

시적인 메타 텍스트로서의 아나톨리 김의 <연꽃>분석

심민자*

I. 소비에트-러시아 문학에서 살펴본 김의 환상적 텍스트의 위상과 특성

30년간 사회주의 리얼리즘의 문학 도그마로 인하여 환상문학이 번성하지 못했지만, 1996년 불가코프의 『거장과 마르가리타』가 모스크바에서 출판됨으로써 소비에트-러시아 문학사에 환상문학의 부활이 촉발되었다. 스탈린 사후의 소련 문학은 당이 주도하는 사회주의 문학의 목적론을 탈피해서 개개인의 내적 세계를 표현하려는 문학기류가 형성되었다. 불가코프의 『거장과 마르가리타(1966)』출판 이래 1970년대 소련 문학의 주도적 경향은 예술의 개성, 주제의 다양성, 예술적 자유 추구로 요약할 수 있다. 이리하여 사회주의 리얼리즘 문학을 탈피한 환상문학의 텍스트가 출현하기 시작했고, 거기에는 이율배반, 비합리적이고 그로테스크한 요소, 환상적 이미지와 초자연적인 요소가 접목되고 있다.¹⁾

* 경남대학교 국제언어문화학부 교수

1) 아브라함 테르츠(Abram Tertz)는 『사회주의 리얼리즘 관해서』라는 그의 저서에서 러시아-소비에트문학이 지향해야 할 점은 환상문학이라고 다음과 같이 선언하고 있다: “사회주의 리얼리즘 문학을 세계문학의 차원으로 상승시킬 수 있는 유일한 방법을 리얼리즘의 포기와 아울러 호프만이나 도스토예프스키와 같은 작가로부터 환상적 이미지를 수용하여 불합리성과 환상의 도움으로 어떻게 독자들을 진실되게 가르칠 수 있느냐에 달려있다”(1959, 94-5)

환상문학의 모태가 된 민속문학은 19세기 위대한 리얼리즘 문학이 시작되는 1770-80년경에 태동하기 시작했다고 할 수 있다. 환상문학은 20세기에 새로운 문학형태로서 자리 잡았지만, 그 밑바탕은 19세기의 환상적 리얼리즘에 기초를 두고 있고 그것은 그로테스크하고 환상적인 요소들을 자유롭게 혼합시키고 있다. 환상적 리얼리즘의 대표자인 푸쉬킨, 고골리는 역사의 시간을 되돌려 민속적이고 낭만적인 환상문학의 전통에 기초를 다졌고, 19세기 말경에 이르러서야 모더니스트에 의해 주도되는 새로운 문학경향은 다시 환상적 경향으로 흐름이 바뀌었다.

1970년 말부터 현재까지 환상적 요소들을 지닌 작품들이 잇달아 출판되고 있다.²⁾ 특히 김(1939~)의 소설인 『다람쥐, 1984』의 출판은 소비에트 - 러시아 문학사에서 환상문학의 르네상스를 알리는 서곡이 되면서, 김이 그 중심에 우뚝 서게 되었다. 김은 소비에트-러시아 문학사에서 비추어 볼 때 푸슈킨, 고골리, 도스토예프스키, 솔로호프, 자마친 이후 현재까지 대를 이어오는 환상적 작가군(群)인 징기스 아이트마토프, 블라디미르 오로로프, 니콜라이 예브도키모프의 문학정신의 맥을 이어받고 있다.³⁾ 김은 19세기말의 전형적인 러시아 리얼리즘 문학과 舊소련 시기의 강력한 사회주의 리얼리즘 문학으로부터 이탈한 소설을 몇 편 발표하고 있다.⁴⁾ 환상문학을 대표하는 김의 문학 텍스트

-
- 2) 나자 피터슨(Nadya Peterson)은 자신의 논문에서 “70년대 말에서 80년대에 이르는 소련 문학의 특성은 환상문학을 ‘새롭게 부활시키려는 강한 염원’을 보여주고 있다”(1986, 2)라고 주장하고 있다. 그녀는 특히 1960년대 말부터 슈쿠원(Šukušin) 같은 작가는 환상적 요소를 지닌 민속적인 요소와 설화와 민간신앙을 접목함으로써 일련의 환상적 작품을 발표해 오고 있다고 주장하고 있다. 찰스 러글(Charles Rougle)은 “고아한 예술분야에서 환상적 요소의 증가는 소비에트-러시아문학에만 국한된 문학적 현상이 아니라 세계적인 추세로, 신선함, 청아함 그리고 고도의 오락의 질이 반영된 것”(1990, 301-21)이라고 주장하고 있다.
 - 3) 러시아에서 1970년대와 80년대에는 소비에트-러시아 문학의 주된 흐름은 환상적 요소를 지닌 작품이 서서히 출판된다. 그 중에서 대표적인 환상문학은 블라디미르 오로로프(Vladimir Orlov) 『다닐로프 첼로 연주자』와 징기스 아이트마토프(Chingiz Aitmatov)의 『백년보다 더 긴 하루, 1983』이다.
 - 4) 김의 작품은 여러 나라에서 번역되었고, 국내에서는 단편 모음집인 『푸른 섬』의 일부가 『사할린의 방랑자들』(1987, 최건영, 손명곤 편역)이라는 제목으로 소개되었고, 그 후 소설 『다람쥐, 권철근 1997』와 『아버지 숲, 김근식 1996』 그리고 『켄타우로스의 마을, 심민자, 2000』이 국내에서 출판되었다. 고르바초프의 ‘페레스트로이카(개혁)’과 ‘글라스노스치(개방 혹은 언론의 자유)’에 힘입어, 소련 문학계의

트는, 18세기 말경부터 20세기 초에 이르는 소비에트-러시아 문학에 뿌리내린 환상적 리얼리즘 토양에 새로운 환상문학의 요소들을 가미함으로써, 작가의 독특한 서사기법 구조와 테크닉을 창조했을 뿐만 아니라, 초자연적인 화자를 내세움으로써 새로운 형태의 환상문학의 도래에 중요한 변수가 되고 있다.

김의 작품에서 환상적인 주요 요소들은 시간여행, 죽은 자의 부활, 영혼의 이동, 환생, 이야기하는 동물, 날아다니는 인간, 용, 초자연적인 화자인 켄타우로스 창조, 초자연적인 화자다람쥐, 방사선 총 등이다. 김의 주인공들은 물리적인 죽음 후에도 동물, 나무, 숲, 별의 정령이 되어 이 세계에 계속적으로 현존하고 있다. 김의 텍스트에서는 극단적인 서사기법의 구조와 초자연적인 요소들의 상호작용으로 인하여 화자가 빈번히 바뀌고 시체의 불일치가 나타난다. 초자연적인 화자와 초자연적인 등장인물의 출현과 더불어 화자의 서사음성도 한 문장 혹은 한 문단 내에서도 1인칭에서 3인칭으로, 더 나아가 비인칭 화자로 교체되기도 한다. 김의 독특한 서술기법의 스타일은 화자음성인 “그가 말했다”, 혹은 “그들이 말했다”라는 독자와의 암묵적인 서사양식의 약속을 깨뜨리고 화자가 여러 명의 주인공 사이를 자유롭게 넘나들면서 서사하고 있다. 더 나아가 김은 세계 여러 나라의 신화, 종교, 기독교, 그리스 철학, 중국, 한국, 일본을 포함한 동양의 신화와 철학체계를 문학 텍스트에 차용하여, 현대적 서사기법의 구조와 스타일에 접목시킴으로써 자의식이 강하게 반영된 환상적 텍스트를 창조하고 있다.

김은 <연꽃>에서 초자연적인 서사음성과 초자연적인 등장인물들의 출현 그리고 서사음성의 시공간을 초월한 빈번한 교체는, 김의 후기 텍스트에서 구체화되는 모든 문학적 특성과 고안을 내포하고 있다. 김은 텍스트 내의 철학적이고 신비적인 언급과 그리고 산문에서 운율을 지닌 시적인 문장들의 창조로 김 특유의 시적인 메타 텍스트를 창조하고 있다. 김의 <연꽃> 텍스트에서 그의 서사기법의 특성과 양상을 분석한 후 그것이 진정한 환상적 문학 텍스트⁵⁾라고 할 수 있는지 아니면 시적인 메타 텍스트로 명명할 수 있는가를 분

대표적 문예잡지인 『신세계』, 『깃발』이 그 동안 터부시되었던 작가들의 작품들을 실음으로써 김의 작품도 이런 잡지들에 발표되기 시작했으며, 1998년에는 모스크바에서 김의 전(全)작품이 여섯 권으로 출판되었다.

