

「엘리자베타 밤」에서의 상상계와 실제

이 현 우*

1. 오베리우와 「엘리자베타 밤」

러시아의 ‘마지막 아방가르드’¹⁾ 다닐 하름스(Даниил Хармс; 1905-1942)의 「엘리자베타 밤(Елизавета Бам)」(1927)²⁾은 흔히 ‘러시아 부조리극’의 대표적인 작품으로 평가돼 왔다. 부조리극의 세계는 일반적으로 난센스의 세계라고 말해진다. 부조리극을 구성/장식하고 있는 것은 여러 층위에서 난센스적 불일치이고 부조화이다. 이때 난센스란 말은 상식적이고 일반적인 의미 이전이면서 그 이후를 뜻한다. 그것은 상식적인 의미에 못 미치거나 그것을 넘어선다. 그래서 이해되지 않으며 소통되지 않는다. 그런 의미에서 부조리극의 세계는 의미에 대한 저항이기도 하다.

기호나 담론의 의미라는 것은 그것을 구성하는 기표와 기의가 어떤 언어체계나 규칙에 근거하여 결합할 때 생성된다. 이때 이 결합을 주선하는 코드로서의 언어체계나 규칙은 자연언어의 그것이면서 동시에 문화적이고 이데올로

* 서울대학교 노어노문학과 강사

- 1) 하름스가 참여했던 ‘오베리우(ОБЭРИУ; Объединение Реального Искусства)’ 그룹에 대해서 로버츠(Graham Roberts)는 ‘마지막 소비에트 아방가르드’라고 이름 붙였다(G. Roberts(1997) *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU - Fact, Fiction, Metafiction*. Cambridge University Press 참조). 하름스는 베젠스키(Александр Введенский; 1904-1941)와 함께 아동문학가로서만 알려지다가 1960년대 후반에 와서야 재발견/재평가되고 있는, 러시아 아방가르드의 마지막 작가이다. 이 두 사람은 1927년부터 1930년까지 레닌그라드(페테르부르크)에서 활동했던 문학그룹 오베리우의 일원이었다. 이들의 ‘재발견’ 과정에 대해서는 G. Gibian(1971), *Russia's Lost Literature of the Absurd - A Literary Discovery*, Cornell University Press의 해설을 참조.
- 2) 「엘리자베타 밤」은 1927년 12월 12일부터 24일까지 단기간에 씌어졌으며 1928년 1월 24일 <좌파의 세 시간(Три левых часа)> 공연에서 <오베리우선언>과 함께 발표되었다.

기적인 것이다. 부조리극의 작가는 거기에 대항하여 자신만의 언어체계나 규칙을 만들어내고자 하는 사람이다. 즉 개인적 방언의 창조자이면서 ‘언어게임’(비트겐슈타인)의 고안자이며 자신의 상상적 세계의 유일한 입법자이다. ‘의미에 대한 저항’은 그러한 창조와 고안, 그리고 입법 행위의 효과이다.

소비에트 시절 ‘아동문학가’로만 알려진 하름스의 창작기간은 개인적 창조와 자율적 입법에 대한 권리가 소비에트의 국가사회주의라는 단일한 이데올로기(스탈린리즘)에 의해 차츰 차단되고 압류되던 시기와 겹친다. 이 시기 상식의 언어, 상식의 세계를 관장하고 통제된 것은 소비에트의 공식 언어였고 공식 이데올로기였다. 때문에 상식에 대한, 자연언어와 일상세계에 대한 아방가르드적 저항과 일탈은 상징적으로 반(反)이데올로기적인 의미를 동시에 가질 수밖에 없었다. 이들의 언어가 상징계로서의 ‘현실(reality)’을 구성하지 못했던 이유가 거기에 있으며 때문에 이들은 소비에트의 현실 사회주의 체제하에서 자연스레 배제되었다.³⁾ 오베리우의 예술강령인 <오베리우선언(Манифест ОБЭРИУ)>(1928)⁴⁾은 이러한 상황을 배경으로 하여 읽을 필요가 있다. 그들은 ‘실재예술’의 한 하위분야로서 ‘오베리우 연극’에 대해 이렇게 선언했다.

Придя к нам, забудьте все то, что вы привыкли видеть во всех театрах. Вам может быть многое покажется нелепым. Мы берем сюжет — драматургический. Он развивается в начале просто, потом он вдруг перебивается как будто посторонними моментами явно нелепыми. Вы удивлены. Вы хотите найти ту привычную логическую закономерность, которую — вам кажется — вы видите в жизни. Но ее здесь не будет! Почему? Да потому, что предмет и явление, перенесенные из жизни на сцену, — теряют «жизненную» свою закономерность и приобретают другую — театральную. Объяснять ее мы не будем. Для того, чтобы понять закономерность какого-либо театрального представления, — надо его увидеть. Мы можем только сказать, что наша задача — дать мир конкретных предметов на сцене в их взаимоотношениях и столкновениях. Над разрешением этой задачи мы работаем в нашей постановке «Елизавета Бам».

우리 공연에 오면서, 다른 극장들에서 보고 익숙해진 모든 것들은 잊어버

3) 이 글에서 ‘상징계(the imaginary)’ ‘상상계(the symbolic)’ ‘실재(the real)’라는 라캉 정신분석의 용어는 홍준기 외(2002) 『라캉의 재탄생』, 창비, 66-73쪽; 빅토르 마진(2004) *Введение в Лакана, М.* 등의 정의에 준하여 사용한다.

4) Даниил Хармс(1994) *Даниил Хармс* Том II, М.: АО Виктории, сс. 279-285.

리십시오. 여러분에게는 혹 많은 것들이 어리석은 난센스로 느껴질지 모릅니다. 우리도 드라마적인 플롯을 가지고는 있습니다. 하지만 그것은 처음에 평범하게 진행되다가, 전혀 무관한 듯 보이면서 분명 난센스적인 계기들에 의해 방해를 받습니다. 여러분은 놀라실 겁니다. 곧 일상적인 삶에서 볼 수 있는 익숙한 논리적 합법칙성을 여러분은 찾고자 할 테지요. 하지만 여기엔 그런 것이 없다고요? 왜입니까? 왜냐하면, 삶에서 일단 무대로 옮겨진 사물과 현상은 자신의 일상적인 '삶'의 법칙성을 잃고서 그것과는 전혀 다른 법칙성, 즉 극장의 법칙성을 얻게 되기 때문입니다. 그것을 우리로선 설명할 도리가 없습니다. 이런 종류의 무대 공연의 법칙성을 이해하려면, 다른 수가 없습니다, 직접 와서 보아야만 합니다. 우리는 단지 이렇게만 말할 수 있습니다. 우리의 과제는 무대에 상호관계 속에서 서로 충돌하는 구체적인 대상세계를 갖다놓는 것이라고. 이러한 과제를 달성하기 위해서 우리는 「엘리자베타 밤」의 공연 작업을 하는 것입니다.

오베리우의 예술적 기획과 「엘리자베타 밤」의 관계에 대해서 명시적으로 밝혀놓고 있는 이 구절에서 대립되고 있는 것은 일상적 삶의 논리(법칙)과 극장의 논리(법칙)이다. 그들이 '실재예술'을 표방한 만큼 이 대립은 '현실(reality)'과 '실재(the real)', 곧 '상징계(символическое)'와 '실재(реальное)'의 대립으로도 치환될 수 있다('의미 대 무의미'는 이 위상학적 대립의 의미론적 등가물이다). 현실, 곧 일상생활에서 친숙한 사물이나 현상은 오베리우 기획에 따르면, 무대로 옮겨지면서 변화되고 새로운 극장적·무대적 질서로 편입된다. 그리하여 무대는 새로운 (무)의미를 창출하며, 전혀 다른 말을 하기 시작하는 것이다.⁵⁾ 그렇다고 해서 무대적 무질서나 혼란이 권장되는 것은 아니다. 여기에도 분명 어떤 법칙성과 논리성이 주어진다. 그러나 그것을 말로는 표현할 수 없다. 그렇기 때문에 직접 와서 보아야만 한다. 이것이 오베리우의 주장이다. 여기서 말할 수 없고, 설명할 수 없는 어떤 것, 곧 현실에서는 불가능한 어떤 것이 바로 '실재'에 대한 정의라면 이 '실재'를 무대화하려는 '실재예술(Real Art)'로서의 오베리우의 연극은 곧 '실재의 예술(Art of the Real)'로 수렴될 수 있다. 「엘리자베타 밤」은 바로 그 '실재예술'의 시범적 모델이었다.

<오베리우선언>을 따라서 분류하자면, 우리는 연극 공연에서 세 종류의 세

5) 오베리우 선언에서 이에 대한 예시로 들고 있는 것은, 무대에서 배우가 갑자기 네 발로 기면서 늑대처럼 울부짖는다든가, 러시아 농민이 갑자기 라틴어로 일장연설을 한다든가, 이다. 이런 돌발적인 부조화와 난센스가 지시하는 바는 모든 재현의 시도가 실패하는 지점이다. 즉, 말해줄 수 없는 것, 불가능한 것으로서의 '실재'이다.

