

# 혼종성의 미학

— 토마스 마이네케의 『바다색』 연구

정 항 균 (서울대)

## 서 론

마이네케의 소설 『바다색 Hellblau』에서는 디트로이트의 유명한 음반회사 UR(Underground Resistance)에 소속되어 있는 드렉시야 Drexciya라는 듀오가 자주 언급된다. 이 듀오의 멤버들은 자신들의 신분을 철저히 비밀로 하였으며, 그 멤버 가운데 한 명인 제임스 마르셀 스티슨 James Marcel Stinson이 죽고 나서야 그들의 정체가 드러났다. 이러한 익명적 활동 외에도 이들은 자신들의 음악에서 사이언스 픽션적인 내용을 노예해방이나 아틀란티스 신화와 연결시키며 독특한 면모를 드러내기도 했다.<sup>1)</sup>

드렉시야가 자신의 앨범에서 다룬 대서양의 바다 속 세계는 이 소설에서 세 가지 측면에서 중요한 의미를 갖는다.

첫 번째로 이 소설에는 미국의 해군기지에 지뢰를 매설하기 위해 대서양을 건너온 독일 유보트에 관한 이야기가 나온다. 여기서 유보트는 바다 속의 평화를 파괴하는 백인 남성의 공격성을 상징한다. 또한 해저에 가라앉아 있는 유보트로 상징되는 이러한 나치독일의 잔재는 이 소설에서 유대인문제와 연결되어 민족적 정체성을 둘러싼 담론으로 확장된다.

두 번째로 폴 길로이 Paul Gilroy의 저서 『흑대서양: 근대성과 이중적 의식 The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness』이라는 제목에서처럼 대서양은 흑인과 연결된다. 흑대서양이라는 개념은 역사적으로 1520년에

---

1) <http://de.wikipedia.org/wiki/Drexciya> (2012.3.8.)

서 1860년까지 대서양을 횡단하는 노예무역에서 비롯된 것으로, 유대인과 마찬가지로 전 세계에 흩어져 있는 이산민으로서의 흑인의 상황을 나타낸다.)<sup>2)</sup> 앞에서 유보트가 여성적인 대양 속으로 침입하는 남성의 성기를 상징하며 젠더담론을 야기할 수 있다면, 여기서 흑대서양은 백인에 의해 타자로 규정되고 차별당하는 흑인과 관련해 인종담론을 불러일으킬 수 있을 것이다.

세 번째로 대서양은 드렉시아의 테크노 음악의 핵심주제이기도 하다. 테크노 음악이 등장하기 전까지는 바다 속 세계에 관한 이야기는 전적으로 영화를 통해서만 전달되었다. 그런데 이제 드렉시아라는 테크노 듀오는 본격적으로 바다 속 세계를 테마로 노래하기 시작한다. 드렉시아의 한 멤버는 인터뷰에서 “물은 이 지구상에서 가장 강하고 위협하고 공격적인 동시에 가장 아름답고 부드러운 요소”라며, “이에 따라 드렉시아의 음악도 공격적이고 거칠고 추하면서도 또한 고요하고 가벼운 동시에 아름답다”<sup>3)</sup>라고 말한다. 그래서 “드렉시아는 근본적으로 평화로운 프로젝트”<sup>4)</sup>라는 것이다. 이처럼 바다 속은 유보트의 공격 위협이 도사리는 위험한 곳인 동시에 머라이어 캐리가 인터뷰에서 말한 것처럼 수경을 쓰고 바다 속의 신비롭고 평화로운 수중세계를 구경할 때 자유를 최대로 만끽할 수 있는 이상향이기도 하다. 이러한 위험과 평화가 공존하는 혼종적 공간으로서 대서양은 상징적 의미를 지닌다.

위에서 살펴보았듯이 대서양은 민족적, 인종적, 젠더적 담론이 펼쳐질 수 있는 상징적 공간이다. 그러나 대서양이 이러한 엘리트 담론과만 연결되는 것은 아니다. 또한 그곳은 테크노음악과 같은 팝담론이 펼쳐질 수 있는 공간이기도 하다. 마이네케에게 “좋은 팝은 항상 서자였으며 순수하지 않았다”<sup>5)</sup>고

2) Vgl. Florence Feiereisen: Der Text als Soundtrack. Der Autor als DJ. Postmoderne und postkoloniale Samples bei Thomas Meinecke. Würzburg 2011, S. 129.

3) Thomas Meinecke: Hellblau. Frankfurt a.M. 2003, S. 100: “Wasser sei das stärkste, gefährlichste, aggressivste und zugleich das schönste, zarteste Element auf diesem Planeten. Drexciya Musik sei entsprechend: Aggressiv, rauh, häßlich, ruhig, leicht, schön.”

4) Ebd.: “Drexciya sei eigentlich ein friedliches Projekt.”

5) Meinecke: Alle Mist. Thomas Meinecke über den Schwachsinn einer eigenständigen deutschen Popkultur. In: Spiegel Spezial. Nr. 2 (1994), S. 83: “Guter Pop war zu allen Zeiten ein Bastard, unrein [...]”

한다면, 이러한 엘리트 담론과 팝담론이 교차하는 대서양은 좋은 팝을 위한 혼종적 공간으로서의 기능을 지닌다. 이 책의 제목 ‘바다색 Hellblau’은 순수한 파란색과 달리 다른 색이 섞여 있는 혼합색을 나타낸다. 이러한 혼종적 성격을 띠는 바다색은 혼종적 공간으로서의 대서양을 색채상징을 통해 다시 한번 강조하고 있다.

본고에서는 마이네케의 소설 『바다색』을 중심으로 민족적, 인종적, 젠더적 담론에 나타나는 혼종적 정체성과 팝담론에서 나타나는 혼종성의 문제를 살펴보고, 그의 텍스트미학을 ‘혼종성의 미학’으로 제시하고자 한다.

## I. 민족 및 인종 담론에서의 혼종적 정체성

### I.1. 규정된 정체성 비판

#### I.1.1. 유대인

마이네케의 대표작인 『톰보이 Tomboy』에서 젠더담론이 주도적인 담론이었다면, 후속작품인 『바다색』에서는 민족 및 인종 담론이 지배적인 담론으로 등장한다. 이 작품에 등장하는 여섯 명의 인물 가운데 탈만, 코르둘라 그리고 하인리히는 독일인이고, 요란다는 흑인이며, 버밀리언은 유대계 미국인이다. 이러한 인물구도를 통해 이미 이 작품에서 반유대주의와 인종차별이 핵심적인 주제로 나타날 것을 예상할 수 있다. 이 소설에 등장하는 인물들은 대학에 다니거나 연구에 종사하는 지식인들이며, 이를 통해 이 소설에서 민족적, 인종적 정체성을 둘러싼 다양한 담론이 펼쳐질 수 있다. 특히 하인리히는 유보트, 레이건의 비트부르크 방문, 유대인 강제노역의 보상 등 독일과 미국의 관계를 둘러싼 역사적 문제를 연구하고 있고, 버밀리언은 하시디즘을 신봉하는 유대인, 여성으로 간주되는 유대인남성에 관한 토포스 그리고 유대인의 자기

증오에 대해 박사논문을 쓰고 있다. 이로써 이 작품에서 유대인의 정체성을 둘러싼 다양한 담론이 펼쳐질 수 있는 조건이 마련된다.

포스트모더니즘 작가인 마이네케가 탈역사적인 시각에서 역사 문제에 무관심하고 비정치적인 미학적 입장을 견지하리라고 생각한다면 오산이다. 오히려 그는 좌파적 성향을 지닌 하인리히와 그의 애인 코르둘라를 등장시켜 불완전한 과거청산과 현재에 잔존하는 반유대주의의 심각성을 보여준다.

나치에 협력하거나 적극적으로 참여한 인물들이 전후 독일에서 여전히 높은 사회적 지위를 차지하며 활동하고 있다는 사실은 나치 문제가 결코 완결된 과거사가 아님을 보여준다. 1936년에 NSDAP에 입당했고 같은 해에 카이저 빌헬름 생화학연구소의 소장이 된 부테난트 Butenandt라는 인물은 건강한 유전자만이 번식되어야 한다고 주장하였다. 그는 1945년 독일 미군정의 추적자리스트에 이름을 올렸지만, 전후인 1960년에 카이저 빌헬름 연구소가 개명한 막스 플랑크 협회의 회장이 되었고 1972년에는 명예회장이 되었다. 더욱이 막스 플랑크 협회는 1990년에 ‘정치와 사회의 긴장관계 하에서의 연구’라는 제목으로 일종의 자화상을 책으로 발간하였는데, 여기서 이들은 나치즘 하의 카이저 빌헬름 인류학연구소가 인간유전학과 우생학 및 정신과치료의 새로운 과제를 부여받았으며 정신질환자의 대량학살은 이러한 연구에 새로운 가능성을 열어주었다고 기록하고 있다. 또 다른 예로 이 작품에서는 독일해군이 언급된다. 2차 대전 때 악명 높았던 유보트 사령관 오토 크레취머는 1955년부터 자신의 이전 동료들과 함께 서독해군의 가장 높은 지위에 오르게 되었다. 또한 1958년에 전범죄로 복역한 카를 되니츠 해독은 1963년 한 고등학교를 방문해 연설하였는데, 그 결과 5년 후 그곳은 네오나치의 본거지가 되었다. 또한 그는 1966년 뒤셀도르프에서 열린 CDU 전당대회에서 우레와 같은 박수를 받으며 등장해, 독일이 뉘른베르크 재판 때 승전국에 의해 부당하게 유죄선고를 받았다고 말하기도 하였다. 이처럼 전후 서독사회에서는 많은 분야에서 여전히 나치정권에 직간접적으로 협력했던 인사들이 활약하였을 뿐만 아니라 이러한 역사가 공공연히 묵인되거나 심지어 인정받기까지 하였다. 마이네케는 1960년 기록문학<sup>6)</sup>에서처럼 이러한 사실을 신문이나 역사적 문건

등을 바탕으로 제시함으로써 불완전한 과거청산의 상황을 적나라하게 드러내고 있다.

마이네케는 이러한 나치의 잔재가 현재의 독일사회에서도 여전히 극복되지 않은 채 네오나치의 형태로 조직화되고 있음을 비판한다. 독일의 폴란드 침공 60주년 기념식 때, 나치의 유대인 추방을 테마로 다룬 그림들이 전시된 베를린의 도시고속철도(S-Bahn)의 차량 한 칸이 전소되는 사건이 발생한다. 하인리히는 이 사건이 실린 신문 기사를 스크랩해 탈만에게 보낸다. 이 도시고속철도가 전소되기 전에 이미 ‘우리는 유대인을 패주기 위해 폴란드로 떠난다’라는 반유대주의적인 구호가 기차에 낙서되어 있었다고 한다. 그 밖에도 1999년에 독일 유대인중앙협회 회장이었던 하인츠 갈린스키의 무덤을 폭파하려는 시도라든지 아니면 유대인 신문사 건물에 나치표시를 하는 사건 등이 언급되기도 한다. 그러나 독일 신문이나 검찰은 이러한 사건을 정신 나간 사람들의 개별적인 행위로 치부하며 그 심각성을 은폐한다.

현재의 독일사회에 나타나는 이러한 극우적 경향은 무엇보다 과거 역사에 대한 올바른 성찰의 결여에서 비롯되는 것으로 간주된다. 마이네케는 『바다색』에서 무려 여덟 번에 걸쳐 레이건의 비트부르크 방문을 다루는데, 이러한 반복적 서술은 이 방문이 지닌 역사적 함의를 잘 드러내준다. 1985년 레이건 대통령은 G-7회의에 참석하는 것을 계기로 독일 비트부르크의 군인 묘지에 헌화하기로 하였다. 이것은 1984년 미국을 방문한 독일 콜총리의 요청에 따른 것으로 미국과 독일의 화해를 상징적으로 보여주려는 것이었다. 그러나 미국의 유대사회는 이 묘지참배에 격렬히 반대하였는데, 그 이유는 이 독일전몰용사묘지에 독일정규군 외에 나치친위대도 49명이나 매장되어 있었기 때문이었다. 유대사회는 레이건의 비트부르크 방문일정 취소를 요구하며 의회로비까지 벌였지만, 레이건은 행사시간을 10분으로 줄이고 묘지에 있는 친위대의 비석, 훈장 등을 일시 철거하며 독일강제수용소가 있었던 근처의 베르겐 벨젠

---

6) 특히 기록극의 대표적 인물인 페터 바이스는 1963년 뉘른베르크 법정에 직접 참석하며 스스로 메모한 글들과 신문기사 등을 바탕으로 독일현대사회에 남아 있는 나치의 잔재를 폭로하는 연극작품 『수사 Die Ermittlung』를 발표하였다.

을 방문한다는 대안을 내세우며 이 일정을 관철시켰다.<sup>7)</sup> 이 작품에는 레이건 대통령의 비트부르크 묘지 참배에 대해 쓴 여러 미국유대인들의 편지나 글이 영어로 실려 있다. 이것은 주로 레이건 대통령의 참배가 지닌 역사의식의 부재와 문제점을 지적하고 있지만, 또한 동시에 극우적인 의식에서 벗어나지 못한 일부 독일인들의 역사의식부재도 보여준다. 가령 스톤이라는 이름을 지닌 사람은 자신의 글에서 레이건 대통령은 이 방문을 이전의 적을 포용하는 시도로 설명하였지만, 사실은 미국의 보수주의자들이 독일 보수주의자들을 포용하려는 시도에 불과하다고 비판한다. 또한 칼프라는 이름을 지닌 사람은 자신이 레이건 대통령의 참배 다음날 비트부르크 묘지를 방문했는데, 거기서 본 독일인 중 한 방문자는 나치 친위대를 군대에 징집된 평범한 군인으로 묘사하였고, 다른 한 방문객은 레이건 대통령의 방문시간이 8분밖에 되지 않음을 불평하며 그렇게 시간이 단축된 이유가 다 유대인 때문이라며 독일인과 미국인 사이를 갈라놓는 유대인을 비난하였다고 기록한다. 스톤이라는 사람은 비트부르크 사건을 계기로 홀로코스트의 참사와 나치 친위대의 만행에 대한 성찰을 요구할 뿐만 아니라 이것이 또 다른 역사적 희생자인 흑인들에게 지닌 역사적 함의를 강조하기도 한다.

