올레샤의 문학동화 「세 배불뚝이」의 웃음 연구*

백 용 식**

1. 서론

1924년에 창작되어 1928년 발표된 유리 올레샤(Ю. Олеша)의 「세 배불뚝이(Три Толстяка)」는[1] 소련시대의 대표적인 아동문학으로, 러시아혁명의 모티브를 성공적으로 아동문학화한 작품으로 인정받고 있다.

지배, 착취, 경제적 소외로부터 해방되기 위한 민중의 계급투쟁이 「세 배불뚝이」의 중심 줄거리를 이룬다. 계급적 성격을 대변하는 작품의 공간은 지배자들의 궁전과 민중들의 도시로 구분된다. 공간의 계급적 성격에 상응하게 인물도 민중에 속하는 아르네리(Арнери) 박사, 티불(Тибул), 수옥(Суок), 프로스페로(Просперо) 그리고 이에 대립하는 세 배불뚝이와 신하들 그리고 권력에 기생하는 인물들(무용선생, 서커스단장, 천하장사, 명사수 등)로 구성되어 인물구성의 대립성이 두드러진다. 민중의 봉기와 패배 그리고 궁극적 승리는 작품의 시공간이 자리 잡기 위한 기본틀이 되고, 사건이 발생하는 환경적 조건이 된다. 그러나 슈제트는 민중봉기 자체보다는, 그 과정에서 발생한 중심인물들의 모험적 사건들로 구성된다. 이야기의 중심사건은 아르네리 박사, 티불, 수옥이 협력하여 체포된 혁명지도자 병기공 프로스페로를 구출하고, 이 과정에서 세 배불뚝이의 음모로 헤어졌던 남매 수옥과 투티가 다시 만나게 되는 것으로 구성된다. 이와 같은 「세 배불뚝이」의 모티브와 주제는 민중봉기와 승리로 표현된 계급투쟁과 혁명 그리고 그에 따른 개인들의 운명으로 매우 이념적이고 심각한 성격을 갖는다.

---

* 이 논문은 2006학년도 충북대학교 학술연구지원사업의 연구비지원에 의하여 연구되었음.

** 충북대학교 노어노문학과 교수

1) 올레샤의 「세 배불뚝이」에 관한 일반 정보 및 시학적 특성에 대해서는 백용식(2007)을 참조.

모티브와 주제의 이념성과 심각성에도 불구하고 「세 배불뚝이」에서 묘사된 개별사건들은 오히려 경쾌하고 명랑하다. 바꿔 말하면 계급투쟁과 혁명이란 매우 무겁고 '어른스런' 모티브가 매우 가볍고 '어린이다운' 방식으로 표현되고 있다. 「세 배불뚝이」의 '어린이다움' 혹은 '아동성'은 사건의 희극적 서술, 즉 웃음을 목표로 하는 서술태도에서 가장 두드러지게 나타난다.

웃음과 관련된 여러 요소들, 예를 들면 장난, 유머, 소동, 놀이, 티격태격, 놀려먹기, 골탕 먹이기 등은 아동을 위한 모든 매체에서 자주 발견된다. 이것은 아동수용자들이 희극적인 것을 좋아하며, 아동문화의 생산자들도 이에 대해 충분히 이해하고 있고, 나아가 이것은 아동문화매체가 교육성뿐만 아니라 오락성을 추구한다는 것을 반증한다. 또한 아동이 웃음과 즐거움을 좋아하고, 웃음 친화적이란 것은 아동 자신뿐만 아니라 생산주체인 작가 그리고 연구가들도 동의하는 사실이다(Lypp 1986:440; Czech 2002:862-863).

진지하고 심각한 모티브와 주제에도 불구하고, 「세 배불뚝이」에서는 명랑한 웃음을 주는 사건들이 중요한 구성요소가 된다. 또한 웃음은 단순한 즐거움의 효과를 넘어서, 작품의 사회비판적이며 풍자적인 의도를 반영하기도 한다. 따라서 이 작품의 이해를 위해서는 중요한 기능과 가치인 웃음에 대한 연구도 필요하리라 판단된다. 「세 배불뚝이」의 웃음에 대한 연구는 웃음의 발생을 목표로 하는 희극적 서술 방법과 사례분석 그리고 그것이 갖는 사회문화적 의미를 축제와 풍자의 관점에서 규명한다.

2. 본론

인간은 희극적인 현상에 대해 웃는다.[2] 이때 희극적 현상의 질(質)을 희극성이라 한다. 웃음의 동인인 희극성은 웃음을 인간의 다른 육체적 표현과 구별해주는 독특한 구조를 이룬다.

웃음의 대상으로서 희극적 현상은 순간성과 과정성이란 두 특징을 갖는다. "웃음은 긴장된 기대가 갑자기 무로 변화함으로써 생기는 효과다."(Kant 1963:437) 혹은 "희극적이란 것은 긴장의 뜻밖의 해소이며, 이 해소는 다른 존재영역으로의 예기치 않은 전환의 형태로 나타난다."와(Kayser 1992:381) 같

2) 웃음의 이론에 대해서는 백용식(1999a:131-137)을 참조하라.

은 정의는 웃음이 '갑작스럽게' 발생하며(순간성), 이때 희극적 현상은 변화의 과정을(과정성) 겪게 됨을 보여준다.

변화는 희극적 현상을 변하기 전(전반부)과 변한 후(후반부)로 양분한다. 관찰자는 전반부에는 긴장을 갖고 과정을 관찰한다. 웃음은 전반부에서 후반부로 이행하는 순간 발생하며, 후반부는 웃음을 동반한다(Trautwein 1983:104). 전반부는 논리적, 합리적, 이성적인 내용을 갖고 그러한 점에서 규범적이다. 웃음이 발생하는 후반부에서 전반부의 규범적 내용은 갑자기 비논리적, 비이성적, 비합리적, 즉 비규범적인 것으로 바뀐다. 후반부에 나타나는 규범파괴는 웃음의 발생을 위해 필수적인 조건이 된다.[3)]

그러나 규범이 파괴되는 모든 경우에 웃음이 발생하지는 않는다. 규범파괴는 오히려 위험하고 심각한 상황을 초래할 수도 있다. 따라서 웃음의 발생을 위해서 상황은 규범파괴에도 불구하고 "심각해서는 안 되며, 심각하게 받아들여져서도 안 된다."(Plessner 1982:362) 심각한 소재가 희극적 상황을 위한 재료로 사용되는 경우 그것은 위험하지 않도록 양식화되어야 한다.

전반부를 지배하던 규범이 갑작스럽게 파괴될 때, 그 순간 수용자는 사건의 규범적 전개와 규범파괴 사이에서 동요하게 된다. 갑작스런, 때문에 예기치 않은 규범파괴의 순간은 규범과 반규범이 대립하며 동시에 공존하는 '길항적' 상황이 된다. 사건진행에서 규범파괴가 일어나는 순간을 길항점이라 한다. 이때 수용자는 상황에 대한 합리적 통제력을 상실한다. 이러한 심리적 통제력의 상실은 육체적 통제력의 상실로 발전되고, 웃음은 바로 육체적 통제력의 상실이 몸을 통해 표현된 것이라 할 수 있다(Plessner 1982:328).

문자텍스트를 중심으로 하는 웃음의 연구에서 희극성은 사용된 매체에 따라 크게 언어희극성, 상황희극성, 인물희극성으로 구분된다. 논문에서는 희극적 현상의 구조를 가장 간결하게 제시할 수 있는 언어희극성을 먼저 다루고, 이어서 상황과 인물과 관련된 희극성을 분석하도록 하겠다.

---

3) 규범파괴와 웃음의 발생에 대해서는 Волькенштейн(1969:155)을 보라: "Смешно в человеке несоответствие какого-либо положения или движения, физического или душевного, с тем, что нам представляется нормальным. Смешно нарушение норм здравого смысла или житейского обихода, нарушение норм этических, эстетических или интеллектуальных."