- 5) 대부분의 비평가들은 공통적으로 김의 대표적 작품인 『연꽃, 1980』, 『피꼬리의 울음소리, 1980』, 『다람쥐, 1984』, 『아버지 숲, 1989』 그리고 『켄타우로스의 마을, 1993』은 소비에트-러시아 문학에 있어서 새로운 양상의 환상적 작품이라고 동의

석하고자 한다.

II. 「연 꽃」 텍스트의 서사기법의 양상

김의 『피꼬리의 울음소리, 1990』에 뒤이어 발표된 중편 『연꽃, 1995』은 난해하게 영겨진 이야기이다. 이 텍스트에는 김의 후기작품에서 발전되고 있는 서사기법과 다양한 주제들을 내포하고 있다. 예술가인 주인공, 주인공과 그의 어머니와의 관계, 죽음과 구원의 문제, 인간-동물의 변형, 등장인물들 중의 어느 누구에게도 귀속되지 않는 집단 서사음성인, ‘우리’(мы)를 내포하고 있다.

스토리 자체는 단순하다(Kuničyn 1982, 236). 주인공인 화가 로호프는 와병 중인 어머니를 방문하기 위해서 모스크바로부터 사할린 섬으로의 급히 문병을 하게 된다. 로호프는 현재 어머니의 남편인 한국인 의부 박씨의 집에서 며칠간을 머물고 있는 동안에, 그의 어머니의 임종을 맞이하고, 장례식을 치른 후 15년이란 세월이 흐른 뒤에 로호프가 다시 그의 어머니 묘소를 방문하는 이야기로 구성되어 있다.

그러나 사실상의 플롯은 훨씬 더 복잡하게 설정되어 있다. 때때로 로호프가 자신의 생각, 사건 그리고 감정들을 서사하기도 하지만 그가 사할린 섬에 머무르는 사건의 서술은 전지전능한 비인칭 화자에 의해서 묘사되고 있다. 독자는 다양하고 상이한 로호프의 어린 시절 친구들의 서사음성들, 그의 의부인 박씨의 서사음성, 그리고 이야기에 직접적으로 관여하고 있는 다른 많은 등장인물들의 서사음성들을 들을 수 있다. 이러한 서사음성들 사이에서 화자의 빈번한 이동은 한 문단 내에서 혹은 한 문장 내에서도 갑자기 자주 발생한다. 이러한 화자음성의 예기치 않은 다양한 전이는 일상적인 서사표기인 “그가 말하다” 혹은 “로호프가 계속하다”라는 어떤 서사표시 없이 발생하고 있다. 그러므로 독자는 다른 서사음성을 듣고 있다는 사실을 총체적인 문장의 전후관계 내에서 추론하여야한다.

<연꽃>의 텍스트는 전통적인 시공간의 개념이 와해되어 있고 사건의 인과율의 전후관계가 극도로 혼란하게 뒤엉켜있다. 한 문장이 로호프 어머니가 카

하고 있다.

자호스탄에서 어린아이를 목욕시키는 장면으로 시작해서, 30년이라는 세월이 지난 후 사할린 섬에서 로호프가 어머니의 임종을 지키고 있는 문장으로 종결된다(1980, 253). 동사 시체의 변화는 한 문단 내에서 혹은 한 문장 내에서도 여러 번 바뀌고 있다. 그리하여 독자는 과거의 이야기로부터 현재의 기억으로 이동하고 있는 이야기 서사목소리의 실체가 누구인가 하는 끊임없는 노력과 아울러, 시공간의 개념조정이 필요하다. 그리고 독자가 독서과정 중에서 서사음성이 전달하는 이야기로부터 어떤 사건에 관한 직접적인 정보를 얻기 힘들기 때문에 문맥의 전후관계 속에서 정보를 추론할 수밖에 없다. 때때로 김은 고의적으로 독자를 오도함으로써, 마침내 서사음성의 실체가 뚜렷해졌을 때, 독자는 이전의 서사음성들과 관련된 모든 가정들을 숙고하여 그 텍스트의 정보를 재해석해야만 한다. 김의 총체적인 서사기법의 특성은 텍스트를 교묘하게 배열시킴으로써 독자들의 기대감을 와해시키고 있는 것이다.

텍스트 내에 작가의 간여와 그리고 텍스트의 속성과 본질을 밝혀주는 서사기법의 모호성은 독자의 독서과정을 더 복잡하게 만들고 있다. 작가의 간여의 암시는 제 1장에서 완벽하지 못한 약강격의 운율(1980, 283-88)로 씌어진 긴 문단에서 노출되고 있다. 이 문단에서는 서사음성의 주체가 서서히 애매모호해져서, 그것의 실체가 누구인지를 거의 확인할 수 없게 된다. 이와 아울러, 김은 <연꽃>텍스트의 전체에서 서사음성들의 감정적인 음조들을 분명하게 구별하기 위해서, 보통과 이탤릭체를 동시에 사용하고 있다. 이 두개의 활자 중에서 어느 누구에게 어떤 활자체로 서사하게 하는가 하는 문제는 간단하지 않다. 김의 이러한 문학적 고안들은 텍스트 안에 직접적으로 작가의 간여가 실재하고 있다는 하나의 도구로 이해되어야 한다.

III. <연꽃>: '삶의 합창'의 기능

<연꽃>텍스트의 서사구조는 복잡하게 구성되어 있기 때문에 텍스트를 올바르게 이해하기 위해서는 다음과 같은 질문을 제기하여야 한다. 텍스트의 어떤 단위들이 초자연적인 사건이라는 가능성을 내포하고 있는가? 이러한 단위들의 본질은 무엇인가? 누가 이러한 단위들을 서사하고 있는가? 화자, 주인공들, 그리고 암시된 독자가 이러한 단위들을 어떻게 인지하고 있는가? 어떻게

이러한 단위들이 총체적인 텍스트의 플롯 구조에 참여하고 있는가?

위의 질의에 대한 해답은 '삶의 합창'의 역할에 대한 이해가 필수적이다.⁶⁾ <연꽃>을 다루는 모든 비평가들은 예외 없이 삶의 합창에 관하여 언급해오고 있다. 그 중의 한 비평가인 쿠니친(Kuničyn)도 <연꽃>텍스트를 이해하기 위해서는 삶의 합창의 이해가 필수적이라고 주장하고 있다: "가장 중요한 것 중의 하나가 《우리》의 이해이다".("Понятие 《мы》 одно из самых важных..." 1982, 237).

'삶의 합창'은 <연꽃>에서 가장 초자연적인 요소라고 할 수 있다. 삶의 합창은 1인칭 복수대명사인 '우리'를 사용하면서 익명의 서사음성으로 최초로 나타난다. '우리'의 텍스트가 갖는 삶의 합창과의 최초의 관련성은 이중간격의 이탤릭체로 서서히 소개되고 있다.

*Если мы вздохнем разом, воздух земли поднимется невиданным ураганом.
У нас хватит времени, чтобы о каждом сочинить досойный реквием. Его
исполним нежно, истово, с возвышенной печалью. (1981, 250)*

만약에 우리가 다 같이 깊이 숨을 들이키면, 땅의 공기가 일어나서
미증유의 태풍이 되어 비상할 것이다. 우리는 각각의 사람에 대해서
가치 있는 진혼곡을 작곡하기 위한 충분한 시간을 갖고 있다. 우리는
진혼곡을 섬세하게, 열정적으로, 고양된 슬픔을 느끼며 연주할 것이다.

독자는 <연꽃>의 이러한 서사적 고안 때문에 시적인 분위기의 텍스트를 접하게 된다. 그 다음 페이지에서는 임종시의 여인음성들뿐만 아니라, '멀리 떨어진 삶의 합창' (отдаленное пение Хора Жизни)도 청취할 수 있다는 표현이 있다. 그리하여 '우리'와 '삶의 합창'과의 상호연관성이 성립되고 있다. 이 양자의 상호성은 <연꽃>텍스트의 말미 부분에서 명료하게 드러나고 있다. 로호프 어머니의 임종 후에 로호프가 몇 명의 등장인물들과 대면하는 장면이 있다.

