



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

문학석사 학위논문

혁명 이후의 기억상실 소설에
나타난 ‘시간 경험’ 비교 연구

- 파트릭 모디아노, 무라카미 하루키,
윤대녕의 작품을 중심으로 -

2019년 8월

서울대학교 대학원
협동과정 비교문학전공
유 중 현

혁명 이후의 기억상실 소설에 나타난 ‘시간 경험’ 비교 연구

- 파트릭 모디아노, 무라카미 하루키,
윤대녕의 작품을 중심으로 -

지도교수 서 영 채

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2019년 6월

서울대학교 대학원
협동과정 비교문학전공
유 종 현

유종현의 석사 학위논문을 인준함
2019년 7월

위원장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위원 _____ (인)

국문초록

본 연구는 20세기 후반 세계 각국의 혁명 이후에 발표된 소설들 가운데 기억상실 모티프를 지닌 작품에 나타난 시간 경험을 비교함으로써, 이 소설들이 미학적인 정치성을 지니고 있음을 확인하는 것을 목적으로 한다.

근대의 급격한 전환을 불러일으키는 혁명이라는 사건은 근대성의 함수에서 변곡점과도 같으며, 개개인에게는 외상적일 수 있다. 이러한 외상은 억압되었다가 증상으로서 회귀하는데, 본고에서는 혁명 이후 발표된 ‘기억상실 소설’을 혁명이라는 외상에 대한 증상의 위상을 지닌 텍스트로 보았다.

구체적으로 본고에서는 프랑스의 68혁명, 일본의 전학공투회의, 한국의 6월항쟁 이후 발표된 파트릭 모디아노의 『어두운 상점들의 거리』(1978), 무라카미 하루키의 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』(1985), 윤대녕의 『옛날 영화를 보러갔다』(1994)를 연구의 대상으로 삼았다.

세 작품의 장르와 의례적 양상이 지닌 시간성은 각 작품에서 형상화되는 시간 경험과 유기적으로 연관되어 있다. 본고에서는 이러한 점을 고려하면서, 세 작품에 형상화된 시간 경험을 비교의 틀 속에서 분석하였다. 그 과정에서, 세 작품에서 회귀하는 억압된 것의 형식과 내용을 분석의 중심에 두었다.

우선 『어두운 상점들의 거리』에서 시간은 탈구되어 비선형적으로 흘러간다. 이러한 시간의 어긋남으로 인해 이 작품에서 유령의 출현이 가능해진다. 그리고 시간의 탈구는 이 작품이 배경으로 하고 있는 1960년대가 정의롭지 못한 시대였음을 상징한다. 독일 점령기에 희생된 유령은 자신을 정당하게 애도해줄 것을 요구하기

위해 탈구된 시간을 통해서 돌아온다.

다음으로 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』에서 주인공은 ‘세계의 끝’이라는 무의식의 세계로 이행하는데, 그곳에는 타자가 존재하지 않기 때문에 시간도 존재하지 않는다. 작품 속에서 ‘세계의 끝’으로의 이행은 ‘진화의 과정’으로 표현되는데, 그 과정이 종결되었을 때 진화론이 상정하는 누적적인 시간 개념과 상치되는 시간의 소멸이 이루어지는 것은 근대 과학기술에 대한 비판이며, 이는 전공투의 문제의식에 대한 부정적 형태의 계승이다.

마지막으로 『옛날 영화를 보러갔다』에서는 ‘시간의 정지’가 형상화되는데, 이는 섬광과 번개를 동반한 ‘변증법적 이미지’를 포착하는 순간에 일어난다. 이러한 ‘시간의 정지’는 크로노스적 시간에 틈을 내는 카이로스적 시간을 의미하며, 군사정권의 압축적 근대화에 대한 비판의 성격을 지닌다. 궁극적으로 이 작품에서 시간이 정지되는 순간은 현실 사회주의의 붕괴 이후 상례가 된 ‘자본의 전체주의’라는 예외상태를 증지시키는 진정한 예외상태이다.

세 편의 기억상실 소설에 형상화된 시간 경험은 모두 근대의 직선적 시간에 대한 비판의 의미를 지니며, 그런 점에서 이 소설들은 미학적 정치성을 지니고 있다는 것이 본 연구의 결론이다.

주요어 : 혁명 이후, 기억상실, 시간 경험,

파트릭 모디아노, 무라카미 하루키, 윤대녕

학 번 : 2017-26096

목 차

1. 서론	1
1.1. 문제 제기	1
1.2. 선행 연구 검토	6
1.3. 연구의 시각	17
2. 『어두운 상점들의 거리』: 시간의 탈구	26
2.1. 추리소설의 외관과 ‘귀환’의 서사	26
2.2. 탈구된 시간으로서의 유령의 시간	33
2.3. 살아남은 자들과 정의롭지 못한 시대	39
3. 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』: 시간의 소멸	45
3.1. 과학소설의 외관과 ‘재개’의 서사	45
3.2. 시한폭탄의 폭발과 시간의 소멸	51
3.3. 근대 과학의 진화론적 시간에 대한 비판	57
4. 『옛날 영화를 보러 갔다』: 시간의 정지	65
4.1. 연애소설의 외관과 ‘중단’의 서사	65
4.2. 카이로스적 순간에 정지하는 공허한 시간	73
4.3. 일의 중지와 진정한 예외상태의 도래	79
5. 결론	87
참고문헌	89
Abstract	99

1. 서론

1.1. 문제 제기

프랑스 혁명으로 인해 근대의 가능조건이 충족되었다고 한다면, 근대라는 새로운 시대는 혁명(revolution)과 함께 시작되었다고 말해도 무방할 것이다. ‘혁명’이라는 사건은 근대로의 이행기 이후에도 근대가 계속해서 자기 자신과 달라지도록, 그렇게 하여 더욱더 새로운 시대가 되도록 하는 데에 일조해왔다. 그렇기 때문에 분야를 막론하고 근대와 관련된 연구를 하는 이들에게 혁명 전후의 시기는 중요하게 여겨질 수밖에 없으며, 이는 비교문학 연구자에게도 마찬가지이다.

특히 비교문학자의 시선에서 20세기의 세계사를 들여다보았을 때 가장 눈에 띄는 것은 “세계혁명”이라고 평가 받는 1968년의 전지구적 혁명이다.¹⁾ 1968년의 ‘세계동시혁명’이 시작되었던 것은 프랑스였고, 그것이 동아시아에서는 일본으로 이어졌다. 한편 한국의 시계는 그곳들보다 20년 정도 느렸다.²⁾ 본고의 초점은 바로 이 세 나라에 맞추어질 것이다.

혁명 이후 각국 사람들의 내면 풍경은 어떠했을까. 일반적으로 그것은

1) “이제껏 세계혁명은 단 둘뿐이었다. 하나는 1848년에 그리고 또 하나는 1968년에 일어났다. 둘 다 역사적인 실패로 끝났다. 둘 다 세계를 바꾸어놓았다.” 이매뉴얼 윌러스틴 외, 『반체제운동』, 송철순·천지현 역, 창작과비평사, 1994, 116쪽.

2) 이와 관련하여 미학자 양효실은 이렇게 썼다. “68혁명은 일본의 전국일본학생자치회총연합(전학련), 전국학생공동투쟁회의(전공투), 적군파와 같은 대학생 중심의 무장 혁명 세력을 낳으며 한국 바로 옆까지 진입해 있었다. 하지만, 한국은 1968년 내내 전 세계적인 상황과 무관하게 조용했다. 1971년 노동자 전태일이 부당한 노동조건에 맞서 분신한 사건은 우리가 68혁명에 가담할 수 없었던 이유를 극명하게 보여준다. 신좌파의 이야기는 우리에게 아직 너무 멀리 있는, ‘배부른’ 서구인들과 연관된 소문이거나 사치였다. (...) 68혁명에 견줄 만한 국내 사건은 1987년 6월항쟁과 같은 해 7,8월의 노동자대투쟁이었다.” 양효실, 『권력에 맞선 상상력, 문화운동 연대기』, 시대의창, 2015, 49-50쪽.

‘환멸(幻滅)’이라는 단어로 표현될 수 있을 만한 성질을 지녔을 것이다. “현실적 억압에 맞서는 집단적 힘의 격렬한 분출 이후에는 어김없이 환멸의 시간이 찾아온다.”³⁾ 일찍이 루카치가 『소설의 이론』에서 ‘추상적 이상주의’ 유형의 소설에 뒤이어 ‘환멸의 낭만주의’라는 유형의 소설이 등장한다고 했던 것도 같은 맥락에서 이해할 수 있다.⁴⁾

이상이 사라진 환멸의 시대의 문학은 탈정치적이라는 평가를 받아 왔다.⁵⁾ 이러한 평가는 일견 타당해 보이지만, 사실은 지나치게 단순한 이분법적 논리로 문학을 재단(裁斷)하고 있다. 본고는 이러한 지배적 평가에 대한 문제의식을 가지고, 이제까지 제대로 논구되지 않은 혁명 이후 문학의 미학적 정치성을 확인하고자 한다.

특히 본고는 기억상실이라는 서사적 장치를 도입한 소설에 주목한다. 한편으로, 기억상실이라는 장치를 도입한 소설에서는 정체성 회복이라는 목표를 향해 나아가는 인물을 그리게 마련이며, 개인의 내면을 둘러싼 이야기를 다루므로 매우 ‘탈정치적’일 수 있다. 하지만 기억상실이 정신분석학적 의미에서 ‘억압’과 같다는 점에 초점을 맞춘다면 이를 혁명과 관련 지을 수 있게 된다. 혁명 이후의 소설 속 기억상실이라는 장치는, 그것이 사용된 소설이 혁명이라는 외상에 대한 증상으로서의 텍스트임을 보여준다고 할 수 있다.

근대성의 함수에서 ‘변곡점(變曲點)’의 위상을 지니는 혁명이라는 사건⁶⁾은 개개인에게는 충격 경험이며, ‘정신으로의 강력한 자극의 유입’이

3) 서영채, 「환멸의 시대와 소설쓰기」, 『소설의 운명』, 문학동네, 1996, 292쪽.

4) 게오르크 루카치, 『소설의 이론』, 김경식 역, 문예출판사, 2007.

5) 가령 독일과 한국의 혁명 이후 문학에 대한 연구서에는 이렇게 쓰여 있다. “격렬한 정치적 혁명의 시간은 짧은 순간에 지나갔다. 이에 맞추어 문학 역시 급격한 노선변화, 경향전환을 나타낸다. 그 경향전환의 본질은 탈정치화였으며, 이러한 문학의 탈정치화는 양국의 문학에서 공통적으로 발견된다.” 허영재 외, 『혁명 이후의 문학: 독일 68운동과 한국 87항쟁 이후의 문학』, 도서출판 박이정, 2009, 10쪽.

6) 일본의 현대 철학 사상 연구자인 이마무라 히토시(今村仁司)는 1968년에 대해서 이렇게 썼다. “68년은 근대 초기의 200년, 그리고 프랑스 혁명에서부터 현재에 이르는 200년, 합계 400년에 걸치는 경험에 대한 결별의 해였다고도 할 수 있다. 새로운 다음 시대를 향한 이행점을 장식하는 획기적인 전환점이었으며, 만일

라는 의미에서는 외상적 사건일 수 있다.⁷⁾ 이러한 외상적 사건의 기억은 억압되었다가 시간이 흐른 뒤 증상의 형태로 돌아오게 되는데⁸⁾, 본고에서는 그러한 증상의 위상을 지나는 것이 바로 혁명 이후의 ‘기억상실 소설’⁹⁾이라고 가정하고 논의를 진행하도록 할 것이다.¹⁰⁾

그렇지 않다면 그 근대비판은 무의미하게 된다. 68년부터 1989년, 1991년에 걸쳐 일어난 여러 사건은 68년의 충격으로 인해 일어났다고도 볼 수 있는 것으로, 직접적으로는 200년간의 역사적 경험에 대한 비판, 구체적으로는 자본주의와 사회주의에 대한 비판을 낳고, 근대의 역사적 경험에 대한 근원적 비판을 제기했다. 그런 의미에서 **68년은 19세기와 20세기의 종말을 고하는 해인 한편, 다음 시대를 만들어가는 구획점이 되기도 한다.**”(강조는 연구자) 그가 ‘이행과 전환과 구획의 지점’이라고 표현한 것은 함수에서 변곡점의 위상과 다르지 않다. 한편, 혁명을 변곡점에 비유하는 논자들도 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 예를 들어, 동아시아 연구자 윤여일은 일본의 학생운동 시기에 대해 쓰면서 변곡점이라는 용어를 사용하였다. “1960년대 말 전공투로 상징되는 과격한 학생 운동은 정점으로 치달았고, 1970년대 초에는 동아시아 반일무장전선이 미쓰비시 중공의 빌딩을 폭파했다. 그 이후 사회운동의 궤멸을 염두에 둔다면 당시는 일본이 아시아의 제국주의 국가에서 미국의 패전국이자 반식민지로, 그리고 다시 세계의 첨단 소비자본주의 국가로 재편되던 **변곡점**에 있던 시기였다.”(강조는 연구자) 이마무라 히토시, 이수정 역, 『근대성의 구조』, 민음사, 1999, 47쪽; 윤여일, 『여행의 사고 3』, 돌베개, 2012, 163쪽.

- 7) 외상(Trauma)의 개념에 대해서는 지그문트 프로이트, 「쾌락 원칙을 넘어서」, 『정신분석학의 근본개념』, 윤희기·박찬부 역, 열린책들, 2003, 299쪽. 독일의 역사학자 라인하르트 코젤렉(Reinhart Koselleck)에 따르면, 프랑스 혁명은 당시의 사람들에게 “이전에 존재한 적이 없는 미래로의 출발점으로 경험”되었으며, 그들은 “시대의 새로운 전개에 엄청난 속도에 압도당했다.” 라인하르트 코젤렉, 「로렌츠 폰 슈타인의 역사예측」, 『지나간 미래』, 한철 역, 문학동네, 1998, 101쪽. 본고에서 이야기하고자 하는 것은 혁명이 그것을 경험한 모든 사람에게 외상적인 사건이라는 것이 아니다. 다만 누군가에게는 혁명이 외상적일 수 있으며, 적어도 본고에서 다룰 기억상실 소설을 쓴 작가들에게는 그러했을 것이라고 상정하고자 할 뿐이다.
- 8) 지그문트 프로이트, 「억압에 관하여」, 앞의 책, 148쪽.
- 9) 작가들이 소설에 (무)의식적으로 ‘기억상실’이라는 서사적 장치를 도입하였을 때, 그 소설은 억압된 것의 회귀 과정을 형상화하도록 결정되었다고 말할 수 있다. 특히 이 소설들에서는 억압된 것이 말실수나 꿈, 정신신체적 증상 등으로 회귀하는 것이 아니라 억압되었던 기억 자체가 회귀한다. 이러한 소설을 본고에서는 ‘기억상실 소설’이라고 명명한다.
- 10) 소설가가 겪은 외상으로 인한 증상이 소설 속 인물에게 투영된다는 관점은 김형중과 서영채의 논의에서도 나타난다. 김형중은 이렇게 썼다. “전쟁과 같은 거대한 외상trauma을 겪고 난 직후 시기의 작가는 하마터면 자신이 겪을 수도 있었던 신경증을 작품을 통해 대신 겪는다고 말할 수도 있을 것이다. 이때 작품은 작가에게 예방 접종과 같은 역할을 한다. 미리 앓음으로써 치료되는 병이 곧 작품이다. 그렇다면 우리는 전후 작가의 작품들은 신경증의 좌절된 징후들이라고 보아

이에 본고는 파트릭 모디아노(Patrick Modiano, 1945-)의 『어두운 상점들의 거리(Rue des Boutiques Obscures)』(1978), 무라카미 하루키(村上春樹, 1949-)의 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드(世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド)』(1985), 그리고 윤대녕(1962-)의 『옛날 영화를 보러갔다』(1994)를 연구 대상으로 삼는다.¹¹⁾ 이 소설들은 각국 혁명과 관련해서 해석되어야 할 증상적 텍스트라고 할 수 있다.

이 작품들에서는 공통적으로 억압된 것의 회귀가 그려진다. 따라서 본고에서는 세 편의 기억상실 소설에서 회귀하는 ‘억압된 것’이 취하고 있는 형식과 그것의 내용, 회귀가 이루어지는 과정, 그리고 회귀로 인해 발생하는 결과/효과(effect) 등에 주의를 기울이게 될 것이다.

보다 더 중요한 것은, 이 셋을 한데 놓고 보면 세 작품의 장르와 세 작품에 나타난 의례적 양상, 그리고 세 작품 속에서 회귀하는 ‘억압된 것’의 형식 등이 모두 특정한 시간성을 지님을 알 수 있다는 점이다. 그렇기 때문에 궁극적으로 본고의 논의는 세 작품의 시간성에 대한 분석, 나아가 이러한 시간성과의 내밀한 관련 속에서 구조되는 “시간의 허구적 경험”¹²⁾의 분석에 집중하게 될 것이다.

야 한다.”(김형중, 『정신분석학적 서사론 연구: 한국 전후 소설을 중심으로』, 전남대학교 박사학위논문, 2003, 67쪽.) 한편 서영채는 근대로의 이행기 동아시아를 살아가는 사람들에게 근대성은 무엇보다도 충격 경험이었다는 점을 강조하였으며, 이러한 근대성의 공습으로 인해 각국의 문학 작품에 피해망상과 과대망상이라는 정신 질환이 나타난다고 보았다. 그리고 그는 근대성이라는 것은 그것의 발원지에게조차도 외부자이기 때문에 비단 동아시아에서만 사정이 그러했던 것은 아니라는 점도 이야기했다.(서영채, 「동아시아라는 장소와 문학의 근대성」, 『비교문학』 72, 한국비교문학회, 2017, 134-135쪽; 서영채, 「강박과 히스테리 사이, 메이지 유신과 동아시아의 근대성」, 『일본비평』 19, 서울대학교 일본연구소, 2018, 4장.)

11) 세 작품을 비교할 수 있게 해주는 근거는 1장 3절에서 밝혔다.

12) 이는 폴 리콰르가 사용한 용어이다. 그가 말하는 “시간의 허구적 경험”은 “텍스트 세계”라는 “상상적 세계를 지평으로 하는 허구적인 경험”이다. 폴 리콰르는 “오로지 허구만이 바로 이 시간 경험의 다양한 양태들을 탐구할 수 있”다고 말한다. 그는 『시간과 이야기』에서 버지니아 울프의 『델러웨이 부인』, 토마스 만의 『마의 산』, 그리고 마르셀 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에 나타난 허구적 시간 경험의 양상을 분석했다. 폴 리콰르, 『시간과 이야기 2』, 김한식·이경래 역, 문학과지성사, 2000, 22쪽, 207-210쪽.

조르조 아감벤(Giorgio Agamben)은 “모든 역사개념은 항상 특정한 시간 경험과 결합되어” 있다고 말하면서, “진정한 혁명의 본래적 과제는 따라서 ‘세계를 변화시키는 데’만 있는 것이 아니라 그보다 앞서 ‘시간을 변화시키는 데’ 있다.”라고 주장했다.¹³⁾ 본고에서는 시간성과 정치성을 관련짓는 아감벤의 관점에 적극적으로 동의하면서, 세 작품에 나타난 시간성과 시간 경험에 대한 분석을 통해 이들 작품의 미학적 정치성을 확인하게 될 것이라고 기대한다.

13) 조르조 아감벤, 「시간과 역사: 시점과 연속성에 대한 비판」, 『유아기와 역사』, 조효원 역, 새물결, 2010, 165쪽.

1.2. 선행 연구 검토

아직까지 세 작품을 한자리에 놓고 비교한 연구는 제출되지 않았다. 또한 세 작품에 각각에 대한 연구 역시 충분히 축적되지 않았으며, 세 작품에 나타난 시간 경험에 대하여 본격적으로 다룬 연구는 없다고 보아도 무방한 상황이다. 이런 실정으로 인해, 본 연구에서는 타 학위논문에서 수행하는 것처럼 선행 연구에 대한 비판적인 정리 작업을 하는 것은 어려워 보인다.

이런 작업 대신에 본고는 세 작가에 대한 문학사적 평가를 검토함으로써 이들이 연구 대상으로서의 대표성을 상대적이거나 지나고 있음을 이야기하고자 한다. 그리고 세 작품의 형식(추리소설, 과학소설, 연애소설이라는 장르)과 내용(기억과 정체성 탐색이라는 주제)과 관련한 선행 연구들을 살핍으로써, 본 연구가 선행 연구와 구별되는 지점들을 적시하고자 한다.

1) 문학사적 평가

① 파트릭 모디아노에 대한 문학사적 평가

피에르-루이 레이(Pierre-Louis Rey)는 회고록보다 “기억의 소설”이 우세하게 된 시대에 모디아노가 그의 작품을 통해 “출생에 선행하는 기억 (une memoire qui (...) précède la naissance)”을 꾸며낸다고 적절하게 표현했다.¹⁴⁾

브루노 블랑크망(Bruno Blanckeman)은 파트릭 모디아노가 “쇼아 이후의 상상계를 마음껏 펼쳐보인다(donne libre cours à un imaginaire de

14) Pierre-Louis Rey, “Le roman au XX^e siècle.” Michel Prigent, *Histoire de la France littéraire: Tome 3, Modernités XIX^e -XX^e siècle*, Paris: PUF, 2006, 87-88쪽.

l'après-Shoah)”고 말한다. 그리고 그의 소설이 “도주 중인 존재들로 가득 찬, 붕괴된 공동체(une communauté désagrégée, peuplée d'êtres en fuite)”에 대한 소설이라고 평했다.¹⁵⁾

장-이브 타디에(Jean-Yves Tadié)와 블랑슈 세르키글리니(Blanche Cerquiglini)는 모디아노가 “흔적들을 수집하는 것과 기억을 재구성하는 것을 과업으로 하고 있다(se donne pour tâche de collecter des traces, de reconstituer une mémoire)”고 썼다. 특히 그들은 흥미롭게도 『어두운 상점들의 거리』의 기 롤랑이 모디아노를 상징한다고 주장했다.¹⁶⁾

② 무라카미 하루키에 대한 문학사적 평가

“1980년대의 나쓰메 소세키”라는 평가를 받는 무라카미 하루키는 일본의 문학사에서 무라카미 류, 시마다 마사히코 등과 함께 “신세대 작가”의 범주로 묶인다. 특히 그의 작품 『노르웨이의 숲』은 “쇼와 문학 말기를 장식한 하나의 사건”이라고까지 평해진다.¹⁷⁾

가와니시 마사아키(川西政明)는 “미시마 유키오, 다카하시 카즈미의 죽음과 함께 60년대는 끝, 무라카미 하루키와 함께 새로운 70년대가 시작된 것이었다.(三島由紀夫、高橋和巳の死とともに六〇年代は終り、村上春樹とともに新しい七〇年代が始まったのだった。)”라고 말하며, 하루키라는 작가가 지닌 전환점으로서의 위상을 강조했다.¹⁸⁾

시미즈 요시노리(清水良典)는 “1980년대 이후의 일본 문학은 단순한

15) Bruno Blanckeman, *Le roman depuis la Révolution française*. Paris: PUF, 2011, 206-207쪽.

16) Jean-Yves Tadié·Blanche Cerquiglini. *Le Roman d'hier à demain*, Paris: Gallimard, 2012, 293-294쪽.

17) 호쇼 마사오 외, 『일본 현대 문학사 (하)』, 고재석 역, 문학과지성사, 1998,

18) 川西政明, 『昭和文學史 下卷』, 東京: 講談社, 2001, 555-556쪽. 미시마 유키오(1925-1970)는 1970년 11월에 할복자살하였고, 다카하시 카즈미(1931-1971)는 1971년 5월에 대장암으로 사망했다. 한편 무라카미 하루키는 1979년에 등단하였다. 가와니시가 이야기하는 “새로운 70년대”에서의 ‘70년대’는 ‘1970년부터 1979년까지’라기보다는, 학생운동의 종언 이후를 가리킨다고 보는 것이 좋겠다.

세대교체에 머무르지 않고 전후의 문학사상 최대의 질적인 전환을 맞이하게 되었다”고 보았다. 그리고 그는 무라카미 하루키를 포함한 80년대의 작가들이 ‘실어(失語)’의 경험을 토로한 바 있음을 이야기하면서, “그들은 모두 학생 운동에서 맛본 좌절을 계기로 지적이고 문학적인 화법을 상실했고, 상실로 인한 공동(空洞) 속에서 새로운 이야기 방식을 창조”했다고 평했다.¹⁹⁾

③ 윤대녕에 대한 문학사적 평가

신동욱은 1980년대 이후의 사회적 변화에 따라 미시적 권력이 일상화되었으며, 이러한 상황 속에서 등장한 “개인의 삶 속에서 자아를 지키려는 소설들” 중 하나로 윤대녕의 단편 「은어남시통신」을 들고 있다. 그리고 그는 이러한 소설들에 나타난 “나르시시즘적 개인의 삶”을 “자아도 취라기보다는 개인의 차원에서 자아를 지키려는 시도”로 평가한다.²⁰⁾

진정석은 1990년대 한국문학에서 집단과 역사와 행동으로부터 개인과 일상과 내면으로의 방향 전환이 이루어졌다고 진단하며, “이러한 방향 전환을 90년대의 새로운 미학적 차원으로 정착시킨 작가” 중 하나로 윤대녕을 들고 있다. 그리고 그의 초기작에 대해서 “타자와의 만남을 통해 자아의 분열을 극복하고 개인의 내면적 진실에 도달하는 ‘시원으로의 회귀’ 과정을 매력적으로 그려내”고 있다고 평했다.²¹⁾

정호웅은 1990년대 소설에서 리얼리즘의 한계를 넘어서려는 노력의 일

19) 기요미즈 요시노리, 「1980년대 문학, 포스트모던은 무엇을 가져 왔는가」, 도미오카 고이치로 외, 김경원·송태욱 역, 『오늘의 일본 문학』, 웅진지식하우스, 2011, 176-177쪽. 이 책 말미의 집필진 소개 부분에는 이 글을 쓴 이의 이름이 ‘기요미즈 요시노리’라고 적혀 있다. 그런데 ‘清水’는 ‘기요미즈(きよみず)’라고도 읽고 ‘시미즈(しみず)’라고도 읽지만, 정으로 쓰일 때는 보통 ‘시미즈’라고 읽는다. 본고에서는 서지사항의 기록에 있어서는 해당 책의 표기를 따랐으나, 실제로 이 평론가의 이름은 ‘시미즈’라고 읽기 때문에 본문에는 ‘시미즈’로 표기하였다.

20) 신동욱, 「총론」, 신동욱 편, 『한국 현대문학사』, 집문당, 2004, 26-27쪽.

21) 진정석, 「1990년대와 탈이념시대의 문학: 소설을 중심으로」, 민족문학사연구소 편, 『새 민족문학사 강좌 2』, 창비, 2009, 423쪽.

환으로 등장한 것 중 단연 돋보이는 것으로 환상적 상상력을 들면서, “윤대녕 등이 앞서 이끌고 있는 신화적 상상력의 문학이 한껏 유행으로 속화되지 않는다면 우리 소설의 발전에 큰 힘이 될 것임에 틀림없다.”라고 평했다.²²⁾

이상에서 살펴본 바와 같이, 파트릭 모디아노와 무라카미 하루키, 그리고 윤대녕은 모두 혁명 이후의 프랑스, 일본, 한국의 문학사에서 새로운 전환을 가져온 작가로서 평가받고 있음을 알 수 있다.

2) 장르소설적 외관에 주목한 연구

① 『어두운 상점들의 거리』와 추리소설의 문법

『어두운 상점들의 거리』는 주로 전통적인 추리소설의 관습을 전복시킨다는 점에서 다루어져 왔다. 진 C. 유어트(Jeanne C. Ewert)는 이 작품을 “순수한 반(反)추리소설(the pure antidetective novel)”로 규정하며, 이 작품에서는 고전적인 탐문의 규칙이 “바로잡을 수 없을 정도로 부서져 있다(broken beyond repair)”고 표현했다.²³⁾

패트리샤 메리베일(Patricia Merivale) 과 수잔 엘리자베스 스위니(Susan Elizabeth Sweeney)는 이 작품을 전통적 추리소설의 관습을 패러디하거나 전복시키며, 이를 통해 존재와 인식의 수수께끼에 대한 질문을 던지는 형이상학적 추리소설(metaphysical detective story)의 일종으로 본다. 특히 그들은 이 작품을 형이상학적 추리소설의 계보도에서 아베 코보(安部公房), 폴 오스터(Paul Auster) 등과 같은 위치에 놓는다.²⁴⁾

22) 정호웅, 「소설사의 전환과 새로운 상상력의 태동」, 김윤식·김우종 외, 『한국 현대문학사』, 현대문학, 2014, 631-632쪽.

23) Jeanne C. Ewert, “Lost in the Hermeneutic Funhouse: Patrick Modiano’s Postmodern Detective.” *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*, Eds. Roland G. Walker and Jume M. Frazer, Macomb: Western Illinois Press, 1990.

가와카미 아카네(川上 あかね)는 이 작품에서 제시되는 정보 가운데 사건 해결을 진전시키지 않는 것들이 많다는 점, 수많은 고유명사들 역시 서사의 내부로 의미 있게 통합되지 못한다는 점, 그리고 탐정이 조사하는 사건에 탐정 자신이 연루되어 있다는 점 등을 들면서 이 작품이 포스트모던 추리소설임을 논했다.²⁵⁾

② 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』와 과학소설의 문법

『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』를 과학소설 장르와의 연관 속에서 다룬 연구는 주로 포스트휴먼과 아포칼립스 관련 논의들이었다. 윌리엄 S. 헤이니 II(William S. Haney II)는 ‘하드보일드 원더랜드’에서 뇌 수술에 의해 사이보그(cyborg)가 된 ‘나(私)’가 사실상 죽음에 이르게 되는 점을 들면서, 기술적으로 인간의 의식에 개입함으로써 뇌의 기능을 강화하려는 어떠한 시도도 인간의 정체성과 생존능력에 파국을 가져오게 될 뿐임을 이 작품이 시사하고 있다고 보았다. 또한 그는 ‘세계의 끝’으로 들어갈 때 겪어야 하는 그림자와의 분리가 자아의 도덕적이고 형이상학적인 측면의 상실을 암시하며, 뇌 과학적인 관점에서는 전두엽의 손상으로 볼 수 있다고 말한다. 그러면서 그는 이 작품에서 ‘그림자’의 상실이 겉보기에 인간을 구원하는 것 같지만, 사실은 인간 본성을 위태롭게 만든다는 것을 말하고 있다고 주장한다.²⁶⁾

다나카 모토코(田中素子)는 이 작품을 아포칼립스적 과학 소설(Apocalyptic Science Fiction)의 관점에서 다루면서, 1980년에 발표되어

24) Patricia Merivale·Susan E. Sweeney. “The Game’s Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story”. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Eds. Patricia Merivale·Susan E. Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, 2쪽, 18쪽.

25) Akane Kawakami. *A self-conscious art: Patrick Modiano’s Postmodern Fictions*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000, 5장.

26) William S. Haney II, *Cyberculture, Cyborgs and Science Fiction: Consciousness and The Posthuman*. Rodopi, 2006.

이 작품의 모태가 된 하루키의 중편소설 「마을과, 그 불확실한 벽」과 이 작품을 비교한다. 이러한 비교 작업을 바탕으로 그녀는, 이 작품이 현실에서는 더 이상 어떠한 이상도 지닐 수 없기 때문에 그것을 허구 속에서 찾아 나서는 모습을 보여주며, 작품 내에서 옳고 그름의 구분이 불분명하고, 위기 이후에 주인공이 세계의 재건을 희망할 수 없다는 점을 들면서, 이 작품이 포스트모던 아포칼립스적 성격을 완벽하게 반영하고 있다고 주장한다.²⁷⁾

한편 신희린은 이 작품에서 하루키가 독립적인 현실(stand-alone reality)로서 기능하는 정신신체적인(psychosomatic) 구조로서 개인의 정체성 개념을 상상하고 있다고 말하며, 그러한 점에서 이 작품이 최근 우리의 신체적·정신적 현존의 범위를 확장시켜온 인지 과학 영역에서의 진보를 예견하고 있었다고 사후적인 평가를 내린다. 그리고 그녀는 인간의 마인드웨어(mindware)인 뇌가 육체와 정신 양쪽 모두로서의 반성적이고 다중적인 양태를 지니고 있다는 사실이, 한 개인의 자기동일성과 개별화를 위해서는 사회적 차원이 필요하다는 점을 보여주고 있다는 것을 이 작품이 상기시킨다고 평한다.²⁸⁾

③ 『옛날 영화를 보러갔다』와 연애소설의 문법

『옛날 영화를 보러갔다』뿐만 아니라 윤대녕의 거의 모든 작품이 연애의 문제를 다루고 있기 때문에 여러 비평가들은 윤대녕의 작품 세계에서 연애라는 테마에 대해 이야기해왔다.²⁹⁾ 일찍이 황종연은 윤대녕의 작

27) Motoko Tanaka, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*. Palgrave Macmillan, 2014, 87-89쪽.

28) Haerin Shin, "Unlocking the Mindware: The Responsibility of Building a Solipsistic Universe in Murakami Haruki's Hard-Boiled Wonderland and the End of the World." *Positions* 26(4), 2018, 749-780쪽.