계를 분리해낼 수 있다. 첫째로 연극이 재현하고자 하는 외부의 현실세계가 있다. 그것을 W_0 라고 하자. 둘째로 연극 공연의 드라마적 플롯의 세계가 있다. 그것을 W_d 라고 하자. 마지막으로 오베리우 극에서 가장 중요하다고 주장하는, 무대적인 플롯의 세계가 있다. 그것을 W_t 라고 하자. 기존 연극에서는 W_t 가 W_d 에 종속되어 있었기 때문에 문제가 되는 것은 다만 W_0 와 W_d 의 관계, 즉 현실에 대한 모방(미메시스)의 관계였다. 그러나 오베리우 연극에서 W_d 는 W_t 는 분리된다. 선언의 한 구절을 더 읽어보자.

Драматургический сюжет пьесы распатан многими, как бы посторонними темами, выделяющими предмет, как отдельное, вне связи с остальным, существующее целое; поэтому сюжет драматургический — не встанет перед лицом зрителя, как четкая сюжетная фигура — он как бы тельится за спиной действия. На смену ему — приходит сюжет сценический, стихийно-возникающий из всех элементов нашего спектакля. На нем — центр нашего внимания.

드라마적 플롯은 무관한 듯 보이는 테마들에 의해 분산됩니다. 이 테마들은 극의 각 대상들을 다른 나머지들로부터 분리시켜서 전혀 동떨어진 어떤 덩어리로 만들어 놓습니다. 그래서 드라마적 플롯은 관객의 눈앞에 어떤 명백한 플롯적 형상으로 드러나지 않으며, 다만 행위의 등 뒤에 숨어 희미하게 반짝거릴 따름입니다. 그것을 대신하여 등장하는 것이 무대적 플롯인 바, 그것은 우리 공연의 모든 불거리적 요소들로부터 자연스럽게 생겨나는 것입니다. 우리의 주된 관심은 바로 여기에 있지요.

오베리우 연극에서 W_0 와 관계하는 것, 우리가 직접 눈으로 보게 되는 것은 W_d 가 아니라 W_t 이다. W_d 는 극장/무대라는 공간에 투사/반영되는 W_0 를 말한다. 따라서 그것은 어느 정도 W_0 의 논리에 잡아당겨지며 환원되어진다. 이들의 관계가 사실적이나 상징적이나 하는 것은 부차적인 문제이다. 그러나 W_t 는 다르다. 그것은 현실의 공간이 아니라 말 그대로 무대적 공간이고 상상적 공간이다. 여기에서는 W_0 의 논리가 그다지 힘을 발휘하지 못한다. 이러한 사실이 전제된다면, 이제 오베리우트들이 자신들의 선언적 강령을 직접 뒷받침하기 위해 내세웠던 하름스의 「엘리자베타 밤」⁶⁾의 세계가 W_0 로 쉽게 환원되지 않으리라는 점은 미리 짐작해볼 수 있다. 미리 말해두자면, 이 연극에서 초점은 사실적·상징적 재현이 아니라 현실의 상상적 변형과 그에 대한 실제의 침입에 두어진다. 때문에 작품에 대한 독해 역시 사실적·상징적 차원의

6) Даниил Хармс(1994), сс. 133-155.

독해와는 다른 징후적 독해를 필요로 한다. 「엘리자베타 밤」이 말할 수 없는 것을 말하고자 하는 텍스트라는 점에서 이 징후적 독해는 텍스트적 무의식에 대한 독해이기도 하다.

2. 「엘리자베타 밤」에서의 상징계

「엘리자베타 밤」의 전체 텍스트는 19개의 조각(#)으로 구성되어 있다.⁷⁾ 이 조각들 속에 포개져 숨어 있는 Wd, 즉 드라마적 플롯은 드라마의 처음(#1, #2)과 끝(#18, #19)에서 반복되고 있는 엘리자베타 밤의 체포 숨바꼭질과 그로 인한 공포 분위기이다. Wo의 논리를 따르자면, 이 드라마는 당대 소비에트 현실의 폭력적인 힘 앞에 무력할 수밖에 없는 개인의 히스테리적인 불안감을 다루고 있는 것으로 이해할 수 있다. 그것은 체포하기 위해 등장하는 두 사내(남성)와 쫓기는 엘리자베타 밤(여성)의 성별적 대립을 통해서 강화된다. 이 ‘체포상황’이 드라마가 제시하고 있는 ‘기본상황’인데, 반복되는 시작과 끝 장면에 주목한다면 「엘리자베타 밤」은 이 체포상황에 대한 상징주의 드라마로 이해될 수 있다(이 상징적 무대의 원관념은 당대의 억압적인 정치상황이거나 죽음에 대한 형이상학적 공포 등이 될 것이다). 그것이 뜻하는 바를 추적해보기 이전에 잠시 하름스가 제시하고 있는 이 드라마의 무대구분을 확인하기로 한다. 그는 이 드라마의 장면 변화를 다섯 개의 무대로 구분하고 있다.⁸⁾

I. 좁은 방 - #1, #2.

II. 깊은 방 - #3, #4, #5, #6, #7, #8.

7) 하름스가 출판을 위해 준비한 텍스트에는 장면 구분은 물론 기본적인 지문들마저도 생략되어 있다. 일부 러시아어 작품집은 이에 따르고 있는데 이 경우 작품에 대한 이해는커녕 기본적인 상황 파악조차도 어렵다. 다행히 하름스는 「엘리자베타 밤」의 공연을 준비하면서 장 구분과 부제, 지문 등을 붙여놓았으며 이 공연을 위한 텍스트가 메일라흐(M. Мейлах)에 의해 소개되었다(M. Мейлах(1987) "О «Елизавете Бам» Даниила Хармса," *Stanford Slavic Studies*. Vol. 1, pp. 163-246 참조). 이 텍스트는 Neil Cornwell(ed.)(1991) *Daniil Kharmis and the Poetics of the Absurd*. Macmillan, pp. 200-240에 영역돼 있다(메일라흐의 해설은 발췌 번역되었다). 이 글의 장 구분과 부제는 메일라흐의 텍스트를 따른다.

8) M. Мейлах(1987), p. 182; Neil Cornwell(ed.)(1991), p. 205.

- III. 숲 - #9, #10, #11, #12, #13, #14, #15, #16, (#17)
 IV. 작은 방 - #18.
 V. 전체 - #19.

이미 지적한 것이지만, I 과 IV(V)는 Wo가 투사된 Wd이다. 다시 말해서 「엘리자베타 밤」의 시작과 끝은 Wd가 Wo를 사실적으로든 상징적으로든 재현하고 있는 장들이다. 그러한 재현의 대상이 되는 세계를 우리는 ‘상징계’라고 부를 수 있을 것이다. #1이 시작되자마자 엘리자베타 밤이 내뱉는 대사는 이 드라마의 상징계적 현실을 단적으로 요약한다.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Сей час, того и гляди, откроется дверь и они войдут... Они обязательно войдут, чтобы поймать меня и стереть с лица земли. Что я наделала? Если бы я только знала... Бежать? Но куда бежать? Эта дверь ведет на лестницу, а на лестнице я встречу их. В окно? (Смотрит в окно.) Ууу, ввысоко! мне не прыгнуть! Ну что же мне делать?... Э! чьи-то шаги! Это они. Запру дверь и не открою. Пусть стучат, сколько хотят.

엘리자베타 밤: 지금, 곧 들이닥칠 거예요, 문이 열리고, 그들이 들어올 거예요... 그들은 틀림없이 들어온다니깐요, 나를 잡으러 오는 거죠, 죽이려는 거예요. (잠시) 어떻게 한다지! 어떻게 한다지! 어쩔 좋아... 도망을 가? 어디로? 이 문은 계단쪽이잖아, 계단을 타고 내려가면 그들과 맞닥뜨릴 거 아냐. 창문으로? (창문을 쳐다본다.) 우, 너무 높아! 뛰어내릴 수가 없어! 그럼, 무얼 한다지?... 오, 누군가 오고 있어! 그들이야. 문을 잠가야지, 열어주지 않을 거야. 마음껏 두드리려 보라지.”

이어서 진짜로 문을 두드리는 소리가 나고 “엘리자베타 밤, 문을 열어요!” 라는 목소리가 들린다. ‘사실적인 멜로드라마’란 부제를 달고 있는 #1의 이 첫대목에서 비교적 ‘사실적으로’ 확인할 수 있는 것은 주인공 엘리자베타 밤이 누군가에게 급박하게 쫓기고 있다는 것이다(부제의 ‘멜로드라마’란 것은 두 남자와 한 여자가 삼각관계를 이루어 티격태격한다는 뜻일 텐데, 이들의 삼각관계는 쫓는 자와 쫓기는 자의 삼각관계이다). 이때 중요한 것은 그녀에게 아무런 탈출구도 선택지로 남아있지 않다는 점이다. 계단쪽은 ‘그들’이 이미 뒤쫓아 오고 있고 창문에서 뛰어내리는 건 불가능하다. 이 불가능성이 그녀가 처한 조건 자체이며 남아있는 현실적 가능성이란 자살과 투항뿐이다.