위에서 살펴본 것처럼 이 작품에서는 나치 및 현재의 극우주의자들에 의해 이루어지는 유대인박해를 비판적으로 묘사함으로써 희생자로서의 유대인상이 부각되고 있다. 그러나 이로부터 작가가 역사적 희생자로서의 유대인의 정체성만을 보여주려는 것으로 해석해서는 안 될 것이다. 오히려 유대인이 스스로 보존하려는 정체성이 사실은 얼마나 다양한 양상 내지 심지어 모순을 띠고 있는지 그리고 유대인 스스로가 또 다른 인종담론의 가해자가 되기도 한다는 사실이 이 작품에 적나라하게 드러나고 있다.

드레퓔스 사건 취재를 계기로 서양의 반유대주의를 목격한 테오도르 헤르츨은 전 세계에 흩어진 유대인이 자신의 국가를 가져야 한다고 주장하면서 시오니즘을 주창한다. 이러한 꿈은 결국 1948년 팔레스타인 땅에 이스라엘이 건국되면서 실현된다. 하인리히는 이스라엘의 수도 텔아비브가 점차 서구적으

7) 박재선: 세계를 지배하는 유대인 파워. 해누리 2010, 131-132쪽 참조.

로 변해가고 있으며 그곳 젊은이들은 이 도시가 뉴욕처럼 변하기를 꿈꾸고 있다고 말한다. 또한 현대의 이스라엘에서는 유대적 전통이 약화되고 있을 뿐만 아니라 심지어 미국의 흑인게토문화에서처럼 에티오피아 난민을 게토에 몰아넣는 시대적 역설을 행하고 있다는 것이다. 이와 같이 역사적으로 인종차별을 겪어야 했던 유대인이 에티오피아에서 이스라엘로 넘어온 흑인 유대인을 인종차별하고 있다는 지적은 마이네케가 단순히 역사적 희생자로서의 유대인 상만을 만들어내고 있지는 않다는 것을 보여준다.

버밀리언은 국가를 중심으로 한 시오니즘이 남성적이라면, 신비주의적이고 경건주의적인 유대교 운동인 하시디즘은 여성적인 것으로 간주한다. 율법에 대한 지식보다는 기도를 통한 신과의 영적인 교류를 강조한 하시디즘은 18세기 폴란드에서 생겨나 많은 유대인에게 영향을 미쳤고 지금은 주로 미국과 이스라엘에 존속하고 있다. 이 작품에서는 하시디즘을 신봉하는 유대인을 연구하는 버밀리언에 의해 이들의 관습과 종교적 사상이 소개된다. 버밀리언은 그녀의 남자 친구 킬만과 함께 하시디즘의 본거지인 뉴욕의 브루클린 지역을 찾아가기도 한다. 이곳에는 1920년까지 헝가리였고 지금은 루마니아에 속하는 지역에서 생겨난 초정통파 하시디즘 분파인 ‘새트마 Satmar’와 폴란드에서 유래하였으며 새트마보다 온건한 ‘보보버 Bobover’가 각각 윌리엄스버그와 보로파크에 본부를 두고 있다. 새트마 하시디즘의 추종자는 유대인이 메시아가 도래하기 전까지는 자신의 국가를 가져서는 안 된다며 시오니즘에 반대하였고 지금도 여전히 이스라엘이라는 국가의 존재를 부정하고 있다. 이들은 이스라엘에서와 달리 서구의 근대적 문물을 거부하며 아주 보수적으로 유대교의 전통과 예법을 고수한다. 일례를 들면 윌리엄스버그에 사는 하시디즘의 추종자는 법을 어겨도 감옥에 갇혀서는 안 되는데, 왜냐하면 그곳에 있으면 유대교 식사계율인 ‘코셔 Kosher’<sup>8)</sup>에 따라 식사할 수 없기 때문이다. 반면 보보

8) 박재선: 세계를 지배하는 유대인 파워, 24쪽. “독실한 유대교도들은 식사도 계율에 따른다. ‘코셔’라는 독특한 방법에 의해 도살된 가축만 먹으며 이것도 피나 지방이 있으면 안 된다. 코셔의 기본취지는 짐승을 도살할 때 고통을 줄여주기 위해 환승간 간결한 동작에 의해 짐승을 잡는데 있다. 때리거나 전기 쇼크로 도살하면 피가 굳어져 피를 빼기 어려우므로 예리한 칼로 단 한 차례 급소를 가격하여 짐승을 죽이고 30분간 물에 넣은 후

버 파가 살고 있는 보로파크는 그곳보다는 더 개방적이고 서구화되어 있다. 그래서 이곳에는 자동차를 타는 여인이나 ‘이디시어 Jiddisch’ 대신 영어를 사용하는 청소년도 보인다. 그러나 전체적으로 보면 하시디즘 사회는 남성중심적인 사회라고 할 수 있다. 이 사회에서 여자들이 영어를 더 많이 공부하고 컴퓨터도 배우며 세속적인 직업을 갖는 이유는 오로지 남자들이 집에서 토라 연구에 몰두할 수 있도록 뒷받침하기 위해서이다. 심지어 윌리엄스버그 지역에 사는 하시디즘 신봉자인 한 여자는 자신의 남편은 컴퓨터는 물론 팩스 기계조차 사용할 줄 모르지만, 남편이 전화를 하면 모든 다른 집안 활동은 중지되어야 한다고 말한다. 이러한 가부장적인 사회구조는 유대인 남자가 일반적으로 일종의 여성으로 간주된다는 점에서 역설적이다. 버밀리언은 한편으로 유대인 남성이 여성으로 간주되는 것을 고정된 성정체성을 타파하는 긍정적 측면이 있는 것으로 생각하면서도 다른 한편으로 여성으로 간주된 유대인 남성이 가정과 사회에서 여성을 억압하는 모순을 지적한다. 그러나 버밀리언은 하시디즘 사회에, 심지어 가장 보수적인 윌리엄스버그의 새트마 유대교도의 지역에서마저 페미니즘의 물결이 서서히 밀려들어오고 있음을 부인할 수 없다고 말한다. 이러한 맥락에서 마이네케는 이제 인종과 민족의 문제에 젠더담론을 끌어들이며 초정통과 유대교의 문제점을 비판적으로 살펴본다.

버밀리언은 하시디즘 유대인들이 영화나 음악 분야 등 다방면에서 미국문화의 발전에 크게 공헌하였음을 인정하면서도 다른 한편 이들의 부패상과 배타성을 지적하기도 한다. 그리하여 가령 브루클린 보로파크에서 랍비들이 콜롬비아 마약상의 돈세탁범죄에 연루되어 체포된 사건들이 언급된다. 또한 루바비치<sup>9)</sup> 선교사들이 차를 타고 윌리엄스버그 지역을 지나가다가 돌세례를 받거나 심지어 루바비치의 랍비가 새트마 유대교도들에게 강제로 수염이 깎이는 사태가 발생하기도 하였다. 그 밖에도 1979년 12월에는 보로파크에 있는 유일한 보수파 시니고그에 스프레이로 쓴 반유대주의적인 구호가 적혀 있었

소금을 뿌려 피를 완전히 빼낸다.”

9) 러시아 루바비치에서 생겨났으며 지금은 뉴욕의 브루클린에 본부를 두고 있는 이 분파는 메시아가 부활하여 악을 징벌하고 유대인을 핍박에서 구해주리라는 휴거사상을 지니고 있다.



는데, 이러한 신성모독을 행한 사람은 반유대주의자가 아니라 초정통파 하시디즘 유대교도들로 밝혀졌다. 이들은 예배당에서 기도할 때 남자와 여자를 분리하지 않은 것이나 안식일을 지키지 않은 것 때문에 이러한 행동을 한 것인데, 이들의 행동은 유대인들을 꺾박한 반유대주의자들의 행동과 크게 다르지 않은 것이었다.

반유대주의는 인종차별적인 담론에서 유대인의 외모나 신체적 특징에 대한 언급을 통해 끊임없이 재생산되어왔다.<sup>10)</sup> 이처럼 유대인에게 특정한 신체적 특징을 부여하는 것은 생물학적인 관점에서 이들을 다른 민족과 분리시키려는 시도로 볼 수 있다. 19세기 후반과 20세기 초반의 성에 관한 학문들은 유대인 남성이 제 3의 성이라는 변종을 형성하고 있다고 주장하였다. 유대인 남성의 활렐한 몸은 비유대적 관점에서 볼 때 병적인 것으로 간주될 수 있는 히스테릭한 남성성을 보여주는데, 아리아인의 규범에서 벗어나는 이러한 생물학적 특징은 가령 유대인 남자는 좁은 어깨와 넓은 엉덩이를 가지고 있다는 데서도 드러난다는 것이다. 그래서 유대인 남성은 동성애에 빠지기 쉽고 심지어 동성애관계에서마저 여성의 역할을 맡게 된다는 것이다.

버밀리언이 일종의 여성으로서의 유대인 남성에 관한 토포스를 연구할 때도 유대인의 신체적 특성들이 언급된다. 특히 그녀는 페미니즘적인 유대교 연구자인 다니엘 보야린을 통해 유대인 남성이 월경을 한다는 초기 기독교시절에 널리 퍼져 있던 선입견에 대해 언급한다. 프로이트의 편지 교신자였던 플리스 박사는 코가 지닌 성적함의에 주목하며 유대인의 이상한 코 형태, 즉 매부리코는 자위행위의 결과라고 말한다. 보야린은 프로이트가 살던 시대에 클리토스가 유대인이라고 불렸으며 여성의 자위행위가 ‘유대인과 놀다’라고 지칭되었다는 점을 언급한다. 또한 그에 따르면 유대인 남성의 활렐은 성기의 일부를 떼어냄으로써 거세된 유대인 남성, 즉 여성으로서의 유대인 남성을 가리키며 이러한 활렐로 인해 생긴 피는 여성의 월경으로 간주된다는 것이다.

10) 중세까지만 해도 유대인은 종교적, 문화적 특징으로 정체성이 규정되어 얼굴이나 몸과 같은 신체적 특징은 크게 강조되지 않았다. 이러한 신체적 특성에 의한 반유대주의적 차별은 특히 19세기말에 본격화되기 시작한다. 최윤영: 카프카, 유대인, 몸. 「변신」과 「학술원에 드리는 보고」. 민음사 2012, 52쪽.

이로써 자위하는 여성으로서의 유대인 남성상이 설명된다. 또한 이로부터 유대인의 자기증오, 정확히 말하면 여성혐오적인 유대인 남성의 여성적인 자기증오가 생겨난다. 이에 대한 대표적인 예로 마이네케가 『톰보이』에서 자세히 다룬바 있는 오토 바이닝거를 들 수 있다. 스스로가 유대인이었던 바이닝거는 여성에 대한 혐오와 유대인에 대한 혐오를 서로 긴밀히 결합시키며 양자를 모두 극복할 대상으로 간주하였다. 반면 탈무드에 대한 사랑 때문에 정통 유대인이 된 보야린은 스스로를 여성적인 남성으로 간주하며 이상적인 여성적인 유대인 남성상이 유럽의 남성성의 모델을 비판할 수 있는 힘을 가지고 있다고 말하면서도, 동시에 유대인 여성을 억압하는 유대인 남성에 대한 비판을 가해야 한다는 제한을 달기도 한다. 털만은 여자친구 버밀리언의 제안으로 보야린의 『비영웅적 행위 Unheroic Conduct』를 읽기로 약속한다. 이러한 독서는 유대인을 둘러싼 인종적, 민족적 담론을 젠더담론과 연결시켜 성찰할 수 있도록 도와줄 것인데, 이와 같이 마이네케는 이 작품에서 무수히 많은 책들을 언급하며 독자에게 그것을 읽고 이 작품에서 제기된 담론을 계속해서 펼쳐나가며 또 다른 새로운 글쓰기를 하도록 유도한다.

반유대주의자가 유대인의 신체적 특성을 언급하며 인종차별을 한다면, 유대인 스스로도 어떤 이상적인 유대인의 외모를 설정하고 그것에 자신을 끼워 맞추려고 한다.<sup>11)</sup> 하시디즘 유대교도들은 남성의 가슴에 난 털을 아름답지 않다고 생각하며 그것을 원숭이를 상기시키는 미개한 동물성의 구현으로 간주한다. 또한 유대인 남자나 여자 모두 하얗고 섬세한 손을 지니면 아름다운 것으로 간주된다. 그 밖에도 키가 크거나 어깨가 넓은 것 또는 턱수염이 없는 것은 비유대적인 것으로 여겨진다. 이처럼 유대인 스스로 자신에게 특정한 신체적 특성을 부여하며 이를 통해 비유대인과 구분되려는 모습을 보인다. 이러

11) 유대인으로서 자신의 몸이 병약하고 여성적이라는 편견을 받아들이는 유대인도 많았지만, 이와 반대로 유럽인의 생각과 달리 대도시의 유대인이 이들보다 더 건강하고 아름다운 몸을 지녔다는 자기변호적인 입장이 제기되었다. 특히 1911년 드레스덴에서 열린 국제 위생전시회에 참가한 유대인들은 아름답고 건강한 유대인의 몸을 주장하였다. 그러나 이러한 주장 역시 유대인의 몸을 타민족이나 타인종과 구분되는 고유한 특성을 지니는 것으로 제시한다는 점에서 문제가 있다. 최윤영: 카프카, 유대인, 몸, 60쪽 참조.

한 배타적 특성은 유대인의 정체성을 보존하는데 기여했을 지라도 또한 유대인이 차별받고 억압받는 이유가 되기도 한다.

