

# 밀란 쿤데라의 『참을 수 없는 존재의 가벼움』의 여주인공 테레자 연구

## - 오이디푸스 콤플렉스와 코라 세미오틱의 변주

이 소 립

(전남대학교 강사)

### ◆ 국문초록

이 논문은 크리스테바의 주체에 관한 이론과 오이디푸스 콤플렉스를 중심으로 밀란 쿤데라의 『참을 수 없는 존재의 가벼움』의 여주인공인 테레자의 성장과 실존 방식을 탐구하였다. 크리스테바의 코라적 주제란 생볼릭과 세미오틱을 유동적으로 움직이면서 둘 사이의 확고한 경계를 무력화하고, 자신만의 방식으로 성장하는 자아를 뜻한다. 이런 면에서 본고는 코라 세미오틱이 기존의 규범적 성장 담론 과정에서 통과의례인 오이디푸스 콤플렉스를 전복한다고 간주하였고, 이러한 현상을 쿤데라의 여주인공에 적용하였다.

테레자는 소설 초반에 오이디푸스 콤플렉스를 수행하는 인물로 나타난다. 그녀는 아버지의 세계를 경외하며 책을 통해 그 세계로 편입하려고 한다. 책은 연인 토마시와의 만남에서 가교역할을 하며, 토마시는 한때 아버지의 대체자이기도 하였다. 그러나 테레자는 토마시의 바람기 때문에 좌절하고 결국 오이디푸스기를 뛰어넘지 못한다. 그녀는 프로이트적 의미에서의 구순기와 항문기로 퇴행하지만, 결과적으로 이 상황을 새로운 성장을 위한 후퇴로써 경험하게 된다. 이러한 고뇌뿐만 아니라 프라하의 혁명에서 파생된 몇 가지 사건까지 테레자에게 일어나는데, 그녀는 코라 세미오틱의 수행으로 해석될 수 있는 여러 방식으로 이를 극복한 후 음악과 대자연이라는 목가 속에서 실존에 대한 해답을 찾는다.

주제어 : 테레자, 코라 세미오틱, 오이디푸스 콤플렉스, 프라하의 봄, 대자연

## I. 머리말

성장 소설에서 오이디푸스 콤플렉스를 논하는 것은 진부한 일일지 모른다. 아버지 극복은 인간의 집단 무의식의 원형인 신화 속의 저 크로노스로부터 우리의 숙명으로서 유럽 문학의 대표적인 주제이기 때문이다. 그러나 크벤토슬라프 흐바틱 Kvetoslav Chvatik에 따르면 밀란 쿤데라 Milan Kundera(1929~2023)의 소설에서 오이디푸스와 같은 고전적인 모티프는 “현대적 양가성과 우연을 통해”(흐바틱 1997:21) 여러 실존적 주체들 사이에서 그 핵심을 “전혀 예상치 못한 반어적 음조로 울려 퍼지도록 만들고 있”(흐바틱 1997:21)어 그 나름의 독특한 위상을 차지한다. 쿤데라의 대표적 장편 소설인 『참을 수 없는 존재의 가벼움 *The unbearable lightness of being*』(1984)에서는 전형적인 4명의 주인공이 사랑의 진지함과 가벼움, 책임과 자유, 영원한 사랑과 순간적인 사랑이라는 양가적인 사랑의 가치를 오이디푸스 콤플렉스라는 기제를 통해 성숙해 가는 과정이 형상화된다.

『참을 수 없는 존재의 가벼움』<sup>1)</sup>은 1968년 체코에서 일어난 ‘프라하의 봄’을 전후로 공산주의 사회에서 대변혁에 휩쓸린 네 남녀의 모습을 묘사한다. 이들은 외과 의사 토마시와 여종업원 출신 테레자, 화가 사비나와 대학교수 프란츠 등이다. 그들은 지향하는 세계관이 다르지만 서로 사랑하고 헤어지며 다시 결합하는 관계를 통해 인격적으로 성장한다. 흥미로운 점은 그들이 사랑을 통해 성숙하는 과정이 사회화에 역행하거나 규범적 주체화에 저항한다는 데 있다. 『참을 수 없는 존재의 가벼움』의 주인공들은 오이디푸스 콤플렉스를 겪게 되지만, 콤플렉스 과

1) 이 작품은 1984년 불어판과 영어판으로 출간되었고, 1985년 캐나다에서 체코어판이 나왔다. 체코의 경우 2006년에야 체코어판 정본이 출판되었는데, 1989년 민주화 이후 17년 만이었다. 한편 이 작품은 프랑스, 미국, 이탈리아 등에서 제2차 세계대전 이후 번역된 외국책 들 중 가장 많이 판매된 책으로 알려져 있다. 미국의 뉴스 주간지 《타임》은 1980년대의 ‘소설 베스트 10’에 이 작품을 선정하였고, 1988년에 필립 카우프만 Phillip Kaufman은 영화로 제작하였다.

정은 역으로 작용한다. 이를테면 아버지로 대변되는 ‘남성성’은 프로이트식 개념에 따르면 남근선망을 불러일으키거나 주체의 순응적인 성장을 발생시키는 우월한 인자이다. 그러나 이 작품에서 아버지라는 성은 점차 단순히 생식 능력을 여성에게 주는 역할에 그치거나, 대항해야 할 가치 또는 유희의 방편으로 여겨진다. 이 소설이 부여하는 이러한 부성의 가치가 이 4명이 오이디푸스 콤플렉스를 지나 상징계로 진입한다는 기존의 통념에 어긋나는 방향으로 진행될 것임을 짐작하게 한다.

이 지점에서 크리스테바 Julia Kristeva(1941~)의 상징계적 지배담론에 대한 비판인 ‘코라 세미오틱 chora sémiotique’의 양상들이 여자주인공인 테레자에게 나타나는 점이 흥미롭다. 크리스테바는 가부장제 아래에서 불경시되고 억압되었던 모성이 복원되는 과정에서 상징계를 반박하는 유희적이고 불안정한 어떤 부정성의 원초적 힘인 코라의 존재가 부각된다고 하였다(크리스테바 2024:25 참조). 소설 초반부에서 테레자에게 나타나는 상징계 지향성은 코라 세미오틱의 전위적이고 역동적인 힘을 내재한 프라하의 봄이라는 혁명적 사건, 각종 시위, 유럽 주요 도시에서 일어나는 민주화 행진처럼 전체주의에 반발하는 이슈와 교차한다. 본 논문은 테레자에게 나타나는 두 영역 사이의 변주가 작품 전체 해석에 중요한 역할을 할 수 있을 것이라는 점에 주목하였다.

이 작품은 『오이디푸스 왕』 모티프를 주제로 연구된 바 있다. 김인순은 남자주인공인 유능한 외과 의사 토마시를 ‘약점을 지닌 불완전한 인간’ 또는 ‘운명 앞에 무기력한 인간의 숙명을 극복’하고 본연의 자아와 정체성을 찾아가는 오이디푸스적 인간으로 분석하였다(김인순 2021 참조).<sup>2)</sup> 역시 남자주인공 토마시에 대해서는 조현천이 「쿤데라의 소설 『참을

2) 이 논문은 다른 비극 『콜로노스의 오이디푸스』에서 형상화되었듯이 오이디푸스가 모르고 저지른 죄이지만 책임을 지고자 스스로 눈먼 장님이 되어 10년간의 고행 길에 오르고 자신의 진실한 정체성을 평화로운 죽음 속에서 알아가는 인물로 평가하였다. 김인순은 오이디푸스 왕이 인간의 본성에 대한 본보기를 제공한다고 파악하고 이러한 주도 모티프를 쿤데라의 소설에 적용해 토마시의 실존 문제에 대하여 분석하였다.

수 없는 존재의 가벼움』- 덧에 빠진 인간의 실존탐구』라는 제목으로 연구하였다. 여자주인공에 관한 연구는 미흡한 편이며, 특히 이 작품의 가장 중요한 배경인 프라하의 봄이라는 소재가 여주인공인 테레자에게 나타나는 코라 세미오틱 양상들과 은유적으로 연결되어 있다는 점에서 테레자에 관한 연구가 거의 없는 점은 아쉬운 일이다.<sup>3)</sup> 본 논문은 기호체계적 요소가 상징계에 출몰하여 기존의 오이디푸스 콤플렉스의 의미를 전복함으로써 여주인공의 인격 발달 과정에 관여하고, 상징계적 법질서 속에서 분투하는 여성 주인공에게 새로운 성장을 위한 전환점이 되는 과정을 알아볼 것이다. 그동안 주목받지 못하였던 테레자에 대해 연구한다면 『참을 수 없는 존재의 가벼움』이 함의하는 ‘양가적인 세계의 균형’ 또는 ‘자기성찰’이라는 주제를 더 깊이 알아가는 계기가 될 것이다.

