

사르트르의 『알토나의 유폐자들』 : “하나 더하기 하나는 하나”*

오 은 하 (인천대학교)

• 목 차 •

- 들어가며
- 1. 게들의 법정
- 2. 실천적 타성태
- 3. 역사와 책임
- 나가며

들어가며

『알토나의 유폐자들』은 사르트르의 마지막 희곡 작품이자 마지막 픽션 작품이다.¹⁾ 독일의 게를라흐가라는 대부르주아 가문의 실패, 특히 이차대전에 장교로 참전한 장남 프란츠의 죄의식과 회한을 그린다. 표층에서는 이차대전에 대한 독일인들의 책임 문제를 소재로

* 이 논문은 2014년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2014S1A5A8019255).

1) 이 작품은 1959년 상연(1960년 출간)되었고, 이후 극작으로는 그리스 비극을 각색한 『트로이의 여인들 *Les Troyennes*』(1965)이 있을 뿐이다. 소설 창작은 이미 1949년 『자유의 길 *Les Chemins de la liberté*』연작의 중단과 함께 마감되었다. 때문에 사르트르 연구자들은 이 희곡 안에서 작가가 이전 작품들을 종합하고 스스로 패러디하고 다시 쓰는 과정을 찾아내는 데 골몰했다.

하지만 그 이면에 당시 진행 중이던 알제리전쟁 문제를 겨냥하고 있음을 쉽게 간파할 수 있다. 따라서 발표 당시 이 작품은 주로 사르트르의 정치적 태도를 반영한 작품으로 읽혔다.

1950년대 당시 프랑스 사회의 뜨거운 정치적 상황이나 사르트르의 논쟁적인 명성으로부터 멀리 떨어져 있는 우리의 눈으로 흥미로운 것은 오히려 작품 자체에서 감지되는 공백 또는 과잉들이다. 모든 단어와 문장은 명료한 의미를 전달한다고 보기 미심쩍은 여운을 남긴다. 실제 이 희곡은 쉽게 그 전모를 파악하기 힘든 복잡하고 두터운 텍스트이다. 사르트르는 문체란 한 문장에 여러 가지 의미를 겹치게 하는 것이라고 말한 적이 있다.²⁾ 대단히 오랜 시간 다듬고 고치며 조탁된 ‘말’들을 담고 있으며, 그 결과 오늘날 상연되기보다는 ‘읽히는’ 텍스트로 남은 이 희곡 역시 수많은 겹의 의미를 불안고 있다.³⁾

우리는 이 희곡의 두터움을 파고 들어가 보는 한 가지 방법으로 극중에서 드러나 있지 않은 ‘어머니’의 자리에 주목한 바 있다.⁴⁾ ‘부

2) “Par exemple, le style, on peut y travailler davantage; [...] Je voulais qu’il y ait des sous-entendus dans chaque phrase, un ou deux sous-entendus, par conséquent que ça frappe les gens à un niveau ou à un autre.” (Simone de Beauvoir, *Cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre août-septembre 1974*, Gallimard, coll.Folio, 1998, p. 306)

3) “elle n’a guère (ou pas?) été reprise après la création, [...] Et pourtant, on la lit, cette pesante ferraille dramatique. Pièce ambitieuse, sinieuse, ratée et saisissante.” (Alain Badiou, “Notes sur *Les séquestrés d’Altona*”, *Revue internationale de philosophie*, vol.LIX, n°231, I-2005, pp. 51-52).

장 프랑수아 루에트는 이 희곡이 『말』과 함께 사르트르가 말장난 *jeux verbaux*에 가장 많은 자리를 할애한 텍스트라 평가한다. (“Notice”, *Théâtre Complet*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 1512) 사르트르 스스로도 이 희곡으로 전달하려는 정서를 “애매함 l’ambiguïté”이라 답한 바 있다. (“-Quelle émotion particulière entendez-vous donner par *Les Séquestrés?* - Le sentiment de l’ambiguïté de notre temps. La morale, la politique, plus rien n’est simple.”, *Théâtre Complet*, p. 363 (*L’Express*, entretien avec Madeleine Chapsal, 10 septembre 1959))

르주아 가족드라마’ 형식을 취하면서도 극 안에서 어머니가 생략된 이유를 탐색하기 위해 어머니의 부재 대신 다른 인물들에게 투영된 모성적 양상을 살핀 연구였다. 작품 속 아버지-어머니-아들 관계의 여러 변주 양상에 비추어 볼 때 어머니 부재는 부정적인 현실적 모성의 요소들을 차례로 배제하고 모성의 원리 또는 이상만을 남기기 위한 장치였다는 결론에 이르렀고, 마지막에 남은 모성의 근원적 이미지는 아버지와 프란츠가 마지막에 몸을 던지는 강물 또는 죽음에서 찾아볼 수 있지 않을까 추측했다. 여전히 풀리지 않는 숙제로 남은 것은 수수께끼와 같은 프란츠의 광기의 언어가 고문 가해자의 회한과 죄의식을 은폐하는지 노정하는지, 아버지와 아들의 관계로 유비되는 사회적 권력과 폭력의 재생산이 모성적 원리라는 탈출구 또는 안식처 속으로 함께 투신하는 결말은 절망인지 단죄인지 하는 문제였다.

아버지와 아들로 이어지는 권력전수의 계보 및 그 과정에 일어나는 부자간의 애증, 동일시라는 문제는 사르트르의 작품에서 지속적으로 중요한 자리를 차지했다.⁵⁾ 그러나 오이디푸스 삼각형 안에 놓인 개인 심리의 문제만으로 보아서는 이 의문을 해결할 수 없었다. 2차 대전에 대한 독일인들의 책임과 알제리전쟁 국면에서 프랑스인들의 책임이라는 두 개의 역사적 맥락이 작품 안에서 부자 갈등이라는 틀 안에 포용되는 방식을 탐구해야 했다. 아버지와 아들의 계보를 이해하기 위해, 폭력과 전쟁의 격렬한 역사가 이들에게 행한 바를, 그리고 이들이 역사에 맞서 행위 하는 과정을 탐색해야 할 것이다. 이에 도전하려는 본 연구는 먼저 역사를 받아들이는 개인 차원의 논리를 통해 현재 입장에서 과거를 어떻게 재구성할 수 있는가 하는

4) 『『알토나의 유페자들』의 부재하는 어머니』, 『불어불문학연구』 90집(2012.6.), p. 159-195.

5) 이 주제에 대한 본격적인 연구로는 Alexis Chabot, *Sartre et le Père (Le Scénario Freud, Les Mots, L'Idiot de la famille)*, Honoré Champion, 2012 참조.

문제를 살펴보고, 다음으로 역사 속 인간의 소외 양상을 연구할 것이다. 이후 결말의 동반자살이 갖는 의미를 드러낼 수 있으리라 기대한다.

1. 계들의 법정

이차대전에 장교로 참전한 프란츠는 전쟁이 끝나자 무사히 귀환했으나, 라디오로 전범재판 소식을 들은 후 2층 자기 방에 틀어박혀 유패생활 중이다. 현재의 프란츠는 2막 1장에서 처음으로 등장한다. 그는 누군가를 향해 떠벌이고 있는데, 이는 곧 30세기의 인류라고 그가 주장하는 ‘계들’을 향한 것임이 드러난다. 계들의 법정에서 그는 자기 시대의 ‘증인’이 되어 12년간 계속 이야기를 하면서 이 증언을 축음기로 녹음해 왔다.

우선 그의 증언을 듣는 청중이 왜 ‘계들’인지부터 살펴보기로 하자. 프란츠는 이들이 인류의 먼 후손, 미래의 청중들이라 말한다.⁶⁾ 그는 그들 앞에 자신의 세기를 설명, 또는 변명하고 단죄하기를 반복한다.

Frantz: Audience du 20 mai 3059, Frantz von Gerlach, lieutenant. Ne jetez pas mon siècle à la poubelle. Pas sans m’avoir entendu. (SA, 157)

3059년 5월 20일의 청중들이여, 프란츠 폰 게를라흐 중위입니다. 내 세기를 쓰레기통에 처박지 마십시오. 제 말씀을 듣지 않고서는요.

6) “Eh bien, j’ai dit non: des hommes ne jugeront pas mon temps. Que seront-ils, après tout? Les fils de nos fils. Est-ce qu’on permet aux marmots de condamner leurs grands-pères? J’ai retourné la situation; j’ai crié: “Voici l’homme; après moi, le déluge; après le déluge, les crabes, vous!”” (*Les séquestrés d’Altona*, Gallimard, coll.Folio, 2001, pp. 279-280) (이후 작품인용은 (SA, 쪽수)로 표기함.)

Chers auditeurs, mon siècle fut une braderie: la liquidation de l'espèce humaine y fut décidée en haut lieu.” (SA, 125-126)

청중 여러분, 나의 세기는 떨이 판매 장터였습니다. 위에서 인류 대처분을 결정하던 시대였지요.

후세의 인류로 ‘계들’을 상정한 것은 인간이 아닌 완전히 다른 존재, 지금의 인류와는 가장 먼 존재의 이미지를 찾아서일 것이다. 이는 현재의 ‘인간’에 대한 전적인 거부를 의미한다. 계는 인간과 가장 다른 몸을 가지고 있는 존재이기 때문이다.⁷⁾

껍데기로 단단하게 둘러싸인 계의 형상은 한 편으로는 비인간적인 것의 지배나 인간의 전적인 소외라는 상징을 떠올리게 한다. 프란츠는 이런 의미에서 자신이 곧 계라고 외치기도 했다.⁸⁾ 자신의 죄에 대한 경멸의 눈길 앞에서 자신이 다시 계라는 경화된 존재가, 광기라는 껍질을 두른 존재가 된 것처럼 느낀 것이다.

그러나 이 계들이 사이보그 등 흔히 우리가 ‘포스트 휴먼’을 말할 때 떠올리는 존재들과 다른 점은, 껍데기 안에는 연약한 살이 감춰져 있다는 점, 그리고 ‘눈’을 갖고 있다는 점이 강조된다는 데 있다. 인간적인 것 중 “가장 추한 것”이라 프란츠가 지칭하는 눈은 인간적인 것에서 완전히 벗어나지 못한 흔적, 안구라는 연약함의 상징으로 읽힐 수 있다. 그러나 갑옷에도 불구하고 계들에게 눈이 존재해야 하는 이유는 짐작할 수 있다. ‘시선’을 상정할 수 있어야 프란츠의 증언에 의미가 실릴 것이기 때문이다.

하지만 이 눈은 누구의 눈인가? 프란츠의 가족, 주변인, 독일인들의 눈은 아니다. 프란츠는 그들의 시선으로부터 벗어나기 위해 유페를 택했다. 그렇다고 해서 독일의 전쟁범죄를 심판하는 승전국들의

7) “Frantz: Ils auront d'autres corps, donc d'autres idées.” (SA, 139)

8) “Frantz: Vous me regarderez avec horreur et je me sentirai redevenir... (Il se met à quatre pattes et marche de côté)... crabel!” (SA, 284)

눈 역시 아니다. 프란츠가 보기에 그들이 독일을 단죄하는 것은 단지 그들이 승리했기 때문이다. 자신과 동시대인이 공유하는 시각을 거부하기 위해, 프란츠는 그가 겪었고 겪고 있는 경험의 맥락에서 완전히 벗어나 있는 이들, 전혀 다른 관점, 아주 먼 훗날 또는 다른 세계의 관점에서 사건을 볼 수 있는 자들을 원할 것이다. 계들은 바로 그런 절대적 타자이다. 계다가 눈은 있고 입은 없기에 우리를 보는 저들이 우리를 어떻게 생각하는지 짐작도 할 수 없는 존재들이다. 이들은 무리지어 묵묵히 쳐다볼 뿐이다.

