양육과 교육이 이루어지는 장소로 나타나며 소녀의 생활 전반은 반체제 인사들을 고문하고 죽이는 아버지의 그림자 안에 놓여 있다. 특징적인 것은 부모가 아이를 대하는 방식이 유달리 더 폭력적이거나 강압적으로 묘사되지 않는다는 것이다. 오히려 부모는 “너는 우리의 가장 큰 보물이란다. Du bist unser größter Schatz”(W, 73)라며 반복해서 애정을 표현한다. 딸의 눈에 비친 아버지는 매서운 완력을 휘두르는 폭군도, 돌봄 노동에 서툰 무뚝뚝한 성인 남성도 아니다. 그는 딸을 무릎에 앉히거나 자주 품에 안아주는 등 자녀와 긴밀한 육체적 교감을 나누고, 저녁 식사를 기다리며 함께 종이 자르기 놀이를 하거나, 딸의 학교 숙제를 도와주고, 노래를 함께 맞춰 부르는 다정하고 상냥한 아버지다. 아버지

작하였고 실종자보고서 ‘눈까 마스 Nunca Mas’로 그 결과가 보고되었다. 이하 ‘더러운 전쟁’에 대한 내용은 다음을 참조했음. 박구병: ‘추악한 전쟁’의 상흔: 실종자 문제와 아르헨티나 <오월광장 어머니회>의 투쟁. 실린 곳: 라틴아메리카연구 제19호(2006), 69-96 쪽. 에르펜베크의 소설 내용과 동일하게 친부모를 죽인 당사자에 의해 강제 입양되어 길러진 사례가 있었음이 2011년에 밝혀졌다. Vgl. Alexei Barrionuevo: Daughter of ‘Dirty War’, Raised by Man Who Killed her Parents. In: The *New York Times*, 08.08. 2011.

는 주말이면 깨끗하게 몸단장을 한 후 성당에 가고, 축일에는 가족들과 모여 예배를 드리는 신실한 카톨릭 신자이기도 하다. 가정-노동-종교에의 충실이 그의 생활을 특징 짓는 세 꼭지점이라 할 수 있다. 가족이 수행하는 종교 행위를 통해 아버지는 하느님 아버지로, 아버지가 가르쳐주는 단어의 의미는 하느님의 말씀으로 환유적으로 확장된다. 국가의 이데올로기, 가정의 교육, 종교의 섭리가 일체된 하나의 세계가 형성되는 것이다.⁵⁹⁾

그러나 부모의 따스한 돌봄에도 불구하고 집은 어쩐지 공포스러운 이미지로 소녀에게 다가온다. 육중한 문이나 창문으로 들어오는 검은 천 같은 어둠 등은 소녀에게 섬뜩함을 준다. 소설의 초반부, 소녀가 옛듯게 되는 아버지의 말은 메아리처럼 소설 전반을, 즉 소녀의 의식 속을 떠돌아다닌다.

그 사람들, 그리고 그들의 친구들, 그리고 그들을 기억하는 사람들, 나중에는 겁을 먹은 사람들 전부, 결국에는 모두.

Diejenigen welche, dann deren Freunde, dann die, die sich an sie erinnern, später alle, die Angst haben, und zum Schluß alle. (W, 13)

공포 통치는 약자를 더욱 수동적이고 종속적인 존재로 만든다. “나는 아버지가 무섭다. 모두. 모두. 모두. Ich habe Angst um meinen Vater. Alle. Alle. alle.”(W, 14) 소녀는 아버지를 무서워하는 만큼 그에게 더욱 가까이 밀착해 간다. 아버지 자리의 승계가 무리 없이 진행되는 데에 반해 어머니의 자리는 다소 분산되는 양상을 보인다. 소녀에게 어머니의 존재로 각인되는 이는 입양모가 아니라 젖이 나오지 않는 그녀를 대신하여 고용된 유모이다. 하지만 부모에게 유모는 진실을 알고 있는 위험한 존재이기도하다. 유모와 딸의 유난한 애착 관계를 걱정한 어머니가 이 둘을 떼어 놓으려하지만 소녀는 삼일 밤낮으로 침묵 시위를 하여 유모를 다시 집으로 돌아오게 만든다. 유모가 믿는 토속 신앙인 ‘디퐁따 꼬레아 Difunta Correa’⁶⁰⁾의 이미지

59) 국가, 종교, 가족의 삼중 가부장 체제는 케이트 밀렛 Kate Millet의 연구 속에 잘 정리 되어 있다. “가부장제의 주요한 제도는 가족이다. 가족은 사회의 거울이자 사회와 긴밀히 연관된 것이다. 즉 전체 가부장제 내부에 있는 단위인 것이다. 가족은 개인과 사회 구조를 매개하면서, 정치적인 권위나 여타의 권위가 불충분한 곳에서 지배와 순응을 행사한다. [...] 대부분의 가부장제 형태에서 이러한 제도들은 종교의 지지를 받는다.” 케이트 밀렛: 성 정치학. 김전유경 옮김. 이후 2009, 88-89쪽.

는 소녀에게 어머니의 원형적 상으로 자리 잡는다. 아버지의 경우 직장, 고위 간부 친구들 등 가정생활 이외에도 그의 권위를 승인해주는 다른 매개가 있다면, 젓이 나오지 않거나 동생을 낳아주지 않는, 즉 재생산 능력이 결여된 어머니의 존재는 딸이 아버지의 사상을 고스란히 이어 받아 성장한 후에도 끝내 극복하지 못하는 모순점으로 남는다.

『사전』이라는 소설의 제목에서 암시되듯이 이 가정에서 행해지는 교육은 무엇보다 언어에 대한 교육이다. 일반적인 의미에서 사전이란 한 단어와 그 단어의 의미를 일대일로 연결한 각 항목을 일정한 순서로 나열한 책을 의미하지만, 소설 『사전』 속 화자가 배우는 단어들은 부모의 사상과 경험을 경유하여 그 의미가 매우 폭력적으로 전치되어 있으며, 그렇게 용례가 확장될 때마다 반복적으로 재등장하여 의미의 충돌을 일으킨다. 소설 속 화자의 언어관은 도입부에서 은유적으로 표현된다.

아빠와 엄마. 공. 자동차. 이런 몇몇 단어들은 내가 그 의미를 처음 배울 때는 온전한 단어들이었을 것이다. 그러나 이후 이 단어들의 의미는 완전히 바뀌었는데, 단어들은 나에게서 빼앗겨져 완전히 다른 의미 바뀐 후 내게 다시 입력되었다. [...] 이외의 다른 모든 단어들은 애초부터 발에 달린 납덩이처럼 반쪽짜리 침묵과 함께 주어졌는데, 마치 달이 보름달일 때조차도 어두운 이면을 질질 끌고 다니는 것처럼 말이다. 그럼에도 달은 언제나 회전한다.

60) 디폰타 꼬레아는 남미에 퍼져 있는 일종의 민속 신앙으로 여성과 갓난아기의 형상으로 나타난다. 이야기에 따르면 아르헨티나 내전 중 한 여성과 아기가 남편을 찾아 사막을 건너게 되는데 도중에 여자는 목이 말라 죽지만 갓난아기는 죽은 엄마의 젖을 먹고 생존한다. 이 기적을 기리기 위해 제단이 사막 도시인 산후안에 마련되어 있고 사람들은 그곳에 물병 등을 놓아두는 방식으로 추모를 표한다. 유모의 종교인 디폰타 꼬레아는 여러 모로 가족의 종교인 카톨릭과는 대조적인 것으로 묘사된다. 소설 속 가족의 예배는 장소와 방식이 매우 제도화 되어 있고 권위 있는 남성의 집전을 통해 엄숙하게 거행되는 반면 디폰타 꼬레아의 제단은 사막에 소박한 모양새로 모셔져 있으며 예배 의식 또한 간소하다. 소녀는 유모를 통해 디폰타 꼬레아 이야기에 깊은 감명을 받지만, 부모는 디폰타 꼬레아의 성지에 놓인 물병들을 보며 길가에 쓰레기를 함부로 버린다고 비난한다. “매주 일요일마다 어두운 성당 안에서 무릎을 꿇었다가 일어섰다다 앉았다가 다시 무릎을 꿇는 기도 동작을 할 때마다 나는 신성한 삼위에 대해 생각한다. 엄마, 아가, 그리고 태양. Während ich kniee, und wieder stehe, und mich wieder setze, und dann wieder knie, während ich in der schattigen Kirche Sonntag für Sonntag den Reigen des Betens vollführe, denke ich an die Heilige Dreieinigkeit: Mutter, Säugling und Sonne” (W, 23)

그러나 나는 이제 이 단어들을 다 놓아버릴 것이다. 만약 그렇게 되지 않는다면 이 발이든 저 발이든 도려내서라도 벗어날 것이다. 공. 공.

Vater und Mutter. Ball. Auto. Das vielleicht die einzigen Wörter, die heil waren, als ich sie lernte. Und auch die dann verkehrt, aus mir gerissen und andersherum wieder eingesetzt, [...] Alle anderen Worte von vornherein mit der Hälfte Schweigen als Bleigewicht an den Füßen, so wie der Mond seine dunkle Seite mit sich herumschleppt, sogar wenn er voll ist. Aber der kreist immerhin. Für mich standen die Worte fest, aber jetzt laß ich sie los, und wenn es nicht anders geht, schneide ich den einen oder anderen Fuß lieber mit ab. Ball. Ball. (W, 9)

의미의 재전유와 충돌은 다양한 방식으로 이루어진다. 가령 아버지의 일터인 강제 고문소는 “궁전 Palast”(W, 14)으로, 그가 하는 업무는 “질서 세우기 sorg[en] für Ordnung”(W, 15)로 완곡 표현되며, 비행기에서 사람을 내던져 시신을 유기하는 장면은 천사가 강림하는 “기적 Wunder”(W, 15)으로 왜곡 해석 되고, 공은 사람의 얼굴로, 나이프와 포크는 육신을 해하는 무기로 그 의미가 확장된다. 소설 전반을 휘도는 불안과 공포의 기미는 단어의 의미가 억압된 유통 회로를 거치면서 폭력적으로 회절되고, 의미의 양가성이 반복해서 교차되며 아이러니가 증식되는 방식을 통해 고조된다. 어린 화자의 순진하면서도 날카로운 질문들에 대해 부모는 “침묵은 건전한 것 Stille ist Gesundheit”(W, 26), 혹은 “이제 그만 Schluß jetzt.”(W, 37), “더 이상 그에 대한 얘기는 듣지 않겠어 Ich will davon nichts mehr hören”(Ebd.)라고 응수하며 의문 자체를 무마하거나 금기시한다.

이와 같은 왜곡과 침묵의 규칙을 명확하게 인지하지 못한 소녀는 금기를 발설함으로써 의도치 않게 가해자가 되기도 한다. 소녀는 유모와 버스에서 목격한 납치 장면을 아버지에게 말해주며 유모의 애원에도 불구하고 남자들이 거칠게 여자의 머리채를 잡아 끌고 사라진 상황을 설명한다. 하지만 아버지는 “질투나 배신, 사랑 뭐 그런 이유가 있었겠지 Eifersucht, [...] Betrug, Liebe, irgendeinen Grund werden sie schon gehabt haben”(W, 53)라며 납치 사건을 치정과 관련된 사건인 것처럼 말할뿐이다. 이 대화는

저녁 식사를 기다리며 알파벳 놀이를 하는 와중에 진행되는데 아버지는 딸의 이야기를 들으며 알파벳을 조합하여 문장을 만들어 딸에게 읽게 한다. “만세 Hoch lebe [...]”(W, 52) 폭력적 사건의 목격담은 아버지가 조립한 군국주의적 단어와 뒤섞이며 불길한 결과를 예감하게 한다. 이후 유모의 딸이자 화자가 동경했던 젓동무 마리가 실종되고, 그녀의 두 팔이 잘려진 채로 상자에 담겨져 유모에게 배달되는 상황이 암시된다. 유모는 집을 떠나가고, 소녀는 자신의 유년 시절의 전부나 마찬가지로 마찬가지였던 유모를 잃는다. 체제에 불만을 제기하거나 반기를 드는 사람이라면 가족이라고 해도 안전하지 않다. 다른 가족들과 반대의 입장에서 소신 발언을 하던 이모부는 어느 날의 문사를 당한다.

언어의 통제는 곧 해석 권한의 통제를 의미한다. 나아가 개인의 해석틀 자체가 외부 세계에 대한 판단을 노정하기 때문에 언어의 통제는 또한 정체성의 통제를 의미한다. 왜곡되고 오염된 언어들로 세상을 배운 화자는 아버지로부터 자신에 관한 진실을 듣게 되는 클라이막스 이후 완전히 아버지의 언어를 장착한 청년으로 성장한다. 『사전』은 픽션을 사실로 받아들이게 하는 문학의 위험한 기능에 대한 알레고리이기도 하다.

일인칭 시점으로 진행되던 소설은 진실의 클라이막스 이후 삼인칭으로 전환되어 마무리된다. 소설 전반이 진행될 동안 사용되었던 일인칭 서술이 소녀가 가지는 온갖 의문들과 환상들로 인해 매우 복잡하다면, 에필로그로 덧붙여진 소설의 말미는 삼인칭으로 쓰여 있으며 다소 정돈되고 객관화된 묘사로 채워져 있다. 삼인칭 서술로의 전환이 이루어지는 첫 문장은 그녀가 친부모로 추정되는 유령의 환상을 내쫓는 발언으로 시작된다. 이는 아버지의 언어를 체화하며 한층 자명한 세계로 건너가려는 그녀의 의식을 반영한다. 주인공이 상징적인 부친 살해를 통해 거듭나는 것을 일반적인 의미의 성장서사라고 한다면, 아버지와 완전한 동화로 귀결되는 이 소설은 일종의 반성장서사, 혹은 한층 더 완고해진 부권 체계 속에서 탄생한 새로운 형태의 성장서사다. 딸은 홀로 집을 지키며 감옥에 수감된 아버지를 바라지하고, 얼마 뒤 부모는 사면되어 집으로 돌아온다.

에르펜베크가 『사전』을 통해 묘사하는 집은 무엇보다도 교육 기관으로서의

집이다.⁶¹⁾ 교육의 내용은 폭력적이지만, 교육의 방식은 온건하다. 소녀가 진실을 알게 된 후에도 해방이 불가능한 이유는 그 진실이 자신이 성장한 안전한 세계 자체를 완전히 부정하는 방식으로만 성립되기 때문이다. 친부모가 학살당한 상황에서 진실의 인정은 고아가 됨을 의미한다.⁶²⁾ 선택의 기로에서 소녀는 진실을 위해 자신의 존재를 부정하는 대신 자신의 존재를 긍정해주는 거짓을 진실로 채택한다. 이는 “아이들은 우리의 미래 [...] 그리고 미래는 우리의 것 die Kinder sind unsere Zukunft. [...] Und die Zukunft gehört uns” (W, 99)이라며 학살과 강제 입양 사실을 뻔뻔하게 고백하던 아버지의 교육 철학이 성공했음을 의미한다. 소녀는 비판적인 사고를 할 수 있도록 길러지지 못했고, 공포와 불안 속에서 폭력적인 구체제의 이데올로기를 미래까지 연장시키는 무력한 후속 세대가 된다. 또한 유모의 입장에서 이 집은 노동의 공간이기도 하다. 하지만 그녀는 진실을 알고 있다는 이유

61) 작가는 이 소설 속에 나타나는 교육 방식이 특수한 가정환경에서만 일어나는 폭력적 양태가 아니라, 사회화 과정 자체가 전횡 시스템과 유사할 수 있음을 지적한 바 있다. 아이는 부모 및 다른 어른의 양육과 교육 방식에 전적으로 의존할 수밖에 없기 때문이다. “교육을 하나의 모델로 살펴보자면, 모든 교육은 다 일종의 독재입니다. 모든 아이들은 압도적인 권력 하에 내맡겨져 있습니다. 아이가 태어나면 단어들을 배우게 되는데, 처음에 그 단어들에는 가치 판단이 포함되어 있지 않다고 할 수 있겠습니다. 아이들은 집이란 단어를 그저 집이라는 단어 그 자체로 배웁니다. 아이들은 아직 이 외에는 다른 집들을 잘 모르고 있으며, 살아가면서 그 단어에 대응 하는 실제의 다른 집들에 대해 알게 됩니다. 그리고 나면 사람들은 단어라는 게 사람과 사물 사이에서 그 둘을 분리하고 있는 층이라는 것을 알게 됩니다. 착각 또한 가능해집니다. 단어들은 현실을 포착하는 것이 아니라 오히려 현실을 사라지게 할 수 있습니다.. Wenn man sich Erziehung als Modell anschaut, ist jede Erziehung eine Diktatur. Und jedes Kind ist der totalen Übermacht ausgesetzt. Wenn ein Kind auf die Welt kommt, lernt es ja die Wörter erst einmal wertfrei, sozusagen. Es lernt, dass ein Haus ein Haus ist. Aber es kennt noch nicht so viele Häuser, und im Laufe des Lebens lernt man ja praktisch immer mehr Dinge, die zu den Wörtern dazugehören. Und dann, irgendwann, lernt man auch, dass die Wörter immer so eine Schicht sind, die zwischen einem selbst und den Dingen steht – und einen auch irgendwie davon trennt. Und auch Täuschung ermöglicht. Also, dass Wörter nicht unbedingt das Greifen der Wirklichkeit ermöglichen, sondern eher sogar das Verschwinden der Wirklichkeit. Interview mit Gisa Funck. 1984 irgendwo in Lateinamerika. In: *Deutschlandfunk*. 01.04.2005.

62) “그들은, 이제 아빠와 엄마는 감옥에 가야하고, 아빠와 엄마는 이미 오래 전에 죽어버렸는데, 이제 너는 뭘 할 것이냐고 물었다. 나는 말했다. 잠을 자고 싶어요. Was ich jetzt tun wolle, fragen sie mich, nun, da mein Vater und meine Mutter ins Gefängnis müßten und mein Vater und meine Mutter schon lang tot sind. Schlafen, sage ich”(W, 104) 잠에서 깨어난 이후의 에펠로그에서 소녀는 자신을 강제로 입양한 부모의 딸로 다시 태어난다.

로, 혹은 폭력을 방관하지 않았다는 이유로 일자리와 자식을 동시에 잃고 만다. 『사전』 속에서 묘사되는 집과 가정은, 점진적이고 근본적인 정신 교육이 이루어지는 공간이자 이에 저항하는 자를 배제하고 처단하는 국가 시스템의 구조적 일부로서 지배 계급의 이데올로기를 수행하는 공적 공간으로 드러난다.

Ⅲ. 역사적 시간의 재서술

에르펜베크가 그려내고 있는 상처 받은 여성 인물들은 현재 시간에 재적응하지 못하고 있는 트라우마 주체들이다. 일직선으로 진행되기만 하는 진보적 시간 속에서 계속해서 자신의 자리를 찾지 못하는 트라우마 주체들에게 시간은 차례대로 *nacheinander*로 흘러가는 상태가 아니라 여러 시간의 층위가 나란히 *nebeneinander* 병렬되어 있거나 혹은 층층이 *aufeinander* 퇴적되는 방식으로 감각된다. 이러한 중층적 시간 감각을 일깨우는 것은 정신이나 인식 체계가 아닌 육체와 육체의 감각이 터하고 있는 물질 현실들이다. 1절에서는 우선 몸의 시간성을 다룬다. 몸의 기억이나 몸에 새겨진 버릇과 상처는 계속해서 과거의 시간을 지시하는데, 육체를 통해 회귀해오는 시간이 현재의 객관적 시간이 어긋나면서 과거에 죽은 이들이 현재 시간에 출몰하는 사태가 발생한다. 2절에서는 사물 묘사에 천착하는 에르펜베크의 문체적 특징을 살펴본다. 모든 물건 속에는 그것을 사용하고, 그것과 의미 있는 관계를 맺었던 과거 시간에 대한 정보가 담겨져 있는데, 에르펜베크는 중층적인 현재 시간을 표현하기 위해 사물을 깊이 있게 묘사하는 방식을 사용하고 있다. 육체의 시간 감각과 사물의 시간 감각을 부각하는 방식을 통해 여러 개의 시간 층위를 동시에 현상화하는 에르펜베크의 묘사 전략은 애도의 문제와 긴밀하게 연결되어 있다.