엘리자베타 밤에게 문을 열라고 다그치고 있는 이들은 곧 그녀를 체포하려

고 한다는 것이 드러난다. 이들은 처음에 첫 번째 목소리와 두 번째 목소리로만 등장하지만, 이후 표트르 니콜라예비치와 이반 이바노비치란 이름으로 불린다. 엘리자베타 밤이 이들에게 도대체 자신을 죽이려는 이유가 무엇인냐고 묻지만, 그들은 그녀 자신이 이유를 잘 알거라고 하면서 “당신은 범죄자야”라고 한다. 엘리자베타 밤은 웃으면서 만일에 자신을 죽이면 양심이 편하겠느냐고 묻는다. 이에 첫번째 목소리는 “우리의 양심에 따라 잘 돌보게 될 것”이라고 대답한다. 엘리자베타 밤은 “그럼 당신은 양심이 없는 거나 마찬가지”라고 응수하며 #1은 끝난다.

#1의 체포상황은 실제로 하름스가 겪게 될 자신의 운명이었다.⁹⁾ 그렇지만, 이 드라마가 이렇듯 진지하고 공포스러운 구석만을 가지고 있는 것은 아니다. #2에 ‘보브친스키’라고 적어놓은 하름스의 노트에서 확인할 수 있듯이, 이 극에서 이반과 표트르는 고골의 『검찰관(Ревизор)』에 등장하는 보브친스키와 도브친스키를 연상하게 한다(물론 이 경우 밑텍스트가 되는 것은 1926-7년에 메이에르홀드 등에 의해 공연된 『검찰관』이다).¹⁰⁾ 이러한 소극(笑劇)적, 발라간적 요소는 진지성과 희극성을 동시에 제시함으로써 재미(유머)와 충격(공포)을 동시에 전달하고자 했던 작가의 의도에 부합하는 것이다.

#2에서 협박에 못 이긴 엘리자베타 밤은 문을 열어주고, 이반은 지팡이를 짚고 서 있고 표트르는 뺨에 붕대를 대고 앉아 있는¹¹⁾ 다소 희극적인 형상을 본다. 그렇다면, 왜 이반과 표트르는 엘리자베타 밤을 체포하려고 하는가? ‘사실적인 희극’이란 부제를 달고 있는 #2의 끝에 나오는 대사로 미루어보면, 그녀가 범죄자이기 때문이다. 그런데 그 죄목이 전도되어 있다. 이반과 표트르가 말하는 죄목은 엘리자베타 밤이 “말할 권리(=목소리)를 잃었다”라는 것이다. 범법자이기 때문에 말할 권리가 없는 것이 아니라 말할 권리가 없기 때문에 범법자이다? 그런데 이 부조리한 논리가 바로 스탈린 시대의 ‘사실적’이고 ‘희극적’인 논리였다. 이러한 논리는 #1의 끝에서 당신의 양심은 거리낌이 없겠느냐고 엘리자베타 밤이 물었을 때 “우리의 양심”에 맞게 잘 돌볼 거라는 대답에서도 마찬가지로 확인된다. “우리의 양심”, 즉 집단의 양심이 그들에

9) 하름스는 1931년에 1차로 체포되고 결국 1942년 수용소에서 죽음을 맞는다.

10) Neil Cornwell ed.(1991), p. 202.

11) 나중에 이 표트르는 엘리자베타 밤이 극이 시작되기 전에 죽인 것으로 돼 있는데, 메일라흐는 죽은 표트르가 민속에서처럼 유령으로 되돌아온 것이 아닌가 라는 한 가지 해석을 제시한다.

계는 개인적 양심을 대신한다. 그리고 이런 것이 작가 하름스가 도입부의 ‘사실적인’ 두 이야기 조각에서 진단하고 있는 소비에트 사회의 모습이다.

이 부조리한 논리가 통용되는 현실에 대해서, 우리의 하름스 ‘어린이’는 어떻게 대항하는가, 엘리자베타 밤은 어떻게 대항하는가? “당신은 모든 목소리를 박탈당했다.”(=“당신은 말할 권리가 없다.”)는 체포조의 말에 #2의 마지막 대사에서 엘리자베타 밤은 이렇게 응수한다: “나는 잃지 않았어요. 시계로 확인해 볼 수 있어요.(А я не лишена. Вы можете проверить по часам.)” 이때 엘리자베타 밤이 주장하는 자신의 목소리, 즉 말할 권리는 곧 생존의 권리이다. 자신이 계속해서 이야기를 만들어낼 수 있다는 걸 입증해야만 그녀의 삶은 보존될 수 있다. 바꿔 말하면, 그녀의 체포와 죽음은 지연될 수 있다. 그러한 생존과 자기보존을 위한 싸움에 엘리자베타 밤이 동원하는 무기는 상상력이다. 그녀는 그 상상력의 논리를 통해 어떻게 자신을 방어하려고 하는가? 우리는 Wt의 세계가 극대화된 공간, 곧 ‘깊은 방’과 ‘숲’을 배경으로 하여 그녀의 ‘상상계’가 어떻게 펼쳐지고 있는가를 이후의 무대에서 확인해볼 수 있다.

3. 「엘리자베타 밤」에서의 상상계

#3에서 ‘좁은 방’ 혹은 ‘작은 방’이라는 공간이 ‘깊은 방’으로 변하고 #8에서 그 ‘깊은 방’이 다시 ‘숲’으로 변환되는 무대적 공간이 작가의, 엘리자베타 밤의 상상적 공간, 곧 놀이의 공이자 ‘상상계’라면 사실 이러한 공간의 변환은 이 드라마의 가장 흥미로운 볼거리이기도 하다. 이 새로운 공간에서 엘리자베타 밤은 자신의 엄마, 아빠를 불러들이기도 하고, 두 체포조와 자신의 관계를 비적대적인 관계로 변모시키는 등 갖은 상상력을 동원한다. 그래서 #3부터 #17까지는 말 그대로 유아적이면서 다급한 그녀의 상상력이 힘닿는 데까지 발휘된 유희의 장이 된다. 그러나 그녀의 상상력이 끝 간 데서 그것은 다시 현실로 소환된다. 그것이 #17에서 벌어지는 일이다. 그리하여 #18, #19에서는 그녀의 체포와 죽음에 대한 암시로 끝난다. 이것이 엘리자베타 밤의 상상계이다.

먼저 ‘순진하고 회극적인 난센스(부조리)’란 부제를 단 #3에서는 표트르와 이반이 딸꾹질 묘기를 보여줌으로 해서 이들의 적대성이 광대적인 쇼로 변환

된다. 이들은 잠시 엘리자베타 밤을 잡으려고 온 목적을 잊은 채, 그저 그녀의 즐거움을 위해 봉사한다. 이들은 엘리자베타 밤을 물망초라 부르고 또 그녀는 이들을 툴립이라 부르면서 히히덕거린다. 이 조각에서의 압권은 이반 이바노비치가 이렇게 말하는 대목이다.

ИВАН ИВАНОВИЧ: Если позволите, Елизавета Таракановна, я пойду лучше домой. Меня ждет жена дома. У ней много ребят, Елизавета Таракановна. Простите, что я так надоел Вам. Не забывайте меня. Такой уж я человек, что все меня гоняют. За что, спрашивается? Украл я, что ли? Ведь нет! Елизавета Эдуардовна, я честный человек. У меня дома жена. У жены ребят много. Ребята хорошие. Каждый в зубах по спичечной коробке держит. Вы уж простите меня. Я, Елизавета Михайловна, домой пойду.

이반 이바노비치: 만약 허락만 하신다면, 엘리자베타 타라카노브나, 저는 집으로 돌아가는 게 좋겠습니다. 집에서 아내가 저를 기다리고 있습니다. 아내에게는 아이들이 많습니다, 엘리자베타 타라카노브나. 당신을 지루하게 해 드려서 죄송합니다. 저를 잊지는 말아주세요. 저는 어딜가나 따돌림받는 그런 사람입니다. 왜냐구들 묻습니다. 제가 무얼 훔치기라도 했을까요? 아닙니다, 절대로 아닙니다. 엘리자베타 에두아르도브나, 저는 정직한 사람입니다. 집에는 아내가 있단 말입니다. 아내에게는 아이들이 많습니다. 아이들이 다 착합니다. 다들 입에 성냥갑을 물고 있습니다. 거듭 죄송합니다. 엘리자베타 미하일로브나, 저는 집으로 돌아가겠습니다.