## II. 코라 세미오틱과 아브젝트 모성이 이해

프로이트는 『토템과 타부』에서 자식이 아버지의 자리를 빼앗고 그를 제거하려는 욕망이 해소되는 과정을 문화의 기초에 있는 ‘아버지 살해’와 연결하는 가설을 제시한다. 이 아버지는 원초적 군립 집단 속에 존재하면서 전지전능한 힘을 휘두르는 강력한 아버지이다. 그는 모든 것을 소유하고 있으므로, 자식들 특히 형제들은 아버지에 대해 부러움을 갖는 것과 동시에 힘을 합쳐 아버지를 죽이고 그 살을 먹으면서 그 신성한 힘을 공유하고자 한다. 그런데 이 형제들은 아버지를 죽이면 그 자리를 차지할 줄 알았지만, 그 자리는 가장 ‘강한 형제’가 차지할 것이므로 살해 행위는 계속해서 일어나야 한다는 것을 곧 깨닫는다. 형제들은 아

3) 조현천이 「밀란 쿤데라 소설의 비개연적 인물 고찰」이라는 논문에서 쿤데라 소설에 나온 3명의 인물에 관해 탐구하였다. 테레자도 그중 한 명이다. / 한편 권재일은 「밀란 쿤데라의 <참을 수 없는 존재의 가벼움>의 주제 연구」라는 논문에서 ‘가벼움과 무거움의 주제영역’에 속하는 인물로 사비나를 분석하였다(권재일 2013).

버지를 살해하는 것은 형제들 간의 분란만 가중시킨다는(형제살인) 것을 깨닫고, 아버지를 더는 살해의 대상이 아니라 옹립의 대상(살해 금지의 대상)으로 여기게 되었다. 이를 통해 아들이 아버지의 권위를 넘어서는 것이 아니라 아버지의 권위를 내재화하고, 다음 세대에서 내가 아버지로 거듭나는 것이다(프로이트 1991:207 참조). 프로이트는 일련의 이러한 행위가 사회조직의 근원이 된다고 보았다.

라캉은 이 새로운 심급을 ‘아버지의 이름 nom-du-père’이라는 상징적 존재로 치환시킨다. 프로이트가 아버지를 원초적 개념으로 설명하는 데 반해 라캉은 기표를 중심으로 설명한다. 어린아이에게 ‘아버지의 이름’은 실제의 아버지가 아니라 아버지의 자리와 역할을 대체하는 존재로서, 아이는 이 이름을 통해 어머니로부터 분리되고 아버지의 질서를 따른다는 것이다. 개체는 상징계로 들어가면서 ‘아버지의 법’ 아래서 타인과 관계를 맺고 구별을 통해 자아를 확인한다.<sup>4)</sup> 라캉은 오이디푸스 과정을 상징계로 가는 문턱을 넘기 위해 거쳐야 하는 구조적 단계이자 담론의 개념으로 대체하였다. 라캉에 따르면 주체의 기원은 상징계 또는 아버지의 법을 넘어서는 과정에서 시작된다.

그러나 주체의 발전은 양가적이다. 한 인간은 상징계의 법을 따를 것인가 아니면 금지를 전복시켜 언어의 주인이 될 것인가 하는 선택에 기로에 선다. 주체는 오이디푸스를 피할 때 완전한 대상을 다른 곳에서 찾게 된다(양운덕 2001:153 참조). 라캉은 아이가 ‘거세불안’에 억압되어 오이디푸스 콤플렉스를 파괴한다고 했는데, 역으로 말하면 아이는 ‘거세불안’을 이겨내거나 피할 때 상징계 질서를 따르지 않는 주체가 된다. 이 지점에 개입한 이가 크리스테바라고 할 수 있다.<sup>5)</sup> 그녀는 프로

4) 라캉은 정신 분석 이론에서 인식 발달의 단계를 ‘상상계-상징계-실재계’라는 개념을 통해 정립하였다. ‘상징계’는 법칙과 언어의 세계를 지칭한다.

5) 멜라니 클라인 Melanie Klein이 프로이트와 크리스테바 이론의 가교 역할을 하였다. 클라인은 대상관계이론 Object Relations Theory을 통해 오이디푸스 서사를 뒤집고 주체화의 시작을 어머니와 그 자녀들에게로 전환하는 계기를 마련하였다. 즉, 프로이트는 오이디푸스 콤플렉스를 통과한 남성만이 주체가 될 수 있다고 주

이트와 라캉이 설명하는 주체 모델을 활용하면서 이를 수정해 간다.

크리스테바에게 자아의 형성과정은 출생의 처음부터 관련된 어머니로부터 시작된다. 수많은 문학과 이야기에서 모성은 목가적이고 자애로운 담론으로 해석되었다. 그러나 크리스테바의 모성 개념은 우리가 모성의 목가성 아래 숨기고 배제해왔던, 공포스럽고 ‘기괴한 unheimlich’ 가운데 ‘낮익음과 낯섦’이 혼재한 모성이다.<sup>6)</sup> 그녀는 한 인터뷰에서 모성이란 ‘자연과 문화, 욕동과 상징적 질서를 잇는 사회적 축이자 그 안정성의 보장임과 동시에 위협이라고 말하였다(Cf. Kurweil 1986:297). 어머니의 정체성은 상징계의 질서와 체계 그리고 아이의 정체성을 무너뜨릴 수도 있는 무서운 어머니이다.

이는 자궁을 상기시킨다. ‘낮익은’ 어머니의 몸으로 들어가는 것이 자기 자신을 잃어버리는 두려움과 공존한다. 프로이트는 이 기이한 감정이 주체의 상징계적 영역으로의 진입 이전에 있던 자아의 이전 기억을 상기시킨다고 하였다. 그것은 어느 시점에서의 퇴행이라고 할 수 있는데, 프로이트는 이를 ‘억압된 것의 귀환’이라고 하였고 크리스테바는 이를 어머니의 ‘아브젝트 object’라고 하였다. 두 개념 모두 주체성 상실에 대한 불안과 모성의 영역으로 되돌아간다는 점에서 같은 맥락으로 이해된다. 아브젝트란 나의 일부라고 여기기도 어렵고 여기지 않기도 어려운 부메랑 같은 것이다.

크리스테바는 초기의 주요 저작인 『시적 언어의 혁명 La Révolution du Langage Poétique』(1974)에서 여성이 오이디푸스기를 거쳐 주체가 되는 과정에서 상징계를 거부할 수 있는 모성적이고 비언어적인 기호

---

장하였는데, 클라인은 주체 탄생을 전오이디푸스기로 돌렸다. 그녀는 주체 형성에 ‘어머니-이마고’의 중요성과 어머니에 대한 애착의 강도가 주는 영향이 매우 크다고 주장하였다(클라인 2011:351).

- 6) 공포스러운 어머니의 모습은 프로이트로부터 유래하였다. ‘unheimlich’는 ‘집과 같은 것 heimlich’이 ‘기괴한 것 unheimlich’ 이기도 하다는 의미인데, 서로 대립하는 것도 아니고 무관한 것도 아닌 속에서, 친숙하고 편안한 것과 무섭고 으스스한 것의 기원이 같다는 뜻이다(프로이트 1996:409).

체계들을 발견해 낸다고 하였다(크리스테바 2024:26 참조). 그녀는 이를 ‘세미오틱 le sémiotique’으로 분류하였다. 크리스테바는 언어학에 기대어 이론을 개진시켰는데, 라캉의 상징계에 해당하는 영역을 ‘쌍볼릭 le symbolique’이라 부르고, 전(前)오이디푸스기에 나타나는 감정, 욕망, 무의식과 같은 비언어적인 요소를 ‘세미오틱’이라고 하였다.<sup>7)</sup> 한편, 크리스테바는 ‘코라’라는 용어를 플라톤으로부터 빌려왔다. 플라톤은 『티마이오스』에서 코라를 “-거기에는 신이 부재하므로-아직 하나의 정돈된 ‘우주’로 통일되지 않은, 양분을 공급하는 모성적인 그 무엇”(크리스테바 2024:27)으로 지칭하였다. 코라는 아직 질서를 지니지 않은 부정형의 욕동으로서, 쌍볼릭에 대항하는 원천적 에너지이다. 그녀는 이를 통합하며 “코라 세미오틱”(크리스테바 2024:25)이라고 명명하였고, 이에 대해 “욕동의 질서잡기”(크리스테바 2024:25)라는 설명을 부여하였다. 그녀는 질서잡기 ordonnancement를 ‘질서 ordre’에 가까운 뜻으로 사용하였기 때문에, 코라 세미오틱의 의미는 ‘욕동의 질서’라는 의미로 이해될 수 있다(크리스테바 2024:279 참조).