*Я умерла, не ощутив при этом ничего---как и тогда, когда родилась--и
теперь могла со стороны наблюдать свою жизнь и славить ее в песнопениях
нашего Хора. Мы узнали, что дело, называемое смертью, есть неоспоримое*

6) 김은 때때로 '우리'(мы)라고 단순하게 언급하기도 하고 '우리-합창'이라고도 명명한다.

свидетельство того, что жизнь твоя была именно такою, какую ты будешь видеть в своих вечных сновидениях под шум океана, под горькие вопли чаек. (1981, 337)

태어나던 그 당시처럼 그랬듯이 죽을 때에도 나는 아무 것도 느끼지 못했다. 그리고 지금 나는 내 인생을 거리를 두고 볼 수 있으며 그것을 우리들의 합창 속에서 삶을 찬미할 수 있다. 우리는 소위 죽음이라 불리는 것이, 네가 장차 대양의 물결소리와 갈매기들의 슬픈 울음소리 속에서 영면의 얼굴로 보게 될 삶의 여러 모습들과 네가 직접 살았던 삶이 동일하다는 사실에 대한 증거임을 알게 되었다.

여기에서 ‘우리’가 죽은 자의 서사음성인 ‘삶의 합창’과의 상호 연관성이 구체화되고 있다. 사실상 이 단락은 대화의 형태로 구성되어 있다. 첫 번째 문장은 죽어 가는 여인에 의해서, 그리고 두 번째 문장은 ‘우리-합창’에 의해서 서사되고 있다.⁷⁾ 인간의 삶이 물리적인 사망 후에도 계속되는 삶의 영원성의 주제는 이 텍스트의 초기 부분에 소개되어 있다. 로호프 어머니의 삶의 여정에 대한 이야기는 대부분 그녀 자신의 서사음성으로 이야기되고 있으나 그것들 중 하나의 이야기는 이미 사망한 여인의 서사음성으로 서사되고 있다. 그것의 암시는 <연꽃>제 2장에서 ‘우리’의 서사음성인 “Нам ведом---”로 시작되고 있다. 그 이후에 로호프의 어머니 유령인(prizrak) ‘우리’가 박씨가 타고 있는 버스 안에 출현하고 있는 모습을 서사하고 있다.

И вот, не допуская того, чтобы умер он [Рак] в полном невежестве, косности и величайшей скорби, небо направило к нему раскрашеного посланца, похожего на женщину. (1981, 268)

그러나 하늘은 그가 (박씨) 완전한 무지, 우둔 그리고 커다란 슬픔 속에서 죽지는 않도록 어떤 여자를 닮은 색채 영롱한 사자(使者)를 보낸다.

인용된 텍스트로부터 추론할 수 것은 이 여인의 유령은 ‘삶의 합창’의 일부분이라는 사실이 다음과 같은 언급에서 명백해진다: “나는 지금 영원한 합창의 한 순간을 노래하고 있다.”(“я теперь поющий голос, мгновенье вечного Хора---” 1981, 270) 그리고 ‘우리-합창’이 박씨와의 조우와 대화 후에, 그녀

7) 이 점에 관해 볼프강 카작(Wolfgang Kasack)는 다음과 같이 언급하고 있다. “연꽃에서 김은 사후 인간 개개인의 삶의 영속성에 관한 분명한 공언을 위해서 결별의 순간으로 죽어 가는 어머니와 성인이 된 아들 사이의 만남이 이루어지고 있다.” (1988, 172)

의 생애에 관한 이야기를 자세히 서사하고 있다. 이 이야기의 제시방법은 시간의 순차성이 파괴되어 있고 사망한 로호프 어머니가 현실세계에 출현한 동기부여는 어떠한 논리적인 일관성을 따르지 않다. 그러나 이 이야기는 상당히 사실적으로 서사되고 있다. 그리고 그녀가 자신의 삶의 여정을 서사할 때 그녀는 이미 이 세상을 떠났고 그녀의 서사음성도 '합창'에 귀속되어 있다는 직접적인 표시들이 있다. 그리하여 독자는 수많은 서사음성들 중의 하나인 '우리'를 통하여 이야기를 서사되고 있다는 것을 충분히 추론 할 수 있다.

그렇다면 텍스트 내에서 '합창'의 역할과 본질은 무엇인가? 사실상 '삶의 합창'은 주인공들의 세계에서는 초자연적인 요소라고 할 수 있는가? 이에 대한 해석은 그리스 비극에서 합창의 기능과 개념을 명시하고 있는 유진 오닐(Eugene O'neil)의 말에서 살펴보자.

Normally the members of the Chorus serve as interested commentators upon the action, sometimes functioning as a background of public opinion against which the situation of the particular play is projected, or again clearer the more universal significance of the action. (1938, XXI)

고대 그리스 비극에서는 합창의 역할이 연극의 중요한 전통으로, 합창은 극작가와 청중과의 직접적인 의사소통의 기능만을 담당할 뿐 플롯에는 직접 참가하지 않는다. 다시 말해서, 그리스 연극에서 합창의 기능은 극작가가 청중과의 의사소통의 관점에서 결정된다. 관객들은 연극을 관람할 때 연극의 규약을 인지하고 있고 무대에서 발생하는 사건의 상황들을 이해하고, 그리고 합창의 역할이 사건의 플롯과는 구분된다는 것을 알고 있다. <연꽃>에서 우리-합창의 기능과 역할은 그리스 비극에 등장하는 합창과 동일한 기능을 하고 있다.

И сообщая остановившимся парням об умершей с испугу лисице, он вовсе не полагал того, что мы уже тихо посмеиваемся над ним, зная, что никакой лисы нет на могиле его матери... (1981, 305)

멈추어 서 있는 젊은이들에게 놀라서 죽은 여우에 대하여 알리면서 그는 우리가 이미 그의 어머니의 묘소 위에 여우가 없다는 것을 알고서 우리가 조용히 그를 비웃고 있다는 것을 그는 전혀 몰랐다.

Самовольно выбрав добро и опять полагая, что никто его в этом уличить не сможет... он не мог знать, как знаем Мы, о том, что произойдет совсем недалеко, в руинах бывшего Царицына и будущего Волгограда... (1981, 323)

허락 없이 선행을 선택하고 다시 어느 누구도 그것에 대해서 폭로 할 수 있는 것을 다시 생각해서... 우리가 알고 있는 것처럼 그는 가까운 미래에서 과거의 차리츠인의 미래의 볼고그라드의 폐허 속에서 어떤 사건이 벌어질 것인가에 대해서 아무것도 알 수 없었다...

합창만이 위에서 언급한 중요한 정보들을 소유할 수 있기 때문에 합창은 등장인물들의 행동, 사상, 그리고 감정을 창출하기 위한 포괄적인 배경을 창조할 수 있다. 때때로 합창은 관객에게 직접 말을 걸기도 하고 그들에 관한 논평도 하고 있다. 김이 합창의 어조와 텍스트 나머지 부분을 구분하기 위해서 두 가지 타입의 상이한 필체인 보통과 이탤릭체를 사용한다는 점을 감안할 때 합창의 역할은 적어도 텍스트 내에서 작가의 간여가 현존하고 있다는 하나의 도구로 이해되어야 한다. 비록 합창이 등장인물들을 주시하고 그들의 삶을 언급하기도 하지만 합창은 거의 대부분 자신에 관해서 언급하고 있다. 합창이 자신에 관해서 이야기를 시작했을 때, 합창의 언어는 그것이 지시되고 있는 등장인물을 서서히 희석시키고 있다.