29) 한편 해외문화홍보원(Korean Culture and Information Service)에서 2012년에 발간한 『K-문학: 문학 세계의 새로운 목소리(K-Literature: The Writing World's New Voice)』에서 정여울은 윤대녕을 “한국의 가장 재능 있는 연애소설 작가(Korea's most gifted writer of romantic fiction)” 중 하나라고 소개하며, 그

품 대다수가 “남녀간의 기묘한 인연담 혹은 연애담”을 그리고 있음을 언급했다. 그는 이러한 윤대녕식 연애담에서 서술자-주인공 남성이 타자로서의 여성과 자기 자신 사이에 놓여 있는 거리를 철저하게 깨닫게 된다고 지적하며, 그것이 존재론적 불안을 보여주고 있다고 말했다.³⁰⁾

권희철은 “연애의 곡예술이라고 할 만한 기묘한 긴장이 윤대녕 소설의 한 형식을 이루고 있으며 이것이야말로 윤대녕 소설의 독특한 점”이라고 보았다. 이때 ‘연애의 곡예술’은 윤대녕의 작품에서 남성 주인공과 여성 인물들의 거리가 가까워졌다가 멀어지는 양상을 말하며, 그는 그것이 “늘 어긋남으로만 끝이 난다”는 사실을 적시한다. 그는 이러한 연애가 끝나는 지점에서 펼쳐지는 ‘무(無)’를 응시하려는 윤대녕 소설의 윤리성을 높게 평가한다.³¹⁾

서영채는 윤대녕의 작품이 그려내는 “연애담의 핵심에 놓여 있는 정서적 긴장 상태야말로 그의 소설의 핵자”라고 평했다. 그는 윤대녕 소설의 연애가 대부분 실패로 끝나게 되는 것이 일차적으로 존재론적 불안에 대한 방어라고 보았다. “연애에 실패한 그들에게는 그리워해야 할 것, 채워야 할 것들이 아직 남아 있”게 된다는 것이다. 더 나아가 그는 윤대녕식의 연애 서사가 공포의 시대가 끝나고 난 뒤에 뚜렷해진 불안에 대한 서사적 포착과 더불어 시작되었다고 보았다.³²⁾

조연정은 연애가 “한 인간이 지닌 마음의 스펙트럼을 가장 다양하고 투명하게 보여줄 수 있는 장치”라고 말하며, 윤대녕의 초기 소설에서 연애 이야기가 자주 그려진 것은 “한 마음과 한 마음이 만나고 헤어지는

의 작품에 나타난 연애가 일상적이고 관습적인 성격보다는 현대판 신화의 단초로서의 성격을 띠는 점을 이야기했다. Korean Culture and Information Service, *K-Literature: The Writing World's New Voice*, South Korea: Korean Culture and Information Service, 2012, 57-58쪽.

30) 황종연, 「유적의 신화, 신생의 소설—윤대녕론」, 『비루한 것의 카니발』, 문학동네, 2001, 160-161쪽.

31) 권희철, 「방랑자를 위한 여행안내서—윤대녕론」, 『문학동네』 56, 문학동네, 2008, 445-452쪽 참고.

32) 서영채, 「윤대녕의 연애, 그 철없음의 시」, 『미메시스의 힘』, 문학동네, 2012, 311쪽, 320-322쪽.

일이 반복되는 보편적 인간관계와 인간 실존의 양상을 보다 투명하게 들여다보기 위한 것”이었으리라고 말한다. 그리고 그녀는 1990년대에 윤대녕의 작품에서 연애의 문제가 돋보였던 것은 “그의 소설과 더불어 비로소 개인과 사회의 관계가 아닌 개인과 개인의 순도 높은 만남에 주목할 수 있”는 새로운 감수성이 계발되었기 때문이라고 말한다.³³⁾

이상의 논의들을 비판적으로 참고하되, 본고에서는 세 작품을 추리소설/과학소설/연애소설의 틀을 통해 비교함에 있어서 각 장르가 본질적으로 지니고 있는 시간적 지향성에 초점을 맞출 것이다.

3) 기억과 정체성 탐색의 문제에 주목한 연구

① 『어두운 상점들의 거리』에 나타난 기억과 정체성 탐색

폴 레몽 코테(Paul Raymond Côté)는 모디아노의 작품들에서 “40년대의 점령당한 프랑스와 정체성에 대한 끊임없는 탐험(*la France occupée des années quarante et la quête acharnée d’une identité*)”이 강박적으로 형상화되고 있다고 보았다. 특히 코테는 모디아노가 초기의 작품들과는 달리 이 작품에서는 “개인적 측면에 대한 신문(訊問)을 착수하면서”(en entamant une interrogation sur le plan individuel) “신경통의 지점을 건드린다”(touche à un point névralgique)고 지적했다.³⁴⁾

서수영은 이 작품에서 정체성을 잃어버린, 그리고 그것을 찾아나서야 하는 기 롤랑의 상황이 미로의 이미지로 형상화되고, 이러한 미로 속에서의 체험은 기 롤랑에게는 악몽과도 같은 심연의 체험으로 인식되고 있으며, 미로 속에서 이루어지는 정체성 탐색의 과정은 대조적이면서도 상

33) 조연정, 「겨울에서 봄으로」, 윤대녕, 『반달』, 문학동네, 2014, 421-422쪽.

34) Paul Raymond Côté, “Aux Rives Du Léthé: Mnémosyne et La Quête des Origines Chez Patrick Modiano,” *Symposium* 45 (1), 1991, 315쪽, 320쪽.

보적인 빛과 어두움의 이미지의 변주를 통해 연출된다고 말한다. 그리고 그녀는 이 작품에서 정체성 탐색은 불확실하게 종결되고 재탐색으로 이어진다는 점에서 순환적인 구조를 지니고 있으며, 이는 작품 속 안개와 수증기, 유령 등의 이미지와 밀접한 관련이 있다고 주장한다.³⁵⁾

변광배는 이 작품에서 기 롤랑이 무의지적 기억을 경험하기는 하지만 그것을 통해 과거를 완전히 되찾지 못한다는 점을 지적하며, 모디아노가 프루스트의 기억 이론에 대해 관심을 표명하고 있으나 그것으로부터 어느 정도 거리를 유지하고 있다고 말한다. 또한 그는 서술자가 글쓰기를 통해서 정체성을 확립하고 있다고 말하며, “롤랑의 정체성이 “나는 이야기한다, 그러므로 나는 존재한다.”라는 명제를 바탕으로 하는 ‘서사적 정체성’에 해당한다”고 말한다.³⁶⁾

② 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』에 나타난 기억과 정체성 탐색

스티븐 스나이더(Stephen Snyder)는 이 작품에는 어떠한 과거도 없으며, 작품 속에서 기억은 역사와의 연관성을 잃고 미래를 상상하는 수단으로 기능한다고 말한다. 프루스트의 작품에서 기억이 재현가능한 과거와의 연결 고리인 반면, 이 작품에서 기억은 미래의 경로로서의 경험을 구성하는 능동적 과정이라는 것이다. 그리하여 스나이더는 “비록 통합적인 과거를 되찾을 방법이 없을지라도, 한 개인에게는 의식을 보유할 능력을, 그리고 과거가 없는 경우에도 미래를 구성할 능력이 있다 (although there may be no way to reclaim a corporate past, an individual has the capacity to retain consciousness, to construct a future even in the absence of a past)”는 것이 이 작품에서 제시되고

35) 서수영, 「『어두운 상점들의 거리』에 나타난 정체성 탐색 -미로의 이미지와 순환적 구조를 중심으로-」, 서울대학교 석사학위논문, 2009.

36) 변광배, 「P. 모디아노의 『어두운 상점들의 거리』를 통해서 본 기억, 정체성, 서사의 문제」, 세미오시스 연구센터, 『내러티브와 자아』, 한국외국어대학교 지식출판원, 2015, 116-118쪽, 120쪽.

있다고 보았다.³⁷⁾

매튜 C. 스트레처(Matthew C. Strecher)는 무라카미 하루키의 작품에 나타난 정체성 문제에 대해 세대론적으로 접근한다. 그에 따르면, 이전 세대들이 고도성장의 주역으로 스스로를 규정할 수 있었던 것과는 달리, 패전 이후의 국가 재건 과정에 대한 기억이 없는 하루키의 세대는 경제적 풍요와 안락 속에서 그저 수동적으로 정체성을 부여받을 수밖에 없었으며, 그런 그들에게 1960년대 말의 전공투 운동은 능동적으로 자신들의 정체성을 표현할 수 있는 수단이 되어 주었다. 그런 점을 생각해본다면 이후 학생 운동의 몰락을 목도해야만 했던 하루키의 세대가 심각한 정체성 위기를 겪게 된 것은 자연스러운 일이었으며, 하루키의 작품 전반에서 전공투 이후 시대에 속한 개인으로서의 정체성 형성 문제가 암시적으로 제기되고 있다고 스트레처는 말한다.³⁸⁾

티파니 홍(Tiffany Hong)은 이 작품에 형상화된 무의지적 기억은 프루스트의 그것과는 달리 “자동적인 감각에 의해서가 아니라 사실들의 축적적·반복적인 집합체에 의해서 촉진되며(catalyzed not by spontaneous sensation but by a cumulative, repetitive aggregation of facts)”, “도취적 경험이라기보다는 오히려 트라우마적인 경험(a more traumatic than transporting experience)”이라고 보았다. 그리고 그녀는 이 작품에서 하루키가 “시간상의 한 지점에서 동결된 의식에 대한 프루스트의 환상을 현실화하고 있다(actualizes Proust’s fantasy of a consciousness frozen at one point in time)”고 표현했다.³⁹⁾

37) Stephen Snyder, “Two Murakamis and Marcel Proust: Memory as Form in Contemporary Japanese Fiction.” *In Pursuit of Contemporary East Asian Culture*. eds. Xiaobing Tang and Stephen Snyder, Westview Press, 1996, 71쪽 및 75-76쪽.

38) Matthew C. Strecher, “Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki,” *Journal of Japanese Studies* 25(2). Society for Japanese Studies. 1999, 264-265쪽.

39) Tiffany Hong, *Teleology of the Self: Narrative Strategies in the Fiction of Murakami Haruki*, 2013. University of California, Irvine, PhD dissertation. 69-70쪽, 95쪽.

③ 『옛날 영화를 보러갔다』에 나타난 기억과 정체성 탐색

김종욱은 이 작품이 “일상성 속에서 타락한 인간이 본원적 시간에 대한 탐구를 통해서 새롭게 부활하는 이야기”라고 말했다. 그리고 서술자 남형섭에 의해 이루어지는 기억 회복은 “단순히 과거의 복원이 아니라 과거의 통찰을 되새김으로써 삶의 의미와 자기정체성을 되찾는 과정”이라고 보았다.⁴⁰⁾

우찬제는 『옛날 영화를 보러갔다』를 “시간의 착종과 기억의 소거로 인한 ‘원초적인 카오스’를 경험하고 있는 인물이 기억을 회복하며 서서히 자기정체성을 발견해가는 과정의 이야기”로 보았다. 그는 이 소설에서 시월 회귀는 신화적 지평에서만 일어나는 것이 아니라고 말한다. 사회적 시간과 신화적 시간이 새로운 종합의 차원에서 신화적이면서도 현실적인 시간 감각으로 되살아난다는 것이다.⁴¹⁾

이 작품의 개정판에 실린 해설을 쓴 복도훈은 이 소설이 “잃어버린 기억을 복원하면서 정체성을 되찾고 새로운 사랑을 발견하는 ‘회복기 환자’(니체)의 이야기”라고 말하며, 이 작품의 “영원회귀는 과거를 긍정하는 삶이 현재를 긍정하게 되는 삶의 참다운 이치로 변모하는 것에 대한 명명”이라고 보았다.⁴²⁾

본고에서는 기존의 선행 연구들에서 수행한 것처럼 기억상실 모티프의 표면적인 분석에 천착하지는 않을 것이다. 이러한 모티프 상의 유사성을 비교 연구의 근거로 삼으며, 기억상실이라는 서사적 장치가 각국의 혁명과 관련이 있다고 본다.

40) 김종욱, 『소설 그 기억의 풍경』, 태학사, 2001, 263쪽, 264쪽.

41) 우찬제, 「시간의 그림자 가로지르기, 혹은 신생의 현현」, 『타자의 목소리』, 문학동네, 1996, 433-435쪽.

42) 복도훈, 「잃어버린 시간을 찾아서 —윤대녕의 『옛날 영화를 보러 갔다』를 다시 읽다」, 『눈먼 자의 초상』, 문학동네, 2010, 402쪽, 415쪽.

1.3. 연구의 시각

1) 비교의 근거

아래에서는 세 작품을 한자리에 놓고 비교할 수 있게 해주는 근거를 제시하도록 하겠다. 우선 본 연구가 혁명 이후의 문학을 다룬다는 점에서, 작가들이 각국의 혁명 당시에 20대 초중반의 나이였다는 세대론적 유사성이 첫 번째 비교의 근거가 되어 준다. 이들의 작품 중에서 기억상실증자가 주인공인 작품이 있다는 점 역시 비교 작업의 가능성을 보여주고 있다. 한편, 이러한 기억상실 소설들이 각국에서 발표되었던 시기는 ‘포스트-’라는 접두사가 붙는 다양한 사상들이 유행하던 시기였다는 지성사적인 유사성도 지적해두어야 하겠다.⁴³⁾ 정리하자면 이들 세 작가는 비슷한 나이에 혁명과 환멸을 경험하고, 유사한 지성사적 분위기 속에서, ‘기억상실’이라는 서사적 장치를 작품에 배치했다. 이러한 근거들에도 불구하고 ‘왜 하필 이 세 작가인가’라는 물음은 남는다. 연구자가 확인하지 못한, 동일한 유사성을 지닌 다른 작가가 있을 가능성이 여전히 존재하기 때문이다.

그렇기 때문에 하나의 근거를 더 제시하고자 하는데, 그것은 세 작가 사이에서 성립하는 영향 관계다. 하루키와 모디아노가 서로를 알고 있는지는 미지수이나, 적어도 윤대녕은 이 두 작가에게 영향을 받은 것으로 알려져 있다. 대학에서 불문학을 전공한 윤대녕은 여러 차례 파트릭 모디아노에 대해 언급해왔다. 조선일보에 파트릭 모디아노의 작품에 대한 독서일기를 작성한 바 있으며⁴⁴⁾, 1994년의 단편 「사막의 거리, 바다의

43) 주지하는 바와 같이 데리다, 푸코, 라캉, 들뢰즈 등의 나라인 프랑스는 그러한 사상의 발원지였다. 일본에서는 1970년대 말부터 이를 수용하였고, 이러한 사상적 유행은 1983년 아사다 아키라의 『구조와 힘』의 출판으로 정점을 찍었다. 아사다 아키라 등이 이끌었던 이런 포스트구조주의 열풍은 일본에서 ‘뉴 아카데미즘’이라고 불린다. 한편 아사다 아키라의 『구조와 힘』은 한국에서 1994년에 번역되어 출간되었다. 90년대에 이러한 포스트구조주의 사상을 수입하는 데 있어서 이진경의 활약이 컸다.

거리」에서 서술자는 다른 인물과 대화하면서 파트릭 모디아노가 국내에 대부분 번역되어 있다고 말한다.⁴⁵⁾ 2008년에 발간된 『옛날 영화를 보러 갔다』의 개정판에서 최선주는 파트릭 모디아노의 『어두운 상점들의 거리』를 읽고 있다.⁴⁶⁾ 그리고 등단 20주년인 2010년의 산문집에서 윤대녕은 이렇게 회고한다. “도저히 시를 쓸 수 없다는 절망에 빠져 있을 즈음 읽은 모디아노의 『어두운 상점들의 거리』는 내게 다시 소설을 쓸 수 있는 열망을 안겨주었다. 그 당시 내가 왜 ‘기억 상실의 모티프’에 그토록 빠져 있었는지 지금도 알 길이 없다.”⁴⁷⁾ 그리고 2016년에 장편 『피에로들의 집』을 출간한 기념으로 열린 작가와의 만남 행사에서, 파트릭 모디아노와 윤대녕 작품 사이의 유사성에 대해 이야기한 독자에게 윤대녕은 이렇게 답했다.

“대학 다닐 때 문예지 중 『문예중앙』이 있었어요. 그 책에서 모디아노의 『어두운 상점들의 거리』를 처음 읽었어요. 전문이 실렸는데 어떤 점에서는 모디아노의 영향을 받았다고 할 수 있어요. 어떤 점인지는 모르겠지만 나에게 내장된 감수성과 관련 있다고 생각해요. 정확하게 말하긴 힘들지만 좋아하는 작가이고 『슬픈 빌라』 『도라 브루더』 같은 소설들은 분위기도 비슷하지만 계속 읽게 만드는 흡인력이 있어요. 기억을 잃어버린 존재가 기억을 찾아가거나 자신이 어렸을 때의 기억을 떠올리며 끝나는데 모디아노의 소설은 대부분 기억의 망각, 과거의 망실, 그것을 찾아가는 존재. 그런 구조로 이루어져 있어 제가 많이 공감하는 소설 체계입니다. 제 소설에도 그런 구성의 영향을 받은 것 같다는 생각도 들어요.”⁴⁸⁾

한편 1990년대 한국의 사회와 문학을 논함에 있어서 무라카미 하루키

44) 윤대녕, 『이 모든 극적인 순간들』, 푸르메, 2010에도 실려 있다.

45) 윤대녕, 「사막의 거리, 바다의 거리」, 『남쪽 계단을 보라』, 세계사, 1995.

46) 윤대녕, 『옛날 영화를 보러 갔다』, 문학동네, 2008. [eBook]

47) 윤대녕, 『이 모든 극적인 순간들』, 203쪽.

48) 이는 문학동네 출판사에서 운영하는 네이버 카페에 출판사 직원 중 한 명이 게시한 후기글에 복기되어 있는 내용이다. <https://cafe.naver.com/mhdn/114014>

의 영향을 빼놓을 수 없다. 1996년, 한국의 일본문학 연구자 윤상인은 당시 한국에서의 유례없는 일본문학 수입 현상을 “일본문학 붐(日本文學ブーム)”이라고 표현하며, “이러한 변화의 계기가 된 것은 무라카미 하루키가 일으킨 「하루키 열풍」(こうした変化のきっかけとなったのは村上春樹が巻き起こした「ハルキ旋風」)”이라고 썼다.⁴⁹⁾ 사회학자 김홍중은 약 10년 전에 “하루키 소설의 지진계적 성격”에 대해 적확하게 지적한 바 있다. “90년대 한국 사회가 체험하게 되는 거대서사의 조락(凋落), 이데올로기의 종언, 역사의 종말, 포스트모던의 시작과 같은 사회변동의 충격과가 우리에게서 일종의 정신적 재난으로 체험되었고, 그 재난의 의미와 그에 대한 가능한 대처법을 하루키의 소설이 제공해주었다는” 것이다.⁵⁰⁾ 최근 문학평론가 김영찬은 프레드릭 제임슨의 용어를 빌려 무라카미 하루키가 “일본에서 1980년대 이후의 포스트모던 문학의 이행을 매개한 ‘사라지는 매개자’로 기능”하였을 뿐 아니라, “1990년대 한국에서도 그 같은 사라지는 매개자로서의 역할을 똑같이 반복했다”고 주장했다.⁵¹⁾

49) 尹相仁, 「冒險の時代: 韓國の「村上春樹現象」」, 栗坪良樹·柘植光彦 編, 『村上春樹スタディーズ 05』, 若草書房, 1999, 181쪽. 한편 윤상인은 1990년대에 무라카미 하루키가 한국에서 인기를 얻었던 이유에 대해서 이렇게 설명한 적이 있다. “한국의 젊은 독자들이 무라카미 하루키에 대해서 열광할 수 있었던 것은 둘 사이를 이어주는 공통의 끈이 있었기 때문이며, 그 끈을 발견하게 된 것은 다른 아닌 경제 발전에 따른 사회 진화의 결과였다. 때마침 이념의 시대가 종언을 고하고 한국 사회가 경제적 여유를 누릴 수 있는 단계에 접어들면서, 스스로가 자본주의의 적자(嫡子)임을 숨기지 않고 오로지 자신의 기분과 취향에 따라 다양한 문화에 몸을 내맡기는 세대가 문화 소비 집단의 중심 계층을 이루게 된 것이다. 아울러 미국 대중문화의 세계적 유통구조 속에 함께 놓인 일본의 작가들과 한국의 젊은 독자층 사이에 문화적 동질감 혹은 동시대 감각을 공통 기반으로 삼는 문화적 연대가 자연스럽게 형성되었다. 1990년대의 하루키 신드롬을 이러한 시각에서 해명해보는 것도 무의미하지 않을 것이다.” 윤상인, 「이종교배 시대의 일본문학」, 『문학과 근대와 일본』, 문학과지성사, 2009, 73쪽.

50) 김홍중, 「무라카미 하루키, 우리 시대의 문학적 지진계」, 『마음의 사회학』, 문학동네, 2009, 432쪽.

51) “하루키의 소설은 1990년대 한국문학이 이전 시대의 문학과 단절하면서 자신의 가치와 정체성을 형성해 나가는 과정에서 유력한 참조점을 제공했다. 다시 말해 하루키의 소설은 근본적인 차원에서 한국소설의 형질변화는 물론이고 더 나아가 ‘문학’과 ‘문학성’의 관념을 재조정하고 새롭게 구성하는 데 중요한 매개로 작용했다. 그것을 가능하게 한 것은 일차적으로는 1990년대 등단한 신세대 작가들이 광범위하게 공유한 하루키 소설의 독서경험, 그리고 알게 모르게 적극적으로 이루

윤대녕 역시 이러한 영향의 자장 안에 있었으며, 평론가 남진우는 “하루키 문학의 어떤 측면을 진지하게 소화 변용해서 나름대로 의미 있는 결실을 거둔 경우”로 “윤대녕이나 이웅준”을 언급했다.⁵²⁾

본고에서는 이러한 영향 관계에 대한 실증적 연구를 수행하지 않는다. 대신에 이러한 영향 관계 역시 비교의 근거로 삼는다. 이미 밝혔듯 본고에서는 혁명 이후의 기억상실 소설을 연구 대상으로 삼았다. 이를 위해 본고는 1968년 세계혁명의 원류로 평가되는 프랑스의 68운동과 그것의 동아시아적 현실태(現實態)로서의 일본의 전공투, 그리고 그것들보다 20년 뒤늦게 찾아온 한국의 6월 항쟁에 초점을 두었다. 2016년 작가와의 대화에서 윤대녕에게 질문을 한 익명의 독자는 윤대녕의 작품에서 파트릭 모디아노의 영향을 감지했고, 남진우를 포함한 몇몇 전문 독자들은 윤대녕의 작품에서 무라카미 하루키의 영향을 감지했다. 한편 윤대녕은 파트릭 모디아노에 대한 영향을 강하게 의식하고 있는 듯하다. 그리고 그는 등단 20주년 기념 산문집에서 자신의 독서 편력을 밝혔는데, 프랑스 작가로는 파트릭 모디아노와 미셸 투르니에를, 일본 작가로는 무라카미 하루키와 요시모토 바나나, 그리고 마루야마 겐지를 언급하고 있다.⁵³⁾ 이 중에서 윤대녕과 세대론적 유사성을 공유하면서도 기억상실이라는 서사적 장치를 활용한 작품을 발표한 작가는 파트릭 모디아노와 무라카미 하루키뿐이다.

한편 본고는 클라우디오 기옌(Claudio Guillén)이 제시한 초국가성(supranationality)의 세 가지 모델 중에서 두 번째 모델에 해당하는 연구라고 할 수 있다. 이는 공통의 사회역사적 조건을 근거로 한 비교 연

어진 하루키의 문학적 인식과 스타일에 대한 수용과 추수, 직간접적 모방과 참조다. 물론 여기엔 민주화 이후 한국사회의 변화와 독서대중의 취향 및 문학적 인식의 변화가 중요한 배경의 하나로 자리한다. 그리하여 그렇게 매개자로서의 기능을 다했을 때, 하루키는 이후 특별히 인기를 누리는 외국작가들 중의 하나로 해소된다.” 김영찬, 「무라카미 하루키, 사라지는 매개자와 1990년대 한국문학」, 『한국학논집』 72, 2018, 27쪽.

52) 남진우, 「오르페우스의 귀환 — 무라카미 하루키, 댄디즘과 오컬티즘 사이에서 방황하는 청춘」, 『숲으로 된 성벽』, 문학동네, 1996, 410쪽 각주 2.

53) 윤대녕, 『이 모든 극적인 순간들』, 201-205쪽.

구의 모형이다.⁵⁴⁾ 기옌의 주장에 따르자면 본고에서 연구 대상으로 삼은 이 소설들은 발생론적으로는 독립적이지만 혁명 이후라는 공통의 사회역사적 조건이 함축되어 있으므로 본고에서 수행하고자 하는 연구는 그 정당성을 인정받을 수 있다.

2) 이론적 자원

연구사 검토를 통해서도 알 수 있었듯, 세 작품을 한자리에 두었을 때 눈에 띄는 것은 각각의 작품이 추리소설, 과학소설, 연애소설이라는 특정한 하위 장르의 형식을 취하고 있다는 점이다. 본고에서는 각 장르가 본질적으로 지니고 있는 시간적 지향성에 초점을 맞추고자 한다. 추리소설은 과거에 벌어진 사건이 남긴 흔적을 찾아 그 과거를 재구성하려 한다는 점에서 과거 지향적이다. 반면 과학소설은 주로 과학 기술이 발달한 미래에 벌어지는 일을 상상한다는 점에서 미래 지향적이다. 한편 연애소설은 비-지속적 감정인 열정에 의해 추동되는 연애라는 예외적 순간을 그린다는 점에서 현재 내지는 순간 지향적이다.

한편 세 작품의 시간적 배경 역시 이러한 장르적 본질로서의 시간적 지향성과 관련이 되어 있다. 작품의 발표 시기와 비교해 보면 『어두운 상점들의 거리』(1978)는 13년 전의 과거인 1965년을, 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』(1985)는 1980년대 중후반으로 추정되는 근접미래와 그보다 훨씬 더 미래일 것인 ‘세계의 끝’을, 그리고 『옛날 영화를 보러 갔다』(1994)는 1년이 채 되지 않은 근접과거인 1993년 12월부터 1994년

54) “발생론적으로 독립적이거나, 각기 다른 문명권에 속한 현상이나 과정들이 연구를 위해 수집되어 함께 묶였을 때, 그러한 조사는 공통의 사회역사적 조건들이 함축된 경우 정당화되고 수행될 수 있다.(When phenomena or processes that are genetically independent, or belong to different civilizations, are collected and brought together for study, such an examination can be justified and carried out to the extent that common sociohistorical conditions are implied.)” Claudio Guillén, *The Challenge of Comparative Literature*, Trans. Cola Franzen, Harvard University Press, 1993, 70쪽.

2월까지의 3개월을 시간적 배경으로 한다.

작품의 시간성에 대한 논의를 정교화하기 위해서 본고는 프랑스의 인류학자 마르크 오제(Marc Augé)의 『망각의 형태(Les formes de l'oubli)』(1998)를 기본적인 비교 작업의 틀로 택했다.⁵⁵⁾ 오제는 이 책에서 “시간과 우리의 관계가 무엇보다도 망각을 통해서 받아들여진다”(29)고 주장하면서 망각과 시간의 문제를 결부시켰다. 그는 이 책을 “시간 사용법(l'emploi du temps)에 대한 작은 개론서”(7)라고 소개한다. 그가 말하는 세 가지 “망각의 형태”는 “시간을 ‘형상화하는’ 연출들과 실행들”(37)이다.

첫째, 귀환(歸還, retour)은 현재를 망각함으로써 잃어버린 과거를 되찾는 것을 말한다. 빙의(憑依, possession)에서 벗어나면서 빙의되었던 동안의 기억을 잊고, 빙의되기 전의 자기 자신으로 되돌아가는 것이 오제가 제시하는 귀환의 전형(典型)이다.

둘째, 중단(中斷, suspens)은 ‘과거의 귀환으로서의 미래’를 망각함으로써 현재를 재발견하는 것을 말한다. 이는 과거와 미래로부터 현재를 단절시키고, 순수하고 예외적이며 단편적인 현재의 순간을 미화하는 것이다. 오제는 ‘공위기(空位期, interrègne)’나 ‘간절기(間節期, intersaison)’에 여자가 남자가 되고, 노예가 왕이 되는 성적·사회적 역할의 전도(顛倒, inversion)를 중단과 관련된 의례로 제시한다.

셋째, 재개(再開, re-commencement)는 과거를 망각함으로써 미래를 찾는 것이다. 이때 과거의 망각은 새로운 탄생을 위한 조건을 갖추는 것과 다르지 않다. 이러한 망각의 양상에 상응하는 의례는 입사(入社, initiation)이다.

이러한 세 가지 형태가 세 명의 프랑스 소설가의 작품에서 전형적으로 나타난다고 오제는 말한다. “탁월하다는 것 이상으로 프루스트가 우리로

55) 이하 망각의 형태에 대해서는 막 오제, 『망각의 형태』, 김수경 역, 동문선, 2003; Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, 1998. 기본적으로 국역본의 번역을 따르되, 필요한 경우 원문을 참고하여 번역을 일부 수정할 것이다. 직접 인용하는 경우 본문에 국역본의 쪽수만 표기한다.

하여금 귀환의 경험을 공유케 했다면, 스탕달은 중단 상태의 경험을, 그
락은 가장 정확히 말해서 우리를 시작의 경험에 동참케 하는 사람이다.”

한편, 오제는 “망각이 활용되는 것은 늘 현재”라고 이야기하며, 프랑스
어 시제를 통해 그것을 보여주고 있다. 즉, 기본적으로 세 망각의 형태를
문장으로 표현하였을 때, (조)동사의 시제는 발화시와 사건시가 일치하는
현재시제라는 것이다. 복합과거(“나 돌아왔어(Je suis revenu).”)와 현재
(“나 여기 있어(Je suis là).”), 근접미래(“나 떠날 거야(Je vais partir).”)를
이들 통해 오제가 말하고자 하는 것은, ‘망각’이라는 것은 과거도 미래도
아닌 ‘현재’를 살아가는 방법적 태도라는 것이다.

본고에서는 위에서 살핀 망각의 형태를 기본적인 비교의 틀로 삼되,
약간의 수정을 가한다. 오제는 “망각이 부재하는 악마들림”을 “민족학적
으로 기형의 형태”(67)이라고 불렀다. 그러나 본고에서는 ‘빙의’ 그 자체
를 귀환의 전형으로 본다. 본고에서 시도하는 이론의 수정은 프루스트의
시대와 모디아노의 시대가 지닌 차이를 통해서도 뒷받침된다.

2014년, 스웨덴 한림원은 파트릭 모디아노가 “기억의 예술을 통해 가
장 불가해한 인간의 운명을 일깨우고 점령기의 생활세계를 드러내 왔다”
고 상찬(賞讚)하며 그를 노벨 문학상 수상자로 선정하였다.⁵⁶⁾ 아울러 당
시 스웨덴 한림원 사무총장(Permanent Secretary)이었던 페테르 앵글룬
드(Peter Englund)는 시상식장에서 모디아노를 “우리 시대의 마르셀 프
루스트(a Marcel Proust of our time)”라고 소개하기도 했다.⁵⁷⁾ 하지만
모디아노는 프루스트와 자신의 차이에 대해서 정확하게 알고 있다. 19세
기의 프루스트가 공유했던 완벽한 ‘귀환’은 오늘날 불가능하다는 것이

56) “for the art of memory with which he has evoked the most ungraspable human destinies and uncovered the life-world of the occupation.” (Patrick Modiano - Facts. NobelPrize.org. Nobel Media AB 2019. Sun. 17 Feb 2019. <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2014/modiano/facts/>>.)

57) Alexandra Alter·Dan Bilefsky. “Patrick Modiano, a Modern ‘Proust,’ Is Awarded Nobel in Literature.” *New York Times*. New York Times, 9 Oct. 2014. Web. 17 Feb. 2019. <https://www.nytimes.com/2014/10/10/books/patrick-modiano-wins-nobel-prize-in-literature.html?_r=0>.

다.⁵⁸⁾ 또한 모디아노의 작품에 끊임없이 출몰하는 유령의 이미지는, 본고에서 전도된 귀환의 전형으로 보는 ‘빙의’라는 의례와도 밀접한 관련을 가지는 것으로 판단된다.⁵⁹⁾

마르크 오제의 논의는, 본론에서 세 작품의 시간 경험을 분석하기에 앞서 세 작품이 지니고 있는 핵심적인 시간적 성질을 확인하는 데에 활용될 것이다. 미리 이야기하자면 오제의 논의를 참고함으로써 세 작품이 각각 귀환, 재개, 중단의 시간성을 지닌다는 점을 확인하게 될 것이다.

3) 연구의 구성

이후 본론에서는 본격적으로 모디아노, 하루키, 윤대녕의 소설을 분석할 것이다. 각 장의 1절에서는 세 작품이 추리소설, 과학소설, 연애소설의 형식을 취하고 있다는 점과 빙의, 입사, 전도의 의례적 양상을 지니고

58) 모디아노는 노벨 문학상 수상 연설에서 프루스트와 자신의 차이를 다음과 같이 말했다. “저의 안타까운 견해를 피력하자면, 이제 잃어버린 시간을 찾는 작업은 마르셀 프루스트가 가졌던 힘과 솔직함을 통해서는 더는 이루어질 수 없을 것 같습니다. 프루스트가 그린 사회는 그때껏 안정을 구가하던 19세기의 사회였습니다. 프루스트의 기억은 과거를 마치 살아 있는 그림처럼 세세한 결까지 하나도 놓치지 않고 되살립니다. 하지만 오늘날의 기억은 자기에 대한 확신을 많은 부분 잃은 채 기억상실과 망각에 맞서 끊임없이 싸워야 하는 듯합니다. 이 차폐, 모든 것을 뒤덮고 있는 이 군집한 망각으로 인해 우리가 끝내 포착할 수 있는 것은 과거의 조각들, 뚝뚝 끊긴 흔적들, 달아나려 하기에 도무지 붙잡을 수 없는 인간의 운명일 뿐입니다. / 그러나 이 거대한 망각의 백지 앞에서, 갈 곳 모르고 대양을 표류하는 빙산처럼 반쯤 지워져버린 어떤 말들을 되살리는 일은 분명 소설가의 소명일 것입니다.” 파트릭 모디아노, 권수연 역, 「거대한 망각의 백지 앞에서」, 『문학동네』 82, 문학동네, 2015, 584-585쪽.