Frantz: [...] les Crabes en rond regardent Rome qui brûle et Néron qui danse. (À la photo de Hitler.) Ils te verront, petit père. Car tu as dansé, n'est-ce pas ? Toi aussi, tu as dansé. (SA, 137)

계들이 둥글게 늘어서서 불타는 로마와 춤추는 네로를 바라보네. (히틀러의 사진에 대고.) 계들은 당신도 보겠지, 작은 아버지. 왜냐면 당신도 춤을 쳤으니까. 안 그런가? 당신도, 춤을 쳤다고.

계에게는 개별성이 없다. 계는 홀로 존재하지 않고 반드시 ‘계들 crabes’로, 네로의 춤을, 히틀러의 춤을 바라보는 군중 또는 대중으로 등장한다. 이들이 어떤 생각을 하며 이 광경을 바라보고 어떻게 반응하는지는 드러나지 않으며 우리가 알 수도 개입할 수도 없는 미지의 영역이다. 이는 역사 속의 사건을 바라보는 우리의 모습이고, 현재 우리의 기록을 바라볼 미래의 시선일 것이다. 프란츠가 자신의 고뇌와 지금의 상황을 어떻게 전달해야 할 것인지 고민하는 것은 바로 이 정체모를 묵묵한 청중들 앞에서이다.

증언을 통해 프란츠는 역사 *Histoire*를 쓰고 있으며,⁹⁾ 동시에 자신을 증인으로 선택한 것 역시 역사라고 주장한다.¹⁰⁾ 프란츠가 말하

9) “J’écris l’Histoire et tu viens me déranger avec tes anecdotes.” (SA, 131)

10) “Leni: Voilà douze ans que tu te prosternes devant ce tribunal futur et que tu lui reconnais tous les droits. Pourquoi pas celui de te condamner?”

는 역사란 무엇인가? 그는 우선 역사란 모든 기록의 보존이라 생각한다. 이는 특정시점의 주체가 하는 일이 아니다.

Frantz: Tout se tient. L'Histoire est une parole sacrée; si tu changes une virgule, il ne reste plus rien. (SA, 136)

모두 그대로 있을 거야. 역사는 신성한 말씀이야. 심포 한 개를 바꾸면, 아무 것도 남질 않지.

Frantz: Imagine une vitre noire. Plus fine que l'éther. Ultrasensible. Un souffle s'y inscrit. Le moindre souffle. Toute l'Histoire y est gravée, depuis le commencement des temps jusqu'à ce claquement de doigts. [...] La vitre? Partout. Ici. C'est l'envers du jour. Ils inventent des appareils pour la faire vivre; tout va ressusciter. Hein, quoi? (Brusquement halluciné.) Tous nos actes. (SA, 137)

흑색 유리를 상상해 봐. 공기보다 더 얇은. 극히 섬세한 유리. 숨결 하나도 다 새겨지는 가장 가느다란 숨결도. 역사 전체가 거기 새겨져있지. 시간의 시작부터 이렇게 손가락을 튀길 때까지. [...] 유리가 어디 있냐고? 어디에나. 여기에도. 그건 빛의 이면이야. 그들은 유리를 진동시키려고 기구들을 발명했지. 모든 게 되살아날 거야. 어, 뭐라고? (갑자기 환각에 빠져.) 우리 행동 모두가.

아무 것도 사라지지 않고 남는 철저한 기록으로서의 역사를 믿는다면, 증인의 존재 이유는 어디에 있는가? 모든 것이 새겨져 있다 해도 기록을 보면서 해석하는 일은 다른 문제다. 특히 먼 미래의 계들은 인간 행동의 의미를 파악하기 어렵고 거짓에 속을 수 있기에 설명이 필요하다.¹¹⁾ 프란츠는 이런 식으로 자신의 존재 이유를 설득

Frantz, criant.: Parce que je suis témoin à décharge!

Leni: Qui t'a choisi?

Frantz: L'Histoire.” (SA, 143-144)

11) “Frantz: Expliquer! Justifier! Plus un instant de répit! [...]”

Leni: S'ils voient tout, qu'ont-ils besoin de tes commentaires?

하고자 한다.

그러나 그는 증인이 되기 어렵다. 스스로가 연루된 자이기 때문이다. 그는 시대를 고발하는 원고이기도 하지만, 자신이 죄를 저지른 피고이기도 하다. 모든 사실이 다 새겨지는 흑색 유리를 상상하는 데서 역사의 기록에 대한 강박이 읽힌다. 자신의 과거 행위가 한 부분도 지울 수 없는 채 미지의 타자의 눈앞에 노출되어 있다는 두려움이 강박이 된 것이다. 연루되었던 자로서 자신을 포함한 사건을 재구성해야 하는 프란츠의 진술은, 행위자와 해석자가 한 몸이 된 경우의 갈등을 보여준다. 이 모두를 동시에 고심해야 하는 프란츠의 상황은 역사 서술의 여러 문제를 담고 있다.

시대의 증인이자 고발자로서의 모습부터 살펴보자. 프란츠는 독일의 몰락과 패전 후 독일인들이 겪는 비참한 생활상을 차마 지켜볼 수 없다는 이유로 창밖으로 벽을 쌓고, 유폐상태 속 유일하게 자신의 방을 드나드는 누이동생 레니의 도움으로 환상을 지속시킨다. 레니는 계속해서 신문기사와 통계를 날조해 프란츠에게 공급한다. 레니는 프란츠를 기쁘게 하려고, 또는 그를 보호하려고, 동시에 프란츠를 계속해서 유폐와 광기의 상태에 머물게 함으로써 자신에 대한 의존을 강화하고 그로 인해 아버지에 대한 자신의 영향력을 유지하기 위해 프란츠가 원하는 대로 그의 잘못된 믿음을 부추긴다. 이에 아버지는 요안나를 보내 진실을 알리려 한다.¹²⁾ 심리적 요인에서만 들어낸 환상, 즉 거짓 서사에 대해, 현실을 개입시켜 ‘사실’을 알리면 해소될 것이라 믿는 합리주의자의 해결책이다. 이는 역사에 대한

Frantz, riant.: Ha! mais ce sont des Crabes, Leni; ils ne comprennent rien.” (SA, 140)

12) “Le Père: Il y a douze ans, j’ai compris les craintes de mon fils à certains propos qui lui ont échappé. Il a cru qu’on voulait anéantir l’Allemagne et s’est retiré pour ne pas assister à notre extermination. [...] Mais ne craignez rien: le seul remède à son mal; c’est la vérité.” (SA, 229)

잘못된 믿음을 접했을 때의 한 가지 반응을 대표한다. 예를 들어 독재정권 하에서 독재자 개인의 영도력에 의한 사회 발전이라는 서사가 형성되었다고 하자. 레니처럼 특정한 의도를 가진 이의 부추김과 조작이 이 서사의 신화화를 돕는다. 이 믿음을 해체하고자 하는 이는 진실이 전달되면 상황이 바뀔 것이라 기대한다.

그러나 왜곡된 서사를 믿는 이들은 현실을 보기를 거부한다. 애초에 ‘환상’을 형성하고 굳게 믿게 된 심리적 이유가 있는 것이다. 우선, 믿고 있던 질서가 부정되는 것을 견디지 못하기 때문이다. 프란츠가 보고 싶지 않은 것은 독일의 변영이었다. 전쟁 범죄를 책임지고 몰락해야 하는데 정반대로 승승장구하는 독일은 굶주림과 비참함보다 더 보고 싶지 않은 모습이었다. 프란츠가 마음속으로 당연하다고 생각하는 죄와 책임의 인과관계는 존재하지 않는다. 존재하지 않음을 프란츠 역시 알고 있다. 그러나 그것이 파괴된 데 고통을 느끼므로, 외면하고 무지 상태에 머무르려 하는 것이다. 스스로 사실과 대면하고 환상을 버리도록 결심하지 않는 한, 어떤 진실로도 프란츠의 방문을 열기는 어려울 것이다. 요안나는 “광인들은 진실을 말한다”며, “산다는 일의 끔찍함 *horreur de vivre*”을 언급한다.¹³⁾ 사실을 직면하고 살아가기가 얼마나 힘겨운지를 말해 주는 대목이다.

다른 한편, 프란츠가 자발적인 정신적 유페 상태에 안주하고 그 믿음을 강화해주는 진영 논리만 믿고자 하는 더 큰 이유는 천천히 드러난다. 나치의 편에서 전쟁을 수행한 군인이었다는 프란츠의 과거는, 희곡이 진행됨에 따라 포로 고문이라는 더 부인하고 싶던 범

13) “Parce qu'ils sont vrais. Les fous disent la vérité, Werner. [...] Il n'y en a qu'une: l'horreur de vivre.” (SA, 245-246)

한 평자는 사르트르의 단편 『방』과 『알토나의 유페자들』을 함께 분석하면서, 사르트르가 정신질환을 “진실의 잠재적 형식 a potential form of the truth”으로 제시한다고 말하기도 했다. (John K. Simon, “Madness in Sartre: Sequestration and the Room”, *Yale French Studies*, n°30, 1968, p. 64)

죄를 가리고 있었음이 밝혀진다. 집단적 범죄 행위에 참여한 데 그치는 게 아니라 보다 직접적, 개인적 차원의 적극적 범죄 행위가 있었음이 밝혀지는 것이다. 이 씻을 수 없는 죄가 자신의 심판관 *juge* 이 될 수 있는 타인의 시선을 모두 피하기 위해 유폐를 선택하도록 만들었다.

이런 측면에서 보면 계들의 ‘다른 몸’은 또 다른 의미를 획득한다. 갑옷으로 보호받는 육체, 살 *chair*의 연약함이 없는 몸에 대한 추구는 굳이 ‘계’를 선택한 프란츠의 무의식을 묻게 한다.

Frantz: On a choisi la carapace? Bravo! Adieu la nudité! Mais pourquoi garder vos yeux ? C'est ce que nous avons de plus laid. Hein ? Pourquoi ? (SA, 127)

껍데기를 선택했나? 훌륭해! 맨살은 가버렸군! 하지만 왜 눈은 그냥 둔 거지? 우리에게 있는 것 중 제일 추한 게 눈인데. 어? 왜?

희곡의 뒷부분에서 프란츠가 포로들을 고문했던 사실을 알게 된 후 이 상징은 의미심장해진다. 계들은 고통 받을 몸이 없거나 껍데기 안에 감춰진 존재, 자신이 고문한 육체를 떠올리지 않아도 되는 존재다. 그럼에도 불구하고 그들에게는 ‘시선’이 남았다. 자신의 증언을 지켜볼 목격자의 눈이 필요하나, 그들의 시선은 또한 프란츠의 범죄를 ‘알고 있는’ 눈이기도 하다. 고문피해자의 시선이란 사르트르가 이전에 『존재와 무』에서 인상적으로 묘사했듯 가해자에게 희생자의 초월적인 자유를 감지하게 함으로써 가해자의 시도가 실패했음을 알리는 것이다.¹⁴⁾

14) “Le sadique découvre son erreur lorsque sa victime le *regarde*, c'est-à-dire lorsqu'il éprouve l'aliénation absolue de son être dans la liberté de l'autre: [...] Il découvre alors qu'il ne saurait agir sur la liberté de l'autre, même en contraignant l'autre à s'humilier et à demander grâce, car c'est précisément dans et par la liberté absolue de l'autre qu'un monde vient à exister, où il y a un sa-

자신을 변명해야 하는 것은, 전쟁의 승자도 패자도 아닌(그들은 모두 가해자일 뿐이다), 피해자들, 희생자들, 그들의 말없는 시선 앞에서이다. 30세기의 인류들은 이들의 시선을 은유한 표현일 것이다. 그러나 증인으로서의 자기정당화 노력은 자신 역시 역사적 과오에 ‘공모’했다는 죄의식을 가리지 못한다. 이들 앞에서 프란츠가 끊임없이 “시대, 역사, 인간...의 증인(그에 더해 변호인)이 되고자” 함으로서 자신의 필요성을 강변하는 것은 알랭 바디우가 말하듯 자기 정당화를 위해, 자신의 책임에서 도피하기 위해서임이 쉽게 간파된다.¹⁵⁾

2. 실천적 타성태

프란츠는 자신이 ‘태어날 때 이미 정해진 자리’를 채운 데 불과하다며 구조 속 개인의 무력함을 강조한다. 그가 태어나자마자 그 안에 던져진 가족제도와 장남이라는 위치, 아버지 게를라흐의 사업체, 독일사회 등은 그의 역할을 이미 예비해두었던 게 사실이다.