이 장면에서 이반의 말은 엘리자베타 밤의 말과 거울 관계에 있다. 하지만 이 거울엔 곡률이 있어서 그의 말은 굴절되어 있다. 앞의 #1, #2에서 본 대로라면 용서나 허락을 구해야 할 사람은 이반 이바노비치가 아니라 엘리자베타 밤이어야 한다. 그런데 그것이 이 장면에는 거꾸로 되어 있다. 이반이 “저를 잊지는 말아주세요”라고 하지만, 바로 앞 장면에서는 이반이 엘리자베타 밤을 물망초라고 불렀다. 그렇다면, 이 이반의 말은 ‘물망초’, 곧 엘리자베타 밤의 복화술이라고도 볼 수 있다. 바로 이반의 입을 통해서 엘리자베타 밤은 현실에서의 기본상황, 즉 자신의 체포상황으로부터 벗어나고자 한다. 만약에 이반 이바노비치가 그녀와 동일한 처지라면 어떤 식으로 호소할까를 상상해 보는 것이다. 때문에 이반과 엘리자베타 밤의 처지가 여기에서는 뒤바뀌어진 다. 엘리자베타 밤이 권력자의 형상으로 등장하는 것이다.

‘이반’(=엘리자베타 밤)은 자신에게 아내와 많은 아이들이 있음을 되풀이 강조하면서 자신이 집에 돌아가도록 해달라고 호소한다. 사람들이 나를 구박하

려고 하지만 나는 결코 범법자가 아니다, 무얼 훔친 적도 없는 정직한 사람이다, 그러니 제발 돌아가게 해달라는 것이다. 여기서 그가 용서를 구하는 대상이 엘리자베타 타라카노브나, 엘리자베타 에두아르도브나, 엘리자베타 미하일로브나 등의 여러 이름으로 불리는 것은 정작 자신의 처지를 호소하고 용서를 구해야 하는 대상, 권력자가 누구인지 알 수 없기 때문일 것이다. 특히 엘리자베타 타라카노브나(‘타라칸’은 바퀴벌레란 뜻)란 이름이 중요한데, 나중에 확인되지만, 언덕 위에 죽음의 집을 지키고 있는 이가 바로 타라카노비치이기 때문이다. 그렇다면 엘리자베타 타라카노브나 역시 부정적인 형상이며 이것은 결코 무고한 엘리자베타 밤과 동일시될 수 없다. 즉 여기서 거꾸로 암시되고 있는 것은 결코 엘리자베타 밤의 유동적 정체성이 아니라 권력(자)의 유동적 정체성이며, 그것의 익명성, 불투명성이다.

‘사실적이고 일상적인 희극’이란 부제의 #4는 아주 단순한 일상을 보여준다. 엘리자베타 밤이 엄마를 졸라서 밖으로 산책을 나가는 일상적인 장면이다. #5 ‘작가의 리듬, 라딕스의 리듬’에서는 어느새 이반과 표트르가 ‘엘리자베타 밤’ 노래를 부르며 그녀를 찾으러 뛰어다니고 있다. 엘리자베타 밤의 상상력에 취해 있던 그들은 약간씩 정신을 차리고 있다. 그녀를 죽이기 위해서 그렇게 찾고 있다는 것만큼은 떠올리고 있는 것이다. 하지만 그들의 동작은 굼뜨며 아직 온전한 기력은 회복하고 있지 못하다. ‘일상적 라딕스’란 부제를 단 #6은 다시 두 체포조와 엘리자베타 밤의 대면이다. 하지만 이들의 관계는 적대적이지 않고 ‘일상적’이다. 같이 수프도 먹고 웃고 떠들며 농담도 한다. 왜냐하면 부제의 라딕스라는 말이 지시하는 대로 이건 ‘현실’이 아니라 극장적 세계, 무대적 세계이기 때문이다. 엘리자베타 밤은 현실에는 있지도 않은 남편 타령을 하고, 표트르와 이반은 장난스레 남편 시늉도 한다. 이어서 ‘라딕스를 배음으로 한 장엄한 멜로드라마’를 부제로 한 #7로 넘어가며, 그것은 다음과 같은 표트르 니콜라예비치의 대사로 시작된다.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: (поднимая руку) Попро как следует вслушаться в мои слова. Я хочу доказать Вам, что всякое несчастье наступает неожиданно. Когда я был еще совсем молодым человеком, я жил в небольшом домике со скрипучей дверью. Я жил один в этом домике. Кроме меня были лишь одни мыши и тараканы. Тараканы всюду бьются, когда наступала ночь, я запирали дверь и тушил лампу. Я спал, не боясь ничего.

ГОЛОС ЗА СЦЕНОЙ: Н и ч е г о!

МАМАША: Ничего!

포르트 니콜라예비치: 제 말 좀 들어보세요. 모든 불행은 예기치 않게 찾아온다고 저는 말하고 싶군요. 제가 아직 젊었을 때, 저는 빼적거리는 문이 달린 작은 집에서 살았습니다. 저 혼자 그 집에서 살았던 거지요. 저 말고는 쥐새끼와 바퀴벌레가 전부였습니다. 바퀴벌레들은 사방에 득실거렸지요. 밤이 되면 저는 문단속을 하고 불을 켜었습니다. 그리곤 잤지요, 아무것도 두려울 게 없었어요.

무대 뒤의 목소리: 없어요!

엄마: 없어요!

여기서 피아노 반주에 맞춰 읊조리는 포르트의 대사도 앞서 이반의 경우처럼 엘리자베타 밤의 복화술로 읽을 수 있다. 그가 말하고자 하는 것은 아무것도 두려울 게 없는 자신의 정직성, 곧 무죄성이다. 그런데도 전혀 “예기치 않게” 불행은 “그러나 가끔씩” 찾아온다. 바로 이어지는 대사에서 포르트와 이반은 엘리자베타 밤의 상상적 무대에서의 분신으로서 서로 겹쳐진다. #7의 마지막 장면을 조금 자세히 보기로 하자.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Правда? Но однажды я просыпаюсь...

ИВАН ИВАНОВИЧ: ... и вижу, дверь открыта, а в дверях стоит какая-то женщина. Я смотрю на нее прямо в упор. Она стоит. Было достаточно светло. Должно быть, дело близилось к утру. Во всяком случае, я видел хорошо ее лицо. Это была вот кто. (Показывает на Елизавету Бам.) Тогда она была похожа...

ВСЕ: На меня!

ИВАН ИВАНОВИЧ: Говорю, чтобы быть.

포르트 니콜라예비치: 정말? 그러나 가끔씩 잠이 깨서...

이반 이바노비치: ...보곤 해요. 문이 열려 있고, 문가에는 웬 여자가 서 있었어요. 그녀를 똑바로 바라보았지요. 그녀는 그냥 서 있었어요. 충분히 환했지요. 아침이 다가오고 있었던 게 분명해요. 어쨌든, 나는 그녀의 얼굴을 분명히 보았어요. 그게 누구였냐면요...

모두들: 나를!

이반 이바노비치: 저는 살아남기 위해 말을 합니다.¹²⁾

12) “존재하기 위해 말을 합니다(Говорю, чтобы быть).”인데, 여기서는 “사느냐, 죽느냐 (To be, or not to be...)”는 햄릿의 대사처럼 생존의 문제가 걸린 걸로 봐서 “살아남기 위해 말을 합니다.”로 옮긴다. 영역은 조금 더 철학적이다. “I speak, therefore I am(나는 말한다, 고로 존재한다).”

대단히 중요한 이 대목 역시 앞에서 보아왔던 대로 엘리자베타 밤이 이반의 목소리로 얘기하는 복화술이다. 따라서 이반과 엘리자베타의 밤의 관계는 전도되어 있다. 그가 어느 날 밤에 본 한 여자(‘엘리자베타 밤’)는 바로 권력자이고 권력의 하수인(체포조)이며, 죽음이다. 그런데 그 ‘죽음’은 도처에 있다. 그 체포/죽음으로부터 벗어나기 위해, 즉 살아남기 위해서 이반은, 즉 엘리자베타 밤은 계속 말을 해야 한다. 즉, 이런 전도된 상상력의 이야기들을 만들어내야만 한다. 결국 “저는 살아남기 위해 말을 합니다”라는 대사는 바로 엘리자베타 밤의 그것이 된다.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Что Вы говорите?

ИВАН ИВАНОВИЧ: Говорю, чтобы быть. Потом, думаю, уже поздно. Она слушает меня. (Все, кроме Елизаветы Бам и Ивана Ивановича уходят.) Я спросил ее, чем она это сделала. Она говорит, что подралась с ним на эспадронах. Дрались честно, но она не виновата, что убила его. Слушай, зачем ты убила Петра Николаевича?

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Ура, я никого не убивала!

ИВАН ИВАНОВИЧ: Взять и зарезать человека! Сколь много в этом коварства! Ура! ты это сделала, а зачем!

엘리자베타 밤: 무슨 말을 하는 거예요?

이반 이바노비치: 저는 살아남기 위해 말을 합니다. 이제 생각인데, 이미 늦었지요. 그녀가 제 말을 듣고 있어요.(엘리자베타 밤과 이반 이바노비치만 남고 모두를 퇴장한다.) 저는 그녀에게 물었지요, 왜 그런 일을 저질렀느냐고. 그녀의 말로는 연습용 사벨을 가지고 싸웠대요. 정직하게 싸운 것이고, 그녀에겐 그를 죽인 죄가 없어요. 생각해봐, 왜 너는 표트르 니콜라예비치를 죽였지?

엘리자베타 밤: 와우, 전 아무도 죽이지 않았어요.