59) 모디아노 작품에 자주 나타나는 유령에 대해서는 다양한 연구들이 제출된 바 있다. 모디아노의 작품을 ‘유령’이라는 키워드로 읽어 낸 선구적인 저작은 다니엘 파로시아(Daniel Parrochia)의 『유령 존재론』(1996)이다. 파로시아는 파트릭 모디아노의 작품에 나타난 인물들이 온전한 정체성을 지니지 못한 유령적 존재임을 지적하며, 그의 작품이 “유령들의 세계(un univers de fantômes)”를 그리고 있다고 평한다. 그는 모디아노의 작품 속 유령들이 “다른 유령들을 기억하는 능력(la faculté de se souvenir des autres fantômes)”을 지녔으며, 존재하기 위해서 타자를—그리고 그렇게 함으로써 자기 자신을—기억해야 한다는 것을 보여준다고 본다. Daniel Parrochia. *Ontologie fantôme: essai sur l'œuvre de patrick modiano*, Fougères: Encre Marine, 1996, 1장 참고. 특히 22쪽 및 30-31쪽.

있다는 점을 중심으로 세 소설이 지닌 시간성을 살핀다. 이는 세 작품에 형상화된 시간 경험을 분석하기 위한 단초 역할을 한다.

다음으로 각 장의 2절에서는 세 작품에서 회귀하는 증상의 형식과 관련해서 시간 경험의 양상을 분석한다. 이러한 작업을 통해서 세 작품에서 회귀하는 ‘억압된 것’이 『어두운 상점들의 거리』에서는 ‘유령’, 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』에서는 ‘영상화된 무의식’, 그리고 『옛날 영화를 보러갔다』에서는 ‘변증법적 이미지’의 형태를 지니고 있음을 밝히게 될 것이다. 그리고 이 형식에 관련된 이론적 논의들을 참고하여 이들 작품이 각각 시간의 탈구, 소멸, 그리고 정지라는 시간 경험을 형상화하고 있음을 확인할 것이다.

마지막으로 각 장의 3절에서는 세 작품에서 회귀하는 ‘억압된 것’의 내용을 토대로 하여, 각 작품에 형상화된 시간 경험의 양상이 어떤 의미를 지니는지를 살필 것이다. 우선 세 작품에서 회귀하는 억압된 것의 내용이 『어두운 상점들의 거리』에서는 1940년대 독일 점령기의 이야기, 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』에서는 ‘세계의 끝’의 이야기, 『옛날 영화를 보러갔다』에서는 유신 정권 말기의 이야기임을 확인하고, 각국의 사회역사적 맥락을 고려하여 이러한 내용을 해석한다.⁶⁰⁾

60) 본고는 문학과 사회의 관계에 대해서 신형철의 논의에 기대었다. 신형철은 정신 분석학의 두 가지 중요한 업적, 즉 욕망의 ‘대상’과 욕망의 ‘원인’의 구분과 ‘현실(reality)’과 ‘실재(the real)’의 구분을 바탕으로 하여 재현의 대상으로서의 ‘현실’과 재현의 원인으로서는 ‘실재’를 구분한다. 문학 텍스트에 재현되어있는 것은 어떤 현실이다. 그러나 그것이 특정 양상으로 재현된 원인이 따로 존재한다는 것이다. 이때 그 원인으로서는 실재는 그 자체로는 재현되지 않으며, 사후적으로만 드러날 수 있다. 그는 프레드릭 제임슨의 ‘정치적 무의식’ 논의를 경유하여 그가 구분한 재현의 원인으로서는 실재를 역사 그 자체로 본다. 신형철, 『이상(李箱) 문학의 역사철학적 연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2012, 33-36쪽.

2. 『어두운 상점들의 거리』 : 시간의 탈구

2.1. 추리소설의 외관과 ‘귀환’의 서사

때는 1955년, 갑작스럽게 기억을 잃고 방황하던 한 남자는 콘스탄틴 폰 위트(Constantine Von Hutte)의 흥신소에 가서 자신의 과거를 찾아 줄 것을 의뢰한다. 그러나 위트는 그에게 ‘기 롤랑(Guy Roland)’이라는 새 이름과 함께 “신분 증명서(état civil)”를 제공해주면서, 과거에 대한 미련을 버리고 자신과 함께 일할 것을 권유한다.

친애하는 ‘기 롤랑’ 군, 지금부터는, 더 이상 과거를 돌아보지 말고 현재와 미래를 생각하세요. 당신에게 나와 함께 일할 것을 제안합니다...

Mon cher << Guy Roland >>, à partir de maintenant, ne regardez plus en arrière et pensez au présent et à l’avenir. Je vous propose de travailler avec moi... (16)

이렇게 새로운 정체성을 부여받은 기 롤랑이 위트와 함께 일한 지 8년째가 된 1965년, 위트는 사설탐정 직에서 은퇴하고 니스로 떠나기로 한다. 앞으로 어떻게 할 것이냐는 위트의 물음에 롤랑은 자기 자신의 과거의 흔적을 따라가 볼 것이라고 말한다. 그는 잡힐 듯하면서도 쉽사리 잡히지 않는 지난날의 기억을 되찾기 위해 길을 나선다.

위의 내용은 파트릭 모디아노의 『어두운 상점들의 거리』(1978)⁶¹⁾의

61) 이 글에서 인용되는 파트릭 모디아노의 텍스트는 다음과 같다. 기본적으로 한국어 번역본의 번역을 따를 것이고, 필요한 경우 프랑스어 원문을 참고하여 번역을 수정하여 인용하도록 하겠다. 이후 인용할 경우 본문에 프랑스어 원문의 쪽수만 표기한다. Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Paris: Gallimard, 1978; 파트릭 모디아노, 『어두운 상점들의 거리』, 김화영 역, 문학동네, 2010.

줄거리이다. 이 작품은 모디아노의 여섯 번째 장편소설이며, 그는 이 작품으로 공쿠르상(Le Prix Goncourt)을 수상하는 영예를 누린다. 작품의 줄거리 자체는 단순해 보이지만, 세부적으로 들여다보면 결코 쉽게 접근할 수 있는 작품이 아니라는 점을 알게 된다. 온전하게 의미화되지 않은 채 남아 있는 지점들이 작품 곳곳에 자리하고 있어, 이 작품의 완전한 해석을 불가능하게 하면서 동시에 다양한 해석을 가능하게 하고 있다.

줄거리를 통해서 알 수 있듯, 이 작품은 추리소설처럼 보인다. 기본적으로 추리소설은 재현되는 차원과 재현하는 차원의 존재론적 분리에 근거하고 있다.⁶²⁾ 지나가버린 과거를 지금 여기에 재현해내려는 탐정의 욕망에 의해 추동된다는 점에서 추리소설은 본질적으로 과거 지향적인 장르라고 할 수 있다.

하지만 이 작품은 추리소설의 본령에 충실하지 않으며, 오히려 그것을 패러디하고 있다. 그래서 증인들이 결정적인 이야기를 할 때면 그들의 목소리는 “안개(brouillard)”(50)에 짓눌리고 “전철들의 소음(bruit des métros)”(61)에 파묻힌다. 탐정이 뒤지는 문서들 속의 수많은 글자들은 유의미한 단서가 되지 못하고 그저 허공을 떠다닌다.⁶³⁾

이 작품에서는 프루스트적인 귀환의 가능성 역시 부정된다. 2장에서 소나쉬체가 서술자에게 휘파람으로 들려주는 <알라베르디>는 그의 가슴을 몽클하게 만들 뿐, 어떠한 기억도 회복되지 않는다. 또한 같은 장에서, 어느 신부의 향수 냄새는 서술자에게 무언가를 되살아나게 하는 느낌을 주지만, 그게 무엇인지는 그도 알지 못한다. 33장에서 앙드레 빌드메르가 서술자에게 젊은 날의 기억을 들려주는 다음의 대목은 무의지적 기억이 얼마나 힘든 것인지를 보여준다.⁶⁴⁾

62) 김홍중, 「추리소설의 발생에 관한 문학사회학적 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1998, 18쪽 참고.

63) “글자들이 춤을 춘다. 나는 누구일까?(Les lettres dansent. Qui suis-je?)”(106)

64) 데빌라 쿡크는 이 장면에서 모디아노가 프루스트적인 ‘특권적 순간들(des moments privilégiés)’을 아이러니하게 참조하고 있다고 보았다. Dervila Cooke, *Present Pasts: Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*, Rodopi, 2005, 180쪽.

— 그날 저녁에, 결혼을 축하하기 위해, 네 친구 루비로사가 우리를 에덴
록으로 식사자리에 데리고 갔잖아... 그래, 이제 좀 알겠어? 기억나?...

그는 이제 막 엄청난 육체적 노력을 해주었다는 듯이, 안도의 한숨을 내
쉬었다. 그는 프레디와 게이 오를로프가 종교 결혼을 한 그날, 햇빛과 천진
난만한 기분이 넘치던, 아마도 우리들 젊은 시절의 특권적 순간들이었던 그
하루를 되살려내느라고 기진맥진한 것 같았다.

— Le soir, pur fêter ce mariage, ton ami Rubirosa nous a emmenés
dîner à Éden Roc... Alors, ça y est? Tu te rappelles?...

Il souffla, comme s'il venait de fournir un gros effort physique. Il
paraissait épuisé d'avoir évoqué cette journée où Freddie et Gay Orlow
s'étaient mariés religieusement, cette journée de soleil et d'insouciance,
qui avait été sans doute l'un des moments privilégiés de notre jeunesse.
(191)

그렇다고 해서 이 작품이 교착(膠着) 상태에 빠져있기만 한 것은 아니
다. ‘기 롤랑’에게 아버지의 유령이 빙의함으로써 기억의 회복과 사건의
해결이 어느 정도 이루어지는 것으로 보인다.⁶⁵⁾ 이와 관련하여 특히 흥
미로운 것은 서술자의 나이에 관한 대목들이다. 서술자가 찾아가는 등장
인물들 중 외르퇴르는 그의 나이를 가늠하지 못하고, 스티오파는 그를
젊다고 형용하며, 망수르는 그를 젊은이라고 표현한다.⁶⁶⁾

65) 연구자들은 본고의 주장과 유사한 맥락의 언급을 한 적이 있지만, 이에 대해 본
격적으로 논하지는 않았다. “Rue des Boutiques Obscures can be interpreted as
a sort of filial adieu, a final, valedictory attempt to exorcize the paternal past
- and along with it, of course, the period it so largely comprises: the
traumatic ‘dark year’ of the Occupation.”(Alan Morris, *Patrick Modiano*, Berg,
1996, 88쪽.) “Writing fills a void peopled by shadows while exorcising the
demons of the narrators’ fathers’ pasts.”(William VanderWolk, “Whose
Memory is This?: Patrick Modiano’s Historical Method.” *Paradigms of
Memory*. Eds. Martine Guyot-Bender and William VanderWolk, New York:
Peter Lang, 1998, 55쪽.)

66) 데빌라 쿠크는 외르퇴르가 서술자의 나이를 파악하지 못하는 점과 스티오파가
서술자를 젊다고 묘사하는 점이 아버지와 아들이 “융합(merging)”되어 있다는 것
을 보여주는 근거라고 말했다. 그럼에도 불구하고 쿠크는 서술자가 지미 페드로
스테른과 동일한 인물이라고 보는데, 본고는 이 점에서는 그녀와 의견을 달리 한

— 참 이상하군요, 라고 외르퇴르가 나를 빤히 바라보며 말했다. 당신 나이가 얼마쯤 됐는지 말하기가 어렵겠는걸요.

— C'est curieux, a déclaré Heurteur en me fixant, on ne pourrait pas dire l'âge que vous avez. (22)

— 아니 그렇지만, 당신은 아직 젊은데요...

젊다고? 나는 내가 젊다고 생각해본 일은 한 번도 없었다. 나와 아주 가까운 곳 벽에 금빛 테가 달린 큰 거울이 하나 걸려 있었다. 나는 내 얼굴을 비춰보았다. 젊다고?

—오... 그다지 젊지 않답니다.....”

— Mais pourtant, vous êtes encore jeune...

Jeune? je n'avais jamais pensé que je pouvais être jeune. Un grand miroir avec un cadre doré était accroché au mur, tout près de moi. J'ai regardé mon visage. Jeune?

— Oh... je ne suis pas si jeune que cela... (41, 강조는 연구자)

— 당신 같은 젊은이에게 알렉의 사진들을 주는 것은 나를 기쁘게 해요...

— Ça me fait plaisir de donner à un garçon comme vous des photos d'Alec... (148, 강조는 연구자)

만약 서술자 ‘기 롤랑’과 그가 자신일 것으로 상정하는 ‘지미 페드로 스테른’이 동일 인물이라면 그는 1912년 생이기에 작품의 시간적 배경으로 설정되어 있는 1965년에는 이미 50세가 넘은 상태이다. ‘젊은(jeune)’이라는 형용사와 ‘젊은이(garçon)’라는 명사가 일반적으로 어울리지 않는 나이인 것이다. 그런 점을 생각해보았을 때 둘은 동일 인물이 아니라고 보는 것이 자연스럽다. 오히려 ‘나’는 ‘지미 페드로 스테른’의 아들이라는 주장이 가능해진다.

텍스트에서 그러한 주장을 뒷받침해줄 확실한 근거를 찾는 것은 불가

다. Dervila Cooke, 앞의 책, 188쪽.

능하다. 하지만 ‘기 롤랑’이 페드로의 아들이라는 가정 하에 텍스트를 들여다보았을 때, 심상치 않은 대목들이 포착되는 것은 부인할 수 없는 사실이다. 이를테면, 43장에서 한 여자가 길에서 공놀이를 하는 아이들이 ‘페드로’라는 이름의 아이를 부르는 것을 듣고는 페드로와 드니즈를 떠올린다. 그런데 맥락상 ‘페드로’라고 추측되는 아이가 아나톨 드 라 포르주가로 들어선다. 흥미롭게도 2장에서 서술자가 소나쉬체와 만나기로 약속한 곳 역시 아나톨 드 라 포르주 가이다. 말하자면 서술자와 ‘페드로’라는 이름의 아이가 겹쳐지는 것이다. 그리고 26장에는 과거에 페드로를 만난 적이 있는 한 남자가 초점화자로 등장하는데, 그는 “아들과 함께 있는(avec un enfant)”(173) 자신만큼 페드로가 한가롭고 행복하기를 바란다. 본고의 주장처럼 페드로가 유령이 되어 아들에게 빙의했다면 그들은 이 남자가 바라는 것처럼 함께 있는 것이다.

그리고 모디아노의 개인사와 작품 세계를 참고하면 이러한 주장도 충분히 개연성이 있어 보인다.⁶⁷⁾ 뿐만 아니라 이러한 주장은 텍스트 내의

67) 콜린 W. 네틀벡(Colin W. Nettelbeck)과 프넬로프 A. 유스틴(Penelope A. Hueston)은 이 작품에서 공백으로 남아있는 1943년과 1955년 사이가 모디아노의 부모님이 만난 시기와, 모디아노 자신의 유년기와, 동생 루디의 유년기를 모두 포함하는 시간이라는 것을 지적하고, 이 책이 루디와 아버지 모두에게 바쳐진 책이라는 사실에 주목한다. 그리하여 어두운 상점들의 거리는 아버지의 시간과 동생의 시간, 어른의 시간과 아이의 시간, 전쟁의 시간과 전후의 시간이 공존하고 있다고 보고, 작중 다양하게 나타나는 어린아이의 이미지에 대해 논하였다. (Colin W. Nettelbeck·Penelope A. Hueston. *Patrick Modiano: pièces d'identité, écrire l'entretemps*. Paris: Lettres Modernes, 1986. 7장.) 지미 페드로 스테른은 1912년 생으로 설정되어 있는데, 파트릭 모디아노의 아버지 역시 1912년 생이다. 우선 텍스트에 주어진 정보로만 추론하자면, 페드로와 드니즈가 1939년에 결혼하였고 1943년에 헤어졌는데, 자녀에 대한 언급이 전혀 없는 것으로 보아 페드로와 헤어진 뒤 아들을 낳았다고 볼 수 있겠다. 이러한 점은 파트릭 모디아노가 초기에 자신을 1943년 생으로 소개했다는 점과 함께 생각해 보면 흥미롭다. 한편 알랭 모리스는 『슬픈 빌라(Villa Triste)』(1975), 『호적부(Livret de famille)』(1977), 그리고 『어두운 상점들의 거리』(1978)가 초기 3부작으로부터의 “급진적 이탈(radical departure)”을 보여주고 있다고 보았고, 이들 세 작품을 “상상적 자서전(imaginary autobiography)”이라는 동일한 테마의 변주로 보았다.(Alan Morris, 앞의 책, 64쪽, 2쪽) 세 작품은 초기 3부작과 달리 모두 1960년대에서 1970년대 사이를 배경으로 하고 있다. 『슬픈 빌라』의 서술자는 1943년 생으로 추정되고 『호적부』의 서술자는 1945년 생이며, 이들은 40년대에 사라진 아버지에 대해 알고 싶어 한다. 『어두운 상점들의 거리』의 서술자도 비슷한 나이일 수 있다.

여러 의문들을 해결해줄 수 있기 때문에 설득력을 가질 수 있다. 스티오파와 망수르가 ‘나’를 젊게 보는 것은 그들의 눈앞에 있는 이가 실제로 20대의 육체를 가졌기 때문일 것이며, 스티오파의 말에 젊지 않다고 말하는 ‘나(je)’는 ‘기 롤랑’이라는 이름을 위트에게 받은 자가 아닌 그의 아버지 페드로인 것이다. 그렇다면 외르퇴르가 서술자의 나이를 가늠하기 어렵다고 한 이유는 무엇일까. 그가 기 롤랑을 보고 떠올리는 시절은 까마득한 과거이다. 그런데 그렇게나 오래 전에 봤던 사람치고는 그의 앞에 있는 기 롤랑은 너무나 젊게 느껴졌기 때문에 나이를 쉽사리 판단하기 어려웠던 것이라는 설명이 가능하다.

물론 서술자가 페드로의 아들이므로 외모가 조금은 비슷할 것이며, 그래서 외르퇴르는 페드로를 떠올릴 수 있었을 것이다. 15장에서 엘렌 필그람이, 33장에서 앙드레 빌드메르가 서술자를 보고 페드로로 알아보는 것 역시 이러한 관점에서 설명이 가능하다. 특히 필그람은 자신을 찾아온 서술자에게 “당신은 그다지 변하지 않으셨군요.(Vous n’avez pas beaucoup changé)”(108)라고 말한다. 사실은 페드로의 아들이 찾아온 것이지만, 그를 페드로라고 착각한 필그람은 페드로가 늙지 않고 예전처럼 젊음을 유지하고 있는 것처럼 느꼈기에 이렇게 말한 것이라고 할 수 있을 것이다.

1장을 제외한 작품 대부분에서 페드로는 아들의 몸에 빙의해있는 것으로 보인다. 텍스트 내에서 페드로의 유령은 어떠한 기척도 없이 은밀하게 출몰한다. 이러한 반복적인 출몰로 인해 ‘나’는 의식의 연속성을 잃는다. ‘나’가 엘렌 필그람에게 아래와 같이 말하는 대목은, 10년 전에 발생한 기억상실에 대한 것이라기보다는 오히려 빙의로 인해 자꾸만 기억의 연속성을 잃는 것에 대한 호소로 읽힐 여지가 있다.

— 생각해보세요, 하고 나는 그녀에게 말했다. 내가 완전히 안개 속에 묻혀 있는 것 같다는 느낌을 갖게 되는 순간들이 있어요... 내 기억에는 공백들이 있어요...

— Figurez-vous, lui dis-je, qu'il y a des moments où j'ai l'impression d'être dans un brouillard total... J'ai des trous de mémoire... (111-112)

같은 맥락에서, 기 롤랑이 앙드레 빌드메르에게 “얼마 전부터 상태가 매우 좋지 않아.(Ça ne va pas très fort depuis quelque temps.)”(189)라고 말하는 부분 역시 지적해둘 수 있겠다. 기 롤랑의 기억상실증은 10년 전에 발생하였다. 그렇게 오래 전의 일인데도 불구하고 왜 그는 ‘오래 전부터(depuis longtemps)’라고 표현하지 않는 것일까. 어쩌면 이 역시 최근 들어 병의에 시달리는 기 롤랑 자신의 상황을 호소한 것으로 볼 수 있다.

이제까지의 논의를 통해, ‘기 롤랑’은 오이디푸스와의 같은 인물임을 알 수 있다.⁶⁸⁾ 그는 오이디푸스처럼 자기 자신의 기원을 찾는 탐정이다. 또한 그는 ‘하나이면서 여럿’인데, 그에게 아버지의 유령이 씌어 있기 때문이다. 이 작품은 이처럼 병의라는 의례적 양상을 통해서 ‘과거가 현재 속으로 돌아오는’ 귀환의 시간적 형상을 보여주고 있다.

68) 제랄드 프린스(Gerald Prince)는 이 작품의 서술자가 오이디푸스와 같다고 두 번 언급한 적이 있다. 1992년에 쓴 글에서는 자신의 기원을 찾는다는 점과 범죄에 얼마간 책임이 있는 것으로 보인다는 점을 들면서 기 롤랑을 오이디푸스라고 불렀다. 2018년에 쓴 글에서는 기 롤랑이 추적하는 페드로 맥케부아(Pedro McEvoy)라는 등장인물은 이름의 이니셜 P와 M이 파트릭 모디아노와 같고, 맥케부아(McEvoy)라는 그의 성은 모디아노의 아버지의 친구 프레디 맥케부아(Freddie McEvoy)의 그것과 같다는 점, 그리고 페드로 맥케부아가 어머니(Mother)를 연상시키는 뮈트(Muth)라는 예명으로 모델 활동을 했던 드니즈 쿠드뢰즈라는 등장인물과 결혼한 지미 페드로 스테른과 동일 인물일 수 있다는 점, 모디아노 아버지의 친구 프레디 맥케부아가 패션 모델과 결혼했고, 모디아노의 어머니도 모델 활동을 한 적이 있다는 점 등을 이야기하며, 기 롤랑은 오이디푸스와 같은 인물이라고 주장한다. Gerald Prince, *Narrative as Theme: Studies in French Fiction*, University of Nebraska Press, 1992, 125쪽; Gerald Prince, “Improper Nouns: Patrick Modiano’s Rue des boutiques obscures,” *Yale French Studies* 133, Yale University Press, 2018, 76쪽.

2.2. 탈구된 시간으로서의 유령의 시간

이 작품에서 회복되는 기억은 기 롤랑 자신의 것이 아니라 유령 페드로의 것이라는 점에서, 즉 그러한 기억의 회복이 유령의 빙의를 통해서 이루어진다는 점에서, 이 작품에서 회귀하는 ‘억압된 것’은 ‘유령’의 형식을 취하고 있다. 그렇다면 유령은 어떤 존재인가. 자크 데리다의 통찰에 따르면 유령은 “되돌아오는 것”이다.⁶⁹⁾ 흥미롭게도 기 롤랑의 몸에 빙의한 페드로는 자신을 정확히 ‘유령(revenant)’이라고 표현한다.

우리는 공원을 지났고 뉴욕 가로 접어들었다. 거기, 강변로의 나무들 아래서 나는 꿈을 꾸고 있는 듯한 불쾌한 기분을 느꼈다. 나는 벌써 나의 삶을 다 살았고 이제는 어느 토요일 저녁의 따뜻한 공기 속에서 떠돌고 있는 유령에 불과했다.

Nous avons dépassé les jardins et nous nous sommes engagés dans l’avenue de New-York. Là, sous les arbres du quai, j’ai eu l’impression désagréable de rêver. J’avais déjà vécu ma vie et je n’étais plus qu’un revenant qui flottait dans l’air tiède d’un samedi soir. (63)

이렇게 유령이 돌아오는 시간, 즉 유령의 시간은 어떤 시간인가. 우선 이 작품을 이루고 있는 장들 중에서 메모(19, 41장), 전보(6, 23, 28, 29, 30장), 편지(5, 27, 36, 40장), 회상(18, 21, 24, 31, 37장), 전지적 작가 시점으로 서술되는 장(26, 32, 34, 43장)을 제외하고 나면, 실질적으로 대부분의 장의 시간적 배경이 밤이라는 것을 알 수 있는데, 말할 것도 없이 밤은 유령이 나타나는 시간이다.⁷⁰⁾ 특히 아래 장면은 텍스트 내에서 ‘기

69) 자크 데리다, 『마르크스의 유령들』 (제2판), 진태원 역, 그린비, 2014, 35쪽. 유령이라는 뜻의 프랑스어 명사 ‘revenant’은 ‘다시 오다, 돌아오다’라는 뜻의 동사 ‘revenir’의 현재분사형과 형태가 같다.

70) 벤야민은 독일 비애극에 대한 연구에서 이렇게 썼다. “비애극에서 유령이 출몰하는 시간은 모든 비극적인 공판에 요구되는 낮 시간과 대조된다.” 발터 벤야민, 『독일 비애극의 원천』, 최성만·김유동 역, 한길사, 2009. 202쪽.

롤랑'이 아버지의 유령을 처음이자 마지막으로 발견하는 대목으로 추정되는데, 여기에서 유령과의 대면은 역시 밤에 이루어진다.

밤이었다. 건물들로 둘러싸인 또 다른 광장. 저 안쪽으로는 센 강, 왼쪽에는 뤼토 다리. 그리고 길게 이어져 있는 섬. 자동차의 행렬들이 다리를 건너가고 있었다. 나는 그 모든 건물의 정면 벽들과 내가 서 있는 창과 똑같이 불 켜져 있는 그 모든 창들을 바라보았다. 그 층계들과 승강기들의 미로 속에서, 저 수백 개의 벌집들 속에서, 한 남자를 발견했던 것이다. 어쩌면 그 남자는...

나는 이마를 창유리에 바짝 갖다 댔다. 그 아래 각 건물의 입구에는 밤새도록 밝혀져 있을 노란 불빛이 비치고 있었다.

Il faisait nuit. Un autre square bordé d'immeubles. Au fond, la Seine et à gauche, le pont de Puteaux. Et l'île, qui s'étirait. Des files de voitures traversaient le pont. Je regardais toutes ces façades et toutes ces fenêtres, les mêmes que celle derrière laquelle je me tenais. Et j'avais découvert, dans ce dédale d'escaliers et d'ascenseurs, parmi ces centaines d'alvéoles, un homme qui peut-être...

J'avais collé mon front à la vitre. En bas, chaque entrée d'immeuble était éclairée d'une lumière jaune qui brillerait toute la nuit. (46)

이 장면에서 밤이 유령과의 대면이 이루어지는 시간이라는 것을 이야기하기 위해서는 기 롤랑이 발견한 남자가 유령이라는 점을 부족하게나마 밝힐 필요가 있겠다. 정신분석학의 논리에 따르면, 기 롤랑이 그를 발견한 것은 이미 그 남자가 그를 응시하고 있었기 때문이다.⁷¹⁾ 유령적 타자는 항상 이미 우리를 응시하고 있다. 그러나 우리는 그것을 제대로 보

71) 라캉은 주체의 시선에 대한 타자의 응시의 선재성을 이야기한다. 우리가 어떤 대상을 보기에 앞서 이미 그 대상이 우리를 보고 있었다는 것이다. 주체가 바라보는 대상 속에는 대상 이상의 무언가, 욕망의 원인인 대상 a가 존재하며, 시각과 관련해서 그것은 주체가 자신의 시야를 확립하기 위해 억압했던 타자의 응시이다. 시선과 응시에 대해서는 자크 라캉, 『자크 라캉 세미나 11권-정신분석의 네가지 근본 개념』, 맹정현·이수련 역, 새물결, 2008, 6-9장.

지 못한다. 그렇기 때문에 ‘나’는 창밖을 통해 발견한 남자가 누구인지 더 이상 말해주지 못하는 것이다.⁷²⁾ 다만 남자와 불빛 사이의 환유적 관계는 남자가 불빛처럼 손으로 잡을 수 없는 존재라는 것을 암시한다고 볼 수 있다. 그러한 존재는 존재자 없는 존재인 유령이다. 텍스트에서 위의 대목 다음에는 한 줄이 비워져 있고, 그 다음 줄에서 다시 스티오파가 말을 건넨다. 이러한 공백은 서술자의 의식이 불연속적임을 보여준다. 물론 이는 빙의로 인한 것이다.

이보다 더 중요한 것은 유령의 시간이 탈구(脫臼)된 시간이라는 점이다. 데리다는 햄릿의 대사 “시간이 이음매에서 벗어나 있다(The time is out of joint).”를 빌려 이음매에서 어긋나 있는, 비틀려있는 시간에 대해서 논했는데, 그에 따르면 이러한 시간의 “어긋남은 타자의 가능성 자체”이다. 말하자면 이 작품의 탈구된 시간을 통해 과거의 유령이 현재 속으로 돌아오게 되는 것이다.⁷³⁾

겉보기에는 이 작품은 선형적인 흐름에 따라 전개되는 것처럼 보인다. 그러나 자세히 살펴보면 이 작품이 연대기적인 시간의 질서에 따르지 않고 있다는 것을 알 수 있다. 가장 단적인 증상을 살펴보도록 하자. 기 롤랑은 신문에 실린 부고⁷⁴⁾를 통해 스티오파의 소식을 알게 된다(2장). 그는 11월 5일에 스티오파를 만나러 가고, 그의 아파트에서 사진들을 살펴보다가 게이 오를로프의 존재를 알게 된다(3-4장). 기 롤랑의 편지에 대한 답장에서 위트는, 베르나르디에게 전화를 걸어 오를로프에 대한 정보를 요청하라고 제안한다(5장). 그런데 장 피에르 베르나르디는 서술자가 그녀에 대해서 알기도 전인 10월 23일에 이미 그녀의 정보를 보냈다(6

72) 데리다는 햄릿의 아버지의 유령이 면갑을 두르고 있어서 이를 면갑 효과라고 불렀다. 자크 데리다, 앞의 책, 26-30쪽.

73) 위의 책, 52쪽, 59쪽.

74) 국역본에서는 11월 5일이라는 날짜가 생략되어 있다. 한국어 번역자 김화영은 이 작품의 시간적 어긋남을 봉합하고자 이를 생략한 것으로 보인다. 국역본에서는 “구일제九日祭는 러시아정교회正敎會, 클로드 로랭 가 19번지, 파리 16구에서 거행될 예정입니다.”(26)라고 번역된 부분의 프랑스어 원문은 이렇다. “<<L’office du 9^e jour sera célébré le 5 novembre en l’église orthodoxe russe, 19, Claude-Lorrain, Parix XVI^e.” (27, 강조는 연구자.)

장) 그리고 그는 “10월의 어느 토요일”, 오를로프의 전 남편 블런트를 만난다.(7장) 스티오파에게서 받은 사진을 블런트에게 보여주기 때문에, 이 두 사건은 명백히 선후 관계가 성립한다고 할 수 있는데, 11월에 스티오파에게 받은 사진을 10월에 블런트에게 보여준다는 것은 선형적 시간의 질서 속에서는 불가능한 일이다.⁷⁵⁾

여기서 어긋남이 발생하기 때문에 이후의 시간 역시 어긋난다. 블런트를 만나 하워드에 대해 알게 된 서술자는 클로드 하워드를 만난다(10장). 클로드 하워드에게서 얻은 정보를 통해 발브뢰즈에 있는 프레디의 옛날 집으로 찾아간다(11장). 이후 엘렌 필그람의 집에 찾아가고(15장), 캉봉가의 카스티유 호텔(16장)과, 드니즈가 어릴 적 살았던 건물의 카페에 간 뒤(17장), 사진작가 망수르를 만나 스쿠피에 대해 알게 된다(20장). 이처럼, 서술자가 스쿠피에 대해서 알게 된 것은 스티오파를 만난 11월 5일로부터 적어도 5일은 지난 뒤의 일이다. 그런데도 장 피에르 베르나르디는 11월 7일에 알렉상드르 스쿠피에 대한 정보를 적어서 롤랑에게 보냈다.(23장)

이처럼 작품은 기 롤랑이 얻은 실마리를 따라 꼬리에 꼬리를 물고 진행되지만, 시간은 일방향적으로 흘러가고 있지 않다. 마치 피비우스의 띠처럼 꼬여 있는 것이다. 이렇게 이음매가 어긋나 있는 시간 속에서 페드로의 유령을 비롯한 다른 유령들 또한 나타난다.

75) 제랄드 프린스는 이를 지적하면서, 스티오파를 만난 것이 블런트를 만난 1965년보다 1년 이상이 지난 일일 가능성을 언급하지만, 텍스트에서 어떠한 근거도 찾을 수 없다고 말하며 “Time is strange, labyrinthian, imprecise”라고 말한다.(Gerald Prince, *Narrative as Theme: Studies in French Fiction*, 123쪽.) 알랭 모리스 역시 이를 지적하며 “illogical chronology”라는 표현을 쓰며, 제랄드 프린스가 제시한 가능성을 채택한다고 해서 더 나아질 것이 거의 없다고 말하는데, 기 롤랑이 굳이 탐문 수사를 위해 11개월 이상을 기다릴 이유가 없다는 것이다.(Alan Morris, 앞의 책, 84쪽, 96-97쪽.) 이후 제랄드 프린스는 다른 글에서 이를 한 번 더 지적하며 “Has a year (or more) gone by or is time out of joint?”라고 말한다. (Gerald Prince, “Improper Nouns: Patrick Modiano’s Rue des boutiques obscures,” *Yale French Studies* 133, 78쪽.) 결국 막다른 골목에서 멈춰서 버린 선행 연구들로부터 더 나아가고자 본고에서는 데리다의 논의를 참고하여 이러한 시간의 어긋남을 유령 출현의 조건으로 본다.