코라 세미오틱에 투영된 이질적인 요소들의 유희는 일자(一者)에서 이 세상의 모든 것이 나오고 유지된다는 데카르트적 개념, 또는 단 하나의 절대자 혹은 아버지로서의 상징계에 대한 파열을 의미한다. 기존의 질서 체계에서 거부됐던 ‘코라’적인 것과 전오이디푸스적인 것의 생명성이 코라 단계에서 추동된다. 그녀의 이론에서는 ‘코라’적 무의식을 통해 새로운 세미오틱이 산출되고, 이를 위한 의미화 과정에서 주체가 새롭게 산출된다는 철학적 사유가 관찰된다.<sup>8)</sup>

7) 이후부터 크리스테바의 이론을 설명할 때 상징계는 쌍볼릭으로, 기호계는 세미오틱으로 칭한다.

8) 여기에서 쿤데라의 소설론과 코라의 연결지점이 발견된다. 쿤데라는 소설의 존재 이유란 ‘각각의 구체적인 삶을 탐구하여 인간을 존재의 망각으로부터 지키는 것’이라고 하였다. 소설은 무수히 많은 수많은 개체적 삶을 기록하는 장치이다. 쿤데라는 다음과 같이 말한다. “신이 우주와 그 가치 질서를 관장하고 선과 악을 가르며 모든 사물에 의미를 부여했던 자리를 서서히 떠나버릴 때, 돈키호테는 집을 나간다. 지고의 심판관이 부재하는 이 세계는 돌연 엄청나게 모호한 모습으로 나

크리스테바에게 세미오틱과 썬볼릭의 경계는 확정된 것이 아니다. 또한 썬볼릭 역시 크리스테바에게는 유동적이다. 세미오틱의 원천적 에너지는 썬볼릭에 개입하고, 이러한 썬볼릭이 다시 세미오틱에 영향을 끼친다. 썬볼릭과 세미오틱, 이 두 양태는 대립적이면서도 불가분의 관계이다. 라캉에게 상징계란 상상계가 허구였음을 거울단계로 깨닫고 진입해가는 규정성의 단계였다면, 크리스테바에게 썬볼릭이란 유동적이고 여전히 생성하고 있는 의미화 과정으로서의 그러한 공간이다.

그러므로 크리스테바의 주체는 썬볼릭이 주장하는 단일한 주체성의 허구를 드러내기 위해 계속해서 썬볼릭의 허구를 발견하고 타자를 차별하는 단일성에 대해 도전한다. 썬볼릭을 향한 주체는 세미오틱에 귀 기울이는 것을 통해 “정립”(크리스테바 2024:71)된 틀을 벗어나 이제 새로운 의미 주체로 창출될 수 있다. 다음의 인용문에서 알 수 있듯이 크리스테바는 이러한 과정을 우리의 문화 속에서 “창조”(크리스테바 2024:69)라고 부른다고 지적하였다.

정립의 절대적인 필요성이 독점적인 것은 아니다. 정립에 선행하는 세미오틱이 끊임없이 정립을 깨뜨리고, 또 이러한 위반은 의미 실천의 온갖 다양한 변형들을 가져오기 때문이다. 바로 이것이 ‘창조’라고 부르는 것이다. [...] 썬볼릭 질서를 개혁하는 것은 언제나 세미오틱의 쇄도이다. 그런데 이 사실은 특히 시적 언어에서 명백하게 드러난다. 그 이유는 썬볼릭의 위반이 실현되려면 보편적인 의미 질서, 즉 사회적인 통일성을 접합하는 ‘자연’ 언어의 질서 속에 욕동의 침입이 일어나기 때문이다. [...] 시적이라고 불리는 실천 속에서 세미오틱에 의한 썬볼릭의 이러한 침해는 아마도 매우 불안정하지만, 그러면서도 그 불안정 속에서 매우 강력한 정립의 조정과 관련을 맺고 있을 것이다(크리스테바 2022:69).

---

타난다. 하늘의 유일한 진리는 인간들이 나누어 갖는 수많은 상대적인 진실들로 흩어져 버렸다(쿤데라 2008:16).” 쿤데라가 말하는 이러한 수백 개의 상대적인 진리의 생성은 바로 일원론적 세계관의 파열을 뜻한다.



이 인용문에서 ‘시적’ 실천이라고 주목한 것은 시와 음악 등이다(Cf. Oliver 1993:52). 상징적인 단어 이면에 많은 것을 함의하는 시나 음악과 같은 비술어적인 기표는 확립된 언어적 의미를 지니지 않지만, 오히려 이 점에서 주체는 비언어적인 기표를 통해 논리적인 경직성에서 벗어나는 창조적 자아가 된다.

결과적으로 크리스테바의 주체는 ‘과정 중의 주체’이자 이 과정을 견지하기 위해 끊임없이 썩블릭에 대항하는 ‘반항하는 주체’라고 종합할 수 있다. 이 주체는 본능적 욕동을 통해 기존의 사회적 시공간으로부터 자신을 분리하고 해방하는 과정을 계속한다. 주체의 이러한 거부는 사회관계의 혁명적 변환이나 역사적 발전 과정에 자아를 자리 잡게 하는 “혁명적인 답론”(크리스테바 2022:222)으로서 기능하게 된다.

### III. 테레자의 성장 과정

#### 1. 부권에 대한 양가적 적응

테레자는 톨스토이의 『안나 카레니나』 소설책을 들고 토마시의 집 앞에 나타났다. 토마시는 그녀가 “송진으로 방수된 바구니에 넣어져 강물에 버려졌다가 건져 올려진 아이처럼”(쿤데라 2022:21) 보였다.<sup>9)</sup> ‘바구니에 넣어 강물에 버려진 아이’ 모티프는 제1부의 제3장, 제4장, 제6장에 등장하는 라이트 모티프로서 오이디푸스를 상기시키는 묘사이다. 테레자는 소설 초반에서 오이디푸스 콤플렉스를 상징화한 인물로 묘사된다.<sup>10)</sup>

---

9) 이 묘사는 오이디푸스 모티프에 관한 것이다. 오이디푸스 Oidipous라는 이름은 통상 oidein=붓다 + pou=발, 즉 ‘부은 발’로 풀이된다. 그는 발에 구멍이 뚫려 묶인 채 버려졌고 그 상처를 안고 살아가고 있다. / 성경에서 유래한 내용인 ‘파라오의 딸이 강에서 건져 올린 아기 모세’라고 해석할 수도 있다(쿤데라 2022:21).

10) 흔히 오이디푸스는 남근기에 이르는 남아를 중심으로 설명되지만, 프로이트는

테레자는 어머니의 남성 편력 때문에 아버지 없이 자랐고, 이 때문인지 어릴 때부터 아버지라는 성이 체현하는 사회적, 문화적 힘을 선망하였다. 그녀는 가족이 아닌 곳에서 아버지의 형태를 찾았는데, 그것은 바로 책이었다. 테레자는 마치 19세기 멋쟁이 신사들이 들고 다녔던 우아한 지팡이처럼 책을 겨드랑이에 끼고 산책하는 것을 즐겼고, 책을 소유하는 일이 세상으로 가는 패스포트를 가진 것과 같다고 확신하였다. 그녀는 어깨 사이의 책을 마치 남성 사타구니의 페니스처럼 여겼다. 책은 그녀에게 팔루스의 대체물이었다. 그녀는 토마시를 만나 운명의 짝이라고 느낀 데에도 토마시의 책과 자신의 책이 연결고리 역할을 했다고 보았고, 어머니와 그 주위의 존재들로부터 자신을 구별 지어주는 무언가가 있는 데에도 책이 중요한 역할을 했다고 믿었다.

다음의 인용문은 테레자가 아버지의 세계로 편입하고 싶어, 책을 매개로 토마시에게 호감을 느끼는 장면을 묘사한다.