이반 이바노비치: 사람을 잡아서는 칼로 베어 죽였어!. 이 얼마나 간교한 음모냐! 말이야! 와우, 네가 그런 거야, 왜 그랬지?

여기서도 이반 이바노비치의 대사 속에 엘리자베타 밤과 진짜 이반의 목소리가 같이 들어가 있기 때문에 유의할 필요가 있다. 그의 처음 대사에서 부드러운 말투가 갑자기 험악하게 돌변하여 “생각해봐, 왜 너는 표트르 니콜라예비치를 죽였지?”라고 반말로 엘리자베타 밤을 다그치는 부분은 진짜 이반의 말이다. 그 전의 대사는 엘리자베타 밤의 것인데, 역시 여기서도 복화술로 그녀는 자신의 정직성/무고성을 항변하고 있다. 이것은 ‘그녀’란 말을 ‘저’(=엘리

자베타)로 바꿔놓으면 쉽게 이해될 수 있다. 다급한 상황에 처해 있는 그녀로선 살아남기 위해서 전도된 말을 계속 해야만 하는데, 그러나 그러한 노력도 ‘이미 늦었다’는 사실을 그녀는 예감하고 있다.¹³⁾ 이반이 들면 “생각해봐, 왜 너는 표트르 니콜라예비치를 죽였지?”라고 다그치는 부분은 분명 엘리자베타 밤의 상상이 아닌 ‘현실’의 목소리이기 때문이다. 따라서 #7의 이 뒷부분은 그녀에게서 위기의 순간이다. 즉 첫 번째 위기이다(두 번째 위기는 #12에서 나온다). 때문에 #8이 ‘높이의 교체’(부제)를 통해 이 위기를 잠시라도 어떻게든 모면해보려고 하는 것은 자연스럽다. 위기에 몰린 그녀는 이제 아무 말도 하지 못하며, 하지 않는다. 그리고는 자신이 엘리자베타 밤이라는 걸 숨기기 위해 적극적인 변신을 꾀한다. 전도된 말만 가지고는 더 이상 버틸 수 없기 때문이다. #8은 어떻게 시작하는가?

ЕЛИЗАВЕТА БАМ (уходит в сторону и оттуда): Ууууууууу-у-у-у-у.

ИВАН ИВАНОВИЧ: Волчица.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Ууууу-у-у-у-у-у-у-у.

ИВАН ИВАНОВИЧ: Во-о-о-о-о-лчица.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ (дрожит): У-у-у-у-у - черносливы.

ИВАН ИВАНОВИЧ: Пр-р-р-рабабушка.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Ликование!

ИВАН ИВАНОВИЧ: Погублена навеки!

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Вороной конь, а на коне солдат!

ИВАН ИВАНОВИЧ (зажигает спичку): Голубушка Елизавета!

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: (Влезает на стул) Мои плечи, как восходящее солнце!

ИВАН ИВАНОВИЧ (садясь на корточки): Мои ноги, как огурцы!

ЕЛИЗАВЕТА БАМ (влезая выше): Ура! Я ничего не говорила!

ИВАН ИВАНОВИЧ (ложась на пол): Нет, нет, ничего, ничего. Г.г. пшц, пшц

엘리자베타 밤 (구석으로 나가면서): 우우우우우우우우우우우우우-우우우-우우우우-우.

이반 이바노비치: 늑대.

엘리자베타 밤: 우우우우우우우우우우우우우-우우우우-우-우.

이반 이바노비치: 느으으으으으으대.

엘리자베타 밤 (떨면서): 우-우-우-우-우-우-우-자두.

이반 이바노비치: 즈-으-으-응-조-할머니.

13) 엘리자베타 밤이 처한 상황을 죽음과 같은 한계상황으로 이해한다면, ‘이미 늦었다’는 것은 아주 당연한 예감이고 사실 진술이다. 우리가 죽음을 이길 수는 결코 없기 때문이다.

엘리자베타 밤: 이겼다!
이반 이바노비치: 완전히 맛이 갔군!
엘리자베타 밤: 까만 말, 말을 탄 병사!
이반 이바노비치 (성냥불을 켜며): 가여운 엘리자베타!
엘리자베타 밤 (의자에 올라서며): 내 어깨가 떠오르는 태양같아!
이반 이바노비치 (바닥에 웅크리고): 내 다리는 오이 같군.
엘리자베타 밤 (더 높이 올라가며): 만세! 나는 아무것도 말하지 않았어!
이반 이바노비치 (바닥에 드러누우며): 아냐, 아냐, 아무것도. 아무것도 아냐.

자신의 상상계 속에서 엘리자베타 밤이 취한 방법이 일종의 변신이란 건 이미 지적한 것인데, 그녀는 늑대로도 변했다가 증조할머니로도 변한다. 아니 ‘변했다는 시늉’을 한다. 그런데 늑대처럼 ‘우우우’거리는 것이 현실에서라면 어떻게 지각될 수 있을까? 그건 미친 사람의 행동, 혹은 치매에 걸린 노인네의 행동으로밖에 볼 수 없다. “완전히 맛이 갔군!”이란 이반의 대사는 그런 사정을 지적하는 것이다. 그가 켜는 성냥불은 자신이 좌지우지할 수 있는 엘리자베타 밤의 ‘생명’을 상징하는 것인데,¹⁴⁾ 이제 그것이 다해간다고 볼 수 있다. 이 장면에서 엘리자베타 밤은 일단 ‘높이의 교체’를 통해서 뒤기를 모면한다. 그녀는 점점 올라가고 이반은 바닥으로 가라앉기 때문이다. 이어지는 자유로운 환상 속에서 이반은 똑같이 혀짤배기소리를 하면서 엘리자베타 밤의 장단을 맞춘다. 그는 다시금 엘리자베타 밤의 상상력에 취한다.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ [КРИЧИТ]: Дзы калитка! Рубашка! веревка!
ИВАН ИВАНОВИЧ (приподнимаясь): Прибежали два плотника и спрашивают:
 в чем дело?
ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Котлеты! Варвара Семенна!
ИВАН ИВАНОВИЧ (кричит, стиснув зубы): Плясунья на проволо-о-о!
ЕЛИЗАВЕТА БАМ (спрыгивая со стула): Я вся блестящая!
ИВАН ИВАНОВИЧ (бежит вглубь комнаты): Кубатура этой комнаты нами не
 изведена.
엘리자베타 밤 (소리친다): 문이다! 루바슈카다! 밧줄이야!
이반 이바노비치 (일어서며): 두 명의 목수가 뛰어와서는 묻는다: 무슨
 일이야?

14) 이 성냥불(спичка)은 음성적으로 영어의 ‘말(speech)’과 호응한다. 즉, ‘성냥불’은 ‘말’이요 ‘생명’이다.

엘리자베타 밤: 커틀릿! 바르바라 세프나!

이반 이바노비치 (이를 악물며 소리친다): 주-우-우-울 위의 댄서!

엘리자베타 밤 (의자에서 뛰어내리며): 나는 환하게 타오른다!

이반 이바노비치 (방구석으로 뛰어가며): 이 방의 용적은 도대체 켈 수가 없어.

이 장면은 엘리자베타 밤의 상상력이 한껏 고조되어 있는 장면이다. 그녀가 “문이다! 루바슈카다! 밧줄이다!”라고 소리치는 대상은 모두 그녀의 ‘할로’와 관계된 것들이다. 이와 대비되어 아직 정신을 못 차리는 이반은 체포조로서 자신과 표트르의 처지를 엉뚱하게도 두 목수의 애기로 착각한다: “두 명의 목수가 뛰어와서는 묻는다, 무슨 일이야?” 그리고 기세가 오른 엘리자베타 밤은 이젠 먹을 것도 찾는다. 이반 이바노비치가 정신을 차리려고 “이를 악물면서” 하는 말은 그녀의 일시적인 승리가 아직은 위태롭다는 걸 암시한다. 그럼에도 엘리자베타 밤은 잔뜩 기분을 낸다. 자신이 온통 타오른다는 말은 그녀의 생명이 충만하다는 뜻인데, 앞에서 보았듯이 성냥불로 상징되는 그녀의 생명에 비하면 이렇듯 환하게 타오르는 그녀의 형상은 가장 고조된 것임에 틀림없다. 이렇듯 그녀의 ‘미친’ 상상적 공간, 난센스적 세계에서 공간이 깊이를 가지고 굴절되는 것은 당연하다. 이반이 방을 뛰어다니면서 “이 방의 용적은 도대체 재볼 수가 없어”라고 투덜대는 것이 그것이다. 이 공간은 더 깊어져서 아예 교외의 전원 풍경으로 변형된다. 그것이 #9의 공간적 배경이다. #8에서 고조된 분위기는 #9에서도 계속 이어진다. 음성적으로 해체된 이들의 말은 일상적인 세계의 말이 아니다. 그것은 엘리자베타 밤의 상상적 세계의 곡물에 의해 휘어져 있다고 보아야 할 것이다. 전원풍경으로 바뀌자 상상력에 취해 있는 이반은 목동을 찾는다. 그리고 ‘전원 풍경’이란 부제의 #9에서는 모두가 가족적인 분위기 속에서 웅얼거린다. 뒷부분에서 엘리자베타 밤의 형제라도 된 듯한 이반은 엄마에게 콜카를 만난 얘기를 하는데, 그것은 엘리자베타 밤 이야기가 수축·변형된 것이다.

