

# 자기구원의 문학 : 몇 편의 포스트 모더니즘 픽션 소고(小考)

권택영

## I

인간이 지닌 내적 결함에도 불구하고 인간이 상황의 희생물로 멈출 수 만은 없다는 의식적인 자각이 비교적 진지하게 노정되면 모더니즘 문학이 어느 사이엔가 소외, 자조, 냉소적인 경향을 띠며 개인이 사회로부터 유리되기 시작할 때 「부조리 문학」, 「블랙 유머리스트」 등의 용어가 대두된다. 우주와 인간의 현상 위에 이들을 포괄하는 숨은 질서나 의미가 있는가라는 회의 속에서 조각난 현실을 그대로 느끼기 시작했던 이들은 소설의 형태에서도 점차 작가의 의도적 구성, 포괄성, 마지막 터치를 부정하고 엉성한 구성과 흩어진 현상을 그대로 보여주는 엉거주춤한 자세를 취한다. 소위 「포스트 모더니즘」이라는 용어로 표현되는 1960년대 이후의 현대문학은 훗날 객관적 평가의 여지를 남겨놓고 많은 비평가들의 입에 오르내리고 있다.

그러면 「포스트 모더니즘」문학이란 어떤 것인가? 그것은 모더니즘의 반발인가 확장인가? 1967년 *Atlantic Monthly*에 “Literature of Exhaustion”이란 평론을 발표하여 모더니즘의 종말과 새로운 문학형태의 도래를 예고했던 John Barth는 1980년, 같은 잡지에 “The Literature of Replenishment”란 평론을 실었다.<sup>1)</sup> 그는 이 글에서 포스트 모더니즘 문학에 대한 개요를 밝히고 있다. Hugh Kenner 교수가 처음으로 언급한 이 용어는 모더니즘의 확대로 보는 Robert Alter가 있는가 하면 모더니즘의 반동으로 보는 Gerald Graff도 있는데, Barth 자신은 전기 모더니즘 (Premodernism)과 모더니즘의 종합이요, 이들의 초월로 본다는 것이다. 포스트 모더니즘이 모더니즘의 확대, 강화냐, 전복, 거부냐, 아니면 종합, 초월이냐는 토론은 정삼면체를 놓고 각기 다른 방향에서 본 것처럼 느껴진다. 그들이 열거한 모더니즘과 포스트 모더니즘 문학의 특징은 상당히 설득력있고 통찰력있는 견해여서 시대를 이해하는데 도움이 되지만 그 변별이 칼로 통나무 자르는 것과 달라 서로 겹치는 경우도 있고 모호한 경우도 있다. 일반적인 정의를 내린다는 일이 쉽지 않을 경우 차라리 몇몇 작품을 선정하여 구체성을 통해 현대문학을 진단해 보는 것도 나쁘지 않을 것 같다.

본 논문은 1960년 이후 작품을 발표한 포스트 모더니즘 계열의 작가들 가운데 자주 비평의

1) John Barth, “The Literature of Exhaustion,” *The American Novel Since World War II*, ed. Marcus Klein (Greenwich: A Fawcett Publications, 1969), pp.267-279.

John Barth, “The Literature of Replenishment : Post-Modernist Fiction,” *Atlantic Monthly* (Jan., 1980), pp.65-71.

주목을 받아온 다섯 작가의 작품 하나씩을 선정하여 주제와 형식을 살펴보려는 것이다. Donald Barthelme의 *Snow White* (1965)와 단편 “City Life,” Richard Brautigan의 *Trout Fishing in America* (1967), Kurt Vonnegut, Jr.의 *Slaughterhouse - Five* (1969), Jerzy Kosinski의 *Being There* (1971), John Gardner의 *Grendel* (1971)과 *On Moral Fiction* (1978)의 분석을 통하여 1960년대이후 현대 소설의 몇가지 특징을 생각해 본다.

## II

쉴 벨로우의 『허조그』(*Herzog*), 노만 메일러의 『아메리카의 꿈』(*An American Dream*), 나보코프의 『로리타』(*Lolita*)는 모더니즘에서 Barthelme나 Brautigan의 소설로 넘어가는 과도기적 성격을 띠고 있는 것 같다. 개인과 사회의 밀접한 관계를 조명하며 19세기 중반부터 시작된 리얼리즘 문학이 20세기 헤밍웨이나 포크너에 이르러 자급(self-reliance)의 중요성을 강조하는 자아 문학적 경향을 띠는 때 소설의 형식에도 변화가 온다. 즉, 작가의 절대적 음성이 표면에 덜 나타난다는 것이다. 작가가 주도권을 쥐고 등장인물을 발전시켜 나가면 리얼리즘 소설의 서술형식은 등장인물의 의식의 흐름에 서술을 떠맡긴 다든지 신화적 구조를 빌려온다든지 하는 등의 난해한 형식으로 바뀐다. 엘리엇의 객관상관물을 방불케 하는 헤밍웨이의 함축된 표현법, 한 가지 사건을 여러 인물의 의식을 통해 보여주는 포크너의 상대적 수법, 시간의 흐름을 무시하는 의식의 흐름 수법 등은 독자로 하여금 흩어진 사건들을 재구성하여 의미를 찾도록 유도한다.

소설기법의 의식의 흐름을 넘어서 무의식의 세계로까지 나아가는 초현실주의(Surrealism)는 사회와 우주가 혼동을 향해 한 걸음 더 나아갔음과 사회에 대한 인간의 의식이 한층 더 축소됨을 나타낸다. 이에 따라 리얼리즘 시대나 모더니즘 시대의 주인공(hero)과 같은 등장인물은 찾기 어렵게 된다. 사회에 대한 책임의식(commitment)이 희박해지고 점차 자기구원에 급급한 소극적인 자세를 취하는 것이다. 쉴 벨로우의 『허조그』는 구성이 대단히 단편적(fragmentary)이고 플롯이 상당히 약화되어 있다. 주인공이 보내지도 않는 편지를 여기저기 쓴다든가 이 생각 저 생각에 빠져 헤맨다든가 등의 주관적 상념들이 플롯을 가리워서 이야기를 정돈하기 위한 독자의 참여가 필연적이다. 또한 주인공은 주위 환경에 대한 분명한 이해도 없이 스스로를 과대평가하여 실수를 저지르고 아내에게 배신당한 후 피해의식과 자기혐오에 빠져 있다. 그가 이러한 혼돈의 와중을 벗어나 맑은 정신을 찾는 과정이 전체의 이야기인데 그가 마지막에 내리는 삶의 긍정은 지극히 개인적인 차원의 것이다. 외톨이인 루디빌의 큰 저택으로 돌아와 상처 투성이인 자신을 어투만지듯 버려진 집을 수리하지만 그는 여전히 고립된 채이다. 자신을 괴롭히던 피해의식과 자학에서는 벗어났지만 세상을 바꾸겠다는 의지는 전혀 없다. 나 자신의 올바른 결정이 타인에게 파급됨을 믿던 제이크의 철학(헤밍웨이의 *The Sun Also Rises*), 조상이 지은 죄를 되풀이할 수 없다고 재산도 가정도 거부했던 매캐스런(포크너의

*Go Down Moses*)의 도덕에 비해 멜로우의 허조그는 코믹하고 약화된 아웃 사이더다. 있는 그대로의 삶을 아무런 논리나 주장도 없이 받아들여 충만하게 살겠다는 그의 긍정은 지극히 소극적이고 개인적인 차원의 구원이다. 세상에 의미를 주고 세상을 분석하겠다고 대학 교수직을 버리고 시골로 은둔한 허조그는 고통을 통해 눈을 뜨고, 삶이란 의미를 찾는 게 아니고 사는 것 그 자체라고 깨닫는다. 세상을 구제하기는 이미 늦었다는 노만 메일러의 스테판 로젝 (*An American Dream*)의 경우도 마찬가지다.

원래 사실주의 소설 (*The Naked and the Dead*)로 출발했던 메일러는 『아메리카의 꿈』에서 상당히 환상적인 기법을 사용하여 거의 로망스의 영역에 이른다. 케네디 대통령의 암살 사건이 있는 직후 쓰여진 이 소설에는 실제 인물과 가공의 인물이 섞여서 등장하며 미국이라는 거대한 미궁을 상징하듯 복잡하고 이해할 수 없는 신비가 사건 전체를 지배한다. 환상과 사실의 영역이 완전히 흐려진 것이다. 안개가 자욱한 몽롱한 바다에서 한가닥 불빛으로 배를 이끄는 등대처럼, 그 미궁 속에서 오직 로젝만이 실존적인 神의 使者로서 악마의 사자와 대결을 벌인다. 알 수 없는 온갖 미스터리가 깃눌려 끝까지 버티고 싸운 결과 그는 자신을 구제하는 용기는 보이지만 연인을 구하는 데는 실패하고 만다. 메일러는 상징과 알레고리라는 로망스적 기법을 사용하여 세상의 혼동과 악마의 세력이 너무 커져서 이제는 神조차 실존적이고, 영웅이란 자기를 구원하는 데서 끝날 뿐 타인을 구원하지는 못한다고 말한다. 더 이상 전통적인 개념의 영웅이란 존재하지 않는다는 뜻이다.