И мы пролетаем над давно осевшим прахом земных долин, видим земную новь и поем о ней без зависти и печали. Мы, увлеченные певцы, возводим к небесам прозрачные здания хоралов, поем не для посторонних слушателей, а для самых себя, и в голосах наших звучит ангельская кротость. (1981, 270)

우리는 오래 전부터 놓여 있던 세상의 계곡들의 먼지 위를 날아다니며 생명의 밭에서 새 탄생을 봅니다. 그리고 애정이나 슬픔 없이 그것들에 관해 노래합니다. 우리 황홀한 가수들은 찬송가의 투명한 건물을 하늘에 운반해요. 어떤 청중을 위해 노래하는 것이 아니라 우리 자신들을 위해서 노래합니다. 그리고 우리의 목소리에서는 하늘의 경건함이 울려 나와요.

초자연적인 사건의 발생은 ‘말하는 식물’, 혹은 ‘걸어 다니는 책상’과 같은 언어 본래의 속성이 이율배반일 때 발생한다. 예를 들면 독자인 ‘내가’ 하늘 속으로 비상하고 있는 텍스트를 읽고 있을 때, 독자는 ‘시적인 나’가 지구중력에 도전할 수 있는 초자연적인 능력에 관해서 생각하는 것이 아니라, 비상의 비

유적인 의미가 무엇인가를 추론하려고 한다.

<연꽃>의 텍스트에는 서사되고 있는 지시대상의 애매 모호성을 자주 접하게 된다. 다음의 문장에서 신원 미상의 갑작스런 서사음성이 출현하고 있다.

И я буду лежать одна, и голос мой из-под земли пробьется, вырвется и воспарит обратно к Хору, и, белым голубем летя, мелькая одиноко в голубой пустыне--ввысь и ввысь, к гремящему алмазному венцу хорала, --любовь моя, мой горловой раскат ликующего смеха, мои сверкнувшие жемчужным светом очи--я, материнская любовь, пройду преображение в <мы> и обрету свободный беспечальный оголос в Хоре. (1981, 313)

그리고 나는 혼자 늙게 될 것이다. 그리고 나의 목소리는 땅속을 뚫고 바깥으로 나와 이리저리 표류하다가 다시금 떠올라 합창이 될 것이다. 하얀 비둘기가 되어 날아다니고 푸르른 황야에서 혼자 팔라락 거리며 다가가 점점 더 높이 올라서 소리 나는 금강석 왕관처럼 찬미가가 될 것이다. --나의 사랑, 나의 홍조, 진주 빛으로 빛나는 나의 두 눈--나 모성애는 변신하여 우리가 되고 합창 속에서 자유롭고 슬픔 없는 목소리를 얻게 될 것이다.

위의 인용된 단락에는 초자연적인 요소들이 내포되어 있지 않다. 독자는 이 서사음성 뒤에 숨어있는 개개인의 목소리가 한 마리의 하얀 비둘기로 변형되거나 찬미가의 왕관을 실제의 사건인 우레와 같은 다이아몬드로 생각하지 않는다. 토도로프(Todorov)의 주장은 이 같은 설명을 지지하고 있다.

If we try to transcend the words in order to reach the vision, the vision might be classified in the category of the supernatural... But we must not follow such a path: the phrases quoted require a poetic [non-representative] reading, they do not tend to describe an evoked world. (1970, 61)

<연꽃>에서 합창의 존재는 시적 기능을 담당하고 있다. 합창에 귀속하는 수많은 문장은 다양한 은유들과 수사학적 미사여구로 씌어져 있다. 합창의 텍스트는 제 3장에서 절정을 이루고, 텍스트는 산문으로 씌어진 운을 밟지 않은 약 강격의 운율로 씌어져 있다. 이 단락들은 <연꽃>의 나머지 텍스트와 비교할 때 운율적이고 비유로 생생하게 서사되고 있다. 누가 제 3장의 서사음성인지는 뚜렷하게 명시되어 있지 않으나, 합창이 서사하고 있음을 감지할 수 있다.

합창의 기능은 산문의 서사화법에서 일탈된 시적 간여를 창조하고 서사화법 그 자체의 본질에도 영향을 끼치고 있다. 합창이 다루는 통일된 주제가 나타날 때마다, 합창의 단어는 시적으로 변모하고 있다. 예를 들면 로호프의 어머니 임종 후, 로호프가 유년시절 알고 지냈던 젤라라는 한 여인을 만나려고 할 때 그녀의 집 창문을 통해서 그녀의 동정을 살펴본 후, 그는 다음과 같이 말한다.

Я был ее отцом, а она, возможно, моей матерью или матерью моих детей-
Единство наше, слитое в любви, как дух жизни в земляной влаге, вспыхнуло
передо мной в своем белоснежном сеянии. (1981, 353)

나는 그녀의 아버지였다. 아마도 그녀는 나의 어머니이거나 내 아들의 어머니일지도 모른다. 사랑으로 결합된 우리의 일심동체(一心同體)는 땅의 수분에서 삶의 활기처럼 내 앞에서 백색의 파종으로 갑자기 떠올랐다.

여기에서 로호프가 사용한 단어는 일상의 물리적 법칙이나 관습을 간과하는 것이 아니다. 더 나아가 그것이 지시하는 의미와 상반된다고 말할 수 없다. 오히려 그것은 음성학적 단위로 구성된 이 단어들은 새로운 비유적인 의미를 창조하고 있다. 독자는 어떻게 한 사람이 여러 사람의 모습, 혹은 여러 가지의 인물로 나타날 수 있는가, 라는 생각에 집착하기보다는, 자연스럽게 이러한 단어들의 유희를 즐기게 된다. 위의 인용된 단락은 단어가 의미하는 사건의 차원을 탈피하여, 운문에서와 같이 단어의 대상과 인식에 관련 없이 순수하게 언어학적이고 로호프의 심리적 현상으로 해석되어야 한다.⁸⁾

IV. <연꽃>: 두 가지 차원의 텍스트가 실재

- 8) 행이나 스텐자로 구성되지 않는 산문도 시적이거나 비유적이 될 수 있는가? 쉬클로프스키는 예술이란 '이미지로 생각'(мышление образами 1983, 7)한다는 사고를 지시하는 예술이론을 비판하고 있다. 이 개념을 쭈체프(Tjutčev)의 시(詩)인 <Зарниц с глухонемыми демонами>(농아의 악령을 지닌 마른 번갯불)과 고폴리의 <Неба с ризами Господа>(주인의 제복을 걸친 하늘 1983, 7)를 비교하면 흥미로운 결과를 접하게 된다. 쉬클로프스키는 각각의 실례를 하나는 시에서, 다른 하나는 산문에서 택하고 있다. 그는 시와 마찬가지로 산문에서도 단어가 지시하는 대상에 관한 설명 없이도 순수하게 언어학적이고 심리학적 차원에서 작동할 수가 있다고 주장하고 있다.

지금까지 <연꽃>에 등장하는 서사 고안들을 살펴보았다. 그 다음으로는 <연꽃>에 제시된 두 가지의 상이한 텍스트의 차원들을 구분하는 것이 이 텍스트의 장르를 이해하는데 필수적이다. 첫 번째 차원의 텍스트는 중요 플롯 라인을 구성하고 있는 허구적인 사건들 차원의 텍스트이고, 두 번째는 우리-합창의 텍스트이다. 우리-합창의 텍스트는 <연꽃>의 나머지 텍스트와는 구조적으로나 언어학적으로 상이하고, 그것은 그리스 비극에 등장하는 합창의 기능과 유사한 역할을 담당하고 있다. 말하자면, 이야기 차원과 그것이 지시하는 차원이 동일하다면, 합창의 텍스트는 사건을 논평하고 규정하는 이야기 제시의 차원에 귀속시킬 수 있다. 그러므로 합창은 초자연적인 사건으로 간주될 수 없다. 그 결과 넬러(Nerler 1982, 44)와 같은 비평가는 “우리가 연역적으로 확고한 사실이라고 할 수 있는 것이 사실상 객관적으로 존재할 수 있는 것인가?”(“Существует ли объективно *《Мы》*, выданное априорно за непреложный факт?”)라고 묻고, 이어서 “논리적으로 죽은 사람이 합창의 존재를 믿는다는 것은 전적으로 불가능하다 것이 명백한 사실이다.”(“Совершенно очевидно, что поверить в существование Хора смертный человек логически не может”)라고 답하고 있다. 이 같은 넬러의 주장은 앞에서 논한 ‘합창’의 구조적인 위상에 대한 이론적인 해석들을 무용하게 만들고 있다.