독일의 병리학자 ‘루돌프 피르호 Virchow’는 1886년 독일제국 내 학생들의 피부색, 머리, 눈과 같은 신체적 특징을 비교한 보고서에서 유대인 독일인과 비유대인 독일인 사이에 어떤 차이도 발견할 수 없다고 밝히고 있다. 독일인 전체가 밝은 색 피부에 금발에 푸른 눈을 지녔듯이, 유대계 독일인도 마찬가지로 신체적 특성을 보여준다는 것이다. 이러한 연구는 시사하는 바가 많은데, 왜냐하면 이것은 인종적인 것에 기반을 둔 유대민족 개념의 허구성을 보여주기 때문이다. 실제로 전 세계 유대인의 80%를 차지하고 있는 아슈케나지 유대인은 역사학자 케빈 브룩의 말처럼 ‘인종적으로는 유대인이 아니다.’ 즉 이들은 남러시아 지역에 터키계 백인 카자르 족이 세운 카자르왕국의 이산민들이다. 740년 경 유대교에 심취한 카자르국왕이 유대교를 국교로 선택한 후 카자르 국민은 유대교를 믿어왔으며, 왕국이 망한 이후에 동부유럽으로 뿔뿔이 흩어진 이들은 유대인으로서 정체성을 표방하며 셈족계 세파르디 유대인보다 더 철저한 신앙생활을 하였다.<sup>12)</sup> 아슈케나지 유대인의 뿌리가 셈족과 가나안으로 거슬러 올라가지 않는다면, 민족적 정체성으로서의 유대적 정체성과 이에 바탕을 둔 시온주의 역시 근거를 상실하고 말 것이다.

위에서 살펴본 것처럼 마이네케는 이 소설의 등장인물들로 하여금 유대인의 민족적 정체성을 둘러싼 다양한 담론을 소개하도록 함으로써 근대의 이데올로기로서의 민족개념의 허구성을 폭로한다. 이로써 그는 유대인의 정체성을 단순히 역사적 과거와 연관시켜 설명할 뿐만 아니라 그것의 정당성에 대해 비판적 물음을 제기하도록 유도한다.

### I.1.2. 흑인

유대인과 더불어 전 세계에 널리 퍼져 있는 이산민으로서 흑인을 언급할

---

12) 아슈케나지 유대인의 유래에 대한 자세한 설명은 다음을 참조하십시오. 박재선: 세계를 지배하는 유대인 파워, 28-33쪽.

수 있을 것이다. 흑인은 유대인만큼이나 역사적으로 많은 박해를 받아 왔고 지금도 여전히 인종차별을 겪고 있다. 빈곤과 차별에 시달려온 흑인의 삶은 이 작품에서도 소설인물들이 인용한 다양한 텍스트를 통해 소개되거나 담론의 대상이 되고 있다.

이 작품의 서술자 가운데 한 명인 요란다는 시카고의 공영주택단지인 로버트 테일러 홈스 지역을 차로 지나가면서 그 곳의 열악한 상황을 묘사한다. 아프리카계 미국인 행동주의자이자 시카고 주택관리청 이사였던 로버트 테일러는, 이 지역에 원래 인종적으로 통합된 주거단지를 계획했지만 시의회가 이를 거부하자 사퇴하였다. 그리고 나서 인종차별적인 리처드 데일리가 후임으로 오면서 이 지역에 16층짜리 괴물 같은 사회주택들이 세워졌다. 1962년에 완성된 이 고층 건물들의 입주자 가운데 흑인의 비율은 무려 96%에 달했다. 이 지역은 마약, 빈곤, 폭력이 난무하였으며 갱단과 마약딜러들의 통제 하에 있었다.<sup>13)</sup> 심지어 1998년 말 철거가 시작되기 직전에는 우편물 배달이 거부되었고 택시도 그 지역에 들어가려 하지 않았다. 아프리카계 미국인의 비참한 일상을 여실히 보여주는 이 지역의 언급을 통해 마이네케는 중산층 백인시민만을 진정한 미국시민으로 간주하는 미국 내의 인종차별적 경향을 폭로한다.

이 외에 이 작품에서 흑인에 대한 백인의 폭력을 보여주는 구절이 곳곳에 등장한다. 요란다는 친구인 반다는 한 무리의 백인이 자신들의 지역에 들어오는 흑인의 차를 전복시키는 사진을 보여준다. 또한 시카고의 어느 한 지역에서는 차의 안테나에 하얀 손수건을 달지 않은 모든 차가 백인에 의해 공격당한다고 한다. 백인의 인종차별은 이 작품에서 특히 무미아 아부 자말 사형반대 시위를 통해 직접적으로 비판된다. 무미아 아부 자말은 1981년 12월 필라델피아에서 경찰을 살해했다는 누명을 쓰고 사형선고를 받은 인물이다. 그는 ‘흑표범당 Black Panther Party’의 창당에 참여했으며 비판적 언론인으로서 인종차별과 경찰폭력에 반대해왔는데, 이에 대한 보복으로 살인누명을 쓰게 되

13) 로버트 테일러 홈스 공영주택단지에 대한 자세한 설명은 다음을 참조하십시오. [http://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Taylor\\_Homes](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Taylor_Homes) (2012. 3.1.) 그리고 수디르 벤카테시(김영선 역): 괴짜사회학. 김영사 2009.

였다는 것이다. 흑인인권단체, 사형반대단체, 좌파 집단이 그의 구명에 나섰으며 전 세계적으로 항의시위를 하였다. 이 작품에서도 독일 베를린에 사는 서술자 코르둘라와 그녀의 남자친구 하인리히가 직접 베를린 주재 미국대사관 항의시위행렬에 참여하는 것이 서술된다.

이 작품에서 인종차별은 직접적인 경험을 통한 묘사뿐만 아니라 담론적으로도 끊임없이 다루어진다. 마이네케는 『바다색』에서 잘 알려진 사상가들의 텍스트를 직접적으로 내지 간접적으로 인용하면서 인종차별담론에 대한 비판적 성찰을 유도한다. 가령 버밀리언은 프로이트가 검은 대륙을 인간의 무의식과 연결시키며 이 해명되지 않은 무의식을 식민화될 수 있는 우리 개성의 일부분으로 묘사했다고 말한다. 여기서 무의식이 구분되거나 조직되지 않은 상태를 나타내고 논리, 도덕, 역사, 의지 등이 결여된 것으로 간주될 때, 이에 비견되는 아프리카 대륙이나 흑인 역시 그러한 특성을 지닌 것으로 나타나게 된다. 이에 비해 헤겔은 보다 직접적으로 인종차별적인 성향을 드러낸다. 헤겔에 따르면 흑인은 무절제하고 육체적인 특성을 띠며 그래서 정신적 교양을 쌓으며 발전하지 못한다. 그래서 흑인은 부정적인 의미에서 자연적인 정신 상태에 있게 되며 온전한 의미에서 인간적 특징을 지니지 못한 것으로 간주된다.

이러한 백인중심적인 인종차별적 담론에 맞선 흑인들의 저항담론도 이 책에 소개된다. 맥컴 엑스의 전기가 짧게 언급되고 있고 작품 속 인물 코르둘라가 수업시간에 프란츠 파농에 대해 배웠다는 이야기도 나온다. 그 밖에 헤겔의 인종차별적 담론에 이어 파농의 대표작 『대지의 저주받은 사람들 Les Damnés de la Terre』(1961)이 언급되기도 한다. 이 책에서 파농은 식민지통치자의 폭력에 맞선 피지배자의 폭력투쟁을 요구한다. 그는 이러한 폭력시위를 통해 아프리카 국민이 민족적 정체성을 형성할 수 있으리라 믿는다. 사회주의 이론과 반식민지 해방운동을 결합시키려 했던 파농에게 식민지세계의 해체는 식민지 지배자와 피지배자, 즉 백인과 흑인 사이의 경계를 허물고 이행지점을 만들어내는 것이 아니라 둘 중 하나를 완전히 파멸시키는 것을 의미하였다. 이러한 이분법적 대결구도와 이를 통한 흑인의 민족적 정체성의 요구는 파농이 서구의 근대적 담론을 고수하고 있음을 보여준다.

흑인의 인권과 자립을 위해 폭력을 정당화하는 입장은 여러 흑인인권운동가들에게서 반복되어 나타난다. 이 작품에서도 자주 언급되는 흑표범당은 경찰폭력으로부터 흑인을 보호하고 자신들의 존엄을 지키기 위해 1966년에 설립된 흑인무장조직이다. 이 흑표범당은 1950년에서 1960년 사이에 퍼지기 시작한 ‘블랙 파워 운동 black power movement’의 일환으로 볼 수 있다. 블랙 파워 운동이란 비폭력저항과 비분리주의를 주장한 마틴 루서 킹 목사와 달리 백인이 다수를 지배하는 미국사회에서 억압받는 아프리카계 미국인의 자결주의를 의미한다. 따라서 블랙파워운동과 흑표범당은 백인과 흑인의 명확한 분리 하에 억압받는 흑인의 해방과 자결을 주장하는 것으로 볼 수 있다. 이 작품에서는 흑표범당의 창립멤버인 엘드리지 클리버 Eldridge Cleaver의 책 『얼음 위의 영혼 Soul on Ice』(1968)이 소개된다. 이 책은 감옥에서 클리버 자신이 급진적인 흑인 해방주의자로 발전해가는 과정과 백인과 흑인의 관계에 대해 성찰하는 내용을 담고 있다. 그는 백인이 자신을 정신으로 그리고 흑인을 육체로 규정하며, 정신이 신체를 통제할 것을 요구한다고 말한다. 또한 백인 남성은 백인여성은 물론 흑인여성과도 관계를 맺을 수 있지만, 흑인남성은 백인여성과 관계해서는 안 된다고 말한다. 그런데 클리버는 이러한 백인과 흑인 간의 종속관계의 비판을 넘어서 백인이 지배하는 사회에서 흑인의 반란행위로 백인여성에 대한 강간을 요구하고 있는데, 이로써 흑인해방담론은 젠더담론과 연결되며 또 다른 억압적 성격을 띠게 된다.

마이네케가 『바다색』에서 언급하는 맬컴 엑스의 경우도 위에서 언급한 인물들과 많은 점에서 유사성을 띠고 있다. 블랙무슬림 신자였던 맬컴 엑스는 흑인과 백인의 평등이나 통합을 거부하며 분리주의를 주장하였다. 또한 그는 불평등 상황에서 자기방어를 위한 폭력을 인정하고 흑인의 자립을 요구하였다. 그러나 이 작품에서는 1964년 맬컴 엑스가 블랙무슬림 신앙을 버리고 정통이슬람교도로 개종한 후 쓴 글이 소개된다. 여기서 맬컴 엑스는 미국유대인이 정치적, 문화적, 경제적으로 세계의 유대인과 조화를 이루며 사는 것처럼, 아프리카계 미국인도 범아프리카 운동의 통합된 부분이 될 시기가 왔으며, 비록 그들이 미국에서 자신의 권리를 위해 투쟁하더라도 정신적, 문화적으로는

아프리카로 돌아가야만 한다고 주장한다. 여기에서도 흑인의 고유한 정체성에 대한 맥컴 엑스의 입장은 고수되고 있다. 그러나 이러한 주장의 문제점은 이 작품에서 거론되는 알렉산더 리온 Alexander Lion의 책 『흑인의 문화적 능력과 문화민족들의 교육임무 Die Kulturfähigkeit des Negers und die Erziehungsaufgaben der Kulturnationen』(1908)에서 이미 분명히 드러난다. 리온은 이 책에서 아프리카 대륙에는 적어도 600개가 넘는 민족이 있는데, 이들을 흑인이라는 하나의 통일된 개념으로 부르는 것은 적합하지 않다고 말한다. 그러면서 유럽의 민족 수는 그보다 훨씬 작은 데도 그렇게 동일한 하나의 개념으로 다루지는 않지 않느냐고 반문한다. 마이네케는 이러한 공통된 흑인의 정체성에 대한 질문을 보다 더 급진적으로 제기하며 그 대신 혼종적 정체성 개념을 제시한다.

『바다색』에서는 한편으로 백인중심사회에서 흑인이 받는 차별 대우가 비판되고 다른 한편으로 적대적인 관계 속에서 흑인의 자립과 권리를 주장하는 분리주의적 입장이 비판된다. 물론 인종차별이나 극단적인 흑인해방운동에 대한 명시적 비판이 이루어지는 경우는 매우 드물게 나타나지만, 텍스트 전체의 다중시점주의적 구조를 통해 그러한 상황이나 입장에 대한 비판적 성찰이 가능해진다. 그러나 작가는 이로부터 마르틴 루서 킹 식의 통합주의의 입장을 도출해내기보다는 흑인과 백인의 인종적 구분 자체의 문제성을 제기한다. 이로부터 이 작품의 핵심적인 주제인 혼종적 정체성이 강조된다.

## I.2. 혼종적 정체성

『바다색』에는 크게 세 개의 중요한 장소가 등장한다. 그 중 두 곳인 독일 비트부르크와 미국 디트로이트는 인물들의 담론 속 장소로서 중요한 의미를 갖는다. 마지막 세 번째 장소는 미국 노스캐롤라이나 주에 있는 로어노크 섬이다. 이곳에는 독일 만하임 출신의 킬만이라는 인물이 연구목적으로 체류하고 있다. 위의 세 장소 모두 마이네케가 이 소설에서 주제로 다루는 혼종적 정체성을 공간적으로 보여주고 있다는 점에서 상징적 의미를 지닌다.

앞에서 살펴본 것처럼 비트부르크는 역사적 과거의 성찰과 관련하여 중요한 의미를 갖는 도시로 등장한다. 독일측은 미국과 독일의 역사적 화해라는 상징적 의미를 강조하며 레이건 대통령에게 이곳의 참배를 권유했지만, 미국 유대인사회는 이것을 미국과 독일 보수층 사이의 화해일뿐이며 역사에 대한 성찰이 결여된 행동으로 비판하였다. 이러한 측면에서 비트부르크는 나치과거에 대한 현재의 비판적 성찰을 강조하는 장소로 그 의미를 가지고 있다. 그러나 비트부르크는 그 외에도 또 다른 상징적 의미를 지니고 있는 장소이기도 하다. 비트부르크는 미군 공군기지가 있던 장소였으며, 하인리히에 따르면 1945년에서 1985년까지 1만 명이 넘는 미국인이 태어난 장소이기도 하다. 또한 미군과 독일여성 사이의 결혼건수도 이 시기에 약 6천여 건에 달한다. 심지어 냉전기 중에는 비트부르크 주민보다 더 많은 미국인이 태어났다. 이러한 측면에서 비트부르크는 『툼보이』의 하이델베르크처럼 독일인과 미국인 사이의 민족적, 문화적 혼합이 이루어진 장소라고 할 수 있다.