복잡하고 비대해진 사회로부터 개인이 점차 고립되고 세상을 구원한다는 꿈을 포기한 채 자기구원에 만족하던 시기의 소설에는 그런대로 사회와 개인의 관계가 존재했었다. 이제 나보코브 (Vladimir Nabokov)의 『로리타』 (*Lolita*)에 이르면 사회의식이 전혀 존재하지 않는다. 정치와 사회구조의 변동으로 고향을 버리고 영원한 이방인이 되어야 했던 나보코브의 개인적 비극은 스스로를 사회로부터 멀어지게도 했지만 어느새 자신이 곧 미국 사회와 전통의 아웃 사이더가 되고 만 것이다. 고향인 러시아를 버리고 유럽을 전전하다 40세에 미국의 작가가 되기로 결심했었으니 말이다. 『로리타』의 주인공 험볼트는 현실에서 이루지 못하는 로리타와의 사랑을 영원히 보존하고 이루지 못하는 사랑의 고통을 경감시키는 단 하나의 길이 글자 맞추기 식의 예술로 도피하는 것이라고 말한다. 『로리타』가 현실감이 희박하고 전통적인 도덕성이나 사회의식이 결여된 반면, 난해하고 독자와 게임이나 놀이를 하는 듯한 인상을 주는 것은 바로 이런 이유에서 인 것 같다. 사회와 개인의 구제라는 성실하고 진지한 시도를 포기당한 개인이 최선의 도피처로 택한 미의 세계, 기쁨의 세계는 바로 말놀음이었던 것 같다. 그리고 이런 경향은 바셀미 (Barthelme)에게도 그대로 연결된다.

나보코브는 언젠가 『풍자는 교훈이요, 패로디는 게임이다』<sup>2)</sup>라고 말한 적이 있다. 험볼트

2) *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol.8., No.2. (Spring 1967), p.30. 나보코브는 L.S. Dembo 와의 인터뷰에서 "Satire is a lesson, parody is a game." 이라고 말한 적이 있다. Maurice Couturier & Regis Durand, Donald Barthelme (New York: Methuen & Co. Ltd., 1982), p.77. 에서 재 인용.

의 현실적인 사랑과 로리타의 배반은 찰스 디킨즈의 어린이 학대 소설의 페로디 같기도 하고 동화 “Beast and Beauty”의 페로디 같기도 하다. 이와 비슷하게 바셀미의 『백설공주』(Snow White)도 전통적인 동화의 페로디라고 볼 수 있다. 등장인물도, 배경도, 플롯도 다를 뿐 아니라 동화의 중요한 기능인 권선징악이라는 도덕도 없다. 다만 옛날의 동화를 현대 문계에 적용하여 바셀미 자신의 소설판이나 현대인의 살아가는 방법을 가볍게 드러내 보여줄 뿐이다.

길고 검은 머리의 키가 큰 백설공주는 여섯개의 점이 왼쪽으로 수직선 상에 나란히 들은 22세의 주부다. 일곱 난장이와 살며 청소, 세탁, 요리를 하는 그녀는 고되고 힘든 집안 일에 파묻혀 사는 게 불만스럽고 일곱 난장이와의 성생활에도 실증이 난다. 여성의 자유화를 갈망하며 창문 밖에 검은 머리를 내놓고 왕자가 나타나 자신을 구해 줄 것을 기다리는 그녀는 아름답고 순진하고 합정에 빠진 신의 상징이 아니라, 권태에 지쳐 변화를 갈구하는 지적이고 도전적인 현대 여성이다. 새로운 것을 갈망하며 권태를 이겨내려고 4페이지에 달하는 긴 詩를 쓰지만 상상력의 결핍으로 여전히 집 밖을 벗어나지 못한다. 자신을 구원해 줄 왕자도 없고 집 밖을 벗어날 상상력도 없는 그녀는 갈망(anxiety)과 혼동(confusion)의 상징일 뿐이다.

백설공주의 불만과 권태를 잘 아는 일곱 난장이들은 그녀를 어떻게 해 주어야 할 지 방법을 모른다. 숲에서 그녀를 발견하기 전까지는 평정(equanimity)을 누렸는데 그녀의 존재는 그들에게 혼동이라는 차원을 추가했던 것이다. 지도자인 빌(Bill)은 불안(anxiety)과 대적하기 위해 그녀와의 관계를 끊으려 하고, 단(Dan)은 아예 불안을 믿으려 하지 않고, 나머지 난장이들은 불안을 오히려 지지한다. 불안과 대적하는 길도 다양하지만 아무도 불안을 해결하지 못한다. 가장 예민하게 고통스런 현상을 감지하면 빌은 지도자 역할을 해내지 못하고 끝내 교수형을 당한다. 혼동(백설공주)을 해결하지 못하고 공허와 무력함에 빠진 그들은 이제 난장이 역할도 권태스럽다. 빌딩 청소로 먹고 사는 그들은 현대 도시문명 속에서 무기력해짐을 이겨내려고 조크와 게임 등을 즐긴다.

백설공주의 계모역에 해당되는 제인(Jane)도 악의 상징이 아니고 악인의 역할을 맡아 악의(malice)를 갈고 닦는다. 왕자 역할에 해당되는 포울(Paul)은 숨겨 놓은 애인이 있는가 하면 수도승이나 될까 생각하는 용기 없는 사내다. 오직 혈통이 좋다는 이유만으로 마지못해 우발적으로 왕자 역할을 해내는 위축된 현대인의 상징이다. 사실 빌이 왕자인지 포울이 왕자인지 구별이 안될 정도로 인물묘사는 유동적이고 회미하다. 주제도 권선징악이 아니고 전통적인 의미의 주인공도, 줄거리도, 인물묘사도 없다. 현대의 대도시를 배경으로 권태와 공허와 혼동을 대적하며 살아가는 조크로 가득찬 혼란한 픽션이다. 즉, 바셀미는 혼돈으로 가득찬 세상을 혼돈 그 자체로 대적하기 위해 의도적으로 질서와 논리를 부정하는 것 같으며 이것이 그의 작품의 특색인 ‘dislocation’의 원인인 것 같다.

『백설공주』는 시작과 끝이 없는 픽션이다. Bill이 죽고, Dan이 지도자가 되고, Hugo가 Bill 대신 들어와 다시 일곱 난장이가 된 그들은 해결한 것도 없는 채 포울의 죽음에 그의 가까운 혈통 만을 못잊어 하는 백설공주와 살아간다. 원래 이야기처럼 백설공주를 구해낼 왕자가 없으니 이야기에 끝(end)이 있을 리 없다. 그녀는 검은 머리칼을 창 밖에 드리우고 구

원을 기다렸으나 아무도 기어오르는 남자가 없었다. 왕자 역할을 할 사람이 없는 것이다. 그러나 이야기에 해결이 나지 않는다.

**There is something wrong with all those people standing there, gaping and gawking. And with all those who did not come and at least try to climb up. To fill the role. And with the very world itself, for not being able to supply a prince. For not being able to at least be civilized enough to supply the correct ending to the story.<sup>3)</sup>**

적어도 역할 수행을 하기 위해 기어오르는 남자도 없다고 그녀는 한탄한다. 그리고 왕자가 없더라도 이야기나 좀 끝을 내게 왕자인 척할 만한 아량도 없느냐고 미국 사회에 대해 투정을 부린다. 진지한 투정이 재미있게 표현되어 묘한 제스처어로 한 걸음 물러나는 바셀미의 고민 완화 작용은 이 작품 전체를 지배하는 아이러니다.

작품에 시작도 끝도 없으니 이야기에 뚜렷한 주제도 없다. 즉 작가의 주장이 없다는 것이다. 이렇게 단일한 논리를 부정하고 여러가지 상대적인 의미를 제시하는 것은 곧 단일한 성격과 고수하는 등장인물이 없는 것과 마찬가지다. 의미란 그것을 해석하는 사람에 따라 다른 것이지 전체를 통합하는 하나의 의미란 없다. 백설공주의 검은 머리칼이 창 밖에 드리워졌을 때 그것을 본 사람들의 반응은 각기 다르다. 유혹을 받으면서도 가족에 대한 의무를 생각하는 사람, 버파로 음악을 생각하는 사람, 새로운 연인을 원하는 뜻으로 해석하는 빌, 말할 수 없이 초조하고 불안한 반응을 보이는 포올,그런가하면 반응이 거의 없는 단 (Dan)의 경우도 있다. 어떤 대상은 그 자체의 의미를 가지고 존재할 뿐 아무도 그 의미를 읽어 줄 수 없기에 (“Don’t go reading things into things Mother. Leave things alone. It means what it means.”) 바셀미의 소설은 설명이 없고 있는 그대로의 단편적인 것을 진열해 놓은 콜라주 예술이다. 그러나 소설의 관점 (point of view)도 일관성이 없고 유동적이다. 텔레비전의 수법을 연상시키듯 짧은 대화에 상황을 보여주는 장면이 계속 바뀌는 단편 “City Life”<sup>4)</sup>에 등장하는 화가의 경우를 보자. 그는 텅 빈 화판을 앞에 놓고 공연히 타임지를 사다 읽는 등 한나절을 초조히 보낸다. 그러다가 마지못해 점 하나를 표시하지만 의도했던 게 아니어서 기분이 안 좋다. 하는 수 없이 점 하나를 추가해 보는 데 그것 역시 마음에 들지 않는다. 걱정은 자꾸만 쌓이는데 두 개의 점은 한테 어우러져 이상스레 괜찮아 보인다. 비록 그것이 뜻했던 것은 아닐지라도 기분이 좀 나아진다. 그에게는 더 이상 빈 화판을 앞에 놓고 있지 않은 게 다행스럽기 때문이다.