2.1. 언어희극성

언어희극성은 언어를 수단으로 발생한다. 이때 희극적 언어행위는 언어규범을 준수하는 전반부와 언어규범이 파괴되는 후반부로 구성된다. 언어규범의 파괴를 위해 은어, 사투리, 외국어 혼용, 반복, 상투어, 비균형적인 단어 혹은 문장, 의미와 발음을 사용한 말장난 등이 사용된다.

작품의 5장 <흑인과 배추머리>의 앞부분에서 가정부인 가니메드(Ганимед)는 박사와 함께 있는 흑인을 보고 놀라 잡았던 쥐를 놓치고 슬퍼한다. 가니메드의 슬픔을 위로하며 박사는 아침식사로 계란부침을 해 줄 것을 부탁한다.

> Тетушка Ганимед плакала, добавляя слезы вместо соли в яичницу. Они были такие горькие, что даже заменяли перец.
>
> - Хорошо, что много перцу. Очень вкусно! - хвалил негр, уплетая яичницу.(170)[4]
>
> - 가니메드 아주머니는 울며, 눈물을 소금 대신 계란부침에 넣었다. 눈물은 후추를 대신할 정도로 매콤했다.
>
> - 후추가 많아 좋네. 맛 좋다! - 흑인이 계란부침을 먹으며 칭찬했다.

언어와 관련된 규범파괴는 명백하다. 눈물이 소금과 후추를 대체한다는 발상은 비현실적이고 비이성적이며 따라서 비규범적이다. 독자는 아르네리 박사와 가니메드의 대화 중 정상적인 전반부를 읽다가 갑자기 눈물과 소금 그리고 후추가 공존하는 후반부를 경험한다.

이러한 희극적 변화 과정에 나타난 길항성은 다음과 같다.

기호	기표	기의
눈물	액체	짠맛, 아픔, 슬픔(горький)
소금	가루	짠맛
후추	가루	맵고 쏘는 맛(горький перец)

눈물은 소금과 '짠맛'을 공유한다. 따라서 소금이 눈물에 의해 대체되는 경

4) 올레샤의 「세 배불뚝이」에서의 인용은 쪽수만 표기한다.

우, 기표의 갑작스런 변화에도 불구하고, 기의인 '짠맛'은 변화하지 않는다. 즉 변화 이후에도 첫 번째의 콘텍스트(눈물의 짠맛)는 두 번째의 콘텍스트(소금의 짠맛)에서도 여전히 남아있다.[5] 규범파괴 이후에도 소금과 눈물은 '짠맛'을 매개로 길항적 공존을 유지한다.

콘텍스트의 변화에 따른 길항성은 눈물이 후추로 변화할 때도 발생한다. 눈물은 후추가 되고, 변화에도 불구하고 눈물의 기의인 '아프고 슬픈 감정'은 후추의 기의인 '맵고 쏘는 그래서 눈물나게 하는(горький)'에서 유지된다. 즉 눈물과 후추는 기의를 중심으로 공존을 이룬다.

희극적 규범파괴에서 과장은 매우 자주 쓰이는 기법이다. 「세 배불뚝이」에서도 과장을 사용한 언어희극성이 발견된다. 아르네리 박사는 인형을 고칠 수 없다는 사실을 확신한다. 그 때문에 죽을 수도 있다고 가니메드 아주머니에게 말하고, 박사는 세 배불뚝이의 궁전으로 떠난다. 가니메드는 불안과 부정의 의미로 고개를 흔든다.

> Тетушка Ганимед кусала передник и качала головой до тех пор, пока не испугалась, что голова отвалится.(188)
>
> 가니메드 아주머니는 앞치마를 깨물고, 머리가 떨어질까 놀랄 때까지 머리를 흔들었다.

인용은 가니메드 아주머니가 머리를 강하게 흔들었음을 의미한다. 그러나 '머리를 강하게 흔들었다.'는 내용은 인용문에서 "머리가 떨어질까 놀랄 때까지 머리를 흔들었다."로 표현된다. 걱정스럽게 앞치마를 깨물며 머리를 흔든다는 상당히 진지하고 심각한 전반부는 흔들어 머리가 떨어진다는 과장된 표현에 의해 비규범적으로 변한다. 이것은 현실에서는 불가능하고, 단지 과장된 언어적 표현에 의해서만 가능한 것으로, 이 언어 희극적 과정의 규범파괴에는 과장의 원리가 적용되고 있다고 할 수 있다.[6]

베르그송에 따르면 희극적 현상에는 "생명적인 것이 기계적인 것에 의해

---

5) 희극적 과정에서 콘텍스트의 이동과 공존에 대해서는 Lypp(1986:442)를 참조하라.

6) 이와 같이 과장의 원리가 적용된 언어희극성의 예로는 다음과 같은 것이 있다. "- Молчать! - орал начальник конвоя таким страшным голосом, что от крика валились доски, приготовленные для постройки."(150) 고함소리에 판자들이 무너졌다는 서술은 비현실적이며, 이것은 고함소리를 과장되게 서술한 것이다. 역시 과장에 의한 규범파괴의 예라고 할 수 있다.

덮여 있다."(Bergson 1988:33) 즉 기계적인 육체의 태도, 행동 등이 웃음을 일으킨다.[7] 이때 기계적인 것은 인간의 말과 행동이 현실에 적응하지 못할 때 발생한다.

인간은 시간과 공간에 속한 존재다. 시간적 존재로서 인간은 끝없이 변화며, 이때 삶은 회귀하거나 반복되지 않는다. 동시에 공간적 존재로서 인간의 삶은 서로 나란히 연결된 사건 혹은 현상으로 존재하며, 이때 완결된 시스템으로서의 생물은 동시에 두 개의 서로 다른 유기체에 속할 수 없고, 동시에 서로 다른 두 개의 공간에 존재할 수 없다.(Bergson 1988:63) 시공간적 존재로서 인간은 시간의 흐름에 따라 새로운 상황에 적응해야 한다. 적응을 위한 변화에 실패하고, 동일한 행동을 변화된 시공간에서 반복할 경우 기계적이 된다.

반복의 원리를 사용한 언어희극성은 시간적 존재로서의 인간의 언어행위에 나타나는 희극성이라 할 수 있다. 즉 시간의 흐름에도 불구하고 변화 없이 반복되는 단어, 구문, 문장은 웃음의 대상이 된다. 예를 들어, 동물우리에서 벌어진 유쾌한 소동 중에 두 근위병이 부딪혀 하나는 코를 다치고 다른 하나는 박차가 망가진다.

> Кто-то запутался в сабле и упал, разбив нос о чью-то шпору. (...) Гвардеец с разбитым носом и другой гвардеец с разбитой шпорой, а также остальные, раздирая темноту факелами, двинулись против неизвестного врага. (...) И вдруг гвардеец с разбитым носом сказал.(221)
>
> 근위대원들이 욕설을 퍼부었다. 누군가 군도에 걸려 넘어져 박차에 코가 깨졌다. (...) 코가 깨진 근위대원, 박차가 깨진 근위대원 그리고 나머지 근위대원들은 횃불로 어둠을 가르며, 익명의 적을 향해 움직였다. (...) 그리고 갑자기 코가 깨진 근위대원이 말했다.

이 장면에서는 '깨다(разбить)'가 1회 그것의 수동형동사 과거형인 '깨진(разбитый)'이 3회 사용된다. 일반적으로 글쓰기에서 동일한 단어의 반복을 피하는 것을 고려할 때 동일한 종류의 단어가 4회 사용되는 것은, 더구나 'разбитый'가 포함된 동일한 유형의 이미지가 3회 사용되는 것은 의도적인 반복이고, '기계적'이다.

---

7) "육체가 익숙한 메커니즘을 상기시키는 바로 그만큼 기계적 육체의 행동, 몸짓, 움직임은 희극적이다."(Bergson 1988:28)

때로 언어희극성에서 반복은 단어가 아니라, 동일한 유형의 문장 형태로 나타난다.