Frantz: Mais je ne choisis jamais, ma pauvre amie ! Je suis choisi. Neuf mois avant ma naissance, on a fait choix de mon nom, de mon office, de mon caractère et de mon destin. Je vous dis qu'on me l'impose, ce régime cellulaire, et vous devriez comprendre que je ne m'y soumettrais pas sans une raison capitale. (SA, 177-178)

dique et des instruments de torture et cent prétextes à s'humilier et à se renier. [...] Ainsi cette explosion du regard d'autrui dans le monde du sadique fait s'effondrer le sens et le but du sadisme. En même temps le sadisme découvre que c'était cette *liberté-là* qu'il voulait asservir et, en même temps, il se rend compte de la vanité de ses efforts.” (*L'Être et le néant*, Gallimard, coll.Tel, 1998, pp. 445-446)

15) Alain Badiou, “Notes sur *Les séquestrés d'Altona*”, p. 56.

하지만 이 딱한 친구야, 난 선택한 적이 없어! 나는 선택 당했다. 내가 태어나기 아홉 달 전, 이미 내 이름, 내 역할, 내 성격과 내 운명은 남들이 선택했다. 이 독방 체제도 사람들이 내게 강요했다는 걸 알리는 바이며, 내가 거기 굴복한 건 중대한 이유 때문임을 알아야 할 거야.

그의 운명을 결정한 가장 직접적인 인물은 아버지이다. 아버지는 프란츠의 창조주처럼 그려지며, 사업체를 물려주기 위해 프란츠를 낳을 때부터 그의 인생 전체는 아버지의 계획 하에서 움직이도록 되어 있었고, 자신은 아버지가 정한 길을 밟아왔을 뿐이다.¹⁶⁾ 그 가운데 “체험된 무능력이라는 상징적 죽음”¹⁷⁾을 겪게 한 결정적 사건 이후 모든 것이 달라진다. 사업체를 지키기 위해 아버지는 나치에 협력하고, 프란츠가 보호하던 랍비를 계슈타포에 넘긴다. 프란츠는 아버지의 비도덕성에 대한 실망보다도 자신의 무력함을 더 뼈저리게 느낀다. 아버지의 제작물로서 아버지에게 소유되던 상태, 아버지가 모든 것을 통제함으로써 갇히게 된 무능력에서 벗어나기 위해 그는 행동을 감행한다.

Frantz: Non! Je ne retomberai jamais dans l'abjecte impuissance. [...] Je revendiquerai le mal, je manifesterai mon pouvoir par la singularité d'un acte inoubliable: changer l'homme en vermine *de son vivant*.” (SA, 345)

아니! 결코 다시는 비열한 무능력에 빠지지 않을 거다. [...] 나는 악을 떠맡을 거고, 잊을 수 없는 행동의 유일성으로 내 힘을 증명할 거다. 인간을 **산 채로** 벌레로 만들어서.

16) “Frantz : Il[=le Père] m'a créé à son image” (SA, 169); “Le Père: Te rappelles-tu cet avenir que je t'avais donné? [...] Frantz : Eh bien, ce n'était que mon passé.” (SA, 361)

17) Pierre Verstraeten의 표현. (“la mort symbolique d'une impuissance vécue”, “Les Séquestrés - Nouvelle lecture des *Séquestrés*”, *Concordia* 17, 1990, p. 49).

군대에 입대해 전쟁에 뛰어들던 프란츠의 행동은 아버지에 대한 반항이자 자신의 무력함에 대한 복수였다. 이는 19세기 말부터 20세기 초반까지 심심치 않게 나타났던 ‘아버지에 대한 반항으로 성립되는 혁명가의 성장’ 서사와 비슷하다. 부르주아 집안의 상속자가 겪는 소외가 먼저 있고, 거기서 해방되기 위해 분투하면서 혁명적 인물이 성립되는 것이다.¹⁸⁾ 그러나 양차대전을 겪은 후인 20세기 중반 나타난 주인공, 프란츠의 반항은 완전한 실패로 끝난다.

이유는 두 가지이다. 먼저 반항의 대상인 ‘아버지’의 자리가 텅 빈 자리였기 때문이다. 차남 베르너가 아버지는 자기를 사장으로 만들기 전에 “화분 pot de fleurs”으로 만들려 한다고 항변하자, 아버지는 자신은 “깃대 꼭대기에 올려진 모자 Un chapeau au bout d’un mât”에 지나지 않는다고 말한다. 베르너의 아내인 요안나는 베르너를 “허수아비 사장” 역할을 시키려 하나며 항의하고 “집이 거주자를 요구하는” 본말 전도를 지적하지만,¹⁹⁾ 실제로 모든 사장은 지푸라기이며 사업체가 경영자를 요구하는 역설이 진실인 것이다. 죽음을 앞두고 아버지는 그 사실을 냉소적으로 인정한다.

Le Père: Je voulais que tu mènes l’Entreprise après moi. C’est elle qui mène. Elle choisit ses hommes. Moi, elle m’a éliminé: je possède mais je ne commande plus. [...] Elle forme et recrute elle-même ses gérants. (SA, 361)

아버지: 나는 내가 내 뒤를 이어 회사를 이끌기를 원한다. 이끄는 것은 사실 회사다. 회사가 자기 사람들을 선택한다. 회사는 나를 축출했다. 내가 소유는 하지만 더 이상 명령은 하지 않는다. [...] 회사는 스스로 경영자

18) 사르트르에게서 ‘아버지’라는 주제를 탐구한 연구자는 이런 이유 때문에 ‘전향 이야기 récit de conversion’는 ‘배신자의 이야기’를 상정한다고 말한다. (Alexis Chabot, *op.cit.*, p. 107)

19) “Johanna: Oui, si c’est votre bon plaisir et si Werner a du goût pour jouer les patrons de paille. [...] La maison réclame des habitants?” (SA, 40)

를 키우고 징발한다.

그러나 “우리를 짓누르는” 이 괴물 같은 사업체는 애초 아버지가 만든 것이다.²⁰⁾ ‘내가 만든’ 기업은 이제 그 자체의 속성에 의해 돌아가는, 멈출 수 없는 압도적인 힘이 되었다.

이미 1944년, 『계몽의 변증법』에서 아도르노와 호르크하이머는 개인이 경제활동의 역동적인 기본 단위로서 노력하는 주체였던 시점에서 사회가 총동조절 메커니즘을 도맡아 운영하는 시기로 이행했다고 서구사회를 진단했다.²¹⁾ 이는 게를라흐가라는 단위에 정확히 적용 가능한 것 같다. 전자에서 후자로 이행하는 과도기를 겪으며, 아버지 게를라흐는 발전된 자본주의 사회에서 기업가가 자신이 원하지도 않고 왜 그래야 하는지도 모르면서 현실을 절대적으로 존중하고 무한 반복하는 역할로 전락했음을 정확히 이해하는 인물로

20) “Le Père: L’Entreprise qui nous écrase, je l’ai faite.” (SA, 367)

21) “개인은 경제 활동의 역동적인 기본 주체로서 발생했다. 개인은 초기 경제 단계의 후견 체제로부터 벗어난 이후 - 노동 시장에서 물건 취급을 당하고 또한 새로운 기술 조건에 지속적으로 적응해나가야 하는 프롤레타리아로서든, 지칠 줄 모르고 이상적인 ‘경제인’이 되기 위해 노력하는 기업가든 - 홀로 자신을 돌보아야 하는 주체였다. 정신분석학은 이렇게 해서 생겨난 인간 내부에 있는 소기업을 무의식과 의식 사이의, 그리고 이드와 자아와 초자아 사이의 복잡한 경합장으로 규정했다. 개인의 내부에 있는 사회적 감독 기관인 초자아와 싸우면서 자아는 총동을 자기 유지의 경계선 내부에 붙잡아둔다. [...] 그러나 대기업 사이의 담합이 이루어지고 세계 전쟁이 터지는 시기에 무수한 단자들을 통한 사회 과정의 매개는 시대에 뒤떨어진 것이 증명되었다. 총동 조절 메커니즘의 주체인 개인은 심리학적으로 교묘히 이용당해 스스로 총동을 조절할 수 있는 권리를 박탈당하며 그 대신 사회 자체가 좀더 합리적으로 그러한 메커니즘을 운영한다. 개인이 그때그때 무엇을 할지에 대해 그는 더 이상 양심과 자기 유지와 총동 사이의 고통스러운 내적 변증법을 수행하는 자기와의 싸움을 할 필요가 없다. 개개의 회사로부터 국가의 행정조직에 이르는 위계 질서가 직업 활동을 하는 인간들을 위해 대신 결정해주며, 사적인 영역에서는 그들에게 제공되는 것을 억지로 소비해야 하는 개인들의 마지막 내적 총동들까지 압류해버린 문화 산업이 그러한 결정권을 떠맡는다.” (Th.W. 아도르노, M. 호르크하이머, 김유동 옮김, 『계몽의 변증법』, 문학과지성사, 2001, pp. 303-304)

그러진다.

Johanna: Arrêtez tout. Votre machine infernale va vous éclater entre les mains.

Le Père: Je ne peux rien arrêter. (SA, 230)

요안나: 전부 멈추세요. 아버님의 폭발기계가 아버님 손 안에서 터져버릴 거예요.

아버지: 나는 아무것도 멈출 수 없다.

자본이라는 자동 폭발기계 *machine infernale*의 순환 안에서 소외되는 것은 노동자만이 아닌 것이다. 자본의 보존, 증식이라는 명령의 톱니바퀴에 따라 자본가를 포함해 연루된 모든 이가 기계가 되고, 그 기계가 또 자본이라는 기계를 돌린다. ‘기계’라는 표현은 빈번하다. 프란츠는 아버지가 자신을 “명령기계 *Une machine à commander.*”(286)로 만들었다 말한다. 그리고 프란츠라는 “명령기계”는 자본의 상속자에서 전쟁을 수행하는 군대의 지휘관으로 자리만 바꾼다. 무한 순환 안에서 벗어나고자 ‘힘’을 추구하고 이를 위해 전쟁에 뛰어들어 히틀러로 대표되는 폭력의 원리에 의탁한 프란츠의 선택이 귀결된 곳 역시 다르지 않은 원리로 움직이고 있는 것이다. 기업의 사장이건, 군대의 지휘관이건, ‘지도자 *chef*’ 이려면 지배-복속 관계에 자신을 완전히 일치시켜야 한다.²²⁾

세계가 거대한 기계장치이고 그것을 만들고 있다고 생각한 개인은 거대 장치를 돌리는 축소판 기계가 될 뿐이라면, 인간의 능력으로 만들어낼 수 있는 출구는 없을 것이다. 인간을 소외시키는 거대한 힘, 그 외부는 상상할 수 없는 전체 안에 있는 듯 느끼는 인간에게, 바깥은 심연이다. 이 순환을 벗어나는 길은 있는가? 프란츠는 모

22) “Obéir et commander: dans les deux cas tu transmets les ordres que tu as reçus.” (SA, 29).

든 공모를 거부하고 사회에서 스스로를 유폐시키고도 빠져나가지 못했다. 유폐된 방 안에서 그의 모든 의식은 자신이 거부한 것들에 강박적으로 집착할 뿐이다. 결국 희곡은 아버지와 아들의 동반자살로 끝난다.