예술가가 주장이나 의도를 담은 시작과 끝이 있는 작품을 그리지 못하는 이유는 무엇인가. 그것은 세상이란 그대로 존재하는 것 자체이지 그것의 의미가 무엇인지, 우리가 무엇을 알고 있는지 감지하려는 것은 헛된 시도라는 인식론적 불확실성 (epistemological uncertainty)

3) Donald Barthelme, *Snow White* (New York : Bantam Books, Inc., 1967), p.132.

4) Donald Barthelme, “City Life,” in *Sixty Stories* (New York : G.P. Putnam’s Sons, 1981), pp.144-159.

에서 출발한다. 이러한 절대의미 추구의 부정은 바셀미 자신도 인정하듯이 현상학적 견해와 맥이 통하는 것으로<sup>5)</sup> 인생의 의미란 상대적이고 유동적이어서 오직 개인적 의미 (**personal meaning**) 만 존재할 뿐이라는 의미의 분산화요, 다양화다. 그가 『백설공주』라는 종래의 절대의미를 깨고 그것을 회미하게 분해시킨 이유도 여기에 있는 것이다.

그런데 이러한 인식론적 불확실성이 무한한 창조의 가능성을 가져다 준다는 것이 바셀미 예술의 역설이다. 작가가 현실을 모방하여 어떤 의미를 전달하려 할 때 그는 상상력의 제한을 받는다. 세상이 어차피 환상과 사실의 경계선이 흐려진 유동적인 것이라면 작가도 초현실적 (**surrealistic**) 비전으로 개인적인 리얼리티를 창조할 자유를 누리자는 것이다. 현대 실험 작가의 대열에서 첫 손이 꼽히는 바셀미는 언어의 무한한 잠재력이 개발되지 않은 채로 남아 있는데 전통이다, 실험이다 구별하는 것이 적절치 않다고 생각한다.<sup>6)</sup> 그러기에 그는 소설을 언어의 각종 실험장으로 바꾼다. 문장을 토막내기도 하고 질문지를 쓰기도 하고, 그림을 그려 넣기도 하고, 새로운 단어를 만들기도 하고, 동음이의어를 사용하기도 하고, 진지한 내용과 하찮은 것을 대비시켜 놓기도 하여 재미 (**fun**) 와 게임을 하는 듯한 즐거움으로 독자를 끌어들이는 것이다. 의미는 물론 독자의 개인적 인식에 따라 결정지어지나 승부는 쉽지 않다. 바셀미는 **Larry McCaffery** 와의 인터뷰에서 항해할 배 한 척보다 부서진 바위나 파편 조각이 더 창조의 가능성을 부여한다고 말한다.

**Barnacles growing on a wreck or a rock. If you have a wreck to begin with, that's a wonderful thing. I'd personally rather have a wreck than a ship that sails. Things attach themselves to wrecks. Strange fish find your wreck or rock to be a good feeding ground and after a while you've got a pretty interesting situation out of this wreck.**<sup>7)</sup>

굴이나 이상스런 물고기들이 모여들어 서식하는 바위 조각이 목적지가 정해진 항해보다 더 흥미롭지 않느냐는 것이다. 흩어지고 조각난 현상에서 절대이론을 끌어내려 하지 않고, 그 조각 자체를 무한한 창조행위의 원료로 삼아 새로운 현실을 창조하는 바셀미의 예술세계는 무질서 (**entropy**)를 가지고 노는 것이 그 무질서를 이겨내는 길이라는 멋진 역설을 담고 있다. 혼돈과 대적하는 길은 혼돈 그 자체가 되는 것, 아니 더 나아가 더 깊은 혼돈을 창조하는 것이라는 말이다. 동시에 그것은 이 불만의 현실에서 예술가가 누릴 수 있는 최대의 기쁨이요, 자유이기도 하다. 단편 “**City Life**” 에 등장하는 여자 주인공 **Ramona**는 처녀잉태 (**virgin birth**)를 주장하며 세 남자의 이름을 세가지 조로 배열시켜 본다. 절대적인 사랑이나 우

5) **Lolla Gordon, Donald Barthelme** (Boston : Twayne Publishers, 1981), pp.215-216. 바셀미는 크린 코위츠와의 인터뷰에서 이렇게 말했다. “I have taken a certain degree of nourishment (or stolen slot) from the phenomenologists : Sartre, Erwin Straus, etc.”

6) **Lolla Gordon**, p.19.

7) **Maurice Couturier**, p.63.

정이 존재하지 않는 혼돈과 무질서의 대도시에서 살아나가는 최선의 길은 바로 그 수 많은 파편 자체를 받아들여 자신을 확대시키는 길 뿐이라는 것이다. 주어진 조각으로 최대의 기쁨을 누리자는 바셀미의 자기구원 (personal salvation) 예술은 브러티건 (Richard Brautigan)의 경우에도 마찬가지다.

바셀미의 픽션이 부피가 얇은 것처럼 브러티건의 것도 알파하다. 1961년에 쓰이고도 6년이 지난 후에야 빛을 본 *Trout Fishing in America*<sup>8)</sup>는 첫머리에 엄연히 소설 (novel)이라고 못박혀 있음에도 단일 주제, 성격 발전, 시작과 끝 등 전통적인 소설의 요소를 거의 지니고 있지 않다. 소설의 시점 (point of view)도 다양하고 페이지가 있으나 여러가지 단상이 모아진 듯해서 아무 곳이나 펼치고 읽어도 상관없다. 그러면서도 바셀미의 픽션과 다른 점은 책의 제목, 단편의 제목, 詩的인 메타포들이 조각들을 하나로 연결시켜 전체를 지배하는 작가의 톤 (tone)이 존재한다는 것이다. 때로는 격렬하고 신랄한 조크가 공격적이기도 하지만 초연하고 교묘한 제념이 뒤따르기 때문에 슬프고 수동적인 분위기가 전체를 지배한다. 원래 문장 (a sentence)을 쓰기 위해 詩를 7년간이나 연습했다는 브러티건의 글은 시처럼 압축되고 깔끔하고 아름답다. 두 페이지 남짓한 것에서부터 길어야 열 페이지를 넘지 않는 단편 47개로 구성된 *Trout Fishing in America*는 바셀미의 부서지고 모호한 말놀음과 달리 현상 (phenomenon)을 아름답게 압축한 시집이다. 작가가 설명도 해답도 내리지 않는 점은 비슷하지만 바셀미가 언어의 창작과 유희로 게임을 하듯 독자를 끌어들이는다면 브러티건은 압축된 시어들로 몇 가지 분위기를 전달한다.

전체를 지배하는 가장 두드러진 분위기는 과거에 대한 향수다. 오염되지 않은 대자연 속에서 미래의 낙원을 꿈꾸던 개척시대 미국의 희망과 약속. 이제 그 약속은 배반감만을 낳았고 낙천적인 노래는 실의와 환멸로 바뀌었다. 책의 표지는 바로 그와 같은 미국의 꿈과 현실의 상위를 암시한다. 개척정신과 실용주의의 선구자 벤자민 프랭크린의 동상 주위로 하루의 일을 끝낸 노동자들이 모여든다. 기대를 가지고 펼쳐 본 그들의 샌드위치 속에는 시금치 밖에 들은 게 없다. 미국의 꿈과 배반, 그것은 게츠비 (*The Great Gatsby*)의 비극이요, 미국의 젊은이가 품어 온 낭만적 환영 (romantic illusion)의 근원이다. 첫번째 단편 “The Cover for Trout Fishing in America”는 소설의 반 이상이 지나 다시 “A Return to the Cover of This Book”이라는 단편으로 연속되는데, 바로 현대 뉴욕 빈민가의 생활과 범죄인, 실업자들의 이야기다. 첫번째 단편에 Trout Fishing in America는 책의 제목이었고 여기서는 나레이터의 이름이다. 그것은 호텔 이름일 때도 있고, 난장이 영화 배우일 때도 있고, 물고기 이름일 때도 있고, 정치 스토크를 뜻할 때도 있다. 마치 존던 (John Donne)의 확장된 콘시트 (extended conceit)처럼 Trout Fishing in America는 미국인, 미국의 자연, 사회, 정치, 역사 등 미국의 과거와 현재를 포괄하는 함축된 메타포다. 호텔, Trout Fishing in America의 Room 208. 대도시의 매춘부로 팔려와 역경을 딛고 사랑하는 사람과 살아가는 그 여자. 전의 펌프에게 이용당하고 여전히 돈을 듣기면서 그의 폭력을 두려워하여 몇 겹의 자물쇠

8) Richard Brautigan, *Trout Fishing in America* (New York : Dell Publishing Co., 1967).

를 채우고 권총을 머리맡에 두고서야 잠이 드는 두 남녀는 단칸방이라는 제한된 현실에서도 최대한의 삶을 누리려고 애쓴다.

아름다운 시절이 가버린 것은 사실이지만 브러티건의 주인공은 절망이나 분노나 주장을 하지 않는다. 역사와 옛 사람들은 그를 배반했기에 그는 역사와 전통을 거부한다. 그러나 그 거부는 코믹하게 과장되어 (“Red Lip”에서처럼) 반항도 아니고 감상도 아닌 초연함을 풍긴다. 어차피 지상에 낙원은 없다. 어느 뉴시터에서 만난 젊은 외과의사는 (“The Surgeon”) 의사가 되기 위해 20년을 노력했으나 부당한 면과 타협을 못보고 실업 수당으로 먹고 살며 정착을 위해 미국을 헤맨다. 사냥과 낚시에 좋은 곳을 찾아 다시 집을 꾸리는 그를 보며 브러티건은 말한다. 그런 곳은 마음 속에만 있을 뿐이라고. 그렇지만 그 젊은 의사를 설득하지 않는다. 피할 수 없는 불행을 피하는 길은 없다. 다만 그것을 수용함으로써 우리는 지나친 절망이나 논리의 비약에 빠지지 않고 살아갈 수 있다. 그래서 오늘도 나레이터는 낚시터 찾기를 단념하지 않는 것이다.