> Никто мне не должен мешать! Не производите шума. Не стучитетарелками. Не делайте угара. Не сзывайте кур. Не ловите мышей. Никаких яичниц, цветных капуст, мармеладов и валерьяновых капель! Поняли?(185)
>
> 누구도 날 방해해선 안 돼. 시끄럽게 하지 말아요. 접시를 부딪치지도 말고요. 소란도 떨지 말고. 수탉을 불러내지 말아요. 쥐를 잡지도 말고. 계란도, 배추도, 잼도, 쥐 오줌 풀 액도! 알았어요?

가니메드 아주머니에 대한 아르네리의 요구사항은 '방해하지 말라'는 것으로, 인용에서 첫 문장 외의 모든 발화는 내용적으로 이 요구를 반복하는 것에 지나지 않는다.

언어희극성은 불합리한 병렬과 대조를 통해서도 실현된다. 5장 <흑인과 배추머리>에서 서커스단의 명사수인 스페인인은 티불에게 항복을 요구한다.

> Сдавайся! У меня в каждой руке по пистолету. Пистолеты самой лучшей фирмы - "Мошенник и Сын".
>
> 항복하라! 난 두 손에 권총이 있다. 가장 좋은 회사 <사기꾼과 아들>의 권총이야.(179)

그는 가장 좋은 회사의 권총이라고 자랑하지만, 그 회사의 명칭은 <사기꾼과 아들(Мошенник и Сын)>이다. 이때 '가장 좋은 회사'의 긍정적 가치에 대한 합리적 기대는 '사기꾼과 아들'이라는 부정적 명칭에 의해 파괴된다. 이때의 규범파괴는 '좋은 것'과 '나쁜 것'의 병렬과 대조를 통해 실현되며, 이때에는 좋은 것에 나쁜 것을 개입시키는 간섭의 원리뿐만 아니라, 좋은 것을 나쁜 것을 통해 완전히 바꿔버리는 전복의 원리가 적용된다.

이상에서 살펴본 바와 같이 언어희극성은 단어, 발화, 서술과 같은 언어적 요소들을 사용한 희극성으로, 이때 언어규범의 준수와 그것의 파괴가 중심적인 기법이며, 희극적 언어과정에서 규범파괴에 의한 길항성, 즉 두 콘텍스트의 일시적 공존 상태가 발생한다.

2.2. 상황희극성

상황희극성을 위해 필요한 희극적 상황은 둘 이상의 사건 흐름이 서로 중첩될 때[8] 발생한다. 이때 적용되는 희극성 생성의 원리는 간섭이다. 하나의 사건 흐름이 존재하고, 이와는 다른 가치와 내용을 갖는 흐름이 전자의 흐름과 충돌하여 비논리적이고, 기대에 어긋나는 비규범적 상황이 발생한다. 정상적이고 일상적인 상황에 비균형적이고 부적합한 상황이 추가될 때 상황희극성이 발생한다는 견해가 있지만(Metzler 1990:243), 사건의 흐름이 꼭 비정상적일 필요는 없다. 왜냐하면 희극적 상황 발생의 동인은 각 사건흐름의 내용이 아니라, 두 흐름을 조우하게 만드는 우연이기 때문이다. 스티르레(Stierle 1976:262)에 따르면, 상황이 희극성의 중심이 되고, 하나의 희극적 상황으로부터 지속적으로 새로운 상황들이 배태된다. 이때 최초의 희극적 상황을 창조하고, 이미 생성된 희극적 상황으로부터 반복하여 새로운 희극적 상황을 생성하고 운용하는 주체는 우연이다.[9]

계급투쟁의 주제를 다루는 「세 배불뚝이」의 명랑성을 결정하는 것은 주로 희극적 상황이다. 특히 반복하여 등장하는 소동들은 모두 상황희극성을 포함한다. 예를 들어 동물원에서의 동물소동(143), 풍선장사의 모험(150-168), 배불뚝이의 발뒤꿈치와 근위병 엉덩이에 박히는 펜(210-211), 궁전의 동물우리에서의 소동(221-223), 궁궐의 제과실에서의 소동(226-227) 등을 언급할 수 있다.

이 글에서는 대표적인 예로 풍선장사의 모험을 중심으로 상황희극성을 분석하도록 하겠다. <풍선장사의 놀라운 모험>이란 제목의 4장은 바람에 날려 「세 배불뚝이」의 궁전에 떨어진 풍선장사의 모험을 다룬다. 두 사건흐름의 우연적 중첩을 통해 여러 희극적 상황이 생산되는 과정은 다음과 같다.

---

8) "서로 중첩된 여러 행위 혹은 사건들은 희극적이다. 우리들은 이 사건들이 현실적이란 인상을 받는 동시에, 기계적인 요소가 개입되어 있다는 명백한 인상을 받는다."(Bergson 1988:52)

9) 때로 희극적 상황을 만들기 위해 음모와 오해가 사용되기도 한다. 그러나 음모와 오해는 자체의 목적을 갖기 보다는, 희극적 상황의 생성을 위한 도구로 사용될 뿐이며, 기능에서 우연과 구별되지 않는다. 상황희극에서 음모와 오해의 기능에 대해서는 백용식(1999b:113-114)을 참조하라.

상황 (쪽수)	사건의 흐름		생성된 희극적 상황
상황1 (150-151)	제1흐름	풍선장사가 풍선을 판다.	풍선장사가 하늘을 날아간다.
	제2흐름	갑자기 강한 바람이 분다.	
상황2 (151)	제1흐름	풍선장사의 장화 한 짝이 공중에서 떨어진다.	무용선생이 공중에서 떨어진 장화를 뒤집어쓴다.
	제2흐름	무용선생이 아이들에게 아름답게 환호하는 법을 가르친다.	
상황3 (153-154)	제1흐름	풍선장사는 「세 배불뚝이」 궁전으로 떨어지다.	풍선장사는 대형 케이크 속에 떨어진다.
	제2흐름	제과실에서는 민중반란 진압기념 잔치를 준비한다.	
상황4 (154-155)	제1흐름	풍선장사는 풍선을 든 채 케이크 속에 숨어있다.	풍선장사는 케이크와 함께 연회장으로 옮겨진다.
	제2흐름	풍선장사 위에 크림을 부어 케이크를 완성한다.	
상황5 (165-167)	제1흐름	케이크 속의 풍선장사가 다시 제과실로 옮겨지다.	모습이 드러나 풍선장사가 탈출한다.
	제2흐름	케이크를 옮기던 시종이 미끌어 넘어져 케이크 깨진다.	

표에서 알 수 있듯이 각각의 상황은 제1흐름에 제2흐름이 간섭하여 발생한다. 두 흐름의 충돌에는 합리적이고 인과적인 이유가 없으며, 희극적 상황생성의 주체는 우연이다. 독자는 합리적인 기대를 갖고 제1흐름을 관찰한다. 이때 제2흐름의 간섭으로 생성된 예기치 않은, 새로운 상황은 독자에게 비합리적이고 비규범적으로 보이게 된다. 즉 새로운 상황은 규범파괴를 특징으로 한다. 그러나 이 규범파괴는 위험하지 않다. 왜냐하면 우연은 예측할 수 없고, 계산할 수 없지만 그 때문에 필연적이지 않고 교정 가능하며(Martini 1974:20) 비현실적인 풍선장사의 모험은 명랑하고 유쾌한 유희적 정서 속에서 서술되기 때문이다.[10]

10) 프로이트는 웃음 발생과 관련해서 수용자의 심리-생리적인 상태가 중요함을 강조한다. 그 중에서 사람을 웃음으로 끌리게 하는 명랑한 기분, 희극적인 사건에 대한 욕구를 돋우는 '양념'은 바로 풍선장사의 모험의 서술에 나타난 유희적 정서에 해

Башмак закрыл половину лица.
Дети схватились за животы:
- Ха-ха-ха! Ха-ха-ха!

Учитель танцев Раздватрис
Смотрел обыкновенно вниз.
Пищал учитель, точно крыса,
Был у него длиннющий нос,
И вот к носишу Раздватриса
Башмак соломенный прирос!