이 자살은 “역사라는 타자에 삼켜지는 것”일 수 있다.²³⁾ 이는 ‘역사’를 이야기할 때 이들을 빨아들이는 ‘미궁’의 이미지가 등장하는 데서도 확인된다.

Frantz: À moi, les amis, j'en sais trop, on veut me pousser dans le trou, c'est la grande Tentation! (SA, 153)

내 차례야, 친구들. 내가 너무 잘 알지. 그들은 날 구멍 속으로 밀어 넣으려 해, 사탄의 유혹이지!

역사는 개인을 구멍 속에 던져 넣듯 미궁-죽음 속으로 떨어지게 한다. 사르트르의 작품에서 이 비유는 낯설지 않다. 2차 대전 발발 전후를 그린 『자유의 길』에서 전쟁의 발발은 개인들을 구멍 속으로 빠뜨리는 것으로 표현되고, 징집을 앞둔 병사는 환상 속에서 자신이 여성의 성기 안으로 굴러 전쟁 속에 끌려들어가는 꿈을 꾸다.²⁴⁾ “구멍으로서의 역사, 심연으로서의 역사, 인간을 잡아채는 존재로서의 역사”가 이렇게 표현된다.²⁵⁾

23) “le suicide du père et du fils semble indiquer une dévoration par l'Autre de l'Histoire” (Sara Vassallo, “La liberté à l'épreuve de l'Autre symbolique dans le théâtre de Sartre”, *Revue internationale de philosophie*, vol.LIX, n°231, I-2005, p. 78).

24) “Mathieu rapetissa et s'arrondit, Marcelle l'attendait, jambes écartées, Marcelle était un passe-boule, quand Mathieu fut tout rond, Jacques le lança, il tomba dans le trou noir labouré de fusées, il tomba dans la guerre; [...]” (*Le Sursis, Œuvres Romanesques*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 898).

25) 프랑수아 누렐만의 표현. “Cette petite scène onirique corrobore une nouvelle fois l'idée d'une Histoire-trou, d'une Histoire-gouffre, d'une Histoire qui at-

이 안에서 우리는 모두 포획당한 패배자이다. (“On nous a eus”) 이때의 주어 “on”의 정체를 밝히는 일은 난망하다. 이 주어 “on”의 정체를 밝히고자 하는 이론적인 노력이 『알토나의 유폐자들』과 비슷한 시기에 쓰였으며 사르트르 후기 사상을 대표하는 저작으로 알려진 『변증법적 이성비판』에서 이론화된 ‘실천적 타성태 *pratico-inerte*’ 개념이라 볼 수 있다.²⁶⁾ ‘실천적 타성태’는 나를 조건 짓는 것, 내가 사회적 존재이기 위해 반드시 그 속으로 편입되어야 하는 모든 것을 가리키는데, 물질적 사물들만이 아니라 문화, 언어, 사회조직 등과 같은 정신적 대상도 포괄한다. 주어진 상황과 여건 속에서 행하는 인간의 실천 *praxis*은 다음 순간 다시 ‘타성태’가 되어 실존의 조건을 이룬다. 인간은 자기 자신의 생산물의 희생자가 되는 것이다. 앞서 본 아버지의 사업체가 대표적 예가 된다.

한 편으로는 식민주의 전쟁과 냉전의 와중이었고 다른 한 편으로는 전 지구적인 자본의 전황이 예고되던 집필 당시, ‘전쟁’과 ‘자본’이라는 두 거대한 요소는 부단히 주체를 엮어매는 굴레의 궁극으로 제시된다. 이 전쟁과 자본의 작동 구조는 아버지에서 아들로, 지휘관에서 부관으로 이어지는 권력의 실현과 계승 과정에서 전형적으로 나타난다. 프란츠가 벗어나려고 했던 아버지의 권위도, 거기서

trape les hommes. [...] Le trou féminin est à rapprocher du trou de la fosse commune.” (François Noudelmann, “Histoire et Idéologie dans *Les Chemins de la liberté*”, *Cahiers de sémiotique textuelle*, n°2: *Etudes sartriennes*, n°1, 1984, pp. 105-106).

- 26) 이 개념은 주로 『변증법적 이성비판』 1부 “개인적 ‘실천’에서 실천적-타성태로”에서 논의된다. (국역본 1권, p. 291-661.) 『알토나의 유폐자들』은 1957년에서 60년까지 씌어진 『변증법적 이성비판』의 집필 중간에 쓰여졌다. 1960년 『변증법적 이성비판』(1권)이 출간된 이래, ‘알토나’의 여러 테마는 자주 이 철학서에서 개념화한 용어들로 설명되었다. (cf. Madeleine Fields, “De la *Critique de la raison dialectique aux Séquestrés d’Altona*”, *PMLA*, vol.78, n°5, December 1963, pp. 622-630 ; J.N.J. Palmer, “*Les Séquestrés d’Altona* : Sartre’s Black Tragedy”, *French Studies*, tome 24, n°2, Oxford, avril 1970, pp. 150-162).

벗어나기 위한 전쟁에서의 행동과 그 행동을 실제로 조종한 나치즘도, 순환 궤적을 그린다. 자본의 지배자인 듯했던 아버지는 자본이 선택한 관리자였고, 국가권력을 손에 쥔 히틀러는 권력이 선택한 꼭두각시였다. 그러면 자본과 권력의 실체는? 알 수 없다. 우리가 만나는 것은 하수인들뿐이다. 그러나 그 하수인을 조종하는 ‘배후’가 따로 있는 것이 아니다. 아버지의 아들과 히틀러의 병사, 두 길을 걷은 프란츠가 아버지와 히틀러를 각각 자본과 역사의 허수아비로 만드는 것은, 그들을 나와 같은 위치로 끌어내리는 일이며, 지배관계의 연쇄 안에 있을 뿐인 그들의 무력함을 냉철하게 보는 일이다. 그런데 구조에 대한 통찰이 개인들의 행위 뒤에서 그 행위를 지시한 거대한 힘을 강조하게 되면, 집단의 힘이 요구한 바를 따른 데 불과한 무력한 개인들은 책임에 대한 부담을 벗는다. 역사의 폭력 앞에, 타성태로 굳어진 구조 안의 인간의 상황을 인식하는 것이 그 안에 참가한 개별 주체들의 책임은 면제시켜주는 알리바이가 될 수 있는 것이다. 프란츠가 계들에게 하는 변론에서 ‘나의 시대’를 말하며 역사라는 거대한 차원으로 자신의 처지를 확대하는 데서도, 자신의 죄역시 자기 시대가, 사회가 요구한 바를 실천했을 뿐임을 강조해 책임을 희석시키려는 의도가 읽힌다. 그는 끊이지 않는 장광설 속에서도 가장 중요한 것에 대해서는 침묵하는 은폐를 통해, 책임의 경중을 따지기보다 모두의 탓으로 돌리는 일반화를 통해, 그리고 스스로를 기만하는 외면을 통해 자신의 책임을 피해가려 한다.

그러나 그가 유죄 상태에 머물다 마지막에는 자살을 선택하는 데서도 알 수 있듯, 그는 스스로도 자신의 주장에 마음 깊이 납득되지 않는다. 떨칠 수 없는 그의 책임감은, 반복되는 죄책감의 강박은 어디서 오는가? 우리는 죄책감을 불러일으키는 ‘초자아’의 형상을 자연스럽게 생각하게 된다. 이와 관련해 프란츠가 “나의 맞춤 재판관 *mon juge naturel*”이라 지칭하며 끝까지 대면을 거부하는 ‘아버지

(극에서 내내 대문자 ‘Le Père’로 지칭되는) 형상은 의미심장하다.

3. 역사와 책임

죄책감으로 인해 유페와 광기라는 헤어 나올 수 없는 늪에 빠진 프란츠의 삶에 결말을 지어준 것은 아버지였다. 아버지는 자신의 예정된 죽음에 아들이 동행하기를 바라고, 유페 이후 처음이자 마지막인 부자(父子)의 짧은 만남에 뒤이어 프란츠는 그것을 수락한다. 이들이 택한 죽음의 형태는 자동차를 타고 강물로 뛰어드는 것이었다. 아버지가 계획하고 주도한 동반자살을 아들이 받아들이는 형식은 프란츠의 태도를 거의 수동적으로 보이게 한다.

아버지에게서 멀어지기 위해 발버둥 치던 프란츠가 다시 아버지에게로 돌아오는 순환 구도 안에서, 결국 프란츠에게 자신의 ‘책임’을 묻도록 한 것은 아버지였다. ‘나의 맞춤 재판관’인 아버지를 피해보려 했으나, 끝내 굴복하고 아버지에게 “절 심판하세요! (Jugez-moi!)”²⁷⁾ 하고 요구하며 아버지의 뜻을 따르기로 한다.

Frantz: Vous aurez été ma cause et mon destin jusqu’au bout. (SA, 367)

아버지는 끝까지 제 존재이유이자 운명이었습니다.

가해자가 된 것도 아버지가 자기 인생을 좌지우지하는 데 대한 반발이었지만, 그 행위를 참회하는 책임의식 역시 아버지의 명령에서 나왔다는 점은 의미심장하다. 아버지 형상은 프란츠가 아버지에게서 벗어나기 위해 반항을 선택한 시절에도, 유페를 택한 시절에도 그를 떠나지 않는다. 프란츠가 아버지에게서 벗어나기 위해 자발적

27) SA, 347.

으로 선택한 히틀러는 또 다른 아버지였다. 그는 히틀러를 *petit père*라 부른다. 그가 말하듯 자신을 왕자로 만든 것은 아버지고, 왕으로 만든 것은 히틀러였다.²⁸⁾ 아버지의 대체물인 히틀러에 대한 강박은 무대장치로도 표현된다. 프란츠의 방 안에는 커다랗게 히틀러의 초상화가 걸려 있고, 감정의 동요가 일 때마다 프란츠는 그 초상화에 조개껍질을 던지는 등의 행위를 한다.²⁹⁾ 히틀러의 초상은 독일의 과거 권력과 그 몰락을 상징할 것이다. 하지만 공격하고 반항하면서도 모든 행동이 항상 자신을 지켜보는 히틀러의 눈 아래서 이루어진다는 것은 의미심장하다. 증오하면서도 명령에서 벗어나지 못하고, 여전히 ‘그’의 명령의 자장 안에 있는 것이다.

도덕의식 뒤에서 오이디푸스 드라마를 보는 프로이트의 견해에 비춰보자면,³⁰⁾ 프란츠의 자살 뒤에 ‘아버지’의 명령이 도사린 것은 자연스럽다. 프란츠는 아버지의 정죄를 극구 피하면서도 언제나 그에 강박되어 있다. 프란츠가 애초에 반항했던 것은, 강자가 약자를 지배하는 것을 자명한 법칙으로 여기고 힘을 추구하면서 프란츠의 반론을 현실을 모르는 철없는 이상주의로 치부하던 아버지의 논리였다.³¹⁾ 그러나 전쟁 중 포로를 고문하려 할 때 이를 거부하는 부하

28) SA, 344.

29) “Sur le mur du fond, un grand portrait de Hitler (à droite, au-dessus du lit.)” (SA, 124) ; “Il prend des coquilles et bombarde le portrait de Hitler, en criant.” (SA, 153) ; “Il se lève, prend des coquilles et bombarde le portrait de Hitler.” (SA, 170) ; “(Il jette les coquilles contre le portrait de Hitler.) Voyez l’effort que je fais.” (SA, 274)

30) 양심의 기능을 초자아의 속성으로, 죄의식을 자아와 초자아 사이의 긴장의 표현으로 인식한 프로이트는 이드의 리비도적 충동의 첫 번째 대상, 즉 부모를 자아 속에 내투사시킴으로써 초자아가 생긴 것이라 주장했다. (지그문트 프로이트, 윤희기, 박찬부 옮김, 『마조히즘의 경제적 문제』, 『정신분석학의 근본개념』, 열린책들, 2004, p. 427) 초자아의 형성 원인과 관련한 그의 태도는 후기에 가서 변화를 보인다.