송어 낚시와 낚시터는 이 소설의 단편적인 요소를 연결하는 메타포다. 피할 수 없는 악의 희생자가 되지 않으려는 브러티건의 소극적인 삶의 자세는 다분히 헤밍웨이의 자존철학을 연상시키지만 그 헤밍웨이의 시대조차 지나갔다는 게 브러티건의 노여움을 넘어선 코메디의 근원이다. 저녁나절 먼 곳에서 바라본 하얀 폭포가 이튿날 아침에 보니 숲속 어느 집으로 올라가는 흰 나무계단이었다는 얘기 (“Knock on Wood (part two)”)는 낭만적 환영이라는 의미를 담은 한 폭의 연장된 메타포다. 사회생활에서 받은 상처를 자연에 의지하고 휴식함으로써 치유하려 했던 헤밍웨이에게 자연은 영원히 변치 않는 영웅이었다. 그러나 이제 헤밍웨이가 즐기던 송어 낚시터는 더 이상 존재하지 않는다. 오염되고 상업화된 미국의 자연은 사람의 마음 속까지 매마르게 했는지 인간은 점점 사악해진다. 유명 상표가 붙은 캠핑 도구와 캠프를 칠 곳조차 없는 산 속에 심장마비로 죽은 사람의 시체는 누구의 동정도 사지 못한다 (“A Note on the Camping Craze That is Currently Sweeping America.”). 자연의 혜택을 받고 사는 인간이 결국은 자연을 해칠 수 밖에 없다는 피할 수 없는 비극을 브러티건은 담담히 받아들인다. 어느 가난한 실업자가 크리스마스 트리용 나무를 잘라 팔아 번 돈으로 삶의 기본적인 욕구를 채우고, 남은 돈 30불로 금축 만년필을 사서 나레이터에게 선물한다 (“Trout Fishing in America Nib”). 자연을 파괴한 댓가로 받은 사랑의 선물이다. 거절할 수 있는가. 소설을 마요베즈 輩으로 끝내려는 브러티건의 의도도 여기에 있는 것 같다. 좋은 시대는 갔지만 우리에게 그 기억이 남아 있다. 기억할 수 있고 마음 속의 낙원을 꾸밀 수 있는 상상력이 있는 한 삶은 계속된다. 그러기에 나는 너에게 마요베즈를 보낸다. 오직 확실한 진리는 인간은 모두 죽는다는 엄연한 사실이다. 그러기에 삶의 고통을 줄이기 위해 정신병원으로 도피하든, 알콜이나 마약을 복용하든, 사는 것이 죽는 것보다 낫다는 것이다.

이러한 개인적 자기구원의 방법이 가장 아름답고 슬프게 그려진 단편은 “The Kool-Aid Wino”다. 너무 가난하여 탈장대를 살 돈도 없고 수술을 할 수도 없는 어느 시골 소년은 식구가 모두 일을 하러 나가면 하루종일 누워 집을 지킨다. 한번도 이불깃(sheet)을 덮고자본 적이 없는 그 소년의 삶의 공허는 5센트로 해결된다. 그 자신의 ‘Kool-Aid Reality’를 창



조하는 것이다. 5센트로 한 봉지의 포도 주스 가루를 사서 몇 곱절의 물에 푸는 행위는 그에게 하나의 로망스요 의식이다. 그 주스를 마시며 하루를 살아가는 그 소년에게 삶은 전덜 만한 것이다. 분노와 고통을 지나 상상력의 힘으로 자기를 구원하려는 브러티건의 예술은 바셀미와 공통되며 보네걸(Kurt Vonnegut)에게서도 찾을 수 있다.

특정한 의미와 절대이론의 거부를 보여주기 위해 보네걸은 한 권의 소설에 *Slaughterhouse - Five or The Children's Crusade, A Duty - Dance with Death* 등 세개의 제목을 붙인다. 세가지 모두 적절하니 독자가 어느 한 개를 골라도 무방하다는 뜻 같다. 이 다수 제목이 암시하는 상대성은 독자 개인의 인식을 중요시하는 개인의 해결(personal solution)을 강조할 뿐 아니라 전체를 통합하는 하나의 의미가 없어진 현대사회를 반영한다. 그러기에 절대이론의 주장은 불가능하고 위험하기까지 하다. 드레스덴(Dresden)폭격이라는 믿기 어려운 역사적 사실은 바로 그 절대이론의 산물이었기 때문이다. 제2차 세계대전이 끝나갈 무렵, 연합군은 독일의 무방비 도시 드레스덴을 폭격하여 십 삼만 오천이라는 무고한 인명을 학살했다. 그런데도 전후에 이 사실은 보도되지도 않았고 기록에서도 찾을 수 없었다. 오직 드레스덴의 어느 도살장에 독일군의 포로로 감금되었다가 그 현장을 목격하고 살아 남은 사람들 가운데 한 사람인 보네걸만이 잊을 수도 표현할 수도 없어 꿈꿨고 있었다.

그 엄청난 사실을 어떻게 종래의 사실주의 수법으로 표현할 수 있겠느냐 하는 것이 보네걸의 고민이었다. 게다가 미군포로로 드레스덴에 같이 갔던 Edgar Derby는 폭격이 끝난 폐허에서 커피팟트를 훔쳤다고 정식 재판에 회부되어 총살형을 받았다. 아무 이유없이 죽은 십 삼만 여명의 대학살과 커피팟트를 훔친 죄는 서로 대비되어 너무나 엄청난 아이러니를 낳는데 이것을 어떻게 종래의 수법으로 그럴 수 있겠느냐는 것이다. 그것은 현실에서는 도저히 원인도 과정도 대답도 찾을 수 없는 3차원 세계 밖의 일이었기 때문이다. 그리하여 보네걸은 공상과학소설(Science Fiction)이라는 4차원의 세계를 도입하여 역사적 사실에 환상의 세계를 첨가한다. 현실에서는 도저히 일어날 것 같지 않은 가공할 경험은 상상력의 세계인 우주혹성에서의 경험과 다를 바가 없으며 현실에서 얻을 수 없는 치료약을 4차원의 세계에서 구해 보자는 것이다. 그리하여 *Slaughterhouse-Five*의 첫 장은 작가 보네걸이 그 엄청난 경험을 어떻게 소설로 쓸 것이냐는 고민을 담고 있다. 그리고 제2장부터 Billy Pilgrim이라는 보네걸을 대신하는 허구의 인물이 등장하여 드레스덴의 경험, 전후의 결혼생활, 트랄파마도르(Tralfamadore)혹성으로의 여행 등 사실과 환상이 혼합된 얘기를 엮는다. 이런 면에서 이 소설은 현대작가들이 겪는 고민인 어떻게 소설을 쓸 것이냐라는 문제를 담고 있어 메타픽션(metafiction)이라고도 볼 수 있다.

이미 소설이 사실주의 수법을 벗어난 이상 Billy의 경험은 더 이상 시간의 흐름을 지키지 않는다. 시작도 중간도 끝도 없는 소설인 듯 빌리의 경험은 들쭉날쭉하며 그가 어떻게 자랐고, 전쟁에서 무엇을 겪었고, 전후에 어떤 생활을 하는가를 보여준다. 그는 자신의 의지에 따라 마음대로 시간을 변경하는데 과거, 현재, 미래를 다 알고 있으며 언제든 십년 전, 오년 전, 십년 후 등을 들쭉날쭉하며 역사적인 시간의 흐름을 수평선으로 이동한다. 또한 빌리가 전쟁에서 포로가 되어 독일의 드레스덴으로 이송되는 경험과 트랄파마도르 혹성으로 맨 처음 납치되

는 사건이 나란히 진행됨으로써 드레스멘의 경험이 혹성에서의 경험과 다를 바가 없다는 점을 보여준다. 빌리가 우주인들에게 왜 나를 납치하느냐고 묻자 그들은 「왜」라는 질문이 그곳엔 없노라고 말한다. 진정한 의사교류가 이루어지지 않는 점은 전쟁에서도 마찬가지였고 이유가 존재하지 않는 한 설명이나 대답도 있을 수 없다.