미국의 디트로이트 역시 독일의 비트부르크와 유사한 맥락에서 등장한다. 디트로이트는 포드, 제너럴 모터스, 크라이슬러와 같은 미국 3대 자동차회사의 주력공장이 집결해 있는 도시이다. 베를린에 사는 하인리히와 코르둘라는 미국의 로어노크 섬에 있는 털만에게 포드와 제너럴 모터스의 나치 협력 기사나 자료를 보내온다. 헨리 포드는 독실한 기독교인으로 미국의 모든 사회적 약에는 유대인이 배후에 숨어 있다고 생각하였다. 그는 반유대주의를 평생의 신념으로 삼고 심지어 ‘디어본 인디펜던트 Dearborn Independent’라는 주간지까지 발행하며 유대인을 비난하는 기사를 100여 차례나 신기도 하였다.<sup>14)</sup> 헨리 포드는 『바다색』에서도 나치 점령지역의 모든 공장을 켈른 공장의 지배하에 두도록 지시하고 나치를 지원한 것으로 묘사되고 있다. 또한 히틀러는 『나의 투쟁 Mein Kampf』에서 반유대주의자인 헨리 포드에게 열광하였으며, 뉘른베르크 전범재판에서 슈라흐도 포드가 젊은 독일반유대주의자들에게 많은 영향을 미쳤다고 진술하였다. 제너럴 모터스 역시 히틀러가 이 자동차회사의

14) 헨리 포드의 반유대주의 성향에 대해서는 다음을 참조하시오. 박재선: 세계를 지배하는 유대인 파워, 235-236쪽.



진보적 기술을 사용할 수 없었더라면 폴란드 침공을 생각하지 않았을 것이라고 말할 정도로 나치에 협조적이었다. 이처럼 미국의 주력 자동차회사가 결집된 디트로이트 시는 나치시대에 반유대주의적이고 친나치적인 경영을 주도한 장소로서 비트부르크와 마찬가지로 역사적 성찰의 장소로 묘사되고 있다. 더욱이 강제노동자들의 보상금 문제와 연관해 과거 나치역사는 여전히 시의성을 지니고 있는 것으로 나타난다.

그러나 다른 한편 디트로이트는 흑인주민수가 가장 많은 미국 도시 가운데 하나이기도 하다. 특히 디트로이트 시에는 흑인 테크노의 본산인 UR이라는 음반회사가 있다. 이곳에서는 특히 언더그라운드적인 사회비판을 담은 음반이 많이 발매되었다. 그러나 다른 한편 테크노의 본산지는 미국이 아니라 독일이라는 점에 주목할 필요가 있다. 즉 독일 뒤셀도르프의 ‘크라프트베르크 Kraftwerk’라는 그룹이 처음 테크노 음악을 창안한 후, 이것이 다시 1980년대 후반 미국 디트로이트에서 부흥하며 유럽으로 역수출되기 시작한 것이다. 이러한 측면에서 테크노 음악의 도시 디트로이트는 미국과 독일(유럽), 흑인과 백인의 문화적 혼합이 이루어진 혼성적 문화의 상징적인 공간이라고 할 수 있을 것이다.

미국의 노스캐롤라이나 주에 있는 로어노크 섬에는 털만이 살고 있다. 그는 연구목적으로 미국으로 건너와 살고 있으며, 독일 베를린에 있는 하인리히와 미국 시카고에 있는 요란다와 공동프로젝트 때문에 빈번히 서로 연락을 주고받는다. 이러한 맥락에서 그가 살고 있는 집이 ‘네트 하우스’라고 불리는 것은 의미심장하다. 왜냐하면 그가 사는 미국 남동부의 노스캐롤라이나 주는 대서양 너머 유럽과 미국 중서부 일리노이 주 사이의 연결지점이기 때문이다. 또한 그가 살고 있는 곳이 ‘섬’이라고 할 때, 섬은 바다와 육지를 연결시키는 곳의 매개적 기능을 갖기도 한다.

무엇보다 중요한 것은 그의 집이 대서양에 인접해 있으며, 이 작품에서 바다가 중요한 의미를 갖고 있다는 사실이다. 이것은 이 작품의 제목 ‘바다색’에서도 잘 드러난다. 여기서 바다는 그 자체로도 작품 내에서 중요한 담론의 대상이 되지만, 바다‘색’은 특히 피부색과 연결되며 인종담론적인 맥락에 놓

이게 된다. 털만은 자신의 여자친구 버밀리언에게 우리가 보는 색이란 사실은 그 자체로 존재하기보다는 빛의 흡수와 반사의 상호작용에 의해 생겨나는 것으로 설명한다.

나는 버밀리언에게 하늘은 단지 공기 중의 수증기에 의해서만 하늘색으로 빛난다고 설명한다. 색이란 그 자체로 어떤 물리적 단위가 아니다. 우리는 단지 색에 대한 인상만을 표현할 수 있을 뿐이다. 우리는 짧은 파장의 빛을 파란색이라고 부르고, 긴 파장의 빛은 빨간색이라고 부른다. 우리는 색이 우리가 보지 못하는 것에 의해 생겨난다는 것을 배웠다. 하얀 빛 속에서 빨간 현수막은 우리에게 빨간색으로 나타나는데, 그 이유는 이 현수막의 표면이 빨간 빛을 반사하는 반면, 파란색과 녹색 그리고 노란색은 흡수하기 때문이다. 색은 반사와 흡수의 상호작용이 낳은 결과이다.<sup>15)</sup>

흥미로운 것은 마이네케가 파란색이 아니라 바다색(하늘색)을 제목으로 정했다는 사실이다. 이것은 그가 하얀색과 검은색의 이분법을 넘어서, 즉 기존의 인종담론의 이분법적 구분을 넘어서 다양한 색채의 조합을 시도하고 있음을 보여준다. 그리하여 이 작품에서는 ‘바다색 hellblau’, ‘모래색 sandfarben’, ‘주홍색 zinnoberrrot’이 파랑, 노랑, 빨강을 대신한다.<sup>16)</sup> 순수하게 하얀색이란 존재하지 않으며, 그것은 “모든 색의 총합이며, 단지 사회적 투영 내지 구성을 위한 스크린으로서만 사용될 뿐이다.”<sup>17)</sup> 이에 따라 백인중심주의는 사회적으로 만들어진 허구임이 폭로된다.

이 작품에는 두 살 때부터 눈이 먼 백인 사회복지사 파멜라와 세 살 때까

15) Meinecke: Hellblau, S. 184: “Ich erkläre Vermilion, daß der Himmel allein durch den Wasserdampf in der Luft hellblau erstrahlt. Farbe ist ja keine physikalische Größe an sich. Wir können lediglich Farbeindrücke artikulieren. Kurzwelliges Licht nennen wir blau, langwelliges rot. Wir haben gelernt: Farbe entsteht durch das, was wir nicht sehen. Im weißen Licht erscheint uns ein rotes Plakat rot, weil die Oberfläche dieses Plakats rotes Licht reflektiert, blaues, grünes und gelbes hingegen absorbiert. Farbe ist das Resultat des Zusammenspiels von Reflexion und Absorption.”

16) Vgl. Feiereisen: Der Text als Soundtrack, S. 123.

17) Feiereisen: a.a.O., S. 125: “Weiß ist die Summe aller Farben, dient lediglich als Leinwand für soziale Projektionen bzw. Konstruktionen.”

지 장님이었다가 수술로 일정 기간 시력을 되찾았지만 다시 열다섯 살 때 완전히 실명한 흑인 샘 사이의 대화가 길게 등장한다. 이 대화에서 파멜라는 모든 백인이 동일한 피부색을 가지고 있지 않다는 것을 알게 되었다고 말한다. 그러자 샘도 백인의 피부색은 밝은 갈색, 중간갈색, 분홍색, 올리브 갈색 등 다양하다면서 파멜라의 말에 동조한다. 그러면서 자신이 한 번은 어머니와 함께 쇼핑센터에 갔다가 본 한 여성의 피부를 장밋빛으로 지칭했더니 어머니가 ‘그녀는 백인이야’라고 교정해주었다고 말한다. 또한 하얀 간판에 쓰인 검은색 글씨를 가리키면서 이 검은색은 자신의 피부색과 다르다고 하였더니, 그녀의 어머니는 검은색과 흰색은 각각 다양한 명암을 지닌다고 대답했다고 한다. 그러나 이러한 설명으로 인해 샘은 오히려 혼란에 빠지며, 그렇다면 왜 갈색이나 핑크색과 같은 색이 존재해야 하는지 알 수 없다고 생각한다. 여기서 독자는 소위 말하는 백인과 흑인의 이분법적 구분은 그 사이에 위치한 다양한 혼종을 제외하고 단순화시킨 결과라는 것을 알 수 있다.

이것은 특히 머라이어 캐리의 예에서 명확히 드러난다. 머라이어 캐리는 아일랜드의 백인 오페라가수 어머니와 베네수엘라 출신 비행기기술자 아버지 사이에서 태어난다. 사람들은 그녀를 각자 지닌 선입견과 각각의 상황에 의거해 백인 또는 흑인으로 간주한다. 머라이어 캐리 스스로도 그러한 선택 상황에 놓여 나중에는 자신의 정체성을 흑인으로 규정한다. 그러나 그러한 규정은 백인과 흑인의 이분법적인 정체성 규정에 의해 강요된 것이다.

앞 장에서 유대인과 흑인은 역사적으로 끊임없이 억압과 차별을 받아왔고 이산민으로서 전 세계에 흩어져 사는 운명을 지닌다는 점에서 공통점이 있다는 사실을 언급한 바 있다. 그러나 초대 침례교회 목사인 클래런스 노먼 Clarence Norman은 “유대인은 흑인을 모두 강도이자 강간범이라고 생각한다. 그리고 흑인은 유대인을 백인으로, 억압의 상징으로 간주한다”<sup>18)</sup>고 말한다. 이처럼 유대인과 흑인은 서로에 대한 잘못된 편견을 만들어내며 대립적이고 배타적인 관계를 형성한다.

---

18) Meinecke: Hellblau, S. 274: “The Jews think the blacks are all muggers and rapists. And the blacks see the Jews as white people, as symbols of oppression.”

그러나 마이네케는 이 소설에서 유대인과 흑인의 관계가 반드시 대립적인 구도로만 나타나지는 않으며 오히려 서로가 자신의 민족적, 인종적 경계를 뛰어넘으려는 시도를 한 사례도 있음을 보여준다. 드래그 퀸인 음악가 루폴은 “누가 흑인은 흑인이어야만 한다고 말하는가?”<sup>19)</sup>라는 도발적 질문을 던진다. 『바다색』에는 관습적인 인종구분을 넘어서 흑인이면서 (백인)유대인의 정체성을 갖거나 백인유대인이면서 흑인정체성을 지닌 예가 자주 열거된다. “그리고 아마도 마이네케에게는 일상적으로 부여되는 특성들이 얼마나 사회적 합의에 기반을 두고 있는지와 인종적, 종교적, 성적 정체성에 대한 구상이 얼마나 허구적이며 배타적인지를 보여주는 것이 목적일 것이다.”<sup>20)</sup>

인종적 정체성의 경계를 뛰어넘는 예로 먼저 미국의 재즈가수인 슬림 가일라드 Slim Gaillard처럼 아프리카계 미국인 아버지와 유대계 미국인 어머니 사이에 태어난 흑인 유대인의 예를 들 수 있다. 그러나 이처럼 태생적으로 흑인과 유대인의 경계를 넘어서는 경우 외에 자신의 선택과 의지로 이러한 경계를 넘어서는 예도 존재한다. 밴드 할렘 녹턴의 멤버였던 조니 오티스 Johnny Otis는 그리스계 미국인이었지만 일상의 아주 작은 부분에 있어서까지 흑인으로서의 삶을 산다. 그는 자신이 흑인음악에 끌리거나 흑인여자와 결혼해서 흑인공동체의 일원이 된 것이 아니라 그보다 훨씬 이전부터 흑인공동체가 지닌 삶의 방식과 분위기에 이끌려 그렇게 되었다며, 자신을 백인의 모습으로 상상할 수 없다고 말한다. 즉 그는 ‘하얀 흑인 Der weiße Neger’이었던 것이다. 또 다른 하얀 흑인의 예로 재즈 클라리넷 연주자였던 메즈 메즈로 Mezz Mezzrow를 들 수 있다. 그는 백인유대인이었지만 백인으로서의 정체성을 거부하고 스스로를 흑인으로 간주하며 흑인문화를 적극적으로 수용하고

19) Meinecke: a.a.O., S. 11: “Who says black people have to be black?”

20) Katharina Picandet: Der Autor als Disk(urs)-Jockey. Zitat-Pop am Beispiel von Thomas Meineckes Roman *Hellblau*. In: Olaf Grabienski, Till Huber u. Jan-Noël Thon(Hrsg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin u. Boston 2011, S. 131: “Und es geht Meinecke wohl eher darum, vorzuführen, wie sehr alltäglich vorgenommene Zuordnungen auf gesellschaftlicher Verabredung basieren und wie konstruiert und ausgrenzend Konzepte von ethnischer, religiöser und geschlechtlicher Identität sind [...]”

흑인음악을 추구한다. 그는 또한 아프리카계 미국인 여성과 결혼하여 할렘에서 흑인으로서의 삶을 살아간다. 이와 반대로 흑인으로서 유대인 음악을 연주하며 유대적 정체성을 내면화한 인물도 존재한다. 흑인 재즈 클라리넷 연주자인 돈 바이런 Don Byron은 뉴욕타임스에서 흑인처럼 머리를 흔들면서 랍비처럼 세계를 바라보는 것으로 묘사된다. 틸만과 함께 흑인 및 유대인 음악가에 대한 저술프로젝트를 진행하고 있는 요란다는 사람들이 바이런이 동부유럽유대인의 음악 ‘클레즈머 Klezmer’에 관심을 지니는 이유는 그가 이 음악에서 유대인의 고통을 느꼈기 때문이라고 말하지만, 자신은 오히려 그를 재즈로의 길을 열어준 클레즈머 음악가로 이해한다고 말한다. 그러면서 그녀는 바이런의 절충주의적 특징에서 의식적인 경계초월행위를 발견한다.