앞서 살펴보았듯이 독자들이 시간의 어긋남을 분명히 인지하게 되는 것은 월도 블런트와의 만남이 이루어지는 장이며, 이 장은 특히나 비현실적인 느낌이 강하다는 점에 주목할 필요가 있다. 월도 블런트를 만나게 되는 힐튼 호텔의 바는 “지하납골당(la crypte)”(58)로 비유되고, 블런트의 연주가 끝날 때까지 마지막까지 서술자와 함께 그 자리에 남는 일 본인은 “방부 처리된 시체(un cadavre embaumé)”(57)처럼 보인다. 이처럼 블런트는—그리고 서술자는—죽음의 이미지와 연관되어 있다. 더군다나 서술자는 그의 현존을 의심한다.⁷⁶⁾ 그는 마치 꿈을 꾸고 있는 듯한 기분을 느끼고⁷⁷⁾, 이 절의 서두에서 인용하였듯이 자신이 유명임을 표명한다. 그리고 블런트의 외모와 이름은 서술자에게 하늘 높이 떠가는 풍선을 연상시키는데, 지상에 온전히 발을 딛고 서있지 못하고 허공에 떠 있는 유명처럼 느껴진다.

한편 사진작가 망수르는 스쿠피를 살해한 살인마를 알고 있다면서, 기롤랑에게 그의 목소리를 들려주겠다고 말한다. 그는, 오래전부터 아무에게도 배당된 적이 없는 번호로 전화를 걸어 수화기를 건네준다.

처음에 나는 통화 중임을 알리는 짧고 반복적인 신호음밖에 듣지 못했다. 그리고 나서, 나는 신호음 사이사이에 서로 부르는 남자들과 여자들의 목소리를 분간할 수 있었다: — 모리스와 조지는 르네가 전화해주기를 바라오... — 뤼시앵이 라 콩방시옹 가에서 자노를 기다립니다... — 마담 뒤 바리는 파트너를 찾습니다... — 알시비아드는 오늘 저녁 혼자입니다...

대화들이 들리고 그 대화를 규칙적으로 가리는 신호음에도 불구하고 목소

76) “내 옆에서 걷고 있는 이 뚱뚱하고 콧수염이 난 키 작은 사내가 현실 속에 있다고 믿기가 어려웠다.(ce petit homme grassouillet et moustachu qui marchait à côté de moi, j’avais peine à le croire réel.)”(64)

77) 꿈을 꾸고 있는 듯한 느낌은 소리 없이 지나가는 자동차들 때문에 더욱 심화된다. “자동차들이 뉴욕 가로 빠르게 지나가고 있었지만 엔진 소리는 들리지 않았다. 그래서 내가 느꼈던 꿈의 인상이 더욱 짙어졌다. 자동차들은 마치 물위로 미끄러져 가듯이 소리를 죽인 채 달리고 있었다.(Les automobiles roulaient vite avenue de New-York, sans qu’on entendît leur moteur, et cela augmentait l’impression de rêve que j’éprouvais. Elles filaient dans un bruit étouffé, fluide, comme si elles glissaient sur l’eau.)”(65)

리들이 서로서로를 찾고 있었다. 그리고 그 얼굴 없는 사람들이 그들끼리 어떤 만남의 희망을 가지고 전화번호와 암호를 교환하려고 애를 쓰고 있었다. 나는 마침내 좀더 먼 어떤 목소리가 이렇게 반복하는 것을 듣게 되었다.

“푸른 기사’는 오늘 저녁에 시간이 있습니다..... ‘푸른 기사’는 오늘 저녁에 시간이 있습니다..... 전화번호를 주십시오. 전화번호를 주십시오.....”

Je n’entendis d’abord que les sonneries brèves et répétées qui annoncent que la ligne est occupée. Et puis, dans l’intervalle des sonneries, je distinguai des voix d’hommes et de femmes qui se lançaient des appels : — Maurice et Josy voudraient que René téléphone... — Lucien attend Jeannot rue de la Convention... — M^{me} du Barry cherche partenaire... — Alcibiade est seul ce soir...

Des dialogues s’ébauchaient, des voix se cherchaient les unes les autres en dépit des sonneries qui les étouffaient régulièrement. Et tous ces êtres sans visages tentaient d’échanger entre eux un numéro de téléphone, un mot de passe dans l’espoir de quelque rencontre. Je finis par entendre une voix plus lointaine que les autres qui répétait :

— 《 Cavalier Bleu 》 est libre ce soir... 《 Cavalier Bleu 》 est libre ce soir... Donnez numéro de téléphone... Donnez numéro de téléphone...

(146)

서술자는 “이 모든 목소리들이 저승의 목소리들, 사라져버린 사람들의 목소리들 — 쓰지 않는 전화번호들을 통해서만 비로소 서로서로 응답할 수 있을 뿐인 방황하는 목소리들(toutes ces voix étaient des voix d’outre-tombe, des voix de personnes disparues — voix errantes qui ne pouvaient se répondre les unes aux autres qu’à travers un numéro de téléphone désaffecté)”(146-147)이라고 생각한다. 한편 이러한 유령들의 회합이 이루어지는 번호로 전화를 연결할 수 있는 망수르 역시 삶과 죽음의 경계 위에서 살아가는 유령적인 존재라고 할 수 있다.

2.3. 살아남은 자들과 정의롭지 못한 시대

탈구된 시간은 유령이 나타날 수 있는 가능조건이라고 하였다. 그렇다면 유령은 왜 돌아오는 것인가. 두 죽음 사이의 간극 때문이라고 대답할 수 있겠다. 『어두운 상점들의 거리』는 ‘두 죽음 사이’의 유령에 대한 이야기이다. ‘두 죽음 사이’는 실제 죽음과 상징적 죽음 사이의 간극을 가리키는 자크 라캉의 용어이며, 슬라보예 지젝은 상징적 죽음이 실제 죽음에 앞선 경우로 안티고네를, 그 반대의 경우로 햄릿의 아버지의 유령을 예로 들었다.⁷⁸⁾ 독일 점령기를 살았던 페드로는 실제로는 죽지 않았지만 상징적으로는 죽은 존재이고, 그리고 죽은 뒤에 아들에게 빙의한 페드로의 유령은 실제로는 죽었지만 상징적으로는 죽지 못한 존재이다.

그렇다면 페드로에게 무슨 일이 있었는지를 살펴보도록 하자. 독일이 프랑스를 점령한 1940년대 초, 검문의 올라미는 점점 더 페드로의 숨통을 조여 온다.

어떤 상점 유리창에서 새어나오는 것 같은 보랏빛 감도는 반사 광선을 제외하고는 캄봉 가에는 불빛 하나 없다. 나의 발걸음이 인도 위에서 울린다. 나는 혼자다. 다시 공포감이 나를 사로잡는다. 내가 미라보 가를 내려갈 때마다 느끼는 그 공포감. 누가 나를 알아보고 나를 불러 세워 증명서를 보자고 할 것만 같은 공포감.

Aucune lumière dans la rue Cambon sauf un reflet violacé qui doit

78) ‘두 죽음 사이’에 대해서는 슬라보예 지젝, 『이데올로기의 숭고한 대상』, 이수련 역, 새물결, 2013, 219쪽에 자세하다. 특히 지젝은 후자의 경우로 홀로코스트의 피해자들을 예로 들었다. 슬라보예 지젝, 『삐딱하게 보기』, 김소연 역, 시각과언어, 1995, 57쪽. 한편 모디아노는 이 두 경우를 모두 ‘유령’이라고 표현하는데, 전자의 경우 ‘fantôme’, 후자의 경우 ‘revenant’을 정확하게 사용한다. 후자의 경우는 본문 34쪽의 인용문에서 살펴보았고, 전자의 용례는 다음을 보라. “‘내게 아직 호적이 있던 시절, 그러니까 내가 아직은 오늘처럼 유령이 아니었던 시절 말이야. 내가 1945년에 사망했다는 건 알고 있지, 안 그런가?’ 살아남았는데도 생존을 인정받지 못하다니 도대체 어찌된 일일까? 그는 마흔 살부터 얼굴을 바꾸고, 영클로니라는 가명으로 동화를 써서 돈을 약간 벌었노라고 말했다.“ 파트릭 모디아노, 『추억을 완성하기 위하여』, 김화영 역, 문학동네, 2014, 36쪽.

provenir d'une vitrine. Je suis seul. De nouveau, la peur me reprend, cette peur que j'éprouve chaque fois que je descends la rue Mirabeau, la peur que l'on me remarque, que l'on m'arrête, que l'on me demande mes papiers. (168)

결국 그들은 국경을 넘기 위해 르제브로 떠난다. 그곳에서의 생활에 익숙해져갈 때쯤, 올레그 드 브레데라는 남자가 솔깃한 제안을 해온다. 5만 프랑을 주면 스위스 국경을 넘게 해줄 수 있다는 것이다. 그는 보브 베송과 함께 사람들을 국경 가까이에 데려다주는 일을 담당하고 있다고 말한다. 다른 일행들은 미심쩍어하지만, 유독 질식할 것만 같은 불안감에 시달리던 페드로와 드니즈는 국경을 넘기로 결심한다.

그러나 국경을 넘게 해주겠다는 브레데의 말은 거짓이었다. 자동차로 꽤 오랜 시간을 운전해서 간 뒤, 그는 국경이 가까워오니 신중하게 이동해야 한다고, 둘로 나눠자고 말한다. 그래서 드니즈는 브레데와, 페드로는 베송과 이동한다. 곧이어 베송은 잠시 살펴보고 오겠다며 페드로를 두고 어디론가 떠나고는 돌아오지 않는다. 드니즈 역시 행방불명이 된다. 다음 대목은 유령 페드로가 회복해낸 자신의 마지막 기억이다.

여전히 눈이 오고 있었다. 나는 헛되이 어떤 목표물을 찾으려고 애쓰면서 계속하여 걸었다. 나는 여러 시간을 걷고 또 걸었다. 이윽고 나는 눈 속에 드러눕고 말았다. 나의 주위에는, 하얀 빛 말고는 더 이상 아무것도 없었다.

Il neigeait toujours. Je continuais de marcher, en cherchant vainement un point de repère. J'ai marché pendant des heures et des heures. Et puis, j'ai fini par me coucher dans la neige. Tout autour de moi, il n'y avait plus que du blanc. (231)

이후 페드로가 어디로 갔는지는 그 누구도 알지 못한다. 마치 테베와 아테네 사이의 국경 콜로노스에서 사라진 오이디푸스처럼, 프랑스와 스위스 사이의 국경을 넘지 못하고 르제브 어디에선가 행방이 묘연해진 것

이다. 1943년부터 1965년 사이의 공백은 채워지지 않은 채로 남는다. 그는 그 후 기억상실증에 걸려 아무것도 기억하지 못한 채 20여 년을 방황하다가 죽음을 맞이했을 것이다. 이제 유령이 되어 돌아온 그는 작품의 첫 문장부터 자신의 유령성을 표명한다.

나는 아무것도 아니다. 그날 저녁 어느 카페의 테라스에서 나는 한낱 옅은 그림자에 지나지 않았다.

Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café. (11)

아무것도 아니라는 말은 어떠한 의미도 지니지 못한 존재임을 말한다. 자기 아들의 몸에 빙의한 페드로는, 콜로노스의 오이디푸스처럼 “죽음 이후의 삶”을 살고 있다. 그는 “모든 의미를 박탈당한 이후에도 살아남아 유령으로 출몰하는 오이디푸스”인 것이다.⁷⁹⁾

그런데 여기서 한 가지 의문점이 생긴다. 궁극적으로는 1940년대 점령기 프랑스의 이야기를 하려는 것처럼 보임에도 불구하고, 모디아노는 왜 초기 3부작에서처럼 1940년대를 배경으로 하지 않고, 굳이 1960년대로 설정한 것일까. 이러한 질문에 답하기 위해서 앙리 루소(Henry Rouso)의 논의를 참고할 필요가 있다.

그는 『비시 신드롬(Le syndrome de Vichy)』⁸⁰⁾에서 독일 점령기(1940-1944)에 대한 프랑스의 국가적 트라우마가 전개되어 온 과정을 크게 네 단계로 나누어 설명하는데, 그 과정에서 특히 “1968년이 독일강점기를 완전히 새로운 시각으로 바라보게 한 전환점이 되었다는 사실에는 논란의 여지가 없다.”(212)라고 단언하면서 68혁명과 40년대의 기억을 관

79) 민승기, 「재로 남아 저항하는 편지들 - 데리다의 『우편엽서』」, 『비교문학』 74, 한국비교문학회, 2018, 72쪽.

80) 이는 ‘미완의 애도’(1944-1954)와 ‘억압’(1954-1971), 그리고 ‘깨진 거울’(1971-1974)과 ‘강박’(1974년 이후)으로 이루어져 있다. 앙리 루소, 『비시 신드롬: 1944년부터 현재까지 프랑스는 과거를 어떻게 다루어 왔는가』, 이학수 역, 휴머니스트, 2006, 55-56쪽. 이하 직접 인용할 경우 본문에 쪽수만 표기한다.

런 짓고 있다. 1968년의 혁명이 프랑스 역사에서 지니고 있는 의미에 대해서 루소는 다음과 같이 썼다.

— 1968년 5월, 젊은 세대는 당시 사회에 대한 거부의 목소리를 드높였다. 그것은 암암리에 프랑스 역사에 대한 일부 시각을 부정하는 몸짓이기도 했다.

— 1969년 4월, 드골은 정치 일선에서 물러났다. 이번에는 재기의 희망도 없었다. 그는 조용한 성격의 후계자 조르주 포피두에게 자리를 물려주었다. 그리하여 영웅의 시대는 막을 내렸다.

— 1970년 11월 9일, 프랑스 국민들에게 갑자기 낯은 기념 앨범만을 남긴 채 드골이 서거했다.

위의 세 시기는 프랑스 역사에서 중요한 사건들로 기록되며, 집단 표상의 변천에 있어서도 중요성을 지닌다. (210)

“드골은 비시의 악령을 몰아낸 후 레지스탕스의 거룩하고 성스러운 역사를 구축했다.”(213) 하지만 이후 1971년 마르셀 오펠스 감독의 영화 <슬픔과 동정(le Chagrin et la Pitié)>이 상영되었고, 회고 풍조(mode rétro)가 유행하였다.⁸¹⁾ 한편 1971년 포피두 대통령이 민병대 책임자 폴 투비에를 사면 조치하였다는 사실이 1972년 5월 알려진다. 이러한 일련의 사건들은 드골 신화가 허황된 것이라는 깨달음을 가져다주었다.

81) 앙리 루소는 파트릭 모디아노가 1968년 에투알 광장을 통해 이러한 유행을 선취하였다고 보았다.(256) 윌리엄 밴더울크(William VanderWolk)는 이러한 루소의 견해에 기반하여 이 작품의 서술자 기 롤랑의 기억 상실의 독일 점령기와 관련한 프랑스의 국가적인 기억 상실에 상응한다고 주장한다.(William VanderWolk, “Whose Memory is This?: Patrick Modiano’s Historical Method.” *Paradigms of Memory*. 58쪽.) 그러나 본 연구자가 보기에는 오히려 과거를 잊으려하는 주변 인물들이 그러한 국가적 기억 상실을 보여주는 인물이라고 보인다. 세상 사람들의 시간은 현재로, 그리고 궁극적으로 미래로 정향되어 있는데, 서술자는 시대착오적이게도 과거로 향한다. 위트는 처음에 과거를 추적하겠다는 롤랑의 결심을 반기지만은 않았다. 소나쉬체 역시 기 롤랑에게 “현재를 살아야지요.(Il faut vivre au présent.)”(27)라고 말한다. 스티오파 역시 과거를 망각하고 싶어한다. 롤랑이 탐문 차 방문한 카페의 주인 역시 과거의 일은 다 끝나버린 일이라고 말한다. 그러나 기 롤랑의 몸을 입은 페드로는 탐문을 멈추지 않는다. 그렇게 함으로써 그는, 계속해서 한 방향으로만 진행되는 연대기적 시간에 제동을 건다.

이런 점과 관련지어 『어두운 상점들의 거리』를 읽는다면, 이 작품의 시간적 배경이 1965년으로 설정된 것을 드골 정권에 대한 비판으로 해석 가능하다. 모디아노는 1978년에, 1965년 12월 대선에서 드골이 다시 한번 대통령으로 선출되기 바로 직전으로, 1965년 10월에서 11월 사이로 돌아가고 있다. 그렇다면 이 작품에서 그려지고 있는 1965년의 프랑스는 어떤 모습일까.

스티오파는 천장이 낮아서 서 있으면 숨이 막히는 방 두 개짜리 아파트에서 살고 있다. 이제 그를 ‘스티오파’라고 불렀던 사람들은 대부분 죽고 없다. 그는 씩씩하게 말한다. “가만히 꼽아보면 이제 살아남은 사람은 별로 없어요.....(Si je fais le compte, il ne reste plus grand monde...)”(42)

게이 오를로프의 전 남편이었던 월도 블런트는 어떠한가. 그는 오를로프가 믿었던 것처럼 제2의 콜 포터가 되기는커녕 호텔에서 아무도 귀를 기울이지 않는 피아노 연주를 하는 처량한 신세이다. 심지어 한 달 후에는 실업자가 될 처지에 있다. 몸무게는 30kg나 불었고, 집에서는 서른 살이나 어린 아내에게 냉대를 받는다.

프레디의 사촌 클로드 하워드는 기사를 쓰기 위해 싫어도 음식을 억지로 먹어야 하는 식도락 비평가로 살아간다. 그는 내장 요리 콩쿠르 대회에서 하루 반나절 동안 백칠십 개의 내장을 먹어야만 했다고 토로한다. 클로드 하워드는 이렇게 말한다. “내가 유일하게 살아남은 것 같아요. 그런데 내가 먹고 살기 위하여 해야 하는 일 좀 보세요...(Je crois que je suis le seul survivant et regardez ce que je dois faire gagner ma vie...)”(80)

한편 프레디의 성에서 정원사 겸 운전수로 일했던 로버트 브런은 또 어떠한가. 그가 섬겼던 프레디의 조모는 세상을 떠났고, 곧이어 프레디 역시 갑자기 사라져버렸다. 홀로 남은 그는 이제 공탁에 넘겨진 퇴락한 성을 지키며 살아간다.

그리고 게이 오를로프의 사진을 찍은 적이 있었던 사진작가 망수르는

자신의 친구 스쿠피가 살해된 사건에 매우 큰 충격을 받아, 오랜 시간이 지났음에도 겁에 질린 채로 살고 있다.⁸²⁾

이처럼 탐문 과정에서 서술자가 만나는 이들은 대부분 ‘남겨진 자’이다. 이러한 남겨진 자들의 형상은 독일 점령기의 프랑스에서 살아남은 사람들을 상징하는 것으로 볼 수 있다. 1965년의 프랑스는 향수(鄉愁)를 불러일으키는 것이 아니라, 오히려 멜랑콜리적이다. 말할 것도 없이 이는 지난 시대를 바라보는 모디아노의 시선이 투영된 것이다.

작품 속 세계의 시간은 탈구되어 있어 유령이 출몰한다고 했다. 데리다가 이야기한 탈구된 시간은 비선형적인 시간이기도 하지만, 시대 자체가 정의롭지 못하다는 것을 가리키기도 한다.⁸³⁾ 모디아노는 탈구된 시간의 형상화를 통해서 드골 정권의 1960년대가 결코 정의로운 시대가 아니었음을 보여주고 있는 것이다.

82) 망수르의 경우 특히 독일 점령기 프랑스의 기억으로 고통받는 인물이다. 그는 "천사의 얼굴(un visage d'ange)"(145)을 한 "회색빛 눈(Des yeux gris)"(145)의 살인자가 독일군 점령 당시 독일인과 함께 있는 것을 보았다. 스쿠피를 살해한 "조무래기 불량배"(cette petite gouape)(147)는 페드로와 드니즈를 함정에 빠뜨린 올레그 드 브레데와 동일인물로 추정된다. 위트의 요청으로 편지를 쓴 카안 부인은 올레그 드 브레데에 대해서 이렇게 회고한다. "그의 외모는 놀라운 데가 있었습니다. 생기에 차고 도자깃빛 푸른 눈은 찢어지고, 빛나는 미소에 끊임없이 웃음을 터뜨리곤 했습니다. 그 뒤에는 동물적인 간교함이 엿보였습니다.(Il avait un extérieur frappant : la force de vivre, les yeux bleu porcelaine bridés, un sourire éclatant et un rire continuel. Derrière cela, une ruse animale.)"(206) 특히 카안 부인은 망수르가 그랬던 것처럼 브레데를 "조무래기 불한당(une petite gouape)"(206)이라고 표현한다. 카안 부인은 1940년대 초에 포로가 된 브레데를 만나게 되는데, 브레데는 높은 독일 장교가 그를 돌봐주고 있다면서, 조만간 독일 사람들에게 자동차를 팔기 위해 파리로 돌아갈 계획이라고 말한다. 실제로 그는 자동차의 타이어와 부품들을 구매한 뒤 재판매하는 일을 하며 살아간다.(227) 이처럼 '올레그 드 브레데'라는 인물은 이 작품에서 프랑스에 거주했던 대독 협력자로, 살인과 사기를 일삼는 악당으로 등장한다.

83) 험릿은 시간이 "이음매에서 어긋나" 있음을 시간의 올바른 *etre-droit*, 잘 진행되는 것의 올바른 길 또는 곧은길과 명료하게 대립시킨다. 자크 데리다, 앞의 책, 55쪽 참고.

3. 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』 : 시간의 소멸

3.1. 과학소설의 외관과 ‘재개’의 서사

『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』(1985)⁸⁴⁾는 근미래의 일본을 배경으로 하고 있는 과학소설이다. 무라카미 하루키는 이 작품으로 제21회 다니자키 준이치로 상을 수상하였다. 이 작품은 구성이 독특한데, 홀수 장에서는 ‘하드보일드 원더랜드’에서의 ‘나(私, 와타시)’의 이야기가, 짝수 장에서는 ‘세계의 끝’에서의 ‘나(僕, 보쿠)’의 이야기가 전개된다.⁸⁵⁾

‘하드보일드 원더랜드’의 주된 무대는 ‘조직’과 ‘공장’ 사이의 치열한 정보 쟁탈전이 벌어지고 있는 도쿄이다. 조직의 ‘계산사’는 특정한 정보를 부호화(encoding)하여 지키는 일을 하며, 공장에서 일하는 ‘기호사’들은 그것을 복호화(decoding)하여 훔치려 한다.

서술자 ‘나(私)’는 서른다섯 살의 계산사이다. 그는 이혼한 후 친구도, 가족도, 연인도 없이 자족적인 삶을 영위해나가고 있었다. 그러던 어느 날, 그는 의뢰를 받고 어느 박사의 지하 실험실에 찾아가게 된다. 그러나 그것은 단순한 의뢰가 아니라, 박사가 설계한 실험의 일부였다.

이야기는 3년 전으로 거슬러 올라간다. 당시 조직은 궁지에 몰려 있었

84) 이 글에서 인용되는 무라카미 하루키의 텍스트는 다음과 같다. 기본적으로 한국어 번역본의 번역을 따르고, 필요한 경우 일본어 원문을 참고하여 번역을 수정하여 인용하도록 하겠다. 이후 인용할 경우 본문에 일본어 원문의 쪽수만 표기한다. 무라카미 하루키, 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』 1. 김진욱 역, 문학사상사, 1996; 무라카미 하루키, 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』 2. 김진욱 역, 문학사상사, 1996; 村上春樹, 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』 上巻, 東京: 新潮社, 1988; 村上春樹, 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』 下巻, 東京: 新潮社, 1988.

85) 서로 이질적으로 보이는 두 이야기는 ‘일각수’, ‘종이 클립’, ‘도서관 여자’ 등의 공통 요소를 지님으로써 상호관련성을 암시하고 있으며, 서사가 진행됨에 따라 와타시와 보쿠는 같은 인물이라는 것이 밝혀진다.

는데, 그들의 데이터 스크램블 시스템이 거의 대부분 기호사들에게 해독되고 있었던 것이다. 그리하여 조직은 “전혀 다른 원리에 따른, 단순하지만 해독이 불가능한 데이터 스크램블 시스템”을 개발하기로 하고, 박사는 총책임자로 불려온 것이다.

그래서 난 생각했네. 완벽한 암호란 하나밖에 없다. 그것은 누구에게도 이해될 수 없는 시스템으로 스크램블하는 것이다. 요컨대 완벽한 블랙박스를 통해서 정보를 스크램블하고, 그것을 처리한 것을 다시 똑같은 블랙박스를 통해서 역스크램블하는 게야. 그리고 그 블랙박스의 내용이나 원리는 본인조차도 모르는 걸세. 사용할 수는 있지만, 그것이 어떤 것인지는 모른다는 것이지. 본인도 모르니까, 타인이 완력으로 그 정보를 훔치는 것도 불가능하네. 어쩐가, 완벽하지 않나?

そこで私は考えました。完璧な暗号というものはひとつしかない。それは誰にも理解できないシステムでスクランブルすることです。つまり完璧なブラックボックスをとおして情報をスクランブルし、それを処理したものをまた同じブラックボックスをとおして逆スクランブルするわけですね。そしてそのブラックボックスの中身や原理は本人にさえわからない。使用することはできるが、それがどういうものかはわからないということですね。本人にもわからないから、他人が力づくでその情報を盗むこともできません。どうです、完璧でしょう? (하권, 78쪽)

말하자면 살아 있는 인간의 사고 시스템을 암호화 장치로 사용한다는 것이다. 박사는 스물여섯 명의 피실험자들의 뇌에 두 종류의 사고 시스템을 내장시켰다. 그의 설명을 정리하면 이렇다. 첫째, 특정 시점에서의 사고 시스템 A를 고정시켜 놓고, 다른 한쪽의 사고 시스템은 평소와 같이 새로운 체험의 증가에 따라 A', A'', A''' 식으로 끊임없이 변화해가도록 놔둔다. 둘째, 고정시켜 둔 사고 시스템 A의 표층을 꺾어서 ‘의식의 핵’⁸⁶⁾만을 남겨둔다. 셋째, 특정한 전기적 자극에 반응하는 분기 장치

86) 본고에서는 이 작품에서 ‘의식의 핵’이나 ‘블랙박스’라고 표현되는 것을 ‘무의식’

를 설치하여, 필요할 때마다 사고 시스템을 전환할 수 있게 한다.

박사는 개인적인 호기심으로 필요 이상의 작업을 하였는데, 피실험자들의 ‘의식의 핵’, 즉 무의식을 편집하여 영상화한 것이다. 그는 이것을 “영화의 편집 작업(映画の編集作業)”(하권, 90쪽)에 비유한다.⁸⁷⁾ 박사는 계산사들의 뇌 분기 장치에 또 하나 별도의 회로를 붙이고, 세 번째의 사고 회로에 새로 편집한 의식의 핵을 입력해 두었다.

그런데 프로젝트 도중에 피실험자들이 연달아 사망하는 일이 발생한다. 원인을 규명할 수 없었기에 박사는 조직에 프로젝트를 중지할 것을 제안했다. 그러나 조직은 프로젝트를 강행하였고, 결국 26명 중 25명이 사망한다. ‘나(私)’를 제외한 모두가 죽은 것이다. 박사는 ‘나(私)’가 살아남은 이유를 밝히기 위해서 자신이 심어 놓은 제3의 회로를 이용하기로 한다. 그래서 그는 의뢰를 가장하여 ‘나(私)’를 불러들인 것이었다.

박사가 ‘나(私)’에게 ‘계산’을 의뢰한 데이터 안에는 “제3의 사고 시스템으로 전환하기 위한 콜 사인(第三の思考システムに切りかわるためのコールサイン)”(하권, 101쪽)이 숨겨져 있었다. 그는 ‘나(私)’의 사고 시스템을 전환시켜 그로 인해 발생하는 오차 정보를 수집한 다음, 그것을 원상태로 돌려놓으려고 했다.

그런데 연구실은 습격당해 폐허가 되고, 중요한 자료들도 모두 도둑맞아 손쓸 방법이 없게 된다. 결국 ‘나(私)’는 제3회로 안에 항구적으로 빠져 들어가 결코 원래대로 되돌아갈 수 없게 될 운명에 처한다. 박사가 넣어둔 제3회로 때문에 ‘나’의 뇌는 기억의 보정 작업을 착수했고, ‘나(私)’의 머릿속에서는 기억이 새롭게 생산된다. 박사는 그 새로운 기억에 의해서 ‘나(私)’의 세계가 재편되게 될 것이라고, 그것이 인식의 문제라고 말한다. 인식형식이 달라진다면 세계도 달라진다는 것이다.

으로 간주하도록 하겠다.

87) “훌륭한 음악가는 의식을 음으로 바꾸어놓을 수 있고, 화가는 색이나 형태로 바꾸어놓지. 그리고 소설가는 스토리로 바꾸어놓고. 그것과 같은 이치라네.(優れた音楽家は意識を音に置きかえることができるし、画家は色や形に置きかえる。そして小説家はストーリーに置きかえます。それと同じ理屈ですよ。)(하권, 90쪽)

그렇다네. 자네는 지금, 다른 세계로 이행하는 준비를 하고 있는 걸세. 그래서 자네가 지금 보고 있는 세계도 그에 맞추어 조금씩 변화하고 있는 거야. 인식이라고 하는 건 그런 것이네. 인식 하나로 세계는 변화하는 것이지. 세계는 분명히 여기에 이렇게 그대로 실재하고 있지. 하지만 현상적인 레벨에서 보면, 세계란 무한한 가능성의 하나에 불과해. 자세하게 말하자면 자네가 발을 오른쪽으로 내미는지 왼쪽으로 내미는지로 세계는 변해버리는 거라네. 기억이 변화하는 것에 의해 세계가 변해버린다고 해도 이상하지 않지.

そうです。あなたは今、別の世界に移行する準備をしておるのです。だからあなたが今見ておる世界もそれにあわせて少しずつ変化しておる。認識というものはそういうものです。認識ひとつで世界は変化するものなのです。世界はたしかにここにこうして實在しておる。しかし現象的なレベルで見れば、世界とは無限の可能性のひとつにすぎんです。細かく言えばあなたが足を右に出すか左に出すかで世界は変わってしまう。記憶が変化することによって世界が変わってしまっても不思議はない (하권, 123-124쪽)

이 작품은 ‘하드보일드 원더랜드’에서 ‘세계의 끝’으로의 이행을 형상화하고 있으며, 입사 의례적 구조로 이루어져 있다.⁸⁸⁾ 특히 『세계의 끝과

88) 아놀드 반 겐넵(Arnold van Gennep)은 “한 상황에서 다른 상황으로의 또는 특정의 사회적 또는 우주적 세계에서 다른 세계로의 통과에 수반되는” 의례를 “통과 의례”라고 불렀으며, 이러한 통과 의례가 분리, 전이, 통합의 세 단계로 나누어진다고 보았다.(A. 반 겐넵, 『통과 의례』(개정판), 전경수 역, 을유문화사, 2000, 41쪽.) 한편 시몬느 비에른느(Simone Vierne)는 통과 의례 중에서도 입사 의례에 대해 종교적인 측면에서 상세한 논의를 펼쳤다. 그녀는 입사 의례의 과정이 준비, 죽음(피안으로의 여행), 그리고 재탄생으로 이루어져 있음을 밝혔다.(시몬느 비에른느, 『통과제의와 문학』, 이재실 역, 문학동네, 1996, 20-79쪽.) 비에른느가 과학소설에서 입사 도식이 “한층 더 생생하게” 드러난다고 말한다는 사실 역시 지적해줄 필요가 있겠다. (같은 책, 171쪽) 참고로 비에른느의 저서 원제는 “Rite, Roman, Initiation”인데, 이재실은 ‘initiation’을 대부분 ‘통과제의’로 옮기고 있다. 하지만 반 겐넵의 분류에 따르면, ‘통과 의례(rites de passage)’는 ‘입사 의례(rite d’initiation)’를 포함하는 대범주이며, 그 외에도 임신과 출산이나 약혼과 결혼, 장례 등에 대한 의례도 포함하는 개념이다. 그러므로 비에른느의 논의 내용상 ‘initiation’을 ‘통과제의’보다는 ‘입사 의례’로 번역하는 편이 더 나았을 것이라고 사료된다. 본고에서는 ‘initiation’을 모두 ‘입사’, ‘입사식’, ‘입사 의례’ 등으로 옮기도록 하겠다.

하드보일드 원더랜드』에서 가장 두드러지는 입사 의례적 모티프는 ‘피안으로의 여행’과 관련이 있는 ‘고문’, ‘태아의 이미지’, ‘바다괴물’, ‘지옥으로의 하강’ 등의 모티프이다. ‘나(私)’는 정체불명의 이인조에 의해서 배를 찢기는 고문을 당한다. 이후 그는 고통스럽게 하루를 마무리한 뒤 잠자리에 드는 자신을 “조그만 태아小さな胎児”(상권, 281쪽)라고 표현한다. 잠든 그를 박사의 손녀딸이 깨우고, 그들은 함께 박사를 찾으러 지하로 내려간다. 지하 세계는 ‘야미쿠로(やみくろ)’라는 사악한 괴물이 서식하고 있는 “지옥(地獄)”(상권, 372쪽)과도 같은 곳⁸⁹⁾이며 수많은 구멍과 굴이 있는 “땅속의 미로(地底の迷路)”(하권, 169쪽)이다.