전쟁에서나 그후 시력교정사로서 빌리의 삶은 전혀 전통적인 의미의 주인공 (hero) 이 아니다. 그는 겁쟁이고, 바보같이 보이고, 울기도 잘한다. 그러나 전쟁에서 얻은 커다란 다이아몬드를 사랑하지도 않는 이사장 딸의 손에 끼워주고 장인의 사업을 떠맡는 것을 보면 단순히 바보만은 아니다. 으레 주인공이라면 가져야 되는 진지한 정의감도 용기도 없고 때쓰는 어린애 같은 느낌이 든다. 사실 빌리가 전쟁에 나가보니 영웅은 더 이상 존재하지 않았고 모두 어린애들이었다. 그야말로 'The Children's Crusade'였다. 눈에 보이지 않는 커다란 힘에 의해 다음 순간을 모르며 조종되는 인간들은 마치 유리병 속에 갇힌 벌레처럼 무력했고 그러기에 보배같은 등장인물 (character) 없는 소설을 쓴다.<sup>9)</sup> 그가 단 하나의 예외로 내세운 Edgar Derby의 무의미한 죽음은 영웅 (hero) 이 없다는 사실을 역설적으로 강조할 뿐이다. 원래 고등학교 교사였던 44세의 Derby는 성실하고 경험도 많아 드레스멘 이송 포로단의 지도자로 선출되어 멋진 연설도 했다 ("But old Derby was a character now."). 그러나 폐허에서 커퍼포트를 훔쳤다는 이유로 처형된다. 그의 죽음은 십 삼만 여 명의 학살과 비교되어 우스꽝스럽게까지 한 아이러니를 낳는다. 진지함은 우스꽝스럽게 조롱을 당한 것이다.

어릴 때 아버지는 빌리에게 좋은 것, 선한 것만을 가르쳤다. 이제 전쟁에 와보니 세상은 우발적이고 무의미했고, 인간은 어리석고 더럽고 잔인했다. 고문기구를 수집하고 남에게 고통을 주는 것에 희열을 느끼고 사는 사람, 더럽다 못해 동물이나 다를 바 없던 수용소의 사람과 공중변소, 그리고 자기의 사와 아무 상관없이 겪는 죽음이라는 보편 절대성의 진리. 인간은 그렇게 선하지도 않았고 용감하지도 않았으며 자유의지도 갖지 않았다. 결국 낭만적 환영의 베일을 들추고 본 현실은 빌리로 하여금 또 하나의 리얼리티를 창조하여 그 세계로 도피하게 만드는 것이다. 현실은 나약한 빌리가 감당해 낼 수 없는 혼돈과 부조리의 세계였기 때문에 그는 우주 혹성으로 도피하여 해답을 찾는다.

전후, 시력교정사로서 아내 덕분에 사업가가 된 빌리는 어느 날 비행기 추락사고로 심한 부상을 입고 그후 트랄파마도르라는 혹성으로 납치된다. 트랄파마도르의 우주인은 여러 면으로 지구의 인간들과 공통점을 지녔으나 4차원의 세계에 사는 만큼 3차원의 세계인 지구인들이 겪는 고민에서 해방된 삶을 누린다. 첫째 그들은 시간의 흐름을 무시하기 때문에 죽음을 모르고 영원히 산다. 또한 논리를 인정하지 않기 때문에 설명이 없고 「왜」라는 질문이 없다. 그들의 세계도 우발적이고 무의미하며 언제 단추 한 개만 누르면 잿더미로 변할런지 모른다. 그 사실을 알기 때문에 그들은 자유의지 (free will) 라는 자만을 버리고 죄의식에서도 해방된 채 아름다운 순간만을 생각한다. 피할 수 없는 악을 피하려 들지 않고 받아들이며 남은 여건

9) Kurt Vonnegut, Jr., *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade* (New York : Dell Publishing Co., 1969), pp.140-141. 이로부터 이 책에서의 인용은 본문에서 면수로만 표시.

으로 최대치의 행복을 찾으려는 것이다. 빌리가 그곳에서 만나 사랑을 나누어 아름다운 여배우 몬타나의 목걸이에 쓰인 말은 바로 우주인들의 삶의 방식인 것 같다.

**God grant me the serenity to accept the things I cannot change, courage to change the things I can, and wisdom always to tell the difference. (181)**

자만을 버리고 꾀의식도 버리고 고칠 수 없는 것을 받아들이며 고칠 수 있는 것을 고치는 용기, 그리고 그 둘을 구별할 수 있는 지혜, 이 평범한 진리가 보베겔이 전달하는 메세지 아닌 메세지인 것 같다. 더럽고 추하고 의미 없는 것이 인간의 삶이기에 행복하고 아름다운 순간만 생각하고 산다는 트랄파마도르인들의 삶의 방식이 보베겔이 4차원의 세계에서 얻어낸 대답이 아닐까. 혹성에서 일어나는 일과 다를 바 없는 일이 일어나는 현실에서 살아가는 방법은 바로 그 혹성에서 살아가는 방법과 다를 바 없는 게 아니냐는 것이다.

그래서 혹성인들은 시작도 중간도 끝도 없는 소설을 쓴다. 극적 구성도 없고 도덕성을 제시하지도 않는다. 보베겔이 그곳에서 본 소설은 부피가 얇팍하고 작가의 설명이나 주장이 없고 시간의 흐름이 무시되어 모든 것을 한 순간에 볼 수 있는 콜라주 예술같은 것이었다. 일어난 일의 이유도 결과도 설명할 수 없으니 종적인 서술이 불가능하다. 그리하여 단편적인 것을 나열하여 한 순간의 아름다움을 창조하는 소설을 쓰는 것이다.

**There are no telegrams on Tralfamadore. But you're right: each clump of symbols is a brief, urgent message — describing a situation, a scene. We Tralfamadorians read them all at once, not one after the other. There isn't any particular relationship between all the messages, except that the author has chosen them carefully, so that, when seen all at once, they produce an image of life that is beautiful and surprising and deep. There is no beginning, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects. What we lone in our books are the depths of many marvelous moments seen all at one time. (76)**

설명이나 주장을 담지 않고 단편적인 것들을 골라 깊고 아름다운 경이의 순간을 전달하도록 배열하는 것이라는 혹성인들의 소설은 현대실험소설이 보여주는 공통된 특징 가운데 하나로 특히 바셀미의 작품을 그대로 반영한 듯 싶다. 실제로 보베겔과 친구인 바셀미는 Jerome Klinkowitz 와의 인터뷰에서 “I wish I could write something that would adequately satisfy Kurt's definition.”<sup>10)</sup> 이라고 말했다.

빌리는 상상력으로 시간의 흐름을 초월하여 과거, 현재, 미래를 동시에 경험한다. 그러나 일어난 일, 일어날 일들을 다 알지만 그것을 바꾸지는 못한다. 세상을 바꿀 수 없을 때 우리

10) Jerome Klinkowitz, “Donald Barthelme,” in *Interview with Innovative American Writing*, ed. Joe David Bellamy (Urbana, 1979), p.51.

는 세상을 보는 우리의 눈을 교정하여 해결을 찾는다. 그러기에 빌리의 작업이 시력교정사이고 그는 혹성에서 배워온 교훈을 사람들에게 가르치려 한다. 물론 그들은 빌리의 말을 믿지 않는다. 경험이 다르기 때문이다. 세상을 구원하기는 이미 늦었기에 빌리의 해결은 개인적 (personal solution) 인 것에서 끝난다. 이러한 개인 선택과 자아탐색의 경향은 코진스키 (Jerzy Kosinsky)의 경우에 더욱 현저하여 그는 자신의 일생을 하나의 픽션으로 생각한다.

영어 한 마디 모르는 채 24세에 폴란드에서 미국으로 이민 온 코진스키에게 그의 폭 넓은 경험은 그 자체가 하나의 픽션이었다. 제 2차세계대전의 학살로 폴란드와 러시아에 살던 가족과 친척을 거의 다 잃고 6살에 혼자가 되어 나치 점령 下의 동부 유럽을 전전했던 그는 유대인, 혹은 집시 소년으로 오해와 학대 속에 목숨을 부지했다. 온갖 갖은 일을 다 견디던 중 9살때 심한 충격으로 언어 기능을 상실, 그후 5년간 말을 하지 못한다. 전쟁이 끝나고 부모를 다시 만난 코진스키는 농아학교에 입학했고 어느 날 우연히 스키사고로 다시 말을 되찾는다. 모스크바와 와르샤의 스티런 대학에서 공부하던 그는 확일주의, 막스주의가 싫어 몇번이나 학교에서 추방당할 위기를 겪는다. 그후 사회 심리학의 박사학위 후보자로, 과학연구소의 부교수로 임명되었지만 확일주의가 싫어 내밀히 미국으로 도망칠 계획을 세운다. 그의 이민 계획은 완전히 하나의 픽션이었다. 재정 보증인도 허구였고 서류와 도장도 위조였고 미국의 초청 단체도 허구였으니 발각이 되면 15년의 징역감이어서 그는 항상 몸에 사이너스 알약을 품고 다녔다고 한다. 1957년, 뉴욕에 도착한 그는 트럭 운전수, 주차장 일, 사진사 등 닥치는대로 일을 하며 영어를 배우기 시작한다. 그러다가 곧 작가가 되기 위한 장학금을 얻고 년픽션을 발표하며 이때 피츠버그의 강철 회사 회장 미망인과 결혼하게 된다. 그녀와의 결혼생활 10년은 그야말로 피체랄드의 소설에서나 나올만한 거부의 삶이었다고 한다. 정계, 실업계, 상류 사회계의 인물들과 만나고 곳곳에 별장, 개인 비행기, 요트 등을 소유한 소설 속의 인물이 된 것이다. 그의 삶은 내일을 기약할 수 없는 수 많은 극적인 모험과 행운으로 가득차서 프린스턴 대학에서 영어를 가르치기도 했고, 국제 펜클럽의 회장직도 맡았으며, 미국 인권 옹호회의 일원으로서 압박받는 작가를 망명시키는 일에도 가담했다. 우연히 가방이 실리지 않아 비행기를 놓침으로써 목숨을 건진 일 등 그에게 삶은 우연 (chance) 으로 가득차서 다음 순간을 예측할 수 없는 것이었다.