Так распевали мальчики, сидя на заборе, готовые каждую минут свалиться по ту сторону и улепетнуть.(151-152)
반장화가 얼굴의 절반을 덮었다.
아이들은 배를 움켜쥐었다.
- 하, 하, 하! 하, 하, 하!

무용선생 하나둘셋은
늘 아래를 바라본데요.
선생님은 쥐처럼 찍찍대고,
코는 길어요.
그런데, 보세요, 하나둘셋의 코끝에
짚으로 된 장화가 걸렸답니다.

아이들은 담장 위에 앉아 이렇게 노래하며, 여차하면 담 너머로 뛰어내려 줄행랑을 칠 준비를 하고 있었다.

공중에서 떨어진 반장화를 뒤집어 쓴 무용교사와 아이들의 장난스런 노래는 희극적 상황의 전체적 정서인 명랑성을 잘 드러내고 있다. 또한 표에서 알 수 있듯이 우연은 하나의 상황을 일으키고, 이 상황으로부터 또 다른 상황이 생성된다. 그 결과 풍선장사의 모험 전체는 여러 희극적 상황들로 구성된다. 이러한 희극적 상황의 연쇄는 풍선장사와 관련된 모든 것에 상황희극적 성격을 부여하고, 그의 모험 전체를 희극성이 운동의 중심원리가 되는 "총체적 희극"으로[11] 만든다.

당한다고 할 수 있다(Freud 1989:178-181).

11) 스티를레는 플롯 전체를 상황희극성이 지배하는 보드빌을 총체적 희극(die totale

2.3. 성격희극성

성격희극성은 인물의 성격에서 발생한다. 일반적으로 긍정적 주인공들은 중립적이고(Warning 1976:292) 희극적이지 않은 반면, 희극적 인물들은 부정적이다. 서로 다른 목적과 의도 때문에 이들은 긍정적인 인물 혹은 다른 희극적 인물들과 갈등을 일으키지만, 그들의 행위는 실패로 끝난다. 그러나 부정적 인물의 실패가 늘 희극적인 것은 아니다. 이를 위해서 인물과 그의 행위는 길항적 성격을 획득해야 한다.

길항성은 인물의 비규범적이고 과장된 외모, 제스처, 표정, 행동양식에서뿐만 아니라,[12] 인물과 그의 행동의 본질과 현상 사이의 모순 속에 존재한다. 이때 모순은 그의 역사-사회적인 상황 속에서 구체적인 내용을 획득하고(Baum 1975:216), 희극적 인물은 개인이지만, 동시대의 행위양식 속에 표현된 일반적인 것을 보여준다(Baum 1975:219).

인물의 성격과 관련된 희극성은 인물의 외적인 요소와 내적 모순 모두로부터 발생할 수 있으며, 이 둘은 서로 결합되기도 한다. 궁전의 동물우리 소동 장면에 등장하는 동물학자의 경우는 인물의 외적인 특성에서 비롯된 성격희극성이 지배적이다. 동물우리에서 벌어진 소동 때문에 모습을 드러낸 동물학자는 근위대원들과 전혀 어울리지 않는 모습이다. 그는 색깔 있는 잠옷을 입고, 야간용 실내화를 신고, 머리에서 벗겨진 취침용 실내모의 줄은 바닥까지 드리워져 있고, 코 위에는 반짝이는 빈대가 앉아있다. 그는 섬세하고 감미로운 음성으로 앵무새를 부른다. 앵무새를 찾으러 나무 위로 올라간 그는 이상한 물체를 보고 떨어지다 잠옷이 나뭇가지에 걸려 공중에 매달린다.

> О, если бы другие ученые увидели теперь своего почтенного собрата в таком виде, то, конечно, они отвернулись бы из уважения к его лысине и знаниям! Уж слишком неприлично задрался его халат.(223)

아, 다른 학자들이 지금 친애하는 동료의 이런 모습을 보았다면, 그들은

Komödie)으로 정의하였다. "희극성 자체가 운동원리가 되게 함으로서, 희극적 동기의 고립화를 제거하려는 경향이 보드빌의 특성이 된다. 보드빌의 이상은 총체적 희극이다."(Stierle 1976:262)

12) 예를 들어 지나치게 큰 코, 뚱뚱이와 홀쭉이, 지나치게 짧거나 긴 옷, 지나치게 어눌하고 서툰 말과 행동 등이 이에 속한다.

그의 대머리와 학식에 대한 존경 때문에 얼굴을 돌렸을 것이다! 그의 잠옷은 지나치게 민망할 정도로 벗겨져 올라가고 말았다.

동물원장의 외모와 행동은 선명한 이미지를 이루며 독자의 눈앞에 펼쳐지고, 그의 우스꽝스런 외모와 행동에는 화자의 희극적 의도가 관철되고 있다. 이러한 사실은 화자 스스로가 이 작은 노인은 "덩친 큰 근위대원들, 밝게 타오르는 횃불과 동물들의 울부짖음 사이에서 즐거운 볼거리를 연출하였다.(222)"라고 묘사함으로써 명백해진다.

그림에서 보는 것처럼, 세 배불뚝이는 비슷하게 생긴 뚱뚱보들이다. 세상에 뚱뚱한 사람은 많지만, 비슷하게 뚱뚱한 세 사람이 동시에 눈앞에 있는 것은 일상적인 현상은 아니다. 비규범적 현상으로서 세 배불뚝이의 외모에는 반복의 희극적 원리가 적용된다.[13] 또한 그들의 행동에는 유희적 과장이 표현된다. 운동 뒤에 땀을 흘려 "루바쉬까가 등에 달라붙어, 등은 바람을 품은 돛과 비슷하고"(209) 한 배불뚝이는 공에 맞아, 눈에는 "아름답지 않은 장미 혹은 아름다운 개구리 형태의"(209-210) 멍이 들었다. 외모만을 볼 때 그들은 권력자라기보다는 오히려 광대처럼 보인다.

그러나 동시에 이들은 자신의 본질을 스스로 폭로하기를 주저하지 않는다. 체포된 민중지도자 프로스페로에게 자신들의 절대 권력과 부를 과시하고, 프로스페로와 민중들의 목을 자르겠다고 공언하고(158-159), 후에 인형으로 밝혀지지만 수옥의 처형을 집행하는 잔인성을 보인다(242-243).

세 배불뚝이의 성격은 변화하지 않고, 이중성을 보이지도 않는다. 즉 그들은 자신들의 본성을 도덕으로 위장하지 않고, 그것을 위해 거짓말을 하지도 않는다. 그들에게는 성격의 본질과 현상 사이의 모순이 드러나지 않는다. 대신 그들의 성격희극성은 외모와 과장된 말과 행동에서 비롯된다고 할 수 있

13) 프로프는 '닮음의 희극성(комизм сходства)'이란 개념을 사용하고 있지만(Пропп 2006:44), 내용은 베르그송의 반복원리에 따른 희극성과 다르지 않다.

다.

그들은 희극적인 외모와 행동을 보이는 희극적인 동시에 부정적인 인물로 묘사되고, 프로스페로, 투티, 수옥과 같은 긍정적 인물들과의 대립에서 패배한다. 이들의 패배와 정의의 승리는 세 배불뚝이의 전횡과 위험성을 제거하는 안전장치와 같은 것으로, 이야기 전체에 명랑한 정서를 유지할 수 있게 한다.

동물학자 혹은 세 배불뚝이와 달리 무용선생은 희극적 외모와 행동뿐만 아니라, 본질과 현상의 모순을 갖는 희극적 인물이다.