31) “Le Père: Les faibles servent les forts: c’est la loi.” (SA, 54) ; “Et pour te donner la joie pharissienne de t’en laver les mains, petit puritain.” (SA, 75) ;

에게 프란츠가 한 말은 정확히 아버지의 논리를 따른다.³²⁾ 프란츠가 히틀러나 나치의 논리에 전적으로 찬동한 것은 아니었다. 그럼에도 그는 전쟁에서 이겨야 하고, 행동함으로써 ‘아무것도 아닌’ 존재의 무력함에서 벗어나야 하고, 그러기 위해 그것이 악이라 할지라도 행동을 감행해야 한다는 내면의 목소리에 의해 추동되고 있다.³³⁾ 프란츠는 히틀러와 자신의 관계를 이렇게 설명한다.

Frantz: Mais ce jour-là, il m’a possédé. Deux chefs, il faut que cela s’entretue ou que l’un devienne la femme de l’autre. J’ai été la femme de Hitler. Le rabbin saignait et je découvrais, au cœur de mon impuissance, je ne sais quel assentiment. (Il revit le passé.) J’ai le pouvoir suprême. Hitler m’a fait un Autre, implacable et sacré : lui-même. Je suis Hitler et je me surpasserai. (SA, 345)

하지만 그 날, 그는 나를 가졌어요. 두 지도자가 있으면, 서로 죽이거나 아니면 한 쪽이 다른 쪽의 여자가 되어야 하죠. 나는 히틀러의 여자였어요. 그 랍비가 피를 흘렸고 나는 내 무력함의 한가운데서, 어떤 동의 같은 걸 발견했어요. (다시 과거를 본다.) 나는 최고의 권력을 가졌어요. 히틀러가 날 탄 사람으로, 가차 없고 대단한 사람으로 만들었죠. 바로 그 자신과

“Je l’[=une conscience]ai perdue: par modestie. C’est un luxe de prince. Frantz pouvait se le permettre: quand on ne fait rien, on croit qu’on est responsable de tout. Moi, je travaillais.” (SA, 72-73).

- 32) “Frantz: C’était le champion de la restriction mentale; il condamnait les nazis dans son âme pour se cacher qu’il les servait dans son corps. [...] Ses mains les servaient, sa voix les servait. Il disait à Dieu: “Je ne veux pas ce que je fais!” mais il le faisait. (Revenant à Klages.) La guerre passe par toi. En la refusant, tu te condamnes à l’impuissance: tu as vendu ton âme pour rien, moraliste. [...] D’abord gagner! Ensuite, on s’occupera de Hitler.” (SA, 303)

이 논쟁은 사르트르의 다른 희곡 『더러운 손』에서 현실주의자 외드레르와 이상주의자 위고가 대결하는 장면을 떠올리게 한다.

- 33) “Le Père: Ta vie, ta mort, de toute façon, c’est rien. Tu n’es rien. Tu ne fais rien, tu n’as rien fait, tu ne peux rien faire.” (SA, 360) ; “Frantz : Celui qui ne fait pas tout ne fait rien: je n’ai rien fait. Celui qui n’a rien fait n’est personne.” (SA, 311).

같은 사람으로. 나는 히틀러고 그래서 나를 넘어설 거예요.

‘나는 히틀러의 여자였다’는 말은 “자기 세대의 운명과 결합하고 전쟁을 극단까지 행했음”을 의미할 것이다.³⁴⁾ 전쟁 기간 프란츠의 초자아로 기능하며 고문을 명한 이는 히틀러와 나치였다. 그러나 그 뒤 ‘행동’의 강박은 아버지의 논리와 일치하는 것이다. 자신의 무력함 속에서 감지한 동의 *assentiment*, 이것은 권력에 대한 증오 안에 힘에 대한 굴복과 열망이 내포되어 있었다는 뜻일 것이다. 이 때문에 프란츠는 히틀러에게 사로잡혔고(“*il m’a possédé*”), 히틀러로 대변되는 역사와 역사의 폭력에게 장악되어 *possédé* 행동했고, 자신이 저지른 행위에 또다시 더 깊이 발목을 잡혔다. ‘위대함’을 소유하려 했지만 자기가 그것에 사로잡힌 프란츠처럼, 외부의 권력에도, 그에 맞서고자 했던 자신의 행위에도, 고통에도, 거기서 도피하고자 하는 광기에도, 사람은 ‘사로잡힌다 *possédé*’. 이처럼 인간을 소유하는/사로잡는(*posséder*) 것은 외부의 힘뿐만이 아니라 자기 자신의 의도와 행위에 의한 것이기도 하다. 어떤 것을 소유했다고 생각하는 순간 실제로는 그것에 소유당하는 역설, 대자본가인 아버지가 깊이 걸려든 이 숙명으로부터 프란츠는 벗어나려고 노력했다. 그러나 탈출을 위해 프란츠가 행한 전쟁 또한 마찬가지로, “사람이 전쟁을 하는 것이 아니라, 전쟁이 우리를 만드는 것이다.”³⁵⁾

그러나 범죄에 가담한 논리 뒤에 아버지의 목소리가 들리는 것과 마찬가지로, 범죄에 대한 가책 뒤에도 아버지의 목소리가 있다. 전쟁이 끝난 후 고문이라는 죄를 저지른 데 대한 죄책감은 프란츠를 놓아주지 않고 결국 죽음에 이르게 하는데, 이때 자살을 이끄는 것도 아버지이다. 아버지는 프란츠라는 전쟁 범죄자를 세상에 내놓은

34) “[...] il épouse le desin de sa génération et fait la guerre jusqu’au bout.” (Madeleine Fields, p. 627).

35) “Frantz: La guerre, on ne le fait pas: c’est elle qui nous fait.” (SA, 287)

생산자가 그 삶을 다시 거두겠다고 말한다. “내가 너를 만들었으니, 너를 없앨 것이다.(Je t’ai fait, je te déferai.)”(SA, 367)라는 발언을 하는 아버지는, 아들의 생사여탈권을 쥐고 있는 무시무시한 조물주의 모습이다.³⁶⁾ 상징적 자살인 유페를 통해 아버지의 시선, 즉 심판을 필사적으로 피하던 프란츠는, 결국 물리적 죽음까지 받아들이는 것이다. 이렇게 본다면 프란츠의 자살은 ‘고문이라는 죄를 저지른 자는 죽음으로 갚아야 한다’는 도덕률에 따른 것이다. 이 도덕률을 그에게 들이대며 자살을 종용하는 것은 아버지이다.

아버지의 해결책에 동의하는 프란츠는 절대적인 도덕적 명령에 복종하는 ‘복종적 주체’로 보인다. 이 대목에서, 프로이트의 초자아와 칸트의 양심을 동일 선상에 놓고 둘 다 공히 의무를 이행하는 복종적 주체를 만들어내는 기제로 본 한병철의 논의를 인용해보자.

프로이트적 자아가 해내는 일이란 무엇보다도 의무의 이행이라고 할 수 있다. 이 점에서 프로이트적 자아는 칸트의 복종적 자아와 공통성이 있다. 칸트에게서 초자아의 위치를 점하는 것은 양심이다. 칸트의 도덕적 주체 역시 ‘폭력’에 예속되어 있다. “모든 인간은 양심을 갖고 있으며 내면의 판사에게 감시당하고 위협받고 그에 대한 존경심(공포와 결부된 경의)을 품도록 요구받는다. 그리고 이처럼 법을 넘어서 인간 내면에서 감시하는 폭력은 인간이 스스로(자의적으로) 만들어내는 것이 아니다. 그것은 그의 본질에 합체되어 있다.”(*Die Metaphysik der Sitten*) 칸트의 주체 역시 프로이트적 주체와 마찬가지로 내적으로 분열된다. 이 주체는 어떤 타자의 명으로 행동하지만 그 타자는 자기 자신의 일부인 것이다. “양심이라

36) 프란츠의 죽음이 아버지의 설계에 의한 것이었다는 사실, 태어날 때 그랬고 살아 있는 동안 내내 그랬듯 아들의 도피를 끝내는 것도 아버지가 계획하고 유도한 일이라는 사실은, 사르트르의 글에 무수히 등장하는 아들에게 치명적인 위협이 되는 아버지들의 모습의 극단적인 형태로 보이기도 한다. 단적으로 『말』에서 자애로운 할아버지 역할을 하는 샤를루 슈바이처도 자기 아들은 무기력함과 죽음으로 몰아넣는 아버지였다. 말라르메, 니장, 플로베르 등의 성장기를 그리면서 사르트르는 일관되게 그들의 아버지들을 아들들의 독자성을 무화시키려는 위협적인 아버지들로 묘사한다.

고 불리는 지적이고 (의무의 관념이라는 의미에서) 도덕적인 원천적 성질은 그 자체로 특별한 점을 지닌다. 즉 이러한 양심의 일이란 인간이 자신과의 관계에서 얻게 되는 일이지만, 인간은 이성적 판단으로 자기가 그 일을 누군가 다른 사람의 명에 따라 행하도록 강제된다고 본다는 것이다.” 이러한 인격의 분열 때문에 칸트는 양심을 지닌 주체를 “이중 자아” 또는 “이원적 인격”으로 규정한다. 도덕적 주체는 피고인 동시에 재판관이기도 한 것이다. 복종적 주체는 쾌락의 주체가 아니라 의무의 주체이다.³⁷⁾

이는 한병철의 독창적 발견이 아니다. 프로이트 자신이 명시적으로 “칸트의 정언 명령이 오이디푸스 콤플렉스의 직계후예라고 말할 수 있다”고 언급했다.³⁸⁾ 또한 위 글이 칸트와 프로이트를 끌어들이는 것은, 근대적 자아가 폭력에 예속된 도덕적 주체였으며 우리는 오래 전 그 세계를 떠나 자기착취의 시대로 들어왔다는 주장을 하기 위한 것일 뿐이므로,³⁹⁾ 프로이트의 ‘초자아’나 칸트의 ‘의무’ 개념을 ‘도덕’으로 협소하게 해석하는 경향이 있다. 그러나 그가 언급한 인격의 내적 분열, 피고인 동시에 재판관인 주체라는 대목은 곱씹어볼 필요가 있다. 우리가 관심을 두는 대목은 외부에서 부과한 의무에 의해 분열된 주체라는 ‘도덕적 주체’를 파악하는 것이다.

프로이트는 양심의 문제를 자아에 대한 초자아의 공격성으로 파악했다. 초자아의 확립을 통해 권위자는 내면화되고, 이것이 죄책감과 자기징벌의 욕구를 낳는다. 프란츠의 꿈에 계속 되살아나는 한 장면은 프란츠의 혼란스런 죄책감을 짐작하게 해 준다. 전투로 시체가 쌓인, 폐허가 된 마을이 배경이다. 시체들 사이에는 “당신들이 범죄자다! *Les coupables, c'est vous!*”라는 문구가 나붙어 있다. 이

37) 한병철, 김태환 옮김, 『피로사회』, 문학과지성사, 2012, pp. 84-85.

38) 『마조히즘의 경제적 문제』, 『정신분석학의 근본 개념』, p. 428. 물론 이는 칸트의 ‘정언명령’을 극히 단순화한 것이다.

39) “프로이트적 무의식은 무시간적 구조물이 아니다. 그것은 금지와 억압의 부정성이 지배하는 규율사회의 산물로서, 우리는 이미 오래 전에 그런 사회를 떠난 것이다.”(『피로사회』, p. 84)

벽보는 연합군이 베르겐벨젠 수용소의 참상을 발견한 후 독일 곳곳에 붙인 것이라고 하는데,⁴⁰⁾ 당대의 독자들에게는 그 함의가 분명했을 것이다. 이 벽보 아래 다리를 잃고 쓰러져 있던 한 독일 여자는 자국병사 프란츠를 같은 말로 공격한다.