이제 우리는 오랫동안 거둬 거울을 보는 그녀의 행동, 테레자의 은밀한 나쁜 습관의 의미를 보다 잘 이해할 수 있다. 그것은 어머니와의 싸움이었다. [...] 그녀가 토마시를 처음 만났을 때 그런 상태였다. 그녀는 술집에서 주정뱅이들 사이를 돌아다녔고 쟁반 위에 올려놓은 맥주잔의 무게로 허리가 휘었으며 영혼은 위장, 또는 취장 깊숙이 감춰져 있었다. 그 순간 그녀를 부르는 토마시의 목소리를 들었다. 그 목소리는 중요했다. 그 목소리는 그녀의 어머니를 모르고, 매일 음탕하고 끈적끈적한 말을 건네는 술주정뱅이들도 모르는 어떤 사람에게서 나온 것이기 때문이다. [...] 그리고 다른 뭔가가 있다. 테이블 위에 책이 한 권 펼쳐져 있었다. [...] 테레자에게 책이란 은밀한 동지애를 확인하는 암호였다. [...] 책을 통해 그녀는 남과 자기를 구분지었다(쿤데라 2022:83-84).

이 장면에서 테레자가 토마시와 자신을 책을 통해 동일시하고 있는 것을 알 수 있다. 그뿐만 아니라 그녀가 책을 통해 다른 사람과 ‘구분’될 수 있다고 확신하는 부분에서 책은 테레자에게 일종의 아버지 세계로 가는 “신분상승”(쿤데라 2022:105)의 도구라는 것을 알 수 있다. 토마시에 대한 동일시는 테레자에게 어느 정도 잃어버린 팔루스를 보상받게 한다는 것을 추정할 수 있다. 테레자의 이와 같은 상태는 음핵기에 있는 소녀에게 나타나는 현상과 비슷한데, 이러한 동일시의 강도와 성공 여부가 집착의 성질을 결정하며 초자아의 형성과도 관계를 맺게 한다(홀 2000:200 참조). 테레자가 토마시에게 집착하는 과정은 오이디푸스기의 어린아이가 아버지를 선망하는 양상을 묘사한다고 볼 수 있다.

오이디푸스기의 테레자는 동성애 놀이를 통해 아버지의 영향력에 있는 제도권을 훔쳐 내거나 동시에 점차 그 밖으로 관심을 두는 양면성을 표출한다. 동성애 놀이 대상은 놀랍게도 토마시의 전 연인 사비나이다. 사비나는 토마시의 “에로틱한 우정”(쿤데라 2022:24)을 가장 잘 받아주는 여인으로서 테레자에게는 그의 연장선에 있는 인물이라고 할 수 있다. 사비나는 토마시와 자신이 양성을 지닌 육체로 변해 토마시의 다른 연인들을 동시에 공유하기를 바란다. 이러한 사비나의 성장 과정은 소위 아버지에 대한 “배신”(쿤데라 2022:156)의 연속이었으나 아이러니하게도 그녀가 집착한 물건은 작고한 아버지가 남긴 “중산모자”(쿤데라 2022:148)였다. 중산모자는 테레자에게 책이 그러했던 것처럼 사비나에게 일종의 팔루스라고 추정할 수 있다. 그러나 흥미로운 것은 이 중산모자가 위에서 보면 남근의 모습을 보여주지만 아래서 보면 움푹 파인 여성의 성적 특질을 나타낸다는 점에서, 사비나는 이 중산모자를 통해 남성성과 여성성을 동시에 나타내는 인물로 그려진다.

테레자는 사비나와의 만남에서 진취적인 생동감을 느끼고 그녀에게 동화된다. 사비나는 중산모자가 상징하는 이중적인 성의 양상처럼 쌍볼릭과 세미오틱이 공존하는 인물로 묘사되고 이를 통해 테레자를 이끄는 인물로 보인다. 테레자는 사비나의 사진 작품들에서 코라적 역동성이

있는 것을 간파하는데, 사비나의 작품은 “두 주제, 두 세계의 동시적 만남이자 마치 이중노출로 탄생한 사진 같다”(쿤데라 2022:113). 경계의 인물임을 증명이라도 하듯이 사비나는 테레자가 사비나의 집을 방문했을 때 부계 혈통의 역사인 이 중산모자를 쓰고 여체의 알몸으로 그녀를 맞이한다. 그러자 테레자는 이 중산모자에 강한 호기심을 보이고 사비나에게 다음과 같이 제안한다.

테레자는 동그랳고 딱딱한 이런 검은 모자를 영화에서만 보았다. [...] “이걸 쓰고 사진을 찍으면 어떨까?” 테레자는 중산모자를 제자리에 두고 카메라를 들어 사진을 찍기 시작했다. 잠시 후 테레자는 “당신의 나체를 찍으면 어떨까?”라고 물었다. [...] 몇 분 동안 포즈를 취한 뒤 사비나는 테레자에게 다가와 “이제 내가 당신을 찍을 차례야. 벗어!”라고 말했다. 사비나가 토마시의 입에서 수업이 들었던 “벗어!”라는 말은 그녀의 기억에 깊이 새겨져 있었다. 정부가 부인에게 지금 한 말은 토마시의 명령인 셈이다. [...] 토마시는 [...] 낮지만 힘차고 권위있는 목소리로 명령을 내리곤 했다. [...] 사비나는 테레자의 손에서 카메라를 낚아챘고, 테레자는 옷을 벗었다.

이처럼 둘은 금새 친해져서 서로의 나체를 보고 즐거워하며 은밀한 부위를 서로 반복해 카메라에 담는 행위를 펼친다. 두 여인은 카메라를 차례로 공유하며 남성의 역할과 여성의 역할을 진행한다. 카메라를 쥐는 여인이 토마시의 연장선상에 서서 명령을 내리고 상대의 알몸을 탐색하는데, 이 유희에서 카메라는 토마시의 페니스를 대체하는 도구라고 볼 수 있다.

크리스테바는 이러한 동성에 놀이, 또는 양성 놀이에서 성은 제도적 의미 생산의 한 층위로서, 이때 ‘과정 중의 주체’가 상징 기능 그 자체의 ‘성’을 교란시킨다고 하였다(크리스테바 2024:204 참조). 그렇다면 테레자는 동성에 놀이를 통하여 상징계의 영역을 훔내내기도 하고 또는 파괴하기도 하는 역동적인 코라적 상황에 놓이게 된다고 볼 수 있다.

## 2. 과정 중인 주체: 퇴행 또는 성장

프로이트에 따르면 여아는 어머니의 몸에 ‘튀어나온 성기’가 없는 것을 알게 되면 어머니를 향한 카텍시스가 약화하고, 이에 따라 자신에게는 없는 기관을 가지고 있는 아버지를 좋아하게 된다고 하였다(홀 2000:198 참조). 이를 남근선망이라고 하는데, 테레자의 생물학적인 아버지는 어머니와 헤어졌고 테레자는 어머니와 함께 살았으므로 좋아할 아버지도 없었다. 그녀는 아버지라는 대상을 가족 내에서 찾을 수도 없고, 어머니의 영역으로 가려고 해도 어머니를 도통 좋아할 수 없는 처지에 있었다.

이 처지를 묘사하는 듯한 하나의 에피소드가 있다. 한 번은 테레자가 소련군의 폭력을 찍은 사진을 들고 스위스에 있는 신문사에 갔을 때 일이다. 편집국장은 테레자에게 상업성이 높은 나체사진을 찍도록 유도하기 위해 다소 과장되게 ‘모성애적 자상함’을 과시하며 “벗은 몸. 그제 어때서! 정상적인 거죠! 정상적인 모든 것은 아름다운 거예요!”(쿤데라 2022:123)라고 말했다. 그러나 테레자는 알몸으로 아파트 안을 어슬렁거리던 어머니의 모습이 떠올라 환멸을 느꼈다. 테레자는 어머니의 벗은 몸을 좋아하지 않았고 심지어 ‘폭력적’이라고 생각하였다. 그녀는 편집국장이 찍은 어느 한 가족의 나체사진을 한참 동안 들여다보았는데, 그 사진에는 염소나 암소 젖통처럼 커다란 젖을 늘어뜨리고 아이를 들여다보는 나체 엄마, 그리고 조악한 미니어처를 닮은 음낭을 늘어뜨리고 등을 돌리고 선 남편이 묘사되었다. 테레자는 사진 속 부부의 축 늘어진 젖가슴과 볼품 없는 음낭을 같은 것으로 생각한다. 이 장면은 자신을 그 어느 부모에게도 동일화시키고 싶은 마음이 없는 테레자의 상황을 묘사한다고 볼 수 있다.