> По улице в это время проходил учитель танцев. Он казался очень изящным. Он был длинный, с маленькой круглой головой, с тонкими ножками похожий не то на скрипку, не то на кузнечика. Его деликатный слух, привыкший к печальному голосу флейты и нежным словам танцоров, не мог вынести громких, веселых криков детворы.
>
> - Перестаньте кричать! - рассердился он. - Разве можно так громко кричать! Выражать восторг нужно красивыми, мелодичными фразами... Ну, например...
>
> Он стал в позу, но не успел привести примера. Как и всякий учитель танцев, он имел привычку смотреть главным образом вниз, под ноги. Увы! Он не увидел того, что делалось наверху.
>
> Башмак продавца свалился ему на голову. Головка у него была маленькая, и большой соломенный башмак пришелся на нее как шляпа.(151)
>
> 이때 거리를 따라 무용선생이 지나갔다. 그는 아주 우아해 보였다. 그는 길었고, 동그란 머리통은 작고, 다리는 길어 바이올린을 닮은 것 같기도 하고 귀뚜라미를 닮은 것 같기도 했다. 플루트의 애절한 소리와 무용수들의 상냥한 말에 익숙한 그의 정교한 청각은 어린이들의 크고 즐거운 외침을 견딜 수 없었다.
>
> - 소리 좀 그만질러! - 그는 화를 냈다. - 어떻게 그런 큰 소리를 지르니! 환호하려면 아름답고 낭랑한 표현을 써야지... 자, 예를 들면...
>
> 그는 자세를 잡았지만 예를 들 수는 없었다. 모든 무용선생처럼 그도 주로 발 아래쪽을 응시하는 습관을 갖고 있었던 것이다! 아! 그는 위에서 일어나는 것을 볼 수 없었다.
>
> 풍선장사의 장화가 그의 머리 위로 떨어졌다. 그의 머리는 작았고 그래서 커다란 밀짚 장화는 모자처럼 머리에 꼭 맞았다.

화자는 "우아해 보였다"라고 하지만 이어지는 외모 묘사는 희극적이다. 더구나 화자는 그의 외모를 바이올린과 귀뚜라미 중 어느 것에 비교할까 망설

임으로써 무용선생에 대한 이중적 태도를 드러낸다. 칭찬하는 듯 은근히 조롱한다는 점에서 화자의 어투는 아이러니다. 더구나 아래쪽만을 쳐다보는 무용선생의 습관은 우습기도 하거니와, 그 때문에 장화를 뒤집어쓰는 봉변을 당하는 장면에서 우아함은 완전히 사라지고, 무용선생은 조롱의 대상으로 전락한다. 겉으로 드러난 현상으로서 무용선생의 우아함은 내면의 본질인 돈에 대한 욕심과 모순관계에 놓인다.

> "В самом деле, - рассуждал он, - какая мне польза от бедняков? Разве они учатся танцевать? Они всегда заняты работой и никогда не имеют денег. То ли дело богатые купцы, богатые франты и дамы! У них всегда много денег, и они никогда ничего не делают."(230)
>
> "사실 - 그는 따져 보았다. - 가난뱅이들에게서 얻을 수 있는 이익이 뭐야? 그들이 춤을 배운다고? 그들은 늘 일만하고 돈은 하나도 없어. 부자상인, 부자 신사 숙녀들은 좋지! 언제나 돈이 많잖아. 그들은 절대 아무 것도 하지 않거든."

무용선생의 돈에 대한 집착은 노골적이다. 겉으로 드러난 예술가로서의 우아함은 그의 내면에서는 돈 욕심과 연결되어 있다. 무용선생은 현상과 본질이 다른 이중적 성격을 갖는다. 무용선생과 관련된 웃음들은 외모와 행동뿐만 아니라 성격의 모순에서 비롯되며, 자신의 말과 행동으로 자신의 정체를 드러내는 무용선생은 풍자의 대상으로 발전한다.

2.4. 축제성과 풍자

바흐틴의 축제이론을 아동문학의 웃음에 적용시킨 린에 따르면, "일반적으로 아동문학의 희극성은 축제적 특징을 갖는다."(Lynn 1986:447) 이 축제성은 중세의 민중적 웃음문화의 유산에서 유래한 미학적 개념 "그로테스크 리얼리즘"을 통해 실현되며, 이때 핵심적인 것은 물질-육체적 원리다.[14] "그로테스

---

14) "그로테스크 리얼리즘에서 물질-육체적 원리(материально-телесное начало)는(즉 민중적 웃음문화의 이미지 체계 속에서) 전민중적, 축제적, 유토피아적 양상 속에서 제시된다. 희극적인 것, 사회적인 것, 육체적인 것은 분할할 수 없는 살아있는 전체로서, 분할할 수 없는 통일성 속에서 제시된다. 이 전체는 유쾌하고 자비롭다."(바흐틴 2001:47)

크 리얼리즘의 주도적 특성은 격하시키는 것, 즉 고상하고 정신적이며 이상적이고 추상적인 모든 것을 물질-육체적 차원으로, 불가분의 통일체인 대지와 육체의 차원으로 이행시키는 것에 있다."(바흐틴 2001:48) 격하는 '상부'를 '하부'로 변화시키는 것을 의미하며, 이때 지형학적 의미를 갖는 '상부'는 천상을, '하부'는 대지를 의미하고, 이것은 상하부의 지형학적 기호를 통해 다음과 같이 표현된다.

> 여기서 격하는 대지에 가까워지는 것이며, 흡수이자 동시에 탄생의 원리인 대지에 관여하는 것이다. 격하되면서 매장되고, 동시에 씨를 뿌리며, 보다 훌륭하게 다시금 탄생하기 위하여 죽는 것이다. 격하는 또한 육체의 저속한 부분의 생활, 배와 생식기관의 생활, 따라서 성교와 수태, 임신과 출산, 포식과 배설 같은 행위에 관여하는 것을 의미한다. 격하는 새로운 탄생을 위해 육체의 무덤을 파는 것이다. 그러므로 격하는 파괴적이며 부정적인 의미를 지니고 있을 뿐만 아니라, 긍정적이며 재생적인 의미도 지니게 된다.(바흐틴 2001, 48)

「배불뚝이」의 웃음 분석과 관련해서 격하는 세 가지 특징을 갖는다.

1. 물질적-육체적 차원으로의 격하 혹은 이행은 성교와 수태, 임신과 출산, 성장, 먹고 마시기(포식), 배설과 관련된다. 이때 성교와 수태, 임신과 출산을 제외한 성장, 포식, 먹고 마시기, 배설은 유년기의 중심 사안이 되며(Lynn 1986, 447), 이들은 아동문학의 웃음에서 지배적인 모티브라 할 수 있다.

2. <상부>에서 <하부>로의 격하에는 유쾌한 상대성이, 전도된 세계가 실현된다.(바흐틴 2001:34)

3. 격하는 파괴적이며 부정적인 의미뿐만 아니라, 긍정적이며 재생적인 의미를 갖는다. 실제로 중세의 웃음은 자신을 포함한 전체의 갱신을 지향했고,(바흐틴 2001:36) 비공식 문화로서 축제의 웃음은 엄숙한 공식문화에 의해 일시적으로 합법화되었다.(바흐틴 2001:138) 축제적 웃음의 상대화와 세계의 전도는 공식문화와 체제의 완전한 폐지가 아니라, 오히려 재생과 갱생을 통한 보존과 유지를 지향했다.

이 세 가지 특징은 「세 배불뚝이」에서 다음과 같이 실현된다.