La femme: Regarde! (Montrant les ruines du village.) C'est ton ouvrage. [...] Et le tien, mon garçon! (SA, 290)

여자: 봐! (마을의 폐허를 가리키며.) 네 작품이야. [...] 그리고 네 탓이기도 하지, 젊은이!

La femme: Le coupable, c'est toi! Dieu ne te jugera pas sur tes actes, mais sur ce que tu n'a pas osé faire: sur les crimes qu'il fallait commettre et que tu n'as pas commis! [...] Le coupable, c'est toi! C'est toi! C'est toi! (SA, 293)

여자: 죄인은, 바로 너야! 신은 네가 한 행동으로 널 심판하는 게 아니라, 네가 감히 하지 못한 행동으로 심판하실 거다. 저질러야 했는데 네가 저지르지 않은 범죄들로! [...] 범죄자는 너야! 네! 너라고!

이 여자는 죄지는 자가 ‘on’으로 뭉뚱그릴 수 있는 그들도 우리들도 아니고 바로 ‘너!’라고 프란츠에게 고함친다. 그러나 연합군과는 정반대의 논리로, 이기지 못했다는 것, 승리에 필요한 충분한 살인과 가혹행위를 저지르지 못했다는 사실에 대해 프란츠를 단죄한다.⁴¹⁾ 전쟁의 승자인 연합군이 패전국에 강요하는 가책과, 패전국의

40) “Notice”, *Théâtre Complet*, p. 1517.

41) 이 장면을 상세히 설명한 한 연구는 요안나의 용서와 사랑을 얻고자 하는 프란츠가 전쟁 승리를 위해 모든 수단이 허용될 수 있으며 또 그래야 한다는 이 전쟁 피해자의 견해를 의식적 ‘자기 변론’을 위해 끌어온 것이라 분석한다. (조영훈, 『사르트르의 전쟁의 글쓰기와 주변부 인물-『유예』와 『알토나의 유페자들』을 중심으로-』, 『프랑스학연구』 59집(2012.2.), pp. 239-268.) 우리는 벽보의 “Les coupables, c'est vous!”와 노파의 “Le coupable, c'est toi!”가 반대방향에서 왔으나 공명하고 있다는 데 초점을 맞추었다.

국민이 자신의 비참함을 막지 못한 군대에 돌리는 책임, 양자 모두가 ‘죄인은 바로 너!’라며 프란츠를 괴롭히는 것이다.

이 꿈이 끝없이 프란츠에게 상기시키는 것은, 자신이 저지른 일은 물론 직접 저지르지 않은 일에 대해서까지도 스스로를 단죄하는 죄책감이다. 프로이트는 행위로 실현된 뒤의 심리적 반응인 ‘후회’와 달리 초자아가 설정된 이후 느끼는 ‘죄책감’은 의도만으로 끝난 행위에 대해서도 생겨날 수 있게 되었다고 말한다.⁴²⁾ 한 발 더 나아가 여기서 프란츠가 강박되는 것은 자신의 ‘의도’에 관한 것에 국한되지 않는다. 자신이 저지르지 않은 일조차 자신이 포함된 집단에 의해 저질러졌다는 데 대한 죄책감, 방관했으며 반대하지 않았다는 데 대해 스스로에게도 책임을 물어야 한다는 생각을 받아들이고 있는 것이다. 다른 한 편 저질러져야 하는 일을 저지르지 않았다는 모순된 죄책감 역시, 이 ‘여자’의 끔찍한 형상과 함께 프란츠를 괴롭힌다.

이처럼 초자아의 명령은 모순적이다. 힘을 가져야 하고, 모든 것을 무시하고 행동해야 한다던 규율(‘여자’가 말하는)은, 인류에 어긋나는 죄를 저지른 자는 죽음으로서 책임져야 한다는 명령(‘벽보’가 말하는)과 함께 온다.

Frantz: [...] c'est aux vainqueurs de prendre l'histoire en charge. Ils l'ont prise et ils nous ont donné Hitler. Des juges? Ils n'ont jamais pillé, massacré, violé? La bombe sur Hiroshima, est-ce Goering qui l'a lancée? S'ils font notre procès, qui fera le leur? Ils parlent de nos crimes pour justifier celui qu'ils préparent en douce: l'extermination systématique du peuple allemand. (SA, 67)

역사를 맡는 것은 승리한 자들이다. 그들이 역사를 거머쥐었고 그들이 우리에게 히틀러를 주었다. 재판관들? 그들이라고 약탈, 학살, 강간을 저지르지 않았던가? 히로시마에 폭탄을 떨어뜨린 건, 괴링이었나? 그들이 우

42) 지그문트 프로이트, 김석희 옮김, 『문명 속의 불만』, 『문명 속의 불만』, 열린책들, 2012, p. 319.

리를 재판한다면, 그들의 재판은 누가 하나? 그들이 우리의 범죄를 말하는 것은 자기들이 몰래 준비하는 일을 정당화하기 위해서이다. 독일 민족의 체계적 말살을.

눈을 감고 변명하는 전후(戰後) 독일 사회와 그보다 더 정의로울 것도 없는 승전국들의 자기 위주 역사 해석, 양자 모두가 허위라고 프란츠는 주장한다. 함께 전쟁을 수행한 후 승전국이 패전국을 심판하며 ‘반인륜범죄’라는 낙인을 찍은 것처럼,⁴³⁾ 초자아의 명령은 도덕을 등에 업지만 윤리적이지는 않다.⁴⁴⁾ 이때 도덕은 프란츠와 아버지가 말하는 ‘정의’와 같은, 강자가 강요하는 논리일 수 있다.

Frantz: Deux criminels: l'un condamne l'autre au nom de principes qu'ils ont tous deux violés; comment appelez-vous cette farce?

Le Père: La Justice. (SA, 339)

프란츠: 두 범죄자가 있는데, 둘 다 위반한 원칙의 이름으로 한 쪽이 다른 쪽을 단죄합니다. 이 소극(笑劇)을 뭐라 부르시겠어요?

아버지: 정의.

프란츠는 정의라는 이름으로 강요되는 도덕이 ‘소극 farce’임을 알고 있고, 자신에게 죽음을 강요하는 ‘인륜’의 모순을 인지하고 그에 저항하고 있다.

43) ‘반인륜범죄’는 국제군사재판소(일명 뉘른베르크 재판소)에서 독일과 이탈리아의 전범들을 처벌하기 위해 만들어진 죄목으로, “전쟁 전이나 전쟁 중의 민간인에 대한 살해, 절멸, 노예화, 추방 및 여타의 비인간적 행위, 혹은 해당 범죄가 벌어진 나라의 국내법을 위반하든 위반하지 않든간에 국제군사재판소가 관할하는 범죄를 수행하는 과정에서 혹은 그러한 범죄와 관련하여 정치적, 인종적, 종교적 이유로 박해하는 행위.”를 말한다(이용우, 『프랑스의 과거사 청산 - 숙청과 기억의 역사, 1944-2004』, 역사비평사, 2008, pp. 153-154).

44) 여기서 ‘도덕’은 개인에게 행위의 지침을 제공하는 사회적, 도덕적 규범으로, ‘윤리’는 존재방식에 대한 행위자의 선택과 결단을 포괄하는 의미로 사용하였다.

Frantz: On veut m'attaquer par le moral? [...] Fausse manoeuvre: le moral est d'acier." (SA, 142)

나를 도덕으로 공격하려고? [...] 잘못 짚었다. 도덕은 쇳덩이 같은 거다.

‘강철로 된 도덕 le moral est d'acier’이라는 표현은 의미심장하다. 아버지는 바다 위에 쇠(배)를 띄운 사람이었다. 자신의 암을 알게 된 아버지는 암세포의 증식이라는 자연에 굴복하는 대신 자살을 선택해 자신의 죽음을 “공업적 죽음”으로, “교정된 자연”으로 만들겠다고 선언했다.⁴⁵⁾ 그는 프란츠도 강철로 된 배를 만드는 사람으로 키우려 했고, 이를 거부하고 다른 길을 택한 프란츠 역시 악몽 장면에서 보듯 여자에게 쇠(총)를 겨누는 사람이 된다. 인간이 만든, 힘의 원리가 만든 산물인 산업, 자본, 전쟁 등은 아버지에서 아들로, 강자에서 강자로 계승되는 것이었다. 도덕은 이러한 문명의 역사이자 폭력의 역사를 지탱하는 도구였다.

이 모든 것을 충분히 인식하면서도, 프란츠는 양자 모두의 책임에서 벗어날 수 없다는 강박에 시달리고 결국 강물에 몸을 던진다. 전후 세계에 던져졌으나 정신적으로는 그 이전의 시대에 속한 프란츠가 때늦은 도덕 감정으로 ‘결단’의 외피를 둘러쓴 복종을 한 것일까?

극의 마지막, 부자(父子)가 함께 탄 차가 강물로 떨어질 때 프란츠의 방에는 “하나 더하기 하나는 하나 Un et un font un”라는 프란츠의 녹음된 목소리가 울려 퍼진다.⁴⁶⁾ 빈 방, 축음기에서 울려나오는 프란츠의 광기어린 목소리는 이제껏 극 내내 강조되던 아버지와 아들이 하나라는 ‘두 몸 한 사람’ 도식⁴⁷⁾을 요약한다. 아버지는

45) “Le Père: Crois-tu que je tolérerai l'extravagance de quelques cellules, moi qui fait flotter l'acier sur les mers? [...] Une mort industrielle: la Nature pour la dernière fois rectifiée.” (SA, 25).

46) 프란츠의 마지막 긴 독백에서, 이 표현은 세 차례 반복된다(“Un et un font un, voilà notre mystère”; “Un et un font un: quel malentendu!”; “L'amour, la haine, un et un...” (SA, 374-375)).

아들과 함께 죽으면 죽는 이는 자기 혼자일 것이라고 말한다.⁴⁸⁾ 이는 프란츠의 개체성을 인정하지 않는 전제적 논리이다. 아들은 전적으로 아버지에게 속하는 것이다. 그런데 사실 프란츠 역시 계속 그렇게 생각하고 있었다.⁴⁹⁾ 이렇게 본다면 아버지가 프란츠를 죽인 것이고, 프란츠의 수락은 초자아에 대한 완전한 복종을 의미한다.

그러나 초자아가 외부에서 부과하는 의무와 같은 것, 밖에서 도래해 내면화된 것이 아니라 안에서, 즉 공격충동이 스스로를 향함으로써 형성된다는 프로이트 후기 저작의 주장을 이 대목에서 살펴볼 필요가 있다.

개인의 공격 본능은 안으로 돌려져 내면화한다. 아니, 실제로는 공격 본능이 나온 곳으로 돌려보내진다. 다시 말해서 자신의 자아로 돌려지는 것이다. 그러면 초자아로서 나머지 자아 위에 적대적으로 군림하고 있는 자아의 일부가 그것을 인수하여, 이번에는 ‘양심’의 형태로 자아에 대해 가혹한 공격성을 발휘할 준비를 갖춘다. 자아는 원래 외부의 다른 개체에 그 공격성을 발산하여 본능을 충족시키고 싶었겠지만, 이제 거꾸로 공격 대상이 된 셈이다. 우리는 엄격한 초자아와 그 지배를 받는 자아 사이의 긴장을 죄책감이라고 부른다. 죄책감은 자기 징벌의 욕구로 나타난다.⁵⁰⁾

아버지 형상은 외부의 명령이라기보다 이미 프란츠 안에 있던 것의 다른 표현인 것이다. ‘두 몸 한 사람’ 도식에 따르면, 프란츠가

47) 이 표현은 다음 언급에서 빌려 온 것이다. “아버지와 아들, 두 사람의 몸이 하나가 된다는 것은 ‘1+1=1’이라는 덧셈만큼이나 어처구니없는 일이다. 프란츠와 아버지는 동반 자살을 하지만 ‘두 몸 한 사람’의 도식에 따르면 그것은 단 한 사람의 죽음일 뿐이다.” (박정자, 『잉여의 미학-사르트르와 플로베르의 미학 이중주』, 기파랑에크리, 2014, p. 107).