테레자는 토마시와의 관계에서도 가끔 그를 추종할 수 없다는 혼란에 빠진다. 그럴 때면 그녀는 토마시를 만날 때 겨드랑이에 끼고 있던 『안나 카레니나』라는 책이 토마시를 속이기 위해 사용했던 ‘가짜 신분증’은 아니었는가 하는 생각에 빠진다. 왜냐하면 그들은 서로 사랑했는데도 상대방에게 하나의 지옥을 선사했고, 그것은 그들의 공존 불가능성을 증명하

고 있었기 때문이다. 테레자의 이러한 혼란, 즉 아버지에게 가까워졌다는 생각이 오해인가에 대한 대답은 이 소설에서 테레자의 항문으로의 배출에 대한 욕구가 나타나는 다음의 인용문에서처럼 ‘퇴행’으로 묘사된다.

현대식 변기가 하얀 수련꽃처럼 바닥 위로 솟아 있다. 변기 끈을 잡아당겨 물이 꾸르륵 소리를 내며 휩쓸려 내려가면 육체는 자신의 추한 꼴을 잊고 인간은 자기 내장의 배설물이 어떻게 생겼는지 모르도록 건축가가 불가능한 일을 실현한 것이다. [...] 회색 타일에 비참한 고아처럼 변기가 서 있다. 그 형태에서 수련꽃이 연상되는 것이 아니라 오히려 하수관 끝의 터진 주입구라는 그 본색이 생각한다. [...] 그녀는 하수관 끝 터진 주입구에 벗은 채로 앉아 배설한 후 무한한 고독과 우수를 느꼈다(쿤데라 2022:259-260).

이 장면에서 하수관의 터진 입과 테레자의 항문이 연결되어 있다. 구강 욕구와 항문 욕구는 모두 어머니의 몸과 연관되는 욕구들이다. 테레자는 변기와 하수구에 집착하였고 심지어 변기가 회색 타일 바닥 위에 “비참한 고아”(쿤데라 2022:259)처럼 서 있다면서 자신을 변기에 투사시키기까지 한다.

테레자의 이러한 태도에서 대상화할 상대를 찾지 못해 오이디푸스기로부터 퇴행한 항문기의 어린아이 모습이 보인다. 프로이트에 따르면 항문기는 유아가 대상을 통해 자기를 정립하는 발달 시기, 즉 자기에에서 대상 관계로 나아가는 가교역할을 하는 시기이다. 테레자는 아버지를 좇았던 오이디푸스 정립기로부터 다시금 애착할 대상을 찾는 항문기로 역행한다. 여기에서 변은 팔약근으로부터 아직 자립하지 못한 어떤 것의 원형인데, 항문기의 어린아이는 배설과 보유 모두에서 쾌감을 느끼지만, 특히 변을 보유할 때 쾌감을 느낀다. 테레자는 변을 담고 있는 변기 안의 물건에 자신을 투사시킴으로써 어떤 정립된 상을 “부인 dénégation”(크리스테바 2024:71)하는 과정을 수행한다.

이는 “쌍볼릭 내의 세미오틱의 침입”(크리스테바 2024:70)이자 침투

성을 통해 “과정 중인 주체 *mis en procès*의 조정을 계속 보강”(크리스테바 2024:70)하는 테레자의 성장 과정으로 해석될 수 있다. 테레자는 자립하지 못한 자기 성애적 신체와 어머니의 몸 또는 배설물에 집착하는 향문기적 쾌감을 유지한다는 ‘사이의 중간’ 상태에 있으면서, 자기 자신을 성장시키기 위한 어떤 타협점을 찾는 것이다. 향문기의 배변 훈련은 어머니와의 내밀한 밀착 관계를 나타내고 훗날 아이의 인격 발달에 커다란 영향을 준다는 점에서, 이 장면은 테레자의 인격 형성과 성장을 알아보는데 중요한 장면이라고 판단될 수 있다(홀 2000:192 참조).

또한 크리스바에 따르면 이러한 새로운 ‘정립’과정은 썬블릭 내에 자신을 조정시킬 수 없을 때 신체를 둘러싸고 있는 대상들 속에서 자리를 잡는 코라적 페티시즘의 형태로 타협된다. 이 페티시즘은 앞서 변기에서 알 수 있었던듯이, ‘열린 구멍들, 용기, 신체, 신체의 일부’ 중 하나와의 교착으로 나타나고, 이제 욕동의 코라는 썬블릭의 은유인 ‘정지’에 대한 반항적 형태로서 자기성애나 ‘사디즘적 충동 자극’을 취하는 형태로 나아간다(크리스테바 2006:129 참조). 향문기에 있는 테레자는 자기를 확대하는 사디즘적 열광을 보이기도 하는데, 테레자가 집중하는 사건은 체코에서 1968년 일어난 민주화 운동인 ‘프라하의 봄’에 소련군이 무력으로 개입한 일이다.

공권력의 도발은 부성 메타포의 강인한 힘을 의미한다. 테레자는 가부장적인 전체주의의 공권력에 저항할 때, 마치 “축제”(쿤데라 2022:49)에 도취한 것 같았다. 테레자가 ‘목숨을 거는’ 자기 소모적 열정을 갖고 기꺼이 이러한 축제에 동참하는 것을 다음 장면에서 확인할 수 있다.

그녀는 목숨을 걸고 거리에서 소련군 사진을 찍으며 그녀 생애 가장 행복한 순간을 만끽했다. 그동안만은 연속극처럼 계속되었던 그녀의 꿈이 중단되어 그녀는 편안한 밤을 보낼 수 있었다. 탱크로 무장한 소련군이 그녀에게 평온을 가져다준 셈이었다(쿤데라 2018:49).

아버지의 세계로 가는 종착지였다고 생각했던 토마시가 잦은 바람기로 테레자를 실망하게 했고, 따라서 테레자는 토마시에 대한 집착 때문

에 연속적인 불안한 꿈을 꾸었는데 그 꿈을 이 ‘축제’ 기간에는 꾸지 않았다.<sup>11)</sup> ‘프라하의 봄’은 테레자에게 토마시의 연장선상인 아버지에 대한 거부 마음을 표현하는 사건이고, 그렇다고 해서 어머니를 연상시키지 않으면서도 유동성과 부유와 새로운 담론을 산출시키는 새로운 리비도의 생성 당위성을 그녀에게 각성시킨다.

여기에서 프라하의 봄이 단순한 소설 속 배경이 아니라 여주인공의 코라적인 내적 성장과 밀접하게 관련되어 있음을 알 수 있다. 크리스테바가 코라 세미오틱을 사회적 억압의 한계에 맞서는 “극한에로의 이행”(크리스테바 2024:17)이자 “정치혁명의 실천”(크리스테바 2024:16)에 빗대어 설명하듯이, 이 과정은 담론의 파열이자 주체의 새로운 의미 생성의 과정이며 향락으로서의 “혁명”(크리스테바 2024:17)이다.

### 3. 영육 이원성의 지양

전쟁이나 혁명 같은 세계적 결정이 우선시 되는 세상에서 자아의 추구는 계속 한계에 부딪힌다(쿤데라 2008:42-43 참조). 아이러니하게도 세상이라는 공간은 “영원한 탈출의 가능성”(쿤데라 2008:44)을 가져다 주었는데, 이러한 세계의 뒷에서 나올 수 있는 인간에게 남아 있는 유일한 가능성이란 영혼이라는 자명하고 전통적인 주제와 자아의 불확실성이다(쿤데라 2008:46 참조). 그러나 내면의 크기는 세계의 크기와 비례하여 인간 실존의 크기를 규정하는데, 그 첫 번째 세계적 관문이 육체라고 할 수 있다(쿤데라 2008:56 참조).<sup>12)</sup>

2부와 4부의 제목과 주제는 <영혼과 육체>이며 테레자를 중심으로 묘사된다. 쿤데라가 소설 2부 1장 첫머리에서 “테레자는 뱃속이 편지 않을 때 나는 꾸르륵 소리에서 태어났다”(쿤데라 2022:69)라고 주인공의 탄생

11) 꿈의 내용은 주로 테레자가 확대받는 꿈이었다(쿤데라 2022:103).