박사로부터 사건의 전말과 자신의 운명을 전해들은 뒤, ‘나(私)’는 지하 세계로부터의 탈출을 감행한다. ‘나(私)’는 좁은 구멍 속을 기어서 통과하고, 콘크리트파이프를 지나 지하철 선로로 빠져나오는데, 이는 재탄생의 상징이다.⁹⁰⁾ 이 작품에서는 곧바로 재탄생이 이루어지지 않는다. ‘나(私)’에게는 이제까지의 삶을 정리할 수 있게 하루 정도의 말미가 주어진다. 그리고 10월 3일 낮 12시, ‘나(私)’에게 ‘깊은 잠’이 찾아오게 된다.⁹¹⁾

‘하드보일드 원더랜드’에서의 ‘나(私)’의 의식이 ‘소멸’한 뒤, ‘나(僕)’의 앞에 펼쳐진 ‘세계의 끝’은 여전히 어떤 ‘세계’이다.⁹²⁾ ‘세계의 끝’은 7m가

89) ‘나(私)’는 지하 세계에서 오르페우스의 신화를 떠올린다. “나는 헤엄치면서 오르페우스가 죽음의 나라에 다다르기 위해 건너지 않으면 안 되었던 저승의 강에 관한 것을 떠올렸다.(私は泳ぎながらオルフェウスが死の国に辿りつくために渡らねばならなかった冥土の川のことを思いだした。)”(하권, 147쪽)

90) 비에른느는 “구덩이나 무덤이나 터널에서 기어나온다는 사실 자체도 탄생의 상징”이라고 말한다. 시몬느 비에른느, 앞의 책, 66-67쪽.

91) 박사는 ‘나(私)’에게 찾아올 것이 죽음이 아니라 의식의 영구적 소멸이라고 말했다. “죽는 건 아닐세. 의식이 영구히 없어질 뿐이지.(死ねわけではないですよ。意識が永久になくなるだけです)”(하권, 129쪽)

92) 복도훈의 다음과 같은 언급은, 비록 그것이 2000년대 한국소설의 경우에 대한 것임에도 불구하고, 이 작품의 ‘세계의 끝’에 대한 정확한 설명을 제공해 준다. “세계의 끝’은 그것이 하나의 어휘로 표현될 수 있는 한 여전히 세계일 것이다. 그렇지만 ‘세계의 끝’은 그 지시 대상이 텅 빈 시공간에 대한 명명이기도 하다. 그래서 묵시록적인 ‘세계의 끝’은 고립된 섬의 표상으로 실제로 세계의 끝에 위치하는 ‘유토피아’와 닮아 있으며, 또 유토피아의 흔적이다. 세계의 끝과 유토피아의 절합. 이러한 절합은 역설적인데, 이 역설이 우리에게서 흥미롭다.” 복도훈, 「세계의 끝, 끝의 서사 —2000년대 한국소설에 나타난 재난의 상상력과 그 불만」,

넘는 높은 벽으로 둘러싸인 마을이다. 이곳에서 ‘나(僕)’는 도서관에 가서 일각수의 머리뼈에 깃들여 있는 ‘오래된 꿈’을 읽는 일을 하게 된다. 도서관의 여자는 ‘나(僕)’의 과거에 대해 묻지만, ‘나(僕)’는 아무것도 기억하지 못한다. 그곳으로 들어서면서 자신의 그림자와 분리된 ‘나(僕)’는 이전의 모든 기억을 잃어버렸던 것이다.

“당신은 다른 지방에서 이곳을 찾아온 건가요?” 하고 그녀는 문득 생각났다는 듯이 내게 물었다.

“그렇지.” 하고 내가 말했다.

“그곳은 어떤 곳이었나요?”

“아무것도 기억나지 않아.” 하고 나는 말했다. “미안하지만 무엇 하나 생각나지 않아. 그림자를 빼앗겼을 때, 옛날 세계의 기억도 함께 어디론가 떠나가버린 모양이야. 하지만 어찌 됐든 그건 아주 먼 곳이야.” (1권, 110)

「あなたは他の土地からここにやってきたの?」と彼女はふと思いだしたように僕に訊ねた。

「そうだよ」と僕は言った。

「そこはどんな土地だったのかしら?」

「何も覚えてないんだ」と僕は言った。「悪いけれど僕には何ひとつとして思い出せない。影をとられたときに古い世界の記憶も一緒にどこかに行っちゃったみたいだ。でもそれはとにかくずっと遠い場所だよ」(상권, 107쪽)

이 작품에서 나타난 입사 의례적 구조는 ‘과거를 잊고 미래를 발견하는’ 재개(re-commencement)의 시간적 형상을 보인다. 이 작품이 과학소설의 외관을 취하고 있기 때문에 이러한 ‘세계의 끝’으로의 입사가 서사적으로 가능할 수 있었다. 또한 이 작품의 시간성은 과학소설이라는 장르가 본질적으로 지니고 있는 ‘미래지향성’과도 밀접한 연관이 있다. 특히 이 작품은 그러한 미래지향이 극단적으로 강하기 때문에 미래 중의 미래인 ‘세계의 끝’이라는 표상이 나타나는 것이다.

『묵시록의 네 기사』, 자음과모음, 2012, 167-168쪽.

3.2. 시한폭탄의 폭발과 시간의 소멸

앞선 절에서는 이 작품이 과거를 잊고 미래로 나아가는 재개의 시간성을 지니고 있음을 보았다면, 이 절에서는 ‘하드보일드 원더랜드’와 ‘세계의 끝’ 각각에서의 시간 경험을 조금 더 자세히 분석해보고자 한다. ‘하드보일드 원더랜드’ 부분은 ‘나(私)’의 뇌 속에 설치된 “시한폭탄時限爆彈”(상권, 241쪽)과도 같은 프로그램의 타이머가 작동하기 시작하는 9월 29일에서부터 그것이 ‘폭발’하는 10월 3일 낮 12시까지, 5일이 채 안 되는 기간 동안의 이야기이다.⁹³⁾ 이러한 ‘하드보일드 원더랜드’에서의 시간 구조는 ‘시한의 선분들’이라고 묘사될 수 있다.

처음으로 ‘나(私)’에게 직접적으로 주어지는 시한은 10월 2일 낮 12시까지였다. 바로 그때가 박사가 ‘나(私)’의 뇌 속 프로그램을 해제할 수 있는 데드라인이었던 것이다.

“3일 후 정오까지는 무슨 일이 있어도 필요한데?”

“충분합니다.” 하고 나는 말했다.

“아무쪼록 늦지 않도록 하게.” 하고 노인은 당부했다. “늦으면 큰일 나게 되네.”

“세계가 무너지기라도 한단 말입니까?” 하고 나는 물어봤다.

“어떤 의미에서는 말이지.” 하고 노인은 함축적으로 말했다.

“괜찮습니다. 기한에 늦은 적은 한 번도 없습니다.” 하고 내가 말했다.

「三日後の正午までにはどうしても必要なんだが？」

「十分です」と私は言った。

「くれぐれも遅れんようにな」と老人は念を押した。「それに遅れると大変なことになるです」

「世界が崩壊でもするんですか？」と私は訊いてみた。

93) 19장에 나오는 박사의 메모 내용을 근거로 해서 각 장의 날짜를 확정할 수 있게 된다. 9월 29일(1장-7장), 9월 30일(7장-13장), 10월 1일(13-19장), 10월 2일(21-35장), 10월 3일(37-39장).

「ある意味ではね」と老人はふくみのある言い方をした。

「大丈夫です。期限に遅れたことわ一度もありません」と私は言った。(상권, 58쪽)

이 장면 다음에 ‘나(私)’는 박사가 의뢰한 데이터의 ‘세뇌 작업’을 착수하는데, 그로 인해 시한폭탄의 타이머가 작동하게 된다. 타이머가 작동된 시점에, ‘나(私)’에게는 10월 3일 낮 12시까지의 시한이 추가로 주어진다.⁹⁴⁾ 이후 서사의 시간은 그 시한의 선분을 타고 그 끝을 향해 흘러간다. 그 선분의 위에 더 짧은 시한의 선분들이 겹쳐지기도 한다. 예를 들어, 그에게는 ‘도서 반납 기한’과 ‘약속 시간’이라는 시한도 주어진다. ‘나(私)’는 도서관의 여자에게 개인적으로 부탁하여 대출이 금지된 책을 빌리고, 그녀는 시한을 꼭 지킬 것을 당부한다.⁹⁵⁾ 또한, 박사의 손녀딸에게 새벽에 긴급한 전화가 걸려오고, ‘나(私)’는 “다섯 시 반까지는 도착할 테니까.(五時半までには着けるから)”(상권, 215쪽)라고 약속한다. 하랄트 바인리히의 표현을 빌리자면, ‘하드보일드 원더랜드’는 ‘빠듯한 시간에 대한 이야기’인 것이다.⁹⁶⁾

사라진 박사를 찾으러 지하 세계에 내려가 있는 동안에도 ‘나(私)’가 시한에 쫓기는 것은 마찬가지이다. 야미쿠로 퇴치 장치의 작동 지속 시간이 최대 30분이고 배터리가 다 닳아지면 15분 간 충전을 해야 하기 때문에, ‘나(私)’와 박사의 손녀딸에게는 야미쿠로가 접근하지 못하는 곳까지 30분 내에 가야한다는 시한이 주어진다. 그리고 설상가상으로 지하

94) ‘나’는 그러한 타이머의 시한을 10월 1일 자정이 되어서야 알게 된다. 박사의 연구실에서 그의 메모를 발견한 ‘나’는 ‘세계의 끝’까지 서른여섯 시간이 남았다는 사실을 알게 된다.

95) “오케이, 좋아요. 하지만 정말 이번만이에요. 그리고 내일 아침 아홉 시 반까지 가져오세요.(オーケー、いいね。でもほんとに今度だけよ。それから明日の朝の九時半までに持ってきてね)”(상권, 130쪽)

96) “빠듯한 시간은 다채로운 얼굴을 가지고 있다. 지극히 세분된 행정기구들을 보유한 산업적 혹은 후기 산업적 사회의 복잡다단한 조건들 아래에서 빠듯한 시간은 시한의 형태로 특히 빈번하게 그리고 주목할 만큼 지배적으로 나타난다.” 하랄트 바인리히, 『시간 추적자들』, 김태희 역, 황소자리, 2005, 266쪽.

세계에 물이 차오르기 시작하여, 그들은 물이 다 차기 전에 꼭대기까지 서둘러서 올라가야만 하는 상황에 놓이기도 한다.⁹⁷⁾

이렇게 ‘나’는 수많은 시한에 쫓기지만, 정작 ‘나(私)’의 시간 감각은 점차 무뎌져가는 것으로 보인다. 이는 무의식의 세계로 이행하기 위한 통로 역할을 하는 지하 세계에서 머무는 동안 분명하게 나타난다.⁹⁸⁾ ‘나(私)’가 지하 세계에서 시간 감각을 점점 잃어간다는 사실은, ‘세계의 끝’에서의 시간이 어떠한지를 미리 암시하고 있다. 타이머의 작동 이후 ‘나(私)’는 끊임없이 시계를 확인한다.⁹⁹⁾ 이는 시간 감각이 마비되어 가는 것에 대한 반작용으로 볼 수 있다.

‘시한폭탄’이 폭발할 때까지 남은 시간은 점점 줄어들 듯이 ‘하드보일드 원더랜드’가 빠듯한 시간의 세계였다. ‘세계의 끝’으로 들어가는 순간은 바로 그 시한폭탄이 폭발하는 순간과 같으며, 그 순간 더 이상 시간이 남아 있지 않게 될 것이다. 말할 것도 없이 ‘세계의 끝’은 무시간성의 세계이다.¹⁰⁰⁾ 물론 그곳에서도 해가 뜨고 지며, 계절이 바뀐다. 그리고

97) 다행히 박사가 위에서 그들에게 로프를 내려 주어 “꽤 시간을 절약(ずいぶん時間を節約)”(하권, 51쪽)하였다. 박사의 손녀딸은 말한다. “한 4, 5분만 늦었어도 우리 둘 모두 죽었을 거예요.(あと四、五分遅かったら私たち二人とも死んでいたところよ)”(하권, 70쪽)

98) “땅속 깊은 곳에 잠입해 있다기보다는, 우주의 어딘가의 잘 모르는 천체에 내려선 것 같았다. 인력이나 공기의 밀도, 시간의 감각이 내가 기억하고 있는 것과는 하나에서 열까지 아주 다른 것이다.(地底深くにもぐっているというよりは、宇宙のどこかのよくわけのわからない天体におり立ったみたいだ。引力や空気の密度や時間の感覚が、私の記憶しているものとは何から何までまるっきり異っているのだ。”(상권, 384쪽) “공포와 그것이 자아내는 혼란이 내 육체 안의 정상적인 시간 감각을 마비시키고 있었다.(恐怖とそれのもたらす混乱が私の肉体の中の正常時間の感覚を麻痺させていた。)”(하권, 28쪽) “이 악몽과 같은 세계에 들어오고 나서 시간이 얼마나 지났는지 더 이상 알 수가 없었다. (...) 그리 오랜 시간이 지나지는 않았겠지만, 내게는 그것이 두 시간이나 세 시간처럼 느껴졌다.(この悪夢のように世界に入りこんでからどれくらいの時間が経過したのか、私にはもうわからなくなってしまっていた。(...) それほどの長い時間は経っていないはずだったが、私にはそれが二時間にも三時間にも感じられた。”(하권, 161쪽)

99) 시간이 지나면 지날수록 ‘나(私)’가 시계를 보는 횟수가 늘어난다. 9월 30일에 6회, 10월 1일에 14회, 10월 2일에 17회 확인한다.

100) 이 작품의 영역본에서는 와타시와 보쿠를 모두 ‘I’로 번역하였는데, 이 둘을 구분하기 위해서 번역자 알프레드 번바움(Alfred Birnbaum)은 ‘하드보일드 원더랜드’의 문장은 모두 과거 시제로, ‘세계의 끝’의 문장은 모두 현재 시제로 번역하였

간혹 가다 시간이 언급되기도 한다. 그러나 ‘하드보일드 원더랜드’와 비교했을 때, 그곳에서의 시간은 본질적으로 계산가능한 시간이 아니다. 이는 작동하지 않는 시계탑의 이미지를 통해 상징적으로 형상화되고 있다.¹⁰¹⁾

북쪽 광장 중앙에는 커다란 시계탑이, 마치 하늘을 찌를 듯한 모양새로 우뚝 솟아 있었다. 좀 더 정확하게는 시계탑이라기보다, 시계탑이라는 외관을 남겨둔 오브제라고 표현해야 할지 모르겠다. 왜냐하면 시계바늘이 한 곳에 멈춰선 채로, 그것은 시계탑 본래의 역할을 완전히 방기하고 있었기 때문이다.

北の廣場の中央には大きな時計塔が、まるで空を突きさすような格好で屹立していた。もっとも正確には時計塔というよりは、時計塔という体裁を残したオブジェとでも表現するべきかもしれない。何故なら時計の針は一カ所に停まったきりで、それは時計塔本来の役割を完全に放棄していたからだ。(상권, 65쪽)

시계가 멈춘 ‘세계의 끝’이라는 세계 혹은 그것의 구성 요소는 작품 속에서 “한번 잃어버렸지만, 결코 손상되지는 않은 것(一度失われたにせよ、決して損なわれてはいないの)”(하권, 341쪽)이라고 표현되는데, 이는 정신분석학적 의미에서 ‘억압된 것’의 정의와 크게 다르지 않다. 말하자면 세계의 끝으로의 입사는 억압된 것의 회귀인 셈이다. 앞서 언급했듯

다.(Haruki Murakami, *Hard-boiled wonderland and the end of the world*. Trans. Alfred Birnbaum. Kodansha International, 1991.) 이러한 번역이 주는 효과 대해 제이 루빈(Jay Rubin)은 이렇게 말했다. “엘프레드 번바움은 ‘세계의 끝’ 부분을 번역하는 동안은 현재 시제를 써서 두 화자의 세계 사이의 차이를 구별했다. 그렇게 하면 시간이 존재하지 않는다는 느낌을 주어, 원본에서의 과거 시제 서술보다 더 잘 어울릴 수 있다.”(제이 루빈, 『하루키 문학은 언어의 음악이다』, 이나경 역, 문학사상사, 2003, 178-179쪽.)

101) 박사도 손목시계의 비유를 든다. “이것은 바지 오른쪽 주머니에 멈춘 시계를 넣고, 왼쪽 주머니에 움직이는 시계를 넣어 두는 것과 같은 일일네.(これはズボンの右ポケットにとまった時計を入れ、左ポケットに動く時計を入れておるのと同じことでもありますな。)”(하권, 83쪽)

‘세계의 끝’은 박사가 ‘나(私)’의 특정 시점의 무의식을 영상으로 만들고 편집한 것이다. 다시 말해, 이 작품에서 ‘억압된 것’은 ‘영상화된 무의식’의 형식을 취하고 있다. 프로이트는 무의식이 무시간적(無時間的)이라고 했는데, 이러한 주장은 이 작품에서 ‘세계의 끝’이 무시간적인 세계이라는 사실과도 부합한다.¹⁰²⁾ 그러나 프로이트는 왜 무의식이 무시간적인지는 이야기하지 않았다.

그렇다면 작품 속 박사의 설명은 어떤지 살펴보자. 박사는 ‘세계의 끝’이 ‘나(私)’의 사념(思念)의 세계라고, 사념에는 시간이라는 것이 없으며 ‘세계의 끝’이라는 이름의 세계는 영원히 존재할 것이라고 말한다. ‘나(私)’의 육체와 의식이 소멸한다 해도 사념은 계속해서 한순간 전의 시간을 포착하여 그것을 분해하기 때문에 ‘나(私)’는 한없이 불사에 가까운 상태가 된다는 것이다. 하지만 이는 확인 불가능한 가설에 불과하고, 상식적으로는 납득이 잘 되지 않는 주장일 뿐이다.

이 작품 속 ‘세계의 끝’이 무시간적인 세계인 이유를 알기 위해서는 시간의 가능조건에 대한 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)와 에마누엘 레비나스(Emmanuel Levinas)의 논의를 참고할 필요가 있어 보인다. 이들은 모두 시간이 타자의 출현을 통해서만 비로소 가능하다고 주장하였다.¹⁰³⁾

레비나스는 “미래, 그것은 타자이다.”라고 단언했으며, “오로지 홀로 있는 주체에서 시간을 이야기한다는 것, 순수하게 개인적인 지속에 관해서 이야기한다는 것은 우리에게 불가능한 것으로 보인다.”라고 말했다.¹⁰⁴⁾ 한편 들뢰즈는 『의미의 논리』에서 “타인은 나의 의식이 필연적

102) 지그문트 프로이트, 「무의식에 관하여」, 앞의 책, 190쪽.

103) 서동욱은 이 둘의 논의를 이렇게 정리한다. “들뢰즈에게서와 마찬가지로 레비나스에게서도 시간은 타자의 출현을 통해 비로소 가능하게 된다 (...) 다만 들뢰즈가 초점을 두고 있는 것이 ‘과거’의 발생임에 반해, 레비나스의 시간론은 ‘미래’가 어떻게 타자를 통해 출현할 수 있는가를 문제삼는다.”(서동욱, 『차이와 타자』, 문학과지성사, 2000, 152쪽 각주 23.) 들뢰즈와 레비나스의 시간론에 대해서는 이 책 3장과 9장에 자세하다.

104) 엠마누엘 레비나스, 『시간과 타자』, 강영안 역, 문예출판사, 1996, 86-87쪽. 『존재에서 존재자로』에서도 그는 이렇게 묻는다. “참으로 어떻게 홀로 있는 주체 속에서 시간이 출현하는가? 홀로 있는 주체는 스스로를 부정할 수 없고, 무

으로 “나는 ……였다” 속에서 즉 더 이상 대상과 일치하지 않는 하나의 과거 속에서 흔들리게 만든다.”라고 말한다. 그리고 그는 “타인이 더 이상 기능하지 않을 때 어떻게 과거가 여전히 존재할 수 있겠는가?”라는 수사적인 질문을 던짐으로써 그것의 불가능성을 표명한다.¹⁰⁵⁾

이러한 논의들을 참고해 보았을 때, ‘세계의 끝’이 무시간성의 세계인 이유는 그곳에 타자가 존재하지 않기 때문으로 보인다. ‘나(僕)’는 ‘세계의 끝’을 떠나자는 그림자의 제안을 거절하고 이곳에 남기로 하는데, 이 장면에서 ‘나(僕)’는 ‘세계의 끝’의 모든 것은 바로 자기 자신임을 이야기한다.¹⁰⁶⁾

나는 내가 멋대로 만들어낸 사람들과 세계를 저버리고 갈 수가 없단 말이야. 네겐 미안하게 생각해. 정말로 잘못된 생각이고, 너와 헤어지는 건 괴로워. 하지만 난 내가 한 일에 책임을 지지 않으면 안 돼. 여기는 바로 나 자신의 세계인 거야. 벽은 나 자신을 둘러싼 벽이고, 강물은 내 속을 흐르는 강물이고, 연기는 나 자신을 태우는 연기야.

僕は自分の勝手に作りだした人々や世界をあとに放りだして行ってしまうわけにはいかないんだ。君には悪いと思うよ。本当に悪いと思うし、君と別れるのはつらい。でも僕は自分がやったことの責任を果さなくちゃならないんだ。ここは僕自身の世界なんだ。壁は僕自身を囲む壁で、川は僕自身の中を流れる川で、煙は僕自身を焼く煙なんだ (하권, 345쪽)

(無)를 소유하지 못한다. 만일 시간이 [움직이지 않고] 제자리걸음을 하고 있는 것의 환상이 아니라면, 다른 순간의 절대적 이타성은 결정적으로 그 자신인 주체 안에 있을 수 없다. 이 이타성은 오로지 타인으로부터만 나에게 올 수 있다. 사회성은 시간에 대한 우리의 표상의 원천보다 나은 것이 아니겠는가? 사회성이 시간 자체가 아니겠는가?”(에마뉘엘 레비나스, 『존재에서 존재자로』, 서동욱 역, 민음사, 2001, 158쪽.)

105) 질 들뢰즈, 『의미의 논리』, 이정우 역, 한길사, 1999, 485-486쪽.

106) 오사와 마사치는 이를 이렇게 표현했다. “‘세계의 끝’은 내재적 타자와의 관계 자체를 자신의 내부로 투영시킨 세계다.” 이때 내재적 타자란 정신분석학에서의 이상적 자아를 말한다. 오사와 마사치, 「오타쿠론」, 『전자 미디어, 신체·타자·권력』, 오석철·이재민 역, 커뮤니케이션북스, 2013, 256쪽.

3.3. 근대 과학의 진화론적 시간에 대한 비판

이 작품에서 회귀하는 ‘억압된 것’의 내용은 ‘세계의 끝’에서의 이야기이다. ‘세계의 끝’에 사는 모든 사람은 자신의 그림자와 분리되어 마음을 잃어버렸다. 그들은 아무런 의미도 목적도 없이 그저 자신이 맡은 역할을 수행하며 살아간다. 어느 날, 공터에서 노인들이 삼과 곡괭이를 가지고 구덩이를 파는 것을 본 ‘나’는 대령에게 그것이 무엇을 위한 구덩이인지 묻는다. 이에 대령은 그들이 구덩이를 파는 이유는 그저 구덩이를 파기 위해서인 것이라고 답한다.

의미도 없고, 어디에도 닿지 않지. 하지만 그런 건 아무래도 좋아. 아무도 의미 같은 건 필요로 하지 않으며, 어느 곳에 닿고 싶다고 생각하지도 않으니까 말일세. 우리는 여기서 모두 각각 순수한 구덩이를 계속 파고 있는 것뿐이야. 목적 없는 행위, 진보 없는 노력, 어느 곳에도 닿지 않는 보행, 멋지다고 생각하지 않나? 아무도 상처를 입지 않고, 어느 누구에게도 상처를 입히지 않지. 아무도 앞질러 가지 않으며, 어느 누구에게도 추월당하지 않네. 승리도 없고, 패배도 없다네.

意味もないし、どこにも辿りつかない。しかしそんなことはどうでもいいのさ。誰も意味なんて必要としないし、どこかに辿りつきたいと思っているわけではないからね。我々はここでみんなそれぞれに純粹な穴を掘りつづけているんだ。目的のない行爲、進歩のない努力、どこにも辿りつかない歩行、素晴らしいとは思わんかね。誰も傷つかないし、誰も傷つけない。誰も追い越さないし、誰にも追い抜かれない。勝利もなく、敗北もない (하권, 187쪽)

대령은 ‘나(僕)’에게 마음을 버리면 깊은 평온함이 찾아온다고 말하지만, ‘나(僕)’의 그림자는 마음이 없는 인간은 걸어 다니는 허깨비에 불과하다고 말하며 그러한 주장을 반박한다.

너는 나한테 이 도시에는 싸움도 미움도 욕망도 없다고 말했어. 그건 그 대로 훌륭해. 나도 기운만 있으면 박수를 쳐주고 싶은 정도야. 그런데 싸움과 미움과 욕망이 없다는 것은 다시 말해 그 반대의 것도 없다는 말이기도 해. 그 반대의 것은 기쁨이고, 행복이고, 애정이야. 절망이 있고 환멸이 있고 비애가 있음으로 해서 거기에 기쁨이 생기는 거야. 절망이 없는 행복 같은 건 어디에도 없어. 그게 내가 말하는 차원스러움이라는 것이야. (...) 마음이 없는 인간이란 단지 걸어다니는 허깨비에 지나지 않아.

君は俺にこの街には戦いも憎しみも欲望もないと言った。それはそれで立派だ。俺だって元氣があれば拍手したいくらいのもんさ。しかし戦いや憎しみや欲望がないということはつまりその逆のものがないということでもある。それは喜びであり、至福であり、愛情だ。絶望があり幻滅があり哀しみがあればこそ、そこに喜びが生まれるんだ。絶望のない至福なんてものはどこにもない。それが俺の言う自然ということさ。(...) 心のない人間はただの歩く幻にすぎない。(하권, 219-220쪽)

‘나(僕)’에게 그림자는 이 도시가 어떻게 완전성을 유지하고 있는지에 대해서 말해주는데, 그 요지를 정리하면 다음과 같다. 도시에 들어갈 때 사람들은 ‘자아의 모체’인 그림자와 분리된다. 본체로부터 분리된 그림자는 얼마 지나지 않아 죽게 된다. 이후 일각수들은 사람들의 마음을 흡수하여 바깥 세계로 가져간다. 시간이 지나 겨울이 되면 일각수들은 도시가 강제로 떠넘긴 자아의 무게 때문에 죽게 된다. 문지기는 죽은 일각수의 머리뼈를 잘라내고, 도시에 새로 온 사람에게 그것에 담긴 ‘오래된 꿈’을 읽게 한다. 꿈 읽기 작업에 의해 일각수의 머리뼈에 들어있던 사람들의 마음이 대기 중으로 흩어지게 된다. 그러다가 ‘꿈 읽는 사람’의 그림자가 죽게 되면 그 역시 도시에 동화된다.

그림자는 이러한 세계가 어딘가 부자연스럽고 잘못되어 있다고 비난한다. ‘세계의 끝’은 마치 완벽한 유토피아인 것처럼 보이지만, 그 완전성은 약자들을 배제하고 억압함으로써 얻어진다는 것이다.

도시는 그런 식으로 해서 완전성의 고리 속을 영원히 돌고 있는 거야. 불완전한 부분을 불완전한 존재에게 떠넘기고, 그리고 그 우려낸 것만을 가지고 살아가고 있는 거라고. 너는 그게 옳은 일이라고 생각해? 그게 진정한 세계야? 그것이 사물의 올바른 모습이야? 잘 들어. 약하고 불완전한 쪽의 입장에서 사물을 보는 거야. 짐승과 그림자와 숲 속 사람들의 입장에서 말이야.

街はそんな風にして完全性の環の中を永久にまわりつづけているんだ。不完全な部分を不完全な存在に押しつけ、そしてそのうわずみだけを吸って生きているんだ。それが正しいことだと君は思うのかい？それが本当の世界か？それがものごとのあるべき姿なのかい？いいかい、弱い不完全な方の立場からものを見るんだ。獸や影や森の人々の立場からね (하권, 222-223쪽)

그림자의 말에 ‘나(僕)’는 “네가 말한 대로야. 여기는 내가 있을 장소가 아니야.(君の言うとおりで。ここが僕のいるべ場所じゃない)”(하권, 223쪽)라고 답하며, 그림자와 함께 ‘세계의 끝’에서 탈출하기로 약속한다. 그러나 이전 절에서도 언급되었다시피, ‘나(僕)’는 자신이 만든 세계에 대해 책임을 져야 한다는 이유로 ‘세계의 끝’을 떠나지 않는다.¹⁰⁷⁾

이러한 ‘세계의 끝’의 이야기는 무엇을 의미하는 것일까. 텍스트에 주어진 내용만을 가지고는 적절한 답을 제시하기가 어렵다. 그렇기 때문에 여기서 잠시 다른 텍스트와 콘텍스트들을 경유하여야 할 필요가 있다.

우선, 이 작품의 모태가 된 중편 「마을과, 그 불확실한 벽」(1980)에서는 주인공이 다른 세계에 갔다가 다시 돌아온다. 하루키는 이 중편을 ‘실패작’이라고 생각하여 자신의 전집에도 수록하지 않았다.¹⁰⁸⁾ 그가 이

107) 이러한 결말 때문에 이 작품은 많은 논자들에게 비판을 받아 왔다. 가령 가라타니 고진은 이 작품에서 ‘나(僕)’가 자신이 만든 세계에 대해 책임을 져야 한다는 이유로 그 세계에 남는 것에 대해 이렇게 비판했다. “어찌되든 상관이 없는, ‘자기 마음대로 만든’ 것에 대한 ‘책임’이란 ‘무책임’의 다른 이름이다. 무의미한 것의 책임을 강조하는 것은 책임을 무의미화하는 것이다. 이런 식으로 ‘무책임’이 적극적으로 ‘윤리’로서 이야기되고 있다. 즉 모든 것이 놀이임과 동시에 모든 것이 진지한 것이다.” 가라타니 고진, 「무라카미 하루키의 풍경-『1973년의 핀볼』, 『역사와 반복』, 조영일 역, 도서출판 b, 2008, 171쪽.

108) 무라카미 하루키, 김난주 역, 「내 작품을 말한다 —무라카미 하루키 전 작품

작품을 실패작으로 여긴 이유는 알 수 없지만, 적어도 이후의 개작 과정에서 하루키가 결말을 바꾸었다는 점으로 미루어 보자면 1980년 당시에 쓴 작품의 결말이 이 작품을 ‘실패작’으로 여기도록 만든 요인 중 하나라고 가정해볼 수 있다. 다음으로, 하루키는 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』의 결말부를 쓰는 데 적지 않은 어려움을 겪었다고 토로한 바 있다.

특히 마지막 부분은 대여섯 번 고쳐 썼다. 나와 그림자가 어떻게 될 것인가 하는 결말부분은 쓸 때마다 달라졌다. 다른 작품 같으면 끝이 가까워지면 대개 결말이 머릿속에 정해져 있는데, 이 작품에 한해서는 도무지 결말이 안 섰다. 웅덩이 앞까지 나와 그림자가 함께 도망치는 것까지는 알겠는데, 그 다음이 오리무중이었다. 그래서 나는 주인공인 나와 똑같은 평면에서 최후까지 헤매며 괴로워했다. 내가 혼자 ‘숲’에 남는다는 선택은 고민고민 끝에 간신히 얻어진 것이다. 물론 지금은 다른 결말은 있을 수 없다고 확신하고 있지만.¹⁰⁹⁾

하루키는 다른 작품과는 달리 유독 이 작품은 결말을 정하는 것이 어려웠다고 말하는데, 이는 작가 개인의 의지대로 이 작품의 결말을 확정하는 것이 불가능했음을 보여준다. 그리고 그는 ‘나’가 세계의 끝에 남는 결말만이 가능하다고 사후적으로 확신했다. “예술 작품의 실제적인 생산에 있어서 개인이 결정적인 역할을 하는 경우는 결코 없다.”¹¹⁰⁾라는 아도르노의 단언을 염두에 둔다면, 이러한 결말의 변화는 하루키를 둘러싸고 있던 사회역사적 상황에 기인한 것으로 볼 수 있을 것이다.

1980년에 쓴 작품에서 ‘세계의 끝’에서 되돌아오는 결말이 가능하기는 했지만 ‘불만족스러운’ 것으로 느껴졌다면, 이후 5년이 채 지나지 않은 일본의 상황은 ‘세계의 끝’이라는 허구적 세계에서 돌아오는 결말을 사실

1979~1989」, 『문학동네』 2 [eBook], 1995.

109) 위의 글, 위의 책.

110) T. W. 아도르노, 『미학 이론』, 홍승용 역, 문학과지성사, 1984, 264쪽.

상 불가능하게 만들었던 것이라고 할 수 있다.

그렇다면 일본에는 무슨 일이 있었던가. 일본의 68혁명인 전학공투회의는 처참하게 실패하였다. 이를 상징적으로 보여주는 것이 바로 1972년의 연합적군 사건이었다.¹¹¹⁾ 오사와 마사치의 표현을 빌리자면, 일본은 바로 이때를 기점으로 “이상의 시대”에서 “허구의 시대”로 접어들고 있었다.¹¹²⁾ 그리고 여러 가지 정황으로 미루어 보았을 때, 일본에서 ‘허구의 시대’의 질서가 돌이킬 수 없을 정도로 공고해진 것은 1983년 경이라고 생각된다.¹¹³⁾ 한편 하루키가 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』의 창작에 몰두하고 있던 것은 이듬해인 1984년이다. 그는 『1Q84』를 발표하고 난 이후의 한 인터뷰에서, 1984년이라는 해가 어떤 의미를 지녔는지를 아래와 같이 말했다.