3.1. 육체의 시간

상처의 경험은 시간을 완전히 다르게 인식하게 한다. 에르펜베크의 작품에서 상처에 붙들린 채 미래로 나아가지 못하는 인물들은 심각한 해리성 장애를 앓는 트라우마 주체들로, 이들의 현재 시간은 미래로 나아가는 도중에 있는 시간이 아닌 끊임없이 과거가 출몰하는 시간으로 묘사된다. 트라우마 연구자인 정신의학자 주디스 허먼 Judith Herman은 프로이트가 정식화한 ‘외상에의 고착’ 현상을 설명하며 외상 후 스트레스 장애를 앓고 있는 환자들이 경험하는 시간의 특징을 ‘침투 Intrusion’로 설명한다.

외상을 경험한 사람은 위험이 지나고 오랜 후에도 마치 현재에 계속해서 위험이 일어나고 있는 것처럼 사건을 반복적으로 체험한다. 외상이 반복적으로 휘방을 놓으면서, 이들은 삶의 건강한 경로에 다시 서지 못한다. 마치 외상의 순간 시간이 멈추어 버린 것처럼. 외상의 순간은 이상 형태의 기억으로 입력되어, 깨어 있는 동안은 플래시백으로, 잠자는 동안은 외상성 악몽으로, 거침없이 의식 안으로 침입한다. 대수롭지 않아 보이는 작은 단서 또한 이러한 기억을 유발시킬 수 있다.⁶³⁾

이 같은 침투 현상은 에르펜베크 작품 속에 등장하는 대부분의 생존자들이 겪는 증상으로, 앞서 『그곳에 집이 있었을까』의 전시 강간 생존자인 건축가 아내의 시간 감각을 통해 잘 묘사되어 있다. 그녀는 친구들과의 식사 자리에서 출산을 강요했던 나치 집권 시기에 관한 농담을 듣고는 다시금 과거의 시기가 덮쳐 오는 것을 느낀다.

약 6년 전 종전 무렵, 그 러시아인이 그녀의 영원에 뚫어 놓은 구멍을 통해 시간이 계속해서 밖으로 흘러나오기 시작했다. 단지 시간은 무겁기 때문에, 마치 역사의 관성모먼트 같은 어떤 것이 작용하였고, 시간은 너무 무거워서 그렇게 시간이 그렇게 흘러나오는 데에도 시간이 소요된다. 전쟁이 끝난 지 6년이 지났을 때에도 건축가의 아내는 테라스에 나와 앉아 붉게 익힌 가재가 든 냄비를 앞에 두고, 친구에게 확실한 농담을, 그런데 사실은 그녀 자신이 가장 크게 웃을 농담을 제공하며 그 사이 인민의 재산이 된 호수를 바라본다. 시간은 그녀가 남편의 팔을 잡고 친구들을 집 밖까지 배웅하며 그들을 향해 어둠 속으로 손을 흔드는 그 순간에도 흘러나온다.

Und dabei rinnt nun schon seit etwa sechs Jahren durch das Loch, das der Russe gegen Ende des Krieges in ihre Ewigkeit gebohrt hat, die Zeit fortwährend aus. Nur, weil es eine schwere Zeit ist, tritt so etwas wie ein historisches Trägheitsmoment ein, nur, weil die Zeit so schwer ist, daß sie sich sogar mit dem Davonlaufen Zeit lassen muß, sitzt die Frau des Architekten auch sechs Jahre nach dem Krieg noch auf ihrer Terrasse, sitzt da vor einem mit rotgekochten Krebsen gefüllten Topf,

63) 주디스 허먼: 트라우마. 최현정 옮김. 플래닛 2007, 73-74쪽.

serviert, selbst am lautesten lachend, ihren Freunden die sicheren Pointen, und blickt auf den inzwischen Volkseigentum gewordenen See. Die Zeit rinnt, während die Frau des Architekten am Arm ihres Mannes die Frunde noch bis vor das Tor geleitet und ihnen ins Dunkle nachwinkt [...] (H, 75)

관성처럼 줄줄 흘러나오는 무거운 시간은 친구들을 초대하여 식사를 대접하고, 웃고 즐기고, 손님들을 배웅하고, 청소하고, 씻고, 로션을 바르고, 잠이 드는 모든 순간순간에 침투하여 그녀의 현재를 사로잡는다. 전쟁이 끝나고, 남편이 돌아오고, 다시금 이전과 같이 친구들을 초대하여 파티를 하는 일상이 복구되었지만, 그녀는 여전히 과거에 머물러 있다. 전쟁 당시 몸이 좋지 않았기에 안전한 장소로 제때 피신하지 못하고 홀로 장롱에 숨어 지내다 적군에게 발각되어 성적 유린을 당한 그녀에게 전쟁의 기억은 언제나 몸의 기억과 함께 돌아온다.

오늘날까지도 그녀는 누군가 전쟁 이야기를 꺼내기라도 하면, 독일에 최초의 폭탄이 떨어지던 바로 그 날, 그녀의 몸 또한 그녀에게 전쟁을 선포했던 것을 떠올린다.

Noch heute denkt sie, wenn jemand vom Krieg spricht, zuerst an den Krieg, den ihr eigener Körper ausgerechnet damals gegen sie zu führen begann, als die ersten Bomben auf Deutschland fielen. (H, 72)

시간이 흐르고, 사건이 종결되어도 육체는 존속하여 계속해서 과거의 시간을 지시한다.⁶⁴⁾ 육체가 끊임없이 상기시키는 시간이 현실의 객관적 시간과 불화하고, 모든 시간이 동시적으로 현상되면서 인물의 시간 감각은 일직선으로 나아가는 선형적 구조를 띠기보다는 공간이라는 폐쇄적인 양식으로 구

64) 권명아는 박완서의 소설을 분석하며 전쟁을 경험한 이들의 특이한 신체 감각을 ‘증강 현실적(augmented reality) 신체’로 명명하고, 여전히 전쟁을 살고 있는 그들의 육체성이 현실을 지각하는 방식을 살핀다. “경아[전쟁 생존자]가 세계를 보고 감각하는 방식은 우리가 증강 현실 기술을 통해 비로소 볼 수 있게 된 그런 특이한 현실이다.” 권명아: 증강 현실적 신체를 기반으로 한 대안기념 정치 구상. 실린 곳: 여성문화연구 제40호 (2017), 183-208쪽.

조화 되는 양상을 보인다.⁶⁵⁾

모든 것이 하나인 것 같다. 오늘은 오늘이지만, 어제, 혹은 20년 전과 다를 바 없고, 오늘 그녀의 웃음은 어제의 웃음 혹은 20년 전의 웃음과 같다. 그녀에게 시간은 마치 오늘은 이 방으로, 내일은 저 방으로 마음대로 들고 날 수 있는 집과 같이 주어져있다.

Alles wie eins. Heute kann heute sein, aber auch gestern oder vor zwanzig Jahren, und ihr Lachen ist das Lachen von heute, von gestern und genauso das Lachen von vor zwanzig Jahren, die Zeit scheint ihr zur Verfügung zu stehen wie ein Haus, in dem sie mal dieses, mal jenes Zimmer betreten kann. (H, 70)

모든 시간이 하나의 폐쇄적인 구조 속에 갇혀 있어 그녀는 시간을 의미 있게 분별해서 기억할 수 없다. 그녀는 시간 속에 갇혀 불안하고 권태로운 나날을 이어나간다.⁶⁶⁾

육체의 반복적 수행을 통해 자동화된 몸의 기억인 습관이나 버릇은 현재의 시간과 불화하는 몸의 시간성을 보여주는 또 다른 지표가 된다. 몸에 붙은 습관이 더 이상 유효한 행위가 되지 못하는 어긋남의 순간을 통해 몸의 시간과 현실의 시간의 부조화가 드러난다. 이러한 어긋남은 특히나 노인 인물을 통해 드러날 때가 많은데, 오랜 시간을 통과해 온 노인의 육체 자체가 이미 시간의 더께를 상징하기 때문이다. 이 소설 속에서 손님으로 등장하는 할머니는 몸과 현실이 불화하는 현상을 가장 잘 보여주는 인물이다. 그녀는

65) 시간이 공간화 되면, 시간 속을 돌아다니는 것 또한 가능해진다. 시간의 가역은 에르펜베크 소설에서 자주 등장하는 모티브로, 등장인물이 적극적으로 시간을 거스르는 실험을 하는 작품이 『늙은 아이 이야기』이며 소설적 장치를 통해 시간의 역전이 허락되는 작품이 『모든 저녁이 저물 때』이다. 쿤터 그라스는 역사를 이해하기 위해선 시간의 축을 종횡하는 ‘계걸음적 Im Krebsgang’ 사유 방식이 요구된다고 말한바 있다. 시간을 역행하는 인물들이나 지속적으로 여러 시간의 층위를 포개어 이야기를 전개시키는 에르펜베크의 서술 기법 또한 현재 시간의 단면성을 타파하려는 시도로 이해해 볼 수 있다.

66) 허먼은 트라우마 환자들이 ‘침투’와 ‘억제’라는 일면 모순되어 보이는 증상을 동시에 경험하고 있다고 말하며 이를 ‘외상의 변증법’이라 명명한다. 트라우마 환자에게 가장 부족한 것은 균형 감각으로, 그들은 “강렬하고 압도적인 느낌의 홍수[침투]와 아무것도 느낄 수 없는 가뭄[억제] 사이에서” 쉽게 벗어나지 못하며 증상은 두 극단 사이를 오가며 영속되는 경향이 있다. 허먼: 같은 책, 91-92쪽 참조.

불의의 사고로 일찍 남편을 잃고, 징용 간 딸을 기다리며 세 명의 손자 손녀들과 함께 피난과 이주를 거듭하며 살아 온 여성이다. 부단한 노동을 통해 직접 자신의 삶을 일구고 가족을 부양해 온 그녀는 노동력이 없는 노인들에게 연금을 지급하는 지금의 현실에 적응하지 못한다. 그녀는 계속해서 “게으름을 피우지 마라 Versäum dich nicht”(H, 128)고 외치는 환청을 듣지만 “이 정원에서 그녀는 한낮이 다 지나갈 동안 두 손을 무릎에 얹고 공중을 날아다니는 종달새를 쳐다보며 가만히 앉아 있는 일 말고는 아무런 할 일이 없다. In diesem Garten bleibt ihr nichts anderes übrig, als zu sitzen, mitten am Tage mit den Händen im Schoß zu sitzen und den Lerchen beim Fliegen zuzusehen.”(ebd.) 씨를 뿌리고 곡식을 수확하여 식량을 만들기까지 모든 일을 직접 손으로 해야 했던 그녀는 포크와 나이프 사용법을 잘 알지 못해 창피스러운 상황을 겪고, 상대가 음식을 권하면 예전의 관습대로 일단 거절을 하는 게 맞는지 아닌지 알지 못하여 곤혹스런 기분을 느낀다. 몸의 자동화된 반응이나 습관뿐 아니라 몸에 남아 있는 흔적이나 상흔 또한 과거의 시간을 지시한다. 어릴 적 스케이트 끈을 세계 뭉어 발목에 남아 있는 푸른 자국은 몇 시간 동안이나 얼음 위를 지치고 다녔던 과거의 시간을 상기시킨다. “지금 붉은 인조 가죽으로 된 발받침대 위에 놓여 있는, 지금까지도 정강이가 푸르고 보란 구부러진 다리는 [...] 여전히 그녀의 다리이다 Jetzt liegen ihre krummgebogenen Beinen mit den noch immer blau und violett glänzenden Schienbeinen auf dem roten Kunstleder des Hockers, [...] und sind immer noch ihre Beine”(H,133) 몸에 붙은 노동의 이력과 이전 시대의 관습, 스케이트 줄을 묶었던 보라색 정강이뼈 등은 변화한 세계에 계속해서 과거의 시간을 겹쳐 놓는 육체의 기억들이다. 육체를 통해 과거의 모든 시간이 동시적으로 현상되면서 시간의 진행 순서에 따라 발생하는 사건의 인과성 또한 완전히 뒤섞이게 된다.

그녀는 늙었고, 그저 달린 목숨을 유지하기 위하여 살아가는 지금 시간에는 모든 일이 한꺼번에 존재한다. 지금 그녀는 늙었고, 그래서 남편의 상처가 남편과 사랑에 빠지게 된 이유인 것만 같았고, 남편이 처음 그녀의 마을에 왔을 때 연주한 음악은 그의 이른 죽음의 원인인 것 같았으며, 마을로 굴러

들어온 떠돌이와 눈이 맞아 아이를 가지겠다고 하여 임신한 채로 화덕에 갇혀 있을 때, 아직 그녀의 몸속에 있던 딸이 그녀의 곁에 앉아 손을 잡아주었던 것만 같았다. 이런 식으로 생각하면 다름 아닌 바로 그녀 때문에 남편이 떠돌아다니게 된 것만 같다. 비록 그때는 그녀가 남편을 알기도 전이지만 말이다. 그녀가 과거의 일들을 들여다보는 동안, 시간은 점점 더 뒤엉키고 섞이며 마침내 모든 것이 납작해져버렸다.

Jetzt, da sie alt ist, und nur noch lebt, um am Leben zu sein, ist alles gleichzeitig da. Jetzt, da sie alt ist, könnte die Verletzung ihres Mannes der Grund dafür gewesen sein, daß sie sich in ihn verliebte, und die Musik, die er spielte, als er in ihrem Dorf ankam, hätte ihre Wurzeln in seinem frühen Tod, ihre Tochter wiederum saß vielleicht schon damals, als sie noch mit ihr schwanger war, gemeinsam mit ihr im Backofen und hielt ihre Hand, als sie dort eingesperrt war wegen ihrer Liebe zu dem Dahergelaufenen, dem Vater des Kindes, das sie im Leib trug. Und, wenn man es so betrachtete, war ganz sicher sie der Grund für sein Daherlaufen gewesen, noch bevor er sie kannte. Während sie zurückschaut, verchwistert sich die Zeit mit sich selbst und wird flach. (H, 131)

에르펜베크의 작품 속에서 드물지 않게 등장하는 죽은 자의 환영 또한 바로 이러한 육체의 시간 감각이 파생시킨 것으로, 과거를 살고 있는 인물이 현실의 시간과 불화하면서 이미 죽은 자들이 현재 시간에 출몰하는 사태가 발생한다. 아무것도 하지 않고 가만히 앉아 있는 노인의 육체는 과거의 시간을 현재의 시간으로 불러들인다.

지금 그녀의 두 손은 무릎 위에 미동도 없이 놓여 있고, 그녀는 그렇게 앉아 있으면서, 남편이 연주하는 아코디언 소리와 부모의 침묵, 손주들의 조잘거림을 듣고 있으며, 그녀는 들리지 않게 대답하거나 소리 없이 위로의 말을 건네거나, 소리 없이 노래를 부거나, 그게 아니면 그냥 침묵할뿐[이다.]

[I]hre eigenen Hände liegen jetzt weiter ruhig im Schoß, und während sie so sitzt, hört sie ihren Mann Akkordeon spielen, ihre eigenen Eltern schweigen, die Enkel plappern, und antwortet unhöflich, tröstet oder

singt lautlos oder schweigt einfach nur [...] (W, 128)

볼 수 있고, 들을 수 있지만, 결코 만질 순 없는 유령의 기이한 육체성은 현실의 시간에 도입된 과거 시간의 환영으로, 현실에 적응하지 못하는 인물을 위무하는 한편, 현재의 세계와 미래로 향하고 있는 시간의 진행을 더없이 의심하게 만든다. 햄릿에게 찾아 온 아버지의 유령에 대한 분석을 시도한 자크 데리다 Jacques Derrida는 시간을 거슬러 돌아온 유령의 존재를 곧장 정의와 애도의 문제로 연결시킨다.

만약 시간이 “이음새에서 어긋나게[out of joint]” 될 때, 어긋나고 어그러지고 부조화되고 고장 나고 서로 맞지 않거나 부정확할 때 어떤 일이 일어났는가? 시간이 물시간적이라면? [...] 어긋남은 타자의 가능성 자체가 아닌가? 이러한 두 개의 어그러짐, 한편으로 부당한 것의 어긋남과 다른 한편으로 타자와의 관계의 무한한 비대칭성을 열어 놓는 어긋남, 곧 정의를 위한 장소로서의 어긋남을 어떻게 구별할 것인가?⁶⁷⁾

데리다는 인과가 잘못 규명된, 부패하고 어긋난 『햄릿』의 덴마크 사회를 오히려 타자가 출현하는 무한한 가능성의 사회로 규정함으로써 동일성으로 환원되지 않는 해체주의적 타자론, 그 자신만의 유령론 Hantologie으로 나아간다.⁶⁸⁾ 아버지의 유령을 통해 햄릿은 어긋난 시간을, 잘못된 인과 관계

67) 자크 데리다: 마르크스의 유령들. 진태원 옮김. 이제이북스 2007, 59쪽.

68) 데리다는 프로이트를 재서술하며 그의 애도 개념을 비판한다. 프로이트의 애도 개념, 즉 억압 받고 회귀한 자들을 적절히 애도하여 안정화시키는 방식은 데리다가 보기에 유령이 가지고 있는 본원적 이물감을 제거하는 행위와 다름없다. 해체주의적 마르크시즘을 꿈꾸었던 데리다에게 유령은 적절히 안치하거나 몰아내야 하는 대상이 아니라 혁명의 시간을 현재화하는 메시아이다. 그렇기에 데리다에게는 오히려 유령을 적극적으로 불러들이고(초혼招魂/Totenbeschwörung), 잔존하는 유령 존재들과 함께 있음을 예민하게 자각하는 일이 중요하다. 데리다는 동구권 사회주의의 연이은 몰락을 목도하면서 죽음으로써 돌아오는 유령 존재에 대한 탐구를 통해 마르크시즘의 회귀를 꿈꾸었다. “함께 어울릴 수 없는 것이, 이집, 분산 내지 차이를 손상하지 않고서, 타자의 이질성을 삭제하지 않고서, 그 자체를 함께 유지하는 곳에 우리 스스로 도달하기 위해서, 우리에게 요구되는 것(아마도 지령되는 것)은 우리 스스로 장애에 도달하는 것이며, 함께 어울릴 수 없는 것이, 개념 없이, 규정의 확실성 없이, 지식 없이, 연결이나 이집의 종합적인 접합이 없이, [...] 조직 없이, 당 없이, 민족 없이, 국가 없이, 소유/고유성 없이 다시 만나기의 동맹. (우리가 뒤에서 새로운 인터내셔널이라고 이름 붙이게 될 공산주의가 바로 이것이

를 바로 잡아야 하는 정의에 대한 의무를 지게 되고, 그는 친구들과 함께, 유령의 존재를 의심하지 않겠다고, 목격한 바를 누설하지 않겠다고, 뒤틀린 세상을 바로 잡겠다고 맹세한다. “맹세하라/ [...] / 시간이 이음매에서 어긋나 있다. 아, 저주스런 낭패로다/ 그걸 바로 잡으려고 내가 태어났으니/ 아니, 자, 우리 같이 가세. Swear/ [...] / The time is out of joint. O cursed spirit/ That ever I was born to set it right./ Nay, come, let’s go together.”⁶⁹⁾ 햄릿은 친구들과의 결사 하에 차근차근 망령이 말하는 바를 실천해나간다. 따라서 ‘있음이나 있지 않음이나 to be or not to be’ 하는 햄릿의 고뇌는 있지 않은 유령의 존재가 말해주는 바를 실행하고 결정하여, 있는 것으로 만들어야 하는 모든 상속자들의 윤리적 책무에 관한 것이다.⁷⁰⁾ 시간의 탈구 현상으로 출연한 망령들의 존재는 현실의 시간과 불화하는 에르펜베크의 인물들에게도 응답의 의무를 부여한다. 에르펜베크의 소설 중 유령의 출몰을 가장 강렬하게 주제화한 작품은 『사전』으로, 독재 정권의 의해 차례차례 제거되는 소녀의 주변 인물들은 대량 학살의 생존자인 소녀에게 찾아와 끊임없이 말을 건넨다. 소녀는 망령들을 보지만, 가족들은 딸이 보는 환영을 보지 못한다.⁷¹⁾ 소녀는 군사 독재 정권의 고위 공무원인 아버

다)” 데리다: 같은 책, 73-74쪽.

69) 데리다: 같은 책, 17-18쪽.