12) 쿤데라는 하이데거의 ‘세계-내-존재’라는 명제를 예로 들었다.



과정을 소개하듯이, 그녀는 영원히 화해 불가능할 것 같던 인간의 영혼과 육체의 이원성이 드러나는 순간에 태어났다. 누군가를 사랑한다는 사람이 영혼의 몰입감에 취해있더라도, 자신의 창자가 내는 꾸르륵 소리를 듣는다면 사랑이라는 서정적 환상은 단번에 깨지고 마는 것이다. 그러나 다른 한편 테레자에게 육체는 양가적 의미를 갖는다. 육체는 테레자에게 어머니라는 전체주의적 제국에서의 억압을 떠올리게 하는 벗어나고픈 영역이지만, “인생의 결정적인 날에 육체의 갑판을 단 한 순간도 떠나지 말아달라는 애원”(쿤데라 2022:93)을 해야 하는 존재의 집이기도 하다.

육체는 처음에는 테레자가 벗어나고 싶은 덧으로 그려진다. 테레자는 거울을 즐겨본다. 거울 속에서 보이는 것은 어머니가 늘 강조하듯이 코, 입, 장기가 들어있는 물질적 메커니즘으로 연결된 흔한 육체이다. 육체는 누구에게나 똑같은 이 세상에 무수히 널려 있는 복제품이기 때문에, 어머니는 옆집에서 창문으로 자신을 보든 말든 나체로 집안을 돌아다니는 일을 개의치 않았다. 심지어 어머니는 테레자가 화장실의 문을 잠그고 볼일을 보는 것도 허용하지 않았다. 이는 육체의 고유성이란 없고 개인의 사생활조차 없는 전체주의 체제 내의 삶과 다르지 않았다(Cf. Rhine 1999:238). 이러한 경험으로 인해 테레자에게 육체는 한때 고귀하지 않은 것, 저열한 것, 천박한 것에 속했다. 인간의 몸이란 그저 “오줌싸고 똥 싸고 방귀 끼는”(쿤데라 2022:80) 존재였다. 어머니의 집에서는 영혼이란 없고 모두가 “똑같은 육체들에 간혀 있는 거대한 집단수용소”(쿤데라 2022:224)였기 때문이다.

그녀는 나체를 볼 때 자신의 비천한 탄생 배경을 보는 것 같은 생각이 들어 육체를 비하한다.<sup>13)</sup> 소설 화자는 그녀의 젖가슴이 풍만하지 않으며 특히나 어두운 검붉은 색의 유륜은 촛뜨기 화가가 성에 굶주린 사람들을 위해 음란하게 부각한 이미지 같다고 서술한다. 성적 대상의 기능만 내장

13) 테레자의 이러한 모습은 데카르트의 영혼의 관점에서 테레자가 자신의 육체를 보는 방식이다. 테레자는 “이물질이지만 다른 누구도 아닌 바로 자기에게 할당된 것”(쿤데라 2022:227) 정도로 자신의 육체를 받아들인다.

된 것 같은 이러한 유륜과 젓가슴에서 아이를 낳고 기르는 생명력의 원천으로서의 기능은 없어 보인다. 젓가슴은 아이가 만나는 최초의 타자이자 사랑의 대상이며 구순적 리비도를 충족시키는 대상이다. 그러므로 구순기의 어머니는 아이에게 불안과 처벌 뿐만 아니라 동경을 일으키는 양가적 대상이기도 한데, 테레자의 젓가슴은 그녀가 어머니로부터 물려받은 그 몸이 오로지 사디즘적 대상으로의 육체만으로 보이게 한다.

테레자가 유심히 거울을 보는 이유는 다음의 인용문에서처럼 어머니와의 싸움에서 승리하여 궁극적으로 자신만의 영혼을 찾으려는데 목적이 있다.

어머니는 [...] 젊음과 아름다움이 아무런 의미가 없는 뻔뻔스러운 세계, 서로 비슷비슷한 육체와 눈에 보이지 않는 영혼이 갇혀 있는 거대한 집단수용소 같은 뻔뻔스러운 세계에 딸도 자신과 함께 남길 고집했다. [...] 이제 우리는 오랫동안 거둬 거울을 보는 그녀의 행동, 테레자의 은밀한 나쁜 습관의 의미를 보다 잘 이해할 수 있다. 그것은 어머니와의 싸움이였다. [...] 선박의 창자에서 빠져나온 뱃사람의 영혼을 자기 얼굴의 표면에서 보고자 하는 욕망인 것이다(쿤데라 2022:83).

이처럼 테레자가 자신에게 나타나는 어머니의 형상을 거부하는 과정은 크리스테바의 ‘아브젝시옹 abjection’<sup>14)</sup> 과정으로 해석된다. 아브젝시옹은 불순한 물질성을 거부하려는 주체의 태도이다.<sup>15)</sup> 테레자는 육체를 벗어나는 상상을 하며, 과연 코가 매일 일 밀리미터씩 길어진다면, 더는 테레자로 보이지 않을 정도로 신체 각 부위가 커지거나 작아진다면, 그래도 자신이 여전히 테레자일지 자문한다. 그녀는 영혼에 무계의

14) 아브젝시옹: 라틴어의 ‘abjectio’에서 유래하였는데, 공간적 간격·분리를 의미하는 ‘아브 ab-’와 내던지는 행위를 나타내는 ‘젝시오 jectio’로 이루어졌다.

15) 어머니가 육체를 복제품 정도로 생각하고 그것을 딸에게도 강요하는 것은 전체주의 체제가 개인의 고유성과 사생활을 말살하는 양태와 닮아있다. 라인 Rhine은 테레자의 반기가 전체주의 체제 속의 삶에 대한 저항의 의미로 읽힐 수 있다고 하였다(Rhine 1999:238).

힘을 신는 생각을 해본다.

그렇다면 과연 테레자가 자신의 유일무이한 영혼의 표현에 집중했을 때 그녀는 자신을 발견했을까? 테레자가 어머니의 집을 떠나 토마시를 만나기 위해 프라하행 기차를 탔을 때부터 어머니가 관장하는 모든 유물론적 세계로부터의 탈출이 시작되었다. 그러나 그녀가 사랑을 통해 영혼을 밝히고 그 눈으로 세상을 보려는 시도는 사랑에 눈이 멀어 좌초되었다. 토마시의 잦은 바람기는 그녀를 좌절시켰고 영혼을 피폐하게 만들었다. 그리하여 테레자는 “동경했던 모성애”(쿤데라 2022:107)를 억지로라도 믿고 어머니의 비천한 육체의 세계로 다시 가고 싶다고 생각하였다.<sup>16)</sup> 어머니의 거짓말을 직감한 토마시의 만류로 이것도 저지되지만, 결과적으로 테레자는 기술자와 동침했을 때, 그러니까 직접적으로 자신의 육체가 연관된 어떠한 사건 속에서 마침내 지고지순한 사랑이 부재했을 때 영혼의 눈을 찾았다(쿤데라 2022:267 참조).

이렇게 볼 때, 테레자는 자신의 영혼과 육체가 자기 것이면서 자기 것이 아닌 “공허 속을 전진”(쿤데라 2008:64)하는 인간이다. 쿤데라는 이 소설을 쓰면서 등장인물을 모두를 어떤 식으로든 세상으로부터 물러난 인물로 설정하였다고 하는데, 그 이유는 데카르트의 육체와 영혼에 관한 유명한 명제가 과학과 기술의 많은 기적에 선행하였지만, 이 ‘주인 겸 소유자’가 실제로 무엇을 가졌는지 의문점이 생겼기 때문이라고 하였다. 한 인간에게 두 세계의 극단적인 분리 또는 수용은 양극단의 이원론에 의존하는 극단적인 합리주의자를 낳거나 나르시스적 주체를 양산하는 위험 요소이다. 쿤데라는 신도 주인이 아니고, 인간도 더는 주인이 아닌 이 현상을 ‘참을 수 없는 존재의 가벼움’이라고 하였다.

다음 장에서는 영혼과 육체의 양극점을 부유하는 주체로서의 테레자가 어떻게 실존에 더 가깝게 다가가는지, 코라 세미오틱의 하나인 음악이 어떻게 테레자의 운명을 이끄는지 확인해 보겠다.

16) 쿤데라는 이 상황의 테레자는 더는 버틸 수 없어 자신의 약함에 도취한 현기증의 상태라고 이야기하였다(쿤데라 2008:50).