ИВАН ИВАНОВИЧ: Да, да. Встретил, встретил. Смотрю, Колька идет и яблоко несет. Что, говорю, купил? Да, говорит, купил. Потом взял и дальше пошел.

ПАПАША: Скажите пожалуйста ста-а-а-а!

ИВАН ИВАНОВИЧ: Нда. Я его спросил: ты что, яблоки покупал или крал? А он говорит: зачем крал? Покупал. И пошел себе дальше.

이반 이바노비치: 예, 예, 그렇다니까요, 정말로 만났어요. 보니까, 콜카가 사과를 들고 오더라구요. 그래서 물었죠, 너 그거 산 거니? 응, 산 거야, 그러더군요. 그러곤 계속 갔어요.

아빠: 다 말해보오려어어엄!..

이반 이바노비치: 예 그러죠. 그에게 물었어요. 그게 말이야, 너 사과를 산 거니, 훔친 거니? 왜 훔치는데? 그가 말했어요. 다 산 거야. 그러곤 계속 갔어요.

여기서 이반은 어린애의 말투와 어법으로 꼴까를 만나서 사과에 대해 물어본 얘기를 했는데, 꼴카를 엘리자베타 밤으로 대치시키고, “산 거냐, 훔친 거냐?”란 질문을 “죽었냐, 안 죽었냐?”로 바꿔보면, ‘진짜’ 이야기 상황이 어느 정도 무해하게 변형되어 있다는 것을 알 수 있다. 아직은 엘리자베타 밤의 상상력이 힘을 발휘하고 있음을 확인할 수 있는 대목이다. 다음에 이어지는 #11은 부제가 ‘연설’이며 흔히 대중집회에 대한 패러디로 지적되고 있는 조각인데, 이 부분에서 대해서는 무의미한 연설(말)에 대해 만세를 외치는 등장인물을 통해 일상적인 언어의 역학을 패러디하고 있으며, ‘동지’라는 말을 통해 프롤레타리아의 승리를 과장되게 외치던 당시 예술가, 정치가들의 현란한 연설에 대한 현실적 맥락의 풍자가 느껴진다고 보는 견해¹⁵⁾도 있으나, 여기서는 보다 긍정적인 관점에서 보고자 한다. 이 장면에서 자신의 나이와 가족 얘기를 꺼내고 있는 이반 엘리자베타 밤과 적대적인 이반이 아니기 때문이다. 아이들이 물화되어 있고(‘몇 개’) 아빠가 엉뚱하게 여자아이들까지 통칭해서 “모두 사내아이들인가?”란 질문을 던지고는 있지만, 그것은 상상적 공간에서 변형될 것일 따름이다. 또 물화되었다고는 하지만 몇 개라고 세는 것은 아이들의 셈법으로서 그렇게 부정적인 것이 아니다. 오히려 이 장면은 처음 “친구들, 우리가 여기에 다 모였군요. 만세!”란 이반의 말에서 엿볼 수 있듯이, 혁명의 본래적 의미를 되살리려는 엘리자베타 밤의 욕망이 투사된 것이라고 보는 것이 더 타당할 듯하다.

‘현실’에서는 체포조로 등장하고 또 소비에트의 프롤레타리아-권력(혹은 그 하수인)을 상징하는 인물로 등장하는 이반이지만, 이 #11에서 그려지는 이반은 소박하며 겸손하다. 성냥불을 켜며 자신이 서른 여덟 번째 생일을 맞았음을 얘기하고 주변의 사람들이 모두 축하해주며 환호하는 모습, 그리고 서로의 식구들에게 관심을 보여주는 모습은 뒤틀려 그려져 있기는 하지만 분명 긍정

15) 안지영(1996) 「다닐 하림스의 <엘리자베타 밤>」, 서울대학교 석사학위논문, 76쪽.

적이며 아름답다. 하지만 이러한 분위기는 #12에 들어서면서부터 다시 조금씩 어두워진다. #12은 엘리자베타 밤이 무대를 뛰어다니며 “나는 사망에서 부러졌어! 나는 부러졌고, 도망다녀! 나는 부러졌고, 그래서 도망다니는 거야!”라고 외치는 걸로 시작한다. ‘부러졌다’는 것은 그녀에게 들이닥친 상황을 뜻하는 것이겠고, 뛰어다닌다는 것은 그 상황으로부터 벗어나기 위해 안간힘을 쓰고 있는 그녀의 처지를 직접적으로 의미하는 것이겠다. 이런 엘리자베타 밤을 뒤쫓으며 엄마는 “빵을 먹을래?” “수프를 먹을래?” “밀가루를 먹을래?”라고 묻고 아빠는 “고기를 먹을래?”하고 묻는데, 이것은 마구 도망쳐 다니며 상상력의 공간에서 버티고 있는 엘리자베타 밤이 어느 정도 기운이 떨어졌음을, 지쳤음을 암시해준다. 이제 먹을 것이 생각나는 것이다. 이 엄마, 아빠의 말을 일상적인 언어로 번역해서 말하자면, “빵을 먹고 싶어!” “수프를 먹고 싶어!” “고기를 먹고 싶어” “밀가루라도 먹고 싶어!”라는 것이 될 것이다. 여기서 불길한 징조가 나타나는 것은 자연스럽다. 그것은 “안트라クト-카타라クト(АНТРАКТ-КАТАРАКТ)”라는 뜻말이다.

АНТРАКТ-КАТАРАКТ

자칫 무의미해 보이는 뜻말이지만, 글자들의 조합을 가만히 따져보면 바퀴벌레, 타라칸(ТАРАКАН)이 숨어 있다는 걸 알 수 있다. 즉 이것은 타라칸의 아나그램이고, 타라칸은 죽음의 상징이다. 내모난 뜻말 자체도 도상적으로 죽음의 관이나 사형장의 단두대를 연상시킨다. 엘리자베타 밤의 상상적 세계에 불길한 징조가 이미 잠입해 있는 것이고, 이것은 점차 현실화된다. 이어지는 장면을 보자.

ИВАН ИВАНОВИЧ: Брюкву ешь? (Бежит.)

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Баранину ешь?

ПАПАША: Котлеты ешь?

МАМАША: Ой, ноги устали!

ИВАН ИВАНОВИЧ: Ой, руки устали!

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Ой, ножницы устали!

ПАПАША: Ой, пружины устали!

이반 이바노비치: 순무를 먹을래? (뛰어간다)

엘리자베타 밤: 양고기를 먹을래?

아빠: 커튼릿 먹을래?

엄마: 아, 다리 피곤해.

이반 이바노비치: 아, 팔 피곤해.

엘리자베타 밤: 아, 가위 피곤해.

아빠: 아, 용수철 피곤해.

여기서 이반과 아빠, 엄마 모두는 엘리자베타 밤의 상상적 분신들이다. 다리 대신에 ‘가위’가 나오고 ‘용수철’이 나오는 것은 그러한 분신성과 함께 이 장면의 발라간적 성격을 보강해준다. “먹을래?”라는 말은 “먹고 싶어!”란 말로 바꿔 읽어야 한다는 것은 이미 지적한 대로이고, 이제 종횡무진 뛰어다니던 엘리자베타 밤이 피곤해 지친 모습을 우리는 볼 수 있다. 자신의 존재를 지켜내려는 그녀의 싸움이 내리막길로 접어들게 되는 것은 바로 이 #12부터이다. 무대 뒤에서 합창단이 노래를 부르기 시작하는 것도 바로 이때이다. 고대 그리스 비극에서 합창단은 운명의 결정을 예고하는 역할을 하는데, 여기서도 마찬가지이다. 때문에 이 지점에서 엘리자베타 밤의 비극적 결말을 미리 짐작할 수 있다. 멀리 갈 것도 없이 바로 다음에서도 이 점은 확인된다.

МАМАША: На балкон дверь открыта!

ИВАН ИВАНОВИЧ: Хотел бы я подпрыгнуть до четвертого этажа.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Оторвалась и побежала! Оторвалась и ну бежать!

ПАПАША: Караул, моя правая рука и нос такие же штуки, как левая рука и ухо!

엄마: 발코니에 문이 열려 있네.

이반 이바노비치: 4층까지 점프해 올라갈 수 있으면 좋을 텐데.

엘리자베타 밤: 나는 부러졌고 도망 다녔어! 부러졌으니 도망가야지!

아빠: 오른팔과 코가 왼팔과 귀와 똑같네.