70) 데리다: 같은 책, 49쪽 참고. 이후 데리다의 논의는 현실의 법과 질서를 넘어선 정의의 우선성에 관한 논의로 이행한다.

71) 유령의 육체성의 특징과 유령을 지각하거나, 지각하지 못한 주체에 대한 형상은 계단에 앉아 아버를 기다리는 소녀 곁에 친아빠로 추정되는 젊은 남자의 환영이 등장하는 장면을 통해 잘 드러난다. 젊은 남자는 소녀에게 말을 걸고 그들은 잠깐 이야기를 나누지만, 이내 아빠가 돌아와 이들의 대화는 중단된다. 아빠는 딸과는 달리 딸의 곁에 앉은 젊은 남자를, 즉 딸의 친부를 보지 못한다. “그[젊은 남자]가 정원 문을 통과하여 우리를 향해 다가오는 아빠를 보았을 때, 아빠는 우리 쪽으로 다가와 손을 내밀어 나를 일으켜 세우곤 내게 뽀뽀를 해주며 여기서 심심했겠구나, 하고 말했다. 아빠는 그 외에 다른 말은 하지 않았고, 그저 내게 문을 열어 주기 위해 앉아 있는 젊은 남자의 발과 무릎과 가슴을 통과하여 계단을 올라 대문을 열고 나를 먼저 들어가게 하고는 이어 들어와 등 뒤에서 문을 닫았고, 우리는 시원한 실내로 들어섰다. 바깥에는 여전히 그 남자가 앉아 담배를 피우고 있었고, 언제나처럼 햇볕이 내리쬘다. [...] Als er[der junge Mann] meinen Vater durch das Gartentor auf uns zukommen sieht, mein Vater reicht mir die Hand und hilft mir beim Aufstehen, dann küßt er mich und sagt: Na, hast du dich gelangweilt, er sagt sonst nichts, sondern geht nur voran, um mir die Tür aufzumachen, geht die Stufen hinauf, mitten durch Füße und Knie und Herz des jungen Mannes hindurch, der sitzengeblieben ist, mein Vater schließt mir die Tür auf und läßt mir den Vortritt, dann folgt er und macht die Tür hinter uns zu, jetzt

지에게 밀착해 가면서도 더욱 강렬하게 환영을 본다. 소녀는 자신을 찾아오는 망령들에게 음료와 음식을 대접해주고, 피아노 연주를 들려준다. 아무도 보지 못하는 유령의 환영을 함께 보는 유일한 이는 남편과 아들을 잃고 노쇠한 시아버지를 모시며 살아가는 가정부이다. “유리로 된 뼈 gläsernen Knochen”(W, 38)를 가진 가정부만이 유일하게 소녀와 함께 환상을 볼 수 있는 존재로 등장하여 소녀를 도와 망령들에게 음식과 물을 대접해준다.⁷²⁾ 독자들은 소설 초반부에 등장했던 인물들이 더 이상 나오지 않고 소녀의 환영 속에만 나타나기 시작하면, 그 인물 또한 살해당했음을 역으로 알게 된다. 정권이 붕괴하여 도망가기 직전, 생일을 맞은 소녀를 축하해주기 위해 모든 망령들이 그녀의 방에 찾아와 파티를 벌인다.

파티를 개최하고 춤을 추라, 나와 나를 붙잡고 한번 춤을 춰보자. 나를 보호하던 구멍이어서 나의 육신을 낚아채 빼내고, 흙을 뱉어 버리자. [...] 몸을 경축하라, 줄자도 스톱워치도 없이, 아무렇게나 몸을 흔들려라. 나의 사지는 제멋대로 흔들리며 경축하고 있다.

Die Feste einmal hinstellen und tanzen, mich an mich nehmen und einmal tanzen, meinen Leib hinwegraffen aus der Grube, in die ich gestürzt bin, den Sand ausspucken, [...] meinen Körper feiern, aber ohne Maßband und Stoppuhr, ohne Sinn und Verstand, tanzen, meine Glieder bewegen, wie es mir gerade einfällt, einfach feiern [...] (W, 83)

엄마와 아빠, 버스에서 머리채를 잡힌 채 끌려간 여자, 두 팔이 잘린 유모의 딸 마리, 학교 친구인 안나의 여동생, 사라진 정원사와 피아노 선생님 등등 소녀 주변에서 사라져갔던 모든 이들이 한꺼번에 등장하여 음악을 듣

sind wir im Kühlen. Draußen sitzt wohl noch immer der Mann und zieht an seiner Zigarette, draußen scheint wohl noch immer die Sonne, wie üblich.”(W, 77-78) 아빠는 젊은 남자를, 즉 자신이 죽인 이의 육체를 통과하여 빛이 없는 어두운 실내로 딸을 데려간다.

72) 가정부에 대한 이야기가 자세히 나오진 않지만, 그녀의 남편과 아들 또한 군부 정권에 의해 살해당했거나 납치되었을 것이라고 추측할 수 있는 정황이 나온다. 딸은 엄마에게 홀로 시아버지를 부양하며 살고 있는 가정부의 사정에 대해 묻지만 엄마는 “그런 것에 대해서는 묻지 말아야 한다. 우리랑 상관없는 일이야 so etwas fragt man nicht, das geht uns nichts an.”(W, 37) 라며 딸의 의문을 묵살한다.

고 춤을 추고 게임을 하며 파티를 벌인다. 하지만 부모님이 있는 “아래층에선 춤추는 사람들의 발자국 소리도, 아이들의 고함이나 웃음소리도 들리지 않는다 Die Schritte der Tanzenden sind unten überhaupt nicht zu hören, nicht einmal Gekreische der Kinder, oder das Lachen”(W, 86-87) 그들의 육신은 물리적으로 존재하지 않는 것이기 때문이다. 그녀는 떠들썩하고 신나는, 그러나 한편으로는 매우 고요한 생일을 보낸다. 이어지는 장면에서 정권이 붕괴하고, 아빠 손에 이끌려 도망치는 도중에 소녀는 자신의 출생에 관한 진실을 듣게 된다. 진실이 알려주는 압도적인 공포감에 기절하듯 긴 잠에 빠졌다 깨어난 소녀는 자신에게 다시 찾아온 친부모의 환영을 내쫓는다. “입에 흠을 물고 말해선 안돼요 *Mit Erde im Mund redet man nicht*”(W, 105) 그녀는 더 이상 유령을 보지 않으려 함으로써 타자적인 것을 배척하는 자기동일성의 세계로 귀착해간다.

3.2. 사물의 시간

에르펜베크에게 하나의 체제와 세계가 사라진다는 것은 그 속에서 관계 맺고 있는 물적 현실들과의 결별을 의미하는 것으로 보인다. 프랑크푸르트 알게마이네 자이퉁 Frankfurter Allgemeine Zeitung에 연재했던 칼럼을 엮은 책 『사라지는 것들』에선 이미 사라졌거나 사라져 가고 있는 사물과 장소, 사람들에 대한 작가의 단상이 애뜻하게 표현되고 있다. 사물들은 체제의 몰락, 기술의 진보, 가치관의 변화, 노후, 망실, 파괴 등의 이유로 일상에서 사라져 간다. 하지만 인간의 경험은 사물들과 맺었던 특수한 관계의 내용이기 때문에 이 같은 사물의 흥망성쇠는 인간 세계의 운명과 필연적으로 연관되어 있다.

하나의 사물이 일상에서 사라질 때는 사물 그 자체보다 언제나 더 많은 것들, 그 속에 담겨 있던 사상과 감정들 또한 함께 사라진다.

[...] wenn ein Ding aus dem Alltag verschwindet, viel mehr verschwunden, als das Ding selbst – das dazugehörig Denken ist dann verschwunden, und das Fühlen [...] (D, 65)

‘사라짐’은 비가역적인 시간의 흐름 속에서 사물들과의 연결망을 잃어가는 세계에 대한 메타적인 인지 방식이다. 없음은 없다는 사태 그 자체로는 가시화될 수 없고, 없음이 있는 상태로 존재할 때만 식별이 가능한데, 에르펜베크는 사물의 시간과 인간의 시간 간의 시차를 부각하는 방식을 통해 부재와 상실을 조명해낸다. 가령 에세이집의 포문을 여는 ‘공화국 궁전 Palast der Republik’ 장에서 에르펜베크는 동독의 청사이자 문화 시설이었던 궁전 건물의 철거를 지켜보며, 그곳의 대리석의 모양, 카펫의 질감, 조명이 주던 느낌 등을 떠올리고, 그곳에서 했던 데이트, 볼링, 연주회 관람 등과 같은 사적인 경험을 꺼내어 놓으며 유년의 시간을 길어 올린다. 건물이 철거될 시기에 에르펜베크는 그곳 카페에 가서 몰래 은수저 하나를 훔쳐오는 방식으로 철거 사태에 저항한다. 반대로 ‘잡동사니 Krempe’와 같은 장에서 나타나는 사물들의 생생함은 그 사물들과 관계 맺고 있던 이들의 부재를 상기시키는 기호가 된다. 주전자는 고조할머니와 그녀의 습관을, 군용담요로 만든 곰인형은 전쟁 시대를 살았던 할머니와 엄마를, 성냥이 담긴 깡통은 삼촌을, 편지 저울은 그것의 소유자였던 죽은 친구를, 구식 전축은 크리스마스를 떠올리게 한다. 에르펜베크에게 기본적으로 모든 사물은 과거의 시간을 담고 있는 유물 혹은 유품으로, 그녀는 오래된 사물에 대한 섬세한 관찰을 통해 과거의 시간을 현재의 시간 위에 지속적으로 포개 놓는다.

에르펜베크가 사물에 대한 탐구를 통해 복원하고자 하는 것은 사라져간 일상생활의 모습이다. 에세이에서뿐만 아니라 소설 속에서도 언제나 에르펜베크의 애상의 대상이 되는 것들은 모두 살림, 육아, 주방 용품이나 의복, 가구와 같은 일상의 작은 세간들이다. 이 가재기물들은 전형적으로 여성 용품으로 여겨지는 것이기도 한데, 이것들이 진보적 시간관에 지속적으로 균열을 만들 수 있다는 사실은, 여성들의 사회적 지위의 취약함을 상징하던 것들이 저항정치적 측면에서 다르게 기능할 수 있음을 말해준다. 페미니즘 제2물결의 구호이기도 한 ‘사적인 것이 정치적인 것이다 The personal is political’ 라는 표어는 살림과 출산, 육아와 같이 그간 사적 영역으로 치부되었던 여성들의 경험이 사실은 사회 구조적으로 작동하고 있는 성별 정치학의 결과였음을 폭로했다. 페미니즘 운동은 일상생활의 의제들을 적극적으로

로 정치화하면서 억압의 상징이었던 것들이 해방의 도구로 기능할 수도 있음을 알렸다.⁷³⁾ 이는 미시사적 관심을 통해 개인의 경험을 역사적 경험의 맥락으로 옮겨 놓는 에르펜베크의 작업과 일치하는 것으로, 살림을 돌보는 역할을 맡았던 여성들이 사물 세계에 더욱 깊이 있게 개입할 수 있는 가능성을 가졌으며 이를 통해 과거사를 다르게 기술할 수 있는 대안적인 시각으로 발전할 수 있음을 시사한다.

에르펜베크의 작품 속에서는 사물의 운명을 설명하는 방식을 통해 인간의 운명을 이야기하는 경우가 많다. 특히나 이주와 망명 이야기가 많이 나오는 에르펜베크의 소설 속에서 거주지의 변동은 익숙한 사물 세계와의 갑작스런 단절을 의미한다.

한 걸음 한 걸음 피난을 다닐수록 집은 줄어들고 길에 버리는 물건은 늘어난다. 그러다 어느 순간 사람은 그 자리에 멈추어 서서 그대로 주저앉게 되고, 그 순간부터 오직 삶에 남은 것이라곤 목숨 하나뿐이다. 나머지 것들은 전부 이미 수많은 무덤 속으로, 수많은 거리 위로, 허공처럼 아득하게 넓은 땅에 버려진다. 그곳에도 분명히 이 곳에서 볼 수 있는 것과 같은 민들레와 종달새가 있을 것이다.

[V]on Schritt zu Schritt wird auf der Flucht das Gepäck weniger und das, was man zurückläßt, mehr, und irgendwann hält man an und sitzt nur noch, und dann ist gerade noch das Leben vom Leben übrig, und alles andere liegt in vielen Gräben vieler Straßen, in einem Land, das so groß ist wie die Luft, und sicher gibt es dort auch diesen Löwenzahn, diese Lerchen. (H, 131)

모든 시간이 동시화 혹은 공간화되면서 서술은 시간의 흐름을 따라 진행되는 것이 아니라 사물을 확대하여 묘사하는 방식으로 진행된다. 에르펜베크는 박해를 피해 남아공으로 이주한 유대인 가족이 쓰고 있는 물건들의 출처

73) 제2페미니즘 물결이 태동되었던 자유주의 시기에는 가정의 일은 비정치적인 영역으로 취급되어 공적 논의의 대상에서 배제되었었다. 여성학자 베티 프리단 Betty Friedan은 가족 관계 내에서 경험하는 여성들의 문제를 ‘이름이 붙여지지 않은 문제 The problem that has no name’라 명명하고 이를 공적인 영역으로 끌고 들어와야 할 것을 주장했다. 베티 프리단: 여성성 신화. 김현우 옮김. 갈라파고스 2018, 59-90쪽 참조.

에 대한 객관적인 정보를 제시함으로써 고향 독일에서의 과거 시간과 이주지 남아공의 현재 시간을 포개어 놓는다. “재킷 하나와 스커트 하나(피크&클로펜부르크), 이주 목적으로 구입, 1936년 초, 43마르크 70페니히 1 Jackett und 1 Rock(Peek&Gloppenburg), zum Zweck der Auswanderung angeschafft, Anfang 1936, Mk.43, Pf.70.”(H, 49), “찾잔 세트 한 벌(로젠탈), 1932년 구입, 37마르크 80페니히 1 Teeservice (Firma Rosenthal), gekauft 1932, Mk.37, Pf.80.”(H, 52), “주석 머리장식이 달린 흑단 편지 오프너, 1927년 구입, 2마르크 30페니히. 1 Brieföffner, Ebenholz mit Knauf aus Zinn, gekauft 1927, Mk.2, Pf.30.”(H, 61) 망명지의 생활 세계를 이루는 사물들의 생생한 현존은 부모님과 동생네 가족을 파멸시킨 고향에서의 시간과 필연적으로 연결되어 있다.

이 소설의 마지막 부분에 나오는 ‘불법 점유자’는 모든 인물들이 떠나간 후 남아서 방치된 집에 잠입하여 집을 깨끗이 청소하는 행위를 통해서 집에 담긴 모든 이야기들을 일깨운다. 그녀는 장롱에 숨어 쪽잠을 자며 매일 같이 창고, 거실, 계단, 욕실, 모든 방들을 쓸고 닦으며 버려진 공간 속에 들어 있는 풍부한 이야기를 꺼내어 놓지만, 부동산 중개인과 손님들은 이 집을 단지 투자의 대상으로만 인식할 수 있을 뿐이다. 집이 팔리고 손녀는 깨끗하게 청소한 집을 마지막으로 환기시키고 둘러보며 할머니의 죽음을 떠올린다.

그녀는 이 날만큼 크게 집의 평화를 느껴 본 적이 없었다. 이 날 그녀는 마지막으로 먼지를 털어 내고, 빗질하고, 걸레질을 하고, 마루를 닦고, 잡겨져 있지 않은 창문을 다시 한 번 모두 열어 젖혀 신선한 공기를 집 안 가득 채웠다가, 마지막으로 다시 걸어 잠겼다. 마지막으로 집 안으로 비취 들어 온 한낮의 태양빛이 어두운 파란빛이 감도는 녹색으로, 붉은색으로, 주황색으로 변해 갔다. 이날 그녀는 호숫물에 깨끗이 빨아져 걸려 있던 커튼을 치고, 할머니가 글을 쓸 때면 그랬던 것처럼, 반투명 창이 있는 서재로 향하는 문을 꼭 닫았다. 그녀는 그곳으로부터 물러나와 옷방으로 가는 문도 닫았다. 할머니가 병석에 누워 있을 당시, 그녀는 할머니의 가장 좋은 잠옷을 찾아내어 세탁한 다음 다림질까지 하여, 할머니가 돌아가실 경우 그 옷을 입고 가실 수

있도록 준비해 두었었다. [...] 요즘 그녀는 자주 꿈속에서, 화려하게 치장한 할머니의 시신을 눈앞에서 마주하곤 하는데, 이상하게도 할머니의 얼굴이 인디언처럼 보였다. 아마도 그 까닭은 그녀가 창문을 닦으면서 사용한 신문지에 쓰여 있는 내용 때문인 것 같다. 거기 나와 있는 바에 따르면 아스텍인들에게 청소는 신성한 행위였다는 것이다.

Niemals ist der Hausfrieden größer gewesen als an dem Tag, an dem sie ein letztes Mal abstaubt, fegt, wischt und bohnt, an dem sie alle Fenster, die sich öffnen lassen, noch einmal aufmacht, um frische Luft in das Haus zu lassen, und dann die Fenster ein letztes Mal schließt, das Tageslicht ein letztes Mal zurückverwandelt in grünliches, teils auch dunkelblaues, rötliches oder orangefarbenes Licht, dem Tag, an dem sie die mit Seewasser frischgewaschenen und wieder eingehängten Vorhänge zuzieht, die Tür mit den milchfarbenen Scheiben, die zum Arbeitszimmer führt, schließt, wie es, wenn sie schrieb, ihre Großmutter immer gemacht hat, und dann, weiter zurückweichend, auch die Tür schließt, die zum Schrankzimmer führt. Noch während ihre Großmutter im Sterben lag, hatte sie deren schönstes Nachthemd herausgesucht, es gewaschen und gebügelt, um es dann, wenn es soweit sein würde, der Toten mit auf den Weg zu geben [...] Im Traum hat sie in letzter Zeit sehr oft die festlich aufgebahrte Tote vor sich gesehen, seltsamerweise mit einem indianischen Gesicht. Das hing wahrscheinlich damit zusammen, daß in einer der Zeitungen, die sie zum Polieren der Fenster verwendete, gestanden hatte: Das Fegen galt bei den Azteken als eine heilige Handlung. (H, 184)

할머니가 손녀의 정성스런 장례 준비 속에서 죽음을 맞이한 것처럼, 수많은 사람들의 이야기와 시간이 담긴 사물들을 어루만지고 쓰다듬는 손녀의 행위는 이 곳에서 정든 사물들과 급작스럽게 결별해야 했던 모든 삶에 대한 애도 행위가 된다. 시간의 흐름 속에서 풍화되고 소외되는 것은 그 시간을 살았던 인간뿐이 아니며 끊임없이 쓰레기가 되어가는 사물들과 인간의 행위로 인해 변형되어가는 자연 또한 소외되어 간다는 사실이 이 여성의 청소 행위 속에서 드러난다. 손녀가 떠난 후 집은 절차에 따라 철거되며 죽음을

맞이한다.