음악은 특히 한 인종의 음악을 다른 인종에 의해 번역함으로써 인종적 경계를 넘어서 수 있는 장소로 기능한다. 틸만은 1920년대에 미국유대인 음악가들이 스스로를 ‘검둥이 Nigger’라고 부르며 흑인 민요인 ‘쿤송 Coon Song’에서 ‘래그타임 Ragtime’을 거쳐 재즈에 이르기까지 미국음악의 형성에 참여하였다고 말한다. “이디시어로 쓰인 포버츠 신문은 1923년에 미국음악이라고 말하면 원칙적으로 흑인음악을 의미하는 것이라고 역설하였다. 이로써 재즈는 한 인종의 음악적 문법을 다른 인종의 구성원이 번역한 것으로 나타나게 되는데, 이러한 번역은 민족적 정체성을 형성한다. 이때 유대인은 말하자면 일종의 인종 번역자 역할을 하고 있는 것이다.”<sup>21)</sup> 결국 재즈가 흑인 전통음악이 유대인작곡가의 손을 거쳐 재탄생한 것으로 볼 수 있다면, 스투어트 홀 Stuart Hall처럼 어떤 음악을 흑인적이라고 부를 수 있을지 질문을 던질 필요가 있다. 흑인음악이라고 말할 때 그것은 결국 인종적 개념이 아니라 문화적 개념이며, 여기서 “‘흑인’이라는 말은 복합적이고 혼성적이며 모순적인 문화를 반영하는 다양한 정체성들을 지시한다.”<sup>22)</sup>

21) Meinecke: a.a.O., S. 316: “Das jidisch Blatt Forverts betonte 1923, daß, wenn von amerikanischer Musik die Rede sei, eigentlich Negermusik gemeint sei. Jazz erscheint somit als die nationale Identität stiftende Übersetzung der musikalischen Grammatik einer Rasse durch die Mitglieder einer anderen Rasse; die Juden gleichsam als Rassentübersetzer.”

22) Meinecke: a.a.O., S. 295: “Black bezeichnet ja eine Fülle von Identitäten, die eine

이 소설에서 인종의 문제는 결코 “생물학적인 상수가 아니라, 끊임없이 변하지만 임의로 변화시킬 수는 없는 정체성이라는 사회적 구성물의 무한한 과정으로”<sup>23)</sup> 나타난다. 코르둘라는 퀴트도이체 차이퉁에서 오늘날의 소위 탈식민지 논의가 본질주의와 구성주의 사이의 심연을 극복하려 한다는 기사를 읽는다. 나탄 츠나이더 Natan Sznaider가 쓴 이 기사에 따르면 문화적 소수자는 자신의 요구를 내세우기 위해 본질주의적 정의를 정치적 전략으로 사용하지만, 그러한 자신의 정의가 실제로는 구성된 것에 불과하다는 것을 알고 있다. 가령 흑인이나 여성이 사회적 차별과 억압으로부터의 해방을 요구할 때, 이들은 마치 흑인이나 여성이라는 실체가 존재하는 것처럼 내세우며 자신의 권익을 주장하지만, 사실은 그러한 개념 자체가 사회적, 문화적 구성물이라는 것을 인식하고 있다는 것이다. 이를 통해 근대적인 이분법에 따르는 본질주의나 아무런 구속력 없이 모든 것을 허구적 구성으로만 내세우는 포스트모던적 동질화를 극복하고 이를 화해시키는 것이 가능하다는 것이다.

마이네케의 정체성 개념 역시 이러한 입장에 근접해 있는 것으로 보인다. 그는 소설 인물 털만을 통해 자율적 주체라는 개념을 부정하지만, 이것이 주체 개념 자체의 포기를 의미하지는 않는다. 르네 그린은 디드리히 디터릭센에게 롤랑 바르트가 ‘저자의 죽음’, 즉 ‘자율적 주체의 죽음’을 선언했을 때 아프리카 미국인 예술가들에게 별 다른 반향을 일으키지 못했다고 말한다. 왜냐하면 그들에게는 작가가 작가로서 자리 잡은 적이 한 번도 없었기에 죽어야 할 작가가 존재하지 않았다는 것이다. 이에 대해 디터릭센은 스투어트 홀이 자신은 늘 포스트모던적 감정을 지녔고 탈중심적이라고 느꼈지만, 모두가 그렇게 느끼기 시작하는 오늘날 다시 중앙 집중적이 되는 것을 느낀다고 말했다고 대답한다. 그러나 마이네케는 주체의 해체에 직면해 다시 통일적인 자아로 회귀하는 입장을 취하지 않는다. 오히려 그의 입장은 탈주권적인 주체를 주장하는 버틀러의 입장과 일치한다. 마이네케는 이미 『툼보이』에서 버틀러를

---

komplexe, gemischte und widersprüchliche Kultur widerspiegeln.”

23) Meinecke: a.a.O., S. 263: “nicht als biologische Konstante, sondern als unendlicher Prozeß einer sich ständig ändernden, aber nicht beliebig verändernden sozialen Konstruktion von Identität.”

젠더담론적인 맥락에서 자신의 사상적 대변인으로 내세운 바 있다. 버틀러의 탈주권적 주체라는 개념<sup>24)</sup>은 『바다색』에서도 인종담론과 연결되어 중요한 의미를 획득한다. 버틀러에게 “주체를 해체한다는 것은 주체를 부정하거나 배척하는 것을 의미하지 않는다. 해체란 우리가 주체라는 용어와 깊이 관련 맺고 있는 모든 것을 중지시키고 권위의 강화와 은폐에 사용되는 언어적 기능을 관찰하는 것을 의미할 뿐이다. 특정한 의미에서 주체는 배제와 차별의 과정, 아마도 또한 억압의 과정을 통해 형성된다. [...] 이것은 자율적 주체가 그것이 형성될 때 이루어지는 단절을 숨기는 한에서만 보존될 수 있음을 의미한다. 이러한 예측과 단절은 항상 이미 주어져 있는 사회적 관계와 관련된다. 이 사회적 관계는 주체의 형성에 선행하며 그것을 만들어낸다. 따라서 타당성에 대한 질문이 제기될 수 있는, 권력 바깥에 있는 순수한 장소란 존재하지 않으며, 타당성에 대한 질문이 제기되는 곳에서 이것은 이미 늘 권력의 행위인 셈이다. 우리가 할 수 있는 모든 것은 우리를 만들어내는 담론적 관습을 수행적으로 철저히 조사하는 일이라는 것이다.”<sup>25)</sup> 버틀러의 말에 따르면 주체는 자신에 선행하는 사회적 관습과 담론에 의해 형성되며 그것의 영향을

24) 이 개념에 대한 자세한 설명은 다음을 참조하십시오. 정향균: 개방성, 탈경계 그리고 창조적 반복. 포스트모던적인 팝문화으로서 마이네케의 『톰보이』 읽기. 실린 곳: 카프카 연구 제 27집 (2012), 93쪽과 96쪽 및 Paula-Irene Villa: Judith Butler. Frankfurt a.M. 2003, S. 55-58.

25) Meinecke: Hellblau, S. 323f.: “Das Subjekt zu dekonstruieren heißt nicht, es zu verneinen oder zu verwerfen. Die Dekonstruktion beinhaltet lediglich, daß wir alle Bindungen an das, worauf sich der Terminus Subjekt bezieht, suspendieren und daß wir die sprachlichen Funktionen betrachten, in denen es bei der Festigung und Verschleierung von Autorität dient. In bestimmtem Sinn konstituiert sich das Subjekt durch einen Prozeß der Ausschließung und Differenzierung, möglicherweise auch der Verdrängung, [...] Dies bedeutet, daß das autonome Subjekt die Illusion seiner Autonomie nur insofern aufrechterhalten kann, als es den Bruch, aus dem es sich konstituiert, verdeckt. Diese Abhängigkeit und dieser Bruch beziehen sich auf immer schon gegebene soziale Beziehungen, die der Bildung des Subjekts vorausgehen und sie bedingen. Es gibt keinen reinen Platz außerhalb der Macht, von dem aus die Frage nach Gültigkeit gestellt werden könnte, und wo die Frage nach Gültigkeit gestellt wird, ist dies immer schon eine Handlung der Macht. Alles, was wir tun könnten, sei, die diskursiven Gepflogenheiten, die uns bedingen, performativ durcharbeiten.”

받지 않을 수 없지만, 동시에 그렇게 부여되는 정체성을 거부하고 자신을 그것과 다르게 부를 수 있는 비판적 행위능력을 지니고 있다. 이러한 관점을 이 소설의 맥락에 적용시키면, 전통적으로 인종적인 관점에서 사용된 흑인이라는 개념을 백인유대인 예술가가 자신의 정체성을 규정하는데 사용할 때, 즉 스스로를 ‘하얀 흑인’이라고 부를 때, 흑인은 복합적이고 모순적이며 혼종적인 문화적 개념으로 변하게 된다.

호미 바바는 아프리카계 미국인 예술가 르네 그린의 작업 방식을 설명하면서 사이공간과 문화적 혼종성 개념을 제시한다. 그린은 자신의 예술작품에서 본질적인 현존을 요구하지 않으며 특정한 방식으로 열린 형태나 상황을 만들어 낸다. 그녀의 작업은 흑인과 백인, 자아와 타자 같은 차이에 기반을 둔 정체성을 형성하는 이원적 논리를 문제시한다. “규정된 정체성 사이의 문턱공간으로서의 층계참은 상징적인 상호작용의 과정, 위와 아래, 흑과 백의 차이를 형성하는 연결구조가 된다. 층계참을 왔다 갔다 하는 것, 그것을 허용하는 시간 속에서의 운동과 이행은 정체성이 그 층계참의 맨 위와 아래에서 근원적인 양극단으로 고착화되는 것을 방해한다. 확고한 정체성 사이에서 일어나는 사이공간적인 이행은 문화적인 혼종성의 가능성을 열어준다. 이러한 문화적 혼종성 안에는 물려받았거나 혹은 위에서 지시된 위계질서가 없는 차이를 위한 장소가 존재한다.”<sup>26)</sup> 호미 바바가 르네 그린의 예술작품을 통해 설명하고 있는 이 문화적 혼종성 개념은, 마이네케가 『바다색』에서 인종적, 민족적, 성적 정체성의 규정과 이분법적 논리를 지양하며 제시하는 혼종적 정체성의 이념에 상응한다.

---

26) Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2011, S. 5: “Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozeß symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstituiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, daß sich Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt.”



이 작품의 제목 ‘바다색’은 이 소설의 테마가 피부색과 관련된 인종담론임을 암시한다. 그러나 그러한 피부색의 인지는 결코 생물학적인 것이 아니라 문화적인 것이며, 사회적 관습이 규정하는 것처럼 흑백의 이분법으로 환원될 수 없다. 이 소설에는 파란색 대신 바다색, 노란색 대신 모래색, 빨간색 대신 주홍색이 등장한다. 이러한 혼종적인 색들은 분명하게 구분되는 삼원색의 논리 또는 흑백논리의 허구성을 드러내며 작가가 내세우는 혼종적 정체성의 이념을 상징적으로 보여준다.

## II. 팝담론과 혼종성

### II.1. 패션

마이네케는 『바다색』에서 민족적 정체성과 인종적 정체성의 담론 및 젠더 담론을 펼쳐나가지만, 이러한 엘리트 담론은 패션이나 대중음악과 같은 팝담론과 연결되어 나타난다. 독일팝문학에서 옷(패션)은 음악과 함께 중요한 테마 가운데 하나이다. 특히 옷은 크라흐트의 『파저란트 Faserland』에서 유명상표를 통해 정체성의 부재와 내면의 공허함을 감추려는 표면적이고 위선적인 서구세계의 타락을 보여주는 기능을 지닌다. 즉 여기서는 주로 고급 메이커 옷이 후기 자본주의 사회의 허위성을 폭로하기 위해 등장한다. 그러나 팝문학에서 옷이 자본주의 사회를 비판하는 기능만 갖는 것은 아니다. 마이네케의 작품에서도 옷은 중요한 의미를 지닌다. 그의 소설 『툼보이』의 표지에는 비키니 그림이 그려져 있다. 또한 『바다색』 역시 색이라는 시각적 요소를 강조하며 옷의 시각성과 인종담론 및 젠더담론을 서로 연결시키고 있다. 옷 자체가 소비사회의 상징이 되어 일방적으로 비판되는 크라흐트의 소설과 달리, 마이네케의 소설에서는 옷을 어떻게 입으며 자신을 연출하느냐의 문제, 즉 패션이 사회적 담론과 연결되어 중요한 의미를 갖는다.

한편으로 이 소설에서는 남성 중심적이고 보수적인 종교공동체에서 여성이 억압받는 모습이 그들의 복장을 통해 나타난다. 특히 이 작품에서 언급되는 펄 에이브러햄 Pearl Abraham의 자전 소설 『로맨스 소설 독자 The Romance Reader』에서는 랍비의 딸이 반강제적으로 삭발당한 후 가발을 쓰거나 남자친구 부모를 방문할 때 두건을 머리에 쓰는 장면이 나온다.<sup>27)</sup> 또한 그녀는 미국 적십자의 구명수영코스를 다니는데, 나중에 아버지는 이 사실을 알고도 이해심을 보인다. 왜냐하면 그는 수영이 나치에게서 탈출하는데 도움이 되었음을 체험했기 때문이다. 그럼에도 불구하고 딸들이 수영복을 입는 것에 대해 이웃들의 비난이 거세지자 그녀의 어머니는 아버지를 맹렬히 비난하고 아버지 역시 그녀가 제대로 된 옷을 입기를 바란다.