발코니에 문이 열려 있다는 것은 더 이상 이 상상력의 공간이 바깥(=현실)으로부터 안전하지 않다는 걸 말해준다. 이반이 정신을 차리고 4층 애기(실제 엘리자베타 밤의 방이 4층에 있을 것이다)를 꺼내는 것도 불길하다. 엘리자베타 밤의 처지가 다시 다급해지는 것이고, 이 #12가 그녀의 두번째 위기 장면인 이유가 된다. 아빠의 대사도 난센스가 아니다. 오른팔과 왼팔이 짝을 맞추고 이젠 코와 귀만 자기 자리를 찾으려 하는 것이다. 사정은 다시 급박해지기 시작하고 합창단은 이별의 노래를 부르기 시작한다.

그리고 #7에서 이반 이바노비치에게 말을 가로채이고(=죽고) 사라졌던 표트르 니콜라에비치가 되돌아와 무대에 등장하면서 #12는 마감되고, #13이 시작된다. 이 조각의 부제는 다시 '라딕스'이다. 표트르와 이반의 대화는 바이올린과 드럼 연주 소리에 맞춰 단속적으로 이루어진다. 의미 있어 보이는 것은 "8분이 모르는 새 지나갔다"라는 표트르의 말이다. 시간에 대한 언급이 등장하는 것은 상상력이 현실에 의해 침범당하고 있다는 걸 뜻한다. #13은 표트르와 이반 둘 만 등장하는 조각인데, 이들은 다시금 결집되어 차츰 기운을 회복한다. '고전적 파토스'란 부제를 달고 있는 #14는 서사적 운문 형식을 취하고 있고, 표트르와 이반 그리고 아빠의 대화로 이루어져 있다. 시작은 이반이 표트르에게 '언덕'에 다녀오지 않았냐고 묻는 것이다. 표트르는 그렇다고 말하면서 그 언덕의 풍경들을 이야기한다. 이 언덕이란 공간은 소비에트의 현실 사회주의의 이상향적인 공간이라고 할 수 있을 텐데, 중요한 것은 거기에 아무도 살지 않는다는 것이다.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Никто в нем не живет

и дверь не растворяет,
в нем только мыши трут ладонями муку,
в нем только лампа светит розмарином
да целый день пустынною сидит
на печке таракан.

ИВАН ИВАНОВИЧ: А кто же лампу зажигает?

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Никто, она горит сама.

표트르 니콜라에비치: 아무도 그곳에 살지 않아,

문도 열리지 않아,
거기엔 쥐들만 발바닥으로 밀가루를 비벼대고 있고,
거기엔 램프만이 로즈메리처럼 빛을 내고 있고,
하루 종일 바퀴벌레가 은둔자처럼 난로 옆에 앉아 있지.

이반 이바노비치: 그럼 누가 램프에 불을 붙이지?

표트르 니콜라에비치: 아무도. 램프는 저 혼자 타올라.

엘리자베타 밤의 상상적 공간 속에서 그려지고 있는 이 사형장 같은 공간은 현실 속의 사회주의에 대한 상징으로 보이는 인간/인민 부재의 공간이다. 거기에는 쥐와 바퀴벌레만이 자리를 지키고 있다. 이 바퀴벌레는 거둬 말하자면, 죽음의 상징이고 소비에트 권력의 상징이다. 램프는 분명 혁명의 횃불로서의 램프이지만, 그것은 더 이상 인민대중의 힘으로 타오르고 빛을 발하는 것이 아니라 자족적인 관성에 의해 지탱되고 있다. 이어서 표트르의 입으로

말해지고 있는 것은 유물론적 자연철학처럼 보인다. 거기서 그는 빛과 파도의 법(закон)을 이야기한다. 그 다음에 이어지는 이반의 대사를 들어보자.

ИВАН ИВАНОВИЧ (зажигая спичку): Теперь я понял,
 понял, понял,
 благодарю и приседаю,
 и как всегда, интересуюсь —
 который час? скажите мне.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Четыре. Ой, пора обедать!

Иван Иванович, пой демте,
 но помните, что завтра ночью
 Елизавета Бам умрет.

이반 이바노비치 (성냥불을 켜며): 이제 난 알았어,
 알았다구, 깨달았다구,
 고마움을 전하고 엎드릴게,
 그리고 항상 관심을 가질 거야 -
 말해줘, 몇 시지?

표트르 니콜라예비치: 4시. 어, 밥먹을 시간이네!
 이반 이바노비치, 가자구,
 하지만 기억해둬, 내일 밤에
 엘리자베타 밤은 죽을 거야.

이반이 성냥불을 켜는 행위는 다시금 체포자로서의 자신의 정체성을 찾아가고 있다는 의미로 이해된다. 그래서 그는 알았다고 말하는 것이다. 시간에 대한 언급은 이미 지적한 대로 현실인식을 뜻한다. 이반과 표트르는 이제 밥을 먹고 기운과 정신을 차린 다음 자신들의 본래 목적인 엘리자베타 밤의 체포에 나설 것이다. #14가 엘리자베타 밤의 세 번째 위기 조각으로 말해질 수 있는 것은 이 때문이다. 이번의 위기는 어떻게 모면할 수 있을까? 그녀는 아빠에게 모든 걸 의지한다. 이반과 표트르 두 사람에게 나타난 아빠는 이들에게 법을 무시하고 엘리자베타 밤을 잊어버리라고 명령한다. 그에 대해서 표트르는 반발하고 이들 간에는 엘리자베타 밤의 생명의 놓고 한판 대결이 벌어진다. 그것이 ‘발라드적 파토스’란 부제를 가진 #15이다. 이 조각은 두 주인공의 싸움을 연극 속의 연극 형식으로 보여준다. ‘뽐뽐’하는 종소리와 함께 이들은 말로써 결투를 하는데, 여기서 보이는 아빠의 형상은 발라드적 기사담에서 공주를 구하려고 전쟁에 임하는 용감한 기사의 그것이다. 그는 “엘리자

베타 밤이여, 오래 살아라, 백 년 천 년을 살아라!”라고 축원하며 싸움에 임하여 결국은 포트를 쓰러뜨린다. 승리 후에 그는 “펜(=깃털)이여, 영광 있으라!”라는 말을 하는데, 그것은 정치권력과 싸움에서 문학의 궁극적인 승리를 희원하는 작가적 바람의 표현으로도 읽힌다. 이 싸움에서 패한 포트는 엘리자베타 밤에게 안녕을 고하면서 이렇게 이야기한다.

일단 이 결투에서 아빠가 이김으로써 엘리자베타 밤은 한숨 돌리게 됐지만, 그녀의 장래는 결코 밝지 않다. 이미 그녀의 예정된 운명을 알리는 종소리(“밤”)부터 결말을 재촉하고 있기도 하다. 그런 의미에서 이어지는 #16의 부제의 ‘벽시계’인 것은 의미심장하다. 이 시계는 점차 그녀의 종말을 재촉하게 될 것이다. 아무튼 엘리자베타 밤은 아빠를 반기지만, 아빠는 힘이 없어 한다. 그는 나무를 하다가 무척 지쳤다고 말한다. #16에 등장하는 이반은 아직 엘리자베타 밤의 통제하에 있지만, 그녀가 시키는 심부름의 내용을 자꾸 엉뚱하게 말함으로써 그녀의 상상력의 힘이 더 이상 예전 같지 않음을 시사한다. 이 #17에서 아빠의 마지막 대사 또한 이젠 대세가 기울어감을 말해준다: “오, 여자들이란 말이야, 도대체 개념이 없어, 여자들의 개념이란 속이 텅 비어있지.” 여자들의 개념이란 이 경우 자신의 체포/죽음을 늦추면서 이제까지 드라마를 진행시켜온 엘리자베타 밤의 상상력이었다. 그것이 이제 바닥을 보이고 있는 것으로 우리는 이해할 수 있을 것이다. 나머지 조각들은 그녀의 불행으로 점철된다.

4. 「엘리자베타 밤」에서의 실재

이미 여러 불길한 징조들을 통해서 엘리자베타 밤의 상상계에 침범해 들어왔던 실재는 이제 그녀의 상상적인 세계를 현실로 소환하게 된다. 예비적으로 먼저 #17에서 엄마는 자신의 아들 포트가 엘리자베타 밤에게 살해됐다고 고발한다. 이반 일리치가 눈에 불을 켜듯이 성냥불을 켜다. 성냥불은 무엇인가를 찾는 행위를 보조하면서 동시에 엘리자베타 밤의 가냘픈 생명을 상징한다. 엘리자베타 밤은 엄마가 미쳤다고 말해보지만 소용없는 일이다. 아빠도 옆에서 손수건을 흔들며 춤이나 추고 있다. 이제 더 이상 그녀를 도와줄 사람이 없다. 그녀의 상상력의 힘도 바닥이 났다. 사실 여기서 사건은 종료된 것

이나 다름없다. 무대 풍경은 다시 방으로 바뀌며 엄마와 아빠는 사라진다. 엘리자베타 밤은 다시금 이 드라마의 출발상황으로 돌아간다. 그 상상세계와 현실세계의 경계를 표시해주는 건 숫자, 혹은 정확한 계산이다.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Они сей час придут, что я наделала!

МАМАША: $3 \times 27 = 81$.

엘리자베타 밤: 그들이 곧 올 거야, 어떡해야 하지.