1984년은 그런 사회적 재편성이랄까 재조립이 일단락되고, 오일쇼크도 통과하고, 고도자본주의 같은 체제로 세계가 다시 새롭게 전진하려는 시대였어요. 60년대는 멀어지고, 우리 세대는 이제 삼십대 중반이 되었고, 일도 가정도 일단 안정을 찾고, 세계는 별 탈 없이 진행되는 것처럼 보였죠. 그러나 실은 거기에는 어두운 저류(底流)가 있었습니다.¹¹⁴⁾

111) 오구마 에이치, 『사회를 바꾸려면』, 전형배 역, 동아시아, 2014, 337-338쪽.

112) 오사와 마사치, 『내셔널리즘의 역설』, 김선화 역, 어문학사, 2014, 228쪽 참고.

113) 1983년은 “사상을 소비의 대상으로” 보게 만든 아사다 아키라의 『구조와 힘』이 출간된 해이자, “완전한 폐쇄성·자기 완결성”을 특징으로 하는 도쿄 디즈니랜드가 건설된 해이기도 하다. 오사와 마사치, 『전후 일본의 사상공간』, 서동주·권희주·홍윤표 역, 어문학사, 2010, 172쪽; 요시미 순야, 『포스트 전후 사회』, 최종길 역, 어문학사, 2012, 82쪽.

114) 무라카미 하루키·마쓰이에 마사시, 권남희·유은정 역, 「하루키, 하루키를 말한다」, 『문학동네』 64, 문학동네, 2010, 512쪽. 1984년은 일본에서 움진리교가 창설된 해이기도 하다. 이 인용문에서 “어두운 저류”는 이제 막 생겨난 움진리교를 말한다. 놀라운 것은 움진리교에 대해 알고 있지도 않았던 하루키가 그러한 어두운 저류를 1984년 당시 감지하여 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』에서 야미쿠로라는 형태로 묘사했다는 점이다. 하루키는 『언더그라운드』에서 이렇게 썼다. “지하철 사린사건 뉴스를 들었을 때 나는 어쩔 수 없이 이 야미쿠로를 떠올리고 말았다. 내가 지하철 창밖을 보면서 감지한 야미쿠로의 어슴푸레한 그림자가 문득 뇌리를 스쳤다. 지극히 개인적인 공포(또는 망상)의 차원에서 말하자면 이 지하철 사린 사건이 던져준 꺼림칙하고 기분 나쁜 그림자는, 도쿄 언더그라운드의 어둠을 매개로 해 내가 만들어낸 야미쿠로라는 생물(그것은 물론 나의

이 작품에서 역시 60년대는 멀어져 있다. 전공투의 야스다 강당 점거와 연합 적군 사건은 분명히 언급은 되지만 매우 사소한 가치만을 지닌 것으로 간주된다. 가령 야스다 강당에 대해서는 ‘나’가 지하에서 빠져든 공상(空想) 속에서 지어낸 드라마 시나리오 속 인물에 대해 이야기할 때에나 잠깐 언급될 뿐이고¹¹⁵⁾, 연합 적군 사건 역시 ‘나’의 사적인 생활의 역사를 장식하는 중요치 않은 배경으로만 나타난다.¹¹⁶⁾ 또한 ‘나’는 렌터카 사무소 여자의 미소에 고등학생 때 알았던 한 여자를 떠올리는데, 대학 시절 사귀던 혁명 활동가와 결혼하여 아이를 둘 낳고는 가출해버렸다. 말하자면 더 이상 혁명에 대한 낙관이 불가능해져 혁명 활동가라는 직업 아닌 직업을 가진 남편을 버린 것이다.

전공투의 몰락 이후의 일본은 현실적으로 이제 더 이상 정치적 이상을 추구하는 것이 불가능한 상황이 되었고, 사람들은 경제 호황 속에서 점점 사적인 삶 속으로 침잠해 들어갔다. 바로 그러한 일본을 상징하는 것이 ‘세계의 끝’이라는 표상이라 할 수 있을 것이다.

한편 앞 절에서 ‘세계의 끝’에 시간이 존재하지 않는 이유는 그곳에 타자가 없기 때문임을 밝혔다. 이처럼 타자가 없는, 극단적으로 내향화된 ‘세계의 끝’이라는 세계를 보여줌으로써 이 작품은 ‘오타쿠의 세계’가 도래할 것임을 예고하고 있는 것이다.¹¹⁷⁾

의식의 눈이 찾아낸 것이다)과 관련이 있는 듯한 느낌이 든다.” 무라카미 하루키, 『언더그라운드』, 양역관 역, 문학동네, 2010, 729쪽.

115) “남자는 야스다 강당의 생존자로 <재와 다이아몬드>의 주인공처럼 항상 선글라스를 쓰고 있다. TV 방송국의 인기 디렉터로, 자주 최루가스의 꿈을 꾸고 가위놀린다. (男は安田講堂の生き残りで『灰とダイヤモンド』の主人公みたいにいつもサングラスをかけている。TV局の花形ディレクターで、よく催涙ガスの夢を見てうなされる。)”(하권, 166쪽)

116) “나는 한 번——분명히 연합 적군 사건이 일어났던 해의 일이다——허리와 허벅지가 이상하다고 해도 좋을 만큼 두꺼운 여자와 잔 적이 있었다.(私は一度——たしか連合赤軍事件の起った年のことだ——腰と太股が異様といってもいいくらい太い女の子と寝たことがあった。)”(상권, 126쪽)

117) 오사와 마사치는 이 작품이 오타쿠의 세계의 도래를 예고하고 있었다고 말했다. (오사와 마사치, 「오타쿠론」, 『전자 미디어, 신체·타자·권력』, 258쪽.) ‘나(私)’의 의식의 소멸이 ‘세계의 끝’으로 묘사되는 것은 이후 일본에서 유행하게 될 오타쿠 문화인 ‘세카이계(セカイ系)’ 작품들을 선취하고 있었다고 할 수 있다. 세

그렇지만 이 작품은 그러한 부정적 세계를 재현하는 것에서 그치는 것은 아니다. 이 작품의 미학적 정치성을 밝히기 위해서, ‘나(私)’가 시간이 존재하지 않는 세계로 가게 되는 과정이 “진화의 과정(進化の過程)”(상권, 87쪽)이라고 표현된다는 사실에 주목할 필요가 있다.¹¹⁸⁾

고도의 암호 시스템을 개발하기 위하여 조직은 인간 의식의 기저에 있는 “인류 최후의 미지의 대지(人類最後の未知の大地)”(하권, 80쪽), 즉 무의식까지도 개척하고자 했다. 이를 위해 조직은 피실험자들에게 뇌 수술을 실시하여 그들을 사이보그로 만들어야만 했다. 앞서 이야기했듯, 프로젝트 도중 ‘나(私)’를 제외한 다른 피실험자들은 모두 사망했다. ‘나(私)’는 “감정적인 껍질(感情的な殻)”(상권, 327쪽)의 경도(硬度)가 남들보다 높았기 때문에 살아남을 수 있었다.¹¹⁹⁾ 이렇게 주어진 환경에 적응한 ‘나(私)’는 살아남고, 적응에 실패한 이들은 도태된 것이다. 그렇지만 ‘나(私)’ 역시 진화의 과정 끝에 파국을 맞게 되는 것은 마찬가지다.

이 작품에서 ‘시간의 소멸’의 형상화가 갖는 정치적 의미는 진화론적 시간 개념과의 관계 속에서 파악될 수 있다. 19세기의 진화 개념은 시간

카이게는 간단히 말해 한 개인의 자의식이 세계의 운명과 직결되는 서브컬처 장르이다. (마에지마 사토시, 『세카이게란 무엇인가: 에반게리온 이후 오타쿠 문화의 역사』, 주재명·김현아 역, 워크라이프, 2016.) 아즈마 히로키(東浩紀)는 한 대담에서 이 작품이 세카이게 소설이나 미소녀 게임이 지닌 묘한 사변성을 준비하고 있었다고 말했다. 東浩紀, 『コンテンツの思想』, 東京: 青土社, 2007, 73쪽.

118) ‘나’가 처음으로 지하 세계에 갔을 때도 진화의 메타포가 나타난다. 어둠 속에서 “진화하고 있는 물고기 같은 기분(進化途中にある魚のような気分)”(상권, 43쪽)을 느끼는 것이다. 그리고 ‘나(私)’는 도서관 사서에게 “인간의 새로운 진화에 관계되는 일”이라면서 도움을 요청하기도 한다. “몇 만 년 걸리는 진화도 있고, 세 시간밖에 걸리지 않는 진화도 있는 거야. 진화로 간단히 설명할 수 있는 일이 아니야. 하지만 믿어주었으면 좋겠는데, 이건 정말 중요한 일이야. 인간의 새로운 진화에 관계되는 일이란 말이야.(何万年かかる進化もあるし、三時間しかかからない進化もあるんだよ。電話で簡単に説明できるようなことじゃない。でも信じてほしいんだけど、これはとても大事なことなんだ。人間の新しい進化にかかわることなんだ)”(상권, 140-141쪽)

119) “당신은 달라요. 당신에게는 뭔가 특별한 것이 있다는 느낌이 들어요. 당신의 경우에는 감정적인 껍질이 너무 단단하기 때문에 그 안의 여러 가지 것들이 상처를 입지 않은 채로 남아 있는 거예요.(あなたは違うわ。あんたには何か特別なものがあるような気がするの。あんたの場合は感情的な殻がとても固いから、その中でいろんなものが無傷のまま残っているのよ)”(상권, 327쪽)

을 누적적인 것으로 보았다.¹²⁰⁾ 그런데 이 작품에서는 그러한 누적적인 시간 개념과는 완전히 상반되게, 진화가 진행됨에 따라 시간이 줄어들고 결국 소멸하기에 이르는 것이다. 따라서 ‘시간의 소멸’을 형상화한 것은 근대적인 진화론의 시간에 대한 비판으로 볼 수 있다.

나아가 이러한 시간의 형상화는 전학공투회의가 근대 과학 기술에 대한 비판으로서의 성격이 강한 운동이었다는 사실과 함께 읽혀야 한다. 나카야마 시게루(中山茂)에 따르면 전공투는 “근대과학의 주요 생산품목인 과학기술 그 자체가 체제의 도구로 화했고 또한 그것을 낳은 과학기술자가 지배기구의 말단으로 조직된 것”에 대한 문제제기였으며, “과학기술의 중심적 추진기구인 대학 내부에서 게다가 그 추진자인 신진연구자 및 후계자로서의 학생에 의해 물음이 던져진 점”이 특징적이다.¹²¹⁾ 도쿄대 전공투의 대표격이었던 야마모토 요시타카(山本義隆)는 “1968년은 메이지 유신으로부터 정확히 백 년인데, 정확히 말하면 우리는 메이지 이래 국책으로서 추진되어 온 일본의 과학·기술 자체와 그 과정을 중심으로 담당해 온 도쿄대를 문제시했던 것이다.”라고 회고하기도 했다.¹²²⁾

이 작품에서 ‘시간의 소멸’을 형상화한 것은 위와 같은 전공투의 문제의식을 부정적인 형태로 계승한 것이라고 평할 수 있겠다. 과학기술을 통한 진화 내지는 진보의 추구를 직접적으로 비판하지 않고, 그것이 극단으로 치달았을 때 발생할 파국을 보여주는 방식으로 그것을 비판하고 있는 것이다.¹²³⁾

120) 이진경, 『근대적 시·공간의 탄생』 (개정증보판), 그린비, 2010, 298쪽.

121) 나카야마 시게루, 『과학과 사회의 현대사』, 이필렬·조홍섭 역, 풀빛, 1982, 74쪽.

122) 야마모토 요시타카, 『나의 1960년대』, 임경화 역, 돌베개, 2017, 157쪽.

123) 작품 내에서 ‘박사’라는 인물의 형상화를 통해서도 근대 과학에 대한 비판이 우회적으로 이루어지고 있다. 박사는 ‘나(私)’에게 ‘진심 어린’ 사과를 하면서도, 과학자들은 새로운 지식 앞에서는 맹목적인 수밖에 없다고 말한다. 그랬기 때문에 이제까지 과학의 진보가 가능했다는 것이다. 심지어 그는 나치의 생체 실험까지도 어느 정도 두둔한다.

4. 『옛날 영화를 보러갔다』 : 시간의 정지

4.1. 연애소설의 외관과 ‘중단’의 서사

『옛날 영화를 보러갔다』(1994)¹²⁴의 서술자 ‘남형섭’은 하청 번역업자로 일하며 근근이 하루하루를 살아가고 있다. 그는 불과 몇 년 전까지만 해도 대기업 기획실에서 근무하고 있었고 승진 역시 남들보다 매우 빨랐다. 그러나 결혼이 그의 발목을 잡았다. 2년 전 회사 망년회 때, 인사기획부의 신 상무는 형섭을 반강제로 자신의 집에 데리고 가서는 딸 승미와 만나게 했다. 그 후 형섭은 몇 번의 만남 끝에 승미와 결혼하게 된다. 그러나 그녀의 우울증 때문에 계속해서 불화를 겪었고, 그는 결국 승미와 별거하기로 결정한다. 그에 따라 회사도 그만두어야 했음은 말할 것도 없다. 이제 그는 자신의 삶에 변화를 가져다줄 계기를 기대한다.

벌써 십 개월째 나는 혼자 살아오고 있었고 근래 들어서는 몸도 마음도 많이 지쳐 있는 상태였다. 지쳐 있었지만, 다음 출구로 통하는 어떤 길도 찾지 못한 채 그저 부황한 날들을 어둡게 살아내고 있었다. 이같은 긴 동면에서 깨어나려면 무슨 계기 같은 게 있어야만 할 터였다. (358-359)

그가 바라던 대로, 형섭에게는 “몇 가지의 기이한 일이 연속적으로 발생”(352)하게 된다. 리처드 모리슨의 『시간의 화살』이라는 책의 번역을 맡게 되면서부터, 그는 “기억할 수 없는 먼 과거로부터”(409) 찾아온 E라는 정체불명의 인물에게서 메시지를 받게 되고 잃어버린 과거의 기억을 되찾기 시작한다.

124) 이 장에서 인용될 윤대녕의 텍스트는 다음과 같다. 인용할 경우 본문에 쪽수만 밝힌다. 윤대녕, 「옛날 영화를 보러갔다」, 『文藝中央』 17(4), 中央日報社, 1994, 352-533쪽.

한편 이 작품은 연애의 시작과 완성을 그린 연애소설이기도 하다. 형섭은 ‘쇼팽네 가게’라는 레코드점의 주인인 선주에게 첫눈에 반한다. 그녀와 함께 시간을 보내며 서로의 마음을 확인한 형섭은, 별거 중인 아내 승미와의 관계를 정리한 뒤 선주와 결합하게 된다. 본래 서사 양식은 서정 양식과는 달리 “순간의 포착이 아니라 시간의 지속을 본질로” 하기 때문에, “서정적이고 순간적인 것으로서의 사랑(love)은” “서사적인 형태의 사랑, 곧 연애(love affair)로 변환”되게 마련이다.¹²⁵⁾ 그렇지만 윤대녕의 작품에서는 사정이 달라서, 연애는 서정성과 순간성이 강조된 형태로 나타난다.¹²⁶⁾ 이 소설은 3개월 동안 벌어진 일들을 다루고 있지만, 형섭과 선주가 실제로 만난 것은 일주일 정도에 불과하다.¹²⁷⁾ 형섭은 선주에

125) 서영채, 『사랑의 문법』, 민음사, 2004, 34쪽.

126) 서영채는 윤대녕의 소설에 대해 이렇게 말한 적이 있다. “그러나 소설 속에, 그것도 의미의 핵심부에 놓여 있는 것이 이미지라니! 그는 지금 소설이 아니라 시를 쓰고 있는 것인가. 아마도 우리는 그렇다고 대답을 해야 할 듯싶다.” (서영채, 「환멸의 시대와 소설 쓰기」, 『소설의 운명』, 307쪽.) 남진우의 다음과 같은 평가도 이와 밀접히 관련이 있다. “평균적이고 반복적인 도시적 일상을 전복하는 사건이나 인물과의 조우를 통한 신비 경험에 대한 천착. 아마도 이 계열의 작가로는 가장 먼저 윤대녕을 꼽아야 할 것이다. 그는 우리 소설사에 ‘도시적 신비주의’라고나 부를 수 있는 새로운 소설의 유형을 구축하는 데 성공했다. 변함없이 흘러가는 일상, 그러던 어느 날 불현듯 찾아오는 저 세계의 신호, 약간의 망설임 끝에 새로운 자아의 탄생을 위하여 편력의 길에 오르는 주인공…… 윤대녕의 소설은 대개 이런 구조로 이루어져 있다. 제임스 조이스의 에피파니(현현) 기법이 우리나라에 전수돼 문학적으로 가장 순도 높은 표현을 얻은 것은 윤대녕의 작품에서이다. 그는 현대가 내세우는 ‘지속적인 발전’에 맞서 ‘심미적인 순간’을 대립시키고 있다. 그의 소설엔 ‘문득’ ‘히득’ ‘불쑥’ 같은 단어가 자주 등장하는데 이 역시 평범한 일상에 매몰돼 무자각적으로 살아가던 사람이 우연히 시적 불꽃의 순간과 만나게 될 때의 경이로움과 관련이 있다.” (남진우, 「견딜 수 없이 가벼운 존재들 —덴디즘과 1990년대 소설」, 『숲으로 된 성벽』, 72쪽.)

127) 12월 초, 형섭은 우연히 <쇼팽네 가게>에 들어가 선주를 처음으로 만나게 된다. 다음 날, 그는 한순간 “번쩍 하고 뇌리를 치고 지나가는”(375) 무언가 때문에 선주를 만나야겠다고 생각하고 레코드 가게에 간다. 그로부터 약 3주 후, 크리스마스 이브에 옛날 영화를 보러 갔다가 영화관에서 우연히 선주를 만나게 되고 둘은 함께 저녁을 먹는다. 그리고 다음 날, 선주는 ‘크리스마스’라는 이유로 전화를 건다. 이후 형섭은 거의 한 달 동안 선주와 만나지도 않고 연락도 하지 않는다. 1월 말, 참다못한 선주가 형섭에게 전화를 걸어 만난다. 둘은 올림픽 공원을 거닐고, 잠실에 가서 유람선을 타고 여의도까지 간다. 이후 선주의 부탁으로 둘은 택시를 타고 장흥에 가서 그곳의 모텔에서 묵는다. 다음 날 선주가 전화를 걸고, 저녁에 형섭의 집으로 찾아와서 함께 하룻밤을 보낸다. 이후 선주는 어딘가 떠날

게서 느껴지는 불가사의한 기시감, 그리고 선주와의 우연적 만남으로 인해 그녀에 대한 열정을 품게 된다.¹²⁸⁾ 그리고 형섭은 선주와 만나는 과정에서 에피파니의 순간을 경험하게 된다.¹²⁹⁾ 이런 점에서 이 작품이 취하고 있는 연애소설의 외관은 현재 내지는 순간 지향적인 시간 경험을 담아내기에 적합한 형식이라고 할 수 있다.¹³⁰⁾

한편 『옛날 영화를 보러갔다』의 시간적 배경은 이 작품이 오제가 말한 ‘중단(suspens)’의 시간성을 지니고 있는 서사라는 근거 중의 하나이다. 이 작품은 12월부터 2월까지의 3개월을 배경으로 하고 있는데, 이 기간은 성탄절과 주현절, 그리고 사육제(카니발)¹³¹⁾을 포함한다. 요컨대 이 작품의 시간적 배경은 축제의 시간이라고 할 수 있다.

특히 이 작품에서 E와의 재회가 이루어지는 날은 사육제의 마지막 날로 추정된다.¹³²⁾ 사육제의 절정이라고도 할 수 있는 이 날은 ‘마르디 그

것이라고 말하고 사라졌다가, 작품의 결말부인 2월 말에서야 나타난다.

128) 우연과 열정에 대해서는 서영채, 『사랑의 문법』, 40-41쪽. 열정은 본질적으로 “지속성과 항구성”과는 거리가 멀다. “열정은 사랑의 시동자로서의 의미를 지니고 있음에도 불구하고 애정 관계를 유지시키는 데 근본적인 한계를 가지고 있다. 상대에 대한 집요한 애착과 감정의 충동성과 격렬성 등으로 특징지어지는 열정은, 바로 그런 속성으로 인해 애정 관계에서 지속성과 항구성을 유지하기 어려운 것이기 때문이다.” 같은 책, 45쪽.

129) 신형철은 윤대녕의 작품 세계 전반에 나타난 “일상성을 반으로 쪼개는 에피파니의 계기들” 중의 하나로 연애를 들고 있으며, 그것의 서사적 기능을 “일상성에서 진정성으로 가는 관문 역할”이라고 표현하고 있다. 신형철, 「은어에서 제비까지, 그리고 그 이후」, 윤대녕, 『대실주의보』, 문학동네, 2010, 288쪽.

130) 오제가 스탕달의 작품에서 연인들이 경험하는 “일시 정지된 시간의 축복”을 ‘중단’의 예로 든다는 점도 지적해두어야 하겠다. “스탕달에게서 행복이란 진정코 순간 속에, 그러나 사랑하는 이와는 일체감 속에서 전달도 그 다음날도 생각지 않고 함께 공유하는 순간”에 있다는 것이다. 물론 윤대녕의 이 작품에서 스탕달적인 축복이 나타난다고까지 말할 수는 없겠으나, 형섭이 선주와 처음으로 함께 밤을 보낸 날 “느긋해졌다는 느낌, 세계 운행의 궤도에서 잠시 비껴나 있다는 야릇한 해방감, 적어도 오늘 밤만큼은 익명의 그림자에 시달리며 잠들지 않아도 될 것이라는 안도감”(453-454)을 느끼는 장면 등은 확실히 “일시 정지된 시간의 축복”에서 비롯된 행복감과 유사한 면이 있다. 막 오제, 앞의 책, 81-82쪽.

131) 바흐친은 중세의 공식적인 축제와 대조적으로 카니발이, 지배적인 진리와 현존하는 제도들로부터 일시적으로 해방된 것처럼 모든 위계적 질서와 규범과 금지를 일시적으로 파기하고 이를 축하하는 시간성의 축제라고 평했다. 미하일 바흐친, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 이덕형·최건영 역, 아카넷, 2001, 32쪽.

라(Mardi Gras)', 즉 기름진 혹은 똥똥한 화요일이라고 불린다. 이 날 형섭이 하는 일은 서울 이곳저곳을 돌아다니며 밥을 먹고 술을 마시는 것이다. 그는 식당에서 요일을 물어보고, 화요일이라는 대답을 들은 뒤, '소처럼' 밥을 먹는다.¹³³⁾

아파트 근처에 있는 식당에서 나는 늦은 점심 식사를 했다. 밥을 날라온 주인 아주머니에게 나는 오늘이 무슨 요일인가를 물었다. **화요일**. 나는 주방에서 그릇들이 달그락거리는 소리를 들으며 **소처럼 밥을 먹었다**.

(...) 그런 다음 명동에 있는 <런던팝>이란 술집에 들어가 맥주 두 병을 마신 다음 을지로입구역에서 순환선 전철을 타고 잠실 쪽 방향으로 두 시간 동안 두 바퀴를 돌았다. (...)

나는 언젠가 선주와 저녁을 먹으러 갔던 <신라>라는 음식점을 찾아가 무심코 갈비탕을 주문해 먹었다. (258-259, 강조는 연구자)

이러한 설정은 이 날이 사육제의 마지막 날임을 암시하려는 작가의 의도로 보인다. 이후에도 “더군다나 오늘은 공휴일도 아닌 화요일이 아닌가.”(525)라고 요일이 한 번 더 언급된다. 그리고 형섭이 ‘소처럼 밥을 먹은’ 다음 날의 풍경을 묘사하는, 이 작품의 마지막 문장 역시 요일을 명시적으로 밝히고 있다.¹³⁴⁾ 의미상으로는 요일을 밝히는 것이 불필요하다고 느껴지지만, 사육제가 끝난 뒤 시작되는 사순절의 첫날인 ‘재의 수요일’임을 나타내기 위한 것으로 볼 수 있다.

그렇다면 축제의 기간 동안에 형섭에게 어떤 일이 일어나는지를 살펴볼 차례다. 미리 이야기하자면 형섭은 니체가 이야기한 정신의 세 단계의 변환을 경험하며, 영원회귀의 긍정을 통해 삶의 주인으로 거듭나게

132) 같은 날, “레코드와 비디오 테이프, 카세트 테이프 들을 정리하며 나는 「메시 아는 다시 올 거예요」란 로이 부캐년의 기타 연주를 들었다.”(523)

133) ‘소 먹듯 하다’, ‘소같이 먹다’는 ‘엄청나게 많이 먹다’라는 뜻의 관용구이다. 인용문은 마치 모종의 인과관계가 성립하는 것처럼, 즉 화요일이어서 소처럼 밥을 먹는 것처럼 읽힌다.

134) “1994년 봄이 오고 있는, 어느 수요일 아침의 내 집 풍경은 이러했다.”(533)

된다. 처음에 형섭은 ‘낙타’처럼 무거운 짐을 짊어지고서 그것을 견뎌내야 한다고 생각했다.¹³⁵⁾

산다는 것은 하나의 단순한 견딜, 이라는 것을 깨닫고 나면 무엇에 대해서건 불만을 갖는 것이 얼마나 부질없고 어리석은 일이란 걸 알게 마련이다. 인생이란 애초부터 바둑판의 돌맹이처럼 제 행로를 따라갈 수밖에 없도록 만들어져 있다. 아무리 기를 쓰고 덤벼도 좁디좁은 제 위치의 소극적인 영역, 그러니까 그 한계의 부동성을 깨닫게 되고 만다. 실혹 용케 바둑판을 벗어난다 해도 떨어지게 되는 곳은 저 신호등조차 없는 고속도로 한복판 같은 곳이다. 어쨌든 사람이 우글거리는 세상에서 견뎌야 한다. (360, 강조는 연구자)

그는 아내와의 관계를 완전히 정리하지 못한 채 별거 상태로 지내면서 견디고 있었다. 그런데 그녀와의 이혼을 결정한 이후 그는 “전혀 다른 성질의 나로 변해 있다는 마비감”(497, 강조는 연구자)을 느낀다. 말하자면 바로 이 대목에서 책임에서 의지로의 정신의 변환이 일어난 것이다.¹³⁶⁾ 그 다음 대목에서 형섭은 과거의 시간 속으로 걸어 들어가는데, 그곳에서 그가 마주하는 것은 이미 행해졌던 것에 대한 무능함에서 오는 증오와 고통이다. 그것은 ‘사자’의 의지가 겪는 고통이다. 사자는 영원회귀를 통해 그러한 과거를 긍정할 수 있다.¹³⁷⁾ 과거의 기억 속에서 나온

135) “짐께나 지는 정신은 이처럼 더없이 무거운 짐 모두를 마다하지 않고 짊어진 다. 그러고는 마치 짐을 가득 지고 사막을 향해 서둘러 달리는 낙타처럼 그 자신의 사막으로 서둘러 달려간다.” 프리드리히 니체, 『니체 전집 13』 (개정 1판), 정동호 역, 책세상, 2005, 39쪽.

136) 이 대목에서 사막의 비유가 사용된 것은 니체의 비유와도 상통한다. “이후 며칠 동안 세상은 정말 깊은 잠에 빠져 내게 그 어떤 말도 걸어오지 않았다. 내가 잠자고 있는 사이에, 어디서 전쟁이라도 터져 모두들 그곳으로 몰려간 듯했다. 그 동안에 내 인생의 앞뒤에는 그야말로 흰 모래뿐인 사막이 아득히 펼쳐져 있었고 나는 끝없이 사막 위를 걸어가고 있었다.”(497)” 한편 차라투스트라는 이렇게 말한다. “그러나 외롭기 짝이 없는 저 사막에서 두 번째 변화가 일어난다. 여기에서 낙타는 사자로 변하는 것이다. 사자가 된 낙타는 이제 자유를 쟁취하여 그 자신이 사막의 주인이 되고자 한다.” 위의 책, 같은 곳.

137) “과거에 대한 무능과 무능에서 오는 증오와 고통을 극복하기 위해서 의지는 과

그는 이제 영원회귀의 순간을 맞이하여 ‘어린아이’로, “국민학교 일학년”으로 되돌아가겠다고 말한다.¹³⁸⁾

영원회귀. 그래, 이를테면 나는 영원회귀의 순간을 기다리고 있다. 그 자리로 돌아가서는 처음부터 다시 시작하련다. 국민학교 일학년부터. 좀 길고 지루하면 어때. 예전의 그 친근한 종족과 다시 산보도 하고 텔레비전도 보고 바둑도 두면 되잖아. 그 정도라면 이제 참을 수도 있다가.

그렇다, 영원회귀의 순간이라는 게 있어서 과거의 나와 해후하는 순간이 있다는 것을 알게 된다. 그리하여 나는 나를 통해 복원해야 할 것들이 있다는 것을 알게 된다. 그래, 이 무한 순환의 궤도에서 나는 다시 나를 만난다. 용기를 내자. 인생은 용기 있는 질문에서부터 시작하는 거야. 물론 용기 있게 대답도 해보는 거지. 까짓 것, 다시 시작해보는 거야.

지금 이 바로 그때야. 지금 이 순간 나에 관해서 오직 나에게만 일어나고 있는 일이 있다는 거야. 내가 그동안 지어놓은 시간의 집이 헐리고 있는 그 집 앞에 나는 서 있는 거야. 원점 회귀.

인생, 난 너를 어여쁜 여인처럼 사랑해. 그래, 인생이란 고뇌하는 어여쁜 여인이야. (511, 강조는 연구자)¹³⁹⁾

거를 긍정할 수 있어야 한다. 그러나 의지는 이미 발생한 일들에 대해서 무능할 뿐이다. 그러나 만약 만물이 영원회귀를 한다면 의지는 과거를 긍정할 수 있다. 과거에 대한 무능에서 의지는 자신을 구원할 수 있다. 과거가 지나가버려 다시 오지 않는 것이 아니라 먼 미래에 다시 돌아 온다면 의지는 과거를 긍정할 수 있다. 영원회귀는 의지의 비탄을 해결해 주는 구원자이다.” 최순영, 「세계관으로서의 동일자의 영원회귀와 니힐리즘」, 『니체연구』 12, 2007, 264쪽.

138) “어린아이는 순진 무구요 망각이며, 새로운 시작, 놀이, 스스로의 힘에 의해 돌아가는 바퀴이며 최초의 운동이자 거룩한 긍정이다.” 프리드리히 니체, 앞의 책, 41쪽.

139) 우정권은 이 작품을 평한 이들 중 최초로 니체를 언급했다. 그는 이 작품이 “아인슈타인의 ‘상대성이론’과 니체의 ‘영원회귀’설을 바탕으로 현재라는 시간이 과거와 미래가 함께 있는 것임을 얘기한다”고 썼다. 하지만 그는 작품에 대한 세밀한 분석으로 나아가지는 않았다. 우정권, 「상대주의 세계관의 미학 - 윤대녕의 『옛날 영화를 보러 갔다』」, 『한국 현대소설의 미적 전회』, 역락, 2004, 97-98쪽. 한편 복도훈은 이 작품에서의 영원회귀와 그것의 긍정에 대해 이렇게 썼다. “영원회귀는 그 자신의 반복을 통해 ‘나’에게 비로소 긍정되며, 그리하여 긍정은 언제나 반복되는 것에 대한, 반복 그 자체의 긍정이 된다. 영원회귀는 지금 여기, 현재를 살아가는 힘이다. 그리하여 영원회귀는 과거로 회귀하려는 강박이 더이상 아니게 되면서 동시에 미래를 함께할 반려자의 모습을 동반한다.” 그러나

니체는 “고통 자체와 죄 자체와 삶 자체의 모든 의문스럽고도 낮은 것들에 대한 아무런 유보 없는 긍정”을 “최고의 긍정 형식”이라고 말한다.¹⁴⁰⁾ 이 작품에서 형섭은 바로 그러한 최고의 긍정을 보여주고 있으며, 그것은 니체가 ‘운명애’라고 부른 것과 다르지 않다.¹⁴¹⁾

이제부터는 결코 잃어버리지 않으려 한다. 살아가며 느끼게 마련인 견딜 수 없는 고통, 용서되지 않는 시간, 이 추운 겨울의 막막함, 혼자라는 두려움, 혹은 서툰 사랑 하나하나까지도. 이 모든 것을 뜨겁게 가슴에 끌어안고 살아가야지. (531)

한편 영원회귀의 긍정은 그것이 결코 동일한 반복이 아니라는 인식을 전제한다.¹⁴²⁾ 이러한 사실을 형섭이 깨닫게 되리라는 것은 작품의 초반

복도훈은 정신의 세 단계의 변환이나 운명애에 대해서는 언급하지 않았다. 복도훈, 앞의 글, 앞의 책, 415쪽. 한편 윤대녕은 1994년 가을에 김윤식과의 대담에서 니체의 영원회귀를 언급한 바 있다. “앞으로 저는 신화가 말하고 니체가 말한 영원회귀라는 주제를 놓고 고민해볼 생각입니다.” 김윤식·윤대녕, 「윤대녕론-시원을 찾아 거슬러가는 생리적 상상력 - 김윤식·윤대녕 대담」, 김윤식, 『작가와의 대화: 최인훈에서 윤대녕까지』, 문학동네, 1996, 301쪽.

140) 프리드리히 니체, 「이 사람을 보라」, 『니체 전집 15』, 백승영 역, 책세상, 2002, 392쪽.