첫째로, 물질-육체적 원리와 관련해서 「세 배불뚝이」에서 가장 두드러지는 것은 먹고 마시기의 모티브다. 바람에 날려 궁전 제과실로 떨어진 풍선장사에 대한 서술은 '음식'의 향연이다. 처음에 시끄러운 소리에 새집에 떨어진 것으

로 착각한 풍선장사는 "즙으로 흘러 넘쳐 떨어지고 으깨진"(153) 열대과일로 가득한 과일상점에 있다고 생각한다. "달콤하고 머리를 아찔하게 만드는 향기가 코를 찌른다."(154) 그는 곧 제과실의 대형 케이크 속으로 떨어진 것을 깨닫는다. "그는 초콜릿, 오렌지, 석류, 크림, 과일절임, 설탕, 잼 속에, 향기롭고 다채로운 왕국의 명령자처럼 왕좌에 앉아있다. 케이크가 왕좌였다."(154) 제과실장은 풍선장사가 앉은 채로 케이크를 만들기로 결정하고, 풍선장사에게 크림을 칠한다. 그러자 풍선장사는 변신한다. "시인은 이제 그를 흰 눈 같은 깃털의 백조로, 정원사는 대리석 조상으로, 세탁부는 비누거품 덩이로, 개구쟁이들은 눈사람으로 생각할 수 있었다."(155) 제과실장은 다시 그 위에 과일절임을 덮는다. "모든 종류의, 모든 유형의, 모든 형태의 과일절임이 등장했다. 매콤한, 바닐라향의, 걸쭉한, 삼각형의, 별모양의, 동그란, 반달모양의, 장미꽃모양의 과일절임들."(155)

케이크와 크림 그리고 그것을 장식하는 과일절임 등 온갖 먹을거리로 가득한 제과실은 구전동화 속 과자왕국의 현대적 실현이라 할 수 있다. 식재료 명사형과 그것의 맛을 표현하는 형용사들이 범람하는 제과실 풍경묘사는 음식의 축제이고 유년기의 이상이기도 하다. 더구나 이 과정에서 풍선장사를 도취하게 만드는 미각, 촉각, 후각과 더불어 소음의 향연은 그 자체가 아동친화적일뿐만 아니라, 아동문학에 실현된 먹고 마시기의 모티브라 할 수 있다.

동화속의 제과실에서 음식은 일상생활의 부엌에서와는 다른 방식으로 다루어진다. 청결, 정확한 양과 조리순서의 규범성은 사라지고, 비규범성(사람과 음식의 혼합, 양과 순서의 즉흥성)이 지배하게 된다. 요리의 규범성이 실종된 자리에 유희성이 자리 잡는다. 그 결과 케이크를 먹기 전에 이미 케이크 제작은 그 자체가 축제적 놀이로 발전한다. 이 모티브는 다음 단계에서 강화된다. 세 뚱뚱보는 다른 모든 사람 보다 더 많이 먹을 뿐만 아니라, 심지어 한 뚱뚱보는 네프킨을 씹어 먹고, 나아가 세 번째 뚱뚱보의 만두 같은 귀를 씹으려 한다.(156) 물질-육체적 원리가 행위로 발전한다.

또한 주목해야 할 것은 풍선장사의 변신이다. 그는 인간에서 케이크로 변신하고, 그것은 다시 화자의 서술 속에서 시인의 백조, 정원사의 조각, 세탁부의 비누거품, 개구쟁이의 눈사람으로(155), 혹은 파티참석자들의 말을 통해 우스꽝스런 허수아비, 사탕, 샴페인으로(160) 변신한다. 그의 변신에는 모든 것을 격하시키고 변형하는 물질-육체성의 원리를 발견할 수 있다. 동시에 <풍선장사에서 케이크로의 변신>은 규범파괴를, 동시에 <케이크 속의 풍선장사>는

양립 불가능한 것들의 공존 혹은 변하기 전의 텍스트가 변한 후의 텍스트에 존재하는 길항성을 보인다. 이러한 점에서 풍선장사의 변신은 희극적 상황의 과정성을 그대로 보여준다고 할 수 있다. 전체적으로 풍선장사를 둘러싼 에피소드에는 그로테스크 리얼리즘의 물질-육체적 원리와 웃음을 위한 희극적 규범파괴가 실현된다.

둘째로, 권력의 패러디로서의 세 배불뚝이의 형상과 행동에는 상부가 하부로 대체되는 희극적 전도가 이미 암시된다. 작품에서 전도된 세계는 티불과 서커스 단원들과의 소동에서 가장 분명하게 나타난다. 세 배불뚝이는 민중봉기자들의 처형으로부터 시민들의 관심을 돌리기 위해 서커스단을 매수하여 공연을 펼친다. 이때 흑인으로 변장한 티불은 천하장사를 꾸짖고 자신의 정체를 밝힌다. 이에 서커스 단장, 스페인 명사수, 천하장사는 티불을 체포하기 위해 쫓지만 결국 실패하고, 오히려 자신들이 개에게 쫓기는 신세가 된다.

> Все трое обратились в бегство. (...) Три приятеля скатились под зеленый откос. Лапитуп прыгал на одной ноге, держась за укушенную толстую икру, директор влез на дерево и висел на нем с видом совы, а испанец, мотая головой, торчавшей из бумажного круга, отстреливался от собаки, попадая всякий раз в огородное чучело.
>
> Собака стояла над откосом и, по-видимому, не хотела нападать снова. Вполне удовлетворенная вкусом Лапитуповой икры, она виляла хвостом и широко улыбалась, свесив розовый блестящий язык.(181)
>
> 셋 모두 도망치기 시작하였다. (...) 세 친구들은 초록 비탈로 굴러 떨어졌다. 라피투프는 물어뜯긴 두툼한 만두를 들고 한발로 뛰었다. 단장은 나무 위로 기어 올라가 부엉이 모양으로 매달렸다. 스페인인은 종이 원판 위로 솟은 머리를 흔들며 개를 향해 총을 쏘았지만, 매번 빗나가 채소밭 허수아비에 맞았다.
>
> 개는 비탈 위에 섰다. 다시 공격하고 싶지 않아 보였다. 라피투프의 고기만두 맛에 만족한 개는 꼬리를 흔들며, 빛나는 분홍 색 혀를 늘어뜨리고 크게 미소 지었다.

여러 희극적인 소동이 포함된 에피소드는 '쫓는 자가 쫓긴다'는 전형적인 전도된 세계를 보여준다.

셋째로, 억압적인 공식문화로부터의 일시적 해방 그리고 재생과 갱신을 추구하는 축제는 "연기자와 관객 사이의 구분을 알지 못하며," "관조되는 것이 아니라 그 속에서 모든 사람들이 살고 있는 것이며, 그 때문에 이념적으로는

전 민중적이 되는 것이다. 카니발이 진행되는 동안에는 카니발적 삶 이외에는, 다른 어느 누구를 위한 삶도 존재하지 않는다."(바흐틴 2001:28) 축제의 구경거리에는 주체와 객체의 구분이 제거되고, 구경거리의 생산자와 소비자는 하나가 되고, 생산자는 축제의 광장, 삶 그리고 민중 속에 속한다. 이러한 이유로 축제는 풍자와 구분된다. "순수한 풍자작가는 자기 자신을 조소당하는 현상 외부에 위치시킴으로써, 자신을 그 현상과 대비시킨다."(바흐틴 2001:36)

축제와 풍자의 차이는 주체와 객체 사이의 관계와 위치의 차이에서 비롯되고, 「세 배불뚝이」에서 축제성은 풍자적 의도에 의해 상대화된다. 특히 축제성은 풍자의도를 갖는 화자의 개입과 풍자적 서술양식에 의해 약화된다. 조소당하는 현상 외부에 위치한 화자는 풍자 의도를 감추지 않으며, 그것은 세 배불뚝이의 형상에서 어렵지 않게 감지되며, 매수된 서커스단의 공연에 대한 서술에서도 확인된다.[15]

풍자적 의도를 갖는 화자의 역할은 무용선생을 통한 풍자에서 가장 분명하게 드러난다. 「세 배불뚝이」에서 무용선생은 희극적 이미지가 매우 강한 인물로, 그의 외모와 행동 모두가 웃음의 대상이다. 그의 부정적 성격에도 불구하고, 웃음의 대상으로서 무용선생은 풍자의 대상이 되기 어려운 면이 있다. 왜냐하면 합리적이고 진지한 것이 부정적인 것을 배척하지만, 웃음은 부정적인 것도 현실에 속한 것임을, 나아가 그것이 삶 속에 존재할 권리를 인정하는 경향을 갖기 때문이다.(Ritter 1989:76) 웃음의 "부정의 긍정(Positivierung von Negativität)"의(Warning 1976:325) 기능은 무용선생에 대한 웃음이 그의 존재를 부정하기 보다는 긍정하게 만들 개연성이 매우 높다.