에르펜베크 소설 속에서 소유주보다 더 장기적으로 살아남는 사물들의 운명은 서술자를 통해서 독자에게만 알려지는 정보이기도 하다. 인물 그 자신은 자신이 소유했던 사물들의 운명과 역사를 알지 못하며 사물의 의미를 해독할 수 있는 이는 이 모든 시간의 계선을 따라가고 있는 독자뿐이다. 『모든 저녁이 저물 때』의 마지막 장에서 조부모님과 어머니가 살았던 빈을 여행하는 남자의 산책 장면은 가족의 내력이 담긴 사물 세계를 전혀 알아보지 못하는 인물과 반대로 이를 잘 알고 있는 독자의 해독 능력 차이에 기대어 기술되고 있다. 남자는 불행한 가족사를 숨기는 어머니 때문에 빈의 풍경 속에서 아무런 의미를 발견하지 못한다. “이야기가 완전히 결여된 도시 von Geschichten ganz und gar reingewaschen”(A, 266) 로서 “빈은 남자에게 그저 다른 대도시와 비슷한 먼지투성이의 도시일 뿐이다 So aber ist für den Mann die Stadt Wien so staubig wie jede andere Großstadt”(A, 267) 반면 그의 가족이 빈에서 보낸 비참했던 시기에 대해 잘 알고 있는 독자에게 그가 산책하는 빈의 거리는 객관적 소여 그 이상이다. 컨텍스트가 있는 풍경은 스스로 말을 한다. 남자는 어머니를 기쁘게 할 수 있는 기념품을 찾던 중 한 골동품 상점에 들어가게 된다. “모든 사물들이 포개어져 하나가 다른 것에 그림자를 드리우고 있는 상점의 내부는 밝은 5월의 한낮임에도 불구하고 제 자신의 어스름한 빛 속에 잠겨있다. Alles ist ineinander verkeilt, eins macht dem anderen Schatten, so dass der Raum auch an diesem hellen Maitag in seiner eigenen Dämmerung liegt.”(A, 268) 겹겹이 쌓여있는 골동품들이 만들어 내는 그림자는 사물 속에 내재한 아직은 드러나지 않은 시간의 층위를 암시하며, 남자는 “빛이 적게 들어오는 그곳에서 자신의 눈을 적응시킨 후에야 erst als seine Augen sich an das wenige Licht gewöhnt haben”(ebd.) 내부의 모습을 겨우 알아볼 수 있다. 그는 ‘탁상시계’가 진열된 상점에서 ‘피테 전집’을 발견하는데, 이 시계와 피테의 책은 유대인이었던 그의 증조부모의 유품으로 가족이 이주를 거듭하는 와중에 유실된 물품이다. 에르펜베크는 추방을 당해 쫓겨 가면서 조모가 전당포에 맡기고 간 이 물건들이 이후 어떤 사람들을 두루 거쳐 최종적으로 이곳에

당도했는지를 길게 설명하고, 남자는 이로써 스스로는 알지 못한 채 잠시 자신에게 감춰져 있던 가족의 과거 시간 속에 놓이게 된다. 그는 괴테 전집이 매우 저렴하기 때문에 가지고 싶어 하다가도, 이내 이동의 불편함을 상기하며 도로 책을 내려놓고, 그 대신 빌헬름 2세와 프란츠 요제프 황제의 동맹관계를 표현한 작은 그림을 어머니에게 줄 선물로 선택한다. 그는 독자와 달리 책과 시계를 가족의 유품으로 인식하지 못하고, 단지 상품으로만 인식할 수 있을 뿐이다.

그가 상점에서 머무른 시간이 한 시간도 채 되지 않았기에 그는 틀린 시간을 가리킨 채 입구에 서있는 작은 탁상시계의 두 번째 궤종 소리는 소리를 듣지 못했다. 베를린으로 돌아오는 길에 그는 잠시 한 번 더 괴테책을 떠올리며 짐칸이 넉넉한 저녁 기차에 그것을 실을 수도 있었을 것이라 생각했다. 그러나 9권의 뒤표지도 손상되어 있었고⁷⁴⁾, 또 누가 알겠는가, 그의 인생에 전집을 읽을 수 있는 시간이 아직 충분히 남아 있는지. 그는 이제 더 이상 젊지만도 않은 나이다.

[W]eil er zwar einige Zeit, jedoch keine ganze Stunde, in dem Landen verbracht hat, hört er die kleine Standuhr, die bei seinem Eintritt die falsche Zeit angegeben hat, kein zweites Mal schlagen. Auf der Rückfahrt nach Berlin denkt er noch einmal kurz an den Goethe, für den im Nachtzug noch ein ganzer Liegeplatz frei gewesen wäre, aber Band 9 zumindest war ja am Rücken beschädigt, und außerdem, wer weiß, ob ihm in seinen Leben überhaupt noch genug Zeit zum Lesen einer Gesamtausgabe bleibt, auch er ist ja nicht mehr der Jüngste. (A,

74) 손상된 부분은 엄마의 할아버지가 동네 사람들에게 살해되던 날, 집 안을 향해 날아든 돌멩이가 책장에 꽂혀 있던 책을 찍었기 때문이다. “안드레이가 던진 돌멩이 하나가 창살 틈으로 날아 들어왔고, 그녀의 머리 위를 비껴 지나쳐 그녀 뒤에 있던 유리로 된 책장쪽으로 날아가 그곳에 꽂혀있던 가족 장정 괴테 전집 9권을 빗맞혔다. 전집은 그가 부모님으로부터 졸업선물로 받은 것이었다. Dann flog ein Stein von Andrej durch eine Fensterscheibe, flog nur um Haaresbreite an ihrem Kopf vorbei, krachte hinter ihr in den verglasten Bücherschrank und traf den 9. Band der in Leder gebundenen Gesamtausgabe von Goethe, die ihr Mann von seinen Eltern als Geschenk zum Schulabschluss bekommen hatte.”(A, 19) 유대계지만 이미 그들이 독일 정신의 후예임을 알려주는 괴테 전집뿐만 아니라 주인공 여성의 할머니가 선물해준 발판, 그녀의 아버지가 소중히 여겼던 제국의 문장이 새겨진 단추 등은 막간극을 통해 계속해서 변주되는 일대기 속에서 지속적으로 등장하여 각각의 이야기에 연속성을 부여한다.

『모든 저녁이 저물 때』의 골동품 상점 장면은 사물세계에 대한 정밀한 묘파를 통해 일견 단층적으로 보이는 현재 시간의 층위를 증강시키는 에르펜베크의 역사 탐구 방식의 절정을 보여준다. 오늘날의 자본주의적 맥락에서 페티시즘은 끊임없는 신상품 소비와 축적을 통해 자신의 가치를 경신하고자 하는 소비주의나 새로운 상품 미학의 맥락의 차원에서 논의되지만⁷⁵⁾, 에르펜베크의 작품 속에서 나타나는 페티시즘적 경향은 낡은 사물들 속에 묻혀 있는 이야기를 발굴하고 탐사하는 고고학적 작업에 가깝다. 에르펜베크는 에세이집에서 베를린의 대형 폐기물 Sperrmüll 처리 과정을 소개하며 사물의 속성과 가치를 세분화한다.

사적인 소유자가 소유를 포기하는 순간부터 사물은 그저 그것을 이루고 있는 하나의 물질에 불과한 것이 된다. 목재로 만든 것은 나무토막이 되고, 금속으로 만든 것은 고철덩어리가 되는 식이다. 시 당국은 이런식으로 낡은 물건을 잡아채어 골격 삼켜버린다. 그 사물이 여전히 가지고 있을지 모르는 기능과 사용가치도 함께, 그 사물이 혹시 가지고 있었을지도 모르는 그 이상의 부가가치와 이야기도 함께 삼켜버린다.

In dem Moment, da von den privaten Besitzern der Besitz aufgegeben wird, heißt das Ding nur noch das Material, aus dem es gemacht ist. Holz zu Holz, Metall zu Metall. und so weiter - unter diesen Namen reißt die Stadt das alte Zeug an sich, verschlingt es, mitsamt Funktion und Gebrauchswert, den es vielleicht noch hat, mitsamt Mehrwert und Geschichte, die es womöglich gehabt hat, denn erst, wenn das Alte ganz und gar verschwunden ist, kauft sich ein Bewohner dieser Stadt, ein Kunde auf dem Markt das Neue. (D, 8)

인간에 의해 사용되지 않을 때 사물은 그 자신의 외양을 이루고 있는 재료

75) 에르펜베크와 동시대 작가들인 일명 팝문학 Pop-Literatur 작가들의 작품은 유행, 소비주의, 패션 등의 상품 코드들을 재해석함으로써 그들만의 독특한 상품 미학을 전개했다. 팝문학에 대한 개괄은 노영돈·류신 외: 독일 신세대 문학, 93-118쪽 참조.

에 불과하며 인간의 행위와 개입을 통해 ‘기능’과 ‘사용가치’를 가진 재화에서 ‘부가가치’와 ‘이야기’가 담긴 의미 있는 물건이 된다. 에르펜베크는 이렇듯 주인을 잃고 질료로서만 존재하며 객관적 ‘기능’과 ‘사용가치’만 있는 사물에 ‘이야기’와 ‘부가가치’를 부여하는 작업을 통해 폐기물에 불과한 물건을 유품으로 바꾸어 놓으며 그 이야기 또한 언어적 유산이 된다. 특정 구문의 반복이나 구전이야기 혹은 노랫말의 삽입을 통해 작품 속에 주술성과 음악성을 부여하는 에르펜베크의 문체적 특징 또한 사라진 것들을 상기시키고 부각시키는 기능을 맡는다.⁷⁶⁾ 아리아나 올즈코 Ariana Orozco는 동독 시절의 생활 용품들을 전시하여 동독의 일상 문화를 탐색하는 두 전시회, <동독 조명 Fokus DDR>과 <보존된 것들: 동독 여성들의 삶 Aufgehobene Dinge: Ein Frauenleben in Ost-Berlin>을 에르펜베크의 문학 작업과 비교하며 “문학과 박물관학이 역사적이고 이데올로기적인 문맥 속에서 사물의 기억을 재맥락화하기 위해 유사한 방법론을 취하고 있다 Literature and the museum employ similar techniques in order to recontextualize memory objects within their historical and ideological contexts”⁷⁷⁾ 고 지적한다. 사물에 대한 유난한 집중 묘사뿐 아니라 아카이빙 자료를 기반으로 창작 작업을 하는 에르펜베크의 작시법은 그 자체로 박물관학과 유사하다. 유물을 발굴하고 이를 성실하게 재구성한 역사박물관의 전시회가 관람객과 함께 역사에 대한 공공의 기억을 만들어가듯이, 에르펜베크는 독자들을 사

76) 『모든 저녁이 저물 때』 속 할머니가 주인공 손녀에게 불러주는 노래이자 이후 손녀의 죽음 이후 다시 반복해서 삽입되는 노래의 가사는 유산으로서의 이야기가 가지고 있는 애도적 측면을 잘 보여준다. “한 남자가 낡은 한 조각 천으로 외투를 만드네./ 겹옷이 헤어지자, 그것으로 조끼를 만드네./ 조끼가 헤어지자, 그것으로 수건을 만드네./ 수건이 헤어지자, 그것으로 모자를 만드네./ 모자가 헤어지자, 그것으로 단추를 만드네./ 단추로는 아무것도 아닌 것을 만드네./ 아무것도 아닌 것으로 그는 이 노래를 만드네. Ein Mann macht sich aus einem alten Stück Stoff einen Rock./ Als der Rock zerschlissen ist, macht er sich aus dem Rock eine Weste./ Als die Weste zerschlissen ist, macht er sich aus der Weste ein Tüchlein./ Als das Tüchlein zerschlissen ist, macht er sich aus dem Tüchlein eine Kappe./ Als die Kappe zerschlissen ist, macht er sich aus der Kappe einen Knopf./ Aus dem Knopf macht der Mann ein Garnichts./ Aus dem Garnichts aber macht er sich dieses Liedchen”(A, 124-125)

77) Ariana Orozco: The Objects of Remembrance - Jenny Erpenbeck's Shorts Stories Alongside Contemporary Exhibitions of East German Material Culture. In: German Studies Review, Vol. 40, Nr. 2(2017), S. 375.

물-사료의 세계 속에 초대하여 그것이 빚어내는 다양한 시간의 층위를 인식하게 한다.⁷⁸⁾ 그 속에서 드러나는 것은 하나의 특정한 역사적 사건의 진행 과정이 아니라, 역사의 비가역적 흐름 속에서 돌이킬 수 없이 변형되어 버린 수많은 일상생활의 전경들이다.

78) 발터 벤야민은 그 자신만의 독특한 신학적 관점에서, 폐허 틈에서 잠시 동안 섬광처럼 빛나는 '인식 가능한 현재'라는 가독 순간의 불특정성을 메시아의 현현으로 여기는데, 이는 낡은 사물 속에서 과거의 시간을 발굴하는 에르펜베크의 작업과 유사한 측면이 있다.

IV. 여성과 역사적 주체

이 장에서는 에르펜베크의 여성 주인공들이 여성의 표상에 대해 어떻게 맞서고 있으며 그 효과와 결과가 무엇인지를 살펴봄으로써 여성 주체의 자기 서사 만들기의 과정을 면밀히 둘러본다. 여성에 대한 편향된 이미지들은 여성에 대한 상을 단지 왜곡하거나 폄훼하는 것에 그치지 않고 여성들이 스스로를 주체적이거나 긍정적인 존재로 인식할 수 없게 만들며 여성에 대한 멸시적인 시선과 입장이 지속되도록 하는 문화적 힘을 갖는다. 에르펜베크 소설 속의 여성 주인공 또한 자신에게 주어진 표상을 일부 받아들이고, 일부 맞서는 방식을 통해 스스로를 이해해 가고 있는데, 이들의 자기 서사 내러티브를 분석해 봄으로써 역사적 주체로서 여성이 처한 한계와 가능성, 여성들의 경험만이 가지고 있는 특별한 의미들을 도출해볼 수 있다. 이 장에서 특히 분석의 대상이 되는 여성에 대한 집합 표상은 ‘공산주의자로서의 여성’, ‘어머니로서의 여성’, ‘유대인으로서의 여성’ 등이다. 이 표상들과 씨름하는 에르펜베크의 여성인물들의 이야기는 계급, 노동, 인종의 해방이 젠더의 해방을 반드시 수반하지 않을뿐더러 교묘한 방식으로 젠더의 문제를 은폐하거나 왜곡하고 있다는 점을 보여준다. 1절에서는 『늙은 아이 이야기』에 대한 작품 분석을 통해 ‘공산주의자로서의 여성’이라는 표상을 패러디하는 주인공의 전략을 분석한다. 폐쇄적 체제 속에서 살아가고 있는 여성이 자신의 취약한 지위를 적극적으로 역이용하는 방식을 통해 주체가 되어가는 과정을 살펴봄으로써 여성의 자기-되기 방식의 한 유형을 제시하고, 그 의의와 한계를 적극 검토한다. 2절에서는 『모든 저녁이 저물 때』에 드러나고 있는 모녀 서사를 집중 분석함으로써 ‘유대인으로서의 여성’과 ‘어머니로서의 여성’이라는 표상 속에서 굴절되고 있는 여성들의 삶과 자기 인식의 문제를 다루며 정치적 주체로 거듭나는 여성들이 자신의 어머니를 통해 여성으로서의 자의식을 확립하고 세계에 대한 인식을 구축해가지만, 감정적이고 개인적인 차원에서의 모녀 연대는 쉽게 일어나지 않는다는 것을 이 여성들의 모계사 서술을 통해 밝히고자 한다.

4.1. 자기 서사 형성

에르펜베크의 데뷔작 『늙은 아이 이야기』는 삼십대 여성이 시간을 거스르려는 시도를 통해 스스로의 서사를 새롭게 만들어가려는 과정을 담은 이야기이다. 나이를 제외하고는 자신에 대해 아무것도 기억하지 못하는 소녀가 경찰의 손에 이끌려 보육원 Kinderheim에 가게 되고, 그곳에서 약 반 년 동안 침대들과 지내게 되는 이야기를 담은 이 소설은 교육 시설이자 수용 시설인 이 보육원의 전체주의적인 면모와 그곳에서 뒤틀린 욕망을 키워가는 청소년들의 일상을 적나라하게 보여주고 있다는 점에서 대체적으로 폐쇄적인 동독 체제에 대한 알레고리로 해석되어 왔다.⁷⁹⁾ 소설은 열네 살 소녀로 가장한 서른한 살의 주인공 여성이 수행하는 “가면무도회 Maskerade”(G, 124) 혹은 “가장무도회 Mummenschanz”(ebd.)의 실패를 보여줌으로써 종결되는데, 이 소녀의 실험을 면밀히 탐구해봄으로써 여성의 자기 서사 만들기 과정의 가능성과 한계를 일별해 볼 수 있다.

남성복을 입고 거리를 활보하는 여성, 억압된 욕망이 분출되는 카니발의 현장, 사회 규범에 따른 성별 특징을 모방하는 퀴어 주체 등 ‘가장무도회’는 여성주의 문학의 주요한 모티브 가운데 하나였으며 여성주의 비평의 계보 속에서 다양한 의미로 해석되어 왔다.⁸⁰⁾ 여성들이 남성들에 비해 유연하고 자유롭게 사고하거나 행위 할 수 있다거나, 타인의 시선에 맞추어 스스로를 제시하는 일에 능숙한 여성들이 자신에게 향해지는 욕망의 재모방을 통해

79) Mathias Schreiber: Die verlorene Tochter. In: *Spiegel*. Nr. 41(1999), S. 262-263.

80) 제2물결 페미니즘 시기 정신분석학 연구에 기반한 일군의 프랑스 여성주의 학자들의 연구들은 남성적인 것과 대별될 수 있는 여성적인 것의 특징들을 갈무리하며 상징계에서 누락된 것이나 이탈한 것들에서 그 가능성을 보았다. 엘렌 식수 Helene Cixous는 획일적 세계관에 갇힌 남성 주체보다 여성들이 훨씬 유연하게 섹슈얼리티의 경계와 위계를 흐릴 수 있다고 말하며 여성은 양성적 존재라고 주장하였다. 엘렌 식수: 메두사의 웃음/출구. 박혜영 옮김. 동문선 2004, 95-111쪽 참조. 쥘리아 크리스테바 Julia Kristeva는 획일적 주체 Subject가 아닌 경계적 비체 Abject 개념을 정립하며 아버지와의 관계인 상징계가 아닌 어머니와의 관계인 전상징계 단계의 실천을 대항 거점으로 삼았다. 쥘리아 크리스테바: 공포의 권력. 서민원 옮김. 동문선 2001, 117-121쪽 참조. 뤼스 이리가라이 Luce Irigaray의 경우도 여성에게 주어진 유일한 길이었던 모방의 방식이 남성적 세계관으로의 환원이 아니라 착취의 방식을 발견하게 하는 계기를 제공할 수 있다고 보았다. 뤼스 이리가라이: 하나이지 않은 성. 이은민 옮김. 동문선 2000, 89-109쪽 참조. 정신분석학에 기반한 여성주의 연구들은 여성의 행위를 상징화되지 못한 몸짓으로 등치시키면서 여성성을 비합리적이거나 재현불가능한 것으로 만들었으며 결과적으로 여성의 경험을 신비화시켰다는 비판을 받기도 했다.

아이러니를 창출할 수 있다는 주장은⁸¹⁾ 일상생활 속에서 성별 권력의 전복을 꿈꾸었던 페미니스트들의 경험과 관찰을 통해 지속적으로 제기되어 왔다. 가면 모티브를 핵심으로 취하고 있는 이론 중 가장 강력한 영향력을 행사해온 것은 정신분석학자 조앤 리비에르 Joan Riviere가 「가장무도회로서의 여성성 Womanliness as Masquerade」에서 전개한 논의를 발전시킨 주디스 버틀러 Judith Butler의 퀴어 이론이다. 존 오스틴 John Austin의 화행이론과 미셸 푸코 Michel Foucault의 권력에 대한 담론이 접목되어 있는 버틀러의 퀴어 이론은 본질적이고 선형적인 성별 정체성이란 없으며, 성별은 기율 권력이 생산한 성별 특징의 반복을 통해 사후적으로 구성되는 것임을 주장한다.

젠더 표현의 배후에는 그 어떠한 젠더 정체성도 없다. 정체성이란 정체성의 결과라고 알려진 바로 그 표현을 통해서 수행적으로 구성되는 것이다.

There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very “expression” that are said to be its results.⁸²⁾

버틀러의 수행성 미학은 점차 다양하게 가시화되고 있는 섹슈얼리티 주체들의 욕망을 분석하거나 퍼포먼스를 강조하는 포스트모던 예술의 영역으로 확산되어 다양하게 활용되어 왔다.⁸³⁾ 버틀러는 개별 주체가 성별 정체성을 나타내는 기표들을 적극적으로 모방하는 것이 절대적인 복종이나 추종이 아니라 그 안에서 아이러니를 만들어 내는 패러디의 양식으로 진화할 수 있다고 주장한다. 그러나 수행성 미학은 여성이라는 범주의 특수성이 각별하게 중요한 사안에 있어 섹슈얼리티에 대한 문제의식이 호도될 수 있는 현실적

81) 리타 펠스키: 페미니즘 이후의 문학. 이은경 옮김 여이연 2010, 117-130쪽 참조.

82) Judith Butler: Gender Trouble. New York 1990, S. 25. 한국어 번역본인 주디스 버틀러: 젠더트러블. 조현준 옮김. 문학동네 2008, 131쪽을 참조하여 일부 번역 수정하였음.