141) “인간에게 있는 위대함에 대한 내 정식은 운명애다 : 앞으로도, 뒤로도, 영원토록 다른 것은 갖기를 원하지 않는다는 것. 필연적인 것을 단순히 감당하기만 하는 것이 아니고, 은폐는 더더욱 하지 않으며—모든 이상주의는 필연적인 것 앞에서는 허위다—, 오히려 그것을 사랑하는 것……” 프리드리히 니체, 앞의 책, 373-374쪽. 한편 운명과 운명애의 차이에 대해서는 다음의 정확한 설명을 참고할 수 있다. “우연을 운명으로 만드는 것은 순전히 주관성의 힘이다. 한 사람이 자기 지나온 삶을 바라보며 그것이 그에게 필연적이었던 것으로 인정할 때 그 행정은 운명이 된다. 요컨대 운명은 주체의 사후적 승인에 의해 필연의 자리로 등극하는 우연의 연쇄이다. 따라서 운명은 언제나 과거를 바라보는 사람의 시선 속에 존재한다. 그는 말한다. “이것은 이렇게 될 수밖에 없는 일이었다.” 운명이 이미 확인된 것으로서의 필연이라면(결국 그렇게 될 수밖에 없는 것이었어!), 운명애는 장차 확인하게 될 것으로 당위(그렇게 되어야 해, 그렇게 되게 할 거야!)에 속한다. 운명을 바라보는 사람의 시선은 관조적이지만, 운명애를 가슴에 지닌 사람은 자기 자신의 삶을 그 운명의 틀 속에 투여해 넣는다.” 서영채, 『풍경이 온다』, 나무나무출판사, 2019, 379쪽, 380쪽.

142) “놀랍게도, 반복되어 영원히 회귀하는 삶은 사실, 그것을 살아가는 사람들에게는 늘 새로운 순간으로 체험되는 것이다. 동일자라는 견고했던 단어는 그리하여, 그것의 완벽한 실현 속에서 부정된다. 실제로 우리가 체험하는 것은 동일자가 아

부에 이미 암시된다. 이 작품의 첫 번째 장과 마지막 장에서 형섭은 시베리아산 철새인 되새떼에 대한 기사를 언급한다. 첫 장에는 되새떼가 삼십여 년만에 우리나라로 왔다는 기사가, 그리고 마지막 장에는 되새떼가 시베리아로 돌아갔다는 기사가 언급된다. 3장에서는 1장에서 형섭이 읽었다는 기사의 내용이 구체적으로 제시된다. 기사에는 주민들의 유언 비어가 인용되어 있다. “6.25와 4.19가 일어나기 전에도 저렇게 새떼가 몰려들어 서로 피를 흘리며 싸웠는데……”(371) 그러나 이 기사의 마지막 부분에서는 이런 걱정을 떨쳐버리고 되새떼를 반기는 사람들의 행렬이 보고된다. 되새떼의 출현이라는 반복되는 사건이 6.25나 4.19와 같은 역사적 사건을 동반했으나 이번에는 그렇지 않을 것이라는 것, 즉 반복은 늘 차이를 품고 있다는 것이 암시되고 있는 것이다. 또한 형섭은 “똑같은 곡을 되풀이해서 들어도 매번 느낌은 다른 법”(473)이고, “몇 달 전 날아온 되새떼가 수십 년 전에 날아온 바로 그 되새떼라고”(530) 말할 수 있는 사람은 없다고 말하기도 한다.

오제가 ‘과거의 귀환’으로서의 미래를 망각하고 현재를 재발견하는 것으로 정식화한 ‘중단’의 시간적 형상은 이 작품에서 동일한 것의 반복으로서의 영원회귀 관념을 폐기하고 진정한 영원회귀의 순간을 맞이하는 양상으로 나타나는 것이다.¹⁴³⁾

나라 새로운 것들이다. 따라서 전도자가 회귀하는 시간 앞에서 느끼게 되는 권태 혹은 삶에 대한 고고한 무상함 따위는 니체의 영겁회귀에 존재하지 않는다. 대신 이 회귀를 깨달은 순간의 절대적 중량감과 이를 극복했을 때 획득할 수 있는 내재적 시간성에 대한 운명애(Amor Fati)와 그 회귀의 시간이 지배하는 내재적 세계에 대한 사랑(Amor Mundi)이라는 영웅적 가치가 요청된다.” 김홍중, 「문화적 모더니티의 역사시학」, 『마음의 사회학』, 문학동네, 2009, 305쪽.

143) “영원회귀사상을 통해 니체는 시간에 대한 사유가 도달할 수밖에 없는 한계점을 드러내고 또한, 이러한 한계점을 ‘삶을 부정하는 사유’로부터 ‘삶을 긍정하는 느낌’으로의 전회를 위한 계기로 삼을 것을 권고하는 것이다; 이러한 가운데 궁극적으로 드러나는 니체적 의미의 시간은 과거로부터 흘러와 미래로 향하는 크로노스적 시간이 현재의 순간으로 응축되는 카이로스적 시간인바, 이것이 곧 영원회귀의 순간으로서 사유가 한계에 봉착하는 순간이자 시간-사유가 시간-체험으로 전회하는 순간이다.” (오윤정, 「영원회귀사상에서 드러나는 니체 고유의 시간성」, 『美學』 82(3), 2016, 243-244쪽.) “니체의 영겁회귀 사상은 영원성을 품고 있는 순간에 대한 철학적 재평가라 할 수 있다. 삶 혹은 역사를 구성하는 때 순

4.2. 카이로스적 순간에 정지하는 공허한 시간

영원회귀의 순간을 맞이하기까지의 과정에서 형섭은, 억압된 기억이 회귀하는 순간에 시간의 정지를 경험한다. 작품에서 억압된 것의 회귀가 이루어질 것이라는 것은 형섭의 기시 체험을 통해 암시된다. 2장에서 형섭은 번역 업무의 에이전트인 홍(洪)과 만나기로 했던 카페가 문을 열지 않아서 그 앞에 서서 기다리던 중에 우연히 ‘새 떼 소리’를 듣게 된다. 이 새 떼 소리는 카페 옆 레코드점 ‘쇼팽네 가게’의 스피커에서 흘러나온 것으로, 비틀즈의 <우주를 가로질러 Across the universe>에 삽입된 효과음이었다. 형섭은 이 ‘쇼팽네 가게’ 앞에서 ‘아주 이상한’ 느낌을 받는다.

가끔, 아주 우연한 순간에 불현듯 이런 느낌에 빠질 때가 있다. 분명 처음 와보는 곳인데도 언젠가 한번 와봤던 것만 같은 느낌에 사로잡힐 때가 있다. 말하자면 오늘처럼 누굴 만나기 위해 약속한 장소에 왔는데 카페의 문은 닫혀 있고 그래서 처마 밑에서 비를 맞고 있다가 바로 옆에 있는 레코드점에 들어간 적이 있었다는 생각이 들었던 것이다. 요컨대 지금은 뚜렷이 기억할 수 없는 과거의 어느 순간이 돌연 내 눈앞에 현현돼 있음을 보게 된 것이다. 일종의 기시감(既視感) 같은 것일 테지만, 아무려나 나는 <쇼팽네 가게> 안으로 들어서기가 무섭게 그같은 느낌에 빠져버렸다.

그날 나는 내가 가지고 있는 어떤 기억의 잔재와 만나고 있었을 것이다. 레코드점 안에 있는 무슨무슨 사물이라든가, 고개를 숙이고 있는 여자의 모습이 내가 아는 누구와 흡사하다든가 하는 따위의 것들이 내 기억의 어떤 장면을 불러일으켰는지도 모른다. 내지는 이 공간 자체가 주는 이미지가 나로 하여금 그런 느낌을 받게끔 했는지도 모르는 일이다. (353-354)

형섭은 이후에도 여러 차례 기시감에 시달린다. 우선 그는 ‘쇼팽네 가

간들(A……Z)은 결코 그 종착지에 도달하기 위한 단계들로 해소되지 않는다. 순간은 곧 영원이 되며, 행위로서 역사에 개입할 수 있는 유일한 통로는 바로 순간이다.” (김홍중, 『마음의 사회학』, 306쪽.)

게'의 주인 최선주를 보고는, 어디서 많이 본 사람인 것 같다고 느낀다.¹⁴⁴⁾ 그리고 형섭은 흥을 만나 번역 업무에 관한 이야기를 나눈 뒤, 고용주 측의 요청에 따라 '산수유'라는 술집에 가게 되는데, 그곳에서 지나가는 여자를 보고는 기시감을 느낀다.¹⁴⁵⁾ 또한 7장에서 <태양은 가득히>라는 옛날 영화를 보러 간 형섭은, 자신이 고등학교 때 어떤 여학생과 함께 이 영화를 본 적이 있었던 것 같다고 느끼지만 그 여학생이 누구였는지는 기억해내지 못한다.¹⁴⁶⁾

프로이트에 따르면 이러한 기시감의 체험은 억압된 기억으로 인한 것이다. 의식적으로는 본 적이 없지만 무의식적으로는 이미 본 적이 있기 때문에 기시감을 느끼는 것이다.¹⁴⁷⁾ 그가 억압하고 있던 기억은 무엇일까. 그는 15년 전, 고등학교 1학년 시절을 기억하지 못한다. 그는 “과거에 대한 기억의 일부분이 잘려나가 있다고”(388), “굉장한 틈이 벌어져서 그 전과 그 후가 뚝 끊어져 있”(382)다고 느낀다. 당시 동급생이었던 유진의 자살로 인한 충격으로 형섭은 정신병원에 입원하게 되고, 기억을 잃었던 것이다.

서두에서 이미 말했듯이, ‘억압된 것은 반드시 회귀한다’는 명제는 이 작품에서도 참이다. 1994년 1월, 선주에게서 전화가 걸려오고, 형섭은 그녀와 함께 올림픽공원에 간다. 그곳에서 형섭은 번개를 동반한 풍경과 대면하게 되는데, 바로 이 대목에서 억압된 것의 회귀가 시작된다.

144) “슬쩍 결눈질로 보니 아닌게 아니라 앞모습이 어디서 많이 본 얼굴이었다. 하지만 기억이 나지 않기는 마찬가지였다.”(356)

145) “기시감…… 이라고 웅얼거리며 나는 빠근해진 머리를 흔들었다. 하지만 그녀는 내가 전에 어디선가 본 적이 있는 여자인 것만큼은 분명했다.”(366)

146) “또 다른 기시감. 마리 라포레와 그 여학생. 도대체 누구였던가.”(413)

147) 프로이트는 『일상생활의 정신병리학』에서 기시 체험에 대해서 이렇게 말한다. “내가 보기에 어떤 일을 전에도 경험한 적이 있다는 느낌을 환각이나 착각이라고 말하는 것은 잘못된 것 같다. 오히려 그런 순간에는 과거에 경험했던 무엇인가가 정말 다시 떠오른 것이다. 다만 그것이 의식적인 것이 아니기 때문에 우리가 의식적으로 기억할 수 없을 뿐이다. 간단히 말하면, <기시 체험>의 느낌은 어떤 무의식적인 환상을 다시 떠올리는 것과 같은 것이다.” 지그문트 프로이트, 「결정론, 우연에 대한 믿음과 미신 — 관점들」, 『일상생활의 정신병리학』, 이한우 역, 열린책들, 2004, 354쪽.

머리속으로 희디흰 빛깔의 어떤 물체가 섬광처럼 스치고 지나갔다. 나는 돌을 맞은 사람처럼 심한 현기증을 느끼며 그 자리에 휘청거렸다. 어떤 기미를 눈치챘음인지 그녀는 얼굴에 내 팔을 붙들며 왜 그래요? 라며 다급한 소리를 냈다.

무엇이었을까. 그때 나를 세계 후려치고 지나갔던 희디흰 불덩이는. 그 순간 나는 칠흙 같은 밤, 번개가 치면서 돌연 눈앞에 펼쳐지는 어떤 풍경을 목격하고 있었다. 그게 무슨 풍경이었던가. (438-439, 강조는 연구자)

이러한 풍경과의 대면은 위의 대목이 속해 있는 12장에서 두 차례 더 이루어진다. 이후 형섭은 선주와 함께 차를 타고 누에 치는 방이라는 뜻을 지닌 잠실(蠶室)에 간다. 15년 전 유진은 희배가 머물던 농장의 잠사(蠶舍)에서 자살했다. 잠실은 ‘누에 치던’ 곳이라는 점에서 그때의 잠사와 같다. 그런 까닭에서인지, 잠실나루에 도착하자마자 형섭에게 열일곱 살 때의 기억이 “누가 획 집어던진 액자처럼”(446) 불현듯 떠오른다. 그리고 잠실에서 배를 타고 여의도로 가는 길에 형섭은 선주에게 “누에나루. 옛날에 누에를 많이 치던 곳이었다지?”(449)라고 묻는데, 곧이어 15년 전 뽕나무밭에서의 기억이 “한 줄기 번개가 훑고 지나가는 듯”(449) 그의 앞에 나타난다.

형섭에게 섬광과 번개처럼 돌연 펼쳐진 기억의 풍경은 발터 벤야민(Walter Benjamin)이 구사한 ‘변증법적 이미지(dialektische Bild)’ 개념으로 설명될 수 있다. 말하자면 이 작품에서 회귀하는 억압된 것은 변증법적 이미지의 형태를 취하고 있는 것이다. 벤야민은 변증법적 이미지에 대해서 다음과 같이 설명한다.

과거가 현재에 빛을 던지는 것도, 그렇다고 현재가 과거에 빛을 던지는 것도 아니다. 오히려 이미지란 과거에 있었던 것이 지금과 섬광처럼 한순간에 만나 하나의 성좌를 만드는 것을 말한다. 다시 말해 이미지는 정지 상태의 변증법이다. 왜냐하면 현재가 과거에 대해 갖는 관계는 순전히 시간적·연속적인 것이지만 과거에 있었던 것이 지금에 대해 갖는 관계는 변증법적

인 것이기 때문이다. 시간적인 성질이 아니라 이미지적인 성질을 갖는 것이다. 변증법적 이미지만이 진정 역사적 이미지이다. 즉 태곳적 이미지가 아니다. 해독된 이미지, 즉 인식 가능한 지금 속에서의 이미지는 모든 해독의 기반을 이루는 위기적이며kritisch, 위험한 순간의 각인을 최고도로 띠고 있다.¹⁴⁸⁾

그럼 질로크는 “예기치 못한 번개이자, 순간적인 깨달음과 이미지의 포착인 변증법적 이미지는 역사적 스냅 사진 혹은 정지된 영화 이미지이다.”¹⁴⁹⁾라고 말했다. 이러한 변증법적 이미지가 처음으로 눈앞에 나타나는 순간인 “인식 가능성의 지금”¹⁵⁰⁾은 이 작품에서 ‘정오(正午)’의 시간으로 그려진다.¹⁵¹⁾ 형섭은 선주에게 “몸 속에서 울리는 정오의 사이렌 소리”(439)를 듣고 있었다고 말하며 그것을 “시간의 문이 열리는 신호”(439)라고 표현한다. 그러고는 선주에게 ‘정오의 대포’라는 해시계 이야기를 한다. “레닌그라드에 가면 ‘정오의 대포’라는 게 있다고 하더군. 일종의 해시계인데 렌즈와 대포를 조합시킨 거야. 정오가 되면 태양 광선이 렌즈 초점에 모여져서 대포의 도화선에 불을 당기게 만들어놓은 장

148) 발터 벤야민, 『아케이드 프로젝트』, 조형준 역, 새물결, 2005, 1056쪽.

149) 그램 질로크, 『발터 벤야민과 메트로폴리스』, 노명우 역, 효형출판, 2005, 230쪽.

150) 발터 벤야민, 「「역사의 개념에 대하여」 관련 노트들」, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 역, 도서출판 길, 374쪽.

151) 인식과 정오를 관련짓는 것은 명백히 니체적이다. 정오에 대한 니체의 간명한 언급은 「우상의 황혼」에서 찾아볼 수 있다. 니체에게 “정오”는 “그림자가 가장 짧은 순간”이고 “가장 길었던 오류의 끝”이며 “인류의 정점”이다.(프리드리히 니체, 「우상의 황혼」, 『니체 전집 15』, 104쪽.) 정향균은 “정오의 시간이 절대적인 인식의 순간이 되는 것은 바로 정오에 인식의 태양이 가장 높이 솟아있으며 이 순간 가상의 그림자가 가장 짧기 때문이다.”라고 썼다.(정향균, 「보토 슈트라우스의 『젊은 남자』에 나타난 아이온의 미학」, 『뷔히너와 현대문학』 23, 한국뷔히너학회, 2004, 266쪽.) 한편 여기에서 이상의 소설 「날개」를 떠올리는 것도 무리는 아닌데, 이 작품에서 “정신이 은화처럼 맑다, 란 이상(李箱)의 소설 구절”(396)과 같은 언급을 찾아볼 수 있고, 「날개」에서의 정오도 이 작품에서처럼 니체적인 의미를 갖는 것으로 볼 수 있기 때문이다. 방민호는 “「날개」에서 “정오”가 새로운 비상을 위한 시간이 되는 이유는 그것이 니체적인 재생의 시간을 의미하기 때문이다.”라고 주장하였다.(방민호, 『이상문학의 방법론적 독해』, 예옥, 2015, 162쪽.)

치지…… 나는 아까 정오의 대포 소리를 듣고 있었던 거야.”(440)

형섭이 들었다는 “정오의 사이렌 소리”와 “정오의 대포 소리”는 “사건의 메시아적 정지의 표지, 달리 말해 억압받은 과거를 위한 투쟁에서 나타나는 혁명적 기회의 신호”라고 할 수 있다.¹⁵²⁾ “시간의 문이 열리면서 기억의 한 장면이 눈앞에 번쩍하고 나타났어. 아까 말이야. 말하자면 사라졌던 기억이 말이지.”(439)¹⁵³⁾ 이처럼 형섭은 “시간의 연쇄적 진행을 뚫고 돌출하는 일종의 카이로스적 회상”¹⁵⁴⁾의 순간을 경험한다.

중요한 것은 벤야민적인 의미에서 ‘시간의 정지’는 시간을 계속해서 멈추어놓는 것이 아니라는 점이다. 그것은 오히려 한순간 기존의 시간에 틈을 내 그것을 작동불가능하게 하고 새로운 시간의 가능성을 여는 것이다.¹⁵⁵⁾ 이러한 점을 유념한다면, 이 작품에서 ‘정지된 시간’을 ‘시간의 정지’와 구분할 수 있다.

형섭은 옛날 영화를 보러 두 차례 영화관에 간다. 그런데 그때마다 그는 영화관 안의 시간이 정지되어 있는 것 같다고 느낀다.¹⁵⁶⁾ 영화관은 E라는 이름으로 형섭에게 연락을 취해온 희배와의 재회가 이루어지는 ‘웜홀(Worm Hole)’이다.¹⁵⁷⁾ 15년 전 유진의 자살 이후 희배는 “시간의 목을

152) 발터 벤야민, 「역사의 개념에 대하여」, 『발터 벤야민 선집 5』, 348쪽.

153) 벤야민에게 “미래 속의 매초는 메시아가 들어올 수 있는 작은 문”이다. 위의 책, 350쪽.

154) 김홍중, 「문화적 모더니티의 역사시학」, 『마음의 사회학』, 문학동네, 2009, 300쪽.

155) “과거와 현재가 서로 뒤엎혀 시간의 일직선적인 흐름을 깨버리면서 미래를 향해 도약하는 순간을 벤야민은 ‘지금시간(Jetztzeit)’이라고 부른다. 지금시간이란 섬광처럼 등장하는 역사의 짜임 관계 속에 존재하는 모나드적 시간이다. 라이프니츠의 모나드론이 우주 전체의 형상을 담고 있는 형이상학적 실체로서 단자의 형상을 언급하고 있듯이, 지금시간 속에는 쓰러져 간 모든 과거의 전통이 현재와 결합되어 짜임 관계를 형성하고 있다. 지금시간은 구원 가능성의 시간이면서 동시에 예측 불가능한 시간, 어느 방향으로든 열려 있는 우발적 시간이기도 하다.” 한상원, 『앙겔루스 노부스의 시선』, 에디투스, 2018, 254-255쪽.

156) “극장 안은 마치 행로를 잃고 떠도는 우주비행선 같다. 시간이 가만히 정지해 있다. 한시간 삼십분 동안.”(414) “시간의 공동(空洞). 나는 멈춰 있는 거대한 시계추의 환영을 목도하고 있었다. 영화가 시작되고 끝날 때까지 한 시간 사십분 동안 즐곤 멈춰져 있는 시계추를. 시계추 밑에 웅크리고 앉아 있는 박제된 새들을.”(529)

취고 그 자리에 멈춰 있었”(528)다고 말한다. 그는 자신이 그동안 “시간의 무덤”에서 살아왔다고, 그리고 “열일곱살에 이미 난 죽었네.”(529)라고 말한다. 시간이 정지되어 있는 영화관과 시간의 무덤에서 살아온 E는 죽음의 이미지로 묘사된다. 요컨대 ‘정지된 시간’은 과거의 시간의 고착을 의미하는 것이다.

희배와 형섭의 차이, ‘정지된 시간’과 ‘시간의 정지’의 차이는 벤야민이 말하는 ‘역사주의’와 ‘역사적 유물론’의 차이와도 같다. 벤야민은 “과거를 역사적으로 표현한다는 것은 그것이 ‘원래 어떠했는가’를 인식하는 일을 뜻하는 것이 아니다.”라고 말한다.¹⁵⁸⁾ 그러한 것은 역사주의가 주장하는 역사이다. 그가 보기에 역사는 지금시간(Jetztzeit)에 과거를 인용함으로써, 그것을 역사의 연속체에서 폭파시킴으로써 구성된다.¹⁵⁹⁾ 사랑했던 유진의 죽음으로 희배는 유진이 죽었던 당시의 누에고치의 이미지를 그대로 재현하려고 했다면, 형섭은 유진과 비슷하지만 차이를 지닌 선주와의 사랑을 완성한다는 점에서 위에서 말한 차이를 정확하게 보여준다.

그리고 둘은 영원회귀에 대한 인식도 차이를 보인다. 희배가 형섭에게 번역하도록 한 『시간의 화살』에는 모든 것이 동일하게 반복되는 영원회귀의 관념이 나타나 있다. 벤야민에게 이러한 ‘동일한 것의 영원회귀’는 진보에 대한 믿음과 상보적인 관계에 있다. “역사는 항상 동일하다는 견해, 반복에 불과하다는 가상을 쫓아버리는 것이야말로 변증법적 경험에 가장 고유한 것이다.”라고 그는 말한다.¹⁶⁰⁾ 한편 형섭은 앞서 살펴보았던 대로, 영원회귀가 동일한 것이 그대로 반복되는 것이 아니라는 것을 깨닫는다. 그래서 형섭은 희배에게 1978년에 그들이 보았던 빨간 자동차는 지금은 성질을 달리해서 있을 것이라고 말하는 것이다.

157) 형섭은 E에게 “여기가 바로 내 벌레 구멍일세.”(529)라고 말한다.

158) 발터 벤야민, 「역사의 개념에 대하여」, 『발터 벤야민 선집 5』, 334쪽.

159) 위의 책, 345쪽.

160) 발터 벤야민, 『아케이드 프로젝트』, 1076쪽.

4.3. 일의 중지와 진정한 예외상태의 도래

이 작품에서 회귀하는 억압된 것의 내용은 형섭의 고등학교 1학년 시절의 기억이다. 이 과거의 기억 속에 등장하는 형섭, 유진, 그리고 희배는 시간과 공간, 우주와 세계, 삶과 죽음에 대한 관념적이고 사변적인 이야기를 즐긴다. 이들의 대화는 도무지 일반적인 고등학생의 그것처럼 보이지 않는다. 가령 다음과 같은 대목을 보자.

“세계는 너무 단조롭고 우리가 쓸 수 있는 시간이 너무 적어. 우리는 좁은 성냥갑 속에서 단 한 번 불이 붙기를 기다리는 성냥개비와도 같은 존재들이야. 어쩌면 죽음이 앞당겨질수록 그만큼 오래 살게 되는 것인지도 몰라. 누군가의 말처럼 죽은 아이보다 오래 산 자는 없어.”

“황도십이궁. 하늘을 일주하는 열두 개의 성좌. 태양이 이 십이궁을 도는데 꼭 일 년이 걸린다고 해. 태양계는 하나의 거대한 시계판이야. 시계판을 벗어나야만 무한의 후면으로 날아갈 수 있어.”

“밤하늘은 죽음을 불러들이는 화사한 함정이야.” (483)

형섭도 유진이 “열일곱살이라는 사실이 도저히 믿을 수 없는 순간들이 그렇게 가끔 있었다.”(504)라고 회고한다. 한편 형섭의 기억 속의 유진은 매우 비현실적인 인물이다. 그녀는 “어떤 저항도, 마찰도 받지 않고 운동하고 있는 물체”(478) 같은 느낌을 주고, “한 걸음 앞의 미래를 내다보는 묘한 능력”(478)을 지니고 있으며, “정령의 목소리”(480)로 말한다. 그리고 형섭은 그 시절을 이렇게 회고한다. “가물가물 끝이 보이는 날들이었다. 청춘의 영광스런 날들이 미처 시작되기도 전에, 우리는 벌써 바닥에 쓰러져 아우성을 치고 있었다.”(505)

이런 점들을 감안했을 때, 이 작품 속에서 회귀하는 고등학교 1학년 시절의 기억을 문면 그대로 받아들이는 것은 부적절해 보인다. 이 기억의 시간대가 1978년 유신 정권 말기로 설정되어 있다는 점, 그리고 세

명의 고등학생들이 기존 질서에 대한 반항의 행위를 일삼는다는 점을 생각해본다면, 작품 속 고등학교 1학년 시절은 독재 정권을 타도하고 민주화를 이룩하기 위해 싸웠던 학생운동 시절에 대한 알레고리로 볼 수 있을 것이다.

형섭과 유진은 “만난 지 하루만에, 학생들은 금지구역으로 돼 있는 유원지”에 간다.(467) 형섭의 아버지는 매우 가부장적인 수학교사이다. “집으로 돌아와서 나는 열두시까지 매를 맞았다. 단 한 번도 열시가 넘어 귀가한 적이 없었기 때문이었다. 게다가 나는 유독 수학만큼은 잘하지 못했다. 아버지의 미움을 사고 있었던 것이다. 아버지는 다른 과목은 0점을 맞아도 수학만큼은 100점을 받기를 바라고 있었다.”(467) 형섭은 유진의 어머니에 대한 오이디푸스적 연정을 느낀다. 희배, 형섭, 그리고 유진은 희배 아버지와 유진 어머니의 불륜을 목격하는데, 이후 희배 아버지는 희배를 어느 농장으로 “유배”(502)보낸다. 하지만 형섭과 유진은 그곳까지 희배를 보러 간다. 희배와 형섭과 유진은 “모반을 꾀하고 있었다.”(503) 셋은 “학교나 부모들의 통제를 벗어나 사각지대로 빠져 들어갔다.”(498) “우리 자신도 믿을 수 없을 정도로 학교 성적이 슬금슬금 바닥으로 내려오면서 혹은 부모들이 학교를 들락거리기도 했다.”(498)

이들의 저항에 종언을 고한 것은 유진의 자살이라는 충격적인 사건이다. 유진은 광속(光速)에 대한 욕망에 사로잡혀 있었다. 그녀는 빛의 속도를 통해 세계 밖으로 질주하고자 했다.

그 나이들에 무얼 알거나 했으랴. 오직 세계를 향해서, 혹은 세계 밖으로 질주하고 싶은 마음뿐이었다.

육상에서 내려오기 전 유진은 마지막으로 이런 말을 남겼다.

“난 늘 빛의 속도를 생각하고 있어. 내 몸의 질량이 0이 될 때까지의 속도를 말이야. 벌레 구멍을 통해 영원으로 빠져나갈 수 있는 속도를 말이야. 거긴 과거와 현재 그리고 미래가 동시에 포함된 영역이야. 나는 거기로 가고 싶어.” (484)

유진은 형섭에게 “내 몸의 질량이 0이 될 때까지 내 목을 눌러 줘 ……”(508)라고 부탁하고, 형섭은 그 부탁을 들어준다. 다행히 이때의 시도는 실패하였으나, 며칠 후 그녀는 결국 매우 기괴한 방식으로 이 세상을 떠난다.

바로 그 잠사에서였다. 그녀는 온몸에 하얗게 명주실을 감고, 장독만한 고치가 되어, 시렁 위에 올라앉아 있었다. 아무도 그게 유진인 줄 몰랐다. 어떻게 제 몸에 수십 겹의 실을 감고 흰 방을 튼 다음 그 안으로 들어가 구멍을 막아버렸는지 누구도 아는 사람이 없었다. 잠사의 문엔 대못이 박히고 나는 정신이 나가 밤마다 뿔나무 받을 헤매고 다녔다. 개학을 했지만 나는 학교가 아닌 병원으로 끌려갔다. (509)

이렇게 짧았던 ‘모반’은 끝이 나고, 형섭과 희배는 서로 다른 길을 걸어간다. 정신병원에서 퇴원한 형섭은 사회에 순응적인 인간이 된다. 그는 “서른에 그룹 기획실의 차장 대리”가 되었다. 그는 “그룹 내에서 가장 빠르게 진급한 케이스”(389)였다.¹⁶¹⁾ 허나 지금은 “문화 하청업자”(360)로 살아가고 있다. 형섭은 “맹렬하게 질주하는 인생”을 살아오다가 “어느 날 낭떠러지로 뚝 떨어진”(473) 것이다. 그는 자신이 ‘남들보다 빠르게’ 살아야만 했던 이유를 과거의 부재에서 찾는다.

내가 바라보는 것은 늘 전면이었다. 하지만 사람은 과거에 의해, 과거에 의지하여, 과거를 형성하며 살아가는 존재인 것이다. 삶에 있어서 뒤가 없는 앞이란 있을 수가 없다. 과거가 없는 인간은 늘 실종 상태라는 걸 의미한다. 사람이란 가끔 과거라는 보금자리에 들어가 앉아 있어야만 할 때가 있다. 그리하여 나는 늘 시간의 줄에 매달려 살아왔다. 과거 없이 산다고 해서 뭐 큰 지장은 없을지도 모르지. (...) 많은 사람들은 과거는 다만 시간의 쓰레기일 뿐이라고 말들 한다. 그렇게 외면해버리곤 한다. 그러나 문제는 외면할

161) 형섭이 일하던 대기업 인사부의 신 상무는 형섭에 대해 이렇게 표현한다. “자네는 시간을 가리키기 위해 허겁지겁 뛰어가는 시계 바늘 같아. 한 번 뒤에 처지면 곧 나락으로 떨어질 것처럼 절박해 보인단 말이야.”(388)

과거가 나에겐 없다는 것이다. 현재에 속해 있으려면 그래서 나는 남들보다 두 배의 속도를 내야 한다. 때로는 가속도가 필요하다. 무면허니까. 캄캄한 뒷수렁에 빠지지 않기 위해 꿈속에서도 미친듯이 질주해야 한다. (510-511)

그렇다면 희배(E)는 어떤 행로를 걸어왔을까. 술집 산수유의 종업원 이정란은 형섭의 술값을 계산해주는 정체불명의 인물이 산수유 “건물의 소유주”이며¹⁶²⁾ “물려받은 재산이 상당한 모양”이고, “유학까지 다녀왔다”(432)는 정보를 제공한다. 정란은 그가 자본의 힘으로 모든 것을 지배하려고 하는 인물이라는 점을 이야기해준다.

“전에도 얘기했지만 재벌기업의 2세쯤 돼나 봐요. 몸이 좋지 않아서 일선 현장엔 나가지 않는 모양이지만요. 하지만 그 사람 자기 건물에 세든 소규모 회사들을 여차저차한 방법으로 모조리 사들이고 있어요. 여행사, 보험 회사, 컴퓨터 회사, 출판사, 오피상, 광고 기획사, 심지어는 문방구까지 말예요.” (518)

“그런 사람들은 뭐든 자기 것으로 만들어놓지 않으면 못 배기는 사람들에요. 그리곤 발 밑에 두고 지배하려는 거죠. 오락 게임하듯 말예요. 심한 결손을 앓고 있다고 봐야 할 거예요. 범죄 심리학 쪽에서 보면, 그런 사람들은 가진 것조차 없으면 사회적으로 끔찍한 일을 저지르기도 해요.” (518)

정란이 말하는 E의 “심한 결손”은 고등학교 1학년 때 겪었던 사건에서 비롯된 것일 것이다. 정란은 E에게서 섬뜩함을 느끼고, 그를 “차디찬 피를 가진” “인조 인간”(433) 같다고 표현한다. E는 한 여성을 고용하여 분장시켜서 누에고치 속에서 자살한 유진의 이미지를 복원하려고 한다.

162) 그의 본명을 묻는 형섭의 질문에 정란은 이렇게 답한다. “그런 건 알 수 없어요. 그만한 재산 가지고 술집 하는 사람들 제 명의로 하는 경우 드물어요. 배후에도사리고 앉아 있는 그림자 같은 존재들이죠. 정나미가 떨어지지만 그게 다 자본주의의 이면 생리라는 거 아니겠어요.”(433) 물론 E의 전언을 통해서 독자는 산수유 건물의 소유주가 E이고 또 희배임을 알 수 있다.

이 역시 돈의 힘으로 가능한 일이다. 정란은 이 “누에 여자”를 “사람을 닮은 어떤 것인지 도대체 사람이라고 할 수는 없”는, “사람의 형체만 간신히 갖추고 있는 존재”(517)라고 표현한다. 이는 두 가지 뜻으로 읽히는 데, 기본적으로는 외견상 누에 분장을 하였기 때문에 그 여성이 사람 같이 보이지 않았다는 뜻일 터이고, 더 나아가서는 자본의 힘에 완전히 종속되어 인간성을 잃어버렸음을 이야기한 것으로도 볼 수 있다.