다른 한편 남성 중심사회는 이중적인 잣대로 욕망에 찬 남성의 시선을 충족시켜줄 여성의 복장을 원하기도 하는데, 이것은 특히 플로렌츠 지그펠드 Florenz Ziegfeld가 브로드웨이에서 제작한 뮤지컬레뷰 <지그펠드 폴리즈 Ziegfeld Follies>에서 잘 나타난다. 이 레뷰형식의 쇼에는 코러스 걸들이 등장해 춤을 추며 노래를 부르곤 했는데, 이들은 지그펠드 걸이라고 불리기도 한다. 지그펠드의 쇼걸은 금발이어야 했고 흑인처럼 입술이 두껍거나 유대인처럼 콧등이 휘어서는 안 되었으며, 햇볕에 그을려 갈색피부가 되지 않도록 조심해야 했다. 지그펠드는 자신의 쇼걸에게 수영복을 입혀 물속에 뛰어들게 하기도 했다. 남성의 욕망을 반영한 지그펠드 걸은 당시 미국 여성이 가장 닮고 싶어 하는 대상이었다. 여성인권운동가들을 혐오한 지그펠드는 혼성적인 정체성의 상징인 뱀파이어 역시 혐오하였다. 그의 뮤지컬레뷰에서 군대식으로 사열해 있는 젊은 여자들의 다리가 이루는 터널을 남성적 시선의 카메라가 지나갈 때, 이것은 성욕으로 가득 찬 은폐된 남성적 욕망의 시선으로 해석된다. 이로써 지그펠드 걸은 앞에서 언급한 보수적인 유대교 랍비 집안의 딸과

27) 정통과 유대교에서는 유대인 기혼여성이 남편 외의 다른 남자에게 머리를 보여주는 것을 교의로 금하고 있으며 그 때문에 셰이트(Shaitel)이라는 가발을 쓴다. 무슬림여성이 히잡, 차도르, 부르카를 착용하며 머리를 비롯한 신체를 가린다는 사실이 잘 알려진 반면 유대인의 셰이트는 상대적으로 덜 알려져 있는데, 여기에는 종교적 편견이 작용하고 있으며 마이네케도 이 점을 간접적으로 지적하고 있는 것으로 보인다.

현격히 대조되며, 관음증적인 남성적 시선의 산물로 등장한다. 그러나 이들 모두 이성애적인 가부장 사회의 산물이라는 점에서는 공통점을 지닌다.

그러나 지그펠드 걸의 복장과 관련해 또 다른 해석도 가능하다. 지그펠드는 걸으로 드러나지 않는 슬립 같은 속옷에 엄청난 돈을 쓴다든지 코르셋을 진짜 루비로 장식한다든지 또는 여배우의 머리를 공작의 깃털로 장식하는 등 낭비적인 성향을 보였다. 심리학적으로 보면, 이것은 지그펠드가 동성애자로서 여성적인 시선으로 코러스 걸을 바라본 것으로 해석될 수 있다. 비록 그가 여성과 성관계를 갖고 결혼까지 하였을 지라도 말이다. 특히 동성애자들이 뮤지컬에 열광한다는 연구결과가 있는 것으로 미루어 볼 때, 지그펠드의 동성애적 시선도 이것과 연관시켜 추론할 수 있다. 다른 한편 그는 앞에서 상술한 것처럼 동성애자이면서도 동시에 이성애적 욕망의 시선으로 자신의 쇼걸들을 관찰하기도 하는데, 이것은 그가 자신의 또 다른 자아를 그들을 통해 구현하게 한 것으로 해석할 수 있다. 따라서 외관상 명백히 이성애적인 남성적 시선을 구현하는 지그펠드가 사실은 자신 안에 동성애적이고 여성적인 모습을 지니고 있으며 자신이 혐오하는 혼종성을 가지고 있다는 것을 알 수 있다.

지그펠드는 처음에 유대인 아버지를 둔 아내 안나 헬드가 유대계 출신이라는 것을 감추면서 동시에 쇼에서는 그녀에게 속이 비치는 동방적인 옷을 입게 하였다. 이것은 사람들이 욕망하는 것은 백인여자이지만, 성적 욕망은 안나 헬드가 구현한 혼종적 정체성에서 나온다는 생각에서 비롯된 것이었다. 그녀가 찍은 무대 사진 중에 자궁부위에 실물 크기의 제복을 입은 흑인노예의 토르소가 튀어나온 사진이 있는데, 이것은 그녀가 자신 속에 제 2의 흑인자아를 내포하고 있는 듯한 인상을 풍긴다. 나중에 지그펠드가 그녀와 헤어지고 금발의 지그펠드 걸을 만들어냈지만, 역설적으로 그의 브로드웨이 뮤지컬은 전부 유대인 작곡가에게서 나오거나 유대인 음악의 멜로디를 빌려온 것이었다. 따라서 백인의 ‘순수한’ 뮤지컬은 인종적 측면에서 볼 때 순수한 백인으로 간주되지 못하는 유대인에 의해 만들어진 ‘혼종적’ 성격을 띠고 있다고 할 수 있다.

지금까지 『바다색』에 인용된 텍스트들에 나타난 패션담론을 살펴보았다면,

아래에서는 이 작품에 등장하는 인물들을 중심으로 그들의 복장과 이와 연관된 정체성담론을 살펴보고자 한다. 『바다색』에는 세 쌍의 커플이 등장한다. 미국 시카고에 있는 요란다와 리, 독일 베를린에 있는 코르둘라와 하인리히 그리고 미국 노스캐롤라이너 주에 있는 틸만과 버밀리언이 그들이다. 이들의 패션은 이들이 지닌 성적, 인종적 정체성을 간접적으로 드러내준다.

첫 번째로 요란다와 리 커플을 살펴보자. 도서관에 근무하는 흑인여성 요란다는 보수적으로 옷을 입는다. 이 소설에 가끔 등장하는 백인남성 리는 서술자 요란다의 시각에서 주로 그의 패션과 관련하여 언급되곤 한다. 그는 과감하게 옷을 입을 뿐만 아니라 핸드백까지 매고 다니며 드래그 퀸 같은 인상을 준다. 그가 레즈비언인 캐나다의 케이디 랭의 노래를 연구한다는 것도 위의 맥락에서 이해될 수 있다. 이처럼 스스로를 여성으로 연출하고 인식하는 그가 보수적인 패션스타일을 유지하는 요란다와 어떤 형태의 성관계를 맺고 있는지는 작품 내에서는 명확하게 밝혀지지 않는다. 리는 화장품 회사 M.A.C가 립스틱 광고모델을 선정체성이 모호한 인물, 즉 여성적인 남성인 흑인 동성애자 루폴과 남성적인 여성인 백인 레즈비언 케이디 랭에서 이성애적인 여성 모델인 가수 메이 제이 블라이즈와 릴 킴으로 바꾼 것에 어떤 미적이고 정치적인 생각이 깔려 있는지 성찰한다. 그리고 요란다에게 만일 그녀가 이들이 광고하는 립스틱을 사용한다면, 이들 중 누가 광고한 것을 사겠냐고 질문한다. 이에 요란다가 릴 킴이 광고한 것을 사겠다고 대답하자 그는 요란다에게서 그런 대답을 기대하지 않았다고 그녀를 보수적이라고 말한다.

또한 요란다는 아프리카계 미국인의 패션 때문에 유대인 옷가게가 흑인거리에 생겨났다고 믿는다. 이와 반대로 리는 흑인 거리에 있는 유대인 옷가게의 옷이 아프리카계 미국인의 패션을 각인했다고 생각한다. 엘비스 프레슬리는 그 곳에서 산 옷으로 프로테스탄트 종교를 지닌 백인중심적인 미국을 도발한다. 유대인의 옷가게가 흑인의 패션을 만들어냈다는 리의 생각은 유대인 작곡가들이 ‘하얀 흑인’으로서 흑인음악을 새롭게 만들어내며 재즈를 탄생시켰다는 생각과 일맥상통한다. 즉 미국흑인의 패션은 흑인 고유의 본질적인 패션이 아니라 다른 인종에 의해 번역되어 새롭게 만들어진 혼성적인 패션이라

는 것이다.

두 번째로 코르돌라와 하인리히 커플을 살펴보자. 코르돌라는 원래 털만의 여자친구였지만, 지금은 그와 헤어지고 하인리히와 커플이다. 코르돌라는 여성적인 외모의 털만과 단단한 근육질 몸매의 하인리히를 서로 비교하며 누가 더 매력적인지 결정하기 쉽지 않지만, 털만에게서 어떤 감정을 느끼기 힘들며 하인리히의 거대한 성기 때문에 자신이 그와 사귀게 되지 않았을까 생각한다. 이를 통해 남성적인 하인리히와 여성적인 코르돌라의 이성애적인 성적체성이 드러난다. 코르돌라가 미국을 방문했을 때 버밀리언과 함께 테니스를 쳤는데, 이때 그녀는 비키니가 아닌 바다색 원피스 수영복을 입는다. 원피스 수영복은 그녀가 성적인 자기연출에서 보수적임을 드러낸다. 또한 수영복 색이 바다색 일 때, 이것은 여성적인 이미지의 바다와 연결되어 그녀의 여성성을 더욱 부각시켜준다.<sup>28)</sup> 마지막으로 그녀가 바다 속으로 뛰어드는 잠수를 좋아한다는 점 역시 그녀의 여성성을 드러내준다.

세 번째 커플은 털만과 버밀리언이다. 버밀리언은 독일인 털만을 처음에는 유대인으로 착각하였다가 나중에 그가 할례를 받지 않은 것을 보고 깜짝 놀란다. 그럼에도 불구하고 그녀는 그에게서 유대인 남성의 특징으로 간주되는 여성성을 발견한다. 털만을 여성적으로 느끼는 사람이 버밀리언만은 아니라는 점에서 그에게서 어느 정도 여성적인 특성이 있다고 말할 수 있을 것이다. 털만은 공동저술프로젝트를 하고 있는 요란다로부터 가벼운 서부아프리카 의상을 선물로 받는다. 버밀리언은 속이 들여다보이는 이 옷을 입은 털만을 매력적으로 느낀다. 털만은 그 옷을 남자 옷으로 간주하지만, 이와 반대로 버밀리언은 그것을 드레스라고 주장한다. 독일인 털만은 아프리카 의상을 입음으로써 자신에게 흑인과 여성의 정체성을 부여하고 연출한 셈이 되었지만, 적어도 명시적으로는 여성적 정체성을 부정하면서 자신의 남성성을 고수하려 한다. 그러나 이러한 시도는 오래 가지 못한다. 털만이 더 이상 아프리카 의복을 입

28) 이 작품에서 빨강, 파랑, 노랑의 삼원색 대신 주로 등장하는 주홍색, 바다색, 모래색은 각각 유니섹스, 여성성, 남성성을 상징한다. 이러한 색이 상징하는 성적체성에 대한 보다 자세한 설명은 다음을 참조하시오. Feiereisen: Der Text als Soundtrack. Der Autor als DJ, S. 126.

지 않는 것을 유감스럽게 생각한 버밀리언은 보수적인 하시디즘 본거지인 윌리엄스버그에서 사온 옷을 그에게 반강제로 입힌다. 꽃무늬가 들어 있는 이 옷은 다른 누군가가 뒤에서 단추를 풀어주어야만 벗을 수 있는 옷으로 우아하고 순수한 느낌을 준다. 그것은 여성복이나 하시디즘 유대인의 남성복을 즐겨 입는 팝스타 보이조지를 연상케 하여 그에 관한 대화가 오고 가기도 한다. 약속한 5분의 시간이 지나 털만은 옷을 벗으려 하지만, 버밀리언은 옷을 벗는 것을 도와주지 않는다. 오히려 남성적인 레비스 청바지를 입은 그녀는 털만을 유보트<sup>29)</sup>에 관한 자료를 연구하던 그의 책상에서 끌어내어 이불속으로 몰아붙이고는 그의 위에 앉아 거의 강간하다시피 한다.<sup>30)</sup> 여기서 털만과 버밀리언 간의 성역할은 전도되며 각각 상반되는 성정체성을 획득하게 된다. 그러나 이러한 성정체성의 전도는 드래그 퀸이나 드래그 킹의 경우처럼 관습적인 남녀 성정체성의 허구성을 드러내는 기능을 하기보다는 『툼보이』에서 코리아가 비비안에게 강제로 동성애적인 성관계를 연출한 것처럼 폭력성을 보여준다. 털만은 나중에 버밀리언이 유대인의 성을 여성으로 환원시키는 이유가 남녀 성정체성의 이분법적 구분을 해체시키기 위한 것인지 생각해보며, 비록 이론적으로 관습적인 성정체성의 해체에 대한 인식에 서로 합의를 하였더라도 자신은 버밀리언과 달리 실제 삶에서는 아직까지 그 정도까지 못 미쳤음을 인정하고 있다.

그렇다고 버밀리언이 항상 남성적인 옷을 입고 그러한 모습만 보이는 것은 아니다. 오히려 그녀는 복장에 있어서 남성과 여성의 경계를 자유롭게 넘나든다. 가령 그녀는 모직 스커트에 윌리엄스버그의 유대여성이 신는 살색 나일론 스타킹을 신기도 한다. 나일론 스타킹은 1940년에 생겨났으며, 특히 속이 환히 비치는 스타킹은 2차 대전 후에 원숙한 여성을 나타내는 상징이 되었다.

29) 평화로운 바다 속에 숨어 파괴를 일삼는 유보트는 그 공격성으로 인해 남성적 특성과 연결된다. 따라서 털만이 유보트의 자료연구에서 방해를 받는 것은 곧 그의 남성적 정체성이 침해당하는 것을 의미한다. 또한 나중에 버밀리언이 유보트의 단면이 그려진 스웨터를 입고 나타날 때, 그녀에게서 남성적 정체성을 발견할 수 있다.

30) 버밀리언이 털만에게 유대인 남성복을 입을 것을 강요하며 거의 강간하다시피 하는 장면과 관련된, 복장에 대한 자세한 분석은 다음 문헌을 많이 참조하였음을 밝혀둔다. Feiereisen: a.a.O., S. 140.

프로이트는 그러한 투명스타킹이 페니스를 물신적으로 대체하는 것으로 해석하기도 하였다. 그러나 버밀리언은 그런 투명나일론 스타킹 대신 불투명한 살색스타킹을 신으며 윌리엄스버그 유대여성의 보수적인 복장을 재현한다. 또한 그녀는 나중에 코르둘라와 함께 바다색 원피스 수영복을 입고 해변에서 테니스를 치기도 한다. 다른 한편 그녀는 틸만과 함께 윌리엄스버그로 차를 타고 갈 때 직접 빠른 속도로 차를 운전하는데, 이때 틸만은 그녀가 이전에 비행기 조종을 하기도 했으며 안심하기도 한다. 앞에서 잠수를 즐겨하는 코르둘라의 여성성을 강조했다면, 여기서는 비행기조종사로서의 버밀리언의 남성성이 부각된다. 이처럼 버밀리언은 틸만과 달리 보다 적극적으로 복장의 변화를 통해 자신의 성적인 정체성을 연출하고 전도시키는 실험을 한다.