83) 독일의 연극학자 에리카 피셔-리히테 Erika Fischer-Lichte 의 ‘수행성 미학 Ästhetik des Performativen’은 포스트모더니즘 예술 이론에 대한 가장 영향력 있는 연구 중 하나로 버틀러가 정립한 섹슈얼리티 수행 이론을 참조하여, 육체성과 사건성을 부각하는 행위 예술적 현대 예술의 경향 일반에 대한 설명을 시도한다. 에리카 피셔-리히테: 수행성의 미학. 김정숙 옮김. 문학과지성사 2017, 49-56쪽 참조.

한계에 부딪히기도 한다. 기울 이데올로기를 가로지르고자 하는 주체의 실질적 수행조차 성적으로 대상화되는 전반적 상황 속에서, 몸의 문제를 쉽사리 넘어설 수 없는 여성들에게 육체성에 기반한 젠더 개념은 편리하게 해체될 수 있는 것이 아니기 때문이다. 이에 패러디 연극을 하는 주체로서 『늙은 아이 이야기』에서 드러나고 있는 주인공 여성이 가장하는 퍼포먼스의 특징과 그 과정을 살펴보며 수행성 이론의 적용 가능성과 한계 또한 탐구해 볼 수 있다.

『늙은 아이 이야기』의 주인공인 삼십대 여성의 변장은 주체가 되어 새롭게 자신의 생을 다시 쓰려는 패러디적 실천으로 이해할 수 있다. 소설 『늙은 아이 이야기』는 늙은 아이에 ‘대한’ 이야기이기도 하지만, 늙은 아이가 스스로 ‘쓰는’ 자기 이야기이기도 하며 주인공 여성은 이 같은 연극을 통하여 자신이 속한 세계를 역으로 되비춘다. 보육원에서 생활하게 되는 이 여성의 주체-되기는 자신의 취약한 지위를 역이용하는 적극적인 하인-되기를 통해 실현된다. 소녀는 보육원에 입소한 첫 날, 한 아이가 자신을 떠밀어 넘어지게 했던 사건을 통해 특이한 종류의 어떤 ‘희망’을 감지한다.

어떤 꼬마가 소녀에게 일부러 몸을 부딪혀 온 것은 [...] 소녀의 마음속에 어떤 희망을 불러일으킨다. 학교 안의 위계질서 속에서 낮은 위치를, 가능하다면 가장 낮은 위치를 차지하는 일이 허용될 수 있지 않을까 하는 그런 희망이었다. 가장 낮은 위치야말로 가장 안전한 위치다.

Denn daß ein Kleiner es [mädchen] anrempelt, [...] weckt in dem Mädchen die Hoffnung, daß ihm verstattet sein wird, einen der unteren Plätze in der schulinternen Hierarchie zu belegen, womöglich sogar den untersten, und der unterste Platz ist immer der sicherste [...] (G, 12)

소녀는 보육원에서 제시하는 엄격하고 다소 야만적이기까지 한 각종 규율들을 착실히 따르고, 적극적인 명청함과 수동성을 보임으로써 이 집단 내에서 가장 낮은 위치를 차지하려고 한다. 다른 원생들이 보육원 바깥 세계를 열망하지만 소녀는 울타리 바깥으로 외출조차 하지 않으려 하며, 동기들이 유급을 당해 이 곳에 더 오래 남겨질 것을 걱정하는 데 반해 소녀는 오히려

학교 안에서 영영 머물 수 있기를 바란다. “포기당한다는 것은 얼마나 큰 은총인가 Welche Gnade, aufgegeben worden zu sein.” (G, 23) 그녀의 이러한 적극적 수동성은 기이한 방식으로 체제를 조롱하거나 우스꽝스럽게 한다. 아무것도 학습할 수 없는 소녀의 멍청함은 보육원의 모든 선생님들을 당혹스럽게, 심지어는 수치스럽게 만든다.

소녀의 굴종적 태도는 여선생을 포함한 다른 이들의 나쁜 의지를 끌어당기는 소용돌이와 같다. [...] 그리고 이런 방법으로 소녀는 거꾸로 여선생을 수치스럽게 만드는데 즉, 그녀가 소녀를 괴롭히는 일에 매혹되었다는 사실을 부끄러워하게 하는 것이다. 물론 여선생은 소녀가 그 소용돌이를 이용해서 자신을 괴롭히는 일을 사실상 강요했다는 사실을 알지 못한다. 그렇기 때문에 다른 아이가 모른다고 대답을 하면 벌을 받았을 일에도 소녀는 아무 벌도 받지 않는 것이다.

[S]eine Demutshaltung ist wie ein Sog, der den bösen Willen der anderen, den der Lehrerin eingeschlossen, auf sich zieht. [...] Und auf diese Weise wird das Mädchen wiederum die Lehrerin dazu bringen, sich zu schämen, nämlich dafür, daß sie sich hat hinreißen lassen, es zu traktieren. Daß das Mädchen selbst sie mittels eines Soges förmlich gezwungen hat, es zu traktieren, weiß die Lehrerin natürlich nicht. Und deshalb wird, wo jeder andere eine Strafe dafür bekommen würde, daß er nichts wußte, das Mädchen keine Strafe bekommen. (G, 27-28)

교과를 가르치는 선생님들뿐만 아니라 동기생들 또한 소녀의 과한 복종적 제스처에 불편함을 느낀다. 청소를 완벽하게 해내는 소녀는 배반자로 여겨진다. “노예들 사이에서는 누군가가 자유의지로 노예처럼 처신하는 것만큼 치명적인 일이 없기 때문이다. [...] weil unter Sklaven nichts tödlicher ist, als wenn einer sich freiwillig benimmt wie ein Sklave.” (G, 46) 소녀는 자신에게 강요되고 있는 취약함을 적극적으로 패러디하는 방식을 통해서 체제를 비판한다. 소녀는 학교가 원하는 것보다 더 큰 굴종을 수행함으로써 주인의 능동성과 노예의 수동성 사이의 권력 구조를 내파하고, 긴장을 만들어냄으로써 스스로 주체의 위치에 선다.

아무것도 배우지 않음으로써 정신적인 유아 상태에 머물고자 하는 소녀의 전략은 육체를 통해서도 적극적으로 가시화된다. 거대한 덩치와 큰 얼굴, 넓은 어깨, 밋밋한 가슴과 허리 라인, 짧지도 길지도 않은 머리카락, 힘 있는 팔과 다리 등 소녀의 외양은 다소 중성적으로 묘사되는데, 허약한 체질인 소녀는 이 같은 육체를 건사하는 일에 계속해서 버거움을 느낀다.⁸⁴⁾ 소녀의 이 같은 몸은 아무런 자기 의견을 가지지 않으려는 소녀의 정신 상태와 조응하는 것으로, 소녀의 몸에는 여성적 육체의 특징들이 전부 제거되어 있다.⁸⁵⁾ 캐시 존스 Katie Jones는 『늪은 아이 이야기』를 분석하며 줄리아 헬 Julia Hell의 ‘무성적으로 개념화된 공산주의적인 몸 Communist body, conceptualised as asexual’이라는 개념을 이 소설에 적용하여 여기서 묘사된 소녀의 몸이 여성적인 특성이 모두 제거된 이상적인 공산주의자의 몸의 전형을 따르고 있다고 주장한다.⁸⁶⁾ 소설에서 소녀는 섹슈얼리티를 수행하는

84) 보육원이 원생들의 육체를 규정하고 통제하는 방식을 다양한 규율과 장치들을 통해 드러나는데, 그 중 가장 대표적인 것은 표준적인 “집단 몸통 Kollektivleib”(G, 15)을 위한 동일한 치수의 속옷이다.

85) 소녀의 큰 몸은 건강하고 튼튼한 몸이 아니라 제대로 처리 되지 못한 온갖 것들이 쌓여 있는 무질서하고 어딘가 부패한 듯한 덩어리로 묘사된다. “사람들은 당당한 인상을 주는 외모를 보고 소녀의 내면 또한 그러할 것이라고 생각한다. 하지만 정반대로, 몸이 그렇게 불어난 것은 거대한 식욕을 가진 소녀의 몸이 과다하게 공급한 영양소들을 용도에 맞게 사용할 줄 모르기 때문이다. 자세히 들여다보면 소녀의 몸은 안으로 들여보내는 모든 것들을 무턱대고 쌓아둔다는 인상을 준다. 마치 잘못 유도된 탐욕 때문에 아무 것도 다시 내어주지 않으려는 듯이 소녀의 몸은 유일하고 거대하고 맹목적인 축적물 같으며, 처리 지침이 없는 자재 창고와 같다. 사람들은 소녀가 부패한 덩어리 같다는 인상을 받는데, 그 육체는 반드시 살아 있어야 하기 때문에 살아 있기는 하지만, 그러나 어딘지 모르게 죽어있는 것 같다. Man schließt aus der Form, die zunächst einen satten Eindruck macht, auf ein sattes Inneres. Aber ganz im Gegenteil ist es so, daß dieser Körper eben so ausufert, weil er nicht dazu in der Lage ist, die Stoffe, die ihm durch den großen Hunger des Mädchens reichlich zugeführt werden, ihrer Bestimmung gemäß zu verwenden. Bei genauerm Hinsehen gewinnt man den Eindruck, als häufe dieser Körper ohne jeden Sinn und Verstand alles, was in ihn hineingegeben wird, einfach an, als wolle er aus fehlgeleitetem Geiz nichts wieder herausrücken, als wäre dieser Körper eine einzige riesige blinde Anhäufung, ein Materiallager, zu dessen Verwertung aber die Gebrauchsanleitung fehlt, man hat den Eindruck, daß es eine verkommene Masse ist, zwar lebendig, weil ja ein Körper zwangsläufig lebendig ist, aber eben doch auch irgendwie tot.”(G, 58-59)

86) “집단적인 몸은 또한 동독의 이데올로기를 반영한 것으로, 줄리아 헬에 따르면, 그것은 무성적으로 개념화된 숭고한 공산주의적 육체 판타지에 부분적으로 기반한 것이다. 헬의 분석에 따르면 동독 문학에서 ‘섹슈얼리티는 과거의 파시스트와 연결되어 있는 주체성의 측면으로 정의되었으며, 새로운 주체는 그러한 물질적인 육체, 즉 성적인 육체를 지운 결

자신의 육체를 ‘죄’로 여기는데, 이는 여성의 신체적 특징들을 제거하거나, 남성 신체의 모습으로 표준화된 이상적인 동독 노동자의 몸 이미지에 대한 패러디이다. 소녀의 실험은 자율적으로 사고하는 성숙한 주체가 되는 것을 거부하는 일이자, 동시에 성적인 존재로서의 여성이 되는 것을 거부하는 일이기도 하다.⁸⁷⁾ 소녀는 월경을 하는 자신의 육체를 역겨워하며 의도적으로 월경을 멈추고, 성적인 주체로 성장해가는 여자 친구들의 이야기를 들어주

과로서 등장하게 되었다’ 헬은 포스트-파시스트의 육체는 이상화된 공산주의자인 아버지의 형상, 즉 지도자의 육체에 기반한 것이라고 주장한다. The collective body also reflects GDR ideology, which according to Julia Hell was partly built on the fantasy of the sublime Communist body, conceptualised as asexual. In the GDR novels Hell analyses, ‘sexuality is defined as that part of subjectivity which links the subject to its fascist past, and the new subject comes about as the result of the erasure of its material body, its sexual body’. the post-fascist body, Hell argues, is based on identification with an idealised Communist father-figure, the leader.” Katie Jones: ‘Ganz gewöhnlicher Ekel’? Disgust and Body Motifs in Jenny Erpenbeck’s *Geschichte vom alten Kind*. In: Heike Bartel u. Elizabeth Boa(Hg.): Pushing at Boundaries – Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck, S. 119–133. 공산주의 사회에서 소위 여성적인 것은 이상적인 노동자 주체의 형상이 아니었다. 동독의 여성주의 운동이나 여성주의 문학 비평에 대한 연구에서도 여성의 문제는 계급의 문제에 비해 부차적인 것으로 취급되었다는 점이 명확히 드러난다. 그러나 사회주의 체제의 계급적 평등은 성차별의 문제를 해소해주진 않았으며 도리어 여성에게는 남성과 동등하게 생산 전선에서 활약할 것과 가정에서 필요한 가사와 양육을 책임져야 한다는 이중의 과업이 부과되었다. 독일의 여성운동을 정리한 로제마리 나베-헤르츠 Rosemarie Nave-Herz는 동독 시절 행해졌던 여성에 관한 정책이 육아, 보육과 같은 ‘어머니 정책 Muttipolitik’에 관한 것뿐이었음을 지적한다. 결국 양육의 문제를 여성에게만 전담하는 이러한 정책은 직장 내에서 여성의 활약을 방해하거나 여성간의 연대를 약화시키는 결과로 이어졌고, 동독의 유일한 공식적인 대규모 여성 조직이었던 ‘독일 민주 여성연합 Demokratischer Frauenbund Deutschland’도 당에 반대하는 활동을 할 수 없었다. 로제마리 나베-헤르츠: 독일 여성운동사. 이광숙 옮김. 지혜로 2006, 132–151쪽 참조. 최석희, 박정희 등은 동독의 여성주의 문학을 연구하며 70년대 동독에서 기존의 사회주의 운동과 분리된 여성운동이 독자적으로 전개되기 시작했으며 이 같은 경향이 적극적으로 여성의 문제를 가시화하는 문학의 영역으로 확산되었음을 지적한다. 최석희: 동독의 여성문학. 실린 곳: 독일문학 제47호(1991), 377–400쪽 참조. 박정희: 사라진 제국, 남아 있는 언어 –동독의 여성문학에 대한 담론–. 실린 곳: 독어독문학 제80호(2001), 221–239쪽 참조.

87) 소녀가 모든 기억을 의도적으로 잊어버렸기 때문에 과거의 경험에 대해서는 묘사되는 바가 거의 없지만, 소녀가 꿈속에서 자신의 과거를 보는 대목을 통해 그녀가 가진 여성으로서의 자의식을 추론해 볼 수 있다. 이 꿈에는 학창 시절 소녀가 이용했던 탈의실, 공중화장실, 수영장과 같은 공간 이미지가 등장하며 화장실에서 불 일을 보던 소녀를 누군가가 훑쳐보고 있었다는 것을 감지했던 경험이 제시된다. 많은 것을 다 잊어버렸지만 자신의 몸, 특히나 벗은 몸에 대해 가해졌던 위협이 꿈을 통해 지속적으로 소녀의 현재 삶으로 침투하고 있다는 점에서 소녀가 여성으로 살아가는 일의 공포와 불안을 깊게 체화하고 있음을 알 수 있다.

며 자신의 “순결함 Reinheit” (G, 91)으로 그들의 “타락 Verfall”(ebd.)을 “사면 Absolution”(ebd.) 해 줄 것이고 여긴다. 소녀의 육체를 공격하는 일이 잘 먹혀 들지 않기 때문에 남자 아이들은 곧 소녀에 대한 성희롱을 멈추지만, 소녀의 육체에 가해지는 폭력은 소녀가 적극적으로 스스로의 육체를 중성화하려는 몸의 화행을 지속적으로 방해한다.

언제나 특정한 종류의 농담이 있었는데, 그것이 소녀의 몸 사이즈와 부피에 대한 것이었기 때문에 아주 순진한 농담인 것만은 아니었다. 소녀에게 그 몸에 합당할만한 큰 젖가슴이 없고 젖꼭지 두 개만 있을 뿐이었지만 거기에도 출렁거림은 있었다. 그것은 명백한 연약함을 의미했고, 그것이 열 네 살짜리 사내아이들을 흥분시켰다.

Es hatte immer eine bestimmte Art von Scherzen gegeben, Scherze, die sich auf die Größe des Mädchens und sein Volumen bezogen und daher nie ganz unschuldig waren. Denn obgleich das Mädchen keine großen Brüste hat, wie sie einem solchen Körper angemessen wären, sondern nur zwei Zipfel, war da ein Schwanken gewesen, eine deutliche Schwachheit, und die hatte die vierzehnjährigen Knaben erregt. (G, 81-82)

소녀가 월경을 멈추고 가슴, 허리, 얼굴, 표정 등 모든 외양을 애써 중성적인 것으로 만든다 할지라도 그녀는 여전히 여성으로 인식된다. 이 소설을 분석하며 한 인간이 자신의 생물학적 특징을 뛰어 넘는 퍼포먼스를 어느 정도까지 수행할 수 있는지를 묻는 요한나 쇼름 Johanna Schorm의 문제 제기는 여성의 성적 자기 수행이 끊임없는 위협 속에서 한계에 부딪히게 될 수밖에 없는 상황에서 도출 가능한 의문이다. 소위 여성적인 아비투스 수행하지 않는 여성은 손쉽게 폭력과 희롱의 대상이 된다.

소녀가 꾸며낸 순진함과 수동성, 굴종을 통해서 성별에 특유한 모든 수행을 거부할 지라도, 소녀는 그 외모 때문에 성별화된 존재로 인식된다. 해설하자면, 소년들에 의해서 행해지고 있는 가부장적인 문화와 그것의 통치 형태는 (그들은 소녀를 붙잡거나, 치마 속에 손을 넣어 움켜쥐거나, 소녀의 팬티를 숨긴다), 무성별적인 존재를 용납하지 않는다. 아이조차도 성별 특징 없이는

상상될 수 없으며 그로부터 비롯된 권력관계의 지배를 받는다.

Obwohl das Mädchen durch seine inszenierte Kindlichkeit, seine Passivität und Demuthaltung jede geschlechtsspezifische Performanz vermeidet, wird es durch sein Äußeres als geschlechtliches Wesen wahrgenommen. Auf der Interpretationsebene heißt das, die patriarchalische Kultur, deren Herrschaftsformen hier von den Jungen praktiziert werden (sie halten das Mädchen fest, greifen ihm unter den Rock, verstecken seinen Schlüpfel), lässt keine geschlechtslosen Wesen zu. Auch ein Kind ist nicht ohne eine Geschlechtsidentität denkbar und unterliegt den sich daraus ergebenden Machtverhältnissen.⁸⁸⁾

소녀의 육체에 대해 가해지는 폭력의 양상들은 ‘가면무도회’를 벌이고 있는 여성 연행자들이 처하게 되는 한계를 보여준다고 할 수 있다. 소녀는 또한 학급 내에서 “쓰레기 Auswurf”(G, 48) 취급을 받는 다른 소년과 외딴 곳으로 끌려가 함께 목에 자전거 줄이 묶여진 채로 버려지기도 한다. 개념적으로 수행성 미학은 특정한 육체적 실천을 통해 기율 권력이 구분해 온 경계를 넘어서는 행위지만, 현실적으로 여성 연행자는 주체의 자발적이고 의식적인 수행조차 조롱하고 위협하는 가부장적 집단의 견고함 속에서 지속적인 도전을 받는다.⁸⁹⁾

소설의 중후반부는 중립적, 중성적 상태로 남아 있고자 하는 소녀의 실험이 점차 불가능해지고 있음을 보여준다. 쓸모 있는 성인이 되는 것을 거부하는 그녀의 태도가 아이러니하게도 점차 유용하다는 것이 입증되기 때문이다. 보육원의 소년, 소녀들은 선생님의 눈을 피해야 할 일들, 주로 성적인

88) Johanna Schorm: Analyse von Jenny Erpenbecks Roman “Geschichte vom alten Kind”. In: Literarische Alter(n)s- und Generationenbild. (http://www.literarischealtersbilder.uni-koeln.de/index.php/Johanna_Schorm:_Analyse_von_Jenny_Erpenbecks_Roman_%22Geschichte_vom_alten_Kind%22).

89) 이 소설과 종종 같이 언급되는 귄터 그라스의 『양철북』의 경우와 비교해보면, 이질적인 성적 행위를 수행하는 주체가 여성일 때에 드러나게 되는 특징이 더욱 뚜렷하게 부각된다. 두 소설은 공통적으로 육체적 성장 거부라는 유사한 환상 모티브를 통해 경직된 사회 체계를 비판하고 있는데, 『양철북』의 주인공 오스카가 유아의 몸으로 온갖 성적인 체험들을 하며 섹슈얼리티의 규범을 조롱하는 적극적인 패러디적 주체로 나아갈 수 있는 것과는 달리 이 소녀의 수행은 지속적인 폭력과 위협 속에서 진행된다.