넬러의 주장에 대한 반론으로 합창은 단순한 문학적 고안으로 그것은 그리스 비극에 등장하는 합창의 기능을 훨씬 초월하여 합창의 존재는 일관성과 특성을 지니고 있다고 이의를 제기할 수 있다. 그러나 넬러는 <연꽃>에서 합창은 작가와 독자와의 대화에서 발생하는 하나의 서사음성이 아니라 등장인물들의 세계에서 그들의 존재를 구체화하고 있다고 주장하고 있다. 이것은 합창의 역할에 대한 심각한 반론이다. 합창의 진정한 기능이 무엇인가를 이해하기 위해서는 합창의 텍스트가 <연꽃>의 나머지의 텍스트와 어떻게 연관성을 맺고 있는가를 고찰해야 한다. 등장인물들이 합창의 존재를 인식하고 있는가? 합창이 등장인물들의 세계에서 어떤 물리적인 효과들을 창출할 수 있는가? 합창이 텍스트 내에서 사건들과 어떤 인과관계와 상호관련성을 맺고 있는가?

<연꽃>텍스트를 면밀히 독서하면 합창이 등장인물들의 세계에서 발생하는 세 가지 사건들에만 영향을 끼치고 있다. 첫 번째 경우는 로호프의 어머니가 사망 후에 합창이 유령의 형상으로 박씨에게 파견되어 그와 담소 후에, 박씨가 바닷가에서 주워 모은 나무 뭉치를 등에 업은 채 버스에 승차하는 것을

물리적으로 도와주고 있다(1981, 265-70). 두 번째 경우는 로호프 어머니의 죽음 바로 이후에 발생한다.

Безмятежно лежала покойница, снова равная и близкая небу, земле, морю, белым снегам. Сын был рядом и молча любовался ею, охваченный высокой скорбью понимания, и мы были с ним в эту минуту, и я ощутил ваше присутствие, как чуткую тишину, наполненную странным трепетом и жаром таинственной энергии. (1981, 338)

죽은 고인은 다시금 하늘에, 땅에 바다에 그리고 하얀 눈에 그것들과 똑같은 모습을 하고 평온하게 누웠다. 그녀의 아들은 그녀 옆에서 그녀에 대해 말없이 기쁘게 회상하고 있었다. 그리고 우리는 이 시간동안 그들 둘과 함께 있었다. 그리고 나는 아들로서 어떤 비밀스러운 에너지의 열기와 기이한 떨림을 한껏 느끼며 팽팽한 정적 같은 우리들의 현존을 감지하였다.

그리고 똑같은 에피소드가 있다.

Нам грустно было смотреть на столь великую скорбь человека, и я коснулась плачущего лица моего сына незримым крылом, навевала тихий сон на его воспаленные огнем неистовства глаза, и мне стало вдруг тепло, спокойно, я внезапно уснул, припав головою к подушке матери, рядом с ее безвучной головою. (1981, 339)

우리는 한 인간의 매우 커다란 슬픔을 바라보는 것은 슬펐다. 그래서 나는 내 아들의 우는 얼굴을 보이지 않는 날개로 쓰다듬어 주었고, 마구 타오르는 불안의 불길에 휩싸인 그의 눈에 조용한 잠을 불어 넣어 주었다. 그러자 갑자기 내 마음이 따뜻해지고 편안해졌다. 어머니의 베개 속에 머리를 묻고 있던 나는 갑자기 따스함과 편안함을 느꼈다. 나는 말없는 어머니의 머리맡에서 갑자기 잠에 빠져들었다.

<연꽃>텍스트의 구조에서 이러한 사건들의 중요성과 역할은 무엇인가? 이 사건들은 두 개의 중요한 특성들로 특징 짓을 수 있다. 첫 번째 특성은 우리-합창의 직접적 개재는 이야기와 분리되어 있고 그것은 이야기 사건의 발전에 어떠한 변화를 야기하지 않는다. 말하자면, 우리-합창은 등장인물의 세계를 변화시키거나, 앞으로 전개 될 이야기에 어떤 인과관계를 초래하지 않는다는 것이다. 두 번째 특성은 로호프를 포함한 다른 등장인물들도 합창의 존재를 반영하거나 인식하고 있지 않다. 위에서 인용된 첫 번째 문단에서 로호프 자신이 감시를 받고 있고, 더 나아가 그는 대명사 '우리'를 사용하여 합창에게

말을 걸고 있다. 그러나 이러한 현상은 텍스트에서 다시 반복되지 않는다. 이와 유사한 경우로 로호프 어머니의 유령이 그녀의 현세적인 삶에 관한 여정을 서사할 때, 그 이야기의 주인공인 ‘사망한 여인’도 합창의 존재에 대해서 알아차리지 못하고 있다.

다른 실례는 그녀가 2차 세계대전 중에 카자흐스탄 사막에서 유목민인 카자크 야크야르와 그의 부인과 함께 몽고 유목민의 이동식 천막에 거처하고 있는 자신을 발견한다. 그때 유령의 화자가 다음과 같이 말한다.

Старый кочевник не знал, что мой убитый в первый час войны доблестный муж перевоплотился в него, а я, странная гостья с ребенком на руках, вновь стала его желанной женой, которую он не успел долюбить за неимением жизненного времени. А постаревшая Ева, Жакьярова жена... легко и согласно впорхнула в мое истощенное молодое тело, которое быстро стало набирать силу и нежность при хорошем питании и при полном, глубоком сне истощенного сознания. (1981, 341)

그 늙은 유목민은 전쟁 초에 사망한 아름다운 남편이 자기의 몸에 다시 환생하였음을, 그리고 어린아이를 팔에 안고 있는 기이한 손님인 나는, 그가 여생이 얼마 남지 않았기 때문에 충분히 사랑해 줄 수 없을 그의 부인으로 되어 버릴 것을 예감하지 못했다. 그 약간 늙은 이브 자키야로의 부인은 자기 남편의 사납고 충족되지 않는, 그리고 어느 정도 가혹한 열정에 기진맥진하여 기꺼이 나의 수척한 젊은 육체 속으로 가볍게 피난해 들어왔다. 내 몸은 잘 먹고 몹시 피곤한 의식을 아주 깊이 잠재우자 내 몸은 다시금 힘과 좋은 매력을 회복했다.

위의 인용된 문장은 화자의 시점에서 볼 때, 영혼과 육신의 전이가 발생하고 있다. 그러나 화자는 등장인물들이 자신들에게 무슨 일이 발생했는지 아무 것도 모르고 있다고 주장하고 있다. 등장인물들의 육체적인 변화의 원인은 자연의 인과법칙에 의한 영양분이 많은 음식과 깊은 수면 탓으로 돌린다. 등장인물들의 삶에서 발생하는 모든 사건은 그들의 일상적인 세계에서 일어나는 자연적인 현상의 결과일 뿐이다. 등장인물들은 합창의 시각으로부터 분리되어 있기 때문에 초자연적인 사건과 합창과의 인과율이 결여되어 있는 것이다.

합창은 등장인물들에게 발생하는 모든 사건을 알고 이해하고 있으며, 그들에 관해서 노래하거나 논평하고 있다. 그러나 등장인물들은 합창의 존재를 전혀 인지하고 있지 않다. 등장인물들이 순간적으로 합창의 존재를 인지하여 경

험한다 해도, 김은 등장인물들의 인지의 결과를 상쇄시키고 두 세계를 분리시키고 있다. 말하자면 김은 합창과 등장인물들의 세계에서 야기되는 두개의 시점 사이의 모순을 극대화하거나 문제화시키지 않고 있다. 김은 합창이 등장인물들의 세계에 직접적으로 도전하는 것을 허용하지 않고 있다. 김은 등장인물들에게 초자연적인 사건에 관한 설명을 부여하는 것이 아니라, 그들에게 무엇인가 포착하기 어렵고 이해하기 어려운 무엇이 있다는 경미한 눈치만을 허락하고 있다. 김은 자연적인 것과 초자연적인 것과의 이율배반 대신에 양자를 함께 배열하고 있다. 합창은 허구세계 차원이 아니라 이야기 제시차원의 텍스트만 귀속시키고 있다.