코진스키는 이와 같은 자신의 경험을 상상력으로 극화시켜 작품을 쓰기때문에 바셀미의 언어유희나 브러터진의 단편적인 배열, 보네걸의 공상과학소설의 도입 등과 달리 전통적인 서술 형식을 크게 벗어나지 않는다. 다만 서술이 간략하고 분명하며 읽기 쉽게 쓰여졌으면서도 *Steps*에서처럼 짧은 경험들이 연결되어 한 권의 소설을 이루기도 하고, *Being There*에서처럼 압축된 표현이 깨끗하고 간략하게 章으로 나뉜 소설을 이루기도 한다.<sup>11)</sup> 작가가 삼인칭 서술로 줄거리를 가지고 이야기를 전개해 나가는 것은 소설이 언어게임이 아니라 의미전달이

11) Jerzy Kosinski, *Being There* (New York : Bantam Books, Inc., 1971), p.122. "A Washington Post Critic once said of Kosinski that he 'writes his novels so sparsely as though they cost a thousand dollars a word, and a misplaced or misused locution would cost him his life.' He was close to the truth : Kosinski writes slowly and rewrites massively ..."

라는 전통적인 형식을 반영하지만 그 의미가 사뭇 현대적이다.

*Being There* (1971)는 기계문명(TV)의 횡포, 인간의 우매함과 값싼 감상주의, 그리고 그들이 이룬 정치와 문화의 비도덕적인 면을 신랄하고 우스꽝스럽게 묘사한 일종의 풍자소설인데 풍자의 본래 목적인 시정(*correction*)과 교훈(*lesson*)이 애매하게 흐려져 있다. 주인공 찬스(*Chance*)의 성격이 끝까지 고정되어 발전을 보이지 않고 인간과 사회의 개선 가능성을 조금도 제시하지 않는다. 오히려 인간이 얼마나 우매한지 보고 아예 의미나 질서를 찾으려들지 말고 그대로 받아들이는 게 낫다는 식이다. 이런 면에서 이 소설은 풍자의 페로디와 같은 느낌을 주기도 한다.

우선 주인공의 이름이 찬스인 것은 우리의 삶이 우연으로 가득 찼다는 것을 암시한다. 그는 뿌리가 없는 우연의 산물이다. 가족도 없고 부모도 모르는 채 어느 부자집 정원사로 담 밖에는 나가본 적이 없는 인물이다. 나이 스무살이 넘도록 주인 영감이 시키는 일만 꼬박꼬박 해냈기에 정원과 식물 가꾸는 일은 기가 막히게 잘하지만 담 밖의 세계에는 호기심조차 없다. 정원 일외에 그를 유일하게 사로잡는 것은 텔레비전이다. 그는 텔레비전을 보며 살아왔고 텔레비전을 통해 세상을 배워왔다. 비평가 Jerome Klinkowitz의 말처럼 이 소설에서 텔레비전은 전체에 형태를 부여하는 확장된 메타포다.<sup>12)</sup> 찬스는 텔레비전의 등장인물과 자신을 유사하게 착각하고 화면에 비추이는 세계 이상의 것은 전혀 모르는 완전한 기계의 산물이다. 담 안의 세계에서는 올드 맨(*the Old Man*)이라는 정채 모를 주인에 의해 조정되던 찬스는 그의 죽음으로 담 밖의 세상으로 나오게 되는데 역시 우연에 의해 그의 운명은 좌우된다. 비로소 남에게 보이게 되고 남에게 보임으로써 그는 존재한다.

정원 일과 텔레비전의 세계 밖에 모르는 찬스를 세상사람들은 제멋대로 해석한다. 쓸 줄도 모르고 읽을 줄도 몰라 “I can't sign it.” 이라고 말하면 그가 싸인하지 않았다는 뜻으로 해석한다. “I am Chance the gardener.” 라고 자신을 소개하면 ‘Chauncey Gardiner’ 라고 알아 듣는다. 우연한 교통사고로 미국 재계의 거물 Mr. Rand씨 백에 머물게 된 그는 텔레비전에서 본 젊은 사업가의 매너를 흉내내고 그들은 그를 굉장한 인물로 생각한다. 『뿌리가 온전하면 모든게 다 잘 되지요』라는 정원사의 얘기를 대통령은 미국 경제계의 앞날을 예견하는 희망적인 말로 해석하고 찬스를 유능한 젊은이로 소개한다. 대통령의 소개로 일약 스타가 되어 마스크를 타는 찬스는 여전히 타인의 해석에 따라 존재하는 인물이었다. 그들은 찬스가 말이 없으면 없을 수록 감정의 동요가 없으면 없을 수록 그를 자신감과 평정을 소유한 인물로 생각하고 찬사를 퍼붓는다. 바보를 데려다 놓고 훌륭한 인물이라 범석거리는 대중, 특히 사회 지도층 인물에 대한 코진스키의 풍자는 완벽하다.

텔레비전에서처럼 다음 순간 무엇이 일어날 지 모르기에 찬스는 두려움을 모른다. 장면이 바뀌듯 그렇게 순간 순간을 부딪치며 살아갈 뿐이다. 랜드씨의 젊은 부인이 찬스를 유혹할 때도 그는 그저 구경(*watch*)만 할 뿐이고 그것이 오히려 그녀를 해방시키는 엉뚱한 결과

12) Jerome Klinkowitz, *Literary Disruptions : The Making of a Post-Contemporary American Fiction* (Urbana : University of Illinois Press, 1975), p.95.

를 낳는다. 텔레비전의 영향력을 제거하면 그의 신분은 제로다. 그러기에 미국과 소련의 교유층들이 그의 신분을 알아내려 법석을 떨어도 아무 흔적도 찾을 수가 없는 것이다. 사회로부터 유리되어 살아 왔기 때문에 그의 신분을 증명하는 서류는 하나도 없다. 이렇게 아무런 배경이 없기 때문에 그는 국회의원에 출마할 유리한 조건을 얻는다. 과거가 많으면 스캔들의 대상이 되기 때문이다.

이 소설에서 코진스키는 바보를 가지고 법석떠는 인간의 우매함을 마음껏 조롱하고 있다. 미국 정계도 소련 정계도 어리석기는 똑 같다. 그러나 코진스키가 말하려는 것은 그런 어리석은 사회나 정치 체제를 공격하려는 것이 아니라 그런 사회 속에서 개인이 어떻게 생존해 나갈 것이냐는 점에 있는 것 같다. 정원사로서의 기능과 텔레비전을 제외하면 찬스는 완벽한 無다. 그의 신분은 오로지 그를 둘러싼 사람들의 해석에 달려 있으며 그는 그저 자신이 아는 것을 묵묵히 실행할 뿐 남을 속이지도 평가하지도 않는다. 코진스키는 또 다른 소설 *Blind Date* (1977)에서 이렇게 말한다.<sup>13)</sup> 인간의 운명은 정해진 것이 아니라 찬스와 더불어 존재할 뿐이다. 그러기에 생의 순간 순간을 강렬하게 살고 내일을 예측할 수 없다는 것을 인식할 때 우리는 마음의 평화를 얻을 수 있고 자신이 한 일에 책임을 질 수 있다는 것이다. 자서전적 요소를 예술적으로 처리하여 어떻게 자아가 생존을 유지하고 자유를 위한 의지를 실현하는가에 초점을 맞추어 온 코진스키는 *Being There* 에서도 우주를 지배하는 절대주의나 사회를 지배하는 질서를 찾으려 한다는 것이 얼마나 헛된 것인가를 보여준다. 그저 매 순간을 강렬히 살아갈 뿐 해석은 언제나 타인이 내리기에 의미는 우발적일 뿐이다. 끝내 진지함이나 인간적인 고통 등 성격발전을 전혀 보이지 않는 실체 없는 (nonentity) 찬스를 저주하기는 커녕 번영시키는 작품의 결말이 전통적인 도덕관의 입장으로 보면 모호하게 느껴진다. 그러나 의미란 추구되는 것이 아니라 이미 존재하고 있고 (Being There), 인간은 그 속에서 열심히 살 뿐이라는 코진스키의 철학은 절대주의 추구의 불가능성을 말해주는 보네걸의 견해와 맥락을 같이 한다. 이러한 우발성과 모호성은 가드너 (John Gardner)의 작품에서도 찾을 수 있다.

코진스키의 소설이 우발성과 모호성에 기반을 두고 삶의 강렬한 긍정을 담고 있는 데 비해 가드너의 그렌델 (*Grendel*)은 우발성과 모호함으로 끝이 날 뿐 어떤 긍정도 주지 않는다. 대학에서 중세 문학을 가르치며 많은 연구논문도 발표한 가드너는 중세의 전통문학을 현대사회에 적용하여 이미 알려진 익숙한 사실을 뒤집어엮고 새로운 리얼리티를 창조했다. *Beowulf*에 등장하는 위대한 영웅들인 Hrothgar 나 Beowulf는 더 이상 완전한 선의 상징이 아니고 그들을 괴롭히는 그렌델도 단순한 악의 상징이 아니다. 단순한 선과 악의 흑백 논리는 사라지고 괴물 그렌델이 오히려 주인공이 되며 그의 관점으로 본 세상과 인간의 모습은 원래의 작품이 전달하는 메시지와 사뭇 다르다.