희배와 형섭이 사용자와 노동자의 구도를 이루고 있다는 점은 다소 흥미롭다. 희배는 형섭을 계약 관계 속에서 지배하려고 했다. 형섭에게 『시간의 화살』의 번역을 의뢰한 것은 E가 인수한 출판사이다.¹⁶³⁾ 몇 개월 동안 규칙적인 수입이 없어 생계가 막막했던 형섭은 번역 의뢰를 거절할 수가 없었으며, 특히 E는 500만 원이라는 거금의 선불금으로 형섭을 잡아두려 했다. E는 형섭이 영원회귀에 대한 글을 번역했던 사실을 언급하며, 지금 번역하고 있는 『시간의 화살』에도 비슷한 내용이 있을 것이라는 메시지를 보내온다. E는 자신이 믿는 영원회귀에 대해 형섭이 이해하기를 바라는 목적에서 일부러 이 책의 번역을 맡긴 것이었다. 이에 형섭은 “누군가에게 지배되고 있다”고, “이것은 정신적인 연금이나 구금의 한 형태라고 봐야 마땅”(410)하다고 느낀다.

한편 형섭에게 요구되는 것은 자본의 증식에 봉사하는, 말하자면 잘 팔리는 책을 만드는 것이다. “요즘은 에세이 형식의 과학 도서가 붐”이므로 그러한 시류를 따라서 “고등학생부터 대학생 층까지 읽을 수 있도록 쉽게 풀어써야 한다”(357)는 것이다. 형섭은 이처럼 자본이 문화마저도 잠식하는 세대에 대해서 비판한다.

“요즘은 기업에서 자꾸 문화를 잡아먹으려 하고 있어요. 돈만으론 장사가 안 된다는 걸 이제야 깨달은 걸까요.”

163) “이 일을 의뢰한 출판사는 오랫동안 자연과학 도서를 출판하던 곳이었어요. 자세한 것은 모르겠지만 올해 경영난으로 모 기업체에서 상당 지분을 인수한 모양입니다. 발행인이었던 사람이 전문 경영인으로 물러나면서 상당히 부담을 느끼고 있는 모양이에요. 이제 눈칫밥을 먹어야 하니까요.”(357)

“문화라는 것도 이제는 하나의 유통 산업이 아니겠어요? 엄연히 생산자와 소비자가 있고 중간에는 어쨌든 유통 기구가 필요하다는 거죠. 자본주의 사회니까요.”

“문화가 돈이나 권력에 의해 생산되고 지배되면 그걸 필요로 하는 사람까지도 역시 지배되게 마련이에요. 애초부터 같은 속도로 함께 성장하고 성숙했어야 하는 건데요.” (361)

이 작품의 첫 대목에는 다소 의미심장한 비유가 쓰이고 있는데, 그것은 바로 ‘계엄령’이라는 비유이다. 형섭은 “나는 **계엄령**이 내린 거리에 혼자 서 있는 듯한 착각에 빠져 있었다.”(352)라고 말한다. 그리고 이를 지나치지 않게 하기 위해 한 번 더 이를 언급한다.¹⁶⁴⁾

‘계엄령’이라는 단어는 자연스럽게 박정희 정권을 연상케 한다. 박정희 정권 하의 1970년대는 말할 것도 없이 예외상태가 일상과도 같았던 시대였다.¹⁶⁵⁾ 작품 속에서 형섭이 되찾는 기억의 시간대도 바로 이 시기에 속하는 1978년이였다.

그런데 6월 항쟁 이후 형식적 민주주의가 수립되고, 1993년에는 문민 정부가 성립되어 군부독재의 종언이 고해졌는데, 왜 ‘계엄령’이라는 비유가 동원되어야만 했던 것인가. 어쩌면 ‘군부독재’는 이제 ‘자본독재’가 되었다는 것을 이야기하는 것이 아닐까. 예외적이고 초월적인 자리는 그대로 남아 있고, 그 자리에 이제 군부 대신 자본이 들어선 것이다.¹⁶⁶⁾ 1970년대에 계엄을 담당했던 것이 군(軍)이었다면, 작품의 현재 시점에서 계엄을 담당하고 있는 것은 바로 ‘E’라는 인물로 체현된 자본이다.

164) “그녀는 밖에 계엄령이 내린 것조차 모르고 있는 듯했다.”(353)

165) 황정아, 「1970년대의 비상사태와 근대성」, 『민족문화사연구』 60, 민족문화사학회·민족문화사연구소, 2016.

166) 이를 아감벤의 용어를 빌려 ‘환속화’라고 부를 수 있다. “환속화는 억압의 형식이다. 환속화는 자신이 다루는 힘을 그저 한 곳에서 다른 곳으로 옮기기만 함으로써 이 힘을 고스란히 내버려둔다. 따라서 신학적 개념의 정치적 환속화(주권권력의 패러다임으로서의 신의 초월)는 천상의 군주제를 지상의 군주제로 대체할 뿐 그 권력은 그냥 놔둔다.” 조르조 아감벤, 「세속화 예찬」, 『세속화 예찬』, 김상운 역, 난장, 2010, 113쪽.

앞에서 보았듯이 E는 자본의 힘으로 모든 것을 통제하려 한다. 위에서 형섭이 ‘계엄령’이라는 비유를 일상적으로 아무렇지 않게 사용하는 것은 전체주의적인 자본의 지배가 일상이 되어버렸다는 것을 보여준다.¹⁶⁷⁾ 이처럼 상례(常例)가 된 예외상태에 대해서 벤야민은 이렇게 말했다.

억압받는 자들의 전통은 우리가 그 속에서 살고 있는 ‘비상사태’(Ausnahmestand, 예외상태)가 상례임을 가르쳐준다. 우리는 이에 상응하는 역사의 개념에 도달하지 않으면 안 된다. 그렇게 되면 진정한 비상사태를 도래시키는 것이 우리의 과제로 떠오를 것이다. 그리고 그로써 파시즘에 대항한 투쟁에서 우리의 입지가 개선될 것이다. 파시즘이 승산이 있는 이유는 무엇보다 그 적들이 역사적 규범으로서의 진보의 이름으로 그 파시즘에 대처하기 때문이다.¹⁶⁸⁾

이를 참고해본다면, 이 작품에서 15년 전의 저항이 실패하게 됐던 것은 발전과 진보의 관념¹⁶⁹⁾과 공모하는 빛의 속도에 대한 갈구 때문이었다. 그들은 속도를 높여서 지금 여기가 아닌 다른 세계로 떠나는 것이 아니라, 지금 여기에서 그 공허하고 동질적인 시간을 중지시켜 새로운 시간을 열어야만 했던 것이다.

이 작품에 형상화된 ‘시간의 정지’는 이러한 맥락에서 이해되어야 한

167) 벤야민은 「종교로서의 자본주의」라는 글에서 “자본주의는 순수한 제의종교”이며, “꿈(희망)도 자비도 없는 제의를 거행하는 일”이라고, “그 속에는 ‘평일’이란 것이 없”으며 “축제일이 아닌 날이 없”어서 제의가 영원히 지속된다고 썼다. 제의는 예외상태인 축제일에 이루어지는 것인데, 자본주의의 경우 모든 날이 축제일인 것이다. 김향은 이 대목을 근거로 “자본주의는 항구적인 예외상태”라고 썼다. 발터 벤야민, 「종교로서의 자본주의」, 『발터 벤야민 선집 5』, 122쪽; 김향, 『말하는 입과 먹는 입』, 새물결, 2009, 85쪽.

168) 발터 벤야민, 「역사의 개념에 대하여」, 『발터 벤야민 선집 5』, 336-337쪽.

169) 이러한 관념은 박정희 정권과도 관련이 깊다. “박정희로 대변되는 군사정권은 근대화에 대한 사회적 욕망을 바탕으로 하여 집권과 권력 유지에 성공한다. ‘한강의 기적’으로 대변되는 압축적 근대화는 ‘빨리빨리’라는 속도의 신에게 다수 노동자의 피와 땀을 제물로 바치면서 이룩한 성과였다. 88올림픽, OECD 가입 등의 일련의 사건들은 한국의 압축적 근대화가 성공적으로 이루어졌음을 대내외적으로 천명하는 증거로 활용되었다.” 최강민, 「속도의 질주, 창조와 파괴의 이중주」, 『비평, 90년대 문학을 묻다』, 작가와비평 편, 여름언덕, 2005, 184-185쪽.

다. 즉, 이 작품에서 변증법적 이미지를 포착하는 순간은 벤야민이 말하는 ‘진정한 예외상태’인 것이다.

특히 이러한 ‘진정한 예외상태’는 형섭이 크리스마스에 의뢰받았던 번역일을 중단한 이후에 도래한다는 점에 주목할 필요가 있다. 안식일을 거룩히 지킴으로써 메시아의 도래를 촉진시킨 것이다.¹⁷⁰⁾

그리고는 여섯 시쯤에 나는 갑자기 생각이라도 난 듯 책상 위에 놓여 있던 리차드 모리스의 『시간의 화살』 원서본과 사전을 서랍 깊숙이 집어넣고는 자물쇠로 채워버렸다. 나는 이 일에 매달리는 것이 더 이상 불필요하다는 사실을 깨닫고 있었던 것이다. 새벽에 일어나 눈이 내리는 것을 보며 문득, 말이다. (425)

형섭의 이러한 작업 중단은 “노동조건상의 수정”을 요구하는 “법정립적인 파업”이 아니다. 그는 고용주에게 그 무엇도 요구하지 않는다. 그저 ‘문득’ 이 일을 중단하였을 뿐이다. 그렇기 때문에 이러한 중단은 “순수한 형식”의 작업 중단이다.¹⁷¹⁾ 이러한 중단은 자본의 전체주의로부터 벗어날 수 있는 가능성을 여는 윤리적 행위이다.

170) 축제 기간은 무위(無爲)의 기간인 것이다. 무위와 안식일(축제)에 대해서는 조르조 아감벤, 『벌거벗음』, 김영훈 역, 인간사랑, 2014, 9장을 참고.

171) 벤야민은 「폭력비판을 위하여」에서 조르주 소렐을 인용하며 ‘정치적 총파업’과 ‘프롤레타리아 총파업’에 대해서 논한다. 발터 벤야민, 「폭력비판을 위하여」, 『발터 벤야민 선집 5』, 102-103쪽 참고.

5. 결론

지금까지 본고는 『어두운 상점들의 거리』(1978), 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』(1985), 『옛날 영화를 보러갔다』(1994) 세 작품에 나타난 독특한 시간 경험을 분석하였다. 이 세 작품은 모두 각국의 혁명 이후에 발표되었으며, 기억상실증에 걸린 인물이 1인칭 서술자로 설정되었다는 공통점을 지니고 있었다. 이제까지의 선행 연구들은 세 작품에 나타난 ‘기억상실’이라는 서사적 장치에 대해서 개인의 정체성 회복의 문제와 관련하여서만 다루어 왔다. 혁명 이후의 문학이 미학적 정치성을 지닐 수 있음을 보이려고, 본고에서는 세 편의 기억상실 소설을 각국의 혁명과 관련하여 해석되어야 할 텍스트로 보고 논의를 진행하였다.

특히 본고는 지금까지의 선행 연구에서 크게 주목하지 않았던 ‘시간 경험’의 측면에서 세 작품에 접근하였다. 세 작품을 맞세워두었을 때 형식과 내용의 측면에서 세 작품이 특정한 시간성을 지니고 있음을 확인할 수 있었기 때문이다. 분석 결과, 세 작품에 나타난 시간 경험은 모두 ‘진보’로 특징지어지는 근대의 직선적 시간 경험과는 다른 양상을 보이고 있다는 것을 알 수 있었다.

우선 『어두운 상점들의 거리』에서 시간은 탈구되어 비선형적으로 흘러간다. 이러한 시간의 어긋남으로 인해 이 작품에서 유령의 출현이 가능해진다. 그리고 시간의 탈구는 이 작품이 배경으로 하고 있는 1960년대가 정의롭지 못한 시대였음을 상징한다. 프랑스의 68혁명은 드골 신화의 허구성을 깨닫게 하였고 이는 독일 점령기에 대한 적절한 애도가 본격적으로 요청되기 시작한 계기로서의 사건이었다. 이 작품의 탈구된 시간을 통해서, 독일 점령기에 희생된 유령은 자신을 정당하게 애도해줄 것을 요구하기 위해 돌아온다.

다음으로 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』에서 주인공은 ‘세계의 끝’이라는 무의식의 세계로 이행하는데, 그곳에는 타자가 존재하지 않기 때문에 시간도 존재하지 않는다. 이는 전공투의 몰락 이후 극단적으로

내향화되어가던 일본의 모습이 투영된 것이다. 한편 작품 속에서 ‘세계의 끝’으로의 이행은 ‘진화의 과정’으로 표현되는데, 그 과정이 종결되었을 때 진화론이 상징하는 누적적인 시간 개념과 상치되는 시간의 소멸이 이루어지는 것은 근대 과학기술에 대한 비판이며, 이는 전공투의 문제의식에 대한 부정적 형태의 계승이다.

마지막으로 『옛날 영화를 보러갔다』에서는 시간의 정지가 형상화되어 있는데, 이는 섬광과 번개를 동반한 ‘변증법적 이미지’를 포착하는 순간에 일어난다. 이러한 ‘시간의 정지’는 크로노스적 시간에 틈을 내는 카이로스적 시간을 의미하며, 군사정권의 압축적 근대화에 대한 비판의 성격을 지닌다. 한국의 6월항쟁은 형식적 민주주의를 달성할 수 있었고, 이후 군부독재가 끝나고 문민정부가 들어설 수 있었다. 하지만 경제적인 측면에서는 자본의 전체주의가 전면화되기에 이르렀다. 궁극적으로 이 작품에서 시간이 정지되는 순간은 현실 사회주의의 붕괴 이후 상례가 된 ‘자본의 전체주의’라는 예외상태를 중지시키는 진정한 예외상태이다.

각 작품들이 발표된 시기를 기준으로 하였을 때, 『어두운 상점들의 거리』가 ‘과거’의 프랑스가 정의롭지 못함을 보여주었다면, 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』는 ‘미래’의 일본이 맞닥뜨릴 파국을 예고하고 있으며, 『옛날 영화를 보러갔다』는 ‘현재’의 한국이 처해 있는 상황을 상상적으로 돌파하고 있다. 어떤 경우든지 이 세 편의 기억상실 소설은, 각국의 혁명적 주체들이 당시에는 미처 완수하지 못했던 과업을 문학의 차원에서 수행하고 있는 것이다.

참 고 문 헌

1) 기본 자료

- 파트릭 모디아노. 『어두운 상점들의 거리』. 김화영 역. 문학동네, 2010.
_____. 『추억을 완성하기 위하여』. 김화영 역. 문학동네,
2014.
- Modiano, Patrick. *Rue des Boutiques Obscures*. Paris: Gallimard,
1978.
- 무라카미 하루키. 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』 1, 2. 김진욱 역,
문학사상사, 1996.
- 村上春樹. 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』 上巻, 下巻.
東京: 新潮社, 1988.
- Murakami, Haruki. *Hard-boiled Wonderland and the End of the
World*. Trans. Alfred Birnbaum. Kodansha International, 1991.
- 윤대녕. 「사막의 거리, 바다의 거리」. 『남쪽 계단을 보라』. 세계사,
1995.
- _____. 「옛날 영화를 보러갔다」. 『文藝中央』 17(4). 中央日報社,
1994.
- _____. 『옛날 영화를 보러 갔다』. 문학동네, 2008. [eBook]

2) 파트릭 모디아노 관련 논저

- 변광배. 「P. 모디아노의 『어두운 상점들의 거리』를 통해서 본 기억,
정체성, 서사의 문제」, 세미오시스 연구센터, 『내러티브와 자
아』, 한국외국어대학교 지식출판원, 2015.
- 서수영. 「『어두운 상점들의 거리』에 나타난 정체성 탐색 -미로의 이
미지와 순환적 구조를 중심으로-」. 서울대학교 석사학위논문,
2009.

- 파트릭 모디아노. 권수연 역. 「거대한 망각의 백지 앞에서」. 『문학동네』 82. 문학동네, 2015.
- Alter, Alexandra, and Dan Bilefsky. “Patrick Modiano, a Modern ‘Proust,’ Is Awarded Nobel in Literature.” *New York Times*. New York Times, 9 Oct. 2014. Web. 17 Feb. 2019. <https://www.nytimes.com/2014/10/10/books/patrick-modiano-wins-nobel-prize-in-literature.html?_r=0>.
- Blanckeman, Bruno. *Le roman depuis la Révolution française*. Paris: PUF, 2011.
- Cooke, Dervila. *Present Pasts: Patrick Modiano’s (Auto)Biographical Fictions*. Rodopi, 2005.
- Côté, Paul Raymond. “Aux Rives Du Léthé: Mnémosyne et La Quête des Origines Chez Patrick Modiano.” *Symposium* 45 (1), 1991.
- Ewert, Jeanne C. “Lost in the Hermeneutic Funhouse: Patrick Modiano’s Postmodern Detective.” *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Eds. Roland G. Walker and Jume M. Frazer. Macomb: Western Illinois Press, 1990.
- Kawakami, Akane. *A Self-Conscious Art: Patrick Modiano’s Postmodern Fictions*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- Merivale, Patricia, and Susan E. Sweeney. “The Game’s Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story.” *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Eds. Patricia Merivale and Susan E. Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Morris, Alan. *Patrick Modiano*. Berg, 1996.
- Nettelbeck, Colin W, and Penelope A. Hueston. *Patrick Modiano:*

pièces d'identité, écrire l'entretemps. Paris: Lettres Modernes, 1986.

Parrochia, Daniel. *Ontologie fantôme: essai sur l'œuvre de patrick modiano*. Fougères: Encre Marine, 1996.

Prince, Gerald. *Narrative as Theme: Studies in French Fiction*. University of Nebraska Press, 1992.

_____. "Improper Nouns: Patrick Modiano's Rue des boutiques obscures." *Yale French Studies* 133. Yale University Press, 2018.

Rey, Pierre-Louis. "Le roman au XXe siècle." Michel Prigent. *Histoire de la France littéraire: Tome 3, Modernités XIXe - XXe siècle*. Paris: PUF, 2006.

Tadié, Jean-Yves, and Blanche Cerquiglini. *Le Roman d'hier à demain*. Paris: Gallimard, 2012.

VanderWolk, William. "Whose Memory is This?: Patrick Modiano's Historical Method." *Paradigms of Memory*. Eds. Martine Guyot-Bender and William VanderWolk. New York: Peter Lang, 1998.

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2014/modiano/facts/>

3) 무라카미 하루키 관련 논저

가와카미 미에코·무라카미 하루키. 『수리부엉이는 황혼에 날아오른다』, 홍은주 역. 문학동네, 2018.

가라타니 고진. 「무라카미 하루키의 풍경-『1973년의 핀볼』」. 『역사와 반복』. 조영일 역. 도서출판 b, 2008.

기요미즈 요시노리. 「1980년대 문학, 포스트모던은 무엇을 가져 왔는가」. 도미오카 고이치로 외. 『오늘의 일본 문학』. 김경원·송태욱 역. 웅진지식하우스, 2011.

- 김영찬. 「무라카미 하루키, 사라지는 매개자와 1990년대 한국문학」. 『한국학논집』 72, 2018.
- 김홍중. 「무라카미 하루키, 우리 시대의 문학적 지진계」. 『마음의 사회학』. 문학동네, 2009.
- 남진우. 「오르페우스의 귀환 — 무라카미 하루키, 댄디즘과 오컬티즘 사이에서 방황하는 청춘」. 『숲으로 된 성벽』. 문학동네, 1996.
- 무라카미 하루키. 김난주 역. 「내 작품을 말한다 — 무라카미 하루키 전 작품 1979~1989」. 『문학동네』 2 [eBook]. 문학동네, 1995.
- _____. 『언더그라운드』, 양억관 역, 문학동네, 2010.
- 무라카미 하루키·마쓰이에 마사시. 권남희·유은정 역. 「하루키, 하루키를 말하다」. 『문학동네』 56. 문학동네, 2010.
- 윤상인. 「이종교배 시대의 일본 문학」. 『문학과 근대와 일본』. 문학과지성사, 2009.
- 제이 루빈. 『하루키 문학은 언어의 음악이다』. 이나경 역. 문학사상사, 2003
- 호쇼 마사오 외. 『일본 현대 문학사 (하)』. 고재석 역. 문학과지성사, 1998.
- 川西政明. 『昭和文學史 下卷』. 東京: 講談社, 2001.
- 東浩紀. 『コンテンツの思想』. 東京: 青土社, 2007.
- 尹相仁. 「冒険の時代: 韓國の「村上春樹現象」」. 『村上春樹スタディーズ 05』. 栗坪良樹·柘植光彦 編. 東京: 若草書房, 1999.
- Haney II, William S. *Cyberculture, Cyborgs and Science Fiction: Consciousness and The Posthuman*. Rodopi, 2006.
- Hong, Tiffany. *Teleology of the Self: Narrative Strategies in the Fiction of Murakami Haruki*, 2013. University of California, Irvine, PhD dissertation.
- Shin, Haerin. “Unlocking the Mindware: The Responsibility of Building a Solipsistic Universe in Murakami Haruki’s

Hard-Boiled Wonderland and the End of the World.” *Positions* 26(4), 2018.

Snyder, Stephen. “Two Murakamis and Marcel Proust: Memory as Form in Contemporary Japanese Fiction.” *In Pursuit of Contemporary East Asian Culture*. Eds. Xiaobing Tang and Stephen Snyder. Westview Press, 1996.

Strecher, Matthew C. “Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki.” *Journal of Japanese Studies* 25(2). Society for Japanese Studies, 1999.

Tanaka, Motoko. *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*. Palgrave Macmillan, 2014.

4) 윤대녕 관련 논저

권희철, 「방랑자를 위한 여행안내서—윤대녕론」, 『문학동네』 56, 문학동네, 2008.

김종욱, 『소설 그 기억의 풍경』, 태학사, 2001.

김윤식·윤대녕. 「윤대녕론-시원을 찾아 거슬러가는 생리적 상상력 - 김윤식·윤대녕 대담」. 김윤식. 『작가와의 대화: 최인훈에서 윤대녕까지』. 문학동네, 1996.

남진우. 「견딜 수 없이 가벼운 존재들 —댄디즘과 1990년대 소설」. 『숲으로 된 성벽』. 문학동네, 1996.

복도훈. 「잃어버린 시간을 찾아서 —윤대녕의 『옛날 영화를 보러 갔다』를 다시 읽다」. 『눈먼 자의 초상』. 문학동네, 2010.

서영채. 「환멸의 시대와 소설 쓰기」. 『소설의 운명』. 문학동네, 1996.

_____. 「윤대녕의 연애, 그 철없음의 시」. 『미메시스의 힘』. 문학동네, 2012.

신동욱. 「총론」. 『한국 현대문학사』. 신동욱 편. 집문당, 2004.

신형철. 「은어에서 제비까지, 그리고 그 이후」. 윤대녕. 『대설주의

- 보』. 문학동네, 2010.
- 우정권. 「상대주의 세계관의 미학 - 윤대녕의 『옛날 영화를 보러 갔다』」. 『한국 현대소설의 미적 전회』. 역락, 2004.
- 우찬제. 「시간의 그림자 가로지르기, 혹은 신생의 현현」. 『타자의 목소리』. 문학동네, 1996.
- 윤대녕. 『이 모든 극적인 순간들』. 푸르메, 2010.
- 조연정. 「겨울에서 봄으로」. 윤대녕. 『반달』. 문학동네, 2014.
- 정호웅. 「소설사의 전환과 새로운 상상력의 태동」. 김윤식·김우종 외, 『한국현대문학사』. 현대문학, 2014.학
- 진정석. 「1990년대와 탈이념시대의 문학: 소설을 중심으로」. 『새 민족문학사 강좌 2』. 민족문학사연구소 편. 창비, 2009.
- 황종연. 「유적의 신화, 신생의 소설—윤대녕론」. 『비루한 것의 카니발』. 문학동네, 2001.
- Korean Culture and Information Service. *K-Literature: The Writing World's New Voice*. South Korea: Korean Culture and Information Service, 2012.
- <https://cafe.naver.com/mhdn/114014>

5) 기타 논저

- 게오르크 루카치. 『소설의 이론』. 김경식 역. 문예출판사, 2007.
- 김항. 『말하는 입과 먹는 입』. 새물결. 2009.
- 김형중. 『정신분석학적 서사론 연구: 한국 전후 소설을 중심으로』. 전남대학교 박사학위논문. 2003.
- 김홍중. 「추리소설의 발생에 관한 문학사회학적 연구」. 서울대학교 석사학위논문. 1998.
- _____. 「문화적 모더니티의 역사시학」. 『마음의 사회학』. 문학동네, 2009.
- 그램 질로크. 『발터 벤야민과 메트로폴리스』. 노명우 역. 효형출판,

- 2005.
- 나카야마 시게루. 『과학과 사회의 현대사』. 이필렬·조홍섭 역. 풀빛, 1982.
- 라인하르트 코젤락. 「로렌츠 폰 슈타인의 역사예측」. 『지나간 미래』. 한철 역. 문학동네, 1998.
- 마에지마 사토시. 『세카이계란 무엇인가: 에반게리온 이후 오타쿠 문화의 역사』. 주재명·김현아 역. 위크라이프, 2016.
- 미하일 바흐진. 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』. 이덕형·최건영 역. 아카넷, 2001.
- 민승기. 「재로 남아 저항하는 편지들 - 데리다의 『우편엽서』」. 『비교문학』 74. 한국비교문학회, 2018.
- 발터 벤야민. 『독일 비애극의 원천』. 최성만·김유동 역, 한길사, 2009.
- _____. 『아케이드 프로젝트』. 조형준 역. 새물결, 2005.
- _____. 「역사의 개념에 대하여」. 『발터 벤야민 선집 5』. 최성만 역. 도서출판 길, 2008.
- _____. 「「역사의 개념에 대하여」 관련 노트들」. 『발터 벤야민 선집 5』. 최성만 역. 도서출판 길, 2008.
- _____. 「종교로서의 자본주의」. 『발터 벤야민 선집 5』. 최성만 역. 도서출판 길, 2008.
- _____. 「폭력비판을 위하여」. 『발터 벤야민 선집 5』. 최성만 역. 도서출판 길, 2008.
- 방민호. 『이상문학의 방법론적 독해』. 예옥, 2015.
- 복도훈. 「세계의 끝, 끝의 서사 —2000년대 한국소설에 나타난 재난의 상상력과 그 불만」. 『묵시록의 네 기사』. 자음과모음, 2012.
- 서동욱. 『차이와 타자』. 문학과지성사, 2000.
- 서영채. 『사랑의 문법』. 민음사, 2004.
- _____. 「동아시아라는 장소와 문학의 근대성」. 『비교문학』 72. 한국비교문학회, 2017.

- _____. 「강박과 히스테리 사이, 메이지 유신과 동아시아의 근대성」. 『일본비평』 19. 서울대학교 일본연구소, 2018.
- _____. 『풍경이 온다』. 나무나무출판사, 2019.
- 슬라보예 지젝. 『이데올로기의 숭고한 대상』. 이수련 역. 새물결, 2013.
- _____. 『빼딱하게 보기』. 김소연 역. 시각과언어, 1995.
- 시몬느 비에른느. 『통과제의와 문학』. 이재실 역. 문학동네, 1996.
- 앙리 루소. 『비시 신드롬: 1944년부터 현재까지 프랑스는 과거를 어떻게 다루어 왔는가』. 이학수 역. 휴머니스트, 2006.
- 야마모토 요시타카, 『나의 1960년대』, 임경화 역, 돌베개, 2017,
- 양효실. 『권력에 맞선 상상력, 문화운동 연대기』. 시대의창, 2015.
- 오구마 에이지. 『사회를 바꾸려면』. 전형배 역. 동아시아, 2014.
- 오사와 마사치. 「오타쿠론」. 『전자 미디어, 신체·타자·권력』. 오석철·이재민 역. 커뮤니케이션북스, 2013.
- _____, 『내셔널리즘의 역설』, 김선화 역, 어문학사, 2014.
- 오윤정. 「영원회귀사상에서 드러나는 니체 고유의 시간성」. 『美學』 82(3). 2016.
- 요시미 순야. 『포스트 전후 사회』. 최종길 역. 어문학사, 2012.
- 윤여일. 『여행의 사고 3』. 돌베개, 2012.
- 에마누엘 레비나스. 『존재에서 존재자로』. 서동욱 역. 민음사, 2001.
- 엠마누엘 레비나스. 『시간과 타자』. 강영안 역. 문예출판사, 1996.
- 이마무라 히토시. 『근대성의 구조』. 이수정 역. 민음사, 1999.
- 이매뉴얼 윌러스틴 외. 『반체제운동』. 송철순·천지현 역. 창작과비평사, 1994.
- 이진경, 『근대적 시·공간의 탄생』 (개정증보판), 그린비, 2010.
- 자크 라캉. 『자크 라캉 세미나 11권-정신분석의 네 가지 근본 개념』. 맹정현·이수련 역. 새물결, 2008.
- 자크 데리다. 『마르크스의 유령들』 (제2판). 진태원 역. 그린비, 2014.
- 정향균. 「보토 슈트라우스의 『젊은 남자』에 나타난 아이온의 미학」.

- 『뫼히너와 현대문학』 23. 한국뫼히너학회, 2004.
- 조르조 아감벤. 『벌거벗음』. 김영훈 역. 인간사랑, 2014.
- _____. 「세속화 예찬」. 『세속화 예찬』. 김상운 역. 난장, 2010.
- _____. 「시간과 역사: 시점과 연속성에 대한 비판」. 『유아기와 역사』. 조효원 역. 새물결, 2010.
- 지그문트 프로이트. 「쾌락 원칙을 넘어서」. 『정신분석학의 근본개념』. 윤희기·박찬부 역. 열린책들, 2003.
- _____. 「무의식에 관하여」. 『정신분석학의 근본개념』. 윤희기·박찬부 역. 열린책들, 2003.
- _____. 「억압에 관하여」. 『정신분석학의 근본개념』. 윤희기·박찬부 역. 열린책들, 2003.
- _____. 『일상생활의 정신병리학』. 이한우 역. 열린책들, 2004.
- 질 들뢰즈. 『의미의 논리』. 이정우 역. 한길사, 1999.
- 최강민. 「속도의 질주, 창조와 파괴의 이중주」. 『비평, 90년대 문학을 묻다』. 작가와비평 편. 여름언덕, 2005.
- 최순영. 「세계관으로서의 동일자의 영원회귀와 니힐리즘」. 『니체연구』 12. 2007.
- 폴 리콰르. 『시간과 이야기 2』. 김한식·이경래 역. 문학과지성사, 2000.
- 프리드리히 니체, 「우상의 황혼」, 『니체전집 15』, 백승영 역, 책세상, 2002.
- _____. 「이 사람을 보라」, 『니체전집 15』, 백승영 역, 책세상, 2002
- _____. 『니체전집13』 (개정 1판). 정동호 역. 책세상, 2005.
- 한상원. 『앙겔루스 노부스의 시선』. 에디투스, 2018.
- 허영재 외. 『혁명 이후의 문학: 독일 68운동과 한국 87항쟁 이후의 문학』. 도서출판 박이정, 2009.

황정아, 「1970년대의 비상사태와 근대성」, 『민족문학사연구』 60, 민족문학사학회·민족문학사연구소, 2016.

A. 반 겐넵. 『통과 의례』 (개정판). 전경수 역. 을유문화사, 2000.

T. W. 아도르노. 『미학 이론』. 홍승용 역. 문학과지성사, 1984.

Guillén, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*. Trans. Cola Franzen. Harvard University Press, 1993.

Abstract

A Comparative Study
On Time Experience
In Post-Revolutionary Fictions
Featuring Amnesia

Yoo Jong Hyeon

Interdisciplinary Program In Comparative Literature

The Graduate School

Seoul National University

The aim of this study is to compare 'time experience' realized in three post-revolutionary fictions featuring amnesia. This study considers post-revolutionary fictions featuring amnesia as symptomatic texts.

A revolution can be described as an inflection point in that it causes drastic changes to modernity. For some it could leave a trauma, which later returns as a symptom.

The object of this study are three novels: Patrick Modiano's *Rue des Boutiques Obscures* (1978), Murakami Haruki's *Hard-boiled Wonderland and the End of the World* (1985), and Yoon Dae-Nyeong's *I Went to See an Old Movie* (1994). In each of these novels, time experience is organically related to its genre and ritual aspect. In this comparative study I analyze the time experience shaped in three works by focusing on the repressed that returns.

Firstly, in Modiano's *Rue des Boutiques Obscures*, time is out of joint and nonlinear whereby ghosts appear. They are victims of the German Occupation of France that have returned to demand proper mourning. The way this fiction treats 1960s as out of joint suggests that the period was one of unrighteousness.

In Murakami's *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*, the protagonist shifts to 'the end of the world', which is the world of unconscious for him. There is no time in 'the end of the world' because there is no other. While this shift is described in terms of an evolution process, time vanishes at the end of this process in contradiction to the evolutionary notion of cumulative time. The novel's criticism on modern science and technology inherits the spirit of the *Zenkyōtō* Movement in a negative sense.

Finally, in Yoon's *I Went to See an Old Movie*, time is suspended at the moment of catching 'dialectic images' accompanied by lightning flashes. This suspension of time represents *kairos* breaking through *chronos*, and it serves to

criticize the compressed modernity under the military government. Ultimately, the moment when standstill of time happens in this fiction is 'the real state of exception'. Totalitarianism of the capital, state of exception normalized after the collapse of real socialism, suspends at this moment.

In conclusion, these fictions are aesthetically political works whose time experience criticizes modern linear time.

**Key Words : Post-Revolutionary, Amnesia, Time Experience,
Patrick Modiano, Haruki Murakami, Yoon dae-nyeong**
Student Number : 2017-26096