등장인물들의 삶은 죽은 자의 합창으로 인해 거의 방해받지 않는다. 합창은 이야기의 시적인 영역과 작가와 독자와의 이야기 제시차원에서만 작용하고 있다. 김은 두 개의 우주를 접목하여 유일한 증거자인 독자에게 그들의 접촉을 목격하고 인식할 수 있도록 허용하고 있는 것이다.

V. <연꽃>텍스트와 전통적인 환상적 텍스트와의 차이

<연꽃>의 장르는 완벽한 환상적 텍스트라고 할 수 없다. 그 이유는 <연꽃>에는 자연적인 것과 초자연적인 두 세계의 관점사이에 양립할 수 없는 일관성 있는 이율배반 부재하기 때문이다. 비평가인 찰스 러글(Charles Roughton)의 <연꽃>에 관한 다음과 같은 주장: “연꽃은 현재 최근 소비에트 산문에서 진정한 환상적 작품이다” (1990, 316)에 이의를 제기할 수 있다. 그렇다면 <연꽃>의 장르를 확인할 수 있는 다른 방법이 있는가? 그에 대한 대답은 합창과는 상호관련성이 없는 다른 타입의 초자연적인 사건을 살펴볼 필요가 있다. 그리고 어떻게 등장인물들이 초자연적인 사건에 반응하고 있는가를 분석해야 한다.

합창과 관련이 없는 초자연적인 사건의 발생은 로호프가 의부인 박씨 집에서 어머니의 임종을 지키고 있는 제 3장에서 간호원과 만나는 장면에서 이루어진다. 로호프는 간호원을 보자마자 수년간의 세월이 흐른 후에 그가 어머니 묘소에서 마주치게 되는 암 여우와 동일한 인물로 간주한다. (사실상 로호프가 암 여우를 만나게 되는 이야기는 그 후에 언급된다.) 이 사건은 어떠한 설

명도 없이 서사되고 있기 때문에 독자는 이 텍스트를 읽을 때 당황하게 된다. 두 개의 예기치 않는 요소들이 이 사건을 특징짓고 있다. 첫째, 로호프는 자신의 미래를 예견할 수 있고, 둘째, 그는 그 여인을 한 마리의 암 여우로 인식하고 있으나 주저 없이 그녀에게 대꾸하고 있다. 그러나 텍스트를 자세히 읽어 가면 중요한 사실을 발견할 수 있다. 로호프가 내적 독백의 형식으로 간호원과 토론하는 중에 그는 다음과 같은 표현을 사용하고 있다: “Которая все делает наоборот” (1981, 253, 297). 이 표현은 <연꽃>의 시작 부분에서 화자가 간호원을 소명하는 방식과 똑같은 표현이다. 이 메시지는 중요한 정보를 담고 있다. 만약 이 단락이 우연이 아니라면, 로호프가 등장인물로 등장하는 제 3장에서 제 1장의 전지전능한 비인칭 화자의 말들에 접근할 수 있다는 결론을 내릴 수 있다. 더 나아가 이것은 로호프가 전지전능한 화자에게만 가능한 정보에 일부분이나마 접근할 수 있다는 근거를 제공하고 있다. 그러므로 만약에 로호프가 전지전능한 화자의 차원에 접근할 수 있다면, 그는 이 화자와 함께 미래를 예견할 수 있다는 결론이 성립될 수 있다.⁹⁾

이 같은 설명은 초자연적 사건은 환영, 우연, 혹은 음모로써 설명될 수 없다. 사실상 <연꽃>에서 등장인물들의 세계에서 발생하는 어떤 사건도 초자연적인 것으로 설명될 수 없다. 그것은 단지 제시의 차원에서 작용하고 있다. 독자는 현실세계에서 축적된 경험과 시간의 개념에 의해서 어느 정도는 등장인물이 자신의 미래를 알 수 있다는 설명이 가능할 수도 있다. 그러나 <연꽃>에서 김은 등장인물의 현실은 우리와는 다른 현실이며 다른 시간개념에서 실재하고 있다는 사실을 독자에게 심어주고 있다. 말하자면 김은 독자에게 허구의 이야기를 독서하고 있는 사실을 인지시키고 있는 것이다.

이 같은 초자연적인 사건의 허구성엔 로호프가 옛 친구였던 아르헤미드 스펠레파노비치를 만날 때 분명해진다. 이 만남의 피기함은 양쪽이 모두 사망한 후에 이루어졌다는 사실이다. 로호프는 이야기 초기의 에피소드 이전에 사망했으며 그리고 아르헤미드 스펠레파노비치도 상당히 오래 전에 사망했다. 여기에 그들의 대화가 있다.

9) 이것의 실례는 자선전의 담화에서 찾아볼 수 있다. 제1인칭 서사적 화자로 서사된 자서전에서는 자서전의 성격상 등장인물과 화자는 그들의 실체를 공유하기 때문에 하나의 대명사는 등장인물과 화자라는 두 개의 상이한 실체들을 표상 한다는 것을 관습적으로 이해하고 있다.

-“Что, никак не можешь забыть прошлого” спрашивает он с усмешкой.

-“Было ли оно”, отвечаю я, “и что оно такое если нас с вами давно уже нет на свете.”

-“Тогда что же мы из себя представляем, стоя здесь друг перед другом”

--сердит и говорит Архимед Степанович.

-“Мы существуем в глазах тех, кто нас сейчас представляет.” (1981, 347-48)

-그는 냉소조로 “과거지사를 잊어버릴 수 없느냐”고 웃으면서 묻는다.

-“도대체 과거라는 것이 있었던가?” 나는 대답한다. “그리고 우리 두 사람이 이미 오랫동안 땅 위에 존재하지 않았는데 도대체 과거가 무슨 의미가 있단 말인가?”

-“그러면 여기 서로 마주보고 서 있는 우리는 대체 누구인가?” 아르히메트 스페파노비치가 화를 내며 말한다.

-“우리는 지금 우리를 상상하는 사람들의 눈 속에만 존재하고 있다.”

로호프의 이 마지막 대답은 사망한 자들의 만남을 합리화시킬 수 있는 가능성을 제공하고 있다. 로호프가 친구와의 대화 중에 그들이 서로서로 이야기를 나누고 있다는 상상하는 ‘행위자’가 존재하고 있다는 것이다. 독자는 그것이 무엇을 의미하는지 정확히 모른다. 그 행위자가 작가, 혹은 작가의 존재를 암시하는 직접적인 도구로 작용하는 합창일 수도 있다. 로호프는 그 자신과 아르히메트 스페파노비치가 담화를 공유할 수 있는 그들의 현실의 위상은 독자가 기대하는 현실과는 상이한 세계라는 것을 암시하고 있다. 로호프는 그 행위자는 이 세상의 실제적인 존재가 아닌 어떤 사람의 상상력에 의해서 창조된 자라고 말하고 있다. 이러한 로호프의 언급은 허구세계에서 등장하는 사망한 자들의 실재를 재해석해야만 한다. 사망한 자들 사이에서의 그들의 대화는 독자의 일상적이고 합리적인 가치체계를 파괴하지 않는다. 사망한 자들의 출현이 초자연적인 사건으로 간주 할 수 있는 유일한 설명은 어떤 사람 혹은 어떤 사물의 상상력에 귀속하고 있다는 서사표기의 부채임을 인식해야만 한다.¹⁰⁾

10) 이 논쟁은 『피피리의 울음소리』을 다시 살펴볼 필요가 있다. 주인공 오토 메스너가 갑자기 별이 그에게 말을 거는 것을 듣는다. 그 별은 그의 손자로 판명된다. 그의 반응은 무엇일까? 그는 이 분명한 초자연적 사건을 그의 합리적인 세계관에 도전이라고 인지하지 않는다. 그는 당혹감을 나타내지 않고 별과 조용히 담화를 나누고 있다. 후에 이 초자연적인 사건도 작자의 상상력에서 출발했다는 사실도 설명되고 있다.