체험과 관련된 일들을 할 때 소녀에게 망을 보게 하거나 소녀를 메신저로 이용한다. 또한 소녀는 여자 친구들이 비밀 이야기를 털어 놓을 수 있는 상대로 발전해 간다. 수용하고 듣고 모든 일을 허락할 뿐, 표현하거나 발설하거나 거부하지 않는 소녀는 친구들에게 안정감을 준다. 소녀는 원생들 사이에서 “네거티브한 형태의 인정 schwarze Variante der Anerkennung”(G, 63)을 받으며 인간관계의 그물망 속에 놓인다. 쓸모를 인정받게 되면서 소녀는 전에는 기억하지 못했던 친구들의 이름과 특징, 성격 같은 것들을 하나하나 명확히 기억해내게 된다. 소녀는 점차 중성적인 상태로 남는 것이 불가능한 일임을 깨닫게 된다. 심지어 소녀의 일관된 무반응과 침묵 속에서 어떤 역동성이 발현되어 “소녀가 해주지도 않았는데 충고가 저절로 지평에 나타나 der Ratschlag, den das Mädchen nicht gegeben hat, erscheint von selbst am Horizont”(G, 90) 친구들을 위로하기도 한다. 침묵이나 무반응과 같은 음성적인 형태의 소통 또한 커뮤니케이션의 일부이기 때문이다.

어떤 일을 하면 그 뒤에는 이미 의지가 명백히 존재한다. 그 사실이 소녀에게 지독한 곤혹이었다. 소녀에게는 아무것도 하려는 의지가 없으며 소녀는 모두가 원하는 일을 하고 싶지만, 그런 일은 존재하지 않는다. 그리고 그것이 분명해지는 순간, 소녀의 힘이 소녀를 떠났다는 사실도 분명해진다.

Kaum hat man etwas getan, steht schon der Wille ganz nachkt dahinter, und das ist dem Mädchen etwas so auBerordentlich Peinliches, das Mädchen will ja gerade nichts, es will das, was alle wollen, aber das gibt es nicht. Und in dem Moment, da ihm das klar wird, wird ihm auch klar, daB seine Kräfte es verlassen. (G, 108)

이 때부터 소녀는 자주 아프기 시작하고, 양호실에 빈번히 입원하게 되는 일이 생긴다. 아무리 경직되고 폐쇄적인 체제라 할지라도 성장은 불가피하며, 주체가 되지 않으려고 했던 소녀의 모든 노력이 오히려 소녀를 주체의 자리에 올려놓는다. 소녀는 완전한 수동성, 즉 의지가 결여된 행동은 존재하지 않다는 것을 고통스럽게 깨달아가고, 또래 친구들은 나날이 성숙한 존재

로 성장해나간다. 성장을 거부하는 패러디 전략은 임계점에 봉착하게 되며 소녀는 결국 육체적 “마비 Lähmung”(G, 107) 상태에 빠져 병원으로 이송된다. 병원에서 소녀는 강제적으로 혹독한 식단 관리를 받으며 본래의 모습, 즉 서른한 살 성인 여성의 외양으로 돌아온다. 가장 낮은 자리에 자발적으로 임함으로써 수동적인 상태에 머무르려 했던 소녀는 결국 스스로 가장 편안함을 느끼던 장소인 병원에서 가장 크게 부정된다. 그녀가 무엇을 수행하던 경찰, 학교, 병원 등의 기관들은 그녀를 정상의 자리에 위치시키려 할뿐이다. 소녀는 자신의 몸을 두고 이런 저런 실험을 하며 자신을 구경거리 취급하는 사람들 앞에서 연극을 끝내버린다.

어쨌거나 지금까지 실제로 존재하는 것으로 인식되었던 것이 이제는 의도된 속임수, 하나의 가면무도회였을 뿐 그 이상도 아무것도 아닌 것이 되었다. 이제 더 이상 소녀가 아닌 소녀는 자기 자신의 피부였던 의상을 벗어 버리며 모든 사람들이 보는 눈앞에서 가장무도회를 끝내버렸다. 마치 소녀의 유년이 장난이었을 뿐이라는 듯이, 소녀에게 유년은 정원을 거닐 듯 시간 속에서 이리저리 산책할 수 있는 것이었다는 듯이 말이다. 이 같은 태도에는 소녀가 아이로서 백일하에 드러냈었던, 그리고 여전히 변하지 않고 지금도 드러내고 있는 겸손함에도 불구하고, 어딘가 불쾌하고 뭔가 오만한 태도, 사물의 진행을 경멸하는 태도, 정말 신을 시험 하는듯한 태도가 깃들여 있다. 설명할 수 없는 연극을 지켜보던 흰 가운을 입은 관객들은 똑같이 이런 느낌이었으나 거기에 대해서는 아무도 말하지 않았다.

[...] jedenfalls wird, was bisher als wirkliche Existenz wahrgenommen worden ist, nun als gezielte Täuschung erkennbar, als eine Maskerade, und weiter nichts. Das Mädchen, das nun kein Mädchen mehr ist, hat sein Kostüm abgelegt, die eigene Haut, und den Mummenschanz vor aller Augen beendet, so als sei seine Kindheit nichts als ein Scherz gewesen, als sei es ihm gegeben gewesen, in der Zeit herumzuspazieren wie in einem Garten, und in dieser Haltung liegt, bei aller Bescheidenheit, die das Mädchen als Kind an den Tag gelegt hat und die es auch jetzt unverändert an den Tag legt, etwas Anstößiges, etwas Hochmütiges, den Lauf der Dinge Verachtendes, ja Gott Versuchendes.

In dieser Empfindung ist sich das weißbekittelte Publikum des unerklärlichen Schauspiels einig, aber darüber wird nicht gesprochen. (G, 124)

소녀는 자신의 몸을 정상성의 규범 하에 편입시키려는 이들 앞에서 스스로 가장무도회를 끝내버리며 그들에게 충격과 공포를 안겨 준다. 가장무도회가 종결되고 실종자 조회를 통해 신원이 밝혀진 이 여성은 그럼에도 불구하고 본래의 상태로 되돌아오지 못한다. 일반적으로 가장무도회는 현실에서 충족되지 못한 욕망을 실현하는 해방의 난장으로 임시성과 일회성을 전제로 하지만, 이 여성은 가장무도회가 끝난 후에도 본래의 일상으로 돌아오지 못한다. 그녀의 페러디 전략은 체제를 조롱한다는 측면에서 전복적인 기능을 갖지만, 스스로가 자신의 연극 속에서 도리어 안전함과 편안함을 느끼며 그 상태에 벗어나지 않으려 하게 된다는 점에서 매우 이중적인데, 역할과의 거리 두기에 실패한 이 여성은 결국 과거의 자신을 완전히 살해하는 자학적 방법으로 이 같은 이중성을 극복하려 한다.⁹⁰⁾ 연극이 끝난 후 소녀는 다시금 이전의 삶으로 돌아오는 길 대신 완전히 새로 태어나는 길을 선택한다. 소설은 마비된 채로 병실에 누워 있는 소녀를 찾아온 어머니를 알아보지 못하는 주인공의 대사로 끝이 난다. “아, 당신이 저의 어머니이시군요. 소녀였던 여성이 천천히 눈을 뜨며 말한다. 저는 당신이 전혀 기억나지 않네요. Ach, du bist meine Mutter, sagt die, welche das Mädchen gewesen war, und öffnet sehr langsam die Augen, ich kann gar nicht an dich erinnern.”(G, 125) 이 여성이 다시 현실의 자리로 돌아오지 않는 대신 선택한 방식이 건강하고 통합적인 일상의 삶을 저당 잡힌 댁가라는 점에서 그녀의 페러디적 실천은 비극적인 여운을 남긴다. 그녀는 자신의 신분을 거스르는 반시민, 부모를 거부하는 부덕한 딸, 온몸이 마비된 채로 누워 있는 환자가 되며 다른 주체로 거듭날 수 있을 뿐이다.

그녀의 연기된 수동성조차도 조롱과 교정의 대상으로 만들어 버리고, 결국

90) 소녀의 자기 살해는 소녀가 자기 자신에게 보내는 편지를 엄마가 딸에게 보내는 편지라는 형식으로 쓰는 대목에서 잘 드러난다. 소녀는 자기 자신의 엄마가 되는 방식을 통해 새롭게 태어난다. “너는 나를 위해서 죽었다. 안녕, -엄마가. DU BIST FÜR MICH GESTORBEN. VIELE GRÜSSE - DEINE MAMA.”(G, 111)

소녀의 존재가 출현하기 이전의 상태로 되돌아가는 보육원과 병원의 모습은 개별 주체의 수행보다 훨씬 완고한 가부장적 질서와 신념 체계가 쉬이 전복될 수 없다는 것을 보여준다. 결국 그 세계 속에서 축출되는 것은 늙은 아이인 이 소녀뿐이다. 이미 역할의 의상이 자신의 피부가 되어버리는 바람에 그것을 벗어던지자마자 완전한 마비 상태에 이르러 꿈쩍 없이 누운 채로 새로이 태어난 이 여성의 마지막 이미지는 패러디를 통해 수동성의 아이러니를 창출해내며 스스로 자신의 이야기를 새로 쓰려 했던 여성 주체의 가능성과 한계를 극명하게 보여주고 있다.

4.2. 모계사 서술

자신의 어머니를 알아보지 못하는 『늙은 아이 이야기』의 마지막 장면처럼, 에르펜베크의 문학 세계에서 드러나는 여성 인물들의 성장과 회심 과정에는 어머니와의 관계가 중요한 영향을 미친다. 여성들에게 어머니는 가장 가까이에서 관찰할 수 있는 여성상의 전범이기 때문이다. 그러나 에르펜베크의 작품 속의 어머니와 딸들은 서로를 이해하기보다는 반목하거나 지독한 갈등을 겪는 경우가 많은데, 이는 동일한 억압을 함께 경험한 여성들일지라도 세대적 차이로 인한 오인과 가족 내 여성들 간의 결속을 불가능하게 하는 조건들이 이들 간의 이해와 연대를 방해하기 때문이다.

총 6대에 걸친 가족이야기⁹¹⁾를 통해 독일 역사 속 여성의 삶을 보여주는 『모든 저녁이 저물 때』는 하나의 가정에서부터 시작된다. 유대인 엄마와 기독교인 아빠 사이에서 태어난 딸이 만약 ‘그 때’ 죽지 않았다면, 이후 어떤 삶을 살게 되었을까를 상상하는 네 번의 가정이 소설의 골격을 이루고 있다. ‘그 때’는 다양한 역사적 무대를 배경으로 각각의 운명이 처한 생의 마지막 순간으로, 피치 못할 사고의 순간이기도 하며, 비극적 선택의 순간이기도 하고, 이데올로기의 결과가 미친 순간이기도 하며, 자연의 섭리에 따른 순간이기도 하다. 이 여성은 네 개의 막간 이야기 Intermezzi를 통해 네 번 부활하고 다섯 번 산다.

가족의 세대 구분법을 통해 역사를 조명하는 것은 낯선 형식은 아니다. 특

91) 첫 번째 세대와 마지막 세대의 이야기는 자세히 나오지 않으며 그녀를 중심으로 위로는 한 세대, 아래로 한 세대의 이야기가 집중적으로 전개된다.

하나 현대 독일문학사에서 가족 소설은 전후 문학 작가들이 천착했던 70년대의 아버지 문학 Vaterliteratur과 90년대 말부터 두드러졌던 새로운 형태의 가족 소설을 통해 세대 간의 갈등과 오해를 전면적으로 문제시해왔다.⁹²⁾

92) 일반적으로 ‘아버지문학’은 자녀 세대의 작가가 나치에 협력했던 아버지 세대를 비판하는 픽션/논픽션 작품군을 말한다. 나치시대를 살았으며 여성을 억압했던 부모 세대를 68세대의 자녀들의 시각으로 회고하는 산문 경향의 작품들을 묶어주는 마르셀 라이히-라니츠키 Marcel Reich-Ranicki의 ‘신 주관성 Neue Subjektivität’ 기념도 이와 유사하다. 소설을 집단적 기억의 한 양식으로 파악하는 알라이다 아스만은 90년대 이후에 생겨난 새로운 유형의 가족 연대기 문학을 이전 세대의 가족 연대기 소설의 경향인 ‘아버지문학’과는 다른 ‘가족 소설 Familienroman’이라 명명하고, 90년대 후반에 등장한 새로운 가족사 소설 속에선 아버지 이외의 다른 항이 중요해지고 있다고 본다.. “아버지문학의 특징은 단절로 그 핵심이 아버지와의 대립과 갈등, 청산인데 반하여, 가족소설의 특징은 연속성으로, 가족소설에서의 자아는 다른 가족 관계와 세대를 포함한 가족 관계 속으로 통합된다. 가족소설 속에서의 정체성 찾기는 아버지문학에서는 아직 없었던 역사적 깊이와 복합성을 성취해내고 있다. Während die Väterliteratur im Zeichen des *Bruchs* steht – ihr thematisches Zentrum ist die Konfrontation, die Auseinandersetzung, die Abrechnung mit dem Vater, steht der Familienroman im Zeichen der *kontinuität* – hier geht es um die Integration des eigenen Ich in einen Familienzusammenhang, der andere Familienmitglieder und Generationen mit einschließt. Im Familienroman gewinnt die Identitätssuche eine historische Tiefe und Komplexität, die in der Väterliteratur noch nicht angelegt ist” Aleida Assmann: Väterliteratur und Familienroman. In: Ders: Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur. Wien 2006, S. 26. 아스만은 90년대의 새로운 가족 연대기 소설에서 아버지 이외의 항이 중요해졌음을 강조했지만, 가족 연대기 소설에 대해 폭넓게 연구한 아리아네 아이헨베르크 Ariane Eichenberg가 작성한 90년대의 가족 연대기 소설의 긴 목록 속에서도 어머니를 주제로 한 작품은 여성작가들에 의해 쓰여진 두어편의 작품이 전부인 것으로 보인다. 아이헨베르크는 이어 현대 독일문학계에 두드러지는 아버지 중심의 가족소설을 인류의 원형이야기로까지 근본화 시킨다. “이 새로운 혹은 여전히 지속되는 [가족이야기]의 호황은 사실 의아한 일은 아닐지도 모른다. 아버지를 탐구하는 것은 인류학적이고 언제나 본질적이었으며 계속해서 지속되는 문제이다. 고대로 창세기나 신화, 설화 등에서 언제나 세대 간의 갈등을 발견할 수 있으니 이러한 이야기들을 인간의 원형서사라고 할 수도 있다. [...] 일반적으로 모든 새로운 세대는 아버지와의 결속을 끊고 그로부터 벗어나 새로운 시작점을 찾아낸다고 말할 수 있다. 아버지에 대해 묻는 것은 언제나 자신의 근원과 자신의 실존에 대해 묻는 것이다. 자신의 아버지가 누구인지 알게 될 때에야 자신의 삶에 대해서도 설명하고 이해할 수 있다. 나는 누구인가, 라는 질문은 그가 누구인가, 라는 질문을 내포하고 있다. Diese erneute oder auch anhaltende Konjunktur mag im Grunde nicht weiter verwundern, da die Frage nach dem Vater eine anthropologische, schon immer relevante gewesen ist und bleiben wird. In Schöpfungsgeschichten Mythen und Erzählungen finden sich seit jeher Generationenkonflikte, so dass dieses zu den menschlichen Urerzählungen überhaupt rechnen kann. [...] So könnte man auch ganz allgemein formulieren, dass jede neue Generation den Väter die Solidarität aufkündigt, sich von ihnen befreit, um einen eigenen Neuanfang zu finden. [...] Die Frage nach dem Vater ist also immer auch eine Frage nach dem eigenen Ursprung und dem eigenen Sein. Weiß ich, wer mein Vater ist, so kann ich das eigene Leben erklären und Verstehen. Der Frage » wer

일반적인 가족 연대기 소설이 부계를 중심으로 기술되지만, 『모든 저녁이 저물 때』는 어머니를 기준으로 한 외가 쪽의 이야기가 주로 다루어진다는 점에서 독특한 관점을 취하고 있다. 작가는 이 소설의 주요한 특징을 “아버지 부재의 문제 Problem der abwesenden Väter”⁹³⁾라고 표현한 바 있는데, 이는 어머니라는 가족 관계의 다른 항을 부각시키며, 아버지와 남편의 부재 속에서 홀로 가족을 부양하고 삶을 이끌어 나가는 여성의 경험을 전면화시킨다.

그러나 『모든 저녁이 저물 때』에 나오는 어머니들의 상은 관습적인 의미의 좋은 어머니는 아니다. 아버지가 부재한 상황 속에서 자신의 뿌리와 가족의 진실을 얘기해줄 수 있는 이는 어머니뿐이지만, 그녀가 유대인 혈통이며, 이와 관련된 사실관계들을 은폐하기 때문에 가족 관계 내에서의 유대감과 연속성은 지속적으로 와해된다. 가족사를 숨기는 것은 주인공 여성의 조모 대부터 시작된 모계 전통의 비밀 유지 관행으로, 유대인이었던 할아버지가 동네 사람들에게 잔인하게 학살당한 후 홀로 딸을 키우며 살아온 할머니가 이와 관련한 사실 관계들을 지속적으로 은폐한 것으로부터 시작되었다.

그녀는 남편의 최후의 순간까지, 그가 한 덩어리 고기 조각이 될 때까지 그를 붙들고 있었다. 그녀는 딸에게 이런 것에 대해 말해야 했었을까, 자신 또한 거의 고깃덩어리가 될 뻔 했었을 것이라고, 딸 또한 그렇게 되었을 수도 있었을 것이라고 말해야 했었을까, 마찬가지로 비슷한 처지에 있는 딸의 딸들, 큰딸이든 작은 딸이든 모두 언제든지 그렇게 고깃덩어리에 불과한 것

bin ich? 《 ist die Frage 》 wer er ist 《 implizit.》 Ariane Eichenberg: Familie – Ich – Nation. Göttingen 2009, S.21.

93) Vgl. Interview mit Elke Schröder: Jenny Erpenbeck ist längst mehr als “die Tochter von...”. In: *Neue Osnabrücker Zeitung*. 11.01.2013. 이 소설에는 전반적으로 아버지들이 부재한다. 첫 번째 이야기에서 유대인 아빠는 반유대주의 정서가 팽배하던 시절 동네 사람들에게 맞아죽고, 가까스로 살아남은 엄마는 유대인 혈통을 끊어내기 위해 딸을 기독교인과 결혼시킨다. 할아버지는 손녀가 비유대인 Goj과 결혼했다는 이유로 그녀를 죽은 사람 취급하고, 그녀의 여덟 달된 딸이 잠을 자다 사망하자 남편은 미국으로 도망가 버린다. 딸을 잃은 그녀 곁에 남은 이는 엄마와 할머니뿐이다. 전체 소설의 근간이 되는 첫 번째 이후의 이야기 속에서도 아버지의 부재 현상은 두드러진다. 두 번째 이야기에서 아버지는 오스트리아-헝가리 제국의 몰락과 함께 우울증과 심장병을 앓으며 반송장으로 살아가고, 부모를 떠나 소련으로 이주한 세 번째 이야기에서 그녀의 남편은 스탈린 치하에서 경찰에 끌려가 영영 생사를 모른 채 헤어진다. 그녀는 하룻밤을 같이 보낸 어느 시인과의 사이에서 아들을 낳는데, 네 번째 이야기에서 등장하는 이 아들은 어머니의 장례식에 찾아 온 자신의 생물학적 아버지를 낳설어한다.

이 될지도 모른다고 말해야 했을까? [...] 살인자의 죄는 이제는 그녀의 자신의 죄 같아 보였지만, 그게 무슨 중요한 일이란 말인가?

Gehalten hatte sie ihn[Vater], bis zum Ende, bis er nur noch ein Stück Fleisch war. Aber hätte sie der Tochter das etwa sagen sollen, hätte sie ihr sagen sollen, dass auch sie, die Mutter, damals beinahe nur ein Stück Fleisch gewesen wäre, und die Tochter selbst auch, und unter ähnlichen Umständen auch ihre Kinder immer wieder nur Fleisch sein würden, die Große, die Kleine? [...] Die Schuld der Mörder sah jetzt wie ihre eigene Schuld aus, aber war das wichtig? (A, 121)

할머니로부터 시작된 침묵과 거짓말은 대를 이어 거듭 이어지고, 자식들은 어머니의 침묵과 거짓말 때문에 내면에 우묵한 공허와 수수께끼를 짊어진 채로 살아가게 된다. 『모든 저녁이 저물 때』에 나오는 어머니들은 기존에 모성 신화에 부합하는, 헌신적인 사랑으로 모두를 포용해주는 안식처가 아니다. 어머니는 아버지가 없는 자식의 유일한 의지처지만, 과부이자 홀어머니로서 가족의 생계를 부양하고, 가족사에 관한 비밀을 잔뜩 안고 사는 이 여성들은 자녀들이 다 헤아리고 보듬을 순 없을 만큼 복잡한 인격을 가진 존재들이다. 이 소설 속에서 어머니와 자식 간의 로맨스 및 안티로맨스가 부각되는 이유도 그 때문이다.⁹⁴⁾ 에르펜베크는 모성을 역사적 맥락과 연결 지음으로써 헌신적이고 희생적인 어머니상 속에서 굴절될 수밖에 없는 여성들의 삶을 보여준다.