48) “Le Père : Ma mort enveloppera la tienne et, finalement, je serai seul à mourir.” (SA, 367).

49) “Frantz : Je n’aurai rien été qu’une de vos images.” (SA, 364) ; “vous, c’est moi” (SA, 80)

50) 『문명 속의 불만』, p. 303.

자신을 죽이는 것은 곧 아버지를 죽이는 것이기도 하다. 아버지는 자신의 역할을 냉소적으로 인정하고 있지만, 이는 앞서 ‘실천적 타성태’와 관련해 살펴보았듯 오히려 사업체, 자본의 힘을 강조하면서 자신의 책임을 희석시키는 수단일수도 있다. 아버지의 책임회피를 막은 것은 아들 프란츠였다. 아들이 스스로 죽음 같은 유폐를 선택한 이상, 아들을 설득해 죄의식을 내려놓도록 하지 않는 한 아버지도 평온하게 살 수 없기 때문이다. 실제로 프란츠는 아버지를 굴복시킨다. 아버지와 아들이 유폐 이후 처음이자 마지막으로 함께 있는 장면⁵¹⁾에서, 아들이 반항하는 바로 그 구조를 체현하고 있던 아버지는 스스로도 그 안에서 소외되어 있는 존재였음을 인정한다. 처음에는 “내 잘못이 아니다 *Ce n'est pas ma faute*”고 말하던 아버지가 자신의 잘못과 모든 인간의 무력함을 시인했다.⁵²⁾ 따라서 동반자살은 프란츠의 결단이며, 프란츠의 아버지에 대한 저항과 부정의 귀결이기도 할 수 있을 것이다. 프란츠는 아버지 사후에 자기가 아버지 자리를 차지하고 스스로 아버지가 되는 것을 거부함으로써 그를 상속자로 키우던 아버지의 계획을 파열시켰다. 동시에 자기를 소멸시킴으로써 악순환의 고리를 끊는 결단을 내렸다.

악순환의 고리를 끊는다는 측면을 강조하다 보면 인간은 어떤 힘이 조종하는 괴물의 ‘숙주’에 불과하며, 인간의 자유는 자기 안의 괴물을 죽이기 위해 스스로 죽음으로 뛰어드는 결단을 내리는 길 뿐이라는 인상을 줄 수 있다. 그러나 인간은 무고한 숙주일 수도 없다.

51) 5막 1장에서 일어나는 이 아버지와 아들의 만남은 희곡 전체의 의미를 다시 생각하게 만드는 결정적 장면이다. 가브리엘 마르셀은 이 장면이 “사르트르가 이제껏 쓴 것 중 가장 훌륭한 것”이라고 평가했다. (*Nouvelles littéraires*, October 1, 1959, Leo Pollmann, *Sartre and Camus - Literature of Existence*, trans. by Helen and Gregor Sebba, New York: Frederick Ungar Publishing, 1970, p. 77에서 재인용.)

52) “Le Père: Dis à ton tribunal de Crabes que je suis seul coupable - et de tout.” (SA, 362-363)

Frantz: [...] le siècle eût été bon si l'homme n'eût été guetté par son ennemi cruel, immémorial, par l'espèce carnassière qui avait juré sa perte, par la bête sans poil et maligne, par l'homme. Un et un font un, voilà notre mystère. La bête se cachait, nous surprénions son regard, tout à coup, dans les yeux intimes de nos prochains; alors nous frappons: légitime défense préventive. J'ai surpris la bête, j'ai frappé, un homme est tombé, dans ses yeux mourants j'ai vu la bête, toujours vivante, moi. Un et un font un: quel malentendu! (SA, 374-375)

이 세기는 인간이 그의 잔인한 태고의 적에 의해, 인간의 멸종을 다짐한 육식종에 의해, 털 없고 약삭빠른 짐승에 의해, 즉 인간에 의해 노려지지 않았더라면 좋은 시대였을 것이다. 하나 더하기 하나는 하나, 이게 우리의 수수께끼다. 그 짐승은 몸을 숨겼고, 우리 옆 사람의 친밀한 눈에서, 갑자기, 야수의 시선은 우리를 놀라게 한다. 그래서 우리는 후려친다. 정당한 예방적 방이다. 야수에 놀랐고, 그래서 때렸더니, 한 사람이 쓰러졌고, 죽어가는 그의 눈에서 나는 아직도 살아 있는 야수를, 나를, 보았다. 하나 더하기 하나는 하나다. 이 무슨 오해란 말인가!

나의 적이 곧 나였고, 야수가 인간이며, 이 야수는 타인이자 나이기도 하다. 가해자와 피해자 역시 사실은 한 몸이었다. 프란츠의 대사에 따르면, 명령하는 자와 명령을 받아 실행하는 자 또한 하나다.⁵³⁾ 이 말은, 앞서 보았던 명령하는 동시에 복종하는 ‘이중 자아’를 떠올리게 한다. 앞서 아버지와 아들의 관계를 이야기하면서 둘의 창조가 순환적임을 보았다.

Frantz: [...] je ne sais plus trop qui de nous deux a fait l'autre. [...] Il m'a créé à son image - à moins qu'il ne soit devenu l'image de ce qu'il créait. (SA, 169)

나는 우리 둘 중 누가 상대를 만들었는지 잘 모르겠다. [...] 그는 자기 형상대로 나를 만들었다. - 아니면 그가 자기가 창조한 형상이 되었든지.

53) “Frantz: Je suis Goering. S'ils le pendent, c'est moi le pendu.” (SA, 66).

아버지가 나를 만들고 또 내가 아버지를 만든 것처럼, 가해자와 피해자는 내 안에서, 모든 사람 안에서 하나가 된다. 구조와 역사, 그리고 나의 관계도 마찬가지다. 외부가 우리를 조종한다고 생각해서는 안 된다. 그 안에서 보이는 우리의 반응 또한 ‘on’의 행위가 되며, 사실 그 실체를 만드는 것은 ‘우리’이다. 사회경제적 구조가 역사를 만드는 것이라는, 구조와 체계에 대한 강조에 우리는 익숙하지만, 사람이 상황을 만들고 그 상황이 또 다시 사람을 만드는 순환 안에서 개인의 역할을 ‘대리인’으로 축소시킬 수 있는 것이 아니다. 대항하고 거부하고자 했던 힘이 결국은 내 모습, 타자 안에 있는 나였다. 반대로 내가 행사하는 힘이며 내가 행하는 행동이라고 생각했던 것은 내 안에 있는 타자였다. 아버지라는 초자아와 그가 제시하는 도덕 의무에 복종하는 아들은 이런 식으로 실제 한 사람 안에 공존하는 인격의 분열을 보여주면서, 명령자와 수행자, 구조와 개체, 시대와 개인 사이의 관계를 상징한다.

나가며

마지막에 울려 퍼지는 프란츠의 녹음된 목소리는 “이 세기는 여자다, 출산을 했다, 당신 어머니를 단죄하겠는가?”⁵⁴⁾ 하고 말한다. 죽기를 원하느냐는 물음에 “아예 태어나지 말았으면”⁵⁵⁾ 했다는 프란츠의 말과 연결시키면 의미심장하다. 우리 모두 역사 안에서, 우리 시대에게서 태어날 수밖에 없고, 그 안에서 우리가 발버둥 치며 한 모든 행동 역시 실천적 타성태가 되어 다시 나를 얽매는 구조가

54) “Frantz: Ce siècle est une femme, il accouche, condamnerez-vous votre mère?” (SA, 375)

55) “Frantz: j’aurai voulu n’être jamais né.” (SA, 364)

된다. 이미 던져진 모든 사람은 다 이 구조 안의 유페자들 *séquestrés* 일 수밖에 없고, 구조 밖으로 나가려는 죽음조차도 ‘바깥’은 될 수 없을 것이다. “우리는 꼼짝없이 연루되어 있다. *Nous sommes embarqués.*”⁵⁶⁾ 그것이 우리 자유의 가혹한 성격을 만든다.

프란츠가 최종적으로 선택한 동반자살은 역사 앞에서 절망한 사르트르의 포기의 흔적일까, 아니면 알제리전쟁에서 고문과 가혹행위를 자행했던 군인들, 식민주의에 동참한 프랑스인들, 자본의 힘에 포섭된 이들에 대한 통렬한 비판과 단죄를 위한 것이었을까?⁵⁷⁾ 그러나 둘 중 어느 쪽이든 자신이 저지르지 않은 일까지도 자기 죄로 떠안는 프란츠의 극도로 가혹한 책임의식은 자기 시대와 역사에 대한 과대망상적 집착에서 나온 것이 아닌가?⁵⁸⁾ 이는 사르트르에게 자주 가해지는 비난이다.⁵⁹⁾

56) 사르트르는 파스칼의 이 말을 『문학이란 무엇인가?』에 인용했다(*Qu'est-ce que la littérature?*, *Situations, II*, Gallimard, 1999, p. 117).

57) 전자의 예로는 극의 결말을 역사에 대한 사르트르의 비판주의를 반영하는 “묵시론적 결말”로 읽는 알랭 바디우를 들 수 있다. 그는 여기서 읽히는 “낭만적 비판주의”를 4, 50년대 성행했던 선과 악의 비극 속에 얽힌 니힐리스트적 창작물(아누이, 몽테랑 등)의 경향에 위치시킨다(Alain Badiou, “Notes sur *Les séquestrés d'Altona*”, p. 57) 뒤시앵 골드만 역시 사르트르는 이 희곡과 함께 막다른 길에 몰렸고, 그 이후는 “전적인 비판주의 un nihilisme total”로 기울었다고 평가했다. (Lucien Goldmann, “Problèmes philosophiques et politiques dans le théâtre de Jean-Paul Sartre”, *Structures mentales et création culturelle*, Union générale d'éditions, 1974, pp. 236-237). 사르트르 스스로는 작품 발표 후 가진 여러 인터뷰에서 일관되게 후자를 주장했다. (cf. “La torture représente l'acte radical qui ne peut être aboli que par le suicide de celui qui l'a commis” (*Paris-Presse* du 29 avril 1966 l'article de J.-P. Lacroix: “Le “Séquestré d'Altona” condamné à un deuxième suicide”), Michel Contat, *Pour Sartre*, PUF, 2008, p. 363, note.2에서 재인용).

58) 그는 자신을 전 인류의 ‘순교자’라 선언하기도 하고, 역사가 무너지지 않도록 떠받치고 있다고 말하기도 한다(“Hommes, femmes, bourreaux traqués, victimes impitoyables, je suis votre martyr.” (SA, 140) ; “Je porte les siècles; si je me redresse, ils s'écrouleront.” (SA, 258)).

59) cf. Michel Contat, *Pour Sartre*, pp. 385-386.

프란츠라는 인물은 아버지가 아들에게로 전달하는 힘, 금력과 권력의 전달 계보를 이탈함으로써 끊어버렸다. 히틀러의 명령을 따라 전쟁을 행했던 국민으로서 패전 이후를 어떻게 살아갈 것인가 하는 문제와 관련해 그는 자기 몫의 책임을 졌다고 볼 수 있다. 그런데 아예 세상의 바깥으로 나가버리는 죽음이 도피 또는 자기단죄 이외 다른 것이 될 수 있을까? 나의 죽음은 내가 체험할 수 없는 것, 나에게서는 의미 바깥의 사건이다.⁶⁰⁾ 내가 체험할 수 있는 것은 오직 타인의 죽음뿐이다.