가드너는 각 장마다 그렌델의 얼굴을 털실 엮듯 선으로 엮어 그려 넣었다. 이 그림을 자세히 들여다보면 괴물이면서도 인간의 형상을 가지고 있고 표정도 각기 다르다. 즉, 그렌델은 괴

13) Daniel J. Cahill, "An Interview with Jerzy Kosinsky on *Blind Date*," *Contemporary Literature*, Vol.19, No.2 (Spring 1978), pp.133-42.

물이지만 여러가지 면으로 인간과 비슷하다. 생각, 느낌, 그리고 언어를 가지고 있으며 인간과 똑 같지는 않으나 서로 의사소통이 가능하다. 원래 인간이었으나 죄를 짓고 인간의 세계에서 추방되었다는 드래곤(Dragon)의 얘기는 그렌델과 호르드가를 악과 선의 개념으로 분별하던 원래 의미를 모호하게 흐려 놓는다. 세상과 자신의 실체에 대한 호기심에 가득차 있던 어느날, 그렌델은 죽음의 직전에 다다른 사고를 겪게 되고 비로소 인간과 우주, 그리고 자신의 존재에 눈을 뜬다. 그가 처음 본 인간은 우매하고 아첨꾼이고 그리고 무엇보다 논리를 짜 맞추어 자기의 행위를 방어하는 위험스런 이론가였다. 죽음의 위기를 어머니의 도움으로 가까스로 모면한 그렌델은 첫번째의 끔찍스런 경험으로부터 세상이 얼마나 우발적이고 (“The world is all pointless accident.”) 오직 자신이 존재한다는 사실과 자신이 볼 수 있는 현상만 알 뿐, 그 이상 우주와의 관계 등을 모색하려는 것은 헛된 시도라는 것을 깨닫는다. 이런 그렌델의 깨달음은 현대사회의 인간들이 겪는 인식론적 불확실성을 반영하고 있는 것 같다.

그후 그렌델은 인간이 사는 마을을 몰래 다니며 그들을 지켜본다. 그가 본 인간의 삶은 왜 그가 호르드가와 적이 되었는데 설명해 주는 설득력 있는 근거인 것 같다. 그들은 자신의 욕망을 채우기 위해서 서로 죽이고 싸우는 잔인한 동물이었으며 담을 쌓고 재물을 끌어모으며 의리가 있는 듯하다가도 배반했고, 아무것도 아닌 일로 파피를 자행하는 이기적이고 교활하고 자만심으로 가득찬 어리석은 동물이었다. 사람과 사람이 싸우고 성과 성이 싸우며 파피는 점점 더 커지고 전쟁무기는 점점 늘어나고 발달된다. 성을 약탈하고 소유물을 강탈하고 가족을 죽이고 전물을 불지르는 현장을 볼 때마다 그렌델은 인간이 가증스럽게 느껴진다. 그들은 동맹을 맺어 점차 커다란 세력을 형성하는데 그 동맹군의 종주가 호르드가였다. 사람들은 여전히 속이고 흠치고 간통을 저지르지만 이제 큰 싸움은 없어지고 호르드가의 세력은 바다 건너에 까지 전해진다. 나무를 잘라쓰고 사냥을 즐기고 산불을 놓는 등 인간의 문화는 자연의 파피를 필연적으로 동반했다.

호르드가의 제국주의는 팽창했고, 종주로서 그는 이론을 앞세워 사람들을 통합하고 조정한다. 그의 제국주의에 기름을 붓고 불을 붙이는 역할이 바로 형성자(Shaper)라는 하프 타는 시인이다. 그는 노래로 호르드가의 이론을 뒷받침해주고 설득력 있는 연설로 사람들의 마음을 움직여 싸움에 임하게 만든다. 그렌델은 그의 노래에 매혹되고 감탄을 느끼지만 한편으로 그가 얼마나 위험하고 의미없고 잔인한 파피의 원인이 되고 있는지를 본다. 그 자신의 눈이 멀었듯이 그는 사람들의 눈을 멀게하여 왕의 영광을 위해 싸우게 만드는 것이다. 노래와 하프의 아름다운 선물에 매혹되면서도 그것이 모두 아첨이요, 거짓된 환영을 불러일으키는 위험한 논리를 아는 그렌델은 예술의 힘에 의혹을 느낀다. 만약 예술이 절대 논리를 옹호하는데 이용된다면 그것은 위험스럽다는 것이다.

감탄과 혐오사이에서 그렌델의 마음이 흔들릴 때 인간을 증오하고 그들의 멸망을 꿈꾸는 탐욕의 괴수, 드래곤은 방황하는 그렌델을 설득한다. 인간의 세계가 얼마나 모순투성이인가. 생각은 하지만 결코 전체를 보지 못하는(‘No total vision’) 우매한 인간들은 언제나 이론을 만들고 환영을 만들어 다른 사람을 조정한다. 그러니 그들을 쳐부수고 금을 차지하라고 설득하는 드래곤은 바로 그가 나무라는 형성자(Shaper)와 다를 바 없는 또 다른 형성자라고

볼 수 있다.

드래곤의 마술에 걸린 그렌델이 파피자 호로드가를 파괴하기 시작하니 그렌델과 호로드가는 파피자인 점에서 서로 다를 바가 없다. 가드너는 “Pity poor Grengar/Hrothdel's foe!” 라고 표현하여 Grendel 과 Hrothgar의 이름을 반반씩 떼어 섞는다. 양쪽이 균형을 취함으로써 절대이론을 피하고 파피를 막을 수 있다는 암시인 것 같다. 흑백의 논리를 부정하고 완벽한 선도 완벽한 악도 없다는 모호한 태도는 『그렌델』의 전편을 흐르는 분위기로서 작가는 절대이론의 위험성을 제외하고 다른 어떤 개인적인 구원도 제시하지 않는다. 끝까지 굴하지 않는 영웅심만이 현상이후의 세계를 알 수 있다고 주장하는 언퍼스 (Unferth) 의 영웅주의도 그의 패배에 의해 자기기만 (self-delusion) 으로 전락되고 사랑과 평화의 상징인 어린 왕비도 그렌델에 의하여 죽음에 못지 않는 치욕을 겪으므로써 거부된다.

그렌델은 그저 기계적으로 파괴와 살인을 계속하면서 어느덧 자신이 하는 일에 싫증과 권태 (tedium) 를 느끼게 된다. 세상은 무의미하고 기계적이고 우연으로 가득찬 조각난 현상이고 인간은 교활한 존재이고 자신은 파괴를 통해 허무주의를 극복하는 악마의 꼬나풀이었는데 이제 그것도 싫증이 난 것이다. 결국 호로드가를 구출하려 온 지트족의 명장에게 죽는 그렌델은 자신의 죽음을 「사고」(an accident) 라고 말하므로써 끝까지 질서나 논리를 부정한다. 그의 마지막 속삭임, “So may you all.”<sup>14)</sup> 은 보베걸의 “So it goes.” (Slaughterhouse - Five 에서 죽음이 있을 때마다 반복되는 어귀) 를 연상시킨다. 우주가 의미없고 오직 단 하나의 절대 질리인 죽음조차 우발적인 것에 불과하다는 두 작가의 태도는 공통점을 지녔으나 보베걸이 몬타나의 목걸이나 흑성인의 가르침을 통해 삶의 긍정을 제시한 것에 비해 가드너는 그런 것조차 없이 작품을 끝낸다. 그의 죽음이 12월이어서 곧 봄이 온다는 희망을 암시한다 해도 이를 뒷받침하기에 가드너가 제시한 인간과 우주는 너무 무의미하고 모호하다.

가드너는 바셀미처럼 분해와 혼동으로 콜라주 예술형태를 취하지는 않지만 말놀이도 조금하고, 비교적 전통적인 서술형식을 고수하지만 전편이 모호하고 수수께끼 같은 점이 많다. 마치 어떤 의미를 전달할 것 같이 시간의 흐름에 따라 그렌델의 서술 관점을 고수하여 엮어나가고 있지만 결국 아무 것도 제시하지 않은 채 끝난다. 독자와 게임이라도 하려는 듯 그는 지트족의 장군의 이름도 밝히지 않은 채 (내용상으로 Beowulf 라고 가정하지만) 이방인 (stranger) 으로 표현하며 그를 비정하고 약삭빠르고 한 가지 생각에 미친 위험한 광인 (insane) 이라고 말한다. 그렌델이 그와 싸워 진 것도 정정당당히 싸운 결과가 아니고 그의 속임수에 걸려 함정에 빠졌다는 것이다. 이와 같이 냉소적이고 허무주의적인 톤은 (tone) 은 포스트 모더니즘 계열 작가들이 공통적으로 지니는 특징인데 그 가운데에서도 가드너의 『그렌델』은 그런 상황을 극복하는 아무런 구원책 (자기 구원적인 차원에서라도) 을 제시하지 않는다. 이것은 그가 1977년에 발표하여 세인의 주목을 끈 비평서, *On Moral Fiction* 의<sup>15)</sup> 주장과 상충되는 것 같다.

14) John Gardner, *Grendel* (New York : Alfred A. Knopf, Inc., 1971), p.174.

15) John Gardner, *On Moral Fiction* (New York : Basic Books, Inc., 1978).