이 소설에서 주인공의 어머니는 히스테리컬한 ‘유대인 여성’의 스테레오타입에 부합하는 인물로 나타난다.⁹⁵⁾ 에르펜베크는 주인공 여성이 어머니를

94) 에르펜베크가 어머니와 자식 간의 관계, 그 중에서도 특히나 모녀 관계를 구체적으로 전면화하고 있다는 사실은, 가족 연대기 소설에서 모녀를 주요한 갈등 관계로 취급하지 않았던 문학사의 전통을 고려할 때 매우 특별한 사례가 된다. 에이드리언 리치 Adrienne Rich는 문학사에서 모녀 관계를 중심으로 한 정전들이 적은 것을 한탄하며 “어머니가 딸을 잃은 것, 딸이 어머니를 잃은 것은 여성에게 가장 커다란 비극이다. 우리는 리어왕(아버지와 딸), 햄릿(아들과 어머니), 오이디푸스(아들과 어머니)를 인간의 비극을 구체화한 위대한 작품으로 인정한다. 그러나 어머니와 딸 사이의 열정과 환희를 나타낸 것으로 오늘날까지 남아있는 것은 없다”라고 반문하며 문학사에서 모녀의 이야기가 삭제되어 왔음을 밝히고 이에 대항하여 호메로스가 전한 데미테르와 코레의 모녀 신화를 적극 소개한다. 에이드리언 리치: 『더이상 어머니는 없다』, 김인성 옮김, 평민사 2018. 270쪽.

95) 유대인에 대한 이미지는 시대에 따라 조금씩 다르게 스테레오타입화되었는데, 두 번째 이야기 속에 배경이 되는 시대의 반유대주의는 특히 여성혐오 현상과 강력히 결부되어 있었다. 1903년에 출판된 오토 바이닝거 Otto Weininger의 악명 높은 저작 『성과 성격』

바라보는 모습을 통해 인물의 내적 성장을 그려내면서도, 그녀의 어머니에게도 이야기를 부여함으로써 다른 세대를 살고 있는 여성 인물들 각각의 사정을 공평하게 드러내준다. 더 나은 삶을 위해 이주한 제국의 수도 빈은 이미 “황폐화된 도시 eine verwilderte Stadt”(A, 80)로 기독교인과 결혼하면 상황이 나아질 것이라고 생각했던 할머니의 판단⁹⁶⁾과 다르게 어머니는 매일의 일상 속에서 차별과 멸시적 시선을 받는다. 시장 상인들은 물건을 만지는 그녀에게 “손 치우세요 Nehmen's Ihre Finger weg”(A, 90) 라며 고함을 지르고, 그녀는 “불, 메뚜기, 거머리, 페스트, 곰, 여우, 뱀, 빈대, 이 Feuer, Heuschrecken, Blutegal, Pest, Bären, Füchse, Schlangen, Wanzen und Läuse”(A, 90-91) 등으로 불린다. 지속되는 굶주림과 추위, 차별 속에서 어머니는 날이 갈수록 험악해져가고, 가족 관계 내에서의 대화는 단절된다. 주인공의 어머니는 자기 스스로를 ‘유대인 마녀 Judenhexe’라고 표현하는데, 이는 ‘유대인 마녀’라는 당대의 여성에 대한 표상을 어머니 스스로가 내면화했음을 나타내준다.

아내는 결국 이곳 빈에서 그에게 결정적인 비난의 말을 던졌다. 왜 돈도 없는 시골 출신 유대인 마녀를 아내로 선택했냐고. 그가 지금까지 인정하지 않으려 했던 것이 어찌면 사실인지도 모른다. 아내는 자신의 유대 혈통 속에 갇혀 버렸다고. 마치 새장에 갇혀 창살 사이에서 몸을 움직이다 명이 들어버린 것처럼 말이다.

[...] hatte seine Frau ihm hier in Wien endlich den letzten Vorwurf gemacht, nämlich den, sie zur Frau genommen zu haben, eine Judenhexe aus der Provinz, und nicht einmal eine mit Geld. Wahrscheinlich war es doch so, wie er früher nie hatte wahrhaben wollen: dass sie in ihre mosaische Herkunft eingesperrt war wie in einen Käfig und sich nun zwischen den Stäben wundlief. (A, 96)

은 유대인과 여성성을 하나로 묶어, 그것을 이상적인 남성상과 반대적인 것으로 정의했다. 그에 따르면 유대인과 여성은 감정적이고 동물적이며 욕망을 주체하지 못하며 학문과 예술 같은 고등한 지적 활동을 할 수 없는 기질을 가졌다. 오토 바이닝거: 성과 성격. 임우영 옮김. 지만지 2012 772쪽 참조.

96) 할머니는 남편이 잔인하게 학살당한 것을 목격한 이후 딸을 비유대인과 결혼시킨다. 이 결혼은 일종의 거래의 형태로 묘사되는데, 남자는 여자의 지참금으로 빚을 탕감할 수 있을 거라 생각하며, 어머니는 이 결혼을 통해 딸이 유대인 혈통과 멀어지기를 바란다. “그날 오전 엄마는 딸의 행복을 위해 딸의 행복을 팔아넘긴다. An diesem vormittag hatte sie[Mutter] für das Glück ihrer Tochter das Glück ihrer Tochter verkauft.”(A, 52)

주인공은 짧은 치마를 입고 다닌다는 이유로 자신을 “창녀 Hure”(A, 80)라고 힐난하는 어머니를 좀처럼 이해하지 못하며, 오히려 그 말은 어머니가 자신에게 몸을 팔 것을 은근히 종용하는 말일지도 모른다는 생각을 한다. 그녀 또한 그녀의 몸을 음식물과 거래하라는 암거래상들의 얘기를 듣기 때문이다. 딸은 어머니가 자신에게 사용하는 단어를 통해 스스로를 반성한다. “그녀는 정말 창녀가 아니었다. [...] 사실 어머니는 자신이 비난하는 내용과 정반대의 이유 때문에 그녀를 원망하는 것일 수도 있다. Eine Hure war sie wahrhaftig nicht. [...] Vielmehr nahm die Mutter ihr, im Grunde genommen, genau das Gegenteil von dem, was sie ihr vorwarf, übel [...]”(A, 82-83) 딸에 대한 어머니의 가혹한 비난은 이전 장에서 어머니가 매춘부였다는 사실⁹⁷⁾ 때문에 아이러니컬하며, 이 어머니가 보이는 엄격한 정숙함의 강요는 상황이 조금만 달랐다면 이전 장에서 그녀가 매춘으로 내몰려가지 않을 수 있었다는 점을 시사한다.

할머니-어머니-딸은 유대계 여성으로서 겪는 이중의 고통을 함께 경험하는 처지임에도 서로에게 좀처럼 다가서지 못하고 여성 세대들 간의 연결은 지속적으로 와해된다.⁹⁸⁾ 할머니가 가족을 위해 선택한 길은 모든 세대의 여

97) 딸이 부활하기 이전의 첫 번째 이야기에서 어머니는 자식의 죽음과 남편의 도망 이후 어머니와 함께 가게를 운영하며 살아간다. 그녀는 자신에게 접근해 데이트를 신청한 상대와 만나 어찌면 그와 다시 단란한 가정을 꾸릴 수 있을 것이라고 희망하지만, 섹스 후 그녀에게 돌아오는 것은 미래에 대한 약속이 아닌 돈이었으며 상대 남자는 이를 계기로 그녀에게 또 다른 이들을 소개시키며 매춘을 강요한다. 험박 속에서 그녀는 매춘부가 되는데 어머니를 이를 알아채지 못하고, 그녀는 결국 어머니를 떠난다. 이 때에도 어머니와 딸의 관계, 즉 주인공의 윗세대의 모녀관계 또한 갈등과 반목을 특징으로 하고 있으며, 매춘이 갈등의 한 축으로 등장한다는 점에서 다음 세대의 모녀 관계와 유사하다.

98) 두 번의 모녀 이야기에서 딸들은 모두 어머니 대신 할머니에게 정서적으로 밀착해 가는 양상을 보인다. 첫 번째 이야기에서 할머니는 장사에 바쁜 어머니를 대신하여 손녀에게 걷는 법을 가르쳐준다. “그녀가 아직 어렸고, 엄마를 필요로 했을 때 엄마는 늘 차를 타고 농장 일에 다녔으며 그녀는 조부모님 댁에 맡겨졌었다. 아빠는 없었다. 그녀는 엄마가 아닌 할머니로부터 걸음마를 배웠다. Als sie selbst noch ein Kind war und die Mutter vielleicht noch gebraucht hätte, ist die täglich mit dem Wagen zu den Bauern gefahren und hat sie bei den Großeltern gelassen. Ein Vater war ja nicht da. Sogar da Laufen hat die Großmutter ihr beigebracht, nicht etwa die Mutter”(A, 97-98) 두 번째 이야기에서 엄마는 “나이가 들어 유대계 혈통임이 더욱 확실히 드러나는 바람에 툭하면 길거리에서 야유를 당하고, 급식소에서는 배급을 받지 못하며 이웃들로부터 욕을 먹는 [...] deren Züge im Alter so deutlich vom Geschlecht Davids zeugen, dass sie auf der Straße oft angepöbelt wird, bei der Essenausgabe in den Ausspeisungen übergangen, und von den Nachbarn beschimpft”(A, 98) 할머니를 딸과 만나게 못하게

성들이 서로에게 다가서지 못하게 하는 결과를 초래했다.

늙은이[할머니]는 딸에게 자신에게서 탈출하는 길을 선물했고, 그 길은 지금 돌아가는 꼴로 보아 딸을 파멸시킬 테지만, 그렇지만 그 덕분에 손녀들은 아마도 목적지에 도달할 것이다.

Die Alte[Großmutter] selbst hat ihrer Tochter den Weg geschenkt, der diese von ihr weggeführt hat, der Weg richtet die Tochter, so wie es momentan aussieht, zugrunde, dafür aber werden die Enkelinnen das Ziel vielleicht erreichen. (A, 99)

주인공은 자신의 어머니와 할머니와는 쉽게 가까이 지내지 못하는 한편, 다른 여성들, 즉 가족들을 먹여 살리기 위해 수단과 방법을 거르지 않고 살다가 비정하고 잔인하게 변해가는 여성들의 삶에 대한 통찰을 통해 정치적 주체로 각성해나간다.

그녀는 배급줄에 서서 엄마들을 바라보았다. 그들은 굶주린 아이들을 당번병들에게 들이밀며 협박을 해댔다. 아이들과 자신의 목을 창살에 매달을 것이라고, 혹은 온가족과 함께 다뉴브강으로 뛰어들 것이라고. 그 중에는 갓난아기들을 길거리에 내놓고는 다시 데려가지 않는 이들도 있었는데, 이 아기들을 대체 어떻게 먹여 살려야 할지 알 수 없었기 때문이었다. 몇 시간 동안 배급 줄에 서서 기다렸지만 빈손으로 돌아와야 했던 어느 날, 그녀는 너무나 분노해서 다른 여성들에게 다 같이 시청으로 가서 불만을 제기하자고 선동했고, 손수건을 깃발 삼아 공중으로 흔들었다. 백 명에 달하는 절망한 여인들은 당시에 막 열 네 살 밖에 되지 않았던 소녀를 따라갔다. 하지만 몇 시간이 지나도 시청에선 누구도 나와 상황을 해결하려고 하지 않았고 그날에도 가족들의 식사를 준비해야 하는 여자들은 이내 흩어져 사라졌다.

In den Warteschlangen hatte sie Mütter gesehen, die ihre hungernden Kinder den Wachhabenden unter die Augen hielten und damit drohten, sie am Fensterkreuz aufzuhängen und sich dazu, oder gleich die ganze

한다. 그러나 실연의 상처에 시달리던 딸은 성경의 룯 이야기를 해주던 할머니를 찾아가 위로를 받고자 한다. 하지만 마침 나무를 하러 갔던 할머니는 부재했고, 딸은 할머니를 만나지 못하고 스스로 생을 마감한다. 손녀들은 부재하거나 자신에게 엄격하게 구는 어머니 대신 할머니를 통해서 보살핌과 위로를 받는다.

Familie in der Donau zu ertränken, eine hatte ihren Säugling sogar auf die Straße gelegt und sich geweigert, ihn wieder an sich zu nehmen, weil sie nicht wusste, wie ihn weiter ernähren. Einmal, als sie nach stundenlange Warten leer ausgehen sollte, hatte sie solche Wut empfunden, dass sie die anderen Frauen dazu aufrief, vor das Rathaus zu ziehen, um sich zu beschweren, sie hatte ihr Taschentuch wie eine Fahne in der Luft geschwenkt, und tatsächlich waren ihr, dem damals erst vierzehnjährigen Mädchen, Hunderte verzweifelte Frauen gefolgt. Nachdem aber mehrere Stunden lang aus dem Rathaus niemand herauskam, um zu verhandeln, hatten die Frauen, die sich für diesen Tag ja dennoch um Essen für ihre Familien kümmern mussten, sich wieder zerstreut und verzogen. (A, 83-84)

이 어머니들이 보이는 잔인함과 억척스러움은 가족들의 생계를 책임져야 했던 여성들이 삶의 과정 속에서 얻게 된 자질이, 결코 선천적이거나 필연적인 것이 아니었다는 사실을 말해준다. 주인공에게 이날의 사건은 그녀가 공산주의자로 전향하게 되었던 시초가 된다. 이후 주인공이 작가가 되는 것은 그녀가 일방적으로 주어지기만 하는 언어와 이미지들의 표상들을 거부하고, 스스로의 언어로 세계를 이해하기 위해서이다. 그녀는 공산당의 동지들과의 교류 속에서 “문장이 곧 현실인 die Sätze selbst waren eine Wirklichkeit”(A, 155) 체험을 하며 공산주의자이자 작가로서의 자의식을 키워나가고 어머니의 품을 벗어나 프라하를 거쳐 모스크바로 망명한다. 이후 그녀는 자신의 삶을 기술할 “정확한 어휘 die richtigen Worte”(A, 142)를 찾기 위한 작업에 몰두한다.⁹⁹⁾

그녀가 어머니인 여성들의 모습을 통해 정치적 주체로 거듭나지만 자신의 어머니에게만큼은 끝내 친밀하게 다가서지 못하는 것은, 인식의 성숙을 통해서도 개인적 원한의 감정을 쉽게 털어낼 수 없음을 보여준다. 이후 당 활동을 하다가 나치의 박해를 피해 소련으로 이주한 그녀는 어머니에게 편지

99) 그녀는 스탈린 집권기의 소련에서 당에 제출 할 자서전을 쓰며 ‘정확한 어휘’가 무엇인지를 고민한다. 글이 현실을 만들어가는 것에서 공산주의에 대한 희망을 보았던 그녀는 점차 현실이 글을 자의적으로 해석할 수도 있다는 것을 깨닫는다. 이는 인물이 자신을 서술하기 위해 사용하고 있는 언어적 표상이 언제나 변증법적 과정을 통해서만 구성된다는 사실을 보여준다.

를 쓰지만, 어머니와 여동생은 수용소로 이송된지 오래이고, 수취인이 없는 편지는 그녀에게 되돌아온다. 그녀는 라디오 방송을 통해 유대인 인종 청소가 자행되었다는 사실만을 알 수 있을 뿐이다. 마지막 장에서 죽음을 맞이하기 직전, 그녀는 섬망 증상 속에서 오래 전에 소식이 끊긴 어머니의 환영을 보고, 죽음에 대한 짧은 대화를 나눈다.

호프만 부인은 누군가가 창가의 놓인 자신의 안락의자를 차지하고 있는 것을 똑똑히 본다. 너무나 오랫동안 만나지 못한 얼굴이지만, 그래도 그녀는 즉시 그 사람을 알아본다. 황금빛으로 저물어가는 저녁 하늘을 배경으로 그 사람의 실루엣이 보인다. [...] 호프만 부인은 한 주가 시작되는 날 -그녀는 그 주에 90세 생일을 맞이하고 그 다음날 죽게될 것이다- 생애 처음으로 어머니와 함께 미소를 나눈다.

Frau Hoffman sieht ganz genau, dass inzwischen jemand in ihrem Sessel am Fenster Platz genommen hat. Und obwohl sie sie lang nicht gesehen hat, erkennt sie sie sofort wieder. Vor dem gelben Abendhimmel sieht sie wie ein Schattenriss aus. [...] Am Anfang der Woche, in der sie, einen Tag nach ihrem neunzigsten Geburtstag, sterben wird, lächelt Frau Hoffmann zum ersten Mal in ihrem Leben gemeinsam mit ihrer Mutter. (A, 257-258)

죽음의 문턱에 이른 그녀가 오래 전에 소식이 끊겨버린 어머니의 환영을 보는 대목은 어머니를 이해하고 싶었던 딸의 소망을 드러내준다. 하지만 소녀간의 유희적인 만남은 치매를 앓는 딸의 환상 속에서만 이루어질 뿐이다. 에르펜베크는 딸의 입장에서 바라본 불가해한 어머니의 모습을 보여주면서도, 어머니와, 어머니의 어머니에게도 각각의 목소리를 부여함으로써 단일하지 않은 모성의 복잡한 면모를 드러내준다.

『모든 저녁이 저물 때』는 거대한 역사의 흐름 속에서 힘겹게 살아가는 여성에 관한 이야기지만, 훼손되거나 비참한 여성을 강조함으로써 민족의 수난 서사를 위해 여성의 취약함을 미적 양식으로 차용하는 방식을 채택하지 않는다. 이는 어머니들이 전통적인 모성 신화에 부합하는 이미지로 재현되고 있지 않다는 점뿐만 아니라 에르펜베크가 생존 이후에 계속 이어지는 삶의 다른 가능성들을 강조한다는 점에서도 잘 드러난다. 소설은 삶의 환경

에 따라 변화되어가는 주인공의 다양한 욕망을 따라가고 있다. 가령 두 번째 장에서 주인공은 응답 받지 못한 사랑 때문에 자살에 이르지만, 이어지는 장들에서 당시에 그녀를 죽음에 이르게까지 한 그 남성은 그녀에게 더 이상 아무런 중요한 인물도 아니다. 세 번째 막간 이야기에서 보여지는 바와 같이, 굶주림 속에서 일기 쓰던 소녀가 돌연 소설가가 되기를 꿈꾸게 되는 것처럼, ‘그 때’ 죽지 않고 생존한 이 여성에겐 계속해서 다른 가능성의 문들이 열린다. 에르펜베크는 그녀가 보여주는 강인한 생명력과 생존 이후의 생이 선사하는 여러 다른 가능성들을 ‘부활’ 모티브를 통해 강조함으로써 소설을 유대계 혈통의 비참한 여성 수난 서사가 아닌, 살아남기 위해 분투했던 한 여성의 주체적 실존 관한 이야기로 정립시킨다.