#### 4. 음악과 대자연으로의 회귀

이 작품에서 음악은 소설의 구성원리<sup>17)</sup>로서 또는 ‘우연’이라는 주제에 대한 라이트 모티프로서 그리고 코라의 유동적인 움직임의 의미를 의미하는 세미오틱계의 담론으로서 소설 전체를 관통하고 있다.

테레자와 토마시의 만남에 우연처럼 등장하는 것은 라디오에서 흘러나오는 베토벤의 음악이다. 토마시가 식당의 테이블 위에 책을 펴고 주문할 때 <베토벤 현악 4중주>가 들린다. 테레자가 그에게 계산을 위해 호텔 방 번호를 물어보았을 때, 그는 6호실이라고 대답했는데, 그것은 테레자가 예전에 프라하에 살던 집 주소와 일치하였다. 사랑이 막 싹트는 감각의 예민함 속에서 음악은 테레자 주변의 모든 것을 찬란한 빛으로 물들였다. 두 사람의 사랑은 우연이라는 어느 지점에서 시작되어 마치 작곡가가 소나타의 테마를 다루듯이 발전되어 간다. 다음의 인용문에서처럼 삶은 이러한 음악에 비유될 수 있다.

인간의 삶은 마치 악보처럼 구성된다. 미적 감각에 의해 인도된 인간은 우연한 사건(베토벤의 음악) [...]을 인생의 악보에 각인될 하나의 테마로 변형한다. 그리고 작곡가가 소나타의 테마를 다루듯 그것을 반복하고, 변화시키고, 발전시킬 것이다. [...] 인간은 가장 깊은 절망의 순간에서조차 무심결에 아름다움의 법칙에 따라 자신의 삶을 작곡한다(쿤데라 2022:92).

---

17) 쿤데라의 소설은 대부분 독립된 7부 형식으로, 여러 편의 단편적 이야기를 풀러포니의 기법에 따라 다양한 층위로 구조화 것을 한 편의 소설로 완성한 것이다. 소설에서의 이러한 다성적 기법은 음악적 ‘다성’으로부터 영향을 받았다. 음악의 다성은 각기 나름대로 독자성을 유지하면서도 하나로서 결합되어 있다. 왜 다성법이 존재 문제를 탐구하는 쿤데라의 소설에 유효할까. 그것은 하나의 장은 계속되어 첨가되어 나아가는, 다시 말해 영원히 완성될 수 없는 진행 중인 문학을 의미하기 때문이다. 역으로 말하면 완성된 소설이라 할지라도 큰 맥락에서는 전체의 한 부분이다. 이러한 미완의 미학은 ‘존재에의 탐구’를 향한 점진적 차원의 끊임없는 접근이라는 점에서 의미가 있다. 이것이 쿤데라 문학의 미학이다(장미영 1999:356).

베토벤의 마지막 현악사중주곡은 테레자의 이러한 삶을 작곡하는 모티프이자 어쩌면 수호신이다. 이 곡의 마지막 악장은 두 개의 모티프에 맞추어 작곡되었고 악보에는 음표 아래 “그래야 하는가? 그래야 한다! 그래야 한다! Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein”(쿤데라 2022:59)라고 메모가 되어있다. 이 문장은 토마시가 공산주의를 피해 스위스로 도피한 후 일하던 병원 원장에게 테레자가 있는 프라하로의 귀향 결정을 통보하러 갔을 때, 토마시의 “내면의 명령”(쿤데라 2022:323)으로서 밖으로 언술된다. 병원 원장이 그의 결정을 이해하기 어렵다는 눈빛을 보일 때, 그는 즉각 “그래야 합니다. 그래야 합니다”(쿤데라 2022:59)라고 대답한다.

음악은 “문장의 부정이며 반(反)언어”(쿤데라 2022:160)이자, “해방”(쿤데라 2022:158)으로서 썩볼릭의 세계와 반대에 있는 비언어적인 체계인 세미오틱의 영역으로 간주된다. 테레자가 토마시를 설득하여 프라하를 떠나 전원으로 거처를 옮기는 이유는 테레자의 음악에 대한 기대와 비슷하다. 음악은 그녀가 어머니와 살 때 동경할 수 있는 자유의 세계였다. 테레자가 기술자로 위장한 정보원과 동침하고 그것이 영상으로 녹화되었다는 것을 안 후, 그녀는 어머니의 집이 도처에 널려 있다는 슬픔에 빠진다. 테레자는 갑자기 프라하가 혐오스러워졌고 마침 위경련으로 심심미약에 빠진 토마시에게 간청해 동경하던 세계로 떠나게 된다. 그곳에는 이제 대자연의 영역이 기다리고 있다.

목가적인 것은 소설의 마지막 부인 제7부 <카레닌의 미소>에서 체코 농촌의 모습으로 그려진다. 토마시와 테레자는 자연으로 들어 온 후 과거의 모든 삶, 친구, 지인을 가위로 리본을 자르듯 단절했다. 테레자는 개 카레닌과 행복한 생활을 하게 되는데, 카레닌은 영혼과 육체의 이원성이니 가벼움과 무거움이니 혐오감이니 하는 것에 대해서는 아무것도 모른다. 테레자는 어쩌면 카레닌과 자신의 사랑이 토마시와의 사랑보다 숭고한 것인지 모른다고 생각한다. 또는 그녀의 집은 토마시가 아니라 카레닌이라고 생각한다. 카레닌은 일상의 반복과 근원적인 규칙을 의미

하였다. 이를테면 아침, 점심, 저녁, 또는 봄, 여름, 가을, 겨울이 돌고 도는 시간의 영원한 순환처럼, 반복과 회귀가 인간에게 행복감을 줄 수 있는 것이다.

카레닌이 죽은 후 어느 날 테레자와 토마시는 이웃 마을에 있는 호텔에 가서 춤을 추고 잠시 잠을 청한다. 소설의 마지막 장면은 테레자와 토마시가 음악 속에서 이러한 대자연의 순환으로 들어가게 될 것을 다 음처럼 묘사한다.

그들은 피아노와 바이올린 소리에 맞춰 스텝을 밟으며 오고 갔다. 테레자는 그의 어깨에 머리를 기댔다. 안개 속을 헤치고 두 사람을 실고 갔던 비행기 속에서처럼 그녀는 지금 그때와 똑같은 이상한 행복, 이상한 슬픔을 느꼈다. 이 슬픔은 우리가 종착역에 있다는 것을 의미했다. 이 행복은 우리가 함께 있다는 것을 의미했다. [...] 불빛에 놀란 커다란 나방이 전등갓에서 빠져나와 방안을 맴돌기 시작했다. 아래에서 희미하게 피아노와 바이올린 소리가 들려왔다(쿤데라 2022:516).

이러한 결말에서 테라자의 바람, 즉 가장 고조의 순간에 영혼이 존재의 집과 분리되지 말아 달라는 그 바람과 다르게 진행됨을 확인할 수 있다. 그들의 영혼이 최고조의 행복을 맞는다고 생각한 순간 그들은 육체의 집을 떠날 준비가 된다.<sup>18)</sup> 두 사람은 새벽녘에 파티에서 집으로 가는 도중 교통사고로 유명을 달리한다.

아버지의 세계를 경외했던 테레자는 그 반대의 세계인 음악과 동행하는 삶을 살았고 공산주의와 프라하 혁명이라는 사회적 부침 속에서도 내면에 집중하며 끊임없이 썩볼릭과 세미오틱을 왕래하였다. 그녀가 마침내 대자연으로 들어온 것은 극한의 썩볼릭으로부터 극한의 세미오틱으로 이동 끝에 이제 순치된 자연의 세계에 안착한 것이라고 볼 수 있

---

18) 소설은 이렇게 끝이 나지만 두 사람의 죽음에 대한 정황은 제3부에서 사비나를 통해 독자에게 알려졌다.

다. 그러나 이 세계에 안주한 듯한 순간 테레자는 사랑하는 토마시와 함께 다른 차원의 세계로 다시 이동한다. 이로써 쿤데라가 테레자에게 부여한 테레자 방식의 오이디푸스 콤플렉스와 코라 세미오틱의 변주는 최후의 방점을 찍는 것처럼 보인다.