이미 언급한 두 가지의 초자연적 사건에는 공통점을 갖고 있다. 과연 로호프는 그의 미래를 예견 할 수 있고, 사망한 로호프가 죽은 친구와 담화를 나눌 수 있는가? 이것에 대한 대답은 다음과 같이 정리할 수 있다. 이 두 가지의 초자연적 사건들은 허구세계에서 발생하는 것이 아니라, 작가와 독자 사이의 직접적인 상호작용의 차원에서 발생하는 것이다. 일상의 환상적 텍스트에서는 작가와 독자 사이의 상호관련성이 전적으로 허구세계에 의해서 중재된다면 <연꽃>에서 초자연적인 사건의 출현에 중요한 구조적인 역할을 수행하는 어떤 요소들은 허구세계의 차원에서는 단지 존재하지 않는다는 것이다.

『피꼬리의 울음소리』에서와 같이 어떤 사람의 생각이나 혹은 어떤 사람의 전기를 집필하고 있다고 표시하는 서사표시의 부재는 독자에게 허구세계에서의 사건이 아닌 초자연적인 사건을 직면하고 있다는 유혹을 야기할 수 있다. 로호프와 간호원과의 에피소드는 제시차원의 텍스트에서 발생하고 있고, 그의 말들은 비인칭 화자의 말들과 일치하고 있다는 사실이다. 이 사건은 등장인물들의 세계에서 발생하지 않는다는 사실을 깨달아야만 한다.

<연꽃>에서 삶의 함창이 이야기 제시의 차원에서도 역시 작용한다는 사실을 상기한다면(독자는 그 같은 사실에 유일한 증거인이다), 푸쉬킨이 차용한 환상적 고안들과 김 자신의 고유한 환상적 고안들 사이에는 차이점이 있다. 환상적 텍스트의 필수요건이 허구세계에 대한 주인공의 관계라면, 김의 환상적 텍스트에서는 텍스트에 대한 독자와의 관계인 것이다. 그리하여 김은 초자연적인 사건이 발생하는 중요한 시점마다 독자에게 그는 작가로서 텍스트 내에서의 모든 사건들을 통제하고 있고, 작가는 상상력에 의해서 모든 단어와 사건을 창조하고 있다는 사실을 주지시키고 있다. 그러한 김의 서사관점은 독자들에게 특별한 타입의 주저감을 창출하고, 그 주저감은 허구세계의 사건에 관련된 것이 아닌 모방의 특성인 불신의 부유 상황(浮游狀況)과 관련되어 있는 것이다. 독자가 텍스트를 읽어 가는 중에 당면하게 되는 과제는 이것이 허구의 세계에서 발생하는 것인가, 혹은 작가가 초자연적인 사건을 서술하는 과정에서 발생하는 것인가,¹¹⁾ 라는 것이다.

11) 좋은 실례로 <연꽃>에서 수 없이 출현하는 서사음성의 이동이다. 이것은 등장인물의 정체성의 변화로 등장인물들의 세계에서는 초자연적인 사건으로 언급할 수 있는가? 혹은 작가가 이야기를 서사하는 방법에만 단지 상호 관련된 것이란 말인가? 김은 많은 다양한 서사이동을 차용하고 있고, 그것의 이동은 비인칭의 전지전능한 화자가 갑자기 등장인물의 서사음성에 의해서 방해받는다. 또 다른 가능성은

김은 초자연적인 사건을 독창적으로 다루고 있다는 것을 알 수 있다. 토도로프(Todorov)나 케슬(Castle)은 전통적인 환상적 작품에서 초자연적인 사건의 발생은 환영과 연결되어 있다는 합리적인 관점을 제시하고 있다. 그러나 김은 이 단계를 뛰어 넘어 모방의 환영은 초자연적인 사건과 관련성이 있다고 말하고 있다. 환상적인 작품에서 유령의 존재를 설명하기 위해서 주인공에게 일어나는 환각의 심리과정을 노출해야만 한다. 이와 반대로 김은 독자의 허구적인 환영을 위해서 상투적인 심리과정을 노출시킴으로써 이러한 허구의 환영은 환각에 가까우며, 작품을 읽은 것 자체가 어느 정도는 유령을 만나는 것과 유사하다고 말하고 있는 것이다. 그리고 독자가 텍스트를 읽는 과정의 본질을 깨닫게 만들기 위해서, 김은 끊임없이 독자의 기대감을 역전시키고 있다. 김은 텍스트내의 작가의 간여의 흔적들과 텍스트의 허구성을 궁극적으로 표출시키면서 독자들에게 그것들을 설명하고 있는 것이다.

바로 이 점이 김의 환상적 텍스트와 일반적인 환상 텍스트와의 다른 점이다. 일반적으로 환상적 텍스트의 심리과정은 불신의 부유 상황을 내포하고 있다. 전통적인 환상적 텍스트에서는 독자는 주인공과 더불어 초자연적인 사건의 발생에 주저감을 야기하기 위해서 허구세계에 존재하여야 한다. 이와는 반대로 <연꽃>에서 김은 이러한 상태가 와해되기를 갈구하고 그리고 독자를 허구의 환영으로부터 텍스트를 읽는 현실세계의 현실성으로 초대하고 있다. <연꽃>텍스트에서 모방은 단지 모방을 파괴시키기 위해서 모방을 필요로 하고 있다. 그리고 김은 작가 자신과 그리고 독자 사이의 직접적 교제를 확립하고 있다. 텍스트 내에 작가 간여의 표시는 대부분 합창의 형태로 표상되어 있다. 김은 작가와 독자와의 접촉을 더 중요시하기 때문에 등장인물들의 세계를 간과하고 있다. 그리하여 합창은 직접적으로 시적 차원에서만 작용하고 있는 것이다.

하나의 등장인물의 서사음성이 다른 서사음성으로의 전이이다. 사실상, 비인칭 화자가 비평적인 언급에 대한 절제이다. 그러한 대행자를 통해서 서사되는 이야기에서는 가장 중요한 점은 서술자의 부재라는 느낌이다. 그러므로 그러한 서사음성이 갑자기 등장인물의 서사음성으로 방해받으면 등장인물들의 정체성에 초자연적인 변화를 의심할 가능성이 없다. 그리하여 독자는 이것은 단순히 작가의 서사고안들의 하나로 이해하게 된다. 이와는 달리 주인공들의 서사음성들이 서로서로 방해하기 시작하면 독자는 서사음성의 이동의 본질을 분명하게 해석할 수 없다.

VI. 결 론

김의 <연꽃>의 텍스트에는 두 가지 타입의 사건들이 있다. 어떤 사건은 허구세계의 등장인물들에게 발생하고, 다른 사건은 독서과정 중에 있는 독자에게 발생하는 사건인 것이다. 독자에게 발생하는 사건은 하나의 대명사가 하나의 등장인물을 지시하다가 문장이 발전되는 과정에서 다른 등장인물을 지칭하는 것이다. 두 번째 경우의 사건은 등장인물들은 이 사건들은 인식하지 못하고, 이 사건에 대응하지도 않는다. 그것들은 단지 이야기 제시의 차원에서만 존재하고 있는 것이다. 그럼에도 불구하고 그러한 사건들은 텍스트가 존재하기 위한 실제의 사건들로 그것들이 독자의 서사 기대감을 변화시키고 허구세계에서 발생하는 사건을 독자가 해석하는데 영향을 주기 때문에 매우 중요한 역할을 하고 있다.

<연꽃>의 텍스트가 환상적인 장르라고 단순히 규정지을 수 없다. 그 이유는 만약 <연꽃>에서 독자가 언뜻 보기에 초자연적인 사건들을 발견하고, 그것에 의해서 주저감이 야기된다면 <연꽃>을 단순히 환상적 작품이라고 규정지을 수 있다. 그러나 그러한 해석은 김의 텍스트를 읽고 이해하는데 적절한 방법이 될 수 없다. 텍스트를 올바르게 이해하기 위해서, 독자가 어떻게 텍스트를 선택하여 그것의 정보를 어떻게 처리야 하는 점에 달려있는 것이다. 자연적인 사건인가 혹은 초자연적인 사건인가? 김의 초기의 작품인 <연꽃>의 텍스트의 면밀한 분석에 의하면, 이러한 질문에 대한 대답은 사건이 묘사되어지는 타입과 어떻게 그러한 사건들이 서사되고 있는가에 달려있다.