V. 결론

지금까지 역사를 배경으로 한 에르펜베크의 장편 소설들에 등장하는 여성 인물들의 경험과 그 재현 방식을 공간, 시간, 주체라는 주제를 통해 살펴보았다. 공간에 관해서는 우선 공간 구획이 성별화되어 있던 역사적 맥락을 살핀 후, 에르펜베크의 작품 속에서 드러나고 있는 젠더폭력과 가부장제의 실상이 그러한 공간 구획의 허구성을 폭로하고 있음을 밝혔다. 시간이라는 주제 하에서는 여성의 일상과 여성의 경험을 통해 통찰 가능한 시간의 현상 방식이 일직선적인 진보적 시간의 흐름을 방해하며 단층적으로 보이는 현재 시간의 층위를 복잡화시키고 있음을 밝히고, 그것이 애도의 문제와 연결되어 있음을 보였다. 마지막으로 주체에 관하여서는 역사적 주체로 등장하고 있는 에르펜베크의 여성 인물들이 자신에게 주어지고 있는 집합 표상과 씨름하며 자신과 타인, 특히나 어머니를 이해해가는 과정을 살펴봄으로써 여성의 자존의 서사와 모계사 서술이 가진 특징들을 살펴보았다. 에르펜베크 소설 속에 등장하는 여성들은 전쟁, 학살, 독재, 냉전, 디아스포라 등 다양한 역사적 물질 속에서 섹슈얼리티와 모성 등의 문제로 인해 다중적으로 소외되어 있으면서, 그러한 현실적 제약 속에서도 자신을 이해하고 더 나은 삶을 도모하고자 노력하고 있다. 에르펜베크가 이 여성들을 피해자이지만 완전히 상처에 함몰된 존재로 그리지 않는 것은 여성 수난 서사의 반복을 통해 약자로서의 여성 이미지만을 재생산하지 않겠다는 의지의 산물로 보인다.

여성주의 비평이 터하고 있는 논리 또한 에르펜베크가 여성 인물들을 재현하는 방식과 유사하다. 여성주의 비평은 여성의 경험을 특정해야하는 한편, 경험의 한계는 없다고도 주장해야 한다. 이는 본고에서도 지속적으로 드러났던 논리의 이중 구조 속에서도 드러나는 바였다. 페미니즘 비평은 여성에게 가해지고 있는 폭력의 문제를 정면으로 드러내고, 피해 사실의 극심함을 주장하면서도, 여성은 피해자만은 아니라고도 말해야 하며, 여성은 욕망이 억압된 채로 집 안에만 갇혀 있었다고 말하고 난 후, 그럼에도 다채로운 욕

망을 가진 주체로서 공적 자아를 개발시키기 위해 분투해왔다고 주장해야 한다. 이는 비단 페미니즘의 논리구조만은 아니다. 재현 세계의 타자였던 이들이 전하는 목소리들이 모두 그런 구조를 가지고 있다. 모순이 아니라 연속선이다. 바꾸어 말하면, 여성은 무엇으로든 재현될 수 있다는 당연한 말을 복잡한 발화 양식을 통해서만 전달할 수밖에 조건 속에 페미니즘 비평이 있다. 이러한 언술 구조의 복잡함 속에서 세밀하게 여성의 목소리를 따라갈 때에만 여성을 이해하고, 여성의 경험을 확장시켜나갈 수 있다.

여성의 경험을 보편적인 인간의 경험으로 치부하지 않는 기욤 담론의 의미 경제망 속에서 여성의 문제를 적극적으로 전면화하는 에르펜베크의 작품들은 매우 각별한 위상을 차지한다. 문학 작품은 단순히 개인의 창작품이거나 특정한 미적 자질을 갖추고 있는 언어적 인공품임을 넘어 역사와 사회를 해석하고 해당 언어권의 문화적 기억을 대표하거나 보충하는 사회적 역할을 수행하는데, 역사 속 여성의 경험과 역할을 지속적으로 기입하는 에르펜베크의 소설들은 이러한 문화적 실천의 한 방식으로서 여성에 대한 상상력을 넓혀가는 데에 기여하고 있다.

참 고 문 헌

1. 일차 문헌

- Erpenbeck, Jenny: *Geschichte vom Alten Kind*. München 2001[1999].
(제니 에르펜베크: *늙은 아이 이야기*, 안문영 옮김, 솔출판사, 2001.)
_____ : *Tand*. München 2003.
(제니 에르펜베크: *아트로파 벨라돈나*, 박만수김은정 옮김, 베텔스만 2004.)
_____ : *Wörterbuch*. München 2007[2005].
_____ : *Heimsuchung*. München 2010[2007].
(예니 에르펜베크: *그곳에 집이 있었을까*, 배수아 옮김, 을유문화사 2010.)
_____ : *Dinge, die verschwinden*. München 2011[2009].
_____ : *Aller Tage Abend*. München 2017[2012].
(예니 에르펜베크: *모든 저녁이 저물 때*, 배수아 옮김, 한길사 2018.)
_____ : *Gehen, ging, gegangen*. München 2017[2015].
_____ : *Über das Erzählen und das Verschweigen*. In: Friedhelm Marx u. Julia Schöll(Hg.): *Wahrheit und Täuschung*. Göttingen 2014, S. 15-35.

2. 이차 문헌

- Assmann, Aleida : *Väterliteratur und Familienroman*. In: Ders.: *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*. Wien 2006.
- Barrionuevo, Alexei: *Daughter of 'Dirty War', Raised by Man Who Killed her Parents*. In: *The New York Times* 2011.
- Bartl, Andrea: *Der Typus des unangenehmen Kindes - und seine Variation in Jenny Erpenbecks *Geschichte vom alten Kind**. In: Friedhelm Max u. Julia Schöll(Hg.): *Wahrheit und Täuschung*.

- Göttingen 2014, S. 111–124.
- Biendarra, S. Anke: Jenny Erpenbecks Romane *Heimsuchung*(2008) und *Aller Tage Abend*(2012) als europäische Erinnerungsorte. In: Friedhelm Max u. Julia Schöll(Hg.): *Wahrheit und Täuschung*. Göttingen 2014, S. 125–143.
- _____ : Gen(d)eration Next: Prose by Julia Franck and Judith Hermann. In: *Studies in 20th & 21st Century Literature*. Vol. 28. Nr. 1(2004), S. 221–239.
- Blickle, Peter: Gender, Space, and Heimat. In: Friederike Eigler, Jens Kugele(Hg.): *Heimat At the Intersection of Memory and Space*. Berlin/Boston 2012, S. 53–68.
- Blumenkamp, Katrin: Das Literarische Fräuleinwunder die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld Jahrtausendwende. Göttingen 2010.
- Brandt, Jan: In der Verjüngungsmaschine. In: *Spiegel Online* 2005.
- Breckner, Johannes: Autorin Jenny Erpenbeck über ihre Erwartungen an die Flüchtlingspolitik. In: *Eco Online* 2015.
- Butler, Judith: *Gender Trouble*. New York 1990.
(주디스 버틀러: 젠더 트러블. 조현준 옮김. 문학동네 2008.)
- Chew, Mieke: In: *The Quarterly Conversation* 2012.
- Dennehy, Tobias: Weise Einfältigkeit vom unteren Ende der Hierarchieleiter. In: *literaturkritik.de* 2000.
- Döbler, Katharina: groß mutters klein Häuschen. In: *Zeit* 2008.
- Eichenberg, Ariane: *Familie–Ich–Nation*. Göttingen 2009.
- Funck, Gisa: 1984 irgendwo in Lateinamerika. In: *Deutschlandfunk* 2005.
- Gebhardt, Miriam: *Als die Soldaten kamen: Die Vergewaltigung deutscher Frauen am Ende des zweiten Weltkriegs*. München 2015.
- Gilian, Pye: Jenny Erpenbeck and the Life of Things. In: *German Monitor*. Vol. 76(2013), S. 111–130.
- Goodbody, Axel: Heimat and the place of Humans in the World: Jenny Erpenbeck's *Heimsuchung* in Ecocritical Perspective. In: *New German Critique*. Vol. 43. Nr. 2(2016), S. 127–151.
- Hage, Volker: Ganz schön abgedreht. In: *Der Spiegel*. Nr. 12(1999), S. 244–246.

- _____ : Volker Hage: Die Enkel kommen. In: *Der Spiegel*. Nr. 41(1999), S. 244–254.
- Hansen, Ann Solbjørg Holum : Der Heimatbegriff in Jenny Erpenbecks *Heimsuchung*(2008). Oslo 2017.
- Hermann, Iris: Heimsuchung in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*. In: Friedhelm Max u. Julia Schöll(Hg.): Wahrheit und Täuschung. Göttingen 2014, S. 145–156.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München 1994[1984].
- Jones, Katie: ‘Ganz gewöhnlicher Ekel’? Disgust and Body Motifs in Jenny Erpenbeck’s *Geschichte vom alten Kind* In: Heike Bartel u. Elizabeth Boa(Hg.): Pushing at Boundaries – Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck, S. 119–133.
- Kellner, Douglas : Critical Theory, Marxism and Modernity. Cambridge 1989.
- Mein, Georg: Ariadnes Faden. Erzählen und Erinnerung im Werk Jenny Erpenbecks. In: Friedhelm Max u. Julia Schöll(Hg.): Wahrheit und Täuschung. Göttingen 2014, S. 67–78.
- Mueller, C. Agnes: » Die jüdische Mutter « in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*. In: Marx Friedhelm u. Schöll, Julia (Hg.): Wahrheit und Täuschung. Göttingen 2014, S. 157–167.
- Müller, Heidelinde: Das literarische Fräuleinwunder. Frankfurt a. M. 2004.
- Münch, von Ingo: Frau komm!: Die Massenvergewaltigungen deutscher Frauen und Mädchen 1944/45. Graz 2009.
- Oltermann, Philip: People in the west much more easily manipulated In: The Guardian 2015.
- Orozco, Ariana: The Objects of Remembrance: Jenny Erpenbeck’s Shorts Stories Alongside Contemporary Exhibitions of East German Material Culture. In: German Studies Review. Vol. 40. Nr. 2(2017), S. 373–387.
- Peschel, Sabine: What happens when you are only seen as Refugees. In: Deutsche Welle 2015.
- Probst, Inga: Auf märkischem Sand gebaut. In: Ders., Ilse Nagelschmidt u. Torsten Erdbrügger (Hg): Geschlechtergedächtnisse Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart. Berlin 2010,

S. 67-88.

- Rauch, Tanja: Das Fräuleinwunder. In: *EMMA*, Nr. 5(1999), S. 104-109.
- Ricanek, Morken Heidi: Gedächtnis, Geschlechter und Erzählstrategien in Jenny Erpenbecks *Heimsuchung*. oslo 2011.
- Sander, Helke u. Johr, Barbara(Hg.): *BeFreier und Befreite: Krieg, Vergewaltigung, Kinder*. München 2008.
- Schöll, Julia: Wörter und Dinge. Jenny Erpenbecks Text- und Objektästhetik. In: Friedhelm Max u. Julia Schöll(Hg.): *Wahrheit und Täuschung*. Göttingen 2014, S. 37-53.
- Schorm, Johanna: Analyse von Jenny Erpenbecks Roman "Geschichte vom alten Kind" In: *Literarische Alter(n)s- und Generationenbild*. (http://www.literarischealtersbilder.uni-koeln.de/index.php/Johanna_Schorm:_Analyse_von_Jenny_Erpenbecks_Roman_%22Geschichte_vom_alten_Kind%22).
- Schreiber, Mathias: Die verlorene Tochter. In: *Spiegel* Nr. 41(1999), S. 262-263.
- Schuster, Maren u. Paul, Martin: Man kann sich sein Verhältnis zur Vergangenheit nicht aussuchen. In: *Planet Interview* 2008.
- Schwahl, Marcus: *Die Ästhetik des Stillstands: Anti-Entwicklungstexte im Literaturunterricht*. Einbeck 2010.
- Tommeke, Heribert: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur (Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000)*. Berlin 2015.
- Wendland, Hans-Georg: *Jenny Erpenbecks Roman "Heimsuchung" - Eine kritische Untersuchung-Teil II*. Norderstedt 2011.
- 권명아: 증강 현실적 신체를 기반으로 한 대안기념 정치 구상. 실린 곳: *여성문화연구* 제40호(2017), 183-208쪽.
- 나베-헤르츠, 로제마리: *독일 여성운동사*. 이광숙 옮김. 지혜로 2006.
- 노영돈·류신 외: *독일 신세대 문학*. 민음사 2013.
- 데리다, 자크: *마르크스의 유령들*. 진태원 옮김. 이제이북스 2007.
- 라카프라, 도미니크: *치유의 역사학으로*. 육영수 역음. 푸른역사 2008.
- 로버트, 마르트: *소설의 기원과 기원의 소설*. 김치수·이윤옥 옮김. 문학과지성사 1999.
- 로즈, 질리언: *페미니즘과 지리학-지리학적 지식의 한계*. 정현주 옮김. 한길사 2012.
- 류신: *늙은 아이의 가장무도회- 예니 에르펜베크의 소설 『늙은 아이 이야기』 연구*. 실린 곳: *뫼히너와 현대문학* 제39호(2012), 171-192쪽.

- 리치, 에이드리언: 더이상 어머니는 없다. 김인성 옮김. 평민사 2018.
- 밀렛, 케이트: 성 정치학. 김전유경 옮김. 이후 2009.
- 바이닝거, 오토: 성과 성격. 임우영 옮김. 지만지 2012.
- 박구병: '추악한 전쟁'의 상흔: 실종자 문제와 아르헨티나 <오월광장 어머니회>의 투쟁. 실린 곳: 라틴아메리카연구 제19호(2006), 69-96쪽.
- 박정희: 사라진 제국, 남아 있는 언어 -동독의 여성문학에 대한 담론- 실린 곳: 독어독문학 제80호(2001), 221-239쪽 참조.
- 브라운밀러, 수잔: 우리의 의지에 반하여. 박소영 옮김. 오월의봄 2018.
- 스콧, 조앤: 페미니즘 위대한 역사. 공임순·이화진·최영석 옮김. 엘피 2017[2006].
- 스튜어트, 수잔: 갈망에 대하여. 박경선 옮김. 산처럼 2015.
- 스피박, 가야트라: 서발턴은 말할 수 있는가? 실린 곳: 로절린드 C. 모리스: 서발턴은 말할 수 있는가?- 서발턴 개념의 역사에 관한 성찰들. 태혜숙 옮김. 그린비 2013, 42-141쪽.
- 식수, 엘렌: 메두사의 웃음/출구. 박혜영 옮김. 동문선 2004.
- 아도르노, W. 테오도르·호르크하이머, M.: 계몽의 변증법. 김유동 옮김. 문학과지성사 2009[2001].
- 안병직: 픽션으로서의 역사: 헤이든 화이트의 역사론. 실린 곳: 인문논총 제51호(2004), 35-75쪽.
- 이리가라이, 루스: 하나이지 않은 성. 이은민 옮김. 동문선 2000.
- 익명: 베를린의 한 여인. 염정용 옮김. 해토출판사 2004.
- 장희권·하정화: 전쟁을 기록하는 또 다른 방식- 논픽션 기록 『베를린의 한 여인』. 실린 곳: 카프카연구 제36호(2016). 143-164쪽.
- 정희진: 페미니즘의 도전. 교양인 2005, 145-146쪽.
- 최석희: 동독의 여성문학. 실린 곳: 독일문학 제47호(1991), 377-400쪽.
- 크리스테바, 질리아: 공포의 권력. 서민원 옮김. 동문선 2001.
- 펠스키, 리타: 근대성의 젠더. 심진경·김영찬 옮김. 자음과모음 2010.
- _____ : 페미니즘 이후의 문학. 이은경 옮김. 여이연 2010.
- 프리단, 베티: 여성성 신화. 김현우 옮김. 갈라파고스 2018.
- 피셔-리히테, 에리카: 수행성의 미학. 김정숙 옮김. 문학과지성사 2017.
- 한정숙: 분단·통일·여성. 실린 곳: 한정숙·홍찬숙·이재원: 독일 통일과 여성. 서울대학교출판문화원 2012, 22-39쪽.
- 허먼, 주디스: 트라우마. 최현정 옮김. 플래닛 2007.
- 화이트, 헤이든: 19세기 유럽의 역사적 상상력. 천형균 옮김. 문학과지성사 1991.

Zusammenfassung

Feminismus und Rekonstruktion der Geschichte

–Eine Studie zu Jenny Erpenbecks Erzählwerken–

Oh, Eungyo
Fakultät für Germanistik
Seoul National Universität

Die deutsche Schriftstellerin Jenny Erpenbeck setzt sich in ihren Erzählwerken mit Themen wie Krieg, Genozid, dem Kalten Krieg, Diktatur und Diaspora auseinander, die sich durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts durchziehen, wobei sie ihre Aufmerksamkeit besonders auf die Erfahrungen und Stimmen von Frauen richtet. Die vorliegende Arbeit versucht anhand von Erpenbecks Novellen und Romanen – *Geschichte vom alten Kind*, *Wörterbuch*, *Heimsuchung*, und *Aller Tage Abend* – zu zeigen, wie die Geschichte durch ihren feministischen Blick destruiert und neu rekonstruiert wird, und welche Bedeutung dieser Versuch hat.

Seit der Nachkriegszeit konzentriert sich die moderne deutsche Literatur auf die Frage, wie man die Vergangenheit verstehen und darstellen soll. Der Versuch, die Leidensgeschichte der Menschheit in ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Darstellungskunst wiederzugeben, ist unweigerlich mit der politischen und ästhetischen

Aufgabe verbunden, zu entscheiden, aus welcher Perspektive sie dargestellt werden soll. Erpenbecks mikroskopische Methodik nähert sich der Geschichte durch die persönlichen Erfahrungen von Frauen, und unterscheidet sich somit grundsätzlich von der geschlechtslosen Geschichtsschreibung, die aber stillschweigend die männliche Perspektive als die universale voraussetzt. Hier geht es vor allem darum zu veranschaulichen, wie Erpenbecks Frauengeschichten die bisherige Geschichte in dreifacher Hinsicht – „Raum“, „Zeit“, und „Subjekt“ – auflösen und rekonstruieren.

Die dichotomische Raumvorstellung, die das Lebensumfeld in Gegensätze wie Natur/Kultur oder Heim/Gesellschaft teilt, marginalisiert die Frauenerfahrungen und blendet sie aus dem Gesichtsfeld aus, so dass sie im historischen Raum unsichtbar werden. Aber die Geschichten der Heldinnen, die Erpenbeck vorstellt, stellen dar, wie die Gewalt auf nationaler Ebene (im Großen) und die alltägliche Gewalt (im Kleinen) in einer untrennbaren Beziehung miteinander verwoben sind. Während die großdimensionale Gewalt auf Makro-Ebene wie Krieg und Exil die Bedeutung des Heims idealisiert, veranschaulichen die Geschichten von Frauen, die noch in einem patriarchalischen repressiven Umfeld leben, dass das Zuhause keine Ruhestatt ist oder außerhalb der Geschichte steht, sondern auch der heimische Ort ein historischer Raum ist, der unter den Einflüssen verschiedener politischer Probleme wie Geschlechter-, Klassen-, und Generationskonflikt entstanden ist.

Erpenbeck betont das Zeitgefühl des Körpers, das mit der objektiven Zeit der Realität uneins ist, und kritisiert den linearen fortschreitenden Zeitsinn der Moderne. Die Erinnerung des weiblichen Körpers, wie Narben und Gewohnheiten, die dem Körper eingeschrieben sind, bezieht sich weiterhin auf die Vergangenheit. Erpenbecks übermäßig detaillierte Beschreibung von Gegenständen ist noch eine weitere Strategie, die das

moderne Zeitkonzept in Frae stellt und durch die verschiedene Zeitschichten gleichzeitig aufgerufen werden. Die vergangene Zeit des Körpers und Gegenstandes kollidiert mit der Gegenwart, was Illusionen der Vergangenheit hervorbringt – Gespenster. Erpenbeck ermöglicht auf diese Weise Trauer um die Außenseiter der Geschichte.

Das Selbstverständnis der weiblichen Charaktere in Erpenbecks Geschichten, die versuchen, unter verschiedenen historischen Situationen sich selbst zu verstehen und zu entwickeln, beginnt mit dem Reflektieren über typische Frauen-Bilder. Von den vielen Stereotypen von Frauen behandelt die vorliegende Arbeit insbesondere die Bilder von „Frauen als Kommunisten“, „Frauen als Mütter“ und „Frauen als Juden“. Erpenbeck zeigt anhand der Selbsterzählungen der Frauen und Erzählungen über ihre eigenen Mutter bei Erpenbeck, wie diese Frauen dabei mit solchen Frauenbildern konfrontiert werden, und wie selbst soziale Bewegungen wie Kommunismus, die die Ideen von Gleichheit propagieren, Gender-Probleme nicht lösen, sondern eher verbergen.

Schlüsselwörter: Jenny Erpenbeck, feminismus, Gender, Geschichte, Sexualität, Patriarchat, Körperlichkeit, Gegenstand, Mutterlinie, Gespenster, Trauer.

Studentennummer: 2016–20053