그런데 이 결말은 쿤데라가 인간의 삶을 ‘무경험의 행성’이라고 말한 것처럼 또는 니체의 영혼 회귀가 역설적으로 세상이 덧없다는 것을 방증하는 것처럼 일회성의 무상한 삶에 대한 종료를 뜻하는 것인가.<sup>19)</sup> 에 피파니일까. 아니면 코라의 영원한 부정형을 기준으로 한다면 육체와 영혼은 이원성이 지양된 순간을 시작으로 새로운 차원에의 고취된 삶으로 이동하는가. 쿤데라는 한 에세이에서 단계별 성장이 연속성을 갖고 한 사람의 인생을 이루는 과정을 “연속성의 의식”(쿤데라 2022:11)이라고 개념화시켰다. 이런 의미에서 테레자가 잠시 이러한 순치된 세계에 머물다 새로운 성장단계로 진입하게 되는 것은 아닐까? 이 결말은 이처럼 수많은 의문점과 기대를 남긴다.

#### IV. 맺음말

쿤데라에게 자아를 포착하는 것은 “실존의 본질적 문제를 포착한다는 의미”(쿤데라 2008:48), 즉 “실존적 약호”(쿤데라 2008:48)를 발견하는 것이다. 쿤데라가 테레자에게 부여한 실존적 약호는 “육체, 영혼, 현 기증, 허약함, 목가, 낙원”(쿤데라 2008:48) 등이다. 위의 본문에서 테레자의 특징을 오이디푸스 콤플렉스와 코라 세미오틱 이론을 통해 네 단계에 걸쳐 알아보았다.

테레자는 자아, 신체, 영혼 등을 포함하는 수많은 영역에서 담론의 차

---

19) 『참을 수 없는 존재의 가벼움』의 처음 제목은 ‘무경험의 행성’이었다고 한다. 여기서 ‘무경험’이란 개인이나 역사에서 삶은 단 일회뿐이므로 반복이나 학습을 통한 개선의 가능성이란 없다는 것을 의미한다.

이를 몸소 체험한다. 테레자를 통해 코라는 모성을 가리키는 용어에서 그 외연이 확장되는데, 가장 특징적인 사건은 프라하의 봄이다. 테레자는 소련군의 침공과 프라하의 봄이라는 시대적 배경, 그리고 이러한 혁명적인 운동을 이루 말할 수 없는 “행복한 도취”(쿤데라 2022:48)라고 표현한다. 여기에서 코라는 반권력적이고 반-생물력적인 운동에 비유된다고 볼 수 있다.

『참을 수 없는 존재의 가벼움』은 ‘가벼움/무거움’, ‘육체/영혼’, ‘키치/숭고’ 등 여러 이원적인 개념을 상대화한 소설이다. 테레자에 나타난 코라 세미오틱에 대한 연구는 상대주의적 공간 개념에 대한 이해를 동반하기 때문에, 쿤데라의 세계관을 잘 나타내주는 이론으로 보인다. 또한 쿤데라는 오이디푸스 콤플렉스를 자신만의 방식으로 변형해서 소설에 형상화한다고 알려져 있는데, 이 논문에서는 테레자에게 나타난 그 양상을 알 수 있었다. 규범적 주체화에 대한 반성장을 체현하는 테레자는 쿤데라가 소설에서 구현하고자 하는 반전체주의적인 세계, 그러니까 유일한 진리가 아니라 각기 전혀 다른 방식으로 만들어지는 “애매하고 상대적인 세계”(쿤데라 2008:27)라는 이상을 구현하는 페르조나로 보인다. 인과적으로 설명되지 않는 방식으로 자아를 포착하는 테레자의 모습에서 쿤데라의 세계관을 이해할 수 있다. 자신의 힘으로 통제할 수 없는 일, 특히 토마시가 바람을 피거나 소련군이 밀려오는 등의 실존적 어려움 앞에 주저앉아 버리는 현기증이 테레자에게 몰락이 아니라 “실험적 자아”(쿤데라 2008:50)의 가능성을 정초한 것처럼 말이다.

이 논문이 오이디푸스 콤플렉스와 코라 세미오틱의 변주라는 관점에서 여주인공의 실존 문제와 쿤데라의 세계관을 이해하는 데 한 걸음 나아가도록 도움이 되었으면 한다. 테레자의 실존 문제를 더 깊이 연구하고 싶다는 마음을 가지며 논문을 마친다.



## ■ 참고문헌

- 권재일(2013), 「밀란 쿤데라의 <참을 수 없는 존재의 가벼움>의 주제 연구」, 『동유럽발칸연구』 33, 한국중동부유럽학회, 27-51.
- 김인순(2021), 「그리스비극 『오이디푸스 왕』의 현대적 변용의 함의와 기능 - 『호모 파버』와 『참을 수 없는 존재의 가벼움』을 중심으로」, 『뷔히너와 현대문학』 56, 한국뷔히너학회, 199-223.
- 양운덕(2001), 「현대 정신분석학의 한 흐름 -오이디푸스 콤플렉스에 관하여」, 『과학사상』 38, 범양사 편집부, 123-161.
- 멜라니 클라인, 이만우 옮김(2011), 아동정신분석, 새물결.
- 밀란 쿤데라, 권오룡 옮김(2008), 『소설의 기술』, 민음사.
- 밀란 쿤데라, 이재룡 옮김(2022), 『참을 수 없는 존재의 가벼움』, 민음사.
- 밀란 쿤데라 지음, 박성창 옮김(2024), 『커튼』, 민음사.
- 장미영(1999), 「서사의 위기와 새로운 글쓰기의 가능성- 낭만주의 시학과 밀란 쿤데라에 관한 단상」, 『괴테연구』 12, 한국괴테학회, 357-378.
- 조현천(2022), 「밀란 쿤데라 소설의 비개연적 인물 고찰」, 『독일어문학』 98, 한국독일어문학회, 19-37.
- 줄리아 크리스테바, 박선영 옮김(2006), 『정신병, 모친살해, 그리고 창 조성: 멜라니 클라인』, 아난케.
- 줄리아 크리스테바, 김인환 옮김(2024), 『시적 언어의 혁명』, 동문선.
- 지그문트 프로이트, 김종엽 옮김(1991), 『토템과 타부』, 문예마당.
- 켈빈 S. 홀, 백상창 옮김(2000), 『프로이트 심리학』, 문예출판사.
- 크베토슬라프 흐바티크, 박진곤 옮김(1997), 『밀란 쿤데라의 문학』, 민음사.
- Freud, Sigmund(1991), *Totem und Tabu*. Frankfurt a.M: S. Fischer, (1912/13).
- Kurweil, Edith(1986), “An Interview with Julia Kristeva.”, *Partisan Review* 53.2, 216-229.
- Oliver, Kelly(1993), *Reading Kristeva: unraveling the double-bind*,

Bloomington: Indiana UP.

Rhine, Marjorie E.(1999), “A Body of One's Own: The Body as Sanctum of Individual Integrity in Kundera's *The Unbearable Lightness of Being*” in: Petro, Petre ed. *Critical Essays on Milan Kundera*. NewYork: G. K. Hall & Co.

❖ ABSTRACT

A study of Tereza, a female protagonist in Milan Kundera's *'The Unbearable Lightness of Being'*:  
Variations on the Oedipus Complex and the  
Chora Semiotic

Lee, Solim  
Chonnam Natl. University

This study examined the growth and existential mode of Tereza, a female protagonist of Milan Kundera's 'The Unbearable Lightness of Being', focusing on Julia Kristeva's theory of the subject and Oedipal aspects. Kristeva's choric subject refers to a self that grows in its own way by dynamically moving between semiotic and symbolic orders, thereby undermining rigid boundaries between them. In this context, this paper viewed the chora semiotic as subverting the Oedipus complex as a rite of passage in the conventional normative discourse of growth. It examined this phenomenon via Kundera's female protagonist.

Tereza emerged in the early part of the novel as a character who enacted the Oedipus complex. She respected her father's world and tried to enter it via books. The book played a bridging role in her meeting with her lover, Tomáš, who once served as a substitute for her father. However, Tereza was despaired by Tomáš's infidelity and ultimately failed to overcome the Oedipal phase. She regressed to oral and anal stages in the Freudian theory, but ultimately experienced this situation as a retreat that facilitated new growth. Not only these struggles, but also diverse events arising from the Prague Revolution occurred to

Tereza. She overcame them in ways that could be interpreted as enactments of the chora semiotic, ultimately finding answers to her existence within the Idylle of music and nature.

Keywords: Tereza, chora semiotic, the Oedipus complex, Prague Spring, the great nature

■ 논문투고일 : 2025. 01. 10

■ 심사완료일 : 2025. 02. 04

■ 게재확정일 : 2025. 02. 07