김의 텍스트가 다른 환상적 문학 텍스트와의 차이점은 극도의 복잡한 서사 구조와 초자연적인 요소들과의 상호작용이라고 할 수 있다. 김 자신은 세계, 대상, 사건에 대한 해석과 이해라기보다는 각 인간 개개인에 대한 성찰과 인간의 근원적이고 철학적인 문제들을 다루고 있다. 인간 본연의 본성, 삶과 죽음, 죽음 후의 삶의 영속성, 역사, 인간 내부의 동물적인 잔혹성과 같은 문제들을 심도 있게 조명하고 담화하기 위해서 김 고유의 스타일인 진화된 서사 기법에 초자연적인 사건의 접목으로 고유의 시적인 메타 텍스트를 창조하고 있다. 김의 이러한 스타일은 일반적으로 환상문학의 특성인 이야기-말하기의 단순성을 일탈하여 가장 발전된 혁신적인 서사기법을 창조하고 있다는 점이

다. 이 소설의 텍스트는 진정한 환상적 텍스트라기보다는 시적인 메타 소설이라고 할 수 있다. 김은 <연꽃>에서 자의식이 강하게 표출되어 있는 시적인 메타소설의 형식으로 언어와 더불어 시적인 실험적인 시도를 통하여 등장인물들의 세계와는 구조적으로 격리된 초자연적인 사건을 극도의 복잡한 서사 구조에 접목하고 있다. 그가 한 인터뷰에서 밝혔듯이 “사실주의적이고 순수한 리얼리즘에 입각해서 그의 텍스트를 저술하고 있다”(1982, 119)는 그의 말의 진정한 의미는 그가 단순히 환상도피주의자라는 것을 거부한다는 의미로 해석할 수 있다.

참고 문헌

- Bulgakov, Mikhail, A(1967) 『*The Master and Margarita*』, Trans. Michael Glenny. New York:Harper & Row
- Brandis, Evgenij(1979) "Gorizonty fantastiki.", 『*Neva*』, 10, 171-81
- Chanady, Amaryll Beatrice(1985) 『*Magical Realism and The Fantastic Resolved Versus Unresolved Antinomy*』, New York & London : Garland Publishing
- Clark, Katerina(1983) "New Trends in Literature", 『*The Soviet Union Today*』, Ed. James Cracraft. Chicago : Bulletin of the Atomic Scientists, 257-67
- (1985) 『*The Soviet Novel: History as Ritual. With a new afterword by the author*』, Chicago: University of Chicago University
- Cernaja, N. I.(1979) 『*Realisticeskaja uslovnost' v sovremennoj sovetskoj proze*』, Kiev: Narkova dumka
- Dunham, Vera Sandomirsky(1976) 『*In Stalin's Time: Middle Class Values in Soviet Fiction*』, Cambridge University Press
- Eugene O'neil, Jr.(1938) 『*The Complete Greek Drama*』, ed. New york: Random House
- Ellon, S.(1981) "Kliuc k bessmertija", 『*Moskva*』, 10, 215-17
- Gerber, Richard(1973) 『*Utopian Fantasy : A Study of English Utopian Fiction Since the End of the Nineteenth Century*』, 2nd Ed., New York
- Gorsenin, A.(1988) "Put ' Celoveka.", 『*Oktjabr*』, 10, 220-1
- Hosking , Geoffrey(1980) 『*Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction since Ivan Denisovich*』, New York: Holes& Meier
- Hunter, Lynette(1989) 『*Modern Allegory and Fantasy : Rhetorical Stances of Contemporary Writing*』, New York : St. Martin's Press
- (1987) 『*Modern Allegory and Fantasy : A Rhetoric of Fantasy*』, Urbana : University of Illinois Press
- Irwin, William R(1976) 『*The Game of the Impossible : A Rhetoric of Fantasy*』, Urbana : University of Illinios Press

- Janes, Regina(1981) 『*Gabriel Garcia Marquez : Revolutions in Wonderland*』, Columbia, Missouri : University of Missouri Press
- Kasack, Wolfgang(1993) "Man Between Beast and God : Anatoly Kim's Apocalyptic Visions", 『*World Literature Today*』, Winter, 100-6
- (1988) 『*Dictionary of Russian Literature Since 1917*』, New York : Columbia University Press
- Kim, Anatolii(1982) "The Breath of a Legend : Interview with Anatolii Kim", 『*Soviet Literature*』, 4, 119-22
- (1975) 『*Goluboi ostrov*』, Moscow : Sovetskij pisatel'
- (1985) 『*Vkus terna na rassvete*』, Moscow : Molodaja gvardija
- (1988) 『*Izbrannoe : Povesti Roman*』, Moscow : Sovetskij pisatel'
- Kolchevska, Natasha(1992) "Fathers, Sons and Trees : Myth and Reality in Anatolii Kim's Otec-les", 『*Slavic and East European Journal*』, vol. 36. 3, 339-52
- Kyničyn, Vladimir(1982) "Gost' iz buduscego.", 『*Znamia*』, 8, 236-38
- Maguire, Robert A.(1968) 『*Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920's*』, Princeton:Princeton University Press
- Morson, Gary, Saul(1979) "Socialist Realism and Literary Theory", 『*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*』, 2, 121-33
- Nerler, P., et al.(1982) "Otrazenie istiny", 『*Literaturnoe obozrenie*』, 3, 40-44
- Papernyi, Vladimir(1985) 『*Kultura "dva"*』, Ann Arbor, Michigan: Ardis
- Peterson, Nadya(1989) "Science Fiction and Fantasy : A Prelude to the Literature of Glasnost.", 『*Slavic Review*』, 2, 254-68
- (1986) "Fantasy and Utopia in the Contemporary Soviet Novel, 1976-1981". Ph.D. thesis. Bloomington, Indiana : Indiana University
- Pikač, A & Cyganova, N.(1979) "Nelegkoe pravo na ispoved", 『*Zvezda*』, 7, 199-202
- Rabkin, Eric S.(1976) 『*The Fantastic in Literature*』, Princeton : Princeton University Press
- Robert Scholes(1987) "Boiling Roses : Thoughts on Science Fantasy" (3-18). 『*Intersections : Fantasy and Science Fiction*』, Eds. Slusser, George E, Rabkin & Eric S. Carbondale, Southern Illinois University Press

- Rougle, Charles(1990) "On the 'fantastic' Trend in Recent Soviet Prose", 『*Slavic and East European Journal*』, 34, 308-21
- Todorov, Tzvetan(1970) 『*The Fantastic : A Structural Approach to a Literary Genre*』, Trans. Richard Howard. Itacha, New York : Cornell
- Tolkien, J.R.R.(1966) 『*The Lord of the Rings*』, 2nd ed. London : Allen and Unwin
- Vol'pe, M.(1986) "Vremja dlja dobra", 『*Moskva*』, 8, 198-200
- Zalygin, Sergej(1973) "Ispytanie fantaziej", 『*Literaturnaja rossija*』, June, 29, 6
- (1981) "O novej knige Anatolija Kima", 『*Nefritovyi pojas*』, Moscow: Molodaja gvardija, 392-98

Abstract**A. Kim's <Lotos>: Poetic Meta-Fiction****Sim, Min-Ja**

The significance of Kim's texts as a whole lies in the fact that he address directly-and on a deep level-some of the most fundamental issues of the human condition such as subjectivity, human-versus-animal nature, kinship, memory and death. He tries to respond to these issues with an organic, unified world view. Translating this world view into literature, Kim creates a unique style, which, while incorporating certain elements of modern writing, remains unmistakably individual. This style subverts the simplicity of regular story-telling(often characteristic of fantastic literature), and tries to integrate the most advanced narrative strategies with the supernatural. I believe that Kim represents an important and innovative development, both in relation to Bulgakov's landmark 『Master and Margarita』, and in relation to the whole contemporary fantastic trend in Russian literature.

The most conspicuous features of Kim's works is the interaction of extreme narrative complexity and supernatural elements. This reserves for him a special place in the revival of the fantastic. It is established that supernatural elements operate there not in the world of the characters, but on the level of the telling of the story. These two novellas are defined as poetic and meta-fictional. Kim began with meta-fictional experiments, then went through a poetic phase in which he experimented with language and with the supernatural as structurally separate from the world of characters. He started with a personified narrator and that narrator's inner world, then moved to complex impersonal narratives which mixed the natural and the supernatural.