*On Moral Fiction*에서 가드너는 현대 비평이 점점 진실한 인간의 문제보다 형식이니 구조니 언어학적 응용이니 등 사소한 것을 가지고 따지고 어려운 용어나 즐기고 있다고 비난한다. 예술의 본질이 진지하고 은혜롭고 혼란과 죽음에 대응하는 어떤 힘을 부여하는 것이어야 한다면 비평도 엔트로피와 대적하는 비극적이면서도 희극적인 싸움이어야 한다는 것이다. 소설가란 상상력으로 평범한 인간의 삶 가운데 아직까지 관찰되지 못한 부분을 다루어서 인간에게 삶의 긍정을 주어야 하고 그것의 근본은 이기심이 아니고 사랑이어야 한다. 그래서 예술은 본질적으로 도덕적이어야 한다고 말하면서 가드너는 포스트 모더니즘 계열 작가들을 거의 다 비난한다. 바셀미는 진실한 인간의 문제를 다루지 않고 언어의 게임으로 예술을 전락시킨 유아독존적인 낭만주의자이고 메일러, 보네겔, 헬러 등도 자신의 메시지에 급급하여 전달에 멈출 뿐 아무런 구원책을 제시하지 않으며 그래도 삶의 긍정을 제시하는 것 같은 쉘 벨로우는 수필가이지 소설가가 아니라는 것이다. 가드너는 콘바스를 비롯한 현대작가들을 계속 비난하고 매라무드 등 소수의 작가 및 작품을 옹호한 것이라고 언급한다. 그는 현대작가들의 도덕적 상대성(moral relativity)과 절대의미의 부정(pluralism)을 이해는 하지만 그래도 예술가는 어느 정도 분명한 시선으로 삶의 고통을 줄이는 치유의 힘을 제시해야 한다는 것이다.

그런데 이와 같은 가드너의 비평은 많은 모순점을 안고 있어서 적지 않은 논란을 불러 일으켰다. 즉, 그가 비난한 현대작가들은 바로 그가 주장하는 삶의 긍정을 혼란가운데에서도 보여주고 있고, 그가 추천한 도덕적인 픽션은 2류에 해당된다는 것이었다. 특히 비난을 당한 바스를 비롯한 현대작가들의 분노는 대단했다. 문학의 본질성을 규명하며 현대 실험작가들의 지나친 도덕적 상대성을 공격하려 했던 가드너의 의도는 훌륭했으나 그의 통찰력이 너무 피상적이었던 점은 분명히 비난의 여지를 안고 있는 것 같다. 그가 보통 도덕성이 결여되어 있다고 평가 받는 포우(Adgar Allen Poe)에게는 고통을 제거하기 위해 글을 썼고 글을 씀으로써 살 수 있었다면 포우도 도덕적인 작가라고 관용을 베풀면서, 어떻게 바스를 비롯한 현대작가들이 엔트로피와 대적하기 위한 필사적인 몸부림을 보여주는 것은 간과했는가 하는 점이다. 그들의 많은 작품들은 비록 우주의 무의미함과 절대의미의 부정을 보여주지만 그것은 더 큰 혼란과 종국적인 파피를 막으려는 안간힘이었고 나름대로 인간과 사회의 문제를 바탕으로 자기 구원책을 제시하는 것 같다. 사회가 인간의 능력으로 도저히 이해되지 않는 무질서의 세계로 느껴질 때 개인이 그 속에서 어떻게 살 것이냐는 당연히 진지한 인간의 문제이고 이때 혼란에 대적하기 위해 자아생존이라는 소극적 구원을 제시한다고 해서 그 작품이 사회와 인간의 관계를 전혀 반영하지 않는다고 볼 수는 없다. 자아구원으로 밖에 돌아설 수 없는 필연적 사회 상황이 존재한다는 것을 전제하고 있기 때문이다. 어쨌든 가드너의 비평은 피상적인 안목으로 많은 논란의 여지를 낳았다. 게다가 그는 자신이 쓴 픽션, 『그렌델』에서조차 뚜렷한 치유의 힘을 제시하지 않고 있다. 아마도 그가 비난한 바셀미, 보네겔의 작품보다 더욱 삶의 긍정이 결여된 것 같이 보인다. 이 점은 가드너가 저지른 또 하나의 아이러니한 실수같이 느껴진다.

이상과 같이 다섯 권의 현대소설을 살펴보았다. 큰 가드너가 일반적으로 포스트 모더니즘 계열의 작품에 도덕의식이 결여되어 있다고 비난했음에도 불구하고 지금까지 살펴본 바셀미, 브러터진, 보네겔, 그리고 코진스키의 작품에서 우리는 삶의 긍정을 찾을 수 있었다. 물론 이 긍정은 문

학이 시대적 분위기의 산물임을 인정할 때 그 이전 작가들의 도덕적 제시와 똑 같을 수는 없다. 사회는 한층 더 복잡하고 유동적이어서 믿을 수 없는 사건들이 일어났고, 과학과 기계문명의 발달은 소설의 기능을 약화시켰으며, 정보의 홍수는 언어의 불신을 초래했으니, 1960년대 작가들이 그 이전과 다른 형식의 소설을 쓰고 그 이전과 다른 패턴의 공정을 보인 것은 당연한 것도 같다. 만일 포스트 모더니즘이 모더니즘 시대가 이룩한 거대한 기준을 무너뜨리고 분산과 파괴를 통해 개성과 다양성이라는 새로운 알맹이를 찾는 움직임이라면 이것은 고전주의와 낭만주의의 교차처럼 모더니즘의 반발일 것이고, 만일 포스트 모더니즘이 모더니즘 시대보다 한층 더 증가하는 혼동으로 말미암아 절대미를 부정하고 분산과 다원화로 그 혼동에 대처하려 했던 것이라면 모더니즘의 확장같이 느껴진다. 또한 시대가 복잡해짐에 따라 문학의 형식도 다양해지고 이런 변화를 발전이라고 생각하면 포스트 모더니즘은 그 이전 시대의 종합이요, 초월이라고도 볼 수 있겠다.

지금까지 살펴 본 다섯 작품의 공통점은 우주 속에 절대미란 없을 지도 모르고 있어도 우리는 그것을 추구할 수 없다는 것이다. 우리가 감지할 수 있는 의미란 이미 현상가운데 존재하고 오직 그것을 인식하는 사람에 의해 의미는 형성될 뿐이라는 것이다. 그리하여 삶의 의미는 개인의 상상력과 초월하는 의지에 의해 풍요해질 수 있다는 긍정이다. 이것은 물론 전쟁, 폭력, 이기심, 우매함 등 인간이 피할 수 없는 악을 받아들이고 오직 명확한 단 하나의 진리는 죽음이라는 것을 전제한 긍정이며 고통과 분노를 지닌 일종의 단념에서 출발하는 긍정이다. 세상을 고칠 수 없으니 내가 세상을 보는 시각을 고침으로써 살아간다는 개인의 선택과 개인의 해결에 초점을 두는 삶의 방식이다. 주어진 조각(파편)으로 최대의 기쁨을 누리자는 바셀미, 상상력으로(혹은 최악의 경우에 알콜이나 마약의 힘으로라도)자신의 리얼리티를 창조하여 고통을 덜 느끼고 살자는 브러티건, 우발성으로 가득 찬 우주 속에서 질서를 찾으려는 헛된 시도를 버리고 아름다운 순간만을 기억하자는 보베겔, 순간을 강렬히 삶으로써 인간과 우주의 무의미함을 극복하려는 코진스키, 드래곤과 호르드가의 싸움을 통해 절대미론의 위험성을 보여주는 가드너, 이들이 공통적으로 보여주는 도덕은 절대미란 존재하지 않고 만약 그것을 지나치게 주장한다면 오히려 위험하기까지 하다는 것이다. 그러기에 이들의 긍정은 사회개선이 나 타인을 위한 구원을 단념하고 지극히 소극적인 개인의 구원에서 끝난다. 이들의 작품이 모더니즘 시대의 것보다 진지함이나 도덕성이 약한 듯 느껴지는 것은 그런 이유때문일 것이다.

현대 실험소설이 개인성과 단편성을 바탕으로 하기에 설명과 연결을 통해 의미를 제시해주던 종래의 소설과 형식이 다른 것은 당연하다. 설명과 연결은 리얼리즘 시대보다 모더니즘 시대에 더 약화되고 모더니즘 시대보다 포스트 모더니즘 시대에서 더 약화된다. 시간이 흐름에 따라 작가의 목소리는 점점 사라지고 그 대신 독자의 역할은 점점 강조된다. 여기에 난해성의 문제가 따른다. 그러나 일견 난해하고 당혹감을 느끼는 현대 실험소설들은 그들의 창작의도를 이해하고 일단 그 형식에 익숙해지면 오히려 모더니즘 시대의 소설보다 쉽다는 것을 알 수 있다.

현대 실험작가들의 또 한가지 특성은 소설쓰기가 어렵다고 말하며 이렇게도 소설이 이루어진다는 것을 보여준다는 것이다. 환상적인 일들이 일어나는 초현실적인 사회, 그로 인한 작가의 인식론적 불확실성, 그리고 언어의 설득력 회피라는 과제를 안고 그들은 솔직하고 대담하게

분산과 파괴를 통해 독자를 끌어들이고 집짓 엉거주춤한 자세로 이렇게 쓸 수 밖에 없다고 말한다. 이렇게 나타나는 소설에 관한 소설인 메타픽션 (metafiction)은 소설영역에서 엔트로피와 대적하는 하나의 시도라고 볼 수 있고 나아가서 소설은 곧 삶에 관한 이야기라고 정의할 때 메타픽션은 작가가 엔트로피와 대적하려는 의도를 표현한 메타포가 아닌가도 생각해 본다.

경희대학교 문리과대학  
영어영문학과 부교수