엄마: $3 \times 27 = 81$

여기서 $3 \times 27 = 81$ 의 세계, 이와 동치인 다른 수식으로 표현하자면 $2 \times 2 = 4$ 의 세계이다. 그것이 거꾸로 말해주는 것은 엘리자베타 밤의 상상적 공간, 그녀의 상상력의 세계가 그와는 다른 알고리즘의 세계였다는 점이다. 다시 말해서 ‘바퀴벌레’와 엘리자베타 밤의 싸움은 현실적 권력과 문학적 상상력의 싸움이었고, 이 싸움에서 결국 패배하는 것은 엘리자베타 밤이다.

이미 앞에서 지적한 대로, #18은 #1의 반복이다. 이 조각에 의해 극의 흐름의 인과적 연관성은 모두 파괴되고 「엘리자베타 밤」 속에서 ‘일상적인 논리를 찾으려는 노력’은 전적으로 무의미한 것이 된다는 견해도 있으나¹⁶⁾ 이는 동의하기 어렵다. 이미 자세하게 읽어온 바대로 #18에서의 반복은 자체로 충분한 논리적 근거를 가지고 있기 때문이다. 이 조각은 ‘사실적이고 건조하며 사무적’이라는 부제를 갖고 있는 것으로서, 즉 범죄자의 체포라는 일종의 공무수행과정을 그리고 있는 조각이다. 그녀는 문을 열어주고 아무도 죽이지 않았다고 항변하지만 결국 그들의 손(권력)에 넘겨진다. 그리하여 그녀의 성냥불 같은 생명은 그걸 끄기 위해 소방수 복장까지 하고 들이닥친 표트르 니콜라예비치와 이반 이바노비치 손에 달려 있게 된다. 그들은 이렇게 말한다.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Именем закона Вы арестованы.

ИВАН ИВАНОВИЧ (зажигая спичку): Следуй те за нами.

표트르 니콜라예비치: 법의 이름으로 당신을 체포한다.

이반 니콜라예비치 (성냥불을 켜며): 우리를 따라오시오.

그리고 마지막 #19는 ‘오페라적 종결’이란 부제를 갖고 있으며, 끌려가는 엘리자베타 밤을 보여준다.

16) 안지영(1996), 80쪽.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Елизавета Бам, спокой но!

ИВАН ИВАНОВИЧ: Смотрите в даль перед собой .

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: А в домике, который на горе, уже горит огонек. Мьши усиками шевелят, шевелят. А на печке таракан тараканович, в рубахе с рыжим воротом и с топором в руках сидит.

표트르 니콜라예비치: 엘리자베타 밤, 조용히 하시오!

이반 이바노비치: 당신 저 앞쪽이나 보시오.

엘리자베타 밤: 언덕 위의 집에는 이미 불이 켜져 있네. 쥐들은 자꾸 수염을 움직거리고 있지. 난로 옆에는 타라칸 타라카노비치가 붉은 것이 달린 셔츠를 입고 양손에는 도끼를 들고 앉아 있네.

바퀴벌레가 의인화된 타라칸 타라카노비치가 상징하는 바는 이미 여러 차례 언급했다. ‘붉은 것’이란 말이 직접적으로 암시하는 바대로 시대적 맥락에서 볼 때, 그것은 소비에트의 권력이다. 도끼를 들고 앉아 있는 죽음의 형상에서 우리는 단적으로 그것의 부정적인 이미지를 읽을 수 있다(작가 하름스가 그 도끼에 희생되는 것은 엘리자베타 밤의 죽음 이후 15년 후이다).

「엘리자베타 밤」을 읽으며 이상에서 주로 다룬 것은 작품의 Wt 속에서 재구성할 수 있는 Wd였다. 이 글에서 시도한 「엘리자베타 밤」 독해는 자신의 체포/죽음을 유예시키고자 하는 엘리자베타 밤/작가의 사투가 무대라는 상상적 공간에서 어떻게 펼쳐지며 결국 어떻게 패배하고 마는가에 초점을 맞춘 것이었다. 한편, G. 로버츠는 「엘리자베타 밤」에 나타난 성(性)정치학에 주목하면서 이러한 패배를 가부장적 세계관의 재현으로 해석하는데,¹⁷⁾ 이것은 남성(체포조)/여성(엘리자베타 밤)이라는 성별화 자체가 권력관계의 산물이자 효과라는 점을 간과하는 것이다. 베일라흐에 따르면, 「엘리자베타 밤」의 기본 플롯은 부분적으로 ‘라덱스’ 극장의 제작자이자 하름스의 친구였던 카츠만(G. N. Katsman)의 체포와 연관된 것으로 하름스의 기록에 따르면 그는 1927년 8월 16일에 체포되었다.¹⁸⁾ 하름스가 이 사건의 무대화를 의도하였더라도

17) Graham Roberts(1996) "Poor Liza: the Sexual Politics of Elizaveta Bam by Daniil Kharmis," *Gender and Russian Literature: New Perspectives*. Rosalind Marsh(ed.), Cambridge University Press.

18) Neil Cornwell(ed.)(1991), p. 212. 물론 이 사건이 창작의 직접적인 동기가 되었는지의 여부는 확인할 수 없다.

피의자에게 남성이 아닌 여성의 성별이 할당되는 것은 그가 권력관계에서 언제나 약자이기 때문이다. 그런 의미에서 「엘리자베타 밤」의 밑바탕을 이루는 것은 성정치학이 아니라 정치학 자체이며, 보다 구체적으로는 ‘적대의 정치학’이라고 해야 할 것이다.

하름스를 포함한 오베리우트들은 세계에 대한 새로운 지각과 사물에 대한 새로운 접근을 예술적 강령으로 주창한 바, 이것은 현실에서 지배 이데올로기와 양립할 수 있는 것이 아니었다. 「엘리자베타 밤」에 나타난 상상계와 상징계(현실) 사이의 간극과 대립은 그러한 양립불가능성이라는 적대, 혹은 적대로서의 실재를 표시한다. 그들의 ‘실재예술’은 그런 의미에서 ‘실재의 예술’로 새롭게 조명될 수 있을 것이다.

참고문헌

- 안지영(1996) 「다닐 하름스의 <엘리자베타 밤>」, 서울대학교 석사학위논문.
- 이은경(2007) 「다닐 하름스의 <엘리자베타 밤>에 나타난 부조리의 시간성과
자음어」, 『노어노문학』. 제19권 제1호, 265-294쪽.
- 홍준기 외(2002) 『라캉의 재탄생』, 창비.
- Мазин, Виктор(2004) *Введение в Лакана* М.
- Мей лах, М.(1987) "О «Елизавете Бам» Даниила Хармса," *Stanford Slavic Studies*. Vol. 1, 163-246.
- Хармс, Даниил(1994) *Даниил Хармс* Том II, М.
- Cornwell, Neil ed.(1991) *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*.
Macmillan.
- Gibian, G.(1971) *Russia's Lost Literature of the Absurd - A Literary
Discovery*. Cornell University Press.
- _____ (1987) *The Man in [with] the Black Coat - Russia's Literature
of the Absurd: Selected Works of Daniil Kharms and Alexander
Vvedensky*. Northwestern University Press.
- Roberts, G.(1994) "Of Words and Worlds: Language Games in *Elizaveta
Bam* by Daniil Kharms," *Slavonic and East European Review*. 72. 1,
pp. 38-59.
- _____ (1996) "Poor Liza: the Sexual Politics of Elizaveta Bam by
Daniil Kharms," *Gender and Russian Literature: New Perspectives*.
Rosalind Marsh(ed.), Cambridge University Press.
- _____ (1997) *The Last Soviet Avant-garde: OBERIU - Fact, Fiction,
Metafiction*. Cambridge University Press.
- Stellman, Jenny(1992) *Aspects of Dramatic Communication: Action, Non-action,
Interaction:(A. P. Cechov, A. Blok, D. Chars)*. Amsterdam and Atlanta,
Rodopi.

Abstract

The Imaginary and the Real in D. Kharms's *Elizaveta Bam*

Lee, Hyun-Woo

D. Kharms's *Elizaveta Bam* has been considered as a "manifesto" of the OBERIU theater, which emphasizes theatrical plot than dramatic one. Although it may seem absurd and nonsense at first sight, the plot in *Elizaveta Bam* has its own logic, which can be viewed as a struggle between the imaginary and the symbolic.

Elizaveta Bam, the heroin in the text is traced by two men for her having killed someone, but insists her being innocent. This is the basic situation in the text, which reminds us of the terror in soviet society. All she can do to demonstrate her innocence is to postpone arrest through her imagination, which basically intends to transform the real situation to harmless play or game.

The real in *Elizaveta Bam* is the antagonism between the imaginary world constructed by its heroin and the reality controlled by the political power, which after all succeeds in arresting her. This plot line in *Elizaveta Bam* shows that "the real art" in Kharms means "the art of the real", manifestation of the impossibility in representing the social antagonism.

논문심사일정

논문투고일:	2007. 10. 15
논문심사일:	2007. 10. 22 ~2007. 11. 20
심사완료일:	2007. 11. 22