또한 풍자는 "위협적인 현실과의 언어를 통한 대결이며, 독자 역시 그 대결에 끌어 들여져야 한다."(Gaier 1967:350) 그러나 작가는 위협적인 현실을 직접 공격하지 않고, 풍자대상을 통해 간접적으로 공격한다. 풍자텍스트의 간접성은 성공적인 풍자효과를 위해 독자가 풍자대상(예: 무용선생)을 통해 위협적 현실(예: 돈이 지배하는 현실)을 역으로 해석할 것을 요구한다. 이러한 역해석 작업은 상당한 지적 능력과 활동을 요구한다.

이 두 가지 요소는 - 웃음의 긍정화 기능과 역해석 - 아동독자들에게서 풍자효과를 이끌어내는 것을 어렵게 만든다. 왜냐하면 아동에게서 웃음의 긍정

15) 반란자들에 대한 처형을 기쁜 일이라 선전하는 광대에게 한 기술자는 이렇게 말한다. "나쁜 놈! 그는 세 배불뚝이에게 매수되었어! 그는 우리의 자유를 위해 죽음을 무릅쓴 사람들을 돈을 받고 비방하고 있다!"(173)

화 기능은 성인에게서보다 강하게 발생하고, 지적활동을 요구하는 성공적인 역해석은 인지능력이 취약한 아동들에게 기대하기 어려울 수 있기 때문이다.

이 문제를 해결하기 위해 작가는 아동적합성의 강화를 전략으로 택한다. 아동적합성은 텍스트의 질이 아동에게 적합한가의 문제에 관한 개념으로, 이때 아동독자의 언어, 인식, 문학적 이해능력과 관심과 욕구가 관찰대상이 된다.(Ewers 2000:200) 아동적합성의 강화를 위해 화자는 「세 배불뚝이」의 풍자에서 직접적인 방식으로 무용선생을 부정적 성격을 폭로한다.

> Раздватрис был доволен, что его вызвали во дворец. Он любил Трех Толстяков за то, что их любили сыновья и дочери не менее толстых богачей. Чем был богаче богач, тем больше он нравился Раздватрису. (...)
> Как видите, Раздватрис был не глуп по-своему, но по-нашему - глуп. (230-231)
> 하나둘셋은 자신을 궁전으로 불러줘서 기분이 좋았다. 그는 세 배불뚝이를 사랑했다. 왜냐하면 그 못지않게 뚱뚱한 부자들의 아들딸들이 세 배불뚝이를 사랑했기 때문이었다. 부자가 부자일수록 부자는 더 하나둘셋의 마음에 들었다. (...)
> 여러분이 알 수 있듯이, 하나둘셋은 자기 쪽에서 보면 어리석지 않지만, 우리 쪽에서 보면 어리석다.

인용에서 화자는 자신과 무용선생과의 대립관계를 명시적으로 만들고, 무용선생의 어리석음을 아동독자들에게 직접 설명한다. 이로써 화자는 풍자의 대상이 속한 영역 외부에 분명하게 자리 잡고, 서정적 일탈을 통해 무용선생이 자신과 아동독자들에 대해 적대적임을 명시적으로 선언한다. 이러한 방식은 아동독자의 독자적 판단 기회를 줄이지만, 반면에 아동의 인식과정에 개입하여 작가의 풍자의도가 성공적으로 실현될 수 있게 만든다. 또한 어른문학에서 이러한 방식은 작가의 예술적 능력 부족으로 평가될 수도 있지만, 아동문학에서는 아동적합성이란 관점에서 허용되고 효과적일 수 있다.

그러나 작가의 풍자의도와 그것의 실현을 위한 화자의 적극적 개입은 주체로서의 화자와 객체로서의 풍자대상 사이의 대립을 강화한다.[16] 이것은 아동

---

16) 사모루코바는 「세 배불뚝이」에서 올레샤가 혁명의 카니발적 모델을 창조했다고 주장한다. 그러나 그는 자신의 모델에 적합한 것만을 작품 속에서 보고 있는 듯하다. 그는 풍자적 의도와 이에 따른 주체와 객체의 분리를 간과한다. 그는 "화자는 다양한 관점에서 세계를 관찰하기 위해 자주 축제의 인물 마스크를 쓴다. 그런데 모든

문학에 적합한 방식으로 이루어지고 있지만, 주체와 객체의 분리는 축제성을 약화시키는 결과를 낳았다.

이 작품이 창작되고 출판된 1920년대의 소련정권은 혁명을 통해 정치권력을 장악했지만, 사회문화 분야에서 여전히 구세대의 유산과 싸워야 했고, 동시에 새로운 사회를 건설해야 했으며, 이를 위해 새로운 세대를 새로운 시대정신 속에서 사회화해야 했다.[17] 특히 과거 유산의 청산에서 웃음은 매우 유용했다.

> Das moderne *ancien régime* ist nur mehr der *Komödiant* einer Weltordnung, deren *wirkliche Helden* gestorben sind. Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre *Komödie*. Die Götter Griechenlands, die schon einmal tragisch zu Tode verwundet waren im gefesselten Prometheus des Aescylus mußten noch einmal komisch sterben in den Gesprächen Lucians. Warum dieser Gang der Geschichte! Damit die Menschheit *heiter* von ihrer Vergangenheit scheide.(Marx 1982, 174)
>
> 근대적 *구제도*는 *진짜 주인공*이 죽어버린 세계질서의 *희극배우*일 뿐이다. 역사는 철저하며, 낡은 인물을 무덤으로 데려갈 때, 여러 단계를 거친다. 세계사적 인물의 마지막 단계는 인물에 대한 *희극*이다. 이미 아이스킬로스의 묶여있는 프로메테우스에서 비극적으로 치명상을 입은 그리스의 신들은 루키아노스의 대화에서 다시 한 번 희극적으로 사망해야 했다. 왜 역사는 이런 과정을 갖는가! 인류가 *즐겁게* 과거와 작별하기 위해서다.(강조-마르크스)

'과거와의 즐거운 작별'로 요약되는 희극에 대한 마르크스적 이해는 올레샤의 「세 배불뚝이」에도 적용될 수 있을 것이다. 작품은 낡은 시대와 새로운 시

작가의 말은 본질상 동일하다. 즉, 이것은 군중과 함께 유희하며 축제적 군중 속에서 유래한, 즐거운 몽상가의 말이고, 개인적 '나'와 분리되지 않은, 개인적 나와 일체가 되고 조화된 '축제적 우리'이다."(Саморукова 1990:8)라고 하였다. 그는 화자와 군중과의 축제적 일체와 조화를 강조하지만, 세 배불뚝이, 매수된 서커스단원들, 무용선생에 대한 화자의 적대적 시선과 당파적 태도에 나타난 풍자적 의도를 간과하고 말았다. 오히려 부르딘의 다음과 같은 입장이 희극성과 풍자적 의도를 설명하는 데 더 적합하다고 할 수 있다. "희극성은 미를 대표하는 그의 환경과 그의 요구가 양립할 수 없다는 것을 폭로하기 위해 동원된다."(Бурдин 1968:5)

17) 20년대에는 사회주의 혁명과 이에 따른 갈등이 아동문학의 중요한 주제가 되었다. 자세한 것은 Овчинникова(2001:13) 참조.

대의 대립 그리고 전자의 몰락을 다루고 있으며, 이때 독자는 배불뚝이로 환유되는 낡은 시대를 웃음과 함께 떠나보낸다. 화자는 새로운 시대를 여는 민중의 편에 있으며, 웃음은 삶 전체의 재생과 회복보다는 아(我)의 승리와 피(彼)의 패배를 구분한다. 대결의 시대에 창작된 동화는 대결의 문제를 충실하게 다루고 있다. 세 배불뚝이가 감옥에 갇히는 것은 행복한 결말을 보장하고, 플롯 전체의 명랑성을 보장하지만, 갈등의 치유와 재생 그리고 통합에 이르는 축제적 가치를 확보하는 데는 실패한다.