이와 같이 이 작품의 등장인물들은 자신의 복장을 통해 성적체성을 드러내고 때로는 복장도착적인 시도를 통해 성적체성을 전도시키는 실험을 한다. 또한 이와 관련된 담론에서 루폴, 메이 웨스트, 마를레네 디트리히 같은 복장도착자들이 언급되기도 한다. 흑인남성인 루폴은 동시에 게이로서 금발가발을 쓰고 다닌다. 즉 그는 금발의 흑인여성인 셈인데, 이러한 드래그퀸으로서 자신의 성적체성을 전도시킨다. 또한 요란다는 메이 웨스트가 아주 주권적이면서도 복잡한 연기를 하였다고 말한다. 즉 그녀는 웨스트가 백인여성을 연기하는 흑인여성을 연기하는 백인남자라는 이중적인 트라베스티를 보여주거나 아니면 백인여자를 연기하는 백인남자를 연기하는 흑인여자의 트라베스티를 보여준다고 생각한다. 마를레네 디트리히도 자신이 찍은 영화 모두에서 적어도 한 장면 이상 남자로 변장했는데, 그녀 스스로는 여성인 척하는 남성의 역할을 하고 싶은, 즉 이중적 트라베스티의 욕망이 있었다고 말한다. 심지어 그녀의 하얀 외투 속에 검은 남성성기가 숨겨져 있다는 해석마저 나온다. 위의 예에서 살펴본 복장도착은 사회적, 문화적으로 규정된 성적, 인종적 정체성을 인위적이고 구성된 것으로 폭로하는 연출이다. 이러한 실험적 시도를 통해 마이네케는 명확하게 규정된 이원적 성적체성과 인종적 정체성을 의문시하며 혼종적 정체성에 대한 성찰을 유도한다.

## II.2. 테크노 음악

마이네케는 작가일 뿐만 아니라 FSK(Freiwillige Selbstkontrolle)라는 밴드의 멤버이기도 하다. 그는 다양한 장르의 경계를 넘나드는 음악을 추구할 뿐만 아니라 음악과 문학의 경계를 뛰어넘으며 자신의 글쓰기를 음악과 연결시키기도 한다. 특히 그의 포스트모던적인 상호텍스트성의 글쓰기는 DJ의 음악적 샘플링과 비교될 수 있으며 여러 측면에서 그것과 공통점을 지닌다.

다양한 음악 장르 가운데에서도 마이네케에게 특히 중요한 의미를 갖는 장르는 테크노이다. 『바다색』에서 다루어지는 인종담론은 테크노음악을 둘러싼 담론과 직접적으로 연결된다. 코르둘라는 테크노음악의 기원 및 발전과정을 언급하면서 그것의 혼종성을 지적한다. 원래 테크노음악은 독일 뒤셀도르프의 그룹인 크라프트베르크를 통해 생겨났지만, 1980년대 후반 미국 디트로이트의 흑인들에 의해 중흥기를 맞이한다. 특히 디트로이트에 있는 UR이라는 미국음반회사는 절망적인 계토의 상황, 메이저 음반회사, 순응주의, 인종차별주의에 저항하며 다양한 테크노음반을 발매함으로써 테크노음악의 발전에 기여한다. 이러한 디트로이트 테크노음악은 역으로 유럽 테크노음악에 영향을 미치기도 한다. 특히 하이델베르크 주둔 미군이자 UR 소속 아티스트인 ‘마크 플로이드 Marc Floyd’는 <아프리카계 게르만인 Afrogermanic>이라는 제목의 앨범을 발행했는데, 이 음반 제목은 테크노음악의 혼종적 성격을 잘 드러내준다. 테크노음악의 혼종성은 테크노음악을 듣고 그에 맞춰 춤추는 레이버들에 대해서도 나타난다. 다른 장르의 음악을 듣는 청취자들과 달리 레이버들은 틀어놓은 테크노 음악의 제목이 무엇인지, 그 연주자가 누구이며 그들이 어떤 피부색을 지니고 있는지에 대한 질문을 던지지 않는다. 요란다는 이전에 털만에게 그가 소위 흑인풍의 미국음악만 좋아하는 것이 거의 인종차별적 성격을 띤다고 말했지만, 이제 털만은 테크노나 하우스 음악을 들을 때 그것이 흑인이 부른 것인지 백인이 부른 것인지 상관하지 않게 되었다고 말한다. 그러면서 이러한 인종초월적인 성향이야말로 테크노 음악이 이룬 가장 큰 업적 중 하나라고 말한다. 테크노는 생산적인 측면에서나 수용적인 측면에서 모두 자



울적인 주체의 개념을 해체시키고 모든 정체성의 혼종적 성격을 보여주는 음악장르로 간주된다.<sup>31)</sup>

코르둘라는 UR 소속 듀오인 드렉시아의 음반 <탐색 The Quest>을 듣고 말을 사용하지 않은 채 추상적인 작곡만으로 이야기를 전달하는 것을 멋지다고 생각하며, 구체적인 샘플들이 부재함으로써 오히려 모든 표현의 가능성이 열려있게 된다고 말한다. 그리고 이 테크노음악은 랩처럼 사회적 현실에 대해 직접적으로 비판하지 않으면서도 과격한 반체제적인 정치적 매체로 등장한다고 말하며, 이것이 그 음반에 동반되는 설명텍스트 때문인지 아니면 음반표지에 군복을 입고 등장하면서도 남성적으로 나타나지 않는 타입의 아티스트들 때문인지 자문한다. 물론 테크노음반의 표지에 적힌 설명문구 등이 직접적으로 정치적인 기능을 지닐 수도 있겠지만, 테크노 음악의 정치성은 또한 음악 자체에서도 찾을 수 있다. 코르둘라는 테크노음악에서 여성아티스트가 적게 등장하는 이유를 알 수 없으며, 여성이 모든 음악에서 자신의 목소리와 더불어 신체적인 것으로 등장함으로써 대상화된다고 말한다. 여성주체를 대상화시키는 이러한 다른 장르의 음악과 달리, 하인리히에 따르면 전자악기를 사용하는 테크노음악은 인간을 그러한 대상화로부터 해방시키는 잠재력을 지니고 있다. 인간(특히 여성)을 대상화하지 않고 음악의 주체(특히 아티스트의 인종)에 대해 묻지 않으며 ‘나를 텍스트’로 변화시키는 이러한 테크노음악의 구조 자체에 이미 기존의 주체 중심적이고 기의중심적인 세계에 대한 급진적인 정치적 공격의 잠재성이 내포되어 있다고 하겠다.<sup>32)</sup> 이로써 테크노음악은 성차별적이거나 인종차별적인 사회담론에 저항하는 정치적 기능을 수행할 수 있게 된다.

랩이 남성 중심적이고 이성애적이며 자본주의적인 주류계층으로부터 지속

31) Vgl. Picandet: Der Autor als Disk(urs)-Jockey, S. 136.

32) 마이네케 스스로도 테크노음악의 정치적 기능을 언급한 바 있다. “테크노는 텍스트를 의미한다. 약기는 내게 글쓰기를 가르쳐준다. 그것은 나의 의식을 재정치화한다. 테크노적인 변주 속에서 나는 정치적 현실과 마주칠 수 있게 된다. Techno heißt Text. Das Instrumental lehrt mich schreiben. Es repolitisiert mein Bewusstsein. In einer technoiden Modulation kann ich zur politischen Wirklichkeit finden.” Meinecke: “Ich als Text”. In: neue deutsche literatur 48.532. 2000, S. 185.

적으로 주변부로 내몰리고 있는 흑인, 갱스터 등의 주체를 만들어낸다면, 테크노음악에서는 이와 달리 그러한 자율적 주체가 등장하지 않는다. 또한 디지털적인 방식으로 작업하는 테크노음악은 존재하는 현실을 재현하는 것이 아니라 현실로 존재하지 않는 것을 시뮬레이션을 통해 새롭게 발생시킨다. 아힘 체판스키 Achim Szepanski라는 음악평론가는 이러한 맥락에서 미니멀테크노와 하우스 음악에 나타나는 새로운 경향에 대해 이렇게 말한다. “음악은 더 이상 재현이 아니다. 그것은 아무 것도 복제하지 않으며, 자유롭게 부유하는 형식, 스스로를 제시하는 실재일 따름이다. 비록 음악이 언어로서 기표적이기는 하지만, 그것은 어떤 기의도 가지고 있지 않다. 그것으로 끝이다. 음악의 표현성은 그것의 표현적이지 않은 특성에 기반을 두고 있다.”<sup>33)</sup> 이것은 이러한 음악의 구성적 성격을 잘 보여준다. 이것을 마이네케의 글쓰기와 연결시키면 유사점이 드러난다. 마이네케는 자신의 소설에서 일반적인 문장구조와 달리 동사가 생략된 채 명사들만이 나열되는 리드미컬한 문장을 만들며 독서속도를 가속화시키는 방식으로 문장의 의미보다 음악에 주목하게 한다든지, 아니면 아주 복잡한 구조로 구성된 문장을 통해 문장의 해석을 어렵게 만들며 그것의 구성적 성격을 의도적으로 보여주곤 한다.<sup>34)</sup> 이것은 문학이 현실을 재현하는 것이 아니라 담론을 통해 구성되는 것임을 보여준다.

버밀리언은 테크노음악을 듣지 않으며 미국에서는 록음악이 강세라고 말한다. 그녀에 따르면, 젊은 미국인의 생활감정은 테크노에 의해 대변되지 않는다. 하지만 그녀의 남자친구 킬만은 그녀가 테크노음악에 관심을 갖게 될 수 있을 거라 믿으며, 그녀에게 프리재즈처럼 디트로이트 테크노음악을 들으라며 드렉시야의 음악을 추천한다. 빈트리히는 록음악이 19세기적인 하모니의 이념에 사로잡혀 있으면서도 그것을 완전히 새로운 제시형태와 시장전략 그리

33) Meinecke: Hellblau, S. 335: “Musik sei nicht länger Repräsentation, sie kopiere nichts, sei nichts als eine frei flottierende Form, ein Reales, das sich selbst präsentiere. Und obwohl Musik, als Sprache, signifikant sei, besitze sie kein Signifikat. Basta. Die Expressivität von Musik beruhe auf nichts als ihrem nicht expressiven Charakter.”

34) 피칸데트도 이 작품에서 아주 긴 복잡하게 엮힌 문어체 문장들이 인위성을 통해 반어적 거리를 만들어내고 있다고 주장한다. Vgl. Picandet: Der Autor als Disk(urs)-Jockey, S. 133.

고 스타승배와 연결시키고 있다고 말한다. 여기서도 여전히 멜로디와 카덴차가 울려 퍼져 청취자가 다른 사람의 감정을 받아들이고 개인적인 표현으로 이해하며 그것과 동일시함으로써 자신과는 단절된다는 것이다.<sup>35)</sup> 마이네케는 『텍스트로서의 나 Ich als Text』에서 록음악 및 테크노음악에 대한 자신의 입장을 표명하고 그것과 관련하여 자신의 서술미학을 설명한다. 그는 록음악을 팔로스로고스 중심적이며 전통적인 플롯, 즉 긴장의 아치와 클라이맥스를 만들어내는 것으로 간주한다. 피칸데트는 록음악에 대한 마이네케의 혐오감을 “록음악이 그에게 진정성, 감수성 그리고 남성성의 혐오스러운 이상을 대변한다”<sup>36)</sup>라는 말로 요약한다. 마이네케 자신은 이러한 록음악과 대비되는 테크노음악적인 글쓰기를 이렇게 묘사한다.

나는 록커와는 명백히 다른 무언가를 서술하고자 한다. 그 때문에 어떤 즐거위, 긴장의 아치 그리고 클라이맥스와 같은 서사적 교란작전을 견뎌내지 못한다. 시작과 끝, 긴장의 해소는 물론 구원은 더더욱 견뎌내지 못한다. 오히려 나는 내가 테크노에서 재발견하는 것, 즉 가능한 한 아주 다양하게 변조(變調)된 텍스트 구간을 만들어내려고 시도한다. 그러한 텍스트는 주권적으로 팝을 다루는 것이 아니라 그 자체가 팝이다. 그것은 역동적이고 최면적이며 담론적이다.<sup>37)</sup>

마이네케는 테크노음악처럼 자신의 텍스트가 처음과 끝이 없고 연상적, 담론적으로 끊임없이 이어진다고 말한다. 이러한 텍스트는 선형적이거나 극적인 구조를 지니지 않으며 테크노파티에서처럼 항상 최면에 걸린 듯한 상태를 만

35) Johannes Windrich: *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*. München 2007, S. 161.

36) Picandet: *Der Autor als Disk(urs)-Jockey*, S. 130: “Rock repräsentiert für ihn ein verabscheuungswürdiges Ideal der Authentizität, Emotionalität und Männlichkeit.”

37) Meinecke: “Ich als Text”, S. 188: “Ich will definitiv etwas ganz anderes erzählen als ein Rocker und dulde deshalb auch keine narrativen Ablenkungsmanöver wie Handlung, Spannungsbogen und Klimax, keinen Anfang und kein Ende, keine Auf-oder gar Erlösung, sondern versuche, was ich in Techno wiederfinde, ein so differenziert wie möglich modulierte Strecke Text herzustellen. Der sich eben nicht souverän mit Pop beschäftigt, sondern vielmehr selbst Pop ist. Dynamisch, hypnotisch, diskursiv.”

들어낸다. 또한 그것은 결코 그 자체로 완결된 성격을 지니지 않으며 독자의 수동적 독서를 강요하지도 않는다. 오히려 그것은 독자의 머릿속에서 이어쓰기를 계속하며 역동성을 지닌다. 이러한 테크노적 글쓰기는 연속적인 사건을 서술하고 긴장을 고조시키며 클라이맥스에 도달하는 서사적 구조를 만들어내기보다는 거대서사의 허구성을 폭로하며 모든 진리는 사실은 담론을 통해 형성될 뿐임을 다양한 담론을 통해 보여준다. 그리하여 『바다색』에서는 이렇다할 서사적 즐거움이 발견되지 않으며, 성적, 인종적, 민족적 정체성에 관한 다양한 담론만이 샘플처럼 인용된다. 이것은 역으로 말하면 그러한 담론을 통해 형성된 성적, 인종적, 민족적 정체성이 구성된 것에 불과하며 사실은 우리 모두 혼종적 정체성을 지닌 주체임을 보여준다. 또한 그가 자신의 소설을 하나의 텍스트 ‘구간’으로 기획하고 어쩔 수 없이 완결지어야 한다는 사실은 그 소설이 그의 후속 작품에 의해 계속 이어서 써짐을 의미한다. 마이네케가 자신의 소설 『툼보이』에서 주로 젠더담론을 다루고 인종담론을 부차적으로 다루고 있다면, 후속작품인 『바다색』에서는 인종담론이 작품의 중심에 놓인다. 이어서 출판된 『음악 Musik』에서는 『바다색』에서 부분적으로 다루어진 음악에 관한 담론이 전면적으로 다루어지게 된다. 이러한 식으로 마이네케는 자신의 소설 내에서도 이어쓰기를 하고 있다. 이로써 한 텍스트와 다른 텍스트 간의 경계는 모호해지며 모든 텍스트는 기본적으로 혼종적인 정체성을 지니는 것으로 간주된다.