그러나 내 죽음은 타인들에게 정치적 효과를 남긴다. 프란츠가 필사적으로 남긴 계들에게 보내는 녹음 기록은 그의 죽음을 도피로 남아 있게 하지 않는다. 지난 ‘규율사회’(한병철의 표현에 따르면)의 사상가들인 칸트, 프로이트, 맑스의 저작을 중흥무진 오가며 도래할 사회에 필요한 윤리를 찾으려는 가라타니 고진은, 우리는 ‘인간을 강제하고 있는 관계구조에 대한 인식’이라 말했다.⁶¹⁾ 프란츠가 “하나 더하기 하나는 하나”로 말하고자 하는 구조와 개인의 변증법에 대한 인식이 가라타니가 말하는 것과 같은 ‘관계구조에 대한 인식으로서의 윤리’의 예가 될 수 있을 것이다. 사람들은 인간의 의지나 업

60) “죽음은 나의 고유한 가능성과는 거리가 멀다. 그것은 우연적인 사실 *un fait contingent*이며, 그렇기에 원칙적으로 나를 벗어나 있고 근본적으로 나의 현상성에 속한다.” ; “죽음은 나의 고유한 가능성이 아니며, 언제나 나의 가능성들의 가능한 무화이며, 나의 가능성들 바깥에 있다.” 『존재와 무』의 이 인용문들을 포함해 죽음에 대한 사르트르의 고찰에 대해서는, 윤정임, 『‘닫힌 방’과 『내기는 끝났다』에 나타난 사후세계 연구』, 『불어불문화연구』 103집, pp. 69-97 참조.

61) 가라타니는 스피노자의 말을 빌려, “인식하는 것이 바로 ‘에티카’(윤리학)”이며 “윤리는 인식 없이는 존재할 수 없다”고 말한다. (가라타니 고진, 『윤리 21』, 송태욱 역, 사회평론, 2001, p. 56).

그는 같은 책에서 사르트르가 자신과 자신이 포함된 프랑스인들을 ‘피해자가 아니라 가해자로’ 끈질기게 추궁한 거의 유일한 사상가였다고 언급하기도 했다(『윤리 21』, pp. 172-173). 물론 그는 사르트르의 자세를 높이 살 뿐 본격적으로 사르트르의 사상이나 저작에 대한 탐구를 한 것은 아니었으며, 언급은 여기서 그친다.

적을 말할 때 구조의 힘을 무시하거나 책임을 말할 때 구조의 힘을 절대화하려는 경향이 있다. 간과하기 쉬운 구조를 드러나 보이게 하면서도 책임이 누락되지 않도록 하는 무한한 순환운동 안에서 ‘구조에 대한 인식으로서의 윤리’를 찾아야 한다. 이런 인식은 어떻게 가능해지는가? 가라타니가 제시한 답은 ‘미래의 타자’로 인해서이다. 미래의 타자를 상정하지 않으면 보편성은 성립하지 않기 때문이다.⁶²⁾

윤리는 나와 언어게임의 룰을 공유하지 않는 낯선 미지의 타자들을 전제할 때만 가능하다. 미래의 인간을 위해 우리가 희생한다고 해서 그들이 감사할까? 그것은 알 수 없다. [...] 미래의 인간은 타자고 그들에게는 우리가 타자기 때문이다. 따라서 그들이 감사하든 안 하든 관계없이 우리는 그렇게 하지 않으면 안 된다. 그것이 칸트가 말하는 ‘의무’다.⁶³⁾

타자는 주체의 의도나 예상을 완전히 벗어난 이를 말한다. 특정한 문화나 생활양식을 공유하지 않으며, 논의의 타협점을 찾을 수 없는 존재. 우리는 이 점에서 ‘계들의 법정’의 의의를 찾을 수 있다. 바로 그런 타자, 30세기의 인류인 계들을 상정하지 않고는 ‘윤리’란 불가능할 것이다.

곧 역사에 대한 인식과 역사의 기록, 이 둘은 모두 미래 세대로부터 현재에 도래할 어떤 ‘보편성’의 자장 안에서 행해지는 윤리적 행위의 시도이다. 프란츠가 타인들의 눈앞에 자신의 자살을 남기면서 도달하려 했던 것은 과거에 대한 책임이 아니라 미래에 대한 의무인 것이다. 이것이 판단과 평가를 미래에 떠넘긴다는 의미는 아니다.

62) “중요한 것은 칸트가 ‘보편성’을 추구했을 때 불가피하게 ‘타자’를 도입해야만 했다는 것, 그 타자는 공동 주관성이나 공통 감각에서 나와 동일화될 수 있는 상대가 아니라는 것이다. 그것은 초월적인 타자(신)가 아니라 초월론적인 타자이다. 그와 같은 타자는 ‘상대주의’를 초래하는 것이 아니라 오히려 그것만이 보편성을 가능하게 한다.” (가라타니 고진, 이신철 옮김, 『트랜스크리틱-칸트와 맑스』, 도서출판b, 2013, p. 85).

63) 『윤리 21』, p. 122.

어디까지나 미래의 타자를 기준으로 현재에 답하는 일이다. 우리는 이런 생각을 문학에 대한 사르트르의 생각에서도 찾아볼 수 있다. 사르트르는 작가는 후세에 판단을 유보해서는 안 되며 현재의 요구들에 답해 자기 시대의 의미를 확정지어야 한다고 주장했다.⁶⁴⁾ 그가 이 극 안에 확정지어 남겨놓고자 한 ‘자기 시대의 의미’란, 한편으로 냉전, 이데올로기, 민족주의, 국가 같은 맹목적인 초자아의 힘이 압도적이었던 시기의 외적 강제의 폭력성이면서, 동시에 이 강제와 내가 실상은 함께 작용했다는 깨달음일 것이다.

64) “N’est-il pas offensant que le secret de notre époque et l’exacte estimation de nos fautes appartiennent à des gens qui ne sont pas encore nés et à qui nos fils et petits-fils donneront des fessées longtemps encore après notre mort. Nous voulons couper l’herbe sous le pied de ces morveux et nous désirons établir tout de suite et pour toujours ce qu’il faudra qu’ils pensent de nous.” (“La nationalisation de la littérature”, *Situations II*, Gallimard, 1999, pp. 40-41).

□ 참고문헌

1. 사르트르의 글

Sartre, Jean-Paul, *Les séquestrés d'Altona*, Gallimard, coll. Folio, 2001.

_____, *Théâtre Complet*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2005.

_____, *L'Être et le néant*, Gallimard, coll. Tel, 1998.

_____, *Le Sursis, Œuvres Romanesques*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

_____, *Situations II*, Gallimard, 1999.

_____, *Critique de la raison dialectique, I*, Gallimard, 1985 (『변증법적 이성비판』, 박정자, 윤정임, 변광배, 장근상 역, 나남, 2009).

2. 사르트르에 관한 연구

Badiou, Alain, “Notes sur *Les séquestrés d'Altona*”, *Revue internationale de philosophie*, vol. LIX, n°231, I-2005, pp. 51-60.

Beauvoir, Simone de, *Cérémonie des adieux suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre août-septembre 1974*, Gallimard, coll. Folio, 1998.

Chabot, Alexis, *Sartre et le Père (Le Scénario Freud, Les Mots, L'Idiot de la famille)*, Honoré Champion, 2012.

Contat, Michel, *Pour Sartre*, PUF, 2008.

Fields, Madeleine, “De la *Critique de la raison dialectique* aux *Séquestrés d'Altona*”, *PMLA*, vol.78, n°5, December 1963,

pp. 622-630.

Goldmann, Lucien, “Problèmes philosophiques et politiques dans le théâtre de Jean-Paul Sartre”, *Structures mentales et création culturelle*, Union générale d'éditions, 1974, pp. 193-238.

Noudelmann, François, “Histoire et Idéologie dans *Les Chemins de la liberté*”, *Cahiers de sémiotique textuelle*, n°2: *Etudes sartriennes*, n°1, 1984, pp. 93-110.

Palmer, J.N.J., “*Les Séquestrés d'Altona* : Sartre's Black Tragedy”, *French Studies*, tome 24, n°2, Oxford, April 1970, pp. 150-162.

Pollmann, Leo, *Sartre and Camus - Literature of Existence*, trans.by Helen and Gregor Sebba, New York: Frederick Ungar Publishing, 1970.

Simon, John K., “Madness in Sartre: Sequestration and the Room”, *Yale French Studies*, n°30, 1968, pp. 63-67.

Vassallo, Sara, “La liberté à l'épreuve de l'Autre symbolique dans le théâtre de Sartre”, *Revue internationale de philosophie*, vol.LIX, n°231, I-2005, pp. 61-83.

Verstraeten, Pierre, “Les Séquestrés - Nouvelle lecture des *Séquestrés*”, *Concordia*, 17, 1990, pp. 42-52.

박정자, 『잉여의 미학-사르트르와 플로베르의 미학 이중주』, 기파랑 에크리, 2014.

윤정임, 『달힌 방』과 『내기는 끝났다』에 나타난 사후세계 연구, 『불어불문학연구』 103집, pp. 69-97.

조영훈, 「사르트르의 전쟁의 글쓰기와 주변부 인물-『유예』와 『알토나의 유편자』를 중심으로-」, 『프랑스학연구』 59집(2012.2.), pp. 239-268.

3. 일반 참고 문헌

- 가라타니 고진, 송태욱 역, 『윤리 21』, 사회평론, 2001.
- _____, 이신철 역, 『트랜스크리티틱-칸트와 맑스』, 도서출판 b, 2013.
- _____, 조영일 역, 『네이션과 미학』, 도서출판b, 2009.
- 이용우, 『프랑스의 과거사 청산 - 숙청과 기억의 역사, 1944-2004』, 역사비평사, 2008.
- 지그문트 프로이트, 윤희기, 박찬부 역, 『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 2004.
- _____, 김석희 역, 『문명 속의 불만』, 열린책들, 2004.
- 한병철, 김태환 역, 『피로사회』, 문학과지성사, 2012.
- Th.W. 아도르노, M. 호르크하이머, 김유동 역, 『계몽의 변증법』, 문학과지성사, 2001.

« Résumé »

Les Séquestrés d'Altona de Jean-Paul Sartre :

“Un et un font un.”

OH Eun Ha

(Université Nationale d'Incheon)

Les Séquestrés d'Altona, la dernière œuvre fictionnelle de Jean-Paul Sartre, pose le problème de la responsabilité de l'individu envers l'Histoire, en juxtaposant la Seconde Guerre mondiale et la guerre d'Algérie. Frantz von Gerlach, ancien soldat de l'Allemagne, se présente comme témoin de son époque au “Tribunal des Crabes” du trentième siècle. Devant les regards des “crabes”, c'est-à-dire ceux des autres absolus, il oscille entre la tentative de se justifier et la nécessité de se juger soi-même. Il était pris dès sa naissance par la logique du capital, puis par le principe de la violence, représentés tour à tour par la figure du Père et celle d'Hitler. Pourtant, Frantz est également obsédé par ce qu'il a effectué, qui le hante à son tour en tant que “pratico-inerte”, selon le concept développé dans *Critique de la raison dialectique*. Finalement, il accepte le double suicide avec le Père : cette obligation du jugement éthique, cela semble venir de la demande impérative du surmoi. Or la phrase énigmatique “Un et un font un.”, retentit au moment de leur mort, témoigne la

concordance possible entre le Père et le fils, le bourreau et la victime et enfin, l’Homme et l’Histoire.

주제어 : 사르트르, 알토나의 유페자들, 실천적 타성태, 역사, 책임, 전쟁, 아버지

Mots-clés : Sartre, *Les Séquestrés d’Altona*, pratico-inerte, Histoire, responsabilité, guerre, Père

논문 투고일 : 2015년 10월 31일

심사 완료일 : 2015년 11월 30일

게재 확정일 : 2015년 11월 30일