3. 결론

웃음, 명랑성은 아동문학의 중요한 가치지만, 고전문학의 품격과 진지함을 애호하는 어른 독서가들에게 혹은 문학연구가들에게 그것은 유치한 것으로 치부되는 듯하다. 내포독자의 연령대가 높아갈수록 문학에서 명랑한 웃음이 사라지는 것도 이것과 관련되어 있는 것 같다. 그러나 바흐틴이 라블레 연구에서 밝히고 있는 것처럼, 웃음은 문화와 문학의 고전적 가치 중의 하나고, 즐거움과 명랑성을 제공할 뿐만 아니라 품격과 진지함을 표현하는 여러 형식 중 하나였다.

올레샤의 「세 배불뚝이」는 진지한 계급투쟁의 모티브를 다루고 있지만, 웃음을 통해 비로소 아동에게 적합한 성격을 획득한다. 진지하고 심각한 사건과 모험은 즐겁고 명랑한 웃음과 교차하면서 아동독자들에게 긴장과 이완의 묘미를 제공한다. 이 작품에서 웃음은 언어, 인물, 상황을 매개로 발생한다. 짧고 간결한 형태의 언어유희와 과장된 표현을 사용한 언어희극성, 희극적 상황의 연속적 생성으로 사건 전체를 희극적으로 만드는 상황희극성, 또한 외모와 행동뿐만 아니라 인물의 본질과 현상의 모순을 사용하는 인물희극성은 무해하고 비공격적인 웃음뿐만 아니라 풍자에 접근하는 공격적 웃음을 발생시킨다.

규범의 준수와 규범파괴가 일어나는 희극적 과정에서 웃음은 억압규범으로부터의 해방을 경험하게 한다. 바흐틴은 물질-육체적인 것으로의 격하에서 공식문화로부터의 해방 그리고 재생을 가능하게 하는 웃음, 유쾌한 상대성을 보았다. 「세 배불뚝이」의 웃음도 축제적 성격을 보여준다. 그러나 웃음의 주체

와 객체가 분리되지 않는 축제와 달리 「세 배불뚝이」의 시공간에서는 주체와 객체의 대립과 분리가 발생한다. 때로 화자는 웃음의 대상이 속한 영역의 밖에 존재하며, 적극적으로 피아를 구분하고, 아동들의 인식과정에 개입한다. 화자의 풍자적 의도가 드러나는 이 지점에서 동화의 축제성은 약화된다.

소련의 1920년대는 여전히 대결의 시대였고, 웃음은 갱생을 통한 화합과 통합 대신에 낡은 것과의 유쾌한 작별을 위해 복무한다. 「세 배불뚝이」에서 아동문학의 기본 기능인 교육과 오락은 웃음을 통해 균형을 확보하지만, 웃음의 축제성은 교육적(풍자적) 의도에 의해 제한된다.

참고문헌

바흐틴, M.(2001) 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 이덕형·최건영 옮김, 서울:아카넷.

백용식(1999a) 「웃음과 희극의 구조」, 『러시아어문학연구논집』, 제5권, 한국러시아문학회, 129-148.

백용식(1999b), 「고전보드빌의 시학」, 『슬라브학보』, 제14권 제2호, 한국슬라브학회, 14:2.

백용식(2007), 「Ю. 올레샤의 문학동화 『세 배불뚝이』의 시학적 특성 연구」, 『러시아어문학연구논집』, 한국러시아문학회, 25, 33-58.

Бурдин, В. И.(1968) *Проблема личности в творчестве Юрия Олеши и художественная индивидуальность писателя*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Пермь: Пермский государственный университет им. А. М. Горького.

Волькенштейн, В.(1969) *Драматургия*, Москва: Советский писатель.

Овчинникова, Л. В.(2001) *Русская литературная сказка XX в.(история, классификация, поэтика)*, М.: Редакционно-издательский центр Альфа.

Олеша, Ю.(2002) "Три толстяка," *Зависть. Три толстяка. рассказы,* М.: Издательство АСТ, сс. 133-249.

Пропп, В.(2006) *Проблемы комизма и смеха*, М.: Лабиринт.

Саморукова, И. В.(1990) *Категория празника в художественном мире Юрия Олеши*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филолокических наук, Свердловск: Куйбышевский государственный университет.

Baum, G.(1975) "Der widerspruchsvolle Charakter und der historische und gesellschaftliche Inhalt des Komischen in der dramatischen Gestaltung(1959)," *Wesen und Formen des Komischen im Drama,* Hg. Grimm, R. u. Berghahn, K. L. Darmstadt, S. 206-252.

Bergson, H.(1988) *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen,* übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter, Frankfurt/Main: Luchterhand Literaturverlag.

Czech, G.(2002) "Komik in der Kinder- und Jugendliterature der Gegenwart," *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliterature*, Günther Lange(Hrsg.) Band 2, Baltmannsweiler, S. 862-887.

Ewers, H-H.(2000) *Literatur für Kinder und Jugendliche, Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Mit einer Auswahlbibliographie Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Freud, S.(1989) *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.

Gaier, U.(1967) *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brandt und zur satirischen Schreibart*, Tübingen: Niemeyer.

Kant, I.(1963) *Kritik der Urteilskraft*, ders. Kritik der Urteilskraft und Schriften zu Naturphilosophie, Band V von Werke in Sechs Bänder, Darmstadt.

Kayser, W.(1992) *Das sprachliche Kunstwerk(1948), Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Tübingen u. Basel: Francke verlag.

Lypp, M.(1986) "Lachen beim Lesen, Zum Komischen in der Kinderliteratur," *Wirkendes Wort*, H.6, S. 439-455.

Martini, F.(1974) *Lustspiele - und das Lustspiel*, Stuttgart: Klett.

Marx, K.(1982) "Zur Kritik der Hegel'schen Rechts-Philosophie. Einleitung," *Marx/Engels Gesamtausgabe, B.2, Karl Marx Werke, Artikel, Entwürfe, März 1843 bis August 1844,* Berlin:Dietz Verlag, S. 170-183.

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen(1990), Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.

Plessner, H.(1982) *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlicen Verhaltens(1941)*, Helmut Plessner, Gesammelte Schriften VII, Ausdruck und menschliche Natur, Frankfurt: Suhrkamp, S. 201-388.

Ritter, J.(1989) "Über das Lachen," J. Ritter, *Subjektivität*, Frankfurt am Main, S. 62-92.

Stierle, K.(1976) "Komik der Handlung, der Sprachhandlung, der Komödie," Preisendanz, W. - Warning, R.(Hrsg.), *Das Komische*, München:

Wilhelm Fink Verlag, S. 237-268.

Trautwein, W.(1983) "Komödientheorie und Komödie," Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Jg. 27, S. 86-123.

Warning, R.(1976) "Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie," *Das Komische*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 279-334.

Резюме

Смех в литературной сказке ≪Три Толстяка≫ Ю. Олеши

Паик, Ен-Сик

Эта статья посвящена исследованию смеха в литературной сказке ≪Три Толстяка≫ Ю. Олеши. Особое внимание в данной статье уделяется комизму слов, положений и характеров, и социо-культурному значению смеха.

Несмотря на серьёзность мотива классовой борьбы сказка Олеши обретает соответственность с детьми благодаря смеху. Смех в сказке - не только веселье, но и сатирическая агрессия. Смешно нарушение норм здравого смысла, нарушение норм этических и интеллектуальных. Смех при помощи нарушения норм делает также возможным освобождение от официальной культуры, которое Бахтин считал ядром функции и значения карнавального смеха.

Смех в ≪Трёх Толстяках≫ показывает карнавальность, которая из-за сатирической намеренности автра ослабляется. Смех служит не новым рождением и карнавальным примирением, но веселым расставанием с прошлым в смысле марксистского понимания смеха и комедии.

논문심사일정

논문투고일: 2008. 3. 8
논문심사일: 2008. 3. 18 ~ 2008. 4. 18
심사완료일: 2008. 4. 21