이 소설의 마지막 부분에서 혼종적 정체성과 혼종적 글쓰기에 대한 마이네케의 생각이 더욱 분명하게 드러난다. 털만은 독일에서 대서양을 건너 미국으로 건너가 네트하우스에 살고 있다. 또한 어려서 비트부르크 미군기지에서 자랐던 흑인여성 요란다는 나치과거에 대한 비판적 성찰과 관련해 논란의 중심이 되었던 독일 비트부르크를 방문할 예정이다. 그리고 독일에 사는 코르둘라는 후베르트 피히테 사후 15주년을 기념하는 자리에서 인터뷰를 기획하고 있다. 브링크만과 함께 60년대의 독일팝문학을 대표하는 인물인 피히테는 서자이자 절반의 유대인이었으며, 동성애자였고 스스로 흑인이기를 소망했던 인물이다. 이러한 혼종적 정체성을 지닌 인물의 출판기념식에 코르둘라가 간다는

것은 상징적 의미를 지닌다. 작품 마지막에서 코르둘라는 후베르트 피히테가 번역했다고 하는 엠페도클레스의 시를 다시 한 번 자기 말로 번역한다. “나는 언젠가 한 번 소년이자 소녀였고, 나무이자 맹금류였으며, 또한 바닷물이었다.”<sup>38)</sup> 코르둘라는 이 말을 자신의 방식으로 바꾸어 다음과 같이 번역한다. “나는 이전에 소년이었고 또한 소녀이기도 했으며, 덩불이자 새인 동시에 물에서 온기를 지닌 채 파닥거리며 뛰어오르는 물고기이기도 했다.”<sup>39)</sup> 엠페도클레스의 시를 피히테가 번역한 것을 다시 코르둘라가 번역할 때, 이러한 번역은 원본에 대한 충실함을 요구하지 않는다. 그것은 이전의 텍스트를 읽고 자신의 나름대로 새롭게 재해석해 써나가는 것을 의미한다. 독창적인 글쓰기가 아닌 상호텍스트적<sup>40)</sup>인 글쓰기방식을 추구하는 마이네케에게 글쓰기란 항상 번역을 의미하며, 그러한 번역은 하나의 텍스트에서 다른 텍스트로의 이행을 의미한다. 이러한 번역은 자신이 번역대상으로 삼은 텍스트와 자신을 번역할 텍스트, 즉 과거와 미래의 텍스트 사이에 위치한 혼종성의 텍스트가 된다. 탈식민지적인 인종담론의 맥락에서 혼종적 정체성을 제시하는 마이네케의 이 소설이 혼종적인 글쓰기로 마무리되는 것은 우연이 아니다. 그리고 그러한 혼종적 글쓰기는 백인이나 흑인 그 누구에게도 귀속되는 글쓰기가 아닐 것이다.

38) Meinecke: Hellblau, S. 336: “Schon irgendeinmal nämlich war ich Knabe und Mädchen und Baum und Raubvogel und auch das Salzwasser.”

39) Ebd.: “Einst bin ich ein Knabe, ich bin auch ein Mädchen gewesen, Busch und Vogel und Fisch, der warm aus den Wassern emporschnellt.”

40) 더욱이 이 소설에서 마이네케가 백인은 물론 흑인작가의 텍스트나 말을 직간접적으로 인용하고 뒤섞고 있다는 점에서 이러한 상호텍스트적 글쓰기는 작가의 혼종적 정체성을 보여주고 있다. 즉 이 작품의 작가는 통일된 정체성을 지닌 백인 작가 마이네케가 아니라 다양한 인종적, 민족적 정체성을 포괄하고 넘나드는 DJ로서의 작가 마이네케라고 할 수 있을 것이다.

## 결론

마이네케의 소설 『바다색』은 전작 『툼보이』와 형식적인 면에서 두 가지 차이가 있다. 첫 번째로 이 소설은 원칙적으로 현재시제로 쓰여 있다. 두 번째로 여기에는 한 명이 아닌 세 명의 화자가 등장한다. 이것은 마이네케의 시학의 본질을 잘 드러내주는 변화이다. 사건을 과거시제가 아닌 현재시제로 기록한다는 것은 화자가 사건에 대해 더 이상 우위를 지니지 못한다는 것을 의미한다. 현재의 우월한 위치에서 과거의 사건을 회상하며 이야기하는 전통적인 서술자와 달리, 이 소설의 화자는 동시적으로 일어나는 사건을 기록하거나 그때그때의 자신의 생각을 표현한다. 이로써 화자의 정체성은 결코 과거의 연속 선상에서 발전되어 나오는 것이 아니라 매 순간 협상을 거쳐 새롭게 만들어진다.<sup>41)</sup> 한 명의 서술자 대신 세 명의 화자가 등장한다는 것은 텍스트의 주체로서의 통일적인 자아의 해체를 의미하는 동시에 마이네케가 다중시점주의를 텍스트에 도입하고 있음을 보여준다. 세상을 바라보는 시선은 더 이상 일점원근법적인 단일시점이 아니라 틸만, 요란다, 코르둘라로 대변되는 다중시점이다. 더 나아가 이들 역시 다양한 담론을 텍스트에서 인용함으로써 더 많은 시점을 텍스트에 끌어들이고 있다. 이것은 결국 마이네케의 소설 『바다색』이 천재적인 한 작가의 독창적 산물이 아니라 다양한 담론이 뒤섞여 만들어진 혼종적 텍스트임을 보여준다.

독일에 사는 독일인 여성 코르둘라, 미국에 사는 독일인 남성 틸만 그리고 미국에 사는 흑인여성 요란다는 제 각기 대서양을 오가며 교류하기도 하지만, 무엇보다 이메일을 통해 공동저술프로젝트를 수행한다. 이메일은 편지와 달리 공간적, 시간적 거리를 단축하는 네트워크에 기반을 두고 있는 통신수단이다. 세 화자는 이메일을 통해 여러 가지 자료들을 주고 받으며 공동 작업한다. 여기서 다시 한 번 현재적 시간이 강조될 뿐만 아니라 또한 이들 작업의 네트워크적 성격이 강조된다. 이러한 네트워크작업은 이들의 공동작업 본부라고

41) Vgl. Feiereisen: Der Text als Soundtrack. Der Autor als DJ, S. 174.

할 수 있는 틈만의 집 ‘네트하우스 Nethouse’를 통해 더욱 부각된다. 이들 세 서술자의 네트워크적 글쓰기, 더 나아가 작가 마이네케의 네트워크적 글쓰기는 첫 눈에 아무런 관련 없이 보이는 담론들까지 서로 연결시켜 거대한 글쓰기 망에 집어넣을 수 있게 만든다. 이러한 글쓰기는 결국 담론의 경계를 허무는 혼종적 글쓰기이다.

마이네케의 혼종적 글쓰기는 본문에서 살펴본 것처럼 내용적 차원, 가령 인종담론에서 혼종적 정체성을 주장할 뿐만 아니라, 엘리트담론과 팝담론의 경계를 뛰어넘으며 문화적 담론의 혼종성을 보여주기도 한다. 이러한 시도를 통해 그는 팝문학을 단순한 오락과 유희의 차원에서 끌어내어 그것에 정치적 의미를 부여할 수 있게 된다.<sup>42)</sup> 이것은 그의 포스트모던적인 팝문학이 ‘모든 것이 허용된다 Anything goes’라는 탈역사주의적 무관심과 구분됨을 보여준다. 이것이 바로 마이네케의 팝문학을 진지하게 읽어야만 하는 이유이기도 하다.

---

42) Sascha Seiler: >>Das einfache wahre Abschreiben der Welt<<. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen 2006, S. 314: “팝문화는 토마스 마이네케와 그의 주인공들에게 인간의 발전과정을 상징적으로 반영하고 그것의 대중적인 맥락에서 거시정치적 사건들이 추론될 수 있는 보편언어이다. 그러므로 대중문화의 유희형식들을 읽어낼 수 있고 이해하는 사람은 또한 인간 역사의 배경을 더 잘 해석할 수 있을 것이다. Popkultur ist für Thomas Meinecke und seine Protagonisten Universalsprache, die menschliche Entwicklungen symbolisch widerspiegelt und in deren populistischem Kontext sich makropolitische Ereignisse ablesen lassen. Wer also die Spielarten der populären Kultur >lesen< kann und versteht, wird auch die Hintergründe der menschlichen Geschichte besser deuten können.”

## ■ 참고문헌

### 1차 문헌

- Meinecke, Thomas: Alle Mist. Thomas Meinecke über den Schwachsinn einer eigenständigen deutschen Popkultur. In: Spiegel Spezial. Nr. 2 (1994), S. 83.
- Meinecke, Thomas: Hellblau. Frankfurt a.M. 2003.
- Meinecke, Thomas: "Ich als Text". In: neue deutsche literatur 48.532. 2000, S. 183-189.

### 2차 문헌

- 박재선: 세계를 지배하는 유대인 파워. 해누리, 2010.
- 벵카테시, 수디르(김영선 역): 괴짜사회학. 김영사, 2009.
- 정향균: 개방성, 탈경계 그리고 창조적 반복. 포스트모던적인 팝문학으로서 마 이네케의 『툼보이』 읽기. 실린 곳: 카프카 연구 제 27집 (2012), 73-100쪽.
- 최윤영: 카프카, 유대인, 몸. 『변신』과 『학술원에 드리는 보고』. 민음사, 2012.
- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen, 2011.
- Feiereisen, Florence: Der Text als Soundtrack. Der Autor als DJ. Postmoderne und postkoloniale Samples bei Thomas Meinecke. Würzburg, 2011.
- Picandet, Katharina: Der Autor als Disk(urs)-Jockey. Zitat-Pop am Beispiel von Thomas Meineckes Roman Hellblau. In: Olaf Grabienski, Till Huber u. Jan-Noël Thon(Hrsg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Pöpliteratur der 1990er Jahre. Berlin u. Boston, 2011, S. 125-141.
- Seiler, Sacha: >>Das einfache wahre Abschreiben der Welt<<. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen, 2006.
- Villa, Paula-Irene: Judith Butler. Frankfurt a.M. 2003.
- Windrich, Johannes: Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard. München, 2007.
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Taylor\\_Homes](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Taylor_Homes) (2012. 3.1.)
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Drexiya> (2012. 3.8.)



## Zusammenfassung

## Die Ästhetik der Hybridität

– Eine Studie zu Thomas Meineckes Roman *Hellblau*

Jeong, Hang-Kyun (SNU)

Im Roman *Hellblau* kreuzen sich der elitäre Diskurs um nationale, ethnische und sexuelle Identität und der Popdiskurs. Die Grenze zwischen hoher Kultur und Popkultur wird bei Meinecke völlig verwischt. Diese Grenzverwischung bzw.-überschreitung deutet schon seine Poetik der Hybridität an.

In diesem Werk steht vor allem der ethnische Diskurs im Mittelpunkt. Einerseits werden Juden und Schwarze als Opfer der Geschichte betrachtet. Andererseits erscheint jedoch das Streben nach jüdischer und schwarzer Identität obsolet, denn sie besitzt keine Substanz, sondern entpuppt sich als eine bloße Konstruktion. Meinecke versucht zu zeigen, wie der ‘weiße Neger’, besonders der Jude, zur Entstehung und Entwicklung der sogenannten schwarzen amerikanischen Musik beigetragen hat. Hierbei finden sich auch Typen wie der ‘weiße Neger’ und der ‘schwarze Jude’. Die konventionell zugewiesene nationale und ethnische Identität verliert ihre Gültigkeit, und stattdessen präsentiert sich eine hybride Identität.

Im Hinblick auf den Popdiskurs konzentriert sich der Roman auf Kleidung und Musik. In Meineckes *Hellblau* stellt die Kleidung kein Symbol der spätkapitalistischen Konsumgesellschaft dar. Vielmehr fungiert sie als Signifikant, der ethnische bzw. sexuelle Identität oder Selbstinszenierung zur Schau stellt. Die Technomusik entsteht zwar in Deutschland, aber sie entwickelt sich in der amerikanischen Stadt Detroit und beeinflusst umgekehrt die europäische Popmusik. Daher ist die Technomusik omnipräsent, so wie

die Diaspora der Juden oder der Schwarzen. Auf der Rezeptionsebene fragt der Raver nicht danach, welche Hautfarbe die Sänger bzw. die Musiker der gespielten Technomusik haben. Im Kontext des ethnischen Diskurses dient die Technomusik vor allem dazu, die Ästhetik der Hybridität zu entfalten. Meineckes Roman *Hellblau* hat wie Technomusik keinen Anfang und kein Ende. Ihm fehlen auch Spannungsbogen und Klimax. An die Stelle der Abfolge von Ereignissen und der stringenten Handlung tritt eine Fülle von verschiedenen Diskursen. Die verschiedenen Diskurse werden assoziativ miteinander vernetzt und prinzipiell unendlich entfaltet. Dadurch ist die Grenze zwischen elitären und populären Diskursen aufgehoben, so dass die für Meineckes Roman charakteristische hybride Pöpliteratur entsteht.

주제어: 혼종성, 마이네케, 유대인, 흑인, 패션, 테크노 음악

Schlüsselbegriffe: Hybridität, Meinecke, Jude, der Schwarze, Mode, Technomusik

필자 E-mail: hkjeong11@hanmail.net

논문투고일: 2012. 9. 30, 논문심사일: 2012. 10. 26, 게재확정일: 2012. 11. 10.